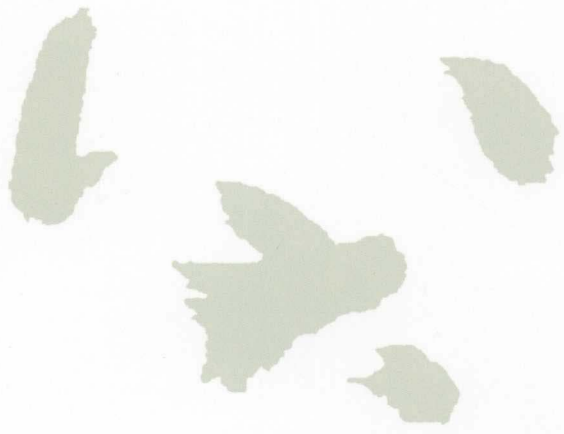




書法全集





書法全集

江西美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

八大山人书法全集 / (清) 朱耷书. -- 南昌 : 江西
美术出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5480-0225-3

I. ①八… II. ①朱… III. ①汉字-法书-中国-清
代 IV. ①J222.49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 103229 号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方
式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有, 侵权必究

本书法律顾问: 江西中戈律师事物所

出 版 人: 陈 政

责任编辑: 刘 杨 李国强

责任印制: 朱常蕴

封面设计: 魏洪昆 李国强

版式设计: 何家坤 郭 阳

八大山人书法全集

BADASHANREN SHUFAQUANJI

本社编

出 版: 江西美术出版社

地 址: 南昌市子安路 66 号 邮编 330025

邮 编: 330025 电话: 6565832

发 行: 新华书店

制 版: 江西省江美数码科技有限公司

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 965 × 635 1/16

印 张: 28

版 次: 2010 年 6 月第 1 版

印 次: 2010 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 3000 套

ISBN 978-7-5480-0225-3

定 价: 370.00 元

个山小像轴 纸本墨笔 黄安平绘 康熙十三年甲寅（一六七四） 纵九七厘米 横六〇·五厘米 江西南昌八大山人纪念馆藏

【自题】 个山小像。甲寅蒲节后二日，遇老友黄安平，为余写此，时年四十有九。

【铃】 释传紫印（白文方形印） 刃庵（朱文方形印） 法掘（朱文椭圆形印） 起首印

【跋】 个山紫公，豫章王孙贞吉先生四世（『四世』二字被圈去）孙也，少为进士业，试辄冠其侪偶，里中耆硕，莫不噪然称之。戊子现比丘身。癸巳遂得正法于吾师耕庵老人，诸方藉藉，又以为博山有□矣。间以其绪餘，为书□画若诗，奇情逸韵，拔立尘表。予尝谓个山子每事取法古人，而事事不为古人所缚，海内诸鉴家亦既异喙同声矣。丁巳秋，携小影重访菊庄，语予曰：『兄此后直以贯休、齐己目我矣！』噢！栽田博饭，火种刀耕，有先德镰头边事，在瓮里何曾失却□？予且喜圈悟老汉脚跟点地矣。鹿同法弟饶宇朴题并书（铃） 宇朴蔚宗 鹿同

【铃】 西江弋阳王孙（朱文扁方形印）

【自题】 『个，个，个。无多，独大。美事抛，名理唾。白刃颜庵，红尘粉剉。清胜辋川王，韵过笠湖贺。人在北斗藏身，手挽南箕作簸。冬离寒矣夏离炎。大莫载兮小莫破。』此赞系高安刘恂城胎余者，容安老人复书于新吴之狮山，屈指丁甲八年耳。两公皆已去世，独余凉笠老僧逍遥林下，临流写照，为之慨然。个山之庵传紫又识

【铃】 雪个（白文长方形印） 个山（朱文长方形印）

【跋】 个翁大师像赞：瀑泉流远故侯家，九叶风高耐岁华。草圣诗禅随散逸，何须戴笠老烟霞。湖西彭文亮（铃） 文亮之印 白生父 近思斋

【自题】 生在曹洞、临济有，穿过临济、曹洞有。洞曹、临济两俱非，羸羸然若丧家之狗。还识得此人么？罗汉道：底？个山自题

【铃】 释传紫印（白文方形印） 刃庵（白文方形印） 怀古堂（白文长方形印） 起首印

【跋】 癸，〇，噢！个有个，而立于二三四五之间也；个无个，而超于五四三二一之外也。个山个山，形上形下，圈中一点。减馀居士蔡受以供，个师，已而为世人说法如是。（铃） 减馀园者 成山受之□处 硕果

【自题】 没毛驴，初生兔。劈破面门，手足无措。莫是悲他世上人，到头不识来时路。今朝且喜当行，穿过葛藤露布。咄！戊午中秋自题

【铃】 个山（朱文长方形印） 耕香（朱文长方形印） 起首印

【自题】 雪峰从来，疑个布衲。当生不生，是杀不杀。至今道绝韶阳，何异石头路滑。这梢郎子，汝未遇人时，没偈偈！

【铃】 灯社紫衲（白文方形印）

【自题】 黄檗慈悲且带嗔，云居恶辣翻成喜。李公天上石麒麟，何曾邀得到你？若不得个破笠头遮却丛林，一时嗔喜何能已。中秋后二日又题

【铃】 掣颠（白文长方形印）

【鉴藏印】 □轩 丹青不知老将至

平山小像

甲寅二月三日 遜老友

安平乃余宮以時年四十有九

不翁大師像贊
溘染流遠故侯家九葉風高研成
華草出詩祥隨散途何須戴笠
老煙霞 湖西盡之克

雪峰從來親个不袖當生不生是殺不殺
與中識炬器屬何與石蟻踏滑道捐鄭
子汝未遇及若沒漏鐘

沒毛驢初生毛劈破面門手之無措莫是悲他
世上到頭不識未時臨今朝且喜當行穿過
葛藤露布吐 戊子中秋自題

應同

个山藤子藤車子孫負吉先生四世孫也少為進士業
餘輒射其儕儻里中者頗莫不樂然孫之戊子現比
上身祭正逆時正注於吾師耕菴老人諸方藉又
以為博山古 夫所以其儲儲為書 畫若詩奇情

透綠板主 藤車子當謂个山子每事 既與同聲去
不為古人 既與同聲去
已林携小影 重訪前時予曰此藤真以貫休辭已
日我矣嗚 畫四博餅火種刀研有火氣 鑽頭邊事在寬
裏何多失矣 予且喜園悟老漢張點地矣

平山

為同法弟僕字朴題并書



个山多獨大 美手他名 理唾白刃 乾

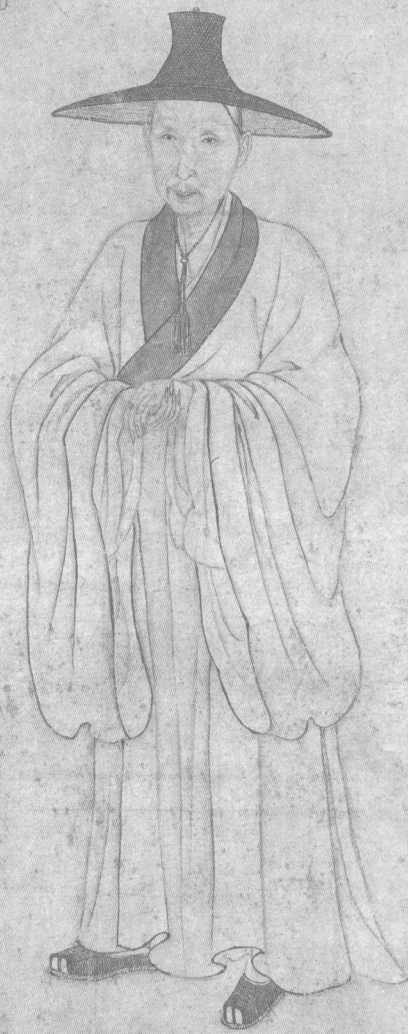
扛登杯對 清溪穩 穩以王 欵送 觀湖賀人車

小斗危身 手挽句 笔他心 數各 鞋穿 履底

題 笑大以乞 我星小 莫破

此種係高安劉物成
財全者宮安老人復

書於新天二柳山居指丁甲八等开 兩公皆已
世世獨信 遠望老僧道遠 林下所 區寓 思有
之 枕然 人之 履傳 初 不 詳



生在曹洞臨濟有穿過臨濟曹洞

有洞曹能濟兩俱非贏之無若喪

家之獨還識得此人之歷羅漢道互

今省頌

○ 嘆个有个而立于一二三
三又之間也个無个而起于又三三
二一之外也个山个山形上形下
園中一點

誠除岳岳受供 个脚已而馬地 既法如定

誠除岳岳受供 个脚已而馬地 既法如定



黃髮慈悲且帶嘆雲居惡
秋毓茂喜李公天上石麒麟
何曾逸得到你若不得个破
盤頭過方 恭林 隨法 喜何似
已 在 法 之 端



八大山人的书法艺术

□ 邱振中

一 八大山人前期的书法创作

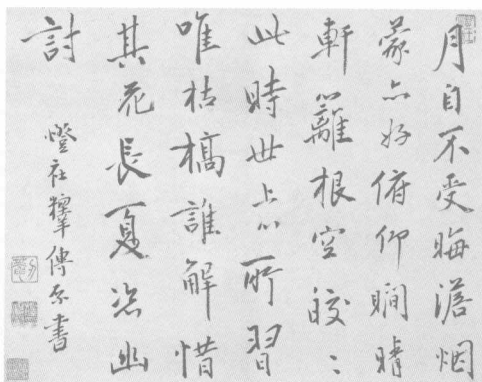
八大山人的书法创作分为两个时期。以一六七〇年前后为界，前期是他的学习和积累阶段，后期已形成自己的书法风格。

八大山人留下的最早的纪年书迹是顺治十六年（一六五九）三十四岁所作《传綰写生册》中的题识和书法。《传綰写生册》中包括三开书法和七段题识（其中三段写在同一开上）。这十段文字中有五段楷书，一段隶书，一段草书，三段行书，三段行书风格各不相同，显示出八大山人早年书法学习与创作的有关状况。此时，八大山人已经能够写出一手比较端正的欧体楷书，结构匀称，点画妥帖。从宋代以来，唐代楷书几乎成为所有人学习书法的入门范本，其中欧阳询的楷书又以其严谨、挺拔而受到人们特别的推崇。欧体楷书可能是八大山人学习书法时入门的范本，而且临习过比较长的一段时间。书写中，他有意夸张某些笔画，如横画有隶书意味的收笔，以及某些捺笔等。这里或许已经暗示出他对规范的敏感，以及潜意识中对规范进行修正的欲望。

唐代楷书把运笔的复杂操作放在笔画的端点和弯折处，并且用提按的方法来突出这些部位，而笔画中间部分则一带而过。这种笔法影响到唐代以后整个书法史，影响到其他各种书体的书写。作为一位初出茅庐的年轻人，八大山人不可能有别的选择。他写隶书和草书，使用的也是唐代楷书提按、留驻的笔法，这种笔法与他后期所使用的笔法几乎处在完全对立的位置。

三段行书的情况比较复杂。《西瓜》左侧两行行书笔画流畅，但提按明显，完全是当时流行的行书风格：圆转、软滑，与同一开上章草的拙涩、楷书的端谨形成鲜明的对比。这两行行书说明八大山人对流行的书写方式并不陌生。《牡丹》所题一诗十分接近楷书，但竖画加粗，结构向右上方斜向取势，具有明显的个人特征，它可以看做是这一时期追求个人风格的一个结果。在他将近二十年后的《梅花图册》中，我们还看见这种风格的题识，但笔触更为肯定。从《月自不受晦》一诗中可以看出他对某种古典风格的追求，但各字水平不一致，有的匀称、妥帖，有的却松散而幼稚。匀称、妥帖的字结构有的像是来自《圣教序》（王羲之），有的又像是来自《麓山寺碑》（李邕），还可以依稀看出一丝董其昌的影子。

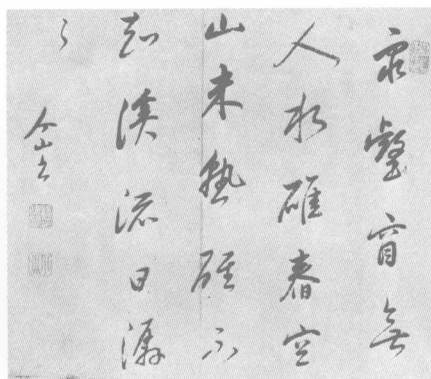
八大山人行书中的这种混杂和不成熟，以及一部册页中各种书法风格的并置，说明他此时还处于书法创作的初始阶



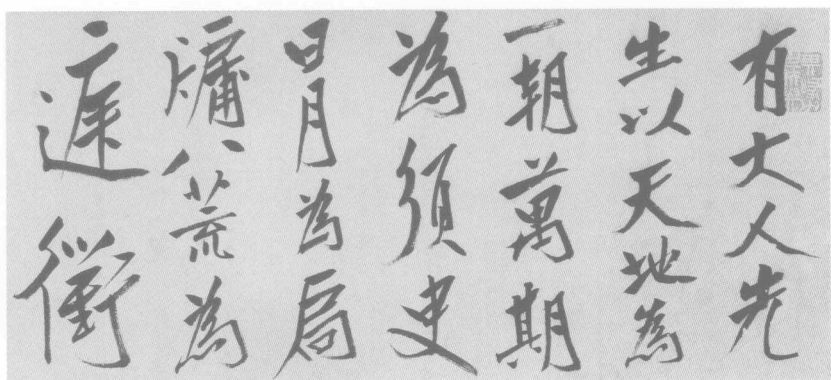
《传綰写生册》之《月自不受晦》



《传綰写生册》之《西瓜》



《梅花图册》局部



《酒德颂》局部

段，但已显示出他对各种笔法和结构的敏感，以及力图开拓视野、创造个人风格的愿望。

大约从一六六六年开始，八大山人的书迹中越来越清楚地显示出董其昌的影响。《墨华图卷》（一六六六年）题识五段，结字、笔致全学董其昌，与董相比略显单薄，但疏朗、雅致、流畅，深得董氏神理。可以想见，八大山人的行书在做过各种尝试之后，选定了董其昌作为依傍。这种依傍使其行书很快摆脱了原来的混杂局面，上升到一个新的水平。八大山人选定董其昌是有足够理由的，董其昌综合了他所注目的大部分书法家的成就。他的绘画受董氏影响很深，学习董其昌书法无疑对深入他的绘画有帮助。此外，康熙年间董氏书风流行，也为人们学习董其昌的书法提供了有利的条件。八大山人后来的道路表明，董其昌是他这一时期一个重要的选择。

《行书诗轴》（二六七一年）的字结构和章法仍为董氏样式，但用笔减少了提按，笔毫压着纸面运行，使线条变得厚重起来，与董其昌又有了某种微妙的区别。这种「压而不提」的笔法，对于八大山人书法风格的形成具有重要的意义。这是八大山人在学习董其昌时，为将来的发展埋下的伏笔。

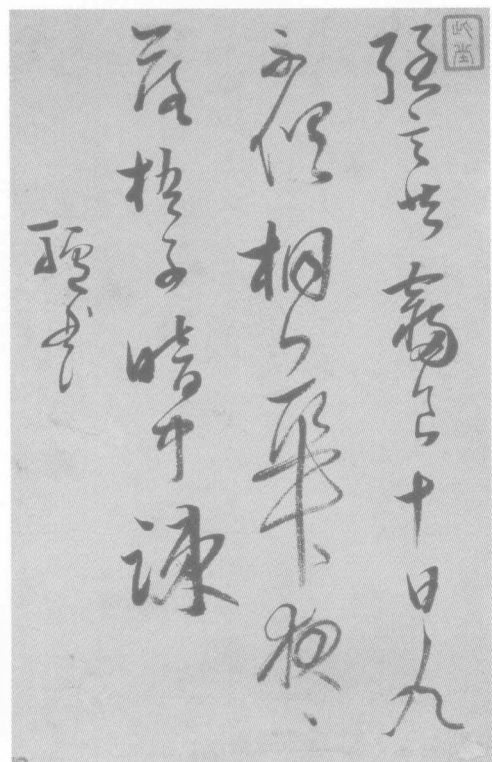
《梅花图册》（二六七八年）自题五绝又回到了典型的董其昌风格，纯熟、自信，几可乱真。

从一六六六年到一六七八年十余年间，八大山人凭借对董其昌的学习，在书法技巧和鉴赏力等方面所达到的水平，与前一阶段不可同日而语。

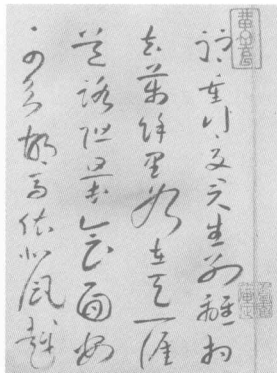
从一六七一年到一六七八年，是八大山人逐渐深入董其昌堂奥的时期。或许是他一旦真正把握了董其昌，便不满足，于是在优游于董氏的同时，又把视线转向了黄庭坚和米芾。

《个山小像》题识（一六七四—一六七八年）和《酒德颂》（约一六八二年）模仿黄庭坚的风格。《酒德颂》结尾还题上「仿山谷老人」字样，但所使用的笔法明显受到米芾的影响，有些字结构也几乎照搬米芾的作品。这是个有意思的现象，八大山人对董其昌的把握，已经证明他具有出色的书法才能。在当时趋尚董氏的背景中，可以说，他已经是一位出类拔萃的书法家，但这时他却表现出离开董氏的企图。即使因采用自己所不熟悉的形式而远离精善，如《酒德颂》之类，亦在所不惜。

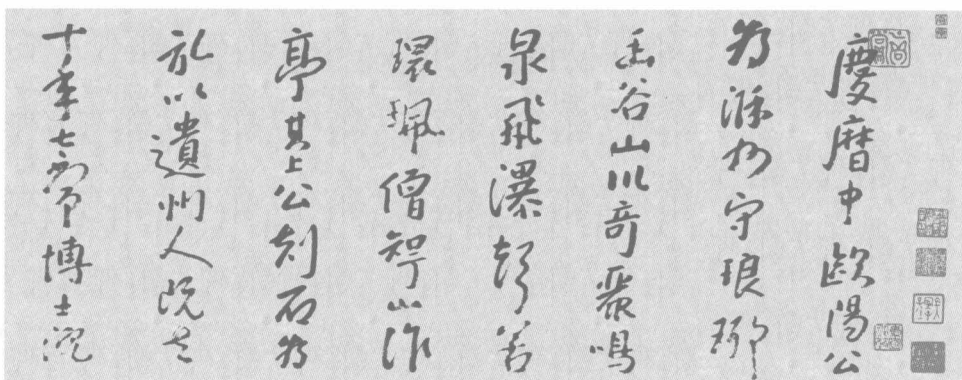
人们常常说到八大山人因为康熙喜欢董其昌的书法而改变自己的风格，这种看法，忽视了一位艺术家风格形成和改变时所具有的内在理路，从而认定风格是一种仅仅凭着作者意志便能加以变化的东西。不应当忽视艺术家才能发展中技术和感觉的演化是有其连续性和必然性的。一位艺术家风格演化到何时开始「定格」，因各人抱负不同而



《行书诗册》局部



《为镜秋诗书册》局部



《行书醉翁吟卷》局部

异。怀有大志者，必然要到达独创性的、自己所认可的风格才罢休。从八大山人绘画的独创性来看，他无疑是一位极有个性的、极有抱负的艺术家，因此他对书法的态度亦应作如是观。八大山人根本不屑于做一位步人后尘的书法家。

从一六七八年到一六八六年的七八年间，八大山人草书作品逐渐增多，而且不再是原来所写的『章草』，而是放纵不羁的狂草。作于一六八二年前后的《行书诗册》是一件重要作品。尽管作品有的线条不够流畅，有些又显得浮滑，有些字之间缺少草书应有的连续性，但狂草结构和笔法的引入，改变了他原有的章法和用笔习惯，一些大字夹杂在作品中，也显得非常突兀。然而正是这种拆解和夸张，打破了他前期匀称、雅致的感觉模式，同时为他在成熟期对某些空间和笔法的夸张埋下了伏笔。这一时期的狂草，是八大山人确立自己书风时的一个不可缺少的阶段。

《草书卢鸿诗册》（一六八六年）中虽然多杂有行书，但突然放大某些字结构的特点却保留了下来。线条的流畅性、对转笔的控制能力等方面都有明显的进步；同时，由于对圆转线条的强调，作品开始显示出自己的特征。这些特征在《杂画册》（一六八九年）中仍然保留着，只是对提按的运用越来越少，用笔上的圆转和结构上的圆转渐渐合成一个统一的整体。右上角富有特征的弯折，以中锋为主导的用笔方式等，都已浮出水面。

这一时期《黄庭外景经》、《黄庭内景经》、《乐苑》（均作于一六八四年）等作品轻灵的、如在空中飘浮似的笔触，松动、轻快的结构，看起来另成一系列，但起笔、收笔和弯折处提按的淡化，却与前面所说的草书有某种契合。

前面已经说到，唐代楷书提按、留驻的笔法影响到此后的整个时期，而这种笔法与草书格格不入。刘熙载说：『草书中不能夹一楷书。』〔一〕相应地，真正的草书必定要对唐代楷书的笔法造成冲击，或者说，迫使唐楷笔法『退场』。这一过程与人们对『晋人笔法』的追求是连在一起的。晋代笔法的基础是隶书，它还保留着隶书对笔画推移中整个过程进行控制的特点，同时环转占有重要的地位，这正是所谓的『元常不草，而使转纵横』〔二〕。这一切，在八大山人笔下终于逐渐会聚成一个不易一见的集合。

《行草诗轴》（一六八七—一六八八年）、《为镜秋诗书册》等都是这一时期的作品，它们进一步打散了单元空间固有的联系，使作品所有空间都变得松动、开放，观赏者的感觉几乎可以在所有空间中自由穿行。它们的笔法、结体远非精到，也没有足够的传统依据，但它们所带来的空间的自由流走，是八大山人前后两种书风之间一个不可或缺的、理想的过渡阶段。署款上『八』字特殊的构成，成为一个象征：笔画所分割的所有空间，都指向字结构的外部，期待着进入一个开放的、未知的世界。当作者越过这一阶段以后，『八』字便开始收敛，渐渐融入仅仅属于自己的、另一种类的构成中。八大山人在他六十岁左右时，为形成书法创作的个性风格，做好了各种必要的准备。

二 八大山人书法艺术的成就

一六九〇年以后，八大山人确立了自己书法创作的个性风格。从此，直到一七〇五年去世，他创作了众多杰出的书法作品。这些作品包括行书、草书、楷书等各种书体。其中行书和草书是八大山人所取得的最重要的成就。他的行书作品中经常夹杂着一些草书，草书作品中也经常夹杂着一些行书。这种行、草夹杂的情况从宋代以来就开始出现，主要是

廟堂多暇日山水契真情欲寫
 深趣還因藻繪成九江臨戶瞻
 繞簷搖花柳窮年發烟中逐意
 生能令高里正不覺四時行事榮
 首香設先合樂鏡清詠歌齋書室
 圖書了海山長安

《酒德頌》局部

春雨小畫少待靜帶書
 沈兄所
 胎秋林南室下有人生跡考祈
 携兀身付未手一說
 歷印先

如此日出而云之忙心功未見
 而之程
 先之可取也
 兄之取也
 先之取也
 先之取也

《手札十通册》之八

永和九年歲在癸丑暮春
 會于會稽山陰之蘭亭
 脩禊事也羣賢畢至
 少長咸集此地迥峻領
 窈山茂林脩竹更有清
 流激湍映帶左右引以
 為流觴曲水列坐其次是
 日也天朗氣清惠風和

《臨河叙》局部

在草书中夹杂与楷书有关的行书笔法，在明代草书中已经成为惯例。但是在八大山人的作品中，强调的首先是结构。他把行书与草书并置在一起，造成结构上的某种冲突，同时再用一种圆转的笔法将它们统一在作品中，从而展现出新的面貌。

《行书醉翁吟卷》（二七〇五年）是八大山人一生最后一年的杰作。这件作品行笔安静从容，线条圆浑厚实，中锋贯彻始终，但线条内部的运动却丰富而微妙，字结构匀净妥帖，既保存了作者特殊风格的线形和空间，各字之间又衔接紧密，摆布的痕迹去除尽净。正是孙过庭所说的「既能险绝，复归平正」，「通会之际，人书俱老」^{①②③}。这是中国书法中很高的境界。与这件作品相比，八大山人许多作品都像是通向这件作品的一个过程。在这一过程中，八大山人的书法演出各种奇矫不群的面目。

《河上花图卷》（一六九七年）题诗在用笔的圆浑上与《行书醉翁吟卷》如出一辙，但排列布局上一反以往的连贯性为基础的构成方式，大小错落的字体与邻行交缠在一起，造成一种独特的节奏。

《行书高适诗卷》（一六九八年）笔触圆劲不减，但流动感稍强，字结构又趁着笔触流动感这一点增强而敲侧，而离开习惯的结字方式，随机处置。增加的一点点自由，便使作品表现出全新的意境。

《行楷书法册》（一六九七年）笔触稍细，作品疏淡灵动，大部分字结构匀称安谧，少数被夸张的空间显得特别突出，像是长长的步道上突然出现的几处空场，留下的明亮让人难以忘怀……

八大山人形成自己的书风后，严格意义上的草书作品不多。《草书诗轴》（一六九六年）为其代表作。这件作品虽然线条推移的节奏变化不明显，但圆转的线形与笔法，以及大草简略而开张的结构都融贯成一个整体；两道夸张的长画虽然略有冲突，但很好地调整了作品的空间节奏；字结构内部的大面积空间既保持了作者的风格特征，同时又又在以环转为基调的作品中平添了顿挫。这些，使作品在历代草书中独树一帜。八大山人草书作品少，不是由于他对草法陌生，而是与他习惯的行笔节奏有关。他的绘画中经常出现流动、迅疾的笔触，为什么草书创作却没有形成相近的风格？绘画中的操作是间断的，尽管迅疾，但它与另一组笔触之间可以有停顿、思考，通常一件作品中也必须包含一些不同节奏的笔触，因此，控制绘画中笔触节奏的是一种与书法创作中性质不同的感觉状态。严格的草书创作要求作者运用一种动力模式进行长期的操演，在书写作品的整个过程中，必须保持一

心子
 為之則放矣於前其中則遷制之
 於外以安其內克己復禮之而誠已
 視
 人有所拜本乎天性知誘物化
 遂忘其正卓彼先覺知心有定用
 存誠非禮勿聽聽哉人心之動因言

《书画册》之一

三抗韞多材意
 深善誨風奉
 插庭之訓早
 擅臨池之工
 聞其比來沒
 愛飛白昨故
 心機搽翰墨
 總六文之麗
 則雲五際之
 芳詞自枉來
 書法傍邊寶
 願唾飛迹此
 敢為仁披覽
 循環程以地
 愧

《行书临艺辑帖册》局部

种统一的、连续的感觉方式。八大山人没有在绘画之外致力于寻求这样一种感觉状态。晚年，或许随着挥运时意识的弱化，他在这一点上有所改变。然而，也只是小字作品，特别是他晚年的信札，在流畅方面超过了成熟期的其他作品，达到了连贯、自然而又随心所欲的境地。早年从董其昌那里得来的灵动，这时似乎又以另一种形式回到了他的作品中。信札是中国书法中的一种特殊形式。唐代以前留下的墨迹，大部分是书信、手卷、条幅、册页流行后，创作的自觉意识不断增强，只是在信札、日记等场合还部分保留着下意识的书写——当人们意识到日常书信也是收藏的重要对象时，下意识书写的地盘就越变小了。——八大山人七十五岁以后书写的信札，极为随意，似乎不再计较是否中锋行笔，只是将笔压在纸上，往前推移而已。圆笔、方笔并行，枯笔、湿笔并行，毫无摆布和执意夸张的痕迹，但作品节奏变化丰富、空间畅达，是书法史上此类作品中的优秀之作。

八大山人绘画作品的题识和书法，在对开的册页中还留下了不少小字行草书佳作，它们大体上与各个时期的书法创作保持着密切的关系。

八大山人晚年的小楷非常精彩。如《书画册》（一七〇五年）中的楷书，从容不迫，行笔中不再斤斤计较细部的得失，但所有看似随意之处，都被笔锋的运动所包裹，绝无松懈之感。这是楷书中很不容易达到的一种境界，看似漫不经心，实则十分严谨、周密。

题写为「临书」的作品在八大山人的创作中占有一定的数量。八大山人临写过许多前人的作品，绝大部分是用自己的风格书写前人作品的词句。这是明人的一种风气，如王铎，许多传世作品就是采用这种形式。然而这种临习，又不能仅仅看作是借用前人的文词。一件成功的前人作品，毕竟是对视觉以及所有感觉的一种支持，不管是否逼肖，它都无意地影响到作者的书写，甚至进而影响到作者对整个书法的感觉状态。王铎晚年「一日临摹，一日应索请」，我们并没有见过他如何忠实地临写，他所说的「临摹」恐怕就是我们所见到的样子。这种「临摹」对他来说，与「应索请」便具有很不相同的意义。

八大山人的临作中值得注意的主要有以下几种：

流传于世的《临河叙》临本有十几件，创作时间为一六九三年至一七〇〇年。《临河叙》是王羲之所作《兰亭序》的异本。传世《兰亭序》墨迹三百余字，而《临河叙》只有一百余字。八大山人所使用的可能是一个我们不曾见到的传本，但也可能是作者的假托。八大山人的这些临本都没有王羲之书法风格的痕迹，他只是按自己的风格书写，临本中不乏佳作。这样集中创作同一题材的作品，必然有

天日四表清通俊又濶景山世由
 皓之隱物方六之德味响珠璣
 先之高合亨皇期者之良秋也
 子隆英偉之才而通清升之祀相已
 已飛書以矣此亦是使觀者有迹類也

《行书诗册》局部

河上花一千朵
 六中買酥
 無休歇萬轉
 千迴丁公娘首
 身帶牛望山
 北欲兩巫山翠
 蓋斜一巾巾
 卷之昆明里餽
 如明珠拜不待
 塗上心類共團
 墨墨高品先生
 懷人玉老太無一
 遇弟一由奉
 太白太白對中言
 博望在天般大
 菜如梭存天外
 六娘劍浦一方弟
 團團月吳魚
 會河上僧人正
 圖畫揮揚拉
 復中入炎涼
 儘作高冠戴
 余日匡廬山客
 林通東晉黃劉

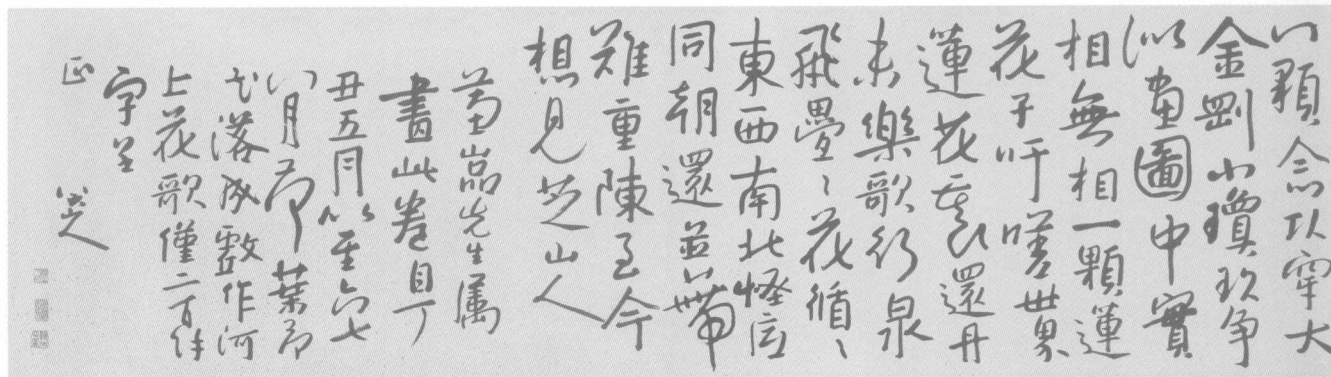
一些深层的原因。这种创作方式，或许是因为索靖频繁，书写同样的文辞无疑较为轻松。但是这要有一个前提，即它必须是作者喜爱的作品。这里所传达的信息，与八大山人在创作中表现出的对高雅、简淡的晋人书风的向往是一致的。《兰亭序》经过十几个世纪的流传，已经成为一个神话，辗转翻刻的拓本，即使是所谓的《定武兰亭》，也渗入了太多唐人楷书的笔意。此外，从赵孟頫以来，几乎没有人能对「晋人笔法」有真正的理解和把握，八大山人对此亦颇有微词。这些背叛常规的《临河叙》临本，不妨看做是他对通行之见的抵制和批判。唐代楷书确立前，笔法的基础是隶书，它是一种从下笔始便不停地控制线条内部运动的笔法，这种控制均匀地贯彻于笔画的始终，笔画自始至终饱满丰实。而楷书，特别是唐代楷书，把笔锋的复杂运动都转移到笔画的端点和折点，同时发展出一套强化提按、突出端点和折点的笔法，这便从根本上背离了前人的用笔原则。背离本无关宏旨，笔法的演化在书法史上从来就没有停止过，但提按笔法带来的流弊，是端点与折点的过分夸张，以及笔画中部的疲软——「中怯」^{〔四〕}。对这一情况的反拨，便成为接近「晋人笔法」的关键。《临河叙》临本中所运用的正是八大山人所理解的「晋人笔法」——避免提按，以中锋为基础的点画内部的使转。《行书临艺温帖册》数种，都是一七〇二年的创作，与《临河叙》临本相比，底本的影响显而易见，结构匀称雅致，章法中也出现了新的微妙的连接（如《壬午至日》临本），有的临本比八大山人各种作品多出些笔法上的细微变化（如《壬午小春日》临本）。这些临本比《临河叙》临本更为安静、典雅。这种情调的微妙变化，可能是作者风格的连续变化导致了临作的特质，也可能是临作为作者风格的调整起到微妙的催化作用，更大的可能是两者互为依存。

八大山人晚年有索靖、王羲之、怀素等人草书的临作。

王羲之草书三帖临本（《书画合册》）虽然字结构还保留有自己的特点，但笔触凝重，圆转丰实，无论形式构成还是精神氛围，比元明以来绝大部分书法家都更接近晋人风范。

《月仪帖》临本（一七〇二年）共六开，是八大山人晚年创作处于高峰时期的作品，亦是他草书中的重要之作。元明人书草草，不过是楷书的按顿加上隶书的飘尾，如杨维桢与宋克。《月仪帖》世传刻本也已经掺入了过多的楷书意味。八大山人在这种情况下，坚持用自己所领悟的「晋人笔法」临写草草。把八大山人临本与汉简上的草草相比，在笔致、气息上确有神似之处。当时人们不可能见到汉代章草墨迹，这里显示出八大山人对传统过人的敏感，也反映出长期以来在内心深处支持着他的审美理想起着何等重要的作用。这些作品在草书发展史上留下了引人注目的一笔。八大山人是清初书坛第一流的书法家，他对古典传统的深入，丝毫没有妨碍个人风格的创立。这种风格既有长期锤炼的形式和技巧的支持，又有个人沉郁、愤激的精神内涵，同时还有江西独特的人文背景（不时出现一位以传统为支点的边缘性艺术家），三者合一，造就了面目鲜明、无可替代的书风。这种傲岸不群的风格，成为时风中的异响。

八大山人在对传统把握的深度和个性的强度上与此前的董其昌和王铎相近，但对后人影响的广度和及时性不如这两人。他的书法个性强烈，摹习者不容易摆脱他构成模式的影响而进入作品深处。深入八大山人，要求对其精神生活的复杂性、矛盾性有深的感悟，同时对线与空间的精微性质有深的体察，但被他吸引的，大多是因为构成风格表面上的特点。不过，与董其昌和王铎相比，八大山人另有一种深刻性，如他对弘一的影响。弘一在二十世纪书法史上日渐上升的地位，意味深长。



《河上花图卷》局部

三 八大山人书法与绘画的关系

在中国艺术发展过程中，书法与绘画的关系在不停地变化。然而，由于缺少新的分析工具，人们难以深入与作品有关的现象中。人们一直在讨论对『同源』的不同解释，但『流』究竟呈何种形态，很少得到关注。

从早期绘画史开始，绘画都是从书法中学习用笔的方法。一种技巧在书法中成熟以后，隔一段时间，人们才把它用在绘画中。书法中的用笔经历了一个由简到繁，又由繁到简的过程。笔法变化最丰富的时期，是在东晋前后。那时最出色的书法作品，如王羲之的《初月帖》、《丧乱帖》等，线条内部的运动和线条的外廓形状异常复杂。考察整个绘画史可以发现，只是到了八大山人，才在这一点上有了真正的领悟。

这个问题的迁延，可能要追溯到人们对晋人书法的理解。世易时移，人们对『晋人笔法』一直向往不已，但又一直缺少准确的认知，以致虽然知道要追求笔法的丰富性，实际上却离这一目标越来越远。绘画中对复杂笔法的把握，在相当程度上依赖于对『晋人笔法』的领悟。因此，八大山人对晋人的歆慕，不仅是精神上的向往，而且还有着技术上的诉求。没有对晋人笔法的追慕，他的绘画是无法在技术上做好充分准备的。

八大山人后期书法创作以中锋为用笔的基干，那些圆浑、均匀的线条给人留下深刻的印象，但深入到他个人风格确立后的全部作品中，可以发现中锋只是他的一个出发点。不同的作品，线条都有微妙的区别；一件作品中，也包含着用笔、节奏的细微变化。书法中的精微，指的首先是线条内部运动随时产生的极细微的变化，它反映在点画推移时边缘形状、质感的微小变异上。八大山人是一位强调『精微』的书画家，他将书法用笔的微妙与淬砺、与音乐几乎不可思议的细微差异相比，确实是有得之言。没有对这种敏感的长期训练，是无法深入到中国书法形式内部去的。没有精微的感觉作为基础，坚持中锋只会带来单调、刻板。

回顾八大山人从接受通行的唐楷训练，到打破习惯的结体与笔法，到选择中锋作为用笔的基础，作为深入『晋人笔法』的契机，到晚年中锋基础上得心应手的挥运，选择中锋行笔是关键转折。这种选择使他在深入传统和建立个人独创性风格上并不悖。

八大山人书法以中锋为笔法的基干，同时笔画粗细较为均匀，这很容易使人想到怀素的狂草，但两人又有明显的区别。怀素书写的速度很快，中锋和侧锋并用，也不回避尖刻的笔画，同时整个作品



《枯木寒鸦图轴》

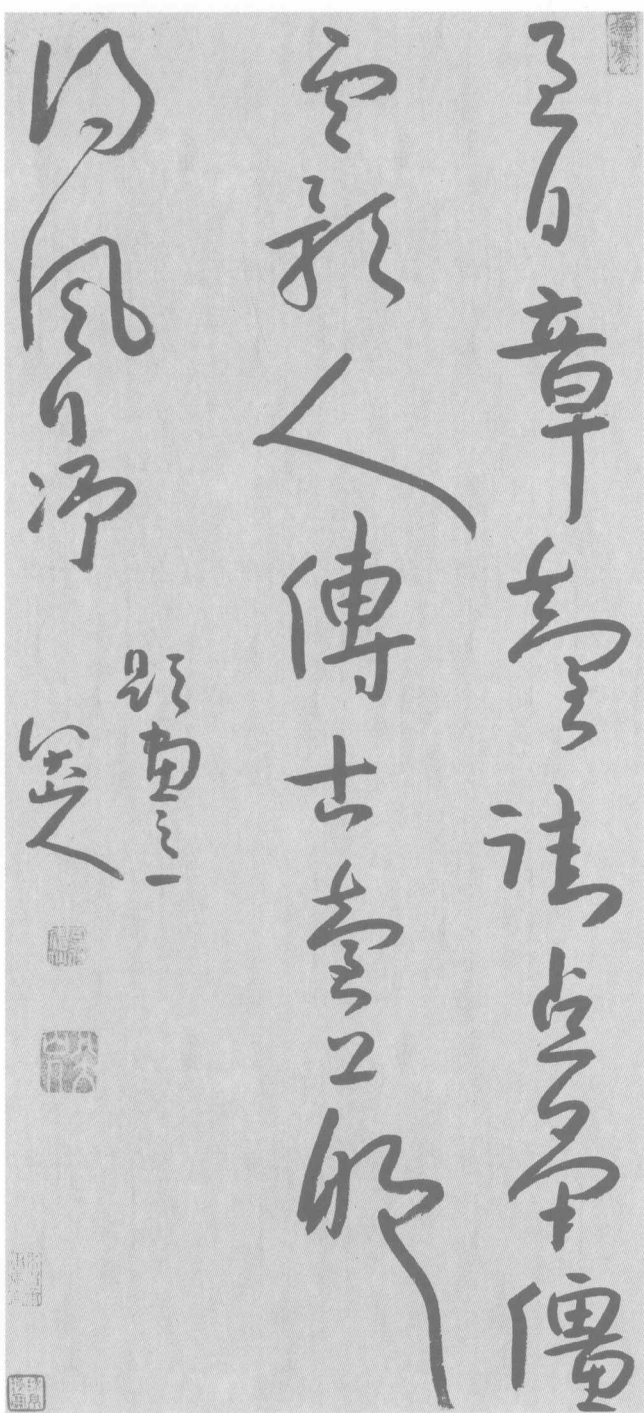
用笔的深浅仍有较大的变化。八大山人书法作品中线条粗细始终比较均匀，线条推移远未达到怀素狂草的速度，线条内部运动与怀素相比，也比较单纯。就线条质地而言，八大山人在节奏的丰富性和气势上有所损失，但换取了以彻底的中锋所铸造出的坚实的基础，这对于他的绘画创作具有极为重要的意义。

在这一基础上，八大山人对中锋有各种灵活的运用。对中锋的坚持，必然会尽量避开折笔，而以转笔为中心。他对转笔的控制十分出色，线条匀整而富有韧性，特别是右上角弯折处的弧线，不妨看做是前人所谓『折钗股』的注脚。这种笔法看起来很容易，但异常重要，真正能够掌握的人也非常少。这种笔法意味着线条改变方向时出色的控制能力。在这一基础上，才有可能随心所欲地左右笔锋的运行。

八大山人书法中用笔的这些特点，都深刻地反映在他的绘画创作中。在《河上花图卷》（一六九七年）、《枯木寒鸦图轴》等成熟时期的作品中，中锋笔法可以说是『彻底』的贯彻，似乎所有的笔触都从同一孔泉眼中涌出。这给我们带来非常特殊的感受，荷梗、树木、山石，以至于最细小的笔触，都被水墨缠裹着，凸现在纸幅上。立足于中锋基础上的用笔变化，在他的绘画中臻于极致，书法中的中锋则成为他一个充分的准备。郑板桥曾经这样谈到八大山人的一个学生：『能作一笔石，而石之凹凸浅深、曲折肥瘦无不毕具。』^{〔五〕}这正是八大山人一个显著的特点。在绘画领域中，其笔法的内部运动达到前所未有的复杂性、丰富性。

关于八大山人书法与绘画作品的空间特征。

八大山人书法作品中字结构与笔法一样，具有强烈的个人特征。构成这些特征的主要手段有三：一是单字内部的大



面积空间，二是结构中某些部分或笔画对正常位置的偏移，三是由两段弧线所围合的、指向右上角的核形空间。然而在八大山人的作品中，除了上述特点，我们还发现大量按照均匀分布原则排列的字结构，就是那些被夸张与变形的空间周围，也存在大量均匀排布的空间。自从汉字确立以来，人们便朝着内部空间均匀分布的目标而努力，从战国到晋唐时期，流传下来的绝大部分书迹都能很好地做到这一点。对八大山人作品空间特征的描述，正是与这一空间构成原则进行比较而作出的。这是古典主义的原则，行草书中，以王羲之的一系列作品为代表。详细的比较研究清楚地显示，对古典字结构的某些部分加以夸张和变形，是八大山人创造新结构的基本方式。他对古典结构的忠实程度（除了夸张和变形的部分以外），是仅仅从他的风格出发而绝对想象不到的。因此，他与古典构成原则便处于一种十分奇特的关系中：既密不可分，同时又加入了个性极强的成分。于是，他的独创性便成为针对古典构成原则的挑战——它决定了八大山人线结构对于整个书法史的意义。八大山人在绘画作品中有时留出大面积的空间，并强调不同大小空间的对比，但是在那留出的空间之外，其他空间很少孤立地出现，而是成对或成组出现。此外，在八大山人成熟时期的绘画作品中，我们发现大量的指向右上角的形体和形体所围合成的空间，同时这些形体和空间具有非常统一的特征：它的基本形式是指向右上方，以小圆弧或折点连接两段基本对称的弧线，这些，与他书法作品中所反映的空间特征如出一辙〔六〕。

八大山人书法与绘画的某些重要特征如此高度的统一，使其成为书法与绘画关系演变史中一个重要的现象。

书法与绘画到底谁影响了谁，这个问题在以前是一个不大说起或不用说起的问题。但在八大山人这里，却是一个必须说到的问题。然而，八大山人绘画与书法中这些特征几乎同时出现，又使问题变得复杂起来。从心理上来说，书法图形抽象，空间直接呈现在眼前，更容易被意识所觉察。但是，书法与绘画中图形特征的统一，对我们而言，首先是一个被观察到的事实，而作者在操作上要达到这种统一，是个潜意识中逐渐演化的过程。互相的影响必然发生在演化的整个过程中，如果不是这样，那便是一种『移用』，它是不可能导致两者深刻的一致性的。

美术史上，一直是书法对绘画在用笔方式上施加影响，而在空间构成上则各自保持着相对的独立性，但是八大山人改变了这一情况。他虽然对书法具有明确的理想和长期深入的训练，但在他的作品中，书法和绘画成为充分互相影响的



石涛 《花卉册》



石涛 《海屋奇观图》

事件。笔法和空间一出现新的特征，便几乎同时在两种作品中得到反映。这种依存关系在美术史上是一个重要的转折，从此以后，一位画家的才能构成中，书法与绘画的关系发生了一种变化。

在谈到这个问题的時候，不能不谈到同时的另一位重要画家石涛（一六四二—一七〇七年）。与八大山人相比，石涛的书法与绘画呈现另一种关系。石涛的书法风格多变，有时洋洋洒洒，不修边幅；有时又笔笔顿挫，一丝不苟；有时还大肆夸张，像是存心取闹。而且这些风格都有一种随机性，一件作品与另一件作品很少重合。从他所有的作品中，无法判断他到底选择了哪一种或哪一些前人的吗？作品作为自己的基础。这不是由于他缺少把握前人风格的才能，例如他写的小楷，有时便与倪瓚颇为相近。他似乎有意避免给人一个统一的印象，然而，如果深入他作品线条的内部运动中，便会发现他很多绘画与上面所题写的书法关系异常密切。例如作于同一年的《海屋奇观图》和《蕉菊竹石图》，题字风格截然不同：前者图中山石形状奇特，轮廓似乎由许多凹状弧线连接而成，结果书法中便多有连绵、缠绕的笔画，极少顿挫；后者图中芭蕉、菊花、石块多由短促而顿挫清晰的线条组成，结果书法的线条便以频繁的顿挫为基调。在成组的作品中，更清楚地显示出石涛书法随着画面风格而进行调整的特点。如《花卉册》，特别是其中青菜、蔷薇、水仙、桃花、红杏等数开，题辞在线形、连续性、顿挫的取舍与分布等方面，都随着画面节奏的变化而变化。石涛绘画中的线形亦与书法中的线形相关，并进而影响到字的结构。从不处于画面主体部位的、短小的笔画中，如草叶、细枝等，能清楚地看出这种关系。绘画与题辞关系如此密切，又如此一同频频变化，在绘画史上不可多见。石涛书法与绘画的关系处于与八大山人完全不同的状态之中。

八大山人是一位由书法影响到绘画这一传统中的总结性人物，但他同时又使书法、绘画的有关要素处于一个互相影响的关系中。这既是古老传统的一次重演，同时又为传统中的关系带来了新质：绘画如果在抽象形体和运动特征上能够找到通往书法的道路，它便可能对书法产生决定性的影响。

石涛是一位把内心对自然的感悟置于一切之上的画家，他放弃了固定的传统书法的支点，从自己的绘画中随机寻求运笔方式上的支持。

他们两人是一个转折点上的两翼。他们共同揭开了一个新的处理线条运动特征和空间特征的时代。很多年以后，人们所谈到的『画家字』只是一种表面现象，而其中实质性的转变，则始自这里所说的年代。

注释

〔一〕刘熙载《艺概·书概》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，一九七九年。

〔二〕孙过庭《书谱》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，一九七九年。

〔三〕同〔二〕。

〔四〕邱振中《关于笔法演变的若干问题》，见《书法的形态与阐释》，重庆出版社，一九九三年。『中法』一词见于包世臣《艺舟双楫》。

〔五〕郑板桥《板桥题画·一笔石》。

〔六〕邱振中《八大山人书法与绘画空间特征的比较研究》，见《书法的形态与阐释》。

目 录

一	传繁写生册之二	书法	一
二	传繁写生册之十	书法	二
三	传繁写生册之十五	书法	三
四	题夏雯看竹图		四
五	行书刘伶酒德颂卷		六
六	行书卷		九
七	行书诗册		一〇
八	个山杂画册		一九
九	杂画册之二	对题	二八
一〇	杂画册之四	对题	二九
一一	杂画册之六	对题	三〇
一二	杂画册之八	对题	三一
一三	杂画册之十三	手札	三二
一四	杂画册之十四	手札	三三
一五	草书卢鸿诗册		三四
一六	行草西园雅集卷		七二
一七	行书信札页		八〇
一八	行书李梦阳诗		八一
一九	行草诗轴		八二
二〇	行书记吴道子轴		八三
二一	行书轴		八四
二二	行书千字帖册		八五
二三	行书题八大人觉经页		一〇一
二四	草书五言联		一〇二
二五	手札册		一〇三
二六	临河叙		一一五
二七	书画册之十	书法	一一八
二八	书画册之十一	书法	一一九
二九	书画册之十三	书法	一二一
三〇	书画册之十六	书法	一二三
三一	行书横幅		一二四
三二	石鼓文篆楷书册		一二五
三三	安晚册之二十	书法	一三九
三四	书画册之二	对题	一四〇
三五	书画册之四	对题	一四一
三六	书画册之六	对题	一四二
三七	书画册之八	对题	一四三
三八	书画册之十	对题	一四四