

書法墨迹

知

書法墨迹





34

書
法
墨
迹

责任编辑: 祝平凡
装帧设计: 郎水龙
文字编辑: 一 如
责任出版: 葛炜光
责任校对: 南 山

图书在版编目 (C I P) 数据

弘一书法墨迹 / 林可同 编. —杭州: 中国美术学院出版社, 2004. 3
ISBN 7-81083-295-6

I. 弘... II. 林... III. 汉字—书法—作品集—中国—现代 IV. J292.28

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第018450号

弘一书法墨迹

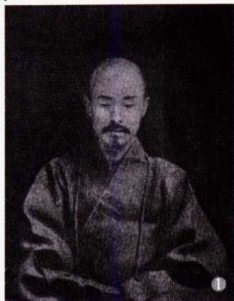
林可同 编
中国美术学院出版社 出版发行
地 址: 中国·杭州南山路218号
邮政编码: 310002
全国新华书店 经销
杭州海洋电脑制版印刷有限公司 制版
浙江新华彩色印刷有限公司 印刷
2004年4月第1版
2004年4月第1次印刷
开 本: 889 × 1194mm 1/16
印 张: 9.5
字 数: 5千
图 数: 89幅
印 数: 0001-3000
ISBN 7-81083-295-6/J · 281
定 价: 80.00元

不可思量之思量

图版

10 以戒为师	50 对联	94 明信片	130 信封
10 我身语意	52 题签	96 明信片	132 信封
10 净华精舍	54 四分含注戒本随讲别录	98 明信片	132 信封
12 格言	56 问答遣疑	100 明信片	134 信封
14 藕益大师警训	58 持戒钞	102 手书佛经跋	134 信封
16 华严经句	60 讲经	104 信札	136 信封
18 僧尼十种受法料简图	62 信札	106 明信片	136 信封
20 佛号	64 信札	108 信札	138 信封
22 华严经句	66 信札	110 明信片	138 信封
24 佛号	68 信札	112 信札	140 信封
26 华严经句	70 信札	114 信札	140 信封
28 经文摘句	72 信札	116 信札	142 信封
30 金刚经句	74 信札	118 信札	142 信封
32 佛号	76 信札	120 明信片	142 信封
34 格言	78 信札	122 信札	
36 华严经句	80 信札	124 信封	
38 题签	82 信札	124 信封	
40 对联	84 信札	126 信封	
42 对联	86 题《华严经》偈	126 信封	
44 对联	88 明信片	128 信封	
46 对联	90 明信片	128 信封	
48 对联	92 明信片	130 信封	

不可思量之思量



一九三七年三月二十八日，时年五十八岁的弘一法师，在厦门南普陀寺闽南佛教养正院对僧侣们做关于书法的演讲时说：“以上所说的是关于写字的基本法则，当可作为一种规矩及准绳讲，不过是一种方法而已。……假如要达到最高的境界，须何如呢？我没有办法再回答。曾记得法华经有云：‘是法非思量分别之所能解’，我便借用

这句话，只改了一个字，那就是‘是字非思量分别之所能解’了，因为世间上无论哪一种艺术，都是非思量分别之所能解的。”

这一场演说中，弘一法师关于如何写好字并没多费口舌，反倒花了很多时间来劝告众僧不必把注意力放在写字上。他一上来就强调，字写得好坏对一个和尚来说原是无所谓的，当和尚重要的当是佛法的修行，修养道德深时，即便字写得不好看，也会被人珍重，即所谓“书以人传”。反之，如果对于佛法没有研究，而且没有道德，纵使修到人以字传，也是一桩“可耻的事”。最后，法师直接了当地说：学佛法最为要紧，如果佛法学得好，字也可以写得好的。弘一法师这一说法，袭用了柳公权笔谏时“心正则笔正”的传统话语，高蹈了在艺术修为中的人格力量，这一话语在此后几十年关于弘一法师书法的评介中始终占据主流地位。连篇累牍的关于弘一书法的话语，集中在两大议题：一是出家前后艺术状态之比较，以之前的文采风流，绚烂之极对比出家后的安宁冲和，从而引出其出家对于法师书法风格形成之意义。二是用出家后的持律谨严，心境高洁来解释其晚期书风的恬淡清凉，不着人间烟火的特色。二者都同样强调了佛学修为对于其书法风格和水平的决定性意义，这恰好印证着弘一法师人格决定论的高尚理趣，至此似乎应该画上一个圆满的句号了。

然则弘一法师在一九三八年从泉州致漳州马冬涵居士一信：



① 李叔同先生

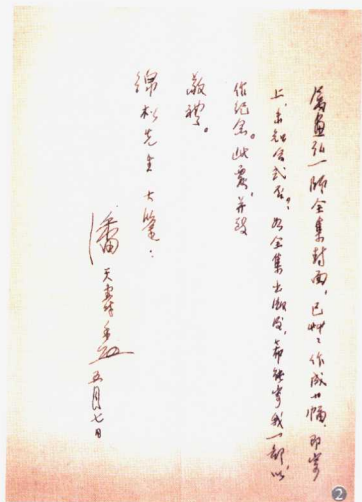
② 1900年李叔同摄于天津

③ 1899年李叔同摄于上海(左)

“…朽人于写字时，皆依西洋画图案之原则，竭力配置调和全纸面之形状。于常人所注意之字画、笔法、笔力、结构、神韵，乃至某碑某帖之派，皆一致摒除，决不用心揣摩。故朽人所写之字，应作一张图案画观之，斯可矣。不惟写字，刻印亦然。仁者若能于图案法研究明了，所刻之印必大有进步。”这位马冬涵居士便是我的老师的父亲，不知他是否真的听劝去研究了西方图案及平面构成之类，不过他并没有因此就不在乎笔法、结构之类书法形式方面的原则，倒是可以确知的。再者，要谈及大师本人，我看也并不是真的对这类讲究从不在乎，而还是由大大地不在乎转而为了不在乎了。

弘一书法由早期到中期再到炉火纯青的晚期书风，般般有迹可寻。他所临写的古碑帖历历在目，怎可说对于碑帖流派决不揣摩呢？他出家后的一九二九年还出版了一本在俗时临写的《李息翁临古法书集》，收录有他临写《爨宝子碑》、《张猛龙碑》、《天发神谶碑》、《峰山碑》、《石鼓文》和《龙门二十品》等的作品，大多是名碑。帖方面，所见只有临写王羲之《十七帖》和黄庭坚《松风阁》与《荆州帖》三件。自包世臣、康有为力倡，至晚清，碑学已成书坛主流。李叔同幼年即受此风濡染，他十三而读《说文》，十四而临石鼓，此皆碑学之必学。稍长，李叔同仍服膺师辈的训导，以篆隶笔法而入行楷之格，故而是时所临写的《十七帖》与黄庭坚书贴大都笔意苍雄，碑意沛然。李叔同的早期书风在结体上也是以《张猛龙碑》为干，其后期所见的上宽下窄的瘦长造型此时也已出现，只是用笔粗重方折，字画间所留空白亦甚少，这种风格与我们熟知的弘一法师代表性的“佛家字”大相径庭，然则这里面风格的转变并不是以一九一八年出家为转折点的。后来的评论者显然过分强调了出家对其书风转变的意义，事实上，早期临古的碑学风格在其出家后至少还维持了十年。

到一九三零年弘一法师做《华严经集联三百首》，尽弃方折的用笔，字形也变为扁平，而从中我们能体味到《宣示表》、《荐季直表》和《乐毅论》清古的意韵，整体感觉是走向了疏朗圆润。然而到了一九三二年，书写《华严经普贤行愿品赞谒》时，又回到浓密的结体和粗重的用笔。他本人是否有意促成了这种变化已不可揣度。我们只能将其理解为回旋式的递进。弘一出家后原想将书法连同他所擅长的其它艺术形式一并放弃，经范古农与印光大师相勉，乃以书法书写佛语经偈以结法缘。他早期雄伟强悍的书风及书札体，曾被印光大师指为“断不可用”于写经。弘一法师是否曾为了以书弘法而去着意探索一种更适应于写经的新书风？又或者他只是埋头写去，任由佛经的内涵渐渐化解了俗世的烟火？又或者是绝世的艺术才华在潜意识中暗暗前行，自然地脱胎换骨？从客观上看，弘一于一九二九年购得索靖《出师颂》一帖，一直携在身边揣摩。而这几年间，他花了很多精力在《华严经》上，华严圆教的圆融之道，渐渐渗透身心。弘一的书法在这一时期由魏入晋，也由碑返帖。



① 潘天寿 1965年为弘一法师全集封而所作

② 识文：属画弘一师全集封面，已草草作成小幅，即寄上，未知合式否？如全集出版后，希能寄我一部，以作纪念，此覆，并致敬礼，绵松先生大鉴。潘天寿手、五月七日

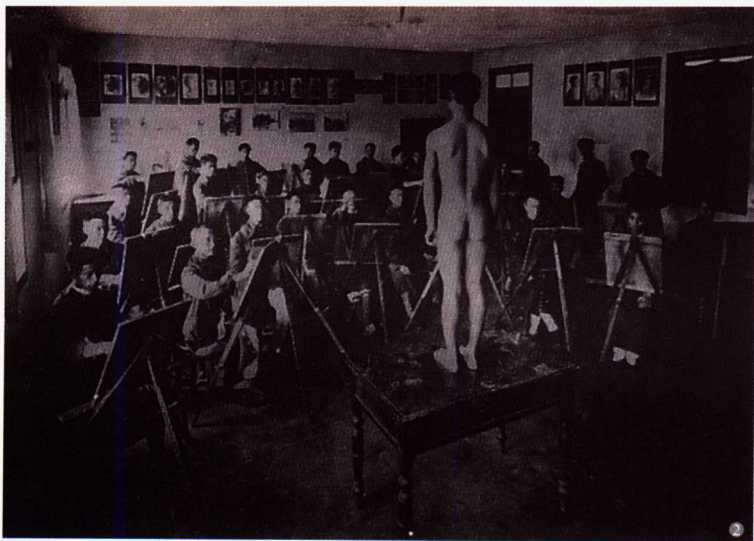
- ① 年轻时的李叔同在上海
② 李叔同任美术教师(杭州省立师范学院)时上人体素描课



如果说他早期融汇魏时期的字是为有相,那么这两三年的变化则是趋于无相,其超凡入圣又由圣返凡,证得实相无相,真空即妙有的真理。于是,我们看到了功德圆满的弘一大师,一个中国书法史上新的高峰。

弘一成熟期的书法,以一九三三年书写的《般若心经》始,三六年的《金刚经》,三七年的《集华严经偈句》、《四分含注戒本随讲别录》,三八年的《录古德句》,三九年,也即他六十岁时的《护生画集续集》题辞,日见炉火纯青,返虚入浑。他的成熟期书法世间评论赞誉极多,不须我在此多言,仅补充几点分析如下:

笔法:弘一前后期书写都用羊毫为主,其用笔的特点除了带有篆意的中锋行笔,前期写魏碑常将毛笔按到笔腹,而在这成熟阶段,通常只有笔锋。入笔收笔轻,并不强调蚕头,于是线条两头细而中段粗。这种中粗的线条容易让人想当然地用尖锋入笔,如常见的写经书法,但是弘一却又都有起笔收笔,线段头尾为圆形。这样做的效果是在“折钗股”和“屋漏痕”之外创造了一种前无古人的新的笔法。折钗和屋漏之喻,折钗是欲折之而感受到钗的金属弹性,屋漏是水欲下泻而为粗糙墙面所滞乃至水线在下行而稍弯曲,边缘毛糙。二者都是运动受到阻力,二力相抗欲行不行,成逆水行舟之势。这是中国人对于软毫线条的魅力的创造力发掘。弘一的线条边缘并不毛糙(绝笔《悲欣交集》除外),力道绝不外拓。他的线条予人的感觉是如墨水写在光滑的玻璃表面,水线在笔锋铺陈的区域有所收缩,外轮廓圆润柔美,感觉凝练晶莹。它没有折钗股与屋漏痕那种力道相抗的冲突感,而是淡然平静似不经



意，却柔而不弱，姑春蚕吐丝，无声无息，是温蕴冲和的内家力量。盖玻璃之光滑斥水之力，与金属钗股和土石墙面相比更为微妙，我无以名之，且在“如锥画沙”“如印泥”之外再加上一个“如画玻璃”也好。

弘一笔法在运动态势上重点是一个“慢”字。抄经本来是正心诚意，使书写的动作本身成为修行与学习，即《金刚经》说的“书写诵读受持”。慢则凝神聚意，使杂念摒除。客观效果，则导致了“笔笔送到”。慢，也并不是节奏单调，弘一的帖体楷书中的单字通常有一笔突出的主笔，如“百”字的上横，“我”字的长钩，这一笔主笔往往运笔极慢极沉着，而配以速度较快的短小点画。如他经常书写的“三省”中的“省”字，主笔长撇沉实迟缓，上部的小点而灵动跳脱。这种节奏感，的确如同在一声声洪钟的间隔间有大段静寂，而静寂中又点缀了时隐时现的木鱼声，是庄严活跃的佛门音律。

结体：弘一的单字结构，为上宽下窄的瘦长形，这种字形容易有内部局促的森然之感，如欧阳询的《张翰》《梦奠》诸帖。但弘一结体的妙处，在于其点画之间尽量不相搭，这样非但单独点画考虑的形质之美得以完整保留，且在字体内部形成大量留白，仿佛字体周边的空白处清风徐来，在其间自由穿梭，形成舒朗自在之感。以颜体之宽大架构达到这种舒敞则易，以欧柳或张猛龙的严紧达到密实也容易的，而以近于欧体的谨严外形达到这种舒敞开阔，是变不可能为可能，这便是不可思量的大乘境界。

当然要这些互相不搭靠的点画在大的空白间互相有力势上的呼应，整字方不致于散架，这就要求点画落位极其准确，这庶几便是大师所说的“西洋图案之法”？同时也要求点画线条本身质量极高，这又与前述的笔法有关。“笔笔送到”的笔势与这种大量留白的结字法相结合，便形成很多点画的形断意到的效果，更使散的字



- ① 李叔同留日的素描作品
② 1901年李叔同扮演黄天霸剧照
③ 留学日本时候的李叔同

30

形不致松跨。笔法与结体法相得益彰。

章法：弘一极重章法，他认为字之工拙只占十分之四，布局却占十分之六。后期写经都写在横平竖直的方格子上，字距与行距相同，字距为一个单字的长度，他的每四字间必成一正方形。这一点甚至在他将一对联句写在同一幅纸上时，也可以发现四个字间呈正方形。甚至在他更早期的临古碑帖的习作中，虽然字体较大，字距行距较小，但每四字间也是正方形。有趣的是他临《十七帖》那样的草书，也给整理成了较整齐的单字。这种如布算子的章法并没有带来板滞的感觉，要点在于其每个单字在每个方格中的小章法也很舒朗，留白极多，基本只占九宫中的中宫。而且每个字大小欹正变化极大，每字的重心都有微妙的高低变化，通篇既保留了写经特有的香光庄严，又生趣灵动，字字珠玑，又是一种不可思量的矛盾统一。

心法：弘一作书之慢，并非我的臆测。刘质平回忆说：“写时闭门，除余外，不许他人在旁，恐乱神也。大幅先写每行五字，从左至右，如写外国文。余执纸，口报字，师则聚精会神，落笔迟迟，一点一画，均以全力赴之。五尺整幅，须以二小时方成。”五尺整幅一百二十字写两小时，速度之慢，与董其昌之日写万字恰成对比。这种极慢速度，早已超过了用笔沉着不浮不燥之类效果上的讲究，直是一种禅定。

与这种禅定功夫形成鲜明对比的是，弘一写字是先写首行五字从左到右，如写外文，这印证了他自己说的“全用西洋图案之法”。那是通篇精确设计停当之后，便全然抛却传统书法的讲究，进入了“写字”的行动/精神状态。我前面已说过，此时的弘一并非无视



① 1907年李叔同扮演话剧《茶花女》中的玛格丽特

② 弘一法师在青岛的船上

③ 弘一法师在漳州

④ 弘一法师在温州



传统规范，而是经过长期浸淫，这些原则早已内化在他的无意识动作中，成为了无法之法。我注意到了弘一法师在南普陀演讲的题目是“谈写字的方法”，是“写字”而不是“书法”！他在写字时甚至不存文意，只让刘质平报出字音来，他只是逐个写去。这与我们熟知的某书法家写一首唐诗，根据那里面的诗意酝酿章法笔法，培养情绪，然后展纸写之的当代方式何等不同！那是所谓“书法艺术”，而弘一法师是在“写字”。这一概念分野其实引出了我们当代书法的一个重要命题：书法的职业化及其困境。

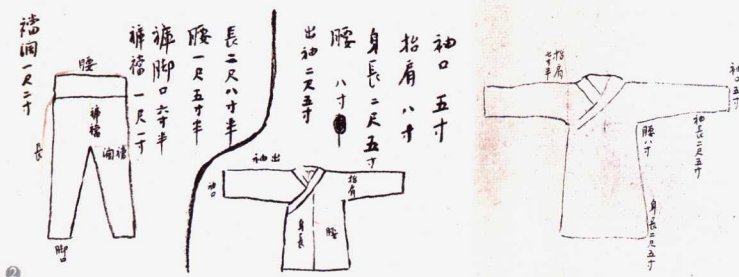
把书法家描绘为羽扇纶巾，漫步在山阴道上，悠然在体悟赏玩世界和生命与鹤的关系的世外高人，似乎更符合人们的常规想象。然而内行人都知道，搞书法的是当代中国最痛苦的人，这种痛苦被书法界自视为：传统文化与现代生活的断裂，民族性与世界性的隔阂，法度与表现欲的冲突和流派倾轧与道法诉求之间的无穷纠葛。但是类似的痛苦在中国其他艺术门类中是共有的，因此在我看来，中国书法独特的痛苦在于：职业书法的合法性。

并且，这并不是一个新问题，即使在书法的黄金时代人们也不能找出一个高度职业化的职业书法家，他们：颜鲁公、王右军、苏学士，一些有官衔有职称的人，字的好坏从来就不是安身立命的事——或者客观上是生命情趣的流露，但从来不是他们主观上作自我肯定的方式。尽管如此，在书法的古典形态中，文人们的手迹，在要求一种准艺术(高于技术)的身份时仍然达到了自身内部的完善。古典书法把“兰亭”、“祭侄”等草稿奉为无上经典，标举一种忘我的非刻意性(无意为之乃佳)为价值标准，显然跟这种准艺术的业余性有关，而且正是这种业余性带来了书法在古代中国社会中的普遍性，大众性，反而获得了它在中国人精神生活中的无上地位。正因为它不作为纯艺术，而是日常生活中的生活方式，会写字就像会用筷子一样，书法才成其为不可一日或缺不可一人或缺的族群文化需要。



① 弘一法师在漳州梅园

② 弘一法师为自己设计的衣裤图



现在——(是从什么时候开始?)人们把对其他高度职业化的艺术的要求推广到书法中，书法被严肃对待了，书写的人现在意识到自己是一个书法家，意识到自己正在创作一幅书法作品，送去展出——于是一切全变了，写字变成了创作，需要构思、制作、设计、修改、宣传促销的一个资本主义生产程序，为了获得职业艺术家的



身份，书写者表演书法。传统文人被抛进职业书法家的角色中混世于当代生活，但是书法能负荷这种角色吗？

一本正经地由书法家协会组织起来的一个展览中的展厅书法，在多大程度上是古典意义上的书法？从案头书法向墙上书法的发展，是不是一种本真意义上的书法呢？今天被苦心经营的书法作品离它的源头有多远呢？这是否是在视觉上的扩张的同时生产性的强调和实验性的丧失？

如果我们把自己从职业性书法的角色中抽离，开始“写字”。很快会发现，一种纯粹的“写字”比想象中困难——比“书法”要困难得多。这种困难不是发生在书作的功利价值的淡泊方面，而是首先发生在对形迹雕琢的放弃之上。这时候，古典书法训练中培植起来的造型直觉会被自己视为书写的敌人与障碍。“书写”作为动词不是对一种物的命名而是对一种身体状态与心灵状态的追忆。书写不是对形式规则的吻合过程，而是以自身为旨意的自在活动。

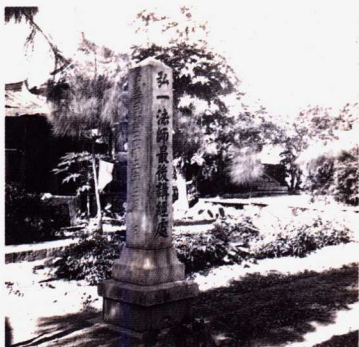
应该说这种假设在某种意义上并非创新而是一种复古，如果当“书”作为六艺之一与射、数、骑等技能并置时它被视为一种技艺。那么书家就应被视为这种技艺的持有者，而不是某种手工产品的加工者。这使中国古典书法的非职业性重新可以理解而使当代书法艺术的职业化变得难于理解了。

在弘一法师这里，当代书法的职业化当然还不足成为书写活动的假想敌。通过与写经的传统血脉相通，弘一法师成功地超越了他那厚实的传统书法艺术功底造成的“知见障”，一脚踏在“写字”的实地上，达到了“写字”中的“忘形”和“忘我”。这是有意无意间达成的对自由意志与规则之间的一种机智调整，更重要的是从

① 1939年徐悲鸿为弘一法师绘制油画

② 弘一法师最后讲经处

③ 开元寺的弘一法师纪念馆



“艺术创作”走向“写字”状态时，显然获得了一种超越职业规范的力量，这是在对自我意志的怀疑之上建立起来的对自我既定言语结构和运思方式甚至生理习惯的退出，对惯于学舌的我们来说，这是一个陌生语词的强行捺入，或是从安全岛礁的退出，表现出一种

30

对开放境界的热爱。这正是我们注视从两汉书简到敦煌写经，从六朝墓志到弘一法师的帖体楷书的这些书写痕迹时所体验到的那种力量的根源。正因为抄经“写字”，才忘却了“书法”的思量分别，达到了不可思量的华严境界。

让我们再回到话语。如果说弘一法师“写字”时忘却了书法的诸种思量分别是真，而他自己早经过长期的这种思量分别的磨砺更是真的。那么这样一种话语岂非误导后来者？出家人不打诳语，以弘一大师德行之高洁，当然不可能有意误导。但是话语如期而呈现，让我想起鲁迅给青年人开的书单，竟全是洋书。鲁迅不要青年人看古书，虽然他自己实在深受中国古文的滋养。鲁迅当然也不会成心坑害青年，这是一代人的话语趋向。鲁迅先生同样是参加过革命的留日学生，他在新文化运动之前也是彷徨痛苦于无地，《呐喊自序》中他说自己在绍兴会馆“抄古碑”，做一些“不相干的事情”。朋友钱玄同来劝他写小说，他就有了那个有名的“铁屋子”的比喻。然而鲁迅终于写了《狂人日记》，而弘一法师终于从这铁屋子中避到了虎跑的定慧寺。这两位年龄、气质和才华都相仿的文人，分别选择了中国文人兼济天下与独善其身的不同道路。然而鲁迅在投枪匕道的酷烈斗争中时时感到无助和徒劳，只是“绝望之为虚妄，正与希望同”。而弘一法师，在古佛青灯之下又何曾全然忘怀了前尘旧事，一九三七年抗战爆发，弘一教导僧徒“念佛不忘救国，救国不忘念佛”，并大书“殉教”二字，日寇犯厦门时，法师发愿与危城共存亡。这正是太虚大师所倡导的“人生佛教”的精义。鲁迅不但深入人心，在一九四九年后成为钦定的文化圣人，而弘一法师的影响力在民间社会绵延增长，成为民间打造的文化圣僧。两人的字迹，其实也甚有可比之处，鲁迅的字以颜体行书为本，却也是一派金石般的拙意。原来鲁迅当年的“抄古碑”，正是整理了《嵇康集》和一本六朝墓志铭，与弘一法师的魏碑底子正是一路，他们都是碑帖交融，他们还都是不期然而成为一代书圣的。再谈开去，他们又都是有心智有傲骨有深情的人，都是人格高卓的人，果真是这些条件决定了他们俩的书法风格吗？人格的修为和拔升对于书艺的深层影响果真具有不可思量的神秘力量吗？当然，这该是另一篇文章的话题了。



● 1942年弘一法师在泉州温陵院圆寂

林可同 2003年8月于大承堂

图

版

.....



以戒为师

纸本

尺寸：不详

释文：以戒为师。本辉法师供养一音。

印鉴：弘一，佛肖印

我身语意

纸本

尺寸：不详

释文：我身语意，未曾恼害于一众生。如我心者，宁于未来受无间苦，终不发生一念之意，与一蚊一蚁而作苦事，况复人耶？《华严经入法界品》壬午岁朝书奉竹庄居士澄览晚晴老人时年六十有三居箴林。

印鉴：弘一，佛肖印

净华精舍

纸本

尺寸：28cm × 105cm

释文：净华精舍。绵松贤首善尽孝道，化导节母，归信三宝。昔为立名，母曰胜净，子曰胜华。尔复致问其义，请题堂额，因为署曰净华精舍，并释其义，云：净者，今文作净。胜净者，圆悟自性本净也，谓知一切众生，皆如来藏，无别八识生灭之种烦恼生死，即是菩提涅槃彻于法界。唯见清静不复更有染法也。胜华者，既悟自性本净，应即称性圆修，芬敷万行，荣耀众德，故喻如华也。然性与修，二而不二。全性起修，全修在性，由是挈舍净华。名其精舍，藉示性修不二旨焉。辛巳岁暮晚晴老人。

印鉴：静观，演音，佛肖印



戒為師

本輝法師
供奉一音



我身語意

未曾留害

於一眾生

如我心者

盜於未來

受等間苦

終不發生

一念之意

與一數一

蟻而作苦

事況復人

耶二華嚴經

入法界品

壬子歲朝書
竹莊居士澄覽
晚晴老人時年六
十有三居華林



靜華精舍

淨松賢首善盡孝道
化導節母婦信三寶者
為立石母曰靜華子曰
靜華不復改因其義請
題堂額曰為若曰靜華
精舍併釋其義云靜者
合文作淨靜淨者圓悟
自性淨也謂知一如
眾生皆如來藏無別八
識生滅之種須識生死
即是菩提涅槃微於法
界唯見清淨不復更有
染法也靜華者既悟自
性本淨應即靜性圓修
空教為行華嚴果德故
喻如華也此性與修二
而不二全性起修全修
在性由是淨合淨華名
其精舍藉示性修不二
旨焉 辛巳歲暮





格言

纸本

尺寸：62cm × 25cm

释文：若欲梅花香扑鼻，还他彻骨一番寒。辛巳岁寒居箒林院晚晴老人时年六十二。

印鉴：月，佛肖印