

論北宋自然禪詩中的時空表現及其特徵

陳嘉環 *

摘要

文章由北宋僧人的自然禪詩中，探察各宗的時空表現及其特徵。自禪偈的自然意象入手，尋繹時空特點而言其喻義。以曹洞宗來說，其有隨順時序流轉的時間表達，藉以喻擬解脫後的自由之感。又因偏向攝心靜坐、潛神內觀的教法，使其顯現心性時空的特點。在雲門三句教示中，「函蓋乾坤」偏屬空間性的喻擬，「截斷眾流」為時間性的表達，「隨波逐浪」則言隨緣適性的解脫之境。此外，法眼宗以湖水在時空中的變化而言理事無礙的永明要旨。至臨濟提「一精靈分六合」概念，使禪者開啟生活世界中，「觸類是道」的悟入可能。其打喝教法所突顯的軀體經驗，是一種朝向外在實體空間的轉向。其後的黃龍三關，提問生緣是時間性的追索，而用手足喻擬佛我及自他眾生本質上的無二無別，是身體部位的警示。同時期楊岐宗的時空表現，則可見於「楊岐境」的揭露。

大抵而言，各家的時空表現雖有南宗禪法的共通點，但也有各宗教法與僧人的個別差異。如馬祖系偏於自境上見性，石頭宗則著重在心源處上用功，這使青原一系較顯內在思維感悟的時間特點，而南嶽系則凸出主體在空間活動中的動態之相。以此為據，文章續以「隱喻」(Metaphor)相關研究，嘗試說明詩歌語言作為禪義實踐的可能。言詩歌語言與隱喻表達功能之相類，及因「靈知靈覺」性突顯身體經驗的南禪主體，其對時空感知的重要作用。其後再回顧禪家時空的相關問題：如時空的互倚關係與隱顯作用、空間的體驗是理解時間概念的基礎、詩偈中的動量詞與動覺意象圖示之運用，以及外在實體空間對禪者的影響等。文末說明由圖象化的意象詩語，轉進到對形上抽象禪義的悟解，意象群之上的時空框架，提供了一個中介的作用，它是禪者悟入過程中不可或缺的環節。

關鍵詞

北宋禪偈 自然禪詩 五家七宗 時空表現 詩歌隱喻

* 成功大學中國文學所博士候選人。



論北宋自然禪詩中的時空表現及其特徵

時間和空間是事物存在的基本形式，是與一切實存相關的架構，只有在此條件下才能設想任何事物，它們無所不在。禪宗裡，青原惟信禪師親近自然山水的「見山是山」著名公案¹，即藉人與自然山水互動的時空變化，揭示主體心性躍升的開悟歷程，是以時空轉變表達悟道階次的典型例子。這可看出自然環境對禪者的觸發作用，也顯示時空變化的感知體會對修行主體的重要，可說其與開悟的禪機有著緊密的關聯。因此，對自然禪詩中的時空表現加以探論是有其意義的。本文即以北宋的自然禪詩為題，探察南禪各宗自然禪詩的時空表現及其特徵。以自然作為意象分析的原由，是因宋代禪僧居所本即與山林親近，語錄中就存有大量以自然環境為背景而寄寓禪道體會的詩偈。

其次，「禪詩」實包含文士與僧人所作的詩歌或禪偈，兩者在形式與內容方面都有不少可供對照之處。然受限於篇幅，除溯源之外，本文將僅以北宋禪僧的立宗開示偈語，以及該宗富於文藝修養的僧人之詩為考察的對象。² 至於宗派的擇取方面，禪宗入宋後的發展除延續五家之外，又自臨濟宗開出黃龍與楊岐二派，達至禪史上所稱的五家七宗規模。其中，由於馮仰一宗入宋後已脈絕，因而不擬論述，而將以南宗禪法的青原系，含曹洞、雲門與法眼宗，以及南嶽系的臨濟宗與其下分的黃龍與楊岐二派為探討的重心。另外，文章探察自然禪詩時空表現的用心，是在於詩歌是禪者對不可言說禪義的間接表述，以詩語言自身的特點來說，是以圖示、具象化方式來表達它的內涵。

禪詩往往是在自然美景的詩語中，透露出不可言傳的抽象法義。亦即，一首至少「可獨立成為一個完整的語義單位」的詩歌文本，常常是對周圍環境、天候物象，或與對機者互動情況的「現象式」描繪。雖為一或數個意象所組構而成，但似乎只能以直觀式的統覺加以領會，並無法有一相對之下較為明晰的理解（解讀）途徑。³ 於是，我們試從諸多對禪者的存在活動作描述的自然意象當中，去尋找其或明或顯的時空表現及其特徵，以見其所喻示的禪理內涵。由於這些時空的特點，是從詩歌的單位或多數意象之上所顯現出來的，因此其特徵與表現，可與所喻示的抽象禪道法理更為接近而易於領會。或者說，從詩歌意象中所彰顯的

¹ 青原惟信禪師云：「老僧三十年前參禪時，見山是山，見水是水。及至後來親見知識，有箇入處，見山不是山，見水不是水。而今得箇體歇處，依前見山祇是山，見水祇是水。」《五燈會元》卷 17，《卍續藏》80 冊。

² 對於「禪詩」的指涉，語錄禪偈是否可稱為如同中國文學史上慣稱的「詩」，則是須另文討論的。從形式上而言，夾雜在若干論議式的對話與打喝動作之中的單句詩偈，雖可自成一格式塔式(Gestalt)的(完整、自足的)單位禪義表達，但仍需被納入語錄文脈、從師徒的對話中來理解，此是語錄詩偈與傳統詩歌的最大不同。

³ 筆者在此絕非欲將「不可解」的詩歌，硬要以「思維性」的言詮意路來加以「誤讀」。而是，作為一個開悟媒介的「禪詩」，其在引入「悟道」的目的要求下，其能影響「讀者」(參禪者)，必有其「影響」的可能過程、機制與途徑，或許當中有值得我們去探索的地方。



時空特點來看其所隱喻的禪義內涵，也是眾多對「文字禪」理解的一個可能入路。

本文即對宋代自然禪詩中，從各宗詩偈的自然意象或意象群之上，尋繹其或隱或顯的時空表現及其特徵，而說其喻示的禪義內容。以此為依據，並嘗試藉當代認知語言學中的若干研究成果，特別是「隱喻」(Metaphor)的相關研究，來解釋詩歌語言作為禪義實踐依據的可能性。將自詩歌語言的特點與隱喻的作用見兩者功能的相類，次探同時作為參禪的實踐與詩偈閱讀者的南禪主體，其突顯「靈知靈覺」性的身體經驗對時空感知的作用，之後再一一回顧禪家時空的相關問題。包括青原系與南嶽系的時空特點之差異，時空的互倚關係與隱顯作用，詩偈中凸出的宋代動量詞與動覺意象圖示之運用，以及外在實體空間對禪者之影響等等的時空問題。並說明作為自然意象與禪道喻義中介的禪偈時空表達，其於詩偈解讀(參究)過程中的重要性。

一、明暗回互與心空默游的曹洞時空

由洞山良价(807-869)與曹山本寂(840-901)共創的曹洞宗，《五家宗旨纂要》言其門庭與家風是：「君臣道合，正偏相資。鳥道玄途，金針玉線。內外回互，理事混融。不立一法，空劫以前自己為宗。良久處明之。」⁴《人天眼目》卷3亦言：「曹洞宗者，家風細密言行相應，隨機利物就語接人。……大約曹洞家風，不過體用偏正賓主，以明向上一路。要見曹洞麼，佛祖未生空劫外，正偏不落有無機。」⁵可見曹洞宗師徒間有綿密叮囑、隨機接人的妙用親切家風特點之外，其是以參佛祖未生之前、本來面目的「空劫外事」為目標，並強調理事融滲的回互智慧與開悟過程的五位偏正⁶為其禪法的核心。

從此宗思想的源流看，影響曹洞、雲門與法眼的青原系三宗，尤其是對曹洞影響最大的是石頭希遷的《參同契》。受華嚴「十玄門」法界圓融觀的影響，言理事參同的回互智慧。認為一切萬象事物都是獨立的個體(不回互)，然又是能夠相互涉入的(回互)觀點，以此言各法的理事無礙，以此才是真正的開悟。石頭希遷在說明「回互」思想時，即舉明暗概念，即白天與黑夜的相互轉代現象來加以解釋，強調應泯除理事、聖俗或生滅與成壞的差別。這在整個青原系的禪法中頗為常見，而「黑白」意象成了特別是曹洞宗自然禪詩的重要色彩圖示。若依視覺色澤感知來說，明暗是空間的感知，但若依日夜交替發生的前後順序而言，則是屬於時序性的意象，這些都滲入了青原系僧偈詩歌中，成為其不斷被運用的自然時空意象。

其次，希遷再傳弟子雲岩曇晟曾提「寶鏡三昧」法門，意為人觀萬象如寶鏡，鏡影(事)是實物(理)的顯現，言自事相能彰顯理體(境界)的道理。在說明時，也運

⁴ 性統編，《五家宗旨纂要》卷中，《卍新纂續藏經》第65冊，頁266b。

⁵ 《人天眼目》卷3，《新脩大藏經》第48冊，頁320c。

⁶ 良价言正偏、功勳五位，至曹山本寂言君臣五位說。



用、表現了一些時空意象。如《寶鏡三昧》所言的「銀碗盛雪，明月藏鷺」，運用的是當代認知語言學裡，空間隱喻「動覺意象圖示」中的「容器圖式」(container Schema)喻。⁷ 運用「銀碗」與「明月」納藏「白雪」與「鷺鳥」的意象，以物品被空間收納的概念來說明理事相即的意涵。而「夜半正明，天曉不露」則是典型黑白時空意象的表現。在說明形影理事一如、圓融境界時所言的「不去不來，不起不住」是無住時間的表現，「細入無間大絕方所」則為無住之空間。⁸ 《寶鏡歌》、《玄中銘》等思想後為洞山良价所承，曹洞宗其後所發展的五位功勳、偏正回互等禪學思想可說皆源自於此。

此宗為解釋抽象的回互概念，運用了大量對比性的意象。所謂的「回互」，是指事物間的互涉無別。「不回互」則在說明事物間的各分、住性而不相雜。其中，分別對應理事分合圓融無礙的譬喻，如「母子、根葉、本末」涉及了空間的意象，「明暗」則在空間的感知中暗含了時間的推移，這些都是曹洞宗時空隱喻的基本意象。⁹ 進入北宋之後，我們可從僧偈留下來的詩作加以觀察。宏智正覺(1091-1157)¹⁰〈真贊〉言：「自然隨順因緣，向道不乖時節。」¹¹〈偈頌〉又言：「一頭白髮幾回春，方信閑身似癡人。直下放教平穩去，更將何法作根塵。法無根塵，心無向背。心無向背，道合自然。道合自然也，日日好日，年年好年。」¹² 從對時間悠然流逝的感懷，引至對心法的無所住著，因而時序的流轉也隨順自然。正覺詩歌出現大量的「自然」詞彙，此是承繼曹洞宗受道玄思想所影響的特徵之一。

相對於時間意象運用的少數，此宗僧人詩偈中對空間意象的表出為數更多。早期石頭和尚敘述晚年山居生活的〈草庵歌〉，用七言句由實體居所起興，引發對色身真我與法理空間的論義¹³，此可視為本宗詩偈空間意象表現的精神源頭。

⁷ 此是 Lakoff(1987 年提出的觀點，以此圖式可界定大部分 IN 與 OUT 之區別。王寅，《認知語言學》，上海：上海外語教育出版社，2006 年，頁 190。

⁸ 《人天眼目》卷 3，頁 321a-321b。

⁹ 吳言生曾整理曹洞宗理(本體)事(事相)對立回互的兩大意象群，分為哲學、意識、人物、山水與其他五類。其中很多涉及或隱含有時空的意象，如時間方面的「初夜；日出」、「五更；天曉」，空間方面如「皓月；輕烟」、「青山；白雲」、「頭；影」等。見氏著，《禪宗詩歌境界》，北京：中華書局，2002 年 10 月，頁 146-147。

¹⁰ 禪師隰州隰川人，得法於舒州單霞子淳禪師，為青原下十三世。

¹¹ 師儼編，《明州天童覺和尚真贊》，《宏智禪師廣錄》卷 9，《大正新脩大藏經》第 48 冊，頁 111a。

¹² 普崇法為編，《明州天童山覺和尚上堂語錄》，《宏智禪師廣錄》卷 4，《大正新脩大藏經》第 48 冊，頁 53c。

¹³ 詩云：「吾結草庵無寶貝，飯了從容圖睡快。成時初見茆草新，破後還將茆草蓋。住庵人鎮常在，不屬中間與內外。世人住處我不住，世人愛處我不愛。庵雖小含法界，方丈老人相體解。上乘菩薩信無疑，中下聞之必生怪。問此庵壞不壞，壞與不壞主元在。不居南北與東西，基上堅牢以為最。……欲識庵中不死人，豈離而今遮皮袋。」此詩從描寫深山清修的適意，進而將草庵空間主人提升到佛性主體來說(不屬內外及中間的常在與不死之人)，故而將實體空間轉為「包含法界、超越壞與不壞、不居南北東西」的自由法性空間了。〔宋〕道元編，《景德傳燈錄》卷 30，《大正新脩大藏經》第 51 冊，頁 461。



而北宋僧人也有他們的各式喻擬：如投子義青針對洞山解答何為祖師西來意的詩句：「待洞水逆流即向汝道。」而頌曰：「古源無水月何生(靈光獨耀，迴脫根塵)?滿岸西流一派分(盡從這裏流出)。蔥嶺罷詢熊耳夢(莫寐語)，雪庭休話少林春(誰敢多言恃語)。」¹⁴括號內是其自註語，義青即以祖師「洞水逆流」的反常實體空間意象而起興，以言理事水月之相即，以及萬象皆自理體本源出，而此真如境界是不可以言語表述的禪理。

這種以現實的反常景象，表露法理空間的不可言說與流動性，在太陽警玄禪師(943-1027)詩偈中運用得特別多：如回覆「如何是清淨法身」時，言「白牛吐雪彩，黑馬上烏雞。」¹⁵人問「如何是透法身句」時，回答「洋海底紅塵起，須彌頂上水橫流。」¹⁶四句的回答都建立在反常的空間意象上，動詞聯繫的前後二詞即是理體與事相的意象表徵。句中之「吐」，屬空間動覺意象的容器圖示，「上」則是空間上下「UP-DOWN」的概念。警玄詩在大自然描寫中的許多黑白意象特點，是對本宗明暗偏正五位說的繼承，其中的黑白色調則顯發水墨般的美感。

曹洞宗重深山養道，主攝心靜坐、息諸外緣而潛神內觀。弟子均此風氣。宏智正覺禪師在「真贊」系列的詩偈中，表現出靈照妙觀的禪觀體悟：如「曲木床頭，心空默游。沙寒黃葦雪，風細白蘋秋。靜可久兮山瘠樹老，動無羈兮雲行水流。」¹⁷是心空默游的動靜一如體會。另「靜而神，默而真，方寸絕四壁，大千成一塵。拈來百草頭邊看，浩蕩華華葉葉春。」¹⁸則是擬萬象於一心，塑造出芥子納須彌的豐美空間形象以喻擬對象的精神人格。對真心的廣大自然與在萬象的流布，以及兩者間的分合無礙禪智，詩偈中常以水月或潭水川海的空間意象表陳。¹⁹此外，也有以各式山水空間描述心悟後的解脫境地。丹霞子淳頌洞山价禪語即言：「歸家豈坐碧雲床，出戶不行青草地。南北東西本自由，渠無向背那迴避。」²⁰是從實體空間言心性解脫時的自由無礙，「向背」的空間方向恰是正偏回互的替代意象。

¹⁴ 《林泉老人評唱投子青和尚頌古空谷集》卷1，《卍新纂續藏經》第67冊，頁273b-c。

¹⁵ 《五燈會元》卷14，《卍新纂續藏經》第80冊，頁288b。

¹⁶ 《五燈會元》卷14，頁288b。

¹⁷ 清萃法恭編，《明州天童山覺和尚真贊下火》，《宏智禪師廣錄》卷7，《大正新脩大藏經》第48冊，頁80a。

¹⁸ 師儼編，《明州天童覺和尚真贊》，《宏智禪師廣錄》卷9，頁110a。

¹⁹ 如宏智正覺〈真贊〉云：「面孔誰傳，身心自然。鑑含萬像，海吞百川。」(〈祖印漸長老寫師像求贊〉)師儼編，《明州天童覺和尚真贊》，《宏智禪師廣錄》卷9，《大正新脩大藏經》第48冊，頁102b。以及丹霞子淳〈偈〉五首之四言：「寶月流輝，澄潭布影。水無蘸月之意，月無分照之心。水月兩忘，方可稱斷。」〔宋〕慶預，《丹霞子淳禪師語錄·大洪山上堂法語》卷上，《卍新纂續藏經》第71冊，頁761b。

²⁰ 洞山价禪師的上堂原詩偈如下：「秋初夏末，兄弟或東或西，直須向萬里無寸草處去。」良久曰：「祇如萬里無寸草處，作麼生去？」顧視左右曰：「欲知此事，直須如枯木上花開，方與他合。」石霜曰：「出門便是草。明安曰：「直得不出門，亦是草漫漫地。」〔宋〕慶預，《丹霞子淳禪師語錄》卷下，《增輯丹霞淳禪師語錄續編》，《卍新纂續藏經》第71冊，頁764a。



這種身心的自由感，在宏智正覺詩偈中被大量表現著，均用山水雲海為喻。如其〈送化主偈頌〉即言：「山谷之響，水監之像。白雲之心，太虛之量。應機也乍卷乍舒，據令也全收全放。三千世界爾夤緣，百億分身君伎倆。風行空，船駕浪，施受通同無住相。一言相送知不知，千僧在你鉢盂上。」²¹言心體之量猶如虛空宇宙般地廣闊，並可收放自如而分身並現，以空間形體的一多、大小無礙表達出心形理體與事法的流動自由。而此靈覺的心性，是可以超脫凡夫生命的生死流轉的，正覺師即用「金繩拽轉泥牛鼻，半夜驅來海上耕」這種反常空間來譬喻佛性靈覺之心的超脫生死。²² 丹霞子淳禪師有類似詩頌：「靈然不涉古來今，三界都盧一點心。檻外桃花春蝶舞，門前楊柳曉鶯吟。」²³ 末二句春意盎然的空間景緻，寄寓了主體解脫後對時空的自由之感。

二、雲門三句與法眼理事圓融之表現

(一) 雲門三句與詩意時空隱喻

雲門宗文偃禪師的思想，是承希遷「一切現成、即事而真」而來。該宗的核心禪法，修行總綱與接引機用即著名的「雲門三句」。《五家宗旨纂要》卷下言其宗風是「出語高古，迥異尋常」，如「北斗藏身，金風露體。」所謂「三句可辨，一鏃遼空。超脫意言，不留情見，以無伴為宗。」或一字或多語，均隨機拈示而明。故文偃禪師示眾云：「函蓋乾坤，目機銖兩，不涉萬緣。作麼生承當？」眾皆無語之下，禪師自代言云：「一鏃破三關。」²⁴ 其後，德山圓明密禪師遂將該語離析成函蓋乾坤句、截斷眾流句與隨波逐浪三句。²⁵

其中，「函蓋乾坤」喻擬真如佛性為自性本心，其可至大無外地布滿天地宇宙之間而無所不在。是絕對真理的表徵又與萬法無別。因此在清淨法身遍及一切處，法性平等之下，諸外在山河大地與己身是同一無別的。於此顯現了自性法身的廣大遍在，可視為是立體、縱深廣大的空間性表達。其次的「截斷眾流」句，則類現象學式的「懸擱」(中止判斷)，採截流法以阻斷學人情識邊見(即差別妄想的分別智思路)的妄念之流，與破除對煩惱在奔馳競流的水路空間景象中，瞬間地阻斷，喻示了參究開悟時的不容擬議思維，與頓悟的時間性特徵。末句的「隨

²¹ 崇法為編，《明州天童山覺和尚上堂語錄》，《宏智禪師廣錄》卷4，頁53c-54a。另外，「氣清山秋，用光月浮。一無所寄，六不得收。任騰騰而異類，活鱗鱗而隨流。天上天下，雲水自由。」亦言自由的時空。師儼編，《明州天童覺和尚真贊》，《宏智禪師廣錄》卷9，頁106b。

²² 原詩云：「百骸俱潰散，一物鎮長靈。白雲功盡青山秀，青山路轉白雲迎。不曾死，不曾生。金繩拽轉泥牛鼻，半夜驅來海上耕。」集成編，《泗州大聖普照禪寺上堂語錄》，《宏智禪師廣錄》卷1，《大正新脩大藏經》第48冊，頁5a。

²³ [宋]慶預，《丹霞子淳禪師語錄》卷下，《增輯丹霞淳禪師語錄頌古》，頁770a。

²⁴ 性統編，《五家宗旨纂要》卷下，頁279。

²⁵ 性統編，《五家宗旨纂要》卷下，《大正新纂續藏經》第六十五冊，頁279。



波逐浪」，也是使用水浪波濤的自然空間意象，隨順著時間的流動而表達出隨緣適性與對機接引的詩禪式感悟。這在自然意象時空架構下所提出的雲門三句，表現出一切現成與即事而真的雲門禪義。

北宋是詩頌發展的重要時期，雲門弟子雪竇重顯的頌古詩最為著名，其受臨濟汾陽善昭影響，著有《頌古百則》，有雲門中興者之稱。其於〈送法海長老〉言：「雲在清宵水在瓶」，此是以容器圖示的動覺空間意象，運用雲、水被納藏到青天與鉢瓶之內而譬喻事理圓融的關係。其次〈送清泉禪者〉詩亦云：「春雨濛濛，春風(風+弗)(風+弗)。動兮靜兮，匪待時出。雲霞閑澹²⁶作性，金鐵冷落為骨。知我者謂我高蹈世表，不知我者謂我下視塵窟。道恣隨方，情融羈(羈)鎖。紫果一尋，青山萬朶。行行思古人之言，無可不可，南北東西但唯我。」²⁷ 詩歌前段寫景，表達出無論春風或春雨，人的動靜行止是不待時出的，既寫實景又表露主體的行藏之風。繼之則以明確的淡霞冷鐵譬況其情性。

再引《詩經》句表露行者的處世風度，穿插八尺藤菜之地景與萬朶清山的遠山視野描繪，最終在超脫古人言語之下，自信言出四方空間任我獨行的解脫自由心境。除此之外，重顯有不少極富唐詩美感的詩作，在許多美麗意象的烘襯中，透顯出禪門的深刻哲理，而這種表述方式與宋代的文人詩作風格是有差別的。如〈春日示衆〉二首詩云：「門外春將半，閒花處處開。山童不用折，幽鳥自銜來。門外春將半，閒花處處開。山童曾折後，幽鳥不銜來。」²⁸ 詩意極其簡單，四句一個單元，中間只有山童「不折」花的因，招引幽鳥「自來」的結果。

下半段只變化折花的因，以致於造成幽鳥不來的果。全詩因詩句的複疊而極富節奏感，旋律優美而耐人尋味。在時間意象的流變中，具象化地展現了雲門宗順於因果、一切自然現成的智慧。而重顯舉繫山垂語：「三界無法，何處求心？」時，咏頌了一首膾炙人口的詩偈：「三界無法，何處求心？白雲為蓋，流泉作琴。一曲兩曲無人會，雨過夜塘秋水深。」²⁹ 展現出時空流轉，即事而真，透顯一切現成的渾融禪境。重顯富有文學修養，亦留意辭藻之修飾，特以詩文形式的要求來韻讚祖師之公案，因而其詩頌廣受當時文人士大夫之喜愛，受到普遍的歡迎。在詩意化的美感之下，我們仍然能自其中體會出雲門宗，山水即真如、水月兩相忘，以及隨緣適性、一切現成的宗門禪道，這些都是立於其時空意象框架之上的表達。

(二) 永明要旨與延壽山居感悟

最晚成立，影響五代末期最大的法眼宗，宗風與雲門有關。開宗的法眼文益

²⁶ 四庫本並無以上二十字，此依《全宋詩》本。北京大學古文獻研究所編，《全宋詩》第3冊，北京：北京大學，1999年，頁1639-1640。

²⁷ 《祖英集》卷上，《四庫全書》集部，別集類，頁11。

²⁸ 《祖英集》卷下，頁11。

²⁹ 《禪宗頌古聯珠通集》卷12，《卍新纂續藏經》第65五冊，頁542c。



(885-958)曾訪漳州(羅漢)桂琛禪師，在師論「一切現成」下開悟，由此也強調盡由心造，心不可住著任何境地的主張。文益用華嚴六相圓融義以說世界的理事無別與圓融不二之理，強調一切法的理事圓融與本來如此的觀點。可說體現了青原人的理事回互、圓理於禪，三界唯心與萬法唯識的特點。而至文益的再傳弟子永明延壽(904-975)，其曾禮龍冊寺翠巖參禪師與天台山的德韶禪師。他發揮了文益禪師的主張之外，更受宗密絕對真心與知是心體、頓悟漸修及禪法和會說之影響。《宗鏡錄》100卷，書名透露其思想是舉心為宗而照萬物為鏡的用心。延壽於禪法禮尊達摩，教法則推尊賢首，因倡禪教合一思想。

《宗鏡錄》即南宗禪的頓悟與華嚴宗圓修兩者的結合，且受德韶影響，而有更重藉教悟宗的重經教傾向。然此宗自文益後二傳至永明延壽，至宋中葉後卻衰落至脈絕，傳法僅約100年而已。永明延壽回覆「如何是永明妙旨？」詢問時，說了一偈：「欲識永明旨，門前一湖水。日照光明生，風來波浪起。」³⁰實則言此偈之前，禪師不從正面回答，只交代「再添一些香」這些不相干的話回應。當學人謝師「指示」後，延壽在欣喜學人不以一般思維去參究時，方正面地以門前湖水為喻而說明。然而末兩句顯是對一池湖水在時空中的自然變化做描述。隨時間前後的推移及日照與風拂外境帶來改易，而有了波光瀲灩與湖水盪漾的不同變化，這一切都是自然而然的事物變化。詩偈即以湖水意象喻擬自性本心，而言自性理體與事象的互融無礙，念起念滅，一切均須無執無住。

事實上，延壽所言「一心」正是統攝真妄與事理的，既是理體也是事用的理事不二的「不離之一心」。此種禪慧被延壽禪師順著自然時空物象秩序的變遷來談本家之宗旨。³¹《全宋詩》卷2收錄延壽禪師69首〈山居詩〉，詩中除描繪閒適的山居生活之外，常從對大自然山水的體會，引生對禪道自性的感悟：「千途盡向空源出，萬景終歸一路通。忽爾有心成大患，坦然無事卻全功。春開小岫調新綠，水漾漂霞蘸晚紅。莫道境緣能幻惑，達來何處不消融。」³²首二句均以繁多實景途徑喻擬萬象終歸源於自心本性的空慧，三四句則言心的不可住著。前半段以實體道路、萬景通向抽象的法理空慧，是藉實存空間表露多納於一的形上抽象法義之運用。五六句轉為純山景之描繪，寫出斑斕紅綠、鮮美色澤的麗春風光。末二句則又以論義方式言山景的滌心作用，是由抽象法義空間又回歸到實存空間的作用。可說全詩由虛實交錯的空間所組構而成，是首具宋詩議論風格的自然禪詩。

三、臨濟宗全機大用的陽剛動態空間

³⁰ 《景德傳燈錄》卷26，頁421c。

³¹ 另外，在回答學人如何會永明家風問題時，延壽禪師言：「牛胎生象子，碧海起紅塵。」這些都是運用反常不可思議空間表現來表陳禪道法義的不可言說(思維)性。《景德傳燈錄》卷26，頁422a。

³² 《全宋詩》卷2，頁18-27。



由臨濟義玄(?-867)開創的臨濟宗，宗風特點是：「全機大用，棒喝交馳。劍刀上求人，電光中垂手。」³³《人天眼目》亦云：「大機大用，脫羅籠，出窠臼。虎驟龍奔，星馳電激。轉天關，斡地軸。負衝天意氣，用格外提持。卷舒擒縱，殺活自在。」³⁴足見義玄承希運的峻烈家風。義玄據學人根性特點，在接引學人方面形成一套三玄三要、四賓主、四料簡、四照用與四喝的門庭施設。三玄三要是對語言的反省，強調語言文字的侷限，希能破除對我、法的執持而悟得言外之真理。以「四料簡」來說，它是依不同的根器所採取的不同教法，也在破除學人的我法二執。其於論述時採用了不少詭譎、不可思議的時空意象。如回答「如何是奪人不奪境？」提問時，禪師云：「煦日發生鋪地錦，嬰兒垂髮白如絲」。依大慧註解，前句是存境，而後句在奪人。

也就是前句是春日生機勃發的空間(大慧詩註存境)，而後句顯然以違逆客觀時間的空間異象喻示人身我執的假有性，以此教示須破除人我的下根人。繼之，再以「王令已行天下遍，將軍塞外絕煙塵。」喻擬奪境不奪人，須破除法我的中根人。前者代表主體的自性清淨，後句則以外在空間景象的空無感表達客體法境的亦非實有亦須破之。第三是更高的層次，是對我法二執皆去而運用「并汾絕信，獨處一方」的地域意象。并、汾二州地名喻擬了主客體的我法二執。「絕信」代表斷絕音訊，言兩地各處一方並無往來，代表了人境皆泯的境地，此處是以空間的分隔意象來傳達的。末了，義玄禪師以人在空間的活動意象「王登寶殿，野老謳歌」，言已無人法可破的證道之人的自在喜樂。³⁵

除此之外，臨濟在「四照用」與「四喝」教法中，師徒間更常以身體的肢體動作與非一般語言的口喝來傳達禪義的教示與體證內容。「四照用」是據學人對主客體的不同認識所採的四種教學，旨在破除學人視主客體為實有的錯誤。如：「師一日示眾云：『我有時先照後用，有時先用後照。有時照用同時，有時照用不同時。』³⁶第一種是破法執重者的客體實有觀，其次是針對我執重者的主體實有執著，再次是對我、法二執皆重者同時破除，最後則是對於我、法皆不執者的不做任何提示。³⁷有禪師把「照」視為禪機問答，將「用」當作是「打喝」來接引學者。如：「時有僧出，問佛法大意，師云：『汝試道看。』僧便喝，師亦喝。僧又喝，師便打。(先照後用)問：『如何是佛法大意？』師便喝。復云：『汝道好喝麼？』僧便喝，師亦喝。僧又喝，師便打。(先用後照)……」³⁸

³³ 〈圓悟五家宗要〉，《人天眼目》卷6，頁331。

³⁴ 〈臨濟門庭〉，《人天眼目》卷2，頁311b-c。

³⁵ 《人天眼目》卷1，300a-b

³⁶ 《人天眼目》卷1，304b。

³⁷ 故其後云：「先照後用有人在，先用後照有法在。照用同時：驅耕夫之牛，奪饑人之食。敲骨取髓，痛下針錐。照用不同時：有問有答，立主立賓。合水和泥，應機接物。若是過量人，向未舉時，撩起便行，猶較些子。」《人天眼目》卷1，304b。

³⁸ 餘文獻是：「僧入門，師便喝。僧亦喝，師便打。云：『好打只有先鋒，且無殿後。』(照用同時)僧來參，師便喝。僧亦喝，師又喝。僧亦喝，師便打。云：『好打為伊作主，不到頭無用處。主家須奪而用之，千人萬人，到此出手不得。直須急著，眼看始得(照用不同時)。』古德云：『主一喝驗賓，賓一喝驗主。主再喝驗賓，賓再喝驗主。四喝後無賓主也。到這裏主家



臨濟的四料揀與四照用重在禪師對學人根機的觀察，「喝」是以心聽聲的念動³⁹，初為馬祖師對百丈所使用，至義玄時更有所發揮。棒打的含義略同於喝，是用於迷惑更深之人。有「四喝」之教法如：「師問僧：『有時一喝如金剛王寶劍(可為斷惑)，有時一喝如踞地師子(醒迷)；有時一喝如探竿影草(以試深淺)，有時一喝不作一喝用(指本無意義)。汝作麼生會？』僧擬議，師便喝。」⁴⁰禪宗禪法的發展，由靜坐不立文字與農禪並舉，再至義玄時開展出種種新的禪機之法，這些棒打聲喝其實運用了身體與空間的互動，雖非言語實是一種廣義的語言。而動作聲喝喻示的，正是離相絕思維的禪義表達與體證心得。

另外，臨濟宗這些單刀直入與機峰峻烈的活潑自由禪風，以及義玄承道一、希運「觸類是道」思想所進一步提出的屙屎送尿、著衣喫飯等「平常心是道」的禪修風格⁴¹，皆源自義玄更突出馬祖自我真心是佛的「自信」觀點⁴²，形成臨濟禪法中「無位真人」與「無依道人」自由解脫、任運無礙主體的特點。正是其重心性的直顯，從心直入般若觀照以達實相的特徵，使悟入的方式十分多元靈活，禪家其運用口語文字之外的各式活潑教法，在身體感官知覺與其相涉的時空環境中，表現出種種極富啟發性的自由禪風。

其中，義玄承希運⁴³所言之「一精靈分為六和合」說頗值得注意。⁴⁴即佛性自心隨六根與現實環境之互動而顯的觀點，此凸出了自心起用處「見聞知覺」作用的重要性。這些強調身體六根對應外在六塵之境的互動感知，本是慧能以後江湖禪宗(石頭宗與洪州宗)所共具的特點。⁴⁵但在對善以身體動作在空間的表現為教法的臨濟人而言，無疑其空間的動態感遠大於青原一系，曹洞禪人的靜態之相，這是就義理方面來說的。而臨濟之所以具此特徵，有其地理環境因素的影響，宋以前的五宗均已成立，但多是在南方發展，獨有臨濟一系在河北，直到北宋中期才傳到南方，因此臨濟禪法的陽剛風格，應與實體的空間的地域特徵有關，此是須特別留心的。⁴⁶可知臨濟宗的教法，特別凸出修行主體在空間中的動態特

便奪卻，更不容他。』《人天眼目》卷1，304b。

³⁹ 閻孟祥，《宋代臨濟禪發展演變》，北京：宗教文化出版社，2006年，頁126。

⁴⁰ 《人天眼目》卷1，302b。

⁴¹ 「師示眾云：『道流！佛法無用功處，祇是平常無事。屙屎送尿，著衣喫飯，困來即臥。愚人笑我，智乃知焉。古人云：向外作工夫，總是癡頑漢。爾且隨處作主，立處皆真。』」《鎮州臨濟慧照禪師語錄》，《大正新脩大藏經》第47冊，頁498a。

⁴² 言：「爾要與祖佛不別，但莫外求。爾一念心上清淨光，是爾屋裏法身佛。爾一念心上無分別光，是爾屋裏報身佛。爾一念心上無差別光，是爾屋裏化身佛。」《鎮州臨濟慧照禪師語錄》，頁497ba。

⁴³ 希運曾言：「所言同是一精明分為六和合者。一精明者，一心也。六和合者，六根各與塵合。眼與色合，耳與聲合，鼻與香合，舌與味合，身與觸合，意與法合。中間生六識為十八界。若了知十八界空無所有，束六和合為一精明。一精明者，即心也。」《黃蘗希運禪師傳心法要》，《景德傳燈錄》卷9，頁272c。

⁴⁴ 「心法無形，通貫十方。在眼曰見，在耳曰聞。在鼻嗅香，在口談論。在手執捉，在足運奔。本是一精明，分為六和合。一心既無，隨處解脫。」惠然集，《鎮州臨濟慧照禪師語錄》，《古尊宿語錄》卷4，《卍新纂續藏經》第68冊，頁23a。

⁴⁵ 毛宗賢，《中國曹洞宗通史》，南昌：江西人民出版社，2006年，頁72-87。

⁴⁶ 此應做更詳細的考察，印順法師即言洪州宗主流的「粗暴」作風，始於道一對打、踢、喝的運用，其弟子更將之強化，特別是義玄使用棒喝來喝佛罵祖。這種充滿強烈力量的特色是與



徵與陽剛性的風格。

再看臨濟入宋後的禪僧詩作。北宋臨濟禪興盛的重要人物，為文字禪的首倡者汾陽善昭⁴⁷，其有反省語言的「三玄三要」臨濟心法教示。三玄三要旨在破除學人對我法的執迷，強調語言文字的侷限性。目的在教人體會出言句中的權實照用功能，誘導學人直觀領悟言外的真如之境。汾陽頌(并)總：「第一玄：照用一時全，七星光燦爛，萬里絕塵煙。第二玄：鉤錐利便尖，擬議穿腮過，裂面倚雙肩。第三玄：妙用具方圓，隨機明事理，萬法體中全。第一要：根境俱忘絕朕兆，山崩海竭灑飄塵，蕩盡寒灰始得妙。第二要：鉤錐察辨呈巧妙，縱去奪來掣電機，透匣七星光晃耀。第三要：不用垂鈎并下鈎，臨機一曲楚歌聲，聞者盡教來反照。三玄三要事難分，得意忘言道易親。一句明明該萬象，重陽九日菊花新。」⁴⁸

其中三玄是大乘佛教核心的三層次，三要則是解悟修行的三關要。第一句體中玄，汾陽禪師以七星劍燦爛與壯闊無煙塵的空間意象，來表徵自性本體的察照妙用。第二玄言真如不可以思維方式直接表意，否則就會被利鈎穿腮，招致裂面可怕後果。於此汾陽運用了極其強烈的軀體受刃意象，顯露出臨濟峻烈的宗風特點。此外，在形容雖藉言說，然要根境俱忘，掃蕩主客觀時，使用了山崩海竭、寒灰蕩盡意象來描述主客根境皆不應執持的教示。第二要則以匣中七星劍透射出來的閃耀光芒，喻擬禪師以不著言說、隨機應變的靈活教法。最後以主體「不須垂鈎下鈎」的動作，說明對明本心弟子的毋須採用固定教法，並以「一曲楚歌聲」隱喻開悟的境界。末了總頌以具象的「重陽新菊花」自然意象，表露了般若與佛性禪智的圓滿包攝性。

善昭禪師也有詩意性的時空喻示，當學人問：「真正修道人不見世間過，未審不見箇甚麼過？」時，其回答：「雪埋夜月深三尺，陸地行舟萬里程。」⁴⁹前者是暗冷的空間意象，後者則以錯置的交通工具之行駛，既拉出廣大的空間覺知，又似隱含了無窮的時間之感。善昭所傳法的慈明楚圓(986-1039)禪師，晚年將臨濟禪法以河北為中心轉至湖南長沙一帶，並廣結高官名流而擴大了臨濟宗的傳播範圍，並下開黃龍與楊岐兩派。然其三玄三要說比汾陽之禪偈所運用的意象，顯然柔和與詩意許多。如於第二玄言：「靈利衲僧眼未明，石火電光猶是鈍，揚眉瞬目涉關山。」此處運用由肢體語言所塑造的時間短語，以及與遠方空間異地間的剎時聯繫，用以形容掌握到認識真理方法與否。而第三玄的：「萬象森羅宇宙寬，雲散洞空山嶽靜，落花流水滿長川。」則從橫向的寬闊空間，轉至遠方山嶽洞口的縱深，而回返至腳跟大地近距離與俯角的落花流水，視角的轉換可謂

地理的區域性有關，此即代表「北方之強」的緣故。釋印順，《中國禪宗史》，臺北：正聞出版社，1992年10月，頁410-414。

⁴⁷ 善昭融和行腳參悟各家的心得，有三訣(指導學人)、三句(為接引學人)、三玄、三要、四轉語、四喝、四賓主、五位、六相、汾陽十八問等獨具的接引學人禪法。

⁴⁸ 《人天眼目》卷1，《汾陽無德禪師語錄》，302a- b。

⁴⁹ [宋]普濟，《五燈會元》卷1，頁234c。



立體縱橫，時空交錯，形象飽滿而詩意盎然。⁵⁰

四、黃龍三關與楊岐詩境的時空表露

(一) 黃龍三關與惠洪之時空表現

臨濟宗入宋後開出的黃龍宗，其時空意識表現在接引學人的「黃龍三關」禪法上。黃龍慧南(1002-1069)禪法的基本特色，仍以臨濟無位真人為宗，用其全機大用、殺活自在與徵心截流之法。其提「黃龍三關」供人參究，目的在以臨濟觸事而真見解，用簡單、觸機即悟方式，使人脫離文字禪之弊而返回直捷明快的臨濟禪法。⁵¹「三句」見《人天眼目》卷2⁵²，第一關問學人：「人人有箇生緣，上座生緣在什麼處？」問來世界的緣由為何？次問「我手何似佛手？」是欲揭示人與諸佛關係不二的智慧。最後提「我腳何似驢腳？」問題，是言人與畜生(異類)關係的看待，即生、我不二之理的體認。此是認為心佛與眾生三者皆無所差別。所答皆為日常的行為與所見之平凡景物，實則此是禪師為消除人相對差別迷執而設的開悟之語。「觸事而真」本就凸出軀體與環境相涉的空間感知，此三轉語中十分留意身旁可資利用的條件，「生緣」的追問展開時間性的追溯，二、三關則將以往對佛我、人與自他眾生關係平等的抽象佛理，分別以人身中的手、足部分加以提問，這是一種典型的、身體空間性譬喻之運用。

黃龍宗的惠洪覺範(1071-1128)是以詩文著稱的僧人⁵³，其於古典詩歌中有不少富含時空意識之作。〈十五日立春〉詩云：「千年像教唐朝寺，雪後新年晴復陰。殘僧無事春又至，游客不來山自深。長廊掃葉望空翠，小閣卷經橫水沉。三生白業有言說，一念淨心無古今。」⁵⁴首二句以千年古寺對應當下的時間點，是古今新舊的對比。三、四句則以主體人之不來，映襯時節的復現，「又」字點出人間周而復始的時間輪迴。末二句更以過、現、未三生的善業可以言說，再以禪家一念淨心(無念)，即無念無住的內觀時間，從非分別智將古今時空消融為一，將前述外在客觀的時間全都收束到禪家的內證體悟時空。全詩以時間變遷為

⁵⁰ 第一玄是：「三世諸佛擬何宣，垂慈夢裏生輕薄，端坐還成落斷邊。」均見《人天眼目》卷1，302b。

⁵¹ 禪師初學於雲門，後參楚明楚圓大悟。雖明死句之弊，但仍用雲門宗風接引學人，故門庭嚴峻人喻之如虎。

⁵² 「南禪師問隆慶閑禪師云：『』閑云：『早晨喫白粥，至晚又覺饑。』又問：『我手何似佛手？』閑云：『月下弄琵琶。』又問：『我腳何似驢腳？』閑云：『鷺鷥立雪非同色。』黃龍每以此三轉語垂問，學者多不契其旨。」《人天眼目》卷2，頁310b。

⁵³ 釋德洪，一名惠洪，號覺範，筠州新昌(今江西宜豐)人。曾隨真淨遷洪州石門。工書善畫，尤擅繪梅竹(《圖繪寶鑑》)，多與當時知名士大夫交游，於北宋僧人中詩最盛(《四庫全書·林間錄》提要)。

⁵⁴ [宋]德洪覺範，《石門文字禪》卷10，《嘉興大藏經》(新文豐版)第23冊，頁619a。



軸心言立春之感懷，饒富時間意識。

此外，惠洪在〈同超然無塵飯柏林寺分題得柏字〉詩中，雖見山寺景佳人親，然卻有「吾行無疾徐，住佳去亦得」之說⁵⁵。〈自豫章至南山月下望廬山〉亦有類似說法：「吾生飽食隨東南，去亦無求住無取。」⁵⁶皆顯示了無執灑脫、來去自如的心境。來去，是主體對時間的感知，也同時是空間的表現，僧人於此展露了禪者的無執智慧。而此來去無礙的主體，在宋代更常以一種顯明的、主動的姿態表現出來。惠洪〈舟行書所見〉詩：「剩水殘山慘淡間，白鷗無事小舟閒。箇中著我添圖畫，便似華亭落照灣。」⁵⁷即為一例。在整個如畫的舟行所見空間中，僧人更肯定地明指「我」的加入，將使整個「畫面」增添美感。這種肯定、強調主體我涉入藝術作品時空的特點，正是宋代主意藝術觀的表現。若索其緣由也與南禪高揚自性、肯定主體自信的時代風氣有關。

再看空間譬喻，惠洪也有不少著墨。如：「稽首一切智成就，譬如一月落萬水。乃知洪崖橋上看，不離文殊一月體。」從詩題的敘述可知，惠洪遊翠巖見文殊瑞相，瞻仰之餘，也從更根本的法理來反省、看待此一現象。其以水月之喻而言法身空間的遍在，以及現象與本體的一多關係。⁵⁸除此之外，詩僧也有不少時空融和無間之作。〈同敦素沈宗師登鍾山酌一人泉〉即云：「鍾山對吾戶，春曉開煙鬢。白雲峰頂泉，紺碧生微瀾。經年未一酌，對客愧在顏。兩翁亦超放，瘦策容躋攀。大千寄一瞬，境靜情亦閑。」⁵⁹詩末的「大千寄一瞬」將廣大空間融攝於一瞬的短暫時間，頗有芥子納須彌意。

另外的〈飛來峰〉，即是首經典的禪義論理詩了。詩首言意欲行遊，忽而出門，繼之描述飛來峰雲開如在眉睫之上，勢如翔舞，秀色不為千嶂所遮。面對如此壯闊的景象，僧人不禁發出感慨：「萬物皆我造，何從有來往？大千等毫末，古今歸俯仰。心知目所見，皆即自幻妄。如窺鏡中容，容豈他人像？頗怪胡阿師，乃作去來想。」⁶⁰言萬物皆由自性佛心所造，一切本然而然，因此無有來去往返之相。在般若禪慧的平等無住空觀下，大小空間與今昔的時間差異都不存在，悠長的古今去來時間都歸於剎那的瞬間。無論是內在心知或目見的外在現象，都空幻不實，就如同自觀鏡中之容貌，雖屬不實的現象但仍是自我本心的映射。因此評論胡僧以「飛來」命名之非是。全詩以山名起興論議佛禪的無住時空，是首典型的宋代哲理詩。

(二) 楊岐方會與弟子的時空表達

⁵⁵ [宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 1，頁 578b。

⁵⁶ [宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 2，頁 583c。

⁵⁷ [宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 16，頁 651b。

⁵⁸ 詩題是〈立上人北遊五頂南還，畫文殊雲間之相。余政和年秋遊翠巖，立持以展洪崖橋上。

時山雲廓清，萬峰劍立。谿轉雷驚，行人悚動。忽瞻瑞相，如見於岱嶽時。余聞文殊為根本智，智無不立，豈獨現於五頂耶？〉[宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 15，頁 645c-646a。

⁵⁹ [宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 4，頁 591c。

⁶⁰ [宋] 德洪覺範，《石門文字禪》卷 3，頁 590a。



楊岐宗自創始人楊岐方會(992-1049)⁶¹到五祖法演時，勢力尚不如黃龍宗，是自圓悟克勤才逐漸興盛。然黃龍派斷絕後，此派取代黃龍而發展了臨濟禪，對後世影響極大。楊岐宗的特點在融會臨濟與雲門兩宗的風格，所謂「其提綱振領，大類雲門」、「其驗勘鋒機，又類南院。」⁶²是兼有道一的機用、義玄立處皆真不容擬議、直透心源以悟徹本心之禪風，以及雲門宗一切現成禪法的特點。⁶³方會也針對當時文字公案禪法之流風，重新強調直透心源以悟本心，不可執語言文字的葛藤糾纏。其禪法側重靈活運用，以多變機語隨機示人。⁶⁴

方會和尚於上堂詩中運用了不少詩意的，特別是自然意象以喻擬禪道。如回應學僧「如何是楊岐境？」的提問，答曰：「獨松巖畔秀，猿向下山啼。」又問：「如何是境中人」時師言：「貧家女子攜籃去，牧童橫笛望源歸。」又續言：「霧鎖長空，風生大野，百草樹木作大師子吼，演說摩訶大般若。」⁶⁵全都運用了大自然的空間意象來說明。首二句呈現孤挺青松與山間迴盪的猿啼意象，以詩意盎然、一切自然本真的景象喻擬了本宗不可言說的悟道禪境。三、四句是山野間尋常人家的活動，表現一種體悟後，人在空間中的自由安適感。末了「霧鎖長空風」三句，以自然的空間意象表徵自心本體的函蓋乾坤與一切現成，既顯現雲門風格、又展露出自家的氣度。⁶⁶

方會的空間意象，尚表現出一種感官上的冷熱覺受特點。《五燈會元》載方會示眾云：「雪！雪！處處光輝明皎潔，黃河凍鎖絕纖流。赫日光中須迸裂，須迸裂。那吒頂上喫蒺藜，金剛腳下流出血。」⁶⁷以北國隆冬，雪地黃河冰封，耀眼光照似欲劈裂凍流的酷寒景致，以及哪吒頂刺蒺藜、金剛腳下流血的身體受創意象而表出禪義。寒冰酷冷節候之外，另有熱冷交流景象。方會上堂偈云：「踏著秤錘硬似鐵，啞子得夢向誰說。須彌頂上浪滔天，大洋海裏遭火熱。參！」⁶⁸前兩句從身體感知出發，表露內證自悟境界的不可言說；後二句則以山頂上橫絕洶湧的浪濤，與冰涼海水衝決熱流等反常的空間景象，來喻示開悟體會的不容擬議與直心見性的不可思議境地，其所表現的近於酷冷殘暴意象，皆顯現了臨濟一系痛快淋漓的陽剛風格。

再看方會弟子的表達，白雲守端和尚(1024-1072)面對郭功甫扣問心法時頻追

⁶¹ 方會禪師，袁州宜春(今江西宜春人)，為臨濟宗第八代傳人。得慈明楚圓啟發而悟道，後至袁州楊岐山(今江西萍鄉北)弘禪，有《楊岐方會和尚語錄》傳世。

⁶² [宋] 惠洪撰，《楊岐會禪師》，《禪林僧寶傳》卷 28，《卍新纂續藏經》第 79 冊，頁 548b。

⁶³ 其禪學風格屬於臨濟一系，但在具體運用方面又吸收了雲門等派的特點。

⁶⁴ 楊岐語錄：「楊岐一言，隨方就圓。若也擬議，十萬八千。」又云：「楊岐一語，呵佛叱祖。明眼人前，不得錯舉。」仁勇編，《楊岐方會和尚語錄》，《大正新脩大藏經》第 47 冊，頁 640b。

⁶⁵ 仁勇編，《楊岐方會和尚語錄》，頁 640b。

⁶⁶ 故其後云：「三世諸佛在爾諸人腳跟下轉大法輪，若也會得，功不浪施。若也不會，莫道楊岐山勢險，前頭更有最高峰。」仁勇編，《楊岐方會和尚語錄》，頁 640b。

⁶⁷ [宋] 普濟，《五燈會元》卷 19，頁 388c。

⁶⁸ [宋] 普濟，《五燈會元》卷 19，頁 388a。



問「牛醇乎？」其後並為其陞堂而發揮之一偈曰：「牛來山中，水足草足。牛出山去，東觸西觸。」⁶⁹牛，是自心自性的譬喻，叢林裡拈提極多。「醇」通「純」，是反問心性的體悟狀況。詩偈言牛於山中水草豐美可食，出山後亦可四處遊走覓物。「觸」是獸類用犄角抵物，「東西」則為方位詞，遍指任意的空間。詩偈是以山野農家慣見的自然景物，喻擬著衣吃飯、觸類是道而任運的心性開悟特徵，極富空間的觸動感。另外，五祖法演(1024-1104)，有偈言：「晄伯臺前送別時，桃花如錦柳如眉。明年此日凭欄看，依舊青青一兩枝。」⁷⁰詩歌在時間的框架中，顯示雖外在現象會有推移的變化，然而生命的本質正如年年綻放的桃花，其本質是常住不變的。其於〈投機偈呈白雲端禪師〉偈中，也以禪家慣用的田地空間形相喻言抽象的真如本心。⁷¹

最後，著有《碧岩錄》，影響南宋文字禪極大的圓悟克勤禪師(1063-1135)，詩偈中亦有不少時空的表現。其云〈偈〉言：「蝸牛角上三千界，雲月溪山共一家。既爾業緣無避處，不如隨分納些些。」⁷²以狹小的蝸牛角上能載承無量的廣大世界，以及雲月溪山的並存景觀，而說自性解脫後的無礙心境，此是運用了上下與並列式的空間意象作為禪義內涵的喻依。克勤另有一〈偈〉：「雲騰致雨，世界索然。日照天臨，乾坤廓爾。文殊臺裏，萬菩薩縱然顯現；晴是晴，雨是雨。山是山，水是水。(阿那箇是萬菩薩?)風暖鳥聲碎，日高花影重。」⁷³以自然節候的雲雨日照，山山水水的各住其位，而言立處皆真、一切現成之理。可見富於文藝修養的禪師，將一切現成禪義以各式自然山水的空間意象表出的手法。

五、作為意象與喻義間的時空表達及其他

回顧前說各宗詩歌的時空表現，曹洞宗有不少隨順時序流轉的時間觀，藉以表現出解脫後的身心自由之感。而此宗的空間表現可溯自石頭希遷的〈草庵歌〉，從色身對草庵的感知為據，引申出對法義空間(含時間)的表陳，都影響了後來曹洞宗的時空特色。此外，在說明理事回互智慧時，其運用系列性的對比意象，是以人、動植物類或山水自然景觀物象為主的空間意象居多。其中凸出的黑白明暗意象，既可看作是視覺對空間的感知，又可表徵為日夜交替的時間意象。而其於單一意象與意象之間，往往以違逆現實的空間物象表出，用以披露不可言說的法理無礙之境。再者，因主攝心靜坐、潛神內觀的修持特點，使此宗顯現一種內在

⁶⁹ [宋] 曉瑩，《羅湖野錄》卷4，《四庫全書》子部，釋家類，頁10。

⁷⁰ [宋] 曉瑩，《羅湖野錄》卷2，頁16。

⁷¹ 法演至其師白雲處時，提問南泉摩尼珠話的禪典。被雲禪師叱責後有所領悟，便獻投了一偈語：「山前一片閑田地，叉手叮嚀問祖翁。幾度賣來還自買，為憐松竹引清風。」[宋] 普濟，《五燈會元》卷19，頁391b-c。另外，法演上堂亦曾言：「白雲不會說禪，三門開向兩邊。有人動著關捩，兩片東扇西扇。」也是透過對門扇的空間感知而言其師之禪義。同前註，頁392b。

⁷² [宋] 師明，《續古尊宿語要》卷3，《卍新纂續藏經》第68冊，頁418a。

⁷³ [宋] 師明，《續古尊宿語要》卷3，頁420a。



性的心性時空特點。

至於雲門宗的三句教示，「函蓋乾坤」在彰顯佛性真如的滿布遍在，偏屬空間性的喻擬。「截斷眾流」藉阻攔奔流水路的空間形象，以言參究開悟時的不容擬議，是時間性的表達。「隨波逐浪」則在波水的流動景象中，言隨緣適性、一切現成的解脫智慧。而雪竇重顯運用空間的容器圖示來揭示事理圓融的關係，並以天候、物質等意象來譬況僧人的心性特質，同是立於實體空間的喻擬。其尚有從眾多自然意象的組構中，展現時空混融一體的禪境詩偈。另外，法眼詩偈從永明要旨的解釋來看，以一池湖水在時空中的變化喻擬理事無礙、念起念滅的無執精神。延壽禪師的山居詩，則由實際景物通往禪義的虛理空間，又自抽象法義再度重返現實的生活空間，是以虛實交錯的型態而表現的。

再說臨濟宗，其「一精靈分六合」的觀點，以及對無位真人與無依道人的提出，都使禪者在轉入生活世界的參究有了感知的依據。而其全機大用的諸多門庭施設，在多方接引途徑當中所凸出的打喝教法，相較於其他宗派，此宗特別突顯了以軀體涉入空間，並與參究對象有實際肢體互動的特點，呈現出一種動態性的陽剛風格。其後黃龍宗的時空表現，可自黃龍三關來觀察。首關對生緣的提問是時間性的追索，次關與末關分別運用了人體身上的手、腳部位以喻擬佛、我，以及自我與他類眾生本質上的無二無別，此是運用了身體空間之譬喻。若依字詞連繫而言屬明喻，但若從由身體的以部分「部位」代替佛與他類眾生的「全體」指涉來說，則為轉喻(metonymy)式的譬喻。

至於黃龍派的詩僧惠洪，於詩歌中亦有不少富含禪義的時空表達。作品除凸顯主體我的存在外，更常藉自然山水之景展現一多相即的圓融禪境。最後，楊岐宗的時空表現可見方會和尚對「楊岐境」的揭露。從詩歌語言來看，方會有不少自然空間意象的表達。其間有不少是在山水的景觀上面，更賦予了感官對峙性的冷熱覺受，使作為隱約背景的空間有了主體涉入後的知覺觸感。白雲守端之言牛出山時的東西觸動，也是藉由對實體空間中的物象感知，以譬況觸類是道而任運的心性開悟體驗。爾後圓悟克勤也運用大量的自然山水意象，以實體空間的不思議景象，喻示自性解脫後的無礙心境。若干詩作出現的雲雨日照與山水的各住其位，也都是對立處皆真、一切現成法義的詩意性喻擬。

大抵看來，各家時空表現雖有南禪法理的共通特徵，但也有隨各宗禪法與僧人個性之不同而有各別的差異，如青原與南嶽二系同在南禪義理之下即有不同的偏重傾向。青原一系在禪語表達上本就以「詩文學」著稱，宋初四大頌古禪師均屬青原系，當可證明。⁷⁴ 因此在時空的表達方面，意象的運用顯然較南嶽一系更具詩意性的美感。此外，由於修持主張與禪風的不同，馬祖系偏於自境上見性，

⁷⁴ 雖頌古是由臨濟的汾陽善昭禪師開端，但宋初四大頌古師是指雲門宗的雪竇重顯，以及曹洞宗的投子義青、丹霞子淳與宏智正覺禪師。



石頭則偏重在心源上見性⁷⁵，此使青原一系較顯內在思維感悟的時間特點；而相較之下，南嶽系則凸出在空間行動中的活潑動態之相。此是北宋自然禪詩中時空表現的大要說明。

一般的論述，多是到此為止。然而筆者想試著追問的是，我們何以能從詩歌自然意象所表現的時空特徵中，去理解禪師背後所欲傳達的形上內容呢？以下擬自當代認知語言學中，對隱喻機制的相關研究來稍加探論。

亦即，詩歌是一種由主體人(禪師)於生活世界，在與自然環境或參學者互動之下的表述，是由主體生理感官六根與現實生活世界交涉之下的經驗。故不論是做為豐富意涵的參悟媒介，或僅僅是對物象的直接描述，詩歌均有意象與圖式化的特徵。但在一個閱讀者(參禪者)的立場來看，特別是將「詩偈」視為是參禪的體悟途徑的話，其感悟的過程為何呢？如何能從觸目所見(所感)的圖式、具象化的詩歌意象群中，「跳躍」至對抽象的隱喻意涵，即形上禪義的把握？我們認為，其中一項可能的機轉，是參究的主體透過意象所提取的，呈現在詩偈中的、或隱或顯的時空表現，由此形塑更內在的時空意識的領會，而進一步去對詩歌的禪義隱喻內涵有所把握。

因此，作者從生活世界生理六根接觸六塵的「感知」體會，化為詩偈文本的諸自然意象，在對現象描述的諸意象中，隨著敘述與運用的詞語與事物的不同，自然會浮現或隱或顯的時空框架，由其呈現的特點，我們可探得作者更為內在的，屬於「心意識」的時空意識之領會。在以「不立文字」為立宗精神的禪家，祖師不以佛典著述來表達對開悟真理的說明，我們只能從「不可解」的語錄詩偈中來試著趨進其內蘊的禪慧。須注意的是，上述的「理解」過程中，並非是由理性思維所主導，而是由詩喻性的感性知覺所一路伴隨的。在主體一次次「意義形塑」的閱讀過程中，均帶著「模糊」、「不確定性」，與整體、豐富性內涵的主體感知在內。故它不同於論義式的說解，容易將開悟中的禪義智慧給指實、限制住而成了「死語」。

而這樣透過詩偈語言，以探察禪義的體會過程，我們或可由當代認知語言學的相關研究來嘗試說明。在傳統修辭學的用法之上，Lakoff 和 Jonhson 等人將「隱喻」也視為是一種認知方式，認為隱喻可將兩個不同的認知概念加以聯繫在一起。由於隱喻是運用具象的感覺形式來表達，因此被視為是具有詩性的功能。而詩歌語言本身的「以少(字詞)總多(意義)」特點也被視為具有隱喻的功能。實則兩者皆藉具象化的圖象「意象」以構成及表述的。因此，若以具體的意象(這可帶出主體的意向性)，來表達抽象的意義或概念這個特點來看，僧人以詩歌的方式來表達禪意，本身即可視為是隱喻方法的運用。依 Lakoff 等人提出在隱喻中的「意象圖式」，由其具體概念，特別是由人對環境與對象感知的動覺經驗，這種屬於物質、空間性的結構，往往可以令人聯繫(投射)到對抽象概念的認識。這

⁷⁵ 毛忠賢，《中國曹洞宗通史》，南昌：江西人民出版社，2006年，頁66-67。



有助於我們說明詩歌意象所具有的對禪義指涉的功能與作用。

再者，對時空的體會直接關係到「認識活動的本身」，認知語言學強調意義是奠基於身體的感知，並在與對象的互動交感中產生的。與此相類，在南宗禪法裡，對修行主體特別凸顯眾生心的「靈知靈覺」作用，認為「見聞覺知即心」，重視六根對生活世界的體驗，因而抬手運足、行住坐臥、揚眉瞬目、擔柴運水、饑餐渴飲等皆為悟道的憑藉。⁷⁶ 這樣的一個「感知主體」，對於禪義的表達與掌握，不僅停留在詩偈中成為詩歌意象的表達，更在於其他一切生活的互動中顯現，這也就是我們會將動作性教示也視為是「禪詩」來探究的原因。而參究者在由意象轉進於意識層次，乃至於最終對禪義的領會，主體的認知功能是推進的要角。而南禪僧人這種重視軀體經驗(bodily experience)，一種心性覺知的轉向，可視為是一種朝向(外在)實體空間的轉向。有此轉向，南禪僧侶，特別是臨濟一系方能展開其即事而真、觸目是道的禪修體驗。

以此觀點，以下來綜看自然禪詩中的時空相關問題。先從時間來看，一般現實的時間通常是一維與線性的，是外在、客觀、順序性的流動，因此有過去、現在與未來，是屬於連續的、次序性的分別概念。然而我們看到詩偈中對時間的表述是極少的，此是因其抽象性質而不易被表出的緣故。禪偈中對客觀時間的描繪，多為僧人的感懷。⁷⁷ 相對的，詩偈中表現的禪義法理時間，往往是以變型的型態出現的。且對時間的體驗往往涉及到生死的觀點。實則禪者的法義時間觀，可溯自惠能的「三無」思想中的「無念無住」思維。⁷⁸自內心的主觀時間來看，一切外在客觀的時間的變化均屬心意識的變現，在頓悟的當下即泯除了時間的長短、前後的分別相，隨順心念剎那間的生滅相續而不起妄念執著。禪偈中表此不可說的法義時間，往往採違逆時秩序、意象對峙的手法來表陳。顯現一種「非、超」一維度與「非順序、持續性」的時間特徵。

次言空間。相較於時間經驗，空間更具有原初性，它可說是時間概念形成的基礎。依Lakoff的隱喻理論，空間隱喻(Spatial Metaphor)有其首出與重要性。認為以「空間」概念為始，而向其他認知域進行映射可獲得對「非空間」抽象意義的認知與理解。亦即借空間方位有助於我們對抽象概念(如時間)的理解。這種以

⁷⁶ 南禪將抽象的佛性與般若形上抽象法義導向對心的實踐上。關鍵在於從客觀的佛性，轉到人身軀體的心上來說。由心的觸動與六根感官的覺知(一精靈分六和說)，這種「感知的主體」，方能轉向與外在生活世界的相通，並開啟「觸類是道」的悟入可能。

⁷⁷ 宋朝運用的計時動量詞有年、歲、載、稔、月、日、朝、夜、宵、宿、春、夏、秋、世、代、旬、晌、時、刻等字。金桂桃，《宋元明清動量詞研究》，武漢：武漢大學，2007年6月，頁102。這些在詩偈中也有運用。

⁷⁸ 指「無念為宗、無相為體、無住為本」思想。宗寶編，《六祖大師法寶壇經》，《大正新脩大藏經》48冊，頁353a。



空間表達時間概念的運用，在日常生活與文學作品中比比皆是。上述詩偈中的自然時空意象，也以空間意象居多，即可說明此一普遍現象。從認知語言學來看，Lakoff (1987) 區分出感覺((Perception)、心智 (Metal)與意象圖式三種意象。其中「意象圖式」是一種超越特定感知，為「意義的框架內容」的意象種類。並提出與空間概念緊密相連的六類「動覺意象圖式」。⁷⁹由上文可發現，南禪詩偈中對空間動態意象的運用極多。以身體經驗出發，有各式「動覺意象圖式」的表出，前言「銀碗盛雪，明月藏鷺」即「容器圖式」(Container Schema)喻的表達。⁸⁰

此外，禪偈凸出的空間動感，尚表現在對空間動量詞的運用上。⁸¹宋代時期的器官動量詞還不太常見，但主要的「拳、掌、腳」等字運用卻在語錄中大量出現。另外，同形動量詞「喝」，以及打類動作必然憑借的竹篋、拄杖、拂子、藤條、棒等工具動量詞，在宋代僧人語錄中也有大量的運用。⁸²可見詩偈中禪師們身體動作在空間中運用的情況。而這些肢體棒打聲喝作為，是藉空間感知的直觀體驗表達抽象禪理概念的。洪州與石頭系門下，同有用身體動作表示禪義的方便施設，但在空間感方面，石頭一系顯然不如洪州系具有強烈的動態感知。可說前者偏向思維處參究，而後者特別是臨濟禪法，則更突出以「見聞覺知」出發，肢體涉入的強烈空間感知。

如同變型的時間一般，詩偈中也有不少變異的不思議空間。一般空間是三維度的，漢語中對「空間隱喻」的研究，常是上下、高低、大小、深淺等二元的一組對立概念，顯示外在的實體空間的「分別思維」性。但詩偈中往往有不少透過對外客觀自然景致而表現空間錯置的意象之使用，目的皆在於對禪義的表達與領略。而禪義變型空間的依據，大底是受般若禪智對「分別思維」的泯除，這在體現在惠能的「三無」說中。其次，華嚴思維中的過、現、未三際回互交穿的圓融，從而令時間由單向流動活轉為雙向的互攝型態，並擴及到方位與長短的空間互滲表現，也都深深影響了南宗禪法的時空觀。可說這些不思議的變型空間，正是禪家欲意「寓寄」禪義的慣用手法。

再次，時間雖屬一維，空間是多維的呈現，但實際上是互為存在的，其雖為互倚的關係，然在文學詩歌的意象表現上卻各有隱顯的不同。這也就是我們說詩偈中的時間意象表現，常是以實體空間，特別是主體人對空間中的感知出發，轉而加以表現的。同樣地，許多鮮明的空間意象其實是隱含時間概念於其中的，沒有了時間的支撐，空間也無從呈現。更進一步來看，實則於佛教法義來說，時空

⁷⁹ Lakoff (1987) 分「動覺意象圖式」主要有六類：「容器圖式」、「部分—整體」、「連接圖式」、「中心—邊緣」、「始原—路徑—目的地式」與「其他圖式」等六類。

⁸⁰ 限於時間，對詩偈中各式意象所呈現的六類圖式分析，留待日後再行細究。

⁸¹ 「動量詞」是與「數詞」結合起來計量「有量動詞」所表示動作行為的次數、時長、程度等量的單位詞。金桂桃，《宋元明清動量詞研究》，武漢：武漢大學，2007年6月，頁2。

⁸² 金桂桃，《宋元明清動量詞研究》，頁200-203。



亦是因緣法，是無其自性的，因此詩偈中常以對現實時空的變型達到喻擬法義的目的。此外，尚須注意的是，屬於人的內在主體禪修的意識時空，與外在的實體時空也是互為影響的。對比於文人常是受外在的時空感悟之後，方興悟起對法理時空的(宋詩表現式的)直接論議；禪僧卻更常藉用意境圓融的唐詩語句，以故意扭曲外在實體空間的手法，用來傳遞不可言說的法義內涵。

最後，外在的客觀地理環境對宗派的(時空)風格之呈現，顯然也有不可忽略的影響。如印順法師就認為，臨濟因創宗於北方，故峻烈的禪風(北方之強)與此有關。我們從語錄所表現的禪法與詩偈來看，確實有此傾向。亦即陽剛的禪風以臨濟本宗風格最為強烈，其後仍於北方傳法的汾陽善昭次之，而入宋後的黃龍與楊岐二派顯然又次之。我們認為，這種內部的「漸弱」的傾向，應受時代與傳法地域的南遷有關。要言之，時間前後綿延相繼而不能並起共存，空間恰與之相反。但詩歌的隱喻表達上，此一鴻溝就消失了。文學詩語中的時空，常是時間與空間相互轉換而生成了空間性的時間，或時間性的空間。而上述的時空表現，在禪家其目的皆指向開悟實踐的用心。南宗禪的頓悟求瞬間達至永恆，非但泯滅了三世時間的前後相續之相，也破除了實體空間所產生的各種分別，而進入一種時空一體、彼此映現的互攝圓融之境。

透過當代認知語言學的一些觀念，使吾人可自禪詩中的自然意象所表出的時空特點，進而一窺其背後所隱喻的不可說禪理。在以修行實踐為導向，希能表述或傳達無法言傳的開悟內容時，一種具隱喻作用的詩歌語言，便是傳達者與接受者雙方的重要憑藉。而接受者在領會詩歌背後的意義時，運用的不僅理性的思維而已，而是透過詩偈創作者在原初的自然環境時空中，擷取可以描述的諸意象來表達。而由這些「片段」的意象群背後所顯現的時空意象，讀者更容易藉由對字詞的認知體會，去進而掌握到詩歌意涵的更內在的意識層面，而最終能逼近對不可言傳道義的領會。因而在自然禪詩中，由圖象化的意象詩語，轉進到對形上抽象禪義的悟解過程中，意象群之上的時空框架，提供了一個中介的作用，它是從詩偈悟入途徑中不可或缺的重要環節，本文對各宗時空的表現及其與禪義的關聯即由此而說。