

## 淺析石濤山水畫中點景人物的意象

國立中央大學藝術學研究所 程郁雯

### 摘要

傳統中國山水畫傳達著「可觀可居可游」的意境，畫上的點景人物可以說是將此意境具體化的物象。而石濤（1642-1707）的山水畫中人物幾乎是不可缺少的元素，其人物意象除了是為塑造山水意境外，筆者比對石濤所著的《畫語錄》與後世學者對《畫語錄》的解讀後，認為石濤山水畫中的人物意象並非只是單純的與山水意境相互烘托，其更暗含了石濤一生的繪畫思想。

本文首先整理出石濤山水畫中人物的共同特點，在第二節將這些特點與《畫語錄》中石濤的繪畫思想作分析與連結，最後則以第二節得出的結果與喬迅（Jonathan Hay, 1956-）《石濤 清初中國的繪畫與現代性》中提到的「『士』的轉變」作辯論與印證。透過石濤的繪畫思想與其所處的時代及身分分析石濤山水畫中的人物意象究竟為何。

### 關鍵字

石濤、點景人物、意象表達、士階層、《畫語錄》

## 前言

傳統中國山水畫傳達著「可觀可居可游」的意境，畫上的點景人物可以說是將此意境具體化的物象，《芥子園畫譜》〈人物屋宇譜〉便提及：「山水畫點景人物，諸式不可太工，亦不可太無勢，全要與山水有顧盼，人似看山，山亦似俯而看人，琴須聽月，月亦似靜而聽琴，方使觀者有恨不躍入其內與畫中人爭坐位。不爾則山自山，人自人，翻不如倪幻霞空山無人之為妙夷。」<sup>1</sup> 如此可知點景人物需與山水互相烘托，方能彰顯畫中意境，起到畫龍點睛的用處。而石濤（1642-1707）的山水畫中人物幾乎是不可缺少的元素，其人物意象除了是為塑造山水意境外，筆者比對石濤所著的《畫語錄》與後世學者對《畫語錄》的解讀後，認為石濤山水畫中的人物意象並非只是單純的與山水意境相互烘托，其更暗含了石濤一生的繪畫思想。

本文首先整理出石濤山水畫中人物的共同特點，在第二節將這些特點與《畫語錄》中石濤的繪畫思想作分析與連結，最後再以第二節得出的結果與喬迅（Jonathan Hay, 1956-）《石濤 清初中國的繪畫與現代性》中提到的「『士』的轉變」作辯論與印證。透過石濤的繪畫思想與其所處的時代及身分分析石濤山水畫中的人物意象究竟為何。

### 一、石濤山水畫中人物特點

人物在石濤的山水畫中是常見的元素之一，因為石濤身世的複雜性，這些人物就像引子般，成為了解開其身世及思想之謎的線索。目前關於石濤山水畫中人物的研究多是以單件作品做探討再延伸，且將畫中人物與石濤「自我形象」連結：

如管健鴻〈石濤的「自認」與「他認」：《山水人物圖》研究〉一文以石濤藏於北京故宮博物院的《山水人物圖》為主軸，分析卷中古代高士與石濤自我形象、心路歷程、出佛入道的關聯。此卷創作歷時十多年之久，共分五段：「石戶農」、「披裘翁」、「湘中老人」、「鐵腳道人」、「雪庵和尚」，管健鴻最後對石濤筆下的這五位高士人物說道：

它能幫助我們了解石濤青年時期的心路歷程……。石濤一方面有著歷代高士的不羈和才學，和道教所追求的率性自由；一方面在其內

<sup>1</sup> 出自《芥子園畫譜》初集卷三〈人物屋宇譜〉中「點景人物」篇。轉引自吳樹平編，《中國歷代畫譜匯編》（天津：天津古籍，1997），頁 491。

心深處又將自己明宗室遺孤身份與帝國朝廷緊密聯繫在一起.....<sup>2</sup>

又或是王耀庭〈石濤自寫種松圖小照研究：兼述他的自我形象〉一文則指出石濤時常運用佛道、皂帽蒙頭、明代服飾描繪畫中的點景人物，並以第一人稱題款，認為其畫中人物不僅暗示著畫家的自我形象，也是「以圖做證」其一生境遇。

3

關於石濤山水畫中的人物特點，目前的相關研究多是將其與石濤的身份、境遇相連，鮮少從其繪畫思想出發。雖然喬迅曾指出石濤刻意將畫中人物的工階層縮小至只有運輸相關人物的作法，是為降低自己作畫行為與工人（畫匠）的關聯性，<sup>4</sup> 然筆者認為這與《畫語錄》的思想有所矛盾，該部分會於第三節做更深入的說明。

因此，筆者將於此節先指出幾個石濤山水畫中點景人物大多擁有的特點，以便後文進行探討。

### (一) 勞動階級與非勞動階級

喬迅將石濤山水畫中的人物大致區分為勞動階級與非勞動階級。<sup>5</sup> 前者多是家僕或是船夫、趕騾人、挑夫等這類來往各地時使運輸更順暢的搬運工，觀者很難區分家僕與搬運工的差別【圖 1】，畫中的勞動階層也多以「工」階層呈現，顯少出現農人，而工人更是集中在與交通運輸有關的人物，而非工匠。後者非勞動階級可以統稱為「士」階層，他們多穿著長袍，身旁有時會有勞動階層隨侍，呈現出非勞動的「休閒」狀態。以此種區分，喬迅指出：

石濤的畫作以簡化的方式清楚區分非勞動與勞動階級——以確保畫家本身地位——透露了它需要跟社會不安全階級擴大距離的要求。<sup>6</sup>

### (二) 人物不大，但明顯

石濤山水畫中的人物一般不大，彷彿是山水的一部份，其實這與其他中國山

<sup>2</sup> 管健鴻，〈石濤的「自認」與「他認」：《山水人物圖》研究〉，《藝術工作》2期（2018），頁62-66。

<sup>3</sup> 王耀庭，〈石濤自寫種松圖小照研究：兼述他的自我形象〉，《故宮學術季刊》32卷1期（2014.9），頁1-45。

<sup>4</sup> 喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》（台北：石頭出版，2008），頁38-39。

<sup>5</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁36。

<sup>6</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁38。

水畫相似，學者項退結就曾對中國山水畫中人物的渺小做出這樣的解釋：

在中國文人眼裡，與無邊無際的大自然比較起來，人在世間真是太渺小了。中國山水畫可以說是康德對崇高觀念的最高表現。康德對崇高所下的定義是：「和它相比其他一切都覺微小。」<sup>7</sup>

然而筆者卻不認為石濤山水畫中的人物微小是因為對大自然的崇高意境，相反的，這些點景人物雖然均不大，但是在畫面上卻有不容忽視的存在感，他們與山川自然猶如一體，沒有孰輕孰重之分，在第二節中也會對石濤山水畫中人物與萬物的關係做進一步的解釋。

### (三) 無明顯個人特色

除卻前段所說的勞動階級與非勞動階級的分類之外，石濤山水畫中的人物皆無明顯的個人特色，他們大多穿著樸素的長袍，五官簡單點畫而成。雖然王耀庭點出石濤的部分點景人物以佛道、皂帽蒙頭、明代服飾等重覆的造型，形成一種「自我概念」的畫像，<sup>8</sup> 再透過題款詩文，畫中某些人物作為畫家本人便可以是一種解讀，筆者也認同此種具「自傳性」畫作的解讀，不過在多數的例子中觀者是無法完全地肯定畫中人物確切指涉為誰，因此下文中也會補充筆者的看法。

## 二、石濤《畫語錄》之印證

《畫語錄》約完成於 1700 年，也就是石濤晚年 60 歲左右的時間。此書是石濤一生繪畫思想的總結，然而這些想法並非在其晚年才如泉湧般突然地湧現，在一些石濤早時所作繪畫的題跋中，便可看到諸多與《畫語錄》所要傳達的思想相符的文字，如石濤盛年所作《搜盡奇峰打草稿圖卷》卷末自題：「不立一法，是吾宗也；不舍一法，是吾旨也」可作為《畫語錄》的思想先聲。<sup>9</sup>

筆者比對石濤所著的《畫語錄》及後世學者對《畫語錄》的解讀後，認為石濤山水畫中的人物意象並非只是單純的與山水意境相互烘托，其更暗含了石濤一生的繪畫思想。

<sup>7</sup> 項退結，《中國人性格素描》（哈爾濱：北方文藝，1988），頁 43。

<sup>8</sup> 王耀庭，〈石濤自寫種松圖小照研究：兼述他的自我形象〉，頁 1-45。

<sup>9</sup> 石濤，《搜盡奇峰打草稿圖》卷，清，紙本墨色，42.8 x 285.5 cm，北京故宮博物院藏。

## (一) 「一」與「一畫」

石濤在《畫語錄》〈一畫章〉中寫道：

太古無法，太樸不散。太樸一散，而法立矣。法於何立？立於一畫。  
一畫者，眾有之本，萬象之根。<sup>10</sup>

這裡石濤的「一畫」並非指一筆、一條線，它是回到一個「純粹」的境界，也就是回到「一」。「一」不是數量、不是有跟無的分別、不是時間的推進、不是空間（畫面）的延展，<sup>11</sup> 學者朱良志（1955-）將石濤的「一畫」看作是「不二之法」：

石濤是以「一畫」，應合著大乘佛學所提倡的「不二之門」。禪宗的古德云：「兩頭共截斷，一劍倚天寒。」……這一劍無分別，無對待，兩頭絕斷。兩頭是二，二就是分別，是對待，是差異，是雜多。

<sup>12</sup>

「一畫」的無分別、無對待、無差異、無雜多就如同石濤山水畫中的人物，特別是「士」階層，沒有明顯個人特點，回到一種純粹與從容自由的境界，以「一」去體悟自然、去創作。

## (二) 「法」與「無法」

「法於何立？立於一畫。」也就是說「一畫」是石濤的「法」，然而「法」的出現與固定代表了其他事物終將跟隨，不僅容易掉進「重複」的漩渦，<sup>13</sup> 也會被法拘束，因此石濤在《畫語錄》〈變化章〉提出：

無法而法，乃為至法。凡是有經必有權，有法必有化。一知其經，  
即變其權；一知其法，即功于化。<sup>14</sup>

「無法」與「化」（變）看似與「一畫」的無分別、無差異違背，與石濤山水畫中沒有特點的人物矛盾，然而這種無分別的「純粹」實則暗示了無限的可能，

<sup>10</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》（北京：北京大學，2017），頁 367。

<sup>11</sup> 朱良志，《石濤研究》（北京：北京大學，2005），頁 7。

<sup>12</sup> 朱良志，《石濤研究》，頁 8。

<sup>13</sup> Richard Edwards, *The World Around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting* (Ann Arbor: University of Michigan, 1989), p. 121.

<sup>14</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 369。

沒有差別的人物包含著「法無定法」的意象，不僅可以是石濤自己，<sup>15</sup> 也可以是任何人。

進一步解釋，石濤在《畫語錄》〈變化章〉提到「一畫之法，乃自我立」<sup>16</sup>，這裡的「我」根據朱良志的解釋並非指石濤自己，而是「自我」(self)，<sup>17</sup> 延伸之意可以指任何人，如同《為禹老道兄作山水冊》之三【圖 2】：畫面中一個小小的人物坐在窗台邊，他與屋子一同被充滿動感的山石包圍，人物沒有特色、平凡無奇，連五官也省略了，他可以是禹老道，但也可以是你我或是任何人，而旁邊線條扭曲、沒有固定型態的山石便是「我」(任何人)不斷創新的「一畫」所創造的。「我」以心中的「一畫」創作，「一畫」即「法」，「法」即「無法」，石濤山水畫中的人物寓含「一畫」、「法」、「無法」。

### (三)「閑」：無念之境

石濤山水畫中的人物不僅沒有明顯特色，且多呈現出一種「悠閒」的姿態，這就要回到石濤「法無定法」的概念。「無法」、「有法」的有無概念與前段提到的「『一』並非有無的分別」似乎相互矛盾，事實上「一」或是「一畫」所代表的「不二之法」是不拘泥於有法，一旦被法束縛便沒有我、沒有自性，但也非堅執於無法，為無法而去破法，仍是執著於法。石濤強調的是一種純粹自由的體驗境界，其在 1691 年贈予友人丁長源的山水畫上題：

此道見地欲穩，只須放筆隨意鈎去，縱目一覽，望之如驚電奔雲，  
屯屯自起。<sup>18</sup>

「見地」是「根本」、是「悟」，<sup>19</sup> 也就是進入到純粹自由的體驗境界，只須放筆隨意鈎去，不用去強調法某家、師某派，不用計較山川的仁德教化，不執泥於所謂有法與無法，不落於有無之論，全然進入到一個不有不無的「無念」之境，石濤稱這種處於自在從容的無念之境為「閑」，<sup>20</sup> 如同石濤山水畫人物所呈現的悠然自得。

<sup>15</sup> 關於石濤山水畫中的點景人物有哪些為自我形象的暗示，可參王耀庭，〈石濤自寫種松圖小照研究：兼述他的自我形象〉，頁 1-45。

<sup>16</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 367。

<sup>17</sup> 朱良志，《石濤研究》，頁 14。

<sup>18</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 334。

<sup>19</sup> 朱良志，〈石濤“一畫”新詮〉，《中國美術報》(2017.05.07)，網址：

<<http://www.zgmsbweb.com/home/index/detail/relaId/14017>> (2021 年 6 月 24 日檢索)

<sup>20</sup> 朱良志，《石濤研究》，頁 22。

#### (四) 物我合一

然而這種「閑」絕非放空，而是在自然無為的無念之境中用最直接的感覺去感受，不帶入任何先入的情感：

受事則無形，治形則無跡。運墨如已成，操筆如無為。尺幅管天地  
山川萬物，而心淡若無者，愚去智生，俗除清至也。<sup>21</sup>

朱良志認為石濤著重於受，而並非強調情感，意在表達：「繪畫創作不是主體所獨有」，<sup>22</sup> 它並非只以人的情感為主，也並非只是單純如實的呈現萬物，它需要外在對象（萬物）與自我不斷的相互交盪。這也是為什麼石濤的山水畫中存在著人物，且人物不僅明顯，甚至與山川有著同等重要的地位。如《為器老作書畫冊》中「樹中隱者」一開【圖 3】，樹幹中坐著一位穿著白袍正在沉思的隱士，隱士在無念之境中以最直接的「受」去感受萬物以達到物我合一，他和包圍著他的松樹及背後雲霧繚繞的山峰皆是畫面的主角，松樹與山峰並非只是純粹依照現實呈現的客觀物象，但也不是單純以人的情感為主體的表現，而是兩者——松樹、山峰與樹中隱士（萬物與自我）不斷反覆交往進而合一的結果。石濤強調的「受」是超越了一般感受的「不二之受」，放下自我、不喜不悲，以「心淡若無」之受齊看萬物，沒有差別的對待萬物與自我，進入到「天之造生，地之造成」<sup>23</sup> 的境地。也因為「夫一畫，含萬物於中」<sup>24</sup>，自然而然的物與我在無念之境中互相映照、融和，達到「山川脫胎於予也，予脫胎於山川也」<sup>25</sup> 物我合一的境界。

現藏於北京故宮博物院的一卷石濤所繪的《山水人物圖卷》中第四段「鐵腳道人」【圖 4】題有：

鐵腳道人……，又愛嚼梅樹片，和雪咽之。或問此何為，曰：「吾欲寒香沁入肺腑。」其後採藥衡岳，夜半登祝融峰，觀日出，仰天大叫曰：「雲海盪吾心胸。」竟飄然而去。<sup>26</sup>

如此充滿狂喜的文字似乎很難從畫面【圖 4】直接感受，畫中人物似乎仍處在某種不喜不悲的無念之境，然而其腳下以自由豪放的筆墨所描繪的山石卻明顯地傳達「雲海盪無心胸」的放蕩不羈與狂喜之情。人物以「不二之受」看萬物，

<sup>21</sup> 此段話出自《畫語錄》脫俗章第十六。朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 378。

<sup>22</sup> 朱良志，《石濤研究》，頁 48。

<sup>23</sup> 出自《畫語錄》〈尊受章〉。朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 370。

<sup>24</sup> 出自《畫語錄》〈尊受章〉。朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 370。

<sup>25</sup> 出自《畫語錄》〈山川章〉。朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 374。

<sup>26</sup> 此段題跋出自石濤，《山水人物圖》卷第四段「鐵腳道人」。見石濤，《山水人物圖》卷「鐵腳道人」，清，紙本水墨，27.5 x 314 cm，北京故宮博物院藏。

物與心反覆交盪，此時不僅是人受物陶然，物也似乎映照出人的靈魂，如同石濤在《春江圖》所題：「吾寫此紙時，心入春江水，江花隨我開，江月隨我起。」<sup>27</sup> 石濤接著在「鐵腳道人」的題跋中回憶起昔日登始信峰、觀東海門的感受，與鐵腳道人登祝融峰、觀日出一樣的激揚澎湃；<sup>28</sup> 也就是說他將自己化身為鐵腳道人，畫中人物是鐵腳道人，也是石濤自己，而當我們以「不二之受」與物合一，進而體會到「雲海盪吾心胸」之情時，畫中人物便也可是你我。

## (五) 乾旋坤轉之力

石濤山水畫中的人物絕不是附加的角色，甚至在物我合一的境界中有著主導地位，成為了山川的代言人。《黃山八勝圖冊》之「山溪道上」【圖 5】一開中，一位旅人瞭望著遠方的山川景色，雙手張開呈現出感受萬物的姿態，他站在一個隆起的山坡上，懸掛在他上方的松樹枝頭就像帝王的寶蓋暗示著他的主導地位，右方的懸崖擋住了向右延伸的畫面使畫面的焦點更集中在人物上；旅人的位置不僅與自然巧妙的融合，更猶如成為山川的代言人。

然而並非所有人都可以成為山川的代言人，石濤在《畫語錄》〈兼字章〉說：「天能授人以法，不能授人以功；天人授人以畫，不能授人以變。」<sup>29</sup> 又說：「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。所以古今字畫，本之天而全之人也。」<sup>30</sup> 天的確賦予了人創造力，但是是因其可授而授之，關鍵還是在於人，人並非只是單純的去感受、吸吮天地的精神，而是必需要自強不息，不斷以「功」、「變」去創造，也就是回歸前文所說「一畫」、「法無定法」，這樣才配的上天的授予。因此「全之人」需要的就是所謂的「乾旋坤轉之力」，這樣的乾旋坤轉之力在於發揮自我的創造力，以達到天地的創造便是我的創造，也就是石濤在〈兼字章〉所說：「墨能栽培山川之形，筆能傾覆山川之勢，……所以八極之表，九土之變，五岳之尊，四海之廣，放之無外，收之無內。」<sup>31</sup>

如此看來，石濤山水畫中的人物不僅代表了創作的關鍵在於「人」，更是「乾旋坤轉之力」的具體意象。如《廬山觀瀑圖》【圖 6-1】中兩位人物姿勢分別對應山的形狀，站立者對應後方筆直的山脈、坐者對應前方角形的峭壁。站立者的腳是模糊的【圖 6-2】，呈現煙霧繚繞之感，如同他正在觀看的山脈。人以乾旋坤轉之力改變了山石的形態，使自然隨著人物變化，這不僅是物我合一的結果，更體

<sup>27</sup> 《春江圖》現已不存，圖上題詩錄自陳鼎《瞎尊者傳》。此段題跋轉引自朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 27。

<sup>28</sup> 「余昔登黃海始信峰，觀東海門，曾為之下拜，由恨此身不能去。」出自《山水人物圖卷》「鐵腳道人」題跋。

<sup>29</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 378。

<sup>30</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 378。

<sup>31</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 378。



現了「山川與予神遇而跡化也」<sup>32</sup>。在《黃山八勝圖冊》中「文殊院」【圖7】一開更可明顯看到巨大的岩石變化成站立於它前方的人物模樣。除了自然隨人物的樣貌變化外，一些作品中更可以看到石濤以人物將「創造的精神」具體化，如《秦淮憶舊冊》之「秦淮探梅」【圖8】中一人乘著小船凝視著眼前的山脈，人是一畫、是無法、是乾坤扭轉之力，他以創造精神掌握並改變了山的姿態，使山的形狀宛如在對他彎腰。又或是《因病得閒作山水冊》之六【圖9】中裂開的懸崖峭壁像是在為乘著小船的人物開闢一條道路，更是具體地表現了人「栽培山川之形、傾覆山川之勢」的創造精神。

### 三、以「士」的轉變看石濤山水畫中的人物

清初徽州文士沈垚（1798-1840）所撰《落帆樓文集》第二十四卷中〈費席山先生七十雙壽序〉一篇對商人與士人間的關係轉變做了這樣的解釋：

宋太宗乃盡收天下之利權歸于官，於是士大夫始必兼農桑之業，方得贍家，一切與古異矣。仕者既與小民爭利，未仕者又必先有農桑之業，方得給朝夕，以專事進取。於是貨殖之事益急，商賈之勢益重，非父兄先營事業于前，子弟即無由讀書，以致身通顯。是故古者四民分，後世四民不分。古者士之子恆為士，後世商之子方能為士，此宋元明以來變遷之大較也。<sup>33</sup>

從這段話可以得知士在宋代開始出現了轉型，而在明代中期商業繁榮的環境下更加劇了商與士之間的「交雜」。商人所擁有的龐大財富和力量使他們在當時社會與消費市場上具有一定的影響力，然而「士農工商」的觀念仍深深存在於中國傳統的社會與人民的日常中，再加上清朝政府延續明朝給予四民的法律地位，<sup>34</sup> 使得四民的觀念在清代更是根深蒂固——士人的地位高於商人，因此商人需要藉由「士人文化」來提升社會對其的價值肯定，這也造成了當時士商高度混雜的環境。

喬迅對四民概念更進一步的解釋：「各階層的區分不只是以職業為基礎，還包括各種職業蘊含的道德基礎。」<sup>35</sup> 士、農階級在社會的道德認同上象徵性地與工、商階級是對立的，他認為：

<sup>32</sup> 出自《畫語錄》〈山川章〉。朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁373。

<sup>33</sup> （清）沈垚，〈費席山先生七十雙壽序〉，收入《落帆樓文集》24卷。

<sup>34</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁66。

<sup>35</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁38。

在石濤的畫中，士是壓倒性的主要演員，畫家自己則扮演要角。通常可藉由白色長袍予以辨認……。<sup>36</sup>

石濤在將山水畫中的人物縮小至「勞動階級」與「非勞動階級」的同時，也消除了官員、具功名者與不具功名者、商人之間的區別，以此種方式「石濤否認了他所屬的社會階層在真實生活中受到的階級限制」。<sup>37</sup> 以《南山翠屏》【圖 10】為例，石濤以營造文人生活場景並模糊兩者界線的方式，不僅使其贊助者粉墨登場於畫中的文人世界，且也滿足了雙方的需求，即「贊助者追求士階層地位所能帶給他們的利益，而藝術家也可避免被迫與不對眼的贊助者妥協。」<sup>38</sup>

事實上，喬迅也提到：

16 世紀時已然改變的是文人文化進入商品市場的狀況。文人繼承的文化價值中，沒有一樣是為他們準備來應付這種局面的；相反地，因為理論上文人應自發性地追求真實，此時卻必須與處心積慮追求的利潤妥協，因而引發了另一種深層的焦慮。<sup>39</sup>

由當時複雜且混雜的的士商環境下來看，石濤的畫作中人物的解讀同樣極具複雜性，此節便以喬迅於其書中所提石濤對畫中點景人物的兩項做法——「縮小工階層範圍」與「『士』階層的模糊性」為基礎，與《畫語錄》進行辯證。

### （一）縮小工階層範圍

回到第一節提到的石濤將山水畫中的人物只簡單區分為「勞動階級」與「非勞動階級」，其中畫中更以非勞動階層的「士人」為主要角色，工人只是作為點綴。石濤不僅將自己歸類為士階層，喬迅更指出石濤刻意將工階層縮小至只有運輸相關人物的作法，有效地降低自己作畫行為與工人（畫匠）的關聯性，<sup>40</sup> 也就是說石濤山水畫中的人物帶有害怕落到社會地位不高的工階層（畫匠）與商階層（職業畫家）的焦慮與恐懼意象。

但是筆者認為這種焦慮恐懼與石濤在《畫語錄》第十五章〈遠塵章〉提出的思想違背：

<sup>36</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 38。

<sup>37</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 38。

<sup>38</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 72。

<sup>39</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 73。

<sup>40</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 38-39。

人為物蔽，則與塵交；人為物使，則心受勞。勞心于刻畫而自毀，蔽塵于筆墨而自拘，此局隘人也。但損無益，終不快其心也。我則物隨物蔽，塵隨塵交，則心不勞，心不勞則有畫矣。<sup>41</sup>

「物」除了是第二節提到的對「有法」、「無法」的執著外，也指世俗中各種外物紛擾，中國學者韓林德（1939-）便對〈遠塵章〉作出解釋：

這就是說，作為創作主體的「我」，徹底地排除各種私心雜念的干擾，擺脫世俗種種利害得失的計較，使精神從外在的功名、富貴、利祿、窮達的束縛中解脫出來，進入到不為外物使役的自由境界。

42

害怕落入工、商階層的焦慮與恐懼，可說是某種利害得失的計較下衍生出的世俗情感，顯然不會使人進入純粹自由的創造境界，因此若將石濤山水畫中的人物與其作連結便有所矛盾。筆者並不否認喬迅對石濤畫中工階層縮小至運輸相關人物的看法；但或許石濤畫中人物會出現這樣的現象，更可解釋為「物隨物蔽，塵隨塵交」的結果，石濤不否認自身將某些畫作作為商品的行為，這點從一些商業往來的信件中便可看出端倪。<sup>43</sup> 既然他已在塵中，何不「物隨物蔽，塵隨塵交」，何必讓焦慮恐懼勞於心？與其說石濤「企圖」將畫中工人「縮小」至運輸相關的人物，並暗含落人工商階層的焦慮，倒不如說石濤以運輸相關的人物作畫面的點綴，引領畫中士人進入山川自然、感受萬物，稱他們是自我與萬物間媒介更為適合，這便是他對「心不勞」的一種實踐。

## (二) 「士」階層的模糊性

石濤山水畫中人物無明顯個人特色的特點，撇除本就作為點綴角色的勞動階級，觀者很難將畫中的「士」階層與現實生活中所指涉的對象作確切的連結，這樣刻意的模糊性暗示了商與士之間複雜關係。喬迅便曾提出：

石濤顯然企圖維持後面這種模糊性。……石濤主要的南方主顧因此而幾乎不被看出他們的商人職業角色。<sup>44</sup>

顯然喬迅認為石濤刻意模糊山水畫中部分「士人」的身分，不僅是為了提供

<sup>41</sup> 朱良志輯注，《石濤詩文集》，頁 377。

<sup>42</sup> 韓林德，《石濤評傳》（南京：南京大學，1998），頁 272-273。

<sup>43</sup> 石濤在約 1698 年與徽商友人程道光來往信件寫到：「屏早就不敢久留。恐老翁想思日深，遣人送到。或有藥小子領回。天霽自當謝。不宜。」信件內容出自喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》附錄 2，頁 447。

<sup>44</sup> 此段翻譯轉引自喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 38。

其主顧（商人）一種消除當時社會中對「士農工商」階級地位認定的方式，也暗示著石濤欲撇開商業交易這類「俗」的行為。畢竟文人文化本就建立在遠離世俗的「雅意」上，然而與金錢貿易息息相關的商人則是「俗」的重要代表，這樣的互斥性也就造成了石濤山水畫人物身分的模糊性。觀者幾乎無法從石濤畫作上看到任何與「商業」有關的蛛絲馬跡，雖然喬迅指出《秋林人醉圖軸》【圖 11-1】中，左下角酒肆前較大人物的形象為正在等候顧客光臨的掌櫃【圖 11-2】，並認為此畫是石濤作品中不易看出商業行為的例外，<sup>45</sup> 但是如何能確定此人一定是掌櫃而不是士人呢？既使可以從屋簷右方插著的旗幟猜測小屋為酒肆，但人物的身分仍是存在著一定的模糊性。

喬迅更指出石濤藉著描繪藝術家與其主顧的友情來增加畫面的「雅意」，以避免生意往來「俗」的行為，<sup>46</sup> 如《南山翠屏》【圖 10】這件徽商家族成員吳與橋所訂製的畫作，便可看到畫面右方的宅邸中，兩位特徵不明顯的「文人」（喬迅認為左邊為石濤，右邊為商人吳與橋）坐在窗台旁邊談天邊欣賞著窗外的景色，顯示出兩人的友好交情。

筆者認同喬迅對石濤將畫中人物「士」階層模糊化的觀點，王鴻泰也曾說：「『士』作為現實中的一種職業分類，在未取得官職之前，並無明確、穩定的經濟收益，除非別有家產，否則這些基層士人往往必須各憑本事地在現實社會中營求謀生之道。」<sup>47</sup> 因此如何謀生與兼顧文人文化是每位士人必須面對的難題。但是身處在當時士商極為高度混雜的社會環境中，石濤山水畫中人物特徵的不明確、身分的模糊，或許多少可說是當時「士」階層觀念轉變下的潛移默化，然而不可否認的是，這也是石濤「物隨物蔽，塵隨塵交」以達到「心不勞」的一種實踐，更是如同前一節提到的其人物可以是石濤自己、可以是商人、可以是士人、可以是你我，是一種「法無定法」的印證。

## 結論

《畫語錄》為石濤一生繪畫思想的總結，本文透過《畫語錄》中石濤提到的幾項重要的繪畫思想與基礎，加上後世學者的解讀，發現其山水畫中的點景人物確實包含著「一畫」、「法無定法」、「無念之境」、「物我合一」、「乾旋坤轉」的意象，這其中也解釋了為什麼石濤的點景人物不大卻又並非難以發覺，且多無明顯個人特色：「一畫」是無分別、無對待、無差異、無雜多，這種無分別的「純粹」

<sup>45</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 38。

<sup>46</sup> 喬迅著，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，頁 61。

<sup>47</sup> 王鴻泰，〈明末清初的士人生活與文人文化〉，中國明代研究學會民國 94 年度研讀活動紀錄（2005.06.25），網址：[https://project.ncnu.edu.tw/jms/?page\\_id=978](https://project.ncnu.edu.tw/jms/?page_id=978)（2021.6.24 檢索）

其實暗示了無限的可能，包含著「法無定法」的意象，因此石濤山水畫中沒有明顯個人特點的人物可以是石濤自己，也可以是任何人。如《廬山觀瀑圖》【圖 6-1】上題有「今憶昔遊，拈李白廬山謠」，雖然此段題跋容易令人與早年石濤與喝濤遊歷廬山的經驗作聯想，進而認為畫中人物為此二人，<sup>48</sup> 但是石濤並未直接斷言畫中人物即是他本人，因此他可以是石濤自己，也可以是任何人，它是一種「法無定法」意象的實踐。再者，《廬山觀瀑圖》兩位人物的姿勢與山的形狀相互對應不僅是「物我合一」的結果，更是一種「乾旋坤轉」的具體意象。

另外，石濤的人物多呈現出一種悠閒的姿態，這是一種對「無念之境」的表現，縱使其所處的時代與環境士商高度混雜，但與其將其畫中士階層身分模糊解釋為是一種對代表「俗」的商業行為之迴避，不如說這些不明確、身分模糊的士人除了是一種「法無定法」的印證，更是石濤以「物隨物蔽，塵隨塵交」達到「心不勞」的自由純粹之境的一種實踐；而比起將其點景人物中的工階層只有運輸相關的人士作為「對害怕落入工、商階層的焦慮與恐懼」的解釋，稱他們是自我與萬物間媒介更為恰當，他們引領畫中士人進入山川、感受萬物，這也是石濤「物隨物蔽，塵隨塵交」的印證。

<sup>48</sup> 王耀庭，〈石濤自寫種松圖小照研究：兼述他的自我形象〉，頁 1-45。

## 參考資料

### 文獻史料

1. (清)沈垚,《落帆樓文集》24卷,收錄於「中國哲學書電子化計畫」:  
<<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=588898>> (2021.6.24 檢索)。

### 中文書籍

1. 朱良志輯注,《石濤詩文集》,北京:北京大學,2017。
2. 朱良志,《石濤研究》,北京:北京大學,2005。
3. 項退結,《中國人性格素描》,哈爾濱:北方文藝,1988。
4. 喬迅著,邱士華、劉宇珍譯,《石濤 清初中國的繪畫與現代性》,台北:石頭出版,2008。
5. 韓林德,《石濤評傳》,南京:南京大學,1998。

### 中文期刊

1. 王鴻泰,〈雅俗的辯證—明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉,《新史學》17卷4期(2006.12),頁73-143。
2. 王耀庭,〈石濤自寫種松圖小照研究:兼述他的自我形象〉,《故宮學術季刊》32卷1期(2014.09),頁1-45。
3. 管健鴻,〈石濤的「自認」與「他認」:《山水人物圖》研究〉,《藝術工作》2期(2018),頁62-66。

### 英文專書

1. Edwards, Richard. *The World Around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting*. Ann Arbor: University of Michigan, 1989.

### 網路資源

1. 朱良志,〈石濤“一畫”新詮〉,《中國美術報》(2017.05.07),網址:  
<<http://www.zgmsbweb.com/home/index/detail/relaId/14017>> (2021.6.24 檢索)。
2. 王鴻泰,〈明末清初的士人生活與文人文化〉,中國明代研究學會民國94年度研讀活動紀錄(2005.06.25),網址:  
<[https://project.ncnu.edu.tw/jms/?page\\_id=978](https://project.ncnu.edu.tw/jms/?page_id=978)> (2021.6.24 檢索)。

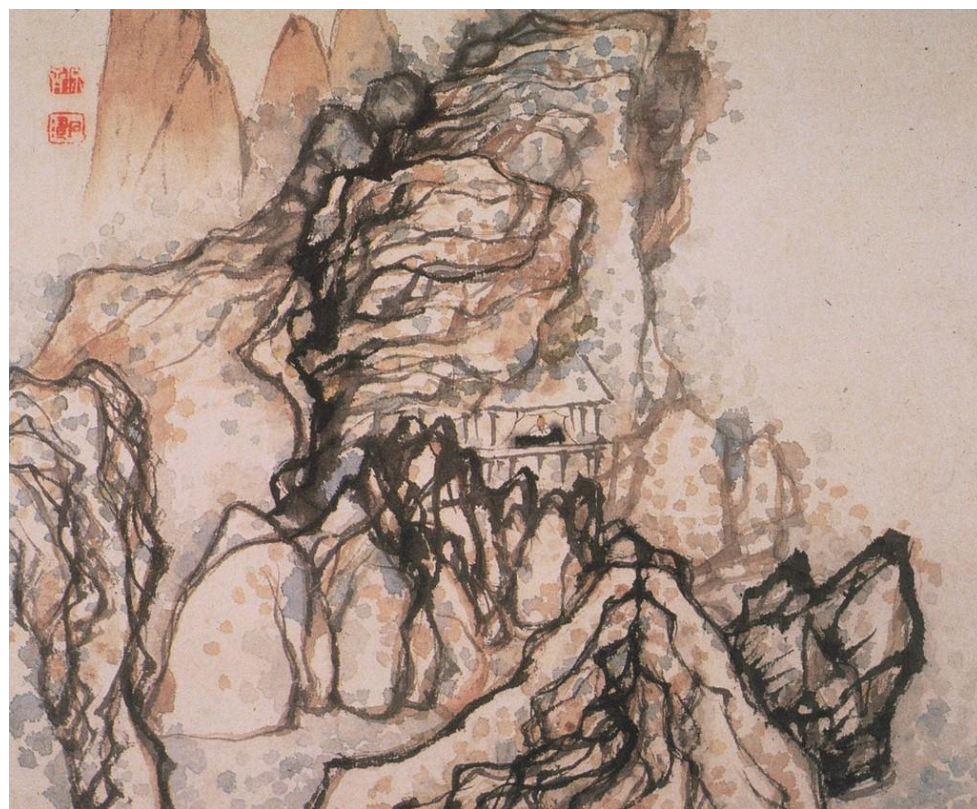
## 圖版目錄

- 【圖 1】石濤，《宋元吟韻》冊「宋孔文仲早行詩意圖」，清代，紙本設色，23 x 18 cm，香港藝術館虛白齋藏中國書畫館藏。圖版來源：喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，台北：石頭出版，2008，頁 37。
- 【圖 2】石濤，《為禹老道兄做山水》冊「山亭」，清代，紙本設色，24 x 28 cm，紐約王季遷藏。圖版來源：Artstor (2020/05/22 瀏覽)
- 【圖 3】石濤，《為器老作書畫》冊「樹中隱者」，1695，紙本設色，20.1 x 26.8 cm，四川省博物館藏。圖版來源：喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，台北：石頭出版，2008，頁 154。
- 【圖 4】石濤，《山水人物圖》卷第四段「鐵腳道人」，清代，紙本水墨，27.5 x 314 cm，北京故宮博物院藏。圖版來源：喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，台北：石頭出版，2008，頁 328。
- 【圖 5】石濤，《黃山八勝圖》冊「山溪道上」，清代，紙本設色，20.1 x 26.8 cm，日本泉屋博物館。圖版來源：《文人畫粹編第八卷 石濤》，東京：中央公論社，1976，頁 33。
- 【圖 6】石濤，《廬山觀瀑圖》軸局部，清代，絹本設色，209.7 x 62.2 cm，日本泉屋博物館。圖版來源：喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，台北：石頭出版，2008，圖版 12。
- 【圖 7】石濤，《黃山八勝圖》冊「文殊院」局部，清代，紙本設色，25.5 x 20.2 cm，日本泉屋博物館。圖版來源：《文人畫粹編第八卷 石濤》，東京：中央公論社，1976，頁 36。
- 【圖 8】石濤，《秦淮憶舊圖》冊「秦淮探梅」，清代，紙本設色，20.1 x 26.8 cm，美國克利夫蘭藝術博物館藏。圖版來源：The Cleveland Museum of Art: <<https://www.clevelandart.org/art/1966.31.8>> (2020/05/23 瀏覽)
- 【圖 9】石濤，《因病得閒作山水冊》之六，1701，紙本設色，24.5 x 19.1 cm，美國普林斯頓大學藝術博物館藏。圖版來源：The Art Museum, Princeton University: <<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/30358>> (2020/05/23 瀏覽)
- 【圖 10】石濤，《南山翠屏》，1699，紙本設色，234 x 182.5 cm，東京國立博物館藏。圖版來源：喬迅著，邱士華、劉宇珍譯，《石濤 清初中國的繪畫與現代性》，台北：石頭出版，2008，頁 58。
- 【圖 11】石濤，《秋林人醉圖》軸，1702，紙本設色，160.5 x 70.2 cm，紐約大都會美術館藏。圖版來源：The Metropolitan Museum of Art: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49178>> (2020/05/24 瀏覽)

圖版



【圖 1】石濤，《宋元吟韻》冊「宋孔文仲早行詩意圖」，清代。



【圖 2】石濤《為禹老道兄做山水》冊「山亭」，清代。





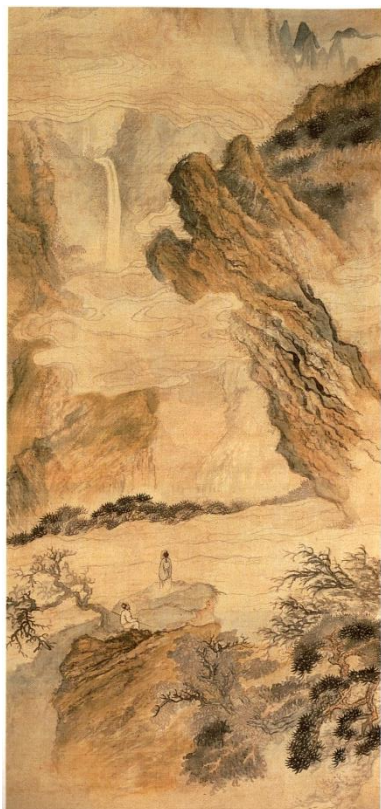
【圖3】石濤《為器老作書畫》冊「樹中隱者」，1695年。



【圖4】石濤《山水人物圖》卷「鐵腳道人」，清代。



【圖5】石濤《黃山八勝圖》冊「山溪道上」，清代。



【圖 6-1】石濤《廬山觀瀑圖》軸局部，清代。



【圖 6-2】石濤《廬山觀瀑圖》軸，人物局部。



【圖 7】石濤《黃山八勝圖》冊「文殊院」局部，清代。



【圖 8】石濤《秦淮憶舊圖》冊「秦淮探梅」，清代。



【圖 9】石濤《因病得閒作山水冊》之六，1701 年。



【圖 10】石濤《南山翠屏》，1699 年。



【圖 11-1】石濤《秋林人醉圖》軸，1702 年。



【圖 11-2】石濤《秋林人醉圖》軸局部，1702 年。

