

中国文艺思想史
研究丛书

(第一辑)

宋元论书诗全编

张 毅 于广杰 编著



南开大学出版社

中国文艺思想史研究丛书（第一辑）

宋元论书诗全编

张 毅 于广杰 编著

南开大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋元论书诗全编 / 张毅, 于广杰编著. —天津: 南开大学出版社, 2017.1

(中国文艺思想史研究丛书. 第一辑)

ISBN 978-7-310-05151-9

I. ①宋… II. ①张… ②于… III. ①书画艺术—艺术评论—中国—宋元时期—文集 ②古典诗歌—诗歌研究—中国—宋元时期—文集 IV. ①J212.052—53 ②I207.22—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 138924 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人: 刘立松

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022)23508339 23500755

营销部传真: (022)23508542 邮购部电话: (022)23502200

*

天津午阳印刷有限公司印刷

全国各地新华书店经销

*

2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

240×170 毫米 16 开本 27.875 印张 2 插页 509 千字

定价: 68.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022)23507125

苏、黄的书法与诗法（代序）*

苏轼和黄庭坚是宋代最具影响力的书法名家，同时也是宋诗的代表人物。他们所倡导的“尚意”书风，在行草书艺术中得到了充分的体现，纵横跌宕的笔势和曲折成章的笔意，可与其“以文为诗”而姿态横生的章法相媲美。其“一笔书”的意脉和气韵，“字中有笔”和“句中有眼”的书法艺术，与诗歌创作的笔法、句法和字法也是相通的。在苏、黄引领风骚的时代，书画同法而又向诗靠拢，或自出新意，或古意翻新，不仅书法与诗法相互渗透，更在作品风格和神采方面完全一致。天资解书的用笔与清旷胸襟相契合，出奇制胜的笔法与抖擞俗气的品格修养相映衬，超逸绝尘，痛快沉着，由道技两进到心手两忘，完成了由有意到无意、由有法到无法的内在超越。追求不烦绳削而自合，以期达到“至法无法”的老成境界。

—

唐代就有“书画用笔同法”的说法，但直到宋代文人“墨戏”兴盛之后，书、画、诗之间的界限才被完全打破。苏轼题吴道子画所说的“出新意于法度之中”^①，黄庭坚论李公麟画讲的“领略古法生新奇”^②，成为宋代书法“尚意”的创作纲领。苏轼行书的随意变态，黄庭坚草书的笔走龙蛇，与苏、黄各自的作诗风格完全一致，其纵横起伏的笔势和命意曲折的布局，与其“以文为诗”而重气格的宋诗章法也有着深一层的联系。

提倡自出新意是苏轼文艺理论的主旨，他称赞晁君成的诗“每篇辄出新意奇语，宜为人所共爱”；^③又表扬画家孙位“始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，画水之变，号称神逸”。^④对于用人们熟习的汉字书写来表达情意的书法而言，如何在熟悉法度的基础上勇于创新，更是作者必须考虑的了。

* 本文原发表于《文学遗产》，第2010年第2期，收入本书时略有改动。

① 《书吴道子画后》，《苏轼文集》第5册，中华书局1986年版，第2210页。

② 《次韵子瞻和子观韩干马图论伯时画天马》，《黄庭坚全集》第1册，四川大学出版社2001年版，第82页。

③ 《晁君成诗集引》，《苏轼文集》第1册，第320页。

④ 《画水记》，《苏轼文集》第2册，第408页。

苏轼说“我书意造本无法，点画信手烦推求”，^①强调不践古人而自出新意的重要。他常将诗歌与书法相提并论，其《书黄子思诗集后》属于诗论，却以论钟繇和王羲之等书法家的笔法来开篇；而《书唐氏六家书后》又每以诗为喻，说智永禅师作书“精能之至，反造疏淡。如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣”，又说颜真卿的书法“如杜子美诗，格力天纵，奄有汉、魏、晋、宋以来风流”。^②在他看来，书法与诗文的界限是可以打破的，他用点画的布置和行笔的轻重缓疾等方式，来表现视觉上线条流转造成的美感，发抒丰富的内心情感，使书法艺术具有行文的气势和诗的意境。他贬谪黄州后写的《寒食雨二首》是诗书合璧的佳作，诗云：

自我来黄州，已过三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，两月秋萧瑟。卧闻海棠花，泥污燕脂雪。暗中偷负去，夜半真有力。何殊病少年，病起头已白。

春江欲入户，雨势来不已。小屋如渔舟，濛濛水云里。空庖煮寒菜，破灶烧湿苇。那知是寒食，但见乌衔纸。君门深九重，坟墓在万里。也拟哭途穷，死灰吹不起。^③

采用“以文为诗”的夹叙夹议笔法，抒写寒食节遭遇“苦雨”的生活境遇和郁闷心情，看似平铺直叙，但在平直中有奇变，琐细中见凝练，苦闷之情随江雨弥漫而溢于言表。这种漫兴式的写法，含有气盛言宜的古文章法，凡意之所到，则笔力曲折，而无不尽意。如刘熙载所言：“滔滔汨汨说去，一转便见主意，《南华》《华严》最长于此。东坡古诗惯用其法。”^④苏轼手书的这两首诗的墨宝《黄州寒食诗帖》（简称《寒食帖》），将心境和情感的起伏，寄寓于点画线条的缓疾和字形变化之中。开始的心境比较平和，笔势舒缓，结体中规中矩；但随着情感趋于激越，笔势也奔放起来，纵横挥洒而意态横生。如“乌衔纸”的最后一笔拉得很长，“坟墓”的“墓”字和“哭途穷”三个字突然变大，造成很强的视觉冲击力。整幅书法一气呵成，运笔由凝重到飞动，字小者行密，字大者气阔，心手相应而变态无穷。诗情融入笔墨，心境与书境浑然一体，诗与书法珠联璧合。黄庭坚说：“东坡此书（墨迹为“此诗”）似李太白，犹恐太白未有到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意，诚使

①《石苍舒醉墨堂》，《苏轼诗集》第1册，中华书局1982年版，第236页。

②《苏轼文集》第5册，第2206页。

③《苏轼诗集》第4册，第1112～1113页。

④《艺概》，上海古籍出版1982年版，第67页。

东坡复为之，未必及此。”^① 既表扬苏轼此诗或许胜过李白，也肯定其书法的艺术成就超越了前人。

苏轼主张自出新意，不是无法度可言，他认为“书法备于正书，溢而行为、草，未能正书而能行、草，犹未尝庄语而辄放言，无是道也。”^② 他学书初临“二王”（王羲之、王献之），后又师法颜真卿、杨凝式等人，其《题二王书》云：“笔成冢，墨成池，不及羲之即献之。笔秃千管，墨磨万铤，不作张芝作索靖。”^③ 苏轼的书法肉丰骨劲，尤长于正书和行书，其《寒食帖》继王羲之的《兰亭序》、颜真卿《祭侄稿》之后，被称为“天下第三行书”。他的行书擅于由文字本身的点画成其变化，用线条组成有意味的形式，给人以新鲜的美感，写得情驰神纵，如行云流水，但又暗合古人，有规矩法度在。如果说苏轼的行书是情与法的结合，那么黄庭坚的草书则是情、理、法的交融，他以领略“古法”“古意”求新奇，运笔龙飞凤舞却章法井然。但这是有一个过程的，黄庭坚坦言：“少时喜作草书，初不师承古人，但管中窥豹，稍稍推类为之。方事急时，便以意成，久之或不自识也。比来更自知所作韵俗，下笔不浏离，如禅家‘黏皮带骨’语，因此不复作。”^④ 禅家的“黏皮带骨”语，指的是世俗的妄言绮语，但真正的草书绝非鬼画符般的妄语。与苏轼一样，黄庭坚主张草书应从正书中来，他认为“凡作字，须熟观魏晋人书，会之于心，自得古人笔法也。欲学草书，须精真书，知下笔向背，则识草书法，草书不难工矣”。^⑤ 他强调：“然要须以古人为师，笔法虽欲清劲，必以质厚为本。……凡书之害，姿媚是其小疵，轻佻是其大病，直须落笔一一端正。至于放笔，自然成行，草则虽草，而笔意端正，最忌用意装缀，便不成书。”^⑥ 倘若正书如坐立，行书如走，草书如跑，那么绝无不能坐立而会走跑之人。

在熟悉前人法度的基础上开拓创新，是黄庭坚论书画诗文的一贯宗旨。他主张“欲下笔，略体古人致意曲折处。久之乃能自铸伟词，虽屈、宋亦不能超此步骤也。”^⑦ 他在指导后学时说：“少加意读书，古人不难到也。诸文亦皆好，但少古人绳墨耳。可更熟读司马子长、韩退之文章。凡作一文，皆须有宗有趣，终始关键，有开有阖。”^⑧ 诗文的章法与命意分不开，黄庭坚在《论作诗文》里说：

①《跋东坡书寒食诗》，《黄庭坚全集》第3册，第1608页。

②《跋陈隐居书》，《苏轼文集》第5册，第2185页。

③《苏轼文集》第5册，第2170页。

④《钟离跋尾》，《黄庭坚全集》第3册，第1603页。

⑤《跋与张载熙书卷尾》，《黄庭坚全集》第2册，第678页。

⑥《与宜春朱和叔》，《黄庭坚全集》第2册，第499页。

⑦《书枯木道士赋后》，《黄庭坚全集》第4册，第2287页。

⑧《答洪驹父书》，《黄庭坚全集》第2册，第474页。

词意高胜，要从学问中来尔。……但始学诗，要须每作一篇，辄须立一大意，长篇须曲折三致焉，乃成章耳。^①

诗文的章法布置，讲究纵横曲折而意脉贯通，率然开阖而奇正相生，与行草书的笔势相仿佛。范温《潜溪诗眼》说：“古人律诗亦是一片文章，语或似无伦次，而意若贯珠。……非唯文章，书亦如是。……故唐文皇称右军书云：‘烟霏云敛，状若断而还连；凤翥龙盘，势如斜而反直。’与文章真一理也。”^②王羲之曾说：“若欲学草书，又有别法。须缓前急后，字体形势，状如龙蛇，相钩连不断，仍须棱侧起伏，用笔亦不得使齐平大小一等。”^③用“状如龙蛇”来形容草书形势。后来李白这样描写对怀素狂草的观感：“怳怳如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走。左盘右蹙如惊电，状同楚、汉相攻战。”^④草书笔走龙蛇的阵势，可以让人感受到澎湃激情，并联想到文章的层次曲折。黄庭坚称赞陈师道：“至于作文，深知古人之关键，其论事救首救尾，如常山之蛇，时辈未见其比。”^⑤用常山蛇阵来形容文章布置。《孙子兵法》曰：“善用兵，譬如率然。率然者，常山之蛇也，击其首则尾至，击其尾则首至，击其中则首尾俱至。”^⑥以蛇喻阵，重在首尾相应，前后贯通，这也是章法布置所要考虑的。

书法的笔势纵横与意脉曲折，运笔的左右映衬和前后呼应，与诗文章法的相通甚为明显。黄庭坚说：“右军笔法，如孟子言性、庄周谈自然，纵说横说，无不如意，非复可以常理待之。”^⑦他还说：“余尝以右军父子草书比之文章，右军似左氏，大令似庄周也。”^⑧在黄庭坚的一首论书诗里，言及草圣的诗句“仲将伯英无后尘，迩来此公下笔亲”，一别本为：“纵横浑脱若有神，意匠直与真宰亲”。^⑨这别本的诗句提示了作草书的真髓，即“外师造化，中得心源”。黄庭坚作诗也讲究纵横曲折，所谓“诗到随州更老成，江山为助笔纵横”，^⑩这种想法来源于杜甫《戏为六绝句》里的“庾信文章老更成，凌云健笔意纵横”。方东树说：“杜公所以冠绝古今诸家，只是沉郁顿挫，奇横恣肆，起结承转，曲折变化，穷极笔势，迥不由人。山谷专于此苦用心。”^⑪

①《黄庭坚全集》第3册，第1684页。

②《宋诗话辑佚》，中华书局1980年版，第318~320页。

③《题卫夫人〈笔阵图〉后》，《中国书法理论经典》，河北人民出版社1998年版，第15页。

④《草书歌行》，《李太白全集》上册，中华书局1977年版，第456页。

⑤《答王子飞书》，《黄庭坚全集》第2册，第467页。

⑥《孙子十家注》，《诸子集成》六，中华书局1986年版，第199页。

⑦《题绛本法帖》，《黄庭坚全集》第2册，第748页。

⑧《跋法帖》，《黄庭坚全集》第2册，第720页。

⑨《李君貺借示其祖西台学士草圣并书帖一编二轴以诗还之》，《黄庭坚全集》第3册，第1250页。

⑩《忆邢惇夫》，《黄庭坚全集》第1册，第255页。

⑪《昭昧詹言》，人民文学出版社1984年版，第379页。

黄庭坚的山谷体诗，即便是短章也多层次变化，命意曲折而有远势，如“坐对真成被花恼，出门一笑大江横。”^①一两句即相当于大段文章，有咫尺万里之势。

二

苏轼说：“唐人以身言书判取士，故人人能书。”^②因用书判取士，故端正劲直而法度谨严的真书成为唐人“尚法”的代表性书体，欧、褚、颜、柳等书法家都以精于真行著名；而宋代士人中流行的则是“尚意”而带文人氣息的行草书。苏、黄以擅长行书和草书享誉士林，他们的书体，或端庄杂流丽、刚健含婀娜，或瘦劲奇崛、丰筋多骨，一如其诗体而个性色彩相当鲜明，具有“一笔书”的气韵，而且笔力遒劲雄健，讲究“字中有笔”和“句中有眼”。这些与他们作诗的笔法、句法和字法也都有联系，体制虽异而意同神通。

行书是介于正书与草书之间的一种书体。张怀瓘《书仪》说：“夫行书，非草非真，离方遁圆，在乎季孟之间。兼真者，谓之真行；带草者，谓之行草。”^③苏轼行书的笔画略有勾连，当属于行草。他虽然以行书为擅长，但对落笔如风的草书十分喜爱，常于酒后作草，谓“仆醉后，乘兴辄作草书十数行，觉酒气拂拂，从十指间出也”。^④对有真书《郎官柱记》传世的草书名家张旭，苏轼极为欣赏，说“张长史草书，颓然天放，略有点画处而意态自足，号称神逸”。^⑤张旭作草有真书的底子，虽奇怪百出，而无一点画不该规矩，他尝言“初见担夫争道，又闻鼓吹，而知笔意，及观公孙大娘舞剑，然后得其神”。^⑥又自谓“吾书不大不小，得其中道，若飞鸟出林，惊蛇入草”。^⑦张旭的草书在唐代就很有名，杜甫《殿中杨监见示张旭草书图》说：“斯人已云亡，草圣秘难得。及兹烦见示，满目一凄恻。悲风生微绡，万里起古色。锵锵鸣玉动，落落群松直。连山蟠其间，溟涨与笔力。”^⑧以苍劲浩瀚言其用笔的神妙。苏轼云：“剑舞有神通草圣，海山无事化琴工。”^⑨又说：“我本三生人，畴昔一念差。前身或草圣，习气余惊蛇。”^⑩他心目中的草圣非张旭莫属。

草圣的桂冠最初戴在张芝头上，他是今草“一笔书”的创始人。张芝字伯

①《王充道送水仙花五十枝欣赏会心为之作咏》，《黄庭坚全集》第1册，第114页。

②《跋咸通湖州刺史牒》，《苏轼文集》第5册，第2179页。

③张怀瓘《书仪》，《中国书法理论经典》，第96页。

④《跋草书后》，《苏轼文集》第5册，第2191页。

⑤《书唐氏六家书后》，《苏轼文集》第5册，第2206页。

⑥《宣和书谱》，上海书画出版社1984年版，第139页。

⑦《宣和书谱》，“释亚栖”条，第148页。

⑧《杜诗镜铨》下册，上海古籍出版社1980年版，第629页。

⑨《授经台》，《苏轼诗集》第1册，第193页。

⑩《次韵致政张朝奉仍招晚饮》，《苏轼诗集》第6册，第1830~1831页。

英，张怀瓘《书断》说：“伯英学崔、杜之法，温故知新，因而变之以成今草，转精其妙。字之体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断，及其连者，气候相通。惟王子敬（即王献之）明其深指，故行首之字，往往继前行之末。世称‘一笔书’者，起自张伯英，即此也。”^①在由杜度、崔瑗等人的“章草”向“今草”的过渡中，张芝起了关键的作用，但今草艺术的日趋成熟，以至出现新的草圣，“二王”功莫大焉。苏轼在《题王逸少帖》诗里说：

天门荡荡惊跳龙，出林飞鸟一扫空。为君草书续其终，待我他日不匆匆。^②

所谓“匆匆”，指张芝每作楷字则曰：“匆匆不暇草书。”^③逸少即王羲之，宋人看到的“二王”书帖以草书居多，故《宣和书谱》把他们都归入“以草书得名者”加以论列。其中有前人论“二王”书的精妙之语，如以为王羲之的字“飘若游云，矫若惊龙”，“势如龙跃天门，虎卧凤阁”；又说王献之书法“如丹穴凤舞，清泉龙跃”。^④龙飞凤舞，笔走龙蛇，遂成为草书体势的形象说明，而飘、飞、舞、跃一类的动词，乃连绵起伏的“一笔书”的笔法提示：状若断而还连，势如斜而反直，要在笔断意连而气脉贯通。相对于真书较为规矩的楷法而言，草书激情膨胀的线条运动，一笔书写一行的连绵气势，似乎更符合苏轼的创作个性。可以说，类似草书的用笔之神妙，在苏轼歌行体的七言古诗创作中亦得到了充分体现，他的题画诗和论书诗，颇多气势不凡的神来之笔。如《王维吴道子画》《次韵吴传正枯木歌》《次韵滕兴公大夫雪浪石》《石苍舒醉墨堂》等，其笔法之奇纵，笔势之灵动，如骤雨狂风、电闪雷鸣，可谓“笔所未到气已吞”。但一气奔赴之中又有顿挫，草蛇灰线，神化不测，若寻绎其意脉，则又无不生气贯注，几与造化者为友。

虽然都是以文字为媒介，书法用笔与诗歌语言还是有所不同的。张怀瓘说：“文则数言乃成其意，书则一字已见其心。”^⑤书法艺术把文字所具有的点、横、竖、捺等笔画拆开来欣赏，一个字的结体即能表达自己的意思，故一字一句，而诗文要数言组成一句或两句才能见意，这也是黄庭坚要多次将“字中有笔”与“句中有眼”连起来讲的原因。书法的“字中有笔”，等于诗文的“句中有眼”，故书法的结体、笔法与诗歌的句法、字法可以相互印证。以书法而言，字中有笔、有意、有势、有力，气韵生动，方可谓“有眼”的活句。黄庭坚《论写字

① 张怀瓘《书断》，《中国书法理论经典》，第110页。

② 《苏轼诗集》第4册，第1342页。

③ 《宣和书谱》，第101页。

④ 《宣和书谱》，第116~117页，第124页。

⑤ 张怀瓘《文字论》，《中国书法理论经典》，第142页。

法》说：“盖字中无笔，如禅句中无眼，非深解宗理者未易及此。”^①所谓“宗理”，又称“宗趣”，是禅门里的第一义，教外别传，不立文字而不可言说。如果非言说不可，则须“但参活句，莫参死句。活句下荐得，永劫无滞。”^②活句须有生气贯注，“句中有眼”方为活句。书家行笔的生气贯注，既表现为整篇线条的错综连绵和虚实映带，也体现在一字之结体的疏密有致和八面流通。黄庭坚说：“东坡云：‘大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余。’此确论也。余尝申之曰：结密而无间，《瘞鹤铭》近之；宽绰而有余，《兰亭》近之。若以篆文说之，大字如李斯《绎山碑》，小字如先秦古器科斗文字。”^③以其所列举的碑帖言，《瘞鹤铭》的大字密不透风，用笔欹侧而气势磅礴；《兰亭序》的小字结体无一相同，行款忽密忽疏，变幻无穷而自然生动。至于黄庭坚自己作字，采用中宫收紧、长笔展开的结体方式加强疏密对比，又常以欹侧取势，横画略显斜倾，竖画虬曲反直，形态雄放奇崛而极具气魄，动感很强烈。这与山谷体诗那种意必新奇、语多生造的作风完全一致，追求文字的奇伟精彩，笔墨间透露出英气和奇气。

书法结体的内气充盈，奠定了“字中有笔”的基础，加之运笔的虚实映发、气势连贯，即可形成线条飞舞流动的通篇气韵。在行笔雄快飘逸之际，为防止出现气骨轻滑的弊端，还须知“擒纵”，济之以顿挫之法。黄庭坚说：“盖用笔不知擒纵，故字中无笔耳。字中有笔，如禅家句中有眼，非深解宗趣，岂易言哉！”^④擒为收，纵即放，有往必收，无垂不缩，不能一往无余。如何才能做到用笔收放自如呢？黄庭坚认为须知古意、懂古法，关键是用笔要工拙参半。他说：“数十年来，士大夫作字尚华藻而笔不实，以风樯阵马为痛快，以插花舞女为姿媚，殊不知古人用笔也。”^⑤他强调：“凡书要拙多于巧，近世少年作字，如新妇子妆梳，百种点缀，终无烈妇态也。”^⑥提倡素面朝夭、质朴无华的烈女态，反对矫揉造作的浮华。他以为：

近时士大夫罕得古法，但弄笔左右缠绕，遂号为草书耳，不知与科斗、篆、隶同法同意，数百年来，惟张长史、永州狂僧怀素及余三人悟此法耳。苏才翁有悟处，而不能尽其宗趣，其余碌碌耳。^⑦

①《黄庭坚全集》第3册，第1433页。

②《五灯会元》，中华书局1984年版，第935页。

③《书王周彦东坡帖》，《黄庭坚全集》第3册，第1629页。

④《自评元祐间字》，《黄庭坚全集》第2册，第677页。

⑤《书十棕心扇因自评之》，《黄庭坚全集》第3册，第1401页。

⑥《李致尧乞书书卷后》，《黄庭坚全集》第3册，第1407页。

⑦《跋此君轩诗》，《黄庭坚全集》第3册，第1604页。

所谓“古法”“古意”，相对于当时行草书“娉媚”而“轻佻”的流丽笔法而言，指篆隶碑刻那种古朴苍劲的凝重笔法。黄庭坚说：“晚寤籀篆，下笔自可意，直木曲铁，得之自然。秦丞相斯、唐少监阳冰，不知去乐道远近也，当是传其家学。观乐道字中有笔，故为乐道发前论。”^①主张于秦汉的石刻篆隶领会笔法，从中观古人的行笔意思。他认为：“王右军初学卫夫人小楷，不能造微入妙。其后见李斯、曹喜篆，蔡邕隶八分，于是楷法妙天下。张长史观古钟鼎铭科斗篆，而草圣不愧右军父子。”^②不同书体的线条形态不一样，笔法也不同，在行草书里融入篆隶古法，用笔就可以做到工拙参半，使纠缠追逐而婀娜多姿的线条具有筋骨，如绵里裹铁，拙处见奇。草情中含有篆意，不仅可使飞动的笔势显得凝重，笔法也因有变化产生顿挫而更显遒劲，如落花回风，将飞更舞。

用笔工拙参半也是黄庭坚山谷诗及江西诗法的要诀，他在《题意可诗后》里说：“宁律不谐，而不使句弱；用字不工，不使语俗。”^③陈师道《后山诗话》强调：“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗，诗文皆然。”^④这一作诗原则据说源自杜甫，范温《潜溪诗眼》云：“老杜诗凡一篇皆工拙相半，古人文章类如此。”^⑤杜甫是作今体七律的高手，而且“晚节渐于诗律细”，但他也有不合平仄的拗律，以及有意打破正常语序的拗句。如《秋兴八首》中的“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。”老杜诗的“拙”笔体现在拗律和拗句上，这在他只是偶尔为之，黄庭坚则是专意于此。据方回《瀛奎律髓》统计，黄庭坚的三百多首七律里，有一多半为拗体。如《再次韵兼简履中南玉三首》其一：

李侯诗律严且清，诸生赓载笔纵横。（仄平平仄仄仄平，平平平仄仄仄平）
句中稍觉道战胜，胸次不使俗尘生。（仄平平平仄仄仄，平仄仄仄平平平）
山绕楼台钟鼓晚，江触石矶砧杵鸣。（平仄平平平仄仄，平仄平平仄仄平）
锁江主人能致酒，愿渠久住莫终更。（仄平仄平平仄仄，仄平仄仄仄平平）^⑥

这一首今体七律，除二、五、八三句外，其他的都不太符合平仄律，于音节上别创一种兀傲奇崛之响，造成声调的拗折。除这种拗律外，还有拗句，即通过

① 《跋李康年篆》，《黄庭坚全集》第2册，第687页。

② 《跋为王圣予作字》，《黄庭坚全集》第2册，第674页。

③ 《黄庭坚全集》第2册，第665页。

④ 《历代诗话》上册，中华书局1981年版，第311页。

⑤ 《宋诗话辑佚》，第322页。

⑥ 《黄庭坚全集》第1册，第173页。

变更诗语的正常秩序使句意曲折，文气跌宕。如《病起荆江亭即事十首》中的“闭门觅句陈无己，对客挥毫秦少游”^①，正常的语序当为“陈无己闭门觅句，秦少游对客挥毫”。再如《次韵清虚》里的“眼中故旧青常在，鬓上光阴绿不回”，^②将“眼青”“鬓绿”的陈语在一句里拆开来用。山谷诗的这些反常作法，与其于行草中参用古法同出一辙，目的在于用类似古体诗的声调和古拙的语句，打破今体诗音律和谐圆润与词采华美的流行格调，以不使句弱的沉郁顿挫，避免无气骨的轻浮俗语出现在句中笔下。对于黄庭坚有意于今体律诗里追求古雅拙朴的努力，历来有褒有贬，批评者看到的是瘦硬生新，晒其点金为铁，誉之者谓雄健奇峭，为宋诗别开生面。

再说山谷诗的“句中有眼”。惠洪《冷斋夜话》记载：“东坡《海棠》诗曰：‘只恐夜深花睡去，高烧银烛照红妆。’又曰：‘我携此石归，袖中有东海。’山谷曰：‘此皆谓之句中眼，学者不知此妙语，韵终不胜。’”^③以句中有眼论诗而重在意韵，所引东坡诗句的特点是意在言外，即言在此而意在彼，这也是禅门“活句”的宗趣。追求“句中眼”是山谷诗法的核心，黄庭坚说：“请读老杜诗，精其句法，每作一篇，必使有意为一篇之主，乃能成一家，不徒老笔砚、玩岁月矣。”^④句法是山谷诗学的入口，也是他翻新出奇的着眼点，所谓“诗来清吹拂衣巾，句法词锋觉有神。今日相看青眼旧，他年肯作白头新”。^⑤他论诗讲的“句法俊逸清新，词源广大精神”，^⑥与其评书说的“字法清劲，笔意皆到”^⑦是一个意思。诗歌的句法相当于作书的字法，而且也要落实到用字上，字不工则害句，句不通则无完篇。梅尧臣是宋调的开创者，黄庭坚这样评价他的诗：“其用字稳实，句法刻厉而有和气，他人无此功也。”^⑧黄庭坚的诗歌创作，继承了梅尧臣覃思精微而笔力遒劲的句法，讲究意新语工，用字奇警而出之自然，有于句上求远的特色。如“寒虫催织月笼秋，独雁叫群天拍水”^⑨“落木千山天远大，澄江一道月分明”^⑩“梦幻百年随逝水，劳歌一曲对青山”^⑪这些诗句立意规摹远大，又精于炼字炼句，做到了“覆却万方无准，安排一字有神”^⑫杰句高境里有健笔奇气，可谓“句中有眼”。

①《黄庭坚全集》第1册，第227页。

②《黄庭坚全集》第3册，第1462页。

③《稀见北宋人诗话四种》，江苏古籍出版社2002年版，第49页。

④《与孙克秀才》，《黄庭坚全集》第3册，第1925页。

⑤《次韵奉答文少激纪赠二首》，《黄庭坚全集》第1册，第164页。

⑥《再用前韵赠子勉四首》，《黄庭坚全集》第1册，第202页。

⑦《书十棕扇因自评之》，《黄庭坚全集》第3册，第1401页。

⑧《跋雷太简梅圣俞诗》，《黄庭坚全集》第2册，第662页。

⑨《听宋宗儒摘阮歌》，《黄庭坚全集》第1册，第99页。

⑩《登快阁》，《黄庭坚全集》第2册，第1100页。

⑪《光山道中》，《黄庭坚全集》第3册，第1270页。

⑫《荆南签判向和卿用予六言见惠次韵奉酬四首》其三，《黄庭坚全集》第1册，第203页。

三

宋代书法散发文人趣味，宋诗亦多为文人之诗，苏、黄在这两方面都具有代表性。卓越的天资和才华，深厚的人文学养及悟性，使他们的书法和诗歌创作没有停留在技艺层面，而深入治心养气的品格修养领域，以为求妙于笔，不如求妙于心。才高者“心法”无轨，信手自然而超轶绝尘，妙在笔墨之外。学深者道技两进，抖擞俗气而痛快沉着，达到不烦绳削而无斧凿痕的“至法无法”之境。

宋代书法“四大家”谁排第一，当时和后世都有不同说法。苏轼推举蔡襄，他说“独蔡君谟书，天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一”。^①但黄庭坚以为“本朝善书，自当推为第一”的是苏轼，他说“蜀人极不能书，而东坡独以翰墨妙天下，盖其天资所发耳”。^②他们推选的人虽不同，所持的标准是一样的，看重天资与学问。若论天赋才华，苏轼自然远在蔡襄之上，其学问亦非常人可比。黄庭坚《东坡居士墨戏赋》说：

夫惟天才逸群，心法无轨，笔与心机，释冰为水。立之南荣，视其胸中，无有畦畛，八窗玲珑者也。^③

天才者文成法立，随心所欲而不逾矩，其“心法”乃“无法之法”。所谓“笔与心机”，指神采生于用笔，而气韵本乎游心。受庄学和禅学的影响，宋人评文论艺常追溯心源，如郭若虚谈到“一笔书”和“一笔画”时说：“乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断。所以意存笔先，笔周意内，画尽意在，像应神全。夫内自足，然后神闲意定，神闲意定则思不竭而笔不困也。”^④内心做到神闲意定，则心能转腕，手能转笔，书画便如人意。苏轼说：“我书意造本无法，点画信手烦推求。”^⑤新意出自吾心，而非古人法度，所以在与黄庭坚谈论书法时，他引张融语表明自己的心志：“不恨臣无二王法，恨二王无臣法。”^⑥“二王”中的王羲之，素有“书圣”之称，可苏轼认为自己的“臣法”未必不如“王法”，言下不乏庖丁解牛游刃有余而提刀四顾的踌躇。

对于苏轼书法意造天成而不受古人法度拘束，黄庭坚持充分肯定的态度，

① 《评杨氏所藏欧蔡书》，《苏轼文集》第5册，第2187页。

② 《论子瞻书体》，《黄庭坚全集》第3册，第1433页。

③ 《东坡居士墨戏赋》，《黄庭坚全集》第1册，第299页。

④ 《图画见闻志》，人民美术出版社1964年版，第16页。

⑤ 《石苍舒醉墨堂》，《苏轼诗集》第1册，第236页。

⑥ 《跋山谷草书》，《苏轼文集》第5册，第2202~2203页。

他说：“余尝评东坡善书，乃其天性。”^① 针对某些士大夫讥东坡用笔不合古法的言论，他强调指出：“二王以来，书艺超轶绝尘，惟颜鲁公、杨少师相望数百年，若亲见逸少，又知得于手而应于心，乃轮扁不传之妙。……晚识子瞻，评子瞻行书，当在颜、杨鸿雁行，子瞻极辞谢不敢。”^② 将超轶绝尘视为用笔的最高境界，认为自东晋以来能达此境者不过数人而已。他说：“东坡先生常自比于颜鲁公。以余考之，绝长补短，两公皆一代伟人也。至于行草正书，风气皆略相似。”^③，也就是说，苏轼的书法像颜真卿一样，已达到了可与“二王”比肩的超轶绝尘的入圣之境。“绝尘”指无俗气，“超轶”谓得“无法之法”，用笔已出于绳墨之外了。苏轼《评草书》云：“书初无意于佳，乃佳尔。”^④ 他表扬释智永的书法：“非不能出新意求变态也，然其意已逸于绳墨之外矣。”^⑤ 苏轼本人的书法和诗歌创作，信手点画，脱口快语，如不经意而出之，却纵横洒脱而自成一家，字里行间带有英风逸气，将不受绳墨拘束的超轶绝尘表现得淋漓尽致。

苏轼对诗僧思聪说：“古之学道，无自虚空入者。轮扁斫轮，伛偻承蜩，苟可以发其巧智，物无陋者。聪若得道，琴与书皆与有力，诗其尤也。聪能如水镜以一含万，则书与诗当益奇。”^⑥ 用水镜喻心体的空明，心可蕴含万物，故于诗和书艺也可以得道。他在《跋秦少游书》里说：“少游近日草书，便有东晋风味，作诗增奇丽。乃知此人不可使闲，遂兼百技矣。技进而道不进，则不可，少游乃技道两进也。”^⑦ 其实，作草书过程中的技道两进，黄庭坚的表现更为突出，他说：“予学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁、子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。”^⑧ 将“抖擞俗气”作为窥“笔法之妙”的前提条件。他以为“若夫燕荆南之无俗气，庖丁之解牛，进技以道者也。文湖州之得成竹于胸中，王会稽之用笔如印印泥者也。……妙万物以成象，必其胸中洞然，好学者天不能掣其肘”。^⑨ 苏轼称吴道子为画圣、张旭为草圣，而黄庭坚认为：“夫吴生之超其师，得之于心也，故无不妙；张长史之不治它技，用智不分也，故能入于神。夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然出于一镜，岂待含墨吮笔槃礴而后为之哉。故余谓臻：欲得妙于笔，当得妙于心。”^⑩ 在黄庭坚看来，书画中的禅

① 《跋东坡叙英皇事帖》，《黄庭坚全集》第2册，第773页。

② 《跋李康年篆》，《黄庭坚全集》第2册，第686~687页。

③ 《题欧阳偃夫所收东坡大字卷尾》，《黄庭坚全集》第2册，第775页。

④ 《苏轼文集》第5册，第2183页。

⑤ 《跋叶致远所藏永禅师千文》，《苏轼文集》第5册，第2176页。

⑥ 《送钱塘僧思聪归孤山叙》，《苏轼文集》第1册，第326页。

⑦ 《跋秦少游书》，《苏轼文集》第5册，第2194页。

⑧ 《书草老杜诗后与黄斌老》，《黄庭坚全集》第3册，第1406页。

⑨ 《刘明仲墨竹赋》，《黄庭坚全集》第3册，第1362页。

⑩ 《道臻师画墨竹序》，《黄庭坚全集》第1册，第416页。

就是心之妙。如果说技进于道是庄学的意境,那么“得妙于心”则与禅学相关联。

苏、黄对“心法”都很重视,有意将“得心应手”的技艺与“治心养气”的品格修养融为一体,带有由庄入禅的时代特点。作为反映禅门宗趣的“句中有眼”说,不仅可以喻指“字中有笔”的书法作品,也与作者的“法眼”“道眼”有关系。黄庭坚说:“余尝评书云‘字中有笔,如禅家句中有眼’,直须具此眼者,乃能知之。”^①所谓“具此眼者”指作者或观书者而言,他以为世间之事,“若以法眼观,无俗不真;若以世眼观,无真不俗”。^②法眼与世眼的区别,则在于心源的清静与否。黄庭坚有诗云:

江津道人心源清,不系虚舟尽日横。道机禅观转万物,文采风流被诸生。^③

本心澄明的禅观,亦可称“正法眼藏”,不仅有利于“抖擞俗气”的品格修养,亦可使人于艺术修炼中产生相当于灵感的顿悟。黄庭坚说:“钱穆父、苏子瞻皆病予草书多俗笔。盖予少时学周膳部书,初不自寤,以故久不作草。数年来犹觉湔浣尘埃气未尽,故不欲为人书。”^④俗气就是尘埃气,亦可称为俗尘,而俗尘在释典里多喻烦恼。心如澄江秋月,自可抖擞俗气,消除烦恼,所谓“无人知句法,秋月自澄江。”^⑤心性澄明的修养工夫,让黄庭坚能坦然面对人生的磨难,也使他的书艺不断进步,于是“乃知世间法,非有悟处,亦不能妙”。^⑥黄庭坚的“乃窥书法之妙”,除了取法古人和得江山之助外,还与他晚年的“顿悟草法”有关,一是“绍圣甲戌,在黄龙山中,忽得草书三昧,觉前所作太露芒角。”^⑦再就是元符三年,他在为李致尧作行草时,“耳热眼花,忽然龙蛇入笔,学书数十年,今夕所谓鳌山悟道书也。”^⑧在“得草书三昧”并“悟道”之后,黄庭坚的书艺突飞猛进,以至“想初槃礴落笔时,毫端已与心机化”。^⑨如本分衲子参禅,一旦悟入感觉就是不一样。他“书老杜巴中十诗,颇觉驱笔成字,都不为笔所使,亦是心不知手、手不知笔,恨不及二父时耳。下笔痛快沉著,最是古人妙处”。^⑩黄庭坚多草书长卷精品传世,如《诸上座帖》《廉颇蔺相如传》《李白忆旧游诗卷》等。他晚年的草书技艺炉火纯青,以圆劲流转的线条分

①《跋法帖》,《黄庭坚全集》第2册,第719页。

②《题意可诗后》,《黄庭坚全集》第2册,第665页。

③《再次韵兼简履中南玉三首》其二,《黄庭坚全集》第1册,第173页。

④《跋与徐德修草书后》,《黄庭坚全集》第2册,第676页。

⑤《奉答谢公静与荣子邕论狄元规孙少述诗长韵》,《黄庭坚全集》第1册,第12页。按:“秋月自澄江”出自寒山诗“吾心似秋月,碧潭清皎洁”。

⑥《笔说》,《黄庭坚全集》第3册,第1689~1690页。

⑦《书自作草后》,《黄庭坚全集》第2册,第676页。

⑧《李致尧乞书卷后》,《黄庭坚全集》第3册,第1407页。

⑨《观王熙叔唐本草书歌》,《黄庭坚全集》第3册,第1243页。

⑩《书十棕心扇因自评之》,《黄庭坚全集》第3册,第1401页。

割创造神奇美妙的视觉空间，体势纵横开阖，擒纵收放自如，达到随心所欲而不逾矩的境界，其落笔如龙蛇腾雾，似挥云转石，痛快沉着而若有神助。

与苏轼天才逸群的“意造本无法”不同，黄庭坚是通过长期的学习实践，才达到“心不知手，手不知笔”的“无法”境界。他说：“张长史折钗股，颜太师屋漏法，王右军锥画沙、印印泥，怀素飞鸟出林、惊蛇入草，索靖银钩虬尾，同是一笔，心不知手，手不知心法耳。”^①将古人的种种笔法，归结为“同是一笔”的任运自然之法，以心、手两忘为旨归，这是“至法无法”的境界。有别于以前对古法、古意的执着，黄庭坚晚年这么说：

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，舞罢则又萧然矣。^②

这是受禅学影响所形成的认识，一切随缘自适，要以“无心”“无意”除去“我执”，以“无法”除去“法执”，不计工拙而任自然。参禅工夫的关键在于“治心”，黄庭坚说：“无心万事禅，一月千江水。”^③又说：“今夫学至于无心，而近道矣。”^④所谓“无心”，指心体的空明澄静。“无心”才能悟道，才能“虚心观万物，险易极变态。皮毛剥落尽，惟有真实在。”^⑤黄庭坚《跋翟公巽所藏石刻》说：“禅家云：‘法不孤起，仗境方生。’悬想而书，不得一二。”^⑥“法”指“心法”，“境”指世间万缘，心生则种种法生，心寂则尘缘尽，如木人舞罢萧然，无法可言。在空明寂静的“无心”状态下，方能做到心手两忘、言意两忘，达到无意为文和无斧凿痕的自然天成之境。黄庭坚《大雅堂记》说：“子美诗妙处，乃在无意于文，夫无意而意已至。”^⑦其《与王观复书》云：“所寄诗多佳句，犹恨雕琢功多耳。但熟观杜子美到夔州后古律诗，便得句法。简易而大巧出焉，平淡如山高水深，似欲不可及，文章成就，更无斧凿痕，乃为佳作耳。”^⑧无斧凿痕者不烦绳削而自合。从得心应手的“道技两进”，到心手两忘的“至法无法”境界，在书法和诗歌创作领域实现了禅学对庄学的超越。黄庭坚晚年的《观化》诗云：“身前身后与谁同？花落花开毕竟空。千里追奔两蜗

①《论黔州时字》，《黄庭坚全集》第2册，第680页。

②《书家弟幼安作草后》，《黄庭坚全集》第2册，第687页。

③《五祖演禅师真赞》，《黄庭坚全集》第2册，第583页。

④《杨概字说》，《黄庭坚全集》第2册，第583页。

⑤《次韵杨明叔见饯十首》其八，《黄庭坚全集》第1册，第57页。

⑥《跋翟公巽所藏石刻》，《黄庭坚全集》第2册，第767页。

⑦《大雅堂记》，《黄庭坚全集》第2册，第437页。

⑧《与王观复书》，《黄庭坚全集》第2册，第471页。

角，百年得意大槐宫。”^①已近于彻悟了。若依照禅门宗趣，心外无法，平常心是道，一切笔墨文字不过是“戏论”而已。

^①《观化十五首》其十三，《黄庭坚全集》第3册，第1321页。《宋元论书诗全编》（黄庭坚卷）第132页。