



学术
经典



上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

童书业 著
王洪伟 导读

唐宋绘画谈丛 南画研究



学术
经典

童书业 著

唐宋绘画谈丛 南画研究



上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

图书在版编目(CIP)数据

唐宋绘画丛谈 南画研究/童书业著;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 978-7-5479-1284-3

I. ①唐… II. ①童… ②王… III. ①中国画—绘画史—研究—中国—唐宋时期 IV. ①J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第154078号

唐宋绘画丛谈 南画研究

童书业 著 王洪伟 导读

责任编辑	曹瑞锋
责任校对	朱 慧 林 晨
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 ●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	shcpph@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	17
版次	2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷

书号	ISBN 978-7-5479-1284-3
定价	48.00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



童书业(1908—1968),浙江宁波人。曾在上海光华大学、上海美专等校任教。1949年8月,应聘为青岛山东大学历史系教授兼文学所研究员。专于先秦史,精于绘画史考证。著有《春秋史》《中国疆域沿革史略》《中国手工业商业发展史》《先秦七子思想》《中古绘画史》《南画研究》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，使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！

《唐宋绘画谈丛 南画研究》导读

王洪伟

童书业，字丕绳，号庸安，别名吴流、冯鸿、冯梅、友梅、章卷益、卷益、童疑。1908年5月出生于安徽芜湖，1968年1月卒于山东济南，享年仅60岁。童书业是20世纪著名的历史学家，在古籍文献考辨、先秦思想史研究、中国古代地理研究、中国美术史研究（主要以山水画史研究为主）、历史理论和方法论研究、古代经济史研究、心理学与精神病学研究等多个领域皆有重要建树。他从少年时代即开始观赏古画，18岁时跟从缪谷瑛学画，19岁又转师于王季欢，与胡佩衡也有师谊之续。早年的学画经历，使他在中国古代画史、画学及画法等方面都有所涉猎，并逐步建立起独特而精到的个人见解。今人对童书业的画作多无缘寓目，有人说是由于他身体柔弱，笔力不济，遂未达到登堂入室之妙。但笔者认为，童书业对绘画创作的放弃与他对历史研究的偏好关系莫大，1929年受“古史辨”思潮影响及师从历史学家顾颉刚之后，在学术研究方面的兴趣更浓，但他对古人画作的鉴赏和临仿也始终没有完全放弃。

目前学界对童书业绘画史研究论著的学术价值的关注程度还不够深入。他这方面的成果主要以山水画史、画论和画法为研究核心，旁及花鸟画史问题。本书所收的《中国山水画南北分宗说新考》《南画研究》和《唐宋绘画谈丛》就代表他山水画史方面的成果。童书业不仅梳理和研究了许多中国山水画史、画论方面的细节问题，

并且重视研究方法,最先将“疑古”精神和考据方法(其自称为“新汉学”)运用于古代画学文献的考辨上。他依托民国学界史学理论及自己的研究心得,推动了古史发展先“分化”,后“层累”的史学理论,理清了历史观念演进过程的逻辑顺序,这是对民国史学“求因”“明变”及“述学”学术体系的细化与补充。本书所收《怎样研究中国绘画史》一文,可以看作是他对研究方法的专门讨论。此外,童书业身处文化巨变的时代,他并没有完全躲进锱铢考据的象牙塔内,而是十分重视学术求是与致用之间的关系,关注中国绘画能否参用西洋画来改良的发展前景问题。他的这一观点体现在《中国画的前途》一文中。

童书业受教于顾颉刚,在史学观念和研究方法上都深得顾氏学说之精髓。顾颉刚在20世纪20年代初就提倡大胆疑古辨伪主张,决心以科学理性的标准审查以往文献典籍记载。1923年初,顾颉刚在《与钱玄同先生论古史书》一文中,提出他推翻伪造的古史体系的系统观点——“层累地造成的古史说”,给当时史学界带来强烈的影响。他认为某些历史材料经过古代经史学者的反复使用,就极有可能成为一种被普遍认同的事实性证据,时代愈靠后,某种观念性的学说也就越发地成为“信条”,后人引用时便不加考辨,盲目地尊古。他推翻伪造的古史体系的系统观点大致如下,首先,通过对传统中的古史演变过程加以考辨,即可发现时代愈后,传说的古史期愈长;其次,时代愈后,传说中的历史人物的地位愈高;再次,我们即使“不知道某一件事的真确的状况,但可以知道某一件事在传说中的最早状况”^{〔1〕}。在具体研究方法上,顾颉刚认为首先要一件一件地去考证伪史中的事实是从哪里起来的,又是怎样的变迁的;第二,还要一件一件地去考证伪史中的事实,这人怎么说,那人又怎么说,把他们的话条列出来,比较看看,使谎话无可逃遁;第三,造伪史的人虽然彼此

〔1〕 顾颉刚:《与钱玄同论古史书》,第60页,上海古籍出版社,1982。

说法有异,但始终都会有一个共同遵守的核心价值^[1]。童书业于1929年阅读了顾颉刚《古史辨》第一册之后,对其治史思路颇为心仪,从1933年转向学术研究伊始,即倾向于“古史辨”派的治学门径,并以顾颉刚为其私淑之师。1934年他有幸在杭州与顾颉刚谋面,并约定翌年北上去做顾氏的研究助理。童书业的学术思路在很多方面都可以见出顾颉刚的影响,尤其在研治绘画史的第一阶段,他极为重视文献考据法和疑古辨伪精神。对于“疑古”思潮的史学价值,童书业认为所谓“疑古”,其真正的精神并不仅仅限于疑古,凡是不合常情常理的说法,都可以用疑古的精神去怀疑,怀疑与求真的态度乃是治任何学问的初步方法,没有怀疑就没有发现,没有学术的进步^[2]。在这期间,他不仅开拓了自己的学术研究范围,增强了方法论意识,写作了大量古史考辨和画史研究方面的文章,而且将顾颉刚在1923年提出的“层累地造成的古史说”观念进一步推进,借助杨宽《中国上古史导论》中的神话“分化说”,解释了这一史学观念的合理性,并深受顾颉刚的赏识。童书业在《古史辨》第七册自序中对其提出的“分化说”进行了细致的说明:“所谓‘累层地造成的古史观’,乃是一种积渐造伪的古史观,我们知道,古史传说固然一大部分不可信,但是有意造作古史的人究竟不多,那么古史传说怎会‘累层’起来呢?我以为这得用分化演变说去补充它……分化是累层说的因,累层是分化说的果!”^[3]这种研究思路在他早期的画史论辩文章中表现的最鲜明。从时间方面看,童书业早在1929年就已经接触过唯物史研究思路和方法,大致与其接受“古史辨”思想同时,他当时也曾仔细阅读过郭沫若的《中国古代社会研究》。1936年8月21日,童书业在北平《晨报》上发表《唯物史观者古史观的批判》一文,对部分持唯物史观的研究者有所批评,但他并没有否认唯物史观本身的价值和意义。

[1] 顾颉刚:《走在历史的路上——顾颉刚自述》,第46页,南京,江苏教育出版社,2005。

[2] 《童书业史籍考证论集》,第763页,北京,中华书局,2005。

[3] 《童书业史籍考证论集》,第700页,北京,中华书局,2005。

童书业秉持考据法对只以史观为基础而不重视具体材料、文献考辨而展开立论的研究方式提出了批评,主张文献史料考据(方法)与史观(观念)各自有其生存空间,互不冲突的原则,但在求证古史问题时,主观设定的史学观念不能代替考据学方法;反之,考据所得出的结论也必须经由合理史学观念的阐释才能取信于学界。

童书业在绘画专史方面的知识来源和一些比较特殊的看法,曾自云主要是受惠于画家王季欢。童书业师学于王季欢的大致经过,在其整理的《云蓝先生画麈》后记中有所描述,他说:“《云蓝先生画麈》二卷,是我根据先师王季欢先生口授的话。用己意连缀起来,并详加案语而成的。王先生名修,字季欢,别号杨弇,又号云蓝,浙江长兴人。长于金石书画,与其夫人温彝罍同学画于胡佩衡先生。先生画宗石涛,尤长画史、画理,曾在上海创刊《鼎裔画报》,专载金石书画和有关文字,很有声名。我在一九二六年左右,曾从先生学画,先生口讲手画,教授认真,使我获益很大。”从童书业专注的画学问题来看,很多都来自《云蓝先生画麈》,主要集中在以下几个方面:

1. 关于“南北宗”问题史实性的质疑和批判;
2. 对花鸟画史上徐熙和黄筌画法之“没骨”、“勾勒”和“落墨”等诸多问题的辨讹;
3. 总结和梳理了山水画风格及技法演变和发展线索;
4. 关于中国画史研究方法、古画学习、鉴赏方式及重视出土实物材料等多方面的方法论观点。

童书业秉持古史辨伪思路首先对画分“南北宗”一说展开辨讹。“南北宗”作为晚明董其昌等人提出的一个画学主张,它对中国山水画史产生过巨大影响,但由于命题本身论及的山水画史脉络与之前画学文献记载之间的抵牾,20世纪30年代之后受到多位学者的质疑和批判,从而使“南北宗”成为民国以来绘画史领域重要的史学辨伪问题。童书业考证“南北宗”问题的文章,以《中国山水画南北分宗说辨伪》和《中国山水画南北分宗说新考》两篇为主,关联密切的文章还有《王维画格和他在唐宋时的地位》《山水画的创立》《山水

画中的吴道玄和李思训》《所谓“南北宗”的批判》《五代的董源、巨然和米元章眼里的董源、巨然》《董其昌与山水画“南北宗”说》《王维可证唐人无皴说》《南北宗与南北派》等等。童书业第一篇正式的“南北宗”研究专文作于1935年左右,即《中国山水画南北分宗说辨伪》。几年之后,童书业认为在报纸上发表的《中国山水画南北分宗说辨伪》“只有数千字,殊嫌简略”,故“今乘教学之暇,草此文字,凡四万言”,从而就有了《中国山水画南北分宗说新考》(以下简称《新考》)一文。

《新考》一文,可以说是民国期间讨论“南北宗”问题最长的一篇专文。作者在文章开篇即表明对研究方法的重视,认为“到了近年来,考据学大兴,历史上无论什么事物都要经过一番考据,才能继续存在”,语气中颇有其师顾颉刚疑古辨伪之精神。除了导言外,《新考》一文共分为十二部分:“南北宗”的旧说、我们的怀疑点、山水画是怎样成立的、李思训画法探源、王维画法真相及其地位的升降、真正的北派、真正南派的来源、南宋四家的渊源问题、宋画与元画、南派的形成、浙派与吴派、伪画史说的批判。这十二部分研究从内容和性质上大致可以分为三大类:提出问题并摆明质疑点;对南北山水画家和画史的文献梳理,弄清此说产生的大致过程;对“南北宗”之说进行了史学批判。在“南北宗”的旧说部分,童书业认为此说最早见于莫是龙的《画说》,对之前他认为作者是董其昌的观点进行了纠正,并对与此说相关的同时代文献进行了核校排比,切实地践行了“这人怎么说,那人又怎么说,把他们的话条列出来,比较看看”的古史辨伪思路。作者由此认为“南北宗”之说完全是出于这些人一己之私的宗派观念,并没有多少确凿的历史根据,表明了他对“南北宗”史实的否定和对其宗派致用目的的批判态度。在对与“南北宗”相关的原始文献比较之后,对其“层累”性历史格局的形成过程有了清晰的认识,进而他提出三点质疑之处:其一,通过对前代画学文献记载的梳理比较,证明南北分宗这种说法前无来源;其二,从画学文

献对山水画风的记载上分析了“着色”、“钩斫”与“水墨”、“渲淡”，“板细无士气”与“虚和萧散”，“奇峭躁硬”与“淳秀幽淡”等对立性描述语的形成过程，以此确证李、王二人画风的对立并非确凿的既存史实，从绘画风格的历史状况看，南北二宗的代表人物李思训和王维的对立自唐时始分的说法也没有任何根据；其三，童书业细致地将诸种画学文献中对“南北宗”所涉及到的画家做过的具体评价进行了比较，最终认为莫、陈、董、沈四家之说与晚明之前的很多记载存在诸多矛盾。

从“山水画是怎样成立的”到“浙派与吴派”几节，是《新考》的第二大部分，是对与“南北宗”问题相关的山水画史全面而细致地文献考察。文章就山水画史发展过程、李思训和王维具体画格、北派和南派、宋画和元画、浙吴两派创作风格进行了分析，借助“南北宗”问题研究展开了对山水画史结构和脉络的具体梳理。从所得研究结论看，目前学界对许多山水画史问题的探讨，在童书业的论著中都或明确、或隐含的涉及过，我们虽然在某些局部问题或文献材料上推进了研究深度，但在研究思路和部分结论上，仍能体会到童书业的先见之明。“山水画是怎样成立的”可以说是整个第二大部分的纲领，其他内容可以看作其“目”。童书业以《历代名画记》《唐朝名画录》等唐代文献来求证山水画的早期历程，对山水画的起源记载作了细致分析，进而使元明时期渐趋消失的画圣吴道子形象再次出现在山水画史脉络中，反映出童氏借助画学典籍文献来证史的研究效果。接下来，童书业开始对“南北宗”所涉不同时代的画家进行求证。对于唐宋时代的画家，他主要还是从文献记载中寻求画法或风格的证据，很少引用具体作品来作例证。如在佐证王维时代无皴法观点时，以《旧唐书》《画史》《画禅室随笔》等文献记载为主，仅以《江山雪霁图》中“皴法甚简”的风格为辅助，这表明他对唐宋以前绘画作品真伪一以贯之的怀疑态度，文献式研究是他对宋代以前画史研究方法的独特主张；对于元代以后的画家，他从存世作品状况出发，力主以

作品研究来为具体画风、画法寻求证据,虽然引用作品也不算太多,但在风格分析、画法总结及具体的笔墨蕴意领悟方面,童书业表现出自己有着画学实践方面的深厚素养。如果从其引用的各种证据的比重看,他在这部分研究中仍有着重文献的倾向,秉持着“古史辨”针对历史文献陈说和谬见进行辨讹的研究思路。文末,童书业在广征博考的基础上,对“南北宗”之说进行了总结性批判,归纳了“南北宗”产生和发展的大致过程。

对于童书业在“南北宗”研究中运用文献考据法的价值,俞剑华在《读〈中国山水画南北分宗说新考〉》一文中做过专门评述,充分肯定了其学术贡献。他说:“画友童书业君专攻考据,细针密缕,每立一说,必求其证据确凿,纯取客观,不杂私见。尤精于中国绘画史,冥搜穷讨,抽筋露骨一扫昏蒙阴霾,而恢复各时代各画家之本来面目,伟功殊不可没……关于中国山水画南北分宗说,二十年来成为中国绘画史上的重要问题,有识之士,每多质疑,然有系统之研究者盖寡,惟童君奋力研究,屡有著作发表,近更写成《中国山水画南北分宗说新考》者四万余言,将画史上的一大疑案作一彻底之解决,三百年冤狱,一朝判明,岂非一大快事!余拜读一过,见其刮垢磨光,披沙拣金,条理清晰,引证详明,判断谨严,俨如老吏断狱,从此铁案如山。”^{〔1〕}

由于前期在“疑古”思潮中对“南北宗”的史实进行了批判,新中国成立以后对古代山水画史的重建就成为学术研究的重点,大约从20世纪50年代中期开始到60年代中期结束。从启功《山水画南北宗说辨》(1954)、俞剑华《中国山水画的南北宗论》(1963)、童书业《南画研究》(1961)等研究,都可以见出他们或多或少都有从单纯的史料考辨向史学解释或探索其美学立意转向的倾向。作为民国时期重要的“南北宗”史实辨伪研究者,童书业在对董其昌及其宗派性理

〔1〕 俞剑华:《读〈中国山水画南北分宗说考〉》,载《东南日报·文史》第134期。

论批判之后,经过数十年的积淀与反思,试图从文献材料、风格意蕴和画理画法角度,对古代山水画史上确实存在过的南、北画风之别进行史学探源和画理解释,欲求重建山水画史发展的连续性和风格分化的客观基础及流变过程。这个时期,童书业对之前运用的考据法也有了更为深刻的研究体会,对文献史料的依赖和引述要少于前期,而是重视从有价值的史料中梳理古代不同山水画风的分化过程与审美内涵,加强了史学研究中的通贯意识,并积极探索“新宋学”方法的学术价值。

1961年4月童书业完成《南画研究》一书,在其生前一直没有机会出版,直到1979年才由《中华文史论丛》(第三辑)刊行,这是当时国内首部冠以“南画”之名来研究古代山水画风及画派分立的学术著作,也是迄今为止唯一的一部^{〔1〕}。其开创性正如承名世跋语所云:“拿这篇《南画研究》来说,也是前人从来没有系统地研究过的。在近人写的中国绘画史上,连‘南画’这个名词几乎没有提到,更谈不上对‘南画’历史发展的系统研究了。童先生从‘南画’的发生、发展以至衰落,作了全面的阐述;并从‘南画’的技法等方面进行了分析、介绍,不仅为不了解‘南画’的人提供了有益的知识,而且对于中国绘画史的深入研究是大有帮助的”,以上这段评语恰当地定位了童书业对“南画”源流和画法的探讨,在古代山水画史研究方面有着重要的开辟之功。

就《南画研究》的理论构架而言,童书业改用“北画”和“南画”称谓并突出地域性影响,除了达到与古代画学文献所分之“宋画”和“元画”的对接之外,也是对明清以来在理解“南北宗”分划标准上存在异议的订正。他认为若综合明清各家对南北宗分划标准的解释,大致不出两类:其一是从南北地域风貌来区分。此类中常见的

〔1〕日本学界早在1924年就出版了梅泽和轩的《南画研究》一书,但两者在著述立意与“南画”内涵方面都有很大的不同。

或以作者各自籍贯为据,这显然与“南北宗”所云之“人非南北”相抵牾;或以所画景物的地域特征为据,这与董其昌等人所提出的文人与院体身份之别原意也不相符。其二是从不同的画法韵味和创作方式来区分。从画法和风格的内在趣味上看,董其昌借助以禅喻画的方式,以“钩斫”与“渲淡”、“板细”与“虚和”等标准来区分文人画和院体画,而审美趣味又不仅仅属于技法层面的,与画人文化素养与身份阶层极为相关。从创作方式上看,他提倡“一超直入如来地”而否定“积劫方成菩萨”,而在以禅喻画的背后,董其昌对北派之“精工之极,又有士气”的创作风格亦有所倾心,这也是他南北分宗之说的内在矛盾。故此,针对这两种分类方式各自的理论基础,童书业分画史、画法两部分详细地辨析了“南画”和“北画”成立的客观根源。他所立“南画”之名,是从史学渊源和画法角度恢复山水画史的南北地域派别,以此更深入地坐实之前对“南北宗”的史实批判和文献辨伪。其研究内涵,是力求从地域角度来考虑不同山水画风形成的现实物候基础,而尽量忽略画人身份阶层的外在干扰。就称谓的最初来源而论,或许是受日本画界的影响,但从童书业对所论“南画”内容的分析看,显然还是有他自己的出发点的。他曾专门在《在中日画法之交流》一文中强调其“南画”与日本盛行的中国画风格(即所谓日本之“南画”)是有所别的。他还区分了“南画”与董其昌“南宗画”之别,认为“南画”这个名词,原是南派绘画的意思,所谓南派,就是山水画南北宗的南宗,但董其昌等所谓的“南北宗”,乃是禅教顿渐之义,与自己所分的南画和北画概念是不同的。

在《南画研究》中,童书业首先从自然环境对绘画风格具有一定的决定作用出发,认为因文化、经济和地域等因素的变迁导致南、北画风的差异是必然存在的,即“南北之不同画派固有之,为自然环境反应于画家心目中之结果”。这是从社会文化学角度关注画理、画风之变,以朝代更迭所引起的南北文化中心的迁移和对峙作为外部结构,促生了不同绘画风格的存在,尤其是以南宋为转折点,之前

基本无“南画”，南宋之后“北画”又近乎消弭。如此一来，就将传统画史中的“宋画”与“北画”、“元画”与“南画”等概念联系在一起，不仅在论述依据和理论分析上有极大的合理性和认同感，同时使明代以后众多画学文献中所分之“宋画”、“元画”概念得以被延承下来，在内涵方面也有了新的时代价值。这是童书业依托史学考辨思路，对已经沉寂的传统画学史料价值进行重新的阐释与整合的结果。经过深入分析，童书业得出“宋画”与“元画”的五大区别和原因：一、元画多用侧锋干笔，宋画多用中锋湿笔，这是因为元画多用纸而宋画多用绢的缘故；二、元画多用灵活的圆笔，宋画多用严整的方笔，这是因为元画用行草的笔法而宋画用隶的笔法的缘故；三、元画着色多用浅绛法，宋画着色多用青绿法，这是因为元画尚简便，宋画尚精工的缘故；四、元画多写江南景物，宋画多写北方景物。这是因为元代画家多南方人，而宋代画家多北方人（南宋画家虽多南方人，但其作风多承自北方画家）的缘故；五、元画山水和墨戏独盛，宋画则各门皆精，这是因为元代画家多文人而宋代画家多绘画专门家的缘故。将二者画风成立的客观基础，如用笔方法、纸绢不同、用色的差别及地域特点等方面作为直接性因素。正是这些客观条件的存在，使山水画风在旨趣追求上才得以建立“宋画”重物理与“元画”重意趣的对比，一定程度上减弱了出于宗派对立而设置的南宗——文人、北宗——画工的身份差别的主观意识。除了对“宋画”与“元画”进行比较外，童书业在《“北画”“南画”优劣比较》一文中，又对“北画”与“南画”各自的优缺点也进行了较为全面的对比，认为以下这些因素是真正导致画风盛衰的基础根源：一、“北画”多院体，所画皆帝王、贵族之宫苑及神仙楼阁，配以类似的山水景物，与普通士人生活有隔膜，“南画”多在野士夫所画，为普通田园之境，易于接受；二、“北画”刻板，“南画”秀润生动；三、“北画”工细如绣花图案，“南画”生动传神；四、“北画”笔墨缺少变化，“南画”笔墨氤氲，气象万千。正是画风自身存在的问题，才导致“北画”渐趋衰微，而