

唐宋繪畫談叢

童書業著

中國古典藝術出版社

唐宋繪畫談叢

(原名：中古繪畫史)

童書業著

中國美術出版社

1955年·北京

唐 宋 繪 画 談 叢

著 者：童 書 業

出版者：中國古典藝術出版社

北京東總布胡同10號

責任編輯—盧光照 美術設計—方欽德

印刷者：五 十 年 代 印 刷 廠

發行者：新 華 書 店

北京市書刊出版業營業許可證出字第979號

1958年5月第一版第一次印刷

開本：787×1092 1/25 印張：5 11/25

印數：1—2,645 統一書號：8029·69

字數：86,000

著 者 說 明

这本小冊子，在刘敦愿先生帮助修訂之下，終於出版了。現在我应当为出版这本书作几点說明：

一、首先应当說明的，是这本书原是一冊十几年前的旧著，它的初稿的寫作还在二十年前（即抗战开始那一年寫的）。所以讀者应把它当作解放前的旧著來看，而不能要求它有目前的學術水平。

二、所以出版这本旧著的原因，是由於我目前已基本結束了中國繪画史的研究，根据研究計劃，我此后应当集中精力於中國手工業商業史的研究；而我过去研究中國繪画史的著述，还不曾正式發表过（只發表过几篇零散的論文，而發表这些論文的雜誌和报纸，現在都很难找到），研究國画史的同志們，常向我要看旧著，要我發表對於中國繪画史的看法，我常苦於应付。我覺得我們过去對於中國繪画史的考証，有些还可以供参考，所以我就把这本旧著稍加修訂出版，以便向讀者請教。

三、我認为對於旧著不能修改太多，尤其是十几年前的旧著。因为每一本著作，都有它自己的体系，如果修改过多，就会破坏原來的体系，变成另一本著作。而且要把一本解放前的旧著修改得

合乎現在的學術水平，那比重新寫作還困難，有時反而弄得非驢非馬，既破壞了原有的體系，又建立不起新的體系來。我認為毛病太多的舊著，只有重寫，無法修訂。我所以不願再版研究古史等的舊著，就是因為那些舊著是無法修訂的。這冊研究中國古代繪畫史的舊著，雖然疵病也很多，但牽涉思想地方較少，稍事修訂，尚可出版供同志們商討。但希望不要把它當作一本成熟的著作，而只把它當作一種參考資料。

四、這本舊著的缺點，主要的有如下幾項：第一，是不曾用唯物論的觀點來研究中國繪畫史，不曾從社會經濟的根源上探求繪畫發展的原因和綫索：這是一般解放前舊著共有的缺點。第二，是有些考證的結論還有片面的毛病，不曾能全面地、深入地說明問題，解決問題。第三，是引用史料的方法欠謹嚴，許多史料不曾注明原書的卷頁，異文不曾得到校勘，有些史料是轉引來的，不曾注明；其中若干條史料不曾復對原書。這是因為這本書的初稿在亂離中寫成，寫的時候手頭只有抄集的材料和極有限的幾本書，因此無法作校訂工作。後來在上海教學時雖經過一次修訂，把主要的史料大體核對一過，但有些書還是找不到，無法核對。這次又請劉敦愿先生在百忙中對了一次書，因山東大學圖書館有關國畫史的書也不多，仍未能全部核對。好在現在這書定名“唐宋繪畫談叢”，不當作為考證專著和專史來發表，要求似乎可以低些。第四，是這書主要是利用文獻史料來考證繪畫史上的若干問題，不曾廣泛應用考古材料和其它實物材料。這是因為我本來不大相信現有的卷軸畫，同時寫作這書時，手頭沒有考古資料，所以只能從略。好在這本書有它自己的特點，就是從文獻史料中探索畫風的演變，這既不

是一本專著，就讓它保持原有的特點吧。第五，是本書只敘述了几个名家的畫法和作風，探索它的前後發展變遷，以說明它在繪畫史上的地位。並不曾全面地敘述每一時代的畫風，尤其是對於民間繪畫的敘述，幾乎沒有；這些也是解放前旧著所常有的缺點。

五、這本書經過劉敦愿先生的修訂。劉先生是專門研究美術和考古學的人，他對於這本書曾作了以下的修訂工作：第一，修改或刪除了原著中太不妥當的詞句，使得原著的毛病減少。第二，盡量核對了原著所引用的史料，改正了若干錯誤。第三，補充了若干史料，使原著的內容比較充實。第四，修正了原著若干不妥的見解。第五，補充了若干新見解。第六，改正了原著底稿中的若干錯字和標點符號。他寫了若干條的註附在各章之後。劉先生為了這本書化費許多時間和精力，我謹在這裡致謝！

六、在劉先生校訂後，我自己也曾校閱一過，也曾作了若干修正和補充，有些補充也作為註，列在章後。

七、根據我寫作瓷器史考證的經驗，宋、元、明、清時代的著作，版本問題是很多的。甚至有一段文字，各種版本互不相同，有的有，有的沒有；字句的出入極大。論畫的書也是這樣。考證的結果，有時類書上所載的文字，和他書中所轉引的文字，反比不正確的原書刻本可靠。這是因為類書所載的材料，有些是從較好的刻本中錄下來的，而他書所引的材料，也有出於較好的刻本的。有時甚至還有原刻本或較早的刻本反不如後來的刻本正確的情形，這是因為後來的刻本是經過校訂，或出於原稿和較早的抄本的。像這種校勘學上的事例，實在舉不勝舉。根據這種經驗，所以我們在校訂本書時，發現本書原稿所引的史料與所核對的本子不同的，並

不完全根据所核对本子來改原稿，其間是經過一番斟酌取舍的。遇到几个本子的文字相互不同时，我們也經過斟酌取舍。本書原稿所根据的史料，極大部分都是抗战前我在北京时所搜集的，有些材料的根据固然是类書，但許多主要的史料都是从原書來的，所根据的版本有些是比較好的；在上海时，又曾根据若干原書校訂过一遍。我們在这里所核对本子，有些是新刻本，有些是不好的本子，有些只是类書，所以除不得已时，不輕易改动原稿中所引史料的文字（有些已經改了，后来發現較好的版本与原稿相合，又改回来）。

八、原稿中的考証和見解，除發現有大錯誤，或必須修改者外，一般不动。因为一处动了，往往要牽連別处，甚至破坏了原著的体系。新补充的見解和材料，我們也大部分只作为註列在章后，以免使原著發生前后矛盾，体系混乱的毛病。

九、原著的兩篇序和附錄，我們也拟保留下來，而略加改訂。因为序可以看出原著的主旨和寫作过程（這本書在抗战时期曾經准备出版过，后因出版的書店結束，未得出版）。附錄的那篇文章，与原著有相互發明的地方，能补充原著的不足，所以我們也拟保留。

十、我們再在这里对原著作些补充的說明：

第一，我觉得原著把唐中期到南宋末当作中國繪画史上一个發展階段，在現在看來，还可以說是对的。因为从社会經濟上考察，这个时期，也自成一个階段，它是中國封建經濟發展的最高峯。这时期的生產力，比前一个时期發展得更高，農業和手工業的生產大为繁荣，封建的商品經濟也重新發展起來，封建的大都市兴盛到了

極點。在階級關係方面說：“寒門”地主對“世族”地主的鬥爭已逐漸取得勝利，新的地主莊園經濟已逐漸代替舊的“世族”地主莊園經濟，農民對地主的隸屬關係也發生若干的變化。從東漢形成一直發展到唐代的“世族”階層已在沒落，封建地主政權進一步統一起來，新興的“寒門”地主正在發展他們的莊園經濟；由於工商業比較發展和城市的興盛，新的“市民”階層也在萌芽；雖然在這時候還看不出資本主義萌芽的征象。但是商品經濟的發展却已為次一時期資本主義的萌芽準備了條件。整個社會經濟的發展，首先是生產水平的提高，影響了文化的發展，使文化水平也提高了。整個文化在發展，繪畫自然也隨着發展起來；中國畫的固有的技法，到這時候已基本上完備了。唐、宋時代的繪畫代表中國繪畫發展的一個高點！它比起前一個時期來，固然進步得多；便是比起後一個時期來，也並無多少遜色。元、明、清時代，中國的繪畫固然又有了若干新的發展，但是進步卻不及唐、宋時代的迅速；一部分的技法甚至僵化或失傳了。這是因為這時候的繪畫，被地主階級的“士大夫”所把持，他們追求所謂“意趣”，而不屑鍛煉技法，因此就使國畫的許多優良技法逐漸失傳了，這是很可惜的！

從魏、晉到唐中期的繪畫是為“世族”地主服務的。雖然這時期的畫家、畫工們創造了許多優良的技法，可是繪畫的內容，卻很大程度的表現了宗教的幻想和世俗的享樂情味，在畫面上往往表現一種華麗燦爛的形象，這是適合貴族地主們的口味的。唐中期以後，山水花鳥畫興起，代表人們一種自然的愛好，尤其是在畫面上逐漸出現了所謂“簡淡幽雅”的作風，這是“寒門”地主意識戰勝“世族”地主意識的表現；所謂“簡淡幽雅”的畫風，是適合非“世族”

的“士大夫”們的口味的。就階級关系方面說，“寒門”出身的“士大夫”，也究竟要比世襲的貴族接近人民一些，因此这时期的繪画就更為一般人所愛好。

原著叙述繪画的發展，不曾求其根源於社会經濟，这是最大的缺点，所以在这里略加补充說明如上。

第二，原著主張山水畫“南北宗”說是晚明人所創造的，有許多不合歷史事实的地方。又主張花鳥畫“徐、黃二體”的區別，是“富貴”和“野逸”的作風的不同；並不是徐熙始創“沒骨法”，黃筌始創“勾勒法”，“沒骨法”導源於黃筌，而粗筆濃墨的“勾勒法”倒是徐熙的作風；徐熙的孫子徐崇嗣的“沒骨花”是發展的黃筌的画法，並非學自他的祖父。荆浩、關同、李成、范寬等人所繪的多是北方山水，所以可稱為“北方畫派”；董源、巨然、二米等所繪的多是江南山水，所以可稱為“江南畫派”。董源善畫“金碧山水”，本學李思訓，但也能“平淡天真”的水墨法，郭熙對於墨法有新創造，他是个承前啓后的人物，在畫史上应有較高的地位。南宋馬遠、夏珪等人綜合過去各派的画法，發展了筆、墨、布景等技術，代表宋代山水畫的全盛；他們的畫風有出自二米、徽宗等人的地方；南宋“院畫”實是北宋“院畫”的進一步發展。以上這些見解，大體說來也還是對的，還是可以供參考的。但就在這些說法中，也還有片面的地方，如王維和李思訓，雖然画法有相近之點，但畢竟有很大的異點：王維比較接近后來的“士大夫”（這個階層，在唐代还被世襲的貴族所压制着，貴族式的畫在唐代还佔優勢，所以王維的畫在当时不很被重視，作風确有“文人畫”的成分，李思訓則是個宗室貴族，他的畫雖然也有創新的成分，但因襲貴族藝術的成分似乎更大；所以王、李異體，其

实就是貴族和“士夫”的差別。原著过分強調了王、李的相同点，而忽視了他們的对立方面，这是不够全面，不够深入的毛病；現在看來：晚明人的山水畫南北宗說，固然有許多不合歷史事实的地方，並且他們的立說也确有私心存乎其間；但他們分別王、李的作風，把王維代表文人畫家，把李思訓代表畫院畫家（畫院畫家固屬於工匠的身分，但他們是為皇帝、貴族們服務的，他們的畫确有貴族的气息），还是相当有道理的。董其昌們的見解，就其卑視工匠，高抬士夫一点說來，是剝削階級的意識；然就其高抬士夫，卑視貴族的畫院說來，却又有其前進的一面。把唐、宋以來的中國畫分成“士夫”“院體”兩派，不能說全無根據；雖然他們的分別，有不少失当的地方。过去我們批評山水畫“南北宗”說，实在是得有所失的，並不能說我們完全對。又如根據原始的或較早的記載，徐熙也善於設色，並且曾作裝飾圖案；徐崇嗣的畫法也确有出於他祖父的成分；黃筌筆墨老硬，也善於用筆，也有粗豪的作風；黃居寀善畫山石，大概用筆也是勁硬的；那么黃氏父子當也善於勾勒法；不能說徐熙專長勾勒，黃筌專長沒骨；徐崇嗣的畫法只是摹倣的黃筌。在這個問題上，我們过去的考證，也是不够全面，不够深入的。舉以上兩點為例，可見我們过去考證方法的片面性。可是如上所說，本書有它自己的體系，弄亂了反而不好，所以我們只把上面這些新見解，寫在這篇說明里，而不改動原著。又过去的考證，雖有其片面性，但因專從一方面着眼，往往發掘得還比較深，在說明問題上，也還有其一定的深刻性，這也可以說是其優點的一面吧！

第三，從考古的材料，如敦煌畫等材料看來，唐代及其前后的山水畫还是很幼稚的，确实還不脫六朝的古姿。雖然這些山水畫

多是人物画背景，但也可見出当时山水画技法的一斑。当时的山水画，如繪樹，其樹葉等，还是很板刻的，有些簡直不像樹。山石往往只勾輪廓和石紋，或作“沒骨法”（“沒骨山水”的起源是很早的，大約在六朝時），並沒有什麼皴法（皴法在唐代至少還在創立之中），着色的方法也是相當簡單的，往往只是塗抹而已。可是發現的古画人物屋宇等，却有很精工的，確可以代表当时的藝術水平。繪花鳥的處所很少，几乎看不到。从这些考古材料中，可以証实原始文献記載的正确。

第四，从考古材料中，也可看出当时民間藝術的水平來。这些画都是工匠作的，这类工匠至少一部分是普通的画匠，不是御用的画工。所以他們的画法，一面可以看出些民間藝術的水平，一面也可看出一时代画風的大略。这些材料都是最可寶貴的，本書很少談到，可以說是一个較大的缺点。

除了以上四点以外，还有許多应当补充說明的處所，但因限於時間和篇幅，就此为止吧！

1957年3月12日 董書業記於青島

呂 序

舉千百年來人事之蕃變，言其故，一一若別黑白而數米鹽，則可謂良史之材已。於政事風俗然，於一藝一術，亦何獨不然。少知觀畫，偏好山水，聞人言，山水畫有南北宗，南宗始唐王右丞，而北宗始李將軍，予不習畫，固不知疑，接聞畫家議論，亦莫或以為疑也。年逾五十，寄居海上，始識鄧童君丕繩。君善繪事，屢教授南北學校，久欲作“中國繪畫史”。1939年，教授於上海之美術專科學校，乃卒成其業焉。讀其書：於他繪畫史臚舉名氏，罕詳事迹者皆略之，而於画法之變遷，畫家風氣之同異，則一一考其原流，而著其所以然之故，若別黑白而數米鹽，庶幾足當史之名，非徒鈔最排比而已。君之書有曰：謂画法有南北宗，而溯其原於王右丞·李將軍者，妄也。画法固有南北之殊，蓋得諸自然景色之異。荆浩、關同、李成、范寬，北派也。董源、巨然、米芾、友仁父子，南派也。宋徽宗始兼采二派之長。南宋馬遠、夏珪，皆襲其法。唐則未聞有是。南北宗之說，始於明之莫是龍，蓋以禪家宗派喻畫家宗派，本非述畫家行事，而後人誤議論為史實，傳諸唐代之王李，妄矣。又曰：世多言徐熙作沒骨法，黃筌創勾勒法，亦非也。熙畫實善勾勒，筌畫實工沒骨；熙孫崇嗣之作沒骨圖，實學諸黃筌，非繩其祖武也。列舉

旧聞，証以前賢遺墨，其說为人人之所說憚，而自君以前，曾莫之發，則君誠可謂才士也已。予又聞君言：米氏父子前，人莫言董源工寫意；米氏父子后，人罕知董源善青綠；海嶽堂言：山水画法，今古相因，至予乃变，則其先不应有董源；疑海嶽以源为江南名画家，而以己法依託之也。予聞其言而韙之。今讀此書，不見是語，以問君，則曰：其說太創，不欲遽出之也，予然后知君之審慎。君为吳縣顧君頴剛弟子，讀書以善疑聞於世，而其立言，矜慎如是，則知其所疑者，皆断然有以自信，而非漫然为之矣。予又恐以告世之疑君之善疑者。

1940年1月26日 武進、呂思勉謹序

自序

我是个爱好藝術而缺乏藝術天才的人。因为爱好藝術，所以选学了繪画；因为缺乏藝術天才，所以在这方面沒有成績可言；逼得我不得不改向史学方面去討生活；因为本学繪画而改治歷史，所以又使我的兴趣轉注到繪画史的研究。

我的立志治繪画史，始於1931年。那时我还没有正式進美術学校肄業，只从过几个私人学画。我感觉到腕力不济，知道在國画上，前途很少有成功的希望；於是漸漸轉变到画書的研究。我在那时已略略治过考据学，就开始搜集繪画史的材料，想先做些这方面的考据論文。从1931年到1934年我做了兩厚冊的讀画書札記；野心漸大，竟想編著國画史了。

1935年，我应顧师頡剛之召，到北京去研究古史，集全力於古書的閱讀，對於繪画史的研究，暂时松懈了。但在1936年，我曾应容希白先生的征文，在“考古社刊”上發表了一篇“中國山水画南北分宗說辨伪”，便是摘集札記潦草寫成的，这是我繪画史方面的处女作。在去年，有一位啓功先生从北京寄給我一冊他的大著“山水画南北宗說考”的單行本（文載“輔仁学誌”第七卷第一、二合期），文中述及鄙說，並蒙指正多处。我当时就寫了一篇“重論中國山水画南北分宗說兼答啓功先生”，以酬答啓君的雅意；文刊“大美晚报”“文史周刊”。

当1937年的夏季，抗日战争發生，我从北京逃难回到第二家

鄉安慶。因避地的閑暇，開始撰寫本書的初稿。當時我手頭一本畫書都沒有，只有隨身攜帶的兩冊讀繪畫書札記，就憑借了它，在鄉間草屋中化了一月多的時間，寫成近十萬字的“中古繪畫史”（因為上古缺少古物的材料，近世缺少書本上的材料，為便利計，就先寫成了中古一段），從太古說到元末（唐以前只是略述）。初稿寫成後，寄到上海租界，交給家父代為保存，擬俟他日細加改訂，然後出版。

1938年的夏季，戰事轉移到皖城，我問道省親，來到上海。去年暑假後，俞劍華先生招我在上海美術專科學校續授“中國繪畫史”，我就把本書的初稿略加修訂，作為講義。後來重新修潤一過，刪去了下半部，截自宋末，擬先出版問世。

這本書因在亂離中寫成，自然做得很是潦草，雖然有幾點新鮮的說法，考証總覺尚欠周密。本人所尤引為深憾的，是講述南宋畫家的几節，因為尋着的原始史料太少（這點是很不易解決的困難），而真迹在此時也不易得到研究的机会，於是不得不引些日人的著述來勉強湊數，這真是一件沒有辦法的事！

最後，還有一事應得附帶聲明：便是滕固氏的“唐宋繪畫史”，我在執筆的時候手邊沒有，所以本書中不曾引述一句，直到現在修訂的時候，細細一讀，覺得尚有可取之處。滕氏的著史方法和許多見解雖和我不盡相同，但他也是在尋求繪畫演變的綫索。他的見解，有與我相同的；可惜我的書已寫畢了，已沒法收納進去。我現在只得在可能範圍中增補了些他所搜集的材料。

本書承呂誠之先生賜序，尤為感激，附此致謝！

1940年1月30日 童書業記於上海

目 錄

著者說明

呂序

自序

一、回 溯(上).....	1
二、回 溯(中).....	5
三、回 溯(下).....	9
四、所謂“六法”的原義.....	15
五、氣韻說的演變.....	19
六、山水畫的創立.....	23
七、山水畫中的吳道玄和李思訓.....	29
八、水墨渲淡法的出現.....	32
九、所謂“南北宗”說的批判.....	38
十、北方派的山水畫.....	41
十一、江南派山水畫的出現.....	50
十二、花鳥畫的創立.....	57
十三、徐黃二體辨異.....	60
十四、花鳥畫的轉變.....	68

十五、郭 熙·····	72
十六、江南派山水画的确立·····	77
十七、“徽宗皇帝”·····	83
十八、山水画的全盛·····	87
十九、人物画的转变·····	96
二十、宋代画論中所表現的宋画特色·····	101
附錄 中國山水画南北分宗說辨伪·····	106