

摩崖·圓筆——李叔同楷書創新體勢之內涵

Cliff. Round Pen - The Connotation of Li Shutong's Regular Script Innovation

張宗欽*

Tzong-chin Chang

(收件日期 111 年 3 月 18 日；接受日期 111 年 8 月 30 日)

摘 要

世人但知李叔同(1880-1942)以書法名世，卻鮮知其精於碑學。本文主要在分析李叔同出家前後之書法風格並作比較，嘗試分期探悉其書法作品，分析其書學表現方式與各期書法特色，與清末碑學產生的體系作交叉比對，考證其藝文融通與書學習得與傳授之過程，透過碑學、帖學與顏柳體系之比對，歸納其書學體系之屬性。試以傳記研究法與李叔同書跡與古碑帖比對，探究其交友書信典籍之考證，衍生之各類藝文作品。嘗試分析其藝文融通之才能，探究出家後選擇傳道修行方法。深究書法特點與人品典範兩項於楷書章法之合併闡述，另以文本研究法分析李叔同的書跡，分析歸納李叔同創新體勢之內涵，期盼能對書學界樹立新式里程。

關鍵詞：李叔同、碑學、摩崖、圓筆、楷書創新體勢

*中興大學中國文學系博士生

*南投市漳興國小註冊組組長

Abstract

The world knows that Li Shutong (1880-1942) is famous for his calligraphy, but few know that he was good at stele science. This article mainly analyzes and compares Li Shutong's calligraphy style before and after he became a monk, tries to explore his works and stele study calligraphy works in stages, analyzes his calligraphy performance method and calligraphy characteristics during each period, and conducts cross-comparison with the system produced by stele study in the late Qing Dynasty. Moreover, textual research on his art and literature, his process of teaching and learning of calligraphy, and the attributes of his calligraphy system are summarized through the comparison of an inscription study, book study and the Yanliu system. We use the biographical research method and comparison with Li Shutong's calligraphy and ancient tablet inscriptions and conduct comparative analysis of inscriptions to explore the textual research of his friends' letters and classics, and various artistic works derived from them. We also analyze his ability to integrate art and literature, and explore the way he chose to preach and practice after becoming a monk. We also carry out in-depth study of the characteristics of calligraphy and the model of characters in regular script research, and further analysis of Li Shutong's handwriting by using the text research. This analysis method based on connotations of Li Shutong's innovative posture aims to set a new milestone in the calligraphy field.

Keywords: Li Shutong, Steleology, Cliff, Round Pen, Regular Script Innovation

壹、前言

清末民初的僧侶書法家眾多，被列為「民初四大高僧」的李叔同(1880-1942)，是公認的奇才通才，其家境富裕，卻選擇剃度出家，最終成為「南山律宗」¹十一世祖。出家後，他選擇書法作為傳道志業，並獨樹一格。本文透過分期，碑體書風與二王、顏體之異同，其佛學之體悟，與書法三昧，其「善引喻」並以「悟」傳法，不收書徒。本文探索其傳世墨跡與體悟佛法²，並分析書法各期特色與整合特徵。闡述其出家前後分期書法風格之逐漸改變，最後分析其「難能可貴」於書法創新體勢之特點。他在〈五大書體及其流派·楷書〉說：

北系楷書的著名流派源自魏時的碑帖。魏碑，乃是界乎隸、楷之間的一個流派，亦是重要的楷書體系，是書法中珍貴之寶藏。最早以索靖為代表而後形成「北系」書法體系，北系楷書的書法遺跡主要是石刻碑銘，且多沒有記載書寫者姓名，因此北系楷書不是依書法家風格而定，而是以碑帖名稱來區分流派，傳世碑帖中，最為著名的有《谷朗碑》《鄭文公碑》（魏）、《張猛龍碑》（魏）、《龍門造像諸品》（魏）等。另，除魏碑外，尚有少量晉碑及南朝宋、梁時碑，如《爨寶子碑》（東晉）、《爨龍顏碑》（南朝宋時）、《瘞鶴銘》（南朝梁時）、《石門銘》（魏）、《張玄墓志》（魏）。至清代時，有書家阮元首倡碑學，包世臣繼之，近人康有為接踵而起，大興「尊碑卑唐」之風，故而使碑學大盛。³

簡短的敘述涵蓋了清末時期碑學盛行的脈絡，但仔細推敲其用詞，其「碑帖」一詞合併用法，在清末，碑學與帖學之交融，可能形成一種趨勢。他家境優渥卻選擇出家之修行方式度過後半餘生，其展現非甯一才乃身兼數藝流芳后世，凡所涉之藝皆能通達無礙，世之罕見，故而引發作者一窺其究竟。本文試以胡經之王岳川在《文藝學美學方法論》之「傳記研究法」⁴參以各家論點、小說、全集等，謹慎解釋其生平書法特點：「碑

1 「律宗，是漢傳佛教宗派之一，因著重研習毗奈耶及傳持佛教戒律、嚴肅佛教戒規而得名，為唐朝高僧道宣所創，因其理論依據《四分律》，也稱四分律宗。也因道宣最後在終南山修行，律宗也稱南山律宗或南山宗，戒律為三學之首。太平天國破壞道場一度失傳，因弘一法師復興南山律宗而興盛，且注解經律多部，更化繁為簡著書傳誦，故而被近代共推為律宗世祖。」收錄於釋智喻：《南山律宗辭典》（台北縣：西蓮淨苑，1997年），頁836。

2 張澄基教授講演指出：什麼是佛法呢？通常介紹佛教或佛法，多是從歷史的觀點來敘述，從釋迦牟尼佛的誕生、出家、成道、傳教講到以後分南進的小乘佛教及北上的大乘佛教，以至傳入中國後分各宗各派的說法。

3 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》（黑龍江：哈爾濱出版社，2014年），頁70。

4 「探詢作品與作者的關係，試圖透過作品尋找作者經歷、人格，並根據作者經歷、人格去解釋作品。一部文學作品是由它的作者創作出來的，作品生命的當然賦予者，因而根據作者情形來解釋作品情形，就似乎具有必然性。正由於如此「傳記研究法」成為最古老、最有影響的文學研究方法之一。」收錄於胡經之、王岳川主編：《文藝學美學方法論》（北京：北京大學出版社，1994），頁44。

學」⁵為清代末期書法主要流派之一，其書學思維可能受到康、梁之影響，本文試圖透過《廣藝舟雙楫》中之摩崖體系·《瘞鶴銘》解釋李叔同最晚年時期的楷書體勢特點，透過其作品解釋其人格而成為本文之命題，務求言之有據，深入剖析其人生分期特點與年段，探析作者的論述佐以期刊評論及往來書信與弟子的敘述與各傳記，來了解李叔同楷書創新體勢及其書體風格融通所帶來的涵義。

貳、創新體勢分期探析

趙紹伊(1862-1940)(印光法師)在勉勵關門學生李叔同(弘一法師)刺血寫經就提到，刺血血經不應流於形式，更應重視實質的意義，其中殷殷之語提到「念佛三昧」⁶，再來實踐刺血寫經。何謂「念佛三昧」：「一心觀佛之相好，一心觀法身實像，一心稱佛名(稱名念佛)，修行法，謂之『念佛三昧』。」⁷所以最精簡的學佛方式是為「念佛三昧」，但此為基本入門之法，在家眾亦能學習，但如何博大精深習「佛法」⁸卻需要師傅帶進門了。如同趙紹伊給李叔同信箋裡對刺血精闢的見解，如果不是爬疏則難以理解如何刺血與刺血方法，以及為何要刺血，但「刺血」畢竟只是李叔同書法作品之中之一小部分，大多數還是以「墨」佔了絕大多數。

以下依據林子青(1910-2002)〈弘一法師年表〉《弘一法師書法集》，將其逐年重要記事，依李璧苑(1994)《弘一法師出家前後書法風格比較》內容並未細分期別比較，摘要與文意不符，據此；進一步分為五期：國學養成期(1880-1898)第一期、留日教育期(1899-1916)第二期、出家學佛第三期(1916-1925)、佛學與書法第四期(1926-1934)、佛學與書法第五期(1935-1942)等五期，將之「半世瀟灑、半世空」，細細品味其佛法體悟而逐漸改變書體風格。

- 5 清·康有為的《廣藝舟雙楫》有系統地提高「碑學派」的地位，內容包括：碑學十美、十六宗、貶帖、尊碑、購碑等章節論述，更將執筆法進行有系統的論述。把碑學擴大到整個魏晉南北朝時代的民間書風，使碑學理論有了更合乎科學之基礎，時人紛紛師法碑刻之書法以救官方推動《淳化閣帖》所帶來館閣體沉寂書風，因帖學在清初皇帝獨好董趙字體而為一時風潮，清·乾隆時期以文字獄迫害與反外族統治之眾多儒者畏於抄家滅族，漢族仕紳階級因此轉向金石考據之樸學，阮元的〈北碑南帖論〉形成碑學雜論，加上包世臣的《藝舟雙楫》將碑學有系統地歸納品地與細論執筆法。康氏在《廣藝舟雙楫》將北碑中之民間書風體系歸納成墓誌、摩崖、造像三種碑體，迥異於初唐盛行墓碑與神道碑；而清代楷書之發展又以清·趙之謙為因大量臨習碑刻而著《續寰宇訪碑錄》，形成碑楷書風鼎盛，幼兒皆能習寫北碑各體之普遍性。
- 6 弘一法師：《李叔同全集：書信05》(黑龍江：哈爾濱出版社。2014年)，頁224-228。同於宋元如：《如月清涼被眾物—弘一大師130歲誕辰紀念文集—弘一大師的佛體書法》(臺北市：弘一大師紀年學會，2009年)，頁23。
- 7 慈宜法師編、星雲法師監：《佛光大辭典》(北京：北京圖書館出版社。1990年)，頁3211。
- 8 孫吳·支謙：〈太子瑞應本起經〉(冊3，第185號，大藏經)(臺北：新文豐出版社，1988年)，480頁。述「欲聞『佛法』，當為世間說經，願莫般泥洹。眾生愚闇，無有慧眼，唯加慈導，令得解脫。諸天人中，多有賢善，好道易解，亦有精進，能受戒法。畏於地獄三惡道者，願聞法藏，為現甘露，受者必多。天下無佛時，我見餘道人，具有三毒自意合作經典。人尚學其不至誡法，何況佛之清淨無姪怒癡？」

李叔同正式出家時，已將其俗家時藝文作品散給兩大弟子，是故，在出家前的兩期因戰爭等因素而散落民間，大部分作品款誌無記年，或應酬作僅屬筆名。記年法特殊，署名多達上百種。所以，核對作品之期別以歸納考證、分析其學碑、心靈之狀態等方法同時進行。

一、國學養成第一期 (1880-1898)：

此期包含學習〈節臨秦石鼓文〉(以下皆無屬名)、〈節臨天發神讖碑〉、〈節臨王羲之十七帖〉、〈節臨晉爨寶子碑〉、〈節臨北魏張猛龍碑〉、〈節臨北魏始平公造像記〉、〈節臨宋黃庭堅松風閣〉、〈節臨北魏楊大眼造像記〉等作品。因各原碑神韻妙旨皆不相同，只能說其臨寫盡獲各碑之精華神采。臨習種類以魏碑方稜厚實的筆法與欹側體勢占大多數，並臨王羲之〈十七帖〉與黃庭堅〈松風閣帖〉，取得流暢的行草筆法挹注於其書體之中。

二、留日美育第二期 (1899-1916)：

此期作品以臨命餽贈友人居多，包含〈丁孺人墓誌銘〉、〈丐公喪母題字〉、〈書卷施閣句八言聯〉(1912)、〈鐙機老屋題字〉(1915)，此期作品筆法鋒芒畢露，融會了龍門二十品之神髓，可說八面出鋒、意氣風發、才情縱橫而盡顯魏碑之風神。這段期間李叔同廣結藝文界朋友，加入文藝社團，擔任報社主副編輯，表演話劇，並且引進西洋畫的美術教育之觀念於中華民國，任教於南京杭州的高等師範學院等，教授音樂與美術之科目。

三、出家學佛第三期 (1916-1925)：

此其作品包含〈佛說八種長養功德經〉、〈誦印光⁹老人文鈔〉、〈生不知來處軸〉、〈格言〉(1917)等，共同特色是從上一期的華麗炫爛，將鋒利的筆意逐漸收斂的轉變期，此期作品特色筆法方中帶圓，筆意連綿。此階段為李叔同出家的第一階段，從出家受戒，受范古農之請，書丹與人結緣，撰書經文、偈語、文鈔、造像記等學佛功德，為佛學注入書法的第一期。此階段在趙紹尹提點其「念佛三昧」¹⁰遂將其念佛之心靈逐漸融入書寫當下，逐漸褪去瑰麗外衣，在參悟當中的字體尚有濃厚的北碑風神，其字之佛體神韻為萌芽階段。

四、佛學書法第四期 (1926-1934)：

此期作品有〈念佛三昧詩〉、〈心經〉(贈劉質平喪母版)、〈佛說大乘戒經〉、〈白馬湖

9 東晉·佛馱跋陀羅：《佛說觀佛三昧海經》(冊15，第643號，大藏經)，688頁。「復有佛出，名稱檀海如來、應供、正遍知，如是百萬佛皆同一字，名稱檀海。是諸世尊！以胸德字卍字『印光』化度眾生。」輯入《經集部類》。以「印光」寓佛胸前之「卍」(吉祥好運之象徵，陽光，兩極調和)，此取佛光之意蘊。

10 「念佛三昧云何是耶？所謂非色相生，亦非受想行識生，非前後邊際智慧生，亦非現在見聞所生。」佛告阿難：「其念佛三摩地不可思議，於諸法無所行而觀諸法如實相，無說無示、無相無名。此即名為念佛三昧。」收錄於唐·般若：《大乘理趣六波羅蜜多經》(冊8，第261號，大藏經)，871頁。

放生記》(1929)、〈贊釋迦牟尼佛偈〉、〈發願迴向偈〉、〈華嚴經句橫幅〉(三幅署 1930, 一幅無)、〈華嚴經句十言聯〉(五聯, 1932 四聯, 1931 一聯)、〈清涼歌詞〉、〈贊彌勒菩薩偈〉、〈佛說阿彌陀經〉(1932)、〈華嚴經偈頌及句八言聯〉(六聯, 一聯 1931, 五聯 1932)、〈華嚴經句七言聯〉(九聯, 七聯 1932, 兩聯無記年)、〈華嚴經偈頌集句七言聯〉(1930)、〈華嚴經集句五言聯〉(八聯皆署 1930)、〈書齋名〉(1934)、〈山色歌詞〉(1931, 鶉首: 未)、〈清涼歌詞〉(共二: 條幅: 二聯屏, 1931)、〈讚彌勒菩薩偈〉(1931, 鶉首: 未)、〈贊地藏菩薩偈〉(1931, 鶉首: 未)、〈發願迴向偈〉(1931, 鶉首: 未)、〈贊觀世音菩薩偈〉(1931, 鶉首: 未)、〈贊釋迦牟尼佛偈〉(兩中堂, 1931, 鶉首: 未)等。此期的作品, 逐漸形成創新楷書體勢, 已散去碑派各種樣貌, 自成一格的成熟期。學佛第四期, 李叔同南山佛前發願講律, 為各地道場演講佛經, 雲遊各地, 為經文注疏等, 編輯經律書目, 患瘧疾大病, 書寫偈語贈與居士, 此為佛學融入書法的第二階段。

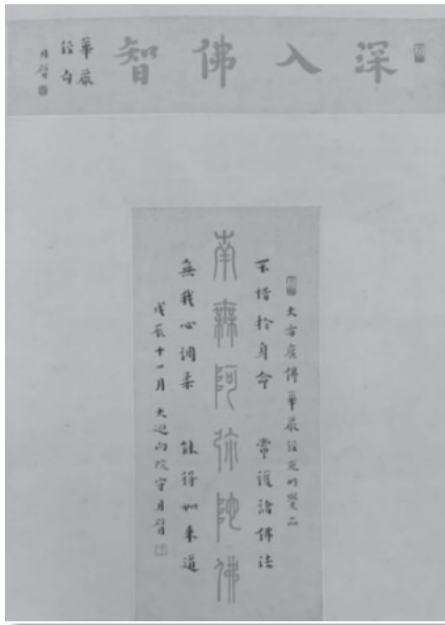
五、弘法書法第五期(1935-1942):

此的作品有〈如念佛三昧詩〉、〈無著菩薩大乘莊嚴論〉、〈明滿益大師警訓〉、〈華嚴經集句五言聯〉(六聯, 1936 一聯, 五聯無記年)、〈十六言聯〉(1937)、〈華嚴經集句四言聯〉(無記年)、〈華嚴經句〉(1939)、〈念佛不忘救國題字〉(1941)、〈釋門歸敬儀〉(無記年, 鈐印: 弘一六十後)、〈紹興開元寺募建殿堂疏卷〉(署陽闕逢冉, 1933、1938 至開元寺)、〈格言〉(1942)、〈佛字軸〉(1936)、〈警訓〉(1942)、〈明靈峰警訓〉(1942)、〈明藕益大師警訓〉(1942)、〈梵網經句〉(1942)、〈大方廣佛華嚴經句〉(1942)、〈無著菩薩大乘莊嚴論〉(1941, 鶉尾: 巳)、〈大方廣佛華嚴經〉(1941)、〈大方廣佛華嚴經普賢行願品偈〉(1941)等, 此期的作品, 字體多以圓潤飽滿線條構成, 筆劃各自獨立不接筆的特徵, 且距離頗大, 有離散的空間手法, 純粹用線與點構成整幅畫面, 字距亦加大, 有拉散字體融於通篇以取其和諧之章法, 返璞歸真、童趣盎然、遊絲樸潤, 「天心¹¹月圓」與「無所住」的境界。這個時期, 李叔同為各地講經說法, 為經文注疏, 患病治療, 由弟子與地方刊物刊載生平事蹟, 學者慕求書法偈語詩文等, 預知已將不久人世, 落紙遺書, 此為「返璞歸真」之最後階段。

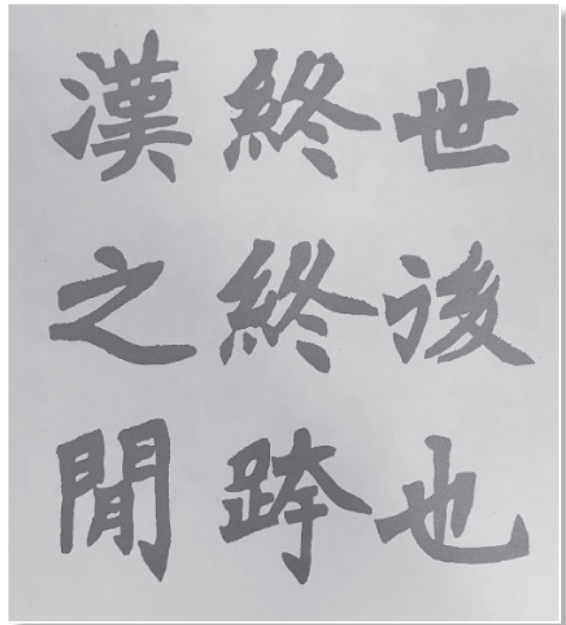
在出家後記年部分, 李叔同常用「歲星紀年」¹²紀錄年份, 在《如念佛三昧詩》記「于時歲陽玄默吠舍怯月」(1936)夏丐尊收藏作品, 所以必須透過轉換方式蒐證其年份。

11 「大藥! 此識以法界持故生, 作『天心』見。而彼天見不在肉眼, 彼見體所見即是受因, 故名見受因也。」收錄於唐·菩提流志:《大寶積經》(冊 11, 第 310 號, 大藏經), 618 頁。原意後秦·竺佛念《菩薩瓔珞經》, 84 頁。「復有定意知梵天心, 菩薩摩訶薩得此定意, 便能觀察淨志『天心』, 遍知十方無量世界, 有姪怒癡、無姪怒癡, 隨其本行而度脫之。」此處「天心」作為頌讚。

12 漢·班固撰:《律曆志下》《漢書》(北京, 中華書局, 2020 年), 頁 125-138。始於春秋戰國, 當時人發現歲星(木星)旋轉 12 年為一周天, 由西向東分為十二星次, 歲星每年行一星次, 分別為: 玄枵—子, 星紀—丑, 折木—寅, 大火—卯, 壽星—辰, 鶉尾—巳, 鶉火—午, 鶉首—未, 實沈—申, 大梁—酉, 降婁—戌, 娵訾—亥等歲星十二辰應對。《說文解字》「歲星: 木星也」。



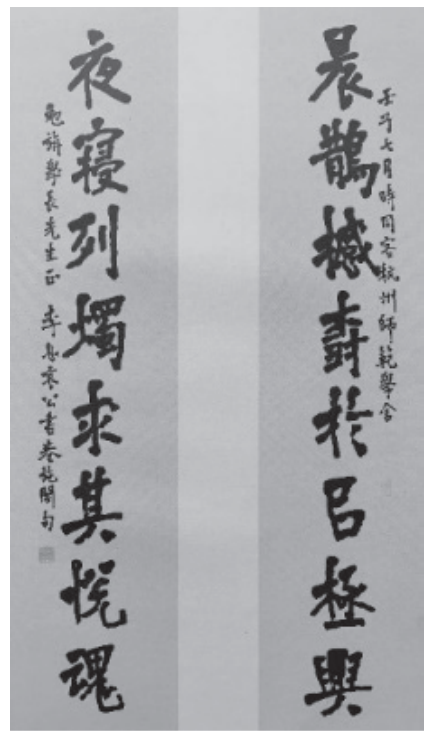
圖一、佛號¹³（硃砂）



圖二、魏張猛龍碑¹⁴（第一期）

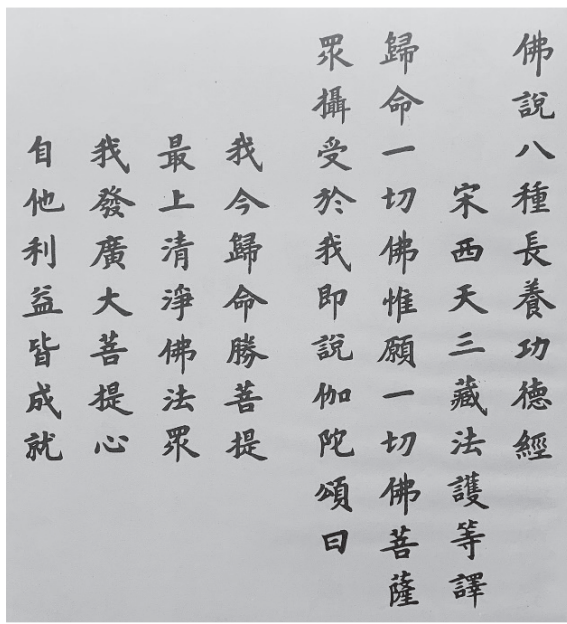


圖三、節臨秦石鼓文¹⁵（第一期）

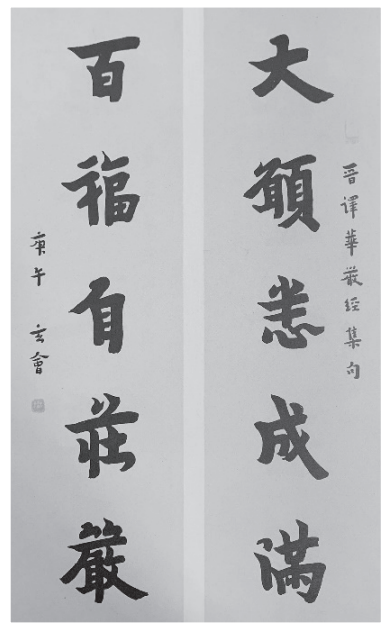


圖四、書卷施閣句八言聯¹⁶（第二期）

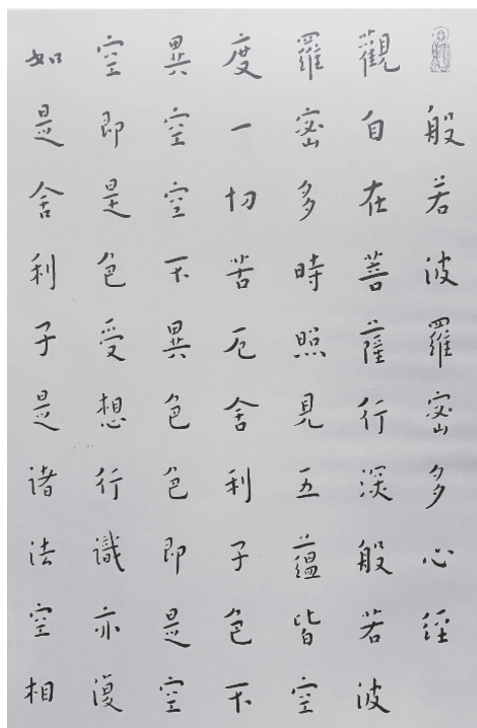
- 13 圖取自：王冬梅：《歷代名家書法經典·李叔同》（北京：中國書店，2013年），頁63。無尺寸。1928年。
- 14 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁120。無尺寸。無記年。
- 15 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁116。無尺寸、記年。
- 16 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁63。150X25CMX2。1912年。



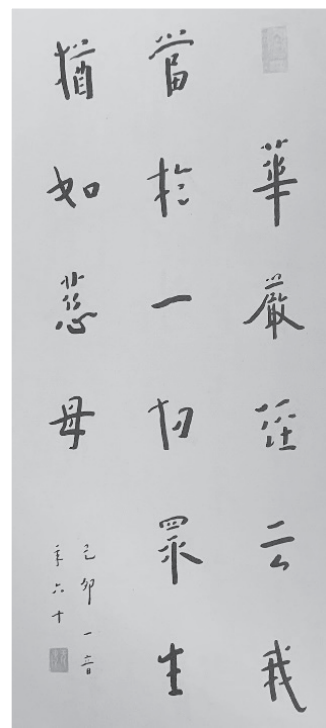
圖五、佛說八種長養功德經（局部）¹⁷（第三期）



圖六、華嚴經句五言聯¹⁸（第四期）



圖七、般若波羅密多心經（局部）¹⁹（第四期）



圖八、華嚴經句²⁰（第五期）

17 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，第 141 件。全長 117X20.5CM。無記年。

18 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，第 44 件。全長 65X16CMX2。1930 年。

19 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，第 140 件。全長 31X20CM X4。1933 年。

20 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁 6。全長 80X37CM。1939 年。

參、藝文融通

李叔同的藝文成就，大致可以從他小時候的興趣培養與其父母兄長對他的國學教育，進一步的國學涵養再到藝文社交的層次，與共同喜好藝文的朋友切磋觀摩以精益求精，這些藝文融通的養成，常透過其敏銳的觀察力及興趣與學問的積累，看似輕巧的天分，都在其高度專注與長期實踐之中而逐步達成。

一、經學養成、學力過人

李叔同，其藝術多元包含：詩詞、書法、繪畫、篆刻、戲劇、音樂、幾乎無一不精，原籍浙江平湖，世居天津而家境富裕，其父親李筱樓與李鴻章同為進士，早年母親家教甚嚴，十歲後誦讀《千家詩》、《毛詩》、《孝經》、《文選》、《四書》、《說文解字》、《爾雅》、《詩經》…等²¹。李叔同師從唐靜岩(1823-1898)學習篆書及刻石，為學有所本，博採衆長，唐氏遍書各體，篆書題簽冊名為《唐靜岩司馬真跡》，下署「當湖李成蹊」，冊後鈐上自刻「叔同過眼」²²篆字印章，唐氏作一跋語，敘述此一藝事經過，曰：

李叔同，好古主也，尤偏愛拙書。因出素冊念四帖，屬書鍾鼎篆隸八分等，以作規模。情意殷殷，堅不容辭。餘年來老病頻增，精神漸減，加以酬應無暇，以致筆墨久荒，重以臺命，遂偷閒為臨一二帖積日既久始獲葺(音產)事塗鴉之誚不免貽笑方家耳。²³

叔同之師如伯樂之遇，可預見其書法非凡造詣。由此敘述應為弟子推請老師應展，師勉為其難答應，故而為師款誌。1994年由天津人民美術社出版了《李叔同印存》一巨冊，原件共四冊，以細薄棉連紙雙摺單面鈐印，雙層內襯共鈐印五百五十五方。與徐氏相談集結而成之《李廬印譜》²⁴相去不遠。

十八歲奉母命與俞蓉兒(1878-1922)成婚。與俗世妻俞氏育有兩子，26歲母喪後支身前往日本留學，留學期間主要目的是報考東京上野美術學校的西洋繪畫，學習油畫與人體素描，留日期間撰文投稿由梁啟超(1873-1929)主編的《新民叢報》，由於其詩名不為人知，竟被擱置在校對間裡，後來梁啟超偶然發現此詩，極為欣賞。在梁氏《飲冰室詩話》裡有紀載。²⁵到日本留學後一個月，李叔同獨自編輯了音樂刊物《音樂小雜誌》²⁶，此刊物經整理後回上海發行。《送別》一首歌詞「長亭外，古道邊，芳草碧連天……」，與《旅

21 陳星：《弘一大師新傳》(臺北市：新潮社，1996年11月)，頁14。

22 竇永麗：《李叔同一弘一法師》(天津：天津古籍出版社，1988年)，頁6。

23 侯秋東：《弘一大師人格與思想論文集》(臺北市：弘一大師紀年學會，2008年)，頁148。

24 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》，頁135。

25 陳星：《弘一大師新傳》，頁38。

26 陳星：《弘一大師新傳》，頁41。

愁》膾炙人口，曾編入小學音樂課本，其出家前寫成七十餘首歌詞；戲劇方面則扮演《茶花女》一女角瑪格麗特，為展現柳腰，李叔同還餓上幾餐，並為當時中國災民義演募款，為中國戲劇開了先河，消息一經回國之後風靡一時。

李叔同與「清末天津四大書法家」嚴修(1860-1929)、趙元禮(1868-1939)、華世奎(1863-1942)（當時書法推為第一）、孟廣慧(1867-1939)(善隸，時被評為東亞第一)交往甚密、在津門時，他與華氏皆有過交遊。華氏善榜書，時天津不少碑文匾額與聯語皆出自其手，「天津勸業場」²⁷曾分兩次完成。《中外日報》消息中稱榮祿(1836-1903)、王文韶(1832-1908)對李叔同「亟賞其才，於其書法尤為稱羨」，消息中說「名譽遠播諸公求書於門者，且絡繹不絕」，李叔同年幼時與孟氏常有往來，至少有兩次聚會，孟氏追憶詩曰：「江南話別酒家春，開卷無言憶故人，記得心心相印處，雪泥鴻爪認前因」，從金梅(1937~)對李氏早年書學評論中歸結：

李叔同早年一邊師從趙元禮、唐靜岩等津門名師，學習國學詩文，書畫金石，一邊與嚴修、王守恂、孟廣慧、王襄等名流學者、書畫文字學家時相過從，切磋請益，未及弱冠的李叔同，其國學根底、詩文寫作和金石書藝，在同儕中脫穎而出。²⁸

早年李氏經史學力過人，善體國事發文，每投文章必獲第一，詩文之作納為歌詞則文情並茂，其書法更有古穆儒雅不愠不火的氣質。

出家前才華橫溢而風流浪漫，李叔同在虎跑寺（定慧寺）斷食，期間長達三個星期（十七日後開始進食粥），期間唯一的藝術活動就是透過書法打發時間，「魏碑、篆文、隸書樣樣都寫，筆力絲毫不減，而心氣比平時更加靈敏、暢達，又大有脫胎換骨的樣貌。」²⁹出家期間馬一浮(1883-1967)偕友彭遜之(1875-1964)探望李叔同，而後彭遜之因參禪開悟亦選擇出家³⁰。馬一浮在其出家前曾贈律宗書籍二冊³¹。而在與夏丏尊八十四封信中雖未談及刺激話語，但曾在「弘一大師連續影集」以不如出家算了添加戲劇性口吻的張力，讓這尚未成為佛子的李叔同居士的心志，轉而「出家」一事更加果敢堅定。而高文顯(1913-1991)筆錄題為《我在西湖出家之經過》之文章而稍得知真情，其中一段如下：

在冬天的時候，我即請了許多經，如《普賢行願品》、《楞嚴經》、《大聖起信論》…等等很多的佛經，於自己的房裡，也供起佛像來，如地藏王菩薩、觀世

27 侯秋東：《弘一大師人格與思想論文集》，頁 154。

28 金梅：〈弘一大師人格與思想論文集 - 李叔同「天津時期」開始交往的有關人物〉，《弘一大師人格與思想論文集》，臺北市：弘一大師紀念學會，2008 年 11 月），頁 170。

29 陳星：《弘一大師新傳》，頁 115。

30 陳星：《弘一大師新傳》，頁 119。

31 弘一法師：《李叔同全集：佛學·雜記 01》，頁 138。文中指出：「接觸律學，主要是朋友馬一浮居士送我一本名叫《靈峰毗尼釋義集要》和一本名叫《寶華傳界正范》的書。」

音菩薩…的像，於是亦天天燒香了。³²

李叔同在出家後，除了書法藝事，還透過篆刻刻了許多佛號與佛像，並曾與呂沛林(1890-1947) (太虛法師) 合作過〈三寶歌〉(佛教國歌)，又寫過〈清涼〉、〈山色〉、〈花香〉、〈世夢〉、〈觀心〉、〈知恩念恩〉、〈生離歎？死別歎〉、〈囚鳥之歌〉等三十餘首佛教歌詞。³³ 間接以詩文音樂悠揚的特質涵養其書法。

二、熱衷社交、廣結善緣

李叔同由幼年至青年時期的成長與成熟時期，恰逢上一個世紀之交十九至二十世紀初。在近代文化史上，李叔同是一個具備古典文化氣息又富於創新改革的勇氣，這與其熱衷文人圈共論國難的氛圍有關。包含早年師趙元禮與嚴修等津門先進知識分子，覺察舊科舉取士的弊端與單靠傳統經義不能救國。

李叔同「天津時期」開始交往的，多係教育界人士和純粹的文人與學者。除了熱心於教育事業，愛好書藝金石文物鑑賞之外，大多自甘淡泊，無心仕進，不求名利。³⁴

前期(入佛門之前)的李叔同遠離政治與仕途，不結交權貴與趨炎附勢，純粹以藝事為主，特立獨行，故而能兼容金石、戲劇、詩文、詞曲、音樂、書法等並各展所長相互融通達「無量摩訶」³⁵，無市井之煙硝味卻有古典的多元藝術氣質。

李叔同對佛學經文的學習，其兩大弟子音樂家劉質平(1894-1978)與美術家豐子愷(1898-1975)，豐氏指出其「三層樓」論斷，「可以分作三層：一是物質生活，二是精神生活，三是靈魂生活。」³⁶ 物質生活為衣食，精神生活就是學術藝文，靈魂生活就是宗教。李叔同認為一二層都是俗世追求的境界，並指出藝文的最高境界與宗教的境界相接近。

「在閩中，李叔同留下不少墨寶。這些墨寶，在內容上是宗教的，在形式上是藝術的一書法。」³⁷ 他的字所要展示的，是「平淡、恬靜、沖逸之致也。」李叔同曾在《李息翁臨古法書·自序》中說：

32 王淦華：《弘一大師李叔同的後半生》(臺北市：廣達文化，2009年)，頁52。

33 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》，頁180—191。

34 金梅：〈弘一大師人格與思想論文集-李叔同「天津時期」開始交往的有關人物〉，頁174。

35 釋義：唐·菩提流志：《不空羼索神變真言經》(冊20，第1092號，《大藏經》)，227頁。「復有『無量摩訶』大持真言明仙。苦行仙眾焰摩王。水天風天火天。日天月天星天。二十八宿主星神天。持真言明女仙。并餘天眾。皆以深心誓發弘願。咸共恭敬護持大乘。俱詣佛所禮佛雙足。右繞三匝目觀如來。喜愉皆寂會座而坐。」此指各科融通而效果加乘，猶如書法之精通諸體各科融通而神采自現。

36 豐子愷：《我與弘一法師》(臺北市：洪範書店，1996年)，頁3。

37 王淦華：《弘一大師李叔同的後半生》(臺北市：廣達文化，2009年)，頁57。

夫耽樂書術，增長放逸，佛所深誠然。然研習之者，能盡其美，以是書寫佛典流傳於世，令諸眾生歡喜受持，自利利他，同趣佛道，非無益矣。³⁸

李叔同的三層樓論述都是他實際品味而努力實踐的結晶，其人生哲理並用於書法的實踐，如同「看山是山，看山不是山，再看山是山」的層次。鄭輝雄對於觀察弘一法師的字後指出：

中國的書法，有各種「方法」，也就是對篆、隸、草、楷、行的運筆方式…，若執著於其「方法」，往往無法在書道中有所徹悟。因「方法」無論是如何多變，書法要呈現的，不外是一種對生命的樸素、端正表達。³⁹

面對世間的功名利祿，如鏡花水月，心中明瞭皆須與間爾。故而李叔同那「天心月圓，華枝春滿」對人生完滿的理境，展現在他的書藝之境界。一盞孤燈，五部黃卷。李叔同在諸山求得了《弘教律藏》三帙、《南山戒疏》、《行事鈔》、《羯摩疏》和《靈芝記》⁴⁰ 弘一法師孜孜不倦地遍讀律學的時，深慨中國僧界之所以為人詬病，實乃不守「戒律」之故。對在家俗事本以「揚善普渡」為其孫子取名「增慈」，當天寄回天津屬名「李文熙居士」。

1987年華夏出版社為李叔同出版一本精美的《弘一大師遺墨》，其中不少是俗世時的作品，早年學書雖重臨摩，絕不因襲模仿，而是在練就過硬的基本功後有所創造。其弟子豐子愷曾說：

弘一大師博通藝事，而於書法尤精，其臨摹古碑，能取其精華，棄其糟粕，故反比原本優美，真是青出於藍者，其對後之學者，當有莫大之啟發也。⁴¹

書法成為李叔同出家後精神生活之一，包含透過書法來傳道，是最為直接的手法，他強調學習書法要學得像，並且要組織自己的學習，取得臨摹的「精華」並納為己用。

肆、書法習得與傳授

他在授書法寫字的同時僅以「經驗」分享，並未對如何握筆細則說明，並強調「篆書」，應多看《說文》，他說「出家人講寫字有甚麼意思呢？所以這一次講寫字的方法，

38 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁143。

39 鄭輝雄：〈如月清涼被眾物—弘一大師130歲誕辰紀念文集〉，《弘一大師人格與思想論文集》，臺北市：弘一大師紀年學會，2009年），頁254。

40 徐星平：《弘一大師》（北京：中國青年出版社，1988年），頁383。

41 陳星：《弘一大師新傳》，頁146。

我覺得很不對。」⁴²並說書法的最高境界「是字非思量分別所能解」也就是離開「思量分別」，並說「寫字的源流、派別，以及筆法、章法、用墨，…古人已經講得很清楚了，而且有很多書可以參考，我不必再多講。」⁴³因此，他鼓勵「初學者」要多學習世間法之基礎寫法與書論，藉此引用早期傳統，旁徵博引以求讓此書論更加精確。

一、臨摹之源

根據林子青(1910-2002)〈漫談弘一法師的書法〉《弘一法師書法集·序》述及李叔同早年「上規秦漢篆隸，而天發神讖、張猛龍、龍門二十品諸碑，更是法乳所在。」⁴⁴另一說法「胎息六朝，別具一格。……碑版過眼，便能神似。所窺涉者甚廣，尤致力於天發神讖、張猛龍及魏齊諸造像，摹寫皆不下數百通。」⁴⁵出家前不但窺涉甚廣，且書寫很勤。每日雞鳴即起，執筆臨池，十數年如一日。馬敘倫(1885-1970)曾得李叔同出家前臨古法書一小冊謂「皆臨摹周秦兩漢金石文字，無不精似」⁴⁶(見《年譜》1913年)此冊恐佚失。目前能見僅夏丏尊(1886-1946)藏上海開明書店精印之《李息翁臨古法書》一冊。從《石鼓文》(獵碣)、《嶧山碑》⁴⁷、《神讖碑》、北魏六朝《楊大眼造像記》(造像體系)、《張猛龍碑》(碑碣體系)以至黃庭堅《松風閣詩卷》(摩崖體系)⁴⁸等，各體具備，足見其少年臨池功力。

黃培炎(1878-1965)曾說：「同學時，他剛二十一、二歲。書、畫、篆刻、詩歌、音樂都有過人的天資和素養。他獨居一室，四壁都是書畫，同學們很樂意和他親近。」⁴⁹歐陽予倩(1889-1962)亦說：

老實說，那時候(留學日本時後)對於藝術有見解的只有息霜(弘一法師俗名之一)他於中國詞章又很有根柢，會畫，會彈鋼琴，字也寫得好，他非常用功，除了他約定的時間以外，決不會客。……他律己很嚴，責備人也嚴，我倒和他交的來。⁵⁰

42 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》，頁109。

43 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》，頁103-110。

44 林子青：〈漫談弘一法師書法〉，收入《弘一法師書法集·序》(上海：上海書畫出版社。1993年)，無編頁。

45 林子青：〈漫談弘一法師書法〉，收入《弘一法師書法集·序》，無編頁。

46 林子青：〈漫談弘一法師書法〉，收入《弘一法師書法集·序》，無編頁。

47 弘一法師：《李叔同全集：文藝·詩詞06》，頁75。

48 「大字無過《瘞鶴銘》，晚有石崖《誦中興》。小字莫學痴凍蠅，《樂毅論》勝《遺教經》。隨人作計終后人，自成一家始逼真。」收錄於北宋·黃山谷：《論書》，收入於《歷代書法論文選》(上海：上海書畫，2018年)，頁356。山谷深究學習《瘞鶴銘》，而此碑係出摩崖體系，故《砥柱銘》、《梨花詩》等作品，盡得《瘞鶴銘》之神采。

49 林子青：〈漫談弘一法師書法〉，收入《弘一法師書法集·序》，無編頁。

50 林子青：〈漫談弘一法師書法〉，收入《弘一法師書法集·序》，無編頁。

所以說，李叔同的書法成就，深得古人神髓，脫去形式而別具風格，尤其在出家後的書法修為更見精湛。

二、書畫同源

李叔同說中國文字的特色，在於它具有一種藝術性，古人把書法與繪畫相提並論，稱為「書畫同源」，並介紹一些著作，如孫過庭《書譜》乃論述各種書法；虞世南《筆髓論》乃論用筆的方法；張懷瓘的《三體書斷》、《十體書斷》等論述楷書、行書、草書、大、小篆、八分隸書、古文、飛白等書法，並言此類書內容雖極具價值，但陳義過高，初學者不易領會。李叔同說，字想要寫得好，其道在多寫多看中會得古人的神髓，自然就入於自悟的境地了。多看：是多蒐集古人書法碑帖，比較研究，並用心揣摩；多寫：多寫是多臨摹之，熟習到真假不分的程度。此論在宋元如(1926~)(釋廣元)《如月清涼披眾物》亦提及作法：

大師論「書法」，嘗以「七分章法、三分書法」教人，書法亦如佛法：「是法非思量卜度之所能解。」又論寫字的方法說：「應先從篆字入手，每天要寫五百個，寫成形，再學隸；由隸再學楷，楷成再入草。」這和時人學書，多從楷入行草，由草入隸而篆的方法，則本末倒置，不可以道理。大師這方面，可說是專家，一生寫字，廣結法源，數以萬計。這番話，該是由「書法三昧」中悟來，學書者，足以三復斯言！⁵¹

「七分章法，三分書法」⁵²為早歲李叔同習書之法門，他不固守成法，甚至晚年將章法降低至五成。所以，透過「書法三昧」悟得學書之理，這也是李叔同從佛法學習所悟道的真理，這是佛門同修對於李叔同的看法與見地，透過「篆書」的習寫已形成了李叔同佛體楷書常用的方法，他藉由顛倒以前人固有了習書原理而自成一法，讓人更加印象深刻。因其巧藉佛法之悟而得書法之學，佛法之悟還要進一步去研究，進一步研究經文與義理，這纔是他將之從書法引領人入佛學經文義理之目的，而非微義之寫字基礎方法，乃有啓迪人的大智慧，故佛法與書法在第三層的心靈上，必須要進一步的研究佛學義理，達到「證悟」，才有心靈相接近的可能。

51 宋元如：《如月清涼披眾物—弘一大師 130 歲誕辰紀念文集—弘一大師的佛體書法》（臺北市：弘一大師紀年學會，2009 年），頁 23。

52 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》（上海：上海書畫出版社，1993 年）。林子青、柯文輝為李叔同逝世二十週年引序。信箋為出家後二度整理七百封，早歲為其出家前多已逸失，故信未蒐藏其書中，是否偶然提起。此後耙疏見於：弘一法師：《李叔同全集 6 冊：書信 05》，頁 224-228。此載印光同弘一佛學研究詳細往來信箋載明。

伍、楷書特徵分析

本節依李叔同〈五大書體及其流派〉《弘一法師全集·文藝詩詞 06》濃縮其心得要義，李叔同早年大量學習《龍門二十品》之《楊大眼造像記》、《牛橛造像記》（造像記類）、《張猛龍碑》（碑碣類）、《石鼓文》（大篆·獵碣類）、《嶧山碑》（小篆·摩崖石刻類）等，並一度在出家前，書體盡得神采，出家後，逐漸褪去神采鋒芒的筆法為其轉折，出家初期尚見古碑神采，逐漸散盡世間法而自成一格，此已進入出家的第二期，遂將書法特徵與古碑作「點、線、面」之比對，整理分敘如下：

一、化方圓凝的點線筆法

中國書法論述首重「神采」，「神采」乃章法、結構、用筆、線條、點畫、構面等因素來呈現，書法具有三要素，一為文字意涵呈現，二是線條氣質，三是結構布局。李叔同在楷書特徵說明其「其一，筆畫端正，節體整齊…其二，筆畫有規律可求…其三，起止三折筆」。楷書小異又云「一是肥、瘦之分…二有長、方之別…三是樸、媚之異」，此兩段道盡絕大多數楷書的形態。而書為「形學」，楷書與各書體互為表裡，故而李叔同亦說「從形象之圖畫開始的，後來書法成爲一門藝術，即是『字如畫』或『畫如字』」⁵³，晚年李叔同用筆之法已從早年的「技法」提升為「心法」，其書法將「線條」挪為「玉筋篆」之篆筆，「點畫」構成「布白」勻稱之要，用筆之法乃習書，作書根本之法，更是寫好書法的關鍵，既是說法創作的風格之主要構成要素，同樣亦彰顯個人書法之性情。

李叔同出家前著力於北碑，用筆多方折，折中時帶渾圓，線條凝重而厚實，有刻意求工之意。出家之後所寫經文禪語以至晚期皆不盡相同，初期帶有北碑意味，較之後期為有力；中期由佛理⁵⁴悟出轉折映帶遒勁之妙理，捨三角點之方筆等改用圓潤厚實之圓筆，更超越六朝直追秦漢，腴潤圓妙而結體疏朗瘦長；晚期體悟佛禪之慧，且體弱目衰，點線圓轉簡淡，線質力度略顯輕柔，空靈出塵而稚拙孱弱，有「返璞歸真」之態，是之蘊藉和諧而瀟灑自如，給人以「大巧若拙、大智若愚」之感，能令人凝視久觀，讓人感受其佛法與書法合而為一之境界。清·康有為對運筆有其獨到見解：

書法之妙，全在運筆。該舉其要，盡在方圓，操縱極熟，自有巧妙，方有頓筆，圓用提筆。提筆中含，頓筆外拓。中含者渾勁，外拓者雄強，中含者篆之法也，外拓者隸之法。提筆婉而通，頓筆精而密。圓筆蕭散超逸，方筆凝重沉著。⁵⁵

53 弘一法師：《李叔同全集：文藝詩詞 06》，頁 56—110。集弘一法師畢生之書法論述。

54 隋·吉藏：《法華玄論》（冊 34，第 1720 號，《大藏經》），374 頁。「眾生有作『佛理』可成佛耳。不明有理無理何由成耶。譬如不論黃石有金無金而忽令人爐冶。」此佛理藉以冶煉書法。

55 清·康有為：《藝舟雙楫》（杭州：浙江人民美術出版社，2018 年），頁 105。

李叔同的書法，深受「康、梁」影響，其遷移上海避難，實為自刻一印「南海康梁是吾師」而被清廷肅清。因康氏提倡「碑學」，是矣，李叔同之魏碑線條特色表現出凝重沉著，由方筆轉為圓筆沉著不輕佻，楷書行筆之點與線帶有隸書走筆的趣味性，凝鍊的線條中輝映著線條的光芒，字裡行間流露對佛法的理解，睹字如見其演說佛法一般，法味叢生，其楷書線條竟有近人于右任(1879-1964)寫草書線條的趣味性，其線條企圖將佛法入世精神引進世間。

二、青褐硃砂聚凝的智慧

李叔同評論書法的整體性，墨色佔了五分，並說「所謂的墨色要怎樣纏可以？及質料要好而顏色要光亮纏對。」⁵⁶，墨色影響觀者最為直接，同時也影響寫者的心境，所以「光亮濃潤」，可謂作品增色不少，更有助於提升創作的心境。另外，說到作品的整體性，印章的「印色」與「蓋印」同樣被李叔同納入一段作為歸結，原因是「蓋印」可以補足「章法之不足」。

(一) 松煙墨色

據 1921 年溫州致夏丐尊信末註：「便中帶求松煙墨二錠寄下。演音八月二十七夕」⁵⁷委託摯友購松煙墨，但李叔同在墨的顏色並無特別敘述，而墨的「質地」中等者為「褐色」有暖色張力，上等者為「青紫色」有冷色系退縮感，青色松煙墨市價高於褐色，而松煙墨褐色為中等之墨色，然墨之黑、褐、紫色等，材料質地皆有高下。而李叔同講究「質料要好」，青色墨為質地好者，故推敲其當時與上等名流往來多有考究，必然甚或推薦「青色」墨條。而墨之色澤，康有為(1858-1927)《廣藝舟雙楫》也說明：

墨之為器械也，譬之今日，其由炮乎？用何銅質，受藥多少，皆有分度，由墨之濃淡稠稀也。墨太饋則散，太爆則枯。東坡論墨，謂如小兒眼睛，每起必研墨一斗，供一日之用。蓋古人用墨必濃厚，觀《暉福寺》《溫泉頌》《定國寺》，豐厚無比。所以能至此者，萬毫齊力，而用墨漿濃色深，故能黝然作「深碧色」也。⁵⁸

康有為把墨色濃淡比喻得極為詳盡，「漿」為濃稠之意，李氏常用濃墨；「碧」為青綠色，所以深碧為深青色色澤凝鍊，能讓觀之著有穩定心神之效，蘇東坡以「墨」喻小兒之「眼」，眼者靈魂之窗也，所以「墨」又是表現「書法靈魂」如兒童「純真靈魂」的最佳比喻。然其晚年，重質地，貢墨之信眾，深黑濃潤已是必要。

56 弘一法師：《李叔同全集：文藝詩詞 06》，頁 109。

57 林子青：《弘一法師書信》，頁 26。此參詳於弘一法師：《李叔同全集：書信 04》，頁 79。與夏氏往來 84 封信，內容多有作品紙張等實體物品往來。

58 清·康有為：《廣藝舟雙楫》，頁 111。

（二）刺血寫經

李叔同本有宏願書《華嚴經》，但此書字數全文為六十萬餘字，趙紹伊為其健康著想，希望「光願座下先專志修念佛三昧，帶其有得然後行此法事。倘最初即行此行，或恐血虧身弱，難為進趨耳。」⁵⁹ 據趙紹伊與李叔同書信中提到，刺血有「合金」、「合墨」、「合硃」三法，合金一事非吾人力所為，並舉蔡澄印(1546-1623)（憨山法師）寫經為例，當時其《華嚴經》歷時四年方完成，足見憨山當時已有高明「融合」之術。此法系皇太后供紙與金耳，金書之紙須用藍色方顯，白紙則不顯，即藍紙金字，效果亦不如白紙墨字硃字之明瞭。趙紹伊曾見過此書，如果硃墨合金等，則混少許血，以表其志誠心。憨山於五台妙德庵刺舌血研金，一分研硃書《華嚴經》一分著《蒙山施食》，此刺血之法印光大師提供弘一法師寶貴意見：

高麗南胡禪師，見藕益《彌陀要解》，欲廣流通，刺舌血研墨寫《要解》，用作刻版底樣刻之。冀此書徧法界，盡來際，以流通耳。其寫一字，禮三拜，遶三匝，稱十二聲佛名。可謂識見超拔，修持專摯者也。此三老之刺舌血，當不須另行作法。刺出則研金珠墨而寫之便了，絕非純粹用血。⁶⁰

而刺血書經，趙紹伊更說「不是用血以表志誠，乃用刺血寫經，以博自己真心修行之名耳。」⁶¹ 臂血可接半碗，須曬乾研而用，否則夏天一到，血一到三天即發臭，不如一開始就與製墨師傅，將血與硃砂合金作硃，既能保存又合科學效益。

關於刺血的部位，趙紹伊更說明「自心以下，斷不可用，若用則獲罪不淺」，可用為「舌」、「手指」、「臂」三個部位，「舌」為「心苗」，取血過多則心力受傷，而難於進修，足見趙紹伊更關照學生李叔同的佛學進修，行有餘力再將「佛學三昧」，以刺血書法將「佛經」與「禪語」廣披度眾。

三、倒梯形構面結體的變化

王羲之於《書論》中提到「夫書字貴平正安穩。須先用筆，有偃有仰，有敬有側有斜，或大或小，或長或短」⁶² 易言之，書法乃先平正，後求敬側復歸平正之意，「偃」「仰」乃八面出鋒之妙，元·趙孟頫「書法以用筆為上，而結字易須用功。蓋結字因時相傳，用筆千古不易」⁶³ 而歐陽詢《三十六法》之偏側提到「字之正者故多，若有偏側、敬斜，亦當隨其字勢結體。如『心』、『戈』、『衣』、『幾』之類；…。」⁶⁴，可見字形「體

59 林子青：《弘一法師書信》，頁 468。

60 林子青：《弘一法師書信》（北京：三聯書店出版社，1990 年），頁 469。

61 林子青：《弘一法師書信》，頁 470。

62 晉·王羲之，卜希陽釋義：《王羲之書論全集（上、下）》（北京：中國書店，2007 年），頁 8。

63 任道斌：《趙孟頫系年》（河南：河南人民出版社，1984 年），頁 141。

64 鄧散木：《歐陽詢結體三十六法詮釋》（杭州：浙江人民美術出版社，2017 年），頁 14。此理同劉品成：《唐歐陽詢〈三十六法〉解析與圖文互證》（北京：中國書店，2019 年），頁 59。

勢」應隨著字體本身而做調整，思想注入其中，而行草入於楷書之「神采」，宋·蔡襄《評書》（作年不詳）亦云：「學書之要，唯取神氣為佳。若模象體勢，雖形似而無精神，乃不知書者所為耳」又云：「張長史正書甚嚴謹，至於草聖，出入有無，風雲飛動，勢非筆力可到，可謂雄俊不常者耶！」⁶⁵，此為楷書進一步融通於草法之圓曲線條，而取「草筋勝」而「復歸楷書所用」之體悟。李叔同的字體有著鮮明之個人色彩，特別是字體縱長、行草入楷、整體欹斜、篆隸筆意，分別敘述如下：

（一）字體縱長欹斜的厚重體勢

由《華嚴經句》（圖 1）《華嚴經句五言聯》（圖 2）二幅佛偈語作品，整體平正字為與欹斜字統一而採整體橫向傾斜約五度至十度，以營造整體的統一。《華嚴經句》與《華嚴經句五言聯》雖為不同之筆法構成整體，但整體以厚重北碑楷書筆法作成。可以說有偏窄的心意生成。王羲之《書論》「凡書貴乎沉靜，令意在筆前，字居心后，未作之始，結思成矣。」⁶⁶ 觀李叔同結字有「靜」，投射出展現書者內心情狀、品格道德與學識涵養等。而其「靜」乃由「戒、定、慧」所得，此三學為佛學之綱領，其所學之「戒律」，亦是三學之首，對律學鑽研之心法極深而撰(1924)《四分律比丘戒相表記》⁶⁷ 教化於僧眾，是能「靜極」將其內化顯示於法書品相，讓人能觀其字而衍生「靜」，再由「靜」之人心，而「淨」化人心，有滌淨塵囂煙火之療效。

而觀覽李叔同所書經偈，一筆一畫皆展現出長期佛學薰陶，嚴謹治學，一改厚重線條為曲瘦的特有線條風格，融於縱向的結體取勢當中，將「書法」與「佛學」鎔鑄一爐的境界。

（二）篆·碑分流之點與線

「玉筋篆」為圓點線條之細微集合，而對魏碑慣用方筆的改變，正如同其對西學之活用不拘一格，由《華嚴經句》與《華嚴經句五言聯》兩幅作品比較，《華嚴經句》此幅作品分析乃《石鼓文》之大篆體圓潤筆意加上字體略長方形，並融入行草書連綿曲折的筆趣，字體有「古」：古穆；「拙」：樸拙；「漲」：張力等雅意。另一《華嚴經句五言聯》此幅作品採魏碑方筆，轉筆處筆斷意連，有行草連綿的筆意，厚重與聚結予人以密不透風之感。整體而言有：「古」：古穆，「重」：厚重，「密」：不透風，雖如此，其妙在於行草的連綿筆畫蜿蜒調和了整體，「悉」字「心」最後兩點行草曲筆線條之連結，頗具妙意。

65 宋·蔡襄撰，陳慶元、歐銘俊、陳貽庭校注：《蔡襄全集》（福州：福州人民出版社。1999年），頁697。

66 晉·王羲之，卜希陽釋義：《王羲之書論全集（上、下）》，頁18。

67 弘一法師：《李叔同全集6冊：佛學·雜記01》，頁198-204。

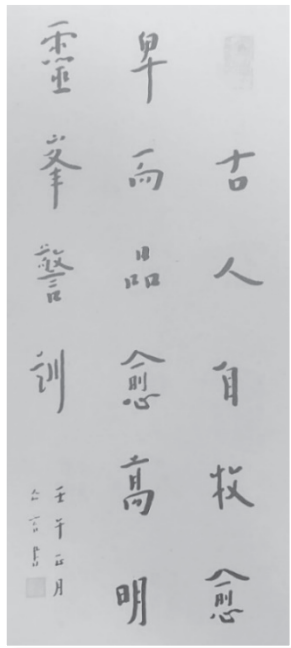


圖 9. 明靈峰警訓⁶⁸

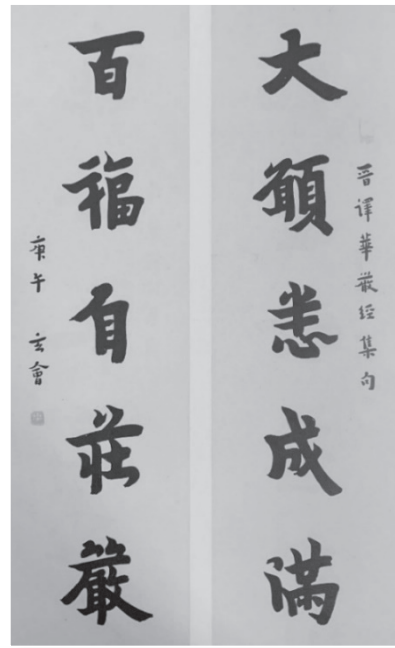


圖 10. 華嚴 經句五言聯⁶⁹

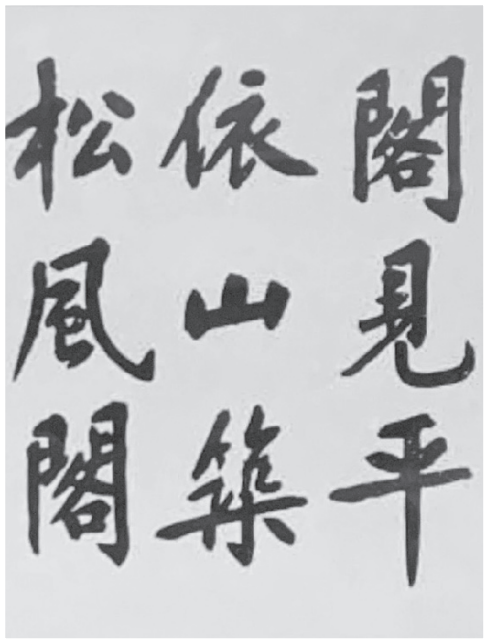


圖 11. 出家前所臨作品取自《弘一法師書法集》，無尺寸。

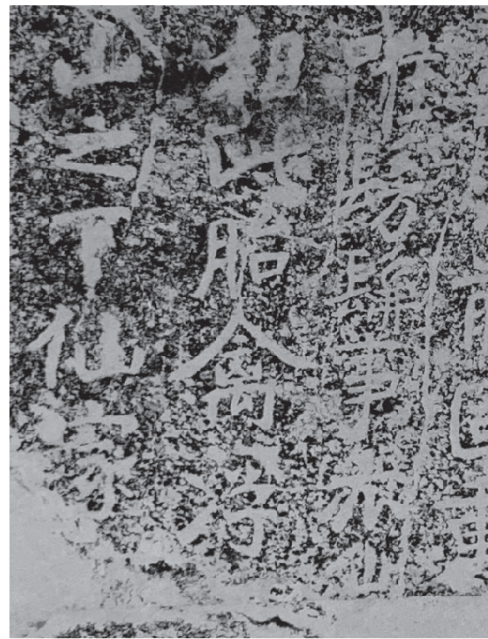


圖 12. 以上海圖書館所藏清代出水後經拓本參照，取自《瘞鶴銘》，無尺寸。

68 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，上海：上海書畫出版社，1993年12月，頁5。57 × 26cm。1942年（第五期）

69 圖取自：樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，上海：上海書畫出版社，1993年12月，頁44。65 × 16cm × 2。1930年（第四期）

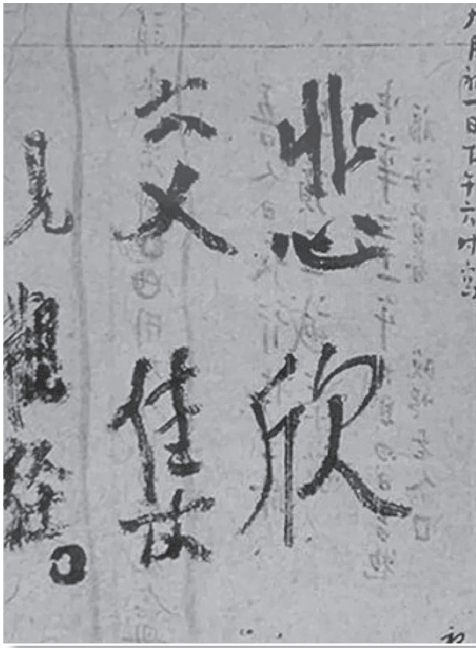


圖 13. 李叔同圓寂前作品，取《弘一法師書法集》，無尺寸。

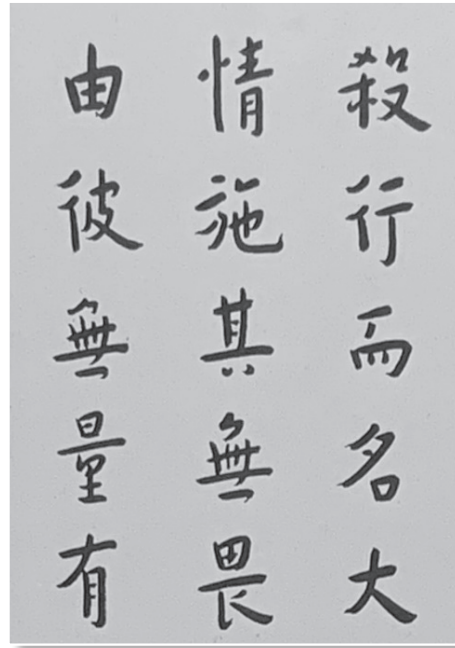





圖 14. 第五期 (1935-1942) 作品局部取自《弘一法師書法集》

《華嚴經句》字例以明顯顏色圈出字體結構倒梯形狀之例字（圖表一）		
		
切	母	猶
摩崖《瘞鶴銘》書體與李叔同第五期 (1935-1942) 作品比對		

（三）倒梯形的不安定構面·點線的聚合

由看似孱弱的線條，於有形與無形之點構成「倒梯形」之面積，結體構成險覺得不安定感，於細微的虛實之間構成下窄而上寬的造形，一反於六朝魏碑之龍門四品之軸線偏左偏右而上窄下寬之安定性結體。於《華嚴經句》之「切」「猶」「母」等字，皆有上寬而下窄的特徵，而形成狹長的「倒梯形」構面之結構。另外，他以「點」與「線」重新組織字體，有樸拙高古的特質，這與其引進西方美學方法，強調中西美育合璧有很大的關連。

（四）碑學與二王、顏真卿之「點、線、面」異同

李叔同出家後第四期的「章法」可以透過「點、線、面」比對於碑學與二王與顏真卿之章法，「字距」與「行距」加大而略呈篆體之長方形之結體造形，筆畫的線條連結隨著

字與行的距離「拉散」成正比，其線條使用迥異於魏碑的「緊密」連結，其字體雖飄逸卻不華麗，雖臨學《十七帖》、《松風閣帖》，然其碑學已上追秦漢之「玉筋篆」線條，而繞過二王體系之熟練線條，更無英氣逼人之二王線條風格，也無顏真卿字體之「外拓」曲張的線條與磅礴體勢之雄健英武，謙謙然的一點一畫，其「點、線、面」各自具備面貌與法度，字體充塞於整個空間而不覺其字體渺小，有「分間佈白」與「計白當黑」之黑與白「停勻」的虛實構形面積，多一分、少一分皆不可之神妙趣韻。其使用羊毫濃墨發揮凝聚之線條，讓其筆畫無尖銳之豪端，並從勁健之筆力進化到蕭散飄逸的柔動線條，「柔中帶勁」巧似中國之國術之「太極拳」，卻用嚴然巧妙的「點」挺然直立，空間的布白被黑色分毫不差的凝結著，多一分墨色少一分墨色都不可的恰到好處。

（五）瘞鶴與石鼓「點、線、面」之交融—〈心經〉、〈佛說阿彌陀經〉

觀其字，字字皆有靜穆莊嚴之神采，雖然法乳魏碑、石門、造像記等碑學之厚重方稜線條，最後卻蛻盡碑派方圓厚重之線條，借用篆書之圓筆法構成線條以成楷體特有不安定倒梯形面積結構，實得「摩崖體系」中《四山摩崖》約二三十寸一字擘窠大字之極則（法乳《石鼓文》）之神髓，折筆處方筆線條中帶圓筆之「玉筋篆」線條，更有獨立超然法相莊嚴結體之妙。「細筆楷書」中篆筆波磔帶曲的線條，形體略呈長方形與側斜平行四邊形，系臨得黃庭堅《松風閣》逕取《瘞鶴銘》中自然波磔曲線之筆髓，尤好臨《宣王獵碣⁷⁰》之筋肉（《石鼓文》）。而另一種線條帶有「寬厚楷書」之書體，系得力於北碑之《張猛龍碑》方圓並用的線條與欹斜的結體欹斜體勢、龍門四品之《楊大眼造像記》等方稜拙重而空白密結的線條與字形，故而自運之「寬厚」線條之楷書結體風格介於北魏碑碣與造像記之間。此類作品可以〈華嚴經句五言聯〉等作品為例。

四、計白當黑的點、線、面

「章法」之點、線、面也稱「布白」之點、線、面。以氣韻生動為要，將點畫、結構、行距給予整合，讓字與字，行與行之間相互揖讓顧盼，氣脈連接貫串，呈現和諧的整體平衡之美。換言之，「章法」之點、線、面為表現整體形式之美。明·董其昌《畫禪室隨筆》「古人論書，以「章法」為第一大事，蓋所謂行間茂密是也。」⁷¹是矣，「章法」之點、線、面首重行間疏密，非極力縮小行距，而是行列間應有密切之關連性，使通篇神采洋溢，氣韻盎然。清·劉熙載《藝概·書論》卷五亦云：

書之章法有大小，小如一字及數字，大如一行及數行，一幅及數幅，皆須有相避相形，相呼應之妙。凡書，筆要堅而渾，體勢要奇而穩，章法要變而貫。書

70 參見林子清：〈弘一法師年表〉《弘一法師書法集》，上海：上海書畫出版社，1993年12月。

71 明·董其昌：《畫禪室隨筆》收編於《四庫全書》雜家，北京：中國書店出版社。2018年8月，頁15。

之要，統於「骨氣」二字。⁷²

書法通篇佈局之巧妙，不論大小，一字或數字，一行乃至數行，一幅或數幅之譜，應講究字裡行間相互映發，點、線、面避讓顧盼，秉承呼應變化，突顯氣韻和諧生動。更進一步說，章法要變通而融通，體勢要奇而穩當，最重要的是骨氣的統合。李叔同對於「章法」之點、線、面十分注重，在整體的書法分數比例，曾云：「章法五十分，字三十五分，墨色五分，印章十分」⁷³，在李叔同的書論中，章法佔了一半比例，因章法牽涉的層面更廣，包含的紙張、聯屏等要素。更進一步說：

在藝術上有所謂三原則，即一、統一，二、變化，三、整齊；這在西洋繪畫方面是認為很重要的。我便借來用在此地，以批評一幅字的好壞。我們隨便寫一張字，無論中堂或對聯，普通將字排起來，或橫，或直，首先要能夠統一；字與字之間，彼此必互相聯絡，互相關係纏好。⁷⁴

李叔同認為單靠統一不夠，既不能呆版，而須有變化纔好。但變化太過而亂七八糟之點、線、面，也不好看，必須注意彼此「相互聯絡」、「相互關係」纔可以。所以，「章法」之點、線、面除了需要經驗，多多練習，多看古人書法，以及碑帖以養成藝術欣賞眼光，親自體認，從中體會纔可以慢慢地有所成就。李叔同並說：「學佛最為要緊，如果佛法學得好，字也可以寫得好的。」⁷⁵而學佛除了「深入經藏、智慧如海」（佛法有八萬六千四百法門，有三千相好）。以人之力難以盡學佛法，所以李叔同以簡短的幾個字或幾句話以佛偈語開示在家眾，如同一盞明燈，傳授佛入世的智慧。

陸、結論

李叔同的創新楷書體勢形成，與其出家至關緊要，歸其因，一是馬一浮其出家前曾贈律宗書籍二冊（見註 31），二是常偕友暢談佛理，三是夏丏尊一席刺激的話，讓他從居士轉變成僧人（參見三－（一）補充說明。P.12），四是他喜歡清修的氛圍，五是 5 歲喪父僧團常念《金剛經》耳濡目染而種下佛根。律宗過午不食，曾在宋朝後隱沒七百年。他常為研究律宗而「閉關」，以其特有風格嚴謹的記錄著。友人見他常法喜充滿，他希望「見字如見佛語」，求作盡是民初文藝界大家，目的在宣揚佛教精神於四海。以下歸納兩點：

72 清·劉熙載：《藝概·書論》，浙江：浙江人民出版社。2017 年 1 月，頁 172。

73 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁 146。

74 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁 146。

75 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，頁 147。

一、散盡鉛華的楷書體勢

李叔同雖臨摹龍門二十品、造像記、王羲之與黃庭堅等跡象，最後卻完全不同於二王體系與顏體之楷書體系，他以自己所引進西學之「點」、「線」、「面」（參見第五節之各小段補充說明）特質，為其篆書與北碑筆法，穿針引線，創造的楷書體勢如浴火重生，迥異前人風貌，自樹一格。字體具有蕭散飄逸特質。佛法非世間法所由生，故褪卻世間法，而得清涼無燥，是清涼之佛體楷書，亦是他悟出經緯之道所結合的創新體勢，其碑學書體從臨黃庭堅《松風閣帖》得力於《瘞鶴銘》之「骨力」，與《石鼓文》之「筋肉」，晚期書法作品數量最多為「細楷」為「摩崖體系」，作品數量次多為「粗楷」為「碑碣體系」。

二、天心獨運的結體造形

最後，以其圓寂前「華枝春滿，天心月圓」⁷⁶ 偈語，體現在圓寂前寫下四字「悲欣交集」為其人格畫下句號。其書體字機之影響似乎不下於遺留五百多顆舍利子（另一說法為一千七百餘粒七彩舍利，見《弘一大師影集·20》），將西方音樂帶入佛教並振興南山律宗，卻捨下多藝而獨留書法。不拘六朝「上合下開」之魏碑結體而與之顛倒成倒梯形（見五—（三）-3）之結構。六朝碑體楷書緊密方稜，曲折圓筆如鄭文公字體在圓筆中字形略帶方形，不拘成法而受呈上下之長方形，體勢與六朝常用之法相異於上開下合之「倒梯形」，故匠心獨運之造形而至為「可貴」。金·馮璧《遺山集王黃華墓碑》「人品右軍書入神」因熟而入神；而其人品，以忠孝仁義概括，包括引進西學，幼年喪父，青年喪母，命終繫母之破傘，因念佛之大孝而終歸全部放下。賑濟災民，接濟學生，為仁義，放下而專心寫字與念佛。能放下中晚期常自運「常法」之魏碑中之碑碣、造像記與墓誌常用方稜而敲斜筆法，而轉化以圓筆之摩崖《瘞鶴銘》、《四山摩崖》與《雲峰摩崖》擘窠大字極軌之「非常法」，其結體亦較《瘞鶴銘》之平正結體上部略開，呈似倒未倒，似開卻合之視覺剝離錯覺，誇張大膽之造形敢用於驚奇險絕而謂之「難能」，書品與人品駸駸乎入於神妙高逸。

暗合「慈悲心」、「念佛三昧」、「書法三昧」於「無我」而獨樹一書體風格，深明體勢與文字造形捨之「常法」與取之「非常法」，這或許是精通六朝體勢與章法的弘一法師在有意無意之間洞察幽微之「非常法」，正因此路尚無人走通，而別開一逕「非常法」的創新體勢吧。

76 弘一法師：《李叔同全集：書信 04》，頁 108。為 1942 年舊九月與丐尊信箋署名音啓。

參考文獻

一、專書類：(以下古籍依年代，作者依筆畫順序編)

- 漢·班固撰：《漢書》，北京，中華書局，2020年4月。
- 晉·王羲之，卜希陽釋義：《王羲之書論全集（上、下）》，北京：中國書店，2007年。
- 北宋·黃山谷：《論書》，收入於《歷代書法論文選》，上海：上海書畫，2018年。
- 宋·蔡襄撰，陳慶元、歐銘俊、陳貽庭校注：《蔡襄全集》，福州：福州人民出版社，1999年。
- 明·董其昌：《畫禪室隨筆》收編於《四庫全書·雜家》，北京：中國書店，2018年。
- 清·康有為：《廣藝舟雙楫》，杭州：浙江人民美術出版社，2018年。
- 清·劉熙載：《藝概·書論》，浙江：浙江人民出版社。2017年。
- 于季偉：《弘一法師》，台北：行政院新聞局，1991年。
- 大藏經編輯委員會：《大藏經》，臺北：新文豐，1988年。
- 王冬梅：《歷代名家書法經典·李叔同》，北京：中國書店，2013年。
- 王湜華：《弘一大師李叔同的後半生》，臺北市：廣達文化，2009年。
- 弘一法師：《李叔同全集6冊》，黑龍江：哈爾濱出版社，2014年。
- 李叔同：《轉身遇見佛·弘一大師修心錄》，臺北市：橡實文化，2014年。
- 李叔同原典，宋默整理：《人生沒有什麼不可放下：弘一大師的人生智慧》，新北市：木馬文化，2016年。
- 任道斌：《趙孟頫系年》，河南：河南人民出版社，1984年。
- 周小儒、張揚：《中國歷代僧侶書法》，濟南：山東畫報，2011年。
- 季惟齋：《弘一法師講演錄：佛法大意》，北京：中華書局，2018年。
- 林子青：《弘一法師書信》，北京：三聯書店，1990年。
- 柯文輝：《曠世凡夫 - 弘一大師傳》，上海：東方出版中心，1998年。
- 侯秋東：《弘一大師人格與思想論文集》，臺北市：弘一大師紀年學會，2008年11月。
- 胡經之、王岳川主編：《文藝學美學方法論》，北京：北京大學，1994年。
- 徐星平：《弘一大師》，北京：中國青年，1988年。
- 崔爾平：《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫。2018年。
- 陳星：《弘一大師新傳》，臺北市：新潮社，1996年。
- 陳欽忠：《法書格式與時代書風之研究》，台中市：正大書局，2002年。
- 慈宜法師編、星雲法師監：《佛光大辭典》，北京：北京圖書館，1990年。
- 馮磊：《瘞鶴銘》，上海：上海書局，2012年。
- 馮振凱：《中國書法史》，臺北市：藝術圖書公司，2008年。
- 鄧散木：《歐陽詢結體三十六法詮釋》，杭州：浙江人民美術出版社。2017年。
- 樂心龍、戴小京：《弘一法師書法集》，上海：上海書畫出版社，1993年。

- 劉品成：《唐歐陽詢〈三十六法〉解析與圖文互證》，北京：中國書店，2019年。
- 豐子愷：《我與弘一法師》，臺北市：洪範書店，1996年。
- 簡月娟：《近現代書法美學建構之研究》，臺北市：新文豐出版社，2010年。
- 瀟琴：《弘一法師傳奇》，臺北市：新潮社，1992年。
- 竇永麗：《李叔同——弘一法師》，天津：天津古籍出版社，1988年。
- 釋智喻：《南山律宗辭典》，台北縣：西蓮淨苑，1997年。
- 釋慧觀：《如月清涼被衆物——弘一大師 130 歲誕辰紀念文集》，臺北市：弘一大師紀年學會，2009年。

二、學位論文：

- 李淑瑜：〈弘一法師寫經書法研究〉，高雄市：國立高雄師範大學國文學系書法教學碩士論文，2017年7月。
- 李錫利：〈弘一大師書法藝術研究——試以寫經、書簡及護生畫集題字為例〉，高雄市：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2019年7月。
- 李璧苑：〈弘一法師出家前後書法風格比較〉，臺北：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1994年。
- 涂昌裕：〈一葉一如來——弘一大師美育特質啓迪書藝創作之研究〉，新北市：華梵大學美術學系碩士論文，2013年1月。
- 蔡琇瑩：〈繁華落盡見真淳——弘一法師詩文研究〉，高雄市：國立高雄師範大學國文學系，2013年7月。
- 劉綺婷：〈弘一大師李叔同及其作品研究〉，臺北市：國立臺灣師範大學國文學系碩士班碩士論文，2014年8月。

三、期刊論文：

- 古今柏 (1990)。〈華枝春滿·天心月圓——從藝門到佛門的李叔同〉，**明道文藝**，1990年11月，頁43-48。
- 李卓然 (2022)。〈弘一法師書道探析〉 **貴州：文化創新比較研究**，2022年7月，頁27-30。
- 李海眠 (2000)。〈李叔同——弘一大師的書法〉，**書友期刊**，2000年1月，頁6-12。
- 林慶文 (2004)。〈神聖的書寫——寫經的宗教與審美蘊向〉，**光武國文學報**，2004年6月，頁143-168。
- 倪進 (2009)。〈樸拙圓滿渾若天成——南社弘一法師書法作品鑒定〉，**南京：南京理工大學學報**，2009年5月，頁10-15。
- 熊秉明 (1995)。〈弘一法師的寫經書風〉，**雄獅美術**，294，50-52。
- 劉綺婷 (2014)。〈弘一大師李叔同書法作品探析〉，**中國語文**，2014年8月，頁48-59。