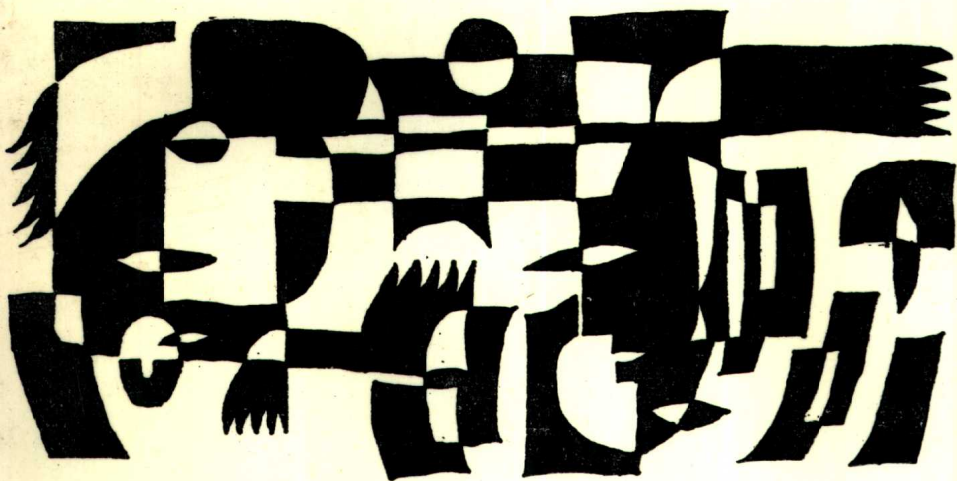


# 禅与艺术

CHANDE SHIJIE CONGSHU · CHANYUYISHU

[日] 铃木大拙 等著



5.5-05

北方文艺出版社

禅的世界丛书      奋力 编选

责任编辑：杨勇翔 常勤毅

封面设计：李 欣

禅 与 艺 术

Chan yu yishu

〔日〕铃木大拙 等著

徐进夫 等译

---

北方文艺出版社 出版

（哈尔滨市道里森林街42号）

黑龙江新华印刷厂印刷    黑龙江省新华书店发行

开本 787 × 1092 毫米 1/32 · 印张 414/16 · 插页 2 · 字数 95,000

1988 年 5 月第 1 版

1988 年 5 月第 1 次印刷

印数 1— 11,736

---

ISBN 7-5317-0102-2/I·103    定价：1.80 元

## 目 录

- 一、禅与绘画 ..... ( 3 )
  - (一) 禅与绘画艺术 ..... 铃木大拙 ( 6 )
  - (二) 绘画之道 ..... 施蕴珍 (13)
- 二、禅与园林艺术 ..... (16)
  - (一) 庭园艺术 ..... 蓝敦·华纳 (18)
  - (二) 龙安寺的石园 ..... 威尔·彼得森 (21)
- 三、禅与诗歌 ..... (31)
  - (一) 禅与日本俳句 ..... N.W.R. 艾伦·沃茨 (31)
  - (二) 禅与中西山水诗 ..... 叶维廉 (58)
- 四、禅与建筑 ..... (101)
  - (一) 茶室 ..... 冈仓觉三 (101)
- 五、禅与茶道 ..... (112)
  - (一) 茶礼 ..... N.W.R. (112)
  - (二) 茶艺 ..... 蓝敦·华纳 (117)
- 六、禅与柔道 ..... 林 仙 (123)
- 七、禅与剑术 ..... 高野武义 (126)
- 八、禅与木偶剧 ..... 冯·克里斯特 (128)

九、禅与幽默 .....(137)

(一) 东方式的喜剧..... N.W.R.(137)

(二) 令西方人倾倒的“孙猴子”

..... 阿瑟·韦利译介(145)

附：中国古代禅话三则 .....张澄基(148)

# 禅 与 艺 术



## 一、禅与绘画

凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾，必神闲意定，然后为之，岂非不敢以轻心挑之者乎？

——郭熙：《林泉高致集》

由于依据禅家信念，心灵与宇宙不二，两者之间的调和形成一种广大的象征，以胸境表现山水，以山水表现胸境。

——René de Grousset：《东方文明》

禅的修养被作为人类经验的一个正当部分加以接受，对于中国和日本的艺术家产生了一种深切的影响。经由此等涵养工夫而来的见地，启发了一种参与一切生活、与整个生命合一的感兴，而给远东伟大绘画作品以永远常新的生命的，就是这种微妙的精神。

然而，尽管受禅启示的艺术家看出了他的个体生命与一切众生生命之间的亲密关系，但他却没有象人们可能预料的一样落入泛神论的常套，因为，他已深深地体会到了这样

的一个真理：世间的万法，在时空宇宙的延续之中，莫不皆有其本身的适当地位，而作为一个人的他，只不过是参与一部伟大创造戏剧的许多成员之一而已。他并未把人视为君临一切的主宰，他的自我仍未陷入其中。他既未丧失人类的认同，亦未落入滥情的陷阱，因此，他可以在大自然的里面寻得一些线索，用以解读和理解他自己——“山风是他幽微的气息，洪流是他放出的精力，花朵，对着光明打开它们的秘密心房，对着微风的爱抚颤抖，似乎在揭示他自己的人类心灵的神秘，似乎在揭示那羞怯得难以启口的直觉和情感的奥秘。这并不是大自然的这或那一面，也不是这或那一种特殊的美；愉快的草地和繁茂的沼泽未被选择，而质朴的巉岩和山洞，以及出入其间的野兽，亦被留置而避免了。给艺术家以启示的，并不是被征服了的人类的早期环境，而是完整而又自在的宇宙已经成了他的精神之家。”——比尼恩 (Laurence Binyon) 著：《龙的飞舞》(The Flight of the Dragon, 1972)

禅画画家与大自然作深切之交往，引发了“变为一种竹……化为一鹤”等等的教诫。但此等暗示，究其含意，并不只是强调观察力的准确而已。枯枝乌鸦，风藤鸣禽，雪压翠竹，永远在变而不改本来面目的瀑布或河流，以及昼夜不息扑打海岸的波涛——所有这些，莫不皆是人生经典或生命之书的一个部分，对于它们不变的“如如”，每一个人都得认真观察——假如他终究要会“看”的话。绘画是一种生活之道。

禅画画家经由实习和磨练，在技法方面得到一种确实性，在笔触方面得到一种准确性，与柔道或剑道所需的那些身心技巧不相上下。这样的艺术家，一旦拿起笔来将墨用到绢上



或纸上，直到一气呵成为止，不但不能停顿，而且不可修改。他所用的材料极富吸收作用，故而不得不予墨汁以自由延续的流动。因此，这样的艺术家的动作与舞蹈家的动作略相仿佛，而成一种有节制的自然流露——一种自然而不任性的表现——此在从前曾是，而今仍是禅者态度的一个重要部分。（对于这样的艺术家而言，要想在墨绘与生命本身之间掌握某种程度的相似性，也许并不为难。笔墨一经上纸即行确定，暗示了被佛家视为管制人类一切行为的因果之律。）

对于禅画画家而言，空间或空白与实体或形体同样实在——一个令人讶异的现代绘画观点。空间或空白之处虽似空无一物，但绝非空无所有，因为，所有一切的生命，莫不皆从空处而来。艺术家不但学习以空白的表面暗示生机，并且在组成方面以种种技巧运用空白的空间，这从传统的西方美学观点来看，都是一些极其大胆的作法。譬如，有一幅著名的古画，画着一个人，手携一根拐杖，将背对着我们，独个儿迎着秋风，眺望无限的远方，即是一例。这画有三分之一的面积，只是一片空白的淡敷，但当我们也去眺望时，我们不仅也就成了实在的游人，而他在一个秋日黄昏所注视的那片空白的空间，也象我们站在他的身边同看一样，变得真实起来了。在这种微妙的艺术作品当中，还有一些不止是自然或写实的特质——尽管我们也许可以发现这样的一幅杰作属于“真实”(reality)的一类——假如我们用一个大写的R与它关连起来的话。

禅的艺术里面，具有某种超于西方审美观念的东西。实在说来，禅画画家从不追求西方的这种美。留有著名画论《山

水赋》与《笔法记》的一位古代大师荆浩，某次在太行山石鼓岩遇见一个少年后生时，曾对这个问题作了一番肯切的说明。起初，那位少年见这位大师似乎是个“仪形野人”，不甚高明，因而大胆肯定地说：“画者，华也。但贵似得真，岂此挠矣？”但这位老人答道：“不然！画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实。不可执华为实。若不知术，苟似可也。图真，不可及也。”少年继续请问：“何以为似？何以为真？”老者答道：“似者，得其形，遗其气；真者，气、质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”少年辞了这位山居智人，深信绘画之道只有悟道之人可以学，应该学。——见《中国人论绘画艺术》(The Chinese on the Art of Painting 1976)

——N.W.R.

## (一) 禅与绘画艺术

铃木大拙

在许多使得日本人的艺术才能具有强烈特性的许多东西之中。值得在此一提的是所谓的“一角”画法，创始于伟大的南宋画家之一的马远（活跃于公元一一七五至一二二五年之间）。此种“一角”画法，与日本画家的“省笔”画法——尽可能以最少的线条或笔触落于纸上或绢上——具有心理上的关连。这两种作风与禅的精神皆颇相通。在万顷波涛之间，只画一只小小的渔船，不但足以在观者的心中唤起一种汪洋的广阔之感，同时亦可产生一种宁静满足之意——一种禅的“孤

绝”之感。显而易见的是，这种渔舟会不由自主地随波飘荡。它是一种原始的构造，既无稳定的机械装置使它得以大胆地驾临于汹涌的波涛之上，更无科学的仪器使它可以对付各种各样的险恶天气——与现代化的海洋油轮，恰好成一鲜明的对比。但这种不由自主的无助之感，正是一叶片舟的优越之处——与我们感到无法理解包围这只小船与整个世界的“绝对”比较而言。一只形单影只的小鸟，栖憩在一根枯枝之上，除此而外，不费一根线条，不费一点色彩，亦足以向我们表现秋天的苍凉之感：白天越来越短，大自然再度收起它那华丽的夏日时装展览。这虽不免令人有些伤感，但这也给人一个机会，使他得以收视反听，使他的注意力转向他的内在生命，而他只要给予足够的注意，他的内在生命就会毫不吝啬地将它那富足的家宝展示在他的眼前。

说到这里，我们可在万家繁兴的当中欣赏超然的清淡——这在日本文化用语辞典中称为“侘”(Wabi)。“侘”的意思实在就是“安贫”或“固穷”，消极地说，就是“不与时流合辙”。所谓“安贫”，亦即不仰赖世间的事物——财富、权力，以及荣誉——但在内心上却有一种超于时间和社会地位的最高价值之感：这就是“安贫”的根本特质。以日常的实际生活用语来说，“安贫”就是满足于只有一间两或三席大的小茅屋，就象美国诗人大卫·索罗(David Thoreau)曾住的那间木屋一样，每饭只以一碟采自附近田野的野菜佐餐，并且，也许会听听春雨的淅沥之声。关于“安贫”，稍后再加详述，此处我要说的只是：有关“安贫”的礼赞，已经深深地楔入了日本人民的文化生活之中。实在说来，它已成了一种贫穷的崇拜——对

于我们这样一个贫困的国家而言，也许是一种最为适合的崇拜。尽管现代西方生活的奢华和舒服的享受已侵入了我国，但我们对于“安贫”的崇拜，仍然有一股不可磨灭的向往之情。即使是在知识生活方面，也没有人在乎繁富的理念，以系列的思想造就喧赫或庄严的地位，乃至建立一套哲学的体系；我们只是安静满足地观照大自然的神秘，而安闲恬适、与世无争，对于我们——至少是对于我们中的某些人——尤为快意。

在一个人工设计的环境之中，不论多么“文明”，不论多么开通，对于原始的单纯朴实，我们似乎都有一种与生俱来的向往，希望接近大自然的生活状态。因此，都市的居民都乐于暑期林中露营、沙漠旅行，或披荆斩棘，到人迹不到之处。每隔一段时间，我们就想返回大自然的怀抱之中，直接感知它的脉搏跳动。禅的心灵习惯——突破一切人为的形式，掌握形式背后的东西——使得日本人民一直没有忘记泥土的恩德，使他们一直与大自然友好相处，并欣赏它那尚未受到污损的纯朴。禅对浮于生活表面的繁复没有兴趣。生活的本身本来十分单纯，但一经运用分析的眼光加以观察之后，它就显得无比的纷乱了。我们用尽所有一切的科学仪器，直到如今还没摸着生命的奥妙。但我们一经楔入生活的大流之后，我们似乎就可了解它的本身及其显然无有底的繁杂和纠葛了。在东方人的性情中，一个最具特性的东西，就是能够从内心而非从外境掌握生命的本身。而禅则首当其任。

此种情形，在绘画当中尤其显然，对于因了过于注意或强调精神的重要性而起的形式问题，根本不予理会。所谓的

“一角”画法和笔触的节省，在以常规制造超凡方面；亦有帮助。在你通常预料会有一根线条、一个团块，或一个平衡要件出现的地方而你却没有看到，但没有看到这件事情的本身却在你的心中唤起一种意想不到的快感。尽管那些缺点或缺陷十分显著，但你却不以为然；实在说来，这种缺陷已经变成一种完美了。显而易见，美不一定就是形式上的完美。此系日本艺术家所爱用的法术之一——以一种残缺甚至丑陋的形式具现美的本身。

当此残缺之美被配以古代的稚拙或原始的粗犷之时，我们便可以瞥见日本鉴赏家十分珍视的“寂”趣了。古拙和原始也许并不是一种现实。但是，一件艺术作品纵使只是浮表地暗示出某一历史时期的感觉，其中也就具有“寂”味了。“寂”味在于原始的质朴或古拙的残缺，显著的单纯或制作的省力，以及富于历史的联想（此点也许并非常有）；还有最后一项，含有某些无法说明的要素——使那件东西的地位升到艺术产品的要素。一般而言，这些要素被认为出于禅的了悟或欣赏。茶室里面所有的那些器具，大都具有这种性质。

构成“寂”味或“寂”趣的艺术要素，曾由一位茶师藤原定家（一一六二～一二四一）用作诗的方式做了如下的界定：

看遍普天下，  
不见红叶花。  
浦边小渔村，  
秋夕伴落霞。

实际说来，“孤绝”诉诸观照而不作堂皇的表示，看来也许极为粗陋，微不足道，乃至可怜兮兮，特别是在以西方或现代为其背景来看时，尤为显然。遗世独处，一方面既无彩带的飞扬，又无焰火的喧嚷，另一面却又处身于变幻莫测的形色的堂皇展示之中。就以一幅也许是绘着寒山与拾得的泼墨画为例来说，如果将它挂在现代欧美的画廊里面，看它在观众的心中将会产生怎样的影响。孤绝的观念属于东方，故而亦只在它的诞生背景之中才有适切之感。

孤绝的意象可以产生于秋暮的渔村之间，亦可产生于早春的青草之间——而这似乎更能表现“寂”或“侘”的观念。因为，正如我们可在下引一首含三十一个音节构成的诗里读到的一样：在一块绿茵的上面，我们可以看出生命在冬日的荒凉景色之间显出一种萌动的迹象：

对只待樱花开放的人，  
我好想指呈  
春已在雪覆的山村  
一撮绿茵的当中显身！

这首出于一位古代茶师藤原家隆(一一五八~一二三七)之手的诗，充分表现了茶道四大原则之一的“寂”味。这里，正如一撮青草所呈示的一样，虽然只是一丝生命的萌动，但只要有眼光的人，都可以在这当中窥出春已从积雪的下面冒了出来。震撼他的心灵的，可说只是一种暗示，但那就是生命的本身，而不是它那微弱的指征。在这位艺术家看来，

此处所显示的生命，跟整个原野都铺上绿茵和鲜花之时所显示的，并无两样。我们不妨称此为艺术家的神秘之感。

参差不齐是日本艺术的另一个显著的特征。毫无疑问的，这个观念系由马远的“一角”画风转变而来。最为显明、最为大胆的例子，是佛教建筑的设计。诸如山门、法堂、佛殿等等的主要结构，也许可沿一条直线配列；但次要或辅助，乃至相当重要的结构，却非沿着主线的两边作为侧翼而作均衡的安排。它们也许依照地形的特殊情况而作不规则的分布。只要参观某些山间的寺庙，例如月光市的东照神宫，就不难相信这个事实。我们可以说，参差不齐就是此类日本建筑的一个显著特色。

关于此点，最好的例子莫过于茶室组织结构以及与之相关的用具。只要一看天花板（至少可用三种不同的格局）、某些奉茶的用具，以及踏脚石或园中石块的组合和铺法，我们就会发现很多很多属于参差、残缺，或“一角”作法的例子。

对于日本艺术家之喜欢作不规则、不对称的组合，违反通常的或几何图式的艺术规则，日本的若干伦理学家，尝试以如下的说法加以解释：受过道德训练的人，不但不可冒犯他人，而且要经常抑制自己，因此，这种谦抑的心理习惯也就反映于艺术作品之中了——譬如，艺术家留置重要的中心空间而不予以填满即是一例。但是，在我看来，这种说法并不十分正确。假如我们说：日本的艺术天才都受过禅道的熏陶和启示，因此各具只眼，不但看每一件事物的本身莫不圆满自足，而且一一均皆具体呈现“大一”（the One）的整个自性。如此解说，岂不更能言之成理？

禁欲主义的审美观，没有禅道的审美观那么吃重。艺术的冲动较之伦理或道德的欲望更为原始或更为固有。艺术的魅力更为直接地倾诉人类的天性，伦理道德属于规则，艺术属于创作；前者是由外面强加进来的东西，后者则是由里面发出的一种不可抑制的表现。禅与艺术有着无可避免的关系，而伦理道德则否；禅可以超于道德，但是不能外于艺术。日本的艺术从形式的观点创作残缺的东西时，如果他们愿意，不妨将他们的艺术主旨或创作动机归之于流行的道德伦理观念，但我们对于他们自己的说明或批评家的解释不必予以太大的重视。毕竟说来，吾人的意识根本不能作为一种十分可靠的判断标准。

且不论此说如何，参差不齐是日本艺术的特点，总是不错的，而这也是使得日本艺术作品多少有些不拘形式的和蕴亲切的原因之一。均衡对称的艺术可以引发一种典雅、庄严，以及动人的观念，而这与逻辑上的形式主义或抽象理念的堆砌亦有关系。日本人往往被认为缺乏理智和哲理观念，因为他们的整个文化里面没有孕育透彻的知性。我想，此种批评似乎出于日本人的爱好参差不齐。富于知性的人大都力求均衡，而日本人则不但往往无视均衡，而且强烈地倾向于均衡的反面。

不均衡，不对称，偏于“一角”，安贫或守寂，爱好简朴，喜欢孤绝，如此等等的观念，都是日本艺术和文化的显著特性。所有这一切的一切，莫不皆由深知禅的真理而来，因为，禅的真理乃是“一在多中而多在一中”，或“一在多中而不失其为一，多在一中而不失其为多；周遍含容，一多无碍。”



## (二) 绘画之道

范蕴珍

在过去，绘画之道从来不离生活之道。它的主要焦点一向集中于“道”或“路”，亦即自然的秩序或自然运行的规则，过去如此，而今依然，这不仅是载籍中时有提及，就是谈到绘画的理想——每一样东西皆应表现的天地和谐——亦不例外。就以绘画而言，这个融合天地心物的目标，与艺术家本身的发展及其所作的艺术作品两者，皆有不可分离的关系，因为，成功的结果不但需要技术上的手腕，同时亦须透辟的见地；不但要能运用外在的形式，同时也能掌握内在的性质。

.....

统一并调和一幅画的一切要素，其中最为重要的一个因子，也许要数空间或空白了。含容一切、承受一切，道的“阴”的一面，需要强调。空白既然充满了“气”亦即精神或生命力，同时亦有它的“阳”的一面。使得空间的处理成为中国绘画最富创意的一面，且使作品的本身成为最为可喜的一面的，就是这种观念。尽管我们可从早期的中国文献中，特别是从道家的典籍中引出无数的例证，来说明白如何被视为“道”的一种相等物的情形，但使南宋画家，特别是山水画家的作品在“道”的方面得到最高陈述的，主要是禅的影响。就以处理广大的空间而言，他们的水墨画，对人类的精神作了若干至极的表现。北宋画家长于细描崇山峻岭，善于传达大