



中国绘画断代史

清代绘画

薛永年 杜娟 著



中国出版集团
人民美术出版社



作者像

S268

序 言	1
第一章 清代初期的绘画	5
概况	5
第一节 四王吴恽与正统派	6
“画中九友”与江左二王	6
王原祁与娄东派	12
王翬与虞山派	17
恽寿平与常州派	20
吴历与天主教	24
第二节 四僧之疏离正统	27
弘仁与新安派	27
金陵二溪中的髡残	32
八大山人对董其昌的承与变	36
石涛绘画的独抒个性	42
石涛的画学思想	49
第三节 大江南北的各家各派	51
龚贤与金陵八家	51
萧云从与安徽名家	56
江西派、武林派与忘庵派	62

傅山与项圣谟的遗民艺术·····	64
王铎与法若真的缙绅绘画·····	68
顺康时期的宫廷绘画与《南巡图》·····	69
第四节 画学论著的集大成·····	73
《平生壮观》等鉴藏著录的发展·····	73
《佩文斋书画谱》的集大成·····	75
《无声诗史》等画史的撰写·····	77
《芥子园画传》初、二、三集的出版·····	78
《雨窗漫笔》、《柴丈人画说》、《画筌》等不同 取向的画论著作·····	79
第二章 清代中后期的绘画·····	82
概况·····	82
第一节 宫廷绘画与西学东渐·····	83
雍乾时期宫廷绘画的兴盛·····	83
《视学》、“线法画”与外籍宫廷画家·····	87
重要的宫廷绘画作品·····	89
宫廷中的油画作品·····	95
词臣画与宗室画·····	98
第二节 扬州画坛与八怪崛起·····	99

盐运的兴盛与画坛的多彩	102
市民审美与八怪新变	105
郑燮、李鱣、李方膺与高凤	107
华岳、黄慎与罗聘	113
金农、汪士慎与高翔	120
第三节 江浙画坛的因革	125
张峯与京江派	127
钱杜与刘泳之	132
黄易与奚冈	133
汤贻汾与戴熙	137
改琦与费丹旭	142
第四节 画学著述的发展	146
《芥舟学画编》等论画著作	147
《石渠宝笈》、《秘殿珠林》等官私著录	149
《国朝画征录》等断代画史	151
《玉台画史》、《国朝院画录》等专门画史	152
第三章 清代晚期的绘画	155
概况	155
第一节 海禁打开后的江南画坛	156

服务于太平天国的画家	156
金石派绘画与道咸中兴	159
上海绘画市场形成与画家组织兴起	160
天主教传播与土山湾图画馆	164
第二节 海上画坛与海派	167
海派先驱与三熊、二任	167
海派翘楚任伯年与虚谷	173
蒲华与海派巨擘吴昌硕	182
各擅胜场的海派画家	186
上海的新型绘画	191
第三节 广东等地的绘画、油画与贸易画	194
从黎简、谢兰生到李魁	195
苏六朋与苏仁山	197
居巢与居廉	200
广东的外销油画	205
京津画坛	206
第四节 绘画著述与美术教育	211
《墨林今话》、《寒松阁谈艺琐录》等画史著述	211

鉴藏著录与传记检索辞典·····	213
丛辑与画谱·····	215
学堂中的美术教育·····	217
绘画留学生·····	219
第四章 清代的壁画、版画、年画与石印画报·····	222
概况·····	222
第一节 清代的壁画·····	223
西藏布达拉宫《五代达赖觐见顺治帝图》··	223
山东岱庙天贶殿《启辟回銮图》·····	224
山西大同华严寺大雄宝殿壁画·····	226
故宫长春宫红楼梦壁画·····	230
太平天国壁画·····	230
第二节 清代的版画·····	231
萧云从的《离骚图》及《太平山水图》····	233
康熙殿版《耕织图》、《避暑山庄三十六景图》 ·····	237
上官周《晚笑堂画传》·····	241
改琦《红楼梦图咏》·····	241
任熊的四种《画传》·····	242

第三节 清代的年画·····	246
杨柳青年画·····	247
桃花坞年画·····	248
潍坊年画·····	251
河北武强年画·····	252
其他地区年画·····	255
第四节 清代的铜版画与石印画报·····	257
铜版画与《乾隆平定准部回部战图》·····	257
画报的兴起·····	259
画报名家吴友如·····	260
点石斋画报·····	262

清代是中国境内少数民族之一满族建立的全国政权，也是中国历史上最后一个封建王朝。这个历史时代的绘画，虽然上承明代取得的成就而继续发展，但是由于入主中原的满族统治者对传统积累的重视、市民文化思潮和市民审美意识在生产恢复后的生长，和西方文化在鸦片战争前后由微到巨的传入，因而形成了几个不同于前代的重要特征。

第一个特征是综合性，是集传统之大成的潮流成为区别明代绘画的主要特点。清代绘画之重视继承传统和总其大成，成了比明代更为普遍的现象。具体表现有三，其一普遍以在作品中题写仿古为荣，即使超越了前贤，也仍然自称临仿。其二，对待传统中的不同流派，兼收并蓄。其三，绘画著述中亦流行一种综汇历代有关成果的体裁。究其原因不外三者。首先，中国画经历几千年的发展，积累了极为丰富也极为宝贵的经验，形成了相对稳定的审美方式与多种多样近乎完善的艺术语言。倘不临习研究，便不得门径，更无从知其奥妙，只了解一家一派，一种风格形式，又难于融会贯通，进而自抒机杼。其次，清代是少数民族入主中原建立的王朝，统治者入关之初实行的蔑视汉文化传统与习俗的政策，曾激起强烈反抗，终于认识到，只有作为以汉族为主体的全国各民族



文化传统的代表，才利于巩固统治，只有在本身的统治下实现集古之大成，才能体现文治的功业。再者，经过千百年来历史发展，中国绘画的一些品种一些风格流派已在不同意义上走过了它的高峰，企图在前人奠定的基础上加以超越，也只能在题材、体裁、样式的局限中，用集大成的手段去探索前人所无却又不偏离传统审美方式的艺术语言，进而开掘有别于前人的益发广大或精微的审美趣味。

可以看到，学古人而集大成的以后素追求无疑在艺术语言和艺术经验的汇通上，沾溉了整个清代画坛。但是，它作为一种创作研究道路，却往往易于重复古人的审美意识。惟其如此，沿着这一条道路行进的画家，如果没有新的审美观念，没有表现独特感受的强烈愿望，集大成便失去了统领与选择而成为粗滥的堆积，成为似乎广大似乎渊深的一滩死水，在某种意义上助长了只知有古不知有我的崇古泥古之病。清代中期以后出现大批食古不化而陈陈相因的作品，不能说与此无关。

第二个特征是潜变性，即与市民文化相相应的肯于谐俗和独抒个性的绘画成为画坛一股不断发展的潜流。自明代中叶资本主义萌芽生产方式在江南出现，市民文化即随之兴起，入清之后，随着生产的恢复发展，市民阶层的扩大，美术商品化的加剧，在民间版画、年画和一些行家画领域，谐俗绘画也像世俗文学一样出现了前所未有的兴盛。这种谐俗绘画虽也不免受到传统思想文化的影响，但从总体上，却不受传统审美规范的束缚，不受封建理念的局限，能在一定程度上表现市井小民的理想与愿望，描绘生动活泼的世态人情，反映了思想解放的要求和自由创造精神的觉醒。

与此同时，文人画中独抒个性一派也比晚明壮大了。这一派画家，或因为官清廉反遭罢免的牢骚不平，或因民胞物



与痛感社会不公的一腔正气，或因面对列强问鼎清廷腐败而郁积的无穷忧患，不同程度地接受了个性解放的思潮，于是更主动地选择传统，更大胆地变化创新，一切以表达真情实感为依归，从而以不乏新理异态的形式，或狂放，或奇崛，或古拙地表达独立不倚的个性和不为恶劣环境所屈服的自由精神。

与明代相比，清代独抒个性派文人画的一个突出特点是肯于谐俗，是与世俗审美意识的联系更为显著。但无论谐俗绘画，还是个性派绘画，二者都没有与传统截然分开，而是在俗对雅的渗化中潜进，于是也就形成了清代绘画中的雅俗合流现象。当时，符合封建规范的品格与好尚被视为雅，带有工商意识或市民趣味被称为俗。明末清初以来，不但在民间画中出现了俗中带雅的现象，而且在文人画中出现了雅中带俗的趋向。其后，则雅的成分渐减，俗的成分日增，但这种由雅入俗的现象一直处于缓慢的渐变中，即使在辛亥革命前后，也还没有彻底摆脱雅人高致。

第三个特征是跨越性，即对形成于不同历史时空的西方美术从有限的吸收到更多的效法。这不仅为近代中国传统绘画引进西方写实主义开了生面，也为西方的油画等画种在中华大地的发展打下基础。在清代以前，中国传统绘画在宋代达到了古典写实的高峰，虽不是复制自然，但在表达理想境界的同时注意“应物象形”。自元代以来，又在中国书法的影响下向“写意”发展，发展到清代，写意画更加崇写而轻描，略形而重意，不满足于以笔墨状物，而强调用笔墨传情，甚至为表达性情或感受的淋漓尽致而不拘形似与否。这种绘画全然不像西方写实绘画一样地忠实描绘自然，而是要以画家对自然生成变化规律的理解再造一个有秩序有活力有感情的第二自然。它无疑在表达画家的内心世界上开拓了新的前景，



但就再现客体世界而言却丢失了宋代的古典写实传统。

正是在这种情况下，通过来华传教士的传播西方古典写实绘画引起了中国朝野的注意。尽管人们褒贬不一，但无不看到，这种绘画不重笔墨而重形似，既讲求明暗，又在空间表现上产生似乎逼真的视觉幻象，所谓“其阴阳远近，不差锱黍，所画人物屋树，皆有日影。”“布景由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，几令人欲走近。”它恰恰可以用来矫正写意画再现客体能力薄弱的弊端，加以一些传教士兼长绘画，而且能按西方古典写实观念以中国工具材料进行创作，于是便被宫廷任用，并且由皇帝不断提出使其画法更为中国化的意见，终于形成了一种中国画里的西洋画风。这种画风带有折衷倾向，既强调笔法线条，又借助明暗表现了体面，既运用着空白，又靠焦点透视表现了空间感，开始主要流行于宫廷，稍后在民间年画中和部分职业画家作品中也受到影响。不过在鸦片战争之前，文人士大夫多数认为这种画没有“士气”，“虽工亦匠”，大体采取拒斥的态度。五口通商之后，人们才改变了不重视西洋画的观念。不但在传统绘画中融合西法的现象颇有发展，而且因天主教画馆的开设，贸易画的兴盛和留学生的派遣，中国出现了第一批擅长西画的画家，这种新情况的出现，除去人们眼界打开的原因之外，还在于国势衰微列强问鼎导致了向西方寻求真理包括绘画发展方向的趋向。戊戌变法领袖康有为在批判文人写意画的同时，便倡导“专精体物”不轻形似的院体画，提出“合中西而为画学新纪元”的主张，在相当程度上影响了近代中国绘画的发展。

第一章 清代初期的绘画

概 况

自清朝建成至康熙，是清代绘画发展的前期。这一时期的山水画、花鸟画和人物画都直承晚明的余绪而向前发展，名家的涌现和流派的纷呈，使这一时期的绘画倍加引人注目。

这一时期的画家，大多出生于明代，甚至在明末已开始了艺术活动。他们所处的历史环境是始而明室衰微，明清易代，满汉矛盾上升；继之生产恢复，清承明制，社会稳定，各安其业。

由于朝代的更替，这一时期的宫廷绘画机构尚未建成，只有少数宫廷画家供奉内廷，画风也仍沿袭明代院体，直至王翬奉诏主绘《康熙南巡图》后，宫廷绘画才有了发展，作风也趋于文人化了。

这时的民间职业画家，也承袭晚明风气，活动于往日经济繁华文化昌盛的地区，人物画多在唐寅、仇英、陈洪绶画风的笼罩之下，肖像画则流行波臣派，山水花鸟多仿古之作。

文人画家在清初画坛的因革承变中，发挥了十分重要的作用。尽管这时的文人画家有出仕新朝与退隐林下之别，也有宫廷化与职业化之异，但就文化取向而言，则不外集古大成与独抒个性两种。

以“四王”为代表的一种，特别是王时敏与王原祁，主要继承了晚明董其昌为纯化文人画而梳理过的文人画传统，重视师古人胜于师造化，重视寄乐于画胜于发抒个性，重视笔墨胜于形象，致力于学习古人，以便“集其大成而自抒机杼”，



表现一种平静安闲宽泛而清贵的精神境界。这一派最终成为官方接受的正统派。

以“四僧”为代表的一种，尤其是石涛和八大山人，主要继承了明后期徐渭以来不拘古法独抒个性的文人画传统，不受前贤牢笼而师法造化，重视笔墨也重视不似之似的形象，以抒发内心的强烈感受和个性的独特，造成了极强的艺术感染力，呼应了市民文化思潮，影响了清中期的非正统派的绘画。

清初的画学著述，就画论而言恰恰反映了上述的不同文化取向，就画史、画法及鉴藏著录而言，则初步呈现了集前人之大成的端倪。

第一节 四王吴恽与正统派

在流派纷呈的清初画坛上，有六位画家上承晚明董其昌梳理的文人画传统，被世人称为“清初六大家”或“四王吴恽”，这就是王时敏、王鉴、王原祁、王翬、吴历和恽寿平。他们的山水画被称为“山水正宗”，而花鸟画被称为“写生正派”，亦即正统派，代表了当时的主流画风，以其极具声势的影响力左右了有清一代的绘画风尚。

“画中九友”与江左二王

还在明朝末年，王时敏和王鉴已擅名于时。他们的同乡、明末清初的著名诗人吴伟业，在一首名为《画中九友歌》的诗中，盛赞了活跃于晚明江南一带的九位文人画家。在“画中九友”中，除了大名鼎鼎的董其昌，就有王时敏和王鉴。

王时敏（1592年—1680年），字逊之，号烟客，晚号西



庐老人。王鉴（1598年—1677年），字玄照，号湘碧，又号染香庵主。二人都是江苏太仓人，太仓位于长江下游左部地区，这一带自东晋时起就被称作“江左”，因此王时敏和王鉴有“江左二王”之称。

江左二王无论出身、经历还是艺术思想、山水画风均有许多相近之处。他们都出身于世家望族，是明代位居高官的著名文人之后。王时敏的祖父王锡爵曾任万历朝的首辅（相当于宰相），父亲亦是翰林，他自己因祖荫做过一段时间的太常寺奉常，人称其为“王奉常”。王鉴的祖父（一说曾祖）是明代负有盛名的文坛领袖王世贞，万历时官至南京刑部尚书，父亲是进士，王鉴亦中过举人，并以祖荫出任广西廉州太守，人称“王廉州”。两人的家庭亦富于收藏，先世往来者不乏著名画家，因此，二王自幼便在诗文书画气氛浓郁的环境中耳濡目染，培养了浓烈的绘画兴趣以及深厚的文化素养。虽然，他们曾一度“学而优则仕”，但都仕途不顺，在明亡之前或辞官归里，或被罢官，入清后均隐居不仕，最终成为“独善其身”、全身心地浸在书画艺术中的文人画家。

“画中九友”之一的董其昌，是晚明画坛上一位极其重要的人物，堪称文人画的一代宗师和精神领袖，他所倡导的“南北宗论”建构了以南宗文人山水画为绘画最高境界的理想模式，对晚明及整个清代绘画产生了巨大的影响，而这一理论在明末清初最直接的传承者，就是在理论与实践都身体力行的王时敏和王鉴。

二人都曾直接受教于董其昌，王时敏受益尤多。其祖父王锡爵是董其昌仕途上的良师益友，因此，王时敏学画之际，王锡爵便请董其昌亲自指授，董氏曾为王时敏做临古画稿，并加以文字说明。王鉴也曾专程去松江拜访董其昌，一同观摩古人名迹，成为忘年之交。有了这层特殊的师友关系，江左



二王自然在画学思想和创作方法上受到董其昌的深刻影响。

董其昌对文人山水画最重要的贡献，在于他进一步提纯了绘画语言，也就是说把中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中（诸如丘壑、诗意等）分离出来，成为绘画的重要目的，而不再仅仅是描绘丘壑的手段。其结果是使得笔墨程式本身成为了融入个性感情的审美客体，使“玩弄”笔墨成为可能。那么如何能够具有精妙绝伦的笔墨技巧与趣味，如何才能建立具有抽象形式美感的画面结构？董其昌提出了他认为最佳的方案，这就是首先从师承古人的作品入手，在熟练地掌握古代大师的笔墨与图式的基础上，进而以秩序化的图像程式的重新组合为媒介，以充满个性化的笔墨操作洗发出个人的情味，最终化古为我，也就是所谓的“集其大成，自出机杼”。

江左二王可以说是矢志不渝地继承了董其昌的画学理论与实践，在师法古人和追求笔墨情趣上达到了新的境界，成为艺术上集古人大成的一代大家。

王时敏对古人的师承不遗余力，精研宋元大家及其名迹，但他用力最著的还是黄公望，可谓倾心竭力地手追心摹，几十年不懈，因而也收获甚多。他曾亲自选择了认为“法至气备”的古人画迹二十四幅，临摹为缩本，装裱成册，无论走到哪里，都携带在身边，以供随时模写。如此，王时敏的摹古功力十分深厚，并能融合古人的笔墨技巧，形成自己的面貌。王时敏的早年作品仿黄公望而颇有董其昌笔意，中年开始形成个人面目，愈到晚年，画风日益成熟，形成了苍润古淡、松灵秀雅的风貌。

《答赠菊作山水图》轴（图1）（藏南京博物院）是王时敏晚年为酬答友人赠菊而精心制作的作品。画中层峦叠翠，烟云浮动，草木葱茏，屋舍隐现，一派苍莽雄浑秀逸灵动气象。此画的构图与笔法都表现出作者脱胎于黄公望的一种常见面



图1 王时敏 《答赠菊作山水图》 轴 纸本 水墨
纵 128.2 厘米 横 57.1 厘米 南京博物院藏