

■13、14版

## 深度解读

1970年,美国波士顿美术馆为庆祝建馆百年,举办了“禅宗的绘画与书法”特展,展出了来自日本寺院、博物馆或私人收藏的大量禅宗书画作品,这是禅宗艺术传入美国后,第一次在西方世界大规模展出。在展览的配套图录中,波士顿美术馆使用了日语“禅”(Zen)的主题表述,并介绍该展览将通过中国禅宗艺术(Chan Art)与日本禅宗艺术(Zen Art)两个方面表现东亚艺术。可见,彼时西方艺术界是将中日两国的禅宗艺术置于相对独立的语境中来谈论的。而事实上,禅宗绘画伴随着禅宗文化东渡日本之前,早已在我国中唐时期盛行,至两宋时代抵达高峰,石恪、梁楷、牧溪等人早已开一代先河。禅画创作日益盛炽,文人禅观画悟禅,蔚然成风。

### 一、禅画的“Chan”“Zen”之辨

“禅”是梵语Dhyana的音译“禅那”的简称,意为“静虑”“思维修”,即安定的沉思、思维的修养。《圆觉经》疏云:“梵语禅那,此言静虑。静即定,虑即慧也。”在禅宗文化背景下衍生出的“禅画”,即指禅宗绘画,在今人看来是习以为常的概念。但中国古代画论中,对“禅画”一词实则并无确切的范畴厘清。禅宗绘画在世界艺术史语境中的定位,经历了较为漫长的探索阶段。

西方学界最早将“禅”表述为“Zen”,将“禅画”表述为“Zen Painting”,并非“Chan”或“Chan Painting”,这与禅宗文化自日本传入美国的历史背景休戚相关。

19世纪末20世纪初,日本学者释宗演及其助手铃木大拙、久松真一等人将禅宗美学传播到美国,直接影响了20世纪美国现代艺术的发展去向。据美国学者罗伯特·沙夫(Robert H.Sharf)的考证,禅宗确实通过日本禅师的弘法进入西方人的视野,并潜在传播了政治理念与价值取向。在1970年那场声势浩大的“禅宗的绘画与书法”特展图录的前言中,时任日本文化交流委员会主席的西迪米·科恩(Hidemi Kohn)将中国和日本的禅宗艺术并列而置,视两者基本平等,而未强调其内在的关联性。在此影响下,中国禅(Chan)和日本禅(Zen)经常被作为两个完全独立的标记性词汇。

作为日本最出名的禅宗文化传播者,铃木大拙在《禅学入门》一书的行文中亦不乏流露出优越心理,认为日本禅宗是亚洲佛学进化中的相对完善状态:禅宗发源于中国,但是那里已经没有纯粹形式的禅……在日本,禅仍然雄浑刚健,也可以看到正统的元素;因此我们有理由相信那是由禅修和参公案的结合。

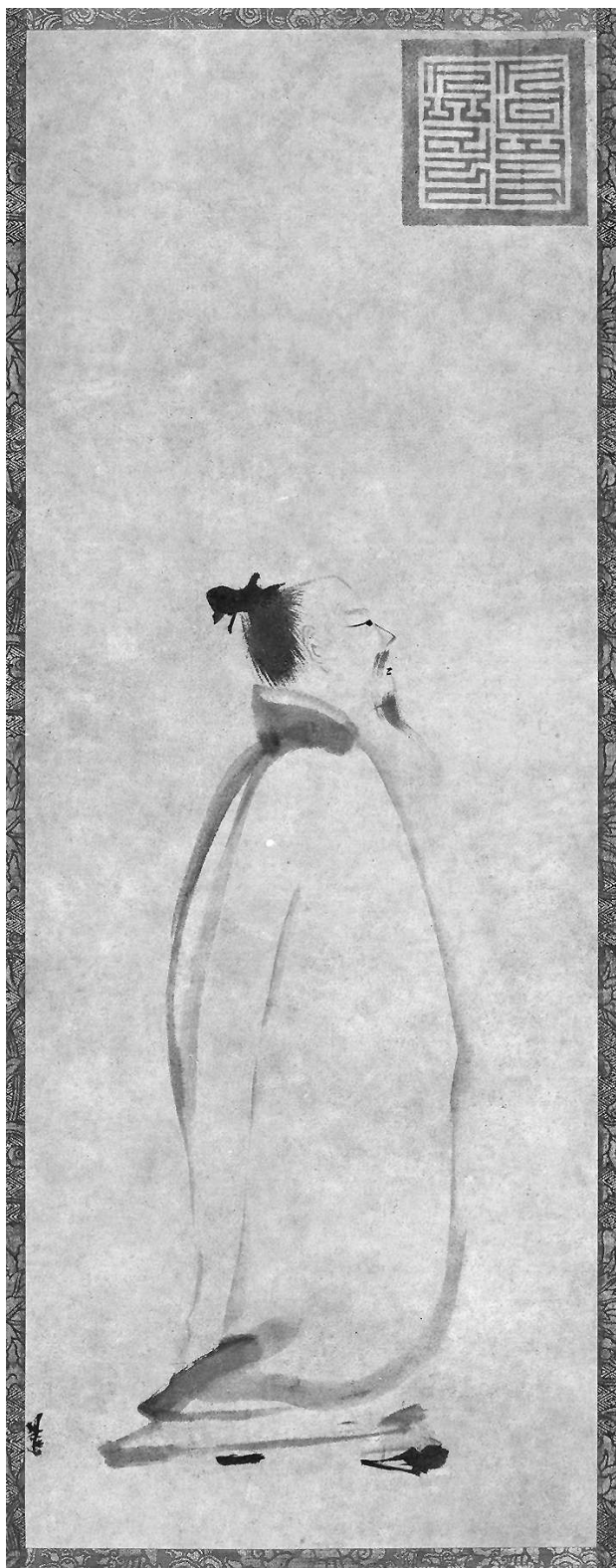
在一些西方学者看来,禅画这一概念也形成于日本,或在日本得到了全面发展。例如,深受日本文化影响的德国禅宗史学家杜默林(Heinrich Dumoulin)于1982年发表论文《日本禅宗的几个方面》(Some Aspects of Japanese Zen Buddhism),文中明确认为:禅宗起源于印度,禅宗思想属于中国,但在日本得到了全面完善。

最早关注中国禅画这一类别艺术的是瑞典籍学者奥斯伍尔德·喜龙仁,他是重要的早期海外中国艺术史家。1936年,其著作《中国绘画:自汉代至清代》(The Chinese on the Art of Painting:Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties)曾谈及禅宗与画的关联,此书1963年增补再版时,选用了南宋禅画家梁楷的《李白行吟图》作为唯一的扉页插图。1956年,喜龙仁在《中国绘画:大师与原理》(Chinese Painting: Leading Masters and Principles)一书中专门单列“禅画家”一章,只是行文论述中,他较为保守地避开了明确的概念定性。喜龙仁的研究成果首次将西方艺术家的视野引向“禅画”这一特殊的东方绘画类别,同时反向地将“禅画”的概念迁回中国艺术史与中日文化艺术传播史。

可见在20世纪前期,西方艺术界比中国本土更早地发现了禅

# 世界艺术史语境下的禅僧与禅画

□ 陆颖



《李白行吟图》

画的特殊性,西方学界接受禅宗文化后,禅宗绘画的概念与范畴逐渐形成。由于当时日本的禅画收藏是西方学界认识中国禅画的直接渠道,因此被称为“日本画道大恩人”的中国僧侣牧溪(亦作牧翁)成为最受重视与推崇的中国禅画家。

### 二、禅僧与禅画对日本的影响

牧溪,佛名法常,传为无准法师弟子,是中国绘画史上对日本画坛影响最大、最受日本喜爱的画家之一,被尊称为“不朽的画杰”,其禅画作品正是在南宋末年传入日本的。1970年,日本作家川端康成在台北举办的亚洲作家会议上公开演讲,特别提到牧溪的作品,借以盛赞中国禅宗美学“庄严而崇高”,带给人“颤栗般的感动”。

艺术作品的地域性流动必定根植于历史的脉搏和文化的交流。牧溪所在的正是中日贸易繁荣的日本镰仓时期,大量中国陶瓷、织物和艺术品流入日本市场,被批量收藏。从镰仓到室町时代,由于长年社会战乱,日本平民急需精神性的安慰和支撑,为南宋禅宗思想的东渡与发展提供了可能,禅僧逐渐成为跨文化的传播主体,寺庙成为两国文化的中转站。

藏于镰仓圆觉寺的《佛日庵公物目录》是最早流传于日本的宋元绘画藏品名录,书中记载了38幅自中国流入的绘画作品。其中,牧溪与宋徽宗的名字并列。当时日本禅宗和其他宗派的僧侣纷纷赶赴中国南部的千年古刹求取佛法,学成后回国。据统计,宋元时期前来中国游学的日本僧人多达250余人,中国赴日僧人也有10多名。这不仅成为佛法传教的通道,也成为文化艺术的主要传播渠道。

以《六柿图》为例,牧溪禅画的笔法简练迅捷,天然无雕饰,笔触粗犷,知白守黑,虚实有度,有返璞归真的稚拙、洒脱和通透。大量的留白促使读者观者澄怀静心、摒除妄念。《六柿图》的

水墨呈现“淡墨—浓墨—淡墨”的动态变化,体现了禅悟的不同心境,或也恰巧应和了青原惟信禅师表达的三重悟境:未悟一初悟一彻悟。正如《五灯会元》所记载:“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。”牧溪的《六柿图》或以物体道,深得禅宗要义。

冥想静思是禅宗信仰与修行的主要过程,禅宗的修行首先追求“顿悟”,正如宋代诗论家严羽在《沧浪诗话》中所说,“禅道在妙悟”。禅画并不追求具形,画家行笔时,经常无心且不任意。画面中留白的空间和时间也提供了“观空”的视觉路径,“无画处皆成妙境”。由于禅宗追求灵光乍现的内心彻悟,也便无法通过一件具体的物品或画像来表现个中的超觉经验。南宋画僧们不受世俗品评标准的约束,更无意迎合主流画论的审美趣味,他们不拘俗法,自成派系。

2019年,“大德寺龙光院·国宝曜变天目与破草鞋”艺术展在日本滋贺县的美秀美术馆举办,人们终于得见鲜少现世的牧溪画作——被称为日本“重要文化财



《二祖断臂图》

富”的《六柿图》和《栗图》(合称《柿栗图》)。大德寺龙光院是日本武将黑田长政为供奉父亲黑田孝高的灵位所建,于庆长十一年(1606年)建立,龙光院里的密庵茶室是日本三大国宝茶席之一。在这里,牧溪的《柿栗图》被用作茶室挂画收藏,极少公开展出。

### 三、禅画独特的艺术精神

以牧溪为代表的禅僧及其禅



《观音猿鹤图》



画,长期以来并未得到中国主流画论的认可。在12世纪时,一些禅画甚至被称为“鬼画”,这主要是因为运笔泼墨间,禅画家并不着意于表现感官世界的世俗理想,而是以模糊狂放的笔墨勾勒禅僧的精神家园,实则间接表达了禅宗对感官世界中虚幻假象的摒弃。禅画家们借此表现个人的精神品格,使禅画具有了其独特的艺术精神。在文化交流与艺术传播过程中,中国禅画的特殊性影响到了日本乃至西方艺术,衍生出不同的跨文化解读与本土化发展形态。

据清代《佩文斋书画谱》统计,据宋元间的禅宗画家就有近百人,除了禅僧之外,也有居士、文人、士大夫和部分院体画家等,如“狂禅”画家代表人石恪,自称“梁愚人”的梁楷。两宋时期,前来参禅修习的日本僧人荣西、道元等学习中国绘画艺术的同时,将大量中国绘画作品带到日本,直接催生了日本本土艺术家的禅画精品,如“日本画圣”雪舟等扬的《二祖断臂图》、东岭圆慈的《一圆相图》等。东岭圆慈素以画“圆相”闻名,师承日本“五百年间出的大德”白隐慧鹤。《一圆相图》与《六柿图》有异曲同工之妙,同样简单而为,直指本心。东岭圆慈以水墨一笔表现日月交辉,笔画中有浓有淡、有立有破、有始有终、有虚有实,看似无头无尾,却动静相生、有无相续。一圆相简之又简,细品来,却似日月之间蕴含的万古长空,禅意无限——

不可以一朝风月昧却万古长空,不可以万古长空不明一朝风月。

禅家常喜以月喻心,禅门灯录就有《指月录》。画面中的圆形既可以寻常所见的日月,也可以是禅宗喻示的万物之本心。禅宗悟道时“不立文字,教外别传;直指人心,见性成佛”,也就是说,禅的传授不依托于文书经卷,而通过人人“心印”,彼此理解契合,传法授受。这里所说的“心”“性”并不囿于万物的实体存在,禅人借由万物来照见本心,于平凡处见不凡。英国诗人威廉·布莱克(William Blake)的《纯真预言》(Auguries of innocence)被译为“一花一世界,一沙一天国”,无疑也与禅宗思想有内在的默契与呼应。

当然,对禅画的艺术精神及其外延解读并不局限于禅宗义理。在世界艺术史语境下,西方艺术评论家常有巧思妙解。以牧溪的作品《观音》《松猿》《竹鹤》三幅为例,白衣观音居中,白鹤与猿猴左右分布,线条流畅,逸笔草草。因其传入日本后被改制成三联画的形式,有西方学者将此《观音猿鹤图》类比为基督教的祭坛画,从宗教性角度探讨东西方绘画在内容与形式上的异同,颇有趣意。

这倒也暗合禅宗思想大开大合的包容姿态:“一月普现一切水,一切水月一月摄。”“一即一切,一切即一。”体现在禅画的释读上,虽禅僧们以禅画示法,以无法摄法,然而无法定法;既然随立随破、随破随立,便也不必执着于内容或形式的单一解读。在跨文化传播与全球艺术融通的当代社会,禅画不仅是西方世界体悟禅宗艺术精神的有效渠道,更是独具东方文化特色的艺术标签。

(作者系浙江师范大学讲师)



均为资料图片

## 兰斯顿·休斯诗歌中的美国黑人棉农

□ 董伊

“黑奴是喂给棉田的食物。”19世纪末美国废奴运动的著名领袖弗雷德里克·道格拉斯控诉道。当美国第三任总统托马斯·杰斐逊从拿破仑手中以低价获得了密西西比河两岸大片的平原时,他设想让自给自足的白人农民在那里组成一个“自由帝国”。半个多世纪后,第七任总统安德鲁·杰克逊清除了这块领地上的美洲原住民和欧洲帝国残余,美国人将这块风水宝地改造成了一个巨大的棉花种植园,依靠黑奴的生命垄断着全球的棉花市场。自此,棉花就成了美国黑人挥之不去的噩梦。

沃尔特·约翰逊在《梦魇之河:棉花帝国的奴隶制与帝国》一书中描述了密西西比河两岸棉花种植园的景象:每天傍晚,奴隶要把棉花一篮一篮地送到轧棉坊,谁去都提心吊胆。轧棉坊门口挂着一块牌子,上面记录着每个人当天的采摘量。这个量只能增长,不能下降。谁要是摘得比前一天少,或者棉花质量不好,他就要吃鞭子。要是新来一个奴隶,主人会狠狠地用鞭子抽他一顿,让他第二天摘得能多快就多快。到了晚上,主人会遣人称一称他这一天摘了多少,以此判断他的产量。从此以后,他要是产量稍有下降,就会挨鞭子。奴隶们到了田里,腰一弯就是一天,有些人永远直不起身子,有些人伏着身子栽倒下去就再也没有起来。将棉花装进筒之又筒,细品来,却似日月之间蕴含的万古长空,禅意无限——

美国20世纪的黑人诗人兰斯顿·休斯回顾这段历史,不禁在《问题》一诗中问道:

当那个拾破烂的死神老头子来收集我们的尸体把它们扔进遗忘的麻袋里的时候,

我纳闷,他是否会觉得一具白人百万富翁的尸体并不比一具采棉工黝黑的躯干贵个几分钱?

美国第16任总统亚伯拉罕·林肯打败了南方邦联军后,从联邦法律层面上取消了奴隶制,但农场主想出了替代办法:收益分成耕种制,实际上就是佃农制,以此将黑人骡子一般紧紧地拴在棉田里。休斯为此写了一首诗以“祭奠”这个所谓的解放日:

林肯:  
“给奴隶自由  
永远的自由”  
亚伯拉罕:  
“没有人优秀到在未经许可的情况下  
掌管他人”  
林肯:  
“我宣布……从此以后永远自由”

但是地还得种,甘蔗还得砍,棉花还得摘,棉骡子还需要一只手为他指引犁地的方向。

休斯这样描述佃农制,它是针对美国黑人采棉工人的一种大规模的压榨掠夺制度。它的名字听起来异常讽刺,因为棉花是黑奴永远收不到的“益”。它的运作机制是这样的:黑人不知识字,但仍需要代表他一家人签一份合同。合同规定,他收来的农作物一部分可以成为自己劳动的收益。他们随后搬进白人土地上的小屋居住,但这份钱是要记在账的。到了年末,黑人得不到一丁点的棉花,主人告知他们:他们摘的棉花还抵不过他们的房租、种子、玉米和咸肉的费用。现在成了黑人欠白人钱。就这样,黑人不知不觉地就欠下一大笔债,必须再干一年以还债。他要是想带着家人逃跑,就会被主人专门养的猎狗追着咬,就会受到主人的私刑伺候。

休斯在一首名叫《佃农》的诗中写道:

一群黑人  
被赶到田里,  
犁田,播种,锄地,  
逼它产出棉花。  
棉花摘下来了  
工作就完成了  
钱让老板拿了  
我们啥也不落,

饥肠辘辘,衣衫褴褛  
和以前一样。  
年复一年  
我们只不过是  
一群黑人  
被赶到田里  
用生命耕作田地  
逼它产出棉花。

手是奴隶的价值体现。买卖奴隶的时候,买主会检查他们的手,并设计出一套测试动作让奴隶照着做,以此测试他是否是个摘棉花的“好手”。奴隶主用描述他们双手的词语称呼奴隶,如“断指”“短指”“小手”……健康的男女叫“满手”,哺乳的女人叫“半手”,刚学工的小孩子叫“四分之一手”。摘棉花的时候,棉桃熟透后会裂开,变得锋利,就算再小心,也会割伤指甲周围的嫩肉,导致流血、发炎。有时血会顺着指尖流下,弄脏棉花,这样奴隶们回去又要挨鞭子。一到田里,他们就开始浑身冒汗,一天下来,身上能结上一层泥壳。

风是棉花产量和质量的敌人。从开花到收割这段时间里,每一阵风都会降低这个季节的产量。遇上干燥炎热的日子,风把尘土和沙子吹到棉铃上,棉花的颜色就不好看,摸起来也不再软绵。但是,休斯偏偏在《警告》一诗中把风视为黑人潜藏的颠覆力量:

黑人,  
甜美、温顺,  
谦逊、善良:  
当心有一天  
他们变了心!  
在棉田里  
风,  
轻拂而过:  
当心  
风也能把树连根拔起!

1933年时,采棉工一天工作10个小时,摘下300磅(约136公斤)的棉花,才能获得40美分的收入,这点钱只够糊口,但攒不起钱,换不了更好的工作。采棉工仍被牢牢地束缚在棉田里。为此,加利福尼亚的农工开始集体罢工,不想却被暴力镇压,之后被集体解雇。休斯为这次罢工创作了一部话剧《收获》,原名为《棉花上的血迹》,但没有话剧团愿意制作。之前的一年,休斯应邀前往苏联访问,为了对比,他特意去了乌兹别克斯坦塔什干附近的棉花集体农场,考察苏联棉农的生活状况。棉农告诉休斯,一天摘够32公斤就算挣到了当天的工分;以前都是为巴依摘棉花,现在为自己摘棉花;男性去干重活,孩子们去上学,留在田里摘棉花的都是优雅的中亚妇女:“她们身着红绿相间的民族服饰,头戴花帽,面如月色,在宽广的田地里像仙女一样排着队飘来飘去,将洁白的棉花摘下,留下棕绿色的茎,用大地慷慨的恩赐,将身前的布袋塞得满满。”

在此之前,休斯曾去美国阿拉巴马州考察黑人棉农的生活情况,他总结说:虽然同样的地貌风景十分相似——绽放的棉桃在炽热的日光里连绵数里,但人民的生活却有天壤之别。他跟随红十字会去访问,一路上经过两层密密的栅栏,车停在一个简陋的木屋前,一下车就看到一群破衣烂衫的小孩向他们讨要糖果。黑人棉农告诉他,只要来了,就走了了;棉花一车车地被老板拉走,但就是看不到钱;老板的孩子一个个去巴黎念书,但供养他们的棉农却连十五英里外的小镇都没去过。愤怒的休斯在一份名为《移民》的诗中想象,黑人有朝一日能受到社会主义国家工人文化的洗礼,将自己武装起来,和象征剥削阶级的棉田做斗争:

用铁打铁  
把巧克力色的肌肉打成铁  
用铁打铁  
把铁锤敲得像鼓一样响亮  
用火炼铁  
塑形,融化,再塑形  
把心脏锤打成铁砧  
直到那一度和善的双眼  
变得通红发亮  
变得通红的棉田  
闻风丧胆。

由于1929年的经济大萧条,美国的棉花产业严重受挫。休斯一路上看到南方大片的棉花农场倒闭,相比之下,苏联的棉花经济却欣欣向荣。他愤怒地说道:美国的资本家竟然有脸指责苏联实行“强迫劳动”。

(作者系新疆大学外国语学院讲师)