

揚州八怪評論集

揚州八怪
研究資料
叢書

江苏美术出版社

扬州八怪研究资料丛书

扬州八怪评论集

● 当代部分

● 郑奇 黄俶成 编

江苏美术出版社

扬州八怪研究资料丛书

顾 问

启 功 谢稚柳 张安治
许莘农 胡 艺

主 编

卞孝萱

副主编

薛 锋 周积寅

扬州八怪评论集

郑 奇 黄倬成编

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行 江苏新华印刷厂印刷

开本 850 × 1168毫米 1/32 印张30 字数670,000
1989年6月第1版 1989年6月第1次印刷
印数 1—2000册

ISBN 7-5344-0075-9/J·76 定价,9.95元

《扬州八怪研究资料丛书》前言

卞孝萱

清康熙、雍正、乾隆三朝，政局相对地稳定，农业和手工业生产有所发展，商品交换进一步地活跃，许多城市更加繁荣起来，扬州是其中著名的一个。

扬州，位于长江之北，淮河之南，西濒运河，东临大海。境内无崇山峻岭，而是一片平原。水道纵横，交通便利。南漕北运，船舶必经。当时，两淮盐利甲天下，扬州是两淮转运使的驻地，盐业极盛，盐商鳞集。漕运和盐业，使扬州具有特殊的地位，成为东南一大都会。

随着经济的发达，文化生活也兴旺起来。财力雄厚、附庸风雅的盐商们，不惜金钱，建筑园林，演奏戏曲，收藏书画古玩，举行诗文宴集，使扬州这座文化名城更为绚丽多彩。

全国各地的许多文艺人材，被扬州的繁华景象吸引而来。以绘画来说，据李斗《扬州画舫录》记载，从清初到乾隆末，扬州本地的和从外地来的知名画家，共约一百数十人。各有擅长、风格不一的画家们，聚集在扬州，争奇斗胜，各显其能，从而使扬州画坛盛极一时，名闻中外。

既然扬州是一个商品经济发达，出现了资本主义萌芽的城市，萌芽状态的资本的活动，必然要撞击封建经济的壁垒。经济生活中的这种进步和变革，反映到文艺生活方面，人们也不满足于陈旧的一套，而要求变化，渴望创新。正是在这种历史条件下，扬

州画坛上出现了一股革新的潮流，石涛是先行者，“八怪”是主力军。

当时，山水画方面以娄东派、虞山派的势力为最强，但扬州不是其主要阵地；花鸟画方面以常州派的势力为最大，扬州也不是其主要阵地。扬州画坛的特点是百花齐放，千峰竞秀。这是“八怪”得以活跃的又一原因。

*

*

*

所谓“扬州八怪”，指清康熙、雍正、乾隆三朝曾在扬州卖画的一批“怪”画家。“怪”，主要指他们的绘画风格与当时的正统画家有所不同，也指他们的思想行为与当时的习俗不大一样。保守的人，对于没有见过的新鲜事物，感到惊奇，就把“怪”字加到这些画家的头上。

“八怪”之称，始于何时？我们还没有从乾隆、嘉庆、道光三朝的文献中发现“扬州八怪”一词，连喜欢记载故乡遗闻轶事的阮元（1764—1849）的著述中也没有提到它。直至清末，汪鋈《扬州画苑录》中才有“怪以八名”的话，凌霞才正式写了《扬州八怪歌》，载在《天隐堂集》。前者旨在批判，后者意含歌颂。这个变化很重要。“扬州八怪”的“怪”，从贬词变为褒词了。此后，画学书籍中提到“扬州八怪”的渐多，而且褒多于贬。

“八怪”指哪几位画家？说法不一。《扬州画苑录》、《天隐堂集》、黄质（宾虹）《古画微》三书中的说法，就有出入。汪鋈是扬州仪征人，凌霞久寓扬州，黄宾虹侨居扬州近十年，如果当时“扬州八怪”有约定俗成的说法，他们的记载，应该是相同的。汪、凌、黄记载的不同，反映出“八怪”本无固定的说法。这是因为：“八怪”没有一个组织。这些画家，有的是扬州本地人，有的是外地人来扬州卖画，时来时往，或聚或散，流动性较大，而且作客的时间，有前有后，有长有短，参差不一。人们从各自的角度，提出各自的

说法，当然不可能完全相同。至于李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》、葛嗣滂《爱日吟庐书画补录》、陈衡恪《中国绘画史》等书中对“扬州八怪”的记载，与汪、凌、黄又有差异。李、葛、陈与扬州没有渊源，他们的记载，或是根据传闻，或以己意评选，可备一说，而不能视为定论。

我们对于“八怪”，是作为一个革新的画派来研究的，不必拘泥于哪一种说法，也不必局限于八个人。着重在“怪”，而“八”这个数字关系不大。我们综合各种记载，求同存异，一共保留了十五位画家。这些画家，思想水平、艺术成就的高低不一，群众自有慧眼鉴赏、品评，用不着我们进行淘汰。

或者有人说，既然主张“八怪”不必局限于八位画家，何不改称“扬州画派”呢？上面说过，清康熙、雍正、乾隆三朝，活动在扬州画坛上的知名画家达一百数十人之多，他们的画风不一，“八怪”只是其中的一个流派。经过考虑，仍以采用“扬州八怪”这个称呼已久的名词较为妥当，一目了然。

*

*

*

“扬州八怪”在艺术观点、创作方法上具有共同的特征：（一）主张创新。“八怪”将继续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。（二）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，再造自然。

“八怪”绘画，写意和写实结合，以写意为主；写神与写形结合，以写神为重（陈撰、李薊绘画，喜用减笔，减至无可再减，仍然意足神完）。或豪放泼辣，或清新潇洒，都富有生气。

“八怪”的作品，涉及山水、人物、花卉几个领域。（一）山水

画。“八怪”善于就地取景，扬州的名胜古迹、别墅园林，常是他们的绘画对象。高翔、高凤翰是这方面的能手，构图新颖，景色宜人。（二）人物画。黄慎常取材于民间生活，以同情的笔触，画出贫民以至乞丐的痛苦。金农、高翔、罗聘以写意手法作肖像画，寥寥数笔，不但形体酷肖，而且神情活现。金农画过鬼，罗聘进一步创作《鬼趣图》，以鬼喻人，用类似漫画的夸张手法，讽刺官僚地主的丑态。（三）花卉画。“八怪”无人不擅画花卉。他们在传统题材的描绘中，增添了新的内容。就以梅、兰、竹、菊“四君子”画来说，一般很难超出前人窠臼，“八怪”却能别出心裁，翻新创造。他们还开拓了新的题材，珍贵罕见的花卉，平凡常见的物品，皆可入画。“八怪”常于人们熟视无睹之中，发现美的因素，以生动活泼的笔墨表现出来，情趣横生，耐人寻味。华岳、李鱣、李方膺、边寿民在这方面各有独到之处。

“八怪”发展了中国的文人画。文人画，亦称士大夫画。其作者主要是中国封建社会中的文人、士大夫。文人画标举“士气”、“逸品”，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，有别于民间和宫廷画院的绘画。文人画的缺点是回避现实，脱离生活。但其中也有寄寓着对腐朽政治或民族压迫的愤懑之情者。“扬州八怪”把文人画的回避现实，脱离生活引向关心现实，重视生活，把寄寓愤懑之情的那部分文人画加以发展，呈现了崭新的形式和内容。郑燮是“八怪”的杰出代表。

“八怪”的绘画，不仅是状物，更着重抒情。工笔画只能状物，写意画便于抒情。郑燮提倡先“工”后“写”。李鱣画花卉，黄慎画人物，都由工笔转为粗笔。由于抒发的不是恬静之情而是愤懑之情，表现的不是富丽堂皇，也不是荒寒寂寞的画风而是纵横跌宕，痛快淋漓的画风，所以“八怪”中有几位特别发展了水墨写意中的破笔泼墨技巧，取得突出的成就，对后世有深远的影响。

“八怪”能诗，工书。他们把绘画对象人格化。梅的傲骨，石的坚贞，更是比拟自己。他们具有一定的文化修养、社会阅历和政治见解。他们在绘画上题跋，是为了补充画意，借以发挥自己的政治情感，也寄寓着他们对各种事物的看法。“八怪”中，郑燮的“六分半书”，金农的“漆书”，别开生面；黄慎的草书，上下勾连，亦有特色；杨法以草法写篆书，而且创造简体篆字，艺高胆大。他们以书法入画，画法入书，有的还以篆刻之法融入书画，当然不同凡响。在他们的作品中，诗的内容，字的位置，与绘画相得益彰，达到完美的统一。

“扬州八怪”在绘画实践中，做到了以画笔作为抨击当时黑暗现实的武器。从绘画美学来说，他们是进步的现实主义与积极的浪漫主义相结合的美学思想。他们的浪漫主义具有一定的人民性。

*

*

*

“八怪”不但画“怪”，思想行为也有点儿“怪”。他们有的是布衣；有的做过小官，由于触犯权贵，被罢免甚至下狱。经过不同的生活道路之后，共同走向卖画的命运。受压抑、遭迫害、坎坷不平的境遇，使他们愤懑，也使他们清醒。他们看到了社会上的不合理现象，对现实产生不满，对劳动人民寄予一定的同情。他们洁身自好，不肯同流合污；性情倔强，不肯随人俯仰。他们的“怪”，包含着进步的因素。

“八怪”无一人不为艺术付出艰辛的劳动。高翔、高凤翰在右手残废之后，以左手写字作画。汪士慎一目失明之后，仍然作画；双目皆盲之后，还摸索着写狂草大字。身残心不残，为艺术奋斗到死的拚搏精神，可歌可泣！

任何人都受到时代的局限。“八怪”当然也是如此。从思想行为来说，他们的“怪”之中，也有消极、颓废的封建意识和感情。从艺术来说，他们发抒愤懑之情的绘画，有时全露其外，缺少内美。

由于卖画糊口，有时出于买主的定制，他们也绘过一些庸俗的应酬画。金农、郑燮生前就有代笔者，身后的赝作更多，我们要加以鉴别。

“扬州八怪”的绘画艺术与理论，日益受到国内外人士的重视。为了挖掘、继承和发扬这份珍贵的艺术遗产，我们正在编辑一套《扬州八怪研究资料丛书》（以下简称《丛书》），为广大读者研究“八怪”提供比较系统、完备的资料，以节省大家搜罗翻检之劳。

这套《丛书》的主要内容是：收集、整理“八怪”的著作；从清代中期以来的史书、地志、诗文总集、别集、书画题跋、诗话、印谱、笔记、类书中辑录有关“八怪”的原始资料；从“五四”以来的报刊杂志中选录有关“八怪”的研究成果；编制“八怪”的年谱、国内外收藏“八怪”书画的目录；选印“八怪”的书画作品、印章；等。

这套《丛书》的编辑方法是：

（一）按照资料的内容，分门别类，编纂成册（每一门类，少者一册，多者数册）。这样，读者易于检查。但有些资料，涉及几个门类，如分别摘录，便割裂了资料，搞得支离破碎。为了保存资料的原貌，我们按其主要的內容，归入一个门类，在必要时，可互见其他门类，虽有少量的重复，读者使用起来是方便的。

（二）在每一门类之中，首先介绍“八怪”的总情况，然后逐一介绍每个人（如：金农、郑燮、……）的情况。

（三）每个门类的资料，都按作者的时代前后，顺序排列。有些作者的时代，难于确考，只能做到大致不差。

（四）对于内容相同的资料，只采用其中最早的或最详的一种，附加按语，说明未采用其他资料的名称，读者可自行参阅。

（五）入选的资料，全文抄录。离题太远者省略。

（六）用简体字。在可能产生歧义时，酌用繁体字或异体字。

(七)一律加标点。篇幅过长者分段。

(八)资料中的错字，以〔 〕号改正；缺字，以【 】号补充。其所引用的“八怪”诗词文章，如有异字，一仍其旧，以供校勘者参考。

其他情况，详见各册的前言。

总之，为了使读者对“扬州八怪”能有比较全面的了解，凡是有关“八怪”家世、生平、交游的记述和考证，对其诗、书、画、印的评论和真伪考辨，我们一一收录。这套《丛书》的内容是丰富的，也是复杂的。前人的审美观念，不可避免地要带有时代的和阶级的烙印。读者运用这些资料时，必须在马克思列宁主义、毛泽东思想的指导下，进行分析，吸取有益的东西，可为创作之借镜，批判错误的东西，可有助于对正确意见的深入阐发。

在《丛书》的编辑过程中，曾得到许多单位和专家学者的热情支持与帮助，谨在此深致谢意。我们水平有限，这套《丛书》如有不妥之处，还请读者指正。

附录

“扬州八怪”姓名表

六种说法	“八怪”姓名	备 考
汪鋈说	李薊、李鱣等	《扬州画苑录》
凌霞说	郑燮、金农、高凤翰、李鱣、李方膺、黄慎、边寿民、杨法	《天隐堂集》
李玉棻说	罗聘、李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎	《瓯钵罗室书画过目考》
葛嗣渤说	金农、郑燮、华喦等	《爱日吟庐书画补录》
黄质(宾虹)说	李方膺、汪士慎、高翔、边寿民、郑燮、李鱣、陈撰、罗聘	《古画微》
陈衡恪说	金农、罗聘、郑燮、闵贞、李方膺、汪士慎、黄慎、李鱣	《中国绘画史》

《扬州八怪评论集》前言

(当代部分)

郑 奇 黄倬成

(一)

在我国,真正地开展对举世闻名的扬州八怪的研究,是从1949年中华人民共和国成立以后才开始的。

从1949年至现在的三十六年中,对扬州八怪的研究经历了“起——伏——起”三个阶段。

第一阶段,从新中国诞生到“文化大革命”前的1965年,十六年间,据初步统计,在各种出版物中,有关扬州八怪的专著、专论、作品评介等等,计95种。

第二阶段,从“文化大革命”开始,到“文化大革命”结束前的1974年,八年内只有十五篇关于扬州八怪的研究文章或介绍资料,全是港台出版物。

第三阶段,从“文化大革命”的最后一年1975年起,直到现在——1985年,十年中,是研究扬州八怪的最盛期。据不完全统计,已出版或发表的专著、专论和有关书籍有371种,是“文化大革命”以前十六年的四倍。今将前后两个时期的研究情况作一粗略的归纳。

前 期

1954年,商务印书馆重版俞剑华《中国绘画史》,其中有关于扬州八怪的简要论述。有关扬州八怪的专论则出现于1956年,最

早的是赵俪生《谈清中叶扬州画派中的“异端”特质》，载《文史哲》1956年第2期。此后，在《北京日报》、《光明日报》、《文物》、《河北美术》等报刊上，便陆续有关于扬州八怪的评介文章。1961年，故宫博物院举办了《清代扬州画派作品展览》。继之，江苏美术家协会和南京博物院也联合举行了画展，并组织了具有一定规模的学术讨论，编印了《关于“清代扬州画派”学术研究参考资料》，先由内部发行，后大部文章陆续在全国各地报刊登载，推动了我国关于扬州八怪的学术研究，一时形成风气。但时至“文化大革命”，这股刚刚兴起的学术气氛便嘎然而止。

综观这一阶段的研究情况，其最大的贡献在于，在新中国诞生不久，就把对扬州八怪的研究提上了议事日程，给予了应有的地位，并引起了国内外学术界的重视。这一时期的代表作家和研究成果有：赵俪生对扬州八怪之本质的揭示；温庭宽对扬州八怪所处的时代背景、思想立场和有关文学、艺术主张的揭示；傅抱石通过《郑板桥集》而对郑板桥的全面研究；稍后又同志开始深入到对扬州八怪的绘画风格、技法形式的探讨，等等。这些文章，不仅在当时有开拓性的意义，而且有一定深度，其中不少基本观点经后人反复申述。这一时期的研究工作，由于时代的局限，也有着明显的一些缺点。

一、有的文章，止于泛泛介绍，没有深度。

二、有的文章，有生搬硬套和极“左”倾向。

三、研究的面比较窄。绝大部分文章是关于郑板桥的，其次是综述扬州八怪的，零星涉及高凤翰、金农、罗聘、李鱓、华岳、汪士慎、高翔等。研究的专题有关于扬州八怪(或扬州画派、或扬州八怪画派、或扬州八家)的名称问题；关于扬州八怪所产生的时代背景问题；关于扬州八怪的艺术思想和艺术风格问题等。较少或尚未涉及扬州八怪的美学思想、诗词、书法、印章以及各人(尤

其是不太知名的人)的生平事迹。已研究的问题也有的尚未来得及深化,便陷入了全国性的动乱之中。

后 期

“文化大革命”结束前一年的1975年,中断了八、九年的美术史论研究开始恢复。《美术学报》、香港《书谱》等首先发表关于郑板桥的研究文章。接着,《南艺学报》、《新华日报》、《大众日报》等报刊也开始刊登有关文章。1979年,天津举办了较大规模的扬州八怪画展,并举行了学术讨论;1980年,扬州成立了“清代扬州画派研究会”;江苏各博物馆举行了“清代扬州画派”藏品联展;不久,上海博物馆也举行了扬州画派藏品展览;1983年,山东青岛召开了“高凤翰学术讨论会”,同时展出了大批作品;江苏兴化县召开了“郑板桥诞辰290周年纪念会”,等等。与此同时,全国各美术院校、美术研究所、美术出版社和有关部门、机构紧密配合,涌现出大量研究人员,并产生了可观的成果。这一时期有关扬州八怪研究的特点是百花齐放,百家争鸣,继前期之研究,向深度和广度方面大大推进了一步。归纳起来,大致体现在以下三个方面:

一、对扬州八怪名称问题的研究

除前期曾讨论过的内容和发表过的意见外,有三种观点比较新颖:

1. 认为:“八怪”之名与扬州方言有关。
2. 认为“扬州画派”以“八怪”为主,共有五派。

3. 认为:“扬州八怪是清代前期聚集在扬州的一批具有创造精神的艺术家。”并将关于八怪的六种不同资料列成一个表,进行比较,综合异同,共有十五位画家,这是历史关于八怪诸家的最全面的说法。我们这套丛书的编辑工作中便采用了这一观点,即沿用约定俗成的“八怪”之名称,研究以十五家为代表的清代扬州画派。

二、对扬州八怪十五家的逐步深入研究

前期，研究的面比较窄，这一情况，在后期有所变化，虽然仍以郑板桥为主，出现的文章最多，但对郑板桥以外的画家也开始逐步深入研究了。如对黄慎的研究；对华嵒的研究；对李方膺的研究；对边寿民的研究等等。或从无到有，或从有到深，出现了一批研究成果。

三、对各专题的深入研究

在广的基础上，研究的深度也有明显加强。出现了大量的对各家、各专题深入研究的文章，从生卒年考、生平思想，到画风、师承、技法、诗、词、信札、书法、印章、题跋、美学思想、文学主张等等各个侧面，一个问题一个问题地深入，研究成果不断涌现。并由此涉及有关清代的政治经济背景、清代扬州园林、清代文学和文学理论、清代哲学、扬州八怪的家世、家族、亲属、友好、后裔等等的研究。

(二)

本《评论集》的编辑，力图给读者一个实事求是的扬州八怪研究的资料。

本册为《当代部分》，此外还有《清代部分》、《现代部分》和《外国部分》。《当代部分》又分为《综论》、《分论》。《综论》收入综合评论扬州八怪和扬州画派的文章。《分论》部分分为五项：一、论生平及其思想；二、论文学；三、论绘画；四、论书法印章；五、其他。这五项中分别收入有关专题性文章。有些文章是研究扬州八怪中某一家的，其评论内容既包括这一家的绘画，又包括生平、思想、文学、书法等等，本可以将这些内容分别剪辑，纳入《分论》之各项，但为了不破坏原文的完整性，一般不作这样处理，而以

全文收入《总论》。收文原则是按时间先后，清代求全，现代求精，当代求新。在《当代部分》，同一观点，凡有价值者，尽量以最早发表者收入，后来者即便文辞更完美些，但在观点上无本质性独创，则一般不收。对于有代表性的观点，即便是未必妥当，只要打上了时代的烙印，则尽量收入，以全面地反映时代的每一个侧面。对于具有一定地位和影响的美术史论家和画家研究扬州八怪的代表作，以及未必知名作者的优秀论文，一律全文收入。有些文章，其中有某些创见或精要之处，就采取摘要的方式，另加标题，适当收入。其余文章包括文学作品和传说故事，一律以目录方式列入资料索引。内部发行刊物如扬州市文联和清代扬州画派研究会编印的《清代扬州画派研究集》1—5辑，兴化县郑板桥纪念馆编印的《板桥》1—4期，其中有些文章，有一定见地，亦在收入之列。收文截止于1985年年底。个别文章，完成于1985年，由于杂志延期发表，收止于1986年。收入时，原文凡有附图者一律从略。歌颂扬州八怪的诗、词，一律不收。总之，我们力求保留作者原来的观点，并力求将各种不同观点，包括有些在现在看来未必妥当的观点一并收入。有的文章在发表后，作者本人的观点也随着时间的推移而不断发展变化，我们无法一一征求意见，仍按原文收入，恳请鉴谅。更者，限于编者的孤陋寡闻，而国内外出版物又如此众多，疏漏之处难以避免，恳请方家批评指正，以便再版时修改补充，我们将不胜感激。

(三)

这次编辑过程中，我们感到最难以处理的还是论文的面不广。从人头讲：研究郑板桥的文章占去百分之八十以上，质量高的也较多，倘一并收入，简直近乎“郑板桥评论集”。十五家中有些不太知

名的画家如杨法、李勉，至今没有关于他们的研究文章问世。其他有些画家如金农、李鱣等，虽有研究文章，但数量很少，倘力求平衡，则必须对郑板桥的文章严加筛选，削除大半，甚至要剔除一部分优秀论文，这样一来，则会因有关其他画家的研究文章较少，而使整个《评论集》不充实，同时也不能反映这一时期的研究水平和研究特色。从专题讲：空白很多。如郑燮、金农在文学史上都有一定地位，而前者的研究成果较多，后者的研究文章几乎没有。八怪的书法、印章成就卓著，而对书、印的研究也远远不如绘画。再如扬州八怪早期的民主主义思想，与顾炎武、黄宗羲颇为接近，在中国思想史上应有一定地位，但亦无有关的研究成果。

对以上这些问题如何对待，我们的看法和做法是：

在已发表的文章中选择高质量的文章或片断收入。研究郑板桥的文章多，就适当求精，但决不因此而将有独创的观点遗漏，力求完整而全面地反映郑板桥的研究现状。研究其他画家的文章少，则可适当放宽要求，尽可能多收。但也决不因此而收进重复的观点和无观点的文章。这样做的结果，当然仍不可能平衡，关于郑板桥的文章仍在半数以上。这种情况下，我们认为，应尊重历史，不再随意增删以求平衡。这样，一方面反映了八怪研究中以郑板桥为主的特点，另一方面也说明了十五家中惟有郑板桥最有代表性。其他各家故然因资料不多，存世墨迹不多，或其他原因，而不为人所熟知，致使研究难以深入，但这一点也正好说明了其他各家不及郑板桥那样具有代表性。事实也是如此，任何一个画派都应有一个或几个代表性人物，通过对代表人物的剖析，可以掌握这一画派的最重要的特征。而对非代表人物的剖析往往不能达到这一效果。因此，我们在研究中，既要照顾到面，加强对十五家中各家的深入研究；同时更应加倍地重视点，不断深入进行对代表性画家的研究，才能把握住研究的主流和方向。对各专题的研究亦如此。扬