

傅抱石论艺

傅抱石原著 叶宗镐 万新华选编

上海书画出版社

傅抱石论艺

傅抱石 原著

叶宗镐 万新华 选编

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

傅抱石论艺/傅抱石原著;叶宗镐,万新华选编. —
上海:上海书画出版社,2010.1
(近现代名家论艺经典文库)
ISBN 978-7-80725-884-1
I. 傅… II. ①傅… ②叶… ③万… III. ①艺术评
论—文集 IV. ①J05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 230603 号

近现代名家论艺经典文库

傅抱石论艺

傅抱石 原著 叶宗镐

责任编辑 黄 剑
技术编辑 钱勤毅
封面设计 王 峰
责任校对 倪 凡

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号
网址 www.shshuhua.com
E-mail shcpbh@online.sh.cn
印刷 上海市印刷十厂有限公司
经销 各地新华书店
开本 889×1194 1/24
印张 11.17 字数 230 千字
版次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷
印数 0,001-3,300

书号 ISBN 978-7-80725-884-1

定价 32.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

导言·····	1
中华民族美术之展望与建设·····	27
民国以来国画之史的观察·····	45
论顾恺之至荆浩之山水画史问题·····	55
中国古代山水画史的研究·····	67
中国绘画“山水”“写意”“水墨”之史的考察·····	113
中国古代绘画之研究·····	127
研究中国绘画的三大要素·····	153
中国绘画之精神·····	165
壬午重庆画展自序·····	175
从中国绘画线的问题来看现实主义理论的展开·····	195
关于中国画传统问题的几点浅见·····	203
政治挂了帅,笔墨就不同——从江苏省中国画展览会谈起·····	213
思想变了,笔墨就不能不变——答友人的一封信·····	219
东北写生杂忆·····	225
谈山水画写生·····	235
谈山水画创作·····	249
中国山水画的空问表现·····	255

一 引言

傅抱石(1904—1965)是20世纪中国美术史上最为杰出的美术家之一。青年时代,他以篆刻、微雕知名,其作品以秦篆汉印为根本,学古而不泥古,风格雅正率真,不失大家风范。中年时期,他长期从事中国美术史的教学与研究,敏于思考,勤于著述,或钩沉于古籍,或考证于文物,析义解疑,以精深的中国美术史论研究驰誉学术界,成为现代中国美术史学当之无愧的先行者和实践者。晚年,他结合现实生活,大胆革新,倡导“思想变了,笔墨不能不变”的艺术原则,引领20世纪中期中国画的发展潮流,其作品拔古超今,或元气淋漓,或雅致高古,或清新细腻,所蕴涵的摄人气魄和内在神韵,无不体现了他对自然、社会的真诚关怀和对生命、艺术的满腔热情。

如今,傅抱石的画名如日中天,其画作在艺术市场上炙手可热。但是,人们似乎并不完全了解作为一个美术史论家的傅抱石和作为一个

画家的傅抱石之间的内在联系。其实,傅抱石绘画的成功,与他精通美术史有着密不可分的关系,美术史研究是傅抱石绘画实践成功的基石,其绘画成就和学术成就相辅相成,互为补充。

1925年,尚在江西省立第一师范求学的傅抱石完成了第一部著作《国画源流述概》,初露其善于治史的天才。从那时起,傅抱石不断著书立说,《摹印学》(1926)、《中国绘画变迁史纲》(1931)、《刻印概论》(1934)、《中国绘画理论》(1934)、《中国美术年表》(1935)、《大涤子题画诗跋校补》(1937)、《中国明末民族艺人传》(1937)、《中国美术史·古代篇》(1939)、《中国篆刻史述略》(1940)、《石涛上人年谱》(1941)、《中国古代山水画史的研究》(1941)……洋洋洒洒,蔚为大观。这些著述从美术理论研究的广度、深度和力度上衡量,在20世纪三四十年代中国美术史学界是异常罕见的,几乎无人与之相提并论。

综合考察傅抱石的著述,我们可以发现,1950年之前,傅抱石主要侧重于中国美术史的多角度研究,并造就了其知名美术史家的地位。1950年以后,随着社会政治的变化,作为美术史论家的傅抱石也逐渐地为著名画家傅抱石所取代,他将主要精力投入绘画创作之中,文字著述也基本转向于绘画本体理论和创作观念的阐释,一方面尝试运用马克思主义原理解释中国绘画发展的进程,如《中国的人物画和山水画》(1954)、《山水人物技法》(1957)、《中国的绘画》(1958)等,另一方面往往颇有前瞻性地选择合适的重要选题发表见解。值得一提的是,傅抱石美术著述的持续刊发,在新中国产生了空前的影响力,也为其艺术闻达于社会作了有力的铺垫。

傅抱石一生勤于思考,撰写美术论著一百五十余篇(本),共二百余万字,凡绘画史、篆刻史、工艺史等,广收博采,内容丰富繁多,但如果作一细致考察,可大致分为“中国画史研究”、“中国绘画概论”、“中国画创作杂谈”等方面,而其思想精髓则集中于“中国画变革”、“中国绘画精神”、“中国画写生与创新”等内容上。作为对20世纪中国美术史发展

所作贡献的重要组成部分,傅抱石的这些文字著述充分体现出他对中国美术精神的深度思考。

傅抱石留下了如此庞大的文字著述,后人如何从这些文字中理解他所阐释的精言要义?全面阅读他的论述,固然是一种途径,而如能加以甄选、分类阅读却不失为一种积极而有益的方式。

本着“取要言精论,以知其立论之妙”的原则,笔者在考察傅抱石几乎全部的著述文字后,审慎严谨地选择若干精义,编成此册。通过梳理其理论框架,着重揭橥其学术源流、历史文化背景和当时特定的情境与心态,从而在帮助读者准确理解原著的同时,凸现他独特的学术个性;同时通过适当的分析以说明傅抱石美术史论研究与绘画创作实践的互动、互补关系,希望能对傅抱石的美术思想、美学趣味的理解和研究产生促进作用。

二 关于中国画变革

中国绘画实是中国的绘画……有特殊的民族性。……中国绘画的一切,必须中国人来干。

这是傅抱石于1931年出版的《中国绘画变迁史纲》中所发出的感叹,充分地表现出青年傅抱石对中国绘画的基本认知。

如今,作为20世纪中国美术史学的重要著作之一,《中国绘画变迁史纲》受到研究者的广泛关注。人们几乎不约而同地考察该著以分析傅抱石早年的绘画观念和绘画史观。该著深入浅出,勾勒出中国绘画的历史沿革和个性特征,虽不十分成熟,且带有草创阶段的浅陋特征,但在中国美术史学兴起时期无疑具有拓荒作用。尤其是傅抱石别具一格地提出了“立足中国传统绘画的系统性,打破机械历史断代的破碎史料罗列,找出中国绘画发展的线索正途的史学研究”的绘画史学的

基本方法和思路,的确迥异于时人。近年来,《中国绘画变迁史纲》被作为学术经典数度出版。

从《中国绘画变迁史纲》可以看出,青年傅抱石曾是一个典型的民族主义者,强烈反对中外艺术融合,自豪地认为中国艺术已经“可以摇而摆将过去,如入无人之境”。但是,《中国绘画变迁史纲》对傅抱石来说仅是个开始,因为此后的他并没有一味地保持这种偏执之见,而是及时进行了必要的修正。随着对先前闻所未闻的西方文化的了解不断深入,东渡日本留学后的傅抱石对西方艺术的态度发生重大改变。

三年留学日本的经历使傅抱石眼界豁然开朗。他从与画家的直接接触或从参观画展中,吸收了当时日本画家结合传统和现实生活以及西洋绘画的观念与技法而蜕变出来的现代艺术精髓,促使他对中国传统绘画做出深刻的反思,并引发了他美术观念、治学态度等方面的诸多变化。从此,具有追求真理之严谨作风的傅抱石开始对先前的观念和态度做了大幅度的检讨和反省,狭隘的民族主义观念得以彻底改变,且对中华民族美术的发展形成更为清醒而冷静的认识,进而生发出浓厚的危机感和使命感。

1935年3月25日,傅抱石写就《中华民族美术之展望与建设》,所论虽大都针对中国工艺美术而发,但特别提出了中国近代因受外国之侵略而造成民族意识减退,致使中国美术东张西望、停滞不前,呼吁要由我们自己去研究、发扬中国美术之伟大。除大量引用了日本学者的研究成果外,他还利用身居日本之便利,把流往国外的宋以前的绘画作品做了一份相当详实的调查目录。在此著中,傅抱石首先强调中国艺术的特征,“中国美术品,大至开山打洞,小至一把扇子一个酒杯,都具有不可形容的独特境界。这种境界,是中华民族的境界,是东方的境界,也即是世界两种境界之一的境界。因此,与欧洲美术,显然划清了路线,而比譬齐奔”;但是,他也看到了中国美术的危机,“清道光末期中华民族开始受外国的种种侵略以后的约百年间,这时期内——尤以近

二三十年——中国的美术，可以说站在十字街头，东张西望，一步也没有动”；而且，他认识到这种危机产生的原因是由于“不断的蒙受外国的种种侵略和压迫，渐渐民族意识的高潮为之减退，实是一个最显著的事实”；进而，他体会到中国传统美术与现实之间的距离，“本来是‘采菊东篱下，悠然见南山’的情绪，一旦耳目所接，尽是摩天的洋楼，呜呜的汽车，既无东篱可走，也没有南山可见。假令陶渊明再生今日，他又有何办法写出这两句名诗来呢”；由此，傅抱石注意到民族主义态度的局限，“中华民族的美术，无论哪方面都受极度的打击，遂令一般美术家彷徨无路，学西洋好？还是学中国的？还是学建筑的样式中西合璧呢”；最后，傅抱石十分中肯地提出了“急不容缓的两条大道”：提倡工艺教育，建立收藏古代美术品的美术馆，通过美术家引导大众接近固有的民族艺术，团结起来，赶上时代的潮流，“集合在一个目标之下，发挥我中华民族伟大的创造精神，尽量吸收近代的世界的新思想新技术。像汉唐时代融化西域印度的文明一样，建设中华民族美术灿烂的将来”。

显然，傅抱石在留学期间看到了日本所展现的强盛国力，以致对传统中国画的消极特性有了进一步的省思。他不再坚持《中国绘画变迁史纲》中“中国绘画根本是兴奋，用不着加其他的调剂”、“所谓‘中’‘西’在绘画上永远不能并为一谈”的观点。他已经意识到中国画必须有所改革，全面修正了先前反对中西融合的观念，极力主张中国艺术要借鉴西方美术，不分你我，希望在传统文化和外来文化之间加以认真选择，开创有创造性的中华民族新美术。这一前一后的思想变化，是何等明显！这种中西融合的观点，是傅抱石留日以来一直强调、此后坚持一生的观点，深深地影响了他以后的美术史研究和绘画创作活动。应该说，这种观念足以代表 1930 年代中国美术界在“西画东渐”局面下的普遍认识，具有鲜明的时代性。

傅抱石明确论及中国画改革的文章，是发表于 1937 年 7 月的《民国以来国画之史的观察》一文。傅抱石从艺术史的角度对中华民国建

立以来二十六年间国画创作进行了考察,表出他内心的忧患意识。正如李铸晋先生在《民国以来对中国现代美术史的研究》一文中所认为的,傅抱石提出了现代美术史的几个重要问题:一是觉得文人画的束缚太重,需要改进绘画;二是认为有些新途径,特别提及了吴昌硕、齐白石、徐悲鸿、刘海粟、岭南派画家等;三是日本的影响。这些都是当时画家所面临的问题,傅抱石的见解十分中肯。《民国以来国画之史的观察》对于中国传统文人画的批评,不离国力、政治等现实状况,并非单纯就绘画的实质而发,而是指出其性格不适合现代中国,并没有全面否定文人画的艺术价值。也就是说,在他看来,文人画在现代中国的流弊与不适用性,除了造成流派化之外,更能导致中国画只是画家人格思想的再现,是一种纯粹的艺术,与外在的环境远远相隔。这种消极、静态的文人画无法对民国以来的内忧外患产生任何积极性的作用。因此,傅抱石对当时中国画守旧的现状提出了尖锐的批评,认为既无“性灵”,又无“笔墨”,更无“现代性”,“只有公式的陈习,没有自我的抒写”,“无论如何是改进的急迫需要”。正因如此,他对岭南画派在中国近代画坛的改革意义多有推崇,还为岭南画派被视为日本画进行辩护,认为他们只是“采取日本的方法,不能说是日本化,而应当认为是学自己的。因为自己不普遍,或已失传,或是不用了转向日本采取而回的”。他指出岭南画风里渲染法的使用,完全是宋人之法。这种迂回性策略,应该是深受岭南画派“文化综合论”某种程度的影响,只是傅抱石更偏向于“传统”。甚至,傅抱石提出“文化的高下与时代成反比”的看法:

文化发达愈早的地方,现在愈不行,反之文化后起的地方则愈前进愈厉害。……珠江流域是后起的……中国画的革新或者要希望珠江流域了。

就文中所及,傅抱石最为佩服黎雄才、容大块的写生山水。从黎、

容的山水画中,他看到了不同于传统山水画的变革性,意识到写生在打破传统束缚上的成效。当代日本画家吸收了中国传统的精华,辅以西方绘画技法,又结合当代趣味和自身经验而形成的新技法、新面貌,对傅抱石后来的创作实践产生了重要影响,这是有目共睹的。对此,傅抱石自己从不否认:

时代是前进的,中国画呢?西洋化也好,印度化也好,日本化也好,在寻求出路的时候,不妨多方走走,只有服从顺应的,才是落伍。

由此可见,《民国以来国画之史的观察》基本呈现了傅抱石的中国画改革观,也在一定程度上代表了 1930 年代一部分中国画家对中国画改革的看法。因此,该文在六十年后被作为 20 世纪美术经典著述之一收录于顾森、李树声主编的《百年中国美术经典》第一卷《中国传统美术(1896—1949)》(海天出版社 1998 年 12 月版)。

三 关于中国绘画史观

留学日本的经历使傅抱石学到了当时较为先进的研究方法,特别是导师金原省吾(1888—1958)的学术思想深刻影响着其治学过程。学成归国的他学术眼光大为开阔,往往能综合分析美术史研究各家各派的成败得失。在研究材料上,他突破了传统文献考证的范围,开始大量使用当时考古发掘的第一手资料,而且还运用文化学、人类学、考古学、地理学、交通史方面的相关知识进行探究。这在当时的美术史学界无疑是新颖而独到的。

1940 年 11 月 8 日,傅抱石写成《中国古代绘画之研究》,突破了传统文献考证的范畴,试图以考古学、图像志、风格学的方法,对我国的原

始文化及绘画的起源、殷周及其以前的绘画,以及秦汉绘画都进行了认真考察,提出了独特见解。譬如,对于原始艺术,他引证了瑞典人安特生关于仰韶文化彩陶的一些资料并用欧洲岩画作辅证,大量使用如安阳小屯村殷墟甲骨、三代青铜器纹样、汉画像石资料等,对中国早期美术进程展开探讨,以现代史学观念、方法重新观照中国美术史,反映了他的学术敏感性和对材料的驾驭能力。

受当时学术新思想的启迪,傅抱石对美术风格也给予相当的关注。他通过对秦汉美术品的描述,考察中国绘画特征,试图演绎其发展轨迹,表明了他研究方法的创新与突破。傅抱石考察甲骨文、书契等出土遗物和商周铜器后认为,“绘画的萌芽,早于文字,乃伴工艺美术及人类的艺术观念而起的。从表现上论,今日可看到古代工艺上的绘画,是一种‘图案’的,即富于装饰的意味”,“中国的绘画基础是文字的扩大”,并勾勒出周代及其以前的绘画的特征:“气魄是雄浑的,意匠是神秘的,技术是经过相当的磨炼的。”接着,他对汉代画像石以及铜镜、漆器、画像砖等出土物的图像进行风格研究,认为汉代绘画“思想上,大体以道家为主;样式上,以人物为主。但在若干图案的气氛中,有的可以察出几分外来的色彩;技法上,线条的运用,已到相当娴熟的境界。对于‘骨法’的初期建立,空间的控置,也都有了力量。它给予下一时代画坛的影响,是魏晋人物画的崛盛,和绘画思潮上若干关于道家的课题”。

《中国古代绘画之研究》中还值得注意的是,傅抱石考察、比较中外学者有关成果,就美术史上的分期问题进行阐释,以表明自己的分期结论是正确的、合理的,充分体现出其日益成熟的中国绘画史观。

毋庸置疑,对美术史分期的探讨是当时美术史家普遍关注的问题。绘画史分期问题不仅体现作者的历史观念,还体现出作者的研究取向,通过分期来阐发对中国绘画发展内在逻辑的认识,是民国时期绘画史研究的一个重要特点。西方进化理论的传入对中国史学界产生了巨大影响,受梁启超在进化史观指导下的“新史学”思想的熏陶,大多数美术

史家都接受了这种观念,以“生长于衰微、进步与退步”等概念来诠释中国美术史,傅抱石也不例外。

傅抱石列举了自民初以来关于美术史分期的四种模式。首先是英国波西尔著、戴岳译的《中国美术》一书中提出的三种不同的美术史分期模式:一是德国希尔德式的,他在《中国艺术上的外来影响》中,把上古时代分为:(1)自遂古至公元前115年,是不受外来影响的独自发展时代;(2)自公元前115年至公元67年,是西域画风侵入时代;(3)公元67年后为佛教输入时代。另一则是法国巴辽洛的中国绘画史分期法:(1)画起源至佛教输入时代;(2)佛教输入时代至晚唐;(3)自晚唐至宋初;(4)宋代,960—1279年;(5)元代,1280—1367年;(6)明代,1368—1643年;(7)清代,1644—1911年。还有一种则是波西尔自己的分期:(1)胚胎时期,自上古至公元264年;(2)古典时期,265—960年;(3)发展及衰颓时期,960—1643年。这是欧洲三家较为典型的中国美术(绘画)史分期。

就分期本身而言,傅抱石不赞成一般断代,即按唐、宋、元、明、清的社会史模式来做分期,而希望有新的分期方法。对日本各家的分期法,傅抱石也基本不甚满意。而他较为欣赏中国学者滕固《中国美术小史》中的分期法:(1)生辰时期,佛教输入之前;(2)混交时期,佛教输入以后;(3)昌盛时期,唐到宋;(4)沉滞时期,元以后至现代。

于是,傅抱石以波西尔分期法加滕固分期法为基础,形成其独特的上古中国绘画史分期模式:第一期,自公元前1400年至公元前256年,即自殷盘庚至周末,汉民族艺术发展时期;第二期,自公元前255年至公元前115年,即自秦至汉武帝,加入西域画风时期;第三期,自公元前114年至公元67年,即自汉武帝至东汉明帝;第四期,自公元68年至公元264年,即自东汉明帝至三国末、西晋初。

由此看来,傅抱石对早期影响中国最强烈的日本式的以朝代划分的断代分期法基本不赞成,他以美术史家的理论敏感性逐渐形成以美

术史发展特性为主导的新的分期法,体现出西方进化论的影响。

不仅如此,进化史观也是傅抱石治中国绘画史的一个重要指导观念。虽然,青年傅抱石在撰述《中国绘画变迁史纲》时,基本“从观念出发,采用演绎推理、实证分析、画论语录支撑等手段方法,把从上起远古下至晚清的中国绘画史再现为南北宗对峙而最后南宗获胜的历史,反映了他对‘在野’艺术的推崇,代表着他对中国绘画史发展规律以及过程演化的把握”^①,其绘画史分期似乎并没有完全呈现出明显的进化论倾向,但是,留学归国后的他受西学和新史学的影响,已接受并深化了进化观念观点。《中国古代绘画之研究》如此,同时期的《中国篆刻史述略》(1940年9月)、《中国古代山水画史的研究》(1941年9月)等一系列著述都是如此。

① 段汉武《民国时期中国绘画史叙事模式研究》,浙江大学中国艺术研究所博士论文,2006年6月。

四 关于中国画精神

1930年,傅抱石撰述《中国绘画变迁史纲》时,在比较董其昌、沈宗騫、陈师曾等三人有关中国绘画基本思想构成的要素后,赞同陈师曾的观点,提出了“研究中国绘画的三大要素”:人品、学问、天才,并以此为指导思想提纲挈领地引出中国绘画的体系。人品与学问是决定“我”存在的根本,“欲希冀画面境界之高超,画面价值之增进,画面精神之永续,非先办讫‘我’的高超、增进、紧张、永续不可。‘我’之重要可想!‘我’是先决问题。”在傅抱石看来,文人画有主观性、思想性、表现性等基本特性。他强调绘画对现实世界保持距离,追求对描绘对象的纯粹的形象观赏和审美塑造,即所谓“中国的绘画是‘超然’的制作”。

此后至1949年的二十年间,傅抱石一直秉持这种观念,并始终贯穿于自己的学术研究和创作实践之中。正如他1935年在《中国绘画理论》之“叙例”中所言:“中国绘画之一切,直接明其精神,间接助其笔墨。此中国绘画之基础,应首先彻悟之事也。”特别在抗日战争时期,傅抱石

更是不遗余力地倡导中国绘画精神,广泛宣扬遗民画家的人品和节操,以在文化上配合抗战的进行。

1940年4月,即在中国美术会第二届“劳军美术展览会”不久,傅抱石满怀激情地撰写了《从中国美术的精神上来看抗战必胜》,驳斥日本画界元老横山大观之观点,总结出中国美术的三种伟大精神:第一,中国美术最重作者人格的修养;第二,中国美术在与外族、外国的交接上,最能吸收,同时又最能抵抗;第三,中国美术的表现,是“雄浑”、“朴茂”,如天马行空,夭矫不群,含有沉着的、潜行的积极性。这三种特性,扩展到全面的民族抗战上,便是胜利的因素。

这反映了傅抱石在特定时期对中国绘画精神的认识。傅抱石服膺文人画家在绘画意趣上追求雅正高古的格调,但他并非没有像古代的“高人逸士”那样隐逸山林,而是把传统文人的“人品”的含义放大到爱国情感与传统继承的层面,剔除文人狭隘自闭的消极态度而转化为一种积极向上的绘画观,并通过自己的创作以期达到文化抗战的目标。

傅抱石怀着对民族文化的深厚感情,笔耕不辍,写出了许多热情洋溢的史论文字。在他看来,宣传悠久的中国绘画历史,传播博大的民族绘画精神,也能激励民众的爱国家、爱民族之心,从而增强抗战必胜之信念。

1942年9月22日,傅抱石为即将在重庆观音岩中国文艺社举办的个人画展撰写了《壬午重庆画展自序》,详细说明了自己创作的种种因素,其中也谈到了自己对中国画精神的理解:

近来我常常喜欢把被人唾骂的“文人画”三个字来代表中国画的三原则,即:一、“文”学的修养;二、高尚的“人”格;三、“画”家的技巧。三原则其实就是中国画的基本精神。

这就是傅抱石创作的理论基础和思想表白。可以说是他青年时代

倡导的“人品、学问、天才”三大要素的升华,足以成为他绘画思想的重要内容。综观其一系列著述,我们不难发现,傅抱石的“文、人、画”三原则的关系层层相扣,紧密相接。反映于创作实践上,傅抱石无时无刻不以绘画的方式践行着他恪守的理念,往往以自由洒脱的笔墨抒发着对民族、国家的忧虑和担心,向人们诉说精神贵族式的优雅传统和深邃细腻的文化品格。几年后,他在《中国绘画之理解和欣赏》一文中曾谈及自己的绘画:“力求奔放生动,使笔与墨融合、墨与色融合,而使画面有一种雄浑的意味及飞扬之气势,整个的感觉则仍是一种复杂而强烈的现代感觉。”

1947年8月13日,傅抱石应邀在南京文化会堂作了《中国绘画之精神》的演讲,对中国绘画本质进行了精练的概括,完成了他多年来对中国画精神的思考总结:

甲、超然的精神(中国画重笔法、气韵、自然);乙、民族之精神(中国画重人品、修养);丙、写意的精神(中国画要画的不是形,而是神,写意精神产生于中国画的工具和材料尤其是中国人的思想)。

尽管,傅抱石已不再有青年时的那种敢逆时风“提倡南宗”的锐气,但潜心研究中国美术史多年的他无疑变得更为慎密细致,阐述更为沉稳丰厚。傅抱石从“笔法、气韵、自然”三个层面将中国画“超然精神”“由形而下的技术层面逐步累升至中国画的精神层面,并且把中国传统思想对艺术影响的渊源(道家思想)、民族性(崇尚自然)和审美态度(爱好山水)逐一列举出来”^①。

毋庸置疑,《中国绘画之精神》不仅是他对中国绘画精神的一种解读和认知,也是他在此基础上的绘画实践的总结,其中许多问题都可以从其绘画作品中找到相关印证。傅抱石认为,研究中国美术,必须“注意整个的系统”,必须注意“中国绘画普遍发扬永久的根源”,从本质、

^① 黄戈《踪迹大化 其命唯新——傅抱石绘画思想研究》,第22页。

“轨道”上去研究中国传统艺术的更为深层的精神本质。傅抱石正是通过以上著述一步步完成其关于中国画精神的基本思索和综合性论述。

这些篇目构成了一个研究傅抱石绘画思想的基本序列,受到研究者的普遍重视。尤其《中国绘画之精神》对于研究傅抱石绘画思想不可或缺,也被收录于顾森、李树声主编的《百年中国美术经典》,可见其重要性和经典性。

这里,还应特别介绍一下前面提及的那篇《壬午重庆画展自序》,这篇八九千言的文章可以看作是傅抱石 1940 年代绘画创作的总结,了解他金刚坡时期绘画创作是极有帮助的。傅抱石运用散文般的笔调娓娓道来,剖析了自己的作品,介绍了创作的动机、思想、题材、技法和过程。傅抱石认为,“一幅画应该像一首诗、一阙歌或一篇散文”,是一个有机的整体;作画时不应玩弄技巧而应从主题思想出发,斟酌工具材料的反应能力,只求“心目中想表现的某种境界有适当的表出”而达到完美的效果;然而画面的美又“绝非一切法理所能包办,所能完成”,因此需打破法理,但笔墨仍要做到恰如其分,“粗服乱头之中并不缺少谨严精细”。这纯粹是具体的经验之谈,无疑能给创作者极大的启示。

五 关于中国山水画史

1942 年 9 月,傅抱石在《壬午重庆画展自序》中对自己的美术史研究做过简单归纳:“我对于中国画史上的两个时期最感兴趣,一是东晋与六朝,一是明清之际。前者是从研究顾恺之出发,而俯瞰六朝,后者我从研究石涛出发,而上下扩展到明的隆万和清的乾嘉。”可以毫不夸张地说,这两项专题研究奠定了傅抱石在 20 世纪中国美术史学史上的不朽地位。尤其是他的顾恺之遗文研究,将古代山水画史向前推进了几百年,从而确立了中国山水画发展的基本框架,一手建立起古代山水画史的初步轮廓,功不可没。因此,笔者特别选编其关于山水画史的三