

清初安徽画家的实景山水

北京故宫博物院研究館員 单国强

清初画坛，安徽和金陵是两大重镇，安徽尤其聚集了诸多名家，形成了诸多画派，其队伍和声誉超过金陵。其中以弘仁为首的“新安派”最负盛名，代表人物即并称“海阳四家”的弘仁、查士标、汪之瑞、孙逸；还有以肖云从为代表的“姑熟派”；以梅清兄弟为标志的“宣城派”；以及方以智所立的“桐城派”和程邃、戴本孝等名家。他们多属于明末清初的遗民画家，主要擅长山水，藉山水以抒怀，赋予山水以浓厚的遗民情结。而且，他们大多描绘江山实境，注重丘壑位置，故留下了很多实景山水作品。这些实景山水，与前代实景山水相比，在题材内容、思想内涵、笔墨形式和风格意韵方面，均表现出和其他阶段不同的特色，具鲜明的时代性、独特性和创新性。同时，这些实景山水也反映了清初安徽地区各家各派的主要艺术特色，即在承绪云林宗脉的共性下呈现各自的个性风貌。现从题材、思想、笔墨、风格四方面加以解析。

一、题材内容方面

实景山水在明代中后期，主要流行园林斋居图和名胜纪游图，这些山水虽以实景为依据，却甚多人性化的因素，即经过画家的选择、提炼和构思，营造出艺术化的自然景致，以反映他们的生活理想和人品情操，物我进一步合一、同化。这种题材的流行，当与画家舒适的生活环境、清雅的文人意趣和游览名胜的社会风气有密切关系。而至明末清初，这些主客观条件都改变了，大多数画家在社会动乱中失去家园，颠沛流离，面对的也是山河破碎，满目疮痍，安居的园林斋居不见了，游览观光的兴致也消逝了，山水的选题亦必然改变。

明末清初遗民画家的实景山水，更多描绘熟悉的家乡风光和亲历的江山胜景，藉以抒写对乡土的眷恋之情和对故国的怀念之思。这些山水在取景造境上，

更注重客观真实性，较少人造自然的因素。对自然景致虽然也有所取舍、概括、提升乃至理想化成分，但都基于对客观山水美的揭示，以及真情实感的精神寄托，而非凭空的臆造。

题材的这一特色，在“金陵八家”的实景山水中表现最为突出。而安徽地区画家，虽大多也写江山实景，然不象金陵画家着重展现客观之美，而是在朴素简洁形象中赋予不少抽象的因素，从而形成幽僻冷寂、模糊迷离的独特意境。产生这种画风的原因，遗民意识和黄山奇景是两大重要因素，诚如薛永年先生所分析的^①，“遗民意识是形成安徽山水画风的另一重要因素。……安徽诸画派的著名画家，除去像梅清那样极少数人以外，多数皆以遗民自居，遗民意识也较为强烈，但主要表现在诗作中，在山水画创作中，虽然也有少数直抒亡国之痛，但多数是在传统文人画‘笔墨娱情’、‘寄乐于画’主张的影响下，去描写已经远离了现实的梦里名山，去‘月窟天根自筑窝’（肖云从《云台疏树图》卷自题）。……画家们即便无意忽视学习宋人的骨体坚凝，也自然而然地走向了元人的清淡简远，在元人萧条淡泊的山水情调中获得共鸣。倪云林的意境由衷地吸引了安徽画派的画家们。……显然，这种对传统的特殊选择又是与‘无家’、‘亡国’等思想感情联系在一起。”“位于安徽东南的黄山奇景，也是安徽各派画风形成的一个因素。黄山自古以来，即以雄奇神秀著名，是人们遨游之地，避乱之所。明清易代，更导致了安徽画家寄情于此。黄山与多泥被草的诸多南方名山不同，植物稀疏，石骨外呈，峰峦奇异，云海多变，本身已富于中国画的‘骨法用笔’之类，从而启发了善于师造化的安徽诸家，造成了画风的胜于丘壑与笔胜于墨，形成了安徽各家山水的雄奇与简洁。”在安徽画家总体艺术追求和上述原因制约下，各家各派的实景山水即多以黄山胜景为源泉或兰本，并倾注自身的遗民意识，营造“世外山”的境界。

新安派首领弘仁的实景山水是最具代表性的。弘仁的山水画大量地以家乡附近的黄山和齐云山为母题，把山水实景升华为似乎与现实绝缘的理想中境象，人迹罕至，了无尘坌，宁静，肃穆，这种高度净化的山水，是为了表现“风神犹是义熙前”^②的追怀，即对故国山河的思念。他的画法主宗宋元，尤崇尚倪瓒，但更重视师法自然，画风主要随着对真山实水的感受体悟而变化，其好友查士标在

跋弘仁《黄山山水册》中曰：“入武夷而一变，归黄山而益奇。”入武夷一变是指弘仁更注重骨法用笔，山峦更多峭拔之势，变之缘由在自题的《武夷岩壑图》（辽宁省博物馆藏）中曾谈及：“武夷岩壑峭拔，实有此境，余曾负一瓢游息其地累年矣，故敢纵意为之。”归黄山益奇是指山川形态更雄奇多姿，境界也开阔伟峻，深得“黄山之质”，如自作《莲花庵诗》中所曰：“黄海灵奇纵意深”，其友吴之騄在弘仁《江山无尽图卷》中 also 说他“岁一游黄山，举三十六峰之一松一石，无不自其胸臆中，而其画遂与倪迂继响。”他成熟后所绘黄山诸景，也更具实景性质，并体现了典型风格。存世代表作有《天都峰图轴》（南京博物院藏）、《黄海松石图轴》（上海博物馆藏）、《黄山始信峰图轴》（广州市美术馆藏）、《黄山图册》（北京故宫博物院藏）等，诸图均真实地再现了黄山奇幻之形和坚峭之质，如天都峰的清新与雄峻，始信峰的天巧而玲珑，莲花峰的迷濛虚灵，光明顶的陡峭奇险等，诚如石涛在弘仁《晓江风便图》（安徽博物馆藏）上题跋所评：“公游黄山最久，故得黄山之真性情也。即一木一石，皆黄山本色，丰骨冷然生活。”所谓黄山本色，即黄山花岗石岩层坚硬的石质、嶙峋的山体，奇突的形态和伟峻的气象。同时，弘仁又运用独特的艺术手法将实景升华为令人神往的理想境界。

姑熟派的开派人物肖云从，也是一位遗民意识强烈的画家，他的山水画可分三类，一类直接抒写亡国之痛和遗民气节，如《西台恸哭图》、具鲜明反清意识；一类大多描写高隐避世者所生活的“太古山水”，寄托世外之乐，抒发出世之情，如《云台疏树图卷》（南京博物院藏）；一类着重倾诉对祖国河山及家乡风景的热爱之情，曲折反映遗民情结，这类山水多以实景为对象，写实手法也很强。典型的实景山水之作有版画《太平山水图册》，共43页，写安徽太平府（今当涂、芜湖、繁昌等县）一带风景名胜，是顺治五年（1648年）应家乡地方官张万选之邀而绘，画家从实景写生入手，抓住当地景色的自然形态和地貌特征，再与历朝名家的图式相印证，从中选择合适的画法加以创造性的发挥，故作品既不同于舆域地图，也有别于摹古山水，景致、构图、笔墨均富有变化，境界各异，如“尼陂图”、“范罗山图”沉郁雄壮，“石人渡图”、“繁浦图”清丽旷远，“白紵山图”、“天门山图”奇崛峥嵘等等；同时在自然景色中还安插生活景况，可居可游，并融入画家的真切感受，使作品洋溢着真实的生活情趣，又表现出作者对家乡的热爱之情。还有完成于顺治十三年（1656年）的《归寓一元图》，是在宣城和尚净儒所绘同名

作品启示下创作的，自题曰：“得一展卷，而先人庐墓，桑梓风光，恍如目接，继以喻也。姑溪（按即姑孰溪）名胜，共成一卷，寓即归也？归即寓也？合名《归寓一元图》。”表明此卷也是抒发对家乡的眷恋之情。而作于顺治十一年（1654）的《山水册》（上海博物馆藏）则是以黄山为题材，画法精严，凸显了黄山山石外露、石体坚凝的特征，颇具其实感。

二、思想内涵方面

明代中晚期实景山水的思想内涵，更多闲适情、游览性的因素，至明末清初，这些因素大大减弱，更多“触景生情”的真切感受，尤其遗民画家的实景山水，都富有程度不等的遗民情结。当然，在改朝换代的社会大变动时期，每个画家的遭遇、经历不尽相同，思想、情感也不一致，以画寄情的内涵和方式亦有所区别，因此，遗民情结的表现是各式各样的，有的直抒“国破山河在”的亡国之痛，有的倾诉对乡土的挚爱之情，有的展现祖国山川之美，有的向往“世外山”般的隐居之所，有的也藉画表现主观的超然物外、出世隐遁、傲视万物等情思和个性，其思想内涵是十分丰富、复杂的。同时，明末清初惨烈的战乱和清廷的严酷统治，也使遗民山水中直抒亡国之痛和鲜明反清情绪的内容很少，而更多其他较为曲折、隐蔽的遗民情结之反映。

遗民实景山水中，直抒亡国之痛和反清情绪的代表作品，当推肖云从的《西台恸哭图》，约作于顺治年间，此图取材于宋末谢皋羽所写《西台恸哭记》，描写谢氏面对山河登台恸哭，自题曰：“宋谢皋父事，用赵子固笔法为之，盖其志同也。”反清主题极为明显。程邃的《乱石流泉图》也流露出对清朝统治者的不满，有诗题曰：“狄流何处入，乱石闭门高。”狄流即暗指满清的入侵洪流。

安徽地区更多画家的实景山水，是藉此倾诉对乡土的挚爱之情，并引人作入静、怀古之想。同时表达的思想内涵更具个性，也更丰富、深沉。如同样以描绘黄山为母题，弘仁的黄山图是高度净化了的山水，自谓“我向毫端寻往迹”、“为假崇峰当蜃楼”，即把未受清兵涂炭的往日山水，升华为现实中不存在的海市蜃楼，营造成理想中的境界，如《黄山图轴》（江西婺源博物馆藏）。梅清的黄山图，

则更多再现黄山云烟变幻之胜，并强调自身豪迈、奇诡、虚灵的感受；黄山山势的奇险瑰伟和惊心夺魄，云海的变化莫测和奇幻百出，松林的千姿百态和如涛似海，都被梅清一一收入笔底；在创作时，又对丘壑加以夸张，有所幻化，更显奇绝，布局也夸大动势，追求大气概，并善于运用虚空，造成简洁明快又雄奇弘大的效果，画境充满高亢的诗情，反映了蓬勃灿烂的精神世界。存世代表作有《黄山图册》（安徽博物馆藏）、《黄山十九景图册》（上海博物馆藏）等。

着意营造“世外山”，带有浓重出世思想的实景山水，也主要在遗民画家作品中出现。典型的画家是程邃和戴本孝。程邃在归亡后怀着“千古伤心”、“江山泪尽”的遗民感情，隐居扬州数十年，晚年移居南京。他的山水亦重视“丘壑之理”，年轻时便往来于徽州及苏杭之间，在自然景物中体察真实的感受，明亡后则在神游物外中寄托似乎遗世又未能忘世的感情，山水的造意似在鸿蒙未辟的太古之初，从未被异族入主者染指，即自谓的“山静似太古，日长如小年，”纯是一幅远离尘寰、忘却历史的“世外山”、“太古山”。在画法上，他将金石篆刻中的朴拙郁茂引入画中，形成斑驳错落、简括凝炼的独特笔法，又喜用枯笔焦墨，营造出沉郁老辣的韵味，从而在荒僻、静逸的景致中增添了苍莽枯寂因素，更具太古山的特色。代表作品有《山静太古图轴》（安徽博物馆藏）、《水村山阁图卷》（天津博物馆藏）。戴本孝是程邃同气相求的友人，在坚持遗民气节和山水画追求上，都有许多相同之处。他的父亲抗清殉国，他尽孝隐居故乡十余载，深怀亡国之痛。山水也专画“世外山”，境界荒莽盘郁，岩石古朴扭曲，犹如洪荒未辟的“太古天地”。他也重视师法造化，曾三登华山，又上泰岱，饱游饫看山河胜景，然他强调“澄怀”、“观道”的精神，重视“意”而不是“象”，着重“写心”，故山水与实景有较大距离，山石多呈几何形体，强化结构与轮廓，而非质地与纹理，并施以圆转扭曲的线条，以增山脉气势，故画境亦荒莽而雄浑。代表作品有《黄山图册》（广东省博物馆藏）、《白龙潭图》（安徽博物管藏）、《文殊院图》等。《文殊院图》以黄山文殊院实景为基础，大胆幻化变形，强调动荡旋转，成功地塑造了与现实相隔的“世外山”。

三、笔墨形式方面

实景山水一般都重视师法自然，在表现手法上遵循写实原则，笔墨技法亦多承宋人“图真”传统。明末清初遗民画家的实景山水也不例外，然由于在题材内容和思想内涵方面的独特性，故在笔墨形式方面也呈现出自身的时代特色。

安徽画坛的遗民画家实景山水，受文人画“笔墨娱情”、“寄乐于画”主张的影响深远，往往强化主观意识，景致模糊迷离，不那么真切，境界也较冷寂幽辟，甚至幻化成“世外山”，故在笔墨上也自然而然地崇尚元人的清淡简远，宗法黄公望、倪瓒诸家。其中新安派的弘仁宗倪瓒，笔墨峭劲疏淡，造型带几何形和装饰性，意境静穆、严正、朴实、恬洁，格调清亮高逸。姑熟派的肖云从则从明代吴派上追元代倪、黄，并由元入宋，还吸收版画之长，重视笔法线条的作用和细节的刻画，使作品自具严谨健拔特色。程邃宗元人着意于王蒙和吴镇，并上追董源、巨然，善运荒拙干枯、乱头粗服之笔墨，营造“太古山”之境，诚如自述所言：“黄鹤山樵画，纯用荒拙，以追太古，粗乱错综，若有不可解者。”^③戴本孝的“世外山”，则兼取倪瓒之枯笔和王蒙之干笔，用笔取柔中之刚，枯中之腴，干淡迷离、意境模糊而深邃。

四、风格意韵方面

清初遗民画家所创作的实景山水，最直接和真切地抒写了遗民情结，所形成的艺术风格也往往成为他们的主流风格乃至典型风格，因此，实景山水是了解遗民画家艺术特色最重要的依据。而他们所创作的其他类山水，如仿古山水、抒情山水、理想山水和综合山水，在表达遗民思想方面往往比较间接、隐晦乃至淡薄，也难以成为典型。故而，遗民画家的实景山水最为后人所瞩目。

遗民画家的实景山水，在意韵方面的表达是多种多样的，所抒写的情思是丰富复杂的，或悲壮，或冷寂，或激越，或静穆，或雄奇，或幽深，呈鲜明的个性化特征。同时又显现共性的时代精神，即对祖国山河的挚爱情感，高昂的民族气节、积极向上的精神状态，以及执着创新的艺术追求，而甚少悲观厌世的心绪和消极出世的思想，与元代遗民画家的山水相比，这种意韵更显突出。

最典型的例子是弘仁的山水与倪瓒相比。弘仁主宗倪瓒，也最推崇倪瓒，曾

有诗曰：“倪迂笔墨余家宝，岁岁焚香供作师。”④画法多受倪瓚影响，构图洗练简洁，笔墨劲峭挺拔，善用干笔淡墨和折带皴，但他受名山大川的董陶，多以黄山、武夷山诸名胜为画稿，境界、格调自不同于倪瓚，少荒寂之境，而多清新之意，变萧条淡泊为伟峻秀逸，山川奇秀多姿，洋溢着生气活力。

注释：

① 薛永年、蔡星仪主编《中国美术史·清代卷（上）》，齐鲁书社、明天出版社，2000年。

② 弘仁《画偈·七言四十二首》之一。

③ 陈撰《玉儿山房画外录》。

④ 弘仁《偈外诗》。

图版：

1、弘 仁 天都峰图轴

南京博物院藏



2、弘仁 黄海松石图轴 上海博物馆藏





3、弘仁 黄山图册（选4页） 北京故宫博物院藏



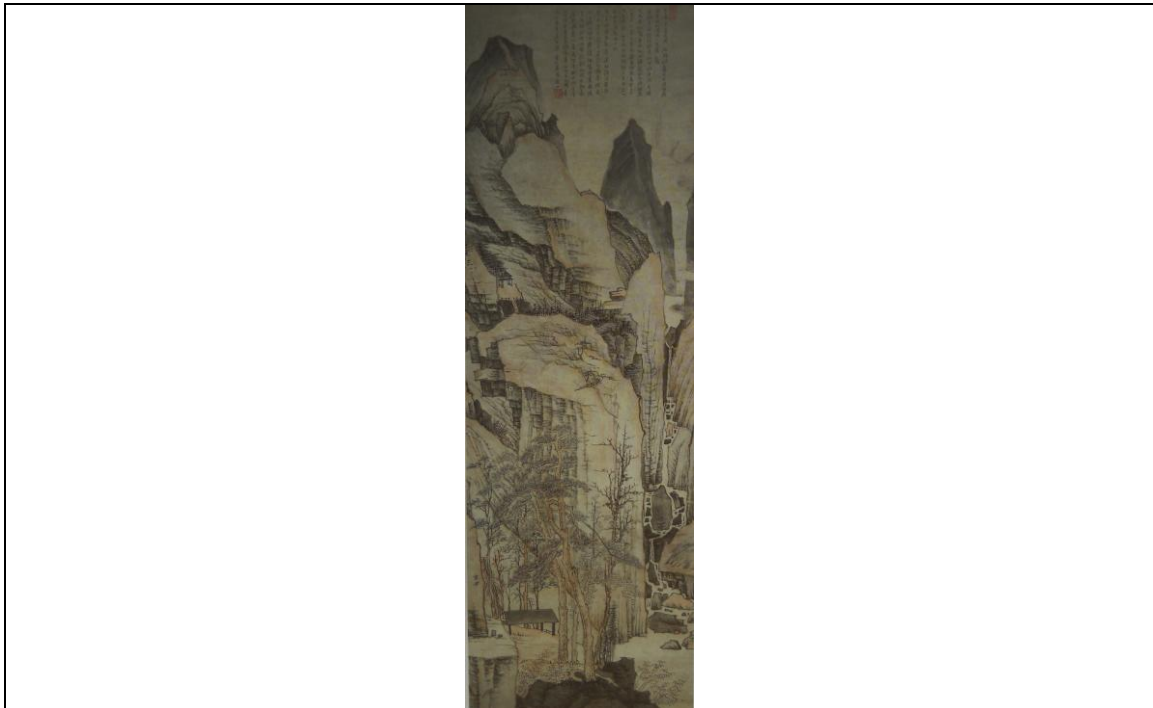
4、弘仁 晓江风便图卷（全4） 安徽省博物馆藏



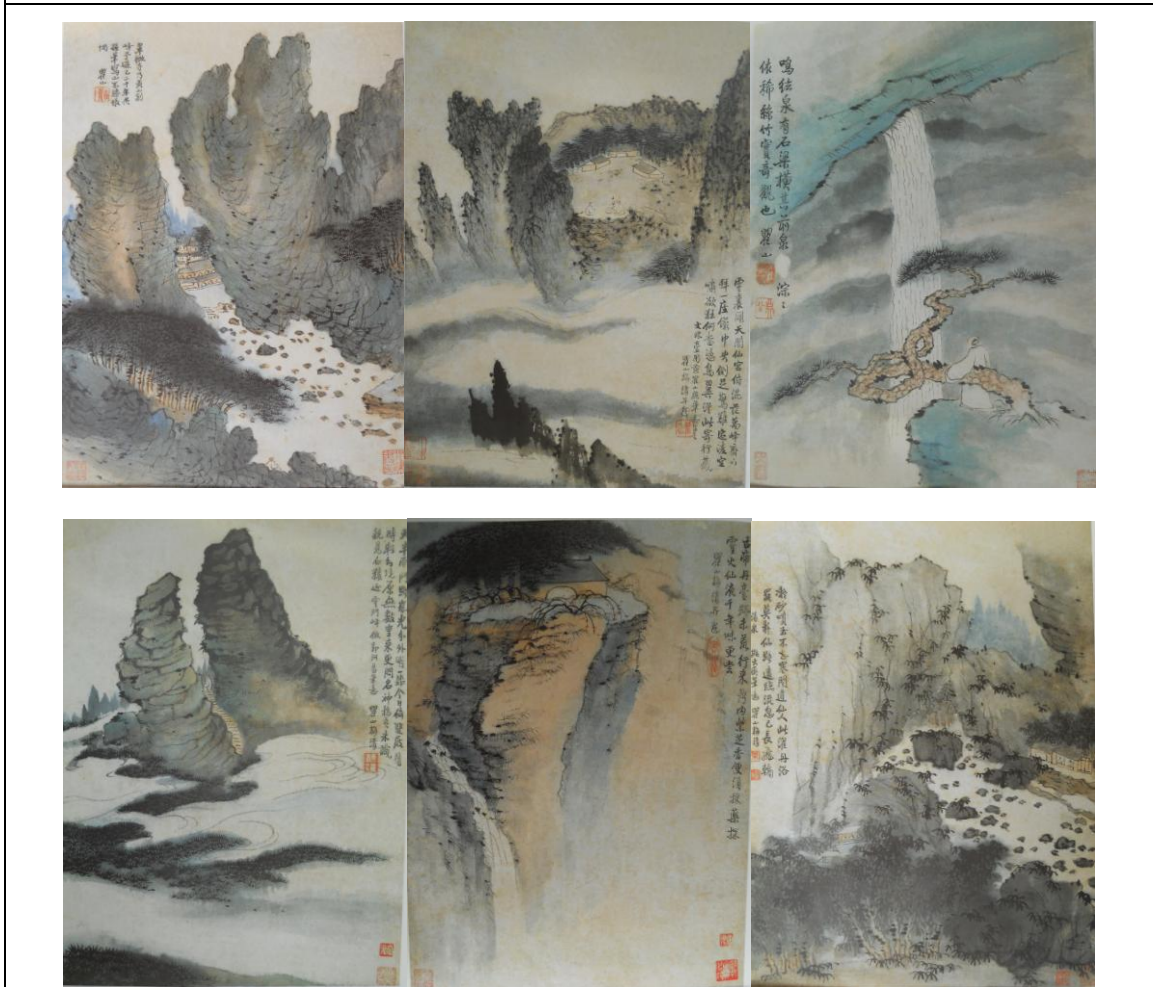
5、肖云从 版画太平山水册（选 1 页）



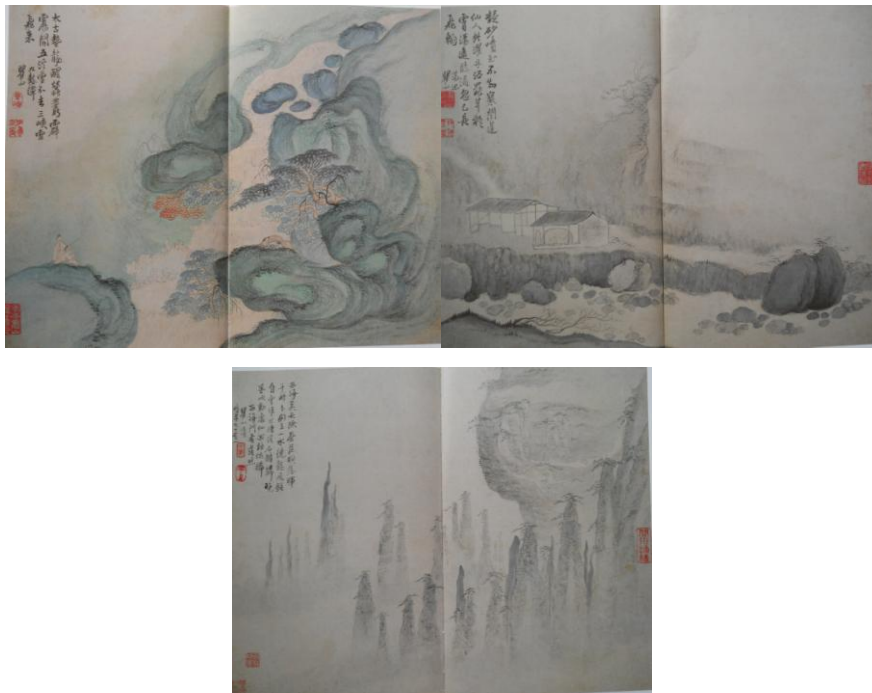
6、肖云从 山水图册（选 4 页） 上海博物馆藏



7、弘仁 黄山图轴 江西婺源博物馆藏



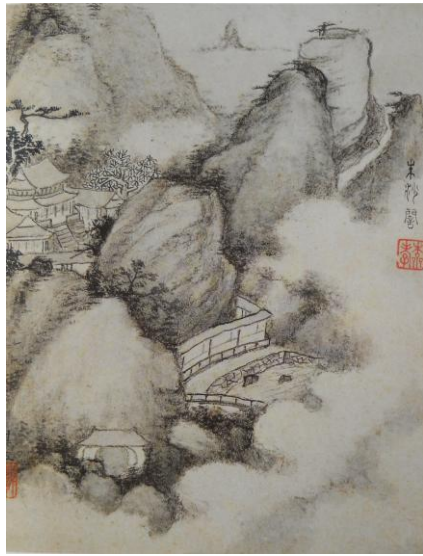
8、梅清 黄山图册（选8页） 安徽省博物馆藏



9、梅 清 黄山十九景册（3 页） 上海博物馆藏



10、程 邃 水村山阁图卷（全 2） 天津博物馆藏



11、戴本孝 黄山图册（选3页） 广东省博物馆藏

12、戴本孝 白龙潭图轴

安徽省博物馆藏