

「南社二僧」蘇曼殊和李叔同之文化觀照

周淑媚

通識教育中心 講師

摘 要

民國成立後，知識界和社會大眾間充斥瀰漫著感傷頹廢的情調，「南社二僧」以自己所特有的方式對社會文化生活與民族文化心理作藝術的再現和開掘；中國文化豐富的內涵和多元的結構在不同的文藝樣式中均得到體現，二僧的「逃釋歸儒」與「逃儒歸釋」，不僅折射出儒家文化精神的某些特色，同時亦悖逆突破其規範限制，而出家的身份又分別烙上文學大師與佛教高僧的印記。

一、前 言

近百年間，中國佛教界出現不少人才，曼殊上人和弘一大師便是佛門兩大奇人。他們一生多采多姿，不僅在文學藝術上造詣深厚，且相同之處甚多：時代相同、經歷相同，由於性格共同之點，「遂皆以才人而做和尚」^(註1)。二人同任《太平洋報》主筆，同為「南社」^(註2)社員，皆為出色畫家，然曼殊山水畫，取材多古寺閑僧或荒江孤舟，獨創風格，疏雅出塵，與其平日灑脫豪放的性情不符；而性格穩重、清淡的李叔同所作花鳥，用筆雄健遒勁，亦不符其性情。柳亞子所謂「以方外而列入南社籍者，……逃釋歸儒之曼殊，與逃儒歸釋之弘一。」^(註3)

「南社二僧」堪稱中國近現代文化史上的傳奇式人物，關於二僧的業績，海內外出版過數十種論傳，然除陳慧劍先生〈蘇曼殊和李叔同〉^(註4)和胡秋原先生〈兩法師〉^(註5)將二人稍作對照敘評外，其他多屬文學傳記體，不免有許多小說化虛構成分。「南社二僧」無論在佛教的發揚護持，或在詩文、小說、書法、音樂、繪畫上均有獨特之處，且在文化史上具有一定之地位，而其具有

研究價值亦可想而知。

由於蘇曼殊早逝（1884-1918），「南社二僧」所共同的時代，是從弘一之生（1880-1942）至曼殊之死的四十一年間，即清末民初之際，正是中華民族歷經改革、革命、反革命、新文化運動的時代，也是中國希望和幻滅的時代，而藝文界瀰漫充斥著所謂「感傷主義」，在在顯示知識份子承受前所未有的衝擊。「文變染乎世情，興廢繫乎時序」（《文心雕龍·時序》），是則本文擬以「文化學」的方法，即將文學藝術納入文化的視野來進行觀照，或者說從文化學視角來審視文藝現象；首先，在整體上從社會文化的流動進程中來考察和揭示二僧的生命歷程及其文藝思想演進的軌跡。另外，在前賢既有之研究成果上，歸納分析其關聯性，尋繹二僧之淵源與特色，觀察其在文化上具有何價值，對後世文藝精神如何產生影響。

二、二僧的生命歷程

（一）蘇曼殊的生命情調

在新舊文化的交替口上，蘇曼殊是個特殊的文化人。他不屬於現代作家行列——他死於一九一八年，那一年正是魯迅發表《狂人日記》，新文學的序幕剛揭開未久之際。雖則蘇曼殊翻譯歐洲浪漫主義文學是二十世紀中西文化交流的第一章，然其身分則屬於更前一輩，可算是近代作家；亦僧亦俗的蘇曼殊，既創作又革命，於佛教研究、革命宣傳、文學創作、文化交流等，均做出過相當的貢獻，加以飄忽不定的遊蹤，其神秘多彩令人低迴不已。

1. 身世有難言之恫 「人間花草太匆匆，春未殘時花已空；自是神仙淪小謫，不須惆悵憶芳容。」這是蘇曼殊遺詩中一首題名《偶成》^{〔註6〕}的絕句。這首僅寥寥二十八字的七絕，不啻是這位多情率性且才高短命的詩僧自身的寫照，同時也像是他自己的悼詞。關於曼殊上人的身世，亦即他的血統問題，自來聚議紛紜，莫衷一是；他對身世有「難言之恫」者，主要是他懷疑自己父母都是日本人，因而藉說部宣洩胸臆，此即《斷鴻零雁記》、《潮音·跋》等作

品中，屢言「思維身世，有難言之恫」，「每一念及，傷心無極」所由來也。此種假託，致使他的好友柳亞子為替他作傳，亦曾先後三易其說，^(註7)方才確定曼殊父親是中國人，母親為日本人。然族眾因其為日女所生而視之為異類，群擯斥之，庶母大陳氏又既妒且悍，曼殊幼小心靈處在極度壓抑之中，生活時感孤苦伶仃。他以極悲哀淒愴的身世，與佛家悲天憫人的思想相結合，益以所見所聞，形成他內心的幽憂。其對朋友之誠摯，對所接觸女子之纏綿，對飲食之任性，用錢之揮霍無度，均與上述之環境經歷有關。

2. 披髮長歌覽大荒 蘇曼殊於世間各色情事，大都抱持隨心所欲、隨緣而就、若即若離的態度，然則他對世間諸事卻又極易一見鍾情，全意投入，直至不堪忍受抽身而去，乃致心理情感屢遭由熾熱頂峰頃刻跌入冰窟的刺激。柳亞子曾說他「生平絕口弗談政治，獨其悲天憫人之懷，流露於不自覺。」^(註8)「生平絕口弗談政治」，實則言過其實。於革命，曼殊並非不曾有過專注的熱情：從留學日本，耳濡目染革命俊傑的意氣丰采，矢志革命，為國除蠱，嘗先後參加青年會、拒俄義勇隊、軍國民教育會、興中會、光復會、反袁二次革命等活動；參與《國民日日報》、《民報》、《天義報》、《太平洋報》、《民國雜誌》等革命黨報刊編務工作，翻譯、創作《女傑郭耳縷》、《慘社會》、《嶺海幽光錄》、《南洋話》、《釋曼殊代十方法侶宣言》的討袁宣言等作，充分顯示其革命宣傳家的本色。他的詩：

蹈海魯連不帝秦，茫茫煙水著浮身。

國民孤憤英雄淚，灑上綉綃贈故人。

海天龍戰血玄黃，披髮長歌覽大荒。

易水蕭蕭人去也，一天明月白如霜。((以詩並畫留別湯國頓))

以無限景仰之情頌贊魯連、荊軻以寄托「國民孤憤」，感情摯切而深醇。他一生交游的友朋，如章太炎、陳獨秀、章士釗、柳亞子、趙聲、陶成章、居正、葉楚傖、劉季平、陳少白、邵元沖、戴傳賢、馮自由、馬君武、孫中山、蔣介石等，幾乎都是辛亥革命年間的社會名士，綜觀其短暫坎坷的三十五寒暑，直可謂是孫中山先生領導的數十年中國革命的縮影。

3. 行雲流水一孤僧 蘇曼殊曾留學日本，先後進入華僑所辦的大同學

校、早稻田大學高等預科、成城學校（日本陸軍預備學校）學習。一九〇三年回國，由於對現實不滿，並感身世的「難言之恫」，是年年底，於廣東惠州一小寺出家，曼殊之名，殆始於此；從此流浪滬、寧、蘇、杭、湘、皖等地，還多次到日本，並遠涉新加坡、爪哇、錫蘭、暹羅、越南等諸佛教昌盛的國家。靈山幾重，櫻花幾橋？他一生經跡飄零，勞神行腳，雖名動東亞，卻落拓天涯，面對滾滾紅塵，任性去來，革命不成，成佛未能，其心和魂終究未曾獲得安寧，時時徘徊於入世與出世之間。他一面歌頌「白雲深處擁雷峰，幾樹寒梅帶雪紅。齋罷垂垂渾入定，庵前潭影落疏鐘」（《住西湖白雲禪院作此》）的生活，說明他對這種生活情態的刻意追求；而他追求得如此執著，正表現出其時的猶豫和動搖，他的心仍不時地被白雲庵外的現實生活所吸引。一面又慨嘆：

契闊死生君莫問，行雲流水一孤僧。（《過若松町有感示仲兄》）

生成成佛我何能？幽夢無憑恨不勝。

多謝劉三問消息，尚留微命作詩僧。（《有懷》二首之一）

諸天花雨隔紅塵，絕島飄流一病身。

多少不平懷裡事，未應辛苦作詞人。（《步韻奉答張雲雷詩三章》其一）

作為世間一位孤僧，如同行雲流水，飄泊無定，更為世事所煩惱，未能進入「諸天花雨」的超然境界；雖則「生成成佛我何能？」但他卻不無自得地自許：「尚留微命作詩僧！」甚且渴望投入比作詞人更有意義的行動。

（二） 李叔同的生命情調

從藝術家李叔同到律宗高僧的弘一大師，其生平大致可分為兩個截然不同的時期：出家前，浪漫、揮霍、徵逐聲色、鋒芒畢露，是詩人、名伶、音樂家、書法家、美術家，對藝術的態度是外鑠的、熱切激昂的；出家後，持律淨修，弘法利生，精研華嚴宗、淨土宗、律宗，竭力倡導踐行僧侶教育及佛教救國，成為嚴謹內攝，悲天憫人的高僧，亦贏得後人無限的尊崇。

1. 二十文章驚海內，畢竟空談何有 相較於蘇曼殊，少年時的李叔同已飽讀經史子集，旁及雜學，於詩詞文賦、書法金石均有造詣。孩提時代「聖賢

並於翌年初在東京為國內徐淮水災籌款的遊藝會上演出《茶花女》，這是中國話劇藝術實踐的第一步。李叔同對這次破天荒的演出感慨頗深，他重書為「滬學會」撰《文野婚姻新戲冊》賦詩四首之第二、四兩首，題為〈茶花女遺事演後感賦〉：

東鄰有兒背佝僂，西鄰有女猶含羞。

媿姑寧識春與秋，金蓮鞋子玉搔頭。

誓度眾生成佛果，為現歌臺說法身。

孟旗不作吾道絕，中原滾地皆胡塵。

前者感於劇中自由戀愛的反禮教之現實意義；後者慨嘆故國，希望實現創立民國的願望。

三、二僧之文化特徵考察

眾所周知，我國近代是處在一個歷史轉折期。如果從社會學和歷史學的局部視角來觀照，辛亥革命前後分屬於不同時代，有著不盡相同的社會歷史特徵。但若從社會學和歷史學的宏觀視角來觀照，則辛亥革命前後同屬於封建社會後期向民主社會轉型的過渡時期；處於這一歷史時期的文化類型和文化特質大致相同。由於社會政治的衰落腐敗與動蕩不安，導致理想與現實的嚴重衝突，從而促成知識份子的生活道路與人們追求發生扭曲和變異；而城市經濟的畸形繁榮助長了整個社會遊樂風氣的興盛，給知識份子的社會生活和人生理想印上享樂化的標誌。透過這些紛紜複雜的表象，我們發現：生活圈子由大變小，人生追求由外而內，享樂感頹廢的風氣高漲，是體現在辛亥革命後知識份子身上的一個共同的新生的文化特徵。

然則，辛亥革命後的文化特徵如何具體作用和影響二僧的文藝思想？我們認為首先應是通過作用於二僧的生活道路和人生追求，從而作用於其文藝選擇。與革命前相比，辛亥革命後二僧的生活道路和人生追求已發生明顯變化，其中最主要的一個發展趨向即由外傾型和事功型轉向內傾型和享樂型。

正道」的舊學教誨，使儒家為主導的中國傳統思想深烙其心；然則，由於李叔同生母屬窳室，是典型的老少夫妻，父親故世時他才五歲，家境富足而情況複雜，感於生母處境，屢為此惆悵徬徨，性情乃日趨偏激，十五歲時吟詩，竟有「人生猶似西山日，富貴終如草上霜」之句，^(註 9)可知李叔同思想敏感早熟，由身世推及對生母的同情與感時傷懷的抑鬱重負，始終籠罩他的心靈。一八九八年，李叔同為避康禍奉母偕妻離津赴滬，^(註 10)脫離天津這個大家庭的牽絆，才華橫溢的他此時也開始其輝煌的藝術生涯。除創作詩文外，他還參加美術活動，組織「海上書畫公會」，自刊《李廬印譜》、《李廬詩鐘》，更在上海的戲院粉墨登場，^(註 11)演出京劇，正如其〈金縷曲·留別祖國〉詞中所謂「二十文章驚海內，畢竟空談何有？」藝術才能得到初步的體現，甚至大有無人可擬之勢。

2. 男兒若論收場好，不是將軍也斷頭 戊戌變法的那年，謠傳李叔同刻了「南海康君是吾師」一印，因而南下避禍於上海的法租界，^(註 12)可知一九〇四年以前，其思想較多地受到改良派，特別是梁啟超的影響。^(註 13)在上海期間，他創辦「滬學會」，主要功能在移風易俗，廣開風氣，方式上則以辦演說、編歌曲來喚醒知識青年的自覺；^(註 14)他的詩「杜宇啼殘故國愁，虛名況敢望千秋。男兒若論收場好，不是將軍也斷頭。」(〈感時〉)堪稱此時思想心跡的最好寫照。然則，李叔同終於徹底認清滿清政府黑闇腐朽的本質，拋棄改良主義的幻想，其贈名妓謝秋雲詩：「冰蠶絲盡心先死，故國天寒夢不春。眼界大千皆淚海，為誰惆悵為誰顰。」足見他對清王朝的統治完全絕望。一九〇五年生母亡故扶靈回津安葬後，為求救國之道，益精文藝，東渡日本求學，行前填詞〈金縷曲〉一闋留別祖國：「披髮佯狂走。莽中原，暮鴉啼徹，幾枝衰柳。破碎山河誰收拾，零落西風依舊，便惹得離人消瘦。……長夜淒風眠不得，度群生那惜心肝剖？是祖國，忍孤負！」昔年的抑鬱已被慷慨激昂的愛國熱忱所替代。

3. 誓度眾生成佛果，為現歌臺說法身 當以孫中山先生為首的革命黨人正如火如荼地展開為實現三民主義之中國進行艱苦革命時，作為藝術家的李叔同，同樣在文藝的領域銳意革新。一九〇六年，他獨立編撰中國第一本音樂刊物《音樂小雜誌》，冀望通過音樂使國人「奮袂以興起」。^(註 15)李叔同原計畫每年春秋各出一期，但實際僅刊出這一期，作為中國藝術史上第一份音樂雜誌，無疑有著開創性的歷史意義。同年底，他與留日學生曾孝谷等成立「春柳社」，

(一) 蘇曼殊的人生道路與文藝選擇

1. 其行雖狂，其志實狷的蘇曼殊 蘇曼殊的一生與中國民族革命相繫聯，其與章太炎、孫中山等革命巨擘的友誼，是他人生的光明面；而身為一個獨特的文化人，由於人生際遇、心理、環境等因素，鑄造了他人格異常（即放浪、畸形、複雜）的一面。終其一生幾乎都耽溺於矛盾痛苦中，有時滿懷「國民孤憤英雄淚」的憤慨，有又顯出「與人無愛亦無嗔」的冷漠；有時自賞「行雲流水一孤僧」的灑脫，有時又陷入「無端狂笑無端哭」的苦悶；有時追求「懺盡情絲空色相」的虛無境界，有時又嚮往「並肩攜手納涼時」的人間生活。風起雲湧的變革年代，光怪陸離的社會思潮，促成其思想的退步趨勢，而這種複雜性和消極意識充分反映在他的文藝觀、宗教觀，也表現在生活上的頹廢與浪漫不羈。就其奇特人格的外在表現來看：他雖出家，卻不受佛戒拘限，在給朋友的書札中屢言「京都雖有倚檻窺簾之勝，徒令人思海上鬥雞、走狗之快耳。」^(註 16)「近發明一事：以中華腐乳塗麵包，又何讓外洋癡司牛油哉！牛乳不可多飲，西人性類牛，即此故。」^(註 17)且其酷嗜甜食，故有「糖僧」之號。^(註 18)他之所以罹患洞泄症早逝，便緣於嗜食無度。青壯年時在上海，更經常與朋友出入花叢，浪跡女肆，^(註 19)不過，蘇曼殊飛箋徵花，戲謔笑談，純為助興，所謂傷心人別有懷抱者，其〈答鄧繩侯〉詩云：「相逢天女贈天書，暫住仙山莫問予；曾遣素娥非別意，是空是色本無殊。」便說明了他的本意。

蘇曼殊生活上的怪異乖俗、浪漫不羈，思想上的出世與入世，消極與積極的矛盾，固然表現了其自身稟賦的氣質和特殊的身世經歷，實則亦反映出當時部分知識份子的思想狀態；誠如鄭逸梅在《南社叢談》所言：

南社創始於一九〇九年……社友發展到一千餘人。成員既多，他們的志趣和政治傾向就不一致。有的勇往直前，實幹硬幹，為了反清王朝、反袁帝制、反軍閥……成為南社的烈士了。有的完全抱著狹隘的民族主義感情，一自清王朝垮台，認為重見漢官威儀，任務完成，一切的一切，就鬆懈下來了。有的是一頭腦的高蹈遠引、與世無爭思想，山林嘯傲，風月流連，吟詩作賦，沒有一些政治氣息的。有的則抱殘守闕，與古為緣，任你五四運動掀起怎樣的新文化高潮，他依然故我，無動於衷，有時對新生事物或出以冷言諷語的。有的則泯滅敵我界線，只圖個人的享

受，骨頭不硬，一經反動派的威脅利誘，就認賊作父，傀儡登場，卒致身敗名裂的。^(註 20)

身為南社成員的蘇曼殊雖未能活著親歷五四運動的新文化洗禮，倒也還潔身自愛，依然「行雲流水一孤僧」，表現出政治上不同流合污的志節。他走了一條與中國傳統儒生迥異的道路，與李叔同比起來，蘇曼殊對中國傳統文化的理解和薰陶的程度相差甚遠，相對使他較少地受到封建禮教的束縛。清末，許多學者如章太炎、劉師培，甚至李叔同等均曾試圖在考場上顯身手，^(註 21)而蘇曼殊一生無涉科舉，生於日本，漂泊無定，使他更多地受到歐美進步思潮的感染；他對拜倫和雪萊的景仰之情溢於詩文，面對破碎山河，以拜倫為楷模，翻譯他的名篇《去國行》、《哀希臘》等詩，借以傾吐心中熾熱的感情。然而沉重的失落感使他對社會政治日趨冷漠與麻木，混亂的時世又給他的心靈蒙上濃重的感傷色彩，這一切促使他將人生追求由外部社會轉向自我內心，在宗教領域中尋求心靈的慰藉。處於中西文化衝擊、新舊制度交替、傳統與革新的臨界點，蘇曼殊狂放反常的行為，正代表一種對文明、對人性的嚮往和企求。

2. 「詩僧」的蘇曼殊 政治上不同流合污的蘇曼殊，在文藝創作上亦有其獨特的個性，所謂「丈夫自有沖天氣，不向他人行處行」(《潮音·跋》)。蘇曼殊的詩存世不多，僅百餘首，卻是南社最重要的詩人之一，備受推崇。郁達夫曾說他的詩清新而有近代味；^(註 22)而柳亞子稱其詩好在「自然的流露，思想的輕靈，文辭的自然，音節的和諧。」^(註 23)說明蘇曼殊的抒情小詩確實是晚清詩壇中難得的精品。

蘇曼殊一生起自甲申中法戰爭，終於五四新文化運動前夜，這是中國歷史上多災多難的時刻，乍識人事的蘇曼殊也曾義無反顧地以積極入世的態度投身革命的行列，其文藝創作的起步亦十分健康，從他一九〇三年初試啼聲之作〈以詩並畫留別湯國頓〉(詳前)，抒寫家國之感，到後來汲取拜倫、雪萊等浪漫主義詩作中反抗的精神和追求個性自由的作品：

丹頓拜倫是我師，才如江海命如絲。

朱弦休為佳人絕，孤憤酸情欲語誰。(《本事詩》之一)

秋風海上已黃昏，獨向遺編弔拜倫。

詞客飄蓬君與我，可能異域為招魂？（〈題拜倫集〉）²³ 即可領略其熱愛家國，誓死抗爭的決心。

然而，佯狂玩世的蘇曼殊總是陷入進退兩難的境地：他既追求愛情，又畏避愛情的歸宿；既嚮往家庭的溫馨生活，又視家庭為牢籠，這種入世與出世的矛盾，給他的詩增添了抑鬱之感，體現出佛門戒律與人情私欲的衝突和苦悶。有別於中國詩史上，僧人們以山光水色取勝，境界空靈見長的作品，蘇曼殊詩作中數量最多，同時也最能代表水準的是他的愛情詩。這些詩「其哀在心，其豔在骨」；²⁴ 例如他運用組詩的形式，〈本事詩〉十首、〈為調箏人繪像〉二首、〈調箏人將遠行，屬繪「金粉江山圖」，題贈二絕〉、〈寄調箏人〉三首，共十七首詩，披露與彈箏少女百助的戀愛故事：

禪心一任蛾眉妒，佛說原來怨是親。
兩笠煙蓑歸去也，與人無愛亦無嗔。

生憎花發柳含煙，東海飄零二十年。
懺盡情絲空色相，琵琶湖畔枕經眠。

偷嘗天女唇中露，幾度臨風拭淚痕。

日日思君令人老，孤窗無那正黃昏。（〈寄調箏人〉三首）²⁵ 這三首詩沒有開頭，亦無結束；實則第一首寫的正是結局，第三首再三吟詠後又可變成第一首，如此迴還往復，將他們的戀情作藝術化的濃縮和綜述。這類寓意深刻的言情之作，由於其獨特的思想感情和藝術感染力，在發表後深獲讀者的喜愛。誠如王國維所說：「客觀之詩人不可不多閱世，閱世愈深，則材料愈豐富，愈變化。主觀之詩人不必多閱世，閱世愈少，則性情愈真。」蘇曼殊正是所謂「閱世愈少，則性情愈真」的「主觀詩人」，崇尚真善美，以真率的性情和毫無隱諱的筆觸，創造出如郁達夫所言之接近現代意識的「近代味」詩歌。

3. 小說家的蘇曼殊 蘇曼殊的小說創作加翻譯作品共有八種，依序為《慘世界》、《婆羅海濱遁跡記》、《斷鴻零雁記》、《天涯紅淚記》（未完）、《絳紗記》、《焚劍記》、《碎簪記》和《非夢記》。《慘世界》發表於一九〇三年，是蘇曼

殊的處女作，《婆羅海濱遁跡記》發表於一九〇八年，其餘六種則集中在一九一二～一九一七年間，此一現象說明，蘇曼殊的小說創作貫穿其作家生涯的始終，而這些作品正是研究他一生思想的重要資料；其實，不僅是小說，他的所有作品都在為其人生軌跡做註解。

《慘世界》發表時，適逢革命思潮高漲之際，他摭拾雨果作品中部份情節，借演述故事之機，揭露晚清社會的黑暗，批判改良主義的觀點，宣傳其革命政治主張；《婆羅海濱遁跡記》是個神話故事，原是梵文，蘇曼殊自英文重譯，譯者自序云：「其人蓋懷亡國之悲，托諸神話，所謂盜戴赤帽者，怒發巨銃者，指白種人言之。」²⁵譯書不忘革命宣傳。二者均可視作梁啟超所謂「政治小說」。而真正讓蘇曼殊以小說家面目登上文學史的是他的言情作品，正因如此，不少研究者將他視為鴛鴦蝴蝶派的始作俑者，²⁵最早試圖以西方文藝觀點來研究蘇曼殊小說意蘊的學者當推朱自清。他於一九二九年清華大學開設「中國新文學研究」課程，撰寫《中國新文學研究綱要》，中有〈蘇曼殊的小說〉一節，擬了四個小標題：（1）禮教與個性的衝突，（2）悲劇的意味，（3）詩人的情調，（4）談話的口吻。²⁶可惜今日只見簡要提綱，未能獲得更多研究成果。

八十年代中期以後，研究者或從思想內容，或就藝術表現形式、人物刻劃等，逕探其小說內蘊；²⁷其中毛策以「新舊之交時代的知識群體畫像」來標誌蘇曼殊的小說，具體指出其小說中的情節模式、結局模式和桃花源模式。²⁸蘇曼殊小說的基本架構是三角戀愛，大抵是兩位絕色美人，或具有古德幽光之賢良女子，或吸收近代文明之新派女性，主動追求富西方文化修養又囿於封建傳統之多情男子，此種模式的結局是，男子出家，女子殉情，帶有濃厚的悲劇氣氛。如：

三郎 —— 雪梅、靜子（《斷鴻零雁記》）

莊湜 —— 蓮佩、靈芳（《碎簪記》）

海琴 —— 薇香、鳳嫻（《非夢記》）

而在從佛、殉情歸宿的同時，蘇曼殊亦虛構了理想的世外桃源，如《絳紗記》描寫了一個「不知是何地」的世界，那裡的人「不讀書，不識字，但知敬老懷幼，孝悌力田而已；貿易則以有易無，並無貨幣，未嘗聞評議是非之聲。路不拾遺，夜不閉戶。」

綜觀以往對他小說的研究，似乎未能全面地從藝術特徵上來把握他的作品。作為一種時代的產物，無論在倫理價值觀念的突破，還是在文學表現人生的意義上，蘇曼殊的小說都比晚清言情小說較有拓展且具突破性。晚清言情小說試圖與國計民生、紊亂時局相繫聯，避免為言情而言情，如一九〇八吳趼人的《恨海》便具有這類小說的指標意義，把愛情悲劇放在「庚子事變」的時空之下，造成愛情悲劇的主因是社會動亂。而一九一二年問世的《斷鴻零雁記》，則標誌了民初言情小說風格的形成。蘇曼殊以自己為原型，塑造了一位意欲堅守戒律，卻又無法斬斷情絲，身陷男女感情糾葛中難以自拔的和尚。在此之前中國的小說，對於和尚的規範，「色戒」是最重要的戒律，一個不戒葷腥不戒殺伐的和尚或許仍可以是可愛的和尚，一旦涉及男女關係，破了戒的和尚就只能被視作「淫魔」在小說中出現。《斷鴻零雁記》所描繪的「和尚戀愛」是宗教戒律和封建禮教的禁區，蘇曼殊以自己的遭遇為原型，通過創作來宣洩其苦悶矛盾的人生體驗，主觀上缺乏揭露批判封建禮教的自覺性。既然沒有勇氣衝破禮教束縛，愛情的結局注定是悲劇，由此形成的黯淡前途規定了作品頹廢纏綿哀傷的基調，造就了小說中的各種矛盾。然而，儘管他主觀上並未意識到，甚且意圖宣揚破除滯情，領悟四大皆空；但是作品所提供的形象在客觀上已觸及到和尚也是「人」，有其高尚純潔的愛情，值得讀者的同情。因此，只要把蘇曼殊的小說放到晚清小說與五四新小說之間來考察，便不難發現其過渡作用；蘇曼殊小說中所顯示的價值觀念的矛盾衝突，正反映了當時社會從封閉的宗法社會轉向近代開放的社會所必須經歷的困惑和陣痛。雖則他的小說數量不多，題材亦不夠廣泛，且在思想和藝術方面都呈現出複雜矛盾之處，然其在文學史上的地位，不應單純地以「鴛鴦蝴蝶派小說」一筆抹煞。

（二）李叔同的人生道路與文藝選擇

1. 但開風氣不為師的李叔同 出家前的李叔同以其優異的天賦和富裕的家境悠遊藝海，並獲得卓然成就，成為中國近代難得一見的全能藝術家。其藝術才華表現在詩詞、書法、金石、繪畫、音樂和戲劇等方面。在《弘一大師集·文鈔篇》共收錄詩詞作品五十二首，絕大多數是出家前所作，綜觀其作品風格，大致可區分為四類：（1）愛國悲憤，如〈秋柳〉：「剩山殘水故國秋。知否，知否？……杜鵑啼血哭神州，海棠有淚傷秋瘦。」感慨當時國家局勢不安，人民

生活困苦。(2) 懷愁感慨，如〈夜泊塘沽〉：「杜寧聲聲歸去好，天涯何處無芳草。春來春去奈愁何，流光一霎催人老。新鬼故鬼鳴啞啞，野火燐燐樹影遮。月似解人離別愁，清光減作一鉤斜。」這是一九〇一年他自上海返天津途中所作，寫出自己滿腔的思鄉之愁與感慨韶光飛逝。(3) 清新自然，如〈詠菊〉：「妖紫嫣紅不耐霜，繁榮一霎過韶光。生來未藉東風力，老去能添晚節香。風裡柔條頻損綠，風中正色自含黃。莫言冷淡無知己，曾有淵明為舉觴。」這首詩於一九一二年發表在《太平洋報》上，六十二歲時他又作一偈詠紅菊花：「亭亭菊一枝，高標矗勁節。云何色殷紅？殉教應流血！」^(註 29)可見李叔同對於菊花似乎有一股特殊情感。(4) 唯美浪漫，如〈七月七夕在謝秋雲妝閣有感詩以謝之〉：「風風雨雨憶前塵，悔煞歡場色相因。十日黃花愁見影，一彎眉月懶窺人。冰蠶絲盡心先死，故國天寒夢不春。眼界大千皆淚海，為誰惆悵為誰嚬。」〈菩薩蠻——憶楊翠喜〉：「酒醒月痕低，江南杜宇啼。癡魂銷一捻，願化穿花蝶。廉外隔花陰，朝朝香夢沉。」李叔同這些為歌郎藝妓所寫的作品，內容唯美、綺麗，隱有李商隱的詞風。出家後的弘一法師其多情本色未嘗改變，從他出家後的詩句：「草積不除，時覺眼前生意滿；庵門常掩，勿忘世上苦人多。」^(註 30)可見弘一多情的本性仍在，只是他將多情昇華為悲天憫人的救世胸懷，不再是為賦新詞強說愁的年少情懷了。

在書法方面，奠定李叔同書藝基礎的青少年時代，正當清末民初碑學書風盛行之際，基本上他接受了自阮元以下，特別是康有為的崇碑抑帖之碑學思想。然而他又非只是一味地學碑書的雄渾樸厚，尚能兼顧帖書的飄逸靈動，是以雖則走的是碑路，卻絲毫沒有一般碑路書家刻板雕琢的習氣。出家後，其書藝風格從絢爛歸於平淡；由於心境的超脫寧靜，擺脫了在俗時那種刻意求工的效果，取而代之的是圓潤含蓄、疏朗瘦長的結體，予人以大巧若拙的感覺。他在一九三八年致馬冬涵的信中，曾自述其字如其人：「無論寫字刻印等，皆足以表示作者之性格。（此乃自然流露，非是故意表示。）朽人之字所示者，平淡、恬靜、沖逸之致也。」^(註 31)而出家後的弘一法師對於那些他曾經嘔心瀝血從事過的各種藝術活動，雖不似一般傳記文字中所言「諸藝皆廢」，然的確對書法情有獨鍾，為此他在〈李息翁臨古法書·自序〉中說：「夫耽樂書術，增長放逸，佛所深戒。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。」^(註 32) 知弘一法師是把書藝與佛道緊密繫聯在一起，在他出家後，凡求其字者，有求必應。是故其後期書法作品反較出家前多，就物稀為貴的角度而言，似乎李叔同前期的書法作品應較珍貴，然而，誠如杜忠誥所言：「弘一大師藝術的特殊，與其說是形式上的，毋寧說是內涵上的。」^(註 33)

在金石方面，二十一歲時以所藏名刻，附以自己的作品，出版《李廬印譜》，三十五歲時集合所任職之浙江省立第一師範學校友生組織「樂石社」，旋又加入西泠印社。其金石作品或刻自己名號，或抒情言志，如「我本楚狂人」等，他的刻石受書法影響很大，自謂寫字與刻石皆性格的自然流露，宜避免雕琢之跡，因此他認為觀其字及印「應作一張圖案畫觀之」：

朽人於寫字時，皆依西洋畫圖案之原則，竭力配置調和全紙面之形狀；於常人所注意之字畫、筆法、筆力、結構、神韻，乃至某碑、某帖、某派，皆一併摒除，絕不用心揣摩。故朽人所寫之字，應作一張圖案畫觀之，斯可矣。不唯寫字，刻印亦然。……無論寫字刻印等，皆足以表示作者之性格。^(註 34)

關於李叔同的金石藝術，歷來評價不一，欣賞者稱其為「近代第一流印人」^(註 35)「丰神跌宕，別樹一幟」^(註 36)或謂「大致不出漢印的範圍，但並未豎立自己的風格」^(註 37)然正如他出家後為漳州印友所題一偈：「金石無古今，藝事隨時新；如如實相印，法法顯其真。」無論李叔同的金石藝術是否有自己的風格，他對金石藝術的用功與喜好是毋庸置疑的。

在繪畫方面，李叔同創下中國歷史上諸多的「第一」，如為《太平洋報》設計廣告畫，成為中國廣告藝術的開創者；為《白陽》雜誌設計創刊號封面，這是中國雜誌封面圖案畫的濫觴；出版《木板畫集》，自畫、自刻，成了中國版畫的創始者。他任教浙江兩級師範學校時開授的課目有素描、油畫、水彩、西洋美術史等，是中國美術教師中第一位帶領學生到戶外寫生，同時是第一位使用裸體模特兒從事美術教學的人，其勇於突破傳統的創舉，堪稱中國現代美術史上的先驅。此外，他還提出一些畫作理論：「教學圖畫者，當確信實物寫生為第一良善之方法。」^(註 38)「學圖畫者，當確信石膏模型為實物寫生第一完全之範本。」^(註 39)至於圖畫與教育之關係，他進一步提出圖畫有涵養德育、智育、

體育的功效。^(註40)以現今眼光來看，其理論架構稍嫌淺顯，但作為將西洋美術繪畫理論傳介到中國的第一人，他對中國近代美術的啓發遠超過本身在繪畫上的成就。

在音樂方面，他是第一個將貝多芬及其作品介紹到中國，更是中國最早使用五線譜的音樂家。他的歌曲創作，據作曲家錢任康的研究，在俗時有六十五首，出家後有三十三首，內容大致可分為三類：^(註41)（1）愛國歌曲，如〈祖國歌〉、〈我的國〉、〈大中華〉等，表現對祖國的讚美及民族的責任感，同時還選用《詩經》、《離騷》、唐宋詩詞和崑曲的篇章編成《國學唱歌集》，屬借古論今，感時傷懷之作。（2）抒情歌曲，如表現寧靜淡泊的〈幽居〉、〈幽人〉；書寫大自然感受的〈春遊〉、〈西湖〉；描寫遊子思鄉，憶往懷舊的〈送別〉、〈憶兒時〉等。（3）哲理歌曲，出家後所作歌曲大多屬此，如〈三寶歌〉以及由〈清涼〉、〈山色〉、〈花香〉、〈世夢〉、〈觀心〉合編而成的《清涼歌集》。他認為音樂之美除娛樂外，更有「琢磨道德，促社會之健全；陶冶性情，感精神之粹美」^(註42)的社會功能。

在戲劇方面，一九〇六年與留日學生曾孝谷組織「春柳社」，隔年為徐淮水災籌款，演出《茶花女》中的兩幕，成為中國話劇藝術實踐的第一步。後來李叔同雖然沒有參與春柳社的後期活動，然由他發起的春柳社的演出卻是具有指標意義，自此之後，由留日學生組織的劇社如雨後春筍般紛紛成立，^(註43)不時有新劇的演出。

2. 知家性空捨藝修行的弘一法師 李叔同自日本歸國後，未久加入「南社」，任職《太平洋報》，後執教浙江兩級師範學校（一九一三年改名為浙江省立第一師範學校），這段期間正是他生命茁壯，藝術創作正盛之際，但是在三十九歲這一年卻毅然出家，展現出與前半生截然不同的生命歷程；這種生命形態的巨大轉變，留給後人無限的好奇。由於李叔同對自己的出家動因始終語焉不詳，^(註44)是以眾說紛紜，而這些紛紜歧異的說法非但無法釐清真相，反令人如墜五里迷霧，徒增困惑。綜觀李叔同的性格發展趨勢，似乎以豐子愷的物質生活（衣食）、精神生活（學術、文藝）、靈魂生活（宗教）之「三層樓說」或「人格圓滿說」^(註45)與戴嘉枋之「就外當推政治、藝術救國理想破滅，轉而企冀於佛法弘揚來拯心濟民；就內則是長期受佛學思想沐化積蘊，適時得以氤氳

化生而趨參悟。」^(註 46)較符合李叔同的實際。是以出家對李叔同來說，不是意外或必然之舉，而是在複雜的時空因素交錯下，個人對生命負責的一種表現，他選擇了沈潛內斂的宗教，在人格上求完美、生命上求圓滿，做為他尋求解脫的目標。

其實，早在他十九歲就有「器識為先，文藝為後」的這種追求人格圓滿的觀點，^(註 47)在杭州任教時，亦首重人格修養，其次才是文藝學習，屢屢強調「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」。^(註 48)這種重視人品道德勝於藝術技巧的理念可從其藝術表現中得到印證，也因他有如此文藝觀，故能以藝術化人、以藝術救人。出家後的李叔同對於身為佛門三寶^(註 49)的「僧寶」更是自重，他認為「出家人有所謂『僧寶』，在俗家人之上，地位是很高的，所以品行道德也要在俗家人之上才行。」^(註 50)因此，在二十四年的修行生涯裡，他嚴持戒律，身言並教。由於自律愈嚴，愈覺不足，他給自己取了一個「二一老人」的名字，^(註 51)自謙「一事無成人漸老」、「一錢不值何消說」。

在李叔同對戒律遵守的身體力行上，前人的論述已多，此處不再多加闡釋；惟其除靠本身的精進修行來帶動律學復興之外，在出家前的改革意識影響下，對於佛教界沿襲已久的百丈清規、^(註 52)僧伽教育、^(註 53)水陸經懺^(註 54)和女性修行者的地位^(註 55)等，都提出修正意見，為佛教的革新與復興注入一股清泉。他的佛教理念雖以復興南山律學為己任，無可避免地也受到時代環境和人物的影響。^(註 56)他「以華嚴為境，四分律為行，導歸淨土為果。」^(註 57)而後來在動盪飄搖的政治局勢和中日戰爭的緊張關係下，提倡藥師法門與地藏信仰，希望借此安定人心且專心於淨土的修行。其佛學思想體系的重要意義，「在於他將崇奉戒律、延續慧命，與潛挽世風、利益眾生融會貫通起來，真正在弘佛利生同饒益社會的有機結合中，完整體現了大乘佛法的精髓，從而在中國現代佛教思想史具有不容忽視的位置。」^(註 58)

四、結 論

中國知識份子一向有著「以天下興亡為己任」的責任感，當國家遭遇到危難

時，憂患意識便油然而生。二十世紀初的中國知識份子為因應劇變局勢，更面臨著啓蒙與救亡的雙重任務。而辛亥革命失敗所導致的思想混亂，軍閥紛爭，國勢衰頹，促使部分知識份子一方面充滿強烈的拯世濟民的使命感，一方面又感到力不從心，無以改造現實社會。這種理想與現實的深刻矛盾，使他們的人格精神產生分裂與變異，亦使得他們的審美追求不知不覺地發生轉移和傾斜。蘇曼殊和李叔同因身世奇特和經歷豐富，所以二人思想尤其複雜。一如當時的知識份子，他們愛國且敏感，都在青年時代接受西方文藝，並為國家感慨悲歌：「國民孤憤英雄淚」（蘇曼殊），「破碎山河誰收拾」（李叔同）；辛亥革命時，也都意氣飛揚：「壯士橫刀看草檄，美人挾瑟請題詩」（蘇曼殊〈致柳亞子書〉），「看從今，一擔好山河，英雄造」（李叔同〈滿江紅〉）。兩人均屬「其行雖狂，其志實狷」的狷者，不過蘇曼殊個性較外傾，他的憤世嫉俗表現在文學中，傾向於文字的詩歌與小說；^{〔註 59〕}在積極從事革命活動的同時，他更注重用文學來訴說自己的坎坷遭遇和內心淒苦，巧妙地結合來自政治的激情與對人生的滄桑感，其在詩歌、小說創作上的成就，為政治革命和文學的有機結合提供了成功的先例，也為他贏取文學大師的美名。至於李叔同性格比較內斂，其才藝傾向於音樂乃至書法金石；^{〔註 60〕}而沒有僧團派系包袱的出家背景，再配合晚清佛學復興的趨勢，使他從一介名士聽聞佛法迅速出家後能廣受居士們的善意提攜，奠定深厚的佛學基礎與佛教地位。湯用彤在《漢魏兩晉南北朝史》中有這麼一段話：「名僧者，和同風氣，依傍時代以步趨，往往只使佛法燦爛於當時。高僧者，特立獨行，釋迦精神之所寄，每每能使教澤繼被於後世。」^{〔註 61〕}李叔同的佛教生涯正是結合了名僧的燦爛與高僧的德行。

附 註

註 1：見胡秋原，〈兩法師〉，收錄於劉心皇（1992）所著《蘇曼殊大師新傳》之序文。

註 2：「南社」是中國近代第一個革命文學團體。一九〇九年，由柳亞子、陳去病、高天梅等人發起，其創社宗旨：「鐘儀操南音，不忘本也」；「南之云者，以此社提倡東南之南」；「南者，對北而言，寓不滿清廷之意」。

註 3：現在人們稱蘇曼殊、李叔同為「南社二僧」，其源頭可能自此。轉引自

陳星（1996），《弘一大師新傳》，頁 67。

註 4：見陳慧劍（1965），〈蘇曼殊和李叔同〉，《香港佛教》，第 66 期，頁 22-25。

註 5：同註 1。

註 6：二次革命失敗後，曼殊東渡日本。一天，自橫濱回東京，途中遇一女郎，為言其妹弱齡乘摩托車驅馳，不幸觸寒而逝，深以為悼，因賦一詩並序：「汽車中隔座女郎言：『其妹懷仁仗義，年僅十三，乘摩多車，冒風而歿。』余憐而慰之，並示湘痕、阿可。」

註 7：其一，為《蘇玄瑛傳》。傳中說蘇曼殊是一混血兒，係其父納一日女所生。其二，為《蘇玄瑛新傳》。傳中說蘇曼殊乃日人所生，隨母來歸。其三，為《蘇曼殊傳略》。傳中說蘇曼殊是其父蘇傑生在橫濱經商時與所雇下女若子所生。

註 8：見柳無忌，《蘇曼殊年譜》。轉引自劉心皇，《蘇曼殊大師新傳》，頁 106。

註 9：詳見朱經畬（1988），〈李叔同（弘一法師）年譜〉，《李叔同--弘一法師》，（天津：古籍出版社），頁 5。

註 10：見陳星，《弘一大師新傳》，頁 16。

註 11：在以往的傳記材料中，均側重李叔同留日後的「春柳社」活動，實則留日前的戲劇活動成績亦十分輝煌，且對其「春柳社」的藝術實踐有著承先啓後的意義。詳見陳星，《弘一大師新傳》，頁 32。

註 12：有關弘一南遷上海的原因尚有一說，即李端（李叔同次子）在〈家事瑣記〉（見《弘一大師集·永懷篇》，頁 187）一文中說：「據我家老保姆王媽媽說，我父親當時的南下，是想從此脫離天津這個大家庭」，因此李叔同南遷的動機並不單純。

註 13：詳見戴嘉枋（1993），〈弘一法師出家思想析論 1-5〉，《菩提樹》，第 486-490 期。

註 14：有關「滬學會」的功能，見林子青（1993），《弘一大師新譜》，頁 58-60，已有考證及論述。

註 15：詳見李叔同，〈音樂小雜誌序〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 474。

註 16：見蘇曼殊，〈答柳亞子書〉。轉引自柳無忌（1986），《從磨劍室到燕子龕》，頁 33。

- 註 17：見蘇曼殊，〈致鄭桐蓀、柳亞子書〉。轉引自柳無忌，《從磨劍室到燕子龕》，頁 35。
- 註 18：胡韞玉，〈曼殊文鈔序〉：「（曼殊）性善啖，得錢即治食，錢盡則堅臥不起。嘗以所鑲金牙敲下，易糖食之，號曰號曰『糖僧』。」
- 註 19：詳見柳亞子，〈曼殊吃花酒的歷史〉，《曼殊全集》，第 5 集，頁 138。
- 註 20：見鄭逸梅（1981），《南社叢談》，上海人民出版社，頁 1~2。
- 註 21：李叔同曾在光緒二十三年，十八歲時參加天津縣儒學考試。詳見林子青（1993），《弘一大師新譜》，東大圖書公司，頁 27~28。
- 註 22：見郁達夫，〈雜評曼殊的作品〉，轉引自馬以君（1983），《燕子龕詩箋注》附錄二，四川人民出版社。
- 註 23：見柳亞子，〈蘇曼殊之我觀〉，轉引自馬以君（1983），《燕子龕詩箋注》附錄二，四川人民出版社。
- 註 24：傅熊湘，〈燕子龕詩·跋〉：「其哀在心，其艷在骨，而下筆尤有奇趣。」轉引自馬以君（1983），《燕子龕詩箋注》附錄二，四川人民出版社。
- 註 25：（1）游國恩等（1983）主編《中國文學史》認為蘇曼殊小說「對辛亥革命後盛行於上海的鴛鴦蝴蝶派小說有一定的影響。」人民文學出版社。（2）劉心皇（1992），《蘇曼殊大師新傳》：「曼殊的文學思想，是屬於鴛鴦蝴蝶派。」（3）周作人，〈答芸深先生〉：「說曼殊是鴛鴦蝴蝶派的人，雖然稍為苛刻一點，其實倒也是真的。」
- 註 26：見《文學論叢》第 14 集，上海文藝出版社，1982。
- 註 27：見裴效維（1983），〈蘇曼殊小說論〉，《文學遺產》，第 1 期，頁 123~132。
林志儀（1983），〈蘇曼殊及其小說〉，《江漢論壇》，第 35 期，頁 34~40。
- 註 28：見毛策（1995），《蘇曼殊論傳》，中國人民大學出版社，頁 123~127。
- 註 29：李叔同，〈爲紅菊話說偈〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 492。
- 註 30：李叔同，〈草庵門聯〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 495。
- 註 31：詳見李叔同致馬冬涵之信，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 252。
- 註 32：李叔同，〈李息翁臨古法書序〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 474。
- 註 33：見杜忠誥（1995），〈是書非思量分別之能解--弘一大師書藝讀後〉，《雄獅美術》，第 294 期，頁 53。

註 34：同註 31。

註 35：詳見朱其華（1988），〈近代中國第一流印人李叔同〉，《李叔同--弘一法師》，（天津：古籍出版社），頁 233~237。

註 36：見張人希，〈弘一法師的篆刻藝術〉，《弘一大師集·永懷篇》，頁 140。

註 37：轉引自林秋蘭（1978），〈弘一大師李叔同的書法〉，《雄獅美術》，第 87 期，頁 27。

註 38：李叔同，〈石膏模型用法--第一章石膏模型為學圖畫者最良之範本〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 487。

註 39：同上註。

註 40：李叔同，〈圖畫修得法〉：「圖畫者可以養成綿密之注意，敏銳之觀察，確實之智識，強健之記憶，著實之想像，健全之判斷，高尚之審美心，此圖畫之效力關係於智育也。……工圖畫者其嗜好必高尚，其品性必高節。凡卑污陋劣之欲望，彌不掃除而淘汰之，其利用於宗教道德上為尤著，此圖畫之效力關係於德育也。……若為戶外寫生，旅行郊野，吸新鮮之空氣，覽山水之佳境，運動肢體，舒滄經氣，手揮目送，神為之怡，此圖畫之效力關係於體育也。」《弘一大師集·文鈔篇》，頁 484。

註 41：見錢仁康（1993），《弘一大師歌曲集》，（台北：東大圖書公司）。

註 42：李叔同，〈音樂小雜誌序〉：「嗚呼！聲音之道，感人深矣。……蓋琢磨道德，促社會之健全；陶冶性情，感精神之粹美。效用之力，寧有極矣。」《弘一大師集·文鈔篇》，頁 474。

註 43：自春柳社在日本成立後，國內成立春陽社（1907 年 9 月）、進化團（1910 年底）、亦社（1909 年）、天義社（1909 年）、仁社（1909 年）、上海演劇聯合會（1909 年）等規模較大的話劇團體。

註 44：對於自己的出家，李叔同生前有過兩次回答：一是在離俗前一日相聚者聚會時，「忽一友問：『君果何而所為出家乎？』（李叔同）曰：『無所為。』曰：『忍拋骨肉耶？』曰：『人事無常，如暴病而死，欲不拋又安可得？』」二是在一九三一年農曆十一月初，他於紹興戒珠寺與蔡冠洛等去閩前一席談中，曾自述：「其後出家虎跑，全仗宿因。時若非

即披剃不可，亦不知其所然也。一切無他顧慮，惟以妻子不許為憂，竟以一嘆置之，安然離俗。」以上轉引自戴嘉枋（1993），〈弘一法師出家思想析論 1-5〉，《菩提樹》，第 486-490 期。

註 45：見豐子愷，〈我與弘一法師〉：「我以為人的生活可以分為三層：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。人生就是這樣一個三層樓。……我們的弘一法師，是一層一層的走上去的。」《弘一大師集·永懷篇》，頁 116。

註 46：戴嘉枋（1993），〈弘一法師出家思想析論 1-5〉，《菩提樹》，第 489 期，頁 37。

註 47：詳見林子青（1994），《弘一大師新譜》，（台北：東大圖書公司），頁 33。

註 48：李叔同，〈題王夢惺居士萊園文稿〉：「文以載道，豈唯辭華。內蘊真實，卓然名家。居士孝母，騰譽鄉里。文章藝術，是其餘技。士應文藝以人傳，不應人以文藝傳。」《弘一大師集·文鈔篇》，頁 27。

註 49：佛門中有所謂三寶，即佛寶、法寶、僧寶；佛是真理的發現者，法是宇宙的真理，僧是奉行真理的人。

註 50：見李叔同，〈南閩十年夢影〉，《弘一大師集·文鈔篇》，頁 20。

註 51：李叔同，〈南閩十年夢影〉：「回想我在這十年之中，在閩南所做的事情，成功的卻是很少很少，殘缺破碎的居其大半，所以我常常自己反省，覺得自己的德行，實在十分欠缺。因此近來我自己起了一個名字，叫『二一老人』。什麼叫『二一老人』呢？這我有自己的根據。記得古人有句詩：『一事無成人漸老。』清初吳梅村（偉業）臨終的絕命詞有：『一錢不值何消說。』這兩句詩的開頭都是『一』字，所以我用來做自己的名字，叫作『二一老人』。」

註 52：所謂「百丈清規」，是宋以後禪宗的叢林制度，寺院組織的日常行事規章多依此規而行。其特色在農禪合一的「普請法」，即修禪僧眾無論長幼大小，都要參加生產勞動，以求生活自給。

註 53：李叔同入閩後，針對當時僧伽教育的弊病，創辦「佛教養正院」，同時參與泉州的月台佛學研究社培養幼年僧眾的計畫。

- 註 54：逆所謂「水陸經懺」，是指由僧侶帶領俗眾舉辦法會等儀典，藉此達到虔心願實現的一種宗教活動。這種宗教活動流傳久遠後產生很大弊端，許多僧侶藉此鑽營錢財，信徒所求之願也亦趨俗世化，良莠不齊的僧尼素質和有願必求的信徒，使這種宗教活動多流於形式而不具備實質的宗教意義。
- 註 55：李叔同協助泉州佛教界訂定女性修行者的程序和規則，希望提昇她們的素質，讓女性有同等的修行環境。
- 註 56：梁啟超的《清代學術概論》頁 73 曾提及，晚清思想有一伏流曰佛學，從彭紹升、龔自珍到章炳麟等，多兼治佛學，影響所及，晚清新學家無不與佛學有關係。
- 註 57：見林子青，《弘一大師傳》。
- 註 58：見戴嘉枋（1993），〈弘一法師出家思想析論 1-5〉，《菩提樹》，第 490 期，頁 40。
- 註 59：見胡秋原，〈兩法師〉，收錄於劉心皇（1992）所著《蘇曼殊大師新傳》之序文，頁 7。
- 註 60：同上註。
- 註 61：見湯用彤（1983），《漢魏兩晉南北朝佛教史》，第八章，頁 96。

參考書目

一、專書

- 柳亞子編（1985），《蘇曼殊全集》，北京，中國書店。
- 文公直編（1971），《蘇曼殊大師全集》，台北，文海出版社。
- 劉心皇（1992），《蘇曼殊大師新傳》，台北，東大圖書公司。
- 張國安（1992），《紅塵孤旅—蘇曼殊傳》，台北，業強出版社。
- 李蔚（1993），《蘇曼殊傳奇》，台北，國際村文庫書店。
- 陳星（1996），《蘇曼殊新傳》，台北，新潮社文化事業公司。
- 毛策（1995），《蘇曼殊傳論》，北京，中國人民大學出版社。

- 劉斯奮（1981），《蘇曼殊詩箋註》，廣東，廣東人民出版社
- 馬以君（1983），《燕子龕詩箋註》，四川，四川人民出版社
- 柳無忌（1986），《從磨劍室到燕子龕》，台北，時報文化出版公司
- 蓮因寺編（1994），《弘一大師集》（共分《永懷篇》、《文鈔篇》、《墨寶篇》、《佛學篇》四部），南投蓮因寺
- 劉心皇（1978），《弘一大師新傳》，台北，聯亞出版社
- 陳慧劍（1991），《弘一大師傳》，台北，東大圖書公司
- 林子青（1993），《弘一大師新譜》，台北，東大圖書公司
- 陳慧劍（1996），《弘一大師論》，台北，東大圖書公司
- 陳星（1996），《弘一大師新傳》，台北，新潮社文化事業公司
- 夏丐尊、曾議漢編（1990），《永遠的弘一法師》，台北，帕米爾書店
- 錢仁康編著（1993），《弘一大師歌曲集》，台北，東大圖書公司
- 天津市宗教志編纂委員會編（1988），《李叔同—弘一法師》，天津古籍出版社
- 鄭逸梅編著（1981），《南社叢談》，上海，上海人民出版社
- 柳無忌編（1983），《南社傳略》，上海，上海人民出版社
- 湯用彤（1983），《漢魏兩晉南北朝佛教史》，北京，中華書局
- 張全之（1997），《突圍與變革—二十世紀初期文化交流與中國文學變遷》，西
北大學出版社

二、期刊、論文

- 胡秋原，〈兩法師〉，收錄於劉心皇（1992）所著《蘇曼殊大師新傳》之序文
- 陳慧劍（1965），〈蘇曼殊和李叔同〉，《香港佛教》，第 66 期
- 毛策（1990），〈變形的人格再塑—蘇曼殊人格論〉，《南社學會會訊》，第 1 期
- 陸草（1984），〈試論蘇曼殊的詩〉，《中州學刊》，第 5 期
- 王玉祥（1984），〈蘇曼殊的感時憂國詩〉，《北方論壇》，總 67 期
- 《文學論叢》（1982），第 14 集，上海文藝出版社
- 裴效維（1983），〈蘇曼殊小說論〉，《文學遺產》，第 1 期
- 林志儀（1983），〈蘇曼殊及其小說〉，《江漢論壇》，第 35 期
- 戴嘉枋（1993），〈弘一法師出家思想析論 1-5〉，《菩提樹》，第 486-490 期

- 林秋蘭（1978），〈弘一大師李叔同的書法〉，《雄獅美術》，第 87 期
- 王墨林（1978），〈新時代與新戲劇—李叔同播下的戲劇種子〉，《雄獅美術》，第 87 期
- 杜忠誥（1995），〈是書非思量分別之能解——弘一大師書藝讀後〉，《雄獅美術》，第 294 期
- 李璧怨（1995），〈慈悲喜捨—試探弘一法師李叔同捨藝出家的心路歷程〉，《雄獅美術》，第 294 期
- 王蓮成（1981），〈弘一大師在文學藝術上的造詣〉，《慧炬》，第 202 期

