

新安画派与徽州画派的融汇及其影响

復旦大學兼職教授 丁義元

中国山水画悠悠千载，源远流长，是中国人审美观、视觉美学的最高见证，试中国艺术人与自然融汇一体所生灵境的生动表现，试中国艺术尤其试文人水墨所创造的无比瑰丽和丰富的第二自然。且不说与西方艺术发展和自然审美的迥然有别，中国山水画在漫长的发展历程中，也不断地奇峰迭起和峰迴路转。比如到明末清初（明清之际）新安画派等的崛起，突破了中国山水画固有的格局程式，改变了两宋山水的皴法规范，重新建立了由写生、师法自然而来的新的山水风格，从而拓开了中国山水画新的表现空间，引发了数百年来山水写生风气，和黄山画、画黄山的画坛新风，甚至可以说，向下一直延续到二十世纪。新安派、黄山派、金陵派等等，一大批明清之际山水画家，可以说他们深入发现了中国南方山水之美，发现了黄山、武夷、匡庐和金陵诸山孕藏的丰美和灵境，从而在中国山水辉煌传统的背景上妙造新境，将中国山水画推向又一个高潮时代。

新安画派试明末清初安徽歙县（以及休宁）一地弘仁、查士标、汪之瑞、孙逸为主形成的山水画派，当时又称“海阳四家”。歙县为古代徽州之地，又称“新安”，所以称为新安画派。其地山川秀美，处中国东南而深藏不露，其水由黔川，如龙前奔，蜿蜒数百里，而城外诸峰，势若凤翥前后，“而黄山正直西北，奇山可名者凡三十六，丹壁翠崖，分割阴阳，而吐和降精于无穷。故土之生其间者，或以气节著，或以道艺名，时由其人”（宋濂《新建县学记》，见《歙县志》卷一）。其绘画之代表就是新安派，而又以弘仁最为杰出。关于弘仁的艺术，我昔年已有多篇论文详为探讨（可参见中国艺术研究院《美术史论》一九八六年第三期，《至奇之山，至灵之笔——论弘仁艺术风格及中国山水疏体之变迁》一文）。本文拟就新安画派与徽州版画二者相关融汇及其影响，作以简单的提及和引申。

因为这一题目涉及到明代画史发展中的一个新的和重要的问题。以新安画派诸画家在艺术上的这一新特点，探讨中国文人画到明代后期如何接受和兼容版画艺术的有关影响，发展到新的风格。新安派以及徽州版画的发展，直接的背景是城市的发展和经济的高涨。在明清两代，徽州商人的勃兴，“邑俗重商”，有所谓

“盐商派”，其势力集中于扬州（淮扬），升至可以达于宫廷。“邑中商业，以盐典茶木为最著，在昔盐业尤为盛焉，两淮八总商，邑人恒占其四”，“彼时盐业集中淮扬，全国金融几可操纵，致富较易”（《歙县志》）。徽州商人在扬州，几乎可以操纵淮扬经济，其势发展，尤为惊人。以盐商起家，动辄家累巨万，从而在歙县淮扬之间，拉动经济和文化。正是在这样的经济高涨背景上，明清之际形成了徽州版画的兴盛，以及新安派绘画的蓬勃发展。而且这两者的发展时同时与俱的，这一点尤可注意。

徽州一地，可谓人文渊藪，尤其对中国书画艺术，功莫大焉。所谓文房四宝，其实首推徽州，著名的徽墨、宣纸、歙砚、宣笔就出自徽州，及其附近的宣城、泾县。早在南唐烈祖李昇时，即设有澄心堂，出产风靡千古的澄心堂纸，还有离延珪墨，称为列代推崇的中国文房不可企及的人间瑰宝。在如此墨缘深厚的文化背景下，至明清之际，徽州版画和新安画派的艺术发展，时水到渠成，顺理成章了。

徽州版画与新安画派的融汇结合，在弘仁艺术中得到了生动的展现。不妨由此作具体的说明。

弘仁（1610——1664），明亡之后，至顺治四年（公元一六四七年）从古航法师为僧，名渐江，号弘仁，其年已三十八岁。他原姓江，名韬，号六奇，在明亡以前他已经是一位成熟的画家。即使以后来的“四僧”而论，他也是年最居长的，他比石涛要大三十一岁。中国画尤其山水画发展到明末，将向何处去？这到弘仁时代，时一个重要和抉择的时代。弘仁以他自身独具的条件，成为了一个导夫先路，开拓新境的杰出画家。弘仁身处他的时代，又出生于经济和文化欣逢盛世的歙县（徽州）。简单地说，其实徽州人文艺术氛围极重，士民富庶，邑中尤重视倪云林地山水艺术，人家以有无云林画论清浊。而徽州作为中国版画地发祥地之一，已发展呈巅峰时代地繁荣。由这两点，再加上弘仁青年时代后遭逢地明亡“国变”地政治现实，这些也是促成了弘仁艺术的嬗变，并投之于内在的深厚性。弘仁从少年时代就接受了版画艺术的熏陶，在那样的艺术氛围中成长。我认为弘仁艺术首先时因版画而起的，至于接触倪云林画并触发拓新，那已是中年以后的事了。据《渐江和尚传》（王泰徵）及其他几种传记均述及弘仁“少孤贫”、“幼有远志，不入队行，人莫得而器焉。尝掌录而舌学，以铅槩膳母”。这其中情景不详，“铅槩”，本指书写工具。汉代杨雄“常怀铅提槩”，“访绝域四方之语”，著有“方言”，（见《西京杂记》卷三）。铅为铅粉笔，槩为木板。至明清之际，

随着市民小说之兴，插画，版画亦兴盛起来。这是徽州版画为当时全国之中心。弘仁并不长于著述，即“以铅槧膳母”，则必以作木版画，画稿为宜。这就将版画与木刻联系起来，后来（约 1640 年前后）他从萧云从等人学，也兼善版画。

“铅槧”，至少包括书写、钩画诸方面，以弘仁对绘画得天赋和敏锐，从小有关版画对他的影响是显而易见的。甚至从他后来那些名作，有关黄山、武夷空灵剔透的勾写，倒反而可以窥见和印证他最初对版画线刻和空间留白的师法和感悟。所以，我曾认为，他的绘画是发轫于徽派版画。这从他“其于画则儿时好之”（《浙江和尚传》），又又自少年“铅槧”的历练，再从他曾学画于萧云从，以及与十竹斋胡致果的关系，可以看出弘仁与徽州版画的深厚渊源。萧云从曾致力于著名的版画创作包括《离骚图》（公元一六四五年刻）、《太平山水图》（公元一六四八年刻）。“浙江学画于尺木，而品致迥出其上”（曹寅）。当然，弘仁之学画于萧云从，应早再明亡之前，为其青年时代。弘仁有名的《黄山山水册》共五十图，每图一景，标题注明如《散花坞》、《鸣弦泉》、《白龙潭》之类，开门见山，透来一股版画风调，或者其本意就是为版画而创作的。显然此册与梅清《黄山图册》或石涛《黄山八胜图册》一比较就见其版画本色。即从现存安徽省博物馆弘仁《山水图册》八开来看，更早在 1638 年（戊戌），已明显可见版画风调了。

弘仁具体的有关版画的活动，已无法详知，但他与徽派版画的因缘以及深厚的环境背景，却是随处可见的。本文不拟因此而详加引申，但弘仁如何将徽州版画的风调与中国山水画的文人传统尤其是倪云林的画风妙将结合，从而拓开明清之际的山水新境，却是应尤加关注的。

徽州版画有着悠久而辉煌的历史，在明代中叶兴起，倒清初已鼎盛于时了。中国版画史上许多巨迹都出现于明代后期至明清之际的徽州画坛。其中尤负盛名的不胜枚举。如注明画家丁云鹏为徽州注明制墨家程大约（君房）所绘的《程氏墨苑》六卷，由徽州名刻工黄鑄所刻，成于万历三十四年（公元一六零六年）。而同时徽州墨商方淡玄与程氏竞争，亦刻由方氏《墨海》。又如万历间徽州巨贾，曾任监运使的新安休宁任汪廷衮，刻有插图本《人境阳秋》和长卷版画《环翠堂院景图》，为徽州版画之代表杰作。至明末徽州人胡正言创新，妙以“短版”、“拱花”方法，印制《十竹斋画谱》（天启七年，公元一六二七年）和《十竹斋笺谱》（崇祯十七年，公元一六四四年）二巨著，将彩色套印木刻画推进倒新的阶段。弘仁后来（公元一六五七年）与胡正言之子胡其毅（字致果，号静夫）有交往，曹寅有《题胡静夫藏僧浙江画》一首（《栋亭诗钞》卷四）。郑振铎称《程氏墨苑》、

《十竹齋畫譜》和初印本《十竹齋箋譜》為“三偉著”。而這正是弘仁生活于其中的年代。這種影響，直接貫徹到弘仁後來的繪畫作品中。

弘仁的畫，是“宗法倪黃”，以元代倪雲林、黃公望的山水為宗。這也是新安畫家共同的趨求。“新安畫風，在明代作者林立，實可爭衡吳下，溯其最初，乃導源于唐薛稷，僧貫休。至明而沈周、董其昌輩先後來游，呂紀、吳偉之迹，歙中最富，風尚薰習，蔚為大觀。迨明清間，浙江上人出，宗法倪黃，始趨堅潔簡淡，卓然成派”（《歙縣志》卷十六）。由此也正可略窺新安畫派發展的历史和趨勢。弘仁畫學，“儿时好之”，可知溯源甚早。從他的有關迹象來看，其“宗法倪黃”已始中年時代的事了，也即在明亡“國變”之後了。而且，他的“宗法倪黃”，是先黃公望，後才師法倪雲林。“善畫，初學一峰，晚法雲林，入清閤三昧”（閔麟嗣《弘仁傳》）。弘仁真正接觸倪雲林真迹並師事之，其動因也應有家國之悲，感慨系之。倪雲林（1301—1374），晚年也經歷過元明之際的戰爭動亂和時代變遷，此情此懷也深深地隱現和投映于其書畫作品中。而弘仁在明亡時已三十五歲，遭逢過“國變”之悲，此後他便出家為僧，改名更號，並去福建等地，參加一些抗清的活動，事過後，正式以畫為業。因此他在精神內面于倪雲林事息息相關而共鳴的。此後經歷十數年的漂泊流離，到他四十八歲客游南京，此後五十二歲夏游廣陵等地。正是在此期間，他與歙縣溪南吳氏深交契闊。吳義家藏倪雲林畫最高，許多精品如《幽澗寒松》、《汀樹遙岑》、《吳淞山色》等皆由吳氏珍藏，弘仁內心之震撼和獨得心會，不可言喻。張丑《清河書畫舫》曾記其事，“相傳師購倪畫數年，苦不得其真迹。一日獲觀于雙溪吳氏，遂佯疾不歸，杜門面壁三閱月，恍然有得，落筆便覺超逸。因取向來所作悉毀之。”在公元一六六一年（五十二歲），吳義游揚州，弘仁曾作《曉江風便圖》卷送之，一種倪雲林風神筆意，已躍然筆端。所以弘仁之學雲林，是在中年之後，是其藝術上趨于成熟得標志，其“師法”雲林，實即“融匯”其風範。弘仁早有“以北宋風骨，蔚元人氣韻”得藝術抱負，于此方始一展其志。他在詩中有云：“疏樹寒山淡遠姿態，明知自不合時宜。迂翁筆墨予家實，歲歲焚香供作師。”（《偈外詩》）

那麼，真正促成弘仁獨特畫風成熟的動因始什麼呢？是什麼原因使弘仁最後完成將徽州版畫和文人水墨山水。尤其他最傾心會心的雲林山水等融匯一體，形成他獨創的藝術風格呢？我以為那是大塊自有真本在，是弘仁從師法古人轉而在師法造化中得到的感悟。明清之際的動蕩巨變，平生感遇和深思，他都寄情于筆端，轉而到大自然的陶情領略和深自表現之中。

弘仁也是酷好名山自然，对自然山水的寻幽探奇，对他的艺术具有决定性的意义。他一生有三愿，如郑昉诗云“宗雷赋性癖难除，绝壑高峰一杖拿。三愿已酬应不恨，武夷黄海及匡庐。”（《忆浙江师八言》之六）他饱游武夷山、黄山，临终前一年，海勇攀庐山，如果离开了这三座山，将不会有弘仁山水，所以查士标评“浙江画入武夷而一变，归黄山而益奇”。直到明末武夷山、黄山在中国山水画中海未被涉笔壑开发，可以说是弘仁和新安派画家始为注明，在画中表现其独特之美。弘仁“乙酉年（公元一六四五年）自负累累卷轴，偕其师入闽”，武夷山的岩壑峭拔，坚老晶洁，沉酣其下，接目生新。弘仁之游黄山，最迟也在公元一六五六年四十七岁时，他偕汪家珍同游，以后每年必游，“黄岳钦钦白岳奇”，他身心融入其间，默契神会，至于与黄山两忘之境。他曾有一年秋夜月圆，宿玉屏峰上，夜半之后，于文殊石上吹笛，上下莹澈，引得莲花峰上老猿亦闻笛舒啸。这是何等之奇情、奇致，在中国画史上或为绝响。黄山以奇石、怪松、飞瀑、云海著称天下，其山石与武夷一般都是壁立千仞，直上直下，深具抽象美。这很容易可以联系到倪云林的疏体山水，疏减之笔意，又极似徽州版画中空勾疏宕的线描，在黄山武夷的山水真本之前，弘仁很自然地将云林笔意和徽州版画风调融汇到其山水画中，渐次在山水“真本”面前，提炼其抽象意蕴，以大小参差的“矾块”、折带皴、空勾线、鼠迹点、群木枯树等等，更以侧笔、焦墨或淡墨，诸多“结构单位”，构建起建筑般的崇高美。弘仁山水的艺术风格，其审美特征，其空钩无皴，强调线的空灵，简约，疏宕，山水构图更趋平面化，其结构单位，诸如大小矾块、鼠迹斑、折带钩写、寒林枯木、孤亭危岸，种种更加洗炼，更加抽象化，这一切与版画风调是想通的，甚或是从徽派版画中接受的灵感和技艺。他笔下的山水，诸如《黄山松石图》、《武夷秋景图》、《冷韵听柯图》，无不静穆到极点，而发出音乐之声。他的山水，无不似玻璃也似的，敲出铮铮之声，甚至可以内窥一般，透明的。我于二十多年前曾专程去夏威夷 Honolulu 美术馆一观弘仁《冷韵听柯图》，真的透明似琉璃般，大有此境。“于极瘦削处见腴润，极细弱处见苍动，虽淡无可淡，而饶有余韵”（扬翰《归石轩画谈》）。试想一下，我们将之放大来看，中国的山水画，从遥峰走来，唐代北宋，顶天立地或是全景大构，崇山峻岭，一路密密层层，到南宋，虽有一些斧劈半边小景，但仍是密体之天下。元代王蒙更是密上加密，成了密体之极致，只有倪云林以太湖山水入画，疏而简略，开辟疏体山水之先河。如此穿过数百年的深山大壑，顿时豁然开朗，来到江南太湖山，深入到奇峰笔立的黄山武夷，一片空灵萧疏景象，是何等观感？再看四百年之后，发展到如今，黄山成了山水画家笔下不朽的画题，其画风更趋于浓

墨重彩，或水墨沉黑，或泼彩惊艳，又转换出新的生面。而回眸弘仁的笔下，不妨改用红楼梦的一句诗，“淡极始知山更艳”吧。这正是弘仁山水艺术的魅力和诗意蕴藉的所以感人之处吧。

从绘画的角度来看，山水画、文人水墨与版画的融汇发展是一件带有里程碑意义的大事。事实上，版画的蓬勃发展也是基于社会经济高涨的动因。所以应该将明末清初绘画纳入更大的视野来观察，应作为发展的一部分与当时的世界潮流相提并论。公元一六零零年，十七世纪初，西方已完成了文艺复兴，英国将开始进入工业革命。这种思潮也如大海涌浪一般波及中国。本来中国明代之繁盛期，其经济也是引领世界潮流的，郑和下西洋为其标志。但是，明代由于思想和体制的原因并未走上西方式文艺复兴之途，却是江河日下，日趋衰退。正当其时，西方传教士以利玛竇为代表来到中国，正是西方文艺复兴与明代古老帝国之间的一种沟通与交流。

利玛竇（Marreo Ricci）（1552——1610），意大利人，万历十年（公元一五八二年）奉命来中国传教，先到广东肇庆等地，再北上南昌、南京，最后到北京，直达宫廷。一件意味深长的事不经意间出现了，利玛竇将他带来的传教画、天主像，有四幅赠给程君房，即四幅“宝像图”，程君房请丁云鹏摹写再由著名刻工黄鑄摹刻，印于《程氏墨苑》中。这四幅“宝像图”，其中主要是《圣母子像》，及另三幅教喻性版画。利玛竇带来的版画，其中有寄自罗马（《天主像》），和来自西班牙的（《怀抱圣婴与圣若望图》由菲律宾寄来），赠给程君房的《圣母子像》事公元一五九七年由日本而来。版画也刻有拉丁文说明，以及“1597”之纪年。四幅《宝像画》，还可有利玛竇的中文解说词，旁标以他发明的拉丁拼音标注。这其实是开中文拼音的先河，其意义应重新认识。

本文不拟对其《宝像图》之来历作更多的探讨，也无法对利玛竇与程君房的交往作详细的追踪。利玛竇自云：“今岁竇因石林祝翁诗柬，幸得与幼博程子握手，知此君旨远矣”（程氏墨苑卷五）。可知二人再万历三十三年（公元一六零五年）腊月朔（十二月初一，其实已到公元一六零六年初了），而童年《墨苑》即刻版印制。这件事本身却是有关东西方绘画艺术交流得一件历史性事件。至少利玛竇得西方版画到《程氏墨苑》得宝像图，经过了两重“转译”，一是由丁云鹏缩摹画成中国画，再由黄鑄刻板制成徽派版画。原来的西洋版画已无法对比，但据当时人所见有云，“利玛竇携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹如明

镜涵影，蠢蠢欲动，其端庄娟秀，中国画工无由措手”（姜绍书《无声诗史》）。我相信这是姜绍书当时在南京实际之感观。立马到所到的南京等地，正是中国江南最为繁华之首区，也是明代艺术孕育触发艺术新生机之处，《程氏墨苑》出现摹刻西方版画的“宝像图”，不是偶然的。同时也是新安画派、黄山派等形成发展之际，因此其意义非凡，从此中国绘画已非畴昔，进入中国绘画与版画，中国画与西方绘画交流融汇的新时期。意味深长的是，欧洲、中国、日本的版画，经过利玛窦之手，已经完成了一次东西方艺术的交流。东西方艺术经过版画（铜版和木版），第一次完成了世界性的对接。由此再渗透，扩大至其他领域。中国明代的版画及其技法，影响了后来日本浮世绘版画的发展，而为日本人引以为豪的，是日本的浮世绘艺术又为十九世纪法国印象派画家所珍爱并融汇到印象派绘画的创作之中。这样世界艺术以版画为中介完成了一个圆圈式的完满交流。以此观之，徽州版画的意義不容低估。而以徽州版画为背景，并吸取融汇其精神发展起来的弘仁山水画以及新安画派的发展，都深深的影响到未来。这种水墨画与版画的融汇，一直推进到后来的海派艺术。到了晚清，在海派画家笔下，这种文人与民间的雅俗共赏，版画的推动力更其显现，海派巨匠如任熊，就有著名的木刻四种（于越先贤传、高士传、列仙酒牌、剑侠像传）。任伯年的许多画稿都是版画风调，并被翻为课本。任伯年、杨伯润、虚谷等都曾为《芥子园画传》作画。尤其虚谷和尚，更是歙县人，直接传承弘仁和徽州版画的藝術精神，追求版画风调的疏宕空灵，其艺术的抽象美，建筑性与音乐感都辉映着过去和未来。而这种文人水墨山水的精神与艺术，中国画与版画的妙相融汇。其开先河者正是弘仁。而作为新安画派的代表，弘仁将宋元绘画的风骨气韵与徽州版画的疏宕空灵融而为一，有力地将中国绘画推进到新的空间，这正是其拓展之功，是其至灵至奇之所在。壬辰炎夏酷暑时节，二零一二年八月二十日于上海。

〔附笔者 1984 年参加黄山国际浙江逝世三百二十周年学术研讨会，曾写有长篇《至奇之山，至灵之笔——论弘仁艺术风格及中国山水疏体之变迁》一文，发表于中国艺术研究院《美术史论》1986 年 3 期，刻参考〕