

漸江 髡殘 石濤 八大山人

四僧畫集

故宮博物院
上海博物館
天津市
藝術博物館
南京博物院
安徽省博物館
藏畫

天津人民美術出版社



漸江髡殘石濤八大山人

四僧畫集



故宮博物院

上海博物館

天津市藝術博物館

南京博物院

安徽省博物館

藏畫

天津人民美術出版社

津新登字 005 号

天津 人民美術出版社 出版发行

新华书店 天津发行所经销

文物出版社印刷厂印刷

1991年 3月 第1版

1994年 1月 第2次印刷

开本: 787×1092毫米 1/8 印张: 51.25

印数: 3001 — 6000

ISBN 7—5305—0265—4/J·0265

定价: 322 元

目 录

四画僧的人生与艺术..... 杜哲森(1)

渐江

西岩松雪图..... 故宫博物院藏品(1)

山水..... 上海博物馆藏品(2)

山水册之一..... 上海博物馆藏品(3)

山水册之二..... 上海博物馆藏品(4)

山水册之三..... 上海博物馆藏品(5)

山水册之四..... 上海博物馆藏品(6)

山水册之五..... 上海博物馆藏品(7)

山水册之六..... 上海博物馆藏品(8)

山水册之七..... 上海博物馆藏品(9)

山水..... 上海博物馆藏品(10)

临水双松..... 上海博物馆藏品(11)

黄海松石..... 上海博物馆藏品(12)

绝涧寒窠..... 上海博物馆藏品(13)

林泉图..... 上海博物馆藏品(14)

山水..... 上海博物馆藏品(15)

山水..... 上海博物馆藏品(16)

山水..... 天津市艺术博物馆藏品(17)

山水..... 天津市艺术博物馆藏品(18)

天都峰图..... 南京博物院藏品(19)

柳岸春居..... 南京博物院藏品(20)

晓江风便图之一、二..... 安徽省博物馆藏品(21)

晓江风便图之三、四..... 安徽省博物馆藏品(22)

晓江风便图之五、六..... 安徽省博物馆藏品(23)

高桐幽筱图..... 安徽省博物馆藏品(24)

山水..... 安徽省博物馆藏品(25)

山水册之一..... 安徽省博物馆藏品(26)

山水册之二..... 安徽省博物馆藏品(27)

梅花图之一..... 安徽省博物馆藏品(28)

梅花图之二..... 安徽省博物馆藏品(29)

山水..... 安徽省博物馆藏品(30)

髡 残

禅机话趣图..... 故宫博物院藏品(31)

雨洗山根图..... 故宫博物院藏品(32)

卧游图..... 故宫博物院藏品(33)

山水..... 上海博物馆藏品(34)

幽栖图..... 上海博物馆藏品(35)

山水册之一	上海博物馆藏品(36)
山水册之二	上海博物馆藏品(37)
山水册之三	上海博物馆藏品(38)
山水册之四	上海博物馆藏品(39)
山水册之五	上海博物馆藏品(40)
山水册之六	上海博物馆藏品(41)
山水册之七	上海博物馆藏品(42)
山水册之八	上海博物馆藏品(43)
山水册之九	上海博物馆藏品(44)
山水册之十	上海博物馆藏品(45)
山水册之十一	上海博物馆藏品(46)
山水册之十二	上海博物馆藏品(47)
山水册之十三	上海博物馆藏品(48)
山水册之十四	上海博物馆藏品(49)
山水册之十五	上海博物馆藏品(50)
山水册之十六	上海博物馆藏品(51)
山水册之十七	上海博物馆藏品(52)
山水	上海博物馆藏品(53)
山水	上海博物馆藏品(54)
山水	上海博物馆藏品(55)
苍翠凌天	南京博物院藏品(56)
松岩楼阁	南京博物院藏品(57)
山齐禅寂	南京博物院藏品(58)
山水	天津市艺术博物馆藏品(59)
水阁山亭图	安徽省博物馆藏品(60)
八大山人	
蕉石图	故宫博物院藏品(61)
山水册之一、二	故宫博物院藏品(62)
山水册之三、四	故宫博物院藏品(63)
山水册之五、六	故宫博物院藏品(64)
山水册之七、八	故宫博物院藏品(65)
山水册之九、十	故宫博物院藏品(66)
荷花水鸟图	故宫博物院藏品(67)
鹿石图	故宫博物院藏品(68)
花果图	故宫博物院藏品(69)
松菊图	上海博物馆藏品(70)
花果册之一	上海博物馆藏品(71)
花果册之二	上海博物馆藏品(72)

山石小鸟	上海博物馆藏品(73)
猫石图	上海博物馆藏品(74)
松	上海博物馆藏品(75)
花石图	上海博物馆藏品(76)
鸟荷图	上海博物馆藏品(77)
山石小鸟	上海博物馆藏品(78)
书画册之一	上海博物馆藏品(79)
书画册之二	上海博物馆藏品(80)
书画册之三	上海博物馆藏品(81)
书画册之四	上海博物馆藏品(82)
花果册之一	上海博物馆藏品(83)
花果册之二	上海博物馆藏品(84)
花果册之三	上海博物馆藏品(85)
花果册之四	上海博物馆藏品(86)
山石图	上海博物馆藏品(87)
荷花小鸟	上海博物馆藏品(88)
山水	上海博物馆藏品(89)
山水	上海博物馆藏品(90)
山水	上海博物馆藏品(91)
山水	上海博物馆藏品(92)
荷上花图卷之一、二	天津市艺术博物馆藏品(93)
荷上花图卷之三、四	天津市艺术博物馆藏品(94)
荷上花图卷之五、六	天津市艺术博物馆藏品(95)
荷上花图卷之七、八	天津市艺术博物馆藏品(96)
荷上花图卷之九、十	天津市艺术博物馆藏品(97)
荷上花图卷之十一、十二	天津市艺术博物馆藏品(98)
荷上花图卷之十三	天津市艺术博物馆藏品(99)
荷花图	天津市艺术博物馆藏品(100)
牡丹竹石	南京博物院藏品(101)
梅花图	南京博物院藏品(102)
古椿双鹿	南京博物院藏品(103)
游鱼图	南京博物院藏品(104)
山水花果之一、二	南京博物院藏品(105)
山水花果之三、四	南京博物院藏品(106)
山水花果之五、六	南京博物院藏品(107)
水木清华	南京博物院藏品(108)
山水通景之一	南京博物院藏品(109)
山水通景之二	南京博物院藏品(110)

山水通景之三·····	南京博物院藏品(111)
山水通景之四·····	南京博物院藏品(112)
山水通景之五·····	南京博物院藏品(113)
山水通景之六·····	南京博物院藏品(114)
山水书画之一、二·····	南京博物院藏品(115)
松溪草屋·····	南京博物院藏品(116)
墨荷图·····	安徽省博物馆藏品(117)
山水斗方之一·····	安徽省博物馆藏品(118)
山水斗方之二·····	安徽省博物馆藏品(119)
山水册之一·····	安徽省博物馆藏品(120)
山水册之二·····	安徽省博物馆藏品(121)

石 涛

金山龙游寺图册之一·····	故宫博物院藏品(122)
金山龙游寺图册之二·····	故宫博物院藏品(123)
金山龙游寺图册之三·····	故宫博物院藏品(124)
金山龙游寺图册之四·····	故宫博物院藏品(125)
金山龙游寺图册之五·····	故宫博物院藏品(126)
金山龙游寺图册之六·····	故宫博物院藏品(127)
金山龙游寺图册之七·····	故宫博物院藏品(128)
金山龙游寺图册之八·····	故宫博物院藏品(129)
金山龙游寺图册之九·····	故宫博物院藏品(130)
金山龙游寺图册之十·····	故宫博物院藏品(131)
金山龙游寺图册之十一·····	故宫博物院藏品(132)
金山龙游寺图册之十二·····	故宫博物院藏品(133)
山水四段卷之一、二·····	故宫博物院藏品(134)
山水四段卷之三、四·····	故宫博物院藏品(135)
对菊图·····	故宫博物院藏品(136)
设色云山图·····	故宫博物院藏品(137)
采菊图·····	故宫博物院藏品(138)
对牛弹琴图·····	故宫博物院藏品(139)
梅竹图·····	故宫博物院藏品(140)
竹石菊兰图·····	故宫博物院藏品(141)
山水册之一、二·····	上海博物馆藏品(142)
山水册之三、四·····	上海博物馆藏品(143)
山水册之五、六·····	上海博物馆藏品(144)
山水册之七、八·····	上海博物馆藏品(145)
山水册之九、十·····	上海博物馆藏品(146)
山水册之十一、十二·····	上海博物馆藏品(147)
人物·····	上海博物馆藏品(148)

人物·····	上海博物馆藏品(149)
浦上生绿烟·····	上海博物馆藏品(150)
临风长啸·····	上海博物馆藏品(151)
梅竹图·····	上海博物馆藏品(152)
竹石芭蕉图·····	上海博物馆藏品(153)
竹石图·····	上海博物馆藏品(154)
荷·····	上海博物馆藏品(155)
山水花卉册之一、二·····	上海博物馆藏品(156)
飞瀑奇峰图·····	上海博物馆藏品(157)
四边水色·····	上海博物馆藏品(158)
山水清音·····	上海博物馆藏品(159)
山水·····	上海博物馆藏品(160)
山水·····	上海博物馆藏品(161)
山水·····	上海博物馆藏品(162)
山水·····	上海博物馆藏品(163)
黄灝轩辕台·····	天津市艺术博物馆藏品(164)
巢湖图·····	天津市艺术博物馆藏品(165)
山水花卉册之一·····	天津市艺术博物馆藏品(166)
山水花卉册之二·····	天津市艺术博物馆藏品(167)
山水花卉册之三·····	天津市艺术博物馆藏品(168)
山水花卉册之四·····	天津市艺术博物馆藏品(169)
山水花卉册之五·····	天津市艺术博物馆藏品(170)
山水花卉册之六·····	天津市艺术博物馆藏品(171)
山水花卉册之七·····	天津市艺术博物馆藏品(172)
山水花卉册之八·····	天津市艺术博物馆藏品(173)
清凉台·····	南京博物院藏品(174)
淮阳洁秋·····	南京博物院藏品(175)
狂壑晴岚·····	南京博物院藏品(176)
灵台探梅·····	南京博物院藏品(177)
芳兰图·····	南京博物院藏品(178)
山桥小坐·····	南京博物院藏品(179)
青莲草阁·····	南京博物院藏品(180)
四段景图之一、二·····	安徽省博物馆藏品(181)
四段景图之三、四·····	安徽省博物馆藏品(182)
四段景图之五、六·····	安徽省博物馆藏品(183)
竹菊图·····	安徽省博物馆藏品(184)
梅花图·····	故宫博物院藏品(185)
松石图·····	故宫博物院藏品(186)
猫石花卉图·····	故宫博物院藏品(186)

四画僧的人生与艺术

杜哲森

在漫长的封建社会发展过程中,每当社会发生了巨烈的变动,尤其是民族矛盾和阶级矛盾的激化,最终导致了中原陆沉,王朝易祚之时,被征服的民族就要承受巨大的精神创伤,这一点在封建文化最忠诚的信守者——士阶层中反映得尤为突出。社会格局的变化,迫使他们必须做出新的人生抉择,或是归顺新朝,或是矢志守节。前种选择将受到社会舆论的和个人心理上的谴责,后种选择将意味着终生的寂寞无为。这种进退两难的境遇以及最后做出的不管是哪一种选择,都会使他们的精神陷入苦痛之中。画为心迹,当这种精神苦痛反映到艺术创作中时,就会呈现出特有的风范与品格,清初四画僧就是如此。四位用袈裟掩裹着精神苦痛的前朝遗民,艰难地走完了自己的人生历程,并在创作中标帜着各自的人生信守和审美追求。

四位画僧都是在形势的胁迫下遁入了空门,并都潜心于艺事且取得卓著成就,但每个人的出身经历、人生态度和气质秉赋是不同的,因此在艺术观念和创作追求上也不一样。

渐江

渐江(1610—1664),俗姓江氏,名韬,字六奇,又名舫,字鸥盟,出家后取法名弘仁,号渐江学人、渐江僧。明代江南徽州歙县人(今安徽省歙县)。父早歿,家境清贫,但渐江勤奋好学,并抱有远大志向。从师汪无涯,研读五经,习举子业。但生不逢时,明末的腐败政局,使他有志难抒,过了而立之年后,依然无所建树。继之清兵入关,挥师南下,更使他的理想抱负化为泡影。他出于对明王朝的忠耿,曾赴闽投奔唐王,但终究不能挽救时局,在极度失望的心情下,于清顺治四年(1647)便削发出家了。这一决定实在是个人理想彻底幻灭后,不得已做出的人生选择,他的生前好友程守对这一点看得很清楚,曾在“念江鸥盟”一诗中写道:

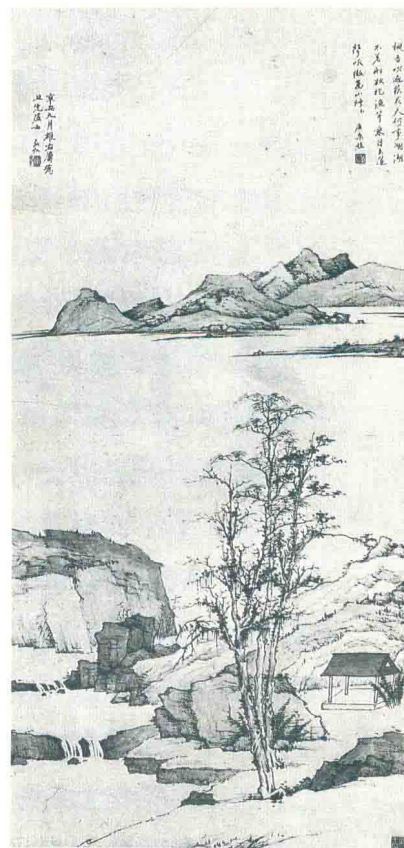
几人简策到何曾?途梗知余有梦能。

春待茗成开一画,夜当梅尽引孤灯。

泣歌自禁宜称客,家世全非肯作僧。

山水新安原大好,归来况可共登临。

从表面上看,在四位画僧中,渐江要算是一个出家后与尘世脱离得最彻底的人了。他不象八大山人那样,出家后仍然悲愤难抑到几近精神失常的地步。也不象石涛那样身为世外人却热衷于社会的交往联络(接驾康熙,巴结权贵等)。同髡残相比,两个人的出身相似,出家原因也近同,但两个人的性格气质又大不一样。



髡残性格孤耿，感情外向，很容易冲动，不会掩饰自己，而渐江却是一个涵养深厚，能很好地控制自己感情的人。他出家后，每日挂瓢曳杖，芒鞋羁旅，或长日静坐空潭，或月夜孤啸危岫，俨然是一个“不食人间烟火”、“丝毫尘世不相关”的世外高人了。在这点上，确实很像他所崇拜的倪云林。但这种举止心态是对思想感情的一种强行整塑和钳制的表现，实际上感情之火并没有熄灭，这只要读一下他的诗文就很清楚了。如：

水宿借凫车，依然干净土。

桃花照一溪，著我疑渔父。

诺大的世界在他看来竟找不到一片干净的立足之地，只有水上小舟聊可栖身，且作一名免以同流合污的渔父。

林树原有姿，小云各为族。

烽火未即消，自筑袁闾屋。

由于世局的动乱不安，迫使自己只好学后汉隐居十八年不肯出仕的袁闾。做渔父，学袁闾，都是根于对现实的不满，这不正是不能与尘世割断牵系的反证吗？

入夏莺声忽变腔，此身如在碧油幢。

漫言今日柴桑少，尚有何人傲北窗！

愤世嫉俗之情更是直诉出来了。

统观渐江的诗文，不论是那些有佛理味的画偈，还是那些有世情味的即景诗，会发现一个耐人寻味的现象，这就是这位世外人念念不忘的仍是世内事。出现在他笔下的总不外是山水烟云，茶酒琴书以及历史上的那些高人逸士。他甚至把佛龕比作“扁舟”：“一龕何异一舟居，寂寂无人冻浦如。窗有老梅朝作伴，山留残雪夜看书。”至于历史上那些志洁行芳的仁人志士，更成了他一再吟咏的对象，这些人包括了袁闾、陶潜、林逋、杜甫、郑所南等等。倪云林更是他顶礼膜拜的人物：

疏树寒山澹远姿，明知自不合时宜。

迂翁笔墨予家宝，岁岁焚香供作师。

倪迂中岁具奇情，散产之余画始成。

我已无家宜困学，悠悠难免负平生。

一个世外人如此耿耿于世内事，并把一个浪迹江湖的落魄文人奉为自己的作人楷模，决心以他为榜样，潜心艺事，以免使自己蹉跎了岁月，这哪里还象是一个“六根净尽”、不系尘念的和尚呢？正象他的同时人许楚所讲的：“一笑凌云亦偶然，廿年僧腊义熙前。清斋自有缁流事，但不昏昏逐俗禅。”——岂止不逐“俗禅”，渐江是连高禅也不逐的，他是要通过“困学”，成为林逋、陶潜、倪瓒式的名人高士，即完成自己道德上的修成和人格上的确立。黄元治说渐江“衣帽是僧兴是仙”，算是看出了渐江思想深处的东西，但还要知道的是，渐江作成的“仙”却并不是快乐的，他的内心深处浸渍着一介遗民的难言的苦痛。

渐江早年以忠孝立身，并以孝声发于乡里，可以说：“志于道、据于德、依于仁”始终是他处世的原则和作人的基准，尽管腐败的明王朝断送了他的理想和前程，使他陷身于亡国丧家的境地，但对明王朝，亦即封建的伦理纲常的信守仍是不移的。“偶将笔墨落人间，绮丽楼台乱后删。花草吴宫皆不问，独余残渚写钟山”，就是这一信念的表白。报国无门，但志节可守；江山易色，而孤臣赤子的心是征服不了的，这一信念是如此坚定，乃至临近生命的终点时还要叮嘱人们在坟墓上多种梅花，以求“他生异世，庶不蒸芝菌，滴醴泉，以媚人谀口。”愤世之心如此执著强烈，就不能仅仅看作是封建文人的自标清高了，这里还有一代文人对自己潦倒一生的大悲哀和对社会现实的大愤慨。恐怕也正是看到了这一层，王泰征在给渐江写传时，才发出如此沉痛的议论：

《南华》，世外之书也。而读《人间世》一卷，仲尼之语不高，义命两大戒，父君两大事，娓娓烦言累牍，乃知臣忠子孝，即是世外至人。甚矣，漆园之微于托也。今浙江之事，世都谓摩诘后画家北宗一派属之，甚而引古尊宿六十余家见于《王氏画苑》者，以为鲁之髡然、禅月，宋之寂音、妙喜，元之海云、玉涧庶几相论。噫！是皆以画论师，以古德论画，非师旨也。夫师少而养母，壮而羁游，鼎鼎百年之间，与海内名人巨子交，无不器重师者。乃不婚不宦，赍志以歿，可谓茫然无一寄托，止以翰墨行乎？今但汇师一生微响述之。予故不能深知师，后之君子，感时论世，忤乎常怀，米家之书画船耶？竺氏之五宗录耶？皇甫士安之《高士传》耶？谓师皆分身入流焉，而师皆不在焉可。

这种人生态度反映到艺术创作上就不是一般意义上的笔情墨趣，而是矗立于天地之间光照日月的风骨与气节。

浙江山水画笔墨精谨，格局简约，山石取势峻峭方硬，林木造型盘弩遒劲，虽师法倪瓒，但又能“于极瘦削处见腴润，极细弱处见苍劲，虽淡无可淡，而饶有余韵”（清·扬翰《归石轩画谈》）他很少用粗笔浓墨，也少点染皴擦，不让作品中出现丝毫的粗犷霸悍，张扬外露的习气，全以精细的松灵之笔徐徐写出，于空灵中显充实，静谧于寓深秀，结构出一派纯净、幽旷而又峻逸隽永的意境，给人以品味无穷的审美感受。虽承继宋元，但又有鲜明的自家面貌。可谓取宋人精谨而去其刻划繁缛，融元人笔墨而强其结构风骨，形成了自己刚正、平实、清淳、蕴藉的艺术风格。在四画僧中，浙江最突出的艺术特色是清逸刚淳，而这在相当程度上得力于他的用笔。汤燕生称浙江在用笔上具有“千钧屈腕力，百尺鼓龙鬣”的气魄和功力。但这千钧之力又不是一泄无余，而是徐徐使出，如盘弩曲铁，控制得恰到好处，行于当行，止于当止，并做到不可增一，不可减一。山石林木的形貌、体量和神髓就是靠这精钢一般的线条结构出来，剔除了一些芜杂和浊秽，如钢浇铁铸一般不可动摇，所以有人称：“石涛得黄山之灵，梅清得黄山之影，渐江得黄山之质”。得黄山之质，也就是得黄山之骨，而这质骨，不也正是渐江和尚不肯随世俯仰，视谀媚如仇雠，惜名节于慎独，宁为玉碎、不为瓦全，秉赋刚正、志操清亮这一人品的写照和表征吗？“千古文章根肺腑”，画道亦然。浙江的艺术造诣固然与他师法古人和得心造化分不开，但他能独得倪瓒神髓和黄山骨质，导“黄山画派”之先河，标新帜于艺苑，究其因，他的思想品格和人生操守在这里起到了十分重要的作用。

髡 残

和渐江类似，髡残也属于一般士人。髡残（1612—约1692）俗姓刘，字石谿，一字介丘，号白秃、石道人、残道者、电住道人、蓴壤残道者，湖南武陵（今常德）人。年轻时聪敏好学，读经史、习举子业。国难临头后，曾参加抗清斗争，失败后避难林莽，备受摧折之苦。他是个秉赋孤耿、性格刚烈的人，他的知心好友程正揆称他“性鲠直如五石弓，寡交识，辄终日不语”。他的削发出家过程也体现了这一性格：“一日，其弟为置毡巾御寒，公取戴于首，览镜数四，忽举剪碎之，并剪其发，出门径去，投龙山三家庵中。”（周亮工《读画录》）邓显鹤在《石谿轶事》中也说“师一夕大哭不止，引刀自斲其头，血流被面”——果真是个血性汉子。但他所以会做出这个突然而毅然的决定，最根本的原因，恐怕还是目睹物是人非的现实，感到复明无望，诸事皆空，为了挣脱出巨大的精神痛苦和向现实进行仅有可能的抗争而不得已才做出的人生抉择。时为清顺治八年（1651）髡残年四十岁。

髡残出家后，曾至南京，得法名知杲，入云栖派系，后回湖南，居桃源余仙溪龙半庵潜心禅学。于清顺治十一年（1654）再赴南京，先住大报恩寺，后居牛首祖堂山幽栖寺，至死。曾同高僧觉浪、继起、槩庵及学人名士顾炎武、钱谦益、张怡、周亮工、龚贤、陈舒、程正揆等相结识。但生就的孤耿性格依然未改，亡国之恨也一直萦结于怀。他身体羸弱多病，但却先后十三次赴南、北二京拜谒明皇陵。他不但自己始终以大明遗民身份自居，而且要求别人也要这样，《蕙樗杂记》载，他的僧友熊开元（释槩庵）游钟山后见到他，被问及如何行礼，熊开元回答说：“吾何须行礼？佛之道，君父拜之，于君父不拜。”髡残听了后勃然大怒，叱骂不已，直逼得熊开元认错方止。可见这位遁入空门的

儒生对一代王朝的忠诚。被强性压抑的感情之火一直燃烧在内心深处,如果可能,他情愿与这世道一并焚灭,但他又做不到这一点,他能捍卫的仅是自己的信念而已,他曾在自己的画上写道:

十年兵火十年病,消尽平生种种心。

老去不能忘故物,云山犹向画中寻。

绘画对有些人来讲,是一种消遣,或是一种求取腾达的工具和手段,但对髡残来讲却绝不是这些,他致力于绘画创作,乃是一种精神上的寄托,是调治“心病”的一种舒络剂,亦即是一种被毁灭了的人生价值的仅有可能的自我修补。这一点他在自题《溪山无尽图卷》上写得很明白:

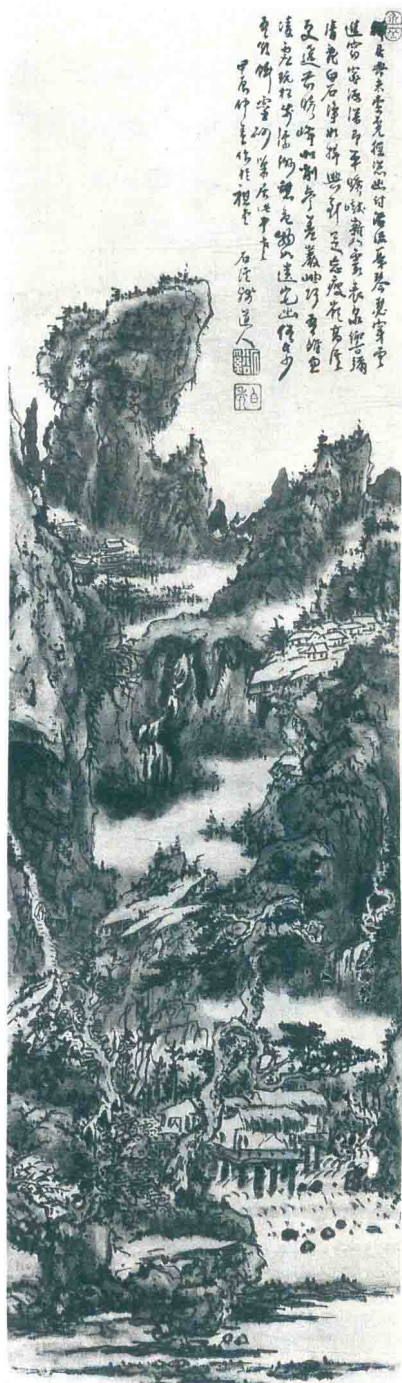
大凡天地生人,宜清勤自持,不可懒惰。若当得个懒字,便是懒汉,终无用处。如出家人若懒,则佛相不得庄严而千家不能一钵也。神三教同是。残衲时住牛首山房,朝夕焚诵,稍余一刻,必登山选胜,一有所得,随笔作山水画数幅或字一两段,总之不放闲过。所谓静生动,动必作出一番事业,端教作一个人立于天地间无愧。若忽忽不知,惰而不觉,何异于草木?

又在《报恩寺图》上题道:

石秃曰:佛不是闲汉,乃至菩萨、圣帝、明王、老、庄、孔子,亦不是闲汉。世间只因闲汉太多,以致家不治,国不治,丛林不治。易曰:“天行健,君子以自强不息”。盖因是个有用的东西,把来齷齪齷齪自送灭了,岂不自暴弃哉!”

强调不能懒惰,强调要作一番事业,批评自我暴弃,也就是不甘心命运的摆布,力争能于无为中有所作为,把生命的价值体现于有生之年(而不是死后的天国净界),这较之那些未出家的有闲文人,不是有着更为强烈的济世务实的儒家思想吗?但这是一种在冻土上的耕耘,一种看不到收获的播种,髡残自己也很明白:画里的春风再浩荡,也吹不绿大明的旧山河了。但他还是勤奋而严肃地不断画下去,因为只有在这个精神世界中,他才能使自己的以心绪得到平衡,使自己的存在意义得到认知,也才能看到自己所追求的真、善、美。

髡残性格直率,感情热诚,又有着严肃认真的治艺态度,从而形成了自己深厚华滋,缅邈幽深,格制雄阔,笔墨苍劲的艺术风貌。在艺术气质和创作追求上,他多少与石涛有些相近,即二人在绘画本体意义上都着力较多,也都有着奔放纵恣的艺术才具。但二人又有明显区别:石涛恃才使气,睥睨古今,脱尽画家窠臼;而髡残对前人成就甚是尊重,尤其对元四家更是潜心研讨、广撷精华,几经融汇而后成自家面貌。故清人秦祖永评之曰:“石谿沉着痛快,以谨严胜;石涛排奁纵横,以奔放胜”(《桐荫论画》)。能够做到“沉着痛快”,说明功力深厚扎实,创作时能以情驱笔,挥洒自如,挥劈砍斫,尽去犹疑;风格上“以谨严胜”一方面说明髡残创作态度严肃认真,一方面也说明这是一位法出有据、艺成有源的画家。事实也确实如此。髡残不但对元四家进行了深入研究,对明代的沈周、文征明、董其昌等也不放过,但又都能做到“变其法以适意”,即不为他人所囿。髡残不象石涛那样



恃才傲物，而是很谦逊，曾说过：“一峰道人从笔墨三昧证阿罗汉者。今欲效颦，不只一行脚僧耳。予因学道，偶以笔墨为游戏，原非以此博名，然亦不知不觉坠其中。笑不知禅者为门外汉，予复何辞！”又说：“我尝惭愧这双脚不曾阅历天下名山，又尝惭此两眼钝置，不能读万卷书，阅遍世间广大境界，又惭两耳未尝亲聆智人教诲。”既谦虚又认真且勤奋，在创作上以谨严胜也就不奇怪了。

浙江的山水画也是谨严的，二人的区别在于，浙江于谨严中见腴润与清逸，髡残则于谨严中显苍劲与深厚。程正揆对髡残的画十分推重，曾讲道：“石公作画如龙行空、虎踞岩，草木风雷，自先变动，光怪百出，奇哉！”又云：“石公慧业力超乘，三百年来无此灯。入室山樵老黄鹤，同龕独许巨然僧。”说髡残承继了王蒙风范、造诣上可与巨然并提，这是有道理的。他确实继承并发展了王蒙茂密苍莽、宏阔幽邃的艺术风格，也吸收并融汇了巨然的明润郁葱、灵秀华滋的审美成分，给清初画坛，也给日见枯简的文人绘画输入了一股郁勃的生机与活力。

八大山人

四位画僧中，八大山人是最为“格色”的一位画家，他为人怪僻，艺也诡奇，以至他的创作在当时就出现了“人多不识，竟以魔视之”的现象。这也难怪，因为四位画僧中，只有他的作品，与其说是向人们奉献的一束鲜花，毋宁说是抛向社会的一把蒺藜。

八大山人(1624或1626—1705)，明宁献王朱权的后裔，原名统𩇑，南昌人。明亡后薙发为僧，法名传綦，字雪个。别号有驴汉、屋驴、驴屋驴、人屋、刀庵、个山、朱耷等。后期画作上又常署八大山人。

明清易祚初期，为了巩固统治，清政府对朱明残存势力进行了残酷的搜捕诛杀，迫使八大山人先是隐姓埋名于村野，继之又遁入了空门，二十八岁时“竖拂称宗师”，开始讲经说法。但佛门的“谈空说无”，终究稀释不了这位落难王孙蓄积在思想深处的国仇家恨，但地剥立锥，天钳恨口，要活下去，又只能将亡国之恨，丧家之悲和败身之辱尽埋心底，这种强性的自我压抑使八大山人精神一度失常：“初则伏地呜咽，已而仰天大笑，笑已，忽蹉跎踊跃，叫号痛哭。或鼓腹高歌，或混舞于市，一日之间，颠态百出。”继之又走上了自苦自读的道路，自称为驴，混迹市肆间，看来，他是想在人们的戏谑捉弄下使淌血的心灵失去知觉，在玩世读世中聊释心头的悲愤。他不相信大明江山就这样完结了，因此曾将“八还”的印章钤在画作上，深信“明还日轮，无日不明，明因属日，是故还日”，他期待着这一天。但这一天终不到来，相反，抗清的烽火被一一地扑灭了。希望的破灭，使八大山人的悲愤凝聚成更刻骨的仇恨，他开始用一种蔑视的目光也斜着这个邪恶的世道。他写了许多“反诗”来发泄内心的仇恨：

鬼挝野雀禅枝暮，傍着人来少竹笼。

大内空平年数雪，虎牢圈里暖烘烘。

——题画野雀

孔雀名花雨竹屏，竹梢强半墨写成。

如何了得论三耳，恰是逢春坐二更。

——题画孔雀

大雪小雪笼中鸟，只为傍人唤雪姑。

放去捉来多少伴，既从姑去又从夫。

——题画雪景

在他看来，能捉的都被捉了，该杀的都被杀了，可辱的都被辱了，只有他自己是从罗网中侥幸逃出来的“野雀”、“游鱼”，多少学得了一些生存的伎俩，可以在这“鬼”世界的“虎牢圈”里周旋下去。但他也明白，能够活下来是可庆幸的，但要活下去却是艰难的，因为生存变成了黑夜中的徜徉和自啖其心的磨难。八大山人身世和遭际决定了他恨李自成领导的农民起义，是他们毁灭了朱家王朝；他恨满清政权，是这个异族统治使他蒙受了奇耻大辱；他

同时也恨大明的不肖子孙，把祖宗的业绩毁于一旦。最后，他也恨自己，恨自己在亡国丧家的灾厄中，“羸羸然若丧家之狗”，回天无术，救世无方。这重重悲恨煎熬着他的心，使他欲哭无泪，欲喊无声。这一点，他的同时人邵长衡在为他写传时隐约地揭示出来了：

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，又当相携恸哭至失声，愧予非其人也。

“巨石室泉，湿絮遏火”，可说是道出了八大山人悲愤的缘由所在。唯其如此，八大山人连怜人悯世之心也冷却了，儒家的仁恕，佛家的慈悲，道家的无争，对他来讲都失去了意义，他有的只是对世道的揶揄、蔑视和嘲讽，从而使他成了一个“隐约玩世”、“抢顺不吃”的“狂人”，他奈何不了现实，现实似乎也奈何不了他；他变成了路边的蒺藜，社会蹂躏着他，他也刺戟着社会——用他那支无古无今的秃笔，如郑板桥讲的“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。”

这样的人生态度，使八大山人不求、也不相信人们能理解他的艺术，一如不求、不相信人们能理解他内心的悲愤一样。创作对他来讲，既不是取悦人心的玩艺儿，也不是什么珍贵的东西，他不过是借助一支笔，从磐石底下掘一个出气孔，以免自己被活活憋死。石涛在题八大山人画为他画的《大涤堂图》诗中写道：

西江山人称八大，往往游戏笔墨外。
心奇迹奇放浪观，笔歌墨舞真三昧。
有时对客发痴颠，佯狂李酒呼青天；
须臾大醉草千纸，书法画法前人前。
眼高百代古无比，旁人赞美公不喜；
胡然图就持了义，抹之大笑曰小技。

.....

所以自视“小技”，毁之不惜，是因为八大山人心中充塞着深悲孤恨，他认为自己需要做的事本该是扶地维，补天漏，雪国耻，复家仇，而今岁月蹉跎，坐视陆沉，不能尽忠孝于万一，徒以涂鸦混日，可算得上什么本事呢？正是有感于此，有愧于此，亦有恨于此，才把“技止此耳”的印章钤在画作上，才一任自己的作品被屠夫、酒保们得去而不惜。

对八大山人的画，有人看出了“简约”，有人品出了“冷逸”，有人赞之“神情毕具，超出凡境，堪称神品”，也有人形容说“生意勃然，如清风徐来，香气常满室”。齐白石更是为之倾倒，“恨不生前三百年，为之磨墨理纸”。当然也有“人多不识，竟以魔视之”的事。但所有这些时人和后人的评说，与八大山人当时的创作用心全不相干。八大山人当时攘臂搦管，颠狂挥扫，不过是以情使笔、借笔发泄而已，



他的创作动因在相当程度上不是基于什么审美追求(现实在他眼中似乎已不复有美的存在),而是来自不能自抑的情绪冲动,他当时的创作心态是属于“掀天揭地之文,震电惊雷之字,呵神骂鬼之谈,无古无今之画,原不在寻常眼孔中也。未画以前,不立一格,既画以后,不留一格。”(郑板桥语)他的创作本质是个人意志与现实发生了激烈的撞击时而迸溅出来的火光,是愤的发泄和恨的凝结。也正是在这个意义上,使他的艺术不但超越了艺术既有的规范,而且以它所特有的艺术撞击力给人们的心灵以永久性的震撼。

石 涛

石涛在四位画僧中出生最晚(1642年,一说1640年),但他出家时的年龄却最小(十岁左右),出家原因也和其他三人不同。浙江、髡残和八大山人都是遭到清政府搜捕镇压而又反抗无望的形势下愤而出家的,而石涛出家时尚是个无知的幼儿,出家原因也不是因受到清政府的直接迫害,而是因他父亲自称“监国”而遭到唐王(当时公认的监国)的逮捕并处死。在覆巢之下,年幼的石涛被内官携逃避难,旋即当了和尚。这一家族悲剧会对年幼的石涛留下心灵上的创伤,但这属于同室操戈的权利之争,与清政府并没有直接的利害冲突。加上当时石涛尚是年幼的孩子,对明清政权交替的复杂的社会矛盾也缺乏深刻的认识。出家后,又专心于研习绘画,对国事并不关心。随着政权的巩固,清政府的镇压政策也略有宽松。这几方面的原因,使石涛与清政权之间的关系不象其他三画僧那样紧张到势不两立,相反,从石涛主观上倒很想同清政府搞好关系,得到重用,从而使自己能出人头地,清康熙二十三年(1684)、二十八年(1689)石涛两次接驾康熙帝,献诗画,称臣僧就是具体的表现。随后又北上京都,广交达官显宦(包括辅国将军博尔都、大司农王隲、大司冠图公、大宗伯王公等政治要人),为这些社会上层人物绘制了不少精心之作。从石涛这个时期的表现上,不难看出他是一个不甘寂寞的人,他想通过各种渠道取得清政府的信任,以图能有一番作为。但他却没有达到目的。因为在清朝统治者看来,他不过是一个会画画儿的和尚,并非廊庙之材,加上他毕竟是朱明的后人,就更不能轻易地委之重任了。这样,尽管石涛很主动,还是无济于事。甚至连绘制《康熙南巡图》的工作都不肯让他参加。这对他精神打击很大,他既羞又愧,最后决心放弃这条走不通的进取之路,回到寺庙中画自己的画去了,曾写诗云:“生不逢年岂可堪,非家非室冒瞿昙。而今大涤齐抛掷,此夜中心凤响渐”。废“臣僧元济印”,重钤“赞之十世孙阿长”。回到南京后,虽然常“亲朋满座”,诗画唱和,但由于遭到清廷的冷落而进取无望,心情日趋抑郁颓唐,自叹“只今对尔垂垂发,头白依然未有家”,“大涤草堂聊尔尔,苦瓜和尚泪津津”,并开始经营自己的墓地,准备后事了。一个叱咤风云的艺术家,就这样因理想的破灭而步履沉重地走向了自己的生命终点(约1718年)。浙江临终前,告诉人们在坟前多植梅花,誓死不向命运低头;髡残死后,依照他的愿望将骨灰投入了长江。两人可谓求仁得仁,死得其所了。八大山人晚年投身大化,虽已年迈,尚能“登山如飞,类神仙中人”,也可以说活的洒脱、死的欣然,因为他生前恨过了,骂过了,发泄过了。唯独石涛,这位旷世奇才,为能舒长翼冲云霄,不得不摧眉折腰于皇帝佬面前,但最后不但什么也没有得到,反而给人们留下耻笑的口实和个人心灵上的羞惭。终其一生,真象他自己讲的是个“苦瓜”,是个“瞎尊者”,因为他始终没有挣脱世俗名利的牵绊,始终没有看清、更没有确立自己的人生座标。他是带着另一种难以言说的苦痛走完了自己的人生历程。

石涛活着时政治上未能腾达,艺术上也没有引起足够的重视,影响并不是很大,早期在南京时,声誉在髡残和程正揆之下;在北京逗留期间,虽然得到社会上层人物的推重,但也没有形成较大的气候,他的激进主张和奇特的艺术风格,并没有争得过当时占主导地位的传统势力。晚年住扬州,虽影响渐著,但也仅限于扬州一带,如郑板桥所说:“八大名满天下,石涛名不出吾扬州。”其原因,郑板桥认为一是“八大纯用减笔而石涛微茸耳”,二是石涛名号太多,造成混乱,使人们不容易记识。这是一方面的原因,但今天看来,还不是主要的,更主要的原因还是因为石涛的艺术观念、艺术主张和创作风格在当时摹古派势力占主导地位的画坛上显得过于“激进”,还不能被众多的人所理解和接受,画界如此,社会的欣赏心理也如此。

但石涛自己对个人的创作却是充满信心的,他说:“余画当代未必十分足重,而余自重之。”“我也无如之何,后世自有知音。”这种艺术上的自信来自石涛对艺术自身规律的深入思考和研究。他是从哲学高度上观照了绘画艺术的本质与要义。他的一本《画语录》就是一部旨意精微的“艺术哲学”,从根本上对绘画中的主体与客体的关系,恒与变(法与化)的关系,感性与理性(受与识)的关系以及素材与构成的关系等一系列重要问题都做了精辟的分析,提出了著名的“一画”论、“从心”论、“至法”论和“蒙养”说以及“我用我法”、“笔墨当随时代”等大胆主张。这些新颖而又精警的理论和口号,对当时被摹古风气笼罩着沉闷画坛,不啻是当头棒喝,起到了震聩发聋的作用。尽管在当时没有被广泛重视和响应,但在石涛去世后,正像他自己所预言的那样,被越来越多的人所接受,产生了极其深远的影响。时空拉开了一段距离后,人们终于看清了这位旷世奇才、革新骁将的高大形象,影响所及,乃至使当时那么多煊赫一时的名家(包括“四王”)都淹没在他巨大的身影里了。如戴熙就讲过:“清湘本领,秀而密,实而空,幽而不怪,淡而多姿,盖同时石谷、南田,皆称劲敌,石谷能负重,南田能举轻,负重而举轻者,其清湘乎?麓台殊不给我。”

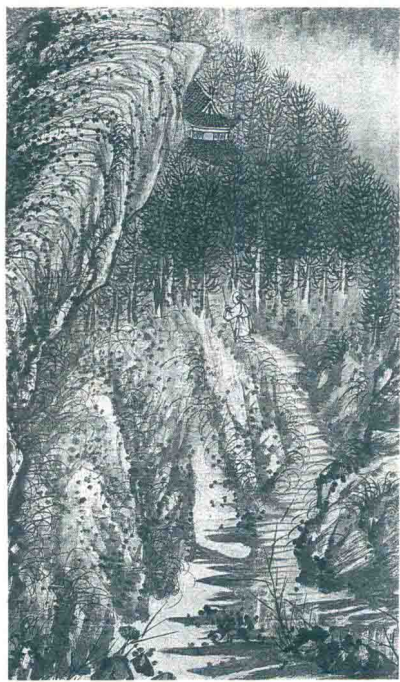
凭着深厚的文化修养,汪洋纵恣的艺术才具、勤奋不辍的艺术探索,以及特有的人生感受,石涛为人们打开了一个无限瑰丽的审美世界,他不但表现题材甚为广泛(包括山水、人物、花果等),风格面貌也十分多样,举凡沉雄奔放、苍莽刚健、清新典雅、秀逸隽永、博大宏深、繁复缜密、简约澹远、清旷幽邃等等,在石涛的作品中都得到反映,正像清代邵松年所讲的:

清湘老人画,笔情纵恣,脱尽恒蹊,有时极平常之景,经老人画出,便觉古厚绝伦。有时有意为之,尤奇辟非人间所有。有时排奁纵横,专以奔放取胜;有时细心密皴,转以枯淡见长。昔人谓其每成一画,与古人相合,推其功力之深,吾则谓其一生郁勃之气,无所发泄,一寄于诗书画,故有时如豁然长啸,有时若戚然长鸣,无不予于笔墨中寓之。(《古缘萃录》)

谢稚柳先生谈到石涛笔墨功力时也讲道:“他的绘画,决不拘守于一种形体,而是配合了多种多样的笔势,如肥、瘦、圆、扁、光、毛、硬、柔、破、烂、深、淡、湿、干以及婉媚与泼辣、飞舞与凝重等等,凡是笔所能表现的形态,都毫无逃遁地淋漓尽致地描绘出来了。”

欣赏石涛的画,每每使人感到,这是一位具有转弄乾坤于股掌,舒卷风云于腕下这一神奇能力的画家,创作对他来说,确实是进入了不为物蔽,不被法拘,功夺造化,力辟混沌的自由境界,用他自己的话来讲,就是做到了“得笔墨之会,解氤氲之分,作辟混沌手……在墨海中立定精神,笔锋下决出生活,尺幅上换去毛骨,混沌里放出光明……盖以运夫墨,非墨运也,操夫笔,非笔操也;脱夫胎,非胎脱也。自一以分万,自万以治一,化一而成氤氲,天下之能事毕矣。”

以“奔放”取胜的艺术风格,正是在这种思想指导下创造出来的。这奔放体现在两个方面,一是笔墨上的奔放,一是整幅作品艺术节奏上的奔放。前者表现在



运笔时不粘不滞，不板不刻，灵动松活，驱使自如，给人以腕走龙蛇、一气呵成的感受。有时甚至狂放不羁，野战无律，信笔勾涂，随意点染，但一经归纳收拾，点拨提醒，便收到似乱不乱，无秩有秩的效果。总之，石涛的画可以说多是“写”出来的，继承了“以书入画”的文人传统，但他又不象有些文人画家那样，在用笔上过分强调和追求书法成分，而是于无意中得之，无意中成之，他看重的是画本身的总体艺术构成，而不是分离出来的某种独立的审美成分。后者，即作品的艺术节奏的奔放，既体现在笔墨上，同时也体现在生动的艺术形象及形象之间的有机联系上。石涛在画面的形象置陈和组合上，总是通过远近疏密，腾挪揖让等结构成起伏跌宕的动感和韵律，与奔放的笔墨取得内在的统一与和谐。

前面已经谈到石涛的艺术风格是多种多样的，奔放仅是其中的一个比较突出的方面。同其他三位画僧比较，石涛在创作上思想最活跃，艺术语言最丰富，风格面貌也最复杂。如果说其他三画僧各自征服了一座耸峭的山峰的话，那么石涛征服的则是一个群峰并峙的景区；不能简单地论定四个人孰高孰低，但从艺术区范上看，石涛的艺术视野确实要比其他三人广阔得多了。

画技小道，兴衰亦关乎时运；丹青一理，庸奇全赖以人品。甲申三月十九日，思宗悬棺煤山，宣告了三百又六年大明国运的终结，李自成领导的农民起义推翻了腐败的朱明王朝，但闯王龙椅未温，就被清兵所灭，最后竟是满清贵族入主中原，建立并巩固了大清的一统天下。这种复杂的阶级矛盾和民族矛盾的缘起功过，今天已经有了明确的评说，但对于当时身罹其难的皇室王孙和忠节守志的士人来说，他们感受到的只是亡国丧家之痛，摧心折志之悲。在命运的劫难之中，他们或是裂冠毁冕、愤而遁世，以“三军可夺帅，匹夫不可夺志”的人生操守与现实抗争到底；或是不甘沉沦，多方设计，期冀能再出人头地，有所作为，但最后仍旧碰碎在冷酷的现实面前，未能逃脱“时代弃儿”的命运。时代的车轮从他们的身心上碾轧而过，隆隆地向前驶去了，只有历史记住了他们的抗争、苦痛和心愿，并将这抗争、苦痛和心愿编织成感人的故事传播下来，还将继续传播开去，告诉人们：人为什么要创作，真正的艺术是什么，它是怎样创造出来的以及为什么它能超越时空与民族同在，与天地同在……

1990年2月写于中央美术学院