

中国绘画流派与大师系列丛书

扬州画派

——生存与创造

顾丞峰 主编

王茵薇 著

扬州画派为乾隆御史海得名蹟必招貴子清池白石間其藏元至大辛亥舟貢松梅矮卷繁枝
先生遊後宅蜀他人畫亦逆失今
萬舉博學宏詞執郡金堂
年七十五



辽宁美术出版社

中

国

绘

画

流

派

与

大

师

- 元代四大家
- 明代吴门画派
- 明代浙派
- 清代四僧
- 清代四王
- 扬州画派
- 海上画派
- 岭南画派
- 芥黄潘傅
- 徐悲鸿与林风眠



ISBN 7-5314-3007-X



9 787531 430070 >

ISBN 7-5314-3007-X/J

定价:30.00 元

J2

中国绘画流派与大师系列丛书

扬州画派

——生存与创造

顾丞峰 主编 王茜薇 著



辽宁美术出版社

©王茜薇 2003

图书在版编目 (CIP)数据

扬州画派 / 王茜薇著. - 沈阳: 辽宁美术出版社,
2002.8

(中国绘画流派与大师系列)

ISBN 7-5314-3007-X

I.扬... II.王... III.中国画—画派—艺术评论
IV.J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002)第 061352 号

生存与创造

——扬州画派之重新审视

- 出版 辽宁美术出版社
- 发行 辽宁省新华书店
- 选题总策划 吴成槐
- 主 编 顾承峰
- 责任编辑 刘巍巍
- 整体设计 王洪志
- 责任校对 王岩 孙红 张亚迪
- 制版印刷 沈阳 7212 工厂
- 开 本 大 32 开 889 毫米 × 1194 毫米
- 印 张 5
- 版 次 2003 年 2 月第 1 版
- 印 次 2003 年 2 月第 1 次印刷
- 印 数 1-3000 册
- 定 价 30.00 元



006	序 言	
008	引 言	
020	第一章	扬州盐商与画家
036	第二章	绘画的新形式
048	第三章	石涛的影响
066	第四章	四君子画的新发展
094	第五章	求新求变的绘画理念
154	后 记	



006

序言 历史是一道盛筵

顾丞峰



在主编这套“中国绘画流派与大师系列”丛书之前，我曾经问过自己这样的问题：我所见过和读过的关于中国古代绘画的丛书可谓林林总总，难道我要做的，就为读书学史者再增加一个重复的种类吗？

答案是否定的，因为我的“野心”当然不只如此。

这并不是虚妄轻狂，作为一个学美术史出身的人，我看过很多的此类书，资料积累功夫深厚者有之，人云亦云者有之，但总觉得缺一些东西。在我看来，历史资料只是各种菜肴的原料，我们的史学家与文化传承者犹如一个中餐厨师，端到桌面上的，应当是能令读者狼吞虎咽或细细品味的美味佳肴，至于这道菜是从名菜系所出还是出于自创那关系不大。

但要避免两种情况：一是菜的原料有问题，不卫生，来路不正，吃下去要拉肚子，这是硬伤；另一种是像西餐那样，以生原料为主，原滋原

味，但我们的胃不习惯。我在这里丝毫没有贬低西餐的意思，其实好的西餐师也是注意口味的。

好的艺术史家应当是一个优秀的中餐师。

比喻总有其蹩脚之处，撰写历史当然不能像厨师那样以就餐者的口味喜欢为标准，历史学家还原历史、阐释历史有时并不被许多人喜欢，但意义也许就呈现在争议之后的回味中。

古人云：“运乎其妙，在一心”，那么我们这套书的撰写者们的“一心”体现在哪里呢？我想，首先要改变的是一种叙述方式，历史从某种意义上说是我们用来影响他人的故事——我越来越倾向将叙述历史看成一种讲故事(History)而非展示真实(Truth)，故事的“本来面目”依赖我们的阐释，如果能令听众在听的过程中或以后对现实和文化传统产生某些启迪和反思，那就是一个成功的叙述者(Narrator)。

受容量及性质所限，这套书不是严格的学术著作；我对撰写者的要求就是以个人方式调配、烹炒煎炸，只要能奉上一道色香味俱全的美食。

以“美食”标准看，这套书还只是尝试着开了个头，而且每本书的完成度亦有不同，这是后话。

再说为何将本丛书定名曰“中国绘画流派与大师”，中国画历来流派众多，各流派最后都要归结到几位名震千古的大师那里，抓住了大师的线索，对中国绘画的演变的确有纲举目张之功，这是数百年来学人的经验总结；当然这与本文上面所说的“改变叙述方式”有所不符，这也是本丛书未能免俗之处，多少算一种遗憾吧。

有一点我作为主编可以问心无愧：这套丛书从选题、组稿到审稿到图片的质量把握乃至封面、版式的设计，本人都不畏其繁，事必躬亲，勉力为之，惟恐违衷。成书期间始终得到辽宁美术出版社刘巍巍女士的耐心而仔细的配合，又觉幸甚，更重要的是与我合作的十位撰写者，他们中绝大多数年轻敏感，前程宽广，他们是这套丛书质量的最好保障。

隐约记得古希腊一位哲人说，历史是一道盛筵，每个赴宴者都各取所需。我们都是盛筵的攫取者，所不同的是我们攫取的是原料，生产出的是新的佳肴，从这个意义上说，我们既是贪婪的文化攫取者，也应是不懈的创造者。

2001年11月于普陀朱家尖







金 农 钟馗图

曹星原先生在《石涛与亨利·摩尔的比较研究》一文中归纳说：“美术史的发展动力之源不外有二：1.内部的交换导致的发展；2.外部的刺激导致的发展。这两种发展有本质的区别。第一种是渐变，第二种则导致突变。……这两种动源维持了文化生命的发展和再生。换言之，是内外部的交流与沟通使得文化生命体得以延续和发展。”这一陈述应该适用于很多学科，只是其中关于“外部的刺激导致的发展”会“突变”的论述显得有些武断。在这里，我并不想继续去评论什么，但我借用她的关于美术史发展动力的两个来源的观点介绍扬州画派，

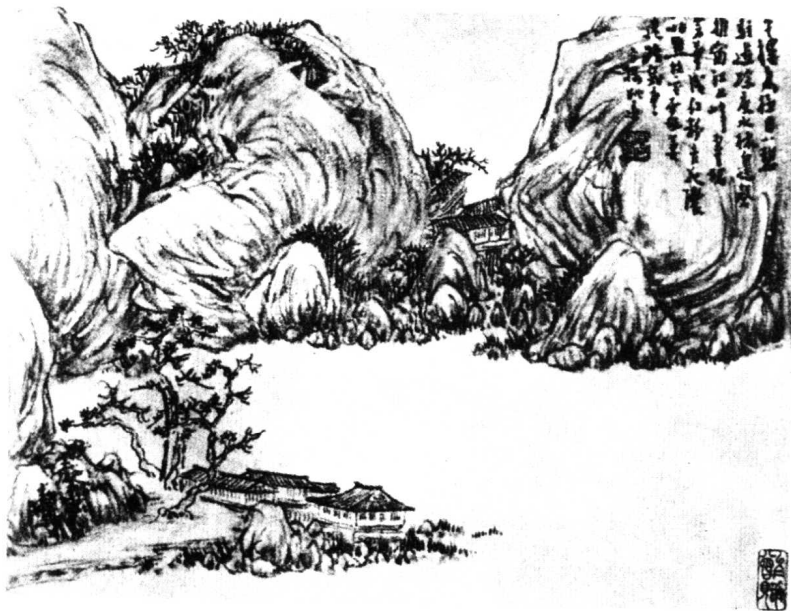




高翔 山水册页

并以此作为本书的两条线索。

中国18世纪产生的扬州画派在绘画史上是一个再典型不过的案例。或许美术圈以外的人士更加熟悉“扬州八怪”的称谓，“扬州八怪”也似乎更加能满足人们猎奇的心理，而且确实长期以来这个画派是被如此称呼的。但事实上，在二者之间几乎可以划上一个等号，“扬州画派”比“扬州八怪”的提法在逻辑上的科学性高一些而已，因为“八怪”并不是确指。当时活跃于扬州的画家多至一百多位，若是有兴趣，翻一翻《扬州画舫录》，就会尽收眼底。其中有代表性的画家是江苏兴化人郑燮、浙江钱塘人金农、山东胶州人高凤翰、郑燮同乡李鱓、久寓南京的江苏南通人李方膺、福建宁化人黄慎、扬州人高翔、已移家扬州的安徽休宁人汪士慎、江苏淮安人边寿民、寓居汉口的江西南昌人闵贞、移居钱塘的宁波人陈撰、祖籍安徽移居扬州的金农弟子罗聘、久居杭州的福建上杭人华岳、安徽怀宁人李蕊、江苏南京人杨法，共15位。而在本书后面的章节中，我将着重讲述7位较有代



高翔 山水册页

表性的画家。

为了此书的写作,我差不多读遍了能收集到的关于扬州画派的文章,无论是中国学者的本土化研究,还是外国学者的跨国式研究,这些研究成果都让我受益匪浅。

扬州画派作为一个生命体的产生和发展受到内部的交换和外部的刺激两种动力的促动。外部的刺激即清中叶扬州的经济动力。把经济原因作为扬州画派产生并发展的外部动力应该是准确的。内部的交换即清初绘画的正统派之创作由盛至衰使得绘画需要超越的历史契机,在这一关键时刻,石涛是扬州画派的先行者,他能广泛地汲取营养却不为之所桎梏,“石涛”成为了解扬州画派的关键人物与关键词,他放射出了独创的光辉,“我自用法”的呐喊声撼动了中国文化中陈陈相因的基础。

经济因素及商人对绘画的影响实际上应该叙述为:一种庞大的经济系统创造了相应的社会氛围的同时也造就了一批商人,社会氛围改

变了人们的某些艺术观念，而商人则以其财富对画家形成了影响。曹意强先生在《艺术与历史》一书中写道“无论如何，在研究艺术时，我们不能将它与其他因素完全分裂开来，因为谁都难以否定下述事实：即一件艺术作品总是创作者所受到的来自艺术传统及他身处社会的压力的产物。”这一观点，因在书中有着特定的上下文(context)，单独拿出来，似乎有不尽然之处，但以此来阐述扬州画派却十分适合。因为无论是艺术反映时代，还是时代反映艺术，都说明扬州画派的风格与当时的社会氛围有着不可割裂的关系。其实，举一个更简单的例子或许比较清晰，远古时期的彩陶艺术的立意，是应社会生活和生产功能的需要而产生的，它反映了当时氏族社会成员共同的审美观念，而决不是陶匠个人所能左右的。

古代的美术史家鲜有论及这个已被现代人越来越关注的





吳興畫禽鳥水墨意如
 遠界羅威文之宋眠沙
 詞公喜臨摩幾日城
 南住春風氣已稀
 乾隆十四年夏五月 李紳

李 紳

荷花鸛鸯图

古來寫真在吾則有顧愷之為最惜國故南齊謝赫為環顧傳神唐王維為五法兼畫傳于刻史事宋之望寫張九齡真
 朱松一寫張果先生真李放寫泰山居士真宋林少宣畫希夷先生真山道中像李士璽畫半山老人騎驢傳何克歸東坡居士真
 張大同寫山公老人摩圍閣小影皆是傳寫家絕技也未有自為寫真者惟畫苑七藏所載唐大中年間道士吳道子引鏡照其自寫
 其貌今用水墨白描法自為寫三朝老民七十三歲像本貌而相作一筆畫陸探微吾其師之圖或違寄物士舊友丁鈞丁隱隱
 君不見余近五載矣能不異之乎他日歸江上與隱者杖履相接真呼嚮繡驥吾衰矣而不失山林氣象也
 乾隆三十四年閏六月立秋日金粟記于康陵僧舍之九菴舊蒲館



先生名某卿入抗日少計而後公庚辰歲三十一年任自向雲來近友人主湖上作畫方丈得一新先生道貌如今四十二年先生
 歸道此二十餘年矣其真元氣先生自為像清神秀韻感此真真真人之故題詩於後十歲日用墨後全真



李蝉 土墙蝶花图

问题——艺术与经济、画家与赞助人，因为古人难以想象今人竟生活在这言必金钱、商品范围日益扩大化的经济社会。而在此种社会亲身实践的今人，即使利用时下最普通的视角去透视清中叶画坛，也能比古人更清晰地看清那里的情形。贡布里希1960年对美迪奇家族的早期赞助的研究表明，直至15世纪，西方“艺术作品是捐赠人的作品”，被视为创作者的是赞助人而非艺术家，因为赞助人控制了题材与媒介的选择。

在中国，最鲜明的一个例子之一是宫廷画家。宫廷画院，由帝王直接控制，所以画院的兴衰与帝王的爱好与否关系密切，画家创作的题材、思路、风格无不受帝王的限制，在这里，画家受制于权力的同时，更受到经济来源的制约。明末清初，徽商因经营盐、茶、木、典铺而成为巨富集团，以至“无徽不成镇”，许多画家接受了他们的大量赞助，在新安也形成了新安画派，没有徽商，就很难有新安画派之兴盛。谢肇淛在《五杂俎》中盛赞徽州商人，高级官员汪道昆在其著作里极力歌颂徽商的功德。

与新安画派异曲同工，扬州画派则产生于清代中叶，从清李斗的

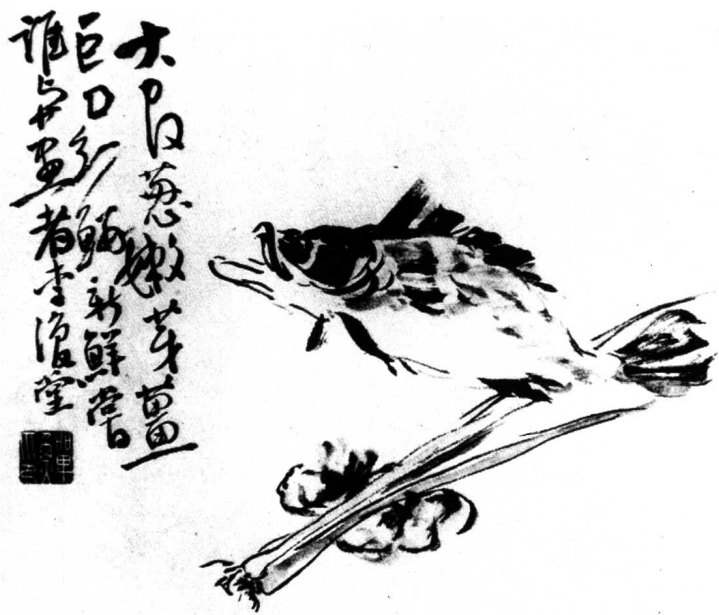




李簪 杂画册之菱藕

《扬州画舫录》及其他史料的著述中，我们很容易感受到18世纪的中国社会的经济发展、新经济因素的出现以及扬州盐商的雄厚财力，更能感受到扬州画派存续于这一时段所受的影响。

中国资本主义萌芽早在16世纪中叶出现，虽在17世纪中叶遭到清王朝的严重摧残，几近中断。但在18世纪新的条件下，又以不可遏制之势应运而生。在这个时期，农业、手工业、商业蓬勃昌盛，人口由公元1661年的一千九百余万激增到1819年的三亿多，土地由1661年的五百余万顷激增到1812年的七百余万顷。封建经济的发展确实为资本主义萌芽提供了物质基础。铁器、丝织、纺织、陶瓷等手工业发达，佛山、苏州、汉口等工商业都市兴隆，进出口船只云集口岸。在商业中，商品货币交换扩大，不仅限于农产品、手工业品，文学艺术作品也成为商品交换的一部分。在长江下游和东南沿海地带，出现了较为典型的资本主义生产关系因素。而扬州就是这时东南的第



李鱓 杂画册之葱鱼

一大都市。许多画家从全国的各个角落云集到扬州来发展各自的绘画事业。据李斗《扬州画舫录》记载，从清初到乾隆末，扬州本地和从外地来的知名画家，共约一百数十人。各有擅长、风格不一的画家们聚集扬州，各显其能，使扬州画坛盛极一时。

无疑，这一经济思潮的再生（rebirth）对中国社会的政治、经济、文化乃至艺术都产生了深刻的影响，然而发生最大改变的乃是人的观念。清代著名的文学家兼思想家黄宗羲在《明夷待访录》中就提倡“以工商业为本”，反对压抑工商业的发展。继而，许多思想家甚至对中国几千年的君主制度和传统儒学提出了质疑与反抗。他们抨击君主专制政体“为天下之大害者，君而已矣”；批判理学家“以理杀人”，提出“天下者，非一人之天下也”“市井贱夫最有理”等等具有近代思想意义的理论。在扬州画派中，郑燮的一个独特之处就在于他将视角投向更广阔的民众，他更善于去反思、去思考。他的朴素的阶