

新安画学渊源

安徽省黄山市书画院院长、国家一级美术师 俞宏理

诞生于明末清初的新安画派，有着深厚传统新安画学根基的背景。新安画学的孕育、发展经历了千年的漫长岁月。明末清初在新安一地集中涌现出一批划时代的大家如渐江、查士标、孙逸、汪之瑞、程邃、戴本孝以及受新安、黄山独特的地缘人文环境孕育而卓立画坛的石涛、梅清等，看起来是偶然的“井喷”，其实是地域文化从孕育、发展直到走向强盛的历史必然。本文追根溯源，从新安画派产生之前的新安画坛源头开始作一番梳理、阐述，勾画出新安画坛从孕育、发展到强盛的过程，揭示新安画派成长的人文土壤、历史背景和艺术传承，以便使人们更加全面系统地了解新安画派。

一、唐、宋、元时期的新安画家

新安文明的初兴是在唐朝。新安绘画的历史源头，有史可考，可从唐代算起。隋末天下大乱，新安的汪华起兵连克六州，使百姓休养生息。唐朝建立后，汪华主动上表归附。唐高祖嘉其顺潮流、合人心、保障六州的功勋，封汪华为越国公，持节总管歙、宣、杭、睦、婺、饶六州事。改新安郡为歙州。新安文化也迎来新的发展机遇。唐朝开元二十九年（741），猎人叶氏在歙州婺源县山中携石制砚，此为歙砚之始。南唐后主李煜称“歙砚为天下冠”，并在歙州设砚官专管砚务。唐朝末年，河北易水墨工奚超、奚廷珪迁居歙县，创制徽墨，后主李煜以国姓赐奚氏姓李，李廷珪墨为徽墨之始。歙砚和徽墨均为书画所用的文房器具。按逻辑推论，应是书与画的使用需求，才带动起砚与墨的研制生产。歙砚与徽墨的诞生，从一个侧面说明了在唐代或唐以前，徽州一带就有了大批习字画画的人，中原的书画艺术已经传入了徽州。黄宾虹说唐代得二人，“一曰薛稷，传富贵堂皇之派；二曰张志和，传林泉野逸之派。”指出新安最早传宗的画家是薛稷、张志和。薛稷、张志和均不是新安本土人，徽墨的创始人奚氏父子也不是新安本土人。由此

可知，新安绘画的渊源也反映了属于移民文化的新安文化共同属性。

薛稷，（约公元 651—713）。唐代著名的花鸟画家，蒲州汾阴（今山西宝鼎）人。唐天后朝擢进士，曾在黟县任县令。康熙年间的《徽州府志》载：“薛稷，…少擢进士，后坐法左迁，稍转黟令，今有薛公祠，广德二年立。”广德二年即公元 764 年，这说明徽州在唐中期薛稷逝世半个世纪后就建祠纪念薛稷了。曾任黟令的薛稷善画，为新安书画之肇始，这一说法，在宋代就有记载。黄宾虹指出：“歙罗鄂州称邑人时有画者，盖薛公之余风，此传富贵堂皇之派也。”罗鄂州指罗愿，歙县人，曾任鄂州知州，撰有《新安志》。罗愿的观点应是言之有据的。薛稷是在唐代花鸟画上有重要影响的画家。他有显赫的家庭背景。他是史称“十八学士”之一薛收的从孙。唐太宗曾命阎立本为十八学士画过像。薛稷的外祖父是魏徵，为太宗李世民时的名臣，家富图籍，多有虞世南、褚遂良的真迹。薛稷曾“锐精模学，穷年忘倦”。他的画学阎立本，书法学褚遂良。当时有“买褚得薛，不失其节”之说。画史上将他与曹不兴、张僧繇相比。《历代名画记》评论他“尤善花鸟、人物、杂画”，特别是画鹤，最为著名。杜甫有诗称赞他画鹤的精妙。薛稷的画鹤，直接影响了五代时的黄筌。张彦远说他画出了“屏风六扇鹤样”，并且说这种画样是“自稷始”。薛稷画鹤外，也画人物、树石和畜兽。黄宾虹在《黄山丹青志》中记载“薛稷撰佛遗教经，及书佛石迹图传，石刻流传，载之典籍。其文词书法，且与图画并著而不朽。”

张志和，（公元 714—774）。本名龟龄，字子同。著有《玄真子》，因此也号玄真子。原为婺州金华人，后迁徙祁门，寓居在祁门县西北的一都以终。子孙世居其地，后人就称这个村为张村。张志和是中唐时期的著名诗人。史书上称他歌词、书画、音乐无不能。张志和十六岁举明经，曾向唐肃宗上书献策，颇受赏识，命待诏翰林，赐名志和。授左金吾卫录事参军。后来因事遭贬，降职为南浦县尉。尽管后来遇赦还京，但他受了这个打击后已经心灰意冷，从而看破官场，不复仕进，归隐江湖，自号烟波钓徒。他的《渔歌子》五首当是退隐后所作，主要表现放浪江湖的闲散生活情调，其中第一首尤著名，“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥，青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归”，意味隽永，脍炙人口，不仅传诵海内，风流千古，还远播异域，唐时就传到国外。张志和好酒，每于酒酣后作画。

《新唐书》说他“酒后击鼓吹笛，或闭目，或背面舞笔飞墨而成，景象奇绝。”他善画山水、人物、舟梁、烟波、风月、鸟兽，皆以其文写之，并常撰渔歌。可惜张志和的画今人已无从看到。董其昌在《画旨》中说过“昔人以逸品置神品之上，历代惟张志和可无愧色。”张丑在《清河书画舫》中说张志和与郭忠恕、高克恭、倪瓒等人“又如方外不食烟火人，另具一骨相者。”晚明的张丑大概是见到过张志和真迹的，所以才有如此评价。黄宾虹认为张志和为徽州画家开创了“山林野逸之画风”。

五代时期的人物画家贯休在歙县城南披云峰下的太平兴国寺画过壁画，还有其他画迹流传于徽州。黄宾虹说贯休“画轴自宋迄明，学者多所摹仿。至丁云鹏、吴廷羽辈起，均以佛像画显名当代，启后承先，渊源诚有自焉。”黄宾虹点出了贯休画对明代丁云鹏等人的影响。贯休所画罗汉，称誉一时。其造型有着庞眉大目、朵颐隆鼻的特征，自谓“从梦中来”。所画用笔遒劲，线条紧密。他不但继承阎立本、吴道子、周昉三家的画法，而且与尉迟乙僧的画法也有联系。贯休塑造的罗汉形象，貌多奇野，超凡绝俗，在画史上独树一帜。

宋代的朱熹（公元1130—1200年），字元晦，一字仲晦，别称紫阳，徽州婺源人。朱熹是南宋著名理学家。同时，他还是一位杰出的诗人、书法家、画家。他从小就以手指在沙地上练习画画，曾经画过自画像流传于徽州，“传称其画法衣褶深得吴道子家数，落笔迅疾，无意求工，寻其点画波磔，无一不合书家矩度。”黄宾虹所著《黄山丹青志》中专门写有《朱子画学》一章，论朱熹“道学之余，旁及画事”，经常题壁画、画卷，均有诗。题跋东坡枯木怪石、米元章下蜀江山图、汤君墨梅、吴道子画、李伯时马、唐人暮雨牧牛图、蕃马图、二妃图、谢安石东山图、严居厚溪庄图、范宽画卷，长歌绝句，无不该备，“因类赋言，诗中有画也。”朱熹的书法取法晋唐，笔势挺拔圆畅，刚健有力；结字奇丽清雅，法度完备，行笔沉着，跌宕有致。朱熹的书法体现了他的学养。他追求整饬谨严的结体，合乎古典的法度，与他力正风教，提倡居敬的立身态度相契合。宋代徽州画家见于记载的还有朱熹的父亲朱松。另外，《历代画家姓氏便览》记载了一位与朱熹同籍的婺源画家陈尧臣，善丹青，出使辽，尽图其山川险要以归，擢右司监。

元代徽州画家逐渐多了起来。黄宾虹认为元代画风是从吴兴（今湖州）最先影响绩溪县的。由于绩溪的地理位置处于古代陆路徽州府通往京城官道上，从绩溪出山以后就是浙之吴兴界。元代最有地位的大画家赵孟頫就是吴兴人。因地缘上的便利，使绩溪最先受到元代画风影响，这一观点是可以令人信服的。黄宾虹说：“黄山画派颇多取法吴兴，戴仲德、程政先得其学风。”绩溪人戴仲德博洽书史，而画马尤工，尝写骏马于驿旁古祠壁，几夺造化，接近于赵孟頫的画法。绩溪人程政，能诗善画，山水、人物、花草、翎毛，莫不精妙。黄宾虹曾见过他的山水画真迹，评说“余曩见其画山水，水墨纸本，圆笔攒点，墨气浑厚，雅似梅沙弥笔。此元人之善用墨者也。”觉得程政的画与元四家之一吴镇的画很接近。吴镇是很善于用墨的，清初吴历评他的画“浑然天成，五墨兼备”。在元四家中，吴画少用干笔，充分发挥水墨浑润的特点。从吴镇的“五墨兼备”和黄宾虹称“元人善用墨”中，我们多少可以了解一点程政山水画的面貌。

元代画家还有朱璟，歙县人（一作绩溪），字景玉，小字爱梅，别署玉峰。早年受米氏云山的影响，稍长以后，又喜爱高克恭的青山白云之作。朱璟学习米元晖和高克恭二家之法，自成一家，在元代山水画史上有一定的影响。王伯敏著的《中国绘画史》中提到朱璟，原文是：“今所存《春山欲雨图》，可以代表高克恭的画风。在这时期，还有朱璟、倪瓒，都是继米氏云山而较有成就者。”朱璟作画仅仅为了自娱，从不为他人所役使。由于家贫母老，为了养家糊口，他曾谋得绩溪西坑寨吏之职。在这个小小的官任上他只呆了三个月，实在无法忍受，曰：“是岂我辈所堪为也”，竟弃官而去。他在大雪天独坐在空山之巔，别人问他为什么这样，他回答：“吾将以增吾胸中丘壑耳”。朱璟只活到三十三岁便离开了人世。徽郡江氏曾藏有朱璟绢本雪景，笔意疏朗，林木秀劲，用粉勾出山坳霁雪。书法沉着古厚。可惜他的水墨云山画作没有流传到今日。黄宾虹见过他的雪景山水以及山水竹石画册，称赞他“笔墨挥洒，洵得宋人矩矱而超出其樊篱。”（黄宾虹文集-书画篇下 228 页）

元代休宁人汪罕，字仲罕。官丽水主簿。1938 年版的《中国画家大辞典》中称他“好游嗜饮，工书善画。所至醉墨淋漓。”元代学者郑玉在《师山文集》中评价他“工书画，嗜饮酒，终日陶陶，世间荣辱利害，未尝毫发挂于心也。所

作醉墨淋漓，人争取之，以为奇玩。”

元代画家中有一位被不少当代新安史论者们忽视的关键人物，名唐棣，字子华，吴兴人，曾任休宁县尹，他对新安后世的绘画产生了重要的影响。唐棣是中国元代山水画史上有地位的山水画家。2002 年岁末故宫、辽博、上博联袂推出《晋唐宋元书画国宝展》，72 件国宝中有一件唐棣的《松阴聚饮图轴》。图中清江如练，老树成荫，村野逸士聚饮于江渚。唐棣弱冠时曾由朋友引荐得见赵孟頫，颇为赵赏识，“出入门下”。唐棣的画直至晚年基本上师法宋代山水画家郭熙。唐棣一生与休宁有着密切的关系，而且他与薛稷一样，虽然籍贯不是徽州人，但却因在徽州任官职而将画艺带入了徽州。元至正五年（1345），唐棣 49 岁时任休宁县尹。县令、知县在元代的称谓是县尹，这是一个“秩正七品”的官职。他为官勤勉，在休宁为民办了不少好事，最突出的是“核田均税”，乃至“民情大悦，歌咏载道”，又伐石纪其事，“官民涕泣，塑像祀春秋”。唐棣一生政绩主要在休宁，人称“唐休宁”，而且他也把自己的部分诗稿取名为《休宁稿》。休宁又是新安江的源头，北临黄山，境内有白岳，山水绝佳。张羽《唐子华云山歌》云：“长松平远早已工，更上歙州看山水”。诗句说明歙州秀丽的山水是唐棣作画的“粉本”，对他的画艺提高是起了作用的。唐棣的画在当时及稍后，已颇为世人所重。王冕《竹斋诗集》评唐棣“近来山水画郭熙，江南独数休宁令”。明代詹景凤《东图玄览》评唐棣《秋山饯别图》：“布景法唐人，出入黄子久。”唐棣在休宁任职期间，与当地名儒朱升结为好友，经常往来。朱升的儿子朱同善画，不能说与此没有关系。另外，元末休宁出了邵孜、邵谊两位兄弟画家。邵孜“以给事其县大夫吴兴唐子华棣，于丹青有所得”。邵谊曾任过休宁县训导，画艺上也可能直接受过唐棣的指点。黄宾虹《黄山丹青志》中称邵孜、邵谊为“唐棣传人”，“此传唐子华之学而近于吴兴一派也。”可见唐棣对休宁绘画的影响。清初新安画派重要画家之一的郑旼在一幅自作山水画上题跋：“唐子华元季为休宁县尹，绘事多生趣，流传亦罕，松圆老人独诣其妙。”松圆老人指程嘉燧，说明程嘉燧师法过唐棣的画法。由此看来，唐棣与新安画派之间有着脉络清晰的传承渊源关系。

二．明代早、中期的新安画家

明代是徽州画家名人辈出的时代。到了晚明，徽州成为了受董其昌艺术思想影响最深的地域之一。明初重要的画家有休宁人朱同，字大同，号朱陈村民，又号紫阳山樵。元朝至元四年（1338 年）生，明朝洪武十八年（1385 年）被罪死，年四十八岁。朱同是朱升的儿子，朱升与名画家唐棣是好友，而唐棣 1349 年还在休宁任职，此时朱同已有十一、二岁，少年朱同在画艺上极有可能受到唐棣直接影响。元末时明兵至徽，朱升向朱元璋献三策：“高筑墙、广积粮、缓称王”，对朱明王朝的建立起了重要作用，毛泽东曾对朱升所献三策备加赞赏。朱同随其父朱升出山走上仕途。洪武年间中了举人，任职东宫，并一直升到礼部侍郎这个显赫要职。他文武全才，又长于书画，并通音律，时称三绝。太子重用朱同。后来朱元璋四子朱棣发动政变夺取皇位，朱同受牵连被赐死。其画迹见著录的有《为曹子纯画扇》、《古木寒林图》、《万松道人吹箫图》、《云溪归隐图初本》、《临清流图》、《春江送别图》、《墨菊图》、为邵谊作《瓜圃锄云图》、又作《云溪归隐图》、《乔松古木图》、《榆溪清隐图》、为茂卿作《溪山小隐图》。曾图绘流经休歙二县的浙江景色，诗云：“浙江天际束如丝，委蛇下绕孙王祠。两岸青山如走马，势与江水俱驰下。疏林远近见村墟，茅屋竹篱堪入画。”这首诗对自屯溪至浦口古称浙江的这一段景色的生动描述，充满了画面感，使人读诗如赏画。朱同的画迹今已难得一见。1999 年汪世清先生从一位日本朋友处得到一幅朱同所绘《白梅双鸦图》照片。画款书“洪武五年紫阳山樵写”，是朱同 35 岁时的作品。原画今藏日本京都国立博物馆。这是朱同所作画中今日可以见到的唯一的一幅。从画面上可以看出朱同的笔墨和造型均很有功力，可惜他的山水画一直无法看见。朱同著有《复瓿集》八卷，在绘画理论上亦颇有建树。

明成化至嘉靖时期，休宁出了一位名画家汪肇，字德初，休宁东门人。史论家将他列入浙江画派的主将之一。自谓其笔意飘飘若海云，因自号海云。早年出自詹景凤的从兄詹景宣的门下。汪肇性格豪放不羁，常常自负：“作画不用朽，饮酒不用口。”“朽”指的是炭条，意思是作画不用起草稿，饮酒不用张口，只需用鼻子饮酒，其豪爽、侠义可见一斑。汪肇身材魁梧，臂力过人，好持矛舞剑。路上遇见不平事，常常仗义相助。康熙徽州府志记载，有一次汪肇因误判被逮捕入狱，狱中东方司理喜好书画，久闻汪肇善画，便取出上等素绢，欲面试汪肇之画。汪肇磨好墨后，竟端起砚台将墨倾泼在素绢上。在场的东方司理及围观者均

骇然怵目，不知所为。只见汪肇不慌不忙地用饱蘸水的笔晕开墨团，随即勾、勒、点、染，绘成《薄晓图》，并在画上题诗：“五更风雨时，四野云烟障。行人迷所知，幸得东方亮。”东方司理大喜，连声赞曰：“人有如此才，而使之久困囹圄，非有司之过乎？”于是立即将他释放出狱。汪肇不仅善画山水、人物，还擅长画翎毛花卉。黄宾虹在 1926 年著的“汪肇”条目中说：“近年屡见其绢本花卉大轴，笔意恣肆，如林良、徐渭，多有设色者。写石用北宗法，而墨色稍淡，全无吴门一派习气。”《明画录》评汪肇的画“用笔颓放，与蒋嵩相伯仲”。代表作品有《松瀑闲话图》、《拐李图》、《起蛟图》等。《起蛟图》是大幅绢本墨笔画，石壁老树下一叟一童被大风推着前行，老叟回顾天空浓云中一蛟腾起，其间草树着风披拂，若有声出绢素上。笔法草率，墨气湿润。这幅画最能体现汪肇用笔速度快，纵横潇洒、变化神速的特点。后世对汪肇的画有褒有贬。项元汴的《蕉窗九录》将他列入“狂态”、“邪学”之讥评的几位画家之一。不过，绘画批评家王世贞却不这样看，他在《四友斋画论》中说：“徽州有汪肇，号海云。其笔皆在能品，稍优于院中人。”

与汪肇同时期，休宁还出了一位著名人物詹景凤，字东图，号白岳山人、大龙客、遐梦庵。生年有两种说法，一说生于明嘉靖十一年壬辰，另说生于明正德十四年。卒于明万历三十年壬寅（1602 年）。隆庆元年丁卯科举子。授南丰教谕，后官至广西平乐府通判。景凤的从兄詹景宣是一位画家，善画人物、山水、花鸟，是景凤的启蒙老师。他少年时家境殷实，颇富收藏，藏有倪、黄的真迹，自小耳濡目染。詹景凤善辞令，雅好诙谐，于诗文、书画、鉴古等方面均有很深的造诣。由于在仕途上颇不如意，故而喜爱游历，所到之处，都尽情题咏，抒发自己的心情和抱负，留下很多描写山川景物的诗篇。詹景凤对书法颇有造诣，功力很深，师承王羲之、王献之父子，但又不拘一格，他广集众人之长，博涉古人笔意，加上将诗词音律之素养融会于书法之中，故形成其独特风格。詹景凤的绘画吸收了书法的营养，姜绍书《无声诗史》评价他“草书奇伟，长于墨竹”。他以书法写墨竹，一竿直上，瘦劲绝伦，颇有文同意境。他的山水宗法黄公望、倪云林，追求简洁、萧疏、伟峻、沉厚之画风。他一生著述颇丰，著有《西游稿》、《詹氏性理小辩》、《画苑补益》、《书苑补益》、《东图玄览》、《六纬撷华》诸书。詹景凤不仅是明代中期著名书画家，又是深通性理的思想家。他在书画理论和书画实践上

都做出了出色的贡献，在中国美术史上有其较高的地位。

杨明时也是明代的一位重要画家。他是歙县城东门人。生于嘉靖丙辰，卒于万历庚子（1556-1600），享年仅 44 岁。工诗词，善书画，博雅多能，精于鉴古和临摹古帖，善画山水。歙城杨氏一族在万历前是豪门望族，藏有很多历代名家书画真迹。在杨明时生活的年代，杨氏家族已开始衰落，书画藏品当其散佚之余，但是杨明时仍然得以看到大量名家书画真迹，濡染赏鉴，识古鉴古之名渐为同乡所知。明代万历时大收藏家、歙县丰南人吴景伯、吴用卿兄弟将杨明时邀入京城，为其鉴定所藏古物、字画。杨明时万历二十五年前后作《滋兰树蕙图》题云：“岁丁酉秋九月廿有五日，予馆于吴用卿余清斋中。”由此可知丁酉（1597 年）前后杨明时寄寓吴用卿兄弟在京都的馆中。吴家有余清斋，藏晋唐宋元名迹甚富。吴氏兄弟请杨明时双勾摹《余清斋帖》上石，一时名噪京都。行家都认为《余清斋帖》高出《快雪》、《郁冈》之上。惜杨明时早逝，死于京都吴氏兄弟寓中，吴氏将杨明时灵柩运回家乡歙县，并抚恤其家。从杨明时的传世作品中，可以看出他的笔墨古淡苍润，参用了赵松雪、倪云林两家画法。他对元四家的绘画技法确有钻研，尤其对王蒙的“荒拙”之法体会较深。程邃对此有很高的评价。程邃在自己仿杨明时的画作上题跋，认为王蒙画法纯荒拙，以追太古，粗乱错综，只有同乡杨明时“独臻其妙”。可见杨明时为后世新安画派崇尚元四家、并对程邃画风的形成产生了一定的影响。

明代歙县江村人江必名，字德父，为董其昌的入室弟子。画史称他“画入宋元人阃奥”。安徽省博物馆藏江必名《膏融新雪》立轴，清末翰林许承尧在画轴上题跋“江必名，字德父，明江村人，其父一鹤尝迎董其昌馆于家，教必名书画，年余始去。一鹤又善陈继儒，陈数游新安，皆主一鹤。”江一鹤将董其昌请至家中教其子江必名书画一年多时间，江必名得董其昌亲授，又有陈继儒指点，力追宋元，遂成为山水名家。2002 年九州出版社出版的《中国山水名画鉴赏》中有江必名的《白雪高风图》，苏州市博物馆藏。该图丘壑纵深，崇山峻岭，积雪茫茫，松林烟雾，寒气萧森。笔法用解索皴及小斧劈皴，苍劲醇厚，构图繁复严谨，意境深远辽阔。通过江必名，可以了解董其昌的绘画艺术和绘画思想对当时的新安画坛的确产生了直接的影响。

明代休宁人丁云鹏的出现，标志着新安画坛达到了第一个高峰期。丁云鹏生于明嘉靖二十六年（1547），卒于明崇祯元年（1628），享年 81 岁。字南羽，号圣华居士。他的父亲丁璫是一位进士出身的名医，擅长丹青并嗜古藏古、精于鉴赏。丁云鹏受其父的熏陶自幼喜爱书画。丁云鹏承家学，又入詹景凤之门墙，并与董其昌过从。詹景凤比丁云鹏大十六岁，此时已名满江南，他不仅以丰富的绘画经验，更以深刻的美学思想，影响并指导着丁云鹏。詹景凤曾说丁云鹏“中岁从予游，始知宗法古人。”丁云鹏曾随詹景凤四处游历，一方面饱览名山大川，陶冶情操，另一方面接触历代书画名家真迹，开阔视野，增加阅历。丁云鹏的山水早年极工细，后取法文征明，笔墨则与詹景凤相近。丁云鹏以人物画名世，故此传世山水画不多，日本东京松涛美术馆藏有他的《夏山欲雨图》，是他晚年的作品，画上云山、烟树、农舍、舟桥布局精工，笔墨遒劲，层次丰富，柔润而有骨，达到了枯而求润，元气淋漓的艺术效果。

徽州在明代万历前后出现了以丁云鹏为代表，包括吴羽、郑重在内的一批职业画家。其艺术生涯和绘画成就得益于三个契机。其一，徽州墨业的发展。徽墨的生产起源于唐代，到了明代嘉靖、万历年间，徽州制墨业进入了全盛时期，诸名家迭起，群芳争艳，高手辈出。正如《墨海图》所云：“墨之在万历，犹诗之在盛唐”。著名的制墨大师呈坎人罗小华和岩寺人程君房、方于鲁相继兴起。程君房的墨受到万历帝的称赞：“此墨能入木三分，可谓超过漆矣！”“超漆烟墨”之名由此而来。同时代的大画家董其昌亦说：“百年之后，无君房而有君房之墨；千年之后，无君房之墨而有君房之名”。诸家不仅在墨的品质上竞争，同时在墨模和装潢上竞争，各种集锦墨、套墨相继诞生。数以万计的墨模画稿培养了众多以画笔谋生画家。其中最突出的就是丁云鹏、吴羽、俞仲康、郑重等。传世著名的《程氏墨苑》、《方氏墨谱》均出自他们之手。其二，徽州刻书业的兴盛。明代中叶，徽州书坊林立，到万历年间，徽州刻书业的蓬勃发展进入一个前所未有的高峰阶段，一跃成为全国四大刻书中心之一。刻书业的兴旺，不仅产生了歙县虬村黄、项、张、仇诸姓氏的数代刻工，更重要的是培养造就了一大批为雕版绘稿的画家。虬村黄氏刻工，以“刻图著称”，由此促进了图绘的发展。丁云鹏、吴羽、萧尺木、陈洪绶等先后绘制了戏曲、小说或宗谱插图，由黄氏刻工雕镂而成，二妙汇流，形成独一无二的徽派版画。明代以画插图为生的徽州画家群是一个不

小的数目。其三，徽州佛教的鼎盛。明万历三十四年（1606），普门和尚入黄山创建法海禅院后，得到万历帝和皇后的厚赐，建成雄伟的“护国慈光寺”。这是佛教在黄山的鼎盛时期。丁云鹏迷恋释家禅宗，深研佛学，自号“圣华居士”，一生创作了不少白描人物、神佛、罗汉像画，以神佛画最为称著。董其昌称赞丁云鹏“三百年无此作手”，并赠送丁云鹏印章“毫生馆”，意“余以菩萨为毫生，盖从画师指头放光拈笔之时，菩萨下生矣。”丁云鹏对董其昌所赠印章“毫生馆”十分珍爱，每遇得意之作，即钤此印。与丁云鹏同时的徽州画家郑重为佐普门和尚筹建慈光寺入京化缘，向万历帝进献《法海图》。另一位徽州画家、黄宾虹的族祖黄柱于万历六年在距徽州府七华里的圣僧庵壁上绘制了18罗汉。这些事例表明，明万历时期新安一地的道释人物画达到了一个前所未有的高峰。

晚明时期新安画坛声名显赫的人物还有程嘉燧、李流芳、李永昌等，他们属新安画派的早期画家，在新安画坛承前启后中发挥了重要的作用。

三．新安绘画理论对新安画派的影响

纵观新安绘画史，有一个值得重视的现象：在新安一地，是先产生绘画的理论大家，后出现绘画的艺术大师。这与一般的规律不同。一般来说，是先有绘画实践，后有绘画理论。新安绘画表现出移民文化的鲜明特征，由于“中原衣冠入新安”，战乱造成的几次大规模的人口迁徙，将中原发达的文化在徽州这一弹丸之地得到了集聚、保存和延续。因此新安绘画是在相对完备的中华民族传统绘画理论指导下孕育起来的，所以起点就很高。在新安画派形成之前，徽州就已经有了宏大的新安绘画理论架构。正是这一完备、成熟的理论体系催生了享誉后世的新安画派。

南宋新安人朱熹，不仅是宋代理学集大成者的大儒家，也是一位大美学家。朱熹的“新儒学”中注入了佛学，他对佛禅是下过工夫的，吸取了禅宗和华严宗的内容。他的美学思想，既有儒家的修养，又有佛禅的参悟。他的诗体现了以禅入诗、以诗喻禅的特点。因此，欣赏他的书法和诗词，可以感受到既敦厚居敬，又活泼自在、生意盎然。朱熹论诗，主张“诗言志”、“诗以导性情之正”，认为

“诗者，岂复有工拙哉，亦视其志向高下如何耳”。强调了艺术的社会教化功能。在《奉题李彦中所藏俞候墨戏》诗中云：“不是胸中饱丘壑，谁能笔下吐烟云。”在这里指出了文艺创作要源于生活，提出了画家师法造化的主张。他在《读书有感》中云：“问渠哪得清如许？为有源头活水来。”更深层地揭示了艺术创新的规律。他的文艺批评准则是平易，以为“自然流出”之文，“自然触目成佳句，云锦无劳更剪裁。”这些观点突出体现了东方文化的审美特征。他的山水诗将人生哲理融入自然景观之中，做到情景交融。南宋以后，徽州文人的诗作大多奉行朱熹的“诗言志”和“温柔敦厚”之诗教。徽州的很多画家同时又是诗人。明末画家、新安画派的先驱人物程嘉燧主张“诗言志”、“诗缘情”，注重义理、人格，认为诗歌创作的目的是“缘情拟物”、“抒写胸臆”，这些观点显然来源于朱熹的艺术主张，可以清晰看到新安文脉的有序传承。明末清初的一大批遗民画家如许楚、汪洪度、渐江、程邃、郑旼，等皆认为“言志为诗之本”，强调“诗主性情、不贵奇巧”，在书画诗文中表达出忧国忧民的强烈民族意识，这些都能看出朱熹思想的深刻影响。

元代著名学者歙县人郑玉也是一位书画理论家。他博究六经，尤精《春秋》，创办了“师山书院”，授业解惑，人称“师山先生”。郑玉一生著述很多，有《师山文集》八卷，《遗文》五卷，以及《周易纂注》、《春秋经传阙疑》等传于后世。黄宾虹先生在《黄山丹青志》中著有“师山晓画”一章，称赞郑玉“多文晓画”、“言中肯綮”。郑玉在自己的文集中为多位新安画家立传，元代的绩溪画家朱璟，休宁画家汪罕、邵孜、邵谊等画家的艺术生涯，都是通过他的文章而传给后人的。可以说他是第一位新安绘画史论家。黄宾虹说郑玉的评论“言中肯綮”，说明郑玉的艺术见解十分准确、深刻。郑玉很赏识邵孜远游四方以广其见，收揽山川形势，为胸中丘壑。郑玉在文集中为邵孜作序云：“巴蜀之山峭拔而水峻急，江汉发焉。吴楚之山，秀丽而水淳涵，五湖在焉。齐鲁之山多特起，众水所归，东海会焉。幽燕之山多绵亘，水皆支流，溱潞夹焉。画者，与山水写神者也，苟非遍历四方，尽其态度，而穷其情性，而生于巴蜀者不知其秀丽淳涵，生于吴楚者，不识夫峭拔峻急，其何能以尽山川之妙哉！”（《黄宾虹文集—书画编》上 313 页）这段话文采飞扬，纵论天下山川地理，提出“画者，与山水写神者也”的艺术主张，对后世的新安画家无疑是有重要影响的。

明代初年休宁人朱同是载入中国美术史典籍的理论家。俞剑华编的《中国古代画论类编》(97 页)辑入了朱同的《覆瓿集论画》。朱同有不同于古人的精辟见解。朱同认为“画之与书非二道也。然书之为道,性情则存乎八法,义理则原乎六书。”“画则取乎象形而已,而指腕之法,则有出乎象形之表者,故有儿童观画形似之说。虽然,徒取乎形似者,固不足言画矣;一从事乎书法,而不屑乎形似者,于画亦何取哉!斯不可以偏废也。”这段话深刻地阐释了笔墨与造形的关系,解决了形似与神似的矛盾。几百年后读到这段话仍然感到新意盎然。自宋代苏轼提出:“论画以形似,见于儿童邻”的理论后,后人渐渐走向了一个极端,将绘画等同于书法,因而不重视形似,轻视写生。朱同明确指出书法与绘画的不同特点,“指腕之法”(即笔墨)与“取乎形似”不可偏废,这在中国画的发展史上是非常有意义的。以浙江为代表的新安画派所走过的道路,从实践上证明了朱同理论的正确。

休宁画家詹景凤同时又是著名的美术鉴赏家和理论家。他著的《东图玄览》、《画苑补益》、《书苑补益》、《詹氏小辩》等都是重要的书画理论著作。詹景凤重视收藏历代书画名家真迹,如藏明代浙派之首戴进的画迹就达 17 幅。他的《东图玄览》是将凡经他过目的书画佳作都作出详细的笔录并加以点评。由于看得名迹多了,眼界自然就高。他在《东图玄览》中说:“画道中宋人如盛唐诗,元人如中唐诗,虽清雅可怪,终落清细,殊无雄浑气致。论画说元而不说宋,如论诗说中唐而遗盛唐也。”明代中后期画坛追随元四家已成习气。詹景凤不人云亦云,而是独具慧眼,将元画比作“中唐”气象,宋画比作“盛唐”气象,在推崇元画的同时,强调了宋画的地位。清初浙江等人不仅学元人,同时上追宋人,以北宋的风骨蔚元人的气韵,因而形成“伟峻沉厚”的画风,这与早年詹景凤的理论有着内在的联系。詹景凤独具慧眼的审美眼光是后来浙江等新安画家艺术足迹的历史源头之一。

与程嘉燧一样寓居嘉定的歙县画家李流芳,也是一位在美术理论上重要建树的人。李流芳提出“学古而非求似”的观点,他说:“余画无师承,又不喜临模古人。如此册于荆、关、董、巨、二米、两赵,无所不仿,然求其似,了不可得。夫学古人者,固非求其似之谓也。”他列举了黄公望、吴镇学董、巨,倪云

林学荆、关，高彦敬学二米，然而仍然是他们自己的面目，结论是“何必如今之临模古人哉！”李流芳所指的“临模古人”，当然不是字面上的临摹古画的意思，而是指“学古似古”的临模，他鲜明地反对陈陈相因。他为后人指出一条既学习传统，又不为传统所囿的正确途径。这一点正是后来新安画派取得成功的重要经验，浙江说的“梦想富春居士好，并无一段入藩篱”，可以理解为正是继承了李流芳的艺术思想。李流芳关于“诗画有不同”的观点也具有重要意义。苏轼曾说“诗画本一律”。李流芳则说：“夫诗中意有可画者，有必不可画者。‘赋诗定此诗，定知非诗人。’画必此诗，岂复有画耶？”李流芳不盲从古训，有针对性地提出自己的观点，找出诗与画的区别，其实是强调了文学与绘画的区别。绘画是一门造型艺术，是视觉艺术，有绘画本体自身的发展规律。李流芳的见解即使在现代也仍然是很前卫的观点。这一观点对新安画派诸家在绘画形式上的积极探索是有指导意义的。

歙县籍画家程正揆对绘画理论的贡献主要是提出“师古而不泥古”的观点。程正揆称赞鉴古家孙搢生“每阅古迹，辄具眼，盖深于古而不泥于古”。他认为“学宋人画易实，其弊也俗；学元人画易虚，其弊也靡”，主张学宋、元古画应“明乎入实出虚之理”。他认为学古不必“到家”，“是善师古者”。他的观点对一味习古而不体味古人用心的画匠是一个警醒，从而引导人们勤思善学，掌握正确的方法去吸收古人的传统精华。

浙江在绘画理论的建树最突出的是他这首诗：“敢言天地是吾师，万壑千岩独杖藜；梦想富春居士好，并无一段入藩篱。”浙江这话振聋发聩，象一份变革创新的艺术宣言，一扫“四王”摹古成风一统天下的陋习，给沉闷的清初画坛注入了清新的创造活力。浙江逝世三年后石涛来到黄山，说“黄山是我师，我是黄山友”，提出“搜尽奇峰打草稿”，显然是得到了浙江思想的启迪。浙江的另一首诗“偶将笔墨落人间，绮丽楼台乱后删；花草吴宫皆不问，独余残沈写钟山。”钟山是指南京紫金山明太祖孝陵所在，此诗怀念大明江山之意，至为沉痛。其实浙江骨子里不是一位脱离尘世的僧人，他以笔墨鸣志，将忧国之思化为笔下江山。因此他的画不只是娱情怡性的，而是励志的。如前面提到朱熹主张“诗言志”，“诗以导性情之正”，“亦视其志向高下如何耳”。浙江显然继承了朱熹的美学思

想。

很多新安画家都有很高的理论修养和文学修养。不少画家同时又是诗人，而且画家与文人名士之间一直保持着广泛的联系和友谊。黄宾虹说得好：“若是则工画者宜与文人学士习处，耳濡目染，博洽方闻，不致自囿于庸众，其功谅非浅鲜也。”（《黄宾虹文集》书画编上 313 页）这句话也许正道出了新安画家品自高位的成功秘诀。

四．宋、元画风对新安画派的影响

宋元画风，尤其是倪云林画风对新安画派的影响有两个重要的渠道和一个显著的特征。

两个重要渠道：

其一是程嘉燧、李流芳、李永昌等的直接传授。明末新安画家程嘉燧、李流芳、李永昌等都可称为新安画派的先驱人物。他们皆崇尚宋元画风，程嘉燧尤其崇尚倪云林，因此奠定了新安画派“以宋、元为宗”的学术根基。龚贤认为程嘉燧和李永昌开天都一派，后来包括渐江、查士标在内的八人“皆学此二人”。在画史上程嘉燧、李流芳由于寓居嘉定，在他们二人周围形成一个画派，称为“嘉定派”。该派中的大部分画家，与松江的华亭派诸家、尤其是董其昌有着密切的交往，画学思想上深受其影响，艺术风格存在一定共性而又自具面貌。程嘉燧 76 岁高龄时归故里歙县定居，晚年在黄山云谷寺皈依佛门，法名海能。

其二是徽商对元画尤其是倪云林画作的大量购藏，给渐江、查士标等提供了学习借鉴的范本。新安旧族收藏宋元明画，既精且富，而购置元四家之画，价增倍蓰。王弇州《觚不觚录》云“三十年来，元画价昂，大抵吴人滥觞，而徽人导之”，正谓此也。歙之丰溪吴氏家族，搜罗倪画，当时最盛。有记载说渐江在丰溪吴伯炎家中佯装生病闭门数月观摩倪画，之后尽毁自己以前的作品，从此画风大变。丰溪吴氏一族中也出了多位画家，比如此次在澳门展出的明代丰溪吴龙的作品。

一个显著的特征：

新安画派的代表画家学倪却不为倪所囿，反而使个性彰显，自具面貌。他们以黄公望、倪云林为宗，却自觉不为其所缚，使各自的个性得到充分的张扬，这是新安画派代表画家的共同特征。黄宾虹说“诸公评论渐师，以为实得黄山丘壑之灵气，非徒仿倪迂笔墨之形似，所以能高。”黄宾虹还进一步说渐江“于元人之外，特创一格，笔墨腴润，气韵清超，举吴门、浙江画家浮靡犷俗之习一洗而空之。此正董巨法乳嫡宗”，传其精神不效其面貌者也。“这或许正是新安画派成功的秘诀。

以下举若干代表画家为例来阐述、介绍。

程嘉燧（1565-1643）年。字孟阳，号偈庵，晚号松圆老人，歙县长翰山人。黄宾虹评价他“松圆老人以诗名海内，其画意秀逸圆劲，为开新安画家之祖，而罨润之致，时复过之。”肯定了他作为新安画派先驱的“祖师”地位。程嘉燧约二十余岁离开故乡，初寓杭州，26岁后寓居嘉定，约四十年。之后又移居虞山（江苏常熟）之拂水庄。他76岁高龄时归故里歙县定居，晚年在黄山云谷寺皈依佛门，法名海能。他没有入清，在清兵攻陷北京的前夕平静地在家乡辞世。他三十岁后诗名大就，又学音律，均造诣很深。他还嗜古书画器物，常解衣倾囊购买。他还会精制松烟墨，并持赠好友。他侨居嘉定四十年，与李流芳等为诗画友，与同里唐时升、娄坚称“练川三老”，亦合称“嘉定四先生”。还与董其昌、李流芳等人合称为“画中九友”。他的诗“古雅淡远”，为晚明一大家，被评为“一代宗主”。他的山水画，以简淡为宗，画仿宋元，主要取法倪云林、黄公望。他把倪迂与米颠相比，“近有倪迂前米颠”。在一幅仿倪云林的画作上，他题道：“不见云林二百年，谁将凡骨换神仙。茅斋疏柳秋光后，拾得金丹在眼前。”可见他对倪云林的尊崇，为新安画派崇尚倪云林开了风气。程嘉燧的笔墨风格有两种，一种细碎枯淡，近于吴门画派文秀一路的画法，但结景疏旷，不取细碎，能具空灵秀逸之致；另一种粗放草率，勾、皴、染一气呵成，笔势飞动，中侧锋并用，粗头乱服中自具条理。董其昌对程嘉燧评价很高，曾题他的画云：“孟阳最珍重其画，不轻点染，此幅真吉光片羽，人间不多见也。”

李流芳，（1575-1629）。字茂宰、长衡，号檀园，晚称六浮道人、慎娱居士。歙县西溪南人，寓居嘉定。万历丙午（1606），李流芳与钱牧斋同举南京，再上

公车不第，竟绝仕途。暇日以读书养母，兴好佳山水，放情湖山，中岁常流连西湖。黄宾虹称他“生平知交满天下。”他与程嘉燧相过从，为诗画友，加上唐时升、娄坚，并称“嘉定四先生”。又合董其昌、程嘉燧等人为“画中九友”。吴梅村作“画中九友歌”，李流芳是其中之一。山水清标雅韵，写生出入宋元，逸气飞动，酷似元四家之一的吴镇。文品为士林翘楚。工诗书，精篆刻。程嘉燧认为李流芳“书法规模东坡，画出入元人”。李流芳的绘画风格特点是笔力雄健，墨气淋漓，有分云裂石之势而无霸悍之习，盖其温和恬静之气使然。黄宾虹称赞他“李长蘅笔可屈铁，以北苑为宗而乏犷悍之习，因以仪之。”李流芳反对摹古泥古，对专事临摹、亦步亦趋的陋习，曾作诗嘲讽：“胜国高人画隐多，不必名闻自摩娑。而今竟是临摹手，倪懒黄痴认得么？”李流芳逝世后，他的山水画稿43页在清初为李渔交付其婿沈心友，辑刻增补，于康熙十八年刊刻成《芥子园画谱》，为初学作范本，对后世影响深广。

被龚贤列为与程嘉燧齐名的李永昌，字周生，号黄海，斋名瑞墨斋。休宁皂荚树下人，生卒年不详，生活的年代在万历之后。工诗，善书画。书宗董其昌，画仿元人。徽州志记载李永昌“善书画，与董思白齐名”。康熙休宁志称他是“新安派先锋”。新安四家之一的汪之瑞即师从李永昌。龚贤题天都一派“至周生始气足力大”，认为李永昌的画“似石田仿云林”。李永昌著诗集《画响》四卷，惜后世无传本。画迹流传至今的也很少。安徽省博物馆藏有他的《山水图册》。上海博物馆藏有他和江韬、汪度、刘上延、孙逸合作“祝李生白寿”的《山水卷》。

《十百斋书画录》著录李永昌画幅三、画卷一、画册一，共五件。《山水画》（乙卷）题诗：“从来草圣说张颠，移作丹青理亦玄。舞剑斗蛇皆是物，个中司得自翩翩。”诗中阐述以书法入画的道理。姜绍书说他的诗“音调清越，皆自题所画之作，多阐明画理者。”李永昌在自己画的《九峰雪霁图》（乙卷）题曰：“黄子久《九峰雪霁图》，孙无逸临成副本，直欲夺蓝。此幅余以意为之，不欲向子久喉下计气也。”李永昌临黄公望的作品很多，但他清醒地认识到不能为黄所囿，“不欲向子久喉下计气”的精神，影响到后来的新安画家。师古而不泥古，成为新安画派的主导精神。黟县人胡积堂《笔啸轩书画录》卷上著录《李周生山水》，题曰：“董宗伯云：宋人皆刻画不须学，殆元子久如以画为寄。”“余此幅又寄之寄者，宗伯若在，不知以为何如？”“以画为寄”是董其昌美学思想的基础，是

指画家创作不是“为造物役”，提倡“寄乐于画，以画为养生之助”。李永昌实践了董其昌的这一美学思想。萧云从有一段题跋，称“周生墨妙简淡而优于倪米”。画史称董其昌也很看重李永昌的画。黄宾虹自题画云：“李周生画，董思翁亟称之，所见多近大痴简笔”，另在一幅画跋中说：“新安李檀园、李周生皆能浑厚华滋，不蹈轻薄促弱，上追董巨正轨。”黄宾虹这段话充分肯定了李流芳、李永昌承传董巨文脉的艺术成就。

浙江是新安画派的核心人物。黄宾虹多次为浙江立传。从他 1909 年出版的《梅花古衲传》，到 1940 年出版的《浙江大师事迹轶闻》，其间相隔了近 30 年。由此也能看出黄宾虹对浙江的持续关注。浙江俗姓江，名韬，出家后释名弘仁，号浙江，浙江学人，梅花老衲、梅花古衲等。生于明万历三十八年（1610），卒于清康熙二年（1664），终年 54 岁。

江氏一族为邑中鼎族，然而浙江“少孤贫”，青少年是在孤独贫困中成长的。少年学业艰辛刻苦，所谓“掌录而舌学”，家境困难没有纸的时候，就记在手掌上，然后诵读。他“幼有远志，不入队行，人莫得而器焉。”不愿加入商人行列，“尝应制，徒思帝阙之翱翔。”他是有着儒家理想的人，希望走一条“学得文武才，售与帝王家”的仕宦之路，成为经世致用之才。江韬拜当地名儒汪无涯为师，学习四书五经，准备考科举。但明末社会黑暗，民生凋敝，江韬的祖父和父亲相继去世，只剩下孤儿寡母相依为命。江韬以卖柴薪、佣书等赡养母亲，清贫自守。他“以巨孝发声”，是远近闻名的孝子。明末徽州闹粮荒。据《歙县志》记载，他一日负米从三十里外回家，没有赶上时间，路远误母食，他很悔恨，痛苦得欲投练江自杀。母逝世，他悲伤地垒土筑墓，谢绝亲友的馈赠，说“不以我凯风寒泉累人也”，不因自己报母恩而累及他人。充分表露出他独立不倚的性格特点。他不婚不宦，孑然一身，只在文友之间以诗画酬答，与程守、许楚等结为诗画友。如今存世的那幅《冈陵图卷》，作于明崇祯十二年（1639），是他在这一时期和李永昌、孙逸等五人合作的给李生白祝寿的画卷。此时，他的画已经很有传统功力了。

1645 年，刚取得政权不久的清王朝派兵大举南下。此时，徽州成为阻挡清兵南下的前沿。新安人金声、江天一奋起组织抗清义军，“以杀虏者昌，降虏者

亡”为口号，打了好多胜战，相继收复了宁国、旌德、泾县、宣城等失地。直到徽州境内大批清军蜂涌而至时，仍遇到顽强抵抗。浙江也卷入了这场抗清的战斗。清兵入徽，江韬与好友程守哭别于相公潭上，随后“自负卷轴，偕其师入闽”，到福建投奔唐王抗清复明，为国尽忠。不久，清兵入闽。抗清失败后江韬避难武夷山，“居天游最胜处，不识盐味且一年。”“不识盐味”说明他度过了一年居深山石洞、食野菜生果，提心吊胆、朝不保夕的艰难日子。后来，为避清廷迫害，他下山皈依古航道舟禅师，削发为僧。和江韬同时去闽抗清的歙人汪沐日、汪蛟、吴霖等，都皈依了古航禅师。古航为江韬取法名弘仁。弘仁又自取字无智，号浙江。从此不用俗名。时年浙江三十八岁。

浙江在武夷山居留了三、四年，在 1651 年之前回到故乡歙县。

歙县城西的西干有十寺，至今尚存宋代建的七级方塔。浙江此后大部分时间居住在十寺中的五明寺。他将自己居住的小室取名“澄观轩”。“澄观”即六朝晋宋时画家、理论家宗炳主张的“澄怀观道”之缩语，意为：澄清自己的怀抱，以观圣人之道。浙江此后一直住在这里，直到去世。他经常出游，返回时仍住在五明寺的澄观轩中。他在澄观轩中创作了大量作品。

从 1651 年开始，浙江每年都要数次游黄山，直到 1664 年逝世，十多年从未间断。浙江的好友许楚说：“渐公自幔亭归黄山，往来云谷、慈光间又十余年。”云谷是黄山后山的入口，慈光是黄山前山的入口。云谷寺和慈光阁都是黄山较大的寺院。僧人有挂单的规定。“单”指僧堂东西的名单，行脚僧投宿寺院把衣钵挂在名单下，便可在这里用餐和住宿。这为浙江游黄山带来许多便利。现存浙江的作品《峭壁孤松图轴》，画于辛卯（1651）春季，题款诗句有“黄海有松呼如意”，画的是黄山之景，是他最初在黄山写生所得。十余年中，他在黄山峰峦间冒险攀跻，挂瓢曳杖，卧游嚼雪，憩无恒榻。足迹所到之处，半是猿鸟未窥之境。每寻幽胜，则挟汤口聋叟，负砚以行，或长日静坐空潭，或月夜孤啸危岫，其性情与山水为一，故其笔墨与天工俱化。他画了《黄山真景册》六十幅传世。

新安四家中，查士标的影响仅次于浙江。查士标，字二瞻，号梅壑，别号懒标，懒老，梅壑道人等。黄宾虹对他作品的评价是“丰神懒散，逸品也。”查士标生于明万历四十三年（1615），入清时已 29 岁。卒于清康熙三十七年（1698），

享年 84 岁，是“四家”中最长寿的一位。他是休宁西门人，后寓居南京、扬州等地。查士标出身名门望族，原来家中很富足，收藏很多古鼎彝及宋元画家真迹。查氏族中叔伯父兄对诗词书画及古物鉴赏已蔚成风气。查士标二十岁左右中了秀才，里人称他“查文学”。清兵入主中原后，徽州的士人受到很大冲击，也改变了查士标的生活道路。此后他“弃举子业，专事书画”。开始了他“避地新安山中，弄笔遣日”的隐居生活。他在致友人诗中云：“矢口不谈当世事，著书直见古人心。”整日闭门高卧，罕接宾客，只在深夜才临池挥毫作画。大约在顺治四年前后，他带着妻儿离开故乡，开始了浪迹江湖的生活。他先后往来于金陵、镇江、扬州、苏州等地，游览、会友、作画、吟诗。顺治十二年寓居扬州。扬州是徽商聚集的地方，有许多徽州富商巨贾寓居扬州，徽商贾而好儒，并富收藏，查士标在有同乡故旧的环境里，生活相对安定。但他内心是不平静的，其诗云：“故乡乱后莫言家，南北浮踪度岁华。别后逢人频问讯，恐经明日又天涯。”逢人便打听家乡的音讯。他每次游杭州，总要去西湖凭吊岳飞之墓，寄托遗民之情，曾作诗云：“最爱岳王台上月，楼开时节照孤山。”他劝阻侄子出仕为清廷效力。他还拒绝与清政府的达官贵人交往，有位驸马登门三次，他都拒之门外，不予理睬。老年时，查士标的心境依然是悲凉的，他在给女婿诗中说：“残山剩水似梦中，天涯飘泊一孤蓬。欲谈往事无人识，避地如今是老翁。”对漂泊他乡的日子似已厌倦，他有诗云：“旅食吾将老，依人汝未安。”八十以后，他更怀念家乡黄山，曾写下《黄山云海歌》长句。他暮年更加思乡心切，曾写下《欲还黄山寄山中老宿二首》，诗中云：“烦与轩辕猿鹤约，八旬野老欲还家。”但是，查士标终未能回到家乡。康熙三十七年，他 84 岁时卒于扬州。由于查士标高寿，创作经历长，因此留下的作品很多。他艺术风格最突出的特点是“风神懒散，气韵荒寒”。他能以疏散淹润之笔，发倪、黄意态。他醉心于倪云林，倪自称“懒瓚”，查也自称“懒标”。

孙逸，字无逸，号疏林，亦号石禅，休宁人。其生平，画史记载不多，生年不详。黄宾虹在《黄山丹青志》中说：“新安四大家，唯孙逸为最罕，流传精品，当时已不多得。”孙逸流寓芜湖时与萧云从齐名，时有“孙萧”之称，萧云从生于万历二十四年（1596），估计孙逸生年与萧云从不相上下。他是新安四家中最年长的一位。孙逸卒于清顺治十五年（1658），比渐江早 6 年离开人世。存世能

见到的孙逸署年最早的作品是与李永昌、江韬等人合画的《冈陵图卷》，作于 1639 年 3 月。这年秋还画了山水册共十开，第八开上题款是应程邃索画，落款“己卯秋杪海阳孙逸识。”估计此时孙逸正值中年，常与新安诸家交往。崇祯十六年（1643）画有《茅屋长松图》，款识：“癸未新秋，写祝以贞词兄，孙逸。这是他画于明末的作品，画上茅屋长松，溪山平远，境界疏朗，笔法沉着稳健。清顺治十四年（1657）曾画有《朱砂峰图》轴，题“丁酉冬初，孙逸。”这是他去世前一年的作品。根据画史著录推测，入清前他在新安，入清后寓居芜湖。居芜湖后与新安画家仍有往来，尤其与汤燕生、萧云从等关系密切。孙逸为人处世具烟霞之姿，孙逸的画松散虚灵而腴润。龚贤题孙逸画诗云：“片石拔地起，居然卑王孙。画面皆天成，神功焉可托。”孙逸师法倪云林，对倪画十分推崇，在仿倪山水扇面上题：“云林不是人间笔，胸次无尘腕下仙。摹得东冈草堂法，两三株树小亭边。”他又学文征明，《国朝画征录》记其：“山水兼法南北宗各家，人以为文待诏（征明）后身。”从《松溪采芝图》秀逸的笔墨中可以看出文征明画风的影响。他还师法唐寅，临摹唐寅《鹤林玉露图》，萧云从见了大为赏识，称自己小时候便临唐寅此册但不能如意，而孙逸性静，“故落墨有青蓝之异。”分析孙逸的作品特点，他是吸收了吴门画派的高闲清旷、雅逸文秀，加上倪云林的疏朗冷峻、荒寒幽远，将二者融而为一，故而自成一家。

汪之瑞，字无瑞。休宁四都锡山头人。生年史无记载。汪之瑞的生活经历与查士标相似，早年在新安，后期浪迹江湖，多游于无锡、镇江、浙江、河南等地，还在扬州居住过。他存世的作品基本是入清以后所作。北京故宫博物院藏汪之瑞《山水轴》，是他顺治六年己丑（1649）所作，款有“时余游豫，不觉笔下有离别之气。瑞识。”三十年后，查士标见到这幅画，大为赞许，称“古气苍蔚，如见伊人。”汪之瑞的画中有一股豪迈之气，的确如他本人性格。据黄宾虹记载，汪之瑞气宇轩昂，豪迈自喜，有不可一世之概。酒酣兴发，落笔如风雨骤至，终日可得数十幅。兴尽僵卧，或屡日不起。非其人望望然去之，虽多金不屑也。上海博物馆藏有他的《松石图轴》，焦墨渴笔，豪壮雄浑，气势飞动，势若风旋。此图他自题一诗，首句“天街夜雨翻盆注，山河涨满山头树”，有激情难遏之状。他与查士标友善，曾合作过《书画合册》十幅，汪之瑞作画，查士标题七言绝句。汪之瑞作画时以悬肘中锋，运渴笔焦墨，行笔有扛鼎之力，多作麻皮、荷叶皴，

爱作背面山。他对画理也有独到见解，他说“画能疏能密，有奇有正，方为好手”。又说“厚不因多，薄不因少。”张庚在《国朝画征录》中批评汪之瑞的画法，说“无瑞自率胸臆，挥洒纵横，以视世之规规于法者，诚豪矣哉，然非六法正派也。”黄宾虹则认为张庚“此言殊谬”，并批评“此浦山之画不能高超，即其论画亦有未当也。”张庚（浦山）的话从一个侧面说明汪之瑞不是一个墨守成规、因循守旧的人。汪之瑞是李永昌的弟子。李永昌仿元人笔，细皴淡染，皆百十遍而成，然其减笔山水，寥寥勾勒，加点而止。汪之瑞的画得其妙，以简胜繁。汪之瑞的突出风格正是他的极简而淡的山水，简到只一条墨线就勾出一座山峰。淡而神旺，简而意足。浙江省博物馆藏的汪之瑞《山水图》上有戴礼魁的题跋，“其气高洁，其笔简老。”这几个字准确地概括了汪之瑞简洁洗练而又古淡厚重的绘画风格。

程邃，歙县岩寺镇人，号垢道人。生于明万历三十五年（1607），卒于清康熙三十一年（1692），终年 86 岁。黄宾虹评他的画“一种荒寒岑寂之气，合元季四家黄大痴、倪云林、吴沙弥、王黄鹤为一手，而沉着浑厚，犹或过之，岂非以其生平身世古人所同，而又能以金石熏陶耶？”程邃为明末诸生。出生云间（松江）。早年在歙县生活过。他品行端正，崇尚气节，视忠奸如水火。为避明末的党狱牵连，故“只身匿迹”。明亡时，程邃曾参加抗清斗争。他跟随黄道周来到余杭大涤山中。黄道周入山名为讲学，实为组织反清活动。他与抗清志士结为知己。曾出入战场抗清的恽南田，在《醉歌吟赠黄海程穆倩》诗中，与程邃共诉“千古伤心”、“江山泪尽”的悲情，以气节自许。明亡后程邃自感惭愧，于是称自己“朽民”、“垢道人”，并刻有“江东布衣”印章，从此断绝功名，决不与新王朝合作。他隐居扬州多年，著《会心吟》诗集，清初文字狱起被列为禁书。晚年又移居金陵，和龚贤、程正揆、梅清以及大戏剧理论家李渔、大学问家朱彝尊等友善。康熙三十一年程邃在金陵逝世。画史述程邃“以气节称”、“人尊重之”。其画品，清道人李瑞清说他是一位善学古人，又善变古人，而能自立的宗师。程邃家富收藏，精于鉴定，兼擅诗文、书法，尤以篆刻著名，“天都人皆宗之”，被推为徽派篆刻之首。周亮工《读画录》说他诗、字、图章头头第一，“独于画深自敛晦。”他自认为作画是“镌刻之暇，随意挥之。”他说画坛名家如林，因此不轻以画作示人，他在自己的画上题曰：“余生平有愧癖，于今海内宗工林林，焉敢不仰视其帜”，“余遂一意藏拙矣”。正由于他对自己持“敛晦”、“藏拙”的态度，

故画绝少应酬之作，传世之作皆为精品。靳治荆《思旧录》评他：“工诗文隶书，精篆刻，善画山水，纯用枯笔，写僧巨然法，别具神气。黄子久画，如老将用兵，不立队伍，而颐指气使，无不如意，惟垢道人能之。张璪有生枯笔，润含春泽，干裂秋风，惟垢道人得之。”程邃画的特点是以荒拙干枯的笔墨与丘壑相得无间。看似粗头乱服、漫不经意，实则笔笔严谨、一丝不苟。表面干裂秋风，实质润含春泽。在意境的荒僻、幽寂、静逸、冷峭上，与新安派其他各家一脉相承，但荒莽枯寂中有一股刺激的辛辣味，则为其个人的特色。他将渴笔焦墨运用到了极致，重勾皴，少渲染，没有一根线条是从纸上滑过的，笔笔入木三分，“如挽强弓，如举九鼎”，“每一提举，觉篆籀分隶，苍然溢于腕下，古质之气，人少解者。”他得元四家之精髓。他的画的确得益于篆刻，他治印多用涩刀，取法秦汉，朴厚苍浑。他将印法用于画法，因此作画时执笔如执刀，故有欲断还连、斑驳错落之笔意，这正是他的独到之处。程邃十分重视对大自然的观察和领悟。他自谓：“仆性好丘壑”。曾题画云：“丈夫醒眼何处著，抛却书篇便看山。”他少时就结识了董其昌，受董的“读万卷书，行万里路”的影响，足迹走遍吴越山水。他认为观察自然，“以领云烟出没，沙水映带之趣”，是提高“书绘之事”的根本。他还追求“平淡天真”之境界，重视艺术创作中“物我相忘”的移情作用。他有诗云：“神游荡思时，下笔始荒莽。”他强调学古化古，提出“终古依一心”，意思是用己意来变化古人画法。由于程邃对画艺见解不凡，所以对浙江的成就理解殊深，他说：“吾乡画学正脉，以文心开辟，浙江称独步”。仅此一句，足可称程邃为浙江的千古知音。

戴本孝，生于明天启元年（1621），卒于清康熙三十二年（1693）。休宁县方志嘉庆本卷七载：戴本孝，休宁隆阜人。新安戴氏一支早年迁入和州。黄宾虹说他“侨和州，休宁籍。”并称赞他“诗画皆超绝，山水以枯笔写元人法。”戴本孝出生和州，其父戴重，能文善武，曾参加过复社，明朝灭亡时，招集义勇，举兵抗清，在湖州的战场上中箭负伤。戴本孝将父背回，藏在舟中，逃归和州鹰阿山。戴重后因耻于偷生，遂作绝命词十五首，绝食而死，时在顺治三年（1646），其年仅45岁。戴本孝在鹰阿山中守护先父庐墓多年。他直到40岁后始外出，先游黄山、新安，并结识浙江，相同的经历使他俩成为挚友。这年冬（1662），浙江将游庐山，戴本孝与他及许楚、程守、吴羲等好友在歙县乌聊山聚会五日，为浙

江远游钱行。

康熙五年，本孝 46 岁始娶妻。他父亲是 45 岁时去世的，因此他把自己 45 岁前作的诗文稿分为《前生稿》，45 岁以后的汇集为《余生稿》，可见内心的伤痛。戴本孝终身尽孝道。他在极端贫困时也没有卖掉父亲拒绝马士英索要的澄泥砚，并以此命名自己的书斋为“夺砚庵”。他父亲生前仰慕南宋的慧兰禅师抗金自焚事迹，曾想用其号“碧落庐”以纪念慧兰禅师，但未能实现心愿。本孝集三十年的努力，用卖画所得的钱，在和州迢迢谷建成了“碧落庐”，庐内供奉慧兰禅师和戴重遗像，完成了其父的心愿。戴本孝怀着家仇国恨，一生坚持遗民气节。他以诗明志，写有大量诗句：“江如泪冷深千尺”，“碧落庐前泪已枯”，“钟山在何许，烟雨望难齐。天逐返魂鬼，人犹失旦鸡。”

戴本孝善诗词古文、金石书法。他的绘画，在四十岁前多受吴门画派的影响。自游新安、黄山后，受渐江影响殊深，一改画风，上追元人画法，变吴派的文秀之笔为干笔，构图造境趋于盘郁苍浑。戴本孝与程邃都把元人的枯笔画法推到了极致。所不同的是，程邃用笔重勾皴，形迹明显，使笔如行刀，纠结缓涩，错落松灵，以铿锵有力、拙朴老辣见长；而戴本孝用笔勾皴简约，形迹似有若无，下笔虚实相生，干笔朦胧，枯墨模糊，以柔中之刚，枯中之腴取胜。程邃“务为苍古”，本孝“饶有韵致”，是十分贴切的。戴本孝对自己的画风十分自信，他晚年在自己的画上题诗：“老来泓颖不嫌枯，扫落云山淡欲无。翻笑为淋手颠倒，最分明处最模糊。”以模糊求分明，以枯淡求深秀，以干渴求润泽，以简约求浑化，这实在不是寻常人所能达到的境界。戴本孝以画黄山著名。他画黄山比渐江大约晚 10 年。他认为黄山之景古人未见，因此没有现成的画法可以临摹。他题画云：“黟海松石，古人多未见；况画可摹邪？”他强调写真景山，与渐江一样从黄山写生中得画稿。然而两人笔下的黄山却迥然不同。渐江的画方硬，用谨严的笔墨来表现黄山的伟峻萧索之意；戴本孝的画圆浑，用淡远的笔墨来表现黄山的磊落之势。

郑昉，字慕倩，慕道人，荆蛮民，寓学斋，拜经堂。别号雪痕后人。生于明崇祯六年，卒于清康熙二十二年。歙县郑村人。研究理学，工书，是新安画派中一位极具个性的重要画家。他的好友汤燕生作《郑慕倩像记》云：“不幸中年遭

疾，未展厥施，癸亥三月告逝，年五十一耳。”又潜山曹宸为其作传云：“癸亥三月，病卒艾年，未臻上寿，遐迹惜之。”郑旼“以愤世成疾卒”，他是一位遗民思想极为强烈的新安画家。入清时，他才12岁。他对亡国之痛的深刻体验来自家庭的教育，来自先辈传统道德的影响。其父郑澹成，名雪痕，明末文人，重儒学家教，曾刻《贞白家风集》。郑旼在康熙十二年的日记中写他的父亲“先君……盖自遭变，二十年间无欢笑之事。”他很孝敬父亲，因有“雪痕后人”的别号。父亲的一言一行，自然成为他的道德规范。郑旼本名“旻”，国变后移日于左，寓意无君之痛。明亡，隐于狂疾，服如野僧，或望空下拜，拜凡以三。他曾留下《拜经斋日记》，是他写于康熙十一年至康熙十五年（1672-1676）五年之间的真实生活记录。尽管此间距明亡已过去了二、三十年，但他内心的痛苦却丝毫没有平息，“言触往事者，辄哭不休。”康熙十三年除夕日记云：“饥寒迫身，……实愿甘之”，“簪绂中人，有愿近昵之者，哭以拒之。”他这五年中的日记，字字如泪如泣，让今人重睹遗民生活的悲惨境遇。他与家人几乎每天都在死亡线上挣扎，“贱售茶杯以济烟厨二日”，“厨烟不接，极意忍之”，“乏粮无计，明日之事明日在”，“炊烟不起奈何，且闻郡中赈济还压死者数人”，“质夏衣为炊”。食不果腹，死无葬资，灾难之深重令人难以想象。他在贫困中矢志不移，坚守民族气节，不肯接受施舍，只以书画谋生，“度岁还需卖画钱”，靠卖画“赖济炊烟”。他常“多故国之思”，并期待“祥光烛天，大明中兴必矣”。他刻有两方印章“不知有晋”、“留作忠魂补”。他对抗清而死或为明王朝捐躯的志士十分崇敬和怀念。他极尊崇浙江，敬为师友，正是由于浙江抗清入闽，后出家不事新朝，具有坚贞的民族气节。浙江去世，他悲痛不已，尽力搜辑浙江遗诗，并作《忆浙江师》诗八首，首篇为“披云峰下去年前，看画题诗意宛然。今日重过人不见，梅花栽向墓门边。”

郑旼在患难中治学从艺。著有《拜经斋》、《致道堂》、《正己居》等集。自题画云：患难余生，觉一切人世利欲，薄无所嗜，惟数帙残书之外，托兴于旧习而已，亦不计其工拙。郑旼的诗作，时人谓其大而感慨世变，小而驰赏物情，莫不措思凄婉，抒情深厚。汤燕生《郑慕倩记稿》述他：“先生沉酣古笈，靡间寒暑，闲静寡言，笃怀远操，而于经史积疑，多所剖析，尤工篆刻，先秦两汉以为宗，而画法高古，纯以气韵生动示意，故能追步元人，至于风雅之作，或哀而伤，或怨而怒，非其赋才之激，遭遇之然也。”郑旼的画受浙江亲授，但他没有简单地

从表面上去摹仿浙江。他是一个性格极其敏感而又强烈的人，复国之心如炽。在他的山水作品中，意境荒寒，凄厉清绝，流露出一种愤懑郁结的心绪。他的画运笔尖锐、迅疾，正如他那颗愤世不平的心。

雪庄，名道悟，字雪庄，号黄山野人、青溪后学、铁鞋道人等。楚州（江苏淮安）人。清康熙二十八年（1689）秋入黄山，遇大雪，趺坐岩石达旦，积雪盈顶，山僧异之，挽留栖居，于炼丹峰东巨壑中用树皮结庐为庵，取名“皮蓬”。他长年居此深岩巨壑之中，专心工研书画。他与汪士铉、僧海岳等投契。康熙三十二年（1693）冬，雪庄僧应召入京，次年夏返山。汪辉钦其高尚，为其筑云舫居之，楼上卧室名得月轩，前有如意亭，后有五峰阁。歙人汪洪度、于鼎著《黄山领要录》卷下《皮蓬篇》称雪庄禅师因易所居名云舫。雪庄的奇形异操，时人多有描述，“貌清癯，鼻观上掀，散发作头陀状”，“乃披发头陀，趺坐，手持念珠，旁一几一炉，又一猿作献花状”，“雪公居山久，言山中烟云之变态，猿鸟之性情，冰雪之气味，种种殊绝，无名异卉百态千形，图而识之，悉世人所未见。”雪庄常独自一人披发畅游七十二峰，云里来，雾里去，遇雨雪就用树枝架棚屋栖身，用草根、蕨菜、树叶、野果充饥。远方的师兄来山中寻访，他以蕨根、山果待客，并题诗相赠：“怪怪奇奇真似假，空空色色是耶非。师兄莫笑空来去，也带白云两袖归。”

雪庄绘黄山图百幅，悉得山灵真面。吴瞻泰在《黄山图册页》跋中说，雪公久于黄山，卧云嚼雪，其性情与山水为一，故其笔墨与天公俱化。他画黄山的奇花异卉120种，逐一命名系诗，均着色彩。清初名鉴赏家宋荦为雪庄《黄海山花图咏》题二十首五言绝句，并序云：楚州雪庄悟公，住黄山之皮蓬，性孤高，有花癖，尤擅绘事，时时含丹吮粉，于幽崖邃壑中，貌人间未见花，久之成快。雪庄还为黄筠庵评定黄海真形图。安徽博物馆藏雪庄细笔着色《黄山十二景屏》，款书“康熙己亥”（1719年）。又两立轴，画黄山峰峦，款书“雍正”。雪庄居黄山三十余年，终老黄山，墓塔在炼丹峰下。终年一百岁，或说一百二十岁。

雪庄的绘画受程正揆的影响。程正揆号“青溪道人”，雪庄对他的画线条骨鲠清硬，笔情纵逸，设色清淡，韵格高古的画风十分欣赏，故自号“青溪后学”。

当然，雪庄的成就更主要的因素是由于他长期生活在黄山。雪庄对黄山的体察，不是用眼，而是用心，是一种心灵上的感应和默契。

黄吕，歙县潭渡人。字次黄，号凤六山人。其父黄生著作等身，有《字诂》、《义府》等书入《四库存目》。黄吕幼承家学，工诗善书，精篆刻，画山水、花卉、鸟兽，愈老愈苍。同邑汪槎庵辑《大好山水记略》，询访旧事，得凤六所篆书，叹为山人父子皆乡邑第一等人。高怀卓识，其知言哉。黄吕的书法取法晋人，晚年益朴茂。兼工篆刻，遒劲苍秀，有秦汉遗风。作画用印多系自刻。安徽省博物馆藏黄吕画《山水轴》，书年八十六，渴笔中锋，具新安派画风的特点。他的早期山水曾受吴门派的影响，神州国光社印黄凤六《村居山水》卷小传云：“画山水极类文五峰，得山人画者入市，估手往往改为文伯仁。”黄宾虹认为黄吕的笔墨高逸，在文伯仁之上，“名画自有真面目，不难望气而知之矣。”黄吕的花卉兼沈石田、周服卿之长。曾仿雪庄画《黄山异卉》，题者甚众，藏同邑曹文植家。歙人许承尧书目云：“旧藏有凤六作《钟馗图》，有白山黄生题。”黄吕画有故乡潭渡八景图，曰：水殿寒香、高桥新柳、湖涨争渔、村西夕照、潭渚霜林、临皋待月、土岭耕云、斜山踏雪。家山家水，皆入画幅。此册流入广东，后为黄宾虹在广州市肆中购得，画面不仅有黄吕自题诗，还有许多名家题识，中有“吴门派之甜不若新安派之辣”等语，十分中肯。黄宾虹也有《题黄吕潭渡八景册》的长篇题跋。黄宾虹对黄吕绘画艺术的评价是：融居凤六山人，克承家学，诗文、绘画、书法、篆刻人称“四美”。

黄吕常在画上题诗，他的诗不雕饰，清新自然。他重视生活体验，多次登黄山。他的题《黄山画册》诗：“万壑俱成海，千峰仅露尖。凭虚一眺望，浩荡欲飞仙。”读其诗如亲历黄山之景。他曾历游楚粤，有题粤中山水画册诗数首。

黄吕的诗画对黄宾虹的影响是不言而喻的。黄宾虹对黄氏一族的历代名贤十分敬仰，著有《歙潭渡黄氏先德录》。潭渡黄氏一族中成为画家者很多，明代黄柱及儿子黄守孝、孙子黄明邦、黄明扬，皆传其艺。黄吕与其父黄生同为父子画家。黄吕之后还有黄琪、黄镇、黄柳溪等等。黄宾虹说过，我族潭滨之上，襟江枕山，颇饶胜景。高人逸士，寄情绘事，自碧峰公后，如凤六、柳溪诸贤，尤其

单单表著。

在新安画派的主要画家中，江注、吴定、祝昌、姚宋被称为浙江的弟子。

江注，字允凝。浙江侄。画室名曰“若米舫”。《十百斋书画录》著录《江注仿倪山水》曰“注乃浙江僧之侄，故笔法亦相似，微觉生耳。”王泰徵所撰《浙江和尚传》在叙述弘仁的交游之后写道：“尤以墨妙世其学，得师心印者，则有侄允凝，名注。”殷曙《浙江师传》也载：“若夫以墨妙承师心印者，有侄允冰，名注，恒栖息于黄山诸名刹云。”江注常随浙江游黄山。汤燕生从文殊院僧处了解到他俩游山的情景：渐公登峰之夜，值秋月圆明，山山可数。坐文殊石上吹笛，江允凝倚歌和之，发音嘹亮，音彻云表。俯视下界千万山，山中峭绝，惟莲花峰顶老猿，亦作数声奇啸。至三更，衣益单，风露不可御，乃就院缩。江注还随浙江舟游石淙。江注每年都要游黄山，游必搜胜穷幽，弥月不返，家中人寻到他的踪迹，告之已无米下锅，他都不顾。江注作过《黄山图册》五十帧，大可盈尺，有数十位名人为之题咏，称他“寤寐黄山五十年，画得苍崖秀可摘。”江注与渐师二人亦时有合作。江注亦工诗。施愚山曾为他的《宛陵诗》作序云：允凝黄山诸诗，蒐奇凿险，有石破天惊之势。又画为大册，盈尺许，予尝笑谓之曰：“君肺腑手口，直化作一座黄山矣。今读避乱近作，幽寒酸楚，刻画处似老杜纪行，而五律警句，又时似阆仙。允凝因当以诗名，不徒其画逼渐公也。”他的诗具有鲜明的民族精神，抒发了内心的爱国情怀。如《画成》诗：“桃源欲问路茫茫，回首乾坤是战场。托意偶成林壑趣，虚舟犹自待渔郎。”又题浙江山水长卷诗：“吾师漫写倪迂意，古木孤亭水石幽。优钵昙花题品在，禅门珍秘抗王侯。”署款“为启公题家师画卷，江注。”许楚对江注的评价：“画逼倪黄，诗追韩孟。”江注的身世、情感、诗文都与渐师相似，故其画幽冷秀逸。石涛说过，笔墨高秀，自云林之后罕传，浙江得之一变，后诸公皆学云林，而实则是渐公一脉。“承渐公一脉”最突出者，当首推江注。

吴定，休宁人。明崇祯五年（1632）生。清康熙三十四年作画，款书：“六十四叟吴定”。卒年不详。善画山水，宗浙江僧。歙人许承尧记吴定：“张浦山言其宗法浙江，用笔稍结，浦山于新安画家，时有门户之见，当以彭朗峰所论最允，

其生于崇祯五年，犹及亲炙渐师。”从吴定的年龄分析，他是有可能得到渐师亲自指授的。他画的《溪山亭子图》，深得倪瓒笔法，与浙江如出一辙。不过吴定并非只师浙江一家。他所绘“山水八法”五十六幅（安徽省博物馆所藏山水八法及设色诸法共九十六幅），摹仿唐宋元明诸大家，于山水浅深，林木枝叶疏密，人物、屋宇、舟车，悉为图谱，分别其用笔的先后次序，颇得古法。他重视画理、画法的研究，在“画山病”的图例中总结出势目病、歪斜病、方薄病三点，对习画者颇有教益。他亦好游历黄山、白岳之胜，遍览诸峰，探索前辈新安画家画法与真山真水之间的关系。吴定的山水画传统功力扎实，画风承绪新安一脉。他在新安画派的传承中是一位具有一定影响力的画家。

黄宾虹说：“浙江大师画学，传摹既众，而能得其传者，江注之外，有姚宋字羽京、祝昌字山嘲，此其最著。”他在江注之外，特别提到姚宋、祝昌两人。姚宋，新安人，流寓芜湖。生于清顺治五年（1648）。姚宋的山水师法浙江，画黄山图，流传甚广。姚宋存世的画多作于康熙四十六年（1707）至五十六年（1717）之间。此时正是浙江画声誉满天下时，江南人以有无浙江画为清俗，纷纷以重金购浙江画而不可得，故此，作伪者也有可乘之机。黄宾虹曾著文说浙江的贗品画往往有出自姚宋之手，惟腴润之气，偶有不足，非巨眼人，莫能辨之。这也说明了姚宋的笔墨酷似浙江。姚宋还曾在浙江山水画轴上题诗：“沙鸥飞已尽，溪流声更清。茅亭闲着处，几点林峰晴。”款署“癸酉腊月”，康熙癸酉是1693年，时距渐师作画已隔三十多年。姚宋的画路很宽，不仅画山水，亦工人物、花鸟、虫鱼、兰竹，又能作指头画、木片画，甚至用西洋纸作画，还能在瓜子上画十八阿罗汉，成为绝技。姚宋书法工行草，楷书有隶书笔意。安徽省博物馆藏其《三星图》堂幅。又《山水图》大幅，68岁作，画面极似浙江笔法。还有1717年画的《仿倪雲林山水图》，款署“七十叟姚宋”，是他晚年的作品，该画与浙江笔墨似出一人之笔。这说明姚宋中年以前涉猎百家，画无定格，六十以后，则专事摹仿浙江，并达到乱真的程度。

祝昌的山水画主要师法浙江。后来他上追元四大家，见黄、王、倪、吴的墨迹无不临仿，从而既具浙江面貌，又略有改变。安徽省博物馆藏有他1659年画的《山水图册》十二幅，用笔的方法及山石、树木的造型都明显来自于浙江，山

石用方折硬直的线条勾勒，画面以几何形体组成，但他淡墨渲染的遍数比渐江多，点苔也比渐江繁密，因而缺乏渐江画中那种冷峭、高洁、明净的感觉。

总之，新安画派代表画家渐江、查士标、孙逸、汪之瑞、程邃、戴本孝等以刚劲、清逸的画风令清初画坛耳目一新。渐江的身上集中体现了新安画派的共性。关于渐江在中国画史上的定位，黄宾虹在《渐江大师事迹佚闻》中的一段话说得好：“渐师初学北宋，继效倪迂，超轶前明，冠绝千古；非但于新安画家，足以称宗作祖，即如江南山水，董、巨正传，元代而后，已无其亚。盖集大成于李成、范宽、郭熙、荆浩、关仝性情高洁，雅近云林。所谓有唐人之细，而去其纤；有宋人之粗，而去其犷。又得纵游名山，选武夷、匡庐诸胜，黄山白岳，飘笠久淹，师古人兼师造化。故能取境奇辟，命意幽深。数百年来，卓然大家，惟渐师始克当此。”黄宾虹先生这段话发表于1940年。新安画派的奠基人渐江，不仅是对于今天生活在这一地域的画家来说，“足以称宗作祖”，即便是放在千余年中国画发展的大背景上看，仍然是一位承先启后的艺术大师。新安画派的贡献，是对人类文化的杰出贡献。在人类文化长河未来的发展进程中，新安画派的历史贡献及艺术经验将具有永恒的生命力。

参考书籍

《黄宾虹文集》（书画篇上、下）一九九九年上海书画出版社出版。卢辅圣、曹锦炎主编，王中秀执行主编。

《渐江资料集》一九八四年安徽人民出版社出版。汪世清、汪聪编纂

《新安画派》二零零五年安徽人民出版社出版。郭因、俞宏理、胡迟著。

參考圖版：



山水册页 祝昌



山径泊舟 姚宋



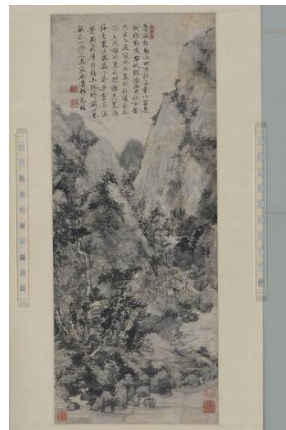
山林读书 李流芳



山水册页 黄吕



山静太古 程邃



仿吴仲圭山水 郑文



曳杖过桥 查士标



朱熹像



空亭幽树 汪之瑞



春山亭子 李永昌



柳汀春漲 詹景凤



秋山花溪 孫逸



秋高叶醉 吳定



草閣听泉 吳龍



高桐幽条 漸江



高閣远眺 黃柱



雪景山水图 江必名



張志和像

薛稷像



蒼松勁節 戴本孝



貫休壁畫



貫休壁畫 1



远山古屋 程嘉燧



风雨归舟 汪肇