

弘一法師寫經書法的思考

On HongYi's Calligraphy of Transcribing Buddhism Scriptures

周 延

ZHOU,YAN

中國藝術研究院中國書法院二級美術師

摘要

出家前，弘一法師對魏碑已經有了深入的認識，出家後，他的書法起了一定的變化，從 1918 年到 1929 年之間，他在作擺脫碑學的努力且已成功，1929 年，他發心要做字模，雖然無果，但是幾個月的思考與研究又讓他回歸碑學，由此到 1936 年以後的超越碑帖之辨，形成自己獨特的書法風格。這個基本事實產生的起因我認為是弘一法師出家後發願寫經所致，由此進一步思考寫經這種特殊的書寫對書法發展的意義。以及碑帖之間的區分與碑帖之辨的書法意義。

【關鍵詞】弘一法師、寫經、書法

乾、嘉之際，考據、金石、文字學盛行，碑派書法興起於世。至咸、同以後，論書習字者皆以北碑為宗。1891年康有為《廣藝舟雙楫》問世，碑派書法更為深入人心。弘一法師也深受這種環境的影響，《李息翁臨古法書》中大多數是魏碑。從現存的弘一法師的早期作品來看，他得力於《張猛龍碑》與《始平公碑》，取始平公碑的線形與張猛龍碑的字形。如1904年的魏碑體楷書對聯¹、1914年的《題許幻園夫人宋夢仙遺畫》²、《王粲登樓賦》³。

1918年7月13日弘一法師出家，到1930年時弘一法師致劉質平信云：“惟應寫魏碑體或帖體（《護生畫集》字體），可以於紙上一一標明（隨各人意）。”⁴此信出現了特別值得關注的兩個詞：魏碑體與帖體，並且特別注明帖體即《護生畫集》字體。

由專攻魏碑書風進而轉到魏碑體或帖體隨意的境況，期間是經歷了什麼樣的思想變化，以及怎麼樣的書法筆法演變呢！

我們再來看一段弘一法師1923年的書信：“請撰募捐疏，已慨諾之矣。拙書爾來意在晉唐，無復六朝習氣，一浮甚贊許。”⁵募捐疏文稿尚存⁶，署款歲在昭陽即1923年。說明弘一法師出家後曾經致力於去六朝習氣，養魏晉風骨，至1923年已有所成，得到馬一浮的贊許。

為何弘一法師會尊魏晉貶魏碑呢？

這與弘一法師出家而致力於寫經弘法有關。

看一下弘一法師兩封信以及兩通寫經：一是致1918年6月夏丏尊“賜箋敬悉。

¹ 圖片見方愛龍編著《弘一大師書法傳論》，西泠印社，2001年版，第75頁。

² 見林子青《弘一大師年譜與遺墨》，時代文藝出版社，2010年版，第57頁圖片。

³ 見林子青《弘一大師年譜與遺墨》，時代文藝出版社，2010年版，第58頁圖片。

⁴ 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010年版，第148、149頁。此信年代考證過於繁瑣，此文暫略。

⁵ 見修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010年版，第325頁。

⁶ 圖片見《弘一法師書法集》，上海書畫出版社，1993年版，第35頁。

居士戒除葷酒，至善至善！”（圖 1）一是 1918 年 7 月致葉為銘“不慧已於十三日卯刻依了悟大師剃度。”（圖 2）一是出家次日《贈夏丐尊楞嚴經偈頁》⁷（圖 3）及九月《地藏經偈軸》⁸（圖 4）。他們字形極為相似，取橫勢，偏扁。從整體狀態來看，弘一法師顯然是想要類似楷書的效果，盡可能的做到意連而筆斷。

但是有一點可以肯定：這四通書法不屬於精心創作，也不是隨意書寫，而是恭敬虔誠的認真書寫。因為這種字在 1917 年贈劉質平的“格言數則”信中出现過（圖 5）。這封信是值得仔細分析的。信中有精心書寫文字與認真書寫文字與隨意書寫文字三類，認真書寫文字如“但現在宜注意者如下：（一）宜重衛生，俾免中途輟學……（二）宜慎出場演奏，免人之忌妒……”。這些字弘一法師不僅在旁邊加上小圓圈，字也寫得厚重端莊。而省略號中的文字則屬於隨意書寫的行書。精心書寫文字如“格言數則”每一則格言開頭幾個字（圖 6），而末尾則屬於認真書寫文字了。信中的認真書寫文字就與上述四幅書法一致。

1919 年中伏，夏丐尊來探望，弘一法師“檢手書楞嚴數則貽之”⁹（圖 7）。從“檢”字可以看出這張“楞嚴數則”是弘一法師平時的寫經。是一張印有烏絲欄的紙，縱 25.5 厘米，橫 42 厘米。寫的端端正正，而且每欄寫 18 個字，雖無橫格，卻甚是整齊。字形與上述作品同類，橫勢，偏扁，橫畫水平，只是比它們運筆果敢勁利，更加精到，更加楷書化。

由此可以說明出家後弘一法師的書寫意識發生了巨變：認真安詳與恭敬的自然書寫，書體則向楷書靠攏，不故作姿態，行筆速度比以前要慢。

所以可以認為由新知識分子轉向和尚身份的改變，促使弘一法師對書法風格的思考設計與轉變。有學者往往將弘一法師書法風格的演變歸因於印光法師的勸導，我認為是言過其實的。印光法師對弘一法師的書法當然有影響，但不是主要因素，遁入空門，身份的改變才是他書法改變的直接誘因。況且在 1920 年暮春

⁷ 圖片見《夏丐尊舊藏弘一法師墨跡》，華寶齋書社，2000 年版，第 32 頁。

⁸ 圖片見《夏丐尊舊藏弘一法師墨跡》，華寶齋書社，2000 年版，第 33 頁。

⁹ 圖片見《夏丐尊舊藏弘一法師墨跡》，華寶齋書社，2000 年版，第 37 頁。

之前弘一法師對印光法師僅僅有所耳聞，沒有任何往來，包括書信。

我們把帖體即《護生畫集》字體的完成時間定為 1927 年，那麼弘一法師花了近十年的功夫由碑體轉向帖體。我們來看看他是如何轉變的。下面將通過三種類型（即寫經、創作類、書信）的書法形態來進行筆法演變的分析。

弘一法師出家時就發願寫經，在 1922 年致郭奇遠的信中弘一法師說：“比以寫經多忙，二三年來，發願未寫者有十數種。”¹⁰從印光法師的角度說，寫經當然是能獲得大福報，同時印光法師認為寫經並非是一條最佳捷徑，甚至可能“弄巧成拙，求升反墜”。所以印光法師要求弘一法師說：“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。其體必須依正式體。”¹¹印光法師的要求猶如給弘一法師心中加了一個緊箍咒，伴隨著弘一法師到 1926 年完成“西天取經”即《華嚴十回向品初回向章》，終於成就為“鬥戰勝佛”，從而隨順無礙。

我們已經知道弘一法師出家後將書法風格向楷書靠攏。

1923 年 9 月 1 日弘一法師云¹²：“拙書爾來意在晉唐，無復六朝習氣，一浮甚贊許。”拙書應該不會指書信，最大的可能是指寫經。

1924 年弘一法師完成《四分律比丘戒相表記》（圖 8），是書弘一法師厘訂原有戒律，制成表解，化繁為簡，精心構思，前後費時五年時間，以小楷精寫而成，總字數約有五六萬。在《相表記》序言已經出現“悲欣交集”四字。《相表記》的書法已經完全脫離魏碑，有晉唐風韻，字形扁，筆法外拓圓轉，唯一與魏碑有關聯的是它的橫畫一律往右上方傾斜。三年後的 1927 年，他對蔡丐因說：“拙述《四分律比丘戒相表記》，……開卷之時，不須研味其文義，唯賞玩其書

¹⁰ 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010 年版，第 163 頁。

¹¹ 修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 502 頁。

¹² 見修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 325 頁。

法，則無過矣。”可見他對《相表記》的書法還是很滿意的。

1924 年弘一法師書《佛說大乘戒經》（圖 9）與《佛說八種長養功德經》（圖 10）這兩部經，《佛說大乘戒經》，前面題簽云“甲子春月，余與玄父居士同客衢州，夏初將歸永嘉，以手寫是經贈之”。《功德經》署款云：“於時十三年歲陽闕逢迦刺底迦月沙門曇昉。”“迦刺底迦月”指印度曆八月十六日至九月十五日，故此經書於 1924 年陰曆八、九月。

兩經書寫時間雖然只是相差三個來月，風格還是有很大差異的。從字形上看，《大乘戒經》取橫勢，《功德經》取豎勢；《大乘戒經》外拓，字內留白大，《功德經》內擻，中宮收緊，撇捺伸展。從筆畫來看，《大乘戒經》中鋒提筆，筆畫瘦勁，《功德經》中鋒鋪毫，筆畫肥腴。粗看字形，《功德經》更像魏碑，《大乘戒經》更像黃庭經，接近帖學。細看用筆，卻不是這回事。

以橫畫為例。《大乘戒經》的橫畫下方外輪廓線往往是平直的，上方外輪廓線則在末端處鼓起；《功德經》則相反，上方外輪廓線往往是平直的，而下方外輪廓線在末端處則往下掛。從這個角度觀察橫畫的起筆，也會發現截然不同的外形。那麼這兩種橫畫的外輪廓是怎樣的用筆所形成的呢？其間有根本性的差異嗎？《大乘戒經》是往上飛揚，暗含隸書的波磔意味；《功德經》是順流而下，分明唐楷的提按遺子。

弘一法師在《功德經》後記部分（圖 11）的書法形態是象《大乘戒經》，扁形，外拓，字內留白大。兩者比較，《功德經》後記部分橫畫起筆處更加自然，一下筆就能中鋒鋪毫，收筆處自然頓挫收勢，右肩更加自然圓轉。《功德經》後記部分點畫之間更加顧盼生情，緊湊和諧。它已開 1926 年《華嚴十回向品初回向章》之先河。而《回向品》顯然已進入化境。

弘一法師 1926 年的《華嚴十回向品初回向章》（圖 12）是寫經的一個高峰，字形整飭端莊，含蓄內斂，用筆中鋒勁挺，綿裏藏針，轉折處如折釵股，豎畫如屋漏痕。結體既有柳公權的巧思，又有顏真卿的磅礴，既有歐陽詢的嚴謹，又有

虞世南的儒雅。弘一法師自己也非常滿意，說：“昔為仁者所書《華嚴初回向章》，應是此生最精工之作，其後無能為矣。”¹³

弘一法師寫經是不打格子的，上述寫經都不打格子。也有人在翻印法師寫經時特意加上界格，居然每個字都整齊齊齊的落在界格之中，比如《金剛經》（圖13）。弘一法師云¹⁴：“拙書《普門品》，若付印時，僅能加紅色直格，不能加方格。方格不可用之理由，因字體有長形，有扁形。寫時高低不等，互相借用地位。若加以平均相等之方格，則字形與格線彼此參差。故萬不可用方格也。若僅直格，則無妨。因每行首尾二字皆齊整，中間數字則互相參差也。”在一張空白紙上能夠寫的如此井井有條，整齊齊齊，又落落大方，是需要貫注多大的精神啊。也正因为如此，他後來蠻有信心的答應寫一套字模。

寫經歷代都有，有名者如王羲之的黃庭經，趙孟頫的道德經、心經，甚至歷代千字文也可歸類於寫經。弘一法師的寫經卻具有某種特殊性。

一、弘一法師寫經的精神高度集中，印光法師所要求的“志誠恭敬，一筆不苟”，如“新進士下殿試場，尚須嚴恭寅畏，無稍怠忽”，弘一法師是完全做到了，甚至達到了一種不可思議的境界。這種境界出現在他晚年的書法中，他將神聚於“弘一法師”這個人，而不僅僅只是書法，“人”的中間包含著虔誠、恭敬、慈悲、戒律、安詳、與書法，誠然是一個聖書僧。從這一點出發，我們才可以真正領會法師晚年說“余字即是法”的時候的明澈與欣慰。

二、弘一法師出家後已經放下很多了，他放空了自己，在書法上表現為不有意裝飾筆畫，敢於露拙。正是敢於露拙，加上精神的高度集中，以及對書法陳規的放空，才使得弘一法師能夠不停的修正自己的書法風格，能夠快速指向自己的書法審美。

三、弘一法師寫經是書法與律法俱進的一個過程。從1918年寫經的蹣跚步履到

¹³ 致蔡丐因信，見修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010年版，第346頁。

¹⁴ 圖片見修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010年版，第482頁。

後來的閑庭信步，從之前的野趣到後來的慈祥內斂，再到晚年寫經的“余字即是法”以心寫經以法寫經。所以對於我們研究書法的人來說，可以將弘一法師的寫經視為一種特殊的書法訓練方式。這種訓練方式最關鍵的一點是跟隨書法用筆的自然成長而成長，他有頂層設計，比如要虔誠恭敬的楷書書寫，但是不拔苗助長不刻舟求劍，比如剛開始時還是魏碑的筆法就用魏碑的筆法。這一點我們可以從弘一法師的書信書法中可以看的一清二楚。

與寫經的演變方式類似，弘一法師的書信筆法也在不停的演變。剛出家時，其字形取橫勢，偏扁，起筆時筆尖入紙不作修飾，往往多尖鋒，中段行筆過程筆鋒遊走不定，有抖動的感覺，顯得幹枯而不滋潤。到 1920 年 3 月 28 日致劉質平（圖 14）與 6 月 25 日致夏丏尊兩信（圖 15）中，橫畫修長，起筆駐鋒不使尖刻裸露，中段稍稍提筆，既使筆鋒順暢又富節奏，然後按下收筆，既得藏鋒之妙又獲調鋒之便。字形取橫勢，落落大方。1921 年 8 月 28 日致楊白民、12 月 5 日致劉質平的兩封信，與 1920 年 6 月 25 日致夏丏尊信基本相似，也有些許不同。這些封信出現了一些連筆，筆畫多呈 s 形，比 1920 年的要扭捏。尤其是致夏丏尊信，在保持橫勢的同時字形豐富了，筆畫部件之間敢於拉開距離了。更重要的是三封信表現出共同的一點是重視筆畫之間的連貫了。這就解釋了連筆、s 形、扭捏的為什麼出現了。可見，弘一法師是在解決了筆畫的到位與字形的端莊整飭之後著手解決筆勢的連貫的。

從 1920 年到 1924 年之間，弘一法師寫橫畫的用筆方式有一個有趣的變化過程。以 1921 年 3 月致楊白民信（圖 16）與 1923 年 4 月 18 日致劉質平信（圖 17）中的橫畫作對比。看橫畫外輪廓上方的形狀：前者是鍋一樣的中間低兩頭高，後者正相反。明晰了這種差異後，對這幾年的信按時間順序對橫畫作一比對，發現在 1922 年之前，基本上是中間低兩頭高的，而 1922 年中間低兩頭高的情況出現不多，反而出現中間高兩頭低的情況。其實用中間、兩頭簡單的外形描述，並不能表述清楚。用書法術語應該是起筆筆尖的指向。所謂中間低兩頭高的筆尖指向是左上方，所謂中間高兩頭低的筆尖指向是左下方。筆尖在左上方運筆則是向下作弧形，所以容易產生中間低兩頭高的情況，筆尖在左下方運筆則是向上作弧形，所以容易產生中間高兩頭低的情況。細說下來又有幾種變化。比如筆尖在左上方

運筆向下作弧形，它終究是要向上回歸的，這時候分兩種情況，一是向下作弧形成為筆畫的主體成分，如上述 1921 年 3 月致楊白民信中的橫畫；一是成為筆畫的點綴，那麼主體仍然是筆尖在左下方運筆則是向上作弧形。這不禁讓人想起包世臣所記的“始艮終乾、始巽終坤”說，它就是一種對起筆是筆尖方向不同的區分¹⁵，而且立說者黃乙生認為：“唐以前書，皆始艮終乾；南宋以後書，皆始巽終坤。”¹⁶即筆尖的方向與時代相關。包世臣《藝舟雙楫》提到：“平橫為勒者調作平橫，必勒其筆，逆鋒落紙，卷毫右行，緩去急回……後人為橫畫，順筆平過，失其法矣。”¹⁷可以認為，弘一法師 1921 年的橫畫就是順筆平過，1922 年的則是逆鋒落紙，卷毫右行。從弘一法師的學習歷程來看，順筆平過是弘一法師所處時代的天性，逆鋒落紙，卷毫右行是弘一法師對書法藝術的一種探索。從弘一法師來說這種探索來自於在自然書寫中產生魏碑效果的渴望，得益於馬一浮、沈曾植書法的啟發。

弘一法師的轉變是一種漸變，他不是完全拋棄魏碑，他仍然不斷地在魏碑中吸收營養，或者比對。比如 1924 年 8 月 27 日致楊雪玖信（圖 18），仍然是魏碑的字形，所不同的是筆畫精煉了，筆勢的連貫性增強了。

以護生畫集的字體書寫的書信極少，有 1926 年致毛慈根（圖 19）及 1928 致劉肅平的信（圖 20），這兩信不像平常書信，有點作為書法作品來寫，比如致毛慈根信，首加迎首章，致劉肅平信是弘一法師路過溫州一小客棧時，讀到“震川昌穀”門聯，贊歎不已，認為不僅文辭工整，而且書法亦複嫺雅，神似褚遂良陰符經。獲知作者後，欲寄上佛經四部，附上一封信表示共勉。這封信後歸劉質平先生，說明弘一法師沒有寄出，而是後來贈予劉質平，我想他對此信的書法是比較認可的，所以一直保留。

在弘一法師的創作類書法中也能清晰的看到上述的演變。還有幾個特別之處

¹⁵ 詳見金丹《包世臣書學的重新審視》，南京藝術學院學位論文，2005 年，第 61-63 頁。

¹⁶ 包世臣《藝舟雙楫》，《曆代書法論文選》，上海書畫出版社，1979 年版，第 642 頁。

¹⁷ 包世臣《藝舟雙楫》，《曆代書法論文選》，上海書畫出版社，1979 年版，第 647 頁。

需要點出的。1921 年《先德法語》軸¹⁸（圖 21），1922 年《雲棲蓮池大師偈語》軸¹⁹（圖 22），線條以弧線為主，字形內擗，中宮收緊，筆畫能夠相連的盡可能連在一起。筆畫向外伸展。豎畫基本在豎直方向，所以字形非常平穩。這種字形在信笺中沒有出現，可能是寫這種字需要精心控制，不便使用於信笺。這種字體很快就被另外一種字體取代了，以《丁孺人墓志銘》、《蘇軾阿彌陀佛偈序軸》²⁰（圖 23）為代表。這種字體的筆畫平直，撇捺多以直線的形式表現。筆畫以斷為主，如橫折多變為兩筆。字形呈橫勢，不穩。橫畫的起筆開始出現由左下方旋轉而出的筆勢。這種字形在致郭奇遠信²¹（圖 24）中出現。

1925 年的幾幅《節錄地藏菩薩十輪經》軸²²（圖 25），在字形上與《蘇軾阿彌陀佛偈序軸》差不多，不同的是筆畫質感上起了很大的變化。變幹澀為圓潤，如小篆用筆。1920 年 6 月為周孟由未滿月的嬰兒書聯：“千古覓來難得友，三人行處易尋師。”²³（圖 26）聯中部分字已經出現晉唐小楷的意味，橫畫基本水平，尤其是“千古”兩字的橫畫起筆時的 s 形動作在弘一法師以後的書法中充分應用。

既然曾經致力於去碑體，為何在 1930 年有碑體之說呢？其原因在於“發願精寫字模一遍”²⁴。

1929 年舊曆 9 月弘一法師在上海與夏丏尊等人向坊間購請仿宋活字印佛教經典時，感歎這些字體參差，行列不勻，故而為開明書店“發願精寫字模一遍”。到次年舊曆 4 月 12 日弘一法師致信夏丏尊無奈宣稱作罷，共將近七個月時間，與此事相關的現存有十封信，致夏丏尊九封，致劉質平一封。從致夏丏尊九封信

¹⁸ 圖片見《夏丏尊舊藏弘一法師墨跡》，華寶齋書社，2000 年版，第 39 頁。

¹⁹ 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010 年版，第 14 頁。

²⁰ 圖片見《夏丏尊舊藏弘一法師墨跡》，華寶齋書社，2000 年版，第 43 頁。

²¹ 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010 年版，第 160 頁。

²² 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010 年版，第 15、18、19 頁。

²³ 此聯圖片見戈悟覺主編《弘一大師溫州蹤跡》，上海文藝出版社，2000 年版，第 23 頁。

²⁴ 夏丏尊《續護生畫集序》，修訂版《弘一大師全集·第十冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 379 頁。

可以鉤沉此事的一些深層因素。

首先是字體風格的思考。弘一法師與開明書店有過溝通與爭執。

1929年冬弘一法師信云：“字模之字，決定用時路之體（不固執己見），其形大致如下（將來再加練習，可較此為佳）。”從固執兩字看出意見是分歧的，顯然開明書店希望制作一套為普通大眾樂於接受的活字印刷體，不僅用於印刷佛經，也用於印刷普通書籍。本來弘一法師就是對坊間“時路之體”不滿才發願精寫字模，但是現實很骨感，最後還是無奈的表示不固執己見。其實也說明了在實用領域中藝術的無奈。另外，真的做好“時路之體”也是不容易的。“銅模字已試寫二頁，奉上。乞與開明主人酌核。余近來精神衰頹，目力昏花。若寫此體，或稍有把握，前後可以大致一律。若改寫他體，恐難一律。故先以此樣子奉呈。倘可用者，余即續寫。否則擬即作罷。（他體不能書寫。）”其實弘一法師已經覺察到這將是一個浩大的工程，他是很難勝任的。印刷用的活字必須符合反複使用以及位置互換仍能連貫一氣的要求。因此字形的個性不得不減弱，其適應性與共性卻逐漸上升。這是弘一法師明白又苦於不能突破的瓶頸，所以他反複說：“書寫模字最應注意者，為全部之字，須筆畫粗細及結構相同。必能如是，將來拆開排列之時，其字乃能勻稱。又寫時，於紙下襯一格紙。每字中畫一直線。依此直線書寫，則氣乃連貫。將來拆開排列時，氣亦連貫矣。”但是這又談何容易。楊豔芳在《論宋體字的形成與特征》是這樣描述宋體字的：“雕版印刷必然產生印刷字體。這種字體必須具有良好的工藝適性，筆畫形態要簡練規範，便於繕寫和雕刻；筆畫間隙要均勻適中，便於印刷；閱讀適性還要求字形必須清晰易辨，利於快速閱讀，並且長時間持續閱讀也不會視覺疲憊；每一個文字，不論筆畫繁簡如何，都必須嚴格限制在同樣尺寸的方框之內，單位面積版面中的容字量要盡可能地多，便於排版，以節約印版和紙張。這些技術適性使得宋體字具備了強大的實用性。”²⁵要照顧到雕刻、印刷、排版，已經大大超出了只講究筆畫與筆畫之間、字與字之間筆勢流動的書法的範圍。還有一點是字模書寫要機械性，而弘一法師是講求書法藝術的，在這七個月的思考中弘一法師的字體其實是一直處於演

²⁵ 楊豔芳《論宋體字的形成與特征》，南京藝術學院碩士論文，2011年，第40頁。

變之中，處於不斷的否定之否定的上升趨勢中。所以弘一法師也只能是知難而退了。在 1930 年舊曆 4 月 12 日致夏丐尊信無奈而委婉地表示終止此事。

這次發願寫字模雖然以失敗告終，但是對弘一法師的書法還是起到很大的作用的。為了給開明書店主人有個交待，“所餘之紙，擬書寫短篇之佛經三種（如心經之類是），以塞其責，聊贖余罪。”同時他也用這種紙給劉質平寫了一部《華嚴經行願品贊》²⁶。經文五十一張紙，署款“歲次鶉火四月，沙門演音書”。弘一法師書寫的字模沒有留存下來，到底是什麼樣子已不得而知了，但是可以從贈劉質平的《華嚴經行願品贊》可以獲知其風格。《行願品贊》一反之前的去魏碑親晉唐全然以魏碑體書寫。每個字力圖撐滿格子，字的重心與格子的中心重合。對於扁形字，上下空一樣多，長形字，左右空一樣多。筆畫盡量的粗、平直，棱角分明。這顯然是考慮到字模的鐫刻環節。

字模的訓練，使弘一法師解決了鋪毫寫大字的問題，因為在此之後，出現了大批這種字形的對聯與條幅。並且說：“為寫對而寫對，對字常難寫好。有興時而寫對，那作者的精神、藝術、品格，自會流露在字裏行間。此次寫對，不知為何，愈寫愈有興趣，想是與這批對聯有緣，故有如此情境。”²⁷ 據劉質平回憶這是 1932 年說的。但是從 1930 年忽然一下子冒出大量的對聯作品，可以想象的到此時他已經有把握寫好對聯了。此時的對聯忽而帖體，忽而碑體，又漸漸歸於融合，不注重起收筆，字形比較鬆散。

他的書信也經歷一種奇特演變。1929 年的書信筆力恣肆，排闥縱橫，1930 年的書信如折釵股，綿裏藏針，但是仍然氣勢凜然，節奏分明，到了 1936 年的書信則不溫不火，心平氣和，如山間之清泉，清澈寧靜，卻又活潑潑的，在緩緩流動中不經意又恰到好處的拐了個彎。這就是所謂的碑帖相融了。

²⁶ 圖片見《海派代表書法家系列作品集·弘一》，上海書畫出版社，2006 年，第 45-48 頁。

²⁷ 劉質平《弘一大師遺墨的保存及其生活回憶》，修訂版《弘一大師全集·第十冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 257 頁。

通過弘一法師的筆法演變的軌跡，我們試著回答幾個問題。

一、為什麼弘一法師寫經要放棄魏碑，要知道他曾經用魏碑寫過《王粲登樓賦》，三百餘字毫不懈怠，以弘一法師的毅力是完全可以這種字體寫經的，為何不用，我想其原因在於弘一法師寫經不是為了書法，首先是為了安自己是心，其次是學習經文，最後才是書法美觀從而有益於佛典的流布。而像寫《王粲登樓賦》那樣寫經是緣木求魚的，顯然不是弘一法師的選擇。所以他必然放棄魏碑，而是以自然書寫的狀態去寫經。但是他也不是潦草的用行書寫經，因為他要靜下心，把心思寄托於領會經意及與古佛對話上，所以他會選擇楷書化的靜體字。在確定楷書化以後，就面臨一個問題是，楷書與魏碑不是一回事，習慣了魏碑的審美與用筆，來寫楷書感覺上是有點別扭的。這時候弘一法師的心態與見識就起作用了，他沒有顧及別的，他就抓住一點，恭敬的書寫，盡可能的精工。所以他並不在意開始寫經時的尖鋒。但是在書信等日常書寫中他卻不斷地進行摸索，力求轉變寫經筆法的不協調因素，所以在書信中會有大量的嘗試與取舍。日常書寫與寫經的不斷交織摩蕩，從而使他的書法風格得以快速轉變，五年的功夫就“意在晉唐，無複六朝習氣，一浮甚贊許”了。

二、弘一法師對黃庭經肯定有過深入研究，原因有三，一是如《四分律比丘戒相表記》及《大乘戒經》的字形很像黃庭經，二是“拙書爾來意在晉唐”一語中的晉唐應該包含黃庭經，三是蔡丐因《廓爾亡言的弘一大師》云：“據他自己說，生平寫經寫得最精工的，要算十六年在廬山牯嶺青蓮寺所寫的華嚴經十回向品初回向章，含宏敦厚，饒有道氣，比之黃庭。太虛法師也推為近數十年來僧人寫經之冠。”²⁸“含宏敦厚，饒有道氣，比之黃庭”，是弘一原話還是蔡丐因轉述抑或蔡丐因自己想的評語現已不得而知了，折中一下，“比之黃庭”當是弘一法師所首肯的。為什麼到了1926年寫的《華嚴經十回向品初回向章》字形並不像黃庭經而是唐楷。我的理解是此時的弘一法師還是沒有真正的放下，或者說在書法用筆上他還是沒有達到無我之境，所以從1918年到1926年之中八年的寫經他漸漸地又邁入書法技法的圈圈了，所以字形越來越整飭，字形的方整，字形中軸線

²⁸ 修訂版《弘一大師全集·第十冊》，福建人民出版社，2010年版，第225頁。

的嚴格豎直。

三、弘一法師能夠寫出精工如《華嚴經十回向品初回向章》的書法，要知道《華嚴經十回向品初回向章》至少 4500 字，在沒有界格的情況下寫得如此規整，就不僅僅是毅力的問題了，而是書法上已經達到心手相應的程度。在這樣的狀態下為何後來他再也沒有這樣寫經了，而且我們發現從 1929 年以後弘一法師的寫經完全變了樣，再也沒有精工的寫經了，而是帶有行楷之意。

在 1932 年的《佛說阿彌陀經》²⁹（圖 27）字形筆畫中鋒鋪毫，圓潤清腴。筆畫之間盡量分開，一個字以其中部分筆畫作為主筆畫，撐起框架，其餘的筆畫作為點綴，往往比較短小，並且往往以行書連筆進行處理，形成靈動的字內空間，與框架筆畫的簡練肅穆相呼應。字形不作嚴格的楷書，多有行書筆致。顯然，這時候的寫經已經與之前的精工不同了。是他體力不支？不可能，這部寫經共二千餘字，從頭至尾無一懈筆，筆畫統一，字形統一，顯然是精神高度集中，不會是體力關係。再說這是為他生父百二十誕辰回向的，肯定會恭敬虔誠的書寫。那麼，此時與精工拉開距離顯然是基於他對書法的理解了：就是應心而作、隨順的書寫。1938 年弘一法師致許晦廬信云：“朽人剃染已來二十餘年，於文藝不復措意……今老矣，隨意信手揮寫，不復有相可得，寧計其工拙耶。”³⁰雖不是專指寫經，但是也能說明弘一晚年對書法的理解。1936 年的《金剛經》³¹的字形更修長了。字形的中軸線有微妙的擺動，伸展的長筆畫多了，相應的短筆畫也多了。細心地體會他筆畫短、異常的長、短、異常的長的交替，會發覺他完全打破了我們習慣的橫豎撇捺的節奏，會發覺他的長筆畫是那樣的綿長，長的令人窒息。他的筆畫看起來是那樣的柔弱，但是細心體會他的中段由於筆鋒變換顯示的痕跡，會發覺這痕跡是筆鋒生生被弘一的意志強扭過來形成的，這是多麼強大的力量啊！我們可以在他更晚一些的作品中體會這種力量，可以說是如錐勒石，比如錐畫沙更具驚心動魄。

²⁹ 圖片見《溫州博物館平湖李叔同紀念館珍藏弘一大師墨跡》，浙江古籍出版社，2010 年版，第 2 頁。

³⁰ 修訂版《弘一大師全集·第八冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 430 頁。

³¹ 圖片見修訂版《弘一大師全集·第九冊》，福建人民出版社，2010 年版，第 371-404 頁。

四、碑與帖的異同。從書法史看，碑學是為了救帖學之弊端而興，碑學的優勢有哪些。碑學一是重新建立了書法審美，由此擴大了取法的途徑。但是碑學同樣會矯枉過正的，是反書寫的，為什麼呢，因為很多人仍然將魏碑看作唐楷的替代，這是完全錯誤的，正確的應該是回歸書寫，在書寫中獲得中實，進而隨順圓覺，變化無盡，方能不斷創作出新面目。如果僅僅如康有為所謂魏碑，還是著眼於其字形面目，那麼必定還是會進入唐楷或者帖學的死胡同。其實帖學之弊並非所謂的翻刻的問題，其弊端就在於學面目，而忽略其線條內質。這是弘一法師的日常書寫給我們的啟示。