

海

派

代

表

書

法

家

系

列

作

品

集

上海市書法家協會編

上海書畫出版社



吳昌碩

沈曾植

弘一

沈尹默

王蘊常

來楚生

潘伯鷹

白蕉

陸儼少

謝稚柳

弘一

作

弘一（一八八〇—一九四二），俗名李叔同，幼名成

蹊，學名文濤，原籍浙江平湖，生于天津。一九一八年皈

依佛門，法名演音，號弘一。李氏前半生，由錦衣絨袴熱

衷聲色犬馬的翩翩美少年，而為才藝曠世的一方名士。出

家後，則以素食褐衣策杖雲游，終成重振南山律宗的一代

高僧。李叔同的非凡才華不僅反映在文學、戲劇、音樂、

美術、教育和編輯各個領域，同時表現在造詣高深的書法

篆刻創作上。

正如人們所共知的，弘一法師的書法，是他所有藝術

活動中最為突出、影響最大和成就最高的。對於弘一本人

來說，也是用功最勤和用心最久的一項。越到後期，越是

完美，臻于化境。所以說，弘一法師的書法之妙，不獨其

用筆結字的別具一格，而更在于他發自心靈的遠高于技巧

法則的弘一精神。

ISBN 7-80725-369-X



9 787807 253693 >

定价：580.00元



海派代表書法家
系列作品集
弘

一

上海市書法家協會 編

◎上海書畫出版社

圖書在版編目 (C I P) 數據

弘一 / 上海市書法家協會編. —上海: 上海書畫出版社, 2006.12

(海派代表書法家系列作品集)

ISBN 7-80725-369-X

I. 弘... II. 上... III. 漢字—書法—作品集—中國—現代 IV. J292.28

中國版本圖書館CIP數據核字 (2006) 第073895號

責任編輯	吳 甌	技術編輯	錢勤毅	責任校對	倪 凡	審 讀	沈培方	作品攝影	李順發	劉榮虎	潘祥餘	封面設計	潘志遠	版式設計	孫彬彬	曹 翔
------	-----	------	-----	------	-----	-----	-----	------	-----	-----	-----	------	-----	------	-----	-----

海派代表書法家系列作品集	弘 一	編 者	上海市書法家協會	出版發行	上海書畫出版社	地 址	上海市延安西路593號	郵 編	200050	網 址	www.shshuhua.com E-mail: shcph@online.sh.cn	製 作	杭州乾嘉文化藝術有限公司	印 刷	山東新華印刷廠臨沂廠	開 本	787×1092 1/8	印 張	44	版 次	2006年12月第1版 2006年12月第一次印刷	印 數	1—2000	書 號	ISBN 7-80725-369-X/J·352	定 價	580.00圓
--------------	-----	-----	----------	------	---------	-----	-------------	-----	--------	-----	---	-----	--------------	-----	------------	-----	--------------	-----	----	-----	---------------------------	-----	--------	-----	--------------------------	-----	---------

《海派代表書法家系列作品集》編輯委員會

顧問：陳東 吳貽弓

主編：周慧珺 遲志剛

副主編：陳燮君 盧輔聖 戴小京

編委（按姓氏筆畫爲序）：王偉平 吳建賢 吳貽弓 周慧珺 陳東 陳燮君

張森 童衍方 劉一聞 遲志剛 盧輔聖 鮑賢倫 戴小京 韓天衡

本卷主編：劉一聞

副主編：沈愛良

前言

周慧珺

『海派』作為一種特指的文化現象，既不是地域性名稱，也非任何風格流派所能涵蓋。而且，從今天的視角看，『海派』這一概念也早已逸出了當日產生這一名稱時的界定，成為特定的歷史條件下中國文化在上海集中生發的一道亮麗景觀。

由於地理的、經濟的、政治的、歷史的、文化的乃至國際方面的種種因素，在十九世紀中葉以後的一百多年時間裏，上海迅速孵化成為中國最具活力的城市。在她兼具東方文化特徵和西方現代色彩的神秘魅力感召下，幾乎這一時期中國文化史上所有的精英，都在這裏留下了足跡和身影。這種集全國精華之合力所構成的文化形態，如果摒棄一切狹隘的片面的習慣認識，就其大和包容性而言，海納百川應是『海派』最具積極意義的詮釋。

中國近現代書法史上最為絢麗的篇章，便是在這樣的文化大背景下，在上海這座大舞臺上演繹的。這不僅是因為中國近現代書壇上各個時期的領軍人物，都或在這裏駐足或與這座城市有着千絲萬縷的聯係，人才之盛，有全國半壁江山之稱；也不僅是因為在一百多年的時間裏，書法界從結社、出版到展覽等重大事件都無不率先在這裏上演，風氣所向，引領時尚，輻射全國；更是因為這一系列人物事件組合下所產生的特殊的社會效應和價值意義，以及由此形成的藝術思潮和新型格局，從晚清以來一度陷入低迷徘徊的書法藝術又重新走出了一輪新的歷史高度。從趙之謙橐筆滬甯時起，經吳昌碩領袖藝林、沈尹默主盟書壇，及至十年浩劫後，王蘧常、謝稚柳等老一輩

書家復出，從主要的活動時間和對書壇的影響看，《海派》書法陣營的書家大致可分為三個時期：前期代表人物有趙之謙、張祖翼、吳昌碩、沈曾植、汪洵、曾熙、李瑞清等，中期有沈尹默、李叔同、潘伯鷹、黃賓虹、吳湖帆、張大千、馬公愚、來楚生、白蕉、拱德鄰、鄧散木等，後期有王蘧常、陸儼少、王个簃、唐雲、陳巨來、謝稚柳、方去疾等。這個陣營中的書家或以書法為主，或書畫雙絕，抑或書畫印三者俱精，乃復更有旁通國學、詩詞、音韻、考釋、鑒賞、西方美術者。可謂異人輻輳，巨匠如林，成就之高、影響之深遠，堪稱數百年來之僅見。

思想活躍，眼界開闊，以一種新的認識來觀照書法，是《海派》書法陣營崛起的關鍵原因。十九世紀後期至二十世紀前期是一個政壇上風雲激蕩、思想界新潮迭起的年代。作為鴉片戰爭後開埠的遠東第一重鎮上海，一方面得風氣之先，承載着各種思潮的碰撞乃至西方現代科學技術和價值觀念的影響，另一方面又正好處在市場經濟衝擊下封建勢力相對鬆動的區域。在這樣的歷史背景下，作為時代風向標的文藝的每個領域都涌現出了一批有識之士，代表着變革的要求，進行着順應時代需求的呼喚和探索。

書法界風氣轉變最具標誌性的成果便是結束了南北對峙、碑帖紛爭的互相攻訐局面，以一種前所未有的開放視野和兼容并蓄的博大胸襟，突破了人為設置的壁障，走出了偏執一隅的碑帖窠臼。我們看到，不僅吳昌碩以遠涉三代秦漢的獨特視角和立場構築着自我的書學話語，而不涉足碑帖之爭的漩渦；即使是碑學重鎮的沈曾植，也能以《趣博而旨約、識高而議平》的理性姿態，修正着碑學的偏頗，終身浸淫于三王、二爨之間，開創了熔南北書流于一爐的先河。這無疑給書壇帶來了一種新的氣象。到了新文化運動以後，局執于狹隘碑帖觀單一指向的弊端日益顯現；一代高僧弘一法師、北大學人沈尹默，都以其出碑入帖的理論和實踐，在清除館閣陋習的同時，不約而同地揚起了重溯帖學優秀傳統的風帆。這是一次具有否定之否定意義的突破，旗幟所向，得到書壇大批有識之士的廣泛響應。在白蕉、潘伯鷹等書人共同努力下，不僅衝破了以往非此即彼的單一沉悶局面，而且還使在式微中備受冷遇的帖學得以復興。風氣所及，書壇門戶大開，來楚生、王蘧常、謝稚柳、陸儼少等多方探討，吞吐翕張，各逞絕學，形成了一個多元并存、异彩紛呈的局面。

《海派》書壇陣營又是一個充滿活力、人才輩出的群體。究其所以，崇尚卓越，不斷進取是其重要特徵。新型的移民城市，給上海藝林帶來了新的風氣。不重門楣、不講資歷、拒絕平庸、注重實力，成為一個時代的共識。綜前所述，《海派》書法陣營中的代表性人物，都是來自各地的精英。這些書家，不僅眼界開闊，心雄萬夫，而且多為學貫古今甚而學貫中西者。他們對於藝術史和藝術發展規律，有着深刻的認識。當他們深厚的學養和過人的才華在上海林林總總的人才高地上薈萃時，不甘人後和追攀前賢的雄心壯志總是在最大程度上激發起每個人的想像力和激情，從而衍化為豐富和超越自己的巨大力量。以前面提到的這些書家為例，他們中間的極大部分人都不是在功成名就後纔來上海的，他們各自藝術生涯中的黃金階段或重要轉折恰恰是到了上海後纔出現的。近現代藝術史表明，在上海藝術品市場上形成的自發性激勵機制，有效地刺激了人才高地的培育和發展。晚清至民國

期間在上海蔚為風氣的結社現象，清楚地記錄着人才流動的活躍狀況。有多少書人，正是在這樣的人文環境中，內修外揚，陶冶涵泳，相互砥礪，不斷汲納，以至煅造成才的。

晚清民國時期，又是書法史上一個發現和科學進步的重要時期。受時代之惠，廣大書人纔有可能獲得日新月異的信息，以豐富書法藝術的表現力。無論是吳昌碩的遠紹三代秦漢，還是王蘧常獨闢蹊徑的章草書法，足跡都探及到了歷代書家的空白處。這固然是他們的智慧所致，但如果不是時代造就，仍是以前的書家不可想像的。而沈尹默、白蕉、潘伯鷹諸人重溯帖學的寶貴啓示，與印刷技術的昌明有着密切的關聯。沈尹默關於筆法探研的索解，就是在得到了米芾七帖真迹的照片、王獻之《中秋帖》、王珣《伯遠帖》以及日本所藏王羲之和大量唐宋書家的印刷品後獲得的。這個認識不僅影響了一個時代，還廓清了帖學末流籠罩在帖學上的陰霾，歸還了優秀傳統的本來面目。

在近代藝術史研究中，一直有關於上海的商業氣氛對藝術的影響方面的觀點。我們認為，在藝術發展中，市場的指向並不唯一也不永遠代表正確。如何正視市場，自覺抵制其消極因素，一直是懷有崇高抱負、具備獨立自由人格的藝術家的嚴峻課題。近現代『海派』書法陣營崛起和成功的事實表明，絕大部分書法家在上海的商業氣氛中始終沒有迷失其文化本性。在中國社會發生了不可逆轉的變化之際，藝術家的生存時空也在變化，他們適時順勢地作出了一些變化和調整，應是文化發展自身的訴求。由於中國書法的自足性體系，她的發展基因，甚至相比中國畫而言還要狹窄得多。在如何體現時代特徵，而又不喪失中國藝術傳統的自主性方面，『海派』書法陣營中那些杰出的代表給我們留下了豐厚的遺產。

『海派』書法陣營是一個時代的高峰，是群體作用、共同智慧的結晶，是一宏偉的紀念碑群。挖掘這份寶貴的遺產，總結近現代『海派』書法崛起及成功的經驗，是當代上海書法人義不容辭的責任。為此，我們編纂了這套《海派代表書法家系列作品集》，希望它對當代的書法創作和學術研究提供有益的借鑒和幫助。

本書從立項到實施，得到上海市委宣傳部、上海文化發展基金會大力支持，謹此表示衷心感謝！

從翩翩佳少年到一代高僧

劉一聞

在中國近代文化史上，李叔同——弘一法師的名字，該是令世人振聾發聵的。他的非凡才華不僅反映在文學、戲劇、音樂、美術、教育和編輯各個領域，同時表現在造詣高深的書法篆刻創作上。他還是一位身體力行重振南山律宗的聞名遐邇的高僧。

出家前的李叔同

李叔同原籍浙江平湖，幼名成蹊，學名文濤。一八八〇年十月二十三日出生于天津，這是因為其祖父自平湖落戶天津經營鹽業、銀行業而移居彼地之故。父親尊崇儒學一度出仕，後承家業而成津門巨富，晚年喜研禪學并從事慈善事業。

李叔同自小就生活在一個殷實且充滿文化氣息的家庭，七歲開始習文，誦讀《古文觀止》，識認《說文解字》，至弱冠，他已熟悉大量經史詩文。在天津輔仁書院念書時，各門功課都名列前茅，作文寫字更稱出類拔萃。是時，他從津門名家唐靜巖學金石書法，為感謝教授之恩，以《當湖李成蹊》自簽，石印出版《唐靜巖司馬真迹》，其個儻情性由此可見。李叔同還從津沽名士趙幼梅學詩文，由唐入宋通讀各家詩詞，用力甚篤。其時，憑着他的過人天賦，已能躋身于師友朋輩間的吟賦唱和的各類聚會了。

一八九八年，李叔同奉母南遷上海賃居，參加了滬上新學名士袁希濂、許幼園、張小樓等組織的『城南文社』。不久，參與發起『上海書畫公會』，旨在推動詩歌書畫交流創作活動。尤以後者，每周皆編輯書畫報隨《中外日

報》發行，這一我國書畫社團性集會的消息一經披露，同人無不視為盛舉。這個形式不僅吸引了大量當地書畫家，就連江浙一帶的書畫名家也先後入會，可謂極一時之盛。『上海書畫公會』的創立，與幾乎同時誕生於滬濱的『海上題襟館』和『豫園書畫善會』一樣，皆為海上書壇的興起和海派書風的不斷趨于成熟，起到了推波助瀾的作用。

一九〇五年秋，李叔同東渡日本。在學習日本語的同時，他着手獨立編輯《音樂小雜誌》，此雜誌在日本印刷，在國內發行，有力地促進了我國音樂由舊漸新的發展步履。稍後，還編輯了《國學唱歌集》，這些在中國新音樂史上，皆留下寶貴的一頁。一年之後，李叔同考入了日本東京美術學校，專攻西洋繪畫，並從留法名畫家黑田清輝學畫。二十世紀之初，中國人『留學』學習西洋繪畫，確是一件十分稀奇的事，李叔同的這一驚人之舉，無疑為近代中國美術史寫下了重重的一筆。為此，日本某報記者曾以《清國人志于洋畫》為題，將這位藝術先驅者的人物照片和速寫之作，以顯著的位置，刊登在《國民新聞》上。

李叔同在藝術上的感悟確實是超越凡人的，他在學畫的同時，既能輕車熟路地練習鋼琴和升華作曲理論，同時還向日本戲劇家川上音二郎和藤澤淺二郎研究新劇（即話劇）的演技，與同學曾延年等組織了我國第一個話劇團體——春柳社。一九〇七年春節期間，為了賑濟淮北水災之難，春柳社首次公演法國小仲馬名劇《巴黎茶花女遺事》。為此李叔同自費備置頭套和衣服，精心化妝飾演主角茶花女。演出受到在場的日本戲劇界元老松居先生的稱贊。當時，姑且不論整個演出水準的高低，但這是中國人首次并在外邦演出純屬西方藝術的話劇，因而受到了人們的普遍關注。其時適在現場的歐陽予倩先生，就是受到那次公演的感染，而加入春柳社的。之後，春柳社還先後公演了《生死憐》、《新蝴蝶》、《熱淚》、《黑奴吁天錄》等獨幕、多幕劇，其中，尤以李叔同在《黑》劇中所扮美國貴婦愛美柳夫人的出色表演，受到極高評價。辛亥革命成功之後，歐陽予倩回國組織同志會，創辦『春柳劇場』，以確立話劇正式地位，受到社會各界的歡迎。因此可以說，中國的話劇之所以有今天，確是與李叔同密不可分。

李叔同在日留學前後達六年時間，於一九一〇年正式回國。一九一二年，上海《太平洋報》創刊，李叔同負責副刊編輯。同時加入南社，與社友柳亞子、蘇曼殊、胡寄塵等假《太平洋報》社發起成立『文美會』，籌編《文美雜誌》。不數月，《太平洋報》負債停辦，李叔同旋應經亨頤校長之邀，受聘于杭州浙江兩級師範（即後易名之浙江省立第一師範）任教圖畫音樂。從此，便卸下西裝革履，改穿布衣鞋衫，全身心地投入到神聖的教育事業中去。音樂美術課程在舊時代一向不受重視，而李叔同却看到了未來教育的前景，責無旁貸地開出了一系列課目。他首開西洋美術史論課，結合畫家畫作特點，自立講義，由淺入深，使學生們大受教益。李叔同這部講義的珍貴之處，在於此為中國美術教育史之前所未有。現存資料表明，李叔同當初開設的人體寫生課，實為創我國近代美術教育歷史之先的壯舉。

美術之外，在音樂教學中，李叔同也根據學生的現有素質舉辦基礎講座，因人施教，循循善誘。當時，西洋

音樂初入中國，李叔同率先傳授西洋音樂理論知識，推行以五線譜作曲。此外，在教學中，他還建議校方設立彈琴課並購置若干風琴，用以示範指法要領。同時，他還為教學之需，結合中西音樂特點，實踐選曲填詞之法。因此，把李叔同稱作是中國近代音樂啟蒙運動的奠基人和播種者，是毫不為過的。

當年李叔同執教于杭州浙江第一師範，恰巧也整六年。由他開創的藝術教學，可謂人才輩出。這批新一代藝術教育者的成長，與中國現代新文化運動息息相關。他們積極創辦專科師範，組織藝術社團，編輯出版專業書籍雜誌，大多成為名垂史冊的藝壇名家，突出者如吳夢非、豐子愷、劉質平和潘天壽等。

如前所述，李叔同在藝術上、教育上所取得的令人矚目的成就，具體地表現在他所涉及的各個領域之中。從一九〇〇年李叔同二十歲所作《二十自述詩序》算起，一直到他離開浙江一師，此間共發表有關詩詞、美術、音樂的各類文字，計九十二事。其中，尤以作于上海城南草堂的論述性文字如《詩鍾匯編初集序》、《李廬印譜序》、《李廬詩鍾自序》和作于日本東京的《國畫修得法》、《水彩畫法說略》、《音樂小雜誌序》、《文壇公鑒》及作于杭州浙江省第一師範的《近世歐洲文學之概觀》、《石膏模型用法》、《西洋樂器種類概說》等文篇為著名。同樣，如果把李叔同一九〇〇年選曲配詞的《祖國歌》視為其所作歌曲之首創，並將時限也劃定在李氏于杭州一師的最終任教期的話，那末，在這十餘年的時間裏，他創作的歌曲竟有五十六首之多！除《祖國歌》外，如一九〇五年上海中新書局出版的《國學唱歌集》中所收李叔同所作樂歌《唱大令》，其歌詞抑揚頓挫一波三折，使人聞之動情。又如一九〇六年作詞度曲于東京的《隋堤柳》，全曲以民族音調為主，輔以委婉旋律，向人們訴說作者在異國他鄉的感慨之聲。再如，李氏于一九一三年作于杭州的三部合唱曲《春游》，借用西洋作曲法，以八六節拍的節奏，並合簡潔規整的和聲，使主題愈加鮮明，被譽為中國近代音樂史上的合唱之最。還如，由豐子愷編定的《中文名歌五十首》內，多收李叔同當年所作樂歌，歌集出版後，即被各地學校奉為教材。他的另一些自稱為『仿詞體』的代表作《憶兒時》、《送別》等，至今仍膾炙人口，傳唱海內外。然而儘管如此，上述兩項或文字或歌曲的創作，亦只是反映了在這一歷史時段中，李叔同所從事的多種藝術活動的一個側面。

就在李叔同不斷走向人生峰巔，就在人們期望他再造奇迹的時候，他却義無反顧地神秘般剃度出家了。

出家後的弘一法師

在李叔同將要出家之前，曾經歷了先斷食、繼而皈依佛門的過程。當時斷食是在一九一六年十二月二十三日，至翌年一月二日，前後共三周時間。第一周減食至淨，第二周除飲水外完全不食，第三周起從粥湯逐步增加至食量正常。據說這次斷食的起因，是夏丏尊從一冊日本雜誌上看到某篇關於斷食的文章後，向李叔同談及斷食是身心更新的修養方法，而使他決意去杭州大慈山虎跑寺初試此法的。那一次斷食對李氏來說非但毫無痛苦，反使他有脫胎換骨的感覺，遂依老子『能嬰兒乎』之意，改名『李嬰』。至陰曆年，李叔同又去虎跑寺實現皈依佛門，並取定『演音』之名、『弘一』之號。從那個時候起，他開始了茹素念珠、看佛經、供佛像的生活。然當時的弘一，

心中充滿了矛盾，他反復慮及正式出家的種種困難，并向夏丐尊表示，打算暫以居士資格修行，居虎跑寺，暑期後不再任教云云。孰料夏丐尊一句『這樣做居士究竟不徹底，索性做了和尚，倒爽快！』的話，竟使弘一毅然出家，從此開始了長達二十四年的僧侶生涯。

關於李叔同中年出家之因，歷來是一個眾說紛紜的話題。按照通常的說法，李氏『丙辰（即一九一六年）斷食』的經歷和目睹馬一浮友人虎跑出家而受到的刺激，是他意欲出家的起因。然而，被弘一引為終生摯友的夏丐尊的不甚經意的舉動言語，竟促成了他的出家決心。夏丐尊曾說過這麼一句很是無奈却別有意味的話：『弘一法師的出家，可以說和我有關，沒有我，也許不至于出家。』于此，甚至連弘一本人，在出家後不久，將至新城掩關，在杭州知友為他餞行的一次聚會上，指着在座的夏丐尊也承認說：『我的出家，大半由于這位夏居士的助緣，此恩永不能忘！』

如上所述，自然是不能夠成為解釋李叔同之所以會決意出家的全部理由的。尤其像李叔同這樣一個錦衣紈袴，少年時已顯盡風流才華的熱衷于聲色名場的翩翩濁世佳公子，居然在他名盛一時、各方造詣已至絢爛的中歲之年，悄然托身于佛學修行中最高為苦困的南山律宗一派，由名士而一變為名副其實的苦行僧。這的確是一個值得探討的有涉當時社會和李氏家庭及其獨特思想行為的深刻話題。

《後漢書·逸民傳序》中，有這樣一段話：『或陷居以求其志，或曲避以全其道，或靜己以鎮其躁，或去危以圖其安，或垢俗以動其概，或疵物以激其清。然觀其甘心畎畝之中，憔悴江海之上，豈必親魚鳥樂林草哉？亦云性分所至而已。』

李叔同名士出家的行為，頗類中國歷史上的隱逸之士。在此，隱居也好，出家也罷，自是代表了一種非常人所能的求志遠道的義舉，其行為所導致的物質上的無法享受，當然不言而喻。然而，正是由于『性分所至』，也就是說他個人願意這樣做，那便也無所謂是苦是樂了。也許，這也就是李叔同的苦樂觀吧。

隱逸之士所企望所追求的，主要是精神上的。在此，我們不妨將弘一弟子豐子愷闡釋其師出家的人生三階層之說摘錄如下，或許能啟示後人：『……他怎麼由藝術升華到宗教的呢？當時人都詫異，以為李先生受了什麼刺激，忽然『遁入空門』了。我却能理解他的心，我認為他的出家是當然。我以為人的生活，可以分作三層：一是物質生活，二是精神生活，三是靈魂生活。物質生活就是衣食，精神生活就是學術文藝，靈魂生活就是宗教。『人生』就是這樣的一個三層樓，懶得（或無力）走樓梯的，就住在第一層，即把物質生活弄得很好，錦衣玉食，尊榮富貴，孝子賢孫，這樣就滿足了。這也是一種人生觀。抱這樣的人生觀的人，在世間占大多數。其次，高興（或有力）走樓梯的，就爬上二樓去玩玩，或者久居在裏頭。這就是專心學術文藝的人。他們把全力貢獻于學問的形容，把全心寄托于文藝的創作和欣賞。這樣的人，在世間也很多，即所謂『知識分子』、『學者』、『藝術家』。還有一種人，『人生欲』很強，脚力很大，對二層樓還不足，就再走樓梯，爬上三層樓去。這就是宗教徒了。他們做人

很認真，滿足了「物質欲」還不够，滿足了「精神欲」還不够，必須探求人生的究竟。他們認為財產子孫都是身外之物，學術文藝都是暫時的美景，連自己的身體都是虛幻的存在。他們不肯做本能的奴隸，必須追究靈魂的來源，宇宙的根本，這纔能滿足他們的「人生欲」。這就是宗教徒——世間就不過這三種人。弘一法師的人生欲非常之強，他的做人，一定要做得徹底……」。

從李叔同出家前的幾十年來看，他確確實實如豐子愷所說的，圓滿地走過了人生的兩個階層。但是，因着他的人生觀、價值觀和苦樂觀，直到最後走向人生的第三階層，這無疑是李叔同理想境界之必然。

一九一八年夏，一心避離世欲的李叔同正式在杭州出家。之後，即潛心于南山律宗的研究。他從三十九歲出家，直到六十三歲在泉州圓寂，僧臘二十四年，始終過着清淡的依律修行的生活。此間雖行踪不定，但大多數時間不是為眾人講解戒律，就是掩關閱藏，再不就從事著述。他感到近代律學式微，若不提倡，則必趨滅亡，故而他遍研諸宗教義，實踐南山律宗一派的行持，同時深入研究《華嚴經》的本質要旨。

弘一出家之初，居杭州諸寺，為避俗友來訪，于一九二〇年夏往浙江新城貝山護關。過一年，經介紹移居溫州慶福寺。此地環境幽靜，僧伽篤守法規，甚合弘一本願，從此他閉關修道，自恪自律，在此雲居竟近十年。

在這漫長的歲月中，弘一因景仰普陀高僧印光法師，曾三次呈書懇請列其門牆。一九二四年五月，弘一被允許入山拜師。印光法師德高望重，勉力修行，使弘一深受感悟。自此，弘一治學益勤，律戒益嚴，道念大進。當年秋天，弘一應邀至上虞白馬湖會見夏丏尊。夏以香菇招待，弘一不就，最終只得依其白水煮青菜，使鹽不使油的要求。這只是他日常行為的一個細小例子。

弘一在俗時，曾是蜚聲藝壇的一方名士，故而雖言出家，仍不斷受到各方干擾。為潛心進修，弘一發願婉然拒絕外界各種往來，此間，僅致夏丏尊一處的信件，就多有此意。人們可以從他一九二一年八月二十七日、一九二九年歲春和十月、一九三〇年春夏間、一九三八年十一月二十日、一九四〇年六月六日和九月三十日、一九四一年十月一日等諸信件中，得到瞭解。

南閩，也是弘一修道雲居的重要之地。一九二八年秋冬之季，弘一往訪上海，與豐子愷、李圓淨商編《護生畫集》事，得知故友尤惜陰等將往泰國弘法，便欣然同往。抵達廈門後，得陳嘉庚胞弟陳敬賢接待并居南普陀寺。其間結識當地佛界名宿性願、大醒、寄塵諸法師，盛情挽留之下，遂居廈門半年。一九三〇年及一九三二年，應性願、廣洽法師之請，又分別二度南下。至一九四二年十月十三日止，弘一活動于南閩之地，總共有十年之多。

弘一在二十四年的修道弘法的僧侶生涯中，他嚴持戒律，「苦修苦行，不收眾徒，不收經費，僧衣儉僕，粗茶淡飯，過午不食，不為名聲，不為利養」，真正做到了嚴以律己。正因為如此，他創建了許多業績。多年以來，他身體力行地弘法說法，積極創辦南山律學院和佛教養正院，尤以繼起元明七百年絕學之功，為弘揚和光大佛教事業，做出了巨大貢獻。被佛門弟子尊為「重振南山律宗第十一代祖」。

弘一法師自一九一八年出家之後，便潛身于著事之中。由于他的國學功底好，加上善于學習，因而他的有關佛學的文篇極多。在此，約略統計其歷年所作序跋題記、疏銘傳記及各類專論專著如《贊頌輯弁言》、《佛說無常經序》、《點校南山鈔記跋》、《地藏菩薩本願經說要稿序》、《佛學叢刊序》和《紹興開元寺募建殿堂疏》、《朗月照禪師塔銘》、《本妙法師傳》以及《初發心者在家律要》、《學有部律入門次第》、《淨宗問辨》、《律學要略》、《佛學宗派大概》、《比丘尼鈔集解》、《羯磨略義》、《南山律宗書目提要》等，計有一百五十多項。弘一法師在世時，曾于上海中新書局和開明書店出版了著名的《四分律比丘戒相表記》和《華嚴集聯三百》。一九四六年，由李芳遠選編出版的《弘一大師文鈔》中，收入弘一律學文章《余弘律之因緣》等四篇。他的大部分文字除解放後出版了由三十二種合為一部的《普慧藏》外，多數未得出版。尤其值得一提的是，集弘一法師半生精力的多達五十萬字的大部著作《四分律行事鈔資持記扶桑集釋》十卷本，早些時候已聞說籌備印行，然近況如何不得而知。

弘一書法

正如人們所共知的那樣，弘一法師的書法，是他的所有藝術活動當中最為突出、影響最大和成就最高的。對于弘一本人來說，也是用功最勤和用心最久的一項。越到後期，越是完美，可稱化境。

從大體上說，弘一法師獨特書法藝術風貌的最後形成，是經過了幾個發展階段的。

前章談到，弘一先生性聰穎，自幼已寫得一手好楷書。在天津軼仁書院念新學時，由于作文和寫字的出眾，已有『李雙行』（即在有限的小字格內以雙行文書之）的稱譽。一八九六年，李叔同投師津沽名家唐靜巖學書，主要練習的是篆書和隸書。其時，適碑版之學興起未久，加上康有為等對北碑的竭力倡導宣揚，遂使原本性好新事物的李叔同，很快將注意力轉向了北碑書法。由于名師指點和他的敏悟天性，在兩年的時間裏，李叔同嚴格按照唐靜巖給他制定的『先篆隸後楷草』的學書步驟，先後臨摹了《石鼓文》、《嶧山刻石》、《張猛龍碑》、《天發神識碑》、《龍門二十品》以及『宋四家』之一的黃庭堅的行楷書等，『各體的碑刻他都臨摹』，而且『寫什麼像什麼』。這一點，人們可以從《李息翁臨古法書》這本早期集子中問得消息，知曉他對古代碑帖的理解狀況和臨摹水準。

李叔同的書法可以說是諸體皆擅的。

《楷書高陽臺詞頁》，是李叔同乍到浙師任教時，書與初識之交夏丏尊的一件書作，因落款所記丙子七月，故而極可能是李氏所贈夏氏的第一件書法之作。其內容為李氏于一九〇六年東渡當年回國時，為津門名妓金娃娃所填的一首詞作。統觀此件書法之作，但見鋒穎方楞斬釘截鐵的用筆，全從北魏書法中來。甚為難能的是楷中帶行的筆意處理，提按淹留，恰到好處。尤其通體布局和款識鈐印間的氣息相應，更值得稱道。

本冊中以同類書體所作的《安本分學吃虧》書卷，可稱其彼時巨製，雖未落名款，然李氏作書的鮮明性格，讓人一望而知。

《篆書長壽鉤銘軸》和《篆書佛號并蓮池語錄軸》，是李叔同書于出家前五年和出家後八年的兩件篆書中帶有

行楷書成分的作品，具體創作時間分別爲一九一三年和一九二六年。在這前一後相隔十數年的時間裏，對在藝術上一貫銳意思變的李叔同來說，其人其作的大幅度變化，應屬理所當然。這兩件作品中的篆書，一以大篆、一以小篆，前者線條結體古樸渾厚，後者則淵雅整飭。篆書一道，自是李氏的幼時日課，其根底之深，于此概可睹得。如果說《篆書長壽鉤銘軸》行楷題跋的書寫風貌，較之《楷書高陽臺詞頁》尚無根本變異的話，那末，細觀《篆書佛號并蓮池語錄軸》中的行楷蓮池語錄部分，人們便會發現，此、彼兩作，無論在用筆上還是在結體上，直至由此所匯成的總體風格上，其差別是顯而易見的。客觀地說，是時弘一的行書楷書之作，在經過了長期的道行修煉和書寫積累之後，較之往昔多描摹少自創、重技法輕意境的作書觀念，已截然不可同日而語。更何況，此書內容純爲佛號偈語一類。

弘一出家之後，諸藝漸疏，然于書法日親。一日印光大法師在看了弘一書作後說道：『寫經不同寫字屏，取其神趣，不必工整。若寫經，宜如進士寫策，一筆不容苟簡。其體須依正式體，若座下書札體格斷不可用。古今人多有以行草體寫經者，光絕不贊成。』印光大法師的這段話，對弘一觸動極大，不久，再看到弘一所書時，印光便有了『接手書，見其字體工整，可依此寫經』的贊語。印光法師的點撥，使弘一的日後書寫，更增加一絲不苟的寫經意味，這大概就是他的書法被人譽爲『佛書』的緣起吧。

此間，也正起于對書寫經文的嚴謹態度，以致隨着作書的不斷深入和在書法審美上的遷移之想，弘一開始有意識地將自己積有數十年厚功并據以爲創作主調的碑碣書風着手調整。因而，在他出家之後的五、六年的時間裏，書作中總帶有一種碑帖交合、欲放帶收的意味。而對這一巨大的書風嬗變期，弘一正道出了這個蛻化過程，誠如他于一九二三年致堵申甫的信中所說的：『拙書爾來意在晉書，無復六朝習氣。』這爲日後弘一書法風貌的正式確立，做好了結字上、連筆上開合有致的前期準備。

《行書佛眼遠禪師句橫披》，是一件已初具弘一風格雛型的典型之作。儘管在筆意上仍顯得頓挫分明、在結體上似莊而諧，然已令人具體地感受到『平澹、恬靜、沖逸』的弘一書法之本色。其時，弘一已年近半百，他的創作功力的日見老到和個人風貌的日益形成，已經勢在必行。

對於弘一法師的書法，人們已經有過無數精闢的論述。弘一友人、知道者葉聖陶曾說過這麼一段話：『……就全幅看，好比一個溫良謙恭的君子人。不卑不亢，和顏悅色，在那裏從容論道。就一個字看，疏處不嫌其疏，密處不嫌其密，只覺得每一筆都落在最適當的位置上，不容移動一絲一毫。再就一筆一畫看，無不使人起充實之感，立體之感，有時候有點兒像小孩子所寫那樣天真。但是一面是原始的，一面是成熟的，那分別又顯然可見。總結以上的話，就是所謂蘊藉，毫不矜才使氣。功夫在筆墨之外，所以越看越有味。』結合上述評語，人們或可反觀弘一書法前期雄而健、中期秀而雅和晚年澹而清的整個衍變過程。此中，作于一九三〇年的《行書華嚴經偈橫披》的創作樣式，其個人風格雖已初步形成，却終嫌鋒芒畢露；稍後的《行書華嚴經偈軸》等作，儘管已具完整風貌，

但尚未至老到自然之境。然此時正為其楷書筆法在具體表現上逐不刻意之始。人們不妨把這個轉變看作是意境上的新的升華，而不只是技法上的某種蛻變之迹。他的晚年之作如《行書金剛經偈軸》等，雖似下筆遲緩，結字狹瘦，幾近硬筆書，然此中所映現的澹泊寧靜不落一絲塵埃的白黃之美，非書法大家，是斷然無法表現出這種精邃玄微的道之境界的。縱觀弘一法師各個時期的書法之作，他的晚年之書，在結體上似乎又有回歸方正的趨勢，然却與他的充滿率意的外拓式的運筆習慣始終互相一致。弘一法師不愧為我國近代書壇心手合一的曠世高人。

弘一書法的形式特徵還體現在他的尺牘書法上。

所謂尺牘書法，古已有之。如果嚴格說來，尚不能稱其為真正意義上的書法作品。這是因為它與書法藝術的諸多創作要素有着很大的區別，在展示方式上也多不相同。尺牘的原本功能，不過是能夠傳情達意而已。然而，尺牘的表現形式，客觀上帶來了另一種書法之美。

中國書法史上有不少烜赫有名之迹，就是以書牘這一樣式而得流傳至今的。如上海博物館收藏的王羲之、王獻之父子所書《上虞帖》和《鴨頭丸帖》，前者豐肌秀骨靈動綽約，後者流暢舒展妍美質樸，皆為尺牘書法的代表珍品。

弘一的尺牘之書，和他的書法之作一樣，也是富于變化的，並且與他不同時期的書寫風格所一脉相承。弘一尺牘的書風之變，從時段上講，大體是以前其悉心于經文書寫之前後，作為轉折標志的。譬如，他書于一九一八年的出家前後至一九二一年數年中的若干手札，遣筆老到熟稔，行文順暢自然，真可謂信手之作。儘管如此，這一時期弘一借鑒六朝書風的影響，依然隨處可見，如一九二〇年六月二十五日、一九二一年八月二十七日等作，便是明顯之例。此時弘一書法正處于碑帖書風的融合調整期，這類書風隨着帖學的不斷被重視被採納，不數年便起了變化。此後的相當一段時間內，弘一的大多數書牘，皆結體整肅，筆道分明，寫經的烙印顯而易見。然而，書信畢竟不同于寫經，人們在其書牘中也見到不少不甚經意之作，這便多是作者性情所致的緣故罷。

有人曾評述弘一寫經結字的特點為早年偏扁、中年偏方、晚年偏長，這並不是沒有道理的，這個特點自然也反映到他的書牘中來。如果人們也像賞析弘一書法作品一樣，把他出家前後、四十五至五十五歲之前和此後直至圓寂這三個階段的書牘作一番比較的話，就能清晰地看出這個規律來。正由于弘一法師進修梵行的精深，他的書牘愈至晚年，愈是筆筆不苟，字字清正，給人以一種不食人間烟火之感，和由此而生的天籟境界。

所以說，觀賞弘一法師的書法之妙，不獨其結字用筆的別具一格，更在于他發自心靈的遠高于技巧法則的弘一精神實質。

弘一法師留與人間的繪畫之作，也是數量可觀的。本集還收錄了大師一九三一年所繪的《羅漢圖》和一九四二年所繪的界畫加白描的《靈山八景圖》等繪畫作品。以讓人們進一步認識其書畫創作的相互關係。弘一法師在繪畫上一向有着良好的素養，這可以從他的早期的各類美術作品上得到印證。本集所刊的這幾件專題之作，