

# 中國藝術

CHINESE ARTS

1993/1 • 人民美術出版社

7

J124/17-7

# 中國藝

CHINESE ART

总第7期



936983



936983

张得蒂 生命的摇篮





编辑/中国艺术编辑部  
出版/人民美术出版社  
北京北总布胡同32号, 邮编100735

主编/陈允鹤  
副主编/李文昭 刘汝阳  
助理主编、执行编辑/田珊  
美术设计/云昊  
摄影主任/肖顺权  
业务总经理/张友元  
业务经理/奚雷  
印制主任/赵国瑞  
制版印刷/北京百花彩印有限公司  
经销/武汉竹林书香堂

1993年1月第一版第一次印刷  
国内统一刊号: CN11-1697  
书号: ISBN 7-102-01162-8/J·992  
(京)新登字004号

## 刊前寄语

《中国艺术》自创刊以来,承蒙海内外专家、读者和各方人士的支持、厚爱,使本刊得跻身于众多艺术刊志之林而略具自有的特色。在此新春嘉期,谨向各界友人、广大读者致以诚挚的问候和感谢!

自1993年起,本刊将适当调整和充实内容,改进编排设计,力求取材上乘、图文丰富、形式新颖、如期出刊,以更好地适应多方面读者的兴味和需要。愿本刊成为您的知交良友。

竭诚欢迎订阅、选读,并给予支持、赐教。

本刊编辑部

## 目 录

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 扬州八怪画派(绘画、书法)          | 3—15   |
| 扬州八怪对正统艺术的疏离           | 薛永年 3  |
| 吴冠中的艺术                 | 16—26  |
| 新竹高于旧竹枝                | 吴冠中 16 |
| 黑白携彩入太空—吴冠中绘画基调追踪      | 翟墨 16  |
| 女雕塑家张得蒂                | 27—34  |
| 人生和艺术                  | 张得蒂 27 |
| 生命之灵—张得蒂的雕塑艺术          | 沈蔚 29  |
| 北京国际艺苑油画               | 35—44  |
| 为繁荣油画艺术不懈努力的北京国际艺苑     | 李玉昌 35 |
| 油画家杨飞云                 | 45—48  |
| 执着的追求 稳定的探索—杨飞云和他的油画风格 | 王宏建 45 |
| 汤凤国面塑艺术                | 49—50  |
| 我知汤凤国                  | 广军 48  |
| 吕胜中作品                  | 51—52  |
| 山河锦绣—何世尧风光摄影           | 53—64  |
| 能探风雅无穷意—记风光摄影艺术家何世尧    | 王复遵 53 |
| 舞蹈摄影—沈今声作品             | 65—68  |
| 瑰丽的织绣艺术                | 69—75  |
| 中国锦绣之美                 | 李红 69  |
| 米芾苕溪诗卷                 | 76—80  |

刊名题字: 李可染



编辑/中国艺术编辑部  
出版/人民美术出版社  
北京北总布胡同32号, 邮编100735

主编/陈允鹤  
副主编/李文昭 刘汝阳  
助理主编、执行编辑/田珊  
美术设计/云昊  
摄影主任/肖顺权  
业务总经理/张友元  
业务经理/奚雷  
印制主任/赵国瑞  
制版印刷/北京百花彩印有限公司  
经销/武汉竹林书香堂

1993年1月第一版第一次印刷  
国内统一刊号: CN11-1697  
书号: ISBN 7-102-01162-8/J·992  
(京)新登字004号

## 刊前寄语

《中国艺术》自创刊以来,承蒙海内外专家、读者和各方人士的支持、厚爱,使本刊得跻身于众多艺术刊志之林而略具自有的特色。在此新春嘉期,谨向各界友人、广大读者致以诚挚的问候和感谢!

自1993年起,本刊将适当调整和充实内容,改进编排设计,力求取材上乘、图文丰富、形式新颖、如期出刊,以更好地适应多方面读者的兴味和需要。愿本刊成为您的知交良友。

竭诚欢迎订阅、选读,并给予支持、赐教。

本刊编辑部

## 目 录

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 扬州八怪画派(绘画、书法)          | 3—15   |
| 扬州八怪对正统艺术的疏离           | 薛永年 3  |
| 吴冠中的艺术                 | 16—26  |
| 新竹高于旧竹枝                | 吴冠中 16 |
| 黑白携彩入太空—吴冠中绘画基调追踪      | 翟墨 16  |
| 女雕塑家张得蒂                | 27—34  |
| 人生和艺术                  | 张得蒂 27 |
| 生命之灵—张得蒂的雕塑艺术          | 沈蔚 29  |
| 北京国际艺苑油画               | 35—44  |
| 为繁荣油画艺术不懈努力的北京国际艺苑     | 李玉昌 35 |
| 油画家杨飞云                 | 45—48  |
| 执着的追求 稳定的探索—杨飞云和他的油画风格 | 王宏建 45 |
| 汤凤国面塑艺术                | 49—50  |
| 我知汤凤国                  | 广军 48  |
| 吕胜中作品                  | 51—52  |
| 山河锦绣—何世尧风光摄影           | 53—64  |
| 能探风雅无穷意—记风光摄影艺术家何世尧    | 王复遵 53 |
| 舞蹈摄影—沈今声作品             | 65—68  |
| 瑰丽的织绣艺术                | 69—75  |
| 中国锦绣之美                 | 李红 69  |
| 米芾苕溪诗卷                 | 76—80  |

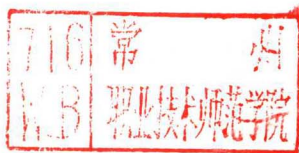
刊名题字: 李可染

J124/11:7

# 中國藝

CHINESE ART

总第7期



936983



张得蒂 生命的摇篮

936983



00061847



编辑/中国艺术编辑部  
出版/人民美术出版社  
北京北总布胡同32号, 邮编100735

主编/陈允鹤  
副主编/李文昭 刘汝阳  
助理主编、执行编辑/田珊  
美术设计/云昊  
摄影主任/肖顺权  
业务总经理/张友元  
业务经理/奚雷  
印制主任/赵国瑞  
制版印刷/北京百花彩印有限公司  
经销/武汉竹林书香堂

1993年1月第一版第一次印刷  
国内统一刊号: CN11-1697  
书号: ISBN 7-102-01162-8/J·992  
(京)新登字004号

## 刊前寄语

《中国艺术》自创刊以来,承蒙海内外专家、读者和各方人士的支持、厚爱,使本刊得跻身于众多艺术刊志之林而略具自有的特色。在此新春嘉期,谨向各界友人、广大读者致以诚挚的问候和感谢!

自1993年起,本刊将适当调整和充实内容,改进编排设计,力求取材上乘、图文丰富、形式新颖、如期出刊,以更好地适应多方面读者的兴味和需要。愿本刊成为您的知交良友。

竭诚欢迎订阅、选读,并给予支持、赐教。

本刊编辑部

## 目 录

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 扬州八怪画派(绘画、书法)          | 3—15   |
| 扬州八怪对正统艺术的疏离           | 薛永年 3  |
| 吴冠中的艺术                 | 16—26  |
| 新竹高于旧竹枝                | 吴冠中 16 |
| 黑白携彩入太空—吴冠中绘画基调追踪      | 翟墨 16  |
| 女雕塑家张得蒂                | 27—34  |
| 人生和艺术                  | 张得蒂 27 |
| 生命之灵—张得蒂的雕塑艺术          | 沈蔚 29  |
| 北京国际艺苑油画               | 35—44  |
| 为繁荣油画艺术不懈努力的北京国际艺苑     | 李玉昌 35 |
| 油画家杨飞云                 | 45—48  |
| 执着的追求 稳定的探索—杨飞云和他的油画风格 | 王宏建 45 |
| 汤凤国面塑艺术                | 49—50  |
| 我知汤凤国                  | 广军 48  |
| 吕胜中作品                  | 51—52  |
| 山河锦绣—何世尧风光摄影           | 53—64  |
| 能探风雅无穷意—记风光摄影艺术家何世尧    | 王复遵 53 |
| 舞蹈摄影—沈今声作品             | 65—68  |
| 瑰丽的织绣艺术                | 69—75  |
| 中国锦绣之美                 | 李红 69  |
| 米芾苕溪诗卷                 | 76—80  |

刊名题字: 李可染

# 扬州八怪画派

## 扬州八怪对 正统艺术的疏离

薛永年

17、18世纪以来，中国绘画中的正统派越来越多地受到非正统艺术的挑战，活动于扬州地区的八怪艺术，便是18世纪非正统艺术的劲旅。尽管八怪没有改变被视为正统派的娄东派、虞山派和常州派笼罩画坛的全局，当时也没有在更大范围内发生影响，然而他们的艺术之有别于正统派的趋向已引起艺术史家的注意。最早记载扬州八怪之称的画家与著述家是19世纪扬州府仪徵县人汪○(1816—?)<sup>①</sup>。他站在贬抑八怪立场上的论评，不仅概括出八怪艺术的若干特征，而且着重指出八怪艺术的怪异。他说：

非无异趣，适赴歧途；示崭新于一时，祇盛行乎百里。<sup>②</sup>

可是，即使不赞成八怪艺术的人们，也承认所谓怪异实为崭新。对于八怪艺术的崭新，以往学者每在文献记载中索解，本文则以分析作品为主加以阐述。

八怪艺术的领异标新，首先表现在作品的精神内含上，不能说所有作品的精神内含都疏离了正统派，但确有相当部分的作品在文化意蕴和审美意趣上别开生面。对现世生活的关心与对世俗趣尚的认同，便是极明显的特点。这一新的视角，越出了传统宫廷绘画与文人绘画的取材范围与感兴对象，扩大了题材选择的领域，也使得作品立意由出世而入世，由雅趋俗，由庄入谐，由自娱而娱人。

在八怪的艺术中，一些作品以新颖的选材表达了新鲜的立意。最明显者是八怪最乐于描写的花卉蔬果。

李鱣的《土墙蝶花图轴》(南京博物馆藏)，是他被迫离开宫廷画家岗位后的作品。画中描写了他亲眼看到的江南农家土墙头盛开的紫鸢花，表明了自由自在不受束缚的情怀。画上的题诗表达了他选材的旨趣：

墨从今贱作墙堆，院宇春光在此围。几日雨淋墙有缺，蝶花和土一齐飞。可是庄周梦里身？紫云高卷隔花茵。夺朱本事休拦住，尽长墙头去趁人。



李鱣 土墙蝶花图



罗聘 一本万利图



罗聘 竹石图

在中国古代社会，不仅人分等级，颜色也分等级，自从孔子提出“恶紫之夺朱”以来，红色成了正色，紫色只能屈居次要地位。然而，切身感受了土墙蝶花如“一片紫云掩映”的美景之后，李鱓再也顾不得“至圣先师”的说法了，甚至称赞其“夺朱本事”给村夫野老带来的视觉愉悦，他就此发挥想象，认为土墙上令人“逸飞遄飞”的蝴蝶花便是梦中的庄周。从此可以看出，李鱓在突破花鸟画选材的过程中也突破了儒家正统审美观的束缚。与《土墙蝶花图》大同小异的作品还有《朽墙燕子花图》（日本东京国立博物馆藏），联系起来，可见李鱓对这一新题材的浓厚兴趣。

《栗柿（利市）图轴》与《一本万利（荔）图轴》的作者高翔与罗聘，是在扬州出生并长年在扬州卖画的画家。他们的上述作品，虽然取材于花果，却以谐音与视觉形象相结合的方式，开发出适应扬州商贾喜见乐闻的寓意。前者描写折枝毛栗与折枝丹柿的交搭，毛栗三枚，丹柿成双。或许画家取自《周易·说卦》“为近利，市三倍”的世俗解释，形象地祝愿商业经营的获利罢！后者画荔枝一树，硕果累累，虽然画家在题跋中托名仿效元人，但他同时又说这是新年应索画者“利市（市）”愿望而作。为商贾作画，在中国美术史上从来为文人画家所不齿，这是因为，中国封建社会的商人地位最低，士农工商，商居最末。至十八世纪，随着城市商业的发展，商人地位的提高亦在文人画家的思想中反映出来。八怪之一的郑燮表示，士理应排在商之下，原因是“贾人搬有运无，皆有便民之处。”<sup>③</sup>重士轻商观念的变革，导致了上述由雅入俗作品的出现。

描写劳动者平凡的生活及卑微者的内心感情，是八怪人物画的一个突出特点。黄慎、闵贞和金农的部分作品即取材于渔夫渔妇、村姑顽童，表现其劳作的认真，生活的欢乐与痛苦，具有风俗画的性质，充满了朴实清新的生活气息。闵贞的《采桑图轴》（故宫博物院藏）是歌颂农事劳动的生动作品，画家描写勤于劳作的采桑女子，突出了她足尖的踮起、重心的上移、仰头注目和举手用力摘采，质朴而真挚。全然摒弃了传统仕女画中女子的闲懒之态与搔首弄姿之情。

以画佛著名的金农，在佛、菩萨、罗汉之外，开拓画和尚的题材。但他不画礼佛，不画读经，也不画参禅，却画了《香林扫叶僧图轴》（苏州博物馆藏），描写一个勤于劳作的小沙弥持帚清扫的背影。为什么他对如此习以为常的现象有动于衷，绘之笔下？画上的题记回答了这一问题：

佛门以洒扫为第一执事，自沙弥至老秃无不早起勤作也。香林有塔，扫而洗，洗而又扫，舍利大放光明，不在塔中而在手中矣。

画家不迷信佛骨舍利而赞颂劳动的旨趣，在宗教题材的作品中是颇为新颖别致的。这与自号“心出家龕粥饭僧”的金农寄居佛寺的生活显然亦有一定关系。

表现下层人民日常生活中的欢乐与痛苦，揭示他们自得其乐的心理或难以解脱的苦痛，也是黄慎人物画的一个特色。他的《渔夫渔妇图轴》（南京博物院藏），没有像传统文人画一样描绘隐于渔樵的文人和上层妇女，而是描写了真正以渔为业的渔民夫妇。图中，正要入

城售鱼购物的渔妇耐心地倾听渔夫的嘱咐，渔夫则絮絮叨叨比手划脚地述说心中渺小的愿望。神情动作，栩栩如生。画上的题诗阐明了渔民的生活与欢乐：

渔翁晒网趁斜阳，渔妇携筐入市场。  
换得城中盐菜米，其余沽酒出横塘。

具此可见，画家对水乡渔民琐细生活及夫妻相爱的描绘兴趣。

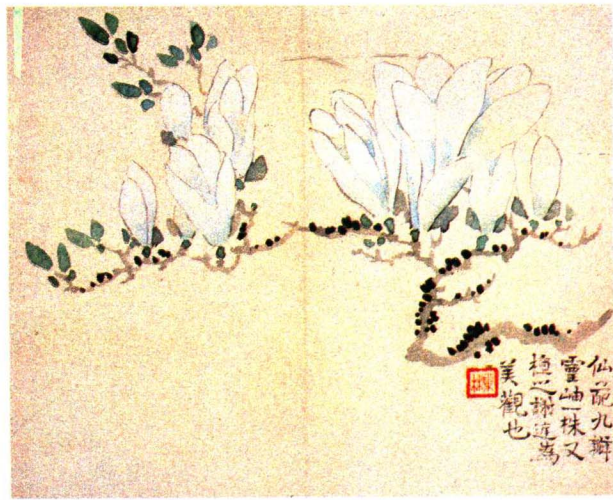
与《渔夫渔妇图轴》不同，黄慎的另一作品《家累图》（天津杨健庵藏，工笔人物册之一）则表现了家庭之累给一个既为人夫又为人父的男子造成的重压，体现了他摆脱不开又无力承载的内心痛苦。画中，一位不胜疲惫的男子，像牛马一样身架双轮木车，车上负载着他的凶悍的妻子和不知世事多艰的二子一女。女儿在检点自己的衣衫，儿子抚弄玩具，妻子则一手拉着捆住丈夫双足的绳索，一手执鞭像对待牛马一样地驱赶他的丈夫努力驾车。这位贫家的男子显然已经被家庭捆绑得寸步难艰，但是又不能不承担起任重而道远的职责。何况缺乏理解的妻子对他又是那么凶横，他岂能不满面愁容，悲苦欲绝！画家没有靠任何题词的解说，就成功地表现了他观察感受生活的明敏深入。

上述八怪作品清楚地表明了八怪艺术迥别于正统派艺术的现实性与世俗性，这一特点也体现在山水画方面。他们的山水画一变正统派山水的出世思想与模糊丘壑，或写实景，或画友朋的生活环境，或绘以自己眼睛看宇宙天体的收获，分别增加了真情实感或扫除了习以为常的成见对人们认知世界的遮蔽。李鱓的山水画虽渊源于元代黄公望，但他的《万松图轴》（扬州博物馆藏）则取自扬州平山堂一带的实境，因而比较真切。高翔的《弹指阁图轴》（扬州博物馆藏）没有画已成俗套的表现为“三截两段”<sup>④</sup>的胸中丘壑，而是描写善制“文思豆腐”的文思和尚的新居。大概直到二十世纪才有了刘国松为代表的太空画。在以往的中国画里，月亮常常按古代的神话传说去想象。但是，金农的《月华图》（故宫博物院藏）一扫古来附会神话传说的积习，独出心裁，全画只画一轮满月悬于天宇，其中既无广寒宫和桂树，也无玉兔和蟾蜍，更没有嫦娥和吴刚，有的只是月表凹凸起伏的地形，还有圆月放射出的五彩光芒。

八怪也常画传统题材，但多能刷新立意。一方面，他们时而在文人常画的梅、兰、竹、菊或其它花鸟题材中，“迁想妙得”地抒发民胞物与的情怀，使本来用以象征品格歌颂高尚情操或仅赏心悦目的花鸟画体现关心芸芸众生的旨趣。另一方面，他们在民间喜闻乐见的钟馗与鬼的描写中极尽讽世警世的能事，寓庄于谐，寓人于鬼，像被时的《聊斋志异》一样表现人世的不平或深刻的生活哲理。至于所画的某些菩萨像也完全是世俗化的多情女子了。

郑燮与李鱓多在兰竹等花鸟画中抒发关乎世道人心的“用世之志”。郑燮任官为山东潍县时曾画《衙斋竹图轴》（北京徐悲鸿纪念馆藏），为的是赠给上级官员<sup>⑤</sup>画中有两竿身高叶茂的竹子，其下生长着两枝弱小无叶的幼竹。联系画家题诗可知，他画墨竹之所以要突出高大与弱小和荣盛与凋疏的对比，完全来自从衙署

萬尺長梅畫人詩云我亦有文溪裏一思歸去聽聽  
 不獨小畫僅而而獨小圖傳而畫多佳思既不能詩又  
 斜陽一片新畫旋寫求歡落碧沙客工便知愛素常  
 正為年學老先此畫心画 孔慶已卯仲秋居士鄭燮  
 文興可墨竹詩云擬將一畝栽為陳伯拂 以寒竹



室中听到风动竹摇声引起的关心民间疾苦的感受。他写道：

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！

把题有这样诗句的画竹送给上级，也许是表白自己的忠君爱民，也许是激励上级更应如此，但无论如何，看到画上那孱弱的幼竹，懂得“爱民如子”的官员总会有点触动和作为吧！

郑燮的同乡好友李鱗创作《土墙蝶花图轴》的翌年，因画《荷包花图页》（河南省博物馆藏，写生花卉册之一）想起装钱的荷包，又想起钱在腐败现实中的首要作用，于是不无愤懑地题道：“欲知富贵真消息，先问荷包有也无”！这是对吏治大坏的揭露。在他罢官乡居的晚年，又画了一幅《秋柳雄鸡图轴》（中国美术馆藏）。背景的秋柳与篱菊，容易使人想起辞官不做“门前有五柳”“采菊东篱下”的陶潜，而李鱗并不像陶潜那样逍遥，那样超脱，那样忘记了世事。他之所以把草地上的雄鸡画成微微张口的样子，原来是想让雄鸡报道光明的啼声，唤起人间的良知，正如他在画上所题：

画鸡欲画鸡儿叫，唤起人间为善心。

也许他正是在宦海风涛与卖画生涯中看到了世道的险恶，人心的欺诈，所以才在作品中表达了上述宏愿的。

八怪中许多画家都画传说中捉鬼的钟馗，一些人还开始更多地画鬼。金农画钟馗，黄慎画钟馗，罗聘画钟馗，李方膺也画钟馗，前三家还都画鬼。在以往的钟馗画中，钟馗都是光明、正义的象征。以致民间每逢农历五月初五（端午节）都挂上钟馗画来驱邪纳福。同样为了民间端午节使用的钟馗画，在李方膺、罗聘笔下反而成了讽刺的对象。当然，谁都知道，他们不是讽刺阴间代表光明的钟馗，而是谴责人间光明的失落。

已经遭到第一次罢官的李方膺，复出伊始便回家养母，在家乡南通的梅花草楼画成一幅《钟馗图轴》（夏衍藏）。因为当时连日大雨，画家便给钟馗也打上一把雨伞。这个持伞带襪头着官服扎腰带的地狱中的清廉

之官，手中降魔斩鬼的宝剑早已弃如敝屣，腰带上紧紧别着二样东西，一是做官必用的笏板，二是穿在带子上的几枚铜元。有趣的是，铜钱上面还画了两头大蒜，也许意谓他身上只有如此少的铜元不过“装蒜”（佯装骗人之意）而已。画家在上面题道：

节近重阳大雨风，登场二麦卧泥中。  
钟馗尚有闲钱用，倒底人穷鬼不穷！

题诗表明，画家真诚地忧虑着天灾给即将收获的大小麦带来的意外不幸，关心着农民的生活，同时也讥讽了那些漠视民瘼只图自己有钱的官员！这些官员，在李方膺看来，已经不是人们崇拜的神，而是人们憎恶的鬼了。

《醉钟馗图轴》（故宫博物院藏）是罗聘21岁所作⑥，在这位画家笔下，钟馗已喝得酩酊大醉，在一群小鬼的搀扶下摇摇晃晃地前进。千万不要以为小鬼会好心地搀扶他，这些貌似照顾醉酒钟馗的小鬼，实质上在捉弄这个平素以降妖捉鬼为能事的尊神。装着搀扶钟馗的小鬼，正在拉脱他的官袍。跟在后面的二个小鬼，一个攥着他的帽子，另一个提着他的一个靴子。显而易见，此刻以前，他们正干着摘帽脱靴、褻渎钟馗的勾当。在这里，罗聘以充满幽默感的构思一方面讽刺了失职的钟馗，另一方面则形象地阐发了一个哲理：正义与光明的捍卫者，一旦玩忽职守，丧失警惕，他必然会被邪恶黑暗的势力所玩弄、所耻笑。至于罗聘的多种《鬼趣图》则更是“鬼中画出官人影”⑧的讽喻之作。

黄慎青年时代创作的《有钱能使鬼推磨图页》（天津杨健庵藏工笔人物册之一），在艺术上不能说怎么高明，所画一人出钱一鬼推磨的情景，太接近民谚“有钱能使鬼推磨”的图解。但他能属意于此，必因深有所感。在这里，见钱眼开的小鬼，其实是唯利是图的人们。这幅画名为画鬼，实际上也是在讽刺现实世界的问题。

一些八怪中画家也作佛、菩萨像，但却以世俗的眼光改造传统的严肃题材，竟然把非现世的崇高形象变成了人间颇多风情的形象。罗聘的《白衣观音图》（故宫博物院藏）不画菩萨法相的庄严妙好，单单描写她秋波示媚，这种以优伶伎乐之神情刻画白衣大士的



郑燮 花卉册页之一



金农 墨梅图册之一

放肆行为，真可谓不大敬了。

八怪艺术的标新领异，同时也表现在形式风格上。一般而言，八怪使用的艺术语言仍是始于文人画肇兴以来的写意化语言，特别是徐渭、石涛以来高扬个性的写意化语言，即不但讲求画中有诗和书画一体，而且尤为重视笔法点画的不拘绳墨，直抒个性。值得注意的是，八怪一方面强化了写意化语言的诗书画印艺术结成一体，另一方面又把以书入画具体发展为以草书和碑版入画。以草书尤其是狂草入画和以金石碑版入画的结果，既扩大了笔墨节奏的抒情性，推动了“不似之似”的夸张变形，促进了中国式空间表现讲究平面构成的演进，增强了中国写意画的书法式抽象因素，又推出了比前人更加狂放霸悍饶于力之美的风格和前所少见的更富有装饰奇趣的富于朴拙美的风格。

以草书入画者，每伴随着扩大用水量，多取放中之雄，节奏强烈对比鲜明。李鱓、李方膺、黄慎、闵贞大体属于此种。从李鱓的《蕉竹图轴》（广州博物馆藏）、李方膺的《风竹图轴》（南京博物院藏），黄慎的《李拐仙图轴》（天津艺术博物馆藏）和闵贞的《八子观灯图轴》（扬州博物馆藏）都可以看出，那迅疾奔放或沉雄粗犷的笔势，那水墨淋漓一气呵成的墨韵，那点线面浓淡清的强烈对比与转换，在表现着一种高亢而激动的感情节奏，抒发着一种雄强豪迈不受拘束无可遏止的旺盛生命力。

以金石碑版入画者，多取造型的奇古，线条的断续斑驳，每于朴中求华。金农、罗聘大略属于此类。试看金农竹叶如蒲葵的《墨竹图轴》（上海博物馆藏），其头大身小奇趣横生的《自画像轴》（故宫博物院藏），罗聘画法如乃师金农的《冬心先生午睡图轴》（上海博物馆藏）和《丁敬像轴》（浙江省博物馆藏），又无不拙中见巧、朴质无华，似古而突新。

这当然只是八怪艺术发扬文人写意画传统更加发挥书法式抽象表现力的一面，因主要取资于草书与篆隶，故与正统派的取诸行楷有别，加强了个性化的因素。另一面便是形象化因素的增长，具体表现为粗笔大墨而往往不忽略细节描写的真实感，虽不讲求空间纵深的描绘却常常重视局部的立体感，尽管不使用焦点透视而有时亦似乎略有参酌，仍然重视笔墨线条却运用色彩更为强烈也比较丰富。需要着重指出的是：从

总体而言，八怪艺术在风格形式上有别于前人之处，恰恰在于它是更加书法式抽象化与更加绘画形象化的统一，是更大胆地在平面上发挥点线面节奏与更重视具有一定真实感的视觉形象的结合，是更积极地强化水墨效果也更注意色彩的强烈性与丰富性的相辅相成，是既有文人画传统又有民间美术传统的雅俗共赏的体格。不能说八怪中各家都完美地实现了上述的统一与结合，也不能说多数作品均达到了这一境地，但许多优秀作品莫不如此，或至少具备了上述因子。

画“旦暮罄于前”<sup>⑧</sup>的人物，强调一气呵的笔墨运动，易失比例形体的准确；讲求形似体量之感的刻画入微，又很难兼顾笔墨律动的表现效能，但是黄慎与闵贞的不少作品却实现了诸美并、数难俱。黄慎的《补缀图》<sup>⑨</sup>与《渔翁图》（收藏不详，见《瘦瓢老人黄慎书画册》<sup>⑩</sup>）两图均以简练流动而变化成点线面形态的笔墨，在自成笔墨风格的同时完成了人物形神衣履的准确而生动的描绘，面部形态的描绘仅仅用了几个墨块与几笔线条，便做到了形具而神生。闵贞的《太白醉酒图轴》（张安治家藏）也属同类作品，只是用线更多，笔墨风格也更雄壮。他的《二童图轴》（兴化县郑板桥纪念馆藏）在极概括生动的艺术表现中，有效地运用了点、线、面与黑、白、灰的对比，而且略略吸收表现立体感的明暗法画水缸，便要言不繁地表达了儿童俯缸寻觅的生活情趣。

八怪之前的花鸟画，在长期发展中，为了突出所画主体，逐渐形成了省略环境描写的手法，不呈现空间的远近。但成法习用的结果也造成了形象的平扁与画面的留白过多。八怪的花鸟画则在书法写意化与视觉形象化的结合中，冲破了前人的藩篱，有所创造。无论李鱓、李方膺、黄慎，还是郑燮与汪士慎，他们普遍注意两个方面：一是不因用笔洗练奔放而忽视对象的形体再现，而且有意突出了某些花卉蔬果形象的立体感与空间感。二是把用于题诗题词的书法作为一个色块与色调，用来填补画面空白，联系映带画面的形象与墨色。如果说，八怪以前的花鸟画大多以画为主，以题为宾，以画为实，虚处加题，所题文词的行款也多方整均齐，押印也不太考虑在构图中的作用，那么，八怪的作品则时而易宾为主，时或实处加题，变实为虚，所题诗文的行款，也视画面需要极尽亦化，或整



高翔 扬州即景图册之一



罗聘 人物山水图册之一

齐端庄，或穷极变化，有直有斜，长短参差，或以题诗占满空白，或题句穿插于竹树枝柯之内，印章也成了构图的有机组成部分。总之追求书法绘画印章在画面形式上的融合一体与互相生发，成了一个引人注目的新特点。

李鲜的《西瓜茄豆图页》(中国历史博物馆藏，花鸟册之一)，虽然彩笔纵横、如信手拈来，但分明强调了红瓢西瓜与紫茄的立体感。几乎占据画面二分之一的题诗，不但填补了空白，增加了力度，而且以其黑色与色彩画成的蔬果相比衬，突出了主体。李方膺的《潇湘风竹图》(南京博物院藏)，为了实现狂风中劲竹的神采，不但依笔势把竹叶画得根细头粗，极尽变形的能事，而且为了表现狂风的飞沙走石，在令石笋似乎被吹转方向的同时，运用近浓远淡法呈现了纵深的空间。黄慎的《石榴图页》(上海博物馆藏)，以狂草题诗的连中有断与片片石榴短叶相协调，又分明强调了石榴上的明暗交界线。这种近乎素描式的手法，使石榴的描写增强了体量感，望之似乎摇摇欲坠，取之能出。他的《斗草图轴》(北京私人藏)和郑燮的《丛竹图》(沈阳故宫博物院藏)，又几乎不约而同地把长短不齐的书法题词穿插于竹枝花草间，并押以鲜明印章。从而在书法、绘画、印章的联系比衬中，加强了黑与红、浓与淡、连与断、疏与密、长与短、干与湿的对比转换，造成了中国画特有的可视具象物形与书法篆刻式抽象表现的跳跃交织，变化平衡与相映生趣。汪士慎的《梅竹图轴》(上海博物馆藏)，选取了长条构图，为了避免所画老梅自下向上造成的单调呆板，他使浓重的梅树老干自画中伸出画外，又使其枝条从画上部进入画内，由此带来的截然于画内断开的气势不贯，却靠着细笔成片书写长诗以补救，因此既不减老梅树的气势，又颇得笔断意连，节奏起伏和虚实相生之妙。以上种种画法形式上的出新求奇，实际上都紧紧围绕着怎样显现心理空间中视觉形象的变幻，其良工巧思是很耐人寻味的。

山水画不同于花鸟画之处在于必须描绘空间境象，为此宋人发明了“三远”法，长期为山水画家运用。但十七、八世纪的正统派山水画家，却因太重视古人图式的演化与笔情墨韵的发挥，虽然完善了表现胸中第

二自然的图式，丰富了表达不同气质心态的技巧，却不太重视所绘空间景物的真实可感性，减弱了登临览物过程中真切感受的表现。八怪山水画中的优秀作品的领导标新主要在于创造了真切感受与可视实境相统一的动人意境，在恢复宋人传统中，强化了笔势传情或色彩感觉的作用。

黄慎的《雪景山水图》(日本东京国立博物馆藏)之所以既呈现了广阔空间中的雪意凄迷与大地中蕴藏的生气，主要在于他能把空间的展示与笔法的传情结合为一。他处理空间的手法，介于传统的“平远”法和焦点透视法之间。通过降低视平线，展现了辽远的江面与无际的苍天。对于近景丛树的描绘，他则使用草书般的笔法，以飞舞荒率又遒劲有力的线条，表现老树不畏严寒的顽强生命力。恰如郑燮所说：“画到神情飘没处，更无真象有真魂。”<sup>⑪</sup>金农的《采菱图页》(上海博物馆藏，山水人物册之一)，是一件几乎全用色彩画成的洋溢着收获季节欢乐的山水小景，诗情画意，生动引人。它之吸引人，也在于画法形式的出奇制胜，不落痕迹。他善于用最简约的色线形变化组合来描写空间境象，同时谱写出优美和谐的抒情旋律。画中只有：湖面上以黑蓝色点簇而成的参差错落的成组菱叶，隐现于菱叶间载着服色鲜丽采菱女的叶叶小舟，用赭色一抹而成的远岸和用其淡如无的青色染成的远山。然而，由于在菱叶、远岸和青山关系的处理上注意了近浓而远淡，在或近或远的成片菱叶与小舟的描写上注意了近大而远小，在描写远岸与更远青山的关系上又符合近暖而远冷的空气透视规律，所以成功地表现了空间的辽阔和渺远。在这辽阔渺远的空间中，画家又极尽形色点线的对比变化联系呼应之能事，形成了有明确感情趋向的情韵律动：清快，和谐、温煦而晴朗。有趣的是，金农的长篇题词占满了画中的天空，题词的用墨又比点簇菱叶的黑蓝色浓重，故而给人以透过玻璃窗看美景的错觉，那题词就仿佛是写在玻璃上的一样。

金农《采菱图》是八怪艺术中运用彩绘境抒情的成功范例之一。注意对色彩的作用，其实正是八怪艺术形式上的一个特征。八怪对色彩作用的发挥，主要表现在花鸟杂画和山水小品上，大略有三点值得注意：一



罗聘 人物山水图册之一



金农 采菱图册



郑燮 幽兰图轴



黄慎 菊蟹图轴

是使用色彩的纯度提高了，不像正统派的工笔花鸟画那么浅淡，比如前文所述的李鱣《西瓜茄豆图页》，便是用色鲜艳的一例。二是色彩感觉更加丰富了，比如前文所述金农《月华图轴》中冷月放射的绮丽光芒，变化精微，有如七色光谱中呈现的色相。三是以墨混色的方法被更加自觉地使用，即追求设骨与水墨画法的交融。李鱣的《篱菊图轴》（北京私人藏）即以赭石混墨画竹篱，用花青参墨画菊叶，从而丰富了色彩感受。

扬州八怪的领导标新，反映了这一派艺术从精神内含到风格形式上对正统派艺术的疏离。这种疏离并不是偶然的，它既与社会经济、政治、文化的发展相关，又是中国绘画按自身规律发展到18世纪的必然产物。究其原因，主要有以下几个方面。第一，扬州八怪作为一个艺术群体，其中画家无论是下野的文人还是没有功名的布衣，都在“卖画扬州”这一点上走到一起来了。当时的扬州是中国南方的商业重镇，经济繁荣，思想自由，拥有着正在封建社会内部成长着的商人市民阶层，产生了不同于封建仕宦文人的“喜新尚奇”<sup>⑫</sup>的审美要求，并且已通过市场机制影响着卖画者的精神

生产。第二，部分八怪中职业化的文人画家本系忠君爱民的低级官员，却因吏治的腐败而被罢官，不得已才来扬州卖画。他们的切身遭遇使之较易接受晚明以来的个性解放思潮，他们关心世道人心的思想感情以及满腔牢骚不甘向黑暗势力屈服的不驯之气自然会时而流露于笔端，甚或因卖画而在一定程度上接受商贾市民的审美趣尚。<sup>⑬</sup>八怪中的另一部分画家虽无功名却在扬州浓厚的文化空气中形成了文人化的职业画家，他们出身寒苦，熟知民情，在文人化的过程中虽薰染了某些传统文化观念与审美意识，但本来就来自民间，与民间文化脐带相连，更易响应市民审美需要的呼唤。这两类殊途同归的画家特有的社会境遇与生活方式，使之具有了区别于正统派画家的新的视角，在创作上也就越出了传统宫廷画家与文人画家的取材范围、感兴对象、感受角度与立意旨趣，均以观赏性而非训诫式的途径表现入世的个性化的，却又是雅俗共赏的精神内含与风格特色。第三，兴起于明后期以徐渭开其先的独抒个性派粗笔大墨的写意画艺术语言与陈洪绶等人的新理异态略带装饰因素的工笔画艺术语言，分别



成为了八怪中风格雄放与风格古拙两派画家超越正统派发展新风格新形式的重要传统。第四，当时扬州画坛异彩纷呈，流派众多，其中为民众所喜闻乐见的民间职业画工的绘画，以张恕为代表的“工泰西画法”<sup>⑭</sup>的西画派，都给予了扬州八怪艺术的领导标新以某些直接或间接的影响。正是上述多种因素的综合作用，才使八怪艺术在十八世纪的画坛上别出新机。因笔者已在其它论文中论及，这里不再赘述。

#### 附注：

- ① 参见卞孝萱《扬州八怪之一的高翔》所附关于扬州八怪各家诸说表格。载《文物》1964年3月号。
- ② 见汪士慎《扬州画苑录》虞瞻条。《扬州丛刻》本。
- ③ 《郑板桥全集·板桥集》“范县署中寄舍弟墨第四书”，页187，齐鲁书社，1985年出版。
- ④ 《石涛画谱》“境界章第十”页45，刘长久校注本，四川美术出版社，1987年出版。

- ⑤ 参见《郑板桥全集》“潍县署中画竹呈年伯包大中丞括”，页204，齐鲁书社，1985年出版。
- ⑥ 同样的一幅作品今藏美国克利夫兰艺术博物馆，但无创作年代。
- ⑦ 见张向陶《船山诗草》卷十。
- ⑧ 《韩非子·外储篇》，引自俞剑华《中国画论类编》（上）页4。中国古典艺术出版社，1957年出版。
- ⑨ 此图原名《贫僧补衲图》，定名有误，见陈乃瀚《黄慎画佛质疑》，载《美术研究》1990年第1期。
- ⑩ 丘幼宣、谢从荣编，福建美术出版社，1988年出版。
- ⑪ 《郑板桥全集·板桥集》“绝句二十三首”，页100，齐鲁书社，1985年出版。
- ⑫ 见谢堃《书画所见录》“黄慎”条。
- ⑬ 参见拙文《商品经济与扬州八怪》，载《美术》1989年3月号。
- ⑭ 李斗《扬州画舫录》卷二，页47，江苏广陵古籍刻印社，1984年出版。



黄慎 二仙图轴（右为本图局部）

上：闵 贞 巴慰祖像轴（部分）

下：李方膺 钟馗图轴（部分）

