止善　第七期　一般論文
2009 年 12 月　　頁　1-28
朝陽科技大學通識教育中心

弘一法師影響豐子愷析論

——以藝術啟蒙、人格感化與作品思想為中心

張俐雯

朝陽科技大學通識教育中心副教授

摘　要

豐子愷(1898-1975)是一位多才多藝的藝術家。1914 年，他進入浙江省立第一師範學校就讀，李叔同(1880-1942)是他的繪畫、音樂教師。本文先分析豐子愷走上畫家之路，最重要的契機乃李叔同的鼓勵；其後就豐子愷描繪弘一法師的作品中，歸納法師特重人格修養，「士先器識而後文藝」、「藝術以人格為先」的觀念影響豐子愷對藝術的看法。豐子愷皈依法師成為佛教徒，因此在散文作品中，佛教思想為其底蘊；師生合作出版《護生畫集》，更傳為佳話。本研究除了發現，豐子愷諸多承襲法師之處，連自喻為「鶴」亦與法師相同。另外豐子愷描寫弘一法師的作品，與一般對法師記實的文章有很大的不同：他注意彼此互動的細節，這使得書面素描的人物展現出立體化效果，這是他的文章成為研究弘一法師重要參考資料的原因。

關鍵辭：豐子愷、李叔同、散文

* 本文於 2008.09.20.收稿，2008.12.外審通過，2009.07.30.修改後刊登。

前　言

豐子愷(1898-975)在中國現代散文界中佔有重要位置，同時他在漫畫、藝術教育、翻譯、音樂等學科領域都有傑出貢獻，是一位多才多藝的藝術家。1914年，他進入浙江省立師範學校（簡稱浙一師）就讀，繪畫、音樂兩科受教於李叔同(1880-1942)。李叔同是中國近代史上著名的藝術家，他在書法、戲劇、音樂、金石、繪畫等方面有相當成就，不但創辦中國最早話劇團春柳劇社，也最早研究西方繪畫、音樂，出家後是佛門中重興南山律宗第十一代祖師。自擔任豐子愷的教師開始，此後兩人亦師亦友的深刻交往。

豐子愷欣賞的智慧導師，如李叔同、夏丏尊、馬一浮等人，都有對世間不眷戀名利，朝著理想一意前行的人格特質。豐子愷長時間或於重要時刻伴隨在老師身邊，因此常能運用如同偵探般的電眼，擷取老師生活細微的部分，觀察入微地書寫，以小處顯示真相。他創作這種具有藝術家洞悉力的肖像散文，也成爲現今研究文化名人傳記的重要依據；如弘一法師、馬一浮、夏丏尊、梅蘭芳傳記等。

幾乎所有關於弘一法師的研究或傳記，均會談及法師在俗時的學生豐子愷。豐子愷既是法師出家前最鍾愛的弟子之一（另一位是劉質平），又是法師出家後往還機會多的少數人之一（因豐子愷皈依法師、兩人長時間合作《護生畫集》），因此豐子愷談及法師之處，可說是彌足珍貴。豐子愷與劉質平同爲法師出家前最鍾愛的弟子，兩人也都有文章記錄師恩，但是兩人的寫法有相當的差異。以劉質平來說，他近身觀察法師的文字，平實近於實錄；豐子愷以藝術家之眼，文學家之筆描寫法師，不但小中見大，且有弦外之音，和一般懷念法師文章頗有不同。爲何會如此？有哪裡不同？這是筆者寫作的原因。本文首先說明豐子愷如何受弘一法師影響，決心走上藝術道路；其次著重分析豐子愷作品中的弘一法師形象，並說明弘一法師在人格方面、藝術觀念啓迪豐子愷之處。再分析散文作品的思想表現，與《護生畫集》師生的合作繪製，可說都深受法師佛教思想影響。豐子愷的名字普遍爲人所知，造成的結果是「想像的盛況」現象，而非真實的研究現況。在相關的研究成果上，散文比起漫畫尚未有充分的討論，值得我們深入探索。期望本論文能爲豐子愷受弘一法師影響的部分提供清晰的脈絡，以供研究者參考。

一、受弘一法師影響，走上藝術之路

本論文並非以藝術爲主要研究對象，所以不採用一些藝術論文鉅細靡遺、娓娓道來的方式寫作，擬採擷重要影響因素，以「藝術心理學」理論作輔助說明，剖析豐子愷的藝術進程。

「藝術心理學」是探討藝術過程參加者之心理活動有關的問題，對此，《創造的世界——藝術心理學》說明如下：

> 一個藝術心理學家主要的興趣在於那使藝術創造和反映成為可能的心理過程。對藝術家的心理學研究由兩個問題作引導：是什麼激發藝術家去創作？什麼樣的認識過程參與到藝術創造之中？[1]

意即「藝術心理學」是運用心理學的成果來推進藝術研究，因爲：

> 藝術創作和欣賞活動是人的感覺、知覺、記憶、表象、情感、想像、理解等一切心理機制綜合作用的進程。[2]

因此藝術心理學可以運用內省思辨或實驗的方法，解釋繪畫、音樂等特別富於形式感的藝術類型，它們的審美知覺的規律。

藝術觀的發軔與成形有趣的是，豐子愷七歲時讀的《千家詩》每頁上方有一幅木版畫，形狀有趣，也因此開啓他的繪畫因緣：

> 記得第一幅畫的是一只大象和一個人，在那里耕田，後來我知道這是二十四孝中的大舜耕田圖。但當時並不知道畫的是什麼意思，只覺得看上端的畫，比讀下面的「雲淡風輕近午天」有趣。（〈學畫回憶〉，《文學卷一》，頁 412-413）[3]

豐子愷並沒有進入美術專科學校，受過整套專業技法訓練；也從沒有因繪畫得

---

[1] Ellen Winner 著、陶東風等譯，《創造的世界——藝術心理學》（臺北：田園城市文化，2000），頁 9。
[2] 同注 1，頁 7。
[3] 豐陳寶、豐一吟編，《豐子愷文集》（杭州：浙江文藝出版社，1992），《文學卷一》5。下文敘述時將《豐子愷文集》出處簡化成《文學卷》、《藝術卷》，頁數附在引文後，以便閱讀。

過獎或任何實質的肯定。小時候，他先是發覺民間藝術的趣味，進而僅靠著非專業的教師、鄰人口中讚美，支撐著對繪畫的興趣。和許多畫家雷同的是，在他七歲時，繪畫的種子初初萌芽，他的父親即反對他繪畫，並以激烈的動作來阻止他：

> 第二天上書的時候，父親－就是我的先生－就罵，幾乎要打手心；被母親不知大姐勸住了，終於沒有打。……畫一個紅人，一只藍狗，一間紫房子……可是我沒有給父親看，防恐吃手心。(〈學畫回憶〉,《文學卷一》，頁 413）

論者皆謂這是繪畫的啓蒙。但我們注意到，原來中國紙上豐子愷塗的是「一只紅象，一個藍人，一片紫地」，晚上趁父親到鴉片館吸鴉片的空檔，描的是「一個紅人，一只藍狗，一間紫房子」。繪畫顏料的取得，來自自家染坊店的顏料；晚上自主地塗色，塗畫的是不同的對象。豐子愷此一時期是屬自我爲中心，主觀的感覺爲主，尚未進入寫實的視覺統合階段，仍以自我作爲繪畫的依據。

但是，家裡開的染坊店，應該給予視覺上一定程度的色彩質料上的探索，也讓豐子愷在十二三歲就自己調色，完成印描的一本《芥子園人物譜》。進私塾後，教書先生命他繪一幅圖譜中放大的孔子像與龍旗像；後來很短的時間內也完成「逼真」婦人像的要求。換言之，豐子愷按照試驗者的要求開始畫一個人，他能滿足要求（但是他對主動將人畫得逼真這一點其實並無興趣）。我們注意到，繪孔子像時，他已經自覺地選用「毛筆鉤出線條」(〈學畫回憶〉)，運用墨線勾畫輪廓，再上彩色。而且在後來的畫中，臨摹成人的作品，是再現手法的運用。

對自己未能受到專業的指導，豐子愷有深深的遺憾：

> 假如我早得學木炭寫生畫，早得受美術論著的指導，我的學畫不會走這條崎嶇的小徑。唉，可笑的回憶，可恥的回憶……(〈學畫回憶〉,《文學卷一》，頁 419）

他認爲，自己學畫初始是走上一條「崎嶇的小徑」。有許多畫家也是自小或因

家境因素，或因家人保守觀念，藝術種子初萌遂遭冷凍，如黃永川「因在牆上塗鴉遭長輩責罰而滯伏不前」，直到高中才重現生機[4]。豐子愷直到十九歲時，從李叔同學木炭寫生畫，讀美術論著，方才將昔日的「畫放大的人面像」差使擱下。

在遇到李叔同之前，民間游藝的沃土潤澤了豐子愷：

> 最有力地抽發我的美術研究心的萌芽的，是上述的玩具和花燈。然而，給我的視覺以最充分的糧食的，也只有這種玩具和花燈。……在人類社會的環境不能供給我視覺的糧食以前，我大約只能拿這些苟安的、空想的、清談的形象來聊以充飢了。(〈視覺的糧食〉，《藝術卷三》，頁 345-350)

除了玩具、花燈，還有「吹大糖担」、精製改良後的「紅沙泥模型」、「彩傘」等等。《走進民間藝術世界》中探討幼兒喜歡民間藝術的原因，「民間藝術好看」單元分析得到兩點結論：民間藝術形象誇張、稚拙；民間藝術色彩明亮、豐富，這些都可以滿足幼兒的好奇心，使他們獲得精神上的愉悅和享受。[5]觀察豐子愷的民間美術活動主要內容，涵括「民間繪畫」、「民間手工」、「民間玩具」與「節日裝飾」[6]，可謂面面俱有，紛繁多姿。兒童時期的民間活動，滋養豐子愷日後文學藝術的成長，不但因此作爲文、畫題材的來源，也由於豐子愷的提倡，反過來提昇民間文藝的水平。

豐子愷說明他繪畫的幾個階段：

> 進中學校，知道學畫要看著實物而描寫，就開始寫生。……我就練習石膏模型木炭寫生。(〈視覺的糧食〉，《藝術卷三》，頁 346)

文章中特意強調：「石膏模型木炭寫生」對自己打開藝術之眼的重要性。這個開啓豐子愷美術之路的就是李叔同。藝術心理學的研究發現，兒童的繪畫常爲成年人稱道，但是繪畫發展過程似乎是循著一個「U 形曲線」(Gardner and

---

[4] 吳梅嶺，〈序‧黃永川的書畫藝術〉；黃春秀、方圓主編，《黃永川作品集》(臺北：永餘閣藝術，1994)。
[5] 趙玉蘭、藺江莉、張赤華、劉娟合著，《走進民間藝術世界——幼兒民間藝術研究》(南京：南京師範大學出版社，2005)，頁 20-21。
[6] 主要內容的分類詳見注 5 書，頁 43。

Winner, 1982)，成長後的兒童繪畫在 U 形曲線上跌落：

> 不一定就代表了一種能力的真正喪失，而可能是一種正在進行調整的徵兆，這種調整對於日後在成年階段能力的重新出現是必需的。……他們的獨特性和自由發揮的減少就可能是必須付出的代價。……在學校的這一段時間被看作是一個最循規蹈矩的時期，在這段時間裡常規得到悉心地掌握。[7]

我們看到，豐子愷說明十七歲時，進入浙江第一師範，這段時間，正是繪畫能力處於調整的階段，若沒有李叔同的嚴格教導，U 形曲線上恐怕是永遠跌落的。這五年間，李叔同是圖畫音樂教師，他讓豐子愷掌握繪畫的技巧，校園充滿圖畫音樂的芬芳，充分發揮境教的效果：

> 在當時我們的那間浙江第一師範裡，看得比英、國、算還重…因為李先生的人格和學問，統制了我們的感情，折服了我們的心。(〈我與弘一法師〉，《文學卷二》，頁 398）

夏丏尊也說因爲李叔同在校，使得學校重視美術、音樂教育 [8]。

寡言的李叔同有一晚竟說出改變豐子愷一輩子命運的話：

> 「你的圖畫進步快。我在南京和杭州兩處教課，沒有見過像你這樣進步快速的人。你以後可以……」當晚這幾句話，便確定了我的一生。可惜我不記得年月日時，又不相信算命。如果記得，而又迷信算命先生的話，算起命來，這一晚一定是我一生中一個重要關口。因為從這晚起，我打定主意，專門學畫，把一生奉獻給藝術……(〈為青年說弘一法師〉,《文學卷二》，頁 149）

---

[7] 同註 5，頁 172－173。

[8] 夏丏尊〈弘一法師之出家〉:「他教的是圖畫、音樂二科，這兩種科目，在他未來以前是學生所忽視的，自他任教以後就忽然被重視起來，幾乎把全校學生的注意力都牽引過去了。課餘但聞琴聲歌聲，假日常見學生出外寫生，這原因一半當然是他對於這二科實力充足，一半也由於他的感化力大。只要提起他的名字，全校師生以及工役沒有人不起敬的。」文收陳星編，《我看弘一大師》(杭州：浙江古籍出版社，2003)，頁 60。

雖然是「很輕」的聲音，但卻震耳欲聾。豐子愷說：「我正夢想將來或從我所欽佩的博學的國文先生而研究古文，或……研究理化……研究外國文」（〈舊話〉，《文學卷一》，頁 182），對前途並不確定。然而李叔同一席話，貞定其信心，才讓豐子愷下定決心從事繪畫，做爲一生的志業。

畢業後，1919 年吳夢非、劉質平與豐子愷三人，共同創辦上海第二所美術專科師範學校 [9]。初執教鞭，讓豐子愷反省自己不足處：

> 不過在初級師範時偷閒畫了幾幅木炭石膏模型寫生，又在晚上請校內的先生教些日本文，自己向師範學校的藏書樓中借得一部日本明治年間出版的《正則洋畫講義》，從其中窺得一些陳腐的繪畫知識而已。（〈我的苦學經驗〉，《文學卷一》，頁 78）

因此，儘管家庭境遇不佳，手頭拮据的豐子愷還是在一年半後，懷中揣著二千元，東渡日本東京遊學十個月。這十個月，豐子愷到洋畫研究會習畫、讀日文、學提琴、學英文、參觀展覽會、聽音樂會、訪圖書館、看 opera（歌劇）以及游玩名勝、舊書店、跑夜攤，走馬看花，邊看邊學。

藝術心理學認爲，悉心掌握常規的技巧後，「緊跟著的是成年藝術家的脫俗階段，這一階段的藝術家能夠衝破熟習的規則，再一次獲得獨創性」[10]。在這個四處吸收藝術豐美的漿汁時，豐子愷發現了舊書攤上竹久夢二的畫冊[11]。筆者以爲，發現畫冊的重要性與「夏丏尊極力鼓舞豐子愷繼續畫漫畫」、「朱自清請豐子愷繪製《我們的七月》封面」與「鄭振鐸邀豐子愷在《文學周報》開「子愷漫畫」專欄」，在豐子愷的藝術生命產生峰迴路轉的影響，值得我們重視。

茫茫書海中的竹久夢二，似乎在召喚豐子愷。竹久夢二成爲豐子愷崇仰、熱愛的對象，使他渴望成爲這種漫畫藝術的學習者與繼承者（而非西洋畫或中國畫），並且自覺地去追求這種渴慕的藝術。

---

[9] 1911 年劉海粟創辦史上第一所美術專門學校（上海圖畫美術院），時年十六歲。豐子愷創辦時年紀是二十二歲，學生中最著名的有錢君匋、陶元慶。

[10] 同注 1，頁 173。

[11] 豐子愷〈繪畫與文學〉：「記得二十餘歲的時候，我在東京的舊書攤上碰到一冊《夢二畫集・春之卷》……我當時便在舊書攤上出神……這寥寥數筆的一幅小畫，不但以造形的美感動我的眼，又以詩的意味感動我的心。」後來又托黃涵秋購買《夏》、《秋》、《冬》、《京人形》、《夢二畫手本》等竹久夢二畫集。文收《藝術卷二》，頁 486-487。

1924 年，豐子愷發現竹久夢二的畫集，常自揣摩模仿，由最初的臨摹原作，變爲骨架的仿照，進而表現手法代以毛筆、注入中國情意韻味。除了出版《子愷漫畫》等漫畫外，並爲他人作嫁－畫插圖。雖然 1926 年爲俞平伯的詩集《憶》繪製插圖十八幅，受到周作人嚴格的批評 [12]，但是豐子愷還是不改素志，終於在繪畫天地中有發明、有創見，能夠獨立一格。創見發明的地方是取材、筆墨、構思能以自我的面目肺腑，以「意到筆不到」的筆法創造具意境的漫畫 [13]。

除了竹久夢二外，豐子愷談到自己的漫畫生涯，最早是受到陳師曾的啓發。〈漫畫創作二十年〉提到：

> 我小時候，《太平洋畫報》上發表陳師曾的小幅簡筆畫《落日放船好》，《獨樹老人家》等，寥寥數筆，餘趣無窮，給我很深的印象。(《藝術卷四》，頁 387）

1939 年 6 月 9 日日記中也記載：「陳師曾在《太平洋報》所載毛筆略畫，題意瀟灑，用筆簡勁。」(〈教師日記〉，《文學卷三》，頁 147）豐子愷「我小時候」云云，其實已經十五歲，彼時李叔同到上海，擔任《太平洋畫報》副刊編輯，並與柳亞子創辦「文美會」。陳師曾(1878－1926)名衡恪，號朽道人，江西修水人。李叔同與陳師曾在日本留學時即已認識，回國後李叔同欣賞陳師曾的繪畫，據《陳師曾》書載 [14]：

> 陸續刊載陳師曾的〈春江水暖鴨先知〉、〈偶坐侶是商山翁〉、〈落日放船好〉、〈獨樹老夫家〉等畫作。

---

[12] 周作人是少數批評豐子愷的文壇人士。〈「憶」的裝訂〉中說：「裡邊有豐子愷君的插畫十八幅，這種插畫在中國也是不常見的。我當初看見平伯所持畫稿，覺得很有點竹久夢二的氣味…後來見佩弦的文章，大約是豐君漫畫集的題詞吧，顯明地說出夢二的影響。……夢二所作除去了諷刺的意味，保留著飄逸的筆致，又特別加上豔冶的情調，所以自成一路…中國有沒有這種漫畫，我們外行人不能亂說，在我卻未曾見到過，因此對於豐君的畫不能不感到多大的興趣了。」周作人，《談龍集》（臺北：里仁書局，1982），頁 210-211。後周作人發表兒童雜事詩，報社請豐子愷繪插圖，也被周作人批評、不滿。

[13] 〈漫畫創作二十年〉：「古人之言『意到筆不到』，真非欺人之談。作畫意在筆先。只要意到，筆不妨不到，非但筆不妨不到，有時筆到了反而累贅。」運用寥寥數筆的輪廓，就頗足以代表豐子愷的心象了。見《藝術卷四》，頁 388。

[14] 朱萬章，《陳師曾》（石家庄：河北教育出版社，2003），頁 11。

豐子愷不但認爲陳師曾的這些畫作是「中國漫畫之始」[15]，而且顯然高度認同陳師曾的小品畫作。另外，陳師曾的風俗人物畫中，以十七頁三十四開的《北平風俗圖》最爲知名。據《陳師曾》書中記錄[16]：

> 陳師曾首次將時裝引入圖畫中，其描寫北京市民生活的《北京風俗圖》堪稱史詩式的藝術佳構。……作者用速寫、漫畫的形式，畫出一些生活在社會底層且鮮為人知的勞動群體。……這些風俗畫，或描寫普通大眾的日常生活，或揭露現實社會之陰暗，具有濃郁的生活氣息，是民國初年北京社會生活的真實寫照。……《北京風俗圖》筆法簡練，寓意深刻，被稱為近代漫畫之開山鼻祖。

所以，豐子愷認爲是漫畫始祖的《落日放船好》等，實則並未被公認是漫畫之始；反而是豐子愷未提過的《北平風俗圖》，被目爲「近代漫畫的開山鼻祖」。筆者推測，豐子愷的簡練筆法與詩意畫題俱受陳師曾影響，更進一步，豐子愷的小品漫畫，人物中穿著時裝的先進表現，應該也有師法陳師曾的地方[17]。

後來留日歸國後，豐子愷即間歇地擔任中學或大學的圖畫音樂教師，從事藝術書籍著譯的工作，1960 年以六十三歲任上海中國畫院首任院長。直到 1975 年 5 月仍繪圖不輟，用以贈人。《回憶父親豐子愷》記載：

---

[15] 豐子愷〈漫畫創作二十年〉說：「漫畫二字，的確是在我的畫上開始用起的，但也不是我自稱，卻是別人代定的。約在民國十二(1923)年左右，上海一輩友人辦《文學周報》。我正在家裡描那種小畫。乘興落筆，俄頃成章，就貼在壁上，自己欣賞。一旦被編者看見，就被拿去制版，逐期刊登在《文學周報》上，編者代爲定名曰『子愷漫畫』……所以我不能承認自己是中國漫畫的創始者，我只承認漫畫二字是在我的書上開始用起的」，《藝術卷四》，頁 387。研究漫畫起源等相關文章甚多，澄清了豐子愷的說法。後來陳星《豐子愷漫畫研究》綜合地說明：「『漫畫』一詞至少北宋晁以道文集中就出現；實指繪畫一種的『漫畫』一詞由日本傳入，德川時代葛飾北齋已經使用此一名稱；在中國至少是自 1904 年開始作爲複合詞用於繪畫種類。」陳星，《豐子愷漫畫研究》（杭州：西冷印社，2004），頁 33-35。

[16] 同注 14，頁 82-85。

[17] 陳師曾一肩對治藝術界「全盤西化」風潮，發表〈中國畫是進步的〉、〈文人畫之價值〉等一系列著作，又將西洋繪畫理論及民主的人文主義思想引入中國，反對「四王」復古陋習，開一代畫壇新風氣。陳師曾的「『古詩新畫』、『園林小景』、『北京風俗畫』、工藝性墨盒、鎮紙、箋紙等，在當時陳陳相因的畫壇開啓一代新風。」參胡健〈守護中的拓境：陳師曾藝術思想與藝術創作〉，《江西社會科學》（2004. 10.），頁 227。重要的是，陳師曾以美術創作實踐主張：「努力恢復中國繪畫『師造化』的優秀傳統，並吸收西洋畫對景寫生之長，形成他所開創的『寫生畫』。……這些作品是他在中國畫上堅持創新的可貴嘗試，但卻是拋磚引玉的作用，對王夢白、姚茫父和豐子愷等人都有影響。」同上文，頁 172。「對景寫生」確是豐子愷一直強調的，我們相信，陳師曾一刀一斧闢出的泥路，滋養豐子愷的藝術道途。豐子愷成長後，面對畫壇的藝術改革風潮，擲筆百萬言，強調藝術基礎教育改革的重要，也是在陳師曾打下的基礎上振臂前行，這些是不能夠忽略的。豐子愷繪畫還有受到曾衍東與蕗谷虹兒的影響，參見陳星，《豐子愷漫畫研究》，頁 22-24。

> 他有一本記事冊，在記事冊上寫著，他在 1975 年下旬（去世前一個半月）還在作畫寄贈別人。[18]

可見豐子愷並沒有料到：一向多病的自己此時會劃上人生的句點，他和夏目漱石一樣，走到人生終點前，仍心繫創作，若不是真心熱愛創作不會如此。在中國繪畫領域裡，豐子愷由西畫的訓練入手，繼而受到陳師曾、竹久夢二等人的啓發，轉向傳統毛筆小幅漫畫。又受夏丏尊剴切建議，畫風發展成大幅山水圖[19]，賦予傳統新風貌，也提高漫畫家的社會地位，促進現代漫畫的新發展。從以上說明可以瞭解，豐子愷能在藝術界發展才華，日後並擔任上海畫院院長[20]，溯及源頭即是因爲李先生的剴切鼓勵，陳星說：

> 如果沒有李叔同，肯定就沒有後來的藝術大師豐子愷、潘天壽。沒有豐子愷、潘天壽，中國的漫畫史、圖畫史就必不是現在這個樣子了。從這層意義看，李叔同為中國藝術、藝術教育又作出了卓越的貢獻。[21]

李叔同培養中國第一批美術與音樂方面的人才，除了豐子愷、潘天壽外，還有吳夢非、劉質平、葉天底、沈本千等人，可說作育英才，桃李滿天下。

二、弘一法師的人格修養

歷來書寫弘一法師高超品格的文章，可以說是汗牛充棟。但是以學生身份追懷法師的篇章並不多，其中又以豐子愷文情並茂的敘述文字爲各家轉錄者特多，可以見其重要性。此處透過豐子愷的作品，先分析弘一法師的人物形象，繼而瞭解法師的人格修養觀念，帶給豐子愷相當重要的影響。在豐子愷描繪法師的散文中，並非單純表達追慕之情，還蘊含互動的感情，這使得書面素描的

---

[18] 豐華瞻、戚志蓉合著，《回憶父親豐子愷》（臺北：大雁書店，1992），頁 143。

[19] 豐子愷最喜愛此時轉向自然的作品，詳見〈漫畫創作二十年〉一文，收於《藝術卷四》，頁 391。惟論者並沒有對此時作品有充分的評估，咸認早期作品藝術表現較佳。

[20] 1960 年上海中國畫院正式成立，豐子愷擔任首屆院長，受到一些質疑。爲此，潘文彥特別澄清豐子愷的成績與貢獻。見〈略論豐子愷先生在中國當代美術界的地位〉，《豐子愷論》（杭州：西冷印社，2000），頁 105-113。陳傳席〈溝通文學與繪畫的奇才〉一文亦作如是觀，《畫壇點將錄》（香港：三聯書店，2006），頁 166-169。

[21] 陳星，《說不盡的李叔同》（北京：中華書局，2005），頁 36。

人物展現立體化效果。因此，他的人物散文成爲眾多傳記的重要參考資料[22]。此處以豐子愷描寫弘一法師的〈法味〉(1926)、〈爲青年說弘一法師〉(1943)、〈《弘一大師全集》序〉(1947)、〈我與弘一法師〉(1948)、〈先器識而後文藝——李叔同先生的文藝觀〉(1957)、〈李叔同先生的教育精神〉(1957)、等篇爲基礎，分析豐子愷筆下的弘一法師形象。

就人物畫來說，有所謂「肖像畫」，即以寫真紀實、傳神與否爲依據。就人物散文來說，則在尺幅之內，描繪人物外型特色，藉由敘事傳達獨特精神韻味，與肖像畫有若合符節之處。

豐子愷 1914 年十七歲進入浙一師求學，此時李叔同已經在學校任教兩年。〈爲青年說弘一法師〉文中對弘一法師在浙一師擔任教師時的描述是：

> 李先生的高高的瘦削的上半身穿著整潔的黑布馬褂，露出在講桌上，寬廣得可以走馬的前額，細長的鳳眼，隆正的鼻梁，形成威嚴的表情。扁平而闊的嘴唇兩端常有深渦，顯示和愛的表情。這副相貌，用「溫而厲」三個字來描寫，大概差不多了。(《文學卷二，頁 144》)

這樣的形貌據豐子愷說：「他的相貌不凡，特點容易捉住之故。」(〈爲青年說弘一法師〉，頁 143）觀看現存弘一法師照片，敘述頗爲形似外，更點出其「威嚴」與「和愛」的表情，具「溫而厲」的特性，令人肅然起敬，這是豐子愷主觀的觀察。文中還強調：法師凡事認真的態度可由扮演不同角色時恰當穿著得見，舉例來說，從留學生轉變爲教師，豐子愷比較兩者不同：

> 漂亮的洋裝不穿了，卻換上灰色粗布袍子、黑布馬褂、布底鞋子。金絲邊眼鏡也換了黑的鋼絲邊眼鏡。他是一個修養很深的美術家，所以對於儀表很講究。雖然布衣，形式卻很稱身，色澤常常整潔。他穿布衣，全無窮相，而另具一種樸素的美。你可想見，他是扮過茶花女的，身材生得非常窈窕。穿了布衣，仍是一個美男子。(〈為青年說弘一法師〉，頁 148）

[22] 如陳慧劍《弘一大師傳》、林子青《弘一大師新譜》、馬鏡泉與趙士華合著《馬一浮評傳》、王利民《平屋主人——夏丏尊傳》、劉彥君《梅蘭芳傳》等，都曾徵引豐子愷作品。參筆者《豐子愷及其散文研究》（臺北：東吳大學中文所博士論文，2007），頁 165-166。

當時馬褂是常服，穿在袍服之外；以粗布縫製，除顯示其樸實，也呼應當時教務長王更三「愛用國貨」的呼籲。豐子愷指出老師是美術家，遂將愛美之心擴及衣飾的形式。特別的是，做爲學生的他是以審美的眼光觀看老師的裝扮，抉發其美的面向。豐子愷對於肖像畫重視「傳神阿堵」（晉顧愷之「傳神寫照，正在阿堵中」）眼睛部分卻沒有著墨。揚棄眼神直取美的丰姿，此中曲折用心，耐人尋味。且看豐子愷描寫教師的嚴肅：「我們走向音樂教室……推進門去，先吃一驚：李先生早已端坐在講台上。……接著是低著頭，紅著臉，去端坐在自己的位子裡。」（〈爲青年說弘一法師〉，頁 144）威嚴令學生立即懾服，想必有一雙懾人眼神方能如此。

豐子愷在〈法味〉中用側面立筆，描繪法師的部分，可謂別樹一格。如：

> 弘一師見我們，就立起身來，用一種深歡喜的笑顏相迎。我偷眼看他，這笑顏直保留到引我們進山門之後還沒有變更。……弘一師用與前同樣的笑顏。……保持這笑顏，雙手按膝而聽他講。我危坐在旁，細看弘一師神色頗好，眉宇間秀氣充溢如故。……我只管低頭而唯唯，同時俯了眼窺見他那絆著草鞋帶的細長而秀白的足趾，起了異樣的感覺。（《文學卷一》，頁 23-24）

不寫五官只寫微笑表情，凸顯教師威嚴與出家後笑顏成一強烈對比。「絆著草鞋帶的細長而秀白的足趾」，出手即棄形似而取神，用暗示的「異樣的感覺」傳達出道行光輝，與前述教師之威嚴相比，神氣也頗不相同 [23]；在〈李叔同先生的教育精神〉中甚至稱他爲「觀音齋羅漢」（《文學卷二》，頁 543）。葉聖陶〈兩法師〉文中亦出現類似的描述：

> 弘一法師拔腳便走，我開始驚異他步履的輕捷。他的腳是赤了的，穿一雙布縷纏成的行腳鞋。這是獨特健康的象徵，同行的一群人，那裡有第二雙這樣的腳！[24]

[23] 實則第二日同訪城南草堂時，因見許幻園談及今昔大異，法師、豐子愷俱哭泣；豐因顧及散文藝術之完整性，在〈法味〉中略過此節。詳見姜丹書，〈才子－藝術教育家－高僧：弘一大師（李叔同）傳〉，文收《我看弘一大師》，同注 8，頁 38。

[24] 葉聖陶，〈兩法師〉；文收《葉聖陶散文》（杭州：浙江文藝出版社，2000），頁 197。

同樣寫小處，前文能暗示渲染仙風道骨之感，後者惟單線說明其健康與獨特處。〈法味〉又說，暑假在石門灣家中，弘一弘傘兩法師突然來訪：

> 我記得弘傘師向來是隨俗的，弘一師往日的態度，比弘傘師謹嚴得多。此次卻非常的隨便，居然親自到我家裡來，又隨意談論世事。我覺得驚異得很！這想來是功夫深了的結果吧。（頁 28）

這種「隨便」的態度，應是法師修養趨近平淡圓熟的境界。接著，他在豐子愷家中「臉上顯出一種超然而虛空的笑容，興味津津地」（頁 28）翻看在俗的照片。第二天，法師在靈山寺欲帶豐子愷等人參觀城南草堂：

> 過了一會，他就換上草鞋，一手夾了照例的一個灰色的小手巾包，一手拿了一頂兩只角已經脫落的蝙蝠傘，陪我們看城南草堂去。（頁 31）

已經是僧侶的模樣的法師，對照先前談話中氛圍：

> 寂靜的盛夏的午后，房間裡充滿著從窗外草地上反射進來的金黃的光，浸著圍坐談笑的四人－兩和尚，W 與我，我恍惚間疑是夢境。（頁 28）

此刻背景被豐子愷點染成諸人皆沐浴在佛光中，迷離恍惚如在夢境。從〈法味〉來看，豐子愷描繪法師，運用人格化的筆觸和他篇嚴整、莊重頌讚道行的文章並不合轍。因爲他是法師出家前四年起到圓寂時最親近的學生之一，近身瞭解機會多；且因畫家之眼細膩觀察，遂能於平常中抉發其偉大之處[25]。

弘一法師對豐子愷的啓發，一是挖掘其富有畫家天份的礦藏，二是強化人格修養與藝術心靈。就第二點來說，它們已經內化爲豐子愷生命的重要部分，豐子愷曾說：「弘一法師是我的老師，而且是我生平最崇拜的人。」（〈爲青年說弘一法師〉，《文學卷二》，頁 142），在〈《弘一大師全集》序〉中也說：

[25] 弘一法師出家前的弟子，以豐子愷、劉質平最親近。法師去世後，劉質平有〈弘一大師的遺墨〉、〈弘一大師的史略〉、〈弘一大師遺墨保存及其生活回憶〉等懷念文章，多是生活的實錄，不重文采；另提及法家出家原因是：「誤走了消極道路，看破紅塵……可惜！可悲！」似未愜法師心意。以上相關說法，見《弘一法師翰墨因緣》（臺北：雄獅圖書，1996）。

> 我崇仰弘一法師，為了他是「十分像人的一個人」。凡做人，在當初，其本心未始不想做一個十分像「人」的人；但到後來，為環境，習慣，物欲，妄念等所阻礙，往往不能做得十分像「人」。其中九分像「人」，八分像「人」的，在這世間已很偉大；七分像「人」，六分像「人」的，也已值得贊譽；就是五分像「人」的，在最近的社會裡也已經是難得的「上流人」了。(《文學卷二》，頁 240）

豐子愷這段話寄寓深曲具諷刺意涵；他說法師是「十分像人的一個人」，指具有高超的道德境界，不凡的抱負與毅力，即使在困頓中也不流俗退縮，仍堅持自我理想的人。豐子愷在作品中，雖提及弘一法師多才多藝與傳奇的人生際遇，以及在藝術諸領域有重大貢獻，但多採取略筆帶過，反而常聚焦在教育過程中不言而教，特重人格的養成，給學生極大影響。如〈先器識而後文藝——李叔同先生的文藝觀〉：

> 李先生……在杭州師範的宿舍（即今貢院杭州一中）裡的案頭，常常放著一冊《人譜》（明劉宗周著，書中列舉古來許多賢人的嘉言懿行，凡數百條），這書的封面上，李先生親手寫著「身體力行」四個字，每個字旁加一個紅圈。……他紅著臉，吃著口（李先生是不善講話的），把「先器識而後文藝」的意義講解給我們聽。……他認為一個文藝家倘沒有「器識」，無論技術何等精通熟練，亦不足道，所以他常誡人「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」。(《文學卷二》，頁 534-535）

豐子愷說，「這一天聽了他這番話，心裡好比新開了一個明窗，真是勝讀十年書」（頁 535），後來書架上一直有這冊《人譜》。法師在 1942 年〈與晦廬論文藝書〉中說：

> 世典亦云「士先器識而後文藝」，況乎出家離俗之侶；朽人昔嘗誡人云，「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」，即此義也。[26]

傳達出法師數十年後始終堅持「士先器識而後文藝」的觀念。此外，法師本身

[26] 見林子青，《弘一大師年譜》（臺北：天華出版事業，1978），頁 186-187。

仍時時惦記先父「事能知足心常愜，人到無求品自高」的遺聯，恪守品格修養。豐子愷曾談及藝術家本身的修養：

> 藝術以人格為先，技術為次。倘其人沒有芬芳悱惻之懷，而具有人類的弱點（傲慢、淺薄、殘忍等），則雖開過一千次個人作品展覽會，也只是……「形式的藝術家」。（〈藝術與藝術家〉，《藝術卷四》，頁 403）

這種「以人格爲先」觀念顯然受法師影響很深。所以豐子愷認爲李叔同是實施人格感化的教育家，〈爲青年說弘一法師〉說：

> 他的教授圖畫音樂，有許多其他修養作背景，所以我們不得不崇敬他。借夏先生的話來講：他做教師，有人格作背景，好比佛菩薩的有「後光」。所以他從不威嚇學生，而學生見他自生畏敬。從不嚴責學生（反之，他自己常常請假），而學生自會用功。他是實行人格感化的一位大教育家。我敢說：自有學校以來，自有教師以來，未有盛於李先生者也。（《文學卷二》，頁 153）

豐子愷在同文中談到李叔同人格，「值得我們崇敬的有兩點：第一點是凡事認真，第二點是多才多藝」（頁 146）、「學一樣，像一樣」（頁 147）。〈悼丏師〉文中，豐子愷說：「李先生的是『爸爸的教育』，夏先生的是『媽媽的教育』。」（《文學卷二》，頁 158）李先生的是「爸爸的教育」原因是：

> 李先生做教師，以身作則，不多講話，使學生衷心感動，自然誠服。譬如上課，他一定先到教室，黑板上應寫的，都先寫好（用另一黑板遮住，用到的時候推開來）。然後端坐在講台上等學生到齊。譬如學生還琴時彈錯了，他舉目對你一看，但說：「下次再還。」有時他沒有說，學生吃了他一眼，自己請求下次再還了。他話很少，說話總是和顏悅色的。但學生非常怕他，敬愛他。（〈為青年說弘一法師〉，頁 158）

豐子愷還補充說：「就人格講，他的當教師不爲名利，爲當教師而當教師，用全副精力去當教師。」（〈我與弘一法師〉，《文學卷二》，頁 398）、「李叔同先

生的教育精神是認真的，嚴肅的，獻身的」(〈李叔同先生的教育精神〉,《文學卷二》，頁 542）畢業後，豐子愷仍舊時時與兩位老師往還，他進一步說：

> 夏先生……他和李先生一樣的痛感眾生的疾苦愚迷。但他不能和李先生一樣地徹底解決人生根本問題而行大丈夫事；他只能憂傷終老。在「人世」這個大學校裡，這二位導師所施的仍是「爸爸的教育」與「媽媽的教育」。（〈為青年說弘一法師〉，頁 159）

豐子愷欣賞的智慧導師，如李叔同、夏丏尊、馬一浮等人，都有超越世俗名利，朝著理想堅持不輟、一意前行的人格特質。豐子愷更時時追慕法師，他說：

> 弘一法師是我學藝術的教師，又是我信宗教的導師。我的一生，受法師影響很大。……而我的崇拜他，更甚於他人。大約是我的氣質與李先生有一點相似，凡他所歡喜的，我都歡喜。……（〈我與弘一法師〉，頁 398-399）

豐子愷九歲時，父親即因病去世。進入浙一師求學後，李叔同成爲他父性形象的化身，讓豐氏不斷追隨其履痕。崇仰法師的程度，明顯地連周遭的朋友都察覺到，朱光潛〈豐子愷的人品與畫品〉：

> 當時一般朋友中有一個不常現身而人人都感到他的影響的——弘一法師。他是子愷的先生。在許多地方，子愷得益於這位老師的都很大。他的音樂圖畫文學書法的趣味，他的品格風彩，都頗近於弘一。在我初認識他時，他就已隨弘一信持佛法。不過他始終沒有出家，他不忍離開他的家庭。[27]

豐子愷的各方面都有意識地追隨法師，在趙景深〈豐子愷〉文中也說：

> 子愷到開明書店來玩，使我很詫異的，竟完全變過一個子愷了。他坐在藤椅上，腰身筆一樣的直，不像以前那樣的銜著紙煙隨意斜坐；兩手也垂直的俯在膝上，不像以前那樣的用手指拍椅子如拍音樂的節奏；眼睛則俯下眼皮，彷彿入定的老僧，不像以前那樣用含情的眸子望看來客；說起話來，

[27] 見《豐子愷遺墨》（上）（杭州：華夏出版社，2000），頁 10。

也有問必答，不問不答，答時聲音極低，不像以前那樣的聲音之有高下寂徐。是的，我也常聽丏尊說：「這一向子愷被李叔同迷住了！」[28]

所謂迷住，即是豐子愷以法師爲理想人型，在模仿的同時也提昇改善了自己。吉川幸次郎(1904-1980)曾在〈讀《緣緣堂隨筆》讀後感〉文中稱讚豐子愷「在龐雜詐僞的海派文人之中，有鶴立雞群之感」，豐氏極愜於心[29]；巧合的是，弘一法師亦自比如鶴。法師曾於出家後回顧從前的教學生涯，在信中說道：

任杭教職六年，兼任南京高師顧問者二年，及門數千，遍及江浙。英才蔚出，足以承紹家業者，指不勝屈，私心大慰。[30]

法師對豐子愷、吳夢非、劉質平、潘天壽、李鴻梁等這批學生的成就，確實感到十分欣慰。

另外豐子愷亦曾爲文談及法師出家緣由。豐子愷與佛教的因緣很深，溯源到祖母、整個家庭都沐在佛教氛圍裡，父親茹素的習慣也深深影響豐子愷。尊敬的教師李叔同、夏丏尊等，都是佛教徒。豐子愷除了皈依法師外，馬一浮在抗戰後是豐子愷的精神導師，集儒釋一家的學問，與豐子愷十分相契。廣洽法師更與豐子愷神交十七年始見面，又一直維繫到豐子愷逝世，其間提供豐子愷精神經濟的奧援極多，豐子愷在文革中冒著危險撰寫《大乘起信論新釋》紀念廣洽法師的友誼。歷時半世紀持續繪製的《護生畫集》六集，更是豐子愷宣揚佛教護生思想的結晶。豐子愷對佛教的理解是思想的汲取、抉發佛教的尊嚴，並不執著於學佛的形式；在散文的寫作中，豐子愷是以淡淡佛教思想爲底色，節制了佛理的宣導。他雖然是皈依的在家居士，但是由於傳統儒家教育的影響，仁者的形象同樣深植人心，並非僅有佛教的超脫神態而已[31]。

有關弘一法師出家的原因，各方說法眾多[32]。豐子愷也提出自己的看法：

---

[28] 趙景深，〈豐子愷〉；文收《名家寫名家》（臺北：牧村圖書，2001），頁 181。
[29] 文見《文學卷二》，頁 111-112。
[30] 同注 21。
[31] 豐子愷哲理散文分析，詳參拙著《豐子愷及其散文研究》，頁 148-149。
[32] 如視爲悲劇者見《弘一大師新譜・自序》（臺北：東大圖書，1993），頁 9。有視爲人生無常、家庭信仰、清末的學佛風氣、本身宗教情懷、夏丏尊助力等原因，見李璧苑，〈慈悲喜捨——試探弘一法師李叔同捨藝出家的心路歷程〉;《弘一法師翰墨因緣》，頁 54-62。亦有性格決定命運的說法，如蔣勳，〈血跡久遠〉；見前書，頁 43。相關文章眾多，不及一一著錄。

> 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。懶得（或無力）走樓梯的，就住在第一層。……高興（或有力）走樓梯的，就爬上二層樓去玩玩。……還有一種人，「人生欲」很強，腳力很大，對二層樓還不滿足，就再走樓梯，爬上三層樓去。這就是宗教徒了。……弘一法師是一層一層的走上去的。……在人的修身上，器識重於一切。……文藝小技的能不能，在大人格上是毫不足道的。（〈我與弘一法師〉，《文學卷二》，頁 399-402）

對於弘一法師的出家，他「一向認爲當然，毫不足怪」（同上，頁 401）。豐子愷曾爲南普陀寺養正院書寫對聯「須知諸相皆非相，能使無情盡有情」，上聯說佛經、下聯談藝術，「很可表明弘一法師由藝術升華到宗教的意義」（同上，頁 401），所以「藝術的最高點與宗教相通」；最高點指的是藝術的精神，並非指技術。佛法是一門心的哲學，藝術則是展現心靈、觀照心靈的表達，兩者實有相通之處。弘一法師〈談寫字的方法——於廈門南普陀寺演講〉說：

> 世間上無論哪一種藝術，都是非思量分別之所能解的。即以寫字來說，也是要非思量分別，才可以寫得好的；同時要離開思量分別才可以鑑賞藝術，才能達到藝術的最上乘的境界。……最上乘的藝術，在於從學佛法中得來，要從佛法中研究出來，才能達到最上乘的地步。[33]

表明佛法藝術境界無異。另有弟子問法師：「世人求字不求法，何必予之？」法師回答：「吾字即佛法，求吾字即求佛法」，可知法師直認佛法與藝術的上乘境界並沒有差別 [34]。接著豐子愷說明：

> 古人云：「文章一小技，於道未為尊。」又曰：「太上立德，其次立言。」弘一法師教人，亦常引用儒家語：「士先器識而後文藝。」所謂「文章」，

[33] 《弘一法師翰墨因緣》，頁 200-201。

[34] 關於法師寫字結緣的後續，可參閱奚淞〈公案〉一文。奚淞談及到大陸參訪古蹟，：「我發現，在南方，幾乎新修的廟宇必懸掛弘一筆書的匾幅。再想想，弘一出家後，棄絕一切藝事，只保留了用以結佛緣的書法，他晚年廣傳的書法，到今天竟真成爲護法的工具了。」文收《三十三堂札記》（臺北：雄獅圖書，1991），頁 148。

「言」,「文藝」,便是藝術;所謂「道」,「德」,「器識」,正是宗教的修養。（同上，頁 401）

豐子愷以「三層樓」層遞方式解釋李先生出家，以藝術宗教精神相通來貫串此一說法，復又強調法師重德的人品修養，表現其德重於才的文藝觀。

三、弘一法師影響豐子愷的作品思想

在弘一法師「士先器識而後文藝」、「藝術以人格爲先」的教學方針下，豐子愷受到弘一法師在藝術啓蒙與人格修養的薰陶很廣，對於藝術的觀念、作品的思想等，都有深刻的影響。

豐子愷在〈我與弘一法師〉中將藝術與宗教用「三層樓」說明，並認爲「藝術的最高點與宗教相通」:

> 藝術家看見花笑，聽見鳥語，舉杯邀明月，開門迎白雲，能把自然當作人看，能化無情為有情，這便是「物我一體」的境界。更進一步，便是「萬法從心」、「諸相非相」的佛教真諦了。故藝術的最高點與宗教相通……藝術的精神，正是宗教的。(《文學卷二》，頁 401）

佛教與藝術合一，這是豐子愷創作的基調，也是重要的特色。

豐子愷祖母豐八娘娘常常到石門鎮的接待寺、西竺庵燒香拜佛；母親也禮佛極爲虔誠，從小時候開始，豐子愷就沐浴在佛教氣氛濃郁的家庭裡。九歲，父親豐鐄肺病去世。1918 年，李叔同受馬一浮影響棄道學佛，赴虎跑寺出家。〈致廣洽法師〉一八二封信中說：

> 弟自幼受弘一大師指示，對佛法信仰極深，至老不能變心。(《文學卷三》，頁 356）

1927 年豐子愷三十歲誕辰日皈依弘一法師，法名「嬰行」。在佛教文化事業推廣上，豐子愷貢獻良多。1929 年，以藝術作方便的《護生畫集》第一集出版，至 1979 年第六集完成，時間長達四十五年。1972 年將翻譯日本湯次了榮著《大

乘起信論新釋》，交付廣洽法師出版。《護生畫集》是爲報答師恩，譯《大乘起信論新釋》是爲紀念與廣洽法師的情誼。凡此種種，皆豐子愷與佛教的不解之緣，由此也可以看出他浸淫其中，發而爲文，是其散文思想的主要礦脈，也是《護生畫集》護生思想的廣袤背景。

先就散文來分析。個人不能自外於社會，也無法切割，面對種種複雜紛陳，人們運用變形、扭曲、繞道等方式存在於社會人生，而宗教是一種昇華的力量。豐子愷認爲生命是「如真似幻夢」的，冥冥之中有一本大帳簿在支配人間，從小他就受一股不可抗拒的聲音的召喚，喚起他要追求人生真相。

〈法味〉寫與弘一法師在杭州、石門家裡兩次相會，法師如明鏡，自己如夢影，歲月奔馳，俱投向夢幻泡影。文中說：

> 僕僕奔走，沉酣於浮生之夢……六年來的我……霎時都浮出在眼前，覺得這六年越發像夢了。……我覺得這次好像是連續不斷的亂夢中一個欠伸，使我得暫離夢境；拭目一想，又好像是浮生路上的一個車站，使我得到數分鐘的靜觀。(《文學卷一》，頁 21-25）

塵世若夢，既無法如大人格者解脫於滾滾紅塵，因此維持身心平衡，只有暫時脫離塵世。文革期間，託病在家，日月樓透著天光的小窗下，晨光曦微中，振筆搖落的〈暫時脫離塵世〉一文，以機器般的人對照「像人的人」，指明正常的人是需要暫時脫解現實枷鎖，否則膩味難耐：

> 夏目漱石的小說《旅宿》(日本名《草枕》）中有一段話：「苦痛、憤怒、叫囂、哭泣，是附著在人世間的。我也在三十年間經歷過來，此中況味嘗得夠膩了。……我所喜愛的詩，不是鼓吹世俗人情的東西，是放棄俗念，使心地暫時脫離塵世的詩。」……這使我常常懷念夏目漱石。(《文學卷二》，頁 662-663）

這般說法自然有佛教教義的影響。佛教視三界爲火宅，人生恰如滔滔苦海，脫離苦海之說成爲佛教基本的探索重點。豐子愷〈法味〉中已肯定大隱的居士，其弘揚佛法的功效成果甚大，而自己身爲居士，既沒有選擇出家道路，那麼合宜的路自不妨是「時即時離」。只是這即離的主體有沒有主體自我的認知與把

握呢？還是主體性也出於不能把握，只比那隨外界浮沉的蒙蔽物稍有自覺呢？就這一點看，豐子愷並沒有進一步拓深[35]。

針對現世科學的發展、戰爭的慘劇，豐子愷〈教師日記・一月三十日（星期一）〉對天呼告：

> 造物者作此世界，不知究竟用意何在？是直惡作劇耳。吾每念及此，乃輕視一切政治之紛爭，主義之擾攘，而傾心於宗教。唯宗教中有人生最後之歸宿，與世間無上之真理也。(《文學卷三》，頁 82）

人們不斷擴張物欲，截斷與自然的關係，人們要戰勝自然，遂在人間追逐求勝，妄想取得人間無窮的事物，忘記宗教世界的交感與會心。作爲一個皈依的佛教徒之前，這種感嘆很早就出現在豐子愷的生命裡。如 1927 年作〈剪網〉、〈阿難〉、〈晨夢〉等文，1928 年有〈漸〉，1929 年寫〈大帳簿〉，幾乎籠罩《緣緣堂隨筆》的寫作基調。從〈阿難〉中對世情緣份的難解，到歸諸宇宙間〈大帳簿〉的存在：

> 詳細記載著宇宙間世界上一切物類事變的過去、現在、未來三世的因因果果。(《文學卷一》，頁 161）

因此世上生活並非無根，並非一淌渾水，分明是清清楚楚，豐子愷疑惑當下盡除。世事如夢，〈大帳簿〉說世人是：

> 飯吃在肚裡，錢進入袋裡，就天下太平，夢也不做一個。(《文學卷一》，頁 160）

---

[35] 〈暫時脫離塵世〉就文本看，與豐子愷前期哲理散文相較，並沒有特別的藝術表現；而且文章後段文字也有承襲漱石說法之嫌。論者皆一致推崇此篇，應是肯定作家在文革風聲鶴唳下，偷偷寫作的態度，並批評人爲機器之說，仍屬意識型態的定位。如喻大翔說：「豐子愷寫於 1927 年的隨筆《暫時脫離人世》和敘事小品《塘栖》，早就用真正的文學在鞭撻人被異化爲機器的醜態時代了，這就是學者的膽識與理性。」喻大翔，《用生命擁抱文化——中華二十世紀學者散文的文化精神》（北京：人民文學出版社，2002），頁 84。夏目漱石在〈草枕〉裡豐子愷引文之後，繼續寫著：「東方的詩歌中，卻有了解脫。『採菊東籬下，悠然見南山』……這兩句詩，可以使人擁有超然出世而忘卻利害得失的心情…那是忘掉一切使人感到疲乏已極的輪船、火車、權利、義務、道德、禮義之後，而陷入深睡的境界。在二十世紀，人如需要睡覺，這種出世的詩味是很重要的…是不可能蓄意駕一扁舟的，悠然地溯流去尋找桃花源的吧。」見鄭清文譯，《夏目漱石》（臺北：光復書局，1987），頁 8-9。夏丏尊也曾說過：「斯世無限之煩惱，可藉美以求暫時之解脫。」見〈學齋隨想錄〉，《校友會志》（浙一師，1913）。

人類用現實物欲遮敝生命原鄉的追尋，人們不去思索活著的意味、肯定生命的價值。豐子愷也沒有因此否認現實生活的重要性，他用「不要忘記真我」來指出方向——人可以選擇不只是如此活著。〈晨夢〉即說：

> 我們一面在熱心地做夢中的事，一面又知道這是虛幻的夢……我們都有「真我」的，不要忘記了這個「真我」，而沉酣於虛幻的夢中！我們要在夢中曉得自己做夢，而常常找尋這個「真我」的所在。(《文學卷一》，頁151）

因緣際會聚攏此身的一切，其實只是電光石火的一瞬，豐子愷認爲知道自己處在覺悟的狀態是必要的。豐子愷〈阿難〉緣於夭折的嬰兒，對人生有極爲深刻的凝視：

> 數千萬光年中的七尺之軀，與無窮的浩劫中的數十年，叫做「人生」。自有生以來，這「人生」已被反復了數千萬遍，都像曇花泡影地倏現倏滅，現在輪到我在反復了。所以，我即使活了百歲，在浩劫中，與你的一跳沒有什麼差異。……世間的人，本來都有像你那樣的天真明淨的生命，一入人世，便如入了亂夢，得了狂疾，顛倒迷離，直到困頓疲斃，始倉皇地逃回生命的故鄉。……你我的情緣並不淡薄，你就是我，我就是你；無所謂你我了！（《文學卷一》，頁 146-147）

人生生世世在輪迴中打旋，直到跌落生命難關，才會趕緊地抽出游移的自己，尋找生命的意義。由於阿難的悲劇，爲豐子愷很早就反思生命的裂隙，在深沉的痛苦裡，體驗並昇華生命的原貌。

尤其在〈阿難〉末尾：「你就是我，我就是你；無所謂你我。」是宗教式的悟道（自己與萬物渾然一體，不必區分物我），也是有情化的描寫。〈兒女〉拈出人類皆爲大自然的兒女：

> 「朋，同類也。」並育於大地上的人，都是同類的朋友，共為大自然的兒女。(《文學卷一》，頁 115）

又夫子自道：

> 近來我的心為四事所佔據了：天上的神明與星辰，人間的藝術與兒童。(《文學卷一》，頁 115-116）

這神明，指的就是宇宙生命之道。

雖然意識到生命之流，宇宙之道，但豐子愷卻無法自二重人格的矛盾解放，遂形成真我與現實的糾葛纏繞，其實，這也是近代知識份子心境的投射[36]。

廚川白村《苦悶的象徵》談及藝術產生原因，是「創造生活的慾求」、「強制壓抑之力」，而人類生活於社會，必須服從此一強大機制，又由於人內在個性要求，所以創造欲與社會相扞格，因此形成矛盾苦惱的根源。面對此種苦悶，豐子愷指出藝術之路是寬解之道。他在〈關於兒童教育〉說：

> 涉世艱辛的我們，在現實的世界、理智的世界、密布因果網的世界裡，幾乎要氣悶得窒息了。我們在那裡一定要找求一種慰安的東西，就是藝術。在藝術中，我們可以暫時放下我們的一切壓迫與擔負，解除我們平日處世的苦心，而作真的自己的生活，認識自己的奔放的生命。(《藝術卷二》，頁 252）

豐子愷雖然認識宗教世界與藝術世界相通，但在立論時，他還是採取藝術的進路來談，這是藝術家的本色。在〈山水間的生活〉他下結論：

> 人生隨處皆不滿，欲圖解脫，唯于藝術中求之。(《文學卷一》，頁 15）

豐子愷常常運用「夢－真」二元對立法來理解人世；也常運用夏目漱石「暫時脫離人世」來自我解脫。筆者以爲，這種明明住立腳於人世，卻又必需保持某種程度安全距離的作法，也是由藝術的看法脫胎而來。藝術中，作者對實物

[36] 豐子愷文中常常提及自己的二重人格，如〈談自己的畫〉：「在弄堂門口看見我妻提攜了瞻瞻和阿寶等候著那時一樣，自己立刻化身爲二人。其一人作了這社會裡的一分子，體驗著現實生活的辛味；另一人遠遠地站出來，從旁觀察這些狀態，看到了可驚可喜可悲可哂的種種世間相。」《文學卷一》，頁 470。

的距離，豐子愷認爲由大自然寫生得來，需要肖似；但是肖像會帶來無異於照相機的譏諷，因此，要尋索事物在人生的內在意義。保持安全距離，既著於物而又不滯於物，自然可以沖淡這事物困擾自己的掙扎黏滯感。

廚川白村《苦悶的象徵》也說：

> 不但創作如此，鑑賞也必須離開我們日常的實際生活而進入「夢」的境界纔有可能。向來所謂「不關心」是文藝快感的一種要素，也是指這點來說的。即必須離開實際生活的利害，才能凝視現實、靜觀現實及批評玩味現實。[37]

意謂在有隔閡的夢中才能切實觀察，進行藝術的活動。所以豐子愷常常在尋常生活中，離魂似地、被催眠似地成爲觀看自己的「第三者」，這種距離感－透視與交融來觀覽一己的慾望與真我的距離陰影，常常成爲豐子愷自我厭棄，自我嘲諷的根源。

豐子愷〈我與弘一法師〉有人生三層樓說法[38]：

> 我以為人的生活，可以分作三層：一為物質生活，二是精神生活，三是靈魂生活……靈魂生活就是宗教。「人生」就是這樣的一個三層樓。……我腳力小，不能追隨弘一法師上三層樓，現在還停留在二層樓上，斤斤於一字一筆的小技，自己覺得很慚愧。但亦常常勉力爬上樓梯，向三層樓上望望。(《文學卷二》，頁 401-402）

便是說明弘一法師是大人格者，自剖與宗教第三層樓有著距離，雖然咫尺仍無法邁入，仍只是在藝術活動裡安歇。綜合以上，筆者以爲〈阿難〉一文幾乎包涵所有豐子愷對宗教的體悟，〈暫時脫離塵世〉喻夏目漱石爲「最像人的人」、

---

[37] 廚川白村著、林文瑞譯，《苦悶的象徵》（臺北：志文出版社，1999），頁 77。

[38] 三層樓說法是源自何處？袁中道〈感懷詩五十八首〉其十，結構相似：「山村松樹裡，欲建三層樓。上層以靜息，焚香學薰修。中層貯書籍，松風鳴嗖嗖。右手持《淨名》，左手持《莊周》。下層貯妓樂，置酒召冶游。四角散名香，中央發清謳……」見袁中道，《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1998），卷五。又如明畫家李日華〈竹嬾墨君題語〉三次第說：「凡畫有三次第：一曰身之所容。凡置身處，非邃密，即曠朗，水邊林下，多景所湊處是也。二曰目之所矚。或奇勝，或緲迷，泉落雲生，帆移鳥去是也。三曰意之所遊。目力雖窮，而情脈不斷處是也。」《竹嬾畫賸》（江蘇：江蘇古籍出版社，1986年），美術叢書二集第二輯。兩種說法皆有類似之處。

〈大人〉唯有大人能洞悉宇宙人生真相、〈佛無靈〉中直斥世人只求福田，不求出離生死苦海、〈訪梅蘭芳〉大人格眼光視之，藝術亦如曇花泡影等等文章，並沒有跳脫此一範圍。

豐子愷與佛教的因緣很深，溯源到祖母、整個家庭都沐在佛教氛圍裡，父親茹素也深深影響豐子愷。後來，浙一師的教師李叔同、夏丏尊等，都是佛教徒。馬一浮在抗戰後是豐子愷的精神導師，集儒釋一家的學問，與豐子愷十分相契。廣洽法師更與豐子愷神交十七年始見面，又一直維繫到豐子愷逝世，其間提供豐子愷精神經濟的奧援極多，豐子愷在文革中冒著危險撰寫《大乘起信論新釋》紀念廣洽法師的友誼。歷時半世紀持續繪製的《護生畫集》六集，更是豐子愷宣揚佛教護生思想的結晶。

《緣緣堂隨筆》有較多的篇章觸及「夢幻」、「無常」等難以捉摸的無奈感懷；詩詞作品也常以此抒發人生的思考。抗戰以後作品則談護生思想、所見的佛教徒形象爲主。其實，豐子愷對佛教的理解是思想的汲取、抉發佛教的尊嚴，並不執著於學佛的形式。他雖然是皈依的在家居士，但是由於傳統儒家教育的影響，仁者的形象同樣深植人心，並非僅有佛教的超脫神態而已。在幾篇具有濃厚佛教色彩的文章如〈大帳簿〉、〈夢耶真耶〉、〈阿難〉等，表達小時候對宇宙的扣問、母親去世後的消沉，並不著力宣傳佛教思想，也可以說在散文的寫作中，豐子愷是以淡淡佛教思想爲底色，節制了佛理的宣導。

佛教「無常」一詞常常出現在豐子愷的筆下，〈送阿寶出黃金時代〉嘆女兒長大，美好黃金時代已經一去不返，「無常迅速」。〈梧桐樹〉本是濃綠繁茂，卻突然一朝化爲烏有，是「無常的象徵」。弘一法師有〈落花〉詩：「榮枯不須臾，盛衰有常數；人生之浮華若朝露兮，泉壤興衰；朱華易消歇，青春不再來。」[39] 亦是人生如朝露，瞬息衰歇之意。

《護生畫集》的初集、二集，是由豐子愷繪畫，弘一法師爲詩文，文圖對照相輔相成。第三集的詩文，一部分選自古人作品，一部分是葉恭綽、豐子愷所撰。第四集的詩文由朱幼蘭書寫，第五集的詩文由豐子愷參考資料送交虞愚居士書寫，第六集的則由豐子愷於文革期間勉力繪圖，朱幼蘭題詞完成。

豐子愷受弘一法師指示編輯宗旨，是爲新派智識階級之人與不信佛法，不喜閱佛書之人閱覽，使閱讀者能因圖文感染，種植善根，戒殺護生。《護生畫

[39] 李叔同，《李叔同說佛》（西安：陝西師範大學出版社，2004），頁 216。

集》反映豐子愷重要的佛教思想，撮其要點有：闡揚佛法、護持仁心、勸善戒殺、悲天憫人等。弘一法師談論善惡因果，善業第一種即「不殺生」：救護生命，如弘一法師〈放生與殺生之果報〉說：「上所述殺牛羊豬鵝鴨魚蝦，乃舉其大者而言。下至極微細之蒼蠅蚊虫臭蟲跳蚤蜈蚣壁虎蚊子等，亦決不可害損。」[40] 就座時一定會先抖椅子，將螞蟻搖下。《護生畫集》第一集「吾兒？！」繪有母雞凝視破蛋之圖，法師題詞：「畜生亦有母子情，犬知護兒牛舐犢，雞爲守雛身不離，鱔因愛子常惴縮。人貪滋味美口腹，何苦拆開他眷屬，畜生哀痛畫如人，只差有淚不能哭。」[41] 豐子愷承襲法師儒者情懷，以慈悲心來謀求世人根本的解脫，具有深厚同情心，藉圖文或諷或勸世人戒殺護生。豐子愷談護生，在抗戰殺敵時主張受到嚴厲的挑戰，他強調保護的是人類的同情心、菩提心，豐子愷〈佛無靈〉(《文學卷一，頁 705-709》) 說：「真是信佛，應該理解佛陀四大皆空之義，而屏除私利。……應知道親親而仁民，仁民而愛物之道。愛物並非愛惜物的本身，乃是愛人的一種基本練習。」終其一生，豐子愷是個大體上持戒不是那麼嚴格的佛教徒。雖然如此，並不影響他關切社會、悲憫小人物的真摯之筆。

結　論

弘一法師影響豐子愷之處，最重要的是鼓勵他的畫藝天份，豐子愷「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」(〈舊話〉,《文學卷二》，頁 184)，其後埋首專注在繪畫上，成爲漫畫大師。此外，李叔同更在人格修養上給予啓迪與影響。李叔同當教師時，其任務不但在圖畫、音樂的教學上傳播知識，而且同時傳授做人的態度。弘一法師「士先器識而後文藝」、「藝術以人格爲先」的觀念，使豐子愷對於藝術的看法、作品的思想等，都受其深刻的影響。而宗教信仰上，豐子愷因皈依法師，終身爲佛教徒。表現在散文上，佛教思想爲其書寫的思想底蘊；另就《護生畫集》來說，與法師密切的圖文合作，宣揚佛法效果甚弘。

從本文中可以發現，豐子愷自喻爲「鶴」亦與法師自擬相同。豐子愷筆下描寫的法師形象，與一般虔誠敬慕的文章不太相同。本文分析豐子愷從李叔同

[40] 同註 39，頁 185。
[41] 《豐子愷漫畫全集》(北京：京華出版社，2001)，第五卷《護生畫集》第一集，頁 6。

教育的方法、教學的方式與人格感召處下筆，肯定他是「實行人格感化的一位大教育家」(〈爲青年說弘一法師〉,《文學卷二》，頁 153)；傳達出「法師帶著相當興味談論在俗事情」等通達的心境，有別於法師另一位親近學生劉質平的「實錄」文字，這是他的文章成爲研究弘一法師重要參考資料的原因。

參考文獻

豐子愷　《豐子愷漫畫全集》(北京：京華出版社，2001)
———　《豐子愷遺墨》(上)(杭州：華夏出版社，2000)
豐陳寶、豐一吟編　《豐子愷文集》(杭州：浙江文藝出版社，1992),《文學卷》、《藝術卷》
豐陳寶、豐一吟編　《豐子愷漫畫全集》(北京：京華出版社，2001)
豐華瞻、戚志蓉合著　《回憶父親豐子愷》(臺北：大雁書店，1992)
Ellen Winner 著、陶東風等譯　《創造的世界——藝術心理學》(臺北：田園城市文化公司，2000)
朱萬章　《陳師曾》(石家庄：河北教育出版社，2003)
朱曉江主編　《豐子愷論》(杭州：西冷印社，2000)
林子青　《弘一大師新譜》(臺北：東大圖書，1993)
———　《弘一大師年譜》(臺北：天華出版事業，1978)
李日華　〈竹嬾墨君題語〉;《竹嬾畫賸》(江蘇：江蘇古籍出版社，1986 年)
李叔同　《李叔同說佛》(西安：陝西師範大學出版社，2004)
周作人　《談龍集》(臺北：里仁書局，1982)
胡　健　〈守護中的拓境：陳師曾藝術思想與藝術創作〉,《江西社會科學》(2004.10.)
奚　淞　〈公案〉; 收於《三十三堂札記》(臺北：雄獅圖書公司，1991)
袁中道　《珂雪齋集》(上海：上海古籍出版社，1998)
夏丏尊　〈學齋隨想錄〉,《校友會志》(浙一師，1913)
夏目漱石原作、鄭清文譯　《夏目漱石》(臺北：光復書局，1987)
陳　星　《說不盡的李叔同》(北京：中華書局，2005)
———　《豐子愷漫畫研究》(杭州：西冷印社，2004)
陳　星編　《我看弘一大師》(杭州：浙江古籍出版社，2003)
陳傳席　《畫壇點將錄》(香港：三聯書店，2006)
張俐雯　《豐子愷及其散文研究》(臺北：東吳大學中文所博士論文，2007)
喻大翔　《用生命擁抱文化——中華二十世紀學者散文的文化精神》(北京：人民文學出版社，2002)
黃春秀、方圓主編　《黃永川作品集》(臺北：永餘閣藝術，1994)
雄獅美術編　《弘一法師翰墨因緣》(臺北：雄獅圖書，1996)
葉聖陶　《葉聖陶散文》(杭州：浙江文藝出版社，2000)
趙玉蘭、藺江莉、張赤華、劉娟合著　《走進民間藝術世界——幼兒民間藝術研究》(南京：南京師範大學出版社，2005)
廚川白村著、林文瑞譯　《苦悶的象徵》(臺北：志文出版社，1999)
羅家倫等著　《名家寫名家》(臺北：牧村圖書，2001)

Hong-Yi Fa-Shi in the Eyes of Zi-Kai Feng: A Discussion on Influences and Images in Feng's Works

Li-Wen Chang

Associate Professor, General Education Center, Chao-Yang University of Technology

Abstract

Zi-Kai Feng(1898-1975) is a versatile artist. In 1914, he entered Zhe-Jiang Provincial First Normal College and Shu-Tong Li was his teacher of painting and music in the college. Afterward, the two men began a deep interaction that is both a friendship and a teacher-student relationship. This paper first analyzed how Zi-Kai Feng became a painter. The most important key is the encouragement of Shu-Tong Li. Long after, Zi-Kai Feng described that the works of Hong-Yi Fa-Shi especially emphasized in characteristic building. The teacher's moral "First characteristic, then arts" also became Feng's lifelong rule. Feng's works in which described Hong-Yi Fa-Shi are very different from other articles describing Fa-Shi. In surmising his reason of becoming a monk, Feng proposed a theory of "three floors". In describing Fa-Shi's works, Feng did not record Fa-Shi's hardship as a monk but emphasized on the details of their interaction. This makes the person who is described in the words becomes three-dimension. Therefore, Feng's prose in portraying people becomes valuable and important references in biographical literature.

Keyword: Zi-Kai Fen, Shu-Tong Li, Prose