

中国花鸟画通鉴

18

越出畦畛



蒋廷锡 郎世宁 沈铨 赵叔孺 高剑父 陈树人 高奇峰
徐悲鸿 刘海粟 林风眠 赵少昂 黄幻吾 关山月

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

越出畦畛/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-817-9

I. 越… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第196413号

责任编辑 黄 剑 何 洁

技术编辑 杨关麟

责任校对 倪 凡

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·越出畦畛

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 8 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-817-9

定价: 80.00元



前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《越出畦畛》为第十八册，主要论述清代以来受西画影响的花鸟画流派。

目录

- 一 概述：西画传入对中国花鸟画的影响 1
- 二 西画传入中国的渠道 7
- 三 清代宫廷花鸟画 11
- 四 民国“三足鼎立”的画家群 55
- 五 近代美术教育与花鸟画 107

一 概述：西画传入对中国花鸟画的影响

“越出畦畛”指的是清代至民国期间，中国花鸟画吸收西方绘画写实、透视的特点，越出传统的藩篱，融合中西，另辟蹊径，在传统之外开创了中国花鸟画发展的一条新路。

纵观中国古代绘画史，花鸟画的演变发展基本上是中国文化体系内部的调整和升华，西方的写实绘画虽然在明代就由传教士利玛窦等人带到中国，但在花鸟画方面开始对中国绘画产生影响，却是到了清代以后。郎世宁、王致诚、艾启蒙、贺清泰等传教士画家中西合璧的绘画实践，使中国花鸟画在保持传统题材的基础上，开始融入西画的写实技法，更加注重花鸟形象的精准。郎世宁的花鸟画风格对清代宫廷绘画产生了重要影响，从文献记载和传世作品来看，焦秉贞、冷枚、沈铨等人的绘画都直接或间接地继承了郎世宁的衣钵，在绘制花鸟作品时掺入了西画的写实成分。然而，传教士绘画的影响主要局限在清廷以内，未在民间产生广泛影响。中西文化大范围的影响、交融对中国社会乃至艺术产生影响是在20世纪，留学生美术、外销画、侨民

美术等拓展了中西美术交流的渠道。20世纪初,对于中国画的发展方向,出现了三种不同的取向¹,一直延续到70年代。传统派主张借古开今,摒弃清末花鸟画的因袭模仿,坚守中国花鸟画传统,继承发扬其“写生”、“寓兴”与“寓意”的优点,从整体上拉开中西绘画的距离,代表人物包括吴昌硕、齐白石和潘天寿等。而徐悲鸿、林风眠、刘海粟等海归留学生则从学习西画入手,试图取西画之所长,更好地促进中国画的发展。

以徐悲鸿为代表的水墨写实派和“二高一陈”的“岭南派”代表了“引西益中”的取向,企图在大体保留原有花鸟画形态的方式下,在造型和空间处理等方面引进西方写实主义,使之与“精于体物”的宋画传统相结合,同时借助书法题词的点醒,表现关心国运民生的旨趣或和平生活的愿望。这种经过改良的中国花鸟画以写意为表而以写实为里,呈现出有别于前人的面貌。

在学习西方的取向上,林风眠更关注花鸟画在沟通情感、安慰人生方面的作用。因此,在林风眠的花鸟画创作中不以逼真地再现客体花鸟为要务,而是致力于提纯物象的光、色、形以抒发内心的情感。法国的留学经历使他接触并喜爱西方现代派美术,将西方19世纪以后注重主观表现的静物画的夸张变形与中国民间美术的不拘成法、质朴纯粹合二为一,并在主观表现与传统绘画的抒情写意上寻求融合贯通。其彩墨抒情式的花鸟静物画从构图到笔墨都拉开了与传统工笔、写意花鸟画的距离,但在刷新视觉样式的同时也在一定程度上表达了中国式的精神内涵。

近代形成的以上海和江浙地区、京津地区及以广州为中心“三足鼎立”²的画家群³,在融合中西花鸟画的实践探索中,呈现出共性的同时又有不同的地域特征。清末民初的上海是外国资本输入最多的城市,工商业发达,经济的繁荣带动了文化艺术的活跃,大批以卖画为生的画家聚集到这里,花鸟画以其通俗易懂和雅俗共赏的特点而拥有广阔市场。此期擅长花鸟画活跃于上海和江浙地区的画家有吴昌硕、王震、赵叔孺、高剑父、高奇峰、吕凤子、陶冷月、汪亚尘、刘海粟等,他们大都受到了西方绘画技法的影响,在创作中主动加入了西画的写实因素。刘海粟、汪亚尘等人还前往日本、欧洲等地游学,归国后兴办美术学校,采用西方美术教育方法培养艺术人才。

作为明清两代政治中心的北京,在地理和文化上有着得天独厚的优势。





郎世宁 交陆果然图

清末，这里流行四王、吴、恽为代表的“正统”绘画，还没有海派的声势大。直至五四运动中的“美术革命”提出“打倒王画”的口号，才使正统派绘画受到动摇。在花鸟画方面亦是有坚守传统和引入西法两种趋势，京津地区引进西法写实技巧的花鸟画家中，最有代表性的是刘奎龄和马晋，他们的花鸟画为工笔花鸟，受到了郎世宁的影响，将其描绘动物毛羽精微的写实画法引入了工笔设色的动物画，但在补景画树方面保留了传统花鸟画的特点。



沈铨 松鹤图

广州是清代最早的开埠口岸，清代这里以外销画、外销瓷闻名海内外，与此同时也出现了近现代广东最有影响力的画派——岭南画派。岭南画派最大的特点在于创始人居廉、居巢兄弟开创的“撞水”、“撞粉”技法，高剑父、高奇峰、陈树人等结合日本画的“折中古今，融和古今”对这种技法进行了改造，并和赵少昂、关山月、杨善深等第二代岭南花鸟画家将其发扬光大。

除了上海、京津、岭南三地画家群对近代花鸟画产生的地域性影响外，近代美术教育也对花鸟画的传承和创新产生了重要影响。近代美术教育的兴起，始于西式美术学校的兴办。民国时期，先后有上海美术专科学校、国立北平艺术专科学校、私立苏州美术专科学校、国立中央大学艺术系、国立杭州艺术专科学校、鲁迅艺术文学院等数十所私立、公立美术院校建校。刘海粟、林风眠、颜文樑、徐悲鸿、江丰分别作为这几所院校的校长或代表人物。他们在总体上引进西方美术教育体系的同时，各自的教育目的、艺术观念又有所不同，在具体教学实践中形成了不同的教学方法。其中，刘海粟、林风眠、徐悲鸿被认为是当时美术教育的三位巨匠。由于与五四新文化运动倡导“美育”的文化策略相互配合，三人的美术教育实践都得到了蔡元培的鼓励与扶持。无论是刘海粟创办的上海美术专科学校，还是林风眠先后执掌的北京国立艺术专门学校、国立艺术院，以及徐悲鸿为院长的中央大学艺术系，其办学的思路都照搬西方的绘画训练方法。在花鸟画教学中，并不完全排斥传统，先从西画学习入手，掌握比例、解剖等造型基础之后，进而结合中国花鸟画的传统笔墨技法。以徐悲鸿为代表的写实派在改良中国画的美术教育的路上走得最远，特别是在建国后，以中央美术学院为基地，培养了一批现实主义花鸟画人才。

注释：

1 “引西益中”、“融合中西”与“借古开今”是薛永年在《花鸟画百年回顾》一文中对20世纪前期中国画发展做出的三种取向分类。详见薛永年《蓦然回首——薛永年美术评论》，广西美术出版社，2000年版。

2 所谓“三足鼎立”并不意味着它们在力量、数量、影响各方面势均力敌，也不构成观念对立的地域画派，只是一个便于分析的比喻而已。

3 上海和江浙、京津、广州三地画家群的概念是由郎绍君在《论现代中国美术》（江苏美术出版社，1996年版）一书中提出的概念，此前的分类主要以“海派”、“京派”、“岭南派”加以区分，而“海派”、“京派”、“岭南派”并不是各自完整、封闭的体系，只能算是区域性概念。因此，“画家群”的概念与之相比禁锢较小，更为合理。

二 西画传入中国的渠道

西画传入中国,最主要的影响来自传教士画家和留学生美术。近年来的研究还注意到地域文化对艺术产生的影响,将目光转向沿海开埠城市广州和上海,在第一和第二途径以外,发现了西画传入的第三、第四条途径,即外销画和侨民美术。

自明代开始,就有外国传教士来到中国,虽然携带有西方绘画,但为了传播教义,最初他们主要以西方先进的自然科学引起中国统治者的兴趣。当传教陷入困境之时,他们转而依靠哲学、艺术等人文学科保持与中国上层的沟通。于是一批精通绘画、音律的传教士被派往中国,其中擅长绘画者得到了中国统治者的赏识并进入宫廷画院供职。虽然中国皇帝对西画感兴趣,但却不能接受西画的阴影处理和明暗交界线。因此传教士画家必须根据中国统治者的喜好,运用中国的绘画工具来尝试一种新体的绘画风格,才能符合皇帝的审美。在这方面,意大利传教士郎世宁取得了巨大的成功,他将西方写实、透视、明暗等技法运用到中国的人物、花鸟画创作中,并刻意减弱了对

暗部的处理，其逼真的效果受到了皇室的喜爱。郎世宁的画法被奉为典范，影响了其他进入中国宫廷的传教士画家以及宫廷内的中国画家。直至近现代，康有为等人批评中国绘画，鼓吹西方艺术，倡导中西合璧，改良中国画，都是以郎世宁为楷模的，足见其影响之深远。

苏立文通过研究，认为当北京皇宫里的西方传教士和西方美术逐渐丧失原有影响力的时候，在中国南部沿海地区，西方美术却以一种不同的方式继续发挥着巨大的作用，正如他作出的形象比喻“西方美术在中国的影响没有逐渐消失，而是像沙一样慢慢流向社会底层的职业画师和工匠当中，使他们的技法有所变化，并且一直延续到现代”。的确，在广州，这是一次由地位不高的职业画师甚至社会作坊学徒们所参与的风格革命，他们从模仿入手，学习欧洲的绘画技术和风格；又在输往欧洲市场的中国纺织品、屏风、家具、瓷器上进行充分的实践。1750年以后，广州流行一种后来被称为“外销画”的绘画创作，其中的精细之作往往被欧洲画商认作郎世宁或他学生的作品而在全世界兜售；而另一些优美画作则通常有明确的作者署名，它们同样以其精良的制作、新奇的东方题材而行銷全球，甚至有时候作者的署名也成为一种销售量的保证、定件的标尺、仿冒者眼中的商标。林呱(Lamqua)¹即是这样的一位人物。早期外销画主要用于出口或者出售给来华旅行的外国人，为了满足他们的审美习惯和猎奇的心态，外销画主要采用西方油画技法。外销画发展到后期，买家由海外转向国内，西画的材料和技术也受限制，所以更多采用廉价的通草纸和传统中国绘画技法完成，题材几乎都是中国风情的人物和风景，几乎不涉及花鸟画，也有部分通草纸画的内容涉及花卉，其技法和表现方式都类似西方的植物学插图。

上海从19世纪中叶开始了其作为移民城市的历史，租界是当时独特的历史产物，姑且不谈它对中国社会带来的负面影响，客观上来说，租界的出现使上海具备了文化多元、移民聚集的条件。“艺术移民”是伴随着上海开埠通商、“洋务运动”以及20世纪30年代的犹太难民逃难这三次大的移民潮进入上海的。这些来自俄、法、犹太等国家的侨民艺术家，在上海创立侨民美术社团、课徒授业，向中国人传授西画技法。有明确记载显示：张聿光等上海画家曾随侨民画家学习西画；上海美专等院校聘请侨民画家授课。与传教士



艾启蒙 风狸图

美术相比，侨民美术竭力保持了其西方艺术的原有特色，侨民画家只充当西方艺术的输出者，而没有任何融合中西的意图，取中西艺术之所长的任务还是责无旁贷地落在中国艺术家的肩上。20世纪40年代，随着战争的结束，各国侨民又重新返国，而同步贯穿于留学生美术进行之中的侨民美术作为一段中西美术交流不可忽视的历史，从侧面反映了西画东渐的历史进程。²

无论是清末广州的外销画，还是清末民初上海的侨民美术，其影响都有地域性的局限。大范围地传播西方绘画和美术教育思想，引起全民对西方艺术的兴趣和普及，要归功于五四新文化运动之后出国学习西方艺术的留学生。民国时期留学海外的学生主要去向是日本和法国。日本自“明治维新”学习西方之后，政治、经济、文化都迅速崛起，成为亚洲各国间接学习西方的中转站。因此，很多中国留学生最初都前往日本考察，学习已经“日本化”的西方艺术，如李叔同、高剑父、高奇峰、陈师曾、汪亚尘、刘海粟、徐悲鸿。至20世纪20年代，中国人已经无法满足于经日本文化转述之后的西方艺术，他们更渴望了解原汁原味的西方艺术，法国不仅有悠久的艺术传统，更是20世纪现代艺术风起云涌之地，因此成为留学生赴欧学习的首选，此时留学西方的人数逐渐超过了旅日人数。从20年代后期开始，留学生开始大批回国，林风眠、徐悲鸿、刘海粟、汪亚尘等人归国后即学以致用，积极投身美术教育事业，在教学和个人创作中，探索融合中西艺术之路。

传教士美术、留学生美术、外销画以及“艺术移民”构成了西画传入中国的四条途径。它们在为中国画发展注入新鲜血液的同时，也使传统的中国画身陷危机，受到挑战，特别是在20世纪针对中国画是否应采取中西结合的改良方式等问题展开了三次大的争论。无论对中西结合持何种观点、态度，都不可否认西画传入对中国艺术，包括花鸟画发展所产生的影响。

注释：

1 有三个林呱存在。老林呱的风格是跟随斯泼依隆的新古典主义艺术风格，作品显得冷静而精细。有研究者认为他有可能是记载中的关作霖，或与关作霖是父子关系。（参见万青力《广东外销画简史》，载《画家与画史》）另一位林呱中文名字是关乔昌，他较老林呱更为有名，通常提到的“林呱”都是指他，他是19世纪中期广州最重要的外销画家，早年曾跟随钱纳利学画，后开办自己的画室。最后一位林呱的中文名字为关世聪（Guan Shicun 音译），国外研究者认为他与关乔昌是两个时代的人。关于不同的“林呱”及其之间的关系，参见水天中《“林呱”、关作霖与广东早期油画》和《再说关作霖与“林呱”》。载《历史、艺术与人》，广西美术出版社，2001年版。

2 关于上海艺术移民的研究，参见李超《艺术移民：西画东渐中国的第四途径》。载《美术家通讯》，1995年第4期。

三 清代宫廷花鸟画

清代宫廷绘画之盛，仅次于宋代。清代宫廷内设有类似画院的机构有如意馆、造办处，下辖一批画家，包括汉、满两族。画家来源，主要是各地官员奉旨推荐，也有通过父子、兄弟、师徒关系申请进入内廷的，少数人靠贡画称旨进入画院。清代宫廷绘画机构的画家地位较低，亦没有完整的职称制度，大部分画家称为“画画人”（正式文书中称“内廷供奉”），个别得宠者可能得到功名、官衔和品级。宫廷画家的工作一是以绘画形式记录某些政治活动；二是装饰宫廷；三是奉旨完成山水、花鸟作品供皇室贵族欣赏。

清初，以恽寿平为代表的“常州派”被认为是花鸟画的写生正派，其风格在宫廷和民间广泛流行。后来，随着西学东渐，传教士画家进入内廷，清代宫廷花鸟画无可避免地受到了西画的影响。西画的传入，在人物画和山水画方面遇到的阻力比花鸟画要大得多。花鸟画从五代开始就确立了“写生”的传统，重视写真和形似，与西方花鸟、静物画的传统有异曲同工之妙，因此郎世宁用油画写实技法绘制的花鸟画在传入清代宫廷时，在审美观念方面并



郎世宁 洋菊图

没有遇到太大阻力。

对于传教士画家来华以及西学东渐对中国17、18世纪艺术带来的影响，莫小也有一系列详细研究。她将18世纪清宫西洋风绘画的发展分为三个阶段：“1700年以后意大利人切拉蒂尼、马国贤先后以画家身份来华，至1735年马国贤回国为第一阶段。”¹由于康熙、雍正二帝并不爱好艺术，对西洋画的兴趣比较有限，因此传教士画家没有得到皇家的重视。相对于传教士画家自己的创作而言，他们所带来的西方绘画技法对宫廷内的中国画家的影响更大。花鸟画家蒋廷锡1718年所作的淡设色《牡丹图》²扇面上自识“戏学海西