

揚州八怪

精品集

四川博物院 编

郑 燮
高 凤 翰
金 农
黄 慎
李 鱣
罗 璜
边 寿 民
华 昶
汪 士 慎
闵 贞
李 方 膺

文物出版社

票

揚州八怪

精品集

四川博物院 编



文物出版社

图书在版编目（C I P）数据

扬州八怪精品集 / 四川博物院编. -- 北京 : 文物出版社, 2015.12
ISBN 978-7-5010-4450-4

I. ①扬… II. ①四… III. ①中国画-作品集-中国-清代②汉字-法书-作品集-中国-清代 IV. ①J222.49

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第278612号

扬州八怪精品集

编 者：四川博物院
责任编辑：李 睿
责任印制：陈 杰
装帧设计：雅昌设计中心·北京·田之友
出版发行：文物出版社
地 址：北京市东直门内北小街2号楼
邮 编：100007
网 址：www.wenwu.com
邮 箱：web@wenwu.com
印 刷：北京雅昌艺术印刷有限公司
经 销：新华书店
开 本：787×1092mm 1/8
印 张：29.5
版 次：2015年12月第1版
印 次：2015年12月第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-5010-4450-4
定 价：600.00元

本书版权独家所有，非经授权，不得复制翻印

《扬州八怪精品集》编辑委员会

主 任：盛建武 程武彦

副主任：韦 荃 谢志成 柳春鸣

委 员：魏学峰 韦 荃 谢志成 柳春鸣 张荣祥

梅锦辉 陈 默 彭学斌 任 卓 李江涛

管晓锐 张丽华 张玉丹 江 洁 唐 毅

主 编：魏学峰 张荣祥

副主编：韦 荃 谢志成

目 录

郑
燮

011 /

高
凤翰

045 /

金
农

095 /

黄
慎

117 /

李
鱣

133 /

罗
聘

173 /

边
寿民

183 /

华
喆

217 /

汪
士慎

227 /

闵
贞

230 /

李
方膺

232 /

票

揚州八怪

精品集

四川博物院 编



文物出版社

《扬州八怪精品集》编辑委员会

主 任：盛建武 程武彦

副主任：韦 荃 谢志成 柳春鸣

委 员：魏学峰 韦 荃 谢志成 柳春鸣 张荣祥

梅锦辉 陈 默 彭学斌 任 卓 李江涛

管晓锐 张丽华 张玉丹 江 洁 唐 毅

主 编：魏学峰 张荣祥

副主编：韦 荃 谢志成

目 录

郑
燮

011 /

高
凤翰

045 /

金
农

095 /

黄
慎

117 /

李
鱣

133 /

罗
聘

173 /

边
寿民

183 /

华
岳

217 /

汪
士慎

227 /

闵
贞

230 /

李
方膺

232 /

扬州八怪综论

魏学峰

扬州八怪是清康熙、雍正、乾隆年间活跃在扬州地区一批风格相近的画家的总称。关于“八怪”之称,最早见于文献的是清末汪鋈的《扬州画苑录》。“八怪”指的哪几位画家,说法也不尽相同。汪鋈《扬州画苑录》所指李勉、李蝉等;凌霞在《天隐堂集》所指为郑燮、金农、高凤翰、李蝉、李方膺、黄慎、边寿民、杨法;葛嗣滂在《爱日吟庐书画补录》所指为金农、郑燮、华岳等;黄宾虹在《古画微》所指为李为膺、汪士慎、高翔、边寿民、郑燮、李蝉、陈撰、罗聘;陈师曾在《中国绘画史》中所指为金农、罗聘、郑燮、闵贞、李方膺、汪士慎、黄慎、李蝉。综合各家说法共有十五位左右,应该说“八怪”是泛指一个画家集群,而不是确指八位画家。

扬州是著名的文化古城,自隋、唐以来,一直是全国经济、文化中心之一。当时的扬州因其处在长江、淮河边,又濒临运河,成为水运的要道。两淮盐业发达,大批盐商云集,使之成为东南的大都会,经济的繁荣,也吸引了大批画家来到这里,正如孔尚任所叹:“广陵为天下之大逆旅,凡怀才抱艺者,莫不寓居广陵。盖如百工之居肆焉。”据李斗《扬州画舫录》记载,从清初到乾隆末,扬州本地和外来的名

画家,共有一百数十人,构成了广义的扬州画派。这里优美的自然环境,也是文人向往之地。黄慎诗中写道:“人生只爱扬州住,夹岸垂杨春气熏”,代表许多画家的心声。

“八怪”有鲜明的艺术风格,汪鋈在《扬州画苑录》中指出:“怪以八名,画非一体,似苏张之捭阖,循徐黄之遗规,率汰三笔五笔,复酱嫌粗;胡诩五言七言,打油自喜,非无异趣,适赴歧途,示崭新于一时,只盛行乎百里”。这虽然是一些批评的语言,但从中我们看到其鲜明的艺术个性。近人陈师曾先生在《清代花卉之派别》中也说:“如金农、罗聘、高凤翰、李蝉、黄慎、郑燮之流,或为布衣,或为卑官,不衫不履,落拓江湖,既非内廷供奉,不受院体之濡染,各肆其奇,别开生面”。这种怪不是一味的标新立意,而是有其深刻的原因,一是他们有着相同或相近的人生境遇,他们中有终身未仕的金农、黄慎,有不合时宜弃官而纵情诗酒的高凤翰、李蝉、李方膺、郑板桥。不平凡的经历使他们在思想上存在种种矛盾,在行为上则显示出卓然不群的清高。郑板桥六十一岁辞官,实现了他向往的生活“不烧铅汞不逃禅,不爱乌纱不爱钱;但愿清秋长夏日,江湖常放米家船”。罗聘自称“渔父”,在

仕途受挫后，终有“几度秦淮灰却后，独开冷眼看繁华”之情。汪士慎终日抚琴品茗，“清爱梅花苦爱茶”。李方膺被罢官后，挥写《墨梅》题道：“十月厨烟断未炊，古梅几笔便舒眉；冰花雪蕊家常饭，满肚春风总不饥”。这些都直接地表达了画家失意、超脱、清高自许的情绪，复杂的情感与人生经历注定了他们艺术的奇拙与非凡，使他们用另一双眼睛来看待世界。

“八怪”的艺术师沈周、唐寅、徐渭、陈淳诸家，而对其产生直接影响的则是石涛、八大。石涛在康熙十七年，就寓居扬州，直到康熙四十六年卒于扬州，他的绘画理论及创作实践都直接影响着扬州画派。郑板桥题巨幅《兰竹石图》说：“平生爱所南先生及陈古白画兰竹，既又见大涤子画石，或依法皴，或不依法皴；或整或碎，或完或不完，遂取其意构成石势，然后以兰竹弥缝其间，虽学出两家，而笔墨则一气也”。李蝉对石涛、八大也极为推崇，他说：“扬州名笔如林，而写意用笔之妙，生龙活虎，以本朝石涛为最，可与青藤道人并驾齐驱”。又说：“八大山人长于用笔，而墨不及石涛，清湘大涤子用墨最佳，笔次之”。近人杨无恙评华岳山水画也说：“华新罗源自石涛，兼参南田，盖石涛南田俱师山樵，南田得其隽

逸，石涛得其沉浑，新罗不袭面目，自出机杼，淹有两家之长，亦归根山樵”。石涛应该是扬州画派的精神象征。

八怪的作品坚持了现实主义的美学传统，注重作品的社会价值，发展了中国文人画。从宋元以来的文人画重“士气”、“逸格”，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，意在表现文人清高出尘之境，而八怪则关心现实，重视生活，强调作品的社会价值和画家与社会的关联。郑板桥在题《靳秋田索画》中写道：“三间茅屋，十里春风，窗里幽兰，窗外修竹，此是何等雅趣，而安享之人不知也，懵懵懂懂，没没墨墨，绝不知乐在何处。惟劳苦贫病之人，忽得十日五日之暇，闭柴扉，扫竹径，对芳兰，啜苦茗，时有微风细雨，润泽于疏篱仄径之间，俗客不来，良朋辄至，亦适适然自惊为此日之难得也。凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也”。在这段题跋中，郑板桥明确体现出作品的现实主义精神和与民众相通的思想感情。在题《淮县署中画竹呈年伯包大中丞括》一诗：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”。在他的诗文中，体现了位卑未敢忘忧国的君子情怀。黄慎一生关注下层人民

的生活和痛苦，并对他们给予深深的同情，在他笔下，常常描绘渔民、纤夫、樵夫的生活，其中充满醇厚朴实的情感。普通百姓，“虽担夫竖子，持片纸方逡巡不敢出袖间，亦欣然为之挥洒题署”（见《蛟湖诗钞》）。罗聘的《卖牛歌图》反映了江南农民的悲惨生活，“菩萨心肠圣贤手，画之咏之亦何有”。画家在贫困中，更感受到农民的艰辛。数笔草草晕淡墨，中有万古骚人思。高凤翰、华岳等人都有不少描绘下层人民生活的诗歌，这些作品博大胸怀的表现，成就了八怪作品的平民性与文人性相结合。八怪的诗，语言极其质朴而意象峥嵘，略无经营而波澜叠出，盖以流自肺腑，故能扣人心弦。一个民族的文化，往往凝聚着这个民族对生命和世界的历史认知和现实感受，也沉淀着这个民族最深层次的精神追求，民本思想就是其重要的组成部分。八怪中不少人怀抱“立功天地，字养生民”，但多因耿介狂狷而被官场不容，他们只能在自然与民众中找到自己期盼的真纯。

八怪的作品注重即物写生，即景抒情不拘绳墨而多得天趣。金农笔下的竹表现了不同环境的千姿百态，他把竹之神、竹之韵、竹之气与画家的情操品格融合在一起“空山绝笠人，出吟不掇人”。在《画竹自题纸尾寄程五鸣江二炳炎》中说：“写竹兼写兰，欹疏墨痕吐，

一花与一枝，无媚有清苦。”这时的兰竹自题已包含了作者的审美评价和表现对象所象征的社会形象。另一位画竹高手郑板桥对竹的观察更为细微，在题画竹中题道：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆疏动于浮枝密叶之间，胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也。趣在法外者，化机也。独画云乎哉。”画家把胸、眼、手在观察和表现竹子过程中的辩证关系做了美学阐释，而其根基仍缘于对自然万物的体察，通过选择、概括、集中，把竹子的精神特性表达出来，所以他主张的既非自然主义，亦非主观的形式主义，用他自己的话来说就是“适天”、“全性”。师古人更师自然，郑板桥与八怪无不是师法前贤而又与古人拉开距离，“古今作画本来难，势要匆忙气要闲。着意临摹全不是，会心只在有无间”。八怪的作品着眼于“活”，这种活正是游心千载，放怀天地的一种大境界。

八怪的作品常是以物喻人，诗中的人生哲理含蓄着更为丰富，更为深沉的情感，这远非一般咏物诗所能及。李鱣题《竹菊》：“自在心情盖世狂，开迟开早情何妨，可怜习染东篱竹，不想凌云也傲霜。”体现出作者身处逆境却如竹菊一样傲视尘俗，是典型的借物喻情。华岳

也将兰蕙比拟为人，他着力发掘花卉内在的气质，藉以寄托自己的情感与人生理想，如“冰凿其花，香浸其魄，雾晕烟笼，自吐真白，”又题：“矫然披雪起，傲骨秉忠贞。破筹微清苦，含葩孕雄英。”他题奇石道：“尊如丈人，严若贞女，唯彼苍苍，清坚自处”。把石之坚贞完全人格化了。黄慎在《沧波钓叟图》中题道：“一卧沧波老钓徒，故人夜雨忆三吴，大江东去成天堑，处处春山叫鹧鸪。”这时的钓徒已是画家自己的化身，天地苍茫间一种不屈的精神跃然纸上。画中诗句的置入，使情感的抒发更加充沛、更加感人。郑板桥题《竹石》：“咬定青山不放松，立根原在破岩中。千磨万击还坚劲，任尔东西南北风。”画家都是抓住了表现对象的精神实质，而将自己化入其中进而将其发展成人格象征的符号，这也是八怪把梅、兰、竹、菊四君子提升到一个新境界的原因。“四君子”成为八怪精神家园的象征。

郑板桥笔下的竹也带着强烈的个人情感和风骨，自树其帜，正如他在题《竹石图》中说：“盖竹之体、瘦劲孤高，枝枝傲雪，节节干霄，有似乎士君子豪气凌云，不为俗屈。故板桥画竹，不特为竹写神，亦为竹写生。瘦劲孤高，是其神也；豪迈凌云，是其生也；依于石而不囿于石，是其节也；落于色相而不滞于梗概，是其品也。竹其有知，必能谓余为解人；石也有灵，亦当

为余首肯”。他的竹是与烟霞为伴的君子，是傲岸不群的自我写照。梅痴汪士慎的梅花之所以能“幻出罗浮梦里春”，是因为与日日与梅花“相对成良晤，同清亦可怜”。他常以梅自诩清高孤洁，满纸飞花皆存“铁骨冰心”。八怪之怪，在于他们珍视自己的艺术，视自己的艺术为生命。而不向黑恶势力低头，直接大胆地表白了自己的思想情绪。李蝉，这位“两革科名一罢官”的文人在所作《兰花册》题道：“迷离萧艾露风寒，千古英雄泪不干。搁笔沉吟谈往事，横琴未必调猗兰”。正是画家人生态度的真实写照。八怪虽为文人画家，但他们没有文人那种作态，而是将情感直接渲泄于毫端，甚至不避“俗”，在大俗中包含大雅，在直质中包括奇曲。让艺术真正接地气，扩大了其社会影响力。

八怪的绘画有鲜明的艺术个性，他们多以没骨花鸟为主，以粗放淋漓的笔墨直抒胸臆，有学者将其称为“艺术史和文化史上的一场浪漫主义运动”。当时画坛，声势最大的是承袭清初王原祁、王翬画风的娄东派和虞山派，花鸟画领域则盛行继承恽寿平画风的毗陵派，此外宫廷院体画风也颇受青睐，这些清丽柔媚，精致浮华成为画坛的主流，八怪则是冲破“正统”，另出偏师的艺术家群体。郑板桥作品有真气、真意、真趣，他认为画竹不独写神，而

且写生、写节、写品，所以他能展现竹之四时风貌，他的竹成为一种精神和人格力量，所以说“旷世独立，自成一家”。华岳的作品力追古法却不拘一体，“但能用我法，孰与古人量”（《画马》）。他主张“画意不画形”。正如方薰在《山静居画论》中说：“画有尽而意无尽，故人各以意运，法亦妙有不同。摹拟者，假彼之意，非我意之所造也。如华新罗山水花鸟，皆自写其意，造其法”。金农的梅多为野梅，疏枝如棘，骨秀神寒，有一种犷砺之美，他也强调“不求形似”，他的梅无古无今，不趋时流。郑板桥的竹、兰、石，他自诩“乱”，其实是一种倔强不驯之气，如他自己说：“未画以前，不立一格，既画以后，不留一格”。黄慎以狂草入画，顷刻数十，若作大草，“画到神情飘没处，更无真象有真魂”。高凤翰晚年以左腕运笔，古拙豪放，“离奇超妙，脱尽笔墨畦径”。尽管八怪的个人风格不尽相同，但鲜明的个性表现确是相同的，他们在传统花鸟画领域之外另辟一片新的天地，让人们看到院画和正脉文人画之外的山野之气、清奇之气。他们不否认技巧的专业化，而又不炫耀自己的技巧，种种表现形式俱被“怪”的形象所笼罩。

八怪鲜明的艺术个性还表现在奇峭的粗笔运用上，他们“异端”的绘画风格是对院体花鸟画一种叛逆，也是对文人花鸟画领域的大拓展和大创新。所谓粗，并非粗野，而是粗放。他们在笔法、墨法和水法的探索上都很大胆，相对于传统笔墨体系，他们不能算“正宗”，

但正是因为这些创新性才奠定了八怪绘画的美学价值。八怪中不少人皆能书，金农、郑板桥堪称开气风的大家，以书入画成为八怪艺术的一个特点，郑板桥以八分书杂入楷、行、草，自称“六分半书”，金农在《冬心画竹题记》中说：“兴化郑进士板桥，风流雅谑，极有书名，狂草古籀，一字一笔，兼众妙之长”。观板桥之画，“作兰如作字”，他自己也说其竹得法于苏东坡、黄山谷的书法。金农的“漆书”“书工八分，小变汉人法，又师国山及天发神谶两碑”，兼有隶楷体势，方整朴崛，其画用笔亦如其书，古朴顿挫且具装饰性，应该说，他把绘画书法化了。黄慎变怀素狂草为破毫秃颖画人物，以简驭繁，连绵回绕。窦镇在《国朝书画家笔录》中评道：“笔意纵横排募，气象雄伟，为时推崇”。李鱣以苍劲纵横的书法用笔入画，又喜长题满跋，将书画有机合一。高凤翰深研汉隶，他曾自题：“眼底名家学不来，峰山石鼓久沉埋，茂陵原上昔曾过，拾得沙中折股钗”。中年后，他以左腕运笔，其书画生拗涩拙，万非右手所及。李方膺书法浑润，他的风竹，随手写去，顿现生新，他的兰草丰茂坚厚，拙中见秀。汪士慎书法造诣亦高，厉鹗专门作《汪巢林八分书歌》赞之。在八怪艺术中，书与画并无太大区别，画即是书，书即是画，这不仅体现在他们绘画的线条中，也体现在他们独特的题款方式中，李鱣留名于兰蕙之间，李方膺与郑板桥的夹画题都是独具特色的。

八怪深厚的艺术修养，还来自他们对金石

的研习。八怪皆有嗜古癖，在与金石、残碑打交道中，画家的笔下自觉不自觉地带有“金石气”。金农藏碑拓千件，制砚百方。高凤翰蓄秦汉印五千方，又制砚千余，并著《砚史》四卷。罗聘喜蓄石，尝绘《研山图》，以砚入画。高翔与汪士慎皆精于篆刻，他们日研金石、碑版，这些摩挲古物所养的静气和浑穆之气，自然表现在他们的作品上，所以八怪虽然在扬州卖画会考虑市场的某些因素，但他们都不会一味迎合，这与其心中那份对古文明的崇敬有或多或少的关联。

八怪的诗文有相当部分是题画诗，而且堪称精妙之作。他们几乎每个人都有诗集，而且强调诗画结合，他们的诗由画来，意在画外，这些来自心灵的敏感和生活感受的诗篇，通俗隽永，朴实无华，让人品味无穷。首先他们反对文人画家的纯粹自娱，主张经世致用。郑板桥就认为诗文应体“圣贤天地之心，万物生命之命”，其次在艺术上，他们又敢于突破文人画自我表现的藩篱，追求自然大美，在表现形式上删繁就简，直抒胸臆，所以这些诗文成为解读八怪思想和艺术的最佳注脚，也成为其绘画不可分割的重要组成部分。

“扬州八怪”已成了历史的名词，关于这个群体是何人组成，已成为美术史研究的一个长久话题，他们来自不同的地方，风格也有差别，是否构成了一个完整意义的画派，也还值得研究，但不可否认，他们的群体力量为中国绘画史做出的巨大贡献，他们再次把写意花鸟画推向了中国画的主流，而且对后世产生了极大的影响。赵之谦、吴昌硕、齐白石、陈师曾等人无不吸收借鉴八怪的艺术，海派艺术无处不有八怪艺术的影子，八怪全面地继承了文人画传统，又将其推向一个新的高峰，无论表现形式还是审美观都不同于以往，所以相对于传统画派，他们是开宗立派的“新文人画”。有人把“扬州八怪”称之为中国画坛的“文艺复兴”，在江南一隅而能影响波及四方，狂狷奇傲而又为人称道，梅兰竹菊却能画得惊天动地，这不能不说是一个传奇，一个有着复杂历史原因和地域因素相结合而产生的传奇。



郑板桥（1693—1765），原名郑燮（*xiè*，音：『谢』），字克柔，号理庵，又号板桥，人称板桥先生，江苏兴化人，祖籍苏州。应科举为康熙秀才，雍正十年（1732）举人，乾隆元年（1736）进士。官河南范县、山东潍县县令，有政声。

郑燮

做官前后，均居扬州，以书画营生。

工诗、词，善书、画。诗词不屑作熟语。

尤长兰竹。兰叶之妙以焦墨挥毫，藉草

书中之中竖，长撇运之，多不乱，少不疏，

脱尽时习，秀劲绝伦。书亦有别致，隶、

楷参半，自称『六分半书』。间亦以画法

行之。印章笔力朴古逼文、何。为人疏

放不羁，以进士选县令，日事诗酒。及

调潍县，因岁饥为民请赈，忤大吏，罢

归，居扬州，声誉大著。恣情山水，与

骚人、野衲作醉乡游。时写丛兰瘦石于

酒廊、僧壁，随手题句，观者叹绝。著

有《板桥全集》，手书刻之。所作卖画润格，

传颂一时。为『扬州八怪』之一，其诗、

书、画世称『三绝』，擅画兰竹。一生画竹、

写竹最多，次则兰、石，但也画松画菊，

是清代比较有代表性的文人画家。



妾髮初覆額，折筵門前割。郎騎竹馬去，送郎
 上梅岡。同居長干里，兩小無嫌猜。十四為君婦，羞顏
 未嘗開。低頭向暗壁，羞不敢一迴。十五始展眉，願同塵與灰。長
 存抱柱信，豈上望夫臺。十七君遠行，浮艤逐江隈。聞郎下
 > 月來不可觸，猿哀鳴。天上哀心，不遲行。夫人生綠苔，深不
 可掃。落葉攏風早，八月胡蝶黃。雙飛西園草，戲此
 傷妾心。坐愁紅顏老，更下三巴。懷將書報，字相
 近，不識遠。直至長風沙。

中立書 寅長兄書

板橋鄭燮

