

丁義元 著

虚谷研究



天津人民美術出版社

虛谷研究

丁義元 著

天津人民美術出版社

目 录

有涯与无限(代序)	王朝闻(1)
《虚谷研究》序	张安治(3)
论虚谷的绘画艺术(代前言)	(5)
小引——时代的契机	
冷隽——个性的崇高	
虚处藏神——形式美	
空潭泻春——意境美	
虚谷艺术探源	(12)
从新安到扬州	
虚谷绘画面面观	
虚谷绘画的笔墨和书意	
虚谷绘画的生活情趣	
虚谷艺术性格散论	(26)
虚谷花鸟世界	
紫绶金章	
扁鱼·竹笋·形式感	
静气	
两种变形	
彩陶中的虚谷	
虚谷诗歌管窥	(40)
关于《虚谷和尚诗录》	
关于《高邕之书丐图》题诗	
虚谷诗歌的特点	
近代画坛双星	(47)

——虚谷与任伯年

虚谷生平事略丛考	(54)
-----------------------	--------

一、虚谷的生卒年

二、“紫阳山民”

三、“三十七峰草堂”

四、虚谷的出家

五、虚谷与太平军的关系

虚谷作品辨伪	(62)
---------------------	--------

虚谷年谱	(68)
-------------------	--------

虚谷史料钩沉	(77)
---------------------	--------

虚谷作品编目	(83)
---------------------	--------

后记	(105)
-----------------	---------

附图

有涯与无限（代序）

王朝闻

艺术创作应当有艺术的个性，对艺术的研究工作要不要有个性呢？

如果研究工作是从资料的实际出发，不是从现成的结论或观念出发，这资料的特殊性也为对它的研究工作提供了发挥独创性和个性的可能。何况每一个从事研究工作的人，在生活经验、学习经历、审美兴趣方面，都不能只有共性而没有个性。客观的研究对象是复杂的，多面和多层次的，怎么完善的研究活动所得的成果，都不可能是十分完善的。但是，当它的某一侧面成为某一有个性的研究者的对象的时候，如果从而获得了前人或同时代人所尚未获得的研究成果，这样的成果就和变相抄袭前人或同时代人的研究成果迥然不同，不能不是有个性（特殊性）的。研究的个性和独创性的见地虽是两种内涵不同的概念，但它俩在研究过程和研究成果等方面的表现，都是互相依赖而不是互相排斥的。倘若炒冷饭那样对待现成的观点或结论，那就不能算是正确意义的研究工作，那就不能算是个性鲜明的研究工作，那就不能对文化园地添砖添瓦，也很难给后来者留下什么不可被别人的研究成果所可代替的东西——它既谈不到个性也谈不到创造性。

前不久收到上海人民美术出版社出版的《美术丛刊》第二十期，集中编选了传统的花鸟画，这种编辑成果也显示了一定范围和一定成果的研究个性。这本刊物所重新刊印的王槩等人关于怎样画翎毛的见解，例如论鸟的共性的“须识全鸟身，由来本卵生”，和论鸟的个性的“卵形添首尾”和“微妙各有理”等见解，作为怎样画翎毛的研究成果来看，这是掌握了作为描写对象的鸟的共性与个性的。

关于美术的史和论的研究，也和上述关于描写对象的鸟的研究一样，必须从资料出发。资料是研究的对象，但对资料的掌握也带研究性质。学人丁羲元同志的《虚谷研究》我虽未全读过，但读了他关于虚谷的史料的《钩沉》却很感兴趣。按他自己的说法，因为有关虚谷的资料特别少，有一些是手稿中得来的，因而这份“钩沉”可以说它是“国内之‘孤本’了”。这些资料虽有互相重复之处，我以为作为研究资料是不怕重复的。丁羲元同志想方设法作“钩沉”，这么重视资料的态度是可取的。学术研究必须从实际出发，资料工作对研究工作有很重要的意义。我建议他把这份资料附录收进他的文集里，对有志于研究晚清画家虚谷者也有好处。

我对名画家虚谷的花鸟画有兴趣，但我真的只凭直觉，它们给我一种“外枯而中膏，似澹而实美”的印象。对虚谷也象对任伯年的花鸟画一样没有研究，所以对丁羲元同志有关研究的成果实在无话可说。但基于我对研究工作必须要有研究个性这一信念出发，我以为他既然这么集中力量对虚谷写了十多篇研究文章，单凭这一点来说，就有值得支持的研究个性。研究对象是无限的，但人生却是有涯的。以有涯的生命对待无限的研究对象，在文化的建设的整体中各自贡献自己的力量，正是知识分子的可贵处。

1983年2月12日

壬戌除夕于京华寓斋

《虚谷研究》序

张安治

一九七三年余参加故宫博物院书画研究一年，获睹院藏大部分近代上海诸家之作。其中虚谷和尚作品约有二三十件，並悉其绝大部分来自上海某一收藏家。可见其作品传世之数量及声名之显赫，虽有逊于任伯年、吴昌硕等，但爱之者实深，其独创之光芒将久而益显。

纵观故宫藏品，创作时代包括从中年到晚年，题材内容较多花果禽鱼，其人像创作精到而有情致。除人物配景清简善于烘托意境外，山水画亦颇具功力。特别是四条丈二长轴——松、梅、兰、菊，虽为巨幅而内容单纯，构图简洁。如“松”，巨干斜贯全幅，半在纸外，而松枝健密，清阴满纸。兰花幅石坡直下，万叶纷披，都在单纯中显得极为丰满，魄力宏伟。赵之谦虽亦多大幅，风格厚重，但苍秀奇肆，不如和尚。

近代上海诸家，以五人为最著。赵之谦、吴昌硕属典型文人画家，诗、书、画、印兼长，以书法金石之笔意入画，纵横排奁，磊落不羁；墨色结合，亦多新境。任渭长（其弟阜长平平）、伯年来自民间，其画艺在少年时代既经刻苦磨炼，又逢太平天国革命风暴席卷江南、波澜起伏之际。在清廷的残酷镇压下，他们的人物画中亦不乏苦闷心情的流露。可惜渭长短命，伯年晚岁鬻画申江，其才华更多露于笔法之流畅婉媚，色彩之富丽多姿。虚谷之艺术格调，与以上四家虽不无互相影响，却又有显著不同，独树一帜。

虚谷在三十岁前即已任清廷之中级军官（参将），不久太平军攻克南京、扬州一带，他即削发为僧。这做和尚的动机和经过究竟如何？现存文献多语焉不详，亦难以臆测为据。还有一事值得注意：就是他做了和尚却不念经，常来往于扬州、上海，並在上海城隍庙设肆卖画。可见他不是为信佛而为僧，其爱艺术远胜于宗教信仰。从他画艺的全面修养看，虽能做诗（任熊三十几岁去世前亦能诗词），与赵之谦、吴昌硕的生活、性格作品风调都颇有不同。在他从军以前以至青少年时代的生活究竟如何？是否曾有民间画工的师承锻炼？希望将来有新资料发现，能揭示这些有兴味又重要的谜。

从虚谷的许多遗迹题记中，说明他明显受华新罗（华嵒1682—1762以后，号新罗山人，斋名“解骰馆”）较多影响。格调清新，不落前人窠臼，特别在笔法方面，新罗柔秀多中锋，而虚谷多用“战笔”、“断笔”，中锋、侧锋、逆锋互用。笔断而气连，苍

劲而松秀，或如风雨骤至，又属斜风细雨。如以为一般富有抑扬婉转之美的长线近似箫声，则虚谷富有断续顿挫之美的线描恰似一曲琵琶演奏。西画虽亦重笔触，素描之轮廓线亦多有断续，但与虚谷之笔法仍有本质的不同。因中国毛笔之特色及画家的书法修养和中国画重视笔法的风格表现等传统，形成虚谷的线描，既为其造型的独特手段，而每一笔又自有其生命和表情。如从继承优秀传统又能灵活创造的角度看，清代中期的扬州诸家中，黄慎以写枯藤的苍老盘屈多变的线描画衣纹，闵贞亦尝用作写意花卉的溶合浓淡墨色和宽窄线描于一笔的作法写人物。而虚谷花鸟画的笔法，吸取了宋元以来山水画“披麻皴”的手法，在松动中求得虚实、空灵之节奏，这是一种极为难能可贵的独创。

他的画既吸收了传统技法的精华，又有深厚的造型基础，並富有市民阶层追求美好生活理想的时代特征。其色彩清丽和谐，或写新柳飞扬，春禽展翅，或写芬芳的佛手，新熟的枇杷。使读画者感到在鹅黄浅碧之中，一片春光；佳果名花在侧，生活丰饶。不愧为我国近代画坛的一位杰出的大师！

羲元老弟对近代上海诸家，素有研究。此书更勤搜博览，作精密可喜之探讨。虽握管匆匆，亦乐为之序。

一九八三初冬

论虚谷的绘画艺术

(代前言)

小引——时代的契机

我国近代的绘画，以上海画派为代表，而堪称“海上三杰”的虚谷、任颐、吴昌硕，则是上海画坛的主将，自晚清至民初，他们先后将“上海画派”绘画艺术推向了新的高潮。一八九五年冬，任伯年不幸逝世于上海，虚谷痛失知音，写下了感人肺腑的挽联：

笔无常法，别出新机，君艺称极也；

天夺斯人，谁能继起，吾道其衰乎。

翌年，虚谷也在上海城西关庙逝世，终年七十三岁。任伯年和虚谷的相继去世，使上海画坛顿有“英雄一去豪华尽”之慨。而吴昌硕的崛起，则是在民元之后，所以虚谷写的任伯年挽联，实际上也是对他自己以及他所生活的那一时期上海画坛的一个总结。

根据《上海县续志》和《海上墨林》的记载，虚谷生于一八二四年，卒于一八九六年（丙申）。他所生活的年代，正是我国晚清风云变幻的年代，一方面是人民革命风起云涌；一方面是封建社会加速崩溃和帝国主义的加紧掠夺，清朝政府的腐败昏聩，使中国进一步陷入殖民地半殖民地的泥潭之中。劳苦大众不堪忍受，终于在一八五一年，爆发了太平天国起义。这时虚谷二十八岁，太平军攻打南京时，虚谷在清军中任“参将”。“以参将效力行间。意有感触，披缁入山，不礼佛号，书画自娱”（《上海县续志》）。虚谷从站在太平天国的对立面勇敢地挣脱出来，这是他一生中最关键的转折。唯其如此，虚谷才成其为虚谷，才成为辉耀于中国绘画史上的一颗灿烂的星。

冷隽——个性的崇高

虚谷的绘画，有着鲜明独特的艺术个性；造诣卓绝的形式美；空灵清超的意境，由此形成了他蹊径别开的冷隽奇峭的艺术风格。

在晚清画坛上，虚谷不愧为一大家。他的画有如从千军万马的鏖战中突破重围，彻底冲出了复古模拟的冷寂局面，以其凌厉的笔势横扫流俗，迥出时辈。《海上墨林》给予他极高的评价，认为他的画“落笔冷隽，蹊径别开”，“书法亦奇古绝俗”。好一个

“冷隽”，此语下得恰极、工极。虚谷的“冷”，不是冷寂枯槁，而是蕴藉深厚，韵味隽永，是“冷隽”。正如方若形容的那般：“使人对之气静，较时贤，譬管弦场中一声清磬也”（《海上画语》）。虚谷的艺术之妙，正是在于闹中取静，有其独特的逸响清韵。

虚谷善于捕捉和把握对象所具的性格特征。他独特的造型，令人眼目一新。人们可以一眼分辨出虚谷所画的他喜爱的小动物：松鼠和金鱼。三五松鼠在松干上或竹丛中追逐嬉戏，迅捷而下，神态栩栩，诗意盎然。他特别夸张了松鼠的一对大眼和灵动的长尾巴，用淡墨干笔画出满身茸茸细毛，笔触甚细，并以焦墨皴点错综其间，那嘴上的触须有如在伸张拈动一般。他的松鼠虽然脱胎于新罗山人，然而更高一筹，较新罗更有质感和色彩感，将松鼠的毛色形体画得十分动人，是那般轻盈，有临风跳掷之趣，同时又给人重量感，画得很丰满，跃动之间，觉得枝梢也在摇曳似的，真是恰到好处，表现了小动物的稚气可爱。

虚谷的金鱼，更是新奇创格。一双大眼，尾巴却是短短的，浑圆的小身体，或嬉逐春波，或迎风逆浪，濡沫而游。用色更是鲜艳活泼，对比强烈。而且他从一个完全大胆新颖的角度来画金鱼，从正对面来画，因而透视感、立体感、质感、运动感均表现得极为生动，别有趣趣。在描绘这些浮游于天地之间的小生命中，虚谷常寄托着他勇往直前的抗争情怀。而且他喜欢将金鱼与梅花或紫藤画于一幅，构思新颖，饶有诗意。

“海上三杰”均喜爱紫藤，但风格迥异，各尽其妙。任伯年得紫藤之雅馨明丽；吴昌硕得紫藤之烂漫纷披；而虚谷则得紫藤之幽静姿灵。他画紫藤喜三五嫩枝下垂，临水倚风，与金鱼、春波相映（《紫绶金章图》）。吴昌硕骋笔于其藤，任伯年出色在其花，虚谷则动情于其姿。吴长于乱，任擅其艳，虚谷得其静。任喜爱画全藤，从根至花梢，或伫以白鹤，或翔其飞燕，或临水湄，或依山壑，吴则“花烂漫，藤勿斩”，满幅花藤，屈曲苍老。虚谷则喜取其三五嫩梢，藤花紫豆含苞初放之时，而且三家设色亦复不同。论造型则任伯年得其工韵，论气势则吴昌硕擅其奔放，论意境则虚谷取其空灵。真是三大家各擅其妙，辉耀一时了。

虚谷最爱梅花，他长期生活在苏州香雪海，他反复画“能开天地春”、“开到人间第一花”的梅花，每喜满幅画梅花枝梢，错综疏斜，他勾的梅瓣，仔细看，不是圆的，是方的，多边形的，运笔极为凝重，感到花是结在枝头，有冰雪抗寒之气概，他爱画墨竹，但竹叶以浓墨写意，画得短而拙，片片向上，笔笔遒劲，精神百倍。“何可一日无此君耶？”他画出了在秋风中簌簌作响的竹叶的神韵。他画枇杷，均是金弹垒垒，结满枝头，一律向上，昂首挺立。而且从不以藤黄染枇杷，而是用赭色、朱膘，偏深偏红，结实饱满。他画的松针，更是伸手可触。这一切，无论禽鱼花果，都画得那般结实有力，真力弥漫，新颖别致，富于个性，这正是生动具体地反映了虚谷孤峭的性格。

虚处藏神——形式美

虚谷绘画的形式美，在我国近代绘画史乃至整个中国美术史上，可以说，都占有重要的地位。那精湛的技艺，无所不在，表现在其造型、笔墨、赋色、构图之中，表现在其诗书画印的完美和谐之中，表现在传神立意之中。其特点妙在“虚”字。他极善于以虚写实，以静寓动，以淡为浓，以形写神，以少胜多。他极巧妙地将虚实、动静、浓淡、疏密、多少等诸多因素辩证地统一在画面之上，给人以高雅的情趣，深远的意境，寄至味于雅淡，寓热情于冷隽。

（一）笔墨：不经意而臻化境

虚谷的笔墨奇古有情趣，超迈绝俗，他喜用淡墨枯笔，并以浓墨错综互用，运笔多用侧锋、逆锋、且多飞白、笔势抖动，得“金错刀”笔意。他的淡墨，很生动地表现了所描绘的对象，如水底的游鱼，悬崖的兰草、嫩翠的竹叶，轻盈的松鼠等等，给人以淡雅之情思。他的干笔、枯笔，则显得干裂秋风，真力内充，将淡墨与枯笔结合在一起，运用得恰到好处，相得益彰，淡墨不显得柔弱，枯笔也觉得腴润。他的行笔，并非行云流水，而是以逆锋、侧锋，更显得奇古、凝重、抗争、跌宕有姿。郑振铎称之为“战斗之线条”。这与虚谷坎坷的生涯和所处风云变幻的时代环境不无关联，同时则又得力于其书法。虚谷的书法，古冷绝俗，颇负盛名。著名的书法家高邕之就经常请虚谷写字题识。从一八八七年虚谷为《任伯年画高邕之小像》题的长款中，可看出虚谷书法的渊源所在和独特的情怀。“古人知己问谁是，江都李与陈留蔡”。李北海擅行楷写碑，蔡邕之汉隶，且创“飞白书”。这明显地反映在虚谷的行书、隶书、对联和大量题画款识之中。虚谷真得二大家之神情笔韵，“骨气洞达，爽爽有神”。特别是将这精神用之于绘画，淡墨干笔，运线多飞白，直得书意，生动地表现了对对象（如松竹梅）的精神。更应一提的是虚谷不仅师古人之迹，更师古人之心。他深得蔡邕创“飞白书”的启迪，并遵照李北海“学我者死，似我者俗”的名言，大胆地冲出一味摹仿传统的重围，蹊径别开。所谓“我书意造本无法”，“乱头粗服得书意，肉眼当前未肯卖”，正是他苦心孤诣独创的表白。从绘画来说，他的笔墨，还取法程穆倩的晚年之作，朗润圆净，以致有人以为他是将笔尖剪圆了画的，岂不谬哉！

（二）构图：中轴线，建筑美

虚谷的构图，更是别出新机，呈现着奇观。他的多幅柳条鱼，“水面风波鱼不知”，无论册页和扇页，丰富而多变。一群鱼，七八尾，十来尾，从一个方向急速而来，

又倏尔俱向水底潜游。鱼之体形似柳叶,似青条,或正、或侧、或交叉、或平行,几乎是垂直向下,在一群之中莫测变幻。鱼均张着小口,似惊呼,似应和,穿波而下。鱼以淡墨写意,而以浓墨点睛,仔细看,十数尾鱼点睛均不同,或圆、或方、或尖、或三角、或长、或短、或大、或小、或单、或双,真是如此多变又如此和谐,丰富之中有摇曳之姿。

虚谷构图的一个显著特点:即善于在画面的中心位置上突出最主要的形象,而四边四角则虚之以待。他的许多册页苦心经营,匠心独运。一台摇尾跳掷欲下的松鼠,几乎处于对角交叉线的中心,而上下疏疏几笔红叶。《满架秋风》,在画的中部画了几枝扁豆,如在风露之中,四面凌空,觉有四面来风,姿灵之极。甚至在大幅的人物肖像中,如《大为老人画像轴》,全无补景,人物四面空灵,远看似云烟之中一老人迎面而来,那浮动的目光,那似欲启唇谈笑的神情,画得呼之欲出,谁会感到这是“遗像”?陆机《文赋》中曾指出:“立片言以居要,乃一篇之警策”。军事家有所谓“兵家必争之地”,此理画中亦然。如果说八大山人构图着意于画的一角或四边,则虚谷构图得力于画的中央,真是画中之“警策”。如高手对弈,必争一子以扼全局,如大将布阵,必扼守重镇,“一夫当关,万夫莫开”。

虚谷的画特别重视中轴线的运用。这是其独到之处。《夏山烟雨》、《霜林寒塔》、《观瀑图册》等,宝塔和瀑布均画在中轴线上。最典型的是《平沙落雁》,下面一片淡淡的芦丛,数十只大雁与芦叶交织一片,几不可辨,而画面的中轴线高处,正翩飞而下四五只落雁,连成一线,意境妙极。画过《平沙落雁》之名家代有其人,但如此构图,如此笔墨简远、虚宕灵秀却未之多见。虚谷的诸如《松树画轴》、《松鼠图轴》、《柳枝松鼠图轴》等大幅亦是运用中轴线构图的佳作。这种构图有一以贯之的气势,高下腾拿的英姿。是虚谷画中“警策”的进一步妙用。潘天寿先生曾说,虚谷的画,线条喜作“井”字形交叉。我体会这个“井”字,即秩序井然,或井井有条,如布阵,军容整肃。但虚谷也常常打破“井”字的平板布局,更多地采用中轴线,或用“川”字法,“叉”字法,或密集画中部,虚其外围,或稳取一角,向对角扇状展开(如梅花、枇杷、菊花等册页)。凡此种种,都能以虚实疏密的鲜明对比,从最突出的位置和角度一下子把握住观者,显示震撼人心的艺术力量。这是虚谷艺术的成功奥秘所在,也是其艺术魅力感人之处。

兵法所谓“虚则实之,实则虚之”虚谷构图亦以“虚”出奇制胜。《观潮图轴》,画的下半幅,突兀耸峙着山岛一角,岩石之上林木丰茂,掩映于殿阁之间。界画的楼阁、杂叶的树林,层层密密,几无空隙。但侧临海水之上的庑廊之中,敞开着轩窗,中有二人对话,顿时给人以回宕之感,所谓“实则虚之”。而画的上半幅及左下角,画着滚滚

卷来的海潮，与云天相接，一无际涯，即所谓“虚则实之”。全图虚实掩映，极为生动出色，画出了“楼观沧海日，门对浙江潮”（骆宾王诗）那般空寥壮阔的意境。虚谷另有许多画，看似画得很满，但却巧妙地留着空白，反而给人以疏朗之感。如《竹林茅舍》、《雪景楼台》，将初夏和冬雪表现得韵味十足，设色又那般工雅。这两幅画有如版画风味，那么自然地在一个平面上表现了立体空间，有远近，有深度，有透视，但却又统一在一个平面上，不能不联想到虚谷故乡徽州的版画艺术。

（三）赋彩：淡极之艳，绚中之素

虚谷的赋色喜欢单纯、淡雅，整个画面有一个主调。如《修竹松鼠轴》，一片嫩绿的竹林，竹叶的汁绿鲜活而有水分。他似乎更喜欢“冷”的调子，用花青，石绿，也喜用粉，淡淡画梅花，“有粉有色更精神，一树梅花天地春”。他的用色大胆而富个性，《蕙兰灵芝》（纨扇），以白粉画蕙兰，与纨扇底色相映，极为雅馨谐和，别出心裁。他为“清荫草堂主人”所作《金鱼图轴》（章诚望先生藏），右上斜为墨竹，下面四尾金鱼，大小参差，前后两组，二红，一黑，一白，色彩上对比鲜艳，辉耀水湄。他的《金鱼紫藤图》，宁波天一阁所藏一幅极精，用色更是清丽无比，春光融融，一片暖和的调子，如优美的乐章。其用色沉着而抒情，并非炫人眼目，而是执着有真情。虚谷的艺术，着意高雅，其题画有“人淡如菊”一语，本自司空图《诗品》，“落花无言，人淡如菊”，属“典雅”一品。他题水仙爱用“同亦蒜也，有雅俗之分也”，虽然沿用晋人“雅蒜”的成典，然而亦透露了虚谷高雅的情趣。他的联语云：“爱春云碧草，乐秋水黄花”；题竹：“其本清虚，其性刚直”；题菊曰：“秋色淡空寂，犹存晚节香”，这些正是其高尚情操的写照。因此虚谷艺术的形式美，正是其人格情操的自然真实的流露。

空潭泻春——意境美

在国画艺术中，形式美，往往是与艺术的意境相表里的。它并非单纯表面的东西，它的内面，它的底蕴，有着丰富的含意。我们应该更深一层地、有机地去理解形式美。

虚谷一生酷爱梅花，他画中无论长可二丈的手卷（《六合同春卷》），还是尺幅斗方的小品，都写出了梅花的蓬勃生机。“无端白雪落沙来，古本疏枝上粉苔。似雪似花花似雪，梅花又向雪中开。”（《雪梅》）浓郁的诗情和画意，如梅香扑鼻。虚谷具有锐敏的诗人的气质，因此他的画意幽深空灵。他的神来之作《梅花金鱼图轴》，疏影横斜，满枝繁花由上向下交错曳斜，几乎占了大半幅画面，而在右侧梅枝疏处，一泓清水，悠悠而来，四尾金鱼在清浅的水波中梦一般的浮游着。金鱼与梅花那么巧妙地融于一幅，立意新、笔墨新、意境也很新。梅之幽香，鱼之轻灵，那么恬静自如，这是月夜静

谧的一角，而画境之外，却连着沉沉的春夜。人们会感到画家的心境是不平静的，似回忆、似向往，他沉思着，憧憬着。“一夜东风香扑鼻，空山流水岂无人？”这题款中的一问，意境转觉悠深。这里透露了画家的心声，他的平生心思，整个人品，仿佛与这迷人的春夜，与金鱼梅花是交融于一起的，浑然无间。从落款中的“虚谷灯下”四字，从钤着一方白文“耿耿其心”的印章，更可见画家心潮难平，蓬勃着春意，他寄托弥深，耿耿难忘。

与《梅花金鱼图》的空灵静穆适成对照的，是他的许多“水面风波鱼不知”的小品。画中的柳条鱼成群急速翔于水底，以洗炼的笔墨出色地表现了神速迅捷的动势。画上的句题款，真如“一声清磬”，扣动人心。虚谷没有画水面上的风波，但水面风波已尽现眼底，真是不着一笔，尽得风流。这里画尽了多少人生的感慨，人生的坎坷，寄托着虚谷对他那动荡的时代的隐忧。

这两组画，一动一静，意境深远，发人遐想。虚谷虽然追寻形式美，但他不逞才，不使气，绝无矫揉做作。作画之际，显然一往情深，从笔端上自然地流泻出来，他严谨，刻意作画。但却无刻削痕。他喜画蔬果，而无蔬笋气。诗书画，形式那般完美统一，但却令人对之若忘，而神游于其艺术意境之中。我国的绘画艺术历来讲求“气韵生动”，讲“超脱”。画家作画，要并不自知为作画方能臻于妙境、化境。“内既自得，故外不矜持”。庄子讲“解衣般礴”，“是真画者矣”（庄子《外篇·田子方》）蔡邕所谓“书者，散也”，“欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”（朱长文《墨池编》）虚谷深得蔡邕书法之神情，又深谙禅理，因此所作画，气势渊蓄停匀，出手并不很快。挥洒自如，独得天趣。所以，虚谷的画，能给人以“萧散简远，妙在笔画之外”的情趣（苏东坡《书黄子思诗集后》）。虚谷的许多佳作，《观海日图》（扇页），《平沙落雁》，《松鹤菊花》，都是画出静穆的世界。他的意境空灵、凝炼，“空潭泻春，古镜照神”。意境往往从静中得之，这也便是我国古代许多书画僧的意境特别悠深的原因。苏东坡对此深有感慨：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身坠云岭。咸酸杂众好，中有至味永”（《送参寥师》）。虚谷从政治漩涡中退身，披缁入山，但不茹素，不礼佛，惟以书画自娱，作书画禅，潜心在其艺术之中。他往来于扬州、苏州、上海之间，这是人间第一繁华区，以他的阅历、敏感，对时世、对政治不会漠然。传说他在上海期间曾暗中帮助过太平军，虽无力证，但总有因由。这一切，对形成虚谷的冷隽奇峭的艺术风格有着决定的作用。他的画，也是一种“哲学”，他深邃、奇古、隽永、有至味。这正是虚谷其人在艺术中的反映。中国绘画史上明末清初曾出现了八大、石涛、弘仁、石溪“四大名僧”，他们开创了中国画史的新纪元。而继承了“扬州画派”、“新安画派”优秀传统的虚谷，则同样为中国近代绘画的

发展开拓了新路。林琴南称虚谷为“今之画宗也”。吴昌硕称颂虚谷“十指参成香色味，一拳打破去来今”，实不为过誉。虚谷正是继四大名僧、扬州八家之后，在上海“海派”艺术成长的土地上，别开蹊径，成为一个随着时间推移，愈益显现其艺术光辉的我国的杰出画家。

虚谷艺术探源

虚谷是这样一位画家：他漫长的艺术生涯也正如他的别号“倦鹤”一般，奋飞于天地之间，餐风饮露，广为觅取，而不囿于一隅，栖息一枝。他从遥远的传统中飞出，飞向近代，飞向未来。

从新安到扬州

中国名山之奇秀雄峻，称有五岳，而总揽五岳之秀奇，则有黄山。昔人所谓“五岳归来不看山，黄山归来不看岳”，黄山之美，尽见于此了。而在黄山怀抱之下的歙县，则尽挹山川之美，钟灵毓秀，实为中国艺术渊薮之一。

歙县为古徽州（别号新安）之地，“其地为东南奥区，号多佳山水。黟川为龙前奔，蜿蜒数百里不绝。紫阳、问政二山矗起东南，势若翔凤。飞瀑、紫荆诸峰又腾翥于后先。而黄山正直西北，奇峦之可名者凡三十六，丹壁翠崖，分割阴阳，而吐和降精于无穷。故士之生其间者，或以气节著，或以道艺名，时有其人”（宋濂《新建县学记》）。这是一个有着非常悠久文化传统的地方，“尚武之风，显于梁陈，右文之习，振于唐宋。守礼率义，自古已然”（《歙县志》卷一）。徽州出产的徽墨、歙砚，以及附近宣城所产的宣笔、泾县所产的宣纸，自古以来被尊为文房四宝，直接影响、促进了中国书画艺术的发展。唐代大诗人李白曾畅游其地，“人行明镜中，鸟度屏风里”，这是他歌唱徽州境内新安江的名句。至宋代，大哲学家朱熹更与歙县结缘，其父少时自婺源来歙，曾在县学读书，后去闽做官，仍署其所居厅事，曰“紫阳书堂”，以示不忘，其母为歙县人。后来朱熹从福建归，仍回到歙县，所以后世尊他为“紫阳朱子”。

徽州更是商人崛起之地，“邑俗重商”，所谓“盐商派”，在明清两代特别活跃。据《歙县志》所云：

“邑中商业，以盐典茶木为最著，在昔盐业尤兴盛焉，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，故多以此起家，席丰履厚，闾里相望。其上焉者在扬，则盛馆舍，招宾客，修饰文采，在歙则扩祠宇，置义田，敬宗睦族，收恤贫乏。下焉者则但侈服御，居处声色玩好之奉，穷奢极靡，以相矜炫已耳。”

徽州商人在扬州，几乎可以操纵淮扬经济，实为惊人。“富商大贾以盐笑起家累巨万”（《康熙扬州府志》）。清代中叶，歙县盐商马曰琯、马曰璐兄弟雅好文艺，喜藏书，在扬州建“小玲珑山馆”，“有未见书，弗惜重金购之，备藏于小玲珑山馆，以朋友为性命，四方人士闻名造庐，授餐经年，无倦色”（沈德潜《沙河逸老集序》），成为扬州文苑一件盛事。马氏兄弟与扬州著名画家如金农、高翔等颇有交往，时相唱和。罗聘也曾在其处“读奇书五千卷”。由此可见徽州商人活动情况之一斑。这是明清经济界中的一支活跃的生力军，徽州商人甚至可以频频出入于宫廷，可见其经济实力和活动能力之大了。

正是在这样的经济高涨的背景上，在明清之际促成了徽州版画艺术的兴盛和新安画派的蓬勃发展。

徽州是中国版画的发祥地之一。徽州版画有着辉煌的历史，它兴起于明代中叶，而至清代乾隆时期，则独步于时了。在徽州版画的创作中，国画家与木刻家、版画家得到了新的结合，有力地推动了中国绘画艺术的发展。其最著名的有丁云鹏为徽州著名制墨商程大约（君房）所绘的《程氏墨苑》六卷（1600年）。由当时徽州名刻工黄鳞所刻。此《墨苑》，实为一种墨谱，其中最珍贵的还有由意大利利玛窦送给程君房的四幅《宝相图》，原本是日本所复制的欧洲铜版画，亦由丁云鹏和黄鳞缩摹刻印，成为我国明代中西艺术交流的一个生动见证。徽州墨商方淡玄与程氏竞争，亦刻有《墨海》。新安休宁人汪廷祚，万历间徽州巨富，曾任盐运使。他设环翠堂书仿，刻印插图本《人镜阳秋》等书和《环翠堂园景图》长卷版画，为徽派版画之代表。明末的徽州人胡正言更以“皴版”、“拱花”方法，印制《十竹斋画谱》（天启七年）、《十竹斋笺谱》（崇祯十七年）二书，将彩色套印木版画推进到一个新阶段。郑振铎称彩色本《程氏墨苑》、《十竹斋画谱》和初印本《十竹斋笺谱》为“三伟著”，实乃知言。此外，如画家萧云从所绘《太平山水图》（1648年刻）、《离骚图》（1645年刻）的木刻本，也是徽派版画之精品。徽州版画的蓬勃发展，不但与画家创作紧密结合，而且也有力地推动了画家新的艺术风格的探索。

在这样的艺术风气薰染下，新安的绘画也得到新的发展，到明代，作者林立，足可与吴门画派争衡。明代大画家如沈周、董其昌等，都曾到歙县游学，吕纪、吴伟的画迹，歙县也最富，“风尚薰习，蔚为大观”（《歙县志》）。因此至明清之际，出现了以浙江上人（弘仁）为首的新安画派。汪之端、孙逸、查士标、郑昉，所尚略同，均为新安派之代表画家。特别是弘仁，在中国画史上影响深远，弘仁与石谿、石涛被称为“三高僧”，再加八大山人，称为“四大名僧”。而四大名僧的绘画，实在开拓了中国绘画的新生面，给后世以巨大的影响。