

華品書畫集



上海博物館 單國霖 主編

華品書畫集

文物出版社

上海博物館建館三十五周年紀念

責任編輯 符昂揚

封面設計 張希廣

版面設計 浩 揚

華 岳 書 畫 集

上海博物館單國霖主編

*

文 物 出 版 社 出 版

北京五四大街29號

北京百花印刷廠制版印刷

新華書店北京發行所發行

787×1092 1/8開 印張：22

1987年9月第一版 1987年9月第一次印刷

ISBN 7-5010-0038-7/J·17

統一書號：8068·1654 定價：90元

華岳繪畫藝術評述

單國霖



華岳自畫小像

在中國繪畫發展史上，十八世紀的清代中期是一個相當活躍的時期。畫壇上湧現出一大批職業畫家和士大夫文人畫家，並形成眾多的繪畫流派。其中影響最大的是承襲清初王原祁、王翬和惲壽平畫風的婁東派、虞山派和毗陵派，這些畫派得到皇室和貴族的賞識、扶植，被稱為“山水正宗”和“寫生正派”。與此同時，另有一批畫家，卻不受這些正統派的束縛，勇于擺脫風行一時的摹古倣古的時尚。他們在不同程度上吸取了清初石濤（原濟）、八大山人（朱耷）等畫家重視生活感受，強調抒發個性的創造精神，在藝術上走着“各有靈苗各自探”^①的道路。其中最傑出的就是被稱為“另出偏師，怪以八名”^②的“揚州八怪”。其實“八怪”並非限于八個畫家，它是泛指一個在藝術旨趣上有共同追求，思想上有許多相通之處，且有着一定交往聯繫互相啓發影響的畫家羣體。因而各種史籍所舉“八怪”人名互有參差，也就不足為奇了。在這個畫家羣體中，華岳是佼佼者。他的藝術生涯開始較早，創作十分勤奮，在花鳥、山水、人物各個領域都有創造性的成就，當時已享有聲譽。嘉慶、道光以後，華岳影響日益擴大，他的藝術風格，對近代繪畫的發展起着重要的啓發作用。華岳的藝術具有如此深遠的感染力，其原因何在？本文就他的藝術產生的主客觀條件、藝術發展的進程及獨特的藝術風格等問題，作一初步的探討。

一

有關華岳的生平活動情況，他的詩集《離垢集》和畫史記載提供了一些資料，但很不完備。近來不少研究者發現新材料，並參證他的作品，作了補充和考訂，使我們對這位畫家的一生經歷有了比較清楚的了解。

華岳原名德嵩，康熙二十一年（1682年）十月初七日^③出生在福建上杭縣白沙村華家亭一個農民家庭。上杭古為新羅地，故取號新羅山人，以“不忘桑梓之鄉”。他自幼聰明，“性靈慧，當就傅時，即矢口成吟，涉筆成趣”^④。他的父親常五是一個務農兼手工造紙的工人，負擔五口人（他有三子，長子東升、次子華岳、三子德豐）的生計，家境很艱難。華岳少年時即“以家貧棄舉業”終止了學業。他的父親在四十餘歲時患瘡疾病故^⑤，華岳的生活失去了依傍，只得走上了外出謀生的道路。關於他離開家鄉的時間，一般都根據《離垢集》徐逢吉題辭中所載“憶康熙癸未（1703年）華君由閩來浙”這一材料，確定他二十二歲時離家赴杭。筆者近查到華岳曾畫有《松下雙鶴圖》軸（附圖1），其上自題：“丁丑秋七月新羅山人畫於吳門”^⑥，丁丑應是康熙之十六年（1697年），華



附圖1

岳年十六歲(如往後推一甲子，華岳已卒，顯然不可能)。此圖畫法細謹工整，大不類他中年以後的畫法，是否贋作呢？一般講，倣造偽迹者多以習見的該畫家畫風為依據，而杜撰絕無僅見的面貌，似太愚蠢；再則華岳在“吳門”作畫的題識在傳世作品中又無二見，憑空臆造也不大可能。從此畫技法的稚嫩拘謹看，也很像出于初學者之手。可惜這一種面貌尚無其他畫蹟可資參證，在目前還不能夠貿然否定它之前，應當承認它的可靠性。這一幅畫對於了解華岳的早年活動和畫藝是很重要的。據此圖題識推斷，華岳在離開家鄉後曾經在吳門(蘇州)逗留，他的兄長很可能正在此地^⑦。華岳二十二歲時移居杭州。

華岳的幼少年時代是在貧苦的境況中度過的，這使他對勞動人民的艱辛有切身的體會，這些充分反映在他的藝術作品中。艱苦的生活也磨礪了華岳刻苦好學、奮發求進的意志。“少年好騎射，意氣自飛揚”^⑧，他懷着闖一番事業的雄心來到了江南名城——杭州。

康熙至乾隆年間，杭州已發展成為一個繁榮的工商業城市，紡織業十分發達，商賈聚集，貿易四通。華岳家鄉也有許多人來杭販運紙料和鐵、靛等原料謀生。杭州又是一座有着悠久文化傳統的城市，詩人、畫家代不乏人。雍乾年間，文化空氣相當濃厚。袁枚《隨園詩話》記載：“乾隆初杭州詩酒之會最盛，名士杭(世駿)、厲(鶚)之外，則有朱鹿田樟、吳甌亭城、汪抱樸臺、金江聲志章、張鷟洲湄、施竹田安、周穆門京，每到西湖堤上倚裳聯襪若屏風然。”經濟的富庶、文化空氣的濃厚為華岳賣畫和藝文上的深造提供了良好的條件。華岳到杭州的當年就結識了“樂貧著書”的徐逢吉，以後相繼與蔣雪樵、吳石倉、金江聲、厲鶚、周京等文人訂交。徐逢吉字紫山，家住西湖南屏山下清波門外湖濱，清順治十二年(1655)生，長華岳二十七歲，他們結成忘年之交，終生保持着深厚的友誼。乾隆五年(1740年)，紫山翁無疾而終，華岳在揚州聞訊無比悲戚，寫詩悼念。蔣雪樵名靜山，“無祿仕，託于醫，盡其技以為養，”“家居無他嗜好，喜讀書為詩以自適”^⑨。華岳贊他為“好善 無近名，寵義資養德。”吳石倉名允嘉，字志上，生于順治十四年(1657年)^⑩，在他六十五歲時，華岳曾為其畫像，厲鶚在上面題詩，稱他為“青衫舊名士，白髮老潛夫。”吳卒于雍正七年(1729年)^⑪，著有《石甌山房集》、《吳越順存集》，輯有《武林耆舊集》等。徐、蔣、吳三人都是勤于著述的在野文人，華岳經常同這些長者一起，遊覽山湖僧寺，吟詩論文，他們的思想人品和學問知識給青年時期的華岳以很大的薰陶。在以後交往的友人中，厲鶚和金江聲對他也深有影響。厲鶚少華岳十歲，出身貧寒之家，幼時就失去父母，依靠兄長賣淡巴菰葉為生。他發憤讀書，在年輕時就脫穎而出成為杭城的名詩人。他熱衷于科舉入仕，康熙五十九年(1720年)中舉人，以後十餘年間多次應薦入京，但都未能謀得一官半職。晚年在家鄉授經講學，厲鶚和華岳幼年有相近的遭遇、青年時期同抱意氣飛揚的理想，使他們很快成為至友。金江聲，名志章，字繪貞，是一個“平生抱奇懷，思着萬里脚”的文士，後來躋身宦途，曾任上谷副使^⑫，官口北道，他和厲鶚也是好友。華岳在杭州，一

面以鬻畫維持生計，一面攻讀經史，“昔當壯歲血性豪，學劍學書云可恃”。學得文武，以求一售的思想頗為強烈。同時厲、金等友人的行動也在一定程度上促進了他求取功名的念頭。這種既仰慕安貧樂道的人品，又企求仕進的願望，在青年時代的華岳身上交織存在，對他以後的生活道路產生深遠的影響。

華岳到杭州後不久，康熙四十六年(1707年)左右，他和蔣妍結婚。生子己，但隨後就夭折。八年後蔣妍不幸病故。華岳追寫小景并賦長歌：“天長地久情還在，不許鴛鴦有斷羣，”言婉情切，寄托深摯的懷念。自後他又過着“半幅羅衾不肯溫，一燈常自對黃昏”的淒涼生活。

大約在妻子亡故後不久，華岳偕友人聯鑣北上，赴京城尋求進身報國的門徑。這一段經歷僅在《閩汀華氏族譜》的華岳傳中有簡略的記述：“壯歲遊京師，得交當路巨公，名聞于上。召試，列為優等，受縣丞職以歸，卜居杭州。”(同注四)另有《丁酉九月客都門思親兼懷昆弟作》詩載在《離垢集》，時為康熙五十六年(1717年)，華岳已入都。至于北上的時間，不得其詳。筆者根據有關作品，且作以下推斷：華岳在康熙五十四年(1715年)元月，曾畫《倣宋元諸家用筆冊》^⑬一部，署題“乙未元月于靜安齋倣宋元諸家用筆，白河華岳。”冊中有一幀鈐有“臣岳”朱白文印，此印還曾在《秋林詩意圖》軸和《行書詩扇頁》上亦有。惜未署年款，前圖落款也是“白沙華岳”。這兩件作品的字體和畫法都屬早年風格。除此之外，在華岳中、晚年作品中再未見用此印，靜安齋的室名也隨之消失。我推測，此圖冊很可能是他在京時為某皇家貴族所畫，故使用了“臣”字印，而靜安齋是他寓居的室名。此推測如能成立，則華岳赴京時間至遲應在康熙五十四年(1715年)元月，時年三十四歲。他在京都能夠被召試，顯然是出于把握權柄，當路巨公”的推薦，這位“巨公”是誰，已無法查考。盡管他的才學被列為優等，但終因非科舉出身(他連秀才都不是)，只能授于屬八品階位的縣丞微職。這對抱有“寶刀流金液”宏願的華岳來說，是非常失望和沮喪的。華岳的作品在京城也受到冷遇，戴熙《習苦齋畫絮》記載：“華秋岳自奇其畫，遊京師無問者。一日有售贗畫來，其裏華筆也。華見而太息出都。”他終于沒有迷職而整裝南返。華岳在北方大致活動了三年時間，曾到過天津，為查氏畫花鳥大卷，“畫兩年始就”^⑭查氏是厲鶚的朋友，《國史文苑傳·厲鶚傳》中提及：“值部銓斯近，復入京，行次天津舊友查為江留之水西莊。”華岳相識查為江可能出之厲鶚介紹，他為查畫花鳥卷用兩年時間，應指北上和南返兩度停留天津的相隔時間。在此番北行途中，他還遊歷了熱河、嵩山、泰山等地，至遲在己亥年(1719年)他已回歸杭州。此年秋天，華岳同友人游覽浙江會稽，探禹陵、南鎮、蘭亭、曹山諸奇，過天目、登廬山，飽餐山川秀色。“北馬南船幾度秋”的壯遊生涯，使華岳接觸了更寬廣的社會生活，領略到大自然的秀麗風光，為他的藝術創作積累了豐厚的素材。在京城の不得志，也使他對社會人生有了更深刻的認識。“遊罷諸名山，歸舟載風雨”，在人生道路上，他經受了一番風雨的磨練，年近四十的華岳在思想上成熟了。

憑恃才能躋身仕途的理想在現實中破滅，華岳決心以繪畫為自己的終身事業。他

懷着“筆尖刷却世間塵，能使江山面目新”的志向，用筆墨表露自己對社會對生活的態度，抒發內心的襟懷和情感。他的作品，有積極面向人生、熱愛生活的一面。也有“學書學劍云可恃，那知今日無濟事”失意消極的一面。華岳作為一個平民畫家，謀生艱辛，也使他對佛道的虛無空寂和出世的觀念有所感應，這在他的詩畫作品中時有反映。華岳複雜的內心世界和矛盾的世界觀形成了他作品內含的多重性和多面性。

華岳在四十歲前後，續娶蔣媛為室，生次子華禮和三子華浚。華岳辛勤地在硯田耕耘，以維持四口之家的生活，可是賣畫收入並不多，“躑躅于田，安得緡錢，”生活相當清苦。“常共妻孥飲粥糜，登盤瓜豉茹芹葵”，盡管他安貧自甘，慰解為“貧家自有真風味，富貴之人那得知。”但不時也流露出經濟窘困的焦慮不安心情：“貪遣客情隨野鶴，怕論家事避山妻。”雍正二年(1724年)^⑮，華岳離家來到了江淮名城—揚州。開始了他中晚年頻繁地往返杭、揚的賣畫生涯。

揚州地處長江和運河匯合口，為南北交通要衢。自康熙年間起，商業經濟日益發展，其中鹽業是最重要的行業，清政府專設兩淮鹽運使督管鹽務。鹽商們靠販運獲得利潤，斂積財富。有些鹽商還通過賄賂官員，得到專利，獲利更厚，成為擁資萬千的巨賈。這些新興的商人階層，生活奢侈豪華，爭奇競富，興築大量館池臺閣，並用書畫裝飾廳堂。一般地主文人家庭懸掛字畫也相當普遍。這在客觀上為書畫家提供了廣大的商品市場。各地書畫家麇集揚州，據乾隆末年成書的《揚州畫舫錄》，雍乾時畫家達八十多人。隨着經濟的繁榮，揚州地區的文化活動也呈現活躍局面。早在康熙初期，王士禛舉行虹橋修禊，已開文會的風氣。乾隆年間，擅長詩文的盧見曾擔任兩淮鹽運使，又多次發起虹橋修禊，一時許多名流參加，如鄭燮、高鳳翰、金農，戴震等人皆是座上客。一些鹽商為了附庸風雅，也常常邀請文人舉行文酒之會。另外，愛好文藝的商人邀請文士和畫家長期居家作客，也不為鮮。如厲鶚曾侄馬氏小玲瓏山館，金農寄身徐贊侯家，黃慎客居李氏園中等。

四十三歲的華岳不惜遠離妻兒，顛簸異鄉客地，一方面是出于謀生的需要，因為揚州的富庶和對書畫的大量需求是擴大賣畫銷路的有利場所。另一方面也是他在藝術上尋求新的開拓的強烈願望所使。華岳早期的作品，取材範圍較狹，山水畫基本上承襲惲南田(壽平)的面貌，人物畫受陳洪綬的影響。由于社會地位的低下，他無法看到更多的前代名迹，限制了他對傳統的深廣研習。雖然厲鶚稱贊“華君墨戲今倪瓚，下筆烟雲互凌亂”^⑯，實際上只是反映了文人欣賞的好尚，那種格調澹泊清逸的作品並沒有贏得更多的市民階層顧客。他有不少作品還是送友人的。經濟上捉襟見肘的窘況在他的詩文中時有流露。如果不進行藝術變革，不探求適應社會上更多人的欣賞要求的繪畫風格，作為一個職業畫家是很難立身的。華岳希望廣交畫友，擴展藝術視野，探索藝術新路，這無疑也是他奔赴畫家雲集的揚州的一個重要的目的。

華岳到揚州後，結識了員果堂。果堂也是一個“安處幽素，守默養和，絕不為世喧所攘，而惟以山水雲鳥自娛”的布衣生。兩人一見如故，情誼篤厚，員氏提供淵雅堂為

華岳居住和作畫場所。華岳在揚州先後又結交了許多畫家和詩人，其中來往比較密切的有金農（冬心）、高翔、許濱、程兆熊等人。金農和厲鶚至遲在康熙五十三年（1714年）已經訂交^{①7}，和華岳相識應在雍正十一年（1733）以前，金農在該年自序編輯的《冬心在齋研銘》裏，已收入“新羅山人畫竹研銘”。乾隆初舉行博學鴻詞科考試，金農以布衣被薦未能中取，此後長期寓居揚州賣畫。華岳與金農來往從此增多。乾隆七年（1742年），華岳有《贈金壽門時客廣陵將歸故里》、《題環河飲馬圖贈金冬心》等詩，金農在乾隆十九年（1754年）題跋華岳、明中合作《臯亭山看梅圖》中說：“圖中人咸予舊好。”從上面材料中可知道，從雍正後期直到華岳去世，兩人保持長期的友誼，相互仰慕之情溢于言表。高翔字鳳崗，號西唐，揚州人。工詩文，善畫山水，風格簡練雋逸，兼長隸書和篆刻。是個“湖海聲名非所慕，煙云翰墨亦吾師”^{①8}的詩人畫家。華岳在乾隆二年（1737年）高翔五十歲時曾寫詩贈之，三年以後又互有詩歌酬答。此外，“揚州八怪”中的李鱣和鄭燮與華岳也有交往，如李鱣雍正十年（1732年）所畫《松萱瓜瓞圖》上有華岳題詩：“唯桂有子，蘭有孫。松萱同壽，瓜瓞共登。”^{①9}署名“竹間老人”，鈐“被明月兮佩寶璐”印，此印確是華岳的用印，二人此時應已經相識。華岳與鄭燮的交遊，在乾隆十一年（1736年）所作《桐華庵勝集圖》的題語中提及：“乾隆丙寅秋九，同人集社於夢泉桐華庵齋中，清話之餘，野鳥相逢，秋色爭妍，得此佳趣，爰對景畫之，時顏叟補石，許丈寫菊，夢飛曰：此幅似未畢乃事也，得板橋竹則可矣。俄頃，童子報曰：鄭先生來也。相見揖讓，更寫竹數個。”^{②0}其中許丈很可能就是許濱，顏叟不知何人。夢泉即程兆熊（1717—1760年），“字孟飛，號香南，又號楓泉、澹泉、小迂，儀真人。工詩詞，畫筆與華岳齊名。書法為退翁所賞，揚州名園甲第，榜署屏障，金石碑版之文，皆賴之。”^{②1}華岳和諸友集會桐華庵，鄭燮來遲，最後在圖上添畫竹子，成為一幅合作佳品，可見都是熟友。另外鄭燮有題華岳《浣沙溪扇面》^{②2}。自乾隆七年以後連續十二年，鄭燮到山東范縣、濰縣做“七品縣令”，他們相見的機會很少了，故而在兩人的詩集中沒有留下更多的記載。

華岳在揚州認識的這些畫家，都有着廣博的學識和藝術修養，俱精通詩文，有的兼擅書法篆刻。他們常在一起交流切磋，詩畫酬答，并有合作，彼此在思想和藝術上啟發影響。尤其是金農、高翔、李鱣、鄭燮等人重視摠發性情、講究題畫詩的寓意，以及不拘常法、自由發揮的藝術主張，對華岳晚年畫格的變化和自我風格的確立起着重要的作用。

他在揚州還與一些職業畫家結成親密的畫友。如年齡同華岳相差的許濱，字谷陽，號江門，丹陽人，是畫家陳撰的侄女婿。善畫人物，山水學王翬，花鳥宗惲壽平。華、許兩人在乾隆十五年（1750年）曾合作《桃柳雙鴨圖》^{②3}。金農曾記載他倆的友誼：“二老每遇古林茶話，各出所制誇示。”^{②4}著名肖像畫家丁皋也是他的畫友，丁皋字鶴洲，居甘泉，精于寫真，撰有《傳真心領》。華岳于乾隆十七年（1752年）與丁皋、黃正川合作為程兆熊畫肖像，黃正川名溱，是婁東派畫家方土庶的門人。華岳廣泛接觸各方面的

畫家，沒有門戶宗派的成見，從他們那裏汲取有益的營養，從而豐富了自己的藝術表現力。

在揚州賣畫要得到地方上名士的支持是很重要的。華岳在揚州聲譽漸起，得以和豪富馬日琯、馬日璐兄弟相識。馬氏兄弟藏書為浙江四大家之一，收蓄古畫名蹟亦多。據厲鶚所見，馬氏收藏有郭熙《寒風密雪圖》、馬麟《萼黃筌春波鷓鴣圖》、顧定之《墨竹圖》、李遵道《古木幽篁圖》等。兩人並以詩名東南，又好結納四方名士，“二十年來，文酒之會無虛日。”^⑤華岳在《離垢集》中載有《馬半槎（日璐）五十初度擬其逸致優容寫之扇頭並制詩為祝》，詩中說：“蓄寶希聲世，猶復世彌知，”隱約透露了他曾有緣觀賞到馬氏所藏的古書畫等珍寶。華岳的晚年作品，融和着宋元人的筆墨意韻，這也許就是從富豪家的珍寶裏領悟出來的。

華岳最後一次離開揚州是在乾隆十七年（1752年）二月。他從四十三歲到七十一歲近三十年間，頻繁地往返杭州、揚州兩地，囊筆江湖，顛簸不定，有時甚至連過年也不能回家和親人團聚。如乾隆五年（1740年）除夕，他客棲揚州，遙對長夜，不禁神情淒然。“去家八百里，詎不念妻孥。惜其歲華謝，悲其道路殊。”幸而主人果堂贈銅錢三百文作壓歲，並相伴飲酒賦詩，給了畫家很大的慰藉；乾隆七年（1742年）歲末，他又在揚州度過，與果堂寒襟相對，賦詩守歲。華岳在揚州，得到“貧賤之交”員果堂真誠的幫助，兩人建立了深摯的友情。果堂在乾隆八年（1743年）不幸去世，華岳悲痛地寫下了“輓員九果堂”詩，同年十月七日並去掃祭故友墓。果堂物故後，他的女兒道頤和兒子彤伯，對華岳依然真誠相待。員氏家族中還有不少人同是華岳的朋友，如員艾林、員十二獲亭、員雙屋、員裳亭、員青衢、員周南等人，員氏的近鄰和世戚張瓠谷，也與他有密切的交往，其子張四教從華岳學習繪畫，成了他晚年的學生和朋友。

華岳晚年作畫十分勤奮，然而收入並不豐厚。按照鄭燮乾隆年間自標的潤格：大幅六兩，小幅四兩^⑥。華岳當時的聲名尚不及鄭燮，恐還不到此數。他在六十歲時不無感慨地說：“硯田既薄刈，精粒荒歉收。體澤苦非潤，膚槁豈復柔。”家境依然拮据，他的身體也漸見衰弱。乾隆十二年（1747年）三月二十一日，繼室蔣媛也亡故了，華岳更感到形影孤單：“自傷衰朽骨，誰復勸支持。”但尚有二子一女要撫養，他不得不支撐着繼續外出謀食。乾隆十六年（1751年）冬，他在揚州大病一場，於次年2月，回歸杭州。其時體羸多病，“眼昏手顫，舉動唯艱”，“意欲老守家中也”^⑦，再也沒有遠遊。然而畫筆並沒有停止，“新羅小老七十五，僵坐雪窗烘凍筆。”還不時寫信給揚州的學生張四教，委託他代為售畫。華岳晚年生活清苦，但他安貧樂道，“無慕人榮華，無損自神智，”保持着狷介自潔的品格。同時思想上淡泊出塵的意念漸趨濃厚：“山水有佳趣，雲煙無俗情。澹人懷道樂，森木向春榮。”“獨向籬邊把秋色，誰知我意在南山。”“益我從玄志，逍遙樂餘生。”他企求在山水雲煙的自然界和佛道虛無縹緲的境界中得到精神上的超脫。乾隆二十一年（1756年），在藝術園地上耕耘了一生的華岳，終於在貧病中離開了人世。

華岳的生活道路充滿着艱辛和爭鬥，為着生存和藝術他不懈地奮鬥了一生。華岳

雖不停地筆耕墨耘，但始終未能擺脫貧困和顛簸的境況。儘管如此，華岳仍堅持不慕榮利、安貧守素的品格以及藝術上懷抱“筆尖刷卻世間塵”的理想，這反映了封建社會下層知識分子難能可貴的精神品質。華岳在生活上 is 貧困的，但在藝術上卻是富有的。經過認真學習、不斷進取，他從一個布衣成長為詩書畫三絕的文人。特別在繪畫方面，華岳創造性地建立起鮮明的個性風格，自立於藝術之林，成為當時的傑出畫家之一。華岳一生創作了大量作品，為後世留下一份寶貴的藝術財富。

二

張庚《國朝畫徵續錄》評價華岳說：“善人物山水花鳥草蟲，皆能脫去時習，而力追古法，不求妍媚，誠為近日空谷之音。”指出了他在藝術創作中不趨附時習、獨闢蹊徑、不同凡響的特點。

華岳是一位才能廣博的畫家，花卉、翎毛、走獸、人物、肖像、山水，兼善並長，而且題材相當廣泛，表現手法和技藝豐富多樣。到晚年，他的繪畫藝術形成清新、秀勁、灑脫、疏宕的總體風格。但花鳥、山水、人物各個畫科，在題材、意境構思和筆墨風神等方面，卻有着不同的側重，呈現出細緻的差別，從各個側面反映出畫家的生活志向、性格氣質和審美意趣。下面試從花鳥、山水、人物三個主要領域，分析其作品內容蘊義及藝術特徵。

華岳以花鳥畫的成就最為傑出。道光年間江陰顧師竹在《離垢集》序中評論道：“新羅山人畫名噪海內百餘年矣，賞鑑家謂與吾郡南田老人（惲壽平）匹。”《墨林今話》也有“繼南田殆無愧焉”之論。他們都認為華岳是惲壽平之後的又一花鳥畫大家。華岳的花鳥畫對近代一些名家，如虛谷，任伯年（任頤），吳昌碩（俊卿）等，有着重要的啟發和沾溉作用，在花鳥畫發展史上佔有一席重要的地位。

華岳的花鳥畫取材的寬廣在同時代畫家中是很突出的。花木、竹石、翎毛、草蟲、水族、獸畜，無不涉及。在表現一些傳統的題材時，他能擺脫陳舊的類型化概念，賦予新鮮的立意。如歷來視為富貴的牡丹、芍藥、鸞鳳、孔雀，象徵幽閒的松竹梅菊、鷗鷺雁鴛，以及軒昂的鶴、擊搏的鷹隼、扶疏的楊柳梧桐等，在他的筆下，都注入了自身真切的感受，並強調自然的天趣，少作人工的矯飾。對自然界一些弱小的生物，如鸚鵡、鸛鵒、黃鶯、麻雀、山鳥、青蛙、蟬、蝶等，他懷着憐愛的心情，表現了它們活潑可愛的生命力。另外，農家習見的鷄、鴨、鵝、狗、貓等畜養動物和汀渚山野生長棲止的蘆葦、菖蒲、鴛鴦、鸕鶿、啄木鳥、山鷓等，也都是他感興趣的題材。就連很少有人畫的閩地特產紅娘子花、鴨頭花、可治痢疾的藥草—五指草以及不知名的野草閒花，都被收入筆底。在禽獸方面，他畫過馬、象、虎、熊、猿、蛇等，故宮所藏長達十米的《百獸圖卷》，便是集畜獸大成的代表作。

華岳一生作品中花鳥畫佔很大部分，這一方面誠然是出于賣畫的需要。當時揚州

種花成風，十里長河，桃柳夾岸，庭園亭臺，花團錦簇，鳥聲不絕。方桂在《望江南十調》中謂：“揚州好，花市簇轅門，玉面桃開春綽約，素心蘭放氣氤氳，宣石襯磁盆，”^{②⑧}富商和廣大市民愛好種花養鳥，促進了花鳥畫的盛行。“揚州八怪”中不少畫家都以花鳥題材為主，正是這種市場需求的結果。華岳爲了適應各種買主的喜好，在題材上不能不廣爲開拓，這客觀上促成了他的“多能”。另一方面，畫家在體察動植物形態和狀物寫生方面，確實是下過一番苦功的。他在杭州東城的居處解弢館東北的空地上，栽植竹子、金橘、夾竹桃、牡丹、月季等花木，日夕觀察，手持筆硯對花掃拂；在一些作品題識上曾記述，“僕居閩時，常放遊山水，見茂林中有藤，垂花如珠串，隨風蕩漾，爛然巖壁。不識其何名，幽艷若此，靜中懸想，拂穎而出。”^{②⑨}又《松鼠圖》^{③⑩}上題道：“旅窗閒眺，偶有所見，戲筆爲之。”由上述可見，華岳無論是家居、旅途、蕩舟、遊山，無時不注意細緻地觀察物象，體會各種生物的形態、動作和生長的規律，久而久之，積累了大量豐富的感性素材。經過想象、概括、提煉的形像思維過程，化成了千百個藝術形像，蘊集于胸中。故在運毫時，得心應手，吐之即出。重視師造化，這是華岳花鳥畫取得成功的重要原因。《甌鉢羅室書畫過目考》的作者李玉棻說得很中肯緊：“自非天真爛發，牢籠物態，安得匠心獨妙耶！”

華岳的花鳥畫，以構思奇巧取勝。他善于捕捉花草禽鳥富有情趣的活動瞬間，加以剪裁，安排成生趣盎然的畫面。

《翠羽和鳴圖》軸，表現春季繁花爭妍、百鳥爭鳴的動人景色。畫家選擇了一株古柏爲中心，藤蘿攀纏枝幹，巖石間竹枝紛披，白色芍藥盛開。一對綬帶鳥相對叫鳴，尤其是那隻倒身攀附在藤條上的綬帶鳥，姿態靈巧，似乎正隨着藤絲搖曳。還有那雙雙棲止在棘樹上的白頭翁，巖石上翹起尾翅張口喳喳的喜鵲，都給人以翩翩欲活的感覺。鮮嫩的花色和翠鳥和鳴的動態巧妙地組合成一體，成功地渲染出春日萬物復甦的歡騰氣氛。

《六鸛鵲圖》軸，描寫竹樹間一羣鸛鵲活動的場面。有的棲息枝條，有的伸爪理羽，有的倒掛仰身，有的振翅飛翔，動態不一，然互有呼應，那棲止高枝俯身下視和下方仰飛的一對鸛鵲，造成向中心聚集的勢頭，使畫面既富有變化又趨于統一均衡，毫不鬆散、零亂。足見畫家狀物寫生的極高能力和構思的奇妙匠心。

畫家不僅長于組織如上面兩幅那種物象衆多、景致寬濶的場面，對於小幅畫面，也善于經營，並注重感受的具體性和細節的生動性，一圖一境，一境一趣，產生引人入勝的魅力。如他六十六歲畫的《花鳥冊》中〈翻雨鳥歸巢圖〉，一隻唧草蟲的母鳥雨前歸來，巢裏衆雛鳥張口嗷嗷待哺，親昵之情躍然紙上；〈鳥鳴春音圖〉，石上布谷鳥張口長鳴，既是求侶，又是播春，景小而意長。華岳六十九歲時作《花鳥草蟲雜冊》，其中〈瓜圃秋蟲圖〉，蚱蜢、蛭蛭等三隻小蟲正聚精會神地吮吸花蜜，高踞枝頭的螳螂引頸旁觀，情態十分有趣；〈柳塘濯英圖〉，鸛鵲在水池裏歡快地潑水濯洗，濺起點點水珠，而側立柳枝的小鳥頗有興趣地注視着，畫面上溢出夏日濯水所散發出來的涼意；

〈秋林寒蟬圖〉更是妙趣橫生，秋風送爽，楓葉飄落，那隻樹上的蟬也隨葉飄下，它的鳴聲隨着落葉最後回響在林間，樹枝上攀爬着的蜥蜴和飛着的蜜蜂似乎也感到了秋天的蕭颯。

上面介紹的這些生動的畫幅，反映了畫家高度的藝術概括能力。作者不是瑣碎地平鋪直敘地記錄自然界動植物的客觀形態，而是貫注有一定的立意，做到“意在筆先”，經過剪裁、提煉，巧妙地組成一幅幅有景有情的圖畫，把刻劃對象的具體性和抒發主觀意趣統一起來，給人以情緒的感染和審美的享受。如飽吸荔枝甜汁的天牛、柳絲間穿梭飛行的羣燕、盛開的荷花蔭下雙雙棲息的鴛鴦、竹菊叢中舒羽鳴叫的錦鷄、柳樹下覬覦魚羣的鷺鷥、水塘裏併影晃游的鵝鴨、抱着竹筍啃食的松鼠等等，無不栩栩如生，且有特定的意境，引發起人們情感的聯想。

李玉棻評論華岳藝術，稱之“筆意遒勁，機趣橫生”，這“機趣”兩字，準確地點出了華岳花鳥畫的最大特點。“機趣”既是指自然界生物天然活潑的生氣，同時也蘊含着畫家通過花鳥形像所表達出來的人生態度和生活志趣，即“有以興起人意者^①”這和文學詩歌中稱為“興體”的修飾方法相類似。《文心雕龍·比興》中謂：“興者，起也。”“起情者依微以擬議，”就是借用某一事物，曲折地帶出作者的感情，寄托作者的諷喻。《詩經》裏，就曾用“關關雎鳩，在河之洲”，興起男女愛慕之情。華岳很多花鳥畫運用了這種手法，並配合題句，迂曲地寄托了他對現實對人世之看法和喜怒愛憎的感情。

畫家屢屢以翠鳥和鳴為主題，這不能看作是偶然的。華岳常常在上面題詩，贊美它們“載翔載止”、相鳴和諧的行為，塑造的形像美麗可愛。我們知道，華岳一生曾兩次娶親，前妻蔣妍、繼室蔣媛和他的感情都十分融洽。在困苦的生涯中，前後兩位妻室與他共守清苦，固志不渝。翠鳥和鳴的動人形像，折射地映現出畫家夫妻誠摯的感情。華岳的這種內心情感在畫有鴛鴦、白頭鳥的作品裏，也同樣流露出來。“鴛鴦懷春，芙蓉照影。如此佳情，如此佳景”^②，“臨流何以散相思，含情欲問鴛鴦鳥”^③，“同到白頭情更好，一雙高睡海棠春”^④，人情味極為濃厚。

一向供人賞玩愛學舌的鸚鵡，在畫家的筆下，被人格化了。“性辯慧而能言兮，才聰明以識機，”“飛不妄集，翔必擇林，”“雖同族于羽鳥，固殊志而異心，配鸞皇而等美焉，比德于衆禽。”^⑤鸚鵡的這種“人格化”，是人間才聰德美、清介孤傲高士的象徵。

在其他一些花鳥作品里，作者借助自然物像曲折地表達了對人生的關注、對世間美丑事物的愛憎，含有耐人尋味的“象外之意”。如在一本《花鳥冊》裏，作者的題詩令人深思。〈月下棲鳥圖〉題道：“堅振當環環，傾影淑自憐。野田匪乏粟，網罟密且襟。”〈蘆雁圖〉題道：“雲門已奧，荏紙非良。中有增繳，機迅難防。”〈竹石文雀圖〉題道：“文雀最微細，毛翮何妍麗。嗤鄙長嘴鳥，惡聲當人前。”這些似乎關切鳥雁命運的誠言，實際上暗示的是社會現實。我們知道，華岳生長的雍乾之世，思想禁錮，清朝統治者為了剪除異己，屢興文字獄，羅織文網，殺戮文士，焚燒禁書，文人學者為之噤若寒蟬。某些卑劣小人乘機挾私陷害，邀功請賞。畫家對這些不能不有所感觸，他在五十一歲

時，畫《懸瓜圖》(附圖2)併題詩：“分明記得坑儒事，漫向驪山問種瓜”^{③⑥}隱約有所指。另在《山遊誌意》詩中發出“吾將廣告智，何棄復何惜。道勝固不貧，才俊多見抑”的感慨。他在畫中多次提出要警惕網罟、矰繳、惡鳥，實際上是對人間戕殘良善人們的惡勢力和搬弄是非小人的憎恨和自警麼！在有些作品中，他贊美為人類除害蟲的啄木鳥：“終日勞勞間，與人除蠹害”^{③⑦}；遐想尋覓一塊“獨與區塵遙，胡有羅網畏”^{③⑧}的安寧天地。凡此等等，都或多或少地透現出華岳花鳥畫在“起人意”方面所包容的思想涵意。誠然，他的表達方式是十分隱晦和曲折的，使用的藝術語言(包括形像和題句)也是比較地婉轉平和的。他沒有像徐渭那樣以強烈鮮明的藝術形像和激昂高亢的題句來抨擊黑暗現實，發洩怨憤之氣；也沒有像八大山人那樣用奇特的花鳥形像和深沉冷峻的題句，以抒發家仇國恨的意緒。在作品的思想深度和藝術感染力度方面，華岳不免略遜一籌。

華岳不少花鳥畫具有奮發向上的精神蘊義。如《新燕穿柳圖》，畫羣燕在柳條間上下穿插，自由飛翔。上面題詩云：“羽翼勢雖微，雲霄亦可期。飛翔自有路，鴻鵠莫相嗤。”反映了畫家雖處於貧窮勢微地位，但仍不失凌雲之志。再如《大鵬圖》^{③⑨}上所題：“展翅鼓長風，一舉九萬里。”在畫馬的圖中自題“壯心千里”、“一飲長川水，獨養萬里志”^{④①}等，都迸發出一股精勉自強的精神。在更多的作品裏畫家描繪出令人賞心悅目的花鳥世界，表達了對生命的熱愛和憐惜，對自由的向往和歌咏，給人以積極的精神感染和審美的享受。當然，畫家為了適應某些購畫者的需要，也畫了不少松鶴、竹石牡丹、桂樹綬帶、八百遐齡等寓有福壽、喜慶意義的作品，但即使這類作品，也並不妍媚，同樣具有清新雅潔的氣息。

華岳花鳥畫在題材內容和抒發情感方面，有着鮮明的特點。在表現技法上，畫家經過長期的學習、陶鑄，不斷地探索、創新，到晚年終於別開生面，自成一家風貌。他的花鳥畫藝術進程大致分為三個階段。

第一階段，自少年至杭州定居赴京之前，約十餘歲至三十四歲前後，為初學摹倣時期。目前所知華岳傳世最早的一件作品是康熙三十六年(1697年)畫的《松下雙鶴圖》軸，年僅十六歲，畫于吳門。圖繪山崖陡壁松樹高聳，坡地上一鶴引頸前伸，一鶴仰首唳天。山石的皴染細密，筆法較拘謹；松樹雙鶴也是鈎勒皴染周密。樹石的畫法有惲壽平的遺規，但顯得光淨瑣碎，離惲壽平真髓甚遠。初入世的少年華岳，其時未必能見到惲壽平真迹，他只能從市上流行的倣學惲派作品中摹擬一二。華岳少年之作品別無它見，故對他最早的學畫淵源尚不明晰。華岳三十歲時畫的設色《菊石圖》扇面^{④②}，技法上已有長足的進步。此扇面小樹和巖石的畫筆流暢鬆秀，接近惲壽平的筆韻；而樹葉採用染葉鈎筋法，又有陳白陽(陳淳)的影響；儘管如此，摹擬痕蹟仍較顯著。

北京之行和客遊揚州，使畫家獲得了博覽前人名蹟和廣交畫友的機會。華岳在藝術上汲取了豐富的營養後，進入了廣收博取、融會貫通的階段。這一時期大致延續到他五十歲以後，將近二十年時間。華岳在廣泛吸收傳統和同時代畫家長處的同時，努力地探索適合自己表現需要的藝術形式，個性風格在醞釀、成長，漸漸趨于成熟。



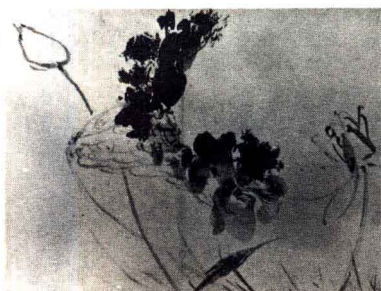
附圖 2



附圖 3

這一時期，華岳取資的範圍十分寬博。晚年曾寓居杭州的惲壽平和客游揚州的石濤，對他的繪畫藝術最有直接影響。華岳認真學習南田“唯極似乃能不似”的造型能力，奠定了堅實的寫生基礎。試看他四十九歲時畫的《清英圖》^{④②}和五十歲時畫的《紅白芍藥圖》（附圖 3）^{④③}，狀寫物態的細膩生動，沒骨設色的清雅明潔，深得惲壽平技法的要諦。作為花鳥背景的樹木山石，以及繪寫蘭竹等對象，他更多地汲取了石濤的筆墨技法特長。五十一歲繪製的《松石清陰圖》卷是一幅代表作，山坡石叢裏一片繁密的松林，粗細幹身相間，枝桠盤錯。雖是橫向長卷，卻充溢着磅礴郁勃的氣勢。松樹幹枝筆法蒼勁，松針撇筆尖細而很有骨力；山石用解索、荷葉皴法，加上錯落有致的苔點，蒼茫渾厚。不難看出，無論是構思的奇肆和筆墨的恣縱凝重，都出自石濤的法門。

“偶學馬遠斫瘦石，復倣徐熙折嫩華。兩家風味有甜苦，堪趁新涼佐品茶”^{④④}畫家這幾句自述，表達了他師法前人時嘗到的甘苦。華岳像蜜蜂一樣辛苦地采擷着藝苑裏歷代名家的精華，釀造自己的藝術之蜜。畫家四十七歲所畫《山水花鳥冊》中數幀花鳥，便反映了他兼采各家之長的積極探索。其中〈水仙圖〉，用白描雙鉤畫花葉，土石以酣暢的水墨鉤皴漬染，有元人的筆致；〈竹枝大理菊圖〉，菊花鉤瓣點蕊，菊葉鉤勒的線條流動，略加色染，得陳白陽的遺法；〈竹枝牽牛花圖〉，則取自周之冕的“鉤花點葉”體；〈月季圖〉，又採用惲壽平的沒骨設色法。華岳在借鑑各家技法時，並不以貌似為工，而是力求得其神韻。近代吳昌碩極力稱贊此冊，謂“用意處直追宋元，其同時癡瓢（黃慎）、復堂（李鱓）諸公無此勁氣。”華岳另有一些臨習宋元很見功力的作品，如（五十七歲時作）《竹石雙雞圖》軸，雙鉤著色的竹樹一筆不苟，雙雞的鉤勒精微工整，而尾羽又融入乾筆皴染。吳廷飈在題跋中指出：“此幀鉤勒處筆筆堅實，敷色處筆筆飛動，是學宋元而別具鑪錘者。”宋人的周密精致、元人的鬆秀靈動在華岳的作品裏很好地融合成一體。此外，他還從徐渭、八大山人等的潑墨寫意技法中汲取營養。如四十五歲畫的《雜畫冊》^{④⑤}中一幀〈荷花圖〉（附圖 4），荷葉墨色淋漓，縱肆離披，單筆鉤花，筆勢飛舞，近徐渭潑墨法；又一幅〈游魚花卉圖〉（附圖 5）^{④⑥}，簡筆鱸魚和崖下潑染的花卉，完全是倣學八大山人簡筆的畫法。



附圖 4



附圖 5

華岳近六十歲的時，富有個性特色的花鳥畫風格成熟。自此時到去世的十多年間，是他創作的旺盛期。清初以來，花鳥畫領域盛行兩大畫風，一種是由青藤（徐渭）、白陽（陳淳）開拓而由八大山人、石濤發揚的水墨大寫意畫風；另一種是由惲壽平重整旗鼓而興起的設色沒骨花卉畫風。兩大畫風之外，華岳晚年創立小寫意畫格，它兼工帶寫，界于工筆和水墨大寫意之間，憂然獨立于藝苑。

華岳的小寫意畫風在筆法、用墨和敷色上都具有鮮明的個性特點。他的筆法豐富多樣，鉤、勒、點、拂、暈、染、幹、掃，交施互用。行筆帶拖帶旋，時斷時續，曲中有直，柔中寓剛，呈現波折抑揚的靈活變化，且多以中鋒裹毫運行，雖然外呈輕快秀逸，然內涵筋骨，遲而不澀，巧而不薄，緊凝有力，很能表現花木禽鳥堅實又靈動的質感。華岳還善于把四王山水畫中乾筆枯墨皴擦技法，運用到畫禽鳥的羽毛。所繪

羽毛蓬鬆空靈，增加了筆致的韻味。他的筆法融和着惲壽平的柔和輕倩，而汰去其平穩光潔；收蓄着石濤的遒勁率意，而捨去其縱肆奔放；同時又兼容宋人的工致，元人的秀逸，吸收陳淳、周之冕鈎花點葉體的離披灑落，形成他鬆秀、靈巧、凝煉、遒勁的自家筆性。在墨色的運用上，善用漬、染、澱等法，對於黑、白、濃、淡，乾，濕的墨彩和水分的把握，十分用心，濃淡相間，乾濕兼施，力求主體突出，層次分明，造成畫面有空間的深度感和墨彩的韻律感。華岳的花鳥畫，除了少數松、竹、梅、蘭等畫題純以水墨揮寫外，大多數染色彩。用色一般以赭石、花青、汁綠等水色為主，淡雅明潔。但在有些畫中，他大膽地運用三青四綠、朱磦等石色，來罩染山石或敷染鸚鵡、鴛鴦、鳳凰等禽鳥，或用硃砂、朱紅、胭脂、粉白等色彩來染寫花卉，這些明亮艷麗的顏色與水墨交織在一起，對比鮮明，色墨相映生輝。在整個色調的配置上，又注意協調和諧，濃而不膩，艷而不俗，產生妍冶鮮潤的形式美感。華岳花鳥畫在筆法、用墨和敷色方面的特徵，連同奇麗多巧的構圖，組成完整的藝術表現形式。這種形式同作者所要表述的情感和傳寫物像的“機趣”是互為表裏，融成一體的。

華岳的晚年作品留存很多。我們不妨選擇幾幅來觀賞，以了解他晚年花鳥畫的風采。《桃潭浴鴨圖》(附圖6)④是他六十一歲的作品。構圖上虛實疏密安排很有巧意：上方伸出桃樹枝條，桃花密布；幾絲柳條從中穿出直垂水面，中間大段空白，水中鴨子划撲鳧水，形態生動，湖旁點綴卵石水草，畫面虛多實少。桃柳幹枝隨意撇拂，在疏放柔和的筆勢中含着堅韌的骨力；簡筆鈎皴的水石是從石濤石法中簡化出來的，鴨子羽毛用乾筆鈎點，毛感很強。滿枝桃花以朱磦紛紛落落地點出，使疏空的畫面頓時花光燦爛。此圖已映現出華岳純熟的個性風格。另一幅同年畫的《桂樹綬帶圖》，那筆墨濃重的湖石、皴染繁複的桂樹，與雙鈎的水仙、修竹，構成粗細、輕重的強烈對比，樹枝上一頭鈎染精細、色彩鮮麗的綬帶鳥，分外醒目。工筆寫意交渾、雄放秀逸兼具，產生出特殊的美感。

華岳的花鳥小品更是情趣雋永。《花鳥冊》(六十九歲作)中的〈畫眉〉一幀，取折枝楓樹一幹，枝上的畫眉仰首張口，那動人的姿態似能喚起人們對鳴叫聲音的聯想。楓葉用“點厝”法，一筆之中含有朱、赭兩種顏色，下筆鋪開，二色渾然相接，枯黃的秋葉形色俱活。另一幀〈秋菊圖〉，所用鈎花點葉法已經是自己疏宕率意的畫格。此外，《海棠綬帶圖》(七十五歲作)是他設色淡雅的佳作；《錦雞竹菊圖》則是石色重彩的精品。

華岳的花鳥畫藝術能夠在畫家林立的畫壇獨樹一幟，確非易事。這是他懷着“我自低頭經意匠，煙霞先後不同春”的堅定志向，長期勤學磨礪、孤心苦詣經營的結果。與同時代的一些花鳥名家比較，華岳的畫格既不同于蔣廷錫的雍容華貴、鄒一桂的精密艷冶、沈銓的工整濃麗、馬元馭的簡放清雅，也不同于他的好友金農的古拙樸質、高翔的荒率冷逸、鄭燮的瀟灑峭拔、李鱣的縱放酣肆，而是別有一種清新、明快、雋逸、妍美的藝術格調。華岳塑造的藝術形像，既可引起人們對花光鳥影的愉悅，又能喚起人



附圖 6

們對自然生命的關注以及對人生問題的聯想思索，在審美享受的同時又有一定的認識價值。這是華岳花鳥畫獨特之處。

三

“一生山水窟中游，身如春雲心似秋。呼吸清光歸筆底，怪來書畫亦風流。”江陰顧師竹在《離垢集》上的題辭，很能說明華岳山水畫的創作目的和藝術風神。

華岳山水畫創作活動開始很早，他自述：“僕居閩鄉，時常放遊山水”^{④8}。“余自橐筆江湖，恣情山水，每有奇觀，便心領神悟”^{④9}。華岳一生遊歷了福建、浙江、江蘇、山東、河北、京津等地不少山川名勝，日常又喜歡流連在山林、江畔、溪流、木石之間，固而“萬壑千巖羅胸膈”^{⑤0}，天機所動，興致所至，信筆揮灑，寫下了許多有景有情的山水畫幅。華岳的山水畫聲譽和影響雖然不及花鳥畫那樣大和深廣，但在山水作品裏所明顯地體現的“解弢”的生活態度和“離垢”的審美理想，卻是他藝術生命的一個重要組成部分。在藝術風格上華岳的山水畫也存在着不同于花鳥、人物的獨立面貌。

華岳的山水畫題材可以歸納為幾類。一類是描繪名山大川和地方名勝風物的實景山水，如《泰岱雲海圖》、《邊城夜雪圖》、《黃竹嶺圖》、《皋亭山看梅圖》、《周穆門吳遊圖》等。在這些作品裏，畫家攝取既有物像具體特徵，又能體現真切感受的景象，構成特定意境的畫面。《泰岱雲海圖》^{⑤1}突出泰山蓮花、日出兩峰間雲海翻騰的壯觀氣象，以抒發“排胸中浩蕩之氣，一洗山靈面目”的豪情。《黃竹嶺圖》卷^{⑤2}是畫家雍正七年（1729年）秋天畫成，追憶三月從鄞江回錢塘途經黃竹嶺所見的佳景。兩山環合，喬柯叢交，深潭曲澗，草樹郁茂，山石敷染淡青綠和赭石。浙中林壑深邃靈秀和山翠水清的春光，宛然托于紙素。另一幅《皋亭山看梅圖》卷（附圖7），繪寫早春清晨與友人皋亭山賞梅的情景。曲橋小徑通向角亭，幾枝梅樹開着淡淡的花朶，而大片的梅林卻掩映在迷濛的晨霧中；梅林深處露出層樓一角，樓中也有人憑窗觀梅。這種從虛處着眼的表現方法，產生“暗香浮動”的奇妙藝術效果。在這一類記實性的山水畫中，畫家沒有停留在客觀景物的如實摹寫上，而是進行取捨、想像，塑造情景交融的有詩意的境界。以“情境取勝”正是華岳山水畫的最主要的藝術特色之一。

第二類山水畫描繪文人幽士的居住環境和他們的遊冶生活，如《小東園圖》、《養素園圖》、《遊山圖》、《桐華庵勝集圖》、《坐攬石壁圖》、《白雲松舍圖》等即是。在這些作品裏，畫家按照自己的理想，把隱者的生活環境，描繪成為可居可遊、幽寂清淨的天地，或表現文人雅士忘情山林泉石的悠然心境。

《小東園圖》（附圖8）是畫家在杭州東城隅居處的寫景。華岳因仰慕惲壽平的人品和藝術，襲用壽平的字號“東園生”，鈐印中也有“家住小東園”印。圖上幾間簡陋的小屋，屋後數枝桃樹，門前古木壘石，環境幽靜卻不免有些荒涼。但主人怡然自樂：“一部陶詩一壺酒，或吟或飲翫晨昏。竹床瓦枕最堪眠，被褥溫香夢也仙。”



附圖 7



附圖 8

《養素園圖屏》是華岳為好友王馭陶所作，繪居室養素園和外景北墅，連同周圍的十處景色共十二圖。畫家着意渲染可息可遊、優美恬適的環境氣氛，春天“繞屋梅花”、“乾溪雨漲”；夏日“遠樹柔藍”、“夏木垂陰”；清秋“疏雨梧桐”、“三秋月桂”；冬季“遠山雪霽”、“古寺鳴鐘”等等，不同季度都有宜人賞玩的佳景。這顯然是理想化了的幽居環境。

《遊山圖》描寫同友人遊覽山川流連忘返的情景。層崗疊嶺，松林蔽空，溪水潺緩，兩個遊客倚石而坐，陶醉在山光水色、松濤泉聲中。

這些幽居圖無疑與元明以來文人畫家的隱逸山水有着密切的承襲關係。同時，畫家所表現的意境，也貫注進了自己的感受和志趣，有着一定的新意。境界清謐幽寂，但並不虛無空泛，內中表達出安貧樂道的生活樂趣，贊美着不繫榮利暢快無礙的精神生活。比起那些一味以冷寂為脫俗、以虛空為清高的無病呻吟的作品，華岳的作品要顯得真切和充實得多。

第三類作品以寫自然山川田野景物為主，不以確定的地方或人物活動情節為指歸。着重于造境抒情，寄意托志。這在華岳的山水畫中數量最多，景色或大或小，或繁或簡。既有高山長川、幽谷湍流、山高林密、崗巒重疊那種宏大的構圖，也有古木寒林、小溪草亭、煙樹流霞、怪石叢篁、江渚磯灘諸類局部小景。所構築的意境都突出“幽”和“淨”的氣氛。幽者清幽寧靜，供人“澄懷觀道”，解弢修身；淨者潔淨明爽，使人滌除垢穢，脫出塵世，體現出華岳山水畫創作的最高審美理想。

“解弢”和“離垢”是滲透在華岳人生觀和藝術創作主題中兩個重要觀念，這裏有必要作一些分析。弢是韜的通體字，本意是弓劍之袋，又作掩藏解，所謂“韜光養晦”，就是隱藏光彩，不使外露，而華岳偏要“解弢”。對此，薛永年持有很好的見解，他認為其含義，一層是“解得天弢”，“即透過大自然的外部徵象，披露其光彩，漏悉其靈機”^③。另一層意思是“在做人上不事外表上的‘韜光養晦’，而是通過安貧守素或守拙，保持發揚自己的真性情，不以榮辱毀譽為懷，自以真率為樂，”它既是認識世界的方法，又是內心修養的最高境界。所以華岳取“解弢館”為自己的居室名，以此自勉。“離垢”是華岳為自己詩集的題名，也是他的理想，“竭為塵外遊，探頤離穢累。”他在《題田居勝樂圖》中曾描繪出一幅理想王國的圖景，那裏男耕女織，風調雨順，五穀豐收。人人知書達禮，相處融融和和，即連做官的，也是“吏嚴無見辱”，空氣相當寬鬆。這實際上是在世垢漫漫中，作者的烏托邦幻想。正如林士班《離垢集》題辭中所感嘆的：“郁勃心，欲離垢，垢難離。”於是畫家只能做“逃名客”，把“離垢”的志向寄托到詩文繪畫中去，化為藝術中的審美理想。誠然，他的“離垢”與“刷塵”的思想是有聯繫的，既有在幻化的超脫塵世的琉璃世界中求得個人精神慰藉的一面，同時也有創造美好的境界以引起人們嚮往追求的積極的一面。消極的避世出塵與能動地掃除人間污濁兩者交織地存在于畫家的思想和藝術作品中，形成了他作品內涵的多重性。

在以山川田野景物為主體的作品中，畫家有意識地強化某些自然特徵，烘染出某種特定的氣氛，從而傳達一定的情緒、心志。如《濯翠沐雲圖》軸，峰巒危峙，山