

董其昌 八大山人

山水画风

重庆出版社



J222.48/14*

董其昌 八大山人

山 水 画 风

刘 朴 黄茂蓉 林 佳 编

重 庆 出 版 社

(川)新登字 010 号

《中国古代绘画大师画风系列》

主 编 张晓凌 冻 月
副主编 李 一 水 工 魏 庚
编 委 林 木 李 一 彭逸林
王 林 刘 朴 田 军
黄 敦
责任编辑 周永健
装帧设计 江 东
版式设计 朱 江

董其昌、八大山人山水画风

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)
新 华 书 店 经 销 四川星宝彩色制版印刷有限公司

*

开本 787×1092 1/16 印张 10 插页 4
1994 年 7 月第一版 1995 年 5 月第一版第二次印刷
印数:8001—18000 册

*

ISBN7—5366—2944—3/J·341
定价:45.00 元

笔墨独立表现之肇端

论董其昌与八大山人的山水画艺术

林木

董其昌和八大山人，二人为导师与后学之关系，然本世纪以来，八大画格扬之再扬，奉为正宗逸品；而董其昌之地位，却贬而又贬，至与恶人罪魁相等。但是，董其昌却以其深刻的理论，辉煌的实践和巨大的影响成为有清一代影响深远的画坛巨擘，创造历史性转折之领袖，开辟近现代中国画新境之先驱。董其昌的历史性地位正逐渐地为当今人们所公认。

董其昌(1555—1636)，字玄宰，号思白，香光居士，华亭(今上海市松江县)人，官南京礼部尚书，谥文敏。董其昌为晚明时期书坛与画坛最有影响的领袖人物。董其昌的后学及其仰慕者可以从清初“四王”、“四僧”，即王时敏、王鉴、王翚、王原祁、石涛、八大等人，及金陵画派之龚贤一直历数到现代之陈师曾、黄宾虹、潘天寿，就连清初几位皇帝对董氏字画亦爱不释手。清人张庚在《国朝画微录》中说：华亭自董文敏析笔墨之精微，究宋元之同异，六法周行，实在于是；其后士人争慕之。故华亭一派，首推艺苑。”清中期的方熏也评论说：“书画自画禅(按：指董其昌之“画禅室”)开堂说法以来，海内翕然从之。沈(周)、唐(寅)、文(征明)、祝(允明)之流遂寒，至今无有过而回津者。……书画之转关，要非人力能回者。”董其昌如此显赫的声势持续达数百年之久，这就决非一时一地之热“炒”，而是由“非人力能回”之书画的“转关”——艺术演进之规律所决定。

董其昌的艺术成就主要表现在两个方面：即力倡“文人画”说并首分南北二宗；力倡笔墨的抒情表现功能，促成“笔墨”在中国画史上首次独立。

中国画史演进至明代晚期，历史上各种流派皆臻成熟，各种绘画理论亦趋完善。对这些纷纭繁复的艺术现象进行条分缕析的研究、归纳、总结，探寻艺术发展的规律，成为一种时代性的要求。作为进士出身，精通禅学、哲理，在书画界已是声望卓著的董其昌顺应了这个历史性的趋势，在宋濂、杨慎、王世贞等等溯源溯流的基础上，以其崇高威望、敏锐眼光和精辟创见提出了文人画和南北宗的分宗立派理论。他认为“禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水……南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法。……”董其昌把中国画史上的确存在的描绘工细，偏重再现客观一类画家与画法放逸，注重表现主观一类画家相区别，并分别以禅宗北宗渐教与南宗顿教相比喻，这种泾渭分明的比喻式划分固然有其局限与不尽人意处，但对史实的基本符合和提法的鲜明，却使“南北宗”论不迂而走，三百余年而不衰。与此相关，董其昌又把“南宗”画说成是“文人画”，即所谓“文人之画，自王右丞始”，文人画的确是自此才树起一面堂皇的大旗。虽然，文人画溯源可追至魏晋六朝及盛中唐之际，至元代，势力才崛起，但从理论和实践上大张“文人画”势力至“海内翕然从之”者，董其昌则功不可泯。至今日本流行的“南(宗)画”乃至当代中国之“新文人画”，还隐隐有董其昌难以抹去的存在。

对笔墨形式自律表现的提倡，造成了有清一代对笔墨的自觉追求，影响至今而愈趋热烈。此风亦董其昌首肇其端。中国绘画艺术从彩陶时代开始，即以毛笔线条而为之，线的表现成为中国艺术首要的艺术语言。“骨法用笔”列为“六法”之第二要法自非偶然。尽管抽象的线的艺术——书法早在汉代就有“书，心画也”(杨雄)的表现作用，“书画同源”之说也早在中唐张彦远时就已提出，但在明代中晚期之前，线、书法意味的线对绘画的进入一直主要在造型意义上被使用，即使元代赵孟頫、柯九思等人力倡书法入画，也未能逃脱造型的藩篱。元代尽管不是笔墨独立的时代，但通过其时普遍追求的“不似”的时代思潮，通过意境的创造传达强烈的主观心绪的方式以及以书入画的有力提倡，却成为“笔墨”独立的必不可少的阶段和前奏。

事实上，笔墨能够独立地表现画家的个人心绪必须依赖两个条件：一是笔墨能够与造型相对的分隔；二是笔墨与主体心理节奏同构的情感表现性能够为创造主体所自觉地意识并运用。这两个条件，在经过元代上述准备之后，又由于明中期吴门画派酝酿，到明末董其昌的时代已渐

趋完善。明中期开始的高扬个性的人文主义思潮，“心外无物”的王阳明心学的盛行，已超越物象比喻阶段而直接以仅可意会的“机锋”相诘的“狂禅”出现，书法的缘情性质被直接入画，具象的“丘壑”与“笔墨”在实践及画论上的被明确分离，这些都成为笔墨独立的时代契机与条件。而董其昌则是时代性转折的代表。在中国美术史上，是董其昌第一个明确地认识到体现着主体精神的笔墨本身和艺术所反映的自然两个完全不同的东西。他说：“以自然之蹊径论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”在这句似乎简单的话中，体现着中国绘画史上一个重大的转折：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。照董其昌看来，“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气”。这种对笔墨自身力度与内蕴的讲究，把笔墨与人格“士气”相联系，显然与“石如飞白木如籀”，追求运笔与造型一致性的赵孟頫已有质的区别了。董其昌此时已把笔墨当成评画的几乎唯一尺度。他用“渲淡”与“勾勒”之法辨南北之分宗；他以为画中“虚实者，各段中用笔之详略也”；他的“画树之法，须专以转折为主……如写字之于转笔用力”；而“凡画山水，须明分合，分笔乃大纲宗也”；他评“云林画须用侧笔……不得用圆笔”；“老米画难得浑厚，但用淡墨、浓墨……积墨、焦墨尽得之矣”……笔墨之论，成为董其昌画论的核心。董其昌的笔墨观直接影响到从四王、四僧一直到今天整个中国画界，以至“笔墨”几成“中国画”的代名词。围绕“笔墨”的争论，也成为本世纪初到八十年代以来历次画坛争论的核心，董其昌的功过是非也大半系之于此。

毫无疑问，董其昌对笔墨的提倡并非唯“形式主义”的追求，他实质是在发掘一种更为深沉更为纯净的美，一种寓于抽象之中的凝炼的形式“意味”，一种含蓄、内蕴的文人士夫气质。董其昌的笔墨观是中国意象式思维的合符逻辑的发展，又以早于西方形式自律意识之百余年而为西方艺术家叹慕。

从董其昌的绘画实践看，也可以找到一股既批判出新又承前启后的清晰脉络。

董其昌曾经被扣上明清复古主义魁首之罪名。的确，董氏喜好“拟某某”“仿某某”一类题辞，在丘壑的布置上，与前人也相似甚多。但真正两相比较，董画却具有前人所无的平而造型的自觉意识。在董画中，丘壑不过成为笔墨表现的载体，它的可居可游乃至主要作为创造意境的传统作用在董其昌这里已大大削弱或者干脆消失，难怪在元人那里大盛的题诗人画，诗画相因的做法在董画中已经少见，他的画或直署其名，或题些画理等与丘壑境界不相干的内容。对真山水的突破，使董其昌可以自由借鉴古人山水的程式而作构成上的重新组合。他明显地削弱了前后空间的层次而一心致力于笔墨的运用。他的运笔多中锋，锋藏于内，能挥洒自若而如屋挂漏，浑化无迹，这种用笔习惯使他多用长于线条的被麻皴。对线条千变万化的复杂处理构成了董画特有的线的旋律。不论是线的粗细、长短、直曲、燥润、浓淡、顺逆、疏密等等关系，董其昌都善于随机地辩证地处理，为了线条自身的表现，他甚至夸张了在画树及远山、远景上线的明显存在。他的极富特色的渴笔画法，直接影响了“四王”及八大的绘画风格。董其昌的用笔淡雅、中正而朴拙、明秀，与他的书法风格如出一辙，这种用笔又和他的脍炙人口的墨法相生发。与前人如吴镇的积染墨法不同，董其昌的用墨皆随笔自由点定，或点或而，或浓或淡，或横或直，或积或泼，墨自笔生，笔以墨显，笔墨相辅相成，灵动鲜活，墨趣横生，达到前人笔墨所难以企及的至高境界。这种笔墨技巧，甚至使董其昌在表现没骨设色山水中，也避免了传统宫廷艺术的板实庄重而获自然清丽、潇洒闲逸的文人士夫之气。

八大山人作为董其昌的后学私淑者，深刻地领会了董氏艺术之精髓而有创造性的发展。

八大山人(1626—1705)原名朱统𪎮，又名朱耷，号雪个、个山、人屋、八大山人等号。明宁王朱权后裔。明亡后一度为僧，又当过道士，后来还俗。八大山人在画史上一直是以强烈的个性，隐晦的暗喻，简怪的造型和凝炼的笔墨而著称，以花鸟画而名世。即使在清代初期，人们对八大山人也是以花鸟画家目之的。八大的同时代人邵长蘅作《八大山人传》就称其“喜画水墨芭蕉，怪石、花、竹及芦雁、汀凫”。陈鼎所作《八大山人传》亦称其“捉笔渲染，或成山林，或成丘壑，花鸟、竹、石无不入妙”，看重的也是他的花鸟。八大自己题画“予所画山水图，每每得少而足，更如东方生所云：‘又何廉也’”。也承认自己山水相对不受人重的情况。但从画史演进的角度，八大的山水画却有其花鸟画所不能代替的独特的美学价值。

如果说八大的花鸟画除了其怪诞奇崛的造型和简括凝炼的笔墨意味外，花鸟自身的暗喻也

有重要作用的话,那么,他的山水画其形式自身的魅力却有着更为独立而纯粹的审美价值。

八大一生倾慕董其昌,服膺其理论及艺术。他的书法即从董氏起家,“其行草深得董华亭意”。(《八大山人画记》)曾自题诗云:“南北宗开无法说,画图一向拨云烟”,可见对董氏南北宗说佩服之至。直至晚年,八大还临习董其昌字画不已,他的习画途径,由黄子久、倪瓒而上溯米芾、董源等,也是董其昌所倡之南宗正脉所定。

八大山水画所以不为世人所重的一个重要原因,或许是因为他画山水起步较晚之故。八大在中年时期,其花鸟已蜚声画坛,但他的山水画却是康熙十九年(1680年)前后才开始的。五十余岁后的山水画为其早期花鸟画早已有之的盛誉所掩也是自然的。但是,或许因为已入“知天命”之年,多年勤学不辍,加之积年花鸟画上笔墨之修养,使八大的山水画直达登堂入室之境。

作为董其昌艺术的直接继承者,八大山人的山水画或许最能集中地表现董其昌对绘画与自然的严格区分,对笔墨的高度强调,在艺术的虚拟性、抽象性、平面性与表现性上,八大山人无疑是最有影响最具个性的董氏艺术的继承者与发展者。

八大的山水画,其虚拟性与平面性表现得最为充分最为自觉。如果说,董其昌的平而意识因其处于理论倡导的开创期因而和古人距离不大的话,八大则更强化了这种意识。八大的不少作品均取较低的“平远”章法,却又一反“平远”之习惯,把前景乃至中景的树木画得十分高大,且让远景之山同样耸立画中,使前、中、远景之山水树木搅在一起,远近形象的叠合似乎已造成了空间感的减弱乃至消失。而八大在笔墨浓淡上却并不因为远近透视之变化而变化,或者不论远近用笔之浓淡均相似;或者反而近淡而远浓;或者近、远浓而中景反淡。这就又混淆了视觉直观自然的空間感。为了其新的空间效果,八大还有意放弃了传统“分疆三段”之法,即前山、树,中段河、远处山的三段空间置陈的方法,他让前景之山树石与中远景之山体浑然一气,直接天边,有意识地消融空间透视的错觉,而形成纯然平面的构或感。此即为八大自题山水册中所说:“春山无远近,远意一为林。未少云飞处,何来人世心”。八大正是在这种平面结构中,在一种虚拟的因心再造之境中去寄托自己悠然闲远之思的。

这种抽象的平面意识,使八大的结构摆脱了自然的束缚而获得极大的自由。如果说董其昌因为未对丘壑以太多的注意面往往使其章法较平的话,对丘壑自身的描绘同样相对忽视的八大却因为平面的虚拟、抽象意识而使其章法随心所欲,变幻多端。八大章法之奇特丰富在古人中可谓佼佼者。他或者让两厢虚而中间实,一座山峰一块巨石突兀兀面上;或者从左,从右,山体从一边生去;或者一左一右,相互穿插,相续相接,直上画面顶部,打破隔断式空间习惯;或者取两厢实而中间空,上下实而中部虚的奇特构图;有时,山石树木从画面某一边侧中部插入,无端无倪,奇趣横生……

这种平面性与抽象性又使八大的用笔更趋自由与自律。既然空间幻觉的创造根本就不再需要丘壑的体面,走向结构也可以基本不顾,则笔墨自身的讲究,笔墨在平面构成中的作用更可以独立地予以强调、表现。所谓“春山颇多处,其雨过安宅。眼见二大老,不使一笔实”(八大题诗)。八大的笔墨不再受空间表现规律的制约,它只在自身的辩证关系中存在,只在结构的矛盾和谐中存在。受董其昌影响,八大的用笔一部分秀润而雅逸,有的则苍秀劲健。八大亦喜用中锋,但侧锋皴擦处亦多。八大的浓墨干笔、渴笔的运用最富特色,此法造成被王原祁所称之“毛”的意味,一种朦胧、虚拟的非现实感,一种隔帘看花、隔水探月的恍惚之“隔”。老子说:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象,恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精。其精甚真,其中有信。”(《老子》第二十一章)由笔墨造成的的确已不再是物的模仿,而是情感与心灵的世界,精神的王国。难怪八大题其山水画时有首著名的诗句:“墨点无多泪点多,山河仍是旧山河;横流乱石桎杈树,留得文林细揣摩。”八大的笔墨体现着这位前朝皇裔多么伤感多么深沉之情,即使所画只是山水!所用仅为笔墨!

自此,笔墨经过元代的造型作用到董其昌和八大而完成其独立表现的新的审美功能,中国美术史由此翻开新的一页。

扫除封尘见真质

也论董其昌、八大山人的山水画艺术

冻月

我们是否对我们自己博大精深、内涵丰富的传统绘画真正了解？近、当代以来误会尤多，以致不少东西如明珠蒙尘，难见本来面目。西人的误会固不必论，不同的生活环境和文化背景产生不同的艺术感觉方式和心理活动定势，就中国绘画语言而言，西人因其陌生而生产隔帘看花的迷糊，他们只能感受、判断形式的表面和精神的外层，而不能通过绘画语言这一破译手段走进中国文化的深层，更无法从活跃着生命、诗情的笔墨迹象去解读画家的精神世界，去解读东方人特有的人艺化合，人天无碍的宇宙情思。于此，我们似乎找到了“误会”的结症——不懂中国文化的深层内核，不懂中国绘画的表现语言，这是西人和一些中国人误会中国画的根本原因所在。

当然，中国画并不是一个模糊的概念，我们只能从一流的文人画家的作品中，从优秀的民间艺术、原始艺术中解读中国的艺术精神，而董其昌、八大山人的绘画，便是一把解读的钥匙。

董其昌(1555—1636)生于明代后期复杂的政治环境中。其时，由程朱理学而至陆王心学的盛行，促成了新的人文环境的形成，陆王心学常以佛典内容为自己的立说助力，客观上推进了禅宗一脉在文人士大夫群中的普及，李贽虽然没有像王阳明那样形成自己从理论到修为的学派体系，但他把禅宗不羁物欲而求大自在的精神泛化于他的日常起居、言行、诗文中，并影响了一大批人，公安三袁(袁宗道、袁宏道、袁中道)、董其昌便是在这种风气和影响下，走上艺禅不二，进达通域的文、艺术道路的。

支撑董其昌其艺的有丰厚的文化背景，他和当时的士人一样，以儒学为本，以功名为其安身立命的所在。假如董其昌仅沿着当时文人“齐家治国平天下”的轨迹发展，也许历史不会给董其昌多大地位。因董其昌资质属文，确非安邦治国之才，他不具备王阳明那样的政治、军事、哲学才能。终其一生，董其昌艰难地在东林党和魏宗贤阉党两派中周旋以求自保，其宦途的显赫，不外以做皇帝讲官和晚年获得南京礼部尚书的高位为后人所记得。但董其昌不是艺以官显的一类人，他的幸运是借朋友的惠泽，有大量 的古代优秀书画真迹过眼，从而奠定了他书画鉴赏家的地位；他以书法为其艺的一翼，借道米芾而上溯晋人，直探帖学精华，奠定了他杰出书法家的地位；以大量机杼独出的文论、诗论、书论、画论，奠定了他杰出艺术理论家的地位；以王维、董源、巨然、二米(米芾、米友仁)、黄公望、倪瓒的绘画为衣钵，承传南宗文人画精华，奠定了他杰出山水画家的地位。董其昌由精一艺进而达到通其艺的佳境，这一切都和董其昌全面的艺才有关，而形成这艺才的背后，有其由儒学而至老庄，进而通会禅学的支点。谈董其昌的艺术，仅从其艺的形成、技巧判断是不够的，不溯其以艺通禅的特殊性，便无法破译董其昌艺术的魂魄所在。

禅是什么？提问如是便已不中，禅无定解，但它于宏观如大千，微观如细粒的事理、物象中无处不在。自释迦牟尼灵山拈花微笑，迦叶含笑会意以来，不立文字，直指人心，见性同佛，智慧不二的禅法便为大乘佛法中的殊胜法门。由于禅宗顿悟得慧和一般文化意义的久迷未解一朝开朗有本质的区别，以及顿悟得慧在修证上的特殊性，禅宗本旨常为世人和不少文化、学术界中人所顽固误解，于是，董其昌的艺术长期为人误解也就不奇怪了。在佛家看来，“禅是破除虚幻名色后物象本质的显露，禅是破除所知、烦恼两障后人的真正心性的显露，禅是不碍于物欲而超脱于事功之上的最大自由和解脱，禅是启发人宇宙全息智慧的方便法门”。董其昌的心性固然没有达到这至高至佳的境地，但得益于此，已足可独树一帜于中国画坛。

董其昌以禅宗的南顿北渐来比拟积学与会心一瞬有得的治学和艺术表现；以重意趣和笔墨超逸的文人画一脉为南宗，以工于法度和状物肖形的文人画一派为北宗。山水画分南北宗不外乎是借用禅宗的门派称谓来区分一个画种的艺术风格，本无可，但南宗以王维为首一派绘画确实和董其昌的心性相契，在董其昌的绘画中，确乎可以看到承传南宗画风而发扬光大的脉络。从董其昌的艺术实践看，董其昌终身所奉者，不外渐修法门，——即以积学为阶梯层层递进，向

着艺人化合、人天化一的佳处——“淡”境皈依。董其昌所尊崇的“先工后淡”、“绚烂之极、反造疏淡”的艺术境界便是这渐修的最好证明。董其昌不同于常人之处在于由精一艺到通其艺，这“通”是董其昌艺术的重要特征。由此，董其昌深入地把握了艺术的本质和表现语言（工），并以此为途径，联通学问、人生、事理的真如正识，使笔墨形式不滞于物象和事功（淡），获得了由艺至入的大自在、大自由，并以山水画为形式载体，打通了人与艺术、人与自然因所知、烦恼所困而成的隔膜。董其昌也有以积学为基础的感悟能力，面对古代佳作，常有相视一笑的豁然开朗，一悟面借积学之力，升华了传统绘画最精华的部分，进而“拆骨还父、拆肉还母”由古神而化为我神。

破译董其昌绘画的根本所在是一“淡”字，这是董其昌由老庄通会禅理，孜孜以求的最高境界，他在书法中也遵循了这种精神，他以米芾为阶梯，深究帖派笔法的要津，进而在笔法、墨法、章法上达到无挂无碍的“淡”境。在绘画上以米芾、米友仁、倪瓒、黄公望为法，上溯王维、董源、巨然等前辈大师，同时精研笔墨表现之法、状物写神之法，也以“淡”为皈依。

“淡”，看似文人艺术的自我消逸，是无关人生疾苦的回避，是以笔墨游戏代替严肃的艺术追求，当今画坛一些人对中国文人画的最大误解发端于此。董其昌以“淡”致空灵，别有艺术妙谛。佛门空宗，以“空”为方法论；它是以空入定，以定求慧的万法归一的修证法门。以“空”为本体论；它剖析了万物均在流转、变化的根本规律，指出一瞬之象非永久之象，一瞬之象为幻象的实质。“空”为方便，定为通途，达到破虚幻见真如后的大自在、大自由。董其昌以“淡”拟“空”，是以清寂虚空的境界，不染杂尘的静洁来体现自己超然物外的心性，由此获得最大的艺术空间，并以“淡”为法门，破眼中山水之“俗态”，为意中山水写真魂，以画艺通解了佛学是山，不是山，还是山的中观精义。

不能忽视，董其昌所奉的渐修之法，使其至淡至深的艺术境界有根基深厚的笔墨表现为依托，开辟了一个无施不可、随处逢缘的艺术天地，取得了画淡而意远、平和简静而元神充实的艺术效果。这是“淡”的背后所蕴藏的深厚内涵，舍此，这“淡”便成为无味的平淡。

固然，董其昌以空灵为其画的重要特征，这空灵不仅以笔致灵动和墨韵鲜活为体现，他的画还包含着“虚象空灵”和“实象空灵”两大特点，在他的画中可以读得：有的疏笔聚散，烟云供养，餐霞吐气而成浩远（见图68），有清空如洗的洁静；有的画用笔苍润，老辣生秀，时有焦墨堆积（见图38），但细审之，焦墨堆积处仍是一片性灵流动的天地，毫无昏浊、迷糊之感。浑化无迹乃中国笔墨表现至高至难之境，董其昌可谓得之。其画浑化处神理清明，明晰可辨处又是一片意、气的融和与绵密，以致用放大镜细检董画的任何一个局部，都无法找出败笔、怯笔、昏浊之笔，真正使笔墨运动成为了情意之迹、力量之积，进入是人为非人为的大自然，体现了生命运动的原初状态。当真正深入董画时，你会觉得画面形式的新旧，已无关紧要了，因为我们通过董其昌独具神采的表现语言，解读了一个充满生机、充满智慧的艺术天地，这如同具备了音乐感受能力的人听杰出钢琴家的演奏一样，你记不起他是在重复贝多芬、肖邦的创作，因为你已经从旋律流动的细节中，读到了演奏家独具个性和魅力的艺术世界。当然这只是一个可以比拟但并不精当的例子。

和董其昌相比，八大山人（约1626——约1705）的艺术是幸运的，他从未像董其昌那样，遭到近、当代人那么多的误会。他的花鸟画在生前已享誉于世，死后流风所致，影响了扬州八怪，以至近代的吴昌硕、现代的齐白石、潘天寿诸位大师。尽管八大终身服膺董其昌的艺术，早年的书法逼肖董氏，其山水画也可明显看出董其昌的影子，但八大毕竟是八大，不同的身世和人生经历以及有差异的艺术资质，使其画自具别人不能替代的特点和魅力，一跃而成继董其昌之后中国画坛的又一高峰。

作为明朝宗室之后的八大山人,刚涉世便遭遇家国倾覆的惨痛,他一度为僧,又当道士,而后又因“不孝有三,无后为大”的原故而还俗。八大为僧入道,无疑有逃避清初异族迫害以求自保的因素,但也不能排除八大对释氏、道教精义的心仪。从八大的花鸟画看,确乎有因家国倾覆而泄怨于外族统治的暗喻,也有以画讽世的倾向,其画冷峻、凄寂的置陈和笔墨对这种身世和心情做了最好的注解。大约是八大花鸟画异峰突起、享誉太早的缘故,盛名之下,他的山水画成就反而被人忽略了,尽管如此,八大的画艺并没有因“五四”以来人文背景的变异和文化取舍的移位,审美取向的转移而遭到“反传统”的误解和非议,这是一个有意思的艺术现象。董其昌的艺术植根于禅学,禅学的博大精深和圆融无际的思辨、修证方法,使多少杰出的文化人徘徊在它的外层,于是尽读董画真大不易。而八大的绘画则不同,传统派和新潮派都从各自的视点审视其画,找到了自己所需的东西;传统画家找到了根基深厚的笔墨技巧和以意为象的形象塑造,以及笔简意深的艺术魅力和险峻、冷峭的置陈方法。新潮画家从八大画中找到看似简怪,实则合于理法的“反叛意识”、“荒诞意识”以及直面人生痛楚的艺术表露和有趣味的“画面构成”。总之八大深厚的传统根底和强烈的个人风格被传统画家新潮画家来一通新的阐释后变为了“无限可读”的绘画经典,这是八大自己所未能料到的。确实,中国画史上真正大师的杰作,本来就具有无限可读的魅力,但它也不会因人们的一时偏执或一时误解而失去它本来的面目。

把八大的山水画做一番认真的清理、考查后,发现他的山水画成就绝不在其花鸟画之下,甚至以笔墨表现的深度看,胜过其花鸟画。八大花鸟画成就在前,故他的山水画笔墨不可能免除花鸟笔法的痕迹,有时直是以花鸟笔法作山水,其一致处体现在总体绘画风貌和精神与共上。

八大书法早年逼肖董氏,这不能理解为董其昌声名在当时所重而八大趋时尚多方仿效。八大对书法、绘画本质和表现语言的把握以及精神深处和董氏会心甚多,故对其书画有一番常人不具的通悟。中年以还,八大书法尽用中锋,了圆净、道丽处传达出笔实意畅的“实象空灵”和不滞于物的自然、自在,这是打开八大精神深层的一把钥匙,此一点和董有相通处。八大其画则一反董氏元神内实、一片虚灵和静气,呈之于画的是元神弥漫,画外流布。山水花鸟置陈布势险至绝处,复归平正,与董的蕴藉平和、不离疏淡的特点有明显差异。董画山树置陈,深藏古法,而意以迹现,表现出只有董氏独具的高品位和禅思清澈的境界。八大以画代言,无不流露出家国倾覆后或悲、或怨、或怒的深沉情绪,董画扼守疏淡的艺术理想,给予人的是一片摆脱物欲不滞于“色”的自由和真纯,八大则以画直抒胸臆,展现了一个现世中的哀苦灵魂。

审视八大山水画艺术,发现其精采夺目者多在小品,本集所收《渴笔山水》组画,无论是意境、笔墨、置陈布势,均堪称中国山水写意画的经典之作。其画,笔简意繁、深厚雄健、老辣生秀、灵动致远,一点一画均可畅其意而达其形,极淡之墨处见深厚和韵致,极浓之墨处见浓情和灵动,达到生命状态以笔墨迹化的佳境。解读董其昌、八大的山水画艺术,发人深省处颇多,以此对照今日的一些中国画创作,不能不看到轻视传统精华所形成的肤浅;以飘逸求空灵者失之于轻佻,简笔写意者形简意简失之于荒率,浓墨带浊,淡墨无托,虚张声势,元神散失,以装饰对写意,以功利对虔诚,以偏执对大慧,这种和传统精华相比所有的差异绝不是理论上可以矫饰的现代特征,艺术不管新旧,肤浅和矫饰都是艺之大弊。敢于轻视一个东西,应是已经把握住了的东西,未了解、未把握而轻视,那只能是可悲的偏执和浅薄。

艺者以艺术创造一个精神世界的同时应创造一个崭新的自我,艺者在强调个性独立时不应为病态的个性所奴役,当人欲横流时切勿丧失了以真、善、美、慧为皈依的艺术宗旨,这是我们重新解读董其昌、八大山水画后所得到的启迪。

目录

董其昌山水

1. 山水册其一
2. 山水册其一(局部一)
3. 山水册其一(局部二)
4. 山水册其二
5. 山水册其二(局部一)
6. 山水册其二(局部二)
7. 山水册其三
8. 山水册其三(局部一)
9. 山水册其三(局部二)
10. 山水册其四
11. 秋兴八景之三
12. 秋兴八景之三(局部)
13. 秋山高士图
14. 秋山高士图(局部)
15. 山水图册之一
16. 山水图册之一(局部)
17. 山水图册之二
18. 山水图册之三
19. 山水图册之三(局部一)
20. 山水图册之三(局部二)
21. 山水图册之四
22. 秋山图卷
23. 秋山图卷
24. 秋山图卷(局部一)
25. 秋山图卷(局部二)
26. 仿米山水
27. 仿米山水(局部)
28. 青林长松图
29. 青林长松图(局部)
30. 山市晴岚图
31. 山市晴岚图(局部)
32. 山水图册之一
33. 山水图册之二
34. 山水图册之二(局部)
35. 山水图册之三
36. 山水图册之三(局部一)
37. 山水图册之一(局部二)
38. 山水图册之四
39. 山水图册之四(局部一)
40. 山水图册之四(局部二)
41. 山水图册之五
42. 山水图册之五(局部)
43. 山水图册之六
44. 山水图册之六(局部一)
45. 山水图册之六(局部二)
46. 山水图册之七
47. 山水图册之七(局部一)
48. 山水图册之七(局部二)
49. 云山烟树图
50. 云山烟树图(局部一)
51. 云山烟树图(局部二)
52. 王维诗意图
53. 王维诗意图(局部一)
54. 王维诗意图(局部二)
55. 林和靖诗意图
56. 林和靖诗意图(局部一)
57. 林和靖诗意图(局部二)
58. 高逸图
59. 高逸图(局部一)
60. 高逸图(局部二)
61. 仿北苑山水
62. 仿北苑山水(局部一)
63. 笔墨山水
64. 笔墨山水(局部)
65. 水墨山水册之一
66. 水墨山水册之一(局部一)
67. 水墨山水册之一(局部二)
68. 水墨山水册之二
69. 水墨山水册之二(局部一)
70. 水墨山水册之二(局部二)
71. 水墨山水册之三
72. 水墨山水册之三(局部)
73. 水墨山水册之四
74. 水墨山水册之四(局部)
75. 山水扇面
76. 山水扇面(局部)
77. 云山图

78. 云山图 (局部一)
79. 云山图 (局部二)
80. 云藏雨散图
81. 云藏雨散图 (局部一)
82. 云藏雨散图 (局部二)
83. 设色山水其二
84. 设色山水其二 (局部)
85. 设色山水其四
86. 设色山水其四 (局部)
87. 山水小景其二
88. 山水小景其二 (局部)
89. 山水小景其三
90. 山水小景其三 (局部)
91. 山水小景其四
92. 山水小景其四 (局部)
93. 山水小景其六
94. 山水小景其六 (局部)
95. 山水小景其七
96. 山水小景其七 (局部一)
97. 山水小景其七 (局部二)
98. 山水小景其八
99. 山水小景其八 (局部)
- 八大山人山水
100. 山水画屏之一
101. 山水画屏之二
102. 山水画屏之一 (局部)
103. 山水画屏之三
104. 山水画屏之四
105. 山水画屏之三 (局部)
106. 山水画屏之四 (局部)
107. 秋山行吟图
108. 秋山行吟图 (局部)
109. 山水图册
110. 山水图册 (局部)
111. 山水图
112. 秋山鹿行图
113. 秋山隐居图
114. 秋山鹿行图 (局部)
115. 秋山隐居图 (局部)
116. 山水册页其一
117. 山水册页其二
118. 山水册页其三
119. 山水册页其四
120. 山水画屏之一
121. 山水画屏之二
122. 山水画屏之二 (局部)
123. 山水画屏之三
124. 山水画屏之三 (局部一)
125. 山水画屏之三 (局部二)
126. 山水画屏之四
127. 山水画屏之四 (局部)
128. 山水画屏之五
129. 山水画屏之五 (局部)
130. 山水册页
131. 山水册页
132. 山水书画册其一
133. 渴笔山水册之一
134. 渴笔山水册之二
135. 渴笔山水册之三
136. 渴笔山水册之四
137. 渴笔山水册之五
138. 渴笔山水册之六
139. 书画册页其一
140. 书画册页其二
141. 兰亭诗画册之一
142. 兰亭诗画册之二
143. 兰亭诗画册之三
144. 兰亭诗画册之四
145. 兰亭诗画册之五
146. 兰亭诗画册之六
147. 书画册其一
148. 书画册其二
149. 山水图
150. 山水图 (局部)



1. 山水册其一



2. 山水册其一（局部一）



3. 山水册其一（局部二）



4. 山水册其二



5. 山水册其二（局部一）



6. 山水册其二(局部二)