

海外藏中国历代名画

CLASSICAL CHINESE PAINTINGS IN FOREIGN COLLECTIONS

第七卷 清 (上)



海外藏中国历代名画

海外藏中国历代名画编辑委员会编

湖南美术出版社

第七卷
清（上）

海外藏中国历代名画

第七卷
清(上)

海外藏中国历代名画编辑委员会编

本卷主编：阮荣春

副主编：杨孝鸿

责任编辑：郑宝雄

责任核对：李奇志 刘海珍

出版者：湖南美术出版社（湖南长沙市人民中路一〇三号）

湖南美术出版社

发行者：

湖南省新华书店

制版者：深圳华新彩印制版有限公司

印装者：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

一九九八年十二月第二版第一次印刷

ISBN 7-5356-1216-4/1136

版权所有 翻印必究

海外藏中国历代名画编辑委员会

顾问：徐邦达

总主编：林树中

副总主编：彭本人

委员：林树中 彭本人

阮荣春 杨振国

胡光华 聂危谷

黄宗贤 李 湓

徐利明 李桂生

本卷主编：阮荣春

副主编：杨孝鸿

总体设计：彭本人

海外藏中国历代名画

选题策划：郑宝雄 彭本人

总编辑：彭本人

总监制：萧沛苍

凡例

一、《海外藏中国历代名画》收录海外所藏中国名画包括彩陶画、壁画、卷轴画、线刻画、版画等，按时代分为八卷。

二、本卷为第七卷，收录清代初期的绘画。

三、本卷内容，第一部分为文字（清代的绘画）及《清初的画派》；第二部分为图版，说明文字随图排列。

四、本书涉及的收藏机构及个人，都采用统一的译名。目录采用中英文对照。

五、收藏机构或个人的署名，以现收藏藏品的机构或个人为准。藏品归属的更替，一般在说明文字中予以记录。

清代的绘画

阮荣春

满清入关，民族矛盾空前激化，清王朝为巩固已夺取的政权，继承明朝的各种制度，恢复秩序，发展生产，在对那些意欲抗清复明的汉族士人严加镇压的同时，亦采取笼络手段，包括推行八股取士的科举制度，加强以「汉化」为特征的文化建设等怀柔政策，缓解了满汉之间的民族矛盾，使中国这一最后的封建王朝延续了二百七十余年。

清朝的绘画即在这样的政治历史背景下发展着。

与元、明两朝建国之初那种排斥前朝画风的情形不同，清初的绘画与此时直承明朝的政治制度一样，绘画的画风亦是对明代吴门画风的承袭与发展。吴门画风不但没有因明清朝代的更迭而中止，相反，其推崇者董其昌提倡的理论与实践，在清初得到了进一步弘扬。可以认为，清代的画坛，始终笼罩在董其昌「文人画」理论的影响之下。清代前期，是中国绘画史上争奇斗艳的时代，画家林立，画派纷呈，宫廷画家与遗民画家，复古与创新，师古人与师自然，画人们在传统的笔墨天地里展示着各自的艺术才华。清代中叶以后，由于国势转衰，画坛在「四王」复古画风的引导下出现一派衰败景象，直至清末上海画派崛起后，才使画坛显现出一派生机，由是也逐渐开始改变陈陈相因、一味师古摹仿的陋习。

清代的绘画，从题材上看，山水画尤为发达，花鸟、人物次之。

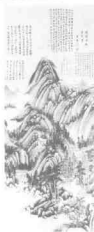
山水画

（一）「正统派」画风的沿革

清代的山水画，在中国绘画史上占有特殊一页，虽然其艺术成就难说能媲美宋元两代，但画坛呈现出



仿古嵩山山水图 轴 清 王时敏（日京
都国立博物馆藏）



仿古公望山水图 轴 清 王翬（日
立博物馆藏）



仿古嵩山山水图 部分 轴 清 王翬
（日京都国立博物馆藏）

的守法与创新的画风交替，画人们复杂的心态，以及对自然的认识程度有着鲜明的时代特色。特别是清代前期，先后出现了金陵画派、新安画派、江西画派以及娄东派、虞山派等诸多山水画派。这些画派由于在思想观念上不尽相同，形成了以遗民画人为主的“革新派”和以“四王”为首的“正统派”两大画风的对垒。这种对垒的双方观点如此分明，为中国绘画史上所少见。两种画风以“正统派”占主导地位，几乎左右着整个清代的山水画风的发展。

中国的山水画自唐代以来，经历了几个大的发展演变阶段。（唐代）大小李一变也，（五代）荆关董巨一变也，（南宋）刘李马夏一变也，（元代）大痴黄鹗又一变也……（王世贞《艺苑厄言》）。这一变一变又一变，是山水画得以发展的真正动因。画人们以自然为本，随着时代政治经济文化的发展而不断更变着笔下的山水画面貌。

董其昌（一五五—一六三七年）在中国绘画史上是一特殊的人物，他首倡“文人画”，提出“南北宗”，在理论上有些积极因素。但是，由于过分地强调对古人传统的继承，并将这种传统的师承对象局限在黄公望等几个人身上，这对此而后的艺术发展不能不说是一种束缚。由于其在明末画坛的影响和地位，遂使摹古之风甚嚣尘上。如果说董其昌这一理论在明末已产生很大影响的话，那么，到了清初已发展至如火如荼的地步。“家家一峰，人大痴”，“画不师古几无出路”。或可认为董其昌对文人画理论的误导，是清代山水画由盛至衰的真正根由。清初的“正统派”承袭的即是董其昌这路的山水画风，代表人物即是被画史称之为“四王”的王时敏、王翬、王翬和王原祁。

被推为“四王”之首的王时敏（一五九—一六八〇年），是“正统派”的领袖，其祖父王锡爵乃董其昌之师，父亲王衡为董之友，而王时敏学画即是从师习董的画稿开始的，其受教于董时，正是董之画风和理论形成的时期。董其昌是王时敏学画的启蒙老师，他的画学思想和技法给王时敏以根深蒂固的影响。而由于王时敏为清初“正统派”的领袖，从学者甚众，族侄王翬，弟子王翬、吴历，以及孙子王原祁，均在其影响下有所成就。此后王翬与王原祁，分别开创了“虞山”和“娄东”两大山水画派。娄东派之影响至晚清仍香火不绝，出现有“小四王”、“后四王”画家；而虞山派亦代有传人，至民国初仍可见到对其画风的沿袭痕迹。

“正统派”山水画风，总的倾向是摹古，他们所追习的对象，主要是董其昌所竭力推崇的董、巨及元四家，吴门的文徵明、沈周乃至董其昌的作品，就中尤以元四家中的黄公望和王蒙的作品为多。他们每得一秘轴，便日夕临写，笔墨讲究古人法度，以古人笔法为最高准则，有的甚至提出要做到“与古人同鼻孔出气”，他们对古人的崇拜几乎达到痴迷程度。如王时敏摹习古画，遇有赏目会心之处，则绕床大叫，拊掌跳跃，不自知其癫狂。这与石涛见黄山真景大喊大叫形成了鲜明的对照。从这个意义上看，王时敏与石涛他



山水图 扇面 清 恽寿平 (日)京都国立博物馆藏



仿董源万壑百图 轴 清 王翬 (日)上野

们分别走向了守法与无法的两极。

「正统派」在董其昌主张师古的路子上越走越远。虽然当初董其昌在提出师习古人的同时，还曾提出过以天地为师的主张，但四王他们则一味师古，且将师古的对象越缩越小，只在古人笔墨中打圈子。他们所标榜的文人画，实际上与真正意义上的文人画相比，已是大相径庭。

当然，对四王这「正统派」亦应客观地看，他们不重自然写生，只在前人（且限于几人）的绘画笔墨章法中讨取，给中国绘画的发展造成了不良影响。但是，就四王这种仿古风气而言，当是整个时代复古心态的反映，或可称之为这是整个社会的一种思潮，与诗坛上大量的怀古感旧、戏曲小说中历史题材的泛滥等等是一致的。这或可看作是汉族知识分子面对清兵入关表现出的民族自尊，是强烈民族情感所凝聚成的审美心态。我们从四王的许多作品上虽然可见到仿某某等的款题，其实与所仿抚的原作根本不相近。不仅是四王，在大量遗民画家作品上也反映着这一现象。这种时代的复古心态与民族情感的流露，其本身亦有着一定的积极意义。当然，这种文学艺术中的复古主义和形式主义，与清王朝所倡导的思想文化政策是不矛盾的。

就四王的笔墨形式而言，虽然出自古人，但亦有独立创造的一面。他们的作品与古人相比，不徒以形似为能，同时「无一不与诸古人血脉相通」，例如学宋人，改变了刻画坚实的画法而趋向潇洒轻松；学元人，改变了逸笔草草、荒寒萧疏的枯简画法而趋于工致严谨。在四王的画作中，是很难看到粗制滥造的东西的。他们将前人的画法汇归于腕下，统一于时代审美心态的大潮中，可以说，四王已跳出了客观形似的表现范畴，将中国绘画表现的形式主义发展到登峰造极。虽然这种在笔墨形式上的追求是对作者主观情绪的束缚，但亦应看到，正是四王这种在形式上的追求，促进了中国画笔墨表现内涵的拓展，并使达到了后人难以企及的高度。这一点，在评价「正统派」时应该予以充分的肯定。

（二）革新派的冲击

中国的绘画由于董其昌等人提出的褒「南」贬「北」、重文人轻画工等「文人画」理论，至明末清初，复古画风甚嚣尘上，画人们确已到了「画不临古便无出路」的境地。当此之时，画坛涌现出一批不入时俗的画人，他们大多为明末遗逸，他们将「腔亡国之痛倾注于绘画，作品带有强烈的个性色彩。感情激越，新意迭出，给沉闷的画坛以巨大的冲击，这些画人被称为「革新派」或「遗民派」。



栖霞孤山图 轴 清 高濂（美国旧金山亚洲美术馆藏）



云山孤山图 轴 清 傅山（日本东京国立美术馆藏）



云山孤山图 轴 清 傅山（日本东京国立美术馆藏）

山水图 册页 清 石涛（日本东京国立美术馆藏）

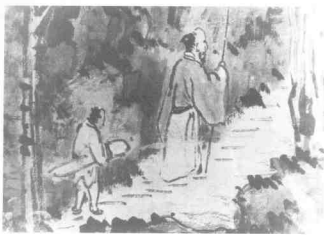
「革新派」的中心地为金陵，金陵画坛乃清初江南绘画最为繁盛之地。龚贤曾说：「今日画家以江南为盛，江南十四郡以首都为盛，郡中著名者且数十辈，但能吮笔者岂止千人？」（龚贤题周亮工集《名人画册》）就金陵画坛的画风而言，基本上与京城和松江一带流行的「正统派」画风有别，在清初不合时俗，被一些人目为「恶习」。王原祁曾称：「广陵（扬州）白下（金陵）其恶习与浙派无异，有志笔墨者切须戒之。」（王原祁《雨窗漫笔》）明末清初，浙派被「正统派」画人视为「恶派」，王原祁将广陵、白下画坛所流行的画风与浙派并列，意在抬高「正统派」在画坛的地位，打击压制「革新派」。

金陵乃明代留都，南北人口混杂，明末复社名流聚集于此，清初大量遗逸亦于此息影。这些画人来自四面八方，他们从杭州、江西、松江、湖南、北京等地汇集于此，遂使金陵画坛的画风呈现出南北混杂的局面。有的学董、巨，有的学元人，有的学荆、关、马、夏，还有的浙人、元人兼学。而与「正统派」不同的是，他们不囿于陈法，从大自然中汲吮养料，从自然生活中锻炼自己的笔墨，所以金陵画坛画家们的作品面貌各异，风致，很难以一种特点概括。这与「正统派」有着根本的区别。王原祁等所认为的「恶习」或许正是金陵画坛不为「正统派」画风所累之处。

金陵画坛的代表人物多为明末遗逸，画史上将龚贤、樊圻、吴宏、邹喆、高岑、叶欣、胡慥、谢荪等画人，列为「金陵八家」。这些画家在金陵画坛上都有一定成就，但当时活跃于画坛且在成就上不亚于上述画人的，尚有石涛、石麓、程正揆、张大凤、戴本孝、武丹等。而就金陵画坛上千的画人中论成就和革新意识最强烈的当推石涛、石麓、龚贤、戴本孝。

石涛（一六四二—一七一八年）是革新派的主将，他在金陵十年，在画坛的影响主要是从金陵开始的。石涛，俗姓朱，名若极，明第九世靖江王朱亨嘉（明史有传）之后，明亡后出家为僧，法名原济，字石涛。一生从事绘画，过着「白头依然未有家」的生活。石涛绘画的画风基点，源于董、巨、文、沈的南宗「文人画」，但是其思想观念则与「四王」完全不同，他反对「四王」的摹古守旧，力倡「我用我法」，「搜尽奇峰打草稿」，同时强调画家自我个性的发挥，即借笔墨以写天地万物而陶咏乎我。他也摹习古人的作品，不反对师古，但他主张「师古人之迹，不师古人之心」，提出「借古开今，笔墨当随时代」。这一系列创造性的艺术见解，给摹古风气笼罩着的画坛以巨大冲击。石涛的绘画，山水、人物、花鸟均有极高造诣，他曾历游黄山、华岳、匡庐、天台、洞庭、西湖，北涉燕鲁等地；加之其禀性和学养，作品充满大自然的清新气息，笔墨恣意，意境深邃，构图取材奇特新颖，千变万化，不落古人窠臼。石涛的绘画及其理论和经验，对今天仍有着重要的借鉴作用。

如果将石涛作为金陵画坛革新派的先锋的话，龚贤无疑是金陵画坛革新派的主帅，在其身边聚集着一



黄山道中(部分) 清 石壑 (美大都会美术馆藏)

大批具有革新意识的画人，是金陵画坛上最具代表性的人物。龚贤（一六八一—一六八九年）原为江苏昆山人，幼即迁居南京，他是一位具有进步思想倾向的爱国者，曾参与明末“复社”，与宦官魏忠贤的余党阮大铖作斗争，清兵陷落南京，他即与复社的文人们离开南京，投入反清斗争，抗清失败后在外飘泊多年，年近五十才迁家回南京，专心于绘画。他的绘画在师习古人对象上，显然亦是受到明末董其昌等文人画理论的影响。董源、巨然、范宽、米芾、沈周、文徵明等人的画法，均在其摹习之中，但是他不拘成法，而是将师古法与师造化相结合，与自身的修养相融汇。他认为“古人之书画与造化同根”，画家必须师法自然，“我师造物，安知董黄？”董源、黄公望的画均由造物而来，造物在手，何必拘泥于古人呢？在师造物的同时，他还提出画家必须“读书养气”以拓宽心胸，培养气质。所以看他的作品，感到一股清新气息扑面而来，雄浑苍厚，墨气淋漓，这是其多方面的修养汇聚而成的结果。其好友周亮工说他“其画扫除蹊径，独出幽异，自谓前无古人，后无来者，信不诬也”；而戴本孝则将龚贤誉比为北宋的范宽。

而龚贤本人对金陵画坛诸多画人中，评价最高者，则是石磻。他认为“金陵画家能品最多，而神品、逸品亦各有数人，然逸品则首推二磻，曰石磻，曰青磻。”（龚贤题周亮工集《名人画册》）石磻本姓刘，湖南人，年二十七削发为僧，与石涛、弘仁、八大山人共称“清初四僧”。而石磻与他们出家的动因不同，他的出家出于本人的信仰。不过这位出家人在清兵入关南下之际，曾参加了抗清斗争，明亡后隐迹南京，于牛首山祖堂主持幽栖寺，参究禅学，精研绘事。他的一生，主要是以参禅与绘画为追求目的的。石磻在禅学方面，难说有多大建树，但其绘画艺术堪称一代大师。周亮工称其人品笔墨俱高一人头地。（周亮工《读画录》）黄宾虹则将石磻、石涛、浙江称为三高僧，认为绘艺精通，无以逾此三僧者。石磻的绘画宗宋人，但不囿于陈法，取意自然，笔墨“粗服乱头”，枯润相生，宛转心目，令人意远。

戴本孝（一六二一—一六九一年）是一位长期以来为学术界所忽视的画家，他虽家住安徽和州，但以金陵为活动中心，并在金陵画坛产生重大影响。戴本孝的父亲戴重曾参加复社，在抗清战斗中牺牲。本孝即遵循父亲的遗训，终生不仕，“文章节义齐名”；交往者多为明末遗逸，如龚贤、弘仁、石涛、傅山、冒襄、王士禛等。他对于绘画，独有见解，或认为他是清初画坛上最注重绘画精神理念的画家，也是清初画坛率先向“六法”发难，提出反对复古的人。他认为“法”是对画家的束缚，画家应“师真山”，“以天地为师”，提出“造化在手，笔墨无不有”等见解。这些对清初画坛的一些画人，如石涛等产生一定影响。他的绘画，笔墨枯淡，而意境悠远，与其精神相表里。

革新派的阵营，以金陵画坛为中心，新安、扬州可视为两翼。郑昶在《中国美术史》中提出，石磻开金陵一派，浙江开新安一派，石涛开扬州一派，画禅宗法，传布大江南北，成鼎足而三之势，后人多奉为圭臬。



山水图 轴 清 程正揆 (瑞典斯德哥尔摩东方博物馆藏)



山水图 扇面 清 高岑 (美)高居翰藏

扬州一地的绘画,从其画风、人员等看,当属革新派阵营之一,这亦与石涛后期至扬州推举不无关系;而扬州受商业经济刺激,绘画的商业性质亦较为明显,取法院体、精于界画的袁江、袁耀,以及稍后兴起的「扬州八怪」的绘画,均具有这一特点。有关扬州画派的问题,于后文和本书第八卷《扬州八怪画派的绘画》一文中专门论述。

作为革新派阵营另一阵地的新安画坛,画人数量也不少,代表人物为弘仁、查士标、孙逸、汪之瑞,其中以弘仁(一六一〇—一六六四年)的成就最高、影响最大,是故有人认为此派由弘仁开创。与石涛一样,弘仁亦是清初革新派中的一员主将,其本姓江,名韬,号渐江,乃明末秀才。清兵入关,他投奔了当时称帝于闽的南明唐王朱聿键政权,参加抗清复明斗争,唐王政权失败后,他的希望破灭,便削发为僧,法名弘仁。与石涛不同的是,弘仁自闽归故里后即抱志守节,不问国事,以隐逸的生活方式度世,「空山无人,水落花开」,或长日静坐空潭,或挂瓢曳屐独行于云山丘壑之中。弘仁退隐山林后,虽亦有南京、杭州、庐山之游,但其活动基本上以新安为中心,他曾数次登临黄山,饱览畅游,吟诗作画,故画亦以黄山为多。弘仁的画,主要受倪云林的影响,但用笔以中锋线条为骨架,以枯淡的披麻加皴擦,画风冷峻静穆,这不但可以说在清初画坛上独树一帜,就是在中国山水画上亦属面目独具。受其影响的画人亦多,如江注、祝昌、姚宋、那孜等等,新安一带较有名的画人,大多受其熏染。

就金陵、新安以及扬州这三个画坛革新派阵营之人员组成看,大多属明末遗逸,这其中有与清廷誓不合作者,亦有虽最后向清廷屈服妥协,但心中仍压抑着无名的国破家亡之痛者,他们中大多数以绘画宣泄郁闷之情,以画为谋生手段。他们作画反对泥古,强调画人应以造化为师,从大自然中汲取养料,以丰富自己的笔墨,他们的绘画给清初死寂的画坛带来了一缕生机。

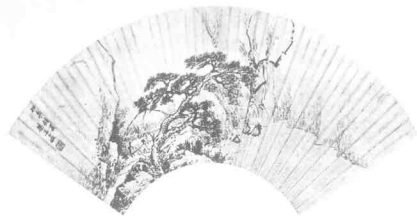
这一时期的山水画,除以四王为首的松江一系守旧派和以金陵、新安等地为中心的革新派这两大阵营较为明显外,还有一些直接法宋人而有所成就者,如颜岬、袁江、袁耀、陆方、王云、李寅等,其中尤以袁江及其侄袁耀的工笔重彩山水成就最高。此外,江西以罗牧为首形成了江西画派,罗牧本人的绘画亦有一定成就,有「江西英才」之称,影响波及江淮间,然其画风近于四王。

〈三〉 山水画坛的沉寂

由于以「师古为上乘」的松江一系的山水画得到清代统治者的赏识和推崇,追随者甚众。同时,随着龚



仿何松年山水图 轴 清 袁江 (美国旧金山亚洲美术馆藏)



松泉清夏图 扇面 清 王概 (日本末吉藏)

贤、石涛等逸逸的相继去世，松江一系的正统派画风形成了一统天下的局面。四王而后，娄东派、虞山派更是人多势众，他们均承袭四王遗习，复古画风愈演愈烈，画人们咀嚼着古人的陈山剩水，一味地吟唱着「文人画与「南宗」的颂歌，不但闭门摹古，且将师习的对象越缩越小，绘画作品几近千人一面。方薰在《山静居画论》中说：「近来又以虞山、娄东为祖法，亦复不参香光，「海内绘事家不为石谷牢笼，即为麓台祖械，至教书绝肖，故二家之后，画非无人如出一手耳。」

清代后期的山水画坛，虽亦出现有较负盛名者，如黄易、奚冈、戴熙、汤贻汾、张鉴，清末则有胡公寿、吴石仙、吴淑娟、顾云、陆恢、黄山寿、蒲华、肖俊贤等等，山水画家人数众多，其中不乏有创新者，但终因四王画风的影响根深蒂固，「文人画」、「南宗」笔墨的传统包袱沉重，很难从根本上得到改变。这一摹古之风也直接影响到宫廷的院画家们，如唐岱、张宗苍、方琮、王炳、董邦达等，均追崇四王，以摹古为能事，历来水火难容的文人画风与宫廷画风几无分别，严格意义上的文人画至此已走到了尽头，中国的山水画呈现着一派没落景象。

花鸟画

(一) 异彩纷呈的清初花鸟画坛

清代花鸟画坛异彩纷呈，且在传统的基础上有所创新，其成就不亚于明代。

清初的花鸟画即呈现出勃勃生机，不但题材涉猎广泛，且风格和技法在明代的基础上又有新的发展。被称为「清代六大家」中的恽格即是当时影响最大的一位。恽格（一六三三—一六九〇年），字寿平，号南田，终生以绘事为业，诗书画称善于时，而花鸟画成就尤著。明末清初的花鸟画，基本上沿袭的是明代沈周或青藤（徐渭）、白阳（陈淳）及周之冕等人的画法。恽南田出一改画坛的沿袭守旧之风，上追五代徐熙没骨写生一脉，且又在画坛上独创新格，如其点画，粉笔带脂，点后复以染笔足之等，即为前人未传的独创手法。笔墨润泽，赋色清丽，极生动之致，当时即名噪四方，从学者甚众，人称「常州派」。

而与此同时的江西画坛，亦出现了一位凌跨前雄的花鸟画家，即为后世称为「清初四僧」之一的八大山人。八大山人即朱耆（约一六二六—一七〇五年），乃明宁王朱权后裔，封藩南昌，明亡后，削发为僧，号八



荷花小景图(局部) 轴 清 朱彝 朱彝 (日)桥本木守藏



六根无头图 轴 清 王铎 王铎 (日)桥本木守藏



梅花白兔图 轴 清 蒋廷锡 蒋廷锡 (日)京都国立博物馆藏

大山人。八大山人山水花鸟俱擅，花鸟成就尤著，限于其经历，他的画在当时并未产生多大影响，传其画者，似牛石慧等儿人而已。八大山人的花鸟画，上承林良与青藤、白阳，鸟鱼花草松石均自创一格，构图简洁，造型夸张奇特，笔墨恣意洒脱，所画鱼、鸟，多白眼向人，寓幽默玩世神气。他在元明水墨花鸟画的基础上，将笔墨内涵和写意形式推至前所未有的、后世难以逾越的高度。

山水画坛的革新主将石涛，在绘山水之余间作花鸟，兰竹、莲荷，均信意写出，粗犷奔放别具意趣。八大与石涛的花鸟画在乾隆而后影响日益深广，特别对扬州画派的形成起着重要作用。这前后花鸟画坛堪称大家者，尚有王武、蒋廷锡、邹一桂、沈铨等。

王武（一六三二—一六九〇年）为苏州人，成名较早，其花鸟工于写实，赋色明丽，富有清雅之趣；蒋廷锡（一六六九—一七三二年）官至大学士，其画掺以宋人的工致与元明的写意画法，尤得南田遗韵，作品风神生动，意度堂堂；以《小山画谱》给后人以很大影响的邹一桂（一六八六—一七七二年）曾官至内閣大学士兼礼部侍郎，他的花鸟作品以工致见长，赋色浅淡，渲染润泽，颇具自然生气。

较之王武、蒋廷锡及邹一桂诸画人，沈铨的成就更高，尤值得重视。沈铨（一六八二—一七六一年）号南蘋，花卉翎毛、山石走兽无所不精，尤以松鹤和鹿画著称，其作品注重写生，造型准确生动，赋色艳丽不俗，间以西洋画法入画，颇具体积感。日本出光美术馆藏《百鹤百鹿图》为其六十三岁时所作，百鹤百鹿千姿百态，松林丘壑起伏有致，由此可见沈铨在花鸟走兽山水树石方面的功力。沈铨亦擅写意，但大多用以花鸟画衬景，工写结合，色墨互衬，表现手法亦耳目一新。沈铨曾应邀赴日本传艺，对日本的绘画产生了很大影响。

（二）商业化与个性化的表露

清代中期，是花鸟画发展的转折期。整个画坛的背景出现了两大转变：一是山水画的重心转向花鸟画，二是表现手法由工致逐渐倾向于写意。曾繁盛一时的山水画坛此时渐趋沉寂，花鸟画坛则迎来了春风得意的好时光。

当年石涛等人的革新观念，藉商业经济发展之势，在清代扬州的花鸟画坛得以充分展现，这即是“扬州八怪”的出现。“八怪”者，并非单指八位画人，当寓画风怪诞的“丑八怪”之意。据史料记载，被列入“八怪”者计十五人之多。他们是华嵒（一六八二—一七五六年）、高凤翰（一六八三—一七四八年）、金农（一六八七—一七六三年）、李鱓（一六八六—一七六二年）、汪士慎（一六八六—一七六二年）、黄慎（一六八七—



双鹤图 轴 清 沈荃

（日本京都国立博物馆藏）



竹石图 轴 清 郑燮（日本桥本天吉藏）



芝兰图 轴 清 郑燮（美国旧金山亚洲美术馆藏）

七七〇年）、高翔（一六八八—一七五三年）、郑燮（一六九三—一七六五年）、李方膺（一六九五—一七五五年）、闵贞（一七三〇—？）、罗聘（一七三三—一七九九年）、边寿民（一六八四—一七五二年）以及杨法、李勉、陈撰等。扬州八怪的出现，与当时的政治、经济、文化背景分不开。此时为清朝全盛期，思想文化较前期开放，当时的扬州，商业经济发展为全国最繁荣的都市之一。这里聚集了许多来自各地的失意文人，他们以诗会友，关系密切，生活作风、艺术意趣相近，逐渐形成了这个以花鸟画为主的“八怪”画家群。他们不守陈法，或讽时，或言志，迎合扬州这个商业经济发展都市市民的审美需要，并在师造化中抒发自己的艺术灵性。在笔墨上，他们直承清初石涛、八大等掀起的在野文人的画风，或横涂竖抹水墨淋漓，或浓墨重色红黑相间，笔由情纵，墨随意流。他们这些艺术特色，无疑削弱了传统文人画惯常表现的那些陈陈相因的陋习，注入了强烈的个性意识，增添了市俗气息，代表着这一时代的审美新风尚，文人画的思想内涵和笔墨形式得到进一步拓展。这在传统意义上讲是“怪”，但在花鸟画发展进程中，则应该说顺应了时代的需要，是创新和发展。“八怪”画家在花鸟画发展史上作出了积极贡献，其中李鱣的花鸟草虫，郑燮的竹、黄慎、闵贞的人物，金农的梅、边寿民的芦雁等均意趣天然，笔墨恣意，有着极高的成就；而华昉则人物、花鸟、山水四面出击，且无不精熟，成就尤著，流传作品甚多，影响亦大。

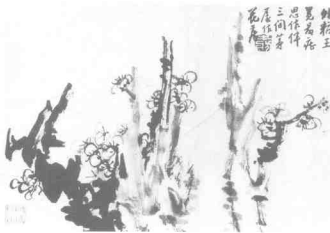
（二） 迈向近代美术的门槛

清末政权的腐败无能，导致国家屡遭外强凌辱掠夺，且内战不息，民不聊生。一向以经济文化繁荣著称的扬州，随着列强的入侵，经济文化每况愈下，以革新精神名盛一时的扬州画坛由是衰落。与此相反，作为五口通商重镇的海关，随着外国资本的蜂涌而入，经济蒸蒸日上，迅即取代了扬州的经济、文化地位。许多扬州画派的画家以及内地生活无着的文人与画家纷纷涌向上海。正如张鸣珂在《寒松阁谈艺琐录》中所说：“自海禁一开，贸易之盛，无过于上海一隅，而以砚为生者，亦皆于从而侨居卖画。画史所称的‘海派’，即是在这种历史条件下形成的。海派继承了扬州画派的创新精神，在一定程度上又接受了外来文化艺术的影响，形成了面貌一新的中国画风，给衰微的清末绘画注入了新的生机，产生了像赵之谦、任伯年、虚谷、蒲华、吴昌硕等一大批革新中国画的大家。清末上海花鸟画坛热闹非凡，与此时沉寂的山水画形成了鲜明的对照。

而赵之谦等人的革新，实际上秉承的是传统美术中的一种逆时俗的文人画风。由于他们生活在那个动荡不安、爱国主义者在绝叫着不安、苦闷、悲愤、反抗的年代里（郑振铎《近百年中国绘画的发展》），早

任继侠
丙辰底
雷松竹
周楷世

外松王
夏若岳
思休伴
三同芳
尾任雷



梅花图 册页 清 李方膺（日 京都国立博物馆藏）



东坡图（部分） 轴 清 黄慎（日 京都国立博物馆藏）

先文人画家崇尚的清静无为的老庄思想，与他们近乎格格不入，虽然他们也饱尝兵荒马乱之苦，但他们毫无隐逸避世之心。相反，他们或谋取功名；或以画为生计，跻身于闹市，奔命于商埠，再也没有以前文人画家那种三日一山、五日一水的闲情逸致。在他们的作品中，亦很难体会出石涛、八大乃至八怪画家们那种激愤、疏狂的写意心态，充斥于画面的是浓厚的商品气息，这对近代美术的发展影响极大。另一方面，随着汉魏碑文出土日多，金石碑版、玺印书法等对绘画亦直接或间接地产生着影响，这些不但使世俗的艳丽色彩得到调和，亦使画面显得饱满、沉稳，力度感增强，这构成了海派绘画鲜明的特色。

比起上海，广州是更早与外国进行经济文化交往的口岸，画家亦较早接受到西洋画法的影响。被称为“二居”的广州番禺人居巢、居廉在西洋画的影响下，首创“撞粉”画法，草虫花卉，生动自然，神韵俱足，学者甚众，被称为“居派”。后在高剑父等人的推动和倡导下，发展而形成了近代美术史上有名的“岭南画派”。由海派与居派绘画的特点折射出清代花鸟画发展的总的趋向，此时的花鸟画坛真正开始打破了刻意练习、陈陈相因的局面，以新鲜动人、迎合时代气息的表现形式，大踏步地朝着近代美术的门槛走来。

人物画

（一）院画与称颂政绩图

中国的画院始自五代，盛于北宋，元、明两代不设画院，宫廷画业也远不如五代与两宋。清代前期的顺治、康熙、雍正三朝，虽亦无画院机构，但已设有画画处，画家被称为画画人。乾隆元年正式成立画院，并给一些画人授以画院供奉等官衔。至光绪年间，画院盛况不亚于宋代，广纳画林高手入画院，并将画画人改称画士，根据各自水平与成就，分别授以二品至七品顶戴官衔，其待遇超过了宋代画院。

清代画院云集了诸多高手，如禹之鼎、陈枚、焦秉贞、冷枚、姚文翰、唐岱、蒋廷锡、丁观鹏以及西洋人郎世宁、王致诚、艾启蒙、安德义、潘廷章等，均属宫廷有身份的画家。

清代无论是画画处还是画院，或如意馆，均是清代最高统治者的御用机构，其绘画必须为最高统治者服务。绘画内容和形式首先应迎合统治者需要，一方面记录清代最高层领导的重要政治活动，反映帝后等宫中的生活；另一方面也需迎合他们所喜爱的绘画风格，既要有历史政治意义，又要有其文化审美内



云衣立图(部分) 清 罗明 (美国金山画
西美术加藏)



兰汤浴要图 轴 清 冷风 (日本桥本木吉藏)

涵。例如功臣像等，尤以反映清代称颂功绩的历史政治画为典型，这种绘画大多是根据圣意有组织地进行创作的，论其艺术成就，尤以康熙、雍正、乾隆三朝最大。

康熙一生六次南巡，常有画士随驾而行，这些画士回京后即组织人员创作。现存《康熙南巡图》十二卷，是康熙第二次南巡后，由都察院左副都御史宋骏业受命主持绘制的。此作由宋骏业、王翥、杨晋为主笔，众院画家一同参加，前后历时六年方告完成。画面气势恢宏，场景浩大，画中人物即达二万左右，这是美术史上难得见到的巨幅长卷精品。乾隆朝代表作《万树园赐宴图》，是表现乾隆于避暑山庄接见并赐宴三位车凌的政治题材作品中的一幅，由中西画人合作绘制。王致诚等作者曾亲自赴承德观看了接见活动，并为创作收集素材，构图后由乾隆认可方进入创作阶段。作品的构图与御容等人物肖像由西洋画家担任，山石屋木等主要由画院中的中国人完成。此外如《乾隆南巡盛典图》、《紫光阁赐宴图》、《雍正平准战图》、《呼尔满大捷图》等等，均是当时画院承担的为清廷歌功颂德或粉饰太平的作品，是宫廷院画家们开展的巨大的艺术活动的成果。

清代画院包罗各种画风，从大的方面可概括为三类：一类是沿袭吴门的松江派遗风，如王原祁、宋骏业等，实际上是在画院中进行的以水墨画为主的文人画风；二类是传教士画家，如意大利的郎世宁、潘廷章、马国贤，法国人王致诚、贺清泰，波希米亚人艾启蒙及罗马人安德义等，他们大多以中国的画材，采用西洋明暗透视法，以线面结合的方法表现，这种画风，在康熙、雍正、乾隆三朝院画中影响最大；三类是直接或间接受着西洋画风影响的画家的作品，如焦秉贞、冷枚、陈枚、唐岱、丁观鹏等，他们以中法为主，掺用西洋画法，人物画略作凹凸渲染，具有中西结合的新特点。

这三种画风，值得重视的是后两者，即中国画人掺用西洋画法，西洋画人掺用中国画法，这应该说是中西合璧的大胆的革新尝试，这种尝试，在称颂功绩图作品中表现得尤为明显。人物以明暗立体法写之，衬景多用中国水墨勾写渲染，作品往往收到突出主题、意境悠远的功效。

若论清代院画画风在美术史上的意义，以上所述或能表明两点：一是文人画风为宫廷画院接纳，二是院画家们的中西合璧的探索。

（二）人物肖像画与民俗画的风行

清代的人物画若从题材而言，肖像画与民俗风情画极为盛行，而民俗风情画往往又与肖像画很难区



仿李成雪景图 册页 清 唐岱（美国金山亚洲美术馆藏）



菊图轴 清 任熊（日）高冈益太郎藏

分。这个时代的人物画家大多擅作肖像，出现了如焦秉贞、禹之鼎、郎世宁、冷枚、华嵒、黄慎、闵贞、改琦、费丹旭、丁观鹏、高其佩以及晚清的“二苏”、“三任”等名噪一时的大家。或可认为清代的肖像画最为发达，成就不亚于明代。

肖像画在宫中甚为盛行，宫廷画家为帝后功臣造像是日常之事。郎世宁、焦秉贞、冷枚等人采以中西合璧画法于宫中作了大量肖像，就画风而言是很值得研究和借鉴的。但是由于这种中西结合的画法费时费力，在董其昌文人画理论笼罩画坛的盛期，是不为文人雅士喜爱的，故在当时并未在社会上普遍推广。张庚《国朝画征录》评焦秉贞画风说：“焦氏得（西方画风）其意而变通之，然非雅赏也，好古者所不取。”由此可见其画风在当时的境遇。郎世宁等西洋传教士除作称颂功德图外，肖像画也作了不少，而其中有些称颂图本身即具肖像画的特征，就风格看，实际上与原本的西洋画已有了很大的不同。譬如说，有些作品根本找不到明确的光源即受光与背光点，但富有立体感，这应该说在中西合璧探索中是有益的尝试。但是，这种画风除给中国画人如焦秉贞、冷枚等以影响外，由于不为社会上大量的“好古者”的文人们所赏识，因此随着这些西洋画人的离去或死去，影响也逐渐消失。

民俗人物风情画方面，首先要提到的是扬州八怪，这些画家中，虽然大多以花鸟画见长，但其中如华嵒、闵贞、黄慎等在人物画方面均有卓越成就。被誉为诗书画“三绝”的华嵒，在人物画方面，仕女、高士、鬼神、故事画等，无不标新立异，机趣天然；闵贞的人物画则能工能写，如《采桑》、《李白醉酒》等均神韵俱足；黄慎的人物则多属兼工带写，渔翁村妇，意趣横生。继扬州八怪后，出现了两位以仕女见长的画家，即松江的改琦（一七三二—一八二八年）和吴兴的费丹旭（一八〇一—一八五〇年）。与八怪不同的是，此俩人画风秀逸，轻描淡写，人物楚楚动人，在清代人物画中别具一格。改琦的《元机诗意图》、费丹旭的《秋风纨扇图》可为代表作。

与此同时，被称为“二苏”的苏六朋（一七九六—一八六二年）与苏长春（一八一四—一八五〇年），则以历史故事和风俗画称雄于广东一带，他们的人物画，信笔写出，立意、取景、笔墨均不落前人窠臼。

而清末画坛最值得重视的人物画家，是活跃于沪上的浙江“三熊”，即张熊（一八〇三—一八八六年）、朱熊（一八〇一—一八六四年）、任熊（一八二二—一八五七年，一作一八二〇—一八五六年），还有任薰（一八三五—一八九三年）及其族侄任颐（一八四〇—一八九五年）。他们的作品内容取材广泛，由都市生活、社会风情到传统故事，均为百姓所喜闻乐见。其画法，由陈洪绶画风发展而来，而构图、墨趣更趋近代气息，他们的绘画对清末及民国画坛产生了重大影响。