



# 清代绘画史

(下)

冯克诚 著

中国文史出版社



清代绘画史

(下)

冯克诚 著

江苏工业学院图书馆  
藏书章

中国文史出版社

## 第八章 清代中期的扬州画派与“扬州八怪”

### 第一节 扬州画派的特点

#### (一) 扬州画派

清代中期的扬州,经济发达,文人荟萃。从康熙至乾隆约一百多年间,被称作“扬州八怪”的李鱣、汪士慎、金农、黄慎、李方膺、郑燮、高翔、罗聘,和以界画闻名的李寅和袁江、袁耀父子,以肖像画闻名的禹之鼎,以及传“四五”衣钵的张宗苍等各种画派、风格的画家都曾先后活跃在这座城市里。扬州地区从隋唐开始,经两宋,元明更为繁华。特别是在清代康、乾“太平盛世”,各地画家蜂拥而来。卖画糊口者有之,借书画之名挤身于豪门者有之,养尊处优者有之,收藏鉴别者亦有之,慕名而赶热闹的“票友”亦有之……根据清人汪鋈的《扬州画苑录》一书统计,当时的扬州画家,共有 559 人。其队伍之大,画家之多,就一个地区来讲,可谓空前。

这 559 位画家中,有成就的决不是几人几怪就能包括得了的。这些画家敢于冲破习惯的传统势力,在艺术上探索求新,所以习守传统者就把他们视为大逆不道,斥之为“怪”。其实他们人也不怪,画也不怪。这些画家,概而称之为“扬州画派”比较贴切。

“扬州画派”从广义上来讲,应该包括当时在扬州的那些有创造性的画家。这些画家,到底是哪些人,不必去作繁琐的考证,反正他们能代表一种新兴的绘画潮流,作品又具有共性和个性,都可以归之为“扬州画派”的成员。

#### (二) 扬州画派的思想与人生

“扬州画派”的这些画家,受的是孔孟正统的封建思想教育,其思想与封建知识分子没有根本上的区别。他们也幻想以科举之道进入官场,继续维护统治者的利益。郑板桥、李方膺、金农等虽然也同情过人民的疾苦,鄙视过当官的骄奢,但一生还是到处钻营,追求官爵功禄,经历了不少坎坷,表现出对仕途的追求,这是他们世界观的主导方面。在他们政治、经济和生活条

件发生变化之后,与商贾、市民,甚至下层手工业主、商贩、歌女之类的三教九流有了广泛交往,其思想情绪就显得消极、自卑,时时发出对封建社会行将灭亡的叹息。他们虽然以卖画为生“自立于世”,但他们是被迫的,无可奈何的。他们既对现实的腐朽不满,又对封建制度充满种种幻想,但是,历史的发展是不以个人意志为转移的。在这样的情况下,这批画家就自命清高,脱离现实,在政治上不与统治者合作,生活上追求超脱隐逸。其结果是郑板桥“罢官”,李方膺“辞职”,他们内心鄙视那些“满身铜钱臭”的商人巨富,但又受生活所迫,不得不依附于豪门巨贾,处于极端的矛盾之中。

### （三）扬州画派的审美追求

“扬州画派”之所以能在画史上成立,就在于他们更新了旧的艺术观念和品评标准,善于借鉴姐妹艺术之长,来充实、丰富中国绘画的内涵和表现手段。但是,他们并没有踢开传统另起炉灶,而是在吸收前人经验的基础上去进行再创造。以个人对艺术的认识、理解,创作了一批与世人不同的作品,推动了中国绘画的发展,把中国绘画从衰亡的边缘拯救过来,起着中国画的复兴作用。

扬州画派的绘画,之所以得到社会的承认,是因为熟练地掌握了传统技法,又能从写生中取得生活感受。但由于商品文化的原因,市民文艺浪漫主义的兴起所造成的思想解放潮流对他们的直接和间接影响,扬州画派比他们的前辈更加注意对形式美的追求和诗书印的结合。尤其是清初石涛晚年活动在扬州,其独抒个性的创新精神,形式抽象的审美情趣和自由奔放的画风,对扬州画家的审美追求具有很大的提示作用,因此,扬州画派的画家有个共同点:那就是艺术水平高,文学修养深,诗、书、印全面。每幅作品,往往具有独立形式上的审美价值。如金冬心的作品,由于其深厚的书法基础,因而画中的线条就具有力度、弹性、古雅、奇拙等许多美的因素,使人产生强烈的审美感受。又如郑板桥画中浓墨竹与淡墨山石的配合以及其书法的“乱石铺街”的趣味都具有独立的审美意义。

### （四）扬州画派的题材选择

康熙、乾隆年间,以“四王”为代表的山水画,虽画格不高,但喝采者仍不少。这些“捧场”者,不只是一般的文人士大夫,还有皇上为他们撑腰打气,他们世代盘踞在北京、苏州、太仓、常熟。而“恽派”的恽寿年又在常州不断地扩大地盘,势力相当牢固。在北方和江浙基本上都是“四王”吴恽势力统治,相比之下,他们在扬州的势力比较薄弱,但扬州是当时江南的经济、文化

中心,所以扬州画派便应运而生了。在这种背景下,扬州画派采取退让政策,回避与正统派的直接冲突,躲开“四王”擅长的山水,“常州派”擅长的工笔花卉。专画梅兰竹菊及写意花鸟、写意人物画。同时扬州人“无贵贱皆栽花”,具有长于欣赏花卉的风尚,也为花鸟画的发展提供了客观条件;绘画界“金脸银花卉,要讨饭画山水”<sup>①</sup>的行情,也促使了扬州人物花卉画的盛行及山水画的冷落,客观上确定了扬州画派在题材上的选择。

## 第二节 “扬州八怪”

在清康熙、乾隆年间的扬州画家中,出现了一批生活经历、人生感触、审美趣味、技法倾向和艺术风格大体相似的画家,旧称“扬州八怪”。这“八怪”到底是哪八人,其说法并不统一。综合《扬州画苑录》、《天隐堂集》《瓯钵罗室书画过目考》《过吟庐书画补录》等各种记载,被称为“八怪”的画家,计有华岳、高凤翰、边寿民、汪士慎、李鱓、陈撰、金农、黄慎、高翔、郑燮、李方膺、罗聘、闵贞、李勉、杨法等 15 人。李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》说,“扬州八怪”指罗聘、李方膺、李鱓、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎等人。至今“扬州八怪”已成了历史名词,至于将他们当作一个画派——“清代扬州画派”来研究,那是 20 世纪 60 年代以后的事。这个看法既有它的灵活性,又有它的规范性。“灵活性”是不拘于“八家”的具体人数;“规范性”是局限于扬州,抓住了“八家”的精神实质。扬州八怪主要活动在雍正、乾隆年间。他们在绘画上突破了“四王”、“恽派”的旧框框,标新立导,生气勃勃,使观者耳目一新,却被正统派视为偏、怪。

汪蘊《扬州画苑录》说:

同时并举、另出偏师。怪以八名,画非一体。……率汰三笔五笔,复蓄嫌角,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。

这里,虽说它是“偏”、“怪”,随随便便画的,没什么用,用来复酱瓿都嫌。但他不得不承认其“崭新一时”、“盛行百里”的地位和影响,于是“八怪”之名由此而得。在当时“八怪”是一种骂人的语言,所谓“丑八怪”,不认为是美的。清宫不收藏他们的作品,到了近代,“八怪”的地位才有了提高,现在这个“怪”有创造的意味。

<sup>①</sup> [清]汪蘊《扬州画苑录》。

## (一)“八怪”十五家等

1. 华岳(1682—1756年),字秋岳、德嵩,号新罗山人,福建上杭县人。他出生于造纸工人家庭,绘画几乎出自自学。青年时,曾为江西景德镇瓷器作坊绘过窑瓷画,以后,又辗转来到江苏,长期居住扬州,以卖画为生,与金农、郑燮等人齐名。擅画人物、山水、尤精花鸟。远师马和之,近受陈洪绶、恽寿平及石涛等人影响。重视写生,构图新颖,形象生动多姿,时用枯笔干墨淡彩,敷色鲜嫩不腻,画格松明秀丽,别树一帜。在清代中叶以后,不仅扬州地区许多画家继承他的花鸟画技法,而且对全国画坛也起了很大影响。传世作品有《八百遐龄图轴》、《蔷薇山鸟图轴》、《水鸟图轴》、《竹石鹦鹉图轴》、《春水双鸭图轴》等。



〔清〕华岳 钟馗嫁妹图(局部)

绢本 设色 纵一三五·五厘米 横七〇·一厘米 南京博物院藏

纸本  
设色  
纵九三·七厘米  
横一一三·五厘米  
日本大阪市立美术馆藏



〔清〕华岳 秋声赋图

纸本  
设色  
上海博物馆藏



〔清〕华岳 红叶画眉（扇页）

华岳是扬州八怪中以人物画见长的画家之一。学南宋马和之、明末陈洪绶，而形成自己的面貌。其人物画作品在数量上虽不比花鸟，但题材广泛，常画历史人物故事、高士、仕女、民间神话、城乡风俗、边塞生活等。立意新颖，饶有风趣。善于“写心”，注意环境气氛对人物感情的烘托，有一定的深度，生动地塑造出个性鲜明的形象。存世作品有《寒驼残雪轴》，画积雪皑

皑的山间,一牵驼的红衣人,停步仰望天边的孤雁。一方面通过红白色彩产生鲜明的对比效果,使人物突出;另一方面,背景巧妙处理,增加了旅途跋涉的渺远感,在刻画离乡思绪上是很成功的。他也爱画钟馗,画有《林中钟馗轴轴》、《钟馗嫁妹图轴》、《午日钟馗轴》、《钟馗骑驴扇面》等,写尽人间万态。他题《钟馗图》云:“虬髯拂拂怒不平,便欲白日搏妖精。吁嗟山精木魅动成把,更愿扫尽人间蓝面者。”<sup>①</sup>他画钟馗是借以发泄胸中不平之气,曲折地表达对人间鬼魅和黑暗现实的仇恨与愤怒。



〔清〕华岳 老人星图(册页)

纸本 水墨淡彩 纵二〇·一厘米 横二五·四厘米 台北林柏寿藏

画中,一位长眉碧眼、头戴高高乌巾、手持如意的老人正飘然行走(人物造型略有夸张)。习陈老莲笔意,衣纹多排叠,有一定的装饰性。画左上角题:“乌巾高插拂云轻,仅压长眉碧眼睛。昨日老人星不见,偶然落在世间行。”

<sup>①</sup> 转引自《美术研究》,1981年第2期。

〔清〕华岳 桃潭浴鸭图



纸本 设色 纵二七一·五厘米 横一三七厘米 北京故宫博物院藏

〔清〕华岳 麻姑图



纸本 设色 纵一二二·三厘米 横六〇厘米 青岛市博物馆藏

此图用笔简洁流畅，傅彩淡雅，人物俊逸而情态生动。春云行空、流水行地之概跃然纸上，显示了华氏深湛的艺术造诣和新颖的艺术风格。



[清]华岳 桃花鸳鸯图

纸本 设色

纵一二八·二厘米 横六〇·四厘米

一七四八年作 南京博物院藏



[清]华岳 万壑松风图

纸本 设色

纵二〇〇厘米 横一一四厘米

沈阳故宫博物馆藏

2. 高凤翰(1683—1748年),字西园,号南村,晚年号南阜山人。山东胶州人,曾长期生活在扬州一带。先后任过歙县丞、绩溪令、泰州盐巡分司,因被诬入狱,受到迫害。乾隆丁巳(1737年)右臂病变,从此改以左手作画。自刻印章“丁巳残人”、“病痹”、“伏枕左书空”等。与金农、郑燮、高翔、李方膺、边寿民相投契,当时即负盛名。工诗书画印。其山水、花鸟,早年偏于工细,晚年多作写意。山水用笔放纵恣肆,苍劲老辣。花鸟喜用强烈对比的色彩,来突出画面,借以抒发个性。传世作品有《牡丹竹石图轴》、《古木寒鸦图

轴》、《牡丹图轴》、《荷花图轴》等。著有《砚史》等。



[清]高凤翰 指画花卉卷



[清]高凤翰 指画花卉卷

3. 边寿民(1684—1752年),初名维祺,字颐公,又字渐僧,号苇间居士,江苏山阳人。秀才。和华岳、郑燮等人时相交往。工诗词书画。长于花鸟,以泼墨画芦雁著名于江淮间。郑燮赞扬说:“画雁分明见雁鸣,缣绡飒飒获芦声;笔头何限秋风冷,尽是关山别离情。”<sup>①</sup>据说他每年秋天结庐荒洲,从窗口洞观芦雁飞鸣、食宿、游泳的情态。由于观察入微,故所绘芦雁,苍浑奇逸,无不入神,传世作品有《芦雁图轴》、《晴沙集影轴》《芦滩双泳图轴》等。著有《苇间老人题画集》等。

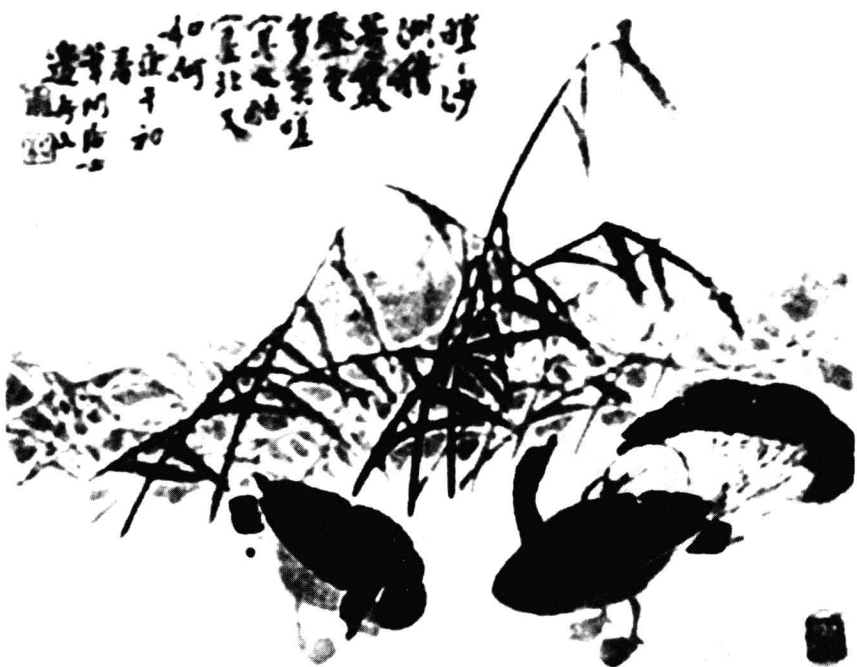


[清]边寿民 芦雁图轴



[清]边寿民 苇汀翔集图轴

<sup>①</sup> [清]郑燮《诗钞·边维祺》。



〔清〕边寿民  
芦雁图册页

4. 汪士慎(1686—约 1759 年),字近人,号巢林,别号溪东外史,晚春老人等。安徽休宁人,居扬州。工花卉,随意点笔,清妙多姿。尤擅画梅,有“铁骨冰心”之号。金农说:“画梅之妙,在广陵得二友焉,汪巢林画繁枝,高西唐画疏枝。”<sup>①</sup>汪士慎画梅善用繁枝,落笔端至,不矜奇巧,能以硬瘦笔调绘出对象的秀雅之态。但从他存世的画梅作品看,并非全是繁枝,也常画疏枝。不论繁简,都有空谷疏香、风雪山林之趣。



〔清〕汪士慎  
春风香国图轴

① [清]金农《金冬心画题记》。

54 岁左目失明,仍能画梅,而“工妙胜于未瞽时”。刻有印章“左盲生”、“尚留一目着梅花”。后来双目俱瞽,仍能挥写狂草大字,署款“心观”,所谓“盲于目,不盲于心”。传世作品有《墨梅卷》、《春风三友图轴》、《梅竹轴》、《空里疏香图轴》、《花卉册》等。



〔清〕汪士慎 梅竹图轴



〔清〕汪士慎 风雪梅花图轴



[清]汪士慎 山水图册之一



[清]汪士慎 山水图册之二



[清]汪士慎 山水图册 之三



[清]汪士慎 山水图册 之四