

從黃賓虹對石濤的認識中， 來談人品即畫品論述的危險性

姜昌明

提要

石濤問題，在近代美術史界的討論，是一種會因為新考證而造成截然不同結論的美術史話題之一。新的考證技術，從乾嘉年間以來，不斷有所精進，不論是在國學或是美術領域。而清末的民族大變局，又使得考證服務於救國粹揚國光的目的。在學界的發展是如此，而同步發展的是藝術市場。市場的趨利性、加上西方觀點的介入與考古學的成就造成了某藝術家與某派別藝術家地位的起伏。

某些學者的推論是撇開了學界與市場交互影響的可能性，純粹藉由新考證資料（例如藝術家的追求仕途的紀錄）的發現，直接套用「人品變低其畫品也將變低」的邏輯。因此認為：只要是能找出藝術家人品可能變低的證據，例如仕宦的意圖，它便可以被用來預測或解釋藝術家地位滑落的現象。

只是，僅以中國近代史上的變動為例：滿清政府、孫中山的臨時政府、袁世凱的帝制政府、國民政府、日本政府與抗戰後國民政府的並時或歷時存在，便足以造成那些信仰「元人傳統」為正統概念與人品概念在詮釋藝術家地位或高或低的困難，因為政府組織的不穩定，使得正統概念失去了絕對準確的標準。

不過，本文不否認「人品即畫品」的人格美標準，對黃賓虹而言，確是一套用來檢驗藝術家作品優劣與成敗的重要標準。只是，筆者所質疑的是，若只以政治立場（忠臣不仕二朝）來說明人品，來解譯黃賓虹的價值判斷，我們將會發現它的膠著與困難重重。

本文中，筆者認為：學者李萬才，信仰新考證資料對於舊事件在解讀上的顛覆性，認為黃賓虹心中石濤地位由高而低的改變，正是因為傅抱石版新石濤年譜的發表所造成。使得原本遺民畫家的崇高正傳地位頓時變成了有二心的投機之徒。因此，使得石濤畫作的品級，也由「正統」變成了「江湖畫」與「偏散」。

而筆者，則從這個片面的推論出發，先檢討傅版年譜本身的可信度與黃賓虹受其影響的可能程度，來證明李氏說法的需要再商確。然後將這種以政治立場為標準的人品畫品概念置而不論。

接著筆者轉而從當時熱絡的藝術市場，西方觀念，新內涵的畫品概念來檢視石濤正統地位的消長。從黃賓虹對藝術市場的觀察與其西方友人的意見中，他檢驗到了那些造成藝術家派別受歡迎程度或高或低的現象本身，還有其他的變數。如新的條件說、新的正統性定義、新的力概念與新的畫品定義。

原來，即使黃賓虹仍信仰中國畫的人格美特質，它的內涵早已經不再是元文人的正統定義——那種不仕二主的士夫氣，而是參考了西方科學概念與不流於朝市世俗的人格美新定義。是新定義造成了藝術家地位的升降。

本文便從黃賓虹心中石濤地位有所升降的現象來說明新舊定義對藝術家地位影響的決定性。

I. 前言

以黃賓虹自己的觀察來說，在 1920 與 30 年代的近代畫壇與收藏界，不論東西，「石濤」的確是無人不愛不重¹的對象。但隨著社會價值觀的改變，眾人愛石濤與重石濤的動機，是頗為不同。而且在石濤真偽作與真假題跋等諸多因素干擾之下，鑑賞家、收藏家與美術史家對石濤的評價，自然也就多有不同。黃賓虹與傅抱石，便是這樣一個例子。本篇文章，便是以傅抱石對石濤年譜的考証為引子，檢驗美術史研究對遺民畫家「人品即畫品」簡單邏輯的片面性，並以黃賓虹對石濤評價的轉變為例，說明人品與畫品之間實際存在的複雜關係。

II. 李萬才的說法

李萬才根據黃賓虹寫於 1940 年的〈漸江大師事跡佚聞〉中的說法，認為黃賓虹會「頌揚漸江而力貶石濤」，是因為傅抱石的緣故。在推論中，李氏單純地以「遺民畫家的政治立場」出發來認為：由於黃賓虹受到傅抱石《石濤年譜》²的誤導，將石濤的生辰定於崇禎時期，所以石濤對於「明朝亡國之痛」應該是記憶猶新的³。以致於石氏以遺民身份兩次拜謁康熙皇帝，在黃賓虹的價值標準評判之下，其實是不忠於節操的⁴。由於這樣的誤導，使得黃賓虹對於石濤人格的評價有所偏差，所以導致了

¹ 文見：黃賓虹〈1925 鑒古名畫論略〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 167。原文出自 1925 年《東方雜誌》22、23 卷連載。黃賓虹〈1936 給朱硯英信〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 374。

² 傅抱石對石濤年譜的考訂，共有六次。散見於 1928 年到 1937 年之間。文見，傅抱石〈明末石濤上人朱若極年譜〉（台北，台灣商務印書館，1978），頁 10。

³ 文見：李萬才《石濤》（吉林，吉林美術出版社，1996），頁 110。

⁴ 同上，頁 52。

「黃賓虹認為：漸江的人品是高於石濤人品」的命題⁵。

關於以上李氏的推論，筆者將由黃賓虹眼中的石濤人品與傅抱石眼中的石濤人品兩條演繹的路線來申論它的是非。

一、以人品角度來看黃賓虹在1937年⁶以前對石濤的看法

首先的路線是，厘清黃賓虹在1937年之前對石濤人品⁷的評價為何。在這個路線中，筆者將它區分為從1911到1929，與從1929到1937兩個階段。

1、1911年到1929年

至晚是在1911之後，在黃賓虹知道石濤是明皇族之後且曾交遊北京士族⁸的情形下，他對於石濤人品的評價仍是肯定正面的。而且這種評價，至早在1929年時仍然維持不變。即石濤的身份與交遊，在1929年之前，對黃賓虹而言，並不衝突。

1911年是第一版美術叢書出版的時間。1929年，黃賓虹在《籬廬畫談》裏認同張庚《畫徵錄》裏介紹的石濤。

在1911年第一版的《美術叢書》初集裏，石濤的《畫語錄》便已然收錄在其中的第一輯中。而且在畫語錄作者的題名上，黃賓虹記石濤為「釋道濟」。根據題名上的線索可確定的是，這時的黃賓虹，對石濤生平的了解至少有兩個來源：一是石濤《畫語錄》本身，由張沅作於雍正時的跋⁹；二是清乾隆張庚所作的《國朝畫徵錄》。

⁵ 黃賓虹對於石濤與浙江兩人成就的比較，是在1940年的文章〈浙江大師事跡佚聞〉裏。若以時間前後來推斷，正是在傅抱石石濤年譜三考（1938）的發表之後。

⁶ 之所以以1937為界，是因為在這年，傅抱石發表了他的〈石濤年譜三考〉。

⁷ 這裏所謂的人品，是指以政治立場為標準的人品。即忠臣不事二朝的標準。

⁸ 這時的黃賓虹已經看過由汪繹辰輯的《大滌子題畫詩跋》，並把它輯錄在美術叢書的三集十輯。

⁹ 張沅跋：「宋王孫趙彝齋者其品峻絕千古，其畫妙絕一世。品不以畫重而畫益以品重也。宋亡，隱居廣陳鎮山水之外，別無興趣；詩酒之外，別無寄託；田叟野老之外別無知契。孤昂肅潔之操，如雲中之龍，雪中之鶴不可昵近者也，乃今之大滌。非昔之彝齋乎？其人同其行同其履變也，無不同。蓋彝齋之後，復一彝齋，數百載下可以嗣荒微、可以並幽獨矣。兩先生之隱德，吾知頡頏。西山之餓夫固然耳，且其浩浩落落之懷一皆寓於筆墨之際。所謂品高者韻自勝焉。吾觀大滌子論畫鈞元挾奧，獨抒胸臆，文乃簡質古峭莫可端倪。直是一子。海內不乏解人，當不以余言為河漢也。雍正六年戊申秋七月○邱生張沅書於江上之畏廬。」文見：《美術叢書》黃賓虹、鄧實編。第一冊。初輯第一輯（台北，藝文印書館），頁60。其中的趙彝齋，即趙孟堅。見《中國美術家名人辭典》俞劍華編（台北，文史哲出版社，1987），頁1280。文見：李萬才《石濤》（吉林，吉林美術出版社，1996），頁54。

在張沅的說法裏，石濤被視為是個人品高尚之士。而石氏的畫，也因為他的高尚人品而評價也高。

同時，又由於張庚畫徵錄的緣故，黃賓虹稱石濤為釋道濟¹⁰。而且後來黃賓虹又曾在閱讀完張庚的《畫徵錄》之後作了一篇感想，並記於 1929 年的《籀廬畫談》¹¹中。同樣的，在其中，我們也仍可以看到黃氏頗為認同畫徵錄中所標榜的民族氣節—石濤不事二朝的人品氣節¹²。

顯然，黃賓虹對石濤人品的認識，是很受到以上兩本書的影響。所以在 1925 年黃氏的《古畫微》裏，他提到了石濤「筆意縱恣，脫盡窠臼¹³」畫風、「履變不移¹⁴」的節操人品，以及前朝遺民的身份，來將他類比成宋室王孫趙孟堅。甚至在 1929 年的《籀廬畫談》裏，藉由認同張庚的《畫徵錄》對遺民畫家的記述，來諷刺那些「易姓受命，庸敏裸將，汲汲於功利¹⁵」之士。黃賓虹同時在籀廬畫談中，也借用這樣子的演繹，來激發後世讀者對這些「敗壞名節，薰心祿位¹⁶」之徒有所鄙視。

2、1929年到1937年

1929 年，距離傅抱石在日本發表〈苦瓜和尚年表〉，已有一年之久。如果，它曾影響黃賓虹對石濤的認識，那從這時（1929）到 1937 年之間（即傅抱石發表石濤年譜三考之時），應該算是蘊釀與過渡期：即黃賓虹蘊釀對石濤的反省，及從高評價掉往低評價的過渡期。

在 1929 到 1937 年間，黃賓虹提出了諸多以人品為評畫標準的等級概念。如士夫畫、文人畫、江湖畫、市井畫。

¹⁰ 在李萬才的論證中，其實以道濟為石濤的法名，其實是出於張庚一種錯誤。文見：李萬才《石濤》（吉林，吉林美術出版社，1996），頁 7。

¹¹ 文見：黃賓虹〈1929 籀廬畫談〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 281。原載於《藝觀》第四五六期。

¹² 文見：同上，頁 282。

¹³ 黃賓虹〈1925 古畫微〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 152、158。原文出自 1925 年《小說世界叢刊》，上海商務印書館。

¹⁴ 同上。

¹⁵ 「觀此山人與石濤，皆非釋而逃於釋……其尤眷眷於天潢遺胄者，豈有不忘故國之思耶，然易姓受命，庸敏裸將之士，無非汲汲於功利，後世讀其書者，廢然思返，是誠足令敗壞名節，薰心祿位之徒，氣沮色喪。高識遠見，固已度城尋常，乃石濤亦明宗室楚藩後裔……」文見：同註 11，頁 282。

¹⁶ 同上。

黃賓虹在1934年申論了士夫畫的定義：認為士夫畫是忠臣之士，孝悌獨介之倫，因徵於世道污濁，不欲仕於其朝，退居林泉，寫胸中逸氣於謙楮之作¹⁷。

這是一種以元朝隱逸畫家為典範的士夫畫標準。因此「元人之法¹⁸」自然就成了士夫畫的標準形式。在這種標準之下，黃賓虹認為（1935年），從明代以後，能及格的只剩下石濤石溪與八大少數幾人。而且，黃賓虹對石濤的肯定，即使到了1937年之後，甚至是在1940年的〈畫談〉裏，彷彿未曾受到傅版年譜影響似地，反而更具体地推崇了石濤的人品，更具体地描敘了這種人品所類比的繪畫形式。

大家不世出，或數百年而一遇，或數十年而一遇，而時際顛危，賢才隱遁，適志書畫，不乏其人，若五季有荆浩、郭忠恕、黃筌、僧貫休，宋末有高房山，趙鷗波，元季有黃子久，吳仲圭，倪雲林，王叔明，明亡有陳章侯，龔半千，鄒衣白，惲香山，僧漸江，石谿，石濤，獨辟蹊徑，自成一家。¹⁹

顯然，在經過了九年的蘊釀與過渡之後，黃賓虹對石濤的評價，仔細檢討之下，似乎沒有出現像李萬才所稱的推論結果。也就是說，對於黃賓虹評石濤的事件而言，如果光以政治立場來評斷石濤人品的高低，其結局將頗為無法預期：即「人品即畫品」，「人品已低，畫品也低」，所以1937年之後，石濤的人品與畫品應該隨即下滑才對的推論。只是，就文獻紀錄來看，我們反而會納悶，石濤的地位，為什麼竟是不低反高，不晦反明。而且我們也將無法理解為何黃賓虹會在1940年，即稱石濤畫是「悍而近於江湖」（1938年）²⁰之後的兩年，還肯定石濤是元隱逸士夫傳統以來的高尚之士。

換個角度想，傅抱石的努力考證，其效果又是如何呢？

3、傅抱石對石濤的生卒考證，對黃賓虹的判斷不具有關鍵性

傅抱石所作的最早石濤年譜，是在昭和三年（1928）於日本發表的〈苦瓜和尚年

¹⁷ 文見：黃賓虹〈1934國畫非無益〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁43。原文出自1934年《國畫月刊》一卷2期。

¹⁸ 文見：黃賓虹〈1935沙田答問〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁50。

¹⁹ 文見：黃賓虹〈1940畫談〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁41。原文出自1940年《中和月刊》一卷1-2期連載。

²⁰ 文見：黃賓虹〈1938致朱現英信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁8。

表），然後還有陸續發表於 1936 與 1937 的再考與三考²¹。

從時間的前後來看，似乎意味了原本從舊有書籍文獻來為建構石濤高尚人品地位的黃賓虹，在參考了經由那位小他四十歲的晚輩傅抱石從題畫跋裏考証出的年譜資料後，對石濤人品的評價應該會有一百八十度的改變：即石濤不事二朝的高尚人品受到了質疑。

但在前文的推論中，石濤的地位在黃賓虹心中是變動的。或是變得更高，或是有變得低落的徵兆。但都否定了傅抱石版本的年譜具有「造成變動」的關鍵性。

二、從傅抱石年譜本身來看，李萬才說法並不為真

李萬才所稱，由於黃賓虹對石濤的生卒人品藉由傅抱石版本的年譜之助，而有了新認知。所以在態度上產生了重漸江輕石濤的轉變。這是否為真？

就傅抱石本身對石濤的觀點來思考：他是石濤追隨者仰之彌高的姿態，完成他對石濤年譜的考証。並稱自己是從石濤的行跡當中，一步一步去感念石濤成就的追隨者類型²²。所以在石濤行跡的描敘上，傅氏在出發點上，是沒有貶抑之的成見。

再來就黃賓虹對傅版年譜相信程度來思考。

在 1940 年〈漸江大師事跡佚聞〉文中²³，我們可以發現，這時的黃賓虹對於石濤的認識，至少又多了汪研山的《清湘老人題記》裏的題跋資料與傅版年譜。所以我們可以在《佚聞》文中讀到「天子呼名」²⁴的典故。但如果我們因此就判定黃賓虹在閱

²¹ 文見，傅抱石〈明末石濤上人朱若極年譜〉（台北，台灣商務印書館，1978）。頁 10。

²² 同上，頁 1。

²³ 「漸江與石溪石濤同時為僧，以畫名世，人稱三高僧。石溪整嚴，石濤放縱，揆諸筆墨，各有專長，漸師成名最先，畫尤高逸……石濤則天子呼名，將軍長揖，圖成百美，花寫四時，司農以巨擘見推，石谷且瞠其後，本來儒服，偶亦黃冠，和光同塵，不甘岑寂……甲乙間，避兵桃源深處，僅云三月，經遊之處，似少於石濤，……石溪、石濤，咸多心得，不落凡庸，……程青溪言，畫不觀難為繁，難於用減，減之力更大於繁，非以境減，減之以筆，此石溪石濤之所以難，而漸師得之，舉重若輕，能大而化……石濤膺鼎幾遍宇內，不善學者，流為江湖惡習，無可救葯，……漸師畫黃山，石溪畫牛首山，石濤畫越湘諸山，面目不同，而章法殊矣，功機純全，學養並至，空前絕後，……茲論畫於明季以來欲無間言，吾非夠漸師，其誰與歸？」黃賓虹〈1940 漸江大師事跡佚聞〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 313。

²⁴ 石濤在 1689 年揚州的平山道上，二次見駕的紀事。「無路從容夜出關，黎明努力上平山，去此罕逢仁聖主，近前一步是天顏。松風滴露馬行疾，花氣襲人鳥道攀，兩代蒙恩慈氏遠，人間天上悉知還，甲子長干新接駕，即今即今己已路當先，聖聰忽睹呼名字，草野重瞻萬步前，自

讀完其中的石濤資料之後，其心中石濤的地位就會有所改觀的話，則作如此判定的我們，便實在是太高估傅版年譜的完滿性與正確性。畢竟，在傅抱石的石濤年譜中，似乎是讀不出石濤有侍清的意願的，至少在傅抱石將「長安」誤為陝西的長安而不自知的情形²⁵之下，年譜中所呈現的石濤行跡，甚至是未曾到過北京的。再加上黃賓虹對於石濤在北京地方的經歷，也並不是茫然無知的，至少在由他所編輯的美術叢書三集十輯《大滌子題畫詩跋》的史料裏，其中確曾紀錄過石氏與北京官員及京城文人的交遊紀錄。因此，在以上的論證之後，遑論黃賓虹受傅版年譜影響的程度，他甚至會有質疑傅版年譜可信度的可能。

在以上的提問中之後，我們會發現：直接把黃賓虹心中石濤地位的改變，單純認為是因為傅抱石考証石濤生卒年的錯誤，而這種錯誤造成了黃賓虹對石濤政治立場的誤判，那將會是不周全的。不論是黃賓虹或是傅抱石的觀察²⁶，當時社會對石濤的熱衷程度，是到了無人不愛不重的境界。

單從政治立場去理解石濤地位的消長，是無法理解人愛人重的多重內涵。不過，就如同我們不能單以政治立場來衡量人品的前提一樣，我們自然也不能因為政治的薄弱解釋力而忽略一直以來「人品即畫品」的人格美特質。或許，在近代美術史的發展裏，人品與畫品的關係仍在，只不過實質內涵變了。的確，「忠臣不事二朝」這被簡化的命題，是無法解釋在黃賓虹心中石濤地位的起伏。

三、石濤在黃賓虹心中的地位確實有所改變

黃賓虹在 1925 年以前與 1947 年之後對石濤的評價是有高低之別的：1925〈古畫微〉的「脫盡窠臼、不囿古法、精深藝事²⁷」、「墨法力爭上游、筆法精能²⁸」等高評價；1947 給鄭拙廬信中稱石濤未能避免「用筆浮滑、頓失國畫正軌²⁹」、「浮煙瘴

愧羚羊無掛角，那能音吼說真傳，神龍首尾光千鍊，雲擁祥雲天際邊。」文見，傅抱石〈明末石濤上人朱若極年譜〉（台北，台灣商務印書館，1978），頁 36。

²⁵ 其實在石濤畫作款識中的長安，就是北京。

²⁶ 「藉刊物流傳，國內外具同好者，或借供資料，或指示疑慮，多荷往還商榷……憶乙亥丁丑間，余片時幾為上人所有，此中一言一字，固與上人清淚相揉，然就余言，愛惜何異頭目，今上人之蹟遍宇內，其受世界之尊崇亦日益，上人果如何人邪！」。同註 24，傅抱石自序，頁 1。

²⁷ 同註 13。

²⁸ 同註 11，頁 336。

²⁹ 文見：黃賓虹〈1947 致鄭拙廬信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 59。

墨之弊³⁰」等低評價。造成如此變化的關鍵是什麼？在排除了過於簡化的政治命題之後，我們能如何介入這議題？

不論時代如何更迭，黃賓虹對於石濤諸般議題的關心，往往是結合了許多面相而來。其中有揚州地方的區域性文化面相、經濟導向的世俗品味面相、筆墨合作的面相、人格品第的面相、歐人觀點下的石濤面相、書畫合作的面相、科學力學的面相、遺民身份的面相。

也只有歸納黃賓虹對石濤各面相的論述之後，我們才能真正了解石濤在黃賓虹心中地位改變的原因。以下就從石濤在畫壇的地位；士夫畫文人畫江湖畫與市井畫；市場；科學觀力學等面相來介入這議題的了解。

III. 石濤在黃賓虹心中的地位有什麼改變與如何改變

一、石濤在畫壇上的地位

1、**正統性的地位** 黃賓虹在1908年〈論畫派別〉中說到，黃賓虹將石濤視為是揚州繪畫風氣之開啓者。黃氏將石濤其地位相對於金陵的龔賢，新安地方的漸江，江右地方的八大。而這些人的共同性在於他們都是明遺民。金陵諸作以半千為冠，新安名家以漸江為宗，清海湘開邗上之先聲，雪個實江右之翹楚³¹。由於這時的黃賓虹在國粹學社擔任編輯。所以在假借「國粹」與「遺民」旗幟號召革命的社旨下，黃賓虹對這些遺民畫家的評論也就象徵了黃賓虹繪論述的正統性與這些畫家的正統性。在1925年〈鑒古名畫論略〉中，便以石濤為國粹象徵，指責當代射利之徒的造假與仿古畫家的「朝市氣」都是國粹的殺手。

2、**王孫畫家與高僧畫家** 這時，除了遺民，北京畫壇之外，黃賓虹也因石濤在節操人品與著作藝事的成就而被類比於宋室王孫趙孟堅。所著《畫語錄》，鈞玄抉奧，獨抒胸臆，文乃簡質古峭，直可上擬諸子，識者論其節操人品，覆變不移，而精深於藝事，類宋王孫趙彝齋，其知言哉。黃賓虹同年也將石濤劃為「畫家三高僧」之一，與弘仁，石谿並列³²。

³⁰ 文見：黃賓虹〈1948致曹一塵信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁47。

³¹ 黃賓虹〈1908賓虹論畫〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁6。原文出自1908年《國粹學報》戊申第四年第七冊美術篇。

³² 同上，頁200。

3、不流朝市的清流 黃賓虹也稱石濤為庸夫豎販的中流砥柱。他在1926年認為，石濤與四王中的王翬與王原祁惲南田都曾為了不淪於庸夫豎販而努力，不讓自已沾有朝市氣「習氣」，不願自已流於惡俗。未得筆氣，先沾習氣，流蕩忘返，莫可救正，淪為惡俗。非學之過也。自古至今，獷悍險怪之弊，中於庸夫豎販，彼空疏無識者，又得假其率易浮偽之作，以欺欺於時。故清湘，石谷，多用顛筆，南田運實於虛，麓台取松避繞，力求自矯，用心良若……。³³

如果我們用國畫正統性的傳承脈絡來評論石濤，我們可以確定的是：在1925年之前，黃賓虹對石濤本身的這種角色並沒有直接意見。只不過，這時的黃賓虹對正統性本身的定義，並不明確。黃氏所反對的，只是在他之後的揚州畫壇與仿畫者。他認為他們的墮落，使得源自五代以來的國畫「正統」已經勢微。這種正統性，在10年之後黃賓虹的明確定義之下，指的是元朝以來的文人風範。

在1935年之後的發言中，黃賓虹是以筆墨的正統性來看待石濤畫，認為在他身上可以令人追溯到元朝風範。認為筆墨合作的成就，從沈周文徵明之後，就只剩下八大與石濤能傳其緒。同時，也就是這種元朝風範的新「正統」定義，使得原與石濤並列的石谷南田等人，在黃賓虹這時的評價中，其地位已經很明顯地落後於石濤之後。

至董文敏創兼皴帶染之法，不復步武古人，因其秀逸有餘，蒼勁不足，故以此法掩之，已非元人點染之舊。四王，吳惲皆宗文敏，皆屬用長舍短出於弗得已。能稍復元人之法者，唯石濤石谿，八大山人而已。³⁴

然後在1936年時，黃賓虹更明確地指稱四王派是只能因循固法的畫家類型，用以凸顯世人之所以愛石濤重石濤，是因他能在宗法之後又能脫法的特質。當然這現象與他讀過石濤所撰《畫語錄》脫不了關係。

石濤畫，今人莫不愛之重之，其外貌似放誕易學，而細按之處，皆從古法中出，……，用力於古人矩矱之中，而外貌脫離於古人之跡。此是上乘，四王吳惲，只是終身在古人法度之中，不能脫離形跡者。³⁵

直到1943年之前，黃賓虹仍授石濤以最後「國畫正傳」的地位，之所以正傳不再，

³³ 文見：黃賓虹〈1926 國畫分期畫法〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁24。原文出自1926年《藝觀》第一集。

³⁴ 文見：黃賓虹〈1935 沙田答問〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁50。

³⁵ 文見：黃賓虹〈1936 給朱硯英信〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁374。

原因在於後繼者的放縱無法。這種觀點，在黃賓虹心中至少還持續到 1947 年時。文沉之後即俗與甜，石濤八大之後即放縱無法，學倪黃者多羸瘠無生氣，皆非世界所崇拜³⁶。

其實，對黃賓虹來說，他是用第二次重新去定義「正統」的方式，來達到所謂的復興正統。1953 年時，黃賓虹在重新歸納他對當時畫壇喜好的觀察之後，他找到了更有代表性的國畫正傳，他們是在成就與行徑都比石濤更符合士夫畫標準的道咸名家。這個正傳，其實就是更新定義的「正統」。它不僅被視為是一次的畫學復興，同時，也被視為是中國民族文化的復興。在這一次的提拔中，黃賓虹是揚了道咸名家卻抑了石濤八大。清道咸…卓犖不群者百餘人，收藏著述，交遊博洽，天資學力俱全，非朝臣院体市井江湖及空疏之文人可比。文沉石濤八大，今不足重。³⁷

1925 年時，以國畫正傳的正統性而言，四王中的石谷與石濤是平起平坐。到了 1935 年時，新的正統定義，使得石谷與其他北京畫派畫家的地位已經落在石濤之後。但到了 1954 年時，更新的正統定義，使得石濤都不再具有代表地位，而且因為他的「偏散³⁸」，不再為世所重。

二、士夫畫/文人畫/市井畫/江湖畫

我們也可以從黃賓虹 1925 年到 1949 年之間對畫分繪畫等級的說法，來審視石濤地位起落的現象。

首先，在 1936 年之前的繪畫市場上，石濤的作品風格，頗合收藏家與偽造者的喜好。但是筆墨介於簡繁、介於有法無法、介於古法我法之間的石濤畫風，在後人的摹倣與偽造之下，往往帶有朝市氣與江湖氣。黃賓虹曾在 1925 年〈鑒古名畫論略〉中說明了「朝市氣」的成因³⁹，認為是畫作在市場上的流通太過，職業味太重所致。

³⁶ 文見：黃賓虹〈1943 致朱硯英信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 11。黃賓虹〈1947 與朱硯風信〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 373。

³⁷ 文見：黃賓虹〈1953 致汪孝文信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 53。

³⁸ 「婁東王時敏，王鑒，虞山六王石谷，聲名藉甚，而風骨柔靡，雲間淒迷瑣碎，浙閩粗惡，金陵揚州流派，皆有偏散。」文見：黃賓虹〈1954 畫學篇釋義〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 41。

³⁹ 黃賓虹對於朝市氣的成因之說明：「至於士習之畫，其高者本經見於朝市，而朝市之所謂士習畫，非師石濤，即仿石谷，仍不脫朝市氣。」文見：黃賓虹〈1925 鑒古名畫論略〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 167。原文出自 1925 年《東方雜誌》22、23 卷連載。

而當時倣作或是後繼者的石濤風格作品正有這樣的問題。黃賓虹認為造成石濤自用我法的氣質是造成這種江湖氣息的主要原因。因為在經過了後人的倣作之後，它們就變成了 1938 年所謂的「用筆無法」模樣。

在 1929 年時，黃賓虹的說法中，相對於朝市氣（江湖氣），他還以石濤為例指出一種所謂的士夫氣。黃氏以一個畫家是會因為其不見喜於當代，所以會有謀生困難的可能為例，說明如此遭遇反而能使其作品少掉許多朝市氣⁴⁰。無朝市氣，成了一種氣質，不無益處。這種氣質，就是一種士夫畫的氣質。

對於市井畫與文人畫的屬性，黃賓虹曾在 1931 年給他弟子的通信中提到。在信中，黃氏認為「市井畫」與「文人畫」在形式上的共通性都是缺少練習⁴¹。要學作士夫畫，便需要勤練畫藝。他認為缺少練習的醜感，是不會因為當事人的學問多寡而有所不同，市井販徒如此，讀書之人亦如此。然後在 1938 年時，黃賓虹在同樣寫給這位女弟子的信中，很清楚地定義了何謂江湖畫，何謂市井畫。用力無法便是江湖，不明用力之法便是市井。故虞山婁東易流市井，浙江揚州易即江湖⁴²。以「缺少練習」為定義的 1931 年「市井畫」，因為 1938 年「不明用力之法」的補充說明，而更為明確。

至於黃賓虹所推崇的士夫畫輪廓又是什麼樣子？士夫畫的條件：天資學力高，識筆法墨法，勤於練習但少朝市氣。這個以對比法鉤勒出來的定義，比起他在 1934 年〈國畫非無益〉中只是對士夫的愛國、忠心、退隱與抒寫逸氣的推崇；1935 年只是「華滋渾厚，秀潤天成」抽象的士夫畫⁴³定義，要來得具體且明確多了。在這種士夫

⁴⁰ 「李晞古南渡至杭州，鬻畫於市，無識之者，致有早知不合時人眼，多買胭脂畫牡丹之詠。唐子畏，憚南田一生潦倒，不能自存，華新羅畫供人裏俗筆，金冬心求哀收售自畫紗燈而不可得，僧石濤以畫冊不能易蓋一涼棚。自來一藝之成，固覺非易，而知之者尤為甚難。此次美展落選諸作，諒有不乏佳品，如嚮海之遺，余恨不獲一一搜索而遍觀之。」文見：黃賓虹〈1929 美展國畫談〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 30。原文出自 1929 年《藝觀》第三集。

⁴¹ 文見：黃賓虹〈1931 致朱硯英信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 4。

⁴² 文見：黃賓虹〈1938 致朱硯英信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 8。

⁴³ 給朱硯英信（1931）：「市井江湖畫不可學，學必以士夫之卓卓者，文人畫即與市井相去無幾，以其練習功缺也。」在本文中，黃賓虹認為有益的國畫是「士夫畫」因為它不僅有完美的筆墨表現，同時作者又都是忠臣之士，在亂朝都有不仕的共通性。可以作為感化暴戾者之用。「忠臣之士，是孝悌狷介之倫，懲於世道污濁，政紀紊亂，不欲仕於其朝，即退居於寂寞，而唯林泉岩谷以自適，遊覽之暇，或寫其胸中逸氣，留傳縑楮，不朽千古。後世仰瞻手跡，詳其軼事，感發心志，不乏廉頑立儒之風，既暴戾恣睢者，亦可漸摩而化，駸駸致於郅隆之治。非無以也。」黃賓虹認為四王是仕於異朝之士，即使筆墨並非絕對糟糕，但受繼者的發展與因襲，則證明了它們其實是無益於士夫傳統的。文見同註 41。

畫定義的基礎上，黃氏在 1939 年時則直接指稱江湖、朝市風的作品，是不被見容於藝林的⁴⁴。

在對黃賓虹定義的士夫畫、文人畫、江湖畫與市井畫有所認識並排出次序之後，我們可以看到黃賓虹心中，石濤的高人品與精藝事(1925)、國畫正傳(1935)地位，在 1938 年之後開始有所動搖。先是稱其為「悍而近於江湖(1938)」，然後是接踵而至的「頓失國畫正軌(1947)」、「浮煙瘴墨(1948)」、「障墨未盡(1950)」批評。

在 1947 之前，黃賓虹對於江湖畫與市井畫的指責，責其「石濤八大之後即放縱無法⁴⁵」。其對象是指揚州地方畫派，但暗示石濤的「我自用我法」是開了揚州畫派無法的惡例。到了 1948 年時，矛頭則直接回來指向石濤本身。直接批評石濤本身的浮煙瘴墨，是開「用力無法」惡習的元凶，是開了江湖畫惡習的元凶。石濤未免浮煙瘴墨之弊，開揚州八怪江湖惡習，因用筆太快，輕率躁之氣未能滌淨……。⁴⁶

這現象的內部，存在一套邏輯：「用我法」，在沒有朝市氣的情形之下，它同義於盡脫窠臼。但如果，它帶有了朝市氣，它反而同義於「悍而進於江湖」，即用筆無法的江湖畫。這邏輯，使得我們必須進一步了解朝市氣在黃賓虹畫分畫品人品高標準的關鍵性。

接下來，我們就從繪畫收藏市場的口味上，進一步了解石濤作品的受歡迎情形，來看看朝市氣是如何「污染」了石濤作品呢。

三、市場

從「畫品高低」的面相來看石濤地位的消長，我們可以發現在 1938 年左右對畫品的新定義裏，「朝市氣」是個關鍵。我們的提問是：是否黃賓虹心中石濤地位的高低是伴隨著受市場歡迎的程度而上下起伏的？是否存在著某人作品愈受歡迎，它的朝市氣就愈高的遞移性？

在黃賓虹自己的觀察裏，1925 年之前的繪畫市場與潮流喜好，石濤與石谷不因其南北、正統與遺民身份有別，同樣受到歡迎。只是，仿製者純粹只是追隨市場喜好

⁴⁴ 「至纖巧求工者為院體畫，其他詭誕爭奇，與夫謹願近俗者，皆江湖，朝市之亞，不足齒於藝林者也。」黃賓虹〈1939 畫學之大旨〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 58。

⁴⁵ 文見：黃賓虹〈1947 與朱硯風信〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 373。

⁴⁶ 文見：同註 30，頁 47。

的習性與後繼者往往缺少了士夫內涵的緣故，使得他們畫虎不成反類犬，使得這些追隨者與仿冒者作品是充滿了朝市氣。而朝市之所謂士習畫，非師石濤，即仿石谷，仍不脫朝市氣⁴⁷。

在黃賓虹 1929 年的說法中，也提到石濤的受歡迎風氣，甚至是在日本也如此。僧石濤、梅瞿山，善用筆墨，遂以生紙見長，東瀛亦甚重之⁴⁸。只不過，在中國與日本，喜歡石濤的原因並不相同。但相同的是，石濤作品在收藏市場上的行情是漲得很高。但在同年，黃賓虹本其信仰「石濤作品本身，並無朝市氣」的前提，以李唐、石濤等人生前作品並不見喜為例，宣傳且鼓勵不以市場取向來評價畫品的理念。僧石濤以畫冊不能易蓋一涼棚。自來一藝之成，固覺非易，而知之者尤為甚難⁴⁹。

隨著黃賓虹對於守法與脫法的概念的成形，與市場喜好的轉變，黃賓虹的觀察發現，在 1936 年時，世人雖仍愛石濤，但四王派已經末落。黃賓虹給它的理由是：因為四王只能墨守成法。石濤畫，今人莫不愛之重之……四王吳惲，只是終身在古人法度之中，不能脫離形跡者。⁵⁰。石濤因為有其在既守法且脫法的成就，所以市場選擇石濤而揚棄四王。這點，顯然是只知謹守古法的四王派所不及的。

但到了 1938 年，黃賓虹反而捨去了他過去對石濤筆法成就的認同，接受歐人所稱石濤筆是用筆無法的評斷，甚至讚美歐人所言為高瞻遠矚。石濤的地位與四王一樣，也就低落了下來。歐人近來研究中國畫者不取四王，以其甜而近於市井；不取石濤八大，以其悍而近於江湖，其識見不可謂不高⁵¹。

等到 50 年代道咸名家成了收藏界的最愛之後，黃賓虹歸納了這些人的成就，並再一次為士夫畫補充定義，更增加了見識，交遊，收藏著述等條件。這使得原本符合舊定義的石濤「國畫正傳」的石濤，因為不全符合新定義的要求，所以未得新時代青睞。這個定義，協助黃賓虹去理解，為什麼石濤畫不再受到市場喜愛。這也使得那些歐人對石濤近於江湖批評跟著合理化了。石濤的重要性也就相對降低。

清道咸……卓犖不群者百餘人，收藏著述，交遊博洽，天資學力俱全，非朝臣院体市井江湖及空疏之文人可比。文沉石濤八大，今不足重。⁵²

⁴⁷ 文見：同註 39，頁 167。

⁴⁸ 文見：同註 40，頁 30。

⁴⁹ 文見：同註 40，頁 31。

⁵⁰ 文見：同註 35，頁 374。

⁵¹ 《黃賓虹書簡》，汪已文編（上海，人民美術出版社，1988），頁 8。

⁵² 文見：黃賓虹〈1953 致汪孝文信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 53。

清道咸名跡，頗有留意，面貌雖與明賢不同，高手亦不少，亦惟收藏家多得良師益友，而又孜孜不倦。⁵³

以市場喜好的角度來審視石濤地位的高低，1925年以前，由於市場上石谷石濤作品同樣討好，所以黃賓虹對他們的評價也高。只是到了1936年，石谷四王的市場不再見好如石濤，黃賓虹給他的理由是四王只知墨守成法。但到了1938年時，西人以其用力用法的價值觀在藝術市場上的負面影響力，撼動了黃賓虹的石濤觀點，石濤地位也就岌岌可危。50年代，隨著市場上對道咸名家的喜好，黃賓虹封與它新正統性的代表地位，石濤的地位是完全被取代。

四、科學觀的力學

在畫品的分級標準中，除了市場考慮之外，還有一個關鍵因素——「力」。這個力的概念，在不同時期，有不同的指涉。石濤原以氣力相生而見長於一時，但最終卻也因缺乏筆力之故而頓失國畫正傳的地位。是什麼原因讓石濤在黃氏眼中，既以力得榮，卻也以力招損？原因在於彼力非此力。

首先，在1926時黃賓虹認為，一個畫家有筆氣，就有習氣。氣是否中正，要看它是否有力。當時黃氏認為符合有氣有力筆墨標準的畫家有王翬，王原祁，惲南田與石濤。有氣無力之輩，不外就是庸夫豎販。氣與力之用，實有未易輕言者。…故清湘，石谷，多用顛筆，南田運實於虛，麓台取松避繞，力求自矯，用心良若…。⁵⁴

直到1934年黃賓虹仍然推崇石濤用力的概念，並直接引石濤《畫語錄》中的〈運腕篇〉來進一步說明如何將力的概念直接形諸畫法「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心，如天造生，地之造成⁵⁵」然後透露出石濤融合儒釋道之「天地運行之道」的意識形態背景。

到了1938年，雖然黃賓虹在給江湖畫新定義時，指出它的特徵在於「用力無法」，但同時黃氏也頗為認同歐人以石濤畫為「近於江湖」的評斷。暗示了西方標準的力概念漸漸滲入黃賓虹的新定義力概念的徵兆。

⁵³ 文見：黃賓虹〈1954致汪孝文信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁53。

⁵⁴ 文見：黃賓虹〈1926國畫分期畫法〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁24。原文出自1926年《藝觀》第一集。

⁵⁵ 文見：黃賓虹〈1934畫法要旨〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁41。原文出自1934年《國畫月刊》一卷1357期連載。

無力就是描，是塗，是抹。用力無法便是江湖，不明用力之法便是市井。故虞山婁東易流市井，浙江揚州易即江湖。……歐人近來研究中國畫者不取四王，以其甜而近於市井，不取石濤，八大，以其悍而近於江湖，其識見不可謂不高⁵⁶。

在這樣跡象的發展之下，黃賓虹在 1945 年時，則向傅雷提出以科學觀中的力學概念來定義「氣韻生動」的說法。有力而後氣韻生動，皆天地之自然，科學言力學，最可為作畫之研究⁵⁷。

從以上的變化來看，原本符合 1934 年舊定義力概念的石濤，在 1948 年時，經過新定義「力」概念的檢驗之後，反而得到的是「腕力不夠沉著」的批評，筆力不透紙背。……然古人多水墨，淋漓中以腕力之沉著能，以我狹筆可以墨無旁瀋，石濤未免浮煙瘴墨之弊，開揚州八怪江湖惡習，因用筆太快，輕率躁之氣未能滌淨，而學元人又多空廓軟弱，不能實中虛，虛中實，……皆是筆不能壓紙，何況入紙又透過紙背耶？⁵⁸

同樣的，如前節所言 50 年代的黃賓虹所心儀的對象，隨著時代潮流的改變，從石濤轉移到了道咸名家的身上。黃賓虹這時也認為，似乎只有這些道咸畫家才符合新定義的力概念——科學觀的力學。石濤不再為時所重⁵⁹的事實，也就無法避免。及至道咸同光，金石學盛，魏碑書法全合不齊三角，算學真源，萬毫齊力，積點成線。……院體臨摹唐宋元明，優孟衣冠，石濤八大開江湖法門，文徵明唐寅市井習氣。⁶⁰

至少在 1936 年以前，黃賓虹仍是用中國傳統的天道觀來解釋繪畫上的「力學」。並且推崇石濤將這種「力學」具體化為〈運腕篇〉所提的筆墨腕心天地的「吾道一以貫之」概念。但隨著 1938 年西方人觀點的介入，至遲在 1945 年時，黃氏也嘗試用科學觀點來重新解釋「力學」。如此以至於，到了 50 年代，對黃賓虹而言，「石濤筆墨不符合新定義力學」的批評，也成了合理化「石濤不再為時所重、為人所愛」的原因之一。

⁵⁶ 文見：同註 20，頁 8。

⁵⁷ 文見：黃賓虹〈1945 致傅雷信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 40。

⁵⁸ 文見：同註 30，頁 47。

⁵⁹ 文見：同註 52，頁 53。

⁶⁰ 文見：黃賓虹〈1954 致傅雷信〉《賓虹書簡》，傅雷編（上海，上海人民美術出版社，1988），頁 45。

結 論

在本文中，主要脈絡在說明石濤地位在黃賓虹心中是如何地改變。這個「改變」，大陸學者李萬才，曾以稍嫌簡單的政治命題來解讀它。結果使得原本複雜的「改變」歷程當中所包涵的多面相意義，未能揭示。有鑑於此，本文先是從黃賓虹本身對石濤生平的认识與傳版年譜兩條路線，證明李氏說法並不為真。然後，再進入問題的核心。針對此核心，筆者先行整理出石濤人品評價的起伏變化。然後在起伏中，以黃氏所定義的畫品來檢驗石濤的畫品。接著再從這人品與畫品的起伏中來發現，它其實是隨著市場喜好與科學觀念介入中國美術史解讀的時代背景而同步波動的。在經過如此比對之後，筆者歸納出一個答案來。原來影響黃賓虹心中石濤人品與畫品由高到低的原因，是在於它們愈來愈濃的朝市氣，與愈來愈無法符合科學觀念的要求。因此在黃賓虹對於藝術家人格美的要求之下，石濤個人的表現漸漸跟不上新定義的士夫標準。而這波動則是恰巧與石濤畫不再受眾人愛好的市場現實相呼應。

在如此歷程的推論之後，其實我們可以發現黃賓虹對石濤了解，似乎只有邏輯上的意義。他對石濤生平研究所花的苦心，並不如他對其他黃山派畫家所做的用心。在考証功夫上，還需要更加一把勁。例如，他曾將汪研山揚州畫舫錄中所記石濤的「江南第一⁶¹」地方，誤讀成「南北第一⁶²」而不自知。而且對於美術叢書中《大滌子題畫詩跋》前後版本中的錯誤與偽款，也無能修正⁶³。結果導致王原祁，王石谷，王時敏，石濤的關係錯亂⁶⁴。就因為黃氏對石濤史料認識不全與不經心，所以當他必須為石濤的評價定位時，他就只能隨著市場愛好的走向上，來不斷修正他個人的批評標準。所以我們才可以從他 1908 年到 1954 年之間對石濤評價的改變上，體會到他隨波逐流的多變性。綜合來看，筆者相信石濤問題與黃賓虹問題確是近代美術史研究的一個指標問題。就如同本文中人品畫品議題之剖面。它呈現了近代問題的多面性、衝擊性與相互作用性與豐富性。

⁶¹ 在本文，尚不以證明「是否石濤真為江南」第一為務。

⁶² 黃賓虹誤讀麓台將石濤拔為大江南北第一，以為是不滿時敏提拔王石谷；其實王原祁是將石濤視為是江南第一。(1944)「王鐸之書，石濤之畫，初落筆似墨瀋，甚至筆未下，而墨已滴紙上，此謂興會淋漓，才與工所描摹不同，有天趣，竟是在此。而不知者，視墨未調和，以為不工，非不能工，不屑工也。……明季名大家雖多高手，因東林黨人為時所忌，王時敏世代與東林為仇敵，且捧場王石谷一寒畯寡學之子，以為高出宋元之上。即麓台皆為之不平，謂為大江南北以石濤為第一。由此一變為揚州八怪，與四王相反。」文見：黃賓虹〈1944 給傅雷信〉《黃賓虹美術文集》，趙志鈞編（北京，人民美術出版社，1994），頁 365。

⁶³ 可見黃賓虹向鄭掙廬解釋無力修正的通信內容。「……石濤詩文題跋畫件之多，今存世者頗多真贗不等。美術叢書付印之時，間有為商業印刷中人抽改之處，經數次查究，未得要領。」文見：黃賓虹〈1947 致鄭掙廬信〉，頁 59，同註 29。

⁶⁴ 「於清代畫者以四王為最佳，在當時因明季名大家雖多高手，靈因東林黨人為時所忌，王時敏世代與東林為仇敵，且捧場王石谷一寒畯寡學之子，以為高出宋元之上，即麓台皆為之不平，謂為大江南北，以石濤為第一」文見：同註 62，頁 365。