

“四僧”名目考

吴雪杉

“四僧”或“清初四僧”是中国美术史中的重要概念，特指石涛、八大山人、髡残和弘仁等四位清初僧人画家。这个概念在四位画家生前并未产生，而是出现于二百年之后。大约在 19 世纪时，这几位僧人开始被人们联系在一起，民国时才以“三大高僧”、“四大名僧”等名目书写于各种艺术史著作。因此，虽然“四僧”所对应的几位画家活跃于清代初期，但作为一个艺术史概念，却源自于民国时期的构造。

绪 论

20 世纪书写的中国美术史，常将“四僧”与“四王”相提并论，盖因其生活时代相近，而艺术风格迥异。但作为一个艺术史概念，两者的产生存在明显不同。王时敏、王鉴、王翬、王原祁或为师友，或为祖孙，画艺、私谊均极紧密，艺术风格也比较接近，生前就已经被视为一个整体。王时敏、王鉴的同时代人称两人为“二王”；王翬出师后，江左之人称“三王”；后来王原祁崭露头角，又与王翬合称“二王”。王原祁的弟子唐岱在《绘事发微》中说：“明董思白衍其法派，画之正传，于焉未坠。我朝吴下三王继之，余师麓台先生，家学师承，渊源有自。”《绘事发微》约成书于 1716 年，其时王翬尚在人世。唐岱以王原祁配“三王”，将四人并称，可能是“四王”最早的来源。大约在 18 世纪，四王的名目已经确定，而此时的石涛、八大山人、髡残与弘仁，却没有被视为一个整体。

弘仁（1610—1663）、髡残（1612—1673）、八大山人（1626—1705）、石涛（1642—1707）四人的活动时间比较接近，都有明清之际改朝换代的切身感受，也都有出家为僧的经历。但这四人生前并未谋面，弘仁和髡残大概从来没有听说八大山人和石涛，石涛和八大有过书信往来，最终

唐岱：《绘事发微》，见黄宾虹、邓实编《美术丛书》，江苏古籍出版社 1986 年版，第 256 页。
关于“二王”、“三王”、“四王”的名目考辨，见阮璞《由“四王”名目之递演见“四王”画派之历程》，阮璞《中国画史论辨》，陕西人民美术出版社 1993 年版，第 218—240 页。
例如，汪世清就曾考证，髡残和石涛并无直接交往。汪世清：《石涛散考》，见《石涛研究》，上海书画出版社 2002 年版，第 23 页。

也未得一见。他们的同代人从来没有看出他们的相似之处,直到清代晚期,秦祖永(1825—1884)才把石涛和髡残(石溪)联系到一起:“清湘老人道济,笔意纵姿,脱尽画家窠臼,与石溪师相仲伯。盖石溪沉著痛快,以谨严胜;石涛排奁纵横,以奔放胜;师之用意不同,师之用笔则一也。后无来者,二石有焉。”因两人绘画成就相当,恰好石涛、石溪名号中均有一“石”字,这才有了“二石”的提法。

一、“三高僧”的提出

略晚于秦祖永的黄崇惺则更进一步,在石涛、髡残之外,添上弘仁,将三位僧人画家拈合在一起:

渐江山水

卷长丈余,高仅四尺许,合仿四家而成,卷末附致程蚀庵小札,行书尤可爱。此先高祖旧物,二十年来行篋所存,独此与石田椿树而已。

碎月滩头寒月明,松风十寺杂钟声。

老僧出定无余事,闲放笔端烟雨横。

石涛使气作奔放,髡残行笔恣峻嶒。

渐公更嗣元人法,今日缙流能不能?



弘仁《仿元四家山水图卷》(局部),
1660, 158.5×10.5cm,
北京故宫博物院

与秦祖永比较起来,黄崇惺刻意强调了石涛、髡残和弘仁的僧人身份,诗中的“老僧”、“缙流”都反复指出这一点。对于石涛等人的艺术评价,黄崇惺也更加谨慎。秦祖永说石涛和髡残的“后无来者”,是针对所有画家;而黄崇惺对“今日缙流能不能”的反问,则是把比较的范围限定在僧人画家内部:在石涛等三人之后,没有任何僧人画家能超乎其上。

这首诗收录于《草心楼读画集》,黄崇惺这部带有著录性质的著作,大约撰写于同治二三年间(1863—1864年),生前没有刊行,去世后手稿藏于黄宾虹处。黄崇惺年长黄宾虹三十余岁,却是黄宾虹的族侄,两家关系很好,往来也比较密切。1871年,黄崇惺由庶吉士分发福建任归化知县,道经金华,住在黄宾虹家中,“为订课程”。八岁的黄宾虹随黄崇惺游览八咏楼,对黄崇惺的提问对答如流,黄宾虹对这件事十分得意,后来有很详细的回忆。1872年,黄崇惺再来金华,引荐歙县经师程建行教授黄宾虹兄弟四书五经,并常常寄来各种书籍。“未几卒于任所……有《二江草堂诗》、《草心楼题画诗》,未及梓”。1911年,黄宾虹将《草心楼读画集》(即《草心楼题画诗》)收入自己主编的《美术丛书》。

黄宾虹在一定程度上接受了黄崇惺并称石涛、髡残、弘仁的作法。1925年,黄宾虹《古画微》提的是“三高僧之逸笔”:

秦祖永:《桐阴论画》首卷,中国国家图书馆藏同治年间刻本,第8—9页。

黄崇惺:《草心楼读画集》,见黄宾虹、邓实编《美术丛书》,第27—28页。

谢巍:《中国画学著作考录》,上海书画出版社1998年版,第660页。

黄宾虹:《歙潭渡黄氏先德录》,见《黄宾虹文集·杂著编》,上海书画出版社1999年版,第459页。

三高僧者,曰渐江、石溪、石涛,皆道行坚卓,以画名于世。明季忠臣义士,韬迹缙流,独参画禅,引为玄悟,濡毫吮笔,实繁有徒;然绝艺精通,无以逾此三僧者。

同年,黄宾虹开始在《东方杂志》连载《鉴古名画论略》,其中《历代画家之派别》(1926)一章再次提到“三高僧”:

明季之乱,士大夫之高洁者,恒多托迹缙流,以期免害,而其中工画事者,尤称三高僧:曰渐江,曰石溪,曰石涛,其卓卓者。释渐江开新安一派,释石溪开金陵一派,释石涛开扬州一派;画禅宗法,传播江南北,遂如鼎足而三。后之学者,往往奉为圭臬,又难脱其樊篱。不过为文人作家之便习,新安派宗元人,笔多简略,便于文人;金陵派法宋人,笔多繁重,合于作家;扬州派稍为后起,亦宋亦元,而非宋非元,笔多繁简得中,宜于文人作家二者之间。其下者流为江湖恶态,致与吴门云间二派,同为人所厌弃。浙派开自戴进,尽于蓝瑛。赣派八大山人而后,罗牧诸人,皆非后劲,闽派俗恶,更无足言。由是而娄东派一线之延,递趋递变,至于汤戴,尤以节彰,骘骘与古人媲美焉。

黄宾虹对于“三高僧”的解读一经提出,便得到广泛认同,其中最典型的是郑昶。1929年,郑昶的《中国画学全史》由上海中华书局出版,这部著作使他成为中国现代美术史著述的开创性人物,人们对他的关注也主要集中在这本书。《中国画学全史》中的石涛、髡残、弘仁并不是一个流派或集团,其中弘仁属新安派,而石涛、髡残却是华亭派、松江派、新安派、姑苏派、江西派、四王、金陵八家之外无流无派的典范:

其时不入诸派,而矫矫不群,亦足名家者,则如朱耷、张风、傅山、方以智、释髡残、释道济等。

为人所忽视的是,郑昶在1935年又出版了一本《中国美术史》,这本书是《中华百科丛书》的一本,仍由上海中华书局刊行,部分内容对《中国画学全史》作了修订,其中关于“三高僧”部分的改动尤为巨大,改动之后的文字如下:

明季之乱,士大夫的高洁者,常多托迹佛氏,以期免害,而其中工画事者,尤称三高僧,即渐江、石涛、石溪,渐江开新安一派,石溪开金陵一派,石涛开扬州一派。画禅宗法,传播大江南北,成鼎足而三之势。后人多奉为圭臬。新安派宗元人,笔多简略,便于文人;金陵派法宋人,笔多繁重,合于作家;扬州派稍为后起,亦宋元非宋元,笔多繁简得中,宜于文人作家二者之间。浙派开自戴进,尽于蓝瑛,赣派八大山人而后,罗牧诸人,皆非后劲;闽派恶俗,无足言。娄东末流,递趋递变,到了汤、戴,可说骘骘与古人比美了。

只须略做比较就可看出,郑昶新作中关于“三高僧”的部分完全“借鉴”于黄宾虹,只在文字上做了一些细微的调整。而且,认同“三高僧”的郑昶,就不得不对原来的《中国画学全史》进行修正:一、《中国画学全史》原无“三高僧”概念,弘仁、石涛、髡残散置各处;《中国美术史》将他们捏成一团,放在一起叙述。二、原本无门无派的髡残和石涛各自成为一派之首,分别开“金陵一

黄宾虹:《古画微》,商务印书馆1925年版,第37页。

黄宾虹:《鉴古名画论略》(四),《东方杂志》第二十三卷第四号,1926年2月。

郑昶:《中国画学全史》,上海书画出版社1985年版,第376页。

郑昶:《中国美术史》,中华书局1935年版,第106页。

派”和“扬州一派”。三、更糟糕的是，郑昶在写作《中国画学全史》时，根本就不认为有这两个流派（金陵派和扬州派）：《中国画学全史》虽然提到“金陵八家”，却认为“然是八家中，有类于浙派者，有类于松江派者，有类于华亭派者，不足目为金陵派也”；同样的，《中国画学全史》只说“扬州八怪”，不提“扬州派”。

二、“四僧”的渊源

在石涛、髡残、弘仁之外，再添加一位僧人画家，就成了“四僧”。“四僧”提法出现的具体时间或许还可以追溯到更早，不过，“四僧”概念的流行要等到20世纪。比较早而且比较具有影响力的“四僧”倡议者是叶德辉，他在《游艺卮言》里提出了“四僧”，这四个人分别是石溪、石涛、药地（方以智）和渐江：

国初遗老托画逃名，尤以四僧为冠。石溪之生辣，石涛之雄奇，药地之古微（即释无可，桐城方密之以智也），渐江之淡逸，大抵两朝间气之所接续，不得以衣冠之士相比论。

药地俗名方以智，方以智作为遗民，在清代声望之高，远非石涛、八大可比。方以智也善画，周亮工在《读画录》中为77位画家立传，其中僧人有三位，这三人的排序依次为“释无可”（方以智）、“石溪和尚”、“释渐江”。叶德辉在《游艺卮言》提出的“四僧”，实际上就是在周亮工提到的三人之外，再加入石涛。

“四僧”的特点，一是“国初遗老”，二是“托画逃名”，第三才是绘画之高绝。叶德辉显然是以一种政治的眼光在看待这四位和尚。他甚至认为，这四人画中之“生辣”、“雄奇”、“古微”、“淡逸”，正是因为他们在跨越新朝之后，旧朝之“气”能够“接续”，所以才能达到不同于寻常“衣冠之士”的境界。四位僧人的政治身份是把他们联结在一起的主要纽带。

《游艺卮言》的序言完成于“辛亥十月”，因此，这部书的写作至迟应该在1911年的秋天，这也是大清王朝的最后一年。在革命如火如荼的清末民初，作为晚清保守派的名流，叶德辉对“两朝间气之所接续”的景仰，似乎还具有更多的意味。

不过，大约六年以后，叶德辉就对他的“四僧”概念做了修订，他在《观画百咏》（1917）中说：

甲申鼎革，胜国殷顽、周黎皆遁入空门，寓哀离黍，偶然作画，无非写其心史之悲，其画不必求工，而自无不工者。如残道者石溪、渐江弘仁、大涤子石涛、八大山人雪个，或以遗民寄其悲悯，或以宗室痛其流离。

显然，叶德辉在新的著作中做了一个调整，用八大山人取代了药地的位置。不过叶德辉的基本立场没有改变，他在《观画百咏》里把这四人合在一起，仍然是因为这四人具有遗民、僧人、画家三位一体的文化身份，只是侧重的角度有些变化。《游艺卮言》着重于绘画的形式特点和精神境界（如淡逸），《观画百咏》突出的是四僧绘画的情感效果（悲悯），国破家亡的感伤与绘画本身结合在一起。

即便如此，依然无法解释叶德辉作出这一调整的动机。方以智同样具有遗民、僧人、画家的身份，而且在操守上更加坚定，至少方以智是以和尚的身份离开人世，较之出家后又还俗，甚至

叶德辉：《游艺卮言》，见王德毅等编《丛书集成续编》第九十六册，台北新文丰出版公司1989年版，第7页。

周亮工：《读画录》，载《中国书画全书》第7册，上海书画出版社1994年版，第952页。

叶德辉：《观画百咏》，见王德毅等编《丛书集成续编》第一〇一册，第104页。

娶妻生子的八大山人要来得彻底。

叶德辉用八大山人来替换方以智的原因,可能是出于以下两点考虑。一是八大山人的宗室身份。“或以遗民寄其悲悯,或以宗室痛其流离”,遗民对应石溪与弘仁,而宗室指的是石涛和八大,这一点是方以智无法比拟的,以皇室身份出家为僧,其政治效力自然远远超过其他人,方以智纵然名声显赫,在血统上终究不如八大更有来历。这在叶德辉自己题的诗句里表现得十分明白:

残道弘仁今惠崇,沙门画学有宗风。清湘雪个皆龙种,各自伤心吊故宫。

二是八大山人的艺术成就。八大山人的画名要高过方以智,在艺术上对后人的影响也是方以智无法企及的。叶德辉虽然没有直接把两人做比较,不过还是有些侧面的体现。《观画百咏》的百首诗文中有两首提到八大山人,而没有一首提到方以智,就足以说明叶德辉的态度。

在叶德辉之后,日本学者大村西崖在《东洋美术史》开始使用“四大名僧”一词。大村西崖的这部名著虽以“东洋”为名,实则以中国为主,陈彬龢将原书的中国部分译作中文,改名《中国美术史》,1928年在上海商务印书馆出版。其中“四大名僧”出现两次:

四王,六家,五人之外,又有江左二家,海阳四大家,鼎足,四大名僧,金陵八家等。

弘仁与八大山人(本姓朱名奇字雪个前明石城府王孙),及石涛(名道济号清湘老人大涤子苦瓜和尚瞎尊者前明楚藩之后),石溪(名髡残一字介邱湖南武陵人)为四大名僧。

弘仁、八大山人、石涛、石溪四人并称,与叶德辉在《观画百咏》中的提法完全一致。

这里需要提一下大村西崖《东洋美术史》的著作时间问题。陈彬龢在《中国美术史》的译序里,特意说明此书的刊行时间是在明治三十四年:

本书之作,初为美术学校诸生讲授之用,其所研究之范围,包含东亚各国之艺术;而东亚各国,实以中国、印度、日本为最重要,故均有详备之记述。后以卷帙浩繁,乃厘分为三,于明治三十四年(即我国光绪二十七年)单行刊布。

明治三十四年即1901年。中国学者大多对陈彬龢提到的出版时间深信不疑,大村西崖的《东洋美术史》也因此成为“最早的一部与中国绘画史有关的著作”。如果情况确实如此,那么在画史著作中最早明确提到“四僧”的人,就应该是日本学者大村西崖。

实际上,大村西崖《东洋美术史》的确切出版时间应该是1925年(大正十四年),由图本丛刊会刊行。很难想象翻译者为什么会出现如此惊人的错误。即便不看日文原版,也可以知道光绪二十七年不可能是正确的出版时间,因为大村西崖《东洋美术史》罗列的参考书目后附有刊

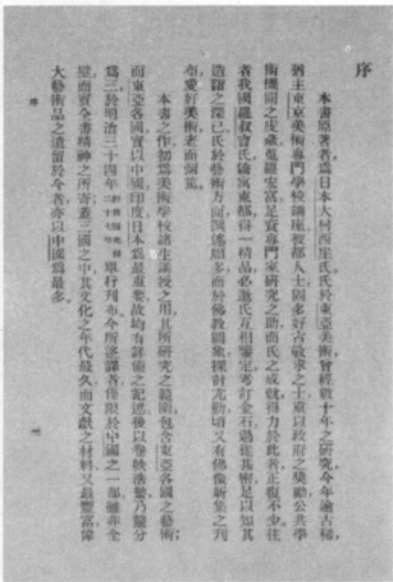
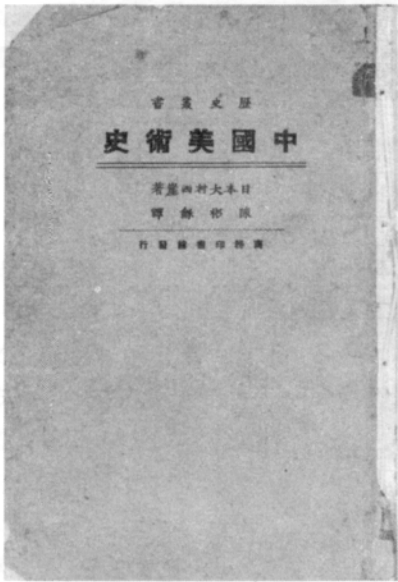
叶德辉:《观画百咏》,见王德毅等编《丛书集成续编》第一〇一册,第104页。

大村西崖著、陈彬龢译:《中国美术史》,上海商务印书馆1928年版,第226页,第226页。

《中国美术史》中译本序,见大村西崖著、陈彬龢译《中国美术史》,第1页。

陈振濂:《近代中日绘画交流史比较研究》,安徽美术出版社2000年版,第270页。主要是和中村不折、小鹿青云的《支那绘画史》(1913年)做比较。实际上,大村西崖在1910年曾完成过一部《支那绘画小史》,时间上仍早于中村不折、小鹿青云的著作。中村不折也读过大村西崖的《支那绘画小史》,嫌太短。

笔者未见到这一最早的版本,不过在大村西崖去世后,《东洋美术史》经田边孝次修订重版,在重版“例言”中明确指出“本书の初版は大正十四年六月”。见大村西崖、田边孝次《東洋美術史》(平凡社,1930-1933)“例言”页1。日本学者吉田千鹤子在《大村西崖と中国》一文中整理了一份大村西崖的著作年谱,《東洋美術史》亦列于大正十四年。见吉田千鹤子《大村西崖と中国》,载《東京芸術大学美術学部紀要》第29号(1994),第8页。



大村西崖著 陈彬蘇译
《中国美术史》,1928 年

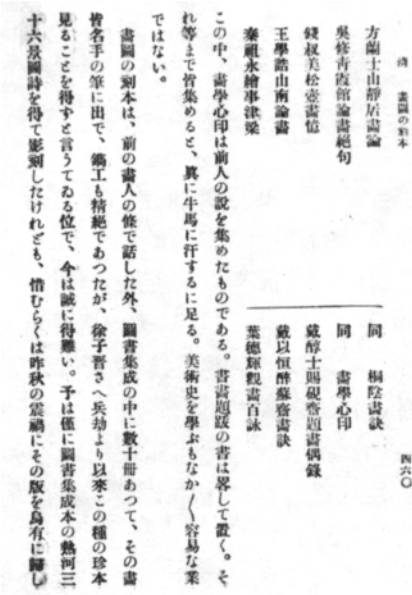
陈彬蘇“序”提到的出版
时间

本时间,其中有7种刊本的时间在光绪二十七年(1901年) 之后,只须略作检视,就可以发现这一时间上的漏洞:

- 邵松年《澄兰室古缘萃录》光绪二十九年(1903 年)
- 吴荣光《辛丑销夏记》光绪三十一年(1905 年)
- 端方《陶斋吉金录》光绪三十四年(1908 年)
- 庞元济《虚斋名画录》宣统元年(1909 年)
- 端方《藏石记》宣统元年(1909 年)
- 窦镇《国朝书画家笔录》宣统三年(1911 年)
- 杨东山《海上墨林》民国八年(1919 年)

大村西崖的“四大名僧”源自何处? 大村西崖1906年的《东洋美术小史》论及的清代画家,只有王时敏、王石谷、恽南田、邹一桂、沈南蘋,不见弘仁、髡残、石涛、八大山人等四位僧人画家 。1910年的《支那绘画小史》对清代画家的论述要更加详尽,在新安四家部分提到弘仁, 各派之外能自成一家者中提到石涛,水墨花鸟部分提到朱耷,三人散置各处,书中未出现髡残,更没有“四大名僧”的说法 。

在《东洋美术史》开列的百余部参考著作中,列有叶德辉的《观画百咏》。大村西崖对于“四大名僧”的理解,或者有可能来自叶德辉。不过,大村西崖与中国的来往非常密切,1921年10月到1922年1月、1923年4月、1924年5月到6月、1924年12月到1925年2月、1926年



大村西崖《东洋美术史》
中列有《观画百咏》

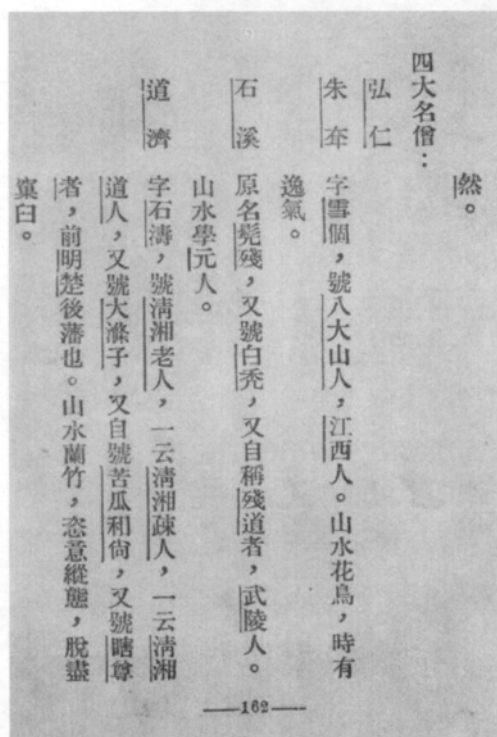
大村西崖:《東洋美術史》,風間書房 1950 年版,第 453—461 页。
大村西崖:《東洋美術小史》,審美書院 1906 年版,第 177 页。这部著作由学友赵峻代为查找,笔者在此表示感谢。
大村西崖:《支那繪畫小史》,審美書院 1910 年版,第 23—29 页。这部著作由学友施杰代为查找,笔者在此表示感谢。

4月到5月,共五次来华,在金城、陈师曾、陈宝琛等人的帮助下,饱览清宫书画珍藏,第三次赴华返回后,用三个月时间完成了《东洋美术史》。“四大名僧”的提法,也可能来自这批中国画家、学者的见解。

三、“三高僧”与“四大名僧”的合流

如同黄宾虹《古画微》1925年问世之后“三高僧”开始流布一样,1928年陈译大村西崖《中国美术史》的刊行也使“四大名僧”正式进入各种美术史著作。

1931年,傅抱石《中国绘画变迁史纲》在谈到“有清二百七十年”的绘画时,把“在名义上形成了集团的写了出来”,傅抱石一共罗列了17个集团,其中就有“四大名僧”。傅抱石对朱耷、石溪、道济、弘仁的描述,大抵抄录自张庚的《国朝画徵录》。仅以石涛为例,比较二书异同:



傅抱石《中国绘画变迁史纲》(1931年)中的“四大名僧”

道济,字石涛,号清湘老人,一云清湘疎人,一云清湘道人,又号大涤子,又自号苦瓜和尚,又号瞎尊者,前明楚后藩也。山水兰竹,恣意纵恣,脱尽窠臼。

道济,字石涛,号清湘老人,一云清湘陳人,一云清湘遗人,又号大涤子,又自号苦瓜和尚,又号瞎尊者,前明楚后藩也。画兼善山水兰竹,笔意纵恣,脱尽窠臼。

除个别字词可能因版本或传抄错误外,两者基本相同。不同之处在于,傅抱石把石涛、朱耷等四人看作一个“集团”,这种眼光却是张庚所没有的。

与傅抱石相比,潘天寿对“四僧”的提法更加着迷。早在1926年,潘天寿已于上海商务印书馆出版一部《中国绘画史》,书中有1925年2月2日的

《自叙》,可知成书时间当在此之前。其时黄宾虹《古画微》、陈译大村西崖《中国美术史》尚未面世,潘天寿所资参照的只有中村不折、小鹿青云的《支那绘画史》。潘天寿本人并不回避这一点,他在书前《自叙》里说:“本书大体以《佩文斋书画谱》,及中村不折、小鹿青云所著的《支那绘画史》为根柢,辅以《美术丛书》诸书;偏漏的地方,自是不免,还望读者有所指教。”

《支那绘画史》、《佩文斋书画谱》、《美术丛书》中都没有“四僧”的提法,潘天寿1926年版的《中国绘画史》也就同样没有“四僧”一词。此书刻版在淞沪战争时毁于弹火,1934年商务印书馆准备重新制版印刷,嘱潘天寿修改,于是潘天寿重写了部分章节,于1936年刊行新版的《中国绘画史》,其中改动尤其明显的,就是“四僧”的出现:

明季之乱,士大夫之高洁者,恒多托迹缙流,以期免害。其中工画事者,尤称四高僧,曰



潘天寿编《中国绘画史》(1926年)

刘晓路:《日本的中国美术史研究和大村西崖》,见刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》,广西美术出版社2001年版,第338页。

参见傅抱石《中国绘画变迁史纲》,南京书店1931年版,第162页。

张庚:《国朝画徵录》,见《中国书画全书》第10册,上海书画出版社1996年版,第457页。

潘天寿:《中国绘画史》“自叙”,上海商务印书馆1926年版,第3页。

八大山人。曰弘仁。曰髡残。曰道济。八大开江西，弘仁开新安，髡残开金陵，道济开黄山，画禅宗法，传播大江南北，与虞山、娄东鏖战，几行夺帜。

这段宣扬“四高僧”的总论，与1935年郑昶对黄宾虹《鉴古名画论略》的“借鉴”几乎如出一辙：

明季之乱，士大夫之高洁者，恒多托迹缁流，以期免害，而其中工画事者，尤称三高僧：曰渐江，曰石溪，曰石涛，其卓卓者。释浙江开新安一派，释石溪开金陵一派，释石涛开扬州一派；画禅宗法，传播江南北，遂如鼎足而三。

不过，相对于郑昶的照搬，潘天寿做了更多的改动：一、将“三高僧”改为“四高僧”，把八大山人加入这个高僧的行列；二、既然弘仁开新安，髡残开金陵，石涛开扬州，那么八大山人也要有相应的宗师身份，于是“八大开江西”；三、黄宾虹只是认为，弘仁、髡残、石涛“鼎足而三”，并没有让他们跟其他人做比较。潘天寿却为这四位高僧另找到了一个敌人：他们要与“虞山、娄东鏖战”，而且战果十分可观，“几行夺帜”。

“四僧”概念的出现，意味着对原有画史认知的一系列调整。潘天寿在1936年第二版的《中国绘画史》中遇到了和郑昶1935年改写《中国美术史》时一样的问题：认同“四僧”，就必须把四僧视为一个整体，把他们放在一起论述。又因为他们各开一派，相应的流派也要以这四位僧人为中心或源头。于是艺术史的叙述线索就必然要发生改变。

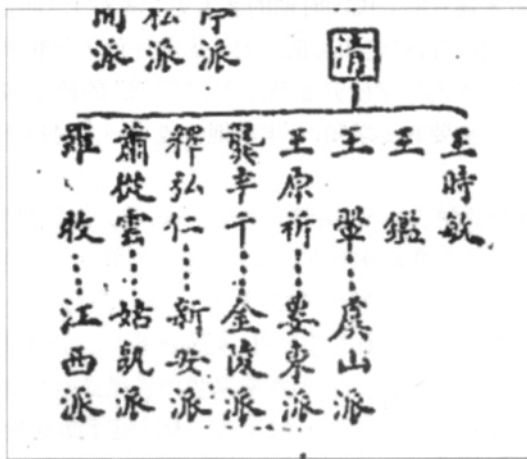
原本龚贤开金陵，罗牧开江西，现在必须由髡残和八大山人取而代之。此外，还要再加上一个扬州派。由于“四僧”概念的出现，潘天寿1926年建立的清代山水画统系，到了1936年有一半都要修改。

潘公凯曾对潘天寿《中国绘画史》前后两个版本的调整做过一点说明：“一九三四年，商务印书馆组编‘大学丛书’，将此《中国绘画史》列入再版。先父因而对初版作了大幅度的修改补充，损益既多，面目一新，体现了自一九二五年以来的近十年中，他对于中国绘画史的进一步探讨之所得。”1925年恰好是黄宾虹《古画微》、《鉴古名画论略》以及大村西崖《东洋美术史》出版刊行的那一年。潘天寿自1925年以后的探索，正是以这些美术史研究的最新进展为基础。潘天寿所认同的“四僧”概念，既是对大村西崖的调整，又是对黄宾虹的修正，更是对自己往昔艺术史见解的改写。

结 论

对于“四僧”而言，1925年似乎是很关键的一年，这一年黄宾虹的《古画微》和《鉴古名画论略》问世，大村西崖也在日本出版了《东洋美术史》。他们首次在现代意义的美术史著作中使用了“三高僧”和“四大名僧”的概念。在他们之后，郑昶、潘天寿、傅抱石先后沿用了黄宾虹、大村西崖的观点。他们的著作奠定了现代艺术史对弘仁、髡残、石涛、八大山人的理解。及至20世纪下半叶，“四僧”已成为中国古代艺术史中最重要的概念之一。

叶德辉、黄宾虹、大村西崖这几位“四僧”概念的早期运用者中，大村西崖的《中国美术史》



“山水统系表”局部，潘天寿《中国绘画史》1926年版

潘天寿：《中国绘画史》，第249—250页。

黄宾虹：《鉴古名画论略》。

潘公凯：《重版附言》，见潘天寿《中国绘画史》，上海人民美术出版社1983年版，第1页。

(《东洋美术史》)最合乎现代艺术史写作标准,他对“四大名僧”的使用,影响也颇为深远。不过,“四僧”的内涵却是由叶德辉和黄宾虹赋予的。

秦祖永推崇“二石”绘画的“后无来者”,还停留在就画论画的阶段。黄崇惺把石涛、髡残和弘仁视为清代僧人画家不可逾越的高峰时,僧人身份得到强调。黄宾虹和叶德辉更进一步,把这几位画家视为“明季之乱,士大夫之高洁者,恒多托迹缁流”的艺术典范,“国初遗老托画逃名”的代表人物,画家、僧人、遗民三种身份重叠在一起,“三高僧”或“四僧”才开始作为一个集团出现于艺术史的书写中。民国时期的郑昶、傅抱石、潘天寿,以及20世纪下半叶的胡蛮、张光福、王伯敏等艺术史学者,他们对“四僧”概念的认同和运用,都在不同程度上接受了叶、黄的立场。

作为明代遗民艺术家的代表,“四僧”所对应的自然是清王朝支持的所谓正统派。实际上,石涛、八大等人与“四王”之间的对立,远在“四僧”概念产生之前。黄宾虹在1930年回顾过去数十年来的中国画坛,有过这样一段“总论”:

数十年来,又以汤雨生、戴鹿牀配四王,江浙之间,依赖传摹以为衣食计者,不可倭数。优孟衣冠,画事之真传,凌替极矣。大抵朝市之子,多喜四王、汤、戴,江湖之俦,又习清湘、雪个。画事流传,三江称盛,其余诸省,因地因人,各守家法,倚于一偏,殊其风气,特出之士,无多觐焉。

“朝市之子”喜四王,而“江湖之俦”重石涛、八大山人。石涛和八大山人意味着一条不同于“四王”的绘画风格和审美趣味,为传统官僚阶层之外的画家提供了新的艺术选择。黄宾虹这篇《近数十年画者评》向上追溯到“前清咸同之际”,也就是1851年至1874年,这“近数十年”就涵盖了整个19世纪下半叶及20世纪最初的三十年。“四僧”的提出,很大程度上也是19世纪下半叶以来,各阶层艺术好尚之变迁在史学上的体现。

“四僧”的从无到有,是20世纪中国各种政治立场和艺术观念相互作用的结果。作为一个重要的艺术史概念,“四僧”为理解清代初期绘画提供了一个视角,而这个视角是由民国艺术史学者来建立的。民国时期的艺术史学者对于“四僧”的生平、交游以及艺术作品尚缺乏足够细致深入的研究,对这四位僧人的认识和评价不乏想象的成分。随着20世纪80年代之后对石涛、八大山人等人的史学研究逐渐深入,“四僧”的政治和民族色彩逐渐淡化,但此时的“四僧”早已成为一个重要的史学知识,牢牢地合成为一个对抗“正统”画派的整体了。

(作者单位 中央民族大学)

责任编辑 金宁

黄宾虹:《近数十年画者评》,见《黄宾虹文集·书画编》(上),上海书画出版社1999年版,第479页。