

弘一大師圖論之十：

弘一大師作畫的參照系

陳星

杭州師範學院弘一大師·豐子愷研究中心主任

在研究弘一大師出家後繪畫作品之初，結合弘一大師的多數畫作產生於一九二九至一九三三年這一事實，筆者曾為弘一大師預設下了一個條件，即大師作畫一定有臨本，或畫譜一類的參考書，否則在他弘法繁忙、身體狀況不佳的情況下，大師不可能有旺盛的精力投入大量的繪畫作品的創作構思。隨著研究工作的深入，筆者的這一預設得到了證實，即弘一大師的作畫，確實得益於畫譜或前人的作品。

弘一大師對中國古時之佛像作品和日本的佛像（佛像題材的繪畫作品分類甚細。此述之「佛像」乃泛指）都很熟悉，也很偏愛。如今檢視文獻，就佛像而言，我們可以知道弘一大師起碼熟悉以下中國古代的典籍：畫典《選佛譜》、《選佛圖》、《釋迦如來應化事迹》（弘一大師點評：「附有圖甚精」）、《觀經圖頌》（為觀無量壽佛圖）、《極樂莊嚴圖》、《西方接引圖》（此二種皆阿彌陀佛等像）、《釋迦佛坐像》、《地藏菩薩像》[註 1]、《觀音寶相》二巨冊。[註 2]

又：弘一大師在一九二四年致蔡丐因的信中說道：「尊處或無適宜之佛像，今附郵奉日本名畫《華嚴圖》三葉，又古畫《阿彌陀像》三葉，以各一葉奉與仁者供養。如李、孫二居士亦發心供養者，乞以其餘轉施二居士。」弘一大師也曾寫信要求劉質平請過佛像：「再乞仁者暇時，往北火車站寶山路口佛學書局，購請下記之書，以惠施朽人，至為感謝。(一)《一切經音義》一部，一元二角六分。(二)地藏菩薩像，大張一張四分，不著色彩的……」[註 3]

關於日本的佛像書，弘一大師出家不久就有收藏，並陸續購請。一九三六年正月初八日，弘一大師致夏丐尊信中說：「前年承護法會施資購日本古書（其書店，為名古屋中區門前町其中堂），獲益甚大。今擬繼續購請。乞再賜日金六百元，托內山書店交銀行匯去，『購書單』一紙奉上，亦乞托內山轉寄為感。」此信寫於一九三六年初，信中說「前年承護法會施資購日本古書（其書店，為名古屋中區門前町其中堂），獲益甚大」。[註 4]說明弘一大師至少在一九三四年已向日本名古屋其中堂購過書，且「獲益甚大」。弘一大師在信中所說的「購

書單」在福建人民出版社一九九二年九月版《弘一大師全集八·雜著卷、書信卷》裡有錄，其中與佛畫直接有關的圖書有：《十八物圖》、《釋迦御一代記圖會》、《佛像圖彙》、《佛像圖鑒》、《佛像新集》和《法寶留影》等。

弘一大師向來偏愛日本的佛像。筆者曾採訪蔡巧因之子蔡大可先生，蔡先生說：蔡家舊藏弘一大師贈送的日本佛像明信片若干。這些明信片上印有佛像，並由弘一大師親手重新描繪，形象更爲生動，爲大師贈與蔡巧因留作紀念者。現已不存。[註 5]無獨有偶，一九三三年農曆四月三十日，弘一大師在給性願法師的信中也說到了日本明信片畫：「又有日本書二冊及信片畫三套，乞轉奉芝峰法師。」[註 6]

弘一大師繪畫作品較多的時期是一九二九至一九三三年。在這之前，他其實已經擁有日本佛像書籍，其中就包括一九三六年又提出購請的《佛像新集》。比如早年他在杭州招賢寺時就送給學生李鴻梁一冊《佛像新集》，並要他畫其中的佛像。李鴻梁在〈我的老師弘一法師李叔同〉一文中就說過：「有一次我到招賢寺去……臨走時，法師還送了我幾個他從山上拾來的野乾果和一部日本版《佛像新集》，計兩冊。並囑我畫千手觀音及文殊、普賢像各一幅，預備影印。」又說：「一九二九年九月二十日爲法師五十壽，我在一星期前，趕把數年前命畫的多面千手觀音菩薩像畫好，於十九日下午趕到白馬湖（春暉中學在白馬湖，經亨頤任校長）……。」[註 7]（李鴻梁此言係指農曆）這裡須引起人們重視的應是弘一大師在創作繪畫作品時，尤其是佛像時應該是受到日本繪畫影響的，或在日本佛畫書籍裡獲得了啓發，亦或是將日本佛畫書籍作爲他自己繪畫的參考資料。

弘一大師佛教題材的畫作受中國古代佛像作品的影響是顯而易見的。比如弘一大師有《觀音·心經》手卷。其觀音造形與他的另一張觀音屏條及觀音冊頁中的一幅畫一致。其實此畫的造型、構圖在清代就有過。清代人嚴振配有紙本彩畫觀音圖一幅。通過對比，可知弘一大師在作畫時是參考了嚴振配畫作的。再如，清代梁瑛有紙本墨畫觀音與童子一畫。而弘一大師也有另一心經書畫手卷和觀音與童子條屏，其觀音與童子的造型、構圖一眼便可看出這是參考梁瑛作品的。中國古代的觀音圖資料十分豐富。由於弘一大師對這些畫作的瞭解，他在作畫時用古人筆下的佛像造型爲參考來作畫是十分正常的事情。

就弘一大師的羅漢圖而言，這也是臨本的，而臨本的作者則是馬駘。

弘一大師《觀音·心經》中的觀音形象



清·嚴振配繪觀音圖



清·梁瑛繪觀音圖



馬駘，字企周，號邛池漁父，又號環中子，回族，生於一八八五年，卒於一九三五年（一說為一九三六年），四川建昌人，一九二一年起定居上海。曾任上海美術專科學校教授。此人於山水、人物、花卉、鳥獸、蟲魚，無所不畫，畫無不工。其繪畫作品多次出國展覽，馳名海外，被譽為「畫學博士」、「世界畫筆」。著有《馬駘畫問》、《馬駘畫寶》（又名《自學畫譜》）、《企周圖剩》、《四言畫訣》及《企周畫集》等。其中《馬駘畫問》最受國內外藝壇重視，當時曾被著名畫家黃賓虹所讚許，譽為是繼《芥子園畫譜》、《馬駘畫寶》之後又一傑作。值得注意的是，馬駘還有羅漢長卷留存於世。據〈醉似米芾得雅趣 石居渾若小蓬萊——記收藏家王宗義先生〉一文報導：「寧夏吳忠市人民醫院主任醫師王宗義先生，雖已年過花甲，卻依然神采奕奕。王老喜好頗多，尤其酷愛收藏。」有一次，他的收藏熱情感動了一位女店主，女店主「主動拿出清末民初著名畫家馬駘的浮水印畫卷〈一百羅漢圖〉，並以較低價格轉讓給王老收藏」。^[註 8]

馬駘與黃賓虹、張大千等均友善，其中張大千、張善仔兄弟還是由他引介到上海畫壇的。因此可以說，馬駘也為張氏兄弟後來在藝術界的發展提供過幫助。可以這樣認為，馬駘是二十世紀二、三〇年代的一位很有影響的畫家，尤其是他的畫譜，影響了許多人。相反，在今天，馬駘的名字卻不被人們所重，除了介紹較少外，可能很重要的一個原因是他多以作畫譜立世，似乎少了一點「藝術家」的氣質，容易被人忽視。馬駘在中國清末民初美術史上的地位自有專家會去評判，筆者要指出的是，弘一大師的羅漢畫卻是直接從馬駘的畫譜中而來。以下即是馬駘的部分羅漢畫與弘一大師的羅漢畫的比較。^[註 9]

弘一大師羅漢圖

馬駘羅漢圖



通過以上比較，問題已經很清楚，弘一大師作羅漢圖是在馬駘畫譜的基礎上變化而成的，其人物造型、面部表情一致。其區別則在於弘一大師的畫面更簡潔，繪畫的技巧更高，畫面感覺也更具有現代性。弘一大師早年畢竟學過西洋畫，具有深厚的西畫功底。（李叔同在東京美術學校的學習成績十分突出。這有案可查。《東京美術學校校友會月報》一九一〇年十月卷中有「精勤者」一欄，上面記載道：「前學年中，精勤學業者，由本校授予精勤證書。」當時獲得該證書的留學生中，只有李叔同一人。而如今的東京藝術大學中，仍保存著李叔同

的畢業成績單，明確記錄著李叔同是當時一同考入撰科同學中成績最好的一位。[註 10]所以，他筆下的佛像，造型準確，形象生動，線條的處理也比前人畫作優美得多。弘一大師佛教題材的畫作，一派全新的氣息，讓人歎為觀止。

弘一大師也臨摹前人的山水畫。比如，弘一大師有六幅「山色」組圖。其中已被證實為臨摹（或稱仿作）清代畫僧髡殘作品的就有三幅。

弘一大師臨摹前人的作品並不奇怪。他凡見有好的繪畫作品必激賞之。弘一大師為〈九華垂跡圖〉題過圖贊，命李芳遠臨摹古代佛像，見了日本的優美蓮座禁不住寫信給蔡丐因稱頌等等。再者，弘一大師本人也直言不諱地說是仿古山水。比如他有畫給劉質平的山水冊頁，第一幅上有題款，曰：「寫古山水一百紙贈質平居士，晚晴院沙門論月時年五十。」又，弘一大師於一九二七年贈給夏丐尊的山水長卷，其題款也是「歲次大辰冬初將行腳他方，寫古山水六卷以貽丐尊居士，錢塘華嚴寺沙無等」。所謂「寫古山水」，意思就是仿作前人山水畫。弘一大師畫山水，其本意並非為創作而創作，他是為了弘法需要或結緣之用。再如，他在一九二四年農曆八月十七日致老友楊白民之女楊雪玖的信中說：「今晨覽雁蕩山圖，喜其雄奇峯拔，頗擬寫其形勢，郵奉尊翁，約往同遊。……」[註 11]弘一大師看了一幅雁蕩山圖，激起了繪圖的興味。只可惜當晚就獲知楊白民逝世的消息，最後是否「寫其形勢」也就不得而知。如果此圖畫了，也將是一幅臨摹作品。因為弘一大師是在看了一幅雁蕩山圖後激起了「寫其形勢」的欲望。

最近筆者又看到一篇文章，是福建省書法家協會副主席、福建省詩詞學會副會長蔣平疇先生撰寫的〈郭德森遺作展覽序言〉，原文於一九九三年秋發表於《郭德森遺作展覽》。該文這樣寫道：

郭德森先生雖逝五年，但含毫獨運迴發天倪之繪畫生涯與正直淳樸之古風，人們沒有忘卻，今舉辦先生遺作展覽，當更教人緬懷不已。先生，字聲遠，一九一二年出生於榕垣，早歲隨著名漆畫師盛文良習畫，復受業三山老畫家葉克燦，大量臨習唐宋元明清諸大家，對人物山水花鳥無不深揣摩。一九三七年所作〈十八羅漢圖〉及嗣後精繪的青綠山水均為弘一法師購藏，慧眼識俊才，傳為佳話。解放後，從事工藝美術，成就突出被評為工藝師。五〇年代與其他創作人員赴京為人民大會堂福建廳精製〈鷺島風光〉等五扇立地漆畫，譽馳藝壇。一九七九年福州畫院成立，被聘為畫師，心手雙暢，創作益豐。撫摹自然，傳達生命創作意境。先生對萬物之形象有著深刻的體會，在體積之中具有自家意味，故而作品尤其青綠山水遠近高卑曲折深淡傳神，寫照萬象生春。

可見，弘一大師看到精美的繪畫作品，還會自己購藏。如此說來，弘一大師臨摹古人精妙的繪畫作品也就不是一件不可思議的事情了。

現在有必要單就弘一大師臨摹髡殘山水圖的問題談一點意見。誠如前述，弘一大師畫山水，並不否認自己是臨摹。弘一大師的這一組「山色」圖中有臨摹髡殘的作品的圖例，筆者認為這個問題也還可以從弘一大師編撰《清涼歌集》的大背景去思考。現在一般認為《清涼歌集》中的歌詞是弘一大師所作，《清涼歌集》出版時，也標著「釋弘一作歌」字樣。負責出版者多係弘一大師學生、朋友，如此標註自然有他們敬重弘一大師的考慮。這樣說也未必牽強。因為弘一大師確實根據歌詞的需要對所參照的原文有所改動。然而，弘一大師自己卻願意說這是「綴錄」（見弘一大師〈世夢〉、〈觀心〉條屏的落款）。事實上，《清涼歌集》中的五首歌，只有〈清涼〉一首為大師自創，其餘四首，〈山色〉、〈花香〉和〈世夢〉是根據蓮池大師《竹窗隨筆》、《竹窗三筆》中的短文撰輯；〈觀心〉則採用蕩益大師《靈峰宗論》的法語改寫。我們可以舉蓮池大師的例子。蓮池大師的〈花香〉是這麼寫的：

庭中百合花開，畫雖有香，淡如也，入夜而香始烈。夫鼻非鈍於畫而利於夜也。白日喧動，諸境紛雜，目視焉，耳聽焉，鼻之力為耳目所分而不得專也。用志不分，乃凝於神。信夫。

再對照弘一大師綴錄的〈花香〉歌詞：

庭中百合花開，畫有香，香淡如；入夜來，香乃烈。鼻觀是一，何以晝夜濃淡有殊別？白晝眾喧動，紛紛俗務縈。目視色，耳聽聲，鼻觀之力，分於耳目喪其靈。心清聞妙香，用志不分，乃凝於神；古訓好參詳。

蓮池大師的〈山色〉為：

近觀山色，蒼然其青焉，如藍也；遠觀山色，鬱然其翠焉，如藍之成靛也。山之色果變乎？山色如故，而目力有長短也。自近而漸遠焉，青易為翠；自遠而漸近焉，翠易

為青。是則青以緣會而青，翠以緣會而翠。非唯翠之為幻，而青亦幻也。蓋萬法皆如是矣。

弘一大師綴錄後的〈山色〉歌詞為：

近觀山色蒼然青，其色如藍。遠觀山色鬱然翠，如藍成靛。山色非變，山色如故，目力有長短。由近漸遠，易青為翠；自遠漸近，易翠為青。時常更換，是由緣會。幻相現前，非唯翠幻，而青亦幻。是幻，是幻，萬法皆然。

再舉一例，蓮池大師的〈世夢〉為：

古云：「處世若大夢。」經云：「卻來觀世間，猶如夢中事。」云若云如者，不得已而喻言之也。究極而言，則真夢也，非喻也。人生自少而壯，自壯而老，自老而死。俄而入一胞胎也。俄而出一胞胎也。俄而又入又出之無窮已也。而生不知來，死不知去，蒙蒙然，冥冥然，千生萬劫而不自知也。俄而沈地獄，俄而為鬼為畜，為人為天，升而沈，沈而升，皇皇然，忙忙然，千生萬劫而不自知也。非真夢乎？古詩云：「枕上片時春夢中，行盡江南數千里。」今被利名牽，往返於萬里者，豈必枕上為然也。故知莊生夢蝴蝶，其未夢蝴蝶時亦夢也。夫子夢周公，其未夢周公時亦夢也。曠大劫來，無一時一刻而不在夢中也。破盡無明，朗然大覺，曰：「天上天下，惟吾獨尊。」夫是之謂夢醒漢。

對照弘一大師綴錄的〈世夢〉歌詞：

卻來觀世間，猶如夢中事。人生自少而壯，自壯而老，自老而死。俄入胞胎，俄出胞胎，又入又出無窮已。生不知來，死不知去，蒙蒙然，冥冥然，千生萬劫不自知，非真夢歟？枕上片時春夢中，行盡江南數千里。今貪名利，梯山航海，豈必枕上爾！莊

生夢蝴蝶，孔子夢周公，夢時固是夢，醒時何非夢？！擴大劫來，一時一刻皆夢中。
破盡無明，大覺能仁，如是乃為夢醒漢，如是乃名無上尊。

通過對照，弘一大師實際上只是根據歌詞寫作的要求對蓮池大師的文字作了編錄。弘一大師自謙為「綴錄」，這才是最合乎情理的。如果我們把這一現象與弘一大師臨摹髡殘的山水圖聯繫起來，是否也可以說這是「文字的臨摹」呢？誠如筆者在本書第一章中所述，弘一大師作歌的計畫原本非常龐大，後終於只是編撰了這五首歌，而且還是「綴錄」。何以會出現這樣的情況呢？還是因為弘一大師太忙。為了自己遲遲不能動筆，弘一大師多次向劉質平述說了原因，並表達了歉意。比如他在致劉質平的信中說過：「此間參考書籍無多。且諸事未便，心緒不整。」「歌集，於去冬居廈門時，曾竭力思之，卒不能成一首……反復思惟，仁者囑撰歌集之事，及夏居士囑寫銅字模型之事，恐現在難以著手。夏居士處已致函謝罪，請其原諒。今對於仁者，亦殊為抱歉。余年老力衰，屢為食言之事，問心實慚愧萬分也。」[註12]當然，弘一大師最後還是在一九三一年完成了「綴錄」的工作，但可以知道弘一大師實在是沒有過多的精力從事這項工作。由此而言之，弘一大師願意以「綴錄」的方式完成《清涼歌集》，為什麼不可以用臨摹的方式作「山色」圖呢？

弘一大師出家之後作畫，除了其藝術秉性使然外，更多的原因是他願意用繪畫來弘揚佛法，或用自己的畫作實現他自己計畫中的弘法、結緣之事。這就像他寫字結緣一樣。所以，弘一大師臨摹他人之作，既符合他當時的實際狀況，也符合他作畫的本意。至於弘一大師為什麼只畫了「山色」組圖六幅，而沒有為其他歌曲作畫，即「山色」是具象的，易於描繪，而像〈觀心〉、〈世夢〉、〈花香〉和〈清涼〉都是相對抽象的，不易描繪。這是顯而易見的道理。

從理論上講，在中國書畫藝術史上，許多書畫精品是靠了「摹本」形式才得以流傳下來的。如顧愷之、王羲之、趙昌等等，他們的一些畫本都有因了摹本而傳世的現象。而有的書畫家的作品樣式，若不是依靠摹本，或許早已失傳亦未可知。故臨摹與贗品不能畫等號，有時至少是一種善意的「制贗」行為。此外，無論中外，在傳統繪畫的框架內（現代派除外），習畫必經過臨摹的途徑，猶如習字的臨帖。而弘一大師臨摹前人的作品，應該沒有非己之舉即失傳於世的觀念。也不會有增長國畫技藝的企圖，而是為了弘揚宣傳佛教藝術，或以己之舉行方便之事，或以畫作廣結善緣。他臨摹髡殘的山水圖應屬於此。

關於畫技，髡殘自然水平很高。但弘一大師的臨摹畫，似乎更講究山水畫的遠近關係。比如，髡殘原作中的近山與遠山的筆墨是相近的。而弘一大師在圖中的遠山只是疏淡的筆墨，符合視覺規律和西洋畫原理。此也正如〈山色〉歌詞所述之近觀山色與遠觀山色的山色變化，實乃「山色非變，山色如故，目力有長短」也。設想，假如弘一大師一味臨摹，把遠山近山畫得同髡殘原作一樣，哪裡還會有像歌中唱到的山色「時常更換」的情形？另外，髡殘原作

構圖用筆繁密，而弘一大師之圖則疏密有度。顯然，這些既因為弘一大師有扎實的西洋畫基礎，也是弘一大師在仿前人畫作時善於根據實際作變化所致。以下是髡殘作品與弘一大師的仿作之對比：

弘一大師〈山色〉圖

清·髡殘原圖



弘一大師出家前就善於在前人或國外藝術作品的基礎上進行再創作。例子很多，僅舉聲名遠揚的歌曲〈送別〉為例就可以說明問題。〈送別〉是李叔同最具代表性的一首歌曲。然而對於〈送別〉，長期以來卻有一個不太引人注意的宣傳失誤。由於人們對此歌宣傳得多，研究得少，所以大多數人都以為此歌的詞與曲皆為李叔同所作，許多傳播媒體也是這麼介紹的。其實〈送別〉的曲子原本是美國通俗歌曲作者 J·P 奧德威所作，歌曲的名字叫〈夢見家和母親〉。由於此曲十分優美，日本歌詞作家犬童球溪（一八八四—一九〇五）便採用它的旋律填寫了〈旅愁〉。〈旅愁〉刊於犬童球溪逝世後的一九〇七年。此時正值李叔同在日本留學且又熱衷於音樂，他對〈旅愁〉當有較深的印象。

〈送別〉採用了〈夢見家和母親〉的旋律，但歌詞卻是受了〈旅愁〉的影響。〈旅愁〉的歌詞是這樣寫的：

西風起，秋漸深，秋容動客心。獨自惆悵歎飄零，寒光照孤影。
 憶故土，思故人，高堂念雙親。鄉路迢迢何處尋，覺來歸夢新。

而李叔同的〈送別〉歌詞是：

長亭外，古道邊，芳草碧連天。晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。
天之涯，地之角，知交半零落。一瓢濁酒盡餘歡，今宵別夢寒。

由此可見，〈旅愁〉、〈送別〉兩首歌不僅旋律相同，歌詞意境也相近。

李叔同作詞深受中國古典詩詞的影響是無可置疑的。但人們在研究他的歌詞時也不能忽視他受日本歌曲作家的影響。〈送別〉歌詞受犬童球溪〈旅愁〉的影響，而被稱為〈送別〉姊妹篇的〈憶兒時〉也同樣如此。

犬童球溪曾有一首〈故鄉的廢宅〉，其歌詞是：

離鄉背井，一別經年，遊子整歸鞭。
花樹掩映，小鳥依人，風起麥浪翻。
溪水潺潺，遊魚倏忽，渡橋過前川。
眼前景物，恍似昨日，依稀猶可辨。
惟見故宅，破落無人煙。
頽垣敗草，荒圯不堪看。

再看李叔同的〈憶兒時〉：

春去秋來，歲月如流，遊子傷飄泊。
回憶兒時，家居嬉戲，光景宛如昨。
茅屋三椽，老梅一樹，樹底迷藏捉。
高枝啼鳥，小川遊魚，曾把閑情托。

兒時歡樂，斯樂不可作。

兒時歡樂，斯樂不可作。

可見，〈憶兒時〉的意境與〈故鄉的廢宅〉十分相近。其「光景宛如昨」、「小川遊魚」等句亦是從犬童球溪那裡引用變化而來的。所以，我們目前考察李叔同的歌曲，當溯其在日本留學時的行跡。

李叔同作歌，雖受歐美曲調和日本歌詞的影響，但他卻能考慮到中國人的接受程度，其歌詞具有鮮明的民族特色，其曲調也能作適當的修改。〈送別〉的曲子就與〈夢見家和母親〉不完全相同，其中每四小節出現一次的切分倚音已被刪去，顯得乾淨利落。另一位中國近代音樂家沈心工曾作過一首〈昨夜夢〉的歌詞，也使用了〈夢見家和母親〉的原曲，保留了切分倚音，卻沒有能像〈送別〉一樣深入人心。這也是李叔同在接受外來影響過程中的獨特而高妙之處。而從此例，也可以幫助人們理解弘一大師臨摹馬駘、髡殘作品而又不等同於馬駘、髡殘作品的原因。

關於弘一大師繪畫作品與日本佛畫的關係問題，目前只能以弘一大師收藏和向日本名古屋其中堂求購的日本佛畫書籍為研究線索。筆者於二〇〇五年六月分別請日本東京藝術大學（即原東京美術學校——李叔同的母校）美術學部教育資料編纂室吉田千鶴子教授、日本熊本大學西楨偉教授和我的日本研究生佐藤由佳小姐在日本查找弘一大師曾收藏和求購過的日本佛畫書籍。蒙三位鼎力相助，於二〇〇五年九月先後為我找全了這些佛畫書籍，並為之複印。通過研究，可知弘一大師的繪畫作品，多少是汲取了日本佛畫營養的。（按：據吉田千鶴子教授調查，其中堂的總店原在名古屋，第二次世界大戰時被燒毀。目前，其中堂京都店還存在，但已無早期的檔案記錄。）我們先對目前查得的版本就弘一大師收藏和求購過的日本佛畫書籍作一介紹。

《十八物圖》：即大乘比丘十八物圖，敬光著於日本永安二年（一七七三），是介紹中國僧侶經常隨身攜帶的十八種法物。為畫佛像者必須明瞭的基本常識。

《釋迦御一代記圖會》：山田意齋著，葛飾北齋畫，日本弘化二年（一八四五）。書中為日本著名漫畫先驅者之一葛飾北齋根據各類書籍創作的各種佛像。

《佛像圖彙》：土佐秀行著，日本天明三年（一七八三），為研究佛教美術史的參考書。書中有各種佛像造型。

《佛像圖鑒》：目前查得的為《新纂佛像圖鑒》，國譯秘密儀軌編纂局編，一九三〇年。也是一本研究佛教美術的參考書。書中有各種佛像造型。

《佛像新集》：權田雷斧、大村西崖著，初版為大正八年（一九一九）出版。此書內容十分豐富，分為五篇。據此書序言，此書「出像四二二圖，皆有所憑」。故為一本詳盡的佛畫參考書。客觀的事實是弘一大師很早就收藏了此書。

《法寶留影》：大正十四年（一九二五）十月三十日印刷，十一月一日發行，大正一切經刊行會編纂發行，大雄閣發賣。此為一部據佛教經典原本圖片而編輯的圖版集。

綜合觀察，日本佛畫書籍對弘一大師的影響，並不像中國古代佛畫那樣可以直接為弘一大師摹仿。弘一大師更多地是在這些書籍中獲取了許多畫佛的資料。比如日本佛畫書上的諸多觀音、羅漢造型，其姿勢、站立坐臥的形態等，應該是為弘一大師作畫提供過幫助的。同時還須指出的是，以上所列之書，僅限目前所見文獻所載。誰都不能說弘一大師沒有參考過其他日本的佛畫書籍。與借鑒中國古代佛畫一樣，弘一大師只是參考了造型、姿態等，弘一大師繪畫作品中透露出來的嫺熟繪畫技巧和嶄新的畫風卻是精美絕倫的。

當然，也不能無視中國民間流傳的佛像畫本。這些畫本中，諸如羅漢、觀音的形象十分豐富。在弘一大師的那個年代，這類畫本多有流傳。作為弘一大師這樣一位關心美術的高僧，自然不會視而不見。對於這個問題，柯文輝先生在《弘一大師書畫集》前言中曾說：「六十年前，我在安慶太平寺懶悟法師處見過清代木刻線裝描印本，構圖似本書所載圖像，書名已忘，造型用筆印象模糊，對後人有無影響，無從論讓，望博聞高識同人指教！」[註 13]柯文輝先生在這裡也是為了給讀者以提示，以引起重視。然此問題畢竟尚無直接的史料可證，筆者不妄論。也算是一種提示罷了。

按：承蒙《普門學報》的厚愛，筆者已在以往連續刊載了「弘一大師圖論」九題。本文是第十篇，也是最後一篇。按筆者的最初計畫，這「圖論」主要是結合弘一大師的生平，以圖片為主要依據來研討、論證弘一大師的行持。但在寫作過程中，發現了弘一大師出家後的繪畫作品。佛教講因緣，為此筆者也就將計畫另作調整，這就有了後幾篇專論大師繪畫的文章。在研究弘一大師繪畫作品的過程中，筆者得到了眾多前輩和學者的關心，尤其是星雲大師的關愛讓我銘記。關於弘一大師繪畫作品的研究，筆者目前已寫完專著《弘一大師繪畫研究》，即將出版。在此先作預告。

【註釋】

[註 1] 見弘一大師致姚石子信，《弘一大師全集八·雜著卷、書信卷》（福建人民出版社，一九九二年九月）第二〇六頁。

[註 2] 見弘一大師一九三九年農曆六月十六日致李芳遠信。弘一大師還要求李芳遠「習覽臨摹」這些觀音像。同 [註 1]，第二四〇頁。

[註 3] 弘一大師一九二四年致蔡丐因的信，及致劉質平信均見同 [註 1]，第一〇一、一五四頁。

[註 4] 見弘一大師一九三六年正月初八日致夏丐尊信，同 [註 1]，第一三二頁。

[註 5] 見筆者《弘一大師考論》一書（浙江人民出版社，二〇〇二年七月）。

[註 6] 見弘一大師一九三三年農曆四月三十日致性願法師信，同 [註 1]，第二七〇頁。

[註 7] 見李鴻梁〈我的老師弘一法師李叔同〉一文，載《浙江文史資料選輯》（浙江人民出版社，一九八四年六月）第二十六輯。

[註 8] 〈醉似米芾得雅趣 石居渾若小蓬萊——記收藏家王宗義先生〉一文載二〇〇三年九月十五日（瀋陽）《晚晴報》。

[註 9] 馬駘之羅漢畫取自張弓長策畫審訂，古文化研究組編著之《中國古典羅漢飄逸畫典》一書（台北常青樹書坊，一九九九年八月）。

[註 10] 參見劉曉路，〈青春的上野：李叔同與東京美術學校的中國同學〉，載《弘一大師藝術論》（西泠印社出版社，二〇〇二年十月）。

[註 11] 見弘一大師一九二四年農曆八月十七日致楊雪玖信，同 [註 1]，第一七五頁。

[註 12] 見弘一大師致劉質平信，同 [註 1]，第九十九、一〇〇頁。

[註 13] 見柯文輝、李新華編，《弘一大師書畫集》（河北教育出版社，二〇〇五年八月）。