

弘一大師（李叔同）繪畫風格之流變

● 陳清香

一、前言

弘一大師（李叔同），生於清光緒六年（一八八〇），圓寂於民國三十一年（一九四二）。享年六十有三。一生歲月剛好橫跨前清和民國兩個朝代，以社會背景而言，那是一個由傳統走向現代、新舊文化雜陳的時代，弘一大師曾經面對前清政治的腐敗、戊戌政變、百日維新的失敗，曾經經歷辛亥革命、民國肇建，以及軍閥割據、北伐成功，以致於日軍的侵華等等苦難而動蕩的社會，他以一介書生，卻早懷憂國濟世的情懷（註1），面對著每階段的變革，他始終擁有一顆求新求變的精進心，直到出家以後，仍無改變。

如果以世俗的眼光視之，早年的李叔同是一位翩翩文士，文采風流、琴棋書畫以自娛，追求的是傳統文人適性而安逸的生活，但三十九歲的那年，卻在人生的履歷上作了一百八十度的改變，他捨離了世俗的名譽、財富、眷屬等有形的物質面，再加上個人的情愛、藝術的秉賦等無形的精神面。而投入那戒律嚴謹的苦行生活，這種轉變，使人費解、使人惋惜。

但是如以超世俗的眼光視之，弘一法師追求的是一個人格生命的完美，宗教的高層境界，當年的教主釋迦世尊不也是拋棄嬌妻、稚子、王位而出家苦行嗎？因此他的出家其實是延續早年書生濟世的情懷，實踐以戒行為度眾的典範，求仁而得仁，誰曰不宜呢？

由於弘一大師李叔同在三十九歲那年的前與後，是截然不同的兩種生涯，代表著傳統智識分子風格迥異的兩種典型，而此二種典型都曾經令人感動，都對後世產生深遠的影響。有關他的生平、事蹟、風範，前人討論已多，筆者僅以一治美術史者的身分，來討論一向被忽略的繪畫創作，從李叔同到弘一大師繪畫創作風格的流變，由於大師生前畫蹟多因政治因素而遭遇燒毀散佚的命運，遺存下來者，為數並不多，再加上出家後的後半段生涯，幾已封筆不畫，因此要瞭解他的畫風，只能就有限的資料，揣摩一二了。



弘一大師（1932年攝於上海）



二、早年的繪畫生涯

弘一大師祖籍浙江平湖，但因經營鹽業於天津，遂以天津為寄籍。依他的年譜所載，十九歲以前，一直是住在天津的，因此，此時可見為繪畫的啟蒙期，到了十九歲他奉母南遷到上海，他和書畫名家遊，組織公會，推測他必能畫，也可能有畫作刊報刊或作酬庸之作。這是第一階段。

到了二十六歲（一九〇五），他負笈東瀛進入東京上野美術學校就讀，一九一一年三十二歲返國，他畫的是西洋油畫、水彩畫、人體素描等，這是第二階段的畫作。

第三階段是指返國後至出家的九年間，從事教學生涯、繪畫創作更是及於設計圖、報刊插畫等。

第四階段為出家後的創作，以下依此四階段討論之。

在早年（指二十歲離開天津以前）的繪畫作品幾乎無一倖存的情況下，如何能揣摩出他畫過什麼畫，畫風如何呢？

依林子青所載年譜十七歲條：

「是年從天津名士趙幼梅學詞，又從唐敬嚴學篆及刻石……」（註2）

而李芳遠弘一大師年譜二十歲條：

「從鄉賢唐靜嚴先生研究金石書畫篆刻，與津賢孟定生、姚品侯、王吟笙、姚召臣、馮玉夫、曹幼占諸友戚研究金石書畫。」

李子青以為此事應為十七歲時事，而非二十歲，是以二十歲應已啟蒙，書畫的創作，並奠定下作畫的基礎。

他十九歲時，因戊戌政變，奉母南遷上海翌年定居於青龍橋之城南草堂。由於愛好書畫，遂與上海書畫名家組織上海書畫公會：

「庚子三月，在上海福州路楊柳樓台舊址組織海上書畫公會，為同人品讀畫之所，每星期出書畫報一紙，常熟烏目山僧宗仰上人，及德清張伯遲，上海名畫家任伯年、朱夢廬、書家高邕之等，俱來入會。」（註3）

上海，這個在鴉片戰爭之後，開放為五口通商港埠之一，由於外國資本的投入，迅速成為亞洲商業中心，吸引了不少各地賣畫為生的畫家，於是海上畫派逐漸形成。有人將之分期為形成期、興盛前期、興盛後期三期。（註4）

李叔同抵上海定居時，已屬興盛後期，著名代表的畫家有吳昌碩、高邕、程璋等人，其中吳昌碩的寫意花鳥畫，有揚州八怪的李鱣、李方鷹的筆意，又加入

金石書法的技巧，儼然為海上畫派的領袖人物。

至於袁希濂所提的任伯年，則屬興盛前期的代表人物，善畫花卉、墨竹，能取法宋人，並借鑑西畫，因而有揚州八怪中華岳的韻致。只是任伯年在一八九五年病歿^(註5)應不可能參加李叔同在一九〇一年所組成的海上書畫公會。

李叔同的海上書畫公會大約只維持了一年，次年，成員中的張小揚赴揚州東文學堂，許幻園出仕納粟，蔡小香忙於醫務，袁希濂進入廣方言館，李叔同進入南洋公學，書畫公會的活動於是終止。

李叔同既雅好書畫，而書畫公會既能每週出書畫報一紙，則李叔同必然免不了寫書作畫其中，以求出刊，不過畫的題材和作風，便費推敲了。

從一九〇〇年前後曾寓居上海的畫家，如蒲華、錢慧安、任預、吳石僊、高邕等人的畫作風格探之，雖然有人長於山水，有人擅畫花鳥，但共同的特徵是：在傳統繪畫的基礎上，突破舊有的格局，而加上創新。使得布局和用筆，都顯得清新活潑，有民間藝術的氣息。推測李叔同如果有畫作，其風格應也和海上派作風八九不離十。

三、習洋畫的時期

光緒三十一年（一九〇五），李叔同因母親王太夫人病逝，以為幸福時期已過，遂改名李哀，或李岸，並東渡日本，入上野美術學校，當時還和嶺南畫派巨擘高劍父同學，可謂同為中國最早留學東瀛的藝術家。

他在東京美術學校是攻讀了繪畫、音樂、戲劇諸科，尤其是戲劇付出最多心血，又是組織春柳劇社，又是男扮女裝的扮演茶花女，可見他在藝術的天賦之高，有關習洋畫的情況，諸家的記載是：

「李哀先生東渡後，既入上野美術學校，明年復從黑田清輝、音上郎二氏習美術、音樂。其時所過的生活，據他為我說，的確是相當的考究，又據夏丐尊先生與我的信說：李先生在日本固專雇用『莫特爾』。……」^(註6)

「這個時期，介紹西洋畫到中國來，有兩個人比較的最早，一箇是徐永清，前清光緒宣統間，就在徐家匯土山灣印書館繪水彩畫，兼為有正書局及商務印書館習畫帖等，後來上海盛行的水彩畫，可說是從徐氏起頭。還有一箇是李叔同，他是清光緒末年的日本留學生，畢業於東京美術學校，在日本留學時代的



圖一：少女

名字叫李岸，歸國後改名李息，字叔同，又字息霜，他在日本習水彩畫及油畫，尤善作圖案畫。……」（註7）

「據說弘一律師……學洋畫於上野之美術學校，……油畫的造詣，尚無出他之右者。」（註8）

「老實說，那時候對於藝術有見解的，只有息霜，他於中國詞章很有根柢，會畫、會彈鋼琴，字也寫得好。……黑田清輝是他的先生，也很稱讚他的畫。……」（註9）

從以上記載推斷，李岸先生在上野美術學校，習的是西洋油畫，跟隨的老師是黑田清輝，油畫的造詣受到日人的推崇，而黑田清輝（一八六六～一九二四）是留學法國的名畫家，一八八七年拜法國印象主義畫家柯南（Raphael Collin 1850～1917）為師，學習那重視陰影亮度的外光手法。一八九三年返回日本，一八九六年東京美術學校新設洋畫科，聘請黑田清輝為科主任。（註10）

由於外光派的畫風重視光影、色澤明麗，有別於日本原有的「明治美術會」所流行的暗色調油畫作風。黑田清輝便糾集了西洋畫界的新銳，組成「白馬會」，以與「明治美術會」的畫風相抗，最後白馬會的外光派畫風，主導了西洋畫界，且確立了學院派的地位。

李岸先生在東京的六年，正是日本文部省創辦「文部省美術展覽會」的時期，其展出的內容有日本畫、洋畫、雕刻等三個部門。在洋畫的部門中，初期是維持著新派舊派並展的勢態，但逐漸的，新派外光派占上風。李岸向黑田清輝學習，自然是屬於外光派的手法。

從大師遺作木炭畫「少女」（圖一）的作風來看，五官輪廓黑白分明，少女長髮披肩，一派純真無邪的神情，又似乎帶點憂鬱，這正是印象派畫家的手法，很令人想起雷諾瓦的作品來。

弘一大師留日期間的畫作，除了木炭畫少女之外，尚有油畫「郊野」（圖二），「出浴」（圖三）、「花卉」等屬於印象主義的風格者，但另一幅「山茶花」（圖四），則以淡雅簡逸的筆法，勾勒出枝葉和花瓣，畫中尚有題字：



圖二：郊野



圖三：出浴



圖四：山茶花

田園欲轉，低弄雙翹紅暈淺，記得兒家，記得山茶一樹花。乙巳冬夜，息霜寫於日京小遠樣。

這幅雖是水彩畫，但構圖運筆、題款等，均充滿了東洋味，或許這是他在上海時，與海上派畫家琢磨出來的餘韻。或許他在東京，處於新舊二派爭輝的時代，因此此畫混合了中國、日本、西洋等畫風的特色。

留日期間為音樂雜誌所設計的封面插圖，也是風格獨具，在當時應是創舉。

四、返國任教時的畫作

宣統二年（一九一）），大師三十二歲，結束日本的留學生涯束裝返國，在天津市任教直隸模範工業學堂。此後至三十九歲之間，他主要是任教於上海和杭州，所教的科目是繪畫和音樂，至於繪畫創作，多表現於書報的刊題畫、廣告畫，似乎以應用美術為主，而少作純藝術的創作。有關繪畫的記載如下：

「當時南社社友，散居東南各省，……民國成立後，第一次聚餐，實為第六次雅集……民元三月十三日，仍在愚園舉行，到者四十人，計柳亞子、朱少屏、黃濱虹……李息霜等，……五月通訊錄出版，粉紅色封面，李息霜設計圖案畫並題簽，古香古色，彌覺悅目……」（註11）

「民國元年，他（李叔同）在太平洋報館擔任編輯，當時太平洋報副刊的畫報，就是他主編的（叔同兼工書法），嘗以隸書筆意寫英文莎士比亞墓誌，與蘇曼殊為葉楚傖所作汾堤弔夢圖，同時印入太平洋畫報，稱雙絕。……」（註12）



圖五：刊頭畫



「文美會為李叔同等所發起，一九一二年李氏方主編太平洋畫報副刊，故文美會中人多太平洋社中人，……李氏曾編『文美雜誌』一冊，內容係會友所作書畫，及印章榻本，皆為手稿。……」（註13）

就現存的遺稿中，仍可看到那設計於一九一二年的幾種不同的刊頭畫（圖五）及雜誌內的廣告畫（圖六）刊物封面設計畫（圖七），以其工整有力的書法，配上生動活潑的人物花卉插圖，抓住了刊物所欲表現的主題，看來十分醒目，在那個民國剛剛肇建，人們唾棄傳統帝制之際，刊物畫報版面的革新，也確實是一項創舉。

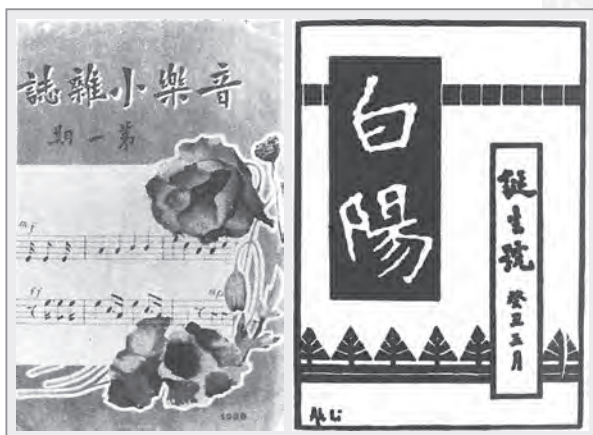
弘一大師執教的浙江兩級師範學校（後改組為浙江省立第一師範學校），有高足豐子愷、劉質平、李鴻梁、黃寄慈、金咨甫、吳夢非……等人，……。其中不少有卓然成家者，如豐子愷。豐子愷曾憶起弘一大師教學的情況：

「我們的圖畫科設由向來教音樂而常常請假的李叔同先生教授了，李先生的教法在我覺得甚為新奇。……有一晚，我為了別的事體去見李先生，告退之後，先生特別呼我轉來，鄭重地對我說：『你的畫進步很快，我在所教的學生中，從來沒有見過這樣快速的進步』，李先生當時兼授南京高等師範及我們的浙江第一師範兩校的圖畫，他又是我們所最敬佩的先生中的一人，我聽他這兩句話，猶如暮春的柳絮受了一陣急烈的東風要大變方向而突進了。……」（註14）

豐子愷接受了弘一大師的鼓勵和肯定，藝事大進，終於成為民初最著名的漫畫家，在民初的繪畫史上占有一席之地。另外的高足中，有位黃寄慈，是書法家，曾渡海來台定居，約三十年前，筆者曾隨曉雲法師登門拜訪過，看過黃氏當面揮毫寫字以贈墨寶。



圖六：廣告畫



圖七：刊物封面設計畫

五、出家後的繪事

民國七年（一九一八），李叔同三十九歲，夏曆七月十三日，落髮披剃於杭州虎跑寺，依了悟上人為剃度師，法名演音，號弘一，出家之前，將他的平生藝術品書物等，分贈給師友，以表示他與前半生的藝術生活，正式一刀兩斷。這藝術生活，包括戲劇、音樂、繪畫等的才情秉賦，他都一一劃下句點，僅餘寫經一項仍然持續，遂造成他書法的獨特作風，他自幼臨摹古帖，自成一格，出家後，更是爐火純青，毫無火藥味，世人謂之「弘體」，這是代表他修行精進的境界。

至於繪畫，雖然遺跡不多，但是佛像、菩薩像、羅漢像，仍有少量藏於私人收藏家中，那是以白描手法為之，整體觀之，莊嚴合度，比例勻稱，自有一股纖塵不染的飄逸風格。

如「圖八」中這幅釋迦牟尼佛相，佛面端正圓滿，頂上肉髻高高突起，兩耳垂及肩，兩眼垂簾，代表內心的慈悲。佛身結跏趺坐於大蓮台之上，身披偏袒右肩式僧服，右胸、右臂、右足均裸露，左手結定印於腹前，右手垂至右膝作觸地印。

佛頭上有頭光，身上單身光，表現了智慧無量。弘一大師以白描的手法描繪出一代人天教主在成等正覺時的定力和智慧，其筆力柔中帶剛，線條轉折十分靈活，帶著他早年習畫的技巧，以及長年以毛筆寫經功力而成，雖用墨不多，但簡潔、俐落、莊嚴、圓滿、慈悲，令人望而生敬，是一幅相當成功的佛畫。

畫幅的上端有弘一大師的佛像印刻、篆刻，並手書華嚴經偈：

譬如工畫師、不能知自心，而由心故畫，諸法性如是；

心如工畫師，能畫諸世間，五蘊悉從生，無法而不造。

弘一大師另有傳世的觀音像圖（圖九）、十八羅漢像圖，也都是以相同的筆法完成，有相同的作風。這些共同的特徵是，以毛筆書寫文字的筆法完成之，僅畫輪廓，而無皺紋，在佛菩薩身上，既不見色彩敷著其上，也無黑色的濃淡層次，使人覺得影像似乎是透明的，更增添宗教畫出塵的逸趣。尤其畫幅上端，總見題以佛經偈句，使人讀之，字字珠璣，回味無窮。

弘一大師畫的十八羅漢圖，相當稀有，台北有一位私人收藏家藏有圖文並茂、加印佛像閒章及弘一大師篆文的羅漢圖十八幅，每幅長不及二台尺，一圖一



羅漢，一圖一經偈，均弘一大師手稿，相傳是弘一大師晚年所作，得自泉州溫陵。茲姑且錄之如下：

第一幅畫披頭巾比丘，所書《華嚴經》句曰：

萬古是非渾短夢，一句彌陀作大舟。華嚴經句 亡言 弘一 印

第二幅畫披頭巾，右手持拐杖，左手持經卷的比丘，題曰：

願度無量群生眾，速離一切憂怖心 華嚴經句 亡言 印

第三幅畫側背觀的比丘，正誦經，詞曰：解彼真實性，得佛智慧光（以下同上）。

第四幅畫一彈古琴的比丘，詞曰：普令眾生得法喜，猶如滿月顯高山。

第五幅現布袋相，詞曰：諸佛常護念，百福自莊嚴。

第六幅畫長眉的比丘，手握經卷，並持錫杖，詞曰：速疾增長無礙智，普遍發起大悲心。

第七幅畫披頭巾、執錫杖的達摩大師，詞曰：圓滿普賢諸行力，速護如來無上身。

第八幅畫赤足的羅漢，詞曰：自性真清淨，諸法無去來。

第九幅畫仰首向上望的羅漢，詞曰：智慧善分別，音聲非如來。

第十幅畫伏虎羅漢，比丘倚虎而眠，神情姿態用筆均臻上乘，詞曰：大慈念一切，慧光照十方。

第十一幅畫抱膝露足的比丘，詞曰：大願悉成滿，百福自莊嚴。

第十二幅畫隻履西歸的達摩，詞曰：起大願雲周法界，以普賢行悟菩提。

第十三幅畫趺坐於蒲團的長眉比丘，造型相當好，詞曰：解了世間猶若夢，滅除煩惱無有餘。

第十四幅畫頭巾垂肩，結跏趺坐的側面達摩相，詞曰：一切諸佛所有法輪，流通護持使無斷絕。

第十五幅畫雙手背負於後、縮頸駝背的比丘，詞曰：入一切智藏，度無量眾生。

第十六幅畫仰首舉目向上、雙手舉袖作禮的比丘，詞曰：聽聞正法斷諸疑惑，憶持不忘如說修行。

第十七幅畫一持杖羅漢，詞曰：事能知足心常愜，人到無求品自高。

第十八幅畫一敞胸的比丘，左手置眉宇間，詞曰：飲諸佛法海，放大智慧光。

總觀此十八幅羅漢圖，弘一大師用筆簡逸，能掌握佛弟子的外形。而中國歷

代的羅漢畫，造形各異，五代以前能以玄奘譯的〈法住記〉為本，名稱也悉依梵文。可是宋代以後卻多了二位成了十八羅漢，且增加一些與世尊在世時不相干的人，如明清時代已流行必具伏虎降龍羅漢，又有達摩布袋，這些造形是依閩南地區流行的十八羅漢造形有關，與華北所遺傳統造形有所不同，而且同一人物，一再地重複出現，推測弘一大師，原不是以寫羅漢為主體，而是借羅漢所現出的僧人外形，來顯彰佛法的內涵，因此，《華嚴經》偈的含義才是主要的旨趣，諸多不同式樣的羅漢，反而成了陪襯。

弘一大師所用的這種有筆無墨的佛畫方式，直接的傳給他的弟子豐子愷，豐子愷秉承著師父的繪畫精神、繪畫風格等，而畫出了護生畫集數冊，在簡單的筆墨構圖中，配合大師的題偈、文字、畫意，兩相輝映，為後世豎立起好榜樣。

六、結語

總之，弘一大師一生曲折多端，繪畫雖不是生涯中最精采處，可是每一階段的繪事和畫跡，都有其特殊的意義，例如早年在上海與諸名家聚會從事畫作，雖然當時畫跡今皆不存，不過可以推斷的是，必不離開傳統文人畫的作風，或帶一點西潮的海派色彩，或從與會的高崑等名家的作品，亦可揣摩一些。

及至東渡日本習洋畫的時代，那是屏棄了傳統文人畫風，十足地投入那方才萌芽的寫實畫法，碩果僅存的幾幅洋畫跡中，不難地讀出印象主義畫風的語彙。在中國繪畫史上，第一批渡日的留學生，第一批從海外帶來新風格的藝術家，弘一大師和高劍父在當時具同等地位，高劍父後來返國創了折衷派，或稱嶺南畫派，那是開闢中國水墨畫的新途徑。弘一法師返國任教上海和杭州，也同樣地對民初的美術教育奠下基礎，其貢獻是無形的。



圖八：釋迦牟尼佛

再者，弘一法師就讀的東京美術學校，在當時是初設西畫科的時代，十餘年後，另外一批來自台灣的留學生先後入學，他們有的畢業後返台，有的飛抵巴黎再深造，他們也是現代洋畫的先驅者。而近代中國畫革新派的巨匠徐悲鴻，也在一九一七年才赴日留學，他們景仰弘一大師，也自然視弘一大師為畫學前輩。

以弘一大師的藝術秉賦，原可在民國初年的藝壇上大放異彩，但是他卻做了告別藝壇、遠離俗事的舉動，出家後的繪事以佛菩薩像為限，就畫風而言，有筆鉤勒，無墨皴擦，固然是凸顯出他那孤挺奇絕的精神人格，但也正是轉換早年以美術淑世^(註15)的情懷，而為戒行精進的菩提心願了。◎

作者為本刊藝苑精華主筆



圖九：觀音像

註釋

1. 例如大師十九歲時，即知愛國，謂老大中華，非變法無以圖存，對康有為、梁啟超的行為十分尊敬，曾自刻一印云：「南海康君是吾師」。
2. 見林子青：《弘一大師年譜》。
3. 見袁希濂〈我與大師之關係〉。
4. 見薛永年〈揚州八怪與海派的繪畫藝術〉。
5. 任伯年生平，見《中國近現代名家畫集》〈任伯年〉。
6. 見李芳遠〈春柳時代的李哀先生〉。
7. 見胡懷琛〈西洋畫西洋音樂及西洋戲劇之輸入〉，上海市通志館期刊、第四期《上海學藝概要》第十二節。
8. 見內山完造〈弘一律師〉。
9. 歐陽予倩春柳社的開場〈自我演戲以來〉。
10. 見 ARTISTS JAPAN第二十二號黑田清輝，一九九二年、七月，東京。
11. 見《勁草南社影事》四、南社中葉時期，《南社新誌》第十二卷第五期。
12. 見胡懷琛《上海學藝概要》。
13. 見胡懷琛《上海藝術團體：文美會》。
14. 見豐子愷〈我的苦學經驗〉。
15. 見姜丹書〈弘一律師小傳〉：「蓋上人為天生藝人，美豐姿，善表情，其投身於戲劇，不但以風流自賞，且欲以美術淑世也。」