

揚州八怪年譜

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

顾问

启功

谢稚柳

张安治

许莘农

主编

卞孝萱

副主编

薛锋

周积寅

扬州八怪年谱（上）

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行 句容县印刷厂印刷

1990年7月第1版 1990年7月第1次印刷

字数28万 开本1/32 850×1168mm

印张11.125 印数1—2000册

书号ISBN7—6344—0154—2/J.155

每册4.50元（平） 6.50元（精）

《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。

随着经济的发展，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，画学书藉中提到“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、黄记录的不同，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》、葛嗣彤《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。（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、李蕊绘画，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。由于发抒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；杨法以草书写篆书，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，为艺术奋斗到死的拼搏精神，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。

目 录

《扬州八怪研究资料丛书》前言·····	卞孝萱 (1)
清中期扬州商品经济与扬州八怪·····	薛 锋 (1)
李鱣年谱·····	王鲁豫 (9)
黄慎年谱·····	丘幼宣 (63)
金农年谱·····	张郁明 (186)
高凤翰年谱·····	李金新 郭玉安 (269)

清中期扬州商品经济与扬州八怪

——《扬州八怪年谱》前言

薛 锋

我有一种看法：“扬州八怪”研究的高潮，是在二十世纪后期才掀起的。它的发展过程，可谓几经起落，有褒有贬，且是贬多褒少。只要我们对清末民初的有关中国画出版物查阅一下，便可清楚。其中的评介和选画，大都推崇“四王”，且已形成了清一代，在绘画领域里的审美主流，其偏见，一直影响到民国。如易培基主编的《故宫书画集》1—12期中，未选入一幅“扬州八怪”的作品，又如施蛰编撰的《中国名画观摩记》的第六章，选入清代绘画二十八幅，其中只有清僧元济和王原祁合作的兰竹，并作评论道：“……四王吴恽之外，支流别派，殆无足述者矣。此次所陈列二十余帧，即四王吴恽之作，亦未能满足吾人之意，至可憾耳。”直至1950年8月，我国编印之《参加苏联中国艺术展览会古代艺术品目录》一书中，对“绘画类”之评述云：

“……明清两朝只是保守着这种成法，而且逐渐变为形式，只有摹仿，而没有创作。……”可见在解放初期，美术史论界对“扬州八怪”之研究，仍尚未重视。

二十世纪的七十年代末，特别是在党的十一届三中全会以后，由于去掉了“左的压抑和禁锢”，给美术史论界亦带来了新生和活力，故出现了对“扬州八怪”研究的高潮和新论述。举如：有人认为：“欧洲资本主义的新兴出现了文艺复兴的美术，十八世纪中国商业资本的新兴，出现了扬州八怪以及后来崛起的上海派。”还有秦岭云先生在编著《扬州八家丛话》的引言中

述：“所谓‘扬州八家’（旧称‘扬州八怪’），他们的思想作风和艺术格调，对于当时的所谓正统文艺具有明显的叛逆性和独创性。他们的艺术实践，继承并发扬了民族优秀传统文化，在绘画史上发生了推陈出新，承前启后的作用。”等等。同时，又值我国实行开放改革，观念更新的时代，因此，对《扬州八怪》的评价，则愈来愈高，从而一变已往“贬多褒少”的陈旧思潮，这也是文艺发展史的必然结果。

二十世纪的八十年代末，不仅在中国，在世界各国都先后出现了很多研究“扬州八怪”的文章和专著。但很少对“八怪”，作全面而系统的研究，这可能是因为在搜集资料等种种方面，难度较大。现在，若将“八怪”十五家年谱编出，其必要性和及时性，在激励着我们的迫切感和责任感。为了作更深层地研究，我们对《扬州八怪》产生的基础，这个基本规律，必需掌握。它是产生在我国商业资本新兴之时，和在商品经济极为繁华的扬州。否则，是无“八怪”可言的。日本寺田隆信先生在《山西商人研究》一书中写道：“正是由于山西商人和新安商人在财力上的支持，扬州才在文化上取得了辉煌的成就。”史实是这样。在我国明末至清中期，山西商人和新安商人是全国豪商巨富的代表，而他们之中，又要首推在扬州的两淮盐商。对此，我们在编写《扬州八怪》的各家年谱中，多有记述。在其履里、家世、交游、生平事迹、书画作品、题画诗跋、诗文著述等等的大量资料中，扬州八怪与扬州商人之间的关系，是相当密切的。有人说郑板桥拒绝为盐商作画，而且编出一些讹传的故事。其实，在郑板桥的“题画”中，就有“为马秋玉画扇”之诗，还撰写了大段题跋。在汪士慎的《巢林集》中，也有《吟两明轩盆荷、呈嶰谷、半查主人》之诗。金农亦写有《忆康山旧游寄怀余元甲、高翔、马曰楚、曰瑄、曰璐、汪士慎》，以及《马曰瑄曰璐兄弟招同王岐、余元甲、汪坝、厉鹗、闵华、汪坑、陈皋集小玲珑山馆》等诗。金农还替大盐商马嶰谷刻《马嶰谷蕉叶研铭》。黄慎亦曾《寓维

扬李氏园林》。还有陈撰，初主大盐商项氏，后改馆于盐商程梦星，晚年又应盐商江鹤亭之聘，馆于康山草堂。其他如华岳、李薊、高翔、高凤翰、杨洁等，都是大盐商宴乐宾朋之座上客。那时，盐商要靠书画家猎名风雅，书画家要靠富贾维生，其类例颇多。正如袁枚在《随园诗话》中述：“升平日久。海内殷富，商人士大夫慕古人顾阿英、徐良夫之风，蓄积书史，广开坛论，扬州有马氏玉秋之玲珑山馆，天津有查氏心谷之水西庄，……名流宴咏，殆无虚日。”其时，各名园之主，竞相邀请文人书画家，“名流宴咏”，风靡一时。所谓名流，除“扬州八怪”外，尚有著名的文学家，诗人、戏曲作家，篆刻家等等。他们常常雅集于各个名园，故相互之间，关系颇深，交游亦广，其往来关系，在十五家之年谱中，虽有所编，然而毕竟是只言片语，且各具特点。对其时代的全貌和主流，还必须作一总的略述，读其梗概，再看各家年谱，便可更加清楚。

“东南繁华扬州起，水陆物力盛罗绮。”这是孔尚任写扬州的诗句，当时，扬州的繁华，正是扬州的商品经济兴起的。据记载，在扬州的两淮诸盐商中，除山西商帮外，以徽歙商人财势最大。徽商以明末到清中叶，称雄商界近二百余年，其经营地域之广，资财之雄厚，实为一时之冠。它与山西商人相仲伯，在全国占有举足轻重的地位。而徽商又都是亦贾、亦儒、亦政的三结合体，它将我国商品经济推向了兴盛时期，并为我国资本主义之萌芽，拓开了道路。

明清时期的徽州，早就是一个“以贾代耕”的商人足迹，“几遍宇内”^①，以及“虽十家村落，亦有讽诵之声”^②的经济活跃之区和儒学昌明之地。其潜在意识是贾为厚利，儒为名高，因此，“贾而好儒”之风形成了徽歙商人的一个重要特色。据《五石脂》载述：“徽人在扬州最早，考其时代，当在明中叶。故扬州之盛，实徽商开之，……”徽商之儒风，将“商居四民之末”之沿习，“使徽俗殊不然。”“歙之业盐于淮南北者，多

缙绅巨族，其以急公议叙入仕者固多，而读书登第、入词垣跻膺仕者，更未易卜数。且名贤才士，往往出于其间，则固商而兼士矣。”③“扬州八怪”就产生在这样一个“亦贾亦儒”的商品经济基础之上。商品经济的发展，呈现出眼花缭乱的繁华，给人们带来了更多的感官刺激，它又冲击着长期以来的“重农抑商”的僵化规范，使不少官僚、士人弃官、弃文为商，这一社会变革的内在关系，促使封闭结构的封建性因素，在发展潜变。著名思想家戴震在扬州曾公开提倡“彰人欲”，也就是强调自我，和个性之解放。其民族心理结构，思维方式和与经济发展相适应的观念形式，以及市民意识，都在剧烈的变化着。而“扬州八怪”即处于这一潜变的狂潮之中。

由于徽商的“贾名而儒行”，高标“雅好诗书”，对振兴地方文化艺术事业，或输资，或义助，大都不惜重金。如兴办或修建书院，乾隆元年（公元1736年）徽商汪应庚，见扬州府学——江甘学宫，“岁久倾颓，出五万余金亟为重建，辉煌轮奂，焕然维新。又以二千金制祭祀乐器，无不周到。以一万三千金购腴田一千五百亩，悉归诸学，以待岁修及助乡试资斧。”④时扬州之梅花书院、安定书院、敬亭书院、虹桥书院、广陵书院等十余所，均为两淮盐商之资助。书院之主讲者“皆知名有道之士。”⑤故四方文人，来扬求学者甚多，“扬州学派”中，著名的学者，如汪中、王念孙、王引之、任大椿、段玉裁等，皆出于梅花、安定等书院。可谓极人材之盛矣。同时，徽歙商人对书籍刻印事业，亦有所贡献。史以刻印精美著称的康版《全唐诗》，即为康熙四十四年（公元1705年），江宁织造兼任两淮巡盐御史曹寅，奉命主持“扬州诗局”时所刊刻。《扬州八怪》中之汪士慎、金农、郑板桥、李慈等之诗文集，就是由盐商出资刻印的。《冬心先生集》，则刻于雍正十一年（公元1733年），字体秀拔，刀法挺劲，可谓镂版中之精本。时官方和私家，刻印书籍之多，规模之大，质量之精，范围之广，实为前所罕见。

“新安多大贾，其居盐筴者最豪，入则击钟，出则连骑，暇则招客高会。……”⑥盐商之广建宅第园林，即为招客高会之所。文人书画家之吟诗、作画、写生、研讨，以及观摩历代名迹等，经常集于园中。故清人李斗在《扬州画舫录》中述：“杭州以湖山胜，苏州以肆市胜，扬州以园亭胜，三者鼎峙，不可轩轻。其时，有名园数十处，并以城北为最集中。《浮生六记》的作者沈三白曾写道：

“癸卯春（乾隆二十八年），余从思斋先生就维扬之聘。渡江而北，渔洋所谓：‘绿扬城郭是扬州’一语，已活现矣。平山堂离城三四里，行其途八九里，虽全是人工，而奇思幻想，点缀天然，即阆苑瑶池，琼楼玉宇，谅不过如此。其妙处，在十余家之园亭，合而为一，联络至山，气势俱贯。”又诗云：“两堤花柳全依水，一路楼台直到山。”⑦

“扬州八怪”的十五位书画家，都是各园主经常邀请之客，参加各园诗文雅集之会。并为园林写屏联，题匾额，作园林图等。如徽商汪玉枢所建之“九峰园”、鲍志道所建之“西园曲水”、吴家龙所建之“锦春园”，易谐所建之“抱山堂”、吴均所建之“青棠观”、大盐商乔国祯所建之乔氏“东园”，两淮盐商贺君召所建之“贺氏东园”、郑侠如所建之“休园”，马曰琯、马曰璐所建之“小玲珑山馆”以及陈敬斋所建之“梅庄”等等，如汪士慎曾画过《文峰夕照图》、李勉曾作过《虹桥揽胜图》等。郑板桥还为“梅庄”撰写过“梅庄记”。记曰：

“……广陵城东二里许，有梅庄，敬斋先生之别业也，先生性嗜梅，其家所植亦夥矣。……春明华放，主人载诗筒，陈酒罍，列茶具，或一人独往，以领其神。或与客偕来，以广其趣。歌诗赠答，篇章重叠，酒盏纷纭。至于霜栖月冷，冰魂雪魄，淡烟浮绕与内外，主人徘徊其下。漏点频催，不忍就卧，盖念梅之寒与同寒也。逮夫朝日将出，红霞

丽天，与梅相映射，若含笑，若微醉。梅亦呼主人，与之割暄分暖，不独享也。主人与梅是一是二，谁能辨之？……”

乾隆九年二月九日，汪士慎与诸好友泛舟，游览毕氏园林时，写诗云：

“古柳浮轻烟，微波漾罗縠。停篙一履通，细雨沾春服。香雪护山亭，丛篁依茅屋。小径碍人行，高林多鸟宿。娇花未骋姿，野客先游目。举酒开欢颜，狂呼成习熟。良时莫虚掷，好句须频读。”

由于“扬州八怪”经常雅集于园林之中，观察、写生、交流技艺。“红霞丽天，与梅相映射”，“娇花未骋姿，野客先游目”。故他们大都是以画花卉见长。加之园林中，亦常行诗会，故“扬州八怪”的诗文素养亦高，形成了绘画艺术更完美的“诗、书、画三绝”。

扬州八怪之艺术成就，还体现于艺术的各门类之间，必须相互汲其所长，相互启示，相互营养。“扬州八怪”喜观剧，爱音乐，还经常与戏曲作家来往。当时，扬州的戏曲活动亦极旺盛。乾隆四十二年（公元1777年），特命巡盐御史伊龄，在扬州设局，管理和修改曲剧。编成《曲海提要》二十卷，至今总目犹存。《扬州八怪》之一的罗两峰，就曾为著名戏曲作家蒋士铨所著《忠雅堂全集》九种曲中之《香祖楼》传奇，题七绝诗八首，并在首页写评文一篇。全集中之《第二碑》，罗两峰又为之题七绝二首。又如郑板桥常与剧作家金兆燕、王文治等友善。在汪士慎的诗集中，还写有《听孙淑林弹琴》以及《观走马伎》等等，他们常与戏曲作家厉鹗相互研讨。每当新戏试演时，“一时名士，常诣园中作琴樽之集，兼观新戏。对剧本音律、声韵、化妆、身段、道具、音乐等，从各个角度提出修改意见，加以订正。”^⑧故在“扬州八怪”之绘画艺术中，其笔墨之运转，极富音韵之味，以及律动之明快感与节奏感，构成画艺的明显特色。

“扬州八怪”之书画艺术，其基本功力，尽皆厚实，这与盐商

的藏书藏画，提供文人书画家阅读观摩之方便有关。如两淮殷富程晋芳，“……罄其貲购书五万卷，招致多闻博学之士，与共讨论。”⑨歙商姚际恒，“富收藏，著《好古堂书目》和《古今伪书考》”。⑩徽商吴绍浣，侨居扬州。“……嗜书画，精鉴赏，四方名迹多归之，如颜鲁公竹山联句，徐季海、朱巨川告身，怀素小草千字文，王摩诘辋川图，贯休十八应真像，皆希世珍也。”⑪

由于上述种种因素，全国各地文人墨客，纷至沓来，使扬州艺坛呈现出千姿百态，万壑争流之繁盛局面，尤其是画坛，在那商品经济极度繁华的基础上，商人之形象，在人们的生活实践中，已逐渐改变，除影响到市民意识之剧变外，且使文人书画家的作品，更进一步与商品化同步发展。故书画家之多，需要量之大，已极一时之盛。商人与书画家形成了鱼水之关系，相互需要，相互依赖。他们还依靠商人，经常随商船游览名胜大川，开拓心胸，一扫市井中之俗态。扩大思维，得以见多识广，刻意求新。故“扬州八怪”中之金农，有“足迹半天下”之举，黄慎亦往来于金陵、福建等地，郑板桥、高翔、高凤翰、李鱓、汪士慎等，亦常外游，罗聘亦曾几度北上。故很多著名书画家，大都侨居扬州。如“新安画派”的创始人浙江、查士标、汪之瑞等，还有皖派著名书画家戴本孝、梅清、萧云从、梅庚、巴慰祖、方士庶等，“金陵八家”之首的龚贤，曾经寓居扬州多年，以及时称“槎南二周”的昆山名画家周笠等，都常往来于广陵。其时，被贬为“打底”的界画，亦有新的发展，它的再兴就发轫于扬州。其时著名界画家有李寅、萧晨、袁江、袁耀、颜蜂、颜岳等等。这些著名书画家都与“扬州八怪”有或多或少的联系。他们创造出各种流派、各自风格、相互竞争、取长补短，且一变“文人相轻”之风为“文人相重”。他们在中国绘画发展过程中，建树了又一个里程碑。

“扬州八怪”的成长、发展、以及活动的全过程，如果从高凤翰生于公元1683年起，至罗聘逝世于1733年止，前后整整的有