

清初扬州画坛研究

阎安 著

清初扬州画坛研究

阎安 著

② 上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

清初扬州画坛研究 / 阎安著. — 上海: 上海书画出版社, 2010. 6

ISBN 978-7-5479-0047-5

I. ①清… II. ①阎… III. ①中国画—画派—研究—中国—清前期 IV. ①J212.099

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 091639 号

清初扬州画坛研究

阎安 著

责任编辑 何 洁

审 读 朱莘莘

技术编辑 钱勤毅

封面设计 潘志远

责任校对 周倩芸

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpbh@online.sh.cn

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/32

印张 6.75 字数 160 千字

版次 2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

印数 0,001—2,800

书号 ISBN 978-7-5479-0047-5

定价 28.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

目录

引言	1
第一章 明末清初的扬州绘画传统	9
第一节 董其昌和明末的扬州	9
第二节 明末扬州地区绘画理论风尚	12
第三节 明末扬州地区绘画状况	21
第四节 小结	26
第二章 清初扬州的文学活动与绘画	31
第一节 清初扬州的文化状况	31
第二节 周亮工与扬州遗民绘画	42
第三节 王士禛与清初扬州遗民 文学活动的转化	43
第四节 继王士禛而起的孔尚任	58
第五节 曹寅在扬州的历史作用	62
第六节 清初扬州文事中的绘画	69
第七节 小结	86
第三章 清初扬州的职业画家和商业赞助	93
第一节 多能的宫廷画师王云	93
第二节 界画画师群体	103

第三节	清初扬州的晋商	115
第四节	徽商与晋商的相关比较	120
第五节	小结	124
第四章	扬州徽商和渐入扬州的新安画风	129
第一节	清初扬州盐商的复兴	129
第二节	徽商与进入扬州的新安画家	131
第三节	新安画风在扬州的传播	139
第四节	小结	140
第五章	石涛与扬州画风之潜变	145
第一节	石涛定居扬州	145
第二节	石涛与扬州盐商的交往	149
第三节	石涛绘画在扬州的流行	161
第四节	小结	168
总结		173
附录	清初扬州士人活动列表	175
参考书目		191
后记		205

引言

清代的扬州,是我国重要的贸易中心,它孕育出了扬州八怪这样一支绘画力量。在扬州八怪形成之前的扬州当地,就有着发展阶段分明、画科多样、文人画和画工画都十分繁荣的绘画状况。

但是长期以来,八怪之前的扬州画坛一直没有得到学术界足够的重视。研究者由于清初扬州绘画水平不高而对其成就关注不够,研究不深。对于石涛等成就高的画家,也往往只作个案研究,较少将其与同时期、同地域的其他画家作平行比较。对于扬州八怪的研究,一般都会联系到当时的盐商经济,而对于清初扬州地区绘画的研究却缺乏与社会背景的联系。

本书要探讨的,就是从清初到八怪之前的扬州地方画坛的状况,主要包括画家的状况、流行的绘画风格,以及这些风格的成因等问题。通过对清初扬州这一时期画家、遗民、官员、士绅、晋商、徽商等与绘画的相互关系,进一步分析出特定画家群体与特定社会情境之间的相互关系。

一、研究清初扬州绘画的价值与意义

明末清初一直是中国历史研究、绘画史研究中被关注较多,

成果也较丰富的一个时段。在历史研究中以区域(徽州、江南、上海等区域)研究和人物群体(遗民、会社、商帮、官员等)研究的成果较为突出。同样,在绘画史研究中,区域画派(地方画派以及区域之间绘画的互动与交流)研究和人物群体绘画(遗民绘画的研究、绘画发展状况与赞助人之间的关系等等)研究,都是明清绘画史中经常涉及的问题。在对明清绘画史论著的研读中,扬州地区画坛的状况深深吸引了我。

扬州有着悠久的历史,早在唐代就有着非常发达的城市文明。因为良好的地理交通优势,加上朝廷盐业政策的倾斜,扬州在明末迎来了第二个经济繁荣高峰,成为全国盐业交易最大的中转站。这种独特的文化有明显的受商业带动、也受其他区域文化带动的特征。清兵入关时扬州遭受战火,城市损失巨大,但这一挫折反而使扬州进一步成就了它独特的文化艺术个性。在清初扬州的重建中,文人的各种吟咏和文学创作,都将扬州升格成为明朝甚至是汉族文化遗产的象征。画家也参与了扬州的文化重建,他们在其中起到了什么作用?当时的这种文化氛围又是如何影响他们的绘画的?

清初的扬州,具体地说是顺治、康熙和雍正初期时候的扬州,一切都处于重建或是初建的变动之中,包括城市商业、城市文化和绘画。作为商业城市的扬州,在顺治二年(1645年)失陷之时,自明成化、弘治年间东南盐政制度之后所有的经济积累几乎被消耗殆尽,城市建筑也大都毁于战火。《扬州画舫录》中用大量文字描写的豪华城市景象,实际上几乎全部源于清初的重新建设。扬州城市的重新建设与商业复兴是分不开的,其中盐商对商业的复兴起了重要作用。明清鼎革之际,政府将捐输作为安靖地方的主要手段。从记载看,盐商在扬州设粥厂、捐棉衣、修桥补路、疏浚河道、建盐义仓,接着又参与了各种市政建设,如建置育婴堂、普济堂,设救生江船,完善消防设施和排水设

施,建义冢,赞助建立书院和义学等。同时,盐商的文化消费也已经有所抬头:园林建筑之盛以及由此而兴盛的诗文会和戏剧的发展,私人藏书与字画文风之盛,爱好收藏古董,兴博物之学等。

扬州地区内部始终同时存在着多种绘画风格,18世纪二三十年代之后盛行一时的扬州八怪的狂狷和野逸只是其中的一种。所以弄清楚清代早期扬州画坛各种风格势力的分布和影响的大小是非常必要的。

乾隆时期或更晚一些,人们在盐商经济对绘画的促进制约方面,已经有了比较多的研究。但是清初盐商经济对绘画的影响是否和清中期一样?作为赞助人的盐商对绘画的审美价值取向是否和清中期时一样,或是有所变化?除了在盐商文化影响下产生和发展的绘画风格之外,扬州是否还存在其他的绘画风格?

清初,扬州本地、外地来扬滞留和定居的画家为数不少,计有孙兰、毕锐、徐又陵、宗元鼎、施原、李寅、汤禾、唐志契、唐志尹、宗灏、朱珏、李翊如、张翀、桑豸、王玺、萧晨、胡春生、王云、赵有彬、程邃、马骧、查士标、龚贤、石涛、禹之鼎、文命时、虞沅、袁江、熊维熊、丁裕、吴方览以及女画家王正等人。从绘画门类来分,有代表画家众多的山水画,以禹之鼎为代表的肖像画,以王云、李寅、袁江等为代表的青绿山水界画等。

从画家身份来看,我们又可以将其主要分为几种:一是有文人性质,并时常参与文人聚会,以作画为余事的文人画家;一是以卖画为目的留寓扬州的文人画家;一是有着画工身份和地位的职业画家。其中的文人画家大多有着明遗民的身份,他们在扬州的活动情况又比较复杂多变,体现了这一群体对遗民情緒的转化和坚持,和艺术家与赞助人之间若即若离的商业关系。各个派别之间又互有升沉消长,以上这些情况都构成了清初扬

州画坛的丰富性。

不同身份的画家和绘画风格共存于扬州一地的原因,在于不同来源文化传统的共存。扬州的地方文化和经济有着分不开的联系,除掉徽商带来的一部分文化传统外,还有晋商带来的文化传统和从明代中后期开始兴起的市民文化的传统;此外清初文人的遗民思想以及周边的江南文化对扬州地方文化的影响也十分明显。

在扬州八怪盛行之前的扬州,已经出现了一些颇有名气的扬州本地画家以及留寓或者游历到扬州的外地画家。其中已有研究成果的有禹之鼎、石涛、查士标、程邃、龚贤等人。他们在扬州的活动是否对扬州地区审美风尚的建立有所影响,这是一个值得探讨的问题。

扬州便利的地理条件,使它一旦有了政府经济政策的庇护之后,随即成为了全国重要的贸易中心。从绘画地理的角度来看,扬州附近有江苏的南京、苏州、松江、华亭、常州,安徽的海阳、黄山地区,浙江的杭州等具有各自绘画传统的地区。也就是说,扬州是处于金陵八家、松江派、华亭派、海阳四家、黄山画派、浙派、武林派以及当时在杭州很有影响力的南田派和陈洪绶的遗风,以及以四王为首的娄东、虞山派等各绘画门派的包围之中。所以,值得考虑的是扬州本地的绘画势力和绘画风格是如何在这种包夹之下产生萌芽并且成长起来的?扬州本地的哪些画风是对于外界绘画风格影响的吸收、消化?又有哪些画风是在扬州本土的养分下生发出来的?清初扬州不同类型的绘画风格在绘画史中处于什么地位?对于绘画史的进程有什么影响?

过去对于清代扬州绘画状况的研究,其焦点主要集中在扬州八怪上。而对清初扬州的画家状况,也主要是个案研究,少有将这一时期的扬州画坛作为一个整体进行研究的先例。

本书的研究目标主要是顺治二年(1645年)至18世纪20年

代之间,扬州画坛的状况,包括各种绘画流派甚至扬州各阶层的审美取向,并探讨它们在扬州城市文化中的地位和在扬州城市文化建设中的作用,最后还原清初扬州画坛的全貌,并寻找出在乾隆朝时期出现扬州八怪这一特殊画家群体的文化原因。就本书而言,主要有以下几方面的研究与此有比较直接的关系:清初扬州文化、文人和画家的研究,清初遗民画家状况的研究,清代盐商、徽商、晋商的研究,关于清初中国画发展状况的研究,关于明清之际的历史研究、扬州区域社会史的研究。

二、关于本书中一些名词的解释

本书中涉及的扬州地域概念,主要是指清代行政建置中的扬州府,而并非狭义的扬州市。

清王朝用武力从南明王朝手里夺取了扬州之后,建置维持明制。扬州府直辖三县,江都、仪真、泰兴;领三州,高邮州、泰州、通州;州领四县,兴化、宝应、如皋、海门。清代统治扬州 266 年(1645—1911)间,在建置上虽有几次调整与变动,但在体制上除了废去州、领、县之外,基本上沿袭明制,没有多大的更革,所以明清两代的建置是比较成熟和稳定的,以至后来,基本是沿着这一轨迹而演变发展的。州下不再领县,以“扬八属”定制。

清初,保留明代扬州府的体制,维持了八十年。到雍正二年(1724 年)割出通州,府下之州不再领县遂成定制。扬州府辖境至此定型。其地域,东有兴化、泰州(后析地置县为东台)滨海,南线东段以泰州与通州的如皋、泰兴县为界,西段江都、仪征(雍正初因避讳仪真改称“仪征”)二县沿江,西线以仪征、高邮分别与应天府的六合县、泗州之天长县为界,北线以宝应、兴化与淮安府之山阳、盐城县为界^①。

此后,在扬州域内尚有三次改动^②,但是时称“扬八属”的建置是比较稳定的。扬州府包括泰州^③、高邮州,江都、甘泉、仪征

(清末宣统元年复名为扬子县)、兴化、宝应、东台县,这种建置维持了一百四十四年,直至清亡。

扬州府行政地理的变化不大,也基本不影响本书所涉及的画家。在论文的行文过程中,所提到的“扬州”,一般指的是扬州府下辖的扬州地区,即扬八属。这种考虑是为了便于发掘一个更为完整的绘画圈。

本书所用的“清初”的概念没有采用历史学意义上宽泛的时间段落,而是考虑到扬州地区具体的绘画现象的。

毫无疑问,扬州八怪的出现和成熟是扬州画坛鼎盛时期来临的标志。本书的焦点拟放在八怪出现之前的扬州,故论文中的“清初”是指自清朝定鼎到八怪出现之间的这一时段。

细查八怪年表^④可知,八怪十五人在扬州活动的开始时间各有不同。从他们的行踪看,在扬州的活动基本上是从18世纪20年代以后开始的,所以本书所涉及的时段下限为18世纪20年代,即本书所指的“清初”基本是从顺治二年(1645年)至18世纪20年代的雍正朝初期止。由于有些地方可能需要讨论文化传统或绘画传统的上承,所以本书某些内容也会涉及到晚明或明末等时段的内容。

本书旨在通过中国绘画史中这一现象的分析,揭示在一定历史时空中,扬州是在怎样的条件下成为一个绘画重镇的。这是一个绘画史中的发展问题,同时也是文化史和社会史中的问题。

注释：

- ① 谭其骧主编《中国历史地图集》第八册，中国地图出版社，1987 年版。
- ② 这三次改动分别是：一、雍正九年（1731 年），析江都地北境置甘泉县；二、乾隆三十二年（1767 年），析泰州地东境原东台场置东台县；三、乾隆年间高邮州改为散州，县级（高邮州具体在乾隆何年成为散州，目前无考。散州为县级。《清史稿·职官志三》云：“（府）属州视县，直隶州视府。”）原所领之县宝应、兴化直隶扬州府。
- ③ 雍正二年，如皋县划隶通州，泰州已不领县，成为府属散州。
- ④ 《扬州八怪研究资料丛书》之《扬州八怪年谱（上、下）》，江苏美术出版社，1993 年版。

第一章 明末清初的扬州 绘画传统

清初的扬州随着社会的稳定与发展,经济、文化开始复苏,人口开始增长。在这样一个社会背景之下,扬州画坛迎来了一个新的发展契机。清代之前的扬州虽然没有声名显赫的画家和地方画派,但是仍然或多或少的有着自己的绘画风格和审美传统,这就是扬州绘画发展最初的土壤。

本章的主要目的,就在于通过对明末扬州典型的画论著作以及代表人物的绘画作品分析,探究清代之前扬州本地是否存在着一种主流的绘画风格。

第一节 董其昌和明末的扬州

对于明末清初的中国画坛,董其昌的作用和影响是不可估量的。他的绘画理论和创作实践对当时文人画的发展起到了不可替代的推动作用,特别是在他“南北分宗”理论标志下所推行的艺术实践对明清两代绘画风格的形成起到了一种决定性的作用。正如叶德辉所说:“自思翁持论尊南而抑北,自是三百年海内靡然向风。”^①翻看明末至清代绘画发展趋向的文献,便可印

证此言之不虚。唐宋绘画是中国绘画史上的一座艺术高峰,各绘画名家之间并未带有差异明显的风格倾向性。尽管在宋代苏东坡提出了“士夫画”的概念,可是充分体现这种概念内涵的艺术实践并没有得到广泛认可。将这种“士夫画”的内涵充分体现出来的是元代绘画,但元代绘画却缺乏从理论高度上对文人画内涵的自觉认识。倪云林的“逸气说”虽然从一个相当深入的层面探索了文人画写意抒情的特征,但是依然没有达到对文人画内涵的全面认识。直到明代的董其昌才从理论和实践的统一高度上对文人画的内涵有了全面而成熟的认识和总结。正因为如此,董其昌对明清两代画坛的发展具有一种不可替代的作用。

董其昌一生沉浮于官海,自从万历十七年(1589年)三十四岁的董其昌考取进士,在此后几十年的仕途生涯中历任编修、讲官、礼部尚书、太子太保等职。他对政治异常敏感,一有风波就坚决辞官归乡以规避风险,事后又反复数次被起用。^②无论是在朝为官或是赋闲在家,他都衷情于文墨,且观赏收藏诸多历代名迹。他交游广阔,在朝野内外,以及北京和江浙这两大文化圈子都有着很大的影响力。明末清初的扬州也被董其昌和他的理论深深地影响着。

历史上曾有“天下之盛,扬为首”之说,扬州城市发展的第一个高峰是在唐朝的中后期,当时它已成为全国最繁华的工商业城市,经济地位超过了长安、洛阳。直到明代,扬州一直都是最欣欣向荣的商业大都市。扬州的文化地位和文化形象是在清初的重建中慢慢被发掘和重塑的,换言之,对于明代中后期大多数的文人来说,扬州的文化资源还不足以支撑它成为一个文化中心。在这种情况下,虽然扬州和松江相距不远,但喜好游历的董其昌对扬州并无多大兴致,出行游玩最多的是江苏的苏州和浙江的杭州一带以及周边地区。从年谱来看^③,董其昌在扬州的

出现计有三次,然皆非有意游历:第一次,万历四十七年(1619年)夏天出游江浙,舟次扬州;第二次,崇祯四年(1631年)冬十一月,应诏北上执掌詹事府事,舟次扬州,并流连至次年春天;第三次,崇祯七年(1634年)初夏,董其昌致仕归家,一路南下,于五月舟过扬州。其中,崇祯四年那次停留的时间较长,在扬州会见了郑元勋,论及丹青之雅。此次扬州之行,在其后的文章和书籍中均被频频提起。无论是提到扬州的山水画还是扬州的园林,都会举出董其昌和这次事件。

郑元勋(1603—1645),字超宗,号惠东,祖籍安徽歙县。根据《清史稿》和《皖人书录》等文献的记载可知,自郑元勋祖父辈起来到扬州经营盐业,并由此占籍江都。其父郑子彦,是扬州郡的秀才,精于堪舆之术,知晓利国通商之道,因此被众盐商推举为“盐鹺祭酒”、“儒林文人”。郑元勋在兄弟四人中排行第二,自幼聪颖好学,三岁就能吟诗囑对。他幼年应童子试,名列前茅,是扬州有名的神童。二十一岁时他应乡试中举,名列第六。四十岁时又进京赶考应试,中进士,登甲榜第三名。郑元勋后累官至兵部职方司主事,成为扬州盐商官商结合的典型人物。

郑元勋嗜好园林艺术,他的私家园林影园是明代造园名家计成亲自设计、指挥营造的。影园在清初被认为是扬州八大名园之一。影园建园之初,又得到了山水画大师董其昌的指点。郑元勋《影园记》^①中记载:崇祯五年(1632年)此园竣工之初,适逢董其昌过扬州,郑元勋邀其在园内切磋画艺,谈论六法,并请董其昌题写园名匾额。董其昌根据园中柳影、水影、山影之特色,提笔写下“影园”二字,一时传为美谈。

因董其昌的缘故,而使得此园名声日隆,其后又有倪元璐、陈继儒等名家为影园题匾,由此影园成为明末扬州文会最多的园林之一。当然,不仅是文会和文学创作的时候会想起董其昌,

扬州士人在进行绘画活动的时候也会想起他。郑元勋在他的诗集《影园诗稿》^⑤里有一首《白下喜遇杨龙友、姜开元，续举画社有怀董思白先生》写道：

不分时推翰墨工，岂无大业振江东。鱼潜且作池中物，
马失聊同塞上翁。邗水几劳思落月，华亭独许绍宗风。断
金谊切重携手，最喜心同迹又同。

可见郑元勋不仅仅是追念董其昌，而且在“心”（绘画理念）和“迹”（绘画实践）上都向他靠拢，“心同”而且“迹同”可以说是这一时期扬州文人画家所追求的目标。

正是由于扬州不高的文化地位，明代中叶时鲜有著名文人来此徘徊吟咏。对于当时的江浙文化圈来说，扬州和苏州、南京、杭州等中心城市相比较而言，是有一定差距的。董其昌在扬州的这次文事活动被当地人所重视，且后来又不断地重复提起，是这种差距的现实反映使当地的文人产生的心理需要。也正是由于扬州的文化地位不高，才使扬州的画坛立身于松江派和吴门画派的争斗之外，同时也对风靡一时的董其昌的画论有着自己清醒的认识。而从绘画史籍上看，与郑元勋同时期的唐志契所著的《绘事微言》最能反映当时扬州绘画理论的状况，也能够从中看出董其昌的绘画理论对扬州绘画的深远影响。

第二节 明末扬州地区绘画理论风尚

回顾画史，清代之前的扬州地区没有出现过艺术造诣特别高深的画家。从有限的历史文献来看，清之前各朝的扬州画家几乎没有自己独特的绘画风貌，多是处于追随外界风气的状态。