

20世纪中国艺术史的若干课题研究 (1900-1949)

History and Fact in Art
20世纪中国艺术史文集编委会 编

艺术的历史与事实

History and Fact

in

ART

四川出版集团 四川美术出版社

20世纪中国艺术史的若干课题研究（1900-1949）

History and Fact in Art

20世纪中国艺术史文集编委会 编

艺术的历史与事实

四川出版集团 四川美术出版社

2006

图书在版编目(CIP)数据

艺术的历史与事实：20世纪中国艺术史的若干课题研究：1900~1949/吕澎主编. —成都：四川美术出版社，2006.2

ISBN 7-5410-2822-3

I. 艺...

II. 吕...

III. 艺术史-研究-中国-1900~1949

IV. J120.95

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第002783号

感谢

China Art International Financial Investment (HK) Limited

中国艺术金融投资(香港)有限公司

赞助出版

20世纪中国艺术史的若干课题研究(1900-1949)

艺术的历史与事实

20世纪中国艺术史文编委会 编

责任编辑：陈 默 陈 晶

装帧设计：吴午华

责任校对：杨 柳

责任印制：戴 勇

出版发行：四川出版集团 四川美术出版社(成都三洞桥路12号)

发行部业务电话：(028) 87734353

防盗版举报电话：(028) 86636481

制 版：(028) 86632748 四川经典记忆文化传播有限公司

印 刷：(028) 81837982 四川华龙装演彩印厂

开 本：1092×787毫米 1/16

印 张：29

字 数：650千字

版 次：2006年2月第一版

印 次：2006年2月第一次印刷

书 号：ISBN 7-5410-2822-3/J·2034

定 价：58.00元

艺术的历史与事实

追随流行风永远是落后的……因为心是一个无法框限的丰富世界，心又是能够放飞情怀的无穷天地。——刘 嵩

作为一代“译才”的林纾无疑是成功的，可他同样是一位出色的画家，他的艺术作品有其独特的韵味和成就。——陈凤霞

陈师曾所谓的文人画的四要素，其实可归结为一个，即人品。——耿祥龙

“岭南三杰”在某种程度上“利用”了政治，当然这种“利用”也许并不是刻意的。——牛方娜

在改良派思想之下萌生、发展的岭南画派从来没有真正跨出革命的一步。——李 宁

如果读者希望在下次彗星访问地球之前得到永生……最好是留下一幅肖像——蓝阁画的，只要十五块钱，罕见的传真！——吕吟童

土山湾画馆被视为西洋画的摇篮，除了具有西洋美术的启蒙性，更具有西方美术教育的过渡性。——燕红艳

胡适的文化观及其影响下的艺术观念对现今的艺术观念仍然有启发作用，而且也是作为西方艺术观念在中国“生根”的象征。——唐小伟

“天马会”时时登高而呼，促艺人自由研究之精神，促艺人自我觉醒之趋向。——胥 瑾

想要冲破传统与世俗而变为彻底的新时代的画家并不容易，这必须有着与传统彻底决裂的勇气。——王爱华

相对于过去与未来，“现在”却是一个最不确定的名字。——包 蕾

在“一师”时期，李叔同先生将人格教育与艺术教育紧密结合，体现了一个真正艺术教育家的风范。——江 凌

艺术运动是新文化运动的一部分，二者对立统一却又都受时代的制约。——苏文婷

从西方文化对蔡元培的影响这一角度纵向地看他的一生，我认为可以分为三段：28岁（1868—1894）之前的启蒙阶段，51岁（1895—1917）之前的吸收阶段和至他去世（1917—1940）的表达阶段。——陈 研

蔡元培先生这种在中国近代美育的领袖作用是无可动摇的，使他影响了中国近代美术教育，促进了近代化美术的发展。——陈后凤

受西方艺术之影响，20世纪初的中国许多美术院校在教学上一律采用素描为基础课程。——王丽媛

苏州美专开办之初，只设速成班一科，学制两年，目的是为了在短期内造就适应社会的人才。——蓝庆伟

“月份牌”不同于历史上任何风格、主义、流派，是否具有风格的审美旨趣，对它而言并不重要，因为它是真正以大众眼光选择的“大众艺术”。——慕文泊

“月份牌”艺术在中西文化的激烈冲突中产生。它最初因为西方文化不可抗拒地涌入上海，侵占到市民生活的各个方面而出现。——王娅蕾

我们总是容易将摄影的功能性与艺术性割裂来看待，其实不同的摄影风格都具有这两种特性，只是它们的侧重点不同。——刘晨旭

石库门里弄民居除了在平面形式上保留传统江南民居的特点外，在局部建筑装饰上更是以中国传统建筑装饰为主。——廖 昕

本文意在归纳民国年间对《历代名画记》研究的学术成果，对其进行总结，有条理地进行整合梳理。——张宋振

在这些方面有了足够的控制力才使文章最终能够清晰、自然地表达作者的观念，写作的目的也无非是如此。——薛钰涵

20世纪中国艺术史文集编辑委员会

编委会邮箱：zhongguoyishushi@126.com

统筹：

蓝庆伟

成员：

王丽媛 王娅蕾 牛方娜 包 茜

李秀文 刘世庆 赵 娜 袁 源

耿祥龙 徐志香 唐小伟

责任编辑/陈 默 陈 晶

装帧设计/吴午华

前 言

1927年，从北京南下总结过去艺术运动实践的林风眠——他正是中国美术学院最早前身国立艺术院的院长——就在《致全国艺术界书》里就论及道：“如果大多数人没有懂得艺术的理论，没有懂得艺术的来历的话，单有真正的艺术品，又有谁懂得鉴赏呢？我以为，不但我自己要多添一项艺术运动的工作，所有艺术界的同志们、先生们、女士们，都应该把发表艺术的言论看作一件要事！”

很多年过去了，艺术理论和艺术历史的研究已经成为各个艺术院校教学与研究的基本内容。可是，如果我们将观察的视线限于20世纪的“艺术的来历”就会发现，直至今日，我们也没有一部贯穿这一百年中国艺术变化的历史著作。大量的艺术家评传（包括传记、研究文章）、时期或专题研究以及文献资料不断出版，可是，由于过去政治和思想领域的原因，我们还没有一个关于这一百年艺术历史的整体面貌。任何人都能够发现，尽管有卷叠浩繁的著作涉及从1840年的鸦片战争直至处于所谓全球化时代的1999年的这段历史，但在很大的程度上讲，我们对这个时期艺术历史的研究才刚刚开始，有太多的基础工作需要去建设，而教学或者说在教学中提示学生用自己的眼睛去重新观察这段历史是这个建设过程中一个非常重要的环节。

我知道，大多数历史学者同意法国年鉴学派看法：20年的时间不存在历史。可是20世纪的一百年已经过去，尽管今天我们还能够感受到20世纪80-90年代的余温，我以为通过对资料的整理、分析和判断，已经可以对2000年之前的艺术进行历史书写。就信息时代理性化的直觉能力而言，任何人都有权力参与这样的书写，何况研究艺术史的学生。

编辑这部文集是我用一学年的时间讲授“20世纪中国艺术史”的教学内容之一，即让学生根据自己的认识选择一个问题进行考察，这样的结果是，03、04级的58位学子将在一年的时间里共同完成关于这一百年艺术历史中的若干重要课题的思考与研究，不但如此，他们显然对历史有一种悟性，清楚20世纪的历史总与晚清、尤其是1840年之后的形势有脱离不开的干系，所以，他们也将自己的眼光投向了1900年之前，投向了与之后一百年有关的人物和事件，以说明历史的真正姻缘。尽管人文学科知识的积累需要时间，但是，天赋、刻苦以及良好的学校环境给予了他们分析和判断问题的基本能力。他们在选择课题、思考问题方面不时表现出敏锐与专业意识。自然，他们在自己的观点的基础上，提出了一些过去不曾有的看法，无论成熟与否，我以为是应该给予提倡的，思想的自由是学校教育

必须给予的空间，这样的空间润育着学生的进步。此外，一些学子使用了“非正规的”语言方式来从事论文写作，我个人觉得也无关紧要，同意个性的坚持与允许他们有一个成熟的过程这样的态度都成为我保留他们自己的语言方式的理由，尽管有些文字读上去让人感觉不够成熟，有部分论文里存留着一些陈旧的话语和公式化的思想逻辑，这起码与今天的年轻人应有的个人立场不协调。

早年，国立艺专、杭州艺专的美术史教授林文铮（1903-1990）在阐述当时的教学大纲时曾说过：“在为学术而努力的立场上，我们要首先自勉而后勉人，要在教学之中力求增进自己的造诣。总之，艺术学校不是单为栽培后进，而是师生共同研究的场所，掌教者应当自认为是永无毕业的老学生。”短短的教学时间使我体会到情况几乎就是如此，我们仅仅从学生的几个提问和聪慧的眼神，就可以知道，做老师的完全有可能从做学生的那里得到知识，而今天的学生无疑是超过以往的。正是在这样的判断基础上，我坚持将他们的论文编辑成册，我相信，无论从激励他们的读书自信心、促进他们认真的治学态度和锻炼他们的写作和思想能力方面，都会起到作用。通过写作所带动的思想活动就是我们对他们所希望的。事实上，在刘菡、陈凤霞、耿祥龙、牛方娜、李宁、吕吟童、燕红艳、唐小伟、包茜、江凌、苏文婷、王娅蕾、刘晨旭、廖昕、张宋振、薛钰涵的论文里，我们已经看到了他们的能力，在命意与确定主题，问题的介入角度和方式，叙述的自由与敏感性，以及思想的激情方面，各自显示出不同的特点，即便是选取同样方向的课题，他们也有研究考察的重点和资料使用上的不同。

本文集分“上卷”（1900-1949）和“下卷”（1950-1999）。可以估计，在“下卷”出版后，两本文集将共同构成这一百年中国艺术史的研究文献。这对于那些需要了解20世纪中国艺术历史的读者乃至研究者来说，会是有用的。

我在教学中的这个安排，得到了史论系领导和各位老师的支持，在这里我特地代表作者对曹意强、张坚两位教授表示感谢。对史论系办公室钱舒老师给予的点点滴滴的帮助，其他老师的同情与精神上的支持（包括孔令伟和石炯老师的多次建议），我也一并在代表大家表示感谢。

最后，我们还要在这里感谢四川美术出版社以及责任编辑陈默，没有出版社的支持和责任编辑的学术立场，文集的出版一定是困难的。

中国美术学院史论系

吕 澎

2006年1月2日 星期一 于万兴苑

目 录

前 言	吕 澎 (1)
-----------	-----------

第一部分 中国画的命运：文人画、改良与趣味转向

1. 趣味与传统——论晚清中国画趣味转型	刘 菡 (3)
2. 关于海派绘画商业化的探究	新建国 (11)
3. 金石书画大师吴昌硕	徐志香 (16)
4. 湮没在译海中的画家林纾	陈凤霞 (25)
5. 变异与创新的距离	时玉玲 (37)
6. 陈师曾的文人画概念	魏文姣 (44)
7. 朽者不朽——论陈师曾的艺术贡献	李方红 (50)
8. 文人画新论——陈师曾文人画概念之我见	耿祥龙 (58)
9. 齐白石绘画思想之变化	付玲芳 (70)
10. 张大千敦煌之行	叶胜男 (77)
11. 现包孕之精博——张大千先生敦煌行	李妍嘉 (84)
12. 传统艺术的捍卫者潘天寿	李秀文 (90)
13. 中国画的改良	亓丽丽 (96)
14. 三十年的“革命”	牛方娜 (103)
15. 传承与改良——岭南画派关于中国画改良	赵 娜 (110)
16. 高剑父国画改良的思想资源	李 宁 (117)
17. 岭南画派与林风眠——关于“中西”方面的探索与不同	龚书娜 (128)
18. 革命画师高剑父	宋会芳 (135)

第二部分 西方的影响

19. 历史的片断与猜想——关于清末广州十三行外销画	吕吟童 (146)
----------------------------------	-------------

艺术的历史与事实

20. 封尘的历史——土山湾画馆	燕红艳	(157)
21. 向西方主动学习后的思考	程 文	(165)
22. 胡适的艺术观念与实用主义——从艺术领域看新文化运动的个案	唐小伟	(170)
23. 20世纪上半期西方艺术的流入及其影响	庄燕琳	(176)
24. 天马会在20世纪20年代	胥 瑾	(182)
25. 中西绘画的并立和交融——以20世纪20年代的社团为例	王爱华	(189)
26. 写实主义在中国——写实主义的进入与写实绘画的问题	王 洋	(198)
27. 在时间中理解时间——试论中国早期现代主义绘画	包 茜	(208)
28. 中西方美术的对比	刘永永	(217)

第三部分 留学、启蒙与美术教育

29. 中国油画的先行者——中国美术史上的留学运动	袁 源	(222)
30. 冯钢百——坎坷中走出的大师	吕燕玲	(228)
31. 李叔同在“一师”：1912-1918	江 凌	(235)
32. 一江春水向东流——20世纪初的留学运动	刘世庆	(246)
33. 启新艺术之蒙——以林风眠为例看新艺术与新文化运动的关系	苏文婷	(254)
34. 西方文化对蔡元培的美术思想的影响	陈 研	(268)
35. 蔡元培的美育实践	陈后凤	(277)
36. 蔡元培主要教育思想的形成与发展	杨 坤	(284)
37. 中国20世纪20-30年代的美术教育及影响	刘 凯	(292)
38. 开拓新时代的美术教育——中国20世纪20年代的美术教育	王丽媛	(297)
39. 颜文梁与苏州美专	蓝庆伟	(305)

第四部分 艺术、政治与革命

40. 鲁迅的美术兴趣	游如钊	(314)
41. 鲁迅美术译著的终极目标及其它	林 一	(320)
42. 鲁迅对外国木刻的介绍及其观念	施恂玮	(327)
43. 鲁迅与中国新兴木刻	孟祥远	(334)
44. 鲁迅领导下的革命木刻运动	彭方剑	(341)
45. 左联时期版画的一些介绍	张 翼	(348)
46. 延安的艺术：政治与艺术标准的确立	杨琳琳	(354)
47. 延安时期的木刻运动	徐允英	(362)
48. 抗战时期的延安美术	郑 鹏	(368)

49. 古元	李国华 (375)
--------------	-----------

第五部分 通俗艺术、现代设计与摄影

50. 关于月份牌的研究	慕文泊 (382)
51. 海上·光影·年华——月份牌艺术在中西文化冲突中的缓冲作用及其地位问题	王娅蕾 (389)
52. 装饰艺术的时代特征和设计的关系——近代装饰艺术与设计在装饰画、 雕塑、建筑方面的影响和意义	王宁宁 (398)
53. 20世纪上半叶中国装饰艺术与设计	陈 芝 (405)
54. 陈之佛, 中国现代工艺美术的先驱	符 玮 (412)
55. 摄影的形状——从分析郎静山作品中得出的一些摄影的看法	刘晨旭 (418)
56. 矛盾中的变化——石库门里弄民居的形式与功能所反映出的趣味和观念	廖 昕 (428)

第六部分 艺术史: 研究与方法

57. 民国年间《历代名画记》研究状况	张宋振 (438)
58. 论艺术史写作中的“控制力”	薛钰涵 (450)

第一部分
中国画的命运：文人画、改良与趣味转向

1. 趣味与传统

——论晚清中国画趣味转型

刘 蓓

在中国画史的研究上，晚清一向是受人忽视的时期。其中的原因很多：第一，晚清之分期从何开始，一直未有定论，是否在乾隆之后，即1796年开始，包括嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪及宣统，一直到1911年民国成立前为止；或者是1840年鸦片战争后，中国受西方诸国及日本不断的侵略，然后到民国成立为止。第二，晚清不仅被认为是清朝本身衰落的时期，也是中国历史上丧权辱国、不光彩的一个阶段。第三，在晚清时期，中国开始受到西方文化全面的冲击，本土文化及价值观念面临前所未有的威胁。第四，受西方及前苏联历史观、方法论的影响，晚清的绘画一向被视为“呈现历史的衰落”。因此，这一阶段便少有人作专门的研究。

在这一时期，清朝的统治日趋衰落。外国列强的入侵，近代资本主义工商城市的崛起，使得画家的生存创作条件发生了前所未有的变化。以上海为中心，大批弼艺谋生的画家开创出清新明丽、雅俗共赏的画风，适应了近代市民的审美理想，成为中国画商品画的最好形式，而有别于此前传统儒商经济所孕育起来的商品绘画，最终完成了传统的、经典的绘画向现代绘画的转型。上海之外，广州等通商城市的绘画也表现出相近似的发展方向。它们的共同特点是，继承传统的笔墨和诗、书、画、印相结合的形式却不为所囿，抒发个人的情感又不自命清高，以传统为根本适当吸收借鉴西画之长，以个性为灵魂亦表现市民的生活理想和热情。至于同时期北京、天津等传统城市的画家，基本上仍局限于在传统的、经典的正统派范围内讨生活，没有多少新的创造。

让我们先从整个清王朝开始看起，清代绘画较之前代，有继承有发展，有兴有衰。

清前期是清代山水画的兴盛时期，出现了两个不同派别，以“四王”为代表的是正统派，以“四僧”为代表的是反正统派。“四王”指王时敏、王鉴、王翥、王原祁，他们学董其昌，提倡师古、摹古，在笔墨风格上追求新意，强化了中国画传统中的抽象意念，笔墨形式的独立性得到了进一步的发展。中国文人所追求的秀逸、文雅、安闲的艺术境界，在他们的画面上得到了充分的体现。“四王”中师承最广、艺术功力最深者首推王翥，《溪山红树图》是他的代表作。水墨画成的肃静雅洁的秋山与红翠相间、浓烈热烈的秋林结合在一起，色彩对比十分鲜明，充满生机。画面结构严谨，气韵贯注，富有整体感。正如他自己所说：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”王时敏、恽寿平对此画极为叹赏，收藏未果，后为盐商潘某以极高价钱收得，可见清初盐商巨贾对艺术品

的收藏以及对专业画家产生的影响。

“四僧”指石涛、八大山人、弘仁、髡残，他们是清初山水画反正统派的代表。石涛原名朱若极，出家后法名道济，号苦瓜和尚。八大山人原名朱耷，号雪个、八大山人等。弘仁为僧后号渐江学人。他们都是明朝的移民，石涛、八大还是明宗室，因此具有较强的反清意识，明亡后出家为僧。在艺术上，他们主张抒发灵性，主张独创，反对泥古不化。提出“笔墨当随时代”，要“借笔墨写天地万物而淘泳乎我”。又游历名山大川，所画山水取得了较高的成就。《山水清音图》是石涛代表作之一，这是一幅构图十分新奇的作品，在纵横错落的山岩间，奇松突出横亘在山岩之间；一股瀑布从山头直泻而下穿过竹林和栈阁，冲击山石，注入深潭，喷雪跳珠，动人心魄。在溪涧桥亭中二人静坐，面带微笑，陶醉在松声、水声奏成的交响曲中。这幅画笔法豪放，墨色淋漓泼辣，特别是满幅洒落的浓墨苔点与尖笔剔出的丛草相配合，产生了如疾风骤雨般的音乐韵律。石涛作画师法古人，而笔墨千变万化；注重深入自然，而又能不受束缚，直抒胸臆。此图左下角白文印“搜尽奇峰打草稿”是其美学思想精华之一。石涛不仅是一位大画家，而且是一位著名的绘画理论家，他的《苦瓜和尚话语录》是中国绘画史上最有理论性、系统性的画论著作之一，带有很强的总结性。

综上所述，在清初的时候就有了正统和非正统之争。然而这还不能算真正意义上的传统之争，因为“四王”山水的最大缺点在于他们艺术脱离生活的学习方法，缺乏创造性。所以他们只能算是正统派。“传统”一词在很大程度上有异于“正统”，“正统”在感觉上给人一种守旧的意思，似乎不太愿意创新，一味抱着“以前的旧东西”。以“四王”为代表的清代“正统派”山水画，却把笔墨美作为一种纯粹独立的“形式语言”加以孜孜不倦地追求。而且，这种“形式语言”并不服从或服务于任何“内容”，也不是由任何“内容”所决定的，它服从于自身、决定于自身。换言之，此时的笔墨美已经取代了宋元山水以“物”或“心”为对象的“内容”，而本身就成了山水审美境界的全部“内容”。这就如黑格尔在《小逻辑》中所说，“内容非也，即形式之回转内容；形式非他，即内容之回转形式。”^①

“四王”向来被说成是经验主义，不从“物境”出发，毫无创新。然而，事实上他们大都有过“行万里路”的实践，都有名山大川、自然奇观的经历。但是他们都没有在反映自然山川客观物象之美的方面去努力追求，对于自然美，他们都是心虽慕而手不追。他们的侧重点，始终是放在传统的历史感上以创造一种笔墨美，而不是放在丘壑的现实感上以创造一种物境美。因此，他从真山水中所看到的，也只能就是自己所熟知的“龙脉”、“起伏”、“结聚”、“笔墨”等一整套合于堪舆学的形式要素。^②这就比董其昌从真山真水中看出郭熙、米友仁的画意，在山水画笔墨美的境界方面更上了一层楼。在“四王”的山水中，丘壑是服从并服务于笔墨的，或者更确切地说，丘壑本身也成了笔墨形式的一部分。正因为如此，在“四王”的术语中，一般将丘壑称之为“龙脉”，以表明其作为笔墨形式的特点，从而与通常作为物境内容的丘壑有所区别。平心而论，作为人品修养的一个重要内容，他们在“读万卷书”方面都下过不同程度的功夫。

那么，到底应该把趣味致力于何处才算真美呢？有两句苏轼的诗——“横看成岭侧成峰，处处观山了不同”，可以当作审美感受的知觉与观察的关系的论据来阅读。

感觉在艺术创作中十分重要，音乐的音调和绘画的色线的微妙变化反映了艺术家的感

觉的灵敏性。但感觉较之知觉更带被动性。知觉虽然以感觉为基础，但是因为有所观察，感觉才能上升为知觉，艺术家才有可能主动地辨别反映对象的微妙的变化。艺术创作是这样，艺术欣赏也是这样。审美经验对于感觉和知觉的灵敏性有很重要的作用，但审美经验自身也就包含了观察以至理解。我们对“四王”及晚清一些为传统、正统作出巨大贡献的一些画家理解得不够透彻，才会出现不断有人不理解甚至攻击他们的现象。我认为这还涉及到风格的问题，风格不只是形式和技巧问题，它是艺术家思想、感情、气质、情趣、文化修养的总体现，光凭手面上的活路是做不出风格来的。

创新是我们所要宣扬的，但传统并不能简单地归为模仿。模仿是形成风格的大忌。如果囿于模仿，就只能成为艺术的奴才，尽管精美无比，却毫无生气。因而一张丑陋的活人的脸也要比一付假面具动人。模仿只是风格的准备，必须经过自身的蜕变，破坏已获得的绘画程式，按创作个性的特点，重新融和绘画中各种元素，建立自己绘画的新程序，方能获得风格。但是在这里所要明确的是，清初“四王”及以后的所谓的没有发生什么变化的地区的画家，其实不能把他们定位在模仿，这一点我们可以从“四王”的作品中看出，下图是“四王”中王翬的《山水图册》，以此为例，左侧的两页书法笔法优美，字与字的结构处理得当，韵味十足，不失为一件书法佳作。右侧上图是一副水墨画，下图是一副设色山水画，上图疏而不空，有一种空灵美，让人想到“元四大家”中的倪瓒，不同的是倪用的是一种取消中景，从而获得意境深远的效果，而王取消的则是远景，留给人无限遐想；下图设色谐俗，意境优美。（见图1）

由此看来，清初“四王”就为如何在继承传统和吸收改进上作出了示范和极好的榜样作用。清代后期的画坛，虽以上海画派最为活跃，但其他地区也有名家出现。他们的作品，不仅在当时就拥有一定的市场，在今天的市场上也仍时有出现。其中比较重要的有广东地区的画家、扬州地区的画家、京津地区的画家等，紧接着再来看看我们所说的并没有很多变化的京津地区的绘画。

北京

北京自元代以来即为全国之首都，除了明初朱元璋定都南京至永乐前半的这50年间，北京均为全国之政治核心。但这段期间，政治中心与文化中心大多分属异地，北京虽为一国之都，然其文化基础总不如江南深厚，当时的文化中心或在杭州，或在苏州，或在南京，或在扬州。这种现象一直持续到晚清，直到鸦片战争以后，上海发展为全国的文化重镇，此时北京虽然仍有不少文化活动，但始终未及江南活跃，不过仍有其重要地位。

在北京，宫廷好尚一直左右着书画发展的方向，清初几位皇帝，如顺治、康熙及乾隆都是画家，而且均喜于鉴赏书画。他们陆续收集了大量历代书画，其中尤以乾隆为最，几乎网尽天下名迹。明末清初的许多大收藏家，如项元汴及其家族、卞永誉、梁清标、宋荦、高士奇、安士奇、安岐等人所收藏之珍品，大半都为乾隆收入宫中。这对画史的发展有两种异常的影响，其一，与皇帝接近的宫廷画家，才有机会见到这些历代名迹；其二，由于宫廷之网罗，民间可见的历代名作就相当有限了。换言之，一般平民画家少有机会接触到这些早期（特别是宋、元）的书画，他们对早期画史的认识因而受到限制。

由于此一特殊原因，晚清的非宫廷画家只有根据《芥子园画谱》一类的出版物，才得



图1 王蒙的《山水图册》

以一窥早期画史之大概；而另一应变之途，则是透过清初“四王”及吴、恽的仿古，才能够约略揣摩宋元名家之面貌，因此“四王”的地位无形中显得更为重要。再加上宫廷的鼓励，尤其是对王蒙、王原祁的赏识，所以“四王”的传统从清初到清中叶一直被视为“正宗”，而宫外的画家也一直追随、仿效他们，以至“四王”画风成为清代文人画的主流，影响甚为深远。

这种“正宗”画派在晚清可分为两派：一为宫廷画家派，康熙、乾隆两朝都有不少画家服役于宫中，到了晚清虽不如前朝之盛，但此传统仍然持续着。二是曾任高官的饱学之士，由于与宫廷的关系较近，往往成为“正宗派”的卫道者。他们在画风上继承“四王”、吴、恽的作风，无论在朝为官或遣派地方，都坚守此一传统。故以风格论，应与宫廷画家一起讨论，不以其任官地点为基准。

文人画的传统发源于北宋晚年，即11世纪后期。当时仕于汴京（今开封）的几位官员，如文同、苏东坡、李公麟、米芾，王铎等，都兼具画家、书家及诗人的身份。他们对绘画有一种新的理论，认为画不在于形似，而在于写意，以抒发画家内心感受为主，他们认为作画需先“胸有成竹”或写“胸中丘壑”。这些文人和士大夫都是饱学之士，认为诗、书、画都是文人寄意的媒介，因此特别注重画家的品德、学问及诗、书、画的修养。

这种文人画的传统始于北宋，至元代而极盛。他们所作多以“四君子（梅、兰、竹、菊）”或“岁寒三友（松、竹、梅）”为主，亦兼写水墨为主的人物画，其中以历史和文学上的人物为主，如屈原、陶渊明、林逋等。但文人画最重要的题材还是水墨山水，以山岭、河溪、林木、亭台等作为他们寓意的对象，同时也秉持“书画同源”的理念，以书法性线条写画，以期达到物我两忘的境界。到了晚清，山水画尤其成为文人抒发感情的重心。

晚清文人画的代表人物是戴熙，字醇士，号榆庵，浙江钱塘人。道光十一年进士，诗、书、画成就均高。最初在宫中担任翰林编修，官至刑部侍郎。其画师法王翬，但“一变柔媚而为厚重”，颇受皇帝赏识。所作以山水为主，多仿王蒙及吴镇，但也常画其他文人题材，如花卉、人物、松、梅、竹石等，都很优秀。

戴熙的山水画，在传统笔墨功力上相当深厚，技法上亦有创造，以“四王”传统而论，可说是晚清画家中最突出的。戴熙之长处即在用笔用墨上甚有规律，画山皴法、画树枯枝，均有一定法度；且其用笔清秀，法度之中，意趣甚高，为其特长。因此全画仅于笔意中有宋人之气派，但用笔方面则接近清初的王翬，这也是戴熙的特点。

戴熙经常与其他三位正宗派画家并列为“方、奚、汤、戴”。方薰和奚冈是乾隆时期的画家；汤贻汾虽长戴熙22岁，但他们活动的期间都在清道光朝时代。汤贻汾，字若仪，号雨生，江苏武进人。“禀质颖异，凡天文、地舆、百家之学咸能深造，书画诗文并臻绝品、嗜酒、工弹琴，下至围棋、双陆击剑、吹箫诸艺，靡不好，亦非不精也”（《墨林今话》）。他的画虽从“四王”及宋元传统而来，但在“方、奚、汤、戴”四家中，属个人风格较明显且最富创意者。其画作以山水为主，虽略有王翬与王宸的风格，但构图、笔法及意趣却有个人特色。此外，亦擅画梅、写苍松古柏，其笔伐苍秀有古风。因其宦迹甚广，游历所见，间写各地实景，亦为其特别之处，又时有雅集，聚会书画名流，成为江南文人画家中的领袖人物之一。

当时与戴熙齐名，但小他11岁的张之万，是一位与宫廷关系较深的文人画家。张之万是直隶（今河北）南皮人，字子青，1847年一甲一名进士，授翰林修撰，又入值南书房。曾出仕河南省学政数年，后又回到宫中。1861年，咸丰皇帝逝世，慈禧得势，即任张之万为兵部侍郎及礼部侍郎，并曾一度任河南巡抚。但其一生多在宫中，后因支持慈禧抚政而为体仁阁大学士，地位显赫，亦以画名。

张之万与戴熙同在朝廷时，经常讨论画法，感情颇深，当时有“南戴北张”之称。他少承家学，且继承了文人画的传统，其“山水擅姿东诸家之胜，而尤醉心于王翬，极秀苍润之致”。笔伐整齐而秀雅，构图虽从“四王”而来，但不拘泥旧公式，而有自家新意。尤其全画有一种清淡疏远之风，有怀恋古人之意，甚为特别，为其与众不同之处。其晚年的作品较为简洁，时有宋元画的意味，以元代王蒙、吴镇作风为主，用笔深厚，且多用浓墨，意境清幽，有其个人特色。

在政治上与张之万相左的是翁同龢。翁字声甫，号叔平，又号韵斋，晚号瓶生，江苏常熟人。1865年进士，以赐一甲一名及第，官至协办大学士、户部尚书，参军机曾为光绪皇帝之师，因主张变法新政遂与慈禧太后不睦。戊戌变法时，因支持光绪帝及谭嗣同、康有为等人维新改革运动，最终罢职归里。其诗文、书法皆精，画亦有个人特色。翁同龢与其他晚清文人画家相比，有其独到之处。其家中收藏甚丰，尤以清初“四王”为最，故