

# 石濤畫語錄譯解

黃 蘭 波 註 譯

朝花美術出版社

# 石涛畫語錄解

· · · · ·

· · · · ·

# 石涛畫語錄譯解

黃蘭波註譯

朝花美術出版社

1963年·北京

## 石涛画语录译解

註譯者：黄 兰 波

出版者：朝花美术出版社

北京东总布胡同10号

责任编辑——卢光照 装帧设计——顾朴

印刷者：人民美术出版社印刷厂

发行者：新华书店北京发行所

經售者：全国新华书店

北京市书刊出版业营业登记证出字第169号

1963年11月第一版第一次印刷

开本：860×1168毫米 1/32 印张：2 9/16

印数：1—3,720 统一书号：8028·1885

字数：55,000 定价：0.56元

## 目 录

前言	1
石涛画语录译解	11
一画章第一	11
了法章第二	14
变化章第三	17
尊受章第四	21
笔墨章第五	24
运腕章第六	27
絪縕章第七	31
山川章第八	33
皴法章第九	37
境界章第十	41
蹊径章第十一	43
林木章第十二	45
海涛章第十三	47
四时章第十四	50
远塵章第十五	52
脱俗章第十六	54
兼字章第十七	56
責任章第十八	60
附录：《画譜》为《画语录》最后定本說商榷	70

## 前 言

石涛，姓朱，明宗室靖江王朱守謙的后裔。靖江王的封藩在广西桂林，石涛是广西桂林府全州清湘县人。关于石涛的生卒年岁未有确实可靠的资料，据现有的一些资料考证，大约生于明崇禎十五年壬午（一六四二）前后，生日为农历五月初五日；卒年约在清康熙五十六年丁酉（一七一七）或稍后，卒于扬州。年七十多岁。石涛的名字、别号很多，初名若极，后来又名道济、元济，字石涛，号苦瓜、阿长、钝根、大滌子、瞎尊者、小乘客、枝下叟、济山僧、石道人、靖江后人、清湘陈人、零丁老人等等。当明朝在北京的政权复亡后，石涛的父亲亨嘉，于一六四五年（清、順治二年）在桂林自称监国，为瞿式耜等所擒，送福州，被南明唐王所杀（这是明宗室内部的自相残杀）。石涛在童年便遭到国亡家破的惨遇。大概就从此时起过着流亡生活，并出家为僧。

石涛一生中住在扬州最久，其次是宣城、南京，以外如杭州、南昌、武昌、北京等地都住过些时，常往黄山、敬亭山、庐山、天台山游览作画。八大山人、梅瞿山、屈翁山、黄仙裳、施愚山等都是石涛平生好友，并与钱牧斋、萧伯玉、龔半千、吴菌次、查二瞻、孔尚任、曹寅、博尔都、张汝作、张缶山等当时诗人画家交游。

石涛是清初一位杰出的山水画家，兼长兰竹花果，与八大山人朱耆齐名。石涛的画从真实山水中撷取而来，所谓“搜尽奇峰打草稿”；但他对古名家如周昉、黄筌、高房山、倪雲林、管仲姬、钱舜举

以及仇十洲的画都悉心研究摹写过；并多次临仿宋内府繡絲《蓬莱仙境》、《众爵齐鸣》等图卷。他善于吸取先进技法加以脱化，而结合了写实题材和他的革新精神，推陈出新地创造出他的独特风格，给后人以巨大的影响。与他同时的名画家王麓台（原祁）曾经说：“海内丹青家不能尽识，而大江以南当推石涛为第一，予与石谷皆有所未逮。”与他时代稍后的名画家郑板桥（燮）曾说：“石涛画法，千变万化，离奇苍古而又能细秀妥贴，比之八大山人殆有过之无不及者。”清朝末年以来，推服石涛的人更多。

石涛对绘画有他独到的见解，于所著《画语录》一书以外，散见于题画诗跋中者还不少，间有精湛的议论。后人把它辑为《大滌子题画诗跋》，可供学者参阅。

石涛的《画语录》一书，是专论山水画法的，它在我国古典论画的著述中，表现了一定的革新精神。

所谓“革新”，必定有所破、有所立，破除旧的，建立新的。我们说石涛的《画语录》一书有一定的革新精神，也就是因为它有所破又有所立；这两者在书中显示着不可调和性，使读者有旧的必须破、新的必须立的感觉。

《画语录》里所要破的，主要是坚决反对泥古不化与依傍门户的一种坏风气。

中国绘画（严格地说这里该是专指士大夫的山水画），从元末到清初，摹古之风日盛。“临摹”一道，成为画家的不二法门。董其昌说：“画家以古人为师，已是上乘。”这一思想在当时画坛占有统治地位。清初所谓“四王”之类的名家，离开古人便不能自下一笔。

他們所有論画著作，几乎无一不是讲述仿古心得、标榜宗派师承。例如“四王”之一的王原祁，在他的《麓台题画稿》里可看出他是无一不出于仿。他仿設色大癡长卷，历时三四年之久，在这长卷的題識上說：“余心思学識，不逮古人；然落笔时不肯苟且从事，或者子久些子脚汗气于此稍有发现乎？”像这样对古人脚汗气有癖嗜的自然不仅麓台一人，在当时一定是很多。他們又多是达官显貴或受皇帝“知遇”的，声势煊赫，自封为画坛“权威”；而无識之人亦貿貿然群起而奉之为一代“宗匠”。因此，專精于发现古人脚汗气的思想便风靡一时，而且积重难反。当时若偶有欲自出新意的画家，便会遭到这一班“权威”、“宗匠”們凶狠的打击。例如，王时敏为“四王”領袖，他說：“吳門自石田翁、文、唐二公时，唐宋元名迹尚富，鉴赏盘礴，与之血战。观其点染，即一树一石，皆有原本，故画道最盛。……后有一二淺識者，古法茫然，妄以己意銜奇，流傳謬种，为时所趋，遂使前輩典型，蕩然无存。至今日而瀾倒益甚，良可慨也！”又說：“唐宋以后，画家一脉，自元季四大家、赵承旨外，吾吳沈、文、唐、仇，以承董文敏。虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。邇来画道衰瘠，古法漸湮，人多自出新意，謬种流傳，遂至邪詭，不可救挽。”可見当时凡有自出新意的画家，便被他們斥为“謬种”。他們认为作画須“一树一石皆有原本”，須“刻意师古”，須与古人“同鼻孔出气”。而且从这两段引文里透露了浓厚的封建师承与門戶之見的气味。清朝初年，画坛上宗派分歧与門戶之見已发展到极其严重的地步。

正当这样怪說歪风像烏烟瘴气瀰漫一世的时期，石涛却敢于揭竿发难，写了这部《画語录》，給泥古不化与依傍門戶者以沉重的



抨击；敢于向徒子徒孙滿天下的“四王”集团，作大胆的挑战。石涛說：“古之須眉不能生我之面目，古之肺腑不能入我之腹腸。”依此，則古之鼻孔自然不能出我之氣息了。石涛說：“我之为我，自有我在。”这就不屑依傍他人門戶、投靠封建宗派了。这些意見，在《变化章》里集中地讲論它，也屢見其他章中。但石涛反对的是泥古不化，并不全部否定古法，不否认古法在我們有批判地接受的必要。石涛对接受古法的方法有三：一是“具古以化”，二是“法障不參”三是“借古开今”（說詳后）。他的这些主张，表明了他对待遗产的态度，同时并堵塞了仿古主义者任何可乘的借口。

破为了立，有所破須有所立。石涛《画語录》中在“立”的方面約可分为六个部分：

其一、須掌握造型底綫。石涛认为画家要讲究繪画技法，首先須具有能充分掌握造型底綫的运用能力，因为它是繪画技法中一个最基本的条件，是画法研究中一个中心問題。他說：“一画（造型底綫）者，众有之本，万象之根。”他要以“一画”来“貫山川之形神”、“參天地之化育”。这部分的道理集中說明于《一画章》，并散見于他章。

其二、須訓練运腕能力。石涛认为画家要能充分掌握造型底綫的运用，就必须练腕。练腕的要訣在“虛”、“灵”两字。虛則运重笔能“飞提紙上，消去猛气”；灵則应物象形，“画能折变”。运腕虛灵則用笔“自然而不容毫髮强也”。这部分的道理集中說明于《运腕章》，并散見于他章。练腕和掌握造型底綫的运用，都为独立作画做好准备。必须具备独立作画能力，才会徹底摆脱摹仿和依傍，才能够靠自己的一枝画笔“而应諸万方，毫无悖謬”，能够“信手一

揮，山川人物，鳥獸草木，池榭樓台，取形用勢，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不見其画之成，画不違其心之用”了。（引文并見〈画語录〉。以下引文凡不另注明出处者皆見于〈画語录〉）

其三、須以造化为师。石涛要求画家須重視从实际观察中所得来的感受。他指出：一、須重視感觉器官对事物的实际感受。他說：“夫受，画家尊而守之，强而用之。”二、反对以古人成法（旧形式）来硬套现实景物，或以现实景物去迁就古人成法。他說：“識而后受，非受也。”三、作画須領会自然景物的理趣，須在天然画本的啓示与画家的艺术加工相結合的情况下得到笔墨的新生，达到“山川脱胎于余也，余脱胎于山川也”“山川与余神遇而迹化也”的境界。这部分的道理集中說明于〈尊受章〉，并散見于〈笔墨〉、〈山川〉、〈皴法〉等章。

其四、須勤于繪画实践。石涛指出：一、画家如果要摆脱“法障”（古人成法中有的腐朽不切实际足以障蔽画家知能的，石涛称它为“法障”），惟有勤于从事繪画实践活动，从实践中培养識力；有此識力，便能有抉擇地吸取古人成法中的有用部分而揚弃其余，这样就不受古法的障蔽。他說：“障自画退。”二、一切画法是从繪画实践中創造出来的。他說：“法自画生。”三、繪画实践与对现实的观察和感受分不开，在勤于实践的同时須勤于观察，观察可說是实践活动的一部分，所以必須“搜尽奇峰打草稿”。四、对繪画实践須有坚持不懈的精神，須以“天行健，君子以自强不息”的精神自勉。这部分道理散見于〈了法〉、〈尊受〉、〈山川〉等章。

其五、須有清醒的头脑。石涛指出：一、画家的創作活动不要迁就庸俗人的嗜好，不要因顾虑庸俗人的毀誉而自己貶損艺术价

值，不要被庸俗見識所糾纏蔽塞而使筆墨受到無謂的拘束。他說：“人為物蔽，則與塵交；人為物使，則心受勞。勞心于刻划而自毀，蔽塵于筆墨而自拘，此局隘人也，但損無益，終不快其心也。”二、畫家須通达事理，明辨是非，不要沾染下流習氣。他說：“愚不蒙則智，俗不澆則清。”又說：“故至人不能不達，不能不明；達則變，明則化。”又說：“得筆墨之會，解網繆之分，作辟混沌手，傳諸古今，自成一家，是皆智得之也。”這部分的道理集中說明于《遠塵》、《脫俗》兩章，并散見于他章。

其六、須探究事物的本质特性。石涛教导学者，不要仅靠简单的直观認識而被事物表象或暫時現象所迷惑。畫家須能透過事物的外部形式，揭開對象內在真實，探究那些常是隱蔽在物象內部深处的本质特性。這是前面說的畫家須重視實際觀察的論點的補充。畫家在勤于觀察的同時必須善于提煉，從觀察中鑽進物象的核心，揭露物象的本质，提煉成創作的珍品。這與別林斯基說的：“在一幅偉大的畫家所作的肖像畫中，一個人甚至比照像中自己的像更像，因為偉大的畫家能抓住人物的特征，把隱藏在這個人物內部的一切東西都暴露出來。”（選集第二卷）道理很相似。肖像畫如此，山水畫并不例外。畫山水畫也得抓住山川形勢的特征以表現出它的本质特性來。至于筆墨技法等方面的研究也不要浪費精力于非本质問題上，要緊緊抓住其中的本质問題。他說：“以墨運觀之，則受蒙養之任；以筆操觀之，則受生活之任；……”又說：“山之得體也，以位；山之養靈也，以神；……夫水：汪洋廣澤也，以德；卑下循禮也，以義；……”又說：“吾人之任山水也，任不在廣，則任其可制；任不在多，則任其可易；……是以古今不亂，筆墨常存，因其

狹洽斯任而已矣。”这部分的道理集中說明于《責任章》。

《画語录》的主要內容，大体如此。总的說来，这部画論在当时确有一定的革新精神。

《画語录》反映着一定的革新精神，这不是偶然的事，有它的社会根源历史根源。有当时如痴如狂的仿古风气，因而逼出一条革新出路，《画語录》的革新思想是在这样情况下产生的，此其一；我国繪画有优秀的现实主义傳統，历代大师对于理解生活、观察自然都很重視，前人也有鄙弃因襲摹仿的言論，《画語录》的革新思想是继承这种傳統精神而产生的，此其二。不过更重要的原因还在于当时社会历史的大轉变。

明末清初，是中国封建社会内的商品經济发展已孕育着資本主义的萌芽时期。这时期里，經济基础的变革，旧經济基础开始解体；而汉族又处在民族压迫之下，是民族斗争最尖锐时期。这种历史的轉变反映于一部分比較激进的知識分子的思維活动上，是坚决要求个性解放的自由思想。这种思想在文艺上表现为反因襲、反模仿。在被称为清初三大思想家的王夫之、黄宗羲、顾炎武的文集里便可看到他們要求个性解放的反因襲、反摹仿的自由主义思想。例如，顾炎武說：“愚自少讀書，有所得輒記之，其有不合，时复改定，或古人先我而有者，則遂削之。”（《日知录自序》）这与石涛說的“纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也”，很相似。顾炎武又說：“近代文章之病，全在摹仿，即使逼肖古人，已非极詣，况遺其神理而得其皮毛者乎？”（《日知录》卷十九《文人摹仿之病》）又說：“君詩之病，在于有杜；君文之病，在于有韓、欧。有此蹊徑于

胸中，便終身不脫依傍二字。”（《亭林文集·與友人書》十七）顧氏這樣反對摹仿、反對依傍他人，與石濤之說，初無二致。當時較為進步的知識分子，在政治上主要表現為對侵略者不協作的民族氣節，在文學上主要是反對陷溺人心、束縛人性的科舉抄撮之學與模仿雕鏤的文風。石濤曾集陸放翁詩句“未應湖海無豪士，長恨乾坤有腐儒”為聯，自易接受這種啓蒙的自由民主思想，因而在他的論畫著作上標出反因襲、反依傍的宗旨。這樣看來，石濤在《畫語錄》中的革新精神，主要是他的時代思潮的反映，是隨着經濟基礎的變革而出現的。

《畫語錄》里的文字有一些部分古奧難讀。在明代有一派文人，所謂“七子”之徒，寫的文章故作聳牙，他們是擬古主義者。石濤反對泥古不化，為什麼他寫《畫語錄》却也採用這樣古奧的文字形式，墮入擬古主義者一流呢？這反映着資本主義萌芽階段的啓蒙學者們的思想矛盾。在十七世紀中國學者中，他們有的一面極力反對復古主義，提倡思想解放，另一面在他們著作中所使用的語言却摹擬古代語言的形式，他們還迷戀周秦時期語言的古色古香，而寧願使說理隱晦到令人難懂，這表現着他們反對舊事物的不徹底性。這裡錄一段王夫之的文章如下：

夫“縕”者，其所著；著者，其所歸也；歸者，其所充也；充者，其所調也。是故無以為之“縕”，既郭立而不實，亦瓦合而不泐矣；既絕黨而相叛，亦雜類以相越矣。而不見乎天地之間乎，則豈有堅郭外峙，而龐雜內塞者乎？（《周易外傳》卷五）

這段文字，持與石濤《畫語錄》里的《縕縕章》相較，就更加隱晦難讀

了。这犹如在他们的理论中还难免保留着旧的尾巴、显出矛盾的思想体系一样。这是在历史转变中一种常见的现象。

《画语录》因文字古奥，使读者不易了解，已是一种不幸的事；但还有更不幸的事是这部书常被后人用道家、释氏之说来附会解释，因而使它更加隐晦了。例如：把“一画”附会到我国神话传说中的伏羲画八卦的“一画开天”，附会到《华严大疏》的“一真法界为玄妙体”，附会到《圆悟录》的“一尘含法界，一念徧十方”；附会到《老子》九章中的《抱一》、十三章中的《为一》、三十四章中的《道生一》、《庄子·天地》的“主之以太一”等等。把“太朴一散，而法立矣”附会到《庄子·繕性》的“渥淳散朴，离道以善”；或《老子》二十四章的“朴散则为器”。把“众有之本，万象之根”附会到《老子》五章的“玄牝之门，是谓天地根”。把“盖以无法生有法，以有法贯众法也”附会到《老子》十章的“三十辐共一毂，当其无，有车之用；埴埴以为器，当其无，有器之用”，及三十五章的“道生一，一生二，二生三，三生万物”。这里所举的仅是在《一画章》里的，像这类被附会的例，以下各章里还有许多，不列举了。李朴园著的《中国艺术史概论》里（上海良友图书印刷公司一九三一年版，页一七九——一八一），便是用这种方法来分析《画语录》的思想形式的，到现在仍有人承用这些道、释之说来解释《画语录》。这种办法，充其用仅能把一些词语加以出处的笺注，它在上下文中常成为游离状态，不相衔接，而且对于画理画法的说明不相关涉。这就使《画语录》一书于文学古奥之外更罩上一层玄学的浓雾，更使它成为“天书”似的不可理解的了。

《画语录》里虽然有些地方是用了佛道经籍上的词语，其实石

涛并没有想借論画著作来宣揚佛道玄理，也沒有想借佛道玄机以参悟画理画法。石涛著《画語录》是一本正經地在繪画范畴內发表見解，未曾語落“題”外。所以我們研讀它得从繪画范畴去寻釋它的意旨，才是正办。

本书于每章譯文前写了題解，說明本章要义，以及讀本章时所需要的一些知識，以供讀者参考。

本书譯文不像一般的翻譯其語言，而是寻釋其意緒，因而亦可称为“釋文”。

原文附于譯文后。原文所据的版本有二，一为馬克明校的《論画輯要》本（商务印书館民国十七年十月初版）；一为于安瀾輯的《画論丛刊》本（中华印书局民国二十六年五月初版）。本书用此两种版本互相參校，文字有出入处，取其較易理解者。本书原文加以分段并标点，其标点不完全与馬克明校本的断句相符。原文后面有簡單的注释。

本书題解、譯文以及这篇前言，謬誤之处必多，希望讀者同志給以批評和糾正！

黄兰波

一九五九年七月二十七日 写于福州

一九六二年九月十七日 修改毕

# 石涛画語录譯解

## 一画章第一

### 〔題解〕

“一画”，便是一根根造型底綫。本章說明造型底綫在繪画上的重要地位，并指示画家須讲究练腕，以便掌握造型底綫。

自从人类发现万有物象上面都有或明显或隱約的綫在分割着物象的面界、显示物象的形神时起，人們便能用笔或与笔相当的工具模仿这种綫，創造性地来描繪事物，在这描摹过程中便产生了画法。这种用作繪画造型的綫条，石涛管它叫“一画”。石涛认为“一画”是繪画技法研究的基本对象，因为它是繪画的建筑材料。因此，“一画”的研究成为《画語录》一书的首要問題，列于第一章。石涛认为画家須能充分掌握“一画”技法，才能够深入地刻划事物神理、完美地表現事物形态。“一画”看来很平凡，它的效能极其广大。画家要充分掌握“一画”技法，須讲究练腕工夫，要使腕能虛提，运笔才能灵活，画出的綫条才有生气。

### 〔譯文〕

太古时期，人們不懂画法，对于一切物象都只有渾然整体的感覺，沒能够覺察到在物象上面可区分为种种的綫和面；后来人类的



观察力进步了，能够在浑然整体的物象上区分出綫和面来，这样一分割，就产生了繪画技法。

画法在什么基础上建立起来呢？作为建立画法的基础的是一根一根專用为表現物象的造型底綫。造型底綫是描繪万有物象的基本东西。造型底綫在繪画上的作用很神妙，被人們所掌握作为表現物象的手段，但世人却不知它所以成为画法的基本东西的道理。創立造型底綫是画法中的基本东西之說的，是从我开始。我立此說，是因为造型底綫的运用是人类从不知画法到产生画法的关键，又是产生了画法之后它成为研究画法的中心問題。

繪画艺术，要求画家把心里所感觉和認識到的现实物象中的美的因素表达出来。我們观察山川人物，感到它們有秀丽錯落的美；观察鳥兽草木，感到它們各具有性质情态上的美；观察池榭楼台，感到它們具有合乎营造矩度的美。但我們常未能深入刻划它們的神理，細致表現它們的形态。这都由于沒有获得造型底綫的宏大运用。人們行远、登高，都由近处、低处开始，凡“近”是高远的起点。造型底綫看来很平凡，但它却能把广闊无边的景物收进画面，纵使极其复杂的画，从开始到結束，都离不了造型底綫的运用，这只看我們画家能否充分掌握它罢了。

画家能够运用造型底綫具体而微地来表現物象，要做到得心应手的話，就須练腕。腕不能虛提，那就画出的綫条不符合表現物象的要求；画出的綫条不符合表現物象的要求，就由于腕不灵活。动盪的笔势，腕要能随笔斡旋；潤澤烘染时，腕要能圓轉自如；頓挫停留处，腕要能舒平开宕。纵笔时腕上要像被什么东西所掣阻，收笔时腕上要像要高举或揭开什么东西似的。运腕为的要能够显示