

文



八大山人全集

中

崔自默 / 编著

河北教育出版社
河北出版传媒集团公司



中国名画家全集·古代卷

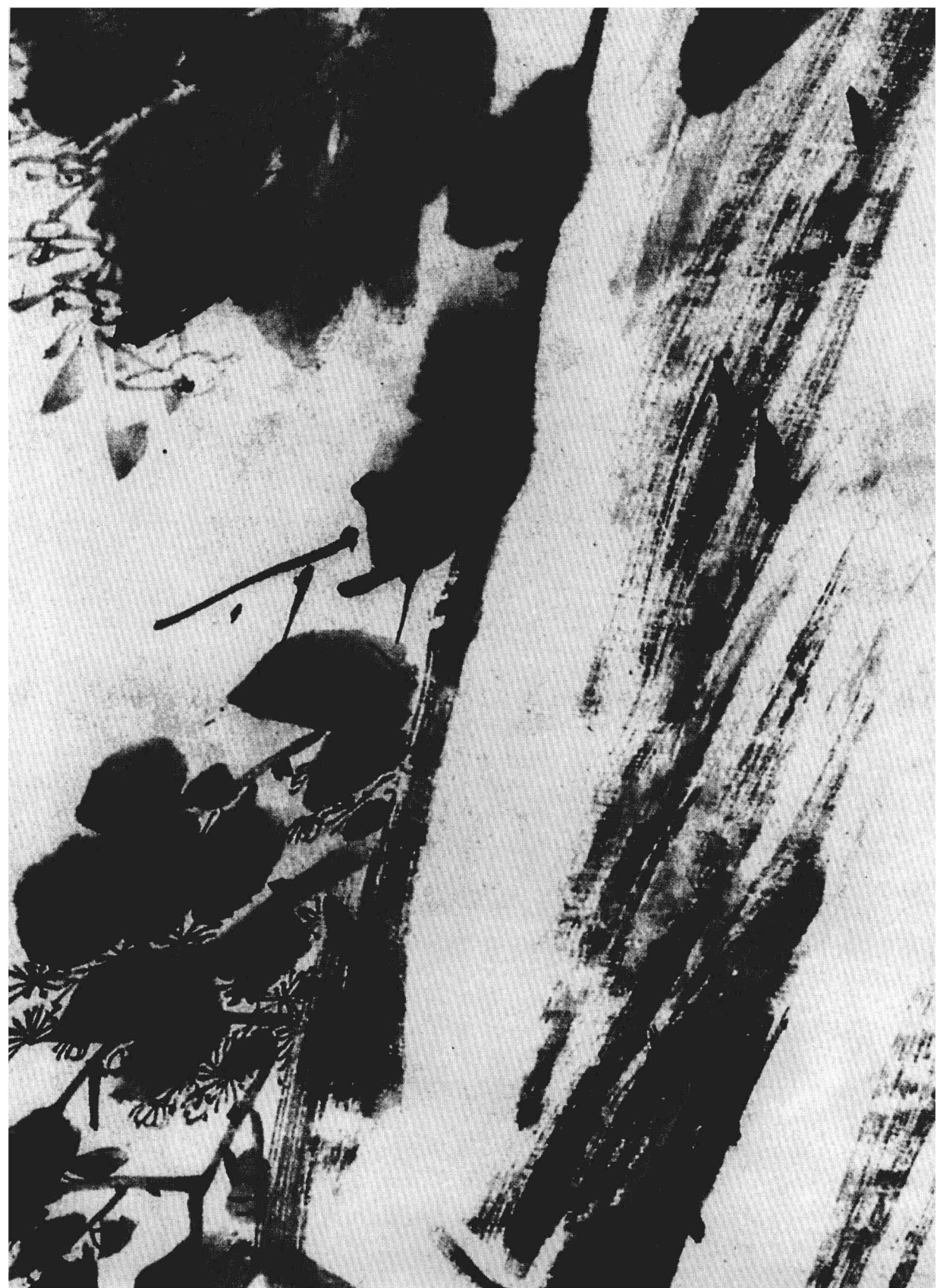
1793591

八大山人全集



崔自默 / 编著

河北教育出版社



目 录

八大山人全集·上

生平概论 008

离家遁世 011→015

借酒癫狂 016→027

隐逸托志 028→035

儒家脉统 036→042

画以载道 043→045

【作品赏析】 046→191

八大山人全集·中

艺术赏析 004

禅心诗志 010→014

打通南北 015→018

见怪不怪 019→028

委曲求全 029→035

为道日损 036→047

疏而不失 048→052

笔墨相悦 053→063

静穆崇高 064→069

【作品赏析】 070→191

八大山人全集·下

印语简编 004→013

传记简编 014→019

【作品赏析】 020→171

年表简编 172→191

艺术赏析



中国画艺术的伟大性，只有当站在整个人类艺术史的坐标系中来科学地观测时，才能清楚地认识到。可以设想，将八大山人的画作摆放进罗浮宫，与西方古代优秀的雕塑以及各时期油画精品相比列，将是怎样的效果。东方的艺术品在罗浮宫里付之阙如，这不能不说是世界观众的一个遗憾。对于习惯了眺望和惊叹西洋美术的人，当他驻足并发现代表东方最高文化修养和艺术水准的中国画时，那种视觉的震撼和心灵的感动，无疑是难以形容的。西方对中国画的理解，尚停留于形而下的古董欣赏的阶段，至于对文化艺术传统中那深层智慧的领会、反思与启发，还远远谈不上到位。

20世纪以来，尤其是50年代以后，八大山人在世界范围内赢得了一片赞誉之声，“八大山人学”兴起，与此同时，他也为我国人提供了反思自己民族优秀文化艺术的机会。西人理解中国画难免简单化，以为八大山人传达情感所追求的，是扭曲传统而自造语言；而我们自己，也未必自知自觉，未必认识到其革新者的原由和意义所在；所以全面而透彻地研究和思考八大山人的艺术，不仅仅在于确立他在中国美术史乃至世界美术史上的地位，而更在于深入挖掘和倡导中国的优秀文化，在于增强民族自信力，在于推陈出新、发扬光大。

读者塑造了八大，八大成就了读者，历史选择了八大。

一个人，只要从事艺术，那就必须遵守“美”这一终极原则；倘若偏离美，那他不可能拥有一颗亲近美的心灵和一双发现美的眼睛、一副创造美的手笔，于是种种因素集合起来，阻碍他最终走进尽善尽美的高明的艺术境界。

德国历史上第一位不朽的戏剧家和美学家莱辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729 ~ 1781），在其名著《拉奥孔》中阐释

文学和造型艺术的基本法则，极力主张“凡是为造型艺术所追求的其他东西，如果和美不相容，就须给美让路；如果和美相容，也至少须服从美”；“美是造型艺术的最高法则”^[1]。循着这样的道路，庶可廓清八大的人生旅历与艺术行踪。

美术史上只能出现一个八大，八大的艺术是那个特定历史条件下的产物；但八大有着跨越时空的力量，其画风远被数百年、影响至巨，所以在讨论八大的特殊性与个别性的同时，其普遍性和一般性不可忽视，这也是今天我们继续研究八大的意义和因由所在。

八大山人的艺术品是一个存在，它不是哲学、艺术或者思想本身；如果只凭理性的判断和抽象的推论，而不把他创作之际的综合因素考虑在内，就难免流于形式主义，而不能全面而确切地认识到其艺术的真正之美。

审美判断，是一个“沿波讨源”的过程；真正之“源”，乃作者之心。研究八大的画，最可信也最有说服力的东西，是读者面对他的画时的切身感受。我们要与八大同一心情，方能理解他和他的画，才不会因误解与偏见错过成为他知音的机会。

靠理论是制造不出大师来的。对于艺术实践而言，理论的指导意义是有限的，其价值大多表现为总结或解释，它“不富于生产力”^[2]。我们的艺术理论不可谓不成熟、不完善，但无论如何也难以再制造出一个八大山人来。

道古人姓名别号，并非能事，况且历史去今久远，无人亲睹其本来面目。历史遗存下来的史料亦是纷纭其意、立论各有情况，未必可靠。新东西，不仅仅要靠材料的发掘，更要靠大学问的发掘，求诸己心，放出敏妙的眼光。

八大山人已经过去，“绝对”的八大山人，是不可知的；我们所能知的，只能是“相对”的八大山人。有这样的思想准备，我们在读陈鼎和邵长蘅所作的两篇《八大山人传》^[3]时，才能既同情八大，又与他同一心情；如此，以八大之舌言八大之心，在相对中寻求绝对，在现实与理想之间、在浑然一体的过去与

[1] [德]莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1984年版，第14页。

[2] “美学理论是哲学的一个分支，它的宗旨是要认识而不是要指导实践”；“人们常说，艺术是无用的；在类似的意义，也不妨说，美学是无用的。总之，美学理论家之所以想要了解艺术家，并不是为了干涉艺术家，而是为了满足自己的学术兴趣”。见[英]鲍桑葵(Bosanquet, B. 1848 ~ 1923)著《美学史》(A History of Aesthetic)，广西师范大学出版社2001年版，第1页。另：“理论”永不能代替直觉的元素，因知识作为知识，是不富于生产力的，它只能满足于提供素材和方法。直觉也不能没有技法而达到它的目的。单独它自己也是不生产的。”见[德]瓦尔特·赫斯著《欧洲现代画派画论》，宗白华译，广西师范大学出版社2001年版，第188页。

[3] 邵长蘅与陈鼎各有《八大山人传》一篇，其中邵长蘅在八大隐居南昌期间，曾由北兰寺澹雪介绍与八大晤面，才有一篇记述彼时八大境况的“信史”留下来。见《八大山人生平及作品系年》第218 ~ 222页。另：与八大山人有过交往的较有影响者前后约二十几人，对于他而言，当是喜忧参半的。见汪世清《八大山人的交游》，《八大山人全集》第5卷第1097页。

未来之间，“真了解”八大，发掘他的真实与永恒的意义。

自娱而娱人，八大山人的画作为审美对象，之所以能普遍地被接受，就是照顾到了主体与客体之间的关系的两重性与普遍性。从特殊性之中把握普遍性，是艺术研究的主要方法。对于艺术史以及个人艺术行为的研究，其重大意义也在于此。“感于哀乐，缘事而发”^[1]，是中国文艺创作与文艺研究的基本思想，否则，为作而作，终是“小摆设”。

研究八大山人，其问题不光是一个八大山人的身世、艺术以及他的艺术地位与笔墨成就，而更重要的是有其实际意义。容易理解与难于理解，是八大山人成为显学的因由之一。“英雄见惯皆凡人”，社会生活现象也同样发生在文化艺术品的审美过程中。倘若能久看不厌，甚且历久弥新，总能引发更深层的体验和思考，这样的艺术家及其作品，才有其现实价值。八大山人的艺术，越三百年而影响深远，其所以能引起今人之共鸣，原因是多方面的，其画面中所存在的“艺术的美感形式”^[2]仅是一斑，而其背后的精神启示更不容忽视。

“不累于俗，不饰于物，不苟于人，不忤于众。”^[3]八大山人对后世之启示是深刻的，又不仅在于艺术层面。他“后期的许多诗和画都不再分明流露他那仇视清朝统治者的情绪态度，画中花鸟反而显出清新、俊逸与活泼的美”，“作为‘苦闷的象征’，透过他那些笔墨简练得不能再简练的形象，暗示和流露出他所向往的美好愿望”^[4]，这样的判断便有情理。画面简净，貌似冷逸，但暗含着平和、温情，八大独特的绘画语言，只属于他自己，那是他的全部精神的标志与生命的象征。对艺术本质的认知，影响到我们对艺术的态度，以及对艺术家行为和艺术品价值的判断。对于难言之事物，与其从概念上去研究它，不如从实践中去体会它。“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已。”^[5]没有艺术家，当然没有艺术；艺术，只是一部分人的想法、说法和做法。艺术是人的产物，充满着人生况味。艺术的若干层次，其价值含量也无不由其中蕴涵着的人的因素而决定。“形

[1] 班固《汉书·艺文志》、《中国历代文论选》，上海古籍出版社1988年版，第1册第141页。另：“《史记》是以文运事，《水滸》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽说史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去削高补低都由我。”见金圣叹《读第五才子书法》，《中国历代文论选》，第3册第245页。

[2] 蔡星仪将八大山人绘画语言的美感形式归结为五种：“深沉内敛的用笔之美”、“自由超脱的节奏之美”、“奇特而又高雅的形态之美”、“虚灵而又充实的空间之美”、“简洁鲜明的纯净之美”，颇为允当。见蔡星仪《八大山人绘画艺术续论》，《八大山人全集》第5卷第1211页。

[3] 《庄子集解·杂篇·天下》，中华书局1987年版，第290页。另：“不侈于后世，不靡于万物，不晖于数度，以绳墨自矫，而备世之急，古之道术有在于是者。”

[4] 王朝闻《神与物游》，《王朝闻集》，河北教育出版社1998年版，18卷第459页。另：“在伏在心的深处的内底生活，即无意识心理的底里，是蓄积着极强烈而且深刻的许多伤害的。一面经历着这样的苦闷，一面参与着悲惨的战斗，向人生的道路进行的时候，我们就或呻、或叫、或怨嗟、或号泣，而同时也常有自己陶醉在奏凯的欢乐和赞美里的事。这发出来的声音，就是文艺。对于人生，有着极强的爱慕和执著，至于虽然负了重伤，流着血，苦闷着，悲哀着，然后放不下，忘不掉的时候，在这时候，人类所发出来的诅咒、愤怒、赞叹、企慕、欢呼的声音，不就是文艺么？”见[日]厨川白村著《苦闷的象征》，鲁迅译，人民文学出版社1988年版，第25页。

[5] [英]贡布里希《艺术的故事》（《The Story of Art》），范景中译，三联书店1999年版，第15页。

式的层次”，到“意义的层次”，再到“象征的层次”，艺术的“价值结构”^[1]在变异；此足以启发人生之思考，从中看出人性的真与伪、美与恶来。

八大的画，是他用志不分的智慧之果；那简净的笔墨，是他湛然心性的流露，倘若他内心一味地苦闷、气馁，那么画面中最终留下的会是呆滞，而不是灵活。八大的画是“缘事而发”，其深致在于寄托心性，而不是为了打发人生，是最终淘沥出大美，而不是混茫其间。欣赏八大山人《菊石》^[2]一作，章法形式虚实相应，图像颇有表现性和象征性，那菊花便是幽谷伊人，冷冷落落，也不求人赏，包括“八大山人画”五字落款的位置，也是精心策划的：左侧那么大的地方闲置不用，却偏偏选中了中间的空白处，与石与花各自独立而呼应一气，营造出一个颇耐人寻味的氛围。

为人生而艺术，还是为艺术而艺术，是一个认识上的大问题。人的因素，是艺术品中最重要的成分，以写实技法见长的西方人物绘画，以描绘人物故事或直接以人体本身为刻画对象，但画面表现人的心性因素却不一定都能抵达深层次，给读者的感动也每每是暂时的；而中国绘画中的山水画和花鸟画，虽几乎不见人，一片天机，所透露的却是人性、自然，它激发读者以自觉、自悟，给读者的人生教益是深远的。若《荷花双凫图轴》^[3]，仅仅是两只鸭子，在八大的笔下，却被赋予了复杂的形式，在形式的背后，被蕴藉了鲜活的情绪；无生命的一线一点已足可观，那有生命的东西就更值得三思。

吴昌硕评八大山人画语，另有《效八大山人画》诗云：“石城王孙雪个画，下笔时嫌八极隘。砚翻古墨春雪飞，大石幽花恣奇怪。苍茫自写兴亡恨，真迹留传三百载。出蓝敢谓胜古人，学古翻愁失故态……”“八大山人用墨苍润，笔如金刚杵，神化奇变，不可仿佛。”^[4]八大山人简而有力的画语图式，是他用整个生命提炼出来的。卓越出自艰辛，“艰苦环境的刺激”^[5]往往制造出最伟大的人类文明。八大山人雄浑之气象、简括之笔

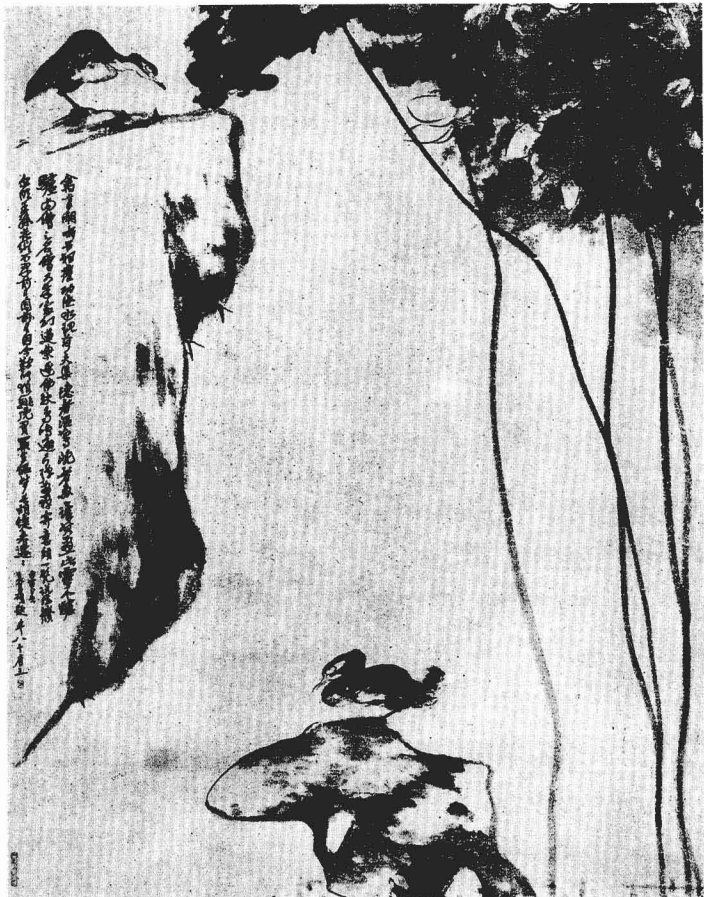
[1] 宗白华《艺境》。北京大学出版社1987年版，第77、79、163页。“艺术行为从本能到自觉，从直接到间接，从表面到深层，从具体到抽象，从现实到理想，人的精神因素在加大，人的生命意识在加强。人于世界的接触，因不同层次的需求，而产生出五种境界来：功利境界，只是为满足生理的物质需要；伦理境界，是因人群共存互爱的关系；政治境界，是因人群组合互制的关系；学术境界，是因穷研物理，追求智慧；宗教境界，是因返本归真，冥合天人。”

[2] 《诗画册》之一，《八大山人全集》第1卷第176页。

[3] 《八大山人全集》第1卷第176页。

[4] 郭味蕖《明遗民画家八大山人》，《八大山人全集》第5卷第990页。

[5] [英]阿诺德·汤因比(Arnold Toynbee)《历史研究》(A Study of History)，上海人民出版社2000年版，第92～95页。



墨、独绝之精神，涤荡时风，虽当时授法者仅牛石慧与万个等人^[1]，但给清季的“扬州八怪”、晚期的“海派”若任伯年、赵之谦、吴昌硕、虚谷等直至近现代若齐白石^[2]、张大千、潘天寿、李苦禅诸家以最直接的熏陶，并远被欧西与东洋^[3]，“燃起了全世界中国艺术的圣火”^[4]；八大山人，一代巨星流越时空，功格昊穹，辉华史册。

[1] 杨仁恺主编《中国书画》，上海古籍出版社1990年版，第531页。

[2] 齐白石有诗谓：“青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”前身非雪个，何以怪相伴？此老无肝胆，一掷舍千秋。“冷逸如雪个，游燕不值钱。此翁无肝胆，轻弃一千年。”又有谓：“此白石四十后之作，白石与雪个同肝胆，不学而似，此天地鬼神能洞鉴赏合，后世有聪明人必谓白石非妄语。”“予五十岁后之画，冷逸如雪个，避乡乱，窜于京师，识者寡。友人师曾劝其改造，信之，即一弃。”见《齐白石谈艺录》，河南美术出版社1998年版，第21、23页。青藤、雪个、老缶即徐渭、八大和吴昌硕。齐白石的花果草虫，其构图和意韵，完全是八大山人的模式，只是齐白石用笔更泼辣，用色更亮丽。见《杂画册》之五《草虫》，《瓜果草虫册》之一《瓜果》、之二《蝉》，《八大山人全集》第1卷第80、179页。

[3] “西画人走八大石涛这条路……盖欧西动荡着艺术的新潮，本着探讨各国艺术之秘，于是寻求我国画的精神与技法，故有线条美与东方趣味，尤其表现于‘野兽派’为显著。”见高剑父《我的现代画（新国画）观》，《羊城晚报》1958年12月16日。又：被誉为20世纪西方现代艺术大师的乔治·莫兰迪（1890～1964），活脱是一位西洋的八大山人。见啸声《洋“八大”莫兰迪》，《美术》1992年第12期，第41页。关于八大山人对日本绘画的影响，见金冈西三《八大山人研究在日本》，《八大山人研究》第2辑，江西人民出版社1988年版，第64页。

[4] 《八大山人研究》第1辑《卷首简语》，江西人民出版社1986年版。

“以禅喻诗”，由来有自。宋人诗话的“以禅喻诗”，是沿此一理路展开。“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。”^[1]严沧浪此说，用他自己的话评论是“透彻玲珑”，是学禅而“从最上乘”^[2]。据此以观八大的诗，便可信其为“别材”、“别趣”，无理而妙。——然而，正因为以禅论诗的“别材”、“别趣”，与正统的严格的作诗理法习惯不同，所以意见分歧亦成必然。——也由此可以品味到，在传统的观念下，八大的画比他的诗似乎较为高明的一大原由。

八大山人的诗，与他的画似乎是不统一的。杜甫诗《春日忆李白》有句云“清新庾开府，俊逸鲍参军”，这“清新”与“俊逸”，在八大画中有，在诗中则无；论“天工”与“简易”，其画则有，其诗则无。何以会有如此差别呢？八大的画，苍劲妍润、峻洁萧朗，笔墨简净、意味隽永；八大的诗，则幽迥绝尘、隐焉不明，语言古奥、涵义晦涩。

八大的禅心，更多的是表现在画上，而不是在诗里。八大画中有“怪”的一部分，而这一部分，正是与他的诗相表里的。“遇之匪深，即之愈希”，欣赏八大的诗，与欣赏他的画同样不易。

由于受“言志”思想所困，韵致不足，尚未实现“学至无学”、“不烦绳削”、“不知有文字”的地步；但无论如何，八大的诗帮助我们了解他画中艺术成分之外所蕴涵的那一部分情志。“结果之所以就是开端，只因为开端就是目的”^[3]；研究八大画作的精神现象，正可以从其诗这一“目的”作为“开端”来入手。

如果用同一个标准来论，八大的诗当然不如他的画；但问题是诗与画可以用一个标准么？

“在中国文艺批评的传统里，相当于南宗画风的诗不是诗中上品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中上品或正

[1] 严羽《沧浪诗话》。《严羽集》，中州古籍出版社1997年版，第4页。另：关于严羽论诗与禅的关系，郭绍虞《中国文学批评史》有专论甚详。见该书下卷，百花文艺出版社1999年版，第59～71页。

[2] “正信因果，亦可以欣厌而修者，是凡夫禅；悟我空、偏、真之理而修者，是小乘禅；悟我、法二空所显真理而修者，是大乘禅；若悟自心，本来清净，了无烦恼、无漏智性，本自具足，此心即佛，毕竟无异，依此而修者，是最上乘禅。”见圭峰宗密《禅源诸论集都序》卷三，苏渊雷、高振农选辑《佛藏要籍选刊》，上海古籍出版社1994年版。

[3] 黑格尔《精神现象学》，商务印书馆1981年版，上卷第13页。

宗”，钱鍾书在研究中国诗与画关系时有此结论，这结论建立在“旧诗或旧画的标准分歧是批评史里的事实。”^[1]这又是一个难以回答的问题。把诗与画并置而论，是中外艺术理论中的一大“老生常谈”的话题^[2]。诗意，是中国绘画的一大讲究，所谓“画中有诗”；而王维被视作诗画合璧的代号，他也自称“夙世谬词客，前身应画师”^[3]。诗与画其所以能被拉扯在一起，是它们能“通”；但“通”在何处呢？

它们最终通在“意”和“象”——两个主观性极强、极不易把握的“虚概念”；“虚概念”是无论用文字语言还是视觉语言都难以明晰化的概念。无论是依靠诗还是画，都难以把人们心中的“意”和“象”勾勒清楚。

“愿得诗无声，颇觉山为静。”^[4]八大的诗与画，其外在风格虽不统一，但内在的情志却是和谐的。如果说画有诗的意蕴，乃是画中包涵了作者的情志；这种情志表现得越明显，画的诗意也就越浓烈。画上的题诗，是使这种“情志”明朗化，但，八大没有这种自由；人们会由之联想到他的社会与政治态度。八大的遗民身份，注定在他的诗中要使用一套属于自己的“隐语”，那是只属于他自己的语言符号和词汇方式，正像他画中那怪僻的连笔落款和花押印，并没有一定让人懂的意欲，那只是他自己的心音。

画意通诗意的文人画理路，八大也实践过的，如他画《芙蓉》^[5]，题道“写此工部‘深江净绮罗’时也”，但最终也像前人一样，他也不可能实现两者的完全契通。题在巨作长卷《河上花图》上二百余字的《河上花歌》。“……算来一百八颗念头穿，大金刚，小琼玖；争似图画中，实相无相一颗莲花子，吁嗟世界莲花里。还丹未？乐歌行。泉飞叠叠花循循。东南西北怪底同，朝还并蒂难重陈。至今想见芝山人。”^[6]既描述了荷花池塘的千姿百态，又联想到与荷花有关的人物与宗教情结，是他作画时的心中所想、意思所在。假如没有这即便晦涩的诗歌，八大单纯以荷花与莲子来暗寓“实相无相”的佛教观点，以及劝诫不

[1] 钱鍾书《中国诗与中国画》、《七缀集》，上海古籍出版社1985年版，第27页。

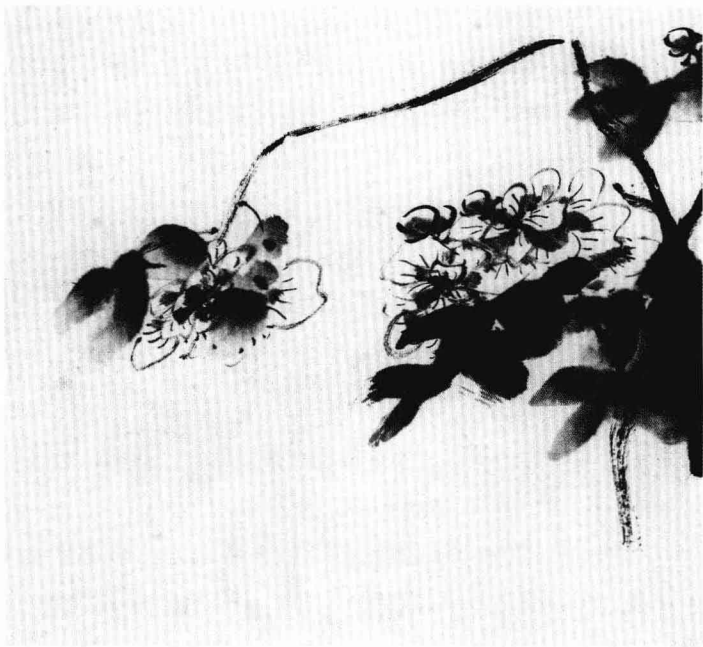
[2] “造型艺术应该是一种无声的诗的艺术。”谢林(Friedrich Schelling, 1775 ~ 1854)语。他与费希特、黑格尔为康德之后德国唯心主义运动的三大巨人。见《美术译丛》，1987年第1期，第69页。

[3] 《宣和画谱》、《中国画论》，安徽美术出版社1995年版，卷1第538页。

[4] 八大《题画奉答樵谷太守二首》：“禅分南北宗，画者东西影。说禅我弗解，学画耶得省。至哉石尊者，笔力一以骋。密室宗少文，天都卢十景。传闻大小李，破壁走燕郢。愿得诗无声，颇觉山为静。尊者既括目，嘉陵出俄顷。”见《八大山人诗与画》第103页。

[5] 《山水花鸟册》之三、《八大山人全集》第2卷第312页。

[6] 《八大山人诗与画》第80页。或见万兆凤《释八大山人题画诗〈河上花歌〉》，《八大山人全集》第5卷第1281页。



芙蓉

必执著地区分艺术、生活与宗教之间的差别，大概是难以奏功的；读画者或许还正在猜测八大何以习惯于画荷花，画这一巨幅荷花图卷意图何在，那么，这诗当有一点解惑与引导之用。

画可以反复地画一个同样的内容，诗却不可以反复写同样内容的词句；画可以重复，诗不可以。八大画的笔墨技艺精湛，熟练所至；他题诗却是兴之所至、意之所发，择词造句偶然性大。“诗有可解、不可解、不必解，若水月镜花，勿泥其迹可也。”^[1]八大的诗，在“可解”与“不可解”之间，正其兴味盎然；本着“不必解”的态度，拿八大的诗当作一个个公案，玄机来揣摩和破解，亦未尝不可。在解读他的诗时，一方面困难迷惑，另一方面又可以自由选择，甚至包括穿凿附会，但总是令人兴味无穷。

“古人随事寄托，不工肖物”^[2]，移此来思考八大之诗，不正是他藉以感于哀乐、缘事而发、辗转赋物、言志抒情么？“辗转”，就不直接；不直接，就古奥。八大的诗也像古诗古逸一般，“语

[1] 谢榛《四溟诗话》，人民文学出版社1961年版，第3页。

[2] 沈德潜《古诗源》，中华书局1963年版，第5、8、9页。

极古奥”，但此一理路其来有自，乃为诗之正宗。八大的诗古奥、晦涩，虽不是清新、通透，但终归其志甚真，故其品入雅而脱俗。

当其“有所触而兴起，其意、其辞、其句，劈空而起，皆自无而有，随在取之于心”^[1]，八大诗之为情、为景、为事，其原由如是。八大的心绪是复杂的，所以其诗思也是复杂的。类物象形、立言尽象，借物兴象、因言成象，八大的情志，是“隐”乎背后的，只可心领神会，而不能刨根问底甚或缘木求鱼。

诗的语言方式并不完全依赖于习惯的语言模式，它摆脱了“现实或日常的维度”^[2]，因而具有朦胧性、模糊性、自由性。把握境，随缘理解，不解其理，亦不必解，但仍不失其妙，禅诗比一般诗的语言更为自由，八大的情绪飘忽、思维跳跃、选句随机，正好把“禅”引进来，寄情、言志、说法、谈禅，一举数得。字外求意、说不可说之意，曲奥晦涩，怪而非怪。读禅诗，不可执著字句；读八大的诗，为什么一定要死于句下呢？

当然，这并不意味着，八大的诗就可以名正言顺地来当作禅诗对待，他毕竟不是一般概念的诗僧，他的诗也不是一般意义的禅诗。自唐以来，僧人以诗成名者甚多，至于禅诗，信口纵手，发为韵语，以禅意入诗，乃禅学之余。禅诗所贵，在有禅理禅趣，而不在有禅语禅句；把禅理与禅趣用得如土委地，自自然然才是禅诗上乘，反之直接挪用偈颂入诗，则为着相，意尽句中，索然无味。八大的诗，也许只是说给自己的，那是他心思偶然的灵光一现，拈词便入，东拉西扯^[3]，无所谓妥帖不妥帖。他的诗也并非一味晦涩，有时也明明白白，寓独绝之思于平淡之语。他的诗趣，是从眼前所见而瞬间体验来的，画上的题诗便是他临时“偈颂”；“松石能言，必解其趣”，此时之趣是超现实的。另外，八大的诗也不是毫无平仄章法。八大在题诗中有时在某个字下注解读法，如《鹤鹑》中“事”下注“上声”、《鱼》中“饭”字下注“上声”、《水仙兰花图册散页》中“妇”字下注“上声”字样，由此可证其懂诗规、守法则。^[4]更不是胡言乱语，他头脑是清醒的，他在曲尽心志，虽语意不畅，

[1] 叶燮《原诗》内篇上，人民文学出版社1998年版，第5页。

[2] [美]D.C. 霍埃《批评的循环》，辽宁人民出版社1987年版，第92页。

[3] “我若东道西道，汝则寻言逐句；我若羚羊挂角，汝向何处扞摸。”见苏渊雷、高振农选辑《佛藏要籍选刊》，上海古籍出版社1994年版，第13册第632页。

[4] 《八大山人全集》第2卷第313页、第3卷第710页、第4卷第736页。

显得不怎么可爱，但这不属于虚假的矫饰，也不能算作八大的艺术缺陷。八大的诗，是隐喻、是转喻、是寓言，是“绕路说禅”，禅理多于艺趣，这种委曲的表露，无雕绩之心、无忸怩之态，没有因理障而故作禅语。

八大的诗以言志为主，但也不同于同揆、函可、今释、澹归、大错、光鹜、读彻等诗僧“剩人”，可以直抒爱国主义情怀^[1]，在诗中血光泪影、怒潮涌动。八大是不可以“单刀直入”的；即便有意把痛失家国的激愤之情借禅题而发挥，把心灵的理想与信念寄托到诗里，但在现实面前，他也不得不妥协。八大在诗里自我创造与自我毁灭着，其写诗的心态复杂，其诗句的曲涩难明也正缘乎此。

八大的诗，既不是僧人诗，也不是诗人诗，这由他的特殊身份与独特思想决定着。他不以显诗艺为能，也不藉诗以“敷衍佛理，晓人心地”^[2]为事；禅理与艺趣的联系与差别，也于此暴露出来。

“向者约南登，往复宗公子。荆巫水一斛，已涉图画里”^[3]，八大这首诗道出宗炳的“圣人含道映物，贤者澄怀味象”^[4]之志。中国画的写意性，正是阐述人与物交融的最佳方式，实现人与自然和谐的最高理想，实现“有我”的“卧游”，主观的作用足以“抚琴动操，欲令众山皆响”^[5]。中国画是精神的寄托物，所表现的物象无不染着了人的感情因素，其在写意中得“真”这一视觉要求，在增加难度的同时，更赋予它颇多的人生观。“忘归直此地，不信画中游。”^[6]画中的物象，虽然只是一种笔墨的符号，却是一种山水情怀、隐逸理想以及人文精神、生命寄托，“富于心灵的幽深淡远”^[7]。“深树云来鸟不知，知来缘想景当时。小臣善谗宗何处，庄子图南近在兹。”^[8]——一片禅机，满腔志气，这就是八大山人的诗。

八大山人的启示是多方面的，他以自己的艺术实践，阐释了禅宗的本性和意义。

[1] 覃召文《禅月诗魂——中国诗僧纵横谈》，三联书店1994年版，第216～217页。

[2] “吾宗先德，善于诗文者，非以此自多，欲假以敷衍佛理，晓人心地耳。明教曰：‘禅伯修文岂徒尔，要引人心通佛理。’”见潘正炜《听帆楼书记》卷1，黄宾虹、邓实编《中华美术丛书》，北京古籍出版社1998年版，第19册第61页。

[3] 《八大山人诗与画》第95页

[4] 宗炳《画山水序》，《中国学术名著提要艺术卷》，复旦大学出版社1996年版，第611～613页。

[5] “老疾俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。凡所游历，皆图之于室，谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”见沈约《宋书》卷93，中华书局1987年版，第8册第2279页。

[6] “怪石曾无谱，苍林岂易收。忘归直此地，不信画中游。”见《髡残传世作品题识汇编》，《朵云》，上海书画出版社1988年版，第1期第110页。

[7] “不在刻画凸凹的写实上求生活，而舍具体、趋抽象，于笔墨点线皴擦的表现力上见本领，其结果则笔情墨韵中点线交织，成一音乐性的‘谱构’。其气韵生动为幽淡的、微妙的、静寂的、洒落的，没有彩色的喧哗炫耀，而富于心灵的幽深淡远。”见宗白华《论中西画法的渊源与基础》，《艺境》，北京大学出版社1987年版，第117页。

[8] 八大山人诗《题画》，《八大山人诗与画》第79页。

打通南北

南北之别，本为地理之区分，竟衍为宗教或艺术的南北风格之别。禅宗的南北之分，不只是一个宗教的认识问题，更是文化观、人生观与艺术观的问题。一如禅分南北宗，画也被分为南北宗；画以南北而分，其实也是类似论文之法，以南北之别为轻柔、淡远、细缓、秀弱与刚毅、深厚、雄挚、奇古之别，如此之论终是表象、面相，而非骨相、气质。“笔墨一道，各有所长，不必重南宗轻北宗也”^[1]，此论最为直接。画的好坏在笔墨，而笔墨的本质也在好坏，而不在南北的表象；“譬如南北道路，俱可入长安，只是不走错路可耳”^[2]。

“击碎须弥腰，折却楞严尾。浑无斧凿痕，不是惊神鬼。”^[3]——这就是八大的画境禅心，这就是他的勇气与追求。八大的这种自信力，不只是来自于宗教的自觉，更来自于对艺术本真的明锐的洞察。

八大山人题石涛《疏竹幽兰图》诗云：“南北宗开无法说，画图一向泼云烟。如何七十光年纪，梦得兰花淮水边？”并有跋云：“禅与画皆分南北，而石尊者画兰，自成一家也。”又：八大《题画奉答樵谷太守二首》有云：“禅分南北宗，画者东西影。说禅我弗解，学画耶得省。至哉石尊者，笔力一以骋……”^[4]对于禅分南北与画分南北，八大山人根本不介意，也不愿意啰嗦，而是直抵其理。他赞石涛“自成一家”，自用家法，他如此理论，也如此实践，既着墨传神，又涉笔成趣，用笔墨调和了南北宗、阐释出问题的本质。一方面说“说禅我弗解”，另一方面，又说“文辞妙处不离禅”^[5]，可见其不着痕迹、不即不离，正得禅旨精髓。

八大山人除了与董其昌在从精神上同行之外，在笔墨上也多有借鉴。65岁（1690年）后，八大始致力于山水画创作时，

[1] 邵梅臣《画耕偶录》。《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版，下册第980页。

[2] 恽向（1586—1655）《玉几山房画外录》。《中国古代画论发展史实》，上海人民美术出版社1997年版，第244页。

[3] 八大山人《传綰写生册》之《玲珑石》题诗。见《八大山人全集》第1卷第14页。或见《题奇石图》。《八大山人诗与画》第15页。

[4] 朱安群、徐奔选注《八大山人诗与画》，华中理工大学出版社1993年版，第103、106页。

[5] “谈吐趣中皆合道，文辞妙处不离禅。”这是八大山人手书联语，江西南昌八大山人纪念馆藏。引自吴子南《“漫将心印补西天”》。《八大山人全集》第5卷第1285页。

[1] 《八大山人全集》第4卷第794页。

[2] [美]拉·莫阿卡宁《荣格心理学与西藏佛教》，商务印书馆1994年版，第103页。

[3] 邵长蘅《八大山人传》、康熙《进贤县志》卷十七《仙释·弘敏小传》，见《八大山人生平及作品系年》第116、220页。

[4] “生在曹洞、临济有，穿过临济、曹洞有。曹洞、临济两俱非，巍巍然丧家之狗。还识得此人么？罗汉道底。”八大山人题黄安平绘《八大山人小像》（南昌八大山人纪念馆藏），图见《八大山人全集》第1卷扉页；或见《八大山人法书集（一）》，文物出版社1997年版，第74页。

[5] 超越佛祖禅出现后，阿弥陀佛成为时髦。“十地满心犹如客作儿，等妙二觉担枷锁汉，罗汉辟支犹如厕秽，菩提涅槃如系驴橛……三乘十二分教皆是拭不净的故纸”。见忽滑谷快天《中国禅学思想史》，上海古籍出版社1994年版，第244～277页。狂禅之风一下子惊呆了文人学者。这是何等言语！再来谈佛论禅，简直莫名其妙了。然而“德山棒”与“临济喝”终归还是一种开示与启悟的形式，而决非徒具其表的虚张声势和装疯卖傻，它暗含了无穷奥义，背后有“大善知识”作底气。“大善知识始敢毁佛毁祖，是非天下，排斥三藏教，辱骂诸小儿，向逆顺中觅人。”见颐藏主《古尊宿语录》，中华书局1994年版，上册第63页。

[6] “《诗品》不言禅，水月禅之趣”。所以“流水今日，明月前身”，余谓以禅诗，无出此八字之妙”。见清人张商言《竹叶厂集文》卷九《题王阮亭禅说图》，参见钱锺书《谈艺录》，中华书局1988年版，第260页。

[7] 普济《五灯会元》上册，中华书局1984年版，第184页。另：“有时一喝如金刚宝剑，有时一喝如踞地狮子，有时一喝如探竿影草，有时一喝不作一喝用。”见《人眼天目》、《禅宗语录辑要》，上海古籍出版社1992年版，卷1第872页。

[8] 《八大山人全集》第1卷第82页、第3卷第501页。

即为董其昌的儒雅蕴藉、天真幽淡与华滋澄明所打动。简、净、纯、清、淡、明，是八大的趣味；内心的空明与自然的真情，借助于简净厚实的笔墨，落在了纸上。他从传统中挖掘出对自己最有价值的东西，一举变化出自己的笔墨语言与图式风格；他的山水景象是抽象化、象征化、符号化了，是一种有意味的形式。在这“形式”中，八大开辟了一个独僻的意境，素朴荒率，人迹罕至，但生机勃勃；即便偶尔画中有人，若《山水》^[1]一作，犹可以感到四下的静悄悄，其笔墨活脱如此。

画者，智慧之学。笔墨，可见性、明心；倘非得画艺之三昧者，何以知之、至之。八大山人定然有“生定”因子，否则，终其一生也是无济于事的；至于后天的际遇，为外因，是为其“修定”的最佳条件。这时的艺术创作，便处于展现内心生命的本质状态，而艺术品便是“形成、转换不朽精神的永恒再创造”^[2]。天性颖悟的八大山人，在成为禅僧后不久即“竖拂称宗师”，被许为“禅林拔萃之器”^[3]。八大出于曹洞、临济两宗，又不拘泥于此两宗，自谥为“丧家之狗”^[4]，实为悟法之后的超脱之言，又何尝不是一种变相的自负呢？他公然焚烧僧服，这一举动乃与他的“癫狂”之行有关，而并非沿袭和模仿五代至北宋时间的狂禅之风^[5]；八大的“大善知识”不是这种表面的东西，而是更深厚的儒家道统、责任意识、中和追求。“流水今日，明月前身”^[6]，禅妙在于不着外相。狂禅与棒喝的目的，不是让人更加莫名其妙，而是启人省悟、助人印证。禅宗“公案”中言语，不必细析之，毕竟“识得根源去”^[7]需要切身感受到“痛”。切身感受，才是真的；八大的“痛”是一般人尝试不到的。

参“禅”入画，是一个艰苦卓绝的过程，对于八大也不例外。比较“驴”时期所作的《蕉石》与晚期《蕉石图轴》^[8]，心性差距之大显见。“全不事炉锤，纯任天机，淡处、静处、高处、简处、雄浑处，皆有不多之妙。道情真语，人不能似者，以其一诗之心在无诗，而心平气和，不骂人、不自己占地步、不傍刚寻事、