



ENGLISH AND AMERICAN  
LITERARY STUDIES

# 英美文学


李维屏

主编

## 研究论丛

(2020年秋)

33



W 上海外语教育出版社

外 教 社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

www.sflep.com

**图书在版编目(CIP)数据**

英美文学研究论丛. 第33辑/李维屏主编. —上海:上海外语教育出版社,2020  
ISBN 978-7-5446-6564-3

I. ①英… II. ①李… III. ①英国文学—文学研究—文集 ②文学研究—美国—文集 IV. ①I106-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 191064 号

# 目 录

## 学者访谈

- 后理论时代中国文论的国际化走向：中国比较文学学会  
会长王宁教授访谈录 ..... 王 琦 1
- 在诗歌创作与诗歌批评之间：德里安·丽斯-琼斯教授访  
谈录 ..... 周 洁 17

## 英国文学

- 英国奥古斯都文学中的公共经验 ..... 王 欣 27
- 文化分裂与秩序失落：《好兵》对英国乡绅文化的反思 ..... 管南异 40
- 语文学家的美人鱼：托尔金的学科拯救之路 ..... 史敬轩 52
- 《魔鬼的门徒》的宗教伦理与道德观照 ..... 刘茂生 66
- 哈姆雷特延宕问题再思考 ..... 罗益民 76
- 《相当体面的失败》中善的双重性 ..... 徐明莺 85
- 奥登—卡尔曼歌剧脚本《酒神的伴侣》中的“神话方法” ..... 赵 元 98
- 有“情”之士的无“情”之作：库切的卡鲁情怀与文学生产  
..... 董 亮 118
- 从后现代主义传记戏剧到元传记：重读《戏谑》与《歇斯  
底里》中的荒诞性 ..... 付英杰 131
- 斯蒂芬“良心”的生成与成长：《一个青年艺术家的肖像》  
中主体意识的存在主义解读 ..... 苏亚兰 141

## 美国文学

- 族裔性的空间建构：《拉罗斯》的叙事策略 ..... 陈 靓 152
- “走过同一块地毯”：庞德与詹姆斯美学思想比较研究 ..... 王 卓 162
- 中国禅画在美国现当代诗歌中的调适研究 ..... 谭琼琳 180

赛珍珠受到钱钟书斥责原因探析 .....	姚君伟	195
论《飞越大西洋》中的共同体书写 .....	曾桂娥	203
《弗兰妮与祖伊》的大学批判与冷战策略 .....	黎清群	215
“感觉再也不会跟以前一样了”：奥康纳《异乡客》中的 “危机瞬间” .....	陈俊松	227
《磐石上的阴影》中的食物书写 .....	张健然	237
论诺里斯《章鱼》中的地图意蕴 .....	彭 禹	251
《营利》的生态批评解读 .....	孙 坚	263
“真我”与“他我”：《伊甸园之东》中华裔“李”的身份问题 研究 .....	吕丽盼	275
萨科—樊塞蒂审判案的艺术再现：评厄普顿·辛克莱的 《波士顿》 .....	刘启君	285
“棕色语法”的隐喻思考：加里·斯奈德生态智慧的认知 解读 .....	邓瑛瑛	302
《为拯救而书：路易斯·提尔档案》：“宏大时间”下的双重 时空叙事 .....	蒋 展	316
共同体视域下《达·芬奇密码》中的宽容主题探析 .....	蓝云春	327
诗意的理性：论阿西莫夫机器人小说中的人机伦理 .....	刘桂杰	337
<b>文学理论</b>		
玻璃的空间意义与建构功能 .....	邓迎迎	347
史蒂文森的唯一主义：从王尔德的三种美学谈起 .....	高卫泉	363
<b>征稿启事</b> .....		374
<b>本辑人物：聂珍钊教授</b> .....		封底

## 中国禅画在美国现当代诗歌中的调适研究<sup>\*</sup>

谭琼琳<sup>\*\*</sup>

**内容提要：**中国禅画是一种融绘画、哲理和宗教为一体的艺术表现形式，是古代禅僧画家表达禅理的方便法门之一，具有一种不立文字、直指本心的直观简约美，给观者留下超凡脱俗、清丽俊逸、寓意深刻之印象。禅画秉承物我合一的创作理念，以静止的形态表现自然变化的动势，同时还遵循佛法上所讲的“空而不空”的教义，故画家常运用留白、简洁等技巧表现画作留给禅修者“修心观境”的精神空间。中国禅画自从被意象派诗歌领导者庞德引介英语世界后，受到一些现当代美国诗人的追捧，并在诗歌实验时被改写入诗。本文以一幅宋朝匿名山水画、廓庵师远禅师的《十牛图颂》和牧溪的《六柿图》为绘画蓝本，选取简·赫斯菲尔德、约翰·凯奇和加里·斯奈德依据这些禅画所创作的诗歌作品，探讨美国现当代诗人是如何吸纳中国禅画时空一体、物我不二和虚实相生等特性，解构西方哲学所蕴含的二元对立思想，从而达到有效调适的审美愉悦目的。

**关键词：**中国禅画；美国诗歌；二元对立；有效调适

**Abstract:** Chinese Chan painting, as an artistic expression form combining some elements of painting skills, philosophical ideas and religious teachings, is one of the convenient means to express Chan teachings employed by Buddhist-painters in ancient China. It possesses a kind of intuitive and simple beauty without relying on words, but directly pointing to the original mind, which gives the viewer an impression of charismatic beauty, elegance and incisiveness. In the process of drawing, a Chan painter often adheres to the creative principle of “the objects and the self into oneness,” attempting to convey a dynamic trend of natural changes in a static form, in which the Buddhist teaching of “emptiness but not empty” is followed. Hence, some techniques, such as “whiteness” and “simplicity,” are employed to express a created spiritual space for a practitioner, who sees the secular

<sup>\*</sup> [基金项目]：本文系国家社科基金项目“美国生态文学进程中的中国话语研究”（19BWW010）的阶段性成果。

<sup>\*\*</sup> [作者简介]：谭琼琳，上海财经大学外国语学院讲席教授，人文学院博士生导师，主要从事生态诗学、绘画诗学、环境伦理研究。



world clearly by cultivating his mind through *zazen*. Introduced by Ezra Pound, leader of Imagist Poetry, Chinese Chan painting was much embraced by some American poets, who tried to adapt it in their poetic experiment. Based on an anonymous Sung landscape painting, Chan master Kuo-an's *The Ten Ox-herding Pictures*, and Mu Ch'i's *Six Persimmons*, this paper selects some poems by Jane Hirshfield, John Cage and Gary Snyder to explore how modern and contemporary American poets assimilate such characteristics of Chinese Chan paintings as spatiotemporality, non-duality between objects and the self, and coexistence of emptiness and substantiality in their poetic works with an aim of deconstructing some dualistic thoughts embedded in Western philosophy. It contends that mediating Chinese Chan painting effectively in poetry may help achieve an aesthetic pleasure in literary production.

**Key words:** Chinese Chan Painting; American Poetry; duality; effective mediation

禅画泛指一切与禅宗相关的画作,其绘画题材涵盖人物画、山水画、花鸟画和走兽画等;绘画风格多以水墨为主,兼有禅师题赞;绘画技法则多采用白描、减笔和泼墨等。从广义上来说,禅画主要包括两种:一是禅僧的绘画作品;一非禅僧基于禅宗题材或颇具禅意风格的绘画作品。禅画在中国绘画史上有着悠久的历史渊源。据皮朝纲先生考据,禅画最早萌芽于唐代中晚期,当时的禅僧画家多作佛教人物画像,但这一时期并未形成明确的禅画风格。其中,逸风画家张志和(732—774?)与孙位(830—900)以及文人画家王维(701—761)等人的画风推动了禅画的发展(皮朝纲 112—113, 118)。唐末五代贯休(832—912)的《十六罗汉图》之《寒山拾得图》<sup>①</sup>和北宋石恪(生卒年不详)的《二祖调心图》<sup>②</sup>确立了禅画的基本风格。这一时期比较流行的禅画还有牧牛图、祖师像和观音像等。南宋时期是禅画发展的兴盛时期,这一时期的禅画以水墨为主,主要的笔墨技法为“减笔”和“泼墨”,其中代表画家有写意画家梁楷(1150—?)和画僧法常牧溪(约 1200—1279)等。许多传世的禅画名作都创作于南宋时期,本文所讨论的《十牛图颂》和《六柿图》是这一时期禅画的经典之作。元代禅画基本延续南宋的禅画风格,在绘画对象和画法上未有大的突破

① 贯休的《寒山拾得图》为绢本水墨,现藏于日本藤田美术馆。

② 石恪的《二祖调心图》为纸本水墨,现藏于日本东京国立博物馆。

和创新。宋元时期,许多日本禅僧来华学佛参禅,部分中国禅僧也东渡日本传播佛教教义,将当时的禅画名作传入日本,在日本国内掀起一股禅画创作、欣赏和收藏的热潮,因此,很多禅画经各种渠道流入日本。元代以后,明清画坛虽也有部分僧人以禅入画,如八大山人朱耷(1626—1705)和石涛(1642—1708),但大部分画家仍以文人画和风俗画为主,禅画逐渐衰落下去。<sup>①</sup>

## 一、中国禅画的基本特征

禅宗中的“禅”字是梵语“dhyāna”音译词“禅那”的略称,意即“思维修”“静虑”或“摄念”(meditation)(Buswell et al. 174),故禅宗强调打坐和冥想为其基本的修行法门。中国禅宗扩展“禅”的内涵,认为行住坐卧皆是禅,禅“由坐禅静思变为日常行事,由心理平衡变为生命体验”(方立天 901),其中,创作、赏析和参悟禅画亦成为禅修的方便法门之一。禅画深受南禅“顿悟”思想的影响,在创作技法上藐视一切作画古法,强调随心而发、随性而发、随情而发和随感而发,而在创作理念上则处处彰显“一切众生悉有佛性”“妙性本空”和“无心是道”等禅学思想的深刻影响。中国禅画的基本特征表现为时空一体、物我不二和虚实相生三个方面。

中国禅画“本身及其内容是以时空关系的方式存在的”(王帆 20),是时间艺术和空间艺术的统一体,这其中尤以饱含禅之意趣的山水画最为典型。这一特性很好地体现在王维的《山水诀》对中国绘画的精辟总结:“或咫尺之图,写百千里之景。东西南北,宛尔目前;春夏秋冬,生于笔下”(彭莱 110)。饱含禅之意趣的山水画通过步步看和面面观等“散点透视”的流动性空间表现形式向观者传达出无限的空间意蕴,而这其中所蕴含的意境则实现了主观认识上的“身临其境”和“景随步移”,赋予观者以超越画面的更多的想象空间(王帆 27)。虽然禅画是以“凝固了的时间状态去表现不断变化的自然空间和时间”(王帆 21),但随着卷轴画卷的徐徐铺展,在这“景随步移”的过程中,观者欣赏到的是一帧又一帧连续的动态画面。这些画面激活了凝固的瞬间状态,让绘画本身具备叙事的冲动,而这种叙事又是以空间画面作为输出媒介的,空间在时间的连续叙事中得到无限延伸,这就实现了禅画的时空一体性。当然,禅画中的凝固时间状态

<sup>①</sup> 有关中国禅画的基本发展历程,参见李静(2017)。

和空间构造并不受真实时空的限制和约束,只是一种虚幻时空的凝固(徐翠华、陆强、斯琴 67)。这种虚幻时空的凝固幻象以画面本身的有限性传达了自然时空的无限性和广袤性,赋予禅画一种超然的时空一体性。

《大般涅槃经》有云:“一切众生悉有佛性,佛法众僧无有差别”;又《金刚经》云:“一切法皆是佛法”(79)<sup>①</sup>,“是法平等,无有高下”(96)。禅宗六祖曹溪慧能大师(638—713)承继并发展这些佛教教义,在《坛经》中提出“佛性本无差别”(170)、“即心即佛”(236)、“一切万法不离自性”(158)、“自性能生万法”(159)等禅学思想。此处,慧能意义上的“自性”等同于《大般涅槃经》中的“佛性”,是“通过一切事物实相‘空性’所显现的真实本体,是超越主客、能所二元存在的真如境界”(方立天 246—247),也是“众生成佛的内在根据”(412)。禅画创作吸纳“一切众生悉有佛性”“佛性本无差别”、万法平等诸多思想,将主体之心与客体之境的融合视为其最高画作境界之一。禅画家秉承物我平等和物我合一的哲学理念进行创作,一方面遵循“外师造化,中得心源”(彭莱 108)的创作理念,表现自我的证悟境界;另一方面将观者的“审美感受和审美能力纳入自己的创作视野中”(王帆 142),最大限度地借助天地万物的“气”“韵”“神”“灵”和“媚”等元素来阐扬禅理,表达禅道,以此激发禅修者修心观境,进而超凡入圣、证悟得道。在禅画中,画家有时“浑然坐忘于山水中间,如树如石如水如云,是大自然的一体”(宗白华 1987: 101),有时又会将画境营造成“一片荒寒,恍如原始的天地,不见人迹,没有作者,亦没有观者,纯然一块自然本体、自然生命”(宗白华 1987: 100),以此彰显万事万物真实自如的清静本性及其平等之性,表现“超越主客、能所二元存在的真如境界”。禅画可以被看作“画家—画作—观者”三位一体和主客不二的转换场。画家在创作过程中尽可能地泯灭主客之分、物我之分和能所之分,追求“无象之象”和“不似之似”,于水墨画作间达于“肇自然之性,成造化之功”(彭莱 110)的境界。观者则谨遵物我两忘的理念观照画作,体悟画家于其中所蕴含的非主非客、无物无我的不二禅理,并由此步入悟道印证之门。

中国绘画发展的一个典型特征是从具有“写实主义特征的传统”逐渐走向一种讲究意境和虚实相生,而后趋于“精神性”的绘画(程抱一 337),这主要是受到中国传统道家“虚”之思想和佛教禅宗哲学“空”之教义的影响。

① 本文有关《金刚经》《心经》和《坛经》的引文皆出自江味农、李叔同、净空法师(2014)。下文标出具体页码,不再一一说明。



响。此处的“精神性”，诚如程抱一所言，并非指“宗教主题的绘画”，而是指“一种其本身趋向于‘精神’的绘画”（程抱一 337），产生于唐代中晚期的禅画即属于此类“精神”的绘画。《心经》有言：“色不异空，空不异色。色即是空，空即是色”（135）。所谓“色”指的是“有形质的一切万物”，而“空”则意指“事物的空性”，“万物虽有形相，而究其实际，无非是因缘和合的假相，真体显时，相皆空寂”；“空”乃“色”之“本体”（吴言生 2002：76）。简言之，纵有色相万万千千，依其本体而言皆为“空”；“色虽分明显现而无实体，故云色不异空；虽无实体而分明显现，故云空不异色”（吴言生 2002：76）。这段论述“色空不二”的经文表征了佛教“缘起性空、性空相有的般若空观”（吴言生 2002：76）。受此思想影响，禅画常以云、雾、留白等“冲虚”的形式来展现“妙性本空”和“万法皆空”的禅理。又《坛经》有云：“世界虚空，能含万物色相。日月星宿，山河大地，泉源溪涧，草木丛林，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，一切大海，须弥诸山，总在空。世人性空，亦复如是”（173），故一幅云雾缭绕或空空如也的禅画，看似虚无缥缈、空无一物，实则虚里藏有乾坤气象万千。禅画里的“留白”乃是道家意义上的“虚室生白”以及佛禅意义上的“空而不空”和“有的空”，是画家留给禅修者“修心观境”的精神空间，也是画作表达禅理的意境空间。是以，清代画家笪重光（1623—1692）言道，“虚实相生，无画处皆成妙境”（彭莱 309）。

## 二、宋朝山水画：破主客二分

禅画，尤其是具有禅意的山水画，最为讲究意境，讲究“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深层心灵的反映”（宗白华 2005：62）。禅画家又是“因心造境，以手运心”的能手（宗白华 2005：62），能在画作中表现“主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗”（宗白华 2005：63），使“客观景物作我主观情思的象征”（宗白华 2005：65）。因此，清代画僧石涛言，“山川与予神遇而迹化也”（彭莱 357）。画家和观者只有真正地俯身入尘、摒弃心中杂念，静观寂照，将自己与自然万物融为一体，才能真正地达到“于空寂处见流行，于流行处见空寂”的“道”境（宗白华 2005：75）和“心灵与宇宙意象‘两镜相入’互摄互映的华严境界”（宗白华 2005：77）。正所谓，诗画本一家，既然山川大地是诗人和画家证悟自我、参禅悟道的媒介之一，那么，山川大地的艺术表达，如山水画、花鸟画和走兽画等，自然而然也就成为他们“澄怀观道”和

“超以象外”的手段之一(宗白华 2005: 68—69)。

简·赫斯菲尔德(Jane Hirshfield, 1953— )是美国当代著名的禅宗诗人,虔诚禅修曹洞宗多年。她的诗歌看似简单明了,实则蕴含极深的佛禅之理,记录了诗人禅修直至“开悟”的过程。禅宗主张在日常普通的生活现象中,捕捉流动的佛性,以此达到“空灵无相而无不是相”的境界,体悟到禅家三昧(何加林 86)。因此,一幅不知名的宋代山水画亦可以成为赫斯菲尔德禅修的对象。在诗歌《忆起一幅宋朝山水画》(“Recalling a Sung Dynasty Landscape”)中,诗人有意模糊宋代山水画作的具体名称,只是简洁地描述了一般月夜山水画共有的明月、群山和茅屋。这实际上是在告诉世人:万物皆有佛心与佛性,都可以成为我们参禅的对象。在首句“Palest wash of stone-rubbed ink / leaves open the moon: unpainted circle, / how does it raise so much light?”(砚磨之墨,水洗淡色/留白出月亮:一个未曾着色的圆/它何以聚拢如此多的光辉?)(Hirshfield 225)中,诗人描写的意象“一个未曾着色的圆圈”表示“月亮”,暗示画中的“以白当有”乃是佛教意义上的“空而不空”或“有的空”,是一种“非空非有,即空即有”的境界。正因为月亮“有的空”的特性,所以它才能散发出如此多的光辉来,才能“空故纳万境”,生发出一种空灵的虚境。诗中“raise”一词赋予画中静态的明月以动作,破解了动静的二元对立。因此,明月虽以静止的状态存在于诗画之中,但明月同时又在诗画中做着永恒的运动,永恒地赋予自然万物以月光和能量。月光下的群山似乎受到明月的感召一般,沉浸在“做梦”的动作中(Below, the mountains / lose themselves in dreaming),梦见了一间孤零零的茅草屋(a single, thatch-roofed hut)。在禅文化中,“茅屋”或“草庵”喻指一个“饱含佛性、圆满自足的世界”(祁伟、周裕锴 92),而且“茅屋”和“草庵”虽小,却能容纳大千世界,诚如唐代石头希迁禅师(700—790)所言,“庵虽小,含法界”。群山在梦见茅屋之时“迷失自我”(lose themselves),这似乎意味着群山易于“迷己为物,失于本心,为物所转”(《楞严经》卷二)。然而,参禅的诗人并不如此认为。她笔锋一转,以“并不是那茅屋赋予/群山、月亮以意义”(Not that the hut lends meaning / to the mountains or the moon)一句诗,表明明月和山川佛性自足,无需借助茅屋代表的心性世界来寻求存在的意义(Hirshfield 225)。这种既肯定又否定的态度即参禅之人修习“不二法门”的方法之一,“不二法门”消弭了自然万物的佛性与人类佛性的界限,以此证实“万物皆有佛性”以及“自性具足,不假外求”的佛理。

“茅屋”(hut)的本义为参禅悟道的僧人在山林中憩息的处所,而后引申为饱含佛性、圆满自足的心性世界。诗中的“traveling”一语双关,既指画中的游山之旅,也指参禅冥想的心灵之旅。因此,画中的“茅屋”既是山中行旅人在长途旅行后的休憩之地,也是诗人在观画参禅后的片刻休息之地,这是一个艺术与现实、古代与现代、主观与客观辐辏的时空(钟玲 345)。在这里,入画和出画不二,山水画和现实世界不二,参禅的诗人自由神入其中。诗人既可以神入山水画中,如同宋代僧人一般,在山林之中,在月光清辉之下,参禅悟道,又可以神出山水画,观想此山水画,冥想自我,清静意念、迷惑和烦恼,明心见性。诗人在一念之间转换时空,时空因此得到无限的延伸,而参透禅理之后的诗人心性澄澈、秋水澄渟、清静无为、澹泞无碍,如同一卷缓缓展开的画轴,一些日常小事小物都可以抚慰心灵(And the heart, unscrolled, / is comforted by such small things)。正所谓茶禅一味,一杯绿茶就可以缓解参禅后的疲惫,诗人在一杯简单的绿茶中体悟到一汪湖水,达到“如以花说无边春,如以滴说大海味”(德洪 242)的境界。由此可见,诗人已经看透世界的事相,把握住世界的真如,真正地得到开悟。

### 三、《十牛图颂》：破能所二心

《牛图颂》(*Ox-herding Pictures*, 亦译 *Gentling the Bull Pictures*)是美国现当代诗人较为耳熟能详的禅画之一,该画是宋朝禅修者参禅必用的物件。在禅文化中,“牧牛喻”意指禅宗修炼心法。以此为绘画主题的画作颇多,其中有四种在后世影响较大:南宋清居皓升禅师(11世纪)的《八牛图》(亦说《五牛图》);南宋高僧廓庵师远禅师(12世纪)的《十牛图颂》;南宋自得慧晖禅师(1097—1183)的《六牛图》,普明禅师(生卒年不详,有说宋代,亦有说明代)的《牧牛图颂》,也是十牛图,其中流传最广的是廓庵师远禅师的《十牛图颂》和普明禅师的《牧牛图颂》。据钟玲考据,宋朝的《十牛图颂》最早是在明朝时传入日本的,传入的版本为临济宗廓庵师远禅师于1150年前后所画的《十牛图颂》;20世纪上半叶,日本著名禅师铃木大拙(1870—1966)将其传入美国(钟玲 334—336)。廓庵师远的《十牛图颂》的全称为《住鼎州梁山廓庵和尚十牛图颂并序》,包括图、序(文)、颂(诗)三个部分,主要用来描述禅修次第。《十牛图颂》所包括的十幅图为:一、《寻牛》;二、《见迹》;三、《见牛》;四、《得牛》;五、《牧牛》;

六、《骑牛归家》；七、《忘牛存人》；八、《人牛俱忘》；九、《返本还源》；十、《入麈垂手》。由铃木大拙传入美国的《十牛图颂》版本有三种：一为15世纪日本僧人画家修文(Shubun)临摹廓庵师远《十牛图颂》的仿本(Suzuki 1960: 128—129)；二为中国的版画《十牛图颂》，序由朱洪于1585年所写，而且每幅画上都有禅僧普明禅师的颂(Suzuki 1960: 135—144)；三为铃木大拙的朋友京都天龙寺(Tenryu-ji)住持関精拙(Seisetsu Seki, 1877—1945)承继廓庵师远主题的写意水墨《十牛图颂》(Suzuki 1961: 192—193)。现藏于美国大都会艺术博物馆(Metropolitan Museum of Art)的手卷《十牛图歌赞图卷》(The Ten Oxherding Songs)由日本17世纪著名画家乌丸光广(Karasumaru Mitsuhiro, 1579—1638)于1634年仿廓庵师远的《十牛图颂》而作。由以上几种版本的流传可见，现流行于美国的《十牛图颂》基本上沿袭的还是廓庵师远的版本和主题。

禅宗中的“牧牛喻”吸收了大小乘佛教中“牛喻”思想和形式的精华，而以此为主题的《十牛图颂》则是其最为形象的表达方式。所谓“牧牛喻”指的是以牛喻本心或本性，即“本来具足的清净心或最高主体性”，而牧牛则是以佛法修行本心或本性，以达到明心见性，重现妙明真心的目的(吴汝钧 148)。《十牛图颂》以十幅图画描绘了牧牛的过程，以此阐释禅修的方法与顺序。<sup>①</sup> 禅宗认为众生本性清净，自心具足佛性，但是众生的佛性大都为无明、执念等遮蔽，本性迷失，于是清净妙明的真心之“牛”被难以调伏的烦恼之“牛”所取代(俞思雯 62)。所以，修行的第一步是“寻牛”，寻找迷失的本性或本心，然后才是通过阅读禅宗经典著作，通过聆听大师的开坛讲法，领悟到禅的要义和方法，寻到牛的足迹，即“见迹”。第三步是通过持续的修行于有形无形间见到本心，即“见牛”。第四步是“得牛”，也即证悟自性。在这一阶段，修行者虽然已经证悟自性，但是此时的自性犹如荒野中的野牛一般，“顽心尚勇，野性犹存”，要想达到“纯合”的状态，必须严加鞭笞和自律，祛除自我“分别”与“取舍”的意识(吴言生 2013: 248)。见性固然不易，但悟后的修行更为不易。因此，修行的第五步为“牧牛”，所谓“牧牛”是指要“不断地断除烦恼，摄伏妄念”，“时时用菩提正见观照，直臻于纯和之境”。只有这样，才能真正达到禅宗所推崇的“后念不生，前念自灭”的境界(吴言生 2013: 248—249)。当牧牛已到“人牛合一”的阶段时，此时修行者的内心澄澈清明、一尘不染，所以修行者可如牧

① 本研究对《十牛图颂》的解读参照了吴言生(2013: 246—252)的解读。

童一般，“骑牛归家”。既已重获妙明本心的修行者归家后，发觉自己此时既无烦恼可断，亦无妄心可调，没有内外境的差别，“也没有烦恼和菩提的执着”（吴言生 2013：249）。所以，这个阶段的修行者开始忘记寻牛、驯牛，达到“忘牛存人”的状态。然而，修行者虽已忘牛，但是仍受缚于“我”这一存在。于是，修行者继续修心，不着两头，不住悟境，以追求“凡情脱落”和“圣意皆空”（吴言生 2013：250）。在这样的状态下，修行者体验到的是“内无我，外无法，能所俱泯，主客皆空”，既无主客之分，亦无凡圣之别，世间一切对立与区别泯灭在普遍存在的自性之心中（吴言生 2013：250）。修行者由此步入“人牛俱忘”、亦即“三昧”的境界。寻牛、见迹、见牛、得牛、牧牛、骑牛归家，直至忘牛存人、人牛俱忘等一系列的修行都是为了实现“返本还源”的目的。这一阶段的修行者已获得妙明本心和真如实相，做到即便置身大千世界之中，亦能超然物外，“静观万物的荣枯流转”，丝毫不为外境所动（吴言生 2013：251）。禅宗讲究普度众生、度人度己的大慈悲心，因此修行者在“返本还源”后，仍需要“入廛垂手”，亦即“提瓢入市，策杖还家。酒肆鱼行，化令成佛”（吴言生 2013：251）。修行者只有将自己所证悟的真如本性与众生分享，引导众生找到自己的妙明本心，才是真正地达于修行的最高境界。

约翰·凯奇(John M. Cage, 1912—1992)是美国著名的实验音乐作曲家、作家和视觉艺术家。20世纪40年代，凯奇参加了铃木大拙在北卡罗来纳黑山学院(Black Mountain College)关于佛教和禅学的讲课，深受其影响。很快，凯奇就成为禅宗的追随者，声称自己深受《十牛图颂》的影响(Johnson & Paulenich 44)。《十牛图颂》作为禅宗修行中最经典的禅画，自然成为他研究最多的物件之一。凯奇尝试将禅宗思想运用到作曲中去，将音乐想象成“无目的的游戏”，认为生活中的一切偶然声音元素都可以成为音乐的素材。他模糊了创作者和演奏者、演奏者和倾听者之间的界限，让声音自己发声，而非人为刻意地为混沌、偶然和喧嚣赋予秩序，以此实现对生命的肯定。因此，他被视为“偶然音乐”作曲家的早期代表人物。他最著名的音乐作品当属首演于1952年的《4分33秒》。该作品共三个乐章，总长度4分33秒，可以用任何乐器演奏，可以由任何数量的演奏者演奏，但是乐谱上并没有任何音符，唯一标明的要求就是观众和演奏者的“沉默”(tacit)。这是凯奇吸纳老子音乐审美观“大音希声”和“至乐无声”后进行的创作实践，传达了他独有的音乐哲学观点：音乐的最基本元素不是演奏，而是聆听；音乐即是生活。同时，这也是他对禅宗所推



崇的“空而不空”和“无心是道”佛理的艺术性表达。

凯奇的《主调与变奏》(“Themes and Variations”)(Cage 45—46)是他融合《十牛图颂》所蕴含的禅宗思想而创作的诗歌,也是他破能所二心的经典之作。在佛教术语中,“能”指的是能动一方,而“所”指的是被动一方,犹如主体与客体之分。破能所二心,亦即破我法二执。该诗的标题借用了音乐术语“主调”和“变奏”二词,该标题看似与禅宗思想和修行无关,但凯奇意在告诉读者“挑柴运水无非道,行住坐卧皆是禅”,音乐创作和演奏同样也是禅修的方式之一。当然,凯奇在此处用《主调与变奏》作标题采用的乃譬喻手法,即禅修者通过参禅来泯灭分别心和二元对立思想的过程是主调,而在参禅过程中又出现各种类似音乐“变奏”的禅悟阶段。值得注意的是,诗歌所记录的参禅过程正好契合青原惟信禅师关于禅修阶段的“见山见水”三般见解论<sup>①</sup>。对于初修者来说,禅是“困惑不已”(zen becomes confUsing)的。此时,“山岳”“山风”“沙漠”和“湖泊”在初修者的心中并没有留下任何痕迹(to leave no traces),初修者看不出这些自然意象之间的关联所在(nothing in between),认为这些自然之物对于禅修是无用(no need)的。这是因为初修者还仅仅停留在“见山是山,见水是水”的初级禅修阶段,对禅的认识也仅仅只停留在表面上。诗人有意将“山岳”“山风”“沙漠”和“湖泊”这几个意象单列成行,并且每一行之间留有空行,也正是为了形象地说明此时禅修者无法觉悟到这些自然意象之间的关系和意义。而且,此时的禅修者清楚地将自我与他物区别开来,因此容易陷入“我执”的虚妄之中。随着参禅的深入,禅修者不再局限于对自然万物的感性认识中,开始用禅的方式思考自然万物和自我,秉承“万物皆空”“我空法亦空”的思想,否定主客体之分别。自然而然,禅修者发现自己看不透“山岳”和“山风”,此时的禅修者进入“见山不是山,见水不是水”的阶段。这一阶段的禅修者破除了“我执”的虚妄之心,有了祛除自我“取舍”与“分别”的意识,消弭了主客体之间的二元对立,开始看到自然万物之间的联系与意义。然而,他仍旧没有完全摆脱“二元对立”(Duality)的束缚,陷入“分别”与否定“分别”,亦即“无分别”的“二元对立”之中。这一阶段正对应了《十牛图颂》中“牧牛”一图,需要不断地“断除烦恼,摄伏妄

① 《五灯会元》卷十七记载了青原惟信禅师的“见山见水”三般见解论:“老僧三十年前未参禅时,见山是山,见水是水。及至后来,亲见知识,有个人处。见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水。大众,这三般见解,是同是别?有人缙素得出,许汝亲见老僧”(普济 1135)。

念”(吴言生 2013: 248), 以避免陷入一种由于否定“分别”, 过于执念“无分别”的差别中(阿部正雄 13), 这也就是为什么凯奇会在这一阶段写下“禅就是禅/驯牧的牛”(zen Is zen / herDed ox)这样的感悟。禅修者继续参禅, 并且参悟到因自性性空, 万物在法性上是相同的, 但万物也会因为各自的“微薄价值”(a little value)而呈现出不同的“法相”(Difference)。因此, 诗人笔下的“沙漠”和“湖泊”意象虽单列成行, 但意象之间的空行已删去, 借以说明万物之间既有联系又有区别的观点。这种通过否定“无分别”而获得的“分别”意识使得禅修者真正破除了“二元对立”的思想束缚, 在他的意识中, 万物自成一體, 肯定性与否定性并存, 因此禅修者在般若直观中达到彻悟的状态, 也即进入“见山只是山, 见水只是水”的最终禅悟阶段。

#### 四、《六柿图》：破有无之别

《六柿图》是 13 世纪南宋著名的画僧法常牧溪所作, 他师承无准师范禅师。牧溪的史籍记载语焉不详, 仅在元代吴大素的《松斋梅谱》和元代庄肃的《画继补遗》中所述稍多。牧溪的画作多以简练笔墨、寥寥数笔勾勒出刹那直观下自然万物的本来形态, 如此便可佛性自现, 追求以空无余白寓意无限深邃的禅宗意境。这样的画风传达了禅宗一直推崇的非有非无、有无俱存的禅理, 营造了空寂幽玄的审美雅趣, 赋予人们以无限的想象空间。牧溪的极简禅门画风在文人画一脉中并不是很受重视, 庄肃评其人其画为“善作龙虎、人物、芦雁、杂画。枯淡山野, 诚非雅玩, 仅可僧房道舍, 以助清幽耳”(邓椿、庄肃 5—6); 而明代朱谋㞪在《画史会要》中也评其画作为“随笔点墨而成, 意思简当, 不费妆饰, 但粗恶无古法, 诚非雅玩”(第 0816 册 0500b 页)。牧溪的大部分传世画作被当时来宋学佛禅的日本僧人陆续携往日本, 后珍藏于日本各大博物馆, 牧溪本人被日本人视为“日本画道的大恩人”。相比较而言, 中国绘画史和画论对牧溪本人及其画作评价极少, 也极少推崇他的极简画风。

牧溪的大写意画作《六柿图》是其极简画风传达无限禅机的典型例证。《六柿图》中横向画有六个柿子, 其中五个柿子并列成线, 另一个柿子置于五柿下方偏左一点。六个柿子从空间布局来看似构成一个平面倒三角形, 一柿子为顶, 上方五柿分属左右两个基点, 其中左基点上置两个柿子, 右基点上置三个柿子。这样的排列并非牧溪刻意“经营位置”而成的

产物,而只是生活中柿子随意摆放后的真实形态。这种不经雕琢和经营的画面构图使得六个柿子有聚有散,错落有致却不显凌乱,传达出禅宗追求直观简约的自然本心的理念。在笔墨技法上,六个柿子或圆或方,形状互有差异。左右两旁的柿子采用白描手法,亦即仅用淡色墨线勾勒而成,墨线之内全部留白;中间四柿用阔笔蘸墨抹扫,其中偏左的两斜放柿子用墨稍淡,而偏右的两平放柿子用墨稍浓。果柄采用浓墨隶书的笔法,颇有书法的古意。同时,为了避免五个排列成线的柿子因过于整齐而显得呆板木讷,牧溪利用桔梗自然而成的长短不一,使得这五个柿子有了参差不齐的变化,更加凸显了柿子的本真状态。整幅画作一反传统静物的呆板,墨色浓淡有致,虚实相生、阴阳相即、光影交错,笔墨浑融一气呵成。由此可见,牧溪真正领悟了“法无定法”“无法而法,乃为至法”的创作理念,而这种创作究其实质便是“直指本心”“无心合道”“无心用功”和“无心应物”而让万物自性流露等禅理的艺术表征。《六柿图》以其“似又不似”而又“随处皆真”的禅境界展现了玲珑透彻的生命样态,勘破了似与不似、真与假、实与虚、物与我之间的二元对立思想,成为继《十牛图颂》后又一深受美国现当代禅宗诗人青睐的佳作。

迄今为止,加里·斯奈德(Gary Snyder, 1930— )创作过两首与柿子相关的诗歌。一首诗直接以《柿子》(“The Persimmons”)为题,写于1984年斯奈德作为“中美作家会议”美国代表团成员来华访问期间,后收录在诗集《留在雨中》(*Left Out in the Rain*, 1988)。另一首诗以《牧溪的柿子》(“Mu Ch'i's Persimmons”)为题,首次发表在2008年的《纽约客》(*The New Yorker*)上,后收录在其诗集《此时此刻:新诗》(*This Present Moment: New Poems*, 2015)中。虽然两首诗都是以柿子为主题,但所表达的意境与禅思却截然不同,下面笔者就《牧溪的柿子》这首诗来分析一下斯奈德是如何借用禅画来破除物与我、色相与空相之间的二元对立思想的。

与1984年创作的《柿子》不同,斯奈德的另一首诗《牧溪的柿子》描述的物件不再是现实生活中的柿子,而是他观赏牧溪的《六柿图》之后而创作的。诗人第一次近距离地欣赏牧溪《六柿图》的真迹是在日本东京的一座临济寺庙的展览上(The original's in Kyoto at a / lovely Rinza temple where they / show it once a year),而诗人手中的《六柿图》是本瑞多(Benrido)的摹本(this one's a perfect copy from Benrido)(Snyder 46)。每年秋天,诗人都会在家里悬挂自己购买的《六柿图》的摹本(I hang it every fall),并且将《六柿图》视为参禅悟道的对象。诗人首先以六句诗

行简短地介绍了他参禅之前的准备工作：他将《六柿图》悬挂在大厅后边的墙上，由玻璃门反射而来的光照亮了整幅画作（On a back wall down the hall / lit by a side glass door）。尽管有风的吹动，但是画作在画轴的作用下是静止不动的（The wind-weights hanging from the / axles hold it still）（Snyder 46）。在诗人的眼中，这种通过艺术表征后的柿子是世界上最好的柿子（The best in the world, I say, / of persimmons），因为《六柿图》完美地阐释了禅宗中的色空相即观。《六柿图》以白描的方式再现了现实生活中的柿子，画作中的柿子既有墨线勾勒的轮廓（色），其内又是以余白加以填充的（空）。所以，看似空无一物的“柿子”并不是简单的“虚”和“无”，而是一种“有的空”和充实的“无”，需要参禅者以自己的方式去填补和充实。这种以“空”“虚”和“无”等否定式符号展现万物法相的方式，传达的是“诸法空相”和“万法皆空”的禅理，万物既有法相，又无法相，万物既有自性，又无自性。诗人在画作中悟出此禅理，因而他才会写下“完美展现空 / 不异色”（Perfect statement of emptiness / no other than form）。

参悟这一禅理后的诗人再次观赏到《六柿图》中的柿子桔梗时，他仿佛看到的是现实生活中市场上正在售卖的柿子（the twig and the stalk still on, / the way they sell them in the / market even now）；他甚至在牧溪所画的柿子中观想到他在迈克和芭芭拉的柿子园中品尝和吮吸成熟多汁的柿子的画面（And now, to these over-ripe persimmons / from Mike and Barbara's orchard. / Napkin in hand, / I bend over the sink / such the sweet orange goop / that's how I like it / gripping a little twig）（Snyder 46）。通过参透牧溪《六柿图》，诗人深知画作中的柿子就如日本道元禅师（1200—1253）笔下的画饼，都是三千世界中的虚幻法相，既是色相，亦是空相，参透了画作中的色相与空相，也就真正懂得了道元禅师在其《正法眼藏》第二十四篇《画饼》一文中提到的“是故，若非画饼，即无充饥之药”的禅机所在（道元 225）。所以，诗人才会在诗歌结尾感叹道，“这些画出来的柿子 / 的确可以充饥”（those painted persimmons / sure cure hunger）（Snyder 47）。

## 结 语

禅画是中国绘画中独特的且境界极高的一种艺术表现形式，是一种

兼具宗教功能和艺术风格的绘画类型,也是表达“不二”禅理的方便法门之一。因此,它也成为美国现当代禅修诗人参禅悟道,竞相摹写入诗,借以表达自身禅悟境界的物化文化因子之一。赫斯菲尔德、凯奇和斯奈德等诗人借助中国禅画的时空一体、物我不二和虚实相生等特性,以诗性的表达有力地破除了西方文化中固有的主客二分、能所二心和有无之别等绝对对立的二元思想,激发现代西方读者反思自身文化弊端,及其西方哲学体系中这些二元对立思想所引发的一系列政治、经济、文化和生态危机等问题。现当代美国诗人将中国禅画引入诗歌创作中,在一定程度上,一方面反映了他们对中国禅画的审美接受,另一方面也体现了中国禅画在异域文化中的调适作用。通过禅画本身具有的特性,这些现当代美国诗人力求用诗性的语言在文本中解构西方二元对立的思想,达到审美愉悦、思想深邃的目的。因此,从这个意义上讲,可以说,中国禅画是西方现代二元对立思想的解码器。

#### 引用作品[Works Cited]:

- Buswell Jr., Robert E. and Donald S. Lopez Jr. Eds. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton UP, 2014.
- Cage, John. “Themes and Variations.” *Beneath a Single Moon: Buddhism in Contemporary American Poetry*. Eds. Kent Johnson and Craig Paulenich. Boston & London: Shambhala, 1991. 45 - 46.
- Hirshfield, Jane. *Each Happiness Ringed by Lions: Selected Poems*. Glasgow: Bloodaxe Books, 2005.
- Suzuki, D. T. *Manual of Zen Buddhism*. New York: Grove Press, 1960.
- . *Essays in Zen Buddhism*. New York: Grove Press, 1961.
- Snyder, Gary. *This Present Moment: New Poems*. Berkeley: Counterpoint, 2015.
- 阿部正雄:《禅与西方思想》,王雷泉、张汝伦译,上海:上海译文出版社,1989年。
- 程抱一:《中国诗画语言研究》,涂卫群译,南京:江苏人民出版社,2006年。
- 道元:《正法眼藏》,何燕生译注,北京:宗教文化出版社,2003年。
- 德洪:《禅门逸书初编》(第四册),僧慧洪语,《石门文字禅》(卷十八),台北:明文书局股份有限公司,1981年。
- 邓椿、庄肃:《画继·画继补遗》,黄苗子点校,北京:人民美术出版社,1983年。
- 方立天:《中国佛教哲学要义》(上下卷),北京:中国人民大学出版社,2002年。
- 何加林:《凝视的空间:浅识山水画境界的契机》,杭州:中国美术学院出版社,2008年。



- 江味农、李叔同、净空法师：《金刚经 心经 坛经》，武汉：长江文艺出版社，2014 年。
- 李静：《南宋禅宗绘画研究》，山东大学博士论文，2017 年。
- 彭莱：《古代画论》，上海：上海书店出版社，2009 年。
- 皮朝纲：《丹青妙香扣禅心——禅宗画学著述研究》，北京：商务印书馆，2012 年。
- 普济：《五灯会元》，苏渊雷点校，北京：中华书局出版，1997 年。
- 祁伟、周裕锴：“从禅意的‘云’到禅意的‘屋’——禅宗山居诗中两个意象的分析”，《文学遗产》，2007 年第 3 期，第 91—96 页。
- 王帆：《绘画艺术空间论》，北京：北京大学出版社，2012 年。
- 吴汝钧：《游戏三昧：禅的实践与终极关怀》，台北：学生书局，1993 年。
- 吴言生：《禅宗思想渊源》，北京：中华书局，2002 年。
- ：《经典禅诗》，北京：商务印书馆国际有限公司，2013 年。
- 徐翠华、陆强、斯琴：《中西方绘画理论与实用技法》，北京：中国书籍出版社，2016 年。
- 俞思雯：“牧心如牛：《十牛图》及其图颂中的禅学思想”，《中国宗教》，2013 年第 9 期，第 62—63 页。
- 钟玲：《中国禅与美国文学》，北京：首都师范大学出版社，2009 年。
- 朱谋壘：《画史会要》，《钦定四库全书·子部·画史会要卷三》，景印文渊阁，1784 年。
- 宗白华：《美学与意境》，北京：人民出版社，1987 年。
- ：《美从何处寻》，南京：江苏教育出版社，2005 年。