

中国花鸟画通鉴 14  
争长三绝



高其佩 陈撰 高凤翰 边寿民 李鱓 汪士慎 黄慎  
金农 高翔 郑燮 李方膺 罗聘

上海书画出版社

争长三绝  
PDG



-----  
图书在版编目(CIP)数据

争长三绝/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,  
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-813-1

I. 争… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第196417号  
-----

责任编辑 黄 剑 何 洁

技术编辑 杨关麟

责任校对 周倩芸

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·争长三绝

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 8.75 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-813-1

定价: 80.00元



## 前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《争长三绝》为第十四册，主要论述清代中期活动于扬州地区的花鸟画家群。

## 目录

- 一 引言 1
- 二 “扬州八怪”的兴起 9
- 三 三绝诗书画，一官归去来 39
- 四 自怜闲处老，安用占浮名 77
- 五 糊口砚田，以画为业 105
- 六 争长三绝 131

## 一 引言

清代中叶，随着清朝统治走向稳定，中国封建社会呈现出最后的辉煌。在最高统治者的提倡下，中正平和的四王山水画被推举为画坛正宗，其画风笼罩着画坛。正如方薰在《山静居画论》中所云：“海内绘事家，不为石谷牢笼，即为麓台械柩，至款书绝肖者。国朝画法，廉州、石谷为一宗；奉常祖孙为一宗……两宗设教宇内，法嗣蕃衍，至今不变宗风。”在花鸟画方面，则出现了“家家南田户户正叔”的局面。张庚《国朝画征录》中云：“近日无论江南江北，莫不家南田而户正叔，遂有常州派之目。赋色非不净而冷，而瓠香之精意不传，亦犹山水之貌清晖老人也。”乾隆年间，因盐业而兴的商业城市扬州却聚集了一大批与传统画法相迥异的画家，他们以写意花卉为主，兼擅山水、人物，既能诗，也擅书法。由于受大画家石涛以及青藤、白阳、八大的影响，他们大胆创新，抒发真情实感，以清新活泼的面目出现于当时画坛。然而他们的出现及发展并不是一帆风顺的，遭到了守旧的“正统”派的排斥，被污蔑为“偏师”、“怪物”，这就是“扬州八怪”。



“扬州八怪”这个名称始于何时呢？即康雍乾三朝，一直到嘉（庆）道（光）年间的文献中都没有出现过“扬州八怪”一词。仅有雍、乾时蒋士铨的《题郑板桥画兰，送陈望亭太守》一诗中有“常人尽笑板桥怪”之句，虽言“板桥怪”，但并没有提到“八怪”之目。一直到光绪年间，扬州仪征人汪鋈（研山）才在其《扬州画苑录》中，首次提出“怪以八名”的说法，但仅列李鱣、李薊之名。随后，浙江归安人凌霞于光绪二十年（1894）稍前写了《扬州八怪歌》载于《天隐堂集》中。可见“扬州八怪”之称出现较晚。

关于“扬州八怪”的成员所指，我们今天比较认同清末李玉棻的《瓯钵罗室书画过目考》中的说法，即汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱣、郑燮、李方膺、罗聘。但是，很多论者都注意到，从晚清到民国时期，关于扬州八怪的人员组成可谓是众说纷纭。据薛锋先生统计，从汪鋈的《扬州画苑录》到俞剑华的《中国绘画史》，“扬州八怪”的组成居然先后有十五种说法<sup>1</sup>，每家所提到的名单和人数也都不尽相同，涉及的画家达十五人之多，除了上述八位，尚有陈撰、高凤翰、边寿民、华岳、杨法、李薊和闵贞。在很多论者眼中，“八”在这里并非数词。的确，在扬州方言中，用“丑八怪”来形容人丑；用“八折货”来形容智商低；用“八更八点”来形容时间晚。还有“横七竖



高凤翰  
松龄富貴图

水浸城根老景寒  
 倚欄杯早身尋紅  
 利市胸存月  
 身壯胸存月  
 神若將  
 蘇州香月  
 喜堂慎道  
 古寺  
 花得  
 三月



李鱣 牡丹图





畫得筆意與竹  
枝唯于石澗  
亦贈大師  
懷之上人  
一啜松栢  
鄭燮

郑燮 兰竹石图



李方膺 花卉册(之一)

八”、“七颠八倒”、“奇巧八怪”等，这些词中的“八”字皆无实际的数词上的意义。在古代汉语中，“八”不作数词解的例子也比比皆是。如《说文》：“八，别也。”《尚书·旅獒》：“首通于九夷八蛮。”《孔传》：“八、九，言非一，皆通道路，无远不服。”《诗经·小雅》：“陈馈八簋。”朱熹传：“八簋，器之盛也。”因此，《扬州画苑录》称“怪以八名”，显然是以“八”饰“怪”，而不是作为数词使用。因此，本书讨论的便是在康雍乾时期活跃于扬州的一批画家，并兼及受他们的艺术影响产生的一些画家。现将他们按出生年月排序，并将其在扬州的活动大略叙述于下：

年纪最长的一位是陈撰(1678—1758)，浙江鄞县人，长期寓居扬州，馆于盐商之家。其次为华岳(1682—1756)，福建上杭人，1724年首次来到扬州，往返扬州和杭州两地卖画近三十年，1752年后侨居杭州，直至病故。然后是高凤翰(1683—1749)，山东莱州府胶州城西南三里河村人，1737年罢官后，





汪士慎 花卉册（之一）

到扬州卖画，直至1741年返乡。边寿民（1684—1752），江苏山阳（今淮安）人，布衣终生，隐居于乡里，偶来扬州卖画。汪士慎（1686—1759），安徽休宁人，康熙五十九年（1720）来扬州卖画，直至去世。李鱣（1686—1760），兴化人，25岁中举，以绘事入仕内廷，康熙五十七年（1718）罢官归里，卖画于扬州，乾隆三年（1738）再次为官，乾隆九年（1744）又遭罢官，回到故乡兴化，偶来扬州卖画。金农（1687—1763），浙江杭州人，康熙五十九年（1720）冬，流寓扬州，1743年左右定居扬州，直至辞世。黄慎（1687—1772），福建宁化人，1724年—1735年来扬州卖画十年，1751年—1757年再次来扬州卖画。高翔（1688—1753），扬州府甘泉人，平生布衣，终老扬州。李薊（1691—1755），安徽怀宁人，1730年后到扬州，辗转于扬州、镇江、无锡、苏州、杭州、芜湖、汉口等地卖文鬻画。郑燮（1693—1765），扬州兴化

人，1723年—1732年曾在扬州卖画；1736年—1741年，中进士后在扬州候补官缺；1753年—1765年，罢官后于扬州卖画。杨法（1696—约1762后），江苏上元（今南京）人，从汉口来扬州卖画。李方膺（1697—1756），通州人，早年在外做官。1751年，罢官后长期居南京，偶至扬州卖画。最年轻的一位是罗聘（1733—1799），祖籍安徽，后移居扬州，曾拜金农为师，后三上京师，名振天下，最后病逝于扬州。陈师曾、郑午昌和俞剑华三位先生还将闵贞（1730—1788后）列入“扬州八怪”之中，但胡艺在编写《闵贞年谱》时发现，闵贞不仅没来过扬州，而且与“扬州八怪”其余各家亦无来往。他推测闵氏或因其行事有异于常人，如为父母追绘遗容，及不为千金利诱，不为权势威逼，而拒为权贵作画，所以“性僻傲”而入“怪”之列。笔者认为，闵贞之所以被归入“扬州八怪”之列，与其人物画吸收了黄慎的技法有很大关系，其笔墨奇纵雄浑的特色还是与“扬州八怪”其他画家有着某种共性的。但以地域而论，本书还是不拟将其纳入“扬州八怪”较为妥当。

由上可知，“扬州八怪”画家活动的时间从最年长的陈撰出生的1678年到最年轻的殿军罗聘辞世的1799年，持续了一百多年，他们的活跃期主要集中在康熙末年和雍正、乾隆年间。这些画家来扬州的时间有早有晚，有长有短，时聚时散，流动性较大，因此，论者站在各自的角度提出不同的组合便不足为奇。

“扬州八怪”不止八家，故有论者认为还不如叫“扬州画派”为好。但是，我们发现，“八怪”之间除了罗聘曾师金农外，其余并没有明显的师承关系，他们虽在艺术观点上有共同点，但画风也不尽相同，他们之间的交往也是散状的，并非完全交叉。况且清康熙、雍正、乾隆年间，活跃于扬州画坛的知名画家超过百人，他们的画风不一，因此，仍沿用“扬州八怪”这个称呼已久的名词较为妥当。但是，在人数上并不局限于八家。

那么“扬州八怪”在艺术上到底有没有共性呢？他们在艺术观点、创作方法上还是存在共性的：首先，他们都主张创新。“八怪”将继承传统与创造革新相结合。在“师古人”的态度上，他们学习古法而不死守古法，敢于摆脱传统的束缚，突破程式，自立门户，抒发个性，形成自己的艺术风格。其次，注重实践。“八怪”重视生活，以造化为师。在“师造化”的态度上，不



是单纯地反映现实，而是按照自己的审美理想和情操去观察自然，感受自然，理解自然，再塑自然。再就是，在艺术风格上，他们多由山水转到花鸟，由细笔转到粗笔，由勾勒转到没骨。

为什么清代中期，在扬州会集中如此多的画家，为中国美术史上书写如此浓墨重彩的一页呢？本书拟从扬州八怪兴起的原因、各自的生平、艺术特点及他们对后世的影响，分别加以分析。

#### 注释：

1 据薛锋统计，关于“扬州八怪”的说法先后有十五种是：汪鋈的《扬州画苑录》：李鱣、李勉等；凌霞《天隐堂集》：郑燮、金农、高凤翰、李鱣、李方膺、黄慎、边寿民、杨法；李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》：汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱣、郑燮、李方膺和罗聘；葛嗣彤《爰日吟书画补录》：金农、华岳、郑燮等；黄宾虹《古画微》：金农、华岳、李方膺、汪士慎、高翔、边寿民、郑燮、李鱣、陈撰、罗聘；陈师曾《中国绘画史》：金农、罗聘、郑燮、闵贞、李方膺、汪士慎、黄慎、李鱣；郑昶《中国美术史》：金农、华岳、郑燮、李鱣；钱涓寿《潜堂诗集》：金农、郑燮、黄慎等；杜瑞联《古芬阁书画记》：黄慎、郑燮等名齐“八怪”；李佳《左庵一得续录》：汪士慎、郑燮、金农、杨法等；杨钧《草堂之灵》（民国十七年刻本）：金农、郑燮、华岳、罗聘、高翔、黄慎、李鱣、汪士慎、杨法等；郑午昌《中国画学全史》：金农、罗聘、郑燮、闵贞、汪士慎、高凤翰、黄慎、李鱣；沈子丞《历代论画名著汇编》：金农、罗聘、郑燮、闵贞、李方膺、汪近人（士慎）、高凤翰、黄慎、李鱣；潘天寿《中国绘画史》：李鱣、金农、罗聘、陈撰、李方膺、高凤翰、边寿民；俞剑华《中国绘画史》：金农、罗聘、郑燮、李鱣、汪士慎、李方膺、高翔、高凤翰、黄慎、闵贞、华岳。

## 二 “扬州八怪”的兴起

对于“扬州八怪”兴起的原因，建国之初的论者多持“地域因素说”和“政治因素说”，将“八怪”作为封建社会的反抗者，强调他们对民众的同情的社会属性。在近二十多年来的研究中，越来越多的论者开始关注到扬州盐商与“扬州八怪”的关系，相关专著及论文层出不穷。这些论者认为，扬州盐业的兴盛带来的商业经济的繁荣是吸引众多画家齐聚扬州的根本原因，而且“扬州八怪”画风的形成在一定程度上受扬州商业经济的影响。<sup>1</sup>另有一些论者认为，这些外因只是变化的契机，内因才是变化的根本所在，八怪画派风格的建立，归根结蒂是“扬州八怪”自己主动选择的结果，其画风与人格具有高度的统一性。<sup>2</sup>笔者认为，清中叶扬州经济的繁荣及盐商对文化艺术事业的热衷是吸引众多画家来扬州的重要因素，而明清之际个性解放思潮的勃然而兴是“扬州八怪”领异标新的动力，而这正好符合了扬州新兴市民阶层尤其是扬州盐商“喜新尚奇”的审美观念，这两方面的因素缺一不可。

## 扬州盐商与“扬州八怪”

扬州古称广陵，是禹贡九州之一。因地近东海，居南北之中，盛产盐、鱼、麻、布及手工艺品等，加之位于长江、淮河会合处，又是大运河的要冲，交通四通八达，四方商旅，络绎不绝。自古以来，扬州就以其“多富商大贾、珠翠珍怪之车”、“号天下繁侈”而闻名。早在隋唐时期，扬州便成为全国重要的贸易中心，其繁华之景屡屡为诗人所吟诵。明末清初，扬州人民因反抗清兵而惨遭“扬州十日”，一片繁华之景成为瓦砾。经过几十年的经营，到了清代康熙、雍正、乾隆时期，中国的封建王朝走向最后的辉煌，扬州也受益于清朝的盐引制度，再度繁盛起来，成为全国重要的经济中心之一。

清朝的盐政，主要采取官督商销，由盐商到盐运使衙门登记领取“引票”，凭票到东海一带提盐，然后从东海各县把盐运到扬州办理“过掣”手续，拆大包装小包，换船入江入淮分运各地。盐场的定价“每斤十文”，但各地的销价每斤居然可卖到五六十文，可见其利润之丰厚，难怪商贾趋之若鹜。两淮是产盐最富、行销最广的地区，所谓“两淮岁课，当天下租庸之半，损益盈虚，动关国计”<sup>3</sup>。清代扬州学者汪中在《广陵对》中说：“故以广陵一城之地，天下无事，则鬻海为盐，使万民食其业。上辅少府，以宽农亩之力。及川渠所转，百货通焉，利尽四海。”<sup>4</sup>扬州的商业经济在盐业的发展带动之下，更加繁荣兴盛，成为我国东南沿海地区一大都会。

扬州商人的财富是惊人的，清代野史记载：乾嘉间，扬州盐商豪侈甲天下，百万以下者还仅仅被称为“小商”。而欲跻身大商之列，必须富至千万。李斗的《扬州画舫录》便称“大盐商汪交如富至千万”，张四可“因工会计之事”，亦“累富至千万”。其他安、亢、江、黄、程、方、郑等大姓盐商，多拥资不下数百万，以致黄氏一家兄弟四人有“四元宝之称”。

正因为扬州在经济上的重要性，康熙、乾隆六次南巡，每次都驾临扬州。为了接驾，盐商们一掷千金，大规模地营造园林别墅。袁枚在《扬州画舫录》序中写道：“自辛未天子南巡，官吏因商民子来之意，赋工属役，增荣饰观，奢而张之……其壮观异彩，顾、陆所不能画，班、扬所不能赋也。”乾隆十八年（1753），高宗弘历第一次南巡，扬州盐商捐银二十万两为他修建临

江等处行宫。为了迎驾，两淮盐运使卢见曾一年之内就在扬州北门外直至西北郊散建“拳石洞天”等二十景。《清朝野史大观》卷十一还记载一则轶事。乾隆南巡至扬州，其时扬州盐商纲总为江春，一切供应皆由他承办。一日帝游大虹桥（即今之瘦西湖），至一处，顾左右曰：“此处颇似南海之琼岛春阴，惜无喇嘛塔耳。”江春闻之，“亟以万金贿帝左右，请图塔状，盖南人未曾见也。既得图，乃鸠工庀材，一夜而成”。次日，乾隆复来，见塔巍然，大异之，以为伪也，询知后，叹曰：“盐商之财力伟哉。”

此外，扬州的盐商也热衷于为自己兴建购买私家园林和别墅。比如江春就有园林多处，其北郊的“是园”充官后，又于重宁寺建“东园”。大盐商安麓村的“安氏园”、马氏兄弟的“街南书屋”、程梦星的“筱园”、花商汪希文的“勺园”等都是著名的园林。因此，当时有“杭州以湖山胜，苏州以市肆胜，扬州以园亭胜，三者鼎峙，不可轩轻”之说。大量公私园林的兴建，大到构思设计，小到景点命名、厅堂布置、楹联撰



高翔梅花图



写都离不开文人和书画家的参与。空前规模的园林建设高潮，不仅为画家的创作提供了素材与艺术灵感，也使他们的作品有了更多的市场需求，成为促进书画市场发展繁荣的重要因素。金农、郑燮、李勉、杨法等都曾为各园林题匾、书序、撰联、绘图。

由于财力雄厚，扬州盐商过着穷奢极欲、一掷千金的生活，但是，在当时的历史环境下，商人居“四民”（士、农、工、商）之末，官员和士大夫一般都看不起商人，不愿与之交往。乾隆第二次南巡时，两淮盐运使卢见曾举行“红桥修禊”之会，便规定“业鹺（盐）者不得与”，只有已成为国子博士的盐商汪棣例外。盐商为了提高社会地位，获取社会声望，极力附庸风雅，当时扬州有句谚语：“堂前无古画，不是旧人家。”因此，暴富的盐商或将画家馆于家<sup>5</sup>，或以交友礼贤的方式，为画家的衣食住行提供方便，或直接购买画家的作品张挂厅堂以示风雅，从而吸引了大批画家来扬州卖画，促进了扬州绘画的繁荣。张郁明先生曾分析，现存的扬州八怪作品多是八尺、丈二



金农 梅花册