

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

頭櫺底堆成圓崩去狂

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

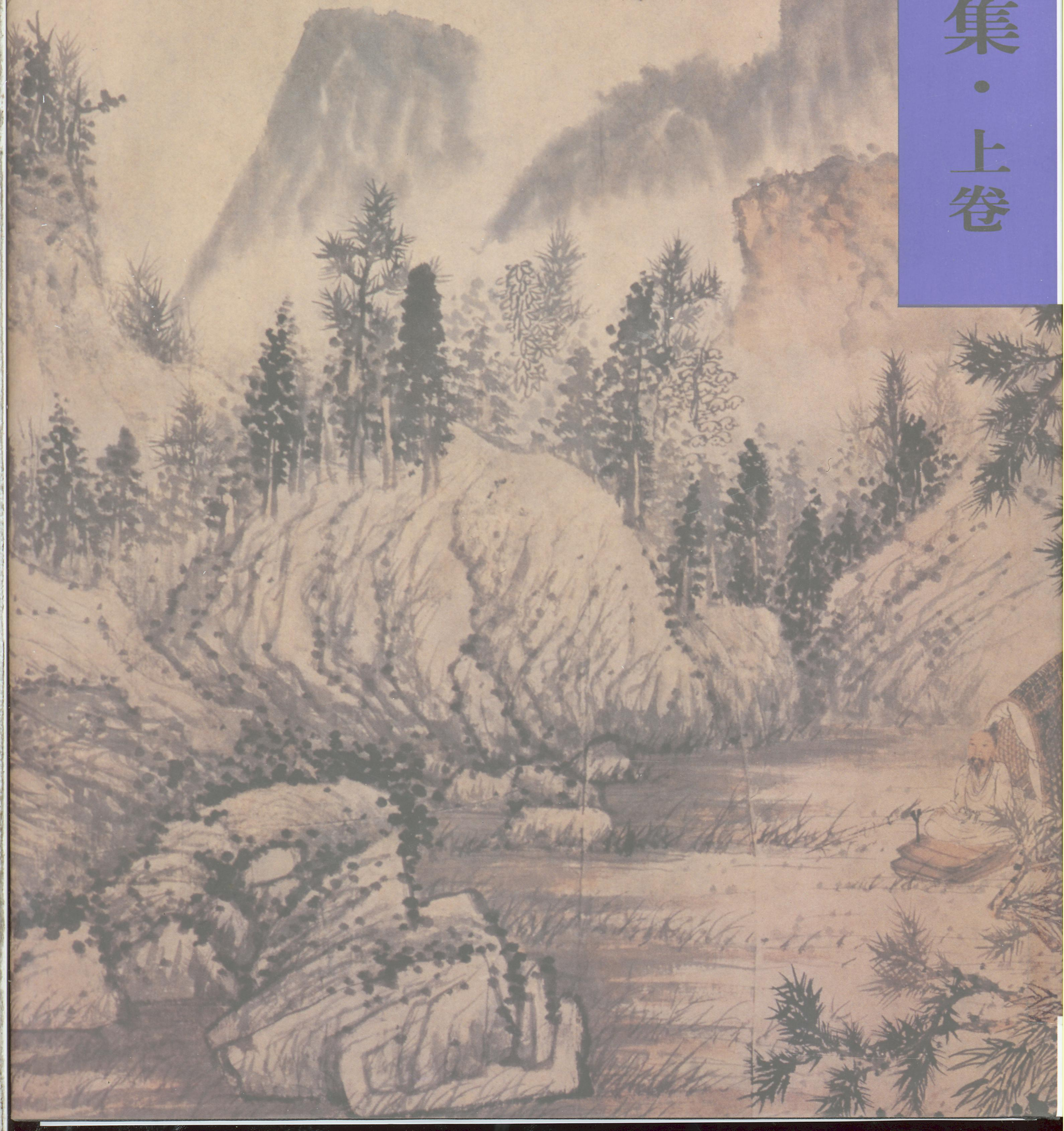
書閑丹啞倒影

澄巨壑洗耳

堂懸一破顏

過天地吾廬呈

叔翁先生大士博笑



石濤書畫全集·下卷

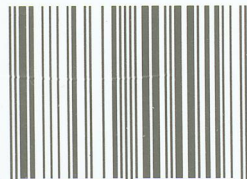


白濤書畫全集·下卷

浦上生綠煙波底蕩紅雲勿搖雙桂
棹猶恐濕湘裙相約採蓮來艇子
打兩槳驚起白鷺鰓飛入橫塘港
十五出採蓮十八閨中住寄謝諸女郎
早夜慎霜露湖南蓮歌起湖北蓮
歌歌欲知腸斷處人去滿湖月亦作
採蓮人乘舟向若耶誰知盪槳意不
是爲蓮花五月採蓮花六月打蓮葉
七月摘蓮子八月斷藕節有何好顏色
敢比荷花鮮折花回顧儂母乃錯相憐
手把蓮花枝欲贈無相識由來珍賞
意不在好顏色斷藕愁牽絲折蓮愁



ISBN 7-5305-0491-6



9 787530 504918 >

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,颇为洋洋巨观;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,惝恍支离,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“清湘遗人已卯蕤宾于大涤子堂下”。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涇川古寺,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,“既又率其缙侣游歙之黄山,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