

12

中國文化

- 深研中華文化
- 闡揚傳統專學
- 探究學術真知
- 重視人文關懷

一九九五年十二月 第十二期



中國文化

1995 年 秋季號

12

編輯出版 中國文化雜誌社
社 址 北京新源里西一樓 B 座
郵政編碼 100027
電 話 4613787
4639128

國際標準刊號 ISSN 1003 - 0190
國內統一刊號 CN 11 - 2603/G2
總發行 中國文化雜誌社發行部
國內經銷 新華書店總店北京發行所
國外發行 中國國際圖書貿易總公司
(北京 399 信箱)

國外發行代號 8006 SA
植字排版 北京雄宇科技公司
印 刷 北京百花彩印有限公司

開本 889×1194 毫米 16 開本
印張 19 字數 570 千
版次 1995 年 12 月北京第一次印刷

• 香港版經印 中華書局(香港)有限公司
(香港九龍土瓜灣馬坑涌道 5B-5F2 樓 電話 27150176)
• 台灣版經印 風雲時代出版公司
(台北市民生東路 1013 號 6F 電話 756-0949)

定價 人民幣 36 元 港幣 80 元 新台幣 250 元

• 版權所有 不準翻印 •

中國文化

第十二期 (1995 年秋季號)

目

【中國藝術與中國文化】

- 我讀石濤畫語錄..... 吳冠中 (1)
關於京劇與文化傳統答問..... 王元化 (18)

【文史新篇】

- 對於當代新儒學的超越內省..... 劉述先 (33)

【專學研究】

- 《周易》“經”、“傳”與儒、道、陰陽家學緣探要..... 黃克劍 (60)
五行之源起流變及其哲學意義..... 鄧立光 (81)

【文化與傳統】

- 春秋世族述略..... 何懷宏 (94)
“歷試諸難”與中國上古的成年禮..... 陳星燦 (103)

【傳教與禪宗】

- 支遁——袈裟下的文人..... 孫昌武 (111)
道安“本無”思想初探..... 黃夏年 (120)
禪宗衍義..... 茅冥家 (124)

【宗教信仰與文化傳播】

- 秦德公“磔狗邑四門”宗教文化意義試說..... 王子今 (133)
張騫大夏所見邛竹杖即靈壽之木考——中西交通史上的一個疑案..... 蕭 兵 (140)
瞿佑的《剪燈新話》及其在近鄰韓越和日本的回響..... 徐朔方 [日] 鈴木陽一 (147)

【古典新義】

- 唐人的詩體分類..... 王運熙 (154)
論《吟窗雜錄》..... 張伯偉 (165)
王國維《鷓鴣天》詞補釋..... 柏 麗 (175)

【文學的文化學闡釋】

- “嘯”：東方古國的口哨音樂..... 范子燁 (177)

【古代科技與文明】

錄

月令、陰陽家與天文曆法·····	陳美東 (185)
李之藻和《渾蓋通憲圖說》——比較天文學的地平·····	趙建海 (196)

【明清文化思潮】

《龍陽逸史》與晚明的小官階層·····	吳存存 (211)
“人間腹笥多藏草，隔代安知悔立言”——丁野鶴與《續金瓶梅》·····	王汎森 (220)

【現代文化現象】

從疑古到重建——傅斯年的史學革命及其與胡適、顧頡剛的關係·····	杜正勝 (224)
傅斯年與陳寅恪·····	王汎森 (238)
“老虎”傅斯年·····	莊 練 (242)
中西史學觀點之變遷(傅斯年遺作選刊之一)·····	傅斯年 (245)
戲論一(傅斯年遺作選刊之二)·····	傅斯年 (250)

【人物專訪】

儒學的超越性及其宗教向度——杜維明教授訪談·····	周 勤 (252)
日本人認識中國文化的五個階段——溝口雄三教授訪談錄·····	張 萍 (262)

【序跋與書評】

《宋元飲食文化》序·····	胡道靜 (267)
一部研究晚清學術思潮的專著——介紹《晚清國粹派》·····	胡繩武 (268)
讀《中華元典精神》·····	許蘇民 (276)

【人文風景】

晴川閣修復記·····	張舜徽 (278)
漢陽鍾子期墓重修碑記·····	張舜徽 (279)

【文房記趣】

硯外說硯·····	劉 征 (280)
-----------	-----------

【學林人物志】

饒宗頤的治學態度與方法·····	胡曉明 (284)
------------------	-----------

我讀石濤畫語錄

吳冠中

前言

好劍！好劍！佩劍之人不知使用，劍漸漸生銹了。國寶，國寶，國人不識，束之高閣。成為國寶，正因其價值是世界性的，不限於本國。石濤畫語錄篇章不多，卻是貨真價實的國寶，置之於歷史長河，更是世界美術發展史上一顆冠頂明珠。

都說苦瓜和尚（即石濤）畫語錄深奧難讀，我學生時代也試讀過，啃不動，擱下了，只撿得已普遍流傳的幾句名言：“收盡奇峰打草稿”，“無法而法，乃為至法”等等。終生從事美術，不讀懂石濤畫語錄，死不瞑目，於是下決心精讀。讀通了，出乎意外，同四十年代第一次讀到梵高書信（法文版）時同樣感到驚心動魄。石濤與梵高，他們的語錄或書信是杰出作者的實踐體驗，不是教條理論，是理論之母。石濤這個十七世紀的中國和尚感悟到繪畫誕生於個人的感受，必須根據個人獨特的感受創造相適應的畫法，這法，他名之為“一畫之法”，強調個性抒發，珍視自己的須眉。毫不牽強附會，他提出了二十世紀西方表現主義的宣言。我尊奉石濤為中國現代藝術之父，他的藝術創造比賽尚早兩個世紀。

我逐字逐句譯述，竭力不曲解原著。加上解釋及評議是為了更利於闡明石濤的觀點，因之，根據具體行文情況，評議及解釋或置於原文之前後，或插入原文之中，主要為了方便讀者閱讀進程。原文雖屬於文言文，有些語句仍簡明易曉，高中以上學生無須翻譯，故宜保留原句處儘量保留原句。估計

讀者多半是美術院校的學生或業余美術愛好者吧，故我的釋與評只求畫龍點睛，不畫蛇添足。

有關石濤畫語錄的版本和注釋不少，本人對此并無研究，有待專家指導，今唯一目的是闡明畫語錄中畫家石濤的創作意圖和創作心態，尤其重視其吻合現代造型規律的觀點。石濤的杰出成就必有其獨特體會，但由於時代及古漢語本身的局限，他的內心體會有時表達得不夠明白貼切，如“一畫之法”單從字面上看，就太籠統含糊，如不吃透他的創作觀，必將引起曲解、誤解、誤導。本書所選插頁有限，故較着重選其更具現代形式美感的作品，同時選了幾幅現代西方大師的作品與石濤的宏觀思維作參照，其間是否有通感？

這本小書如拋出一塊小磚，祈望引來美玉，則亦屬發揚祖國遺產的幸事了！

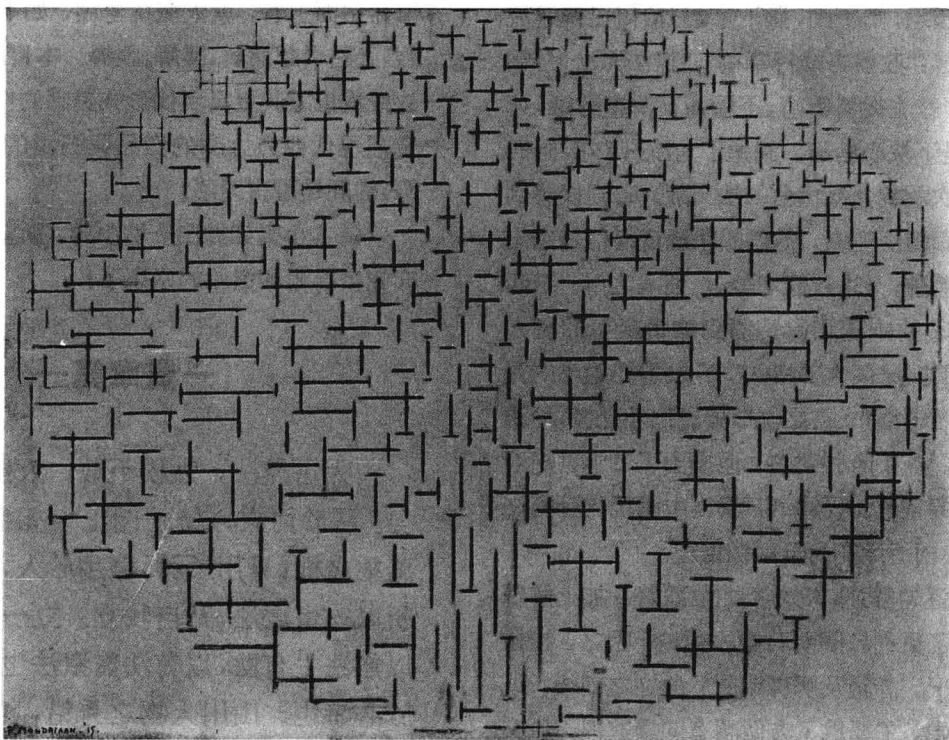
一畫章第一

太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣。法於何立，立於一畫。一畫者，衆有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫衆法也。夫畫者，從於心者也。山川人物之秀錯，鳥獸草木之性情，池樹樓台之矩度，未能深入其理，曲盡其態，終未得一畫之洪規也。行遠登高，悉起膚

寸。此一畫收盡鴻蒙之外，即億萬萬筆墨，未有不始於此而終於此，惟聽人之握取之耳。人能以一畫具體而微，意明筆透。腕不虛則畫非是，畫非是則腕不靈。動之以旋，潤之以轉，居之以曠。出如截，入如揭。能圓能方，能直能曲，能上能下。左右均齊，凸凹突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫發強也。用無不神而法無不貫也，理無不入而態無不盡也。信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓台，取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，畫不違其心之用。蓋自太樸散而一畫之法立矣。一畫之法立而萬物著矣。我故曰：“吾道一以貫之。”

[譯·釋·評] 太古時代，混沌沌沌，本無所謂法；混沌逐漸澄清，才出現法（方法、法式、法規）所謂混沌，其實是由於人類的知識處於渾渾噩噩的階段，大自然或宇宙并未變（當然也在緩慢地變），人類的認識在進展而已。

“法於何立，立於一畫”，這是本章的關鍵，也是全部石濤畫語錄的精髓，透露了石濤藝術實踐的獨特體會，揭示了石濤藝術觀的核心。許多注評都解釋過這“一畫”，真是仁者見仁，智者見智，或者越說越糊塗。我的理解，這法，這一畫之法，實質是說：務必從自己的獨特感受出發，創造能表達這種獨特感受的畫法，簡言之，一畫之法即表達自己感受的畫法。石濤之前早已存在各類畫法，而他大膽宣言：“所以一畫之法，乃自我立”。顯然他對大自然的感受不同於前人筆底的畫圖，因之他力求不擇手段地創造表達自我感受的畫法。故所謂一畫之法，并非指某種具體畫法，實質是談對畫法的觀點。正因每次有不同的感受，每次便需不同的表現方法，表現方法便不應固定不變，而是千變萬化，“蓋以無法生有法，以有法貫衆法也”。而“無法而法，乃爲至法”更成爲他的至理名言，放之古今中外藝壇而永放光彩。至於“一畫者，衆有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知”無非是說用繪畫來表現對象，



蒙德里安(Mondrian 1872—1944) 荷蘭畫家，以最簡單因素表現無窮，與石濤的一以貫萬，從萬歸一的思維有通感。

了法章第二

應物象形，能表現一切，但都須通過作者的感受來繪物象。感受是神秘的，具智慧及悟性者運用自如，而一般人往往說不清。“而世人不知”其涵義是感覺遲鈍者不知，或有些人雖知其然而不知其所以然。“夫畫者，從於心者也”，他作了明確的結論。

石濤的感受來自大自然，他長期生活於山川之間，觀察山川人物之秀麗及參差錯落之姿態，鳥獸草木之情趣，池榭樓台之比例尺度。并說如不能深入其中奧妙，巧妙準確地表現其藝術形態，則是由於尚未掌握貼切多樣的繪畫表現力。行遠或登高，總從腳下開始，而繪畫表現則包羅寰宇，無論用億萬萬筆墨，總是始於此而終於此，根據情況取舍。

接着石濤談及具體筆墨技巧，“人能以一畫具體而微，意明筆透”表現方法落實到具體問題、局部問題，意圖明確則落筆隨之適應。要懸腕，否則畫不隨心意，畫之不能隨心意往往由於運腕不靈。運筆中有回旋，宛轉而生滋潤，停留處須從容而妥帖。出筆果斷如斬釘截鐵，收筆時肯定而明確。至於能圓能方，能直能曲，能上能下，左右均齊（指均衡），凸凹突兀（指起伏、跳動），斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫發強也。這些技法及道理都易理解，但他強調不可有絲毫的勉強與造作。能這樣，則達到運用之神妙，法也就貫穿其間，處處合乎情理而形態畢現了。藝高人膽大，信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓台、取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成（讀者不知其如何畫成之奧妙），畫不違其心之用（畫完全體現了作者之用心）。

總之，太樸散，不再懵懂，人類智識發達，明悟了自己的感情與感覺而創造了自己的畫法。能因情因景創造相適應的畫法則任何物象都可表現了。這就是石濤的所謂“一畫之法”，他借用孔子“吾道一以貫之”之語強調了他一貫的藝術主張，在當時是獨特的、劃時代的藝術觀，今天看來，無疑是中國現代藝術最早的明燈。

規矩者，方圓之極則也；天地者，規矩之運行也。世知有規矩，而不知夫乾旋坤轉之義，此天地之縛人於法，人之役法於蒙，雖攘先天後天之法，終不得其理之所存。所以有是法不能了者，反為法障之也。古今法障不了，由一畫之理不明。一畫明，則障不在目而畫可從心。畫從心而障自遠矣。夫畫者，形天地萬物者也。舍筆墨其何以形之哉！墨受於天，濃淡枯潤隨之；筆操於人，勾皴烘染隨之。古之人未嘗不以法為也。無法則於世無限焉。是一畫者，非無限而限之也，非有法而限之也，法無障，障無法。法自畫生，障自畫退。法障不參。而乾旋坤轉之義得矣，畫道彰矣，一畫了矣。

[譯·釋·評]從整篇內容看，了法是對“法”的分析、歸納、理解與總結。

不以規矩，不成方圓。天地運行也有其規矩與法則。人們發現了客觀世界的規矩與法則之後，便十分重視規矩與法則，反而忽視了乾旋坤轉之義。法規是從現實中抽象出來的，結果人們卻被法規束縛、蒙蔽，儘管掠取了各式各類的法，偏偏忘卻了其原理之由來。所謂“先天後天之法”，先天之法當指被發現了的大自然之法，接着又人為地創造出一些法來，當系後天之法了。

因之，有了法而不能理解法之源流，這法便反成了障礙。古今的方法之總易成為障礙，由於不明白真正的畫法是根據各人每次感受不同而創造出來的，這亦就是“一畫之理不明”。明悟了畫法誕生於創造性，程式的障礙自然就不在話下，畫也就能表達自己的心聲。畫能從表達內心出發則程式的障礙也必然就消失了。

畫，表現了天地萬物之形象，沒有筆墨作媒體便無從成形，石濤說墨受於天，而筆操於人。其實墨與筆都是由人掌握控制的。墨色成

塊面，并含大量水分，落紙所起濃淡變化往往形成出人意料的抽象效果，“受於天”的潛台詞是“偶然的抽象性”，對照石濤畫面，大都是濕漉漉的淋漓效果，他充分利用了宣紙與水的微妙滲透，這是油彩與畫布無法達到的神韻。石濤并未抹煞前人也已運用筆墨之技巧，并認可無法也就失去了任何界定：“古之人未嘗不以法爲也。無法則於世無限焉。”他之倡導一畫之說，就是要在無限中有一定之限，而又不限於既有之法，法不受障礙，囿於障礙便失去了法。作品產生了自身的法，程式障礙便從作品上消失。法與障礙不可混淆參雜。乾坤旋轉之義昭彰了，繪畫之真諦明確了，一畫之說也就是爲了闡明這個目標。

這一章所談雖偏重於法，但石濤仍牢牢把握着繪畫的內涵，文中兩次強調乾坤旋轉之義，實質是說不要因法而忽略了意境這一藝術的核心。

變化章第三

古者識之具也。化者識其具而弗爲也。具古以化，未見夫人也。嘗憾其泥古不化者，是識拘之也。識拘於似則不廣，故君子惟借古以開今也。又曰：“至人無法”，非無法也，無法而法，乃爲至法。凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權；一知其法，即功於化。夫畫：天下變通之大法也，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。今人不明乎此，動則曰：“某家皴點，可以立腳。非似某家山水，不能傳久。某家清澹，可以立品。非似某家工巧，只足娛人。”是我爲某家役，非某家爲我用也。縱逼似某家，亦食某家殘羹耳。於我何有哉！或有謂余曰：“某家博我也，某家約我也。我將於何門戶？於何階級？於何比擬？於何效驗？於何點染？於何皴皴？於何形勢？能使我即古而古即我？”如是者知

有古而不知有我者也。我之爲我，自有我在。古之須眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之須眉。縱有時觸着某家，是某家就我也，非我故爲某家也。天然授之也。我於古何師而不化之有？

[譯·釋·評]古，包容了知識的積累，也是後人治學的工具。能融匯貫通者則不肯局限於原有的積累知識，而必須演化發展。然而囿於古而能化者，還不見這樣的人呵！遺憾，泥古不化者，反受了知識之束縛。只局限於似古人則知識當然就不廣，故有識之士只借古以開今。所以說“至人無法”，并非無法也，無法而法，乃爲至法。這是要害，石濤一再闡明杰出者總根據不同的對象內容創造與之適應的新法，這樣的法才是真正的法。凡事有經常性便必有其權宜性，有約定成俗之法便必有法之變化。了解了經常性，便須應之以權宜之變；懂得了法，便須着力於變法。

繪畫，是包羅萬象多變之大法，表現山川形勢之精華，古今造物之陶冶，陰陽氣度之流行，借筆墨寫天地萬物而作自我性情之陶泳。今人不明乎此，總說：“某家皴點，可以立腳。非似某家山水，不能傳久。某家清澹，可以立品。非似某家工巧，只足娛人。”這一派愚昧之胡言，居然成爲當時畫壇的權威論點，石濤這個出家人，敢於這樣發表反對觀點，確乎出於對真理的維護，似未考慮被圍攻的後果。他進一步說：這是我爲某家當奴才，而不是某家爲我所用。即便酷似某家，亦只是吃人家的殘羹剩飯，我自己又有什麼呢！或有人對我說：某家可使我博大，某家可使我概括簡約，我依傍誰家的門戶呢？我排列在哪個等級？與哪家相比？效法哪家？仿哪家的點染？仿哪家的鈎勒皴擦？仿哪家的格局章法？如何能使我即古人而古人即我！這都是只知有古而不知有我。

我之爲我，自有我自己的存在。古人的須眉，不能長到我的面目上，古人的肺腑，不能進入我的腸腹。我只從自己的肺腑抒發，顯示自己的須眉。即便有時觸碰上某家，只是某家吻合

了我，並不是我遷就了某家。是同一自然對作者啓發了相似的靈感，絕非由於我師古人而不化的結果。

這一章引出兩個主要問題。一是美術教學應從寫生入手還是臨摹入手。從臨摹入手多半墜入泥古不化的歧途。必須從寫生入手才能一開始便培養學生對自然獨立觀察的能力，由此引發出豐富多樣的表現方法。無可諱言，中國繪畫正因對自然的寫實能力先天不足，畫面流於空洞、虛弱，故其成就與悠久的歷史相比畢竟是不相稱的。

另一問題是對“某家就我，非我就某家”的分析。也曾有人說我的某些作品像美國現代畫家波洛克（已故），而我以前沒有見過他的畫，四五十年代之際在巴黎不知波洛克其人其畫，我根本不可能受他的影響，是“他就我，非我就他”了，當然，他也并非就我。面對大自然，人有智慧，無論古代現代、西方東方，都會獲得相似的啓迪。大寫意與印象派，東方書法與西方構成，狂草與抽象畫……我曾經選潘天壽與勃拉克的各一幅作品作過比較，發現他們畫面中對平面分割的偶合。若能從這方面深入探討，將大大促進中、西美術的比較研究。

尊受章第四

受與識，先受而後識也。識然後受，非受也。古今至明之士，借其識而發其所受，知其受而發其所識。不過一事之能，其小受小識也。未能識一畫之權，擴而大之也。夫一畫含萬物於中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。然貴乎人能尊，得其受而不尊，自棄也；得其畫而不化，自縛也。夫受：畫者必尊而守之，彊而用之，無間於外，無息於內。“易”曰：“天行健，君子以自強不息。”此乃所以尊受之也。

[譯·釋·評]本章突出尊重自己的感受。

感受與認識的關係，感受在先而認識在後。先有了“認識”再去感受，就非純粹的感受

了。這可說是開了意大利美學家克羅齊（Croce 1866—1952）直覺說的先河。只有具深刻實踐經驗的石濤才能說出這樣獨特的見解，真是一語驚人點明了藝術創作中的秘奧。毋須用感性與理性認識的辯證關係來硬套石濤的觀點，實踐才是檢驗真理的唯一標準。有一位頗具傳統功力的水墨畫家到西雙版納寫生，他大失所望，認為西雙版納完全不入畫。確乎，幾乎全部由層次清晰的綫構成的亞熱帶植物世界，進入不了他早已認知、認可的水墨天地，他喪失了感受的本能。感受中包含着極重要的因素：直覺與錯覺。直覺與錯覺往往是藝術創作中的酒曲。石濤沒有談直覺與錯覺問題，他倒說：“古今至明之士，借其識而發其所受，知其受而發其所識”，他認為只有至明之士才能利用理性認識來啓發感性感受，并從感性感受再歸於理性認識。他所指至明之士，實質上應是指具有靈性的藝術家，因并非人人具有靈性，具靈性的往往只是少數人。

他談到這還僅在一件具體事物上的感受與認識，只是小受小識，尚未能在整個創作生涯中，擴大依靠感受來創立畫法的觀念。萬物均被包羅在這種畫法觀念中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。靈感或美感似乎從天而降，落地則著根而成藝術，這就是感受了。必須珍惜這種感受，如雖有感受而不珍惜，自暴自棄了。如獲得畫意畫法而不能靈活變化應用，無異自己縛住了自己。對於感受，作者務必珍惜而保住，必須運用它，而且非運用不可，既不忽略外部世界，內心更不斷探索。易經說：天行健，君子以自強不息。這也可說要永遠不斷加強、尊視自己的感受。

筆墨章第五

古之人有有筆有墨者，亦有有筆無墨者，亦有有墨無筆者；非山川之限於一偏，而人之賦受不齊也。墨之澣筆也以靈，筆之運墨也以神。墨非蒙養不靈，筆非生活不神。能受蒙養

之靈而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神而不變蒙養之靈，是有筆無墨也。山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺，此生活之大端也。故山川萬物之薦靈於人，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，有開有合，有體有用，有形有勢，有拱有立，有蹲跳，有潛伏，有冲霄，有崩劣，有磅礴，有嵯峨，有巘岼，有奇峭，有險峻，一一盡其靈而足其神？

[譯·釋·評] 本章專談筆墨，石濤在分析筆墨之運用中有將筆與墨分割開來的傾向。他所指的筆偏於用綫造型，着眼於表現客觀形象，而墨的揮灑則偏於渲染氣氛，加強感人效果，甚至具抽象性。

他談到古人有有筆有墨者、有有筆無墨者、亦有有墨無筆者等等情況，這并非由於山川對象有這些局限，而緣於作者自身的稟賦及感受之差異（賦受不齊也）。“墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神，墨非蒙養不靈，筆非生活不神。”——這“蒙養”何所指，參閱石濤自己的題畫解釋：“寫畫一道，須知有蒙養。蒙者因太古無法，養者因太樸不散。不散所養者無法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙，既而操筆，復審其養。思其蒙而審其養，自能開蒙而全古，自能盡變而無法，自歸於蒙養之道矣”。看來蒙養是指在混沌無法中創自家之法，仍是一畫之說的同一概念。（但石濤在別處也用蒙養一詞，則似另有含義。）這“生活”應是指復雜多樣的萬象形態。石濤并不用指畫或別的什麼替代筆的工具，則其墨也都是通過筆再落到畫面，所謂墨之濺筆其實是筆之濺墨，不過這類用筆縱橫塗抹，更浸染於畫趣而較遠離於書法骨架，也似乎更憑借於一時靈感及偶然效果，當然其中蘊藏着長期的修養。我想這便是“墨之濺也以靈”及“墨非蒙養不靈”的實踐經驗。至於“筆非生活不神”則是指表現形象靠用筆，形象的豐富性也取決於用筆的多樣性。他進而重復闡明“能受

蒙養之靈而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神而不變蒙養之靈，是有筆無墨也”。我感到這樣區分筆墨效果是偏於生硬了，其實石濤自己的作品渾成一體，也不宜將筆墨之優劣拆開來評比。然而他這章的論點是指用筆構造形象，用墨渲染氣氛。

“山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺，此生活之大端也。”這段談宇宙萬象之雜，易理解。宇宙萬象予人靈感，作者憑穎悟及體驗將之表現於畫面，否則筆墨之下怎能“有胎有骨，有開有合，有體有用，有形有勢，有拱有立，有蹲跳，有潛伏，有冲霄，有崩劣（音側力，山峰高聳貌），有磅礴，有嵯峨，有巘岼（音攢環，尖峰），有奇峭，有險峻”，一一靈、神具備。

運腕章第六

或曰：“繪譜畫訓，章章發明；用筆用墨，處處精細。自古以來，從未有山海之形勢，駕諸空言，托之同好。想大滌子性分太高，世外立法，不屑從淺近處下手耶？”异哉斯言也！受之於遠，得之最近；識之於近，役之於遠。一畫者，字畫下手之淺近功夫也；變畫者，用筆用墨之淺近法度也；山海者，一邱一壑之淺近張本也；形勢者，韞縕之淺近綱領也。苟徒知方隅之識，則有方隅之張本。譬如方隅中有山焉，有峰焉，斯人也，得之一山，始終圖之；得之一峰，始終不變。是山也，是峰也，轉使脫畛雕鑿於斯人之手，可乎不可乎？且也形勢不變，徒知韞縕之皮毛；畫法不變，徒知形勢之拘泥；蒙養不齊，徒知山川之結列；山林不備，徒知張本之空虛。欲化此四者，必先從運腕入手也。腕若虛靈則畫能折變，筆如截揭則形不痴蒙。腕受實則沉著透徹，腕受虛則飛舞悠揚，腕受正則中直藏峰，腕受仄則欹斜盡致，腕受疾則操縱得勢，腕受遲則拱揖有情，腕受

化則渾合自然，腕受變則陸離譎怪，腕受奇則神工鬼斧，腕受神則川岳薦靈。

[譯·釋·評]有人說，畫譜畫法之類，各篇章都闡明道理，對用筆用墨都講得詳詳細細。從來沒有將山海之形勢空談一番而讓愛好者自己去捉摸。想必大滌子天分太高，世外之法，不屑從淺近處着手吧！從這番話看，石濤寫畫語錄不僅是創作心得，同時有針對性，當時極大的保守勢力顯然在攻擊他，他於此反擊，這畫語錄是寫給他的追隨者們看的吧，或可說是教學講義。

石濤批駁那些怪論：“異哉斯言也！”於是講解自己的觀點：凡遠處、大處啓發我們的感受，均可在近處、身邊獲得認知和驗證。從就近獲得的認知，卻可運用及於遠大。根據自己對對象的感受而畫，這即我之所謂一畫者，其實就是字畫下手的最基本工夫（書法也當是有了感受才能動筆，石濤視書畫為一體應是以感受、感覺與情思為出發點）。畫法要變，也是用筆用墨的基本法度。“山海者，一邱一壑之淺近張本也；形勢者，革郭（輪廓）皴之淺近綱領也”其涵義應是指山海中包含着一邱一壑的基本構成，而一邱一壑當可引申擴展為山海。勾勒皴擦可展拓出磅礴氣勢，磅礴氣勢實由基本的勾勒皴擦所構建。最近李政道博士論及科學與藝術的比較，他說最新物理學說中認為最複雜的現象可分析為最簡單的構成因素，最簡單的構成因素可擴展為最複雜的現象。他希望我作一幅透露這一觀點傾向的作品，我看石濤的這幾句語錄倒恰恰吻合了這觀念。他在綱鑑章第七中談到從一可以發展成萬，從萬可以歸納為一，又重復了簡單與複雜的辯證原理。

若認識只局限於一隅，便只有一隅作範本。比方這一隅中有山，有峰，此人便總是畫這山、這峰，始終不變。這山、這峰，反被此人於手中翻覆脫瓶（不解）捏弄，這行嗎？形勢固定不變，又只知勾勒皴擦之皮毛；畫法老一套，拘泥於形勢之程式；表現無新意，僅將山川羅列；山林無實感，只憑空洞之範本。石濤指出了這些時弊之要害，但他卻即興作出了過於簡單的結語：“欲化此四者，必先從運腕入手也”即使運腕巧妙，決不能解決以上創作中的根本問題。當然不可忽視運

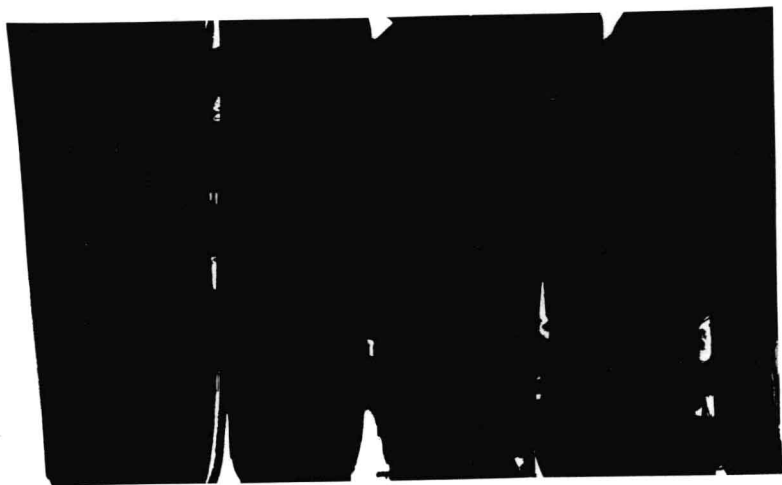
腕這一基本技能，石濤在本章中就是着力談運腕的經驗。運腕虛靈則畫面有轉折變化，用筆如截如揭一般明確肯定，則形象就不滯呆或含糊。運腕着實則畫面就沉着而透徹，運腕空靈則有飛舞悠揚的效果，腕正以表達藏鋒的正直端莊，側鋒則宜於顯示傾斜多姿，運腕迅速須操縱得勢，運腕慢須如拱輯有情，運腕至化境則渾合自然，運腕多變則陸離譎怪，運腕出奇真是神工鬼斧，運腕如神則山岳呈現靈氣。

也是李政道說的：筷子是手指的延長。所以運用筷子的技巧是與手腕的靈活相關的。這也說明了用筆與運腕之間的緊密關係。畫家對自己手中筆端的含墨量及含水量似乎像永遠用手指觸摸到一樣敏感，有把握。石濤分析了運腕的各個方面，都出於敏銳深入的自我感受。

綱鑑章第七

筆與墨會，是為綱鑑。綱鑑不分，是為混沌，辟混沌者，舍一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫於水則動之，畫於林則生之，畫於人則逸之。得筆墨之會，解綱鑑之分，作辟渾沌手，傳諸古今，自成一家，是皆智得之也。不可雕鑿，不可板腐，不可沉泥，不可牽連，不可脫節，不可無理。在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌里放出光明。縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。蓋以運夫墨，非墨運也；操夫筆，非筆操也；脫夫胎，非胎脫也。自一以分萬，自萬以治一。化一而成綱鑑，天下之能事畢矣。

[譯·釋·評]中國畫主要靠筆墨顯示形象，筆與墨在畫面上相互配合、沖撞、糾葛，產生多種多樣的效果，石濤將這筆與墨相抱或相斥的關係稱之謂綱鑑。筆墨之間不協調，即綱鑑不分明，是為混沌，也就是胡亂塗畫，失去了繪畫的主旨，只有根據真實感受來作畫，才能扭轉這種混亂狀態。



蘇拉日 (Soulages 1919—) 法國當代畫家，他本人很喜愛石濤的作品，黑是他藝術的主調。借石濤評語：「墨海中立定精神」。

畫山具靈氣，畫水有動感，畫林充滿生意，畫人物則飄逸。筆墨能默契，其間綢繆關係協和，有條不紊，作品才能傳於古今，自成一家，全憑智慧。不可雕鑿做作，不可呆板迂腐，不可落入拘泥，不可牽連糾纏，不可脫節，不可無理。“在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌里放出光明。”“墨海中立定精神”強調墨色中須有構架，這點特別重要，系造型關鍵，否則即便墨色具華彩亦散漫無力。“筆鋒下決出生活”則是石濤一貫重視形象之多變并賦予意境的主張。“尺幅上換去毛骨”諒來指揚弃非本質的因素，而“混沌里放出光明”是指出即便畫面有時可能畫得密密麻麻或漆黑團團，但其間須保留着極珍貴的底色的空白與間隙，使之永遠透氣透亮。這裡所謂混沌實質是指混厚、蒼茫，不是含混糊塗的貶義了。混沌里放出光明是極高的境界，是高難度的表現手法，亂而不亂，是通往妙境的險途。

縱使有人批評筆不筆，墨不墨，畫不畫，毫不足介意，正因有我自己的獨立存在。用墨，并非為墨所用；操筆，并非為筆所操縱；藝術脫胎於自然，非脫胎於別人的定型之胎。從一可以發展成萬，從萬可以歸納為一，這是簡單與復雜的辯證原理。筆墨關係如也能統入這辯證原理中，各種困難問題也就解決了。

山川章第八

得乾坤之理者山川之質也。得筆墨之法者山川之飾也。知其飾而非理，其理危矣。知其質而非法，其法微矣。是故古人知其微危，必獲於一，一有不明則萬物障，一無不明則萬物齊。畫之理，筆之法，不過天地之質與飾也。山川，天地之形勢也。風雨晦明，山川之氣象也。疏密深遠，山川之約徑也。縱橫吞吐，山川之節奏也。陰陽濃淡，山川之凝神也。水雲聚散，山川之聯屬也。蹲跳向背，山川之行藏也。高明者，天之權也。博厚者，地之衡也。風雲者，天之束縛山川也。水石者，地之激躍山川也。非天地之權衡，不能變化山川之不測；雖風雲之束縛，不能等九區之山川於同模；雖水石之激躍，不能別山川之形勢於筆端。且山水之大，廣土千里，結雲萬里，羅峰列嶂，以一管窺之，即飛仙恐不能周旋也。以一畫測之，即可參天地之化育也。測山川之形勢，度地土之廣遠，審峰嶂之疏密，識雲烟之蒙昧。正踞千里，邪睨萬重，統歸於天之權、地之衡也。天有是權，能變山川之精靈；地有是衡，能運山川之氣脈；我有是一畫，能貫山川之形神。此予五十年前，未脫胎於山川也；亦非糟粕其山川而使山川自私也。山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予

神遇而迹化也，所以終歸之於大滌也。

[譯·釋·評]從宇宙乾坤的規律中理解山川之本質。學得筆墨運用之法以畫出山川之外觀狀貌。只知畫狀貌而不理解本質，難於表達本質；理解了本質但畫法不貼切，這法就沒有什麼價值。古人懂得不理解本質及畫法不貼切的危害，力求兩方面的統一。有一方面不明確便一切都成為障礙，雙方都明確便全齊備了。畫理、筆法，不過爲了表達天地之質與形。

山川，天地之形勢也。風雨晦明，山川之氣象也。疏密深遠，山川曲直多變（約徑：一說指簡要的形勢，或說指曲直）。縱橫吞吐，山川之節奏也。陰陽濃淡，山川之凝神也。水雲聚散，山川之聯屬也（聯系、溝通全局）。蹲跳向背，山川之行藏也（或藏或露，易形成蹲、跳、向、背之動態）。

高明者，天之權也（含權威之意向）；博厚者，地之衡也（含尺度、分量之意向）。概括起來：天高地厚。而風雲，束縛着山川（連結山川，使山川有連有斷，多變化）。水石，激躍於山川之間。若非天高地厚，包容不了山川之變化莫測。雖有風雲來束縛，不可使天南地北到處運用同類模式（九區，指九州）。雖有水石之激躍，增添畫面生動活潑，但不可使筆底山川反而走樣失去其形勢。“不能別山川之形勢於筆端”這個別字，我理解爲走了山川形勢之本色，指勿因求局部變化，反影響了造型整體。劉安說：“謹毛而失貌”。所謂“盡精微而致廣大”則往往產生誤導，因盡精微未必能致廣大，多半情況反而不能致廣大，必須在致廣大的前提下求精微才合乎邏輯與實踐，而且有些特定的廣大效果毋須精微，排斥精微。

“且山水之大，廣土千里，結雲萬里，羅峰列嶂，以一管窺之，即飛仙恐不能周旋也。以一畫測之，即可參天地之化育也”。從一管中窺之，或從任何一局限角度來觀察，均無從照應到廣闊山川的方方面面。但以一畫測之，即憑感受來認知，表達山川，則可把握住天地之遼闊，造化之無窮。

目測山川之形勢，估量土地之廣遠，觀察峰嶂之疏密，辨認雲烟之蒙昧。山川正踞千里，

側視則萬重層疊，統歸於天高地厚。天之威權，能令山川精靈多變；地之博大，能令山川運行成脈。我用一畫憑感受而繪之，卻能掌握貫穿山川之形神。我五十年前尙未能從山川里脫胎出來，倒亦并非將山川看成全是糟粕而將其優勢私下淹沒掉。山川要我代她說話了，山川從我脫胎，我又脫胎於山川。搜盡奇峰打草稿，山川與予神遇而迹化也，所以終歸之於大滌也。

石濤將作者、作品與自然的關係已說得明明白白。收盡奇峰打草稿成爲創作源泉的至理名言，永被贊頌。而“終歸之於大滌也”更大膽強調了藝術之所以爲藝術的本質，這個十七世紀的中國和尙預告了西方表現主義之終將誕生。

皴法章第九

筆之於皴也，開生面也。山之爲形萬狀，則其開面非一端。世人知其皴，失卻生面，縱使皴也於山乎何有？或石或土，徒寫其石與土，此方隅之皴也，非山川自具之皴也。如山川自具之皴則有峰名各異，體奇面生，具狀不等，故皴法自別。有卷雲皴、劈斧皴、披蕨皴、解索皴、鬼面皴、骷髏皴、亂柴皴、芝蕨皴、金碧皴、玉屑皴、彈窩皴、矾頭皴、沒骨皴，皆是皴也。必因峰之體異，峰之面生，峰與皴合，皴自峰生。峰不能變皴之體用，皴卻能資峰之形勢。不得其峰何以變，不得其皴何以現？峰之變與不變，在於皴之現與不現。皴有是名，峰亦有是形。如天柱峰、明星峰、蓮花峰、仙人峰、五老峰、七賢峰、雲臺峰、天馬峰、獅子峰、峨眉峰、琅琊峰、金輪峰、香爐峰、小華峰、匹練峰、回雁峰。是峰也居其形，是皴也開其面。然於運墨操筆之時，又何待有峰皴之見，一畫落紙，衆畫隨之；一理才具，衆理附之。審一畫之來去，達衆理之範圍。山川之形勢得定，古今之皴法不殊。山川之形勢在畫，畫之蒙養在墨，墨之生活在操，操之作用在持。善

操運者，內實而外空者，因受一畫之理而應諸萬方，所以毫無悖謬。亦有內空而外實者，因法之化，不假思索，外形已具而內不載也。是故古之人，虛實中度，內外合操，畫法變備，無疵無病。得蒙養之靈，運用之神。正則正，仄則仄，偏側則偏側。若夫面牆塵蔽，而物障有不生憎於造化者乎？

〔譯·釋·評〕冬天，農村兒童凍得臉上起蘿卜絲似的皺紋，被稱為皴。山水畫中以各式各樣的皴法表現山石之實體感，是由於水墨不宜於作大面積渲染，使用綫的交錯組合來構成“面”的效果。皴，也可說屬於畫面的肌理。

用筆作皴，為表現新穎面貌。山之形千態萬狀，決非一種面貌。世人知道皴法，卻忽略生動面貌，則即便使用了皴法，與山本身又有什麼相干？或石或土，徒寫其石與土，這只是局限於一隅的皴而已，并非山川自身獨具的皴之效應。山川自身獨具的皴則有各種不同的峰，體態多奇，面目新穎，狀貌各別，因之皴法也就各不相同了。有卷雲皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髏皴、亂柴皴、芝蔴皴、金碧皴（用於青綠山水中）、玉屑皴、彈窩皴、矾頭皴、沒骨皴，皆是皴也。石濤列舉那麼多的皴，其實是包含着諷刺意味的，因皴法本是繪畫表現中偶然形成的手法，作者根據不同的對象永遠須創造不同的手法，絕不應將手法程式化，今將之規範成若干類別并命名，完全違反了藝術創作規律，皴法名目越多，越是可笑。不僅可笑，更貽誤了後學。“妙悟者不在多言，初學者還從規矩”我倒并不反對要研究前人的程式，自己也大量臨摹過那些皴法，但願年輕的妙悟者們不落入古人的窠臼。

石濤接着談皴與峰的關係，批評藝術中本末顛倒的謬誤。“必因峰之體異……”皴是由於峰的不同形體、峰的新穎面貌而產生，皴必須與峰吻合，皴誕生於峰。“峰不能變皴之體用，皴卻能資峰之形勢”。峰不能變皴之體用，這是一句反語，實質是指皴法置峰之實體於不顧，或只取用了峰的形勢。沒有峰就無從變，沒有貼切的皴，又如何能表現此峰。峰之變與不變（指畫面

上的峰），體現在皴法的現（顯）與不現的表現力中。皴的名稱應是根據峰的形象特色而來，兩相一致。如天柱峰、明星峰、蓮花峰、仙人峰、五老峰、七賢峰、雲台峰、天馬峰、獅子峰、峨眉峰、瑯琊峰、金輪峰、香爐峰、小華峰、匹練峰、回雁峰。是峰便必具其形，皴用以表現其面目。但在運墨操筆進入創作激情之時，就不許可停頓於何峰何皴的徬徨中。一筆落紙，筆筆跟隨不可止；一理（基本道理）得到啓示，衆理附之，一通百通了。貼切運用好表現方法（審一畫之來去），便進入合情合理的範疇了（達衆理之範圍），只要能將山川的形勢表現出來，古今的皴法都沒有什麼特殊。

山川之形勢在畫，畫的穎悟在用墨，用墨的效果依憑於操運，操運中須能控制（操之作用在持）。善於操運者，胸中踏實而筆下空靈，因表現感受的畫法適應於任何方面，所以毫無悖謬。接着石濤透露了有特殊意義的實踐經驗：“亦有內空而外實者，因法之化，不假思索，外形已具而內不載也”由於作畫過程中筆墨變化迅速多樣，來不及思索控制而紙上已成形，比方畫虎不成反類犬，形式先行，形式決定了內容。這情況，石濤稱之謂外形已具而內不載也，將之歸入內空外實的現象。歸納起來，石濤贊成虛實合適（中度），形式與內容統一（內外合操），畫法多變，沒有缺陷與毛病。靈活創造畫法，須得神妙。正就表現其正，仄就表現其仄，偏側就表現其偏側。如果近視又遭蒙蔽，能不反而對造化生憎懣之情嗎？（若夫面牆塵蔽而物障，有不生憎於造化者乎？——面牆：“正牆面而立”出於《論語·陽貨》，意指太近牆面，視綫局限，便一無所見）。

境界章第十

分疆三疊兩段，似乎山水之失，然有不失之者，如自然分疆者，“到江吳地盡，隔岸越山多”是也。每每寫山水，如開辟分破，毫無生活，見之即知。分疆三疊者：一層地，二層樹，

三層山，望之何分遠近？寫此三疊奚啻印刻？兩段者：景在下，山在上，俗以雲在中，分明隔做兩段。爲此三者，先要貫通一氣，不可拘泥。分疆三疊兩段，偏要突手作用，才見筆力，即入千峰萬壑，俱無俗迹。爲此三者入神，則於細碎有失，亦不礙矣。

〔譯·釋·評〕這章重點談構圖處理，程式化的山水構圖可歸納爲四個字：起（用石或樹從畫幅下邊開始向上方發展）、承（用樹或山繼承接力，再往上伸展）、轉（樹或山改變動向）、合（與高處遠山抱合成一體）。

石濤在本章第二段中解釋“分疆三疊”是指一層地，兩層樹，三層山。沒有遠近感，這樣的三疊無異是印刻。所謂“兩段”，是指景在下，山在上，中間一般用雲隔開，明顯地分成兩段。所以他開頭便說“分疆三疊兩段”似乎是山水畫的失敗。但又不可一概而論，也有不失敗的情況，如由於大自然的天然形成，像“到江吳地盡，隔岸越山多”。這是唐朝僧處默的詩句，寫出了一江兩岸的情景。一江兩岸的構圖在倪雲林筆底經常出現，抒寫了親切近人的江南景色。石濤反對無生活的教條主義畫風：“每每寫山水，如開辟分破（構圖中的起、承、轉、合之類），毫無生活，見之即知。”

因之，地、樹、山，三者先要貫通一氣，不可拘泥於三疊兩段之陳規，偏要敢於突破，才見筆力。即便表現千峰萬壑，俱無俗迹。這三方面能入神，則若細碎局部有缺點，也不礙大局了。

看石濤的畫，每幅均重點突出主要形體，可說表現了山水或林木的肖像，具性格特徵的肖像，絕無三疊兩段的乏味老套。

蹊徑章第十一

寫畫有蹊徑六則：對景不對山、對山不對景、倒景、借景、截斷、險峻。此六則者，須辨明之。對景不對山者，山之古貌如冬，景界如春，此對景不對山也。樹木古樸如冬，其山如春，此對山不對景也。如樹木正，山石倒；山石正，

樹木倒，皆倒景也。如空山杳冥，無物生態，借以疏柳嫩竹，橋梁草閣，此借景也。截斷者，無塵俗之境，山水樹木，剪頭去尾，筆筆處處，皆以截斷，而截斷之法，非至松之筆莫能入也。險峻者，人迹不能到，無路可入也。如島山、渤海、蓬萊、方壺，非仙人莫居，非世人可測，此山海之險峻也。若以畫圖險峻，只在峭峰懸崖棧道崎嶇之險耳。須見筆力是妙。

〔譯·釋·評〕蹊徑本義是指小徑，這裡指門徑，門道。本章談構思構圖的藝術處理，移山倒海，移花接木。擷取素材如何構建藝術殿堂是微妙而艱巨的工作，是靈魂工程師施展才華的關鍵性步驟。石濤極具體地解說如何組織畫面的門道，他舉了六種情況。“師父領進門，學藝在自身”，其實用六百個例子也只是例子，根本問題要把握藝術組建中形式與內涵的貼切、升華，切忌非驢非馬的拼湊。

作畫有六種門徑：此景并非屬於此山之景；此山并非屬於此景之山。景中物象有正有斜，顛倒錯雜；移花接木，調動不同地區之景物織入同一畫面；截取景物之局部以構建畫面；險峻或奇觀。這六種門徑，須辨明：

（一）對景不對山，如山像冬季一般古樸，卻配以春景。

（二）樹木古樸如冬季，山卻有春意。

（三）樹木正立，山石斜倒；山石端正而樹木斜倒。均屬於倒景。

（四）空山杳冥，本無生意，因而借來疏柳嫩竹，橋梁草閣，這便是借景。

（五）截斷，無塵俗的境界。山水樹木，剪頭去尾，筆筆處處，皆以截斷。而截斷之法，非至松之筆莫能入也。這裡談截取物象之局部以構成畫面，這是爲了突出局部之體態美，多半選取近景、中景，畫面形象生動多姿，石濤作品中這類處理頗多。但截取局部要令人不感覺斷截之生硬，故筆墨中要巧妙處理，似乎局部都是自然地進入畫面的，故而石濤特別提醒用筆要鬆動：非至松之筆莫能入也。

（六）險峻者，人迹不能到，無路可入

也，如島山、渤海、蓬萊、方壺，都是非世人可測的仙居，這是山海之類的險峻。畫圖中的險峻只表現峭峰懸崖、棧道崎嶇，須見筆力才能入妙。石濤只以形象的生動作依據而發展其繪畫，很少作概念的、形象空洞乏味的圖解，故他不向往虛無的仙居而着眼於峭峰懸崖之形象感染力。

林木章第十二

古人寫樹，或三株、五株、九株、十株，令其反正陰陽，各自面目，參差高下，生動有致。吾寫松柏古槐古檜之法，如三五株，其勢似英雄起舞，倏仰蹲立，蹁躑排宕。或硬或軟，運筆運腕，大都多以寫石之法寫之。五指、四指、三指，皆隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊并一力，其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣。所以或濃或淡，虛而靈，空而妙。大山亦如此法，餘者不足用。生辣中求破碎之相，此不說之說矣。

[譯·釋·評] 古人寫樹，或三株、五株、九株、十株，總求反正陰陽，各株有自己面目，參差高下，生動有致。吾寫松柏古槐古檜之法，如三五株，其勢似英雄起舞，倏（俯）仰蹲立，蹁躑排宕（跌宕）。西方近代美學中德國立普斯（Th. Lipps 1851—1914）的“移情”觀點早在石濤作品中遇知音，尤其在樹木中最為明顯，石濤不僅重視每一棵樹身段體態的性格特徵，更着眼於樹群之間的人情呼應。如何表現這些情，石濤的依憑是“形”。起舞、蹲立、蹁躑、排（跌）宕……都是動作、運動，都屬節奏美。石濤沒有發明“節奏美”或“抽象美”等詞匯，但藝術效應的實質古今無異。“畫語錄”之所以難讀，也由於作者將其創作感受用文字論述時，因古漢語詞匯之局限，太含蓄了，對問題綜合有餘而剖析不足，未能將其微妙心得表達得更明確、更充沛。故必須參照其作品，其創作心態，才能悟其真諦。

他接着談到用筆，或硬或軟，運筆運腕，大都以寫石之法寫之。至於“五指、四指、三指，皆

隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊并一力”，有人從握毛筆時手指着力習慣來推敲五指、四指是否是大指、二指之誤，我倒更願意理解石濤是強調肘、腕與指着力的一致性，并非區分哪幾個指頭才着力，五指、四指、三指，只是泛指任憑用幾個指頭而已。實際上也并非每個人的握筆方法都一致，尤其作畫時，靈活性更大。至於“其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣”這是指對運筆的控制與把握，濃墨重筆落紙時不致失控跌落或猛撞，這個猛氣是貶詞，當指猛撞而非生猛，如果真生猛倒是褒義了。人們常談到霸氣，同樣可從褒、貶相反的角度來對待，貶之則謂無含蘊，褒之實為雄健也，潘天壽老師就刻一章：一味霸氣。石濤要求或濃或淡，虛而靈，空而妙，大山亦如此法，餘者不足用。則他主要是談大幅中濃墨重筆的處理問題。“生辣中求破碎之相，此不說之說矣”生辣用以糾正流滑，這里所說破碎，實質是指參差錯落，形象不單調，這個道理是不用多說了。

海濤章第十三

海有洪流，山有潛伏。海有吞吐，山有拱揖。海能薦靈，山能脈運。山有層巒疊嶂，邃谷深崖，巘岈突兀，嵐氣霧露，烟雲畢至，猶如海之洪流，海之吞吐，此非海之薦靈，亦山之自居於海也。海亦能自居於山也。海之汪洋，海之含泓，海之激嘯，海之蜃樓雉氣，海之鯨躍龍騰；海潮如峰，海汐如嶺。此海之自居於山也，非山之自居於海也。山海自居若是，而人亦有目視之者。如瀛洲、閬苑、弱水、蓬萊、元圃、方壺，縱使棋布星分，亦可以水源龍脈，推而知之。若得之於海，失之於山；得之於山，失之於海，是人妄受之也。我之受也，山即海也，海即山也。山海而知我受也。皆在人一筆一墨之風流也。

[譯·釋·評] 本章實質是談形式中具象與抽象的關係：蒼山似海。

海有洪流，山有潛伏。海有吞吐，山有拱揖

(作揖狀)，海能薦靈(活躍靈動)，山能脈運(脈絡走向有起伏)。於此點明了山與海有着相似的基本形式構成及動態。山有層巒疊嶂，邃谷深崖，巔岬(尖山)突兀，嵐氣霧露，烟雲畢至，猶如海之洪流，海之吞吐，此非海之薦靈，亦山之自居於海也。——重重疊疊、高低起伏，加之烟雲繚繞，山群中的景觀就仿佛是海的洪流與吞吐，但並非由於海的感染，山自身就賦有海的特徵，“自居於海”可理解為以海自居。“海之汪洋，海之含泓(深厚廣闊之容量)，海之激嘯(澎湃)，海之蜃樓雉氣(不識雉氣何意，既與蜃樓連用，諒指神秘與幻景現象)，海之鯨躍龍騰；海潮如峰，海汐如嶺。此海之自居於山也，非山之自居於海也”——海的狀貌、運動、遼闊、神秘感等因素令海可以自認為是山，並非由於山來占領了海。

山與海可相互換位，人們亦有目共睹。至於看不見的瀛洲、閼苑、弱水、蓬萊、元圃、方壺等等神話中的地域，即便星羅棋布在遙遠，亦可根據水之源或山之脈的規律估計出來。如認識了海而未聯想到山，或認識了山而忽略了海，均是由於感受的失誤。我的感受中山即是海，海即是山，而我的感受仍能交待是山是海，那就憑一筆一墨表現手法的風流了。

證以石濤的作品，海似山或山似海的畫面經常出現，那些波狀起伏、疏密多姿的綫之群將觀眾導入浩渺的空間，人們品嘗着抽象的形式美感，忘情於山海之間了。

四時章第十四

凡寫四時之景，風味不同，陰晴各异，審時度候為之。古人寄景於詩，其春曰：“每同沙草發，長共水雲連。”其夏曰：“樹下地常蔭，水邊風最涼。”其秋曰：“寒城一以眺，平楚正蒼然。”其冬曰：“路渺筆先到，池寒墨更圓。”亦有冬不正令者，其詩曰：“雪慳天欠冷，年近日添長。”雖值冬似無寒意，亦有詩曰：“殘年日易曉，夾雪雨天晴。”以二詩論畫，欠冷，添長，易曉，夾雪，摹之不獨於冬，推於三時，各隨其

令。亦有半晴半陰者，如“片雲明月暗，斜日雨邊晴。”亦有似晴似陰者，“未須愁日暮，天際是輕陰。”予拈詩意以為畫意，未有景不隨時者。滿目雲山，隨時而變。以此哦之，可知畫即詩中意，詩非畫里禪乎？

〔譯·釋·評〕十九世紀法國詩人波特萊爾(Baudelaire 1821—1867) 察覺特拉克洛亞(Delacroix 1798—1863) 的畫中有詩，似乎是一個新發現，因在西方，詩與畫是不同的藝術領域。雨果(Hugo 1802—1885) 也作畫，但絕不因此就將文學與繪畫的功能混淆起來。荆浩、關仝、董源、巨然、李成、范寬都是杰出的畫家，但他們從未以詩人姿態出現，自蘇東坡等詩人涉足繪畫，並提出了詩畫一家的觀點，於是中國繪畫與詩結婚親成了風尚。這種姻親呵，多半同床異夢，甚至成了鎖鏈，束縛了彼此的手腳。當然我絕非反對畫本身的詩境及詩中升華了的畫境(見拙作：賈島畫中詩)。石濤是典型的人文畫家，詩、書、畫的修養均極高，但他繪畫上的造詣並非隸屬於詩，或只是詩的圖解，他作品中詩、書、畫的融匯極其自然，相得益彰，屬於以三者共建的綜合藝術中的杰出典範。

這章的實質問題是談詩與畫的關係，石濤的觀點還是着眼於詩與畫的相通，並沒有着力剖析兩者的差異及不可相互替代的各自特性。他那時代，“畫中詩”或“詩中畫”雖尚未有精辟的科學分析，但詩與畫也還未泛濫成為彼此相欺蒙的災難。直至十八世紀，德國的萊辛(Lessing 1729—1781) 才對詩與畫作出科學的界限，他通過雕刻拉奧孔和詩歌拉奧孔的比較，明確前者屬空間構成，後者系時間節律。而我們詩畫之邦似乎無人肯作出這樣有些血淋淋的解剖。

凡寫四時之景，風味不同，陰晴各异，須根據季節氣候處理。古人寄情於詩，如寫春：“每同沙草發，長共水雲連”；寫夏：“樹下地常蔭，水邊風最涼”；寫秋：“寒城一以眺，平楚正蒼然”；寫冬“路渺筆先到，池寒墨更圓”——無非是寓情於景的一般詩作，而石濤留意的卻是情景違背了時節的例子，如寫冬：“雪慳天欠冷，年近日添