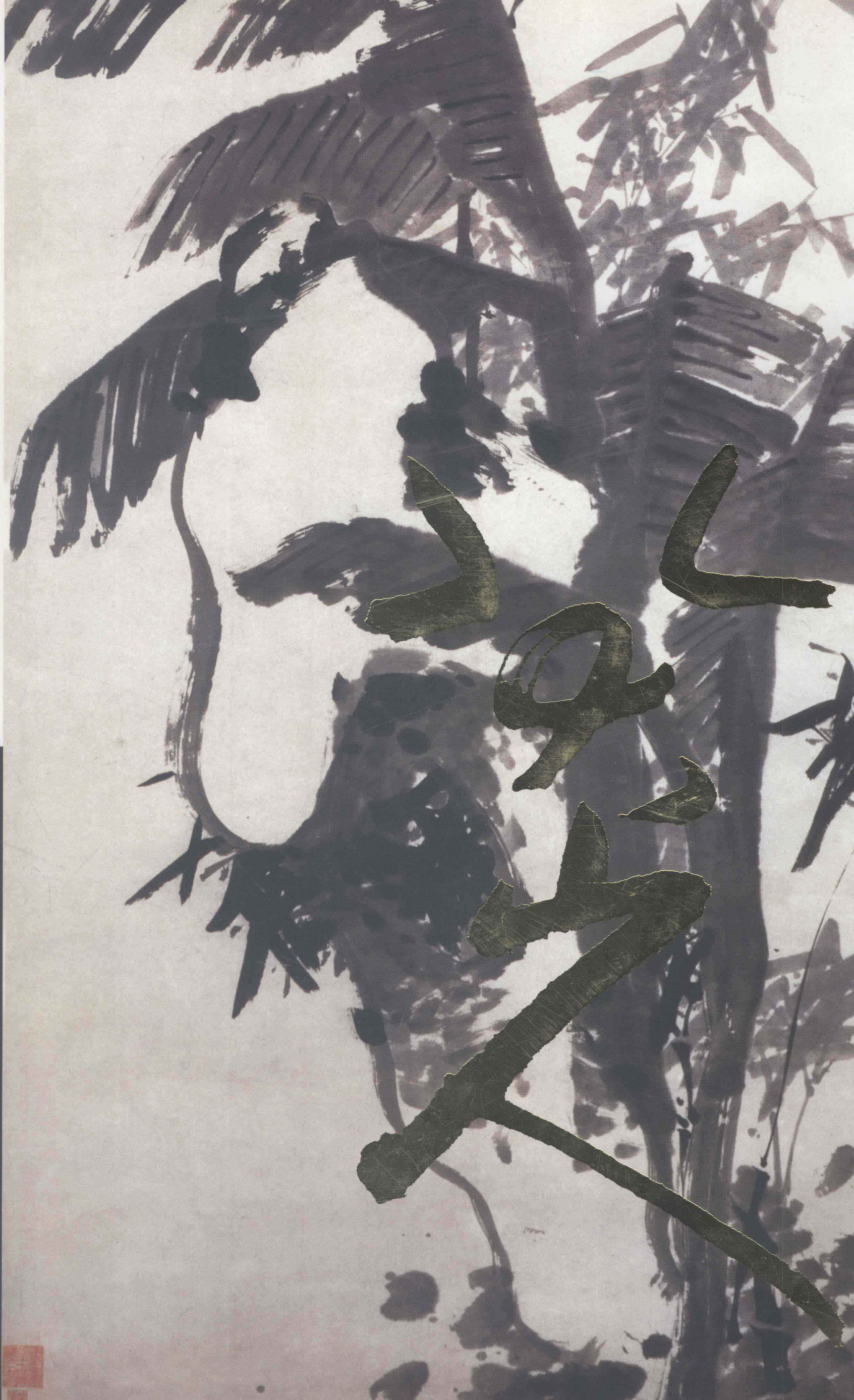


八大山人書畫集·上卷

天津人民美術出版社



八大山人書畫集・上卷

图书在版编目(CIP)数据

八大山人书画集. 上卷 / (清) 八大山人绘. —天津 :
天津人民美术出版社, 1997. 8 (2011. 1重印)
ISBN 978-7-5305-0681-3

I. ①八… II. ①八… III. ①汉字—法书—中国—清代②中国画—作品集—中国—清代 IV. ①J222. 49

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第229665号

八大山人书画集 上卷

出 版 人：刘子瑞
责任编辑：任 玫
技术编辑：高 振
装帧设计：黄维中
摄 影：冯炜烈
出版发行：天津 人 民 美 术 出 版 社
地 址：天津市和平区马场道150号
邮 编：300050
网 址：<http://www.tjrm.cn>
电 话：(022) 23283867
经 销：全国新华书店经销
印 制：天津市豪迈印务有限公司
版 次：1997年8月第1版
2011年1月第2次印刷
开 本：787mm×1092mm 1/8
印 张：43
印 数：3001-4500
书 号：ISBN 978-7-5305-0681-3
全套定价：880.00元

版权所有 侵权必究

浅论八大山人及其艺术

邵大箴

在中国美术史上,八大山人是位引人注目的人物。他之所以受到人们的特别注意,不仅是因为他的身世有传奇色彩,更主要的是他的艺术创造,特别是水墨画和书法,有强烈的精神内容,有充足的人文精神,而且具有鲜明的创新风格。他的艺术创造对我国近现代艺术有重要的影响。八大山人的人格和艺术,在他生前就已引起人们的注意和高度评价,而近十几年来,海内外学者对其研究的兴趣日益浓厚,也逐渐深入。当代学者们和艺术家们对八大山人艺术作品中所包含的精神内容和艺术魅力有了更准确、更深刻的认识。八大山人作为特定历史条件下的人的形象和作为艺术创造者的形象,更清晰地为我们所了解,不但有助于我们更全面地把握在明末清初变革时期中国绘画的整体状况,而且,通过对这位有复杂精神世界和强烈艺术个性的艺术家的剖析,有助于我们更辩证地认识艺术创造与时代的关系、继承传统与革新的关系等这些复杂的问题。艺术革新家八大山人,在个人理想和抱负与社会现实发生激烈的矛盾和冲突时,克服着巨大的精神痛苦,甚至舐着从自己内心流淌出来的血,献身于艺术创造,表现出令人敬佩和赞叹的智慧、胆识和魄力。他的艺术深深地烙上了时代的印记,也显示出鲜明的个性:从传统中生,又自出机杼。他创造出含有悲凉、冷峻和荒寂情绪的“纵怪”画风,赋予传统的文人画以新的表现性、抽象性和象征性。八大山人感情真切和诚挚的艺术创造有强大的征服力和吸引力,所以自它出现以来,便受到有识之士的关注和激赏。八大山人创造的艺术语言不受时间和空间的限制,在中国艺术史以至人类艺术史上熠熠生辉,成为人们永远喜爱的珍品,也将永远成为人们研究的课题。

八大山人,原名朱耷(1626—1705),除号八大山人外,还有字或号雪个、个山、人屋、良月、刃庵、破云樵等。他出生于明朝天启六年,卒于清康熙四十四年,享年80。朱耷是明朝宗室后裔,明太祖朱元璋第17子宁献王朱权的后裔。朱权于永乐初改封南昌,在江西繁衍为八支。朱耷属弋阳王支,世居南昌。从《朱氏八支宗谱》中,我们知道,他族名统𩇑,号彭祖,袭封辅国中尉。他的祖父朱多烺,精于诗歌书画。他的父亲朱谋勤,生来喑哑,是当时有名的书法家,也有很高的绘画修养。朱耷生长于书画世家,从小耳濡目染,受到传统

文化的熏陶,尤其得到父亲的指授,对诗书画印早就产生浓厚兴趣。他8岁能作诗,11岁能画青绿山水,少年时期即能悬腕书写米家小楷,总之,他天资颖异聪慧过人,又有良好的家庭教育,这为他尔后的发展奠定了坚实的基础。朱耷性格孤介,好穷究问题,不乏诙谐幽默。十六七岁时应科举,荐为“诸生”(秀才)。但在19岁时,政治风云突变,明朝灭亡,一年后他的父亲离世。数年之后,妻、子先后亡故。这些接二连三的不幸事件,给他以极大的打击。尤其是明朝政权的覆灭,使朱耷的仕途前程化为泡影。他作为有孤傲和独立人格的故朝遗民,无法继续追求功名,从而对他以后的思想和生活道路产生了决定性的影响。在这之后,朱耷的所作所为,包括他的艺术活动,都莫不与这一与他的命运和理想有密切联系的重大事件有着或多或少或直接或间接的联系。最初,他把希望寄托在反清复明势力的崛起上,他自己当然也是这股势力中的一员。当清朝政权越来越得到巩固,他的这一希望破灭之后,他在痛苦、绝望和苦闷之中,以极其冷峻的态度对待社会和现实。他一度薙发为僧,自号雪个,先后在奉新、进贤、新建等县山中隐居,达二十年之久。他曾有诗云:“栖隐奉新山,一切尘事冥。”在断绝仕途和远离社会活动的情况下,他自然不可能断绝一切尘念。他过的是僧人的生活,却不断和僧人及教外文人交往,相互交流诗文书画。在进贤灯社,他皈依颖学弘敏禅师(1607—1672),并继弘敏在进贤介冈主持灯社。这期间,他与弘敏唱和已表现出不凡的才能。看来他之所以信奉佛法,主要是为了逃避清朝廷的政治迫害以求生存和等待形势的转机。当他深知复兴明朝的理想已不可能实现时,他的心理状态越来越复杂。他在深究佛义和探索真理之余,把自己心中郁结的块垒倾泻和寄托在书画上。他的“超脱”实际上连接着难以言状的苦恼和愤慨。顺治十六年即己亥(1659)他34岁时已有画作流传。他的诗书画活动留下了较为可靠的记载,和文人的来往也愈来愈频繁。据可靠资料,康熙十年辛亥(1671)46岁在奉新耕香院胡亦堂婿裘琯作《赠别雪公上人》,雪个跋裘琯作《生妣刘儒人行略》。康熙十三年甲寅(1674)他49岁时题黄安平画像,日期为五月七日。康熙十六年丁巳(1677)秋天52岁时,朱耷携《个山小像》从奉新芦田耕香院到进贤介冈菊庄访同门饶宇朴求跋。康熙十七年戊午(1678)中秋他53岁时再题《个山小像》。康熙十八年己未(1679)54岁时在临川和胡亦堂诗。胡亦堂为临川知县。那时,清廷复行科举,以图笼络名儒,巩固自己的统治地位。胡亦堂慕朱耷名,试图延请他为清廷效劳。朱耷在胡亦堂舍住了一段时间。他既不愿意过寄人篱下的生活,更不愿意屈膝为清廷服务。在复杂的心理状态中,他的行为失常。康熙十九年即1680年他55岁时,做出了焚烧袈裟的行动。在此之前,康熙十六年(1677),已出现“病颠”症状,有“掣颠”印。“……初则伏地呜咽,已而仰天大笑,笑已,忽踉跄踊跃,叫号痛哭,或鼓腹高歌,或混舞于市,一日之间,颠态百出,市人恶其扰,醉之酒,则颠止。”(清·陈鼎)①,另据康熙十八年(1679)裘琯作《释超则诗序》中,有“闻雪个病颠”的记载。他的这种精神分裂或忧郁或亢奋的病症,是由许多复杂的原因所造成的。由于政治原因所造成的长期的压抑和苦闷必然导致精神的异常;单调的佛教徒生活(他是在不得已的情况下皈依佛门的)给他造成的寂寞与孤单对他的心理和感情也不可能不造成影响。有人以为,他不甘过佛教徒的生活,希望还俗,但却面对着来自社会的巨大压力,在这种情况下,病颠状态可能是有所托;此外,他不愿追随胡亦堂之流,不愿效劳清廷,也可能使他佯装疯癫。综合上面列举的这些因素,大体上可以说,他得“颠病”看来是不容怀疑的,只是在真病的同时,可能含有某些故作癫狂的成分。此外,他的颠病时好时坏。朱耷的生活比较安定是从康熙二十三年(1684)59岁到康熙四十四年(1705)他80岁这段期间。这是他的老年时

期。在这期间,他的艺术进入高峰状态。这里说的“生活比较安定”是相对而言的。他为了避免权贵们的骚扰,回青云谱暂住一段时间之后,被迫在附近几处寺庙道观中避居,过着亦禅、亦道、亦儒的生活。②由于他“性好山水”,在这时他“游历不倦”,踪迹不定,除了广游江西外,可能还遍游了长江中下游和黄河以南一些名山大川、古城胜地。也是在这期间,朱耷与居住在扬州的石涛曾互通音讯。看来,八大与石涛齐名。当时的梁庵居士有诗云:

“雪个西江住上游,苦瓜连岁客扬州,
两人纵迹风颠甚,笔墨居然是胜流。”

石涛于己卯年(1699)朱耷74岁时,写信给山人请他画《大涤草堂图》,信中说:“闻先生花甲七十四五,登山如飞。”可见当时朱耷身体很康健,也说明他的心情也已逐渐平静了下来。到七十五六岁时,朱耷在南昌城郊北兰寺“寤歌草堂”定居。当时住在章江的叶丹有《过八大山人》的诗③,描述其境况:

“一室寤堂处,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;
青门旧业在,零落种瓜人。”

看来,八大山人的晚年是洁身自好和淡泊孤寂的。

八大山人在还俗之后,生活的来源主要靠卖画所得。他的名声大了之后,有人买他的画,生活便基本安定下来。在他自书手札中有云:“只手少苏,厨中便不乏粒。”为他的画作宣传和介绍的人当中,最出力的是他的朋友程京萼和方士绶。据载,他卖画和送画以取得报酬是因人而异的,为平民作画,画价低廉,甚至“人有贶以鲋鱼者即画一鲋鱼答之,其他类是”。(清·龙科宝)④一些大商贾买他的画,则“以草草之笔付之”,遇到知己好友,“十日五日尽其能”以佳作相赠;对达官权贵“欲以数金易一石不可得……以故贵显人求山人书画,乃反以贫士、山僧、屠沽儿购之”。(清·邵长蘅)⑤山人虽名扬四方,但因不以画谋利,依靠画画收入一是谋生,二是以此多少收藏一些名家书画作品。据载有他向古董商购买董其昌等人书画的手札存世。在临终前一二年大概因为年迈体弱,为疾病缠扰,不能卖画维生,写信给朋友,说他穷困无米作炊,求友人帮助。在临终那一年80岁画像的自题中说:“乙之旃蒙,酉之作噩,行年八十,守道以约。”他是在孤寂、贫困和忠于自己的信念中离开这个世界的。

八大山人在绘画上有很高的造诣。他在绘画艺术上之所以能取得杰出的成就,除了家教之外,主要是得益于对传统文人画的学习和研究。他在研究传统时,能独具慧眼,分清哪些是其精髓,是其本质,哪些是芜杂的次要的东西。他所处的明清之际,文人画相当发达,但仿古之风亦盛。不少画家以陈陈相因的模仿古人为能事。山人凭着自己的见识、悟性、智慧和才能,对这些现象有清醒的认识。和许多文人画家一样,八大山人经历了长期反复的实践过程,摸索中国画用笔用墨的基本理法,掌握笔墨真传之法。从书画同源的认识出发,他从书法的实践与理论逐渐深入绘画创作的内涵。综观山人一生的绘画作品,无不是与书法创作紧密联系在一起,在他笔下,书画相互为用、相得益彰,更不用说,他的画中处处皆是书法精神。在长期反复练习的过程中,他很重视向古人学习。从他留下的画作和作品上的题跋看,他向古人学习是有选择的。这

种选择一是出于他的眼光和修养。他能深入理解古人艺术创造的精髓和真谛,也就是说,他深刻懂得文人画的真正精神。他选择学习的正是那些最富有创造精神的前代艺术大师。二是他选择与自己的心情、心境、性格和趣味相近的前辈艺术家作为自己学习的对象。这些封建文人艺术家有共同信奉的信条,那就是“达则兼济天下,穷则独善其身”。仕途受阻,兼济天下不可能,则退而隐居,“守道以约”,在体悟人生和体悟自然中,默默地把自己的思想、感情寄托于诗文书画之中。由于他们的诗文书画没有功利的目的,感情真切,格调高逸,体现了他们的真性情。他对徐渭、陈淳、倪云林、黄公望、米芾、董其昌等人的艺术创造十分钦佩,并且仿过他们的画,在许多作品中,有他们的足迹和余韵。可是山人决不机械模仿前人的创作,决不囿于他们的法度,而是在继承的基础上,灌注自己的个性,灌注自己对现实社会的认识和感情,并且大胆地超越旧法度、旧形式,作出自己独特的创造。山人曾题自己的画《仿董北苑山水》云:“画家传模移写,自谢赫始,此法遂为画家捷径。盖临摹最易,神气难传。师其意而不师其迹,乃真临摹也。如巨然学北苑,元章学北苑,大痴学北苑,倪迂学北苑。一北苑耳,各各学之,而各各不相似。使俗人为之,定要笔笔与原本相同,若之何能名世也。”他在另一幅山水画上题云:“倪迂画禅,独得上品上,生迨至吴会,石田仿之为石田,田叔仿之为田叔,何处讨倪迂耶?每见石田题画诸诗,于倪迂颇倾倒,而其必不可仿者与山人之迂一也。”从这些题跋可以看出,山人主张仿古人,因为仿古人是掌握传统的捷径,仿古人可以使后学者领会古人的创造经验、创造法度和手法,可以接近古人的高尚的格调和高尚的趣味。但仿古人有两种方法,一是只仿其迹,不仿其意。也就是说,只依样画葫芦,不领会其精神,结果只能被古人束缚住手脚。二是既仿其迹,更仿其意;仿迹的目的是仿其意,只要得其意的要领,迹的似与不似就无关紧要了。许多离开古人就难以独立的画家之所以不能建立自己独特的面貌,就是因为他们不能师心自用而斤斤拘泥于古人的形迹。山人的这些题跋所体现的思想,当然并非是他的独创。在董其昌《画禅室随笔》的一则论画中,就表达了几乎相同的意思。山人在艺术实践和观念上,均明显受董其昌的影响,他把董氏的论画随笔基本上采用过来,是不奇怪的。这也说明他自己具有同样的艺术主张。关于山人的艺术与董其昌的关系,我们下面还要提及,这里只是强调他对待前人创造的态度是取古人之长,为己所用;临摹别人是为了体会其理法与神韵,是得于心,应于手。

除了坚持实践和师古人外,山人在艺术上之所以有独创性并达到很高的成就,还因为他注意观察、研究对象,注意师造化。山人在仕途上不得志后,他隐居山林,有观察、研究花鸟、虫、鱼和体悟自然的机会与可能,在直接面对自然中他的性情得到陶冶和感染。五十余岁之后,他更广游山水。他在一首《题画山水》中写道:

“响者约南登,往复宗公子。

荆巫水一斛,已涉图画里。”

这首诗见于《安晚册》之四的一幅山水画上(书于康熙三十三年甲戌即公元1694年),见于《兰亭诗画册》对题的第六幅(书于康熙三十八年己卯即公元1699年),还见于未署年月的长条山水上。这说明此首诗相当能代表山人的艺术思想。这首诗的意思是知音的朋友们相邀他去“南登”,他像宗公子(宗炳)那样地陶醉在衡岳山水之中;宗炳即使只取荆巫山川的一角,但大自然之美已尽收画中。在这里,他推崇南朝宋时的宗炳,推崇这位“……每游山水,往辄忘归……凡所游履,皆图之于室,谓之抚琴动操,欲令众山皆响”的中国

山水画远祖之一。宗炳喜欢画山水以卧游,主张画山水须“应目会心”。他乐山,乐水,“披图幽对”,以畅神和达到“万趣融其神思”的目的。八大山人书《安晚册》时,说宗炳“凡所游履,图之于室,此志也”。看来,他也是推崇这种可贵的“志”的。宗炳的山水画思想有两点特别可贵,对后来中国文人山水画的发展产生了重要的影响。第一点,就是山水画家不闭门造车,应该走到大自然中陶醉于山水景色,这里面包括观察、体验,从眼到心的领会、把握。第二点,不无重要的是,中国山水画强调畅神而不在像真,所以用默写法而不重对景写生。不主要是写真景,而是游后的追图,这是中国文人山水画区别于写实山水画的重要特点之一。我们读八大山人的山水画,可以明显地看出,他是遵从这两条原则的,注意观察和体验真山水,重视写山水之真精神,而不是模拟山水之形迹。同样,他画花鸟也是如此,所谓“笔研精良迥出尘,兴到写花如戏影”。他强调的不是“真”,而是“影”。这是非常符合艺术创造规律的见解。

黄宾虹先生说过:“古来士夫名画,不唯天资学力,度越寻常,尤重道德文学之渊深,性情品诣之高洁,涵养有素,流露其间,故与庸史不同,戛然独造。”⑥八大山人在艺术上能够独辟蹊径,别开生面,和他的品学修养密切有关。关于山人的人品,我们不仅要看到他与清朝统治者不合作和对立的这一点,虽然这一点也是重要的。山人本人因为是明朝显贵后裔,抱着反清复明的志向,一生保持不屈的气节。作为封建文人我们不能用今天的认识和今天的民族政策予以要求,应该从中看到其品格可贵的一面,而给予恰当的评价。八大山人从明朝贵族后裔贬为平民,贬为出家的僧人,贬为落魄的文人,“长年独来独往”,“哭也不是,笑也不是”,甚至“终岁放形骸于山野”,尝尽了人间世态炎凉,心中积累了无限悲愤。他的行为和艺术风格之所以狂和怪,是因为心中有难言的隐痛。邵长蘅对此有较深刻的认识:

“世多知山人然竟无知山人者。山人胸次汨渟郁结,别有不能自解之故。如巨石室泉,如湿絮遏火,无可如何,乃忽狂忽暗,隐约玩世,而或者目之曰狂士,曰高人,浅之乎知山人也。哀哉!予与山人宿寺中,夜漏下,雨势益怒,檐溜潺潺,疾风撼窗扉,四面竹树怒号,如空山虎豹,声凄绝,几不成寐。假令山人遇方凤、谢翱、吴思齐辈,又当相扶携恸哭至失声,愧予非其人也。”⑦

遗民亡国的悲愤以及由此产生的抗争意识决定了八大山人人格力量的主要内容,也决定了他的艺术风格狂放不羁的基本特征。从这个角度看八大山人及其艺术,就正如郑板桥题他的画时所写的那样:

“国破家亡鬓总皤,一囊诗画作头陀;
横涂竖抹千千幅,墨点无多泪点多。”

不过他的这些遭遇对他的道德和人品修养的锻炼和提高也起了重要的作用。他当然十分鄙视那些利欲熏心、趋炎附势、丧心害理的人。他除了要在诗文书画中宣泄自己的感情外,当然要远远离开这喧闹的世俗社会,要尽量消除“人世心”。在他的《天光云景之图》第一图上八大山人写了这样一首诗:

“春山无远近,远意一为林。
未少云飞处,何来人世心。”

这里引起我们注意的是“何来人世心”这一句。他过的清静、孤傲的隐居生活,这就必然不具有混迹于世俗社会的人的心态,他在艺术上追求的是单纯、宁静、朴素、清旷、冷逸和荒寒的意趣。这样,我们便看到了八大山人思想的另外一面,那就是避世以求宁静的一面。正是这两个方面,由悲愤、抗争所产生的心灵和

行为的骚动与出世独善其身以求得平静和安宁,构成了他的性格和艺术的主要内容。我们不是一概地赞赏没有“人世心”的艺术,其实所谓无人世心,实际上也是一种人世心的表现。只是庸俗的人世心必然会使艺术家的眼睛和心受到蒙蔽,使艺术创造流入俗的境地。封建社会的一些文人画家的作品之所以格调高,就是因为他们避开世俗社会的名利,一心痴情于艺术。犹如盛大士说:“米(芾)之颠,倪(云林)之迂,黄(子久)之痴,此画之真性情也。凡人多熟一分世故,即多生一分机智,多一分机智,即少却一分高雅,故颠而迂且痴者,其性情于画最近,利名心急者,其画必不工,虽工必不能雅。”显然,这里说的颠、迂和痴是指这些画家的真性情,是和受世俗利害关系支配的机智相对立的本性。八大山人不论是作为普通人,还是作为艺术家,都极其注重行为的率真、自然,他的作品不迎合别人,是真性情的流露。他有一首诗,写在《传綦写生册》中。这一册画有山芋、南瓜、松石等。题诗说:

“击碎须弥腰,折却楞伽尾。

浑无斧凿痕,不是惊鬼神。”^⑧

“浑无斧凿痕”是他的艺术追求。怎样才能无斧凿痕呢?看他的画就知道了。在他的花鸟、山水画上,艺术语言朴实无华,自自然然。中国古代文人非常重视人品的修养,认为人品不高,诗文书画的格调就不高。人品修养可以通过在大自然中的陶冶(遍历各地山河,遍览人文胜迹)获得,可以通过读书获得。董其昌反复强调“读万卷书,行万里路”,也是提倡艺术家通过这些途径来提高品性和修养。有了高尚的品性和深厚的学养,作诗文作书画格调便不会俗。古人认为文人诸病皆可医,“唯俗不可医”(宋·黄山谷),说“神仙不读书,亦是一个俗汉”(明·陈继儒)。八大山人创造的艺术品不能说全部都是达到炉火纯青的境界的,他攀登艺术高峰也经历了艰苦实践的过程,但因为他自幼重视文史书画方面的修养,重视观摩、研究古人的创造,他的艺术创造从一开始就在较高的文化层次上,而随着年龄的增长,社会阅历的丰富,各方面修养的提高,晚年艺术越来越成熟,越来越老练,也越来越没有雕琢的痕迹。

八大山人擅长花鸟、山水,在书法上也有很高的造诣。应该说,正是他在书法上的功力和修养,使他在绘画上取得突破性的成功。目前世人研究山人的艺术风格及其分期的文章发表不少,研究家们都一致认识到,山人的艺术创造表现在书法与绘画中,表现在花鸟画与山水画中,风格都是统一的。当然,山人究竟是在哪个领域取得的成就最高,可以有不同的认识,见仁见智而无需统一。

关于山人的绘画创作,早于己亥(1659)年的,无从查考。台北“故宫博物院”收藏的署名传綦的一本15开的写生画页(作于己亥即1659年)是他存世的最早作品。与这件作品风格相近或题诗的诗句一样的还有几件花卉画的手卷存世,大概都创作于1660年前后。从1660到1680年,即从他35岁到55岁(此时他焚浮屠服,还俗)期间,是他绘画创作的早期。在这期间他画的荷花、梅花图卷、册页以及扇面,已显示自己的传统功底,也有自己的艺术追求,但手法还比较拘谨,创作思路还不够开阔。值得注意的是,在丁巳(1677)年所作梅花册页上有“掣颠”印,可能是在这一年出现病颠症状。从1680到1690年,从55岁到65岁这十多年间,是他的绘画创作逐渐成熟的时期。他不再使用“传綦”和其他前期使用过的名号,改用“驴”、“驴书”、“驴屋”、“驴屋驴”、“驴屋人屋”、“人屋”、“个山”、“八大山人”签款。至于八大山人为什么用“驴”做别号,有许多说法。有一种说法,是八大幼时生着一双大耳朵,因此后来自号为驴。^⑨当然,这不排斥他用这有自讽含义

的别号,可能还有别的用意,如清代陈鼎在《留溪外传·八大山人传》中所说:“……既而自摩其顶曰:吾为僧矣,何不可以驴名?遂更号曰个人驴……”^⑩八大在书画上最早署“驴”的作品是在他56岁时,那是在辛酉(1681)年所作的一幅早期山水画《绳金塔远眺图》上。这时他已还俗,还俗之后因曾为僧,以含有自我嘲讽的“驴”号也不是不可能的。朱耷何时改称八大山人,确切的年代不清楚,从作品上见到这样的签款,是在康熙皇帝第一次南巡的甲子(1684)年所作的《花竹鸡猫图册》上。清代张庚说:“或曰,山人因高僧,尝持八大人觉经,因以为号。”^⑪刘九庵先生在《记八大山人书画中的几个问题》^⑫一文中,对山人这一时期的作品有恰当的分析。他说:“在(朱耷)65岁以前的几年里,艺术特点极为夸张突出,如画的鹰、鳧、鸡、鸭、八哥、鹭鸶等描写成方的眼睛;画的石,大都是上大下小,或做卵形有岌岌倾倒之势;所画的禽鸟多一足栖止于枝上坡石间,这种异乎常规的奇特画法,正是八大山人所处的时代和遭遇有难言的隐痛和不平,而造成了他这种写意的艺术风格。这一时期的用笔挺劲刻削。”这种难言的隐痛和不平也表现在他画面的落款和签名上。他从不写清朝的年号,写干支,也只写天干,地支略去不写,以示有天无地,表示明朝的国土被掠夺的愤愤不平。“……题款‘八大’二字,必联缀其画,‘山人’二字亦然,类哭之笑之。”(清·张庚)^⑬他还把“三月十九日”五个字组成似“龟”的字样作为书画的签名。三月十九日是明崇祯皇帝吊死煤山的日子,他以此表示悼念的意思。

绘画的形式语言是为表达感情服务的。八大山人之所以在这个时期多采用变形、夸张的所谓奇特手法,是为了表达自己的内心情绪,如他在壬戌(1682)年所作的《古梅图》轴的布局颇显奇古。在同一时期画的花鸟笔法也多方折、硬挺。他的这种简率而较少含蓄的手法和他当时一些画上的题诗是一致的。特别值得注意的是在1688—1690年这一段期间,画和题诗有较为明显的愤慨情绪。如在1689年所作的《瓜月图》上有这样的题诗:

“眼光饼子一面,月圆西瓜上时,

个个指月饼子,驴年瓜熟为期。”

他用元末人们在八月十五中秋节以月饼做信号起义的事,表示对反清复明的期待。诗句中充满了慷慨激愤之情。题写此诗时,正是在江西新上任的巡抚宋荦平定李美玉、袁大相造反之后。可以想见,随着清朝政权的巩固和康熙“盛世”的出现,特别是反清势力的连连失败,山人内心有过激烈的矛盾和震荡。这在他的艺术中很自然地反映出来。和前面一首有明显抗清内容的题诗相关的,在1690年他创作了一幅《双孔雀图》,上面有题诗:

“孔雀名花雨竹屏,竹梢强半墨生成,

如何了得论三耳,恰是逢春坐二更。”

这是一首讽刺镇压了李、袁反清武装的江西巡抚宋荦的诗。宋荦当时在官署里养了两只孔雀雏,这“孔雀名花”句所指的对象就很清楚了。诗中的“三耳”是嘲讽宋荦作为奴才用三只耳朵打听消息以讨得主子的欢心,最后一句是说天还未亮,他们就卑躬屈膝地等待皇帝的接见。这些诗句的政治讽刺性十分鲜明。与此同时,画的造型、构图也同样采用了漫画的手法,危崖有欲倾之势,孔雀所立的石头也下部重心不稳定。不过,这些夸张的手法丝毫不削弱作品的艺术性,因为它们饱含水墨情趣。

作为艺术家,八大山人的思想充满着矛盾。他不能忘记“亡国”之恨,同时也不得不为了自己的生存而适应形势,不得不感叹“和尚如何如采薇”(见1682年《古梅图》诗句)。可以这样说,到1690年他60多岁的时候,随着政治形势的变化和他年岁的增长,他的反清锋芒有所收敛。血气方刚、怒发冲冠的情绪渐渐消淡,注意在大自然中,在对客观物象的观察、体验中修养性情,这种变化很自然地在他的艺术作品中反映出来。康熙癸酉年(1693)画的《书画合册》、甲戌年(1694)的《安晚册》(现藏日本)和《山水花鸟册》(现藏上海博物馆),以及甲戌年所作的《双鸟图》(杭州博物馆藏)和《墨鱼图》(方宇、沈慧私人收藏),显示他沉潜在深入的艺术探索和追求之中。虽然造型上的夸张、突出仍然有所表现,但挺拔刻削的手法已不复存在,在凝练浑融的笔墨情调中可以看出作者心绪的宁静。我以为,这种变化对山人的艺术来说是十分重要的。山人在此以前的作品从拘谨走向豪放,个性特征已很鲜明。但如何在豪放中把自己的创造熔炼到更纯熟的境界,需要把自己内心的怒气冲淡消融,并沉潜下来,在笔墨语言和意境创造上下工夫。悲愤能出好诗,出好画;对万物、对大自然深挚的爱,也能出好诗、好画。而“静气”对中国水墨画创造来说则是非常重要的。水墨的创作者心境越虚静,意境便越清淡超逸。山人后期的作品从豪放、狂放逐渐收敛成含蓄蕴藉、圆润超逸的风格,达到他个人创作的高峰期。徐邦达说:“八大书画用笔,在书八大别号的初期(约60岁以前),大都方折而较硬挺,有时甚至画鸟、鱼等动物的眼睛多是方形的。到六十四五岁以后。则渐渐变方折为圆转,动物的眼睛也改成圆形,山水、树石则颇多干笔,在圆润中透露荒率之趣,风格更为高华,这才是他画笔的神化时期。”^⑭八大进入晚年(70~80岁间)艺术风格更趋老辣,时有气势雄伟、意境空阔的绝妙之作出现。

山人画的花鸟、竹石像他的山水一样,大都喜作墨笔,极少设色。花卉、竹石,受明代陈淳(1482—1544)和徐渭(1521—1593)的影响。陈淳隽雅的淡墨和在斜乱中求整体、求统一的笔法,以及徐渭“不求形似求生韵”和狂放而富有激情的风格,都曾被山人借鉴和吸收。陈淳与徐渭很少画鱼画鸟,山人笔下的鱼和鸟却非常有特色。不论是花卉还是鱼鸟,山人能从前代两大家的笔墨中结合观察、写生和体悟,变化出独具风格的手法。

八大山人画的鸟有的是具体的鸟,如鹰、八哥、鹭鸶、鸳鸯、芦雁等;有的是具体的鱼,如鳊鱼、鲢鱼等。而也有不具体的鸟和鱼,人们往往说不出它们的具体名称来。画家刘小岑认为,他画的是“共性”的鸟和鱼。

“由于他的创作主题之深,范畴之大,表现手法之高度集中概括,才出现了共性的鸟和鱼。”^⑮刘小岑还以中国古代象形文字中鱼鸟形象注重共性特征来说明这一普遍创作规律。他的这些意见对我们认识和评价八大山人的鱼、鸟造型不无启发。当然,写意花鸟画,包括八大山人的写意作品不同于古代象形文字,只能在原形的基础上更夸张、更简练、更概括。看来,山人有意忽略一些鱼和鸟的具体造型特征,是为了表现它们的神韵,也是为了更突出地表现自己的思想和感情。

前面说过,八大山人留存至今的最早的一幅山水画被认为是1681年创作的《绳金塔远眺图》,这是最早签署“驴”字款的画。自1681至1693年这十多年,保留下来的作品很少,直到癸酉(1693)年才有山水画出现。在癸酉(1693)甲戌(1694)前后,他的山水画幅突然多了起来,风格也日趋成熟、鲜明。癸酉年夏画的八幅山水和甲戌(1694)的《安晚册》(日本住友宽一藏)和《山水花鸟册》(上海博物馆藏)代表了他山水成熟期的面貌。徐邦达说:“我们现在看到的八大佳作,画于甲戌这一年的特别多,在我编的《历代(书)画流传编

年表》中就记有 15 幅(当然有一些在哪年画而未落年款的,我们无法知道),以后还看到了好多幅,那年他 69 岁,距离卒岁还有十多年。艺术之花在他的心田里越开越茂盛,而且一一涌现在他手腕之下、纸墨之中。这个年岁,应当是艺术创作火候到家的时候,他在这时能画出这么多这么好的作品,是可以理解的。”^{①⑥},这时,他有较多的闲情逸趣欣赏大自然的美,乐山、乐水像宗炳那样,而且还乐云。在一本书画册上,他有一首题诗:“净云四三里,秋高为森爽,比之黄一峰,家住富阳上。”^{①⑦}这首诗还见于他的另外两件作品:《兰亭诗画册》和《书画合璧卷》。山人把自己与黄公望相比,固然因为黄的坎坷经历,他在绝意仕途后的隐居以及他的“痴”“狂”和自己有某些相似之处,也同时因为黄对大自然的陶醉与迷恋,引起了他的强烈共鸣。这时的山人也应该是像黄大痴那样,徜徉于大自然中,餐霞饮露,观山川之神秀,睹林泉之澄泓,并“以画中烟云供养”自己。除黄公望外,山人是崇拜倪云林的,他还崇拜董源、米芾,更学董其昌。在他的山水画中,常常可以见到“仿董北苑山水”、“大痴笔意”、“米家画法以此品为第一”、“仿云林画并书”等一类的题跋。他仿过元代、宋代和明代一些大家的画。元、宋诸家的作品,他是通过董其昌的仿作来再仿他们的笔意的,山人曾完整地临摹过董其昌的山水画页。他在山水画的创造上,得益于董其昌颇多。上述画家作品的自然、率真,无斧凿痕,他们画风的天真幽淡,深茂朴厚,萧散简逸,他们(特别是董其昌)重禅理的参悟,求无我之境,对山人来说,都特别有吸引力。不过艺术个性强烈的山人在师法前人时,一直是注意师心自用而不是模仿其形迹的,他始终遵循着他所说的“法法不宗而成”。如对董其昌,他吸收其画风中烟云流动、秀逸潇洒的长处,避免其过于清丽媚人、柔多刚少和过分修饰笔墨的不足。在山人艺术的成熟期,他不同于董其昌用淡墨湿笔来达到滋润明洁的效果,而常用干笔皴擦,把滋润明洁与苍茫清劲巧妙地结合起来。这样,山人的山水画也和他的花鸟画一样,早期画风比较细致、缜密,用笔方折、硬挺,成熟期(64 岁之后),方折的笔法被圆转替代,用笔越来越疏淡简略,意境荒寒,表现出他冷逸孤寂的个性。晚年画山水树石多用干笔,有些笔墨苍老古拙,疏淡超逸,涉趣无穷。

有人认为八大山人“书法第一,画第二”,这种说法不一定能为所有论者接受,但是从这一点也可看出后人对他书法艺术的赞赏和评价。山人存世的书法作品较绘画作品为少,尤其前期作品流传更少,还有些作品创作日期不明,也为研究带来了困难。但是,把他的题画、跋尾、信札等汇集在一起,他的书法艺术的渊源和发展脉络还是比较清楚的。目前人们知道他存世最早的书法是《传綰写生册》的题诗,作于己亥(1659)年他 34 岁时,题诗一共有 11 段书法,有章草、隶书、楷书、草书、行书五种字体。这时他的隶书明显是仿效欧阳父子的,其他字体也都显示出传统的功力。他在辛亥(1671)46 岁时写的《题画诗轴》则有董其昌书法的影响。董体的影响亦见于著名的《个山小像》(甲寅,1674)上的题字。小像上除上述五种字体外,“个山小像”四个字为篆书,而“个山自题”为行书,字体是学习黄庭坚的。八大山人逐渐摆脱欧体、黄体和董体以及前代其他诸大家的影响试图自成面貌,是在甲子(1684)他 59 岁前后,从甲子年作的《杂画册》和丙午年所书的《卢鸿诗册》上可以看到这一点。此后,己巳年所写的《岁寒三友图》长篇题字,显示出他的书法已自成一体。这就是邵长蘅所说的“狂草颇怪伟”的八大风格。在这之后,八大山人又转向研究晋人书法,豪放和傲岸不驯的风格有所收敛,在恣肆中追求浑厚含蓄、古劲高秀的境界,如丁丑即 1697 年题写的《河上图》卷,又如他临写各名家(索靖、倪瓒、欧阳询)的作品。在八大山人笔下,所谓临、仿,都不是机械的仿摹,而是在

临、仿中有创造,临仿某人而又不为某人所拘束。他在他临的一本《临河序》的后面题字:“晋人之书远,宋人之书率,唐人之书润,是作兼之。”这说明他的书法风格是在熔铸各家之长的基础上形成的,是有独特个性的风格。

八大山人的艺术创造在中国近现代绘画史上是有声有色的一章。在他活动的年代,“四王”的影响在画坛很大。“四王”(王时敏、王鉴、王翥、王原祁)的传统功底和艺术造诣自不可抹煞,他们主张通过学古和强调“正脉”来发扬传统,对他们的理论也应予以分析和作一定的评价,但总的说来他们作为“正统”画家对清初画坛的摹古之风是起了推波助澜的作用的。正如清方薰所说:“海内绘事家,不为石谷(王翥)牢笼,即为麓台(王原祁)械钮。”^⑮,在这种情况下,八大山人和石涛、弘仁、髡残等人具有反抗锋芒和革新意识的艺术创造,无疑对清代宫廷画派产生很大的震动,对当代画派产生很大的影响。之后不久,在乾隆时期革新画派扬州八怪的兴起,就是和受了徐青藤和八大山人画风的启发和影响分不开的。他们对扬州八怪所产生的积极作用,远不在技法上,而主要在于绘画创造的内容与精神表现上。在艺术创造中,表现创造者独立的人格,关注现实,关注社会,必然会赋予艺术作品以生气,以内在的精神力量;也必然赋予艺术作品以新的形式和面貌。“风格即人”(法·布封语)。八大山人之所以能创造出自己独立的兼有狂怪豪放和苍茫清劲的画风,正是因为他深深懂得人生,懂得艺术规律,懂得在艺术中说自己的话的重要。他的艺术不失中和之美。他的艺术语言有时显得晦涩怪异,因为他有难言之隐,不得不借助于怪诞的变形来表现内心的隐痛。但就是这种夸张、变形,也不失之于野,不失之于粗。当他对社会、对现实、对人生有较透彻的认识之后,他摆脱世俗的困扰,沉浸在更开阔更深邃的思想境界之中,他的艺术又显示出另一种风貌,旷远清幽,荒率高华。八大山人的一生经历是坎坷曲折的,他的艺术创造也是极其丰富和多方面的,我们应该看到这一点。正是他从内容到形式都十分丰富多彩的艺术创造,给后人提供了可供多方面学习、研究和借鉴的养料。前面说的关注社会、关注现实是重要的一点。山水、花鸟如何表现现实?关键是在笔墨中表现感情。感情真实了,画的现实感便油然而生。八大艺术的重要特点之一,是笔笔为真实感情的流露。他的画就是自我的真实显示。在艺术语言上,充分发挥笔墨的表现力也是一点。不用说,他在传统笔墨上所达到的成就,是一般人难以企及的。也就是说他的笔墨精妙,可谓“淋漓奇古”(石涛语)。我以为在近代绘画史上他的水墨艺术是最富有象征性、表现性和抽象性的。郑板桥在一幅画上曾经题字:“八大名满天下,而石涛名不出吾扬州,何哉?八大纯用减笔,而石涛微茸耳。”^⑯这里暂且不说郑板桥对石涛的评价是否公平、恰当,这里他提出八大的用“减笔”不是没有一定的道理。至少“减笔”是八大的艺术特点的一部分。八大的不少作品艺术语言以少胜多,在“减”和“简”字上下功夫。笔墨减了、简了,而内容则丰富了、充实了,更令人陶醉和迷恋了。形式语言的“减”和“简”是近现代艺术发展的趋势。我们观察西方19世纪末印象主义之后艺术的走向,便发现艺术语言是从繁走向简,从多走向少,艺术形式更适应近代人的视觉和心理的审美需求。中国画走向这一步比欧洲人早,在宋代即已开始。宋元文人画所追求和所求得的表现语言与手法,欧洲人在上世纪末才开始有所领悟和有所探索。当然,艺术语言的繁与简、多与少的关系是比较复杂的,不应作简单的理解。繁或简,多或少,只要处理得当,都可以达到高境界。即使八大山人,也不是单单以简取胜,正如张庚所说:“山人画笔固以简取胜,不知其精密者尤妙绝。”可见,他能简能精密。近现代艺术的一般趋势之所以从繁走向简,从

多走向少,是因为繁和多一时成为风气,束缚人们创造力的发挥。西方现代主义之所以产生,成为学院派的对立面,文人画之所以在中国崛起,与院体分道扬镳,各有其复杂的社会、历史和文化原因,但都在为了高扬艺术创造者的主体精神和更充分发挥艺术形式语言的表现力。这些追求是共同的。八大山人的艺术语言对后来的赵之谦、虚谷、吴昌硕,对陈师曾、齐白石、张大千、傅抱石、潘天寿、李苦禅等人都产生过重要的影响。齐白石有诗云:“青藤雪个远凡胎,岳老衰年别有才;我欲九原为走狗,三家门下转轮来。”可见他对徐渭、八大山人和石涛等人的敬重。当然,包括齐白石在内的上述各家之所以能在艺术上自立门户,又是善于向前辈大师学习的结果。从这个意义上说,八大山人的艺术创造给我们提供的经验与其说是他的笔墨技巧,毋宁说是他的独创精神,是他敢于在承继前人基础上,面向自然,面向现实,大胆地展示自己才能的勇气和胆识。

注释 ①⑩(清)陈鼎:《八大山人传》,载《留溪外传》。

②③关于八大山人是否做过道士以及与此有关的问题,研究家们有不同意见。本文取李旦的意见,参见李文《八大山人生平事略及有关问题考证》。载《八大山人研究·论文选集》第1集,江西人民出版社,1986,南昌。

④(清)龙科宝:《八大山人画记》。

⑤⑦(清)邵长蘅:《八大山人传》,载《青门旅稿》。

⑥转引自王克文:《读黄宾虹〈国画分期学法〉》,载《墨海烟云·黄宾虹研究论文集》,安徽美术出版社。

⑧关于这首题诗和前面其他几首山水画题诗的分析,可参见王伯敏:《浑无斧凿痕——释八大山人诗五章兼论其山水画》,载《八大山人研究·论文选集》,第1集。

⑨⑭⑯徐邦达:《八大山人及其书画》,载《八大山人书画册》,西泠印社,1982,杭州。

⑪⑬(清)张庚:《八大山人(朱重容附)》,载《国朝画征录》。

⑫刘九庵:《记八大山人书画中的几个问题》,《艺苑掇英》,第19期。

⑮刘小岑:《读八大山人的画》,载《美术向导》,1996年,第1期。

⑰见《八大山人书画册》,西泠印社,1982,杭州。

⑱(清)方薰:《山静居画论》。

⑲见《板桥题画》。

上卷·图版目录

1 杨柳八哥图	故宫博物院藏
2—7 杂画册	故宫博物院藏
8 山水	故宫博物院藏
9—10 猫石花卉	故宫博物院藏
11 竹石芭蕉图	故宫博物院藏
12 蕉石图	故宫博物院藏
13 鹿石图	故宫博物院藏
14 鱼石图	故宫博物院藏
15 古梅图	故宫博物院藏
16 杨柳浴禽	故宫博物院藏
17 荷花水鸟	故宫博物院藏
18 荷花水鸟(局部)	
19 花果图	故宫博物院藏
20—29 山水册	故宫博物院藏
30 松石	中国历史博物馆藏
31 梅石	中国历史博物馆藏
32 松树双鹿	中国历史博物馆藏
33 松梅竹蕉(四条屏)	中国历史博物馆藏
34 松梅竹蕉(四条屏)	中国历史博物馆藏
35 行书	首都博物馆藏
36 行书	首都博物馆藏
37 山水	首都博物馆藏
38 山水(局部)	
39—46 花卉册	中央工艺美术学院藏
47 岩下游鱼图	荣宝斋藏
48 仿董北苑墨笔山水	荣宝斋藏
49 山石小鸟	上海博物馆藏
50 山石小鸟(局部)	
51 松	上海博物馆藏
52 松菊图	上海博物馆藏
53 鸭	上海博物馆藏
54 鸟荷图	上海博物馆藏
55 鸟荷图(局部)	
56 山水	上海博物馆藏
57 山水(局部)	
58 山水	上海博物馆藏
59 山水	上海博物馆藏
60 山水	上海博物馆藏
61 山水(局部)	

62—65	书画册	上海博物馆藏
66—69	花果册	上海博物馆藏
70	猫石图	上海博物馆藏
71	猫石图(局部)	
72	花石图	上海博物馆藏
73	山石图	上海博物馆藏
74	山石图(局部)	
75—76	花果册	上海博物馆藏
77	鱼	上海博物馆藏
78	湖石双鸟图	上海博物馆藏
79—86	山水花鸟图册	上海博物馆藏
87—100	书画册	上海博物馆藏
101	鱼鸟图	上海博物馆藏
102	荷花翠鸟图	上海博物馆藏
103	荷花翠鸟图(局部)	
104—115	松柏同春图卷	上海博物馆藏
116—120	鱼鸭图卷	上海博物馆藏
121	山水	上海博物馆藏
122	芦雁图	朵云轩藏
123—142	河上花图卷	天津市历史博物馆藏
143	行书	天津市历史博物馆藏
144	行书唐诗	天津市历史博物馆藏
145	山水	天津市历史博物馆藏
146	山水(局部)	
147	双鸟	天津市历史博物馆藏
148	荷花图	天津市历史博物馆藏
149	荷花图(局部)	
150	花鸟	天津市历史博物馆藏
151	花鸟(局部)	
152	鱼鸟图	天津市历史博物馆藏
153	鱼鸟图(局部)	
154	松鹿图	沈阳故宫博物院藏
155	松鹿图	沈阳故宫博物院藏
156	荷花小鸟	沈阳故宫博物院藏
157	山水	沈阳故宫博物院藏
158	山水(局部)	
159	六君子图	沈阳故宫博物院藏
160	山水	辽宁省博物馆藏
161	松柏桐椿图	辽宁省博物馆藏

图 版