

費曉樓傳神佳品

黃湧泉、孫元超 編
人民美術出版社出版

費曉樓傳神佳品

黃湧泉、孫元超編

人民美術出版社

一九五九年·北京

費曉樓傳神佳品

編者：黃湧泉、孫元超

出版者：人民美術出版社

北京東總布胡同10號

發行者：新華書店

印刷者：北京市印刷一廠

北京市書刊出版業營業許可證出字第079號

1959年9月第一版第一次印刷

開本：787×1092 $\frac{1}{25}$ 印張2 $\frac{6}{25}$

印數：1—4,040 編號：8020, 179

出版說明

清代画家費曉楼，擅画士女，同时也精于肖像画。虽然限于历史条件，他的肖像画大部分是为当时一些士大夫阶级人物而作；但就其繪画艺术來說，他在这方面却有一定的成就。因此，我們从他的肖像画作品中选出一部分来編印这个集子，借供今天的肖像画作者参考。

人民美术出版社編輯室

序 言

一

在清朝嘉庆、道光年間（公元1796年—1850年）風尚秀逸的画壇上，費曉樓是一位著名的人物画家。他以擅長士女画 見重于当世；兼能山水、花鳥，而在肖像画方面，更有杰出的成就。

費曉樓，名丹旭，字子茗，号偶翁、环溪生、环渚生、三碑乡人。世居浙江湖州府烏程县环渚乡姚家埭南埭村（今吳兴县白雀乡姚家埭南埭村）^①。生于嘉庆六年（公元1801年），卒于道光三十年（公元1850年）^②。他的生活年代，剛好是十九世紀前半期。

他的父亲費珏，字芝原，善画山水。費曉樓天姿穎異，在家庭陶冶下，很早接触了繪画。“幼即工画美人，稍長更精写照。”^③詩詞書法也都清丽可愛。成年后考取諸生^④，不求仕进，一心从事艺术工作。

費曉樓長期过着流寓生活，到过广东^⑤、福建^⑥、苏州^⑦，上海^⑧、杭州、嘉兴、紹兴、海宁等处。到杭州凡十五次，先后住过二十年之久^⑨。海宁也到过多次。他自己說：“年年畢竟浪游多”^⑩，可說是他的艺术活动中的一个特色。

道光十年（公元1830年），費曉樓得到湯貽汾介紹，开始在杭州小米巷汪远孙振綺堂作客。原来汪远孙創立“东軒吟社”十年（公元1824年—1833年），集会唱和，社友多达七十六人。在这里，費曉樓交游漸广，見聞漸多，曾向黃士珣学詩詞，向高塏、張廷济学書法，还广泛地观摩碑帖書画，努力提高文学艺术修养。除社友外，他和达受、赵之琛的关系，應該也是在杭州訂交的。

这段时期，他的繪画創作的数量和質量是很惊人的，呈現出飞

躍式的發展。我們所看到他的書畫也好，詩詞也好，極大部分是三十歲以後的作品。在肖像畫方面，僅就道光十二年（公元1832年）來說，‘他畫過丁敬、金农、厉鶚、杭世駿等人的肖像，畫過吳振械“花宜館輯詩圖”，更為汪遠孫畫過多達二十七人（陪襯人物在外）的“東軒吟社圖”。通過大量的創作實踐，費曉樓的傳神技巧得到很快的提高，開始樹立起自己的風貌。可以這樣說：費曉樓作客汪氏振綺堂，是他藝術活動中的一個重要轉折點。

同時，海寧硤石蔣光煦的別下齋，也是費曉樓常游之地。在那裡，他和錢杜、文鼎、管庭芬、顧洛、翁雒、蔣寶齡、張熊等談詩論畫，吸取眾長，這對他的藝術修養的不斷進步，當然也有很大的影響。

晚年的費曉樓，經常在故鄉出現。道光二十九年（公元1849年）春天，他從故鄉再到杭州。中途停留在硤石蔣氏別下齋，回憶三年前追隨張廷濟等漫遊果園的情景，畫了一卷“果園感舊圖”，技巧進入了爐火純青的境地。到杭州後，他仍然從傳統藝術中吸取營養來豐富自己的創作。這年冬天，他臨摹過陳洪綬、徐易合作的“劉基授經圖”，就可以得到明証。

道光三十年（公元1850年）春天，費曉樓不幸患了肺病，在十一月初即逝世，年五十歲，葬在姚家埭附近湯家灣^①。友人汪弼為他搜集詩詞遺作，編成“依歸草堂遺稿”一卷，由汪曾唯（汪遠孫從姪）印行。

費曉樓的長子費以耕，次子費以羣，孫費儀，都能繼承畫業。費以耕和費以羣善畫士女，精寫真，在清代末年畫壇上具有一定的聲望。

二

凡是知道費曉樓的人，都說他是一個士女畫家，而他也確實愛

画“美人”，就在肖像画中也往往点缀着随从的士女。因此，我们在介绍费晓楼传神技巧之前，有必要来探讨他的士女画成就。

我国士女画有着悠久的传统，长沙出土的晚周帛画，表现技巧已经接近成熟了。今存东晋顾恺之的“女史箴图”、“列女图”、“洛神赋图”，虽是唐宋人摹本，但典型宛在地反映了当时所达到的艺术水平。到了唐朝，士女画发展到风俗画性质，游春、赏雪、捣练、烹茶，题材内容更加丰富，那时候的代表画家张萱、周昉所画美人，穠丽丰腴，神态顾盼如生，都是写实的杰作。及至清朝，士女画愈见盛行，专画这门题材的画家渐渐多了，“遂巍然为画中独立之一科”^⑫。在这样的画风转变的浪潮中，首先涌现出来的代表性画家是松江改七癖（改琦），紧接而起的便是乌程费晓楼。

当时，费晓楼的艺术声望是很高的，“尺幅士女，人争宝之。”^⑬凡是“舟楫所经，求书画者踵至”^⑭，而“江浙四方从乞画者无虚日”^⑮，可见人们对他作品的热爱。

秦祖永将费晓楼的作品列为妙品，说是“补景士女，最难稳贴，能饶潇洒自然之趣，即已脱俗矣。”^⑯蒋宝龄说他“一以轻清雅淡之笔出之，同辈无与匹也。”^⑰李玉棻说他“工士女，推改琦后繼起”，认为风格上“几与玉壶（改琦）莫辨。”^⑱就这样，一直来改、费并称于世。

改、费并称，一方面由于他们在总的笔墨气韵上有其隽秀的共同特色；另一方面，他们之间又各有特长。费晓楼所画的士女，细眉柳眼，面庞身段，肥瘦匀称，刻划出了当时社会中，特别是文人们理想的典型美人。如果说改琦画的士女是“雅秀”的话，那末费晓楼所画的士女当得起“香艳”，当然这些“香艳”的人物形象，在今天看来，有些是不够健康的。在线条运用上，费晓楼出笔利落，顿挫有致，也有独到之处。“杭郡诗”三辑中说“偶翁（费晓楼）以笔管抵掌心，聚五指撮之，虽微带侧势，运掉弥灵，前人所未有也。间以长头紫毫画尺余长柳丝，有颜筋柳骨之妙，人不能学。”可见他

在繪畫上的高度表現能力，和書法有着密切關係。他還善于截取片段景色，構成完整的畫面，或者是柳陰中朱樓一角，或者是綠波上小橋半臥，把主題人物——士女襯托得非常妥貼。這種構景是他吸取蘇州和杭州的園林建築特色加以提煉融化的結果，也可以說是從現實生活中得來的。

時風所染，費曉樓的士女畫在人物形象上未免有脫離現實、缺乏個性刻劃、流於定型化的缺點。推其原因，主要是他對生活的觀察，不及對筆情墨趣那麼重視。加上清朝乾隆以後，名畫集中在皇宮內廷，民間流傳已少，使他學習傳統藝術的機會也不多。這也就影響了他的作品中呈現出時代的通病：灑脫有余，渾厚不足。他的士女畫受到某些人的輕視，恐怕這也是一個重要原因。

以往學者對費曉樓士女畫的評論，要算秦祖永“桐陰論畫”中說得較為中肯。“費丹旭曉樓補景士女，香艷中更饒妍雅之致。一樹一石，雖未能深入古法，而一種瀟灑之致，頗極自然；否則此等畫苟無書卷之氣，未有不失之俗賴者也。”這段評語，足以說明費曉樓士女畫的成就。他能夠做到師古而不泥古，不落前人窠臼，作出自己的面貌，這是難能可貴的地方。

費曉樓最大的成就，便是肖像畫。“愛日吟廬書畫續錄”說道：“丹旭之畫，道咸間（費曉樓未及咸豐，一般人稱他為道咸間人，誤。——編者）一代人也，不僅一鄉一邑不能私，即全浙一省亦不能私；若但以士女一種指之，猶淺之乎視曉樓矣。曉樓山水、人物、花卉無一不妙。山水宗石谷，花卉宗南田，人物宗崔子忠、華秋岳，陶鎔烹鍊，自成一家。即陳老蓮、王鹿公亦獵精遺粗，下逮姜、改，咸取則焉。”又說：“丹旭鬚眉（人物畫）遠勝美人（士女畫），若僅於衫痕鬢影間求之，失之遠矣。”這裡說得確有見地，但沒有把他的肖像畫提到首要地位。事實上，他的傳神水平遠在士女、人物、山水、花卉之上，這不是我們什麼創見，蔣寶齡“墨林今話”中曾經指出，說他“工寫照，如鏡取影，情神酷肖，湯雨生師在杭州時極

为推重。”又光緒“烏程县志”也說他“更精写照，能曲肖其神情。”可見他的傳神技巧，前人已相当推重了。

当时流傳这样一个故事：清帝旻宁（道光）的叔父找了许多画家給他画像，可是都無法掩住他一只病眼的缺点。后来費曉楼給他画成“挑耳圖”，头面稍側，身体稍欹，皺眉閉眼，作忍痛狀，就把这个缺点完全掩住了。这个故事，充分显示出費曉楼的艺术想像力是多么丰富！

那末，为什么費曉楼一直来以士女画著名呢？一方面，士女画固然有他的成就，引起普遍的爱好，並給予后世画壇較大的影响；另方面，从宋朝中期以来，肖像画往往被上層社会所輕視，認為雕虫小技，不登大雅之堂。虽然士大夫階級需要这种实用艺术的精神享受，但是，需要不等于尊重。这种爱憎观念，也正是費曉楼肖像画在社会上沒有普遍得到重視的原因之一。

費曉楼肖像画之所以比士女画获得更大的成就，除了他自己的主觀努力外，和肖像画的特殊性也是分不开的。“肖像画中所描繪的人，是在一定的历史时代中活着的或有过的真人。”肖像画創作的特殊性，首先要求画家做到五官部分的对比准确，这就不可能也不允許千篇一律地描繪对象。这种有別于一般人物画的創作規律，正好矯正了他的士女画因缺乏生活而产生定型化的弊病。与此同时，这也說明了：正因为他的士女画有脫离現實的傾向，偏重在笔墨气韻上用功夫，局限了技巧上的进度；而肖像画那种要求观察現實的創作过程，就給他具备了有較快的提高艺术修养的可能性和必然性。他在三十二岁和四十九岁画过兩次張廷济像，前后水平相差很远（見圖版一五、二九），便是这种情况所体現在画面上的具体形象。当然，他的肖像画的飞躍进步，一定程度上也提高了士女画的表现能力。同样，他的士女画的創作經驗，也丰富了肖像画的構思和刻划人物性格的深度。

費曉楼成为杰出的傳神能手，客觀上具备着十分有利的地域条

件和历史条件，这是值得我们注意的。

从地域条件来说，浙江和江苏相同，肖像画特别流行。南宋理宗时，湖州宋伯仁“梅花喜神谱”是一种通俗的梅花画谱。宋人写像称“喜神”，可见肖像画在浙江流行相当悠久。元、明时代，这里是艺术家集中的地点之一。仅举画史上两位杰出的肖像画代表作家为例，元朝王绎长期居住在杭州，明朝曾鲸也在浙江流寓过一段时期，他们的艺术活动自然给当地带来了一定的影响和促进作用。由于肖像画以实用为主，所以到了清朝，它在浙江民间愈见发达，城乡各地，画“喜神”的或搞“揭帛”的艺人比比皆是，充分反映出流行的盛况。

再从历史条件来说，费晓楼的生活年代，正是肖像画理论发展的年代。清朝乾隆末年，沈宗騫作了“传神”一文，“阐发了很多前人没有搞清的问题，而最精彩的就是他的技法和活人的形态在用艺术的视觉联系起来。”^① 沈氏的卓越论点，对创作实践起着重要的指导作用。费晓楼和沈宗騫都是湖州府人，年代相去不远，而且在绘画上，还有着间接师承的渊源关系^②。因此费晓楼所受沈氏的影响，应该比其他画家要深刻得多。

由此可见，杰出肖像画家费晓楼出现在这个地域、这个历史阶段不是偶然的，主观的努力和客观的有利条件结合起来，促使他的传神技巧取得了巨大的成就。

三

费晓楼肖像画的创作数量极为丰富，除散见在文献著录或石刻留传外，本书所选的，已达三十九人之多（临摹前人的“刘基授经图”和重出的吴振械、费晓楼、张廷济三人不计在内）。其中绝大部分创作于杭州，也有在苏州和海宁画的，其中有年款的作品，要以三十岁在苏州画的“鄂园考律图”为最早，四十九岁在杭州画的达受

像为最晚。这些作品，給我們研究費曉楼肖像画風格及其演变發展的迹象，提供了实物資料。

肖像画称作“傳神”，顧名思义，“傳神者，傳其神也。”傳神要点在于“点睛”。清朝丁皋“写真祕訣”中說得好：“眼为一身之日月，五內之精华”，所以“点睛”好坏是决定描繪的对象是否达到“得神”的重要关键。晋朝顧恺之所謂“傳神写照，妙在阿堵中”，有时竟至数年不“点睛”，也正是这个道理。

从費曉楼三十二岁画的“花宜館輯詩圖”中吳振棫像看来，那时他的“点睛”功夫还不够熟練，不能得心应手地表达出对象的神采。不熟練怎么办呢？只好一改再改，这样就違反了中国画不允許任意修改的原則，結果弄得描繪对象神形俱伤，仿佛害了眼病似的。事实上“点睛”确实是一椿不容易的事情，刻意怕板滯，信手又怕失真，妙在眼珠点得不圓不方不濃不淡之間，把不同的对象神采表达出来。“点睛”虽然是困难的，但他沒有被困难所吓倒，就在短短的時間里从不熟練到达了熟練。这表現在“东軒吟社圖”二十七人肖像，眼睛都点得相当成功，說明了他的傳神技巧已有了飞躍的进步。

“东軒吟社圖”長卷，以园林为背景，描繪二十七个主要人物的真实面貌，是一卷場面广大、人物众多的群像式肖像画。應該指出的是：不要小看这二十七人的眼睛只是一小圈中加了一点，似乎表現方法变化不多；其实画家正是在平凡的“点睛”手法中表現出不平凡的艺术才能。他运用濃淡、粗細的笔墨变化，恰到好处地来刻划各个不同的性格和神采。这里显示了費曉楼的傳神技巧有着創造性成就。

肖像画，特別是群像，不仅要“点睛”得神，还要从大处着眼，否則气韻就不能貫串。費曉楼正是遵循着这个法則进行創作的。他很注意到每个人物的整个神态，也照顧到許多人物的相互关系，使得前后呼应，可分可合，構成一个有机的整体。这里二十七个主要

人物都呈正面型，由于处理得当，沒有使人感到單調刻板。他尽量在“統一”中創造“多样”条件，通过每个人物姿态、彼此参差活动的艺术处理，突破了正面型肖像的刻板局限，使得幽靜的画面平添了很多生动的情趣。

同时，在这卷画中，他对每个人物的身分和生理特征的剪裁，也絲毫沒有放松。水閣是全卷的重要部分，作者把汪远孙画在这里，正是为了显出主人的地位。費曉楼自己画在水閣旁的屋子里，手执画笔，作出正在創作長卷的状态。既切合实际，又是不慌不卑地表现出自己的身分。靠在石几旁听琴的錢师曾，眼开眼閉的面部表情，是画家为了掩盖描繪对象一只瞎眼的生理特点，这和流傳的“挑耳圖”故事，得到了同样的良好效果。

“东軒吟社圖”是費曉楼早期作品，未免存在着某些缺点。虽然那时在掌握肖像外形方面已經相当精确，个性刻划也到达了一定深度；但是如何更深刻更典型来表达人物的內心世界，还缺乏高度的艺术修养。我們只要把其中張廷济像和后来四十九岁画的“果园感旧圖”中張廷济像对照一下，就可以看得出来。我們指出缺点並不等于否定他在“东軒吟社圖”所取得的成就，相反地，倒是可以說明他的傳神技巧一直在發展着、提高着。

費曉楼肖像画面部設色，一般以淡赭色烘染，只有四十二岁画的“負米圖”却加入少量鉛粉，可能是他中年以后，在創作实践中的一种新的尝试。

“果园感旧圖”是費曉楼傳神佳品中最出色的代表作，标志着作者肖像画技巧所达到最高水平。这卷画創作在費曉楼逝世前一年，前圖后像，分为兩幅。前者描繪游园情景：山麓下果园内外，聚散着疏疏落落的人物。此圖佈局略有可取，用笔設色却嫌單薄。后者是画着張廷济、張受之叔侄以及蔣光煦的第五子三人的肖像，信手写来，形神俱足，費曉楼这一幅傳神佳品的代表作，若列为中国最优秀的肖像画之一，应無愧色。

如果把“东軒吟社圖”和“果园感旧圖”作个比較，这对我們研究費曉楼肖像画成就及其演变發展过程是很有帮助的。

这两卷画中都有張廷济像，虽然創作時間相隔十七年，但是使人一望而知是一个人的面貌。其实做到外表形似並不太困难；有素养的肖像画家所要不断追求的是內在精神的刻划。“东軒吟社圖”中張廷济像，已經相当成功，不仅外形逼真，而且紧紧抓住人物性格特征的一刹那形象——噙着嘴和向前凝視着的眼睛，那种像思考又像微笑、既稳重又慈祥的表情。但是看了“果园感旧圖”，就显得“东軒吟社圖”的傳神境界畢竟还差勁一些。这个微妙的差別，是可以提到理論上来探求的。沈宗騫“傳神論”中說：“夫用笔之法，原不是故为造出，乃其面上所各自具者，我不过因而貌之。”“务要墨随笔痕，色依墨态，成后觀之，非色非墨，恰是面上神采。欲寻墨之所在而不可得，不知皆墨之所成也。”显然，“东軒吟社圖”中張廷济像还没有达到这个要求，例如眼睛的墨色，表現鬚眉的綫条，以及面部烘染等等，都不及“果园感旧圖”中張廷济等像那样笔墨色三者渾成一体融合自然。張廷济六十岁后，眉長一寸，因自号眉寿老人。在“果园感旧圖”中，画家並不是为特征而画特征，而是抓住了这个長眉特征，使得隐藏在眉下深处的眼睛格外显出神采，仿佛俗語說的：“眼睛里說出了話来”似的。这都是作者長期創作實踐中刻苦鑽研的成果。

中国肖像画最忌墨气太重，所以沈宗騫要求“笔不可使墨浮于色”。費曉楼从壯年起，也正是为此而努力追求的。“东軒吟社圖”已經相当淡了，而“果园感旧圖”更淡，善于在淡到無可再淡的笔墨色中，表現出富有立体感的境界，出色地通过可視形象体现了沈宗騫的肖像画理論。

随着淡而再淡的变化，綫条所起的骨干作用越来越明显。“果园感旧圖”中的肖像面部，笔調提煉簡淨，运用灵活，有的主要輪廓綫兼着皴擦任务，寥寥数笔，凹凸自在，为了避免墨气太重，不多用墨笔来皴擦点染，面部陰陽向背，在淡綫条霸定的基础上，利用淡

赭色渲染完成。但是，这决不能和西洋画法混淆起来。对他来说，不只“色”是从属地位，而且具体方法也有所不同。例如鼻子的设色，按照西洋画法，受光部分应该是淡的，而费晓楼作品中往往是浓的。这和某些中国花卉画把叶子正面的色调调得浓一些是同样的道理。“果园感旧图”中的人物衣褶，画家充分发挥了生纸的性能，抓住每个人物的骨骼转折点，以飞快的速度画成，笔调流畅清劲，结构谨严妥贴，一变他原来那种顿挫犀利的风格。这种别开生面的衣褶表现手法，体现了他的线描功夫不断提高及其至老不倦的创造精神。

总的说来，费晓楼在传统肖像画发展过程中作出了卓越的贡献。他的肖像画，既不同于明朝曾鲸“着重墨骨”^②也不同于清朝郎世宁那样无分主从，而是在继承传统的基础上，服从描绘对象的需要出发，所创造出来的一种以线作为骨干，笔、墨、色融为一体的清新的艺术格调。费晓楼的传神佳品，集中体现出我国十九世纪上半期肖像画所达到的新成就，这一分优秀的艺术遗产，是值得我们深入研究的。

×

×

×

中国肖像画有着悠久的历史 and 独特的风格，它在传统绘画中佔着重要地位。这种来自生活的实用艺术，解放后得到国内外的重视，费晓楼的肖像画作品传世不少，仅就故宫博物院所藏，就有八件之多，本编以精选为主，带有代表性的，体现了费晓楼从壮年至晚年不同时期的肖像画创作风貌，也概括了他构思丰富、清新简练的艺术格调。当然，这些作品的内容，显然是为封建官僚、地主服务的，但在表现技巧上，可以作为我们创作上的参考和借鉴。同时我们也希望通过费晓楼肖像画的介绍，引起大家对于清代绘画作出较全面的估价。固然，清代绘画的形式主义倾向比较严重，但也有新发展的东西。我们认为：有些人谈到画史，元朝以下不足称道的论调是片面的，清朝绘画中的优秀作品应该同样认真地来整理研究，

只有这样，才能更加丰富和完整我国繪画發展史，才能全面地通过批判吸收来發揚民族艺术的傳統。近几年来，輕視清朝繪画的情况有了轉变，尤其在肖像画方面，大家一致認為傳統“写真”理論以清朝最为丰富，並对沈宗騫“傳神”一文給予很高的評價，有的还直截了当地提出：肖像画在我国艺壇上是一直向前發展的。但是，具体研究清朝画家及其作品，却还並不多見。我們根据本編所选的重要画蹟，对費曉楼傳神艺术的一些膚淺介紹，拋磚引玉，只是提供大家作进一步研究时的参考，不当之处，自所难免，希望讀者多多指正。在編写过程中，我們得到公私收藏家的热忱帮助，在此謹致謝意。

編 者 1958年4月于杭州

- ① 据实地調查資料。按汪曾唯“費丹旭傳”：“世居烏程瑤阶村，”瑤阶村当是姚家村之同音異字。
- ② 按“杭郡詩”三輯，說：費丹旭“年五十，沐浴衣冠而逝。”汪曾唯在“費丹旭傳”中說得更具体：“时庚戌（道光三十年）十一月朔也，卒年五十。”又湖州費竹香先生（費曉楼六世孙）家藏費丹旭手書家訓，款云：“道光二十八年，……偶翁时年四十有八。”据此推算，費曉楼应生于嘉庆六年（公元1801年），卒于道光三十年（公元1850年），卒年五十，向傳生于嘉庆七年，卒年四十九，誤。
- ③ 見光緒“烏程县志”卷十八。
- ④ 見李玉蒼“甌鉢罗室書画过目考”。
- ⑤ 据費竹香先生說，費家和湖州蕩灣沈秉城是姨表亲，費曉楼曾隨沈秉城到过广东。
- ⑥ 平湖潘琅圃先生家藏費丹旭“依旧草堂遺稿”，有吳牧騷手跋墨跡，說費曉楼曾到过福建、紹兴。
- ⑦⑧⑭ 見汪曾唯“費丹旭傳”。
- ⑧⑮ 見費丹旭“依旧草堂遺稿”曹籀序。
- ⑩ 見費丹旭“依旧草堂遺稿”“閨上已偕張仲甫、劍秋、方云泉湖上”詩。
- ⑪ 据实地調查，墓尚存在，系与朱氏合葬。
- ⑫ 見俞劍华“中国繪画史”。
- ⑬⑯ 見秦祖永“桐陰論画”。
- ⑰ 見蔣宝齡“墨林今話”。

- ⑮ 見李玉棻“甌鉢羅室書畫過目考”。
- ⑯ 見史怡公“談寫真”，刊“美術研究”57年第4期。
- ⑰ 據蔣光煦“別下齋書畫錄”卷一，“沈芥舟水墨士女冊”費丹旭跋，說他的父親費芝原，曾向沈宗騫學過畫。
- ⑱ 有人認為曾鯨的肖像畫是受了西洋畫法的影響，但根據他畫的王時敏像和張獅子像等作品來看，他是着重墨骨的，就是在敷采上，也和西洋畫法截然不同。

目 录

序 言

圖 版 說 明

- 一 朱 熊 像 軸
- 二 朱熊像头部
- 三 鄂园考律圖軸——赵月波、陆昕蕉、費曉樓像
- 四 花宜館輯詩圖卷
- 五 花宜館輯詩圖卷(部分)——吳振械像
- 六 东軒吟社圖卷
- 七 东軒吟社圖卷(部分)——項鴻祚像
- 八 东軒吟社圖卷(部分)——严 杰、汪远孙像
- 九 东軒吟社圖卷(部分)——費曉樓、諸乐嘉、高塏像
- 一〇 东軒吟社圖卷(部分)——吳振械、夏之盛像
- 一一 东軒吟社圖卷(部分)——胡 敬、邹志初像
- 一二 东軒吟社圖卷(部分)——陈 善、錢师曾像
- 一三 东軒吟社圖卷(部分)——汪适孙、湯貽汾像
- 一四 东軒吟社圖卷(部分)——張廷济像
- 一五 东軒吟社圖卷(部分)——張廷济像头部
- 一六 一乐圖軸
- 一七 一乐圖軸(部分)——殷树柏像头部
- 一八 負米圖卷
- 一九 負米圖卷(部分)——周金振像头部
- 二〇 刘喜海像卷
- 二一 刘喜海像头部