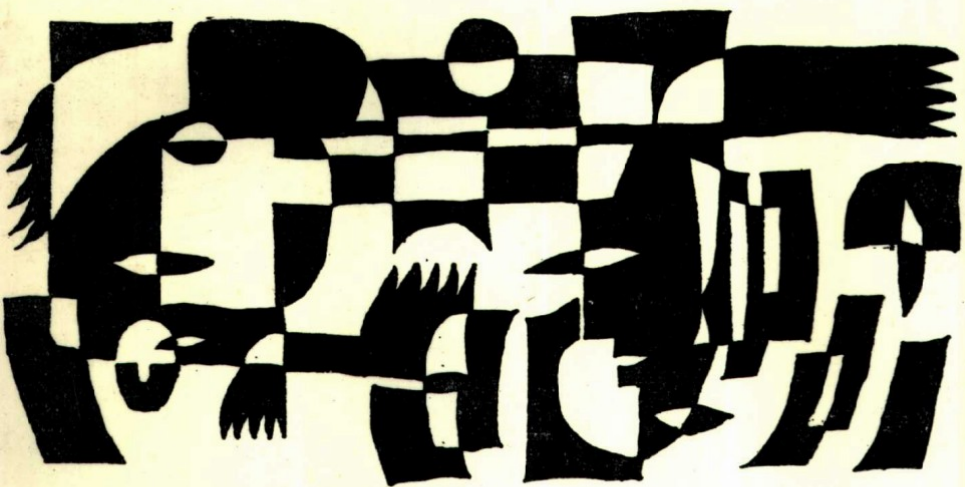


禅与艺术

CHANDE SHIJE CONGSHU · CHANYUYISHU

[日] 铃木大拙 等著



5.5-05

北方文艺出版社

北方文艺出版社
PDG

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 785 × 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)

禪 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“佗”(Wabi)。“佗”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，但只要是有眼光的人，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萧亲切的原因之一。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

施蘊珍

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，来说明空白如何被视为“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

自然的辉煌和万化样状；而南宋画家则将种种细节埋藏于雾霭之间，涂消于空白之中，并以距离的深度强调大自然的肃穆庄严和“道”的奥秘不测。这两种画风都将观者从人间提升到了无拘无束的空灵境界。两者皆可说是宇宙的地理，皆因它们底下的哲学观念启发了此等崇高的自然观。这些地理上面的广大海洋就是空间，而空间的最佳象征就是纸绢或画纸上的空白，而在许多画例中，空间就是这样表现的。这种设计的直接性和纯粹性，不但可使空间的感受显得更加敏锐，同时亦可使它的效果显得更加深切。但应该在此说明的是，此等空白空间的效果，只有在与周遭的活泼笔墨对比之下，始可产生。决定表现力的笔墨可因不能使空白产生意义而糟蹋作为大自然的统一和谐的一种完整陈述的绘画。有关阴阳消长的一个著例，见于“不用笔墨”画出的空白之处的永恒不变性与用笔墨绘出的不空之处的无常变幻性之间的反比：空白之处的永恒对不空之处的无常。如果将这种阴阳的解释再变一下来说的话，空白，就其在最佳的中国画中所得的处理而言，不妨形容为一种精神上的实体。

有关画中空白的这些观念，有其中国思想的渊源。例如，《庄子》一书的第二章中，就有这样的陈述：“泰初有无……”此“无”被形容为“虚空”，而“道在虚空。”类而比之，则“委于仍为完整宇宙之心。”引而申之，则为：“毋听之以耳，而听之以心；毋听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。”一个颇能描述动作和空间的禅语，称此种“虚而待物”的境界为“开悟”，亦即至深至大的了解。一个人如果“自静其心”，消除一己的识情，即可在他的

心中，或如道家所说的一样，使他的心象一面清池或明镜一般，反映大道的精神，反映天地的和谐，故有“镜智”之名。

与空白和大道的虚空相关的“静”，同时也是“寂”，这不但增加了大道的神秘奥妙，同时也强调了画家虚以待物和表现大道所需要的积蓄和观照的习惯。空白的“寂”与“空”具有广大的暗示力，可以刺激想象力，磨利感受性。因此，只有运用此等最高的官能，大道始可得到体会和表现。

一个人要能自静其心，才能与大自然的要素亦即与大道的伟大创造力合而为一。此种合一乃是完整或圆满的真意。就以绘画而言，这个目的变成了画家的目标：使他自己与他所描绘的东西互相认同，亦即使他自己的精神与共有大道大一的万物的精神互相关连。

二、禅与园林艺术

日本的庭园，跟其他各种受到禅的审美观影响的艺术一样，与花木繁富而五色缤纷的西方花园，大异其趣。在日本，重点落在另外的一些要素上：砂子、苔藓、流水、石灯——尤其是在不同凡响的岩石上，往往不惜大笔费用，远从韩国等地搬运而至，植于私人的庭园或公家的花园之中。毫无疑问的，日本是全世界唯一欣赏甚至崇拜某些岩石的国家——欣赏它们的特殊造形，或赏鉴它们那些富于联想的历史文化价值，使它们达到了“国宝”的地位。

微妙的暗示性和含蓄性，就象弥漫于日本的诗歌、绘画，以及茶道之中的情形一样，亦包含在古典的日本山水庭园之间。在这里，在庭园的设计中，我们再度见到了禅的单纯朴实和引人入胜的特质，升到了美学原理的极致。

禅道在庭园设计方面所示的至真表现之一，可见于日本京都龙安寺的著名庭园，那是一种由一方耙过的白砂和十五块上选的岩石，分为五组安排创作而成的抽象作品。在日本的历史当中，有一个时期，在竞效欧美的第一道波浪横扫全

国的当儿，此种古老的禅意创作，曾被暂时置诸脑后，而即使到了最近的不久之前，西方的游客在偶尔碰上它的时候，对于这个被称为庭园布置的赤裸园地，仍然由于看不出名堂而只好狼狈地掉头而去。时至今日，许多被抽象艺术开了眼界的观光游客，终于在龙安寺发现到某些深感满意的东西——直到另一个较富色彩之美的日本景象褪色很久之后仍然停留在他们的记忆深处的那些微妙的特质。

英国伦敦佛社社长汉弗莱斯(Christmas Humphreys)，最初看到这座庭园时，曾有这样的一种感觉：“最好的比喻莫过于，无伴奏的巴赫乐曲。”而马来尼(Fosco Maraini)则在其所著的《见见日本》(Meeting with Japan)中，将它形容为“对于出生万法的真空所作的一种直接的游赏，对于天体数学所作的一种不经的处女拥抱……龙安寺的这座庭园大约建于一四九九年，换句话说，建于我们自己的艺术由另一条路发现与此相反的语言四个世纪之前。因此，这个日本的……传统就是我们的现在，也许是我们的未来……我们不必多想，就可看出它的真正消息；它那种赤裸的单纯，它那种不对称的均衡，代表了究极事物的意义；它们并不只是究极事物的一种画面的表现而已。在亚洲，艺术家的工作几乎总是宗教的，因为心灵的生活并未受到分隔；生活的本身就是宗教。‘以一片草作六大金身。’”

现在日本任教的一位美国青年艺术家威尔·彼得森(Will Petersen)，在写作这里收录的第二篇文章之前，曾在许多不同的气候下费了许多时数，集中全力研究此一十五世纪时的庭园，对龙安寺的这种“空”义的圆成表现，作了

一次现代的阐释。

——N. W. R.

(一) 庭园艺术

蓝敦·华纳

有关日本庭园的根本事项及其与文明世界的别种花园不同之处，西方人往往视而不察。事实上，中国和日本确切的运用此种艺术，表现宗教与哲学的究极真理，与其他文明之运用文学、绘画、舞蹈以及音乐等等艺术的目的，完全一样。日本人告诉我们，中国人开辟庭园艺术，作为传达高深哲理的一种工作。考察中国宋代的绘画，此说似乎不谬。但是，由于宋代中国人在过去所做的一切，不论什么，对于日本人都有一种古典崇拜和怀念赞赏的荣光，因此，古代的中国庭园设计者，也许不象一般人所想的那样，曾经有过刻意的哲理意图。不过，如今留传下来的十二世纪到十七世纪的高尚中国绘画，却也可以证明中国曾经有过一个微妙含蓄而又优美的庭园画派——确有一种庭园风味。当然，说到灿烂的都市、公园，以及宫殿设计，中国人似乎并无高手。

西方人之所以总是受到日本庭园艺术的吸引，不仅出于那种明显的才艺之美，同时亦出于那种艺术之哲理与象征内涵的暗示。我们西方人对于这方面的无知颇为深重，因此，我们颇有陷入滥情的危险。若干日本人曾经有过此种罪疚之感，但一般而言，那只是谈论庭园艺术的文人，而不是庭园艺术

的设计者。

造园艺术之哲学的与象征的内涵，也是任何其他重要表现方式的内容——不多不少。一般而言，这既不是造园的起因，也不是它的目的。不过，话说回来，哲学既可在安排、选择，以及淘汰（此三者即艺术的本身）之前，亦可在造园（此系名匠的调色板）之前，发生作用。人们往往武断地说，一个人除非亲自流汗将它布置出来，并辛勤地植立岩石，把树苗的根须栽进弄松的土壤之中，且将顺良的河水导入适当的渠道，否则的话，便不配谈论有关庭园的哲理。但我们如果这样说，一个人除非亲自研磨了色素，并将它们涂绘在画布上面，否则的话，便不应该运用宗教绘画作为礼拜的助力，亦同样真实。

假如此言不虚的话，就一个西方人而言，倘作如下的想法，也许并无不当之处：表现于禅家所布置的庭园之中的某种精神象征，已经渗透到了俗人所造和为了俗人而造的花园之中。

一个日本人，由于心中充满由庭园周遭的环境所唤起的半隐半显的诗画记忆，可因联想的作用看出儒家以前的阴阳（男女、明暗、强弱等等）哲理。因此，各式各样的深切真理，乃至与神的本质有关的本质，都可能是在某座庭园之中刻意唤起的思维结果。或者说假如可用一个不太牵强的相似之处加以提示的话，一组岩石也许可以看作老龙及其子女在瀑布或激流的水花之中翻腾嬉戏。并且，有关龙的知识，不但可以使人有益地想到自然的善恶势力，亦可使人便利地想到万物在雾水之中的起源。

某些庭园的设计，主要的目的，就在唤起此类的观念，

而它们之在过去以及今天，一直都很成功，也是事实。还有，此等庭园，并不只是一些奇异的记录而已，对于东方的庭园艺术，亦产生了一种有力的影响。

西方人也许可从研究日本如今所从事的艺术工作而大有所获。例如，试看庭园与住宅密切相连的设计，那是日本庭园设计家在各种气候之下，一天二十四小时之中，费上许多日子观照那个基地所得的结果。日本庭园设计家很少使用蓝图或草图，但他却带一篮木桩，边走边看，不时钉下一枚。他在这儿那儿竖起一根根高高的竹竿，其上系有一条条长短不等的横木，表示某些树木枝叶分布的范围。就这样，他逐步观想听他摆布的整个区域，不时走向某一个部分，确定某行列树予以保留，或使彼方的某条小径予以显露。此种计划在他的手里逐渐发展，逐渐改变。等到有人把一车车的岩石、泥土，以及根部包成球状的树木运到时，他更徘徊观望，就象地质学家一样认清那些岩石，并使每一棵树的阴影对着太阳。当他的河床一经完成后，它的弯环和曲折要合乎自然之势，而海滩则置于有砂砾被激流带至山凹之下。如果你同意的话，这仅是抄袭大自然的作用方式，以此而言，这跟山水画家设想他的构图时所做的工作亦颇相似。待到一切以妙肖自然的姿态完成之后，你回到室内的房中推开窗门，面前几上置茶一杯，而后向外眺望。只见那儿水光粼粼。但那条河的远端究竟如何，你也许看它不出。这暗示它流过宜人的乡野，进入了若干湮外的一面海洋之中。横过它的最窄之处的那些踏脚石，通向对岸的一个陡坡，而陡坡的那边则是一条引人攀登的小径，小径隐入一座密林，而后在远远的下游复现，

而那下游则与一面小小的沙漠相接。

如此，则禅的实践便在逗人喜爱的残缺或不尽之美中得到体现——暗示观者依照他自己的想象去完成他自己的意念。(from *The Enduring Art of Japan*, 1952, by Landon Warner)

(二) 龙安寺的石园

威尔·彼得森

虽然，龙安寺的石园在那儿已逾四个半世纪之久，但它成为颇受注意的对象，只是这几年的事情。直到最近，很少人晓得它的存在，或很少人有理由对它发生兴趣。我们西方人的艺术观念没有供给我们与它接近的媒介。即连对日本庭园具有特殊兴趣的人，也只有让它高卧在那里晦迹自怡。实际说来，用我们的定义衡量，它根本算不得一座花园。里面既无“东方”魅力，又无花草或开花的树木，甚至连石灯或横跨金鱼池上的玲珑小桥也没有——除了少数几座岩石散落在一个满布沙子的区域之中之外，什么也没有。那么，那里面究有什么可看的呢？

每一个时代都可见到它准备发现的东西。唯有我们自己的传统有了发展、为我们准备好了来看龙安寺的庭园之后，我们才能够将它当作一件杰作加以尊重。现在，不论我们将它视为一座花园，视为一件雕塑，还是视为一幅绘画，我们都会对它那完美的抽象关系留下深刻的印象。它化冗去繁，复

归根本，不仅可使我们对于支持别种花园的原理获得深切的认识，同时亦可使我们对于支持相关的表现形式获得深入的了解。那一片白沙的纯净延展，不但可以直接的方式与墨绘和书法、床几和铺着榻榻米的地板上面的空白部分，并以更为微妙的方式与音乐、俳句、诗歌，以及能剧的某些方面，产生无数的关连或联想……

尽管有人说它出于宗阿弥 (Soami) 之手，但它的实际设计者究竟是谁，仍在未知之中。值得在此一提的是，在那时的造园艺术方面，跟在当时其他各种艺术方面一样，其中重要的艺术家和美学家，都是佛教的僧侣人物。在镰仓期间（一一五〇～一三一〇），由于禅理的引入，宗教的原理也就被用到传统山水庭园的组合规则之上了。在此时期，已经有人依据当时流行的宗教哲理，写了几篇重要的造园论文。待到京都升为日本的文化首府之后，宗教原理的运用不但更见强烈，且在室町时代（一三三八～一五七三）的实际造园中达到了一个顶点。龙安寺（禅宗临济派的一座佛寺）这座庭园，就在此一时期——也许是在一四九九年——造成。

龙安寺的这座庭园，只有一个有利的观察点：它三面围以低矮的土墙，只可从该寺的游廊上面观赏。这个唯一的观察点，加上京都郊区山地的清静，暗示出这座庭园的设计目的在于作每一种观照的对象；但这并不是对人生的无常去作一种解说，那是此前的僧侣所讲的一个题目。因为，这座庭园的里面既无红花和绿叶可以凋谢和枯萎，故而也就不以变幻无常的美色为其依凭了。它的美属于岩石和沙子的性德之美及其抽象的构成之美。这座庭园虽跟其他一切万法一样，

并非永远不变；但如有重大的变化发生，并非发生在这座庭园的里面，而是发生在观者的心中及其对它的感觉之中。

这座庭园的空白空间，象寂默一样吸引着观者的心灵，使它解除繁琐的缠缚，并作为一种视觉上的向导——透视“众生界”的一种利器……

但是在注视这片空的空间时，岩石亦无可忽视。岩石跟沙子以及沙子的属性一样，亦是日本美学中的一个基本要素；所有这些，以及其他的一些成份，都有助于在庭园的里面造成一种错综复杂的交互联想。将造园艺术的无数优点带入这座显然单纯的花园之中，使之与丰富的宗教上、神话上、或意识上的观念，以及由许多世纪累积而成的历史关联发生化合的作用，并非不可能之事。任何人，只要讨论到龙安寺的这座庭园，如果不能把所有这些东西都列入考虑的话，都难免有以偏概全的危险。例如，一一以佛教人物称谓那些石头，并给它们以某些特定的地位，已经成了一种习惯。在这些组合当中，一个三一形的分组，或者一个由三块石头构成的小组，往往被视为佛教的三宝。竖的与横的、以及圆的与扁的岩石之间的关系，不但皆有美学上的依凭，同时亦有哲学上的考虑。阴阳之理亦很显明。此外，有关须弥山的主题，此中亦有回声，这在早期，尤为普遍。但最为普遍的是，据说龙安寺的那些岩石象征某条河中的岩石，甚或象征某面海中的某些岛屿。学术上的解说大都涉及到禅家的一个寓言：“度虎子”——一个往往被用以指称这座庭园的别号。此外，还有别的一种解释，将园中的这些岩石比作“十六罗汉”——禅家的另一个故事。（全部十五座岩石，无法一览无余；也许暗示人

类的感官无法从任何一个观察点掌握整个的真相。)

人们对于这座庭园所做的解释，多半或主要是以其中的岩石为基础——例如它们的形式、样状、对象或形状，对于其中的沙子，往往略而不述，即使有所说明，也只说它象征空白的空间，暗示一种“真空”。如此，便有问题发生了：假如有人主张此园由真空化为沙子的话，那么，何不就用一方沙子表现此一观念呢？何以要用岩石呢？而且，假如要我们了悟一种空的意义，何必要那样精细地选择和安排呢？

我们碰到的佛教思想的基本矛盾之一，就在此点：我们只有透过有形的色，始可体会无相的空。因此，空并不是被作为一种可由分析推理的过程所可得而知之的概念加以考量的东西，而是作为直观或直觉的一种供述加以体认，正如铃木大拙在《禅及其对日本文化的影响》(Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture, 1938)一书中所说的一样，乃是“恰如竹直花红一般的一种经验事实。”

水墨画的原理就是由这个“经验事实”而来。一张白纸看来只是一张白纸，看来看去仍是一张白纸。纸只有着上墨，才有空白可言。与此颇为相同的是，在芭蕉的那首著名俳句中，青蛙跃入平静的水塘之中所激起的声音，形成了深沉的静寂。声音造成沉寂——空。在能剧的演出中，我们则在人声和乐器声中体会深沉的寂寞；俏丽的彩色服装可以造成单纯和朴素；而在舞蹈的当中，则是动作形成静止，而静止反而成了动作。

被作为空白的空间表现于视觉艺术之中的空，被作为空白的空间表现于音乐艺术之中的寂，被作为空白的空间表现

于诗词或文艺作品之中的时间与空间的省略符号，或被作为空白的空间表现于舞蹈艺术之中的非动，莫不需要审美的形式予以创造和体会。如前所述，空这个观念并不是一种可用分析推理的办法得而明之的概念，而是一种需用美学的形式加以感受的东西。美学的形式是概念知觉的先决条件。是以，那只青蛙除非在一首经营适当的诗中跃入清静的池塘，否则的话，它所激起的声便显不出寂静的境界；那些柿子除非得到透彻的体会、完美的组合和绘制，否则的话，它们只是摆在白纸上而已——顶多只是一种可爱的花样罢了；能剧的动作除非得到无懈可击的地步，否则的话，只能作为缓慢的动作而非作为非动作被觉晓。是以，龙安寺的那些岩石如果没有经过极其审细的选择和安排，它里面的一片白沙也就变得不可理解了。

每一组岩石的构成，以及各组岩石之间及其与周遭空间的组合，都是艺术上的最高成就之一。——关于此种构成与组合，洛兰·科克(Lorraine E. Kuck)所著的《日本的庭园艺术》(The Art of Japanese Gardens, 1940)一书，有卓越的分析，可以参看——无论增加一块石头，减少一块石头，抑或改变某块石头的位置，都会因为破坏它的组合而损及它的意义。——此种关系位置的破坏，在一张古老的照片(“京都的历史庭园”，一九一〇)中，显得最为清楚，可见有一丛丛的青草和苔藓生长在未经耙过和整理过的沙子上面——虽然如此，但也许有人会问：为何分为五组呢？为何是十五块岩石呢？一组有趣的石头，乃至一块造形良好的岩石，岂不能够表现一片更大的沙子，并由此强化空的感受？从概念上来说，

可以；但从感受上来看，则否。

从感受上来看，单单一块石头或一组石头就成为“趣味中心”而集中注意——以雕塑作品而言，抓住它，假如它有趣的话；抓不住它，假如它没有趣的话。单独存在的雕塑作品，不是吸引就是排斥吾人的兴趣，但是从视觉上来说，对它周围的空间却无影响。念头或思想集中、固定在形状及其无可回避的文学的或情感的联想上。设使周遭的空间列入考虑的话，那便有二元的倾向了；肯定与否定的倾向。（值得在此一提的是，强调空观的禅家，没有运用雕塑作为一种主要的表述。）

两组岩石则可建立两个这样的焦点，而在它们之间形成一种空间的张力，但它们与那个空间仍然没有关连，那个空间仍然毫无意义可言。三组岩石则可形成一个共同的美学的与概念的融合办法——一个近乎普遍的融和办法。建立此种参差不齐和变化多端的态势，可以表现各式各样而又错综复杂的哲学和美学上的微妙之处。此种三角形的结构，是龙安寺庭园组合的一个不可分割的部分——关于此点，可以参见德雷克斯勒（Arthur Drexler）所著的《日本的建筑》（Architecture of Japan, 1955）——但以这种办法限制它们，重点仍然放在三位一体上，注意力仍然置于形态上面。如欲超越纯粹象征的层次，透入更深之处，完全体会空白的空间，势非更进一步不可。欲使形态与空白的空间达到“完美的相融”，其间的关系必须作如此的安排：心灵既不住于形态，亦不住于空白的空间，只在两者之间自在流动而对两者兼容并蓄。如此，则这种分为五组的安排，就成了一种微妙而又复杂的

融和办法，形成无限的组合变化和视觉活动，如此，则不但防止停滞或固着，同时亦使岩石和沙子互相关连而成一种不可分割的单位了。形态被以如下的方式安排于空白的空间之中：我们观空如色，观色为空。

空的根本观念，以各种可知的办法译成美学的语言，用哲学上的术语来说，并不是含有以前曾有而今已无之意的某种空。今以返回视觉表现举例言之，龙安寺庭园所示的空，并不就是达利 (Dali)、谭盖 (Tonguy)、或戴·奇里哥 (D. Chirico) 超现实主义的绘画作品所示的那种空，因为后者所示的空，可以激起一种情绪，一种有计划的反应，以及予以填满的渴欲。在戴·奇里哥的画中，我们所想到的是人，因为人在其中被以各种与人认同的形态、样状，以及物体暗示出来。此种空是一种荒漠的空。因为，人系被暗示而非表现出来，故其所生的感觉乃是一种渴求与寂寞的感觉。龙安寺的空白空间不但不会引发一种寂寞的感觉，而且可以免除感觉的联想。它既不会引起无人的念头，亦不会引起任何与人生相关的思想，更不会引发要求填满的欲望。

在超现实主义者的绘画中，空间（实际上是一种退回的平面）从观者无限地扩展开去（运用透视的线条），一去不再回头，只是在一个远方的地平线上与同样无限的天空相交而已。谭盖那些岩石样的形态，那些被画作各个相离的形状，皆被安置在这种“无尽的空白空间”的表面上。视觉观念的基础不但是形态孤立的空间之中，同时也是二者的互相分离。用象征的联想法来说：人失落在无限之中。

这种比较的说明也许可以帮助我们了解那座石头花园的

空间观念，因为，从美学与哲学两者来看，它与上述两人的绘画均皆不同。

从美学或组合的方式来说，沙子受有严格的限制，因为它的四边皆由截然的轮廓所围。（也许有人争论：谭盖的“无尽空间”亦有截然的分划；以顶端的地平线为界，以两边以及底下的画框为限。但是，观者却被期待着假定：空间从画面前面的观者开始，接着向后伸展，越过地平线而进入无限之中；地平线不作终点的标示，只是作为一种透视的设计而已。）在观览这座庭园的时候，眼光被慎重地保持在那个矩形的框架当中；其间并无幻觉的设计可使视线超出它的外面。其中的空间，除了受到横的限制之外，并且还受到低矮的土墙的制约；这似乎构成了一只浅浅的“箱子”，因而亦使空间受到了纵的限制。龙安寺庭园的空间并不是一种广阔的空间，而是一种反观内省的空间。

在这种空间结构之中的岩石，并非互不相涉——并非作为互相分离、各自独立、彼此对立，或暗示孤独个性的形态而摆在那里——而是实实在在地埋在泥土之中。实在说来，有些较小的岩石，几乎完全隐身地下，仅有顶端的表面浮现在地层之上。在日本的造园艺术中，岩石的适当埋置，是一件颇费思量的事情，其所以如此的原因，就是为了能够产生略示冰山或浮冰的效果——使得露出的部分能够隐含比显示更大的势力和质量。并且，这也可使岩石与沙子之间的关系得到强化。这些岩石并不完全象是从下面推上来的肿瘤（从下面推入空中的肿瘤）一样从上面放在地面的形态。

与龙安寺的庭园构想颇为相近的，是嘉可密蒂（Giaccon

metti) 的雕刻作品，因为，他所雕刻的瘦骨嶙峋的人物，都从大而实在的木头上面升起。那些人物的本身并不值得我们给予特别的注意；他们跟那些木头一样，只是为了展示周遭的空间而存在。由嘉可密蒂的人物所显示出来的空间，非常之大。然而，尽管其间有着相似性，但哲学上的差异，在形色与空白空间概念上的二元性方面，却也非常显然。嘉可密蒂的雕像是人——寂寞而又孤独地存在于“空无”之中的人，被抛入空无之中的存在主义的人，而此处所说的空无，乃是与人分离、隔开、背向的空无——绝望的空无 (the nothingness of despair)。

重加申述：佛教的“空”(the sunyata)并不是没有的空，并不是在有之外的空，既不是一种个别的存在，更没有断灭的意思。它总是与个别的事物连在一起，总是与色并存。因此，没有色就没有空可言。“色即是空，空即是色。”佛教的作为一个事像，而非作为一件东西或一种实质的对象或色的概念，就在此等观念的背后。（见铃木大拙的《佛教要义》。）

象人们常做的一样，宣称这座庭园代表海中的群岛，如此等等，都未免为形所拘。反之，用较为抽象的术语说，沙子代表真空，则又忽视了岩石。所有这一切都只是表示此园代表未知数 X 的符号而已。如果将这座庭园视为一个谜语，它不但没有答案可以提供，而且要给每一个答案提出一些新的问题。

假设所有一切的伟大艺术作品都在多方面发生影响的话，那么，所有一切的解说也都能够言之成理了——假如我们明白所有一切的解说皆不适当的话。因为，实在说来，所有一

切的解释都不是解释。单是肖像画法是不能使艺术成为宗教的——虽然，它也许会·增加它的支派、广度，以及深度。如所周知，谈论空(sunyata, emptiness, voidness)的问题，就象我们在这张纸上所做的一样，是徒劳无益的事情——因为，我们才将这座庭园当作艺术作品抽离出来，我们就已失去它了。所有一切的言语表示都是自我限制和阻碍感受。究极说来，这座庭园不但必须当作艺术作品加以观览，而且得在静默之中加以观览。它象一次沉默的讲道一样引起许多问题而不求任何答案。它要你注意佛陀默然在弟子面前举起的那枝花，而那枝花除了引致明眼人的会心微笑之外，并没有引起任何分类、说明、分析，或讨论。

跟所有其他一切伟大艺术作品一样，这座庭园也许也是一则“视觉上的公案”(a Visual Koan)。它仍在此心之中，而假如可以比作“海中群岛”以外的任何东西的话，它也不出此心之外。因此，这座庭园究以哪些材料造成的，也就无关紧要了。重要的解释要义是此心。这座庭园存在于我们自己的心中；一言以蔽之，我们在这方园地之中所见到的，就是我们本来的姿态。(«Stone Garden», by Will Petersen, Evergreen Review vol. I, No. 4.)

三、禅与诗歌

禅之所以自然而然地在诗歌而非哲学中发现它的方便表现方法，系因为它与感性的亲和力胜于知性的关系；它对诗歌的偏向是无可避免的事。

——铃木大拙：《禅学入门》

（一）禅与日本俳句

（1）

N. W. R.

日本的独特艺术之一，是读诵和写作朴实无华、发人深省、由十七个音节组成，名为“俳句”的一种诗词——其内在精神归功于禅之影响的一种文学表现体式。此一古老的艺术

表现方式——至少是在西方说法中，堪称古老——早在距今七百年前，即已播下种子，但到十七世纪，始行茁壮开花，直到如今，不但仍有人在写，而且风气颇盛。

曾以四本书用于这个项目的布莱思 (R. H. Blyth)，视俳句为“整个东方文化的终极之花。”约翰逊博士 (Dr. Johnson) 在一次谈话中表示，“对于以真诚的感情去摸索它的人而言，没有一样东西是微不足道的。”可说是为所有一切的俳句觅得了一句适当的“箴言”；因为，这种特别的诗体所特别关切的，完全是单纯、平凡、甚少为人注意的日常生活材料；表面看来不论多么卑微的东西，在不仅会观而且会察的人看来，莫不皆是“珍贵的宝贝和用之不竭的财富。”

一把伞——只是一把——

掠过；

一场暮雪。

那株白牡丹；

在月下，一天晚上，

它崩溃，倒了下去。

由于已成定式的俳句极其经济——以日语原文读法而言，每首只有十七个音节，分为五个音节、七个音节、五个音节三行——它的作者只好运用非常微妙的手段去求他的效果。然而，一首成功的俳句，尽管十分简短，但不仅要唤起一种心情，同时还要设法表达一幅画面——一幅生动得足以激发

读者或听者想象的画面。因此，在俳句中，亦如在其他各种受禅影响的艺术作品之中一样，我们可以看出一种要求，落在每一个参与者的身上。读者或听者必须“填充”，以便继续完成可说是作者留下的空白。

虽然，依照布莱思的说法，要想读好一首俳句，非对远东文化下上多年“无意识的专注”功夫不可，但如今已有不少的西方人，却可在毫无准备的情形下，以一种径接的愉快的发现之感来读这些诗的译文——包括布莱思先生的译品。俳句的纯朴艺术手腕，在我们的日常见闻中，不但可以激发，而且可以加深吾人对于单纯而又微妙的“如”的觉晓，因为俳句所关注的，在于此时此地的当下，在于“把握变动不羁的生命”，因为这也是禅宗哲理的一个部分。

西方的诗人有一种倾向，往往把诗中的空隙填得满满的，为他们的读者准备一首诗的“高潮时刻”(high moment)。对于诗的接近方法，东、西两方的根本差异就在这里。但是，当一首西方诗作的高潮时刻来到时，其情怀与精神往往与真正的俳句颇为相近。韩德森在他所著的《俳句入门》(An Introduction to Haiku, 1958)一书里面，为这种特殊的比较论点举了一个显明的例子。他引介了尚克斯(Edward Shanks)所作的“夜景”(Night Piece)之中的高潮部分。

好远……好低……

一只打盹的画眉？一只醒来的夜莺？

寂然。我们不知。

韩德森表示，这几行诗，若非最后四个字的话，当可通过俳句的严格审查。因为，依照俳句的标准来看，这四个字完全没有必要，实在多余。在一位俳句作者看来，单是“寂然”一词，已经表达了真正需要的一切。

一个已为大家熟知的常识是：所有一切的诗歌，当其被从某一种语言翻译成另一种语言时，都会丧失若干原有的优点，此在英、日这两种如此不同的语言尤其显然。所谓的“音响效果”，频频用到的拟声字、双关语、俏皮话——所有这些，几乎均皆无法翻译；如果有人尝试亦步亦趋的字字直译的话，我们就有象塞登斯提克(Edward Seidensticker)在谈到日文翻译的难题(文见Encounter, August, 1958)时所举的那个可笑的例子好看了！

All I could say was "oh, oh!"

At cherry-blossomed Yoshino.

做俳句协韵，正如韩德森在翻译时所做的一样，亦是有违日本惯例的事情，因为，所有的日本字，不是以一个母音结束，就是以一个“n”音殿尾，因此，原文中如果采用押韵的办法，正如韩德森所说的一样，不久就变得“令人难以忍受的单调”了。他解释他自己在译文中用韵，不仅是一种个人的兴趣问题，同时也因为在英文中用韵可以作为一种“代替品”——代替日文中由五、七、五个音节严格交互而来的“定式效果”。并且，韩德森表示，在英文译文中如果不用韵(或半谐音)，乃是一种非常冒险的事；制造看似粗陋的散文而

非诗歌的译作。

虽然，对于这种诗歌而言，如欲获得深切的了解，必须具有若干程度的日语知识才行——其间的差异实在太细微了，它的委婉曲折实在太令人气恼了——但韩德森对于俳句的若干法则所作的仔细解说，对于西方读者的欣赏颇有帮助：

俳句作者为了制造他们的效果，多半大量运用他们所谓的“联想”(renso or association of ideas)，而运用之方可有多种。过去的作者得了个结论：人人共晓的一个经验，是气候随着季节的转换而变，因此，在他们近乎全部的诗中都引入了称之为“季”(Kior season)的东西。这话的意思是说，在他们近乎所有的俳句之中，都有着某个可以指呈某季甚至某月的字词，以便在读者心中呈现一幅他们想要呈现的图画背景。这样的—个“季语”(Kigo or season word)，既可以是季节的明指，例如“暑热”或“秋风”之类，亦可只是一种暗示，例如述及李花或雪片之类。此种运用“季语”的习惯已经固定而成一种不可违反的律例，因此，现代的俳句诗集大都依照各篇所涉的季节安排它们的内容。

不妨在此顺带一提的是，季语的运用也许是基于一种义务，因为俳句比较关切的是自然而非人事。这种说法颇为可笑。俳句比较关切的是人类的情感甚于人类的行为，因此，自然现象才被用来反映人类的感情，止此而已。比较纯朴的俳句先驱，可以运用明确的字眼做比较的陈述，譬如下引守武(Moritake, 1452—1549)所作的一首，即属此例：

一朵晨光哩！

如此——今日！——似乎是
我的生命史。

不用说，他的意思是指“我也是，也许会死在今天；因此，假如我死……”不过，这是作于俳句尚未定形之前的东西，其后的诗人就喜欢运用比较含蓄的暗示制造他们的效果了。

除此之外，季语还暗示其他许多东西，正如晨光（朝颜）可以令人想到转眼即逝的年华一般，秋风则可暗示凄凉悲哀之情，而李花则可使人想到稍后樱花所要成就的那种完美。应该在此一述的是“杜鹃”或“郭公”一词，对东方人与西方人的联想并不一样。作为日本小杜鹃的“布谷鸟”，它的歌唱时间通常都在薄暮时分。它不仅被人认为生得漂亮，同时也有一些悲伤的调调，故而又有的“黄泉鸟”、“失恋鸟”等等的别号。

正如人们所可想到的一样，许多俳句引用日本人家喻户晓的佛教信条、社会风俗，以及历史插曲来激发联想作用。可惜的是，这些被引用的东西，往往使西方读者不知所云，正如西方的复活节、感恩节、或盖·法克斯日（Guy Fawkes Day），使得一般的日本人莫知究里……

除了这些之外，还有另一类的联想，必须特别注意，因为，用到此类联想的俳句不在少数。此系在一首诗里运用两个或两个以上的观念作为一种对比，故而亦须特别留意。在某些俳句里，对比写得非常显然，下引现代诗人的一首，即属此例：

塔楼高高的。
我爬上，那树梢头
憩着个蝴蝶！

这首诗的要点在于对比，而在素堂所写的初夏的三位一体(trinity)中，

绿叶清可见，
杜鹃一只加初鯉
——恰好成三鲜！

其要点则在累积三种可喜的东西以三种不同的意义同时作用而生的相同效果。(对日本人而言，刚刚上市的新鯉，恰如刚刚上市的新鳟对于我们西方人一样，美味可口。)

上面两个例子，不但非常单纯，而且亦无很深的意义，但在其他的一些俳句中，观念的对比非常隐秘，只有经过反复读诵之后，始可体会作者的意图。虽非重要，但颇有趣，故而不妨在此顺带一提的是，此种联想的特殊用法，也许是受了中文古籍的影响，就象古代拉丁文的影响可以见之于今日英诗语位转换之中一样，对此，我们也都习惯了。

此外，还有另一种方法，被俳句作者用来凝铸思想的表现，那就是省略为文法构句所需要，但在显意方面却无真正必要的字词。这种方法，如果用之得当，固然极有效果，但如用之过度，结果往往使俳句变得更象谜语，而不象是诗词。但我们必须搞清楚的是，由于过度凝缩所造成的模糊或

朦胧效果，不可与某些伟大俳句的艰深或难懂混为一谈，对于后者，读者除非将其产生的时代背景做一番探索，纵使是受过阅读训练的人，也难以完全抓着它们的意思。真正伟大的俳句往往暗示很多的东西，用字太多反而损害它们的意味。

除了上述这类一般特性之外，还有别的一些技术上的成规，想要探寻原作的读者，都得有所认识才行。其中最最重要的有“切字”(Kireji or cut-words)，多半用以标注一首俳句的结尾，象一个叹词 (Kana……哉)；其次是等词(Ya)，用以将一首俳句分为两个部分，以求均等或以资对比。其他的一些成规已随“季语”的运用发展出来。(在没有其他任何指征可见的地方，大凡涉及鹿的文字，都表示时在秋天，如此等等，不胜枚举。)所有上述这些成规，多半用以略去不必要的字词。

下面是韩德森为一些著名俳句所做押韵译文，随后是日文原文的罗马读音，以及“尽可能与之接近”的英文直译。所有这些摆在一起，不但显示了俳句的特别精简和暗示性质，同时也显示了译者所面对的困难。

*The Piercing chill I fell,
my dead wife's comb, in our bedroom,
under my heel……*

译意：刺骨的寒气；

在房中我的脚下。

先妻的梳子。

Mi-nishimu ya bō-sai-no kushi neya ni fumu

*Body-into-pierce; dead-wife's comb! bedroom
in tread-on*

*As the spring rains fall,
soaking in them, on the roof,
in a child's rag ball.*

译意：春雨淅淅下，

在屋上浸透的是

孩子的球呀！

*Harusame ni nure-tsutsu yane-no te-mori kana
Spring-rain in being-soaked roof's hand-ball
kana*

*Blossoms on the pear-
and a woman in the moonlight
read a letter there.*

译意：梨树正着花——

一个女人在那儿

看信在月下。

*Nashi no hana tsuki ni fumi-yomu onna aru
Pear's blossoms by letter-reading woman the-
re-is*

芜村（二七一五～一七八三）

All the rains of June,

and one evening, secretly,

through the pines, the moon.

译意：六月雨濛濛：

悄悄地一天晚上

明月透苍松。

Samidare ya aru yo hisokani matsu-no tsuki

June-rains: certain night secretary pine-tree's

moon

——蓼太（一七一八～一七八七）

Get out of my road

and allow me to plant these

bamboos, Mr. Toad!

译意：请你让开些

让我种竹在这里，

喂，虾蟆老爷！

Soko noite take-ue-sase yo hiki-gaeru

That-place leaving allow-bamboo-planting|toad

——樗良（一七二九～一七八一）

Spring too, very soon!

They are setting the scene for it——

plum tree and moon.

译意：很快又春天！

它们为它做布景——

季花和月仙。

Hara mo yara keshiki totomou tsuki to yume
spring also soon scene prepare moon and
plum

——芭蕉（一六四三～一六九四）

A bush warbler comes,

all muddy are the feet he wipes
upon the blooming plums.

译意：一只小鸣禽；

将它那双泥泞爪

擦在季花上。

uguisu ya doro-ashi misui ume-no-hana
warbler: muddy-feet wipe plum-blossoms

A lovely thing to see:

through the paper window's hole,
the Galaxy

译意：真是好看啊；

透过纸门的孔孔

看天上的银河。

Utsukushī ya shōjī-no ana-no Ama-no-gawa
Lovely: sliding-door's hole's Heavenly-River.

——一茶（一七六二～一八二六）

基恩 (Donald Keene) 在他所著的那本可贵的《日本文学》一书中，述及了一种名为“连句”或“连歌”的诗式。据他告诉我们，俳句在这种诗式中，扮演一种“诗的建材式积木”的角色，因为，俳句原系作为一系列连句或连歌的起句而创始的。此种连句或连歌，或多或少有些象中国和日本的长轴画卷，观者可以边走边看，随着自己的步调观览其中的山水景物或故事传奇。堪纳从十七世纪日本名诗人芭蕉的游记《奥の细道》中译出了当时写作一连串此种连句或连歌的背景情况，而这个故事则对我们说了不少关于创作这种诗歌所得的心灵之美，这在日本已有若干世纪的时间了。

由于我们的计划是扬帆直下最上川，因此，我们就在一个叫做大石田的地方等待天晴。古俳谐的种子曾经在此播下，而它开花的日子一直未被遗忘，直到如今仍有一声声的芦笛安慰着当地诗人的寂寞。他们说，“我们在诗国的路上暗自摸索，不知究竟应遵循古道还是新法，而此地却无人可以指导我们。不知先生可助一臂之力？”我因情不可却，于是加入作了一卷连歌。在我此行的所有一切雅集中，要以这次佳趣最大。

下面所录，就是他们的当日所作，以他们的贵宾芭蕉首

开其端：

samidare wo *Gathering seawards*
atsunete suzuchi *The rains of May,*
 coolly flows
mogami-gawa *Mogami River.*

译意：汇集朝大海

五月的雨冷冷地

奔下最上川。

——芭蕉

kishini hotaru wo *The little fishing*
 boats tie
tsunagu funagai *Their firefly lights to*
 the bank.

译意：那些小小的渔舟

将萤灯系在岸上。

——英(?)

uribatake *The melon fields*
izayou sorani *wait for the moon to*
 shine from
kage machite *the hesitant sky.*

译意：这一片瓜田

等待月明来自那

迟疑着的天。

——曾良

*sato wo mukai ni Going off towards
the village
kuwa no hosomichi A path through the
mulberry-trees.*

译意：岔开大路向村舍，
一条小径过桑林。

——泉水

布莱思在他为《俳句》(Haiku, 1949)一书所做的详细研究中，列了一张他认为这种诗式所共有的特性表，共有十三项：无我、孤寂、感恩、无语、非知、矛盾、幽默、自在、超德、朴实、具体、慈悲，以及勇气。

下引数例将可指出他所做的解释，虽然，我们对这些不必过于拘执，但是，作为禅的世界观的另一种表现方式而言，却也不无趣味。

无我：布莱思认为，无我亦可视为自足——但不仅要以一个大大的S将它写成 Self-Fullness，而且要带有“透澈万法”之意。现代的西方人不妨名之为“自我的丧失”或“吾丧我”。

蝴蝶消失后
我的心魂才
回到它的旧处。

孤寂：亦含“透澈万法”之意，在一只闲子鸟的身上得到了表现，此鸟活在深山人迹不到之处，其声幽远，略似斑鸠之鸣。

啊闲子鸟
你加深了
我的孤寂了。

感恩：

园中的青草——
它们倒下了，
倒下即拜倒。

无语：在俳句中，语言的运用“并非为了表现什么，而是为了清除似乎挡在我们与真物之间的东西”——实在说来，与我们根本不相分离的东西。

他们无言，
来客，东主，
以及白菊。

幽默：（莺是日本的一种林中鸣禽。）

那莺
噗噗噗地
在那儿李树枝上放屁。

自在：

只是信赖：
花瓣纷纷而下

不就是那样么？

朴实：

不知名的野花
在路旁
被马吃了。

具体：禅与俳句均皆重视“与所谓心相对的物”。换句话说，俳句要写的是物事：雪花、老鼠、稻草人、淌着鼻涕的儿童、打着喷嚏的僧侣、咽喉叫的青蛙，以及风。

我打苍蝇
打着了
一棵开花的植物。

慈悲：慈悲在此不但是一种爱护宇宙万物的大悲，而且是一种绝不滥情的慈爱——即使在下面所引的一首俳句中也读不到的一种美德：

山间的柿子；
母亲在吃
生涩的部分。

在谈到整个的俳句时，布里斯写了如下的一节文字：

一则俳句并不是一首诗，因为它不是一种文学作品；它是一种手势，一扇半开着的门，一面拭净的明镜。它是一种恢复自性之道：恢复我们的明月之性、恢复我们的樱花之性、恢复我们的落叶之性——简而言之——一句

话，恢复吾人的佛性。它是在寒冬雨、黄昏燕，乃至大热天、漫长夜用心显得活泼生动、共享人情，各个述说其无声而又富于表情的语言的一种展示之道。

在使西方人对禅的了解作有卓著贡献的艾伦·沃茨(Allan Watts)，亲自将若干译出的俳句灌成了唱片，其中的日文原作部分，则由著名禅画家长谷川三郎之女约信·长谷川堇(Sumire Hasegawa Jacobs)诵录。下面所引这种唱片的本文，特别明白地说明了禅与俳句之间的关系。

(2)

艾伦·沃茨

海黑下来了，

那些野鸭的鸣声

隐隐地白了。

在黑森林里，
一只浆果落下了。
在雨夜里，
上面是两首完整的诗。选自一种叫做“俳句”的作品，在我看来，毫无疑问的，这是世间最单纯而又最最讲究的文体，因为，伟大艺术作品的永恒标帜，就是纯朴自然，没有丝毫

的痕迹。它看来非常简易，几乎象是一种天然产品而非一种艺术创作。

如果你已经习惯于西方诗歌的话，俳句也许会使你大感意外。它似乎只是诗歌的一个片段，它只引起你的期待而不满足你的期望。

星映池塘上，

冬日的阵雨

兴风作浪。

这似乎是一首有头无尾的诗。但你如果对它稍稍熟悉习惯一些的话，你就会明白，俳句这种诗式有一个稀有的艺术美德：知道何时停止，晓得何时住口。而在别的一些方面，这不仅是艺术创作的要诀，同时也是生活本身的奥秘。在受禅学启示的远东文学作品中，俳句乃是一种悠久传统的最后精练……在禅及受禅启示的各种艺术中，最为独特的一个特质，就是令人深为惊讶的纯朴。其中没有任何多余的字语，只有新鲜而又直接的意象，其妙在此。

……有人请问一位禅宗大师，“什么是佛教的究极道理？”他答道：“胡饼。”有人拿一个与此类似的问题请教另一位禅师，后者答道：“今朝风又起！”又有人拿这个问题去问另一位禅师，这位禅师只递给问话的人一块糕饼。想在这些答话中寻求某种内在的象征意义，可以说是完全不得要领的事。为什么？因为，这就是对于哲学和宗教的根本问题所作的最明白、最完全的答复。因为，这就是禅的直观：关于生命的问题，或者，关于上帝的问题，关于这个问题的答案，实在

太显然了，根本用不着去寻求。吾人追求某种究极的真相，何以如此之难呢？依照禅家的说法，乃是因为我们要在阴暗晦涩的地方寻求光天化日之下的东西。我们的问题不在我们对于真理思索得不够，而是因为它想得太多太多，以致钻入了牛角尖里。言归正传：此种艺术乃是一种知止的艺术。正如另一位禅师所说的一样：“要见当下直见，拟思即差！”

禅以简单明白的事实答复深奥难解的问题：“今朝风又起！”但要小心！这既不是一种滥情的泛神论，亦不是一种自然的神秘教。更不是一种单纯的实用主义——好象是说，“别再问这些愚蠢的问题了，去做你的工作吧！”谈禅的困难在于：你愈加以解释，它就变得愈难懂。有人问睦州大师：“日日着衣吃饭，如何得了？”这也就是说：“我们要怎样才能了却这种令人难以忍受的常规呢？”睦州答道：“着衣吃饭。”问者说道：“学人不懂。”睦州答道：“如果不懂，那就着衣吃饭去吧！”

这些答案也许显得有些干燥无味，毫无诗趣，但俳句的见地正是如此，正是以诗的方式观察究竟真相。但我仍得向你提出的警告是：不要从这里面去寻找象征主义或某种实际的唯物主义。事实比这还要显然。我认为，欣赏俳句的一个至简至易的门径，是经由如下的体会：这样的一种诗词埋藏在我们西方的诗歌文学作品之中——因为有不少诗作，我们只记得一行半句而已。——一座玫瑰色的城市，有时间和一半的古老，——使得某首诗获得刹那纯诗印象的一行半句或得着仅仅次于纯诗地位的一行半句，而那是跟禅的意义一样完全无法界定或说明的东西。

布莱思已从英语文学作品中选出了不少俳句，例如：

干旱的小河，终日来闻

玎玲之声，现又出现了。

其声短促尖锐而视力衰弱的蝙蝠，

乘着皮样的翅翼倏地掠过。

将一种绿色的思想所做的一切

消灭于一种绿色的阴暗之中。

来自丛林的某只鸟

开始鸣啭片刻

而后沉寂。

在绿荫之中发亮的柑橘

一如金色的炬光燃在绿色的夜间。

这几行诗令人惊异的妙处，在于各个表现刹那的热切感受。我们每一个人都可在我们的生活中忆起许多这样的刹那时刻——在我们晓知我们自己以一种极其生动的方式活着的刹那时分。可以忆起：在山雨欲来的时候，一群在阳光照射下的白鸽打从黑云的下面掠过。在一个大热天的午后，寂静的山凹里忽然传来一阵乳牛的铃声。在薄暮的时候忽听远方的一道瀑布传来清凉的水声。在一个秋天的雾霭里忽闻燃烧

树叶的气味。一道黑枝状的金银细工衬托着一片碧蓝的冬日天空。月亮象一枚光耀的水果悬挂在一株松树的枝头。在我如此描述这些刹那的时刻时，我几乎已在着手用俳句的作法予以表现了。但我没有刻意做作的意欲，因为，这种感受的强烈只到不予贪着的程度为止，因此，我决不用我的记忆将它抓住，只是让它在一两秒钟内溜过，从不勉强。

而这就是禅的秘密之处，生命自会以最明白的方式展示它的本身——只要不存心用你的感官或知解去捕捉它。触着便行！这就是整个的艺术。这就是吾人的眼睛何以在我们一看即过而不瞪目凝视的时候看得最为真实的原因。任何东西，一经停滞即行发霉。何以故？凡是重要、活着而又动着的东西，都是刹那不住的。吾人的经验一分一秒地向前推进而无返回之势，因此我们与它步调一致，与它同时并进，就象心灵追随乐音或如落叶跟随流水一般。就这样已是说得太多了，因为，就在我们停下思索的当儿，就在我们为它弄条理路的刹那，我们已因错过了一拍而不合符节了。最伟大的俳句诗人芭蕉如此说：

电光闪烁后，
不想“生命飞逝”的
人多么可蔑！

虽然，这也许是一首差劲的俳句，为什么？因为它已开始哲学的说理了——尽管它系为了反对哲理的说明而做哲理的说明。但它只是开始——而关键就在这里。过份的反对哲

理的说明，正如过度的赞成哲理的说明一样，也是一种没有意义的知解活动。芭蕉所作的最著名的俳句，可说恰到好处：

古老一池塘。

一蛙跳在水中央。

扑通一声响！

据说，这几行诗所表现的，就是芭蕉习禅获得顿悟的那个刹那时刻，当此之时，整个宇宙的神秘迷雾，都在那只青蛙扑通一声跳落水中的那一瞬间顿然在他眼前烟消云散了。

这种心境有个专门术语，叫做“无心”（mushin），亦即不用意识思维推理时的心灵状态。这就是我们只是晓得什么东西而不以复杂的自我意识加以干扰（例如力求尽量利用生命之类）之时的心境，当此之时，我们不但感到我们感觉，而且感到我们感到我们感觉。因此，“无心”的境界乃是一种极其明白的没有自我意识的状态，当此之时，诗人与他所描写的对象没有分化，能知与所知不二。例如，当他描述他自己的感情时，他所描述的那些感觉只能当作他所记录的那个经验的某些反应，只可当作那个经验的一个不可分割的部分，加以看待：

远远的稻草人。

它跟着我走——

当我走时。

冰雹落着。

深不可测，无限

寂寞。

冬日的荒凉。

在一个一色的世界中

只有风声。

薄暮的雾霭。

忆起的往事，

多么的遥远！

俳句的这种文学体裁，比商籁的体式还要严格——虽然，后者在英文诗歌中也许要算是最讲究形式的一种格式了。俳句在日文中，不仅须用十七个音节加以表现，而且在话题上亦有许多传统上的限制。俳句的写作由于永远须与当时的季节调和，因而有一种强烈的倾向：坚持某些惯见的题材，某些花卉、树木、昆虫、动物、节令，以及山水，已经成了这种诗式的常见景象。这使分类的俳句选集读来颇为单调——除非你随意翻来复去地跳读。不过，形式上的严格限制，似乎成了伟大艺术作品的一个条件，以多么少的东西做多么多事情，似乎已是这种艺术本身的一个主要部分。有时候，一首俳句所表现的，似乎是一种颇为矜持而又老套的日本景观，例如下引子规所作的一首：

一株垂柳，
两三乳牛，
等待轻舟。

或如小堀远州所作的一首——假如我没记错的话：

一丛夏木，
一隙海洋，
一面苍白的暮月。

与此相反的是，诗人有时亦以机巧取胜，

一片落叶
复归旧枝？
——蝴蝶。

或如一茶所写的一首：

一扇柴门
以这只蜗牛当
锁。

但是，最好的俳句，还是在严格的形式与深厚的诗趣之间的张力之下出现的那些。中国和日本的艺术家，都特别欣赏一种自制的作风：一种暗示而非陈述、指呈而非说明、烘托而非铺叙的手腕；一种以大量东西诉诸观者、读者或听者想象之力，而非以一览无余的详尽使得观者、读者或听者没有参与之分的技巧。但这并不是要读者或听者以细节填充其间所留的空缺，而是要他共享诗中所含的情趣。

没有一块石头
可以打狗。
这凄凉的月。

纷纷然，
叶落在叶上。
雨打在雨上。

这里面所要自制的，正是每一个艺术家禁不住要卖弄，要炫示，要使他的观者、读者或听者除了欣赏之外，无事可作的地方。但俳句的作者必须努力求得只有在读者或听者亦有所知的一种社会背景之中始可出现的某种原始而又浑朴的表现方式才行。在这种诗的表现当中，读者几乎跟作者一样占有同等重要的地位，以使它的境界愈进愈深，而它的成功程度如何，则端视读者分享诗中那种并未明说的经验或感受如何而定。但这与颓废时期的中国诗歌极度运用只有一小撮学者才能懂得的那种文学上的用典，并不一样。读者或听者知道的，并不是文学，而是生活、场所、季候、心情，尤其是完全不可描述的禅的境界，人们对于此点，向来称之为对于如如万法所得的一种痛切感受——不是痛切感受万物的善或恶、美或丑、利或害，甚至也不是痛切感受它们的抽象的“有”或“无”，而是痛切感受它们的具体而微的“物性”(Thinginess)。

某种不知名的

树叶

粘在蘑菇上。

雨蛙

骑在香蕉的叶上

摇摆。

走在冬天的雨中

伞

将我推回。

黄昏雨，

芭蕉叶

最先知。

不用说，俳句不但与中国和日本的禅画互相调和，而且时常与之配合，因为这一类的画家亦以相似的方式提示一角的景物，而将其他的部分留给观者去用想象补入，就如此类艺术家在用水墨暗示一支风竹的某个部分而将其余的部分任其空着时所做的一样……而在实际上，俳句亦常被题在这一类的画中，作为一种衬托。

我相信，俳句与禅家从中国诗词中挑出，编来以备参禅参考的短句选集，具有渊源的关系。布莱思所著的《俳句》第

一册中收有不少这类的诗句，而其来源则系出自一本叫做《禅林句集》(Zenrin-Kushu)的禅书。其中的一则将“如如”的性质作了略带哲理意味的陈述。故而也许可让我们稍微好懂一点：

不信

只看八九月，

纷纷

黄叶满山川！

不过，话说回来，且让我在此作最后一次的复述：在这里面，你决不可寻求任何象征，不论是揭示于美丽秋叶之中的任何上帝观念，抑或只是没有上帝存在其中的秋叶，乃至人生的无常变幻，以至任何别的东西，都不可求。神秘而又显然的如如之性毫无所隐——当你直下便见而不东追西问之时。

另外一位古代禅师玄沙，因有一位禅者请教：“学人乍入禅林，乞师指个入路！”他答道：“还闻偃溪水声么？”对方答云：“闻。”他说道：“从这里入。”于此，诗人牛竹(Gochiku)在一首俳句中颇为适当地写道：

漫漫长夜，

流水之声，

说我所愿。

(二) 禅与中西山水诗

叶维廉

(1)

禅宗传灯录有一相当出名的公案：

老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水；
及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水；
而今得个体歇处，依然是见山只是山，见水只是水。

我们试以上面一段话代表我们感应或感悟外物的三个阶段，第一个“见山是山见水是水”，可比作用稚心，素朴之心或未进入认识论的哲学思维之前的无智的心去感应山水，稚心素心不涉语（至少不涉刻意的知性的语言），故与自然万物共存而不泄于诗，若泄于诗，如初民之诗，万物具体自然地呈现，未有厚此薄彼之别。但，当我们刻意用语言来表达我们的感应时，我们便进入了第二个阶段：“见山不是山见水不是水”，由无智的素心进入认识的哲学思维去感应山水，这个活动就逐渐离开新鲜直抒的山水，而移入概念世界，去寻求意义和联系。第三个阶段“依然见山只是山，见水只是水”，

可以说是对自然现象“即物即真”的感悟，对山水自然自主的原始存在作无条件的认可，这个信念同时要我们摒弃语言和心智活动而归回本样的物象。照说，第一个阶段（我们早已失去）和第三个阶段（我们或可再得）因为不涉语不涉心智（或摒弃语言和心智活动）是不可能作诗的，无语不成诗。在这两个阶段里要求的是实际的历验而非表现。然而，在第三个感应方式影响下的运思表现，第二个感应方式影响下的运思表现是有着很微妙的差别的。为讨论的方便，我们可以用哲学上的两个用语来分辨说明。一者为 Noesis，按照现象哲学家胡塞尔（Husserl）的说法，是我们看物（Noema）的种种方式。我们可以直看一棵树，想象一棵树，梦想一棵树，哲理化一棵树，但树之为树本身（Noema）不变。以上看树的种种方式是 Noetic（知性、理性）的活动，属于心智的行为，其成果或成品是心智的作品，而非自然的成品。如果诗人从第二个阶段出发，所谓 Noetic 的活动，去呈现山水，他会经常设法说明，澄清物我的关系及意义；如果我们从第三阶段出发，所谓 Noematic 的觉认，“物原如此”的意义和关系玲珑透明，无需说明，其呈现的方式会牵涉极少 Noetic 的活动。

这里先以中国后期山水诗人王维的《鸟鸣涧》（形成期的山水诗下面会论述）和英国的华兹华斯的《汀潭寺》（Tintern Abbey）作一粗略比较。王维的诗很短，只四行：

人闲桂花落
夜静春山空

月出惊山鸟

时鸣春涧中

华氏的《汀潭寺》很长，一百六十二行，我们先译录头二十二行：

五年已经过去，五个夏天
五个长的冬季！我再次听到
这些流水，自山泉泻下
带着柔和的内陆的潺潺，我再次
看到这些高矗巍峨的悬岩
在荒野隐幽的景色中感印
更深的隐幽的思想，而把
风景接连天空的寂静
终于今日我再能够休憩
在此黑梧桐下面，观看
农舍的田地和果园的丛树
在这个季节里，未熟的果实
衣着一片的青绿，隐没于
丛林矮树间。我再次看到
这些树篱，错不成篱的，一线线
嬉戏的林子野放起来，这些牧场
一路绿到门前，圈圈缕烟
自树木上静静地升起
若隐若现的不定，好比

浪游的过客在无房舍的林
中
或好比隐士的岩穴，在炉火旁边
隐士一个人独坐着。

跟着的一百四十行是诗人追记自然山水“这些美的形象”如何
给与他“甜蜜的感受”和宁静的心境，他又如何在景物中感到
崇高的思想融和着雄浑，智心和景物是如何活泼泼地交往，
而他如何依归自然事物，观照自然事物，自然如何使他“最
纯洁的思想得以下锭”；自然是他整个道德存在和灵魂的“保
姆、导师、家长。”

华氏在另一首长诗《序曲》(Prelude)里曾说：

可见的景象
会不知不觉的进入他脑中
以其全然庄严的意象

但真正体现这句话的是王维而不是华兹华斯。华氏诗中
用的解说性、演义性和景物“不知不觉的进入他脑中”的观物
理想相违。他全诗的四分之三都在“说明”外物“如何”影响智
心，“说明”智心“如何”和外物交往感印，“如何”与自然互相
补充。《汀潭寺》的头二十二行，如果独立存在的话，确近乎
自然山水不经解说的呈现，其间甚至用了一种无条件的爱和
信念、不假思索的语态来肯定景物的存在，景物的出现也有
某程度的自然直抒：“这些”流水……“这些”悬岩……“这
些”树篱。在他承接景物的直抒时，甚至有近似王维的入神

状态，近乎道家之所谓“虚以待物”，华氏之所谓 Wise Passiveness。但华氏之所谓 Wise Passiveness（保持一种聪悟的“被动”）这句名言，和同时提出的另一句重要的话 We murder to dissect（意是分解了便不得全，是谋杀），他的诗中始终未能实实在在地履行这两句话的含义，他也未体现华氏论者哈特曼（Geoffrey Hartman）所说的“认识与感悟已化合为一”。事实上对华氏来说，自然山水本身不足以构成他诗中的美学的主位对象。这一点，在他的诗《行旅》（The Excursion）的前言和长诗《序曲》中有明确的说明。他重复地强调智心是意义的制作者和调停者，“无法赋给（意义）的智心/将无法感应外物。”从这个角度出发的感物程序——其间演绎的进展和探索的思维的繁复性必需留到本文的后半部细论。在此，我们可以说王维和华氏的应物表达程序是相当的不同的。简单地讲，王维的诗，景物自然兴发与演出，作者不以主观的情绪或知性的逻辑介入去扰乱眼前景物内在生命的生长与变化的姿态；景物直现读者目前，但华氏的诗中，景物的具体性渐因作者介入的调停和辩解而丧失其直接性。

但这两种观物示物的方式，象其他的美学态度一样，不是短时生成的，我们必需从二者各自的传统中探求它们衍生的历史。在此，我们应该问：

山水景物的物理存在，无需诗人注入情感和意义，便可以表达它们自己吗？山水景物能否以其原始的本样，不牵涉概念世界而直接地占有我们？

这不仅是研究山水诗最中心的课题，而且是近代现象哲学里

(如海德格尔)的中心课题。这一部分的讨论,我有另文处理。对于上面的问题,如果诗人的答案是肯定的,他必然设法把现象中的景物从其表面上看似凌乱互不相关的存在中解放出来,使它们原始的新鲜感和物性原原本本地呈现,让它们“物各自自然”地共存于万象中,诗人溶汇物象,作凝神的注视、认可、接受甚至化入物象,使它们毫无阻碍地跃现。显然,这一个运思、表达的方式在中国后期山水诗中占有极其核心的位置,如王维、孟浩然、韦应物、柳宗元,虽然我们并不能说全部的中国山水诗都做到这个纯然的境界。但从下面几句脍炙人口的批评用语便可见其在中国思想与诗中的重要性,由庄子的“道无所不在”,经晋宋间的“山水是道”(孙绰)到宋朝的“目击道存”(宋人袭用庄子而成的批评术语)及至理学家邵雍由老子引发出来的“以物观物”,无一不是中国传统生活、思想、艺术风范的反映。

大家或会说,中国古人向来是敬仰热爱山水的灵秀的,曾比之为仁者智者。不错,这个看法甚至可以在后期的诗里找到佐证,譬如杜甫的《望岳》里的岱宗,“造化钟神秀”便是。

但山水在古代诗歌,如诗经、楚辞及赋中仍是充当其他题旨的背景,其能在诗中由衬托的地位腾升为主位的美感观照对象,则犹待魏晋至宋间文化急剧的变化始发生。当时的变法,包括了文士对汉儒僵死的名教的反抗(如竹林七贤所为,又如嵇康《与山巨源书》里对儒家礼节的厌恶),道家的中兴和随之而起的清淡之风,无数知识分子为追求与自然合一的隐逸与游仙,佛教通过道家哲学的诠释而盛行和宋时盛传

佛影在山石上显现的故事——这些变化直接间接引发了山水意识的兴起。关于以上的历史变化，不少学者曾有细密的研究，但对于这些变化所引起的美学态度的衍变，则仍乏讨论。

在此，我们注意到，其间最核心的原动力是道家哲学的中兴。王弼所注老子，郭象所注南华真经，都是清谈的中心题目。尤其是郭注的庄子，影响最大，其观点直透兰亭诗人，达于谢灵运，以及与兰亭诗人过从甚密的僧人支遁（《世说新语》所描写的支遁简直是一个纯粹的道家主义者，支遁亦曾注老庄，其影响后来佛义的诠释颇大，此从略）。郭象注的南华真经不仅使庄子的现象哲理成为中世纪的思维经纬，而且经过其透辟的诠释，给创作者提供了新的起点。

道家的哲学首先拒绝把人为的假定视作宇宙的必然。许多人用抽象的概念来划分界定原是浑然不分整体的宇宙现象，他们把这种刻意的知性得出来的结构视作对宇宙现象秩序最终的了解和依据。道家认为这都是假象，因为这些人为了人为的假定以偏概全，是把浑然的整体分化了、简化了，甚至将其原样歪曲了，所以庄子的哲学一开始便对人为的假定和概念化作无情的攻击：

古之人其知有所至矣。恶乎至？有以为未始有物者，至矣尽矣，不可以加矣。其次以为有物矣，而未始有封（辨别）也。其次以为有封矣，而未始有是非也，是非之彰也，道之所亏也。（本文所引庄子（包括郭象注）均据郭庆藩编《庄子集释》。）

人为的分类理不出天机，要保存完整、具体、表里贯通的宇

宙现象，我们必须要把物象的本样复原，而了解：“崑脰虽短，续之则忧，鹤脰虽长，断之则悲。”物各具其性，各得其所，我们怎应把此物视为主，彼物视为宾呢？我们人类（万物之一）有什么权利去把现象界的事物分等级？我们怎可以以“我”的观点硬加在别人的身上作为正确的观点，唯一正确的观点呢？白云自白云，青山自青山，白云不能说：青山你怎么是青山呢？青山不能说：白云你怎么是白的呢？用郭象的注来说：“物各自然，不知所以然而然，则形虽弥异，其然弥同。”“我既不能生物，物亦不能生我，则我自然矣，自己而然，则谓之天然，天然耳，非为也，故以天言之……故天者，万物之总名也，莫适为天，谁主役物乎？故物各自生而无所出焉，此天道也。”是故庄子所说的“天籁”，不是一种脱离宇宙现象的神秘无形的东西，而是万物“物各自然”的自由兴作。郭象此节的注最能代表当时对庄子的看法，亦最得当时诗人的心：

籁，箛也。夫箛管参差，宫商异律，故有短长高下万殊之声。声虽万殊，而所禀之度一也。然则优劣无所错其间矣。况之风物，异音同是，而咸自取焉，则天地之籁见矣。……夫声之宫商虽千变万化，唱和大小，莫不称其所受而各当其分。

齐物顺性可以保持天机的完整，所以山水诗发轫时的王羲之和其他的兰亭诗人都能够说：

仰视碧天际	俯瞰渌水滨
寥闲无涯观	寓目理自陈
大矣造化工	万殊莫不均
群籁虽参差	适我无非新

——王羲之：《兰亭诗》

这首诗可以说是郭注“天籁”和“吹万不同”的转述。山水自然之值得流览，可以直观，是因为“目击而道存”（“寓目理自陈”），是因为“万殊莫不均”，因为山水自然即天然，即完整。

郭象对道家思想中兴的最大贡献，是肯定和澄清了庄子“道无所不在”，道是“自本自根”的观念。究竟“道”“天”“神人”诸语含有多少形而上的意义呢？在庄子本书中，由于用了许多寓言来提示“道”这个观念，读者一时尚不敢断言其无形而上的可能，虽然庄子反复地指向物的原性为依归。但郭注直截了当地一口咬定了“上知造物无物，下知有物之自造”（庄，郭序），又说：“无即无矣，则不能生有，有之未生，又不能为生，然则生生者谁哉，块然自生耳”。这个肯定使中国的运思和表达心态，完全不为形而上的问题困惑，所以能物物无碍、事事无碍地任物自由兴现。郭注同时把环绕着“天”“神人”“圣人”的神秘气氛一扫而清，而称“天”为万物的总名，称“圣人”为“物得性之名耳”，而“神人”即“今士圣人也”。因此我们敢说禅宗里的禅机和公案，如前所引的“见山是山”及云门文偃禅师语录中的问答：“如何是佛法大意？”“春来草自青，”都可以说得力于郭注所开拓的境界。

现代批评家理查兹(L. A. Richards)曾把隐喻(Metaphor)

的结构分为 Vehicle 与 Tenor 两部分，即朱自清所谓的喻依和喻旨。喻依者，所呈现物象也；喻旨者，物象所指向的概念与意义。庄子和郭象所开拓出来的“山水即天理”，使得喻依和喻旨溶合为一，喻依即喻旨，或喻依含喻旨，即物即意即真。所以很多的中国诗是不依赖隐喻不借重象征而求物象原样兴现的，由于喻依喻旨的不分，所以也无需人的知性的介入去调停。是故庄子提供了“心斋”“坐忘”“丧我”，以求虚（除去知性的干扰）以待物，若止水全然接受和呈示万物具体、自由，同时并发而相互谐和的兴现，亦即是郭象所说的“万物归怀”，要得物之天然自然的律动，首先要还物本身的自由表现的活动与兴现，诗人要溶入自然万象时刻的变化中而化而为一，郭象说：

圣人游于变化之涂，放于日新之流，万物万化，亦与之万化，
化者无极，亦与之无极。（庄二四六页）

随万物自由的出现与变化可以进入无极，是兰亭诗人及谢灵运等山水诗人承着郭象之说而供出的“依存实有”的一种永恒观念，而无需如西方诗人一样，着力要符合一些由抽象概念界定的永恒的形式。

但道家任物无碍的兴现这个观点，从另一个角度来看，可以说是反语言反表现的。因为宇宙现象（自然自足）和语言（人为的媒介）之间，诗人必须要参与调停始可成诗，不涉语，依存实有可以在生活里实践（如禅宗的砍柴打水），但诗不能脱离语言而存在，是故，山水诗发轫之初，如上面

王羲之那首《兰亭序》便未脱离“物各自然”的思考的痕迹，喻依和喻旨仍然是分开的，虽然喻旨最后回指喻依本身为依据。

事实上，在那个时期的山水诗，“山水如何自成天理”的考虑是隐伏在诗人的意识中的，试举谢灵运的《于南山往北山经湖中瞻眺》一诗为例：

朝旦发阳崖	景落憩阴峰
舍舟眺回渚	停策倚茂松
侧径既窈窕	环洲亦玲珑
俛视乔木杪	仰聆大壑淙
石横水分流	林密蹊绝踪
解作竟何感	升长皆丰容
初篁苞绿葍	新蒲含紫茸
海鸥戏春岸	天鸡弄和风
抚化心无厌	览物眷弥重
不惜去人远	但恨莫与同
孤游非情叹	赏废理谁通

诗人目击耳闻山水景物的显现和活动，可谓“仰视宇宙之大，俯察品类之盛”，而觉“万物万情”，但诗人仍不能不问“这些活动的含义是什么？”故有“解作竟何感”之问，其答案是：自然活动在“解作”的律动里，“升长皆丰容”，而初篁、新蒲、海鸥、天鸡各依其性各当其分地发挥其生机活力。由此观之，则“抚化（郭象所谓万物万化之涂也）心无厌”，可见

此诗仍未脱解说的痕迹。但此诗的解说方式是独特的，颇近后来公案的禅机。试把云门文偃的对话相比较：

问：如何是佛法大意？

答：春来草自青。

谢诗：

解作竟何感	升长皆丰容
初篁苞绿蔕	新蒲含紫茸
海鸥戏春岸	天鸡弄和风

再看王维的：

君问穷通理	渔歌入浦深
-------	-------

是一脉相连的以实景代替说明的一种表现。由于喻依（自然山水的律动）本身已含着喻旨，所以谢诗最后几句有关悟理情叹的部分，可以说是一种附带的说明，诗的核心意识仍然是山水本身的呈现。由于山水从万象中的兴现足以表现天理，所以由第三、四世纪谢灵运、谢朓、鲍照至沈约、王融到唐人的诗，其最后的说明性部分越来越失去其重要性而被剔除。既已认可山水自身具足，便无需多费辩词。日人网祐次在其《中国中世纪文学研究》一书中曾就山水诗中的写景和陈述句子的比例作了一项有趣的统计，而归纳出陈述部分的渐次减除而达于纯然的倾出，试抽样举例：

作 者	诗	写景行数	陈述行数
湛方生	帆入南湖	4	6
谢灵运	于南山往北山……	16	6
鲍 照	登庐山	16	4
谢 朓	游东田	8	2
	望三湖	6	2
沈 约	游钟山诗第二首	全景	
范 云	之零陵郡次新亭	全景	
王 融	江皋曲	全景	
孔稚珪	游太平山	全景	
吴 均	山中杂诗	全景	

诗人对万物自由兴发的肯定后，跟着便产生了他对从宇宙现象里活泼泼地涌现的山水作凝注，诗人使语言尽量地点逗其涌现时的气韵，其自浑沌中跃出时的迹线和纹理，捕捉其新鲜的面貌，如鲍照的“洞洞窥地脉，耸树阴天经”（《登庐山》），又如谢灵运所开拓出来近乎山水画的清（白云抱幽石，绿条媚清涟——《过始宁墅》），幽（连岩觉路塞，密竹使径迷——《登石门最高顶》），明（密林含余清，远峰隐半规——《游南亭》），及快（云日相辉映，空水共澄鲜——《登江中孤屿》）；又如谢朓的“江际识归舟，云中辨烟木（一作树）”的远，“鱼戏新荷动，鸟散余花落”的静中之动，王籍“鸟鸣山更幽”的音中之寂、寂中之音。所谓“神趣”，就是物象中这种气韵律动的捕捉，这种表现方法固开后期山水诗人如王维、孟浩然、韦应物、柳宗元和南宋画家之先河，其对六朝后期的对山水有“爱”而不尽有“悟”的诗人，亦有相当的启示，就以王融的《江皋曲》为例：

林断山更续 洲尽江复开
云峰帝乡起 水源桐柏来

此诗虽略嫌表面化，但山水呈现层次的律动，我们应物的实感，明快直接，任我们移入其间无碍地遨游。

王维的诗大多以视觉明澈层次色泽分明为著：

江流天地外 山色有无中
——《汉江临泛》

白云回望合 青霭入看无
——《终南山》

大漠孤烟直 长河落日圆
——《使至塞上》

中国的山水诗人要以自然自身构作的方式构作自然，以自然自身呈现的方式呈现自然，首先，必需剔除他刻意经营用心思索的自我——即道家所谓“心斋”“坐忘”和“丧我”——来对物象作凝神的注视，不是从诗人的观点看，而是“以物观物”，不参与知性的侵扰。这种凝注无疑是极似神秘主义者所称的出神状态：

空山不见人 但闻人语响
——《鹿 柴》

人闲桂花落 夜静春山空
月出惊山鸟 时鸣春涧中
——《鸟鸣涧》

木末芙蓉花 山中发红萼
涧户寂无人 纷纷开且落
——《辛夷坞》

在这种意识状态中，郭象认为可以“万物归怀”，其原因之一，是脱离了种种思想的累赘以后，诗人仿佛具有另一种听觉，另一种视觉（读者因而亦沾染了的听觉视觉）；听到他平常听不到的声音，看到他平常不觉察的活动。因而陆机说：“课虚无而责有，叩寂寞以求音。”因而，司空图说：“素处以默，妙机其微。”

王维和一些他的同辈诗人中，寂、空、静、虚的境特别多，我们听到的声音往往来自“大寂”，来自语言世界以外“无言独化”的万物万象中。在这种诗中，静中之动，动中之静，寂中之音，音中之寂，虚中之实，实中之虚……原是天理的律动，所以无需演义，无需费词，每一物象展露出其原有的时空的关系，明澈如画，王维、柳宗元承着两谢的清、幽、明、快、静、动、远、近而直逗物象最鲜明的兴现，如柳宗元的名诗《江雪》便是：

千山鸟飞绝 万径人踪灭
孤舟蓑笠翁 独钓寒江雪

同样的，日本的芭蕉用语言来迹出静中之动，寂中之音，亦是直追王维等人而来的，如：

古池や蛙飛び込む水の音

或者任无声的世界色彩鲜明地现出：

春なれやなもなき山の朝霞

（春天，无名山之朝霞）

道家由重天机而推出忘我及对自我能驾驭自然这种知性

行为的批判，在中国诗中开出了一种可谓“不调停”的调停的观物感应形态，其结果，由演义性、分析性及说明性的语态的不断递减而达致一种极少知性干扰的纯山水诗，接近了自然天然的美学理想。

(2)

现在我们回到前面提出的问题来：

山水景物的物理存在本身，无需诗人注入情感和意义，便可以表达它们自己吗？山水景物能否以其原始的本样，不牵涉概念世界而直接地占有我们？

这个问题，西方的诗人作了何种解答？我们记得华兹华斯说过：“无法赋给（意义）的智心/将无法感应外物。”他进一步说：

物象的影响力的来源，并非来自固有的物性，亦非其本身之所以然，而是来自与外物相交往受外物所感染的智心所赋出的。所以诗……应该由人的灵魂出发，将其创造力传达给外在世界的意象。（*Letters*, 1811—20, P. 705）

参照其《行旅》诗的结尾的论旨：“个人的智心如何精巧地配合外在世界……外在世界——这个很少人注意的题旨——如何精巧地配合智心。”我们请再看其长篇大论的长诗《序曲》里的一段话：

我们可以教他们……

教他们：人的智心如何变得

比他们所住的大地万般的美丽

在事物的构架上……

在令人狂喜的美之中，好比它本身

是更神圣的实质更神圣的经纬。

虽然华氏有一次曾强调要象画家凝视模特儿凝视风景那样凝视他的主题，但他却把美感的主位放在诗人的智心中，华氏以从智心的活动而不以山水景物自足的存在为依归，是显而易见的，没有穿越思想便无法获得自然。用哈特曼的话来说：“诗中人与他的影子——也可说自己和自己——作着某种对峙……华氏找不到他的主题，因为他已经拥有了主题，那便是他自己。”自然或山水是“供给”他智心探索的主题，是他用以认可其智心发展的场地；山水对他，作为美感观照的对象，顶多是，在他用认识论去寻求的超越时，帮他流露其“想象”的伟力。因而这个追求过程反映了一系列的探索性的修辞用语。韦塞林(Donald Wesling)论华氏的《汀潭寺》时说：

在《汀潭寺》一诗里，那种仿佛不定的探索思维穿过知性的活动，而使诗开头山水景物的描写加深……华氏的特色是，山水与一连串的概念程序是分割不开的。

如此，我们不免要问：华氏的诗和中国的山水诗还可以相提并论吗？如果我们纯用中国的山水诗文类的尺度来看，自然

是有困难的。但华氏的诗是由山水作为一种观照的对象出发的，着迷、热爱，甚至曾令读者对山水景物作凝神的注意，甚至有许多瞬间任山水占有，华氏所谓“篡夺的力量”是也。譬如《序曲》里这样一个瞬间：

——常常

在黄昏，当早出的星辰
依山的边沿移动，
升起又沉落，（他）会独立
群树之下，或是闪烁的湖边
……他，象一件乐器
向静寂的夜泉学叫
好让它们回应他，穿过
水漾的山谷回叫过来
……一段长久的
静止，使他完全技穷
有时在他沉寂中垂
听，一种温和的惊愕
把山的急流的水声带进
他心中；或是可见的景象
不知不觉地进入他脑中
以其全然庄严的意象：岩石
树林，和飘荡不定的天空，
被迎接入那安稳的湖中。

虽然段中偶有分析性的句法，但全段可以令人感到自然景物的移动，庄严秀丽，在诗人“意识泯灭”(When the light of sense goes out, 仿似道家的“丧我”)的瞬间突然亮起，而在此瞬间，喻依和喻旨的界限暂时也泯灭了，读者沉入景物“篡夺的力量”中，并同时产生一种人与山水交往的超越存在神秘的和谐。

但是象华氏《序曲》第十四章“雪落定”(Snowden)峰顶上的景象，诗人一时脱除一切“侵扰”痕迹作纯风景呈现，但诗人终未能让它纯然如此，它仍旧被视为“自无限里吸取滋养的/智心的标识”。华氏初版的写法更加断然：“那自无限里吸取滋养的人/他强大智心的完整的意象……”他又接着说：

没有想象（那丰沃的智心
绝对的伟力，洞澈的识见的
另一个名字）没有高扬的
理智，精神的爱便无法
发挥无法存在

正如佛勒·兰德(Fred Randel)在他的《雪莱的〈解放了的普罗米修斯〉和浪漫诗中的山峰》一文所说，浪漫主义的诗人对于用被动的态度去接受自然景物这一点一直都质疑。这种质疑的不安可回追到1335年，皮特拉克(Petrarch)在亚维农附近的一个山顶上(Mount Ventoux)，因为曾沉醉于一片纯山水的景色而感到内疚，因为他记起，人的灵魂绝对应该是我们赞赏的目标，而非外物。在浪漫诗人群中，辜瑞律已

进一步发展这个题旨而使后来的诗人（包括华氏）为此焦虑：“不知人的灵魂应该全心地沉入孤独的雄奇呢，还是应该参与社会和伦理的交感里。”

华氏对于存在于现象中的实在可感的物象(Sensible objects really existing and felt to exist)有相当的情感，但他无法象中国山水诗人那样无条件地原样接受。甚至在他长诗中偏向山水的段落里，山水呈露的过程都细心地经过他视觉接触的次序所指引，很明显地向我们指示“他”“如何”接触它们，依一种单线的行进，而不让景物同时纵时（线）式并时（线）式(diachronically, synchronically)地接近我们。让我们细心看看“雪落定”峰那段。诗人介绍了时间和气候以后，便“开始上爬”（因涉及语法次序问题的讨论，下面的翻译尽量保持其进展程序，顾不了修辞了）

前额弯向
地面，仿佛和一个敌人
相对峙，我喘气登上
用急急的步伐

当他到达了山顶时

看！当我仰视
月亮赤裸的挂在无云的
天穹，而在我的脚前
安卧着一海无声的白雾
一百个山头把暮色的背耸起

散遍这寂然的海洋，然后，再过去
在更远的那边，固体的雾气展开……

诗中一连串的定向指标如“开始上爬”“喘气登上”“看”“仰视”“脚前”“然后，再过去，在更远的那边”和西方传统画中单向的透视是很相象的，这些直线追寻的定向指标决定了“一定的时间”“一定的角度”。至于那句“仿佛和一个敌人相对峙”更加使到人与自然分隔，而无法让诗人溶入物中而“以物观物”。我们不妨再把谢灵运那首《于南山往北山经湖中瞻眺》一诗拿来比较，此诗的题目最似华氏的行旅的程序，但比较之下，可以看出结构之不同。林文月教授在她的《中国山水诗的特质》一文中曾把谢诗和他同代的诗人的结构并列而找出共同的基形，她对于本诗的头十行的图解可以作为我们讨论的起点。图解中的“阴、阳”是我加上去的。

朝旦发阳崖	朝	南	阳
景落憩阴峰	晚	北	阴
舍舟眺回渚	水		阴
停策倚茂松	山		阳
侧径既窈窕	山		阳
环洲亦玲珑	水		阴
俛视乔木杪	山	见	阳
仰聆大壑淙	水	闻	阴
石横水分流	水		阴
林密溪绝踪	山		阳

对于这个结构基形的解释之一无疑是来自对仗(见林文)，但对仗的起源(在它成为纯然一种修辞的技巧之前)是以自然为据的。元始的阳阴乾坤明暗等原是古人从自然运作里观察得来，乾坤互相补衬合作，一如父母之韵合，万物始生而并作。如果二者对峙必会引至太和整体的破裂分离。更重要的，这个观念使得物象的呈示同时是纵线的(当我们走向它们)和并线的(当它们走向我们)。诗人同时由此观物又由物观此，所以才能有上诗那种经常转换角度的透视，而事物可以不依单线呈露的程度。象中国山水画家用“多重透视”或“回环透视”的方式呈示他们山的全部经验(不同视点，不同时间，不同季节看同一个或是一组山)，中国山水诗人也把山的经验的所有瞬间作空间的布置来呈示，如王维的《终南山》：

太乙近天都

连山到海隅(远看，仰视——瞬间一)

白云回望合(从山里走出来回到看——瞬间二)

青霭入看无(走向山时看——瞬间三)

分野中峰变(在最高峰时看，俯瞰——瞬间四)

阴晴众壑殊(同时在山前山后看，或高空俯

瞰——瞬间五)

欲投人宿处(下山后及附近环境的呈示——瞬

隔水问樵夫 间六)

回看华氏的诗，着重单线推理的行进，和西方单向透视的传

统画一样，是自我追寻非我（宇宙现象）过程的一些手段。

当柏拉图把宇宙现象二分，认为现象世界的具体事物时刻变化，没有永恒价值，将之否定而追求抽象的理想的本体形象的时候，他便已经把苏格拉底前期、人、植物界、动物界共享一个浑然的世界，而和语言这个信仰完全拒绝了。在西方这是人与自然第一次的分极。亚里士多德为维护诗人之被逐出柏拉图的理想国（柏拉图说诗人只反映变化无恒的现象界，是不真，是幻影），而提出诗中“普遍的结构”“逻辑的结构”作为可以达致的“永恒形象”，但这样一来，仍是把人与现象分离，而认定了人是秩序的主动制作者，把无限的世界化为可以控制的有限的单元（譬如亚里士多德的宇宙——空气、水、土、火构造的宇宙，土为中心，外层有一环不动的星辰，星辰以外便无世界这一个看法一直影响着西方的科学思维，直到太阳系的发现才被打破）。如此便肯定人的理智命名界说固定的世界代替了野放自然的无垠。自然之未能被希腊罗马的作家所接受的原因之一，是因为野放的自然未符合人定（仅仅是人定的）对称、节制与规律的整齐。待基督教义兴起，所有关于无限的概念必须皈依上帝，对山水的沉醉几乎被视为一种罪恶，山水的逸乐，如其他的感官的逸乐一样，会影响到人的灵魂的完成。山水自然景物因此常被用来寓意，抽象化、人格化、说教化。在浪漫主义之前的美国，有一个现象对我们东方人来说几乎是不可思议的，那便是十七世纪诗人对山的看法，山，不仅是不美的景物，它完全是一件丑的东西，更不用谈灵秀了。这一个受基督教义左右的看

法，尼科尔森(Marjorie Nicolson)的《阴郁的山，壮丽的山》(Mountain Gloom and Mountain Glory)一书有详细的论述，主要是说大洪水以后在地球上出现的山，破坏了造物主的(合乎对称、节制、整齐的)完美的东西，所以称之为自然界的“羞耻和病”，譬如以下的描述常见于十七世纪的诗中：

那里自然只受着污辱
土地如此的畸形，行旅者
应该说这些是自然的羞耻：
象疣肿，象瘤，这些山……

到十八世纪由于朗吉弩斯(Longinus)《论崇高雄浑》(On Sublime)一书被译出而展开了对“庞大雄奇”的迷惑，与此同时，又有旅行者对阿尔卑斯山写下雄伟灵秀的记载，开拓了对山水对自然的伟大的赞叹[可参阅尼科尔森(Nicolson)的书]，但对诗人而言，当华兹华斯等诗人把山水用作他们主要的美学素材时，他们有意无意间要设法为山水所能扮演的角色“明辨”，说明它们可以如此存在的理由。其结果之一是：诗人将原是用以形容上帝伟大的语句转化到自然山水上。其结果之二是：诗人常常有形而上的焦虑和不安，因为他们，象康德一样，认为纯然感受外物是不足的，真正的认识论必须包括诗人的想象进入本体世界的思索，必须挣扎由眼前的物理世界跃入(抽象的)形而上的世界。浪漫时代的诗人普遍都有这种挣扎焦虑的痕迹。黑格尔说得对：

当人离开了他自然原质存在之途，他便成为一个凡事刻意的个体，和自然世界分道而行。精神和自然被界定辨分……再不依其性趋而持续，却分割以求自我完成。但这分割了的生命立场必须重新推翻克复，精神必须自动自发地再次达成谐和……要复元则必需通过思维，只有通过思维才可完成：引起伤害的手（思维）也是治疗我们的手。

“要彻底地寻回根本的无垢的质朴”一直在围绕着西方现代哲学家和诗人，这个追寻中自然也就包括了无法解决的冲突与矛盾。所以，基尔凯郭尔（Kierkegaard）要求离弃抽象的系统（概念的世界），回到具体的存在；海德格尔要求恢复苏格拉底以前对于物理世界（Physis）的认识。据他说，Physis 这个字，当时是“万物涌现”的意思，超出了这个“万物涌现”的世界是 Meta-Physis，人便脱离了原有的和谐。用十九世纪末美学家裴德（Walter Pater）的话来说，古典哲人以抽象的思维建立一个永久不变的模型，把原是多变的现象世界予以一次过的解决。可是经验所显示的，每一分钟都不停地变动，这不停变动的每一瞬才是存在的本身。而承受了柏格森（Bergson）“时间乃一不可分割的流动体”哲学的美学家休默（T.E. Hume），也要求诗人让我们不断地看见具体的事物，要直接去感应事物，把事物可触可感地交给读者，不要经过抽象的过程；意象派诗人如庞德和威廉斯都要求保持自然的形象的本身〔庞德：“找出明澈的一面，呈露它，不要加以解说”，“剔除事物的象征意义，事物本身就是一个自足的象征，是一只鹰就叫它一只鹰”；威廉斯：“没有先入为主的观念，没有

随后追加的意念强烈地感应和观看事物，体现实有(a world that is always real)，不依赖象征”]——以上的美学哲学立场都是来自一个非常核心的关切问题，用现代诗人罗斯洛斯(Kenneth Rexroth)的话来说：“问题在我们如何可以跃过(或撇开)认识论的程序？”“如何”便成为诗人们写物象自主的诗时的一种“修辞上的辩明”过程。试举罗氏自己的诗为例：

实有的神圣

永在那里，可以

完全内足地获得。

(“Time is the Mercy of Reality”)

季节循环，年月变换

无需人助，无需管理

月亮，无需用思

周期地环转，月满，月缺，月满

(“Another Spring”)

“无需人助，无需管理……无需用思”正是修辞上辩明的文字。在这里，我们想起比罗氏前一期的诗人史提芬斯(Wallace Stevens)。史氏诗中反复地希望做到“不是关于事物的意念而是事物的本身”(他的诗题之一)，他又说要变为事物的本身，如其《雪人》诗中所宣说的，“我们要有冬天的心/去观看霜雪和枝桠”，他要用“无知的眼”看原有的存在现象，但在他肯定地面事物共存自足的兴现时，他还是不得

不用类同罗氏的修辞的辩明语态（见加着重点部分）。

关 于 存 在

一棵棕榈树，在心的尽头
最后的思维之外升起
自铜色的远处

一只金羽鸟

在棕榈树里歌唱，没有人的意义
没有人的感受，唱一首异国的歌

如此你便知道这不是
使我们愉快或不愉快的理由
鸟鸣唱，羽毛闪耀

棕榈树站在空间的边缘上
风缓缓的在树枝间移动
鸟的火烧的羽毛摇摇坠下

史氏要一个脚踏实地的现象世界，而非超越的形而上的世界，是万物同时涌现的、在思维以外、在本体论以外的真实世界，但他觉得（作为一个西方人）不容易“直现”这个世界，因为还有选择与组合秩序的问题；

——这个选择

不是互相排除的事物之间，不是
“之间”而是“其中”。他选择去包含
互相包含的事物，那完全的，
复杂的，浑然凝聚的谐和。

《Notes Toward a Supreme Fiction》

正如黑格尔所提出的矛盾：要复元则必需通过思维，只有通过思维才可完成：引起伤害的手也是治疗我们的手。史氏，象其他浪漫诗人一样，仍受认识论哲学思维的左右，在他的《我们气候的诗》里，他毫不涉及解说地显示了一个具体明亮的世界以后（这世界中的意象包括了清水，明亮的碗，红白的康乃馨……），他还得说：“我们需要更多的东西/比白色的世界和雪意的香气多一些……/ 还有那永不安宁的智心”可见他始终未跳出浪漫主义强调智心是制作秩序这一个窠臼。这一个重点使得许多诗人无法做到“以物观物”或“物象自主”地呈露具体的世界，虽然他们在理知上有了与前人不同的认识。最有趣的例子莫过兰逊（John Crowe Ransom）的话，在他攻击意象派（他是很小心地选择了最坏的一个诗人做例子的）的文章里，他对物象本身之美有独到精彩之论：

（观念论者）认为存在于原生环境保有未凿状态的形象是一种幻象，是不能存在的，因为每一个形象，在抵达我们感触之前，无一不是带着观念世界的……但我们必须同时了解到：某一个形象单一的特性可能不怎样出色，可是，一旦它许多其他的特性凝合为一时便有使人惊叹的魅力……但当科学处理该凝合了无

尽特性于一的形象时，只找出科学所关心的特性之一种，仅仅一种，而视为形象之全部，因为科学之为科学，其运作时只对某一特殊的目的作承诺。科学破坏了形象，不完全因为用了辩驳，而是由于抽象的程序，就是说，他们从形象中只求取得它的“价值”而已，因为原生自发自由的状态的形象对他们科学家而言没有什么用。因为人们醉心于得到他们所宠爱的“价值”，他们变成惯性的谋杀者，他们的猎物便是形象或物象，不管它们在哪里他们都会追杀。就是这种“见物取‘材’”的行为使得我们丧失了我们想象的力量，不能让我们对丰富的物性冥思。

虽然兰逊极端明白在原生状态中物的丰富性，他还是要说，最好的诗，对他来说，最正确的诗，是超于物性的形而上的诗（兰逊指的不限于十七世纪的玄学诗），在这种诗中，诗人的智心要扮演一个神妙的角色。

既然现代诗人对物象自主有如此强烈的觉识，如果此时没有再进一步的发展的话，我们的研究便会走入一种绝大的困难。事实上，在上述的所谓“修辞的辩明”里，诗人们已指明物象可以独立存在而具其本身的意义，如此我们便可以预期诗人将最后的“修辞的辩明”除却。威廉斯可以说是英美诗人中最早作此表达的诗人，其名诗如《楠塔基特》（Nantucket）、《梧桐》（Sycamore）、《红红的独轮车》（The Red Wheelbarrow）等都是直现物象的诗。现只录《楠塔基特》一例，

 /
 透窗的花朵

 淡紫与黄

被白色的帷幕改变——
干净的呼息——
午后的阳光——
在玻璃的盘子上
一个玻璃杯壶，杯子
倒放，旁边
一根横放的锁匙——和那
全然洁净的白色的床

这首诗，用威廉斯论者米勒(H. Miller)的话来说，没有象征，不求指向物外的本体世界，没有辩证的结构，没有主客的对峙，物既是主也是客。

这里必须说明的是，我们无意在此视庞德、威廉斯等为具有类同道家“物各自然”的了悟的山水诗人，事实上，以威廉斯来说，他的物象甚少以山水作材料，但从推翻柏拉图概念世界的抽象思维以求具现物象这一层次来说，他和上述的几种演变却为后来的诗人开拓了新的视野，使得一些近乎中国意境的山水诗变得可能，使得诗人如史乃德(Gary Snyder)唐林荪(Charles Tomlinson)，后期的罗斯洛斯，或者(在某个程度上说)白莱(Robert Bly)，柯曼(Cid Corman)和后期的克尔里(Robert Creeley)都曾发表过除却自我的入侵来保持物的自由活动的较为纯粹的山水诗。现在只以前三者的抽样作略论。这三个诗人虽说都曾受中国诗的影响，但更重要的是他们打破了亚理士多德以来的思维结构，使他们更能了解中国诗中的视境。

先说罗斯洛斯，几乎有一半他的作品是专译中日的诗（先是自别的英译再造，其后与我国女诗人钟玲合作），这些译作或再造，目的在推广东方的艺术观点。从上面曾谈及的他那首《另一个春天》（Another Spring）里，我们知道，他肯定了那自化自足的身外的世界，既然季节的循环、月亮的运转不需思不需管理，所谓“认识论”的问题便不存在。所以在一次访问里（1968年3月23日庞德罗姆〔Cyrena N. Pondrom〕访问，见登伯〔Dembo〕及庞德罗姆〔Pondrom〕合编的《当代作家》），他重复地强调“诗该写具体的事物，它应具有强烈的特殊性——‘直接’接触，‘直接’传达的强烈的特殊性；它不应该知性地、演绎地写永久不变的原始类型，应该是象怀海德（Whitehead）所说的‘呈示的直接性’”用辩说方式来掌握生命和经验终将失败。“去为那不能界定的（如宇宙现象）界定，去把捉那无法把捉的（如宇宙现象），人如此便杀死了自己。我们不去把捉现实世界，因为那表示我们超越过我们自己所能，我们应该说，现实世界把捉我们。我们就是如此存在于完全真实的世界里。我们象鱼在水里，并不知道水的存在。”最后两句是转译自庄子的“鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术”。

回到人的自然自发的本质，人与物便可以直接互印融汇。显然，罗氏至此已接受了中国美感的视境作为他创作的导向。早期的罗氏略有迟疑，所以大幅的山水中（相当美的诗句），仍潜有两种困难，其一如上述的“修辞的辩明语态”，其二，他仍依赖着某种等比的方法（一种微妙的隐喻结构），把山水玄秘地溶入性爱里，性爱，据罗氏说，是直接经验的

另一形式，

自山的那边
月升起，天空
变得玲珑晶洁
峡谷在微弱的光里隐约
一座看不见的玻璃
宫殿，充满着透明的
人们，围着我而停定
光的强烈的承诺
从峡谷的裂缝里渐渐增长
一个裸体的女子进入我的茅屋
白色的足踝，摇动的臀
和香气四溢的性

«Mirror»

另一方面，他对中国诗的酷爱诱他仿写中国诗。最显著的便是他的《阴阳》，是关于自然循环里春天的活动的一首诗。其次他又以王红公(Rexroth 的意译)的名字发表了两首诗，和他译的柳宗元放在一起，其中一首意译如后：

日复日雨下
周复周草生
年复年河流
七十年七十

梦轮回复转

诗略嫌机械了些，但自然循回复转的主题和他所选译的杜甫的诗有相当的呼应，到1974年出的《新诗》(New Poems)里，中国意味便跃然纸上了（附说，由于罗氏喜发挥英诗中流动的跨句，在此不便改译为中国古典句法，这里的译文和所有上面的译文均为讨论方便而译，不能视作完臻的译诗）。

星 和 初 月

空气里泛着迟夏

入夜后树叶熟透的气味

和露冷的尘。夕阳最后的

修长的光线已经从天空里

消失，在微灰的光里

最后的鸟群在叶子里鸣叫

从远方穿过树而来，是谁

在槌打什么，新月

苍白而薄得象

一片微冰，在安详的

住处，一响钟声唤人

入晚禅

黄昏渐深

静寂里有说话的声音

诗中的自然景物已做到自主，〈另一个春天〉里的辩明语态已

完全消失。再看一例：

小小树林里
一所小屋
寂然无动，惟远远
孔雀的鸣，更远的
狗的吠和
越过头顶的
一行乌鸦的啼声

已是静中有动，寂中有音，物象从自然界自足地涌出。这是罗氏晚年一重大的转变。

当唐林荪在 1955 年在其《项链》(The Necklace) 集中发表他的《一个中国冬景的九种变化》时，戴维(Donald Davie)读了兴奋之余，对该诗作了如下的评说：

这首诗绝非时下一般的仿中国体，和韦利(Arthur Waley)或庞德所译的中国诗也扯不上什么关系，这是以一种感官代替另一种感官的语汇来表达感受的尝试。

松香
晴雪的
旋律对位，其确切不如
踩雪的声音

对一支箫

声色味三者溶流为一……从这段诗涌出的不是味或声或色，而是三者都是又都不是的一种特质，其生命的跃起，有赖三者，各具其本质丰富地，一同出现在诗人的觉识里。

戴氏结论说这是象征主义“内在风暴”的一种衍变，另一方面是受史提芬斯的《看黑鸟的十三种方法》所提供。我在这里打算提出唐林荪自己的话，不是要推翻戴氏的精论，而是作为一种补充并加深其意义。唐林荪在1975年1月1日给笔者的一封信中说：

你问我的诗的态度是怎样的：我想主要是要找出人与自然适切的关系，个人、自我不應該是一个掠夺者，自然应该能为自己说话，在某种适切的关系里说话——不只作背景或象征用。我小的时候，看到一幅中国画（是我婶婶从上海买回来的），画题是《松香晴雪》（我意译自他信中的英文 Pinescent in Snow Clearness），当时我便立刻感到这就是我以后的态度。我被这个含义丰广而不沾任何主观成分的画题迷住，我当时当然说不出个所以然来，但我多年来一直依守着它，觉得它是一种纯然的护符，可以敌住一切的感伤主义尤其是当时电台里倾出的哭哭啼啼。最后我把它用在《项链》集里，我想我的态度——还给自然其本身的存在——也有相当的附带的政治意义，主要是，反盲信的狂热（例如，我那首《杀人者》和《普罗米修斯》便是），反普罗米修斯主义，对于表面的兴奋表示怀疑，却一面感性活跃地觉识到形、色、肌理的生动。说来，这些想法都可以归功于那简单的画题，而这又

多适切啊，我从中国画开始，而现在又给一个中国诗人你写信。
我一直觉得“松香晴雪”是神妙的感受性，回应着自然，不渗有自我，共鸣而负责任。

试看他那首《一幅完成的山水》的自然景色是如何开展的：

往下看。是雪
雪尽处
海，海进入
海岬的灰色
象不具变化的天空，冲洗着
那举起的手的
手指，旅客
在雪和海间裙行……

景色呈现层次分明，视觉澄鲜，颇近六朝诗的进展。又如下面一首：

白色，一条板径
在尘灰的橄榄树间爬
向山顶地带
凝凝的屋宇，更白
比尘灰木板都白
景，由这角方向看
因距离而柔不起来，因

晶光的淘洗
澄明划入它的深处
甘愿的眼：一个海滩
一条碎浪的线，断在
珊瑚礁迎接处，散起
湾弧漂白的边；
上方，箭入空蓝里
一只海鸥必可传达白意
在这缺乏了它的大空中。
但，看，审视着海岸的，
垂挂着唯一的鹰，深度
在它的平视里显现

在这首诗里，唐林荪能做到相当程度的剔除“主观性”和“自我干预性”而把形、色、肌理交回自然事物，试将这首诗和王维的《渡河到清河》作比较。

泛舟大河里
积水穷天涯
天波忽开拆
郡邑千万家
行复见城市
宛然有桑麻
回瞻旧乡国
淼漫连云雾

两个诗人都达到了一种透明无阻的视觉直接性，景色自然的组合在观者目前开展光暗层次变化的每瞬间都能迹真的明澈。但比之王维，唐氏的诗便显得有刻意的定向的推进，一如被照相眼的引导。感受是被细心地组合成一个连一个的镜头活动。从这个角度来说，唐林荪，象他所师承的威廉斯一样，和传统的直线行进保持着某种持续性，但小心地在行程的每一个关键地方，使到意象变换显著而特出。无论如何，唐林荪的诗里，“滔滔欲言的自我”“焦虑不安的智心”都已抹除，而走近了任自然自动发声的理想。

史乃德和中国文化中国诗的深长关系太出名了，尤其是他译的寒山，使得寒山和他的生活风范成为了现代的传奇，后来又由于“垮掉的一代”（Beat Generation）大师克拉克艾（Jack Kerouac）将他们二人并为一体并加以小说化，顿成为六、七十年代大学生的民众英雄，至今仍受狂热的爱戴。让我在此加入我所了解的史乃德，当我在1972年见到他时，我曾特意地问他：“你为什么对中国山水诗有如此浓厚的兴趣？”他说：“我生长在太平洋西北区的山林里（他是个伐木者），年幼时，有一次我父亲带我到西雅图的博物馆去看适正展出的中国画，我立刻就喜欢了，因为那是我认识的山我认识的水，和我实际生活所看见的一模一样。”这句话的意思是：西方艺术教育中的山水画和山水诗都是见山不是山，见水不是水，而是将之寓意化，拟人化，象征化或作实用的衬托（见前面的讨论，西方山水画方面可参看克拉克（Kenneth Clark）的《自然的艺术化》（Landscape into Art）一书。）这个

雏形的对山水的喜爱和肯定，奠定了史乃德以后大部分的生活方式和感应形态。他和原始山水的接触引带到他进入初民的祭礼和诗的研究，（在里德〔Reed〕大学时，他是同时攻考古人类学和文学的，学士论文是研究印第安人一个神话的多种层次的意义。）他对中国山水画的喜爱引带他进入中国文化：中国诗和禅宗的研究，（他曾在日本庙里习禅九年，曾译八丈怀海语录。）在入加州大学柏克莱校区跟陈世骧阅读并翻译王维、韦应物与寒山之前，他曾高原沙漠地带独居五个月，餐风宿露地静坐。他告诉我，他一下山来便接触到寒山，所以译出的景物字句犹如己出。显然的，他三方面的兴趣都有共通的地方。初民对自然的感应是具体的，把万物视为自足自主而共同参与太一的运作（见史乃德《祈求子孙昌盛》〔Prayer for Great Family〕一诗，诗集《龟岛》〔Turtle Island〕1974. p.24）其时人与自然未尝分极（我的《饮之太和》一文曾有论及，史乃德这一个层面在此从略。山水诗中的道家美学强调重获素朴的视觉，任物自由自然的兴现活动；禅宗，在道家的影响下，教我们以或诗或悟的方式生活在自然之道中。三者都引发了史乃德和自然合一的信念。他目前住在加州山间一块处女地由自己一手建筑的风子里，拒绝用任何污染人类残害自然的工业产品。他对山水自然的看法都是上述三方面兴趣的升华，很多是道家思想的转写（俱见其散文集《大地家族》〔Earth House Hold〕，

1. 最受无情的剥削的阶级是。

动物、树木、水、空气、花草。

2. “因为山中无日月”，光与云的交替，混沌的完美，庄严壮丽的“事事无碍”，互相交往，互相影响。

3. 看山，是一种艺术。

4. “什么东西都是活生生的——树木、花草、惠风与我同舞，与我交谈，我能了解鸟语。”这是遂古的经验，并不如后来人所说的属于宗教的情操，而是对于美的一种纯然的感应。现象世界在某一个突出的情况下经验是完全活生生的，完全令人兴奋的，完全妙不可言的，使我们心中充满着激动的敬畏，使人感激，使人谦卑。

5. 自然是一组完全不据理的任意形成的规律、理路、与轻重的变动，这一瞬间现出，另一瞬间完全消失。

6. “那包含万变的永远不变”

现在看看他的诗，

八月中在酸面山瞭望台

谷口烟笼雾

五日雨连三日热

枞子上松脂闪亮

横过岩石和草原

一片新的飞蝇

我记不起我读过的事物

几个朋友，都在市中

用洋铁罐喝冰冷的雪水

看万余里

入高空静止的空气

史乃德有一次说：“诗人面对两个方向：其一，对人群、语言、社会的世界和他传达的媒体工具；其二，对超乎人类的无语界，就是以自然为自然的世界，在语言、风俗习惯和文化发生之前，在这个境中没有文字”这段话当然是道家、禅宗所说的“无言独化”的世界的转写，这段话正好说明了上面那首诗。不过解说的欲望并不完全在史乃德的诗中消失，譬如他的《卑乌特溪》那首诗，在大段秀丽的山水中，诗人会说：

依附人身的渣滓
弃尽。坚石晃动
沉重的现在亦平不了
心的沸腾
文字书本
如泻出高岩的小溪
在干燥的空中消失

清澈凝神的心
不沾他义
所见即真

象唐林荪一本诗集的题目一样Seeing is Believing(见到的便是可信的)，“目击而道存”是也。不为物虑，不为思扰，物始自然，再看二例：

松 树 群 梢

蓝夜起
霜雾，天空著

月明
松树梢动
雪压青，隐隐
入天穹，霜雪星光里
靴响嘎然
兔行迹、鹿行迹
若何吾所知

不 为 什 么

大地一朵花
草夹竹桃在陡绝的
山坡的光里
垂挂在亘广
结实的空间
细小腐烂的晶石，
盐矿。

大地一朵花
在深峡边，一只大鸦
飞过，如此
一星闪，一颜色
被遗忘一若一切
坠失

一只花

不为什么
一种献出
无人领受
流滴滴雪、长石、污土

诗人被自然事物丰沃的兴现而打住，在语言的边缘欲言不语，他应该把那丰沃的自然分条细诉吗？还是让景物自由表现呢？他停在一句欲言不定的话前：What do we Know（我在诗中翻成“若何吾所知”是不能完全表出英文特有的结构的，如果句中加“？”——从语法上说应该加的——就表示自然之理我们无从知，但诗句里是除去了“？”的，就表示不去问它，不知，我们也不问，自然有它自己的律动。）事实上，自然不断地献出：“一种献出/无人领受”。如是，忘去你欲解说的智心，忘去你解说的文字，看

流滴滴雪、长石、污土

是的，君问穷通理——

渔歌入浦深

四、禅与建筑

(一) 茶室

冈仓觉三

在砖石建筑的传统之下长大的欧洲建筑家看来，我们用木竹建筑的方法，似乎不配列入建筑的行列。西方建筑学者承认并赞美日本大庙建筑的完美，还是最近若干年的事。但这只是我们的古典建筑，若论我国茶室的含蓄之美，由于它的建筑和装饰原则与西方完全有别，那我们就很难指望外人来欣赏了。

茶室除了只作我们所谓的茅舍之外，不充任何的东西。茶室的会意文字原名叫做“数寄屋”，有任何一道均所雅爱的“雅室”(the Abode of Fancy)之意。许多茶师各依本人对于茶室的构想，纷以种种中文雅称取而代之，致使“数寄屋”一词有了“空室”(the Abode of Vacancy)或“不等居”(the Abode of the Unsymmetrical)意味。其所以称为“雅室”，

乃因为它是一种作为诗的活动处所的暂时建筑，其所以称为“空室”，乃因为它的里面除了放些满足一时审美需要的东西之外，没有其他任何摆饰；其所以称为“不等居”，乃因为它被用以崇拜“缺陷”（The Imperfect），故意留些未竟之笔，让想象力的作用去加以续成。有关茶道的理想，自从十六世纪以来，一直影响着我们的建筑设计，以致使得今日一般日本人家的室内布置，由于极其单纯洁净而使外人看来近乎空屋。

第一座独立的茶室，创始于茶道的集大成者，后以利休二字闻名于世的千利与四郎。他于十六世纪在丰臣秀吉的保护之下制定茶礼的仪式，并使其达到高度完美的境地。茶室的各部比例，早由十五世纪时的一位著名茶师承和予以确定。早期的茶室，只是用屏风从普通起居室隔开一部分，以备茶会而已。这种隔开的部分通常叫做“围场”或“茶寮”（Kakoi），这个名字直到如今仍然用以指称设在住宅之内而非独立建筑的茶室。“数寄屋”的构成分子有：（一）茶室的本部，容量以不超过五人为原则，取其“多三少九”的谚意；（二）前房，为洗涤和整理茶具之处；（三）休息室或“待合茶室”（Mac-hiai），为来宾等待招呼进入茶室的休息之所；（四）园中小径，为由休息室通向茶室的“路地”或“路次”（Roji）。茶室的外表并不惊人，体积上比日本人最小的屋子还要小些，而其所用的建材则需暗示出一种高尚的贫穷。但我们必须晓得的是，所有这一切莫不皆由艺术家的精心设计而成，而它的细部安排所费的心力，也许不亚于建筑富丽皇宫和堂皇的寺庙哩。建筑一座优美的茶室，往往比建筑一座普通的宅邸还要费钱，因为它的材料选择和造工，莫不皆需极度的细心和

精确。实在说起来，茶师所聘用的木匠，在技工当中为一种特殊的荣誉阶层，因为，他们那种优美精微的本领，不亚于漆柜制作者的技艺。茶室的建造不但与西方建筑的产品不同，同时与日本本身的古典建筑亦成一强烈的反衬。我国古代的华贵建筑，无论是俗人的宅邸还是僧侣的寺院，即使是从它们的容积来看，亦不可轻视。数百年来幸免于难的少数几座建筑，即使从它们的雄伟壮丽来看，迄今犹令我们肃然起敬。直径二至三呎，高度三十至四十呎的巨大木柱，以其错综复杂的网状托架，支撑着承受满覆瓦片的倾斜屋顶的巨大屋梁。建筑所用的材料与方法，虽然抗火之力极差，但不仅防震的能力很好，而且对于日本的气候状况亦颇适合。在法隆寺的金堂和药师寺的宝塔中，仍有值得一看的木头建筑的持久之例。这些建筑几乎毫无损伤地矗立在那儿，已经将近十二个世纪之久。古老寺院和宫殿的内部，都曾经过华丽的装饰。在宇治市的法王堂（Hōōdo 建筑于第十世纪）中，我们仍可看到精致的华盖和装金的佛堂，五彩缤纷且嵌有许多镜子和珠母，并有许多原挂该寺壁上的绘画和雕塑的残品。较此稍后的是，在日光市和京都的二条城，我们可以见到的建筑之美，其富丽而又细致的装饰，与阿拉伯或摩尔人的那种至极华丽不相上下。

茶室的单纯清净系由仿效禅寺而来。禅宗寺院之所以与其他宗派的庙宇有别，在于它只作为僧侣的一种寄居之处。它的禅堂或法堂不是一种礼拜或进香的地方，而是供僧众参禅打坐的一种课室。室内空空如也，只有供桌的后面中央置一佛龕，里面供奉禅宗东土初祖菩提达摩或佛教教主释迦牟尼。

尼及其所传禅宗西天第一、二两代祖师迦叶和阿难尊者的圣像。供桌上经常烧香献花，借以纪念这些圣贤对禅所作的伟大贡献。前面我们已曾说过，禅僧陆续在达摩像前饮茶的仪式，为茶礼奠立了基础。我们不妨在此顺带一句的是，禅堂里面的这个供桌，乃是佛龕的原型——在日本家庭中它是安置书画和供奉解花，薰沐来宾的处所。

所有我们的伟大茶师，莫不皆是禅宗的门徒，莫不皆想把禅的精神引入日常生活之中。因此，茶室跟茶礼所用的其他器物，一切均皆反映着不少与禅理有关的东西。正统茶室的尺寸——四席半或十平方尺——以《维摩诘经》中的一节文字为依据。据这部非常有趣的经典说，维摩罗诘居士就在这样的“丈室”之中欢迎大智文殊师利菩萨和佛陀的八万四千弟子——这是佛理的一种譬喻或寓言：对于已经真正开悟的圣者而言，空间的广狭可以无碍。这里又涉及了从休息室通向茶室的园中小径“路次”或“路地”的意义——在此代表习禅的第一阶段——进入自悟自性的境地。这个“路次”或“路地”设置的目的，在于断绝外缘，导引一种新的感觉，以便在茶室的本身之中充分欣赏美的感受。一个步入此种花园小径的人，当他在幽明的青藤中步过那些规则而又参差的干燥松针及踏脚石，擦过那些青苔累累的石灯时，总会情不自禁地记着他的精神如何超越一般意识之境的情形。他也许正在一座城市的中心，但他却会感到他好似处身深山密林之间，远离了都市文明的尘嚣。茶师在制造这些清静的效果方面展示了他的伟大才能。在通过“路次”的时候所唤起的那种感觉，性质上可因茶师的性情有别而大为不同。有些茶师，例如利休，不但以完

全孤绝为目标，而且宣称设置路次的秘诀含于一首古代的歌曲之中：

我向前望，
不见有花，
亦无红叶。
在海边上，
有一孤独的茅屋矗立
在秋月黄昏的
微光之间。

另一些茶师，例如小堀远洲，所追求的效果就与此不同。远洲曾经表示：“路次”的意念可在下列的诗句之中寻出苗头：

一丛夏木，
一隙海洋，
一面苍白的暮月。

要想猜估他的意思，亦不为难。他想创造这样的一种势态：一个刚被唤醒，但仍在过去的幻梦之中徘徊，尚未浸入一种醇美的灵光的甜蜜无意识之境的灵魂，渴望前面的逍遥自在。

如此，则可使来宾准备好了静静地接近至圣之所，而假如来宾是位武士的话，他便把他的刀剑留在檐下的托架之上，

因为茶室显然是一种和平相处的憩足之所。然后，来宾将弓身屈膝，从一道高不过三尺的小门爬进室内。这种过程是每一位来宾要尽的义务——不论尊卑贵贱，皆无例外，意在要人培养谦逊的美德。来宾的先后次序已在休息室休息的时候商量妥当，因此都会毫无争让地逐个进入室中，先向供桌上的画像或插花致敬，而后就座。主人要到所有的来宾均皆就座之后，除了茶铫里面的滚水沸腾声外，不再有任何声音打破沉寂之时，才会入室。茶铫的鸣声相当悦耳，因为它的底部钉有一块块的铁片，可以产生一种特别的谐调，让人隐约地听到一种云笼雾谷的瀑布回声，遥远的海涛冲激岩石的反映，暴雨扫过竹林的沙沙之声或远处山上松被风吹的萧萧之声。

即使是白天，室内的光线也很柔和，因为斜屋顶的低檐头只能透入少许的阳光。从天花板到地板之间的每一样东西，莫不非常清雅；来宾们都穿着不太刺眼的衣装。年龄的圆熟是普遍的，每一件东西都暗示着新近的禁忌，只有新鲜洁白的竹杓和餐巾两者所形成的一种对比色调。不论茶室和茶具显得多么陈旧，但每一样东西莫不均皆绝对的洁净。即使是在最暗的角落里也找不到一粒微尘，只要有一点点，主人便算不得是一位茶师了。作为一位茶师的先决条件之一，便是知道如何打扫、擦拭，以及洗涤，因为这是一种一尘不染的艺术。一件金属的古物绝不可受到鲁莽的竹夫人的冲撞。从花瓶上面滴下来的水可以不必拭掉，因为那也许可以暗示露珠和清凉之感。

关于此点，有一个故事可以阐明一位茶师的清洁观念。

一天，利休看着他的儿子正庵 (Shoan) 洒扫园中的小径。他等他的儿子洒扫完毕后说道：“还不够清洁。”于是要他再来一次。他的儿子辛勤地搞了一个钟头之后对他说道：“爸爸，再也没有什么可做的了。踏脚石我已经洗了三次，石灯笼和树木通通都洒过水了，青苔和绿藓都在发着绿油油的光，地上连一根细细的树枝、一片小小的树叶都不曾留下。”他的父亲向他申斥道：“小傻瓜，那不是打扫花园小径的方式。”说了这句之后，利休就步入园中，抓着一棵树摇了一下，使得地上布满了金黄和深红的落叶——一片秋色！利休所要求的不仅是清静而已，其中还包含着美丽和自然哩。

“雅室”这个名称，暗示着来满足某种个人艺术爱好的一种建筑。茶室系为茶师而造，不是茶师为了茶室而建。实在说来，它也不是为了子孙而造，因此，它是为了暂时需要而造的。人人应该有一座属于自己的屋子这种观念，系以日本民族的一项古代风俗为依归；日本的神道迷信规定：每一个住处皆应于其主要拥有者死亡之时予以清理或誉空。这种风习里面也许有着某种尚未为人明白的卫生理由吧？另一个早期的风俗是：一栋新建的屋子应该供给一对已婚的夫妻居住。我国古代的皇都之所以经常迁徙，也就是因了这种风俗。供奉日照大神的伊势神宫每二十年重建一次，就是这种古代仪式的一个著例，直到今天，仍然照常举行。为了遵行这些风习，非有这种易拆易建的木头建筑法所提供的这类建筑物不可。如果用石头和砖头建立比较耐久的居宅，即使迁徙的风习行之不通，因此，到了奈良时期之后，当中国的比较稳定而又庞大的木头建筑法被我们采用之时，迁移之事果然就非

常困难了。

虽然如此，但是，到了十五世纪，当禅的个人主义盛行之际，此一古老的观念就浸染了一种更深的意义，此在有关茶室的构想方面，即是一例。深知世事无常而求以心转物的禅家，只把屋子视为一种躲避风雨的暂时避难之所。肉体的本身只不过是荒野之中的一间小屋而已，只不过是用附近的茅草结成的一种脆弱茅棚罢了——这些东西一旦分散了之后，也就再度化为原来的垃圾了。在茶室的里面，避难的意义可见于茅草的屋顶，瘦弱的支柱，轻便的网架，以及普通材料的显然马虎的运用之间。永恒只能见之于精神之中，而精神则具体表现于这些单纯的环境之中，以其不可思议的神光美化这些单纯的环境。

认为茶室应依个人的兴趣来建立，此一观念系艺术生命原理的一种强化。大凡艺术作品，如欲得到充分欣赏的话，必须与当时的生活不相违背。这到不是说我们应该不理后代的主张，而是说我们应该设法多多欣赏现前的生活。这也不是说我们应该轻视过去的创作，而是说我们应该将过去的创作溶入我们的意识之中。奴隶般地服从传统和成规，只有束缚建筑的个性表现。对于现代日本毫无意义地模仿欧洲建筑，我们只有悲叹而已。在最进步的西方国家中，我们感到讶异的是，建筑竟是那样的缺乏创造性，竟是那样的一再重复陈腐的格调。也许是我们正在度过一个艺术的民主化时期，正在等待一位君王般的大师建立一个新的朝代。但愿我们能够多爱古人而少抄袭古人！一直有人说：希腊人之所以伟大，就因为他们从不抄袭古人的遗物。

“雅室”这个名称，除了表示道家无所不包的学理之外，在装饰的主旨方面亦含有一种不断求变的构想。茶室之中，除了摆些暂时满足某种审美心情的物品之外，可说一空如洗。某一特殊的艺术作品拿来应景，其他的一切只是选来强化那个主要主题的魅力。一个人无法在同一个时间之内聆赏多件不同的音乐作品；若要充分欣赏一件美好的事物，只有把精神完全集中在某一中心题旨之上始有可能。由此可见，我国茶室的摆饰方式，与西方所见者恰好相反，因为在西方，一座家屋的内部，往往改变而成一种博物馆。在一个已经习惯于单纯的装饰并不时变化装饰方式的日本人看来，西方那种永远填满一大排一大排的绘画、雕塑，以及古董的室内布置，往往产生一种俗不可耐的印象：炫示财富。就象欧美家庭所常见的那样，对于可以一天又一天地生活在那样一种繁富的色彩和形态当中的人而言，不但要有宏富的鉴赏能力，才能经常凝视一件艺术杰作，而且要有无限的能力，才能有那样的艺术感受。

“不等居”一词所暗示的，是我国装饰设计的另一个层面。日本艺术作品的缺乏对称性，是西方批评家经常提到的一个特色。这也是道家的理想经过禅的作用而成的一个结果。有着根深蒂固的二元论观念的儒教，崇敬三宝的北方佛教，都没有理由反对对称的表现手法。实在说来，只要研究一下中国古代的铜器或唐代以及奈良时期的宗教艺术作品，我们就会看出一种经常追求均衡的倾向。我国古典的室内装饰，在排比方面显然是有规律的设计。但，道家与禅家的完美观都与此大异其趣。它们那种富于活力的哲理，比较着重的是

完美的追求历程而非完美的本身。真正的美只有能在心灵上
圆成缺陷的人始可发现。生命与艺术的气力，在于它有成长
的可能。在茶室中，每一位来宾都得用想象去完成那与他自
己相关的整体效果。打从禅成为盛行的思维模式以来，东方
的艺术就存心避免以对称表现完美和模仿。对称的设计被视
为新鲜想象的一种致命伤。因此，画家所偏爱的描写对象，
就成了山水和花鸟，而非人像，后者只以见者其人本身为表
现的对象。我们在这方面的例子往往太多了，尽管我们有着
虚荣乃至自尊的心理，往往亦会变得单调无味。

茶室之中经常有一种骇怕重复的感觉存在着。室内各种
装饰用品的选择，色彩和花纹都要避免雷同。如果你用了一
盆鲜花，画着花卉的绘画就没有用武之地了。如果你要使用
一把圆形的茶挑，就得选择有角度的水壶了。黑釉的茶杯不
应该与黑漆的茶罐产生配比的关系。如果在供桌的香炉上摆
一只花瓶，应该小心避免放在正中央的地方，以免把那一面
空间等分为二。供案的柱子与其他柱子的木料应该有别，借
以打破任何单调的暗示作用。

这里又是日本室内装饰方法与西方不同的地方，在西方，
我们所见的东西都被对称地排列在壁炉的上面或 其他 的地
方。在西方人家的住宅中，我们经常碰到在我们看来是无益
的重复排列。我们发现我们在跟一个人讲话时看到他的全身
画像在他的后面凝视着我们。我们有点迷惑，不知画中的他
与说话的他谁是真的，因而有个奇怪的想法，二者之中必有
一个是假的。不知多少次，我们坐在节宴的餐台旁边思索餐
室壁上那么繁富的展品，使我们的消化力暗自吃了一惊。何

以要有这些画出的猎者与被猎的牺牲？何以要有这些精心雕刻的鱼类和水果？何以要展示那些盘子和碟子？何以要使我们想到那些曾经在此用过晚餐而今已经作古的人物？

茶室的单纯朴实及其不落俗套，使它成了一种可以避免外界纷扰的真正圣堂。在这种圣堂之中，也只有在这种圣堂之中，人们才能在不受干扰的情形下，集中全副身心崇拜美的事物。在十六世纪时期，茶室为从事统一和重建日本工作的勇猛武士和政治家提供了一个颇受欢迎的休息处所。到了十七世纪，待至德川时代的严格形式主义有了发展之后，茶室只能给艺术生灵的自由交往提供可能的机会。在一件伟大的艺术作品之前，其间是没有王侯、武士以及平民之分的。如今的工业主义正在使得整个世界愈来愈难求得真正的净化了。难道我们不比以前更加需要茶室吗？

五、禅与茶道

(一) 茶 礼

N.W.R.

日本的茶礼——茶の汤——究其渊源，溯至中国和道教已经有数百年的悠久历史。据传，伟大的道教哲人老子的一位忠实追随者，在函谷关向他所敬爱的老师礼献了一杯“金液”，时当公元前五世纪左右，是为献茶之始。其后，据典籍所载，禅僧惯于聚集初祖达摩像前，啜饮一种特别沏过的绿茶混合液——与饮料的神秘起源或许颇有关系的一种仪式。达摩在九年面壁（努力求达究极大悟）期间，由于疲乏的关系，他终于感到难以不闭眼睛而陷入昏沉状态，绝望之余，他终于将他的眼皮撕下，弃置地上。说来不免有些神奇的是，他的眼皮弃置之处竟然冒出一棵有绿叶闪闪发光的

灌木。后来，前来坐在这位伟大导师足前向他学修“圆智”的弟子们，也在长久坐禅的当中感到了眼皮的魔障。最后，他们终于将由这位祖师眼皮长成的那棵小树的叶子弄来煎汁饮用。说来奇怪，这种汁液颇有神力，居然能使他们的眼皮不闭而保持心灵的清明。这成了最早的茶。

据冈仓觉三在他所著的《茶经》(The Book of Tea, 1906)一书中表示，野蛮的蒙古人入侵汉地之后，中国人便放弃了注重仪式的沏茶，采取了比较平民化的泡茶方法，而若干世纪之后流传到欧洲去的，就是这种方法。但于一二八一年成功地抵抗了蒙古入侵的日本人，则不但继续通行这种“茶艺”，而且在接受、保存，并在许多地方改进他们的汉人邻居的仪式和理想的方面，再度展现了他们的天才。

饮茶，配以文静的交谈，欣赏一首应景的诗歌、一幅适时的绘画、一盆空灵的插花，递弄少数几件朴实而又难得的茶具，所有这些，当初只是日本哲人和艺人消磨时间的一种玩艺而已。到十六、十七世纪，由于时局混乱，这种玩艺便在日本武人和政客之间流行起来了。著名的帝王、勇猛的将军、各省的总督，也都相继追求茶艺的温文尔雅，他们在奔走之余、小憩片刻的当中以禅的固有精神，在某座朴素的花园小屋中，在一栋近乎空屋的“空居”之中，学习如何奉献或领纳这种沏过的绿色液体，而这便是“茶道”的滥觞。他们放开他们那种繁杂的日常生活重担，在这儿享受短短一个钟头的时间。在饮茶的同时，他们也许可以就便吸收一些佛教的理想观念，例如清静、敬重、调和，以及无我等等。

虽然，在各种艺术趣味方面成了公认评鉴人的伟大茶

师，本质上都是一种贵族人物，但他们的影响却深深地渗入了整个的文化之中，乃至使得日本语言中有了“无茶”（Mocha or. It isn't tea）的俗语，含有“无稽”“不实”以及背理等意——正如萨德勒（A. L. Sadler）在他对茶道的学问与法则所作的详尽研究“茶の汤”（Cha-no-yu, 1930）一书所曾指出的一样，一种并非完全不象英国人所常用的一个评语“*It isn't cricket*”（译按：英文 *cricket* 一字，在此的原意为“板球”——双方各十一人同玩的一种英国球戏，因其极为流行，故而衍生许多转喻的俗语，此处所引，系为其中的一例，含有“不公”、“作弊”，或“欺骗”等意，故被作者引来对比，以示其对于文化生活影响之深且广。）在日本，时至今日，所有建筑、造园、插花、作画，以及写诗等等，莫不均皆隐微而又显明地展示着他们与禅交织而成的“茶の汤”之网之间所具的固有关系。

但今日茶礼所显示的任何豪奢气氛，决不就是茶道的本来理想。在严格的清净法则和统御茶艺的单纯朴实之下，虽然隐藏着一种深切的意义，但不论如何，此等法则并没有被认为有欠自然或难以理解。出云群主兼著名茶人的不味公松平谈到此点时说道：

茶道之意，意在知足……知足常乐，仅符所需，即是茶道……为了茶室而持茶道者，未得其教。何谓茶室？避雨之处而已矣。除了这事的本身之外，没有其他理由即不能举行茶礼者，应该作罢。

曾经将茶艺传授给威武的将军丰臣秀吉的茶师千利休，亦曾否认茶礼隐含任何神秘，在有人向他问起这点时，他只是简单地说道：“你燃起炭火，将水烧开到适当的程度，而后使茶产生适当的滋味。你安排花木，就如正在生长着一般。在夏天，你暗示凉爽，冬天则托出温暖，此外别无其他秘密。”

而后，他沉吟了这些要点：

茶汤只此而已：

首先把水烧开，

接着将茶注入，

而后适度饮之，

须知全在这里。

但是，当他做了这番说明之后而问话者略带轻蔑地表示他早就知道时，这位大师正色说道：“好吧，如果有人已经熟知此道，我将非常乐意拜他为师！”

实在说来，茶礼里面的东西的确要比千利休教人相信的多上许多，因为，茶道实质上已成为一种“生活之道”了。“茶师”(tea master) 这个名词的里面究竟含有多少东西，可从萨德勒所引的一个故事之中略窥一斑：某次，时在初秋，一位茶师应一位富人之邀，参加一次茶礼的小聚。这个茶师和其他三位来宾在东家的庭院里或接待室里徘徊之际，大胆地提出了一个预言：他们将在茶室的拱壁上看到的诗轴，将是数百幅诗中的某一首。待他们进入室中时，他们看出他的预料一点没错。墙上所挂的一幅书法，其中所写的东西果然

是诗人永敬(Eikai)的一些名句。

屋外马草长，
满目尽荒凉，
周遭无人迹，
一片秋气象。

当他们问他何以得知此诗中选时，这位茶师答云：他们在进入东家的庭园之际，他已注意到茶室附近的落叶和枯草皆未处理。这表示他们的东主“听其自然，而这使此处的景象产生一种极为凄凉忧郁的气氛，使我一见之下，这首诗所描写的意境便跃上我的心头，因此我猜想主人今天会用它来应景。”

在十七世纪时，人们为“茶汤”立下规则，不下百条，中有不少说明如何运用花卉，如何舀茶，如何使用水杓、木炭、茶罐、茶碗——所有这一切，都要以一种真正禅的反论精神，做得能够形成一种没有斧凿痕迹的自然之感。我们能够一眼即可明白看出此种仪式下面的禅理的，就在下面这少数几条错综的规则里：

“欲入茶道，须作自师，而习之之道，唯有审细观察。

“自无适当经验而为人献策者，是乃愚夫。

“帮助恳切向学之人，应不辞辛劳。

“耻于下问者，永不成器。

“欲求有成，一须爱好，二须精练，三须百折不回。”

(二) 茶 艺

蓝敦·华纳

自从十五世纪以来，茶道对于日本文化的许多方面所产生的影响究竟有多大，一个人所能说到的，总是距离事实很远。不可思议的是，这样一种限制严格的美学，居然彻底地增加了一国生活和趣味的韵致，而它却完全没有想到会有这样的教化，贵族和士人不必说了，即连一般凡夫俗子、愚夫愚妇也都获得了应有的滋润。

虽然，以一个外人而言，将他在与少数明达之人接触时所感到的某种迷人倾向推至整个一个国家，不免有以偏概全的危险；但我们必须承认的是，这个国家的历代手艺人，一直以与禅者和茶人那种静默而又率真的趣味相互一致的态度，从事建筑工作、制作陶瓷、织物，以及各种需用的家具以维生计，则是无可置疑的事实。此种现象可以指出，就以这些手艺人之迎合他们完全缺乏同情或不甚理解的一种哲理而言，决不止是出于一种盲目的技能而已。我曾坐在一位纯朴的手艺人的店铺门限上，领受在一只中国宜兴素瓷茶壶里面泡出的茶。直到离开之后，我才体会到我已分享了一次道地的茶礼。纵使是对于某些比较正规的细节——所需啜饮的人数，谈论所用的茶壶、它的制作年代和产地，乃至由于代代使用而使色彩脱落的那只价钱公道的漆器托盘——我们

都没有违背温和而又严格的禅道和茶道。

对于此点，西方人可在冈仓觉三所著的《茶经》一书中得到最佳的认识。此书以优美的英文散文，写出了茶艺（它是一种艺术）所产生的某种精神和严格限制。在此，我只能提示茶礼的情调和环境，因为，我们都曾意认到过这样的一种情调，纵使西方人很少刻意去布置那样的环境，亦可想到，但是那种气氛，则非我们的意认所能想象。

那么，且试着想象，三五老友小聚一室，沉浸在禅理的精神之中，室内空空如也，只有一些茶具——地板上安放一只炭炉，一只铁制茶铫，一把翼状炉刷，壁龛间悬挂一幅简单的书画，下置插花一盆。

隐藏在这种简朴形式下面的实质，并不是东方秘教的事象，而是世界各地人类所共有、我们大家都可理解的东西。除开此种礼拜式的起源和历史不说，它的意趣在于一种聚会，以使三五好友一抒胸怀。说来并非意外的是，这种全国性的爱好已使他们对于彼此的艺术珍宝发生了浓厚的兴趣，而对这些宝物所作的交谈，如今也已使得对话的频道与茶发生了关连，而我且曾听到这种交谈已经扩展至当地的民俗和邻近的考古学，涉及了哲学的思维以及历史上的一个著名事实。而这种仪式——假如它真是仪式的话——已经走上了它所预定的道路。

已经展示出这种茶艺的本能，可以说是一种普遍存在的能力，凡是有着某种礼仪和闲暇的地方，都有它的形迹。何况，这在日本已经成了上等生灵的正式消遣，贤哲们不但悟出了使用简朴甚至粗陋用具的意义，而且特别喜爱与历代有

关的东西；由此，我们开始明白：茶师可以选择他所要的庭园和器械。

他的茶屋是一间显示贫穷而不潦倒的茅屋，它的背景可能是一条有行树的小径和一座小小的松林、一条水质纯净而随手可以汲取烹茶的溪涧，或一座长着短小的灌木且有两三古松的庭园。在矮门附近，距离来宾脱鞋不远的地方，有一张长长的板凳，让他们在此小憩，直到约定的人数（四或五位）到齐而主人准备妥当的信号传达。

这个地方以及目力可及之处，都要经过一番仔细的整理。一条小径，从那条也许有茅棚遮蔽风雨的板凳，通向茶室门旁的一面石盆。这条或长或短的小径，就是茶师的茶园了。上千种的技艺，都被用来使它衬托那座树林、山路，或者寺院了。最理想的造境是：你踏上这条小径才走不过几步的光景，你就相信你在这儿颇为意外地碰见了一位退居深山、自食其力的隐士寄身之处。你可立即看出，这儿将可发现一位单纯而又朴实、好客而又健谈、由于长年独处而显得智慧明达的老人。这样的一位人物，也许是一位由于厌倦朝廷生活而退隐山林的部长大臣，也许是一位陷于贫穷但安于现实或乐守天命的纯朴乡绅。你禁不住上前与他交谈，把弄他那支磨损的竹杓，那是他在若干年前削来舀茶的器具。这里是在世间最好的地方，可以解决与那座古窑有关的争论问题，据说，它一直是这座山村引以为豪的古迹。不用说，它的部分陶瓷产品不但会在此人的家中留传下来，而且他还会把有关历代陶艺大师的问题为你说个清楚。

走向茅屋的那条小径，不但已经展示了一座简单的庭园

所要展示的东西，而且可用层出不穷的花样翻新，使你的园子投合任何的趣味，从可喜的夸张，到对绝对的认知，随心所欲，无不如意。因此之故，如果说，有着禅者心情的茶师们对日本的造园艺术作了极为珍贵的贡献，亦不足为奇。

关于此点，如果我们在此附带一句，说奉茶的艺术跟其他各种艺术一样，已在二流人物的手里逐渐僵化而变得令人难以忍受的刻板，那将似乎是一件有欠公平而且大可不必的事。满怀畏惧地屈膝跪在那里，唯恐在处理茶碗或放下茶罐的当中疏忽上百仪式动作之外的一个项目，或者，恰当地说，深怕忘了恭维主人的插花艺术，如此，则三四个钟头的便会显得象一辈子似的漫长。然而，这却是一个受过适当教养的少女，在学习维多利亚时代的人所谓的“仪表举止”的历程当中，所必须经常执行的事情。甚至连要用的辞汇和语句及其运用的程序，莫不皆已由这行的导师规定好了。在一位茶师的家里，人们往往渴望来上一位不谙无形界限的来宾，在人类交往的当中，除了适度的尊重他人之外，制造一些不太拘束的气氛。

在日本人的历史上，茶礼曾在某些时期变成一种狂热——而狂热也许是与茶道的情调最不相容的事情。一些附庸风雅的凡俗之辈，急吼吼地拿钱去买教养之名，从此皆以名贵的茶碗和茶罐互相夸耀。由于缺乏评鉴的能力，他们不惜一掷千金，去买因与某些著名茶师相关而名噪一时的茶具——这种势利小人，西方亦有其例，特别是书贩们利用联想的价值观念去诱惑收藏家时所造成的那些。

有一只可爱的高丽农民使用的饭碗，称为“井户茶碗”，

不但有半打的缎袋——适于各种季候的和服，而且有五个锦盒，每个盒上皆有旧主人所镌的铭文。这只碗系于十七世纪初由一位著名的将军从韩国带回日本，落入一位最有成就的茶师手里，曾使那位将军用过不止一次，最后，直到距今二十年前，终于以日币十八万九千元的代价（当时约合美金九万八千五百元）卖了出去。

与这只茶碗同时卖出的，尚有一只高约三吋、外表刻板的素陶茶罐，卖了相当于美金六万四千五百元的代价，以及一只用竹片削成的茶杓，亦以同样疯狂的出价——美金五万五千元——成交。所有这些东西，都没有些微内在的价值，即使是有，也不会超过廉价商店所售的五分、一角一个的茶碗、茶罐，或者茶匙。所有这些东西，如果不是名登“柏氏贵族”(The Burke's Peerage)姓氏年鉴的话，每个顶多卖上一两块钱而已。

且趁这只茶碗之王呈现在我们心中之时，略略研究一下，借以查看使其产生价值的真正长处——除开联想与势利观念——究在何处。最最重要的一个事实是：它之能够获得自然物品的无敌美质，跟其他任何人做成的物品，几乎没有两样。火对泥土以及无光无色的素釉发挥了不可思议的神效，未加人工修饰。就以本例而言，其结果就如人们从海边捡回放到书桌上面的一块斑驳的石头一样，成了一件妙造自然而令人爱不释手的東西。此中的变化可无限。平常的使用，细心的擦拭，加上茶汁的侵染，就象波浪对石头一样，已在不知不觉中使它产生了一种古色古香的韵致。除开视觉可见的优点之外，我们只要承认它的功用无可否定，在二十

世纪的今日看来，它的价值便无从说明——除了人们对它与荣名所作的联想属性。李维尔(Paul Revere)为乔治·华盛顿所做的一副象牙义齿，实在说来，对于美国人亦有着与此相似的联想关系，但除此之外，也许就没有别的更为可爱的美质可言了。除了古玩商人之外，有谁会猜到某个爱国者能为这副假牙出价多少？

由茶道兴起、用以说明此种辨微抉择工夫的数十、乃至数百故事中，有一个是说千利休——今日千利休大师十七代之前的一位著名茶师——带着他的儿子去拜访一位同道并看看他的庭园。他的儿子很欣赏那副生着青苔的木门，那是他们进入园中、前往茅草室所经过的一道门。但这孩子的父亲却说：“我不以为然。那门必然是从某个深山古刹弄来，所费显然可观。使用一副由当地农夫做成的粗陋便门，不但可给这个地方一种真正的清静之感，同时也不会因为使我们想到劳民伤财而感到不快。我们在这里能不能看到可观或有趣的茶礼，颇成疑问。”

由此可见，大体而言，与茶道的崇拜和实践有关的一个真正重要的意义在于：在日本，不但没有任何其他的风习能够如此適切地表现日本性格的此一敏感面——尽管偶尔亦有走火入魔的时候——同时也没有其他任何势力——除了与它切近的禅宗之外——曾经如此有力地培养纯朴、径捷、以及自制——简而言之，善于抉择、辨析入微的眼力。

六、禅与柔道

林 仙

禅宗祖师，健康瑜珈，以及柔道，一致告诉我们：今日的人类，已经丧失了一种肉体的本能智慧。我们这个被许多西方神秘家，偏向于灵的人们，以及被现代知识分子所贱视的肉体，正如最高的心灵才艺或成就一样，亦不出“宇宙心”（Cosmic Mind）之外。

我们仍可恢复此种肉体的本能智慧，追本溯源，从有世界以来的隐微生物记忆中吸取它的精华。由此看来，肉体生命的潜力是非常之大的。

这就是使得不少禅的支持者去学柔道的原因。虽然，我们不能说练习柔道可以使人得到开悟的经验，但柔道之可使肉体获得一种柔顺性，一种适应力，使得肌肉与神经得以放松，也大有裨益。并且，柔道还可使心念得到一种宁静和温顺。我们知道，这种宁静和温顺只能用于心灵的末梢层或“机

体”层，影响不到它在最后庇护中的“我法”。虽然如此，但练习的结果总是颇有益处的。

关于柔道的起源，在狩野大师在上个世纪予以定形之前，中国的传说早就有了一些有趣的细节。

柔道的不抵抗和非暴力原理，系由一个人观物悟理而得。有一天，有一个人发现到，一棵枞树的枝条被积雪的压力折断，而比较柔弱的芦苇则在这场考验中得到了胜利。这种柔顺和不抵抗的态度，在建立柔道的基础方面扮演了重要的角色。

吾人之所以往往被环境压垮，原因就在我违背生活的法则。

我们如今已经不再能够适应了。我们如今已经不再能够放松了，无论是肉体的柔软性，还是心灵的敏捷性，都不足以应付环境的压力了。混乱的心灵活动和过于繁杂的想象，割断了我们与外界的联系。

柔道的练习可以帮助我们重估无为生活的价值，而那是我们这几代过分知化的人往往过于轻视的事情。我们应该去除我们的过度知性的观念。

如前所述，心知的活动底下隐藏着一种基本上属于暴力的角色，为我们所不察。暴力和恐惧是意识深处的两个各别的征象。对于此点，我们往往不知。在训练的初期，柔道家往往意外地在他自己身上发现到这种心知暴力和恐惧的征象。他会发现这种暴力和恐惧，与来自人体直觉智慧的反射作用，完全相左。由暴力和恐惧所显示出来的姿势，往往作为紧张、激动，乃至侵犯的态度表现出来。正确地说，伟大

的柔道艺术，在于顺水推舟，把对手的势力用到极点。假如我们想抵抗对方，我们自然难免会当下失掉平衡而摔倒。假如我们去除一切心知上的抵抗暗示，并且从相反的方向采取一种极度柔顺的态度，则失败属于对方，殆无疑问。

练习柔道对于顽固性的“过度脑化”(hypercerebral)颇为有益。热烈的锻炼，加上完全的机体注意，可以产生一种良好的补偿作用。均衡之所以能够确保，乃因为柔道家必须运用一种机警的但非心知的观察能力。他必须恢复那沉睡着的一种本能智慧的肉体反射作用，因为这种反射作用与一切众生及其本身的自性具有一种直接的关联。

七、禅与剑术

高野武义

我只要有一把在重量、构造、色调等等方面完全与我本人趣味相投的竹剑，就可以更为轻易地进入让我的身体与我所拿的剑合而为一的一种同一境界了。不用说，一名剑手一旦有了想赢取竞赛或炫示技巧的念头，剑道也就完了。你只要把这些念头完全祛除，即连有关肉身的观念亦予打消，你便会体会到剑我一如的境界了——你就是剑，而剑就是你，因为，到此境界，二者之间就无分别可言了。这就是所谓的“无心”、“忘我”，或“无我”(muga)的心理学。这与佛教所说的一种“空境”也许相当。当此之时，所有一切有碍技术之自在运作的念头和感觉，皆可得到彻底的净化，而剑手其人亦恢复了已无体能障碍的“本心”(original mind)。

我有时觉得，木偶戏师在聚精会神地专注于他的演出时，他的心境亦可达到剑手所达到的境地，当此之时，他便不再意识到他自己与他所操作的戏偶之间有何分别了。戏师

一旦进入了这种空灵的境界，他所演出的戏也就成了一种真实的艺术。也许有人认为，木偶戏师不同于剑手，因为后者必须面对一个时时刻刻要把他打倒的活人。但我的想法则不如此，因为，两者既已体会到同一境界，那么，不论对象或目标如何，也就不得不以同样的态度去运作了。

当此同一境性一旦达到之时，身为剑手的我，也就没有面对着我并威胁着要刺杀我的对手可见了。我似乎已使我自己变成了对手，而他所做的每一个动作和他所想的每一个念头，也就是我自己的动作和念头一样被我感到了，而我也就直觉地，甚或不知不觉地知道何时以及如何去刺他了。所有这一切，似乎均皆自然而然，毫不勉强。

八、禅与木偶剧

冯·克里斯特

——八〇一年的一个冬日的晚上，我在公园散步，不期遇到O先生……他当时担任一部歌剧的第一舞者，大家对他都很熟悉。我乘便对他表示，我曾在一个户外木偶剧场看见过他几次，那时他们在市场中心搭台，以歌舞和短剧娱乐一般民众。

他向我肯定说，我可不必因他喜欢这种木偶哑剧感到惊讶；并且，他还暗示说，木偶担任舞蹈教师，也许非常有效。由于他对这些傀儡似乎并非一时兴起，我就坐下来跟他讨论木偶可作教师的这个奇怪的论调。

他问我对于这些傀儡，特别是对较小木偶的那种优雅动作，曾否有过深刻的印象。

我无法否认我曾深受感动。一组扮演四名农夫的戏偶同跳一支快速的轮旋曲，即使是佛郎德斯最有名的村景画家，也画不出比它们更美、更有魅力的地方来。

我问到关于这些人物的机械控制问题。在那种错综复杂的舞蹈旋律中，那些细小的手足究系怎样指导的呢？木偶戏师究用什么办法操纵戏偶而不致使他的手指陷入纷乱的线索之中呢？

他表示，我不应该受到这样的蒙骗，以致认为每一个手足都要在舞蹈的各个方面受到各别的操纵。“每一个戏偶，”他说，“都有一个运动的焦点，都有一种运动的重心，此种重心一经移动，四肢即随之而动，根本用不着任何外加的操作。毕竟说来，四肢犹如钟摆，可随重心的活动而自动回应。

“这些重心的动作非常简单。此种重心一旦受到一条直线的指引，四肢便会绘出种种曲线，辅助并延续根本非常简单的动作。许多时候，当戏偶只是受到任意的震动之际，它们便形成一种韵律的运动，而这种韵律运动的本身，对于舞蹈是非常简单的。”

乍眼看来，这些话似乎已经说明了他对傀儡戏的欣赏，但我对他的想法的来龙去脉，仍然不得要领。

我问他，他是否认为戏师本人应该是一名舞者，或者，他是否认为戏师至少应对舞蹈的美感有些认识。

他答道：“纵使操作非常容易，但演出时却不一定没有感情。不论如何，重心所要表现的那条线，总是非常简单的，大多时候都是直的。即使是在这条线被作成曲线时，这曲线也仍是非常简单的，再复杂亦不过椭圆而已；而这种椭圆（出于关节），似乎也只是人体运动的自然曲线罢了。对于戏师而言，划一个椭圆并不需要什么了不起的技巧。但从另一

方面看来，一个橢圆却有着某种难解之处。实在说来，那就是舞者的灵魂在舞者活动时所取的路线，因此，我认为，假如戏师不进入戏偶重心的话，这条路线是否能够得到追踪，颇成疑问；换句话说，戏师本人必须舞蹈才行。”

我答道，我一直把木偶的操作视为一种颇无生命的事情，跟转动手摇风琴的曲柄略相仿佛。

“才不，”他说，“戏师的手指动作，与戏偶的运动直接相连，就象素数字与它们的对数直接相关一样，但亦可能真实的是，有关人类精神的这种最后迹象，亦可被从戏偶的身上消除；那样的话，则它们的舞蹈将变得十足的机械化，就象你刚才所说的一样，用一根曲柄予以演出。”

使我感到讶异的是，他竟喜爱一种伟大艺术形式的这种小小异种——不仅惊异他竟认为它可以发展，而且讶异他本人居然对它的发展有所关怀。

他微笑着说道：“我甚至敢这样说，假如有一位技工愿意照我的指示为我造一具戏偶的话，我可以让那个戏偶表演一出舞戏——一出非我本人或本世纪其他任何有才能的舞者所可炮制的舞戏。”

我向我两脚之间的便道凝视。“你有没有见过，”他问，“英国的技师为肢体残缺的人所制的那些义肢？”

我说我没有见过；我从来没有见过那一类的东西。

“遗憾，”他说，“因为，假如我对你说肢体残缺的人可用他们的义肢跳舞，我怕你是不会相信的。”

“什么？”我说，“跳舞吗？”

“是的，”他说，“他们的运动范围虽然有限，但说到他们

所支配的动作，他们却会以一种使你讶异不置的沉着、从容，以及优美的姿态予以演出。”

我打趣地说，他已找到他所要的人了。毫无疑问的是，能够造出这样一种妙腿的技师，一定可以造出一具合他要求的戏偶来。

这回轮到他默默瞪视便道了。“那么，”我问，“你对你所要做的戏偶，究有那些特别的要求呢？”

“没有，”他说，“没有什么特别的要求；简单调和的比例，活动性、容易操作，但这些特色必须样样都要达到一种高度的发展才行；尤其是重心的安置，比一般的戏偶更要自然才行。”

“那么，较之人类的舞者，你这些戏偶，又有什么优点呢？”

“优点？……首先只是一种消极的优点。戏偶决不会在不知不觉中变得矫揉做作起来（假如我们把“做作”一词视为在某个动作的意旨中心离开那个动作的重心时出现的话）。由于戏师只可控制戏偶的重心，对于其他任何一点均皆无能为力，又由于此种重心只是他发动某个意欲的动作的唯一工具，因此，所有的四肢莫不皆循引力定律的法则活动，莫不皆是它们应该是的东西；只是没有生气的钟摆而已。在我们绝大多数的舞者身上，是寻不到这种优点的，寻也枉然。”

“且以蜜丝 P 为例吧……”他接着说，“她在扮演被太阳神阿波罗逼迫而化为月桂遁去的女神黛芙妮时，她回头向他注视；她的灵魂，亦即意向的中心，位于她的腰椎之中；她弯下腰去，好似即将折断了一般；而年轻的 F……当他扮演巴

里士的时候，他站在女神之中将苹果献给维纳斯，他的灵魂是在（啊看来真是痛苦）他的肘臂里面。

“大错难免铸成，”他补充说道，“我们已经吃了知识树上的果子；伊甸乐园已经关闭起来了；而司知识的天使则在我们的背后。我们只好在世间流浪，看我们能不能找到一个也许没有警卫的后门。”

我大笑了一阵。不用说，我在心里想，精神是不会错的——当其并不存在之时。但我看出，他心里仍然有话要说，因此我要他继续下去。

“这些戏偶，”他说，“还有另一个优点。它们尚未发现引力定律。它们还不知道物质的惯性是什么。换句话说，我们还不知道这些与舞蹈极端相反的性质究为何物。将它们拉入空中的力量，大于将它们系于地上的力量。我们的 G，假如不是轻上六十磅的重量，或者没有一种力量将她举起，让她跃足腾空交叉数次并以趾头旋转的话，那会怎样？……这些戏偶跟仙子一样，只是利用地面作为一种出发点而已；她们返回地球，只是稍作逗留，以便恢复四肢的飞行力量。与此相反的是，我们则需要地面：为了休息，为了舞蹈所作的努力而休息；而我们这种休息的本身，显然不是舞蹈，因此，我们除了尽可能掩饰我们的休息时刻之外，没有更好的办法。”

我表示，不论他以多么聪明的办法自圆其说，他都无法使我相信一种凑合起的机械偶人会有比人体组织更能表现优美的优点。

他说：“一个人类的生物就是没法达到凑合木偶的优美。

只有一位神明才可跟地位相当的东西相斗，这个轮状世界的两端之所以能够彼此相扣，就在此点。”

我不但比以前更感惊异了，而且简直不知究该如何面对这些奇异的陈词才好。

“看来似乎是，”他说，“你还没有细心地读过《创世纪》第三章里面的文字；如果对于人类的初期文化没有足够的认识，要想谈到其后各期的文化，那就相当困难，而对于最近一期的文化，简直是无从说起。”

我说：“对于由于自我意识加于人类天生优美而起的那种错乱的情形，我知道得实在太清楚了。我有一位年轻朋友，就在我的眼前‘失去他的天真’，并且从那以后就没再恢复他那失去的乐园，尽管他曾一再努力，也是徒然。问题是：关于此点，你能得到一些什么结论呢？”

他问我那究竟是怎么一回事。

“距今大约三年之前，”我说，“我与一位青年人去洗澡，当时他有一种体态优美的微妙特质。那时的他约有十六岁左右的年纪；由于他对妇女只有一种非常含糊的吸引力，因而最初的虚荣迹象尚未显明。那一天，我俩碰巧刚刚看过一座在拔脚上荆棘的青年雕像（绝大多数的德国收藏品中都有这座雕像的铸成品）。我的这位年轻朋友在擦干他的身体时，将他的一只脚搁在一条板凳上面；他偶然向一面大玻璃镜瞥了一眼，他在那里面的映像使他想到了那座雕像的神情。他微笑着将他的发现告诉了我。实在说来，就在那一瞬间，我也有了他相同的印象，但为了抵销他的虚荣，我大笑着他见鬼了。他脸红了一阵，忸怩着再度抬起他的脚做给我看。不用

说，这种实验失败了。由于有些慌乱，他将他的脚又举了第三、第四次；他总共举了约有十次，但皆属枉然。他没有能够复制那种姿势；说真的，他所做的那种动作有一种非常怪异的成分，使我忍俊不禁地轰然大笑起来。

“打从那一天起，实际说来，打从那一刻起，这位青年忽然变了。他一天又一天地伫立在一面玻璃镜子的前面，而他那些可爱的魅力，亦一个跟着一个地逐渐离他而去。他那些自由奔放的表情，似乎被一种不可得见、难以想象的压力（象一面铁网）拘束住了，待到一年的时间过去之后，他那种曾经令人感到喜悦的可爱之处，也就消失得一丝不剩了。”

C先生……非常温和地说道：“说到这里，我得对你说另一个故事。你将不难了解它的关系为何。

“我在作俄国之行期间，住在一位G先生的庄园之中……他是立陶宛的一位贵族，当时，他的几位公子正热中于剑术的练习。其中的老大，刚从大学回来，自称是个行家。一天早晨，他抛给我一柄练习用的圆头剑。我们就此斗将起来，侥幸我是赢家。他的热切助长了他的紊乱，我所击出的剑几乎回回皆中，直到他的剑被从手上拨落地上为止。

“他从地上捡起剑来，半开玩笑半带激恼地表示，他已找到他的老师了，可不是么？人生在世迟早总会找到他的老师的，而他要带我去见见我的老师。他的弟弟开怀大笑，并且大叫着说：‘咱们到木棚去！’说着，他们便挽着我的臂膀，将我带到一头狗熊那里，那是他们的父亲养在院子里的。

“在我接近那头狗熊时，它马上站直身子，将背倚在它被系着的木杆上面。它注视着我的面孔，并将右爪举将起来，

它采取了剑击的姿势。面对着这样一位奇怪的对手，刹那间我忽有一种如梦似幻的感觉。‘圆头剑，圆头剑，’G先生说道……‘看你能不能击到它。’我从讶异中恢复镇定，用那柄圆头剑去刺它，那熊拨动脚爪，剑被挡开了。我试着以佯攻引诱它，但它动也不动。我再度猝然冲刺，如果它是一个人类对手，我敢说我已击着它了；但它再度拨动脚爪，又将剑头拨开了。我陷入了G少爷……刚才所处的那种境地了。那熊的精神专注反衬我的心慌失措。我时而佯攻，时而实刺，两者交互作用；我出了一身臭汗，白费力气！那头熊一似世间的最佳剑手，迎接同时并挡开了每一次实攻，但他对于佯攻总是不动声色，理也不理（对于此点，可说举世无敌）。以眼对眼，面面相觑，它好象看透了我的心灵似的，举着脚爪站在那里，准备应战；如果我没有实攻的意思，它就相应不理。

“你相信这个故事吗？”

“绝对相信！”我喝彩叫道，“任何人讲它我都相信，你讲它更是不用说了。”

“那么，现在，”O先生说道“……你已有办法了解我的意思了。我们晓得，在自然的世界里，思索的能力一旦减弱，优美的风采即行出现，而且更加焕发，更加显明……但是情形还不止此；两根线条相交，分开，透入无限且超而越之，只有在同一个交点突然再现。当我们面对一面凹镜时，我们的影像便化入无限，而后再度出现在我们的面前。同样的，可以说，当我们的自我意识透入无限时，优美的素质即可再度出现；而这种更生的美质将以最大的纯净出现，这种纯净

不是没有意识，就是有着没有限制的意识；不是连合的木偶，就是神明。”

“因此，”我说，不免有些混乱，“我们必须再吃知识树上的果子，再度退回一种天真无知的状态。”

“不论如何，”他说，“那是世界历史的最后一章。”

九、禅与幽默

(一) 东方式的喜剧

N. W. R.

编撰一部禅学文集，不为“幽默”辟上一个部分，是很难交待的事，因为禅的诙谐机智，乃是它与其他宗教哲理有别的一个特色。在禅的里面，大笑不仅容许，而且必须。“阅读圣经而不微笑，拜读可兰而不大笑，都是可能的事情。因读诵佛经而死于大笑的人，从未之闻。但禅家著述中则有许多刺激横隔膜而令人忍俊不禁的故事。大悟往往引发一种超越的大笑——也许可以形容为一种意外地得到印可的大笑。”（见布莱思著：《东方的幽默》）

在禅宗文献中，象下面所引的故事，可说多得不胜枚举：

有一个叫做水潦的和尚，向马祖请教一个禅的问题：“如何是祖师西来的的的大意？”马祖表示，问这样一个问题，

必须屈身顶礼才行，但当他刚一屈身，马祖忽然伸出一脚，出其不意地将他踢倒在地，而使他顿然大悟，解决了他苦参了很久的难题。于是他爬起身来，拊掌呵呵大笑云：“也大奇！也大奇！百千三昧，无量妙义，只向一毛头上一时识得根源去！”他作礼而退，其后常对大众表示：“自从一吃马祖踢，直至如今笑不休！”（见张澄基著：《禅的实践》）

不少西方人，最初受到禅的吸引，系因拜读那些显然诙谐风趣、令人发噱的“哑谜”、“公案”，或禅家师生之间所作的那种近乎荒诞的对白，下列石巩禅师与他的一位同门师弟所作的一次对话，即是其例：

师问西堂：“汝还解捉得虚空么？”

堂曰：“捉得。”

师曰：“作么生捉？”

堂以手撮虚空。

师曰：“汝不解捉。”

堂却问：“师兄作么生捉？”

师把堂两鼻孔拽，堂作忍痛声曰：“太杀拽人鼻孔，直欲脱去！”

师曰：“直须凭么捉虚空始得！”

（见铃木大拙著：《禅学入门》）

诸如此类的故事，往往使人忆起李耳（Lear）的‘打油诗’（Nonsense Verses）或卡罗尔（Carroll）的《爱丽丝漫游奇境记》（Alice in Wonderland），这些老少咸宜的书之所以受到读者的欣赏，其部分原因似乎出自这样的一种感觉：稚

拙、荒诞的表面之下，似乎潜藏着某种隐秘的意义。要想分析此等书中的魅力，是很难办到的事。就以《漫游奇境记》中所述是否可将那只无形的“济州猫”予以砍头的问题为例而言，要想弄清楚阅读这段文字的乐趣究竟来自何处，就很难办到。人人皆知的一个事实是：一则笑话一经解释之后，它的好笑之处也就完全失去了——而这里与禅亦有某种共通之处。禅师们经常强调：没有一样东西可以或应该加以解说。不论你见或不见——它都是那个样子！然则，如果说《无门关》、《禅话一〇一则》，或其他禅话与《禅谜》选集所发出的魅力，部分在于读者将要见出的那种逗人发笑的感觉，亦同样真实。

在使西方人欣赏禅味方面作有重大贡献的布莱思曾经表示，他当初拜读铃木博士那一系列《禅学论丛》(Essays in Zen Buddhism)时，曾对每一个公案发出哈哈大笑，但是却无法说明何以或者为何的道理。诚然，他几乎可以说，他懂得愈少愈觉好笑。此种趣味之难以分析，对于布氏而言，似乎无关紧要，因为，在他看来，哈哈大笑乃是“知性障碍”的一种突破；“在笑的刹那中明白了某种事物；其本身实在并不需要证明；它与破坏、悲观，或罪与罚没有关系。大笑乃是生存于此以及其他任何地方的一种状态，乃是一个人永远存在的一种无限而又永恒的扩张。我们在笑的时候解除了本身的、或他人的、乃至上帝的一切压力，实在说来，连神都被笑开去了。”

若干世纪以来，那衣衫褴褛，但无忧无虑、逍遥自在，除了站着向落叶、新月，或争食的鸟儿傻笑之外，没有更好

的事儿可做，但为禅画家所爱画的两位禅门圣“癫”——寒山和拾得——之所以历久不衰，一直受到大家的敬爱，也许就在这些特性的表现。拾得和寒山，就象田野里的稻草人一般地无忧无虑、逍遥自在；正如团水的一则俳句所写的一样：

那稻草人儿，
纵使见皇帝陛下，
竹笠也不脱。

最先将大教从印度传至中日世界因而受人敬爱的初祖菩提达摩(Bodhidharma)，或如日人所称的达罗摩(Daruma)祖师，其所以被在日本玩偶中被塑造而成一位虽无腿脚，但推他不倒的滑稽角色，并非没有意义的取闹。日本的禅师们早就指出，达摩玩偶之所以有这种不倒的特性，在向头重脚轻的西方人暗示：除了头部之外，意识也许还有另一个基址，平衡的保持也许并不完全仰赖心理的机能或推理的能力。

禅宗文献中有成打的有趣故事，其中之一出自十一世纪的一位大师，他升座说法，只对一群求悟的人表示：“哈！哈！哈！这么干吗？后面吃茶去！”说罢这句话就下座走开了。

但我们必须知道的一点是，在禅的里面，对于指定的问题提出不合逻辑或没有道理的答话，并不是为了故示神秘，而是有它的宗旨的。大家围坐谈禅，讨论它的要点，作哲理的推演或概念的说明——所有这些，正如本书多位执笔人所曾强调的一样，并不是有效的“觉悟”唤起法的一个部分。禅师们为了表明此点，不但可以提出一些灵活的机锋转语，有时

甚至还可不惜以禅的本身为代价，偶尔在对方的肋下忽然捣它几下。《沙石集》一书所选的“石在心中”和“火钳禅”两个故事，就很适当地举示了禅家逼拶问题所用的特有手法：

中国的地藏禅师，住在乡下的一座小庙中。一天，有四位禅客在那里歇脚，谈起主观与客观的问题，他亦参与讨论说：“上座寻常说‘三界唯心，万法唯识，’”即指庭前石头问道：“请问此石在心内？在心外？”

其中的一位禅客答云：“根据佛教观点，万物莫非心的客体，因此我认为石在心内。”

“行脚之人，”地藏禅师说道，“为何安片石头在心里？真是没有道理！”

白隐是位伟大的禅师，曾对他的门人谈起一位开茶馆的老太太，并夸奖她对禅的认识。他的门人对他所说的话不太相信，总是要到他说的那个茶馆里去亲见一番。

这位老太太一见他们来到，马上就看出他们究竟是为了喝茶，还是为了窥探她的禅功而来。如系前者，她就非常亲切地招待他们；如系后者，她就招呼他们，叫他们到她的屏风后面，而当他们一经听从之后，她就出其不意地用拨炉子的火钳打他们一下。十有九个都逃不过她这一关。

禅对喜欢用玄学术语说理和胡乱夸口的人施展它的生活幽默。一位年轻后生拜见一位禅宗大师，按捺不住地要夸说他自己的悟境之高：“心、佛与众生，是三重皆空——现象的真性是空，无悟无迷，无凡无圣，无施无受！”那位大师

静静地听了一会，忽然出其不意地举起烟管赏了这位青年一下，使得后者至为愤怒。

“既然一切皆空，”这位大师说道，“试问怒从何来？”

此外的一个常被引用的禁令是：“念佛一声，嗽口三日！”汉弗莱斯曾经说过一个与此相类的故事：有一位禅师对他的一个喜谈禅理的门人简洁地说道：“你的禅太多了！”这位门人不解地问道：“学禅谈禅不是很自然的事吗？”另一个门人接着问道：“你为什么讨厌谈禅呢？”“因为，”这位大师冷冷地答道，“那使我倒胃口！”（见韩著：《禅的佛教》）

对于空泛的仪式活动，亦即佛教的形式面，以及对于神圣或虔诚所作的过度表现，亦在禅的嘲讽之列，下引“黑鼻佛像”即属此例：

有一位尼师，由于求悟心切，特地造了一尊佛像，并予以装金，不论走到哪里，都将它随身带着。

若干年后，这位尼师在乡下的一座小庙中住了下来，庙里佛像很多，但都有一个龕子供着。

这位尼师只想在她自己的佛像前面焚香，而不希望她的香烟泽及于其他佛像，因此，她设法设计了一只漏斗状的烟囱，让她的香烟只向她自己的佛像飘去。结果呢？结果她熏黑了金佛的鼻子，使它变得异常的难看。

对于僧人的执着一边，禅往往现出一种令人开怀的态度，下面所引一个古老的中国禅话，即属此例：有一位富有的老太太，以二十年的时光供养一位僧人修行，不但为他盖了茅庵，而且按时奉送饮食。到了相当时候，她开始想探探这位

僧人进步到了什么程度。于是她想了一个小小的计划，令一位怀春的少女去看他，热切地拥抱他，并以不可遏制的热情向他求情。但她从这位僧人所得到的，只是两句暧昧的诗语：“枯木倚寒岩，三冬无暖气！”少女将情形回报了老太太，老太太听了非常生气地说道：“想想看，我二十年只供养得个俗汉，他对你的需要怎么可以如此冷淡？他对你的困境甚至连一点同情心都没有表示！当然了，我并不是要他满足你的欲念，但他至少应该对你表示某种程度的体谅和热心才是！”

于是她将这位僧人赶了出去，放了一把火把那茅庵烧了。

另外一个相当著名的故事说：过了一场大雨之后，两位僧人持钵出外行乞，在路上遇到了一个泥水塘，而这个水塘不但挡住了他俩的去路，同时也挡住了一位打扮入时的少女的去路。其中的一位僧人，看到这位身穿漂亮“着物”（和服），脚穿干净“足袋”（袜子）、“下駄”（木屐）的美丽少女正在进退两难，就不假思索地一把将她抱过泥塘，放下在对面干净地面之后，立即继续前进。经过了一段久久的沉默之后，他的师兄终于忍不住将一直压在心头的事说了出来。师兄提醒他，男女授受不亲，应该绝对禁止，但他却亲眼见他以两臂抱着一个女人，而且抱了很长一段距离。师弟听了惊讶地叫道：“你仍抱着那个女孩吗？可真辛苦啊！我早就把她放下了。”

禅既强调一如的真性和有无不二的真境，故而，纵使是一般人所忌讳的死亡，亦可加以幽默的嘲讽。在人咽下最后一口气，面对似是“终局”的世间虚妄时，对于禅者而言，可说是一个很好的笑话题材，特别是在涉及到已悟的禅僧之时，

尤然。

禅僧之死，多属“坐”脱，亦即以坐禅的姿势圆寂，但三祖僧灿大师，却于法会上广宣心要之后，在大树之下“立”化（六〇六）。衡济智信（Chihhsien of Huanehi）问他的门人：“谁人坐脱？”他们答：“僧人。”又问：“何人立亡？”他们答道：“悟道之人。”于是他走了七步，垂手而化（九〇九）。邓隐峰禅师，既显神异后，恐成“惑众”之罪，遂入五台山，于金刚窟前示灭。他向众人问道：“诸方迁化，坐去，卧去，吾尝见之，还有立化也么？”众云：“有。”他又问云：“还有倒立者否？”众云：“未尝见。”遂乃倒立而化，亭亭然，其衣顺体。众议抬去火化，而其体屹然不动，远近瞻观，叹未曾有。他有个出家为尼的妹妹，在场见了，乃拊而咄之，“老兄，畴昔不循法律，死更荧惑于人！”于是以手推云，愤然而踣，遂就阇维（火化），收舍利建塔。（见布莱思著：《东方的幽默》）

这里的要点似乎是：从禅的观点看来，凡属自然法尔如是的事，例如死亡等等，正如人们可能会说的一样，皆不出幽默的领域之外，因为那是一种普遍的轻松之事。大体而言，禅的幽默所反映的乐趣，是揭掉任何虚假外衣之时所感到的那种清静的喜悦。

(二) 令西方人倾倒的“孙猴子”

阿瑟·韦利译介

时在十六世纪之顷，中国出了一部描写人类脆弱和狂妄的幽默寓言杰作，直到最近若干年前，始由阿瑟·韦利(Arthur Waley)先生译成英文，书名《孙猴子》(Monkey)，译得非常出色。这部机智而又闹笑的歹徒故事(韦利先生从原著一百章中选译了三十章，将它介绍给永远感激的西方读者)，以难得一见的巧妙手腕，将荒谬绝伦和富含深义的东西熔为一炉，描述孙猴子及其搭挡猪八戒、沙和尚，以及唐三藏的游历、武艺，以及挫败等等的情形。有一位批评家以特别欣赏的笔调欢迎这部小说以英文的外貌出现，说它是“《米老鼠》(Mickey Mouse)、《克罗克特》(Davy Crockett)与《天路历程》(Pilgrim's Progress) 三者的综合”。实际说来，西方文学中没有一样东西与“孙猴子”比拟，因为它熔合深切与荒诞、揉合心灵与世间的手段实在绝伦。

据说，在这部内容繁富的民俗故事中，四个主要历险者各有其代表的意义：孙猴子象征“思潮的起伏不定”；猪八戒则人如其名，代表“物欲、蛮力，以及一种繁重的耐性”；沙和尚代表“真诚”或“死心塌地”；最后是唐三藏(依据史实人物，亦即七世纪的著名中国留学生玄奘建立而成的一个角色)，代表“草草应付人生难题的凡夫俗子”。这部在中国称

为《西游记》的绝妙古典名著所写的题材，是几乎令人难以相信的印度朝圣的故事，亦即玄奘于距今九世纪前所行的“西天取经”的演义。

在下面所引的一节选文中，孙猴子这个可爱的吹牛家兼万事通，大闹天宫而见佛祖。这样的一种事情，只有中国人和日本人可予嘲弄而无损于他们所信的最高神明。实际说来，这里所嘲弄的只是人类的过度聪明，因此，对于佛祖的伟大或大智是毫无所损的。

——N.W.R.

佛祖道：“我与你打个赌：你若有本事一觔斗打出我这手掌心，算你赢，再不用动刀兵苦争战，就请玉帝到西方居住，把天宫让你；若不能打出我的掌心，你还下界为妖，再修几劫，却来争吵。”

大圣闻言暗笑道：“这如来十分呆傻！我老孙一觔斗云去十万八千里，他那手掌方圆不过一尺，如何跳它不出？”于是急发声道：“既如此，你可做得主张？”

佛祖道：“做得！做得！”遂伸开右手，却似个荷叶大小。

大圣收了如意棒，抖擞神威，将身一纵，站在佛祖手心里，却道声：“我出去也！”

你看他一路云光，无影无形去了。

佛祖慧眼观看，见那猴王风车子一般相似，只管不住前进。

大圣行时，忽见有五根肉红柱子撑着一股青气。他道：

“此间乃尽头路了。这番回去，回来作证，灵霄宫定是我坐也！”又思量道：“且住，等我留下些记号，方好与如来说话。”于是拔下一根毫毛，吹吹仙气，叫：“变！”变作一管浓墨双毫笔，在那中间柱子上写了一行大字云：“齐天大圣到此一游。”写毕，收了毫毛，又不庄严，却在第一根柱子下撒了一泡猴尿，翻转觔斗云，径回本处，站在如来掌内道：“我已去，今来了。你教玉帝让天宫与我！”

如来骂道：“你这个尿精猴子！你正好不曾离开我的掌心！”

大圣道：“你是不知！我去到天尽头，见五根肉红柱子撑着一股青气，就留个记号在那里。你敢和我同去看么？”

如来道：“不消我去。你只自低头看看！”

大圣睁开圆火眼金睛，低头看时，原来佛祖右手中写着“齐天大圣到此一游”数字，大指叉里还有些猴尿臊气！

附：中国古代禅话三则

张澄基

最近在美国出版的一本叫做《禅的实践》(The Practice of Zen)这册特重实用而又严正的书，它的受过藏文训练的作者张澄基博士，从中国禅典中引用三则古老的禅话，以特有的才具阐释了禅以微妙、错谬，乃至有时粗犷的手法，运用幽默揶揄伪善欺诈、或挖苦狂妄自大的特性。

张澄基在谈到最后一则“典型逸事”时指出，它不但特别适用于“盲目听从禅的模拟者的欺瞒”之人，尤其可以说明“在邪人手中如何变成毫无意义的愚行的情形，而这种情形在今日看来仍是一个非不常见的案例。”

——N.W.R.

宋代的著名诗人苏东坡，是位虔诚的佛教徒。他有一位法号佛印的好友，是位非常出色的禅师。佛印的庙子位于长江的西岸，而苏东坡的住宅则位于它的东岸。一天，苏东坡去看佛印，发现他刚刚外出，于是坐下在他的丈室里等他回

来。由于等得不耐烦了，便在桌上取了一张纸，随手写了一则偈子，放在那里，又等了一会，仍不见佛印回来，于是便返回家中去了。

佛印返回庙中，看到了苏东坡留下的纸条，上面写的是：

圣主天中天，毫光照大千，
八风吹不动，端坐紫金莲！

佛印看了之后，心知苏东坡虽然在字面上赞美佛的威神，但在骨子里却是自夸自己的禅功，因此，拿起笔来，在那张纸后批了四个大字：“放屁！放屁！”着人送还苏东坡。

苏东坡读了这个粗恶的批语，心里十分愤怒，于是立即过江，来找佛印理论：“你凭什么用这种话来批驳我呢？难道我不是一个维护佛法的虔诚佛弟子？你认识我这么久了，对我还这么盲目？”

佛印禅师从容地笑道：

“八风吹不动，一屁过江来！”

唐朝的郭子仪，不但是位杰出的政治家，同时也是一位著名的健将。他在政治与军事服务两方面所得到的成就，使他成了当时最受敬佩的一名国家英雄。但他的荣名、权力、财富，以及成功，并没有分散他对佛教的兴趣和虔诚。他以一个平凡、卑微、而又忠实的佛教徒自居，经常拜访他所敬爱的禅师，并在他的座下聆训。他与禅师之间的关系似乎处

得非常之好。他身居宰相之职，而这个职位在那时的地位是非常崇高的，但这对他俩的相处似乎毫无影响。禅师对他既无特别的礼貌可见，而他对于禅师亦无虚妄的架子好摆；他俩之间的交往似乎纯粹是宗教的情谊，一个是可敬的导师，一个是敬服的弟子。

但是，有一天，郭子仪象往日一样拜望禅师，问了如下的一个问题：“请问师父，佛教如何解释我慢？”

禅师听了这句问话，忽然变了面孔，以一种极其傲慢无礼的态度对着这位宰相说道：“你这个呆头在说什么胡话？”这样一种蛮不讲理而又突乎其然的诬蔑，使得这位宰相的感情受了大大的伤害，因而使他的脸上开始现出一种虽颇轻微但却严肃的愤怒表情。但就在这时，禅师微笑着说道：“宰相大人，这就是我慢！”

有一个僧侣自称“沉默大师”，但实在说来，他只是一个骗徒，对于禅道根本没有真实的悟处。他为了出售他的野狐禅，蓄了两名能言善道的侍僧，替他回答来人的探问，而他自己则一言不发，借以表示他的“默禅”不可以言说思议。

一天，正当他的两名侍僧因事外出之际，来了一位行脚僧人，向他请问：“如何是佛？”因为他不知道如何回答是好，只得东张西望，寻找他的助手。那位行脚僧看了显然非常满意，接着又问：“如何是法？”对于这个问题，他仍然无法回答，只好仰面看看天花板，然后又低头看看地板，好似在向天堂和地狱求助一般。而后来僧又问：“如何是僧？”至此，这位“沉默大师”只好闭上眼睛，再也没有别的花招可耍了。最

后，那位僧人再问道：“如何是福？”这位“沉默大师”在无可奈何之下，只好举起双手，表示向发问的人投降。那位行脚僧看了不但非常高兴，而且对这次参访十分满意。

于是，他辞别这位大师，再度踏上参学的途程。在路上，他碰上了这位大师的两位侍僧，赞不绝口地说他们的“沉默大师”是一位如何了不起悟道高人。他对他们解释说：“我问他如何是佛。他立即向东看看，然后又向西望望，表示众生总是到处求佛，不知佛既不在东方，亦不在西方。接着我问他如何是法，他以俯仰作答，表示是法平等，无有高下，净与不净，性相不二。他在答复如何是僧这个问题时，只是闭上眼睛，一言不发。这暗了这样的名句：

闭目云山深处卧，
始知其人是高僧。

最后，我问他‘如何是福？’他的答复是：伸开助人的双手，以他的法施救度众生。他真是一位大悟的禅师！他的禅道实在太高深了！”

但那两位侍僧回到庙中后，却遭到了“沉默大师”的一阵嗔怪：“这一向你们到哪里去了？刚才我被一个会问话的行脚僧窘死了，几乎被他问倒了！”

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名=禅与艺术

作者=(日)铃木大拙等著 徐进夫等译

页数=151

出版社=北方文艺出版社

出版日期=1988年05月第1版

SS号=10851409

DX号=000001091251

u r l = h t t p : / / b o o k 2 . d u x i u .
c o m / b o o k D e t a i l . j s p ? d x N u
m b e r = 0 0 0 0 0 1 0 9 1 2 5 1 & d = 7 F D
C 0 6 8 2 3 2 5 A F 9 5 9 1 9 E 5 6 B 3 8 E 0
9 5 A 3 9 1 & f e n l e i = 0 2 1 5 0 4 & s w
= % A 1 % B 6 % E C % F 8 % D 3 % E B % D 2 %
D 5 % C A % F 5 % A 1 % B 7

封面页

版权页

目录页

一、禅与绘画

(一) 禅与绘画艺术 & 铃木大拙

(二) 绘画之道 & 施蕴珍

二、禅与园林艺术

(一) 庭园艺术 & 蓝敦·华纳

(二) 龙安寺的石园 & 威尔·彼得林

三、禅与诗歌

(一) 禅与日本俳句 & N. W. R. 艾伦·活

茨

(二) 禅与中西山水诗 & 叶维廉

四、禅与建筑

(一) 茶室 & 冈仓觉三

五、禅与茶道

(一) 茶礼 & N. W. R.

(二) 茶艺 & 蓝敦·华纳

六、禅与柔道 & 林仙

七、禅与剑术 & 高野武义

八、禅与木偶剧 & 冯·克里斯特

九、禅与幽默

(一) 东方式的喜剧 & N. W. R.

(二) 令西方人倾倒的“孙猴子” & 阿瑟

· 韦利译介

附：中国古代禅话三则 & 张澄基

附录页