



石濤《畫語錄》探源

自我觀念在藝術與自然中之凸顯

高美慶



前言

對於自然的認識和表現，一直是藝術家所探索不盡的課題。山水畫很早就成爲中國繪畫的主流，歷代畫家對自然的詮釋，幾乎就等於一本中國繪畫演變史。中國繪畫的發展到了明末清初，畫壇上瀰漫着濃厚的仿古之風；¹ 石濤的畫和他底《畫語錄》的出現，實在有着劃時代的革新意義，因而受到後代書畫家的備極推崇，甚至以爲此書「空諸依傍，自出神解，爲從來丹青家所未道。」² 無可否認，石濤《畫語錄》之中確有一些前人所未道的見解，然而更多的是承受和發揮傳統畫理的地方。如果試給此書作一評價，在強調他變革創新的同時，更應着重指出他對傳統自然觀的再發現和集大成的地位。³ 對於石濤《畫語錄》的研究，從全面註釋，箋引出處，以至分析其與儒家、道家及禪宗的關係的專著，早已珠玉紛陳；⁴ 在參攷了前輩們的高論後，這篇報告嘗試就石濤《畫語

¹ 請參閱 Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse* (Princeton, 1969).

² 清何紹基言。見《石濤紀遊圖詠冊》。鄭拙廬《石濤研究》（北京，1961），頁四七。

³ 徐復觀《石濤畫語錄中的「一畫」研究》（載於《石濤之一研究》，台北，1973年增補本，頁一至七七）曾畧舉前代畫論與石濤畫論關連之處。又 Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton, 1973) 亦嘗畧及石濤畫論與傳統及當代的關係，詳見頁五一至五八。

⁴ 例如俞劍華註釋《石濤畫語錄》（北京，1959）；鄭拙廬《石濤研究》；黃蘭波註釋《石濤畫語錄譯解》（北京，1963）；姜一涵《苦瓜和尚畫語錄研究》（台北，1965）；Piere Ryckmans, "Les 'Propos sur la Peinture' de Shi Tao: Traduction et Commentaire," *Arts Asiatiques*, vol. 14 (1966), pp. 79-150；以及日本學者福永光司《藝術論集》中《畫語錄》一章（東京，1971），頁三八九至五三四。

錄》中有關自然觀的一些要點，推尋其在前代畫論中的根源。限於學識的淺陋，必然有許多掛一漏萬的地方，敬請方家指正。

(一)

石濤在《畫語錄》裏對繪畫的功能作了如下的界定：⁵

夫畫者，形天地萬物者也。（「了法章」）

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。（「變化章」）

夫畫者，從于心者也。（「一畫章」）

第一段話說明了天地萬物是繪畫形寫的對象，然而石濤對繪畫的要求，卻遠超於將客觀的自然作形相的模寫，而給繪畫賦以更崇高的使命，那就是第二段話所提示的變通自然、攝取山川形勢、流貫陰陽之氣、與造物同工。這種觀念，在前代畫論中屢見不鮮。例如在山水畫開始獨立發展的唐代，就有朱景玄所說的：

畫者，聖也。蓋以窮天地之不至，顯日月之不照。……有象因之以立，無形因之以生。（《唐朝名畫錄》）⁶

到了山水畫大盛的宋代，可以找到與石濤相近的論調。韓拙《山水純全集》張懷後序云：

畫者闢天地玄黃之色，泄陰陽造化之機，掃風雲之出沒，別魚龍之變化，窮鬼神之情狀，分江海之波濤。以至山水之秀麗，草木之茂榮。⁷

此外，更重要的，是石濤把繪畫的作用歸結到「陶泳乎我」，這也是「資任章」之所謂「古之人寄興于筆墨，假道于山川」的意思。在這個意義之下，筆墨也好，山川自然也好，都是次要的，只是作為畫家寄托興緻、提升自我境界、陶冶涵泳的借徑。這種抒寫寄興的精神，正是遠接蘇東坡、文與可，近承沈周、董其昌的中國文人畫精神。⁸ 這正

⁵ 所引《石濤畫語錄》原文，以俞劍華標點註釋本為據。以下同。

⁶ 黃賓虹、鄧實合編《美術叢書》（台北，藝文印書館本）二集，第六輯，頁四。

⁷ 于安瀾編《畫論叢刊》（北京，1960）上卷，頁四八。

⁸ 請參閱 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)* (Cambridge, 1971) 及 James Cahill, "Confucian Elements in the Theory of Painting," in Arthur Wright (ed.), *The Confucian Persuasion* (Stanford, 1960), pp. 131-134.

如元倪瓚所說的「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」⁹也如明沈周所說的「山水之勝，得之目，寓諸心，而形於筆墨間者，無非興而已。」¹⁰

宋董道《廣川畫跋》云：

積好在心，久則化之，凝念不釋，殆與物忘，則磊落奇特，蟠於胸中，不得遁而藏也。他日忽見羣山橫於前者，纍纍相負而出矣。嵐光霽煙，與一一上下，慢然放乎外而不可收也；蓋心術之變化，有時出則託於畫以寄其放。¹¹

興有所寄，必在心有所存，得於心而應於手，這就是石濤所謂的「夫畫者，從于心者也。」畫從于心的淵源，可以推到唐代張璪所說的「外師造化，中得心源。」¹²這正如唐符載《觀張員外（璪）畫松石序》中所引伸的：

觀夫張公之藝，非畫也，真道也。當其有事，已知夫遺去機巧，意冥玄化，而物在靈府，不在耳目。故得于心，應于手，孤姿絕狀，觸毫而出，氣交冲漠，與神為徒。¹³

值得注意的是：畫既以心為主體，畫藝也自然有進乎真道的可能。此外，同在唐代還有朱景玄的所謂「揮纖毫之筆，則萬類由心。展方寸之能，而千里在掌。」¹⁴

到了宋代，范寬更明顯地提出師人不如師物，師物不如師心：

前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。¹⁵

同時，郭若虛的說法，亦足為參證：

凡畫，必周氣韻，方號世珍。……系于得自天機，出于靈府也。且如世之相押字之術，謂之心印：本自心源，想成形迹，迹與心合，是之謂印。矧乎書畫，發之

⁹ 俞劍華編《中國畫論類編》（北京，1957）下卷，頁七〇二。錄自《清閨閣遺稿》。

¹⁰ 同上書，下卷，頁七〇七。錄自清卞永譽《式古堂書畫彙攷》。

¹¹ 同上書，下卷，頁六五六至六七〇。

¹² 唐張彥遠《歷代名畫記》，俞劍華註釋（上海，1964），頁二〇一。

¹³ 同上書，頁二〇二。錄自《唐文粹》。

¹⁴ 見註六。

¹⁵ 宋《宣和畫譜》。于安瀾編《畫史叢書》卷二（北京，1962），頁一一七。

于情思，契之於綃楮，則非印而何？¹⁶

這裏提出了畫自心源，是氣韻所從出；而氣韻生動，正是中國繪畫的理想。此外，米友仁更直截了當地說：

畫之爲說，亦心畫也。¹⁷

這兩句話，很使人想到「心畫」跟石濤所自創的「一畫」是否有互相關連的地方。

綜合石濤對繪畫的界說，乍看起來，似乎沒有什麼勝於前人的創獲，然而值得注意的是他重新整理這些理論的時候，正是舉世滔滔不敢走出師摹古法的時代，而他所強調的從心寄興也正是使他面對自然不傍成法的原動力。

(二)

石濤論畫法，自以爲獨得的地方，就是所謂「一畫之法，乃自我立」。除了以「一畫章」冠於篇首，在其他各章也多次提到「一畫」的觀念。可是，由於所用文句的故爲周折，意義的前後分歧，曾經引起不少的爭論；或則從高超的境界着眼，¹⁸或則從平淺簡單的角度體會。¹⁹個人以爲：平情處理這個問題，似乎可以分開幾個層次，就是「一畫」在石濤的觀念中，同時代表着哲學的原理、藝術的境界、觀照自然的方法、淺近的筆墨基礎、和對「法」的觀念底澄清。至於「一畫」之論，究竟是否石濤的創新，個人以爲不必過於執着字面上的比附，亦不宜忽畧這理論的內涵，實在與前代的藝術精神，有着千絲萬縷的關係。以下即依上面提出的幾個層次，分別討論。

先從哲學的原理說起。「一畫章」始云：

太古無法，太朴不散；太朴一散而法立矣。法于何立，立于一畫。一畫者，衆有之本，萬象之根。

而終結於「吾道一以貫之」。「遠塵章」又說：

¹⁶ 宋郭若虛《圖畫見聞誌》，俞劍華註釋（上海，1964），頁一八。

¹⁷ 《中國畫論類編》下卷，頁六八五。錄自明張丑《清河書畫舫》。

¹⁸ 請參閱徐復觀《石濤之一研究》。

¹⁹ 請參閱俞劍華註釋的《石濤畫語錄》及黃蘭波註譯的《石濤畫語錄譯解》。

夫畫貴乎思，思其一則心有所著而快，所以畫則精微之，入不可測矣。

這「一」的觀念，是事之始、是數之始、也是道之始。一能馭萬，又是歸約衆法、泯相對為絕對的原理。這一類的思想，從來就是東方哲學的精神。當石濤討論畫理的時候，很自然地會借用中國哲學中的「一」的觀念，作為統馭畫法的根本。「一畫」的遠源，很可能是伏羲畫八卦的「一畫開天」；老子的「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」和莊子的「主之以太一」；²⁰也更可能是徐復觀教授所指出的源於莊子所說的「一法之所待」、「我守其一，以處其和」、「故其靈合一而不梏」和荀子所說的「虛一而靜」、心物相冥的境界。²¹「一畫」的近流，也可能是承自石濤的老師善果旅菴本月禪師所說「一字不加畫」而「文采已彰」的禪機。²²

這至簡的一畫，作為一個哲學觀念，便是貫通先天與後天，連接先天之「神」和產生後天之「用」，是「無形」與「具象」中間的界線。一畫之成，破開了屬於客觀的天地自然底渾沌，而進入主觀心靈的人文世界——也就是以人為主宰的藝術世界。由無心而有心，心生而形著，形著而畫現，所以說是「文采已彰」。人之創畫，實在如「天之造生，地之造成」（「尊受章」），所以說「夫畫：天下變通之大法也」（「變化章」），而可以「參天地之化育」（「山川章」）。

石濤又說：

此一畫收盡鴻濛之外，即億萬萬筆墨，未有不始于此而終於此。（「一畫章」）

夫一畫含萬物于中。（「尊受章」）

以一畫觀之，則受萬畫之任。（「資任章」）

這幾段的原理，就是無論千筆萬筆，也不過是一筆一筆的累積。從開始的一筆，就包含了千筆萬筆的可能性。「一字不加畫」而「文采已彰」，也就是因為包含了能表現山河大地的可能性。「一畫含萬物於中」的理論，是可以在明末的文人畫家之中找到同調的。李日華曾在題他本人的畫時說過：「我今一點墨亦攝山河大地。」²³可以跟石濤的說法互相發明。

²⁰ 見黃蘭波註譯《石濤畫語錄譯解》頁九所引述，雖然黃氏本人是反對這種比附的。

²¹ 徐復觀《石濤之一研究》，頁二七。

²² 據鄭拙廬《石濤研究》頁四九所引《五燈全書》卷七三《本月傳》。

²³ 明李日華《竹嬾畫媵》。《美術叢書》二集，第二輯，頁一六七。



(三)

在討論過「一畫」的字義和在思想上如何貫通自然與人文的關係之後，我們繼續探討「一畫」所呈現的藝術境界。

將「一畫」歸結於物我兩冥的藝術境界，徐復觀教授有極精闢的說明：

所謂一畫，是指在虛靜之心中，冥入了山川萬物；因而在虛靜之心中，所呈現出來的圖畫。詳言之，指的是一位偉大藝術家，對美化了的自然，融入主觀精神之中；主觀的精神，沒入於客觀自然之內；自然與精神，相即相忘，主客合一時所呈現出的精神上的美地形相。這是中國以山水畫為主流的繪畫得以成立的根據之所在。²⁴

而這種境界，就是石濤所云的「山川與予神遇而迹化也」（「山川章」）。探溯其源，可推至宋代蘇東坡形容文與可畫竹的所謂「其身與竹化」，²⁵與及董道跋李成畫所說的「積好在心，久則化之，凝念不釋，殆與物忘。」²⁶更早的還可以上推到唐代的張彥遠及六朝的宗炳。張彥遠《歷代名畫記》云：

凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智。²⁷

宗炳《畫山水序》云：

夫以應目會心為理者。類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？²⁸

如此目應心會，感山水之神，在內心與外景冥合的境界中，發為圖畫，就能如石濤在「一畫章」所形容的：

人能以一畫具體而微，意明筆透。……信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池

²⁴ 徐復觀《石濤之一研究》，頁二八。

²⁵ 徐復觀《中國藝術精神》（台北，1973年三版），頁三六二。

²⁶ 見註十一。

²⁷ 張彥遠《歷代名畫記》，頁四〇至四一。

²⁸ 《中國畫論類編》上卷，頁五八三。

樹、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。

在神遇而跡化、物我兩冥的境界下所產生的作品，自能渾然具足，無刻意堆砌之弊，故「人不見其畫之成」云云。即宋代董道稱許李成「於畫妙入三昧，至於無蹊轍可求，亦不知下筆處。」²⁹及題《燕龍圖寫蜀圖》所謂之「無筆墨轍迹，然後盡其妙。」³⁰

至於筆墨之妙必在渾然具足、一氣呵成的道理，宋代郭若虛發揮唐代張彥遠的畫論，³¹有一段很重要的論述：

凡畫，氣韻本乎游心，神彩生于用筆，用筆之難，斷可識矣。故愛賓稱唯王獻之能爲一筆書，陸探微能爲一筆畫。無適一篇之文，一物之象，而能一筆可就也，乃是自始及終，筆有朝揖，連綿相屬，氣脉不斷，所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神存。夫內自足然後神閑意定，神閑意定則思不竭，而筆不困也。³²

如果說「一筆畫」就是石濤所說的「一畫」，那是嫌於武斷的。可是，這裏提示出「一筆畫」非指形體上的一筆而指游心用筆、氣脉不斷、意像合一的境界。結合這個道理，再看石濤所說的一畫包萬畫、億萬筆墨皆始於一畫而終於一畫的議論，便不是什麼玄之又玄的憑空之論了。

(四)

石濤說：「我有是一畫，能貫山川之形神。」（「山川章」）在這裏我們繼續探討如何去認識自然、貫通山川形神的問題。

夫畫者，從于心者也。山川人物之秀錯，鳥獸草木之性情，池榭樓台之矩度，未

²⁹ 同上書，下卷，頁六五六。

³⁰ 同上書，下卷，頁六五七。

³¹ 張彥遠《歷代名畫記》「論顧陸張吳用筆」中云：「昔張芝學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脉通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。」（頁三四）

³² 郭若虛《圖畫見聞誌》，頁一九。

能深入其理，曲盡其態，終未能得一畫之洪規也。

由「一畫章」中這段話，我們知道「一畫之洪規」正是要求對山川、草木、人物、樓台的性情矩度，作「深入其理、曲盡其態」的觀照。近似的看法，可推源到五代的荆浩和宋代的郭熙底實踐，³³而以宋代的鄧椿和張懷說得更明白。鄧椿《畫繼》云：

畫之爲用大矣。盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態，而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也？曰，傳神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虛深鄙衆工，謂雖曰畫而非畫者。蓋止能傳其形，不能傳其神也。³⁴

鄧椿提出物之有神，傳物之神，即所謂「曲盡其態」。石濤對於「傳神」一義，亦曾再三致意，例如「一畫章」所謂「用無不神而法無不貫也，理無不入而態無不盡也」，說明「神用」則「法貫」、「理入」則「態盡」。又「運腕章」形容運腕的功夫次第，而將最高的境界，歸結於「腕受神則川岳薦靈」。

宋張懷在韓拙《山水純全集》的後序中說：

人爲萬物最靈者也，故人之於畫，造於理者，能盡物之妙，昧乎理則失物之真，何哉？蓋天性之機也。性者天所賦之體，機者至神之用，機之一發，萬變生焉。惟畫造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜，揮於一毫，顯於萬衆，則形質動蕩，氣運飄然矣。³⁵

張懷所說的「造於理者，能盡物之妙」，即石濤所說的理入則態盡。張懷指出「盡物之妙」的方法，在「因性之自然」，與物「心會神融，默契動靜」。晚明的李日華也說：

凡狀物者，得其形不若得其勢，得其勢不若得其韻，得其韻不若得其性。……性者，物自然之天，技藝之熟，照極而自呈。³⁶

至於石濤，亦主張由形寫觀察以至與山川草木的性情相契。「山川章」云：

³³ 見荆浩《筆法記》，《中國畫論類編》上卷，頁六〇五；及郭熙《林泉高致集》，《畫論叢刊》上卷，頁一九。

³⁴ 宋鄧椿、元莊肅《畫繼、畫繼補遺》（北京，1963），頁一一三至一一四。

³⁵ 《中國畫論類編》下卷，頁六八〇。

³⁶ 《六硯齋筆記》，《國學珍本文庫》第一集，第十八種（上海，1936）。《三筆》卷二，頁四四。

得乾坤之理者山川之質也。得筆墨之法者山川之飾也。……畫之理，筆之法，不過天地之質與飾也。

石濤對於山川的精神——「質」和山川的形態——「飾」，是通過虛靈之心的蒙養周流去體會的。「筆墨章」云：

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，有丰致，有飄縵，生活之大端也。故山川萬物之薦靈于人，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，有崩崩，有磅礴，有嵯峨，有嶺岿，有奇峭，有險峻，一一盡其靈而足其神？

畫家筆墨之能蹲跳靈動，在於畫家的心靈體驗到山川自然本身的蹲跳靈動。「山川章」云：

山川，天地之形勢也。風雨晦明，山川之氣象也。疎密深遠，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。

再進一步，更從山川之中觀照出天地寄任於山的德性，在「資任章」中就曾不厭其煩地列舉天地所任於山的「仁」、「動」、「靜」、「禮」、「和」、「謹」、「智」、「文」、「武」、「險」、「高」、「洪」、「小」，和寄任於水的「德」、「義」、「道」、「勇」、「法」、「察」、「善」、「志」等包含人倫道德價值的形容。於是，對山川的體會，就成為提升畫家的胸中境界、發現自我、完成自我的手段。盡物之性與盡人之性，相互滋養，就達到「山川章」所云之「參天地之化育」的理想。「山川章」接着說：

測山川之形勢，度地土之廣遠，審峰嶂之疎密，識雲烟之蒙昧。正踞千里，邪睨萬重，統歸于天之權、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。

在經過一番測度審識的功夫之後，通於天地之權衡，也就是能夠「變山川之精靈」、「運山川之氣脈」、而「貫山川之形神」了。

關於通山水性情，除了前面所引的宋代畫論，晚明的唐志契有一段與石濤極其相近

的話：

凡畫山水，最要得山水性情。得其性情，山便得環抱起伏之勢。如跳如坐，如俯仰，如掛腳。自然山性即我性，山情即我情，而落筆不生軟矣。水便得濤浪澎湃之勢。如綺如雲，如奔如怒，如鬼面。自然水性即我性，水情即我情。而落筆不呆板矣。或問山水何性情之有。不知山性即止，而情態則面面生動。水性雖流，而情狀則浪浪具形。探討之久，自有妙過古人者。古人亦不過於真山真水上探討。若做舊人而只取舊本描畫，那得一筆似古人乎？³⁷

如能體會「山性即我性，山情即我情」云云，即可達到石濤「山川章」所說的：「山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。」唐志契又觀察到「山性即止，而情態則面面生動。水性雖流，而情狀則浪浪具形。」而石濤在「海濤章」亦提出：山性「潛伏」，而有「海之洪流、海之吞吐」，海性靈動，卻有「海潮如峰、海汐如嶺」。兩人的觀察，實有會心之處。此外，唐志契再三強調師古人不如師自然，例如在其《繪事微言》中「畫有自然」一項下云：

畫不但法古，當法自然。凡遇高山流水，茂林修林，無非圖畫。……夫天生山川，亘古垂象，古莫古於此，自然莫自然於此。³⁸

同書「要看真山水」項下云：

凡學畫山水者，看真山水（關）極長學問，便脫時人筆下套子，便無作家俗氣。……故畫山水而不親臨極高極深，徒摹做舊人棧道瀑布，終是模糊丘壑，未可便得佳境。³⁹

到了石濤，更是反對無原則地臨摹古人來認識自然，而強調自我的重要。「變化章」云：

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。……」是我為某家役，非某家為我用也。縱逼似某家，亦食某家殘羹耳。於我何有哉！

³⁷ 明唐志契《繪事微言》，《畫論叢刊》上卷，頁一一三。是書成於一六二〇年前後。

³⁸ 同上書，頁一一〇。

³⁹ 同上書，頁一〇九。

我之爲我，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。我于古何師而不化之有？

「綢繆章」也說：

縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。

這種強調自我，反對宗派束縛的思想，在明末的沈顥已發其端。《畫塵》云：

董北苑之精神在雲間，趙承旨之風韻在金閶，已而交相非，非非趙也董也，非因襲之流弊。……去古愈遠，自立愈羸。何不尋宗覓派，打成冷局。非北苑，豈承旨，非雲間，非金閶，非因襲，非矯枉，孤蹤獨響，夙然自得。⁴⁰

總結以上所說的，石濤對於自然的形、神、理、性的考察，似乎都可以在前代分別找到淵源。然而，值得我們特別注意的，是石濤完備地兼顧到每一方面，並在考察的同時，特出了自我的觀念。在認識自然、表現自然的過程中，強調自我是很重要的關鍵。因為要求認識的是自我所體驗到的自然，而不是某家某人所看到的自然，所以不以摹古爲滿足。至於自我與自然的關係，則不將自然作爲對立的客體，而着重自我對自然的包容和與自然的冥合，通過自我的完成，而達到藝術的完成。

(五)

「了法章」云：

夫畫者，形天地萬物者也。捨筆墨其何以形之哉！

無論是表現自我也好，表物自然也好，都離不開工具與技巧。石濤對於這方面絲毫沒有忽視。「運腕章」假設了一番對答：

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，託之同好。想大滌子性分太高，世外立法，不屑從淺近處下手耶？」異哉斯言也！受之于遠，得之最近；識之于近，役之于遠。一畫者：字畫

⁴⁰ 《中國畫論類編》下卷，頁七七一。是書成於一六五〇年前後。

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，皴皴之淺近綱領也。

這裏明顯地提到「一畫」可以從淺近的筆墨基礎底層次去理解。所謂「行遠登高，悉起膚寸」（「一畫章」），即使是極盡高明的畫理，也得要從最簡單的線條造型開始。《畫語錄》全書中提到技巧的篇章極多，筆墨之道尤其是一大課題。在今次的報告裏不擬詳細討論，而只就下面兩點，畧加討論。

第一：石濤對於技巧的運用，處處強調自我的主宰，例如「綱緼章」云：

蓋以運夫墨，非墨運也；操夫筆，非筆操也。

這個觀念，早見於宋郭熙的《林泉高致集》：

一種使筆，不可反爲筆使，一種用墨，不可反爲墨用。筆與墨人之淺近事，二物且不知所以操縱，又焉得成絕妙也哉！此亦非難。近取諸書法，正與此類也。⁴¹

從這裏也可以看到郭熙主張借重書法線條，作爲筆墨訓練的基礎。

第二：談到寫生的問題，「運腕章」說：「山海者，一邱一壑之淺近張本也。」又「皴法章」說：「峰與皴合，皴自峰生。」石濤說明了一皴一畫，皆源自真山真水的描畫，所以主張「搜盡奇峰打草稿」的實踐功夫。這可以說是回復到重視自然的宋代山水畫精神，茲引郭熙《林泉高致集》爲證：

學畫竹者，取一枝竹。因月夜照見影于素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者，何以異此。蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。……欲奪其造化，則莫神於好，莫精於動，莫大於飽游飫看，歷歷羅列於胸中。⁴²

（六）

《畫語錄》是一本討論畫法的書，石濤却在書中標出「了法」一章去澄清畫法本身可能引起的障害：

⁴¹ 《畫論叢刊》上卷，頁二六。傳爲五代荆浩所撰的《山水節要》亦有「使筆不可反爲筆使，用墨不可反爲墨用」之句，然年代不足信。見《中國畫論類編》上卷，頁六一四。

⁴² 《畫論叢刊》上卷，頁一九至二一。

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，此天地縛人于法，人之役法于蒙，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，反爲法障也。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。

畫法的產生，本來是人類探究如何表現自然的過程中所嘗試歸納得來的規律。這些規律當然不等於所探求的對象。可是，人們往往卻執着於成法，視爲金科玉律。而這些成法卻反成人們直接向自然探求的阻碍。石濤所處的時代，正是畫譜大行之世。⁴³畫譜的作者們，將繪畫的技巧題材，綜合成有迹可循的門類。我們不敢說這些歸納不方便或不科學，問題在當人手一卷，視之爲不二法門的時候，就會被束縛於僵硬的「三疊兩段」的章法和披麻斧劈的皴則而不知真山真水爲何事了。

「因法成障」的另一來源，就是所謂傳統與家法。此即「變化章」所謂的：

或有謂余曰：「某家博我也，某家約我也。我將于何門戶？于何階級？于何比擬？于何效驗？于何點染？于何皴皴？于何形勢？能使我即古而古即我？」如是者知有古而不知有我者也。

石濤所處的時代，是一個以傳統和家法爲先的時代。家法的根源，不過某一家對於自然的獨特表現方法，如果不敢出其門牆半步，最多不過借別人的眼睛觀看自然，真自然終未得見。

石濤反對這些法障，在題跋中有一段極痛快的話：

畫有南北宗，書有二王法。張融有言：「不恨臣無二王法，恨二王無臣法。」今問南北宗，我宗耶？宗我耶？一時捧腹曰：「我自用法。」⁴⁴

石濤以「一畫」了法障的關鍵，是緊扣於他所體會到的「理之所存」和畫之「從心」而以自我爲主宰。他強調筆墨線條的來源，是真實的自然，一切以體驗自然爲先，任何成法都不應成爲直契自然的障礙。畫理之所存，便是心靈與自然的冥契。在藝術創作的領域裏，這種冥契的感受，是不可能被任何模倣別人的經驗所代替的。所以他不歸於南北

⁴³ 其中最著名的例子有汪珂玉的《珊瑚網》（1643年序）及王概的《芥子園畫傳》（1670年出版山水五卷）。

⁴⁴ 俞劍華註釋《石濤畫語錄》，頁七二。

宗而「自用我法」。當然，汲取前人經驗，「借古以開今」（「變化章」）是可以的。可是應該如「尊受章」所謂「先受而後識」、「借其識而發其所受，知其受而發其所識」。一切以我心與自然之冥合為主體，便能夠達到「法障不參」的境地。

更進一步，石濤還提出了法迹俱冥的終極意義，在《畫語錄》最後的「資任章」，石濤指出山川、筆墨各有資取於天之所寄任的精神，而「人能受天之任而任，非山之任而任人也。」人之任即所謂「蒙養生活之理」、「蒙養生活有操，則周流環抱有由」，就能達到「以一治萬，以萬治一。不任于山，不任于水，不任于筆墨，不任于古今，不任于聖人。」自然也就是萬法俱冥了。

以我法了萬法，心與道合以達法障不參，再進於不任於山水筆墨、法迹俱冥的境界，這些理論顯然有得自道家佛家的影響。直指心源，何勞說戒，心通天籟，不待吹簫，也正是中國藝術精神的極則。

結語

在以上各段就繪畫的功能和「一畫」的各個層次，疏釋了石濤《畫語錄》中論藝術與自然的關係，並嘗試追溯其淵源。尋溯的結果，發現石濤對於自然的形神理性等觀念的認識，和心靈與自然冥合的境界，多可推源到宋代的山水畫論，亦有發端於唐代或更前者。當然，溯源有得，絕不表示我們就得出了石濤是蹈襲前人，全無己見的結論。追本求源，正是爲了採取中國畫論發展之迹，和建立石濤與歷史傳統的關係。《畫語錄》的主要成就，正在對傳統畫論的兼容並包，和在每一個層次上面特別強調自我的主宰一切。這正如羅越教授在討論中國繪畫演變的分期及內容時所指出：石濤在他所處的時代裏，扮演著「再度發現大自然」和尋求個人獨立的角色。⁴⁵這在中國繪畫的發展上，具有重大的意義。藝術作品的注重革新和創造，由於石濤及其他遺民畫家的倡導，在十七世紀以來形成一大潮流。這些在當時被視爲別派、異派的畫家，從歷史在創新中推進的角度看來，可能才是這一段歷史上的中心人物。⁴⁶這個課題已成爲當今美術史家注目的焦點之一。

⁴⁵ Max Loehr, "Phases and Content in Chinese Painting," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei, 1972), pp. 285-311.

⁴⁶ 同上書，頁二九四。

其次，在認識石濤底自然觀的同時，不妨參論晚明畫論在這方面的看法。⁴⁷

師法自然、為自然傳神、與畫從於心等等，亦是十七世紀大多數畫家的要求。茲舉在當時最具影響力的董其昌為例。《畫旨》中云：

畫家以古人為師，已自上乘，進此當以天地為師。每朝看雲氣變幻、絕近畫中山。山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不入畫而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所托也。⁴⁸

朝起看雲氣變幻，可收入筆端。吾嘗行洞庭湖，推蓬曠望，儼然米家墨戲。⁴⁹

可是他們畢竟與石濤有不盡相同之處，就是他們讓古人在他們的心目中佔據了很重要的位置。例如沈顥談臨摹而兼及參攷真山水，以為「應知古人稿本在大塊內」，⁵⁰又如前引董其昌之看雲氣變幻，以為「絕近畫中山」，曠望洞庭，則說是「儼然米家墨氣」，然而石濤是反對借古人的眼睛來觀看自然的。

最後，個人以為晚明唐志契的《繪事微言》是一本相當值得注意的書。書中以闡發董其昌的畫理為主，然而強調「法自然」、「看真山水」，以我之性情通山水之性情。這些想法，與書中的其他論點不無矛盾之處，而其自然觀，尤可為石濤某些觀點的前驅。這個課題希望將來再作進一步的探討。

⁴⁷ 請參閱 Mae Anna Quan Pang, "Late Ming Painting Theory," in James Cahill (ed.), *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period* (Berkeley, 1971), pp. 22-28.

⁴⁸ 明董其昌《畫旨》，《容台別集》卷六。《明代藝術家集刊》（台北，1968），頁二一〇七至二一〇八。

⁴⁹ 同上書，頁二〇九三。

⁵⁰ 沈顥《畫塵》，《中國畫論類編》下卷，頁七七五。



An Investigation into the Sources of Tao-chi's *Hua-yü-lu*: Self-realization in Nature and Art

(A Summary)



KAO MAY-CHING

Seen against the background of emphasis on the pursuit of antiquity in the seventeenth-century art world, Tao-chi's treatise, *Hua-yü-lu*, has been highly praised for its originality and individualism by later artists and critics. *Hua-yü-lu* certainly contains many original ideas on art; however, it should also be recognized for its links with the rich artistic tradition of the past. This paper attempts to analyze Tao-chi's major theories on nature and art, and to explore their origin in the treatises prior to Tao-chi's time.

To paint, according to Tao-chi, means not only to portray the external appearance of the myriad things of heaven and earth, but also to capture the inner spirit of nature, and to partake of nature's creative forces. Similar demands on painting can be found in the T'ang and Sung dynasties, illustrated by quotes from the *T'ang-ch'ao ming-hua-lu* and *Shan-shui ch'un-ch'üan chi*. More importantly, in painting, Tao-chi borrows brush and ink to depict nature for the purpose of lodging his exhilaration. Nature and art give way to the self-realization of the artist. Such an attitude makes Tao-chi the spiritual heir to the literati painting tradition founded by Su Shih and Wen T'ung. But the most vital source of creative power comes from the mind or heart (*hsin*), and the aim here is to transform inner emotions into visible shapes. The concept of *hsin* has a long history in Chinese aesthetic tradition and can be traced back to the T'ang dynasty.

The central idea of *Hua-yü-lu* is *i-hua*, which has been variously translated into "the primordial line," "the unifying one-stroke," and "the oneness of brush-stroke," and has been the subject of much discussion in recent studies. We propose to understand *i-hua* from several interlocking levels: (1) the abstract philosophical principle behind *i-hua*; (2) the mystical aesthetic experience attainable through *i-hua*; (3) the intuitive and direct communion with nature achieved through the grasping of the principle and spirit of nature; (4) the basic training in the manipulation of the brush-stroke required by *i-hua*; and (5) the dissolution of man-made method (*fa*) which stands in between the union of man and nature.

Major ideas of Tao-chi with respect to the above discussion can be traced to the landscape painting theories of the Sung dynasty, especially those of Kuo Hsi and Han Cho; some date further back to the T'ang and even earlier. While this firmly establishes Tao-chi's link with tradition, he is no eclectic. His achievement lies in the great synthesis of traditional values and the insistence on the ultimate goal of self-realization in nature and art.