

傅抱石

撰

中国绘画变迁史纲

(附：中国美术年表)

蓬

莱

阁

丛

书

承名世 导读

上海古籍出版社

傅抱石

撰

中国绘画变迁史纲

(附：中国美术年表)

蓬

承名世 导读

莱

阁

丛

书

上海古籍出版社

蓬莱阁丛书
中国绘画变迁史纲
附：中国美术年表

傅抱石 撰
承名世 导读

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店 上海发行所发行 上海市印刷四厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 13.375 插页 5 字数 285,000

1998年12月第1版 1998年12月第1次印刷

印数：1-8,000

ISBN 7-5325-2492-2

J·118 定价：17.30元

出版说明

中国传统学术,经历清后期的低迷徘徊之后,从清末民初起,涌现出了一批大师级的学者。他们以渊深的国学根底,融通中西,不仅肇划了学术研究的新领域,更开创了一种圆融通博且富于个性特征的治学门径与学术风范,而后者也正是当今学术界,经历了十几年的曲折后出现的“世纪回眸”热潮所尤为心仪的核心问题。本丛书辑取其中尤具开创性而篇幅不大者,并约请当今著名专家为之导读,不仅梳理其理论框架,剔抉其精义要眇,更着重揭橥其学术源流、历史文化背景,及撰作者当时特定的情境与心态,从而在帮助读者确切理解原著的同时,凸现大师们的学术个性。相信这一设计,会比单出原著,或笼统抽绎当时学风特点,来得更切近可靠。原著是垂范后世的经典之作,导读为鞭辟入里的精赅之论,珠联璧合,相得益彰。这也许是本丛书有别于坊间同类丛书不可替代的特点而弥足珍藏。汉人将庋藏要籍的馆阁比作道家蓬莱山,有“汉家石渠阁,老氏蓬莱山”之称,后世遂称藏书阁为“蓬莱阁”,因借取而为本丛书名。

《中国绘画变迁史纲》导读

承名世

傅抱石的《中国绘画变迁史纲》、《中国美术年表》，对我数十年的从艺生涯产生过不小的影响。这两本著作，是我四十年代后期在上海市立博物馆（即今上海博物馆的前身）任职期间，由当时的历史部主任董书业先生（后为山东大学历史系教授）推荐的。初读这两本著作，只是为它们的独特体例和丰富的史料所吸引，而尤为钦佩傅抱石先生作为一个学者、画家，在这两本著作中所体现的强烈的爱国主义情怀。至于对书中许多论述的理解，则是后来在实际工作中逐渐完成的。

一、中国美术史研究：一副沉重的担子

这个判断似乎令人不可思议。然而在本世纪二、三十年代，事实就是如此。《中国绘画变迁史纲》和《中国美术年表》，就产生于这样一个特殊的社会环境中。

傅抱石，江西新余人，生于1904年，卒于1965年。原名

瑞麟,因崇拜石涛,自号抱石,后以号为名,世人但知“抱石”,而很少知道他的原名。对于他的成就和贡献,今人可以根据近代学科的分类,列出不少头衔:诸如画家、美术史论家、美术教育家,等等。但是按照对中国传统文化的认识来看,大概将他称为“画家”就足矣。那时候,一个画画的人如果不通晓画史,不明白画理,不研究画论,不善于通过作品和文字阐发自己的绘画思想,那就只能被称为“画匠”、“画工”。即便有资格称为“画师”,那么至少也要能善于“授业”。这倒并非鄙视“劳动人民”的说话,因为在这一评价标准中,其实体现的是“技”与“道”的关系,而与个人的社会身份、地位,是否有功名,是否担任官职并没有太多的关系。傅抱石不仅善于作画,更能对传统绘画的发展演变作出精密的、具有时代意义的思考,这就是他的绘画也能在近代画坛上独树一帜、迥异于时人,乃至超越前代的关键所在。

我国阐述绘画思想的文字,早在先秦时期就已见诸记录。《论语》、《庄子》等哲人的著作中虽仅片言只语,却真实地反映了那个时期的人独特的美学观念。到魏晋南北朝,则有顾恺之的《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》,以及谢赫的《古画品录》等一批有划时代意义的重要论著。在这些论著中,顾恺之提出的“迁想妙得”、“传神写照,在阿堵之中”的著名画理,经过反复实践,成为传统绘画的经典论断。谢赫根据前人的创作,总结出“六法”这一套绘画原则,至今仍对中国画创作具有直接的指导意义。宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》,在理论上为后来山水画的独立创造了条件。隋唐以后,关于绘画的著作逐渐多起来,其中最为突出的是张彦远的《历代名画记》。此书作为记载上至先秦,下迄隋唐绘画及相关艺术发

展状况的通史性著作,不仅在当时是个首创,就是在清人所编《佩文斋书画谱》著录的 1844 种画学著作中,也是屈指可数的。

近代以来,西学东渐,不仅引起了我国学者研究西方思想的兴趣,也激起了重新认识传统文化艺术的热情。而在这一时代风气中起着重要的桥梁作用的,恰恰是通过“明治维新”而强盛起来的日本。当时,日本学者早于我国学者,写出了一批中国美术史著作,如大村西崖的《支那绘画小史》,中村不折、小鹿青云的《支那美术史》,伊势专一郎的《中国绘画史》等,对我国的美术史研究产生了很大影响。有些中国学者出于便利美术史教学的目的,往往以日本学者的著作为底本,编写画史,以应急需。例如陈衡恪的《中国绘画史讲义》,就是“依中村不折之本”(俞剑华《中国绘画史》语),潘天寿的《中国绘画史》、郑午昌的《中国画学全史》等,无论内容还是体例,也都受到了日本的影响。当然,即便如此,这类美术通史著作的数量也还是寥寥无几。

傅抱石对上述现象的存在,显然是非常不满的。他为近代以来由于国势日衰而导致的美术作品的流失,以及美术史研究的落伍而痛心,特别是当他看到中国美术史的近代研究风气,却由日本学者来开创的这一现象时,更是极大地刺激了他的民族自尊心。他说:“我们都是中华民国的老大哥,低头去问隔壁老二是丢丑!是自杀!”然而,回过头来再看一看中国的现状,问一问“中国绘画的书籍有多少?研究者又有多少?在中国的地位怎样?中国人对于研究者的态度又怎样?”“一切都是使人哭的材料”。

这种说话的语气不可谓不强烈,这种批评的态度不可谓

不激烈。原因何在？近代以来研究西学的风气是开创了，可是随之而产生的，却又是对传统文化的偏废，曾经作为文人基本修养的书画之道，逐渐成为人们谋生的手段，落入商业的樊笼。至于对画史的研究，尤为短缺。据潘天寿的回忆，二十年代中期，上海美术专科学校增设中国画系时，欲开“中画变迁史”这门课，然而当时对这一课题有系统研究的人却是“寥若晨星”。于是他不得不参照古代的画史、画论，以及日本学者关于中国绘画史的专著，撰成《中国绘画史》一书，“勉为担任”中国画变迁史的教学工作（潘天寿《中国绘画史·弁言》）。不过，他对于自己匆匆地写出这本书是很不满意的，所以后来“几次谈到，堂堂中国，总该有几本像样的绘画史”（潘公凯《潘著中国绘画史·重版附言》）。

与潘天寿相比，傅抱石的态度似乎的确显得激动了一些，但以他当时仅仅二十七八岁的年龄来看，这种血气方刚的民族自尊，应该是可以理解的。

何况，当时在传统文化研究方面的落后，不仅仅限于美术史领域，更有怀着不可告人的目的，借研究、宣扬中国传统文化的名义，推销其政治上的拙劣主张。例如三十年代初期到中期，在儒家经学的研究领域中就出现过借《春秋》来鼓吹“王道乐土”的事。这种现象，与美术史研究的短缺相比，当然完全是属于两种性质的了。但不管怎样，对于有数千年悠久传统的中国绘画艺术，自己的人竟然不能对此作出深入的研究，而要仰仗他人，这实在太说不过去了。所以傅抱石要一再强调：“中国绘画是中国的绘画，有特殊的民族性”，“中国绘画的一切，必须中国人来干”，“须自己起来担任这重要而又被诅咒的担子”。

将中国绘画史的研究称之为“重要而被诅咒的担子”，我想其中的原因大概有二：其一，中国的绘画艺术至少已经有了几千年的历史，其中包含大量的传统文化精华，所以，要研究传统文化，不能不研究传统绘画的形成、发展，但是，运用近代科学的方法对它进行的研究却是几乎没有；其二，在当时一片“提倡西学”的呼声，却要来提倡传统绘画的研究，无疑有点“逆时代潮流而动”的味道，虽然可能还不至于遭人唾骂，但至少会被认为是“不合时宜”。因此，傅抱石看到了当时中国学者在资料积累和方法掌握上的不足，决心“努力学问品格的修研，死心踏地去钻之研之，其结果，最低限度也要比隔壁老二强一点。”这种热情而积极的雄心壮志，给当时画坛的研究风气带来的那种刺激、那种振奋，当是毫无疑问的。

二、中国美术史的研究方法：

“要注意整个的系统”

义愤不能代替科学，自尊还须自强；雄心壮志固然可嘉，但还须付诸行为，才能达到“比隔壁老二强一点”的目的。为此，傅抱石推翻了曾花七个月时间写出来的中国绘画史讲义，又用了近两年的时间，于1931年完成了《中国绘画变迁史纲》的写作。

此书的撰成，体现了傅抱石早期研究绘画史理论的基本方法和基本观点。他认为，当时流行的几种绘画史、美术史著作，在体例和内容上，都存在不同的缺陷，其主要表现是，将数千年来的中国绘画变成了毫无关联的东西，因此，他将这样的书称为“记帐式的画史”，说它们“太死气了”，“断代的太破碎

了。”由此提出了自己的研究方法,这就是:“要注意整个的系统”。

怎样来注意具有“特殊的民族性”的中国绘画的“整个的系统”?傅抱石从中国的象形文字开始述说绘画的发生、发展,同时联系了古代人文思潮的演变,阐发他对绘画逐渐成熟的意见。他认为中国的绘画艺术,虽然也受到了西域佛教艺术的影响,但总体上说,这一影响的力量,还远不及六朝时期江南文人艺术风气的勃兴所产生的作用来得大。到了隋唐时期,中国绘画的发展已经达到登峰造极的阶段,并已在风格和技法方面出现了南北、朝野之分。比如山水画,李思训、李昭道父子为一路,讲究富丽堂皇的色彩和恢弘壮观的气势;王维等人为另一路,追求野逸潇洒的笔墨和深沉含蓄的意境。这两种风格,到了宋代,又成为院体画和文人画的特征而并存,经过元代画家的发展,一直影响到明清两朝。可是,由于受到不同时期的政治因素的影响,后世的院体画未必一定代表朝廷势力,文人画也并非为在野之士所独守。这就又是不同时期的思想文化思潮对绘画的影响所致的了。

此书在体例和内容方面,打破了以往用朝代为线索来记叙画史的方式,而是以论串史,使读者对数千年的绘画变迁史有一个清晰的认识,读来有一气呵成之感,能够很快把握中国传统绘画发展的整体,而不必受历史枝节的束缚。因此,它完全不同于当时其他一些绘画通史类的著作。

当然,既然是以自己的理解来阐述中国传统绘画的发展,那就不可避免地会在阐述中带着个人的主观意见。问题是,这些意见是否具有一定的客观依据。

傅抱石早年是主张“提倡南宗”的。他认为,古代的绘画

传统曾以人物画为中心,曹不兴的精密绘画,到了卫协手中则变化为“密于情思”了,按照顾恺之对卫协的评价,人物画至此已出现了以“神似”为特征的绘画风格,这又可以看作是后来山水画中重视个人情绪发挥的先例。传说唐代时吴道子与李思训一起在大同殿为唐玄宗作山水,吴道子只用了一天便画尽嘉陵江三百里风光,而李思训则费时数月。两者各具特色,但吴道子的画法显然更注重画家个人意念的发挥,能够使用最为简练的笔墨,来表现复杂多变的景物。这一风格,后来又为王维所发挥,由此奠定了南宗画的基础。这个故事出自朱景玄的《唐朝名画录》,它的真实性颇可怀疑,不过李、吴、王三人的山水画风格的迥异,却是对头的。为了说明“南宗”的形成和发展,傅抱石在书中运用了近四十种历代画论、画史资料,来加以论证,以支持这样一个论点:“中国绘画史的演变,实是一部南宗绘画的演变历史。”

正式在绘画理论中提出南、北宗分派问题的,是董其昌。他说:

禅家有南北二宗,自唐始分;画之南北二宗,亦唐时分也,但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕,以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变钩斫之法,前传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后,有马驹、云门、临济,儿孙之盛,而北宗微矣。要之,摩诘所谓云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云,吾于维也无间然。知言哉!(《画旨》)

董其昌以佛教禅家的说话来比喻绘画中不同风格的流

变,虽有推崇南宗之意,却无贬低北宗之心。然而,自此以后,一些在画理上追随董其昌的人却借南宗、北宗的名目,抬高南宗,打击北宗,他们所攻击的,其实是针对当时以“水晕墨章”的技巧为特色,以豪放劲健的风格为倾向的浙派山水画。诚如沈颢所说:

禅与画俱有南北宗,分亦同时,气运相复敌也。南则王摩诘,裁构淳秀,山韵幽淡,为文人开山。若荆、关、宏、璪、董、巨、二米、子久、叔明、松雪、梅叟、迂翁,以至明之沈、文,慧灯无尽。北则李思训,风骨奇峭,挥扫躁硬,为行家建幢。若赵幹、伯驹、伯骕、马远、夏圭,以至戴文进、吴小仙、张平山辈,日就狐禅,衣钵尘土。((《画麈》))

钱杜也说:

宋人如马、夏辈,皆画中魔道,然丘壑结构,亦自精警。……若吴小仙、张平山辈,剑拔弩张,坠入魔道,学者勿所误。((《松壶画忆》))

很明显,这样的一些话,与其说是评论,不如说只是就个人好恶来对自己所不赞成的画法进行的攻击更恰当些。因为绘画发展至此,并没有什么技法可以用,什么技法不能用;什么风格应该推而广之,什么风格应该让它尽快消灭的规定。艺术的发展,本来就是殊途同归的。所以,一面有人攻击浙派,一面也有人赞美它。如明人李开先说:

文进其源出于马远、夏圭、李唐、董源、范宽、米元章、关仝、赵千里、刘松年、盛子昭、赵子昂、黄子久、高房山,高过元人,不及宋人。……小仙其源出于文进,笔法更逸。((《中麓画品》))

李开先对于浙派的评价显然是肯定的,但这样的意见在

当时并没有产生什么影响。尽管浙派山水画的确具有水墨淋漓,刚健豪放的独特之处,结果终于在相当长的一段时间里,因为众口一词的批评,而逐渐销声匿迹,不再辉煌。我们只要看一看有清一代的画坛,尽管有恽南田的“没骨花卉”,“四僧”、金陵八家的山水,扬州八怪的花卉、人物等极富个性的创作,但到底不能与满朝丹青皆以南宗为上的局面相匹敌。并且,除了恽南田之外,其他人均没有直接的传人,技法风格在后来并没有得到很好的发扬。就是恽南田,当他去世之后,能够在“没骨花卉”的创作上达到他那样高的水平的,也几乎没有人。所以从画坛的总体情况来看,由于不正确地宣扬并抬高了南宗的地位,结果反而造成了这一流派的式微。这种并不正常的流派之争,对于中国传统绘画的发展来说,实在是一个莫大的悲剧。

绘画史上的南北宗现象,是一个比较复杂的问题,长期以来,研究画史的人往往只注重不同流派的画家的归属,而很少注意对因此而造成的绘画风气的转变的探讨考察。对“水墨墨章”这一体现中国传统绘画根本精神的研究,更是很不够。反之,对于以枯笔淡墨的形式来表达的绘画语言,却赞美不断,这就在客观上造成了重南宗而轻北宗的现象。

傅抱石在撰写《中国绘画史纲》时对南北宗的认识,是基于这样两个方面的:一是技法,二是艺术的阶级(或阶层)属性。所以他对南北宗作了这样的划分:

所谓文人画,所谓南宗,自是在野的。所谓北宗,自是在朝的。现在归纳一下:

在朝的绘画,即北宗。 在野的绘画,即南宗,即文人画。

1. 注重颜色骨法。 1. 注重水墨渲染。

- | | |
|-------------|------------|
| 2. 完全客观的。 | 2. 主观重于客观。 |
| 3. 制作繁难。 | 3. 挥洒容易。 |
| 4. 缺少个性的显示。 | 4. 有自我的表现。 |
| 5. 贵族的。 | 5. 平民的。 |

到了他批评日本学者伊势专一郎的“南北宗”观点时，这一划分标准中又增加了材料一项，并将技法的说明更加具体化了。他说：

南宗 水墨淡彩(山水)没骨花卉(花卉)

北宗 青绿金碧(山水)工笔勾勒(花卉)

就材料亦可区别之：

南宗 纸为主(完全生纸)先皴后彩(花青、藤黄、赭石)以水墨为主。

北宗 绢为主(偶用熟纸)重色掩皴(青、绿、铅粉、金碧)以着色为主。

因而：

南宗为……文人画……僧家画……士夫画

北宗为……画家画……作家画……院体画

(《从顾恺之至荆浩之山水画史问题》，《东方杂志》1935年秋季特号)

这里所说的“画家画”“作家画”“院体画”，都是以“专心形似的工致”为特征的，也就是他所说的“画工”画。说到“画工”，我们可能会理解为是指“劳动人民画家”，其实不然。用傅抱石当时的解释，是指那些只会作画，不求学问的人。他引用古人评价赵大年的话说：“昔人评大年画，谓得胸中着万卷书更奇！是以胸中无书，即不能作画。尤其是士人之画，非多读书不可，否则不特画意不高，并不明画理。”可见，即使是文

人士夫,如果不能在作品中融汇自己读书的心得,那么一样也要被看作是“画工”的。因此,所谓“画工”,并非那些生活在社会底层的工匠,更不是后来在特定的政治环境下所说的“劳动人民画家”,这一界定,与张彦远在《历代名画记》中对画家品格的解释是一脉相承的。其“在朝”、“在野”的区别,也并非完全由画家是否担任朝廷的职务所决定(傅抱石同时也“相信亦有其重要性”)。在朝为官的,不一定就不能成为“文人画家”,在野为民的,也未必就一定是“画工”。这样的分析,应当是符合客观事实的。

南宗作为中国传统绘画史中的重要流派,在一定的阶段,有其自身的价值,不过,随着后来的发展演变,也出现了新的变化,并产生了消极的一面。这种变化,傅抱石在书中尚未明确指出。对于南宗画给传统绘画所带来的负效应,童书业分析得十分清晰。他指出,明末以来的画坛,变化有四:“第一,士夫画从此取得画苑正统的地位,院体画从此完全被排斥。第二,硬笔、湿笔的画从此被斥为刻露俚俗,柔笔、干笔的画从此被认为正宗的画体。第三,绘画的技术从此逐渐退化,一般画家都以所谓‘神韵’、‘士气’等等掩饰他们功夫的浅薄。第四,画法逐渐定规化,变化一天天减少。以上四点,便使中国画完全僵化,而阻碍了它自然的发展。”(《童书业美术论集》第440页)

童书业的观点,我以为是很确切的。由于柔笔、干笔的画法被大量运用,加之构图、形象上的程式化,使得传统绘画、尤其是以“南宗”为标榜的那些画派和画家的创作题材、技巧手法都逐渐变得单一化。倒是其他画派,还有不少值得推崇的发展。如花卉画方面,清初恽南田所创的“没骨”,就是对传统

技法的发展。“清初四僧”中的石涛、八大山人、弘仁、髡残,笔墨技法各有特点,既不同于古人,也与时人有别。“金陵八家”也是如此。

在绘画材料的使用方面,南宗也存在着不少问题。我们知道,在唐代以前,绘画绝大多数是以绢为材料的,宋初的人作画,也基本如此。在绢上着笔,一笔是一笔,不宜多加,否则便有污玷之感。到了米氏父子,只在纸上作画,不肯在绢上画一笔,是为纸上作画的滥觞。“元四家”更通过他们的山水画创作,对在纸上作画的技巧进行了广泛的发挥,将其提高到一个新的水平。纸比绢更加吃墨,可以反复皴擦,层层积累,这样,以干笔、淡墨来表现时就比较容易掌握,不至于因功夫的不到家而露出马脚。文人作画,本并不讲究功力的积累,而只是注重情绪的发挥,高难度的技巧对于他们中的不少人来说,恐怕是勉为其难的。就像在南北朝时,因为造纸技术还不发达,纸张的质量较差,在纸上作画反倒是一件极其困难的事,所以,一般画家作画只用绢而不用纸,如果是纸本画,画史著录中必定要加以说明。后来造纸技术提高了,难画的倒是绢了,所以画家们又纷纷弃绢而从纸,文人画家则更是非纸不画。这种情况,客观上也造成了“南宗画”得以泛滥的基础。

但是,事隔二十年,到了五十年代中期,由于受到当时政治气候的影响,傅抱石本来很“坚定”的、不无客观的“南北宗说”也发生了变化。他曾这样来表达自己的转变:“我必须再三地声明几句:中国山水画是没有什么‘南北宗’的,王维也绝不是什么‘南宗’画祖”(《中国的人物画和山水画》,上海三联出版社1954年版)。不过,他还是认为,王维将诗歌的意境融入绘画的创作,“有机地把文学和艺术结合起来,在中国绘画

史特别是山水画史,实在是一件大事情。对李思训、吴道子说来,又大大的迈进了一步。”(同前书)不承认山水画有“南北宗”,其实是为了回避“文人”这一在当时颇为敏感的词汇,但后面加上的一句补充说明,则表明他还是对过去的观点有所保留的,只是不再直截了当地使用“文人画”这一概念了。这一变化的原因,想来我们今天是不难理解的。

《中国绘画变迁史纲》一书,是傅抱石尝试通过“整个的系统”来认识中国传统绘画的研究实践。他以“南北宗”的发生、发展为这一系统的基本结构,尽管未必能够全面反映传统绘画的演变历程,但就这一问题而言,他是竭尽了全力的。

三、美术是文化的集中体现

在文献资料不足的情况下,美术作品往往是后人了解前人的文化的最直接的材料。研究古希腊、古埃及、古罗马的经验就证明了这一点。但是,要能够将历代流传的美术作品集中起来,对它们进行条分缕析的整理,也非易事。

继 1931 年撰成《中国绘画变迁史纲》一书以后,1935 年,傅抱石的《中国美术年表》问世。此书的体例,看起来竟与他从前批评过的“记帐式”的书有某种相似之处,因为书中一一罗列了从公元前 2697 年至 1911 年这四千余年之间,有关中国美术的种种重大事件,以及无数美术作品的流传情况。那么,这是否意味着傅抱石对他从前的那种批评的自我否定呢?并非如此。

在上下数千年的漫长岁月中,自然世界几经沧桑,人类社会也屡有变化,在美术方面的变化,更是多得不可胜数。要一