

# 书迹诠释中的心史：黄庭坚晚年题跋的三重回观

陆嘉琳

**内容提要** 黄庭坚晚年专注于书法创作，以自题跋语的形式自述绍圣以来的书法转变，在题跋文中形成三重回观。题跋以元祐旧迹为参照，自叙悟入三昧、摆脱元祐俗病的习书历程，体现书、禅融通下的书学大成。他在呈示书迹变化的同时注目于自身变化，假般若空观否定我身恒存，完成“今我”的安顿，由此超越谪途中的身份焦虑。这种由书及人的自我叙述隐含着党祸高压下元祐士大夫未绝的向心力，始终面向苏轼主盟的艺文批评场域，并将元祐文士游于艺的文采风流置换为逆境中的修身自持。这一重对于“元祐”的回观，标识着北宋后期黄庭坚主导下斯文传承的特殊路径。

**关键词** 黄庭坚；题跋；书法；自我观照；元祐

据徐师曾《文体明辨序说》，“题跋者，简编之后语也。凡经传子史、诗文图书之类，前有序引，后有后序，可谓尽矣。其后览者，或因人之请求，或因感而有得，则复撰词以缀于末简，而总谓之题跋”<sup>[1]</sup>。题跋起源于书画跋尾、读书札记一类文字，通常题写在“经传子史、诗文图书”之后，以学术考辨为宗。至宋代，题跋写作蔚为大观。士人群体艺文交游的兴盛是推动题跋文发展的重要因素。题跋伴随着诗文书画的流动而不断层累，在载录、补阙、考辨等功能之外，也构成士人之间对话、交游的媒介。这不仅勾连着共时性的交游网络，在时过境迁之后，后之览者有感于旧迹，于卷尾续作跋语，题跋的对话亦可跨越时空，构成一处众声交织的追怀之所<sup>[2]</sup>。

元祐末、绍圣初，黄庭坚因编修《神宗实录》事牵党争，相继贬谪黔州、戎州等地。在长达十年的贬谪中，黄庭坚将主要精力倾注于书法，并在其后附以自题，题跋与书法构成共生性的艺术创作。在黄庭坚现存五百余首题跋中，这类面向书法的自题共有133首，绝大部分作于绍圣贬谪以后<sup>[3]</sup>。其题跋的对象包含自书新作、自书旧作、抄录他人诗文几种情况。黄庭坚晚年题跋以后两种类型居多，同时呈现出新的特点：一是观旧时手迹而作跋，书迹与题跋存在较长的时间差；二是题跋的重心明显

偏向书法，这以黄庭坚晚年多篇《书自作草后》为典型。通过题跋的书写，黄庭坚自道绍圣以来悟入三昧的书学历程，揭示出无声的墨迹线条背后的书家“心法”。这种“自我诠释”的倾向决定了黄庭坚题跋写法的特殊性，并使之成为折射黄庭坚书学与晚年心态、党争语境之间互动关系的窗口。与此同时，在黄庭坚贬谪时期，题跋本身在规避诗文言祸的语境中承担起自我言说的功能。伴随黄庭坚晚年的内心世界被敛入墨迹线条之中，题跋也以副文本的形式强化了书法与自我之间的联系，使整幅书作充溢着强烈的自我叙述。既有研究虽关注到黄庭坚题跋自我意识突出的特点，但多拘囿于文体内部演变的线索，未能把握其书写特质在黄庭坚晚年境遇中生成的缘由<sup>[4]</sup>。本文以上述书迹题跋为考察的中心<sup>[5]</sup>，试将题跋还原到书法实践的行为与场域之中，通过梳理黄庭坚题跋过程中“回观”的内在层次，抉发文本形态背后的书写意图与历史意义。

## 一 舍弃俗书： 黄庭坚题跋中的书家“心法”

绍圣元年，黄庭坚因修《神宗实录》遭新党诋诬，被贬黔中，此后十年谪居潜心习书，并以题跋的形式自述书法创作上的变化。其中较早的一则是

作于绍圣二年的《书自作草后》:

旧为陈诚老作此书,不知乃归杨广道已数年。余谪黔南,道出尉氏,广道时以相访,茫然似不出余手。梵志所谓“吾犹昔人非昔人”者邪!绍圣甲戌,在黄龙山中,忽得草书三昧,觉前所作太露芒角。若得明窗净几,笔墨调利,可作数千字不倦,但难得此时会耳。<sup>[6]</sup>

绍圣二年正月,黄庭坚自陈留取道尉氏,南下赴黔州贬所。途中友人杨广道相访,出示黄庭坚此前为陈诚老所作草书。黄庭坚再观旧迹,只觉“茫然似不出余手”。此卷草书当属元祐年间的旧作。其时黄庭坚书法曾被友人王定国、钱勰指为“不工”<sup>[7]</sup>、“近俗”<sup>[8]</sup>。对此,黄庭坚也一度反思“少时喜作草书,初不师承古人,但管中窥豹,稍稍推类为之”<sup>[9]</sup>,以至不复作草。从现存作品来看,黄庭坚绍圣前师法二王、颜体,恪守矩矱,以楷书、笔札小行书见长,自绍圣以后方偏重草书和行楷。《书自作草后》正道出这一转折点。后人如李怱、王庭珪、周必大等人评述山谷书法也多以绍圣前后“字书一变”为转折<sup>[10]</sup>。不过黄庭坚晚年书法进益的体悟并不止步于此。元符年间,黄庭坚迁居戎州,经樊道观“长年荡桨,群丁拔棹”而有新的体会,复觉黔州旧迹“字多随意曲折,意到笔不到”<sup>[11]</sup>;徽宗建中靖国元年,黄庭坚《再跋》亦有言,“观十年前书,似非我笔墨耳。年衰病侵,百事不进,唯觉书字倍增胜”<sup>[12]</sup>。这类自题不断回观旧迹,呈现出一条日新不已、脱略形迹而终至任心自由的“渐悟”之路。其中体悟或有不同,却共同指向对元祐以来书法俗病的超越。

具体来说,黄庭坚的悟入三昧直接体现在笔法。元符年间,黄庭坚回顾三十年间研习草书的历程,将早年俗病归之于师法不当,“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”<sup>[13]</sup>。黄庭坚绍圣后得观怀素《自叙帖》等前贤真迹,是其草法精进的重要契机<sup>[14]</sup>。至元符三年,黄庭坚《跋此君轩诗》已自信“数百年来,惟张长史、永州狂僧怀素及余三人悟此法耳”<sup>[15]</sup>。不过黄庭坚的“悟入”并不仅仅指向法度的精进。“三昧”原为佛教语,意谓

“正定”,佛家以此形容“善心一处住不动”的心法<sup>[16]</sup>。从怀素“草圣三昧”之说开始,“三昧”逐渐由佛家修养之法转变为形容事物的奥妙<sup>[17]</sup>。如苏轼便创造出“茶三昧”“竹三昧”“刀笔三昧”等说法<sup>[18]</sup>。而在黄庭坚的用法中,“三昧”更多保留了佛禅心法的意味。黄庭坚晚年参禅“深探其本,以无净三昧治之”<sup>[21]</sup>,这呈现在书法创作中,体现为“木人无心”之态:

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,亦不计较工拙与人品藻讥弹。譬如木人,舞中节拍,人叹其工,舞罢则又萧然矣。<sup>[20]</sup>

“木人”之喻常见于佛典。黄庭坚将参禅证悟的心性体会融入书法创作,欲由“无心”而臻于“无法”。对比而言,黄庭坚早年追求的是“心能转腕,手能转笔,书字便如人意”<sup>[21]</sup>,绍圣后则以心、手相忘为书家化境<sup>[22]</sup>。基于这种“无法”的观点,黄庭坚书法走向了另一种意义上的“不工”,“如老病人扶杖,随意倾倒,不复能工,顾异于今人书者,不组提容止强作态度耳。”<sup>[23]</sup>

正如金人赵秉文所言,“涪翁参黄龙禅,有倒用如来印手段,故其书得笔外意”<sup>[24]</sup>。黄庭坚晚年的书法创作与佛禅修为浑融莫辨<sup>[25]</sup>,主要体现在三个方面。一则黄庭坚晚年喜书禅句<sup>[26]</sup>,往往借书法揭明禅源,如元符年间书《牛头心铭》并跋,以之“妙尽心性之蕴,只使朝夕熏之,自成道种”<sup>[27]</sup>。再则佛禅的参悟也成为创作的基础。黄庭坚认为早年俗病源于不明“字中有笔,如禅家句中有眼”<sup>[28]</sup>,由禅宗言句的“杀活自在”领悟用笔的擒纵活脱<sup>[29]</sup>。形之书风,便能摆脱俗书姿媚,往往“笔力壮健,亦如树古藤缠,水溅石渤,居然衲子风格”<sup>[30]</sup>。更重要的是,黄庭坚视书迹有如“心印”,将书法作为心性示现与验证的媒介<sup>[31]</sup>,成为佛禅修为的一部分。对此,附于书后的题跋彰明心、手、笔、境互动的禅机,道出不复俗病的缘由。如绍圣三年《书自草秋浦歌后》一则有言:

绍圣三年五月乙未,新开小轩,闻幽鸟相语,殊乐,戏作草,遂书彻李白《秋浦歌》十五篇。时小雨清润,十三日所移竹及田野中

人致红莲三十本，各已苏息。唯自篱外移橙一株着篱里，似无生意。盖十三日竹醉，而使橙亦醉，亦失其性矣。知命自黔江得一画眉，云颇能作杜鹃语，故携来。然置之摩围阁中，时时作百虫声，独不复作杜鹃语。为客谈此，客云：“此岂羊公鹤之苗裔耶！”秦少游学书<sup>[32]</sup>，人多好之，唯钱穆父以为俗。初闻之不能不嫌，已而自观之，诚如钱公语，遂改度，稍去俗气，既而人多不好。老来渐懒慢，无复此事。人或旧时意来乞作草，语之以今已不成书，辄不听信。则为画满纸，虽不复入俗，亦不成书。使钱公见之，亦不知所以名之矣。摩围阁老人题。<sup>[33]</sup>

此则跋文题在所书《秋浦歌》十七首之后。跋文在“秦少游”处掉转笔墨，忆及往日钱勰的俗书之论，自谓老来懒慢、不着意避俗、“亦不成书”。明人王鏊谓此卷“笔势猛气，逸出常度，然不害其神骏”，正是黄庭坚悟入三昧后的“湔拔旧习”之作<sup>[34]</sup>。

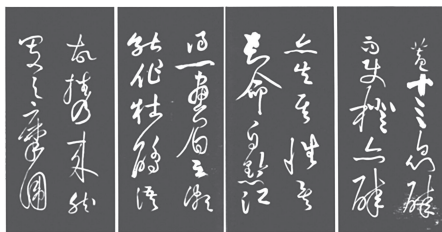


图1 黄庭坚《李白秋浦歌并跋》(广东省立中山图书馆藏清代原拓,片段)

值得注意的是，在“秦少游”一句之前，题跋前半的篇幅被用于书写“闻幽鸟相语，殊乐，戏作草”的创作情境。明宋濂题黄庭坚此卷，以为跋中“云日流焕，移竹西牖下，旋添新翠。有携幽禽至者，时弄新音，嚶嚶可听”，是“情景相融荡而生意逸发于毫素间”，可见黄庭坚“藉之游戏翰墨，无一发隄获之意，非行安节和、夷险一致者，有弗能也”<sup>[35]</sup>。跋文“时小雨清润”数句，逐次勾勒翠竹、红莲、橙树，摩围阁中不作“杜鹃语”的画眉等日常细节，随意点染，正道出书者安宁自在的心绪。而《秋浦歌》原为李白失意之作，通篇愁绪同书者之“乐”形成巨大的反差。黄庭坚手书李白诗的过程，即是通过笔墨佛事对李白诗作的翻案，这一用意正有赖

于题跋托出。跋文的叙述看似跳跃，实则前半部分的书写意态与下文所言“老来渐懒慢”，不拘法度意味贯通，由此道出不复俗病的原因。

《书自草秋浦歌后》的行文将摆脱俗书的根由归之于心法，这是他自述晚年书学变化的重点所在。与此形成对比的是，尽管苏轼书法同样被视为“从少至老”“几不出于一人之手”<sup>[36]</sup>，这种变化却很少见于苏轼的自述。这源于苏轼有意避免法度对于“自出新意”的制约<sup>[37]</sup>，强调“我书意造本无法”<sup>[38]</sup>。而在黄庭坚看来，标志心性修为的“韵”相比“意”对书法来说更为重要。但金人王若虚对此提出质疑：

鲁直与其弟幼安书曰：“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。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，譬如木偶，舞中节拍，人叹其工，舞罢则又萧然矣。”此论甚高，然彼于文章翰墨实刻意而好名者，殆未能充其言也。盖尝自跋其书云：“学书四十年，今夜所谓鳌山悟道书。”又曰：“星家言予六十不死，当至八十。苟如其言，当以善书名天下，是可喜也。”观此二说，其得谓无心者乎？<sup>[39]</sup>

王若虚指出黄书有刻意、好名之嫌。按照“木人之舞”的观点，若以禅法为书，不计较工拙、品藻，则书法本是不可道、也不必道的。黄庭坚屡屡缀以自题，已是落于下乘。相对于书法力求破斥世间缘法的束缚，题跋不断回观习书的历程，实则彰显出“无心”背后深刻的“我执”。黄庭坚还有部分自题更溢出了诠释书法的范畴，直接聚焦于自我的呈现。如元符三年《书韩愈送孟郊序赠张大同》一则：

适余有心腹之疾，是日小闲，试笔书此文。……时涪翁自黔南迁于楚道三年矣，寓舍在城南屠儿村侧，蓬蒿柱宇，黽黠同径，然颇为诸少年以文章翰墨见强，尚有中州时举子习气未除耳。至于风日晴暖，策杖扶蹇蹶，雍容林丘之下，清江白石之间，老子于诸公亦有一日之长。时涪翁之年五十六，病足不能拜，心腹中芥蒂如怀瓦石，未知后日复能作如此字否。<sup>[40]</sup>

此则书卷主体部分已佚。跋文用大字行楷，是最能体现黄庭坚晚年书风的书体之一。题跋刻画了“涪



翁”悠游林泉的形象，使整幅跋尾近乎山谷之为“涪翁”的自白。从“未知后日复能作如此字否”来看，“涪翁”形象连同此心、此境的呈现间接道出黄庭坚的书家心法，其中自我持守的耿介心性正同大字行楷沉雄、厚重的笔意契合。与此相近的尚有建中靖国元年的《刘宾客经伏波神祠诗跋》：

会予新病癰瘍，不可多作劳。得墨渾，漫书数纸，臂指皆乏，都不成字，若持到淮南，见余故旧，可示之，何如元祐中黄鲁直书也。建中靖国元年五月乙亥，荆州沙尾水涨一丈，堤上泥深一尺，山谷老人病起，须发尽白。<sup>[41]</sup>

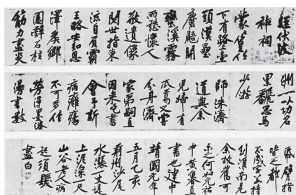


图2 黄庭坚《经伏波神祠卷》(日本东京细川护立氏藏纸本墨迹)

此卷题跋在整幅作品中占去大半的篇幅，与书卷正文平分秋色。在黄庭坚晚年的书作中，这种现象并不少见。比较典型的例子是元符三年《跋东坡书寒食诗》，黄庭坚题跋较苏轼原书大出一倍，颇有一较高下的意味<sup>[42]</sup>。而在自题跋中，这种经营打破书卷主体部分的“完成态”，彰明书写者的本意，无论在书写的文字内容还是书法的视觉感受上均有力地形塑着整幅作品的面貌。在《刘宾客经伏波神祠诗跋》中，黄庭坚自道大病初愈，“臂指皆乏，都不成字”。这种无法、不工之态正是他晚年书法纯熟的典型表现。明人文征明谓《伏波祠》诗卷“雄伟绝伦，真得折钗屋漏之妙”<sup>[43]</sup>。在整幅作品中，尤为精彩的却是跋尾的部分。文中并举惊涛骇浪以及“山谷老人”须发尽白的老态，寥寥数笔力拔千钧、摄人心魄。此时黄庭坚以赦恩自贬所放还，在饱经贬谪、丧亡之痛后，提笔之刻自是心绪万千。墨迹也愈发酣畅淋漓，笔笔刻削有力，在视觉的布局上再起波澜，将“山谷老人”饱经磨难后的心境挥洒无余。行文至此，笔意、文意连同惊涛骇浪的景象融贯为一体，共同道出当下“山谷老人”不同于“元祐黄鲁直”的书者心境。

原本书迹作为书者心性的显化，观者当能由书迹直击本心，方为解人。这同时汇聚在黄庭坚的自题中，形成视线的回环，呈现出自我证悟、时时拂拭的执著。而题跋中对于“涪翁”“山谷老人”的勾勒则溢出了书法品鉴“以心印心”的闭环，在墨迹的回观之外注目于我身的变化，同黄庭坚“观世间万缘如蚊蚋聚散”的“木人无心”颇有不谐。这种经营题跋的方式实际上正展现出书法活动在黄庭坚晚年的特殊意义，它不仅是佛禅修为的途径，同时也是自我发抒的载体。

## 二 故我之思：书迹、时间与自我观照

黄庭坚融禅入书，将习书的门径形容为一种近似禅修的直觉经验。这一点并不限于书法。他于元符二年题子舟风雨竹图亦有诗言“吾闻绝一源，战胜自十倍”，谓“胸中高胜，则游戏笔墨自当不凡”<sup>[44]</sup>。这种“欲得妙于笔，当得妙于心”<sup>[45]</sup>的态度使黄庭坚晚年的艺文活动成为心性修为的分支。不过其题跋通常并不直接议论“胸中高胜”，而是反复勾摹“悟入”前后的故我、今我之别：

旧为陈诚老作此书，不知乃归杨广道已数年。余谪黔南，道出尉氏，广道时以相访，茫然似不出余手。梵志所谓“吾犹昔人非昔人”者邪！（《书自作草后》）<sup>[46]</sup>

后十二年，观此诗于戎州城南僦舍，所谓“吾犹昔人非昔人”也。或题鬼门关柱云：“自此以往，更不理为在生月日。”真不虚语。元祐三年黄鲁直，元符二年涪翁题。（《题所和东坡与王庆源红带诗》）<sup>[47]</sup>

崇宁元年三月己卯，自分宁来，宿万载之广慧道场。会前宜春令陈日休烛下出此书相示，熟视之，几如前世事昧昧耳。绍圣初得罪，窜弃黔中，度巫峡、鬼门关。或题关头曰：“自此以往，更不理为在生月日。”某顾伯氏元明而笑，元明盖愀如也。建中靖国元年三月，下鬼门关，因戏题云：“人言生入鬼门关，更不理为在生日。虽从乙酉到庚辰，老夫明年五十七。”今观此字，似是十年前书，当时用笔皆不会予今日手中意。古人所论，《庄子》

“藏山于泽，有力者负之而趋”，盖言前山非后山；孔子“逝者如斯夫，不舍昼夜”，盖言前水非后水。审解此意，则此书定非予书也。（《书自书楞严经后》）<sup>[48]</sup>

以上三则均题于旧迹之后，在创作时间上前后相续。第一则作于绍圣二年迁谪黔南途中，其时黄庭坚方出陈留，由陆路经河南尉氏，尚未经鬼门关入蜀。其后黄庭坚迁戎州安置，至元符二年寓舍渐完，心绪好转，第二则即作于此时。至崇宁元年，徽宗即位，黄庭坚蒙恩获返，出川途中故地重游，自题昔日所书《楞严经》，不禁“访旧抚新，悲喜兼怀”<sup>[49]</sup>。三则题跋的中部均插入有感于前事茫昧的人生回溯。尤其第三则通过绍圣初与建中靖国元年两度鬼门关的对比，追溯自己近十年来的迁谪经历，有如微型自传。在这类自题中，书艺的精进同谪途中的心性磨砺形同反复缠绕的复调旋律，而“鬼门关”正是其中情绪的聚焦点。鬼门关地属峡州路，位于夔州东北三十里。黄庭坚绍圣二年自荆州上峡，曾作竹枝词数首咏及鬼门关，以“鬼门关外莫言远”<sup>[50]</sup>抒发心中苦闷。至其元符年间寓居黔州、戎州及崇宁北返，“鬼门关”的记忆也时时浮现。这一核心地标在题跋中反复出现，正折射出自题同贬谪生涯之间的内在联系，如第三则题跋在已经道及“当时用笔皆不会予今日手中意”的情况下，复引“藏山”“逝水”之典强调“此书非予书”，这种迂曲与重复显然不只意在说明书法的变化。

题跋作为对所题对象的一种补诠，原本不乏记史的意味。若所题对象是自己的旧迹或是故人手笔，更往往“感物追往，不胜怆然”<sup>[51]</sup>。这在艺文活动兴盛的宋代尤为突出。如欧阳修跋《赛阳山文》前后两则，第一则作于嘉祐四年，仅记编修院同观六人名氏；至熙宁四年再跋，便不禁感念十余年间故交零落，“盛衰之际，可以悲夫”<sup>[52]</sup>。伴随题跋的累加，所题之物转变为一种特殊的时间标记，其重要性已让位于题跋文中凝聚的人生片段。但这类追思大多归之于人生如梦，与黄庭坚“吾非昔人”的感触有所不同。后者依据的是东晋僧肇的《物不迁论》：“人则谓少壮同体，百龄一质。徒知年往，不觉形随。是以梵志出家，白首而归。邻人见之曰：‘昔人尚存乎？’梵志曰：‘吾犹昔人，非

昔人也。”邻人皆愕然，非其言也。所谓有力者负之而趋，昧者不觉，其斯之谓欤！”<sup>[53]</sup>梵志少时出家，白首方归，自道已非昔时之人。这是黄庭坚跋文中“吾犹昔人非昔人”的出处。东晋僧肇为鸠摩罗什门下四哲之一，其学说“融合《般若》《维摩》诸经、《中》《百》诸论”<sup>[54]</sup>，曾被誉为“解空第一”。《物不迁论》为僧肇《肇论》中四论之首，其论述从“俗谛之事”入手，将“生死交谢，寒暑迭迁，有物流动”的世间万象变化视为刹那生灭组成的假相，由此否定事物存在恒定的自性。故在僧肇看来，朱颜的梵志停留于过去，白首的梵志只在当下，看似应时而变，实则已非一人。此说并非以“静”否定“动”，而是反对佛教小乘执著于“无常”的方便说法<sup>[55]</sup>。在《物不迁论》中，僧肇提到“旋岚偃岳而常静，江河竞注而不流”等景象，这种动而非动、悖谬于常理的现象体现出佛教影响下的独特观物视角。因而《庄子·大宗师》“藏舟于壑，藏山于泽”与《论语·子罕》中“逝者如斯夫，不舍昼夜”两则说明事物迁化无常的典故也被僧肇援以证明“昔物自在昔”“往者之难留”。黄庭坚《书自书楞严经后》将孔、庄之说解释为“前山非后山”“前水非后水”，进而引出“此书定非予书”的感慨，正是挪用僧肇的说法来表达今昔之感。

《肇论》本身处在般若学发展的转折点上，此后佛学的重心逐步偏向涅槃学。再至禅宗崛起，嗣续僧肇学说的三论宗愈趋边缘。《古尊宿语录》载慧觉禅师语录有言，“举肇法师云：‘旋岚偃岳而常静，江河竞注而不流。野马飘鼓而不动，日月历天而不周。’师拈云：‘肇法师与么道，也是平地上陷人。山僧者里即不然。岩前渌水，岭上白云。’”<sup>[56]</sup>。僧肇非有非无、动静一如的思辨倾向不如禅宗目击道存式的“岩前渌水，岭上白云”更易为后人青睐。且《物不迁论》本身是以遮诠法破相显性，破除万有而缺乏对于世俗世界的关怀。而黄庭坚借由僧肇的方便说法超越对万化流动的执著，并将之转化为一种淡化世情的处世心态。这构成他佛学思想的另一面。通常而言，黄庭坚以不随流俗变迁的金石心性著称。如其元符三年《次韵杨明叔见钱十首》有言，“松柏生涧壑，坐阅草木秋。金石在波

中,仰看万物流”<sup>[57]</sup>。如果说“金石在波中”是黄庭坚自抒本心的惯有表达,那么《物不迁论》的化用则呈现出黄庭坚“仰看万物流”的独特视角。

书法本身是时间性的艺术,在落笔的瞬间将时间之流定格在纸面之上。而载于同幅卷轴中的墨迹与题跋更可形成多重的时空交叠,与僧肇“昔物自在昔”的时间观形成奇妙的暗合。早在熙宁初年,黄庭坚便有《书舞阳西寺旧题处》诗言,“万事纷纷日日新,当时题壁是前身。寺僧物色来相访,我似昔人非昔人”<sup>[58]</sup>。由题壁引发“新物代故物,如十指相为倚伏”的感触<sup>[59]</sup>,在诗末以梵志白首之典呼应。而自绍圣以后,由于贬谪带来的变动不居,黄庭坚的自我回观更掺入了复杂的意绪。明代毛晋指出,山谷题跋“款识不一”,“爱山谷石牛洞,故自号山谷道人;谪黔戎时,假涪州别驾,故又号涪翁。’或曰涪蟠,在黔中又号黔安居士,至宜州又号八桂老人,皆班班见于诗文”<sup>[60]</sup>。除“山谷道人”得名于元丰年间游石牛洞,以下数称均得自绍圣以后。这种阶段性变化与贬谪的遭际关系密切。黄庭坚绍圣初责授涪州别驾、黔州安置,度鬼门关而入黔,元符年间因避亲嫌复移戎州。徽宗即位,平复旧党,黄庭坚得知太平州,再度鬼门关,却九日而罢,其后又因《荆州承天院塔记》除名,编隶宜州。字号的转换折射出这种无常的境遇对黄庭坚内心造成的波动。与此同时,黄庭坚晚年呈现出密集的自我书写。如《戏题戎州作予真》《张大同写予真请自赞》《张子谦写予真请自赞》数篇写真自赞中“前身寒山子,后身黄鲁直”<sup>[61]</sup>“自疑是南岳懒瓚师,人言是前身黄叔度”<sup>[62]</sup>等表达,也呈现出一种崭新的自我定位。这种自我呈现共同汇聚为对于绍圣以前“故我”的否定:

文章殊不能下笔,盖才智与齿发俱衰,忧患与病又侵其半,所谓吾犹昔人也。<sup>[63]</sup>

流落七年,蒙恩东归,至荆州,病几死。失一弟一妹及亡第二子,早衰气索,非复昔时人也。<sup>[64]</sup>

自绍圣入蜀,黄庭坚反复自道此身已如枯木寒灰,“不复齿于士大夫”<sup>[65]</sup>。或自比老农,“粗营数口衣食,使不至寒饥,买地畦菜,已为黔中老农耳”<sup>[66]</sup>;或以老僧自居,“余已身如槁木,心如死灰。但作不

除须发一无能老比丘”<sup>[67]</sup>。从这一点来看,题跋与书信等文章中的自我叙述共同组成黄庭坚晚年舍弃故我的心史叙述。不同于书信中“非复昔人”的颓唐之态,题跋立足于书法三昧的体悟,展现出富于佛禅思理的达观。自“鲁直”而至“涪翁”“八桂老人”的转换,既是一条日新不已的习书之路,也在不断舍弃“故我”之中完成“今我”的安顿。

在谪居时期,黄庭坚曾谓“《肇论》,体中不佳时,复须此作乐也”<sup>[68]</sup>。题跋中对《物不迁论》的化用正通过自我的回观道出“万事随缘”的“安乐法”。至崇宁二年,黄庭坚除名羁管宜州,寓居城南喧寂斋,其自题中流露出的已是任运自如的老境:

崇宁三年十一月,余谪处宜州半岁矣。官司谓余不当居关城中,乃以是月甲戌,抱被入宿子城南。予所僦舍喧寂斋,虽上雨傍风,无有盖障,市声喧愤,人以为不堪其忧,余以为家本农耕,使不从进士,则田中庐舍如是,又可不堪其忧耶?既设卧榻,焚香而坐,与西邻屠牛之机相直。为资深书此卷,实用三钱买鸡毛笔书。<sup>[69]</sup>

题跋未有一处言及此卷笔法的具体特征,然从篇末“用三钱买鸡毛笔书”一语已可见出黄庭坚的态度。其崇宁四年《跋与张载熙书卷尾》一则亦提及鸡毛笔,“一日饮屠苏,颇有书兴,案上有墨滓而佳笔莫在,因以三钱鸡毛笔书此卷。由知者观之,在手不在笔哉”<sup>[70]</sup>。黄庭坚早先重视用笔,有不少题跋专为“试笔”而作。而至晚年直道以“鸡毛笔”书之,在境遇的困顿中彰显出“在手不在笔”、由守法至无法的追求。此外,跋文的主要篇幅勾勒市声傍耳的简陋环境,以“家本农耕,使不从进士,则田中庐舍如是”自我宽慰,这种突破“故我”、在任何境遇中无往而不自得的自白也为早年所无。在崇宁四年《书自作草后》中,黄庭坚回顾自己的书法转变,“予往在江南,绝不为人作草。今来宜州,求者无不可。或问其故,告之曰:‘往在黔安,园野人以病来告,皆与万金良药。有刘荐者谏曰:‘良药可惜,以啗庸人。’笑而应曰:‘有不庸者,引一个来。’闻者莫不绝倒。’”<sup>[71]</sup>黄庭坚从“绝不为人作草”到“求者无不可”的变化,体现出这一渐悟之路。佛禅修为使黄庭坚的自我认识破斥道、俗之别,在书写中也秉持“万事随缘”的态度。至



此，不复冠带的“涪翁”心境与暮年浑朴天成的书艺之间终于实现了一种双向的成全。

### 三 追忆与建构：艺文流通中的“元祐”

黄庭坚题跋在回观书迹变化的同时，形成了一种今之“涪翁”超越故之“黄鲁直”的自我叙述。这种割裂今昔之我的表述不仅体现出党祸中的身份焦虑，也蕴含着“流落裔土，不复见中州故人”<sup>[72]</sup>的感触，植根于空间阻隔之下群体认同的缺席。黄庭坚谪居时期常自言杜门而居、不省世事。这一方面源于“黔州风俗夸陋，士人绝不知学”<sup>[73]</sup>，另一方面也是“以言语得罪，窜逐六年，衰疾所攻，无复畴昔”<sup>[74]</sup>，屏绝人事以规避言祸。黄庭坚这种书写的压力消解了士之为士的重要身份属性，是其自觉不复为“故时士大夫”的更深层原因<sup>[75]</sup>。

相较于诗文，题跋作为艺文活动的附属品是一种相对安全的书写选择。绍圣四年，黄庭坚观蚁蝶图而有诗言，“胡蝶双飞得意，偶然毕命网罗。群蚁争收坠翼，策勋归去南柯”，明显是对当时党祸的讥刺<sup>[76]</sup>。在黄庭坚晚年废诗<sup>[77]</sup>、并且自觉诗语不可“怨忿诟于道，怒邻骂坐之为”<sup>[86]</sup>的情况下，这首诗可以说是一次破例，折射出书画题跋相对独立于党祸的言说性质。而对于绍圣以降离散各地的元祐士人来说，题跋尤其提供了一种维系认同感的纽带。释惠洪《跋三学士帖》有言，“秦少游、张文潜、晁无咎，元祐间俱在馆中，与黄鲁直居四学士。而东坡方为翰林。一时文物之盛，自汉唐以来未有也”<sup>[78]</sup>。“文物之盛”原是元祐苏门文士交游的特质。自绍圣以来新党主政，以文字罗织罪名，焚毁苏门文人别集印版等，全面打击“元祐学术”<sup>[79]</sup>。在这种情况下，仍在士人间不断流传的“文物”便显得尤为珍贵。如黄庭坚元祐二年《题所和东坡与王庆源红带诗》便是时隔十二年重观元祐三年的旧作《次韵子瞻以红带寄王宣义》。据《王直方诗话》记载，“王庆元以恩榜得官，居于清社，来从东坡求红带，坡为作篇，要山谷与少游同赋。坡诗云。山谷云：‘庭坚最爱此数韵’<sup>[80]</sup>。红带诗为苏轼首唱，黄庭坚、秦观分别和诗一首。这三首诗同题共韵、较量才学，在诗艺竞技中寄寓文

人意趣，正是元祐“文物之盛”的典型体现。而至元符二年，黄庭坚继贬黔州后复移戎州，苏轼谪儋州、秦观移雷州。旧迹同现实之间的巨大反差，全部压抑在跋尾“元祐三年黄鲁直”“元符二年涪翁”两处自称的并置之中。此中的“元祐”不再指向往日的俗书，而是标志着一个逝去的理想时代。

在黄庭坚自题的对象中，有一部分是重书元祐时期的旧作。如绍圣年间黄庭坚《书枯木道士赋后》有言，“余病不能作诗已十年矣，故书余与子瞻曩所作赋以赠别”<sup>[81]</sup>。谪居黔州时期，黄庭坚结识当地官员李长倩，临别之时无诗可赠，故书旧作并跋以代赠别。《枯木道士赋》指元祐三年黄庭坚馆阁时期所作《苏李画枯木道士赋》。当时苏轼先作枯木图，随后李公麟在枯木盘根之处画上黄冠道士，再由黄庭坚作赋。赋中称道东坡“佩玉而心若槁木，立朝而意在东山”<sup>[82]</sup>，并由画作抒发樗木、白鸥之思。同时黄庭坚还作有一篇《书枯木道士赋后》。这篇元祐时期的题跋同苏轼等人讨论文章之道，体现出鲜活的对话性<sup>[83]</sup>，与绍圣自题中苦涩的自白形成鲜明的对比。在党祸的阻隔之下，黄庭坚很多时候独自书写着记忆中的“元祐”。在偶尔看到友人手迹的情况下，这种孤独的书写状态也可能被打破。如绍圣二年苏轼谪居惠州，曾为《远近景图》《北齐校书图》《右军斲脍图》连作三篇题跋。这三幅画作后均有黄庭坚元祐九年的跋语，苏轼三跋正是对黄跋的回应<sup>[84]</sup>。在元祐时期，苏黄二人就同一幅作品接连作跋、语带机锋的现象便不少见。此时凭借书画题跋这一媒介，二人的对话得以跨越千里之遥，成为时局高压中难得闪现的光彩。但这种情况倚赖于书画的传递，只能是偶然为之。较之元祐时期苏、黄等人逸趣横生的题跋互动，黄庭坚晚年对话乃至诠释“元祐”的方式已经发生偏移。在更多情况下他专注于书法，在自题中回想元祐士人的艺文场域：

建中靖国元年十月，沙市舟中，晚日入窗，松花泛研，爱此金屑铄泽，因为邦直作草，颇觉去古人不远。然念东坡先生下世，故今老仆作此无顾忌语。后生可畏，安知来者不如今者，特戏言耳。<sup>[85]</sup>

黄庭坚自以为晚年草书成就不俗，但转念想到苏轼，又不禁感叹“去古人不远”的自许真为“无

顾忌语”。黄庭坚原在元祐时期师从东坡习书，尽管绍圣以后黄庭坚书法已经脱去苏书的影响<sup>[86]</sup>，苏轼依然是黄庭坚题跋所预设的读者。如其《自评元祐间字》将元祐字俗的问题归结于“字中无笔”“字中有笔，如禅家句中有眼，非深解宗趣，岂易言哉”<sup>[87]</sup>。这一说法又见于《题李西台书》，引苏轼为知音，“字中有笔，如禅家句中有眼。他人闻之，瞠若也，惟苏子瞻一闻便欣然耳”<sup>[88]</sup>。绍圣四年苏轼在晏秀处见到黄庭坚草书陶潜诗，也确实对其晚年书法赞赏有加，“坡云：张融有言，‘不恨臣无二王法，恨二王无臣法。’吾于黔安亦云。他日黔安当捧腹轩渠也”<sup>[89]</sup>。至元符三年，黄庭坚题跋苏轼元丰五年的旧迹《黄州寒食诗帖》，以为“此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意”，末了戏言“它日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也”<sup>[90]</sup>，戏笔中流露出自负。不过在不久之后，黄庭坚见到苏轼惠州和陶诗卷，又不禁由衷地叹服苏轼“诗与书皆奔轶绝尘，不可追及，又怅然自失也”<sup>[91]</sup>。此则题跋作于建中靖国元年四月，数月之后苏轼病逝常州。这场漫长的“较量”伴随苏轼的离世而告终，而终以苏书更胜一筹。黄庭坚的“怅然自失”，既有二人一贯的棋逢对手的文人意趣，也包含着义兼师友的深切追思。其谪居十年的书学修为虽以杜门而居的背世姿态完成，却始终蕴含着对于苏轼这位书坛盟主的瞻仰与怀念。尽管题跋的对话期待注定没有回音，这种遗憾也在黄庭坚的书卷中制造出一种意蕴深厚的留白，以始终敞开的未完成态将元祐文人的时空定格在尺幅之间。

黄庭坚现存题跋中有二十余首关乎东坡旧迹，其中如《跋子瞻和陶诗书后》《再跋》等所题均为苏轼绍圣以后的作品。黄庭坚在题跋中赞扬苏轼“以翰墨妙天下”<sup>[92]</sup>，但苏轼所擅为真、行二体，规摹晋、唐的倾向明显，与黄庭坚晚年习书的路径并不相同。从黄庭坚题东坡书所言“大字多得颜鲁公《东方先生画赞》笔意，虽时有遣笔不工处，要是无秋毫流俗”<sup>[93]</sup>“用李北海、徐季海法，虽有笔不到处，亦韵胜也”<sup>[94]</sup>来看，二人的笔法也明显存在差异。黄庭坚对苏轼的推尊并不在于具体的法度，而是不着流俗的士大夫气。在黄庭坚看来，苏书无“俗气”“尘埃气”固然得自东坡的天资与学养，但

更是晚年境遇锤炼的结果。据黄庭坚《跋东坡思旧赋》“东坡书，彭城以前犹可伪，至黄州后掣笔极有力，可望而知真赝也”<sup>[95]</sup>、《跋伪作东坡书简》“东坡先生晚年书尤豪壮，挟海上风涛之气，尤非他人所到也”<sup>[96]</sup>，可见黄庭坚也将苏轼黄州、惠州两次贬谪生涯视为其晚年“造妙入微”的转折点。

清人刘熙载有言，“凡论书气，以士气为上”<sup>[97]</sup>。元祐士大夫的翰墨之交原体现为文采风流，而这显然已非黄庭坚晚年与苏轼等人同气相求的重点。黄庭坚《东坡先生真赞》有言，“子瞻之德未变于初尔，而名之曰元祐之党，放之珠厓儋耳。方其金马石渠，不自知其东坡赤壁也。及其东坡赤壁，不自意其紫微玉堂也。及其紫微玉堂，不自知其珠厓儋耳也”<sup>[98]</sup>。苏轼绍圣元年四月罢定州任、责知英州，同年六月谪惠州，绍圣四年责授琼州别驾、儋州安置，至元符三年方北返。这种党祸沉浮也为黄庭坚、苏辙、秦观等人所共有，从而催生出群像式的自我书写，“譬如元是惠州秀才，累举不第，有何不可”（苏轼《与程正辅》）<sup>[99]</sup>，“颍滨遗民，布裘葛巾。紫绶金章，乃过去人”（苏辙《壬辰年写真赞》）<sup>[100]</sup>。从士大夫到“田舍翁”的自我叙述可以说是元祐士人的共性。与黄庭坚“安乐法”相近，苏轼谪居也常以“任运”自宽。如其绍圣二年致书黄庭坚，谓“惠州已久安之矣。度黔，亦无不可处之道也”，并提到“子由得书，甚能有味于枯槁也。文潜在宣极安，少游谪居甚自得”<sup>[101]</sup>。苏轼将一身置于大化之中，“付与造物，听其运转，流行坎止，无不可者”<sup>[102]</sup>，面对不同的境遇均能“习而安之”。至崇宁年间苏轼已经逝世，黄庭坚再贬宜州，其题跋中自道若“家本农耕，使不从进士，则田中庐舍如是，又可不堪其忧耶”<sup>[103]</sup>，正延续着苏、黄等人昔日的共识。

不过浸淫禅法甚深的黄庭坚更为注重内在心性的培植，这与苏轼等人但求身安的说法有所不同。也正因于此，书法对于人格修为的重要性在黄庭坚的表述中也更为突出。除去将书法作为心性修为的途径，黄庭坚也有意通过书法来进行士人教化。据《题录清和尚书后与王周彦》，黄庭坚手录灵源惟清书赠与王周彦，并附跋以“为己之学”相勉：

太平具正法眼，儒术兼茂。年将五十乃得



友，与之居二年，浑金璞玉人也。久之，待以师友之礼。士大夫知为己之学者，观此书思过半矣。周彦方欲自振于古人之列，故手钞遗之。它日蔚然在颜、冉之林，当推斯文有一溉之益。<sup>[104]</sup>

灵源惟清为黄龙派晦堂祖心法嗣，曾住持舒州太平寺。黄庭坚自元祐七年居丧分宁，从黄龙晦堂修习禅法，与灵源惟清亦有往来。在这则题跋中，黄庭坚盛赞惟清品性不俗，并将其手笔视作士大夫治心养性的重要依据。而黄庭坚的抄录则凭借其翰墨声望，使书法成为传布心法的重要渠道。此则之外，黄庭坚晚年多次书写魏征《砥柱铭》，赠与杨明叔、徐师川、王观复等人，以“吾心如砥柱”勉励后学<sup>[105]</sup>。书法一定程度上成为黄庭坚在“元祐”之后构建士人群体的媒介。原本黄庭坚便强调“游必就士”<sup>[106]</sup>，将“得士”视为陶冶心胸而“不俗”的关键<sup>[107]</sup>。从这一点来说，黄庭坚在苏门诸子中尤其具有接续斯文、构建师门的自觉。元符三年黄庭坚《与王观复书》提到谪居所得贤士李任道、王周彦、蔡次律等人“他日或可望为中州名士”<sup>[108]</sup>。其中王周彦为苏轼侄婿，亦被苏轼许为“吾党”<sup>[109]</sup>。然对比苏轼与王周彦的往来，黄庭坚指点后学的方式明显与苏轼不同。如黄庭坚致书王周彦所言“见其内而忘其外、得其精而忘其粗”<sup>[110]</sup>“人性各有妙用也，一得其妙，则通深远到，无所不明”<sup>[111]</sup>，分明可见其晚年援佛入儒、“妄灭则真存”的修心法门。这在延续元祐文士翰墨之交的同时，更将“元祐”的传承引向了一条精光内敛的道路。在《题王观复书后》中，黄庭坚盛赞王观复“此书虽未极工，要是无秋毫俗气。盖其人胸中磊磊，不随俗低昂，故能若是。今世人字字得古法而俗气可掬者，又何足贵哉”<sup>[112]</sup>。这与其题跋苏轼书作的表述遥相呼应，体现出黄庭坚在题跋中构建的士人文化脉络。将书法“无秋毫俗气”归因于“胸中磊磊，不随俗低昂”的表述，又分明标识着一种极富黄庭坚个人色彩的斯文建构，正是他不断回观“元祐”的出口所在。

## 余 论

宋代题跋普遍呈现出抒情化的特点，这源于艺

术品的流通在宋代士人世界中的丰富意蕴。“物之迁徙”<sup>[113]</sup>被作为人世聚散的结合点，在空间的流动中叠加着时间的线索，成为衬托岁月飘忽易逝的参照物。像欧阳修、陆游等人的题跋大多由物兴感，在跋文中追溯前后数年间的人世变迁，凝聚着厚重的生命体验。与此有所不同的是，黄庭坚晚年题跋不同层面的回观殊途同归地汇流于“元祐”。它既作为俗书、故我的标志而被超越，同时又代表着消逝的元祐时代，成为黄庭坚斯文传承的对象。

“元祐”的回观在黄庭坚身后仍在不断叠加。如曾纮《跋李伯时〈天马图〉》自其元祐五年入京叙起，逐层追溯同黄庭坚围绕题咏《天马图》而展开的数件旧事，直至南宋绍兴初年于嘉禾刘延伸处获观旧迹，“拊事念往，逾四十年”。《天马图》的流动不仅关乎“忧患余生”的人生体会，也成为“盛衰之际”的见证<sup>[114]</sup>。与“元祐”相关的书画题跋构成元祐士大夫文化的一种叙述方式，在党祸纷纭的北宋后期一线不绝。黄庭坚晚年题跋对于书法与心性修为的诠释不仅呼应贬谪流寓中的元祐同道，也独树一帜地凭借书法构筑了新的士人群体。这种传承斯文的自觉可以说是黄庭坚对于“元祐”更深层次的追缅。不过黄庭坚晚年寓于书法的“为己之学”已不同于悠游艺境的“元祐”本色，其中对心性的关注同苏轼等人也存在差异。明人袁宏道谓时人论“子瞻是士夫禅，鲁直是祖师禅”，差别在于苏轼重立朝大节、而黄庭坚“论学论文，一切引归根本”<sup>[115]</sup>。这使黄庭坚更易同后世士人精神结构中核心的性理之学接轨，以一种光风霁月的风姿独立于世。明人祝允明跋黄庭坚草书李白《忆旧游》诗有言，“双井之学，大抵以韵胜，文章、诗乐、书画皆然”<sup>[116]</sup>。即便如刀笔小道，亦被后人视为“知着向上、向里工夫，虽落于空寂捷径，然亦高出乎只鹜于浮词绮语者，传之亦少足以砭乎吾之所病”<sup>[117]</sup>。经由黄庭坚题跋所呈现的翰墨“士气”，正在后世士人中激发出又一层“回观”，衍生出新的士人文化认同。这较之黄庭坚传承“元祐”的初衷，已具有更为长远的历史意义。

[1] 徐师曾：《文体明辨序说》，第136页，人民文学出版社1962年版。

[2] 皮埃尔·诺拉于《记忆之场——法国国民意识的文化社会史》(皮埃尔·诺拉主编,黄艳红等译,南京大学出版社2015年版)曾提出“记忆之场”这一概念,指“地理位置、建筑、纪念碑、艺术作品、历史个体、纪念日哲学和科学文本以及其他象征性活动”(余宏:《源流与分类:当代西方文化记忆研究的基本架构》,《汕头大学学报》2020年第6期),以此考察记忆如何凭借“场”而建构联系与认同。就题跋而言,题跋文通常附属于题跋对象,二者作为一种共生性的文本,在尺幅卷轴之上形成今昔对话的空间,并以一种敞开的姿态等待日后文本的应答,这在一定程度上也构成了一种追忆的“场所”。对于宋人题跋这一特征,王晓骊《论宋代记叙性题跋的文学特征和艺术技巧》(《南京师范大学文学院学报》2015年第3期)从叙事性的角度提出,“追忆在题跋叙事结构中最为多见”而且还包含着个人化的情感表达和生命体验”。崔铭《追忆:一种特殊的潜在交往——“苏门”晚期交游考述》(《中国韵文学刊》2004年第3期)探讨苏门晚期交游,也提及题跋的追忆特征。

[3] 据《黄庭坚全集》统计(刘琳等点校,中华书局2021年版),黄庭坚题跋共529首,自题跋133首,其中明确作于绍圣元年至崇宁四年间的自题跋共97首。

[4] 相关研究参见邱美琼《论黄庭坚的记、序、题跋及其对宋文文体的拓展》(《江西教育学院学报》2003年第4期),将浓郁的抒情性视为黄庭坚题跋不同于苏轼之处;王晓骊《开放文本与对话意图:宋代题跋与“本文”的关系及其演变》(《南京师范大学文学院学报》2019年第2期)认为题跋的演变与宋人强烈的自我意识相关,其中黄庭坚题跋多为“以自我情感和生活为核心的借题发挥”。

[5] 书迹题跋的对象可以包含墨迹、金石与刻帖。本文讨论的对象是墨迹题跋。

[6][7][9][11][12][13][15][19][20][21][23][27][28][33][40][45][46][47][48][49][61][62][63][64][65][66][67][68][69][70][71][72][73][74][75][77][81][82][83][85][87][88][90][91][92][93][94][95][96][98][103][104][106][108][110][111][112] 黄庭坚:《黄庭坚全集》,刘琳等点校,第611页,第612页,第1461页,第1485页,第1486页,第280页,第1462页,第1249页,第621页,第675页,第1280页,第1471页,第612页,第1483页,第1431—1432页,第361页,第611页,

第1442页,第2096—2097页,第672页,第1377页,第508页,第1741页,第410页,第416页,第1671页,第1370页,第1881页,第582页,第614页,第1435页,第1850页,第1621页,第1870页,第1636页,第600页,第633页,第261页,第2093页,第1494页,第612页,第1437页,第1465页,第1486页,第1305页,第1455页,第700页,第1441页,第608页,第504页,第582页,第1279页,第429页,第422页,第1484页,第1683页,第1277页,中华书局2021年版。

[8] 曾敏行:《独醒杂志》,朱杰人整理,第208页,大象出版社2019年版。

[10] 相关评述见李怵《黄鲁直书简帖跋》、王庭珪《跋萧岳英家黄鲁直书》、周必大《跋黄鲁直蜀中诗词》等。

[14] 黄庭坚见到怀素《自叙帖》真迹的时间有绍圣二年、绍圣五年、元符三年的不同说法。参见陈志平《黄庭坚书学研究》“黄庭坚书事考”,第219—225页,中华书局2006年版。

[16] 龙树:《大智度论》,鸠摩罗什译,第46页,上海古籍出版社1991年版。

[17] 李肇:《唐国史补校注》,聂清风校注,第161页,中华书局2021年版。

[18] 见苏轼《送南屏谦师并引》“来试点茶三昧手”、《题文与可墨竹并叙》“兼入竹三昧”等。“刀笔三昧”说见《宋史·李之仪传》“之仪能为文,尤工尺牍,轼谓入刀笔三昧”。

[22][29][31] 陈志平:《黄庭坚书学研究》,第134页,第147—152页,第35页,中华书局2006年版。

[24] 赵秉文:《题涪翁草文书选书后》,《闲闲老人滏水文集》,第236页,商务印书馆1937版。

[25] 黄庭坚书法研究多将黄庭坚援禅入书的说法概括为“禅书”。陈志平《黄庭坚书学研究》从“文字禅”出发把握黄庭坚禅学对书学的影响(第5页)。水赉佑、楚默等人则更多就创作层面,以“禅书”概括黄庭坚的书法风格(《中国书法全集·黄庭坚卷》,第11—13页,荣宝斋出版社2001年版;《黄庭坚艺术论》,第110—115页,上海书店出版社2014年版)。其中楚默《黄庭坚的禅书》、徐传坤《黄庭坚“禅书”作品研究》(浙江大学2019年硕士论文)等以书写内容、风貌限定了禅书的具体篇目。但从黄庭坚的书学表述来看,心性的修为仍是援禅入书的关键。姚洪磊提出“书法禅”一说,便弱化风格的分析,侧重从心性

示现的角度把握黄庭坚的书、禅关系（《黄庭坚书法美学思想源流探析》，第154页，湖北美术出版社2017年版）。

[26] 何蘧：《春渚纪闻》，张明华点校，第110页，中华书局1983年版。

[30] 李日华：《六研斋笔记》，卷一，明刻清乾隆修补本。

[32] 此段文字诸家著录不同。《山谷别集》作“秦少游学书”，此外《珊瑚网》《书画题跋记》《式古堂书画汇考》均作“余少颇草书”，《大观录》作“余少颇学草书”。

[34] 郁逢庆：《郁氏书画题跋记》，赵阳阳点校，第449页，上海书画出版社2020年版。

[35] 宋濂：《宋濂全集》，吴蓓点校，第2291—2292页，浙江古籍出版社2014年版。

[36] 李之仪：《跋东坡帖》，《李之仪文集笺注》，史月梅笺注，第105页，中国水利水电出版社2019年版。

[37][84][89][99][101][102][109] 苏轼：《苏轼文集》，茅维编，孔凡礼点校，第2183页，第2219—2220页，第2202页，第1593页，第1533页，第1627页，第1534页，中华书局1986年版。

[38] 苏轼：《苏轼诗集》，王文浩辑注，孔凡礼点校，第236页，中华书局1982年版。

[39] 王若虚：《王若虚集》，马振军点校，第376页，中华书局2017年版。

[41] 黄庭坚：《黄庭坚全集辑校编年》，郑永晓整理，第1094页，江西人民出版社2008年版。此文《黄庭坚全集》作《跋行书》，录自《石渠宝笈三编》，文字与现存真迹有出入。

[42] 水赉佑主编：《中国书法全集·黄庭坚卷》“作品考释”，第439页，荣宝斋出版社2001年版。又，楚默《山谷题跋的文化意蕴及题跋书法》对黄庭坚题跋书法的笔意有精要分析，见楚默：《黄庭坚艺术论》，第114—129页，上海三联书店2008年版。

[43] 郁逢庆纂辑：《郁氏书画题跋记》，赵阳阳点校，第260页，上海书画出版社2020年版。

[44][50][57][58][59][76] 黄庭坚：《黄庭坚诗集注》，任渊、史容、史季温注，刘尚荣点校，第454页，第420页，第501页，第1678页，第1677页，第579页，中华书局2003年版。

[51][52] 欧阳修：《欧阳修全集》，李逸安点校，第2208页，第2290—2291页，中华书局2001年版。

[53][55] 僧肇：《肇论校释》，张春波校释，第23页，第

9—10页，中华书局2010年版。

[54] 《阅藏知津》卷一，《嘉兴藏》第三十一册，第772页。

[56] 蹟藏主：《古尊宿语录》，萧蓬父等点校，第926页，中华书局1994年版。

[60] 傅璇琮：《黄庭坚和江西诗派资料汇编》，第244页，中华书局1978年版。

[78] 释惠洪：《注石门文字禅》，释廓门贯彻注，张伯伟等点校，第1582页，中华书局2012年版。

[79] “元祐学术”是对元祐时期政治与文化的总称，包含蜀学、洛学、朔学三派的学术思想与文学创作。自绍圣起，新党以“诗赋为元祐学术”，逐步禁毁苏轼蜀学与程颐洛学两派文集，及范祖禹《唐鉴》等等。参见沈松勤《论“元祐学术”与“元祐叙事”》，《中华文史论丛》2007年第4期。

[80] 《王直方诗话》“东坡与王庆源诗”一则，见郭绍虞《宋诗话辑佚》，第92—93页，中华书局1980年版。

[86] 参见张传旭《苏门弟子的黄庭坚》，《黄庭坚研究论文选》第三卷，黄君主编，江西教育出版社2005年版。

[97] 刘熙载：《书概笺释》，袁津琥笺释，第203页，中华书局2018年版。

[100] 苏辙：《苏辙集》，陈宏天等点校，第1208页，中华书局1990年版。

[105] 《中国书法全集·黄庭坚卷》，水赉佑主编，第442页，荣宝斋出版社2001年版。

[107] 如黄庭坚《与周达夫》“元老数相见，此盛德之友，甚欲从容求益，叩其别后所得，乃以卧病月余，都不通问，自觉胸中俗尘生也”、《论写字法》“七二郎气秀而有骨，他日学问、仕宦，皆当过人。要须得一佳士与游，养其忠厚之源，此最为先务也”等，均强调“得士”对于心胸不俗的重要性。

[113] 袁说友：《跋米元章帖》，《宋代序跋全编》，曾枣庄主编，第4631页，齐鲁书社2015年版。

[114] 周密：《云烟过眼录》，邓子勉点校，第270页，中华书局2018年版。

[115] 袁衷等：《庭帙杂录》，钱晓订，第11页，中华书局1985年版。

[116] 祝允明：《怀星堂集》，孙宝点校，第548页，西泠印社出版社2012年版。

[117] 《山谷老人刀笔》卷首，明弘治十二年张汝舟刻本。

[作者单位：北京师范大学文学院]

责任编辑：李超