

特稿

论石涛的『兼字』说

朱良志

《石涛画语录》第十七章《兼字》，在整个石涛画学思想体系中占有重要位置，它所提出的『兼字』的概念，在中国艺术理论史上具有很高价值，但其涵义晦涩，至今真实意思并没有被揭开。

兼者，兼有、兼融、兼通也。兼字，即『兼有字的功夫』。『兼字』这一概念，『字』是中心词。石涛通过『字』涵义的内在转换，谈了几层意思：首先，字指书法。绘画和书法，都通过笔墨来实现，在本质上相通。『书画相通』这一古老命题，成为石涛艺术哲学意义提升的基础。其次，石涛不说『兼书』，而说『兼字』，目的是由书法追溯到汉字，在秦汉以来『字画一体』学说基础上，探讨绘画一道不能忘记『字』的功夫，不能忘记仰则观象于天、俯则观法于地的滋生、造化、滋育的创造精神。第三，字，泛指人的文化创造。人的生命价值的实现，就是在大地上书写意义的过程，即他所说的『种字』。石涛提出『兼字』，强调人要汇入大化洪流之中，融摄天地的创造精神，驰骋自己的情志。由此看来，石涛提出『兼字』说，本质上是在字画一体、书画相通学说基础上，来申说他的『融通天地创造精神』的『一画』思想。『兼字』，就是『天人相兼』——由绘画到书法，由书法到汉字，由汉字而泛观天地万象的『文』的呈现，观照人在大地上书写『字』的创造，强调人向内在世界发掘生命创造精神的逻辑。石涛认为，人能兼于字，从发掘内

在生命创造精神出发，就能小中见大，放之无外，收之无内。兼字之道，是他呈现生命的『大全』之道，所以，『兼字』，即全于『字』者也。

画『字』

《兼字章》开篇由笔墨谈绘画和书法的相通为一，他论画就是论书法，书法中潜藏着绘画一道产生发展的内在逻辑。

书画都离不开笔墨，然而从总体上看，绘画主要是块面结构，通过水墨的晕染来创造。水墨画产生之初，就有『水墨墨章，兴吾唐代』（荆浩《笔法记》语）的说法，以水入墨，水墨互渗，化而为灿烂文章。故画更重于墨。书法总体来说是线条的艺术，虽然墨法在其中也有不可忽视的作用，但其更重于笔。此章开篇由绘画中的笔墨谈起，谈『墨海抱负，笔山驾御』。运墨如海，滋蔓化育；行笔如山，骨梗在立。笔墨相融，犹画之『兼』书。就绘画来说，『墨能栽培山川之形，笔能倾覆山川之势』，融摄山川形势于尺素之中，但不能停留在外形上来看笔墨的表现力，所谓『未可以一丘一壑而限量之』。笔墨摄天地精神于笔端，出心灵气象于纸上，它与书法所共同铸造的中国艺术基础语言，具有无限的表现力。中国艺术重视生命体验之道，而笔墨就是为适应这一需要所发明的语言，它是东方民族的伟大创造。石涛几乎将凝固在书画中的笔

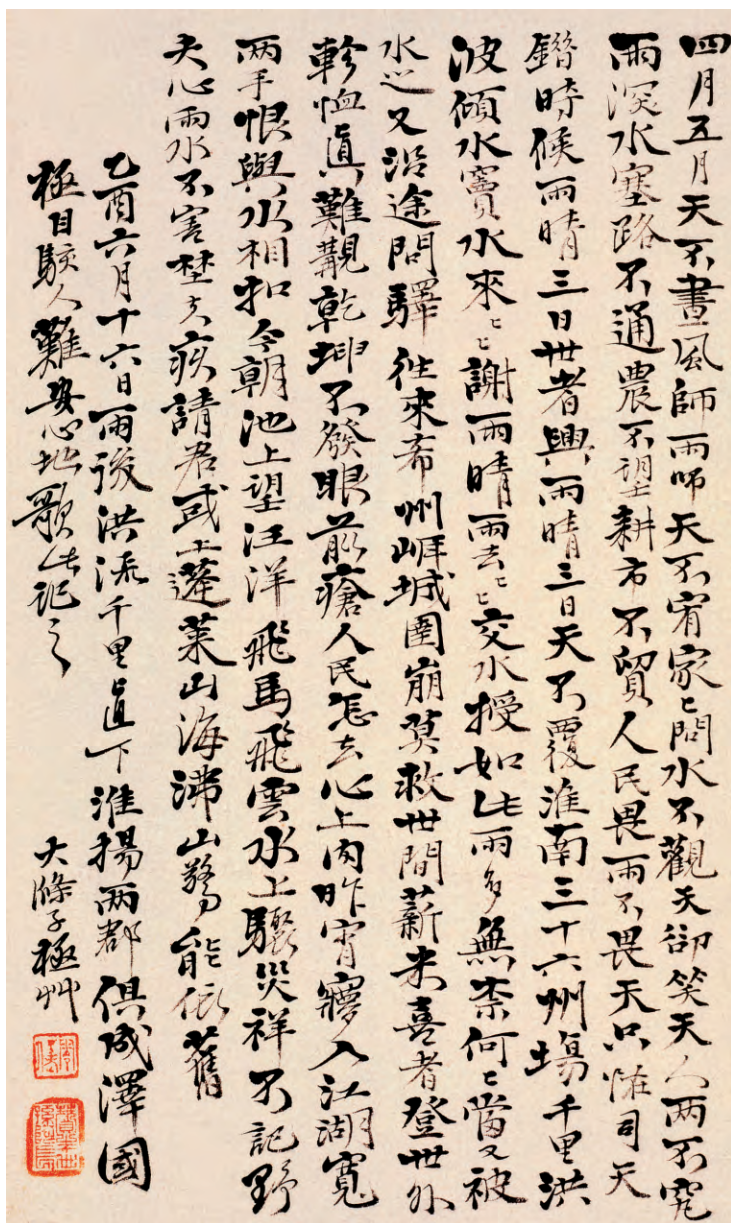
墨，视为『天地的语言』『宇宙的语言』。

由笔墨，而谈及书画之融合。本章涉及三个传统书画结合的命题，如江西诗派的『夺胎换骨』，石涛从旧问题中开拓出新意义，敷说他的发自生命创造根性的思想。

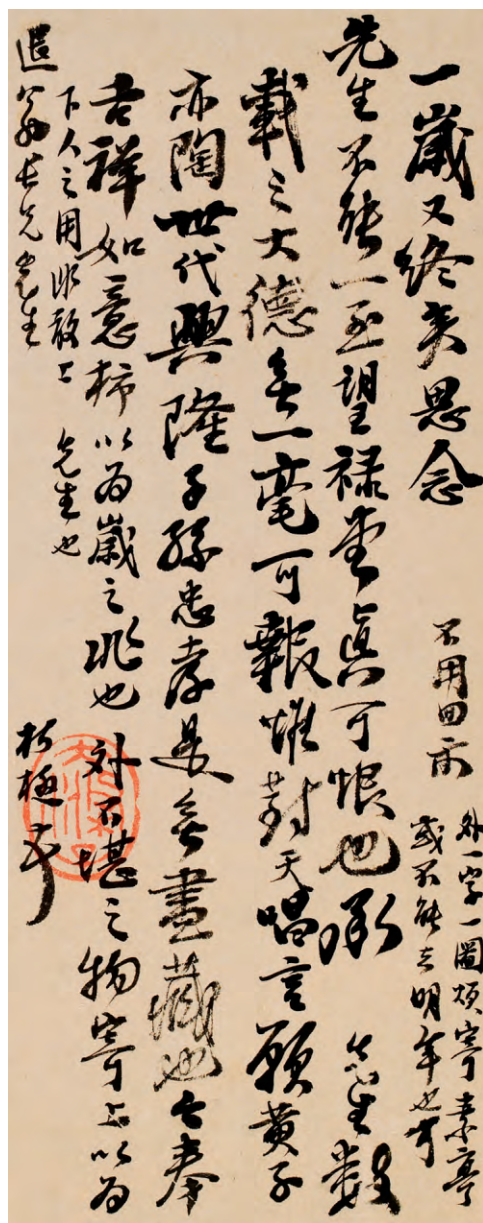
一是书画同源，从发生学角度看书画关系。在中国早期文字系统中，字画不分，『河出图，洛出书』的神话就着眼其同源性。书和画，是标示我们这个民族文明发生的两大创造，都具有对后世文化影响的『权威性』（字与画也意味着一种价值系统）。『兼字章』说：『世不执法，天不执能。不但其显于画，而又显于字。』这里不是说时间上的同源，也不是从神性角度追溯二者的同源性，而是由此转出一种本根的思想。字与画，都是『天』『世』的自然显现，既是逻辑（天）的，又是历史（世）的。『法』，就字、画的名称和形式而言，『能』就创造的功能而言。『不执于』，不拘限于一方，既显于画，又显于书。石涛借此表达，字与画都是天地之创造，都因天地而得其形、名。他从此为书画抽绎出一种本于自然根性、又受自然支配的思想。

二是书画一体，从功能上看书画相通。本章说：『字与画者，其具两端，其功一体。』『具』，指形象。『其具两端』，言其呈现的方式有差异。『其功一体』，具有相通为一的功能。表面看来，这与传统书画理论并没有多大区别。张彦远就说过『书画异名而同体』。南朝颜延之三种符号论也触及书画符号的功能问题，^①但石涛的『其功一体』说，显然不同于书学史上的这种论说。他的『功』，有两层意思，一指一己的生命创造功能。本章接下说：『一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也。』『先有』，从逻辑上说，笔墨的运用，字画的存在，是为了敷说人生命创造的体验而存在的。一指具体的笔墨表现功能。『后天』，是书画创造者本于表达生命体验斟酌笔墨、脱略形式的功夫。石涛『功』的两个层次（生命创造体验、笔墨形式表达）是联通一体的。

三是一笔书、一笔画的观念。石涛有题画跋说：『吴道子有笔有象，皆一笔而成。曾犹张颠、知章，学书不



石涛 行书记雨歌札 纵30cm 横30cm 上海博物馆藏



石涛 行书记雨歌札 台北何创时基金会藏

成，因工于画，画精而书亦妙，可知书可通神于画也。知笔记墨者，请通余一画之门，再问一笔之旨。』^③所言「一笔」「一画」，与传统的「一笔书」、「一笔画」理论有关。传统的「一笔书」「一笔画」，主要谈书画的笔势问题，^④强调形式内部血脉贯通。^⑤石涛的观点与其有明显不同，他将「一笔书」、「一笔画」当作进入「一画之门」的关键。^⑥传统的一笔书、一笔画，主要侧重于形式的动感，如当代研究中所说的「书法性」，^⑦而石涛的「一画」强调，任何形式上的活泼飞动之势，都受人的精神气度控制，左右书画笔墨的关键在「一画」——发自内心的独特生命体验，而非形式上的斟酌。

石涛所谈书画同源、书画一体和一笔书一笔画三个问题，都是为了引出他有关「一画」的生命创造之法的问题。他认为，作为一个书画家，重要的是有一颗「艺术之心」，有来自生命深层的真实冲动和创造力。他将人的知解力、情感性因素、历史因缘、生命智慧等，都凝结在直接的生命体验中。他说：「公孙之剑器，可通于草书；大地之河山，不出于意想。枯颖尺楮，能发其奇趣者，只此久不烟火之虚灵耳！必曰：如何是笔，如何是墨？与其呕血十斗，不如啖雪一团。」^⑧如何是笔，如何是墨，如何是山川之象，如何是草书绵延，这些当然重要，但更重要的是人胸中那一团如被雪洗涤的澄明高朗境界，没有这样的境界，就不可能有真正的创造。它不光是一个人的修养问题，修养是平素的积累（知识的、境界的），而「一画」是以此修养为「底力」，出之于当下直接的创造，击破知识的、情感的、德性的厚厚躯壳，一任真性流淌。

石涛是一位伟大的画家，一生对书法的探讨丝毫不逊于绘画，没有书法上的精湛功力，不可能成就这位绘画不世之才。他理解书画相通，很少停留在外在形式上，而多从内在生命的呈现上着眼。

一六八〇年左右，他题《浙江山水册》说：「董太史云：『书与字各有门庭，字可生，画不可不熟，字须熟后生，画须熟外熟。』」余曰：书与画亦等，但书时用法，画时用法。生与熟，各有时节因缘也。学者自悟自



证，不必向外寻取也。』^[9]这里谈到的『书时用画法，画时用书法』，意思是重在心灵中的解会，作画如作书，书画在悟性和创造力上相通。

一六八七年前后，他有一则题诗说：『画法关通书法律，苍苍莽莽率天真。不然试问张颠老，解处何观舞剑人？』^[10]他从艺术史上的『三绝』（张旭草书、裴旻舞剑和吴道子作画）中，提取出一种『苍苍莽莽率天真』的精神，也就是他所说的『一画』。同样的思想，在今藏沈阳故宫博物院院的《郊行图》自题中也有涉及：『吴道子画西方变相，观者如堵。作佛圆光，风落雷转，一挥而成。窃疑其不然。坡公云：「当其下笔风雨快，笔所未到气已吞。」个中人许道只字？』在石涛看来，一挥而就，岂是寻常功夫，它源出于饱满的生命之『气』，所谓『笔所未到气已吞』，这也就是他所说的『一画』。

居扬州的徽人收藏家汪兆璋，精书法，尤长于小楷。石涛生平多与其切磋书艺。他有一扇面赠之，有题诗云：『我以分书通作画，公书早已入《黄庭》。两间合为一家旨，江南江北何惶惶？』^[11]扇面作于一七〇一年。《黄庭》，王羲之小楷法帖《黄庭经》，用以誉称汪氏的书法已达很高水平。『我以分书通作画』，意思是，我以八分书的笔法来作画——这是石涛晚年绘画中的重要现象，不仅八分，隶书、篆书、魏碑等都被融入他的画法中。他认为书画『合为一家旨』，没有分际，不仅形式上共通，更在于都由作者胸臆流出。所以他说：『古人以八法合六法以成画法，故余之用笔，勾勒有时如行如楷如篆如草如隶等法写成，悬之中堂，一观上下，体势不出乎古人之相形取意，无论有法无法，亦随乎机动，则情生矣。』^[12]书有『永字八法』，画有谢赫『六法』，合书之『八法』和画之『六法』，为我之画法，我之画法即『一画』之法。一画之法，即是无法。不在『体势』上，而在『随乎机动』中，在我的悟性中，在生命的创造中。

『一字』与『一画』

石涛的『一画』概念，也可以说是『一字』。《兼字章》的『世不执法，天不执能。不但其显于画，而又显于字』，其中就包含这样的意思。其实，石涛还真提出过『一字』的概念。

一六九六年后，石涛离佛入道，他有一别号『一字钝根』。对

于此号，至今学术界并未多注意，其实记载着石涛思想的一些变化痕迹。

中国国家博物馆藏有石涛《兰石牡丹图轴》，墨笔画牡丹，颇见潇洒。款：『紫老年道翁属余写画，余口诵东坡牡丹四首，放笔立就，颇有兴趣，故书之。清湘大涤子一字钝根。』作于一七〇〇年左右，上款『紫老年翁』，当是石涛至友、忆雪楼主王紫谿，^[13]一位酷爱书法的诗人，曾在一七〇二年与石涛一道到江中发掘《瘞鹤》的大字碑铭。款题中的『一字钝根』，别有所指。一七〇〇年初冬，石涛在大涤堂中题笔墨知己查士标（？——一六九八）山水卷，作有二诗，抒发对这位离世不久的老友的记忆，款：『庚辰十月病起，客携梅壑此卷观于大涤草堂，索题，戏为之也。清湘石涛一字钝根。』^[14]这里也出现了『一字钝根』。

上海博物馆藏有一扇面，^[15]款『癸未冬暖作画，为汐庵老年台先生博教。清湘朽弟大涤子一字钝根。』时在一七〇三年，汐庵不详其人。至此年仍然在使用『一字钝根』之号。

石涛晚年有『钝根』之号，其存世作品时见『清湘钝根老人』『大涤子钝根』『大涤子阿长钝根生』『钝根生阿长』等款署。

石涛的『一字钝根』，很容易使人理解为：『石涛另有一字号为钝根』。如上举『清湘大涤子一字钝根』之款，意似为：『清湘大涤子，另有一字号曰『钝根』』。我以为这是误解。石涛这一表达方法，是艺术家的狡狴，所谓『大涤道人术狡狴』是也。^[16]利用人们可能的误解，来突出他的意思。古代书画款印中，的确有以『一字』来表示『另外的字号』的意思。^[17]石涛字号很多，除此之外，从未见他以『一字』来表达『另一字号』的意思。我的判断是，『一字』和『钝根』二者都是独立的，二者意思可以互诠。

钝根，乃佛教用语，与『利根』相对，指根机迟钝的人，又称下根。在佛教修证中，人们『根器』有不同，所证佛果也有异。石涛的『钝根』之号，与其在佛门中一直使用



石涛 国画搜尽奇峰打草稿并跋卷 纵42.8cm 横285.5cm 北京故宫博物院藏

的「小乘客」号一样，并非谦辞，更非表达以小乘之道为追求的目的，^[18]而是下一反语，以与俗道中的不良风气相别。其时人们动辄号称大乘根器，追求不二法门，得最上乘法。石涛的方法，有似当今文学艺术中所说的「反讽」。「钝根」，就是老子所言「大智若愚」「大巧若拙」的愚拙，是本然根性，不为人的知识、欲望、情感所改制的人的自性，是一切众生本然具有的清澈圆明的觉性。石涛晚年并有「钝」「根」连珠印，此连珠印就有「以钝为根」的意思，这也透露出他以「钝根」为号的本文。

石涛「二字」，就是「钝根」。此「一字」，是无字，亦即禅门所说的「佛法无多子」。人生识字忧患始，字者，由书写符号进而指代知识、秩序、法度等，如庄子所说的凿破混沌的契刻、老子「天下之始」的「有名」、石涛所谓「太朴一散」所立之「法」。石涛重视「一字」，也就是以不二法门为旨归，超越知识见解，脱略秩序法度，以无法为法，护持其大空的混沌世界。「二字」，是由「二」归「一」。「一」，不是抽象绝对的精神本体，而是当下直接的妙悟。

石涛师祖玉林通秀（一六一四—一六七五）曾有「一字不加画」的机锋，^[19]此出于《五灯全书》石涛老师旅庵本月（？——一六七六）的传记，此传中称：「一日秀问：「一字不加画，是甚么字？」师曰：「文彩已彰。」」秀领之。」^[20]「一字」不加画，就是无画，即玉林通秀所说的「不通文彩，不通意解，直下剿绝窠臼，断人命根」的妙悟之意。此与石涛「一字」「钝根」意正相合。正是在这个意义上说，石涛研究界长期以来所言《画语录》「一画」说，来自于其师祖玉林禅师的「一字不加画」才可以落实。「一字不加画」，不是在一字上不加文饰，保持拙朴的面貌。它的意思一如苏轼所说的「无一物中无尽藏，有花有月有楼台」，是「不二法门」的另外一种表达方法。其所突出的是禅宗「一心不生」（传僧璨所作《信心铭》语）的思想，由「二」（分别见）归「一」，「一」者何在？「一」也没有。石涛缘此表达无所遮蔽的生命创造精神。

石涛的「一字」，是一种不为任何先行法度所支配的自由创造本身。他提出「二字」说，强调以这样的思想，在大地上书写「字」——创造有价值的人生。

天津诗人张霞赠石涛诗中说：「种纸庵中人，岂曰非针

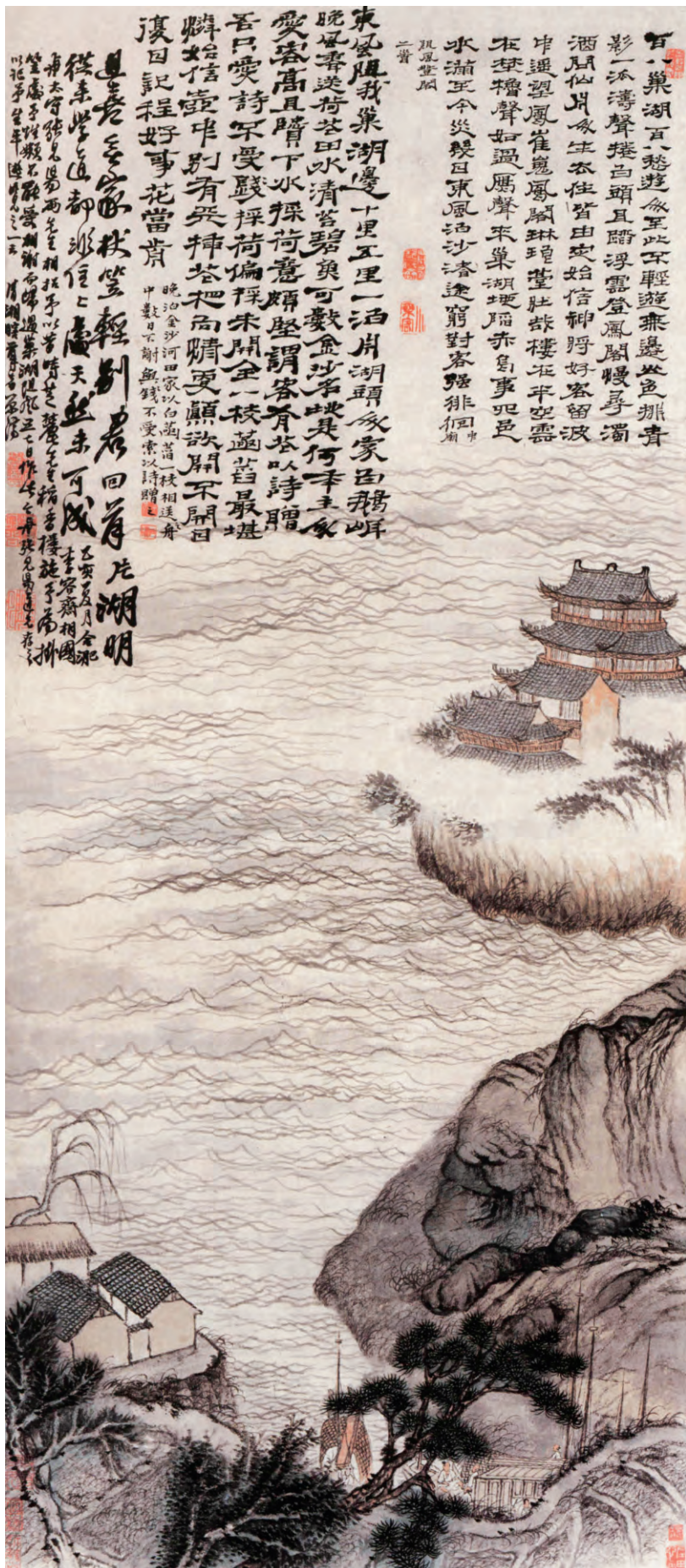
芥。」^[21]将石涛称为「种纸庵中人」，在此做宇宙的文章，于此字画中，一尘知大千，芥子纳须弥。这个「种」，的确道出了石涛「二字」说的精髓，一如汉字的滋生、化育之功。石涛晚年在扬州，有很多朋友有「种」之斋号：查士标有斋号「种书堂」，并号「种书堂主」。他的朋友吴绮有「种字林」。吴绮（一六一九—一六九四），号兰次，清初著名诗人，石涛与其过从甚密。吴绮晚年退隐，「贫无田宅，钩废圃而居，有求诗文者，为种一梅，久之梅成林，因名之曰「种字林」」。石涛的年轻朋友顾友星（或作友愷），号「种纸」，意在纸上耕种。石涛在真州客居之时，友星与先著、田林等来看望他，石涛有诗画相赠。石涛还有一位友人号石亭主人，此人有斋名「种闲亭」。石涛作《闲亭梅花下赠石亭主人》赠之，诗中说：「种闲亭上花如字，种闲主人日多事。多事如花日渐多，如字之花太游戏。客来恰是种闲时，雨雪春寒花放迟。满空晴雪不经意，砌根朵朵谁为之。主人学书爱种花，花意知人字字嘉。我向花间敲一字，众花齐笑日西斜。」^[22]学书学画如「种字」「种书」「种闲」「种纸」，无非是强调纸死于法度之下终难有真创造，诗书画艺是「生命的游戏」，需要生命的亲证，需要发自生命根性的创造。

「我向花间敲一字」——生命创造犹如花开花落一样，自然而然，无所遮蔽。他作画，写字，作诗，乃至一切文化行为，都是「向花间敲一字」。

经权与画变

在《兼字章》中，石涛讨论「一画」乃全体艺术之大法，由书画融合说起，其中「字画」概念多次使用，如「一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也」「虽有字画，亦不传焉」「古今字画，本之天而全之人也」「莫不有字画之法存焉」，等等。《画语录》的《运腕章》也谈到这一概念（「一画者，字画下手之浅近功夫也」）。

石涛讨论书画关系，为什么不直接说「书画」，而



石涛 国画巢湖图并跋中堂 天津博物馆藏

作畫作面無論先輩後學皆以氣勝得之者精神燦爛出之紙上意懶則淺薄世
神不成畫面善收藏者勿求紙之長短廉細古之片紙焦字價重拱壁求之不易然
則其臨筆不易也故有真精神真命脈一時為現紙上力透紙背皆是笑手眼用
氣力摧鋒陷刃不可禁當遂令百世後晶瑩不滅即如文天祥先生所謂風簾展書讀古
道照顏色也雲逸先生好古博雅為海內余友有年丁卯冬命余作山水大冊時余即北遊未了此
願今年壬申三月雲老亦來長安過余偕居譚及繪事觸動初機余曰吾年之請今南振命矣急取

百一巢湖百一楚遊今至此不輕遊無邊秋色青
影一派薄聲接白頭且隨浮雲登鳳閣慢尋瀟
瀟仙仙月夜生空住皆由史始信神得好客留波
中選望鳳凰鳳閣琳瑯瑩壯哉樓在平空雲
在楚櫓聲如過鴈聲來巢湖堤岸赤鳥事祀更
水滿至今災幾日東風沙渚遶窮對客強徘徊
二首

東風阻我巢湖邊十里五里一酒月湖頭我家面鵝岬
晚風帶送荷葉田水清苔碧莫可數金沙岸是何年
愛客高且賸下水探荷意頗堅謂客肯肯以詩贈
吾只愛詩不受賤揮荷偏採未開金一枝幽苔最堪
憐始信靈中別有英神益把酒賸更願欲開不關日
復日記程好事花當肯

東風阻我巢湖邊十里五里一酒月湖頭我家面鵝岬
晚風帶送荷葉田水清苔碧莫可數金沙岸是何年
愛客高且賸下水探荷意頗堅謂客肯肯以詩贈
吾只愛詩不受賤揮荷偏採未開金一枝幽苔最堪
憐始信靈中別有英神益把酒賸更願欲開不關日
復日記程好事花當肯

以厚德配天地，外施内收，如是安有古之所谓君子者乎？此狂言，无行者也。清湘陈人乃为大快云：初犯罪过，悔悟三为，重悔不如是，而人皆曰此狂言，无行者也。清湘陈人乃为大快云：初犯罪过，悔悟三为，重悔不如是，而人皆曰此狂言，无行者也。

石涛 行书与云逸论书画轴 纵74.9cm 横26.8cm 上海博物馆藏

说「字画」？自唐代以来，讨论书法与绘画关系，一般所用概念为「书画」（如张彦远、张怀瓘等论述）。这应该是石涛的有意选择，是为了由「字画」概念中抽绎出「由本源而孳生」的思想。汉字本来有文、字、书三个主要称谓，三者意有微别。「文」侧重本源性，「字」侧重孳生力，「书」侧重书写性。东汉许慎《说文解字叙》云：「仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文，其后形声相益，即谓之字。文者，物象之本，字者，言孳乳而浸多也。」汉字称为「字」，有两重意思，一是言其出于「文」之本；此不仅言其象形基础，更强调是在对「天文」仰观俯察中创造出的，「文」所重在以天地为本。二是标明其孳生演化之特点：字者，生生不已之谓也。善于在「文辞的陌生性」（在人们习以为常的观念中发现新意）中发掘理论要义的石涛，所重视的正是此内涵。在石涛看来，「字画」者，由文之本所孳生之画也。这个文之本，本之于天，本之于自然而然的创化之道。这也就是他的「一画」，或「一字」。一字一画为体，万字万画为用。故言书画者（涵盖一切艺术），不能失落这个本，失落这个发白根性、本源于创造的生生之源。

由此我们看本章的一段论述：「一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也。能知经权而忘一画之本者，是由子孙而失其宗支也；能知古今不泯而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。」一画为经，万画为权。经为本，权为变，万变不离其宗；一画为祖，万画为子孙，字画犹子孙出于宗祖，不能失离这个根系。

经权，是佛学中的一对概念。经与权相对。经是诸法实相，是自性。而权者，「方便」之谓也，所谓方便法门。权，就是变。僧肇说：「见变动乃谓之权。」^[24]般若学将经称为「实相般若」，将权称为「沤和般若」。沤，

浪花。此以大海与浪花作喻。性为大海，沤和则言其浪花般示现。权根源于经，权乃经之用。说权，说沤和，就是言其无自性、变动不居的特点，说其必根源于自性的道理。僧肇《不真空论》说：「沤和般若者，大慧之称也。诸法实相，为之般若，能不形证，沤和功也。适化众生，谓之沤和。不染尘累，般若力也。然则般若之门观空，沤和之门涉有。涉有未始迷虚，故常处有而不染；不厌有而观空，故观空而不证。是谓一念之力，权慧具矣。一切之力，权慧具矣。」正道出了两种般若之关系。

经权，是石涛由佛学中借来论述他的「一画」学说的重要概念。《画语录》第三章《变化》也说：「凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。」其中表达的思想，与《兼字章》「一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也」一段内涵相似。《笔墨章》亦云：「故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权。」《山川章》云：「高明者，天之权也；博厚者，地之衡也。」其中的「权」（或「衡」），都是指权变、运用、创造。经为性智，智为本；权为用慧，慧乃功能之释放。智本慧用，智慧相照，体用一如。在石涛画学概念中，权、变、化三个概念具有相近的内涵，但又有细微区别。与权来源于佛学不同，变、化两个概念来自儒、道两家（变，主要出自《易传》；化，主要来自于《庄子》）。石涛融会三家，敷衍其由性而示现、以变来创造、创造必化归于天之道的思想。就像僧肇所说的「涉有未始迷虚，故常处有而不染；不厌有而观空，故观空而不证」，石涛的经智权慧思想，包括两方面内容：一方面，权慧之用不忘其本，不忘它是创造性根脉中的支系。另一方面，归本并不代表创造，权慧之用之在我，在活泼泼的真性呈露。石涛于此有精致的

辨析，体现出这位艺术家罕见的思辨能力。

《兼字章》说：「天能授人以法，不能授人以功；天能授人以画，不能授人以变。人或弃法以伐功，人或离画以务变，是天之不在于人，虽有字画，亦不传焉。」

没有规矩不能成方圆，没有法度，无由谈字画。这里的「天」，意为必然性，天予人以法，如你画画，必有法存焉，「无法则无限焉」（《一画章》）。出一笔，则法必存。法固存之，而必有形，字画都有形，都有具体的法式。无具体的法式，何以称为书、画！或山水，或花鸟，或隶书，或正书，都有具体的法度。这就是他所说的「天」之「授人以法」「授人以画」（此中「法」「画」意同）。石涛的观点是，要将既有的规定性和当下的创造力融合为一体，超越我法，他法的区隔，一任创造灵泉流出。

艺术创造不能匍匐在原有法度之上，《兼字章》认为，「功」在于我，「变」在笔下。作为一个艺术家，要有独特的创造，要出自于真性，发挥「天」赋予我的创造力——即人在独特的生命体验中所获得的创造灵性。它是唯一的，不可重复的；是自然而然的「赋予」，不可剥夺，所谓「天生一人，自有一人之用」。

石涛强调，「功」在于我，不能自伐其「功」；「变」在我手，又不能以追逐变化代替创造。而这两点常常使书画家陷入迷惘之途，争相竞逐，丧失艺术的品位。人自矜于创造，陶醉于权变，自恃其功，割裂自己与传统的关系，欲以己法代他法，石涛认为，这是忘记那个「本」「真性」，也即忘记「一画」「一字」所造成的。这样的字画，是没有生命力的，不可「传」于后。联系他在其他画跋中的论述，他对这两点体会极深，涉及他对书画艺术价值的系统看法。

第一，弃法以伐功。《兼字章》说：「能知古今不



石涛 楷书扇面 承训堂旧藏



石涛 行书赠余山扇面 纽约漆砚草堂藏

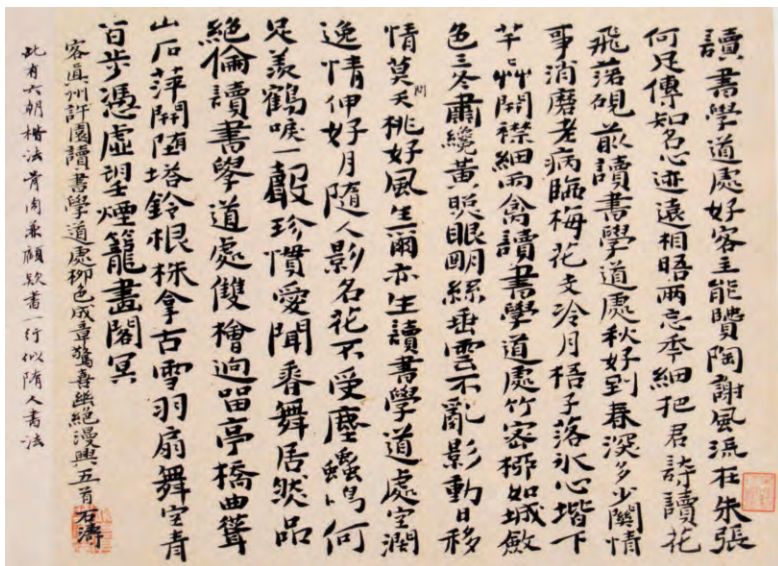
泯而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。『古今不泯』意思是，古往今来有很多大师，他们的艺术跨越时代，成为后人步武之法式，但不少书画家画者研味他们的作品，看到他们的成功，也想出人头地，也想创造百代不朽之作品，身虽谢世，名扬千古，何其美哉！石涛认为，他们知道别人的成功，不知别人何以会成功，羡慕别人的不朽，便在名扬千古欲望驱动下策动自己的创造，这是极端目的性的行为。这些人只看到『功』，看到『古今不泯』，但没有看到，二王颜柳、荆关董巨等流芳百世的大师之所以不朽，他们是『不求其功而得其功』。『烈士殉名』——若追求名声，必为名所碾压。石涛打了一个比喻说『亦由百物而失其天之授』，天何言哉，四时行焉，百物兴焉，大自然无声无息，无名无利，却造化天地万物。在他看来，艺术非目的之场，一切目的性的追求，终将是忘记『天之授』，忘记『一画』之本，必在历史的帷幕上遁然无踪影。

石涛受到传统美学观念的深刻影响，无为独造，是其基本观点，非目的性，是其论艺的基本观点。石涛的『一画』论，是建立在深厚的传统哲学大厦之上的。石涛关于『功』的思想，如老子所说的『为而不有，功而不恃，功成而弗居』，庄子所说的『至人无己，神人无功，圣人无名』，是中国哲学的基本坚持。这也是《画语录》『贵无为思想的体现之一。归于一画一字，所重只在自己发自根性的创造力的释放，而不是有目的的追求。对此，石涛有很多切身的体会。他说：『此道有彼时不合众意而后世赏鉴不已者，有彼时轰雷震耳而后世绝不闻问者。』^{〔25〕}曲学阿世，满腹机心，整天营造声势，蝇营狗苟，心中有逐鹿之场，画室如鲍鱼之肆，虽得当时之浮名，终究与真正的艺术无涉。而那些寂寞无为者，心有千古衷肠，笔有出尘之韵，往往其作品能自传于后。

『不求其名，而自得其名』『不求其好，而自有其好』，这是石涛画跋中常常表达的观点。其晚年杰构《江山色图》自跋云：『古人片纸只字，价重拱璧，求之不易。然则其临笔时亦不易也。故有真精神，真命脉，一



石涛 国画花卉图册之一 上海博物馆藏



石涛 诗画合璧图册之一（局部） 吴湖帆旧藏

时发现，直透纸背，此皆是以大手眼，用大气力，摧锋陷刃，不可禁当，令百世后晶莹不灭。』不求其名，而名自在。这『真精神』『真命脉』，就是得于『一画』『一字』之真性。他将拥有这样精神的人称为『透关手』——扭转乾坤之手。曾为任伯年家藏的石涛《山溪独坐图》，是石涛晚年一个夜晚醉后的作品，极为感人，参差的行书题下自己为艺的感受：『今时画有宾有主，注目一观，绝无滋味。余此纸看去，无主无宾。百味具足者，在无可无不可，本不要好而自好者，出乎法度之外。世人才一

拈笔，即欲求好，早落下乘矣，极至头角俱全，堪作底用？』^[26]此作非赠之作，醉来随意涂抹，没有赠与者和所赠者之区别，没有今之所谓赞助人和被赞助人之分野，醉来的狂野，突破一切外在的仪式化，卸下了一切『头角』，一任真心之流淌。此时可谓『天之在于人』。

石涛的『本不要好而自好』，以及他对自己的画常常表达出的令人印象深刻的自信，使人怀疑他是否有些傲慢自大，石涛的同代人也有人质疑过。如果这样，石涛也未脱为名为去作画的窠臼。仔细体验石涛的论述，此当

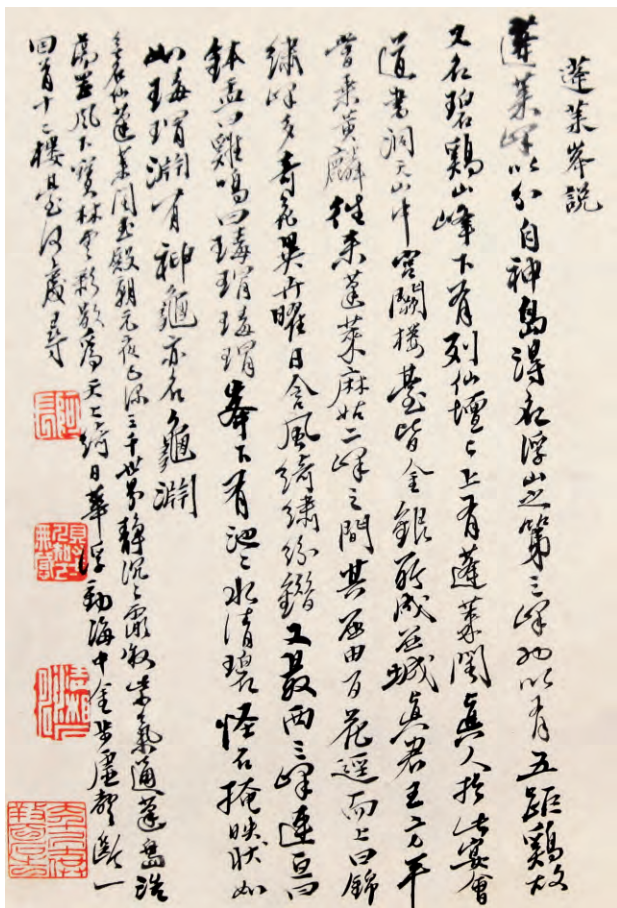
误解。他说：『余画当代未必十分足重，而余自重之。性懒多病得者少，非相知之深者，不得得者。余性不使易，有一二件即止，如再索者，必迟之又迟。此中与受者皆妙。因常见收藏家皆自己鉴赏，有真心实意存之案头，一茗一香，消受此中三昧。从耳根得来，又从耳失去。故余自重之也。身后想必知已更多，似此时亦未可知也。知我者见之必发笑。』^[27]这里透出几点信息，其一，石涛并不是说自己的画有多高的品位，他认为知音难得；其二，他作画只是为了自己的适意，顾不得其他；第三，他指出，一些鉴藏家只为金钱和装点门面，并不懂艺术，更不珍惜艺术，所以他自我叮嘱，为艺者当自重。由此看来，他的『自重』，与他的无功无名说并不矛盾。石涛所标榜『一画』『一字』之真性，通过他在1705年的一段画跋中亦可窥出：

唐人有言：『指挥如意天花落，坐卧闲房春草深。』今者人之所栖大漆耳，而高台压檐，大江无际，不胜其闲。而好为多事，每于风清露下之时，墨汁淋漓，掀翻烟雾，不自觉其磅礴解衣，而脱帽大叫，惊奇绝也。噫嘻！子猷何在，渊明未返，春遗佩于骚人，潮凌波之帝子。踌躇四顾，望与怀长。谁其问我，闲房而信手拈来，起微笑者虽然今日，从君以往矣，天下一时未必无解人。若云『只可自怡悦，不堪持赠君』，陶真逸得微无隘？^[28]

狂涛大卷的石涛，其实是至为细腻的，这段题跋，是他的『一画』『一字』说活生生的解说。这就是他的『至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法』的真实内涵。

第二，离画而务变。为追求新奇，追求变化，为求一家之名，为发挥一派之长，片面追求与古人之法的不同，显露自己不同凡响的卓异，在石涛看来，这是『离画』——背离了『一画』的本旨，也是为的性驱使的一种表现形式。一画之法，是变化之法，但不是为追求变化而变化。在《变化章》中，石涛主要谈反对模古、反对死于古人画下的倾向，所谓『某家皴点，可以立脚』『某家博我也，某家约我也』，激励人要『出一头地』。而《兼字章》则在说另外一种倾向，就是『自矜』之风。石涛于

莲菜峰说



石涛 罗浮图册四开之三 普林斯顿大学美术馆藏

此体会多多。

他在1691年所作《搜尽奇峰打草稿》长卷题跋中说：『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，道眼未明，纵横习气，安可辨焉。自之曰：「此某家笔墨，此某家法派。」犹盲人之示盲人，丑妇之评丑妇尔，赏鉴云乎哉！』他对时人热衷于立门派的观念深为不许。大致在一七〇〇年前后，他有一段论画题语说：『今天下画师三吴有三吴习气，两浙有两浙习气，江楚两广中间、南都秦淮微宣淮海一带，事久则各成习气。古人真面目实是不曾见，所见者皆贋本也。真者在前，则又看不入。此中过关者得知没滋味中，正是他古人得力处。悟了还同未悟时，岂易言哉。』^[29]没滋味中，正是古人画中有滋味处；真正悟入的人，是不以花样文章显赫于

人的人。他反对弄花样、玩噱头的倾向。他说：『画家不能高古，病在举笔只求花样。』^[30]他有题画诗说：『书画从来许自知，休云泼墨意迟迟。描头画角增多少，花样人传花样诗。』^[31]自己不知，但求人知，必无可知处。

他认为，艺道不是逞强争胜之所，『意求过人而究无过人处』。他说：『唐画神品也，宋元之画逸品也。神品者多，而逸品者少。后世学者千般各投所识。古人从神品中悟得逸品，今人从逸品中转出时品，意求过人而究无过人处。吾不知此理何故，岂非文章翰墨一代有一代之神理？』^[32]带着创家立派的目的，终究还是一种功利的行为，与『一画』观所包涵的无为说不类。

这里所说的『文章翰墨一代有一代之神理』，是石涛一生秉持的观点。他另外一句著名表述是：『笔墨当随时代。』^[33]他有诗云：『悟后运神草稿，勾勒篆隶相形。一

代一夫执掌，羚羊挂角门庭。』^[34]

石涛的论述在今天都有很大影响，常常成为人们强调时代新变的说辞，但如果只看到石涛强调变化的一面，很容易导入片面之途。石涛所谓一代有一代之艺术，笔墨当随时代，是强调要发挥人的创造力，不死于古人章句之下，但并不等于抛弃成法，自立我法，彰显自己独特的存在。石涛强调自性创造，并代表突出晚明以来风行的『我心即宇宙』的主体性。如果这样，又滑向另外一种浅陋倾向。石涛一方面是『不立一法』（不以成法为我法），另一方面又是『不舍一法』（不是为超越古人之法而求变）。所谓『不立一法』，是吾宗也；『不舍一法』，是吾旨也。』（《搜尽奇峰打草稿》跋）石涛的完整表述是『一代一夫执掌』，『一代』只在『一夫』（自我的创造）之掌握中，而不是每一个时代都要换一种法。笔墨当随时

代，当『随』在此时代中那创造者的自性。

石涛有题跋说：『此道见地欲稳，只须放笔随意钩去，纵目一覽，望之如惊电奔云，电屯自起。荆关耶，董巨耶，倪黄耶，沈赵耶，谁与安名。予尝见诸名家，动之此某家法，此某家笔意，余论则不然。书与画天生来自有一职掌，自足不同，一代之事，从何处说起？』^[35]书画重要的是求『一夫』之『职掌』（前诗作『执掌』，意同），出自自性之创造，而不在为一代争名，也不在为自家立派。

由此我们看《画语录》之《运腕章》一段议论：『一画者，字画下手之浅近功夫也。变画者，用笔用墨之浅近法度也。』其中涉及『一画』，多被解释为『一笔一画』，其实这里深寓的就是讨论『画』与『变』的关系。天能授人以画，不能授人以变，变之在我。同时，也不能『离画而务变』，超越在法与变之间的斟酌，归于『一画』中。『浅近』，如同禅宗所说的打柴担水无非是道，浅，言其平常心，不造作，不扭捏，非目的，自然而然，近，言其在自身，不要求之于远，道无觅处，就在自己直接的体验中，如石涛所说：『学者自悟自证，不必向外寻取也。』重视自己下手处的功夫，控制住自己的笔墨，笔墨的变化是由『浅近法度』中转出，这个『浅近法度』，不是无法度，而是不以法度为法度，超越法度，就是最大的『功夫』，所以他的变化法度说，其实是『不以法度为变』的变化观。

本之天与全之人

《兼字章》的『兼』，由书画相兼，进而论兼通诸艺，其纵深层次乃是论『天人相兼』。其『一画』『一字』之说，为创造之法，变化之法，但并不是由人——人的主观能动性（或主体性）去改造天，而是『本乎天而全乎人』，在于天人之间的『迹化』，在于创造『天之在于人』的境界。此中之『天』，是『无为自然之理』『自发自生之性』，并非外在自然之天地，更不是一套体现天地律令的规则。『天』是非外在的，是人自性之宇宙，是人

的生命与世界契合的根本逻辑。正是在这个意义上说，石涛这里使用的『天』，就是『一画』。人之合于天，就是由『一画』中转出一种创造动能，就会有圆满之创造。这样才能真正实现石涛所说的『全之人』。故《兼字章》之『兼』，本质上是在说如何达到『全』——圆满俱足，无稍欠缺的生命圆融之理。

这样的观念，他在宣城时期（二六六—一六七八）就已经初露端倪了。其《赠新安友人》诗云：『文章与绘事，近代宛称雄。最爱半山者，泼墨上诗筒。拟以羲之画，一字一万同。独立兼老健，解脱瞿研翁。又爱雪坪子，落笔如清风。晓原黄山来，神参鬼斧工。吾友产天都，嘯傲惊群公。向我谈笔墨，谁是称江东？山固不可测，水亦不可穷，欲求山水源，岂在有无中。』^[36]其中谈到四位宣城画友（宣城近黄山，诗中有『吾友近天都』句）：徐在柯（半山）、梅清、梅庚和蔡晓原。其中说亦佛亦道的画家徐半山『泼墨上诗筒，拟以羲之画，一字一万同』，半山为诗人，又兼工书画，所谓『羲之画』，言其书画相融。『泼墨上诗筒』，以诗融合书画，诗书画一体。『一字一万同』，一即是一切，一字一画，都是当下圆满的。石涛认为，以梅清为代表的宣城画人，虽出黄山，并非模仿黄山，而是脱胎于黄山，在『山色有无中』中发明真性。他们的成就证明，得益于山川之助，出自于自我真性，归之于笔墨之妙，本乎天全之人，以成『一字一万同』之大境界，是字画一道成功的铁门限。

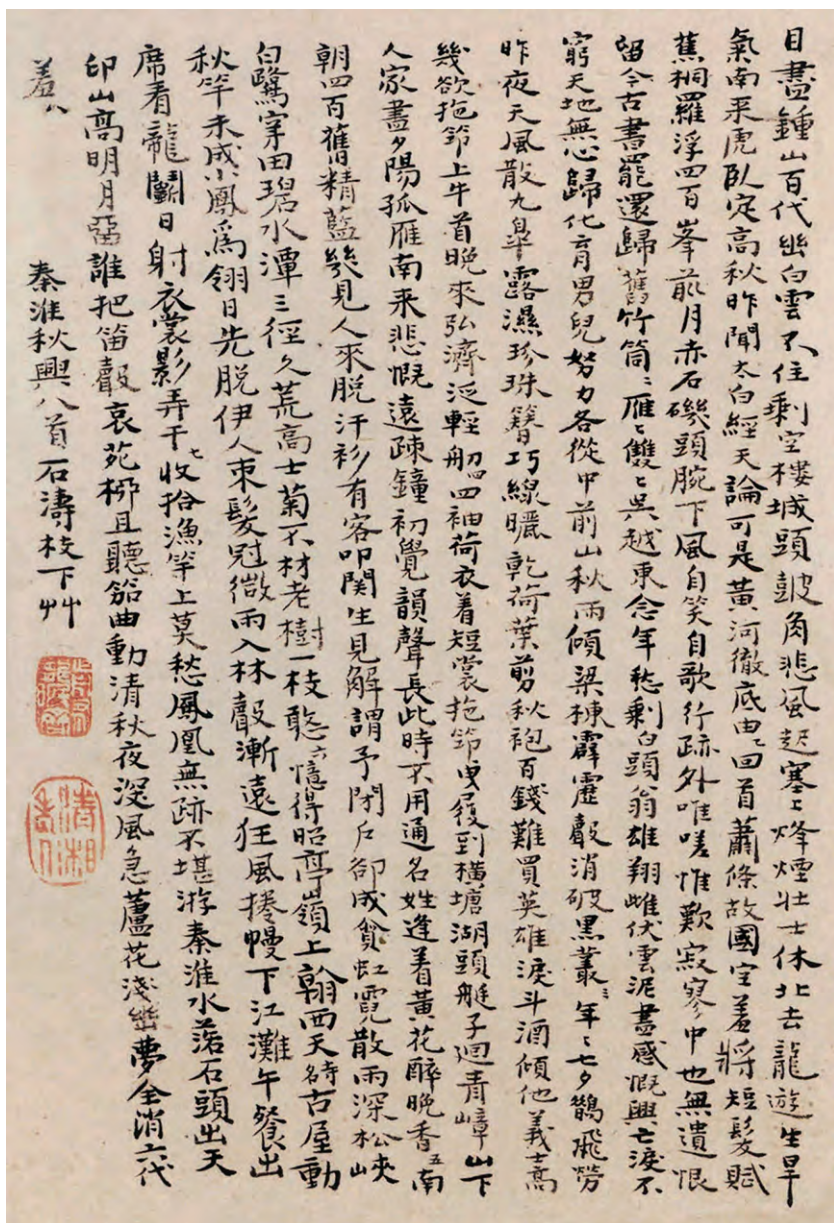
石涛所说的『全』，是当下圆成，不可作部分见整体，以小见大之量上观。石涛的『一画』说，是发自根性的妙悟之道，那就必然是一种『大全』之道。《画语录》之《一画章》说：『行远登高，悉起肤寸，此一画收尽鸿濛之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。』又说：『一画之法立而万物著矣。』《氤氲章》说：『自一以分万，自万以治一。化一而成氤氲，天下之能事毕矣。』《资任章》说：『以一治万，以万治一。』都是在说『一画』乃是大全之法。一就是一切，一画就是万画，正所谓一花一世界，一草一天国，每一幅有真精神、真命

脉的画，都是『大全』。大，言其量之无限；全，言其靡所不包。

『一画』超越一切知识计量，万法归一，以『一』而生万有。『一画』有体用两端，《氤氲章》的『氤氲不分，是为混沌。辟混沌者，舍一画而谁耶？』就包括体用两方面。就体上说，它是氤氲未分的混沌，膺有本原的『自性』，也可以说是创造的本体。就用上说，『一画』具有创造的动能，也就是他所说的『辟混沌者，舍一画而谁耶？』处于将发未发的状态，秉承着『自性』去创造。这两端若以佛学的词汇来表达，就是上文所说的『智本慧用』。石涛的『一画』，或者『一字』，是秉承自性创造的原则去创造，但尚未创造，这就是我反对将石涛的『一画』解为『一笔一画』的根本原因，一笔一画是具体的创作开始，是『一画』原则在创作上的落实，而非『一画』本身。正因为它不是一笔一画的具体行为，我们说『一画』（或『一字』）是大全之道方有可能。

『一画』既不是一个具体的起点，也不是一个终然的归结。石涛提出『一画』，不是要归于某个抽象的『道』，某个更合理的、具有决定性的真理。如果说『一画』是一种抽象的绝对的终极真理，以此取代那些偏狭的、残缺的、片面的道理，那是程度的变化，这是对石涛的绝大误解。『一画』是将一切创造的起点交给生命真性，交给艺术家集纳于平素、潜发于当下的直接体悟。他的大全之道，即如其《题卓然庐图》诗中所说的：『四边水色茫无际，别有寻思不在鱼。莫谓此中天地小，卷舒收放卓然庐。』^[37]小中现大，^[38]当下圆满，在性灵的飘卷中，无小无大，一切知识的、计量的盘算烟消云散，『量』之不存，何有大小多寡！一画是当下圆满、目前便见。当下，就时间而言，即此顷。目前，就空间而言，即此在。在当下目前的妙悟中，挣脱时空的铁网，在无分别的境界中，一任真性发出。由此方可臻于一以治万、以万治一的境界。以一治万，以万治一，本质是无万无一。无万无一，是谓超越。

《兼字章》谈兼通诸艺之道，将理论的重心放『大全』



石涛 苦瓜老人三绝册十二开之十 纵30cm 横9.7cm 香港佳士得2007秋拍

之上。揆本章《大全》之旨，一为无极：从《时之极》角度言之，它是无始的，并非发自某个时间源点，并非为此源点所生发出的既定法度所决定，从《理之极》角度言之，它又是无终的，并非导向一个外在的道、理，一个外在的决定者，而是两头共截断，任由《一心》自潺湲。一为无量：不可以知识分别，不可以多寡计量。《大全》论不是以有限去追求无限，而是挫去人有限无限区隔的迷思。

《兼字章》开始一段说：『墨能栽培山川之形，笔能

倾覆山川之势，未可以一丘一壑而限量之也。古今人物，无不细悉，必使墨海抱负，笔山驾驭，然后广其用。所以八极之表，九土之变，五岳之尊，四海之广，放之无外，收之无内。』

这段话由笔墨来谈他的《大全》论，表面看来，是论笔墨表现力的丰富（量的广延），其实是从本质上来谈笔墨『至大无外，至小无内』（无量）的道理。石涛谈山水画，不能为山川之外在表象所障目，山川由笔墨创造而

成。书法也是运笔而出，石涛由笔墨论书法、绘画两种艺术之共通。而笔墨，并非以笔蘸墨染于纸上这么简单，在石涛看来，笔墨是山川大地融汇于性灵、出之于毫端的动力形式，是蒙养生命之所得，是『氤氲』天地之所成。笔墨者，蒙养生活之所得，氤氲天地之所凝。它向外而融摄山川大地，会聚自己鲜活的生命体验，向内而形成画中丘壑，由此创造出一个独特的生命宇宙。笔墨是连接人——这一创造主体与天地宇宙、画中意象的关键环节，所以一丘一壑，表现的是画者胸中的气象。他由笔墨基础，转出其《兼字》之主旨，说书画都根源于天地宇宙的创造特性。正是在这个意义上说，笔墨是自我的，独特的，是性灵的呈露，是摄世界为书画之影迹。性灵之无极（非为某种法度控制，亦非为证明某种终极价值标准而存在），笔墨之功用亦无极也。这就是他所说的『广其用』——无所用为用，是为大用。人发自于真实性灵，会通于天地万物，以这样的精神去创造，虽是我、个别的，瞬间完成的，却可以『八极之表，九土之变，五岳之尊，四海之广，放之无外，收之无内』。无外，言其至大无限之量；无内者，言其至细无遗之能。

本章的最后一段为全篇作结，谈一画兼而全之的《大全》意：『天之授人也，因其可授而授之，亦有大知而大授，小知而小授也。所以古今字画，本之天而全之人也。自天之所授而人之大知小知者，皆莫不有字画之法存焉，而又得偏广者也。我故有兼字之论也。』

这里由对知识的分析，来谈『本之天而全之人』的问题。天之授人，讲人的禀赋问题。人的气质不同，禀赋有异，习染也有不同，如同《笔墨章》所说的『人之赋受不齐』，所以对诗书画印的理解也有深浅之别，因而造成艺术品质差殊的现象。然而，虽然人受到禀赋习染理解力等外在因素的影响，关键还是在于自己的态度，自己生命体验的深度，在于性灵的独特创造，在于自己超越种种外在因素的可能性。这就是他所说的『本之天而全之人』——成之在我。『全』，是一种超越之道。

《大知》《小知》的概念来自《庄子》。《庄子·齐



石涛 楷书扇面 纽约大都会艺术博物馆藏

物论》说：『大知闲闲，小知间间。』知者，知之也，此『知』为动词，所知也，此『知』为名词。『闲闲』，郭象注云：『此盖知之不同。』《经典释文》：『简文云：广博之貌。』『大知闲闲』，指求知的深、得知的广。

『间间』，郭注：『有所间别也。』意为区别。『小知间间』，形容知识偏狭，善于钻牛角尖。此二句以形象的语言，描述知识的差异性以及人陶醉于知识分别中的现象。《逍遥游》云：『小知不及大知，小年不及大年。奚以知其然也？朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋，此小年也……』小知大知，是知识的分别见，是人的计量观，是『以人为量』，而非『以物为量』。此段论述也在说人在知识阴影下挣扎所带来的对世界非真实的认识。^[39]

石涛说：『自天之所授而人之大知小知者，皆莫不有字画之法存焉，而又得偏、广者也。我故有兼字之论也。』此中偏、广之说，也即庄子所说的『大知』『小知』，是一种知识的分别见解。因为人们禀赋、习染以及知识获取上的深浅多寡，所以对待『字画』的理解也有不同，在创作中便有种种不同的『法』的限制，自性创造不彰，常常沦为某种知识、法度、目的的奴隶。

石涛说，正是鉴于这样的状况，他才提出『兼字』之说（此章最后一句话：『我故有兼字之论也』）。他提出的『全之人』的创造方式，不仅强调创造在我，天生一人自有一人之用的『创造权柄』，更强调以『全』——非知识、无计量的自性妙悟，超越法度限制。天之所授以法，『无法则限也』，没有法则无规定性，所谓不离一法，同时，创造在我，又要超越法度，所谓不立一法是也。由此方是大全之道。

附：《石涛画语录》兼字章第十七

墨能栽培山川之形，笔能倾覆山川之势，未可以一丘一壑而限量之也。古今人物，无不细悉，必使墨海抱负，笔山驾驭，然后广其用。所以八极之表，九土之变，五岳之尊，四海之广，放之无外，收之无内。

世不执法，天不执能。不但其显于画，而又显于字。字与画者，其具两端，其功一体。一画者，字画先有之根

本也；字画者，一画后天之经权也。能知经权而忘一画之本者，是由于子孙而失其宗支也；能知古今不泯而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。

天能授人以法，不能授人以功；天能授人以画，不能授人以变。人或弃法以伐功，人或离画以务变。是天之不在于人，虽有字画，亦不传焉。

天之授人也，因其可授而授之，亦有大知而大授，小知而小授也。所以古今字画，本之天而全之人也。自天有所授而人之大知小知者，皆莫不有字画之法存焉，而又得偏广者也。我故有兼字之论也。

注释：

[1]如《宣和画谱》叙：『河出图，洛出书，而龟龙之画始著见于时；后世乃有虫鸟之作，而龟龙之大体，犹未凿也。逮至有虞，彰施五色而作绘，宗彝以是制象，因之而渐分。至《周官》教国子以六书，而其三曰象形，则书画之所谓同体者，尚或有存焉。』

[2]颜延之语：『图载之意有三，一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。』（引见《历代名画记》卷一《叙画之源流》）他将《周易》卦爻、汉字和图画三者都称为『图』——图像系统，三者有不同的『图载之意』，也即有不同的功能，卦爻符号侧重以图表理（图理），绘画是以图造型（图形），文字则是通过以象形为基础的汉字作为标记意义的符号（图识）。

[3]石涛《山亭独坐图轴》自题，今广西壮族自治区博物馆藏，为其晚年定居大涤堂后所作。

[4]《历代名画记》说：『书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。』宋郭若虚说：『无适一篇之文，一物之像，而能一笔可就也，乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断。』（《图画见闻志》）

[5]唐张怀瓘说：『字有体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断，及其连者，气候通其隔行。』（《书断》）

[6]石涛生平曾与友人深入讨论过一笔书、一笔画的问题。一六九一年，天津友人张璠有诗赠石涛：『书有一笔书，画有一笔画。一气行人机，少滞身则懈。画理虽高



妙，与书或同派。临摹泥形迹，心手两扭械。师也挺渴笔，扫墨如风快。明明古狂草，化为丘壑怪。种纸庵中人，岂曰非针芥。』(《绿艳亭集》卷十四，此书为康熙钞本，中国国家图书馆藏)

[7] 此观点美籍中国艺术史著名学者方闻先生论述最力，见其《超越再现》(浙江大学出版社，二〇一四)《中国艺术史九讲》(上海书画出版社，二〇一七)等作。

[8] 石涛：《题秋冈远望图》，郑为编《石涛》，上海人民美术出版社，一九九〇年版，第三八页。

[9] 石涛此段题跋见《十斋书画录》丑集。此跋作于一六八〇年左右，时石涛至金陵不久。

[10] 诗见洛杉砚美术馆所藏赠鸣六八开山水册之一图。汪研山《清湘老人题记》著录此诗。

[11] 神州国光社一九一七年《风雨楼扇粹》第六集影印。

[12] 石涛《大涤子山水花卉扇册》第十幅《柴门徙倚》自题，见潘季明《听帆楼书画记》卷四。

[13] 王焜(一六五一—一七二六)，字子千，号南村、紫詮(亦作紫銓)，直隶宝坻(今属天津市)人，乐文事，好远游，善书法。

[14] 张大千《清湘老人编年》中《跋查士标山水卷》著录。

[15] 《中国古代书画图目》编号为沪—5130。此扇面《南画大成》也著录。

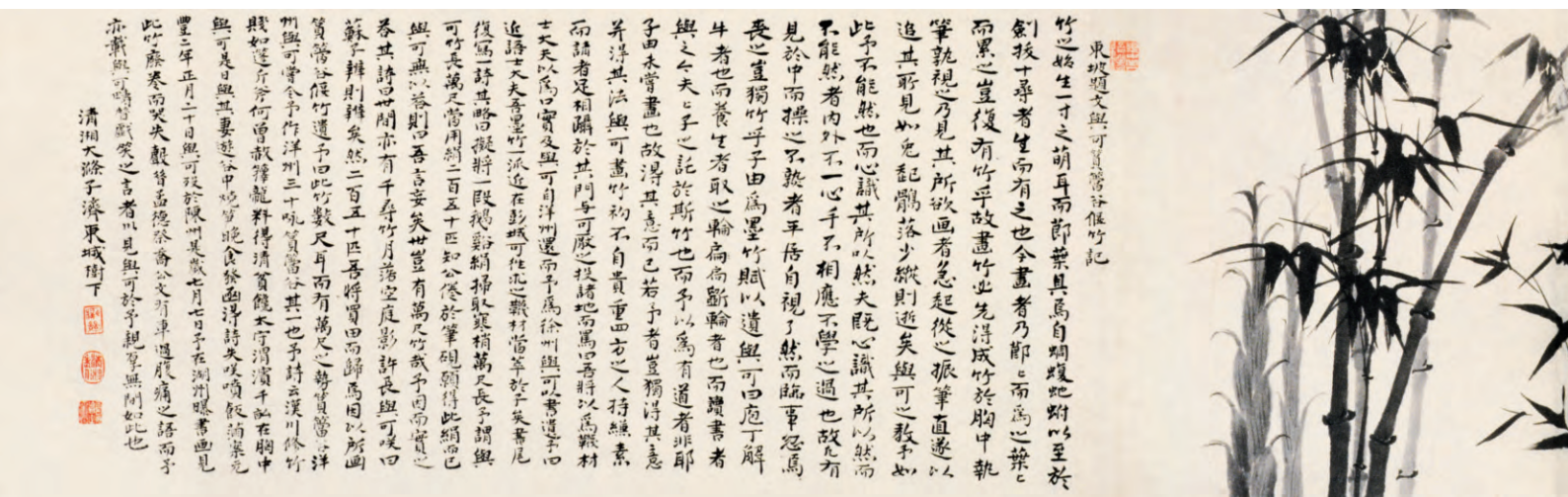
[16] 清鲍皋：《题谢大涤子万松山径独行卷》，引见汪研山《清湘老人题记》附录。

[17] 如上海博物馆藏石涛赠张景蔚十二开花卉册中，张景蔚所铃印中就有『少文一字借亭』。

[18] 佛教中有三乘之说，即声闻乘、缘觉乘、菩萨乘。声闻乘又名小乘，通过听闻觉知而觉悟，可证阿罗汉果；缘觉乘是缘自内在觉性而觉悟，是自觉，可证辟支佛果；菩萨乘又名大乘，最高之乘法，可证无上佛果。在禅宗中，小乘为低等之禅，《坛经》上说：『见闻读诵是小乘，悟法解义是中乘，依法修行是大乘。』

[19] 玉林通秀(一六一四—一六七五)，清初僧人，江苏江阴人，俗姓杨。字玉林(或作玉琳)，世称玉琳国师。初拜磬山圆修为师，住浙江武康报恩寺，后奉清世祖之召入京，于万善殿举扬大法，受大觉禅师之封号。顺治十七年(一六六〇)，加封大觉普济能仁国师，晚年在浙江西天目山建禅源寺。

[20] 《五灯全书》卷七十三《燕京善果旅庵本月传》。研究界曾有指出，石涛的『一画』说受到玉琳此一说法的影响，见韩林德《石涛评传》，南京大学出版社，一九九八年。



石涛 国画高呼与可图并跋卷 纵40.2cm 横518cm 北京故宫博物院藏

- [21] 《绿艳亭稿》卷十四，清康熙钞本。
- [22] 嘉庆修《扬州府志》卷三十二，《古迹》二。
- [23] 承训堂旧藏有一扇面（今纽约大都会博物馆藏），录三诗，其中第二首为《种闲亭梅花下赠石亭主人》。
- [24] 僧肇《注维摩诘经序》，大正藏第三十八册。
- [25] 此见美国纳尔逊·艾金斯美术馆所藏石涛款十二开山水册中一开的题跋语。
- [26] 石涛《山溪独坐图轴》，香港佳士得二〇〇二年秋拍出现，任伯年旧藏。
- [27] 这段话为其《设色山水图轴》的题识，款“清湘陈人石涛写并识大涤堂下”。
- [28] 《竹石图轴》，今藏于广西壮族自治区博物馆，作于一七〇五年前后，是石涛晚年竹画之杰作。
- [29] 《跋汪秋涧摹黄大痴（江山无尽图卷）》，南京图书馆藏汪绎辰《大涤子题画诗跋》，录有此段题跋。
- [30] 张大千所藏石涛十开《渴笔人物山水梅花册》其中一开自跋，《大风堂名迹第二集·清湘老人专辑》，台北联经事业出版公司，一九七八年。
- [31] 《松窗读易图》自题，图今藏于沈阳故宫博物院，作于一七〇一年。
- [32] 广西壮族自治区博物馆所藏书画卷书法部分所书之语。
- [33] 见波士顿美术馆所藏十二开《山水大册》其中一开题识中。
- [34] 见王季迁旧藏，今藏于斯德哥尔摩远东文物博物馆两开山水图册中，此为石涛真迹。
- [35] 石涛赠丁长源之画。神州国光社一九二九年刊《释青溪释石涛山水卷》中影印此山水，上题有这段论画语，时在一六九一年。此画今不存。
- [36] 此诗见中国嘉德二〇一三年春拍之石涛《自书诗二十一首》之第八页，作于晚年，所书诗为其宣城时期所作。
- [37] 《卓然庐图轴》，今藏上海博物馆。款题：“己卯四月奉赠尧臣年世翁博教，清湘大涤子写。”作于一六九九年。
- [38] 此用《楞严经》中语，参见该经卷四的论述，该经说：“一为无量，无量为一，小中现大，大中现小。”
- [39] 《庄子·外物》云：“去小知而大知明。”郭象注：“小知自私，大知任物。”这里的《大知》，不是与《小知》相对的知识见解，而是超越一切大知、小知的无量之见解。与《齐物论》《逍遥游》中所论之《大知》说法又有不同，但整体思路是一致的，只是概念使用的差异。

作者系北京大学美学与美育研究中心主任
本文责编：熊潇雨