

试从禅宗的角度审视古典书法

聂清

内容提要：历代不乏书家借助禅宗的理念来阐述书法的无心之境，这一方面是因为禅宗对于无心之境有独到而善巧的阐发，另外也是因为禅宗本身吸收了传统中国文化中关于无心境界的诸多论述。因此本文希望通过禅宗视角的审视，能深入地探讨古典书法艺术的内在精神，并藉此纠正仅从外在形式的角度来理解古典书法的偏向。

关键词：无相 无念 无住

作者：聂清，中国社会科学院世界宗教研究所宗教文化艺术室助理研究员。

铃木大拙在为《学箭悟禅录》所撰写的序言中讲道：“不单是箭术，实际上包括在日本，以及可能在远东其他国家所习练的所有艺术，我们注意到的最重要的特征之一便是这些艺术并不是单纯出于功利的目的，也不是纯粹为了获得美的享受，而是旨在炼心；确实，旨在使自己的心与终极存在相连接。”^A

就如同日本射术形成于佛教传入之前，但是却深受禅宗影响一样；中国书法也渊源久远，但是却与后来的禅学产生了密切关联。因为虽然传统涵养的目的与禅宗未必相同，但就铃木大拙所讲追求“无意识状态”而言两者不谋而合。所谓“无意识状态”，也就是东方传统经常提到的“无心”。尽管对于无心之境的阐述充满晦涩与分歧，但是东方各派思想家多认为无心是通达终究目的的必经境界，或者无心本身就是终极境界。

历代不乏书家借助禅宗的理念来阐述书法的无心之境，这一方面是因为禅宗对于无心之境有独到而善巧的阐发，另外也是因为禅宗本身吸收了传统中国文化中关于无心境界的诸多论述。在禅宗诸多关于无心的论述中，我们选取源自《六祖坛经》的“无相、无念、无住”三种角度作为基本理论框架。其中我们借助《坛经》的“无相”之说来阐发书法中造型与气质的关系，而借用“无念”之说来阐述书法创作中有意与无意的关系，最后用“无住”之说来阐述书法艺术中规范与突破的关联问题。

一、无相：笔墨的形态与内在精神

从近代以来，无论是中国还是日本，都出现了将书法视作是造型艺术分支的趋势，而倾向于从造型形态的角度来理解书法艺术。众多机缘的巧合造就了这一偏重于造型的理解趋向。

首先从书法书写媒介看，配合明清以来高堂建筑的兴起，立轴成为重要的书法形式。古典书法以手卷横轴为主要载体，但是明清以后却盛行立轴。横轴和立轴表面上看只是横竖不同，其实却意味着两种不同的切入角度。卷轴是个逐渐展开的过程，而立轴在瞬间将整个作品投入到观赏者面前，因此作品的外在造型最容易得到关注。

其次从书法经典规范来看，碑学运动无意间引入了一种特别的评价模式，那就是以视觉效果为主来评价书法作品的高下。尤其是康有为《广艺舟双楫》，通过视觉效果来将北朝碑刻划分等级。后人对于康有为分判具体碑刻的高下等级或偶有疑问，但是对于他通过视觉效果来评价书法却不加质疑地予

A [德] 欧根·赫里格尔：《学箭悟禅录》，余觉中译，黄山书社，2011年，第1页。

以全盘接受。

再者，西方艺术有着深厚的视觉中心倾向对东方艺术的影响。西方艺术的视觉中心倾向基于古希腊的哲学基础，渗透到艺术的各个领域。近世中国对西方文化的接纳，不可能不经受视觉中心主义的冲击与侵蚀。

这种视觉中心对于书法整体性的侵蚀，可以概括为“着相”，过分地从最终作品形态来理解书法艺术。禅宗中很早就具备了对这种视觉中心执着的解药，这种解药以《坛经》的术语而言即是“无相”。无相（梵语 animitta），无形相之意，为‘有相’之对称。《大宝积经》卷五：“一切诸法本性皆空，一切诸法自性无性。若空无性，彼则一相，所谓无相。以无相故，彼得清净。若空无性，彼即不可以相表示。”^A此即谓一切诸法无自性，本性为空，无形相可得，故称为无相。无相是传统佛教的三三昧之一，《坛经》中也将无相放到了非常重要的位置：“善知识！我此法门，从上以来，先立无念为宗，无相为体，无住为本。无相者：于相而离相……。外离一切相，名为无相；能离于相，即法体清净；此是以无相为体。”^B慧能继承大乘佛教空观的思想，认为无须排除所有现象而达致无相，即便是在现象之中如果能不为现象所惑即是无相，简要而言禅宗理解的无相可谓“于相而离相”。

书法作为一种艺术形态固然无法摆脱造型上的呈现，但是这并不妨碍我们超越造型层面的视觉效果，这就是禅宗于相而离相之观念对于我们理解古典书法的启示。这种对于古典书法的理解角度并非出于臆度，而是在传统书论中有着深厚的积淀。如王僧虔《笔意赞》中讲到：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。以斯言之，岂易多得？必使心忘于笔，手忘于书。”^C王僧虔的论述成为后世的经典性观点：书法艺术的根本在于神采，而不是造型形态。只有在书写过程中忘却具体的笔墨形态，才能表现真正的性情所在。唐代虞世南有类似观点：“夫未解书意者，一点一画皆求象本，乃转自取拙，岂成书邪！”^D《笔髓论》中甚至对于视觉中心的谬误之处有明确批评：“机巧必须心悟，不可以目取也。字形者，如目之视也。为目有止限，由执字体既有质滞，为目所视远近不同，如水在方圆，岂由乎水？且笔妙喻水、方圆喻字，所视则同，远近则异，故明执字体也。”^E在虞世南看来，字形是视觉感知的对象，但视觉本身是有局限的感知手段。以有限的视觉来审视书法，反而为形态所拘束。李世民师法虞世南，对于书法的内在巧妙也多有体会：“今吾临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳。吾之所为，皆先作意，是以果能成也。”^F李世民临习前人作品，并不求形似，只是重于内在精神性力量，反倒能再现前人的形态。

二、无念：书法创作中的有意与无意

由此就涉及到另外一个问题：书写过程到底是有意识的过程还是无意识的过程？现代人理解的意主要是理性的筹划，而古人理解的意则要复杂的多，既有理性的安排布置，也有生动具体的意象，还有超越性的无心状态。在早期书论中具体意象所占的比重最大，多以各种具体形态来阐发书法的精要所在。但是随着佛教尤其是禅宗的兴盛，汉文化开始逐渐放弃以具体形象来阐述精神境界的传统。如米芾看到梁武帝评价王羲之书法如“龙跃天门、虎卧凤阙”，便已经对这种表述方式感到难以理解。禅

A 《大宝积经》，《大正藏》卷 11，29a。

B 《坛经》，《大正藏》卷 48，338c。

C 王僧虔：《笔意赞》，上海书画出版社编：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第62页。

D 李世民：《指意》，转述虞世南语，《历代书法论文选》，第121页。

E 虞世南：《笔髓论》，《历代书法论文选》，第113页。

F 李世民：《论书》，《历代书法论文选》，第120页。

宗的兴起使得中国文人开始从纯然心性的角度来理解艺术，在书法领域则表现为尚意书风的盛行。

宋代尚意书风直接批评对象是唐人尚法，但是对于颜真卿的行书却都评价很高。这并不仅仅因为宋人对颜真卿的忠义气节深为叹服，而是因为颜真卿的行书大多出于无意之作，而无意之作恰好合乎本意，这是尚意书风的基本立场。米芾虽然对颜柳的楷书颇多微词，但是认为颜真卿《争座位帖》相当精彩，因为这件作品“意不在字，天真罄露”。米芾的话中隐藏了一个创作模式：无意于创作的创作才是真正的创作。虽然说这个命题看起来有些矛盾，但它却可以得到很多艺术家的认可。譬如苏轼便对此说颇有共鸣：“昨日长安安师文出所藏颜鲁公《与定襄郡王书》草数纸，比公他书尤为奇特。信手自然，动有姿态，乃知瓦注贤于黄金，虽公犹未免也。”^A瓦注贤于黄金典故出自《庄子·达生》：“以瓦注者巧，以钩注者惮，以黄金注者殒。”原文的意思是重于外在者会失去内在，苏轼借用这一典故则用来说明因为书写草稿所以颜真卿才能“信手自然”达到“动有姿态”的效果。苏轼结合庄子虚心之说，连同禅宗不动心的观念，最终得出了“书初无意于佳乃佳”的结论，确定了尚意书风的基本原则。苏轼认为，高妙的书写境界并非是刻意进行造型的布置，而是任笔自为，这样就无处不合乎般若境界了。

《坛经》对此境界有类似的表述：“般若三昧即是无念。何名无念？若见一切法，心不染著，是为无念。用即遍一切处，亦不著一切处；但净本心，使六识出六门，于六尘中，无染无杂，来去自由，通用无滞，即是般若三昧。”^B《坛经》所言无念，有两重含义，一个是体，一个是用。从体而言，无念法门意味着心不染著，不执着于任何存在；从用而言，无念心体又能够挥运自在而不凝滞。

禅宗所悟入的无念三昧，与苏轼所提及的尚意书法之境存在明显的相似性。其一就心体境界而言，两者都强调无心的重要性，必须达到心不染著的地步方可算作无念或者无意。其次，这种无意或者无念的境界本身并非单纯的寂静，而是具备无可比拟的创造性。

禅师达至无念的境界需要长期熏修，而书家完成之无念境界也需要多年参悟。如黄山谷晚年言：“幼安弟喜作草，携笔东西家动辄龙蛇满壁，草圣之声誉满江西。来求法于老夫，老夫之书，本无法也。但观世间万缘如蚊蚋聚散，未尝一事横于胸中，故不择笔墨，遇纸则书，纸尽则已，亦不计较工拙与人之品藻讥弹。譬如木人舞中节拍，人叹其工，舞罢则双萧然矣。幼安然吾言乎？”^C

由此可见，书写过程中的无心之境也必须经过长年磨练，才能达至无一事横于胸中从而不计工拙的地步。米芾晚年也曾自诩“要须如小字，锋势备全，都无刻意做作乃佳。自古及今，余不敏，实得之。”^D无刻意造作，固然在庄子中已经有明确的阐释，但是宋人对此的感悟，很大程度上是来自于禅宗。尤其是六祖一脉倡导的无念、不作意，对尚意诸家影响颇深。其实如果我们放宽视野，会发现不仅宋代，其实整个古典书法时期都注重无意之中的创作胜过刻意的篇章谋划，不过宋人深受禅宗无念之影响而对此详加阐发而已。

三、书法规则及其突破

正是因为强调无意乃佳，所以古典书法作品往往面貌各异。不仅各个时代不同，其实每个书家也各有千秋，甚至同一书家的不同作品，同一作品的不同位置，其造型都不雷同。这种不为规则所局限的能力，我们借用禅宗的术语，可以称之为“无住”。无住也是三昧之一，住此三昧时能观见诸法念念无常无有住时。《维摩诘经》中“从无住本立一切法”的观点对后世影响很大，由此中土佛学多将无住

A 苏轼：《题鲁公草》，曹利华：《书法美学资料选注》，陕西人民出版社，2009年，第313页。

B 《坛经》，《大正藏》卷48，351a-b。

C 黄庭坚：《论书》，《历代书法论文选》，第356页。

D 米芾：《海岳名言》，《历代书法论文选》，第361-362页。

理解为空性的另外一种表达。《坛经》中对无住之说更加重视：“无住者：人之本性，于世间善恶好丑，乃至冤之与亲，言语触刺欺争之时，并将为空，不思酬害，念念之中，不思前境。若前念、今念、后念，念念相续不断，名为系缚。于诸法上，念念不住，即无缚也。此是以无住为本。”^A它将抽象的无住，阐发为具体的心性涵养途径，认为人如果能摆脱对于所有观念的执着，便能达到终极的解脱。

禅宗的这种观点渗透到东方的技艺之中，心体无住的目的被理解为技艺的高端境界。历代对于心体无住在技艺中作用的阐发，莫过于泽庵禅师的《不动智神妙录》：“无明者，晦暗不明，智慧为闇所述。住地者，迟滞之境。佛法修行分五十二阶位，若于任一阶位，心为尘所滞，即称住地。住，止之意；止，心为尘所取。就兵法而言，于眼剑来之刹那，若心有以剑攻防之意，则心为彼剑所滞，身心失念，即被斩杀，此称心有所住。”^B

就书法艺术而言，历代大师所留下的作品，固然可以作为临习的对象，但如果住于这些经典之中，那么反而是不能真正理解这些作品。同样，书写的过程充满技巧，而如果斤斤于这些技巧，那么同样无法达到很高的境界。既要遵循规范并获得技巧，同时要超越规范和技巧。这貌似是矛盾的要求，因此历代书家也提供了对此困境的解决方案。

其一是增加书写过程的即兴性质，如唐代狂草的书写便是其中的典型。韩愈《送高闲上人序》中评价张旭道：“旭之书变动如鬼神不可端倪”，他认为张旭草书的变幻程度甚至已经超出了想象力的极限，而只能归之于鬼神的启示了。而似乎这种创造能力必须在出神的状态下才能完成，所以张旭在清醒的日常状态下也自认为无法再现这种创造能力。^C

其二是增加书写过程的自我印记，这在明末书家中得到普遍体现。在徐渭看来，所谓本色书写就是突破传统字形的限制而表现自我的面目：“书法既熟，须要变通，自成一家，始免奴隶。王变白云体，欧变右军体，柳变欧阳体，虞永褚李颜，皆自变其体。”^D

其三是借助禅宗的无住法门来突破传统，对此董其昌颇有体悟。他有段著名论述：“盖书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧虞褚薛诸名家伎俩，直欲脱去右军老子习气，所以难耳。那叱析骨还父，析肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身。晋唐以后，惟杨凝式解此窍耳。赵吴兴未梦见在。余此语，悟之。楞严八还义，明还日月，暗还虚空。不汝还者，非汝而谁？”^E

参禅要参到心行处灭、言语道断方算入门，董其昌借助这一理念，认为学书也要达到不住于任何经典书风方算登堂入室。他借用《楞伽经》“不汝还者，非汝而谁”的观念，认为摒弃所有后天熏陶，最终展现出来的才是书家自身面目。

在当前，书法创作面临严重的程式化倾向。这一方面因为对书法的欣赏出现偏重于造型的倾向，另外一方面创作上也倾向于视觉效果的冲击力。其结果是不仅书家作品不断重复自身，而且众多书家往往面目相似。虽然很多人意识到了问题的存在，但是对于如何解决这一问题却缺少有效方案。或者借助现代艺术的理念，以变形夸张为能事；或者一味模仿前人，以所谓复古来掩饰。这些解决方案都难以见效，根本原因在于缺少对古典艺术之心性层面的解析。通过禅宗对于无相、无念、无住的阐发，一方面可以更为恰切地理解古典书法艺术，另外一方面，也是希望借此能避免当代书法创作过分程式化的倾向。

（责任编辑 张 总）

A 《坛经》，《大正藏》卷48，353a。

B 泽庵：《不动智神妙录·太阿记》，东京讲谈社，1982年。

C 李肇：《国史补》：“旭饮酒辄草书，挥笔而大叫，以头濡墨中而书之，天下呼为张颠。醒后自视，以为神异，不可复得。”

D 徐渭：《笔玄要旨》，《四库全书存目本丛书》子部第71册，第850页。

E 董其昌：《画禅室随笔》，《历代书法论文集》，第547页。