

禪思與詩境 - 禪宗思想對中國詩畫的滲透

王 鏞

中國藝術研究院美術研究所副所長

重要內容：

本文重點探討禪宗思想與中國詩畫的關聯。論文分四部分：一、印度禪與中國禪——辨析二者概念的異同，簡述中國禪宗分宗立派的概況、禪宗思想的要點與莊禪合流的特徵；二、以禪喻詩——禪宗思想對中國詩的滲透，以嚴羽的《滄浪詩話》為代表，其興趣說和妙悟說極富啓示意義，深化了「詩禪一致」的意境，並由此推論出禪宗思想出世與入世、忘情與癡情的內在矛盾；三、以禪喻畫——禪宗思想對中國畫的滲透，以董其昌的「南北宗論」為代表，此論旨在追求文人畫平淡自然、亦禪亦莊的意境；四、王維詩畫的禪思與詩境——王維是禪宗思想對中國詩畫兩方面滲透的最典型的代表，他的詩浸透了禪趣與畫意，他的畫充滿了禪思與詩境。

關鍵字：禪、詩、畫、意境

本文主要探討禪宗思想與中國詩畫的關聯，旨在溝通哲學、文學與繪畫的精神。禪、詩、畫三者契合於意境。

一、印度禪與中國禪

所有外來文化被移植到中國文化的土壤上之後都會發生或多或少的變異，佛教也不例外。印度佛教傳入中國以後發生了變異，逐漸出現了中國化的佛教宗派之一禪宗（Zen）。印度禪與中國禪，禪法與禪宗，並非同一概念，而是既有聯繫又有區別。

禪起源於古代印度的修煉方法瑜伽。“瑜伽”是梵文 Yoga 的音譯，原義為軛，引申為聯繫、結合，主要指通過苦行、克制與沈思冥想，脫離對肉體和一切感覺現象的依戀，獲得超自然的智慧和能力，最終達到主客合一、靈魂解脫的境

界。瑜伽修煉通常分為八個階段：1、禁制（克制），2、遵行（限制），3、坐法（坐姿），4、調息（控制呼吸），5、制感（制止感覺），6、執持（專注），7、禪（靜慮），8、定（入定）。瑜伽修煉的後三個階段即“執持”、“禪”和“定”屬於精神的修煉，精神專注一境，止息雜慮，雖靜坐而近似催眠狀態。“執持”是梵文 *Dharna* 的意譯，原義為觀念、意圖、信仰、專注。“禪”是梵文 *Dhyana* 的音譯略稱，全稱為“禪那”，原義為注意、靜慮、沈思、默禱。“定”是梵文 *Samadhi* 的意譯（亦譯等持），音譯為三摩地或三昧，原義為冥想、恍惚、出神、入定。在瑜伽修煉中，“禪”處於“執持”和“定”之間的中間階段。在漢譯佛經中，往往把“禪”與“定”合稱為“禪定”，雖然不夠規範，但已約定俗成。在魏晉時期的漢譯佛經中甚至有時把瑜伽籠統地翻譯成“禪”或“禪法”。瑜伽是印度所有本土宗教（印度教、耆那教、佛教）共同採用的修煉方法。相傳耆那教祖師大雄和佛教創始人釋迦牟尼都是通過瑜伽禪定悟道的。佛教的三學：戒（*Sila*，悉羅，戒律）、定（*Samadhi*，三昧，禪定）、慧（*Prajna*，般若，智慧），把禪定作為獲得超驗智慧的重要手段。儘管如此，在印度佛教中只有瑜伽禪定或禪法，並沒有禪宗。所謂世尊拈花、迦葉微笑的故事，禪宗初祖菩提達摩西來弘法、面壁九年的傳說，不見於印度佛教經典，恐怕多出自中國禪僧的杜撰。

在以修禪為主的禪宗興起以前，中國已流行從印度傳來的各種禪法，主要還是指瑜伽禪定的修煉方法。唐代中期興起的禪宗使“禪”從修煉方法演變為人生哲理，這應該歸功於中國禪僧的創造。禪宗的實際創立者慧能（638—713）被尊為禪宗六祖。相傳五祖弘忍（602—675）曾讓弟子作偈（*Gatha*，頌），決定其衣法傳人。上座神秀（約 606—706）偈曰：“身是菩提樹，心如明鏡台。時時勤拂拭，勿使惹塵埃。”（意味拂塵看淨，漸悟）樵夫慧能偈曰：“菩提本無樹，明鏡亦非台。本來無一物（亦作佛性常清淨），何處惹塵埃？”（意味自性清淨，頓悟）後來，神秀在北方傳授漸悟禪法，被稱為禪宗北宗；慧能在南方傳授頓悟禪法，被稱為禪宗南宗。北宗數傳而衰微，南宗卻日益興盛，成為禪宗的正統，並派生出五家七宗（滄仰宗、臨濟宗、曹洞宗、雲門宗、法眼宗、黃龍派、楊岐派）。現在我們所說的禪宗主要是指慧能創立的南宗。慧能的弟子集錄的《六祖壇經》主張自性清淨，不假外求，明心見性，頓悟成佛，概括了禪宗思想的要點。“自性”梵文 *Prakrti* 原義為自然、本質、天性、本性。張中行在《禪外說禪》中說：“頓悟……最重要的是要認識本性，即自性。自性清淨，不識是迷，能識即悟。悟了即解脫，就是佛。”¹“禪法到慧能，作為一種對付人生的所謂道，是向道家，尤其莊子，更靠近了。我們讀慧能的言論，看那自由自在、一切無所謂的風度，簡直像是與《逍遙遊》《齊物論》一個鼻孔出氣。”²其實，早在佛教初傳中國之際，就開始吸收（或互相滲透）了老莊哲學和魏晉玄學的影響。禪宗使佛教進一步中土化、人性化，更接近莊子的心齋、坐忘、任運自然、個性自由

¹ 張中行《禪外說禪》，黑龍江人民出版社，1991年，第122頁。

² 同上，第123頁。

的精神。這種莊禪合流、亦禪亦莊或外禪內莊的禪宗思想，不僅影響了唐宋文學特別是詩歌和宋明理學，而且催化了文人水墨畫的發展。

二、以禪喻詩

禪宗是詩性的宗教。雖然禪宗標榜不立文字，教外別傳，卻經常借用機鋒、公案、問答、語錄、偈頌、詩歌等語言文字形式表達禪思禪悟，唐宋時期出現過寒山、拾得、靈一、齊己、貫休、皎然等詩僧，王維、常建、杜牧、蘇軾、吳可、黃庭堅等詩人也深受禪宗影響。金末元好問說：“詩家聖處，不離文字，不在文字。唐賢所謂情性之外，不知有文字雲耳。”（《陶然集詩序》）又說：“詩為禪客添花錦，禪是詩家切玉刀。”（《贈嵩山雋侍者學詩》）說明瞭禪與詩溝通互動的關係。袁行霈在《詩與禪》一文中指出：“詩和禪的溝通，表面看來似乎是雙向的，其實主要是禪對詩的單向滲透。詩賦予禪的不過是一種形式而已，禪賦予詩的卻是內省的功夫，以及由內省帶來的理趣；中國詩歌原有的沖和澹泊的藝術風格也因之佔據了更重要的地位。”³

宋代文人盛行以禪喻詩的風氣，以嚴羽（生卒年不詳）的《滄浪詩話》為代表。嚴羽自詡其《詩辨》“乃斷千百年公案，誠驚世絕俗之談，至當歸一之論。……以禪喻詩，莫此親切。”（《答出繼叔臨安吳景仙書》）他的《詩辨》開篇就說：“夫學詩者以識為主：入門須正，立志須高；以漢魏晉盛唐為師，不作開元天寶以下人物。……謂之頓門，謂之單刀直入也。”⁴然後他說：“禪家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正；學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義。若小乘禪，聲聞辟支果，皆非正也。論詩如論禪：漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也。大曆以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣。晚唐之詩，則聲聞辟支果也。學漢魏晉與盛唐詩者，臨濟下也。學大曆以還之詩者，曹洞下也。大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。然悟有淺深，有分限，有透徹之悟，有但得一知半解之悟。”⁵他進而解釋：“夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。”⁶

嚴羽的以禪喻詩，並沒有了斷千百年公案，相反卻引起數百年爭議。維護儒家詩教的論者對他按照禪家果位來品第詩的上下等級的說法頗不以為然，質問：

³ 袁行霈《中國詩歌藝術研究》，北京大學出版社，1987年，第106頁

⁴ 嚴羽著，郭紹虞校釋《滄浪詩話校釋》，北京，人民文學出版社，1962年，第1頁。

⁵ 同上，第10頁。

⁶ 同上，第23-24頁。

“詩教自尼父論定，何緣墮入佛事？”（李重華《貞一齋詩說》）更有甚者指責他“是不知禪理之蠢禿所爲”。（錢振鏗《謫星說詩》）嚴羽的借禪譬喻難免稍欠推敲，他所謂禪家，有時泛指佛教，有時特指禪宗（這是粗通佛學的中國文人的普遍認知），用禪截然劃分歷代詩人也難免有些牽強附會。不過，他針對宋代江西詩派“以文字爲詩，以才學爲詩，以議論爲詩”的流弊，強調“詩有別材、別趣”，推崇盛唐之詩的“興趣”，確實揭示了詩“不涉理路，不落言筌”，“吟詠情性”的審美特質。他關於“大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟”的妙悟說，從禪宗的“頓悟”、“妙悟”、“透徹之悟”的內省心理狀態把握到詩的審美直覺和創作靈感，顯然極富啓示意義。贊成嚴羽的妙悟說的論者也代不乏人。清初王士禛的神韻說就受到嚴羽的妙悟說的啓發，他說：“嚴滄浪以禪喻詩，餘深契其說，而五言尤爲近之。如王、裴軻川絕句，字字入禪。”（《蠶尾續文》）“嚴滄浪論詩，特拈妙悟二字，及所雲不涉理路，不落言詮，又鏡中之象，水中之月，羚羊掛角，無跡可尋云云，皆發前人未發之秘。”（《分甘餘話》）“舍筏登岸，禪家以爲悟境，詩家以爲化境，詩禪一致，等無差別。”（《香祖筆記》）這裏涉及意境——中國藝術的核心問題。以禪喻詩深化了“詩禪一致”的意境。嚴羽描述的“如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮”的境界，既是妙悟清淨的禪境，又是空靈含蓄的詩境。

同時，嚴羽主張詩是“吟詠情性”的。在這裏又遇到禪與詩的矛盾，因爲禪似乎是出世的，忘情的，與“吟詠情性”相抵牾。“禪以妙悟爲主……詩亦如之，此其相類而合者也。然詩以道性情，而禪則期於見性而忘情。”（陳宏緒《尺牘新鈔》）其實，禪宗思想本身就存在出世與入世的雙重傾向和忘情與癡情的內在矛盾，而禪宗認爲只要自性清淨，就可以自由無礙地“吟詠情性”，甚至有些禪僧的詩纏綿悱惻，表面上看來相當“香豔”，實際上不過是鏡花水月。例如，法眼宗禪師文益的五律《詠牡丹》：“擁毳對芳叢，由來趣不同。發從今日白，花是去年紅。豔冶隨朝露，馨香逐晚風。何須待零落，然後始知空？”宋代禪僧洪覺範的七律《上元宿嶽麓寺》：“上元獨宿寒岩寺，臥看篝燈映薄紗。夜久雪猿啼嶽頂，夢回清月在梅花。十分春瘦緣何事，一掬歸心未到家。卻憶少年行樂處，軟紅香霧噴京華。”據說王荊公的女兒讀至“十分春瘦緣何事，一掬歸心未到家”，忍俊不禁道：“浪子和尙耳”。的確，不少禪僧都是“浪子和尙”，或者說是《紅樓夢》裏的“情僧”。出世與入世、忘情與癡情的矛盾互補，恰恰構成了既空靈含蓄又真摯動人的禪境與詩境。

宗白華在《中國藝術意境之誕生·禪境的表現》中總結說：“禪境借詩境表達出來。所以中國藝術意境的創成，既須得屈原的纏綿悱惻，又須得莊子的超曠空靈。纏綿悱惻，才能一往情深，深入萬物的核心，所謂‘得其環中’。超曠空靈，才能如鏡中花，水中月，羚羊掛角，無跡可尋，所謂‘超以象外’。色即是空，空即是色，色不異空，空不異色，這不但是盛唐人的詩境，也是宋元人的畫

境。”⁷

三、以禪喻畫

禪宗思想對中國畫的滲透，集中表現在以禪喻畫，以明代的“南北宗論”為代表。究竟是莫是龍（生卒年不詳）還是董其昌（1555—1636）首先提出的“南北宗論”，至今仍是一樁聚訟紛紜的公案。董其昌《容台別集》卷四《畫旨》中的一段文字，幾乎與莫是龍《畫說》中的文字雷同，根據禪宗的南北宗，把唐代以來的山水畫分為南北兩派：“禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驢，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳為張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之，摩詰所謂雲峰石跡，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者。東坡贊吳道子、王維畫壁亦雲吾於維也無間然。知言哉。”⁸董其昌這段以禪喻畫的文字，比嚴羽的以禪喻詩引起了更多的爭議，此後三百年來“南北宗論”在中國山水畫界幾成定論，但也成為眾矢之的。

董其昌可能比嚴羽更熟悉禪宗。他經常與友人遊戲禪悅，獨好參曹洞禪，並批閱法眼宗永明延壽《宗鏡錄》一百卷，自命其室為畫禪室。他的《容台別集》卷一《雜記》多半談禪，卷四《畫旨》也習慣以禪宗南頓北漸的宗派喻畫，如說巨然、惠崇“一似六度中禪，一似西來禪”，李夫人道坤“如北宗臥輪偈”，林天素、王友雲“如南宗慧能偈”，等等。他的“南北宗論”儘管有許多牽強或疏漏之處，但其主旨卻脈絡清晰，一目了然，即褒揚文人畫、水墨畫、寫意畫，貶抑院體畫、重彩畫、工筆畫。不過，他並未簡單否定北派山水精工儒雅的價值，只是更為推崇南派山水平淡自然的意境。他的友人陳繼儒說：“山水畫自唐始變古法，蓋有兩宗：李思訓、王維是也。……李派粗硬，無士人氣。王派虛和蕭瑟，此又慧能之禪，非神秀所及也。”（《偃曝餘談》）而他則說：“李昭道一派，為趙伯駒、伯驢，精工之極，又有士氣。後人仿之者，得其工，不能得其雅。……其術亦近苦矣。”他自謂“行年五十，方知此一派畫殊不可習。譬之禪定，積劫方成菩薩，非如董、巨、米三家，可一超直入如來地也。”（《畫旨》）禪宗南宗的頓悟比北宗的漸悟簡易快捷，山水畫南派的寫意也比北派的工筆輕鬆迅疾。但這恐怕還不是董其昌推崇南派山水的主要原因，主要原因在於他要追求文人畫平淡自然的意境，這種平淡自然的畫境也正符合玄淡自然的禪境。徐復觀認為：“董氏所把握到的禪，只是與莊學在同一層次的禪；換言之，他所遊戲的禪悅，只不

⁷ 宗白華《美學與意境》，北京，人民出版社，1987年，第216頁。

⁸ 參見徐復觀《中國藝術精神》，華東師範大學出版社，2001年，第237—238頁；張燕《中國古代藝術論著研究》，天津人民出版社，2003年，第195頁。二者所據均系南京圖書館藏董其昌《容台別集》卷四《畫旨》崇禎三年董庭刻本，但引文句讀略有參差。

過是清談式、玄談式的禪；與真正的禪，尚有向上一關，未曾透入。……透上一關所把握到的，將是‘寂’而不是‘淡’。……淡的意境，是從莊學中直接透出的意境。”⁹徐氏還引用董氏《容台別集》卷一所記“晦翁嘗謂禪典都從《莊子》書翻出”，證明董氏把禪與莊同列。其實，把禪與莊同列並無差錯，因為如前所述，莊禪合流、亦禪亦莊或外禪內莊，正是中國禪宗思想的顯著特色。也正是出於對以淡為宗的意境的追求，董其昌把“始用渲淡”的王維尊為南宗文人畫之祖，宣稱“文人之畫，自王右丞始。”（《畫旨》）

四、王維詩畫的禪思與詩境

禪宗思想對中國詩畫兩方面的滲透，如果要找一個完整的個案，恐怕以唐代詩人、畫家王維（701—761）最為典型。

王維，字摩詰（取自《維摩詰經》），唐開元進士，官至尚書右丞，人稱王摩詰、王右丞。王維時代正值禪宗方興未艾之際。他的母親崔氏師事禪宗北宗首座神秀的弟子普寂禪師三十餘年，他和弟弟王縉都虔誠奉佛。他本人二十多歲就已在華嚴宗道光禪師座下受教，晚年曾應禪宗六祖、南宗創始人慧能的弟子神會之托為慧能撰寫碑銘《能禪師碑》。有人推測他早年信奉北宗，晚年轉向南宗。其實，王維佛學修養既深且廣，對般若學、華嚴宗、南北禪宗均有涉獵，並無門戶之見，不必膠柱鼓瑟。王維詩畫兼擅，自稱：“夙世謬詞客，前身應畫師。”（《偶然作》）蘇軾贊曰：“味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。”（《書摩詰藍田煙雨圖》）可謂千古定評。王維被譽為“詩佛”，他的詩浸透了禪趣與畫意；他又被尊為南宗文人畫之祖，他的畫充滿了禪思與詩境。

禪宗思想對王維的詩影響特別深刻。王維在開元、天寶年間就以詩才聞名，後人有時把他與李白、杜甫相提並論，比較說：“太白以氣韻勝，子美以格律勝，摩詰以理趣勝。太白千秋逸調，子美一代規模，摩詰精大雄氏之學，句句皆含聖教。”（而庵《說唐詩》）¹⁰所謂大雄氏之學即佛學，聖教即佛教，理趣即禪趣。近年有人統計，王維傳世的四百餘首詩中，或多或少含有禪趣的詩，約占其詩作總量的三分之一。不過，這些詩又分為兩類：一類純屬談禪說理，缺乏詩情、畫意，淺露直白，未免枯燥；一類則把禪趣與詩情、畫意融合在一起，渾然天成，含蓄蘊藉，餘味無窮，令人一唱三歎。前者如“有無斷常見，生滅幻夢受。”（《胡居士臥病遺米因贈》）“一施傳心法，惟將戒定還。”（《同崔興宗送瑗公》）“身逐因緣法，心過次第禪。”（《過盧員外宅看飯僧共題》）“眼界今無染，心空安可迷。”（《青龍寺曇壁上人兄院集》）之類；後者如“行到水窮處，坐看雲起時。”

⁹ 徐復觀《中國藝術精神》，第254頁。

¹⁰ 王維著，趙殿成箋注《王右丞集箋注》，上海古籍出版社，1998年，第511頁。

（《終南別業》）“明月松間照，清泉石上流。”（《山居秋暝》）“漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝。”（《積雨輞川莊作》）“落花寂寂啼山鳥，楊柳青青渡水人。”（《寒食汜上作》）之類。禪宗主張不立文字，實際強調的是意在言外。融合了老莊哲學與魏晉玄學的禪宗思想本來就崇尚自然。因此，王維吟詠自然的山水詩往往禪趣盎然，說教式的禪詩反倒缺乏禪趣。所以有人說“王維詩，高者似禪，卑者似僧。”（《空同子》）這也印證了嚴羽所說的“大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟”，“盛唐諸人惟在興趣”，印證了王士禛所說的“王、裴輞川絕句，字字入禪”。純粹以議論為詩的禪詩，既非真禪，亦非好詩。

王維曾在藍田輞川別墅隱居，與詩友裴迪往來唱酬，把所作五言絕句輯為《輞川集》。宋末劉辰翁評《輞川集》詩“首首素淨”，《辛夷塢》“其意不著一字，漸可語禪。”（《須溪先生校本唐王右丞集》）何淑貞分析王維的這些山水田園詩充滿了詩情、畫意、樂趣與禪悅。雖然並沒有禪字，卻字字入禪。若有若無的禪趣與詩情、畫意水乳交融，構成了王維山水詩如畫的意境。畫意是王維山水詩最明顯的特長。後人說他“妙於詩，故畫意有餘；精於畫，故詩態轉工。”（劉士鏞《文致》）“右丞遠樹帶行客，孤城當落暉，帶字、當字極佳。非得畫中三昧者，不能下此二字。”（《青軒詩緝》）“王右丞詩雲：江流天地外，山色有無中。是詩家極俊語，卻入畫三昧。”（《弇州山人稿》）王維山水詩的畫意與禪趣相通相融。例如，“荆溪白石出，天寒紅葉稀。山路元無雨，空翠濕人衣。”（《山中》）在清麗如畫的詩境中滲透了空靈超然的禪趣。又如，“中歲頗好道，晚家南山陲。興來每獨往，勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，談笑無還期。”（《終南別業》）“此詩造意之妙，至與造物相表裏，豈直詩中有畫哉。觀其詩，知其蟬蛻塵埃之中，浮游萬物之表者也。”（《詩人玉屑》）大概也是受禪宗“自性本空”、“無念為宗”的影響，王維偏愛表現空寂、幽深的意境。例如，“空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。”（《鹿柴》）“人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。”（《鳥鳴澗》）“獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。”（《竹裏館》）“木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。”（《辛夷塢》），不勝枚舉。他還擅長營造空闊、變幻的意境，處理遠近、虛實、動靜、濃淡的關係，既有畫意，又有禪趣。例如，“萬壑樹參天，千山響杜鵑。山中一夜雨，樹杪百重泉。”（《送梓州李使君》）“白雲回望合，青靄入看無。分野中峰變，陰晴衆壑殊。”（《終南山》）“江流天地外，山色有無中。郡邑浮前浦，波瀾動遠空。”（《漢江臨眺》）“日落江湖白，潮來天地青。”（《送邢桂州》）“泉聲咽危石，日色冷青松。”（《過香積寺》）何淑貞欣賞王維詩的樂趣（音律之美），我也頗有同感。王維會彈琵琶，精通音律，他的詩音樂節奏感極強。古人曾稱讚“王維之作，如上林春曉，芳樹微烘，百囀流鶯，宮商疊奏……真所謂有聲畫也。”（《史鑒類編》）

人們通常以為王維只是安禪隱逸的山水田園詩人，仿佛不食人間煙火，卻難

以體會詩人作為有情的凡人內心的欲望和痛苦。禪宗思想吸收了原始佛教的苦諦和大乘佛學的空論，對中國文人影響尤深。苦諦認為人生就是痛苦，只有滅絕欲望才能消除痛苦。人生最深的痛苦是“愛別離苦”。“愛別離”是指與所愛的人或事物分離。王維少年春風得意，中年喪妻、喪母，晚年獲罪貶官，經歷了人生劇痛。妻亡不再娶，三十餘年孤居一室。母喪，痛不欲生。晚年因安史之亂身陷“賊官”而定罪，雖蒙特宥，仍以“罪人”自責，其痛之深可知。他的閨怨詩“清風明月苦相思”，一個苦字也許道出了他的“愛別離苦”的隱痛。甚至他那些空寂而優美的名篇，也隱約透露出一絲孤獨和悲涼。他在《歎白髮》一詩中感喟：“宿昔朱顏成暮齒，須臾白髮變垂髫。一生幾許傷心事，不向空門何處銷？”王維晚年長齋，日日禪誦，恐怕只有禪宗才是內心痛苦的詩人尋求精神慰藉的歸宿和精神解脫的出路。

禪宗思想對王維的畫影響亦應不淺，可惜王維的畫歷經戰亂流落殆盡，我們只能根據文字記載略知一二。據唐代朱景玄《唐朝名畫錄》“妙品上·王維”條記載：“其畫山水松石，蹤似吳生，而風致標格特出。……複畫《輞川圖》，山谷鬱鬱盤盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。”宋代《宣和畫譜》記載：“維善畫，尤精山水……後世稱重，亦雲維所畫不下吳道玄也。觀其思致高遠，初未見於丹青，時時詩篇中已自有畫意，由是知維之畫出於天性，不必以畫拘，蓋生而知之者。……至其蔔築輞川，亦在圖畫中，是其胸次所存，無適而不瀟灑，移志之於畫，過人宜矣。”從“蹤似吳生”到“所畫不下吳道玄”，可見王維的畫在唐宋時期聲譽日隆。蘇軾在《題王維、吳道子畫》詩中說：“摩詰本詩老，佩芷襲芳蓀。今觀此壁畫，亦若其詩清且敦。……吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。”在蘇軾心目中，詩人王維的地位已超過畫工吳道子，這也反映了文人畫地位的上升。王維時代正值禪宗方興未艾之際，也正值文人畫興起之初。禪宗思想可能對文人畫的興起起到了催化劑的作用。歷代對王維山水畫的評論，諸如“風致標格特出”、“意出塵外”、“思致高遠”、“出於天性”、“得之於象外”之類，都類似禪宗用語，也是對文人性情的形容。“騷詠禪談意未央，欹湖煙月墮微茫。”（《秋澗先生大全集·王右丞輞川圖》）從宋禦府藏畫的目錄來看，王維特別愛畫雪景，傳為其所作的《輞川圖》（不止一幅，亦有雪景）、《雪溪圖》、《捕魚圖》，都借助空寂的景物和平遠的山水錶現了清逸的禪思和幽深的詩境。正如徐復觀所說：“北宋的文人畫家，由王維詩的意境，以推想他的畫的意境，而發現這正是當時山水畫盛行時代所要求的意境，即東坡所說的‘得之於象外’的意境。”¹¹偽託王維之作的《畫學秘訣》稱：“夫畫道之中，水墨最為上。”董其昌把王維尊為南宗文人畫之祖，水墨畫的創始人，“始用渲淡”。牛克誠在《色彩的中國繪畫》中單列一小節“王維的破墨與渲淡”¹²，作為“水墨之變”的一個個案

¹¹ 徐復觀《中國藝術精神》，華東師範大學出版社，2001年，第246頁。

¹² 參見牛克誠《色彩的中國繪畫》，湖南美術出版社，2001年，第75—77頁。

來研究。在促成“水墨之變”的“精神氣候”中，禪宗思想可能是一場及時的大雨。