

中國畫家叢書

石恪



上海人民美術出版社

中国画家丛书

石恪

黄远林著

上海人民美術出版社

石 恪

黄远林著

上海人民美術出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 江苏溧阳印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 1.25 附图 4 页 字数 25,000

1985 年 6 月第 1 版 1985 年 6 月第 1 次印刷

印数 000,001—10,000

目 次

一、石格和他所处的时代·····	1
二、石格的画迹·····	8
三、石格的艺术成就·····	18
四、结论·····	28

一、石恪和他所处的时代

石恪，字子专，四川成都人^①。他的生卒年代无法详考，从文献记载和现存作品的情况看来，我们只能大体上知道石恪的艺术活动的主要时期是在五代十国的前后蜀至北宋初年。

五代十国，是我国历史上一个封建割据、军阀混战的大分裂时期。这种局面的形成，是唐朝后期藩镇割据的继续和进一步发展。在唐朝镇压黄巢农民起义的过程中，各地的军阀集团乘机兴起，他们之间为争夺地盘，长期混战，同时由于军事、政治力量的均衡，便各霸一方，称王建国。而当时自给自足分散个体的封建自然经济，又成为军阀割据的基础。于是由隋唐的统一局面便先后分裂成许多小王朝，这就是在中原地区相继建立的后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个短期王朝，史称“五代”；在南方分别建立了前蜀、后蜀、南唐、吴、闽、吴越、楚、南汉、南平等九个王朝，加上北方的北汉，史称“十国”。

在这一时期，中原地区遭受到连年不断的战争破坏和契丹贵族的掠夺，造成大片土地荒芜，严重地阻碍了社会的进步与发展，给人民带来了深重灾难，一向高度发展的中原文化显得

^① 黄休复《益州名画录》及《宣和画谱》均作“成都人”，刘道醇《圣朝名画评》则作“成都郫人”。郫，即位于成都附近，宋时成都府所辖之郫县。

消沉起来。而西南和东南地区则因为战乱较少，北方人口大量流入，统治者又实行了某些社会改革，在劳动人民的辛勤劳动开发之下，社会生产得到进一步发展。特别是前蜀和后蜀统治的四川地区和南唐统治的江南地区，社会生产更有新的进展，使这两个地区的文化得到相应的发展，成为公元十世纪前半期我国的两个经济文化重心。

号称“天府之国”的四川，有着丰富的物产和优越的自然条件。这里自八世纪中叶以来，没有遭到“安史之乱”的战争破坏，在唐末五代军阀混战时期战争也较少，前、后蜀统治时代保持着相对稳定的局面，社会经济一直是向前发展的。这里长期以来不仅农业很发达，制盐业、纺织业、造纸业和商业也都很兴盛。因此，四川地区和中原地区相比较，为文学艺术的发展提供了更为有利的社会环境和物质条件，有很多文学家和画家聚集在这里。如在文学方面就出现了韦庄、欧阳炯等著名的“花间派”词人，他们的作品对宋代词的发展有着一定的影响。

从美术发展的形势来看，无论是中原地区或是四川地区和江南地区的绘画，在继承隋唐时期的艺术传统的基础上，都有所发展，并形成了不同地区的不同艺术特色，但是也出现了各地区发展不平衡的特点。当时，随着整个经济文化重心的转移，全国美术的重心也明显地由中原移向了西南、东南。由于有了前面我们谈到的这些经济、政治和文化等方面的原因，于是偏僻而富庶的四川成为这一时期绘画艺术最活跃的地区之一，就是很自然的事情了。同时，这个地区的美术之所以能够这样繁荣兴盛起来，还应当看到某些与美术直接有关的具体原因。这就是前蜀、后蜀的统治者对绘画艺术都很重视，在宫廷里设立

了“图画院”(这是我国历史上最早设立的“画院”),他们将一些画家召用在自己身边,使画家的地位得到提高,这对于聚集画家和推动绘画艺术的发展,也起着一定的作用。再加上早在唐代就不断有画家从中原地区到这里活动,唐末黄巢起义军攻克长安后,唐僖宗李僖逃到四川,又有不少著名画家如孙位、张南本、滕昌祐、刁光胤等人先后到四川避难。这些画家入蜀后,进行了大量的创作活动,并通过他们培养了一大批画家。以上的种种原因,使得四川地区的绘画创作活动十分活跃。画家们通过自己的艺术实践,继承和发扬了唐代绘画艺术传统,从绘画人才和创作经验等方面,为宋代绘画的进一步发展准备了条件,打下了良好基础。这正如宋代邓椿在他著的《画继》里所说的:“蜀虽僻远,而画手独多于四方。”画家石恪,就是在这样的时代和环境中生活、成长起来的。

黄休复《益州名画录》载:“(石恪)幼无羁束,长有声名。虽博综儒学,志唯好画。攻古体人物,效张南本笔法。”

石恪学习唐代绘画传统的具体途径是在张南本名下拜师学画。张南本,是唐末著名的道释人物画家,唐中和年间(公元881—885年)寓止成都。他“画佛像鬼神甚工,尤喜画火”。据说,张南本在成都金华寺大殿画《八明王》,画上的火画得很逼真,一老僧入寺“初不知是画,但见大殿遭火所焚”,“势焰逼人,惊胆几仆”。当时孙位以画水得名,世之论画水火之妙者,独推孙、张二人。张南本在宝历寺水陆院所作的一百二十余帧画也是很有名的,其内容相当丰富,包括天神地祇、三官五帝、雷公电母、岳渎神仙、自古帝王、蜀中诸庙等等,并将千怪万异、神鬼龙兽、魍魉魑魅错杂其间,“时称大手笔也”。到后蜀时,张南本已有很高的声誉,他的画常常“被人模塌,窃换真

本，鬻与荆、湖人去”（见《益州名画录》及《宣和画谱》）。如果说，滕昌祐、刁光胤等人的入蜀促进了这个地区花鸟画的发展，产生了象黄筌、黄居寀父子这样著名的花鸟画家；那么，石恪则是在道释人物画方面接受了张南本的影响，并发挥出自己很大的创造性。刘道醇《圣朝名画评》说，石恪“初事张南本，学画才数年已出其右”。《宣和画谱》也说他“工画道释人物，初师张南本，技进，益纵逸不守绳墨，气韵思致，过南本远甚”。

石恪生活在画家和诗人词客荟萃的西蜀都城，他不但有机会向张南本这样的著名画家学习唐代绘画传统，而且在环境的熏陶之下，还使他具有多方面的文化艺术修养。他既“博综儒学，志唯好画”（《益州名画录》），“亦攻歌诗”（《宋诗纪事》引《雅言杂载》），“略协声韵，与俳優不异，有《杂言》为世所行”（《圣朝名画评》）。这里提到的《杂言》一书，很可能记录了他在文学艺术方面的一些零碎见解，但可惜的是这本曾经“为世所行”的著作已经失传。虽然如此，我们从以上的这些简略的记载仍不难看出，石恪除绘画而外，在诗歌、音乐等方面也是有着极大的兴趣和具备一定的才能的。

从公元十世纪六十年代开始，结束分裂割据，实现国家统一，已经成为当时全国各地人民的共同愿望。我国便由分裂重新走上了统一的道路。公元960年，控制后周兵权的军事统帅殿前都点检赵匡胤，在周世宗柴荣统治时期已经为建立封建统一国家创造了许多有利条件的基础上，发动“陈桥兵变”，轻而易举地夺得了后周政权，建立了北宋王朝。

随着五代十国的分裂局面到北宋归于统一，全国美术的重心又逐渐由西南和东南转移到了中原。宋太祖乾德三年（公元

965年),后蜀亡于北宋。四川地区的一批著名画家,如黄筌、黄居寀、石恪、王道真、赵元长、高文进、高怀节、李用及等人,随蜀主孟昶归宋,来到了北宋都城汴梁(今河南开封)。这些画家受到宋太祖赵匡胤的器重,赶上当时正在重修相国寺,便让他们参加相国寺的壁画创作活动,并把他们召入北宋政权效法西蜀和南唐的“图画院”而设立的规模更加庞大的“翰林图画院”,按照其才艺的高低而授以不同的官职,要他们为北宋统治者服务。这些画家中的绝大多数都进入了北宋画院,并成了画院的骨干力量。而其中的石恪则与众不同,“授以画院之职,不就,坚请还蜀。诏许之。恪不乐都下风物,颇有讥消杂言,或播人口”(《图画见闻志》)。不愿与北宋政权合作。

据厉鹗《宋诗纪事》卷九十九引《雅言杂载》:“开宝中,王师下西蜀,遣名画入京,恪在其数。宣于相国寺画壁,工毕乞归,出京道卒。雍熙元年,殿直雷承昊奉命之衡阳,与恪遇于公舍,达晓分携,为诗送承昊。行数里,方思恪已卒。及到任,风物一如诗言。”

石恪死后“为诗送承昊”之说有着浓厚的迷信色彩,显然是不可信的;但是这种虚构之说的产生,似乎不见得是无缘无故的,恐怕也在一定程度上说明石恪在生前是一个能写诗并有一定影响的人。不过,这段记载值得重视的地方并不在这里,而是它为我们考察石恪的卒年提供了一个不可多得的材料。我们可以从中了解到,石恪是在参加这次画相国寺壁画之后,卒于离京返蜀的途中;虽然其具体年代仍无法确定,但他既然“雍熙元年”已不在人世,那么他的卒年应该略早于雍熙元年(公元984年),则是可以肯定的。因此,把后蜀统治的三十一年(公元934—965年)和北宋初的十多年(公元984年以前),划定为石

格艺术活动的主要时期，大体上还是说得过去的^①。而且，我们能够见到的现存日本的传为石格之作的《二祖调心图》，作于后蜀灭亡前二年（乾德元年，公元963年），也可以作为石格在后蜀时已经成为一个有着高度艺术成就的画家的有重要参考价值的实物形象资料。

石格在北宋初年生活的时间不算长，但由于他在后蜀时已经很有成就（这是到北宋时他能够受到宋太祖的重视，授以他“画院之职”的最主要的原因），而且他又于北宋初在大名鼎鼎的皇家寺院相国寺画过壁画，并有他过去的作品被“遣”入京，因而他在北宋时还是很有影响的。郭若虚在《图画见闻志》的《纪艺》篇里，记载了唐末会昌元年（公元841年），中经五代，至宋初熙宁七年（公元1074年）的画家小传。但该书没有把石格列入五代画家，而是把他放到“圣（宋）朝建隆元年（公元960年）后至熙宁七年（公元1074年）”这一段时间里的“业于绘事，驰名当代者”中的一个来叙述的。同样，在《宣和画谱》里，也是在宋代画家中才能找到石格的名字。这些情况，足以说明石格在北宋画坛上所留下的影响。由此看来，后来有的研究者在论及石格时，

① 日本有的研究者估计石格的生卒年为公元940年左右—970年左右（见东京国立博物馆《中国宋元美术展目录》）。其卒年的估计也还可以，但其生年的估计似乎太晚了一些。这主要考虑到，石格的老师张南本是唐中和年间（公元881—885年）在成都的，此时张已是一个有名的道释人物画家，估计年龄不会很小，这样推算起来，到石格能够向张学画的年龄时，张的年龄已很大了。这时张是否还在人世，显然是个问题。况且文献记载说石格在张名下学画“数年”之久（刘道醇《圣朝名画评》说石格“初事张南本，学画才数年已出其右”），那就更要提早石的出生年代。因此，从石与张的关系来看，石格的生年应当大大早于公元940年左右，才能赶得上向张南本学画，才不至于出现上面这样的矛盾。

不是说他是“五代”的画家，就是说他是“北宋”的画家，有的出版物把石恪的名字放在“五代”，也有的把他归入“北宋”，应该说这样作都是有一定的根据的，但又都不够全面和不够确切，因此还是称他为五代十国的后蜀至北宋初年的画家较为符合实际情况。

二、石格的画迹

有人谈到石格“善画，尤长于山水禽鱼”（《宋诗纪事》引《雅言杂载》），“亦能水墨作蝙蝠水禽之属”（《洞天清禄集》），可见他也从事山水画和花鸟画的创作。但是，石格的主要成就还是在人物画方面。宋代刘道醇的《圣朝名画评》在“人物门”和“鬼神门”中都提到了石格，而他所列举的石格的作品又都是《五丁开山图》和《巨灵擘太华图》，并有言：“鬼神之状虽不可穷，大约不远于人。”看来，这两个绘画门类在当时似乎并无严格的界限，“鬼神门”也可以说是一种披上超世间外衣的特殊题材的人物画。

最早而且较多地记录了石格作品的，是大约成书于北宋景德二年（公元1005年）的黄休复的《益州名画录》。我们从这部书并联系后来的其他有关著作，如《圣朝名画评》、《宣和画谱》、《图画见闻志》等，可以知道石格的绘画创作，同他的专攻佛道人物画的老师张南本比较起来，在题材方面要广泛得多，他的笔下既有佛教、道教及神话传说内容的画幅，也有直接取材于历史和社会生活的作品。这表明石格在创作题材上也是“不守绳墨”而有自己的面貌和独到之处的。

石格有关佛教、道教、神怪题材的作品数量不少，见于记载的有：《儒佛道三教图》、《维摩说法图》、《道门三官五帝图》、《太上像》、《帝仙对弈图》、《玉皇朝会图》、《游行天王图》、《青城

游侠图》、《严平君拔宅升仙图》、《五星图》、《南北斗图》、《寿星图》、《钟馗氏小妹图》、《鬼百戏图》，等等。此外他还画过宣传儒家思想的《女孝经图》。但最值得人们注意的，还是那几幅以神话传说为题材的作品，即《夏禹治水图》、《巨灵擘太华图》、《鼇灵开峡图》和《五丁开山图》。

这几幅画有一个共同的主题，就是描绘和反映了我国古代劳动人民征服大自然的伟大斗争。夏禹治水的故事是很动人的：其父鲧，在尧时因治洪水失败，被处死。禹继承父业，疏九河，濬济、漯，决汝、汉，排淮、泗，在外十三年，过家门而不入，终于战胜了洪水，使人民从此过着定居生活^①。巨灵，是古代传说中的河神，据说他和“元气”一齐降生下来，本领极大，能“造山川，出江河”。当时华山挡住了黄河的去路，他便“手荡脚踏”，将华山“开而为两”，使黄河之水一直从华山流过而不必绕道曲行。传说巨灵开山时在华山上留下的“掌脚之迹仍存”^②。鼇灵开峡和五丁开山则是古代流传于四川地区的神话传说，更富有浓厚的地方色彩。《太平广记》卷三百七十四引《蜀记》：“鼇灵于楚死，尸乃泝流上，至汶山下，忽复更生，乃见望帝（即古蜀王杜宇），望帝立以为相。时巫山瓮江蜀民多遭洪水，灵乃凿巫山、开三峡口，蜀江陆处。后令鼇灵为刺史，号曰西州皇帝，以功高，禅位于灵，号开明氏。”《郫县志》卷三也说：“蜀尝大水，宇率居民避长平山。后鼇灵开峡治水，得陆土。宇禅于灵，自居西山得道上昇。”传杜宇、鼇灵建都于郫，四川郫县有杜宇墓和鼇灵墓。五丁力士的功劳是开通秦蜀山路。传说五丁“能移山，举万

① 见司马迁《史记·夏记》。

② 见萧统《昭明文选·西京赋》李善注引《遁甲开山图》及酈道元《水经注·河水》。

钩”。秦惠王欲伐蜀而不识秦蜀之道，乃作五石牛，以金置尾下，言能便金。蜀王令五丁迎石牛，所经之道称为“石牛道”。石牛入蜀后，不便金，蜀王怒遣还之。后来秦就是从五丁开的这条沟通秦蜀的石牛道伐蜀的^①。石恪在自己的作品中所创造的夏禹、巨灵、鼇灵和五丁等具有非凡力量的神话人物形象，反映了我国古代劳动人民敢于同大自然作斗争的英雄业绩和理想。

石恪直接取材于历史和社会生活的非宗教题材的作品，有《四皓围棋图》、《竹林七贤图》、《唐贤像》、《仙宗十友图》、《翁媪尝醋图》、《田家社会图》、《社饗图》、《新罗人较力图》等。其中的《四皓围棋图》画的是秦汉之际东园公、角里先生、绮里季、夏黄公避乱隐居商山，四人须眉皓白，时称商山四皓。汉高祖欲废太子盈，立赵王如意，吕后用张良计迎四皓辅太子，高祖遂辍废立之议。《竹林七贤图》则表现晋代文人名士山涛、阮籍、嵇康、向秀、刘伶、阮咸、王戎七人，常集于竹林之下，肆意酣畅。《仙宗十友图》据黄休复《益州名画录》记载，描绘的是唐代相友的十人：陈子昂、卢藏用、宋之问、高适、毕构、李白、孟浩然、王维、贺知章和司马承祯。除这几幅画和《唐贤像》外，其余的作品大都具有风俗画的性质。据李鹰《德隅斋画品》所载，《翁媪尝醋图》中的人物“蹙鼻撮口，以明其酸”。可见其形象刻划是既传神而又富有浓厚的生活情趣。至于《田

① 见酈道元《水经注》卷二十七《沔水》。一说：“惠王知蜀王好色，许嫁五女于蜀，蜀遣五丁迎之。还到梓潼，见一大蛇入穴中，一人揽其尾掣之不禁，至五人相助大呼扯蛇，山崩，时压杀五人及秦五女。”山分为五岭，今其山名五丁冢，梓潼地方建有五丁力士庙。见常璩《华阳国志·蜀志》及曹学佺《蜀中名胜记》卷二十六。

家社会图》、《社饗图》这样的作品，当是描写农村生活的风俗画。《新罗人较力图》也是一幅值得重视的风俗画。唐时，我国与新罗国一向保持友好关系，新罗和百济、高丽之间相互攻击，力量较弱的新罗要求得到唐朝的保护，唐高宗出兵百济、高丽，以其地归新罗，此时新罗对唐朝更加表示友好，唐朝统治者并允许新罗运送奴婢进入中国境内。到五代，新罗国内部分裂，遂为高丽太祖王建所灭。石恪的《新罗人较力图》，表明当时曾有新罗人从遥远的东北方来到我国西南蜀地，画中作“较力”表演的“新罗人”很可能就是这种处于社会下层的新罗奴婢，作品从一个生活侧面反映了历史上我国与新罗国之间的关系。

以上所介绍的，是见于文献记载中的石恪的作品。下面我们再来看看国内外流传的他的几幅画。就目前所掌握的材料，知道以往国内外出版物中和收藏于国外的被称作是石恪的作品，有这样几件：（一）《二祖调心图》^①、（二）《春霄透漏图卷》^②、

① 见《支那名画宝鉴》及《唐宋元明名画大观》上卷。

② 见香港东南书局出版陈仁涛编《金匱藏画集》。又据陈仁涛著《金匱藏画评释》，说此画为纸本浅设色，纵十一吋，横四呎一时三七五。右上角有款：“春霄透漏图石恪”。图内收藏印有：“御府图书”、“都尉信公书画之章”、“会候珍赏”、“蔡之定印”、“伯荣审定”、“吴荣光印”、“叶恭绰誉虎印”等。并有元代画家朱德润的题识及现代著名画家张大千的题识。此画在《辛丑销夏录》、《红豆树馆书画记》、《无益有益斋读画诗》、《历代名人年谱》中有著录。《金匱藏画评释》记载，画家张大千在此画上题识的时间是“甲午”（即公元1954年）。陈仁涛在该书前的《自序》中说，此画连同别的画曾于“乙未”（即公元1955年）四月在香港举行的第一届艺术节展出于冯平山图书馆。以后下落如何，不得而知。

(三)《药王像》^①、(四)《山水》(扇面)^②。在这些相传为石格的作品中,《春霄透漏图卷》、《药王像》和《山水》(扇面)只见于影印件,原作的下落不明,一般的研究者也很少提起。下落清楚,被国内外一般的研究者所重视,并常常用来说明石格的艺术成就和风格的,实际上只有一件《二祖调心图》。

《二祖调心图》,日本东京国立博物馆藏,共二轴,均水墨纸本,各高35.5cm、宽64.5cm,并有元代学者虞集的题跋。画中所谓“二祖”,可能指的两位祖师而言。其一轴上画的支着右胳膊托着腮而不见左臂的祖师,据说是中国佛教禅宗第二祖慧可。慧可(公元487—593年),是后魏的高僧,初名神光,洛阳人,幼通孔、老之学,尤精玄理。禅宗初祖菩提达摩居嵩山少林寺时,神光求道不得,乃在雪夜以利刀断其左臂示其坚决不动之志,达摩感而许之,改名慧可,并授以《楞伽阿跋多罗宝经》四卷,使其继承了禅宗的法统。另一轴上画的靠在老虎身上的祖师,据说可能是唐代高僧丰干^③。描绘“丰干”的这一轴

① 见吴兴庞虚斋氏藏《唐五代宋元名画》。该书注明此画为绢本着色,高122.5cm 阔85.09cm。“是图绘药王像,身披百草,腰悬葫芦,双手欲向水中捞月,神态毕现”。但这幅画传为石格之作的根据何在,不得而知。

② 见《支那南画大成》第八卷。但此扇面传为石格之作的根据何在,同样不得而知。

③ 说此轴描绘的是唐高僧丰干的形象,参见台北光复书局有限公司出版吕清夫编译的《世界美术馆全集》第十二集《东京国立博物馆》。丰干,亦作封干。初居天台山国清寺,供春米之役;人或借问,则止对曰“随时”二字,更无他语。尝口唱道歌,乘虎直入松门,众僧惊惧,自此遂共崇重。先天中(公元712—713年)行化京兆,太守闻丘胤将牧台州,问国清寺有贤达否?丰干曰:“有文殊、普贤,即在国清寺厨执爨洗器之寒山,拾得是也。”闻丘胤之任,如言谒之,寒山、拾得笑曰:“丰干饶舌。”

的左下侧有款识两行十八字：“乾德改元八月八日西蜀石恪写二祖调心图。”左上方有“损斋宝玩”之署，上面盖有“德寿殿宝”的大玺，下钤“秘玩”的葫芦印、“绍兴”（连珠）方印及双龙圆印。另一轴有象形古文印“受命于天既寿永昌”和“建业文房之印”、“政和”、“宣龠”（连珠）印。在《宣和画谱》及《图画见闻志》等著作中均不见有关石恪《二祖调心图》的记载，但从画上题记、藏印的情形看来，可以知道这套作品作于乾德元年（即后蜀灭亡前二年，公元963年），后由南唐皇室收藏（“建业文房之印”可记），再后入北宋内府（“政和”、“宣龠”印可记），并继续藏于南宋内府（“绍兴”印可记），而元代著名学者虞集的题跋则表明到元时此画仍在国内。因此，《二祖调心图》可能在元代之后不久就已经流传到了日本。画上的简单款识不仅为我们留下了明确的画名和作者名，而且还提供了此画创作的具体年代和日期，这是十分难得的。五代十国时期的绘画作品，流传下来的本来不多，象这样有明确款识的就更是少见。《二祖调心图》为我们了解画家石恪的艺术成就和艺术风格提供了重要的实物参考材料，同时也是考察我国公元十世纪中期人物画发展状况的珍贵形象资料。^①

在这里，还应当谈到石恪的画迹的另一个重要组成部分，就是他画的壁画。我国的壁画艺术有着悠久的历史传统，早在两千多年前的春秋战国时期壁画活动就很兴盛，现在能够见到的许多汉代墓室壁画已经具有相当高的艺术水平，隋唐时期出现了壁画艺术的高峰，到五代、宋时，壁画和卷轴画并驾齐驱，又

① 《二祖调心图》是否石恪画迹，目前尚有不同看法。如吕清夫编译的《世界美术馆全集》第十二集《东京国立博物馆》一书中提及：“也有人认为本图或许是南宋时代的赝品，文字（指款识）是后来