

論潘之淙《書法離鈎》的 書法美學中心思想

詹杭倫 黃淑鈴

【摘要】明代學者潘之淙《書法離鈎》一書所表述的書法美學中心思想是“取法”與“離法”之間的辯證關係，潘之淙所描述的書法家從“得鈎”、“吞鈎”到“離鈎”的過程，展示出藝術修養的三段式規律：即立志取法→精通法則→離開法則，最後到達無法而法的高妙境地。這與禪學修養的三段式規律是密切相通的。

【關鍵詞】潘之淙 書法離鈎 書法 美學 禪學

明代書學家潘之淙(生卒不詳)，字無聲，號達齋，錢塘人。其著《書法離鈎》十卷，收入《四庫全書》。四庫館臣評說：“是書薈萃舊說，各以類從。大旨謂書家筆筆有法，必深於法而後可與離法，又必超於法而後可與進法。俗學株守規繩，高明盡滅紀律，俱非作者。書中《知道》《從性》諸篇，皆言不法而法，法而不法之意。其名離鈎者，取禪家‘垂絲千尺，意在深潭，離鈎三寸’語也。”^①已經點明潘之淙這本書所表述的書法美學中心思想是論證“取法”與“離法”之間的辯證關係，並與禪學有深厚的淵源。本文即在四庫館臣評論的基礎上，對潘之淙《書法離鈎》一書所展現的書法美學中心思想及其與禪學的關聯作引申性的論述。鑒於《四庫全書》本的《書法離鈎》未載該書幾篇重要的序言，即葉秉敬序、王道焜序和潘之淙自序，本文引錄的《書法離鈎》的序言，以清光緒丙申(1896)七月重刊於長沙的《惜陰軒叢書》本為主。

^① (清)紀昀等《四庫全書總目提要》卷一一三《書法離鈎》，《文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館1986年版，第3冊，第445—446頁。

一、取法與離法

取法

潘之淙將“離鈎”的“鈎”作為人生法則的比喻，認為凡人凡事皆有“鈎”，皆有法則。潘之淙的好友葉秉敬於此書的序中提到：“我知此一鈎也，千百世聖人同之，千百世賢人同之，千百世愚不肖人同之。釋迦三藏，性之鈎也；《道德》五千言，氣之鈎也；孔子《春秋》，救世之鈎也。他如《毛詩》鈎乎情，禮樂鈎乎傲，易卦鈎乎陰陽，貪夫鈎乎利，烈士鈎乎名。一任遊戲清波，總離不得這個鈎字。”^①所有人類無論賢愚都離不開“鈎”字，釋家的《佛藏》是討論性空之學的鈎，道家的《道德經》是討論清氣之學的鈎，孔子的《春秋》是討論儒家救世之學的鈎。其它與此同理，總之，“鈎”即人生法則，凡人凡事皆有一定的法則，也就是各有其鈎。

“鈎”也是書法的規則。潘之淙認為書法自有一定的法則，此法則是初學書法者必定要深入研究學習的。潘之淙於此書的序中闡明：“概自倉頡造書，山鬼夜哭，盜陰陽而鑿混沌，莫此若也。”^②認為沒有什麼事比創造文字更能激動人心的了。“則人自具一肺腸時，自際一哀樂，而必繩以八法之功令，若矩矱之不可廢者何？蓋庖丁之神解，養由基之巧中，其游刃決捨之法自在也。”^③中國漢字有八種筆劃，每種筆劃都有其書寫規則，所以可用“八法”來代指書法。當我們用書法來抒發感情時，一定要用書法的規則來約束，如匠人不能廢棄規矩，書家也不能廢棄法則。書法自古以來就蘊藏法則，各代書法的審美風格不一，但基本法則不變：“故論世，漢則古雅多質，晉則逸韻自賞，唐則清峭取險，宋則姿媚求工，世可殊而法不變也。”^④潘之淙認為，以時代而論，漢代的書法古雅多質，晉代的書法逸韻自賞，唐代的書法清峭取險，宋代的書法姿媚求工，時代不同但是法則不變。書法有不同的審美境界：“語境則醉墨濡頭者豪於致，敗毫成冢者勇於力，怒猊渴驥者奇於氣，驚沙舞劍者悟於神，綠蕉覆雲者博於趣，脫巾嘯傲者逸於姿，

①（明）葉秉敬《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第4頁。

②（明）潘之淙《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第10頁。

③（明）潘之淙《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第10頁。

④（明）潘之淙《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第10頁。

境可殊而法不變也。”^①若以境界而論，醉墨濡頭的張旭豪於興致，敗毫成冢的懷素勇於力度，怒獅渴驥的徐浩奇於氣骨，驚沙舞劍的張旭悟於神明，綠蕉覆雲的廣主博於情趣，脫巾嘯傲的陳儲逸於姿態，境界不同，但是法則恒在。所以潘之淙認為儘管書法存在時代審美風格或境界不同，但書法的基本法則卻是萬變不離其宗的。

離法

潘之淙認為，在深入研究學習法則之後，達到精通法則的地步，但又不能拘於法則，沒有新變，為法則所束縛。只有精通法則後纔可“離法”，所謂“離法”的比喻就是“離鈎”。想要離鈎應當先知道吞鈎，對善於吞鈎的書法家來說，有一個“自悅其鈎”的過程。葉秉敬指出：“故自漢魏而下，代有聞人，鍾（繇）、王（羲之）其最著也。彼鍾、王者，何嘗以法示人，不過自悅其鈎而已，自離其鈎而已。而天下之人，以為此絲綫隨君弄者也，以為此不犯清波者也，從而宗法之。自是其法傳，因是其鈎傳。然而人人自有其鈎，人人當自求離鈎，以我求我，開眼閉眼。皆是以我求彼，雖覩面不啻千里，況百世哉？”^②葉秉敬所強調的是，學習前輩鍾繇、王羲之的書法，固然沒錯，但需要明白，每個人都自有其鈎，鍾繇、王羲之經過他們自己的“吞鈎——離鈎”過程，纔成就為“鍾王”，後人也應當經歷自己的“吞鈎——離鈎”修煉，即深入研究精通法則，然後離法，最後纔能達到無法而法的神妙境界。

取法與離法之間的辯證關係

王道焜在《書法離鈎·序》中說：“書法首推晉，晉首推二王。夫陰陽、奇偶，左右、多少，為法似莫嚴於書，而乃以風流相尚、放誕不羈之晉人當之，何哉？豈昔人所謂反經合禮，背水用奇，相馬遇以神，解牛遊乎虛者，非無法而正善用法也？”^③王道焜認為，書法推崇晉朝書家王羲之、王獻之的緣故，是因為晉朝書家既注重書法，又風流不羈，具有反常合道、無法而法的辯證思維方式，這正是書道注重取法與離法辯證關係的要旨所在。

前引《四庫提要》指出：“作者書中《知道》、《從性》諸篇，皆言不法而

①（明）潘之淙《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第10—11頁。

②（明）葉秉敬《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第5頁。

③（明）王道焜《書法離鈎·序》，《書法離鈎》卷首，《惜陰軒叢書》本，第8頁。

法，法而不法之意。”《知道》和《從性》都是《書法離鈎》卷二中的篇目。其實，不僅這兩篇，潘之淙在本卷第一的《取法》篇明確指出：“學貴取法，則可以見古人於寸楮而臻其妙。”此後諸篇再談不法而法或心手相應的辯證關係。

《知道》篇引譚景升云：“心不疑於手，手不疑於筆，然後知書之道，和暢非巧也。”這是將學書要得法，使心、手、筆三者和諧相應，逐漸瞭解書道。接下來又談到：“是故點策蓄血氣，顧盼含性情。無筆墨之迹，無機智之狀，無剛柔之容，無馳騁之象。若黃帝之道熙熙然，君子之風，穆穆然。”這是談書法成爲大家之後，其書法呈現的“不法而法，法而不法”狀態。譚景升即南唐人譚峭，這裏引錄的文字，見其所著《化書》卷四。

又《從性》篇引虞世南云：“心正氣和則契於妙，心神不正，書則倚斜；志氣不和，字則顛仆。字雖有質，迹本無爲。本陰陽而動靜，體萬物以成形。必資神遇，不可力求也；必須心悟，不可力取也。”這段話談人心與書法的關係，個人的書法，要適合個人的性情。學書需要休養身心，明白所謂“心正則筆正”的道理。虞世南的這段話最早見於唐人韋續編纂《墨藪》卷二。

潘之淙之所以引錄這些前人論書名言，是他深刻地認識到，首先，學習書法者，必須先從學習書法的法則入門，這是學習書法的基礎。然後，深入學習，達到精通法則的境界，即“吞鈎”。最後，不拘於法則，不被法則所束縛，加以創新變化，就像歷代偉大的書法家都有自己獨特的風格，而不一味地模仿前代書法家的風格，即由“吞鈎”而“離鈎”，亦即達到“必深於法而後可與離法，又必超於法，而後可與進法”^①的境界。可用下表列出取法與離法之間的辯證關係：

得鈎	吞鈎	離鈎	境界
立志取法	精通法則	離開法則	無法而法

二、“離鈎”思想溯源與比較

“離鈎”文獻

“離鈎”這個詞，最早見於北宋僧人惠洪（1071—1128）所著《冷齋夜

^①（清）紀昀等《四庫全書總目提要》卷一一三《書法離鈎》，《文淵閣四庫全書》本，第3冊，第445頁。

話》卷七所載：“華亭船子和尚偈曰：‘千尺絲綸直下垂，一波纔動萬波隨。夜靜水寒魚不食，滿船空載月明歸。’叢林盛傳，想見其為人。宜州倚曲音成長短句曰：‘一波纔動萬波隨。蓑笠一鈎絲，金鱗正在深處，千尺也須垂。吞又吐，信還疑，上鈎遲。水寒江靜，滿目青山，載月明歸。’”^①唐代僧人德誠寫了“千尺絲綸”偈詩，宋代詩人黃庭堅很喜歡此詩，將其改寫成一首詞。而“垂絲千尺，意在深潭，離鈎三寸”一語，是取自南宋淳祐十二年出版的禪宗史書《五燈會元》卷五《船子德誠禪師》，德誠禪師教誨夾山的一段公案：“師又問：‘垂絲千尺，意在深潭。離鈎三寸，子何不道？’山擬開口，被師一橈打落水。山才上船，師又曰：‘道！道！’山擬開口，師又打。山豁然大悟，乃點頭三下。”^②這段公案宣揚禪宗以心印心，不落言筌的妙旨。潘之淙體悟到此禪宗思想的精髓，並將其作為書學思想的指導而撰成此書。

有關“離鈎”思想的源起，不僅來自船子德誠禪師。以下擬從道家思想、禪家思想和書學思想等三個方面來進一步加以探討。

道家思想：

《書法離鈎》的思想與莊子思想“得魚忘筌，得意忘言”有關，《莊子·外物》篇：“筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而與之言哉！”^③在這一段話中莊子主要表達以下三層意思：

(1) 言只能表達物之粗，而意卻能致物之精，故言不盡意。

(2) 言的重要在於表達意，而意又與道相關，道是不可言傳的，因此，言只能得之於表面，不能窮究於內裏。

(3) 言意相較，意比言更重要，因此，得意便可忘言，甚至不忘言則不能得意。

莊子以筌魚關係來比喻“言”“意”的關係，使用語言目的在於獲致“意”，得意就可忘言，語言是得意的工具，這就如同學習書法的法則、規範，目的是要得到書法的真諦，得到書法真諦後，就可以不拘於書法的法則、規範。學習書法的法則、規範只是得到書法真諦的工具。

① (宋) 惠洪《冷齋夜話》卷七，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館 1986 年版，第 863 冊第 266 頁。

② (宋) 普濟《五燈會元》，北京：中華書局 1984 年版，第 276 頁。

③ (清) 郭慶藩《莊子集釋》卷九，北京：中華書局 1961 年版，第 944 頁。

禪家思想：

《書法離鈎》的思想與“見山是山，見水是水”這種禪宗修行三段論類似。《五燈會元》卷一七中，有一則青原惟信禪師的語錄：“老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。”^①禪師高論，頗具哲理，講的是悟道的過程。亦可將此哲理運用於學習書法的過程：

第一階段：見山是山，見水是水。就如同初學書法時，需要學習書法的基本法則，首先遵循法則，即取法。

第二階段：見山不是山，見水不是水。就如同在學習書法一段時間之後，精通於法則，對書法有獨特的領悟。為人變得有些矜持，與初學者拉開距離。

第三階段：見山只是山，見水只是水。就如同學習書法的最高境界，即得到書法的真諦，對書法有更深一層領悟與看法，達到至高的書法藝術境界。為人回歸常人常態，成為雍容達觀的高人。

書家思想：

《書法離鈎》的思想受到唐代書法理論家孫過庭《書譜》學習書法的三階段的啓示，孫云：“至如初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。”^②

第一階段：初學分布，但求平正。

第二階段：既知平正，務追險絕。

第三階段：既能險絕，復歸平正。

開始的“平正”是學習書法藝術的“未及”階段，相當於潘之淙所說“得鈎”階段；中段是追求“險絕”的“過之”階段，相當於潘之淙所說“吞鈎”階段；最後的“平正”則是回歸平易，達到書法藝術的“通會”境界，相當於潘之淙所說“離鈎”階段。

明代書畫家董其昌(1555—1636)論書法說：

蓋書家妙在能會神，在能離所欲。離者非歐、虞、褚、薛諸名家伎

① (宋)普濟編《五燈會元》，第1135頁。

② 馮亦吾編著《書譜·續書譜解說》，北京：國際文化出版公司1992年版，第100頁。

倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。那啗析骨還父，析肉還母。若別無骨肉，說甚虛空粉碎，始露全身？晉、唐以後，惟楊凝式解此竅耳，趙吳興未夢見在。余此語悟之《楞嚴》八還義，明還日月，暗還虛空，不汝還者，非汝而誰？然余解此意，筆不與意隨也。^①

董其昌的意思是說，學習書法必然要師法前人，但是，師法前人之要義，在於吸取前代書家的精神（“能會神”），而不在於模仿前代書家的外貌體像，最終還要歸還到自身本相，這就是董其昌論書的“能離所欲”。董其昌的“能會神——能離所欲”之說，與潘之淙的“得鈎——離鈎”之說，有異曲同工之妙。董其昌自謙地說，他心下雖然明白此意，但筆下尚未能與意相隨，尚未達到任意揮灑的地步。董其昌還說，他參透這層關捩是得自於《楞嚴》八還義。何謂《楞嚴》八還義？我們來看佛書的闡釋：

宋代釋道原《景德傳燈錄》卷二五記載：“文遂導師，杭州人……嘗究《首楞嚴經》十軸，甄分真妄緣起、本末精博，於是節科注釋、文句交絡。厥功既就，謁於淨慧禪師，述己所業，深符經旨。淨慧問曰：‘《楞嚴》豈不是有八還義？’遂云：‘是。’云：‘明還甚麼？’師云：‘明還日輪。’云：‘日還甚麼？’師懵然無對。淨慧誡令其焚所注之文。師自此服膺請益，始忘知解。”^②文遂禪師在《楞嚴》的八還義理解上栽了跟斗，可見理解“八還義”的確有相當大的難度。不過，“八還義”並不是不可理解的。據《楞嚴經》記載，阿難不知“塵有生滅，見無動搖”之理，而妄認現象與本性無從分別。如來遂以“境”、“心”二法辨其真妄，若言“境”，則謂“吾今各還本所因處”；若言“心”，則謂“今當示汝無所還地”，用以顯示“所見之境可還，能悟之性不可還”之理，故以八種變化之相開示之。宋僧戒環《楞嚴經要解》卷三：“阿難，汝咸看此諸變化相，吾今各還本所因處。云何本因？阿難，此諸變化，（1）明還日輪（把光明還給太陽），何以故？無日不明，明因屬日，是故還日。（2）暗還黑月（把黑暗還給黑月），（3）通還戶牖（把通達還給門窗），（4）壅還墻宇（把堵塞還給墻壁），（5）緣還分別（把結緣還給分別），（6）頑虛還空（把虛無還給空間），（7）鬱悖還塵（把鬱悶還給塵埃），

①（明）董其昌《畫禪室隨筆》卷一，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館 1986 年版，第 867 冊第 426 頁。

②（日）大正一切經刊行會編《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司 1983 年版，第 51 冊第 411 頁。

(8) 清明還霽(把清明還給雨霽),則諸世間一切所有,不出斯類。”^①一切外境俱可還,而“真如本性”不可還。《楞嚴經》“八還義”的核心思想與書法上的“能會神——能離所欲”思想在理路上一脉相通、圓融無礙,所以,董其昌可以由《楞嚴》“八還義”而直悟書法上的“能離所欲”之理。

三、書法家從“得鈎”到“離鈎”的修煉實例

張旭

唐代書法家張旭有“草聖”之稱,與懷素共同創造性地發展了自漢末以來四百年的草書藝術,世人以“顛張狂素”來形容他們臻於化境的草書藝術。張旭的書法,初學於他的堂舅陸彥遠,唐盧携《臨池妙訣》中轉錄了一段張旭的學書自述:“吳郡張旭:自智永禪師過江,楷法隨渡。智永師乃羲、獻之孫,得其家法,以授虞世南。虞傳陸柬之,陸傳其子彥遠。彥遠,僕之堂舅,以授余。”這是說張旭繼承了二王以來的正統書法藝術,換言之,即張旭獲得了書法之“鈎”。

張旭不但有所繼承,而且更有所創新,有所“離鈎”。他學習書法不僅祖述二王,更注重參天地萬物之理,并廣泛地學習和借鑒其它技藝方法。《書法離鈎》卷二《解悟》:“張旭見擔夫與公主爭道及公孫大娘舞劍而悟草法。又曰:孤蓬自振,驚沙坐飛。余思而為書,而得奇怪。”^②張旭看公孫大娘舞劍而從中悟出道理,草書大有長進。其草法從“古法”中脫化出來,形成自己獨特的風格。其草書的特點為“狂”,表現在精神上是一種無拘無束的狂放自由,表現在書寫的用筆與結構上是出神入化,變幻萬端的奇麗雄壯之美。潘之淙引用蘇軾之說:“長史草書,頽然天放,略有點畫處,而意態自足,號稱神逸。”^③張旭將漢字這種工具性、使用性的符號進一步發展為一種純藝術,使這種抽象的綫條結構成為表達其思想感情的一種手段,成為

① (日) 國書刊行會《卍新纂大日本續藏經》,東京:國書刊行會 1975—1989 年版,第 11 冊第 789 頁。

② (明) 潘之淙《書法離鈎》,《景印文淵閣四庫全書》本,臺北:商務印書館 1986 年版,第 816 冊第 352 頁。

③ (宋) 蘇軾《書唐氏六家書後》,《東坡全集》卷九三,《景印文淵閣四庫全書》本,臺北:商務印書館 1986 年版,第 11 頁。潘之淙《書法離鈎》卷七引錄。

實踐“得鈎——離鈎”過程的書法大師。

懷素

懷素是盛唐至中唐時期的一位草書大家，戴叔倫所作的《懷素上人草書歌》云：

楚僧懷素工草書，古法盡能新有餘。神清骨竦意真率，醉來爲我揮健筆。始從破體變風姿，一一花開春景遲。忽爲壯麗就枯澀，龍蛇騰盤獸屹立。馳毫驟墨劇奔駟，滿坐失聲看不及。心手相師勢轉奇，詭形怪狀翻合宜。人人若問此中妙，懷素自言初不知。^①

由這首詩的第一句“楚僧懷素工草書，古法盡能新有餘”，可見懷素是以古代的書法法則爲基礎，而加以自我創新、自成一格。第二句“神清骨竦意真率”，指懷素的書法是他“率真”的表現，解脫束縛，盡情發揮他充沛的創造力。懷素曾向大書法家顏真卿請教，顏真卿介紹了草聖張旭的成功秘訣：“長史雖恣性顛逸，超絕古今，而模楷精詳，特爲真正。”^②這說明張旭的草書超絕古今，是潛心研習楷法爲基礎而造就的，有了楷書的基本功，纔有草書的成就。因此，懷素努力向當時的書法家學習，進步神速，在這個基礎上，運用連筆連字，突破章草和今草的格式，使綫條能夠恣意馳騁，並由此改變了運筆落墨的節奏，使草書藝術更加變化無窮。正如朱仁夫所說：“書家創新是藝術具有生命力的表現，但創新必須合規矩，中繩墨，得到大家的公認。《自叙》沒有一個出格字。”^③懷素的“得古法——新有餘”與潘之淙的“得鈎——離鈎”之說，也是息息相通的。

顏真卿

唐代書法家顏真卿，是盛中晚唐時期聲名顯赫的楷書大家，他的書法初學褚遂良，後又師從張旭，參透用筆之理。從他寫的《張長史十二意筆法意記》中可以看到顏真卿得到張旭的筆法傳授，對書法藝術的認識有一個

①（清）彭定求等編《全唐詩》，北京：中華書局1960年版，第4051頁。

②（唐）顏真卿《懷素上人草書歌序》，《顏魯公集》卷一二，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館1986年版。

③ 朱仁夫《中國古代書法史》，北京：北京大學出版社出版1992年版，第303頁。

質的飛躍：“世之書者，宗二王（王羲之、王獻之）、元常（鍾繇）逸迹，曾不睥睨筆法之妙，遂爾雷同。獻之謂之古肥，旭謂之今瘦。古今既殊，肥瘦頗反，如自省覽，有異衆說。”^①師法古代名家，需要認識其“筆法之妙”，這是顏真卿的“得鈞”；而“如自省覽，有異衆說”，這是顏真卿的獨樹一幟，亦即“離鈞”。由於顏真卿實踐了這種“能得能離”的藝術修煉，所以真正能夠體現顏真卿楷書特點的且被後人稱為“顏體”的楷書，其實是他在六十歲以後完成的作品，包括《顏勤禮碑》《麻姑仙壇記》《大唐中興頌》《顏家廟碑》等一大批作品。他寫出了與漢末以來無論“南帖”還是“北碑”都不相同的，只屬他自己所獨有的、全面創新的顏體楷書。馬宗霍《書林藻鑑》云：“唐初脫晉為胎息，終屬寄人籬下，未能自立。逮顏魯公出，納古法於新意之中，生新法於古意之外，陶鑄萬象，擷括衆長，與少陵之詩、昌黎之文，皆同為能起八代之衰者，於是始卓然成為唐代之書。”^②這是從書法史的高度來評價顏真卿的書法作品，認為顏體楷書是一種真正有別於他以前的書體，是能夠體現大唐王朝的精神風貌和昌隆氣象的書法。

四、潘之淙對後世的影響舉隅

倪後瞻

倪後瞻是董其昌（1555—1636）的入室弟子，也是明末清初能夠繼承董氏書學的獨特書論家。其著《書法秘訣》在坊間流傳甚廣，清王澐《論書賸語·臨古、榜書》、倪濤《六藝之一錄》等書對倪文多有節錄。羅福壽以《倪氏雜著筆法》寧壑堂抄本為主，廣羅異本，編著成《書法秘訣通考集注》一書，由江蘇美術出版社出版。其書起首講學書三階段云：

凡欲學書之人，工夫分作三段：初要專一，次要廣大，三要脫化，每段三五年火候方足。初取古人之大家一人以為宗主。門庭一立，腳根牢把，朝夕沉酣其中，務使筆筆相似，使人望之便知是此種法嫡，縱有

①（唐）顏真卿《張長史十二意筆法意記》，《顏魯公集》卷一四，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館1986年版，第14頁。

② 馬宗霍《書林藻鑑》，北京：文物出版社1984年版，第97頁。

諫我、謗我，我不爲之稍動，常有一筆一畫數十日不能合轍者，此際如觸牆壁，全無入路。他人到此，每每退步、灰心。我於此心愈堅，志愈猛，功愈勤，一往直前，久之則有少分相應，初段之難如此。

此後方做中段工夫，取魏、晉、唐、宋、元、明數十大家，逐字臨摹數十日，當其臨時，諸家形模，時時引入吾胸，又須步步回頭顧祖，將諸家之長默識歸源，庶幾不爲所誘，工夫到此，悠忽五六年矣。

至末段則無他法，只是守定一家，以爲宗主，又時出入各家，無古、無今、無人、無我寫個不休，到熟極處，忽然悟門大開，層層透入，洞見古人精奧，我之筆底迸出天機，變動揮灑，回想初時宗主不縛不脫之境，方可自成一家，到此又五六年。^①

這裏所說的三段功夫，初段“專一”，相當於潘之淙所說的“得鈎”；中段“廣大”，相當於潘之淙所說的“吞鈎”；末段“脫化”，相當於潘之淙所說的“離鈎”。倪後瞻作爲董其昌的嫡傳弟子，其是否參考潘之淙的書學，尚待考定，但其與潘氏所見略同，則是肯定的。

鄭燮

清鄭燮，字克柔，號板橋，擅畫蘭、竹、石、松、菊等，而畫蘭竹五十餘年，成就最爲突出。他晚年時曾在一幅《竹石圖》中題詩：

四十年來畫竹枝，日間揮筆夜間思。冗繁削盡留清瘦，畫到生時是熟時。^②

鄭板橋畫了四十年竹子，終於悟出繪畫須去掉繁雜，提煉精髓的道理。“畫到生時是熟時”其實蘊涵了一段濃縮的繪畫經歷，提煉出繪畫“生”、“熟”之間的辯證關係。由生入熟，由熟返生。前一個“生”是生熟之生，必須通過“日間揮筆夜間思”的苦工，纔能由生入熟；後一個“生”是生新之生，需要“冗繁削盡留清瘦”，讓四十年後所畫的竹枝呈現出生新活潑的狀態。這樣的“生”是豪華落盡見真淳的生，是絢爛之極歸平淡的生，是藝術上臻於爐

① 倪後瞻著，羅福壽校注《書法秘訣通考集注》，南京：江蘇美術出版社 2013 年版，第 2 頁。

②（清）鄭燮《鄭板橋集》，北京：中華書局 1962 年版，第 216 頁。

火純青之境的生。鄭板橋曾自述畫竹的情景：“江館清秋，晨起看竹，烟光、日影、霧氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨、展紙、落筆，倏作變相，手中之竹，又不是胸中之竹也。”^①這話道出了繪畫創作的公式：眼中之竹——胸中之竹——手中之竹，即看竹、思竹至畫竹。“眼中之竹”是自然實景，是對自然的觀察和從中體驗畫意；“胸中之竹”是藝術創作時的構思；“手中之竹”是藝術創作的實現。他把主觀與客觀，現象與想象，真實與藝術，有機地融為一體，創造了師承自然，而又高於自然的境界。鄭板橋畫竹用了四十年的時間，從基礎開始學習，不斷的練習，在完全精熟竹的畫法後，超越繪畫的法則，得到繪畫的真諦，達至高妙的境界，這正與《書法離鈎》所提及的道理相同：先取法，在精通法則後離法，最後得到繪畫的真諦。

劉熙載

清劉熙載《藝概·書概》說：“學書者，始由不工求工，繼由工求不工，不工者，工之極也。”^②這段話與唐孫過庭《書譜》所說的學習書法的三個階段是相同的意思：第一階段“初學分布，但求平正”，第二階段“既知平正，務追險絕”，第三階段“既能險絕，復歸平正”。開始的“不工”是學習書法藝術的開始，最後的“不工”則是更高的書法藝術境界。許多書法家的成功，也都是如此一路走來，纔邁向成功之路的，先學習書法的基本法則，當完全精通熟悉法則後，纔進入“不法而法”，即潘之淙所謂“離鈎”的境界。這些道理與《書法離鈎》讀者超越法則是相通的。

總之，要成爲一個書法藝術上的成功者，在第一境界中，他必須選定目標，這是一個獨特的目標、高遠的目標。這個境界是學習書法的立志準備階段，相當於潘之淙所說的企圖“得鈎”的階段。

第二個境界是一種具體的、實質性的學習實踐階段。這個境界包含兩層涵義，一是苦學苦練，二是目標堅定。相當於潘之淙所說的“吞鈎”階段。

第三境界對所有成功的書法家來說都是最高的階段，春天努力耕耘的汗水換來秋天豐碩的收穫。書法家在踏破鐵鞋無處覓的困惑之中，突然頓

①（清）鄭燮《鄭板橋集》，第162頁。

②（清）劉熙載《藝概》，上海：上海古籍出版社1978年版，第168頁。

悟，到達了一個柳暗花明的境界，他會發現，原來以為遙不可及的東西，離他卻是這麼近，苦苦追尋的東西，原來也是他可以信手拈來的。這個境界的最高階梯是大徹大悟，圓融無礙，即潘之淙所提及的“離鈎”階段。

結 論

潘之淙《書法離鈎》一書所表達的書法美學中心思想是“取法”與“離法”之間的辯證關係，這一思想取自船子德誠禪師教誨夾山的一段公案，潘之淙體悟到此禪宗思想的精髓，並將其作為書學思想的指導而撰成此書。

潘之淙所描述的“得鈎”、“吞鈎”、“離鈎”過程，展示出藝術修養的三段式規律：立志取法→精通法則→離開法則，最後到達無法而法的高妙境地。這與“忘言得意”的道家思想、禪宗修行的“見山是山”三段論、《楞嚴》八還義、詞家三境界等等，內在思維理路也是息息相通的。

著名書法家、繪畫家的修煉實例也可一再證明，藝術修養呈現出三段式進程的普遍規律。後世書法家、繪畫家、學問家、事業家體認到此一規律，對於提高人生藝術修養的自覺性實有莫大的好處。

（作者單位：馬來西亞新紀元大學中文系、馬來西亞南方大學中文系）

On the Thesis of Pan Zhicong's *Shufa ligou* (Calligraphy Aesthetics)

Zhan Hanglun, Huang Shuling

Ming-dynasty scholar Pan Zhicong's *Shufa ligou* (Calligraphy Off the Hook) emphasizes the dialectical relationship between *qufa* (acquire the rules) and *lifa* (desert the rules). Pan describes a calligrapher's three-step process from *degou* (on the hook), to *tungou* (master the hook), and to *ligou* (off the hook), which demonstrates the three phases of his artistic accomplishment: from adopt, to master, and to desert the rules and finally achieve the highest form of artistic freedom. This is closely related to the three stages of Zen Buddhist cultivation.

Keywords: Pan Zhicong, *Shufa ligou* (Calligraphy Off the Hook), Calligraphy, Aesthetics, Zen Buddhism

徵引書目

1. 大正一切經刊行會編：《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司影印，1983 年版。
2. 朱仁夫：《中國古代書法史》，北京：北京大學出版社出版，1992 年版。
3. 紀昀等：《四庫全書總目》，臺北：商務印書館，1986 年版。
4. 倪後瞻著，羅福壽校注：《書法秘訣通考集注》，南京：江蘇美術出版社，2013 年版。
5. 馬宗霍：《書林藻鑑》，北京：文物出版社，1984 年版。
6. 國書刊行會：《卍新纂大日本續藏經》，東京：國書刊行會，1975—1989 年版。
7. 郭慶藩：《莊子集釋》，北京：中華書局，1961 年版。
8. 彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960 年版。
9. 惠洪：《冷齋夜話》，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館，1986 年版。
10. 普濟：《五燈會元》，北京：中華書局，1984 年版。
11. 馮亦吾編著：《書譜·續書譜解說》，北京：國際文化出版公司，1992 年版。
12. 董其昌：《畫禪室隨筆》，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館，1986 年版。
13. 劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978 年版。
14. 潘之淙：《書法離鈞》，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館，1986 年版。
15. 潘之淙：《書法離鈞》，《惜陰軒叢書》本，1896 年版。
16. 鄭燮：《鄭板橋集》，北京：中華書局，1962 年版。
17. 顏真卿：《顏魯公集》，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館，1986 年版。
18. 蘇軾：《東坡全集》，《景印文淵閣四庫全書》本，臺北：商務印書館，1986 年版。