

中国山水画通鉴

# 维扬 异趣

上海书画出版社

华岳 金农 高翔 罗聘

中国民间故事精选

# 维扬 异趣

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

（扬州民间故事）

-----  
**图书在版编目 (C I P) 数据**

维扬异趣 / 漆澜, 贺万里撰文. —上海: 上海书画出版社, 2006. 1

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-287-1

I. 维… II. ①漆… ②贺… III. 山水画—艺术评论—中国—清代 IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第142421号  
-----

**责任编辑:** 王 彬

**技术编辑:** 杨关麟

**责任校对:** 郭晓霞

**版式设计:** 杨关麟

**封面设计:** 王 峥

**中国山水画通鉴·维扬异趣**

 **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海丽佳彩色制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1-3,000

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

ISBN 7-80725-287-1/J.271

定价: 35.00元

主 编 卢辅圣  
副 主 编 汤哲明  
编 委 王 彬  
黄 剑  
彭 莱  
漆 澜  
邵 琦

本书撰文 漆 澜  
贺万里

中国山水画通鉴

- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚逸纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入纆大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇舆揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多骄

中国山水画通鉴

# 维扬 异趣

文 漆澜 贺万里

● 上海书画出版社



山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊藪，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深楔入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《维扬异趣》为第二十九册，主要阐述清代中期活动于扬州地区的山水画家及其绘画面目。



# 目录

- 一 “扬州八怪”与山水画之式微
- 二 其人其画 不怪亦怪
- 三 博采众长 师法广远
- 四 偕俗与出俗
- 五 “中堂大幛”与“掌中乾坤”
- 六 偶写山水寄情志

## “扬州八怪”与山水画之式微

“金脸银花卉，要讨饭画山水”，这是清中期在扬州曾广为流传过的一则民谣，历史似乎真的应验了这则民谣，在一定意义上可以说，这则民谣是清中叶扬州画坛山水画生存境遇生动而准确的概括。自清中叶起，山水画这个为文人画家们所钟爱有加的艺术样式，在面临世俗趣味的蜕变和画家生存境遇变迁的双重压力之下，逐渐滑入低谷。盛极一时的“四王”之后，虽然还有“小四王”、“后四王”，但一味的模仿因袭却让山水画的发展走进了泥古不化、逡巡难前的死胡同。伴随着新的有产阶层和经济中心的形成，更由于地域文化和市民趣味的影响，山水创作渐趋式微，而写意花鸟画扶摇直上，开始占据画坛主流地位。让山水画与花鸟画的文化地位颠倒了个个的，就是活跃于这则民谣流传地上的一批画家，他们被后人称之为“扬州八怪”。这些以“怪”著称的画家，大多以花鸟画创作为主，兼及人物画，山水多是偶一为之。笔者粗略地做了一个统计，以周积寅、王凤珠所编《扬州八怪现存画目》中所记来看，高凤翰有作品二百二十五件，其中山水五十件，不到总数的百分之二十；金农



黄慎 郊原闲行图轴

作品二百五十件，山水六件，占百分之二点四；黄慎作品四百八十三件，山水作品有三十九件，占百分之八；李鱣作品有五百余件，山水作品只有十二件；边寿民有作品一百三十九件，只有三件可以勉强称之为山水的作品；李方膺现存作品中只有一套《山水图册》。

在这些名为“八怪”的画家中，只有四位画家的山水画作品相对较多。其一是受石涛影响于山水用力较多的高翔，其二是宦游维扬的山东人高凤翰，其三是辈系晚出、“游大人之门”的罗聘，最后一位则是本书重点论述的华嵒。在他的五百余件著录作品中，有山水类作品近两百件，约占作品总数的百分之四十。<sup>①</sup>

自清中叶出现了“扬州八怪”这个称呼，开始了对“扬州八怪”的广泛关注以来，画史对“扬州八怪”的具体说法一直是众说纷纭、各执一词。“扬州八怪”到底是指哪些人呢？是八家、十家，还是十五家？他们的书画创作状态又是怎么样的？何以名之为“怪”？

最早提到“扬州八怪”的是清人汪鋈。他在《扬州画苑录》中这么说道：“同时并举，另出偏师。怪以八名，画非一本。以黄张之捭阖，徇徐黄之遗规。率汰三笔五笔，复酱嫌粗；胡诌五言七言，打油自喜。非无异趣，适赴歧途。示崭新于一时，只盛行乎百里。”与这则说法直接相关而被提及的画家是李鱣和李莼。而后凌霞在《天隐堂集·“扬州八怪”歌》中提到了更多画家，有郑板桥、金农、高凤翰、李鱣、李方膺、黄慎等。其他史家在提到八怪时所论及的画家各有不同，关于“八怪”的记载一共有十种清人著述。<sup>②</sup>这样一来，今人在论及“扬州八怪”时，到底“扬州八怪”是哪八家，说法就各不相同了。争论来争论去，最终的解决就是一个折中，索性把上述文献中提到的所有画家都括入到八怪的范畴里去，结



汪士慎 山水图册（之一）

果，“扬州八怪”就有了十五家之多。如此一来，“扬州八怪”的称谓又成了问题：名之为“八怪”，却有十余人，在数字上明显不符。解决的办法又是一个折中：“扬州八怪”所指实际上就是活跃于康、雍、乾时代的扬州书画市场上的一批敢于创新的画家群体，今人名之曰“扬州画派”。我们仍然可以沿用“扬州八怪”的称呼，但特指的是这十五人的一个画家群体。

也有人别有说法，从扬州俚语找缘由，称“扬州八怪”的“八”并非指数量词，而是出自当地方言“丑八怪”，用于形容人貌相丑陋，用于绘画上，自然是形容这批人的绘画风格不守成法，趣味怪异。1983年，一批研究“扬州八怪”的学者们聚集一堂，把八怪一说界定为“盛行于康、雍、乾时代的，活动于扬州的一批富于创新精神的画家群落”，于是“扬州八怪”便成为清代中叶扬州画派的代称。在今天为学术界所普遍认同的“扬州八怪”画家有十五人之多，他们是：李鱣、黄慎、金农、高凤翰、陈撰、华岳、边寿民、汪士慎、高翔、李薊、郑燮、杨法、李方膺、闵贞、罗聘。

“扬州八怪”虽然有高翔、高凤翰、金农等画过一些山水，有黄慎、罗聘等主攻人物，虽然后人把他们视为与“四王”谱系的正统派相对抗的创新派，但平心而论，“扬州八怪”能够和“四王”正统派相抗衡的，最值得夸耀的，不是山水画，也不是人物画，而是写意花鸟画。他们在“四王”一脉的绝对笼罩之下，以花鸟画的革新开创了一片新天地，其在画史上的贡献主要就在于促进了写意花鸟画的发展，其创作理念及题材样式对后来的“海派”绘画产生了直接而广泛的影响。

综观画史，清代的扬州画坛前后出了这样几位山水画家，一是石涛，一是寓居扬州的歙县人方士庶。方士庶气息清新，间得颖妙，然笔力羸弱，气格不振。另外两位就是继“八怪”身后活动于太平天国时期的虞蟾和陈崇光。虞蟾善写实景，画风平实，然才艺不敷，短于发挥，山水画了一辈子，日子也穷了一辈子，最后贫病而逝，成了“要讨饭画山水”活脱脱的应讖者。陈崇光虽笔力雄健，骨骼开张，但生性迂刻，笔墨板结，拙



于布巧，终嫌意趣粗疏，造境乏善可陈。尽管石涛久寓此间，但通过史料我们却发现，他的山水并未被当时的主流所接纳，即使在扬州，被市场广泛接受的还是他的写意花鸟画。考察这些“扬州八怪”身前身后的山水画家的创作水平和历史际遇可以看出，尽管扬州曾经一度成为江南甚至全国的经济、文化中心城市，但其山水传统的文化氛围的确是相对稀薄的。

石涛之后扬州画坛山水一道渐趋凋敝。来扬州卖画的画家，包括高凤翰都转而画花鸟去了。高翔曾在青少年时看过石涛作画，两人遂成莫逆之交，石涛辞世后，每年为石涛上坟祭扫。他的山水画较多，不过仍为“利市”而画了大量的花卉。石涛之后就一个华岳，从福建来到杭州，转而客居扬州卖画，虽说也须随俗画些花鸟、人物，可他原先的山水家底确实厚实，舍不得丢掉，他不管扬州民谣怎么说，还是一门心思要画山水，他的大量的山水佳构皆作于“飘蓬”于扬州卖画的几十年间，成了“八怪”中最让人“讶异怪哉”的一位。

“扬州八怪”何以很少有人画山水画？有人认为，诚如民谣所表明的那样，当时扬州人似乎不喜欢山水画。俞剑华先生就是这么认为的。不过，他同时提出，“八怪”们多有一种各抒己意的独创意识，而当时京师、苏州、太仓、常熟是“四王”的根据地，常州是“恽派”的根据地，独有扬州商业发达、士民好儒，而尚未被任何具有统治性地位的绘画流派所占领，这就为“八怪”独辟蹊径、自立赤帜提供了一个理想的舞台；而作为一种策略之举，“八怪”们山水画不过“四王”，工笔、没骨写真又比不过“恽派”，于是出奇制胜，画起了写意花卉。这一方面是地域文化和坊间市民趣味的影晌，另一方面也是这批业余画家跻身艺术市场的策略选择。但由于近现代的情绪释读，他们的创作理念也合乎了“不受机缚、不甘压

迫、敢于向正统派挑战”的现代文化学阐释。<sup>⑨</sup>事实正如此，“扬州八怪”一直是被论者放在与“四王”为代表的正统派相对立的阵营中进行论述的，通过近代社会学的策略干预，最终作为一个历史案例同时也被当作历史文化命题被确定下来。但这种论述更多是社会学、准意识形态的悬浮于绘画形态之外的边缘论述，其远没触及绘画形态演进的内在逻辑，更忽略了地域文化对绘画题材风格的影响。

在笔者看来，“扬州八怪”画花鸟者多于画山水，首先是市场的原因。扬州画派是历史上第一个具有较为自觉地具有商业意识的画家群落，他们的绘画尽管也有一定程度的自娱性，并具有文人绘画的基本特征，但不可否认的是，画家人群基本由出生寒微的失意文人和底层官僚构成，卖画成了他们谋求生存的重要手段，他们的创作基本上都是为了销售，商业意识强烈地影响了他们的创作趣向。从史料可见，虽然扬州当时富甲东南，吸引了大量文人墨客、商贾富豪，甚至康熙、乾隆两位皇帝也多次下江南，临幸扬州。但是，“扬州八怪”在扬州卖画谋生的日子并不好过，经常有食不果腹之虞，与附庸风雅的商人们存在着强烈的人身依附关系，或者寄人篱下，或挟艺趋附，或应景挥毫。在这种情况下，鬻技谋食的画家们必须找到一种少投入多产出的绘画品种（行当）来，以便在客户需要之际，能够很快拿出产品来，从而尽快产生经济效益。最对这个路子的，只有写意花鸟画。说到底，是由于卖画的职业所迫，使画家们自觉选择了上手快、出手快的写意花鸟画。

第二个缘由则是地缘文化的因素。常州有“恽派”，常熟、苏州有“四王”派，皆成气候，影响所及，效仿与爱好者日众，以致喜好山水成为当地习俗。而在扬州，并没有这个传统，虽然石涛曾经寓扬州，但他的山水



并未在扬州扎下根，其影响在当时是无法和“四王”相比的，因此，扬州市民并无喜好山水的传统和引以为豪的人文资源。再者，石涛本人在创作上重视古法，而在理论上又极其蔑视古法。他的灭法思想相反成了作为后起的“扬州八怪”的信仰和口实，无疑更加助长了信笔涂抹、张扬狂怪的绘画风气，而这种风气在先天上就与写意花鸟的笔墨性格相契合。郑午昌曾在《中国美术史》中指出：“浙江开新安一派，石溪开金陵一派，石涛开扬州一派，画禅宗法，传布大江南北，成鼎足之势，后人多奉为圭臬。”“石涛开扬州一派”，值得商榷。如果从山水画的角度立论，郑氏之说显系偏颇，但从写意花鸟的角度来看，郑氏的提法倒也合乎历史实情，扬州画坛“百花齐放”，石涛之后在山水方面有所作为的就只有一个华岳，但华岳与石涛在学缘上并无多大关系，倒是石涛的花鸟画子繁荫浓，直把“扬州画坛”装点成了“扬州花坛”，石涛的写意花鸟的题材、图式、风格以及积极的创新意识和消极的灭法态度都被“扬州八怪”全盘继承了下来。

第三，“妍因俗易”，市民趣味对“扬州八怪”的影响也是具有决定性的。扬州市民对园林和花卉的喜好在很大程度上推动了绘画美学趣味的转移。扬州地势平坦少山，扬州人对自然风光的热爱无法通过登山览胜来实现，于是就经营园林。清人刘大观概括说：“杭州以湖山胜，苏州以市肆胜，扬州以园亭胜，三者鼎峙，不可轩轻。”<sup>④</sup>在扬州这个盐业收入几近全国财政收入三分之一、富商云集的“消金锅子”，园林遍及全城。而园林之胜，最胜就是花卉栽植，这就养成了扬州市民喜爱园林花卉的嗜好。如前人所描述，当时的扬州城“家家住青翠城圃”，“丛篁依茅屋”，“春深三径长莓苔，花里社荆岂浪开。无地可容双屐齿，落红几夜叠成堆”（李薊诗）。而且，扬州自古就有值得骄傲的花木景致，扬州“有地惟栽竹”（唐