

論黃庭堅書法思想的禪學基礎

何勁松

中國社會科學院世界宗教研究所研究員

壹

一、宋代禪學的基本特點

陳寅恪先生說，中國古代文化歷經數千年發展演進，造極於趙宋。而提起趙宋文化，我們又很自然地聯想到蘇軾、黃庭堅這一對讓後人景仰不已的巨擘，所以文學史家和藝術史家總是喜歡將「蘇黃」並稱。與蘇軾誼在師友之間的黃庭堅堪稱有宋這一傑出時代的傑出代表，其於哲學、史學、文學、藝術皆卓有建樹，在整體思想上，不僅精於儒，深於禪，且通於老莊。本文側重論述他的書學思想同禪學的關係，並不意味著他的書學思想不受儒、道兩家的影響。相反，其書學思想的理論基礎雖然主要建立在禪學之上，但同時也深諳儒、道兩家旨趣。某種意義上講，應當說是釋、道、儒相融和的產物。黃氏書學的這一特點和宋代文化以及宋代禪學發展的總體傾向是一致的。

有一種觀點認為，中國古代文人一生大體上出入於儒與佛（包括「道」），一般以儒學治世，以佛學治心。又認為一個文人當其積極入世時，往往側重於儒家修身、齊家、治國、平天下的思想；而當其仕途失意、淡出官場時則又逃向佛家或道家。應當說，這種觀點是有一定說服力的，因為儒、釋、道在功能上確有各自的側重點。但是，這種說法又使得佛學總帶有一層揮之不去的消極遁世色彩，而歷史的例證又不完全盡然。拿黃庭堅來說，他一生就充滿著大起大落、艱辛坎坷，而正是禪學——當然也包括禪學所攝入的儒學仁人品格——使他放曠豁達，意志堅強，並因此而成就了他的藝術人生。

的確，宋代禪宗比起唐代禪宗，最顯著的特點之一便是文人士大夫的普遍喜禪，而唐代禪宗的社會基礎則是農民，尤其是流民。對此，《佛祖統紀》有這樣一段記載：

荆公王安石問文定張方平曰：「孔子去世百年生孟子，後絕無人，或有之而非醇儒。」
方平曰：「豈為無人，亦有過孟子者。」

安石曰：「何人？」

方平曰：「馬祖、汾陽、雪峰、巖頭、丹霞、雲門。」安石意未解。

方平曰：「儒門淡薄，收拾不住，皆歸釋氏。」安石欣然歎服。

後以語張商英，撫几賞之曰：「至哉，此論也。」

宋代文人的喜禪有其深刻的社會原因。鑑於中唐以來藩鎮割據所造成的社會極不穩定的局面，以及爲了應付北方少數民族的外患，並適應南方農業開發和工商業發展的需要，宋王朝採取了高度集中的君主專制制度。這種制度有其很大的優點，但也容易使得獨裁者昏聩無能、苟且無恥，而最有才能最有理想的人往往因無法施展其抱負而感到失望。政府在機構設置上臃腫膨脹，在人才任用上隨意罷黜，使那些胸懷大志的人感到「志未伸，行未果，謀未定，而位已離矣」[註 1]。就連王安石這樣的位極人臣的達官貴人，也都時時做著進與退兩種心理準備。《鶴林玉露》這樣記載道：

士豈能長守山林，長親蓑笠？但居市朝軒冕時，要使山林蓑笠之念不忘，乃為勝耳。……
荊公拜相之日，題詩壁間曰：霜松雪竹鍾山寺，投老歸歟寄此生。[註 2]

時任參政一職的錢端禮臨命終時說得更加明白：

浮世虛幻，本無去來。四大五蘊，必歸終盡，雖佛祖具大威德力，亦不能免。……大丈夫磊磊落落，當用處把定，立處皆真。順風使帆，上下水皆可；因齋慶贊，去留自在。此是上來諸聖，開大解脫，一路涅槃門，本來清淨空寂境界，無為之大道也。
[註 3]

就連朱熹都說過：「今之不爲禪者，只是未曾到那深處。才到深處，定走入禪去也。」[註 4]大體說來，士大夫喜禪一般表現爲通過禪宗吸取佛教的哲學世界觀以及修心養性的修持方法，同時將禪宗作爲調節平衡心理的手段，使之成爲避世逃世的世外桃源，特別是當政治上失意之時從中得到精神上的慰藉和人生的出路。可以說王安石是政壇上的失敗者，黃庭堅也

是政壇上的失敗者，所以他倆的心境是相通的。《鶴林玉露》同時記錄了黃氏的這樣兩句話：「佩玉而心如槁木，立朝而意在東山。」[註 5]

當然，佛教禪學的內在理論機制也為文人士大夫出入儒佛鋪平了道路。禪宗自惠能之後逐漸改變原先岩居穴處的苦行做法，代之以即在紅塵浪裡又在孤峰頂上的自由方式，甚至將搬柴運水全當成神通妙用。《壇經》明確指出：「善知識，若欲修行，在家亦得，不由在寺。」「如願自家修清淨，即是西方」。[註 6]這種出家在家自由無礙的思想，《壇經》濃縮成這樣一首偈頌：「法元在世間，於世出世間；勿離世間上，外求出世間。」惠能嫡傳弟子荷澤神會踵事增華，主張「不動意念而超彼岸，不捨生死而證泥洹」。[註 7]大珠慧海也強調「非離世間而求解脫」[註 8]。到後期，特別是黃庭堅的時代，佛國與世間、出世與入世的界限已全然模糊，主流佛教不再提倡出世修行，而是宣揚法法是心，塵塵是道，直指便是，運念即乖。這種追求在《無門關》中有絕好的表述：「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪，若無閒事掛心頭，便是人間好時節。」禪宗的這種真俗不二的中道觀為文人士大夫一邊從事社會政治事務，一邊追求心靈的解脫充分作了理論上的溝通。

二、黃庭堅與禪

有關黃氏的傳記說他生於宋仁宗慶曆五年（一〇四五），二十三年後，即治平四年（一〇六七）及進士第，歷任葉縣尉、北京國子監教授、太和知縣。四十歲時被召為秘書省校書郎，逾年除神宗實錄院檢討官、集賢校理。元祐六年（一〇九一）實錄成，官晉起居舍人。這是黃氏一生中仕途上較為得意的階段，尤其是得到亦師亦友的大文豪蘇東坡的賞識和稱讚。蘇比黃年長七歲，熙寧五年（一〇七二）在湖州太守孫覺（黃的岳父）處看見黃庭堅的詩文，極為稱賞。五年後，蘇氏再於濟南李常（黃的舅父）處見其詩文時，稱之為「獨立萬物之表」，而此時的黃庭堅才年僅二十八歲。不久，二人投書互答，結成師生關係。

但是，自《神宗實錄》編成之後黃氏的政治命運便開始急轉直下。紹聖初年新黨謂實錄「多誣」，遂被貶為涪州別駕，黔州安置。元符元年（一〇九八）遷戎州安置。同三年，復監鄂州鹽稅。徽宗崇寧二年（一一〇三）因作〈承天院塔記〉被指為「幸災謗國」，除名，羈管宜州。此時，黃氏已近六旬，兩年後即結束了自己坎坷的一生。除仕途的多桀之外，生活上也屢遭不幸。二十六歲時，妻子蘭溪歿於葉縣官所；三十五歲時，繼室休介又歿於北京官所。他曾作〈哀逝〉悼蘭溪曰：

玉堂岑寂網蜘蛛，那復晨妝覲阿姑；綠髮朱顏成異物，青天白日閉黃墟。
人間近別難期信，地下相逢果有無？萬化途中能邂逅，可憐風燭不須臾。

而在另一首〈紅蕉洞獨宿〉中，他試圖以莊禪的達觀來拂去對亡妻的思念：

南床高臥讀逍遙，真感生來不易銷；枕落夢魂飛蛺蝶，燈殘風雨送芭蕉。
永懷玉樹埋塵土，何異蒙鳩掛筆苔；衣衲妝台蛛結網，可憐無以永今朝。

謫居生活的艱辛是常人難以想像的。我們且看夫子自述：

崇寧三年十一月，余謫處宜州半歲矣。宮司謂余不當居關城中，乃以是月甲戌抱被入宿城南，予所僦舍喧寂齋，雖上雨傍風無有蓋障，市聲喧憤，人以為不堪其憂。余以為家本農耕，使不從進士，則田中廬舍如是，又可不堪其憂邪？既設臥榻，焚香而坐，與西鄰屠牛之機相直。為資深書此卷，實用三錢買雞毛筆書。[註 9]

崇寧三年（一一〇四）是黃氏去世的頭一年，可謂風燭殘年；宜州即今天廣西宜山縣，遠在天涯海角；而不能遮風擋雨的喧寂齋，與「屠牛之機相直」，人不堪其憂，黃氏卻獨得其樂，以價值三錢的雞毛筆書寫出最高境界的書法作品，這不是真正意義上的仁人志士和禪者的品格嗎？

實際上，黃氏生長的洪州自唐代起就是禪宗的重鎮，由馬祖道一及其弟子百丈懷海、西堂智藏、南泉普願開創的「洪州宗」與荷澤宗、牛頭宗形成鼎足之勢。該派發揮惠能禪學，一方面運用如來藏思想，一方面顯示根本空義，並在此基礎上建立起更為直截的成佛學說和更為簡易的禪法實踐。特別是懷海制定的「禪門清規」，基本上影響了後來中國禪宗的整個歷史。洪州宗是此後五家禪的精神源泉，而五家禪中影響最廣的臨濟宗則更是直承洪州，即由懷海傳黃檗希運，再傳臨濟義玄。黃庭堅自己也說其家鄉「多古尊宿，道場居洪州境內者以百數」[註 10]。他在孩提時代就開始接觸禪僧，據說其少年時期因作豔詞而受到法秀禪師的棒喝。元豐末年經過泗州僧伽塔時，曾作〈發願文〉，決心痛戒酒色和肉食。黃氏還是臨濟宗黃龍派祖心禪師的入室弟子，祖心入滅時亦將後事託付於黃庭堅[註 11]，而《五燈會元》也因為黃氏為祖心禪師的法嗣而專門為之立傳。《叢林盛事》還有這樣一則記載：

本朝士大夫為當代尊宿撰語錄序，語句斬絕者，無出山谷（黃庭堅）、無為（楊傑）、無盡（張喬英）三大老。[註 12]

黃庭堅一輩子都喜與禪僧相交遊，其中綽綽大者有惟清禪師、悟新禪師、雲居祐禪師、翠巖真禪師等。他們酬唱贈答，切磋禪理，相得益彰。黃氏喜讀的佛典，主要有《維摩經》、《楞嚴經》、《圓覺經》、《華嚴經》等。佛理禪趣滲透在他的詩文書畫中，以至朱熹都說他「多得之釋氏」[註 13]。在黃氏的眼中，「佛法與《論語》、《周易》意旨不遠。《論語》大旨不過遷善改過，不自覆藏」[註 14]。而且還認為「《列子》書時有合於釋氏，至於深禪妙句，使人讀之三歎」[註 15]。除佛教外，黃氏也非常喜好老莊，曾作《莊子內篇論》，深感「前儒者未能渙然頓解」老莊經典，引為憾事。顯然，在宋代文人中，黃庭堅也是主張三教融和而更傾心於釋老。

三、黃庭堅的人生際遇與書法

縱觀黃氏書法發展的整個歷程，先後有三次轉變或是昇華。第一次發生在元祐末年。此前，黃氏行書大約師從蘇軾和王安石。蘇軾曾於元祐四年（一〇八九）說過這樣一席話：「黃魯直學吾書，輒以書名於時，好事者爭以精紙妙墨求之，常攜古錦囊，滿中皆是物也。」[註 16]黃氏學蘇在同時代的楊萬里那裡也能得到印證：「予每見山谷自言學書於東坡，初亦嘸然，恐是下惠之魯男子也。今觀《心經》，乃知波瀾莫二。」[註 17]之於王荊公，可以說黃氏終其一生都對其讚不絕口。像米芾所說的那樣，「王文公安石作相，士俗亦皆學其體」。這種現象是司空見慣的。但黃氏似乎不是趨炎附勢，而是情有獨鍾。據李之儀講：「魯直晚喜荊公行筆，其得意處，往往不能真贗。」[註 18]又說：「魯直此字，云比他所作為勝，蓋嘗自贊，以為得王荊公筆法。」[註 19]後來，黃庭堅評價其元祐年間的書法時說：

往時王定國（鞏）道余書不工，書工不工是不足計較事，然余未嘗心服。由今日觀之，定國之言誠不謬。蓋用筆不知禽縱，故字中無筆耳。字中有筆，如禪家句中有眼，非深解宗趣，豈易言哉！[註 20]

黃氏的自我反思是深刻的，多年後他在給舊作題跋時，覺得「觀此詩卷，筆意癡鈍，用筆多不到，亦自喜中年來書字稍進爾」[註 21]。他晚年記述道：

此予元祐末書差可觀者。……當年自許此書可與楊少師比肩，今日觀之，只汗顏耳！蓋往時全不知用筆……，此一軸字都無筆意，可覆醬瓿耳！至元祐末所作書帖差可觀，然用筆亦不知起倒，亦自蜀中（指戎州）歸後書少近古人耳。[註 22]

又說：

觀十年前書，似非我筆墨耳！年衰病侵，百事不進，唯覺書字倍蓰增勝。[註 23]

如果說元祐年間以及此前的黃庭堅書法基本上作為干祿之手段，尚處於形而下的層面，則伴隨著紹聖初年人生的重大轉折和對禪學的切實體會，其書法遂由模仿時人而轉變為自我作古，從而進入建立在「悟」之上的形而上的書道領域。紹聖元年（一〇九四）黃氏除知宣州（今安徽宣城），旋又改知鄂州（今湖北鄂城），然未及赴任即發生《神宗實錄》史禍，最終以「誣毀」先朝罪名，被責授涪州別駕，黔州安置。[註 24]翌年初，黃氏自陳留經許昌，渡漢水，至江陵，繼而取水路沿江而上，於四月底到達黔州（今四川彭水）。在此，黃氏「買地畦菜，已為黔中老農」。[註 25]元符元年（一〇九八），黃氏又奉詔移戎州安置，寓南寺，以「槁木庵」、「死灰寮」名其室，之後僦居城南，又取「任運堂」之名。無論是「槁木」「死灰」還是「任運」，其含義都是取自禪宗，可見處境的惡化使黃氏更加自覺地一心向禪，而禪學的放曠也使得黃氏在艱難的逆境中能怡然自得。在得知被貶為涪州別駕黔州安置的一個多月前，黃氏自言於分寧黃龍山中忽得草書三昧。這期間，黃氏在書法上的最大特點和重大突破便是在自然當中體悟書法的真諦。有一則關於他在蜀中的記述很能說明問題：

此皆山谷老人棄紙，連山唐坦之編綴為藏書，可謂嗜學。然山谷在黔中時，字多隨意曲折，意到筆不到。及來樊道（戎州），舟中觀長年盪槳，群丁撥棹，乃覺少進，意之所到，輒能用筆。然比之古人，入則重規疊矩，出則奔軼絕塵，安能得其髣髴耶！[註 26]

艱辛的顛沛流離也成就了黃庭堅的行腳禪生活，而他在書法領域中的開悟終於讓他實現了自我，於是他充滿自信地說道：

如此草字，他日上天玉樓中，乃可再得耳。

書尾小字，唯余與永州醉僧能之，若亞棲輩見，當羞死。

元符三年二月己酉夜，沐浴罷，連引數杯，為成都李致堯作行草。耳熱眼花，忽然龍蛇入筆。學書四十年，今夕所謂鼇山悟道書也！[註 27]

誠如黃氏所言，戎州時期的他確已悟出了書道的真諦，他的諸如〈跋東坡書寒食詩帖〉等最具代表性的作品均創作於戎州或戎州之後，便是最好的證明。

貳

黃庭堅喜歡以禪論書，這是人所共知的，而他的書法實踐以禪學理論為指導，也是顯而易見的。明代李日華評價道：

山谷老人喜書老宿法語，筆力壯健，亦如樹古藤纏，水濺石泐，居然衲子風格。此老豈止於佛法有緣，其宿生當從棒喝中鍛煉過來。余友曹愚公與延平上人書行草一卷，諦視久之，隱隱令人作山谷想，意其再來也。法道零落之後，此等墨筆，便是護世寶鑑，因囑延平善守，幸勿以外緣視之。[註 28]

我們說，黃氏書法受到禪學的影響，指的是他在書法藝術的思惟方式上、在對書法藝術境界的追求上都與禪學相近或相一致。關於書法藝術的思惟方式，我們將從以下幾個方面來闡述：一、對「意」的崇尚和對「悟」的追求，二、「一筆」——書法本體論的確立，三、對「法」的態度，四、書法創作的心態。

一、鼇山悟道——對「意」的崇尚和對「悟」的追求

後世在總結宋代書法藝術的總體特徵時，對其作出「尚意」的規定。如明代董其昌這樣總結道：

晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意。或曰：意不勝於法乎？不然。宋人自以其意為書耳，非能有古人之意也。然趙子昂則矯宋之弊，雖己意亦不用矣。此必宋人所訶，蓋為法所轉也。[註 29]

董氏一語道破宋人書法的特點在於「自以其意為書」，而不在乎「能有古人之意」，即不像唐人那樣「為法所轉」。後來，清人梁巘也做過類似的總結，說過「晉尚韻，唐尚法，宋尚意，元、明尚態」之類的話[註 30]。由此可見，所謂「尚意」，就是在書法實踐中首先注重對創作者主體胸臆的抒發。

「意」在先秦哲學中，所指的是人的主觀意見或意念，《禮記·大學》說：「欲誠其意者，先致其知。」即要通過「知」的境界來使人的意念真實不妄。《論語·子罕》所說的「毋意、毋必、毋固、毋我」，就是要求根據實際情況，而不能只憑主觀意見。墨家曾將「意」字的內涵擴展到認識論領域，用以指猜測性意度，必須經過實際檢驗才能判定其正確與否。《墨子·經說上》稱：「意、規、圓，三也俱，可以為法。」秦漢之後，第一次對「意」和「言」的關係展開哲學討論是魏晉玄學。其中一派認為「言不盡意」，如王弼等；另一派主張「言盡意」，如歐陽建。王弼將「言」（以及「象」）與「意」對立起來，認為「言」和「象」無法表達神秘的本「意」，所以「忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言」。[註 31]而歐陽建則針鋒相對地提出：「言不暢志，則無以相接。」[註 32]宋明理學家們大都將「意」和「心」聯繫起來，朱熹即說：「意者，心之所發也。」[註 33]把「意」當作是「心」的一念之發。王守仁不僅肯定「心之所發便是意」，而且認為「意之所在便是物」，藉以表明「心外無物」的觀點。[註 34]

在古代美學範疇中，「意」的含義是指文學藝術家主觀意識在藝術中的表現，也指通過文藝作品所表達的意義、思想內容和主題思想、意境等。孟子提倡「以意逆志」，要求人們在解釋《詩》的時候不要把眼光放在片言隻語上，而應當以自己的意志、意念去領悟作者的真實意圖。《世說新語》首次提出文藝創作中有意識與無意識的關係問題，使「意」這一審美範疇的內涵得到進一步擴大。[註 35]具體到書畫藝術領域，「意」逐漸成為審美的最高原則。王履稱：「畫雖狀形，主乎意。意不足，謂之非形可也。」[註 36]王夫之則更加強調「意猶帥也，無帥之名謂之烏合」[註 37]。劉熙載在論述書法的「意」與「法」的關係時，認為：「書雖重法，然意乃法之所受命也。」又說：「意，先天，書之本也。」[註 38]

如果說魏晉時期是玄學促進了「言」、「意」之辯，那麼宋明時期文學藝術領域裡對「意」的再度崇尚，其理論基礎恐怕離不開禪學這場文化運動的激盪。

黃庭堅和蘇軾、米芾等同為有宋一代「尚意」書風的倡導者和集大成者。和蘇軾一樣，黃氏不僅在創作實踐上以直抒胸臆為快，即使在臨習古人書作時，也要求以把握古人的「意」

為原則，而不是外在形式上的規規形似。當然，之於如何發現自己內在的「意」，以及如何去理解把握古人的「意」，黃氏借鑑了當時禪宗所宗奉的「悟」這一認識原則。

就一般意義上講，「悟」的含義就是心領神會。《文選·遊西池》有詩「悟彼蟋蟀唱」之句，註引《聲類》說：「悟，心解也。」佛教中，「悟」是「菩提」的意譯之一，與「覺」、「覺悟」同義，與「迷」相對稱，指斷惑證真。如《成唯識論》卷九說：「愚夫顛倒，迷此真如故，無始來受生死苦；聖者離倒，悟此真如，便得涅槃，畢竟安樂。」禪宗強調「悟」是對「自性」（心本性）的覺悟，《壇經》即說過：「自性迷，佛即眾生；自性悟，眾生即是佛。」竺道生曾提出「見解名悟，聞解名信」，即將「悟」理解成佛教修習過程於「見道」中親證真理所獲得的一種非語言文字可表達的認識。另外，「悟」和「證」通常連用為「證悟」，意為「正知」與「悟解」。其中，「證」是一種不經名言、影像等中介而與真理、實相相契合的認識活動，其特點是去除主觀與客體間的表象、概念等間隔，直接冥符。它相當於因明中的「現量」，相當於我們今天講的直覺或直觀的認識。「悟」即佛教崇尚的最高智慧。相對來說，「證」側重親自把握，「悟」則強調覺醒。

禪宗的「悟」對藝術和美學產生了極大的影響，成為中國美學的一個非常重要的概念。在此，「悟」作為審美活動和藝術構思的一個特殊的階段，其表現形式大約相當於靈感（興奮）的爆發、審美感受的獲得、審美意象的產生。如果從藝術欣賞的角度來說，「悟」便是對藝術的審美特徵的玩味和領會。此外，也包括對創作規律與技巧的體驗和把握。黃庭堅談「悟」時，更多地用「觀」或「會」一類的字眼，如他在一則題跋中說：

古人學書不盡臨摹，張古人書於壁間，觀之入神，則下筆時隨人意。[註 39]

又說：

學書之法乃不然，但觀古人行筆意耳。王右軍初學衛夫人小楷，不能造微入妙，其後見李斯、曹喜篆，蔡邕隸、八分，於是楷法妙天下。張長史觀古鐘鼎銘科斗篆，而草聖不愧右軍父子。[註 40]

「古人學書」也好，後人學古人書也好，關鍵在於「觀之入神」而「不盡臨摹」。所謂「觀之入神」不外乎就是「觀古人行筆意」。這裡的「觀」確切地說就是體會，是「證悟」，或者說是感悟。即便是對待《蘭亭敘》這樣的書法至尊，也應當採取這樣的態度：

《蘭亭敘草》，王右軍平生得意書也，反覆觀之，略無一字一筆不可人意，摹寫或失之肥瘦，亦自成妍，要各存之，以心會其妙處爾。《蘭亭》雖是真行書之宗，然不必一筆一畫以為準。譬如周公、孔子不能無小過，過而不害其聰明睿聖，所以為聖人。不善學者，即聖人之過處而學之，故蔽於一曲，今世學《蘭亭》者多此也。魯之閉門者曰：吾將以吾之不可，學柳下惠之可。可以學書矣。[註 41]

今時學《蘭亭》者，不師其筆意便作行勢，正如美西子捧心而不自悟其醜也。余嘗觀漢時石刻篆隸，頗得楷法。後生若以余說學《蘭亭》，當得之。[註 42]

在書法領域中，王羲之無疑是泰山北斗，特別是經唐太宗李世民的推崇而獲得至高無上的書聖地位。但是，對於王羲之究竟是一種歷史的高度還是宗教的高度，歷來仁者見仁，智者見智。那些將王氏神化為宗教高度的人對王氏書法自然是頂禮膜拜，不敢越雷池一步；而像黃庭堅這樣將之還原為歷史高度的人也很自然地對其書法進行辯證的分析，把握其精神實質。所以他提出「以心會其妙處」，「不必一筆一畫以為準」。他批評時人學《蘭亭》時「不師其筆意便作行勢」，這是缺乏鑑別力的表現。元·陶宗儀《書史會要》（卷九）說：「黃庭堅云：作字須筆中有畫，肥不暴肉，瘦不露骨，政（正？）如詩中有句，亦猶禪家句中有眼，須參透乃悟耳。」[註 43]

「悟」是認識、把握古人「意」的最佳途徑，而強調「悟」，自然也就會強調「心」的作用，因為「悟」的主體和實施者只能是「心」。換言之，禪宗的「悟」之所以被詩、書、畫等藝術廣泛接受，就在於禪和藝術都出於同一本源之心。黃氏說：

學字既成，且養於心中無俗氣，然後可以作示人為楷式。凡作字須熟觀魏晉人書，會之於心，自得古人筆法也。[註 44]

在另一則題跋中黃氏說得更明白：

「伏惟爛木一椽，佛與眾生不別；有時杖子擊著，直得凡聖路絕」。此白兆語也。公能領此語，則築室以自便與。使冠蓋之士，聞桃花巖之風期而來者有所息，豈遽相遠哉！古人言：心徑未通，觸物成壅。而欲避喧求靜者，盡世未有其方，前作桃花巖詩跋尾，自有會意處，士大夫多傳之，不可改也。[註 45]

在突出「心」的作用上，黃氏和禪宗是一致的。在跋蘇軾〈救月圖贊〉時，還提出「心法無軌」、「筆與心機」等主張。

如果說臨習前人的法帖、把握古人的意旨就如同禪宗僧人參究古宿的公案和話頭，屬字內悟，那麼黃氏在大自然中尋求書法的開悟則如同雲遊天下的行腳禪，屬於字外悟。前述黃氏在五十歲那年，亦即被謫為涪州別駕黔州安置的前夕，自言「在黃龍山中，忽得草書三昧」。而更大的開悟，則是發生在戎州時期。他曾這樣記述道：

此皆山谷老人棄紙，連山唐坦之編綴為藏書，可謂嗜學。然山谷在黔中時，字多隨意曲折，意到筆不到。及來樊道（戎州），舟中觀長年盪槳，群丁撥棹，乃覺少進，意之所到，輒能用筆。然比之古人，入則重規疊矩，出則奔軼絕塵，安能得其髣髴耶！
[註 46]

「悟」在禪宗看來是一種「終極話題」，也可以說是禪宗的「本分家業」。它號稱「教外別傳」，反對知解思辨，反對盲目信仰，不主張枯坐冥思和長修苦煉，強調在日常生活中尋求開悟，當下即得。所謂妙悟，就是在日常生活的普通感性體驗中獲得。禪宗生活化必然影響到藝術上的「師法自然」的傾向。「師法自然」就是像黃庭堅這樣對生活作細緻的觀察、分析和體驗，實際上歷代書法家、畫家都是這麼做的。總之，「悟」是黃庭堅十分看重和一再強調的。在戎州的第三年，他又發過這樣的感嘆：

如此草字，他日上天玉樓中，乃可再得耳！

書尾小字，唯余與永州醉僧能之，若亞棲輩見，當羞死。

元符三年二月己酉夜，沐浴罷，連引數杯，為成都李致堯作行草。耳熱眼花，忽然龍蛇入筆。學書四十年，今夕所謂鼇山悟道書也。[註 47]

二、「一筆」——書法本體論的確立

在此，我們不禁要問，所謂「鼇山悟道」，不論是字內悟還是字外悟，悟到的到底是什麼呢？黃氏自己在元符二年（一〇九九）的一則題跋中試圖對此作出回答：

元符二年三月十三日，步自張園看醪醖回，燭下試宣城諸葛方散卓，覺筆意與黔州時書李太白〈白頭吟〉同中有異、異中有同。後百年如有別書者，乃解余語耳。張長史折釵股，顏太師屋漏法，王右軍錐畫沙、印印泥，懷素飛鳥出林、驚蛇入草，索靖銀鉤蠶尾，同是一筆：心不知手、手不知心法耳。若有心與能者爭衡，後世不朽，則與書藝工史輩同功矣。[註 48]

如同黃氏觀「逆水行舟」、「群丁撥棹」而得到書法的開悟一樣，張旭折釵股，顏真卿的屋漏痕，王羲之的錐畫沙、印印泥，懷素的飛鳥出林、驚蛇入草都是從自然中悟出書法的真諦。這種「真諦」，黃庭堅用「同是一筆」加以概括，而「一筆」的內涵又歸結為「心不知手、手不知心」。

「一筆」在黃氏這裡是具有書法本體意義的。黃氏不止一次地反覆強調說：

往時王定國（鞏）道余書不工，書工不工是不足計較事，然余未嘗心服。由今日觀之，定國之言誠不謬。蓋用筆不知禽縱，故字中無筆耳。字中有筆，如禪家句中有眼，非深解宗趣，豈易言哉！[註 49]

在此，黃氏將「筆」具體解釋為「禽縱」，「字中無筆」即書寫時「不知禽縱」。所謂「禽縱」應當是字的起伏變化，而「不知禽縱」當然就是字的結構和章法結構以及具體用筆

上的呆板單調，使得筆墨、字法、章法無法顯示出內在的精神來。那麼，黃氏又為何將字中的「筆」和禪家句中的「眼」聯繫起來相提並論呢？原來禪家句中的「眼」指的是深藏禪機而讓人產生開悟的關鍵字句。與黃庭堅同一時代的著名禪師大慧宗杲就是看話禪（亦稱「話頭禪」）的實際倡導者，他主張參究公案中的「活句」。「活句」也叫「玄言」，指不能從文字表面作解釋而又蘊含深意的句子。相反，如果對問話作正面回答，並且從其文字上可以作解的句子則叫「死句」。只有「活句」才具有啓悟的功能，所以宗杲強調：「夫參學者，須參活句，莫參死句。活句下薦得，永劫不忘；死句下薦得，自救不了。」[註 50]說活句不可解，是說它不可知解，不可以進行邏輯分析，在時時保持「令情識不行」、「心頭悶」的特殊心理體驗過程中獲得瞬間出現的證悟，從而確立一種視天地、彼我爲一的思惟模式，最終實現「隨緣放曠、任性逍遙」的生活態度。黃庭堅以禪家句的「眼」來比附書法中的「筆」，似乎是認爲書法中畫龍點睛的神來之筆也能讓人產生無限的遐想，從中感悟出書法的真諦，甚至是由此上升到對人的生命的體悟。在黃氏看來：「書意與筆，皆非人間軌轍，所謂無智人前莫說，打你頭破百裂者也。」[註 51]就是說，「筆」如同禪宗的第一義，具有不可思議、不可言說的神秘性。「此事要須人自體會得，不可見，立論便興諍也」[註 52]。而達到「一筆」的境界，就如同禪僧參透「活句」，實已擺脫了邏輯的分析和主客體之間的界限，而進入一個無差別的、渾圓的、隨緣放曠、任性逍遙的境界，這就是上文中他所描述的「心不知手，手不知心」。所以他感嘆：「非深解宗趣，豈易言哉！」

三、無心合道——對「法」的態度

禪宗對「心」和「悟」的強調必然導致對外在規矩的輕視，所以打出了「不立文字」的口號。「不立文字」即不受經卷的束縛，而走自證自悟的道路。這種風氣曾一度走向極端，出現呵祖罵佛的狂禪風氣。狂禪風氣的現實結果有導致禪宗自我消解的危險，所以禪宗又糾正了對經教一概否定的做法，最後在「不立文字」的基礎上又「不離文字」。「不離文字」是承認經教的一定作用，並將之作爲修證的方便法門。所以禪宗號召「我注法華」，而反對「法華注我」。

將禪宗「不立文字」的精神貫徹到書法領域，即體現在對待所謂「法」的態度上。法即法則，是前代書家創立的規矩。對此，歷代書家大體上可分爲兩大類：一類要求中規中矩，嚴格按照前人所定的清規戒律，時時打出「尙古」、「復古」等旗號；另一種以表達自己心性爲第一要務，前人的規矩只是爲更好地表達這種心性服務，所以合不合前人的規矩、多大程度上符合前人的規矩並不重要。黃庭堅、蘇軾等尙意派書家對「意」的崇尚，其邏輯結果必然產生對「法」的輕視。

黃庭堅對「法」的態度反映在他對顏真卿的評論中：

觀魯公此帖，奇偉秀拔，奄有魏、晉、隋、唐以來風流氣骨，回視歐、虞、褚、薛、徐、沈輩，皆為法度所窘，豈如魯公蕭然出於繩墨之外，而卒與之合哉。[註 53]

余嘗評顏魯公書，體制百變，無不可人。真、行、草書、隸，皆得右軍父子筆勢。[註 54]

見顏魯公書，則知歐、虞、褚、薛未入右軍之室。[註 55]

顏魯公書，雖自成一家，然曲折求之，皆合右軍父子筆法。書家多不到此，故尊尚徐浩、沈傳師爾。九方臬得千里馬於沙丘，眾相工猶笑之。今之論書者，多牡而驪者也。[註 56]

「出於繩墨之外」即不受「法度」的限制，「卒與之合」則又是不違背「法度」，可見黃氏的審美思想：無目的而合目的，無規矩而合規矩。無視規矩乃不受規矩的限制，不求形似；合於規矩乃是在神似的基礎上符合藝術的本質規律。所以，一般人從書法外在的形式上看不出顏字與王字之間的相像之處，而黃氏則獨具慧眼，看到了二者在精神上的淵源。黃氏的藝術觀及其對顏真卿書法的見解在蘇東坡那裡得到了共鳴：「余嘗評魯公書獨得右軍父子超軼絕塵處，書家未必謂然，惟翰林蘇公見許。」[註 57]

不僅顏真卿如此，就是以顛逸著稱的張旭以及詩仙李白，其書法也不失法度：

張長史《千字》及蘇才翁所補，皆怪逸可喜，自成一家，然號為長史者，實非張公筆墨。余中年來稍悟作草，故知非張公書。後有人到余悟處，乃當信耳。

張長史行草帖多出於贗作。人聞張顛，未嘗見其筆墨，遂妄作狂蹶之書託之長史。其實張公姿性顛逸，其書字字入法度中也。[註 58]

顏太師稱張長史雖姿性顛佚而書法極入規矩也，故能以此終其身而名後世。如京洛間人傳摹狂怪字，不入右軍父子繩墨者，皆非長史筆跡也。蓋草書法壞於亞棲也。[註 59]

此亦奇書，但不知所作，以為長史則非也。予嘗於楊次公家見長史行草三帖，與王子敬不甚相遠。蓋其姿性顛逸，故謂之張顛，然其書極端正，字字入古法。人聞張顛之名，不知是何種語，故每見猖獗之書，輒歸之長史耳。[註 60]

……(李)白在開元、至德間，不以能書傳，今其行草殊不減古人，蓋所謂不煩繩削而自合者歟。[註 61]

黃氏反覆強調張旭的草書「極入規矩」、「字字入法度」、「字字入古法」、「與王子敬不甚相遠」，這都是就其書法藝術的精神實質而言的。一般人都知道，蘇軾號稱「不踐古人」，而黃庭堅則聲稱自己「方近古人」。[註 62]如果將他們師徒二人的口號放在一起，便會發現前者強調的是「無規矩」，後者強調的則是「合規矩」，兩人側重點不同，但卻都是宋代尚意書風的不同側面。

上文黃氏從無規矩而合規矩的角度對顏真卿和張旭兩大書家作出總結，那麼後人又是如何評價和總結他的書法的呢？這裡，我們且看元人劉敏中的評價：

書，一藝耳，苟學者皆能之，然求其得法而盡其變化，卓然有成，以自立於世者，蓋百年之間，僅不過三數人而已，諸帖之行於今者可考也。吁！書亦難成矣哉！今觀山谷此帖，浩乎如行雲，倏乎如流電，如驚蛇，如遊龍，意態橫出，不主故常，當使人心動目眩，而莫知其然也。靜而察之，無一畫之違於理。嗚呼！可謂能盡草書之變矣。雖然，非其胸中貫之以天下之書，而充之以浩然之氣，則亦安能至於是哉！世之工書者，嘗試以是思之。[註 63]

「意態橫出，不主故常」——這是不守規矩，即不遵守某一固定不變的規矩的表現；「無一畫之違於理」——從最終結果上講又合於規矩，即符合書法藝術的本質規律。

四、木人之舞——書法創作的心態

歷史上，禪宗被稱作「心宗」，修禪即是修心，心的開悟便是修禪的最高目的。但是，如果將開悟設定為追求的目標，則又犯了禪的大忌——執著。因此，破除功利性，無目的而又合目的則是禪者的基本心態。黃庭堅在宜州至戎州時，無論是人生還是書藝，都已進入一

種禪悟的境界，他的喧寂齋「上雨傍風，無有蓋障，市聲喧憤，人以爲不堪其憂」，而黃氏卻不然，他覺得「家本農耕，使不從進士，則田中廬舍如是，又可不堪其憂耶」！雖然臥榻「與西鄰屠牛之機相直」，卻能「焚香而坐」，用「三錢」所買的雞毛筆書寫表現生命實相的藝術作品。他的齋號取名「喧寂」，實已暗合禪意：喧鬧中的寂才是真寂，才是真正的心無掛礙。他用「心意閑淡」四字來描述此時的心境，唯其如此，才能達到「心不知手，手不知心」，心手相忘的境地。

黃氏在〈書家弟幼安作草後〉這一題跋中，進一步表達了自己的創作心態：

幼安弟喜作草，攜筆東西家，動輒龍蛇滿壁，草聖之聲，欲滿江西。來求法於老夫。老夫之書本無法也，但觀世間萬緣，如蚊蚋聚散，未曾一事橫於胸中，故不擇筆墨，遇紙則書，紙盡則已，亦不計較工拙與人之品藻譏彈。譬如木人舞中節拍，人歎其工，舞罷，則又蕭然矣。幼安然吾言乎？[註 64]

我們可以將這則題跋中的主要觀點總結爲：(一)「本無法也」——無定法，無法而合法。(二)「但觀世間萬緣」——從自然中體悟。(三)「未嘗一事橫於胸中」——不執著。(四)「亦不計較工拙與人之品藻譏彈」——擺脫功利目的。(五)「如木人舞中節拍」——「無心」的心理狀態。

參

一、忌「俗」

如上所述，黃庭堅的人生道路在元祐末年、紹聖初年發生了一次重大轉變，隨著災難的不斷加重，他的人生閱歷和生命的感悟也在不斷地加深，而他的書法藝術也實現了一次革命性的飛躍，即由此前的「近於俗」而轉向「以韻勝」。指出山谷前期書法「近於俗」的是他的好友錢勰。據曾敏行的《獨醒雜誌》（卷二）記載：

元祐初，山谷與東坡、錢穆父同遊京師寶梵寺。飯罷，山谷作草書數紙，東坡甚稱賞之。穆父從旁觀曰：「魯直之字近於俗。」山谷曰：「何故？」穆父曰：「無他，但未見懷素真跡爾。」山谷心頗疑之，自後不肯為人作草書。紹聖中，謫居涪陵，始見

懷素《自敘》於石揚休家。因借之以歸，摹臨累日，幾廢寢食。自此頓悟草法，下筆飛動，與元祐已前所書大異，始信穆父之言不誣，而穆父死已久矣。故山谷嘗自謂得草法於涪陵，恨穆父不及見也。[註 65]

良師益友的當頭棒喝使黃氏開始不斷地自我反省，並將「去俗」當作自己終生的追求。黃氏晚年也作過類似的回憶，他將從前所受的俗氣的薰染歸咎於周越的不良影響：

予學草書三十餘年，初以周越為師，故二十年抖擻俗氣不脫。晚得蘇才翁子美書，觀之乃得古人筆意。其後又得張長史、僧懷素、高閑墨跡，乃窺筆法之妙。今來年老，懶作此書，如老病人扶杖隨意傾倒，不復能工。顧異於今人書者，不紐提容止，強作態度耳。[註 66]

又說：

錢穆父、蘇子瞻皆病予草書多俗筆。蓋予少時學周膳部書，初不自悟，以故久不作草。數年來猶覺湔袪塵埃氣未盡，故不欲為人書。德修來乞草書，至十數請而無倦色慍語，今日試為之，亦自未滿意也。[註 67]

那麼，什麼才是「不俗」呢？黃氏覺得這個問題就像禪宗僧人問什麼是祖師西來意一樣，「難言也」。但下面這段話似乎還是試圖想作出回答：

余嘗為諸子弟言：士生於世可以百為，唯不可俗，俗便不可醫也。或問不俗之狀，余曰：難言也。視其平居無以異於俗人，臨大節而不可奪，此不俗人也。士之處世，或出、或處、或剛、或柔，未易以一節盡其蘊，然率以是觀之。[註 68]

這段話著重是講為人處世如何做到不俗，之於書法上的「俗」，山谷也未作正面說明，而只是這樣說道：

比來更自知所作韻俗，下筆不瀏灑，如禪家黏皮帶骨語，因此不復書。時有委縑素者，頗為作正書。正書雖不工，差循理爾。[註 69]

下筆「不瀏灑」就是韻「俗」，而「不瀏灑」的特徵是如禪家「黏皮帶骨」。換句話說，不「黏皮帶骨」就是「瀏灑」，就是不「俗」。的確，禪宗提倡帶有神秘色彩的「不黏不脫」，以此作為思想方法和修行理論。「不黏不脫」也稱「不即不離」或「不離不染」，這一佛教用語被唐代之後，特別是明清時期中國古典美學和文藝理論所廣泛接收，產生了極大的影響。如清人王士禛說：「文藝創作和欣賞，須如禪家所謂不黏不脫，不即不離，乃為上乘。」[註 70]明代戲曲理論家王驥德說得更形象：

詠物毋得罵題，即要開口便見是何物，不貴說體，只貴說用。佛家所謂不即不離，是相非相，只於牝牡驪黃之外，約略寫其風韻，令人彷彿中如燈鏡傳影，了然目中，即捉摸不得，方是妙手。[註 71]

在王驥德看來，只有「於牝牡驪黃之外」才是「不即」，而「約略寫其風韻」則是「不離」，同時做到這兩點才是「妙手」。參照以上二王的觀點，顯然黃氏所講的「不瀏灑」、「黏皮帶骨」就是「黏」有餘而「脫」不足，也就是文藝理論家所說的「太切題」了。錢泳在《履園叢話》中說：「太切題則黏皮帶骨，不切題則捕風捉影，須在不即不離之間。」誠然，太切、太逼真、太實在，就會形同標本，令人索然無味；而不切、過虛、一點不像又叫人無從捉摸，很難領會。實際上，黃氏這裡講的「不瀏灑」、「黏皮帶骨」也就是上文所說的「不知禽縱」、「字中無筆」，是過於受到外在的「法」（無論是前人的「法」還是其他功利目的）的束縛。可見，黃氏已經觸及到中國古典美學中有關文藝形象的審美特徵、文藝創作的審美規律和文藝鑑賞的審美原則等核心問題。

黃山谷還注意到，書法的「近俗」與否，與一般大眾的趣味是不盡一致的，他說：

秦少游學書，人多好之，唯錢穆父以為俗，初聞之不能不嫌。已而自觀之，誠如錢公語，遂改度，稍去俗氣。既而人多不好。老來漸懶慢，無復此事。人或以舊時意來乞作草，語之以今已不成書，輒不聽信，則為畫滿紙。雖不復入俗，亦不成書。使錢公見之，亦不知所以名之矣。[註 72]

二、尙「韻」

在黃庭堅那裡，「俗」的反面就是「韻」。「韻」是不俗的表徵。由於對「俗」的深惡痛絕，黃氏對「韻」的追求也就顯得更加強烈。正如劉熙載在《藝概》中所說的那樣，「黃山谷論書，最重一『韻』字。蓋俗氣未盡者，皆不足以言韻也」[註 73]。當然，要真正回答什麼是「韻」，就像上文所談到的什麼叫「不俗」，同樣是「難言也」。黃氏打了個比方說：

凡書畫當觀韻。往時李伯時為余作李廣奪胡兒馬，挾兒南馳，取胡兒弓引滿以擬追騎。觀箭鋒所直，發之，人馬皆應弦也。伯時笑曰：「使俗子為之，當作中箭追騎矣。」余因此深悟畫格。此與文章同一關紐，但難得人入神會耳。[註 74]

「觀箭鋒所直」是引而待發，它是一種含蓄的美的意象，如同禪宗所強調的不可道破，讓人有無窮的想像空間，有無限回味的餘地。一幅作品能做到含蓄、有餘味而不是淺薄直露，則可稱之為「韻勝」；反之，那些直白的圖解式的，或是概念陳式化的東西則被視為「韻俗」。

引文說李公麟所作李廣奪胡兒馬讓黃氏深深地體悟到「畫格」，並由此聯想到文章的「關紐」。當然，畫中體現的「韻」和書法中體現的「韻」，其表達方式還會有很大差別，因為前者是有形象的，而後者則是抽象的。本來，「韻」字來源於音樂，指聲音之和，如曹植〈白鶴賦〉有句：「聆雅琴之清韻。」魏晉時期，「韻」時常被用於人物品藻，表現人物超然世俗之外的節操、神態和風度，即人格美的象徵。此外，自魏晉開始，特別是南北朝時期，「韻」受到美學的重視，被用來表示生命的韻律和節奏之美，如謝赫講「情韻連綿」、「神韻氣力」等。唐代司空圖受禪的影響，在詩歌創作和欣賞上提出「韻味」說，其精髓在於追求詩歌的朦朧、含蓄、蘊藉之美，即審美意象的創造應有「韻外之致」、「象外之象」（〈與極甫書〉），能給人留下聯想與回味的餘地。五代之後，美學家以「韻」為審美鑑賞的核心範疇，成為美的最高境界。正是在這種背景下，黃庭堅提出「凡書畫當觀韻」這一主張，而范溫甚至認為：「韻者，美之極。」[註 75]

大概是因爲「韻」或「不俗」確實「難言也」的原故，黃氏基本上沒有給予正面回答，而只是在歷代書家中推舉出能以「韻」取勝的幾位書家，即王羲之父子、顏真卿、楊凝式和蘇軾，並列舉了幾位「乏韻」的代表。有關的言論大致如下：

書家論徐會稽筆法「怒猊抉石，渴驥奔泉」，以余觀之，誠不虛語。如季海筆少令韻勝，則與稚恭（東晉庾翼）並驅爭先可也。季海長處，正是用筆勁正而心圓。若論工不論韻，則王著優於季海，季海不下子敬；若論韻勝，則右軍、大令之門，誰不服膺？……前朝翰林侍書王著，筆法圓勁，今所藏《樂毅論》、周興嗣《千字文》，皆著書墨蹟，此其長處不減季海，所乏者韻爾。[註 76]

從工夫上講，王著、徐季海都不在王子敬之下，所缺少的就是「韻」，可見「韻」和「工」不是同一回事。之於「工」與「韻」孰輕孰重，黃氏認爲：

筆墨各繫其人工拙，要須其韻勝耳，病在此處，筆墨雖工，終不近也。[註 77]

有時，「韻」和富有並不成正比，黃氏回憶道：

往時在都下，駙馬都尉王晉卿時時送書畫來作題品，輒貶剝令一錢不直。晉卿以爲過。某曰：「書畫以韻為主，足下囊中物無不以千金購取，所病者韻耳！」收書畫者，觀余此語，三十年後當少識書畫矣。[註 78]

關於王羲之父子，黃氏以爲是「韻勝」的極至。他說：

兩晉士大夫類能書，筆法皆成就，右軍父子拔其萃耳。

觀魏晉間人論事，皆語少而意密，大都猶有古人風澤，略可想見。論人物要是韻勝，為尤難得。蓄書者能以韻觀之，當得髣髴。[註 79]

王氏父子之後，黃庭堅最為推崇的便是顏真卿、楊凝式和蘇東坡：

余嘗論右軍父子翰墨中逸氣，破壞於歐、虞、褚、薛，及徐浩、沈傳師，幾於掃地。惟顏尚書、楊少師尚有髣髴。比來蘇子瞻獨近顏、楊氣骨。[註 80]

余嘗論二王以來，書藝超軼絕塵，惟顏魯公、楊少師相望數百年。若親見逸少，又知得於手而應於心，乃輪扁不傳之妙。賞會於此，雖歐、虞、褚、薛正須北面爾。自為此論，雖平生翰墨之友，聞之亦憮然瞠若而已。晚識子瞻，評子瞻行書，當在顏、楊鴻雁行，子瞻極辭謝不敢。雖然，子瞻知我不以勢利交之而為此論。[註 81]

我覺得，歐、虞、褚、薛等初唐書家的書法如同佛教中作為修行方式的「坐禪」，而不是中唐以後惠能一系強調心本體的禪，更非文人參與的禪宗之禪。黃氏站在禪宗之禪的立場上，當然不滿初唐書法。他強調「得於手而應於心」，而不是得於手而應於「法」什麼的。

黃氏以「韻」為論書標準的言論也很多，茲舉幾例如下：

〈蔡明遠帖〉（顏真卿書）筆意縱橫，無一點塵埃，可使徐浩服膺，沈傳師北面。[註 82]

見楊少師書，然後知徐、沈有塵埃氣。[註 83]

俗書喜作《蘭亭》面，欲換凡骨無金丹。誰知洛陽楊風子，下筆卻到烏絲欄。[註 84]

東坡簡札，字形溫潤，無一點俗氣。今世號能書者數家，雖規摹古人自有長處，至於天然自工，筆圓而韻勝，所謂兼四子之有以易之，不與也。[註 85]

蜀人極不能書，而東坡獨以翰墨妙天下，蓋其天資所發耳。觀其少年時，字畫已無塵埃氣，那得老年不造微入妙也？[註 86]

當然，除顏、楊、蘇三人之外，黃庭堅自認為他自己也是以「韻」見長：

晁美叔嘗背議予書唯有韻耳，至於右軍波戈點畫，一筆無也。有附予者，傳若言於陳留，予笑之曰：「若美叔書，即與右軍合者，優孟抵掌談說，乃是孫叔敖耶？往嘗有丘敬和者摹仿右軍書，筆意亦潤澤，但為繩墨所縛，不得左右。予嘗贈之詩，中有句云：『字身藏穎秀勁清，問誰學之果《蘭亭》；大字無過《瘞鶴銘》，晚有石崖頌《中興》。小字莫作癡凍蠅，《樂毅論》勝《遺教經》；隨人作計終後人，自成一家始逼真』。不知美叔嘗聞此論乎？」[註 87]

三、去「俗」尚「韻」的方法

如上所言，什麼是「不俗」、什麼是「韻」，這類問題如同禪學中的第一義諦，是不可言說的。但如何通向「不俗」，如何才能「以韻勝」，這在黃氏看來是可以討論的。黃庭堅認為，去俗的最佳方法是多讀書：

士大夫下筆，須使有數萬卷書氣象，始無俗態。不然，一楷書吏耳。[註 88]

在同時代的人當中，黃氏覺得王著和周越的毛病就在於缺乏必要的學養，「若使胸中有書數千卷，不隨世碌碌，則書不病韻」。因此，「學字既成，且養於心中無俗氣，然後可以作，示人為楷式」。[註 89]甚至，黃氏覺得學問道德的修養可以在一定程度上彌補書法功力的不足。他在跋王觀復的書法時說：

此書雖未及工，要是無秋毫俗氣。蓋其人胸中塊磊，不隨俗低昂，故能若是。今世人字字得古法而俗氣可掬者，又何足貴哉！[註 90]

讀書可以讓人明辨事理，不隨俗低昂，並提昇人的品格，從而提高藝術的格調。一個飽讀詩書且有內在品格修養的人，雖然「視其平居無異於俗人」，但卻能「臨大節而不可奪」。在此，「俗」與「不俗」實際上已轉化為道德修養問題。將書法和道德結合在一起，宋人眼中的最典型例子便是顏真卿。黃氏在跋顏真卿的書法作品時說：

余觀顏尚書死李希烈時壁間所題字，泫然流涕。魯公文昭武烈，與日月爭光可也。正色奉身，出入四十年，蹈九死而不悔。……汝蔡之間，所謂建諸天地而不悖，質諸鬼神而無疑，使萬世臣子有所勸勉。觀其言，豈全軀保妻子者哉！廉頗、藺相如死向千載，凜凜常有生氣。曹蜍、李志雖無恙，奄奄如九泉下人。我思魯公英氣如對生面，豈直要與曹、李輩爭長耶？[註 91]

曹蜍和李志是反面例證，因此黃氏指出：

曹蜍、李志輩書字政與右軍父子爭衡，然不足傳也。所謂敗壁片紙皆傳數百歲，特存乎其人耳。[註 92]

在顏真卿之外，他對本朝亦師亦友的蘇東坡最為歎服，推為本朝善書第一。究其原由，直接原因是其書法「筆圓而韻勝」，間接原因是其「挾以文章妙天下，忠義貫日月之氣」。[註 93]黃氏在一則題跋中講述了有關東坡的小故事，並對他的書法加以這樣的評價：

東坡居士極不惜書，然不可乞，有乞書者，正色詰責之，或終不與一字。元祐中，鎖試禮部，每來見過，案上紙不擇精粗，書遍乃已。性喜酒，然不能四五盃已爛醉，不辭謝而就臥，鼻鼾如雷，少焉蘇醒，落筆如風雨，雖謔弄皆有義味，真神仙中人。此豈與今世翰墨之士爭衡哉！

東坡簡札，字形溫潤，無一點俗氣。今世號能書者數家，雖規摹古人，自有長處。至於天然自工，筆圓而韻勝，所謂兼四子之有以易之，不與也。建中靖國元年五月乙巳，觀於沙市舟中。同觀者劉觀國、王霖、家弟叔向、小子相。[註 94]

蘇東坡的性格頗似禪者，率意天真，毫無功利色彩，所以他的書法也「天然自工」、「無一點俗氣」，是「韻勝」的代表。黃氏充分注意到蘇軾在書法之外的功夫，認為「東坡先生晚年書尤豪壯，挾海上風濤之氣，尤非它人所到也」[註 95]。在〈跋東坡書《遠景樓賦》後〉這則題跋中，黃氏說道：

東坡書隨大小真行，皆有嫵媚可喜處。今俗子喜譏評東坡，彼蓋用翰林侍書之繩墨尺度，是豈知法之意哉。余謂東坡書，學問文章之氣鬱鬱芊芊，發於筆墨之間，此所以他人終莫能及爾。[註 96]

關於「韻」的境界和道德修養之間的關係，黃氏發表了這樣一段名言，並不只一次地強調去「俗」的重要意義：

少年以此繒來乞書，渠但聞人言老夫解書，故來乞爾。然未必能別功楷也。學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴，若其靈府無程，政使筆墨不減元常、逸少，只是俗人耳。余嘗為少年言：士大夫處世可以百為，唯不可俗，俗便不可醫也。或問不俗之狀，老夫曰：難言也。視其平居無以異於俗人，臨大節而不可奪，此不俗人也；平居終日如含瓦石，臨事一籌不畫，此俗人也。雖使郭林宗、山巨源復生，不易吾言也。[註 97]

如上文所述，黃氏本人即具錚錚鐵骨，是名副其實的「臨大節而不可奪」的不俗之人。《宋史·黃庭堅本傳》的一段記述反映出黃氏大義凜然的堅貞品格：

章惇、蔡卞與其黨論《實錄》多誣，俾前史官分居畿邑以待問，摘千餘條示之，謂為無驗證。既而院吏考閱，悉有據依，所餘才三十二事。庭堅書「用鐵龍爪治河，有同兒戲」。至是首問焉。對曰：「庭堅時官北都，嘗親見之，真兒戲耳。」凡有問，皆直辭以對，聞者壯之。貶涪州別駕，黔州安置，言者猶以處善地為翫法。以親嫌，遂移戎州。庭堅泊然，不以遷謫介意。蜀士慕，從之遊，講學不倦，凡經指授，下筆皆可觀。[註 98]

小結

一般說來，禪宗對文學藝術的貢獻，是在所謂的正統派（亦稱入世派）之後造就了一個足以可以與之分庭抗禮的神韻派（亦稱隱逸派），而黃庭堅和司空圖、蘇軾、嚴羽、乃至王士禛、王國維等都是該派的代表人物。研究表明，禪與文學藝術之間的關係，大致可以分為三個時期。即中唐以前，儘管禪、藝都向對方進行滲透，但卻未能真正實現彼此的溝通，兩者關係，如同韓愈所說的那樣，基本上處在「不得其心，而逐其跡」的狀態。錢鍾書先生就此指出：

退之〈送高閑上人序〉實謂禪之與藝，扞格不入，故倘書跡能工，必禪心未定；諷詰高閑，詞意章然。

柳子厚在〈送方及師序〉中就指出過這樣一種現象：

文章不能秀發者，則假浮圖之形以為高；其學浮圖不能願者，則又託文章之流以為放。

中唐之後，經溫庭筠、李商隱，特別是司空圖等人的會通，這樣相互對立的看法逐漸得到改變。至兩宋時期，人們更加注意到禪、藝在核心上相通的一面，以禪喻詩的風氣極其盛行，而嚴羽在理論上也總結道：「以禪喻詩，莫此親切。」禪、藝在觀念上實現融和，形成所謂

「詩書畫禪一體化」的主張，應當是在明清時期，即王漁洋在《帶經堂詩話》（卷三）中所說的：

捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以為化境。詩禪一致，等無差別。[註 99]

由此可見，禪與文學藝術經過了從不自覺走向自覺，從觀念衝突經觀念溝通而達到觀念融和這樣一個過程。

照上述三階段論來看，黃庭堅處在第二個階段，這時人們紛紛從禪的角度來談詩，而黃氏則進一步以禪來論書，所以黃氏書法思想建構在禪學之上，這既是歷史使然，也是對禪藝合流的推波助瀾。黃庭堅不僅以禪論書，他的詩文照樣富有禪味，在神韻派的王漁洋看來「皆可語禪」。《帶經堂詩話》（卷三）引象耳袁禪師話說：

東坡云：我持此石歸，袖中有東海。山谷云：惠崇煙雨蘆雁，坐我瀟湘洞庭；欲喚扁舟歸去，傍人云是丹青。是皆禪髓也。

中國文人書畫習慣上又稱禪意書畫，在禪意書畫形成的歷史長河中，黃庭堅是一個承上啓下的人物，他通過自己艱苦卓絕的藝術探索，完成了自己的歷史使命。

古代，中國書法藝術作為漢文化的重要組成部分，影響到韓國、日本、越南等鄰近的國家。如今，隨著中華民族的和平崛起，包括書法藝術在內的悠久輝煌的中國文化已經得到全世界人的廣泛關注。書法這門最具中國文化特色，且與日常生活密切相關的藝術，這幾十年在中國大陸所取得的發展也是顯著的，其勢頭一浪高過一浪。但是，在這一浪高過一浪的書法熱潮中，頭腦還沒有熱昏的人很容易發現其中潛藏的危機，這就是書法藝術在很大程度上已經和傳統文化脫節，逐漸在變成無本之木，無源之水。除此之外，書法藝術在書寫工具上也受到硬筆代替毛筆、電腦代替手寫的致命一擊。中國書法的前途和命運會是什麼樣子呢？

毫無疑問，相對於倉頡作書代替結繩記事，相對於「奏事繁多，篆書難制」所產生的隸書，甚至相對於同樣也是為了書寫方便而出現的章草，現代書法的實用價值的確大大地減小了。但是，我以為，這不是一件壞事，因為在書法的實用性減小的同時，其表意的藝術性會得到空前的張揚。而作為傳統「尚意」派書法理論的典型代表，黃庭堅的書法思想對現代中

國書法藝術的長足發展，尤其是如何使書法藝術重新回歸到傳統文化的根基之上，發揮其表意的藝術特點，肯定具有指導和借鑒意義。

【註釋】

[註 1] 王夫之，《宋論》卷二。

[註 2] 羅大經，《鶴林玉露》。

[註 3] 《五燈會元》卷二十。

[註 4] 《朱子語類》卷六。

[註 5] 前揭羅大經《鶴林玉露》。

[註 6] 見敦煌本《壇經》。

[註 7] 《荷澤神會禪師語錄》。

[註 8] 《大珠禪師語錄》。

[註 9] 〈題自書卷後〉，載《豫章黃先生文集》卷二十五。水賚佑編，《黃庭堅書法史料集》（上海書畫出版社，一九九三年十二月）第二十五—二十六頁。

[註 10] 《洪州分寧縣雲岩禪院經藏記》

[註 11] 事見《五燈會元·黃龍祖心禪師》。

[註 12] 《叢林盛事》卷下。

[註 13] 《山谷全書》卷三，〈評黃〉。

[註 14] 〈與王雍提舉〉。

[註 15] 〈跋亡弟嗣功《列子》冊〉。

[註 16] 《蘇軾文集》卷七十，〈記奪魯直墨〉。黃庭堅後期的書法與蘇書差距較大，但從近年出土的〈徐純中墓誌銘〉（黃氏書於元祐二年，即一〇八七年）來看，確實受到蘇軾的極大影響。

[註 17] 楊萬里，《誠齋集》卷九十九，〈跋東坡小楷心經〉。《四部叢刊·集部》（上海涵芬樓本）。

[註 18] 李之儀，《姑溪居士文集》卷三十八，〈跋蘇黃陳書〉。

[註 19] 同 [註 18]，卷三十九，〈跋山谷書摩詰詩〉。

[註 20] 黃庭堅，《山谷題跋》卷五，〈自評元祐間字〉。

[註 21] 同 [註 20]，〈跋舊書詩卷〉。

[註 22] 同 [註 20]，卷七，〈書韋深道諸帖〉。

[註 23] 同 [註 20]，卷九，〈元祐間大書淵明詩贈周元章〉。

[註 24] 實際上，《神宗實錄》的「史禍」雖然發生在紹聖元年的十二月，但在前一年即元祐八年冬哲宗親政、呂惠卿等人復官之時，就已預感到政局的變化，所以在除服不久便主動上章辭免京官。

[註 25] 〈與宜春朱和叔書〉。

[註 26] 同 [註 20]，卷九，〈跋唐道人編余草稿〉。

[註 27] 同 [註 20]，卷七，〈李致堯乞書書卷後〉。

[註 28] 李日華，《六硯齋筆記》卷一。

[註 29] 董其昌，《容台別集》卷二，〈書品〉。

[註 30] 梁巘，〈評書帖〉，載《歷代書法論文選》。

[註 31] 王弼，《周易略·明象》。

[註 32] 西晉·歐陽建，《言盡意論》。

[註 33] 朱熹，《四書章句集注》。

[註 34] 參見所著《傳習錄》。

[註 35] 《世說新語·文學》記：「庾子嵩作《意賦》成，從子文康見，問曰：『若有意邪？非賦之所盡；若無意邪？復何所賦。』答曰：『正在有意無意之間。』」

[註 36] 《華山圖冊》。

[註 37] 《夕堂永日緒論》。

[註 38] 《藝概·書概》。

[註 39] 黃庭堅，《山谷題跋》卷五，〈跋與張載熙書卷尾〉。

[註 40] 同 [註 39]，〈跋爲王聖予作書〉。

[註 41] 同 [註 39]，卷四，〈跋蘭亭〉。

[註 42] 同 [註 39]，卷七，〈跋書〉。

[註 43] 陶宗儀，《書史會要》卷九，轉引自《黃庭堅書法史料集》（上海書畫出版社，一九九三年十二月）第二十二頁。

[註 44] 《豫章黃先生文集》卷二十九，前揭《黃庭堅書法史料集》第五十四頁。

[註 45] 黃庭堅，《山谷題跋》卷九，前揭《黃庭堅書法史料集》第八十九頁。

[註 46] 同 [註 45]，卷九，〈跋唐道人編余草稿〉。曹寶麟先生對黃氏的戎州開悟也有深刻的理解，他結合自己的勞動經驗說道：「因此我猜想黃庭堅在觀察『長年盪槳，群丁撥棹』時所悟到的，正是疾舒險夷之道和習熟自然之理。他晚年的狂草筆勢跌宕多姿，極盡變態，墨線騰擲飛舞，猶如龍蛇起陸，然而他出人意表的造險，卻總是能使其復歸平正，這不能不說是一種高超的絕技。」

[註 47] 同 [註 45]，卷七，〈李致堯乞書書卷後〉。

[註 48] 同 [註 45]，卷五，〈論黔州時字〉。

[註 49] 黃庭堅，《山谷題跋》卷五，〈自評元祐間字〉。

[註 50] 《大慧語錄》卷十四。

[註 51] 黃庭堅，《山谷題跋》卷七，〈李致堯乞書卷後〉。

[註 52] 前揭《黃庭堅書法史料集》第三十五頁。

[註 53] 黃庭堅，《山谷題跋》卷四，〈題顏魯公帖〉。

[註 54] 同 [註 53]，〈題顏魯公麻姑仙壇記〉。

[註 55] 同 [註 53]，〈跋王立之諸家書〉。

[註 56] 同 [註 53]，〈跋洪駒父諸家書〉。

[註 57] 同 [註 53]，〈跋顏魯公東西二林題名〉。

[註 58] 同 [註 53]，〈跋翟公巽所藏石刻〉。

[註 59] 同 [註 53]，卷五，〈跋周子發帖〉。

[註 60] 同 [註 53]，卷八，〈跋張長史書〉。

[註 61] 前揭《黃庭堅書法史料集》第二十九頁。

[註 62] 李之儀，《姑溪居士文集》卷三十九，〈跋山谷書〉稱：「前三帖，元祐中在京師時書，後一帖，似是離西川後所作。嘗自謂後來之字，方近古人。」

[註 63] 劉敏中，《中庵集》卷十，〈題山谷帖後〉。

[註 64] 前揭《黃庭堅書法史料集》第五十九頁。

[註 65] 轉引自《中國書法史》（宋遼金卷，江蘇教育出版社）第一四七頁。

[註 66] 前揭《黃庭堅書法史料集》第六十七頁。

[註 67] 《山谷題跋》卷五，〈跋與徐德修草書後〉。

[註 68] 前揭《黃庭堅書法史料集》第一〇一一一〇二頁。

[註 69] 《山谷題跋》卷八，〈鍾離跋尾〉。

[註 70] 〈帶經堂詩話〉，前揭皮朝綱《禪宗的美學》第二二三頁。

[註 71] 〈曲律·論詠物第二十六〉，轉引自皮朝綱《禪宗的美學》（麗文文化公司，一九九五年）第二三三頁。

[註 72] 同 [註 69]，卷九，〈書自草秋浦歌後〉。《硯山齋雜記》卷二亦云：「山谷草書青蓮《秋浦歌》一卷後自跋云：己作草書舉世並謂佳，獨錢穆父以為俗，反自思省，盡改去俗，則世人見之則又不謂佳。嗟乎！去俗之作，安能責俗人賞識？此政宜世人不識為佳。王子敬有言：外人那得知，誠然矣。」（引自前揭《黃庭堅書法史料集》，第一二二頁）。

- [註 73] 劉熙載，《藝概》卷五，〈書概〉（上海古籍出版社，一九七八年）。
- [註 74] 黃庭堅，《山谷題跋》卷三，〈題摹燕郭尚父圖〉。
- [註 75] 范溫，《潛溪詩眼》。
- [註 76] 《山谷題跋》卷四，〈書徐浩題經後〉。
- [註 77] 同 [註 76]，卷七，〈論書〉。
- [註 78] 黃庭堅，《山谷題跋》補遺，〈題北齋校書圖後〉。
- [註 79] 同 [註 78]，卷四，〈題絳本法帖〉。
- [註 80] 同 [註 78]，卷五，〈跋東坡帖後〉。
- [註 81] 同 [註 80]，〈跋李康年篆〉。
- [註 82] 同 [註 78]，卷九，〈跋洪駒父諸家書〉。
- [註 83] 同 [註 78]，〈跋王立之諸家書〉。
- [註 84] 黃庭堅，《豫章黃先生文集》卷二十八，〈題楊凝式書〉。
- [註 85] 黃庭堅，《山谷題跋》卷五，〈題東坡字後〉。
- [註 86] 同上卷七，〈論東坡書體〉。
- [註 87] 水賚佑，《黃庭堅書法史料集》第八頁。
- [註 88] 元·蘇天爵，《國朝文類》卷三十九，袁裒〈題書學纂要後〉（四部叢刊本）。
- [註 89] 黃庭堅，《山谷題跋》卷五，〈跋與張載熙書卷尾〉。
- [註 90] 同 [註 89]，卷七，〈題王觀復書後〉。
- [註 91] 同 [註 89]，卷六，〈跋顏魯公壁間題〉。
- [註 92] 同 [註 89]，卷四，〈書右軍帖後〉。
- [註 93] 黃庭堅，《豫章黃先生文集》卷二十九，前揭《黃庭堅書法史料集》第四十八頁。
- [註 94] 同 [註 93]，第四十六頁。
- [註 95] 《豫章黃先生文集》卷二十九，前揭《黃庭堅書法史料集》第五十二頁。
- [註 96] 同 [註 95]，第五十頁。
- [註 97] 同 [註 95]，第五十一頁。
- [註 98] 前揭《黃庭堅書法史料集》第一頁。
- [註 99] 參見前揭皮朝綱《禪宗的美學》中的有關章節。