

關於弘一大師繪畫作品的若干答疑

陳星

杭州師範學院弘一大師·豐子愷研究中心主任

近年來，隨著弘一大師繪畫作品的發現和出版，人們對弘一大師人生與藝術的認識得到了進一步的深化。同時，對弘一大師出家後繪畫作品的研究，也引起了研究界的高度重視，相關評論時有所見。這其中，絕大多數見諸報刊的評介持肯定意見，而筆者在《弘一大師繪畫研究》（北岳文藝出版社，二〇〇六年一月）一書中也已對此作了較系統全面研究。作為學術研究，提倡百家爭鳴，因而對某些論者提出的質疑亦應持歡迎態度。陳飛鵬先生在〈對近年發現的弘一法師書畫作品的質疑〉（《文物天地》，二〇〇六年第六期，總第一八〇期）一文中提出了四項質疑，並言及筆者所著《弘一大師繪畫研究》一書。為此，有必要給予答疑，以澄清事實。

陳飛鵬先生在引述了林子青編著之《弘一法師年譜》（宗教文化出版社，一九九五年八月）關於弘一大師一九三一至一九三二年生平文字後提出了第一項質疑：「上述年譜及相關史料沒有透露任何與這批字畫有關的信息。」

陳飛鵬先生提出這項質疑，其根據是林子青先生的《弘一法師年譜》。然而，林子青先生所編的年譜和由他作為主編的《弘一大師全集》（十卷本，由福建人民出版社於一九九一年六月至一九九三年二月陸續出版）並不是完全準確的，更不是完善的。關於此，筆者早已在《弘一大師考論》（浙江人民出版社，二〇〇二年七月）一書中有過論述。對於這第一項質疑，完全不必解答，只要擺出史料依據即可說明。如：

姜丹書，〈追憶大師〉（載《姜丹書藝術教育雜著》，浙江教育出版社，一九九一年十月）：

於國畫，雖精於賞鑑，初未習之；但晚年畫佛像甚佳，余曾親見一幅於王式園居士處，筆力遒勁，傅色沈著，所作絕少。

按：姜丹書僅見一幅，故說「所作絕少」。姜丹書在評價弘一大師所繪佛像時用了「甚佳」二字，證明弘一大師的佛像作品是十分精美的。

王平山，〈弘一法師在惠安〉（載《弘一法師在惠安》，惠安縣文化館、淨峰鄉文化站、淨峰寺弘一法師紀念室，一九八六年七月編）：

據瞭解所知，法師於一九三五年冬離開淨峰寺時，曾畫一幅有一枝蓮花和一隻虎的蓮虎圖贈給在寺中幫忙雜務的邱文珍居士。此畫後被同鄉邱某拿去轉送親人，至今未獲其跡。又一九四二年，最後一次由泉州返回靈瑞山又將離去時也曾畫有一幅梅花贈與該寺住持的兒子劉金泉，可惜此畫也湮沒不存。

陳祥耀，〈弘一法師在閩南〉（載《弘一大師永懷錄》，大雄書局，一九四三年）：

三年前，我在溫陵梅仁書院念書的時候，有個住居承天禪寺的方外同學傳如師，他寄宿在寺中的功德樓上，每天下午放學，我老是跟他上功德樓聽晚鐘、看夕照，從晚鐘夕照的餘音餘彩中，我聽到了晚晴老人的名字，看到了晚晴老人的書畫篆刻，漸漸地使我明瞭在小學時代所看葉紹鈞所作的〈兩法師〉中的「清癯的臉，領下有稀疏的長髯」的老和尚是什麼人了。

許霏，〈我憶法師〉（載《弘一大師永懷錄》）：

對於國畫雖未曾研習，卻精鑑賞。晚年以其寫字的筆法繪佛像。清新勁練，天趣盎然，每一線條，如生鐵鑄成，筆筆不苟，間有設色，也很雅淡可愛。

丁福保，〈弘一大師文鈔序〉（載《弘一大師文鈔》，上海北風書屋，一九四六年）：

出家後，不輕執筆，求者均書佛號經偈作答，以廣結墨緣。復擅長音樂、繪事，西畫尤精。晚年畫佛更佳。

按：按丁福保的意思，弘一大師晚年畫佛更佳，似乎精美程度超過早年的西畫。這「更佳」的佛畫，顯然不是以往所見之少量大師晚年的佛像作品。

需要說明的像姜丹書、許霏等言及弘一大師對早先對國畫「初未習之」或「不曾研習」，這是不瞭解早年的李叔同對國畫也有所涉及的事實。其實，李叔同很早就對國畫有了研究並有作品的。一九〇〇年三月，李叔同就與上海書畫家組織了海上書畫公會，每周出《書畫公會報》一紙。此恰恰見於林子青《弘一法師年譜》。黃炎培在〈我也來談談李叔同先生〉（載一九五七年三月七日《文匯報》）中說：在南洋公學與李叔同為同學時「他剛二十一、二。書畫篆刻、詩詞、音樂，都有過人的天資和素養。南洋特班宿舍有一人一室的，有兩人一室的，他獨居一室，四壁都是書畫，同學們很樂意和他親近」。再比如孤芳在〈憶弘一法師〉（載《弘一大師永懷錄》）中就說：太平洋「畫報的內容既不是點石齋的新聞畫，也不是沈伯塵的百美圖，更不是錢病鶴、馬星馳一流的諷刺畫，它是一幅立軸，或一方冊頁，或一幅對聯，大半是法師的手筆——書法和花鳥。法師那時候的書法，近似鄭文公碑而更雄健，花鳥亦如他的書法，雄健遒勁，寥寥數筆，別有風緻」。而在國畫理論方面，李叔同更有〈圖畫修得法〉，文中論及了圖畫在中國的歷史、圖畫的功用、圖畫的種類，並就中國傳統的圖畫與西畫的分別作了介紹。他還有〈水彩畫法說略〉，也就西洋的水彩畫與中國畫作了比較研究（〈圖畫修得法〉、〈水彩畫法說略〉，見《弘一大師全集七·佛學卷(七)、傳記卷、序跋卷、文藝卷》，福建人民出版社，一九九一年六月）。此外，我們還可以從李叔同當年在《太平洋報》前後與陳師曾、蘇曼殊的交往中也能知曉他對中國畫興趣和研究（有關李叔同與陳師曾、蘇曼殊的關係請參見筆者《李叔同身邊的文化名人》一書，中華書局，二〇〇五年十月版）。也可以從李叔同在《太平洋報》時參與組織文美會的史料中瞭解他對書畫活動的熱情。像文美會這樣的藝術活動，對李叔同研究、鑑賞國畫都會有直接的影響。

以上史料說明弘一大師出家作畫的事實。再看一九三一至一九三二年前後的史料：

李鴻梁，〈我的老師弘一法師李叔同〉（載《浙江文史資料選輯》第二十六輯，一九八四年六月版）：

一九四二年春，紹興小雲棲寺來信說，寄存於寺中的弘一法師的字畫及其他書畫、書籍等，都被紹興三十五號漢奸胡耀樞運走了。

按：李鴻梁在上述文字中所說的是「弘一法師的字畫」和「其他書畫」。既列有「其他書畫」，說明被運走的既有弘一大師的書法作品，也有繪畫作品。這些繪畫作品中，應該包括弘一大師出家前送給他的油畫。李鴻梁在同一篇文章中說：

這批畫後來等法師將要出家時，都贈送給北京國立美術學校了。我得了一張十五號的畫，畫的是以大海為背景的一個扶杖老人，意態有點像米勒的「晚禱」，不過色彩比較淡靜，調子也比較柔和，這是法師在日本東京美術學校裡的第一張油畫習作。這張畫，後來在抗日戰爭時期與其他書畫文物，全數被紹興城區三十五號主任漢奸胡耀樞搶去了。

筆者之所以說這些畫中也包括弘一大師出家後的畫作，是因為在弘一大師於一九三二年農曆三月十七日致胡宅梵的信中說過：「佛像二葉奉上，其題篆文者一葉，由仁者收受。其未題者，乞轉寄李鴻梁居士。」（以下所引弘一大師書信均見《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）故李鴻梁所述十分確切。

弘一大師本人言及本時期繪畫作品的文字也時有所見。

弘一大師於一九三一年農曆四月由於身體狀況不佳，曾寫過一份遺囑（見林子青編《弘一法師年譜》），明確說道：

弘一謝世後，凡寄存法界寺之佛典及佛像，皆贈於徐安夫居士；其餘之物皆交法界寺庫房。辛未四月，弘一書。

弘一大師致胡宅梵信：

佛像二葉奉上，其題篆文者一葉，由仁者收受。其未題者，乞轉寄李鴻梁居士。

按：此信寫於一九三二年農曆三月十七日，正是弘一大師作畫較多的時期。

弘一大師又致函胡宅梵：

新年天氣較暖。為仁者書寫佛名及小聯，附寄奉。又寄地藏菩薩像一軸，敬贈道靜居士。

按：此信寫於一九二九年除夕。

上述弘一大師曾通過胡宅梵轉送道靜居士一地藏菩薩像。後弘一大師在一九三〇年農曆十二月初十日致胡宅梵信中說：

今年四月，為余之亡母七十冥誕。擬印地藏菩薩像贈送，並流通，以為紀念。仁者前云之印刷格言歌曲等，皆可緩緩為之。惟印地藏菩薩像事，擬以奉托仁者。即以前贈與道靜居士之像為底本，將道靜之上款刪去。用紙覆之，以付石印。（石印不能留版，鋅版可以永存。）並縮小製鋅版大小數種，大者約一尺長。小者如明信片形，存貯佛學書局，永久印刷流通。竊謂尋常流通地藏菩薩像，旁有二侍者，似未合適。今由余刪去，僅有菩薩一尊，甚為莊嚴，故願此像永久流通也。

按：上述引文（以粗體顯示者）說明弘一大師本人曾贈送道靜居士佛像，並有上款。弘一大師畫過許多三人一組的佛像與菩薩像。常常是中間為主圖，兩旁有二人。但對於地藏菩薩像，弘一大師後來以為還是以一尊為宜。此後胡宅梵聯繫刊印的佛像印出，弘一大師也表示了讚喜：「惠書及像等均收到，致謝。佛像翻印者，形式甚佳。較原稿為勝。甚佩葉居士

辦事周到也。」（弘一大師一九三二年春致胡宅梵信）弘一大師對地藏菩薩像一向重視。胡宅梵在一九四八年刊行的《人間愛晚晴》中的〈弘一大師勝緣記略〉一文記曰：「師於堂中懸明人名畫地藏像一幅，鮮花供養，並自向像前受菩薩戒也。」一九三三年，弘一大師還為盧世侯居士題〈地藏菩薩九華垂跡圖贊〉。

一九三二年農曆五月二十一日，弘一大師曾給崇德法師寫信，有言：

前托劉居士之件，彼因豐居士編輯極忙，未便請求，故另托人寫畫。稍遲即直接附郵掛號寄至尊處。

按：此信說的是「寫畫」，說明弘一大師希望豐子愷替崇德法師作畫。因豐子愷忙於編輯事，不遂，故大師曾希望「另托他人寫畫」。但後來因緣際會，這「另托」之人，恰恰可能就成了大師自己。他在一九三二年致劉質平信中說：「前托為崇德法師畫像書聯，成就時，乞寄伏龍由余轉交。（能於半個月內寄下，尤感；再遲，余或他往矣。）因彼已不在金仙寺矣。」此信於農曆七月四日所寫，七月二十日，弘一大師又寫信給劉質平：「前托為崇德法師書畫件，乞請人加墨，即由上海付郵局掛號寄去為感……崇德法師之書畫件，能早寄去尤感。」崇德法師是弘一大師在浙江慈溪金仙寺講律時的聽講弟子，二信聯繫起來讀，可知弘一大師就有可能曾為他畫過畫，並托劉質平另請他人為此畫題聯。弘一大師所謂的「為崇德法師畫像題聯」和「乞請人加墨」是一個意思。「加墨」即題字以為紀念。（「加墨」在弘一大師的表述中即為寫字、題字之意思。如弘一大師致郭奇遠信中說：「以後，仁者如與友人晤談時，希代達今後暫不寫字之意，或有寄紙來者，亦以原物寄還，恕不加墨。」此信見《弘一大師溫州蹤跡》一書，上海文藝出版社，二〇〇〇年十月）。

弘一大師於一九三一年農曆二月六日在上虞法界寺致胡宅梵信中說：

前寄諸寫件，及《四分律表記》、菩薩像等，想早已收到……

按：弘一大師此番贈送的佛像沒有落款。後胡宅梵欲印刷流通，向弘一大師提出署名問題。弘一大師於一九三一年農曆二月二十九日寫信說：

像之下方無名，不妨。前函附寄《二十八利益》，副署拙名。可志紀念也。《二十八利益》，排於像下之距離格式地位及大小，乞托商務編譯所中精通美術者審酌排列為宜。仁者以後印刷品，宜常與上海李圓淨居士商之。彼或附印贈送也。托黃幼希居士介紹像印就後，乞各寄十葉。又他書印就，亦希隨時寄示。不宣。

文字以粗體顯示部分足以說明弘一大師寄出的菩薩像為大師本人所作。

弘一大師於一九三一年農曆三月致函胡宅梵：

前掛號函，想已收到。余存金仙寺書架中，有千手千眼觀世音菩薩像一大張。（未裱）五尺宣紙。折疊置於書上。乞仁者檢出，以皮紙多包數層，貼郵票一角五分，掛號寄下，至為感謝。謹懇，不宣。

按：如今發現的弘一大師的繪畫作品中，有一幅未裱的千手觀音圖，尺寸為 98x182 釐米，當有五尺半。但是，目前概念中的五尺宣紙，其尺幅與弘一大師那個時代是有很大差別的。

以下史料可供讀者參考分析。根據老一輩人回憶，中國在一九四九年前的度量衡十分混亂，有說舊尺為三四八毫米，一九四九年後規範度量衡，將原尺度縮短了十五毫米，即三三三毫米為一市尺，三市尺為一米。也有人說新舊尺度改革是在日本侵華時期，中方為統一作戰距離和時間而作了統一規定。以上所述均為當事人口述，僅為參考。為此筆者研究了丘光明著《中國古代計量史圖鑑》（合肥工業大學出版社，二〇〇五年八月）和吳承洛著《中國度量衡史》（商務印書館，一九三七年二月）二書。研究結果如下：

《中國古代計量史圖鑑》一書論述的情況是：鴉片戰爭後，各國度量衡傳入，清政府無力抵制，一度使中國的度量衡十分混亂，各種標準並存，漫無一定。民國成立後，度量衡改革被提上議事日程。當時的工商部經反覆討論，認為應適應世界潮流，直接採用米制，並擬在十年內將米制推行於全國。後因考慮米尺過長，公斤過重等因素，若直接採用米制，恐於民情不符，故採用美、英等國將本國度量衡與米制兼用的辦法，確定營造尺庫平制與米制並用。一九一五年，政府頒佈了「權度法」，明確了米制與營造尺庫平制的比例和折算關係，並設立了權度製造所和檢定所，力爭推行新法。然而由於中國政局總是動盪，號令不行及計畫不周、經費不足等原因，新制在中國實際上並未能全面推行。一九二七年南京政府成立。由於度量衡關係國計民生，故對其改革，再次被提出。政府成立專門委員會研究，提出了十

幾個方案，最後決定採用徐善祥、吳承洛二人的提案，即採用米制。在過渡時期宜以與米制的比率為一米等於三市尺；一公升等於一市升；一公斤等於二市斤的市用制。由於市用制既概略地沿用了營造尺庫平制的量值，又與米制有簡單的比率。經會議反覆討論後，一致同意此提案，並於一九二八年制定「中華民國權度標準方案」，予以公布。為保障方案的實施，由中央各部委與全國商會聯合組織度量衡推行委員會，制定了全國度量衡劃一程式，公布「度量衡法」。然而，由於國民經濟衰退，各項事業凋零，米制仍未能在全國推行。根據該書列表，一九一二年至一九四九年中國度量衡中的一尺合三十三點三釐米。可是，儘管政府一再推動度量衡改革，但由於中國當時的實際情況，最後仍未能統一度量衡。

市用制是過渡方案，且由吳承洛等提出。那麼，吳承洛的《中國度量衡史》就很值得關注。在吳承洛的《中國度量衡史》一書中，著者列出了當時中國各地「尺」的尺寸。該書第十章〈民間度量衡過去紊亂之一般〉的第二節為「度之紊亂」。在談到「尺」時是這麼寫的：

尺之普通應用，在我國歷史上及民間習慣，不外三種：一、「律用尺」……民間少有用者。二、「營造用尺」……而實際各地所用營造尺常有合市尺一尺以上者。三、「布尺」或「裁尺」……常有合一尺五寸以上者。

宣紙所用的量尺，應以量布裁衣之用尺為妥。著者說：

我國加尺風氣見於布匹之交易者最盛，故民間應用之裁尺，有合現今市用尺一尺至一尺零五六分者。至織布用尺常有合一尺五寸以上者。

著者列表舉例說，濟南的裁尺每尺合一點零二市尺；天津裁尺每尺合一點零二二市尺；成都裁尺每尺合一點零五三市尺；福州裁尺每尺合一點一一市尺；無錫布尺每尺合一點六二市尺；開封布尺每尺合一點六八五市尺。等等。可見，各地的實際標準都不一致。

由此來看如今發現的弘一大師千手觀音圖，如果按市尺，98×182 釐米應是五尺半；如果按當時的某種度量衡標準算，也可以說是五尺。對此問題進行考證後，可以認為弘一大師信中所述之千手觀音圖，可能就是目前發現的這張畫。當然，這不能作確論，但至少可以認為，像目前所見這樣大尺寸的千手觀音圖，弘一大師確實是畫過的。

通過以上文獻的實證，有他人所述之弘一大師出家後繪畫作品的文獻紀錄，並參照弘一大師自述繪畫作品的文字，可以確認弘一大師出家後，尤其是在一九三一至一九三二年間作畫是確鑿無疑的。

再說林子青先生。林先生是中國弘一大師研究界的前輩，對弘一大師研究有過很大的貢獻。但是，正如筆者在《弘一大師考論》一書中所說的那樣，林子青先生的著述也不是沒有錯誤的。就林子青先生的《弘一大師年譜》而言，並不能因為年譜中未記弘一大師出家後的繪畫之事，就認為弘一大師出家後就不再作畫。恰恰是林子青在〈馬一浮居士與弘一法師的法緣〉（載《南洋佛教》，一九八七年第八號）一文中說過：

早年我在上海時，曾於玉佛寺看到蔡丐因居士寄存他所收藏的弘一法師贈他的佛經典籍，多有弘一法師所畫的佛塔佛像和馬一浮居士的題字，精麗無倫。聞經十年動亂，已蕩然無存。

注意：林子青在文中用了「精麗無倫」來形容弘一大師繪畫作品的精妙。以往所見的幾幅弘一大師晚年的佛像作品只能說是有特色，並不能稱其「精麗無倫」。「精麗無倫」的佛像只能是目前新發現的這些弘一大師的畫作。

林子青文中所述之佛像、佛塔是弘一大師繪在手裝之佛經封面上的畫。蔡丐因在〈弘一大師文鈔序〉（《弘一大師文鈔》，上海北風書屋，一九四六年）中說：大師「手裝本有《華嚴經·行願品》、《淨行品》及《四分律比丘戒本》諸書。紅線雙扣，行直眼正，綿密如意，非專工所及。面加日本藏經用紙，或繪佛像，或作佛塔。紅雲恐采，爛焉生光。亦作善財拔蓮花像。吳帶當風，適古高妙。諦審之，則師以濃墨鉤勒者，彌見精能已。題贈或以篆，或以楷，或請馬一浮居士書之」。從蔡丐因的這些介紹中，人們又瞭解了林子青未曾提及的大師所繪善財拔蓮花像。蔡丐因對弘一大師繪畫作品的評價是「適古高妙」、「彌見精能已」。可見，弘一大師出家後的代表作絕非以往所見的少量晚年佛像作品。

這些文物為何會被存放在上海玉佛寺？後來的下落如何？本人曾於一九九七年五月二十五日專程赴浙江省桐鄉市濮院鎮採訪過蔡丐因先生之子蔡大可先生。原來，一九五一年，蔡丐因之子蔡大可先生因「政治問題」入獄，又逢蔡丐因跌傷導致脊椎炎，行動不能自理。為此，蔡家決定將所藏弘一大師之大部分文物及家藏歷代書畫、雷峰塔數十本「藏經」寄存上海玉佛寺。當時蔡家請了三位介紹人，由玉佛寺淦泉法師來取，由蔡丐因之女婿代為訂立合約。根據合約，蔡家每年可去玉佛寺檢查文物保存情況，並由蔡丐因親筆簽字或三位介紹人聯名簽字便可以隨時將文物取回。應淦泉法師建議，後又將趙樸初先生的名字也寫入了介紹

人的名單之上。蔡丐因先生於一九五五年逝世。由於歷史的原因，當蔡大可先生於一九八四年釋放並平反後再到上海玉佛寺去查看文物時，除雷峰塔「藏經」和部分書畫尚存外，有關弘一大師的文物早已不知去向。據寺方說是被「文化大革命」時的紅衛兵抄走了。但不管怎樣，這批珍貴的文物至今下落不明。

一九九七年五月二十五日筆者採訪蔡丐因之子蔡大可先生後寫成了論文〈關於弘一大師與蔡丐因史料的若干補充〉（見筆者《弘一大師考論》一書）。蔡大可先生還說：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，爲大師贈與蔡丐因留作紀念者。現已不存。結合一九三二年農曆四月三十日弘一大師寫給性願法師的信中說到的日本明信片畫：「又有日本書二冊及信片畫三套，乞轉奉芝峰法師」，可知弘一大師不僅十分喜愛這類明信片，還爲之添筆加彩。二〇〇五年九月二十四日，筆者通過電話採訪了蔡丐因先生之子，八十四歲的蔡大可先生。蔡大可先生告訴筆者，他還親眼看到過弘一大師在給他父親的信件中畫的蓮座圖。

以上史料已載《弘一大師繪畫研究》一書。書中也解答了弘一大師有時也因爲因緣關係不便爲某些人作畫。陳飛鵬先生在質疑文章中說已「細讀已出版的關於這批作品的畫冊及研究著作」。既然如此，再提出這個問題，令人費解。

陳飛鵬先生提出的第二項質疑是：「完成這批作品需要的工作量和時間量，恐弘一法師的體能難以承受。」這裡的一個「恐」字就說明此項質疑是出於主觀推測。

陳飛鵬先生之所以會提出這個疑問，是他認爲在弘一大師作畫較多的一九三一至一九三二年間，大師的身體狀況不佳，故其體能難以承受這樣的工作量。從目前的資料可以確認，弘一大師的身體狀況在這兩年中確實不佳。但某幾天或某幾周身體狀況不佳不等於其他時日也不能作畫寫字，更不會因身體狀況不佳而消滅弘一大師以各種方式弘揚佛法的意志。

還是以事實來回答這個問題。弘一大師正是在「身體狀況不佳」的情況下欲辦南山律學院。二十世紀二〇年代末三〇年代初，弘一大師曾多次往來於上虞白馬湖、慈溪的金仙寺、五磊寺和伏龍寺和溫州等地。這一時期，他除了研究律學外又開始編撰《清涼歌集》。一九三〇年秋，弘一大師首次到金仙寺的時候，五磊寺主就因了他的名望想在寺中創辦南山律學院。農曆十月十二日，弘一大師給蔡冠洛的信中說道：

……五磊寺主等發起南山律學院。余已允任課三年。（每年七個月，舊曆二月十五日至九月十五，餘時他往）明春始業。經費等皆已就緒。自今以後預備功課，甚為忙碌。……

《弘一大師全集八·雜著卷、書信卷》將此信註釋爲一九三一年農曆十月十二日寫於慈溪五磊寺。其實此信應該寫於一九三〇年農曆十月十二日才對。（關於此信的時間，筆者已在《弘一大師繪畫研究》一書中有考證，不贅述）

一九三一年初夏，弘一大師到了五磊寺。他這一次來，自然是爲了辦南山律學院。然而，他的這次嘗試沒有能夠成功。關於此事，文獻記載已很多，也可詳見筆者《弘一大師繪畫研究》，不贅述。客觀的事實是，弘一大師創辦南山律學院沒有成功，這對弘一大師的精神打擊甚大。他說：

我從出家以來，對於佛教向來沒有做過什麼事情。這回使我能有弘律的因緣，心頭委實很歡喜的。不料第一次便受了這樣的打擊。一月未睡，精神上受了很大的不安，看經念佛，都是不能。照這情形看來，恐非靜養一二年不可。（見岫廬，〈南山律學院曇花一現記〉一文按語，原載一九三二年四月十日《現代佛教》第五卷第四期）

他又在給胡宅梵的信中說：

余近二月來，因律學院事牽制逼迫，神經已十分錯亂不寧。披閱書籍，往往不能瞭解其義。（昔已解者，今亦不解。）幾同廢人。現擬靜養治療，未知能復元否。

通過此事，人們足可以體會弘一大師對創辦律學院的興趣和辦學失敗後的沮喪之情。且不論辦學失敗後的情形，我們在研究弘一大師出家後繪畫作品的時候，應更留意弘一大師對創辦律學院的執著之心。一個客觀事實是，弘一大師的許多繪畫題款就是「南山律院」。這些畫，恰恰作於他籌畫辦學的前後。他這樣題款，有時爲了客觀需要，有時也是爲紀念性質，正說明部分繪畫作品是與大師籌辦南山律學院有關。

弘一大師創辦南山律學院沒有成功，且自述「幾同廢人」。但恰恰是在這一時期，弘一大師在鎮海伏龍山爲劉質平寫下了大量堪稱精品的書法作品，這早已是弘一大師研究界公認的事實，沒有必要再復述了。這也說明弘一大師的行持，不是一般人能用一個「恐」字所能推測的。

陳飛鵬先生的第三項質疑是：「題跋落款時空錯亂，初步已發現五處。」作者所指的五處「錯亂」，有四處出現在河北教育出版社，二〇〇五年八月版《弘一大師書畫集》中所收的書法作品上，一處出現在觀音冊頁上。對於所謂四處出現在書法作品上的「錯亂」，不在本人答疑的範圍之內（筆者目前研究的是弘一大師的繪畫作品）。因為筆者沒有參與《弘一大師書畫集》的編輯出版，且自始至終力阻該書畫集的出版。理由是在沒有認真研究論證其中書法作品前不宜收入這些書法作品（無論真偽）。該書畫集出版後，筆者與弘一大師·豐子愷研究中心的研究人員經過研究，確定其中的書法作品有一些是贗品。（我們鑑定其為贗品的理由是書法的風格與摹仿的痕跡，而陳飛鵬先生是根據題款）但這裡需要指出的是，書畫集中的部分書法作品與繪畫作品的來源是不同的。對此，《弘一大師書畫集》編者之一的柯文輝先生已在該書畫集的前言中說得很清楚：

弘緣居士（指收藏者——筆者按），生於華南，未及聆聽一公教誨。七〇年代中期，有幸與一公友人結緣。十載後復從友人處獲得一批弘一大師繪畫書法作品，創作時間多在一九二八—一九三三年之間。（見畫跋）稍後復自濟南等地購得多件書法。

可見，該書畫集中的作品來源不一，此亦正是筆者強調需要研究辨析的原因。

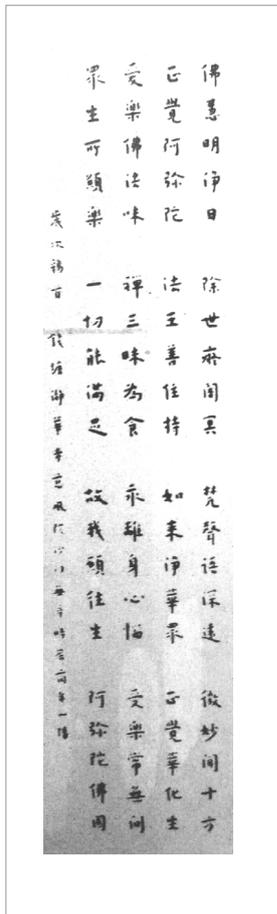
對於另一處出現在觀音冊頁上的所謂「錯亂」，可惜陳飛鵬先生只是說：「另一處錯誤為觀音冊頁題跋，也是時空錯置，茲不列舉。」十分遺憾，陳飛鵬先生的一句「茲不列舉」，讓人難以為之答疑。為此，筆者只能根據自己掌握的情況略加說明。在《弘一大師書畫集》中，收有觀音圖冊頁兩種，其中一種的題跋是：「歲次鶉首晉水大華嚴寺賢首院 沙門勝幢」。陳飛鵬先生在指出四處書法作品題跋落款時空「錯亂」時用的理由是作書時間與作者實際所在地域不一致，以為「弘一法師不致出此種笑話」。非常遺憾，陳飛鵬先生犯下了一個弘一大師研究中的常識性錯誤，他不瞭解弘一大師題跋的實際情形。且看劉質平先生〈弘一上人史略〉（載《南洋佛教》，一九七九年第一二七期）一文對弘一大師題款的介紹：

所寫地名、山名、寺名、院名，有曾住者，有未曾住者，有寺名院名意造者，有全部意造者，均與筆名同時決定。

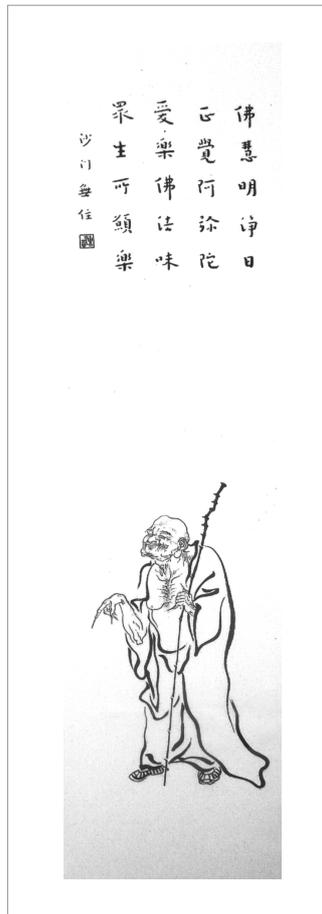
這說明，弘一大師書畫作品上的題款，其地名、山名、寺名、院名等只能作為研究者的參考，有的可能是事實，有的則是弘一大師「意造」的。在這樣的情況下，硬把落款中的時間與作者實際所處地域作比照，必將犯下大錯。

陳飛鵬先生的第四項質疑是：「經文斷句錯訛，初步已發現三十八處。」為此，陳飛鵬先生用弘一大師一九三一至一九三二年書寫過的經文與部分畫作上的題字作比對，以為一些畫作上的題字是其書法作品的「橫向模仿位移，無法卒讀」。以為弘一大師「怎麼會在作畫的時候錯題？既然題書已不可信，那這批畫有可能出自弘一法師之手嗎」？這個問題看似尖銳，實際十分簡單。討論此問題需要附圖。圖一、圖二、圖三是陳飛鵬先生文中用以說明的圖例；圖四、圖五為筆者用以說明情況的圖例。

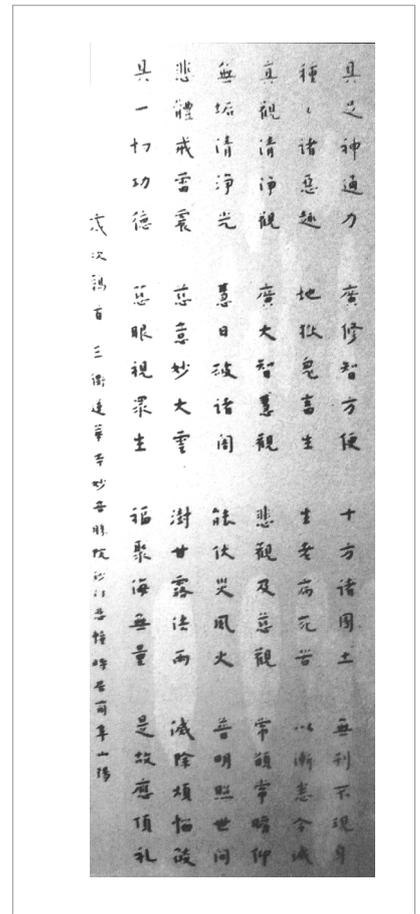
圖一



圖二



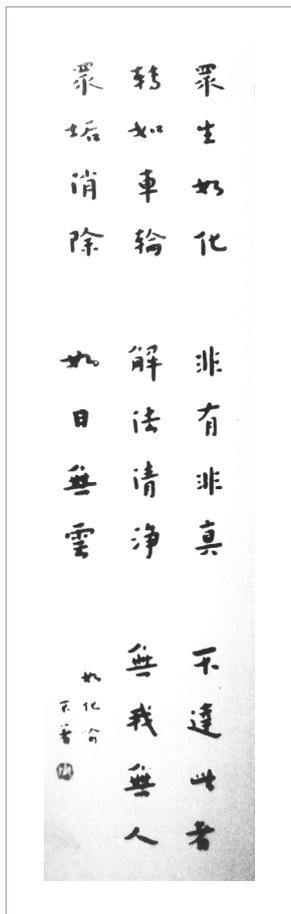
圖三



關於圖一，陳飛鵬先生已在文中說明了「經文內容的閱讀方式為由上而下，由右至左」的常識。為此，他認為圖二上的畫作題字是「橫向模仿位移」，認為：「以弘一法師的佛學修養，竟出現如此大量嚴重的錯訛，不可理喻！」按他的意思，這是不懂佛經之人所為。假設製造贗品之人不懂佛經的讀法，那麼圖四、圖五又將作如何解釋呢？因為圖五上的題字，

其讀法則又與弘一大師書寫過的佛經句（圖四）讀法一致了。難道「贗品製造者」一時會讀，一時又不會讀了嗎？可見，這些句子的題寫，是弘一大師有意為之。弘一大師在題寫這些句子的時候並不是在抄佛經文句，而是在集佛經句。只要佛理存在，具體如何集句那是弘一大師的方便行事。弘一大師在一九三一至一九三二年書寫過這些佛經句，為畫作題字時以為取「橫向」的句子便利，又不影響佛理，這又有何不可呢？筆者之所以在這裡說是「書寫」，而不是像陳飛鵬先生文章中所說是「抄寫」，也是因為弘一大師在書寫佛經句時沒有完全依照佛經原文。圖三即是一例。圖三中的句子來自〈妙法蓮華經觀世音菩薩普門品〉，從首句「具足神通力……」取自經文的後半部分，一直到「滅除煩惱焰」都是連續的句子，但接下去的「具一切功德……是故應頂禮」則是跳過原經文數句後的結尾句子了。這也是弘一大師在集句，而不是「抄寫」。如按陳飛鵬先生的說詞，難道書寫經句的弘一大師也是不懂佛經之人嗎？弘一大師在不違背佛理的情況下為行方便而改動經句的情況是常有的。比如，他在致劉質平的信中就說：「〈讚佛偈〉，稍有更動增減……」

圖四



圖五



另一個客觀的事實是，弘一大師恰恰是在這個時期有了《華嚴集聯三百》。這項工作是弘一大師循道侶之請而綴集的。雖然他在《華嚴集聯三百·序》裡說：「割裂經文，集為聯句，本非所宜。」但他還是「戰兢悚惕，一言三復。竭其駑力，冀以無大過耳」。弘一大師認為做這樣的事，風險很大，需要對佛經的義理有深入的理解方能為之，為此，他說：「寄語後賢，毋再賡續。偶一不慎，便成謗法之重咎矣。」按弘一大師的意思，如果不具備佛學修養而綴集經文容易失誤，但像他這樣能夠駕馭此工作的人，「竭其駑力」之後是可以勝任的。弘一大師的目的是為大眾行方便：「惟願後賢見集聯者，更復發心，讀誦研習華嚴大典。以茲集聯為因，得入毘盧淵府，是尤余所希冀者焉。」而綴集經文成《華嚴集聯三百》的時間正是一九三一年。弘一大師此舉，老友

經亨頤、馬一浮十分讚許並都題了跋。佛學大師馬一浮在跋文中說：「此為《華嚴集聯》，亦大師欲以文字因緣方便說法之一。」

只要明白上述之理，便不會下「橫向模仿位移」的結論，弘一大師並不要求讀者「卒讀」佛經原文，他是在行方便，只要集句不違佛理，又便於題寫或有助於圖案的整體美觀，如何作為，那是弘一大師自己的事。

此外，陳飛鵬先生在文中還舉出了弘一大師畫作中有許多經句重複的現象。陳飛鵬先生在文中自述「筆者曾親睹這批作品」。為此筆者向收藏者弘緣居士作了求證。得到的回答是陳飛鵬先生確實見過作品，但只是其中很少一部分。沒有見到全部的收藏，所下的結論必然有失誤。因為弘一大師的作品豐富多彩，某種樣式的作品有的存有數套。以有題字的十八羅漢圖立軸為例，弘緣居士收藏的就有四套，其中兩套已收入《弘一大師書畫集》。在這樣情況下，題字重複就不足為怪了。

研究弘一大師的繪畫作品是一項系統工程。確定弘一大師繪畫作品的真實性也是通過系統的研究——作者生平、交遊史跡、文獻紀錄、綜合比較以及作品技術鑑定（包括書、畫、印、紙）等多方面切入後所得出的結果。學術研究提倡論證，但論證需要證據。若憑「感覺」來推測，若不經過多年的努力，積累和發現史料，若不具備學術的求實精神，那麼，無論質疑還是爭辯，必然是蒼白而無說服力的。而對於別人早已解決的問題，再重複提出，就更是無聊的了。