



大师谈艺丛书

徐善编著

傅抱石谈艺录

河南美术出版社

大师谈艺丛书

傅抱石谈艺录

徐 善 编著

河 南 美 术 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

傅抱石谈艺录/徐善编. —郑州:河南美术出版社,
1998.10 (2000.3重印)
(大师谈艺丛书)
ISBN 7-5401-0681-6

I. 傅… II. 徐… III. 中国画-艺术理论-文集
IV.J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2000) 第18270号

傅抱石谈艺录

大师谈艺丛书

徐 善 编著 责任编辑 张同标

河南美术出版社出版 新华书店发行 郑州东方红彩印有限公司印刷

850 × 1168 毫米 大 32 开本 4.125 印张 75千字

1998 年 10 月第1版 2000 年 4 月第2次印刷 印数: 5001—8000 册

ISBN7 - 5401 - 0681 - 6/J0 · 566

定价: 8.40元

序 言

● 李小山

在很大程度上我们更喜欢阅读那些艺术家写下的东西，也许不像理论家那样严密规整，那样头头是道，却出于切身经验，来得自然和亲切，并且具有非常实际的可操作性。这么说，不是指艺术家写的东西仅仅只是经验之谈，只是随意性和零散性的有感于艺术创作本身，不纠缠抽象概念和不在乎体系完整，这样便造成一种便利，使我们很容易在思维及感觉上找到共同点，在进入他们经验的过程中遇不到什么障碍。

歌德那句名言曾经一而再再而三被人引用：“理论是灰色的，生活之树常青。”不须讳言，理论就其本性而言，是有它抽象、枯燥和繁琐的一面，这是因为理论有理论自身规则，有它所必需的严密性要求。同时可以这样说，由于理论在阐发观念时采用的概念和论述方式总是静止的，侧重于概括性和规律性，它就势必在某种程度上不如感觉

来得新鲜和能动。我一直抱这种看法，美和审美方式不是一成不变的，对艺术的认知和感受方式也永远是随时代不同而变化着的，所以，我不同意有什么不可动摇的铁的规律。倘若说，美和艺术的观念是原封不动的话，我们将不再对它抱有强烈的兴趣，而美和艺术本身就将枯萎乃至死亡。

我的意思是指，如果我们有志于探索艺术的无穷奥秘，关键不在是否抓住所谓的“规律”，而应该不遗余力地磨砺对于艺术的新鲜感受，千万别使它老化，别把它看成某种雷同的重复性的手工艺活。生活之树常青，艺术的发展演变永无止境。我经常这样设想：我们的祖先想象得出艺术到了我们时代竟变得这样丰富和多元吗？同样，我们时代的人怎能设想一百年两百年、甚至更长世纪之后的社会将存在什么样的艺术，我们能够给那时的人规定艺术模式吗？

这么说并不表明我完全反对稳定性的修复，恰恰相反，我始终认为艺术在发展变化中必须有它的相对稳定性，否则便会造成一种极端，给那些招摇撞骗的人得以口实，以致丧失区分优劣高低的评判尺度。艺术家需要教养，需要积累功底，需要高超的表现技巧，没有这些，就不可能有那些令我们激动和神往的艺术品。艺术家之称为艺术家，是因为他的职业特点不同于其他任何职业，但又具有相类似的因素，即艺术家是社会分工中的一种分工，是专门从事艺术创作的那一部分人。但由于艺术创作有它

特殊的要求，艺术家又是一些有才能的经过长期训练和培育的人。这就是相对的稳定状态，无论每个时代的艺术和艺术家的存在方式如何，这种相对的稳定状态总是存在的。

所以，我要着重指出，我们时代的艺术家需要学习，因为这种学习态度直接影响着艺术创作的高度及质量。纵观历代画史，可得出一个不容置疑的结论，凡善于向前人和同辈人学习，博采众长，厚积薄发者，便有可能取得一定程度的成功。至于那些出类拔萃的优秀画家，那些影响力和穿透力都贯穿了整个时代的大家，无一不是经历了超凡的刻苦学习之后才有大成的。当我们面对他们的遗产，得到的启示之一，首先便是，我们应该力求减去自己身上或多或少的浮躁，从轻率的浮夸的风气里突围出去，把眼光从嘈杂的市场转向画室，在喧哗与骚动中保持宁静，回到自己的内心，倾听性灵的呼唤，真正地做一回艺术家，而不是一半艺术家一半市侩。

以前我读黄宾虹、齐白石、徐悲鸿、潘天寿等人的画论，常常感慨不已，许多混沌的朦胧的问题被他们一语道破，而且说得准确而深刻，这就使我很长时间内对那些大家的画论情有独钟。我相信很多人会和我有一样的体会，通过这些大家的言论我们可以更确切地认识他们的创作经验，使我们加深对艺术的理解，对境界的追求，对表现技巧的领会。当然，我们不该对任何东西迷信，一种正确的学习态度是，抓住那些活泼的能动的感受，一方面感受，

一方面理解，以期提高自身的素养，以达到自我完善为最终目的。最后我想说，河南美术出版社出版这套丛书，对画家和书画爱好者都是非常有益的，我对此举抱有敬意。

傅抱石评传

傅抱石 1904 年出生于江西南昌，祖籍江西新喻，父母皆贫雇农，家境贫寒，流落南昌，以补伞为业。傅抱石原名长生，自幼喜爱篆刻和书画，读过私塾，在瓷器店当过学徒。傅抱石的聪颖好学深得邻里赞许，14 岁那年由街邻资助，考入了江西省第一师范附小，改名傅瑞麟。傅抱石的名字是从 1921 年，他高小毕业，升入江西省第一师范学校读书以后的事。他自号“抱石斋主人傅抱石”，真正开始了他对美术的创作和研究工作，时年 20 岁。

傅抱石先生曾说：“余于石涛上人妙谛，可谓癖嗜甚深，无能自己。”据说“傅瑞麟”之所以变成了“傅抱石”与此不无关系。傅抱石一生考证有瘾，读史成癖，无论是正史或野史无不读之研之，追根究底，查正考证，早在 1941 年完成《石涛上人年谱》一文之前，就有关于石涛的《苦瓜和尚年表》、《生卒考》、《年谱稿》、《丛考》、《再考》及《三考》等一系列文章。石涛对于傅抱石的影响由此可见一斑。石涛一生吟诗书画，留有大量杰作和光辉篇

章，更有著名的《苦瓜和尚画语录》传世，影响后世数百年至今不衰，给中国绘画艺术宝库留下了一份极其宝贵的财富，这一点与300年之后的傅抱石是何其相似乃尔。傅抱石像石涛一样实践着“搜尽奇峰打草稿”的格言，深信“古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法？千百年来，遂令今人不能一出头地也。师古人之迹而不师古人之心，宜其不能一出头地也。冤哉”的深刻道理，因此能独辟蹊径，开宗立派。他们都“创造性地在传统的基础上，日新又新，不断发展”，所以才能正确地把优良传统继承下来。“没有创造，就没有发展，没有发展，就谈不上继承。”傅抱石正是这样继承着石涛。傅抱石一生也曾临摹过许多古人之作，例如范宽、萧照、王蒙、沈周、邵弥、张瑞图、周臣、梅清……当然少不了石涛。从现存可见的《仿石涛山水图》（南京博物院藏）看，全图基本临摹石涛原作，但与石涛风貌迥异，充满着傅抱石自己的味道，充满着个性和创造性。观石涛之作，无论山水、花鸟，偶或人物；无论小品、巨制，或简、或繁，都是一派石涛作风。读抱石之画，无论山水、人物，偶见花鸟，粗细繁简，千变万化，一派抱石气象总令人不能忘怀。抱石，抱石，真得石涛之神、石涛之魂魄也！古今多少石涛之崇拜者似无一人能与傅抱石相比。大千居士能神似石涛，仿造之作瞒过多少前辈名家的慧眼，佳话叠出，但也只得个“乱真”之“似”而已。喜得大千才高，晚年变法，泼彩成神，才免跌“冤哉”深潭。

傅抱石先生对于史的癖嗜，是其最得意之处。在他22岁那年，完成平生第一部处女作《国画源流述概》之后，这种对于历史的研究，特别是对于东方美术史、中国美术史研究的癖嗜便一发不可收拾，真是乐此不疲，研究成果连篇累牍。在傅抱石开始研究中国美术史的时候，中国正处在一个半殖民地半封建的社会环境之中，帝国主义列强对中国的侵略、压迫和掠夺，不只是政治的、军事的、经济的，而且首先是精神的和文化的。那时中国美术史的专家学者好像都应该是外国人、日本人似的。日本人伊势专一郎于昭和八年十二月刊行了《自顾恺之至荆浩支那山水画史》一书。此书一出，竟被日人自誉为“划时代的著述”，“一扫群言独有君”云云。其实，伊势的文章错误百出，特别是对顾恺之《画云台山记》的解释，连起码的点断句读都做不到，还奢谈什么研究。为了痛击日人的狂妄，傅抱石通过细致的研究，当即写了一篇批判文章《论顾恺之至荆浩之山水画史问题》予以批正。后又完成了以解释《画云台山记》为中心的《晋顾恺之〈画云台山记〉之研究》一文，使从9世纪末已不能句读的《画云台山记》，拨云雾而重见青天。非但如此，在其读史研究之余还两次依据顾恺之的《画云台山记》作图以志。

傅抱石对于美术史论研究的巨大成就，可以说不下于他在绘画上的划时代的成功。据不完全统计，有文字可据的研究文章大约在二百万字以上。这一点对于一个专业的理论作家而言亦是惊人的成就。但是傅抱石毕竟是一个画

家，以绘画著称于世，他是中国美术史上近几百年来几个可数的最具成就的大画家之一。傅抱石一生作画约在三千幅左右，其中精品和大幅巨制所占的比例是令人吃惊的。傅抱石从不让其不满意的作品留下来，他作画时总是“端详审度，反复和至于再三”，正式描写时，有半途认为不能成立的，他会坚决毁去，有的作品已经画完而仍然不合其所预期的效果，他也会坚决毁去的。难怪知情人透露，他家里的洗手间里常会堆积着成摞的被裁碎了的废画。仅此一点，足以折射出傅抱石勤奋刻苦的治学严谨的精神。大凡真正的美术理论家都必定是成就卓著的大画家。他们有充分的美术创作实践，在其亲身的美术创作实践中，不断地变革实践，所以才有可能提出各种有关美术的真知灼见，在不断的美术实践中不断地完善、提高他们的美术理论，了解前人，剖析前人，认识自身，提高自身，总结过去，摆正当前，指导和预测未来。纵观历史，东晋的顾恺之、南朝刘宋的宗炳和王微、南齐的谢赫、唐代的张彦远、五代的荆浩、北宋的郭熙、明代的王履、明末清初的石涛……这些中国历代的大美术理论家谁不同时都是大手笔、大画家呢？他们都在各自特定的历史环境之中，瞻前顾后，高瞻远瞩，发表各自从实践中得出的高谈阔论，而他们各自的绘画作品便又都是他们各自理论的最好论据和注脚。

傅抱石是一个多才多艺的大师。在他年仅花甲的短暂的生命中，给后人留下了大量的艺术财富，其宝贵的艺术

价值是不可估量的。除了美术创作之外，他对画体、画学、画法、画格、画史各方面的论述至多、至众、至广、至深，精辟透脱，在美术史上是十分罕见的。在美术史论的天地里，傅抱石通古贯今，旁证博引，真是古今中外，无所不知，无所不晓，而且往往见地独特，入木三分。用他自己的话说，他“十分之七的时间用在美术史画史和画论的考究，很少时间握笔作画”，“比较富于史的癖嗜”，握笔作画最初也是为了能够更好地理解、验证和考究美术史画史和画论。人世间的事正是这样辩证而统一、相辅相成。史学、画论的研究因“终身不敢旁骛”的绘画实践而硕果累累，异军突起；史学画论的广博精深，反过来导引傅抱石成为20世纪极少数几个可称开宗立派的绘画大师。这种“傅抱石现象”在中国美术史上是有其深刻的渊源的。傅抱石是中国美术优秀民族传统这棵大树开出的最美丽的花朵之一。傅抱石成功的要诀正在于此。“天才加勤奋”是许多人成功的秘诀，但纵观古今中外历史却并不尽然。历史上颇有天赋而又终日劳作、勤奋不辍的大有人在。其之所以不成，何也？究其故，似有“天意”在。所谓“天意”，无非是事物发展变化的客观规律，是历史的要求，时代的要求，它与人民同在，它与民族共存，它必然是前进的、进步的、变化着发展的，违背了事物发展变化的客观规律，任凭你是怎样的天才，任凭你怎样刻苦努力，都是不能成功的。历史的进步，那怕其中有无数迂回曲折。时代的前进，那怕其步履艰难，甚至暂时停滞不

前，真正意义上的倒退是不可能的。历史的车轮滚滚向前，顺应历史前进的方向，这是人类进步的永恒真理。艺术发展的客观规律怎么可能与人类社会前进的方向背道而驰呢？！“天才”只有在这个意义上，他的“勤奋”才会结出真正的成功之果。认真研读傅抱石的论著，你会很容易感受到其间许多地方都强烈地表达出作者的这种心声。傅抱石的文字涉猎极广，绘画、书法、篆刻、雕塑、建筑、玉器、铜器、陶瓷、漆器、织绣的史实考证和人物传略，古代、现代，中国、印度、日本、朝鲜……简直令人不可思议。傅抱石未享大年，只有短短的 61 年生命，但他却做出了惊天动地的业绩，给中国美术史增添了光辉灿烂的篇章。除了文章、书画之外，据查，傅抱石这位“好事印痴兼画迷”（徐悲鸿语）一生至少还刻有上千方印章。23 岁便写出了《摹印学》一书，37 岁又完成了《中国篆刻史述略》，对中国篆刻历史的发展作了全面的论述。对此，郭沫若先生曾指出：“我国篆刻艺术历史久远，而自有篆刻以来，从无系统完整的每年刻史论之作，始作俑者，则只有傅抱石。”他在篆刻方面的著作，还有《读周栎园〈印人传〉》、《序〈沈君印存〉》、《题杨仲子〈飘泊西南集〉》、《评〈明清画家印鉴〉》、《关于印人黄牧父》、《齐白石的篆刻艺术》等等。傅抱石曾刻一方印章曰“恨古人不见我”，确实反映了他在艺术上“胆敢独造”、气吞山河的魂魄和才能。《中国之工艺》、《日本工艺美术之几点报告》、《日本法隆寺》、《明末四奇僧》、《恽南田》、《读雪翁

花鸟画》、《雪舟的山水画》、《雪舟及其艺术》、《晚周帛画》、《陈老莲〈水浒叶子〉序》、《齐白石老人的艺术渊源》、《郑板桥试论》等等，都向我们展现出傅抱石博大精深的艺术才华。

傅抱石的艺术见解始终深深地扎根在中华民族优秀艺术的土壤之中。他无比热爱自己的祖国，热爱自己的民族。他为中华民族上下五千年悠久的文明史而自豪，他为中华民族源远流长的文化艺术成就而骄傲。他自始至终把自己置身于伟大的中华民族之中，为民族的兴盛而兴奋不已，为民族的衰弱而奔走呼号，竭尽全力唤起民心，以图自强。他坚持认为：“中国人的‘自尊’和‘自大’是有原因的，是有道理的。在某种程度上，我们还必须保持这种‘自尊’、‘自大’的国民性。”“单论美术这一项，其发达之早、创造之精，莫说东方，就是世界上也难与其匹。日本还在请中国人办外交主政事的时候，我们已把西域的美术精华吃下肚子，吐出了唐宋光辉之花。埃及是最古不过的了，然而把那粗笨的刻画，和我们三代的玉器铜器比上一比，若根据它的遗物，它就是发展到与三代同一时期也办不到的。”“中华民族在世界美术史上有了最伟大最先进的创造是无疑的。”“我中华民族特别的长处，是不但能够闻一知十，而且是只要和别的民族文化见见面，就会造出比人家更好的文化。”“中国美术实在好得使一切不愿谈的人不得不谈，更不得不把中国美术似通非通地加以利用。”这是何等的民族自尊心，怎么能不令人肃然起敬呢！

对于帝国主义列强在对中华民族大肆进行文化侵略的同时又疯狂地盗窃中国辉煌的古代文化遗物，他痛心疾首。他愤怒地写道：“这是耻辱！当然无人敢否认，同时也无人去过问。或者还有人认为出了洋，倒是平安幸福，免在国内遭沦灭的劫运。这种心理，是自取灭亡的终南捷径。一国人民，对于祖宗遗留给我们的宝物，尚且痛痒没有关系，那么想建设自己民族的文化，怨我失敬，敢说是梦想，是笑话，是绝对没有丝毫收获之可言的。古人说：‘灭人之国，必先灭其史！’”又说道：“‘哀莫大于心死，而身死次之！’几个菩萨头，虽是小事，然而我们却有‘死了心而自灭其史’的罪过！”这都是六十多年前年轻的傅抱石激昂呼声，今天看来不是仍然具有强烈的现实意义吗！傅抱石坚持认为现实主义的创作观念是中国绘画的优秀传统之一。他指出“中国绘画的现实主义传统一旦和解放了的人民结合起来便会发出万丈光芒。”同时指出“只有解放了的人民才能积极地继承并发扬自己民族绘画的优秀传统。太平天国革命时代，是中国绘画形式主义最嚣张的时代，然而解放了的以‘天京’（南京）为中心的画家们，却发挥了高度的拥护革命的热情，继承了现实主义的传统，把造型上极难处理的高层建筑——望楼作为壁画的主题，为中国绘画的现实主义的优秀传统创造了极其光辉的范例。”随后，傅抱石在一系列的文章中都强调了这一观点。如《韶山作画小记》、《北京作画记》、《东北写生杂忆》、《中国绘画史的新页》、《江山如此多娇》，特别是

《笔墨当随时代》和《思想变了，笔墨就不能不变》等等。正因为如此，傅抱石的历史唯物主义史论观和唯物辩证的艺术观不断得以完善。不据实物，他从不轻易下结论，当然也不轻易改变自己的观点。在真理和事实面前他从来都是“唯命是从”，然后认真加以分析和研究。曾经困扰中国绘画史几百年的“南北宗”问题，当然也曾经影响着傅抱石，但是当他看到隋代展子虔《游春图》之后，他便断然指出：“我们不会相信明末董其昌辈所说的那样，什么‘北宗’、‘南宗’地抬出唐代李思训来做王维的陪客而平分秋色，各‘祖’一‘宗’。”并且再三声明“中国山水画是没有所谓‘南北宗’的”。谢赫的“六法”，千数百年来，一直为中国的画家、学者所乐道，同时也成为中国画史上的一个大问题。傅抱石写道：“这六个标准在今天看，最重要的还是在第一标准——气韵生动。气韵生动究竟是什么东西呢？千余年来，多少学者、画家，被这个问题苦恼，因为这里面有种种的看法，有种种不同的感觉。我们看图画的时候，常会说这个画气韵盛，但是，气是什么东西？气在那里？就很不容易说明了。我认为气韵与形体是有着连带关系的，同时形体在中国画上又别具意境”，“对于人物画，主传其神气，而神气是应该出自写实的。譬如中国人画像谓之‘写真’，‘写真’就是传其神气。谢赫的气韵之说，最初的含义或是指能‘出诸实对’而又‘脱略形迹’，笔法位置一任自然的一种完美无缺的画面。”五代山水画家荆浩在有名的《笔法记》中，一再把“真”和

“似”明确地区别着解释，认为“真”是形象真实同时又有气韵，是“气质俱盛”，而“似”则仅仅是“得其形，遗其气”的形似。山水画不只是映于眼帘的山水外形的描写，而是通过正确、生动的形象来传达山水的精神内容。荆浩主张“画有六要”——气、韵、思、景、笔、墨。山水画创作，六个必要的条件归之于“图真”。“我们初次看到了‘思’和‘景’是山水画的必要条件，同时也看到了‘墨’成为‘六要’之一。‘六要’较之‘六法’，也像山水画较之人物画一样是发展的、进步的。”傅抱石站在史学角度上，令人信服地给我们阐明了千数百年来令众多学者、画家伤脑筋的“六法”问题，阐明了“气韵”原本的实质。指出了“六要”与“六法”的联系和差异，以及“六要”产生的历史必然性。

傅抱石一生的著述中提及最多佩服最深因而受其影响最大的，莫过于石涛，除此而外，给傅抱石影响最大的，唐代的吴道子大约要算其中之一。他认为“在画学上，由注重格体笔法的写实画，渐渐趋向性灵怀抱之抒写，因而使写意画的旗帜逐渐鲜明起来，在画法上，由‘线’的高度发展，经过‘色’的竞争洗练而后，努力‘墨’的完成。这三者混合交织，相生相成的结果，便汇成了至少可以说第十世纪以后民族的中国绘画的主流。”认为画史上吴道子、李思训、王维分别可以代表“线”、“色”和“墨”。“而三家的技法，恰恰可以代表中国绘画三种不同的渊源和作风。吴道子和李思训曾同画四川嘉陵江山水于