

揚州八怪繪畫精品錄

揚州八怪
研究資料
叢書

江蘇美術出版社

扬州八怪研究资料丛书

扬州八怪绘画精品录

● 李万才
● 周积寅 编

江苏美术出版社

扬州八怪研究资料丛书

顾 问

启 动 谢稚柳

许莘农

主 编

薛 锋 周积寅

扬州八怪绘画精品录

江苏美术出版社出版发行

新华书店经销

南京连环画册印刷厂印刷

开本 889×1194 1/32 印张 16.5

1996年10月第1版 1996年10月第1次印刷

印数:1—4000册

书号:ISBN 7—5344—0585—8

J·586 定价:45.00元

关于扬州八怪研究中的几个问题

——《扬州八怪绘画精品录》前言

李万才 周积寅

出现于清代中叶的一支很有生气、很有革新精神的画家群——扬州八怪，在当时画坛并无地位，自“五四”新文化运动以来，却越来越受到重视，到了八十年代，海内内外掀起了一股研究“扬州八怪”热，这股热至今有增无减，所发表、出版有关论文、专著、画册之多，堪与研究“红学”热媲美。随着学术界研究的不断深入以及广大读者欣赏层次的不断提高，人们都希望能看到扬州八怪更多更精的绘画作品，这是我们编辑这本画册的基本宗旨。同时，就扬州八怪研究中的几个问题，谈谈我们的看法。

一、扬州八怪的出现不是偶然的

一是这个地区的经济文化形势决定。扬州是一座建城有着两千四百余年历史的文化名城。由于临江、滨海，运河又贯穿其中，有水陆交通之便，早在汉代就成为我国东南的首府。汉代王国在此设都二百六十二年，前后达一十三代。六朝著名赋家鲍照追忆当时盛概说：“车挂轡，人架肩，塵閉扑地，歌吹沸天。”到了唐代，扬州更发展成为我国南方的商业中心。当时扬州，十里长街，珠翠阗咽，商贾如织。遥看运河，“水廊帆檣近斗中”。夜观扬州市，“夜市千灯照碧云”。空前盛况，史称“扬州第一”。

扬州历史上第三次经济高峰是清代。

从康熙、雍正到乾隆是清王朝全盛时期。由于统治阶级一系列正确措施，如采取减免田赋、开垦荒田、摊丁入亩和治理河道以利灌溉和通漕等，使这一异族王朝逐渐平稳下来，封建经济有了长足的发展，出现了一片繁荣的景象。特别是整治运河，使扬州的交通更为有利、两淮盐运使署设在扬州，又成为盐运的集散中心。当时盐税占全国赋税之半，扬州盐税又占全国盐税之半，成为清王朝的经济命脉。

清代许多盐商大贾集聚扬州。盐商的财富是惊人的。“富者以千万计”，“百万以下者，皆谓之小商”。盐商垄断专利，成为全国最大的商业资本之一。他们拥有大量的财产，除了交税、捐赠、逢迎皇帝外，便是供自己大肆挥霍。据说乾隆一次游览扬州瘦西湖，指着一片秀丽的景色对待从说：“这里多象北京的琼岛春阴呀，可惜就差一座白塔。”当时大盐商江春听后，花一万两银子贿赂侍臣，取得白塔的图样。然后“鸠工庀材，一夜而成。”第二天乾隆又来游园，看见白塔，大为震惊，从而感叹到盐商的财力富比皇家。另一盐商黄均泰，家中畜养母鸡数百只，所饲皆参、术等物研末掺入，并燕窝、参汤，而黄食所生之蛋。此外，衣服屋宇穷极华靡，饮食器具备求工巧。俳优仗乐，恒歌酣午，宴会嬉游，殆无虚日，金银球具，视为泥沙。此虽不无夸张之处，但也从中可以想见的。

经济必然影响文化。当时扬州的工艺、园林建筑、烹饪、戏曲等，都非常活跃，其水平皆列全国之首。不可否认，盐商对扬州的文化也起了推动和扶持作用。如大盐商汪应庚出五百金助士人乡试。大盐商江春收养文士，许多著名文人和书画家，如王步青、金兆燕、陈玉几、许滨、康石舟、方贞观等数十人皆客其门下。有的寓馆二十余年，受到长期供养。好客之风，人比之陈孟公。盐商中马氏弟兄，学识渊博，藏书七百余种，首富江淮，一时名士造庐授馆无虚日，常举行诗文酒会，诗后发刻，三日即流遍全城。

扬州地方官的倡导也是扬州文化繁荣的一个方面重要方面。如乾隆时期，太守谢启昆“扶养士气，主持风雅。”两淮盐运使卢雅雨“日与诗人相酬咏”，丁丑年效法王渔洋修楔红桥，唱和者达七千余人，诗稿编次在三百余卷。如此的文化风流，实非他乡所及。

在“家中无字画，不是旧人家”的扬州风情熏陶之下，盐商大贾为了附庸风雅，于是不惜重金大肆收购的书画。据载，马氏玲珑山馆端午之日悬挂历代名家所绘钟馗像就有十数种之多。当时诗人、书画家纷纷涌向扬州，故有“海内文士，半在维扬”之说。大戏剧家孔尚任十分感慨地说：“广陵为天下之大逆旅，凡怀才抱艺者，莫不寓居广陵。盖如百工之居肆焉。”并有诗曰：“东南繁华扬州起，水陆物力盛罗绮”之句。

扬州既有深厚的文化传统，又有强大的经济基础。加之，交通便利，与外界交往密切；远离政治中心，思想较为活跃。所以，扬州产生“扬州八怪”，“扬州八怪”之所以出现在扬州了就不足为怪了。

二、“扬州八怪”与“扬州画派”

“扬州八怪”成员有八家、九家、十家、十三家、十五家之说，也有人称之为“扬州画派”或“扬州八怪画派”。

最早提出“八怪”这一名称的，是扬州当地书画家兼学者汪璠，所著《扬州画苑录》于光绪十一年开雕，在书中提出“怪以八名”，“八”当系实数，即指的八位画家，但所列之人名仅李鱣、李翬二人。汪氏是地方名宿，既已所论，因何不将八人列全？可能当时并无定指。其后的葛嗣澎《爱日吟庐书画补录》也说“扬州八怪”为八家，但也未列全。列全的首推清·凌霞《天隐堂集·扬州八怪歌》，即指郑燮、金农、高凤翰、李鱣、李方膺、黄慎、高翔、汪士慎八人。但凌氏之说，长期以来，鲜为人知。第二位将八人列全的便是往来大江南北的沈阳人李玉棻，其《瓯钵罗室

书画过目考》一书，于同治四年着手。历时三十年，不断修改充实，至光绪二十一年成书，晚于汪肇十年。所列“八怪”为罗聘、李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎八人。李氏来江南搜集“扬州八怪”作为专载，定有所访。汪氏《扬州画苑录》已问世十年，也应过目。《瓯钵罗室书画过目考》对凌霞书画作过著录，对其《扬州八怪歌》当有所知。可以说李氏所列八人应是经过多方搜求、斟酌而出的，故可信性较大。秦仲文《中国绘画学史》（1934年版）、许莘农《扬州八家画集》（1959年版）、傅抱石《郑板桥试论》（《郑板集·前言》，1962年版）、顾麟文《扬州八家史料》（1962年版）、柳声白《扬州八怪全集》（1979年台北版）、杨新《扬州八怪评述》（《扬州八怪》1981年版）、天津市艺术博物馆编《扬州八家画选》（1982年版）、秦岭云《扬州八家丛话》（1986年版）等，皆从其说。可见，李氏“八家”说，为多数学者所承认，可谓约定俗成之说。

在李玉棻之后，坚持“扬州八怪”为“八家”之说者尚有几家，但各家所列八人与李说不尽相同：黄宾虹《古画微》（1925年版）去金农、黄慎改为边寿民、陈撰；郑昶《中国画学全史》（1929年版）去李方膺、高翔改为高凤翰、闵贞等。

最早突破“扬州八怪”为八家之说的系陈衡恪《中国绘画史》（1922年版），他取李玉棻说之八人加上闵贞而成九人。潘天寿《中国绘画史》（1926年版）从此说。

俞剑华列举郑昶、秦仲文、陈衡恪著作中所说“八怪之名不甚一律”的状况，在他的《中国绘画史》中写道：“愚以为是诸人者均曾树帜于维扬之画坛，当时虽有八怪之名，而其实人数不止于八人，并无固定之人名，后人遂不免稍有出入。今列其同者于前而列其异者于后。以其人均为当时之名家，而其画亦足以当怪之名而无愧也。”俞氏采取了并存说，于是“八怪”人数为金农、罗聘、郑燮、李鱣、汪士慎、李方膺、高翔、高凤翰、黄慎、闵

贞十家。今天，我们编辑《扬州八怪研究资料丛书》时，就是依据俞氏并存说的精神，合各家所云“八怪”者而成为十五人，即以上十家加上边寿民、华岳、陈撰、李勉、杨法五家。但“扬州八怪”已成了历史的名词，久已被大家习称，故仍采用之。

近年来，有人撰文认为“扬州八怪”之八字不一定是数词，王伯敏《中国绘画史》（1982年版）云：“据扬州人的说法，‘八怪’就是奇奇怪怪，与‘八’的数家关系不大。所以‘扬州八怪’，八人也好，九人也好，就是十五人也好，反正是这些‘怪’画家，或称之为‘扬州画派’。”李亚如也持相同看法，他在《试论‘扬州八怪画派’的形成》一文（《扬州师范学院学报》社会科学版1983年第3期）中根据扬州方言“八”与“怪”皆有贬意，试可解释为丑陋之意。如其所说，“扬州八怪”就可以不必限定八人，这不能不说是一种很有创见的新见解。

也有人认为“扬州八怪”是“扬州画派”中的一部分，或谓之主要骨干。所谓扬州画派竟包括整个清一代的扬州画家。清代扬州画家稍有成就的多达千余人，见于著录的也达数百人。时间跨越近三百年。殊不知一个地方的绘画在不同的历史时期有着不同的时代风格，就是同一个时代也有各自不同的面貌。作为“派”来讲，必须有共同的特点。相对地说，与其它派别有着不同的地方。譬如，同为京剧，可分“梅派”、“麒派”等。所谓“梅派”，是以京剧家梅兰芳的艺术为特征。而“麒派”，则以京剧家周信芳为其艺术特征。关于画派，清末一个叫陈遽的曾在《蝶野论画》中，作了五百年的画派纵横谈。所论二百余家，列派二十有六。文中却未提到“扬州八怪”或“扬州画派”。陈遽论派，多从师承关系上确立的。同是“四王”，就有“娄东”和“虞山”之别。论及“吴门”，却没有把仇英这样一位极为出色的画家列入其中，而称他为“吴门四家”之一。其实仅从师承上分，也并非十分妥当，如文征明、唐寅同师沈周，由于唐寅画风有异，也有人

将其排斥在吴门画派之外。

清代扬州画家的面貌纷繁复杂。因各地画家汇集在一起，阶层不同，素养有别，各有各的审美意趣，反映在形式与内容上，真是千差万别。扬州清初有著名的肖像画家禹之鼎，他的人物画继承了北宋李龙眠的线条勾勒法。又常在人物两颊用脂赭晕染，达到神情逼肖的地步。以山水界画楼阁为代表的职业画家袁江、袁耀父子，则师法北派大、小李将军，所画楼阁结构严谨，比例精当，实难能可贵。兴化人，青绿山水画家顾符桢，则擅长工笔重彩。大诗人王渔洋谓其“丹青金碧妙殊黍，近形远势穷豪芒。”其风格又个细秀一派。此外，木工出身的人物画家肖晨，则取法唐宋，设色妍雅，衣纹清劲流走，显然不属一般文人画的行列。到了清代中叶，与“扬州八怪”同时代的画家更为群星闪烁，名笔如林。较为杰出的工笔花鸟画家虞沅，则取“恽派”的情趣。至于为人所重，惜寿庚不长的山水画家方士庶，其画又“参四王之席。”晚清，随着经济逐渐萧条，外地来扬州的书画家大量的减少了。当时的“邗上五朱”、“扬州十小”，其面貌也是各异。以《扬州画苑录》闻名于世的山水画家璦，对于前代出现的，则采取彻底否定水火不相容态度。他在书中这样评述“扬州八怪”：“怪以八名，画非一体，似苏张之捭阖，循徐黄之遗规。率汰三笔五笔，覆酱嫌饔。胡诬五言、七言，打油自喜，非无异趣，适赴歧途。示崭新于一时，只盛行乎百里。”观点如此之对立，画风如此纷繁，我们怎能硬把他们捏在一起，而冠之以“清代扬州画派”呢！

提出“扬州画派”这一名称是建国以后的事。1956年第2期《文史哲》发表了赵倜生《论清中叶扬州画派中的“异端”特质》一文，他说：“所谓‘扬州八怪’……实际上是对于一个画派中主要人物的总称，这些人物并不一定固定地是八位或者九位。因此，一定要固著地把他看做是八位，并且一定要弄清究竟是哪八位，是没有太大必要的。”1962年江苏省美术馆举办“扬州八怪”绘画作

品展览，因所选作者十三家，这与“八”字相悖，故当时一些学者提出改称“清代扬州画派”这一名称的主张。这在当时的概念是非常明确的，凡被列为“扬州八怪”的共十三位画家，统称其为“清代扬州画派”画家。俞剑华《扬州八怪的承前启后》（《光明日报》1962年2月15、16日）说：“虽然八怪的名并不十分一定，人数并不一定限于八个，但是它的含义比较明确，时代比较固定，画风比较一致，作为一个画派来讲，是比较适当的。”“要是说，‘扬州八怪’就只能是八个，现在有了十三个，我认为无妨叫‘扬州八怪画派’，那样不仅十三个，就是一百十三个也没有问题。那样与八怪画风无关的人，时代先后相差太远的人，就都不能列入，那范围也还比较明确的多，也与现在展出的作品实际情况相符合。”

当然，将这十三位画家或十五位画家当着一个画派来研究，也并非不可争议的。譬如高翔的绘画就显得颇不一致，他长于平远山水，章法谨严而平实，徘徊于元人之间。书法上虽也有一定工力，但也看不出有什么创造精神，故有人列其新安画派中，至于李玉棻所说的八位画家以外其他人所列的七位画家中，闵贞的画上只是署款，从未发现题诗；李勉至今仅存墨荷两幅，难以对他的画风进行深入的探讨；杨法纳入其中，实属勉强。新罗山人华岳，在扬三十余年，虽艺术高超，究其风貌，明显与金农、板桥等人有异，其作品清淡雅逸，恠味较浓，已形成自己的体系，后来扬人多效法之。至于凌霞、葛嗣澎、黄宾虹、陈衡恪等人将其列入“八怪”之中，或从风格、或从成就、或从交游，也不无道理，所以统在“清代扬州画派”之中。

其实，在上述十五家之外，也并非没有与“八怪”相同风格的画家。许莘农就提出南通个道人（即丁有煜）的问题。从交游到画风，无不与李方膺、李鱣等相类。为了尊重历史，不致产生混乱，我们主张，所谓“扬州八怪”，还应以李玉棻之说为好。如

论“扬州画派”，则包括其它七位，共十五位画家。至于十五位以外与“扬州八怪”相类的其他画家，可以看作具有“扬州画派”风格的画家。

三、“扬州八怪”的风格是什么？

“扬州八怪”以擅长写意花鸟为主，有的也兼擅人物或山水。对于“扬州八怪”的绘画风格，人们例举很多，但基本都属于一般文人画的特征。

如“诗书画”兼擅，互为影响，相互辉映的特点。虽说“郑虔三绝”已无实物可证，但在北宋苏东坡、米芾等人的作品里就习以为常了。元之“四家”，明之“吴门”，以及后来的董其昌、“四王”等人，没有一个不具备“诗书画”兼擅的。至于青藤、白阳、八大、石涛，其揉合更是生动活泼。如果说，“扬州八怪”在这方面有所突破的话，那就是他们的“诗书画”之结合，更具有一种随意性。在青藤、白阳、八大、石涛的基础上进行更巧妙的结合，使诗与书为画面不可缺少的部分。画面有了书写，章法更加完美；诗文配合画面，境界进一步升华。

也有人认为以书入画是“扬州八怪”的特色，而以书入画，更是一般文人画家不可缺少的条件。所谓“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”宋元以来的文人画家十分讲究以书入画，线条的“走、挑、顿、送”，用笔的“起落、徐急”，无不与书法默契。所以古代的书法家很容易成为画家。而作为一个文人画家，没有一个不是书法家的。

如果说“扬州八怪”在书法用笔上有所发展的话，那么，他们在书法上的突破也用到绘画上。板桥画竹，就不斤斤于中锋。他以侧锋所撇竹叶，波俏而生动。黄慎以狂草画人物，所画衣褶奔放流走，极具狂草之味。黄慎具有很强的造型能力，又有较高的草书工底，所以笔飞墨舞而又能照顾到形，这是前代一般文人画家既不能为，也不敢为的。

也有认为“扬州八怪”的重要特点是师法自然和具有创新精神。这的确是“扬州八怪”主要成就。如果仅仅“师法自然”或“创新”，中国绘画史上的创新能手，每个时代均不乏其人。南陈姚最在《续画品录》中发出前人所未发的“心师造化”论。这一理论被后来许多画家所摄取，“师造化”成为他们身体力行的一条重要创作原则。所以唐宋画家，画马以马为师；画猿以猿为师。唐代张璪更进一步地提出“外师造化，中得心源”的名言。强调优秀的画家不能仅仅停留在忠实地描绘客观对象上，必须对客观事物分析、研究，在头脑中有个加工的过程，使之更高于生活。“中得心源”一经提出，千余年来成为指导画家实践的名言。张璪也就在这一理论下，创造了墨色生动的“破墨法”。此外，青藤、白阳、石涛、八大的创新精神，更是“八怪”诸君难以企及。

“扬州八怪”师法自然，不是一般的观察自然，而是深入自然，充分体验自然的真趣。不但师其形，更重要的是品味自然的真实情趣。金农画竹，他说：“冬心先生年愈六十始学画竹，前贤竹派，不知有人，宅东西种植修篁约千万计，先生即以为师。”为了画竹而种植竹子万竿，常年生活于修篁密篠之中，所以才能体会真正的自然情趣。要体会自然真情，还要有诗人的情怀。板桥也画竹，他对竹子的情味有一段生动的描述：“余家有茅屋数间，南面种竹，夏日新篁初放，绿荫照人，置一小榻其中，甚凉适也。秋冬之际取围屏骨子，断去两头，横安以为窗棂，用匀薄洁白之纸糊之。风和日暖，冻蝇触窗纸上，冬冬作小鼓声。于时一片竹影零乱，岂非天然图画乎！凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。”这种真切的情趣，是一般画人难以体会的。“八怪”中边寿民以画芦雁出名。据说，他为了画芦雁，在滩旁结茅屋长期观察芦雁的飞鸣宿食，以及风中、雨中、晨曦、月夜……种种生活情态。正所谓“瑟瑟黄芦响，嘹嘹白雁鸣。老夫住苇屋，对景写秋声。”所以他画的芦雁，非一般画工穷极其貌，或一般文人画家

笔墨游戏所能为的。“扬州八怪”的创新精神又不同于前人。从他们的作品来看，实在令人耳目一新。金农那种奇致的章法，寓秀于朴的画风，显然超越古人。板桥淋漓挥洒，秀劲绝伦，一撇一捺，笔锋中侧互用，也与古人有异。李鱣善于用水，水渍斑斑，墨渾外溢，极其浑脱，也开自家面目。黄则以其狂草入画，纵横驰骋，流畅自然，别具风格。尤其能用在人物画方面，更属难得。此外，“扬州八怪”在表现物体的质态和光感方面也作了大胆的尝试。如黄慎画瓶罐有光暗之感，李鱣与金农表现月亮，也注意在天空周围用深色或光芒，表现月之光明图象，特别是李鱣，以虚实法水墨浑染，逼真地表现月亮被云气遮掩的形态，为中国画走向视觉效果迈出更新的一步。

将“扬州八怪”诸家的作品放到中国画历史的长廊里去审视，我们发觉“扬州八怪”绘画最突出之处还不在绘画的形式感上，而是在千古仅有的画家真实感情的流露和思想内容的表现上。

“扬州八怪”作品，明显地改变过去文人士大夫那种以画为娱的态度，而是利用手中的绘画干预生活，发洩对封建统治的黑暗社会现实不满情绪。另一方面，对于穷苦劳动人民则满含同情，流露了纯真的爱。如郑板桥在给上司的画竹上题云：“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。”这是一种十分诚挚的感情，又仿佛让我们听到了穷苦人民的凄苦哀怨之声。画家李鱣则在画面上题写：“画鸡欲画鸡儿叫，唤起人间为善心。”黄慎则以十分同情的笔调画辛勤劳动的渔父、牵夫，均表现了与劳动人民相濡与沫的深厚感情。

“扬州八怪”具有强烈的爱憎感情。他们对于丑恶的社会则给以无情的揭露、辛辣的鞭挞。如黄慎画乞丐、流民图，金农、罗聘画《鬼趣图》，李方膺画钟馗图，李鱣在画幅上公开题写“與隶凶如马踢人”等等，犹如一把把投向黑暗社会的匕首。

“扬州八怪”充分发挥其艺术的功能，大胆地对社会进行干预，

这在前人的作品中是看不到的，这是“扬州八怪”作品最出奇制胜之处。

在文网甚密的时代，“扬州八怪”思想的出现，犹如空谷足音。为什么在扬州出现，是有一定历史原因的。

扬州既是一座文化古城，也是一座具有革命传统的英雄城市。我国历史上几次民族矛盾的重要战争，都在扬州增添壮丽的色彩。北宋岳飞、韩世忠、梁红玉抗金，南宋李庭芝、姜才抗元，明末史可法抗清等等，反映扬州人民崇高的民族气节。

尤其是公元十六世纪朱明王朝为清取代，历史名城扬州在这场激烈的斗争中负出惨痛的代价。汉末纷争，鲍照笔下的《芜城赋》；宋元战火，姜夔描述的《扬州慢》，都实在难以与王秀楚所记录的清军大屠杀《扬州十日》相比。书中记载扬州八十万生灵遭屠杀，史家认为“八十”可能为“十八”之讹，即使死掉十八万、那种堆尸如山、血流成河的悲惨情景，谁闻之也会震撼。这种悲愤情绪岂是一代人可平息的。当战争结束以后，各地有不少有气节的文人来到这满目疮痍、败瓦颓垣的扬州。画家中，如以气节称著的新安派画家查士标、程邃，和性格孤僻与世不合的“金陵八家”之首的龚贤等，他们有的终日慨叹，有的深居不出，怀着深沉的怨恨情绪。特别是明代宗室石涛带着国仇家恨也定居到扬州，以著名的艺术理论——《画语录》猛烈地抨击绘画上的“正统观念”，与统治阶级公开唱反调。这种理论在扬州造成很大的影响，所以到了清代中叶，便孕育了一批以不满现实的文人为特征的“扬州八怪”画家群体。著名画家潘天寿先生说“石涛开扬州”就是这个道理。

从时代上看，“扬州八怪”处在十七世纪，当时中国处于封建社会走向没落，商业资本主义日益发展时期，不少有远见的文人中，一种反封建、追求自由、民主的空气逐渐加强。尽管处于严酷的文字狱时代，在远离政治中心，商业、交通较发达的扬州，民

主义艺术思想还是很活跃的。“扬州八怪”代表人物郑板桥就是这个时代的重要典型。他明确提出自己的艺术“用以慰天下之劳人”的主张。他反对“笼中养鸟”，他认为“我图娱悦，彼在囚牢，何情何理，而必屈物之性以适吾性乎！”他提出欲养鸟莫如多种树，成为鸟自由往来的乐园，方为大快。此外，他自比兰花以表达他的心曲：“昔人云，入芝兰之室久而忘其香。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，有兰不辍，各全其天，各安其命，乃为诗曰：高崖绝壁见芝兰，竹影遮斜几片寒，便以乾坤为巨室，老夫高枕卧其间。”这种追求个性解放的思想，在禁锢的封建时代无疑是一种进步。

“扬州八怪”艺术在一、两百年前并未得到社会充分的肯定，同里书画理论家汪肇认为“率汰三笔五笔，覆酱嫌糍”，其诋毁极尽能事。论其价值，曾听前辈说过，十张八怪作品难换一张“四王”。但到了民国年间，对“八怪”艺术的评论开始升温，而且愈来愈烈，人们始重视“八怪”作品的收藏。

目前，“扬州八怪”流传下来的作品，其数量之多，实已达到十分惊人的程度。据王凤珠等所编《扬州八怪现存画目》，已达八千余件。这仅仅是个人目及所至。至于有些博物馆尚未向外介绍的还不知多少。就以收藏“扬州八怪”作品为特色的扬州博物馆来说，编入画目的仅三分之一，有不少作品由于一直未能装裱，至今鲜为人知。至于民间收藏，秘不示人的，那就更多了。在国外，日本、美国、加拿大等国均有收藏，实难作出完全统计，但可以断言，远远超过万件。

“扬州八怪”作品经过二百多年历史的淘洗，在他们去世以后的一百多年里，并未受到高度的重视，今天竟然尚存那么多，这实在是很值得怀疑的事。深感鉴伪工作迫不及待。

“西园左笔寿门书，海内朋交索向余，短札长笺都去尽，老夫贻作亦无馀。”说明他们将画作为商品，由于销售量大，自己本身

就培养了一批作伪者，效法当年董其昌，在自己指导之下，画成又经本人过目并题识，这种作伪是一般人难以辩识的。当时“八怪”中金农就有学生罗聘、项筠、陈彭等人代笔，而由金农题写款识。

据清·张大镛《自怡悦斋书画录》卷十一载：“近日板桥贋本，不计其数。”郑板桥生前曾令其弟子谭子犹代笔，死后，谭子犹则成为伪造板桥书画贋品的大王，《清朝野史大观》说：“潍有木工某（按：指谭子犹），能效其书画，佳者几乱真，今人家所藏贋者十九。”

据管庭芬《花近楼序跋记》载：“管子正赋送春之诗，有骨董者来见，携冬心居士画三十余幅，或梅或竹，或马或佛，无一不备。云，‘杭城克复之后，金氏族人将世守之珍散出，以易为渡江避地之资者。’价亦不廉，予阅之真贋皆不能辨也。客曰，‘冬心居士之画，杭城土宜之一也；如离宫之手钏，张小泉之剪刀，王老娘之牙刷，招牌徧挂，问其确实，虽土人莫能指也。’然读每幅题记，与冬心杂记校之，无不皆合。始信谚所谓‘说真方，卖假药’者，非谰言也。自必有客杭三显宦大贾，市归以赠故交，定逢珍鼠璞者赏，不胫而走海外矣。设冬心所画皆真，虽千百化身，亦不能酬应天下以耳为目之人，因一笑而遣去。趁暇随录其杂记一册，遂辍赋送春之诗。”在作者看来，金农完成如此之多的作品是不可能的，即“千百化身”也难达到。

边寿民作品，其甥薛怀亦多作伪。薛怀字季思，号谈人，别号竹居，今泗阳人。幼年曾随舅氏居淮安，工画花卉，写生小品清远绝俗，写芦雁酷似其舅，又善画宜兴茶器。能诗，善书，精于篆刻。史树青先生所藏薛怀《写生蔬果图》册和扬州博物馆所藏边寿民《白描瓜果图》册，画风酷似，书与画皆如出一辙。

最令人吃惊的是两幅同被论定的重要作品，却发现有其矛盾之处：

一为乾隆二十年李方膺画《墨梅图》卷（见《支那南画大成》卷三）画面上有郑板桥乾隆二十五年五月十三日书于南通的一篇长题。所题位置在画面中部空隙处，参差错落，妥贴自然。画尾又有诗人袁子才、金农同在乙亥年作长题，甚为难得。

一为金农二十二年给扬州马氏玲珑山馆主人作《梅花图》卷（日本东京国立博物馆藏）。卷中梅花老干槎芽，气势不凡，在日本、美国都很有影响。画尾又有杭世骏、郑板桥两段长题。所怪的是郑题与前文字基本相同，只是将题文中李方膺改作金农而已。落款一题于南通，一题于扬州。所题时间均为乾隆二十五年五月十三日。南通、扬州两地相距五百公里，决不可能同一天题写的。仅管此两件作品都画得极好，但可以断言必有一件为赝作，或两件皆伪。

此外，在黄慎作品中也有相似矛盾：

其一，黄慎乾隆八年五月于扬州美成草堂作《踏雪寻梅图》（此件藏沈阳故宫博物院）。但罗英莉女士在国外发现乾隆八年六月于福州翠华草堂作《炼丹图》。其风格、笔法与黄慎作风完全一致，并可视为精品。两件作品皆为难得，但美成草堂在扬州，翠华草堂在福州，时间虽相隔一月，而两地相距千里之遥，黄慎是来不及奔赴两地的。又据丘幼宣先生《黄慎年谱》，乾隆八年四月黄慎寓居山东滕县，曾作《墨荷图》，上有李颀题诗一首。是年秋九月又于扬州美成草堂画仕女一幅。由此推之，《炼丹图》与《踏雪寻梅图》是否均为真迹，实在可疑。钱涓寿在《潜堂诗集》中说：“瘦瓢之画独难假”，是不可信的。黄慎画风，当地就有酷似者，如巫璘曾作《设色桃源图》卷（藏福建省博物馆），此图若署款黄慎实难以识别。又，吴馨书画也极与黄慎相似。笔者曾见吴馨乾隆十九年画人物一幅，面貌基本与黄慎相似，只是造型较刻板，线条还不够洒脱活泼。从目前流传的黄慎作品中，如《踏雪寻梅图》的风格，以及与吴馨作品水平相近的作品，为数还是很