

## “菩提只向心觅,何劳向外求玄” ——论中国现代画家诗人的宗教身份认同

叶澜涛

(广东海洋大学文学与新闻传播学院,广东 湛江 524088)

**摘要:** 由于中国古典绘画与宗教之间互相影响的艺术传统,因此许多现代传统型画家存在着不同程度的宗教身份认同,这样的宗教身份认同感也影响了这些画家的诗词创作。根据现代画家诗人的职业属性和认同程度差异,具有宗教身份认同的现代画家诗人群大致可分为两种类型:一类是宗教信仰者,如李叔同、丰子恺、苏曼殊等;一类是宗教研究者,如叶恭绰、饶宗颐等。现代画家诗词中的宗教身份认同,一方面表明了中国画家诗人创作中悠久的宗教传统,另一方面体现了宗教与绘画及诗词之间复杂的互动关系。

**关键词:** 现代;画家诗人;宗教;身份认同

**中图分类号:** I206

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1673-3851(2018)08-0380-08

中国的绘画与宗教之间有着密切的联系。魏晋南北朝及隋唐时期,佛教在中国的兴盛极大地影响了中国绘画的题材表现,大量的佛像绘画开始出现。<sup>[1]</sup>而道教绘画最早出现于东汉,魏晋时期图像类道书已经初具规模,到了唐宋时期,道教壁画已经相当普遍。<sup>[2]</sup>与西方宗教画的功能相似,中国的宗教画在传播宗教思想、扩展绘画题材方面起到了积极的促进作用。在中国绘画发展史上,有不少僧侣道士精于绘事,在修禅问道之余从事绘画研究,成为著名的宗教画家,例如五代的巨然、北宋的惠崇等。宗教画发展到元明清时期,还出现了专擅佛家宗教画的“清初四僧”(石涛、朱耷、弘仁、髡残)和擅长道家宗教画题材的黄公望、赵孟頫等。

宗教画的发展历程显示出宗教与绘画之间密切的艺术关联。宗教的艺术呈现方式除了绘画外,与诗词的关系亦是十分紧密。由于中国绘画一直拥有“诗画一律”的传统,因此画家在创作绘画时常常题诗于画,产生了大量宗教题材的题画诗。这些题画诗一方面是画家对画意进行解读的有效途径,帮助

赏画者了解绘画的内容;另一方面,题画诗也能够起到补充说明的作用,将绘画的时间、地点、背景、意图等信息通过诗词的方式传达给受众。宗教与诗歌的关联除了题画诗的形式外,画家们也常常单独在其诗词集中表达自己的宗教情怀。通过这些宗教题材的诗词,我们可以了解画家的思想渊源和艺术倾向。部分中国现代画家继承了传统的“诗画一律”的宗教画创作传统,无论在绘画中还是在诗词中都大量表现与宗教相关的内容,表达出画家心中强烈的宗教情感。

然而遗憾的是,目前关于现代画家诗词中宗教因素的研究仅对少量著名画家的诗词创作展开讨论。论文方面,如夏中义的《〈缶庐别存〉与梅石写意的人文性——兼论吴昌硕的“道艺”气象暨价值自圆》<sup>[3]</sup>、《故国之思与泼墨云山境界——论张大千题画诗的心灵底蕴与其绘画的互文关系》<sup>[4]</sup>和卢忻的《信手拈来总可惊——潘天寿诗歌概说》<sup>[5]</sup>等,对个别画家的诗词做了详尽解读。专著方面,如胡迎建的《民国旧体诗史稿》<sup>[6]</sup>、刘梦芙的《近百年名家旧体

诗词及其流变研究》<sup>[7]</sup>等,虽然对画家的诗词创作有专章的介绍,对于这一创作群体缺乏深入有效的分析。

虽然现代画家诗词中涉及到宗教题材的内容并不少见,但由于画家人生经历和知识背景的差异,宗教因素在这些画家诗词中呈现出的面貌也有一定的差异。根据现代画家诗人的职业属性及其宗教影响的程度差异,现代画家诗人群的宗教身份认同大致可分为两种类型:一类是宗教信仰者,如李叔同、丰子恺、苏曼殊等;一类是宗教研究者,如叶恭绰、饶宗颐等。虽然,具有宗教身份认同的现代画家诗人远不止这些,但这些画家诗人仍有相当的代表性。

### 一、现代画家诗人中的宗教信仰者

在现代诸多画家诗人中有部分画家诗人因个人经历或人生信仰等原因具有了宗教身份。这种宗教身份一方面体现在其日常行为举止上,另一方面也体现在其绘画诗词的创作中。具有宗教身份的现代画家诗人以李叔同、丰子恺、苏曼殊等最具代表性。

#### (一)李叔同的宗教信仰经历

李叔同是现代律宗著名的继承者,他的宗教信仰经历颇为传奇。出家之前的李叔同可谓达到了他人生的顶点,4岁开始临习书法,8岁开始攻读《文选》,21岁以童生身份参加生员考试,考取第三名。26岁留学日本,广泛接触美术、音乐和戏剧,28岁与日本模特结婚。33岁在浙江第一师范学校任教期间大力提倡艺术教育,培养了一大批优秀艺术人才。当他的事业和人生达到完满的时候,偶然的断食试验却让李叔同的人生轨迹发生了巨大的转变。他在杭州大慈山虎跑定慧寺试验断食时,还只是每周减食饭量。为期三周的断食结束后,他还请摄影师为自己拍了一幅手捧《断食日记》的照片。看起来,一切都像是他以前从事的诸多试验之一。然而,《断食日记》却记载断食期间“文思渐起,不能自己”,“精神世界一片灵明”,“发喜无垠”,断食第七日时已经“空空洞洞,既悲且欢”,这对于李叔同来说是一种从未有过的生命体验,让他感到莫名的兴奋。断食成功后,他改名“李婴”,号弘一,取字为“婴”意即返回蒙初之始,万物皆可放下。

李叔同的出家似乎并无征兆,然而作为一个不断追求自我超越的才子型艺术家,似乎一切又显得顺其自然。9岁时,他常随家人前往寺院,学会念诵《大悲咒》和《往生咒》。1913年夏,他与夏丐尊在杭州广化寺吃茶时,夏丐尊说了一句玩笑话:“像我们

这种人,出家做和尚倒是很好的。”说者无意,听者有心。这句话无意中让李叔同当了真,这算是他出家的远因。断食斋戒的经历让李叔同“看到他们那种生活,却很欢喜而且羡慕起来了。”这是他出家的近因<sup>[8]</sup>。他的弟子丰子恺非常理解老师李叔同的追求,遁入空门正是向人生更高层次的迈进。“我以为人的生活,可以分为三层:一是物质生活,二是精神生活,三是灵魂生活。物质生活就是衣食。精神生活就是学术文艺。灵魂生活就是宗教。……艺术的最高点与宗教相接近。二层楼的最后顶点就是第三层。所以弘一法师由艺术升华到宗教,是必然的事。”<sup>[9]96-98</sup>李叔同的出家正是因为他不满于在第二层流连,一旦决定出家,便真的放弃所有绝不回头。他的长兄听闻三弟出家的消息赶紧与弟妹俞氏打算来杭州相劝,但俞氏知道丈夫的性格,一旦决定的事情绝难改转,因而也就没有成行。他的日籍妻子福基倒是与李叔同见上一面,但无论福基如何相劝,李叔同始终不为所动。福基见他心意已绝,只得大哭一场伤感离去。再次相见已是几年后,福基由李叔同出家前的好友相伴,在岳庙前的一家素食店与李叔同相见。席间,已改名为弘一法师的李叔同不曾主动说一句话,三问一答。“席后他乘船向湖心亭而去,竟不一顾。”<sup>[10]</sup>出家后的弘一法师不仅放下俗世的尘念,也放下了对于艺术的诸般爱好。出家后,绘画、音乐、戏剧甚至诗词诸般技艺皆不续作,惟有书法没有放弃,但已为宗教服务,不再追求体式变化,反而朴拙如婴。

出家前的李叔同,诗词曲歌样样精通,出家后却只作联语、偈语。联语多为赠与寺庙题写的对联,偈语则多为体悟佛法的诗句。1929年,弘一乘船至厦门,在南普陀寺协助闽南佛学院整理学院,特为学僧撰写《悲智颂》:

有悲无智。是曰凡夫。悲智具足。乃名菩萨。我观仁等。悲心深切。当更精进。勤求智慧。智慧之基。曰戒曰定。如三学。次第应修。先持净戒。并习禅定。乃得真实。甚深智慧。依此智慧。方能利生。犹如莲华。不着于不。断诸分别。舍诸执着。如实观察。一切诸法。心意柔软。言音净妙。以无碍眼。等视众生。具修一切。难行苦行。是为成就。菩萨之道。我与仁等。多生同行。今得集会。生大欢喜。不揆肤受。辄述所见。倘契幽怀。愿垂玄察。

弘一法师所修为律宗,律宗是最讲究持戒的佛教宗派,祖庭在唐代终南山净业寺,因此又称南山

律。弘一法师出家后严守律宗教义,曾手书《受八关斋戒法》。所谓“八关斋戒”的戒律是:一不杀生,二不偷盗,三不非梵行,四不妄语,五不饮酒,六不非时食,七不香花鬘庄严其身,亦不歌舞倡戏,八不坐卧高广大床。弘一法师终身严守“八关斋戒”,以己身正戒律,对于规范当时日益松弛的佛教戒律起到了重要的示范作用。

弘一法师弟子丰子恺受其业师好生护幼的佛法影响,创作《护生画集》以提倡爱护世间生灵万物。弘一法师感其昔日弟子心诚,特别为《护生画集》题赞:“李(圆净)、丰(子恺)二居士,发愿留布《护生画集》,盖以艺术作方便,人道主义为宗趣。每画一叶,附白话诗,选录古德者十七首,余皆贤瓶道人补题。并书二偈,而为回向。”<sup>[11]</sup>弘一法师为弟子丰子恺的《护生画集》题写了不少诗词,这些诗词处处可见弘一法师的律宗思想,如《蚕的刑具》,“残杀百千命,完成一袈衣。维知求适体,岂毋伤仁慈?!”这是提倡“不杀生”。如《醉人与醉蟹》,“肉食者鄙,不为仁人。况复饮酒,能令智昏。誓于今日,改过自新。长养悲心,成就慧身。”则是强调不饮酒、不杀生。如《残废的美》,“好花经摧折,曾无几日香。憔悴剩残姿,明朝弃道旁。”则是强调不用香花等夸饰之物装饰自身。丰子恺借助《护生画集》中通俗雅致的漫画形式,向众生反复宣扬自己护生守德的思想。

晚年的弘一法师常集《华严经》偈语手书成联,为的便是“破我执”。“远离一切有,圆满无上悲。”这是集《光明觉品》《入法界品》中的句子,讲的是放下“有”的执念,才能完成自身的圆满。“远离众生相,具足大悲心。”这是集《光明觉品》《妙胜说偈品》中的句子,说的是要远离世间诸般色相,常怀慈悲之心。“度脱众生海,满足大愿云。”这是集《十行品》《入法界品》中的句子,讲的是超越众生万念,成就人生愿望。律宗作为我国八大佛教流派之一,属于大乘佛教。以上劝解众生“破我执”联语,正是强调度化众生时,不要有“我”的执念。“我执”即自我意识的障碍,当过于注重“我”,智慧就会消失。因此,要消灭“我”,变成“无我”,方可成佛。弘一法师正是做到了“无我”,才走向作为佛教的真境界。弘一法师出家后,有一次在弟子丰子恺家中看到当年自己身着西装和戏装时的照片。他一一讲述当时的场景,满脸不动声色,面带超然而空虚的笑容,仿佛完全在讲述别人的故事。这说明他已超然地进入“无我”之境。辞世之时,弘一留下两句偈语:“君子之交,其淡如水。执象而求,咫尺千里。”“问余何适?廓而亡言。

华枝春满,天心月圆。”正是怀着“其淡如水”的情感,他离开世界时无嗔无惧。所谓“天心月圆”,正是要与天地日月融为一体。

## (二) 丰子恺的宗教信仰践行

李叔同的艺术思想和人格魅力在出家前和出家后都深刻影响了他的学生和友人。当时在浙江一师学习的丰子恺非常崇敬这位多才多艺的老师,他在《为青年说弘一法师》中回忆道:“李先生不但能作曲,能作歌,又能作画,作文吟诗,填词,写字,治金石,演剧。他于艺术差不多全般皆能。而且每种都很出色,专门一种的艺术家大都不如他,要向他学习。”<sup>[12]</sup>李叔同出家前夕,曾赠与丰子恺一册自撰的诗词手卷,指着其中一首词《金缕曲·留别祖国并同学诸子》告诉丰子恺,他当时作此词时正是他这个年纪。这一方面是为了安抚自己的爱徒,一方面也是为了表明自己的爱国之心。

受弘一法师的影响,丰子恺积极践行恩师教诲。他在1927年农历九月二十六日,自己生日当天在上海立达学园正式皈依佛教,取法名婴行<sup>[9][154]</sup>。自此,丰子恺在他的绘画中融入更多的佛教色彩,积极宣扬“戒杀”“护生”的思想,其中《护生画集》最为典型。他为了祝贺弘一法师五十寿辰,特别绘制护生画50幅,即《护生画集》第一集(1928年开明书店发行)。弘一法师60岁时又画60幅,70岁画70幅,预定是100冥寿时画100幅。他先后画就了护生画共450幅,分六集,1979年全书在香港出版发行。除了作画外,丰子恺还专门以法名“婴行”为《护生画集》撰写诗词,如《裸负其子》,“母鸡有群儿,一儿最偏爱。娇痴不肯行,常伏母亲背。”如《漏网》,“群鱼皆被难,一鱼独漏网。如人遇炸弹,相距仅数丈。如人遇炮火,飞弹拂颈项。身逢争战苦,此情始可想。”又如《蚂蚁搬家》,“墙根有群蚁,乔迁向南冈。元首为向导,民众扛糗粮。浩荡复迤迤,横断路中央。我为取小凳,临时筑长廊。大队廊下过,不怕飞来殃。”丰子恺之所以在《护生画集》中表现出强烈的佛教思想,除了老师弘一法师的影响外,也和当时的环境有关。丰子恺在抗战时期避难的经历让他看到了生命的脆弱和无助,在《子恺日记》中他一直在描述逃难生活之艰辛,这源于他对于生命的怜惜之情,这种悲悯之情自然化为笔下具有象征意义的情与物。丰子恺感情体验异常细腻,丰富的情感体验使得他对于外在世界的体悟比常人更多一层。在丰子恺的佛学思想中,最著名的是他提出“护心说”,“护生就是护心,爱护生灵,劝戒残杀,可以涵养人心的仁爱,可以诱致



世界的和平，故我们所爱护的，其实不是禽兽鱼虫的本身(小节)，而是自己的心(大体)。换言之，救护禽兽鱼虫是手段，倡导仁爱和平是目的。”<sup>[13]</sup>

### (三)“革命和尚”苏曼殊的佛缘

苏曼殊在中国现代佛教史上是一个特别的存在，无论是他的身世还是生活总是饱受世人争议。他似乎一直生活于矛盾之中，日本人还是中国人？佛教徒还是红尘中人？介入革命还是超脱远离？一直成为纠缠在苏曼殊心灵深处的心结。作为“中日混血私生子”，父亲与日本妻妹的通奸始终萦绕在敏感的少年苏曼殊心头。12岁时苏曼殊为生活所迫出家。由于当时懵懂无知，根本上说不上对于佛教教义有所体悟感受。因为生母已归日本，而自己在家族中备受歧视，“族人以子谷为异类，群摒斥之。”<sup>[14]</sup>苏曼殊无所归依，出家实属万不得已的选择。因不忍族人虐待，被慧龙寺方丈带入山门。而他难忍持戒，偷食五香鸽肉犯戒被赞初法师逐出山门。16岁与日本少女相恋，少女溺亡后，苏曼殊披剃于蒲涧寺。20岁因革命形势不利，他决意再次出家，寄身番禺雷峰山海云寺，自命法号“曼殊”。与李叔同体会人生诸般滋味后出家不同，苏曼殊出家为僧并非发自内心皈依，更多的是出于生计考虑，所以他在佛法认知和守戒自持方面与一般佛教徒相比有较大差距。佛家讲超脱、讲无我，但早在1902年他留学日本期间，他就参加了陈独秀领导的“青年会”，后又参加“拒俄义勇军”“军国民教育会”等革命组织。不仅如此，1913年他还发表了《讨袁宣言》，斥责袁世凯的窃国行径，在南社中享有“革命和尚”的称谓。

正是因为种种的矛盾和尴尬，苏曼殊一心将自己的苦闷寄意于文学。他大量创作小说、诗歌，翻译各国文学，显示出惊人的艺术创造力。在诗歌方面，他的诗歌充满颓废之美，近晚唐诗风。与此同时，他的诗文又有日本唯美主义文学的影响。李欧梵曾这样解读苏曼殊的多重性格：“像这些新道家圣徒一样，苏曼殊也有意显示出一种放荡不羁的生活风格，同时又试图用佛教教义来证明其合理性。不过，他那副和尚的外衣仅仅是一种装饰罢了。并不能为他的生活态度提供多少正当的理由，倒是给他格外抹上了一层传奇的色彩。”<sup>[15]</sup>

苏曼殊的诗歌除了写给“调筝人”的情诗外，还有一部分是具有佛教色彩的禅诗，这些禅诗显示了他的僧人本色。《住西湖白云禅院作此》即其中之一，“白云深处拥雷峰，几树寒梅带雪红。斋罢垂垂

浑入定，庵前潭影落疏钟。”这首诗作于1905年冬，当时苏曼殊在西湖白云禅院禅修时所作。诗的前两句写景，描绘的是雪景中的西湖寒梅。后两句写人，描述的是诗人自己在寺前修炼的情形。雪景净俏萧索，入定人则淡定自若，禅修人与雪景相映成趣，颇有一番佛意。

与李叔同一心皈依的禅诗不同，苏曼殊的禅诗中似乎总有对俗世不尽的缠绵与怨念。所谓缠绵，指的是他的禅诗中连绵不绝的情愫缠绕其间，成为有“情味”的禅诗；所谓怨念，则指的是他对于自己的飘零身世耿耿于心不能释怀。苏曼殊创作了许多有“情味”的禅诗，如《有怀》，“生天成佛我何能？幽梦无凭恨不胜。多谢刘三问消息，尚留微命作诗僧。”(其二)这首诗看似一首有关佛教题材的诗，实则是一首情诗。这首诗是为了怀念秦淮河上伎人金凤所作，前两句就是在怀疑自己修佛的定力。《寄调筝人》(三首)原本是情诗，但由于苏曼殊的僧侣身份，情诗中又多了一层佛教色彩。“禅心一任蛾眉妒，佛说原来怨是亲。雨笠烟蓑归去也，与人无爱亦无嗔。”(其一)“生憎花发柳含烟，东海飘零二十年。忏尽情禅空色相，琵琶湖畔枕经眠。”(其二)正是因为佛法与情欲之间的矛盾，因此这组诗颇引人争议。鲁迅曾评价“《寄调筝人》系曼殊自作的情调颓废性的三首七绝。”<sup>[16]</sup>所谓“颓废性”指的正是二者的矛盾之处。

苏曼殊的禅诗中不仅情味十足，还有充满凄凉身世的怨念之情。这在许多诗中可以找到痕迹，如《过若松町有感》，“孤灯引梦记朦胧，风雨邻庵夜半钟。我再来时人已去，涉江谁为采芙蓉？”若松町是日本长崎县市镇，苏曼殊东渡日本时于此养病。回忆往日时光，诗人颇感孤独凄凉。又如《过若松町有感示仲君》，“契阔死生君莫问，行云流水一孤僧。无端狂笑无端哭，纵有欢肠已似冰。”这首诗与前一首写作背景相同，幼年不幸的苏曼殊似乎总把感情寄托他人，然而他人似乎总会离他而去，孤独成为他逃脱不掉的宿命，做天地间“行云流水一孤僧”。在《步韵答云上人》中，他感慨“旧游如梦劫红尘，寂寞南洲负此身。多谢索书珍重意，恰依憔悴不如人。”这是一首酬答南社同仁张烈的诗，当时苏曼殊正应孙中山要求远赴印尼任教，因此有句“寂寞南洲负此身”。“恰依憔悴不如人”是回应友人张烈的问询，他用“不如人”极言自己穷愁潦倒的处境。

同为僧人，之所以李叔同和苏曼殊在诗文风格和佛学修上有如此大的差别，主要有两个原因：一

是人生经历不同。李叔同出生于富庶家庭,年少时因财力充裕加之聪颖过人,尝试的艺术诸般门类皆能运用自如。出家之前感情经历丰富,家庭生活也幸福美满,宗教追求属于他终极精神追求的必然结果。苏曼殊却不同,与李叔同的“完满”相比,苏曼殊一直处于“亏欠”状态。幼年的不幸经历、情感上的反复挫折使得苏曼殊一直有“弃儿”心态。他一直在僧俗之间徘徊,除了年龄原因,恐怕与颓废的个人心态也有密切关系。二是对于佛教教义的认识不同。由于前者的差异,因此二人对于佛教教义的认识水平是有差异的。弘一法师所修律宗教义严格,但他谨遵严守并远赴厦门等地宣讲传播,这种认同感是发自内心的行为。而苏曼殊从来就将佛门当作遁世的工具。他偷盗师兄遣凡(法名博经)的度牒,自号“曼殊”,所行之事已为佛门所不耻。出家后又反复纠缠于世俗情感,他还利用宗教身份从事革命活动。可以看出,他的宗教身份成为感情生活和革命生活的点缀和掩饰,两者之间的矛盾纠结成就了其人生经历和文艺创作的独特价值。然而,由于浓重的弃儿心态和颠簸飘荡的生活也使得他有强烈的厌世倾向,长期抑郁的精神状态和自杀般的痛饮暴食是他英年早逝的根本原因。

## 二、现代画家诗人中的宗教研究者

除了宗教信仰者之外,还有很多画家诗人对于宗教研究也有着浓厚的兴趣,他们心中实际上有着强烈的宗教情结。这些画家诗人喜欢通过研究宗教、绘画宗教人物来拓展绘画的表现题材,寻求内心的祥和宁静,其中以叶恭绰和饶宗颐为代表。

### (一)画家诗人叶恭绰

1925年孙中山逝世,一直追随孙中山的叶恭绰辞去了交通总长职务。虽然1926—1928年间,他还担任了财政讨论会副会长、中华全国道路建设协会名誉会长等职,但实际上他的主要精力已经转到了文化建设和文化保护上。除了整理典籍、筹办图书馆等文化建设外,叶恭绰文化保护的一项重要内容就是保护佛教典籍和修建佛教场所。叶恭绰热心于佛教事业,青年时期即潜心研究佛学,与谛闲、印光、普照、虚云等法师相交,43岁后坚持常年斋戒直至逝世。不仅如此,他还花费大量精力从事佛学研究,大力保护佛教典籍。1923年在北京发起印行日本的《卍字续藏》和1932年在上海发起影印的宋版《碛砂藏》均是现代佛教典籍的重要贡献,此外还大力提倡保护《大藏经》、敦煌经卷等佛教典籍。在《编

印中华大藏经》中,他提出“深愿吾国贤哲勿逸此重要之机会,而有以贡献其能力。”<sup>[17]494</sup>在《敦煌经籍辑存会缘起》中,他有感于敦煌经卷在清末民初损失严重,主张将这批佛教典籍重点加以保护,“庶几会石室宝笈,集凉藏大成,存古代文献之珍,究圣量名言之实。”<sup>[17]481</sup>

在佛教事务管理上,叶恭绰自1930年起担任全国佛教会常务理事并推选为秘书主任。1931年,他在青岛捐资10000元与佛学家周叔迦一起筹建寺庙,这座寺庙后来成为湛山寺的前身。1937年他在上海拟建法宝馆,收藏各类佛门法器,为此还专门赋诗《廿六年一月法宝馆落成偶占》,“华严七宝绝纤埃,集古珍藏异境开。财法施余无一事,不妨平地起楼台。”由于战乱的原因,法宝馆虽然没有建成,但叶恭绰有好佛之心却是事实。1948年,倓虚法师找到叶恭绰,希望他能帮助流落到香港避难的僧侣建立僧校收容,叶恭绰慨然应许。他与王学仁、黄杰云等同人努力筹资建立了“华南佛学院”。1953年,中国佛教协会成立,叶恭绰即为发起人之一。从以上种种行迹不难看出,叶恭绰虽不是僧侣身份,但爱佛护佛之所为为佛教发展做出了重要贡献。

任职交通部门期间,叶恭绰主要创作交通题材的诗作。卸任之后,他主要创作佛教内容的诗作。他与许多僧侣方丈保持良好关系,这一点体现在他的诗词中,如《圆通寺绍山上人送玉兰》,“丈室初花也自奇,隔墙欣送玉交枝。南泉拈出浑如梦,谁赴灵山礼本师。”这是感谢圆通寺僧侣所赠玉兰的酬答诗。又如《游玄墓为智谷上人题画》,“人生到处有青山,山我相逢一破颜。谁识山河本平地,高峰深谷等闲看。”他还曾为一些交往密切的法师写过挽诗。《挽谛贤法师》是为谛贤法师作的挽诗,“四十八年勤说法,万千亿众喜知归。人天眼目方同仰,尘世津梁亦已疲。分拟冥鸿云外影,漫嗤杀马道旁儿。国清山上明明月,愁失荆溪作导师。”诗歌前半部分肯定了谛贤法师为宣扬佛法所作的贡献,“四十八年勤说法,万千亿众喜知归”;后半部分则表达了对谛贤法师逝世的惋惜之情,“国清山上明明月,愁失荆溪作导师”。又如《挽观本法师》,“曹溪花叶未成尘,微笑惊遗露点身。阅世津梁同自惜,余生云水更谁亲。梵音五会空新谱,月影千江几故人。他日药山寻往事,欲参半偈已无因。”从这些挽诗、酬答诗中不难看出,叶恭绰与僧侣之间频繁的互动往来。

不仅叶恭绰作了大量诗词与佛教有关,他还为不少经卷题写序跋。除了前文提及的《编印中华大

藏议》、《敦煌经籍辑存会缘起》外，他还为《影印宋碛砂版大藏经跋》、《影印宋藏遗珍序》、《敦煌出土经卷二跋》、《妙真法师藏明宫金字观世音普门品跋》、《题方节庵藏唐人写经》等经文题跋。在这些序跋文中常可见他对于佛教经卷仔细阅读和考辨，在《北齐河清年画佛像跋》中他提到：“此像用堆彩绘于粗布上，与西洋油画画法相同。着色处皆凸起，朱色尤为显明。意必其时中亚细亚或印度画法。因不知系何处所发现，毋从据以研究。然必出于吾国之西北方，可毋疑也。”<sup>[18]</sup>该考辨内容精细认真，从画法考辨到出土方位探究。在《清郭频迦手书楞严、金刚、心三经跋》中介绍到：“频迦翁写此三经时，为五十九岁，盖老笔也。而精力弥满，到底不懈。翁文采风流，照耀一时，不料勤修白也，精进若此。贤者固不可测也。”<sup>[18]</sup>从中不难看出叶恭绰对于所藏经卷的作者、年代及风格熟稔于胸，绝对称得上行家里手。

叶恭绰除了收藏整理佛教典籍外，整理清词也是他退职之后一项重要工作。1929年，他在上海发起编写《全清词钞》，调查和整理清代词的写作状况。编撰中结识青年才俊饶宗颐，让他也参与编撰。饶宗颐与其他同仁的协助使得《全清词钞》的编撰工作进展顺利，二人也结下深厚的友谊。1941年饶宗颐完成他的工作准备回乡之时，叶恭绰还曾赠与他《眼儿媚·送饶伯子归里饶海阳人》，“笛声吹断念家山，去住两都难。举头天外，愁烟惨雾，那是长安。仙都路阻同心远，谁与解连环。乡关何处，巢林瘁鸟，忍说知还。”可见叶恭绰对饶宗颐的器重。饶宗颐参加《全清词钞》的经历不仅扩大了他的学术视野，使他对词学研究产生了浓厚的兴趣，而且他在叶恭绰处见识了藏品丰富的佛学经典，也为他以后从事敦煌学研究有着重要的启发作用。饶宗颐后来主持编修《潮州志》时还专门请叶恭绰题写序言以报答感恩之情<sup>[19]</sup>。由于叶恭绰的提点和启发，饶宗颐对于佛学特别是敦煌学产生了浓厚的兴趣。饶宗颐曾谈到，“我和叶恭绰先生很接近，他极力倡导敦煌研究，他自言见过经卷过千件。”“以后我能够更进一步从事《老子想尔注》的仔细探讨，实导源于此。”<sup>[20]</sup>

## （二）饶宗颐的佛学研究

饶宗颐从小与佛结缘，一直保持对于佛学研究孜孜不倦的兴趣，他回顾一生时曾感慨：“自童稚之年攻治经史，独好释氏书，四十年来无不日与三藏结缘，插架有日本大正续藏，及泰京馈赠之巴利文藏，日译南传大藏经。”<sup>[21]</sup>饶宗颐与佛学结缘，终身的研究与佛教有关，这其实与他幼时的经历有关。饶家

世代为潮州望族，至饶宗颐祖父辈时，饶家已是潮州首富。饶宗颐的父亲喜欢藏书，陆续购买了十万余卷的书，将藏书楼命名为“天啸楼”。小时候饶宗颐就在这些藏书中玩耍，幼年即对中国图书的分类有所了解。饶宗颐的伯父饶次云专攻绘画，除了爱好山水画外对经史和佛经也颇有研究，伯父的收藏为幼年的饶宗颐播下了佛学的种子。饶宗颐的启蒙教育主要是以家学为主，包括诗词基础、书画基础以及目录学训练，为他以后独立研究奠定了扎实的学术基础。16岁时参加父辈的诗文集会，他作的第一诗《优昙花诗》便是与佛教有关。

### 优昙花诗

序曰：优昙花，锡兰产，余家植两株，月夜花放，及晨而萎，家人伤之。因取荣悴焉定之理，为以释意焉。

异域有奇卉，托兹园池旁，  
夜来孤月明，吐蕊白如霜。  
香气生寒水，素影含虚光，  
如何一夕凋，殂谢亦可伤。  
岂伊冰玉质，无意狎群芳，  
遂尔离尘垢，冥然返大苍。  
大苍安可穷，天道邈无极。  
衰荣理则常，幻化终难测。  
千载未足修，转瞬距为逼，  
达人解其会，葆此恒安息。  
浊醪且自陶，聊以永兹夕。

昙花在佛教中是圣洁之花，从这首咏赞昙花的诗作不难看出佛教思想对于少年饶宗颐的影响。在结识叶恭绰之前，饶宗颐结识商务印书馆的王云五。当时王云五担任商务印书馆总经理和编译所所长，他应其邀请参加了《中山大辞典》中经史典籍词条的编写。编写《中山大辞典》和《全清词钞》的经历使得饶宗颐的学术视野大为扩展，得以管窥国学奥妙，学会作为独立研究者的治学路径。在随后的几年时间里，他先后完成了《楚辞地理考》、《说文古文考》、《古史新证补》等著作。1952年为了继续自己的研究工作，饶宗颐受聘到香港大学担任讲师。在港期间，他认识了潮州老乡方继仁。方继仁长期经商资财丰厚，同时对国学也兴趣浓厚。他资助饶宗颐从英国购买了一套敦煌文献的微缩胶卷，这些资料在当时非常宝贵，在亚洲除了日本之外只有饶宗颐手上有这套资料。敦煌微缩胶卷为饶宗颐继续他的佛学研究提供了极大便利，在二十世纪五六十年代，他先后完成十多篇敦煌学方面的论文，如《敦煌本文选笺注》（1957年）、《敦煌琵琶谱读记》（1960年）、《敦煌



写本登楼赋重研》(1962年)、《敦煌舞谱校释》(1964年)等。敦煌学系列论文的发表标志着饶宗颐敦煌学研究的重大进展。1963年,饶宗颐应印度班达伽研究所之聘做研究员。旅印期间,他又接触到《梨俱吠陀》等印度诗歌经典,扩展了他对于印度佛教文学的认知。除了读书研究之外,他还漫游斯里兰卡、缅甸、泰国等地,将游历时所写作的诗歌结集为《佛国集》。从《佛国集》的诗词中可以了解饶宗颐当年的治学情形。在《Bhandarkar 研究所客馆夜读梵经》提到他攻读梵经的辛苦,“梵经满纸多赅怪,梵音棘口譬癬疥。摊书十目始一行,古贤糟魄神良快。积雨连朝卷云起,书声时杂风声里。思到多歧屡亡羊,树在道旁知苦李。须眉照水月共明,扰人最是秋虫声,将迎难证心如镜,输与晖日识阴晴。”诗句“摊书十目始一行,古贤糟魄神良快”风趣地形容了致力梵学研究的艰难和苦闷。求学之艰难如同修行,虽然搅扰之处尤多,但诗人还是努力迎难而上,寻求内心的平静。在印度,他游览了不少佛教遗迹,不少纪游诗记录其行迹,如《阿旃陀(Ajanta)石窟歌》、《建志补罗(Kanchipuram)怀玄奘法师》、《那伽跋陀那(Nagapattinam)记汉塔废址》、《南印度七塔(Mahabalipuram)歌》等。探访这些佛教古迹时,饶宗颐的心灵受到了净化和升华,“自笑此身同转萍,攀危安若履户庭,洗虑且去心中螟,于兹悟得无穷龄,伤怀莫学子才耶。”(《阿旃陀(Ajanta)石窟歌》)诗人在探访阿旃陀石窟的过程中变得澄怀观道、洞穿世事,心灵变得纯净自然;“我有精诚动真宰,凌霜欲为鸣九钟。日薄麟争今何世,圣者恃道安由丰。东门鞭石作梁渡,南极铸柱贡山铜。冥冥神理谁能究,天昏寒浪来悲风。”(《南印度七塔(Mahabalipuram)歌》)在探访钦奈南面的“七寺城”时,看到满眼的寺庙,诗人心中受到强烈的震撼,借诗歌再次表达了自己对于佛学的崇敬和谦卑。饶宗颐旅行于东南亚的诸多佛国一方面是为了饱览各地风光,另一方面也丰富了他对于东南亚佛学的感性认知。

1966年,饶宗颐从印度回国后不久又赴法国。他与法国汉学界权威戴密微教授交好,戴密微教授邀请饶宗颐赴法国研究巴黎所藏敦煌写经、敦煌画稿及校勘敦煌曲词。在研究敦煌壁画时,饶宗颐发现在这些经卷的末尾有不少唐人所绘画稿,于是他决定潜心研究敦煌壁画和画稿。他将研究成果结集成《敦煌白画》一书,这一研究经历使得他对于敦煌壁画有了更多的体悟,他将这种体悟融入自己的绘画创作中,开创了中国山水画的“西北宗”画派。

从饶宗颐的学术经历来看,虽然涉及的学术内容庞大芜杂,涉及到敦煌学、甲骨学、史学、目录学、楚辞学、考古学、金石学等多个方向,但佛教研究特别是敦煌研究始终贯穿于他整个学术生涯的主要内容。他不仅在学术上对佛教孜孜以求,而且始终将佛教研究与修身养性相结合。他努力实践佛教中清心寡欲的理念,坚持每天打坐。2002年他还为香港大屿山手书《心经》全文,提醒民众注重内心修为,寻求人与世界的和谐之道。

### 三、结 语

中国现代画家诗人之所以会出现不同程度的宗教认同,主要有两个原因。一方面是因为中国历史上悠久的宗教传统。中国的宗教教义与传统哲学思想之间常常在内容上有重合交错之处,因此,许多画家诗人在研究中国传统文化和思想时都不可避免地受其影响。另一方面,传统绘画与宗教之间也存在着多重的互动关系。现代画家诗人在创作大量宗教题材的诗画作品的同时,对于宗教典籍的研究也使得其在心性上发生了根本的改变,宁静致远的人生追求、慈悲悯人的济世情怀等人生观的建立都与画家常年的宗教浸润有着密切的联系。现代画家诗词中体现的宗教认同感是现代画家诗人情感认同的维度之一,展开对这一问题的讨论有助于丰富和完善对现代画家的知识背景和文化认同的认知,对于深化现代画家的诗词研究有着不可忽视的作用。

### 参考文献:

- [1] 王敏. 中国古代佛教绘画[M]. 长春:吉林文史出版社, 2011:30.
- [2] 许宜兰. 艺术与信仰:道经图像与中国传统绘画关系研究[M]. 北京:宗教文化出版社, 2015:4.
- [3] 夏中义.《缶庐别存》与梅石写意的人文性:兼论吴昌硕的“道艺”气象暨价值自圆[J]. 文艺研究, 2013(12):115-126.
- [4] 夏中义. 故国之思与泼墨云山境界:论张大千题画诗的心灵底蕴与其绘画的互文关系[J]. 文艺研究, 2016(1):115-130.
- [5] 卢炘. 信手拈来总可惊:潘天寿诗歌概说[J]. 文艺研究, 1997(1):138-148.
- [6] 胡迎建. 民国旧体诗史稿[M]. 南昌:江西人民出版社, 2005.
- [7] 刘梦芙. 近百年名家旧体诗词及其流变研究[M]. 北京:学苑出版社, 2013.
- [8] 李叔同. 李叔同诗文遗墨精选[M]. 北京:中国文联出版

- 社,2003:197.
- [9] 丰华瞻,殷琦. 丰子恺研究资料[M]. 银川:宁夏人民出版社,1988.
- [10] 吴可为. 古道长亭:李叔同传[M]. 杭州:杭州出版社,2004:195.
- [11] 李莉娟. 李叔同诗文遗墨精选[M]. 北京:中国文联出版社,2003:155.
- [12] 丰子恺. 子恺品佛[M]. 北京:海豚出版社,2013:153.
- [13] 丰子恺. 丰子恺文集:文学卷(卷5)[M]. 杭州:浙江文艺出版社,1992:655.
- [14] 陈平原. 漫说文化丛书:佛佛道道[M]. 上海:复旦大学出版社,2005:105.
- [15] 李欧梵. 现代性的追求[M]. 上海:三联书店,2000:94.
- [16] 鲁迅. 鲁迅全集:卷一[M]. 北京:人民文学出版社,1981:227.
- [17] 叶恭绰. 遐庵汇稿[M]. 上海:上海书店,1990.
- [18] 叶恭绰. 遐庵小品[M]. 北京:北京出版社,1998:242.
- [19] 陈贤武. 略论叶恭绰对饶宗颐治学道路的影响[J]. 韩山师范学院学报,2007,28(2):16.
- [20] 严海建. 饶宗颐传[M]. 南京:江苏人民出版社,2012:40.
- [21] 饶宗颐. 澄心论萃[M]. 上海:上海文艺出版社,1996:410.

## Discussion about religious identity of Chinese modern painter poets

YE Lantao

(School of Literature and Journalism, Guangdong Ocean University, Zhanjiang 524088, China)

**Abstract:** Because of the art tradition between Chinese classical painting and religion, many modern traditional painters also have different degrees of religious identity, which affects the poetic creation of the painters. According to the professional attributes and identification differences of modern painter poets, the modern painter poets with religious identity can be roughly classified into two types: one type is religious believers, such as Li Shutong, Feng Zikai and Su Manshu; the second type is religion researchers, such as Ye Gongchuo and Rao Zongyi. On the one hand, the religious identity of modern painter poets indicates the long religious tradition in the creation of Chinese painter poets. On the other hand, it proves the complex interaction among religion, painting and poetry.

**Key words:** modern; painter poet; religion; identity

(责任编辑:王艳娟)