

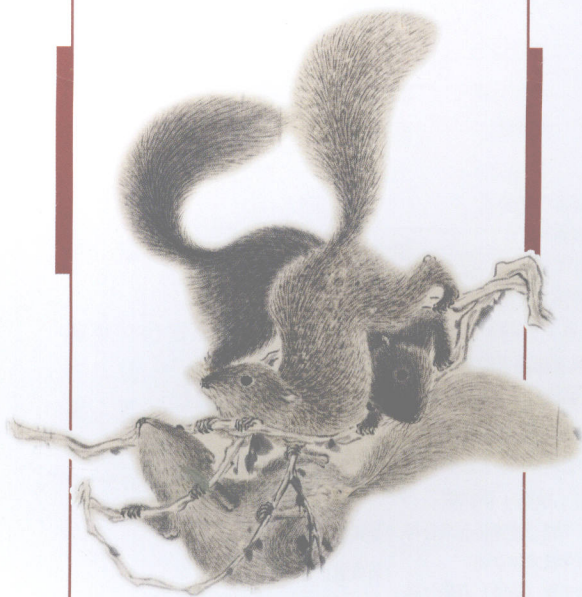
扬州绘画

故宫博物院藏文物珍品大系



故宫博物院藏文物珍品大系

扬州绘画



主编：杨臣彬

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

扬州绘画

Paintings by Artists of Yangzhou

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 编 杨臣彬
副 主 编 杨丹霞 卫 嘉
编 委 娄 玮 聂 卉 马季戈
潘深亮 文金祥 王 琥
摄 影 刘志岗

出 版 人 陈万雄 胡大卫
编辑统筹 张倩仪

编辑顾问 吴 空
责任编辑 田 村 徐昕宇 周祖贻
设 计 张 毅
出 版 上海世纪出版股份有限公司
上海科学技术出版社
上海市钦州南路 71 号
商务印书馆（香港）有限公司
香港筲箕湾耀兴道 3 号东汇广场 8 楼
制 版 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
版 次 2007 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
©2007 商务印书馆（香港）有限公司（繁体版）
©2007 上海科学技术出版社（简体版）
商务印书馆（香港）有限公司

规 格 大16开 (216 × 286mm) 288面
国际书号 ISBN 978-7-5323-8877-6

版权所有，不准以任何方式，在世界任何地区，以中文或其他任何文字翻印、仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中國大陸地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宮

博物院藏文物珍品大系

故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
张政烺	金维诺	宿 白

总编委主任委员：郑欣淼

委 员：（以姓氏笔画为序）

杜迺松	李 季	李文儒
李辉柄	余 辉	张忠培
邵长波	陈丽华	杨 新
杨伯达	单国强	郑珉中
郑欣淼	胡 锤	施安昌
耿宝昌	晋宏逵	徐邦达
徐启宪	聂崇正	萧燕翼

主 编： 李文儒 杨 新

编委办公室：

主 任： 徐启宪

成 员：	杜迺松	李辉柄	余 辉
	邵长波	陈丽华	单国强
	郑珉中	胡 锤	施安昌
	秦凤京	郭福祥	聂崇正

总摄影： 胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽历经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物

117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还

是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下



导言

杨臣彬

扬州自隋唐以来一直是中国东南重镇，向以物产丰富、水陆交通发达著称。清康熙至乾隆年间，扬州盐业经济繁荣，促进了各种手工业、商业的发展，文化艺术也随之繁荣昌盛。乾隆初年，扬州已成为江北的文化中心，时有“海内文人半在维扬”^{〔1〕}之说。扬州画坛更是人才辈出，流派众多，画风各异。由于绘画的发展与繁荣的商品经济相互依存，许多画作也自然带有商品化的色彩。

故宫博物院藏有清代扬州的著名画家作品达千余幅之多，在海内外藏家中占有举足轻重的地位。本卷收录了自清顺治至嘉庆年间（17世纪中叶至18世纪末），活动于扬州的三十三位画家的作品，代表不同流派和风格。其中有扬州本地画家，他们承继宋元传统，画风工稳、严谨。也有所谓“扬州八怪”中的主要画家，他们借画抒怀，画风标新立异。还有一批活动于扬州的画坛大家，他们的画作影响后世，成为一代风范。本卷重点分析介绍他们的传世之作及其艺术特点。另外还有如龚贤、石涛、查士标、程邃等名家，虽然也曾长期在扬州地区从事绘画活动，但因其作品已编入《金陵诸家绘画》、《四僧绘画》、《皖浙绘画》卷，故本卷从缺。

一、东南重镇——扬州

隋大业元年（605年）炀帝征发百万民众，开凿大运河，沟通长江、淮河、黄河、海河四大水系。此后又经历代修护，北可达北京，南可达杭州，西可达西安，西南可达南京，形成纵贯南北，横贯东西的水路网络。扬州地处江淮之间，东濒东海，南临长江，北达淮河，大运河贯穿其间。扬州的瓜洲古渡是大运河进入长江的枢纽，地缘优势使扬州成为繁华的商贸大都会。



唐代时，扬州是重要的盐铁集散地，中外客商云集于此，仅寓居在这里的阿拉伯客商就有数千人。到清代时，扬州的商贸活动更是盛极一时，刺绣、玉雕、漆器、雕版印刷等手工业均很发达，除众多的绸店布庄外，作为东南盐业的供应基地，其盐商巨贾可谓是富甲天下，他们广建林园，网罗文人名士。

商贸繁荣带动了市井生活的繁华，酒楼花肆、剧苑茶社比比皆是，扬剧、评话、清音不绝于耳，“居民连薨，接榼笙歌，輿从竟日喧。”⁽²⁾ 冶春诗社、广陵琴派活跃于文坛，扬州画派也独树一帜，影响广泛。据清人李斗《扬州画舫录》记载，自康熙至嘉庆初活跃在扬州地区的著名画家就达150余人，可谓盛况空前。

扬州地区的画家，特别是“扬州八怪”多与富商、名流有密切联系，并在他们的支持、庇护之下从事绘画活动。如高凤翰、郑燮等见知于两淮盐运使卢见曾；高翔、汪士慎与大盐商马曰琯、马曰璐兄弟毗邻而居；李鱣与盐商贺君召；金农与盐商徐赞侯、马氏兄弟来往密切；黄慎曾寓维扬李氏园林，其他如陈撰、杨法等人都是大盐商筵宴的座上客。富商靠书画家附庸风雅，书画家也需要富商们的资助以维系生计。

喜爱花木是扬州当地人的风俗，并以此为时尚，有记载说“扬人无贵贱皆戴花”。⁽³⁾ 在这种风气下，花鸟画便形成雅俗共赏的题材，扬州旧有画谣云：“金脸银花卉，要讨饭，画山水。”⁽⁴⁾ 反映了当时肖像画及花鸟画最受欢迎。

二、以工稳严谨画风见长的画家群

清康熙、雍正年间，扬州地区有一批以工稳严谨画风见长的画家群，颇为活跃。他们均出生于扬州本地，其中以李寅、颜峰、王云、萧晨、袁江、袁耀、禹之鼎等人最为突出。他们大都是师法宋人绘画传统，具有深厚传统功力的职业画家，其作品在用笔上力求精谨工稳，一丝不苟，构图颇有气势且富有装饰美。除具有共同的画风之外，又各有自家面貌。他们的出现适应了当时扬州部分人的传统审美趣味，也满足了厅堂悬挂的需求。

（一）李寅

李寅是扬州承袭北宋山水画法成就突出的画家，如《仿郭熙山水图》轴（图2），无论章法结构或笔墨运用都取法郭熙，熟练地运用“卷云皴”、“蟹爪枝”这些具有鲜明特点的技法，表现北方山水的雄伟气势。而他的《盘车图》轴（图5）则结合南方水乡特点，取平远法，上画平原河谷，下画冈阜村店，驼道盘车，在章法上有突破。《仿郭忠恕山水图》轴（图1），取高远法，画高岭深溪，险崖绝壁，在山石和林木间，有茅屋亭榭，木桥栈道，旅人往来不绝。此图自题用宋初郭忠恕法，实则受明代仇英画法的影响。李寅的界画，楼阁规整，折算精确，笔法严谨，如《江楼夜宴图》轴（图3）、《黄鹤楼图》轴（图6）等，构图上汲取了南宋马远“马一角”的遗法。李寅也偶作意笔山水，如他的《山水图》册（图7），以宋元各家法画江岸景色，其中有些是描绘扬州附近地区的名胜，颇具文人画的意味。

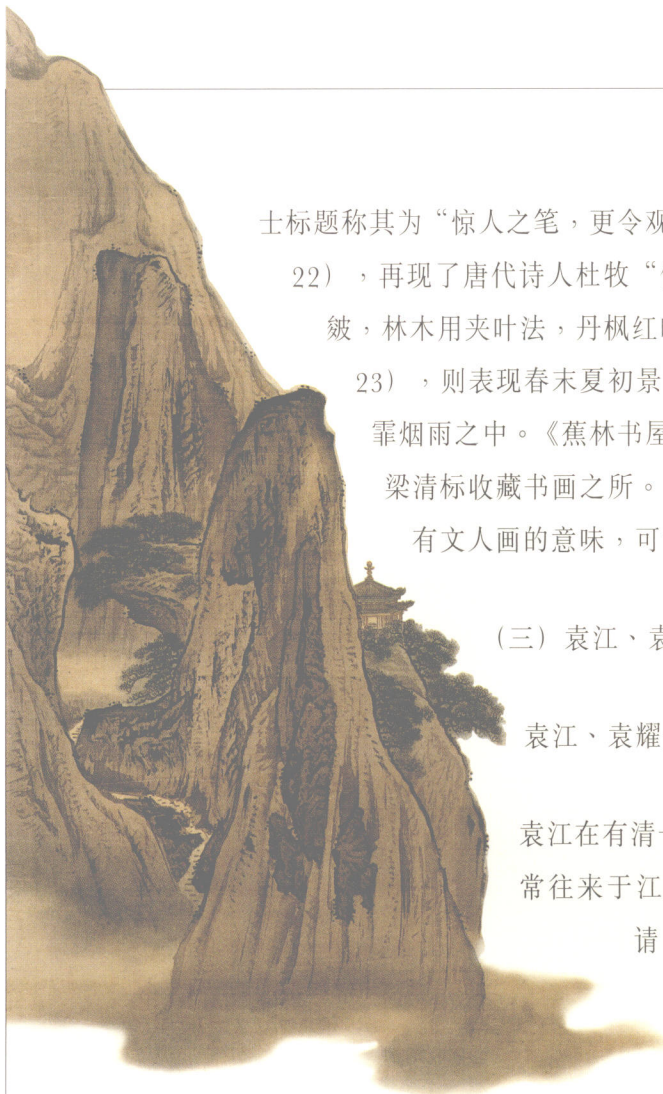
（二）王云、萧晨

王云善画楼台，据清人李斗《扬州画舫录》记载他曾由宋举荐待诏画院，受到康熙皇帝的赏赉，康熙、雍正年间驰名江淮。

他的绘画以严整、精谨见长，总的格局是利用大幅屏幛表现山川楼宇的恢宏气势。整体章法和局部结构复杂而精密。笔墨技巧工细而稳重。他的《雪山行旅图》轴（图12）、《夜宴桃李园图》轴（图15）、《访贤图》轴（图17）、《群羊出谷图》轴（图18），除章法结构略有不同，描绘内容各异之外，在笔墨技巧的运用上并无多大差别。他的工笔山水画还往往与人物故事相结合，体现自然环境与人的和谐关系，山水中的人物虽作为点景，但画得一丝不苟，颇得明代仇英遗法。王翬偶作意笔山水，从明清文人画中汲取营养，如《寒林鸦阵图》轴（杨晋补藤，王翬补墨竹）（图13），其山石林木汲取王翬的画法，笔墨清润，深浅浓淡都掌握得恰到好处，是一幅文人意趣很浓的作品。

萧晨的山水画有工笔与写意两种面貌，而其青绿山水极似仇英，描画雪景尤推能手。他是一位早熟的画家，他的《桃源图》卷（图25）虽无年款，但后幅题跋署“甲子”，即康熙二十三年，时萧晨二十七岁，因知此图不会晚于此时。图中设色妍雅，笔法清劲流利，故查





士标题称其为“惊人之笔，更令观者徘徊留连而不已”。《枫林停车图》轴（图22），再现了唐代诗人杜牧“停车坐爱枫林晚”的诗意。此图山石用小斧劈皴，林木用夹叶法，丹枫红叶烘托出深秋气氛。他的《杨柳归牧图》轴（图23），则表现春末夏初景色，江岸老树，牧人驱犊过桥，远山笼罩在霏霏烟雨之中。《蕉林书屋图》轴（图24）是写实性的作品，书屋为清代梁清标收藏书画之所。图中线描柔韧而秀润，工稳中略显劲健，但带有文人画的意味，可能是为迎合室主人的欣赏趣味。

（三）袁江、袁耀

袁江、袁耀父子是扬州人，以精于界画山水楼阁而闻名。

袁江在有清一代被推为“界画第一”。他一生以绘画为业，常往来于江浙之间，到过南京和北京。后被山西盐商所请，大半生在山西为盐商作画，因而山西流传袁江的画作颇多。其传世作品多为绢本设色巨幅屏幛界画，画法有宋人遗意，用笔精湛，色彩丰富，结构严密，气势雄秀。袁

耀继承父业，在扬州地区也以画山水楼阁界画而闻名，其画风及题材内容与袁江极为相似，但有时笔墨略粗放。

袁氏父子的画题主要有神话传说中的宫殿楼阁，如袁江的《蓬莱仙岛图》轴（图28）、袁耀的《蓬莱仙境图》轴（图35）等；有根据文献记载想像创作的古代宫殿楼阁，如袁江的《梁园飞雪图》轴（图30）、袁耀的《骊山避暑图》轴（图38）等；有描绘山水胜景的四时朝暮，如袁江的《山水图》屏（图33）、《湖山春晓》（广东省博物馆藏）等。有的取材于古人诗意，如《山雨欲来》（故宫博物院藏）、《春江花月夜》（广东省博物馆藏）等；有的则描绘扬州等地的名胜实景，如袁耀的《扬州四景图》屏（图36）、《邗江胜览图》横轴（图39）等；还有描绘农耕题材的，如《春畴麦浪图》轴（图40），以行旅为题材的《仿王蒙山水图》轴（图41）等。此外，袁江的《花果图》卷（图31）和《杂画》册（故宫博物院藏）则是他的写意花鸟、人物、走兽画。不论哪种题材，都富于生活气息，体现了袁氏父子的观察力和艺术表现力，以及扎实的绘画功底。他们在吸收唐宋金碧山水之法的同时，又兼蓄两宋名家的山水遗韵，融合变化，形成了工整艳丽、凝炼厚重、色彩明快的艺术风格。

(四) 禹之鼎

禹之鼎，幼年师蓝瑛，出入宋元诸家之法，康熙十二年（1673）官鸿胪寺序班，在北京以画供奉入值畅春园。

他以画人物肖像被称为“当代第一”，所绘人物形神毕肖，背景山水清新雅致，吸收了宋代马和之及明人的画法，笔墨清劲，秀丽飘逸。他的肖像画往往把人物置于湖山、园林、楼台等环境之中，使人物与大自然融为一体，衬托出人物的性格与爱好。如《晚烟楼图像》卷（图43）、《黄山草堂图像》卷（图44）、《移居图像》卷（图45）等，均以山水衬托人物。所画《祭屈原图像》卷（图46），将人物肖像置于对楚国诗人屈原的祭祀环境之中，从而展现了主人公的品格及对屈原的崇敬之情。从画风看，他的前期人物和山水画法受明代仇英影响较深，个人风格尚不太明显，工整秀丽有余，洒脱飘逸不足，与他后来的山水人物画形成鲜明对照。他的墨笔写意《芭蕉仕女图》轴（图47），乃为红兰主人，即清宗室多罗勤郡王蕴端所绘，笔势飞动潇洒，线描流畅，仅寥寥数笔便表现出仕女的文静娟秀之态。

三、别具风格的华岳

华岳是由民间画师成长起来的职业画家，自福建上杭流寓扬州，号新罗山人。他出身寒微，生长在贫苦农家，自幼好学，后因家贫失学，曾在造纸坊做工，期间有机会跟随民间画师学画。他以“读书以博其识，修己以端其品”自律，故其画作既具有职业画家的功力，又有文人画家的文学涵养与笔墨情韵，成为清代中期画坛上“诗书画三绝”的一代大家。

华岳绘画题材广泛，花鸟、人物、山水无所不精，尤以花鸟画成就最为突出。他的花鸟画，无论花木、翎毛、草虫还是水族、畜兽，均悉造其微，无不情趣盎然，以其神来之笔，捕捉自然界中最能激动人心的瞬间。在技法上，创造了别具风韵的“小写意”画法，笔墨含蓄，兼工带写，清新俊逸。既有别于宫廷院体花鸟工整富丽的细笔，又别于徐渭、石涛等狂肆奔放的写意，营造出一种雅俗共赏的画风，对后世影响很大。他早期的代表作《山鼠啄栗图》轴（图53），所画竹树坡石吸收了石涛的写意画法，而松



鼠却是自家画法，用焦墨干笔细细皴出根根松软的鼠毛。群鼠上下窜跳争相啄食山栗的情景，其生动的神态，达到了前人所未到的境界。《秋树八哥图》轴（图54），画秋浦芙蓉，丹枫疏竹，八哥栖集枝头，或飞翔，或嬉水，互有呼应。墨色清丽淡妍，兼工带写，体现了华岳花鸟画的典型风貌。宏篇巨制《桃潭浴鸭图》轴（图55），则描绘桃红柳绿的三春季节，一只麻鸭戏水于桃柳之荫，那种前游又回首注视落花的神态，真实生动，再现了“春江水暖鸭先知”的诗意。《海棠鹰兔图》轴（图59），代表他晚年花鸟画的风格，枝头鸛鹰俯视树下花丛中的野兔，鸣叫欲扑，野兔惊恐地瞪目仰视，有呼有应。秋海棠以没骨法画花，苍翠欲滴，鹰兔则用工笔细描，体现了华岳小写意画法的特色。此图虽然是他去世前的绝笔之作，但看不出半点精力衰退的痕迹。他的《墨兰图》长卷（图61）吸收了石涛画法，笔致潇洒飞动如同狂草书，是其水墨兰花不可多得的精彩之作。

华岳的人物画继承了宋代李公麟白描及马和之“兰叶描”法，并受清初人物画家王树谷的影响，线描流畅，人物形象生动。其选材大都为民间风俗、神话传说、高士隐者及仕女等。在表现方法上注重情节的选择和意境的烘托，并注入个人情感。故宫博物院收藏他多幅人物画，如《新罗山人自画像》轴（图49）、《出猎图》轴（图50）、《列子御风图》轴（图51）、《钟馗秤鬼图》轴（图60）、《天山积雪图》轴（图58）等，都是他各个时期人物画的精彩之作。《天山积雪图》轴描绘高耸入云、皑皑白雪覆盖的天山下，身披大红斗篷的边客，牵着骆驼在冰山雪谷间跋涉，荒凉寥落，一只孤雁的悲鸣划破灰暗的云天，引动边客仰望叹息。笔墨细劲，刻画入微，是华岳去世前一年的杰作。华岳的人物画突破了程式化的局限，注重刻画人物个性，这是许多同时期的画家所不及的。

华岳的山水画，初学清人恽寿平、石涛，上溯宋、元、明诸家之法，在继承传统画法的基础上，超脱前贤，自辟蹊径。他通过描绘的山水，表达对自然及生活的感受。如他的《没骨山水图》轴（图62），图中汲取古法，而不为其法所囿，在大片的山石坡渚间进行皴擦点染，使画面更富层次感，生动地体现了山间云蒸霞蔚、万木荣春的景象。画幅自题诗：“采薪人达春山罅，山气蒸云云湿衣。”这是画家早年打柴生活的亲身感受，显然有别于那些概念化的山水画家，充分显示出他勇于表现生活的精神。他的《溪山猛雨图》轴（图52），则以淋漓酣畅的笔墨表现滂沱大雨中的溪山，是画家在自然景致的启迪下偶得新意而绘，他在题诗中已自言明：“秋深余苦热，敞阁纳凉风。偶然得新意，扫墨开鸿蒙。”

华岳在清代中期的扬州画坛上声望卓著，被称为“近代空谷之音”，影响深远，为后人效

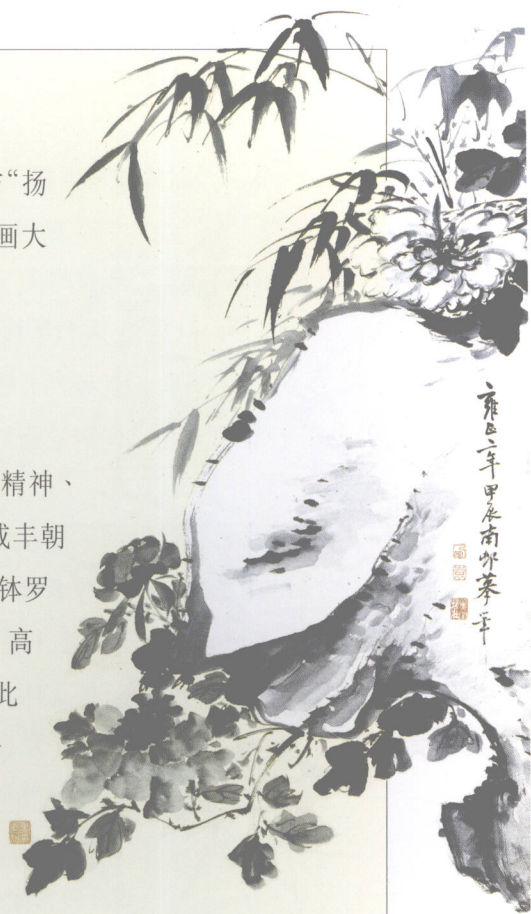
法。曾有人把他列入“扬州八怪”，但他的创作思想和艺术风格明显与“扬州八怪”有很大不同。他是“扬州八怪”之外，又一位别具神采的绘画大家。

四、各出新意“扬州八怪”

所谓“扬州八怪”，是指清康熙至嘉庆初活动于扬州地区的富于创新精神、作品具有崭新风格的画家群。“扬州八怪”一词出现很晚，在乾隆至咸丰朝的百余年间未见相关记述，直到同治十三年（1874），李玉棻在《瓯钵罗室书画过目考》中谈及罗聘“与李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎为扬州八怪”，这是迄今所见“扬州八怪”最早的记载。此后在光绪年间汪鋈所编《扬州画苑录》中也曾有“怪以八名，画非一体”之说。至于“扬州八怪”究竟包括哪些人，则说法各异，史家迄今无定论。诸说涉及的画家有十四五位之多，其中有扬州本地人，也有外地流寓扬州卖画者，他们聚散无定所，流动性大，故各家说法不一也在所难免。

本卷依据故宫博物院藏品，编选高凤翰、李鱣、郑燮、李方膺、汪士慎、高翔、边寿民、黄慎、陈撰、杨法、金农、罗聘等十二位画家的画作。他们都具有颇高的文化素养，是诗书画皆擅长的文人画家，均能突破传统束缚，各出新意，为中国画史上成就突出、风貌独特、影响深远的画家。他们的身份、地位和经历各不相同，有的做过几任小官吏，但在官场不得志，为谋生计而先后到扬州卖画。而有的则一生布衣，往来于扬州，以书画为业。他们在扬州大都有来往，以诗文书画相酬，在技艺上相互切磋，彼此影响。

“扬州八怪”绘画题材多样，山水、人物、花鸟、杂画无所不包，但各有侧重，各擅胜场。其中尤以梅兰竹菊、松石等题材的画作成就最为突出，影响也最为深远。这一题材自宋、元、明以来，一些文人画家将其视为“清雅绝俗”、“孤傲高节”的象征，借以表现自我人格。而“扬州八怪”的生活经历和遭遇，使他们接近社会底层，关心现实生活，虽然绘画也是借物咏怀，但抒发的是愤懑不平之气，对民间疾苦表示关切和同情。他们以敢于创新、勇于实践的精神，丰富了文人画的题材和技法，并各自创造了独特的画风，对开辟近现代中国画画风贡献良多，在中国画史上有重要地位。



（一）高凤翰、李鱓

高凤翰，山东胶州人，寄居扬州。因不愿奉迎上司，曾被诬入狱，复任后又被诬罢官。乾隆二年（1737）因右手病残去官，寄居扬州西城僧舍。其早年笔墨矜持慎重，右手病残后，以左手书画，自号“丁巳残人”、“后尚左生”，笔法奇拗，古朴苍润，风格奔放纵逸。清人秦祖永在《桐阴论画》中赞其画为“离奇超妙，脱尽笔墨畦径。”

高凤翰以山水、花卉见长，偶亦画肖像。山水师法宋及元、明、清初名家，花卉学徐渭。他的山水画往往写亲身所历，如《平冈松雪图》轴（图66）、《山水纪游图》册（图68）、《岳墩春色图》轴（图71）等，大都是他右臂病前根据游历所见而作，画法秀丽绵密，委婉曲折，所画长松茂林、崇峦叠嶂、渔村浦溆、冈阜原野，处处引人入胜，给人以身临其境之感。他所作花卉，早期笔致纵肆，墨华淹润，意趣生动，如《菊石图》轴（图64）、《四季

花卉图》轴（图70），是其病臂前的自家风貌。他病右臂后，大都为写意花卉，如《幽人之贞图》轴（图69），其笔力圆劲，奔放沉着，迥出寻常蹊径，不同流俗。他对自己左手的书画甚为得意，在致友人书信中写道：“弟右手之废，其苦尤不堪言，近诚以左腕代之，殊大有味，其生拗涩拙，有万非右手所及。”⁽⁵⁾他曾作《牡丹图》，自题戏云：“牡丹画久伤右手，更遣左手尔奈何？此生莫怪常贫贱，两手争抛富贵多。”⁽⁶⁾他晚年的凄怆与悲凉令人同情，但他的豁达又令人敬佩。

李鱓，江苏兴化人，往返扬州。于康熙五十年（1711）中举，康熙五十三年（1714）被召入宫为画师，任南书房行走并奉旨跟蒋廷锡学画花卉，又向高其佩学习指画，但由于狂放不羁而“两革功名一贬官”，其后生活穷困潦倒，终老扬州。

他曾学陈淳、徐渭大写意画法，后又从石涛的笔墨中受到启发，创造了泼辣奔放、酣畅淋漓、铁画银钩与大写意相结合的画风。清人张庚在《画征录》中评李鱓的绘画是“不拘绳墨而多得天趣”。在他的《蕉竹图》轴（图73）中，芭蕉与石头全用大写意法，笔墨淋漓，明显学自徐渭，而竹与花卉却是细笔双勾，笔法劲健，体现了他早年的画法特点。《墨荷图》轴（图75）中运笔自如，纵横排奁，代表



了他绘画盛期的风格。此外，他还善于把日常生活中所熟悉的物件入画，诸如大葱、大蒜、茭白、炭盆、破芭蕉扇等，使得作品雅俗共赏。他把文人画的表现内容和内涵提高到新的境界。

（二）郑燮、李方膺

郑燮，江苏兴化人。他年少时孤贫，科举出仕，在山东潍县任七品县令，因开仓赈灾得罪权贵而罢官归里，往返扬州，以画为业。

他善画兰竹石，间作松树、梅花。竹兰石取法明末徐渭、石涛笔意，但他主张学前人要“学一半，撇一半”、“师其意不在迹象间”，并云：“凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下劳人，非以供天下之安享人也。”⁽⁷⁾ 这些非同寻常的言论，反映了他绘画的“民本”意识。他的书法具有创新精神，将隶书与行书相融合，自称为“六分半”书，后人称之为“板桥体”。他画中的诗题，进一步深化了作品的思想内涵。例如他在山东潍县衙署中画的《墨竹图》轴（徐悲鸿纪念馆藏）的题诗中写下了著名的诗句：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”⁽⁸⁾ 他还常把兰竹石与荆棘画在一起，如《竹兰石图》轴（图84），画幅题诗云：“知君胸次有幽兰，竹影相扶秀可餐。世上那无荆棘刺，大人容纳百千端。”反映了他从曲折的生活经历中总结出的人生哲理。有时他又用画兰竹来倾诉自己晚年生活的贫困与酸楚，如他在赠与二女婿的《兰竹图》轴上题诗云：“官罢囊空两袖寒，聊凭卖画佐早餐。最惭吴隐奁钱薄，赠尔春风几笔兰。”其罢官后晚年的凄凉窘迫于此可见。郑燮作画虽然题材范围狭窄，但其意境和内涵却宽广而深邃。

李方膺，江苏南通人。雍正七年（1729），曾随父进京朝见皇帝，后历任山东乐安、兰山、安徽潜山、合肥县令，曾代理滁州知府。因不肯逢迎权势而被诬革职，寓居扬州及南京，以卖画为生，贫老无依。

他在绘画上主张师法自然，创立自己的风格而不依傍他人。他曾在所画梅花手卷上自题道：“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。”⁽⁹⁾ 因此有人评论他所画梅花为“蟠塞妩娇，于古法未有”。他所画的松竹梅兰，梅枝带寒，松风雨竹，笔墨泼辣肆意，具有独特的境界。他以风雨中的翠竹苍松，喻其不肯随风俯仰，如《墨竹图》

