

佛教與豔詩

陸永峰

揚州大學中文系

提要

在中國文學史上，佛教文學佔有的重要地位已逐漸為學術界認識和探討。佛教文學中的僧人創作又以詩歌創作為主，它既顯示著有別於文人詩的方外之氣，同時或多或少地體現著俗世的影響。僧詩中不斷出現的豔麗之詩即是一例。僧詩中的豔詩是一種奇特的存在。表面上它似乎與佛教教義、戒律相違背，是一種背謬。實際上，則有其合理性。它一方面體現著世俗文化、文學對佛教的不可避免的影響；另一方面，也顯示著中土佛教，特別是禪宗的通脫不拘，隨緣順化，具有突出的中國特色。

關鍵詞：1.佛教 2.豔詩 3.禪 4.世俗

中土僧人創作豔詩，在六朝時已經開始。清·毛先舒《詩辯坻》卷 3 言，「六朝釋子多賦豔詞」。¹ 六朝僧人作詩，多有以豔麗之辭出之。可歸為豔詩者，最早或是南朝釋惠休的詩歌。惠休俗姓湯，宋齊時人。作為一個僧人，惠休留傳下來的十一首詩歌，除〈贈鮑侍郎〉一首為贈答之作外，其他都屬綺麗多情之詩，可以說全然看不出他的釋子身份。如陳徐陵《玉台新詠》卷 9 載其〈白紵歌三首〉第二首云：

少年窈窕舞君前，容華豔豔將欲然。為君嬌凝復遷延，流目送笑不敢言。長袖拂面心自煎，願君流光及盛年。²

這是摹擬少女的口吻，表達對青年的愛慕之情，十分熾烈、大膽，與作者的僧人身份自然很不相稱。

惠休當時的詩壇風氣已日趨華麗，但與差不多同時的其他詩人，如顏延之、沈約等相比，惠休詩歌的豔麗還是比較突出的，甚至接近於後來的宮體詩。而作為釋子，惠休創作豔詩，並非無反對者。梁代鍾嶸《詩品》卷下，即稱言「惠休淫靡，情過其才」，³ 輕貶之意明顯。劉師培《中國中古文學史講義·宋齊梁陳文學概略》則認為，梁之宮體詩，實可以追溯至惠休，所謂「綺麗之詩，自惠休始」。⁴ 以惠休為發端，南朝僧人為詩者，以綺麗豔麗名世的還有不少。如宋郭茂倩《樂府詩集》卷 48 收釋寶月〈估客樂〉四首，第二首云：

¹ 郭紹虞編選、富壽蓀校點《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），頁 34。

² 〔陳〕徐陵編、〔清〕吳兆宜注、程琰刪補，《玉台新詠箋注》卷 9（北京：中華書局，1985 年），頁 450。

³ 〔梁〕鍾嶸著《詩品》卷下，收入〔清〕何文煥輯《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），冊上，頁 20。

⁴ 劉師培著，勞舒編、雪克校《劉師培學術論著》（杭州：浙江人民出版社，1998），頁 311。

郎作十里行，儂作九里送，拔儂頭上釵，與郎資路用。有信數寄書，無信心相憶。莫作瓶落井，一去無消息。⁵

小兒女的款款深情，躍然紙上。寶月差不多與惠休同時。明代鍾惺、譚元春編《古詩歸》卷 13 收錄此詩，譚元春批註：「有一步難離之意，偏是無髮人妙作情語。」⁶ 正是感歎此詩深情婉約之至。《樂府詩集》卷 48 引《古今樂錄》，指出寶月當時被認為是「善解音律」，他的這兩首詩歌是上獻齊武帝，其中也有迎合君主趣味的意思。⁷ 寶月另有〈行路難〉一詩，鍾嶸《詩品》卷下以為本柴廓之作，寶月竊而有之，也是閨怨綺豔之作。⁸ 類似的情況還有梁代的釋惠侶。惠侶是當時的僧正，在他身上應該集中體現出佛教的莊嚴、脫俗來。但《樂府詩集》卷 48 錄其〈詠獨杵搗衣詩〉詩云：

非是無人助，意欲自鳴砧。照月斂孤影，成奉送迴音，言搗無雙練，似奏一弦琴。令君聞獨杵，知妾有專心。⁹

獨杵即獨處，屬雙關。這裏也是對男女之情的精妙表達。故明代馮惟訥《古詩紀》卷 104 直言之為「梁詞人麗句」。¹⁰ 稍後有釋法雲，其〈三洲歌〉云：

-
- 5 〔宋〕郭茂倩輯《樂府詩集》卷 48（北京：中華書局，1979），冊 3，頁 699。
- 6 四庫全書存目叢書編纂委員會編《四庫全書存目叢書》（大陸版）（濟南：齊魯書社，1997），集部冊 338，頁 33。
- 7 〔宋〕郭茂倩輯《樂府詩集》卷 48（北京：中華書局，1979），冊 3，頁 699。
- 8 〔梁〕鍾嶸著《詩品》卷下，收入〔清〕何文煥輯《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），冊上，頁 21。
- 9 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩》卷 30（北京：中華書局，1983），冊下，頁 2191。
- 10 〔明〕馮惟訥纂《古詩紀》，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1380，頁 255。

三洲斷江口，水從窈窕河旁流，啼時別共來，長相思。

三洲斷江口，水從窈窕河旁流，歡將樂共來，長相思。¹¹

這是模仿民歌的腔調，疊唱對情人的相思。《樂府詩集》卷 48 引《古今樂錄》，言法雲和寶月一樣，也被時人認為「善解音律」，其〈三洲歌〉也是在梁武帝設樂歡會的時候創作呈獻。¹² 詩歌的語辭雖較惠休、寶月等顯樸素，但其內容仍為豔情，與釋子身份相背離。

這是六朝時釋子創作豔詩的情況。值得注意的是，這一現象在當時並不為多數人所驚怪。在釋子本身而言，創作者多屬其上層，擁有較高的地位與聲譽。惠休、寶月、惠倓、法雲，都是經常出入宮廷、官場的高級僧侶。在文士、僧徒中，擁有一定的影響。在世俗而言，對釋子創作豔詩的反對除了前言鍾嶸《詩品》以外，幾無其人。相反，僧徒的豔詩在當時多受時人推崇。寶月、法雲，其豔詩居然能獻與君主，即是證明。梁沈約《宋書》卷 71〈徐湛之傳〉云：「時有沙門惠休，善屬文，辭采綺豔。」¹³ 梁蕭子顯《南齊書》卷 52〈文學傳〉論曰：「休、鮑後起，咸亦標世。」¹⁴ 將惠休與鮑照比擬，無疑是看到了他們詩歌創作的綺麗哀怨的共性。當時世俗文士對以惠休為代表的僧人的綺麗詩風有著清醒的認識，稱之為「美文」、「標世」，讚譽之意明顯。這一點當然是受到了六朝浮豔詩風影響，僧詩豔俗處也因此而受到時人肯定。惠休、寶月、惠倓等人，都是遊身於朝廷、官場，與當時的文人有著密切的交往，耳濡目染，創作出這樣的詩歌，是有其原因的。

中土佛教自東晉開始，其中國化、世俗化進程日趨加快，釋子以前所未有的速度融入到主流社會生活中，也由此更深地沈入並感受著世俗

¹¹ 〔宋〕郭茂倩輯《樂府詩集》卷 48（北京：中華書局，1979），冊 3，頁 707。

¹² 同注 11。

¹³ 〔梁〕沈約撰《宋書》（北京：中華書局，1974），冊 6，頁 1847。

¹⁴ 〔梁〕蕭子顯《南齊書》卷 52（北京：中華書局，1972），冊 3，頁 908。

生活的方方面面。僧人的名士化，僧徒與上層的密切交往，是其標誌之一，並為世俗讚賞。另外，也有走向極端，甚至為世俗社會不屑的一面。東晉時高僧慧遠〈與桓太尉論料簡沙門書〉即已痛言：「佛教凌遲，穢雜日久，每一尋思，憤慨滿懷」。¹⁵ 《宋書》卷 82〈周朗傳〉記載，至劉宋時，周朗指斥部分僧徒的無狀，至於「糜散錦帛，侈飾車從。復假精醫術，托雜荀書。延姝滿室，置酒浹堂」。¹⁶ 其不受戒律，肆意妄為，受黑白兩眾共責。諸如此類，可以看出，當時僧徒與世俗社會有著前所未有的密切關係。佛教世俗化的加強，世俗社會的生活、情感自然在前者中間有所映射。早在齊梁之前，我們已經能看到僧人為文情采並茂的苗頭。《世說新語·文學》言，東晉高僧支遁向王羲之論《莊子·逍遙遊》，「支座數千言，才藻新奇，花爛映發」。又載許詢、謝安、王蒙與支遁聚會，談論《莊子·漁父》，「支道林先通，作七百許語，敘致精麗，才藻奇拔，眾咸稱善」。¹⁷ 當時僧人為文遣詞，已多麗采華章處。以上這些因素，對於六朝釋子文學創作向世俗靠攏，有著重要的刺激、推動作用。這一時期的僧人詩文中多有世俗情感的表露，如明釋正勉等輯《古今禪藻集》卷 1 錄梁釋慧約〈吊范賁〉詩云：

我有數行淚，不落十餘年。今日為君盡，並灑秋風前。¹⁸

詩中充滿了對故友的真摯懷念和哀痛。而北周也有釋亡名著名的〈五苦詩〉與之相似，如其中的〈愛離〉一詩：

誰忍心中愛，分為別後思。幾時相握手，鳴嗟不能辭。

¹⁵ 〔梁〕釋僧佑撰《弘明集》卷 12，《大正藏》冊 52，頁 85 上。

¹⁶ 〔梁〕沈約撰《宋書》（北京：中華書局，1974），冊 7，頁 2100。

¹⁷ 徐震堦校箋《世說新語校箋》（北京：中華書局，1984），冊上，頁 121、130。

¹⁸ 《古今禪藻集》卷 1，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1416，頁 302 下。

雖言萬里隔，猶有望還期。如何九泉下，更無相見時。¹⁹

詩歌寫得纏綿沈痛，非深入其中者不能道。其他〈生苦〉、〈老苦〉、〈病苦〉、〈死苦〉諸詩，也都回蕩著對人生苦難的感喟和哀傷，詩中看不到作為釋子通常應有的超脫與和閑靜。在這樣的時代，這樣的風氣下，人生的種種遭遇、情感都有可能在釋子的內心，激起層層漣漪來，並進而訴之於詩文之中。

二

唐代是詩歌和佛教都取得長足發展的時代，這都已為學者揭示，不必贅言。而唐代僧詩的興盛，成為表明這兩方面發展及其相互影響的重要標誌。以靈一、清江、皎然、齊己、貫休等人為代表的詩僧創作群的興起，更說明瞭這一問題。在他們那裏，我們仍舊可以發現綺豔之詩的存在。

較早有隋末唐初的法宣，他僅存下來的〈愛妾換馬〉、〈和趙王觀妓〉兩詩，可以說是沿襲了南朝惠休之流的餘韻。如後詩云：

桂山留上客，蘭室命妖饒。城中畫廣黛，宮裏束纖腰。
舞袖風前舉，歌聲扇後嬌。周郎不須顧，今日管弦調。²⁰

法宣去齊梁不遠，沾其餘風。到了中晚唐，詩僧這一獨特的創作群出現、成熟之時，在他們的作品中，仍可以發現有不少僧詩為豔麗之作。劉禹錫對中唐詩僧的發展脈絡有一段著名的論述，其〈澈上人文集紀〉云：

世之言詩僧多出江右，靈一導其源，護國襲之，清江揚其波，法振沿之。如么弦孤韻，警入人耳，非大音之樂。獨吳興畫公，能

¹⁹ 〔唐〕釋道宣撰《廣弘明集》卷30，《大正藏》冊52，頁355中。

²⁰ 《全唐詩》卷808（北京：中華書局，1960），冊23，頁9112。

備眾體，澈公承之。²¹

這裏提到的幾位釋子，可以說都是唐代詩僧的代表。令人驚奇的是，這幾位詩僧中，大多或多或少地創作了豔詩。

靈一是盛唐時期獨標於世的詩僧，他的詩歌創作對中晚唐的僧詩創作影響深遠。在他的詩作中，也有豔詩存在。《全唐詩》卷 809 錄其〈送人得蕩子歸倡婦〉（一作〈行不歸〉）云：

垂涕憑回信，爲語柳園人。情知獨難守，又是一陽春。²²

詩中模仿思婦的口吻，表達對行人的牽掛、思念，婉轉多情。唐代文士多有此類作品，但靈一以僧人身份爲之，其世俗化至爲明顯。法振有詩名於大曆、貞元間，《全唐詩》卷 811 收其〈柘枝〉殘詩「畫鼓催來錦臂裏，小娥雙起整霓裳」，²³ 雖然只兩句，卻也透露出一片旖旎風光。而清江詩歌創作中的綺豔傾向，業已爲時人所注意。宋人范攄《雲溪友議》卷 1〈四背篇〉云：

宋雍初無令譽，及嬰瞽疾，其詩名始彰。盧員外綸作擬僧之詩，僧清江作七夕之詠，劉隨州有眼作無眼之句，宋雍無眼作有眼之詩，詩流以爲四背，或云四倒，然詞意悉爲佳致。²⁴

這裏的「七夕之詠」指的是清江的〈七夕〉一詩，詩云：

七夕景迢迢，相逢祇一宵。月爲開帳燭，雲作渡河橋。

²¹ 瞿蛻園箋證《劉禹錫集箋證》（上海：上海古籍出版社，1982），冊上，頁 520。

²² 《全唐詩》卷 808（北京：中華書局，1960），冊 23，頁 9130。

²³ 《全唐詩》卷 811（北京：中華書局，1960），冊 23，頁 9143。

²⁴ 〔宋〕范攄撰《雲溪友議》，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1035，頁 573。

映水金（一作花）冠動，當風玉佩搖。惟（一作預）愁更漏促，
離別在明朝。²⁵

詩歌寫七夕之夜，女子對月懷人，情深意長而婉約多致，堪稱佳作，確實「詞意悉爲佳致」。但時論以之爲「四背」、「四倒」之一，顯然是看到了這樣的詩歌與釋子身份間存在著的不和諧。

清江以下，詩僧創作豔詩的實也不爲少。被劉禹錫稱爲「能備眾體」的皎然，是中唐詩僧中創作豔詩較多的一位。皎然〈擬長安春詞〉云：

春信在河源，春風蕩妾魂。春歌雜鷓鴣，春夢繞轅轅。
春絮愁偏滿，春絲悶更繁。春期不可定，春曲懶新翻。²⁶

全篇緊扣一「春」字，反覆吟詠，蕩漾著濃濃的春情春意。其〈效古〉詩云：

思君轉戰度交河，強弄胡琴不成曲。日落應愁隴底難，春來定夢
江南數。萬丈遊絲是妾心，惹蝶縈花亂相續。²⁷

這是典型的閨怨詩，唐詩中反覆出現。作爲僧人的皎然，在這裏把思婦的情態和口吻，模寫得栩栩如生，曲折婉轉而纏綿幽怨，與世俗詩人的閨怨詩毫無二致。類似的詩作，皎然還有〈昭君怨〉、〈銅雀妓〉、〈長門怨〉等。或許「能備眾體」一說，其中也包含了對皎然豔詩創作的認識。晚唐詩僧齊己的豔詩不如皎然多。其〈采蓮曲〉詩云：

越溪女，越江蓮。齊菡萏，雙嬋娟。嬉遊向何處，採摘且同船。

²⁵ 《全唐詩》卷 812（北京：中華書局，1960），冊 23，頁 9146。

²⁶ 《全唐詩》卷 820（北京：中華書局，1960），冊 23，頁 9247。

²⁷ 同注 26。

浩唱（一作歌）發容與，清波生漪連。時逢島嶼泊，幾共鴛鴦眠。襟袖既盈溢，馨香亦相傳。薄暮歸去來，苧蘿生碧煙。²⁸

詩中采蓮女婀娜多姿，婉約生情。而他的一些詠物詩，也寫得纏綿深情，與豔詩情韻相通。其〈新燕〉詩云：

棲托近佳人，應憐巧語新。風光華屋暖，弦管牡丹晨。
遠采江泥膩，雙飛麥雨勻。差池自有便，敢觸杏梁塵。²⁹

這些詩歌情采生動而婉約哀怨，頗有幾分宮體的風調。

對於僧人與豔詩的這種關係，並不是沒有反對、譏笑者。宋·阮閱編《詩話總龜》卷37〈譏諂門〉引蔡寬夫《詩話》（已佚）云：

唐湖州參軍陸蒙妻蔣氏，善屬文，然嗜酒……僧知業有詩名，與蒙善，一日訪蒙談玄，將使婢奉酒。知業云：「受戒不飲。」蔣隔簾謂曰：「上人詩云：接岸橋通何處路，倚樓人是阿誰家？觀此風韻，得不飲乎？」知業慚而退。³⁰

知業為唐末僧，五代時駐錫吳越湖州聖保寺。事中所記兩句詩頗見小兒女思慕情態，相關豔詩顯然已流傳於世，連身為婦人的蔣氏都有耳聞。而從兩人的言行來看，蔣氏對此事頗為不屑的，因為她是將此與僧人破戒飲酒相提並論的。知業的慚愧，也至少說明他在自己創作豔詩方面底氣是不太足的。而前引時人以清江創作〈七夕〉詩為「四背」之一，也可見輿論之一二。

宋代僧人創作豔詩多有出現。惠洪可以說是最有名的一個，這位宋

²⁸ 《全唐詩》卷847（北京：中華書局，1960），冊24，頁9590。

²⁹ 《全唐詩》卷843（北京：中華書局，1960），冊24，頁9525。

³⁰ 〔宋〕阮閱編，周本淳校點《詩話總龜》（北京：人民文學出版社，1987），冊上，頁360。

代有名的文僧創作了大量豔詩麗詞。其最有名的〈上元宿百丈〉詩云：

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（亦作鄉）心未到家。卻憶少年行樂處，軟風香霧噴東華。³¹

詩歌雖非確切的豔詩，但其中也蕩漾著世俗的豔麗風光，充滿了對世俗綺麗生活的掛念和留戀，和豔詩有異曲同工之妙。除了這首詩外，惠洪在他的詞作中也有不少風光旖旎之作。如其〈千秋歲〉詞云：

半身屏外，睡覺唇紅退。春思亂，芳心碎，空餘簪髻玉，不見流蘇帶。試與問，個人秀整誰宜對？
湘浦曾同會，手攀輕羅蓋。疑是夢，今猶在。十分春易盡，一點情難改。多少事，卻隨恨遠連雲海。³²

詞寫女子相思纏綿之狀，完全是婉約家風。惠洪的其他詞如〈西江月〉（十指嫩抽春筍）、〈青玉案〉（凝祥宴罷聞歌吹）等，亦屬此類作品。惠洪的這種作風，不免受宋人詬病。吳曾《能改齋漫錄》卷 11 載，王安石之女讀到此詩「十分春瘦緣何事，一掬鄉心未到家」聯，譏笑惠洪為「浪子和尚」。³³

惠洪是宋代創作豔詩最著名的一位。像他這樣的釋子在宋代不為少數，其他人甚至有過之而無不及。宋劉克莊《後村詩話》後集卷 1 云：

福州仁王寺有僧，喜唱〈望江南〉詞。一日，忽題壁云：「不嫌

³¹ 〔宋〕釋惠洪撰、釋覺慈編集《石門文字禪》卷 10，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1116，頁 272 上。

³² 〔宋〕曾慥輯《樂府雅詞》拾遺卷上，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1489，頁 237 上。

³³ 〔宋〕吳曾《能改齋漫錄》卷 11，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 1035，頁 573 上。

夫婿醜，亦無厭深村。但得一回嫁，全勝不出門。」或謂之曰：「此僧欲出世矣。」言于當路，延主一剎。未久，若有不樂者，又題云：「當初祇欲轉頭銜，轉得頭銜轉不堪。何似仁王高閣上，倚欄閑唱〈望江南〉。」³⁴

〈望江南〉詞多抒寫哀婉纏綿之情，仁王寺僧愛唱之，自是因其俗緣未盡。其第一首詩中對以男女之情為代表的世俗生活的向往，宛然紙上。宋龔仲希《中吳紀聞》卷4也記載了北宋僧仲殊好為豔詞事：

仲殊，字師利，承天寺僧也。初為士人，嘗與鄉薦。其妻以藥毒之，遂棄家為僧。工於長短句，東坡先生與之往來甚厚。時時食蜜，解其藥，人號「蜜殊」。有〈寶月集〉行於世。慧聚寺詩僧孚草堂以其喜作豔詞，嘗以詩箴之……殊竟莫之改。一日造郡中，接坐之間，見庭下有一婦人投牒，立於雨中，守命殊詠之，口就一詞云：「濃潤侵衣，暗香飄砌，雨中花色添憔悴。鳳鞋濕透立多時，不言不語厭厭地。眉上新愁，手中文字，因何不倩鱗鴻寄？想伊祇訴薄情人，官中誰管閑公事！」後殊自經於枇杷樹下，輕薄子更之曰：「枇杷樹下立多時，不言不語厭厭地。」³⁵

仲殊的這首詞纏綿婉約，而他的脫口而就也正好說明瞭他平時「喜作豔詞」的情況。仲殊的其他詩詞風格也以豔麗婉轉為主。如果說之前僧人創作豔詩，主要是受到了傳統和世俗的影響，表現出文人習氣的熏染和禪風的通脫，那麼到了宋代的這幾位作豔詩的僧人那裏，更多的則是塵緣的攀惹，俗情的煎熬。其創作豔詩就是他們內在的對世俗生活的盼望，甚至是外在實踐的反映。兩者在境界上已不可同日而語。

³⁴ 〔宋〕劉克莊著，王秀梅點校《後村詩話》（北京：中華書局，1983），頁43。

³⁵ 〔宋〕龔仲希著，孫菊園點校《中吳紀聞》（上海：上海古籍出版社，1986），頁86。

唐宋釋子的這種風氣，到近現代都可以見其餘緒。近代高僧敬安在他的詩作中也有此類作品存在。其〈宮詞擬齊梁體二首〉之二云：

日暖昭陽殿，花飛上苑春。楊枝學腰舞，柳葉畫眉勻。
芳筵沸瑤瑟，畫棟落珠塵。興闌聞啼鳥，淚濕紅羅巾。³⁶

詩歌寫女之春日綽約多姿狀，以及莫名愁緒。如其所題，風格與齊梁宮體相似。類似的詩歌還可以找到一些，如〈古意八首呈寶覺居士〉之三〈皎皎牽牛星〉、之六〈孔雀從東來〉、〈棄婦吟〉、〈前征婦怨〉、〈後征婦怨〉等。至於號稱情僧的曼殊大師，其詩中深情哀婉之作，更是眾多，這一點為人熟知，不再贅言。

這裏，簡單地對歷代釋子創作豔詩的情況作了梳理。可以發現，豔詩麗詞者，在僧人創作中並不是個別現象，而是以引人注意的存在。這一存在的背後，必有其佛教內外的原因，才使之綿延千年，代有人為。

三

作為一種奇特的存在，釋子為豔詩自然受到了教內教外的指斥與反對。前文言及，鍾嶸《詩品》貶惠休，《詩話總龜》引蔡寬夫《詩話》，蔣氏諷知業，《中吳紀聞》卷4記載僧孚草堂以仲殊喜作豔詞，作詩詩箴之，都使這方面的例子。宋代胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷56言：

忘情絕愛，此瞿曇氏之所訓。慧洪身為衲子，詞句有「一枕相思淚」及「十分春瘦」之語，豈所當然？又自載之詩話，矜炫其言，何無識之甚耶！³⁷

³⁶ 釋敬安著、梅季點輯《八指頭陀詩文集》，頁112，長沙：嶽麓書社，1984年版。

³⁷ 〔宋〕胡仔纂集、廖德明校點《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962），頁385。

胡仔從佛教教義出發，直接指斥惠洪作豔詩麗詞的荒謬性，語氣中是頗可見其不滿和輕視的。奇妙的是，惠洪本身是一個創作了不少豔麗詩詞的僧人。在他的《冷齋夜話》卷 10〈邪言罪惡之由〉卻記載了法雲告誡黃庭堅一事：

師嘗謂魯直曰：「詩多作無害，豔歌小詞可罷之。」魯直笑曰：「空中語耳！非殺非盜，終不坐此墮惡道。」師曰：「若以邪言蕩人淫心，使彼逾禮越禁，爲罪惡之由。吾恐非止墮惡道而已。」魯直領之，自是不復作詞曲。³⁸

對世俗之人尚且如此要求，對僧人的要求應當更爲嚴格。我們看到惠洪的弟子慈覺在編集其師的文集爲《石門文字禪》時，除了〈上元宿百丈〉詩外，其他豔詞一概未予收錄。這或許正是在教內外的反對聲中，對惠洪的一種回護或糾正。教內教外對僧人爲豔詩的指責，都是看到了詩中的豔情豔語，與佛教教理、教義的相悖性，佛教的絕世斷欲與綺語之戒都不允許豔詩的存在。但存在者自有其合理性，豔詩見於僧詩中自有其發生、發展的理由。

僧人爲豔詩，其中確有如上及福州仁王寺僧與仲殊者，有著世俗生活的誘惑。但如福州仁王寺僧與仲殊兩人者，在詩僧中畢竟爲少數。絕大多數詩僧在清修方面，特別是男女之戒上，都是守持謹嚴的。六朝與唐代的僧人好爲豔詩，應該有多方面的原因。首先就其大背景而言，僧詩創作自然要受時代風氣的影響。儘管僧人是所謂出家無家，遠離紅塵俗世，但他們與世俗社會的聯繫卻是不可能斷絕的，並且隨著佛教中國化、世俗化步伐的加快，這種聯繫是越來越密切、熱絡。僧人融入到世俗生活中去，世俗執事、世俗之情也隨之侵入其詩文作品中，其文學創作在題材、風格、立意諸多方面也因此多受世俗文學的影響。這一點前文已指出，六朝僧人好爲豔詩與當時浮豔詩風，特別是梁陳宮體詩聯繫

³⁸ 〔宋〕釋惠洪《冷齋夜話》，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊 863，頁 280 下。

密切。就唐代的僧人而言，他們的豔詩創作也受到了世俗詩人好爲豔詩風氣的影響。有唐一代，詩歌最盛，大家、流派疊出，但無論於何時，創作豔詩者都大有人在，可以說是當時的一大風氣。初唐上官體之外，駱賓王〈代女道士王靈妃贈道士李榮〉、王勃〈采蓮曲〉、盧照鄰〈長安古意〉等詩歌，盛唐王維〈班婕妤三首〉、〈洛陽女兒行〉，李白的〈清平調〉，都可歸入豔詩的行列。即如孟浩然、杜甫，也有受其風氣影響的地方。清人賀裳在其《載酒園詩話》卷1中云：

孟襄陽，素心士也。其〈庭橘〉詩「並生憐共蒂，相示感同心」，一何婉昵！若「照水空自愛，折花將遺誰」，真有生香真色之妙，覺老杜「香霧雲鬟」、「清輝玉臂」，未免太宮樣妝矣。³⁹

這裏說的是孟浩然的〈庭橘〉、〈春意〉（一題作〈春怨〉）詩和杜甫的〈月夜〉詩，三詩都不乏豔麗之處。孟浩然另有〈寒夜〉、〈閨情〉、〈美人分香〉等詩，更是貨真價實的豔詩。中晚唐之時，詩人創作豔詩者更多。元稹、白居易、李商隱、杜牧、溫庭筠、韓偓等詩人，都創作了大量的豔詩。有關唐代文人好爲豔詩的緣由，不是本文的討論範圍，不作深究。其中有楚騷開創的香草美人以喻仕途之希望與失望傳統的影響。而唐代男女情感生活上的開放、自由，也是豔詩在「君子好色而不淫」的名義下，大量出現的原因。以上面提到的詩人爲例，他們多與僧人往來，王維、白居易更是著名。時人評論唐代詩僧，常常說他們是披著袈裟的文士、詩人。這顯然是看到了他們行事和詩歌創作上，與一般文士多有相似相通的地方，受其熏染，僧詩中也自然地出現了豔詩。實際上，歷代凡爲詩僧者，都免不了在釋子身份之外，沾上文士習氣。文人好擬古，好借思婦怨女題材表達自己對君主、時局的失望與期望。僧詩中也不免對之有所仿效。惠休、寶月、法雲等人的豔詩創作多

³⁹ [清]賀裳撰《載酒園詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），頁224。

與時代文學風氣一致，惠洪與秦觀也走得很近，其創作豔詩可謂為時調者；皎然、齊己的豔詩多為擬古，包括前及敬安大師之詩，從其題目即可知也屬擬古之作。

僧人詩風之浮豔，就佛教文學本身而言，也不是孤立的現象。在僧人創作豔詩之前，佛經中即有豔詞麗文的存在。較早如西晉竺法護譯《普曜經》卷 6〈降魔品〉，述及魔王波旬遣四女以美貌惑亂菩薩，羅列魔女三十二種豔姿，如「七日姿弄春口」、「十六露其手臂」等等，頗具豔情色彩。⁴⁰ 到了隋代闍那崛多譯《佛本行集經》中，故事相同，對魔女姿態的描繪則更為大膽、香豔。如其卷 28〈魔怖菩薩品中〉以詩偈道魔女媚態：

初春佳麗好時節，菓木林樹悉開花。如此美景可歡娛，仁色豐盈甚端正。現今幼年情逸蕩，正是丈夫行樂時。欲求菩提道甚難，仁可回心受世樂。宜觀我等天女輩，可喜形貌柔軟身……頭髮光明紺青色，恒以雜種香澤熏。奇異摩尼為寶鬘，作花持以插其上。我等額廣頭圓滿，眉目平正甚修揚。清淨等彼青蓮花，其鼻皆如鸚鵡鳥。口唇明曜赤朱色，或如頻婆羅果形。亦似珊瑚及胭脂，齒如珂貝甚白淨。舌薄猶如蓮花葉，語言歌詠出妙音。猶如緊陀羅女聲，兩乳百媚皆精妙。又復猶如石榴果，腰軟纖細如弓弣。……⁴¹

這段文字在寫魔女的姿態上，可謂放肆大膽，豔麗無比。魔女誘惑將要成佛的菩薩，在佛教中是最為尋常的故事之一。蓋因為情欲為人所共有，學佛者遇到的最大的自身障礙之一就是對情的依戀。這是每一個學佛者首先必須克服的。佛經中不乏此類關於情欲誘惑與反誘惑的故事。其中出現豔文麗句，其用意實際上是與不淨觀一致，都在宣揚情色空無，即色悟空，教人破除對情的執著。所以相關經文的最後，大多展示

⁴⁰ 〔晉〕竺法護譯《普曜經》，《大正藏》冊 3，頁 519 中。

⁴¹ 〔隋〕闍那崛多譯《佛本行集經》，《大正藏》冊 3，頁 782 上。

佛、菩薩的正道凜然，心如止水，以及紅顏的虛妄。在有關此類故事的經典中，動輒出現豔詞麗句，對好文的僧徒來說或有著潛移默化的影響。這是就佛菩薩而言的，佛、菩薩之外也有相似的說法，也可以由色悟空。《維摩詰經·佛道品》云菩薩度人，「或現作淫女，引諸好色者，先以欲鉤牽，後令入佛智。」⁴² 《觀佛三昧海經·觀馬王藏相品》則有世尊為化度淫女妙意，化出面貌姣好三童子，隨順其色欲，使之經歷色欲之苦，最終悔悟皈依。⁴³ 經典中如此，到了僧徒的詩歌創作中，將之也系於「即色悟空」的名義下，也就未為不可。

唐代佛教文學詩歌之外，即使是在其講經佈道活動中，也頗多隨俗方便之處。金沙灘馬郎婦的故事唐代已開始流行。中唐李復言撰《續玄怪錄》卷5〈延州婦人〉言：

昔延州有婦女，白皙頗有姿貌，年可二十四五。孤行城市，年少之子，悉與之遊，狎昵薦枕，一無所卻。數年而歿，州人莫不悲惜，共釀喪具為之葬焉。以其無家，殮於道旁。大曆中，忽有胡僧自西域來。見墓，遂敷坐具，敬禮焚香，圍繞讚歎。數日，人見謂曰：「此一淫縱女子，人盡夫也，以其無屬，故殮於此。和尚何敬耶？」僧曰：「非檀越所知。斯乃大聖，慈悲喜舍，世俗之欲，無不徇焉。此即鎖骨菩薩。順緣已盡，聖者云耳。不信，即啟以驗之。」眾人即開墓，視遍身之骨，鈎結皆如鎖狀，果如僧言，州人異之，為設大齋，起塔焉。⁴⁴

這樣的故事可以看作是對「即色悟空」一理的絕好闡釋，其香豔成分也是一目了然的。它的流行，正說明瞭唐代佛教的通脫不拘，在「順緣」

⁴² 〔吳〕支謙譯《維摩詰所說經》，《大正藏》冊14，頁550中。

⁴³ 〔晉〕佛陀跋陀羅譯《觀佛三昧海經》卷8，《大正藏》冊15，頁684下～685上。

⁴⁴ 〔唐〕李復言撰《續玄怪錄》，姜雲、宋平校點《玄怪錄·續玄怪錄》（上海：上海古籍出版社，1985），頁212。

的名義下，佛教行之於世俗社會中頗多隨俗方便處。這種隨俗方便，自然而然地會對僧人的文學活動有所影響。唐代有專門演說因緣譬喻，「悅邀佈施」的對俗講經活動，所謂「俗講」。當時號稱俗講第一人的文激受到了俗眾熱烈的歡迎，而其講說的要點在於牽引世俗事類，使所講與世俗情事相通，唐代趙璘《因話錄》卷4貶之為「聚眾譚說，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事」。⁴⁵ 俗講的底本是為變文，可見於敦煌遺書中，如《破魔變文》（P.2187、P.3491）寫魔女三姐妹容貌：

側抽蟬鬢，斜釵鳳釵。身掛綺羅，臂纏瓔珞。東鄰美女，實是不如；南國娉人，酌（灼）然不及。玉貌似雪，徒誇洛浦之容；朱臉如花，謾（漫）說巫山之貌。行雲行雨，傾國傾城。

此中多有豔麗之詞。較早初唐釋道宣已對講經中的這一傾向有所揭示。其《續高僧傳》卷30指出，當時講經已多背離正軌，「頃世皆捐其旨，鄭衛彌流。以哀婉為入神，用騰擲為清舉」，至於「淫音婉變，嬌哢頻繁」，「雕飾文綺，糅以聲華」，「聲多豔逸，翳覆文詞」。其結果是「聽者但聞飛弄，竟迷是何筌目」。⁴⁶ 很顯然，唐代講經中即有此浮豔風氣，更不用說講經之下的僧詩創作了。釋贊甯《宋高僧傳》卷25也記北宋時的情形，所謂「今之歌贊，附麗淫哇之曲，憇憇之音。加釀瑰辭，包藏密咒」。⁴⁷ 可以說，僧徒豔詩創作也是浸淫在自身文藝之整體的世俗化的風氣之中的。

唐代的詩僧在他們的作品中，經常提到的兩位古代僧人，一位是東晉的支遁，一位則是惠休。兩人都與當時的君臣、士大夫來往密切，支遁以談玄論道而出名，惠休則以詩歌創作而出名。這位在梁代就被目為「淫靡」、「情過其才」的釋子，在唐代詩僧那裏卻頗受歡迎，成為其

⁴⁵ 〔唐〕趙璘撰《因話錄》，《影印文淵閣四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊1035，頁487。

⁴⁶ 〔唐〕釋道宣撰《續高僧傳》，《大正藏》冊50，頁705下、706中。

⁴⁷ 〔宋〕釋贊甯撰《宋高僧傳》，《大正藏》冊50，頁872上、中。

文學創作的榜樣，這也可以說是一種淵源已久的傳統。如皎然〈答道素上人別〉詩云「吾門弟子中，不減惠休名。一性研已遠，五言功更精」，⁴⁸ 齊己〈尋陽道中作〉詩云「欲向南朝去，詩僧有惠休」，⁴⁹ 詩人對惠休的推許和向往，是以「詩」為核心內容的。唐代的詩僧既以惠休為其詩歌創作的榜樣，那麼其詩歌作品中出現一些與惠休一樣輕豔的作品來，也就不足為怪，並且也能取得群體的寬容和認可。唐代的世俗文人也經常將當時的詩僧與惠休等同起來。如李白〈贈僧行融〉，鮑溶〈酬江公見寄〉晚唐李遠〈與碧溪上人別〉、羅隱〈寄處默師〉等詩中，都把與之詩歌酬唱的僧人比為惠休，讚賞有加。

可以說，在唐代僧詩創作中，無論是僧人本身，還是世俗文人，都把惠休作為其榜樣與標準。正是在這樣的前提下，唐代僧人在同惠休一樣，與世俗多有交往的同時，也自然受到了其綺豔詩風的影響，創作出了一些豔麗之作。僧人為詩多豔麗之詞，當時或已習以為常，即使是佛教界自己對此也毫不諱言。如唐釋道宣《續高僧傳》卷 30〈善權傳〉云隋代釋善權「每讀碑誌，多疏麗詞」。⁵⁰ 宋代釋贊甯《宋高僧傳》中記載更多，如其卷 10〈靈默傳附志閑傳〉，言唐僧志閑「道行峭拔，文辭婉麗」；卷 25〈少康傳〉言唐僧少康，「所述偈贊，皆附會鄭衛之聲」，⁵¹ 說的都是一回事。

以上說的都是外部因素對釋子為豔詩的作用。從教內而言，豔詩的出現，也自有其理由在其中。如果說六朝時僧人為豔詩，主要是受其時代風氣影響。唐以後僧人為豔詩則多與禪宗的興盛、流行密切相關。詩僧的興起與禪宗的盛行關係密切。僧詩中豔詩的大量出現正是在禪宗流行之後，禪的體察本心與頓悟，同詩歌創作的靈感和妙悟，相契相通，為詩歌和佛教的結合找到了絕佳的聯結點。禪宗的見性成佛、觸目是道的理論，和其通脫不拘的修行方式，也為僧人創作豔詩提供了寬鬆的環

⁴⁸ 《全唐詩》卷 818（北京：中華書局，1960），冊 23，頁 9214。

⁴⁹ 《全唐詩》卷 840（北京：中華書局，1960），冊 24，頁 9482。

⁵⁰ 〔唐〕釋道宣《續高僧傳》，《大正藏》冊 50，頁 704 中。

⁵¹ 〔宋〕釋贊甯撰《宋高僧傳》，《大正藏》冊 50，頁 769 上、867 下。

境和存在的理由。《古尊宿語錄》卷 3〈黃蘗斷際禪師宛陵錄〉載黃蘗希運言，「語默動靜，一切聲色，儘是佛事。何處覓佛？不可更頭上安投，嘴上加嘴。」⁵² 佛只在於心中，在於自身的所見所聞，所言所行之中。既然自性即是佛性，又普現於萬物，那麼由萬物而悟禪，乃至從男女之情打入，借豔詩悟禪，也就合乎其理，未為不可。臨濟義玄言：「道流，佛法無用功處，祇是平常無事，屙屎送尿，著衣吃飯，困來即臥。愚人笑我，智乃知焉。」⁵³ 傳達的就是禪的無所牽掛，率性隨緣，自由自在的真諦。《景德傳燈錄》卷 25〈杭州永明寺道潛禪師〉載：

異日，因四眾士女入院，淨慧問師曰：「律中道：隔壁聞釵釧聲，即名破戒。見睹金銀合離，朱紫駢闐，是破戒不是破戒？」師曰：「好個入路！」淨慧曰：「子向後有五百毘徒，而為王侯所重在。」⁵⁴

道潛所言，則明確地將悟禪之道落實到了聲色一途上。可以說，佛教界到了禪宗大盛之時，將「即色悟空」之理作了進一步的發展，最終為佛教徒接觸聲色之事提出了正當、明確的理由，為僧徒創作豔詩大開方便之門。佛教內部如宋釋贊甯《宋高僧傳》卷 29〈皎然傳〉言，「莫非始以詩句牽勸，令入佛智。行化之意，本在乎茲」；⁵⁵ 教外如清人賀貽孫《詩筏》中言，「詩中情豔語，皆可參禪」，⁵⁶ 說的都是這一道理。《宋高僧傳》卷 15〈清江傳〉中，贊寧即是從此角度，為清江作〈七夕〉詩辯解：

⁵² 〔宋〕蹟藏主編集，蕭蓬父、呂有祥、蔡兆華等點校《古尊宿語錄》卷 3（北京：中華書局，1994），冊上，頁 42。

⁵³ 《古尊宿語錄》卷 4，冊上，頁 59。

⁵⁴ 〔宋〕道原纂《景德傳燈錄》卷 25，《大正藏》冊 51，頁 412 中。

⁵⁵ 〔宋〕釋贊甯撰《宋高僧傳》，《大正藏》冊 50，頁 892 上。

⁵⁶ 〔清〕賀貽孫撰《詩筏》，收入郭紹虞編選、富壽蓀校點《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），頁 192。

系曰：江嘗爲〈七夕〉詩。或謂之四背中一背也。

通曰：詩人興詠用意不倫。慧休〈怨別〉、陸機〈牽牛星〉、屈原〈湘夫人〉，豈爲色邪！皆當時寓言興類而已。若然者，言火則焚口，說食則療饑也矣……實爲此詩警世無常，引令入佛智焉。其故何也？詳江遇忠國師，大明玄理，無以域中小乘法拘之哉。⁵⁷

贊寧將清江〈七夕〉詩與慧休、陸機、⁵⁸ 屈原等人作比，是看到了豔詩創作中的比興傳統，從歷史的角度爲僧人作豔詩進行開脫。而「警世無常，引令入佛智焉」之語，則是從現實傳法的角度，爲僧徒創作豔詩找到了正當的理由和藉口。

何況男女之情的美妙難言，心領神會，與禪之滋味也不乏相似相通之處。情與禪都寄託於心靈體悟，其細微幽深處都只有深入其中者才能感受。兩者都有豁然開朗，眼前光明之感，但個中滋味有只能自己體味，難以向人言說。情之美妙難言與禪之玄妙難言，在心理、精神上的觸動、感受，是頗有幾分相似的。《古詩歸》卷 12 收錄惠休詩歌，譚元春總批云：「無一毫比丘之氣，安知豔逸幽媚之致，不是真禪。」鍾惺批云：「余嘗謂情豔詩，到入微處，非禪寂習靜人不能理會。」⁵⁹ 可以說，都是看到了禪與情這種相似相通的地方，這也是後來禪僧由豔詩而得悟，及表達其禪悅的主要原因。無論僧徒在具體的創作豔詩時是出於何種原因，反正教內教外都爲之找到了合適的理由，他們可以較爲自由地去創作比之於文士都不爲遜色的豔詩了。概言之，僧人創作豔詩者，自教內而言，一則在於即色悟空，由豔詞豔事，啓人感悟色空之理，生起向佛之心；一則在於情之微妙與佛禪不乏相似相通之處，釋子

⁵⁷ [宋]釋贊甯撰《宋高僧傳》，《大正藏》冊 50，頁 802 上。

⁵⁸ 按，《牽牛星》即《古詩十九首》之《迢迢牽牛星》，當時有爲陸機創作說。

⁵⁹ 四庫全書存目叢書編纂委員會編《四庫全書存目叢書》（大陸版）（濟南：齊魯書社，1997），集部冊 338，頁 20。

正可借之來傳達玄妙難言的禪悟禪悅。

敬安大師則在其詩中，直接實踐並表達了對於豔詩的看法。其〈題蘇小小墓二首〉詩之一云：

油壁香車不再逢，六朝如夢水東流。
風流回首餘清塚，始信從來色是空。⁶⁰

詩中借對美人豔史的憑吊，拈出萬事皆空之理。正是由色悟空一途的極好展示。其〈己卯九日，余寄秋公有「一株紅葉好題詩」句，彼時不知有宮女故事。秋功次韻見譏，復成一絕答之〉詩云：

禪心不礙題紅葉，古鏡何妨照翠娥。
險處行吟方入妙，寄聲岩穴老頭陀。⁶¹

說的也是即色悟空，遊戲無礙之理。只要佛性不泯，一點靈光猶在，即或偶涉豔語，乃至身逢其中，也是如其〈題濟顛遊戲圖〉所歌「那知醉倒笙歌裏，還似青山臥白雲」，⁶² 無所掛礙，自爲其得道無瑕者。

僧人好爲豔詩之風，不僅見於其文學創作中，而且也擴展到了他們日常的修道悟禪之中。唐代以後的禪僧借豔詩來說禪悟禪的，不乏其人，禪宗語錄、史籍中對此多有記載，其中尤以臨濟五祖法演一門，最爲突出。宋賡藏主編集《古尊宿語錄》卷 21〈舒州白雲山海會（法）演和尚語錄〉載：

上堂。舉馬大師不安。院主問云：「和尚近日尊位如何？」大師云：「日面佛，月面佛。」師云：「會麼？如不會，白雲與你頌

⁶⁰ 釋敬安著、梅季點輯《八指頭陀詩文集》（長沙：嶽麓書社，1984 年），頁 22。

⁶¹ 同上注，頁 52。

⁶² 同上注，頁 76。

出。丫鬟女子畫娥眉，驚鏡臺前語似癡。自說玉顏難比並，卻來架上著羅衣。」⁶³

這裏說的是北宋時臨濟宗五祖法演開示之事。詩寫女子梳洗狀，以女子貌美卻仍要借助外飾，來開悟學者不必向外求佛，牽扯外緣。所引之詩與所道之理，自然吻合。相關的文字也見於宋釋普濟撰《五燈會元》卷18〈法明上座〉，中間又加上了唐代金昌緒的有名的〈閨怨〉詩。⁶⁴以豔詩逗人靈機，在其所述情事為人常知常見，而不曾思索處，正有與佛道禪理相通的地方，忽然拈出、點破，予人豁然開朗，當下即悟。這是禪宗觸目是道的極好說明。《五燈會元》卷6〈樓子和尚〉也載時有樓子和尚，偶聞酒樓上人唱曲云「你既無心我也休」，忽然大悟，因號樓子，⁶⁵是又一個例子。

法演一門，以豔詩開悟後學者，至為尋常。法演的法嗣圓悟克勤也是由豔詩而悟禪的。《五燈會元》卷19〈昭覺克勤禪師〉記載法演先以「頻呼小玉元無事，祇要檀郎認得聲」兩句詩，開悟提刑官：

師（按，指克勤。）適歸侍立次，問曰：「聞和尚舉小豔詩，提刑會否？」祖曰：「他祇認得聲。」師曰：「祇要檀郎認得聲。他既認得聲，為甚麼卻不是？」祖曰：「如何是祖師西來意？庭前柏樹子聲！」師忽有省，遽出，見雞飛上欄幹，鼓翅而鳴。復自謂曰：「此豈不是聲？」遂袖香入室，通所得，呈偈曰：「金鴨香銷錦繡幃，笙歌叢裏醉扶歸。少年一段風流事，祇許許佳人獨自知。」祖曰：「佛祖大事，非小根劣器所能造詣，吾助汝喜。」祖遍謂山中耆舊曰：「我侍者參得禪也。」⁶⁶

⁶³ 〔宋〕蹟藏主編集，蕭蕙父、呂有祥、蔡兆華等點校《古尊宿語錄》（北京：中華書局，1994），冊上，頁309。

⁶⁴ 〔宋〕普濟著、蘇淵雷點校《五燈會元》（北京：中華書局，1984），冊下，頁1203。

⁶⁵ 《五燈會元》冊中，頁359。

⁶⁶ 《五燈會元》冊下，頁1253。

這裏是將戀愛滋味的難以外說與自得其趣，來比況禪之難以言說，心意相得，十分巧妙妥貼。法演以豔詩來開悟俗眾，而其弟子克勤也借由豔詩而悟禪，可謂秉其門風。《五燈會元》卷 19〈太平慧勤禪師〉記慧勤開示：

上堂：「金烏急，玉兔速，急急流光七月十。無窮遊子不歸家，縱歸祇在門前立。門前立，把手牽伊不肯入。萬裏看看寸草無，殘花落地無人拾。無人拾，一回雨過一回濕。」⁶⁷

這裏是以遊子歸家不入，來喻不識本心，至其門而無緣進得，難以禪悟之理。慧勤與圓悟克勤一樣，也是法演的弟子。到了圓悟克勤的法嗣中仁那裏，也有相似的情形。《五燈會元》卷 19〈中竺中仁禪師〉載：

上堂，舉狗子無佛性話，乃曰：「二八佳人刺繡遲，紫荊花下轉黃鸝。可憐無限傷春意，盡在停針不語時。」⁶⁸

詩以佳人傷春之自知難言喻禪之自得難言。又，宋釋法應集、元釋普會續集的《禪宗頌古聯珠通集》卷 36 云：

僧問：「如何是佛？」師（按，指風穴延沼）曰：「新婦騎驢阿家牽。」曰：「未審此語甚麼句中收？」師曰：「三玄收不得，四句豈能該！」曰：「此意如何？」師曰：「天長地久，日月齊明。」頌曰：

新婦騎驢阿家牽，步步相隨不著鞭。歸到畫堂人不識，從今懶更出人前。（徑山杲）

阿家新婦最相憐，新婦騎驢家便牽。幾度醉歸明月夜，笙歌

⁶⁷ 《五燈會元》冊下，頁 1259。

⁶⁸ 《五燈會元》冊下，頁 1291。

引入畫堂前。（護國元）⁶⁹

徑山杲即徑山宗杲禪師，護國元即護國景元禪師，兩人都是圓悟克勤法嗣。兩首屆新婦與阿家（丈夫）間的纏綿相隨，說的是禪宗最基本的即心即佛，佛不離我的道理。從法演到圓悟克勤，再到中仁、宗杲、護國，以豔詩來說禪的風氣，可謂淵源流長，綿延不斷。

五祖法演一門之外，以豔詩說禪的也大有人在。《五燈會元》卷20〈報恩法演禪師〉云：

報恩法演禪師汀州報恩法演禪師，果州人。上堂，舉俱胝豎指因緣，師曰：「佳人睡起懶梳頭，把得金釵插便休。大抵還他肌骨好，不塗紅粉也風流。」⁷⁰

這是又一個法演禪師，為東林顏禪師法嗣，駐錫汀州報恩寺。詩歌含義與前及五祖法演「丫鬟女子畫娥眉」詩相似，說的都是「即心即佛」，心外無佛的禪理。兩位法演禪師同氣相和，可以說是禪林的一段佳話。在禪僧的頌古之作中，我們也能見到以豔詩說禪的例子。《禪宗頌古聯珠通集》卷15載：

瀉山坐次，仰山人來。師以兩手握拳，相交示之，仰作女人拜。
師曰：「如是！如是！」頌曰：
佳人十八正嬌癡，一曲堂前舞柘枝。只有五郎知雅態，更無人道柳如眉。（慈雲深）⁷¹

慈雲深即連州慈雲山深禪師，雲門文偃法嗣。詩中道佳人與五郎的相得

⁶⁹ 〔宋〕釋法應集、〔元〕釋普會續集《禪宗頌古聯珠通集》（明徑山藏本），《中華大藏經》（北京：中華書局，1994）冊78，頁1054下。

⁷⁰ 《五燈會元》冊下，頁1387。

⁷¹ 《禪宗頌古聯珠通集》，《中華大藏經》冊78，頁936中。

相知，用來比擬禪僧師徒間的心心相印，冥然契合，真是恰到好處。到了這一時候，以豔詩說禪可以說已成為部分禪師的常態。

本論文主要對佛教與豔詩的關係作了初步的揭示。佛教中豔詩的存在，一方面說明著佛教文學之發展，包括佛教自身的發展，包含於整個社會的文學、文化發展之中，受到世俗社會的多方面的影響。另一方面也揭示著中土佛教靈活跳動、通脫不拘的生命力。佛教隨緣順化，主動地調適自我，發展自我，這是中土佛教兩千年來流布、成長的重要原因。