

人



八大山人精品集



人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

八大山人精品集 / (清) 八大山人绘, 单国霖、钟银兰编著. —北京: 人民美术出版社, 1999

ISBN 7-102-02044-9

I. 八… II. ①八…②单…③钟… III. 中国画—作品集—中国—清代 IV. J222. 49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 25492 号

论画僧八大山人

钟银兰

八大山人（一六二六—一七〇五），姓朱名耑，谱名统𪔐，号忍庵、传紫、广道人、个衲、灌园长老、雪衲、雪个、法堀、个山、人屋、驴、驴屋驴等，是明末清初水墨写意画派大师。这位在中国绘画艺术上具有创新精神，并给后世留下大量杰作的画家，他的身世经历是很坎坷曲折的。从目前发现的材料来看，甲申明亡时，他才十九岁，正是努力功名前程，欲有一番作为的儒生。下一年乙酉（一六四五），清兵血洗江南，在《扬州十日》、《嘉定三屠》的大惨杀后，当年夏占领南昌。八大为了逃命，离开南昌，改姓易名，匿迹销声，住在穷山深谷，过着隐身偷生的日子，不久削发为僧。事实上他是弋阳王朱权的九世孙，根据《朱氏八支宗谱》记载，朱元璋第十七子宁献王朱权于永乐初受封南昌，在江西蕃衍八支，各封为王，八大属弋阳王支。他的祖父朱多烜，字贞吉，号瀑泉，袭封奉国将军，工诗歌，精书画。父亲朱谋𪔐，字太冲，号鹿洞，袭封镇国将军，生有暗哑，善山水、花鸟，《名噪江右》^①。天启六年（一六二六）南昌宁藩王府里生下一个娃，谱名统𪔐，又名耑^②。自八大呱呱落地之时，明朝江山已经开始摇摇欲坠，宦党专制，冤狱弥漫，外族入侵，内患不断，加上自然灾害频繁，民不聊生。由于朝政腐败，国库空虚，王孙禄俸时有时无，八大的家境亦不十分富裕，父亲朱谋𪔐常替人作画来贴补家用，《求者绢素盈室，孜孜晓夜挥洒不倦，竟以此致瘵，中年而歿》^③八大出身于贵胄家庭，自小受到父祖辈的艺术薰陶和良好教育，他天资聪颖，《八岁能诗，善书法，工篆刻，又精绘事》^④十五、六岁时应科举，荐为诸生，乡里父老、师长无不啧啧称赞。正当他对《学而优则仕》的前途充满希望的时候，传来了清兵入关，明朝灭亡，崇祯帝朱由检自缢于煤山的噩耗，这对王孙后裔的八大来说，遭此国破家亡之变，无疑是极其沉痛的打击。从此结束了他早丁未运的贵胄生活，昔日的王孙，而今变成了《羸羸然若丧家之狗》的亡命之徒。

清廷为强迫镇压汉族臣服，下达了严酷的剃发令：『留头不留发，留发不留头』。八大不愿屈服清廷，为

免遭迫害，他选择了做佛国空门的和尚，顺治五年（一六四八）薙发为僧，顺治十年（一六五三）在进贤县介冈皈依曹洞宗高僧弘敏^⑤门下为徒，法名传紫，字刃庵，号雪个。介冈附近有『白狐岭』，有『八景之胜』，弘敏常偕其徒啸咏其间。八大有次韵其师弘敏《咏白狐岭八景》诗：『茫茫声息足林烟，犹似闻经意未眠。我与松涛俱一处，不知身在白湖边』。^⑥这时八大情绪已渐复平静，他沉浸于禅境，将己心与眼前的情景合而为一，进入了物我两忘的境界。顺治十三年（一六五六）弘敏去奉新县芦田主持耕香院，将介冈灯社交由『能绍法师，尤为禅林拔萃之器』^⑦的传紫主持。八大曾努力参禅，用功领会佛理，『不数年，竖拂称宗师，住山二十年，从学者常百余人』^⑧。八大精研禅学之外，诗画艺术也已粲然有成，目前存世最早的作品为台北故宫博物院收藏的《传紫写生册》，册中各开诗画，充满禅机禅趣，笔墨布局已有独到之处。有『己亥（一六五九）十二月朔日』和『灯社释传紫』的署款，说明三十四岁时八大仍在进贤介冈。

康熙元年（一六六二）南明最后一个政权永历帝朱由榔被执。康熙四年（一六六五）清廷昭令天下，允许窜伏山林改姓易名的明宗室子孙隐栖者回归家园，这时八大亦开始云游四方，时和僧俗文人交结。裘璫《横山文集·易皆轩二集》载：『往岁壬子（一六七二）客江右，获识芦田释雪个』。八大何时从弘敏居耕香院，没有确切的年份，丙午年（一六六六）在湖西精舍为桔老长兄所作的《水墨花卉卷》^⑨上钤有『耕香』朱文印，可能此时已移席奉新县芦田。裘璫字殷玉，号庶村，浙江慈谿人，是胡亦堂的女婿。胡亦堂于康熙九年（一六七〇）至十四年（一六七五）任新昌县令，裘璫从之『宦游宜丰』来到江西，因奉新芦田是由南昌赴新昌的必经之地，裘璫即在途经芦田时与八大相识，二人『云水相逢』一见如故，相约明年秋天来新昌赏菊，有诗云：『莫负渊明里（新昌故迹有『渊明故里』），还来看菊花』。^⑩到了壬子秋，八大应约来到新昌，也由此结识胡亦堂。从裘璫的《同诸子过雪公兰石》、《留雪公结庐新昌》^⑪等诗里可以看出，裘璫曾多次走访八大在新昌挂单的寺院，并劝说八大移居新昌，而八大没有在新昌长住，逗留到翌年秋天回到奉新芦田。裘璫在康熙十四年（一六七五）由江西返浙途中作《春日怀个山上人》诗一首：『个也逃禅者，名高气更尊。风流原国士，飘泊昔王孙。』^⑫丙辰（一六七六）家居时，有《寄个山紫公二首·兼索画》，其一云：『吾爱芦田紫，逃禅不著经。诗名曰白社，书价重黄庭。林卧

山云冷，江排闥树青。吴绢如有寄，乞为画秋屏。^⑬可见八大在壬子或癸丑（一六七二或一六七三）客新昌时，已向这位知己吐露了自己的王孙身世，以及为避清廷迫害，才不得已逃禅为僧的事实。裘璉身为名儒，对八大的身世遭遇深表同情和理解，而对八大的书画艺术更是十分崇敬。

八大当年遁入空门，是为时势所迫，自二十三岁入弘敏之门，就为『觅一个自在场头』息念休心，在僻静淡泊的山林中，静心修禅，他有诗云：『栖隐奉新山，一切尘事冥』。自弘敏于康熙十一年（一六七二）圆寂以后，绝望和痛苦打乱了他前期相对平静的心境，反顾自己二十多年的修禅悟道，佛家的谈空说无于国于家何补？思前想后，陷于对前途的迷茫困惑中。

康熙十三年（一六七四）八大四十九岁，端午节后二天，友人黄安平为他画了一幅《个山小像》。康熙十六年丁巳（一六七七）五十二岁时，他毅然离开奉新芦田的耕香院，携《个山小像》专程到介冈菊庄，请佛门师兄饶宇朴作跋，并郑重地说：『兄此后直以贯休、齐己目我矣！』贯休，五代时画僧，喜画罗汉，以诗画知名。齐己，唐代诗僧。八大以贯休、齐己自比，表明他想离开孤寂的佛门生活，有志于做一个诗画僧终其一生。饶宇朴在跋中追述了八大王孙家世及其弃家为僧的经过，把八大逃禅前的本来面目大白于天下。待饶宇朴写毕跋文后，八大郑重地钤上『西江弋阳王孙』朱文大印。此时八大的情绪是很波动的，三十年来积压在心中的块垒，终于等到了一吐为快的机会。

康熙十七年（一六七八）中秋之间，他先后在《个山小像》上题了四首诗，字里行间充满了激昂愤懑的情绪。他一方面回顾自己作为王室后裔，在国破家亡之间茫茫然做了和尚，经历了曲折的岁月，所幸自己时刻谨慎，在艰险难测的世路上苟全了性命。另一方面他反省自己栖身佛门并非真的要做出世绝尘的宗教徒，只不过是逃避迫害，所以虽然身在『曹洞』，参以『临济』，却是『曹洞临济两俱非』。『今朝且喜当行，穿过葛藤露布』，他要走出佛门，重返世俗，在世俗中过自在生活。这是八大『精神危机期的心声』，虽然多公案话头、禅语机锋，但看破禅理，厌倦佛门的情绪，可感可触。

康熙十六年（一六七七）胡亦堂调临川（今江西抚州市）县令，二月到任。临川历经连年战争，百姓流离，民庐荡然，落到『千家复无一家存』的地步。胡氏治理有方，经过三年整治，到康熙十八年（一六七九），临川

一带已达到『事理民安』。胡亦堂为修《临川县志》，邀请了本县内外诗人、高士会聚临川^⑭。四月『梦川亭』落成，八大、饶宇朴被邀，结伴来到临川。中秋日，胡亦堂在新落成的『梦川亭』举行诗文盛会，八大有咏临川古迹『玉茗堂』^⑮、『金柅园』^⑯等七律诗数首。八大在赴临川之前，早已对自己逃禅价值起了疑虑，心中有一股不能自解的郁结。在临川一年多时间里，与诗友结交，吟诗饮酒，访古探胜，接触种种世事，更引发出心底的积愤，内心的激荡与佛门要求守心、寂灭形成强烈反差，心里无法保持平衡。这年清廷为笼络民心，编修明史，开博学鸿词科，一些遗民纷纷出山，或经荐举，或由科举而步入仕途。八大目睹世道现实，深知复明无望，自己虽不会被分化俯首新朝，但也不愿再过谈空说无的逃禅生活，他要重返尘俗还自己本来面目，实现人和自然的浑融，精神上无牵无碍，自在自如。当年为逃命而『出世』，而今要想『入世』又谈何容易！内心矛盾撞击不能自制，『意忽忽不自得，未几病颠，初则伏地呜咽，已而仰天大笑』^⑰。这疯疯颠颠之中隐藏着他对逃禅的痛苦和对清廷的忿恚，最后终于『裂其浮屠服焚之，走回会城，独身猖佯市肆间』。这变态与狂颠，『是为「入世」巧设机关』^⑱，裘璵在新昌时，八大早已向他透露了隐情，当他再游临川，『闻雪个病颠』，知道其中另有原因，故曰：『予疑其托而云然』^⑲。八大时年五十五岁。

八大弃僧还俗初期，尚属僧人，更号个山，自称『个山驴』，以『驴』自嘲。回南昌后，先是被其侄收留，后移居『西埠山』，这是贫苦人居住的地方，他常常借酒浇愁，深居简出，『时遣兴泼墨为画，任人携去，人不知其贵。』^⑳但是这种贫苦生活，使他『常忧冻馁』。^㉑自叹『梅花画里思思肖，和尚为何如采薇』。^㉒他自比与宋代遗民郑思肖一样，宋亡后不愿降元，多画无根兰，意为『土为番人夺去』，接着他表明，自己不能和伯夷、叔齐一样，周灭纣后不食周粟，以采薇度日，饿死首阳山。他要拿起画笔，作为泄发心胸的渠道，也要拿它来作为维持生计救急之需。那时他寄居北兰寺，常为寺院绘制壁画维持生计，并与该寺的主持澹雪结为好友。澹雪也是一位能诗工书的和尚，与八大同样抱有民族气节，后因触犯了当时的新建县令方峨，『事其不法事而毙诸狱』。在北兰寺这段时间里，八大结识了罗牧、方士琯、喻成龙、邵长衡。邵长衡夜宿寺中，与八大作『剪烛谈』，事后写了《八大山人传》。澹雪死后，八大离开北兰寺，构筑了一所简陋的『寤歌草堂』聊度晚年。当时南昌诗人叶丹有诗记之云：『一室寤歌处，萧萧满席尘。蓬蒿藏户暗，诗画入禅真。遗世逃名老，残山剩水身。昔日旧业在，零落

种瓜人。』^③可见八大晚年生活是很惨苦的。他给方士瑄（鹿村）信中写道『只手少甦，厨中便尔乏粒，知己处转掇得二金否？』^④因手疾不能作画，便锅中无米，只好向老朋友借钱，买米下锅，他深叹『凡夫只知死之易，而未知生之难也！』这时八大已七十七岁了。康熙四十四年（一七〇五）的秋冬，这位天才艺术家，走完了艰难颠沛的人生旅程，寂莫地结束了他的生命，终年八十岁。

朱谋堙在《画史会要》中说：八大父亲朱谋鸛『山水花鸟兼文沈周陆之长，而好以名走四方。』八大幼承家学，在花鸟画笔墨造型上，也是继承和发展了沈周、陈淳、徐渭、周之冕的技法，从这些画家中学了坚实的造型能力和雄健劲锐的笔墨方法，从他早期的花鸟画作品中，可以明显地窥见这种痕迹。现存三十四岁作的《传綰写生册》、四十一岁作的《花卉卷》、《花果卷》^⑤、《芙蓉湖石图》^⑥、《藤月花卉册》^⑦、《荷花册》^⑧，内容多牡丹、菊花、水仙、玉兰、芭蕉、石榴、竹石、灵芝、蔬果等等，画面上大都采用边角折枝法，绪承勾花点叶体和以浓淡墨色来区分阴阳向背的传统理法，与徐渭、陈淳的造型相当接近。所作横卷，采用分段结构形式，每段以一、二种花卉为主，画成一局，布局上有的空出上部，将景物画在下部；有的则空出下半部，将景物画在上半部，画面有起有伏，承接回旋，曲折多姿。在景物左右空白处，有的则配上诗句，在题诗过程中，依形生意，通过题诗来表达创作主旨。如《传綰写生册》中的一幅牡丹图，画面主体以水墨淋漓的牡丹与灵空勾勒的叶脉相映衬。图上题诗道：『尿天尿床无所说，又向高深辟草莱；不是霜寒春梦断，几乎难辨墨中煤。』牡丹颜色鲜艳，是花中之『王』，世称『富贵花』，而在八大笔下的『富贵花』偏偏是黑色的，他借牡丹来发泄对现实社会的不满，指斥富贵场中的黑暗。历来题牡丹诗很多，题黑牡丹的也不少，而把『尿』字入诗，尤其是用在牡丹诗上，是空前绝后的，八大是借禅语话头来骂人。在署名传綰的作品中，也有单纯以形式美取胜的作品，如《花卉卷》中的灵芝，挨次布列，像一条盘绕宛曲的玉龙在天池中游憩，一切呈现动态，使观者感到有一种通灵之气，一种伸展着的生命力，笔墨浓淡随意而出，颇有传统功力。画旁题诗曰：『洵是灵苗茁有时，玉龙摇曳下天池。』更是使人回味无穷。八大早期作品，就造型而论，尚缺乏对自然景物的领悟和笔墨表现力，笔致锐刻，有一种强硬的感觉。如《花卉卷》中的松树，用细直线条写主干和松针，缺乏质感，用墨也少变化，显得呆板。这时期的绘

画，比较拘泥于成法，题材也相当平常，但在空间处理上，流露出独特的构思，最突出的表现是画面不受时空的限制，将描写的物体推到画面边缘，甚至推出画外，给观者以想象的余地，这种构图方法，在他以后的作品中也常出现，成为八大绘画图式特征之一。

从五十六岁至六十四岁，是八大花鸟画发展的变革时期，可分为二个阶段，五十六岁至五十九岁为第一阶段。这时已弃用『传紫』款，以『驴』、『驴屋』、『人屋』、『个山』署款。绘画形式出现大幅花鸟画立轴，题材除花卉、蔬果外，又多作禽鸟、草虫、动物，笔势逐渐放开，造型上追求夸张、奇险。五十七岁所作的《古梅图》是八大艺术上求变时期的代表作。图中画露根古梅一株，直指霄空，梅顶屈蟠而秃，横枝下垂，几朵稀星梅花，如泪痕点点。梅花主干伤痕累累，虽半身残破，但锋芒毕露，而另一股横出的新枝仍然生机勃勃，形成欲摧又回、倔强不拔的造型意象。画上题诗有『老得焚鱼埽（虜）尘』、『苦泪交千点』、『和尚如何如采薇』，正是他自身心绪的写照。诗后署写的年月：『壬小春又题』，只写了天干『壬』字，不写地支的字，这里蕴含他伤心故国沦亡的感情。梅树枝干用笔劲健，线条方挺犀利，表现出一种倔强的意气。

八大弃僧还俗初期，生活上的艰苦，精神上的折磨，内心焦灼忧虑，为了适应艰难清苦的生活，他致力于书画创作，在艺术实践中领悟真知，在禅学的空静中发现了自我哲学观。他取《大涅槃经》中『八大自在我』^②，无我才是大我，大我才能自在，自在则为大我。自此他扬弃了世俗价值所拘系的『小我』，使自己从狭窄的局限性中超脱出来，成为与广大宇宙相通的『大我』，此时他已不是雪中的『个』竹，也不是『圈中一点』的『个山』，而是『四方四隅皆我为大，而无大于我也』^③的『八大山人』了。自五十九岁开始，八大进入了艺术创作的蜕变升华期。

甲子（一六八四）五十九岁所作的《花竹鸡猫图册》^④，首见署款『八大山人』。由『小我』升华为『大我』，表现在绘画艺术上，由于这种彻悟，使他进一步摈弃了传统的造型理则和表现方法，寻求更带有主观意念性的艺术语言。他塑造的形象趋于更为离奇古怪，把动物、禽鸟的嘴、眼画成方的，以扁方斫削的笔势来表达物象形态，行笔劲疾，追求一种恣放冷峻的气势。这种狂怪冲动的笔势，『蕴含了画家审美主体曲折痛苦的经历和难以

解脱的压抑，以及在这种紧张中激发的创造潜力。』^③张庚在八大笔墨中也看到这种力量的冲突，并且他将这种笔触和八大的性格相提并论：『（其）笔情纵恣不泥成法，而苍劲圆浑时有逸气，……。襟怀浩落，慷慨啸歌，世目以为狂。』^④

六十四岁以后，八大的绘画艺术进入成熟期，也是他的书风、画派风格的形成期。他从『小我』中摆脱出来以后，消除了心灵中的一切负担，把全部精力倾注在艺术的自由王国里，在领略大自然的机趣中，获得了超悟，赢得了自由。此时他笔下的花鸟，鱼石，已不是简单地描摹它的表象，而是把客观物象与自我精神融合成一体，经过独特的个性笔墨语言，塑造出『物我合一』的艺术形象。用笔强调『浑无斧凿痕』，修正了以前扁方刻削、波动激烈的笔触，而是追求浑朴自然，『从朴茂中露出明朗雋健的风神』。作于己巳年（一六八九）的《鱼鸭图卷》^⑤是八大跨入晚年的代表作。画面是一群鸭子和许多种类不同的游鱼，以及几块半露水面的岩石，造型简炼而富于情趣。若断若连的几组鱼鸭，有的成群，有的独处，有的相对而行。而卷末傍石而隐和立于危石上的孤鸭，掉头闭目，对周围一切无意过问，独身自处，安闲自得，这不正是八大自身的写照吗？着墨不多，而鱼鸭跃然水中的神态和动势，表现得生动之至，墨的轻重浓淡，体现了鱼鸭沉浮远近的空间效果。此时他的心灵中已不具有实在世界的物质负担，而是一种体察细微，提炼物象内在的灵魂。他赋于静止的石头、荷茎、枯藤以奔腾之势，把松树画得下细中粗，把石头画得上大下小，把鱼和鸟画得有的鼓腹，有的缩颈。『我们体察八大的创作企图，这决不是出于虚妄，而确实是对真实的深刻领会之后，结合他的艺术修养，是一种艺术的幻化，才形成了这种特有的艺术形式』。^⑥八大喜欢画荷花，他对荷花有深刻地体认和感受。龙科宝《八大山人画记》中说：八大作品『最佳者为松、莲、石三种，莲尤胜，胜不在花在叶，叶叶生动，有特出侧见如擎盖者，有委折如蕉者，有含风一叶而正见侧出各半者，有反正各齐露者，其用笔深浅皆活外，辨之又有崖畔秀削若天成者』。八大笔下的荷花所以能如此有情致，主要是他对荷花的形态观之入微，出之以神，以神写形，以意取情，信手着笔，妙趣天成。他曾自谓：『湖中新莲与西山宅边古松，皆吾静观而得其神者』^⑦。八大从早年到晚年画了很多荷花，其中最有代表的是他七十二岁时作的《河上花图卷》。此卷描写荷塘一隅，满塘荷花，有的映日盛开，有的含苞待放，藏的、露的各极其致；荷叶密布，欹正俯仰，相映成趣；斜的、直的荷梗，迎风摇曳；怪石磊落，岸柳下垂，幽

兰濒水盛开，疏篁丛丛，密而不塞，稀而不零。用笔出神入化，粗细、刚柔、曲直随物生意，浓的、淡的笔笔生辉，墨气四射，声情并茂。它不是摄取对象婷婷静植之态，而是捕捉其追光蹈影之势，它不再是早期的并合和中期的狂放，而是作者清高拔俗、超出尘表的人格精神的写照。

《鸟石图》、《猫石图》、《鱼石图》、《荷石图》、《松石图》都是八大晚年常画的题材，大都是在画幅中间画上一块上天下小的巨石，并以一笔转折的线条，画出了石头的块面，这一条『气势如龙』的线，不仅表现了对象的形状、质感、空间感、立体感，更强烈地表现了作者的性格。在石纹的处理上，一变传统的『线皴』和早期灰面和暗面的造型，而使用『点皴』，通过一簇簇浓淡变化不一的横点皴，更觉生气盎然。八大在布局上很注意情势、意趣和呼应，在以石为主的画幅上，或画上二只小鸟，低着头在窃窃私语，或画上一只蹲猫，竖着眉、瞪着眼，好像在观察周围的动静，或一只鸟站在石顶上，一只鸟缩在石脚旁，既有呼应，又很含蓄，增强了画面的生趣。八大又一艺术特点，是长于大胆剪裁，去芜取精，以最少的笔墨画最丰富的画，有时一幅画上，只有一条游鱼、一只雏鸡、一块石、一朵花，四周空荡无边，把深谷江海、天山云雾都隐现在空白之中，不着一笔而气象万千，所以八大的画『是最心灵化的艺术，同时又是自然本身』。^⑦

八大山水画与花鸟画相比，起步较晚，目前所见八大山水画都作于弃僧还俗以后，存世最早两幅署款『驴』字的水画，一幅没有年款，另一幅《绳金塔远眺图》作于辛酉（一六八一）。这两幅山水画，构图取法倪云林的三段式，近处坡陀，林木扶疏，中景湖光波色，一片空明，上端是远岫遥岑，景色萧森。山石多用侧锋折带皴，树木枝干用笔劲挺秀峭，略施淡墨渲染，笔墨少变化，尚未形成个人风格。

康熙年间，由于康熙帝玄烨爱好董其昌书画，『上有所好，下必甚焉』，当时举国上下无不热衷董其昌书画，八大亦受这种风气影响，不但早年心摹手追董其昌书法，以致可以达到乱真地步，晚年更是潜心研究董其昌绘画理论和绘画风格。在中国美术史上，董其昌第一个认识到体现绘画主体精神的笔墨与艺术所反映的自然是一种完全不同的东西，他说：『以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。』这句简单的话，『体现了中国绘画史上一个重大转折，艺术的本质开始由对现实的被动模仿转变到通过形式的自律作用对主体精

神进行主动表现，中国艺术家开始克服对自然的臣服而进入自主表现的阶段^③。八大深刻地领会并创造性的发展了董氏艺术精髓。

康熙二十九年（一六九三）八大六十八岁，这一年在八大书画历程中有其重要意义，他受赵孟頫《书画同源》论和董其昌《士大夫作画，当以草隶奇字之法为之》的影响，在癸酉年（一六九三）所作的《山水册》中提出《画法兼之书法，书法兼之画法》的理论，综观八大的画和书法的演进可谓亦步亦趋，早年书法宗欧阳询、黄庭坚、董其昌，进而宗二王、钟繇、索靖，用笔也由早期劲疾刻削的笔势转化为浑朴自然、含蓄内蕴的笔调，以圆浑、凝重、清润为特色，这种意蕴含蓄的笔调，把墨的干湿浓淡运用得非常空灵，表现在山水画上，充满着一种寂寞淡然的情调。

八大的山水画成熟于癸酉年（一六九三）以后，直到乙酉年（一七〇五）去世，这十三年中，创作了许多作品，就风貌论，大致可以分为两种风貌，六十九岁至七十四岁（一六九四—一六九九）为前一种风貌。这个时期的山水画，由笔墨造成的形式，不再是自然的模仿和传统的成法，而是作者的情感和心灵的世界。《秋山图》^④，是八大六十九岁时作的最具代表性的山水画。在构图上，他把前景和中景的树画得十分高大，把远景的山耸立画中；在画近树远林、近坡远岸时，不以整体墨色的浓淡去分远近层次，在笔墨运用上，反而近、远浓，中间淡，这就混淆了视觉直观自然的空间感。《山水花鸟册》^⑤中第三、第五页的山水，八大有意把近处的树石与中远景的山体混为一体或直接天边，有意识地消融空间透视的错觉。这种虚拟的以心再造的景，使八大摆脱了自然的束缚而获得了极大的自由，这种创作思想和审美观念是受董其昌的影响而又有新的发展。方闻教授评《秋山图》说：『八大《秋山图》，所强烈揭示的，正是对旧有观点的彻底否定，这不仅是指其艺术而言，也反映了他个人的平生观。他从明末写实主义的樊笼中一跃而出，转而临摹古代大家，把绘画转化为独立、奔放甚而狂诞的书法线条体系；同时他把诗人的热情与幻想投入绘画中，升华而成绝对性、全面统一的绘艺。他的山水，笔墨上有时用险笔，可是一点也不觉突兀，并且大块文章取诸自然，又与古人「真山水」的道理不谋而合^⑥。方闻教授的评说极有见地，把八大山人对山水画的探索实践和创作思想论述得淋漓尽致。

七十岁以后是八大山水画创作的旺盛时期。他在学习董其昌的基础上，又上朔董源、米芾、黄公望、倪瓒，

他把董源的平淡天真，黄公望的萧散简远，米芾的水墨淋漓，倪瓒的干笔淡墨，『进行个性化的再创造』，由此形成八大山人的自家风貌。如《仿董北苑山水》^{④2}、《仿董源山水》^{④3}、《崇山耸翠图》^{④4}、《溪山松屋图》^{④5}等，都能体现八大晚年山水画的格调。他在构图上经常采用把前景偏于左下角或右下角，中间贯以石坡，与上面的山峦相连，形成一条S形曲线，造成一种生命的升腾感。树石用笔有顿挫，有转折，柔中含刚，如绵里藏针。山石峰峦先以淡墨勾出轮廓，然后皴出山体，以浓淡横竖的苔点提神，浑朴自然，点叶用饱满的水墨，横的竖的各呈其姿。笔墨滋润明洁又苍莽生辣，有一种豪迈雄放之气，升腾于荒寒寂寞之野的感觉。在《山水册》^{④6}中有一开『双松图』，画面中间两棵松树相对而立，枝干屈曲穿插，如携手作翩翩起舞，周围是大片空白，点点远山隐现于苍松之间，生动之极。构图之奇特为前所未见。八大的画与其说是在用手画，不如说是八大烈焰般的情感在画面上的凝固。『艺术家的可贵不在于迎合既往的审美情趣，而在于发现和表现新的审美领域。』^{④7}

八大的作品，无论花鸟或山水，所以如此有魅力，在于他使笔墨有节律的变化与提炼过的造化完善地融会一体。这是一个艺术家毕生探索与追求和在艺术上敏悟、灵感和功力的自然结合，是水到渠成的独特的个人风格。

注
释

① 见陈鼎《八大山人传》。载《八大山人研究》第一辑。

② 见张庚《国朝画徵录》。载《八大山人研究》第一辑。

③ 见朱谋㙔《画史会要》：谋㙔字太冲，号鹿洞，贞吉第六子也，生有暗疾，负性绝慧，指物引类，教之识字，遂通文理，山水花鸟兼文沈周陆之长，而好以名走四方，求者绢素盈室，孜孜晓夜挥洒不倦，竟以此致瘵，中年而歿。

④ 同①

⑤ 弘敏，字颖学，号耕庵老人，是博山雪关智闇的门徒，为曹洞宗第三十代传人。见聂当世纂修《进贤县志》（康熙癸丑刊卷十七·「仙释」《弘敏小传》）。

⑥ 见《进贤县志》卷二十三第三十四页（同治十年修光绪廿四年补刊本）。弘敏《白狐峰八景》诗一组。八大和诗二首：《吼咽石》、《问香楼》。

⑦ 见《进贤县志》卷二十三。

⑧ 同①

⑨ 北京故宫博物院藏。

⑩ 见袁珪《横山初集·览筠稿》卷四。转引汪世清《清初四僧合考》（见一九八四年香港中文大学《中国文化研究所学报》）。

⑪ 见《横山初集·览筠稿》「同诸子过雪公兰石」诗：兰石千峰外，寻幽此数过。溪声咽石细，树色抱云多。入座驯鸥鹭，临风冷薜萝。忽闻钟磬罢，观世意如何？《留雪公结庐新昌》诗：莫问龙溪水，如何濯锦湖。人因陶令在，宅似子真无？山意寻幽杖，云心静洗盂。买金开精会，到处谷名愚。

⑫ 见袁珪《横山初集·倚江稿》卷十一「春怀个山上人」。

⑬ 见袁珪《横山初集·卧南稿》卷十三。

⑭

见叶叶《论胡亦堂事变及其对八大山人的影响》。

⑮

见《临川县志》卷十第十九页「古迹」《玉茗堂》诗：卢桔墩头几百章，特将玉茗署新堂。汤家若士真称傲，南国斯文尔正狂。蛱蝶名花歌妓院，蝠衫大帽羽人牀。谁家檀板风前按，羌笛何堪并玉琅。

⑯

见《临川县志》卷八第卅六页。《金瓶园》诗：白云红叶醉青霞，皂盖朱幡两斗华。官酿葡萄桃川载酒，亭开金柅玉为茶。瑶琴几弄麻山雨，诗卷还携梦水涯。帐然秋风茂陵客，到来唯见野棠花。

⑰

同①。

⑱

见胡光华著《八大山人》（明清中国画大师研究丛书）页48。

⑲

见袁琰《释超则诗序》。

⑳

见程廷祚《青溪集》卷十二「先府君行状」。

㉑

见北京故宫博物院藏八大《古梅图》题诗。

㉒

叶丹，字秋林，安徽歙县人，康熙年间知府。游江西讲授名家与法家学派，兼工吟咏。晚年居南昌城北，斋名「留瓜书屋」。著有《梅花村农诗》十卷。

㉓

见《艺苑掇英》第十九期卅页。

㉔

北京故宫博物院藏。

㉕

重庆博物馆藏。

㉖

上海博物馆藏。

㉗

美国王方宇藏。

㉘

见《涅槃经》卷二十三。《佛学大辞典》页61。

㉙

同①。

㉚

北京故宫博物院藏。

③2 ③3 ③4 ③5 ③6 ③7 ③8 ③9 ④0 ④1 ④2 ④3 ④4 ④5 ④6 ④7

见徐建融著《法常禅画艺术》页21。

见高居翰《八大山人绘画中的「狂痴」》。载《八大山人研究》第二辑页83。
上海博物馆藏。

见谢稚柳序《上海博物馆藏·四高僧画集》。

见龙科宝《八大山人画记》。载《八大山人研究》第一辑。

见宗白华著《美学散步》页125。

见林木《笔墨独立表现之肇端》。载《论董其昌与八大山人的山水画艺术》。
上海博物馆藏。

见方闻《八大山人人生平与艺术分期研究》。载《八大山人研究》第二辑页43。

北京故宫博物院藏。

北京荣宝斋藏。

重庆博物馆藏。

上海博物馆藏。

南京博物院藏。

见李正文《美术心理论纲》。载《美术》一九八三年第二期。

图版目录

一	花卉卷	二〇	鱼鸟图卷	三九	鹿鸟图轴
二	花果卷	二一	鱼图轴	四〇	双鹰图轴
三	花卉卷	二二	荷花双禽图轴	四一	松溪草屋图扇
四	古梅图轴	二三	书画册 七开	四二	书画册 一〇开
五	芙蓉湖石图扇	二四	花鸟山水册 八开	四三	蔬果卷
六	山水图轴	二五	水木清华图轴	四四	仿董源山水轴
七	竹蕉图轴	二六	荷石图轴	四五	松岗亭子图轴
八	杂画册 六开	二七	瓶菊图轴	四六	椿鹿图轴
九	牡丹竹石图轴	二八	山水图轴	四七	松鹿图轴
一〇	秋窗竹韵图轴	二九	山水花果册 五开	四八	崇山耸翠图轴
一一	芭蕉竹石图轴	三〇	山水图轴	四九	松鹿图轴
一二	梅花图轴	三一	猫石花卉图卷	五〇	松鹿图轴
一三	石榴图轴	三二	蕉石图轴	五一	溪山松屋图轴
一四	花卉蔬果卷	三三	河上花图卷	五二	杨柳浴禽图轴
一五	游鱼图轴	三四	山水图轴	五三	秋树八哥图轴
一六	杂画册 九开	三五	仿北苑山水轴	五四	书画册 一二开
一七	雪松图轴	三六	鱼石图轴	五五	花鸟册 一〇开
一八	花鸟四条屏	三七	山水通景六条屏	五六	墨笔杂画册 一〇开
一九	莲房小鸟图轴	三八	枯木寒鸦图轴		