

# 序

我從事文博工作半個多世紀，由於業務上的需要，涉及到歷史和現實的一些問題，啓發自己不斷的思索，從而引發撰寫了各類文稿。時間久了，積少成多，所涉及到的問題，大都是有關古代書畫研究討論的。其中涉及到書畫鑒定的部分，曾應河南美術出版社之約，編選若干篇以單行本問世，頗以疏簡爲憾。爲此，我不斷綜合歷代鑒藏書畫的全過程，以認識論和實踐論爲基礎，費時十餘年，撰成《中國古代書畫鑒定學稿》一書，約五十餘萬言，大體上勾出一個輪廓，在大陸和臺灣兩地分別出版，讀者反映有一定的效果，也得到出版界的鼓勵，我頗引以爲榮。

記得前年客滬，上海古籍出版社的同志通過我的助手黃偉利君的介紹與我見面，表示爲應讀者現實的需要，希望我能將中國書畫研究的論文心得，單獨出版一本小冊子，情意殷切，令我感動。承諾之餘，遂將幾十年中撰寫的研究論文，重加選擇與整理，把古代繪畫和書法分類，先是史論，後是對個別作品鑒定分析，計二十餘篇，三十萬字左右，期望多少能反映本人在這方面學習研究的歷程。其中有些學術問題還在不斷探究之中，所謂“學海無涯”，權作引玉之磚。

我之所以在編印出版全集之前，先期將過去的部分文稿再次選印面世，也正是重溫昔日在這方面存在的一些觀點，多經一番檢驗和驗證，所謂“溫故知新”，作爲新起步的契機，也是求知的進一步鞭策和反省。因此，希望學術界同仁和廣大讀者賜予指教，則不勝盼禱之至！

楊仁愷

# 目 錄

## 中國繪畫史論研究

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| 我國民族繪畫藝術現實傳統試探 .....                            | 3   |
| 古代書畫是我國傳統民族文化的重要財富 .....                        | 13  |
| 對王遜先生有關民族繪畫問題若干觀點之我見 .....                      | 20  |
| 關於民族繪畫問題討論中幾個主要觀點的再認識——對洪毅然諸先生若干論點的<br>商榷 ..... | 32  |
| “文人畫”芻議兼論“書畫同源”說 .....                          | 47  |
| 輯安高句麗壁畫墓概述 .....                                | 81  |
| 遼代繪畫藝術綜述——在日本京都國際美術史研究會第二次討論會上的報告 .....         | 90  |
| 葉茂臺第七號遼墓出土古畫的綜合研究 .....                         | 113 |
| 淮安明王鎮墓出土古畫考 .....                               | 136 |

## 歷代繪畫名作鑒定研究

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 古代書畫鑒定的幾個問題 .....               | 145 |
| 唐人《簪花仕女圖》研究 .....               | 157 |
| 關於《簪花仕女圖》的再認識 .....             | 181 |
| 關於《唐周昉〈簪花仕女圖〉的商榷》一文的管見及其他 ..... | 188 |
| 北宋李成《茂林遠岫圖》與傳世諸作之比較研究 .....     | 194 |
| 人間遺墨若南金——記鄧拓鑒藏蘇軾《瀟湘竹石圖》 .....   | 206 |
| 《虢國夫人游春圖》的初步剖析 .....            | 211 |
| 《夏珪長江萬里圖》一文說明了什麼？ .....         | 217 |

## 書法史論研究

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 書法藝術源流管窺 .....                     | 231 |
| 書林三講——在美國紐約大都會藝術博物館國際學術會上的報告 ..... | 237 |
| 試論魏晉書風及王氏父子的風貌 .....               | 249 |

## 歷代法書名作研究

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 晉人書《曹娥碑》墨跡泛考 .....          | 279 |
| 唐歐陽詢《仲尼夢奠帖》的流傳、真贋和年代考 ..... | 293 |
| 唐張旭的書風和他的《古詩四帖》 .....       | 298 |
| 宋高宗趙構的書法藝術和他的《洛神賦》考 .....   | 305 |

# 中國繪畫史論研究

# 我國民族繪畫藝術現實傳統試探

中國的悠久歷史在其發展過程中，創造了燦爛而多彩的文化。中國繪畫藝術是中華民族優秀文化的重要組成部分，它具有鮮明的民族風格，富有深厚的現實藝術傳統。傳世的戰國帛畫，人物的刻畫筆墨雖簡，而神情可掬。從長沙馬王堆戰侯家族墓出土的西漢初年帛畫，用遒勁的墨綫勾勒物象，填以各色重彩，形象真實生動，結構井然有序，一幅畫中分成天上、人間和地宮三層，人神怪獸雜出，足見作者想象力之豐富。馬王堆三號墓中絹畫儀仗圖，構圖上已具備很大的規模，場面也頗壯觀。雖然年久絹色變化，色澤灰黯，但畫中的雄強氣勢，人馬形象的動態，使人想見兩千年前中國的畫師已為後來奠定了深厚的寫實基礎。由此，不難看出遼寧省遼陽市郊東漢墓羣繪於南芬頁岩壁上的各種彩畫滿佈流雲，車騎成隊，是死者生前做官時出行的場面。它如實地反映當時社會官貪民窮的社會現狀，同時，又真實地記錄下來這一時代的畫師們繼承了西漢以來的寫實傳統技法，在人物、輅車、馬匹等藝術概括上，有了進一步的發展。主要的特點為造型不以勾勒為主，而用實色塗抹畫面；人物形貌能分貴賤；馬的體態肥中見骨，變化正多。



戰國 帛畫《龍鳳仕女圖》

馬、車、人三者的結合，既合於比例，又安排得宜，具有真實感。更為難得的，在於藝術的誇張手法，儘管東漢以前的作品已注意到這一點，惟多寓於神話題材之中，而遼陽漢墓彩畫從現實生活提煉而出，從流雲到車馬，皆用動勢描繪，一掃裝飾趣味，是我國繪畫藝術中的人馬車騎首先進入寫實領域的佐證。



戰國 帛畫《人物御龍圖》

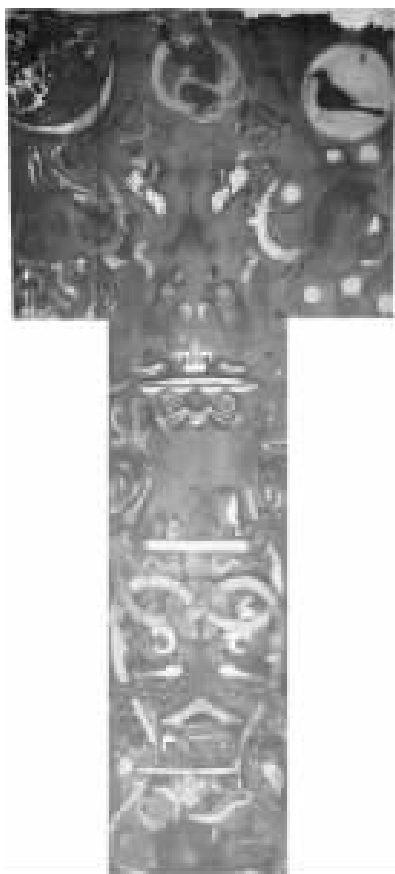
熟練的綫描，豐富的想象力，直觀地表現出古代神話的浪漫色彩。人與神的活動，具有節奏感，用樹石和河水前後聯接起來，中間描繪水族怪獸，雖加重了神話的氣氛，但不會減弱主題中心意識。畫中的樹石與河水技法，代表着中國山水畫的初期階段還處於裝飾性的“人大於山，水不容泛”的狀態。可見，當時我國人物和動物畫雖已達到精熟時期，而山水畫並不是與之齊頭並進的，花鳥畫更要晚得多了。不難看出，中國繪畫的現實傳統是人物畫領先的。山水畫在東晉始具雛形，顧愷之撰《畫雲臺山記》為中國山水畫打下了基礎，經過六朝不斷發展，山水畫面貌一新，再見不到“人大於山”和“水不容泛”的跡象。南朝宋宗炳《畫山水序》和王微《敘畫》，以及梁蕭繹《山水松石格》諸作，對山水畫多所論列，今日雖不能見其畫跡，就文中闡述各點，已顯然現出當時的山水畫脫去顧愷之時代的原始性，而向逐漸成熟的方面邁進。

敦煌石窟的壁畫，從北魏到唐宋，豐富多彩，它是中國人民的智慧結晶，作品新穎而健康。北魏《狩

西漢以前的畫手出自於民間，有着極為豐富的生活，所以筆下的形態特具生機，原因就在於此。

中國繪畫藝術發展到了魏晉，上層社會內部對它發生興趣，揮毫點染，逐漸擴充，在民間畫師多年積累的傳統上，有意求工，加上他們的物質條件，有充分的客觀環境在這上面精雕細刻，創作出美好的作品。

顧愷之是 4 世紀東晉時代的畫家，也是有作品摹本傳世的最早畫家。在中國美術史上，享有盛名。他傳世的《洛神賦圖》是根據曹植《洛神賦》所繪製的圖畫，畫中男女主人一再出現，表達了曹植渡洛河遇見宓妃，相互愛慕，“足往心留”，以及“夜耿耿而不寐”等情節。畫家用



西漢 軟侯墓帛畫

獵圖》取材於現實而雜以佛經中的飛廉、神獸之類，畫面飛動欲活，氣魄宏偉壯麗，卷軸畫爲之減色。壁畫中的樹石等不同於卷軸畫的進程，它在山水方面尚與《洛神賦圖》相近，我們可以從中相互取證。繼六朝之後的隋唐繪畫，由於國家的強盛和統一，展示了新的成就，隋展子虔《游春圖》的樓閣人物山水極爲精工。山水畫發展到了隋末，面目大爲改觀。展氏就是我國青綠山水達到成熟階段的代表人物。



遼陽東漢墓車騎壁畫



東晉 顧愷之《洛神賦圖》卷(局部)

唐代的人物畫更加發展到了一個新的階段。從題材看，在這以前，大都是以描寫歷史故事爲主，魯迅先生對之有所闡述，認爲是有可取之處的。而“唐尚新題”，就是畫現實生活的主題，儘管它攝取的對象有一定的局限。相傳爲韓滉的《文苑圖》和孫位的《高逸圖》技巧已臻精到，神情兼備。張萱的《虢國夫人游春圖》（北宋宮廷畫家摹本）的煊赫場面，從中不難看出楊氏家族一時炙手可熱的歷史側面。如果我們將之同當時杜甫寫的《麗人行》對照起來看，就使我們的眼界不僅限於“春游”，它提示出當時一個重要的政治和社會問題。張萱生於當時，畫當時事，選出這個題材恰好與他另一個姊妹篇——《搗練圖》（也是北宋時畫院摹本）成爲鮮明的對比。周昉《簪花仕女圖》畫的是貞元年間宮廷婦女閑逸無聊玩鶴鬥狗的生活。周昉師法張萱但有所變化。這兩幅畫在造型上有共同點，裝飾方面大有不同，後者以濃艷見勝，服飾已見外來影響。魯迅先生說：

“在唐，可取佛畫的燦爛，綫畫的空實和明快。”我們可以從周昉作品以及盛唐的敦煌壁畫中找到許多可資借鑒的技法。



唐 閻立本《古帝王圖卷》(局部)

未蔚為畫風。可以說，從晚唐到五代之間，是花鳥畫走向獨立的過渡時期。傳世黃筌《珍禽圖》是畫給他兒子學畫的粉本，雖不是完整的創作，但我們能從中見到畫家對鳥蟲的觀察，只有通過長期的藝術實踐，纔有可能收到如此真實的藝術效果。它不是今天的動物標本，因為它不是自然主義的模寫，而是畫家精心的刻畫和創作，所以纔顯得栩栩如生，引人入勝。

五代花鳥畫有兩個流派在起着作用，一是上面提到的黃筌，再

就是南唐的徐熙，各有特色。1974年遼寧法庫葉茂臺遼墓出土的《竹雀雙兔圖》，上面的麻雀，則與黃筌作品為近，但就其對稱構圖、雙勾和重彩同施的特點而言，地方特色頗為濃厚。有了黃筌的作品，再參考黃居采的《山鷓棘雀圖》，我們纔有根據說這幅畫屬於五代到北宋初年的製作，並且說它

畫面雄偉壯觀的韋偃《牧放圖》(北宋李公麟摹本)，在一幅長卷中畫馬多至一兩千匹，奚官數百人，人馬各具情態，氣勢沉雄，境界開闊，畫的是一處規模宏大的國家兵馬場。它反映了唐代國力在中期還處在緩慢發展之中。卷後有明太祖朱元璋親筆題跋，他從這幅畫卷聯繫到自己建國的經歷，“欲得多馬牧於四野”，從內心贊揚戰馬為他南征北戰統一天下，“未嘗不靠馬之功”。我們認為他的話是真實的，而使朱元璋說出這話來的正是畫卷的藝術感染力。

唐代繪畫中人物畫仍居主要地位。敦煌畫以佛本生故事和經變為題材，繪有大量的人物。魯迅說“佛畫的燦爛”是符合客觀歷史現實的，在技法方面，當時確實已到了一個高峯。山水畫的青綠和水墨法各成體系，都能為壯麗河山寫貌，取得嶄新的成就。花鳥畫雖逐漸脫離人物和裝飾畫走向獨立，但以花鳥作為主題的作品仍



唐 韓滉《文苑圖》卷(局部)

還在發展過程之中。

至於五代的山水畫，我們認為是我國唐代中期變革以來，又一次發展中的新變化。我國山水畫起初居於陪襯地位，富有裝飾性，後來發展到“咫尺還須論千里”，這是一個了不起的變革。到了五代，畫家為山水傳神寫貌，於是出現了荆浩、關仝、董源、巨然四大家，他們分別代表南北山水的風骨，更富於寫實



唐 韋偃《牧放圖》(北宋李公麟摹本,局部)

了，這又是一個值得注意的變化。董源《瀟湘圖》一片江南，引人遐思。北宋沈括在《夢溪筆談》中對董源的評價很高，認為宜遠觀而不可近視，說得十分中肯。畫家的皴點、樹法、蘆葦和地坡點綴，都自出新意，既有傳統，其中又見不到唐法的顯明痕跡，可貴之處正在這裏。另一件《夏景山口待渡圖》與《瀟湘圖》風格一致。葉茂臺遼墓出土的《深山會棋圖》與此圖有共通之處，山石近五代衛賢《高士圖》，應屬於北方山水系統，有的還多少接近李成畫風，如畫中幾株橫出雜樹就是。此圖有它另外一些特點：深谷莊園未必屬於界畫，結構具有唐代形制，與同出的花鳥重彩和淺絳冶為一爐，都是一些特有的東西，可以看出我國繪畫傳統的一致性。這些正說明中國民族繪畫傳統的豐富多彩。



五代 董源《夏景山口待渡圖》卷(局部)

北宋的山水畫受李成的影響深遠。許道寧、燕文貴、郭熙、王詵之流出自李成畫派。郭熙在北宋熙寧年間，任畫院藝學，與王安石友善，受到朝野人士的推重。郭氏的《窠石平遠圖》由近景推到遠處，運筆沉着，佈局嚴謹，山石勾勒少皴，淡墨渲染，從李成中脫出，一丘一壑，都有新意。《羣峯積雪圖》出自巨然一路，崇山峻嶺，氣象雄深，以氣魄取勝，與《早春圖》

同樣生機勃勃。

中國花鳥畫的畫風，北宋有黃居案、崔白、趙昌諸家最享盛名。傳趙氏《蛺蝶圖》淡彩輕抹得寫生之妙格，有“寫生趙昌”之譽。到了後期，畫院的情況正如魯迅先生所說：“宋的院畫萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的。”這裏，就趙佶《瑞鶴圖》和《芙蓉錦鷄圖》而論，儘管有別出心裁之處，猶存崔、趙的傳統，惟在刻畫取象上已開柔媚之端，到南宋中後期日益顯著。

山水畫發展到南宋，出現新的面貌，李唐是一位關鍵人物。由於生活在南北兩宋之間，李唐的畫風格多樣，變化無窮，尤以山水畫開一代新風。馬遠、夏珪傳其衣鉢，閻次平《四季牧牛圖》與李迪《風雨歸牧圖》諸作則一脈相承，而畫院從此陳陳相因，傳為程式，此道遂趨衰微。所幸這一時期中的人物、花鳥猶能持續發展，梁楷人物的簡筆描法《燃燈佛授記釋迦文圖》兩作，一則以粗細相間筆墨傳神；一則工筆重彩，神情畢露，如聞其聲。金人張瑄《文姬歸漢圖》，人馬飛動，技藝精熟。揚無咎《四梅花圖》、《雪梅竹圖》從華光道士中脫出，一洗胭脂，秀色可餐。此外，陳所翁墨龍，與波士頓博物館之《九龍圖》相比別具一格，開風氣之先。趙孟頫生於南宋晚期，在繪畫上主張棄南宋院體，有復古之思。他所作之《浴馬圖》，洗南宋院畫習氣。趙氏與錢舜舉對元代畫風的改變起過決定性的作用。總之，他們一心擺脫南宋院體，一味追摹古人。張渥《九歌圖》臨自李公麟和趙孟頫人物白描，氣韻典雅。重彩山水的《蓮舟新月圖》近錢舜舉手脚，頗見功夫。張舜咨《梧竹蒼鷹圖》仍存趙氏風範。山水畫在元後期出現黃、王、倪、吳四大家，元人畫的氣息更為濃郁，與南宋院畫判然有別了。元四家之間又各有特色，齊頭併



北宋 王希孟《千里江山圖》卷(局部)

進，影響明清兩代數百年！

這裏要特別提到的是傳為馬麟的《荷鄉清夏圖》，畫南宋首都臨安（杭州）風光，構圖及樹石垂柳、人船諸法，都是乃父馬遠一路風格，寫生技巧很深，它的藝術效果有些是可以借鑒的，而主題內容描寫的是封建統治者飲酒作樂，無怪當時詩人林升有“暖風熏得游人醉，直把杭州作汴州”的詩句。這幅作品從繪畫造型的角度將詩句形象化了。儘管南宋院畫後期一些畫家想方設法在尋求新的意境，確也有個別好的作品出現，如魯迅先生所說：“即使用了別的手法和工具，雖然可以見得新穎，却難於更加偉大，因為一方面也被題材所限制了。”終於不能挽回江河日下的總趨勢。所以，當歷史進入元代，文人士大夫畫佔了統治地位，與趙孟頫提倡所謂“復古”，即師法唐人有關。他又提倡張彥遠的“書畫同源”說，用寫字的筆法作畫。在他的影響下，出現了黃



南宋 李唐《萬壑松風圖》



南宋 梁楷《布袋和尚圖》

公望、吳鎮、倪瓚、王蒙四家，我國繪畫的現實傳統引起了一次轉折。黃公望《溪山雨意圖》和王蒙《太白山圖》可算是具有文人畫代表性的作品，不過《太白山圖》較有寫實功夫，描繪了元代寧波天童寺的宏偉場面，反映出寺廟經濟的一時繁榮。元代的文人畫之外，還有一些不知名的畫家，倒是保存着一部分或大部分的寫實傳統，是值得重視的。

元人《山溪水磨圖》是一件反映勞動人民創造財富的畫面，它如實地描繪出工匠的智慧才能，修建成一座利用水力的齒輪聯動的糧食加工作坊，這樣大規模的水磨裝置，說明元代的生產力已有顯著的發展。畫中出現的僧人與一兩個監工人員，使我們聯想到：第一，說明它有可能



元 趙孟頫《紅衣羅漢像》

屬於寺廟財產，加工的糧食供自給外，還向社會提供一部分商品糧；第二，在加工作坊中勞動的農民既然有監工在場，說明他們是在監視下服苦役的，可知他們的身分並不比奴隸好多少。總之，元代作品中，像這幅用畫筆歌頌勞動人民，揭露社會階級矛盾的寫實作品實在很少。再就是無名氏《交聘圖》，卷中畫出東亞、南亞、中東、阿拉伯等國家的人物，熙熙攘攘，不辭崇山峻嶺、沙漠惡水的跋涉，向當時的京城大都（北京）策馬而來，作友好來往，進行文化、經濟的交流。畫家具有細微的觀察力，表現力也很純熟，刻畫各民族所具備的若干特點，非常概括，抓住他們精神面貌的特徵，使形象活躍畫絹之上。如果作者沒有親身長期生活在其中，是不可能畫出如此生動欲活的作品出來的。夏叔文的《柳塘聚禽圖》是一件優秀寫生作品。作者生平無考，有的文獻說他是南宋人，善畫水。不過，這件飛禽柳塘的畫風，晚於南宋，因為他周密處出現粗略之筆，發芽的古柳枝幹不類院畫的柔媚。畫家的創作思想由百鳥迎春的活躍畫面表達了出來。鳥禽的寫生善於狀態，着重神情的刻畫，彼此照應，構成一幅完整的作品。

明代的社會經濟在持續發展中，元代的文人畫對這一時期的繪畫有直接影響，但對畫院則影響較小，明代院畫反而跳過元代與南宋院畫接上了氣，這是有趣的歷史現象。明初邊景昭的《竹鶴圖》，技巧精熟，構圖別致，色澤濃而不麗，丹頂鶴的藝術效果於工整中見靈活。張路《鷹鶴圖》和呂紀《柳蔭白鷺圖》屬寫生妙品，工筆為主，寫意為輔，在明代畫院有他們的代表性。明初的山水畫有兩種流派相互消長，直接繼承元四家的一派以王絳為代表，發展為吳門四家，直到畫中九友；再就是宣德畫院得南宋院體之衣鉢，曾盛極一時，前有戴進，後有藍瑛。戴進的技法對當時和後來都有一定的影響，學他的人多了，於是形成為一個畫派，名為浙派，是以作者籍貫和活動地域而言的。他的《溪堂詩意圖》屬於山水方面的代表作，技法精能，氣勢沉着雄強，畫家對江浙一帶山水是深有感受的。缺點在於虛實關係處理不夠理想，

因而缺乏應有的深度。

明中期吳門畫派代替了院畫，取得時代的主流地位，最有影響。這時出現好些有名的功力深厚的畫家，如沈周《烟江疊嶂圖》，是他 81 歲時所作，反映了大自然的雄偉面目。再就是另一個屬於“明四家”的仇英，他的《清明上河圖》是一幅社會風俗畫，儘管採取北宋張擇端《清明上河圖》的形式，而內容則全不相同。它在圖畫中精工地描繪了明代中後期蘇州一帶的社會面貌，郊區和城市，商業和漕運，以及當時各階層的生活情景，都得到了反映。它使我們在 400 年後重睹歷史上社會的複雜結構，為今天研究明末資本主義萌芽時期社會的具體情況，提供了感性的資料。

明代的寫意花卉，在中後期有所發展，魯迅先生曾說過：“後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的罷。”因此對徐渭、陳道復諸人的作品應予重新評價。徐渭《菊竹圖》有畫家本人較深的意境，運筆急速而墨氣淋漓，個人的風格尤為突出，發揮了水墨寫意畫的特點，從作者題畫詩瞭解，却是牢騷滿腹，“關門累月不梳頭”，對當時社會抒發不滿。清代揚州八怪的畫風從他承繼而來，形成了寫意與寫生的分離。這個分離開始雖在北宋，但到了明末，董其昌大肆提倡文人畫和南北宗之說，就更為顯著了。突出的是八大山人，石濤還能“搜盡奇峯打草稿”，注意寫生的功夫，而八大山人的畫大都講求筆墨和書法的趣味，魯迅先生對此有過批評：“一筆是鳥，不知是鷹是燕，兩點是眼，不知是長是圓。”這當然是糟粕，極應予以揚棄的。繪畫到了清康熙、乾隆年間，揚州聚集着不少畫家，不僅僅是“揚州八怪”，《揚州畫舫錄》有較全面的記載。華岳、顏嶧、袁江、袁耀等人都在揚州賣過畫，他們在寫實上另是一路，因為商品畫為當時新興的市民階層所欣賞。

清初“四王吳惲”六家的作品，服務對象則不同於揚州八家，他們一頭躡進元四家畫派中，今天學黃子久，明天仿倪瓚，後天摹吳鎮，總之，不敢越元四家的雷池一步。事實上，他們把自己關進屋子裏，與社會和大自然不發生關係，當然畫不出富有現實氣味的好畫來。他們摹古的基礎極深，王翬、惲南田、吳歷三人還具有寫生功夫。他們的作品，直到解放以前，還身價很高，不過我國現實繪畫傳統却到了僅存一縷的時刻了！

鴉片戰爭，外國人的洋槍洋炮衝開了我國緊鎖千百年的國門，封建主義的頑固堡壘第一次受到衝擊，人民逐漸覺醒，繪畫藝術也開始謀求新的途徑，原來的那一套已經枯朽，再沒有多少生命力。出現於上海灘上的“三任”（任渭長、任阜長、任伯年）、吳昌碩和嶺南的高劍父及陳師曾等應運而生，在原有技法的基礎上，汲取外來的東西，力圖革新，打開了一個新局面。其中成就比較大的是任伯年，他首先擺脫清人的不健康的積習，在造型、運筆、設色、勾勒、構圖方面，大破陳規舊律，一新耳目。關於他的生平、技巧等已有專門研究，這裏不去多講。必須指出一條，任伯年是近代的革新畫家，他的作品雖然主題仍未斬斷封建主義的尾巴，但那是為了滿足自身的物質生活的需要。他主要的成就方面，在於他以精熟的技法刻畫

出新的形象，當時的封建餘孽對他諷刺譏笑，輕蔑地呼爲“海派”。魯迅先生說過，“海派”爲商人所重，而“京派”則爲封建地主階級的欣賞對象，正好說明任伯年能順應時代的發展，爲我國繪畫寫實傳統留下一縷生機。與任伯年同時的虛谷，風格迥異，以冷逸出之，有出塵之妙。

任伯年《梅花仕女圖》的人物刻畫具備新的面貌，綫描的概括能力達到很高的水平，而構圖重點在於人物的心理描寫，一種沉思、幽深的表情，活躍紙上。作爲我國現實傳統的延續，任伯年是有貢獻的，他寫真傳神特妙，不用古代的凹凸法，而從骨骼形體結構着眼，掌握住對象的特點，最能傳神。他畫的《高邕像》（現藏北京故宮博物院）有代表意義。

毛澤東同志說過：“實際上，過去的文藝作品不是源而是流，是古人和外國人根據他們彼時彼地所得到的人民生活中的文學藝術原料創造出來的東西。我們必須繼承一切優秀的文學藝術遺產，批判地吸收其中一切有益的東西，作爲我們從此時此地的人民生活中的文學藝術原料創造作品時候的借鑒。有這個借鑒和沒有這個借鑒是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分。所以我們決不可拒絕繼承和借鑒古人和外國人，哪怕是封建階級和資產階級的東西。但是繼承和借鑒決不可以變成替代自己的創造，這是決不能替代的。”這段精闢的論述，給了我們深刻的啓示，將是我們從事這方面專業和業餘工作者的指針，而且要融合於藝術實踐之中，纔能做到“古爲今用”，爲我們建設社會主義精神文明畫出更新更美的圖畫，發揮“團結人民、教育人民”的偉大歷史作用！

#### 附 記

此文應國際書店編輯的《中國古代書畫圖錄》一書而作，所引用歷代作品，從收入的作品中選出，故而不都是具有典型代表性的，還有重要的名跡沒有點出，特此加以說明。

1980 年

# 古代書畫是我國傳統民族文化的重要財富

在文字還遠未形成以前的人類早期活動中，世界各地就已有了繪畫的萌芽，描繪眼前生活的物象，成為難得而又可貴的記錄。那些“作品”雖然不被列入藝林，但却是當時社會所創造出來的精神財富。自然，開始時是無意識的行為，逐漸過渡到有意識的活動，兩者之間自有其發展規律，隨地區、民族、時代具體情形之不同，出現後來在形式上的差別。這種差別的存在，不以人們的意志為轉移。

中國是世界上最古老的文明國家之一，具有悠久而光輝燦爛的歷史。中華民族包括漢族和許多少數民族，世世代代生活在東亞本土，留下了難以估計的物質、精神文明遺跡。歷代流傳的法書名畫，反映着各自不同的主題和內容。所謂文學創作是時代的一面鏡子，而繪畫藝術更是一面直接反映歷史的鏡子。我們必須珍重自己的民族文化遺產，它是人類共同的財富，必須如同保護眼睛一樣愛護它。可是，改朝換代的變革，戰爭和人為的破壞，給古代書畫造成了無法彌補的損失。遠的且不去徵引，就梁元帝蕭繹而言，他一生酷愛書畫，金帛玉軸，汗牛充棟。當西魏大將大兵臨境，國破家亡之時，蕭繹將一生所寶藏的宮中法書名畫堆積起來，付之一炬。這說明蕭繹做了一件蠢事，對不起人民，對不起歷代優秀書畫家流傳下來的銘心傑作，更對不起列祖列宗世世代代積累起來的文化財富！這類毀滅古代優秀書畫遺產的事件舉不勝舉，如果書畫有記憶的話，必能傾訴出千災萬劫的苦難，任何人將為之辛酸浩嘆！

綜觀今日公私庋藏的古代書畫，得來誠非易事。事實上，將傳世書畫對照前人的著錄，質量和數量實在少得令人吃驚、發人深省。所以說，國家頒布文物保護法令，旨在使出土和傳世文物得到妥善保管，使歷史上的災禍不致重演。

國內外博物館、美術館和一些私人收藏是搜集保護古代書畫作品最好的渠道。博物館和美術館應義不容辭地把庋藏的書畫進行研究、展覽和出版，並向廣大觀眾介紹中國古代書法、繪畫的藝術性及其光輝的傳統；私家的目的性容有不同，他們是從個人愛好和審美觀點

出發,主要在於滿足自己欣賞,陶冶美好的情操,天長日久,經常與墨跡接觸,必然對之加深認識,形成概念,從而有利於自學鑽研,成為這方面的專門人才。古代的許多鑒藏家著書立說,就是走的這條路。要知道,能够收藏為數眾多的名跡,首先要具備條件,尤其是舊社會。新中國建立以來,有不少珍品進入博物館,向社會開放,與過去“某某秘笈珍玩”的情況迥然有別,起碼使一些愛好者有機會與真跡接觸,任意欣賞。論條件與舊時代的情況不可同日而語。再說,今天出版事業日趨發達,有裨於這方面的參考和學習,也是劃時代的變化。

民族文化要有自己的根源,文學藝術尤其要有深厚的基礎,纔能發達興旺,為廣大讀者所喜聞樂見。書畫要是離開了根源,不知將會成為什麼樣,實在難以想象。所以,藝術要有傳統,就是要有繼承,方可推陳出新。前人說的“師傳統”即是搞好繼承。博物館已然成為文化遺產的寶庫,古今書畫保藏的中心。古代書畫為數甚多,由於上面提到的客觀因素,數量日趨漸少,而且愈古愈少,愈是名貴。博物館庋藏的文物,當然不僅僅限於書畫,但書畫所具備的藝術性有其獨特的意義。書畫涉及的範圍廣闊,包括歷史背景、文獻故事、古典文學、詩歌書法等,是一門所謂“詩、書、畫”交融的綜合藝術。

博物館所藏歷代書畫,必須使之發生作用,在與廣大觀眾見面之前,做一番整理工作,即首先要去粗取精,去偽存真。再就是考究每部作品的作者生平事跡,早中晚年風格和時代特徵,宗派傳承,主題內容,引首和題跋以及流傳著錄等。弄清以上各點,記入卡片,庶幾對它有一個感性認識。如需上升到理性認識,必須就作者本人藝術發展的道路進行考究,旁及流派、師承諸因素,闡明其發展的必然規律。如果做到這一步,就是在學術上有了一點貢獻,成效愈多,貢獻愈大。當然,按照國家目前的情況,博物館要求每個從業人員由感性到理性循序漸進,一切從實際出發,不可好高騖遠。把基礎打得扎扎實實,就能够適應陳列、編目、撰寫簡單文字說明的要求。至於專題研究,是長遠的努力目標。每一個歷史藝術性的博物館,都要為從業人員創造條件,想方設法使之成為專業人才,這是我國博物館事業發展的需要。今天,這方面的專業人才為數不多,存在青黃不接的脫節現象,有待於發現和培養,使之盡快銜接起來。在培訓中心及大專求學和在文博單位工作的,都負有這個歷史使命,爭取有所作為。

正如前面所說,我國書畫是中華民族優秀文化的重要組成部分。它具有鮮明的民族特色,深厚的現實生活傳統。最早傳世的兩幅楚國帛畫,其筆墨的簡潔,神情的生動刻畫,已達到了很高的水平。西漢初長沙馬王堆軟侯家族墓出土的帛畫和儀仗圖,造型技巧更趨完美,構圖井然有序,作者想象力尤為豐富。特別是漆棺上的彩繪,流雲、走獸、人物的飛動,更使人難以相信 2 000 多年前的繪畫技法已達到如此生動欲活的藝術境地!楚國的帛書和江陵卧虎地秦簡是三代金文和石鼓文以後發現的墨跡真品,雖然出自書吏,其形體結構自有法度,為後來隸書開闢了先河。

西漢書體普遍使用隸書,隨後出現了章草,甘肅河西走廊出土的漢簡可以作為充分的證

明。儘管它隨着時間的推移有所演變，但總的造型基礎一直到三國時期纔開始向新的書體蛻變。至於繪畫作品，僅見之於墓葬壁畫，以儀仗、宴飲為題材，人物畫為主，車馬為輔，大都是綫描填彩，也偶有用彩色塗抹成形的。這已經為民族繪畫定型，簡言之即為單綫平塗。不要以為這種造型手段不如西畫複雜，它通過千變萬化的熟練技巧，創造了不知多少傳神的圖畫。文獻中的《魯靈光殿賦》所描寫的畫面情節，是多麼的感人；凌烟閣和麒麟閣的功臣肖像，又是何等逼真傳神。可以肯定，兩漢的繪畫已為魏晉開拓了美好的前景。

從三國到魏晉的書畫藝術，突出的變化在於進入上層社會，一些顯宦士大夫大都從事書畫藝術的創作和理論著述，從而促使藝術進一步繁榮。南朝的書法宗法“二王”，繪畫滲入佛教藝術技法，山水畫逐漸脫離人物畫而自成一科。有關書畫理論的圖籍，隨之問世，反過來指導創作。當時佛教畫與傳統畫相融合，書法學王羲之，智永僧能傳家學。隋唐之際，虞、歐、褚、薛諸大家未脫王氏的規範，直到開元年間的張旭、顏真卿，再傳懷素、柳公權，面目又為之一變。隋唐人物、山水、花鳥畫都有發展。隋展子虔既擅長人物樓閣，又對山水畫的形成有肇造之功。盛唐時，仍以人物、宗教畫盛行，所謂“唐尚新題”，以現實為主題的作品已經出現，故事畫也很流行。這一時期山水的變化，“始於吳（道子）而成於二李（思訓、昭道父子）”，基本上脫掉六朝以來尚未盡除的孩提稚氣。五代是我國山水、花鳥畫燦爛輝煌的時代，花鳥畫從山水、人物畫中全部分離出來，徐、黃二體各樹一幟。山水畫受到“外師造化、中得心源”的理論指導，出現了反映各自生活及地區風光特色的畫派。五代楊凝式承唐張旭、顏真卿之餘緒，真、草別出新意。兩宋書畫俱趨發達，初期西蜀和南唐畫院畫家集中汴京，李成格調高標，為一代宗師，影響極為深遠。中期出現了以水墨寫意為主流的文人畫，講求詩書畫的統一，注重筆墨趣味，不求形似。它始於唐而成於宋，是畫派的新支，却富有生命力，與宣和院體畫成為鮮明的對比。南宋作為兩宋的後期，形成以畫院內作家為主流的趨勢。所謂“李、劉、馬、夏”四家，以李唐為代表，畫風又為之一變，後來南宋院體日趨程式化。兩宋書家輩出，蘇、黃、米、蔡各具風貌，光照後世。遼金兩代的書畫藝術，各具特色，頗有可資敘述之處。元代拋棄院體而法唐、五代之作。文人畫肇自北宋，元代大為發展，乃時代使然。後期的元四家由文人畫派生而來，書家名家殊少。明初承元文人畫的餘波，有所發揮，院體畫旋即興起，繼南宋院畫衣鉢，曾盛極一時。中期出現“吳門四家”，文人畫又得躍居主流。晚期華亭派是吳門發展的繼續，領一代風騷。明末清初遺民畫家發展了文人畫。清六家以揭櫫文人畫為名，其中大多數重臨摹而輕生活，儘管筆墨精好而乏靈氣，後之來者相習成風，凋零殊甚。“揚州八家”尚能自闢蹊徑，究屬強弩之末。道、咸以後的作家，屈指可數。明清書法受元人影響，更為館閣體所束縛，因而發展遠不全面。至乾、嘉考據金石學建立，與書法掛鉤，雖有所突破，究難挽救頹局。以上僅約略地闡述我國數千年來書畫藝術傳統的梗概，不可能面面俱到。

還需贅說幾句有關書畫的民族特色。所謂特色，指不同於其他民族而言。首先是工具