

石濤書畫全集·上卷



石濤書畫全集·上卷

唯憑一味

筆墨禪時

拈放活心爲人間

宮紙不多見內府收

藏三百年朝來興發

長至前狂濤大點生雲

煙雲起處隨波瀾樹

頭欄底堆成圓崩去狂

壑走天半飛泉錯落

高巖寒攀之不可極望

之徒眼酸秋高水落石

頭出漁翁束手謝

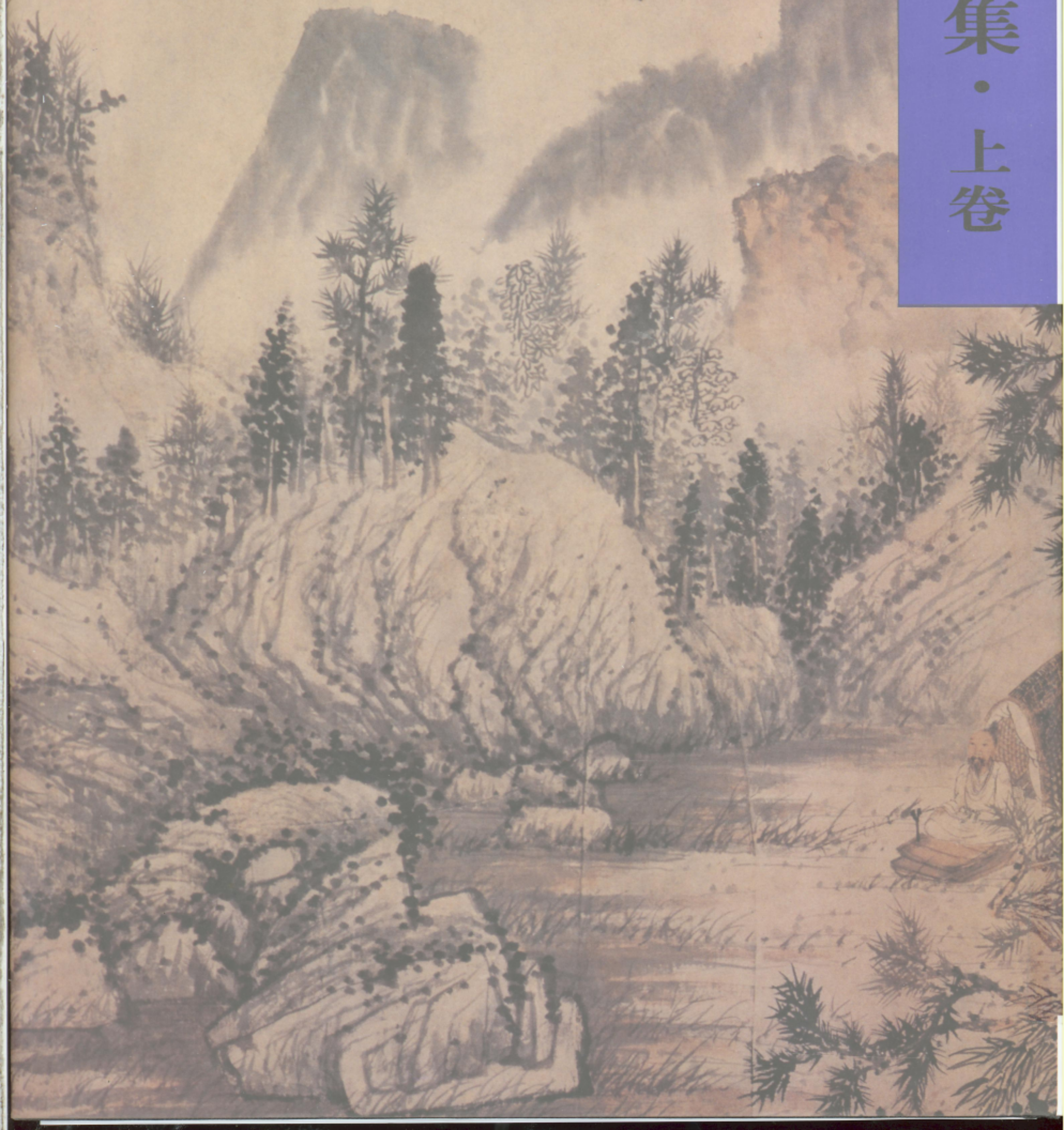
書閑丹啞倒影

澄巨壑洗耳

堂懸一破顏

過天地吾廬呈

叔翁先生大士博笑



J222.49
8
:1

石濤

書畫全集·上卷

故宮博物院
中國歷史博物館
中央工藝美術學院
遼寧省博物館
瀋陽故宮博物院
天津市藝術博物館
上海博物館
南京博物院
安徽省博物館
廣東省博物館
廣州市美術館
四川省博物館
廣西壯族自治區博物館
無錫市博物館
揚州市博物館
福建積翠園藝術館
天津市歷史博物館
藏畫

天津人民美術出版社

J222.49

8

:2

石濤

書畫全集·下卷

故宮博物院

中國歷史博物館

中央工藝美術學院

遼寧省博物館

瀋陽故宮博物院

天津市藝術博物館

上海博物館

南京博物院

安徽省博物館

廣東省博物館

廣州市美術館

四川省博物館

廣西壯族自治區博物館

無錫市博物館

揚州市博物館

福建積翠園藝術館

天津市歷史博物館

藏畫

天津人民美術出版社

出 版 人：刘建平
责任编辑：王之海
技术编辑：郑福生
封面设计：黄维中
出版发行：天津人民美术出版社
(天津市和平区马场道 150 号 邮编：300050)
经 销：新华书店天津发行所
制版印刷：北京百花彩印有限公司
1995 年 6 月第 1 版第 1 次印刷
2002 年 9 月第 4 次印刷
开本：787 × 1092mm 1/8 印张：55
印数：7001—8000
ISBN 7-5305-0491-6
J · 0491
定价：980 元 (上、下卷)
版权所有，侵权必究

《石涛书画全集·叙论》

萧燕翼

迄今为止,中外学者研究石涛书画艺术的论文、论著,颇为洋洋大观;各出版单位刊行的石涛书画集册,亦令观者难于备览。然而,有位外国学者却认为,石涛的研究仍处于初级阶段。初闻之,十分不解;细思之,也有一定的道理。清人方鼎锐有言:“老人(指石涛)既以画名天下,独其生平,恹恹支离,莫能窥测,故一涉笔,往往多不解。”^①时至今日,关于研究石涛的生平,学者们仍多相互驳难,尚无众人服膺的定说,此其之一。石涛一生的艺术创作极为丰富,仅据著录及已刊行的书画作品,即有六百余件之多,其中未曾面世的作品尚不知还有多少,故任何人的研究都难免顾此失彼,此其二也。在已知的石涛书画作品中,必然真、赝杂处,而据古书画鉴定研究的经验,愈是大家的作品,愈多赝品混杂,至今已被确认为赝品的和已经发现有问题的,已有相当的数量,更遑论鉴定的工作远不能终止,此其三也。对于近、现代的书画艺术创作来说,石涛是卓有影响的古代艺术家之一。因此,对于石涛的研究,不仅是学者们的课题,也还应包括艺术实践者们的体验与认识,而实践者的认识往往是在不期而然中发生的,此其四也。值此石涛研究的方兴未艾之时,天津人民美术出版社又隆重推出《石涛书画全集》,不啻石涛研究的又一琢磨已就的巨石,必能筑基今日之学者,有俾来日大厦之将成,斯功大矣、久矣!兹应所嘱,草此一篇叙论,正所谓“盛名之下,其实难副”。当尽可能采用有影响的研究成说,略而述之。

一、关于石涛

石涛(1642—1707)明宗室,靖江王后裔,姓朱,名若极,小字阿长。其父朱亨嘉为九世靖江王,于南明隆武元年(1645)被隆武帝遣兵所擒。宫乱之际,石涛为仆臣负出逃走,后落发为僧。法名初为超济,后改元济(或原济),号石涛,又有别号甚多。稍长,好集古书,兼学书画。曾久游皖、苏等地,并先后长期寓居宣城、南京、扬州。善画山水、兰竹、花果,兼工人物,笔意恣纵,自成一家。又善诗文、书法、篆刻,尤工分隶。每画多所题识,诗、书皆淋漓洒落。与弘

仁、髡残、朱耷,并称“清初四僧”,是著名的中国古代书画家之一。

寥寥数语的石涛小传,已经包含着有关其生卒年、身世、出家经历等古今歧义的问题了,兹分别作一简略说明。关于石涛的生卒年。由于有关石涛传记的文字,皆没有其生卒年的记载,其作品中亦无某记年时岁多少的题识,故其生卒年尚无统一的认识。关于其生年,迄今的研究,大致说法有三。其一,俞剑华、傅抱石著石涛年谱,以为石涛生于明崇祯三年(1630),为《中国美术家人名辞典》等书采用。其根据是程霖生编的《石涛题画录》中所载的《重午即景堂幅花卉》的诗题。诗句有云:“耄耋太平身七十”,并书识“清湘遗人已卯蓁宾于大涤子堂下”。按己卯,为康熙三十八年(1699),此年石涛70岁,上推则生于1630年。然此作品今已无存,而《宋元明清名画大观》画册有石涛《五瑞图》,诗题文字与《重午即景堂幅花卉》大致相同,而《五瑞图》为徐邦达先生鉴为伪作,故此生年一说颇可怀疑。其二,在上海发现有《庚辰诗稿》一作的照片,被普遍认定为真迹。诗前有序云:“庚辰除夜抱病”,“今周花甲”等语,按庚辰为康熙三十九年(1700),上推一甲子,应为崇祯十四年(1641)。此说则为一些学者所坚持。其三,徐邦达、汪世清等先生,根据石涛生前知友李麟所著《虬峰文集》中“清湘子六十赋赠”一诗,而推断石涛生于崇祯十五年(1642)^②。《虬峰文集》为编年体诗文集,据诗文编年顺序,该诗当作于康熙四十年(1701)。又,诗中有云:“县弧怜我年逢甲,出腋(释迦降生的典故)知君岁在壬。”李麟可确知生于崇祯七年甲戌,而崇祯十四年为壬年,所谓“年逢甲”、“岁在壬”,则皆可吻合。徐邦达先生又引证了上海出版的《石涛画选集》中《花卉册》中所题的“画兰”诗句:“十四写兰五十六”,该册画于康熙三十六年丁丑(1697),上推“五十六”,正为崇祯壬年。此说因有文献、实物的双重证据,故为许多学者,亦为本文所采用。关于石涛的卒年。傅抱石所著年谱,以为自康熙四十六年丁亥(1707)以后无作品可考,因未确定其卒年。据《虬峰文集》中“哭大涤子”一诗,此诗编次在康熙丁亥九月间,诗文中有“前年八大山人死”和“交恰十年”的夹注。按李麟与石涛订交于康熙三十七年(1698),“交恰十年”后石涛卒,恰为康熙丁亥,石涛卒于是年。而傅抱石以为此后无作品可考,也是此说的佐证。

关于石涛的身世。清张庚的《国朝画征录·续录》,记石涛是“前明楚藩也”。因张庚所记是有关石涛的较早文献,故多为其后的画史书籍所引用,其实是以讹传讹的错误。《虬峰文集》中的《大涤子传》,传记石涛“出自靖江王守谦之后”。“守谦,高皇帝之从孙也。洪武三年封靖江王,国于桂林。传至明季,南京失守。王亨嘉以唐藩序不当立,不受诏。两广总制丁魁楚檄思恩参将陈邦传率兵攻破之。执至闽,废为庶士,幽死。”故石涛应为明靖江王后,而非楚藩后也。其书画作品上常用“靖江后人”、“赞之十世孙阿长”、“大涤子若极”等字样的款书、印记,皆与其身世有关。检《明史》,第一代靖江王朱守谦,乃太祖朱元璋长兄之孙。其父朱文正卓有战功,因之守谦从小被养育于宫中,并与朱元璋诸子同年封王,以纪念朱文正的战功,钦赐“赞佐相规约,经邦任履亨,若依纯一行,远得袭芳名”二十字为派系。又因朱守谦乃明太祖之从孙,其后子孙取名,除名字的第二个字按钦赐二十字派系外,名字的第三个字则不取金、木、水、火、土的五行字旁,以与嫡系诸王有所区别。守谦之子朱赞仪,即第二代

靖江王，始以二十字派系排名，即今俗谓“赞字辈”。石涛之父，则为“亨字辈”，名亨嘉。顺及下去，则石涛当为“若字辈”，其作品上的款书“若极”，也就是石涛的宗室正名了。又“阿长”款印字样，据明复《石涛原济禅师行实考》，明代有以“长子”代称“太子”、“世子”的惯例，石涛当为朱亨嘉之长子，也就是靖江王之世子和继承人。朱亨嘉被擒时，石涛仅4岁，可能宫中人习称其为“阿长”，其所用印“赞之十世孙阿长”，则由此也可得到完整的解释了。此外，石涛之正名“若极”，其名的第三个字本不该取五行字旁，而“极”字则用了五行中之“木”旁。其父朱亨嘉在政治上是很有些野心的，在南明政权覆灭后，他曾借口唐王朱聿键按序不当立而自称“监国”。因此，他给石涛以五行字旁取名，其实就包括着以正统自居的意思。

关于石涛剃发为僧的经历。按《大涤子传》中记朱亨嘉被擒、幽死，后面接着说：“是时，大涤子生始两岁，为宫中仆臣负出，逃至武昌，剃发为僧。”这一段文字，有两处失误。其一，朱亨嘉被擒时，按上述徐邦达、汪世清二先生所考卒年，石涛应为4岁。其二，据明复《石涛原济禅师行实考》，石涛剃发为僧，不在武昌，而在广西全州湘山寺。湘山寺，为广西著名古刹，始建于唐代，正名“隐静寺”，号称“楚南第一禅林”。广西全州，今为全州县，隋代时称湘源县，五代改称清湘，明改为全州，属桂林府，距桂林二三百里路。当年石涛被仆臣背负，逃至这桂林府境内的最僻静之地，托寄空门，剃发为僧，是最符合实际的合理解释。而石涛最惯用的别号清湘陈人、清湘遗人、清湘老人等，是最能直接地说明他与全州(又名清湘)的关系的。又，石涛曾移种黄山松于泾川古寺，并自写《种松图小像》^④。他的诗友屈大均尝题以“石公种松歌”。诗中云：“师本全州清静禅，湘山湘水别多年。全州古松三百里，直接桂林不见天。”此诗即可说明，石涛曾为全州寺禅。又，石涛的法名，初为超济，后改元济，又称原济。明末禅宗复为盛行，尤以临济宗门徒最多，所谓“临济满天下”。依“临济宗龙池传祖演派诀”，原有“方广正圆通，行超明空际”的十字派诀，石涛属“超字辈”，故法名为超济。康熙元年(1662)，石涛又拜松江昆山泗洲塔院住持旅庵本月为师。旅庵本月与其师本陈道忞皆临济高僧，曾奉诏进京谈道，两年后南归。因临济宗门徒甚多，故自本陈道忞始，另开演派诀，以“道本元成佛祖先，明如果日丽中天”为十二字诀。故石涛之师旅庵禅师的法名为本月，石涛则易超济为元济，属本陈道忞一支的“元字辈”，并且属临济宗的第三十六代子孙。本陈道忞曾住持浙江宁波天童寺，而旅庵本月在京师时，又曾奉诏做过善果寺的监院，故石涛曾用过“善果月之子”、“天童忞之孙”、“原济之章”的书画印记，即说明了他们之间的师徒关系。因此，《国朝画征录·续录》中记：“道济字石涛”，这是错误的。有一说法，以为石涛崇拜杭州颠僧道济禅师，即俗谓的济公和尚，因之袭用其名，但这无论如何也不是石涛的法名。而他所常用的“济山僧”，其实仍与剃发全州有关，因为湘山寺左丘名济山，而与济公和尚无关。大约在康熙丙子、丁丑(1696—1697)间，石涛在扬州大东门外构建大涤堂，作为晚岁居所。又曾致书与八大山人索画“大涤草堂图”，信中说：“莫书和尚，济有冠有发之人，向上一齐涤。”^③就是说，他将涤去过去的一切，准备过一种清静的还俗生活，因此其晚年则多改用“大涤子”的别号。实际上，他的晚年过的是一种半僧半俗的生活，正如在那一时期他所用的—方书画印“于今为庶为清门”，是一个“家口众”的半个和尚。

二、石涛的艺术经历

石涛,这位明宗室的后裔,在那个改朝换代的时代里,曾有着不同于常人的身世经历。如果说这时代的变革,对他有着怎样的重大影响,那便是注定了他不能成为又一代靖江王。当然,在他托寄空门之后,也可能会成为一代高僧,或者是别的什么一代人物。然而,遭遇归遭遇,而他的人生基因,却注定了他的艺术生涯。从一定意义上讲,时代的变革,反而带给他以机遇,使他摆脱了本来是极难摆脱的藩王世子的身分,以及所有的藩王、世子们的人生模式。纵观石涛的一生,他也曾有过这样或那样的涉世的诗文、言语,但自其晓事的少年时代起,便一刻也未曾离开过艺术的创作与求索。如果我们将这位明王朝覆灭时仅三四岁的孩子,列入前期遗民中,汲汲于民族气节、反抗新朝新政意识的讨论,岂非笑柄耳!因而,石涛只是一个书画艺术家,而且是一位天才的、勤奋的艺术家。他一生的艺术经历,倘若细致分析,大致可分为五个时期;在五个人生阶段的经历中,错综交织着其艺术的三段转折历程。

我们先来谈谈石涛五个时期的经历,然后再进一步剖析他艺术的三段转折历程。

武昌时期(1645—1660)

石涛剃发于广西全州的湘山寺,与其同时剃发的还有他的师兄喝涛,有人以为喝涛即是背负石涛逃亡的宫中仆臣。由于南明隆武军队的追捕,他们不得不再度出逃,于是开始了皖、苏之游,并以居武昌时间为最久。这一段时间内,是石涛初学书画、诗文的阶段。据《虬峰文集》中《大涤子传》记:“年十岁,即好集古书,然不知读。或语之曰:不读,聚奚为?始稍稍取而读之,暇即临古法帖,而心尤喜颜鲁公(真卿)。或曰:何不学董文敏(其昌),时所好也。即改而学董,然心不甚喜。又学画山水、人物及花卉、翎毛,楚人往往称之。”由上述我们可以了解到,石涛生性不喜趋时尚,有着顽强的个性特点。他喜欢的是类似唐颜真卿书法的浑朴雄厚的艺术风格,而生性与秀雅流便的董其昌书法有所悬隔。这一性格上的特点,对其艺术特点、风格以及其后的绘画理论的形成,是至关重要的内在因素。

宣城时期(1660—1680)

《大涤子传》记石涛:“从武昌之越中,由越中之宣城。施愚山(闰章)、吴晴岩(肃公)、梅渊公(清)、耦长(梅庚)诸名士,一见奇之。时宣城有诗画社,招人相与唱和。辟黄蘗道场于敬亭之广教寺而居焉,每自称小乘客,是时年三十矣。”按宣城敬亭山之山南,有广教寺;旧为黄蘗禅师道场。石涛所写《生平诗》中有言:“黄蘗禅师道场,留凡上下十余载”;此即是指他在宣城的一段时间。这段时期,对于石涛书画艺术基本特点的形成至关重要,究其原因,大略有三个方面。一是他结识了宣城的诗人施闰章、画家梅清、梅庚诸人,在诗画相磋的过程中,对于石涛画艺的提高有一定的作用,甚至梅清的绘画,直接影响到石涛的某些画法,使其那一时期的作品,具有明显的新安画派的特点。二是石涛有机会接触到一些古代书画,并留下了一些当时师法古人画法的作品。例如,师法李公麟白描画

法的《十六罗汉图卷》^⑤、师法米芾的《水墨云山画页》等。梅清尝有“赠石涛”诗，赞其画有古法遗意，“既具龙眠(李公麟)奇，复坛虎头(顾恺之)赏”，可见其师古有得。《大涤子传》还记石涛在此时期“集古人法帖纵观之，于东坡丑字法有所悟，遂弃董不学。冥心屏虑，上溯魏晋至秦汉，与古为徒”。他所擅长的隶书以及隶意颇浓厚的楷、行、草书，当是此时“与古为徒”的结果。三是在宣城期间，他曾三次游黄山，每一次的游历，每一次的黄山回忆，都会令他激动不已。黄山对于他的绘画，其作用之大，正如石涛题己画《黄山图》的诗中所云：“黄山是我师，我是黄山友，心期万类中，黄峰无不有”^⑥，也就是说，其意义已经远远地超过了描绘黄山的直接作用，以上三个方面，恰恰是一个书画家的艺术历程中所必不可免的，即师法古人、师法自然，以及师友间的相互切磋。因此，石涛在宣城时期，已经奠定并基本确立了其书画艺术的风格面貌。

南京时期(1680—1690)

应南京勤上人之邀，石涛抵居南京，住持长干寺一枝阁。尝有诗“初得长干一枝七首”^⑦，内云：“辛勤谢余事，或可息憨痴”，故“六载远近不复他出”。在这期间，他结识了戴本孝、程邃、王概、柳埭等画家和诗人、文学家屈大均、孔尚任等。其中，戴本孝对石涛有较大影响。石涛曾仿作戴氏画法，作《华山胜景图轴》。戴氏在南京时，曾首拈“一画”说，“开天一画无生有，万象流行画在首。倾将沆瀣写洪蒙，问谁铸就金天否”。有学者认为，石涛晚年著《石涛和尚画语录》，提出“一画”说，其基础则源于戴氏的画论^⑧。在这期间，石涛先于南京长干寺，后于扬州平山堂，曾两次迎驾康熙皇帝南巡。宣州司马郑翊山，曾至一枝阁，请他图写江南名胜。也就是此时，他开始萌生了“欲向皇家问赏心，好从宝绘论知遇”的念头^⑨，在清宗室贵族辅国将军博尔都的怂恿下，开始了3年的京师之游。

北京时期(1690—1692)

北游京师。石涛初欲问赏于皇家，然而他并没有受到过皇帝的召见。在此期间，他曾几次往返于京、津两地，结识了一些权贵、豪富人物，也结识了一些艺术上的知音。总起来说，他不仅没有得到他所期望的结果，他的绘画反而被占据京师上层艺术界的人批评为“纵横习气”。这便使生性耿介的石涛，实在难以接受。因此，他不仅频频地创作出一生中的代表作品，如《搜尽奇峰图卷》、《古木垂阴图轴》，更在题识中发表了自己的艺术见解，指斥当时盛行于京师的仿古派画家。但他也确实遇到了知音，比如天津的张霫(笨山)张氏尝作诗“观石涛上人画山水歌”，夸赞他的绘画“能得画理”^⑩。而石涛亦以为“眼中才子谁为是，燕山北道张天津”，并说张氏“授我以心法”^⑪。看来张氏对于石涛确有颇能启发画家的高论。可以说，这些是石涛在京师的正、反两种际遇，一是给画家以启发的绘画高论，一是给画家以刺激的批评，这都愈发激励了石涛的艺术求索。

扬州时期(1692—1707)

石涛终于南归，回到了晚年所欲定居的扬州，在营建大涤草堂的同时，他曾有“皖省之行”，并有许多精品之作。其中一个很重要的原因，即是他为联络经济后援人和书画经纪人，其中颇多徽州人氏。有证据表明，石涛晚年

以卖画为生,并自还俗后,又有家口之累,故其晚年作品相当丰富,与这一原因是分不开的。已经有许多学者注意到,一些文化商人,或者是热心赞助艺术的商人,他们都具备着较高的文化修养和艺术品的鉴赏力。石涛在晚年时的一些代表性作品,很多就是为这些人创作的,实际上已经把他们作为了艺术的知音朋友。但石涛并没因生计的关系,稍有松懈于他的艺术追求。他曾不止一次地提到他的作品也有些是不入时人眼的,越是这类作品,其实越能体现出他对艺术创作的真实理解和他所欲达到的目的。其晚年所著的《石涛和尚画语录》,则是其一生实践与求索的理论结晶。

纵观石涛的一生经历,他对艺术创作的追求,似乎从其10岁学书法、“十四画兰”时就已表露出来了,那就是“我自用法”。迄今所能见到的最早的石涛画迹,是他创作于顺治丁酉(1657)的一本《山水册》^⑫。就在这《山水册》中他题写了一段广为人所引用,并且他在此后的作品中曾多次题写的文字:“画有南北宗,书有二王法。张融有言:不恨臣无二王法,恨二王无臣法。今问南北宗,我宗耶?宗我耶?一时捧腹曰:我自用法”。其时,石涛年仅16岁。据《大涤子传》所记其少年学书画的经历,他不喜欢董其昌的字,也不趋从时尚,所以,他16岁即针对董其昌所倡导的南北宗论,发出了如此的诘难与自我宣言,也就不足为怪了。在《画语录》中,他以“一画之法”作为立论根基,并且声称“一画之法,乃自我立”。表面看来是我自用我法的回归,其实此正如哲学认识上的螺旋式升华,其始点与终点并不在一个层次上。他的艺术历程,仿佛经历了一个正、反、合的过程,以武昌时期的初学书画,并宣称“我自用法”,是其全部艺术的起点。但若实现他的这一艺术宗旨,则并非易事,是需要一个过程的。就在他赴宣城之前,曾有缘拜旅庵本月为师,这位高僧教导他:“谓余八极游方宽,局促一卷隘还陋”。^⑬石涛懂得了其中的道理,他开始了十余年的宣城之游,这不仅拓宽了自己的眼光、胸襟,也找到了建树自己的艺术的门径。随后他抵南京,住持长干寺一枝阁。初时,6年不他出,即所谓“壁立一枝”。实际他是在静心地总结自己,以确立“我法”的所在,并在此期间完成了“我自用法”的一段艺术历程。而南京与扬州的两次接驾,以及由此而产生的北游京师的念头,则说明他希冀能有机会,改变自己的人生道路。就在这时,他结识了戴本孝等人,不论其是否受到了戴氏画论思想的影响,他毕竟也超越了“我法”,而去摹仿戴氏的华山图。随之而来的京师之游的受挫,使他既耿耿于别人的批评,又切切实实地做着自我调整,并进行了深入的思考。在北京的3年,他曾反复地提出“画有至理”的认识,为了寻求和掌握这“至理”,他改变了初衷,提出了“不立一法是吾宗也,不舍一法是吾旨也”的艺术创作宗旨^⑭。就在这一时期内,他进入了似乎是背离自己的又一艺术历程的转折中。“三年无返顾,一日起归程”^⑮,他最终离开了不适合于他的京师,回到了扬州,在他定居扬州之前,还进行了一次“皖省之行”,我们有理由认为,实际此时他已开始了其艺术历程的最后一个阶段,即他再次进行自我的确认。“皖省之行”,他留下了描绘这次游历的写生、写景作品,也留下了他从未到过的歙县溪南的想象中的图景,确乎达到了“从心所欲不逾矩”的上乘之境。而标志着这一历程的终结界定,则是其《画语录》的完成。在这部著作的“第一章”中,他写道:“法于何立,立于一画。一画者,众有之本,万象之根,见用于神,藏用于人,而世人不知。所以一

画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”我法、无法、有法，在这里得到了最后的统一，也正是石涛一生艺术历程所经历的三个转折阶段。

三、石涛的书画艺术

《石涛书画全集》收入的作品相当丰富，足以使我们了解其各个艺术时期，各种体裁、各种不同画法、风貌的书画艺术。前文所述的关于石涛生平经历、艺术历程的简单梳理，只能是帮助我们较为清晰地了解和认识这些作品，所有的看法也只能去俯就这些作品本身所含寓的诸意义。其实，上述的简略介绍，特别是石涛三段艺术经历的转折，既是根据文献的记载，更是根据这些作品所得出的。因此，我们仍将按照这一线索，去对应《全集》中所收的各艺术历程的代表作品，以期对这些作品的产生、艺术的价值以及有关情况，有所简捷的介绍。

(一)“我自用我法”(1657—1685)

这一阶段的艺术历程，倘要明确地界定其年限，则应当始于石涛16岁时，即首次拈出“我自用我法”那段著名文字时。结束于“壁立一枝”时，即主持南京长干寺一枝阁的6年后。

康熙庚申(1680)，石涛“初得一枝”，同年秋仲，即以《山水册》十帧持赠“粲老先生”。按画页上题记，其中五帧书有年款，是自康熙丁未至丁巳十年间陆续完成的作品。据《大涤子传》记，石涛离开宣城前，曾“授书厨钥于素相往来者，尽生平所蓄书画古玩器，任其取去，孤身至秦淮”^{①6}。然独携此册，且至南京即赠人，何耶？据册后画家的两段题记可知，其一，“粲老先生”属善鉴赏者，所谓“君家鉴赏清且闻，不凭耳目凭谿山。”其二，此册历十年甫完成，是画家在宣城时的积累所得，即如诗题所言：“为君十出尘埃思，明月清尊一解颜。”又“三十余年立画禅，探奇索怪岂无颠？夜来朗诵田生语，身到庐峰瀑布前。”按一般道理，这样一册经历了“十年尘埃思”与“三十余年立画禅”的纪念性的作品，是不会轻易赠人的。那么，除却上面所说的那层原因外，只能是画家“搜奇索怪”已成竹在胸了。此册标志着“我法”确立的历程与初步完结。此册分别图记了他在宣城时期的主要经历，例如游黄山、泾县桃花潭、幞山大观亭、苏州虎丘等等。但看来不是实景式的绘制，而是“搜奇索怪”后的锤炼所得，故构景颇简练，以渴笔、渴墨画之，其画法、风格主要是新安派画法。在上述中，我们曾提到此册中的一帧，即“仿米云山图”。其上有题诗：“向来独得襄阳法，高子磊落弥房山，绘士如云拂天起，不知谁过粤西关。”“粤西关”指画家本人，言外之意，画水墨云山图，除自宋米芾、元高克恭之后一人而已，何等的志满意得，恰可为上述的分析作一佐证。

《全集》中所收的《黄山图》二十一帧，是一件极重要的作品。此册为故宫博物院近些年所收，没有款书与纪年。据该院书画鉴定专家们的一致意见，判定为石涛早期作品。图中所绘景物，大都可以按图索骥，确指为黄山之景，当是石涛在宣城三游黄山时的作品。《大涤子传》曾记石涛游黄山，“既又率其缁侣游歙之黄山，攀接引

松,过独木桥,观始信峰。居逾月,始于茫茫云海得一见之。奇松怪石,千变万殊,如鬼神不可端倪。狂喜大叫,而画以益进。”其二游黄山时,曾携徽州知府曹鼎望之子曹钤同游,并应曹太守之请,绘制了七十二幅黄山图。“图成,每幅各仿佛一宋元名家,而笔无定姿,攸浓攸淡,要皆出自己意,为之神到笔随,与古人谋而合者也。”这七十二幅黄山图,今已失传,此册二十一帧黄山图是否为其中的一部分,也是无法判定的事情。现已流传到日本的石涛的《黄山八胜图册》,是学者们研究石涛描绘黄山的重要作品之一^{①7}。该册中“炼丹台”图记有云:“吾将收拾在毛锥,与到临池逢人赠”,此是石涛除却七十二幅黄山图之外,还画有其它作品的证据。梅清就曾得到过石涛的黄山写生图,并写有“石公从黄山来宛,见贻佳画,答以长歌”,歌云:“天都之奇奇莫纪,我公收拾奚囊里。”因此无论此册是否为七十二幅黄山图的一部分,但必是石涛游黄山时期的作品。在此我们不必一一历述此册《黄山图》的具体画法与艺术特色,观者尽可从《全集》图版中自行欣赏。需要深入讨论的是:黄山之奇,与石涛的绘画创作,究竟有着什么样的联系呢?要言之,大略有这样几个方面。其一,评者皆谓石涛“画奇”,而天下名山奇景莫过于黄山,触目所见皆成图画。石涛搜尽黄山奇景,悟得“截取”一法,或自山峰半腰处截取,或蜿蜒道中截取,或径取一松一石……昔日马远善画“一角山水”,其实仍是完整、巧妙的构景。而石涛的截取构景,往往貌似不合章法,其实正是画家独运的奇思别构。其二,黄山之石光且圆,石涛则善用“写兰”法,和篆、隶书的笔法,以浑劲圆笔重勾,笔涩浑融的侧笔微皴而成。郑板桥尝言:“八大纯用减笔,而石涛微茸耳!”^{①8}这一特点的形成,正与黄山之石、之草木茸茸的景致密切相关。其三,黄山多云海与四时山色的变幻,石涛最擅长水墨晕染,亦长于出人意外的设色。青绿与淡赭色,是古代绘画最常用的设色,就此黄山图看,石涛则多用绿,而少用青,大约黄山之秀给画家的印象最深。而石涛描绘的黄山之秀,更过于黄山实景,颇可誉为中国古代绘画的“印象派”。其四,石涛善画松。此册中即绘有黄山之“接引松”、“蒲团松”,细心的观赏者自能分辨出。黄山松之奇特形象,使石涛画松,绝少古代山水画中的那种挺立的长松,此册中黄山松,大多枝干伸展,松针茂盛,似围盖于枝干上。黄山之松的奇特,也影响到石涛的画树法,并独创所谓的“平头树”,即树之枝叶上端似截齐的平头状。《大涤子传》作者李麟,是石涛晚年的知己,故应曾亲聆过石涛游黄山的经历,以及黄山如何对画家一生的艺术惠赐无穷的受用。故其所论石涛画黄山,与古人画法不谋而合,合处当在“外师造化,中得心源”的出己意。当然,这只能代表石涛晚年的看法,而在游黄山时期,他正汲汲于向自然索取,以期完成“我法”的建立。

石涛初抵南京时,创作了《书画合卷》,以略带行书意的小楷书,端书“庚申闰八月初得长干一枝七首”诗,并绘水墨山水一段。该图尚未摆脱新安画派画法,然笔墨精谨,足以体现他在宣城时的全部艺术所得及其艺术水平。在“壁立一枝”的时间内,他在不断地总结着自己的艺术所得,同时又继续拓宽着自己的艺术创作。故宫博物院藏有其创作于康熙甲子(1684)的《山水册》,标志着“我自用法”阶段的完结。该册中两处钤“我法”书画印,并在最后一帧画页上,重新题书:“画有南北宗,书有二王法”的那段文字。第三帧画“临溪草堂”,主体是“平头树”,并题以“惯画平头树”之句。第六帧画“江城图”,是因“中秋夜雨至漏尽,而月复皎然,不胜阴晴之

感”而作。诗题最后两句：“纵然妙手王维在，难绘阴晴一画图。”又第五帧画“清音阁”，诗题最后句：“思李白，忆钟繇，共成三绝谁同流，清音阁上长相酬。”所有这些，都体现了石涛当时志满意得的心情，以及他以这册图画，用来凝固他的“我法”的艺术表现。

(二)不立一法，不舍一法(1686——1692)

康熙丁卯(1687)夏日，他绘制了居南京后几年中的代表作《细雨虬峰图》。如果与创作于庚申(1680)的《书画合卷》相比，那么这一作品则标志着画家在艺术上的进一步成熟。两者在画法中，存在着直率稚拙与婉劲含蓄的差异，也是其艺术成长过程中的必然反映。从《细雨虬峰图》中，我们依然能感受到黄山的印象和新安画派画法的遗痕。但这一细谨工致的画幅，却是以往作品中极为罕见的。善学石涛画法的张大千先生，尝题另一幅类似画法的《翠蛟峰观泉图》^{①9}。题云：“此清湘老人中岁抚古之作，刻意经营，时出新意。倪文正(元璐)所谓，善临摹者，只写自照，足返他魂是也。观其树石泉源，勾勒皴擦，无一笔不自宋人得来。其写人物萧然挺秀，尤近鸥波(赵孟頫)与吾家上元老人(张风)，用笔殊途同归。不有今日之繁密谨严，安有后日之简远恣肆者哉。”这一段文字，正可用来说明《细雨虬峰图》，同时也表明，石涛其时已开始逾越过去的自我。以“不舍一法”的宗旨进行着又一阶段的艺术求索。

在北京的3年，是这一历程的高潮时期，也是其下一历程的急剧转换时期。所以如此，是他在北京受挫后引起的。康熙辛未(1691)年，他应博尔都之命，曾与王原祁合作过《竹石图》，与王翬合作过《兰竹图》，今皆藏台北故宫博物院。综合两图的各方面情况看，他是在与王原祁、王翬未曾谋面，甚至不知是在与谁合作的情况下，先画完他所创作的部分。在当时画坛上并称“二王”的王原祁、王翬同在京师，且常竟日谈论画艺。没有证据表明，石涛曾与他们见过面。据台湾一学者的研究，王原祁所说的：“海内丹青家不能尽识，而大江以南，当推石涛第一，余与石谷(王翬)皆有未逮”，是一段靠不住的文字^{②0}。而王原祁《雨窗漫笔》中《论画十则》中，倒是有这样的议论：“明末画中有习气恶派，以浙派为最。至吴门、云间，大家如文(征明)沈(周)，宗匠如董(其昌)，贻本溯源，以讹传讹，竟成流弊。广陵白下，其恶习与浙派无异。”广陵指扬州，白下指南京，此正是石涛往来最多的两地。所以石涛的绘画，很可能被王原祁指为“纵横习气”，这可以从当时石涛的画论中，每每对此予以反诘的文字中得到证实。此时本来“欲向皇家问赏心”的石涛，不仅没有受到皇帝的召见，反被皇帝的文学、艺术侍从之臣王原祁所批评，自然在失望之余，更为愤然难平。

石涛与王原祁合作的《竹石图》，画于辛未年二月。同年同月，他又在天津“且憨斋”创作了他一生中最杰出的作品之一《搜尽奇峰图》。图后的长跋，文字极为重要。首先，在这段文字中，他提出了南还的念头。从上述中，这是不难理解的。在跋中他反诘了对他的批评者：“道眼未明，纵横习气，安可辩焉？”又反批评对他的批评者：“今之游于笔墨者，总是名山大川未览，幽岩独屋何居？出郭何曾百里，入室那容半年？交泛滥之酒杯，货簇新之古董。”“自之曰：此某家笔墨，此某家法派。犹盲人之示盲人，丑妇之评丑妇耳！赏鉴云乎哉！”倘对王原祁、王翬

的绘画略有了解的话,那么这“游于笔墨者”,或以仿某家画法,某家笔墨为题的仿古派画家,则正是指“二王”及其流派的绘画。石涛的批评,言语确实相当尖刻,但也确实道出了游于笔墨者的不足。但他也并没有完全的以己之长而较人之短,而且这令他难以接受的挫折,又促使他深刻的反思,更正了他原来所持有的艺术创作宗旨,改“我自用法”,为“不立一法是吾宗也;不舍一法是吾旨也”。《搜尽奇峰图》,就其画题而言,一方面是他切实感受到了名山大川对于艺术创造的无限作用,一方面又使他感到,需要重新向古代艺术传统进行再次的深刻学习。同时,他以这一方式,来回敬仿古派的批评。并且,在他受到了“纵横习气”的批评后,他愈加采用了这种水墨淋漓、苔点繁密,老笔纵横的艺术表现。

他在北京期间,曾应邀赴礼部侍郎王泽弘举行的雅集,赏花、吟诗、作画。为王泽弘(昊翁)绘制了《古木垂阴图》。该图的构图采用文人画中常见的三段法,即近坡坨、老树,中为小桥流水,远为峦峰、白云。意象虽繁复,笔墨运用则较为细谨精致。就其画法看,很有些像仿古派画家所画的仿王蒙的一类作品。也许是石涛向王泽弘这位京师权贵表明,他并非是一位“纵横习气”的画家。但他创作的这幅作品,其意义绝非仅此。画上题识有云:“画有至理,不存肤廓,萃天云于一室,缩长江于寸流,收万仞于拳石。其危峰驻日,古木垂阴,皆于纤细中作舒卷派。不使此理了然于心,终成鼓粥饭气耳。”在这里,他提出了“画有至理”。依他的解释,画之至理,不在于模山范水,而在于“寸流”、“拳石”,能囊括长江、万仞之山;在于驻阴、晴于一图中;在于纤细笔墨法的舒卷中。题句中的所谓“纤细”,可理解为此图的细谨画法,而实际上指其所绘长江、万仞、危峰和树木,纵便是纵横之笔墨,但仍可相对山水谓之纤细笔墨,而不是画法意义上的细谨。只有如此,方谓之画之至理,了然于心。至于那些仿某家笔墨,仿某家家法者,则终然不过似只会食粥饭,绝不可能了悟的僧人。《古木垂阴图》的题识固然文字中包含着很多深刻的内容,但主要是表现出石涛简略的悟解。在前文所述中,曾说过天津友人张霁的“授我以心法”,而这“心法”是什么呢?请看张霁的“石涛上人画山水歌”。“石公奇士非画士,惟奇始能得画理。理中有法人不知,茫茫元气一圈子。一圈化作千万忆,烟云形状生奇诡。公自拍手叫快绝,洗尽人间俗山水”^{②1}。他替代石涛指出了“画有至理”,原来在那“茫茫元气一圈子”中。这“心法”其实只是一种理性中的看法,距离艺术的实践与艺术理论,尚有一墙之隔,但它毕竟给石涛以很重要的启发。在上述多种因素对石涛的错综作用下,石涛在北京完成了其艺术历程的转折。他于庚申七月间题写道:“吾昔时见‘我用我法’四字,心甚喜之……及今翻悟之,却又不然。夫茫茫大盖之中,只有一法,得此一法,则无往非法,而不拘拘然名之为我法……后之论者,指而为我法也可,指而为古人之法也可;即指而为天下之法亦无不可。”^{②2}此时,他已经感觉到,艺术创作的规律,原是超越任何个人的一种客观存在,是可以涵盖任何个人创造的一种法则,故为“天下之法”,但是,这客观的法则,则又存在于“茫茫大盖之中”。

· (三)一画之法,乃自我立(1693—1707)

“一画之法”的理论,是石涛一生艺术实践与认识的结晶。当他于北京时期重新建立了“不立一法”,“不

舍一法”的艺术宗旨后,事实上他并没有更多的时间和机会予以实践。南归扬州后,即面临着生计问题,正如他在“致岱翁札”中所表白的:“弟所立身立命者,在一管笔,故弟不得不向知己全道破也”^{②③}。为了生计,为了应付买画者的要求,他不得不去画一些本非其所长,或者相当吃力的屏条之画。在同札中即有这样的例子,“先生向知弟画原不与众列,不当写屏,只因家口众,老病渐渐日深一日矣”。“或有要通景者(指通景屏),此是架棚上,伸手仰面以倚高高下下,通长或走或立等画,故要五十两一架”。《全集》收有石涛所绘《山水通景屏》,或许就是这类作品。又,康熙丁丑(1697)春,石涛为博尔都仿画仇英的《百美争艳图》,至秋日始完成^{②④}。卷后李光地跋,“清湘百美图,其高过半丈,景长数丈,卷中亭台楼阁,花木竹石及名媛,艳丽袅娜,宛然若生;神运种种,各具其妙”。如此繁复巨制,想必难煞本不擅此道的石涛了,然而这些绘制,恰恰为画家提供了“不舍一法”的锤炼机会。可以说,石涛的最后一段艺术历程,始终伴随着生计问题并行展开的。

初抵扬州,他并未立即定居下来,而是进行其“皖省之行”。著名的《巢湖图》、《清湘书画稿》都是于此行中完成的。《巢湖图》描绘了巢湖水天浩渺之势及周围的景物。其题句中云:“从来学道都非住,上处天然未可成。”他给自己的艺术创作提出了更高境界的要求,即“天然”之境。天然,并非仅指自然,也非“绚烂之极,反归平淡”,而是信手拈来,宛然画成,令观者如历其境。正是从这里可以看出,石涛以为的艺术妙境,不是董其昌强调的物我两忘的“平淡”,而是物我交融,出以清新的“天然”。《清湘书画稿》是另一种典型意义的作品。此是画家南归的诸历程与南归前的种种际遇和感受,用诗、书、画并用的艺术形式记录下来。实际上,无论以粗笔、细笔所画的山水、树石、人物、花卉、兰竹等等,也无论其诗歌的长短句,书法的隶、楷、行、草诸书的并用,此书画稿恰可作为“不立一法”、“不舍一法”的实物之证。这两件作品,虽然创作于同一时期,但前一幅标志着石涛最后一段艺术求索的开始,后一幅则是以往历程的又一结晶之作和结束的标志。

大约在康熙丙子、丁丑间,大涤草堂落成,为此,石涛曾致函朱耷,索画《大涤草堂图》。《全集》中所收天津市艺术博物馆的《荷塘游艇图》,似是扬州大东门、小东门外一带景物,亦即大涤草堂所处的周围环境。按该图,远绘城垣一带,城外画有平桥流水,两岸古木垂柳间杂置屋舍,河中有荷花、游艇。根据《扬州画舫录·小秦淮录》所记,大东门、小东门外如南京秦淮河一带那样繁华,俗称“小秦淮河”。扬州的大东门、小东门,按市区街道计,仅隔九巷,城外则水路相通。因此,石涛描绘的图中景物,应该就是大东门外大涤草堂周围的景致。在这样一个繁华的世界中,看来并没有影响到石涛的艺术创作,反而使他的绘画平添了许多生活中的情趣。比如他创作于康熙己卯(1699)的《山水花卉册》,册中的“渔父图”、“牧放图”,皆与古代绘画中此类题材的作品有别,这里没有文人式的渔樵归隐命意与着意刻画,只是随意捕捉住生活中那一刹那间的,惹人情思的凡人凡事。再如另一幅书有“哪得不游戏”文字的《山水图》,虽然一树一石的描绘貌似无奇,然而那渲染出的画境气氛,创造了一种物、我相融无间的境界,这恰恰是画家热爱生活、热爱自然的结果,以及真实感受的艺术转换,从而实现了他所欲创造的天然宛成的艺术境界。在这一时期,石涛的画艺更臻“随心所欲不逾矩”的自由之境。他为著名鉴赏家、收藏家吴廷之孙

吴与桥绘制的《谿南八景图册》，使张大千先生为之倾倒。该图册今藏上海博物馆，仅存其中四帧，又四帧则为张大千补绘。本人曾见张大千仿作一册，其笔墨绝伦，直与石涛原作并为双美。此是石涛搜尽奇峰，兼融古法，自然丘壑内营，笔蕴鸿蒙之外，皆能“信手一挥，山川人物，鸟兽草木，池榭楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用”^{②5}。借用其“致岱翁札”中那句话，“弟所立身立命者，在一管笔”，不惟生计，其艺术的立身立命处，亦在乎此。

一管笔著下，即成一画。昔石涛之师旅庵本月，曾与他的老师报恩琇谈禅。琇问：“一字不加画，是什么字？”师曰：“文彩已彰。”琇颌之^{②6}。也许石涛曾听其师说过这段话头，因之深谙此中道理。一画之下，即彰文采，这在石涛的艺术创作中，则莫过于兰、竹之画与其书法。《板桥题画》中云：“石涛善画，盖有万种，兰竹其余事也。”又“石涛和尚客吾扬十年，见其兰幅极多，亦极妙”。擅画兰竹的郑板桥，自然对石涛的兰竹之作体会尤深。他称石涛“画竹好野战，略无纪律，而纪律自在其中”。此意为石涛画竹，似无法，而实有法。的确，石涛笔下的兰、竹，绝无疏秀萧散之态，大多枝叶披离繁密，极尽淋漓挥洒之致。然而密处自可通风，散乱中饶有法度。这正与石涛的书法异曲同工。他的书法，尤擅隶书一体，故其楷、行、草书，亦富隶法遗意。“隶贵精而密”，讲究的就是用笔的沉厚与结构的茂密，在此基调上，石涛又出以恣肆纵逸，形成其个人风格。他曾有论：“图章书画本一体，精雄老丑贵传神”^{②7}。因此，他的绘画，特别是兰、竹，与他的书法皆统一于“精雄老丑”的艺术风格之中，这又绝对地与董其昌的书画形成殊观。同样的一管笔，同样的始于一画，然而艺术家们的眼光不同，胸次有别，乃至天性的根本悬殊，造成了他们间的艺术表现的殊观。一画之内的区别，其实恰恰又说明一画所形成的蒙养，此乃是艺术家们统一主、客观诸因素的结果。对于自己，石涛曾这样的总结说：“高山流水情难竭，贯古通今何以别，知我者希，岂敢鼓舌，行藏非可等闲说”^{②8}。于是，他一方面创作了《对牛弹琴图》，一方面又写下了《石涛画语录》，在艺术创作上，最终完成了知音自然世界而情难竭的天然图画；在艺术理论上，又最终把“不立一法”、“不舍一法”间的求索，驻落在“一画之法，乃自我立”的实地上，成为艺术史上又一道烛古耀今的光环。

四、余 论

向来评论石涛书画艺术者多矣。然而，无论他们如何评判，大都能够感受到，石涛的书画作品至今仍有着强烈的艺术感染力和生命力，这是与我们往观“四王”的作品所难以感受到的。而石涛与“四王”处于同一时代，他们又都是古代卓越的艺术大师，何以如此呢？

“笔墨当随时代”。石涛亦曾如是说。如何的随时代，那就要看时代的艺术命题是什么，以及怎样的去解答这艺术命题了。石涛生逢的艺术时代，是“董其昌时代”的余绪之时。许多学者已经把董其昌的书画及其理论，看作为领携一代者。“四王”承其余绪，正发扬光大于明清之际。大略而言，“四王”从董其昌那里承绪下来的并刻意