

海外藏中国历代名画

CLASSICAL CHINESE PAINTINGS IN FOREIGN COLLECTIONS

第八卷 清（下）



海外藏中国历代名画

第八卷
清（下）

海外藏中国历代名画编辑委员会编

湖南美术出版社

海外藏中国历代名画

第八卷
清(下)

海外藏中国历代名画编辑委员会编

本卷主编：聂危谷

副主编：徐利明

责任编辑：刘昕 曹勇

责任校对：李奇志 刘海珍

出版者：湖南美术出版社（湖南长沙市人民中路一〇三号）

湖南美术出版社

发行者：

湖南省新华书店

制版者：深圳华新彩印制版有限公司

印装者：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

一九九八年十二月第一版第一次印刷

ISBN 7 - 5356 - 1216 - 4/J.1136

全套定价：三千二百元整

版权所有 翻印必究

海外藏中国历代名画编辑委员会

顾问：徐邦达

总主编：林树中

副总主编：彭本人

委员：林树中 彭本人

阮荣春 杨振国

胡光华 聂危谷

黄宗贤 李淞

徐利明 李桂生

本卷主编：聂危谷

副主编：徐利明

总体设计：彭本人

海外藏中国历代名画

选题策划：郑宝雄 彭本人

总编辑：彭本人

总监制：萧沛苍

凡例

一、《海外藏中国历代名画》收录海外所藏中国名画包括彩陶画、壁画、卷轴画、线刻画、版画等，按时代分为八卷。

二、本卷为第八卷，收录扬州八怪画派及海派、晚清、民初的绘画。

三、本卷内容，第一部分为文字《扬州八怪画派的绘画》及《海派与晚清民初绘画》；第二部分为图版，说明文字随图排列；第三部分为《后记》；第四部分为《收藏总目》。

四、本书涉及的收藏机构及个人，都采用统一的译名。目录采用中英文对照。

五、收藏机构或个人的署名，以现收藏藏品的机构或个人为准。藏品归属的更替，一般在说明文字中予以记录。

扬州八怪画派的绘画

聂危谷

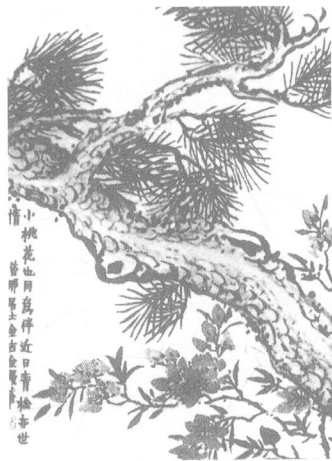
『扬州八怪』是一个担负艺术革新使命的绘画流派，活动于康熙中期至乾隆末年的扬州。归属于『八怪』名下的画家历来众说不一，今人汇总清代汪鋈、李玉棻、凌霞、葛嗣澎以及近人陈师曾、郑午昌、黄宾虹诸家之说，总计为十五家。根据我们现已拥有的海外藏画资料并加以考讹辨伪的筛选，本篇介绍了华岳、高凤翰、边寿民、李鱣、汪士慎、金农、黄慎、郑燮、李方膺、闵贞、罗聘共十一家的作品，排列顺序依据出生年代先后而定。

汇总诸说，八怪的实际人数既然超出八人，故本世纪六十年代初有人提议改称清代扬州画派。此后论者或称『八怪』、或称『八家』、或称『画派』，长期争执不下，反而弄得混淆不堪，莫衷一是。笔者认为：因『八怪』已经成为一个内蕴特定美学含义、外显个性特征的象征符号，在美术史上和人们的心目中烙有不可磨灭的印记，故『八怪』之称不可替代。而为了表明『八怪』并不限于『八家』，笔者赞同著名美术史学者俞剑华于一九六二年提出的全称为『扬州八怪画派』^①的主张。

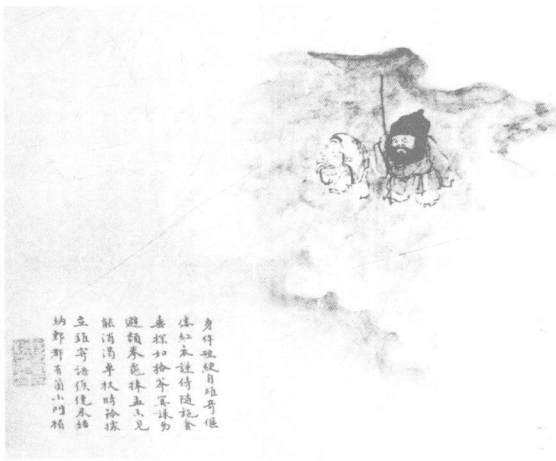
一 八怪绘画产生的原因

清代中期以来，南步石谷后尘，北食麓台残羹，仿效倪黄模式的山水遍及画坛。『四王』复古主义受清廷推崇，势力日炽。正是在这样的艺术史背景中，一群革新者崛起于扬州画坛，公然与娄东、虞山画派分庭抗礼。这一现象的发生历来是论者关注的焦点。起先以『地域因素说』、『政治因素说』、『石涛影响说』为论者的诸种解题方案，从本世纪八十年代以来，受西方艺术史研究方法的影响，『经济因素说』盛行一时。

持此新说者认为，盐商的发达以及随之带来的扬州市场经济繁荣，制约了扬州八怪的画风。换言之，八



小桃花也同鸟伴近口香梅香世
情
清
金农



身伴鬼趣自难寻
法如未说待随托
毒程如拾芥宜殊勿
避顿参芭林止小兒
能酒清年秋时除
立疑寄语佳佳本籍
纳野野有首小門橋

怪画派的艺术革新似乎由盐商「争奇斗异」的审美趣味以及商品化这只无形的巨手操纵着的。论者旁征博引，论据不算菲薄。例如郑板桥公开标定规格，明言「送白银则心中喜乐，书画皆佳」；黄慎两变书画之风，「于是道之大行矣。盖扬俗轻佻，喜新尚奇，造门者不绝矣。」^①于是有人更进一步大胆推理：连石涛也是由盐商带到扬州的，而石涛「撒种，开出了扬州八怪的花」，所以「八怪画派的形成」，「盐商的作用是关键」。^②

真理与谬误往往仅有一步之遥。以定势思维「偏食」史料势必走入理论误区。令人费解的是，娄东派的门人黄鼎及再传弟子方士庶，不也照样受到扬州盐商的礼遇而为座上客吗？^③「参四王之席」的方士庶在扬州影响之大，甚至形成了一个以其号命名的「小狮画派」。八怪中人，虽亦有「以笔租墨税，岁获千金，少亦数百金」的收入纪录，但生计艰辛的史实却也俯拾即是。金农像画工一样绘制灯画，甚至要托袁枚在南京代售；汪士慎托边寿民在淮安为他廉价兜售册页；而身为扬州人的罗聘，却要抛下重病缠身、不久于人世的爱妻，远走京师碰运气，皆可以说是迫不得已吧。

我们绝非否认盐商的作用，但「咸近士风」的盐商对待八怪与对待其他的名士、画家相比，并非特殊礼遇。当然，出于生计需要，八怪画风及画题，或多或少亦难免受如市场机制等外部环境的制约，但外因只是变化的契机，内因才是变化的根据所在。八怪画派风格的建立，归根结底是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。

八怪多为性情中人，为人处世袒露真性而不拘小节。金农「性情逋峭，世多以迂怪目之」；李鱣「声色荒淫二十年」，放浪形骸；李方膺「傲岸不羁」，「岸然露圭角」；黄慎「性脱略」而「举爵无算，纵谈古今，旁若无人」；郑板桥「落拓不羁」而「日放言高谈，臧否人物，无所忌讳，坐是得狂名」^④；高凤翰退还新安画商的千金画酬而大呼：「我画非马骨，岂黄金可易也」。画品即人品，有如此惊世骇俗的个性，作画自觉抵御小家之气、摹古之风，「脱尽时习」，而追求「壮气」、「奇峭」、「倔强」、「狂纵」、「恣肆」亦自在情理之中。

从八怪的题画跋中随处可见他们不同于流俗的艺术追求。金农盛赞「笔腴墨矫」的眉山长帽翁墨竹「有崩云抉石之气，自属奇迹」，而鄙视笔法精秀的魏国夫人墨竹，称之为「真闺韩间稚物，只合配女郎诗耳」^⑤（金农《墨竹图》）。高凤翰厌弃「杨家一捻红，徒以浓丽夸人笔墨」，而以高其佩的指墨为法，狂写牡丹以「别增壮气」。（高凤翰《天香别部图》）李鱣毅然摆脱了宫廷画脂粉奴风的束缚，自觉地以徐渭泼墨为楷模：「草木繁华无用处，临行摹写天池生。」郑板桥则更加直截了当地阐明其性情与画风选择两者之间的对应关系：「文长、且园才横而笔豪，而鬯亦有倔强不驯之气，所以不谋而合。」^⑥由此可见，八怪之所以选择豪迈狂纵的画风，之所以选择徐渭、石涛、高其佩作为他们师心再创的榜样和动力，实在是出于非如此不可的内在需求。



杂画册(之二) 册页 清 金农 (日)黑川古文化研究所藏



山水图 轴 清 黄慎 (英)英国博物馆藏

扬州八怪画风的选择除了内心的召唤,的确存在着一种比盐商更重要的外在动因,那就是明清之际的个性解放思潮。明清之际是中国封建社会百病丛生的时期。在民族矛盾、政权内讧、海疆之扰下摇摇欲坠的帝国大厦,又以其高压政治、苛捐杂税加剧了民众的反抗意识,激发了知识阶层异端思想的爆发。李贽倡『童心说』,汤显祖倡『唯情说』,王夫之倡『情景说』,戴震倡『彰欲说』,无不是以张扬人性的异端思想向黑暗的社会进行精神反抗。

时代的苦难亦波及到大多出身寒微的扬州八怪。尽管他们都是饱学之士,亦怀有济世抱负,但时运偃蹇。或屡试不第而空怀壮志;或曾为卑官而终遭贬黜;或终身布衣而怀才不遇。终于落得个『大丈夫不能立功天地、字养生民,而以区区笔墨,供人玩好』^⑤的痛苦境地。坎坷的人生际遇造成了『可羞可贱』的悲剧情结,加上他们天性中的桀骜不驯之气,皆足以使其心境与张扬人性的异端思想一拍即合,于是以其言论和艺术向时代的个性解放思潮迅速汇流,这就是促使八怪画派生成的一个激发了内因的重要外在动因。

试将郑板桥《沁园春·恨》一词与李贽《焚书》一书的言论作一比较,便可看出,具有代表性的八怪思想与李贽张扬人性的主张竟如此默契,似出自一人之口:

郑燮:『把天桃斫断,雏他风景;鸚哥煮熟,佐我杯羹。焚砚烧书,椎琴裂画,毁尽文章抹尽名,荣阳郑,有慕歌家世,乞食风情。』难道天公还钳恨口,不许长吁一两声?颠狂甚,取乌丝百幅,细写凄清。^⑥

李贽:『一旦见景生情,触目兴叹,夺他人之酒杯,浇自己之垒块,诉心中之不平,感数奇于千载。既已喷玉唾珠,昭回云汉,为章于天矣,遂也自负,发狂大叫,流涕恸哭,不能自止。宁使见闻者切齿咬牙,欲杀欲割,而终不忍藏于名山,投之水火。』^⑦

毋庸置疑,如此炽热的情感宣泄和掷地有声的言论,完全违背了千年的道统精神和中和理念,只能爆发于特定时代的思想狂飚之中。金农的『平生傲岸之气』,黄慎的『贫贱之肆志』,李鱓的『高标岂寄人篱下』,虽不若郑板桥言词之急切,亦内含牢骚和『反骨』,烙有个性解放的印记。这样一来,恬淡中和、讲究内蕴之美的传统文人画法显然无法表达八怪画派强烈的内心世界。而慷慨激昂、挥洒外显之力的画风出现在八怪笔下,则是『笔墨当随时代,如诗文风气所转』(石涛语)的必然结果。八怪不仅以狂放的画风赋予传统画题(如梅兰竹菊)以新的审美内涵,更以新奇的画题突破传统题材的框框。郑板桥的野兰、华岳的野火、黄慎的『野人』(渔夫、乞丐)、罗聘的野鬼(并非传统画题的钟馗御鬼之类),这一切异端的艺术内容与形式,皆为八怪本不安分的心灵与震撼人心的时代思潮相撞击的产物。



墨竹图 轴 清 金农 (日)桥本末吉藏



墨竹图(之一) 册页 清 郑燮 (日)东京国立博物馆藏

二 八怪绘画的人格象征

缘情言志是文人画中诗画合璧的亲合力所在。故鉴赏者不仅要读其画,更要审其诗文题跋,才能透过画面,而领悟画中所内蕴的思想、性情、审美理念及艺术追求。八怪画派诸家各具个性,也极富才情,本着个性解放精神和「直摭血性」的艺术宗旨,他们不是单凭旷放的画风,而是以直抒己意、明心见性的诗书画三绝表现其「真气」、「真意」、「真趣」^①。

学界有文人画由宋人「无我之境」进入元人「有我之境」之说。然而,由于道释精神的全面渗透,隐逸与逃禅思想成为元代以来文人画的精神内涵,而逸品成为最高审美标准。画家的气质、个性、人格理想消融于倪黄式蹈虚揖影的淡逸笔墨之中,这就阻碍了文人画家真正进入自我表现的「有我之境」。四王正统派绘画之所以显得枯索、寂寥而缺乏生气,除了为元人画法所囿之外,亦受制于道释精神以及逸品境界。

能够彻底摆脱传统思想的羁绊,从而使文人画臻于「有我之境」——笔者称之为「唯我之境」者,实为青藤、八大、苦瓜等人的杰出贡献。与野逸传统一脉相承的八怪画派,不仅画风与正统派迥异其趣,诗文题跋所体现的精神面貌亦与正统派大相径庭。不妨就本卷收录的八怪与大体同期的画家的作品题跋作一比较。先看八怪以外的画家:

意图》

「乱云锁山腰,远树淡如霰,密雨从空来,绵绵洒郊甸。画师通画禅,弄笔如抽线。」(王宸《江山雨》)

「一叶扁舟两三客,载为烟雨过西湖。」(费晴湖《西湖烟雨图》)

「秋到苹花处处香,独移小艇下横塘,歌弦一曲声初远,残雨正收风正凉。」(黄易《秋溪系舟图》)

「苍苔满径净如洗,终日行吟懒出门。到地夕阳微有迹,粘天秋水淡无痕。」(蔡嘉《秋水夕阳图》)

「笔墨之外别有一种萧淡荒率之趣。」(奚冈《春江棹舟图》)

「大痴画以荒率苍古胜,其妙处尤在逸趣。」(王学浩《仿大痴山水图》)

王宸、王学浩属地道的娄东传人;费晴湖兼糅南宗诸家;蔡嘉为京江派名家,曾学虞山派,以「刻意摹古」为终;皆大致不出正统派范畴。至于奚冈与黄易,虽为印坛创新者,但画法仍出自四王,纵使稍有变化,亦不脱正统派桎梏。而以上诸家的题画诗竟然都是陶潜「采菊东篱下,悠然见南山」的翻版,跋文所推崇的笔情趣,亦不出倪黄山水荒凉之境。道释精神的强大渗透力,于此不难窥见端倪。接下来再看八怪:

竹本七叶如六雨
沈原名共一枝
郑燮



墨竹图(之二) 册页 清 郑燮 (日) 东京国立博物馆藏



兰竹石图 清 郑燮 (日) 黑川古文化研究所藏

「朝吸南山云,暮浴北海水,展翅鼓长风,一举九万里。」(华岳《鹏举图》)
「哀猿野鹤枯僧逢,不有百岳藏心胸,安能屈曲蟠苍穹?吁嗟,空山万古多遗踪,我将墨汁一斗邀群公。」(李颀《五松图》)

「平生高岸之气尚在,尝于画竹时一寓己意。」(金农《竹下清风图》)

「夫芝兰在室,室则美矣,芝兰弗乐也。我愿居深山巨壑之间,有芝不采,有兰弗掇,各全其天,各安其命。」(便以乾坤为巨室,与君高枕卧其间。)(郑燮《兰竹图》)

华岳理想中翱翔九天之大鹏,郑燮心目中深山巨壑之野兰,是何等自由的人格象征;或「有百岳藏心中」的李颀,或以「乾坤为巨室」的郑燮,具有何等豪壮的人格力量;金农画竹追求「崩云抉石之势」,原来是其「平生高岸之气」需要壮美的表现形式,这又是何等尊严的人格象征。相形之下,前面诸家的诗文淡雅柔靡,如同千年老调;而八怪的诗文「皆别调而有挚语」,是「直据血性」的真情宣泄,毫无牵强与矫饰。

值得一提的是,华岳的《鹏举图》表现了一种文人画从未有过的精神内涵。庄子《逍遥游》中那背阔千里、翼若垂云,「抟扶摇羊角而上者九万里」的大鹏,象征着开辟鸿蒙,驰骋八极的自由之魂。然而这一种积极肯定人性的豪情,却在后世所崇奉的道释精神中归于虚无和寂灭,当然也在文人画中销声匿迹,而代之以「清静无为」、「至人无己」的否定自我价值、逃避现实的「逸品」境界。从这一角度审视《鹏举图》,当能发现其非凡的意义:它不仅是华岳个人胸襟抱负的象征,也完全可视为张扬个性的八怪画派共同的人格化身;是八怪自尊、自信、自强的自我人格实现与自我精神表现的符号,当然也是明清个性解放思想在文人画中的典型反映。

三 八怪绘画的形式风格

宏观而论,一个时代的艺术,总是显性或隐性地体现着这一时代的文化精神。故论者可以从文化学的各个分支与各种角度着手,研究一个时代的艺术。但艺术的发展有其自身的规律,任何研究都不能替代对艺术本体形式的研究。如果我们侈谈八怪的艺术革新,却不设法认清其革新到底使绘画形式发生了何种变化,也就无法认识八怪对文人画风格发展的特殊贡献所在。笔者就个人对八怪绘画形式的初步分析,概述其风格特征为:(一)笔墨表现的唯我之境;(二)构图的张力样式;(三)书画同构;(四)色彩表现。以



树石图 扇面 清 高凤翰 (英)英国博物馆藏

下即分而论之。

〈一〉 笔墨表现的唯我之境

由于道释虚无主义思想的制约，文人画之品第自古以逸格为高，笔墨以淡逸为美。古人所谓「笔尖寒树瘦，墨淡野云轻」，即可视为对文人画笔墨境界的高度概括。四王之所以奉元画若神明，无非是元人、尤其是倪、黄两家笔墨皆主淡逸。而淡逸之境吻合淡化了的人欲，却弱化了自我表现。真正以笔墨「彰人欲」而充分表现自我者，首推徐渭和石涛。

「当正统派津津乐道于『某家皴点可以立脚』、『某家清淡可以立品』之际，徐渭与石涛则一超直入「化工无笔墨，个字写青天」、『用情笔墨之中，放怀笔墨之外』的唯我之境。八怪以纵横笔墨，直抒胸臆而为青藤、苦瓜之传承者。有论者谓「阔笔放纵」为八怪之共性，其实八怪并非一味阔笔，如华嵒、汪士慎等人不主阔笔。然而八怪之画，皆具有张狂而内含其力、沉郁又外显其刚的共性。与浙派一味外肆，缺乏内力之笔墨不可作同日语。

郑板桥画兰竹喜用焦浓墨，用笔如使鞭，线条锋劲而具金石内质，有剑拔弩张之势，而失妩媚幽雅之姿。不避「发越太尽，无含蓄之致」的文人画清规，一如其「洒洒然狂放自达」之性灵。

李蝉用笔雄健朴茂，用墨恣肆汪洋，不顾「霸悍之气」的文人画禁忌。题画诗「墨晕翻飞色尽黧」，恰如其分地传达了其画之笔墨特征与其人解衣盘礴之激情。

金农以拙笔老墨写梅竹，或屈铁折钗，或刚直郁葱，亦具金石之气。与郑燮相比，郑笔洒脱，金笔凝练。金农笔墨正与其逋峭傲岸之性情相表里。

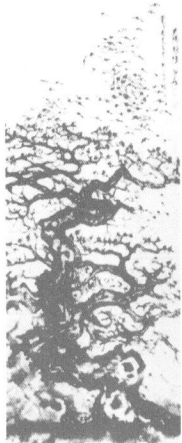
黄慎以狂草写人物山水，其笔墨之张狂，运腕之神速，亦足以令人联想到他「酒酣捉笔，挥洒迅疾如风」的豪宕之情。如此直截了当地宣泄情感、表现自我，徐渭、石涛之后，当推八怪。

〈二〉 构图的张力样式

文人画空灵的绘境不仅具有淡逸的笔墨形式，同时也是由组织笔墨关系的空朗的章法营构而成的。



杂画册 册页 清 李颙 (日)山口良夫藏



馆藏
鸦阵图 轴 清 高凤翰 (德)柏林东亚美术馆藏

『满招损，谦受益。』道释精神及逸格准则不容许文人画形式产生视觉刺激效应：『率尔立意触情，涂抹满幅，看之填塞人目，已令不快，那得取赏于潇洒，见情于高大哉？』^①

八怪在笔墨形式上变淡逸为狂纵，在构图形式上则变空朗为蔽塞，这就从根本上突破了逸品的形式禁忌。虽然历来对八怪绘画的贬斥大多针对其笔墨，但这是因为清人论画多着眼于笔墨所致。实际上，八怪的整个绘画形式（包括构图在内）都与传统审美眼光格格不入。

顶天立地为其一格。上不空天，下不留地。以松、竹、梅枝干或峭石作通天贯地的纵向构成，给人以『力拔山兮气盖世』的视觉张力和心理震撼。八怪为人不甘受缚，作画亦仿佛要挣脱画幅边界的束缚，张扬的个性造成了扩张的形式。郑燮《兰竹图》、李方膺《竹石图》、金农《墨竹图》、李颙绢本设色《五松图》，皆为此格。

遮天蔽地又是一格。既不留天地，更不见一角之疏朗。笔墨占满画面空间，恰似天地鸿蒙未开。张力由画心向各个方向和角度扩展，画面由此愈增壮阔之气。这种满构图的视觉性能，直到二十世纪才被西方现代派画家充分认识。而在二百多年前，石涛早就参破此理：『墨团团里黑团团，黑墨团中天地宽。』八怪则对此心领神会。

高凤翰的《天香别部图》以山石之特写充满画面已属奇格。而他的《鸦阵图》更为骇俗，呈左右回旋的老干虬枝撑满画面，再以层层叠叠栖满枝干、密密匝匝漫天环舞之鸦群愈增其密，弥漫的力在激荡、膨胀，使观者不禁为之怦然心动。

最是『不在寻常眼孔中』者莫过于李颙的纸本水墨《五松图》。浓墨粗干通天贯地，而又左右横撑，针叶蔽空，草书弥缝，直将画面塞得『密不透风』，视之令人屏息。如此迫密的构图，岂止传统文人画的虚白空间和空灵意境被李颙的狂笔一扫而光，即使是今日中国画坛又能有几人似李颙一般的豪情？这就难怪娄东派画家华翼纶厉声斥责八怪之画为『魔障』和『恶态』了。

〈三〉 书画同构

以书入画是文人画的传统，书画合璧则自宋、元已肇其端。传统文人画以笔墨淡逸为尚，而题画书法不在此限，又往往自成体格。由于忽视书法与画面笔墨及章法的统一性问题，故画自为画，书自为书，似可分可合的两物勉强拼凑而成。有时题识与画面全然不合拍，则成为视觉上的蛇足。书与画的不同构状态，

麻姑仙人图 轴 清 黄慎 (日) 山口良夫藏



麻姑仙人图 轴 清 黄慎 (日) 山口良夫藏

实际上是心与画的不同构,即书画皆不能明心见性,充分地表现自我所造成的。

八怪画派的书画却能予人以高度统一的视觉美感。其中奥妙有二:书与画皆直抒胸臆而臻于『唯我之境』,是『真气』、『真情』、『真趣』的彼此唱和。故气息相通,笔性同构。此其一。书法不仅作为他们诗以言志、文以传心的载体和符号,而且也是被他们自觉地用来与笔墨造型共同营构形式关系的因素之一,成为画面不可分割的组成部分,故书与画章法同构。此其二。

『板桥作字如写兰,波磔奇古形翩翩』;板桥写兰如作字,秀叶疏花见姿致。『波磔奇古』当指汉隶意趣,而『形翩翩』显然是喻掺和了草书笔法。郑板桥豪放而见内力的六分半书,疏秀而不失生辣的兰竹用笔,皆出于这种糅合碑草的书法用笔。明末清初,碑学渐兴。郑板桥创『六分半书』,金农创『漆书』,莫不致力于碑版。值得注意的是,他们都把各自独创的书体与绘画的笔法熔为一炉。

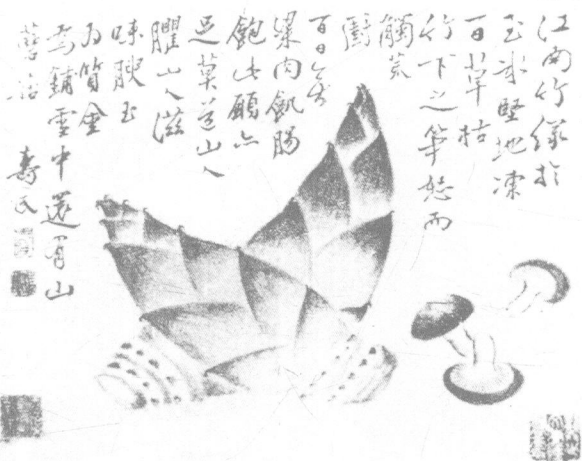
金农参照《国山碑》、《天发神讖碑》笔意而创『漆书』乃众所周知,然而他的画笔亦如其书,却鲜为人知。读者不妨参阅本卷金农之作,则可见其老干虬枝,繁英密萼,笔无巨细,皆如凿如刻,劲硬沉雄,与其书法笔调完全统一。金农画中造型也受其方拙书风的影响。如《骅骝图》虽云『拈毫追想』韦偃之意,却毫无唐人画马圆浑的体态,瘦骨如驴,方拙恰似金农漆书之放大。

黄慎『书法怀素』,『疏影横斜,苍藤盘结』,又以狂草入画。书也狂草,画也狂草,人物狂草,山水狂草,笔底眼中,『世间无物非草书』。书法与画法笔性的同构,证明了八怪绘画已臻于心与手、主体精神与表现意图的高度默契。

然而,只有当书画组合为密切的形式关系而达到章法同构之时,书画同构的『有意味的形式』才臻于完美。八怪题画书法大胆突破『上宜平头,下不妨参差,所谓平头不平脚』的传统款式,或高低错落,与画中物形相穿插;或方整划一,与画中不规则形状成对比;或纵行直下,与纵向画面相配合;或满布天庭,与下方景物相呼应。究其苦心,皆是为了以书法配合笔墨、造型而共构成更具视觉张力的构图。书法之于八怪绘画的章法是如此重要,以致失去了书法便失去了画面的完整与平衡。

黄慎《渔翁图》纵行长题,而与站立着的渔翁及修长的渔竿相呼应,并使力感贯通上下画面。李方膺《竹石图》画左纵题,则与自左下斜贯右上的竹竿、枝叶共构成倒三角形,强化了『怒气写竹』之气势。郑板桥、高凤翰题跋于石壁,金农《盛梅图》题跋于枝干回抱的中空,皆可谓别出心裁,以使画面充实,力感凝聚。华岳《秋声赋意图》画飘摇瘦木,写萧瑟秋风,天庭题跋一路斜行,似和风而下,与木共舞,秋境在书画同构中升华。

论者有谓书画结合为八怪艺术风格之一,殊不知两者结合宋元有之。由书画同构而产生整合的视觉



竹笋蘑菇图 册页 清 边寿民 (美) 艾略特藏



枇杷萱草图 轴 清 闵贞 (英) 英国博物馆藏

力感,并造成足以表现『唯我之境』的张力形式,才是八怪对文人画风格的重大突破。

(四) 色彩表现

文人画以水墨为尚,不贵五彩。设色始终处于从属于水墨的地位,用以『补笔墨之不足,显笔墨之妙处』(王原祁语)。『五色令人目盲』,『空即是色,色即是空』的道释精神,『意在五色,则物象乖矣』(张彦远语)的审美禁忌,严重阻碍了文人画色彩画法的发展。

清初恽寿平以色代墨,创没骨设色画法,开辟了文人画表现形式的新领域。由于为清廷赏识,恽氏侧身于正统派六大家之一,影响所及,上达宫廷绘画,下开常州画派。引人注目目的是,扬州八怪的华岳、李鱣、罗聘等人亦受『恽色』影响。八怪画派对四王颇有抵触,为何对南田(恽寿平)另眼相待呢?理由很简单:八怪厌弃正统派的泥古不化,但并非一概排斥正统。四王尚摹古,南田为创格,虽都为正统,但实质不同。华岳以诗表明了学习恽格的原因:

『笔尖刷却世间尘,能使江山面目新,我亦低头经意匠,烟霞先后不同春。』^②

诗中对南田的创格表示由衷的赞叹,亦表明超越恽格而自创一格的雄心。华岳等人通过改变用色的饱和度,或变小写意为大写意的形式,突破了恽格『淡雅』的审美境界和『极似』的写生之形,从而将没骨设色画法推向表现性阶段。然而,对于扬州八怪这一重大的形式革新,历来缺少应有的重视和研究。

李鱣早年在宫廷师从蒋廷锡的院体花鸟,明显受到流行于宫中的恽派小写意设色画法的影响,精湛的画风束缚了李鱣狂放的性情。故他一度十分反感设色画:『草木繁华无用处。』然而李鱣离开宫廷后并没有放弃设色,且避设色浓艳。从现有李鱣五十岁以后的画作中不难发现,他通过汲取其水墨画泼辣的笔法和长于用水的墨法,一变恽格的设色小写意为重彩大写意。无论是《萱花图》的清丽,还是《天竹水仙图》的浓艳,抑或是《玫瑰图》的娇媚,皆具有使色如使墨,潇洒恣肆的风格。这就将刚刚打破色彩禁忌的恽派画法演化为自我表现性语言。

华岳在八怪中不属于阔笔一路,见长于小写意。他对恽派的突破是不避『大俗』之嫌,而以高饱和度的浓烈色彩描绘鲜花艳鸟。如本卷《红雀图》即以此法绘成,这就与以『宋人淡雅』为尚而避浓就淡、『粉笔带脂』的『恽色』大异其趣了。

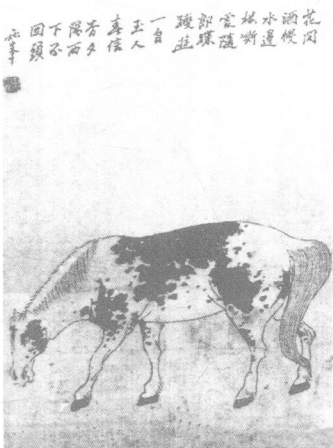
华岳与罗聘都曾以燎原野火入画题。立意、用色新颖奇特,堪称前无古人。尤其值得论者重视的是,



花鸟图 册页 清 李鱣 (美) 普林斯顿大学美术馆藏

究所藏

杂画册 册页 清 罗聘 (日)黑川古文化研



美术馆藏

山水人物图 册页 清 华岳 (日)大阪市立



罗聘的《姜白石诗意图·汉川野火》出人意料地采用了泼色画法，状写烈焰蒸腾之境，强烈的视觉效果可与现代绘画媲美。如果联系到中国画的泼彩画法直到二十世纪下半叶才问世，那就足以使人幡然省悟：人们对二百年前扬州八怪超前的艺术形式之研究是多么的贫乏。大量优秀的八怪绘画（尤其是风格代表作）流失海外，导致研究资料的匮乏，是令人痛心疾首的主要原因。

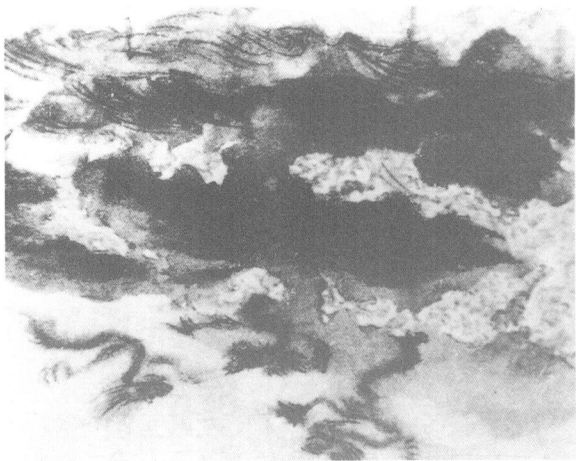
四 八怪绘画的互相影响

郑板桥心仪李蝉『尤工兰竹』，却声明『绝不与之同道，复堂喜曰：「是能自立门户者。」』金衣服膺郑板桥墨竹，虽曾自谦说：『设有人相较吾两人画品，终逊其有林下风度耳！』然而却执著于：『予之竹与诗，皆不求同于人，同乎人，则有瓦砾在后之讥矣！』^⑤曾有人认为，八怪的画风不统一，因而不能称之为画派。这种观点纯属浅见。西方近代画家凡高、塞尚、高更画风亦不统一，却以他们相通的革新精神，被艺术史归为『后印象派』。与之同理，扬州八怪在古今画史及人们的心目中也早被视为一个标新立异的艺术群体。

八怪画风的个性化倾向产生于他们有意拉开距离的抉择。而相对于正统画派，八怪画派并不失其共性所在。唯其如此，前面我们对其作品中的人格象征与形式风格所作的整体分析与归纳，才能成立。即使『自立门户』、『独诣』的追求亦反映了他们对艺术本质意义理解上的深刻一致性。而这种共性和一致性则又与八怪互相之间的影响不可分割。

郑板桥不学李蝉，不妨以李蝉为『商量画事之人』；金衣不学郑板桥，却自认为画竹『亦其流派也』；李蝉推崇李方膺画梅『纯乎天趣，元章、补之一辈高品』，并与李方膺在书画风格上彼此相近；而闵贞的人物画与黄慎画风之联系亦有迹可寻。

罗聘为金农的诗画弟子，故论者多着眼于师生之间的传承关系。即使罗聘独创一格的《鬼趣图》亦被人从金农的作品中找到了雏形所在。然而为古今论者所忽略的是，罗聘是一位画风多变的全才画家，他所受的影响理所当然逾越了门户之限。近人吴湖帆发现『罗聘全学石涛新罗两家』^⑥，虽为片面之词，却也独具慧眼。罗聘《姜白石诗意图·濠梁冒雪》与日本大阪市立美术馆所藏华岳《山水人物图·马进寒原带雪吟》在构图、笔墨、造境方面有此唱彼和之妙。而前所论及的罗聘《汉川野火图》又与华岳的《秋风掠野烧图》的



形式如出一人之手。康熙末年华岳出长城而至承德，领略了北国风光，他笔下的塞外雪骑或野火燎原之景，实为源于生活而非出自古本的创格。故罗聘的图式渊源（尤其是野火图）只能追溯到华岳。

金农与华岳为诗画友。但据华岳于乾隆十七年离扬州不返，二十一年在杭州辞世，而罗聘于乾隆二十二年才在扬州向金农学画的史实判断，罗聘与华岳有可能素昧平生。从最年长的华岳（陈撰不计在内）于一七〇六年有画迹传世算起，迄至最年幼的罗聘永远搁下画笔的一七七八年（《易安像》即作于是年），这两代画家之间的传承关系，无疑进一步证实了扬州八怪作为一个画派在风格上的深刻的内在联系。

五 八怪绘画的承先启后

艺术的发展离不开前人经验，而文人画家具备了渊博的史学修养，尤重师承与渊源关系。作为革新画派的扬州八怪，以其异端思想与画风对抗正统画派的泥古不化，但并不排斥借古开今，从传统中借鉴创新的经验。

毋庸讳言，八怪所继承的首先是近期传统，主要有三家：一是徐渭，二是高其佩，三是石涛。

郑燮『其视古人，亦罕所心服；惟徐青藤（徐渭）笔墨，真趣横逸，不得不俛首耳』；黄慎『画仿天池』；李方膺『笔意在青藤、竹憨之间』；边寿民『风流也学青藤老』。

郑燮服膺且园（高其佩）『才横而笔豪』；李蝉、高凤翰则更是慕其声名而拜在铁岭门下。

虽然石涛的人室弟子仅高翔一人，但『石涛开扬州（潘天寿语）』，石涛的创新精神和绘画风格皆对八怪产生了全面而深刻的影响。

石涛反对『师古人之迹而不师古人之心』^①。郑板桥的『师其意不在迹象间』^②、边寿民『画不可拾前人，而要得前人意』^③，则与石涛精神一脉相承。这就难怪郑燮虽赞叹石涛画兰『极多亦极妙』，却仍然『学一半，撇一半，未尝全学』。李蝉虽佩服『石涛长于墨』，受其启发而作『破笔泼墨』，却要以『至予则长于水』来自立一格。这是因为，既然以石涛师心而不师迹为宗旨，则如果跟着石涛的画风亦步亦趋，反而与石涛精神南辕北辙，故学石涛『实不能全，亦不必全也』。八怪对待所有前人遗产，都是持这种态度。

高凤翰早年画法宋人，精谨深秀，晚年画风一变而为苍雄旷放。关于这一变法，史家率从郑板桥之说：

『病废用左手，书画益奇』，而不予深究。海外藏画提供的新论据却足以证明：高凤翰变法始于其病废右手



寒梅图 轴 清 金农 (美) 艾略特藏

之前，而高其佩的指头画法则为其变法的动力。

披图可鉴，雍正初年直到雍正十一年，高风翰的画风大致不出宋元画法——笔法谨严，设色妍丽。而雍正十二年的指画册页，则如狂飚骤起，忽而大开大合、大整大破、天姿奇纵（《雪意图》），忽而矫若苍龙、粗头乱服、老墨纷披（《老梅图》）。题跋亦一变而作激昂之语：『雪意不贵刻划，（否）则成木雕泥塑矣。』此故事颇（令）柔香异质，别增壮气。』溢于言表与画外者，显然是不可遏止的创作激情。

高风翰接触高其佩指头画当在雍正六年。其时高风翰赴京应试『贤良方正科』，曾客高其佩抚署，并为且园题明肃本淳化阁帖，可见交谊非浅。故高风翰不仅有机会见过高其佩指头画真迹，甚至有可能得其亲授。值得注意的是，上述指画册所题日期为『雍正甲寅』（雍正十二年），此时距其客且园抚署已六年，而病痹右臂（乾隆二年）却还在三年之后。可见其画风益奇并非始自依赖左手作画的客观条件限制之后，而实为其三年前继承高其佩革新精神及画法的主动选择。高风翰改左笔后，臻于『书画益奇』，自觉『殊大有味，其生拗涩拙，又万非右手所及』，因而丢弃了原非自创的指头画法。但高其佩指画对其变法的诱发和催化作用，却毋庸置疑。

吴湖帆谓罗聘『学石涛新罗』。罗聘学华岳，史籍无载，笔者已从画风上作了推论；然罗聘学石涛，却言之有据。翁方纲《两峰仿石涛〈东坡淮州雪行图〉》^④即为文字证明，从罗聘作品中亦能找到石涛的踪迹。罗聘墨竹有一类风格颇类似石涛墨竹的『好野战』。藏于美国弗利尔美术馆的罗聘《山水人物册之二》为海景画，画面水墨淋漓，水纹趁湿而勾，留白云雾则由水渍自然形成，得苍茫浑厚之气。一望可知这是石涛海景画的典型画法。罗聘作为八怪画派最后一家，他对石涛画风的兼收并蓄，极有说服力地反映了石涛艺术对八怪画派深远的影响。

取法近人历来为正统派讥诮八怪的把柄。其实，八怪虽然对徐渭以来张扬个性的文人画新传统更为心仪，却并非对古代传统视为畏途，出于『自立门户』与『独诣』的追求，他们只是对四王奉若神明，对正统派趋之若鹜的倪黄山水画传统抱有戒心。

华岳、高风翰、李蝉、金农皆曾追踪宋元，甚至远溯晋唐。即使所谓『最不肯在传统中用功夫』的郑燮，其画兰亦远溯北宋的苏东坡和宋末元初的画兰名家郑所南。郑燮常画与荆棘为伍的兰草，其图式即源于苏轼。^⑤有人硬说八怪『追踪到徐渭似乎便穷尽了传统源头』^⑥，显然是无视史实。

华岳平生『力追古法』。查其平生画迹，可见『解弢馆拟唐人笔意』、『新罗山人拟元人法写生』、『新罗山人拟元人法于解弢馆』之款识。他早年获观『倪、王合作一帧』，竟『由来二十年不能去怀』。张庚称其『力追古法，脱去时习，为近日空谷足音』。吴昌硕题华岳册页云：『丘壑、花草用意处直追宋元』，诚为知者之言。



疏林茅屋图 轴 清 李蝉 (日) 桥本末吉藏