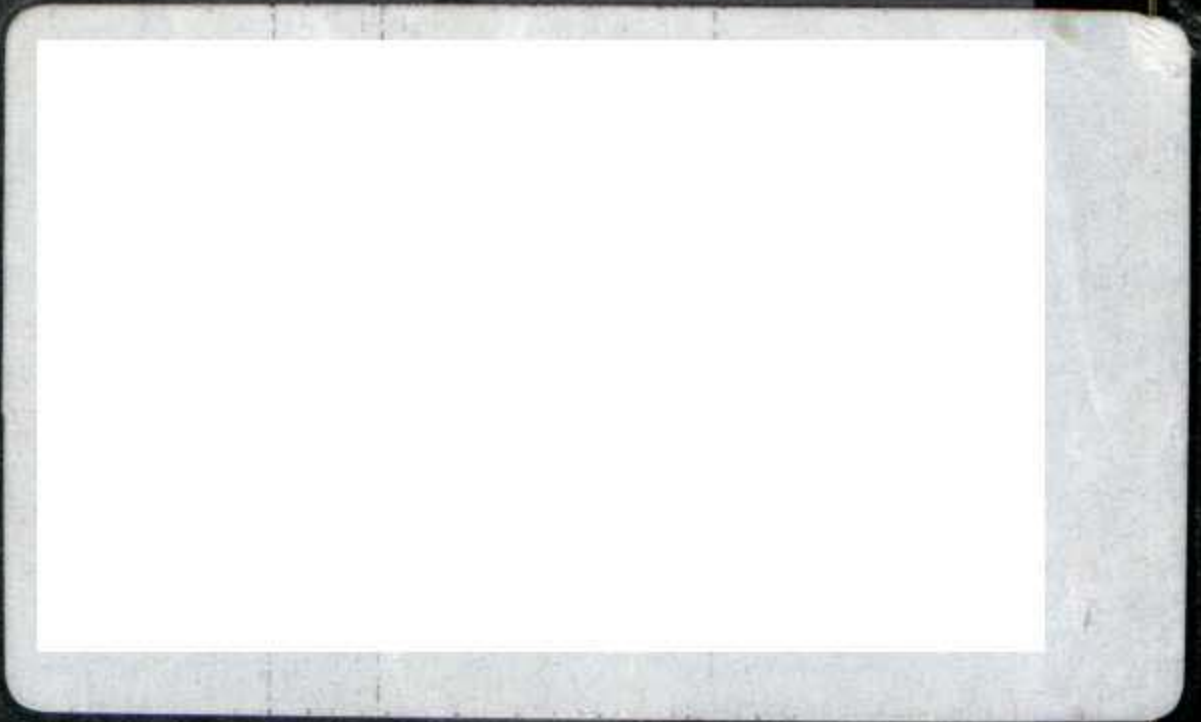


四僧繪畫



故宮博物院藏文物珍品全集

商務印書館



ISBN 962 07 5233 3



9 789620 752339

PUBLISHED AND PRINTED IN HONG KONG

商務印書館(香港)有限公司

<http://www.commercialpress.com.hk>

故宮博物院藏文物珍品全集

四僧繪畫

主編：楊新
商務印書館

四僧繪畫

Paintings by Four Monks

故宮博物院藏文物珍品全集

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 編 楊 新
副 主 編 石雨春
編 委 潘深亮 楊麗麗 趙志成
攝 影 馮 輝

出 版 人 陳萬雄
編輯顧問 吳 空
責任編輯 溫銳光
設 計 甄玉瓊
出 版 商務印書館(香港)有限公司
香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓
<http://www.commercialpress.com.hk>
製 版 奇峰分色製版有限公司
香港鯉魚涌華蘭路16號萬邦工業大廈21樓A座
印 刷 中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈
版 次 1999年5月第1版第1次印刷
©1999 商務印書館(香港)有限公司
ISBN 962 07 5233 3

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或任何文字翻印，仿製或轉載本書圖版和文字之一部分或全部。

© 1999 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

All inquiries should be directed to:
The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.
8/F., Eastern Central Plaza, 3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong.

故宫

博物院藏文物珍品全集

故宮博物院藏文物珍品全集

特邀顧問：（以姓氏筆畫為序）

王世襄	王 堯	李學勤
金維諾	宿 白	張政烺
啟 功		

總編委：（以姓氏筆畫為序）

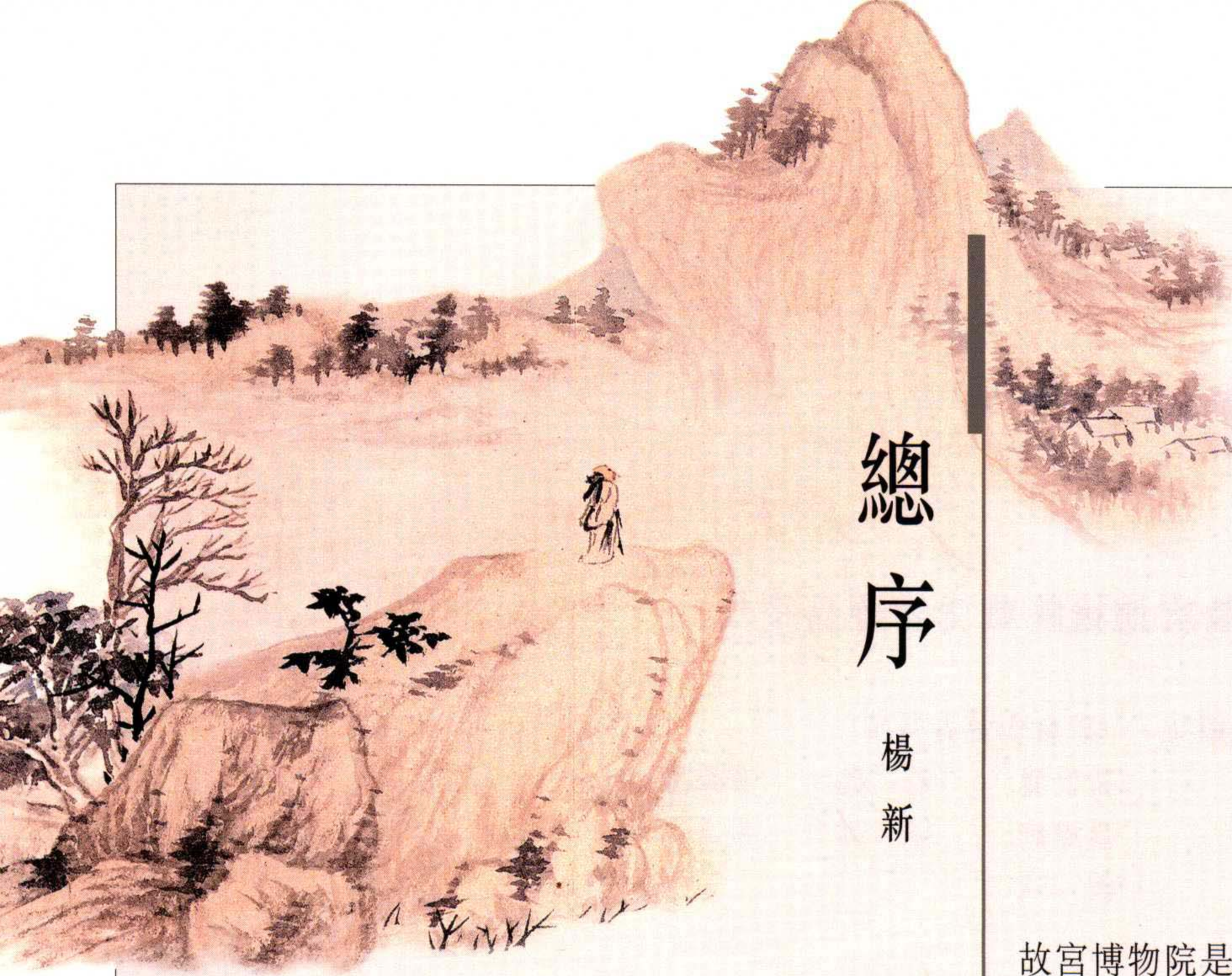
于倬雲	王樹卿	朱家潛
杜迺松	李輝柄	邵長波
胡 鍾	耿寶昌	徐邦達
徐啟憲	單士元	單國強
許愛仙	張忠培	高 和
楊 新	楊伯達	鄭珉中
劉九庵	聶崇正	

主 編： 楊 新

編委辦公室：

主 任：	徐啟憲		
成 員：	李輝柄	杜迺松	邵長波
	胡 鍾	高 和	單國強
	鄭珉中	聶崇正	姜舜源
	郭福祥	馮乃恩	秦鳳京

總攝影： 胡 鍾



總序

楊
新

故宮博物院是在明、清兩代皇宮的基礎上建立起來的國家博物館，位於北京市中心，佔地 72 萬平方米，收藏文物近百萬件。

公元 1406 年，明代永樂皇帝朱棣下詔將北平升為北京，翌年即在元代舊宮的基址上，開始大規模營造新的宮殿。公元 1420 年宮殿落成，稱紫禁城，正式遷都北京。公元 1644 年，清王朝取代明帝國統治，仍建都北京，居住在紫禁城內。按古老的禮制，紫禁城內分前朝、後寢兩大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，輔以文華、武英兩殿。後寢包括乾清、交泰、坤寧三宮及東、西六宮等，總稱內廷。明、清兩代，從永樂皇帝朱棣至末代皇帝溥儀，共有 24 位皇帝及其后妃都居住在這裏。1911 年孫中山領導的“辛亥革命”，推翻了清王朝統治，結束了兩千餘年的封建帝制。1914 年，北洋政府將瀋陽故宮和承德避暑山莊的部分文物移來，在紫禁城內前朝部分成立古物陳列所。1924 年，溥儀被逐出內廷，紫禁城後半部分於 1925 年建成故宮博物院。

歷代以來，皇帝們都自稱為“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣”（《詩經·小雅·北山》），他們把全國的土地和人民視作自己的財產。因此在宮廷內，不但匯集了從全國各地進貢來的各種歷史文化藝術精品和奇珍異寶，而且也集中了全國最優秀的藝術家和匠師，創造新的文化藝術品。中間雖屢經改朝換代，宮廷中的收藏損失無法估計，但是，由於中國的國土遼闊，歷史悠久，人民富於創造，文物散而復聚。清代繼承明代宮廷遺產，到乾隆時期，宮廷中收藏之富，超過了以往任何時代。到清代末年，英法聯軍、八國聯軍兩度侵入北京，橫燒劫掠，文物損失散佚殆不少。溥儀居內廷時，以賞賜、送禮等名義將文物盜出宮外，手下人亦效其尤，至 1923 年中正殿大火，清宮文物再次遭到嚴重損失。儘管如此，清宮的收藏仍然可觀。在故宮博物院籌備建立時，由“辦理清室善後委員會”對其所藏進行了清點，事竣後整理刊印出《故宮物品點查報告》共六編 28 冊，計

有文物 117 萬餘件（套）。1947 年底，古物陳列所併入故宮博物院，其文物同時亦歸故宮博物院收藏管理。

二次大戰期間，為了保護故宮文物不至遭到日本侵略者的掠奪和戰火的毀滅，故宮博物院從大量的藏品中檢選出器物、書畫、圖書、檔案共計 13,427 箱又 64 包，分五批運至上海和南京，後又輾轉流散到川、黔各地。抗日戰爭勝利以後，文物復又運回南京。隨着國內政治形勢的變化，在南京的文物又有 2,972 箱於 1948 年底至 1949 年被運往台灣，五十年代南京文物大部分運返北京，尚有 2,211 箱至今仍存放在故宮博物院於南京建造的庫房中。

中華人民共和國成立以後，故宮博物院的體制有所變化，根據當時上級的有關指令，原宮廷中收藏圖書中的一部分，被調撥到北京圖書館，而檔案文獻，則另成立了“中國第一歷史檔案館”負責收藏保管。

五十至六十年代，故宮博物院對北京本院的文物重新進行了清理核對，按新的觀念，把過去劃分“器物”和書畫類的才被編入文物的範疇，凡屬於清宮舊藏的，均給予“故”字編號，計有 711,338 件，其中從過去未被登記的“物品”堆中發現 1,200 餘件。作為國家最大博物館，故宮博物院肩負有蒐藏保護流散在社會上珍貴文物的責任。1949 年以後，通過收購、調撥、交換和接受捐贈等渠道以豐富館藏。凡屬新入藏的，均給予“新”字編號，截至 1994 年底，計有 222,920 件。

這近百萬件文物，蘊藏着中華民族文化藝術極其豐富的史料。其遠自原始社會、商、周、秦、漢，經魏、晉、南北朝、隋、唐，歷五代兩宋、元、明，而至於清代和近世。歷朝歷代，均有佳品，從未有間斷。其文物品類，一應俱有，有青銅、玉器、陶瓷、碑刻造像、法書名畫、印璽、漆器、琺瑯、絲織刺繡、竹木牙骨雕刻、金銀器皿、文房珍玩、鐘錶、珠翠首飾、家具以及其他歷史文物等等。每一品種，又自成歷史系列。可以說這是一座巨大的東方文化藝術寶庫，不但集中反映了中華民族數千年文化藝術的歷史發展，凝聚着中國人民巨大的精神力量，同時它也是人類文明進步不可缺少的組成元素。

開發這座寶庫，弘揚民族文化傳統，為社會提供了解和研究這一傳統的可信史料，是故宮博物院的重要任務之一。過去我院曾經通過編輯出版各種圖書、畫冊、刊物，為提供這方面資料作了不少工作，在社會上產生了廣泛的影響，對於推動各科學術的深入研究起到了良好的作用。但是，一種全面而系統地介紹故宮文物以一窺全豹的出版物，由於種種原因，尚未來得及進行。今天，隨着社會的物質生活的提高，和中外文化交流的頻繁往來，無

論是中國還是西方，人們越來越多地注意到故宮。學者專家們，無論是專門研究中國的文化歷史，還是從事於東、西方文化的對比研究，也都希望從故宮的藏品中發掘資料，以探索人類文明發展的奧秘。因此，我們決定與香港商務印書館共同努力，合作出版一套全面系統地反映故宮文物收藏的大型圖冊。

要想無一遺漏將近百萬件文物全都出版，我想在近數十年內是不可能的。因此我們在考慮到社會需要的同時，不能不採取精選的辦法，百裏挑一，將那些最具典型和代表性的文物集中起來，約有一萬二千餘件，分成六十卷出版，故名《故宮博物院藏文物珍品全集》。這需要八至十年時間才能完成，可以說是一項跨世紀的工程。六十卷的體例，我們採取按文物分類的方法進行編排，但是不囿於這一方法。例如其中一些與宮廷歷史、典章制度及日常生活有直接關係的文物，則採用特定主題的編輯方法。這部分是最具有宮廷特色的文物，以往常被人們所忽視，而在學術研究深入發展的今天，卻越來越顯示出其重要歷史價值。另外，對某一類數量較多的文物，例如繪畫和陶瓷，則採用每一卷或幾卷具有相對獨立和完整的編排方法，以便於讀者的需要和選購。

如此浩大的工程，其任務是艱巨的。為此我們動員了全院的文物研究者一道工作。由院內老一輩專家和聘請院外若干著名學者為顧問作指導，使這套大型圖冊的科學性、資料性和觀賞性相結合得盡可能地完善完美。但是，由於我們的力量有限，主要任務由中、青年人承擔，其中的錯誤和不足在所難免，因此當我們剛剛開始進行這一工作時，誠懇地希望得到各方面的批評指正和建設性意見，使以後的各卷，能達到更理想之目的。

感謝香港商務印書館的忠誠合作！感謝所有支持和鼓勵我們進行這一事業的人們！

1995年8月30日於燈下

導言

楊新

師法自然的非主流畫家



弘仁、髡殘、八大山人、石濤是活躍於清初的四位僧人畫家，畫史上合稱“四僧”。其藝術風格和主張與同時期的“四王”（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）等畫家有着明顯的差別，他們共同構成了清初畫壇異彩紛呈的壯麗景觀。“四僧”的繪畫以其強烈的個性及藝術特色，不但得到同代人的嘉許，而且深受之後的“揚州八怪”和“海上畫派”畫家的推崇，影響所及直至今日的中國畫壇。



由於政治上的原因，清代宮廷中收藏的“四僧”作品極少。據《秘殿珠林石渠寶笈》的著錄，僅有三幅半作品。其中八大山人的《寫生冊》因署名“傳綰”被當成另一人的作品收入，“半幅”是指石濤與王原祁合作的《蘭竹圖》，現都收藏在台北。故宮博物院所收藏的“四僧”作品都是1949年以後至今陸續蒐集的。本卷盡可能將這批藏品（書法、信札除外）按作者劃分，以年代先後為序，進行編次，並附錄詩文題跋和簡要說明，以為讀者提供一份欣賞和研究“四僧”藝術的珍貴資料。

清初和尚畫家的湧現和“四僧”的出家 清代初年和尚畫家之多，在中國繪畫史上是極其罕見的。除“四僧”之外，著名的和尚畫家還有弘智（無可大師方以智，1611—1671年）、自屺（道開，1601—1652年）、普荷（擔當，1593—1683年）、七處（睿哲，明宗室）、珂雪（常瑩，即李肇亨）、智舷（秋潭）、詮修（蒙泉道人，？—1665年）、超揆（輪菴，文徵明重孫文震亨子）、超弘（如幻）等人。在一個短時期內，湧現這麼多的和尚畫家正是政權鼎革時勢所造成的。“遺民”和“遺民畫家”出現較多的時代，往往是中國周邊少數民族替代中原漢族政權的時代，如金與北宋、蒙元與南宋的相替。滿清替代明王朝亦復如此，所不同的是，除了政權的替代之外，還多了一道衣冠易制，特別是其中嚴厲的薙髮令，這使清初許多知識階層中的人當“遺民”也不可能，只有遁入空門，從而造成了和尚畫

家成批的出現。“四僧”就是在這種歷史背景之下先後削髮為僧的；此後，佛教的禪理、出家與還俗之間的抉擇，都深深影響着這四名僧人畫家的藝術生命。

“四僧”出家時間均在明亡前後，其中出家最早的是髡殘（1612—1673年）⁽¹⁾。關於髡殘出家的時間、地點和原因，程正揆說：“髡殘幼有夙根，具奇慧，不讀非道之書，不近女色，父母強婚弗從，乃棄舉子業，廿歲削髮為僧。”⁽²⁾周亮工說：“幼而失恃，便思出家。”⁽³⁾程、周二說對髡殘早年家庭狀況的記載有所不同，按周說似乎童年時母親逝世是髡殘出家的原因，然而一個幼稚兒童是否能有這樣的思維活動，值得懷疑。依程說，髡殘似乎是為逃婚而出家，出家時父母雙親均在世。程氏與髡殘往來關係極為密切，當以程說為是。

髡殘二十歲時為明崇禎四年（1631），此時明帝國大廈已搖搖欲墜，朝政日非，四處烽火，邊境不寧，這使許多士子失去了信心，已出仕的走向隱退，未出仕的淡泊功名。髡殘幼小“具奇慧”，“不讀非道之書”，說明他本意還是欲走讀書求仕進的道路，但他卻斷然決定“棄舉子業”，這是非同一般的舉動，只能是時代對他的思想衝擊的結果，逃婚只不過是出家的觸發點。清康熙二年（1663），他在《報恩寺圖》上題跋說：“佛不是閒漢，乃至菩薩、聖帝、明王、老莊、孔子，亦不是閒漢。世間只因閒漢太多，以致家不治，國不治，叢林不治，《易》曰：‘天行健，君子以自強不息。’”⁽⁴⁾可見他的出家並非消極地避世，其思想深處並未忘記“齊家、治國、平天下”的儒家教誨。

年紀與髡殘相近而出家稍遲的是弘仁（1610—1664年），他早年家境貧寒，父喪後奉母至孝，很小就肩負起家庭重擔，但不忘讀書。曾“師汪無涯受五經”⁽⁵⁾，“幼嘗應制，徒思帝闕之翱翔”⁽⁶⁾，可知他也曾是一個想靠讀書仕進的人。然而國破之恨徹底改變了他的人生道路。清順治二年（1645）清兵到達安徽歙縣，弘仁的許多朋友參加了義軍抗清。就在這一年，弘仁與其師汪無涯到了福建，於清順治四年（1647）在武夷山中依古航道舟禪師落髮為僧。

關於弘仁為甚麼去福建和在武夷山出家，據汪世清先生推斷，弘仁“去閩可能就是參加當時的抗清活動，而當隆武政權（即明宗室唐王朱聿鍵）覆滅後，不得已而遁入空門。”⁽⁷⁾本卷收錄的《黃山圖》冊（圖21-26）中，弘仁摯友程邃的一段題跋對我們了解弘仁的出家動機和出家後的思想十分重要。程邃在跋中提到，弘仁參與抗清活動，由義憤而棄儒從佛。後程邃曾勸弘仁還俗，惜“未克竟所說，而漸公已矣。”可見弘仁曾心有所動，但迫於輿論壓力而未作出決斷。

八大山人（1626—1705年）幼小聰慧，“八歲即能詩”⁽⁸⁾，曾“為諸生”⁽⁹⁾。他雖貴為皇族，但到



明後期，一些遠支宗親家道中落，朝廷特允許這些宗族子弟與士子同例，通過應試獲取功名，因此身為皇族遠親的八大山人也走過這條道路。然而政局激變，清順治二年（1645）清兵到達南昌，八大山人攜眷屬棄家逃難到奉新山中，途中父親去世。清順治五年（1648）八大山人在奉新山中出家，清順治十年（1653）受戒於穎學敏禪師，清康熙十一年（1672）穎學敏禪師圓寂，八大山人繼其師在禪林中成為一代宗師。清康熙十八年（1679）江西臨川縣令胡亦堂因仰慕其名，特邀他到臨川參與詩酒唱和。一年後，八大山人突發狂疾，將所有僧衣僧帽燒掉，着破衣爛衫赤足走回南昌，在街上邊走邊唱，顛態百出，其姪便把他拉回家中。

關於八大山人突發狂疾之因，固然離不開國難家仇，另外亦是因為迫於輿論壓力而不能還俗，這種種都是鬱結於他內心深處的痛苦，胡亦堂之邀使他面對新朝官吏，更觸發他內心之痛，終導致他精神崩潰。

八大山人被其姪拉回家後，精神漸復正常，從此他反而獲得極大的解脫。他拼棄一切俗務，並藉“病”拒絕無謂糾纏，將全部精力用於書畫創作，終成畫壇上開創一代新風的宗師。

石濤（1642—1707年）是明靖江王朱贊儀的第十代孫。當唐王朱聿鍵於福州自稱隆武帝時，石濤的父親朱亨嘉在桂林響應，自稱監國，因與廣西巡撫都御史瞿式耜發生磨擦，終被瞿擒獲。唐王令將亨嘉廢為庶人，旋將其殺害。此事發生於清順治三年（1646），石濤時僅四歲。據說在這危難時刻，小石濤被僕臣負出⁽¹⁰⁾，後逃至全州，在湘山寺中落髮為僧。

在石濤的人生旅程中有兩件事需要交待：一是清康熙二十三年（1684）於南京和清康熙二十八年（1689）於揚州兩次迎接康熙皇帝南巡，並寫詩頌讚，自稱“臣僧元濟”。後來甚至親到北京結交權貴，以求像其恩師旅庵和尚一樣，得到皇帝召見。一些學者討論此事時，或有意迴避，只強調他的“遺民”精神；或不能原諒，指責他改變了素志。這兩端的傾向都是囿於儒家“夷夏之防”之舊說。其實明亡時石濤才兩歲，而家亡於“同室操戈”，石濤尚在懵懂之中，我們不能用設想好的模式去評價他的行為。二是曾否還俗的問題。約清康熙四

十年（1701）左右，石濤曾有一封向八大山人乞畫的信，內中說到“款求書大滌子大滌草堂，莫書和尚，濟有冠有髮之人。”云云；又有致江岱瞻信中說：“先生向知弟畫不與眾列，不當寫屏，只因家口眾，老病漸漸日深一日矣。”⁽¹¹⁾“莫書和尚”與“家口眾”說明石濤確已還俗，且“俗累”很重，不得不靠賣畫維持家計。他為甚麼要還俗，大概和八大山人是同樣的心情罷。

“四僧”以不同條件同歸佛門和開始書畫創作，可謂“殊途同歸”。但由於他們的人生經歷不同，個人的交遊圈子不同，以及個性特點不同，他們雖然同在佛門從事繪畫創作，卻有着不同的風格特色，又可謂“同途異趣”。

“四僧”中，髡殘、弘仁雖未離佛門，但他們仍懷念故明，只與前朝遺老遺少相往還，留連於佳山勝水之間，沉醉於詩書畫創作，藉以撫慰心靈，從而獲得了人生的價值，其中髡殘畫中禪味是最濃厚的。八大山人、石濤雖托鉢空門，但並未能擺脫精神痛苦，沉重的家族包袱使他們終於棄僧還俗，只有從詩書畫創作中找尋安寧，還俗之後八大山人脫離了應酬交往的煩累，得以專心創作；石濤則從熱衷交遊中解脫出來，他的畫不再需要討好權貴，以求顯達，從而在藝術上獲得更大的自由。

弘仁的繪畫藝術

在“四僧”中，只有弘仁於出家之前有畫迹可尋。他最早的作品有明崇禎七年（1634）創作的《秋山幽居圖》扇和明崇禎十二年（1639）創作的《岡陵圖》卷⁽¹²⁾，署款均為“江韜”。《岡陵圖》共有五位新安畫家創作，各自獨立成幅。弘仁之作筆法結構參用倪瓚、黃公望，秀逸可愛。其時，弘仁於五人中年齡最小，只有三十歲，由於他畫得過分認真，運筆略顯拘謹文弱。

弘仁性格沉靜堅忍，當民族危難之時挺身而出，明亡後遁迹名山，詩畫寄興，眷懷故國，有許多題畫唱和詩⁽¹³⁾坦露了他這方面的思想。如：“偶將筆墨落人間，綺麗樓台亂後刪。花草吳宮皆不問，獨餘殘瀋寫鍾山。”鍾山是明太祖朱元璋陵墓所在地，此詩蒼涼沉鬱，感懷至深，表達了他不忘故國的堅貞氣節，而這股情懷亦影響了他的畫較傾向於倪瓚的風格。

弘仁的繪畫初學黃公望，晚法倪瓚，尤其對倪瓚的作品情有獨鍾。本卷所收錄的清順治十八年（1661）創作的《山水圖》軸（圖11）和《幽亭秀木圖》軸（圖12）均為弘仁晚年作品，可以看到他在仿倪作品上的深厚功力。弘仁之所以追蹤倪瓚的繪畫風格，主要由於倪瓚作品中荒寒蕭瑟的意境能引起他心靈的共鳴。國破家亡的影響與弘仁堅貞的個性固然是其偏愛倪瓚作品的主要原因，此外，也與具體的地域背景有密切關係。明代後期，倪瓚的聲譽越來越高，人們爭相購置其作品，以自標清逸。徽商興起，將倪瓚作品帶回家鄉，促成了安徽地區



對倪瓚作品的收藏熱，弘仁的仿倪之作也隨之在市場走俏。故周亮工《讀畫錄》記載，弘仁“喜仿雲林，遂臻極境。江南人以有無定雅俗，如昔人之重雲林然，咸謂得漸江足當雲林。”本卷收錄的《黃山圖》冊（圖21-26）後楊自發的題跋亦證實了這一情況。跋云：“漸師畫流傳幾遍海宇，江南好事家尤為珍異，至不惜多金購之。”弘仁竹杖芒鞋，粗衣糲食，於世無求，並不以畫為生，而我們從鄭畋回憶其師的詩中卻可得知箇中原委。詩云：“蕭蕭逸氣絕無塵，共說雲林是後身。從此頓高書畫價，可憐翻濟別人貧。”⁽¹⁴⁾弘仁以送畫的方式周濟窮困親友，是以另一種方法適應市場的需求。

然而弘仁仿倪，絕不是以追求倪瓚畫法為目的，在繪畫上弘仁主張廣泛吸收前人成果，“凡晉、唐、宋、元真迹所歸，師必謀一見”⁽¹⁵⁾。師法前賢，卻不為法所縛。“唐宋遺留看筆皴，自傷塗抹亦因循。道林愛馬無妨道，墨瀋何當更累人。”晉僧支道林好蓄馬，自云愛其神駿，弘仁藉以說明學習前人筆法應當取其神意而不應在筆墨迹象間。“敢言天地是吾師，萬壑千岩獨杖藜。夢想富春居士（黃公望）好，並無一段入藩籬。”主張以天地為師，取倪、黃兩家之法，寫眼見景物，抒自己胸臆，這就構成了弘仁山水畫的基本特色。

同時代畫家查士標認為：“漸公畫入武夷而一變，歸黃山而益奇。”（見本卷附錄《黃山圖》冊題跋）石濤則說：“公遊黃山最久，故得黃山之真性情也，即一木一石，皆黃山本色。”⁽¹⁶⁾弘仁的山水畫，無論冊頁小品還是長篇巨製，或實地寫生，或構思取意，黃山為他提供了取之不盡、用之不竭的創作源泉。本卷所收錄的弘仁《黃山圖》冊共六十幅，畫六十處風景點，將黃山的各處名勝盡收筆底，可以說他是黃山寫生第一人。關於他探尋、搜集創作畫稿時那種如醉如痴的精神狀況，他的老友湯燕生有一段精彩的記載：“尋山涉澤，冒險攀躋，屐齒所經，半是猿鳥未窺之境。常以凌晨而出，盡酉始歸，風雪回環，一無所避。蓋性情所偏嗜在是，雖師亦不自知其繇。而緣是發之毫楮間，人之見之，皆以為江南之真山水，幻出於師之腕下而不窮。”⁽¹⁷⁾從《黃山圖》冊中，我們可以真切地感受到弘仁為藝術創作而獻身的精神。

《黃山圖》冊每幅都標有景點的名稱，但不是今人概念中的對景“寫生”，而是畫家以實地為依據重新造境的“寫意”，構思奇特，情景交融，變幻莫測，出人意表。《黃山圖》冊是弘仁其他山水畫作品的“秘笈底稿”，如本卷所錄《西岩松雪圖》軸（圖13）就是從“文殊院”中變化脫胎而出。《古槎短荻圖》軸（圖14）也是弘仁一件以實景為依據的寫意作品，所畫的是詩社中盟友陳應頤（香士）的居所；題詩是另一社友汪薌（葯房）所作。作品突出描繪了“樹兩丫”、“方池”及空寂無人的陋室，寓巧於拙，表現出主人公出塵遺世的思想感情。

山水畫之外，弘仁最愛畫松樹、梅花。所畫松糾結盤曲，挺拔雄奇，配以危岩怪石，亦得意於黃山。他曾自號“梅花古衲”，並遺命友人於其墓側多種梅。本卷所錄《松梅圖》卷（圖1）和《墨梅圖》軸（圖2）為其畫松與梅的代表作品。其松，落筆凝重，氣勢磅礴；畫梅，枝如屈鐵，暗香流動。松與梅衝寒傲雪、高標獨立的精神正是弘仁人格的自我寫照。

髡殘的繪畫藝術

髡殘何時開始作畫已難於稽考。今見髡殘最早的作品為清順治十四年（1657）所作《山水圖》軸，（載有正書局出版的《中國名畫集》），繪畫風格已經成熟。此後兩年無畫迹，而在清順治十七年（1660）傳世作品突然增多，至清康熙六年（1667）形成了創作高峯期，今天所見髡殘的作品大都是此一時期內的創作。他是怎樣與繪畫結下緣份的？據其自述：“殘僧本不知畫，偶因坐禪後悟此六法。”⁽¹⁸⁾又云：“荆、關、董、巨四者，而得其心法惟巨然一人。巨師媲美於前，謂余不可繼迹於後？遂復沈吟，有染指之志。”⁽¹⁹⁾可知他作畫是出家後才開始的，並着意追蹤巨然和尚。至於他創作熱情突然高漲，則同程正揆的交往有着極密切關係。

程正揆，號青溪，當時畫界常以青溪、石谿合稱“二溪”，他們也以此為榮，並合作畫了一幅《雙溪怡照圖》。⁽²⁰⁾程正揆為前明官吏，曾在南京弘光政權中任過要職，入清後累官至工部右侍郎。由於受到清廷的猜忌，在清順治十四年（1657）被罷官，次年回到南京居住。此時髡殘駐錫於城南大報恩寺，參與校刻大藏經。報恩寺主持末公正募捐修葺該寺，程正揆為最大的施主並參與組織募捐活動。今藏日本泉屋博古的《報恩寺圖》即清康熙二年（1663）

髡殘應末公之請專為程正揆而畫的。程氏生於明萬曆三十二年（1604），長髡殘八歲，同為湖廣同鄉，為人有“骨鯁”之稱⁽²¹⁾。他又是畫家和書畫收藏家，與髡殘頗多相合，因此“二溪”相見便成知交。

程正揆對髡殘的影響首先是激發了髡殘繪畫創作的熱情，使其畫作徒增。程氏罷官後以書畫自娛，“二溪”在一起，或合作，或互相在畫上題詩題跋，以此為樂。在存世的髡殘作品中，以贈送程正揆的最為精美。其次，程正揆豐富的收藏為髡殘提供了師法和吸收前人成果的良好機遇。程正揆收藏的古人名迹有黃公望《九峯三泖讀書圖》、《秋林圖》，吳鎮《漁家樂圖》，倪瓚《鶴林圖》、《松林亭子圖》，王蒙《惠麓小隱圖》、《贈後山湖山勝遊圖》、《紫

芝山房圖》等。“二溪”經常在一起對這些藏品觀摩討論，研究學習。髡殘的繪畫深受黃公望、王蒙的影響與此有着密切關係。

此外，“二溪”常在一起討論六法問題，一個長於儒理，一個善於談禪，或以禪解畫，或借畫談禪，妙趣橫生。儒理、禪機、畫趣相撞擊，往往使二人迸發出思想的火花。在故宮博物院收藏的一件程正揆的《山水圖》上，髡殘題道：“書家之折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥、飛鳥出林、驚蛇入草、銀鉤響尾，同是一筆，與畫家皴法同是一關紐，觀者雷同賞之，是安知世所論有不傳之妙耶？青溪翁曰：饒舌，饒舌！”髡殘用“心傳”來解釋對書畫用筆的領悟，程正揆認為這是洩露了“天機”，故用寒山、拾得的故事說髡殘“饒舌”。他們的詩論有如禪家門機鋒，不僅妙趣橫生，而且一語破的。

髡殘性直硬，脾氣倔強，寡交遊，難於與人相合。這種強烈的個性表現在他的禪學上是“自證自悟，如獅子獨行，不求伴侶”⁽²²⁾；表現在繪畫上則為“一空依傍，獨張趙幟，可謂六法中豪傑”⁽²³⁾。他自己也說：“拙畫雖不及古人，亦不必古人可也。”⁽²⁴⁾他長期生活在山林澤藪之間，侶煙霞而友泉石，躑躅峯巔，留連崖畔，以自然淨化無垢之美，對比人生坎坷、市俗機巧，從中感悟禪機畫趣。髡殘作品中的題跋詩歌多作佛家語，這不僅因其身為和尚，而且在他看來，禪機畫趣同是一理，無處不通。如本卷所輯的《禪機畫趣圖》軸（圖28）、《物外田園圖》冊（圖30）的諸多題跋，大都是借畫談禪，因禪說畫。融禪機與畫理於一爐，是髡殘畫作的主要特點之一。張庚《國朝畫徵錄》上說：髡殘的繪畫“奧境奇僻，緬邈幽深，引人入勝。筆墨高古，設色清湛，誠元人之勝概也。此種筆法不見於世久矣。蓋從蒲團上得來，所以不猶人也。”

髡殘以自然的稚拙、純樸、寧靜作為人世機巧、矯飾、爭鬥的對立面而加歌頌，因此在他的筆下大自然充滿活潑生機，無窮變化，元氣淋漓，雄渾蒼古，而毫無剩水殘山，荒寒蕭瑟之感。《層岩疊壑圖》軸（圖34）以商賈往來舟楫和山中優遊歲月的對比來表現禪意；《雨洗山根圖》軸（圖31）描繪了雨後山川的清澈、明淨；《仙源圖》軸（圖29）中，古木蒼煙，羣峯如屏，澄潭似鏡，給人以鑲金嵌玉的美好享受；而《雲洞流泉圖》軸（圖36）則突出在煙雲掩映、奇峯變幻的山間，疊疊清泉，奔流歡暢，有如琴瑟奏鳴，將人們帶入一種音樂的境界。髡殘是大自然熱情的歌手，他的山水畫猶如一首首贊歌，或高亢激越，或婉轉悠揚，優美的旋律動人心際。髡殘認為“人為世間生老病死、富貴榮辱所累，則思而為佛為仙，不知仙佛者即世間人而能解脫者也。”（《物外田園圖》冊題跋）他常用“了法”、“解脫”解釋繪畫創作，其作畫一筆在手，心無掛礙，點染揮灑，筆墨隨精神自然溢出。故程正揆說：“石公作畫，如龍行空，如虎踞岩，草木風雷，自生變動，光怪百出。”⁽²⁵⁾

八大山人的繪畫藝術

八大山人的書畫慧根來自家庭薰染。他的祖

父朱多炆，字貞吉，喜吟詠，兼能書畫。父親朱謀鸞，字太沖，擅長花鳥山水，師法沈周、文徵明。由此可以推想，八大山人自幼即喜歡繪畫。目前所知八大山人最早的作品是他出家後清順治十六年（1659）所作的《寫生冊》⁽²⁶⁾，時年三十四歲。八大山人一生書畫作品的風格演變，可按他在作品上簽名的特點，分為三個時期，即僧號期、“八大”前期和“八大”後期。

僧號期從八大山人三十四歲起至五十九歲止（1659—1684年），在這二十五年內其作品的款印，均是他為僧時的法名、法號和別號，計有“釋傳綦”、“刃菴”、“个山”、“雪个”⁽²⁷⁾、“驢”、“驢屋驢”等。八大山人這一時期的傳世作品不多，但對研究者來說至為重要，彌足珍貴。本卷所輯《花卉圖》卷（圖41）、《花果圖》卷（圖52），從款印看創作時間應在1666年稍後。此兩卷和《寫生冊》所畫均為花卉瓜果，純用水墨，剪裁大膽，已顯示八大山人的個性特點，但其筆法造型均源出於陳淳、徐渭。畫上題詩的書法則受黃庭堅、董其昌的影響。這些作品反映出八大山人在出家後一段時間內思想比較平靜，書畫只是宗教活動之外的“業餘”生涯。

自清康熙十一年（1672）八大山人的精神導師穎學敏禪師圓寂之後，“妻、子俱死”⁽²⁸⁾的相繼打擊，八大山人的思想開始動蕩起來。清康熙十三年（1674）八大山人在黃安平畫的《个山小像》上，反覆多次地題詩題跋，憤激不平之情溢於言表，如說自己“羸羸然若喪家之狗”，“生不當生，是殺不殺”，“莫是悲他世上人，到頭不識來時路”等，並於畫上正中蓋一方“西江弋陽王孫”的大印。這是他貴為王孫的身世與現實際遇極不相符所迸發出的悲憤，迫使他一吐為快。

本卷所輯《古梅圖》軸（圖42）是把八大山人內心深處思想表露得最無掩飾的重要作品。畫上僅古梅一株，根部暴露，沒有像一般畫家那樣配上石塊或加苔點。從八大山人題的第二首詩中可以知道他是仿照南宋遺民鄭所南（思肖）畫蘭不着土之意，表示國土已被“蕃人”奪去。第一首詩似引《詩經·小雅·斯乾》“幽幽南山”句，以周天子宗族衍盛寄託對明王朝的思念。“口”應為“胡”或“虜”字，被後人挖去以避諱。詩意明顯地透露出八大山人“反清復國”的思想。用詩意解畫意，就不難理解他為甚麼把梅花畫得如此離奇古怪了。

從清康熙二十三年（1684）起，八大山人開始在自己作品上簽署“八大山人”這個號，其他名號全棄之不用，直至他清康熙四十四年（1705）逝世。為甚麼要改號“八大山人”呢？這可能與他在宗譜中為第八代子孫和小名“耒”有關。按明洪武時賜寧藩世系二十字，他恰好是第八字“統”字輩。此外，他在前期署款“八大山人”時往往連帶一方“八還”的印章，即是歸宗續嗣之意。八大山人署此號時，其“八”字的寫法有作“ㄨ”、“ㄣ”之別。寫作“ㄨ”

