

我用我法

石涛艺术与社会接受研究

张长虹 著

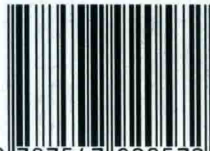


上海书画出版社

SOCIAL RECEPTION OF SHITAO

丹青品格 怡养我心

ISBN 978-7-5479-2057-2



9 787547 920572 >

敬请关注上海书画出版社

定价：158.00 元

中国美术研究丛书

我用我法

石涛艺术与社会接受研究

张长虹 著

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

我用我法：石涛艺术与社会接受研究 / 张长虹著.
— 上海：上海书画出版社，2019.4
(中国美术研究丛书)

ISBN 978-7-5479-2057-2

I. ①我… II. ①张… III. ①石涛(1641-1718) —
艺术评论 IV. ①J052

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第098265号

中国美术研究丛书

上海美术学院历史文化研究所主编
上海美术学院高水平建设经费资助

我用我法：石涛艺术与社会接受研究

张长虹 著

责任编辑	白家峰 夏清绮
审 读	徐 可
技术编辑	钱勤毅
责任校对	倪 凡
封面设计	王 峥

出版发行 上海世纪出版集团
 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.ewen.co
www.shshuhua.com

E-mail shcph@163.com

印刷 上海文艺大一印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/18

印张 14.67

版次 2019年8月第1版 2019年8月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-2057-2

定价 158.00元

若有印刷、装订质量问题，请与承印厂联系

自序

当我们研究清代美术与近现代美术史，甚至当代美术时，我们会发现清初僧人画家石涛是个无论如何都绕不过去的话题。也就是说，对清初以来画坛影响最大的清代甚至古代画家，莫过于石涛者。清中期以来的中国社会，无论社会形态、文化形态如何变幻，石涛对于中国画发展的影响或隐或显，总是以这样或那样的形式存在着。而20世纪以来，海内外关于石涛及其艺术的研究，也总是以这样或那样的形式存在着。研究主题遍及其生平、交游、书法、绘画、诗歌以及《画语录》的研究等，成果也相当可观。这些方面，有心者从本书附录中的《研究综述》和《研究目录》两部分，基本可以得出一个大概的认识。

本书写作的缘起，起于本人承担的国家社科基金艺术学项目《三百年来石涛艺术接受现象研究》（项目编号：08BF42），同时它也凝聚了我二十年来关于石涛艺术研究的主要成果。全书的结构分为序篇、上编、下编三个部分。

序篇主要讨论三百年来石涛艺术的社会接受问题，正是在后世一次次的接受和重构的过程中，石涛其人其艺的画史意义和社会意义都得到了特别的呈现。也正因为此，石涛艺术的意义才不仅仅局限于绘画界，在社会史、思想史、美学史上也彰显出了特别的价值和意义。从某种意义上来说，“石涛现象”本身已经成为一个特殊的文化现象，石涛本人也已成为一个特别的文化符号。

上编史实考证类。主要目的在于理清关于石涛的一些基本史实。海内外近百年的石涛研究，成果虽然丰富，但由于各种主客观条件的限制，研究中不免存在着遗憾和不足之处。主要问题还是在于研究中史料鉴别的不足，除了赝品、伪作用作史料的错误之外，“张冠李戴”也是一种常见错误，如有些研究者把石涛在其画上抄录的古诗文当作其自作，并用作为石涛生平与思想的研究史料，结论是靠不住的。本编中的多数论文，都是通过史料的重读与辨析，来重新梳理石涛艺术及其思想的本意。

下编艺术接受类。主要讨论石涛在后世艺坛的影响。其中两篇《家族收藏及其终结》《江恂家世、交游与艺术的研究》，讨论的是石涛晚年艺术赞助人江世栋的家族与艺术，考察的切入点在于江世栋之子江恂、江恂之子江德量等人。关于江氏家族的这些问题，在拙著《品鉴与经营：明末清初徽商艺术赞助研究》（北京大学出版社，2010年）一书的第五章、第七章已有初步讨论。尤其在第七章《明清徽商艺术收藏品的世守现象》，注意到明清家族收藏的社会现象。江世栋所藏与石涛有关的作品，数量当不在少数。目前所知江氏家族内承传三代的作品，至少有两套册页与石涛相关，即《白阳石涛书画合册》（今广西壮族自治区博物馆藏）和《陶潜诗意图册》（今故宫博物院藏）。江恂（1709—1786）生于石涛离世后，未及得见石涛本人。不过由于家族藏品众多，他对于石涛的画风不会陌生。在江恂著作和作品题跋中，虽没有明确提到过他对于石涛的取法，并不代表他不了解石涛的风格。考虑到江恂本人以水墨花卉画行世，石涛花卉画作品对他是否存在潜移默化的影响，影响程度如何？这些问题，都有待于今后

做进一步的考察。

由于百多年来石涛研究成果极度丰富，似乎我们对石涛已是非常熟悉。虽然还是习惯“四僧”的叫法，但由于石涛本人积极入世的态度，以至于今日的研究者在研究和讨论中，有时几乎忽略他的佛教背景。石涛振聋发聩的反法度的精神，听起来固然是畅快淋漓，但对于一位惯于呵佛骂祖的禅宗尤其是临济宗的僧人来说，根本就是家常便饭吧。由此反思，我们以往的研究，是否在一定程度上高估了石涛艺术思想的独创性，而忽略了其禅学思想的渊源呢？我提出这样的思考，并不是想贬低石涛艺术思想的价值，而是觉得，我们今日的学术研究，应该尽量更全面地考察研究对象，尤其应该打破思维程式，破除对于研究对象的崇拜心理。我个人认为，对于石涛思想禅学渊源的细致探究，或许是深入研究石涛思想的下一个突破口。

当然，由于个人能力有限，我在本书中所做到的工作，只能算是阶段性成果。或者说这些只是我个人专题研究工作中的一个阶段性总结，缺点和错误在所难免，恳请学界同仁批评指正。同时，我希望本书所提出的一些问题，能够抛砖引玉，促进石涛研究的工作，进一步走向深入。

借南宋朱熹的两句诗“旧学商量加邃密，新知培养转深沉”，与同道共勉。

张长虹

2018年5月

目 录

目 录

序 篇	1
制造石涛：三百年来石涛的社会形象研究	2
引言	2
一、一生白眼向人孤：“扬州八怪”对于石涛的推崇	3
二、复兴时代：近代美术革命语境下石涛的再发现	6
三、遗民：抗日战争语境下对石涛意义的再发现	11
四、笔墨当随时代：新时期创新语境下石涛的再发现	13
结语	16
上编：史实考证篇	19
石涛研究中的史料鉴别问题——兼评汪世清编著《石涛诗录》	20
石乾小考	30
石涛“一枝”问题新证	37
引言	37
一、先期研究	37
二、“一枝”语源考	39
三、“一枝阁”时期的石涛	41
结语	45
余论	46
山川草木尽玲珑——《石涛花卉册》研究	51
一、《石涛花卉册》介绍	51
二、作品流传与出版情况	54
三、《石涛花卉册》题跋、落款考释	58
四、《石涛花卉册》中花卉题材的风格分析	61
五、《石涛花卉册》的创作时间	66
六、“广陵树下”时期的石涛	68
结语	72
石涛《黄山图》及相关问题研究	73
一、“我法”与“古法”——石涛的艺术观	74
二、黄山是我师，我是黄山友——石涛屡画黄山的原因	82
三、石涛与汤燕生的交往	90
结语	92

下编：艺术接受篇	95
“海派”画家黄山图像与写生观念——兼论石涛在近代画坛的影响	96
引言	96
一、近代海上画坛的黄山题材绘画	98
二、近代“海派”画家对石涛的取法	107
三、师古与写生：近代“海派”画家的艺术取法路径	112
结语	116
家族收藏及其终结——《白阳石涛书画合册》流传研究	118
引言	118
一、《白阳石涛书画合册》介绍	118
二、《白阳石涛书画合册》与江德量家族	126
三、《白阳石涛书画合册》在江氏之后的流转	131
四、家族收藏的得与失	132
结语	134
江恂家世、交游与艺术的研究——以《写生花鸟草虫图册》为中心	135
引言	135
一、册页介绍	136
二、册页创作年代及其他	140
三、江恂其人及其家族	142
四、江恂的交游	144
五、江恂书法趣味探究	147
六、江恂与清中期画坛	149
结语	151
吴冠中艺术观研究——以《我读石涛画语录》为中心	152
引言	152
一、近代中国的石涛接受现象	153
二、吴冠中与《我读石涛画语录》	156
结语	161
清代美术史研究与美术通史写作的问题	163
一、清代美术研究述评	163
二、清代美术研究的省思	183
三、现行美术通史对历史学的疏离	189
结语：走出画地为牢的学科界限	195

附录	197
附录一：研究综述	198
六十年中国大陆石涛研究综述	198
一、石涛生卒问题	198
二、身世行迹及交游问题	201
三、艺术渊源与艺术成就	202
四、《画语录》研究	203
五、大陆石涛研究的得与失	205
六、有待深入研究的几个问题	207
附录二：研究目录	208
附录三：书评及其他	226
参考文献	245
后记	250

序 篇

制造石涛：三百年来石涛的社会形象研究

引言

一、一生白眼向人孤：“扬州八怪”对于石涛的推崇

二、复兴时代：近代美术革命语境下石涛的再发现

三、遗民：抗日战争语境下对石涛意义的再发现

四、笔墨当随时代：新时期创新语境下石涛的再发现

结语

制造石涛：三百年来石涛的社会形象研究

内容提要：

本文从历时性的角度梳理清中期以来石涛艺术的接受，以及他的社会形象重构的历程，通过画家石涛及其社会影响这一典型个案的分析，揭示三百年来艺术观念史的发展与国家政治、与社会思潮之间剪不断、理还乱的复杂关系。石涛社会形象重新建构的变迁现象，有助于我们返观三百年来，尤其是近代以来艺术与社会间的特殊互动关系。同时，石涛社会形象建构的这一特别现象，也提醒我们，在研究古代画家时，究竟应该把握怎么的“度”才合适。

关键词：石涛 接受 建构 社会形象

引言

清代僧人画家石涛（1642—1707），广西全州人，俗名朱若极，明代靖江王后人，朱赞仪第十世孙（石涛印“赞之十世孙阿长”）。1644年，明王朝最后一位皇帝崇祯皇帝在煤山自缢。随后，福王朱由崧在南京即位，是为南明弘光皇帝。1645年，弘光帝被清兵擒获。接着，南方的鲁王朱以海监国，唐王朱聿键在福州称帝，建元“隆武”。石涛之父靖江王朱亨嘉亦于此时自称监国，扣押广西巡抚瞿式耜，逼他交出兵权。后被拥护唐王的两广总督丁魁楚带兵擒获，押至福建处死。石涛其时年仅四岁左右，城破之日，被家中仆从带着逃出，随即在全州出家。后转往武昌，石涛在武昌度过少年时代，读书并学习书画。青年时期，石涛漫游吴越，到过庐山开先寺。1664年，他在松江拜旅庵本月为师，修习禅学。1666年，他与师兄喝涛到达安徽宣城广教寺，居留共十五年。期间石涛曾三游黄山，并与“宣城书画”社梅清等人相交，为其诗画创作储备了无尽的素材。1680年，石涛迁往南京报恩寺，居七年余，并曾开堂说法。康熙帝南巡，石涛在南京、扬州两次接驾，被康熙当众喊出名字，深感荣幸，决定到北京发展。1689年底至1692年，石涛在北京活动三年，一无所获，自称“诸方乞食苦瓜僧，戒行全无趋小乘”。1692年秋，石涛南返扬州，卖画终老于此。1707年底，石涛病逝于扬州，死后葬于蜀冈。

自20世纪初起，中国和日本学者对于石涛的研究，就已拉开序幕。近百年来，海内外石涛研究成果汗牛充栋。^[1]然而，现有石涛研究中目前仍有一些未解之谜，比如

[1] 我曾撰《六十年来中国大陆石涛研究综述》以为总结，文载《美术研究》2001年第1期，第73—79页。

石涛手书诗卷《丁巳夏日，石门钟玉行先生枉顾敬亭广教寺，言及先严作令贵邑时事，哀激成诗，兼志感谢。录正不胜惶悚》。众多研究者均认为此卷为“无可置疑的真笔”。然诗中承认其父曾任石门县令，则与他的家世不合。石涛之父朱亨嘉，明末袭靖江王，身居桂林，决无远赴浙江出任区区县令之理。故“先严作令贵邑”之说，一时很难找到合理的解释。以致谢稚柳先生无奈地说：“这是一个谜！”^[2]

在艺术上，石涛自少年的武昌时期开始学画，一生登山临水，搜尽奇峰打草稿，又先后与“宣城画派”，“金陵画派”等地方画派画家接触，在综合众长的基础上，他以自己的天赋才情，开创了独树一帜的绘画风格，与当时“正统派”——“四王画派”拉开了距离。此外，石涛还著有《石涛画语录》十八章，系统阐释其独特的艺术观念体系。

由于《石涛画语录》的深奥难解以及石涛曾经谜一般的身世，和他与当时画坛“正统派”不合作以及反“法”的态度，如此等等，都使得后世对于石涛形象的认识和理解，始终云遮雾罩，难见真容。这其中固然有客观材料限制的原因，然而更多还是以主观原因居多，西谚云：“一千个读者眼中有一千个哈姆雷特”，后人因为种种原因，面临种种情境，不觉将自己理想中的形象投射到自己所喜爱的历史人物身上（此法以西汉史家司马迁开其端），这样就使得石涛艺术的接受现象远比其他画家复杂。石涛的社会形象在其身后三百年来，尤其是在近现代不同的历史情境中出现了多次重新建构的现象。正如荷兰史家赫伊津哈在《历史观念之定义》中指出的那样：“历史永远是强加于往昔的一种形式，仅此而已。它永远是对我们在往昔中所寻找的意义的理解与解释。即便是纯粹的叙述，已然是某种意义的传达。”^[3]因此，重新梳理清中期以来石涛形象重构或再发现的几个过程，有助于我们进一步理解，三百年来艺术观念在发展历程中与国家形势、与社会思潮之间剪不断、理还乱的复杂关系。

一、一生白眼向人孤：“扬州八怪”对于石涛的推崇

石涛晚年弟子有洪正治（陔华）、程鸣（松门）、石乾等。曾有一批画风近石涛而署名“石乾”的作品（国内外约三、四张），引起美术史界的困惑。一些专家推断“石乾”应是石涛的别号。而我在《石乾小考》一文中证明，石乾应是石涛弟子。^[4]这个将弟子误作石涛的插曲，可看作是一次有趣的对于石涛形象的无意重构。另有扬州画家高翔与石涛友善，有直接交往，高生于1688年，两人年龄相差四十余岁，因此高翔对于石涛而言，算是个晚辈。故宫博物院藏石涛手书《赠高凤冈诗札》，内容为谈论印章风格的：“书画图章本一体，精雄老丑贵传神。秦汉相形新出古，今人作意古从新。灵幻只教逼造化，急救草创留天真。非云事迹代不精，收藏鉴赏谁其人？只有黄金不变色，磊盘珠玉生埃尘。凤冈凤冈向来铁笔许何程，安得闽石千百换，与君凿开混沌

[2] 《关于石涛的几个问题》，《朵云》总第56集，上海书画出版社，2002年10月，第14-16页。

[3] 转引自曹意强《艺术与历史》扉页，中国美术学院出版社，2001年。

[4] 张长虹《石乾小考》，载《文物》，1999年第4期，第77-80页。

仍人嗔。”落款为：“凤冈高世兄以印章见赠，书谢博笑。清湘遗人大滌子草。”^[5]这说明石涛把高翔看作是晚年艺术上的知音，以诗歌论艺的形式答谢高翔所刻的印章。李斗《扬州画舫录》卷四记两人事迹云：“高翔，字凤冈，号西唐，江都人。工诗画，与僧石涛为友。石涛死，西唐每岁春扫其墓，至死弗辍。”^[6]《广陵诗事》亦载此事云：“石涛和尚自画墓门图，并有句云：‘谁将一石春前酒，浸洒孤山雪后坟。诗人高西唐独敦友谊，年年为之扫墓酹酒’。闵廉风有《题石涛墓门图》诗云：‘可怜一石春前酒，赖有诗人过墓门’。”^[7]高翔是著名的“扬州八怪”之一，他对石涛的感情可谓真挚深厚。其山水画，明显受石涛影响。“扬州八怪”中其他诸家，虽未尝与石涛谋面，然也在画风和艺术观上与石涛有着千丝万缕的联系。

乾隆元年（1736年），同为“扬州八怪”之一的高凤翰听人述及石涛旧事，满怀深情题石涛画，诗为《闻友人李客山述石涛和尚旧事因检题其画幅》：

半托禅栖半道徒（原注：晚年改道士装），一生白眼向人孤。逸情画癖倪高士，别调书摹《周丑奴》。石解作涛空是海，瓜仍带苦味为茶（原注：又号苦瓜和尚）。山林踪迹王孙骨，茅屋春云醉玉壶（原注：用二十四诗品中语）。^[8]

司空图二十四诗品“典雅”一品有“玉壶买春，赏雨茅屋”句。高凤翰用其形容石涛典重不俗的品格，显见对石涛的推重。高氏偏爱石涛学倪瓒一路的画风，并独具慧眼地指出，石涛书法之不同流俗是因为他学的是《周丑奴》一路的碑学风格。此点尤为发人所未发，值得注意。按《周丑奴》碑名未听说，今上海博物馆藏有《隋常丑奴墓志》孤本拓片，上有清代学者题跋多则，金农题端，说明该拓本曾流传于扬州地区。故而石涛有可能学习过《常丑奴墓志》，他的碑味行书或渊源于此。但此说无直接证据，姑存疑待考。

“扬州八怪”中的郑燮，有诗《题屈翁山诗札石涛石溪八大山人山水小幅并白丁墨兰共一卷》，表达了他对于八大、石涛等人的共同认识：

国破家亡鬢总皤，一囊诗画作头陀。横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多。^[9]

郑板桥认为石涛画法多样，而兰竹最为“绝妙”，郑板桥的兰竹画多取法石涛：

[5] 《中国书法全集》第64卷，荣宝斋出版社，1998年，第187页。

[6] 李斗《扬州画舫录》，中华书局，1960年，第92页。

[7] 转引自《清湘老人题记附录》，《中国书画全书》第八册，上海书画出版社，1994年，第601页。

[8] 《南阜山人诗集类稿》卷五之“鸿雪集”下，载《四库全书存目丛书》，集部第282册（采用版本为清乾隆二十八年刻本），齐鲁书社，1995年，第695、696页。

[9] 《清湘老人题记附录》，《中国书画全书》第八册，上海书画出版社，1994年，第602页。

昔人画竹者称文与可、苏子瞻、梅道人，画兰者无闻。近世陈古白、吾家所南先生始以画兰称，又不工于竹。惟清湘大涤子山水、花卉、人物、翎毛无不擅场，而兰竹尤绝妙冠时。……清湘之意，深得花竹情理。余故仿佛其意。^{【10】}

石涛画竹好野战，略无纪律而纪律自在其中。爰为江君颖长作此大幅，极力仿之，横涂竖抹，要自笔笔在法中，未能一笔逾于法外，甚矣石公之不可及也，功夫、气候僭差一点不得。^{【11】}

在感叹石涛的画竹功夫、气候“不可及”之余，郑板桥将自己一生的绘画题材确定为兰竹，其目的就是要以自己的专攻和石涛的“余事”一较高下：

石涛善画盖有万种，兰竹其余事也。板桥专画兰竹，五十余年不画他物。彼务博，我务专，安见专之不如博乎？^{【12】}

郑板桥的兰竹水平究竟赶上石涛没有？得失何在？艺术史自有定评。当然，郑板桥后来在民间所获致的巨大名声，绝非仅仅源自于他的艺术成就。不过，这是另外一个话题了。

“扬州八怪”中，李鱣工山水和花卉。据郑板桥在跋李鱣《花卉蔬果册》（四川省博物馆藏）中归纳李的风格发展说：“复堂之画凡三变，初从里中魏凌苍先生学山水，便尔明秀苍雄，过于所师。其后入都谒仁皇帝马前，天颜霁悦，令从南沙蒋廷锡学画，乃为作色花卉如生。此册是三十外学蒋时笔也。后经崎岖患难，入都得侍高司寇其佩，又在扬州见石涛和尚画，因作破笔泼墨，画益奇。”^{【13】}看来李鱣晚年的“破笔泼墨”画，主要是受高其佩和石涛的启发。

广东省博物馆藏汪士慎《镜花水月图》，画一僧人临流而坐。题识云：“清湘老人曾有此幅，近人偶一摹写，以博明眼一笑。”石涛此幅原作现已不传，我们无从对比两画的相似程度。但汪士慎对于石涛作品的学习态度，还是非常明显的。

作为一位前辈画家，石涛对于“扬州八怪”来说，实无异于精神导师，“扬州八怪”的绘画，尤其是写意花卉画，多数都是从石涛绘画风格发展而来。当然，“扬州八怪”所继承的，更多的还是石涛那种胆敢独造的创新精神。这是石涛去世未久之后，来自于“扬州八怪”的建立在学习基础上的艺术接受。其中高凤翰和郑板桥对石涛的评价，虽说带有认真的学术研究性质，但对于石涛形象的认知，已明显带有一定的重构意味。如说他“一生白眼向人孤”“墨点无多泪点多”，其实是和石涛本来形象不相符的，

【10】卞孝萱编《郑板桥全集》，齐鲁书社，1983年，第377页。

【11】《板桥题画》，载《郑板桥全集》，江苏广陵古籍刻印社，1997年，第289页。

【12】同上，第320页。

【13】党明放《郑板桥年谱》，首都师范大学出版社，2009年，第277、278页。

因石涛的整体形象是入世的。这样的描述，似更接近于八大山人的形象。可见在石涛去世数十年后，虽然追随其艺术精神，但多数扬州画家对于石涛形象的认知已然模糊。石涛的艺术在被接受、传承的过程中，他的社会形象也在不知不觉间得到第一次历史建构。

二、复兴时代：近代美术革命语境下石涛的再发现

19世纪末，清政府接受西方国家举办的世界博览会之邀，开始积极参与万国博览会，并派员出国考察。郭凤鸣所撰《意大利万国博览会纪略》，就详细记载了1906年意大利米兰万国博览会的十五类展品和场馆设施，其中包括“美术馆”。郭氏并加按语，称赞意大利保存油画石刻之功，感叹：“此事在吾国视为小技，而不知其于实业上有绝大关系，不可忽略。”^{【14】}美术与实业的关系，是清末民初时许多知识人所共同分享的观念。在这样的历史语境中，中国传统的文人画遭到了较为普遍的质疑。

近代名人中最早激烈批判传统文人画的，当推康有为。1917年，因参与“张勋复辟”失败，康有为避地于美国使馆“美森院”，苦闷中写出了《万木草堂藏画目》，以西学眼光对中国传统绘画进行了重新梳理。康有为指出：宋代苏轼、米芾“弃形似”“倡士气”，开中国绘画颓败之端，至清代而“衰弊极矣”。他认为挽救的办法是“以复古为革新”，即“以形神为主而不取写意，以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派；士气固可贵，而以院体为画正法”^{【15】}。这种“以复古为革新”的主张，与其早期在政治上的“托古改制”说相呼应。在“国朝画”一节，他对清代绘画史几乎是一笔抹杀：

中国画学至国朝而衰弊极矣，岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美、日本争胜哉？盖即四王、二石，稍存元人逸笔，已非唐宋正宗，比之宋人，已同榆下，无非无议矣。唯恽、蒋二南，妙丽有古人意，其余则一丘之貉，无可取焉。^{【16】}

不但“四王”等人被完全否决，连石涛、石溪这“二石”也跟着遭殃，他们又属于康有为所谓的“墨笔粗简”的“别派”，不值得作为正派效仿。虽很少关注美术史，康有为却几乎为传统中国画判了死刑，幸免于难的，只有恽寿平（南田）、蒋廷锡（南沙）二人。

1918年，主编《新青年》的陈独秀，和佛学家吕澂以通信的方式，在《新青年》上发表了《美术革命》一文。这是继康有为之后，从写实的角度激烈批判文人写意画，

【14】陈占彪编《清末民初万国博览会亲历记》，商务印书馆，2010年，第176、177页。

【15】郎绍群，水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海书画出版社，1999年，第21、22页。

【16】同上，第24页。

尤其是王石谷、王时敏、王鉴等“三王”画的一次“革命”。在《美术革命》一文中，陈独秀的参照体系是西洋画，他严正指出：

若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神……中国画在南北宋及元初时代，那刻摹描画人物、禽兽、楼台、花木的功夫，还有点 and 写实主义相近。自从学士派鄙薄院画，专重写意，不尚肖物，这种风气，一倡于元末的倪黄，再倡于明代的文沈，到了清朝的三王更是变本加厉；人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪、黄、文、沈一派中国恶画的总结束。……我家所藏和见过的王画，不下二百多件，内有画题的不到十分之一；大概都用那临、摹、仿、抚四大本领，复写古画；自家创作的，简直可以说没有。这就是王派留在画界最大的恶影响。^{【17】}

陈独秀认为“王画”只知临摹古画、没有创造能力，且留下的“恶影响”波及当下画坛。既然正统的“三王”（加上王原祁为“四王”）被打倒，那么一向被当作“四王”对立面的“野逸派”的“四僧”（弘仁、石溪、石涛、八大山人），在画人们心目中自然会有上升的趋势。贺天健《学习国画六十年的回顾》述及20世纪20年代后“四王”被打倒之后的画坛风习：

接着来的便是粗豪放逸的一种阔笔气派画，就是石涛、八怪等在上海的抬头。不料这一风气一开，也成了和“四王”势力一般的局面，在市上凡气派笔墨不如此便是不好。^{【18】}

受近代社会变革的影响，近代美术思潮呈现出多变与派别化的面相，且党同伐异，容不得不同意见。贺天健以一个职业画家的切身体会，为我们提供了当时画坛的生动记录。

1933年，林风眠总结彼时画坛状况说：“清代‘四王’无意中创立了一派，于是中国画家就有很多的人自命为‘四王’嫡派；最近是石涛、八大时髦起来，于是中国画家就彼也石涛，此也八大起来！”^{【19】}林风眠说的是艺术风潮的流行问题，但也可见石涛、八大山人在20世纪30年代时的社会影响。

1929年，陈小蝶撰文《从美展作品感觉到现代国画画派》，将教育部第一次全国美展中的中国画作品专门分出“以石涛为主，辅以髡残、八大”的“新进派”：

【17】郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海书画出版社，1999年，第30页。

【18】邱陶峰编《贺天健画山水白述》，上海人民美术出版社，2009年，第9页。

【19】林风眠《我们所希望的国画前途》，最早发表于1933年1月《前途》创刊号。转引自朱朴编选《林风眠艺术随笔》，上海文艺出版社，1999年，第135页。

盖髡残善于用笔，八大善于用墨，而石涛善用青赭。丹青敷色，最易俗赖。惟石涛用色如墨，绝与吴门娄东不同。故二三新近画家，皆薄乾嘉，而宗黄山。其实乾嘉一派，以二百余年之栽植，根深蒂固，物极求新，则黄山实为应运而生。若谓遂可夺席，亦徒兴项籍之叹耳。【20】

陈小蝶以为，以当日新近派之势力，尚不足以压倒复古派之势力。且“新近派”钱瘦铁、郑午昌诸家取径，实多出于梅清（号瞿山），而非石涛：

钱瘦铁最近髡残，无石涛之阔笔，亦无八大之泼墨，而灵虚自胜。郑午昌焦墨神韵，全似瞿山晚年细笔，而澹远则近戴本孝。张大千写石涛最工，葱菁秀郁，近观自佳。要令百年之后，遂觉失色耳。许征白独从六如入手，而近黄端木。综上四家皆号黄山，然实为梅瞿山之黄山，而实非石涛、八大之黄山也。然灵气结构，自多天趣，绝非剑拔弩张与夫廉纤满纸者所得梦见。【21】

陈氏将此派称作“苍头突起之军”，并称其为“复古诸家之畏友”，以学习梅清风格为主，却打着石涛、八大的旗号，由此可见石涛声名在近代画坛之隆盛，而其真实面目若何，大家倒并不见得如何关心。

1947年，俞剑华作《七十五年来之国画》一文，述及民国十六年（1927年）至二十六年（1937年）这十年期间，上海方面吴（昌硕）派消沉后，“代之而起的是石涛、八大的复兴时代”。他认为石涛、八大画风的复兴与张大千兄弟的搜求有关：“石涛、八大在四王吴恽时代，向不为人重视，亦且不为人所了解，自蜀人张善孖、张大千来上海后，极力推崇石涛、八大，搜求遗作，不遗余力。而大千天才横溢，每一命笔，超轶绝伦。于是，石涛、八大之画始为人所重视，价值日昂，学者日重，几至家家石涛、人人八大。”【22】将一种画风的复兴原因归结于个人身上，这种分析明显失之简单。或者说，张大千兄弟的收购顶多是该画风兴起时，较为重要的助因而已。此外还有一个原因值得提出：1930年张群调任上海市长，与张大千相识事。张群喜收藏石涛、八大书画，常与张大千交流。上海有这样一位风雅市长，自然会为书画市场掀起高潮，尤其是石涛、八大作品更从全国各地汇聚而来。张大千的仿作也不断推出，主要流散到北方及日本。张大千的仿作或伪作彼时能大量抛出，侧面说明市场对石涛作品的需求量之大。

【20】郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海书画出版社，1999年，第198页。

【21】同上。

【22】《俞剑华美术论文选》，山东美术出版社，1986年，第61页。该书编者周积寅在文后说明云：“1934年9月21日发表在《申报》七十五周年纪念刊。”误甚。文中“第四分期”已明言“自三十四年（1945年）到现在三十六年（1947年）为止”，显见完成于1947年。经查，此文发表于《申报》1947年9月21日，第9版。