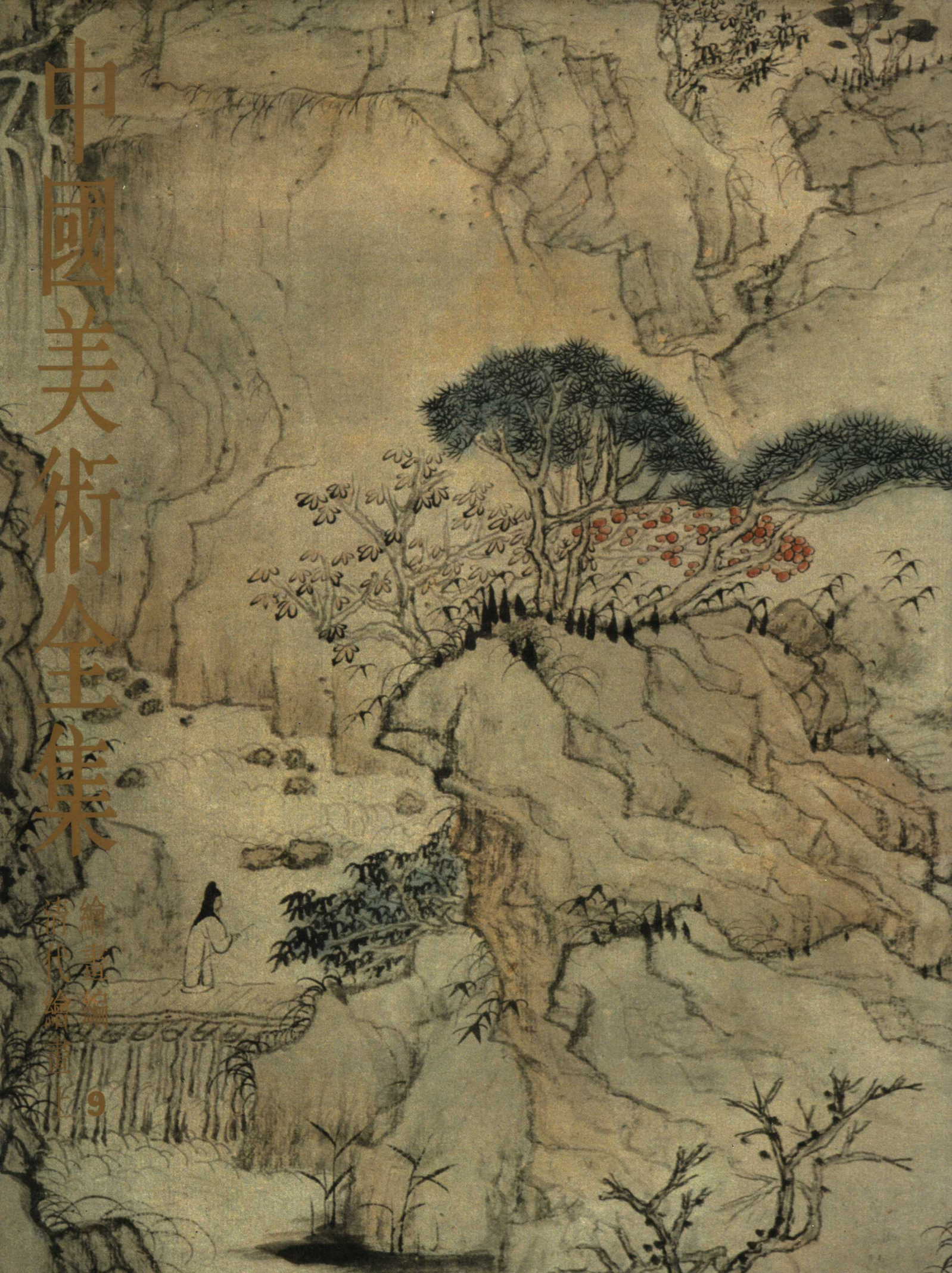


中國美術全集

繪畫編
清代繪畫上

9



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

繪畫編 9 清代繪畫 上

中國美術全集

繪畫編 9 清代繪畫 上

中國美術全集編輯委員會 編

本卷顧問

謝稚柳 楊仁愷 楊伯達

主編

沈之瑜 馬承源

副主編

龔繼先 胡海超

出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六七三號)

責任編輯

周衛明

設計

周衛明

圖版攝影

郭林福 汪俊樑

汪雯梅 周衛明

製版者

上海市美術印刷廠

印刷者

廣州廣發印務有限公司

裝訂者

上海裝訂廠

發行者

新華書店上海發行所

一九八八年八月 第一版 第一次印刷

國內定價 人民幣一九五元

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

上海博物館顧問 中國古代書畫鑑定組組長

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長 研究員

楊伯達

故宮博物院副院長

沈之瑜

上海博物館名譽館長

馬承源

上海博物館館長

主編

楊涵

中國美術全集編輯委員會副主任

副主編

龔繼先

中國美術全集編輯委員會委員

副主編

胡海超

上海人民美術出版社副總編輯
上海人民美術出版社副編審

凡例

一 《中國美術全集》六十卷，共分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編和書法篆刻編五部份，每編分若干冊。

二 本卷為繪畫編第九冊：清代畫冊之上卷。本卷以清初畫壇四畫僧、金陵八家、新安畫派等畫家的作品為主要內容，同一時期的各流派及畫家作品亦採擷入卷。另二卷亦各有專題作為主要內容。

三 本卷以繪畫流派體系及畫家年代順序相互參照編排，年代稍有交錯。生卒年不詳的畫家，酌情穿插排列。

四 畫目圖注，基本按收藏單位的畫目，圖版說明亦由收藏單位專人撰寫。

五 本冊內容分三部分，一為概論專論，二為圖版，三為圖版說明。年表、索引及總目等，綜編為全集的一個專冊。

清代繪畫概論

謝稚柳

一六四四年，滿族統治者入關覆滅明朝以後，建立了清代王朝。爲鞏固其統治，一方面鎮壓反清力量，一方面恢復經濟，並加強以「漢化」爲特徵的文化建設。爲此，對漢人士大夫嚴加控制、壓迫的同時，也採用安撫政策和籠絡引誘的手段，如推行科舉取士，特設博學鴻詞科、編纂圖書等等。由於清代帝王對繪畫藝術的愛好和倡導，促進了繪畫事業的發達，有史可稽的畫家，不下六千人。清代也設畫院，廣收天下高手名家，從事創作。雖其體制不及兩宋、朱明之完備，但成就不亞於前代，尤其順治、康熙、雍正、乾隆四朝的皇帝，雅好繪畫，萬機之暇，游心翰墨而富收藏，海內名畫，幾被徵收殆盡。康熙敕撰《佩文齋書畫譜》，乾隆令編《秘殿珠林》、《石渠寶笈》，對內府收藏及歷代珍遺進行系統整理，這些均給清代繪畫的發展客觀上創造了有利條件。故康、乾兩朝，可說是清代繪畫的黃金時代。

然而，明末清初之際，是社會動亂、民族矛盾和階級矛盾都極爲激烈的時代，給當時文人和藝術家的心靈美帶來強烈的衝擊，引起他們思想上的矛盾和感情上的種種波瀾和痛苦。他們隱逸山林，醉心翰墨，有的抱消極避世的態度，也有的帶着懷念舊明江山的反抗意識或悲痛無奈的情緒，其中作爲典型代表的是八大山人。鄭板橋在其作品中曾題道：「橫塗豎抹千千幅，墨點無多淚點多。」中國傳統文人畫的寄情遣興的功能在清代繪畫中得到進一步發揮，直到清代中期「揚州八怪」藝術風格中的那種「嘻笑怒罵皆文章」，都是這樣一脉相承下來的。

清代繪畫，以山水、花鳥最爲發達，人物畫次之。

明末清初，山水畫支派很多，多屬吳門體系，以董其昌爲代表的松江派獨樹一幟，壓倒羣芳，勢力很大，成爲當時畫壇的正宗。正統的文人畫家均直接承受董其昌之餘緒，並上追元季四家，如清初「四王」（王時敏、王鑑、王翬、王原祁），還有吳歷，是最爲突出的代表人物，頗受皇帝宮廷的欣賞。此外還有不少流派，較有影響的如：以漸江爲代表的「新安派」；龔賢爲代表的「金陵派」；羅牧爲代表的「江西派」等等。這些均是所謂「在野」的畫家，而其中成就尤爲突出的要

數八大山人和石濤。八大、石濤原為明宗室後裔，入清為僧，畫風獨特，頗多創新，筆端常帶感情，對後世影響很大。

清代花鳥畫也很有發展。工筆重彩，水墨寫意，均不乏大家，既承古法，又有新意，傑出者如惲壽平、蔣廷錫、華岳、王武、鄒一桂，而惲壽平最為著名，與「四王」吳歷合稱為「清初六家」。乾隆間，金農、鄭燮等「揚州八怪」，時被視為「異端」，實為畫壇開創新風，對後世影響頗深。南方的居巢、居廉，活躍於同治年間，開啓後來的「嶺南畫派」。

人物畫家有禹之鼎、焦秉貞、改琦、費丹旭等盛名於世，晚清則以任熊、任薰、任頤稱譽一時，世謂「三任」。較之前代，人物畫也有所發展，且肖像、風俗畫更盛。但與山水畫相較，清代的人物畫，畢竟氣候小得多。

康熙年間，以郎世寧為代表的西洋畫家活躍於清室宮廷，他們用油畫技法並參用中國畫的材料和表現方法，畫了不少表現社會政治內容的題材，受到皇帝的欣賞和器重，也引起了中國畫家們的興趣和關注，如焦秉貞、冷枚、唐岱、丁觀鵬等等，都吸收西畫的表現技法融會於他們的創作之中，這西畫東漸，影響中國的傳統畫藝術，值得注意。

一

清代宮廷，也設立畫院，嘉慶時胡敬的《國朝院畫錄》說：「國朝踵前代舊制，設立畫院。」《清史稿》及清宮檔案均有關於畫院的記載。但其體制却不及宋、明畫院，無待詔、錦衣衛等官職，然亦設內廷供奉，內廷祇候，以禮畫士，機構和規模都不算小，盛況不亞於宋、明。皇帝雅好繪事，廣招名士高手，凡藝高者，不分朝野，頗多嘉獎。清代許多著名畫家，皆先後供奉內廷，如禹之鼎、焦秉貞、王原祁、王翬、冷枚、顧見龍、唐岱、郎世寧、張宗蒼、繆炳泰、丁觀鵬、董邦達等等。在宮廷畫家中，有不少人是有身份的，如宋駿業，其奉命編纂書譜時，官銜是「通政司左通政使今陞都察院左副都御史」。曾任書畫譜館總裁的王原祁，官位是「翰林院侍講學士今轉翰林院侍讀學士」。董邦達在乾隆時仕至禮部尚書，善山水、精考核，因而被「命入宮廷襄事」，編修《石渠寶笈》、《秘殿珠林》。滿洲參領唐岱，工山水，被召入內廷論畫法，御賜畫狀

元。江陰繆炳泰，因畫肖像神似，被高宗得之，遂命兵部以八百里排單往取入宮，後賞舉人，又賜郎中。凡有重大創作任務，皇室不分朝野，廣招優秀畫家入宮，遇有成就者，即予獎勵。聖祖、高宗等幾位皇帝自己也喜好畫畫，還不時親臨畫院，指導創作。據說高宗「見用筆草率者，手自教之」。如有一則清宮檔案說到，「乾隆六年十二月十六日傳旨，着冷枚畫畫一張，先起草稿呈覽，准時再畫，年節要得，欽此」。畫家畫完草稿要「呈覽」獲准後才能畫下去。畫完後待「御覽」滿意才能交差。這說明畫家們所受到的管理和控制多麼嚴密，同時也可看出清代皇室對繪畫是何等的重視。

宮廷繪畫大多是有組織的創作活動，並帶有很大的功利性。繪畫以藝術形式記錄了當時政治生活中的重大事件，細節逼真、製作精工，且多是宏幅巨作，不但有很大的歷史檔案價值，並有相當高的藝術性。如康熙和乾隆都多次南巡，常「以畫士隨駕而行」，回來組織大規模的創作。康熙第二次南巡歸來後，即詔畫《南巡圖》，由都察院左副都御史宋駿業主其事，王翬、楊晉都參加製作，畫了三年才告成功。正本《康熙南巡圖》十二卷，絹本設色，全圖人物有二萬多，是很少見到的巨製。乾隆也組織繪製《南巡盛典圖》，由徐揚主繪，完稿後還付梓鐫刻。康熙六十歲生日，由王原祁主持繪《萬壽圖》，由宮廷著名畫家冷枚等十四人合作完成。其他如《萬樹園賜宴圖》、《雍正平定戰圖》、《平定伊犁受降圖》、《呼爾滿大捷圖》等等都是對皇室歌功頌德之作，曾調動了大量人力物力，是宮廷畫院的巨大藝術活動。

其次還有一些是反映當時社會生活的風俗畫卷，如焦秉貞的《耕織圖》、徐揚的《盛世滋生圖》（即《姑蘇繁華圖》）都是清代美術史上的重要作品。

宮廷畫家有一種十分繁忙的事，即是為帝王、皇后及大臣畫像。光乾隆一朝，便好幾次詔畫功臣像，每次詔畫都有相當規模，要求甚是嚴格，這在當時是代替「照相」的作用，有不少作品在繪畫技巧上達到相當的高度。

在清宮畫院中，還有一支重要的力量，便是自來西洋的傳教士畫家。如意大利郎世寧、馬國賢、潘廷章，法蘭西人王致誠、賀清泰，波希米亞人艾啟蒙，羅馬人安德義等等。這些外國畫家，大都是在康熙時先後徵召入宮的。而其中藝術成就最高、影響最大的首推郎世寧。郎世寧來

華後歷經康、雍、乾三朝，作品甚豐，僅從《石渠寶笈》看，其中就記錄了他五十六件重要作品。一些巨幅作品如《百駿圖》、《萬樹園觀馬術圖》、《萬樹園賜宴圖》等都是他以他為主與其他宮廷畫家合作而成的。乾隆皇帝對其十分欣賞，曾說「寫真無過其右者」，還會指定丁觀鵬、張為邦、王幼學等人拜郎氏為師，學習油畫技術。

郎世寧雖然用了西洋的透視、明暗和人體解剖等技法，同時又用了中國畫的材料和以綫為主造型方法，實際上是既非中國畫又非西洋畫，倒是走了一條中西結合的道路，是中國畫的一種新的潮流，在當時曾產生很大的影響，如焦秉貞、冷枚、陳枚、唐岱、丁觀鵬、金廷標都紛紛效仿，作了值得使人注意的嘗試。康有為在《萬木草堂藏畫目》中說：「郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家的，日本已力研之，當以郎世寧為太祖矣。」潘天壽在《中國繪畫史》中也寫道：「郎氏諸人之技藝，非通常畫史所能希及。實與中土繪畫之一大波動。」他們對郎世寧的歷史作用的認識是很有見地的。可是終因文人畫勢力之強大及中國傳統文化的心理機構的內在抗拒力，使在以「四王」為代表的傳統派和以石濤、「揚州八怪」為代表的創新派之外的這第三股美術潮流，沒有可能進一步得到推波助瀾的作用。

宮廷畫院還幫皇帝做了一件重要的事，就是收搜流落海內的歷代珍品，進行鑒別、考核、編目。宋駿業、王原祁、謝松洲、董邦達等都入宮做過這類事，同時編輯大規模的書畫叢書。康熙時，有《佩文齋書畫譜》凡一百卷，《佩文齋題畫詩》匯鈔歷代題畫詩八千九百餘首。乾隆時，有《石渠寶笈》、《秘殿珠林》、《西清古鑑》等。對後世研究書畫史學提供了十分寶貴的資料。

二

明末清初，山水畫多是吳門派之末流，唯董其昌異軍突起，上追宋元，自創一格，在中國山水畫領域裏，開拓了一種新的格局，他的「南北宗」學說更為文人畫創造了廣被接受的理論基礎，不僅在當時影響極大，且成為清初畫壇的「正宗」。後人稱董其昌為代表的畫派為「松江派」。

清初勢力最大的正統派畫家都是繼董其昌之餘緒，其主要的代表人物為「四王吳惲」。「四王」之中，王時敏、王鑑是順、康之間的同代人，又是太倉同鄉，而王原祁是王時敏的孫子，稱之為

「婁東派」。王翬是王鑑的學生，却有出藍之妙，弟子又多，獨成氣候，因是常熟人，後人稱之爲「虞山派」。但他們却有一個極重要的共同點，就是主張畫畫要從摹仿古人着手，所仿者主要是元季四大家，尤其是其中的黃公望。當時出現了「家家一峯、人大痴」的局面。王時敏一生追仿黃子久筆意，筆墨蒼潤疏秀，在臨摹上是化了很大功夫的，在相似之下，也頗得一些前人的韻味。他曾經說過：「元季四家首推子久，得其神者唯董宗伯（其昌），得其形者予不敢讓，若形神具得，吾孫（原祁）其庶乎！」王鑑曾臨仿過不少宋元名跡，又擅青綠着色，畫風較王時敏有變化。王翬幾乎臨遍當時他能看到的所有古畫，能細細體會名家神韻，博採衆長，是「四王」中技法全面、變化較多的一個。吳歷曾從學王時敏、王鑑，晚年信奉天主教，入教會當修士，因接觸西洋傳教士，也瞭解一些西洋畫技法，但因其學元人根基較深，終不脫傳統文人畫的氣格。晚年多用乾筆焦墨，構圖設色、邃密蒼鬱。

他們的創作不靠寫生，全向古人前賢中討生活，而在筆墨技巧上極爲精緻，簡直無懈可擊，達到了那個時代的高峯。但重技巧追求形式美，有外露逼人、沖淡意境之嫌，作者主觀情緒的抒發顯得少了，嚴格的程式化束縛了他們藝術語言的表達。然而，「四王」在清代畫壇上一直處於正統地位，對後世影響很大。婁東、虞山兩派，各擅勝場，康熙之後，均有較大的發展。尊王原祁的「婁東派」的主要畫家有黃鼎、唐岱、王昱、方士庶、張宗蒼、董邦達、錢維城、王宸、王學臣等人。其中王昱最接近王原祁的本來面目，清末人們將王昱、王宸、王愷、王玖合稱爲「小四王」。乾隆後期有王三錫、王廷之、王廷周、王鳴韶，後人稱之爲「後四王」。由此可見「四王」影響之大。「虞山派」宗王翬爲代表，吳歷也是元老，弟子有楊晉、宋駿業、顧昉、蔡遠、胡節、蔡嘉、李世倬等人。總之，整個清代，作爲正統派的山水畫發展緩慢，缺乏創新，一直延續到清末，始終沒有跳出「四王」的範圍。

在清初的傑出畫家中，有一些是舊明遺逸，他們心懷前明滅亡之痛，發之於繪畫，感情激越，風格奇恣，不守前人範約，獨創新意。如龔賢的蒼雄淳厚、陳洪綬的古拙奇詭，都曾風雲一世，而石濤、八大山人、髡殘、弘仁等四位遁迹空門的畫家更爲後世所重，號稱「四畫僧」。石濤，原名朱若極，後改名原濟；八大山人名朱耷，都是明宗室後裔，明亡後削髮爲僧，一生從事

繪事，在藝術上均取得極高的成就。石濤半生雲遊名山大川，對大自然的觀察獨具隻眼，體驗深切，構圖多從寫生中來，千變萬化，新穎奇特，他有句曰：「搜盡奇峯打草稿。」石濤早年學梅清，他的畫意境深遠，筆情縱恣，不落前人窠臼。並於人物、花菓，均有極高的造詣。所著《苦瓜和尚畫語錄》是他對繪畫藝術精深理解的結晶，豐富了中國畫的理論寶庫。八大山人一生經歷坎坷，秉性奇倔，在其畫中也有反映，題畫詩多用禪語，晦澀難懂。他畫山水曾學董其昌，却能從中化出自己強烈的藝術個性，不為規矩所囿。他的畫筆墨恣肆，淋漓酣暢，注重創造意境，極見靈性，晚年更有一種明靜超逸之美，令人嘆為觀止。他的花鳥畫，更是奇特，用筆簡練，神韻俱佳。

清初畫壇上，石濤、八大山人是屬於和「四王」為代表的正統派相對立的革新派，他們對待傳統的態度是拿來為我所用，而並非放在頭頂之上作為至聖去頂禮膜拜。誠如石濤在《苦瓜和尚畫語錄》中所說：「古之鬚眉，不能生我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹腸。」「我自用我法。」他們藝術個性的盡情表現及高度的藝術成就，凡有眼光者不能不承認，即使正統派的巨子王原祁也不得不認為：「海內丹青家，不能盡識，而大江以南，當推石濤為第一。」

髡殘，號石谿，山水有王蒙遺意，蒼鬱渾厚，喜用乾筆皴擦，在墨法上有一定創造，與石濤並稱「二石」。

「四畫僧」中的弘仁，也是安徽畫派的代表人物。他和查士標、汪之瑞、孫逸被稱為「海陽四家」，亦稱「新安派」，他們是安徽歙縣或休寧縣人，此地古名「海陽」，唐時，兩縣迭為新安郡，故名之，實際上畫風並非完全一致。弘仁字漸江，本名江韜，曾多次遊黃山，故畫黃山較多，藝術上受倪雲林影響較多，用筆勁挺方折，凝練明快，查士標號梅壑，初學倪瓚，後學董其昌，筆墨幽淡秀逸，人稱「逸品」。此外，安徽畫派的特點是受倪瓚影響，善用乾筆枯墨，意境荒寒蕭疏。

清初江蘇地區的畫壇，南京也是一個活躍的中心。它是明代留都，復社名流繁集之地，有很複雜的政治文化背景。入清後，聚散此處的遺民野逸多是書畫之士，龔賢是其中突出的代表。龔賢字半千，畫學董北苑，但獨出幽異。用墨濃重，喜層層染漬，有濃鬱蒼厚之氣。同時有名聲

者，如樊圻、高岑、鄒喆、吳宏、葉欣、胡慥、謝蓀，人稱「金陵八家」。但他們的畫，並非一種藝術面目，因同居一地而命名，就像西畫中的「威尼斯派」、「佛羅倫薩派」一樣。而《芥子園畫傳》的主編王概，僑居金陵，雖非「八家」之一，但其畫風與龔賢極為相似，也是濃墨深沉一路的。

清初山水畫還有一個重要流派即是以羅牧為首的「江西派」。羅牧字飯牛，僑居南昌，畫學董源、黃公望，筆墨靈秀，江淮間畫家多有學之者。在其他地區還有不少以遺民面目出現的著名畫家，如書法、醫道、詩文均聲名卓著的傅山；家富收藏，精於鑑賞的項聖謨等，都以山水寄托他們的隱遁之趣，以筆墨抒發他們人世滄桑的無限感慨。

清代畫壇，文人畫具有壓倒之優勢，工筆重彩，青綠山水顯得頗為寂寞。畫家們「進士大夫而絀工匠」，界畫樓閣被認為「工匠所能為」，頗有輕鄙之意，然也有名畫家如袁江、袁耀斷然而起，在藝術上取得很高成就，值得注意。

清代後半期的山水不如前期發達。著名畫家多受「婁東」、「虞山」影響，如黃易、奚岡、湯貽汾、戴熙等，為乾隆之後最負盛名者。而道光、咸豐間，金石學發展，不僅對書法藝術的發展產生很大影響，且也滲透到畫家的藝術視野之中。黃易，號小松，今杭州人，精篆刻，與丁敬、奚岡、蔣仁等八位被稱為「西泠八家」。畫學「婁東」，參以吳門文家筆意，冷逸簡淡；奚岡，號鐵生，畫風頗類黃易，鬆秀灑脫，也是「四王」體系的一位名家；湯貽汾，號雨生，早年學董邦達，屬「婁東」一派，畫法多淡皴乾擦，却枯中帶潤，疏秀有致；戴熙學王石谷，臨古極多，被認為是學王翬最佳者，與湯雨生可「配享四王之畫」，有「四王湯戴」之稱。此外，尚有錢杜之靜媚，張問陶之超逸，都享名於嘉慶、道光之間。丹徒人張銓遠宗宋元，近師沈、文，筆調古逸，自成一派，一時學者爭法之，號稱「鎮江派」。

清末的上海已是相當繁榮的近代工商業城市，許多畫家聚集此地，以賣畫為生。在山水方面較著名者有胡公壽、吳石僊、倪墨耕等人，其次如任熊、任薰、任頤、虛谷、蒲華等，也畫山水，但主要成就却在花鳥人物，將在下文述之。

總的說來，清代山水畫的高潮是在雍乾之前，乾隆之後，沒有多少創造，並有每況愈下之勢，這恐怕與「四王」勢力過大，因襲摹仿成風所造成的影響有關。

清代的花鳥畫十分發達，梅蘭竹菊，蔬菓草蟲，各有名家高手，並且在藝術上有所創新，其成就不亞於明代，甚至還有所突破。

清初六大畫家中的惲壽平是當時影響最大的一位。惲壽平號南田，學北宋徐崇嗣一派，擅長沒骨寫生，工整秀麗，但氣韻雅逸，毫不滯板，頗有書卷氣，當時名震四方，學之者頗衆，史稱「常州派」。唐荃、馬元馭、張子畏等都是「常州派」的主將。王武的花卉，有陸包山風調，或水墨沒骨，或鈎勒設色，「位置宏穩，賦色明麗」（秦祖永語），與惲南田齊名。康熙、雍正之際，爲卓然大家者有蔣廷錫、鄒一桂。蔣廷錫，號西谷，進士出身，官至大學士，是宮廷供奉畫家，特長花卉，有極工細之作，也有水墨粗放之品，能將工筆逸筆各種畫法用於同一幅畫內，而有協調統一之感。他名氣很大，且有專人爲之代筆，故流傳作品半非真迹。鄒一桂，號小山，官至內閣大學士兼禮部侍郎，重視寫生，強調形似，所繪花卉都是精心之作，不肯敷衍，別有一種意態舒緩的氣韻，著有《小山畫譜》，記錄了一百多種花草的特點和畫法，對後學很有幫助。沈銓也是清初的重要畫家，曾應日本國王之聘，攜弟子赴日傳藝，在日本很有影響。沈銓字南蘋，善花卉翎毛，亦能走獸，取五代黃筌畫法，工緻精密，賦色艷麗，注重寫生，造型準確。八大山人在花鳥畫方面的成就絕不亞於山水，他喜作荷花、松石、麋鹿、魚鴨、怪鳥，頗受林良、青藤、白陽的影響，但自創一格，構圖簡練奇特，筆墨縱恣灑脫，所畫魚鳥，多白眼朝天，強烈地表現出他孤獨乖僻的性情。他的花鳥畫是很有創造精神的，對以後的「揚州八怪」產生較大影響。

清代的花鳥畫，大抵在雍、乾之際是一個轉折點，雍正之前，多守傳統古法，且與山水並步聯轡，而乾隆之後，漸多變化，創新成風，花鳥之盛幾欲掩蓋山水之上。「揚州八怪」的出現，可謂是清代中期畫壇上最重要的一件事情。「八怪」者，一般指汪士慎、黃慎、金農、李鱣、鄭燮、李方膺、羅聘，也有並及華岳、閔貞、高鳳翰、邊壽民等人的說法。實際上，這「八怪」恐也不一定具體指定哪八個人，而是包括以上這些人在內的一種藝術現象。他們並非都隸籍揚州，皆以湖

海野逸畸零之士，聚集游藝於此。畫風面貌也不盡相同，但都不守成法，標新立異，豪邁自放，各自都有很強烈的藝術個性，也因此遭到正統派之譏諷。但他們開創了一代新風，時人爭師法之，頗有改變清代繪畫發展之勢。這些畫家大多專長花鳥、梅竹，但也有如金農、羅聘、閔貞、黃慎兼長人物，汪之慎、高翔兼善山水。鄭板橋之蘭竹、邊壽民之蘆雁、李方膺之花卉，瀟灑奔放，旨趣天然，可謂前無古人。華岳也工畫山水、人物，但其花鳥縱逸跌宕，獨具一格，既有深厚的傳統功夫，又善從民間技術中汲取營養，生趣勃勃，千變萬化，可以說為清代花鳥畫開拓一塊新天地，其影響之大可與惲南田爭輝。而王武一路畫風更是大勢所趨。故乾、嘉之世為清代花鳥畫的最盛期。方薰、奚岡等著名畫家，山水之餘，無不在花鳥領域裏佔一席之地，連一般文人士宦也都會幾筆蘭竹的雅興。

自道光至同治六十多年間，花鳥畫的盛世已過。南田一派，少有習法，較為閨閣中人所喜愛。點筆一派，日漸風行，或上追陸包山、周之冕，或近師「揚州八怪」、華新羅等，其佼佼者有趙之琛、張熊等。南方則居巢、居廉兄弟為廣東之傑，注重造型準確，善用粉彩，明快清麗，頗有西洋水彩畫的風味，開近代「嶺南派」之先河。

同、光之時，畫壇有振興之勢，這與「海上畫派」興起有關。「海上畫派」的畫家實來自全國各地，各派各流均有，因受當時上海這座十里洋場的近代工商業城市文化氛圍之影響，也形成了他們共同的特點。求變化，喜創新，生氣勃勃，不守成規，衝破了嘉、道以來畫壇一度沉寂冷落的局面，一時間名家輩出。其中最有名望者有「三任」（任熊、任薰、任頤）、趙之謙、虛谷、蒲華、吳昌碩等等。他們多取法徐青藤、陳白陽，又參以八大、石濤之意，近取華新羅、「揚州八怪」，從中翻出自己的面目，生機盎然，頗多新意。任伯年靈趣多變，雅俗共賞；趙搗叔蘊藉沉着，敷色濃麗；虛谷側鋒禿筆，質樸遲拙，而內含秀美；蒲華喜用濕筆，不修邊幅而氣格全在。此時又因出土碑碣日多，金石學漸盛，以書法和金石學入畫，又為繪畫開拓了新的審美領域。吳昌碩是篆刻名家，其畫不同凡響。以篆籀之筆寫之，盎然有金石氣，雄健古茂，為時人所推重。

「海上畫派」的畫家站在兩個時代的交接點上，為現代中國畫的誕生作出了卓越的功績。

四

與山水、花鳥相比，清代的人物畫不甚發達。中國傳統的人物畫多以道釋為題材，而清代畫道釋，其勢已衰，著名者唯楊芝、丁觀鵬、金農、羅聘等，可謂寥寥無幾，而史實風俗，仕女寫真，有較大發展。

清代人物畫，大抵可分為二派，一派學明代陳洪綬，高古樸偉，筆力雄健；另一派宗仇英，精密工麗，靈秀艷逸。清初，陳派畫風最盛，乾、嘉時代，仇派佔上風；晚清同、光年間，陳派又復興壓倒仇派，其代表為任渭長、任阜長、任伯年，「三任」都是學陳老蓮而名揚大江南北的。

康、乾之時，因記皇家史實或民俗風情，而湧現不少人物畫家，其中如禹之鼎、郎世寧、焦秉貞、冷枚都是當時一流名家。「揚州畫派」中如金農、羅聘常以鍾馗為題，鬼趣橫生。黃慎、閔貞的水墨寫意人物，頗有戴進、吳偉之風範。高其佩的指頭畫，獨創一格，饒有趣味。至道光、咸豐年間，改琦、費丹旭均為一時之傑，所畫仕女，清靈雅麗，楚楚動人，尤為時人所喜愛。廣東有蘇六明、蘇長春，注重人物情態刻劃，生動傳神。同、光之際，任熊、任頤出，遂把人物畫推向盛期。傳說故事、都市生活、社會風情，衆多人物均在他們筆下栩栩如生，呼之欲出；人物造型、衣褶綫條，多得益於陳老蓮、華新羅的傳統，且從生動活潑的民間繪畫藝術中獲取靈感，深受市民觀衆的歡迎。

肖像寫真，清代殊見興盛，恐要勝過明代。宮廷畫家，多所擅長，為帝后功臣造像，幾成宮中日常之事。清初，大多是學明代曾鯨一路，如上官周等。也有以白描取勝，佼佼者如禹之鼎等。繼之有焦秉貞，參用西洋凹凸畫法，別成一家，冷枚等傳之，名聲卓然。其他如改七疇、費曉樓、任渭長、任伯年均是畫肖像能手，連工帶寫，形神兼備，有相當高的藝術水平。

清代繪畫概況，大致如此。

論清初四畫僧的繪畫藝術

胡海超

十七世紀中葉的中國，明朝的封建統治日益腐朽衰敗，農民戰爭的烽火遍地燃燒，清兵入關，明清國運交替，繼之而起的是異常激烈的反清復明鬥爭。歷史進程中的諸種因素，交織成社會的尖銳矛盾。畫壇上清初四高僧繪畫藝術崛起於此時，有其時代和社會的意義，同時也是明代繪畫流派紛起以後的繼續與發展。

八大山人與石濤爲明王室宗裔，石谿與漸江也是忠於明室的子民，都是個性剛強的血性男兒，深受儒家思想的薰陶，抱學業舉子，忠君報國之志，不過石濤當時尚在年幼。明亡之後，不甘臣服新朝，從事於反清活動，然而大勢已去，無力挽狂瀾，復明不可期，志不可遂，便遁入空門，以詩文書畫，宣泄幽憤，發抒情感。他們都有傳奇式的身世，豐富的社會經歷，以勤學苦練的堅毅精神，獲得高深淵博的學養，扎實堅厚的書畫功底，而且精通佛學禪理。中國的佛教自東晉以來，即與儒道思想相融和，相互兼收並蓄，特別是禪宗，暗合儒家思想體系，攝取老莊思想和魏晉玄學的成份，與文人士大夫相契合。看來這是一種複雜而奇特的現象，卻從一個側面說明了中國文化的源遠流長，歷史的積淀和豐富的內涵，所謂三教一理，正體現於四僧的學術思想和藝術創作之中，這也是中國文人畫藝術特色的一個方面。其次，當時我國東南一帶，南京、揚州、松江，包括以出產瓷器著稱的江西景德鎮和富裕的皖南徽州等地區，工商業發達，城市經濟繁榮，市民階層擴大，思想活躍，萌發了民主與個性解放的追求。社會的潮流，時代的審美意識，賦與中國繪畫以革新求變的時代精神。四畫僧往來活動於這些地區，可謂風雲際會，得風氣之先，他們的繪畫因而呈現切合時流的新面貌。對於入清以後的沉寂畫壇，引入清流，開創時代的新風。鋒芒所及，也是對清初以『四王』爲正統的仿古勢力的有力挑戰，直接影響於揚州畫派的興起，並在以後三百年來爲後人所景慕風從。

關於清初四高僧的生平與藝術，近數十年特別是近年來，國內外美術界作了廣泛深入的研究

探討，鉤玄探微，弘揚精義，作出極有價值的學術貢獻。此文僅就四家及其繪畫作品的比較和藝術欣賞，加以概述。

一

八大山人（公元一六二六年——一七〇五年），他是明太祖朱元璋第十六子，江西寧王朱權的九世孫。姓朱名耆，族名統鑑，號彭祖。祖父朱多烜，字貞吉，號瀑泉；父親朱謀鶴，字太冲，號鹿洞，皆工詩書畫，世居南昌，屬弋陽王支。朱耆出生於貴胄之家，家學淵源，書畫陶冶。自幼聰敏好學，八歲能詩，十一歲能書畫，十六歲中科舉為諸生，襲封為輔國中尉，可望前程似錦。然而好景不長，晴天霹靂驚破少年黃金美夢。一六四四年明王朝被以李自成為首的農民起義軍推翻。爾後清兵破山海關，進據北京，奪取農民軍的勝利果實，建立清王朝。這時朱耆十九歲。末代王孫，橫遭劫難，皈依佛門，薙髮為僧，時年二十三歲。越五年，正法奉新山稱宗師。自云『一衲無餘遍大千，饑餐渴飲學忘年』。佛堂燈影，僧院書聲，佛事之餘，奮志書畫。別號傳綰、刃庵、个山、雪个、驢、驢屋、人屋等，書畫署名八大山人，含『八大者四方四隅，皆我為大，而無大於我也』等義，四字相連，類哭之笑之，真是欲哭無淚，笑則無由。作『三月十九日』花押，以志明崇禎皇帝自縊殉國的哀思，用心良苦；又作『个相如吃』字形，以示『承父志，亦暗啞』，皆含忠孝之意。《石渠寶笈》著錄的《傳綰寫生冊》為三十四歲所作，屬傳世的早期作品，筆墨胎息於明代青藤白陽，筆力剛勁，意氣縱橫，有一股難以伸展的抑鬱之氣。其後，五十七歲所作的《古梅圖》，古幹離土露根，勢如利劍，直指青空，橫枝下垂，數點墨花如淚痕，題詩有『老得焚魚婦（虜）塵』、『苦淚交千點』等句，可與他另一首『墨點無多淚點多，山河仍是舊山河，橫流亂世枵杈樹，留得文林細揣摩』的七絕詩兩相對照，正是他自身的寫照，志不可屈，心境不能平。生活上的艱苦，精神上的折磨，他焦灼憂慮，『初則伏地鳴咽，已而仰天大笑，笑已則跣踴躍，叫號大哭。或鼓腹高歌，或混舞於市，市人惡其擾，醉之酒，則顛止』。這是八大的朋友陳鼎為他作傳所記述的。作者又自問：『山人果顛也乎哉，何其筆墨雄豪也！』其實，人的感情處於極度激奮或悲傷，往往不能作理性控制，成為生理失態，精神失常，卻能真情流露，洞見肺腑，發乎情而形於藝。顛狂之後，復歸平靜，常書啞字於門，默默不與人語，