

睿智的眼光 鑽研的精神

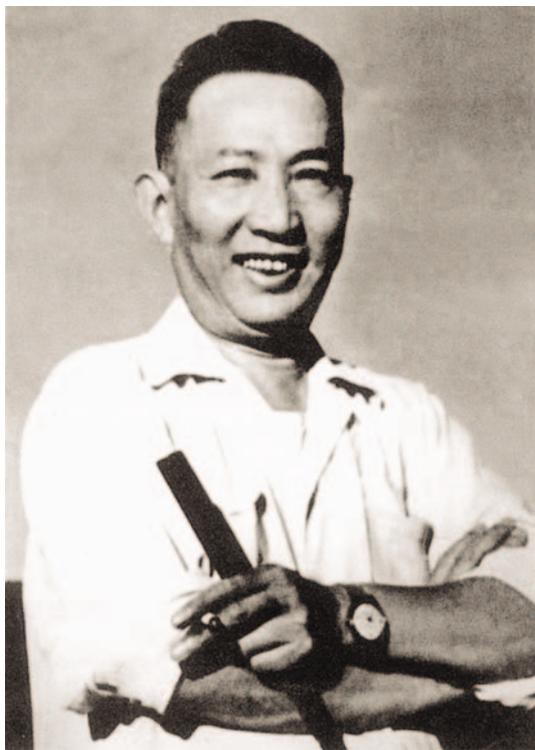
傅抱石的中國美術史論研究

萬新華*

對於作為畫家的傅抱石，人們並不陌生。然而，傅抱石本來也是一位成就卓著的美術史家，一生善於治史，樂此不疲，實為現代中國美術史研究的先驅。他努力著述，撰寫美術論著 150 餘篇(冊)，200 餘萬字，洋洋灑灑，蔚為大觀。傅抱石的著作，凡繪畫史、篆刻史、工藝史等，或鉤沉於古籍，或考證於文物，研究之範圍涉及美術的各個方面，非常寬廣且又深入，深刻闡述了中國美術的偉大精神。這些著述從美術理論研究的廣度、深度和力度上衡量，在中國現代美術學史上也是不多見的。可是在人們的心目中，傅抱石更多的是一位畫家，人們對作為中國美術史家的傅抱石并不十分瞭解。因此，肯定傅抱石作為著名美術史論家的成就與地位，是傅抱石研究中一個不可或缺的重要內容。

為迎接傅抱石先生百年誕辰，2003 年 8 月 15 日至 11 月 16 日，澳門特別行政區政府民政總署及轄下澳門藝術博物館，聯合澳門基金會、澳門特別行政區政府旅遊局與南京博物院在澳門藝術博物館舉辦“河山在目——傅抱石百年紀念畫展”，展出南京博物院所藏傅抱石的九十九件不同時期的繪畫精品，其中包括傅抱石家屬借出的三件作品，編輯出版了大型精美畫冊，以緬懷這位 20 世紀在中國畫領域作出傑出貢獻的一代宗師。

澳門有着特殊的歷史，是西方文化東漸的一



個窗口。歷史上中西方繪畫在澳門有着多次的碰擊和交融：明代利瑪竇由澳門登陸，帶來了西方銅版畫和肖像畫，對後世產生了較大影響；清初畫家吳歷在澳門加入天主教會，成為畫家獨立精神中不可或缺的一部分；清末嶺南派大師高劍父也在澳門活動了相當長的一段時間。而這次“傅抱石百年紀念畫展”也有着中西文化在新的歷史條件下交流的特殊內涵，正如澳門藝術博物館中國書畫館陳浩星館長所言，獻海內外大雅君子，共賞傑作，體現出澳門特別行政區政府“投入

* 萬新華，畢業於南京藝術學院，現任南京博物院助理研究員，主要從事中國繪畫史研究工作。



留學日本時的傅抱石（1934年）

文化事業、推動多元文化發展”的文化精神，其意義自不待言。澳門民政總署管理委員會劉仕堯主席在“河山在目——傅抱石百年紀念畫展”的獻辭中說道：“‘河山在目’畫展對美術愛好者而言是一次難得的鑒賞機會，不但可以飽覽傅抱石先生歷年佳作，透過這個展覽，觀眾亦可瞭解其創作苦辛及偉大成就的得來不易。與此同時回顧上個世紀傅抱石及其同道為開闢中國畫的創作新路歇盡心力，走過崎嶇，觀眾都會由衷地感動。”

對於作為畫家的傅抱石，人們並不陌生。傅抱石的繪畫創當代中國畫價位最高記錄，近年來，一件以人民幣 10,780,000 元成交的〈麗人行圖卷〉和一件以人民幣 19,800,000 元成交的《毛澤東詩意圖冊》，令傅抱石的畫名如日中天。然而傅

抱石本來是一位造詣頗深的美術史家，人們（甚至連畫界中人）絕大多數對此並不十分瞭解。謹此借《文化雜誌》特別介紹傅抱石的美術史研究成就，以使人們對傅抱石有個全面的認識，並藉以紀念這位中國著名的美術家。

藝術大師傅抱石不僅是一位著名國畫家，也是一位成就卓著的美術史家。他一生善於治史，樂此不疲，成為現代中國美術史研究的先驅。傅抱石曾自述：“我比較富於史的癖嗜，畫史固喜歡讀，與我所學無關的專史也喜歡讀，我對於美術史、畫史的研究，總不感覺疲倦，也許是這癖的作用。”⁽¹⁾

其實，傅抱石繪畫的成功，精通美術史是一個很重要的因素。可以說，研究美術史是傅抱石繪畫的基石，其學術成就和繪畫成就是相輔相成的。1932年傅抱石留學日本學習中國美術史，他是 20 世紀上半葉留學生中惟一學習美術史的學者。他回國後，終身任美術史教授，先後在中央大學、國立藝專、南京師範學院從事中國美術史的研究和教學工作，直到 50 年代中期江蘇省國畫院成立擔任院長為止，一生努力著述，撰寫美術論著一百五十餘篇（本）二百餘萬字，洋洋灑灑，蔚為大觀。⁽²⁾傅抱石的著作，凡繪畫史、篆刻史、工藝史等，或鉤沉於古籍，或考證於文物，研究之範圍涉及美術的各個方面，非常寬廣且又深入，深刻闡述了中國美術的偉大精神。這些著述無論從美術理論研究的廣度、深度和力度上衡量，在中國現代美術學史上都是不多見的。

傅抱石的學術歷程

綜合來說，傅抱石一生的美術史論研究可分為三個階段，分別以 1932 年留學日本和 1949 年 10 月中華人民共和國成立為分界點。1932 年之前，年輕的傅抱石僻居南昌一隅，無師自通，憑自己的不懈努力和對藝術理論的敏銳感覺，對浩繁的古代畫史畫論典籍認真篩選，發掘整理剖析綜合，廣徵博引獨家詮釋，懷着強烈的民族自豪感，先後撰寫了理路明晰、畫論精闢的兩部畫史著作《國畫源流述概》

和《中國繪畫變遷史綱》，表現出非凡的才華，因此得到徐悲鴻的推薦得以赴日本深造學習。

1932年留學日本師從金原省吾學習中國美術史研究，對傅抱石的學術生涯來說至關重要。留學期間，由於多學科的交叉，傅抱石的確收益匪淺。他不僅學到了許多東西方美術史知識、現代藝術理論和美學知識，還學到關於日本繪畫、西方繪畫的知識，也學到了當時中國美術史研究的治學方法，這對僅在南昌自學成材的青年傅抱石來說，無疑是大開眼界提高理論深度的極為重要的一步。

三年留學日本的經歷使傅抱石眼界豁然開闊，引發了他的美術觀念、治學態度等方面的諸多變化。雖然日本和中國一衣帶水，古代的日本文化與中國文化大同小異，但當時日本自明治維新以來全盤西化，其社會、文化到處瀰漫西方文化的氣息，傅抱石身處其中，接觸了大量西方藝術。留學前的傅抱石可以說是一個典型的民族主義者，曾強烈反對中外藝術融合，自豪地認為中國藝術就這樣已經可以搖而擺將過去，如入無人之境。這在一定程度上是由於當時的孤陋寡聞和幼稚認識所致；但到了日本，隨着對聞所未聞的西方文化瞭解的不斷深入，傅抱石對西方藝術的態度發生重大改變，逐漸有了較為全面而客觀的評判。在此基礎上，具備追求真理的嚴謹態度的傅抱石，開始對先前的觀念和態度作進一步的檢討和反省，對中華民族美術有着更為清醒而冷靜的認識，從而產生了濃厚的危機感和使命感。

1935年3月25日，傅抱石於日本東京寫就〈中華民族美術之展望與建設〉（同年5月發表於《文化建設》雜誌），較為客觀

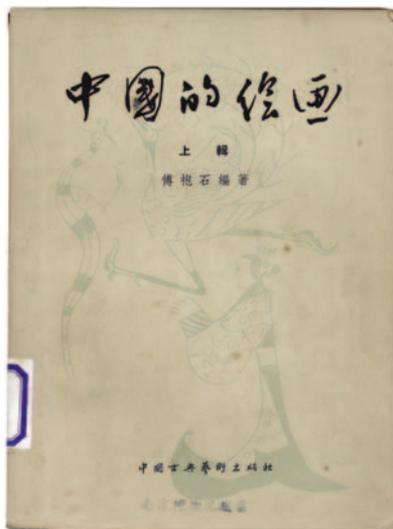
地分析東西方藝術的差異。他強調中國藝術的特徵：“中國美術品，大至開山打洞，小至一把扇子一個酒杯，都具有不可形容的獨特境界。這種境界，是中華民族的境界，是東方的境界，也即是世界兩種境界之一的境界。因此，與歐洲美術，顯然劃清了路線，而比轡齊奔。”他又看到了中華美術的危機：“清道光末期中華民族開始受外國的種種侵略以後的約百年間，這時期內（尤以近二、三十年）中國的美術，可以說站在十字街頭，東張西望，一步也沒有動。”傅抱石固然看到了這種危機產生的原因，“不斷的蒙受外國的種種侵略和壓迫，漸漸民族意識的高潮為之減退，實是一個最顯著的事實”，而且他還看到了中國傳統美術與現實之間的距離，“本來是‘採菊東籬下，悠然見南山’的情緒，一旦耳目所接，盡是摩天的洋樓，嗚嗚的汽車，既無東籬可走，也沒有南山可見，假令陶淵明再生今日，他又有何辦法寫出這兩句名詩來呢？”因此，傅抱石注意到民族主義態度的局限，“中華民族的美術，無論哪方面都受極度的打擊，遂令一般美術家彷徨無路，學西洋好？還是



傅抱石繪畫〈江山如此多嬌〉（1959年）



傅抱石所譯日本金原省吾著的《唐宋之繪畫》(1934年)



傅抱石藝術論集《中國的繪畫》



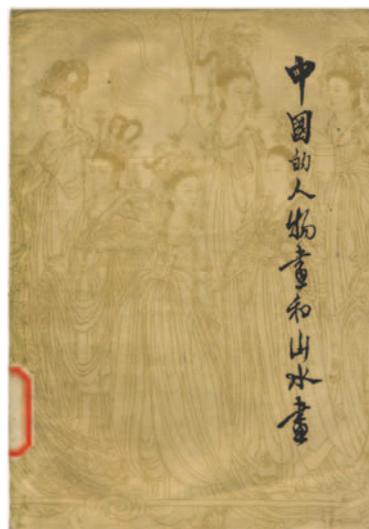
1937年出版的傅抱石所著《中國美術年表》



傅抱石在1940年完成的論文《中國古代繪畫之研究》後來結集出書



1957年出版的《山水人物技法》



傅抱石著《中國的人物畫和山水畫》於1954年出版

學中國的？還是學建築的樣式中西合璧呢？”最後，傅抱石提出了“急不容緩的兩條大道”，提倡工藝教育，建立收藏古代美術品的美術館，通過美術家引導大眾接近固有的民族藝術，團結起來，趕上時代的前面，“集合在一個目標之下，發揮我中華民族偉大的創造精神，盡量吸收近代的世界的新思想新技術，像漢唐時代融化西域印度的文明一樣，建設中華民族美術燦爛的將來。”⁽³⁾

很明顯，傅抱石對先前反對中西融合的觀念做了大幅度修正，極力主張中國藝術要借鑒西方美術以完成中華民族的文藝復興。1929年傅抱石曾對當時流行的全盤西化之現象表示極大的反感，激烈地反對中西繪畫的相互交流，“還有大倡中西繪畫結婚的論者，真是笑話！結婚不結婚，現在無從測斷。至於訂婚，恐在三百年以後，我們不妨說近一點。”“所謂‘中’‘西’在繪畫上永遠不能並為一

談”，“中國繪畫根本是興奮的，用不着加其他的調劑。”⁽⁴⁾年輕氣盛且閱歷不深的傅抱石對他並不瞭解的外來藝術表現出如此幼稚的排斥與抵觸。

這種中西融合的觀點，是傅抱石留日以來一直強調此後堅持一生的觀點，深深地影響了傅抱石以後的美術史研究和美術創作活動，即學習外來藝術是應該的，但必須是融合之，“化”而有之。這種美術觀念，在發表於1936年7月《文化建設》雜誌的長篇論文〈論秦漢諸美術與西方之關係〉中表現得更為成熟和淋漓盡致。傅抱石從其擅長的美術史角度非常學術性地深入探討了這個自己一度非常反感的問題，並試圖從美術史的遠古階段來發掘早已有之的中西方藝術交流的關係，以大量具體的史實，如秦漢時的陵墓、寺廟建築，石雕、畫像石藝術，鏡鑿、陶器、漆器、

絲織工藝等，論證了中國與羅馬、希臘藝術的融合。雖然，傅抱石承認這種中外文化的融合，而且還主動地論證這種融合的歷史客觀性，但一直十分強調吸收融合外來藝術的民族自主性和民族主導性：“苟繼續長時期之往來，則中國美術將蒙受極大影響。但中國美術并未希臘化，僅以西方所得之材料，化作漢民族自得之藝術。”⁽⁵⁾這種觀點，與其26歲寫的《中國繪畫變遷史綱》中的“中國繪畫實是中國的繪畫”、“拿非中國畫的一切，來研究中國繪畫，其不能乃至明之事實”之觀點其實是一脈相承的。到了1937年7月，他明確地宣稱：“中國繪畫，無論如何是有改進的急迫需要。”“時代是前進的，中國畫呢？西洋化也好，印度化也好，日本化也好，在尋求出路的時候，不妨多方走走，祇有服從順應的，才是落伍。”⁽⁶⁾



竹林七賢（設色紙本·橫軸 64.7 x 75 cm）傅抱石作於20世紀50年代

杜甫像（設色紙本·立軸 134 x 80 cm） 傅抱石作於一九五九年



杜甫像

我知杜甫草堂知我幸已乃陸鴻志
屢屢為我步趨命也日言古之賢
陳德之助上月備於竹花比某由五致松根
不為年尺更竹松為萬年一紙西漢
刑石資無陵日轉脚其意信出因若人
里杜公在丘變了編之制意今春
寄世仍百一居不志手書州口內
傅抱石

於1935年7月留學歸來的傅抱石一直在中央大學藝術系任教，教授中國美術史。從現有資料判斷，傅抱石在回國後最初的幾年裡，美術史研究可說已碩果累累，1935年至1939年4月間，傅抱石發表出版論文論著有案可稽的近二十餘篇(本)。1939年4月傅抱石轉輾抵達重慶，因三廳工作繁忙之故，著述節奏明顯放慢。1940年8月離開三廳繼續任教於中央大學，著述量又有所回升。1940年也是傅抱石美術史研究豐收的一年，先後發表有質量的論文近十篇。由此判斷，1935-1940年，是傅抱石美術史研究的黃金時期。1941年以後，或許一直忙於進行繪畫創作(從1942年10月在重慶舉辦“傅抱石教授畫展”來判斷)，傅抱石的美術史研究似乎停滯不前，至抗戰結束在1946年返回南京之前，傅抱石每年僅發兩三篇文章。據材料初步判斷，1944-1946年連續三年竟一篇皆無。但當1946年傅抱石回到南京後，其著作量就相對增多，但總體而言，已大不如以前了。

誠然，學成歸國的傅抱石學術眼光大為開闊，對當時的學術動態了如指掌，能綜合分析美術史研究各家各派的得失成敗。在研究材料中，傅抱石已突破了傳統文獻考證的範圍，開始大量使用當代考古發掘的第一手資料，而且還運用文化學、人類學、考古學、地理學、交通史方面的相關知識進行研究⁽⁷⁾，顯示傅抱石美術史研究方法上的進步，這在當時的美術史學界無疑是新穎而獨到的。

1950年以後，傅抱石基本祇以繪畫創作為工作中心，著書撰文亦僅以繪畫本體理論的闡釋為主，如於1957年先後編譯撰寫的《寫山要法》和《山水人物技法》等著作，其它如〈初論中國繪畫問題〉(1951)、〈中國繪畫的成就〉(1953)、〈中國的人物畫和山水畫〉(1954)、〈中國畫的特點〉(1956)、〈筆墨當隨時代——看“賀天健個人畫展”有感〉(1959)、〈思想變了，筆墨就不能不變——答友人的一封信〉(1961)、〈談山水畫的寫生〉(1961)、〈中國畫的空間表現〉(1962)、〈在更新的道路上前進〉(1964)等，都是以傳播美術思想為主，此時期傅抱石的觀點發生了適應政

治氣壓的變化，有着鮮明的時代特點。這一前一後的區別，通俗地說，就是前期治史後期立論，這應該說是傅抱石從事中國美術史和理論研究的發展軌迹。的確，在那些年代裡，“隨着學術研究危險的增加，傅抱石的學術個性被迫消失乃至寫作願望的淡化，作為美術史論家的傅抱石也逐漸地為著名畫家傅抱石所取代，這或許也是意識形態意識太強的時代之必然。”⁽⁸⁾

傅抱石的學術成就

傅抱石在這半個多世紀裡，進行美術史論研究取得了豐碩成果——這種成就達到了20世紀中國美術史論研究時代的前列，與他作為20世紀最著名的美術史論家的地位是符合的。這些美術史論研究著述，無不閃射着作為美術史論家的卓越思想和睿智眼光。

一、現代中國美術史研究的先行者

現代中國美術史學肇始於20世紀初期，是一門新興學科。當時，西學東漸，傳統的本土性封閉性的著錄式美術史研究方式已明顯不合時宜，歷史留下的是既浩瀚又零散的原始文獻和資料記載。受西方和日本近代史學著作的啟發，一些先行者們對歷代繪畫發展進行綜合性的考察研究，開始了現代意義上的美術史研究的初步工作，取得了一定的“階段性”成果，如陳師曾(1876-1923)《中國繪畫史》(翰墨緣美術院，1925)、秦仲文(1896-1974)《中國繪畫學史》(立達書局，1933)、鄭昶(1894-1954)《中國畫學全史》(商務印書館，1935)、潘天壽(1897-1971)《中國繪畫史》(商務印書館，1936)相繼在20世紀20-30年代出版。傅抱石當之無愧地也是這門新興學科的一位重要的先行者，雖然其著作還不夠成熟，難免帶有草創階段的淺陋特點，但在當時的條件下，無疑是具有拓荒作用的。他一手描繪了我國美術發展史的大致正確的輪廓，為中國美術史的研究奠定了基礎。

傅抱石早在學生時代就開始研究中國繪畫史，其最早著作《國畫源流述概》完成於1925年，那時

李太白像 (設色紙本・立軸 137 x 68.5 cm) 傳抱石作於一九六三年

李太白像

李白字太白之象以狂言精神刻畫
未十歲時下名傳名在二十而度言其聲仰
留舟のり也 李隆新 記



他才21歲，還在南昌省立第一師範讀書。該著述洋洋灑灑十餘萬字，可惜未能出版。客觀地說，當時的現代中國美術史學尚屬起步階段，沒有現成的樣板畫史書籍以資參考，因此許多重要的相關史料和論斷，都是直接在無數中國古籍之中悉心搜求深入挖掘而得來的。因此，很多史料是從他開始得以流傳，至今還被許多美術史著作反復引用。

傅抱石後來曾談到《國畫源流述概》的基本思路⁽⁹⁾即：1) 不能把畫體、畫法、畫學、畫評和畫傳混為一談；2) 中國繪畫不能太破碎地機械斷代；3) 不應祇是記賬式、提綱式地羅列史實，應把握中國繪畫的整個系統；4) 應找出中國繪畫史的“正途”。

這種立足於中國傳統繪畫的系統性，打破機械斷代的史料羅列，找出中國繪畫發展線索的“正途”的治學方法，不要說在20世紀初，就是在整個20世紀的史學研究中也顯得是很有見地的。“傅抱石用這個觀點去抓中國畫的本質，抓其根本的思維方式和基本造型觀念，而不斤斤計較其局部的形式與技巧。傅抱石在南昌一隅的自學成材與其思想上的如此早熟，在20世紀美術界是罕見的。”⁽¹⁰⁾

在此基礎上，傅抱石於1929年在江西省立第一中學教中國畫期間，完成了七萬餘言的《中國繪畫變遷史綱》，1931年正式由上海南京書店出版。此書語言活潑，思路敏捷，寫法獨特，不取既定的斷代模式，打破“記賬式”的鋪敘，而採用“提綱式”的散文筆調，廣徵博引，夾敘夾議，既注意到系統性，又隨時插入古代畫論的有關段落，理論與實例互相印證，藉以闡明自己的觀點，指出中國繪畫的價值以及對世界文化的貢獻等，可以說它是一部以評論為主的繪畫簡史，雖是區區七萬餘字的“史綱”，卻是現代形態的中國繪畫史研究的奠基作之一。

精深的理論研究使傅抱石對中國傳統精神有着極為敏銳的瞭解。幾年前寫就《國畫源流述概》的基本思路明顯影響着《中國繪畫變遷史綱》的寫作思路。傅抱石在開篇就尋找中國繪畫最根本最本質的東西，即所謂“軌道的研究中國繪畫不二法門”和“中國繪畫普遍發揚永久的根源”。這個起始就顯示了傅抱石學術研究的敏銳性。他在比較董其昌、沈

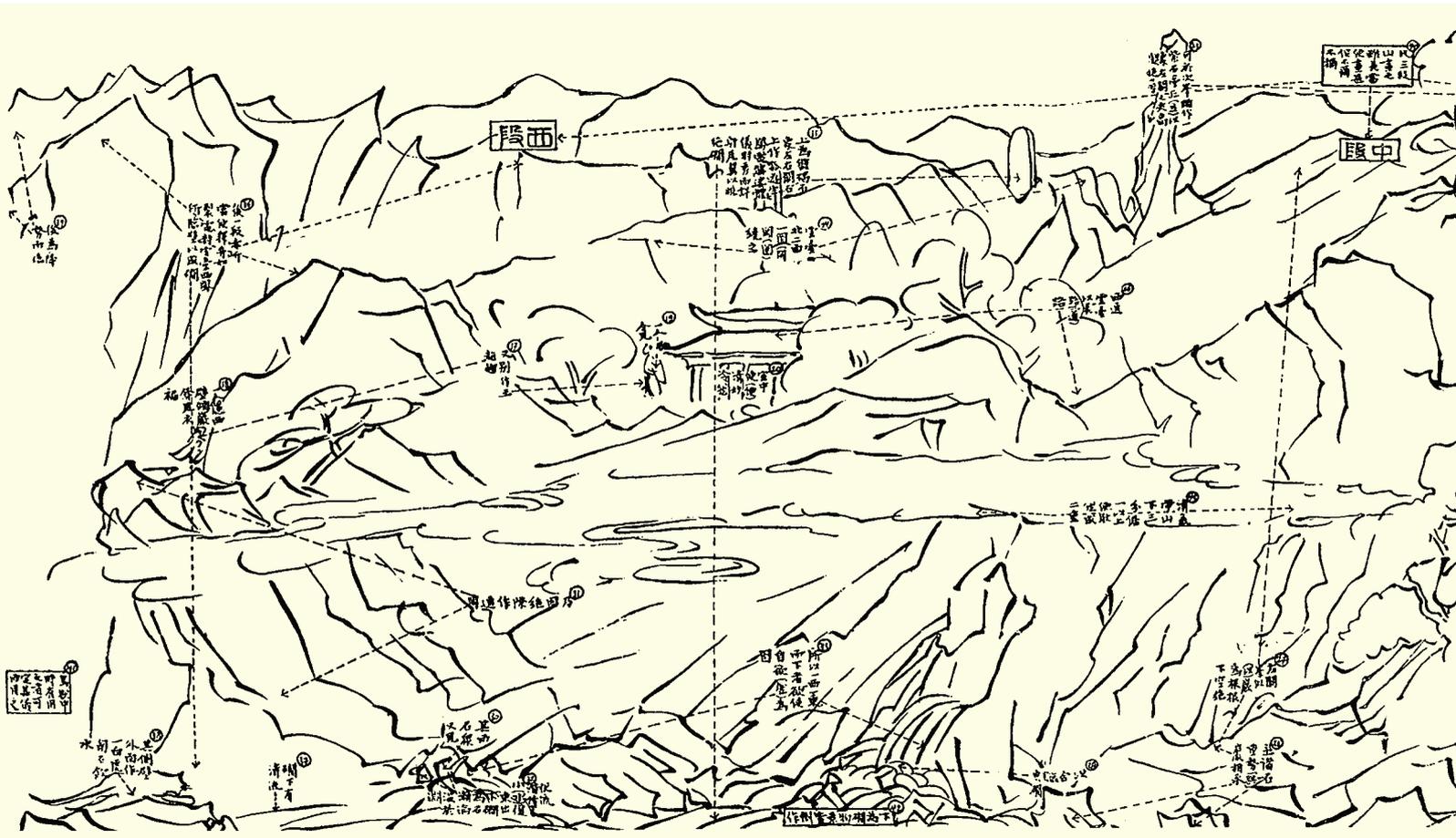
宗騫、陳師曾三人有關中國繪畫基本思想構成的要素後，讚同陳師曾的觀點，提出了“研究中國繪畫的三大要素”：人品、學問、天才。這是該書研究中國繪畫史的指導思想，並由此提綱挈領地引出中國繪畫的體系。“人品”與“學問”是決定“我”的存在的根本，“欲希冀畫面境界之高超，畫面價值之增進，畫面精神之永續，非先辦訖‘我’的高超、增進、緊張、永續不可。‘我’之重要可想！‘我’是先決問題。”⁽¹¹⁾

傅抱石緊緊地抓住中國繪畫變遷的本質和關鍵，對之從遠古到明清作了一次演變線索的梳理，其文分為八章：文字畫與初期繪畫；佛教的影響；唐代的朝野；畫院的勢力及其影響；南宗的全盛時代；畫院的再興和畫派的分向；有清二百七十年。其中不乏獨到見解：講早期繪畫，主要講象形文字及商周銅器；漢魏六朝，一個很長的歷史時期則以“佛教的影響”為題來概括；唐宋繪畫，談及“南北宗”的分野，在論述中以“在朝”和“在野”來區分“北宗”和“南宗”，特別注重繪畫發展的系統性，着重闡揚“南宗”，有明顯的崇南傾向；唐宋之後尤重元人黃、王、倪、吳的“形簡意賅”，認為是我國繪畫精神所在。傅抱石的確沒有以朝代劃分，也未對畫體、畫法、畫學、畫評、畫傳等做枯燥的羅列，而是與畫史有機地結合，綜合而論之。傅抱石這種史論結合的史學研究方式，開了一代學術新風，具有永久的特殊的魅力。

傅抱石在理論研究的同時十分注重美術資料的整理工作，十分清楚基礎資料對研究工作的重要性。他說他自己“曾矢志撰《中國美術史》一書，擬仍斷代之例，為正確顯豁之敘述，而殿以遺蹟遺品。竊不自量，以為此乃一國所應有所急需者也”⁽¹²⁾，於是傾數年之功，“不斷向斯途尋求材料，蒐觀遺作，所遇輒記之。居常與彼邦治東洋美術諸碩彥研究，咸以中國美術史料舛誤脫偽，不可究詰，上代遺品，又不集中；欲加系統之整理，恐不可能。……乃取向所記者重稽群書，益以若干，依年寫入”⁽¹³⁾，於1936年編成《中國美術年表》，次年由商務印書館出版。《中國美術年表》之製作當屬首



雲臺山圖（設色紙本 手卷 31 x 112 cm）傅抱石作於1941年春季



傅抱石〈雲臺山圖〉之繪畫設計草圖

山有面則背向有影可令此雲西而吐於東
方清天中凡天及水色盡用空青竟素上下以
映之而去山別詳其遠近發跡東基轉上未手作
系石之堅雲者五六枚夾岡乘其間而上使勢
蟻蟻如上句北峯直頤而上下作積岡使望
之蓬，然凝而上次有一峯是在東隣向者
時峭峯西連西向之丹崖下擬絕澗畫丹
崖臨澗上當使赫嶽隆崇畫險絕之勢天
師坐其上合所生石反廢宜澗中耗也生石
間畫天師瘦形而神氣遠振指指如延面
謂弟子弟子中有二人臨下句則身大怖流汗
失色作王良穆然坐答問而趨昇神爽精詣
俯盼批樹又別作王趙趙二人隱西壁頗嚴餘
見衣裾二人全見室中便清妙冷然凡畫人
坐時可七分衣服彩色殊鮮微此不正蓋
山面而、遠目中段東向丹砂絕莠及廢
當使峻嶽高驪孤松植其上對天師所臨
壁以成閣、可甚相近相近者欲令假壁之
內傳信澄清神明之居必有與立焉可於
次峯頭作一紫石亭立以東左閣之夾高驪
絕莠西連雲臺以表道路右閣峯以巖為
根、下空絕并諸石重勢與巖、以合臨
東閣其西石泉又見乃寫絕、以通岡伏流
潛降水復東出下澗為石瀨、而沒於澗所以
一西一東而下者欲使自然為圖雲臺西北二

一西一東而下者欲使自然為圖雲臺西北二
面可同、一圍繞之上為巖、石泉左右閣石上
作孤、遊上、巖當遊、安體儀羽秀、四詳軒尾
、巖以眺絕、閣後一段者、所當使、祥舟如裂
電對雲臺西、巖所臨壁以成、閣、下有清流
其側壁外面作一白虎、前石飲水後為降勢
而絕、凡三段、山畫之、雖長當使、畫甚、
不稱鳥獸、中時有用、之、首可定、士儀、以用之
下為、閣物、景皆倒作清、帶山下三、各侶
一以上使、默、然、成、二、重

右東晉顧愷之畫雲臺山記余所考
定者也唐乾符頃張愛賓謨歷代名
畫記稱自古相傳脫錯未得妙不勤
尤、論畫山水樹石僅得泝原於隨
之榻、契丹展于度千或以還、已、成、定、論
余維愷之此記寄想高遠經營周詳
乃腹拙、藪、寫、為此圖、其間丹青點
綴固不遺、儻之胸中之旨於萬一而丘
壑位置、大體、近、是、蓋、千、一、百、餘、載
不、章、之、隊、緒、發、而、成、矣、
次工拙原非所計也

民國辛巳莫春

石并

創，“是篇幸其嚆矢”⁽¹⁴⁾，“綜四千餘年美術上先民之弘績，表而出之，徵我中華燦爛，期與全民共好，不獨為治美術者而作也”⁽¹⁵⁾。傅抱石博覽群書，不僅翻遍了中國古籍文獻，還熟讀了日本圖籍，並考察日本、朝鮮收藏的出土文物及流於海外的遺物，收錄了我國上自三皇五帝下迄明清的建築、雕刻、繪畫、工藝、金石、碑版、理論著述及藝術家的活動生卒年代等多種內容，將有關資料按年代逐一列表錄入，條理清晰，文末所附參考書目長達七十餘部，其鑽研精神可見一斑。《中國美術年表》可說是一部最簡明扼要地以編年記述史實的中國美術史，出版後引起了一定的反響，在當時成為一本相當重要的第一手資料和必備工具書。

傅抱石治學勤奮，長期苦讀練就了他過目不忘的本領和超強的記憶力，一部上下兩千年的中國美術史，他熟稔得如數家珍，近千個古代著名畫家生卒年代他能脫口而出，石濤的不少詩作他幾乎倒背如流，這對其美術史研究起到了至關重要的作用，因而他著書撰文速度很快，據說兩天之內能寫出兩萬餘字，而且文筆優美，顯得頗有見地。

傅抱石在中國美術史研究方面的最大成果和最重要的著作，應當是他的全本《中國美術史》，這是他幾十年教學、治學生涯的心血結晶，是由課堂講義不斷修訂、補充而寫成的，最後定稿於1953年，全稿數十萬字，卷帙浩繁，史料豐富，是傅抱石最為重要的一本著作。

可以說，傅抱石對中國美術史的研究是十分自覺的，他有美術史家獨特的敏銳眼光，十分清楚自己的治學目標和研究方向。傅抱石早年根據實際的需要——這種需要在一定意義上說，是當時美術教育興起的結果。⁽¹⁶⁾——也進行一般通史式的著書立說，但隨着時間推移，這種治學方式逐漸顯得不夠深入，傅抱石認識到這種現象本身作為歷史階段性的特點，於是在自覺的狀態下完成自身研究方向的轉向，逐漸尋找研究的新切入點，把握美術史上值得關注的“亮點”，於30年代中後期轉向斷代史和個案研究（顧愷之研究和石濤研究）。他曾於40年代對自己的美術史研究作總結：“我對於中國畫史



▷ 做石濤山水 傅抱石作於1943年

巴山夜雨
(設色紙本·立軸 92 x 60 cm)
傅抱石作於一九四五年



巴山夜雨
一九四五年
傅抱石



上的兩個時期最感興趣，一是東晉與六朝，一是明清之際。前者是從研究顧愷之出發，而俯瞰六朝。後者我從研究石濤出發，而上下擴展到明的隆萬和清的乾嘉。”⁽¹⁷⁾這是一個明智的轉變和選擇，從而奠定了傅抱石在中國現代美術學史上的地位。

傅抱石在對中國美術斷代史的研究上也取得了一定成果，1940年11月他寫成〈中國古代繪畫之研究〉專論，對我國的原始文化及繪畫的起源，對美術史分期問題，都提出了獨自的見解；此外對殷周及其以前的繪畫以及秦漢繪畫的特徵都進行了認真的研究。他的另一篇專論〈六朝時代之繪畫〉對六朝的代表畫家與畫論作探討，言簡意賅，論述謹嚴。

值得一提的是，傅抱石於1937年7月發表在文史半月刊《逸經》第34期上〈民國以來國畫之史的觀察〉一文，對辛亥革命至1937年期間二十六年的國畫創作從史的角度進行了考察，對吳昌碩、齊白石、溥儒、張大千、胡佩衡、高劍父、高奇峰、陳樹人、徐悲鴻、劉海粟、方人定等在國畫創作上的成就以及他們對中國畫向前發展的影響均作了分析，對中國畫面臨的問題以及如何走出困境也做了有益的探討。他對當時中國畫守舊的現狀，提出尖銳批評：“祇有公式的陳習，沒有自我的抒寫”，既無“性錄”，又無“筆墨”，更無“現代性”；指出“中國繪畫，無論如何，是改進的急迫需要”；最後對當時的繪畫發展作了相關分析，“民國以來，無論花鳥山水……還是因襲前期的傳統，儘管有極精的作品，然不能說中國畫有了進步”⁽¹⁸⁾。

其它還有《明末民族藝人傳》（商務印書館，1939）、〈憚南田〉、〈南京堂子街太平天國壁畫的藝術成就及其在中國近代繪畫史上的重要性〉（1953）、〈鄭板橋試論〉（1962）等個案研究，這些應該說都是對中國美術通史研究的有機補充和重要組成部分。

二、中國山水畫史研究的奠基人

傅抱石對於中國山水畫史的研究首先着眼於早期山水畫史的探討，發端於1933年，後斷斷續續大約研究了六、七年之久，可見鑽研之深。當時他還

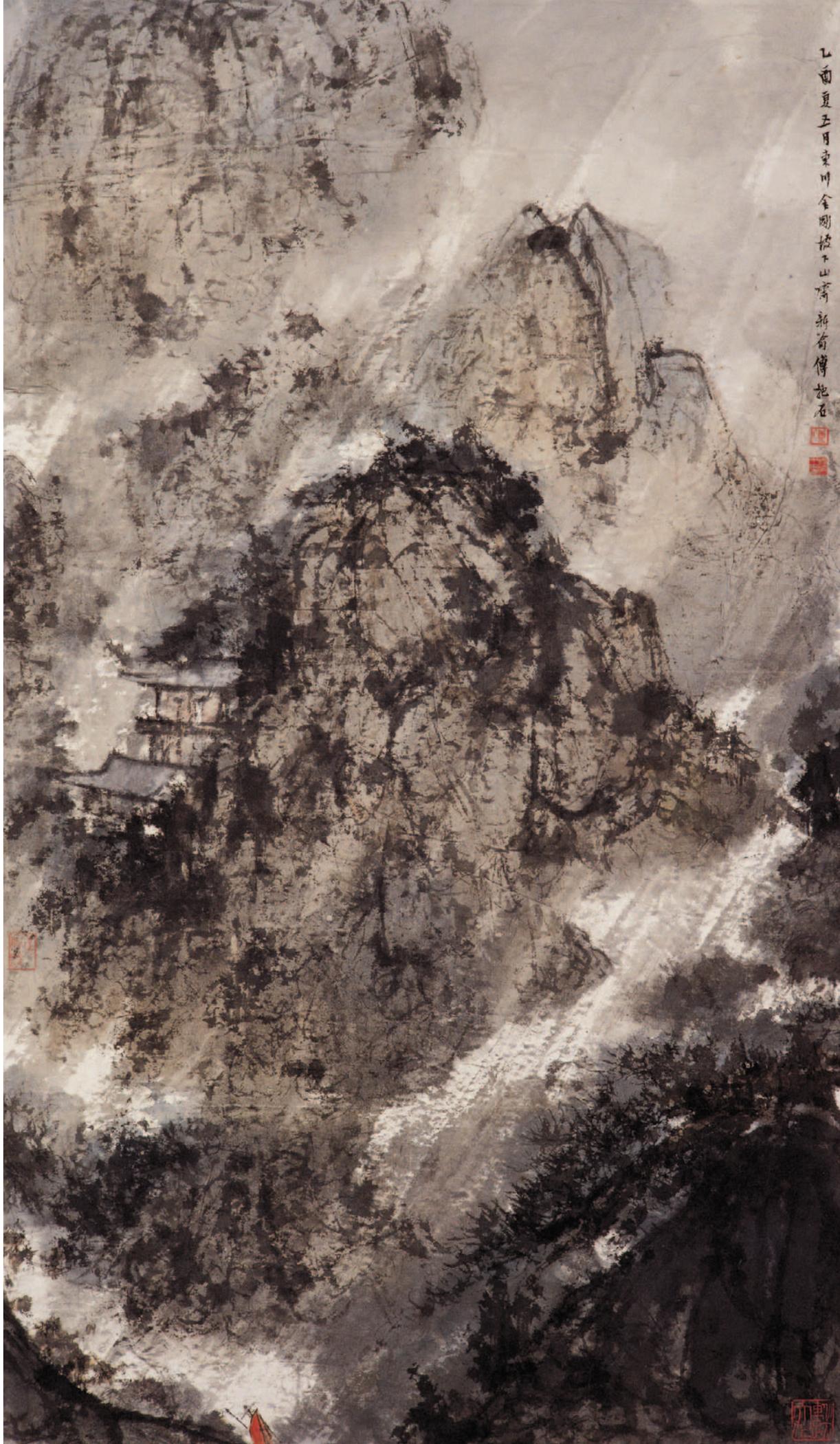
在日本留學，日本東方文化學院京都研究所美術史家伊勢專一郎（1891-1948）發表了〈自顧愷之至荊浩·支那山水畫史〉的研究報告，一時日本各大報刊競相頌揚，學界名人紛紛出來捧場，眾口一辭稱其為“一掃群言”的劃時代著述。伊勢本人更是志滿意得，自詡他寫此書“無視并絕不依靠任何人的著作”，似乎日本出版的中國畫史應視此書為權威，而中國人是寫不出中國畫史的。事實上，該報告目空一切，態度傲慢，明顯帶有“軍國主義”色彩，而且對顧愷之〈畫雲臺山記〉的解釋錯誤百出，甚至未能正確斷句。

為此，傅抱石非常憤慨。出於強烈的民族自尊心，經仔細研究，他於1933年冬撰文〈論顧愷之至荊浩之山水畫史問題〉，針對伊勢專一郎的訛誤提出質疑，內容涉及對顧愷之的評價問題、〈畫雲臺山記〉的斷句解讀問題、南北宗分野問題等。原文為日文，投寄日本雜誌，當時未予發表；遂翻譯成中文郵傳國內，於1935年10月發表於《東方雜誌》秋季特號，而日文原稿則遲至1935年6月在日本《美之國》雜誌刊出。此文發表後，一石激起千層浪，引起了日本美術史界的廣泛關注。

傅抱石覺得意猶未盡，於1940年2月以解釋〈畫雲臺山記〉為中心，又寫成〈晉顧愷之〈畫雲臺山記〉之研究〉，發表於《時事新報》重慶版副刊“學燈”（1940年4月7日第117期和1940年4月14日第124期）上。該文考訂嚴密，立論精當，重新加以標點斷句，創造性地糾正了〈畫雲臺山記〉許多脫訛的字句，解決了許多疑難問題，大體恢復了其本來面目，從而使中國山水畫史的發端，從南齊的謝赫經由晉的顧愷之而上溯漢魏。中國山水畫的起源問題，由於傅抱石對顧愷之〈畫雲臺山記〉的成功研究而得到了徹底解決。

傅抱石通過對〈畫雲臺山記〉的研究，對於中國山水畫的發源進行了新的立論，提出新的觀點。傅抱石認為，東晉的山水畫有像顧愷之〈畫雲臺山〉這樣的經營，決不是人物背景或依附官觀像張彥遠及以後諸家所說的那樣幼稚，進而得出結論認為顧愷之不但是一位傑出的人物畫家，同時還是一位山水

瀟瀟暮雨（設色紙本・立軸 103 x 57 cm）傳抱石作於一九四五年



畫家，其作品也許還有類似〈畫雲臺山記〉的傑構，祇不過沒有流傳而已。⁽¹⁹⁾

傅抱石在這種條分縷析的史學研究中，的確顯示出不苟時流的獨特學術個性。當時為了證實自己的研究成果，也為了說明顧愷之的〈畫雲臺山記〉主要是闡述山水畫〈雲臺山圖〉的情節、構圖、處理設計；而且這一設計絕非空洞敷陳之作，而是非常具體細緻，不僅可讀，而且可畫，每句話都能用具體形象表現出來，以證明當時的山水畫已經發展到一定水平。⁽²⁰⁾ 傅抱石別出心裁地依據顧文的設計，創作了〈雲臺山圖卷〉，力圖使人們領略六朝山水的豐采。

正是對顧愷之〈畫雲臺山記〉的研究，引發了傅抱石對中國山水畫產生及其發展的思考。他在40年代又先後撰寫〈唐張彥遠以來之中國古代山水畫史觀〉、〈中國古代山水畫史的考察〉，進而組成《中國古代山水畫史的研究》一書，最終於1960年3月由上海人民美術出版社出版。傅抱石在前文中結合荊浩《筆法記》、宗炳《畫山水跋》、王微《敘畫》等古籍，對唐張彥遠之《歷代名畫記》作了詳盡的深入研究，指出千餘年來的中國古代山水畫史觀，或說我國山水畫到底始於何時的問題。歷來大體說不外有“二李說”、“六朝說”和“東晉說”三種。“二李”的時代，實是中國山水畫史發達期的開始；六朝時期，應已有“能夠而且有必要寫山水之縱橫”的畫家，“六朝說”有着極大的價值；至於溯中國山水畫祖於顧愷之的“東晉說”，由於資料限制，雖無確證，然根據文獻著錄，則隱約可以得之。傅抱石在後文中通過對中國古代山水畫史的考察，得出一個新的重要結論，圓滿地解決了中國古代山水畫史發展的問題。他寫道：“中國古代山水畫史的演進，是：最初隨着古代人民對山川（水）形象的廣泛使用，特別顯現於工藝雕刻壁畫諸方面；到了漢魏，深染道家思想的影響，已在繪畫題材中與人物、畜獸等分庭抗禮，各佔一席。這是中國山水畫的胚胎時期。晉室過江以後，社會思想與自然環境的浸淫涵泳，以色為主的山水，遂告完成。自此至隋，主要畫家有顧愷之、宗炳、王微、張僧繇、展子虔諸人，尤以顧愷之的〈畫雲臺

山記〉、展子虔的‘青綠山水’為畫學、畫體的前驅。這是山水畫的成立時期。盛唐以後為發達時期。簡言之，即中國的山水畫，胚胎於漢魏，成立於東晉，發達於盛唐。”⁽²¹⁾

應當承認，傅抱石言之有據，言之成理，自成一家，具有重要的學術價值。傅抱石的研究成果，解決了千年來美術史上的疑難問題，將古代山水畫史向前推進了幾百年，從而確立了中國山水畫發展的基本框架，是中國美術史研究的重大貢獻。隨着後世資料的日益增多，其觀點也被證明是正確的。儘管由於資料的匱乏致使論述缺乏足夠的深度和力度，傅抱石後來自己也認識到這一點，但在當時特定的歷史條件下，顯然已是相當難能可貴的。

三、石濤研究的先驅

明末清初的石濤，是山水畫壇影響巨大的人物，具有特別重要的地位。清末民初，幾乎每個山水畫家多少都從石濤的畫作和畫論中得到啟迪。雖然現在的石濤研究已相當深入，取得許多可喜的研究成果⁽²²⁾，但在20世紀初人們對石濤還缺乏足夠的清楚的認識，更不用說進行系統全面的研究。石濤的身世、經歷、創作生活等都是個謎，其作品散佚各地，著錄不詳，得不到恰當的評價。

傅抱石對石濤早就獨具慧眼，情有獨鍾，很早就留心搜尋石濤史料，“遇有關者，片語心錄入叢篋，且依紀記其緒由”。傅抱石“於石濤上人妙諦，可謂癖嗜甚深，無能自已”，苦心孤詣，“以絕無依傍，從紛紜艱窘之資料中”，對石濤的生平和藝術進行了長期、艱難、深入的鑽研，“志在建立此偉大民族藝人一生之簡單輪廓”，“憶乙亥（1935）丁丑（1937）間，余片時幾為上人所有，此中一言一字，因與上人清淚相糝。然就余言，愛惜何異頭目。”⁽²³⁾ 傅抱石全身心地投入石濤的研究工作中，十幾寒暑廣為搜集資料，雖片紙隻字也視若遺珍，即使戰亂中倉惶出走，也隨身攜帶書稿。

其實，傅抱石與石濤結緣甚早。他年少時曾在右鄰裱畫店看到一些石濤真跡與作品就着了迷，裱師給他講石濤故事更讓他心儀欽羨，從此愛上人畫又愛上人印。後來他從掃葉山房借到一本描寫石濤



山水圖（設色紙本·立軸 96.9 x 29.3 cm）
傅抱石作於二十世紀四十年代

傳奇人生與獨特藝術風格的《瞎尊者傳》(陳鼎著)，讀得更如痴如醉，石濤的思想與畫語錄深深打動了他的心。1921年，17歲的傅抱石還是一位初級師範生時就自號“抱石”，以表示對石濤的敬慕，同時也開始了他研究石濤的序幕——關於《苦瓜和尚畫語錄》十八章和大滌子題畫詩跋數種。此後，傅抱石筆耕不斷，《苦瓜和尚年表》於1935年3月首先發表在日本《美之國》雜誌第11卷第3號上，《石濤年譜稿》接着在1936年7月發表於《文藝月刊》第9卷第1期上。1937年《石濤生卒考》脫稿，而且《石濤叢考》、《石濤再考》、《石濤三考》相繼發表，在研究石濤的身世行狀方面作了大量深入的研究，還進一步探求石濤的藝術思想和藝術道路。留日期間他見到許多流傳在日本的石濤真跡，又結識了石濤研究專家橋本關雪，視野更加開闊，從雜亂散落的材料中轉錄收集整理石濤題畫詩稿，於1937年完成《石濤畫論之研究》和《大滌子題畫詩跋校補》兩稿。1941年綜合多年研究成果，完成《石濤上人年譜》，並於1948年由《京滬週刊》出版。可以說，《石濤上人年譜》是傅抱石畢生從事石濤研究的大總結。

傅抱石孜孜不倦研究石濤有二十餘年，不斷考證、探討、論述，鍥而不舍地尋根探源，其嚴謹的學術探索精神和堅忍不拔的治學態度亦古今少見。當然，傅抱石的美術史研究是建立於充份佔有基本史料的基礎上的，盡量做到有的放矢，言之有據。《石濤上人年譜》資料弘富、考證翔實、廣徵博引，花費了傅抱石先生十幾年的心血。他根據石濤本人的書畫題跋及其同時代人的詩文題記，仔細梳理，潛心研究，使石濤的生卒、言行、畫業、活動得到比較確切的考定，從而使石濤的真實面目得以逐漸顯現。傅抱石首次考定出石濤出生籍貫、家庭世系，確定石濤生於明崇禎三年庚午(1630)卒於清康熙四十六年(1707)丁亥七月後，享年七十八歲。考定石濤為明高皇伯兄南昌王孫守謙之後、悼喜王贊儀十世之孫享嘉之子，考定石濤生於湖廣永州府全州清湘縣，即今之廣西全縣。諸多疑難，均得圓滿解決，從而填補了我國美術史上的一項空白。僅於這一點，傅抱石在美術史研究上已功不可沒。

正是傅抱石第一個考定以及逐年列出石濤的履歷和藝術創作進程，至今仍不失為研究石濤的重要參考資料。當然，由於當時某些資料尚未發現，年譜中材料真偽摻雜，也有失考之處(如出生年)，但總的看來，其開創之功實不可泯，此書迄今仍為研究石濤的主要依據，有着相當重要的權威性，其學術價值亦可想而知。傅抱石在深度與廣度上均達到20世紀石濤研究的前沿。

傅抱石在研究石濤撰著的過程中醞釀表現石濤上人一生的“史畫”。他說：“石濤有許多詩往來我的腦際，有許多行事遭遇使我不能忘記。當我擎毫伸紙的時候，往往不經意又觸着他。”⁽²⁴⁾這顯然是傅抱石多年來不離研究石濤的影響所致。他原擬“把石濤的一生，自出湘源，登匡廬，流連長干、敬亭、天都，卜居揚州，北遊燕京……以至於死後高西塘的掃墓，寫成一部史畫，來紀念這傷心磊落的藝人”⁽²⁵⁾。這個計劃由於種種原因雖未能全部實現，但他已陸續畫出了石濤題材的作品如《大滌草堂圖》、《石濤上人像》、《過石濤上人故居》等，可說是他多年研究石濤的心得。

四、中國繪畫思想研究的幹將

傅抱石在研究中國美術史的同時，也十分重視美術理論的闡述和整理。早在30年代，傅抱石對中國古代繪畫理論做過初步的梳理工作，輯撰《中國繪畫理論》於1935年8月由商務印書館出版。鑒於當時繪畫界對理論的偏廢，他十分強調繪畫理論的重要性：“此豈中國民族性使然？習中國繪畫者，強半不事理論之探求，學到幾筆塗抹工夫，可以釣名，可以弋利，固自足矣，未見其有成也。此種普遍病象，實為讀書少、智不足以悟解，得書難、力不足以羅致二原因所造成。中國繪畫，既有與世不同之超然性，則應先明中國繪畫之理論，斯可以言中國繪畫。”《中國繪畫理論》輯錄歷代名家畫論及日本金原省吾、傅抱石畫語共三百則，“分泛論之部、總論之部、分論之部。泛論之部含論五：曰一般論，曰修養論，曰造意論，曰神韻論，曰俗病論。總論之部含論六：曰造景論，曰佈置論，曰筆墨論，曰設色論，曰臨摹論，曰款題論。



風雨歸舟（設色紙本·冊頁 44 x 61.8 cm） 傅抱石作於 1955 年

分論之部含論五：曰林木論，曰山石論，曰皴擦論，曰點法論，曰裝飾論。凡三部十六論。”這種分類體系線索明晰，可以看出中國繪畫理論相關論斷從古迄今的形成、發展和演變過程：基本“以存原文面目為主，使知前賢立論之妙，不強事割裂”，能使讀者“能廣搜而熟讀之，視茲編為贅疣可也”，又“幾經校勘，復標點斷句，遇有重要者，並綴以勸，以資提醒，而便初學”，且以研究的方式略加點評，使其綱舉目張。⁽²⁶⁾《中國繪畫理論》條理清晰，內容翔實，為研究中國繪畫理論的重要參考書，可說是最早的“中國畫論類編”之一。傅抱石以美術史學家的眼光發掘古代繪畫理論的價值，進行系統的梳理，在 20 世紀早期絕對是有敏銳的洞察力的。由於當時的美術史學界很少重視這一工作⁽²⁷⁾，所以此書出版後立即引起廣泛的關注，促使其在較短時間即行再版。

傅抱石對中國繪畫理論研究最得力者首推 1935 年 10 月發表於《文化建設》的〈中國國民性與藝術思潮——金原省吾氏之東洋美術論〉。他從評價金原省吾的美術史觀出發，詳盡地分析了深刻影響國民性的七個最重要的美學觀念——天、老、無、明、中、隱、淡，逐一詳細闡述，以中西繪畫差異相印證，實為研究中國古代美學思想的專論。這種從中國審美的最深刻本質的“國民性”出發對傳統“藝術思潮”進行的研究，在 30 年代的中國確實罕見，顯示了傅抱石高人之處。

傅抱石在《中國國民性與藝術思潮》即說：“漢大儒董仲舒曰‘道之本在天’，此乃形成中國國民性之基礎，意義甚深之言也。”他闡釋了儒家對“天”的認識，論及“人與天”的關係。“天”是中國古代哲學範疇，在先秦諸子著作中，對“天”的解釋和使用不盡相同。儘管傅抱石對儒家“道之本在天”之

“天人合一之思想”的認識、理解為一時之見，但反映了青年傅抱石對中國傳統哲學研究的興趣。他接着通過人之老年現象的分析聯繫中國藝術的“老”之境。在這篇文章里，他對老子《道德經》中關於“無”的哲學思想做了探究。他從清代學者俞樾對《道德經》的詮釋得到啟示，認為“視有無為一，有為無之展開，以無為基礎而觀有，此老子之精神也。”并說：“‘無’決非數學的無限內可生‘有’，亦非與有判然區別而對立，乃常如‘有’之充實之‘無’。”這一理解是符合老子關於“無”與“有”關係之本義的。他對“無”之存在狀態談了自己的認識：“‘無’之樣狀為夷、為希、為微，而不具備感覺的形象，謂為味非味也，謂為明非明也。雖不明不昧，但生生不已，茫無止境。故此狀無狀也，此象無象也，是謂無狀之狀，無象之象也。不現而常現，生生不窮，則繩繩不可名。不見而已見，不聞而已聞者，恍惚是也。”他又對“無”與“有”的哲學意義和美學意義進行辯證闡釋，“‘有’既預見於‘無’，且使之發生，雖拙樸純素，而展開精細周到者，此老子所認之世界。然其展開，無遠不復，有限常歸無限，積極常歸消極，固宇宙展開之面目，亦湛澹意味之所存。無限之深，無限之明，胥見於是矣。”⁽²⁸⁾傅抱石這一頗有見地的論述，不僅指出了“有”相對於“無”的哲學涵義，也涉及“有”歸於“無”、“有限”歸於“無限”的美學意蘊，這種認識在當時確是難能可貴。可以說，傅抱石對中國美術史研究的哲理思辨程度，在當時的中國美術史研究領域也是相當罕見的。

後來，傅抱石於1940年先後完成論文〈中國繪畫思想之進展〉、〈中國繪畫“山水”、“寫意”、“水墨”之史的考察〉，對中國古代繪畫思想史做了進一步的研究。1940年4月23日完成的《中國繪畫思想之進展》，就是想在發展演進的運動中探討影響中國藝術的深層特性及其發展脈絡。傅抱石開篇指出了“中國繪畫是中國民族精神的最大表白，也是中國哲學思想最親切的某種樣式”。這與他早年著述時觀念（強調中國畫的精神性）一脈相承。他認為，中國繪畫思想體系在西周就已形成，以莊子

“天人合一”的繪畫觀和孔子“志於道、據於德，依於仁，遊於藝”的“道藝論”最為突出，“這思想，大體說來，它已支持着中國數千年的繪畫發展，雖然到了歷代種種的客觀環境而不能不相當的變質，但無疑的仍隱然居於世界多種遷變的主流，一直到清代為止。”到了東晉，“自顧愷之始，繪畫思想的進展是從莊子以來的天道觀轉向‘自然’的‘實對’，即是‘以形寫神’，也即是從人物的描寫轉向山水的經營”，這一轉變，“尤其是畫家修養的提示，奠定了中國繪畫的特殊性。到了五代及宋，思想上是更加縝密，更加精闢，對於自顧愷之以來的‘寫實’一變而為公開的鄙棄‘形似’，從事‘精神’和‘性理’的宣揚。”到了元代，繪畫思想是“從‘性’‘理’的明悟，變為‘情’‘意’的伸張，於是愈益脫略形跡，浸淫肺腑，它的發展，約有兩種不同的趨勢，一類是借筆墨以寫其胸中磊落不平之氣；一類乃借繪畫為陶冶性情之具。”⁽²⁹⁾傅抱石在這裡勾勒出中國繪畫思想的大致輪廓，有理有據，得出中國繪畫的思想幾乎全是民族精神的表達方式。

而1940年9月5日寫成的〈中國繪畫“山水”、“寫意”、“水墨”之史的考察〉，試圖闡釋中國繪畫的技法、理法的演變歷程。傅抱石開篇提出觀點，“中國繪畫約至第6世紀的中葉，無論‘畫體’、‘畫學’、‘畫法’各方面發展的途徑，大致都已有相當的確定”，認為顧愷之的“遷想妙得”四個字即已把中國繪畫對於自然的態度、製作的歷程乃至繪畫的基本思想都概括地顧到，他實在是道破並解答了‘甚麼才是中國繪畫’的一大課題”；他根據南齊謝赫創立“六法”著述《古畫品錄》的史實，認為中國畫最初的精神所宗的“格體筆法”在南朝達到了飽和點，使純寫實的製作完成了轉變；這種轉變到了9世紀逐漸形成；由此傅抱石作出總結說：“這種轉變給予後來的影響，我們可以從三方面加以考察：在畫體上，由以道釋人物為中心的人物佛像的描寫，漸漸趨向大自然的酷好，因而招致‘山水’畫的抬頭；在畫學上，由注重格體筆法的寫實畫，漸漸趨向性靈懷抱之抒寫，因而使寫意畫的旗幟逐漸鮮明起



龍蟠虎踞（設色紙本·橫軸 60 x 87 cm） 傅抱石作於 1960 年

來；在畫法上，由‘線’的高度發展，經過‘色’的競爭洗練而後，努力‘墨’的完成。這三者混合交織相生相成的結果，便匯成了至少可以說第 10 世紀以後民族的中國繪畫的主流。即是：中國繪畫乃循‘山水’，‘寫意’，‘水墨’的軌迹，向前推進，達到其最崇高的境界。”⁽³⁰⁾ 傅抱石總是試圖解決中國美術史領域中一些帶根本性、規律性、特質性和思辨性的問題，而不是如一般史家那樣是以搞清楚具體史實為目的。在行文中，其語言曉暢通達，親切自然，生動活脫，猶如行雲流水，環環相扣，娓娓道來，且旁徵博引，謹嚴有致，富有情味——這是傅抱石畫史、畫論、畫評著述的一貫特點，也與一般枯燥乏味的美術史研究的闡述方式不同。

這種強調中國繪畫精神性的觀點，傅抱石在學術研究中是一直貫穿始終的。1947 年 8 月 13 日，傅抱

石在南京文化會堂作〈中國繪畫之精神〉的講演（同年 9 月 28 日發表於《京滬週刊》第一卷第 38 期），對中國繪畫的本質作了精練的概括：甲、超然的精神（中國畫重筆法、氣韻、自然）；乙、民族之精神（中國畫重人品、修養）；丙、寫意之精神。他還比較了西洋畫與中國畫的區別，來證實中國繪畫之精神本質。

照傅抱石看來，研究中國美術，必須“注意整個的系統”，必須注意“中國繪畫普遍發揚永久的根源”，從本質、“軌道”上去研究中國傳統藝術的更為深層的精神本質，他要尋找的是中國繪畫“特殊的民族性”⁽³¹⁾。通過對中國美術思想本質之研究，我們看到，“作為理論家的傅抱石從其精深的理論世界裡得出的一種超脫與通達，是一種從宇宙高度居高臨下俯瞰人生、俯瞰世界與歷史的精神的超越。傅抱石這種立足於精微哲理思辨的通人態度，無疑是他理論成就與繪畫成就的堅實基石”⁽³²⁾。

五、中國篆刻史研究的拓荒人

傅抱石從小就與篆刻結緣，其“抱石”之名，亦是他的刻印時所取的齋名。青年時代，傅抱石以篆刻聞名，一時名噪南昌。他將《傅抱石所造印稿》攜至日本，受到美術史家金原省吾導師的贊賞。他在日本辦展時，篆刻、微雕給傅抱石帶來相當的名聲。在創作的同時，傅抱石早年即已注意中國篆刻學、篆刻史的研究和著述。

其實，中國篆刻史和理論的研究的確存在許多困難，不僅當代美術史家在篆刻史方面尚無顯著的成果，而參考資料的過於稀少，遺物譜錄的不易集中，都是中國篆刻史研究之困難所在。傅抱石知難而進，多年來一直在做基礎的工作。中國篆刻理論及歷史的研究，在20世紀初國內幾乎處於荒蕪狀態，傅抱石可謂從事此項研究之第一人。郭沫若在談到傅抱石在這方面的成績時曾指出：我國篆刻藝術歷史久遠，從無系統完整的篆刻史論之作，始作俑者，則祇有傅抱石。事實上，傅抱石早在1926年就寫出《摹印學》，有“總論第一、印材第二、印式第三、篆法第四、章法第五、刀法第六、雜識第七”共七篇，對篆刻學作了初步討論，後於1934年改寫成《刻印概論》，並將其總論寫為《刻印源流》，於1940年3月21日發表於《時事新報》副刊“學燈”第76期上，對中國篆刻史做了簡要描述。

1940年9月傅抱石完成《中國篆刻史述略》，將中國的篆刻發展歷史分為四個時期：萌芽時期（殷末至周初）、古典時期（晚周至漢代）、沉滯時期（三國至宋元）、昌盛時期（明至清末），勾勒中國篆刻的發展輪廓，指出每個時期的基本特徵：第一時期根據青銅書法藝術探求起源，第二時期官印私印發展成熟，第三時期產生衰微狀況以及出現諸種重要變化，第四時期就可信的資料與遺物論述純篆刻藝術的高速發展，特別注重師承系統和盛衰影響。⁽³³⁾ 這本著作結構完整，在思路和規模上都為後來者奠定了良好基礎，可以說傅抱石是中國篆刻史研究的拓荒人。

傅抱石還於1940年10月寫就〈關於印人黃牧父〉，對這位晚清篆刻家的生平和藝術作了較為深入的研究，可算是從事個案研究的一個例子。1942年初發表〈評《明清畫家印鑒》〉，對該書作扼要介紹和初步研究，並就“關於小傳者”、“關於印章者”、“釋文”等問題作了修訂與勘誤，亦是一篇較有研究價值的學術論文。



湖石天竹（設色紙本·立軸 146 x 41 cm）傅抱石作於一九六二年

大滌草堂圖（設色紙本·立軸 85 x 321 cm） 傅抱石一九四二年秋作 徐悲鴻題識 傅抱石家屬收藏

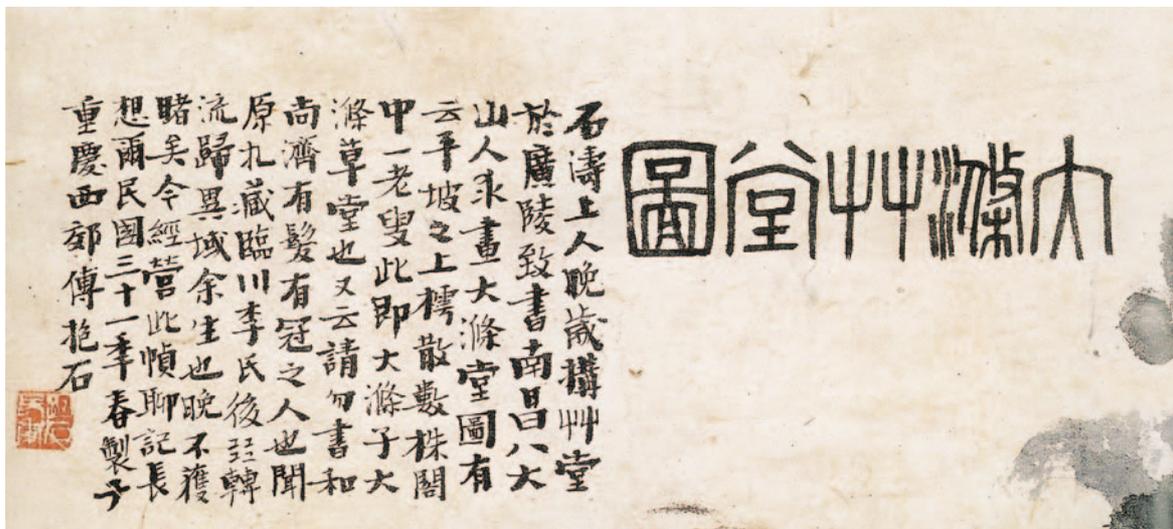
元氣淋漓 真宰上訴

八大山人大滌草堂圖
系之於世予知予必
難予加乎此也
悲鴻 懽 壽 題
壬午之秋



石滌上人批開軒堂
於廣陵設書南門外
山人亦畫大滌草堂圖有
云十坡之上精散控園
甲一老實此即大滌草堂
高而看登有冠之人也開
原北故臨川李氏後封
歸其城余生也此不復
也海內因予一春望子
堂度四郊傳北石

大滌草堂圖



傅抱石〈大滌草堂圖〉題識

此外，傅抱石還撰寫〈讀周傑園《印人傳》〉、〈序沈君印存〉、〈齊白石的篆刻藝術〉等短評，不乏真知灼見，亦可見傅抱石在篆刻史學方面的用心。

六、日本美術研究的傳播者

傅抱石在專事中國美術史研究之同時，十分關注日本的中國美術史研究。他發揮精通中、日兩國文字的特長，做了不少翻譯和編寫工作，把許多日本學者的中國美術史研究成果介紹到中國，從而促進了中日美術史學的交流和中國現代美術史學的發展。他翻譯的日本學者著作就有：梅澤和軒著《王摩詰》、金原省吾著《唐宋之繪畫》以及《基本圖案學》、《郎世寧傳考略》等。他撰文介紹日本美術狀況和美術史研究動態，對中日文化交流作出了重要貢獻者有：1935年發表〈日本工藝美術之幾點報告〉，介紹日本當代工藝的發展現狀，“報告數點較為特殊之情形，且與吾人有關係者，以供國人參考”；1936年編譯〈日本法隆寺——遠東三大藝術之一〉發表於《文藝月刊》第8卷第4期，詳盡介紹了日本奈良佛教建築法隆寺，對其建築樣式、雕塑壁畫藝術風格等做了細緻的描述分析。

1956年召開“紀念雪舟逝世450週年研討會”之際，傅抱石先後撰寫了〈雪舟及其藝術〉、〈雪舟的山水畫〉二文，詳細介紹了雪舟的繪畫藝術，並分

析其與中國繪畫的密切關係，成為一個較為詳盡的日本美術史之個案研究。“傅抱石對雪舟的評析，不僅給人以歷史知識，而且啟迪着人們如何對待外來藝術的正確道路。”⁽³⁴⁾

結語

綜觀傅抱石的學術生涯，我們可以發現，1950年之前，傅抱石的工作重點在中國美術史學研究，並於40年代後期開始轉向繪畫創作領域，而恰恰正是他50年代以前的史學研究工作，成就了傅抱石美術史家的名聲。1947年臺灣出版的《中國美術年鑒》有此評論：“傅抱石學問淵博，立說精湛，已成為中國美術史的權威。”

傅抱石通過他的苦心鑽研，解決了一道道懸而未決的難題，又提出了一道道新的命題而給予正確的論斷。他的研究，大大豐富了我國美術史的內容，為中國現代美術史學史作出了重要的貢獻。但是，傅抱石的美術史研究由於歷史的條件也存在着若干局限，有些觀點亦帶有明顯的主觀主義色彩，這正如傅抱石夫人羅時慧女士所言：“有些文章，特別是關於美術史方面的，由於寫作時代較早，許多新發現的資料、新出土的文物，他都不可能見到。

因此，他的論述也許不盡全面，但作為研究我國美術史、美術理論的發展演變過程，作為研究一個畫家的思想變化、進步經歷，應該是有價值的。此外，還有一些抗戰時期的文章，激於民族義憤，發愛國心聲，幸勿以今日之觀點詰難。”⁽³⁵⁾這就是說，我們必須運用歷史發展的原則客觀地去研究他的學術成就並給予恰如其份的評價。

【註】

- (1) 傅抱石：〈壬午重慶畫展自序〉。參見葉宗鎬編《傅抱石美術文集》，上海，上海古籍出版社，2003年。下文所引傅抱石文均出於此。
- (2) 1986年、2003年先後由江蘇文藝出版社、上海古籍出版社整理出版了《傅抱石美術文集》，收錄了傅抱石部分論著、論文，為傅抱石美術史研究的重要的第一手資料。
- (3) 此段文字所有引文均出自傅抱石〈中華民族美術之展望與建設〉。
- (4) 具體參見傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》之〈研究中國繪畫的三大要素〉。
- (5) 傅抱石：〈論秦漢諸美術與西方之關係〉。
- (6) 傅抱石：〈民國以來國畫之史的考察〉。
- (7) 傅抱石這方面的研究方法的運用充份體現於1940年11月8日寫就的《中國古代繪畫之研究》（手稿）。
- (8) 林木：〈傅抱石的中國美術史論研究〉，見傅抱石紀念館編：《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁104，鄭州，河南美術出版社，2004年7月。
- (9) 見傅抱石：《中國繪畫變遷史綱·自序》。
- (10) 林木：《傅抱石的中國美術史論研究》，見傅抱石紀念館編：《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁91，鄭州，河南美術出版社，2004年7月。
- (11) 傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》之〈研究中國繪畫的三大要素〉。
- (12) 傅抱石：《中國美術年表·自敘》。
- (13) 傅抱石：《中國美術年表·敘例》。
- (14) 傅抱石：《中國美術年表·自敘》。
- (15) 傅抱石：《中國美術年表·敘例》。
- (16) 陳池瑜先生在《中國現代美術學史》（哈爾濱，黑龍江美術出版社，2000年3月）中分析，20世紀初期的這類美術通史或繪畫通史著作，對建立現代形態的中國美術史起到了開創作用，雖然部分著作還不夠成熟，但對當時各美術院校的中國美術史教育、對普及中國美術史知識，起了相當大的作用。他還對這些美術史著作作了分類：一類是為適合高等和中等美術教育需要編寫的教材，如姜丹書《美術史》、潘天壽《中國繪畫史》；一類是研究專著，如鄭昶《中國畫學全史》；一類是簡史，如傅抱石《中國繪畫變遷史綱》等。實際上，傅抱石撰寫的《中國繪畫變遷史綱》也是出於高中美術教學的需要，完成於20年代末在江西省立第一中學教學期間。而於1953年完稿的《中國美術史》則完全由課堂講義編寫而來。
- (17) 傅抱石：〈壬午重慶畫展自序〉。
- (18) 此段文字所有引文均出自傅抱石〈民國以來國畫之史的考察〉。
- (19) 傅抱石：〈晉顧愷之〈畫雲臺山記〉之研究〉。
- (20) 葉宗鎬：〈傅抱石先生作品研究〉，載《中國畫研究》總第8期之《傅抱石研究專集》，1994年10月。
- (21) 傅抱石：〈中國古代山水畫史的考察〉。
- (22) 參見張長虹：〈六十年來中國大陸石濤研究綜述〉，《美術研究》2000年第1期。
- (23) 此段文字所有引文均出自傅抱石《石濤上人年譜·序》。
- (24) (25) 傅抱石：〈壬午重慶畫展自序〉。
- (26) 此段文字所有引文均出自傅抱石《中國繪畫理論》之“敘例”，上海，商務印書館，1936年7月第2版。
- (27) 在這部著作出版之前，也有一些學者作過這方面的研究探索。1911年，黃賓虹（1865-1955）、鄧實（1877-?）合作將古代畫史以及金石工藝等著述加以彙編成叢書——《美術叢書》四十輯一百六十冊，屬資料彙編性質，對後世研究古代畫學提供了諸多便捷。1930年，余紹宋（1883-1949）由中華書局出版《畫法要錄》，並於1933年出版《畫法要錄續編》，而且他於1932年由北平圖書館出版《書畫錄解題》，對中國繪畫理論作了初步的整理。後來中華書局先後於1937年、1943年出版了由于安瀾（1902-1999）編的《畫論叢刊》、沈子丞（1904-1996）編的《歷代論畫名著匯編》，進一步促進了中國古代繪畫理論的整理和研究。美術史學家俞劍華（1895-1979）也是從事古代畫論研究的少數學者之一，以學術的眼光將古代畫論擇要編輯，於1957年由中國古典藝術出版社出版《中國畫論類編》，頗具研究價值和參考價值，在美術史學界有著較為深遠的影響，幾度再版。以往的中國繪畫理論研究，一般祇提及上述的余紹宋、于安瀾、沈子丞、俞劍華等諸位，而把傅抱石的這本《中國繪畫理論》忽略了，儘管這本著作對後世不及以上四位的畫論著作影響來得深遠，但從以上的史實來看，在20世紀30年代，這項帶有一定研究意義的工作無疑也是具開拓性的，理應引起我們的重視。
- (28) 此段文字所有引文均出自傅抱石〈中國國民性與藝術思潮——金原省吾氏之東洋美術論〉。
- (29) 此段文字所有引文均出自傅抱石〈中國繪畫思想之進展〉。
- (30) 此段文字所有引文均出自傅抱石〈中國繪畫“山水”、“寫意”、“水墨”之史的考察〉。
- (31) 具體參見傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》。
- (32) 林木：〈傅抱石的中國美術史論研究〉，見傅抱石紀念館編：《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁100，鄭州，河南美術出版社，2004年7月。
- (33) 傅抱石：《中國篆刻史述略·緒論》。
- (34) 馬鴻增：〈傅抱石對中國美術史研究的貢獻〉，載《中國畫研究》總第8期之《傅抱石研究專集》，1994年10月。
- (35) 羅時慧：《傅抱石美術文集·序言》，南京：江蘇文藝出版社，1986年。