

竺摩法師藝術觀創作論觀止

柳蓮輯錄

引 言

竺摩法師（1913-2002）十二歲禮雁蕩山下壽昌寺的白雲上人祝髮，自願成為一名小學僧；十三歲赴溫州普覺寺為芝峰法師護關，拜謁弘一法師；十四歲入寧波靜宗寺習經懺唱念；十五歲轉寧波觀宗寺參學，親侍根慧方丈；十六歲依諦閑法師受具足戒，在觀宗弘法研究社從學於諦閑、靜權、寶靜諸天臺名家；十八歲就學於閩南佛學院，至二十一歲隨太虛大師作為侍錄赴粵講學，後入武昌佛學院任研究員兼世界佛學苑圖書館編譯；二十二歲隨芝峰法師辦白湖講舍，後同隨太虛大師赴江浙講學；翌年至香港、廣州講學。1937年，竺摩二十五歲，投身慈溪抗建後援會工作，繼赴武漢，受聘為僧侶救護隊幹事，奔走於隴海線搶救傷員；翌年赴香港救濟難民；1939年應邀至澳門佛教功德林，創辦佛學研究班、主編《覺音》雜誌；至1941年二十九歲時結交高劍父大師學畫，“遊於藝而耽於禪”，亦師亦友日相過從；1954年為赴泰國主持太虛大師舍利塔開光儀式惜別港澳，隨後幾近半個世紀在東南亞各國宏揚中華現代佛教文化；2002年九十歲高齡於馬來西亞檳城三慧講堂圓寂，厥功至偉，留芳普世。

從前述竺摩法師行狀中似已可窺測到20世紀前期中國佛教革新運動對華夏民間社會的積極影響。像李叔同、高劍父這樣獨立特行盛名在世的文化精英皆自覺地融入拯救世道人心的終極關懷境界，從而成就了悲欣交集迄今猶流芳於海內外的佛智騷魂——竺摩法師所具有的20世紀中國詩畫禪作品及其重振中國現代佛教文化宗風之仁愛博大的藝術觀，正是太虛大師、弘一大師和高劍父大德等一代宗師的感召和培育，才成全了青年竺摩成為現代中國勇於革新的人間佛教文化之崇高的精神象徵。

· 黃曉峰 ·

佛法與書畫

佛教多談因緣，世間一切事情的成敗得失，都是一種因緣；所以我的學畫，以至開畫展，自然亦是一種因緣，而且這因緣還是偶然的。

在中日戰爭以前，我還未夢想到我會學畫。侵略者給我一個機會，從火線的前方，避難到幽靜的澳門，一天在功德林講經，畫哲高劍父居士來林隨喜。見到我寫的字，他說：“頗有畫意，何不學畫？論佛法，我可拜你為師，若論畫藝，你應拜我為師。”他走了之後，第二天送了一副楹聯給我，聯語是“莫問有無法，已空生滅心”。上款在我的名字下來一個“我師博粲”，下款是署“試粥飯僧劍父手製墨”。他是一代藝人，又是革命元老，年紀大我一半以上，而對我有這種作法，這分明是勉勵我學畫。於是他未正式拜我為師，我卻做了他的學生。從此登門求教，過從親密，莫逆於心，遂成忘年之交。他七十三歲逝世時，我輓他有“談禪如友，論藝如師，十載喜相親，僧俗形忘融至理；泰山其頽，樹木其稼，一朝驚永訣，冥陽路隔悵浮生！”這是寫我與高老師的交誼，也是寫出我學畫時代的心境。

我對於書畫，從少就愛好。年紀很輕的時候，就鍾意練字，寫過很多字帖，結果卻任意亂寫，沒有甚麼成就。天資或有幾分，工力完全不夠，這是不能成家的大缺點。或者在寫字時，祇覺興會淋漓，要寫就寫，藉此自娛，並沒有想到甚麼成家不成家，所以不能有所成就，也是理所當然的。就是學畫吧，也是抱着同樣的心情，以為畫與書通，同樣可以使人心境幽雅、美化、清淨、舒適。我學書學畫，都是基於這個觀點。亦從這個觀點，認知學書畫與學佛法，頗有相通之處，所謂“遊於藝而進於道”。第一、書畫屬於美育，以美育訓練心理，使此心中去惡向善，趨於無邪之真，即可美化心境；而佛法呢？也正教人“諸惡莫作，眾善奉行”，轉識成智，捨妄歸真，以臻於人生至善至美之境，則整個身心，整個世界都淨化了、都藝術化了。因此，培養藝術情緒，與培養宗教情緒，容

有異曲同工之妙。但有人基於此點，以為未來的世界，人智發展，祇要有藝術就好，不需要再有宗教，所以主張以藝術取代宗教。這又錯了！我以為藝術的美境，祇是偶然的一種靈感，在這靈感發現時，的確足以陶鑄性靈，美化心境。但這美境是很容易消逝的，譬如作者寫出一幅好字或好畫時，心靈上當然有一種美感的愉快，同時觀者欣賞到這好字好畫，也會同樣地把心神浸潤在美感裡，但過此以往，沒有看到這好字好畫時，這美境就會漸漸地消失，或碰到其它的惡劣境象，心理又回復到那些粗俗鄙陋的心境裡去，又談不到藝術之美了。這就是所謂藝術情緒的美化，是容易消失，而且難得持久的。若是宗教情緒的淨化（此處專指佛法），那是由於精純的修養，徹底的洗煉，達到去妄歸真的境界！永遠的淨化，是可以持續不會變更的。所以藝術的美化，是可以視為宗教淨化的初步工夫，不可以當作究竟。因此以美術代替宗教的理論，以宗教徒的觀察，是不圓滿的，不究竟的，在事實上想永遠淨化人生，也是不可能的。

第二、藝術與佛法的相通，是在理論上的接近。藝術是國際性的，沒有種族、階級、地域等的隔閡，不論富貴貧賤，男女老幼，都可以欣賞藝術的作品，都可以在藝術的作品中陶冶性靈，美化人格。同時美術的真正使命，不但要美化個己的人格，還要美化社會群眾的人格，所以藝術的正面是要美化現實的人生，它的反面，也正是暴露人間的醜惡，而其所象徵的，又正是人類真正的平等、自由、和諧。這與佛法的理論，又極相近。佛法的大乘精神，是不但要淨化與健全個己的人格，同時更要淨化與健全大眾的人格。它認為大眾若不淨化，祇願個己的淨化，想要社會全盤好轉，那是辦不到的，所以它主張無我而成大我，利人才能利己，慈視眾生、冤親平等；在這裡面，自然再也沒有種族、階級的歧視，富貴貧賤的區別了。所以藝術家的理想，與宗教家的理想，又是和諧合聚的。

我學習書畫的經歷

我在〈佛法與書畫〉一文中，已把書畫與佛法的好處，略為說明。因書畫屬於藝術，藝術的目的，是要人生趨向真善美的，而佛法是叫人“諸惡莫作，眾善奉行”，把心理訓練得毫無瑕疵，清潔光明，與真善美的境界，正是相合，而且也唯有佛法，才能使人真的到達真善美的目標。所以佛法對於人生的改造，是比藝術更進一層的，更有透徹的表現。

今晚要講的，是我學習書畫的經過。

我的學字，是從讀小學私塾就開始學方塊字。十二歲出家之後，亦一直學字沒有間斷過。本來學中國的書法，普通都說從正草隸篆一路來學；但照中國文字演變的歷史順序，應該從篆書學起，因最初倉頡造字，是象形文字，就是篆書。篆書中又分有大篆和小篆，大篆是指周朝史籀寫的篆字，小篆則從秦始皇的宰相李斯開始寫的，現在還保留着很有名的嶧山碑的小篆，也叫做鐵線篆，每一筆多是圓潤的，好像鋼鐵製的小鐵線，很有勁，但亦很好看。真正把它學好，應要從鐵線篆學起，才是學字的正宗，不然容易墮入“野狐禪”。學好小篆，再學大篆，然後再學魏碑漢隸，才是學字的正法。隸書盛行在漢魏南北朝，如北魏的碑刻造像，都是隸書中最有價值的；要真的學好字，非研究北魏的石刻造像不可。由北魏的隸書，又變出一種八分的字體。所謂八分，即在十分之中，採篆為二分，隸為八分，而造成一種新的字體。如現代胡漢民兄弟等所寫的，都屬於八分之類。如此學法，對篆隸已有根底，懂得寫字的歷史原理，再來練正楷，而至行書、草書，那麼寫出來的字，就淵源有自，不同看法了。這是我對於書法的學習方法，不過我自己是否已照這程式來做，可說也是沒有完全做到，因最初住在古寺裡學字，也沒有甚麼人指導，祇看見許多出家同道們，吃了午飯沒有事做，即坐下來寫字。我也有樣學樣，跟着學，結果字沒有學好，反而學上了胃病。因照西洋人的衛生法，吃了飯

要休息半點鐘，才來工作，那時胃裡的東西已消化，如果吃下飯即刻坐下來用腦學字，就染上了消化不良的毛病了。

說起我少年習字，還有一段笑話：我每習字，在寫字臺面貼了四個大字：“我愛白鵝”。這是王羲之的故事，因山陰道士叫王羲之寫道經，王羲之說：寫道經是可以的，但我愛白鵝，你要拿白鵝來交換。因此山陰道士養了許多可愛的白鵝。所以我襲用這四個字，做為自己愛寫字的意思，並不想向甚麼人換到白鵝。但我的剃度師父，也愛寫字的，看見“我愛白鵝”四個字，他說不好，如果你的字學好，真的有人送白鵝來給你，殺了不行，放生要管理也嫌麻煩，不如改為“我愛芭蕉”吧！因愛芭蕉才是和尚學書的故事：從前草聖僧懷素，因學字無錢買筆，種了一萬多株芭蕉，用來學字和寫經，有“綠天”之稱，既合身份，又合風雅。我覺得師父的話很有道理，以後就改為“我愛芭蕉”，也常常誦“自種芭蕉寫佛經”的詩句，可是到現在為止，我祇有寫字、寫經，但從來未種過一株芭蕉哩！

至於我學字臨帖的標準，是照石濤的話：“不似何必臨，太似恐無我。”也許受了這種思想的影響，我的臨帖，亦未曾臨得好。最初臨顏帖，嫌他太硬；後來臨趙帖，又嫌他太軟；後來又很自由地不講格式，寫寫張猛龍，寫寫鄭板橋之類，漸漸近於旁門外道去了。後來幾次開書畫展，愛我的人說我的字有點天份，秀中帶勁，自成一格，看不慣我的字的正人君子，自然要說我的字是不合規道的“鬼畫符”了。這也難怪，因我的個性近於自由不羈，不論寫文、寫詩、寫畫、寫字，都着重於自己的性靈，所以都不太合於繩墨，這毛病是沒辦法改正的，也不願意改正的。如中國現代書家，我祇有愛一個于鬍子——即于右任先生，人家做文說“于鬍子一隻臭腳”，我卻要說于鬍公有一手好字。他的字如革命的性格，狂放不羈，如天馬行空，不循

規轍，亦如懷素的草書，筆落雲煙，龍蛇起舞，若非絕代的才華，哪有這種造就呢？

講到我的學畫，也有一段巧妙的因緣。在民國廿七年，日本侵略中國，造成中日戰爭，我由甬滬京漢逃難轉輾到了香港，次年又到澳門，在一間佛教機構中講經，同時又辦了一個佛教雜誌，時與一班文化人接近。那時廣州的名畫金石詩家，也多避難來澳門。嶺南畫哲高劍父居士，也帶了春睡畫院的一班學生住在普濟寺。他是一個誠信的佛教徒，過去在廣州曾與謝英伯、趙士勤、鐵禪、胡毅生、葉夏聲等辦楞嚴佛社，被推為社長。一天他來功德林聽我講《維摩經》，初次識面，大家說話很投機，我尤其是愛他那種幽默輕鬆的藝術家的風度，很願意與他接近。他看見我寫的字，說：“頗有書意，何不學畫？”我說平時亦有學畫的雅興，祇是住在古寺裡，沒有甚麼機會。他很謙虛地，也很自負地對我說：“講佛學，我要拜你做老師；講畫學，你非要拜我做老師不可！”他回家第二天，叫他的工友亞英，送一幅大字的五言聯給我：“莫問有無法，已空生滅心。”從他自撰的這幅聯語中，可以知道他對於禪理的領悟工夫。他真的把上款寫成“竺摩我師博粲”，下款則署“試粥飯僧劍父手製墨”，使我看了很覺慚愧！他是黨國元老，黃岡革命是他指揮的，曾當過兩廣總督，因興趣在藝術革命，不在政治革命，不久就自動地丟了烏紗帽，回到藝術園地做園丁。論年齡，他長我差不多四十年，居然對我來個“我師”，我認為他是鼓

勵我學畫的，因此我也就認他為老師，開始跟他學畫了。那時的同學，有游雲山、朝肇椿、湯霽生等六七人。雖然對繪畫的十三部都有學習，終恨自己對學畫是“半途出家”，沒有甚麼成就，距離他希望我繼石濤、八大、石溪、漸江的四大名僧之後的願望，很遠很遠，簡直是談不上，辜負了他的美意，每一回憶，感慨萬千。到民國三十七年，他七十三歲逝世，我還做了他八個治喪委員之一——其他的七位是李撫虹、楊善深、黃獨峰、羅竹坪、司徒奇、關萬里、黎明。那時我輓他一聯云：“談禪為友，論藝為師，十載喜相知，縑素形忘融至理；泰山其頽，樹木其稼，一朝驚永訣，冥陽路隔悵浮生！”——聊寄沉痛，並紀念他與我的忘年之交、莫逆之交的心情而已。

我自信這十年來的時間，都放在宣傳佛教佛學之上，對於繪畫沒有去做專門工夫，所以難得有好的作品出來，也沒有一幅畫能代表自己的個性思想，因技巧不夠爛熟，雖有好意境，亦不敢表現，同時亦不能表現得恰到好處，這是實情。世界上每一門學問，都是從堅苦的鍛煉中得來，不是偶然可以倖致的。三分天才，七分學力。學力不到，雖有天才，亦難以運用自如，亦是一定的道理。因此，我的書畫，論天才或有一分半分，論工力實都未到，實在不能拿出來展覽。不過每次的展覽，都帶有多少義務的副作用，既然是屬於義舉之類，也就不妨示眾以徇友好之情誼，藉求自己之進益了。

高劍父的三種革命

一個人的成就，一件事業的成功，都不是偶然地可以倖致的，必也切磋之，琢磨之，盡其畢生的精力以赴之，始克有驚人的奇蹟產生；這在高師一生事業的過程發展以至成功上，可以給我們一個很好的借鏡。

高師嘗說：“為革命而藝術，為藝術而革命。”他的一生，革命與藝術，似乎不曾分過家，

革命與人生，藝術與人生，都是打成一片的。他在少年時代，那種為藝術而奮鬥的耐勞忍苦堅貞不拔的精神，真是可泣可歌，讀過簡又文為他撰的〈苦學成名記〉的人，大概都可以知道。在二十歲後，由孫總理的主盟加入同盟會，他才開始過着政治革命的生涯。但是他是一個賦性恬澹不驚榮利的人，生平以藝術革命的教育自任，尤服膺慈悲博愛的平

等主義，對於“高官厚祿”並不十分感興趣，所以雖曾一時榮為兩廣總督，而在清社既覆民國肇興的當兒，他就功成身退，解甲歸田，重度其藝術革命的生活。他曾和我們講到由他發動指揮的黃花崗革命戰鬥的那一幕，使人聽來毛骨悚然，如臨敵陣，危險緊張，幾乎連他都要做了第七十三烈士了。那種政治革命生活遺留下底心影，今日祇做為他品茗吟詠的談料，或如橄欖回甘似地來點綴他的生活興趣而已。

他在革命與藝術一文中說：“革命是為大眾的，藝術也是為大眾的，為革命而藝術可也都是為大眾的。國父孫中山先生根據聖哲之道，提出‘天下為公’的精神，此精神用之於政治固偉大，用之於藝術何嘗不同樣偉大？”他要把天下為公的精神用之於藝術，或用之於藝術顯得更偉大，所以他拋棄了政治生涯，把全副的精神來努力藝術的創作，甚至還要把以前在政治上耗費了的精神追回來，以補在藝術上的不足。故他又說：“為革命而藝術，為藝術而革命的我，現在已經到了古稀之年，但我的革命精神，當年分與政治的一半，將之追回，完全用之於藝術，在藝術園地中做個老園丁，所求者不過要以美育工作者的崗位，招來年富力強的園丁，共同地、延續地，為此藝術的花園，盡其栽植澆灑的義務，使此園中之花萬紫千紅，使人類的心情永遠是春天。”他對藝術的信念如此地堅強，栽植底心情如此地熱烈，所以他不但“對於青年無論其為藝術的愛好者，或學習者，無不盡所知，竭其所能，使之為藝術而努力。”就是他自己，也是“有生命的一天，要消磨其未盡的生命之血，流盡其生命之汗”，為藝術之創作而努力。這種為藝術犧牲，老當益壯的精神，是值得青年人的景仰與學習的。況現在他猶再度出洋考察各國的藝術教育，宣傳我國固有的藝術文化，歷艱險而不辭，置生死於度外，如果沒有像宗教家那樣的修養與犧牲的精神，恐怕是很難辦得到的吧！在這點上，所以革命家、藝術家、宗教家擁有可以相通聯繫的地方。

但是，政治革命、藝術革命，高師一生的努力是人所盡知的，談到宗教革命，似乎和他是沒

有關係的吧？這也不盡然。因為高師曾說他家庭的人，多數是受過宗教教育的洗禮，而他個人卻對世尊偉大的人格，無畏精神，崇高哲理，特別發生興趣，而且具有誠信，故他所寫的作品中，許多都含有佛教哲理的色彩，如〈生老病死〉、〈眾生平等〉、〈弱肉強食〉等，都是受了世尊慈悲偉大的人格感召，而起了美感美化的作用。誠如簡又文所說：“讀他的畫，不僅是如讀一首詩，兼是如讀一篇哲學。如果不是一篇同情、唯愛奮鬥抵抗的人生哲學、社會哲學，便是於煙雨雲霧迷蒙縹渺的種種神秘幻境中現出真善美的真體之宇宙哲學、宗教哲學。”尤其是他於禪家的禪理既有相當的妙悟，而於他的朋友泰戈爾的森林哲學又有深刻的體驗，所以他產生出來的作品，大多富於哲學的意味，而寄以高尚深遠的幽致，令人一看有所憬悟或反省的作用。關於宗教革命，據我所知，他亦有過這些思想，但並未見諸事實；他曾寫過一篇洋洋數千言有關佛教革命的宣言，其思想與旨趣，有許多和中國新佛教革命大師太虛大師的言論，不謀而合。惜乎這篇巨著始終放在他的畫囊中未肯示人，否則，他繼政治革命、藝術革命而後，也許會被人加多一個“宗教革命”的頭銜哩。

切實地說，政治革命，是他早年的奮鬥過程，宗教革命，那祇是他晚年思想上的附屬品；其生平最得力的，自然是在藝術革命的教育，一生的精力耗消乎此，而一生的成功也正在乎此。因為一個學識豐富、思想深湛的人，當然是善於變化，長於改造，是決不肯局於前人的一隅，而抱殘守闕，固步自封；何況藝術與文學一樣，同是現實主義的象徵，現實社會的反映，是極富時代性的。所以他的畫是基於我國有美術的線條美，而兼東洋、西洋、印度、埃及、波斯各種美術之長，另闢蹊徑，別開生面，識者謂為“折衷派”的鼻祖，實為“新國畫”開一新紀元。這也是他一生的苦心孤詣，努力不息，才有今日，決不是偶然倖致的。西諺有云：“天才之構成，小半由於靈感，大半由於流汗。”此於高師，更可信然了。

(4月6日寫於荃灣棲霞別墅)

論石濤思想答撫虹教授

讀大著〈石濤散論〉後，偶有所感，隨便地寫了幾行字給你，卻不料引起你的廣微博引，證明石濤是一個有冠有髮，能道能釋“僧帽儒衣老畫師”的“固有涉乎渺溟渾淪者”。這話頗有見地，可算是我的拋磚引玉了。我們現在且不談他的書畫製作是“富於禪味”，而他的畫語錄又“卻以道家思想為近”，單從他的際遇與風情上來研究，他既是“有明宗室，楚藩之後”的王孫遺裔，遭到國家淪亡的慘痛，加上他一向嘯傲天人、狂放不羈的個性，大有“人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟”的神氣，正如他自己說的“落落江湖一散臣，蕭然放艇學漁人”，像這樣子的一個人，我們以常情常理去衡量他，去斷定是儒、是釋，或是甚麼樣的人，恐怕都不免有未妥之處。不過從各家對他所下的評語，從他自己際遇的變遷，和思想的演進上看來，他是先儒，次道，而終於釋氏的；有清湘老人的故居，知其為僧多年，亦可斷定。閔廉風過石濤故居所詠的“僧帽儒衣老畫師”，此“僧帽”固可證其為僧，即“儒衣”亦可證其為僧；因所謂儒衣，想係明朝故服，同於我國之漢服，亦即今日僧人所穿的圓領故服，如日本之和服，原為我國固有之服裝，謂之儒衣可，謂之僧衣亦無不可。至論“石濤際遇，前人所記，稱其名‘道濟’。顧名思義，其所謂道，其猶老氏之道耶？”名為假名，偶然借用，原不足定為是非，固已深知，若以道濟之道為老氏之道，則“以佛道濟度眾生”一語解之，則此道又成了佛法所謂“佛道無上誓願成”的道，已非老氏“恍惚虛無”的道了。

談到這個道字，在佛法本來曰覺悟之道，而智慧之道，是佛法之法的別名，故世尊證此佛法，亦叫做證道。這與中國儒家之道，老氏之道，以及西洋的耶教之道，看來似同，實則同中有別。我於老子之道，亦無研究，但從小熟背老子《道德經》，覺其所講之道，恍兮惚兮，其中有象，惚兮恍兮，其

中有跡，實是不落邊際的恍惚迷離之道，亦是一種形而上的不可究詰之道。又其謂吾所以有大患者，為吾有身，及吾無身，吾患何有？因此他要無身無我，落於虛無枯寂，這正同小乘佛教的灰身泯智、入空趣寂的境界。亦即顧歡所謂：“道即佛也佛即道也”；張融所謂：“道與佛無二，寂然不動，致本則同。”但小乘佛教的灰身泯智，入空無我，虛無寂滅，消極厭世的氣味非常濃厚，未能證驗到人生究竟徹底的真理，為釋迦牟尼所深惡痛斥的，故有大乘佛教思想的產生，證見諸法緣起緣滅、不生不滅的真諦，一片活潑生動的靈境，興趣盎然，把沉空滯寂的小乘佛教者從虛無枯寂的無為境中救拔出來，換了一種新的積極人生觀。其亦張融所謂“感而遂通，達而成異”吧？這正是進一步的大乘佛教的道，與普通一般宗教所謂的道頗有相異之處。又老氏在出世的無身無患的思想上，固近於小乘思想的無為枯寂，而其入世的政治思想，所謂小國寡民，老死不相往來，亦與祇知照顧自己不問事的小乘學者同一鼻孔出氣。雖然，在個人德性修養方面講，不論其為小乘之道，或老氏之道，還都是極有價值的！

因尊引張融顧歡之語，及經常仙佛並舉，是佛之與老，其並行而不背耶，似持三教同源之說，故我亦本自己研讀佛經所得的陋見，略為一提，並非自張其教；因這與研究石濤的思想是道？是佛？或由儒入佛？由道入佛？道佛渾混？是很有關係的。以我看來，石濤晚年因政治失敗而入佛，思想上已籠罩上一層洗刷不去的陰影，故雖狂於形而逃於禪，亦落於抱樸歸真，返乎自然的一道。其畫語錄多近道家思想，意或在此；此思想，亦即近於佛家小乘思想。但對於大乘佛教空諸所有而不墮於空，勇於出世而不厭在世的進取思想，恐怕已非石濤江湖散臣的老年心境所能湊效。

對於石濤的思想，我亦祇能揣摩止此，很希望將來能多讀關於石濤的著作，能對他獲得比較深刻的瞭解！又因論石濤思想，涉及佛學。其實佛學，不是此刻三言兩語，可以說得出甚麼好意思來的。昔香嚴上人參訪瀉山禪師，要求他道破佛法的好處。瀉山說：“我若說似汝，汝以後罵我去。我說到底是我底，終不干汝事！”後來，

香嚴發憤在南陽住山修道，一日芟除草木，偶拋礮擊竹作聲，忽然省悟。乃沐浴焚香遙禮瀉山曰：“和尚大慈，恩逾父母，當時若為我說破，何有今日之事！”現在你正在研究石濤，亦正在研習道家思想，我亦不敢與你多談佛學，恐怕你將來對佛法有進一步的省悟，反要嫌我罵我多事了！

談文學中的詩與禪理

—

文學是時代的產物，社會的反映和個性的思想意志的表現。人是不能超時代及離開社會而單獨生存或如機械一樣的無知覺性，所以誰都不免要和文學發生關係；不過有些人會利用文學有些人不會利用文學罷了。原始遊牧時代茹毛飲血的初民，所以野蠻，就因他們不會利用文學來表達他們所欲言的一切，溝通他們的思想；在知識發達的社會裡，人類的精神與物質所以文明，就因其善能利用文學，交換意見，溝通思想。即在這點上，可以知道文學於人類的生命史上自有不可磨滅的價值。

在人類思潮狂亂的時代，有些人把文學誤會作“消遣品”，或提倡所謂“低級趣味”；其實文學的產生，自有其最高的目的與義務的。文學最高的目的是甚麼？安特列夫(Angeyev Leonig)說：“文學最高目的，即在消滅人類間一切的階級的隔閡。”文學的義務是甚麼？高爾基(Gorky)這樣說：“文學的義務是在幫助人類明瞭他們自己，增加他們對於他們自己的信仰，而發展他們對於真理的渴慕。”那麼，我們正是探求人生真理的人，我們的目的正是為着廣播大同平等主義的大乘佛教，使消滅人類間一切的階級的隔閡。我們的義務也正是要把自己所探求到的人生真理發揚以啟迪人類的智慧，使之由渴慕真理而徹底

悟到人生的真理，所以在“愛河”過渡的時期，我們自然也需要文學了。

佛教在方便上，本來就需要文學的；佛陀雖說“不立文字”而有三藏十二部的教典，祖師雖說“教外別傳”而有百千數卷的記錄。佛典自印度流傳到中國來，經過歷史上四大譯師——羅什、玄奘、不空、義淨等的翻譯，其在中國的文學史上，自有其不可掩飾的價值。這在黃懺華著的《佛教文學》中說的一段話，可以概見：

佛法到中國以後，關於翻譯一方面，要算晉唐兩代是最盛的時期。其中就義理說，自然玄奘法師的譯本精確。就文字說，卻不能不首推羅什法師的譯本，而靈空尤其是它的特色。像《淨名經》筆飛墨舞，神妙欲到秋毫；《小彌陀經》玲瓏嬌小，如洛川神女，羅襪凌波；擺在文學史裡，也要算絕代的佳作。龔定庵的詩說：“先生讀書盡三藏，最喜維摩卷裡多清辭。”又謂：“淨土落花深四寸，冥目觀想尤神馳。”可以想見他的傾倒。《首楞伽經》於晉唐兩譯之外，自成一派，也很佳妙。

這裡所舉的文學教典，已是絕代的佳作；還有許多純用古文藝譯成的經典，若把它演譯成新文藝，那也是絕代的佳作。沈從文採取《法苑珠林》寫成一部《月下小景》，不過其中之點滴罷了。

從佛學說，“文字般若”居三般若之首，從文入觀而有“觀照般若”，由觀照功成而開發“實相般若”：文字如舟，觀照如駕馭，實相如到彼岸，沒有舟就不能登彼岸，望洋興嘆而已！但因佛教唯一的目的是求證宇宙人生的實相真理，故文字般若的初步工夫就向來為一般學佛者所忽略而視為歧途，唾棄不顧；尤其是詩則更所不屑道者。我憶起從前親近的一位法師，他對文字痛加詆譭，因不解吟詠，對詩尤呵為“打妄語”！墮“割舌地獄”！但有時接到信徒們寄詩偈來贊頌他，又歡喜到了不得了，並且躍躍而欲試和之。這種矛盾的觀念，正可以代表現在一般泥古佛徒對於詩的觀念。其實何必呢，大罵特呵為“打妄語”“墮割舌報”固可不必，“躍躍欲試”，我想亦不打緊。我認為祇要坦白地把自己所感想到的那麼老老實實地寫出來，不矯揉造作，不賣弄風情，於己於人有所感悟，不見得就是“破妄語大戒”“墮割舌地獄”。看見一座高山就說“山高天低樹”，看見一座聳塔，就說“四角礙白日，七層摩蒼穹”，那的確是詩人的詩，我們不需要模擬，但我們不妨看見高山就還歸它是高山，看見聳塔就還歸它是聳塔，那麼有甚麼要不得的事呢？雖然，這些詩亦多是古人隨興之所至流露出來的，不可一概而論說他是“打妄語”。嚴羽所謂：“詩有別才，非關書也；詩有別趣，非關理也。”（《滄浪詩話》）祇有不通詩的“興會超妙”的人才硬要說他是“打妄語”。《漁洋詩話》亦云：

江文通〈登香爐峰〉詩云：“日落長沙渚，層陰萬里生。”長沙去香爐峰二千餘里，香爐峰何緣見之？孟浩然〈下韞石〉詩：“暝帆何處泊？遙指落星灣。”落星灣在南康府，去韞亦千餘里，順流乘風，即非一日可達。古人詩祇取興會超妙，不似後人章句，但作計里鼓也。

會得個中詩趣，則如李白“朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還；兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重

山”一類的詩，都可以作如是觀了。要之，誰的打妄語與不打妄語，完全由於主觀作者的心理作用，倘若顧到我們自己的立場，認清我們所要寫的詩是甚麼，自然不會胡說八道的瞎打妄語了。寒山、拾得、貫休、齊己、永明、石屋、慙山、紫柏、鬱堂諸大師的詩，發明自性，語妙天然，有情有景，有聲有色，何等超脫！何等機警！使讀者的心有所感動，對人生有所憬悟，同時就能增長讀者的正意與信念：這不是詩歌有陶鑄性情而潛移默化的好處嗎？

二

說到詩的潛移默化的功能，這與佛陀慈悲施教的意旨極相合。佛陀自己證悟之後，對一切未證悟的來者起了普遍平等的同情憐憫之心，從大悲心源中流露出一切言教，其目的即在引導一切眾生由黑暗之道到光明之路，從醉生夢死到了安生脫死；而其所運用的手腕，在諄諄善誘以感化力來引攝之。詩人尼采所謂：“不俗成仙骨，多情乃佛心。”苦口婆心，教誨不倦，無非運用其滿懷慈悲的感情來教化難調難伏的眾生而引發他們的理智和掘開他們的寶藏！

詩是一種觀感靈敏的將所感到所想到用美麗或雄壯之字句將剎那間的意象抓住，使人可以傳觀的東西，同時也是頂富於感情的文學。詩家說：“詩是用具體的形象來表現思想和情感的東西。”又說：“一篇詩沒有了感情，即便是沒有骨髓的骷髏，新聞的排句。”可見詩是何等重視感情！故從詩的觀點上說，佛陀實在是一個富於情感的詩人，他一生在山巔水涯的大自然中所過的生活莫非就是詩一般的生活。

詩所以重於感情，因沒有感情或感情低劣的詩，不能把作者的精神傳達給讀者而引起同情與共鳴；沒有力量，就沒有價值了。故有意境有情感的美麗的詩，就是文學的結晶——藝術的表現。藝術是人與人之間的精神結合的手段之一，藝術作品的感情表現得愈深愈高，就愈能引起精神上

聯結的可能性，這是必然的道理。說到這裡，想到我們的使命，是本着佛陀的精神傳播佛陀的慈悲平等至義的真理於世界人類，聯結全人類的感情使之攜手同遊於和平世界；所以也不妨利用詩的感化力來作為一種宣傳的工具。詩的感化力極大，能在無形中把異樣各色的心拉攏在一起。《唐溪詩話》云：

唐以前寺中，或僧有疾病者，未有安養之所。唐末一山寺，有僧臥病久；因自題其戶曰：“枕有思鄉淚，門無問病人。塵埋牀下履，風動架頭巾！”適有部吏經過寺中，見其題，因詢其詳，惻然憐之，邀歸鄰庵療治之。其後部吏者顯貴，因言於朝，遂令天下寺院置延壽堂，專安養病僧也。

這便是詩的感人至深，能把作者的心與讀者的心打成一片，何祇使一部分人感動而已。如蘇東坡因獄中遣子由詩有“與君世世為兄弟，更結來生未了因”，“眼中犀角真吾子，身後牛衣愧老妻”的兩首詩而得出獄活命。又如《南濠詩話》云：“王孟端舍人作詩清麗，嘗有人久客，京師乃別取婦。孟端作詩寄之云：‘新花枝勝舊花枝，從此無心念別離；可信秦淮今夜月，有人相對數歸期。’其人得詩感泣，不日遂歸。”這些都是詩的感人至深。又如《山房隨筆》云：

靈隱寺主僧元肇，號淮海。寺有松，大數十圍。史相當軸，遣人伐松。松與月波亭相對，僧作詩云：“大夫去作棟樑材，無復清蔭覆綠苔；惆悵月波亭上望，夜深惟見鶴歸來！”

這首詩亦很能寫出作者的心情，唯松到底斫了沒有，未見下文。然在《東谷贅言》則說“某處士隱於山，庭有松一株，三百年物也。縣令立公署欲伐之，士研白書絕句於上曰”云云，前二句與此相同，後二句是“今夜月明風露冷，誤他

雲外鶴歸來”，與此稍有出入，而感人尤過之。末了則說：“令讀詩，遂止伐。”準知詩雖有異，松是無恙了。

又如蘇東坡的“鉤簾歸乳燕，穴牖出癡蠅。愛鼠常留飯，憐蛾不點燈”；願雲禪師的“千百年來碗裡羹，怨深如海恨難平；欲知世上刀兵劫，但聽屠門夜半聲！”在字裡行間流動着的感情的力，稍一回味，讀者的印象的明晰與深刻，比你寫一篇洋洋灑灑的“保護動物”的長文的收穫勝過多多了。

在我們佛教徒中，古來的僧詩實在很多很多，而大都其人隱而不名，詩失而不傳了。但比較顯著流傳現在的，如唐代寒山拾得等遊戲三昧中流露出來的作品，完全是直心直語，一片慈悲的熱情的激蕩，故當時也曾家喻戶曉，有口皆碑。清重刻本《雍正御製序》中劈頭就說：

寒山詩三百餘首，拾得詩五十餘首，唐閻邱太守寫自寒巖，流傳閭浮提界，或以為詩或以為禪語，如摩尼珠，體非一色，處處皆圓，隨人目之所見。朕以為非俗，非韻，非教，非禪，真乃古佛直心直語也。

其次，唐代詩僧，如貫休、齊己、皎然、慧皎、靈一、靈澈等；宋代的高僧中峰、永明、道潛、惠洪、石屋，及九大名僧如希畫、保暹、文兆、行肇、簡長、惟鳳、惠崇，宇昭、懷古等；明清時代的高僧紫柏、憨山、雲棲、蕩益、梈堂、雪峰等諸大德的作品，分不出是詩是禪，多半是感情的流溢，理性的發明。至若近代八指頭陀和曼殊上人的作品，前者見理抒情之作俱有，後者則極善抒情之作，不過在他的詩裡少有佛教思想的詩，詩人之詩而已。雖然，勿論見理抒情，祇要能表出作者的個性或佛教思想足以感悟人生者，都算有價值的作品，亦是讀者所共同感覺到的。

韓昌黎、歐陽修他們，對於禪家教理，鮮所許可，但對禪家能為詩者，則津津稱道不置。韓愈與

詩僧賈島的交誼，歐陽修替釋秘演詩集做序，這都是詩的潛勢力和感化力來得偉大，能在無形中吸收人的精神而不自知！

三

詩與禪，好似意氣相投，關係是非常的親密的。

禪本來是一種證悟的境界，唯實驗功夫到家親歷其境者方能體味，正如“寒天飲水，冷暖自知”，無限渺遠的禪意，是任他怎樣也表現不出來的；但有時因行者的禪境太淳熟了，偶爾流溢出一些富於詩意的偈頌，就會把無限的禪機的消息洩漏了。雖然洩漏了，你若讀起富於詩意的偈頌，還是覺得那含蓄着的無限禪意是無法把它掘挖出來的。這在歷來禪師的語錄中，都可以見到，那些零零碎碎的語文和偈子，讀起來真如“大珠小珠落玉盤”。現在就隨手拈出《雪竇禪屑》數則來看看——

上堂。僧問：如何是維摩一默？師曰：寒山問拾得。曰：恁怎則入不二之門？師噓一噓，復曰：維摩大士去何從，千古令人望莫窮，不二法門休更問，夜來明月上孤峰。

明覺上堂云：春山疊亂青，春水漾虛碧，寥寥天地間，獨立望何極！便下座。

僧問智門，如何是般若體？門云：蚌含明月。如何是般若用？門云：兔子懷胎。頌云：一片虛凝絕謂情，人天從此見空生。蚌含玄兔深深意，曾與禪家作戰爭。

行持禪師上堂：悟心容易息心難，息得心源到處閑。斗轉星移天欲曉，白雲依舊覆青山。

自得慧暉禪師上堂：谷之神，樞之要，里許傍參，回途得妙。雲雖動而常閑，月雖晦而彌昭。賓主交參，正偏兼到。十洲春盡花凋殘，珊瑚樹林日杲杲。

無印大證禪師上堂：妙不妙，衲僧鼻孔多無竅；玄不玄，剎竿頭上無青天。志士寧容袖

手，良馬豈待揮鞭？全超棒喝，不落蹄筌。百鳥不來春又去，巖房贏得日高眠。

再抄出《高峰語錄》幾則來看看：

一葉落，天下秋；一塵起，大地收。
有意氣時添意氣，不風流處也風流。

說到無說時間，是無說，問處許家無到既無，功成果滿憑何舉？

吹龍笛，擊鼉鼓，皓齒歌，細腰舞，桃花亂落如紅雨。

攢花簇錦絕纖塵，一度拈來一度新。
啼得血流無用處，不如緘口過殘春。

眉毛罅裡積山獄，鼻孔中藏師子兒。
南北東西無限意，此心能有幾人知？

綠樹濃蔭夏日長，樓臺倒影入池塘。
水晶簾動微風起，滿架薔薇一院香。

幸然無事鼓風濤，激起洪波萬丈高。
直得渾家都浸殺，至今平地浪滔滔！

不動尊，提不起，茫茫宇宙誰能委？
秋江清夜月澄輝，鷺鷥飛入蘆花裡。

颯颯秋風滿院涼，芬芳籬菊半經霜。
可憐不遇攀花手，浪藉枝頭多少香！

如上所舉除《雪竇禪屑》、《高峰語錄》的頌古，每首裡都有一段“公案”。現在“公案”且不管他，祇覺讀來非禪非詩，是詩是禪，悠然而神往！又如高峰禪師佛涅槃日上堂云：“周行七步猶成跡，擲示雙趺豈易收？微雨灑花千點淚，淡煙籠竹一堆愁！”含意也很深遠。寒山詩云：

高高峰頂上，四顧極無邊。
獨立無人知，孤月照寒泉。
泉中且無月，月自在清天。
吟此一曲歌，歌中不是禪。

歌中雖不是禪，而已把禪的消息透露了。

詩和禪，本來兩樣東西，不可同日而語，所以並論者，以神韻之詩，與禪頗相近，古來許多佛徒能詩者，時用智慧觀照，欣賞自然界的真善美，尤能消煩滌慮增上深妙的心境，好是“詩成道亦成”了；所謂“詩禪”，實不外此，離此別有詩禪，則落魔道了。

古來主張詩禪並論，富有禪的思想的僧俗詩人亦很多，而莫如南北宋時為盛。“詩禪”這個名詞，恐怕就在此時通行了的？聖宋保暹寄字昭詩有“詩來禪外得”句。文兆贈天桂山听禪老中也有“禪心混沌先，詩思雲霞際”，把禪與詩作對偶；又寄行肇有“詩禪同所尚”句。可見那時，已有不少的詩人在崇尚詩禪了。現在可舉出兩個詩人來作這時代關於“詩禪”的代表：一是詩論家嚴滄浪，一是詩人蘇東坡。歷來論詩的人很多，我以為莫如嚴滄浪的理論最圓妙了，他最主張“論詩如論禪”。《滄浪詩話》云：

論詩如論禪：漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也；大歷以還之詩，則小乘禪也；晚唐之詩，則聲聞辟支果也。大抵禪道唯在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力，下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。盛唐諸人，惟在興趣，羚羊掛角，無迹可求。故其妙處透澈玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公，乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩，夫豈不工，終非古人之詩也。

在這裡頭，我們知道他主張論詩如論禪的詩，須要“如空中之音，相中之色，水中之月，

鏡中之象”，“羚羊掛角，無迹可求”。他反對一般咬文嚼字的“以文字為詩”；甚至“以才學為詩”、“以議論為詩”，他亦反對。這種一般詩論家不可多得的特出的思想與理論，不消說是受過了禪學的洗禮，自有其不可磨滅的價值存在！“近代諸公乃作奇特解會”，現代何嘗不如此呢？又現代一般詩人詩匠能有幾個突破“以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩”的藩籬呢？他這種論詩的見解，一直到現在，中間歷代有人推崇。如清何絃度序化機禪師《留雲集》云：

先儒與浮屠氏遊，每樂道其能詩。或疑禪家戒律，掃卻一切，世尊拈花，迦葉從笑，皆以無言為言，似不宜用意於聲律間；雖然，論律則不宜作，論詩則詩亦有律，詩何必廢於禪哉！

嚴儀卿論詩，專尚妙語，嘗舉有唐以前諸詩比之五(疑三字之誤)禪。而唐時清晝、靈澈，貫休、齊己輩俱有得於禪者，又無不以詩鳴。是禪家於聲律，同有羚羊掛角無跡可求之妙，不必執亦不必離，烏得謂吟詠陶情便非西來大意而必斤斤然戒之哉？

雖然滄浪論詩如論禪，專尚妙悟還不過是一種理論；至若蘇東坡，完全腳踏實地做到了。東坡晚年因與常總道潛(參寥子)諸禪師締交，受了他們的影響，對於佛教頗能認識，於禪理尤有相當的穎悟，故時能在嘻笑怒罵中把大乘佛教的思想從美麗的詩句裡表現出來，給予讀者精神上不少的悅怡和憬悟！如〈題西林壁〉云：

橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同，
不識廬山真面目，祇緣身在此山中。

如〈贈東林總長老〉云：

溪聲便是廣長舌，山色無非清淨身。
夜來八萬四千偈，他日何如舉似人。

又如：

廬山煙雨浙江潮，未到千般恨不消；
到得來還無別事，廬山煙雨浙江潮。

這三首詩裡，所含的禪味，是何等深遠，而“羚羊掛角無跡可求”，“不著一字，盡得風流”（司空圖論詩語），無限隱密的禪理，真使你難得體會！西人所謂“藝術最大的秘訣就是隱藏藝術”，大抵就在東方吧？在劉仁航編的《東坡禪喜集》中，每首詩都富有禪學的思想，真是一部佛教詩的傑作。張明慈序中云：“太白多仙風，東坡輒富禪味，遠紹Homer Ponder，近埒Nash Marlowe Anon Donna諸詩哲，然皆千古才人，曠世難一遇！”並引劉仁航語云：“文字般若，以詩為最高，而禪又詩之上乘。坡翁為有史以來詩禪宗師。”

說起佛教徒對詩文的創作，實在可憐得很！因佛教最注重詩文，故古來雖有許多“詩禪宗師”的高僧，大都亦掩而不名，即使傳於世的，他的作品也沒東坡那樣的豐富，那樣的站在一般大眾的立場上去寫佛教思想的禪詩，所以劉仁航稱“坡翁為有史以來詩禪宗師”，也不為過。但晚年的東坡之所以成其為思想偉大的人物，就是受了佛教的恩惠，能探得宇宙之秘奧，於人生觀有了徹底了悟，故其精神能在宇宙間獨往獨來，任運自在，履險如夷，處之泰然。“放浪巔海而如在朝廷，斟酌古今而若若造化”（宋孝宗贈蘇文忠公太師敕中語），何等曠達！杜于皇詠東坡云：“堂堂復堂堂，子瞻出峨眉。蚤讀范滂傳，晚和淵明詩。”龔端瓘每誦之，以為此二十字能說盡東坡一生。然宋人詠東坡云：“東坡謫南嶺，時宰欲殺之。飽吃惠州飯，細和淵明詩。”這與孝宗的話亦相符，才可以說是能道出東坡的一生。東坡的思想既如此解脫，故不但詩豪邁奔逸，即文章亦曠蕩逸群，飄飄乎而遺世獨立，兩赤壁賦正可以代表他的思想。袁中郎也是頂崇拜東坡的人，他說“後賦平直叙去，有無量光景，勝過前賦”；還說：“余嘗謂坡公一切雜文，活祖

師也，其說禪說道理，世諦流佈而已。”（見《中郎全集隨筆》）。像坡公這樣“內秘菩薩行，外現居士身”，以文字作佛事，真不知感悟了多少人喲！

與坡公同時很相好的參寥子，他的詩當然也具含禪味。明楊德周序其《參寥詩集》云：“師詩如嗅伊蘭花，道韻悠然！又如入旃檀林，香風時發！固已上登皎然齊己之堂，次躋貫休覺範之室。”古今這類崇尚詩禪的僧俗詩人，實在很多，上文不過大略舉顯而已。

總之，偈與詩，是頗相契的。禪師的偈，偈中有詩；正如坡公的詩，詩中有禪。楊德周所謂“余近事梵筴，每語方袍善知識：此三要三玄，不離四始六義之微旨；惟是以知詩者知偈，偈乃妙有鉅錘，亦惟以言偈者言詩，詩乃妙脫窠臼。”（見《參寥詩集》序，下同）此等文字，何等可愛！實則我們在方便上，不離文字，而不執文字，那麼曰詩曰禪，言雖有別，理自冥然了，真是“拈花而笑，聞筆而舞”，詩與偈，不作殊觀可矣！

四

詩雖是偶爾的情感流露的東西，要之亦有其種種背景與目的。曠古以來，不論僧俗的詩家，他寫詩的背景與目的，總不外乎這兩方面：一是反映出一時代一民族的政治、宗教、社會等等的情景；一是表現個性的思想與意志。關於這，就要討論到題材問題了。傅東華說：“在於傳統上，以為詩的所有事祇是表現不是題材，所以如古典主義、浪漫主義、象徵主義、神秘主義、意象主義、印象主義之類，都可以拿詩作主體，唯獨寫實主義是差不多和詩的藝術根本衝突的。其實呢，無論甚麼主義都不能完全脫離題材而獨立。”（〈論詩的題材〉，見《文學雜誌》）誠然，詩雖然偏於意象的理想主義，而亦未嘗離開寫實的現實主義，如即事詩、即景詩一類，何曾不是以寫實為題材。故甚麼主義都不能完全脫離題材而獨立，換句話說，就是不能完全脫離現實，甚麼主義都要以現實為底子，方不落於空理空論；因此，宇宙之大，蒼蠅之細，雖皆可

以取為詩材，然亦不無範圍。這在中國古來，也有人說過，鍾嶸《詩品》云：

若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祈寒，斯四候之感諸詩者也。喜會寄詩之親；離群託詩之怨。至於楚臣去境，漢妾亂宮；或骨暴朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊，寒客衣單，嬾閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘返，女有揚娥入寵，再盼傾國。凡斯種種感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？

這已把詩的題材輕輕地加以範圍。但在這範圍裡頭心境相融迸流出來的詩，不是憤世嫉俗，便是吟風弄月，我們固然不妨偶爾歌詠一曲，舞之蹈之，而終難免被人嫌為不大適宜，非足以表現佛教徒的本色。那麼我們寫詩的題材是甚麼呢？照我的意思，擬了如下的範圍：

(一)顯示真如理。真如妙理，法爾天然，法界性海，重重無盡，不假文字的表顯，詩的暗示，茫茫宇宙，芸芸眾生，其誰能解？其誰與歸？佛也不忍看眾生的理性長期埋滅，苦苦地說了八千餘軸詮理的教典；後者論釋，蔚成大觀。雖然，洋洋灑灑的長文，顯理固深，悟解甚難，往往鮮人閱讀，或讀之不盡卷而棄。故欲接引現代一般避難就易喜簡厭繁的根性，使之與佛教發生關係，倒不如精勁明簡的詩歌偈頌，在文藝的筆鋒之下骨子裡含蓄着無形的微妙的真理，使讀者的心嫣然一笑而不自知。讀者既不費時費力，作者亦不費時費力，而具有磁石般的吸引作用，把甚深微妙的勝義諦理，以美麗的藝術的詩歌表顯出來，或隱隱的暗示。

(二)象徵人間苦。文學與社會是有密切的關係，離了社會根本不需要文學，也好像佛教與人間有密切的關係，離開了人間根本便不需要佛教。唯文學世界各國各有各的文學，以各各的文學反映各各的民族精神，以及政治社會等等。但這以一國族為單位，是狹義的文學；佛教是平等普遍沒有種族階級性的觀念，廣義的應該是以整個人類舞

臺的人間為單位而落墨，象徵全個人間的苦悶。雖然，我們住在某一個國土裡，亦不妨利用文學來描寫所住之國的社會痛苦，喚醒人心，像杜甫白香山他們那樣地描寫社會，像古德詩僧他們那樣地描寫人間！

(三)素描僧生活。我們穿的是粗布衣，吃的是老米飯，所過的僧伽生活，自信是很素樸澹泊的，與現在提倡新生活運動的原則，尤其契合。倘在富於文藝性的詩句中素描出來，亦能潛移默化，改變現代社會一般奢侈的矯氣，而使之趨於儉樸的風尚，也不是無意義的！但所謂僧生活，亦不專指這種布衣素食的生活，至少可以粗列四種：1) 寫身世的詩，如八指頭陀與曼殊，寫了很多身世詩。2) 過去高[?]利生的入世生活所寫的詩，現在已大有可觀了，因近來佛徒已改變了從前閉關主文過離群索居生活的風氣，漸與社會接近，所以現在與將來，這類入世的作品，尚有更大的可觀。3) 潔身自守過山居生活所寫的詩，如高僧山居詩的作品，永明、石屋諸大師，多是描寫山居生活，久處喧鬧塵市的人讀之，必有一番清新的境界。4) 過雲水生活所寫的行腳詩，如曼殊的詩，多半是寫雲水飄零的生活。如宋僧保暹〈途次望太行山〉的詩：“盤影遮空黑，愁生入望賒。高來難客路，深去斷人家。翠死寒溪水，香殘別洞花。今宵何處宿？山口日將斜！”這就是寫出日暮行腳、無處投宿的生活情景，正是一例。

(四)吟詠佳山水。平常說：“天下名山僧佔多”，事實如此，並非過言。我們所居的道場，多半是綠水青山，明媚可愛，那種秀麗清奇的風景，是素為一般人所嚮慕的。倘如唐代山水派詩人王摩詰、儲光義他們那樣精致的把它素描出來，於己於人，精神上都有享受的利益。現在如太虛大師，名山佳水，弘法所至，便自然地產生出許多有情有景，有聲有色的作品。

信筆寫了以上四點，說是我們佛教徒詩材的範圍，似欠妥當。其實呢，我們所要取材的實在也逃不脫這些，能照這些去信口吟來，論理、抒情、寫景、紀事的詩，可能都成妙諦；其它擬古、感懷、送別、寄贈等等的詩，也不外乎此種題材了。

現在還引清顧文澄序當湖隱禪上人的《禪餘吟稿》中一段文，作為我們應寫怎樣的詩作參考：

披誦載周，落落寫松篁之韻；合毫振響，淵淵出金石之聲。其言情，則無著天親，同心友誼，烏烏如訴，有淚皆鵲；耿耿不忘，我心匪石；宛爾性真之著，藹乎仁者之言。其寫景，則曉風殘月，柳三變之詞心；近水平山，倪雲林之畫意。其高曠也，如皓月當天，眾星俱隱；其執著也，如巨舟引重，浩氣獨行。它如觸景興懷，因文見道，則遠公蓮社，還須詩外賞心，支遁禪機，始信言中有物；固不僅裁雲鏤月，緯綺思於吟壇，波撼氣蒸，縱奇觀於筆陣也。

五

關於詩的聲律與韻腳，古來就有限定，一直到現在，大家依然是循規蹈矩，千篇一律地寫作。自從經過五四新文學的運動，在新文藝思潮激蕩洶湧的聲浪中，雖也有人把舊文學的詩壇掀翻，從新文學的詩壇上豎出新詩的旗幟，年來的哩呢啲的新詩，更如雨後的春筍，蓬蓬勃勃；然而舊詩仍舊為一班新文學家所好，如郁達夫、周作人等還是要哼出許多動人的舊式詩。所以我想我們祇要有意義，有作用，不論舊的文言詩，新的白話詩，都可一樣寫作。不過寫新詩時不要過於流俗淺陋，像普通一般作家隨便哼了幾句土話，也算是新詩；寫舊詩時也不必拳拳服膺斤斤乎聲律與韻腳。譬如說“一三五不論，二四六分明”，設使偶然得到精彩的警句，祇因一二字數的平仄不對，就費了一日一月乃至若干長時間去搜腸絞腦，所謂“推敲夜不眠”，那真夠蠢！因為寫詩原為快樂的，就是苦悶極了的人所寫的詩他如果能把自己無處申訴的苦悶表現出了時，他那剎那間的心境一定也是很舒暢的。真如馬太·亞諾爾特(Matthew Arnold)所謂：“詩的作品，應該見得是人們能由其中獲得快樂的一神美象。當在一件藝術作品所表現的最悲劇的情景面前，我們都曉得快樂的情感仍舊可以

維持，極徹底的不幸和極鮮明的痛苦的表象，都不足破壞這種情感。情景越是悲劇的，快樂也越深，而情景之悲劇的程度，是跟它的可怕的程度成比例的。”所以吟詩若是苦吟，反而失了詩的原意了。至於韻腳，除了古韻可通的不說，也不妨變通之像現在的新體詩一樣押“自然的音韻”。芝峰法師也主張這樣，而且已經實行。他曾戲說：“我們住在白湖，我們所寫的詩，都聽其自然押韻也好，將來可自成白湖學派。”實際上我們還有無窮的教義待深造，無上的事業猶未做，時間也不容許你那樣去推敲雕琢，即使給你做到抑揚頓挫，惟妙惟肖成了一個“詩匠”而已，與己何干？與人何干？雖然，這種不拘泥聲律與韻腳的主張，亦不自今始，古已有之，如嚴羽云：

近代諸公(……)且其所作多務使事，不問興致，用字必有來歷，押韻必有出處，讀之反復終篇，不知看到何在？

這就是指出咬文嚼字，呆板押韻的詩祇有軀殼沒有靈魂的弊病。唐僧釋皎然著《詩式》，在“明作用”中也說詩有特別作用，不為聲韻所拘：

作者措意，雖有聲韻，不妨作用，如壺公瓢中，自有天地日月，時時拋針擲線，似斷而復續，此為詩中之仙；拘忌之徒，非可企及矣！

所以，我們寫詩，頂好不拘泥於聲律與韻腳；同時亦不能輕視之而完全放棄形式，因形式與內容是很有關係的。形式是熟練技巧問題，技巧高妙，方能引人入勝，否則內容即使臻到“白雪陽春”，也很難招人注目，不能達到作者的目的，更不能由外形而引人入於內理。寒山、拾得二大士的詩，就是少顧到形式，故顯示真如理，象徵人間苦雖深刻，當時也曾像歌謠一般家喻戶曉盛行於一時，而在現代，對於一般酷愛文藝的人，殊難引之入勝。曾見笑驚君在《自由談》上發表一篇論詩的文，他也極

力推崇論詩如論禪，而結論則說：“諸如王梵志寒山拾得邵康節的俚語偈辭，雖大富禪機，也未便把它認為無上珍品。糊里糊塗的玩意兒，應該從最大的區別處肅敬迴避。”這就因形式上的缺乏（其實不是少顧到形式，是因古體詩與近體詩不同，原來不重形式的，不但寒山拾得為然也），就不能使笑驚君等一般人認識而鑒賞寒山拾得的內容極高的作品，反而胡說地嘲為“糊里糊塗”。黑格爾說“古人是在已有形式中存在着”，可見形式也很能代表作者的精神。至於內容，亦須坦白真樸，言中有物。戴叔倫論詩云：“藍田日暖，良玉生煙。”司空表聖云：“不着一字，盡得風流。”劉蛻文塚銘云：“氣如蛟空之水。”嚴羽云：“如鏡中之花，水中之月，如羚羊掛角，無迹可求。”姚寬《論溪叢語》載〈古琴銘〉云：“山高溪深，萬籟蕭蕭。古人無蹤，惟石嵒嶢。”東坡〈羅漢堂〉云：“空山無人，水流花開。”施潤章稱王漁洋詩如“華嚴樓閣，彈指即見”。在這些論詩的名言裡，都可以反映出內容臻至上乘的作品是甚麼。又如姜白石的〈詩說〉云：

僻事實用，熟事虛用，學有餘而約以用之，善用事者也；意有餘而約以盡之，善措辭者也；句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也；句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也，始於意格，成於字句。詩有四種高妙：一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。一篇全在結句：如截奔馬，辭意俱盡；如臨水送將歸，辭盡意不盡；若夫意盡辭不盡，剡溪歸櫂是也；辭意俱不盡，溫伯雪子是也。

在這裡面，也可以顯得出形式與內容俱臻完善的詩是甚麼？哥德(Goethe, Johann Wolfgang Von)說：“詩中有兩種‘玩藝者’(Dilettanti)，一種忽略了不可缺少的機械部分，以為他祇要能夠顯示精神和情感，他就已經盡責了；還有一種僅僅靠機械主義去做成詩，在那當中他已獲得了一個藝匠的敏

捷，卻沒有靈魂和實質的。”又說：“前者是害了藝術，後者是害了自己。”這兩種“玩藝者”的弊病，換句話說，就是前者是偏於內容，後者是偏於形式；偏於內容，故祇有精神和情感，偏於形式，故沒有靈魂和實質。是知詩的內容與形式，不可偏廢。邁爾(Mayer Robert)亦說：“原始的預言家的詩中缺乏形式的元素；詩匠的詩中缺乏個性的元素；以詩為專業者的詩中缺乏真實的元素。”此語一針見血，可謂深得論詩的三昧。詩對於形式、個性、真實三元素都要顧到，真實、個性，就是詩的內容了。

現在可從我們中國古來的詩壇上，舉出兩類人物來做榜樣：內容應如陶淵明一流人物的骨子精煉；形式要如白香山一流人物的婦孺能解。

晉陶淵明詩，閑灑、幽恬、沖和、真樸、清腴、峻潔、豪放、飄逸都有，實為中國歷史上不可多得的偉大的詩人。朱光潛說：“詩的極境在兼有平易與精煉之勝，陶潛的表面雖然平易而骨子裡卻極精煉，所以最為上乘。”（見《人間世》〈詩的隱與顯〉）常燕生說：“幽默作品有三乘：無所為而為為上乘的幽默，有所為而為是中乘的幽默，不知所為而為是下乘的幽默；陶潛的作品就是無所為而為的上乘幽默。如‘採菊東籬下，悠然見南山’（見《論語與我》）我以為在這“無所為而為”的裡頭，是含有“無所不為”的幽默的。但這不過是現代人對他作品的認識與批評；而古代也早已有了定評的。愛慕他而受了他的影響的詩人，古來真多，現在可舉其要者：

（一）李太白的偉大飄逸處，不無受其影響。

（二）王維、孟浩然、儲光義諸詩人是其尤者。沈德潛論唐人學陶云：“王右丞得其清新，孟山人得其閑遠，儲太僕得其真樸，韋蘇州得其沖和，柳柳州得其峻潔。”此諸人為唐代有名山水派詩人，而其為詩，皆模擬陶詩。

（三）北宋詩壇上四大權威（歐王蘇黃）之一的蘇東坡，也很慕陶；他還費了許多時間寫成《和陶詩》四卷。《峴傭說詩》云：“陶詩多微至語，東坡學陶，多超脫語，天份不同也。”

(四)與坡公同時的僧道潛，也很愛陶。《冷是夜話》云：“道潛性褊，憎凡子如仇，作詩追法淵明。”

(五)南宋愛國詩人陸放翁，《宋詩研究》中說他的詩的來源，受古人影響最深者，為陶潛、杜甫、李白、岑參、梅堯臣，而尤以陶詩為最。如云：“放翁最模擬陶詩，無論潛的為人和詩，放翁都表示無限的滿意，如〈讀陶詩〉：‘我詩慕淵明，恨不造其微。退歸亦已晚，飲酒或庶幾。雨餘鉏瓜壟，月下坐釣磯。千載無斯人，吾將誰與歸？’”“陶謝文章造化侔，篇成能使鬼神愁。君看‘夏木扶疏’句，還許詩家更道不？”

(六)南宋田園詩人范石湖，他的詩自然要受陶的影響，因陶原來就是隱逸的田園詩人。《宋詩研究》云：“自陶發現田園詩，替詩的園地開闢了一個新描寫境界。但這個素淡而幽恬的境界，卻不投功名心重的中國文人的嗜好。有時大家都要題幾句隱逸的詩，以自鳴其高，其實有幾個文人願意老死柴扉的？……”

我們並不因為模擬陶詩的人多而推崇陶詩，實在因陶詩平易兼有精煉，那種飄然瀟灑的風度，正與我們飄然出塵的氣概相近，所以最適宜玩味陶詩一流的如李白、王維、孟浩然、儲光義、岑參、蘇軾、僧道潛、陸游等的作品。此中王維、東坡等作品尤含佛理，道潛是佛徒更無須說了。

至於杜甫、韓愈、孟郊、賈島等一流人物的詩，描寫社會的痛苦雖很深刻，而多於生澀、奇僻、佶屈聱牙的苦吟。如李白贈給杜甫的詩：“萬苦山前逢杜甫，停車戴笠日當午；為問別後太瘦身？祇為當年吟作苦！”為了吟詩把自己的身體弄得骨瘦如柴，弱不禁風，這實在要不得！又如賈島自謂：“二句三年得，一吟雙淚流！知音如不賞，歸臥故山秋！”這樣苦吟之深而帶着喪之臉的態度嘔詩，更加要不得！但像孟郊的詩：“食齋腸亦苦，強歌聲無歡！出門即有礙，誰謂天地寬？”亦是極好的作品，故不可一概而論。

現在要說白居易了。白詩的長處，就在作風的流暢，形式的通俗。《唐詩研究》云：“白居易詩最大的成功，簡單說起來，便是一方面掃除中唐詩漸趨典雅的風格，而用白話作詩；一方面又

打破中唐詩吟風弄月的描寫，而以社會痛苦題材做為資料。如〈重賦〉、〈傷宅〉、〈侮中〉、〈婦人苦〉、〈賣炭翁〉、〈母別子〉、〈新豐折臂翁〉，都是白居易試用白話描寫社會悲劇的成功作品。”這種白話形式的作品，才合一般社會民眾的口胃，所以“二十年間，禁省觀寺郵候牆壁之上無不書，王公妾婦牛童馬走之口無不道。至於繕寫模勒，街賣於市井，或持之以交酒茗者，處處皆是。”（〈長慶集序〉）其流傳之廣，可以想見。他死了，宣宗挽詩云：“綴玉聯珠六十年，誰教冥路作仙詩？浮雲不繫名居易，造物無為字樂天。童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇。文章今滿路人耳，一度思卿一愴然！”以九五之尊的帝王也如此佩服他，就是因為他的詩通俗普遍而感人之深啣！

其次，是南宋白話詩人楊萬里，他最初也很愛苦吟的，如他的〈書莫讀〉一詩中云：“讀書兩眼枯見骨，吟詩一字嘔出心。”“口吻長作秋蟲吟，祇令君瘦令君老。”《宋詩研究》云：“楊萬里在他用白話寫自由詩的時候，發現了一個偉大的詩人，最使他謳歌崇拜的，那是中唐詩人白居易。”試看楊萬里的〈讀白氏《長慶集》〉：

每讀樂天詩，一讀一回妙。
少時不知愛，知愛今已老！
初哦殊歡欣，熟味忽煩惱！
多方遣外累，半已動中抱。
事去何必追，心淨不須掃。
追嘆欲掃愁，自遣還自擾。
（…………）

樂天詩居然能夠使楊萬里讀到忽欣忽愁忽笑忽惱，可見其入魔之深。他晚年還有一詩說：“病裡無聊費掃除，節中不飲更愁予。偶然一讀香山集，不但無愁病亦無。”於是他也大大地改變作風，吟起白話詩而得到“白話詩人”的雅號了。

因此，我們的作品的形式，亦應要學白居易一流人物，老嫗能解，通俗普遍，使我們的作品大眾化，成為民間文學！

祇有形式沒有內容的詩易流於浮淺，祇有內容沒有形式的詩容易流於艱深，故舉了陶白兩位人物作為我們寫詩的借鏡。

六

“着了袈裟事更多”，做現在的佛教徒，尤其是我們負着偉大責任的學僧，看見現代佛教那麼的暗淡無光，中國僧制那麼的不良腐化，極力宣傳革新運動重振法幢已覺精神來不及，哪裡還有如許閑功夫去吟詩作對，去學風雅！這種教訓是很對的！也是佛陀的教訓！不過，詩這東西根本是要聽其自然的，並不曾叫你勉強去硬作，所謂“文章本天成，妙手偶得之”，作詩亦復如是。平常說“吟詩”，也正是顯明詩是偶爾感情流露的東西，並未說“作詩”，叫你錯過了“用功辯道”的工夫去死作。緣境一遇，偶然哼了一點，足以表現個性的思想與意志，同時又能給讀者一些感悟，也並非無意義的！古來佛教中也不知有多少大德寫了多少的詩，而因佛教素不注重詩文，大都湮滅了！總之，向來的佛教與社會距離太遠了。我們的吟詠，也不妨把它當做接近社會的宣傳工具，不是要成為一個純粹的詩人在詩壇上大露頭角容易拿稿費當飯吃，若那樣就要成了佛教中的廢人了。

上面說過，詩非勉強造可作成的東西，所以根本不受任何條件的限制，但現在還把我的小意思明顯地寫在這裡，作為無條件的條件：

- (一)不無病呻吟墮在一般詩人的陷阱；
- (二)不刻意雕琢浪費了寶貴的時間；
- (三)利用學教行持的餘暇來習作。

利用餘暇者，因受過佛教思想熏陶的人的思想，不是自己誇大，大多超過常人的頭地，若再不利用餘暇的時間把大好的思想表現出來自利利人而無聲無臭地放在肚皮裡爛掉，很覺可惜！詩式論文章宗旨云：“康樂公早歲能文，性穎神澈；及通內典，心地更精，故所作詩，發皆造極，得非空王之道助邪！”自佛教東漸，指使理性，智慧較利的文士騷人，或陰奉陽背，或陽奉陰背，或陰陽俱奉，受其思想發而為詩文者，比比皆是，何祇康樂公而已哉。清黃文昭所謂：“夫既妙於禪，將其緒以工詩，詩固無有不妙也。”（見愚庵禪師《莖草堂詩集》序）我們應本此旨，不妄自菲薄，利用餘暇，拾其“餘緒”，黽勉吟詠，自利利他！

通一法師講〈我們與文字〉（見《人海燈》），引台昆雪（De uincey）的話：“先有知識（Knowledge）的文學，其次有力（Power）的文學，前者的職能是教（Teach），後者的職能是動（Move）。”中國過去佛徒弘化是偏重在教的方面着力，所以他的結論是要認識“力的文學”之功能。我想，詩正是“力的文學”；這意思已在第二節中大略說過了。其實佛教的文學根本便是動的力的文學，祇缺少了人把它運用表現罷了。現在已有許多以文字作佛事的大德正在努力創造了，這是值得高興的喜事！

與文學素昧平生，詩尤其是門外漢的我，偶然讀了十數部僧詩，十數部詩話及關於文學的書，和向來的一點感想，就寫了這篇文章。但因時間和能力所限，祇能描出了一副輪廓，謬誤自知難免，希望讀者大德智識們進而教之！

（1935年2月5日撰稿）

《石火集》前序

詩，是文字；佛教，是離文字而談文字。

有人說，佛教是排斥文字的；我以為未必盡然，佛教並未排斥文字，文字的排斥和不排斥在

人的執見而已。佛教在重實證，破執着方面，所以不重文字，然由文字而會實相方面何嘗不重文字呢？故與其說佛教排斥文字，不如說佛教的究

竟目的在證悟實相，而忽視初步工夫的文字法門罷了。向來的佛徒或昧斯義，滯惑文字，於是便無形中造成一派排斥文字的思想；而另一派又因其厭離文字太甚，過於暗中摸索，於是又造成一派排斥不立文字底思想。是知文字的排斥和不排斥，又完全在人的善用和不善用，善用者就成文字般若，不善用者便落文字葛藤，與佛教的本身了無交涉也。然古來在這兩派思想的趨勢上，後者總不敵前者，所以歷代的僧詩大都湮沒，即不湮沒亦若存若亡了。宋釋惠洪著了一部關於詩的書，顏曰“天廚禁鱗”，可以思過半矣。

雖然，詩能陶冶性靈，於人生並非毫無利益，與佛教亦不無關係：（一）詩是把剎那間所感觸到的所想象到的意境用精簡美麗的文句抓住它的東西，若意境高妙入神，不但作者久而讀之可以重溫舊趣，即讀者體會時亦同樣的得着怡悅；（二）詩是富於感情的文學，其感人之深，足以改變個人的個性思想；（三）詩與偈盡相近，古來許多行者往往於有意無意間流露出一些富於禪意的句子，把大乘佛教底思想表現出來；（四）佛教徒一生所過行雲流水的生活，都是詩的生活，能利用行腳閒暇時吟詠之，表現之，亦未始沒有意義的。這幾種意思，在拙作〈佛教與詩的我觀〉一文中已有較詳的論及，其中尤以詩的感人之深和佛教感化力最有關係。不但詩是如此，凡是有意義具磁力的文字，我想都是一樣的感人！不說別的，就說我們自己的文字因緣吧：

通一法師和我如陌生路人，素未謀面。自他接辦《人海燈》雜誌後，感教風之隳墮，冀僧眾之覺醒，發為詩文，常帶感情的筆鋒，使我由文字認識他底個性思想與志趣；同時他亦不時向我要稿，於是我們便在精神上發生交遊了。不過他的文既流利雄健，詩亦清新可口；而我則顯理既愧八指，言情又羞三郎，兩者都瞠乎其後，烏可以混集一起，致使魚目訛珠，奴郎莫辨？所以他雖然老早就有把合出近詩的意思告我，並屢屢索序於我，而我一直到現在還不曾向他表示可否，也沒有寫序。

老實說，我不曾寫過一首自己滿意的詩，故雖有所塗，覆瓿隨之；即平日聽到別人談詩，也覺意味索然，原因是自己寫不好詩，所以厭詩。自從前些時日偶然寫了十首〈讀高僧山居詩〉請教大醒上人；他來信說：“每讀新詩，喜甚；君詩才天就，當來大有可觀，非吾所能及也。望多讀古人佳品！”因了這個鼓勵和指教，使我近來對於詩感到興趣時，又隨意哼了一些。故集中除了十幾首是年前的，餘者是因大法師的話鼓動我寫作的力而寫作的，是應該感謝的；雖然，我不承認我有天才，壓根兒就不知天才為何物？

總言之，醉翁之意不在酒，我們的印詩不在詩的工拙，是想在石火電光的幻影中抓住一點子痕跡來紀念我們一種相結識的因緣吧！質之通一法師以為然不？

（1935年8月5日草於樂清至永嘉舟中）

暹羅紀遊：巡禮佛統大金塔

南傳的佛教國家，佛塔最多的，要算是緬甸了；尤其是仰光的大瑞光塔，那是舉世聞名的金塔，在這世界上，也找不到比這金塔更偉大更莊嚴的第二個金塔了。然而，在泰國的佛統這個地方，有個佛統大金塔，亦是一座極宏偉壯觀的大建築物，雖然它沒有仰光大金塔那樣四圍如小山起伏地圍着百多個各色各樣的小金塔，像綠葉襯

托牡丹那樣，把大金塔點綴得更莊嚴，更精緻，但是一片金碧輝煌，一種巍峨壯麗的氣象，還是不相上下的。而且還有一點是為仰光大金塔所不及的，那是佛統金塔所佔的基地約四百公尺，其圓形外廓的地面，約佔華地八百畝之廣。如果要觀望式的繞塔一周，須費兩小時的時間，說來也夠驚人了。

這個金塔，距離曼谷市區不到一百里，汽車一小時可達。在四月廿五日那天早晨，林理事長、陳財政、馬秘書及同篤之、卓悲世、李廣明、劉錦春、陳法魯諸理事，僱了兩輛汽車，前去朝禮。大約九時出發，十時多即抵達其地。據守塔的人說，每年四月十五日，都舉行一次盛大的香會，並開放任由各國朝山進香的善男信女來巡禮參拜，其熱鬧的情形，如我國人從前在六月十九朝禮普陀，但是與之一比，亦有小巫見大巫之感。因龍華社的理事與主管此塔者素有交情，遂得特准開放，供我參觀。我們入門先拜大金佛，再轉入圓形的走廊去參觀，瞧見塔邊陳列的許多木漆櫃中，都是擺着古代印度的佛蹟，有裝塑的銅像、鐵像、石像，有殘缺不全的佛頭、佛手、佛腳，以及其它種種有關佛世時代的碑銘，全是佛教文獻的史跡，都用梵文或英文記載。據說這塔是曼谷王朝建立的，這些佛世的古蹟，都是那時從土中掘出來的，極有東方雕刻藝術的價值。所以這個塔平時不開放，其原因恐怕也就是為保存這些古代藝術雕刻了。這時已近午時，烈焰當空，火傘高張，我們還沒有遊到半小時，已汗流浹背，看得眼花撩亂，想出來休息。同時他們都說，全塔四圍都

是擺着這些古董雕塑，看過一角，便知大體，不必巡兜一圈，花費兩個多小時，而我們預定還要去遊北碧慶壽寺，恐怕時間不夠支配，於是就匆匆出來午餐了。

在午餐時，我向他們追究這個塔的來歷。原來相傳在曼谷王朝某一代，出了一個高僧國師，很了不起，頗有神力，能預知國王將誕生太子，而這太子前世是與父王有仇恨，將有“殺父之災”，好像與古印度的阿闍世王一樣。國王知事如此，祇好預防，當太子生下來不久，就把他送到這佛統這個地方，另行撫養，以防不測。後來太子大了，還不識父王，父王亦不識其子。適朝中叛亂，父王從亂軍中逃到佛統，太子誤為敵人，舉刀把他殺了。事平之後，太子得知自己誤殺了父王，心懷慚愧，精神不樂，遂發起建築此大金塔，以期懺悔贖罪，並命名為佛統，意思是求佛的力量加庇，以續王統，用報親恩。在這段動人的歷史故事中，使我們認識到那個國師的確道行高深，具三達智，能知過去；同時加深我們認識因果報應的事情是不可倖免的，除非你不做，做了還是一定要受報的，縱使你想逃避也是逃避不了。其中的道理，是非常微妙不可思議的，不由得你不信。

緬甸紀遊：把身心溶冶在大金塔中

全緬佛教最著名的勝蹟，是仰光大金塔。這個金塔，世界上不知有多少佛教人士對它懷着嚮往之情，從千萬里外專誠來朝禮，比之從前中國人在六月十九朝禮南海普陀山的心情，要過之百千萬倍。我們既抵仰光，距離世會開幕尚有兩天，就懷着一顆至誠心，先去朝拜偉大的佛教遺蹟——大金塔。

大金塔稱它為大，因它佔地約七十萬平方尺。稱它為金塔，因為塔身上箔有金塊，陽光映照，金光萬丈，燦爛無比。緬俗亦叫它做“瑞大光塔”，瑞是金的意思，大光則為仰光的古名。“瑞大光”的意思即是“大光城的金塔”。

大金塔是建築在申骨達羅山崗的頂端，該山崗是勃因山脈的終點。當我們車抵塔下，遠遠的就先脫鞋，手裡拿着塔前買來的香花，虔誠奉獻。在大塔的四圍，有很多塔子塔孫，好像一班小孩擁戴着一個衣衫婆婆的老祖公。我想數數那小塔究竟有多少，祇數了一角，就有幾十個，真是佛多眼花，塔多目亂，數了幾次都數不成。步入塔中，對着金佛的莊嚴，建築的精美，使人身心都溶化在佛的偉大懷抱中，生起無比的信仰力量，激動無限的宗教情緒，體驗到佛教中“見相種福”這一句話，是有至理的；祇可惜趨時的青年，都標榜着大乘，出世，無為，那些好聽的名

詞，把“見相種福”的方便，都視作人天福報而忽略了。

據大金塔信託委員會的記載，大金塔的結構，共有九個部份，即塔基、壇臺、鐘座、緣砵、蓮座、蕉芭、寶傘、風標、鑽珠。九個部份的尺度，統計如下：(一)塔基周圍是一千四百二十尺，高度是二尺四寸。(二)壇臺分作三個：第一壇有十五尺十寸高，周圍是三百二十二尺二寸長；第二壇有三十八尺五寸高，周圍一百九十九尺二寸長；第三壇是二十五尺十寸高，周圍是一百八十四尺長。(三)鐘座，鐘頂的圓周有一百九十二尺，鐘腳的圓周四百四十三尺，高度七十尺四寸。(四)緣砵，係因該處似一個傾覆的緣砵而得名，高度四十一尺。砵頂有“花巾”，因該處似一條有浮花的中帶。(五)蓮座，高度是三十尺五寸。(六)蕉芭，係因該處似一蕉芭而得名，共五十二尺一寸高，中部的腰圍有七十三尺十一寸，芭頂是二十三尺六寸。(七)寶傘，有四十五尺七寸，直徑是十四尺六寸，全座寶傘的高度是三十三尺。該寶傘係緬王曼同所奉獻。(八)風標，為旗幟形，高十五尺，為二尺半，長四尺八寸。上面鑲嵌鑽石一千零九十八枚。另有其它寶石共一千三百三十三粒。(九)鑽珠，這是一個鑲嵌鑽石的金球，直徑是十七寸，裝在風標的頂端，充作風標的旋軸。這個鑽球上面，共鑲嵌有四千三百五十顆鑽石，其它種類的寶石，則有九十三顆。這樣一個由金箔珠寶飾成的金塔，若不是古人信敬至誠達於極點，必難有此建築。若是現在的聰明人，哪肯花這許多黃金寶石來建塔呢？在塔頂稍下的平滑無縫的金磚上，有幾處生長尺餘高的碧綠的草木，微風吹動，與金輝閃耀，洋溢着無限生機。據說緬人以此為瑞，不准任何人把它除去。在熱帶枯燥硬性的磚皮上，生此瑞草，確稱奇物，使人欣慕不止。

大金塔到底在甚麼時候建築起來？在緬甸亦無正史可稽，多半是抄襲錫蘭的歷史。據傳說：瑞大光塔在14世紀以前，還有一個無名的小型塔；而且該塔的前身，還是印度移民建築在申骨達羅山崗上的一個小神龕。至於大金塔的起源，據緬甸傳說：

二千五百多年以前，端低附近的得楞有經商的兄弟二人，兄名達普陀，弟名波利迦，聞說印度發生饑荒，他倆要發一筆橫財，滿載一船米粟到印度去，在恒河中登陸，僱了五百輛牛車運載米粟到毘舍離城。一天，在途中，牛車之輪突然不能轉動，兄弟正感莫名其妙之際，發現一女神在他倆面前出現，說前世是他倆的母親，並告訴他倆：佛陀釋迦牟尼現在連輪樹下作七七四十九日禪定思惟，叫他兄弟前去膜拜項禮以徵福佑。兄弟隨即前往膜拜，將所帶美食，獻給佛陀。佛陀就從頭上拔下頭髮八根，命他倆帶回家鄉，在中骨達羅山崗上築塔珍藏。兄弟既得佛髮，就將米粟賣去，以便回鄉，當他倆正要離開印度，被佛陀的敵人阿闍世王攔劫，拿走了兩根頭髮，在歸途中又被龍王劫去了兩根，返抵家鄉，祇剩下四根了。

得楞王烏伽羅巴，聽說他倆帶回佛髮，就率領扈從在江邊迎接，並舉行盛大慶祝會，一連七天。到要建築佛塔時，能天帝下凡幫助，素麗、育訶尼、阿彌沙、陀奇那等四位神祇，找到佛陀要他們築塔珍藏佛髮的申骨達羅山崗，並在某地發現前三世佛的遺物——拐杖、滴壺及浴袍。他們準備將這些遺物與佛髮一齊珍藏時，烏伽羅巴王將盒子打開，發現盒內所藏的佛髮並不是四根，而是八根。這些佛髮，突然昇騰至離地約有七棵棕樹相連的高度，光芒萬丈；在那時，忽現許多瑞事：跛子能健步如飛，啞子能開口說話，聾子亦能聽到眾人喝彩的呼聲，鑽石珠寶如大雨滂沱般落到地面，多至齊膝。時能天帝將佛髮珍藏於寶龕後，蓋以金塊，然後建築金塔在上面，高達六十六尺。

按照一般的傳誦是這樣說的，但據緬甸正史，則提到在十四世紀時，得楞王般若烏於一三七二年前往大光，修築該地的佛塔，到十五世紀中葉，得楞王般若堅增築佛塔至三百零二尺。又傳到得楞女王信修布時，她禪位給女婿達磨悉提，自己退居紅土坡，晚年更致力佛教事業，曾將大金塔壇臺增築，高五十尺，闊三百碼，砌圍牆，豎石欄，在塔周遭遍植棕櫚樹，在塔臺上遍鋪石板，建造亭

榭，首次將塔箔金，特命四十四人守望塔燈，毋得使之熄滅，並獻五百戰俘為塔奴，可見得她對佛塔的信敬與崇拜了。

達磨悉提自繼其岳母信修布登王位於白古後，乃在大金塔的東門，豎立碑文，敘述塔的歷史，至今仍在。他又奉獻了一座重約十八緬斤的銅鐘予佛

塔。這個鐘直至公元1960年間，被葡萄牙人提勃烈多擄走，用木船裝運至仰光對岸的丁因；但在中途沉沒，徒然喪了一件寶貴的法物。

目前，這個金塔的高度，是三百二十六尺，這是達磨悉提以後，由雍籍王朝三世緬王孟駁增築的，算是最後的增築了。

方便道中的佛教藝術

佛法，亦叫做佛道，是指佛陀親自悟證的覺道。這道有“般若道”與“方便道”之分。般若道是佛陀所親證諸法實相的“根本智”，乃純粹絕對的佛法，非思量分別所能議擬；方便道是從根本智體上所起的“後得智”，是化度眾生的方便施設。在這方便道中，世間甚麼學問，都可以容攝之作為助道的因緣。現在所說的佛教藝術，就是佛教方便道中的一種道法。

釋迦牟尼佛教人，為求證真實道，要用種種方便法門。所以他在《華嚴經》裡說：“菩薩求法當於何求？當於五明處求。”所謂五明，即是古印度的五種學術。五種學術中祇有“內明”是佛學，其它“聲明”的文字語言學，“因明”的理則學，“醫方明”的醫學，“工巧明”的美術學、工藝學以及科學，都是佛學以外的學問。現在佛叫信徒們要遍學五明，可見做佛教徒的，為了方便應世，除研究佛學外還應要研究世俗一切學問。因佛教以慈悲為本，方便為門，不打開方便的大門，深入社會各種學術的堂殿，瞧瞧人家的東西，祇顧自己關在深山裡閉門造車，把佛法作為自我陶醉，那些不但一切方便的活用活不起來，就是連根本的慈悲恐怕也要喪失了？六祖惠能說得好：“欲擬化他人，自須有方便，能使他無疑，便是自性現。”他能體悟世尊的從真出俗的思想，提倡“佛法在世間，不離世間覺”，真不愧稱得中國禪宗的革命人。

現在不談別的，單就藝術一部門來說，它是印度的五明之一，是佛徒亦應學習的學問。同時，藝

術雖是外學，與佛教的內學，卻極有相通的氣息，所以佛教徒對於藝術，更要具有正視的眼光，抱着正確的態度。

先就藝術的性質來說，藝術的作品不論書畫、詩詞、雕塑、歌曲等，都有陶冶性靈的作用。所謂“書能養心，畫可適性，詩詞歌曲，可以怡情。”所謂“遊於藝術而進於道。”故藝術的修養，正是修養佛法的初步工夫。因藝術的書畫等，都屬於美育，以美育來訓練心理，使此心去惡向善，趨於無邪之真，便可美化心境；而佛法呢，教人“諸惡莫作，眾善奉行”，轉識成智，舍妄歸真，以臻於人生至善至美之境，則整個身心，整個世界都淨化了，都藝術化了。所以教人培養正當的藝術情緒，與培養宗教情緒，其間關係是極為密切的。即基於此點，有人以為(如蔡元培先生等)，在未來的世界人智更加發達，那時祇需要有藝術就好，不需要再有宗教，於是主張以藝術取代宗教，其實並不盡然，藝術與宗教是各有獨立性的，並不需要更代。這因藝術的境界，祇是一種偶然的觸發，很容易消逝的，不如宗教上所獲之靈境是可以持久不失，作為精神上永遠的安定。譬如我們見到一件藝術作品，心靈上不期然起了美感，但當這件美術作品轉移時，心靈上的美感也會隨之消失，若是從宗教(此處專指佛教)修養上發生的靈感，那是永恆的存在，便不是這麼一回事了。所以藝術是藝術，宗教是宗教，不必以藝術取代宗教，實際上也是取代不了的；不過由藝術的修養進入宗教的修養，把藝

術工夫視為宗教工夫的前奏，那倒是很順情合理的，基於此點，故宗教徒對於藝術，對於有素養的藝術家，應該要採取尊重的態度。

現在再從藝術的歷史來檢討中印佛教徒在藝術上的成就，及其對於藝術的貢獻，那麼我們對這些佛教的藝術家，不但生起尊重的態度，而且還要生起學習的態度，希望能繼承佛教先賢的藝術文化事業，使它發揚光大，造福人群。

考佛教自東漢明帝時代傳入我國。當時明帝因夜夢金人，遣蔡愔等到天竺求經，並取回釋迦佛像，後來在洛陽白馬寺的牆壁上，才發現千乘萬騎繞塔三匝圖的中國佛教繪畫。又史傳明帝曾將蔡愔等所帶回的經像圖籍，摹寫多本，藏於南宮的雲臺及高陽門等地。上有所好，下有所效，所以佛教的繪畫就漸漸多起來，引起當時許多中國畫家的鑒賞與效摹。而這圖像的底本，據今人所考，都是出於印度阿薑塔（AJANTA）石窟的遺蹟。阿薑塔石窟在今日是和我國的敦煌石窟，同稱東方的藝術之宮，簡直是世界藝術的樂園，而其中的作者，多半是虔誠崇佛的佛教徒。這是應該值得我們後世的佛教來誇耀的。

自東漢末朝，災運衰微，魏蜀吳三國相繼鼎立。世局亂離，人心傾佛，於是佛教在六朝時代，逐漸由北方蔓延到內地，以致隆盛於江南，幾轉移了中國文化的重心。如北朝的符秦姚秦都深信佛法，崇揚不遺餘力。南朝的梁武帝，偏安江南，更得崇奉佛教的好機會，造寺度僧，不知其數。讀杜牧“南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中”，足證江南佛教之隆盛。在兩晉時代，佛教傳入內地，多由西域直入北方的陸路，以洛陽為中心地點，到梁朝因海運開通，印度僧侶多從海路東來，轉以建業為中心地點，佛法各從南方漸次傳流到北地。這時印度僧既多從海道而來，於是印度美術，亦多從海路帶入南方。梁武帝且命郝騫到印度模造衛國陀那王的佛像而歸，大興寺院，廣繪壁畫。使這時期佛教的繪畫，在中國的繪畫史上成為重要的主點，影響所及，使當時著名的畫家如東吳的曹不興，西晉的衛協，東晉的顧愔之，劉宋的陸探微，南梁的張僧

繇等，都接近佛教的畫風。且其時印僧康僧會受到東吳孫權的崇信，特建建初寺為他安居。據說曹不興曾從那裡摹寫他從西域帶來的佛畫儀像；不興的弟子衛協，後來且成了畫佛的專家。無疑的，這都是從印僧注重佛教畫的感召，所以能使我國的佛畫家日漸增多，如張墨、謝赫、毛惠遠、曹仲達等都是當時著名的佛教繪畫家。

六朝以及隋唐之世，原為我國佛教的黃金時代，中印名僧輩出，他們以慈悲心精研佛學為根本，同時亦以摹寫經像圖籍為傳教的方便。如《民國美術年鑒》說：“天竺的康僧會和佛圖澄，龜茲的鳩摩羅什，及我國求法的智猛，宋雲等，沒有不以圖畫佛像為弘道的第一方便；尤其是擅長繪畫的迦佛陀摩羅提吉底俱等僧侶來華，以及壁畫的新輸入，張僧繇因先傳他的手法，而成新機局者。”在隋朝，又有印僧尉遲、跋質那、縣摩拙義、拔摩等，都是擅長西方佛像及鬼神人物的畫家，成為隋代繪畫的中心人物。拔摩且作十八羅漢圖像，廣額密髻，高鼻深目，延傳至今，還表現着高加索人種的神氣。到了唐代，佛教十宗競彩，光芒萬丈，玄奘法師且從東印度帶回許多佛畫儀像，金剛智和善無畏等同時又傳入佛像，予我國繪畫以極大影響。唐貞觀年間，于闐國王曾薦擅長佛畫的尉遲乙僧來華，在慈恩寺前作觀音像，在七寶寺作降魔圖，千怪萬狀，精妙無比，給當時畫家吳道子，車道政等很大的影響。尤其是吳道子專寫人物，有“吳帶當風”之譽，卻多得之於佛教的畫僧，中印畫僧對我國藝術上的貢獻，與其以佛畫為弘道方便所獲得的效用，吾人撫今思昔，知今日僧伽對佛教藝術一無貢獻，真不勝其感慨。

佛教到了晚唐以入五代及宋，已成強弩之末，各宗教義經過三武一宗的毀法，逐漸衰微，唯禪宗不立文字，水邊林下，都可做靜坐工夫，因之反而發達起來。隨着禪思的氾濫，五代及宋的佛教作風，已和六朝隋唐時代不同，由教義的不張，而傾向無言的禪悟了，因之這時佛教畫家的作風，亦隨着時勢思潮而改變，在六朝隋唐專寫禮拜供養的諸尊圖像，到這時已改寫羅漢禪坐等圖樣，與

禪宗的思想配合流行。就是在寫作的技巧上，也由沒色富麗莊嚴，而變為草略沖淡的水墨畫，使這時期的水墨畫特別發達，也正是淡泊寂靜的禪宗思想的表現。據《民國美術年鑒》（潘天壽著）所載，當時著名的畫僧如法常的白衣觀音像，羅窗、靜賓、巨然等的山水、樹、石、人物，子溫的蒲桃，圓梧的竹石，慧舟的小叢竹，都是隨筆點染，意思簡單，表現不費裝飾的畫風。直至明末清初的四大名僧八大、石濤、石溪、漸江等則更以禪理入繪畫，以繪畫悟禪理，造成“畫禪”的風氣，與“聖宋九僧詩”以詩入禪的“詩禪”，正可相映成趣了。

從這裡，我們可以想知歷代的畫僧及佛畫作家，不論其在六朝隋唐之世以繪畫作弘道的方便，在五代及宋以繪畫悟禪理，以禪理入繪畫，他們都能把佛法從藝術中活用起來，把死的佛法變成活的佛法，不曾離開佛法的立場，也不曾離開藝術的立場，在中國藝術史上寫下光輝燦爛的一頁。試問他們與世尊所說菩薩求法當於五明處求的道理，又有甚麼相違呢？所以作為今日的佛教徒，除對佛教的學理作專門研討用以化世外，應正視現實，對佛教藝術亦要抱着正確的態度，對前賢遺留下來的藝術功業，即使無能繼承，也應知所惕勉了。

好畫與好心的欣賞

· 參觀苑潤蘭居士畫展感想 ·

不來獅城將近一年，好像甚麼都很陌生了。這次剛剛來了三日，今晚又要搭車回檳，卻在匆忙中欣賞苑居士的精心傑作，真是眼福不淺。

苑居士這次展出的畫，有二百多幅，山水、人物、花卉、禽魚等繪畫的十三部門，應有盡有，真是琳琅滿目，美不勝收。在我粗淺的感想中，覺得苑女士的畫格和她的人品，很是相稱。她的畫多寫煙波雲樹，清雅瀟灑，恬澹閒靜，與她端毅溫淑，才德並茂的風情，相得益彰。而中國畫的主力，是以線條為中心，線條寫得有力生動，就能表現出作品的靈魂。如寫漁夫用止線條，寫書生亦用此線條，寫英雄美人也用此線條，寫高僧名士亦用此線條；雖同此線條，而所表現的神態，各不相同。這便是中國畫視線條的妙處。現在我們看到苑居士描寫各種人物的線條，不但清勁優美，且亦靈活生動，運用自如。這一半固然由於她的坐破蒲團，水到渠成，一半亦由於她的親近名師，得其奧妙。她曾師事國畫大家曾後希先生，曾氏素以擅長線條人物著稱，有人曾把他的人物與張大千居士寫的人物媲美，可謂春蘭秋菊，各有千秋，且其筆力蒼勁雄健，足與之伯仲頡頏哩。今苑女士師事

曾氏多年，得其衣鉢，故其所寫人物，栩栩如生，自然亦不同凡響，使人看了大有“曹衣出水，吳帶當風”的神趣。

苑女士不但有一筆好畫，且有一顆好心。她生性神異，自幼即與佛有緣，慧根夙具，天資穎敏。又喜“為善最樂”，愛做好事，昔在東北，曾為宏道，奔走呼號，不遺餘力，且重義輕財，罄其家資，興辦地方慈善事業，仁聲義譽，聞於白山黑水之間。近年旅臺，對於慈善事業之奔走，更見努力，所有畫展所得之義款，都用之於她所主辦的育幼院、托兒所，十足表現佛陀慈悲救世的精神，值得吾人贊美與敬佩！今日信佛的男男女女，不知凡幾，而得少能理解佛教的旨趣，表現佛陀的精神，像苑居士這樣為善事而實際工作的人，真是少之又少了。

筆者曾在中華總商會開畫展，今已十年，世事滄桑，恍如一夢。昔時商會會所，平凡簡樸，今已變為堂皇富麗的大廈，美奐美侖，與苑女士的佳作，互相輝映，值得大家欣賞選購，多留下寶貴的畫作為紀念。

（六五年十一月三日寫於星洲）

佛教與藝術

藝術是人類文明最高的結晶品，亦即人類最高理想的表現。所以在藝術的本身，是沒有國族性，也沒有階級性，任何地方，任何人，都有享受藝術的資格。且藝術還富有啟發性，和平性，美化性的作用，是貢獻人類和平幸福的重要產品。我以為，天地間沒有真善美則已，若有真善美的存在，唯有在藝術作品的欣賞上，在禪家妙悟的神趣中，才可以領略到多少。在意味上，藝術與佛理是很相近的，因在契悟禪理者的眼光看來，天地間沒有一物不是真的，善的，美的，一切都淨化了，一切都藝術化了。又況佛理慈悲博愛，平等廣大，是沒有國族性，也沒有階級的觀念；這與藝術是平等的，和平的，沒有階級性觀念的本質，更為脗合。故自古來許多名畫家，嘗以佛理禪意入畫，意以會之，難以言傳，所謂“琴以無弦為高，畫以無跡為逸。”古來持此義而發藝術妙論的頗多。如惲南田說：“古人妙在筆墨所不到處。”又“今人用心在有筆墨處，古人用心在無筆墨處，倘能於筆墨不到處，觀古人用心，庶幾擬議神明，長乎技矣”。此即“古人於無畫處求之，於無筆處求之”的意思。故神韻的作品，與佛法禪悟的妙境，頗有相似之點。前人嘗以神韻的詩詞和禪偈並論，所謂“詩禪”。今我以“無畫之畫”的意境，來配合禪家的妙悟，亦覺適合，所謂“畫禪”，實不外是。

這是從藝術理論上說，知其與佛理頗為相近，若在藝術作品的表現上來說，則藝術與佛法，更有密切的關係。佛法自從秦漢傳入我國，經過魏晉六朝以至隋唐，高材輩出，發揚光大，

光芒萬丈，影響我國文化推進，其功至大，這已是為我國一般歷史學者所公認的，而以文學、音韻、美術方面所受的影響更深。由於這種佛教藝術薰陶的結果，不但普通一般藝術的作品富有佛教的色彩，即僧人本身研究佛教藝術的，以佛教藝術表現於世的，亦代不乏人，如魏晉六朝間，許多高僧在講學弘化之餘，皆兼善藝術繪事；而由印度來華的高僧大德，更多善於繪畫雕刻的能事。今日敦煌石窟的壁畫，大同雲崗的石像，據近人張大千等考察，有許多都是印度僧伽及我國歷朝畫僧的作品。這可見不但佛教影響了中國文化藝術，就是歷來畫僧們對於我國藝術上的貢獻，其功績亦是不可磨滅的。

就根據這意思，我研究佛學外，亦旁及藝術。其實呢，我的性情素來愛好藝術，自小於書畫就感興趣。因認為佛學是啟示人生的光明大道，禪理是修養身心的最好方法，而書畫的藝術，亦是最能養神定志，陶冶性靈的，倪雲林所謂：“雲煙供養”，便是得此中的三昧，所以禪師們的向上一着，明心見性，在精神上開闢新大陸，其法悅的意境，是“如魚飲水，冷暖自知”，而藝術家心會意得之際的境界，亦是“祇堪自怡悅，不可持贈君”的。我學書，習畫，都是由於這種思想的發動力。可是資質太拙，工力又差，於書畫上並未獲得甚麼好處。過去雖在港澳曼谷等地多次展覽，今又應菩提學院之邀，舉行義展，並出畫冊，美其名曰贊助佛教教育及文化事業，實亦自暴其“不善於藏”的弱點而已！

吳畫師的指上禪機

我與吳畫師雖然初次見面，但在愛好藝術的情緒中，好似久已神交的祥子。當1954年，他在英美的大都市宣揚藝術而抵達檀香山展畫走了不久，留下了許多佳作正與檀島風光爭美，恰巧那時我也到了那邊展覽書畫。在會場中黃仲幹校長等出示他的指畫風竹，神韻生動，極富情趣，使人無限地嚮往！現在吳校長陪同他伉儷兩度枉駕，見到他溫文儒雅的氣度，瀟灑的風情，好似都從他指畫風竹的神態中表露無遺了。

吳畫師擅長繪畫，而以指畫著名；但他的指畫也是由學筆畫而來的。他曾說：“學習指畫，必須從筆畫開始，等到指畫學成後，便可棄筆不用。”這正是指出學習中國畫的正宗，因筆畫是中國畫的正統畫法，其它如用腳畫的秦代恃留，用舌或用掌畫的宋代龍，或如唐張璪手摸絹素成畫，宋米顗用紙筋、用蔗滓、用蓮房寫畫，清高其佩、李世倬及現在吳先生用手指作畫，都是中國畫法在技巧上的演進，別開生面，自成蹊徑，但此必須是對正統的畫理與畫法有深厚的造詣與修養，隨着作者的天才橫溢，再來變化其它的藝術手腕，才能神乎其技，不會走入歧途。這好像學中國字，須先學正楷，而後由行草變成大草，才是循規蹈矩，否則未曾學步，先來奔跑，勢必跌倒；亦好像學佛的人，未學顯教，先學密教，結果不惑於密宗的神奇，便為其神奇所迷惑，流於旁門左道而不自知。現在吳先生的指畫是循着正統的畫法演進而來的，所以他能獲得莊嚴的成功，別開生面，一枝獨秀。誠如張大千居士對他的評語：“高鐵領有此勁健，無此松秀；李世倬有此瀟灑，無此渾樸；指上禪機，三百年來乃見其人，佩歎無極！”能使一位當代的藝術大師傾倒如此，足見這一“指上禪機”的魔力，值得重視！

談到我們這隻指頭，生在平常人的手上，平淡無奇，微不足道；而生在藝術家或宗教哲人的手上，有時會“一指不作一指用”，在它裡面，蘊蓄着豐富的藝境，無限底禪機，活潑玲瓏，神

妙莫測。好像呂洞賓的指頭，傳說能點石成金，已夠神奇；而佛教禪宗的天龍禪師，生平的工夫，盡藏在“一指禪”中，似乎把盡天地間的東西，都攝歸到他的一個指頭上來，發揮他的大機大用，更感奧妙。據《景德傳燈錄》說，有人向他請問佛法，他祇要豎起一指，對方就開悟了。有一次，他不在家，有客人來請問佛法，服侍他的小沙彌照樣豎起一指，居然客人亦開悟了。天龍歸知其事，即叫小沙彌出來問法，沙彌照樣豎起一指，天龍即用快刀將它斬斷，頓然間小沙彌亦開悟了。這就是“一指禪”的微妙哲理；許多人因天龍禪師有指而悟道，而小沙彌卻因無指而見性，這顯示了最高的禪境，有無俱起作用，有無俱所不著，機緣如此，祇許心會，不在言傳。自世尊靈山會上拈花微笑以來，擎拳豎指，瞬目揚眉，無非佛事，這已成為祖師禪的微妙法門。其承法高足俱胝且說：“吾得天龍一指禪，一生受用不盡。”今吳畫師亦以一個指頭，開闢藝術天地，大顯神通，遠天下於掌上，納大千於芥中，若非如張璪所說“外師造化，中得心源”，那有似此超越的禪機呢？尤其是他畫的竹葉飛舞，柳絲搖曳，在詩人的聽覺，一如“蟬曳殘聲過別枝”，而幽蘭芳芷活躍紙上，“如聞空谷發幽香”；從禪家的意境觀察，亦是“踏破鐵鞋無覓處”，“春在枝頭已十分”了。

還有值得我們敬佩的是，吳畫師祇“依於仁而遊於藝”的畫家；從他的“觀雛雞可以識仁”中，見到他寓仁愛於藝術的精神；從他過去曾為馬大、防癆和殘廢兒童等義展，又是寓慈善於藝事的實際行動。無怪乎麥唐納譽他為“藝術家致力慈善者無出其右”。碩果氏謂其義展，乃在實踐他的“做好事，結好緣的信條”。詹耳博士說他“有濟世仁人之心，才有其傳神之指”。這在我看來，三句不離本行，無非“以藝術作佛事”罷了。這次雖然非義展，而在愛好藝術教育的人士，仍然是一個欣賞藝術的絕好機會，並應慷慨購藏永留紀念！

我學習書畫的經歷

· 講於檀香山書畫義展會 ·

我在〈佛法與書畫〉一文中，已把書畫與佛法的好處，略為說明，因書畫屬於藝術，藝術的目的，是要人生趨向真善美的，而佛法是叫人“諸惡莫作，眾善奉行”，把心理訓練得毫無瑕疵，清潔光明，與真善美的境界，正是相合，而且也唯有佛法，才能使人真的到達真善美的目標。所以佛法對於人生的改造，是比藝術更進一層的，更有透澈的表現。

今晚要講的，是我學習書畫的經過。

我的學字，是從讀小學私塾就開始學方塊字。十二歲出家之後，亦一直學字沒有間斷過。本來學中國的書法，普通都說從正草隸篆一路來學；但照中國文字演變的歷史順序，應該從篆書學起，因最初倉頡造字，是象形文字，就是篆書。篆書中又分有大篆和小篆，大篆是指周朝史籀寫的篆字，小篆則從秦始皇的宰相李斯開始寫的，現在還保留着很有名的嶧山碑的小篆，也叫做鐵線篆，每一筆多是圓潤的，好像小鋼鐵的鐵線，很有勁，但亦很好看。真正把它學好，應要從鐵線篆學起，才是學字的正宗，不然容易墮入“野狐禪”。學好小篆，再學大篆，然後再學魏碑漢隸，才是學字的正法。隸書盛行在漢魏南北朝，如北魏的碑刻造像，都是隸書中最有價值的；要真的學好字，非研究北魏的石刻造像不可。由北魏的隸書，又變出一種八分的字體。所謂八分，即在十分之中，採篆書二分，隸書八分，而造成一種新的字體。如現代胡漢民兄弟等所寫的，都屬於八分之類。如此學法，對篆隸已有根底，懂得寫字的歷史原理，再來練正楷，而至行書、草書，那麼寫出來的字，就

淵源有自，不同看法了。這是我對於書法的學習方法，不過我自己是否已照這程式來做，可說也是沒有完全做到，因最初住在古寺裡學字，也沒有甚麼人指導，祇看見許多出家同道們，吃了午飯沒有事做，即坐下來寫字。我也有樣學樣，跟着學，結果字沒有學好，反而學上了胃病。因照西洋人的衛生法，吃了飯要休息半點鐘，才來工作，那時胃裡的東西已消化，如果吃下飯即刻坐下來用腦學字，就染上了消化不良的毛病了。

說起我少年習字，還有一段笑話：我每習字，在寫字臺面貼了四個大字“我愛白鵝”。這是王羲之的故事，因山陰道士叫王羲之寫道經，王羲之說，寫道經是可以的，但我愛白鵝。你要拿白鵝來交換，因山陰道士養了許多可愛的白鵝。所以我襲用這四個字，做為自己愛寫字的意思，並不想向甚麼人換到白鵝。但我的剃度師父，也愛寫字的，看見“我愛白鵝”四個字，他說不好，如果你的字學好，真的有人送白鵝來給你，殺了不行，放生要管理也嫌麻煩，不如改為“我愛芭蕉”吧！因愛芭蕉才是和尚學書的故事：從前草聖僧懷素，因學字無錢買筆，種了一萬多株芭蕉，用來學字和寫經，有“綠天”之稱，既合身份，又合風雅。我覺得師父的話很有道理，以後就改為“我愛芭蕉”，也常常誦“自種芭蕉寫佛經”的詩句，可是到現在為止，我祇有寫字、寫經，但從來未種過一株芭蕉哩！

至於我學字臨帖的標準，是照石濤的話：“不似何必臨，太似恐無我”。也許受了這種思想的影響，我的臨帖，亦未曾臨得好，最初臨顏帖，嫌他

太硬；後來臨趙帖，又嫌他太軟，後來又很自由地，不講格式，寫寫張猛龍，寫寫鄭板橋之類，漸漸近於旁門外道去了。後來幾次開書畫展，愛我的人說我的字有點天份，秀中帶勁，自成一格；看不慣我的字的正人君子，自然要說我的字是不合規道的“鬼畫符”了。這也難怪，因我的個性近於自由不羈，不論寫文、寫詩、寫畫、寫字，都着重於自己的性靈，所以都不太合於繩墨，這毛病是沒辦法改正的，也不願意改正的。如中國現代書家，我祇有愛一個于鬍子——即于右任先生，人家做文說“于鬍子一雙臭腳”，我卻要說于鬍公有一手好字。他的字如革命的性情，狂放不羈，如天馬行空，不循規轍，亦如懷素的草書，筆落雲煙，龍蛇起舞，若非絕代的才華，那有這種造就呢。

講到我的學畫，也有一段巧妙的因緣。在民國廿七年，日本侵略中國，造成中日戰爭，我由甬滬京漢逃難轉輾到了香港，次年又到澳門，在一間佛教機構中講經，同時又辦了一個佛教雜誌，時與一班文化人接近。那時廣州的書畫金石詩家，也多避難來澳門。嶺南畫哲高劍父居士，也帶了春睡畫院的一班學生住在普濟寺。他是一個誠信的佛教徒，過去在廣州曾與謝英伯、趙士勤、鐵禪、胡毅生、葉夏聲等辦楞嚴佛社，被推為社長。一天他來功德林聽我講《維摩經》，初次識面，大家說話很投機，我尤其是愛他那種幽默輕鬆的藝術家的風度，很願意與他接近。他看見我寫的字，說“頗有畫意，何不學畫？”我說平時亦有學畫的雅興，祇是住在古寺裡，沒有甚麼機會。他很謙虛地，也很自負地對我說：“講佛學，我要拜你做老師；講畫學，你非要拜我做老師不可！”他回家第二天，叫他的工友亞英，送一幅大字的五言聯給我：“莫問有無法，已空生滅心。”從他自撰的這幅聯語中，可以知道他對於禪理的領悟工夫。他真的把上款寫

成“竺摩我師博粲”，下款則署“試粥飯僧劍父手製墨”，使我看了很覺慚愧。他是黨國元老，黃花岡革命是他指揮的，曾當過兩廣總督，因興趣在藝術革命，不在政治革命，不久就自動地丟了烏紗帽，回到藝術園地做園丁。論年齡，他長我差不多四十年，居然對我來個“我師”，我認為他是鼓勵我學畫的，因此我也就認他為老師，開始跟他學畫了。那時同學，有游雲山、朝肇椿、湯霽生等六七八人。雖然對繪畫的十三部都有學習，終恨自己對學畫是“半途出家”，沒有甚麼成就。距離他老希望我繼石濤、八大、石溪、浙江的四大名僧之後的願望，很遠很遠，簡直是談不上，辜負了他的美意，每一回憶，感慨萬千。到民國三十七年，他七十三歲逝世，我還做了他八個治喪委員之一——其它的七位是李撫虹、楊善深、黃獨峰、羅竹坪、司徒奇、關萬里、黎明。那時我挽他一聯云：“談禪為友，論藝為師，十載喜相知，縑素形忘融至理。泰山其頽，樹木其稼，一朝驚永訣，冥陽路隔悵浮生！”聊寄沉痛，並紀念他與我的忘年之交、莫逆之交的心情而已。

我自信這十年來的時間，都放在宣傳佛教學之上，對於繪畫沒有去做專門工夫，所以難得有好的作品出來，也沒有一幅畫能代表自己的個性思想，因技巧不夠爛熟，雖有好意境，亦不敢表現，同時亦不能表現得恰到好處，這是實情。世界上每一門學問，都是從堅苦的鍛煉中得來，不是偶然可以幸致的。三分天才，七分學力。學力不到，雖有天才，亦難以運用自如，亦是一定的道理。因此，我的書畫，論天才或有一分半分，論工力實都未到，實在不能拿出來展覽，不過每次的展覽，都帶有多少義務的副作用，既然是屬於義舉之類，也就不妨示眾以徇友好之情誼，藉求自己之進益了。

畫佛藝術的三意義

• 講於三慧講堂週日義校繪佛畫展開幕 •

每年慶祝衛塞節，各佛學社團所舉辦的節目總是多采多姿的。本校學生，今年是以舉行繪畫佛像比賽來慶賀佛誕。剛才曾校長說，舉行繪畫展覽有三個意義：一、繪畫佛像比賽是配合衛塞節的節目，紀念佛誕；二、多繪佛像使學生多認識佛陀的莊嚴慈祥和偉大，並增進學習佛教藝術的興趣；三、把學生的藝術習作，介紹給社會人士，知道佛教藝術的意義與價值。聽了這三個意義，亦引起我對繪畫藝術，產生了三種感覺：

第一、繪畫是一種享受：人生的享受有兩種，一種是物質生活的享受，一種是精神生活的享受。甚麼是物質生活的享受？如我們人類，饑餓時要吃飯，這吃飯便是享受；需要穿衣服時要穿衣服，這穿衣服亦是享受；乃至跑路要以汽車代步，住宿要有漂亮的洋樓，這汽車、洋樓亦都是享受。另一種是精神生活的享受，光是物質的享受，而沒有精神享受，那麼知識欲望高一點的人，精神上就會感到空虛和饑餓，喪失了好的享受。甚麼是精神享受？宗教、哲學、文學、藝術上的真、善、美的境界，都算得是精神的享受和陶醉。就以藝術的書畫來說，寫一幅美麗端莊的書法，或一幀神韻精緻的圖畫，使人欣賞到心曠神怡，精神愉快，便是天地間最能益智悅神的享受。佛教亦然，禪定的深功，使人輕安快樂，更是精神上最好的享受。世間的寶物，有些是有價的，所謂“價值連城”。有些是無價的，所謂“無價之寶”。藝術的書畫，便是無價之寶。如一幀書畫，懂得藝術價值的人，可以拿出一千十千或一萬十萬購去珍藏，而不懂或不愛藝術的人可能贈送給他，還不感興趣，因他不懂甚麼是精神的享受。

第二、繪畫是一種修行：佛教的修養工作，亦叫做修行。凡是使心地清淨沒有煩惱的工夫，都可以叫做修行。如念佛、禮懺、誦經、持咒、修禪等，能使心地清淨，解脫煩惱苦悶，與清淨的佛心相應，就是修行。那麼一幅藝術的圖畫，使人欣賞入神，發生無比的快感，好像入了禪定的三昧，身心輕安，內外清淨，也就接近了佛教的修養。佛教的工夫，注重用心，一切唯心所造，內心清淨和諧，外界的一切也都清淨和平了，故《維摩經》說：“眾生心淨故國土淨，眾生心垢故國土垢。”所以世間的一切，都是唯心所變，唯識所現，如能修養到淨化身心，則世界的山河大地也自然淨化了。

元朝有個名畫家趙子昂，一次要畫一百匹馬，每匹的姿態都要不同。畫到九十九匹，似乎甚麼姿態都給畫盡了，到最後一匹，要畫成四腳朝天，想來想去，想不好四腳朝天的樣子，乃把自己的身體倒在床上，將兩手變作兩腳，做成四腳朝天的樣子，做得久疲倦了幾乎睡去，還撐住那個四腳朝天的架子。他的夫人見他好久不出來吃飯，就入房叫他，拉開帳子，祇見丈夫變成一隻僵硬着四腳朝天的馬，使她駭暈了跌倒，撲冬一聲驚醒了他，快把夫人扶起，詢知其故，不禁感慨地說：我畫馬變馬，如畫佛也不是變成了佛嗎？以後就不畫馬而畫佛了。所以各位今天畫佛像，畫得多，心理想佛想得，想得，你的心和佛相應，清淨，將來一定也會變成佛了。為甚麼呢？因我們眾生，以妄想為心，佛以淨念為心，所以想佛念佛的人，念到此人清淨，便以佛心相照，即是相應。《金剛經》說：“信心清淨，即生實相。”實相是三般若

中最究竟的“實相般若”，若由淨心而生實相，豈不是明心見性究竟成佛了嗎？

第三繪畫是一種福報，福報對於人生是非常重要的。一個好心多做好事的人，就有福報，有福報的人，福至心靈，萬事享通。從前有些窮秀才，飽讀詩書，滿腹經論，卻終日餓着肚子，找不到飯吃，就因為沒有福報。佛陀曾說一個人能多畫佛像，可以增加他的福報。如《地藏經》云：“若有人彩畫形像，或土石膠漆，金銀銅鐵，作此菩薩一瞻一禮者，是人百返生於三十三天，永不墮

於惡道；假如天福盡故，下生人間，猶為國王，不失大利。”這就以彩畫佛菩薩形像來崇敬，增長了福報，將來便可以生天上人間，往來享受很大的利樂。

這樣，繪畫佛像，不但是宣揚佛教的藝術文化，亦是一種清心幽雅的性靈修養，而且可以畫馬變馬，畫佛變佛。我想各位同學，一定不想自己畫馬變馬，給人騎着邊走邊打，現出一副可憐相；那麼就請你們畫佛變佛吧！多多習作佛畫，將來必定是前途光明，百福莊嚴，萬事如意！

亂世談藝

藝術的作品，不論書畫、詩歌，以及雕刻、音樂……都是人類心靈最美的伴侶，也是精神最好的享受，一個心靈中不理解藝術享受的人，他的人生趣味一定是很低的，這是可以斷言的。因此人生若要心境高超，趣味純潔，必須要了解藝術。藝術本身是沒有國族性，也沒有時空性的，在任何時代，任何地方都有藝術，任何人都有資格享受藝術，這是藝術的高貴處，也是藝術的偉大處。

有些人說，藝術的欣賞與觀摩，是太平盛世的點綴品，在這兵荒馬亂的時期，談政治之不暇，還談甚麼消閒的藝術？其實呢，藝術哪裡是這麼一回事？在研究藝術者的立場看來，軍人搞不好軍事，正因他不懂得藝術，政治家把政治搞糟了，不上軌道，其病亦是不懂得藝術。因為藝術是最講心地清明，性靈涵養的，他們沒有下過這種工夫，祇顧逞其才智，而又蔽於物慾，使心理喪失協調的平衡力，所以才會岔出亂子來，把軍事弄糟了，把政治弄糟了。尤其藝術的本質是在真、在善、在美，他們的心境距離真、善、美太遠了，世界才會亂離，社會才會紊亂。世界愈亂，社會愈濁愈糟，愈覺得藝術的需要。沒有藝術來調劑人類的心情，喚回人類那已失掉的純潔的靈魂，使人處

處看到的都是猙獰面目，那麼人類未來的命運，恐怕是更趨悲慘了。

從這裡，知道藝術所引起的作用，是和宗教相通的。藝術是趨人生於真善美，宗教亦正是要淨化人生，美化人生。所以托爾斯泰說：“人類一切藝術，都是宗教的藝術。”又說：“藝術絕不會產生，也絕不會發達，除非他在宗教中建立了基礎。”宗教與藝術的關係是很密切的，其最高的理想與作風、趣味，儘管或異，其欲人生趨於真的、善的、美的、淨化、美化是一樣的。這更證明了人世愈亂離，藝術與宗教，愈為人世所需要，與太平盛世才需要藝術的論調，是完全異趣了。

藝術既是亂世所需要的，於此更可見在亂世提倡藝術者的偉大，而亂世的藝術家尤為難得。（黃）獨峰先生，可說在亂世裡長養的藝術家。他挾着畫藝南船北馬，東飄西泊，已有一二十年的歷史。在各地展覽都曾得到好評，他師事嶺南新國畫大師高劍父學畫成名，尚不自滿，復遊張髯公之門，酌古鑄今，藝益猛晉。他的作品，以各地寫生之作為多，自闢蹊徑，不踏前人窠臼，所謂“師古人不如師造化，師造化不如師自我”，頗有這種抱負。讀者如能留神欣賞，或不河漢吾言了。

邁步藝術的好手

• 為浩千畫展而寫 •

“士別三日，刮目視之。”以這句話來形容青年畫人鄭浩千，是最適當不過了。

浩千少時雖曾從遊於余，但他在藝術上有今日的成就，主要是靠他自己對藝術的濃厚興趣，鍥而不捨的進取精神，及參學諸名輩的教導和習作所致。

他早年對中國畫的十三部門都曾下過探討的工夫，舉凡山水、人物、花卉、翎毛等他都能夠揮寫自如，不離法度。他能寫普通的民情風物，亦能寫低眉的菩薩，生動的羅漢，使人眼簾與之接觸，心境與之俱化，其中有詩情，也有禪意。

十二年前，當他出國留學之際，曾在友好的鼓勵下，在檳城舉行首次個人畫展，啼聲初試，逗人美感，博得各界的贊賞與好評，使他在個人為藝術奮鬥史上，寫下了良好的開端。

在留學臺灣香港的幾年當中，他不斷的在課餘努力從事繪畫的研究與創作。故宮博物院豐富的收藏，寶島四季的自然變化與名山勝景，給他帶來了許多啟示和靈感。同時，他有機會與當代藝壇的大師名士交流，耳濡目染，得益可謂匪淺。

余於藝事，年輕時候曾在澳門從劍父先師遊，

也下過不少工夫。南來後因致力弘法與內典工作，以致無暇兼顧繪事，而所作漸少，沒有甚麼輝煌的成就。

浩千之於藝事，由於多年來都認真不輟的鑽研，專心的貫注，進步神速，又從大學畢業後，每每單身挾藝漫遊列國，並舉行個人畫展五十餘次，而贏得國際人士的注目，誠非偶然。這些年來，浩千像閑雲野鶴，浪跡天涯，但他無論到繁華的巴黎，或是原始的峇厘島，總會來簡描述旅途見聞與況味，或寄來新作囑為題詩。

縱觀浩千的畫，用筆隱健蒼勁，構圖奇警，且意境清新；尤以歐遊歸來，描寫各國風物勝跡有獨特不凡的表現。多年來的生活，使他成為飽遊飫看之士，其心境的開闊與博大，自然地流露在他的作品上，非一般閉門造車者所可比擬。

他將於近期在首都展示其近作，並將有澳洲、大溪地、夏威夷之遊，偶憶起五年前贈他一首詩中的兩句：“江山風物皆堪畫，宇宙為廬造化師”，用以共勉，並作壯行。（註：原詩為“吾客澳洲汝旅菲，天涯行腳不停蹄，江山風物皆堪畫，宇宙為廬造化師。”）

觀璇珍女史畫松

曩予旅居港澳，久耳女史詞名，惜緣慳未獲識面。庚子春末，女史來星展畫，適予亦於星地有所講說，承偕密斯華實臨法席，得以晤談，如見故

人；並出示《微塵館詞鈔》，《璿珍畫集》二書相贈，自謂雖未參禪，而以微塵名作，頗近禪意，蓋取唐人“世界微塵裡，吾寧愛與僧”句義也。此與

《華嚴經》“破一粒微塵，出大千經卷”，文有反正，意且符合，能悟其理而徹其源，則詞流深遠，更無窮竭矣。今觀其詞，無傾城靡曼之音，有雄奇磊落之氣，人多頌其豪邁若丈夫，不類閨閣之作；然其雅思飄逸，往往出神入化，信筆寫來，每多人生哲理，寓意深遠；而亦有檀皮金樽以歌大江東去者。如是放乎山水，曠其襟懷，世界不覺其大，微塵不嫌其小，能於其中屈伸無礙，卷舒自在，謂非禪家三昧，其可得乎？

再觀其畫集，所作多松石山水，而尤以寫松為最。其所寫松，張牙舞爪，宛若游龍，栩栩然活，破空欲飛，要皆意在筆先，得其神韻。昔謝赫《古畫品錄》，首創六法，而以“氣韻生動”一法為冠。蓋此法為畫之生命，畫若無此，如魚之無水，不能優游自如，且其所作，必非畫家之畫，文人之畫，而成為畫工之畫，畫匠之畫矣。是以古今之論畫者，無論其見解有何不同，路徑有何區別，而於氣韻生動之重視，必皆無異致。但欲求氣韻的生動，必於作畫之先，胸有成竹，才能寫出自心之邱壑，成為自我之面目；否則旁花隨柳，依草附木，失卻自己之魂魄，必若夏蟲之不足以語冰。明石濤論摹畫有“不似何必臨，太似恐無我”；宋蘇軾則謂“作畫論形似，見與兒童鄰”；今女史亦論六法中之“傳摹移寫，固不可廢，然而祇知臨摹，不知創作，祇知有人，不知有我，則其失也遠矣。古人作畫，必自具性情面目，如巨然，南宮，太癡，雲林，叔明等皆師北苑，而各不相似，使俗人為之，與臨同本，若之何能傳世也。”寥寥數語，見其藝解之高超，意境之深遠，固不同凡響焉。

唐開元年間之吳道子，南北梁朝時之張僧繇，善寫山水人物，在吾國之繪畫史上，曾放異彩。吳

嘗觀裴旻將軍舞劍，神出鬼沒，變化萬千，歸來揮毫，藝益猛晉。此以舞劍之神韻入畫，故其所畫之人物，有“吳帶當風”之妙。正如張旭之見公孫大娘舞劍器，而創出天馬行空之狂草者然。杜詩謂“吳郡張顛誇草書，草書非古空雄壯”，宜矣。至於張僧繇，生當六朝南梁之世，正印度佛畫美術從南方之海路輸入，轉盛於中原，渠與當時之名畫人如東吳之曹弗興，西晉之衛協，東晉之顧愷之，劉宋之陸探微等皆深受佛畫之影響，而卓然名家。盛傳張氏曾在寺壁畫四龍不點睛，人固請而點其二龍，即破壁飛去，其未點者如故。姑勿論此故事之真實性如何，揆其用意，不外形容其畫藝之神韻生動而已。今女史雖未如吳之親觀舞劍，張之擅長畫龍，而於神韻之運用，應已得前人之遺髓，化為自己之肋脰，故其畫松能意在筆先，揮灑自如，使松如龍有睛，或因予之固請而加之點，亦必破空飛去無疑矣。

吾國繪畫十三部門，要以山水為大宗，而松石攝之。山水松石之作，相傳起自梁蕭繹，而畫松尤以張璪見稱。他如項容，王墨，華宏，韋偃，以及晚唐字夫人等皆善畫松。元人夏文彥在《圖繪寶鑑》中引張彥遠之說，謂有“永嘉僧擇仁，善畫松。初採諸家所長而學之，後夢吞數百條龍，遂臻神妙”。今女史畫松如虯，神情活躍，蒼翠欲滴，是否已吞下數百條龍，吾非降龍尊者，未知個中消息，然其賦性堅貞激昂，如松柏之歲寒不雕，較之濂溪愛蓮以其清，淵明愛菊以其潔，實各有千秋。亦以其愛之深，習之勤，圖之切，狀之妙，熔己性於松性，化松形為己形，若趙子昂之畫馬變馬，故能臻於妙境者歟！

（佛紀二五零四（1960）年
六月大士誕日寫於竹園）

篆香畫室詩牘

題吳在炎指畫佛手紅梅

佛手愁難展，人心摩不平；
回春欣有術，冷豔指中生。

題苑潤蘭心歸居士寫秋江泛棹

黃葉霜後樹，秋聲夢裡禪；
浮生多俗累，一棹老江邊。

又題心歸居士山水

秋水淨如練，夕陽淡欲無；
歸鴉將墨客，相伴未為孤。

題林展鴻放鳥圖（同題椰林籠鳥）

造物為芻狗，上蒼何不仁？
多君展義抱，還我自由身！

題青年畫家張韻山佳作五首

一、終南進士

塵世紛紛擾，蛇神牛鬼多；
鍾馗捉不盡，仗劍又如何？

二、太白醉酒

醉裡乾坤大，興來吟百篇；
白也信無敵，千古一詩仙。

三、天馬行空

畫肉亦畫骨，一躍欲飛空；
沙場經百戰，君到即成功。

四、蒼松獨立

鐵筆能揮散，青虯欲化龍；
六丁驅夜雨，萬里起濤風。
風霜容不改，水石淡為鄰；
祇合空山老，豈知人世春。

題老僧捧經圖

忘五情六慾，誦波羅密多；
月明雲燦夜，疏柳映頭陀。

題浩千疏柳夜月圖（同題柳蟬）

秋樹蕭疏甚，瑤草待春發；
不聞鶯鶯聲，孤夢浸寒月。

又題二友圖（同題松虯）

梅香餘冷豔，松矯似遊龍；
眼裡乾坤小，千鈞筆力雄！

又題二友圖

翠(綠)竹清湘客，紅梅麗影仙；
多君異俗卉，雅趣自超然。

題疏柳鳴蟬（同題柳蟬）

秋柳疏如線，蟬衣輕似紗；
雅人(詩僧)多傷感，清吟對斜陽(清淡況生涯)。

題疏柳夜月

殘月影朦朧，瓊枝搖曳中；
飛花隨柳線，幾度亂春風。

題丹楓黃鳥

落日秋山外，丹楓飄宕中；
詩心何處著，黃鳥正鳴空。

又題墨竹

虛心凜高節，不受纖塵侵；
五月檳榔下，蕭蕭風滿林。

題玉梅作畫五首

一、層巒葡萄架

小築孤峰頂，高懷世外情；
閑雲喚作伴，心靜境更清。

二、香蘭壽石

清穆思王者，芬芳況美人；
長偕壽石伴，磊落自相親。

三、淤泥不染

一塵曾不染，千葉現還開；
妙諦誰能悟，合十問如來。

四、青虯白鶴（用畫松並題）

盟心於雪(淡)月，清夢托霜鐘；
雲表鶴歸來，蒼松欲化龍。

五、龍蝦爭霸

笑汝倡狂甚，鼓浪復興風；
千里龍鱗渺，居然各逞雄。

題畫寒梅

嚴風生峭寒，晴江帶冥漠；
小鳥寂無聲，天花還落落。

題黃獨峰花鳥

不憚分飛苦，同心堅鐵石，
物各有性靈，隨情之所適。
天下有靈駒，一日行千里，
不逢真伯樂，其誰能識之？

感時

西時佛法今垂秋，寥落僧材曷勝愁！
抵掌幾人談大事？傳單一紙歎低流！
人情自古多偏激，道義於今孰與侔？
慚愧為僧五十載，橫流無計挽頽波！

酬陳博士

自惟入山恐不深，難從濁世覓知音？
拈花已負如來意，托鉢徒傷行者心！
萬迭陰霾遮慧日，千層嵐氣暗慈霖；
為憐象教衰微甚，忍辱含辛挨到今！

附陳延進心炯博士原作

末劫為僧感慨深，潛修其欲振梵音！
五篇三聚佛陀旨，六度萬行菩薩心。
法化隨緣興妙用，慈雲遍處施甘霖；
我師功業知何在，道德文章燦古今！

題陳璿珍女史高士圖

披髮臨風無限情，分明禪意凝寒晶，
仰觀星斗頭邊落，俯視煙雲腳底生，
忘世遑論魏與晉，住山無復利和名，
自從圖入丹青後，流落人間百感並。

贈吳教授公虎學長

藝苑奇才名早揚，宣傳國粹走諸方；
南來重晤檳榔下，其畫與人俱老蒼。
天風春睡留陳跡，一代丹青事可歌。

繼起嶺南新折衷，中流砥柱挽橫波。
成竹在胸揮灑真，東城與可見精神，
凌霄勁節輕盈態，瀟灑風情一格新。
前塵如夢亦如煙，藝海縱橫四十年，
閱盡星霜餘正氣，風雷筆底動諸天。

東初學長坐化志感

驚江萍眾溯同研，瞬息分襟卅六年；
詎料功成先坐化，無緣重叙悵人天！
寥落憎園感不禁，那堪道樹又凋零；
憑誰再造回天力，慧命如絲無限情！
高格清猷自不群，著書立說羨多聞，
平生愛國兼衛教，德澤長留播美芬。

佛總施診所開幕特刊

佛陀垂教重慈悲，施藥贈醫最適宜；
多少病黎需救濟，仁心風義賴扶持。
五明自古有醫方，法藥治心意味長；
不待轉依淨化境，即身亦得壽而康。
環看世界無非病，蒿目哀鴻欲斷腸！
誰是能仁拯浩劫，瓣香稽首禮空王。

題李公瑞霖蓬江詩集兼簡鶴年心松居士

蓬萊山麓釣魚臺，二柳先生不世才，
格致修齊傳道統，親民曆治太平開。
藹然仁者一儒身，世代書香懷此人，
學律工詩兼耽佛，豁開心地慶同春。
講學生涯四十年，三墳五典仰窮研，
平生立學兼立德，濟弱扶危閭裡傳。

張紉詩女史南來展畫南國詞壇紛投珠玉口占

班昭詩筆易安詞，鼎足而三見紉詩；
身世如花開富貴，天香國色況風儀。
庾清鮑逸各千秋，盡是南洲第一流，

咳唾九天紛落玉，滿囊詩思系歸舟。
浮雲流水十年東，鴻雁南來客又逢；
乃把詩章題鳳閣，椰風聽罷聽蕉風。

賀砂勞越佛教會開光大典

溪聲廣長舌，妙諦絕中邊。
瓊宇高難測，玉毫遍大千。
豪吟逢墨客，冥想入詩禪；
別有清嚴境，俗塵萬斛捐。

書贈陳文彬心日居士

將相原無種，英雄豈有根？
人生貴自勵，何必攀高軒。
善哉推陳子，彬彬禮儀存。
原本非鼎食，出處在鄉邨。
早歲棄怙恃，孑然走炎荒。
努力置家室，業務日以昌。
經營欣有術，出語亦成章。
居然為時彥，商場之佼佼。
見重於多眾，器識非尋常。
壯歲正有為，前途信無量。
濡筆聊贊喜，福澤定留芳！

夏威夷群島紀遊奧湖茂宜觀日

破曉車臨千丈峰，幾疑乘化摩蒼窮；
須臾日自扶桑出，萬錦平鋪碧海中。

訪中山先生讀書處

締造中華天下奇，龍雲風虎憶當時；
疏煙幾樹荒墟在，不信英雄竟出之。

重晤譚福善市長

議制西方民主風，自由角逐各爭雄；
偶於鬧市聲喧處，又見先生競選中。

(註：報載澳湖市議員九席：日人三、美人二、混種人二、菲人一、華僑獨譚君一人、蟬聯三任市長、頗著政聲。)

希爐宴會聽文翰居士演講

詩酒情懷矍鑠神，重逢猶似舊日親；
興高喜作壯諧語，滿座解頤鼓掌頻。

自題麻姑獻壽圖(同自題獻壽圖)

麻姑婢妁下瑤臺，獨木為舟鼓浪來；
載得碧桃親獻壽(大如門)，春風得意笑顏開。

一九七七年秋予客雪梨講餘展畫 接浩千自菲島來簡知在馬尼拉宣揚藝事書此寄之

吾客澳洲爾旅菲，天涯行腳不停蹄；
山川風物充畫稿，宇宙為廬造化師。

客雪梨贈心齊居士

早結藝術金石緣，雕龍鏤佛自年年；
而今已透拈華指，運筆構思總是禪。
證取心齊與物齊，棲神淨域獨望西；
銀鈎鐵劃渾閒事，黃葉蕭蕭可止啼。
偶得機緣到澳洲，雪梨橋畔共遨遊；
雖然海港風光好，不比彌陀大願舟。

題縣殊居士花鳥

勞生贏得一枝棲，青翠黃鸝各有宜；
百轉何須求世解，薔薇相對兩心知。

自題布袋和尚

蒼蒼眉額思迢迢，大任乾坤一袋包；
無限眾生無限願，淚痕和夢到終宵。

題樂老六十年行腳記

行腳間浮六十年，百城煙水悟真詮；
酸甜苦辣堪回味，喜笑嘲諷總是禪。

題陳璿珍女史聽瀑圖

寒巖滴翠雨初晴，最愛溪流挾瀑聲；
坐撫無弦琴一曲，遙看天際綠雲生。

又題山居圖

亂世桃源何處尋，卜居郊近淨無塵；
臨流空憶千竿碧，無復秋山舊主人！

題子石長卷

紅樹青山點染勻，披圖疑是夢中身；
人間已無乾淨土，何處漁墩樂此居？

畫松鶴圖贈王居士並題

百尺高松耐歲月，風霜不屈自平安；
歸來華表八仙鶴，不作尋常祝壽看。

題霄漢傳笙圖

雲漢傳笙一曲奇，仙姝跨鳳幾多時？
吳公巧描天堂景，相映人間在亂離。

為顧治華題悲鴻畫貓

綠葉扶疏野興濃，狸貓睡眼尚朦朧；
案頭殘卷倩誰護，鼠竊宵行竟負依。

題林展鴻馬來甘邦圖(同題馬來風光)

檳榔顆顆似圓珠，亞答二三興不孤；
恍得桃源世外趣(景)，渾忘烽火遍江湖。

題檳州日間師訓教師會四周年特刊

日麗風和景色新，氣凝沆瀣見精神；
菁莪樂育崇明德，自有胸中一段春。

丁州主辦東海岸第四屆佛青訓練營題詞

東馬重開訓練營，佛青園地待躬耕；
無量慧業無量願，踏上征途浩蕩行。

題林展鴻舐犢情深

檳榔樹下慣經行，母女相依無限情；
普願眾生如舐犢，親仁樂義共和平。

又題二妹採蕉

相期攜手步芳朝，採得綠天懷素蕉；
早趁歸程預計劃，海天渺渺思迢迢。

題暗香疏影

數枝昨夜報新開，卻引幽禽兩個來；
疏影暗香籬落外，料無心事占春魁。

題祝壽圖

鬚眉爽朗見精神，展卷欣瞻面目真；
題句何須成祝語，壽翁原自有長春。

自題牡丹前段同自題天香國色圖，後段同自題富貴白頭圖

淪落紅塵幾許年，姚黃魏紫各爭妍；
山寮劫後逢春色，偶寫豐神為汝傳。
十分爛熳見晶瑩，燕瘦環肥任世評；
爭似禪心渾不著，白頭富貴兩忘情。

自題蓮花

淤泥不染自天真，玉立亭亭擬洛神；
未誇六郎誇麗質，飄然風韻絕凡塵。

題馬佛學院第二屆畢業刊

象教陵夷不勝情，客懷耿耿寐難成；
狂瀾孰挽於既倒，佛育宣揚賴鐸聲。

贈子濂、習庭、仲良、王祥諸醫師

不為良相為良醫，仁義慈悲兩可師；
濟世壽人增百福，回春有術樂期頤！

自題山水

山水爭留文字緣，腳跟猶帶九州煙；
逢君莫說三生事，望月聽風總是禪。

題浩千疏柳夜月圖

曉風殘月影朦朧，彷彿瓊枝搖曳中；
為問岸邊疏柳樹，飛花幾度亂春風？

又題紅梅巨幅

展卷驚疑富貴花，洛陽那有此繁華？
銀鈎鐵劃莊嚴甚，冷豔幽香透碧紗。

題長眉羅漢(梁發光居士)

法身不壞道將成，洗鉢留香水更清；
胸裡森然羅萬象，長眉羅漢自長生。
入山曾咬菜根香，五蘊俱空萬慮忘；
手握蓮花談貝葉，沖霄靈氣自生光。

星洲榜鵝海邊二首

菩提樹下獨徘徊，一念空明萬劫賅；
定起不知潮已長，晴波簇錦客心開。
連日江邊坐翠微，放懷煙水到忘機；
片帆飛渡饒詩興，如畫春山橫兩眉。