









天津人民美术出版社
锦绣文化企业



中国近现代名家画集

傅抱石



天津人民美术出版社
锦绣文化企业





傅抱石 1904~1965



序

何怀硕

一

艺术家是民族历史文化与他生存的时代加上特殊的个人素质混成铸造的杰出人物。近百年中国画坛上，傅抱石先生是最卓越的天才。在我少年时代，他的成就尚未得到普遍的认识，而我对斯人的响慕与拳拳服膺，30 多年来“谬托知己”，不免有些狂豪。在孤寂的海角，对抱石先生的欣赏与理解，全靠灵犀相通。这一篇文字是多年内心积蓄的抒发，也是在这一位伟大画家心灵感召下体验的陈述。有不及之处，或亦有不可及处。而有幸为抱石先生大画集作序，心中荣感，更不胜言说。

二

清末以降，中国绘画与中国文化共同面临存亡绝续的危机。如何生存发展，成为近代中国第一流才智之士殚精竭虑的焦点。近百年来的中西文化论战，与中国艺术现代化的争辩，至今尚未结束。概括而言，除了“死守传统”与“全盘西化”两极对峙之外，就是以西方的观念与方法来改造中国文化，以及以中国文化为主体，吸收其他文化之营养来谋求中国文化的再生这两条路。

就中国绘画而言，近代画家在这两条路上的努力，确出现过许多不同的非凡成就。从鸦片战争到 20 世纪中叶，第一流的中国水墨画家中，任伯年、吴昌硕、黄宾虹与齐白石，是从传统的文人画范畴中异军突起，振衰起弊，则辟蹊径的人物；徐悲鸿、李可染与林风眠则属于以西方的观念与方法改造中国绘画，首开风气的画家。

当然，这种粗略的分类，只是为了讨论与认知的方便而已，原不能作绝对的二分。比如任伯年无疑的也接受了西方文化的影响；徐、李、林三大家对民族艺术风格的卓识与坚持，更令

人钦佩。事实上,中外艺术的交流,历史甚长;尤其近代西风东渐,直接间接的西方影响,只有程度不同而已。而每一位独立创造的大画家,都是一个“特殊”,原也不能类比。

活跃于20世纪前半叶,至今声誉日隆的傅抱石,正是上述两类均难以规范的大画家。一方面他有极强烈的民族艺术主体性的信念,却又斟酌采纳了某些外来的艺术与方法;一方面他发展了中国的文人画,却又痛陈文人画“流派化”之后艺术生命的死灭(注1);一方面他一生钻研中国书画篆刻与美术史,却又在留学中借鉴了日本画、水彩、素描等域外艺术与学术研究的方法。他不像吴昌硕与黄宾虹,在高古的传统中爬梳抉发,终于化腐朽为神奇;也不像徐悲鸿与林风眠,掌握了西洋的利器,移花接木,别开生面。傅抱石在两者之间,树立了另一个典范。

三

傅抱石,原名长生,初小四年级时改名瑞麟。17岁就读省立第一师范,开始美术创作与研究,自号“抱石斋主人傅抱石”。1904年10月5日(清光绪三十年甲辰八月)生于江西省南昌市。祖籍新喻县章塘村。1965年9月29日因脑溢血病逝南京寓所,享年61岁。

傅抱石的父亲是孤儿,在农村当长工。因为肺病不能扛重活,流落南昌,以补伞为生。母亲是逃家的童养媳。他们生了七个子女,但生计艰难,六个先后夭折,傅抱石就是仅存的第七个。幼年时,又惨遭父丧,成为第二代孤儿。全靠寡母补伞洗衣维持困顿的生计。7岁入私塾附读,11岁到瓷器店当学徒。邻家裱画店与刻印铺引发了他对书画篆刻最初的兴趣,开始自学。13岁得乡亲资助上江西省第一师范附小。高小毕业因成绩优异保送入师范学校。22岁已写成第一部著作《国画源流述概》。

23岁师范艺术科毕业。留校任教。26岁完成第一本美术史专著《中国绘画变迁史纲》(1931年版)。这样一位杰出的青年终于时来运转,得到徐悲鸿的赞扬与推荐(注2),于1933年以江西省公费留学日本。据盐出英雄与金原卓郎(注3)所述,傅抱石在国内时已稔知日本东洋美术研究之泰斗金原省吾,仰慕不已,曾写信求教,并为所悦纳。傅抱石遂就学东京帝国美术学校研究科,师事金原省吾博士习美术史与理论;就山口蓬春等先生习日本画;就清水多嘉示先生习雕塑。傅抱石在日本,其勤奋用功,非常人所能及。三年间,翻译了日人梅泽和轩的《王摩诘》和金原省吾的《唐宋之绘画》;编写了《中国绘画理论》;1934年5月在东京举行了书画篆刻个展。他在东京留下的一批书画作品、照片和书籍,在金原省吾逝世(1958年,69岁)之后,由金原家人捐赠给由原来帝国美术学校改制升格的武藏野美术大学图书馆珍藏至今(注4)。但他在日本写的家书,文革浩劫中却已付之一炬(注5)。

1935年7月,傅抱石学成返国,任教于南京中央大学艺术系。直到他1965年逝世为止。生活的清苦,抑阻不了他精神创造力的昂扬。30年间,傅抱石在教学、研究、著述、旅游写生和不懈的绘画创作中绞尽他最后一滴心血,留给人间极珍贵,极丰富的艺术遗产(注6)。

傅抱石于1930年与罗时慧女士结婚。在许多回忆与纪念文字中,我们知道傅夫人数十年茹苦含辛,支持这位大艺术家创造的志业。她的功绩,在傅抱石的艺术中将为后人永远的

感念。

四

度过了艰苦惨淡的前半生,31岁回国,恰好是傅抱石后半生的起点。此后几个时空变迁的不同阶段,对傅抱石的艺术风格与成就有重要的关联。第一阶段自日本回南京到抗日战争期间入川之前共四年。傅抱石学术研究的重心在画家石涛、山水画史与中外美术交流。这时期的画,尚未建立独特风格。我们所能见到极有限的作品,多半深受明清之际,尤其是石涛等画家的影响。

第二阶段是入川之后,到1946年回南京这七年间。四川的山川草木,特别地激发了这位艺术天才的灵感。历代山水画家都有启发灵感的“圣地”,如范宽的终南、太华;黄子久的富春江;梅清的黄山等是。四川是傅抱石开悟自然神韵的地方。他曾说:“画山水的在四川若没有感动,实在辜负了四川的山水。”又说“以金刚坡为中心周围数十里我常跑的地方,确是好景说不尽。一草一木,一丘一壑,随处都是画人的粉本。烟笼雾锁,苍茫雄奇,这境界是沉缅于东南的人所没有所不敢有的。”(注7)他款署“重庆”或“东川金刚坡下”的作品,是他一生杰作中最重要的一部份。

42岁以后迁回南京起十年,是第三阶段。傅抱石的创作转向更深入的内在层次,多为历史人物、古诗造境与发自胸臆的山水作品。这是他平生杰作的另一部份。第四阶段应从1957年出国访问罗马尼亚、捷克起,最后的九年。其间包括湖南、国内六省十几个城市(行程二万三千里)、东北、浙江以及江西等五次旅行写生。这一阶段中傅抱石的笔墨风格有较前显著不同的变化。因为减少想像臆造,面对真景写实,技法更多样化。而主观内省的深度与浓郁的诗情便相对淡薄。

非常可惜,经过第四阶段的体验与实践,如果能像齐白石、黄宾虹一样再有二三十年时光,傅抱石必能再造另一个高峰。但是傅抱石竟在壮盛之年61岁逝世。150年来第一流中国画家除任伯年与徐悲鸿以外,大半非常长寿,甚至未到80尚未登艺术颠峰的画家也不少。傅抱石本来有高血压,而且平生怕坐船,更怕坐飞机(注8)。上海机场的装饰,竟非用大画家的作品不可!而让艺术家抱病上飞机去赶工,25年后想起还是多么令人痛心!

五

傅抱石是画家,但对美术史与理论的研究之精深,完全是典型的学者。也正因为他在史、论研究方面之精深,才有其自出机杼的绘画创造。极强烈的民族自尊心,使他在民族衰颓,文化凋敝的时代,产生了强烈的使命感。观今鉴古,鉴往知来,于是,历史的研究成为他振兴中国文化宏愿的第一项工程。他说:“我比较富于史的癖嗜……对于美术史、画史的研究,总不感觉疲倦,也许是这癖的作用。因此,我的画笔之大,往往保存着浓厚的史味。”(注9)可以说傅抱石绘画风格的形成,与他对中国美术史的理解、判断有极密切的关联。他对画史的发

扬和批判,建立了他自己的绘画观,在创造中遂能吸取精华,也能领取教训。从21岁写《国画源流述概》起,到1962年写《郑板桥试论》,前后数十年,著、译、编不曾间断,单篇文字也复不少。据其夫人所言,现收入《傅抱石美术文集》者仅为他全部著作的三分之一,则他一生著述文字当在200万字上下。这是相当丰富的著作量。尤其令人钦迟的是他独具慧眼,史识高超。他曾说“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。10年来,我对这两位大艺人所费的心血在个人是颇堪慰藉。东晋是中国绘画大转变的枢纽,而明清之际则是中国绘画花好月圆的时代,这两个时代在我脑子里回旋,所以拙作的题材多半可以使隶属于这两个时代之一。”(注10)

傅抱石研究东晋顾恺之,从《画云台山记》的考证而知“顾恺之不但是一位杰出的人物画家,同时还是一位山水画家。”(注11)而推翻了一千多年来认为山水画起于唐代、六朝、东晋等说,认为应上溯汉魏。而对顾恺之“迁想妙得”等艺术观的推崇,正如他对石涛“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”的名言的激赏与服膺一样。傅抱石在画史方面的研究,不但在学术上贡献了他的卓见,在创作上也建立了他自己绘画的艺术观与方法论。同时也是傅抱石创作灵感与题材的来源的一部份。这里面是学力与才华的交集,旁通融贯,远非其他画家所能兼而有之。

在《壬午重庆画展自序》一文说到他创作的题材来源有四:(一)撷取自然;(二)诗境入画;(三)历史故实;(四)临摹古人。该文写于1942年。其实,我看傅抱石的画,还有第五种是“直抒胸臆,一吐块垒”。这完全出自想像与感怀。当然也可以说,傅抱石最杰出的作品,不论四者中任何一种,都有第五种的成份在。即使写历史人物,还是在抒写感怀,表现时代感应,或以自况。而他的画在题材上也表现了他的“历史癖”;表现了一个贯穿古今,融合道术的艺术家自己。

六

在艺术风格与表现技巧方面,傅抱石将历史的智慧(传统的成就)溶入个人的创造中。他对历史发展的经纬了若指掌,而且对中国水墨画的生发递变的脉络别具卓识。他要在历史长河的主流中扮演承先启后的角色。他的“历史癖”,实在是一种文化遗产的“历史感”,一种舍我其谁的“使命感”。具体而言,傅抱石要继承并发扬水墨画“大写意”的传统。

近数十年来,有关中国绘画的“具象”与“抽象”之争,至今仍喋喋不休。其实,抽象主义不过是西洋绘画长期的写实主义传统成为个性桎梏之后所引起的反动。具象与抽象在绘画中是否应为二元对立,大有问题。中国过去既没有西方式的写实主义,也就没有沿袭西方现代艺术思路的必然性与必要性,何况抽象主义也不过西方现代主义的一支而已。抽象主义要去形(象)以写(精)神、即以为神可独立于形象之外。岂知汉代王充早有“火灭光消”;南北朝范缜有“舍刀无利”之说。形与神不是孤立自存的二元。中国画自古代已超越了具象、抽象之偏执。从顾恺之“以形写神”、“迁想妙得”;宗炳的“应目会心”、“应会感神”;王微“本乎形者容,灵而变动者心也”;吴道子嘉陵江三百余里山水一日而毕;苏东坡说王维画中有诗,鄙视形

似；黄子久的“画，不过意思而已”；倪云林的“逸笔草草不求形似”；查伊璜的“书画醒时之梦也”以至石涛的“山川与予神遇而迹化”、“不似之似”等。总之是主张“形神兼备”，主客观的统一（注12）。

傅抱石的大写意正是继承这一传统中不断发展着的精神而来的。他的人物画，看似高古游丝，却又如狂草；他的山水皴法，看似一片乱画，即融合、提炼了披麻、解索、乱柴、牛毛、鬼面、骷髅、卷云、斧劈、荷叶、折带等皴法。几乎没有一种皴法不被包容吸纳进去，而汇集在破笔散锋的运用之下，创造了有名的“抱石皴”。

画史、画论与画法的深入研究和体验以及对于时代的感应，能与个人的抱负才华配合得天衣无缝，铸造了与人格相通相应的艺术风格，这是画史上少见的奇才！我们只要看张大千，他一样崇拜石涛，也精研石涛；但石涛于他只提供了抄袭与模仿的资料，因为其人与石涛缺少人格共通之处，故只能“师其迹”。而傅抱石对石涛的生平、画论，画迹所下的考证、研究功夫之深，益使傅抱石成为石涛的知己，故能“师其心”。师迹与师心，两者有天壤之别。我们还可以看到多少精研画史、画论的行家兼画家，一下笔即现传统的镣铐。学问、见识、才华与悟性能完美配合，实在是戛戛乎其难哉！

知识与艺术的辛勤追求以及人生坎坷困顿的磨难，淬炼了天才。傅抱石成为一代大家，良有以也。

七

傅抱石的画吸取了传统名家的精华，如倪云林、高克恭、陈洪绶、王蒙、髡残、梅清、石涛、恽南田、程邃、萧云从、吴历等画家，都给他深刻的影响。早期的山水，受石涛的启发尤多。30岁前后留学日本，那些接受中国水墨画薰陶的近代日本画家，也反过给傅抱石许多影响。如桥本关雪、横山大观、小杉放庵、平福百穗等。他在日本“还认真地学习了（西方的）素描。”（注13）他自己也说过：“我的画确是吸收了日本画和水彩画的某些技法，至于像不像中国画，后人自有定论！中国画总不能一成不变，应该吸收东洋画的优点，消化之后，为我所用啊！”（注14）古今中外，傅抱石都有所借鉴。因为他能带着批评的态度去吸收别人的长处，又能融汇贯通，所以能够建立由他自己的人格力量所统御的独创风格。

就人物画而言，大概可分两种：历史人物与典故；文学名著或诗句为题材的人物画。

傅抱石的历史人物，如屈原、杜甫、陶渊明、李白、王羲之及竹林七贤等，都是历史上别有怀抱，具有崇高人格的人物。他们的悲愤、悒郁、不满现实、萧疏放逸以及人物内心深处不可名状的哀伤与沉重，在傅抱石笔下，都与画家心有灵犀。令人感到他不在画人，而在画心境，在表现人生的际遇，表达画家对他们的理解与共鸣；令人感到画家不在画古人，而在画自己。这种人物绘画，在古代我们只在顾闳中、陈老莲、吴伟、罗聘、任颐等人笔下偶尔见过。有深度的人物绘画，往往不采用过份夸张的戏剧化运动，而表现手法则是朴素沉着，平实无华的技巧。傅抱石的人物造象就是这种品质的高峰。在表现心境与共鸣上，他的成就是前不见古人。

无疑地，屈原造象及以九歌为题材的许多作品是傅抱石表现得最好的人物画。屈原像最

早的一幅画作于 1942 年。横山大观有《屈原》一画(作于 1898 年),傅抱石受他影响是毫无疑问的。而对傅抱石极推崇、鼓励的诗人与历史学者郭沫若的五幕剧本《屈原》就作于 1942 年。而且还写了《屈原研究》等一系列研究文字,并以语体译《离骚》(注 15)。傅抱石受郭的触动,不但作了《屈原》像(郭亚曾题五言古诗),而且,屈原的其他作品如湘君、湘夫人、山鬼、国殇等等,尤其是二湘,也成为他人物画最重要的题材。屈原在当时是“抗秦派”,在抗日战争中傅抱石以屈原来表达爱国抗敌的情绪,当也有其时代因素在。更重要的是,他充份体现了中国人物画“传神”的精髓。传统通常使用春蚕吐丝描、高古游丝描、铁线描与兰叶描,从顾恺之、吴道子以迄明清,多为工整笔法。傅抱石人物线描很难以传统归类,但近于游丝、铁线。而他与传统技法最大的不同,也即是独创之处,是化工整严饬为写意飞动与运用破锋飞白的线条。看似潦草荒率,事实上是为求传达人物的动态与神韵,高度的省略、概括所必须的手段。因为衣纹手足与衣饰只勾勒其动势,不做确切的描绘,才能把全部注意力集中于头面,尤其是眉眼上。傅抱石的人物最使人勾魂摄魄处往往在眉眼的神情。更进一步的是他把古代的线条,由原本工整变为飞动潦草之外,又运用了许多破锋飞白的线条。这使傅抱石的人物画技巧与他的山水中的“抱石皴”一样,显示了有如音乐的特性——旋律与节奏之美超越了概念的清晰与描绘的拘泥。正是那些含糊的、不可名状的笔墨形式随着心灵律动的起伏飞跃而出现,才更深入、生动地表现了对象的丰富、复杂与微妙。同时,在含糊、潦草的笔墨对比之下,眉眼与头面的神采才更能凸显出来。绘画元素“对比”与“关系”创造性的驾驭,正是傅抱石人物、山水独特创造的关键所在。

古今中国的人物画,从未有傅抱石这样的领悟。而在人物的造型方面,尤其是古装人物,不论高士或仕女(美人画),后世都相当“规格化”与“庸俗化”,至今依然。比如“高士”必俊美潇洒,“仕女”则妩媚纤弱。傅抱石的人物迥异于是。他画屈原与悲剧人物,如病鬼、饿鬼、冤鬼,却有一股傲岸、超脱、肃穆、恳挚的神韵;他画美人,多为怨妇,基本造型从唐俑与陈老莲而来;不作瘦削柔弱,而是欣硕丰盈,面目古朴、灵慧而有个性。屈原赋常以“美人香草”自况,傅抱石画美人意也不在美人,而是别有所寄。最值得一提的是他在《湘夫人》或《二湘图》上,画秋风落叶,片片自空中飘下,由远而近,远小近大,大到几与人头相若。这完全采用摄影机取景方式,把相机的“景深”(depth of field)的原理运用在画面上。屈原的湘夫人有“帝子降兮北渚,目眇眇兮愁予。袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下”句。傅抱石别出心裁,画面上除人物之外,只见万顷碧波;不见树木,但见木叶飘零。从来没有人画落叶采用这个方法。这些拂面而飞的落叶,更增加了秋风袅袅,烟波淼淼的寂寞之感。在视觉上,这些飘零的落叶也提升了画面的创意。

八

山水画在傅抱石一生的创作中占最主要的部份。他最好的人物画与山水画虽然很难分轩轻,但从个人创造的角度来看,他的山水画无疑有更高的成就。

在布局上,他常将山峰的峰顶伸出纸外,或者顶着画纸上边,故不大留出天空;打破传统的格局,形成遮天盖地的磅礴气势。传统的烟云与虚实的手法,傅抱石也常运用,但大不

似传统派的公式化与定型化。他更多的是满纸上下充塞山峦树木,形成“大块文章”的结构。如1958年出版的画集中第19图《潇潇暮雨》,第21图《苦瓜炼丹台诗意》与第40图《山水》;1988年画选中第34图《暮韵图》、第54《高山仰止》、第56《杜甫诗意》、第60《听泉图》等。他的“大块”结构,里面有层次,有脉络,却又含糊一片,墨沈淋漓。这种含糊中的脉络,构成傅抱石独特的肌理(texture)。

编织这独特的肌理者,就是睥睨古今的“抱石皴”。上文说过,他的皴法融汇、活用了各种传统皴法,而归集于“破笔散锋”的运用。有人认为“抱石皴”是“用草书笔法作皴”(注16),也有人指出“古人只有中锋和侧锋两种笔法,变化是有限的,侧锋作皴且易凝滞,先生创造性地把笔锋散开,实际上等于无数中锋。”(注17)这都很有见地。以我的体验,破笔散锋往上提的时候确是无数中锋,往下压的时候便是无数中锋与侧锋兼而有之。古人只知用中锋和侧锋,而且只晓得用笔毛的末端到一半(像写字一样),所谓作画如作书。后来才用到笔肚乃至笔根(靠近笔杆的部份)。这就打破作画如作书的规范。只要能表现不同的特质与意趣,写、涂、抹、推、拉、压、簇、转、扫,都肆无禁忌,直正做到挥洒自如。正像傅抱石所说“我认为中国画需要更快地输入温暖,使僵硬的东西先渐渐地恢复他的知觉,再图变更他的一切。换句话说,中国画必须先使它动,能动才会有办法。”(注18)傅抱石皴法用笔的多样变化与突破格法,确是前无古人!

但是“抱石皴”不是玩弄形式,制造视觉上的新奇而已,他对地貌与山石地质结构的了解与钻研,恐怕也是前无古人,后未见来者。他在1957年根据日人高岛北海《写山要诀》编译出版的《写山要法》一书,对地质结构、岩石种类特征与皴法的关系,有详细的分析。这本书有很多他自己的体验和见解,应称为编著才比较恰当。读了此书回头再看傅抱石的画,当为他能集严谨的理性认识与狂飙骤雨似的感性挥洒于一身而惊讶不已!正如他对画史和理论的精研与创造的才华能天衣无缝的融合为一种艺术风格一样,我们看到一位古典的又浪漫的天才。

傅抱石继承了文人画对线条的倚重,认为浓厚的色彩必为挑大梁的线条所不能容忍。但是他的色彩,大不同于传统的规格化与色调贫乏。色彩辅佐笔墨的气韵,也底定了作品的调子。他在色彩的运用上也常有一新耳目的地方。在色彩中加墨,大面积的渲染,气势苍茫沉厚,别具一格。

破笔散锋,线条出自毫端者,细如游丝;出自笔肚与笔根者,则有飞白与块状擦痕,或者疾涩粗率的线形。其笔迹线痕可谓极变化之妙,不可究诘。将这些狂乱复杂的笔与线,降服收编,使其成为“组织”(texture,即上文的“肌理”),显示了层次,生发为气韵,则有赖于渲染。傅抱石山水技法中,渲染的工夫,也为一大特色。早期有人以“日本画”、“水彩画”嘲之,也即以此。傅抱石对此表示了他的痛心与不屑反驳的心情。他认为传统文人画的“流派化”,祖述前人的衣钵,没有地方性和时代性,连日本人也看不起了。吴待秋、汤定之、溥心畲、张大千、胡佩衡等,都在传统的门户中讨生活。日本的画家,吸收了中国画而大多数都“变成自己的面目”。“他们的方法与材料,则还多是中国的古法子,尤其是渲染,更全是宋人的方法了。”“专从绘画的方法上讲,采取日本的方法,不能说是日本化。”(注18)这可说是艺失而求诸野(日本)而已。事实上,就以接受日本画的影响而言,傅抱石与岭南画家高氏昆仲就大异其趣。对