



清代(西元 1644 – 1911 年)

清

朝是中國歷史上最後一個封建王朝，從西元 1644 年定鼎中原，到西元 1911 年末代皇帝溥儀遜位，一共經歷了 267 年。

這個最後的王朝是由原先生活在東北松花江流域的滿族人建立的。指出這一點是十分必要的，和元朝相似，清朝是由少數民族統治的王朝。在改朝換代的過程中，很多的漢族文人，對於滿族鐵騎所帶來的血與火的災難，持對抗的態度，不少人直接參與了抗清的軍事鬥爭，態度平和的一些人則在清軍壓境後，以文字或圖畫來表示自己的不滿。以致在清朝政權基本穩定以後，還有不少人存在恢復原有王朝明朝的念頭。這部分人(其中絕大多數為知識分子)由於仍然懷念已經失去的王朝，而與新的王朝格格不入，被稱之為“遺民”，這種衝突主要反映了強烈的民族意識。清朝初年山水畫的大量出現與流行，其中的一個原因，便是遺民畫家以此來表達自己對於故國山河的懷念之情。中國自古以來很注重於“華”、“夷”的區分，即居住在中原地區文化較高的民族與居住在邊遠地區文化相對落後的民族之間的區分。對於落後民族入主中原成為新的統治者的局面，始終有一種強烈的反感。而清朝正處於這樣一種局面下，由原先居住在東北地區以漁牧為主的滿族，依靠其嚴密的軍事組織，擊敗了明朝，而成為中

原地區新的統治者。

在清朝二百多年間，繪畫大致經過了三個發展階段。在清朝初期，有許多以前朝“遺民”身分活躍在畫壇上的畫家，著名的如弘仁、髡殘、八大山人和原濟並稱的“四高僧”；在南京有以龔賢為首的“金陵八家”；在安徽有蕭雲從、查士標等畫家。另外還有被稱作“正統派”的“清初六家”（王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷和惲壽平）。清代的中期，地處長江、大運河交匯點的揚州，藝事興盛，畫家薈萃，除“揚州八怪”等寫意花卉竹石畫家外，還有李寅、袁江、袁耀等工筆樓閣界畫家；在京師的宮廷裡，則由於歐洲傳教士畫家的供職，開創了中西合璧的新畫風；此外鎮江的張崑、顧鶴慶等又有“京江畫派”之稱。到了清代晚期，畫家雲集上海，著名的有虛谷、“四任”（任熊、任薰、任頤、任預）、趙之謙、錢慧安、吳友如等；另外地處嶺南的居廉、居巢兄弟和蘇仁山、蘇六朋等也各有建樹。遂使整個清朝畫壇呈現出多姿多彩的格局。在清代，畫家之多，作品題材之廣泛，都是超越前代的。

清初繪畫

“四高僧”及其作品

清兵在擊敗李自成農民軍後，迅速揮兵南下，與明朝的殘餘勢力發生衝突。由於抵抗者的堅決，清軍遂採用屠城的辦法，加強鎮壓，致使南方的許多漢族文人在抗清失敗後，以前朝遺民的身分自居，用不合作的態度與新王朝相處。其中的一部分人遁入空門，出家做了和尚。四位擅長繪畫的和尚，在畫史上便被稱作了“四高僧”。他們是弘仁、髡殘、八大山人和原濟。

“四高僧”中的弘仁（1610－1663），出家前姓江，名韜，安徽歙縣人。明朝滅亡時，江韜看到恢復故國沒有希望，便隨佛教僧人古航法師出家當了和尚，法名弘仁，號漸江。此後，弘

仁經常往來於黃山、雁蕩山之間，平時多隱居在齊雲山作畫自娛，由於終日與山水為伴，故其作品頗能傳達山水的靈性。他去世後，他的朋友和學生將其遺骸葬在黃山披雲峰下，因為弘仁生前酷愛梅花，就在墓地周圍栽種了數十株梅樹，盛開時燦如繁星。^[1]

弘仁的山水畫從風格上看，明顯受到元朝倪瓚的影響，用筆十分簡練疏淡。雖說他的畫風來源於倪瓚，卻能反映一種隱現於山石林木中的生機，這恰恰與倪瓚繪畫的格調有所區別。非常有趣的是，倪瓚並未出家為僧，畫中倒有著十足的出世避塵的禪意；而出家人弘仁，畫出的作品卻滿含對生活的熱愛。由此可以窺見，弘仁出家並非是他的真實的意願。他心中對故國的一片懷戀之情，通過筆端從那暗含著勃勃生機的山水畫作品中表現出來。

倪瓚的山水畫很多取材於黃山的風光。黃山的奇逸秀麗也給弘仁以巨大的啓示，《松壑清泉圖》（圖 234）是他眾多作品中的一件。這是一幅典雅精緻的畫幅，一座堅實挺拔的山峰，從平靜的湖邊突兀而起，山腳下幾株古松傲然而立，松蔭中有涼亭一座；山石上生長著的松樹，植根於山崖的縫隙間，頑強地掙扎在峭壁上。山石下臨一片湖水，平靜如鏡，唯有兩山間一條緩緩流下的小溪，打破了沉寂；一座看似好像佛寺的房舍，其後翠竹一片，杳無人踪，彷彿與世隔絕一般。作者以乾淨秀雅的筆墨，描繪了一個無垢的理想世界。弘仁將自然的景色刪繁就簡，提煉概括，用極為精細的筆墨，表現出山水的神韻。

“四高僧”中的髡殘（1612－1673）削髮前姓劉，出家後字石谿，武陵（今湖南常德）人，明末時他經常住在南京，與著名文人顧炎武、錢謙益、周亮工、龔賢、程正揆等人有很深的交往。他所住的南京牛首山幽棲寺也是以上諸人經常聚會的地方。清兵南下，髡殘也一度加入了抵抗的行列，但是不久便遭

敗績。他在深山裡東躲西藏，吃了很多苦頭，後來則往來於各地的寺廟，作畫寫詩，猶如隱士一般。他雖然是個出家人，卻仍然保持著強烈的民族感情。髡殘的一位好友熊開元，在明朝覆亡後也出家當了和尚。一天熊開元與朋友一起去南京城外的鍾山遊玩，回來後髡殘便問：“你們今天到孝陵（明太祖朱元璋的陵墓）行禮了沒有？”熊答道：“我們已是出家人了，不用行什麼禮。”髡殘聽了大怒，把熊開元痛罵了一頓。第二天熊開元向髡殘賠不是，髡殘說：“你不必向我認錯，倒是應該對著孝陵磕幾個頭懺悔一下吧！”由此可見髡殘的政治態度。^[2]

髡殘擅長畫山水，作品渾厚蒼茫，與弘仁清淡的畫風正好相反。他吸取繪畫傳統的技藝很廣泛，並不局限於某家某派，而是兼容並蓄。除去向“元四家”學習外，還受沈周、文徵明、董其昌的影響；在用墨上還有不少借鑑“米氏雲山”的地方。《雲洞流泉圖》是髡殘有代表性的作品之一。作於1664年，此時他五十三歲。圖景排佈在一豎長的畫幅內，畫的下部有草閣數棟，臨溪而建；一道流泉由右側山間，層層跌落而下，注入橫過畫面的溪流中。稍遠處的山坡上，有一座小村落。更深處的幽谷之間，深藏著一組建築，高聳的屋脊、翹起的飛檐，像是寺廟的殿堂。左側一條蜿蜒的山道，若隱若現，似是通往幽谷間的寺院，一老者行走其間。髡殘喜以書法入畫，在這幅畫的右上角就有長達七行的題記，描寫畫家隱居山中，與山水雲松為伴，自得其樂的情志。題記寫道：“端居興未索，覓徑恣幽討。沿流戛琴瑟，穿雲進窈窕。源深即平曠，巘雜入霞表，泉響彌清亂，白石淨如掃。興到足忘疲，嶺高溪更繞。前瞻峰如削，參差岩岫巧。吾雖忽凌虛，玩松步縹渺。憩危物如遺，宅幽僧占少。吾欲餌靈砂，巢居此中老。甲辰仲春作於祖堂，石谿殘道人。”^[3] 祖堂即南京郊外的祖堂寺，是石谿晚年的住所，圖中所畫可能就是那一帶的風光。

八大山人是“四高僧”乃至中國古代畫家中名氣最大的藝

術家之一。八大山人（1626—1705），原姓朱，名耆，從姓氏就能知道，和明朝的皇帝是 본家，其身分和地位與弘仁、髡殘不同。其先祖是明代初年受封的弋陽王（弋陽位於江西省東北部），所以落籍在江西南昌。他幼年、少年時，在王府內過著富貴榮華、安逸的生活，待到明朝滅亡時，已經是十九歲的青年人了。改朝換代的劇變，使他賴以生存的安樂窩於頃刻之間倒塌，這一重大變故，雖說對於歷史來說少了一個王孫公子，卻在繪畫史上造就了一位曠世奇才。

關於八大山人的本名，現存有朱統鑒和朱議沖兩種說法，大多數意見，認為是“統”字輩的。他在少年時性格活潑開朗，談笑風生，很談諧，喜歡議論，經常有些“傾倒四座”的驚人妙語。明朝滅亡後，國破家亡對於一個王孫貴族尤感切膚之痛。他心情苦悶，性格也為之大變，以至有一天忽然在自己的門上寫了一個大大的“啞”字，於是便不再和別人交談了，別人同他說話，同意就點點頭，不同意便搖搖頭，對賓客也以手勢寒暄，聽朋友們之間交談，心會時，就啞然一笑，如此生活了十多年。最後他索性棄家出走，遁入南昌附近的奉新山中剃髮為僧，在山中修行達二十年左右，從學者多至百餘人。但是由於他長期處在抑鬱苦悶心態下，得不到渲洩，終竟因此癡狂，時而伏地大哭，時而仰天大笑，時而手舞足蹈，時而號叫高歌。隨著年齡的增長，他的心境逐漸平靜了下來，便以書畫自娛，創作了一系列獨具風格的作品。

他出家以後用的名號很多，如雪个、傳紫、个山、人屋、驢屋驢等，但是在書畫作品上最常見的署名是八大山人。落款是把以上四個字連綴起來寫，看上去似“哭之”，又像“笑之”，表達了他時哭時笑、哭笑不得的痛苦和矛盾的心情。八大山人就這樣度過了一生。^[4]

八大山人擅長畫花鳥及山水，筆墨十分簡潔，味道卻很醇厚。所畫的動物，如魚、鳥等，經常是方硬的眼眶，黑眼珠子翻

234. 松壑清泉圖

清 弘仁 軸 紙本 墨筆

廣東省博物館藏



漸江學人弘仁為
惟敏先生寫

235. 仙源圖

清 髡殘 卷 紙本 設色 84cm×42.8cm

北京故宮博物院藏





236. 河上花圖

清 朱耷 卷 紙本 水墨 46.62cm×1282cm 天津市藝術博物館藏

著，頂在眼眶邊沿，明顯地表示不滿的神情。花卉畫也有著孤苦淒涼的意境。畫上題寫的詩文多為諷諭清王朝或表達對古都故國的懷念，因此隱晦難懂。如他在所畫《山水冊》中的題詩寫道：“郭家皴法雲頭小，董老麻皮樹上多，想見時人解圖畫，一峰還寫宋山河。”詩中深寓著念國之情。

《河上花圖》(天津藝術博物館藏)(圖 236)是八大山人的代表作之一，作於 1697 年。為一高 46.62 厘米，長達 1,282 厘米的長卷，圖中畫荷葉、荷花、石頭，筆墨酣暢濃烈，不施任何色彩，卻給人斑斕之感。畫後有自題的長歌和跋，跋云：“蕙岳先生囑畫此卷，自丁丑五月以至六七八月荷葉荷花落成，戲作河上花歌，僅二百餘字呈正。八大山人。”由跋中得知，這幅畫

由夏至秋畫了四個月方完成，但是從畫面上看筆勢縱橫，首尾相貫，仿佛一氣揮灑而成。此時，八大山人年已七十二歲，仍然筆力雄健，絲毫不見老態，其藝術生命力之旺盛由此可見。

“四僧”中的原濟，其身世與八大山人有些相似，同為朱明宗室後裔，但明亡時，他年紀尚幼小，對於亡國之痛的感受，不及八大山人深切。原濟(1642-1718)，原名朱若極，是明靖江王朱守謙的後人，籍廣西全州，生於明末崇禎十五年(公元 1642 年)。朱若極的父親在晚明爭權的內訌中被殺。年僅五歲的朱若極由王府中的內官帶著逃了出來。稍長後削髮為僧，法名原濟，字石濤，號大滌子、清湘陳人、清湘遺人、瞎尊者、苦瓜和尚等。他雲遊四方，登廬山、黃山等名勝，流寓宣城定居。



原濟晚年，看到清朝政權已經鞏固，原有的民族觀念日漸淡薄乃至泯滅。康熙皇帝南巡到揚州時，他還作為地方上的名人參加了接駕的行列，對此覺得十分榮耀，寫有詩篇以為紀念。

石濤後來在揚州賣畫為生，直至去世。^[5]

石濤擅長畫山水、竹石，其畫風十分豪放，筆墨不拘成法，注重於個性的表露，他曾說：“我之為我，自有我在。古之鬚眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。”他反對一味因襲古人的陳式，摹仿古人的作品，主張走入山林，去目識心會，“令山川與予神遇而跡化”，從而創作出“遺貌取神”，“不似之似似之”的作品。五十歲時他曾畫《搜盡奇峰圖卷》，這是一幅縱 42.8 厘米，橫將近 3 米的長卷，上面畫有各

種勢態的山峰。畫前題“搜盡奇峰打草稿”句，畫後有很長的跋，他在跋中說當時一些畫家喜歡在畫上標明自己是仿“某家筆墨”或“某家畫派”，這就像有人將醜婦人放在盲人面前，讓他鑑賞美醜一樣。所以他的宗旨是“不立一法”，“也不捨一法”。自石濤畫《搜盡奇峰圖卷》之後，“搜盡奇峰打草稿”這一題句遂成為“師造化”，“重寫實”的形象說法，後世的許多山水畫家將它作為格言，在創作中崇效。

石濤在繪畫技法上也有許多獨到而精闢的見解。例如，他曾在一幅畫的題記中，談及用墨的技巧和墨色的奇妙變化，十分耐人尋味，他寫道：“墨團團裡黑團團，墨黑叢中天地寬。”石濤的繪畫理論除收錄在他所著的《苦瓜和尚畫語錄》、

《畫譜》中以外，還散見於他的題畫詩跋中。他在繪畫藝術上的獨特成就，使得他名震揚州畫壇，清中期的“揚州八怪”無不受其影響和啓發。他的繪畫理論及美學思想對於清代初期那種陳陳相因，枯燥無味的畫風，具有極大的衝擊力。

《淮揚潔秋圖》(圖 237)是石濤定居揚州後的作品。這是一幅描繪蘇北淮揚平原實景的畫幅，或許畫的就是揚州北郊的風光。畫面平遠開闊，猶如寫生小稿，顯得平淡，但卻不乏生氣。一段彎曲的城牆，將密集的房屋和蘆葦河漢相隔，城內屋宇錯落，樹木稀疏；城外，一條河流曲折流過，沙磧上長滿了蘆葦，坡岸雜樹叢生；極遠處以淡墨一筆帶過，只有一葉扁舟，漂浮在空空蕩蕩的水面上，舟上的漁翁，悠閒自在。整幅畫在安詳靜謐中又自有一股天然的野趣。畫的上部有一段很長的題跋，追溯揚州的變遷，抒發自己的感慨，文情並茂，成為畫面中不可少的部分。石濤作畫，既重傳統，又能避免“泥古不化”，用筆縱橫恣逸中又見規矩成法。他控制色墨和水份十分自如，其書法別具一格，題詩落款亦講究部位，成為畫面構圖的一個組成部分，數者交相輝映，似乎缺一不可。

在中國古代書法和繪畫的關係方面，一直有“書畫同源”的說法，如唐代著名美術史家張彥遠在其著作《歷代名畫記》中，就提到過“書畫同源”的問題。因為中國的文字是象形文字，它同圖畫有著一種天然的聯繫。明、清以降，文人繪畫得到極大的發展，文人畫家都具備多方面的文化素養，除去繪畫外，還精於書法，擅長詩文，所以在他們作畫時，就不僅是反映繪畫技藝的高超，而是在畫面中體現了畫家綜合的修養，在作畫同時一般還需題上詩句。字體的選擇、大小的安排等都成為整個構圖的一個組成部分來通盤考慮的。這一特色在清初眾多的畫家中十分流行。石濤在詩、書、畫、印的結合方面，比較突出，這種流風對清代中期的“揚州八怪”，產生過尤為重要的影響。

強調師承的“清初六家”

“清初六家”也稱作“四王、吳、惲”。他們是王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷和惲壽平。前五位畫家以山水畫聞名，唯有惲壽平擅長作花卉。“清初六家”的藝術主張和藝術風格仍然屬於“文人畫”的範疇，他們所代表的是士人(即有文化的知識分子)的趣味，畫中體現的是淡泊、寧靜、寄情山林和與世無爭的情境，所以畫家筆下的山山水水並不追求描繪實地實景，而是藉大自然的山川來抒發胸中的情思、逸氣，寄托某種感情，他們所要表現的是自己的“胸中丘壑”。這些被清初“四王”等為代表的強調師承傳統的文人畫家反覆加以描繪，其實是在紛爭的現實中，他們所要尋找的一塊心中的樂土。

將六位畫家並稱，而且作為一個相關類似的藝術現象加以研究，是基於以下幾個原因：其一、這六位畫家生活的年代相同，即明末清初約百年間；其二、他們之間有著族屬及師承方面的密切關係；其三、六位畫家的籍貫及藝術活動範圍相近；其四、六位畫家的藝術傳統與藝術趣味一致。這最後一條是根本的。

“四王”中的王時敏最年長。王時敏(1592-1680)，字遜之，號煙客、西廬老人、歸村老農等。他祖父、父親都是明朝的官員，家中富有收藏。王時敏從小受到傳統文化藝術的薰陶，他學畫又用心，畫藝進步很快。明末一度任官，但不久即辭官，入清後，仍然寄情翰墨，八十九歲時卒於家鄉。^[6]

王時敏的山水畫，泛學元代黃公望、吳鎮、王蒙、倪瓚四家，其中主要得之於黃公望。他的用筆很含蓄，作品的格調高雅，作品蒼潤、峻秀。畫於1665年的《仙山樓閣圖》(圖 238)，構圖飽滿，山石厚重、渾樸，皴法熟練、老到，近於黃公望的畫法。而樹木繁密交錯，又有王蒙的筆意。數家筆墨融於一紙，似乎並無“泥古不化”之嫌。王時敏畫此圖時，年已屆七旬高



237. 淮揚潔秋圖

清 石濤 軸 紙本 設色 南京博物院藏

齡，然筆端只見成熟，無頹老之意。

王鑑是王時敏的同族，同為江蘇太倉人，長王時敏一輩，但比王時敏小六歲，二人常在一起相互切磋畫藝學問，關係十分密切。王鑑(1598-1677)，字圓照，號湘碧、染香庵主。王鑑亦出身於書香門第，祖父王世貞是明朝著名的文人學士，家中也富有收藏，年少時就受到家族文學藝術氣氛的薰陶，並遍臨前代名畫作品，從中領略古人筆墨的精華。明末時，王鑑考中

舉人，到廉州(今廣西合浦)做了幾年地方官，不久仍返回家鄉隱居，此後再也沒有做過官。入清後，他和王時敏相同，一直保持前朝遺民身分，直至八十歲去世。

王鑑的畫風借鑑元朝王蒙的畫法最多，擅長用毛筆的中鋒，墨色濃潤，丘壑深幽，但不瑣碎，樹木蔥鬱，但不繁雜，整體感較強。存世的《夢境圖》軸(圖 239)，是王鑑中年的代表作，畫於 1646 年四十八歲時。筆墨精謹，構思獨特。畫上有一段長跋，講述此圖創作時的啓示：該年六月，王鑑去半塘避暑，白日無聊，坐在椅子上午睡。夢中見到一處山水，中有草屋一間，庭院內花竹稀疏，屋前清波浩渺，湖中一老者駕舟垂釣，悠然自得。草屋牆上懸掛董其昌山水一幀，幽微淡遠。酣夢至此，王鑑驚醒，但夢中情景歷歷在目，急忙鋪紙研墨運筆，將夢中景象畫出，成了這幅《夢境圖》。此圖用筆繁密中又見峻秀，略加淡墨烘染，山石高聳，用披麻皴畫出，水面波紋細密，富於裝飾美感。王鑑在夢中都不忘“南宗”鼻祖王維的輞川別墅和董其昌的畫幅，可謂對“南宗”山水畫魂牽夢繞。

“四王”中的王翬，曾經分別學畫於王時敏和王鑑。王翬(1631-1717)，江蘇常熟人，字石谷，號瞿樵、耕煙散人、烏目山人、劍門樵客等。王翬祖上五世均擅丹青，是一個繪畫世家。所以王翬從小便與繪畫有緣。啓蒙老師叫張珂，專學黃公望畫法，所以王翬早年深受黃氏畫風的影響，還一度以仿黃公望畫謀生。後來遇見了王鑑，王鑑又將其介紹給王時敏，得到名家指點的王翬，從此畫藝精進，博覽古今名蹟，技藝日臻完美。王時敏、王鑑去世後，他便獨步江南，名聞海內，以致康熙皇帝為繪製巡視南方盛舉的圖畫時，也特別邀請王翬來主筆，這便是十二巨卷的《康熙南巡圖》(圖 240)。畫後皇帝特賜“山水清暉”四字，所以王翬晚年又號清暉老人，以紀念這次皇帝所給予的恩寵。^[7]

中國人，尤其是中國文人，除去姓名外，還有字、號等，成

為某個人整個稱呼的一部分；一般來說，姓名是某個人出生時父母或其他長輩取的，而號、別號等則是某個人成年以後，自己或朋友取的，所以在號和別號中就增添了許多與這位文人身世、志趣有關的內容。如清初著名山水畫家吳歷，有“墨井道人”這樣一個號，這是因為吳歷家鄉常熟，有一口井，井水色深如墨，是家鄉的一處名勝，因而以此為號，標明了自己的籍貫和對故鄉的懷念之情。至於像“四王”中的王時敏的號“歸村老農”，最明白不過地顯示了他不願做官，而志在田野的心態。

王翬的山水畫能夠吸取前代畫家的長處，融會貫通，從而形成自己的面貌。用他自己的話來說，就是：“以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻，乃為大成！”王翬雖說偏重學習“元四家”的畫法，但對於宋代畫院畫法也有所涉獵，對傳統的繼承面比較開闊，所以作品的面貌就比較變化多樣。

《秋樹昏鴉圖》(圖 241)是王翬晚年的作品，筆墨老到，技藝純熟，達到了隨心所欲的境界。這是幅山水小景，近處繪有茂密的竹樹、臨水的涼亭；樹木交錯穿插，前後的層次處理得很得體，透過前面的枝葉縫隙，露出了後面的枝幹；畫中採用水面及煙靄等留出空白的手法，給人清新透氣的感覺。遠景中，起伏平緩的山坡，將觀者的視線引向遠方；色彩的運用，顯示了鮮明的季節特點。畫上題明代畫家唐寅詩一首，詩云：“小閣臨溪晚更嘉，繞檐秋樹集昏鴉，何時再借西窗榻，相對寒燈細品茶。”王翬作此畫時已八十一歲，一位垂暮的老人，面對深秋的黃昏，自然會生出時光易逝，人生易老的感喟，禁不住想起舊日的好友，希望能同他像往時一樣，在傍晚時分的燈影中，一邊飲茶，一邊傾談。畫家借用這首詩配畫，詩意與畫境十分貼切，稱得上“詩中有畫，畫中有詩”，這是中國詩畫作品所追求的至高境界。

“四王”之一的王翬，在繪畫方面雖然也崇古學古，但是他能集眾家所長，冶於一爐，較之其他三王有創造性。

“四王”中最後一王是王原祁。他是王時敏之孫，明、清改朝換代，政權交替時才是三歲的幼兒。王原祁(1642-1715)，字茂京，號麓臺、石師道人等，自幼讀書習畫，至康熙八年(西元 1669 年)成為舉人，次年又登進士，後來歷任地方和朝中的官職；1700 年他奉命入值內府，後又入南書房，成為皇帝所倚

238. 仙山樓閣圖

清 王時敏 軸 紙本 墨筆 133.2cm×63.3cm 北京故宮博物院藏



重的文臣，仕途一帆風順。王原祁有較長一段時間住在京師西北郊海澱的暢春園，公務繪事兼顧，創作了大量作品，其畫風對於宮廷的山水畫影響極大。七十四歲時逝於北京。

王原祁的山水畫，深受祖父王時敏的影響，特別推崇元朝黃公望的畫藝，他自己曾說過：“所學者大癡也，所傳者大癡也。”（黃公望號“大癡”）。王原祁的筆墨功力很深厚，作畫時暈染多遍，由淡而濃，層次豐富，並在關鍵部位以焦墨、濃墨破開，使整個畫面渾然一體。王原祁的淺絳山水，將色與墨融合無間，“色中有墨，墨中有色”，頗有獨到之處。

《青山疊翠圖》（圖 242），為紙本設色畫，是王原祁在北京為皇帝而作的，並收貯於宮內。這是一幅描繪崇山疊嶺的山水畫，作者注重山石塊面的架構，以疏鬆但又十分明確的筆墨表現出厚重堅實的山嶺，在山谷、山坳間，佈有雲氣煙靄，使畫面透氣，不致堵塞，山腳星散房舍、松樹，充滿了一種活力與生氣，體現了王原祁在運筆用墨上的特色。王原祁特別擅長用較為乾澀的筆墨，描繪山石，並反覆加以皴染，故而顯得非常厚重實在，從而表現了山石的繁茂植被，草木華滋，土層豐厚。粗看水墨單調，幾乎沒有什麼色彩，但仔細觀賞則每一筆都體現了作者的功底。我們在看畫時，甚至能想像出王原祁一筆一筆反覆添加，興趣盎然地沉浸於這種筆墨表達心境的快感之中。

“四王”的繪畫講究筆墨技巧和筆墨情趣，崇尚古人的筆法、氣韻和構圖方法。極少去體察山川勝景的實景，只是坐在書齋裡臨摹古人名蹟，研究揣摩筆墨技巧，苦心構思，一意追求形式美和與古代作品相似。如王原祁讚王翬的畫時說：“氣韻位置，何生動天然如古人竟乃爾？吾年垂暮，何幸得見石谷！又恨石谷不為董其伯（即明代畫家董其昌）見也！”^{〔8〕}由這段文字可以看出他們品評畫作的優劣，是以“似”或“不似”古人的作品為標準。“四王”的繪畫發展到後來更趨於程式化。王原祁



239. 夢境圖

清 王鑑 軸 紙本 墨筆略染赭 162.8cm×68cm 北京故宮博物院藏



240. 康熙南巡圖

清 王翬等 卷 絹本 設色 67.8cm×2313.5cm 法國巴黎吉美博物館藏

五世孫王述綰在闡釋畫理時道：“畫之為理，猶之天地古今，一橫一豎而已。石橫則樹豎，樹橫則石豎，枝橫則葉豎，雲橫則嶺豎，坡橫則山豎，崖橫則泉豎。密林之下，畫以茅屋；卧石之旁，點以立苔。以此而觀，大要在是。”^[9] 千變萬化，儀態萬方的自然萬物，到了他們的筆下，都變成了按一橫一豎模式組合的圖形，還有什麼藝術創作可言呢？他們提倡的這種僵化的創作方法，為許多有識的畫家所不取。

“清初六家”中除“四王”外，吳歷也是一位山水畫家，而且他的生平經歷很是奇特。吳歷(1632-1718)，字漁山，號墨井道人、桃溪居士等。他幼年時，父親亡故，家境貧寒；青年時跟隨王時敏和王鑑習畫，並與王翬共同切磋畫藝。早年吳歷以出售自己的作品奉養母親。他三十一歲時母、妻相繼去世，思想消沉，萌發了出世的念頭。起先是相信佛教，後來又接近歐洲傳來

的天主教，到五十一歲時便正式入教，並成為教會的修士。本想到歐洲去，結果未能成行，只抵達澳門（當時已為葡萄牙佔據），後返回江南傳教佈道長達三十年。所以這段時間裡吳歷作畫極少。他的這一經歷，不但完全不同於“清初六家”中的其餘五人，就是在明末清初眾多畫家中也幾乎是獨一無二的。

吳歷的山水畫也都從“元四家”變化而來，但在用筆運墨上更加多樣，富於自己的個性的表露。就連當時畫名震朝野的王原祁和王翬對他的畫都讚賞不已。王翬在《清暉畫跋》中寫道：“墨井道人與余同學同庚，又復同里，自其遁跡高尚以來，余以奔走四方，分北者久之。然每見其墨妙，出宋入元，登

241. 秋樹昏鴉圖

清 王翬 軸 紙本 設色 118cm×74.7cm 北京故宮博物院藏



峰造極，往往服膺不失。”^[10]《湖天春色圖》(上海博物館藏)(圖243)是吳歷的一幅描繪江南小景的作品。彎彎的坡岸上，柳樹成蔭，水塘中蘆葦叢生，一條小徑沿著土堤曲折通往遠處。遠山起伏，似乎被籠罩在一層薄薄的煙霧之中。柳樹枝頭和湖岸邊上，有無數鳥雀水鴨，正在覓食戲水，一派平靜氣氛。畫家為觀者傳達了一種清新的春天的氣息。新綠的草坡、嫩芽，使整個畫面以綠色調為主，充滿了悅目的生命力。此圖構圖十分別緻，不像傳統山水的套路，好像是隨手拈來的江南一帶到處可見的水鄉一角，使人感到十分親切、自然。吳歷運用傳統的技法，創造了一個充滿活力的意境。此圖是吳歷四十五歲時的佳構。晚年的作品雖然在筆墨運用上更加熟練、老到，但在情趣上總不及這幅類似寫生的作品。

雖然同屬“清初六家”，但是吳歷的創作主張與美學觀與“四王”大相逕庭。他說：“我之畫不取形似，不落窠臼，謂之神逸。”他不泥古，“不將粉本為規矩”，但也不菲薄古人，提出要“得古人之神情要路”。要求畫家“見山見水，觸物生趣，胸中有了”，即對所描繪的景物有了深切的感受，才可用筆墨去表現。^[11]

他將旅居澳門、福州等地時所見的南國景物，諸如海景、榕樹入畫，並在許多作品中運用了西畫中明暗、透視、黑白對比等技法，使作品從題材到風格技巧都具有與眾不同的特色，而又不失卻中國畫的傳統。^[12]

“清初六家”中的惲壽平是位花卉畫名家。惲壽平(1633-1690)，原名格，字壽平，後來以字為名，更字正叔，號南田、雲溪外史、白雲外史、甌香散人等，江蘇武進(今常州)人。惲氏祖上多人在明朝為官，其父惲日初在清軍入關後，攜子參加了南明的抗清鬥爭。在戰爭中父子二人失散，惲壽平被清軍閩浙總督陳錦收為養子。五年後，一次偶然的巧遇，惲壽平在杭州靈隱寺見到父親，父子團圓。稍長惲壽平跟隨王

時敏、王鑑習畫，起先作山水，後專攻花卉，以賣畫度日，終其清貧的一生。去世時五十八歲，是“六家”中最短壽者。

惲壽平力求改變明代宮廷繪畫的“濃麗俗習”，繼承並發揚了北宋徐崇嗣所開創的“沒骨”花卉的畫法，在造型準確的基礎上，巧妙地用水和用色，進而恰到好處地在水中施色、色中施水，色染筆暈，形成自己清潤雅緻、自然活潑的畫風。在題材上惲壽平將周圍常見的一花一木、一草一石當成自己的粉本，創造了一個美麗的世界，使得這一畫法，風靡一時，甚至評論家認為：“近日無論江南江北，莫不家家南田，戶戶正叔。”影響之大，可見一斑。惲壽平的好友王翬對他的花卉畫有“生香活色”四字的評價，可謂言簡意賅。

《山水花卉圖冊》(圖244、245)，充分顯示了惲壽平的藝術水平，不但花卉生動自然，素雅大方，充滿活力，山水畫得也很灑脫。但總的格調屬於柔和、平靜的，保留了文人繪畫的情趣。

描繪實景的“金陵八家”

清初畫壇，還有一批活躍在金陵(今江蘇南京)的畫家，其中以龔賢為首的“金陵八家”最具代表性。金陵是明朝開國時的都城，終明一世，其地位僅次於北京，成為東南地區的政治、文化、經濟中心。清朝建立後，許多明朝的遺民居住在南京及其周圍，懷念著失去的故國。“金陵八家”中的畫家大都保持着鮮明的民族氣節，以畫來表達對故國的留戀思念之情。這八位畫家是龔賢、樊圻、鄒喆、吳宏、胡慥、高岑、葉欣和謝蓀。他們以畫山水為主，作品大都取材於南京周圍的實景，具有鮮明的地方特色。八人中以龔賢的個人風格突出，成就最高，影響也最大。

龔賢(1618-1689)，字半千，號野遺、半畝、柴丈人等，江蘇崑山人。龔賢身處改朝換代的年代，他先不滿晚明宦官專權的黑暗政治，與不滿朝政的知識分子羣體“復社”成員來往



242. 青山疊翠圖

清 王原祁 軸 紙本 設色 139.5cm×61cm

北京故宮博物院藏



243. 湖天春色圖

清 吳歷 軸 紙本 設色 123.8cm×62.5cm 上海博物館藏

密切；在明亡後又不滿滿族的新統治者，保持著民族氣節，堅守節操，一直隱居在南京的清涼山上，以賣畫和課徒為業。

龔賢一生大部分時間生活在金陵，對於當地一山一水、一草一木充滿了感情，清涼山、棲霞山等名山勝地，都在他筆下得到了再現。龔賢的作品大都是用水墨畫成，極少施色彩，而

且在運用水墨上特別講究，濃濃淡淡、深深淺淺，一次一次反覆渲染皴擦，被稱為“積墨法”。可使畫面產生厚重蒼鬱濃烈的效果，用此來表現濕潤多雨的江南山林，這是在宋代“米氏雲山”的基礎上又有了新的發展。龔賢也有少量畫幅用筆極簡單，形成另一種面貌，前者被稱為“黑龔”，後者被稱為“白龔”。

龔賢的藝術主張與石濤頗相似，也反對拘泥於古法。他說：“古人之書畫，與造化同根，陰陽同候。非若今人泥粉本為先天，奉師說為上智也。”指出古代的優秀書畫家都是以自然和生活為源泉和根基，而今人反去擬古，豈不是本末倒置。他接著又說：“然則今之學畫者當奈何？曰：心窮萬物之源，且盡山川之勢，取證於晉唐、宋人則得之矣！”為當時的畫家指出了一條師造化、借鑑古人的創作道路，這是極為可貴的。龔賢所著的《畫訣》、《柴丈畫說》等，用淺近的語言，闡釋繪畫技法和要領，尤其適合初學者研讀。

《清涼環翠圖》（北京故宮博物院藏）（圖 246）是龔賢的代表作之一，它描繪了金陵北清涼山的風景。該地曾是龔賢較長時間隱居的一處山林，樹木濃密，丘壑雖不高大險峻，卻十分幽深。層層的渲染和皴擦，墨色濃淡的變化，虛實的安排，都是龔賢繪畫的特色。他的這種畫法遠承“米氏雲山”和元代的高克恭的畫法，但更主要的是用傳統的技法來描繪實景，使之產生一種與人親近的效果。

“金陵八家”中除龔賢外，對其餘幾個畫家的生平瞭解都不多，比如高岑，僅知道他是金陵（今江蘇南京）人，字蔚生，自幼習畫，亦擅寫詩（詩集並不見刊佈）外，餘下的情況則無法再見其詳了。好在這幾個畫家留存的作品尚有不少，可資分析欣賞。高岑的山水畫，很多以南京周圍的風光入畫，雖未寫明，但仍然使觀者覺得好像畫的就是南京某一處實景。在造型和用筆施色上，高岑與龔賢完全不同，高岑更擅長用線來描繪景物，勾勒輪廓，皴法用得並不多，而且大部分作品都是畫在絹



244. 花卉

清 惲壽平 冊頁 紙本 淡設色 22.8cm×34.6cm 北京故宮博物院藏



245. 山水

清 惲壽平 冊頁 紙本 淡設色 22.8cm×34.6cm 北京故宮博物院藏

上並敷有色彩。《石城紀勝圖》(北京故宮博物院藏)(圖 247)就是高岑一幅以南京名勝為題材的作品。

“金陵八家”中的吳宏,生平材料亦極少,生卒年均無法確考。他是江西金溪人,長期寓居金陵,字遠度,號竹史,擅長畫山水及竹石,也能寫詩。其作品風格寫實,用筆則較為放逸,尤其是不設色的作品,更顯得水墨淋漓。

他的《燕子磯莫愁湖圖》(圖 248),畫的是金陵的兩處名蹟,分為前後兩段。作品是在寫生的基礎上畫成的。第一段的燕子磯在南京北郊觀音門外,山石直立於長江邊上,三面凌空,形狀如燕子展翅欲飛。此處是遊金陵的人必到之地,尤其在夜晚登臨,水月皓白,江面如練,更是引人入勝,別有一番情趣。吳宏所畫就是燕子磯夜間的景色,夜霧迷濛,萬籟俱寂,渡船、漁舟都已靠岸,一片寧靜的氣氛。第二段所畫的莫愁湖,在金陵水西門外,湖面開闊,建有亭臺水榭,環湖植柳樹。春天時花紅柳綠,遊人如雲。畫家將湖面和岸邊的景物畫得十分美麗,可見其情感之投入。吳宏身處改朝換代的動盪中,只見山河依舊,懷念故國之情,油然而生,畫中寄托了畫家無限的思情。

樊圻(1616-1694以後)是“金陵八家”中兼擅山水、花鳥

草蟲的畫家。他字會公,金陵人,享高壽。現藏北京故宮博物院的《花蝶圖》卷(圖 249),為其九十六歲時繪畫,尚不見老態,難能可貴。

此圖畫太湖石、花蝶,畫法工整,色彩鮮亮奪目,畫在金箋紙上,更充滿了富貴氣,畫中的蝶石等,均含有吉祥祝福的喻意,當為某人祝壽而作。

“金陵八家”中如鄒喆、胡慥、葉欣、謝蓀等也均以山水知名,是清初南京一地的著名畫家。

各具風采的清初其他畫家及其風格

清代初期還有不少畫家,自具面貌,但並未被歸入某某派,亦以各自的藝術為畫壇增添了光彩。

王武(1632-1690),蘇州人,號忘庵。在花鳥畫方面,他是一位可與惲壽平相提並論的畫家,其作品清新雅緻,活潑生動,從《花竹棲禽圖》(北京故宮博物院藏)(圖 254)上可以一睹其畫藝的風采。

在山水畫方面蕭雲從和梅清都是自具面貌的重要畫家。蕭雲從(1596-1673),字尺木,號無悶道人等。安徽無湖人。由明入清,一直保持民族氣節。他的山水畫受元朝倪瓚的影



246. 清涼環翠圖

清 龔賢 卷 紙本 設色 30.2cm×144.2cm 北京故宮博物院藏



247. 石城紀勝圖

清 高岑 卷 紙本 設色 36.4cm×701.8cm 北京故宮博物院藏



248. 燕子磯莫愁湖圖

清 吳宏 卷 紙本 設色 31cm×149.5cm 北京故宮博物院藏



249. 花蝶圖

清 樊圻 卷 絹本 設色 19.8cm×197cm 北京故宮博物院藏

響，追求一種冷峻簡潔的風格，畫黃山尤多。現存北京故宮博物院之《雪嶽讀書圖》（圖 255）是其精品，此畫構圖飽滿，用筆極細密，但墨卻較為淡，畫出了冬季雪天朦朧的感覺。此外，蕭從雲還曾替安徽的版畫繪製了眾多的畫稿，和民間藝術也有較密切的聯繫。

梅清（1624－1679），字遠公、號瞿山，安徽宣城人。他的繪畫多描繪實景，但技法上對“元四家”及沈周借鑑頗多，曾與石濤相友善，相互切磋畫藝，石濤早年畫風受梅清的影響。梅清山水用筆豪放，所畫黃山風景，多表現奇峰、怪石、異松和雲

海，頗得黃山之神韻。梅清的《黃山天都峰》（圖 256），以寫生入手，但又在寫生的基礎上加上主觀的感受，突出奇、怪、險的意境，使畫幅既似曾相識又別開生面。

自元代以後，中國文化的重心南移，畫家、書法家絕大多數是南方人，所以當一位擅長書畫的北方人出現時，便顯得尤為引人注目。這個北方人便是傅山（1607－1684），字青主，號真山等，山西太原人，明朝滅亡後，他身穿朱衣隱居，又自號朱衣道人，意在保持民族氣節。他以行醫為業，兼習金石書畫，清廷徵召為官，堅辭不就。其山水畫風格古拙，從《山水圖》冊



250. 朱葵石像
清 謝彬寫照，項聖謨補景
軸 絹本 墨畫淡染
69.2cm × 49.7cm
北京故宮博物院藏

(圖 257、258)中可見一斑。他的書法成就很高，尤其是草書，縱逸迭宕，體現了心中的激情。

清代前期的人物肖像畫家

人物肖像畫在明、清時，處於相對衰落的地位，與山水、花

鳥畫比較，畫家與作品數量都不景氣。但是由於這一畫種的特殊功能，社會上仍有需要，所以還是得到一定發展，並出現了不少名手。

清代的肖像畫，基本上是在明末“波臣派”的基礎上延續的。除了這類體現中國傳統肖像畫特色的畫幅外，在宮廷內



251. 允禧訓經圖

清 顧銘 軸 絹本 設色 71.8cm×63cm 北京故宮博物院藏

還有歐洲傳教士繪製的帝、后肖像，這部分肖像畫將在專門介紹清代宮廷繪畫時闡述。

繪製人物肖像畫的工作，絕大多數是由職業畫師擔當的，這是因為畫人物肖像要經過專業的學習和訓練，是不能隨心所欲的。所以絕大部分的肖像畫家都名聲不顯，其中最著名的才能得到與文人畫家相當的地位，而多數人被視為畫工（工匠）。不過社會上對於人物肖像畫有著大量需求，如從文人過生日時懸掛的畫像，直至家人亡故後祭祀用的影像等。故而從事人物肖像畫繪製的人也很多，當然他們的水平亦高下不一，只有出類拔萃者才能在畫史上留名。

中國傳統的肖像除去表現人物的相貌外，還非常注重人物的衣飾以及被畫人身處環境的描繪，以此來烘托人物的身分、意趣和愛好，從而成為肖像畫的重要組成部分。其中有許多文人在被畫肖像時，喜歡裝扮成農夫、漁翁的形象，比如羅

聘的《自畫像》軸（北京故宮博物院藏）就是一個非常典型的例子。在實際生活中，他們並非是這種裝束，只是在被畫時為了表現自己志在田野山林的隱逸思想，才特意裝扮的。

清初著名的肖像畫家有謝彬、郭鞏、徐易、王宏卿、廖大受、張琦、顧企、沈韶、張遠等。寫真技法自曾鯨之後，發展為兩種風格：“一重墨骨，墨骨既成，然後敷彩。”“一略用淡墨勾出五官大意，全用粉彩渲染。”^[14]曾鯨的弟子中，有的以“墨骨”見長，有的以“渲染”著稱。謝彬（1602－1681）的《朱葵石像》軸（北京故宮博物院藏）（圖250）中所畫人物神情安詳，背景雖為項聖謨補繪，但與整個畫面情調十分合拍。曾鯨的另一高足張琦，曾畫有中國福建福清黃檗山萬福寺住持和尚《費隱通容像》軸（日本京都萬福寺藏），將“波臣派”的影響擴散到日本。曾鯨的弟子謝彬、沈韶又傳授畫藝給顧銘，使這一畫派代代相傳，延綿不斷。顧銘所畫的《允禧訓經圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖251），是其唯一傳世作品，所畫為康熙皇帝第二十一子允禧（1711－1758）全家的肖像。面部描繪精細傳神，富有立體感，不愧得曾鯨的真傳。

“波臣派”還有一位傳人，他便是康熙年間活躍於京師的揚州畫家禹之鼎（1647－1709），字尚之，號慎齋。曾鯨去世時，禹之鼎只有三、四歲，當然無緣向曾鯨請教畫藝。不過從他的肖像畫作品上看，顯然禹之鼎應屬“波臣派”的一員。禹之鼎成名之後，北上京師，在當門客期間，曾畫過藩屬外國使臣的肖像，後來任鴻臚寺序班，亦從事同樣的工作。京師的名人，幾乎都請禹之鼎畫過肖像，比如納蘭性德、朱彝尊、王士禎、王原祁等。

《王原祁藝菊圖》卷（圖252），就是禹之鼎為王原祁畫的一幅精彩肖像畫作品，此圖現藏北京故宮博物院，為絹本設色畫。王原祁不僅是一名著名的畫家，還是康熙皇帝倚重的一名大臣，與皇帝的關係十分密切。所以禹之鼎在表現王原祁時，



252. 王原祁藝菊圖

清 禹之鼎 卷 絹本 設色 26.7cm×74cm 北京故宮博物院藏



253. 李鏊獨樹圖

清 徐璋 卷 紙本 設色 33.7cm×57cm 北京故宮博物院藏

既注重於他高官的身分，又注重於他文人兼畫家的情趣。除刻畫了他躊躇滿志、雍容大度的神情氣質以外，又在他身邊、周圍置放書卷無數，還放了許多盆菊花，以體現王原祁的雅趣。

“波臣派”的餘韻中還有一位肖像畫家，也應給予一定的地位。他便是活躍於乾隆前期的徐璋。徐璋（1694–1749以後），字瑤圃，婁縣（今上海松江）人。他的老師沈韶，是曾鯨的

高足，故徐璋是曾鯨的再傳弟子。關於徐璋，過去各類畫史都說他曾進宮供職，但經考核未被錄用。

徐璋的《李鏊獨樹圖》卷（北京故宮博物院藏）（圖 253），是一幅甚精彩的人物肖像畫。以乾筆、濕筆描繪人物面部皮膚的皺紋，頗注重立體感的表達。另徐璋還曾將家鄉的名人，畫成《松江邦彥圖》（南京博物院藏），其中多為明朝的節烈之



254. 花竹棲禽圖

清 王武 軸 紙本 設色

79.8cm × 40.4cm 北京故宮博物院藏

255. 雪嶽讀書圖

清 蕭雲從 軸 紙本 設色

124.8cm × 47.7cm 北京故宮博物院藏

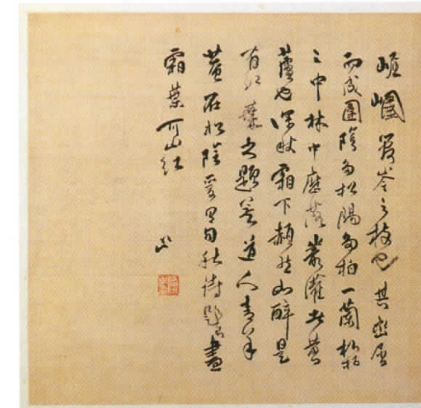
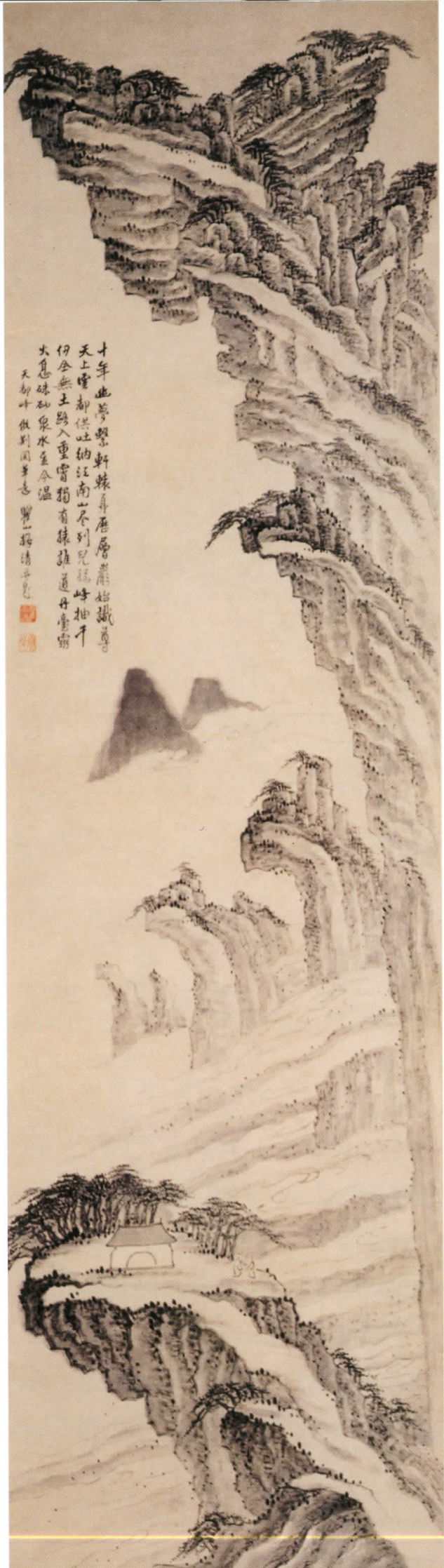
士。此圖冊較多用線條畫出面部輪廓，然後敷色，手法與上面提及的《李錡獨樹圖》有異。

清代中期的繪畫

清代中期活躍於揚州的“揚州八怪”

揚州地處長江和大運河的交匯點，又有魚鹽之利，雖然清初遭到嚴重的破壞，但是經過康熙、雍正朝近百年的安定局

面，很快恢復了繁華的舊觀，於是經濟發展，文人薈萃，一時成為文化藝術的都會。《紅樓夢》作者曹雪芹的祖父曹寅任江南織造期間，特地到揚州刊刻《全唐詩》；被尊為一代文壇領袖的王士禎居官揚州時，“晝了公事，夜接詞人”；盧見曾管兩淮鹽運使時，主持“虹橋修禊”詩文雅集，盛極一時；馬曰瓊、馬曰璐兄弟藏書富甲海內，稱之為“小玲瓏山館”；著名的書畫收藏家、鹽商安岐，也居住在揚州。至於在繪畫方面，更是名家輩



257. 山水圖之一

清 傅山 冊頁 絹本 設色 36.5cm×37cm 北京故宮博物院藏

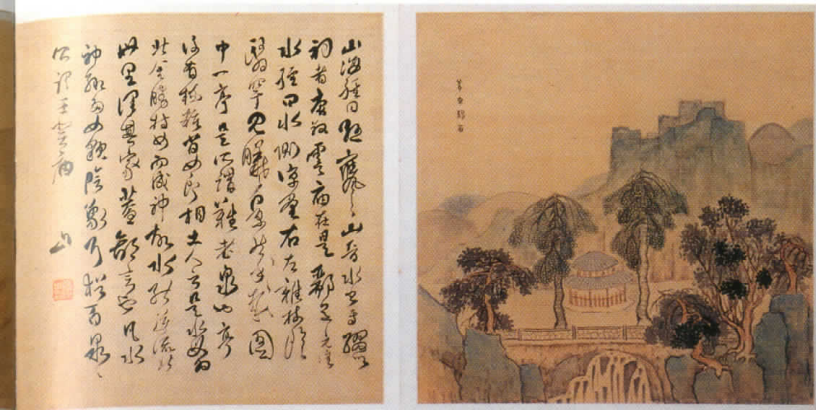
出，高手如雲。據李斗所著《揚州畫舫錄》一書的記載，清代康熙、雍正、乾隆時在揚州活動的著名畫家就有一百多人。“揚州八怪”（一般是李鱣、汪士慎、金農、黃慎、李方膺、鄭燮、高翔和羅聘）就是活躍於揚州的一個重要的畫家羣體。他們在寫意花鳥、竹石畫上作了新的探索，注重於個性的發揮，影響深遠。

李鱣是“揚州八怪”中較為年長的一位。李鱣（1688—1757），字宗揚，號復堂、懊道人等，興化（今屬江蘇）人。李鱣年輕時依循讀書人的慣例，參加科舉考試，於二十五歲（西元1711年）中舉人，北上到古北口（今屬北京）謁見康熙皇帝，受到寵渥，入宮中南書房行走。後來李鱣先後出任山東臨淄、滕縣的地方官，直至乾隆九年（西元1744年）被罷官。在官場中混跡三十多年的李鱣，目睹其中之黑暗與欺詐，便移居揚州，以詩文書畫自娛，賣畫為生，並和鄭燮、李方膺等人交往密切，詩詞唱和。他在詩畫中多多少少也曲折隱晦地表達了對於現實的不滿情緒。

李鱣以寫意花卉竹石畫聞名，但他學畫的初期卻是向蔣廷錫的較為工整規矩的畫風靠攏，同時又得到過高其佩的指

256. 黃山天都峰

清 梅清 軸 紙本 墨筆 184.2cm×48.5cm 北京故宮博物院藏



258. 山水圖之一

清 傅山 冊頁 絹本 設色 36.5cm×37cm 北京故宮博物院藏

點。他的豪放風格大概即得益於此。李鱣成熟時期的畫風受明代徐渭影響很深，一改規矩工整為縱逸瀟灑，形成自己的面貌。《松藤圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖 259），是李鱣中年時的作品。一枝老松斜向伸入畫面，樹皮斑駁，松枝繁茂；松樹旁邊一棵藤條攀緣而上；墨中略施色澤。右上空處題七絕一首，寫道：“吟遍春風十萬枝，幽尋何處更題詩。空庭霽後簾高卷，一樹藤花夕照時。”詩以對比的手法描繪兩種迥然相異的景色：一為“春風十萬枝”，一為清寂的庭院，雨後夕照中的松藤。看似寫花樹，其實是他被罷官後，受人冷遇的情境的寫照。在他的另一首題《風荷圖》詩中也流露出同樣的心緒：“休疑水蓋染淤泥，墨暈翻飛色盡黧，昨夜黑雲拖浦溆，草堂尺素雨風淒。”畫的是荷的葉、花、蓮蓬在風中搖盪，詩則進一步點明，荷雖經風雨，但未被淤泥污染，以此比喻自己雖然為世所忌，屢屢受挫，仍然不同流俗。由於荷植根於淤泥卻能開出潔白清香的花朵，中國人常常用它比喻置身於險惡環境中仍能保持高潔品格的人，稱之為“出污泥而不染”。因此，荷的花和葉就成了詩畫家們喜愛吟誦、描繪的題材。

“揚州八怪”中的金農（1687–1763），並非揚州本地人，而是出生浙江杭州候潮門外的錢塘江邊上。金農年長後練習詩文、研究佛理，文化素養很高。三十五歲時（西元 1721 年），他

由杭州北上揚州，以文會友。此後又到山西去了三四年，足跡又遍佈荆楚。乾隆元年（西元 1736 年）抵京師應試博學鴻詞科，與京中的文人詩詞唱和，同年仍返回揚州。晚年的金農來往於杭州、揚州兩地，最後在揚州的僧舍中去世。^[15]

金農擅畫梅花，畫風古拙。尤為難得的是他還有少量人物畫傳世，其中的《自畫像》軸（北京故宮博物院藏）（圖 260），風趣稚拙，將一個天真的老頑童形象置於觀眾面前。這幅畫作於乾隆二十四年（西元 1759 年），是其老年時肖像。一個光頭老者，蓄鬚髯，腦後拖一細小的辮子，身穿長袍，蹣跚而行，右手持一長竹竿。雖寥寥筆墨，比例亦不講究，好似隨手畫出來的人物，卻有著超凡脫俗的氣質。古代畫家畫自畫像者極少，尤其是文人畫家的自畫像更罕見，金農此像，代表了文人的情趣與審美愛好，在“揚州八怪”中也是獨樹一幟的。像的右側有工整的題記，記的前一部分列舉了自古以來十餘位畫家為傳絕藝於後世，或為名流，或為官宦，或為摯友寫真。後半部分自述畫像因由，寫道：“余因用水墨白描法自為寫三朝老民七十三歲像，衣紋面相作一筆畫，陸探微吾其師之。圖成遠寄鄉之舊友丁鈍丁隱君，隱君不見余近五載矣，能不思之乎？他日歸江上，與隱君杖履相接，高吟攬勝，吾衰容尚不失山林氣象也。乾隆二十四年閏六月立秋日，金農記於廣陵僧舍之九節菖蒲憩館。”這段題記融友情、鄉情於一體，感人至深。記中提到的鄉之舊友丁鈍丁名穀，是杭州當時有名的篆刻家和書法家。“三朝老民”為金農的別號，因為金農作此圖時已歷經清代康熙、雍正、乾隆三朝更迭，故自稱“三朝老民”。金農除名字以外，有二十多個字號，是畫家中字號最多的一位。他字壽門，常用的號有冬心、司農、金二十六郎，別號百二硯田富翁、曲江外史等。

高翔是“揚州八怪”中與石濤關係最密切的畫家。高翔（1688–1753），字鳳岡、號西唐，甘泉（屬揚州府）人，家境清



259. 松藤圖

清 李鱣 軸 紙本 設色 124cm×62.6cm 北京故宮博物院藏

貧，交遊亦不很廣泛，一生似乎只在揚州一地，沒有過遠行。年輕時與石濤有交往，石濤亡故後，高翔在每年的忌日，都要去蜀岡石濤墓前祭掃酌酒，可見他們之間的濃厚感情，絕非一般的忘年交。高翔與揚州當地的文人來往較多，但必定都是品格清高之士，不管是貧士或富豪，凡俗不可耐的人，高翔就拒絕與之來往。^[16]

《彈指閣圖》（揚州市博物館藏）（圖 261），是高翔所畫的一幅反映揚州實景的作品。此閣是揚州名刹天寧寺西邊的一所僧房，鬧中取靜，十分雅緻。高翔採用非常簡潔的筆法，將這處位於鬧市中，集居住、園林、僧寺為一體的建築表現得令人神往。一座小小簡陋的門樓，稀疏的籬笆牆，隔出一片靜謐的天地。院中幾株大樹，高高地聳立著，樹蔭濃密。一所二層的樓閣坐落在芭蕉雜樹叢中，樓閣的門窗大開，樓上樓下均放有几案，樓上的條案上置香爐一個，牆上貼了一幅佛像。院子裡的空地上有兩個人正相揖交談。高翔以細勁散淡的筆墨勾畫了樹木、建築和人物的輪廓，簡練明快，在樹幹和部分樹葉處用淡墨輕染，豐富了畫面的層次。畫家省略了籬笆牆外的所有其他景物，賦予彈指閣以一種隔絕塵世的妙境，體現了畫家的某種追求。高翔還擅長畫山水及花卉。他雖然與石濤和尚的關係密切，可是從畫幅上並沒有發現受到石濤畫風的影響。他是按照自己的意趣，抒發著自己的感情。“揚州八怪”中的畫家十分強調自我個性的完善和表露，不唯某家某派的成法是從。從高翔的作品也可以感受到這一點。

鄭燮大概算得上是“揚州八怪”中知名度最高的一位畫家了。這是由於他書畫出眾，在當時就享有盛名的緣故。鄭燮（1693－1766），字克柔，號板橋，江蘇興化人。出身於讀書人家庭，受到傳統教育，讀書認真，希望踏入仕途，做一番事業。鄭燮直至雍正十年（西元 1737 年）才得中舉人，此時年已四十，又過了四年考中進士，開始了宦宦生涯。鄭燮有一方經常

260. 自畫像

清 金農 軸 紙本 墨筆 131.4cm × 59cm
北京故宮博物院藏



用的印章，印文為“康熙秀才雍正舉人乾隆進士”十二個字，說的就是他這一讀書奮鬥的經歷。他先後任地方官達十二年之久，後來得罪了上司，丟掉官職。

鄭燮在被罷免了官職之後，就定居在揚州，賣畫賣字賣文為生。在商業經濟十分發達的揚州，聚集了許多來自南方各地的書畫家，在這座城市中出售他們的藝術品，鄭燮就是其中

之一。鄭燮雖是個讀書人，而且按照“學而優則仕”的儒學傳統，通過科舉考試，成為朝廷的官員，但這沒有使他在官場有大的作為。去官又成了老百姓後，生計問題成為迫切需要面對的問題。於是鄭燮便和許多文人一樣，以自己書畫的技藝來換取生活的必需品。鄭燮為此特地列了一張出售自己的藝術品的價目表，表上標明：“大幅六兩，半幅四兩，小幅二兩。條幅對聯一兩。扇子斗方五錢。”價目以下又加了幾行說明：“凡送禮物食物，總不如白銀為妙。公之所送，未必弟之所好也。送現銀則心中喜樂，書畫皆佳。禮物既屬糾纏，賒欠尤為賴帳。年老神倦，亦不能陪諸君子作無益語言也。”快人快語，風趣幽默，文如其人，一位爽直坦誠，恃才傲物的文士形象躍然紙上。也說明了在經濟商品社會中，像鄭燮這樣一些文人藝術家的生活取向。^[17]

鄭燮書畫作品的購買者大都是在揚州經營鹽業的商人，他們賺取了錢財後，便開始營造私家園林，佈置他們的廳堂。這些商人有文化，但文化程度又不一定十分高，生活在富有文化傳統的揚州，所以很多鹽商帶有書卷氣。這部分商人便成為像鄭燮這樣一些書畫家的資助人，成為推動揚州地區書畫藝術得以發展繁榮的經濟後盾。

鄭燮在京師和任地方官期間，與康熙皇帝第二十一子慎郡王允禧關係甚好，書信往來，詩詞唱和，持續了二十多年的友誼。

鄭燮作畫的題材並不廣泛，只以竹石蘭草見長，他自稱所畫之物“為四時不謝之蘭，百節長青之竹，萬古不敗之石，千秋不變之人”。可見畫家之所以對蘭、竹、石如此偏愛，屢畫不倦，是因為它們堅韌的習性酷似他本人。他又說：“凡吾畫蘭、畫竹、畫石，用以慰天下之勞人，非以供天下之安享人也。”他的詩畫不是為了自娛，也不是供有閒階級玩賞，而是“慰天下勞人”，使文人畫有了新的思想內涵。由於他的作品獨具魅



261. 彈指閣圖

清 高翔 軸 紙本 水墨 68.5cm×38cm 揚州市博物館藏

力，再加上他那隸楷參半的書法，使他在“揚州八怪”中名聲顯赫。從《竹石圖》(天津市藝術博物館藏)中可以欣賞到鄭燮作品的風韻。圖中展示了一片竹叢的自然形態，疏疏密密，安排得頗具匠心；不施色彩，單純的水墨黑白對比的效果，清爽淡雅的格調，使人有免除煩惱，融入自然的感覺。中國人向來有把竹子比作“君子”的說法，鄭燮反覆描繪的墨竹，就是作者在世俗混濁的現實中尋找一片屬於自己的天地。鄭燮的墨竹畫

不但是畫家自身的寫照，還常常用來傳遞友情、諷諭世情，並代民訴說心聲。他曾贈給當時山東巡撫一幅畫有竹的作品，上面題詩寫道：“衙齋臥聽蕭蕭竹，疑是民間疾苦聲，些小吾曹州縣吏，一枝一葉總關情。”這種愛民之心，真令那些位高祿厚的國之重臣汗顏！

鄭燮畫的竹清雅脫俗，竹的風韻、神采被他表現得極有情致。達到這一境界非一日之功，據他自己說，是經過了四十年的探討。他將創作竹的全過程總結為三個階段：“眼中竹”“胸中竹”“手中竹”。“眼中竹”指觀察、研究自然界中的竹，熟知它們的千姿萬態和生長特性。“胸中竹”指未畫之前，先靜思默想進行構思。“手中竹”即用筆墨將“胸中竹”表現在紙帛之上。由於經過了前兩個階段的醞釀，待到下筆時竟能“如雷電霹靂、草木怒生，莫知其然而然”，真可謂神來之筆。鄭燮所畫的竹旁往往題有長文或詩句，詩、書、畫俱佳，人稱三絕，受到各界人士的喜愛，揚州的讀書之家都以存有鄭燮的一紙片楮為榮。

李方膺(1699-1755)是“八怪”中的又一怪，字虬仲，號晴江，江蘇南通人。從小讀書，青年時得中秀才，雍正七年(西元1729年)任縣令，在一次救災中，與上司發生矛盾，被誣下獄。結束官宦生涯後，李方膺往來於南京、揚州、南通諸地，賣畫為生，過著與世無爭的生活。雖然李方膺在揚州生活時間不長，但是由於藝術趣味與“八怪”中其他的畫家相似，故也名列“八怪”之中。李方膺作畫的題材多為墨竹、蘭草、梅花、松石等，格調清雅，放筆直抒胸臆，絕無雕琢矯揉之態。《古松圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖263)是李方膺這類題材作品中的一幅。此圖用筆頗拙澀，以濃淡墨畫老松兩枝，前後交錯，孤寂無聲，多少也可看作是作者自己的寫照。落筆似不經意，卻頗有韻味。此圖畫於乾隆十九年(西元1754年)，已屬李方膺晚年的手筆了。

“揚州八怪”畫家中年紀最小的是羅聘。羅聘(1733-

1799)，字遁夫，號兩峰、花之寺僧等，揚州人。羅聘幼時，父母早亡，年漸長，努力學畫讀書，在逆境中掙扎求生，後來結識金農，成為入室弟子，由此也與揚州畫壇上的其他畫家、文人有了交往。

羅聘師事金農，甚至還為金農代筆作畫。羅聘作畫題材比其師更加廣泛多樣，人物、山水、竹石、花卉都有很多精品傳世。《深谷幽蘭圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖264)所畫的是自然山水的一個極小極小的角落，一條小溪自巨石隙縫間緩緩流下，石縫空隙處生長著茂密的蘭草。題材本身就充滿了淡雅幽深的情趣，再加上作者瀟灑似乎不經意的筆墨，以淡墨畫了巨石，以濃墨再畫蘭花，突出了蘭草的野逸，似乎還有著一點脫俗的宗教意味，這大概和羅聘的老師金農不無關係。

羅聘還特別擅長畫鬼，創作了眾多的《鬼趣圖》表現形形色色的羣鬼和陰森可怖的鬼世界。意在借虛幻的鬼世界，隱晦地嘲諷現實社會中的貪官污吏和醜惡現象。他的這類畫極得當時賢達名士的讚賞。羅聘的妻子方婉儀和兩個兒子都擅畫梅，有“羅家梅派”之稱，被傳為揚州畫壇的佳話。

帶有文人氣息的職業畫家華嵒

在揚州畫壇上，還有一位沒列入“八怪”，但在當時當地卻極有成就與影響的畫家，他便是華嵒。華嵒(1682-1756)，字秋嶽，號新羅山人，福建上杭人。華嵒幼時在家鄉接觸到當地豐富的民間藝術，為家鄉的祠堂畫過壁畫。青年時離開故里，踏上了客居異地的路途。華嵒先至杭州，開闊了眼界，隨後還到過京師，中年以後長住在杭州和揚州兩地。^[18]

華嵒的畫藝，有文人的情致，但更多體現了城市居民、商人的愛好。《天山積雪圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖265)是華嵒的一幅絕妙的佳作。這幅畫於華嵒去世前一年的作品，在豎幅狹長的構圖內，描繪了一個富有詩意的境界，一個長途



262. 竹石圖

清 鄭燮 軸 紙本 墨筆 170cm×90cm
天津市藝術博物館藏

263. 古松圖

清 李方膺 軸 紙本 水墨
123cm×43.6cm 北京故宮博物院藏



264. 深谷幽蘭圖
清 羅聘 軸 紙本 水墨
110cm×33.1cm
北京故宮博物院藏

又深含悲壯之感。灰暗色的天空、棕色的駱駝、白色的雪山，色彩不免太過素淡，然而旅行者身上那件大紅色的大氅，鮮艷奪目，一下子躍入觀者的眼目，使色彩上達到互補的效果。華岳作品注重形象，又不失文人格調，由此可見一斑。

李寅及“二袁”的樓閣界畫

幾乎與“揚州八怪”的寫意花卉、竹石畫同時在揚州出現的還有一批風格迥異的畫。這便是李寅、蕭晨、袁江、袁耀等人的工筆樓閣界畫、山水畫。這說明了當時揚州畫壇的多樣風格，同時各種風格的作品均有欣賞者和購藏者。近年的研究表明“揚州八怪”的作品受到安徽商人的歡迎和喜愛。而工筆的樓閣界畫則受到北方商人，尤其是山西商人的喜愛和資助。

李寅(生卒年不詳)，字白也，號東柯，江蘇揚州人，其藝術活動集中在康熙時，足跡似乎也沒有離開揚州一帶。

李寅流傳的作品不太多，《盤車圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖266)是他的佳作。“盤車”這類表現風俗的題材在宋畫中就屢見不鮮。所以李寅的這幅畫不但在題材上，而且在畫法上都直接繼承了宋代院畫的傳統。畫家畫了冬日的雪景，大雪過後，山川白茫茫的一片，大地寧靜。但是，深山的小旅店裡，人來人往，熱鬧異常。長途跋涉的商賈，在這裡得到休息後，重新上路，各奔前程。畫幅構圖也採用“高遠”法，遠處的大河，中部的山巒，近處的旅店及行人，層層展開。人物和房屋的畫法，筆法嚴謹，線條凝重，精細小巧，簡直是宋畫的翻版。畫的上部題有長文，指出當年繪畫作品在構圖方面的通病。

與李寅同時的蕭晨，其生平亦幾乎是空白，僅知他字靈曦，江蘇揚州人。生卒年無法考知。他的《楊柳歸牧圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖267)是一幅描繪田間生活的小品。暮色中勞累一天的農夫，趕著一頭牛緩緩地返回家中。簡陋的小橋，平靜的溪流，新綠的柳樹，使得畫幅充滿了詩意。畫上有

跋涉的旅行者(商賈)，牽著一頭駱駝，行走在冰封雪飄的北國山野。這位留著鬍子的孤身旅行者，頭戴皮帽，身披大氅，腰間佩帶一柄寶劍，踏著厚厚的積雪，緩步而行；在他的身後，一頭雙峰駱駝，緊緊相隨。人和駱駝都擡起頭仰望著灰暗的天空，原來是一隻離羣孤雁的鳴叫聲，吸引了他們的注意力。一個人、一頭駱駝，又加上一隻孤雁，無疑為畫面增添了冷寂孤苦的意味。當然和許多唐人所寫的塞外詩一樣，冷寂孤苦中



天山積雪
乙亥春
新羅山人寫於
蘇州
時年七十有四

當時北方的鑑藏家梁清標的題款。另外蕭晨還專門為梁清標畫過《蕉林書屋圖》軸(北京故宮博物院藏),可見梁清標對蕭晨畫藝的欣賞。

康熙至乾隆時,揚州還出現了袁江和袁耀父子這兩位清朝最出色的樓閣界畫大師。但是由於這父子二人是職業畫家,沒有詩文集傳世,也沒有文人專門為袁氏父子撰寫生平史料,故對於袁江、袁耀的生平瞭解極少。

袁江(生卒年不詳),字文濤,江蘇揚州人,其早年在家鄉一帶作畫,中年以後被揚州經營鹽業的山西商人請到山西作畫多年,故山西省發現袁氏作品極多。

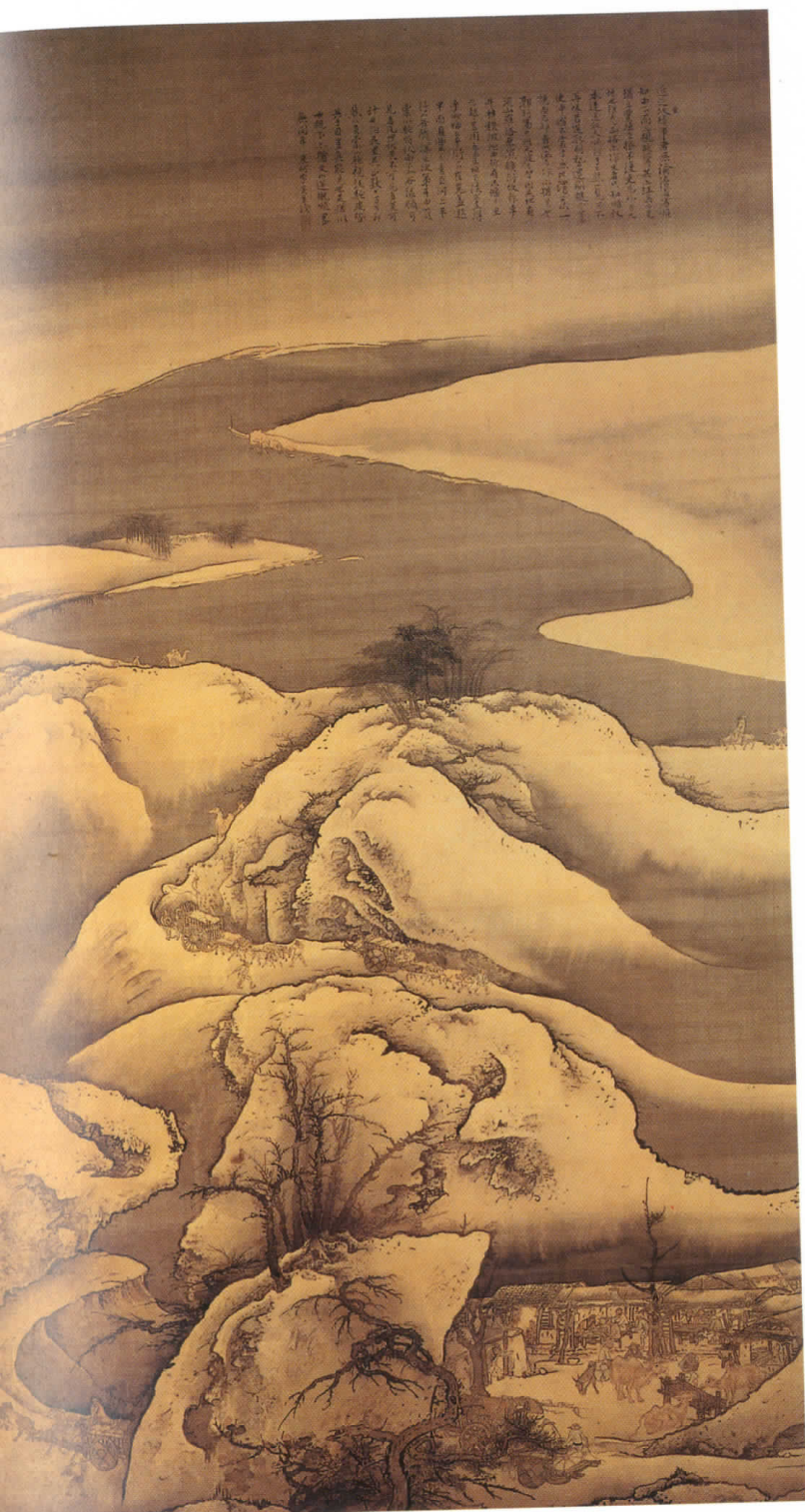
袁江以精巧縝密的樓閣界畫名聞畫壇,山水學宋人筆墨,亦有很深功力。《瞻園圖》卷(天津市歷史博物館藏)是袁江早年的一件作品,畫的是南京瞻園全景。瞻園在明初是大將軍徐達的府第,入清後改為布政司署,建築物集樓閣迴廊與園林於一體。袁江此圖,就是畫的瞻園風貌,由於觀察仔細,描繪得非常具體,以至亭臺屋宇旁對聯上的文字都清晰可讀。界畫工整規矩,線條平直勁健,園內的太湖石,描繪得凹凸玲瓏,佈局也很得體。此畫可以視為袁江描繪實景的代表作,類似的還有《東園圖》卷(上海博物館藏)、《沉香亭圖》(天津藝術博物館藏)(圖 268)等。

袁江的兒子袁耀(生卒年不詳),字昭道,得其父親的傳授,也成為一代界畫大師。袁耀藝術創作大概始於乾隆四年(西元1739),止於乾隆四十三年(西元1778年),這是我們從他作品署有干支紀年款分析得出的結果。根據口頭傳說的資料得知,袁耀一生中也有相當長的時間是在山西商賈家作畫。^[19]

袁耀的作品與其父極其相似,如果不寫名款,幾乎很難區別。一般說袁江的畫略緊密,袁耀的畫稍鬆散。《邗江勝覽圖》

265. 天山積雪圖

清 華嵒 軸 紙本 設色 159.1cm×52.8cm 北京故宮博物院藏



266. 盤車圖

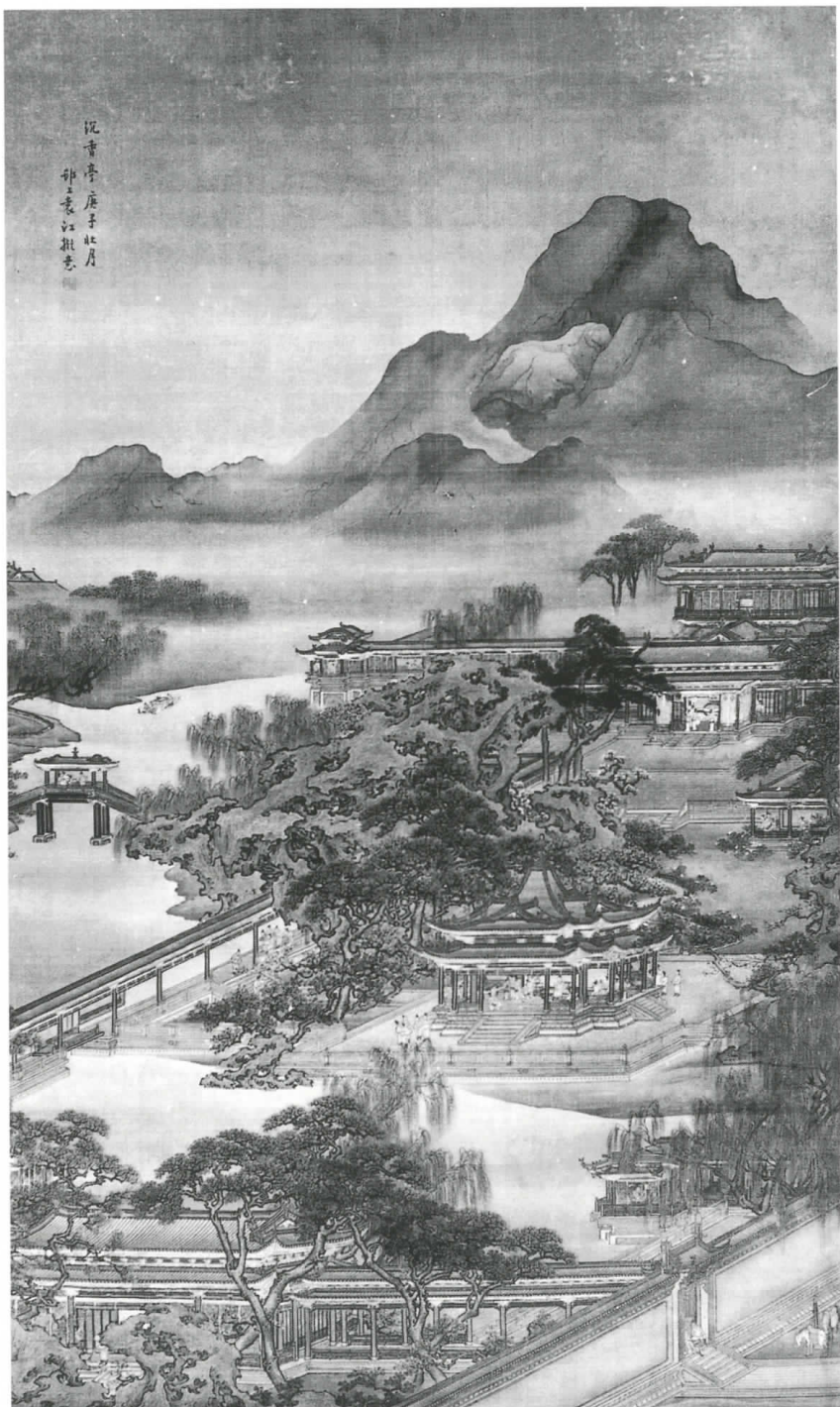
清 李寅 軸 絹本 水墨淡設色 133.5cm×73.5cm 北京故宮博物院藏

(北京故宮博物院藏)(圖 269) 是袁耀對景寫生的巨幅作品，畫於乾隆十二年(西元 1747 年)，描繪了揚州城西北郊的風光，這一帶正是市郊景點最集中的去處，畫中市河、鎮淮門、梅花嶺、施公祠歷歷在目，遠處即為蜀岡。作品採用全景式構圖，近景、中景、遠景，層次分明，一覽無餘。袁耀在寫生的基

267. 楊柳歸牧圖

清 蕭晨 軸 絹本 設色 44cm×25.9cm 北京故宮博物院藏





268. 沉香亭圖

清 袁江 軸 絹本 設色 197.5cm × 121.2cm
天津市藝術博物館藏

礎上，運用傳統的界畫技藝，繪製了一幅當時揚州實景的作品，獲得很大的成功。

中西合璧的清代宮廷繪畫

清代 300 年間，宮廷繪畫以康熙、雍正、乾隆時為最盛，與其國力強弱完全同步。宮廷繪畫在入關第一代皇帝順治時已

見端倪，較著名的畫家有黃應謚等，畫風尚未脫離明朝宮廷繪畫的影響。康熙後期，隨着歐洲傳教士畫家郎世寧（意大利人 1688 - 1766）的東來並在宮廷中供職，使得清代宮廷繪畫帶有明顯的西洋繪畫的痕跡。郎世寧之後，相繼來華的還有王致誠、艾啓蒙、賀清泰、安德義、潘廷章等歐洲人，他們和中國畫家一起，開創了“中西合璧”的新畫派。這部分歐洲畫家在為

中國和歐洲文化藝術交流中所作的貢獻是值得讚揚的。宮廷畫中注意明暗、注重透視的畫幅，以及記錄當時重大事件的作品，都在不同程度上受到歐洲畫風的影響。

歐洲的傳教士畫家在中國宮廷內供職，這是清朝宮廷藝術新出現的一個特殊現象。這種現象的出現離不開十七、十八世紀中國與歐洲文化藝術交流更為頻繁這樣一個大的時代背景。隨著世界地理大發現（從歐洲人的角度來講）的潮流，歐洲各國，尤其是西班牙、葡萄牙、荷蘭、意大利、英吉利、法蘭西諸國，得航海之便利，首先向它們認為無比神秘、無比富有的東方，派出了探索的觸角。在探索的過程中，宗教成為一個非常得力的工具。所以在相當長的一段時間裡，歐洲天主教下屬的耶穌會傳教士，擔當了東西方文化藝術交流的重任。

在清朝宮廷中供職的歐洲畫家，不但自己畫了大量的作品，還將歐洲繪畫的品種及技法傳授給供奉宮廷的中國畫家。從而使清朝的宮廷繪畫帶有前所未有的“中西合璧”的特徵，成為清朝畫壇別具一格的新的流派。雖然這部分繪畫作品尚有生硬、湊合、不協調等不足，也遭到中國傳統藝術捍衛者的批評，比如鄒一桂（1686-1772）在提及西洋繪畫在表達立體感方面的優點時說“西洋人善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍。……佈影由闊而狹，以三角量之。畫宮屋與牆壁，令人幾欲走進”，之後，他筆鋒一轉，又寫道：“但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。”^[20] 非常典型地反映了中國傳統文人對於當時歐洲繪畫的看法及態度。但這部分“中西合璧”繪畫出現的意義卻是十分巨大的，它無疑是對傳統中國繪畫的衝擊，同時也是對傳統中國繪畫的一個補充。

在中國的歐洲畫家與接觸到歐洲畫風的中國畫家之間的影響是相互的，並不是單向的，不只是中國畫家受到歐風的影響，同樣郎世寧等歐洲畫家也從傳統中國繪畫裡吸取營養，以豐富自己的表現手法。這一點在肖像畫的繪製上表現得尤為

明顯。歐洲畫家經常描繪在特定的側面光線照射下，人物面部凹凸的立體效果，而中國畫家筆下的人物肖像都是正面受光，人物五官清晰柔和，根本不會出現臉部一半受光、一半處於暗部的“陰陽臉”現象。而這種“陰陽臉”是無法被當時的中國人（當然也包括皇帝）所接受的。所以郎世寧等歐洲畫家在繪製皇帝及后妃的肖像時，完全摒棄側面光線，並減弱光線的強度，使人物的面部沒有陰影，五官清晰。這是雙向影響的結果。

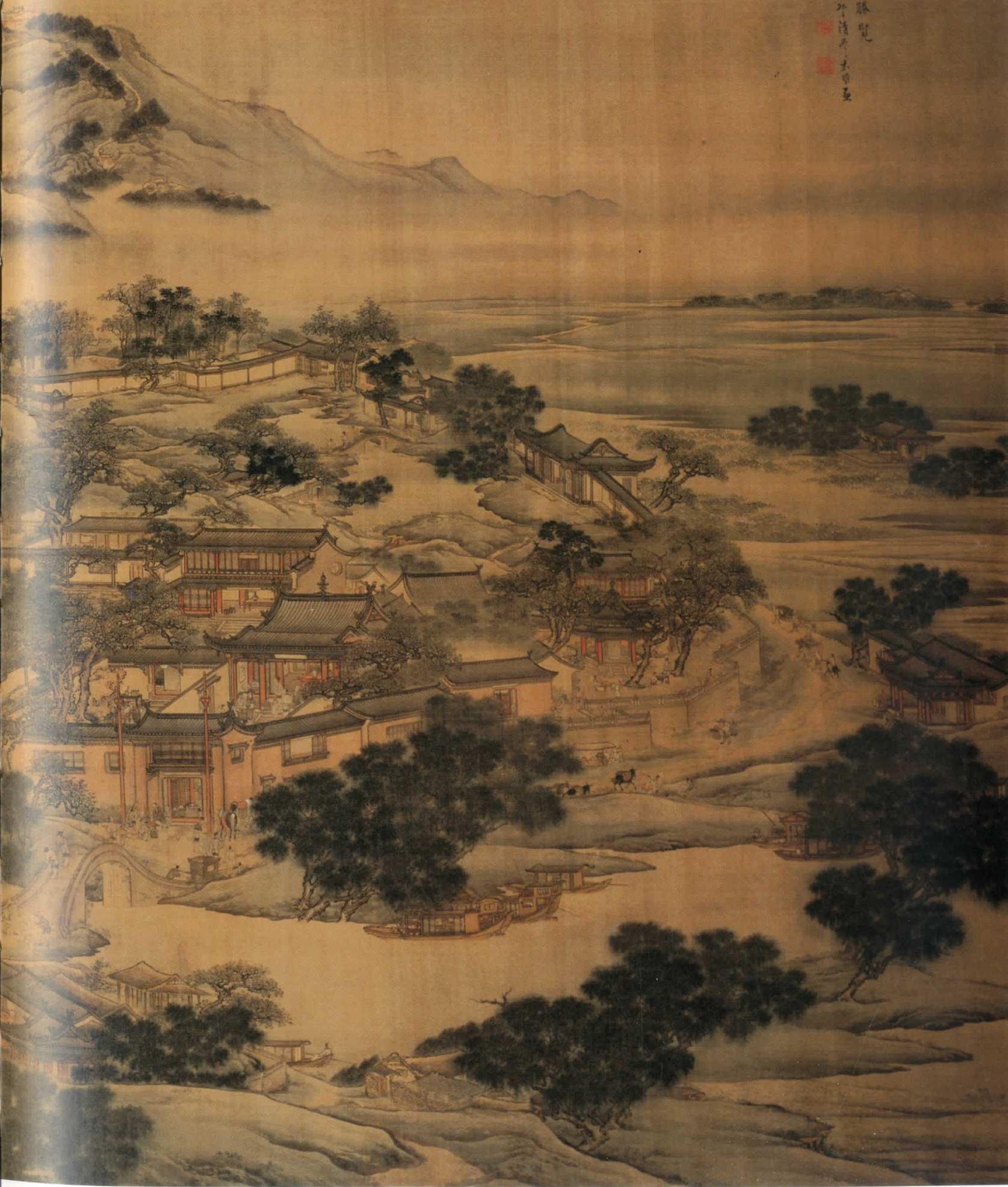
紀實性質的繪畫是清代宮廷繪畫中最有特色與價值的部分，其成就甚至超過宋、明宮廷畫。如康熙時的《康熙南巡圖》十二卷（王翬等畫），雍正時的《雍正臨雍圖》卷、《雍正祭先農壇圖》卷（圖 270）等，乾隆時的《乾隆南巡圖》卷、《馬術圖》橫幅、《萬樹園賜宴圖》橫幅、《哈薩克貢馬圖》卷、《木蘭圖》卷、《大閱圖》軸等，都是瞭解當時歷史狀況的最佳形象資料，十分珍貴。

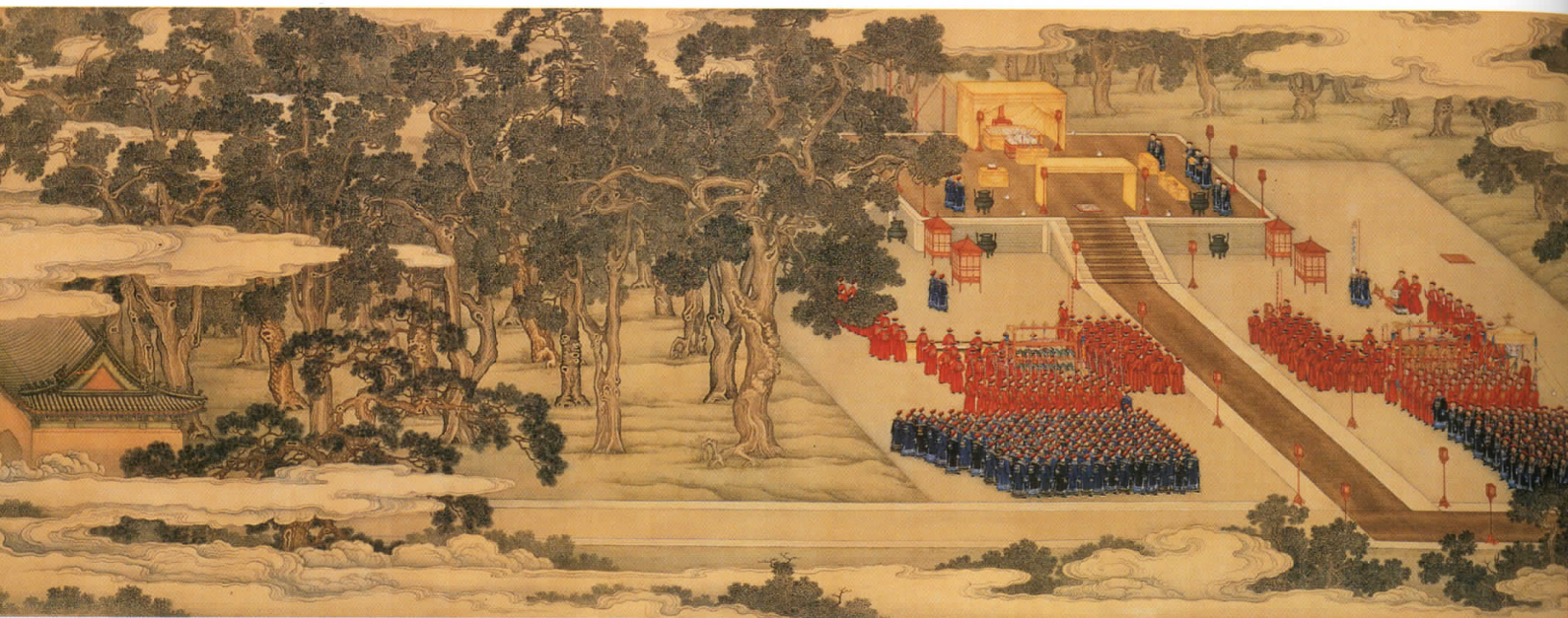
另外，由於歐洲傳教士畫家在宮廷內供職，便產生了許多受歐風影響的畫幅。郎世寧的《嵩獻英芝圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖 271），是為雍正皇帝生日而畫的。畫中松、鷹、靈芝等物都含有祝福的意思，完全是中國傳統題材；而在畫法上，注意光線的照射，陰影的效果，體現出立體感，充分顯示了郎氏來到中國不久，歐風痕跡較濃重的特點。張為邦所畫的《歲朝圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖 272），雖算不上出類拔萃的作品，但從中可以看到中國的宮廷畫家學習歐洲繪畫的成績。繪畫的題材是純粹中國的，而畫幅又使人有歐洲靜物畫的印象，唯捨去所有背景，還有一點中國傳統的味道。

歐洲繪畫技法的影響還體現在焦點透視方面。從徐揚所畫的《京師生春詩意圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖 273）一畫中，可以明顯感受到畫家試圖運用焦點透視畫法，只不過用的還不夠精確而已。這些都給傳統中國繪畫注入了新的因素，雖然影響只限於宮廷中的部分繪畫，但是值得注意。



江陵覽
明丁巳清夏大德五





270. 雍正帝祭先農壇(部分)

清 佚名 卷 絹本 設色 61.8cm×467.8cm

北京故宮博物院藏

271. 高獻英芝圖

清 郎世寧 軸 絹本 設色 242.3cm×157.1cm

北京故宮博物院藏





272. 歲朝圖

清 張為邦 軸 絹本 設色 137.3cm×62.1cm 北京故宮博物院藏

清代中期沈銓的花鳥畫和“京江派”山水畫

清代中期除在京師的宮廷中和揚州地區繪畫繁盛外，江南沈銓的花鳥也頗有成就。沈銓(1682—1765年以後)，字衡齋，號南蘋，浙江吳興人。他是出售自己作品的職業藝術家，學明代呂紀的工筆重彩畫風，所畫作品富麗堂皇，色彩鮮麗，多為祝壽、吉祥的寓意畫。他於雍正元年(西元1731年)攜弟子鄭培、高鈞等東渡日本，在長崎居住了兩年，傳授畫藝給日本的畫家，由此沈銓的畫風風靡一時，曾被日本稱為“泊來畫家第一”。從沈銓的《松梅雙鶴圖》軸(北京故宮博物院藏)(圖274)上，可以看到他與呂紀之間的藝術淵源，但在山石的畫法上，則脫離“院體”斧劈皴的藩籬，而已有吳門畫家的筆觸。沈銓畫中松、鶴、蜂、猴，取其諧音，都有吉祥祝福的含意，故與民間繪畫關係密切。沈銓畫風工整細膩，色彩華麗，有人誤認為他是宮廷供奉的畫家，其實他從來未進過宮廷，而是一位在民間作畫的畫家。

職業畫家或稱民間畫家和文人畫家之間並無一條不可逾越的壕溝，他們之間互相影響、互相融合，不過有時也互相排斥。文人畫風大為流行之後，不但供奉宮廷的畫家受其影響，而且許多民間畫工也深受影響，其中有的文人畫家和部分文化素質比較高的民間畫師，就有意識地將民間繪畫的審美趣味和題材手法等運用於創作中。比如晚明清初的陳洪綏，曾經為民間的木刻畫畫過許多草圖；安徽畫家蕭雲從也為安徽版畫畫過圖稿；清中期的福建畫家華岳，出身工匠，後來成為著名畫家。另外如“揚州八怪”中的諸多文人畫家，原先也屬下層百姓，只是讀書比一般人多些，與民間文化本身就有著千絲萬縷的聯繫，所以他們的作品，雖然帶有文人繪畫的種種外部特徵，但其趣味卻仍是比較大眾化的。

沈銓作品的題材主要是花鳥走獸，但這些動物和植物經過作者重新組合和安排，便成為某種象徵意義的載體。沈銓



273. 京師生春詩意圖

清 徐揚 軸 紙本

設色 255cm×233.8cm

北京故宮博物院藏

經常畫的梅花鹿、黃蜂、猿猴等動物，利用漢語中同音字的諧音來表現“祿”，“封侯”等祝福的含意，賦予畫面一種全新的內容，而絕非僅為了表現動、植物的形態。這些表現的手法，都是中國民間年畫經常採用的。從這點來說，沈銓是一位完完全全的民間畫師。至於到了晚清，許多畫家直接參與了民間版畫的創作，如任熊為《劍俠傳》人物所作的木刻畫線圖稿等；另外晚清“海派”畫家中流行作人物肖像畫，這些技能也大都得之於民間畫工的傳授。肖像畫自明末曾鯨開創“波臣派”（曾鯨字波臣）以後，大部分從事肖像畫創作的畫家都離不開“波臣派”的影響，但這門技藝並沒有被文人畫家所掌握和繼

承，而是流入民間，成為畫工們謀生的手段。到了晚清，這種技藝在“海派”部分畫家中又重新顯現。

真正的文人畫家，是那些文化素質很高，家境又相當富裕的人。他們作畫、寫字、吟詩、著文主要是為了自娛，而不是依靠這些技藝來換取錢糧，作為藉以謀生的手段。在整個畫家羣中，這樣的人只是少數，而大多數畫家仍然要依靠自己的技藝謀生，無暇瀟灑。

在乾隆後期至嘉慶時，長江下游的鎮江聚集了一批畫家，其中以張銓和顧鶴慶最有代表性，因鎮江又稱京江，故這些畫家被統稱為“京江派”。^[21] “京江派”是一個地域性較小的畫派，其上



274.

松梅雙鶴圖

清 沈鈐

軸 絹本 設色

191cm×98.3cm

北京故宮博物院藏



275. 京口三山圖

清 張崧 卷 紙本 設色 29.5cm×194.2cm 北京故宮博物院藏

繼承的是“金陵八家”中描繪實景的傳統。張崧和顧鶴慶又分別以擅畫松和柳聞名，所以有人簡稱二人為“張松顧柳”。

張崧(1761-1829)，字寶厓，號夕庵、夕道人等，江蘇鎮江人，其父為布商，與潘恭壽(山水畫家、詩人)、王文治(書法家、詩人)等名流往來。家庭富有文化氣息。張崧本人年輕時與著名書法金石家鄧石如等交往。張崧中年時家道中落，他由原先業餘消遣性作畫變為賣畫謀生，最後死於貧病。

張崧在五十歲以後在早年臨摹基礎上，畫作較有新意，花卉、山水領域都有涉及。《京口三山圖》卷(北京故宮博物院藏)(圖 275)，是張崧描繪家鄉風光的作品，地域特徵很強，應當是在寫生的基礎上創作的，這一點與清初金陵畫家中的吳宏、鄭喆、高岑有相似之處。

顧鶴慶，字子餘，號弢庵，與張崧交往密切，擅長畫山水，以水墨為主，用筆較張弛放縱，柳樹畫得婀娜多姿，將江南水鄉景色表達得很充分。

清代晚期的繪畫

費丹旭、改琦的仕女畫

清代後期，出現了幾位人物仕女畫家，費丹旭、改琦最為突出，他們的後人亦能繼承家學。這一時期仕女畫的發展與

流行和商業經濟繁榮，市民生活的活躍及文人狎妓有很大的關係。他們筆下的仕女，有一個共同的特點，就是形象柔弱，一色的瓜子臉、柳眉、杏眼、削肩膀、細腰，體現了一種病態的美。

改琦(1773-1828)，字伯韞，號七薌、玉壺山人等，其遠祖為西域人，祖父任官上海松江，全家遂定居於此。松江在明清之際以藝事興盛，文化氣氛濃厚著稱。改琦從小耳濡目染，深受影響，稍長他結交文人、畫家，名聲漸著，求畫者紛至，連在京城王公貴族、官僚士人也頗加讚賞。改琦的一生，藝術活動集中在長江下游的各個城市。他除仕女外，還擅長畫人物、花竹，從《竹下仕女圖》(廣州市美術館藏)(圖 276)中可見改琦畫的風格和面貌。

稍晚於改琦的費丹旭(1802-1850)，字子茗，號曉樓等，浙江吳興人。他出生在一個藝術氣氛較濃的家庭裡，年幼便習畫，稍長便憑着一技之長，流寓杭州、海寧、上海、蘇州、紹興等地賣畫為生。

費丹旭的仕女畫在格調上與改琦相近，追求一種柔弱、病態、愁容的美，所畫婦人形象纖細，體現了當時社會中的風尚。他的《姚燮懺綺圖》卷(北京故宮博物院藏)(圖 277)描繪了與費氏同時的文人姚燮和眾多妻妾在一起的肖像。姚燮端



坐在蒲草上，妻妾簇擁在周圍，猶如眾星捧月，是當時部分文人生活的真實寫照。

晚清活躍於上海的“海派”畫家

西元十九世紀後期，西方列強用武力打開了封閉的清王朝的門戶，上海作為對外通商的口岸，經濟得到迅速的發展，周圍地區的商人、破產的地主、農民相繼大量湧入這座城市，使得城市市民的人口劇增。這部分市民既與傳統有著聯繫，又體現了新的因素，這種變化也促使了繪畫的轉變。

“海派”就是指清末集中在上海出售自己藝術品，其畫作符合新興城市階層欣賞口味的一批畫家。他們雖然生平經歷各不相同，但共同面對著變化了的藝術品市場。過去那種消閒、優雅的文人趣味逐漸消退了，代之而起的是文化程度不太高，商業氣息濃厚喜新喜變的需求。所以“海派”繪畫雖然在題材上並沒有完全脫離傳統，但表現手法上卻不同，比如人物畫，多為普通百姓習知的神仙故事、歷史人物為題；花鳥畫則取寫意和工筆之間的手法，色彩清新，形象活潑生動。同題材的畫幅都經反覆描繪，以滿足市場需要。著名的畫家有虛谷(1824-1896)、任熊(1823-1857)、任薰(西元19世紀)、錢慧安(1833-1911)、任頤(1840-1895)、任預(1854-1901)、吳友如(西元19世紀)等。

虛谷是“海派”中一位富有傳奇色彩的畫家。他原本姓朱，名懷仁，號虛白，新安(今安徽歙縣)人，年輕時一度擔任過清軍的參將，與太平天國作戰。後來有所感觸，便拋棄了塵世的殺戮，遁入空門做了和尚，釋名虛谷，號倦鶴、紫陽山民等。

虛谷擅長畫人物肖像，花鳥蔬果和山水，雖然身為和尚，但一直以繪畫謀生，往來於揚州、蘇州和上海諸地。來向他求

276. 竹下仕女圖

清 改琦 軸 紙本 設色 廣州市美術館藏



277. 姚燮儷綺圖

清 費丹旭 卷 紙本 設色 31cm×128.9cm 北京故宮博物院藏

畫的人很多，虛谷每到一地便伏案作畫，直到厭倦再移往他處。虛谷晚年有較長時間居住在上海，最後在城西的關帝廟中坐化。^[22]

虛谷的作品在用筆上很有特色，他喜用乾筆、破筆，運側鋒、逆鋒，展現出松秀冷峭，生動超逸的風格。《松鶴延年圖》軸（蘇州市博物館藏）（圖278）是傳統的祝壽圖，鶴、松、菊的搭配，寓意長壽。作者用抖動乾澀的筆觸，勾畫出動、植物的大致輪廓，線條似斷非斷，別有一番韻味在其中；造型簡練，略作誇張；色彩素雅，又並不單調。此圖是虛谷晚年的精心之作。

活躍在上海畫壇的還有四位姓任的畫家，即任熊、任熏、任預、任頤，合稱為“四任”。“四任”中出名最早的是任熊。

任熊，字渭長，蕭山（今屬浙江）人，出生於一個貧苦農家，少年喪父，寡母帶著子女艱難度日。年稍長，任熊為了糊口，曾跟隨一位鄉村塾師學畫肖像，但不久因為不能忍受那種刻板陳舊的學畫方法，憤而離去，此後便浪跡江湖。西元1846年任熊來到省城杭州，兩年後結識了周閒，在周閒的范湖草堂住了三載，終日臨摹周閒家中收藏的古代繪畫作品，畫藝大進。以後任熊又認識了著名文人姚燮並往來於蕭山、杭州、上海諸地，賣畫為生。

任熊作品題材廣泛，人物、山水、花鳥均十分精彩，在他流傳於世的眾多作品中，最有意思的是一幅《自畫像》軸（北京故

宮博物院藏）（圖279）。在西方畫壇上，十分流行畫家作自畫像，但這一現象在中國並不多見，即便有自畫像，畫中的人物也多隱士、漁夫打扮，表現出人物脫俗、出世的情趣。但是任熊的自畫像，人物挺立，雙目直視，神情嚴峻，身着寬大的衣袍，袒露胸肩，表現了人物倔強和不滿，猶如打抱不平的劍俠一般。衣紋線條堅硬，形狀尖突，柔軟的肉體似乎被擠壓在一堆石頭間，使人物具有某種悲劇的色彩，這不但是任熊個人情緒的真實寫照，也表現出當時相當多下層平民的共同心態。

“海派”中的任頤，是近代中國畫壇上的重要畫家。任頤，原名潤，字小樓，後來改字伯年，山陰（今浙江紹興）人。其父是當地一位小有名氣的肖像畫家，他自幼耳濡目染，對人物的形神體貌特徵有過人的洞察力。傳說他大約十歲時，一天，父親外出，適逢父親的朋友來訪。來人見大人不在，坐了片刻便告辭了。父親回來問及來客姓名，小任頤答不出來，便隨手在紙上畫出來者相貌，父親一看領首道：“原來是他。”

任伯年青年時一度在太平天國軍中任旗手，不久又輾轉到上海、蘇州等地，跟隨任熊之弟任熏學畫，長期寓居上海賣畫為生。

任伯年在人物、肖像、花鳥等領域中都有很高的造詣。他的人物故事畫，取材於歷史和民間傳統，形象生動，線條熟練；花鳥畫，色彩清新，講究造型。



278. 松鶴延年圖

清 虛谷 軸 紙本 設色 185.5cm×98cm 蘇州市博物館藏

279. 自畫像

清 任熊 軸 紙本 設色 177.5cm×78.8cm 北京故宮博物院藏





280. 酸寒尉像

清 任頤 軸 紙本 設色 164.2cm × 77.6cm 浙江省博物館藏

任伯年曾為虛谷、任熏等許多師友畫過肖像，《酸寒尉像》軸（浙江省博物館藏）（圖 280），是任伯年為同時代著名的花卉畫家吳昌碩所畫的肖像，畫於1888年。吳為專業畫家以前，曾任過丞尉，這是縣令屬下的佐官，級別很低，薪俸也菲薄，所以畫名戲題“酸寒尉像”，其中也蘊含著對摯友境遇的不平。

像的臉部線條的精細與衣服的大筆渲染，形成鮮明對照，達到了形神兼備的境地。《天竺雉鷄圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖281）是任伯年花鳥畫的代表作之一，作者以色墨相融的手法，畫出了禽鳥毛茸茸的羽毛，用筆非常瀟灑，顯示了高超的技藝。

任伯年的作品題材通俗易懂，造型生動有趣，色彩雅緻，受到了市民的廣泛歡迎，他也成為“海派”畫家中售畫情況最佳者。他留下的遺作數以千計，據今所知最早的為1865年所作，最晚的作於1895年農曆十月，即他逝世前一個月。

“海派”另一位花卉高手是趙之謙（1829-1884）。趙之謙，字撝叔，號悲盦、無悶等，會稽（今浙江紹興）人。幼年時的趙之謙十分聰慧，讀書習字刻苦，稍長又鑽研金石篆刻，二十一歲得中秀才，此後一邊致力於學業，一邊在杭州、上海等地賣字畫謀生。1859年趙之謙中舉，並任鄱陽、奉新、南城（均在今江西省）等地地方官，最終死於任上。

趙之謙的繪畫題材以花卉為主。他不僅繼承明代陳道復、徐渭，清初八大山人及清中期“揚州八怪”以來的寫意畫傳統，並有所創新，形成自己獨特的風格。清代中期以來，一部分學者和書法家，大力提倡學習北魏碑刻上雄強的字體，反對柔媚的書風，趙之謙深受影響。故趙之謙不但在其書法上具備富有力度的金石味，而且將這種力度運用於繪畫中，使其花卉畫氣勢宏大渾厚，用筆遒勁。《牡丹圖》軸（北京故宮博物院藏）（圖 282），筆墨敦厚，色彩多變中透露出素雅的格調，絕無輕巧纖細之態，對於後世有很大的影響。

281. 天竺雉鷄圖

清 任頤 軸 紙本 設色 103.8cm × 44.5cm 北京故宮博物院藏

282. 牡丹圖

清 趙之謙 軸 紙本 設色 175.6cm × 90.8cm 北京故宮博物院藏

