

ZHONG GUO GU TI MING JIA ZUO PIN CO

BA DA SHAN REN

中册
山水

八大山人

中国
古代
名家
作品
丛书

人民美術出版社

49

ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU BADA SHAN REN

中
册
山
水

八大山人

中
国
古
代
名
家
作
品

丛
书

人
民
美
术
出
版
社

J222.49
Z830

Qay 86/02

论八大艺术

薛永年

三百年前的艺术巨匠八大山人(1626—1705),不仅属于他生活的17世纪,而且属于中国艺术在西方文化冲击下走向现代的20世纪。从世纪初到世纪末,八大山人特立独行的艺术风格及其扑朔迷离的悲剧身世,一直吸引着借古开今的书画家和寻根究底的学者。纵观百年来对八大山人的研究与借鉴,可以发现一个不争的事实,那就是学者的研究相对滞后于画家的借鉴。

从学者对八大山人的研究而论,在20世纪的前60年,大体处于有待深入的阶段。虽然学者们都力图使用科学的方法,也努力摆脱正统派旧美术史观的束缚,在通史、综论和评介中给予八大山人以更积极的评价,但尚少个案和专题研究,也没有多少运用新资料通过具体分析作品引出结论的成果。至1960年《文物》杂志发表《八大山人丛考及牛石慧考》和《个山小像的发现》之后,特别是七八十年代海内外学术交流日多以来,对八大山人的研究才进入了一个逐渐深入的阶段。在中国大陆、港、台以及北美、日、韩的研究界,已涌现出若干位八大山人专家,出版了近十种专著,以中文发表的论文或关于八大的文章亦有二百余篇,并结集编出了三种论文集,以致有的学者认为“八大山人学”已经兴起。

考察三种论文集，亦即王方宇编《八大山人论集》和八大山人纪念馆编《八大山人研究》一、二集的篇目，可以发现，在总共96篇论文中，考证考辨其身世生平与字号印押者28篇，专论其花鸟画者16篇，专论其山水画者3篇，专论其书法者3篇，论及其诗歌者9篇，论述其思想美学者4篇，专论其艺术手段之变形、构图与抽象者3篇，专论其艺术影响者3篇，讨论其艺术分期者2篇，谈论其人其画者17篇，其他7篇。这一系列的选题表明，近40年来学者对八大山人的研究已经由宽泛到专门，由笼统的把握到具体的认知。在史实的考据和材料的梳理上厥功甚伟，对八大山人艺术的方方面面乃至代表性作品的探讨也日益具体而微，但若和画家的借鉴相比，就明显落后了。

从画家对八大山人的借鉴而言，20世纪上半叶已十分明显，但凡专擅或兼工写意花鸟画的名家，莫不在不同程度上借鉴八大山人，其中明显取法于八大山人而终成大器者，即有吴昌硕、陈师曾、齐白石、潘天寿、张大千、朱屺瞻、李苦禅、丁衍庸等。其中吴昌硕借鉴八大山人始于19世纪末，曾有题画诗句曰：“八大昨宵入梦，督我把笔画荷。”已知其涉及八大山人的画跋，不下十余条之多，最晚者直至吴昌硕去世的1927年。诸跋对八大山人艺术的自由、完美、雄奇，及其诗意、禅心称赞不已，如云：“画多奇趣”，“古淡萧寥，如野鹤行空”，“高古超逸，无溢笔，无剩笔”，“画中有诗，诗中有禅，如此雄奇，世所罕见”。而其《缶庐集》、《缶庐别存》中亦录题画数首，所题《效八大山人画》序云：“八大真迹世不多见。予于友人处假得玉簪花一帧，用墨极苍润，笔如金刚杵，绝可爱，临三四过，略有合处，

作长歌记之。越数日，有寄山人巨幅来售，一石苔封云绉，横立如钓矶。上栖数鸟，下两游鱼，神气生动……神化奇横，不可殫效。”

齐白石自41岁(1906年)在北京厂肆见八大山人《葡萄》，次年于江西见八大山人《雏鸭》后，便借鉴不辍。虽于1919年变法后放弃，但晚年题画犹称：“予五十岁后之画，冷逸如雪个，避乱窜于京师，识者寡。友人师曾劝其改造，信之，即一弃。今见此册，殊堪自悔，年已八五矣。”在齐白石论及八大山人的20则诗句与题跋中，有一诗最为脍炙人口。诗曰：“青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我愿九泉为走狗，三家门下转轮来。”但另一则题画则愈加突出八大山人曰：“作画能令人心痛快，百拜不起，惟八大山人一人独绝千古。”

潘天寿在“文革”中含冤去世，他对八大山人的借鉴也主要在20世纪60年代以前，1953年曾题《焦墨山水》曰：“曾见个山僧以焦墨简笔画松石，以墨计白，松石间荒寒似积太古雪，题曰此《快雪时晴图》也。余偶作焦墨简笔山水，以实计虚，山间树间亦荒寒似积太古雪。”值得注意的是，潘天寿作为学者型画家，他对八大山人的借鉴，并不像吴昌硕、齐白石那样感悟多于分析，而是善于融会贯通地从画理上致思。比如，他说：“空灵，虚实相生之谓也。画中有空虚之处，画的血脉、人的想像才能畅通活动，画须空灵才能活。八大山人的画，不光鸟是活的，花是活的，山与石头也是活的，一笔一墨无不生动。这不仅是一个技巧问题，也是艺术旨趣的不同。”在论及格调时，潘天寿又指出：“任伯年、朱梦庐、吴昌硕、齐白石、八大山人都

画松树，八大山人的松树就高，朱梦庐的就低，这就是境界，原因是人的品质格调和修养问题，修养低就无法体会松之高华挺拔。八大山人画松针很疏，老干枯枝是简练，高华挺拔是意趣。八大山人不点搭，不噜苏，故高，点搭噜苏调子就不高。”

比较画家对八大山人的借鉴与学者对八大山人的研究，除去学者滞后于画家外，还可以看到一些区别：画家的借鉴与思考，虽未必收集丰富的文献资料，未必注意把握有关八大山人的一切历史联系，对八大山人的评价不免有极而言之片面之处，所过目的八大山人作品甚至也不排除旧摹本，但普遍能从现实创作的发展着眼，从对八大山人作品的直觉感悟出发，较注意从艺术本体上甚至艺术规律上去吸取八大山人的经验，但因不太重视历史环境，所以对八大山人艺术的认识虽不乏深入却有单线和平面之弊。而学者的探讨研究，一般比画家理性，在走向深入的近40年中，尤注意资料的收集审辨、史实的考据复原和一切历史联系的充分把握；与此同时，也开展有关八大山人代表性作品和专门问题的研讨。但以今天的高度，通过艺术分析揭示八大山人承前启后的意义进而阐发艺术规律者亦尚不多。如今，八大山人身世之谜已经解开，大量伪品已经剔除，诸多历史联系已经基本廓清，为了使研究再进一步，有必要参照20世纪画家在八大山人问题上对艺术本体的关注和对古今联系的重视，重新思考八大山人的独特成就及其继往开来的历史地位。

八大山人的成就是多方面的，在花鸟画、山水画和书法艺术三方面，都取得了超越前人的成就，以致石涛称之为“书法

画法前人前”。不过传世最多的是花鸟画，成就突出的也当属花鸟画，影响最深远的也主要是花鸟画。因此，向来对八大山人成就及其之所以取得成就原因的评说，也无不首先从花鸟画切入。虽然论者无不给予高度评价，但因着眼点不同，持论亦不无歧异。比如同样讨论八大山人的成就，有的从艺术语言着眼，认为他的艺术语言简括洗练，石涛也有所不逮，郑板桥即称：“八大名满天下，石涛名不出吾扬州，何哉？八大纯用减笔，而石涛微茸耳。”有的从艺术内涵着眼，认为他的作品表现了意蕴不凡的雪个精神，饶宇朴即谓“个山……画若诗，奇情逸韵，拔立尘表”，何绍基亦称“愈简愈远，愈淡愈真，天空壑古，雪个精神”。又比如同样分析八大山人艺术成就取得的内因，也有两种角度：一种强调其不可遏止的家国之痛、身世之悲对创作新风格的决定意义，如邵长蘅曰：“山人胸次汨渟郁结，别有不能自解之故。”郑板桥亦有诗论之，诗曰：“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。”60年代的八大山人研究，持类似看法者较多。另一种则认为八大山人艺术成就之取得，不但主要与遗民感情无关，相反，恰恰是他精神的超越。近些年持后一种看法者较多。为了深入认识八大山人的成就及其取得的原因，有必要把他的绘画看成一个发展变化的过程，分期加以考究。从流传作品看，尽管把八大山人花鸟画分为五个时期的做法不无依据，但三个时期的分法已足以说明问题。这三个时期可分别称为萌芽期(34—56岁)、突破期(56—66岁)和成熟期(66—80岁)。

八大山人花鸟画的萌芽期，正是他在国破家亡遁入佛门的

后期，虽说作画是为了“漫将心印补西天”，是一种无可奈何的自我安慰，但八大山人少年时代在家庭熏染下打下的基础，逃禅生活对艺术思维的启示，使他的花鸟画天才在学古而化中初露端倪。从《传綰写生册》和《花果卷》中可以看出，勾花点叶和勾叶墨花的画法分明渊源于周之冕和徐渭，而在构图的剪裁和布白上已初步显露了自家的趣尚。也许出于对自己艺术才能的信心，也许由于清廷已解除了对明代宗室的威慑，这时身为僧人的八大山人，已经自比古代的画僧，对友人饶宇朴说：“兄此后直以贯休、齐己目我矣！”

突破期开始前，八大山人已萌发了还俗之念，终于在临川胡亦堂府上期间以夸大的癫狂实现了这一愿望，虽然从此他可以堂堂正正地以前代王孙的本来面目示人了，但是惟其如此，他就愈发感到王粲《登楼赋》所谓的“江山满目非吾土”，感到前所未有的孤独、悲愤，愈发点燃了这一末路王孙不可消除的遗民情结。于是画《古梅图》便会想起宋亡以后画兰不画土的郑思肖，而自责逃禅有愧于伯夷叔齐的气节；画《瓜月图》，便是为了寓意“八月十五杀鞑子”的民族反抗行动，寄托几乎已绝对不可能实现的复国梦想；画《孔雀牡丹图》更是为了谴责卑躬屈膝侍奉新朝的前明贰臣。这一时期，八大山人由佛徒变成画家后对花鸟入微的观察，为其独特艺术意象的形成奠定了良好的基础，他的遗民意识在癫狂背后与日俱增，促成了前古所无的不乏拟人化色彩的夸张变形的艺术意象。其艺术个性得到更充分的显露，表现在花鸟画作品中约有三个特点：一是在物象的描写上，既精妙入微地刻画了昆虫的生动情态，又适应

了强烈表达感情的需要而大胆使用了夸张变形的手法，树如T形，鸟为方眼，造型奇古，出人意表。二是在笔墨表现上，尽管仍不无取法前人的蛛丝马迹，但更加奔放有力，简洁淋漓，已有强烈抒写内心情感的效能，即所谓“笔情纵恣，不泥成法，而苍劲圆晬，时有逸气”。三是布局上大胆剪裁与分割空间相结合，画内与画外相联系，天骨开张，气势博大。只是和成熟期的作品比，不少作品简率有之，含蓄不足，甚至有的作品在情绪的驱使下，用笔显得急促躁动。

成熟期处于八大山人的晚年。此前清帝国的统治已经巩固，新朝廷与旧士大夫的关系已经调整，满汉民族间的矛盾已经减弱，八大山人“胸次汨渟郁结，别有不能自解”的苦闷，亦变成了在艺术创造中主宰一切以寻求精神超越的动力。从作品考察，署名“八大山人”亦钤盖“八大山人”印章者，始于康熙二十三年(1648年)八大山人59岁的《杂画册》(一称《花竹鸡猫册》)，此时他已从临川返回南昌，由僧还俗，并且“蓄发谋妻子”。他之所以改号“八大山人”，按同时代人陈鼎的说法，是读了内称“四方四隅，皆我为大，而无大于我也”的《八大人圆觉经》。似乎是参禅的开悟，其实已经还俗的八大山人不过是借以表达自己与艺术王国合为一体、变个山为大千的境界升华罢了。这时，从小我中挣脱出来的八大山人，去掉了一切心灵苦闷，全身心地投入了与大化同一的艺术世界之中，在领略大自然的永恒活力与不息机趣中，实现了物我合一，“借笔墨借天地万物而陶泳我”，超越了具体时空，获得了精神自由，其花鸟画也呈现出凝重、洗练、朗润、含蓄、雄浑、朴茂、静谧、空明的风格特点。

这些特点在上一时期之末已露苗头，此时则普遍表现在所有作品中，其中尤以1691年的《杂画册》，1693年的《鱼鸟图卷》、《书画册》，1694年《花鸟山水册》、《安晚册》、《水木清华图》轴，1695年的《山水花鸟册》，1697年的《河上花图卷》，1701年的《杨柳浴禽图》轴、《秋树八哥图》轴最有代表性。

分析这些代表作以及同期其他作品，不难看到八大山人艺术的物我合一或称主客观的高度统一，首先得益于形象与笔墨的完美结合。形象是体物入微的，又是充满感情的；是夸张变形、极尽艺术幻化的，又是令人信服、引人入胜的。从体物入微的角度，同时代人龙科宝即称其花卉“最佳者松、莲、石三种……莲尤胜。胜不在花，在叶，叶叶生动：有特出侧见如擎盖者，有委折如蕉者，有含风一叶而正见侧出各半者，有反正各全露者，在其用笔深浅皆活处辨之，又有崖畔秀削若天成者”。可能由于八大山人作画时感情真挚而强烈，又吸取了民间瓷绘的质朴与天真，所以他创造的夸张变形的艺术形象，率皆以神写形，神超理得，独特动人，寓目难忘。画松，其干中粗下细，形成奇异张力；画石，其体上大下小，仿佛随时可动；画鸟，其形则缩颈鼓腹弓背露一足，似乎即将飞去。值得注意的是，他还把富于表情力的人眼移植于画中鱼鸟，使之或惊警、或孤傲、或顾盼、或沉思、或酣眠、或稚气，神态如生，情趣动人。至于笔墨则与形象极紧密地结合在一起，一笔落纸，既状写对象的形神，又抒发自己的情感，而尽量以最精简的笔墨表现最丰富的意蕴，笔中用墨，凝练蕴蓄，尽去主角，在朴茂中显出雄健的丰神。八大山人成熟期作品的主客观统一，还得益

于通过变形和布白实现画境的“超以象外”。无论画中的树石花木还是鱼鸟，他都通过变形强调了一种流动感和变化感，石仿佛升腾的蘑菇云，鱼似乎是有翅的鸟，而鸟又成了有鳍的鱼。至于构图，则尽最大可能地利用空白，或在通幅画上只画一鱼一鸟、一花一石，或强化大石与小鱼、大荷叶与细荷茎的对比，从而在无始无终无边无际的时空中，呈现了海阔天空与云横雾塞中生命的呼吸潜动及其追光蹈影之美，同时也表现了超越具体感受的画家的永恒精神。

上述成就，使八大山人成为中国写意花鸟画史上的重要里程碑。中国的写意花鸟画，洗练概括而富于表现性，不仅在美术史上与工笔花鸟画各擅胜场，而且大有后来居上之势。历来传说写意花鸟画始于五代徐熙，但徐熙已无真迹流传，就作品而论，梁楷、牧溪可算已知最早的“意思简当，不费妆缀”写意花鸟画作者了。至元人倡导写意之后，画讲究“士人家风”的水墨四君子者多起来。入明之后，林良继承南宋传统，气宇更加轩昂；沈周发展元人风调，情韵更加蕴藉。不过，从梁楷、牧溪到林良、沈周，他们的写意花鸟画虽较工笔画简洁洒脱，但作风仍较写实，有平面化的趋向，却无变形的追求。从陈淳、徐渭出现，写意花鸟画才发生较大的变化。这一变化的突出特点，是增加了抽象的因素，不过表现在陈淳的作品中，是半符号化的倾向，在花叶的点笔勾筋上最为明显；表现在徐渭的作品中，则是以草书入画。以草书入画，第一是狂纵而抽象，第二是直接抒写内心。为此难免影响形似，徐渭就此亦称“不求形似求生韵”。这种草书式的大写意画法，无疑扩大了阔笔写意画直接

披露内心的表现力，但只适于抒发情绪，却不适于表达精神的升华，只适于在诗书画的结合中欣赏，不适于纯从绘画性着眼的雅俗共赏。在徐渭那里因为有造型的功底，尚不影响生韵的显现与个性的抒写，然而已到了写意花鸟画书法式抽象的极限。八大山人的难能可贵之处，就在于他讲求书法式抽象因素的吸收，不脱离绘画造型形象的具象功能，善以篆书式的含蓄有力的笔法入画，又能使简赅而内蕴的笔墨与形象紧密地结合在一起。有相当高强的“应物象形”的造诣，又善于以夸张变形的幻化加强个性与感情的表达。正是这种在具象与抽象之间、在书法与绘画之间、在形似与变形之间的取舍，使八大山人的写意花鸟画创造了笔精墨妙却又形象独特的风范。他的笔墨与造型双赢的艺术，是高度浓缩的、是精气内敛的、是直观可视的；既在直观可视的形象中凝聚感情、思想与个性，又在画外的广阔时空中寄托了安身立命的希冀。

通观八大山人花鸟艺术萌芽、突破、成熟以至取得卓越成就的过程，可以看到，他如果没有遇到家国之变、没有悲剧身世、不产生个人与环境的激烈冲突，他的思想感情艺术趣味也就很难有别于晚明的一般文人士大夫。不会继承发展个性派的传统，就不会形成他那异常强烈的艺术个性，不会产生必须诉诸夸张变形的艺术形象以抒解内心积郁的要求。从这个意义上讲，遗民的境遇与遗民的感情是导致八大山人突破清初正统派规范的必要条件，这从突破期的八大山人花鸟画可以看得比较清楚。但八大山人花鸟画的成熟，又与他在贴近大自然中吸取生机，在接近下层民众和民间瓷绘中感受活力，在摆脱遗民意

识的局限中认识艺术创造的自由精神紧密相关。在这个意义上，八大山人艺术成就的取得更是超越遗民情结的结果，成熟期的花鸟画说明了这一点，他的艺术获得三百余年来重视艺术规律者的瞩目也说明了这一点。

八大山人的山水画，存世较花鸟画为少，起步也比较晚，但同样表现了强烈的个性和深厚的情感，这是与同时以“四王”为代表的正统派山水画大异其趣之处。已知八大山人最早的山水画创作于他还俗之后，署有年款的一轴名为《绳金塔远眺图》（又名《梅雨珠林图》），作于辛酉（即1681年），八大山人56岁。从作品看，此时八大山人在构图上取法倪云林，坡石亦作折带皴，树木用笔劲峭，笔墨变化不多，意境略显萧索。虽然题诗抒写了矛盾心理，但就画而论并不能充分地表现感情个性，说明尚未成熟。此后他的山水画可以分为三个时期。80年代中至90年代初是入俗时期，代表性作品有《仿元四大家山水四条屏》传世。这时，八大山人接受了友人的建议，以画“代耕”，虽然邵长蘅的《八大山人传》说八大山人对“贫士或市人、屠沽”、“雏僧”索画，并不拒绝，“然贵显人欲以数金易一石不可得”；不过他还是给县老爷作画的，但内心充满了不快。存世的《致东老书札》中云：“承转委县老爷：画四幅之中，止得三幅呈上。语云：‘江西真个俗，挂画挂四幅。若非春夏秋冬，便是渔樵耕读。’山人以此画叁幅特为江西老出口气……”。《仿元四大家山水四条屏》虽画四幅，但很可能也是卖画谋生的产物。其画法勾勒多于皴擦，树石趋于圆厚，用笔较放，用墨有变化。总体而言，也有一种贴近尘世的亲切感。当时董其昌南北宗论已经

广布艺林，八大山人想亦知晓，但有诗云：“禅分南北宗，画者东西影。说禅我弗解，学画那得省。”大意是说他自己不太理解以禅喻画的南北宗，不太明白按南北宗论作画，只知道画的是东西影。何谓东西影？龙科宝《八大山人画记》讲到了“东湖”中新莲与“西小宅边古松”，大概就是东西影的所指。如果真是如此，正好说明八大山人此诗是重视为真山水写影的。

90年代初至90年代末是写心期，《书画同源册》(1693年)和《秋山图》(1694年)可为代表。前者内有《仿米家云山》一页、《仿吴道元山水》四页、《仿倪瓚树石》一页、《仿董北苑山水》一页。虽题仿某某，但张子宁已指出，从题记看说明已领悟了“固不可以体迹论，当以情考而理推也”。联系册中各开点线的浑融、树石的含浑，一片鸿蒙初辟或地老天荒的景象，可以看出，八大山人所画诸景，一一遗貌取神，直写感受，不是画实景，而是画注入了感情的胸中丘壑。正如他在其中一页上所题：“郭家皴法云头小，董老麻皮树上多。想见时人解图画，一峰还写宋山河。”这时，他的花鸟画已开始超越遗民的感情，但画起山水画来，仍难免想到“国破山河在”的诗句而感慨良深，不能自己。《秋山图》同样也有意识地消融空间透视的层次感，显示出为表现自己的情感和内心世界而摆脱自然束缚的特点。这时他的山水画艺术已经成熟了。

90年代末至1705年是八大山人山水画的高峰期。从《仿董北苑山水》、《仿董源山水》、《松岗亭子图》、《山水册》(1699年)、《五风十雨图》(1700年)，可以了解这一时期的两种风貌。一种趋于浑朴雄厚，构图多取S线形，峰峦浑厚，皴擦老辣，树石笔

墨柔中见刚,似在荒山野岭中有一股直冲云霄的豪气拔地而起;另一种偏于幽淡天真,布景平远,笔墨干淡,似于荒寒寂寞中有生机流动。值得注意的是,这一时期八大山人不断认真临摹董其昌的作品,至今仍有两本册页传世。从中可见八大山人是借径董其昌上溯宋元,进而抒发出自己灵性的。他曾题一《山水图》曰:“倪迂画禅,称得上上品,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,于倪颇倾倒,而其必不可仿者与山人之迂一也。”这又说明,他学习古人还是为了充实自己,是“每事取诸古人,而不为古人所缚”,绝非只知有古不知有我者。

八大山人生活的时代,山水画经过董其昌的梳理,在形成重文人轻画工的南北宗论的同时,也形成重笔精墨妙轻丘壑多姿的倾向。不少文人画家都在董其昌的带动下,在山水画创作中追求书法式的抽象,这对于有师造化的经验又不乏真情实感的画家而言,不失为一种新的探索,但对于只知学古不知有我的人而言,便窒息了性灵、束缚了创造力。八大山人虽也学董,但他独特的身世际遇,使他对自古视为江山的山水,有着无法泯灭的感情,因此他学董既没有走向空疏恣意,也没有失掉自家的实感,而是董为我用地成就了自己。他的山水画成就尽管逊于花鸟画,却仍然有着闪光之点。

深明“画法兼之书法”的八大山人,其书法风格的独树一帜与书法成就的别开生面,同样堪与绘画媲美。他34岁之前的作品已邈不可寻,从34岁至80岁,八大山人书法由出入诸家到逐渐贯通融会自成一统,大略经历了3个时期:吸纳探索期(34

— 58岁)、突破开创期(59—71岁)和成熟完善期(72—80岁)。

在吸纳探索期中，八大山人书法仍处于认真打基础和广取博收的阶段。从存世作品可见，他以唐碑筑基，由碑入帖，先学明人，再师宋人，在不断探索中，从讲求法度到初步重视个性。他34岁所作《传綰写生册》的各段题跋，尝试了楷、隶、行、章草各体，显现了广泛的根底和对楷书的着力。其楷书又以取法欧阳询欧阳通父子为主，结体险峻，用笔方劲，锋芒的外露与其画大同小异。七年以后他在《墨花卷》上的题诗，则明显转向取法董其昌的行书，《青山白社梦归时诗轴》，也是如此；不过前者行笔还带着来自欧体的锋芒，后者已变得深厚含蓄了。这种学董的趋向，至少延续到八大山人首次为《个山小像》作题的49岁。但在他从49岁到53岁多次为《个山小像》的题跋中，却出现了一则引人瞩目的行楷书，字体伸手放脚，欹侧开张，行笔断中求连，劲健有力，分明又从学董“淡墨空玄”的韵味转入师法黄庭坚“饥骖渴骥”的个性了。《酒德颂卷》自署“仿山谷老人书，驴”，大约作于八大山人75岁前后。每行字数多少不等，大小错杂，一气呵成；每字均收紧中宫，伸展长画，用笔痛快爽健，如快刀斫阵。初步表现了不为法拘的个性风神。

进入突破开创期后，八大山人一方面沿着《酒德颂卷》的路子，发扬宋人的“尚意”精神，在行草书上强化个性，追求狂放不羁、怪伟不群，并在平面布置上融入画意。59岁《书画对题册》中的题诗和其后的《卢鸿诗册》，最有代表性。两者均行草相间，但夸张了大小、方圆的对比，笔方而势圆，亦庄亦

谐，甚至间架布白的不协调超过了习惯眼光中的均衡感，故此给人以较强的视觉刺激，就和他这一时期画中的鱼鸟造型一样，经过奇异的夸张和大胆的变形，表现出不可遏止的激情和旺盛的创造力在突破成法中的奔突与撞击。另一方面，八大山人在学欧学董的基础上，上追魏晋，在小行楷方面力求表现一种超越的气度与清远的韵致，代表性作品有《内景经册》和《黄庭经册》。两者均似峭而实俊，体圆而用方，无意求工，神气流走，表现了和悦空明的韵律、自由无碍的精神，虽尚不完美，却有着以不足胜有余的妙处。这一时期之末，八大山人还发挥了重视古篆的家学，对《石鼓文》、《禹王碑》的临写，为他的以篆书笔法融入行草准备了条件。

成熟完善期的八大山人书法，尤以行草书为胜，这种标志着八大山人书法成就的行草书，一方面综合了前一时期的两种体势，保存了怪伟一体矫然不群的创造精神，发展了清远一体简淡自然的超越意识，使富于强烈个性的书风在险绝与平正间取得平衡。另一方面，则前无古人地以篆籀笔法入于行草，在简洁朴素中求微妙的变化和丰饶的内美，简练含蓄。至此，他的书法艺术卓然大成了。代表这一卓越成就的作品，有72岁的《河上花图卷》题诗及其后的《临河叙六条屏》、《临古书册》和《醉翁吟卷》等。在这些作品中，画意盎然，布局极尽大小、长短、欹正、挪移的变化，甚至一字分为两字，两三字合为一体，却又浑然天成，不露斧凿痕。特别善于以篆法入行草，在黑白分布间减少牵丝，用笔则中锋秃毫，寓方于圆，以长弧线为主，短画和点子辅之，减少提按，减弱顿挫，缩小迟速，删繁用简，