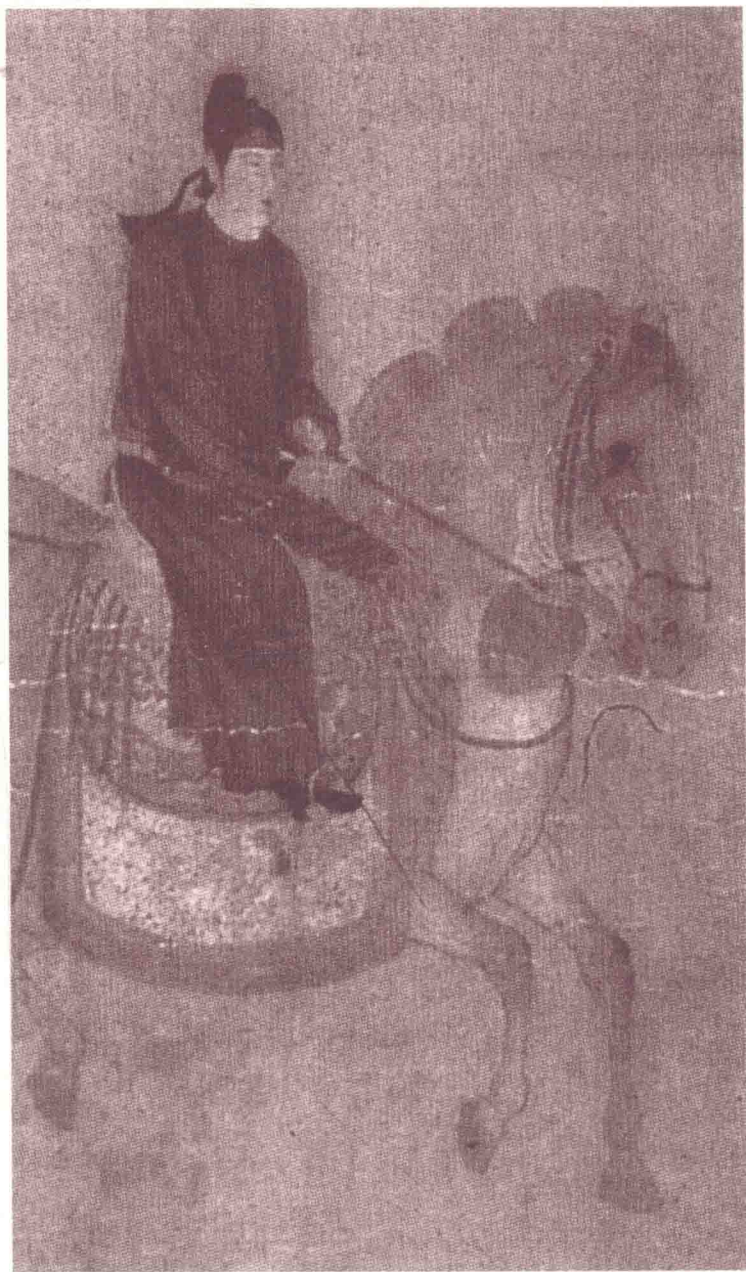


市庫

学术
经典



上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

滕 固 著
王洪伟 导读

中国美术小史 唐宋绘画史



学术
经典

滕 固 著

中国美术小史 唐宋绘画史

王洪伟 导读

上海书画出版社
SHANGHAI PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

中国美术小史 唐宋绘画史/滕固著;王洪伟导读.——

上海:上海书画出版社, 2016.8

(朵云文库·学术经典)

ISBN 978-7-5479-1281-2

I. ①中… II. ①滕… ②王… III. ①美术史—中国

②绘画史—中国—唐宋时期 IV. ①J120.9②J209.24

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第154068号

中国美术小史 唐宋绘画史

滕固 著 王洪伟 导读

责任编辑 曹瑞锋

责任校对 周倩芸

丛书名篆刻 沈乐平

封面设计 姜 明

技术编辑 顾 杰

出版发行 上海世纪出版集团
②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 shcpbh@163.com

制版 南京展望文化发展有限公司

印刷 上海书刊印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/16

印张 18.5

版次 2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1281-2

定价 42.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

朵云文库·学术经典

学术顾问(按姓氏拼音排序)

陈振濂 邓福星 范景中 郎绍君 卢辅圣
潘公凯 潘耀昌 薛永年 尹吉男 周积寅

编辑工作组

王立翔 王 剑 曹瑞锋 陈家红 朱艳萍



滕固(1901—1941),字若渠,上海宝山月浦人。毕业于上海美术专科学校。曾留学日本,攻读文学和艺术史,获硕士学位。1929年又赴德国柏林大学留学,1932年获美术史学博士学位。1938年国立北平艺专与国立杭州艺专合并成立昆明国立艺术专科学校,出任校长。善诗词、书法、绘画,也创作小说,但专攻美术考古和美术史论,著有《唐宋绘画史》《中国美术小史》《征途访古述记》等。

丛书弁言

王立翔

中国艺术源远流长蔚为大观，然以书画为核心的中国艺术本体认知及其理论阐发，近代以前，学人多以诗赋、笔记、题跋为载体，以描述、感悟为表征。这与主流阶层，将艺术仅作为从政之余抒发心志之观念有关，这导致了书论画学诸门无法望经世之学项背的事实。但近世以后，尤其是辛亥以来，随着传统士阶层社会作用的变换，以及治学语境、研究视野、学术方法之更改，在一批卓有才华的新学人努力下，传统艺术进入现代学科视域，中国艺术的本体精要和文化精神开始得到了全新的诠释、辨析和发扬。毫无疑问，因与西学的碰撞和融合，中国传统学术发生了巨大变化。在对中国传统艺术的长期学究中，向以画学一门最为突出，其学术语境也发生了重大变化。大量的中国文物和书画名迹流至域外，引发了海外学者对中国文化的浓厚兴趣，他们运用西方的学术方法，开始阐述各自心目中的中国美术，对国人产生了不小影响。当然最为重要一页的翻起，仍是游学海外的中国学人自己，他们张开胸怀，吸收着西方工业文明下的现代科学理念和治学方法，开始了勇于辨讹、尝试思辨的别开生面的中国画史探索。

在国内，敦煌藏经洞、各地石窟墓室的先后开启，一次次突破着人们故往的认识；动荡的社会，导致文物大量流失，也使更多的新材料能为研究者所用。而在现代印刷技术的传播下，美术材料的易见

性大大冲破了原有的局限。作为近现代学术成立的两大基石：新材料与新方法，一时蜂拥展现在20世纪初的艺术学人面前。

正是在这样一个特定历史环境下，一批学者放眼世界，既吮吸西方新学，又融合中国传统学养，投入到以书画为主体的中国艺术研究中。纵观这一百年来，他们经历了模仿到兼通到后期体系自建的历程，现代学科应具备的特质如理论性、逻辑性、体系性等逐步成熟，呈现出一条上承古代下启当今的鲜活的学术生命之流。他们关注新材料，寻觅新方法，创建新思想，以筚路蓝缕的拓荒精神，开启出中国艺术研究从未有之新境。

今之视昔，此间研究均有时代局限，但许多著述仍因有奠基之功而成为后学之经典。为使当今学界和继学者更方便更完整地获见此一时期的中国艺术研究成果，我们精心遴选一批近现代艺术文献再予整理出版。所取著作肇始于20世纪初，迄于“文革”之前；所选范围，乃以中国传统艺术为主体，兼及诸种工艺美术；所选标准，则以于当时有重要作用、于今天仍有借鉴意义之论著为重。我们注重文本的准确性，同时从艺术研究对象出发，分别配以图版，以作印证。尤为重要的是，我们邀约专家撰文导读，以帮助读者理清原著学术脉络，辨明文中精义，认识著作产生的历史背景，展现前辈们的学术个性，便初学者获得治学门径。以上努力，或谓于具体问题之分析仍有巨大学术价值，或谓对推进当今之中国艺术的深入研究亦有重要启思意义。因以“朵云文库·学术经典”系列贮存，以钩沉论艺渊薮，绵延传统文脉，尽责无旁贷之职！

《中国美术小史 唐宋绘画史》导读

王宏伟

在当前的民国艺术史学研究中,滕固(1901—1941)无疑是一位备受关注的学者。他本人在诗学、艺术美学、文化学、绘画史、文艺批评、艺术考古学、方法论及学术译介等多个学术领域,都是当时的开拓者并有自己的独到建树。滕固可以说在学术观念、研究方法及研究领域方面,是一位本着开阔的学术视野积极推动中国艺术史学的现代化,能够跟随文化变革与史学潮流来善变与反思的学术奇才。他在短暂的一生中有着两次留学经历,先后引进文化史学观念和风格分析方法,并以其卓绝的毅力获得柏林大学哲学博士学位,完成了多个20世纪国内艺术史界的“第一”并波及世界学林的研究成果,如《中国美术小史》(1926)是第一部有着鲜明史学观念、独特分期结构和重视“外来影响”的美术史著;《唐宋绘画史》(1933)是第一部将“唐宋”观念和风格理论引入绘画史的断代式研究;其博士论文是“第一次对这个令人感兴趣的课题所作的严肃探讨”(德国学者屈梅尔语);滕固是最早质疑晚明画分“南北宗”之说及《画说》作者的中国学者(日本学者奥崎裕司语);他开拓性地引进沃尔夫林等人的“风格分析”方法和概念,并根据中国艺术审美的独特性加以改造;他是第一位倡导将艺术史纳入文化学范畴进行研究的民国学者;他在文化冲突语境中本着“疏通知远”的史学意识首倡中西绘画“结婚论”;他评介赫伯特·里德《艺术的意义》的专文《雷特教授论中

国艺术》(1933),曾被英国学者苏立文认为是中国学者中最严肃的研究,等等,不一而足。此外,滕固还坚持创作绘画和撰写小说,他将其内在的忧郁而唯美的艺术气质和敏锐的感受力渗透于他的学术研究当中。这也使得我们在阅读他的艺术史论著过程中,时时能够感受到一种独有的情感立场和学术色彩,其中掺杂着的忧患意识显然来自他的所追求的感伤唯美主义的文艺气质。然而,由于滕固的英年早逝,加上他的很多成果也带有一定的初步探索与建构性,长期以来没有受到艺术史学界的应有重视,实属难免,为我们留下了“但开风气不为师”的些许遗憾。而自2001年中央美术学院举办“纪念滕固先生诞辰一百周年暨现代美术史学报告会”以来的十余年间,学界对这位一度被忽视的民国艺术史学者产生了高度的研究热情。多位学者对滕固短暂学术生涯留下的虽不十分丰厚但颇具开拓价值的研究成果,进行了文集整理和学术评价,而且这种研究态势目前仍在持续着。在这其中,居功甚伟的无疑是沈宁先生。他不仅较为全面地整理了滕固遗存的多种论著,编写了滕固艺术年表,极大地方便了学界同仁。同时,他自己还就很多具体问题展开过深入讨论,尤其是针对滕固在留德期间是否取得过博士学位的问题,进行了详实地考辨。这不仅纠正了某些学者错误的主观臆测,也推动了滕固博士论文和部分德语论文的中译工作,越发地促进了学界对滕固艺术史学思想更为全面性的学术研究和评价。当前艺术史学界通过对滕固的重视和研究,既总结和评价了其个人的优秀成果,又在此基础深刻地反思了民国学术体系以及20世纪中国艺术史学发展中的利弊得失。

《中国美术小史》可以说是民国时期由中国学者独立撰写的第一部美术史专著。此前日本学界的大村西崖、中村不折、伊势专一郎等人在中国美术通史和专史领域已先着鞭,而且他们的著述也成为当时中国学者重要的参考范本。如陈师曾、潘天寿等人的《中国绘画史》,就参考了中村不折和小鹿青云合著的《中国绘画史》。若就撰述动机而言,滕固的《中国美术小史》是应当时上海美专教学之需

而撰写的一部“意外性”著述。可以说在1924年回国之前，滕固虽然对文化科学和艺术文化学产生了很大的兴趣，但似乎并没有表现出要撰写美术通史的太多想法。留日期间，滕固的学术兴趣在1922年的上半年开始发生转向。前期主要集中在艺术美学、诗学及小说创作方面。曾发表《诗歌与绘画》(1921)、《柯洛斯美学上的新学说》(1921)、《梅德林克的青鸟及其他》(1921)等文章。在《柯洛斯美学上的新学说》一文中，滕固从表现的科学和一般语言美学角度分析了柯洛斯(克罗齐)基本的美学思想，又具体区别了他论述艺术家创作思维的直观和概念、直观与表现等美学理论。从这篇文章中，我们可以看出滕固已经显露出德系学术传统中的分析性思维，对于美学概念与直观现象关系的论述，也充满了归纳性和浓郁的思辨色彩。而从滕固这个时期对审美特征、艺术家论艺及画家罗赛蒂作品内涵的评述中，还让我们感受到他有着细腻而敏锐的艺术感悟能力和一定的审美心理学素养，这主要是受惠于日本学者森田太郎和大塚保治引进的德国悲观主义美学家哈特曼学说的影响。如他对罗赛蒂的作品如此评价：“全是自然的清新，由悲哀的经验与灵肉的苦闷，而成阴惨的产物”。这也成为他日后细腻的作品风格分析的典型特点，如对《女史箴图》、《江山雪霁图》、唐代壁画等大量古代艺术珍品的解读；留日后期受东京地区提倡的欧洲近代文化学体系的影响，滕固对文化科学和艺术文化学产生了浓厚的兴趣。同时1922年暑期滕固在上海接触到史学巨擘梁启超，受其《中国历史研究法》(1922)和文化史学观念的影响，加深了他对文化科学的研究兴趣。相继发表《威尔士的文化救济论》(1922)、《文化之曙》(1922)、《何谓文化科学》(1922)和《艺术学上所见的文化之起源》(1923)等文章。在《何谓文化科学》一文中，他通过评介德国学者文德尔班、冯特、李开尔德及日本学者田边元等人史学理论、文化史学及自然科学的学术思想，论证了文化学、史学和自然科学乃至研究方法之间的内在关系，借此表明自己对文化科学、史学研究与方法论的理论见解。这种转

向深刻地体现出他对一般美学与艺术科学(包括艺术史、艺术理论等)研究的区分意识,即艺术史研究应更加科学和客观地描述艺术进展的规律,重视不同艺术样式的个性,但要避免带有美学阐释的感性色彩。滕固对二者的区分,是有现实和学术两方面的价值的。一方面,他针对艺术与科学的讨论是对当时梁启超与唐钺之间关于美的可分析性争论的回应;另一方面也为他进入文化科学范畴的艺术史研究做了一定的理论准备,可以说《中国美术小史》就是在文化科学思路中探索中国艺术进展的规律。滕固的日本留学资源在我们以往的研究中被过分忽视了,而这些恰恰为滕固留德后迅速吸纳风格分析方法做好了理论准备。目前中国艺术史界从抽象的方法论角度将风格分析过分简约为一种视觉样式方法,忽视了它本身带有的复杂学术观念。沃尔夫林的风格理论虽然重视作品风格样式分析与类比,但他受19世纪欧洲实证主义、新康德学派、17世纪以来基督教新教徒崇尚的“阐释学”理论,及费希纳、布克哈特、冯特和狄尔泰等人的影响,使其所提倡的风格分析在视觉形式和心理知觉中间,陷入了阐释学的循环论,最终导致风格分析在强调“视觉本身有其历史”观点时,特定民族的历史习俗和文化惯例左右了对视觉样式的纯科学性分析诉求,无意间使风格分析方法带有了很强的个体心理感觉意味和阐释学性质。沃尔夫林列举的关于图像解释的三种类型:事实的解释或描述、风格的解释和联系着文化历史的心理学阐释,最后一步又统摄着前两步。所以,滕固在日本期间对艺术美学、审美心理学,甚至具体到冯特等人的哲学理论、文化科学等多学科知识的广泛吸收,恰恰暗合了风格理论形成中所综合的很多理论。

1924年4月滕固完成学业回国,寄居在上海友人家里。此时他对于未来的事业和专业方向显得有些迷茫。5月间他在小说《壁画》的“自记”中写道:“解去了学校的制服,我的学生资格,也从此剥夺了。绅士呀,学者呀,艺术家呀,我一样都够不上。只是在彷徨的歧路间,此后的生涯也莫测其为哀为乐”。随后滕固任教于上海美术

专门学校,在教授中国美术史课程的一年中,因“同学中殷殷以中国美术史相质难,辄摭拾札记以示之”,遂有了《中国美术小史》一书的撰写和出版。虽然自认“乱杂失序,无当述作”,但却完成了中国学者自撰本国美术通史的奠基之作,也使滕固正式步入艺术史研究的大门。这部不足两万字应教学之需而撰写的“美术小史”看似简略,但确实蕴含着很多重要的史学观念和时代意义。民国期间,能够在撰述观念上与此部著作媲美的仅有傅抱石的《中国绘画变迁史纲》。这两部自云“小史”或“史纲”的著作,虽然立意不同,一个是提倡绘画“结婚论”,并重民族精神和外来影响;一个是排斥绘画“结婚论”,独重南宗绘画理想,但较之其他所谓的“通史”、“全史”撰述——或是只知抄袭史料而“缺乏理解力”,或是“议论之妄诞”,更有侈言考据而没有思考和体认中国艺术内涵的拉杂附会之作——却更具独立之史学意义和致用价值。它们形质虽小,但史学价值和致用意义却不可小觑!

滕固在《中国美术小史》“弁言”中说:“囊年得梁任公先生教示,欲稍事中国美术史研究。梁先生曰:治兹业最艰窘者,在资料之缺乏;以现有资料最多能推论沿革立为假说极矣”。在整个的写作结构上,他将梁氏的“推论沿革”思想体现为中国美术史发展的四个阶段:生长时代(佛教输入以前)、混交时代(佛教输入之后)、昌盛时代(唐和宋)、沉滞时代(元以后至现代)。有些学者依据语词表层意思认定滕固的美术史分期结构受梁启超曾经提倡的进化论史观影响,带有萌芽、成长、成熟和衰亡的生物进化之色彩,其实不然。梁启超早年出于对传统史学的批判,曾在《新史学》(1902)中倡说“历史者,叙述进化之现象也”的史观,对当时民国学界著史思维影响颇著。就梁启超本人的史学观念而言,虽然早在《新史学》一文中就曾倡导进化说,但他对历史学研究与天然学之循环论之区别及是否完全符合生物进化之特征做过界说,如“依一定之次第,以生以成,然或一年,或十年,或百年,而盈其限焉,而返其出焉,一生一死,实循环

之现象也。故物理学、生理学等”，但这些皆是天然学而非历史学研究之范围，人类亦不过动物之属，其“一生一死”之进化过程，“故不免于循环”^{〔1〕}。惟历史学有“往而不返，进而无极”的特点，见其生长而不已，进步不知所终，而其进步又非直线式。二十年后他对这一早期观点又做了适应性修正，认为世界人类所开拓出来的“文化共业”是永远不会消失和萎缩，甚至衰亡的，而是一天比一天丰厚和扩大，颇为符合其早年在《新史学》中所倡言的“不返”和“无极”的观点。“文化共业”发展的“积储”和“扩大”现象，已超出了单纯生物进化的直线或循环模式，所以他依然坚持文化专史发展有渐趋丰厚而“不返”的特殊性，亦非“循环论”可以约束。滕固本人在《中国美术小史》中似乎已经预见到他的这种分期方式存在被误解的可能，所以他在“沉滞时代”中声明说：“历史上一盛一衰的循环律，是不尽然的；这是早经现代史家所证明的了。然而文化进展的路程，正像流水一般，急湍回流，有迟有速，凡经过了一时期的急进，而后此一时期，便稍迟缓（笔者按：这种以流水喻文化发展的观点，与梁启超所说历史学“生长而不已，进步而不知所终，故其体为不完全，且其进步又非为一直线，或尺进而寸退，或大涨而小落”的思想，几乎完全一致）。何以故？人类心思才力，不绝地增加，不绝地进展，这源于智识道德艺术的素养丰富；一旦圆熟了后，又有新的素养之要求，没有新的素养，便陷于沉滞的状态了……在这里我们要明白沉滞时代，绝不是退化时代”，其观点于生物直线成长的“进化论”模式之区别何等鲜明！滕固在之后的《唐宋绘画史》中对其分期观念还做过进一步的说明。那么滕固划分的四个时期之间的内在关联是什么呢？就是他在之前发表的《艺术与科学》一文中提出的艺术的进展就是“除去同质的东西，搜集附有价值的异质的东西”。艺术只有依附于时代文化才能体现出其意义，所以艺术史研究就是努力寻求这个过

〔1〕 梁启超：《新史学》，《中国历史研究法》附录三，北京，中华书局，2009。

程中的基础文化与外来营养的价值。他认为中国艺术之初生是古人尊崇自然,敬奉祖先思想的表征,是单纯的本国民众之情绪与意志的外化。但随着外来文化的侵入,必有微妙的调和。所以他认为“生长时代”之后的“混交时代”是“历史上最光荣的时代,就是混交时代。何以故?其间外来文化侵入,与其国特殊的民族精神、互相作微妙的结合,而调和之后,生出异样的光辉。文化的生命,其组织至为复杂。成长的条件果为自发的,内面发达的,然而往往趋于单调,于是要求外来的营养与刺激。有了外来的营养与刺激,文化生命的成长,毫不迟滞地向上”。再随之而来的“昌盛时代”,完全是因为前期受到外来营养的滋润,故而“中国艺术的本身,得了一种极健全、极充实的进展力。自隋、唐、五代,至宋,一直进展,混血艺术的运命,渐渐转变了而成独特的国民艺术。所以这时代,可说是中国美术史上的黄金时代”。文化的进展,就像流水一样,峰回路转,有迟有速。一种文化一旦圆熟了之后,又有新的文化素养的需求。而如果缺乏新的文化素养,艺术的进展便会陷入了“沉滞时代”,但绝不是生物机体的退化。除了文化新素养的缺乏之外,滕固还分析了另外一种原因,即南北朝时期的艺术,得到外来影响与民族固有精神的调护、滋养,发展比较充分;唐宋时代秉承了之前的艺术进展力,也达到了更加圆熟的程度。但是到了元明以后,虽然也有一些独特的进展,但艺术家们更多的是“惊异于唐宋时艺术的精纯、伟大,于是奉为金科玉律,摹拟古人的风习,从此发生。当时制作活动,不敢越出古人的绳墨,他们放弃了自由自发的能力,甘于胆怯地自缚”,这种现象在当时的绘画上表现得最为明显。最后滕固站在时代的角度,揭示出文化冲突与融合语境的艺术变革是时代的必然趋势。他说:“近数十年来,西学东渐的潮流,日涨一日;艺术上也开始容纳外来思想、外来情调,揆诸历史的原理,应该有一转机了。然而民族精神不加挾发,外来思想实也无补。因为民族精神是国民艺术的血肉,外来思想是国民艺术的滋补品;徒待滋补品而不加自己锻炼,欲求自发,是不可

能的事情！所以旋转历史的机运，开拓中国艺术的新局势，有待乎国民艺术的复兴运动”。他认识到艺术的民族性与外来文化艺术之间有益的互助关系，是固有画学求“变”与发展之本根，对国民艺术吸收西方新素养并再次复兴充满期待和信心。他认为文化科学的发展过程就是不断除去同质的东西，搜集附有价值的异质的东西，努力发现文化中的“新素养”并加以利用。对于如何利用，滕固认为想谋求新的进展，就一定要先抉发自己民族艺术中“圆熟”的成分，要认识到国民艺术有着神韵飘渺的艺术特征，然后才能有效地吸收异质的滋补品。他将异质性文化艺术元素的融合比喻为“结婚”之说：“在优生学上，甲国人与乙国人结婚，所生的混血儿女，最为优秀，怕是一例的罢”！《中国美术小史》可以认为滕固以国民自有艺术和外来影响的作用关系为中心，来寻求国民艺术的生成，渐与外来文化混交融合后并达于昌盛，又再渐趋保守尊古思想中陷于沉滞的一个圆满过程，并为新时代的艺术进展寻求史学依据。因为，一旦能够弄清我国古代艺术史发展演变的内在逻辑，那么就会对当前文化艺术格局、绘画风格走向提供借鉴价值，这也是《中国美术小史》这部学术著作的现实致用价值。滕固重视的外来艺术影响也逐渐成为20世纪艺术史学的重要史学观念，不仅中国的潘天寿、傅抱石进行过专门研究，域外学者高居翰、苏立文也分别讨论过“外来影响”对中国艺术变革的实效价值。

《中国美术小史》论述的具体内容是以上述四个时代为经，以建筑、雕刻（石刻、石窟、造像等）、绘画为纬来叙述我国美术的发展过程。滕固的“大美术”观念除了具有民国学界的时代特点外，也在一定程度上体现出他深刻领悟了戈尔德施密特《美术史》中提倡的：“吾人可将美术史视作一种型式发展（*Formenentwicklung*）的呈露，因此给予美术史一个完全不同的，和其他历史规律独自对待的外表。艺术科学亦将其他各种艺术纳入自己的怀抱”的学术观念。滕固根据每个时代突出的艺术样式进行了重点分析，前两个时代重建筑和

雕刻,后两个时代突出了绘画的地位。在阅读过程中,我们可能会不时地觉得滕固的作品例举也有零散和罗列现象,但他与古代画学文献那种不顾时代之关联、广集画家之姓氏、杂录各家之著述的做法是不同的。他之所以广征博考地进行引证,主要是坚信“历史学家要先从异种的客观之中得取多数之个别的,在个别的特性中带着文化价值的那种东西,又观察关于文化价值的东西。叙述历史的个性之概念,才能构成复兴文化的那种价值”。所以滕固所例举的“个别”之本意在于寻求其附带的文化价值,而其目的是要从中发现一种推动艺术变革的异质性元素。他在分析作品时不断地将“国民艺术”进展与“外来影响”渗入结合起来叙述。如在对武梁祠石刻进行分析之后,他认为:“此时代的雕刻,在技巧上看来,虽不免粗陋,而那种图形的结构,已暗示后代国民艺术发展的征象。若在技巧上说,文字的雕刻,自秦至汉,帝皇的玺印,比碑刻进步了。自汉武帝遣张骞出使西域后,铜镜上所雕的花纹,有海马蒲桃的图形;论者谓印度、波斯、希腊的艺术思想,在这个时期已稍稍混入了”。对于云冈石窟的艺术形质,滕固认为一些学者将之与犍陀罗的佛像简单比较的方法,是不妥当的。滕固的看法是,中国佛像艺术的伟观有印度和中亚艺术的分子,但在艺术的孕育时期中国民族的根本价值是最重要的,它们与犍陀罗艺术比较中得出的不同之处,是更加证明了国民艺术的特异精神。而受佛像画的影响,中国人物画在魏晋时期开始发达,并获得了“强固的生命力,后此顺调地发展过去,当归功于这个时代的素养”。对于唐宋两代的绘画成就,滕固例举了吴道子、李思训、王维、李成、范宽等最具代表性的山水画家,认为他们最足以代表“昌盛时代”的艺术了。而唐宋时期艺术的任何种类、部分都有自己的进展力,外来元素都不能影响其自身的动力,但也渐趋形成尊古摹拟之风,导致艺术沉滞期的到来。

不足两万字的《中国美术小史》看似非常简略,但它不仅有着突出的著史观念和时代价值,更为重要的是它奠定和开启了滕固之后

近十年的学术思路和问题的关注点。在“沉滞时代”，滕固质疑了晚明画分“南北宗”之说，认为“南北二宗，没有多大的意义，不过是拥护自己罢了”，是董其昌等人为了提高文人画和自己宗派地位而提出的一个口号。滕固可以说是最早从学术角度开启了中国学界“南北宗”辨伪研究的民国学者，俞剑华在《中国山水画的南北宗论》中认为：“现代首先对于莫、董、陈南北宗论持怀疑和否定论调的是滕固”^{〔1〕}，日本学者也有相同的看法。滕固在“南北宗”研究这个问题上进行了长达七八年的学术探索，最早撰写了第一篇专题论文《关于院体画和文人画之史的考察》（1931）和第一部断代研究《唐宋绘画史》。而他的博士论文《中国唐代和宋代的绘画艺术理论》，也是对文人画和院体画之画理的深入讨论。笔者曾撰文讨论过《唐宋绘画史》具体的写作过程，认为其文中所云之“底稿”（包括“引论”的一部分、第二章和第三章）最初写于1926年，留德期间又进行过增删损益（1930年）。并且留德期间的大部分学术成果，都与唐宋时期的绘画史论和“南北宗”问题相关。

《唐宋绘画史》“引论”开篇滕固痛陈中国绘画史研究作品实物的匮乏现状，他说：“研究绘画史者，无论站在任何观点——实证论也好，观念论也好，其唯一条件，必须广泛地从各时代的作品里抽引结论，庶为正当。不幸中国历来的绘画史作者，但屑屑于随笔品藻，未曾计及走这条正当的路径。虽然，这也不能责怪，中国尚少宏大的博物馆把历代作品有条不紊地陈列出来，供人观赏钻研；而私家搜藏分散在各地，且又秘不示人。在这种情形之下，学者丝毫不得研究上的方便，自然产不出较可人意的绘画史了”。滕固的这种无奈，是真实地来自他自己的著史经验。我们从他之前的《中国美术小史》论及绘画史的部分可以看出，在论述画家画风之时，不仅缺乏实存作品的唐宋两代，即便是元明时期，他也几乎没有例举一件作品，主要是

〔1〕《俞剑华美术史论集》，第470页，南京，东南大学出版社，2009。