

野逸畫派

Early Ching Painting: The Individualists

藝術圖書公司 印行

The Non-orthodox Painting School

野逸畫派

藝術圖書公司 印行

The Non-orthodox Painting School

野逸畫派

藝術圖書公司印行

野逸畫派畫家資料中英對照

The Non-orthodox Painting School

P4-88

- 石 濤 —— ● 清湘道人、原濟、道濟、弘濟。
石 濤 Chin Hsian Tau Jen, Yuen Chi, Tau Chi, Horng Chi
Shih T'ao ● 廣西梧州人。
Born in Wu-chou, Kwan-hsi
● 1641-1718

P89-97

- 石 谿 —— ● 髡殘、介邱、天壤殘道、石道人。
Shih Hsi K'ung Tsan, Chieh Chiu, Tien Ran Tsan Tau, Shih Tau Jen
● 湖南常德人。
Born in Chiung-Teh, Hu-nan
● 1612-1692

P98-105

- 弘 仁 —— ● 舫、歐盟、無智、梅花右衲。
Horng Jen Fang, Q Meng, Woo Chi, Mei Hwa Ku Na
● 安徽歙縣人。
Born in Hsi-hsien, An-huie
● 1610-1664

P106-125

- 龔 賢 —— ● 豈賢、半千、半畝、野遺。
Kung Hsien Chu Hsien, Beng Chien, Beng Mu, Ye Yi
● 江蘇崑山人。
Born in Kuen-shan, Chiang-su
● 1599-1689

P126-153

- 八大山人 —— ● 雪个、个山、朱耷。
Pa Ta Shan Jen Shie Ke, Ke Shan, Chu Da
● 江西南昌人。
Born in Nan-Chung, Chiang-hsi Born
● 1626-1705

P154-168

- 梅 清 —— ● 淵公、遠公、瞿山。
Mei Ching Yuen Kong, Yuan Kong, Chiu Shan
● 安徽宣城人。
Born in Shien-chen, An-huie
● 1623-1697

野逸畫派

畫家撰文：林秀薇
圖版說明：楊美莉

發行人 何恭上

出版者 藝術圖書公司

發行所 藝術圖書公司

定 價 捌佰元整

地 址 台北市羅斯福路3段283巷18號4F

電 話 (02)321-0578 • (02)392-9769

郵 撥 郵政劃撥 0017620-0 號帳戶

登記證 行政院新聞局版台業字第1035號

初 版 中華民國74年8月15日

The Non-orthodox Painting School

First Edition: 1980

All Right Reserved

Publisher: Ho Kung-shang

Published by Art Book Co., Ltd.

Address: (4F) No. 18, Lane 283,
Roosevelt Road, Sec. 3,
Taipei, Taiwan, R.O.C.
Tel: (02) 321-0578
(02) 392-9769

Price: HARD COVER US\$
PAPER BACK US\$

野逸畫派

目錄

畫家撰文：林秀薇

圖版說明：楊美莉

4 野逸畫派

5 石濤

● 本名朱若極，別號清湘道人、清湘老人、苦瓜和尚、原濟、大滌子……。法名有道濟、弘濟。
● 廣西梧州人。
● 明末崇禎十四年生，清康熙五十七年卒。
清初文人畫奇才，畫和畫論革新而獨創。
苦瓜和尚畫語錄，崇自然以有法貴衆法。

14 石濤黃山八勝圖冊

89 石谿

● 俗姓劉，名允殘，字石谿、介邱。號電住道人、白禿、天壤殘道者，晚署石道人。
● 湖南常德人。
● 明神宗萬曆四十年生，清康熙卅一年卒。
山水：遊戲之作，奧境奇闊，編造幽深。
筆法：長於皴擦，峯巒渾厚，筆法蒼茫。

98 弘仁

● 俗姓江，名舫，字鶴盟，號無智，梅花石衲。
● 安徽歙縣人。
● 明神宗萬曆卅八年生，清康熙三年卒。
黃山迷：住黃山、遊黃山、知黃山、畫黃山。
倪瓚風：重疏淡、重遠逸、愛自然、愛靈秀。

106 龔賢

● 又名豈賢，字半千，野逸，號半畝、柴丈人、半畝。
● 江蘇崑山人，流寓金陵清涼山。
● 明神宗萬曆廿七年生，清康熙廿八年卒。
工詩文行草，山水從蕭源築基，一變古法。
性孤僻寡歡，詩畫重凌兀氣氛，悲壯堅礪。

126 八大山人

● 雪个、个山、人屋、八大山人別號。本名朱耆。
● 江西南昌人。
● 明熹宗元啓六年生，清康熙四十四年卒。
工書法，行楷學王獻之，純樸圓潤。
擅繪畫，山水學黃公望，不落恆蹊。

154 梅清

● 字淵公，亦作遠公，號瞿山。
● 安徽宣城人。
● 明熹宗元啓三年生，清康熙卅六年卒。
畫風——充滿物換星移的痕跡。
畫面——濃厚裝飾和詩畫合一。

156 梅清黃山十大景冊畫

春來好掛杖頭錢莫
問山邊與水邊逢樹
便教隨老嬾騎驢欲
去後周旋清狂絕世慵
為客孤傲如花不計
年亦可相看愁雨雪晚
風俱帽倍留連
道工梅花



1 石濤 墨梅圖
Ink Plum by Shih T'ao

野逸畫派

明末清初，卓然立於文人畫壇的模古和形式化之外的有石濤、八大山人、梅瞿山、石谿、龔賢及弘仁。石濤、八大山人更被推為此野逸畫派中的兩大巨匠。

董其昌把從唐到元的著名山水畫家分為南北兩個派系：南宗畫的始祖上溯到唐的王維，北宗的大家首推董源、巨然；下至元代四大家黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙建立了南畫的基礎，對後代影響甚鉅。明代前半期北宗盛行，中期以後南宗復興，由沈周、文徵明及董其昌三位大家領起，幾多名家輩出，由明末貫通有清一代，盛況未見衰微。生根於元代的南畫至此綻放出絢爛的花果。

然而，隨著南宗畫的盛行，形式主義的抬頭使得南宗畫本來的精神喪失了。

清朝六大家——當時名噪天下的王石谷、王時敏、王原祁、王鑑、吳歷及惲南田諸家各有拔萃的畫藝，但在今天，他們只能被歷史觀點置於「形式主義南宗畫的代表作家」罷了。

在此期間，可貴的是仍有著一羣貫徹著藝術創作精神而突破陳習的畫家：清初的明朝遺族石濤、八大山人及同時代的梅瞿山、石谿、弘仁、龔賢；清中葉活躍於揚州一帶，世稱「揚州畫派」的金農、鄭燮、李鱣及華岳、高其佩等畫家。

石濤

清初文人畫奇才，畫和畫論革新而獨創。
苦瓜和尚畫語錄，崇自然以有法貴衆法。

●本名朱若極，別號清湘道人、清湘老人、苦瓜和尚、原濟、大滌子……。法名有道濟、弘濟。
●廣西梧州人
●明末崇禎十四年生，清康熙五十七年卒。

石濤本名朱若極，明末崇禎年間（一六二八—一六四四）生，明朝遺室王族之後代。明亡之後，清初康熙年間（一六六二—一七二二）以畫僧身分活躍於畫界。石濤是他的字，別號有清湘道人、清湘遺人、清湘陳人、清湘石濤、清湘老人、苦瓜和尚、小乘客、零丁老人、槽僮生、瞎尊者、靖江後人、原濟、無極老人、阿長、阿盲子、釋石濤、大滌子、膏盲子濟、前有龍眠濟、鈇根生極、四百峯中著笠翁、石道人、濟山僧等；法名有道濟、弘濟。由其別名之多可想見石濤的生涯之複雜波折了。

石濤生於廣西省梧州，明朝楚藩之後裔。明太祖把廣西省桂林的土地賜給異父兄興隆的孫子守謙，冊封為靖江王，世代子孫繼承王號，並由守謙之嗣子贊儀以降，依太祖頒定的一首五言詩的文字順序命名，寓意了教戒與忠於朝廷之命：

贊佐相規約

經邦任履亨

若依純一行

遠得襲芳名

石濤本名若極則用了詩中第十一個字，為贊儀以下的第十世孫。石濤所用的印中有「贊之十世孫阿長」的七字章，阿長該是其幼名吧！

石濤生年曾是美術史界爭論的焦點，說法有三：一、明崇禎三年（西元一六三〇年）傅抱石、俞劍華、徐復觀主之；二、明崇禎九年（一六三六年）；三、明崇禎十四年（一六四一年）張大千、王方宇、方聞等人主之。其中第二說的立證依據「五瑞圖」已被證明是偽作，自無可信之處。

第一說：傅抱石「石濤上人年譜」中順治七年一條中引了蕭士瑋「春浮園詩集」中的「鄱

陽湖望匡廬、退尋舊遊，次而記之以詩」：

「石公復招我，來作水口緣，……石公口喃喃，縱談詩與禪」

傅氏認為若石濤的生年為崇禎十四年，則此時的順治七年才不過是十歲的小孩，不可能被稱為「石公」，也不可能「縱談詩與禪」；又錢謙益的「牧齋有學集」卷四有「石濤上人自廬山致蕭伯五書，於其歸也，漫畫送之」之序引十四絕句一首，末了署簽「辛卯三月，蒙叟弟謙益謹上」。當時錢牧齋年六十九歲，石濤若生年為崇禎十四年，則當時僅為十一歲。

傅氏據此二點而認為崇禎十四年之說法不當，而若依其崇禎三年之說，當時也不過二十一、二歲而已，何以被喚為石公，又能縱談詩與禪呢？第一說也有待商榷之處。

傅氏所引蕭士瑋之詩引自「春浮園詩集」中的「汴遊錄」。蕭氏於崇禎四年赴汴，翌年二月九日返回春浮園，該詩則作於崇禎五年的二月一日，若依傅氏之說則石濤當時年僅三歲。因此崇禎五年前後在廬山之地或另有一位也叫石濤的人吧！

做為這個推論之佐證的是：康熙四年（一六六五年）閔麟嗣與李澄在廬山之遊後都曾誌詩，閔有「宿開先聽雨贈石濤禪師」，李有「宿開先聽雨贈石濤上人」之詩，其中一節：

「大師經山徒，蕭蕭毛髮古」

之句形容石濤禪師。無論據崇禎三年說或崇禎十四年說，此時的畫僧石濤都僅年二、三十歲，難能有「蕭蕭毛髮古」之理。詩中「徑山」指的是雪嶠丹信，崇禎年間住持於開先寺。畫僧石濤是木陳道忞，旅菴本月一派。於此可知畫僧石濤與閔李二詩中的石濤非同一人。吳焯「廬山續志」中記雪嶠丹信的門下：「弘金

，號曹源。弘鑑，號石濤。弘璐，號山明……」石濤既另有其人，則崇禎三年說自不能成立。崇禎十四年之說法立據於「庚辰詩稿」及「與八大山人書翰」（圖版2）。由書法上的書狀格式及自署「濟」字偏右縮小以示謙遜等習慣判斷，可確認為真作，據其文字可知：八大山人七十四、五歲時，石濤正是六十歲；庚辰年時，石濤年六十。八大山人生於天啓六年（一六二六年），庚辰為康熙三十九年（一七〇〇年），推之則石濤生年應為崇禎十四年（一六四一）。

與石濤同期而較年長的明代王室後裔畫家八大山人，本名朱耷，又名由櫻。系出明太祖之子所封的寧王，與明室王族血統極為接近。明朝滅亡時，他正是血氣方剛的二十歲青年，前明時代的上流社會裏繁富的貴族生活仍記憶鮮明時卻遭遇改朝換代，特權被剝奪的命運。八大山人把他對清朝的反抗情緒轉化成癡狂裝啞痴醉的避世態度，世人也從他的行為中得到了間接發洩的快感。

而石濤卻無法因應世人的這種期望，五歲左右的亡國遭遇並沒有在他幼小的心靈烙下印象，他對清朝也就無由懷抱特別的仇恨。因此在人生觀上他與石濤是不同的。石濤曾雕了一個「于今為庶為清門」的印款，表示自己為庶民清門的無爭無怨心情，藉以婉拒世人對他的反清期望。杜甫在詩中提到當時畫家曹霸，三國魏武帝曹操之子孫，因於時勢轉變，他在唐代做個安份的庶民，在不失風流傳統的環境下他悠然以名家自得。石濤取得就是杜甫詩中的七字句。

以此觀察石濤的心境，不難理解他在康熙二十三年（一六八四）和二十八年，康熙帝南巡

聞

先生花甲七十四年終山如飛
直神中人必將卒

諸事不堪十年已

未見程事有所得書
畫皆以清筆可待讚

頃得之寶物也

日幾次接

先生手教皆未及奉

若總因病苦拙於酬

應不暇耳

先生一人前四方皆知

畫法等病真是笑話

人今日李松庵兄還

南州吳函寄

上求

先生三尺高一尺闊小幅

平坡上老屋數椽在

本標數數稱閣中

一毛更只諸所有即

大條子大條者也此等

多不似者餘紙亦

以畫數列於上其

質物也向所寄太

大屋不放不下款求書大

條子大條竹葉莫書

2 石濤 致八大山人函 A Letter to Pa-ta-shan-jen by Shih T'ao T

之際，在南京和揚州謁見了皇帝，並在第二次為康熙帝畫了「海晏河清圖」，歌頌太平，贊揚帝德的行為。這對他本人來說是很自然的事，任何人都無法束縛他這種自由。

早年的石濤，倖免於父親的連坐之難，在桂林民間由族人撫育成，並接受了正常的教育。他自號的清湘老人，指的就是這條流經桂林而注入湖南的大河——湘水，這大概是石濤成長過程中最為難忘的景物吧！他曾自敘十四歲開始習畫蘭，從此以後即不知不覺地深入畫道，最後終於在僻壤的廣西省成了罕有的畫家而名聲大起。

石濤何時出家，沒有詳細的資料可考。大概是他離開廣西，開始了江湖的放浪生活以後吧！行腳僧所到之處都有可寄宿的寺院，若能適應簡易的生活，餬口之資總可輕易到手，然而既已出家為僧，勢必遵守既定的戒律，唯有酒戒石濤未被苛責。

徐霞客般地遍訪國內名山大川的好奇遊歷也很可能是石濤為行僧的動機吧。這位大旅行家在石濤誕生的前後年去世。

康熙初年（一六六二），石濤來到南京，宗師於旅庵本月禪師。之後遷到宣城，在此渡過十年，其間，屢次造訪黃山，深為其景物所魅惑，現存的寫生畫多以黃山為題材。

康熙二十六年移居揚州，在這之後，除了曾在北平滯留的幾年外，都以揚州為生活據點。理由此時他已成為職業畫家，開始了賣畫生涯，而揚州正是當時文藝精華之處，藝術商賈最為興盛。揚州是中國最大的鹽產地，由當地富有的鹽商引領出興盛的工商業，景象非凡，氣勢直逼鄰近的名都蘇州。新興的富商在此雲集，同樣的，新興畫家的作品也備受歡迎，石濤因此投入了這一番新的藝術氣象中。

滯在北平的石濤經歷了他身為畫家的另一個階段。此時他廣交官宦顯達，得以觀賞古書畫的收藏，一方面吸收固有繪畫的知識，一方面重新面對傳統。不僅是當時有名的博爾都及耿昭忠的收藏品，他也經由博爾都及王原祁的介紹，觀覽了清朝御府的古書畫收藏。王原祁是清初六大家四王吳惲之一的吳派大家，任職於

清朝宮廷，掌理古書畫的鑑定，更是佩文齋書畫譜館總裁；另一位博爾都則是康熙帝身側的重要宗室大臣，兩人都是石濤親密好友。有幸觀賞御府所藏的書畫，這對藝術創作的影響是正或負，該是讀石濤晚年作品時不可忽略的問題吧！

康熙三十二年（一六九三年）石濤返回揚州，築大樵堂安渡晚年。晚年的石濤創作慾未見衰退而遺下許多名作。他和八大山人互相交換作品和合作創作，也是在這個時期。康熙四十六年，傳說他手腕有了病痛；在此之後作品絕少，因此便有了他死於這前後的說法。這說有待商榷，但就以這位文人畫家的活動證據來看，姑不論肉體生命如何，至少他的藝術生命到這個時候已衰微了。

石濤的藝術一直被視為清代初期文人畫壇的奇才，他的畫和畫論均擁有革新的獨創性，事實上他的成就仍建在中國文人畫的傳統上。從他的畫論「苦瓜和尚畫語錄」可瞭解石濤創作的背景。

畫語錄共分十八章，開首的一章「太古無法，太朴不散，太朴一散而法立矣。……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。」說明了畫的成立要素：第一是自我，第二是自然。我與自然的融合就是所謂的太朴散。我和自然含抱於這森羅萬象的大攝理之中而融合為一，一畫才能成立。一畫是象有之本，萬象之根，也是通於萬物之道，故末段云：

「蓋自太朴散而一畫之法立矣。一畫之法立而萬物著矣，故曰吾道一以貫之。」

誠然，觀石濤的一生，他常立於自然之上，居住於自然之中；與自然共處，與自然為友；與自然共生，甚至洞悉自然。

「以天地造化為師」正是石濤的藝術所秉持的基本精神：

「畫之理，筆之法，不過天地之質與飾也。……山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峯打草稿也，山川與予神遇而跡化也。」
東坡畫竹要求「其身化為竹」此「化」與石

石濤先生
向上一齊條只不他還
身至兩江一觀
名之聲名已昭著於海內外

雲南石濤先生

石濤



壽的「跡化」是同樣的境界吧！

物我迹化的石濤在談到畫理時進一步地提出了「師心」的觀點：

「夫畫者從於心者也。」

尊受章一篇裏更明白地解說：

「夫一畫含萬物於中，畫受墨、墨受筆，筆受腕，腕受心。」

黃山谷書論中也曾提到，無論法書、繪畫，最終追求的仍是創作者的內心。

師心、師物之外，石濤也贊成在入門時仍需借助臨摹的師古手段，可是他卻極力反對食古不化，拘泥於成法的繪畫不能稱為真正的藝術活動，因為畫家的心神並無以伸展：「是我為某家役，非某家為我用。」即使能畫得逼似名家之作，也不過是「食某家之殘羹」罷了。極端個人主義的石濤說：「我之為我，自有我在，古之鬚眉不能生在我之面目；古之肺腑不能安入我之腹腸……天然授之也，我於古何師而不化之有。」其自信之程度可見一斑了。

石濤的思想是完全自我而主觀的，連帶地他的藝術也是個人色彩的創造。就中國畫壇來看，他不泥古不涉俗的筆鋒，隨著銳利感情所趨之處而能綻造出一時之氣象；若以西方後期印象派的觀點來看，他雖是距今已有三百年前的人物，其思想卻與近代最先進的後期印象派主

義，甚至表現主義等的藝術契機，有著一致的看法。或許石濤比西歐後期印象派的畫家更具精神特質、更進步，然而這兩者的年代竟相隔在二百年以上。

可是，任何一位畫家都必然受到傳統及同時代的影響，尤其像這位特立獨行，在技法和畫境上都很拔萃的畫家，其成長期所受的影響當然很吸引人。石濤早期作品中的鈎勒作風，尤其是渴筆鈎勒畫風和同時代風尚的關係值得在此一提。

一六八二年（康熙二十一年）冬，石濤在南京製作了「人物山水梅花冊」。全十幅大部份以渴筆鈎勒為基本手法，其中「綠楊村舍」有題字：「筆枯則秀，筆濕則俗，今雲間之筆墨，多有此病。」這話提出了兩點：前兩句敘述了墨法枯濕與雅俗的關係，這解釋了他之所以尊重渴筆的原因；後兩句則指出了當時雲間一派濕筆的通病。這兩點正足以說明明末清初流行的渴筆畫風之時代背景吧！

當時的畫壇雲間派幾乎取代了文徵明及沈石田的吳派，風靡一世後而終於引起反動。但是濕筆的弊害始於董其昌的追隨者，所以這個反動應該是針對雲間派的末流吧！石濤在畫論上受董其昌的影響，而董其昌本身也嘗試了很多渴筆鈎勒畫風。不過就全體而言，渴筆畫風的淵源仍是文徵明的吳派，文徵明常常嘗試渴筆的作品，陸治的皴法就是很好的例子。嘗試渴筆鈎勒的吳派末流許多畫家們，到底還是文人畫家氣質，絕對不是從基本的技法中所衍發的作法。

這些畫家的成功建立在他們先天的才能，書法的基礎及獨自的境地三者之上。其繪畫技法或是在戲墨耍筆時，或是在觀察時人及古人的作品時鍛鍊而成的，因此他們的技法並沒有輕易地被古人所限制住，構圖上也不刻意模仿傳統。總之他們結合了明清變革期士大夫獨特的精神及物質生活之影響，甚至是繪畫史自體的自律性發展，而孕育了這個特殊的繪畫期。

同時代的畫家中，石濤推崇石谿、程正揆、陳舒的高古；查士標、弘仁的清逸；程邃的乾瘦；八大山人的淋漓奇古及梅清、梅庚的豪放

。這五種風格約可說是石濤賞畫的標準吧！石谿有著和石濤同樣傑出的渴筆鈎勒畫風，以及比石濤更茂密的皴法構成之畫風。程正揆的基本用筆和山石構成與石谿相似。陳舒流傳的作品很少，「泰山殘石樓藏畫」裏的一幅作品是石濤激賞的：突起於畫面的老樹旁注視著飛瀑的高士及圖左兀立於巨石之上的空亭，奇拔的構想和簡潔的筆墨都使人相信他是位超脫的畫家。查士標和弘仁的筆描極類似；程邃畫中有著蒼莽的渴筆點苔及較平正傳統性的構圖。朱查奇拔的減筆體被石濤崇為「奇古」；梅清與石濤交遊甚密，畫風也接近；梅庚與其兄梅清全然不同，其濕筆技法與石濤接近。

石濤的傳世作品，從一六七〇年前後到一六八五年前後，用筆上乾濕程度有所差別，大多仍是以線描為主的鈎勒畫風。一六九〇年左右以後的作品多濕筆畫風，皴法也較密、墨法也變細。然而初期的乾筆鈎勒畫風並未從此終絕，而在中晚年的作品中復出。代表石濤鈎勒畫風的作品有：東坡詩意圖（圖版3・4）、為飛濤作山水圖（圖版5）、黃山八勝畫冊（圖版15—22）、花卉人物雜畫冊（圖版6—9）、為禹老道兄作山水冊（圖版10—13）、黃山圖卷（圖版24—25）。



3 石濤 東坡詩意冊：清寒入山骨
Chill Breeze Through Mountains by Shih T'ao

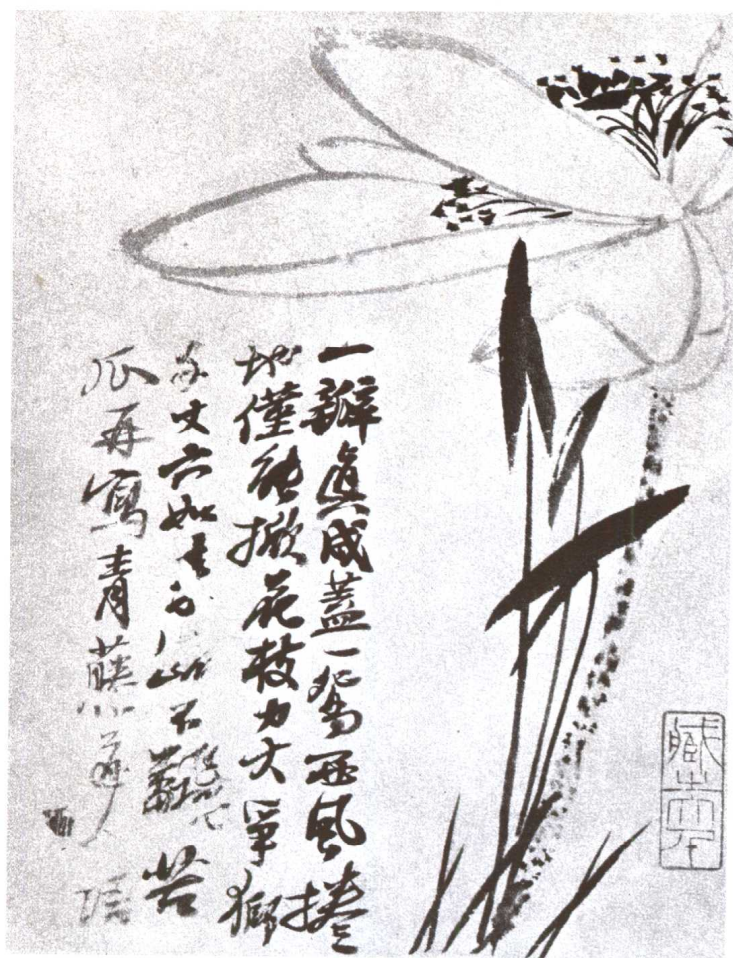


4 石濤 東坡詩意冊：深谷來悲風
Windy Valley by Shih T'ao



龍虎扶石渴驥奔泉風雨欲來煙雲
 萬狀超軼絕塵沉看痛快用筆年
 里之中放懷筆墨之外能不令欣賞
 家一時驚絕
 已未夏日泰淮之懷謝樓
 清湖苦水和尚書
 飛鴻先生筆墨如已偶亦補款請正
 戊辰七月廿七日石濤人識

5 石濤 爲飛濤作山水圖
 "Landscape" Painted For Fei T'ao by Shih T'ao



7 石濤 花卉人物雜畫冊 荷
Lotus by Shih T'ao



6 石濤 花卉人物雜畫冊 梅蘭
Plums & Orchid by Shih T'ao



9 石濤 花卉人物雜畫冊 芭蕉松針
Palm Leaves by Shih, T'ao



8 石濤 花卉人物雜畫冊 竹
Bamboo by Shih T'ao



10 石濤 爲禹老道兄作山水冊 河邊人家
Living Besides The River by Shih T'ao



11 石濤 爲禹老道兄作山水冊 林外群帆
Sailing Boats by Shih T'ao



12 石濤 爲禹老道兄作山水冊 殘秋寒屋
Early Winter by Shih T'ao



13 石濤 爲禹老道兄作山水冊 荒山蟬寺
The Grass Shed Amidst Mountains by Shih T'ao

詩中畫性情中來者
也則画不是可擬張
擬李而後作詩畫中
詩乃境趣時生者也則
詩不是便生吞生剝而
後成畫真識相觸如
鏡寫影初何容心今
人不免唐突詩畫矣

小乘客阿長



石濤黃山 八勝圖冊

黃山八勝圖冊 黃山八勝圖冊與廬山圖、黃山圖卷同被稱為石濤的三大傑作。冊中的八幅作品不見得是同一時期所作，但並觀各圖，不難看出在畫法上有幾個共通的特色。現在要談的四幅圖：黃山道上圖（圖版16）、湯泉圖（圖版20）、鍊丹臺擾龍松圖（圖版21）、文殊院圖（圖版22）雖不見得極優秀，但其中共有

的特色卻不容忽略。

正如石濤畫語錄的開宗明義所言，繪畫等藝術創作都以自我內心的展現為主，而創作的動機或題材只要在各作品的題詩或題語中簡略交待。廬山圖如此，八勝畫冊中各圖也不例外。其中的這四幅圖以這種「畫因」的觀點來看，每幅都是作者感興的黃山。洗練的用筆、墨與鮮麗色彩的諧調，呈現了令人嚮往的效果；卓越的畫面暗示著無限深廣的空間，詩情洋溢。雖然同以黃山名勝為題材，但絕不是單調的寫生畫而已，感覺上觀畫者可以跨進畫中，神遊其間。

比較這四幅圖，不難發現其各有變化，各有即興之筆，共通的特徵可有以下幾點。其一是山和岩石的皴法：黃山道上圖中山莊周圍的岩石，湯池圖中圍繞湯池的岩壁、鍊丹臺圖的絕壁和文殊院圖中多皴的老人峯，此外蓮花峯圖（圖版18）中也有。這種正確地捕捉岩石凹凸的寫實皴法絕不是吳派的南宗畫。要找出相同的例子，漸江的風格較不相同，最接近的仍應是梅清吧！然而這種柔雅溫穩而不帶誇張的筆致，到底是梅清、漸江等人所無法達成的獨到之處吧！

第二個共通的特色是畫面中的焦點位置。焦點在畫面空間的構成上有著最直接的影響，帶有特定意味的題材，焦點也暗示著注意的方向，因此也應考慮主題上的焦點。首先先看構造上的焦點。

黃山道上圖的構造焦點在畫面的中央，就其中間部鮮明的形象比較下，其周圍部份，尤其是下邊處顯得暈混，岩皴也僅是輕描淡寫地草草幾筆帶過。這是古來常被使用的以煙霞的薄淡效果來結束畫面。鍊丹臺圖有著相同的處理方式，而湯池圖卻有著不同趣味的表現。湯池圖中遠處的湯池周圍的岩皴和人物的輪廓非常鮮明，近處的溪流、岩石樹木卻都以渴筆的軟調表現。構造上的焦點很明顯地被放在較遠的地方，且稱其為「遠視性」的焦點吧！石濤顯然對「遠小近大」的繪畫技巧很有心得，因為這種把焦點放遠的遠視法與遠小近大的「約束」原是矛盾的。然而，和那種不論遠近而一成

不變地鮮明的單調畫法比較，這種明確實際分遠近的方法，在空間的構成上的確發揮了相當的效果。廬山圖中的近景，不正是把這種遠視法（把前景用渴筆軟調表現）應用到大畫面的作法嗎？

再看主題上的焦點，黃山道上圖所表現的並不是黃山的遠望，而是石濤懷念的曹太守（大概是坐在山莊窗邊的人物）；鍊丹臺圖則是懸崖的擾龍松和崖上的「籙庵、吼堂諸子」；湯池圖則當然是湯池和池中的浴客。依此看，所謂的主題焦點大多兼有構造焦點的功能，最典型的例子是白龍潭圖。此圖以近景為主，並用了前述的遠視法表現出遠近。構造上的焦點並不是前面橫列的岩石，而是其背後、左端的人物及瀑布，和右上方大岩石所連成的線上，而且主題上的焦點無疑地是左端的人物（題語中的冰琳上人）和瀑布（白龍瀑）。構造上和意味上的二個焦點，大抵重疊在岩石後面的線上。二焦點的結合或是巧合或是作者刻意的安排吧！

主題焦點應注意放在畫面的周邊。例如白龍潭圖把風景要素的瀑布和人事要素的觀瀑人物挪到最左邊；鳴絃泉圖（圖版19）把鳴絃泉瀑布放在上方，把人物安排在右下角山君巖之下；山谿道上圖（圖版15）瀑布在右、人物在下、帆船舟羣在左上隅，都盡量安排在畫面的角落。此外，若把鍊丹臺圖中的「籙庵、吼堂諸子」移向左上方，把黃山道上圖的曹太守山莊挪到右上隅，文殊院圖中的文殊院也搬到下邊，就能獲得相同的趣味。

這方法與前述的遠視法都可同被比喻為「斜視性的取景」，這斜視的作法並不只是為了構圖奇拔和變化圖樣而已，我們寧可說它強化了主題的印象，並暗示著畫中世界無限深廣的空間。為了達到這目的，不只需結合遠視性和斜視性的佈景方法，更需援用遠小近大、遠淡近濃的原則。此外，自由選擇視點、視角，並因應需要使用傳統的俯瞰視、仰視或水平視。結合這種種方法的作品，其構造之複雜、畫趣之豐富，就不是一般單純的虛實對照式之作品所能相提並論的了。石濤的畫趣究竟何在，只要

比較其湯泉圖和梅清的湯泉圖（圖版20），不待說明，其過人之處便一覽無遺了。

前述的遠視性方法，依今天的觀點看，雖然簡便的技巧，但也是石濤獨特的功力。誇張地說，應是前古未曾有的吧！斜視性方法亦然。最直接的例子是白龍潭圖的觀瀑，在許多傳統的中國觀瀑圖裏找不到類似的構圖。最可貴的是，完成豐富畫趣的決定性因素，到底仍是這把石濤的天才展露無遺的獨創性方法。正是這方法使他屹立于吳派南宗畫之外，除了石濤所謂的「我法」之外，如何能造就此境界呢？或有人指出石濤的大幅作品無佳作，若除去廬山圖不論，這說法可成立。廬山圖不僅是大幅作品中最出色的，更是石濤全部畫蹟中最優秀的代表作之一。

此圖題著李白寄給盧侍御虛舟的「廬山謠」，並添加題語說明了創作的動機：

人云，郭河陽畫，宗李成法，得雲煙出沒，峯巒隱顯之態，獨步一時。早年巧膽工致，暮年落筆益壯，余生平所見十餘幅，多人中皆道好，獨余無言，未見有透關手眼，今憶昔遊，拈李白廬山謠寄盧侍御虛舟作，用法，入平生所見為之，似乎可以為熙之觀，何用昔為，清湘陳人濟。

原來廬山對石濤來說是舊遊之地，山谷之間都留有昔日的情懷，這廬山已成為他的「胸中丘壑」，而激起他想把這股情緒表達出來的衝動，或是對李白廬山謠中仙遊的仰慕吧！

廬山向來是神仙道家們心目中的「太清」——天翔仙遊的舞台。浪漫而雄大的遐想深深地打動石濤而成了他作畫的原動力。再從圖上的題語知道他作此畫時參考了郭熙的作品，但不是模仿，石濤在此強調了「用我法，入平生所見為之」的創作態度。

正因為他的動機是由「廬山謠」所觸發，所以石濤筆下的廬山絕不是實景的寫生吧！平頂的主峯是廬山謠中的香爐峯，中景的懸崖該是「銀河倒掛」的三石梁，從主峯的中腹直下谷間的層層雲煙該是詩中的「屏風九疊雲錦張」吧。此山此雲自古以來就是神仙山的標識，這廬山圖畫的就是仙遊的舞台了。

圖中沒有早春圖的嚴靜，相反地，它有著一股令人聯想到造化之原始動力的氣氛。浮遊的雲，中景懸崖的皴法或近景的樹，都如波動的芳草煽動著自然力。依題實用墨的濃淡，石濤也不忘強調文字下雲的動勢。屬於淺絳風格，重疊著色的格調，與其稱為淡彩，寧可稱其為油繪。這種油繪風格的彩色表現了立體感，不只增進了畫面的動感，更獨具了中國彩色山水畫所沒有的美感。石濤在這幅作品中表現了超越世俗的美，但我們寧可說這是他充分發揮天才的成績，舊遊之地的往日情懷加上天翔遊遊的仙道夢幻，相乘作用所帶給石濤的感興吧！

題語中所言的「我法」既不是北宗也不是南宗之法，廬山圖或可成為我們探尋石濤「我法」的線索吧！高遠式的構圖與郭熙早春圖不無關係。若不是石濤在題語中提到郭熙，我們也很難察覺兩者的關係。例如遠景的樹林，遠山及主峯的皴法令人聯想到梅清，這意味著此部分已是非吳派的風格；但若從中景或近景來看則可確認為吳派的南宗風格。皴法和樹法遠看像黃公望，近看像董其昌。然而最令石濤傾倒的不是四大家之首的黃公望，而是倪雲林。倪瓚的影響表現在這裏的是書風而不是畫風。

石濤的「我法」掙脫了吳派或四王的南宗畫形式主義，是自由、破型的獨創，但是他吸收了倪黃的南宗風格，在效果上是正是負呢？不可否認地，即使他吸收了倪黃之法，仍不損全圖的獨創性。於此，南宗風格已被融於「我法」之中了。屬於南宗風格部分的皴法和樹法被粗放化，這種粗放形式在石濤的後期作品中常出現。充分表現力動感的時候，這種粗放畫法明顯地際分出遠近，粗荒的筆墨更調合了全體的渾然風格，不使粗放的部分顯得突兀。換言之，廬山圖中的粗曠用筆暗示了全圖各部轉化成粗放體的聯想，這種喚起調合聯想的用筆在石濤的其它作品中無法找到類例。無疑的，廬山圖被認為是石濤的第一傑作的理由就是這點吧！

再看一幅石濤的傑作——黃山圖卷。

黃山圖卷與黃山八勝圖冊一樣，都是取黃山之景為材，前者取其全體，後者的八幅作品都

是局部之景，兩者都被其畫面形式所限制，也都發揮了其形式的特色。兩件作品的制作年代相隔甚久。畫冊是早年作品，圖卷的年代依卷末年記康熙三十八年（一六九九），兩者至少相距二十年。畫法和畫趣上當然有很多的不同。

此圖和一般的山水圖卷並無太大的差別，但此黃山圖卷為什麼只畫山不畫水呢？董其昌在盤谷圖卷前畫了一帶實景所沒有的水，這是因襲傳統山水畫卷模型的「繪空事」作法。如果黃山附近真的沒有河川流過，石濤照實地只畫山不畫水，這也是值得一提的。因為他打破了陳習的看範本作畫的畫法，這既是突破的，也是寫實的。換言之，石濤的突破並不是轉變風格也不是特立奇矯。這種以寫實為根柢的突破，在當時深具創造意義，石濤藝術的基調正在此！

黃山圖卷的構圖，前半以近景為主，中景後景續接而上，後半以中景遠景為重點。此構圖的基本與董其昌的盤谷圖卷雷同，盤谷圖卷卷末的縹渺江水中一派遠山延長而去，而此圖卻把一望無際的遠山堆積在中景的羣山之後。尤其後半部的遠山比前半的視點高些，層層山巒使得畫面顯得厚重複雜。

一般的山水畫卷都以虛實和遠近的對照，轉換山水景觀以變換畫面，山水的變化或急或緩，主要均以展開律動為目標。黃山圖卷在構圖的方法上雖大致如此，但其對照法卻另有變化。虛中有實，實中有虛的理想下，展開的律動非常精妙，遠和近的對比和窮目所及的無限性就是繪畫者在平面的紙張上要製造的空間。這圖利用了圖卷傳統性的橫長畫面，當然也受到了限制，但卻別具了新鮮的畫趣。新畫趣之來自它寫景的基調，這幅令我們感動的作品正是作者本人完全的展露。

與廬山圖相去不遠，同為後期作品，細密風格的黃山圖卷與廬山圖的粗放形式迥異。筆墨老練，皴法、樹法、屋木、人物等的枯淡風味，爽朗自在。吞埋山腳的雲煙也比廬山圖表現得自然而純熟。忽隱忽現於雲間的樹林家屋也饒富趣味。後半部的登山者一行，以及坐在煉丹臺上的兩個人，雖微小卻不易被看漏，石濤