

王逊
文集

卷
3

美术史
文化遗产
工艺美术和民间美术

王逊 著
王涵 编

上海书画出版社

3^卷

美术史

文化遗产

工艺美术和民间美术

王逊 著 王涵 编

王逊
文集



上海书画出版社

直象家為養軍備

以資一健

祖父王顯
祖母于婉

王遜

業學生

深造

畢業證書

未備就亦法

以備抵美入

因相應函請

為禱。專此

及務長



大軍之戰
我們的
國防文學
是時候了
勝利的雷
國防文學
實兒女
北國之春
大 俄
死與生
國 後

給人的又強壯，這既平易，清朗自然
是時候了。王台用所強健全國，為七
動聲勢雄壯的時候，他靜靜和聰明
唐寅有口，不受他創在真誠的對
他的信，在內容和形式上，不為唐寅
不尤值大膽中創時期而結成，既而
創通。他有一筆點畫，如法而行

我們
錢的活動中
同志。我們

年九月十一日填



北平燕京大學十二文藝社
一九三六年四月一日出



目錄

君汝琦
吳松
野田
默謙
程紅
楊

齊民要術

我們底認識和態度 國立

在送出這一個信號之前，我們委實需要向讀者赤誠的剖白。

學號姓名: 189 王逸

跟着「五四」這個浪花的高低落，中國文壇曾翻過不少的花樣兒。在時代的激盪中，^{山東華陽縣}每個人有意無意地向不同的方向開展着自由，^{卅四年}那沒落的，不健全的士大夫隊伍裏有的迎合了^{二十}四級的，不安定的，小姐，哥兒們底習習，以趣味談諧的口吻，做着小北式的打諢，^{新舊雜劇}有的就躲在報紙的綏然大吃其茶；有的鑽到^長銘^王理^國故^子，標點舊小說；有的便攜着莊子文選來到教室考化育年；還有的……那站在時代前頭的文藝戰士

★ 星之誕生

是聚合在共同理念的認識下，意欲在創作實踐大熱與艱苦的過渡中，那樣堅定全國的文學是齊集在一起，在羣的結合中：我們更把到在我們後以這樣的姿態出現了。

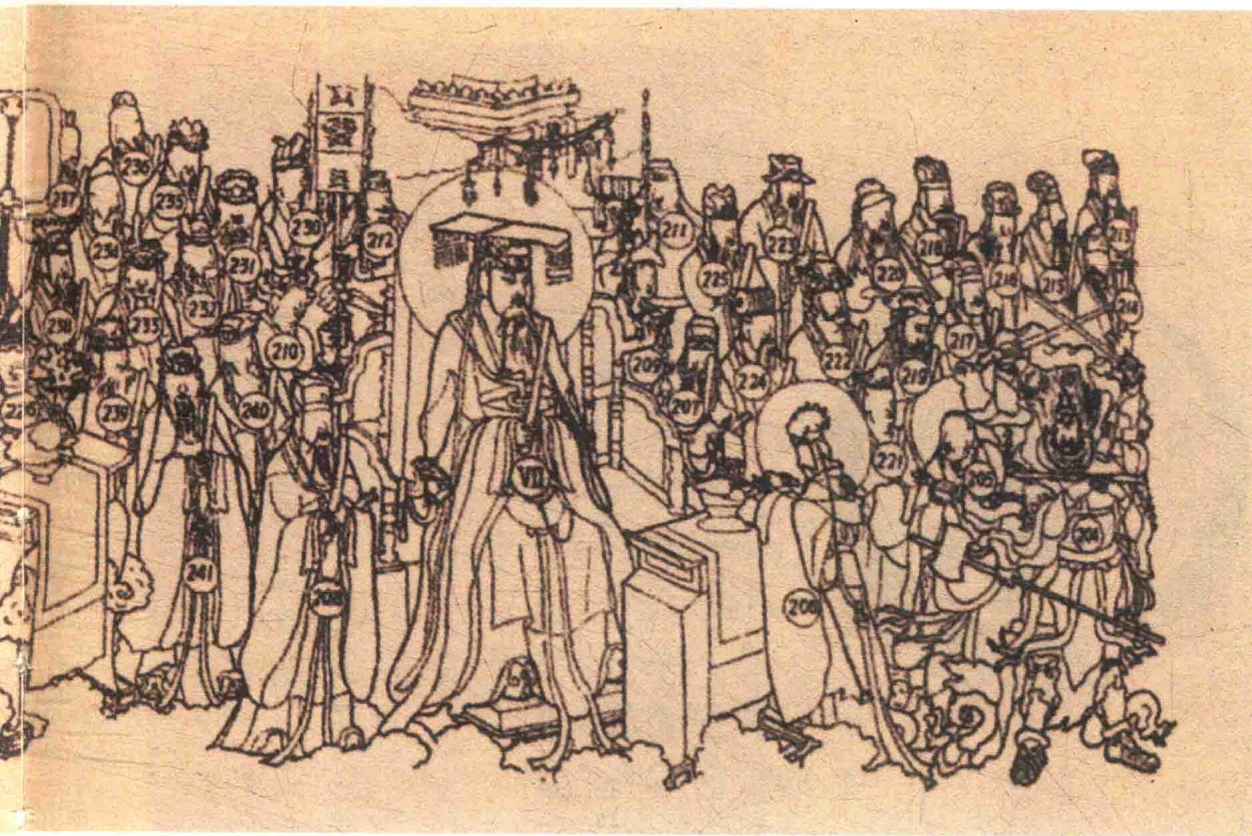
文化的灵魂 学术的心灵



王逊速写像(李松作于20世纪60年代)



考订永乐宫三清殿壁画时手绘的示意图（1963年）



擬製國徽圖案說明

擬製國徽圖案以一個璧（或環）為主體；以國名，五星，齒輪，嘉禾為主要題材；以紅綬穿環的結構托而成圖案整體。也可以說，上部的璧及璧上的文字，中心的金星齒輪，組織略成漢鏡的樣式，旁用嘉禾環抱，下面以紅色組綬穿環為結束。顏色用金、玉，紅三色。

璧是我國古代最隆重的禮器。周禮：「以蒼璧禮天。」說文：「環，大孔璧也。」這個璧是大孔的，所以也可以說是一個環。荀子大略篇說：「召人以環；以環召全國人民，眾微統一，璧或環都是玉製的，玉性溫和，象徵和平。璧上淺



清华大学集体设计的国徽图案初稿及王逊执笔的《拟制国徽图案说明》（1949年，原件现藏全国政协档案处）

目 录

美术史

- 中国美术传统 2
- 古代绘画的现实主义 10
- 出土古文物与美术史的研究 16
- 敦煌文物展览说明 25
- 敦煌壁画中表现的中古绘画 37
- 敦煌壁画和宗教艺术反映生活的问题 47
- 西周及春秋时期的美术 55
- 两部已佚的战国绘画 103
- 魏晋南北朝时期的建筑与雕塑 122
- 顾恺之及其作品 159
- 展子虔《游春图》 162
- 唐代人物画家——周昉 163
- 五代北宋间一部分杰出的花鸟画家 168
- 宋代的三幅山水画 172
- 夏珪《长江万里图》 176
- 吴门四家 183
- 鲁迅和美术遗产的研究 212
- 朝鲜古艺术和中国的关系 228
- 王羲之诞生以前 235
- 王羲之父兄考 242
- 评《王羲之评传》 259

评蒋彝著《八法南针》	268
《中国美术史》复习提纲	269
《美术》编后语	271
《美术研究》创刊封面说明	272

文化遗产

评《中国艺术综览》	274
《中国陶瓷目》介绍	283
介绍《东方陶瓷学会会志》	284
云南北方天王石刻记	285
保护古迹文物工作与经济建设联系起来 ——文物局郑局长谈话读后感想	292
美帝盗窃中国古美术品	296
几幅遭劫夺的古代绘画	302
大学中的形象教育	303
清华文物馆筹建之初现状报告	308
清华文物馆筹备工作报告	310
关于成立清华文物馆的建议	313
云冈一带勘察记	317
辉县发掘展览	324
介绍楚文物展览	326
印度阿旃陀壁画一千五百年纪念展览	331
中国锦缎图案	332
敦煌藻井图案	334
敦煌艺术展览	336
有关敦煌艺术展览的问题解答	340
莫高窟彩塑两件	343

永乐宫三清殿壁画题材试探 344

工艺美术和民间美术

《红楼梦》与清初工艺美术 376

附：《红楼梦与清初工艺美术》读后记 林徽因 384

拟制国徽图案说明 387

景泰蓝新图样设计工作一年总结 389

景泰蓝工艺 395

对于“建国瓷”设计制作的意见 399

工艺美术的基本问题 400

工艺美术的提高和普及 409

美术工艺的制作问题

——参观全国民间美术工艺品展览会笔记 412

谈民间年画 418

谈皮影戏 423

台湾高山族的艺术 431

刺绣座谈会纪要 434

西南地区少数民族图案展览会 436

中国美术家协会举办全国民间剪纸展览会 437

中国美术家协会等单位筹办出国工艺美术展 438

记印度艺术图片和手工艺品展览会 440

印度尼西亚工艺美术及图片展览 442

美术史

中国美术传统^①

中国美术有两个传统：一为士大夫美术，一为工匠美术。士大夫美术主要的只有书法和绘画，而工匠美术包括铜器、玉器、宫室及宗教建筑、家具、织锦、刺绣、刻丝、神仙佛像的雕塑、文房用具、瓷器、漆器、印刷等等，就数量及方面讲，工匠美术的表现广、成就多。但我们一向以书画为中国美术的可夸耀的代表，也许是因为书画中表现的中国美术的特点最显著，也许因为我们过去有过若干高蹈的理论鼓吹书画，而我们都受了迷惑。总之，如果我们能潜心地列举一下中国过去的美术品，当会发现书画只是其中的小部分。所以我们所要破除的第一个偏见就是：书画足以代表中国美术。——中国美学理论中多讲气韵、神明、境界，这些理论都是针对书画而发。我们认为如果只有书画可讲气韵、神明、境界，那么大部分的中国美术都是不必讲气韵、神明、境界的。气韵、神明、境界的理论是多余的，除非我们认为除了书画以外的另一个传统也应该予以同样的重视。

从美术史上看，在魏晋以前并无士大夫美术。上古所谓“六士”“八材”都是官府匠人。画家有各官设色之工或春官司服，画家就是史祝。汉代武帝于黄门附设画工之制，当时既无独立的美术家也没有独立的美术，所谓美术者不过“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运者也”（唐·张爱宾《历代名画记》）。魏晋是一个思想解放与艺术觉醒的时期。一方面有纯文学运动，同时书画取得了独立的地位。

^① 原刊《自由论坛》第三卷第1期，1944年9月1日。

《文心雕龙·明诗》篇称：“晋世群才，稍入轻绮。”这“轻绮”可以从陆机《文赋》看出来。陆机说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”这种口吻是一阵清新的风，吹散文学中的道德教训和许多宇宙论的陈套观念。以陆机《文赋》和嵇康的《琴赋》相比，嵇康讲为琴的椅梧：“含天地之醇和兮，吸日月之休光。”就可见陆机对于文学的看法不依附于旧的习惯。因为按照汉人的旧习惯，任何值得称赞的东西都必定有些德性，这些德性可以与金木水火土相配，而且可以和天地日月仁义道德相配。他能够赤裸裸地提出文学本身值得观赏，这样艺术价值可以摆脱道德价值等不相干的意念。不仅文学，其他的美术也有了单独存在的权利，纯文学运动自陆机的《文赋》开始到南朝而更甚，齐梁以下的声病格律各种意见都可见得是大家追求文学美的努力。不过这种努力只侧重文字形式，在实际上反而对于文学美的追求增加许多束缚。然而书、画两类美术在这样的空气中也成为单纯的欣赏对象、美的自由活动，不必再为了适应其他外在的目的而有价值了。所以一般士大夫可以从事于此，只是为了享受和快乐，没有功利的用心，于是书画成为清高之士的雅玩。

书画美术的独立化可以由几个现象看出来：

（一）书法的欣赏已很普遍

写字原有实用的目的，自远古造字至东汉末始终只是一种工具。但汉灵帝时代的师宜官可以书酒家壁以敛钱，其后有梁鹄，曹操帐中悬梁鹄手迹以玩之；王导狼狈渡江犹夹带钟繇《宣示表》；桓玄招待刘敬宣，陈书画共观。这一类的传说在东晋有很多。东晋时喜爱书画而加以搜集收藏的人如桓玄、卢循者也颇有一些，桓玄、卢循虽然都被史家称为叛逆，但是他们的兴致正是当时风气的反映。至于宋齐以下无论官家或私人世世都有收藏，士大夫美术的传统建立以后，这当是无可避免的了。

（二）书画可以名家

在两汉四百多年中我们所知道的书画名家极少。有一部分是传说与神话中

的人物,或者是借传说与神话而留名。可是除了这一部分画家以外,我们就不见有其他的画家。汉代以及汉代以前所传的书家都是书体的创始人:如史籀、李斯、赵高、程邈、曹喜、史游、张伯英,他们创体,只有他们自己擅长他们所创的新体。所谓长于书法者,并不是出自美术见地的判断。魏晋之际,书画家群起,不仅只表示这两种美术的一个突跃的进步,实在也是表示社会上的普遍重视,这重视中已包含了美感观念的改变。擅长书画是一件值得称赞、值得羡慕的事,同时也就是一件值得骄傲的事。如果说书画名家的增加是进步,毋宁说,这种进步乃一部分是心理背景的改变——这种进步的另外一部分的原因也许是由于纸墨笔之类工具的改进。

(三) 装裱技术的进步

第一个精于装裱的人是范晔,晋时装裱据说背纸皱起。范晔之后梁武帝时东宫通事徐僧权等人也精于装裱。装裱是为了永久的保存,正是对于美术价值的珍视。南朝时候装裱都异常考究,轴用珊瑚、金、玳瑁、檀木。

以上三现象就当时说都是空前的,书画二事自此以后落入士大夫的手中。这一个传统的开始移转了大家对于其他美术品的注意,而工匠美术的传统比起历代好像更低卑了一层,因为它固然不如经国之大业重要,同时在美术品中也是次一等的了。这样就有了两个影响:其一是书画的风雅为人人所企羡,社会上产生不少冒充风雅之士;其二是士大夫兢兢以入俗近匠为惧。最早如颜之推所称顾士端、顾庭、刘岳或与诸工使杂处,或为人所使,都深以为耻。唐主爵郎中阎立本戒子称:“吾少读书,文辞不减齐辈,今以画名,与厮役等,若曹慎毋习焉。”宋李成称:“吾儒者,粗识去就,性爱山水,弄笔自适耳。岂能奔走豪士之门,与工技同处哉?”邓椿称李龙眠“未见其大手笔,非不能也,盖实矫之,恐其或近众工之事”。士大夫这种自崇情意终遂使中国书画逐渐走入一种地步,其好处是空虚独秀,其坏处是冷寂薄脆。所幸后世历代都有画院,总有一些近于工匠的人使绘画的内容能够比较丰富热闹。虽然画院的待诏常是被人轻视的,甚至苏东坡抑吴道子而尊王维,吴道子已经是士大夫传统的卓越名手,而在苏东坡眼中,仍不如王维的纯粹。

士大夫美术的传统虽然始于四世纪,但始终没有得到自我的清楚的认识。一幅画如何才是匠气,大多数的唐宋画家都不能明确地说出来。一直到十三世纪元代几个画家才有了新的觉悟,知道所谓士大夫气是在书画的墨戏成分,钱选回答赵松雪何为“士气”,说:“求体耳。画史能辨之,即可无翼而飞。不尔,便落邪道,愈工愈远。”其余如赵松雪、柯九思、杨维桢无不明白主张以书法作画。倪云林讲逸笔草草,也着眼在墨戏。所以元代名画家既然纯于笔墨上求神趣,画面上日趋简易,属于繁密工整浓丽者全被鄙弃为匠气。

士大夫美术传统经过此一番新的觉醒后乃入于末路。明代董其昌根据“书画本来同”的原则创南北画派论。南北画派的说法表面上看是对于绘画史的说明,但是若从绘画史的立场上考虑他这种见解,大概可以说是不通的,在董氏当时已有人加以怀疑。但若当作批评的准则,他的见解正道出士大夫美术传统的中心。董氏又论文人画,文人画也就是他所说的南宗;所谓北宗者那么就是非文人画,是画院所师承者。这样一个分别把士大夫美术限制到一条更狭、更不健康的路上,明清以降至于今日五百年来遂濒于死亡。

三

李龙眠不愿作大幅画,因为怕堕入工匠之作。这种心理在明朝,不知道是有意还是无意,一般的画家都有的。明代之能画者,上至帝王,下至娼妓,记载有一千三百人之多,而留下来的画迹以小幅为最多。沈石田除了晚年所作,大半是小幅或横条。董其昌多是小幅。尤其明季末叶在董其昌、陈继儒等领导下,士人莫不能够写字绘画。书画成为文人必要的技艺,作画是遣兴的游戏,以书画论都可以卓然有名,而成大家者却不多见。专宗文人画的风气到清初侵入画院(不单是由于自负得意的乾隆皇帝的提倡),加以台阁体的书法的滥行,当时画家的四王吴恽,书家的刘墉、翁方纲,都不见其性灵,只见其迂腐。

同时,墨戏的另一支流则成为清初的扬州八怪、二石、八大,所画不过梅兰竹菊佛鬼人物白描,间有断山残水。这种题材自宋以来就是文人的游戏,在明代更是闺阁女子的专行。扬州八怪、二石八大上承倪云林的窠石、明初浙派末流的焦