

汪士慎 李鱣 黄慎 金农 高翔 郑燮 李方膺 罗聘

扬州八家画集

故宫博物院
炎黄艺术馆
荣宝斋

上海博物馆

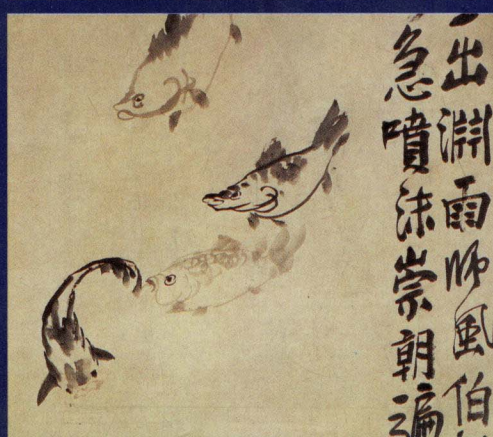
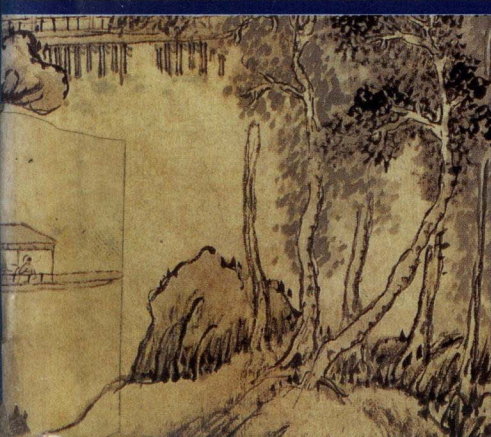
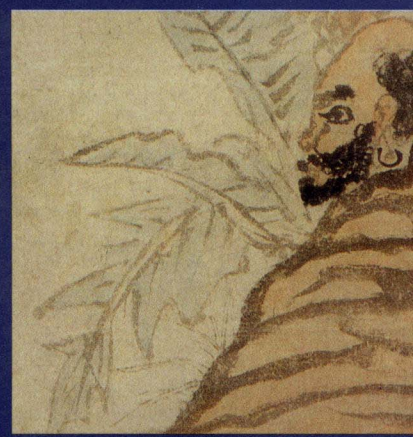
天津市
艺术博物馆

天津市
历史博物馆

辽宁省博物馆

藏画

天津人民美术出版社



汪士慎 李鱣 黄慎 金农 高翔 郑燮 李方膺 罗聘

扬州八家画集

故宫博物院

炎黄艺术馆

荣宝斋

上海博物馆

天津市艺术博物馆

天津市历史博物馆

辽宁省博物馆

藏画

天津人民美术出版社

扬州八家画集

发行人：刘建平

责任编辑：袁烈州

技术编辑：靳立华

李宝生

封面设计：黄维中

图版摄影：冯炜烈

出版发行：天津人民美术出版社

印刷：北京百花彩印有限公司

经销：新华书店天津发行所

开本：787×1092毫米 1/8

印数：2001—5000

1995年10月第1版第2次印刷

ISBN 7-5305-0388-X

J · 0388

版权所有

张扬个性,大怪大美

王振德

“扬州八怪”主要活跃于清朝乾隆全盛时代,是一支与“四王”正统画派大异其趣的充满活力的大师集群。他们是当时扬州经济生活和社会活动的积极参与者,也是深得扬州市民阶层和社会贤达喜爱的风流名士。他们既是传统文人写意画的卓越继承者,又是近代艺术思潮的先驱和导师。“扬州八怪”以极富创造性的鲜明的艺术个性和精通诗文书画的盖世才华,谱写出绘画与商品相互融合的交响乐章,从而成为中国绘画史上首批为自己创作自觉树立商品意识的画家。他们艰难坎坷的艺术生涯足使千古喟叹,他们精湛的绘画作品足令百世倾倒。其不朽的精灵已深入人类文明的神髓,丰实了民族美学的意蕴和形式,人们对“八怪”那奇美的璀璨与恒久的辉煌深信不疑,且永远充满神往之意和挚爱之情。

众所周知,绘画流派是一种艺术发展现象,也是一种风格流变现象。在绘画发展的萌芽阶段,绘画往往是群体智慧的结晶,无论是远古的地画岩画,或是彩陶纹样与青铜图饰,均系无名氏所为,谈不到专业画家,更无流派可言。只是由于人类社会物质生产的进步和社会生活的丰富,由于社会分工的发展和行业特征的显示,职业画家才渐次产生,绘画流派才水到渠成。明清两代,流派众多,精英纷呈,命名方式极不统一。较为常见的是以地区命名,如浙江戴进的“浙派”,江夏吴伟的“江夏派”,吴门沈周、文征明的“吴门派”,华亭董其昌、顾正谊的“华亭派”,武林蓝瑛的“武林派”,嘉兴项元汴的“嘉兴派”,姑熟萧云从的“姑熟派”,娄东王时敏的“娄东派”,虞山王石谷的“虞山派”,金陵龚贤的“金陵派”,江西罗牧的“江西派”等。也有以画家姓名字号命名的,如清代恽南田的“恽派”(亦称“南田派”)。还有按绘画风格与传统关系命名的,如周臣、仇英因继承了南宋院画风格而称“院派”。至于“扬州八怪”则属于兼顾地区和画风的特殊情况。“八怪”中的高翔是道地的扬州人,李鱣、郑燮是扬州府兴化县人。罗聘虽祖籍安徽歙县,但生于扬州,长于扬州。其余四人,即安徽歙县人汪士慎、福建宁化人黄慎、浙江仁和人金农、江苏南通人李方膺,都是流寓到扬州靠卖画为生的。他们彼此多属文朋画友,情深谊笃,相敬相怜,志同道合,在思想倾向、艺术观点、审美趣味、生活方式和办事为人诸方面均有许多共通之处,被人们称为一个画派是情理中事。他们本身并没有明确的拉帮结派观念,更没有以画派形式炫奇弄怪于人世。“扬州八怪”完全是社会叫响的,至清末竟成为家喻户晓的历史成说。不称“八家”而呼为“八怪”,显然是正统派画家对他们的一种贬称,即如讥讽人时称“丑八怪”一样,嘲笑他们画得奇奇怪怪,不合体统。我们知道,自孔孟以来,封建正统派文人便“不语怪力乱神”,便将“怪”视为不屑一顾的“左道旁门”,他们对“扬州八怪”的轻蔑、压制和敌视的态度是一目了然的。这一点,汪鋈《扬州画苑录》写得明确:“惜同时并举,另出偏师,怪以八名,画非一体。似苏张之捭阖,缅徐黄之遗规。率汰三笔五笔,复酱嫌粗。胡诌五言七言,打油自喜。非无异趣,适赴歧途。示崭新于一时,只盛行乎百里。”在汪鋈这种人的眼里,“扬州八怪”不过是一群“率汰三笔五笔”、“胡诌五言七言”的步入“歧途”的乌合之众,虽然有些“异趣”可“示崭新于一时”,但只能“盛行乎百里”而难以成为气候。故而,那些自视富贵尊荣的正统画家大多诋毁“八怪”作品,直至清末皇族显宦还常从民间购求“八怪”作品作为包装纸使用或随意毁弃。可

知“扬州八怪”从诞生之日起便被打入另册，编入“偏师”了。这就难怪被斥为“八怪”的画家远非八人，而是类同“八怪”的卖画于扬州的一群著名画家，诸如华岳、高凤翰、边寿民、闵贞、李勉、陈撰、杨法等人，都曾被人以“八怪”目之。然而，历史是公正不阿的，“扬州八怪”这一颇具挖苦意味的贬义词语，竟在社会传流中迅速演变成情意深长的尊称，进而衍化为载入典籍的历史成说和通行术语，这些列入“八怪”的画家也因获此殊荣而倍受后人的青睐和崇敬，真可谓“歪打正着”、“因祸得福”了。显然，这是因为“八怪”作品固有的艺术价值和内在的美学意蕴造成的。他们的作品血肉丰实，有深刻的思想和精湛的笔墨功力，其间跃动着灵性的光焰，迸射着真善美的烈辉，真正怪出了名堂，怪出了丰采，怪出了活力，怪出了至奇至美的艺术味道。在此，我们采用清末李玉棻《欧钵罗室书画过目考》列举的八位画家，即汪士慎、李鱣、黄慎、金农、高翔、郑燮、李方膺和罗聘，且按其出生年月的前后顺序加以排列。在当时人材济济的扬州画坛中，这八位画家是极有代表性和典型性的，他们被统归于“扬州八怪”是毫无愧作的。

“扬州八怪”究竟“怪”在何处？归结众说，不外三大怪处。第一是艺术格调上“怪”，即不同于封建统治者极力倡导的传统观念和正宗画法，有许多与众不同的新异之处。第二是社会地位上“怪”，即敢于抛弃斯文体面，公然摆地卖画，已有较鲜明的商品意识，而与“仕不经商”和“文人耻于言利”的封建风尚大相径庭。第三是个人生活上“怪”，即有些异于常人的言行举止和为人津津乐道的趣闻逸事。

先说艺术格调上“怪”。“扬州八怪”活跃于扬州之际，正值正宗画派“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）最受皇帝王公宠爱之时。应该说，“四王”画派在整理和研究绘画历史遗产，深入探赜传统绘画技法等方面做出了杰出贡献，他们许多创作能集古代各家之长并有创新之处，其功劳是不可泯灭的。但就其总的倾向而言，还是偏于摹古的。他们祖述传统，“不语怪力乱神”，慨叹“画道衰微，古法渐湮”，认为“摹古逼真便是佳”，主张“集古人之长，尽趋笔端”，指责创新派“自出新意”的作品是“谬种流传”。（王时敏《西庐画跋》）“四王”这种皈依古道的思潮在当时画坛居于主导地位，他们或是宦居显位，或是被帝王宠信有加，既是社会上占正宗地位的统治力量，又是艺术上占优势地位的精神力量。与富贵尊荣的“四王”相比，“扬州八怪”不过是落魄江湖、卖画求生的穷酸潦倒的文人而已。然而，“八怪”人穷志未穷，“落魄江湖意犹狂”，他们在时代风雪中咀嚼历史的苦涩，在坎坷的悲苦里迸射才智的火花，并没有屈从“四王”发思古之幽情，而是直接取用明清以来从沈周、唐寅、徐渭、陈淳到石涛、八大山人的文人写意画的新思路、新技法，并将其弘扬到新的历史空间和新的艺术高度。“八怪”以奇妙变幻的笔墨，痛快淋漓地写出生命快感和心魄律动，写出灵魂呐喊和情感惊啸。他们负载倔犟的忍耐和孤愤的抗争，使其创作具备了强烈而丰实的审美内涵。在艺术上大力倡导“各有灵苗各自探”、“我师我法”，强调“自立门户”，极力张扬绘画个性，反对“泥古不化”，努力在现实生活和艺术实践中挖掘自己独特的审美感受，与正统派大相径庭，这就难怪被当时循规蹈矩的人物以“怪”呼之了。不过，“八怪”虽统称为“怪”，虽多为诗文书画俱佳的惊世通才，但由于其具体经历不同，表现到创作上的“怪”法不同，各人的艺术个性和绘画风格也颇有差异，如汪士慎的瘦硬秀逸，李鱣的纵横超妙，黄慎的潇洒练达，金农的迢奥古拙，高翔的简括秀雅，郑燮的清劲奇崛，李方膺的雄强痛快，罗聘的渊诡精能，可谓“一生遭尽揶揄笑，伸手还生五色烟。”现将“八怪”叙列如下：

汪士慎（1686—1759），字近人，号巢林。一生研习诗文书画，不慕功名利禄。生活贫困窘迫，门庭凄寂萧条，衣食难以为继，他却坦然自若，吟诗宽慰自己：“自怜闲处老，安用占浮名。”（《岁暮自嘲》诗）54岁时左眼病瞎，67岁右眼又瞎，友人不忍目睹，他自己则认为“从此不复见碌碌常人，觉可喜也。”对自己艺术也更有信心，自诩“工妙胜于未瞽时”。他的梅兰竹石都画得很好。他与金农、高翔、罗聘被誉为“四大画梅圣手”。其

篆刻与高翔、丁敬齐名，评者认为“汪似胜于高”。其隶书、篆书直追秦汉风骨，瘦硬奇傲，惊俗骇世。有《巢林诗集》传世。李鱣(1686—1762)，字宗扬，号复堂，另号懊道人、墨磨人等。25岁中举，一度以画在清宫充当内廷供奉，因“才雄颇为世所忌”，很快被排挤出宫。后出任县官，因清廉正直，“以忤大吏罢归”，所谓“两革科名一贬官，萧萧华发镜中寒”。罢官后在扬州卖画，深感卑贱，发出“墨从今贱作墙堆”的悲泣。虽有再度谋官的想法，却难能如愿，遂自怨自艾，懊恼一生，称得上“懊怪”了。郑燮说他“途穷卖画画益贱，佣儿贾竖论是非。昨画双松半未成，醉来怒裂澄心纸。”他曾向蒋廷锡、高其佩学画，后受徐渭、石涛画风影响，用笔挥洒利落，运墨酣畅自然，设色深浅合度，所画花鸟虫鱼“多得天趣”。黄慎(1687—1767)，字恭懋，又字恭寿，号瘿瓢子，又号东海布衣等。诗文书画皆精，尤擅画神仙佛道和历史人物。人物造型生动传神，意态灵妙，用笔泼辣，纵横排奁，境相奇幻，是位建树宏达的人物画大师。其花鸟、山水画用笔简洁奔逸，潇洒有致，别具情韵。草书雄劲飞扬，令人观之爽快。郑燮说他“爱看古庙破苔痕，惯写荒崖乱树根，画到情神飘没处，更无真相有真魂。”他有《蛟湖诗钞》传世。金农(1687—1763)，字寿门，号冬心，又号嵇留山民、曲江外史、昔耶居士、龙梭仙客、百二砚田富翁、金吉金、心出家庵粥饭僧、三朝老民等二十余种。他博学多才，不仅擅长诗文书画，而且精于文物考古，对金石篆刻也颇有造诣。他的画题材广泛，能画花卉，也画山水、人物、犬马等，笔墨古拙有趣，题识新颖别致。更独出机杼地以文人意笔画肖像，自创新格。其书法从谷朗碑、天发神讫碑和国山碑等脱化而出，独开生面，世称“漆书”。有《冬心诗集》、《冬心杂著》等著作传世。他一生没有做官机会，以“布衣”为乐，性好游历，饱览名山大川，考察各地风俗人情，耽迷翰墨而无能自脱，世人多以“迂怪”目之。高翔(1688—1753)，字凤冈，号西唐，又作犀堂、西堂等，别号山林外臣，擅画山水花卉，间作佛像人物。所画梅花“疏枝瘦朵”，与金农、汪士慎画梅“枝繁花密”相异。擅长八分书。篆刻与汪士慎、丁敬齐名。又与高凤翰、潘西凤、沈凤并称“四凤”。著有《西唐诗钞》。他从少年时代崇尚石涛，后与石涛结识为友，常相往来，情谊深长，受益颇深。石涛死后，高翔“每岁春扫其墓，至死弗辍。”(《扬州画舫录》)可见其情谊之深而近于“痴”。郑燮(1693—1765)，字克柔，号板桥，又号理庵。是康熙秀才，雍正举人，乾隆进士，曾做过山东范县、潍县知县，因赈济灾民，得罪贪官污吏，遂“乌纱掷去不为官”。他的“诗词皆别调”，对人民的疾苦寄予深切的同情。他创造的“六分半书”，构想奇异，以画法入书法，掺入行、草、隶、篆等书体所长，形成隶楷参半，如“乱石铺街”的板桥体。所画兰、竹、石，“脱尽时习”，铁画银钩，笔力健劲。间画山水、花果、鱼虫，“亦非凡手所能”。其印章古朴生动，意趣盎然。人称板桥有三绝：“曰画，曰诗，曰书”。其三绝之中又达到了“三真”境界：“曰真气，曰真意，曰真趣。”故在文学史和美术史上均有崇高地位。他为人为官狂放不羁，“日放言高谈，臧否人物，以是得狂名。”(《清史列传·文苑传》)堪可称为“狂怪”了。李方膺(1695—1755)，字虬仲，号晴江，又号秋池、抑园、桑苧翁、白衣山人等。曾任山东乐安、兰山等县知县，因为民请命、抗拒上司而入狱。后到安徽做官，又因傲慢上司而遭诬陷。丢官后，“穷老无依”，以卖画谋生。擅画松菊兰竹，纵横跌宕，蟠塞妖矫，不让青藤、白阳。偶尔画鱼绘虫，简括生动，直逼八大山人。他师法自然，崇尚气势，力排众格，独树一帜，如其题梅诗所说：“铁干铜皮碧玉枝，庭前老树是吾师，画家门户终须立，不学元章与补之。”所画风雨之竹、倒垂之兰及千花万卉，均能笔雄墨健，痛快淋漓，诗画相融，情真意切。罗聘(1733—1799)，字遯夫，号两峰，又号金牛山人、花之寺僧、衣云道人、蓼州渔父等。是金农的入室弟子。好学不倦，才艺出众，著有《香叶草堂诗集》。所画题材广泛，兼擅人物肖像、鬼神佛道、山水花卉等。作画大胆而又细心，金农说他“笔端聪明，无毫末之舛。”秦祖永将其作品奉为“神品”，认为“笔情古逸，思致渊雅，深得冬心翁神髓。”他和妻子方婉贞(白莲)、儿子允绍、允缙都善于画梅，时人称为“罗家梅派”。罗聘才学惊人，却终生布衣，半世饥寒，深能体贴民众疾

苦,不满黑暗现实,慨叹“此间干净无多地”,还诡称自己能白昼见鬼,借鬼魅发泄胸中块垒。其创作构思新异,形象奇诡,吴锡麟说他“五分人才,五分鬼才”,可见其怪。

总之,他们这些人或痴或迂或狂,都以其不同于正统的富于个性的新作震撼了当时画坛,他们“自鸣天籁,不择好音”,足以令守旧者目瞪口呆,令反对者咬牙切齿,令同情者回肠荡气。这是一次可惊可怖可喜可愕的艺术嬗变,“扬州八怪”正是在这次惊人的艺术嬗变中闪烁出璀璨光华,确立了应有的历史地位。

再说其社会地位上的“怪”。如前所述,“扬州八怪”就其学识修养和才华能力而言,就其社会身份而言,应该归属于“士”的阶层。他们之中,有的中过举人、进士,有的当过县官、知府。有的虽终身布衣,却不乏爬到上层社会的机会。但他们并没有抱定仕途做官一条路,也没有选择出仕后的田园之乐和隐逸之乐,更没有寻求什么“终南捷径”或“沧海之趣”,乃至对历代文人热衷的功名利禄、富贵荣华均采取了漠然视之的态度。他们生活在清朝盛期,深切感受到封建社会末期的腐败、黑暗和不公开,在心灵深处蓄积极大的痛苦和悲怆。其学识越深,才华越高,越富于正义感,便越会感到压抑、束缚和愤怨,这种逆反心理必然产生一种批判性的抗争精神,敢于同视为“正宗”、“权威”、“规范”的艺术观念挑战,从而走向了人民,走向了自然,走向了市场,走向了新鲜艺术的创造。他们在仕途上是弱者,是失败者,是孤独者,然而在新的商业资本兴起的扬州书画市场上却是强者,是胜利者,是一支颇受群众喜爱的画家集群,并与当时活跃于扬州的众多社会画家一起,组合成足以与正统画家抗衡的“偏师”、“劲旅”,将诗文书画篆印作为“野战”,作为“写我真性灵”的利器,依仗卖画收入,在蹭蹬踟蹰却也风流倜傥中度过了充实的人生。这一切都与自命清高的传统的“士”的阶层大不相同,成为其是士非士、非士亦士的社会特质。应该说,对于这些才华绝代的艺术家来说,从“士”的阶层走到卖画为生的地步,并不是出于自愿的,而是社会历史和时代潮流使然,也是他们不容于封建皇权势力的正直人品使然。他们被逼到这一步,实在是无可奈何之事。金农题写《墨兰图》时自怜自叹:“苦被春风勾引出,和葱和蒜卖街头。”在题画马时也说:“而今衰草斜阳里,人作牛羊一例看。”黄慎迫于生活而学画卖画,曾向其母哭诉道:“儿为是良非得已。”李方膺“去官后,穷老无依,益肆力于画以资衣食。”郑燮是“官罢囊空两袖寒,聊凭卖画佐三餐”的。李鱮、罗聘卖画除了营生之外,还为了偿还债务。他们的心情极为苦闷凄凉,如郑燮在家书中写道:“写字作画是雅事,亦是俗事。大丈夫不能立功天地,字养生民,而以区区笔墨供人玩好,非俗事而何?……愚兄少而无业,长而无成,老而窘穷,不得已亦借此笔墨为糊口觅食之资,其实可羞可贱。”他还说自己“三日不动笔,又想一幅纸来以舒其沉闷之气。”金农晚年画马时颇多感伤地写道:“今予画马,苍苍凉凉,有顾影酸嘶自怜之态,其悲跋涉之劳乎?世无伯乐,即遇之其人亦云暮矣,吾不欲求知于风尘漠野之间也。”可见这些中国封建社会末期的文人,当其仕途无望时,其孤独感和失落感所造成的内心痛楚是不言而喻的。当他们出卖自己书画作品时,一方面觉得理直气壮,一方面又觉得“自轻自贱”,甚至有“自卖自身”的隐痛,其自安又不能自持的矛盾心情是难以言状的。幸而,他们终能挣脱旧式文人的窠臼,勇敢冲破种种陈腐的传统观念,顺应扬州商业经济发展和文化市场的需求,毅然更新文人的意识,公开将书画创作以商品买卖形式展示到大庭广众面前,不再像古代“耻于言利”和“仕不经商”的儒者那样不肯与商贾为伍,也不再像明代唐伯虎那样一边卖画一边表白自己:“不炼金丹不坐禅,不为商贾不耕田,闲来写就青山卖,不使人间造孽钱。”表现得那么遮遮掩掩、羞羞怯怯。他们抛弃了孤芳自赏的体面和“上智下愚”的成见,直接以卖画者自居,卖得痛痛快快,卖得真诚坦直。郑燮于乾隆己卯年(1759)自订润格:“大幅六两,中幅四两,小幅二两。书条、对联一两。扇子、斗方五钱。”并振笔写道:“凡送礼品食物,总不如白银为妙。公之所送,未必弟之所好也。送现银则中心喜乐,书画皆佳。礼物既属纠缠,赊欠尤为赖帐。年

老体倦，亦不能陪诸君作无益语也。”还作诗道：“画竹多于买竹钱，纸高六尺价三千。任渠话旧论交接，只当秋风过耳边。”这种鲜明的商品意识和自作广告的魄力，已与正统文人大异其趣，足令当时文坛咄咄称怪了。其余七怪也大同小异，如金农自题屋壁：“隶书三折波偃，墨竹一枝风斜，童子入市易米，姓名又落谁家。”李方膺诗云：“元章炊断古今夸，天道如弓到画家，我是无田常乞米，借园终日卖梅花。”其印章直言：“换米糊口。”李鱣也自称：“余薄宦归来，空囊如洗，糊口砚田，终日埋头笔墨，以画为业”。（《壮陶阁书画录》）这些均表明“八怪”所追求的已不单单是怡悦精神或教化观众，而自觉地含有实实在在的经济效益和谋生需要。在其书画作品后面，明显包蕴着一种商品与货币的交换性质，甚至可以说是直接指向白银或粮米的。从一定意义上讲，“八怪”的创作道路除艺术追求之外，还与商品化道路相通连。“八怪”是在艺术创作（这是基本的和主要的）与商品交换的交叉点上作笔墨文章的。这说明中国 18 世纪的扬州作为一座商业化都市，已经无情地将一批高智能的书画天才纳入了它的价值轨道。不管这批文人的艺术多么高超，多么精奥，多么神圣，都一律放到金钱和粮米的天平进行衡量，都毫不例外地收归到商品交换的价值体系之中。送礼品食物，论旧谊故交，已无法替代等价交换的货币法则。这时，也只有这时，“学的文武艺，货与帝王家”的封建文人才有可能分化出一批如“八怪”这样的“匹之百工交易”的自由职业画家。从旧眼光看，他们变得文不文，商不商，雅不雅，俗不俗了，简直怪成“四不像”了，往日的官宦尊严和清高斯文近乎扫地殆尽。然而他们在投身书画市场之后，挣脱了对官僚地主阶层的依附，却获得了自食其力的独立的人生价值。应该说，艺术的一定程度的商品化倾向并非是一件坏事，它是艺术破除封建皇室控制和权贵垄断的重要途径，也是向社会广为传播、交换和普及的基本方式和有效手段。很清楚，“扬州八怪”的赫赫威名所以家喻户晓，是与其作品大批量地流向市场，走入万户千家密不可分的。

最后谈其个人生活上的“怪”。从传统观念分析，“扬州八怪”应该隶属于封建文人的范畴。如果从具体的时代背景探求，便会发现“八怪”的崛起是与扬州商业经济的兴盛和商人市民阶层新的审美需求息息相关的。径直说，“八怪”本身已经变为扬州市民阶层的有机组成部分，他们在物质生活与精神境界方面都与前辈文人有所差异。这种新的身份，新的追求，新的思想特质，自然形成新的生活方式和思维方式。他们的作品要卖钱换米，就必须迎合买主，迎合观众，而不能“雅”到不食人间烟火的程度。于是只能兼顾创作和销售两大方面，只能创作出雅中有俗、俗中带雅的应世之作。正如谢堃《书画所见录》说黄慎那样：“初至扬郡，仿萧晨、韩范辈工笔人物，书法钟繇，以至模山范水，其道不行。于是闭门三年，变楷为行，变工为写，于是稍稍有倩托者。又三年，变书为大草，变人物为浓墨大写，于是道之大行矣。盖扬俗轻佻，喜新尚奇，造门者不绝矣。”李鱣在卖画中总结的经验是：“画索其值，随人指点，或不出题目而索人高价，只得多费工夫，以逢迎索画者之心”，遂获成功，并“得名最久”。他们这种“不徇索画之意，亦不固执己意”的求雅偕俗观念，正代表了一种新层次的市民职业画家的审美特色。这种雅俗结合，定然突破正宗文人画的狭隘观念，从而在思想意蕴及艺术形式上开辟新的领域。同时由于谋生手段和交际方式的变异，“扬州八怪”的个人性格也随之派生出许多令人称“怪”的特点。他们在丢掉功名或丧失功名指望之后，排除种种复杂心绪，在精神上 and 思想上得到了不同程度的解脱，压在头上的传统包袱也敢于抖落一些下来，生活变得散漫、随意起来，在言行上有了较多的自由和解放。表现在对人民态度上，“八怪”都是深切同情人民的，他们憎恨官场的腐败和富豪的奢侈堕落，认为“天地间第一等人，只有农夫，而士为四民之末。”“使天下无农夫，举世皆饿死矣。”（郑燮家书）所以在郑燮、李方膺、李鱣为官时，都能“为政清简”，“得志加之于民”，宁肯得罪上司，得罪富豪，不惜丢官弃职。郑燮“去官日，百姓痛哭遮留，家家画像以祀。”（《清代学者像传》）李方膺丢官坐牢，“民哗然曰：

‘公为民故获罪，请环流视狱’。不得入，则担钱贝鸡黍自墙外投入，瓦沟为满。”李鱣“忤大吏罢归”，“士民怀之”。（《重修兴化县志》）这与他们对真善美的执着追求是完全一致的，如郑板桥表示：“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。”其印文云：“恨不得填满了普天饥债”。李鱣画鸡时题云：“画鸡欲画鸡儿叫，唤起人间为善心。”李方膺画菊时也题云：“愿将潭底水，普供世间人。”至于黄慎《群乞图》、罗聘《卖牛歌图》等作品在命题立意方面更是一目了然的适例。

具体到言行举止和生活习性方面，“八怪”也有许多异于常人之处。有的属于怀才负气，狂傲无羁；有的属于超凡脱俗，自命清高；有的属于弄奇做诡，举止遁峭；有的属于颓唐放荡，不矜细节。皆由任情使性，天然浪漫所至。如郑燮说自己“又好大言，自负太过，漫骂无择，诸先辈皆侧目，戒勿与往来。”别人求索书画，他“略不遂意，则拂然而去。故今日好，为弟兄，明日便成陌路。”又说：“索我画，偏不画。不索我画，偏要画。”其印文自称“郑疯子”。（《板桥自叙》）又如汪士慎的嗜茶成癖；罗聘诡称自己能白昼见鬼；李鱣的“声色荒淫二十年”；李方膺痴爱梅花，在醉翁亭见古梅伏地叩拜；金农酷嗜养龟蓄狗，洋狗死，“吟诗痛哭不已”。不以布衣自贱，特制“布衣雄世”印以明心迹等，其实都是压抑在他们心头的“倔强不驯之气”和“平生高岸之气”的发泄和显露。

今天看来，“扬州八怪”的怪处，如张扬个性，自立门户，商品意识，生活习性等，早已不足称“怪”了。他们是中国古代画史上最后一片灿烂的星群，又是中国近现代画史上的先驱者。他们对中国画家旧的传统观念和传统程式的突破，与对新的艺术观念及艺术程式的创建，是同步并行的。他们在艺术中表现出的孤傲自主的人格，深沉含蓄的立意，纵横无碍的笔墨，诗文书画深相契合的法式及“以碑入印，以印入画”等一系列创新尝试，都具有继往开来的特殊意义。这些划时代的成就直接启示了近现代的海派画家，渐而衍化为中国现代绘画的主流面貌，其卓越的功绩是历劫不磨、千秋永存的。

目 录

张扬个性,大怪大美	王振德
汪士慎	
1. 花草图	天津市艺术博物馆藏品
2. 春风香国图	故宫博物院藏品
3. 梅花图	故宫博物院藏品
4. 松石图	故宫博物院藏品
5. 春风三友图	故宫博物院藏品
6. 墨梅图	荣宝斋藏品
7. 梅花图	上海博物馆藏品
8. 梅竹石图	天津市艺术博物馆藏品
9. 梅花图	天津市历史博物馆藏品
10. 墨梅图	辽宁省博物馆藏品
李 鱣	
11. 四季花卉	天津市艺术博物馆藏品
12. 四季花卉	天津市艺术博物馆藏品
13. 四季花卉	天津市艺术博物馆藏品
14. 四季花卉	天津市艺术博物馆藏品
15. 芍药小雀	荣宝斋藏品
16. 蕉竹图	故宫博物院藏品
17. 牡丹图	上海博物馆藏品
18. 桃花柳燕图	天津市历史博物馆藏品
19. 墨荷图	故宫博物院藏品
20. 三秋图	天津市历史博物馆藏品
21. 花卉卷	天津市艺术博物馆藏品
22. 仿陈淳水墨花卉	辽宁省博物馆藏品
23. 松藤图	故宫博物院藏品
24. 墨松图	故宫博物院藏品
25. 五松图	故宫博物院藏品
26. 松柏长青图	故宫博物院藏品
27. 杂画册	故宫博物院藏品
28. 杂画册	故宫博物院藏品
29. 杂画册	故宫博物院藏品
30. 杂画册	故宫博物院藏品
31. 杂画册	故宫博物院藏品
32. 杂画册	故宫博物院藏品
33. 杂画册	故宫博物院藏品

34. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
35. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
36. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
37. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
38. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
39. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
40. 花卉册	炎黄艺术馆藏品
41. 松树图	荣宝斋藏品
42. 雄鸡图	荣宝斋藏品
43. 加官图	荣宝斋藏品
44. 梅兰竹图	上海博物馆藏品
45. 秋葵图	天津市艺术博物馆藏品
46. 花卉	天津市艺术博物馆藏品
47. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
48. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
49. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
50. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
51. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
52. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
53. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
54. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
55. 松树牡丹图	辽宁省博物馆藏品

黄慎

56. 人物册	天津市历史博物馆藏品
57. 人物册	天津市历史博物馆藏品
58. 人物册	天津市历史博物馆藏品
59. 二老行者	天津市历史博物馆藏品
60. 芦鸭图	故宫博物院藏品
61. 蹴鞠图	天津市历史博物馆藏品
62. 芦花双雁图	故宫博物院藏品
63. 荷雁图	故宫博物院藏品
64. 漱石捧砚图	故宫博物院藏品
65. 山水人物册	故宫博物院藏品
66. 山水人物册	故宫博物院藏品
67. 山水人物册	故宫博物院藏品
68. 山水人物册	故宫博物院藏品

69. 山水人物册	故宫博物院藏品
70. 山水人物册	故宫博物院藏品
71. 山水人物册	故宫博物院藏品
72. 山水人物册	故宫博物院藏品
73. 山水人物册	故宫博物院藏品
74. 山水人物册	故宫博物院藏品
75. 山水人物册	故宫博物院藏品
76. 山水人物册	故宫博物院藏品
77. 踏雪寻梅图	荣宝斋藏品
78. 果老仙姑	荣宝斋藏品
79. 柳鹭图	上海博物馆藏品
80. 花鸟草虫册	上海博物馆藏品
81. 花鸟草虫册	上海博物馆藏品
82. 花鸟草虫册	上海博物馆藏品
83. 花鸟草虫册	上海博物馆藏品
84. 花鸟草虫册	上海博物馆藏品
85. 蓼滩泊舟	天津市艺术博物馆藏品
86. 清波钓徒图	天津市艺术博物馆藏品
87. 墨笔荷花	天津市历史博物馆藏品
88. 雪景山水人物	天津市历史博物馆藏品
89. 浅设色人物	辽宁省博物馆藏品
90. 芦鸥图	辽宁省博物馆藏品
91. 柳塘双鹭图	辽宁省博物馆藏品

金农

92. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
93. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
94. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
95. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
96. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
97. 墨竹图	上海博物馆藏品
98. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
99. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
100. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
101. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
102. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
103. 金农自画像	故宫博物院藏品

104. 月华图	故宫博物院藏品
105. 设色佛像	天津市历史博物馆藏品
106. 罗汉图	故宫博物院藏品
107. 花卉册	天津市艺术博物馆藏品
108. 花卉册	天津市艺术博物馆藏品
109. 花卉册	天津市艺术博物馆藏品
110. 花卉册	天津市艺术博物馆藏品
111. 花卉册	天津市艺术博物馆藏品
112. 红兰花图	故宫博物院藏品
113. 礼佛图	故宫博物院藏品
114. 墨梅图	炎黄艺术馆藏品
115. 隶书	荣宝斋藏品
116. 芭蕉佛像图	上海博物馆藏品
117. 画诗书合册	天津市艺术博物馆藏品
118. 画诗书合册	天津市艺术博物馆藏品
119. 画诗书合册	天津市艺术博物馆藏品
120. 画诗书合册	天津市艺术博物馆藏品
121. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
122. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
123. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
124. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
125. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
126. 花卉册	辽宁省博物馆藏品
127. 花卉册	辽宁省博物馆藏品

高翔

128. 溪山游艇图	故宫博物院藏品
129. 梅花图	故宫博物院藏品
130. 扬州即景图册	故宫博物院藏品
131. 扬州即景图册	故宫博物院藏品
132. 扬州即景图册	故宫博物院藏品
133. 扬州即景图册	故宫博物院藏品
134. 仿宋元诗意册	荣宝斋藏品
135. 仿宋元诗意册	荣宝斋藏品
136. 仿宋元诗意册	荣宝斋藏品
137. 仿宋元诗意册	荣宝斋藏品
138. 山水册	上海博物馆藏品

139. 山水册	上海博物馆藏品
140. 山水册	上海博物馆藏品
141. 山水册	上海博物馆藏品
142. 山水册	上海博物馆藏品
143. 山水册	上海博物馆藏品
144. 山水册	上海博物馆藏品
145. 山水册	上海博物馆藏品
146. 墨梅图	辽宁省博物馆藏品

郑燮

147. 墨竹图	天津市历史博物馆藏品
148. 墨竹图	上海博物馆藏品
149. 竹石图	故宫博物院藏品
150. 墨竹图	故宫博物院藏品
151. 兰竹石图	故宫博物院藏品
152. 兰竹石图	故宫博物院藏品
153. 墨竹图	炎黄艺术馆藏品
154. 竹石图	炎黄艺术馆藏品
155. 六分半书	荣宝斋藏品
156. 竹石图	荣宝斋藏品
157. 竹石图（局部）	荣宝斋藏品
158. 兰竹石图	上海博物馆藏品
159. 行草论书史	天津市艺术博物馆藏品
160. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
161. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
162. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
163. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
164. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
165. 兰竹册	天津市艺术博物馆藏品
166. 竹石图	天津市艺术博物馆藏品
167. 墨竹图	天津市历史博物馆藏品
168. 墨竹图	辽宁省博物馆藏品

李方膺

169. 兰石图	故宫博物院藏品
170. 竹石图	辽宁省博物馆藏品
171. 风竹图	荣宝斋藏品
172. 墨梅图	故宫博物院藏品

173. 古松图 故宫博物院藏品
174. 风竹图 上海博物馆藏品
175. 竹石图 故宫博物院藏品
176. 游鱼图 故宫博物院藏品

罗聘

177. 花卉册 天津市历史博物馆藏品
178. 花卉册 天津市历史博物馆藏品
179. 花卉册 天津市历史博物馆藏品
180. 花卉册 天津市历史博物馆藏品
181. 清汐旧院图 辽宁省博物馆藏品
182. 醉钟馗图 故宫博物院藏品
183. 深谷幽兰图 故宫博物院藏品
184. 行旅图卷 辽宁省博物馆藏品
185. 花卉图 天津市艺术博物馆藏品
186. 桂枝图 故宫博物院藏品
187. 剑阁图 故宫博物院藏品
188. 梅花图 故宫博物院藏品
189. 湘潭秋意图 上海博物馆藏品
190. 墨葡萄 荣宝斋藏品
191. 荆蛮民图 荣宝斋藏品
192. 墨梅图 荣宝斋藏品
193. 兰石图 天津市艺术博物馆藏品
194. 水仙竹石卷 天津市艺术博物馆藏品
195. 梅花册 天津市艺术博物馆藏品
196. 梅花册 天津市艺术博物馆藏品
197. 梅花册 天津市艺术博物馆藏品
198. 梅花册 天津市艺术博物馆藏品
199. 梅花册 天津市艺术博物馆藏品
200. 梅竹图 辽宁省博物馆藏品

汪士慎

1、花草图

1735 年 纸本 92.2×41.6cm

天津市艺术博物馆藏品