

## 三百年來石濤形象重構問題的歷史考察

◎ 張長虹

清代畫家石濤，一生登山臨水，搜盡奇峰打草稿，創作了大量的優秀藝術作品。更有《石濤畫語錄》十八章及眾多題畫詩文，系統闡釋其獨特的藝術觀念體系。由於《石濤畫語錄》的深奧難解以及石濤曾經謎一般的身世，和他與當時畫壇正統派不合作以及反「法」的態度，如此等等都使得後世對於石濤形象的認識和理解，始終雲遮霧罩，難見真容。這其中固有客觀材料限制的原因，然更多還是以主觀原因居多，西諺云：「一千個讀者眼中有一千個哈姆雷特」，後人因為種種原因，面臨種種情境，不覺將自己理想中的形象投射到自己所喜愛的歷史人物身上（此法以西漢史家司馬遷開其端），這樣就使得石濤形象在其身後三百年來，尤其是在近現代不同的歷史情境中出現了多次重新建構的現象。正如荷蘭史家赫伊津哈在《歷史觀念之定義》中指出的那樣：「歷史永遠是強加於往昔的一種形式，僅此而已。它永遠是對我們在往昔中所尋找的意義的理解與解釋。即便是純粹的敘述，已然是某種意義的傳達。」<sup>1</sup> 因此，重新梳理清中期以來石濤形象重構或再發現的幾個過程，有助於我們進一步理解，三百年來藝術觀念史在發展歷程中與國家形勢，與變遷中的社會思潮之間剪不斷、理還亂的複雜關係。

### 一 一生白眼向人孤：揚州八怪對於石濤的推崇

石濤晚年弟子有洪正治（陔華）、程鳴（松門）、石乾等。曾有一批畫風近石濤而署名「石乾」的作品（國內外約三、四張），引起美術史界的困惑。一些專家推斷「石乾」應是石濤的別號。而我在《石乾小考》一文中證明，石乾應是石濤弟子。<sup>2</sup> 這個將弟子誤作石濤的插曲，可看作是一次有趣的對於石濤形象的無意重構。另有高翔與石濤友善，有直接交往，高生於1688年，兩人年齡相差四十餘歲，因此石濤與高翔的關係，當在師友之間。故宮博物院藏石濤手書《贈高鳳岡詩劄》，內容為談論印章風格的：「書畫圖章本一體，精雄老醜貴傳神。秦漢相形新出古，今人作意古從新。靈幻只教逼造化，急救草創留天真……」款為：

「鳳岡高世兄以印章見贈，書謝博笑。清湘遺人大滌子草。」<sup>3</sup> 說明高翔是石濤晚年藝術上的知音。李鬥《揚州畫舫錄》卷四記兩人事蹟云：「高翔，字鳳岡，號西唐，江都人。工詩畫，與僧石濤為友。石濤死，西唐每歲春掃其墓，至死弗輟。」<sup>4</sup> 《廣陵詩事》亦載此事云：「石濤和尚自畫墓門圖，並有句云：誰將一石春前酒，浸灑孤山雪後墳。詩人高西唐獨敦友誼，年年為之掃墓酌酒。閔廉風有《題石濤墓門圖》詩雲：可憐一石春前酒，賴有詩人過墓門。」<sup>5</sup> 高翔是著名的「揚州八怪」之一，他對石濤的感情可謂真摯深厚。其山水畫，明顯受石濤影響。「揚州八怪」中其他諸家，雖未嘗與石濤謀面，然也在畫風和藝術觀上與石濤有著千絲萬縷的聯繫。

乾隆元年（1736年），同為「揚州八怪」之一的高鳳翰聽人述及石濤舊事，滿懷深情題石濤畫，詩為《聞友人李客山述石濤和尚舊事因檢題其畫幅》<sup>6</sup>：

半托禪棲半道徒（晚年改道士裝），一生白眼向人孤。逸情畫癖倪高士，別調書摹周醜奴。石解作濤空是海，瓜仍帶苦味為茶（又號苦瓜和尚）。山林蹤跡王孫骨，茅屋春雲醉玉壺（用二十四詩品中語）。

司空圖二十四詩品「典雅」一品有「玉壺買春，賞雨茅屋」句。高鳳翰用其形容石濤典重不俗的品格，顯見對石濤的推重。高並偏愛石濤學倪瓚一路的畫風，並獨具慧眼地指出，石濤書法之不同流俗是因為他學的是《周醜奴》一路的碑學風格。此點尤為發人所未發，值得注意。

「揚州八怪」中的鄭燮，有詩《題屈翁山詩割石濤石溪八大山人山水小幅並白丁墨蘭共一卷》，表達了他對於八大、石濤等人的共同認識：國破家亡鬢總皤，一囊詩畫作頭陀。橫塗豎抹千千幅，墨點無多淚點多。<sup>7</sup>

鄭板橋自己蘭竹畫均取法石濤。他多次明確提到這點，如<sup>8</sup>：

石濤畫竹好野戰，略無紀律而紀律自在其中。燮為江君穎長作此大幅，極力仿之，橫塗豎抹，要自筆筆在法中，未能一筆逾於法外，甚矣石公之不可及也，功夫氣候僭差一點不得。

因此鄭板橋將自己一生的繪畫題材確定為蘭竹，其目的就是要和石濤一較高下<sup>9</sup>：

石濤善畫蓋有萬種，蘭竹其餘事也。板橋專畫蘭竹，五十餘年不畫他物。彼務博，我務專，安見專之不如博乎？

鄭板橋的蘭竹水準究竟趕上石濤了沒有？藝術史自有定評。因此，鄭板橋後來在民間所獲致的巨大名聲，絕非僅僅源自於他的藝術成就。

「揚州八怪」中，李鱣工山水和花卉，據鄭板橋說他「在揚州見石濤和尚畫，因作破筆潑墨畫益奇」。看來李鱣繪畫風格的變化主要也是受石濤啟發。

作為一位前輩畫家，石濤對於揚州八怪來說，實無異於精神導師，揚州八怪的繪畫，尤其是寫意花鳥畫，多數都是從石濤繪畫風格發展而來。當然，揚州八怪所繼承的，更多的還是石濤那種膽敢獨造的創新精神。是以當時人說：「八大開江西，石濤開揚州。」這是石濤去世未久之後，來自於揚州八怪的建立於學習基礎上的推崇。其中高鳳翰和鄭板橋的評價，雖說帶有認真的學術研究性質，但高、鄭二人對石濤形象的認知和描述，已明顯帶有一定的重構意味。如說他「一生白眼向人孤」，「墨點無多淚點多」，就是和石濤本來形象不相符的，而更接近於八大山人的形象。可見在時隔數十年後，多數揚州畫家對於石濤的認識已然模糊，石濤的形象遂在不知不覺間得到第一次歷史建構。

## 二 復興時代：近代美術革命語境下石濤的再發現

在近代歷史語境中，傳統文人畫遭到了較普遍的質疑。近代名人中最早激烈批判傳統文人畫的，當推康有為。在《萬木草堂藏畫目》中，他指出：宋代蘇、米「棄形似」、「倡士氣」

開中國繪畫頹敗之端，至清代而「衰弊極矣」。他認為挽救的辦法是「以復古為革新」，即「以形神為主而不取寫意，以著色界畫為正，而以墨筆粗簡者為別派；士氣固可貴，而以院體為畫正法」<sup>10</sup>。這種「以復古為革新」的主張，與其早期在政治上的「托古改制」說相呼應。在「國朝畫」一節，他對清代繪畫史幾乎是一筆抹殺<sup>11</sup>：

中國畫學至國朝而衰弊極矣，豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能傳後，以與今歐美、日本爭勝哉？蓋即四王、二石，稍存元人逸筆，已非唐宋正宗，比之宋人，已同檜下，無非無議矣。唯惲、蔣二南，妙麗有古人意，其餘則一丘之貉，無可取焉。

不但「四王」等人被完全否決，連石濤、石溪這「二石」也跟著遭殃。但他們又屬於康所謂的「墨筆粗簡」的「別派」，因此總算得到局部的肯定。

1918年，陳獨秀繼康有為之後，從寫實的角度激烈批判了文人寫意畫，尤其是王石谷等「三王」的畫。在《美術革命》一文中，他嚴正指出<sup>12</sup>：

若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為要改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神……中國畫在南北宋及元初時代，那刻摹描畫人物、禽獸、樓臺、花木的功夫還有點和寫實主義相近。自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物，這種風氣，一倡於元末的倪黃，再倡於明代的文沈，到了清朝的三王更是變本加厲；人家說王石谷的畫是中國畫的集大成，我說王石谷的畫是倪、黃、文、沈一派中國惡畫的總結束。……我家所藏和見過的王畫，不下二百多件，內有畫題的不到十分之一；大概都用那臨、摹、仿、撫四大本領，複寫古畫；自家創作的，簡直可以說沒有。這就是王派留在畫界最大的惡影響。

既然正統的「三王」（加王原祁為「四王」）被打倒，那麼一向被當作「四王」對立面的「野逸派」的「四僧」（弘仁、石溪、石濤、八大山人），在畫人們心中自然會有上升的趨勢。是以林風眠20年代時感慨道：「最近，石濤、八大又熱了起來。」

1928年俞劍華《七十五年來的國畫》，述及民國十六年（1927）至二十六年（1937）這十年期間，上海方面，吳（昌碩）派消沉後，「代之而起的是石濤、八大的復興時代。」他認為石濤、八大畫風的復興與張大千兄弟的搜求有關：「石濤、八大在四王吳惲時代，向不為人重視，亦且不為人所了解，自蜀人張善子、張大千來上海後，極力推崇石濤、八大，搜求遺作，不遺餘力。而大千天才橫溢，每一命筆，超軼絕倫。於是，石濤、八大之畫始為人所重視，價值日昂，學者日重，幾至家家石濤、人人八大。」<sup>13</sup> 將一種畫風的復興原因歸結於個人身上，這種分析明顯失之簡單。或者說，張大千兄弟的收購頂多是該畫風興起時的一種助因而已。1930年張群調任上海市長，與張大千相識。張群喜收藏石濤、八大書畫，常與張大千交流。上海有這樣一位風雅市長，想必會為書畫市場掀起高潮，尤其是石濤、八大作品更從全國各地彙聚而來。張大千的仿作也不斷推出，流散到北方及日本。張大千的仿作或偽作彼時能大量拋出，說明市場對石濤作品的需求量之大。

1930年黃賓虹作《近數十年畫者評》，指出當時繪畫界不同的風格趨向：「大抵朝市之子，多喜四王，湯（貽芬）、戴（熙）；江湖之儔，又習清湘、雪個。」<sup>14</sup>

也就是說，個性派畫家多學習石濤和八大山人一路縱恣野逸的風格。1929年，陳小蝶撰文

《從美展作品感覺到現代國畫畫派》，將教育部第一次全國美展中的中國畫作品專門分出「以石濤為主，輔以髡殘、八大」的「新進派」<sup>15</sup>：

蓋髡殘善於用筆，八大善於用墨，而石濤善用青赭。丹青敷色，最易俗賴。惟石濤用色如墨，絕與吳門婁東不同。故二三新近畫家，皆薄乾嘉，而宗黃山。其實乾嘉一派，以二百餘年之栽植，根深蒂固，物極求新，則黃山實為應運而生。若謂遂可奪席，亦徒興項籍之歎耳。

陳小蝶以為，以當日新近派之勢力，尚不足以壓倒復古派之勢力。且「新近派」錢瘦鐵、鄭午昌諸家取徑，實多出於梅清（瞿山），而非石濤<sup>16</sup>：

錢瘦鐵最近髡殘，無石濤之闊筆，亦無八大之潑墨，而靈虛自勝。鄭午昌焦墨神韻，全似瞿山晚年細筆，而澹遠則近戴本孝。張大千寫石濤最工，蔥菁秀鬱，近觀自佳。要令百年之後，遂覺失色耳。許征白獨從六如入手，而近黃端木。綜上四家皆號黃山，然實為梅瞿山之黃山，而實非石濤、八大之黃山也。然靈氣結構，自多天趣，絕非劍拔弩張與夫廉纖滿紙者所得夢見。

陳氏將此派稱作「蒼頭突起之軍」，並稱其為「復古諸家之畏友」。以學習梅清風格為主，卻打著石濤、八大的旗號，由此可見石濤聲名在近代畫壇之隆盛，而其真實面目若何，大家倒並不見得真正關心。

除了這些社會風尚方面的原因外，近代中國所面臨的西方藝術觀念和藝術形式的傳入並風行的嚴峻局面，也是促使人們不得不「反求諸己」的一種巨大壓力。

自晚清時起，國人已逐漸意識到自己所面臨的是「三千年未有之變局」，近代是中西文化交流頻繁的時節，兩種不同的文化產生激烈碰撞，以致時人有「學戰」之說。學術與國家糾纏在一起，時人每將學術看作國家的象徵，是以有二十世紀30年代徐悲鴻、劉海粟等攜中國古代及現代繪畫出國展覽之事。魯迅《拿來主義》不無諷刺地對此評價道<sup>17</sup>：

中國一向是所謂「閉關主義」，自己不去，別人也不許來。自從給槍炮打破了大門之後，又碰了一串釘子，到現在，成了甚麼都是「送去主義」了。別的且不說，單是學藝上的東西，近來就先送一批古董到巴黎去展覽，但終「不知後事如何」；還有幾位「大師」們捧著幾張古畫和新畫，在歐洲各國一路的掛過去，叫作「發揚國光」。

二十世紀初，西方的藝術觀念、學說等大量進入中國，現代主義各流派也漸為中國藝壇所瞭解，並出現了一批留學歸來的西畫家，上海美專等美術學校也公開招收西畫學生。1923年8月，劉海粟在《時事新報》之《學燈》上發表了《石濤與後期印象派》一文，認為石濤之畫與其根本思想，與後期印象派如出一轍，因此他對時人競學西方藝術不以為然<sup>18</sup>：

現今歐人之所謂新藝術、新思想者，吾國三百年前早有其人濬發之矣。吾國有此非常之藝術而不自知，反孜孜於西歐藝人某大家也，某主義也，而致其五體投地之誠，不亦怪乎！歐人所崇拜之塞尚諸人，被奉為一時之豪俊、濬發時代思潮之偉人而致其崇拜之誠，而吾國所生塞尚之先輩，反能任其淹沒乎？

劉海粟並認為表現主觀精神之藝術，在我國其實是「古已有之」，並推石濤為「近代藝術開派之宗師」，他認為<sup>19</sup>：

觀夫石濤之畫，悉本其主觀情感而行也，其畫皆表現而非再現，純為其個性、人格之表現也。其畫亦綜合而非分析也，純由觀念而趨單純化，絕不為物象複雜之外觀所窒。至其畫筆之超然脫然，既無一定系統之傳承，又無一定技巧之匠飾，故實不以當時之好尚相間雜，更說不到客觀束縛，真永久之藝術也。觀石濤之《畫語錄》，在三百年前，其思想與今世所謂後期印象派、表現派者竟完全契合，而陳義之高且過之。嗚呼，真可謂人傑也！

他高度推崇石濤的創造精神和「表現」能力，甚至不顧時空界限認為石濤當凌駕於西方後期印象派、表現派之上。這是明顯想將文化問題與國家實力聯繫到一起，以激發國民之民族自信心和自豪感。

### 三 遺民：抗日戰爭語境下對石濤意義的再發現

1938年，傅抱石編譯日人山本悌二郎、紀成虎一所作《宋元明清書畫名賢詳傳》之後半部分，緣其「深感諸名賢偉大之民族精神，實我國數千年來所賴以維繫之原素，因選譯之」，成《明末民族藝人傳》，羅列了明亡後身為遺民而不與清政府當局合作的藝術家，其中遁入空門的石濤和八大山人等均身居其列。傅抱石此書有為而發，「欲以行事先藝術，完全以民族性為主，故錢牧齋（謙益）、王覺斯（鐸）之流不錄也」<sup>20</sup>。而書前郭沫若序尤於此點三致意焉<sup>21</sup>：

夫崇禎甲申前後，為異族蹂躪中土一大樞機，明祚之亡，其痛源何在？見仁見智，雖各不同，而北京破後，直至清順治初期，若干書畫家在異族宰割下之所表現，竊以為實有不容忽視者，如文湛持兄弟、黃石齋夫婦、史道鄰、傅青主乃至八大、石濤諸名賢，或起義抗敵，或不屈殉國，其人忠貞壯烈，固足香千古而無愧，其事可歌可泣，一言一行，尤堪後世法也。

具有悖論意味的是，在抗日戰爭的歷史語境中，譯自日本學者的《明末民族藝人傳》，竟起了激發國人抗日熱情的作用（1940年，傅氏另有《從中國美術的精神上來看抗戰必勝》一文）。作為傅抱石的崇拜對象，石濤一時竟成了堅持民族氣節的遺民代表。傅氏一生最喜石濤，原名傅瑞麟，後改為「抱石」。作為現代石濤研究的先驅，傅抱石在《石濤上人年譜》自序中說：「余於石濤上人妙諦，可謂癖嗜甚深，無能自己。」但由於資料所限，他所考證的石濤生年是西元1630年（現多公認為1642年），明亡時15歲，因國仇而不與清政府合作。後來石濤的《客廬陵平山道上接駕恭紀》七律二首被發現，有「去此罕逢仁聖主，近前一步是天顏」，「聖聰忽睹呼名字，草野重瞻萬歲前」之類受寵若驚的話。由此證明石濤並非遺民，傅氏的結論無法成立。傅抱石起初曾「力辯其偽」，以維護自己的結論。但「後於《清湘老人題記》見之」只能曲為解說：「上人此舉或藉博氏（爾都）介引，未可知也。然亦無傷日月也。」<sup>22</sup> 俞劍華1947年的《石濤年表》依然重提遺民的話題，反覆強調<sup>23</sup>：

石濤以故國王孫，遁入緇流，黍離之思，亡國之痛，時時表現於字裏行間，題《梅花》詩的首句「古花如見古遺民」，曾用過三次。題《金陵八景》云：「金陵舊業誰寄託之？寸山尺水誰慨望之？境在事遷誰再遇之？」題《金陵懷古冊》尤滿懷蒼涼，一觀其題目如「傷心玄武湖」、「如此黃山蕩」、「莫愁今也愁」、「烏衣巷總非」、「怕聽鳳城鐘」，已可想其老淚縱橫了。

談到「石濤的接駕」問題，他只一帶而過，輕描淡寫地說<sup>24</sup>：

石濤在康熙兩次南巡的時候，卻接了兩次駕，並且賦詩作畫。這或者是因為住在揚州，不得不隨波逐流敷衍一下，也未可知。

可見一種觀念在形成之後，即便有明確的證據可以證偽，它也不會很快消失，而是會按照思維的慣性繼續影響著一些人的思想。

#### 四 筆墨當隨時代：新時期創新語境下石濤的再發現

筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉，上古之畫，跡簡而意淡，如漢魏六朝之句然；中古之畫如初唐盛唐雄渾壯觀；下古之畫，如晚唐之句，雖清灑而漸漸薄矣；到元則如阮籍、王粲矣！倪、黃輩如口誦陶潛之句，悲佳人之屢沐，從白水以枯煎，恐無復佳矣。

這是石濤的一段普通的畫跋，在寫下這段話時，他一定不會想到，在二十世紀的歷史語境中，「筆墨當隨時代」竟然會成為路人皆知的一個宣揚藝術創新的口號。據我的寡聞，目前所知最早在現代意義上使用這一口號的應是傅抱石。1959年，傅抱石觀賞賀天健畫展之後，在8月25日的《人民日報》上發表了《筆墨當隨時代——看賀天健個人畫展有感》一文。文章一開始，傅氏就強調了新時代的新氣象：「開國十年來，國畫事業在黨的正確領導下和『百花齊放、百家爭鳴』的方針指導之下，所取得的成績是十分巨大的。」<sup>25</sup> 在文末他點題說<sup>26</sup>：

我認為儘管賀老畫上的默寫人物，還不足與他的畫面構成高度的調和，而他不惜一切緊緊追隨著時代的精神，是值得我們學習的。石濤不止一次地說：「筆墨當隨時代」，脫離時代的筆墨，就不成其為筆墨。賀老的成功處，我想就在這兒吧。

一句「筆墨當隨時代」，時過境遷，言人人殊，傅抱石在二十世紀50年代的社會語境中讀解出「脫離時代的筆墨，就不成其為筆墨」的新意義來。在90年代的現代創新語境中，吳冠中則進一步讀解出了「筆墨等於零」的更新意義來。

新時期石濤意義的再發現主要在20世紀80年代，其時改革開放伊始，國門漸開，西方的藝術觀念和藝術形式潮水般湧入。在創新、進步的旗幟下，石濤又一次時來運轉，被捧上了神壇。他的「筆墨當隨時代」也被從其原有語境中剝離出來，作為中國畫創新的理論依據。並以此為尺規為武器，去打擊那些據說是「死守傳統」的藝術家（姑不論在二十世紀80年代是否有人真能深入傳統並死守之。喜好傳統者好不容易才發掘出一個死去的地方畫家黃秋園，並追認他為中央美術學院教授）。已有理論家指出，這一理解實非石濤原意。<sup>27</sup> 所以這又是一次對於石濤形象的重構，而且其前提是建立在近代新時間觀上的「時間神話」。

唐曉渡曾詳細論證「時間神話」在近代中國以來的形成過程，據其研究，傳統文化的時間觀是循環輪回的，上智所謂「大道周天」「無往而不復」，下愚如黎民百姓冀望的投胎轉世，概莫能外。但新文化運動從根本上改變了這種時間觀。新文化的時間觀源於現代西方基督時間觀，它標定並強調了時間的「前方」維度（傳統的干支紀年是六十年一輪回）。把時間理解為一種有著內在目的的線形運動。這種時間同時也意味著一段距離。這段距離在現實中是落後的東方古代文明和先進的西方現代文明之間的距離；在集體無意識中是一個衰敗的中央帝國和一個新興的世界大國之間的距離；在未來學意義上則是階段目標與一個更宏大的終極

目標——世界大同（共產主義）——之間的意義。

進化論在新時間觀的轉換中起了決定性的作用。它不僅是摧毀傳統文化時間觀的利器，也是新時間觀形成的內在依據。新的時間觀最初無疑充滿生氣，它有力地支持了現實和文化雙重意義上的革命。沒有這場革命，古老的中央帝國及其曾經燦爛過的傳統文化將就此一蹶不振。它甚至改變了「革命」這個外來詞本原的「循環」內涵，使之成為朝向「前方」既定目標的連續不斷的運動——繼續革命！永遠革命！光明在前！

很少有人意識到新時間觀所暗含的負面效應——起初是亡國滅種的危機使人們來不及意識到這一點；接著是革命鬥爭的需要妨礙著人們意識到這一點；而等到革命成功、陶醉於勝利的喜悅並為其所激勵更使人們不可能意識到這一點。

就賦予本身並無目的可言的時間以內在目的這一點而言，新時間觀體現了一種強力意志：就把時間理解為向前的線性運動這點而言，它嚴重歪曲了時間和空間密不可分的本性。由於充滿了緊張的期待，它很容易被情感化；由於標定了「前方」的維度，它不可能不被事先注入價值。新時間觀據此把歷史截然而劃分為過去、現在和未來；而既然「光明在前」，未來即是希望，朝向未來的現實突然也就具有了非同尋常的的涵義。惟獨過去成了一個負責收藏黑暗和罪惡的包袱。於是人們就有充分的理由不斷宣稱自己面臨著一個「新時代」、「新時期」以及「新紀元」。這裏對時間制高點的佔領同時也意味著對價值制高點和話語權力制高點的佔領。每一個類似的宣言實際上都在無意識地重複著同一個信念：我們屬於未來，我們不屬於過去！我們屬於光明，我們不屬於黑暗！<sup>28</sup>

於是一句「筆墨當隨時代」就成為時間崇拜者的創新宣言，成為判斷作品創新程度的權力話語。其前提是：過去的都是落後的！因此不改變筆墨形態的舊的中國畫必然會被社會徹底淘汰！或者往客氣裏說，中國畫最終也只能淪為「保留畫種」。其實這觀點也並不新鮮，二十世紀初中國曾有廢除漢文的動議與討論，在西方文明的衝擊之下，吳稚暉等人堅持認為漢字甚至中國經史皆「應送博物院」，以「供考古家之抱殘守缺」<sup>29</sup>。因此，所謂的「保留畫種」之說，其實質上依然沿襲了「送入博物院」之類的武斷而又自信不足的思路。

這一觀念發展至90年代，在老畫家吳冠中的《我讀石濤畫語錄》一書中達到頂峰。在該書「前言」（收入散文集《吳冠中論美》時又名《石濤的謎底》）中，他宣稱自己徹底讀懂了石濤：「我學生時代讀《石濤畫語錄》，不懂。也讀過別人的注釋，仍不懂。今下決心鑽研，懂了。石濤像是設了一個謎，這個謎底一經揭穿，才真正明悟石濤藝術觀之超前性。」這種超前性體現在何處呢？他指出<sup>30</sup>：

今天分析石濤的觀點其實就是說十九世紀後西方表現主義的觀點，直覺說、移情說等等現代美學上的立論，早在薄薄一冊《語錄》中萌芽，在三個世紀前的石濤的腦海中以及手的實踐中萌芽了。人們尊稱塞尚為西方現代繪畫之父，石濤無疑是中國現代繪畫之父，豈止中國——既然他的立論和藝術創造在歷史長河中更處於塞尚的上游三百年！

吳冠中真的讀懂了石濤？這看似新奇的觀點，其實不就是七十年前劉海粟《石濤與後印象派》一文觀點的翻版嗎！不同的是石濤這次被捧得更高，石濤竟然有幸開啟了西方的「直覺說、移情說等現代美學」理論。吳氏是有感於「緣於封閉思想的影響，固步自封，使我國現代藝術的發展與騰飛大大滯後了」。這是認為中國藝術發展落後於西方。可以說仍是簡單的進步與落後之分。他問道<sup>31</sup>：

誰先發現繪畫的新大陸？是西方還是東方？隔膜中的一方是另一方的新大陸，一經溝通，真正的藝術在高峰碰面，握手，相見恨晚，本是一家人！現代西方藝術嚮往的諸多品位，早就出現在石濤的先見之明中。

在吳冠中筆下，石濤分明成了未卜先知的預言家！但這一點劉海粟也是先於吳而言之。究其實，劉海粟和吳冠中分別所處的近代與當代社會情境相似，所面臨的都是不對等的中西交流情況下，希望能儘快追趕西方的問題。吳冠中所意識到的問題，劉海粟早就遇到，並提出了自己的見解。八十多年的社會發展，藝術觀念史的發展兜了個大圈子，竟然只不過是一個輪回！歷史就這樣和中國開了這麼一個殘酷的玩笑。

## 結語

從揚州畫家對石濤形象的重新建構，到近現代的多次建構，石濤形象建構過程的時間間隔有越來越短的趨勢。尤其是近代以來，隨著西方科技和藝術觀念的相繼傳入，石濤形象的重構問題也越來越突出。從中可以明顯讀解出，在西方文明的壓力下，中國近現代藝術界迫切期望「與國際接軌」，甚至希望凌駕其上的焦躁心態。這是二十世紀初以來的持續現象。所以，由三百年來石濤形象重構這一特定主題，可以反觀晚清以來，尤其近代以來藝術與社會的互動關係。同時，這也是近代中國留給今人的一份特殊文化遺產。

### 註釋

- 1 轉引自曹意強《藝術與歷史》扉頁，中國美術學院出版社2001年版。
- 2 張長虹《石乾小考》，載《文物》1999年第4期。
- 3 參見《中國書法全集》第64卷，第187頁，榮寶齋出版社1998年版。
- 4 李門《揚州畫舫錄》第92頁，中華書局1960年版。
- 5 轉引自《清湘老人題記附錄》，《中國書畫全書》第八冊第601頁。
- 6 參見《南阜山人詩集類稿》之《鴻雪集》卷五。
- 7 參見《清湘老人題記》之「附錄」，《中國書畫全書》第八冊，第602頁。
- 8 參見《板橋題畫》，《鄭板橋全集》第289頁，江蘇廣陵古籍刻印社1997年版。
- 9 同上書第320頁。
- 10 《二十世紀中國美術文選》上卷第21、22頁，上海書畫出版社1999年版。
- 11 同上書第24頁。
- 12 同上書第30頁。
- 13 參見《俞劍華美術論文選》第61頁，山東美術出版社1986年版。
- 14 參見《東方雜誌》第27卷第1號（中國美術號上），第155頁，民國十九年一月十日發行。
- 15 《二十世紀中國美術文選》上卷第198頁。
- 16 出處同上。
- 17 參見《魯迅全集》第6卷第38頁，人民文學出版社1982年版。
- 18 參見《劉海粟美術文選》第69頁，上海人民美術出版社1987年版。

- 19 同上書第71頁。
- 20 參見《明末民族藝人傳》自序，商務印書館民國二十八年版。
- 21 出處同上。
- 22 參見《傅抱石美術文集》第342頁，江蘇文藝出版社1986年版。
- 23 參見《俞劍華美術論文選》第321頁。
- 24 出處同上。
- 25 參見《傅抱石美術文集》第471頁，上海古籍出版社2003年9月版。
- 26 同上書第473頁。
- 27 參見黃河清《筆墨未必隨時代——破解「時間崇拜」》，載《批評家的批評與自我批評：2003年上海春季藝術沙龍「論壇」文集》第261-267頁，上海書店出版社2003年版。
- 28 參見唐曉渡《時間神話的終結》，載《世紀論語》，吉林文史出版社2000年1月版。
- 29 《新語問題之雜答》，《新世紀》44號，第2頁。
- 30 參見吳冠中《我讀石濤畫語錄》，榮寶齋出版社1996年版。
- 31 出處同上。

張長虹 1973年生於安徽，中國美術學院博士。現為上海大學美術學院史論系講師。研究方向為中國美術史，先後在《文物》、《新美術》、《美術研究》、《美術觀察》等專業期刊發表論文、譯文等二十餘篇。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第四十六期 2006年1月27日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第四十六期（2006年1月27日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。