

# 上海博物館

集刊

第五期



上海古籍出版社

K873.251-35  
871  
5

教师阅览室

# 上海博物馆

集刊

第五期



800905

上海古籍出版社

# 上海博物館集刊編輯委員會名單

(按姓氏筆劃爲序)

汪慶正

馬承源

黃宣佩

謝稚柳

上海博物館集刊

第五期

上海博物館集刊編輯委員會編

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 號)

新華書店上海發行所發行 上海中華印刷廠印刷

開本 787×1092 1/16 印張 11.75 插頁 4 字數 270,000

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

印數: 1-800

ISBN 7-5325-0997-4

Z·126 定價:(精裝) 8.40 元

# BULLETIN OF THE SHANGHAI MUSEUM

## VOLUME 5

## CONTENT

### **Painting and Calligraphy**

- 1 Zheng Wei:  
Shitao, Dadizi
- 19 Wang Bomin (Zhejiang Institute of Fine Arts):  
“Painting of Reading A Stone Tablet” by Li Cheng Recorded in “Taiping County Record”
- 21 Huang Yongquan (Zhejiang Provincial Museum):  
Tentative Studies of the Relation Between Zeng Jing and Jiaying
- 25 Xia Yuchen:  
Tentative Analysis of Several Formats of Letter Correspondence in the Southern Song Period and Else
- 29 Shen Zhongwei and Li Minjun:  
Corrections to the Poem Album by Xie Lingyun—An Understanding of “Jin Shu Lou Tie”
- 35 Fan Bangjin:  
Query of the Stone Inscription of the Version of “Laozhi” Collated and Transcribed by Yu Shinan of Tang Dynasty
- 41 Zheng Wei:  
On Shao Mi's Life and His Painting Art
- 46 Liu Jiahua:  
Appraisal of “the Hanging Scroll of Washing An Elephant” by Ding Yunpeng
- 49 Chen Jun (Zhejiang Provincial Museum):  
Investigation of Zao Zhichen's Death Year

### **Archaeology, Orbal Bones and Bronzes**

#### *Archaeology*

- 50 Huang Xuanpei:  
Analysis of the Characteristics of the Liangzhu Culture
- 59 Song Jian:  
Preliminary Investigations of the Evolution from the Liangzhu Culture to the Maqiao Culture
- 67 Zhang Minghua:  
Archaeological Discoveries of Water Wells from the Neolithic Period in China

*Oracle Bones*

- 77 Shen Zhiyu:  
On the Envoys Recorded in Oracle Inscriptions  
*Bronzes*
- 82 Ma Chengyuan:  
Several Explanations of the Bronze Inscriptions Containing the Character  
“Zhu” from the Western Zhou Period
- 92 Chen Peifen:  
Recognition of A Character in the Shape of Execution of A Human Being
- 99 Xia Hanyi:  
A Brief Account of the Original Owner of “Bao You”
- 103 Guo Ruoyu:  
Brief Notes on the lost “Postscript of Fanjishi Ding” by Guo Moruo
- 107 Sun Weizu:  
Three Reading Notes on Seal Study
- 115 Sun Zhonghui:  
A Preliminary Analysis of the Wuzhu Coins Excavated from the Han  
Tombs in Leitai
- 119 Hu Wei:  
Iron Coins of the Northern Song Period Excavated in Shanxi

**Ceramics**

- 122 Wang Qingzheng:  
Notes on the “Ding” Ware with Inscription in the Collection of the  
Shanghai Museum
- 128 Fan Dongqing:  
A Summary of the Ceramics Decorating Techniques in the Song and  
Yuan Dynasties
- 139 Lu Minghua:  
Study of Porcelain Imperial Ritual Objects of the Ming and Qing Dynasties
- 150 Zhou Lili:  
Study of the Paintings of the Eight Immortals on Porcelain

**Craft Arts**

- 166 Zhuang Yonggui:  
Lu Kuisheng, A Famous Craftman of Lacquerware in Yangzhou

**Miscellanies**

- 173 Zhu Zhongyue:  
Two Editions of “Shuo Fu” in Shanghai Museum Collection
- 178 Gu Yinbai:  
A Brief Account of “Xuetao Story” Printed in the Ming Dynasty  
from the best copies in Shanghai Museum Collection

# 上海博物館集刊

## (第五期)

### 目 錄

#### 繪畫、書法

1. 大滌子石濤.....鄭 爲 (1)
2. 《太平縣志》所載的李成《讀碑窠石圖》.....(浙江美術學院)王伯敏 (19)
3. 試論曾鯨與嘉興.....(浙江省博物館)黃涌泉 (21)
4. 試析南宋的幾種書信程式及其它.....夏玉琛 (25)
5. 謝靈運詩帖訂誤——《晉書樓帖》紬繹之一.....沈崇威 李敏君 (29)
6. 唐虞世南校寫本《老子》石刻質疑.....范邦瑾 (35)
7. 邵彌的生平及其繪畫藝術概述.....鄭 威 (41)
8. 丁雲鵬《洗象圖軸》賞析.....劉佳華 (46)
9. 趙之琛卒年考.....(浙江省博物館)陳 軍 (49)

#### 考古、甲骨、青銅

##### 考古

1. 良渚文化特徵分析.....黃宣佩 (50)
2. 良渚文化向馬橋文化的演化過程初探.....宋 建 (59)
3. 中國新石器時代水井的考古發現.....張明華 (67)

##### 甲骨

- 試論卜辭中的使者 .....沈之瑜 (77)

##### 青銅

1. 西周金文中有關貯字辭語的若干解釋.....馬承源 (82)
2. 一個刑人形字的認識.....陳佩芬 (92)
3. 簡論《保卣》的作者問題.....(美國芝加哥大學)夏含夷 (99)
4. 郭沫若佚文《樊季氏鼎跋》小記.....郭若愚 (103)
5. 讀印札記三則.....孫慰祖 (107)
6. 雷臺漢墓出土五銖錢淺析.....孫仲匯 (115)
7. 陝西出土的北宋鐵錢.....胡 薇 (119)

## 陶瓷

1. 記上海博物館所藏帶銘定瓷.....汪慶正 (122)
2. 宋、元時期陶瓷裝飾工藝綜述.....范冬青 (128)
3. 明清皇家瓷質祭器研究.....陸明華 (139)
4. 瓷器八仙圖研究.....周麗麗 (150)

## 工藝

- 揚州漆器名匠盧葵生 .....莊永貴 (166)

## 其他

1. 館藏《說郛》的兩種版本.....朱仲岳 (173)
2. 館藏善本輯要——明刻《雪濤諧史》述略.....顧音海 (178)

# 大滌子石濤

鄭 爲

石濤是明末清初繪畫藝術上具有創新精神的代表作家。從目前所發現的材料看來，甲申明亡時，他還很幼小，是“託內官以存活者”<sup>①</sup>，所以關係他的身世，連他自己也未必了了。康熙十六年（公元1677年）石濤三十七歲時，石門鍾玉行去敬亭廣教寺看他，談及他父親在石門作令的事，他是完全茫然<sup>②</sup>。事實他是靖江王子朱贊儀的九世孫朱亨嘉的兒子若極。他有一方“贊之十世孫阿長”的朱文印，用於五十五歲以後，也許他弄清自己的身世，或者說敢于暴露自己的身世是在他北上回來以後。甲申明亡，石濤還祇四歲，下一年的乙酉順治二年（公元1645年），南都破，弘光帝朱由崧被殺，石濤的父親朱亨嘉在廣西自稱監國，被南明巡撫瞿式耜所捕殺，石濤靠着內官的庇護保全了性命。這個內官，從有關石濤早年材料推測，很可能就是同他很長時期生活在一起的“喝濤”和尚<sup>③</sup>。也正是他把幼年石濤送入禪門以免緝繳之禍的<sup>④</sup>。清屈大均說石濤是“全州清淨禪”，但據李麟說石濤被宮中僕臣負出逃至武昌，才“薙髮爲僧”的<sup>⑤</sup>。如果李說確實，那末石濤的出家爲僧應該是在湖北。至於拜旅庵（善果寺本月）爲師，那是在康熙元年壬寅（公元1662年）旅庵從北京回來，駐錫在松江崑山泗州塔院時。這在石濤北上“贈別金陵諸友詩”裏提到：

“……五湖鷗近翮情親，三泖峯高映

靈鷲。中有至人證道要（原註：先老人旅庵），帝庭來歸領岩寶。三戰神機上法堂，幾遭毒手歸鞭驟。謂余八極游方寬，局促一卷隘還陋。三竺遙連三障開，越煙吳月紛崔嵬。……”

石濤當時去越的路綫，是從武昌先到廬山，再從廬山順流而下的<sup>⑥</sup>。但對於他在江、浙地區活動的這段經歷，除了“贈別金陵諸友”的自敘詩外，就沒有一件可信的作品能夠對他的行踪獲得更多的信息。而故宮博物院所藏的《石濤人物山水卷》，又說明在康熙三年甲辰（公元1664年）石濤在廬山開先寺的事實。因此設想石濤去江、浙地區是在一六六二年旅庵南歸松江後，到一六六四年石濤回到廬山這兩年多短促的時間中。石濤在江、浙地區，真是行腳匆忙地過度了一個“越煙吳月紛崔嵬”的旅程。以後，在一六七五年他三十五歲時，從梅清的詩裏看到他曾經又一次去過松江，很可能是爲旅庵生病，因爲翌年的冬天，旅庵本月就過世了<sup>⑦</sup>。正因爲如此，使他在江、浙這段時間停留裏很少有機會作畫。但儘管是過眼雲烟地匆匆一瞥，對他還是留下極爲深刻的印象，《餘杭看山圖卷》就是他三十年後憶寫浙江山水的一幅杰作（圖七）。

石濤從江西廬山去安徽宣城敬亭山，時間當在康熙六年丁未（公元1667年）之前，這有他所作的《黃山圖》可以佐證<sup>⑧</sup>。從丁未年石濤二十七歲到己未年他三十九歲，這十多年中，他往返于宣城、太平、黃山間，活動的主要中心是在安徽境內<sup>⑨</sup>。特別宣城是他棲息

所在，他參加了當時宣城的詩畫社活動，結識了梅瞿山、梅庚、吳晴岩、黃仙裳、施愚山等人，最後把敬亭山的廣教寺（黃檗禪師道場舊址）作為居留之所<sup>⑩</sup>。“小乘客”的別號是在這時開始<sup>⑪</sup>。在這段時間內，他是數上黃山，登天都、蓮華，飽領山川自然之勝，這對他藝術思想和風格的形成影響極大。特別是梅清，在他的詩集裏，雖然表露了對石濤藝術成就十分欽佩之情，但實際從留存的石濤畫跡看來，年長十九歲的梅清對石濤藝術的成長啓發極大，至少也得像梅清所說：“我寫泰山雲，雲向石濤飛；公寫黃山雲，雲染瞿硎衣。”這種相互交融的情狀。在安徽宣城期間，石濤是以瞿曇身份，寄跡在深山野寺中，生活是恬靜淡泊的。他的精力很大部份是在自然的懷抱中，用繪畫來作為他禪思的探索。梅清“禪於畫裏逃”充分說明了造就畫家石濤一生的思想發軔。

康熙十八年（公元1679年，石濤三十九歲）去南京，明年（庚申）八月，定居在涇溪天禧寺（即長干寺）的“一枝閣”<sup>⑫</sup>。據他自己說，此後六年是“遠近不復他出”<sup>⑬</sup>，公元1684年冬康熙第一次南巡，石濤也是在這裏接駕的<sup>⑭</sup>。在南京這段時間，石濤過的生活不同於宣城敬亭山時的恬靜素淡，而是畫家的筆墨替代了禪門的清課<sup>⑮</sup>。從“謝客欲盡難為情，客來妙不驚逢迎，潑墨几案染茶碗，揮塵未厭搖花英”的詩句看來，涉世生涯是頗為栗碌的。與湯燕生、戴本孝、程邃、屈大均等人的交往，對這一段時間的石濤影響頗大；此外，還有一批滿漢官吏的名人學士如博爾都、鄭瑚山、孔尚任等人的垂青，更使這個在一枝閣的畫家和尚不甘寂寞了。“蒲團端合酬知己”，石濤決定去北京是在康熙（玄燁）南巡之後。由於他是善果寺旅庵本月的徒弟，天童木陳道忞的徒孫（當時旅庵本月已故世），所以玄燁也許有意要讓這第三代的畫家和尚北上，加上宗室輔國將軍博爾都的慫恿，使安於一枝的鷗鷺決意學一學扶搖而上的大鵬。

去北京在當時並非易事，康熙二十五年（公元1686年）的冬天，石濤開始有北上的準備<sup>⑯</sup>，但這年沒有走成，滯留在揚州“大樹堂”，直到第三年的春天（康熙二十八年，公元1689年），才離開了揚州北上<sup>⑰</sup>。

從庚午（康熙二十九年，公元1690年）到壬申（康熙三十一年，公元1692年），石濤在北京、天津兩地作客，與當時的王公大臣如博爾都、王鵬、張霖（汝作）、張霽（笨山）兄弟以及宮廷著名畫家王石谷、王原祁等相周旋，流連詩酒，過了“三年無返顧”的生活。三年時間並不太長，但石濤卻從一些王公大臣處看到他們收藏的不少前人墨跡。由於“天涯南北逢知己，敢不虛心翰墨酬”的緣故，在這三年裏，他也畫了不少極為重要的作品，其中有些是他花了很大心力的巨構。可是“黃塵空促步，白髮漸臨頭”，這種生活也不可能長久地持續下去，於是在癸酉（康熙三十二年，公元1693年）的“薜蘿春盡月”，就“飄葉下揚州”了<sup>⑱</sup>。

揚州，是石濤最後一個棲息所在。自康熙三十二年癸酉（公元1693年）從北京回來以後，一直到死他沒有再去別的地方作較長時間的逗留。石濤回到揚州定居，已經是五十三歲，在藝術上是最為成熟的階段。少年時期的湖海漫游，五湖三泖，越煙吳月、江南名秀的縱覽；匡廬、黃澗、華岳諸山的奇峰搜遍，造就他胸中萬千丘壑。禪門的空寂逐漸為畫家的煙雲所填滿。他走出了平山精藍、青蓮閣到大滌草堂；卸去了出家人的袈裟，著上了道裝還俗<sup>⑲</sup>，看來他晚年不僅有髮有冠，而且還有家有室<sup>⑳</sup>。為了養家活口，他在清初商業資本高度繁榮的揚州，依靠自己的畫筆，並且也為當地鹽商巨賈的別墅園林設計假山（疊石）來維持生計<sup>㉑</sup>，一直到他死去。

關於石濤的生卒年，一直存在一些不同看法，主要對幾個重要論據的推算不相一致。這些論據有：

一、《庚辰除夜詩》詩序<sup>㉒</sup>。

“庚辰除夜抱疴，觸之忽慟，慟非一語可盡生平之感者，想父母既生此軀，今週花甲，自問是男是女，且來呱一聲，當時黃壤人喜知有我，我非草非木，不能解語以報黃壤，卽此血心亦非以愧恥自了生平也。此中忽驚忽哦，自悼悲天，雖成七字，知我者幸毋以詩略云。”

## 二、《石濤山水冊》詩題<sup>②</sup>。

“諸方乞食苦瓜僧，戒行全無趣小乘，五十孤行成獨往，一身禪病冷如冰。庚午（康熙二十九年，公元1690年）長安寫此。”

## 三、清李麟《清湘子六十賦贈》詩<sup>③</sup>。

“神交自昔老招尋，手握心傾老不禁，三絕畫圖頻拜賜，五言詩句每聯吟，懸弧憐我年逢甲，出腋知君歲在壬，俱是烈王宵旰日，只今追憶感彌深。”

## 四、《石濤致八大山人乞畫大滌草堂圖手簡》<sup>④</sup>。

“……聞先生花甲七十四耳，登山如飛，真神仙中人，濟將六十，諸事不堪，十年以來，見往來者新得書畫，皆非濟輩可能讚頌得之寶物也。……”

《庚辰除夜詩》是石濤自敘身世十分重要的資料，不同一般的書畫題識，也不同於他人手稿詩文的記述可比。《除夜詩》的序言提到“想父母既生此軀，今週花甲”。“今週花甲”理應指週滿了六十干支的意思。而這詩是在庚辰年的除夜寫的，因此石濤的生年，應該是在辛巳，因為從辛巳到庚辰，是完整的六十對干支；詩既寫於庚辰年的最後一天，因此也排斥生於“庚辰”的所謂“週”的理解了。

作生於“辛巳”來理解石濤《除夜詩》的“今週花甲”，是與第二條論據《石濤山水冊》的詩題所提供的資料相符合的。詩題的紀年是“庚午”，上推四十九年，恰恰正是“辛巳”。

問題的矛盾是在論據的第三條，李麟詩裏的“出腋知君歲在壬”所提出的有具體紀年

的事實。這裏的“壬”，只能是壬午。因此有人據此把石濤的生年定於“壬午”。但這樣與《除夜詩》“今週花甲”的六十數字不符，于是用諱九進十的俗例以圓其說。然而這種俗例套用於出家人是否合適？因為同時的八大（釋傳綽），就有黃安平爲他作的《四十九歲肖像》。可見這種俗例並不通行於禪門這倒是個實例。而更重要的是《除夜詩》所寫的不是六十或五十九這樣的數字，而是用“週花甲”，“週花甲”不能因諱“九”而就週了起來的。所以生於壬午的論點，顯然非常勉強而不可取信。極有可能李麟的詩是出于推算錯誤。這首《清湘六十賦贈》雖然沒有作詩的具體時間，但編排的次序，是在“辛巳五日”與“壬午元旦”兩詩之間，可見此詩作於“辛巳”。很可能李麟得知石濤六十壽辰的具體時間，是在“辛巳”而不在“庚辰”，因而他從“辛巳”往上推算五十九年，就得出了“壬午”生年的差誤。

論據第四條《致八大山人乞畫大滌草堂圖手簡》，裏面提到“聞先生花甲七十四耳，登山如飛，真神仙中人，濟將六十”，假定此信是石濤五十九歲（己卯，公元1699年）時所寫（以“辛巳”作爲他生年計算），再根據黃安平爲八大所作的《个山四十九歲肖像》的紀年“甲寅”往下推算二十五年，正和石濤書信中所寫八大“七十四”歲的年齡完全相符。

對於石濤卒年，有李麟《哭大滌子》律詩一首：<sup>⑤</sup>

“凋喪關天意，慙遺唯有君。親賢瞻隔代，書畫震空羣。忽又驚星殞，陰霾接楚雲。”（原註：前年八大山人死。）

重要的是詩尾的這個註。在《虬峯文集》卷九有《輓八大山人》七律一首，這首詩是編在《乙酉中秋》詩後和《大雪口號》詩前，可知八大是卒於乙酉（康熙四十四年，公元1705年）。從這個材料推後兩年，石濤的卒年應在丁亥（康熙四十六年，公元1707年），他正六十七歲。但問題是在這年以後，在一些著錄和墨跡方面，還繼續有石濤作品的零星發

現，而這些墨跡和著錄，也很難說它們純屬贗品或本人紀年所誤<sup>②</sup>，所以卒年問題，還有待今後進一步的研究證實。

## 二

從目前傳留的石濤墨跡看來，他在畫史上不僅算得上是一個有創新才能的畫家，亦同時是個作品既多、方面又廣的作者。他的表現手法變化甚多，而又能獨特、和諧地統一為自己的風格特色。他的早晚期作品，在功力的成熟上懸殊很大。並且由於他中年之後賣畫營生，成了聲名頗著的畫家，所以仿他的偽品，在當時就很多。加之近數十年來畫家、鑑賞家對他作品有特殊癖好，使具有一定技能的畫家，為了逐利也熱衷於製造贗品，而造成他作品真偽混淆不清。要清理出石濤作品中具有較高水平的新、舊贗品，倒也不是件輕易的事。這裏用圖試舉几例，以見一斑。

熟悉一個畫家習見的典型風格的經驗是重要的，但科學而有系統地去研究他技法風格的形成以及各個時期的變化，這對於鑑別工作去偽存真是尤為重要。儘管一個在作品風格方面變化多樣而難以捉摸的畫家，如果把他的作品按創作時間順序排比，就不難看出它的變化還是有一定發展規律的。一種成熟的表現技法，風貌，它不可能錯綜無規則地出現在不同時期之中，就像人飽經風霜的顏面，不可能出現在翩翩年少的時候一樣。石濤畫風的變化是和他的生活經歷密切關係着，在定居安徽之前，是他的第一階段；來到安徽宣城之後，是他的第二階段；在南京的“一枝閣”，是他的第三階段；晚年於揚州，是他的第四階段。當然畫風的形成和轉變，不可能像定居那樣境界截然而異。特別是前期的影響往往要傳之久遠。對石濤來說，安徽、南京兩個階段，是他中、壯年先後兩種主要風貌的奠定時期，它們和他早年在武昌時所作有顯著區別，到晚年揚州時期，祇能說是他後

一種風貌的發展更趨成熟而已。

石濤早年作品，留存極少，所見可以信而無疑的，是丁酉（順治十四年，公元1657年）十七歲時所畫的《人物山水花卉冊》（圖五）。這部畫冊的筆墨和題識書法，表現了石濤後來所少有的恬淡靜穆的稚氣；而石濤作品中富有個性和清新的生活意趣，也已經在這裏濃重地顯露出來。以後作于甲辰（康熙三年，公元1664年）二十四歲時的“山水人物卷”，在題材處理和技法表現上，就顯得章法緊湊、筆墨也凝鍊得多。這裏要說明的是壬寅到甲辰這段時間裏，卻還出現過石濤一批畫風極為草率的巨幀大作，內容多以黃山為題材，其用筆尖、疾、挑、散，既沒有他早年的質實，又不似後來的勁利。這批畫很像出自一人之手，款識所署名號及創作年月、地點，和石濤實際經歷也不相符合。這批作品的真實是需待研究的，很可能屬於不甚高明的揚州舊仿。

甲辰的《山水人物卷》後，有丁未的《黃山圖軸》<sup>③</sup>（圖三）。這兩幅屬於他三十歲前的作品，是代表着石濤創作的一個遞變過程。匡廬、黃澗的自然靈秀，開始孕育石濤的藝術氣質，造化的神奇變幻，開拓了他技法上一些新的反映形式，為他後來的繪畫創作，造就了多方面發展的潛能。這一段早年時期對石濤一生藝術成就來說，雖然祇是個開端，但它生發着石濤整個藝術歷程的生命能源。不僅如此，所謂“黃山畫派”生氣獨特的表現形式，也密切關係着這一時期石濤進入安徽以後對自然真實的探索成果，和原有安徽地區傳統畫風所起的作用。黃山的烟雲變幻，使這地區的畫家不單石濤一人感受到這種樸朔迷離、變化莫測的山川奇趣。至今留存在皖南地區的一些地方性的明清繪畫，特別是民間壁畫，都有這種水份飽和、筆墨淋漓的特色（作者曾經在黃山附近的歙縣、太平、宣城一帶踏查，在實證這一問題上所得印象很深）。它們和其它地區的風格顯然不同。當然這種自然奇趣

對於石濤的感染是尤為深刻的。所以當石濤在公元 1670 年到宣城和梅瞿山相會時，比他年長的梅瞿山看到石濤作品後寫贈給他的詩裏有“得真在涉目，入解乃遺象。……因知寂觀者，所得必蕭爽”的評語。其實在安徽這段時期，石濤畫風還處在探索蒙養的過程之中，他的筆墨格調，帶有很大的不穩定性。“黃山圖軸”可以代表他四十以前在安徽時期的典型風貌。這種風貌和梅清是十分近似的，現在我們很難說他們兩人究竟誰受誰的影響。或者也可以說造成他們彼此近似的是黃山本身所具有的基調；是由于黃山的自然真實，引發了黃山派系畫家的共鳴與互振作用。但也不能忽視的是他這一時期除了畫風和梅清有近似一面外，像他在廬山所作的“山水人物卷”裏早年縱恣豪放的氣質、鬱茂酣暢的筆墨個性，在這個時期獲得了更加充分的發展。梅清《天延閣集刪後詩》中對石濤創作表示欽佩之情的，也許正是針對這種相異的氣質所形成作品的獨特表現力而說的。梅集中《題黃山圖詩》：

“石公飄然至，滿座生氤氳。手中抱一卷，云是黃海雲。雲峯三十六，峯峯插紫玉。汗漫周末能，攬之歸一掬。始信天地奇，千載遲吾師。筆落開生面，力與五丁齊。贖面浮丘呼，欲往愁崎嶇。不能凌絕頂，躊躇披此圖。”又在《贈畫長句》中說：

“……石公貽我圖，恍惚不可解。絕巖陰森四壁寒，雲巒宵冥驚漫漫。玉屏五老爭拱立，海門九龍分乘驂。驟疑仙嶠合，轉訝真宰通。臥遊當岳表，乃在天都峯。天都之奇奇莫紀，我公收拾奚囊裏。擲將幻筆落人間，遂使軒轅曾不死。我寫泰山雲，雲向石濤飛。公寫黃山雲，雲染瞿刪衣。白雲滿眼無盡時，雲根冉冉歸雲境。何時公向岱顛遊，看我已發黃山興”。

在宣城十餘年裏，他結識了梅清、湯

燕生、施閏章、黃硯旅、江注等詩畫知己，往來於歙縣、太平、黃山、宣城、蕪湖一帶。當時，太平是宣城去黃山的必經要途，太平的“集峰樓”主人孫靜庵，是梅清好友<sup>⑧</sup>，因而孫靜庵的寓所也成為這些知友聚會的好處所。石濤和梅清的交往頗深，梅清畫了一輩子黃山風景，在表現黃山神韻上有特殊成就。黃山的面目不在它的真而在于它氣韻的空靈。而梅清在表現黃山空靈這一點，即使到今天還稱得上是古今獨步。儘管石濤和他個性氣質未必相近，但藝術修養上的見地相投，發展為畫風表現上某些形式的彼此融洽。石濤《淵明詩意圖》（辛亥、三十一歲作，現藏故宮）、《策杖圖》（癸丑、三十三歲作）、《採芝圖》（癸丑、三十三歲作）、《山水圖》（乙卯、三十五歲作）、《山澗流泉圖軸》（己未、三十九歲作）等作品，都足以說明石濤和梅清在這時期風格上的密切關係。而這些作品的神采，實際也是安徽“黃山畫派”的主要風貌。上述這些作品的題識書體，也是石濤三十歲到三十九歲時書體的基本模式。

庚申（康熙十九年，公元 1680 年）石濤四十歲，移居南京。這是石濤的繪畫藝術漸臻成熟，生活思想也開始有重大變化的時期。藝苑的清芬，衝破了禪門岑寂的氣息。他不同于在宣城雙塔寺的情景，書畫應酬已經到了“謝客欲畫難為情”的地步，不能像在宣城時“長笑謝上公，恕我偶不羈”的自由自在<sup>⑨</sup>。當時他結識的屈大均、孔尚任、程邃、戴本孝、查士標、黃雲、龔賢等這些在南京地區卓爾成家的詩人畫士，以及卓子任、鄭珣山、博問亭這樣的官吏名流，他們對石濤藝術境界的開拓大有作用。特別是當時活動在金陵地區的像石谿、鄭邃、柳垞、戴本孝、龔賢等都是聲名卓著的畫家，他們各具面目的畫風，對來自宣城的石濤很有刺激作用。石濤住的長千里，和戴本孝的住處很近，因而時相過從，兩人經常在畫藝上進行琢磨推敲。《訪戴鷹阿圖軸》的詩題說：

“迢迢老翁昨出谷，夜深還向長千宿。朝來杖策訪高踪，入座開軒寫林麓。細雨霏霏遠煙濕，墨痕落紙虬松禿。君時住筆發大笑，我亦狂歌起相逐，但放顛得捧腹太華五岳爭飛瀑，觀者神往更疑猜，暫時戴笠歸去來<sup>①</sup>”。

並且在這批他所結交的社會名流裏，不少是收藏古畫的鑑賞家。因此石濤有機會看到一些前人的墨寶，接觸了董源、倪瓚、沈周以及董其昌等大家的作品。而他所處的鍾陵、太湖的自然景色，也促使他體會到這些名家的筆墨成就，確乎有一個以“造化爲師”而“中得心源”的根本問題。在這一時期裏，他的山水畫發生了變化，原來接近于梅瞿山、戴鷹阿、鄭邃、蕭尺木等這些安徽系統的畫風，由濃而淡。屬於他自己個性的面目，變得更爲清晰起來。上海博物館現藏的《石濤書畫卷》、《秋聲賦圖卷》、《荒城懷古圖軸》、《山水清音圖軸》、《細雨虬松圖軸》等作品，都是這時期內不同風格的最具有代表性的作品。《秋聲圖卷》保留着梅瞿山的靈秀，而墨韻潤澤、筆觸勁鍊，有戴鷹阿、鄭邃的渴筆之妙，全幅點染無多，顯現一片化境。《細雨虬松》也沒有脫盡安徽畫派氣息，然而融會着李伯時、倪瓚的骨格，所以有一種清麗幽雅、靜謐淡遠的韻味。《荒城懷古》則大有董源、巨然筆意。渾樸深厚、蒼蒼莽莽，具金陵王氣之象。《山水清音》是他四十歲前典型風格的變奏，它從《石濤書畫卷》這種風格的基礎上發展過來，揚棄了往時的鋒芒銳利，變爲鬱茂蒼勁。苔點亦不似《荒城懷古》的和諧質實而彈跳飛躍，造成整幅畫面風姿綽綽如有天籟。蘇州市博物館所藏的《潑墨山水卷》就幾乎全部用圈、點抽象組合，真是筆墨淋漓、融古會今而自出新意的絕佳之作。

石濤的人物畫也有很高的藝術造詣。他早年宗法李公麟，但明代道釋畫家丁雲鵬對他也有非常重要的影響。丁是安徽休寧人，他

的人物畫對徽派畫家有深遠影響。甚至波及到明末清初徽州地區的工藝製作。石濤的人物畫也是在安徽時期扎下深厚基礎的。丁雲鵬的人物畫是宗法李伯時，而石濤取法的，也正是丁雲鵬的這條途徑。作于丁末年（康熙六年、二十七歲）的《十六應真卷》已經體現了石濤在這一方面的驚人功力。故宮博物院現藏的《人物山水卷》，是一卷包括了甲辰（二十四歲）、戊申（二十八歲）、甲寅（三十四歲）、丁巳（三十七歲）等不同時期作品的合卷，張爰《清湘老人書畫編年》中作于甲寅的《漢濱老人》一幅，也是同屬於這一畫卷性質的作品。這些作品裏人物的形態神情和用筆的古拙清脫，應該說是更帶有李伯時人物畫的精髓。所以梅瞿山在石濤《十六應真圖卷》後贊嘆爲“可敵李伯時”，並且又親自刻了一方“前有龍眠濟”的印章送給他，這對石濤來說真是恭惟備至了<sup>②</sup>。白描人物方面，作于安徽時期的還有《自寫種松圖卷》（甲寅、三十四歲），此外《羅漢圖軸》也可能是四十前後的作品，去南京以後有《觀音圖軸》（甲子、四十四歲），用筆高古，柔勒蘊藉。有宗教的肅穆感；又有藝術構思上奇逸高超。融傳統於新意，這一點他很近似於陳洪綬。石濤對老蓮是十分推重，在題《章侯仕女軸》中說：

“不讀萬卷書，如何作畫；不行萬里路，又何以言詩。所以常人具常理、說常話、行常事，非常之人則有非常之見解也。今章侯寫人物多有奇形異貌者，古有云：哭殺佳人笑殺鬼。無波水正使其意外有味耳。得道子、龍眠衣鉢者章侯也”。

事實也是這樣，在溫故而知新一點上，石濤和老蓮的匠心，同樣達到“神遇而跡化”的境地。上海博物館藏有的《西園雅集圖卷》，是他中年以後摹效李伯時的精心傑構。這幅設色圖卷，人物與山石的佈置，幾乎充塞空間，但由於筆墨技法富有變化，所以氣氛濃郁而空靈，得伯時章法的高古而寓石濤疎野的

風神，在石濤傳世山水人物畫中是件罕見的奇品(圖四)。

花卉畫方面石濤在年青時就開始嚐試，“十四寫蘭五十六”。順治十四年(公元1657年)他十七歲時作的《人物山水花卉冊》，裏面有一開“水仙湖石”，是現在見到的最早花卉作品。去安徽之後，除了以竹石為題材外，純屬花卉的作品不多，這與他當時的生活意趣有關。在黃山、新安、休寧畫系中，也很少畫家從事花卉畫而聞名。但當石濤來到南京之後，他花卉畫的創作就開始多了起來。風格受明代中期沈周、青藤、白陽的影響頗多。上海博物館有一件曾經石濤收藏的陳淳設色折枝花卉長卷，這個卷子保存在石濤處是不同于一般藏家的秘玩，而是作為資取傳統技法的模本。石田的渾厚、青藤的酣暢、白陽的放逸，他是兼而有之。在南京一枝閣時期，他受青藤的影響最為明顯。《蕉菊竹石圖軸》(丙寅、四十六歲)、《石濤山水花卉冊》等都是在南京一枝閣時的作品。後者其中有一頁“蜀葵蕉竹”的詩題寫着：

“青藤筆墨人間寶，數十年來難入奧。老濤不會論春冬，四時之氣隨予草”(圖六)。

同樣的詩題，還見之于他辛酉年的作品上。總之在南京時期，石濤的花卉畫，是不同于他四十歲前的肆意縱恣，而吸取白陽、徐渭韻味，好些作品對於墨的變化和線的運用十分熟嫻，追求自然真趣和表現手法上的形式感，在造境上比之前人更富有一種內在的美的意蘊。後來喜愛石濤的畫家，就往往缺乏這種理解，祇想貌取他筆墨技法的表現，這就必然落得徒存形似的淺薄而已。

在南京一枝閣時期，石濤繪畫藝術的發展是多方面的。這時候他實際已經不是一個真正的佛門弟子了，祇能說和尚的身份有利於他和一些文人畫士的交往；有利於他繪畫在文人畫士中取得特殊的地位。更何況事實

他在畫種方面和筆墨技巧的成就上，確乎優越于當時的同行。因此玄燁(康熙皇帝)在康熙二十三年(公元1684年)和康熙二十八年(公元1689年)南巡時，有興趣一見這個隱於“草野”的前朝王裔，而且竟還呼喊得出他的名字時，這不能不使石濤激動得“人間天上悉知還”而決定去北京了。

在北京三年，石濤多年來所琢磨的藝術，在那批大人先生面前充份得到了發揮的機會。他是既臨摹又創作；既獨創又合作。並且繪製很多巨幀大幅、動輒數月才完成的作品。故宮博物院所藏辛未年(康熙三十年、公元1691年，石濤五十一歲)所作的《搜盡奇峰打草稿圖卷》，就是當時的傑構之一。這圖卷岡嵐突兀，氣勢壯闊異常，可說神完意足。這時是石濤精力最旺盛的時期，加之心情舒暢，結交了大司馬王鷺、大司寇圖公、輔國將軍博爾都這些上層官吏，為他們畫了不少應酬畫，特別給博爾都畫得最多，其中不乏精工之作。和王石谷、王原祁合作的兩幅竹石圖，就是為博爾都而作的。在這時期裏他也瀏覽了北方權貴們的收藏而大開眼界，使他在當時和以後回揚州後創作了不少氣度宏偉、渾厚嚴謹的精心之作。五十開外蘊藉凝鍊的風貌中，一股剛健之氣溢幅而出。王原祁謂“海內丹青家不能盡識，而大江以南當推石濤為第一，予與石谷皆有所未逮”的話，估計也是在北京這段時間裏說的。石濤的書法在這時也和他的畫一樣發生着變化，石濤早年隸書臨漢碑，行楷從顏魯公入手。李麟《虬峯文集》卷十六《大滌子傳》中提到“僧年十歲……暇即臨古法帖，而心尤喜顏魯公。或曰：何不學董文敏，時所好也。即改而學董，然心不甚喜。”四十以後，書法跟畫風一樣出現倪瓚體貌。經過一段時期的秀逸的倪瓚架勢，在定居揚州後，又寫得一手鍾繇、索靖小楷，行草於顏體外又滲入東坡丰腴灑脫的筆意，出現了他六十以後茂密姿媚的新書風。從康熙三十二年(公元1693年)石濤五十三

歲由北京回來揚州這前後二十多年，是石濤藝術臻于純熟而創作最為旺盛的時期。在北京的創作已如上述，回揚州後的如《餘杭看山圖卷》（癸酉康熙三十二年，時年五十三歲）、《蘭竹通景屏》（同上）、《清湘書畫稿卷》（丙子康熙三十五年，時年五十六歲）、《梅花圖卷》（丙戌康熙四十五年，時年六十六歲）等都堪稱為石濤絕佳的代表作品。但隨着年老體衰，賣畫來維持生計的困難也與日俱增。他在給江岱瞻的信上說：

“只因家口衆，老病漸漸，日深一日矣……弟知諸公物力，皆非從前順手，以二十四金爲一架，或有要通景者，此是架上棚上，伸手仰面以倚，高高下下，通長或走或立等作畫，故要五十兩一架。……昨日先生所命之屏，黃府上人云，是令東牀所畫。昨見二世兄云：是先生送親眷者。不然，先生非他人，乃我知心之友，爲我生我之友，即無一紋亦畫。世上聞風影而入者，十有八九，弟所立身立命者在一管筆，故弟不得不向知己全道破也。或令親不出錢，或分開與衆畫□妙。……此中俗言俗語，客當請罪不宣，所賜金尙未敢動”。

他又在另一封信裏寫道：

“路好即過府，早晚便中爲我留心一二方妙，不然生機漸漸絕去矣”<sup>③</sup>。

真是“夕陽無限好，只是近黃昏”。遲暮的氣息，已經够給人悽楚之感了，當然它會反映在他某些作品上，這是自然的必然規律，就像他早年的風華，總不免要流露些稚弱或過份的鋒芒一樣。

### 三

能够有足够的傳世作品來完整地考察在清代以前一個畫家的藝術歷程是並不多的，特別像石濤這樣具有時代氣息的作家是尤爲難得。他之所以出現在明末清初的畫壇上，這

是和他的現實處境和思想識見不可分割。當時東南地區像蘇州、揚州、南京、杭州、湖州、徽州等全國經濟文化的中心區域裏，以董、巨、趙孟頫、元四家、明四家爲南宗正脈的董其昌畫系主宰着江南畫壇，其顯赫不可一世。影響所及，連遠在江西的八大山人，都要沾他一點餘風流韻，其深遠程度可想。當然這也說明講究筆情墨趣發展到董其昌是代表着這種造詣的一個重要里程碑。我們不能因人廢藝，抹殺歷史。但是唯其因爲它勢力浩大，影響深遠，因此使後來者奉爲臬主，不敢擅越古人成法。常以得些子古人脚汗氣而沾沾自喜。這使松江、蘇州、常熟等地的某些畫家因循守舊、爲家規成法縛住而不得超脫。山石皴法千篇一律，佈局結構萬變不離其宗。即使下筆如金鋼杵，滴墨辨五采，亦無真山水、真境界的感覺。這樣的藝術創作，勢必如槁木死灰，即使局部很精采，而全體無有生氣。就像剔透玲瓏雕琢入微的擺設“山子”一樣，雖無懈可擊，但也無生氣可言。想突破這種局面很不簡單，因爲以董其昌爲首的四王畫系，它擁有一批在筆墨方面根柢極深的畫家，而且其中不少爲宮廷畫士，取得皇家的青睞，掌握着書畫壟斷之權。凡屬這一系的畫風，就像取土的八股一樣看成為門戶道統。特別重要的是他們還爲自己體系、技法製造了輿論，左右着文人畫士。這樣繪畫創作不僅有貴、野之分，而且還有正宗、異端之別。而師徒一體、成法相承的結果，是根本否定我國民族繪畫傳統“師法造化”的基本原則。四王一系後來的發展，是最足以說明因循弊端的後果。要打開這種泥古不化的僵局，它需要富有生氣的創作實踐，還相應要有開拓局面的理論來作爲先導。石濤適逢其會，當了這個局面的對立者。《畫譜·變化章》：

“今人不明于此，動則曰：某家皴點，可以立脚，非似某家山水，不能傳久；某家清淡可以立品，非似某家工巧，祇足娛人。是我爲某家役，非某家爲我用也”。

這就是指當時影響最大的四王體系的造論而說的。他用以打開因循泥古這一束縛的武器，就是中國繪畫傳統中最為本質的藝術觀——“師法造化”。《畫譜》全書立論根本就在這裏。固然，說要師法造化，不單石濤一人而已，連石濤的對立者也作如是說。而石濤不僅從理論上闡發了它，更在創作上認真地實踐了它，纔後成為突破當時陳腐僵局的力量。他之所以能如此，是身世遭遇賦予了他的叛逆精神所決定。從五歲在泉州開始，一直到五十三歲回揚州定居，這期間過的是湖海飄零、行踪無定的生活。經歷了湘江、沅水、洞庭煙波、匡廬黃澥、吳越名秀、長安帝京等地，“縹緲跌宕真平生”是他行腳的真實寫照。他懷抱着喪家失國之痛，混跡禪堂，卻又並不能使內心的孤鬱得到解脫，轉而為詩文書畫，但哀幽憤慨之情，又不是時下的筆墨陳式所能發洩，於是進而以造化為師，成為他創作衝破這些陳規舊律的必然趨勢。直到現在還很有些人把中國民族繪畫的優良傳統，捨本逐末地理解為是筆、墨和點、皴、線描，這真是四王體系的後來人對傳統的狹隘見地。石濤從師法造化的實踐上來理解古人的筆墨技法，就自然不為古人傳統約束而發揚光大。這種務實精神，也表現在他對古代一些大師成就的理解是和當時以古人腳汗氣沾沾自喜的畫家們大有區別。例如在他中年以後，對倪瓚這位傑出的文人畫家，是非常愛戴而花了很大力氣去琢磨的。五十五歲時在一段題跋裏說到：

“倪高士畫如浪沙谿石，隨轉隨注，出于自然。而一段空靈清潤之氣冷冷逼人。後世徒慕其枯索寒儉處，此畫之所以無遠神也<sup>②</sup>。”

“如浪沙谿石，隨轉隨注”，這把倪瓚造境自然，筆與神會的主要意趣抓住了。《細雨虬松圖軸》就是石濤神似倪瓚而表現了自然空靈清潤之氣的傑作。它有倪瓚的筆趣，但更有石濤黃山一系的面目。

石濤立法根本是“師法自然”，石濤的立意原則是以“我”為主。因為師自然總得有誰去師法的主體。儘管繪畫創作反映的是有客觀存在的自然實體，但這個實體是通過畫家主觀才反映出來，離開了畫家主體的“我”，就根本不存在藝術的表現可言。這一點在石濤是非常強調的。《畫譜·變化章》：

“夫畫天地變通之大法也，山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也。”

《畫譜·尊受章》：

“受畫者必尊而守之，彊而用之，無間于外，無息于內。”

《畫譜·筆墨章》：

“故山川萬物薦靈于人，因人操此蒙養生活之權，苟非其然，焉能使筆墨之下，有胎、有骨，有開、有閤，有體、有用，有形、有勢，有拱、有立，有蹲跳、有潛伏，有衝霄、有崩坍，有磅礴、有嵯峨，有巘崦、有奇峭、有險峻，一一盡其靈而足其神。”

一部《畫譜》談“我”在繪畫創作上所起的主體作用，例子俯拾皆是。正是這一點使石濤能夠從當時千篇一律的泥古畫風裏突破出來，使他創作能夠取得重大成就的主要原因。石濤畫風在不同時期的變化，是由于不同環境、不同感受中主客觀識見的感應所致。這與討古人腳汗氣的陳式套用完全異趣。泥古者所追求的僅是肖似古人的形跡，而不是畫家心靈中造化的真實。追求肖似古人技巧，永遠祇能隔靴搔痒，表現心靈的識見，才能有藝術上的創新。石濤表現黃山煙雲與餘杭山色就迥然不同，不僅氣氛相異，甚至用筆也有沉着渾厚、機靈飄逸的不同趣向。他強調“無間於外，無息於內”的主客觀關係；強調畫家對對象有“蒙養生活之權”，重視形象思維的必要。他在題畫詩裏談到自己創作時說：“每畫一石頭，忘坐亦忘眠，更不使人知，卓破古青

天”……這種境界的孕育過程需要畫家付出艱巨的勞動。它要求客觀自然和畫家的主觀識見在創作過程中相互脫胎，所謂“筆墨”，乃是表現這種心領神會的器用和形式，不是創作目的。《畫譜·氤氲章》：

“縱使筆不筆，墨不墨、自有我在。蓋以運夫墨，非墨運也，操乎筆，非筆操也。脫乎胎，非胎脫也。”

唯其因為畫表現了客觀自然和畫家識見的融合和諧，筆墨才成為有內涵的價值。我們在石濤畫中看到他筆墨氤氲的磅礴氣勢，就是從他的識見裏漾溢出來的。所以如果對前人傳統或作品，局限在筆墨技法的執着，則就如同顧愷之《論畫》所說的“筌生之用乖，傳神之趨失矣”。因為有畫家對自然的識見，而後有畫面氣勢之可能。由於畫表現了非純客觀的自然氣勢，作品纔成為畫家“我”的藝術。石濤所謂“氣勝”，是要求作家作品有真精神、真命脈的寄寓和表現而說的。是把繪畫創作提高到經過艱巨的蒙養生活和形象思維的結果。他說：

“作書作畫無論先輩後學，皆以氣勝得之者，精神燦爛，出于紙上，意懶則淺薄無神，不成書畫。善收藏者，勿求紙之長短粗細，古人片紙隻字，價重拱壁，求之不易。然則其臨筆不易也。故有真精神，真命脈，一時發現紙上，力透紙背。皆是大手眼，用氣力摧鋒陷刃，不可禁當。遂令百世後晶瑩不滅，即如文天祥先生所謂風簷展書讀，古道照顏色也（圖八）。”

一件作品的有“我”在，作品才有個性和風格。個性和風格是藝術品的作者通過藝術手段的“亮相”。它表現了作者情操識見的蒙養和功力造詣。有石濤的蒙養識見才有石濤的筆墨。如果沒有石濤的蒙養識見而去追求石濤的筆墨，這祇能取其皮毛而已。石濤一生的藝術實踐，對後來人們帶來的經驗是寶貴的，藝術上一種獨特而又美好的形式，它必然來自作者真誠的實踐。藝術上的千錘百

鍊，所錘鍊的是畫家在客觀世界如何擴充識見，提高功力和修養，這是一切藝術表現形式的根本內容。因此任何約束、阻礙藝術家“我”的真誠探索和個性全面生發的，它的結果也必然使藝術表現僵化無力，就像缺乏雨露陽光的花草，要萎縮減色一樣。歷史上任何一朝的宮廷畫院，儘管擁有不少傑出高手，但他們的才情都無法擺脫一種特定程式的烙印，缺乏“真精神、真命脈”。兩千年前的孟軻他說：“充實之謂美”，這句話即使對美下的定義未必很全面，但確實抓到了“美”的概念的主要核心。

回顧石濤繪畫發展的三個主要階段，都有着鮮明的時空特色。湖北、江西、安徽這一段時期，是為他山水畫奠定深厚的基礎。作于那段時期的作品，意境幽深冷闢，運筆銳利，顯得刻實凝重，是作者心靈陶冶在匡廬、黃澗的自然裏，有孤傲冷雋的特色。庚申後他來到南京，鍾陵的岡嵐煙樹，雲光水色，變化了他前一時期的深沉凝重。筆墨清腴，雖勁利卻有含蓄；能穩健而又暢達。北京回來後在揚州定居，畫風豁達利索，風神灑脫。筆墨淋漓變化無窮。到暮年小景，走線如印印泥，似劃錐沙，有些作品醇厚一似宋繡絲。貫串着這三個時期的變化，用石濤的語言來形容是一個“搜盡奇峰打草稿”、“山川與我神遇而跡化也”的脫胎過程。當然，對於前人的傳統石濤是非常重視。在北京三年裏，他通過宗室輔國將軍博爾都、大司農王鵬、天津張汝作等人，看到在北京、天津兩地不少的私人收藏，包括藏有甚多宋元名蹟的耿氏琴書堂，這大大擴展了他的眼界。又接觸了一大批在北京的宮廷御用畫家，如王原祁、王石谷、圖月坡等。不但看到他們的畫，個別還一起合作過。也因為如此，使他創作以“我”為主體來觀照自然和繼承傳統的思想更為明確。這裏可以舉石濤在論畫中先後提出的兩個饒有意味的“冤哉”為例。一個是壬戌（公元1682年，石濤四十二歲）在南京“一枝閣”作畫的題識