



南京大學

NANJING UNIVERSITY

研究生畢業論文 (申請博士學位)

論文題目 “四僧”繪畫中的禪宗思想研究
作者姓名 晉甜
學科、專業 宗教學
研究方向 宗教藝術
指導教師 吳為山 教授

2017年8月30日

学 号：DG1401010

论文答辩日期：2017年8月19日

指导教师：（签字）

**Word Dissertation Template of
Nanjing University**

By

Jin Tian

Dissertation Supervisor:

Professor Wu Weishan

Submitted to

Department of Philosophy

Nanjing University

In partial fulfillment of the requirements

for the degree of Ph.D. in Logic

JUN 2017

南京大学研究生毕业论文中文摘要首页用纸

毕业论文题目：“四僧”绘画中的禅宗思想研究

宗教学 专业 2014 级博士生姓名：晋甜

指导教师（姓名、职称）：吴为山 教授

摘要

独特的历史造就了特殊的人物。在明末清初这个改朝换代的特殊历史时期，涌现出大量的僧人画家，而石涛、八大山人、髡残、弘仁就是其中最具代表性的人物，他们合称“四僧”，有着相似的身世经历和人生境遇。“四僧”作为明代遗民，不论出家的目的如何，他们心中都具有强烈的民族意识与爱国之情，都蕴藏着无限的落寞与感伤，也都为维护人格的尊严与独立做出了不懈努力；他们一生都深受儒、释、道文化的熏陶，都因久浸禅义佛理，把禅宗作为精神深处的最终归宿。“四僧”与同时代的画家相比，他们有着更自由的思想 and 更独特的画风，他们一反清初画坛上盛行的摹古之风，以借古开今、师法自然的创新精神把禅宗思想融入绘画之中，为清初画坛吹来一股新风。他们的绘画风格与绘画理念都对后世产生了重要的影响，是中国美术史上一座独特的丰碑。

“四僧”作为僧人兼画家的双重身份，在借笔墨抒发胸中逸气时，总是自觉或不自觉地把对禅的理解和感悟融入到他们的画作当中，达到心物合一的境界。本文从“四僧”绘画的题材、笔墨、意境三个方面对其绘画中所蕴含的禅宗思想进行了解读。通过考察“四僧”存世数量不多的人物画发现，他们在选材上，除了道释人物之外，大多是以隐士高人的形象出现。“四僧”因具有良好的诗文修养、禅学修养以及过人天资，他们的人物画更倾向于宣情表意的审美范畴，有别于承载写真功用的道统人物画。“四僧”的人物画，或以理想化的人物隐喻禅机妙理，或以世俗生活情境参悟出世不离入世法，都是他们在禅宗思想熏陶下的气宇心境的释怀。“四僧”山水、花鸟画的选材基本都是日常生活中常见的物象，

身为禅师，他们贴近生活的取材与禅宗重视现实的修行方式十分相契。就笔墨而言，不管是渴笔勾勒还是泼墨狂写，“四僧”的用笔施墨与绘画风格各具特色。石涛“无法而法”；八大山人简练通透；髡残枯笔渴墨；弘仁明朗洁净。“四僧”的绘画，不管是奇是简、是幽是净，画中都充满浓浓禅意，可谓清逸脱尘，蕴味无穷，禅机画趣并存。就意境而言，“四僧”以清明别俗之智，高妙澄澈之心，与艺术对象进行了深层的心灵沟通，探索到大自然内在的生命动力，赋予绘画浓浓的禅思妙趣。在中国绘画史上，清初是绘画发展的一个重要时期，作为在野画坛上的领军人物，“四僧”用他们的努力打破了清初艺术界陈旧的艺术格局，开阔了人们的艺术视野，促进了中国画的发展理路，他们以借古开今的精神奠定了其承先启后的重要地位。“四僧”的绘画实践和理论穿过历史的重重帷幕，对后世中国的主要画派、画家和绘画美学都产生了巨大的影响。

关键词：“四僧”绘画；题材；笔墨；意境；禅宗思想

南京大学研究生毕业论文英文摘要首页用纸

THESIS: A study of Zen thought in the paintings of "four monks"

SPECIALIZATION: Religious Studies

POSTGRADUATE: Jin Tian

MENTOR: Professor Wu Weishan

ABSTRACT

A unique history makes a special character. The emergence of a large number of monk painters in the special historical period of the late Ming Dynasty and early Qing Dynasty change dynasties. Shi Tao, Badashanren, kuncan, Hongren are among of the most representative figures. They are called "four monks", has a similar life experience and life circumstances. "Four monks" as the adherents of the Ming Dynasty, whatever the purpose of becoming a monk? They have strong national consciousness and patriotism in their hearts, they are full of infinite loneliness and sadness, all of them also have made unremitting efforts to maintain the dignity and independence of personality; they have been influenced by Confucianism, Buddhism and Taoism all their life, because of long immersion Zen Buddhism, they regard Zen as the final destination of soul. "Four monks" have more liberal ideas and a more distinctive style of painting than those of their contemporaries, they put the zen ideology into the painting by borrowing the spirit of innovation and natural imitation, blowing a breath of fresh air for the early Qing Dynasty art circles. Their painting style and painting idea have an important influence on the later ages, and they are a unique monument in the history of Chinese art.

"Four monk" as the double identity of monks and painter, When they borrow writing brush and ink to express their mind, they always consciously or unconsciously integrate the understanding and perception of Zen into their paintings, thus reaching the realm of unity of mind and matter. This paper interprets the Zen thought contained in the paintings of "four monks" from three aspects: theme, writing brush and ink, artistic

conception. Through the study of "four monks", a small number of figure paintings found them in the choice of theme in addition to Taoism and Buddhism figures, mostly appear in the image of the hermits and talents. Because of the "four monks" have good poetry culture, Zen accomplishment and extraordinary talent, Their figure paintings are more inclined to express feelings of the aesthetic category, different from the bearing function of orthodoxy portrait. "Four monks" of the figure painting, or to the ideal characters of metaphor Zen wonderful principle, or to see truth flash through the mind entering the present world with secular life, they are relieved in Zen thought under the influence of bearing mood. The themes of "four monks" landscape paintings, flower and bird paintings are basically a common image in daily life. As Buddhist monks, Their choice of themes close to life is closely related to the practice of Zen emphasizing the practice of reality. On the writing brush and ink, whether it is thirsty brush or wild painting splash-ink, "Four monks" of the painting styles have their own characteristics. Shi Tao's "lawless method"; Badashanren's concise; kuncan's dry brush and thirsty ink; Hongren's bright and clean. "Four monks" of painting, whether it is Strange or brief, quiet or clean, their paintings is full of deep Zen, it may be said fresh and refined, boundless flavor, Zen painting interest coexist. On the artistic conception, "four monks" with lucid and refined wisdom, ingenious and clear heart, having deep spiritual communication and art objects, exploring the inner dynamics of nature, endowing painting deep meditation wit. In the Chinese painting history, the Qing Dynasty is an important period of the development of the painting, "Four monks" as a leader of the opposition, their efforts broke the old pattern of art and art circles in the early Qing Dynasty. broadened people's artistic horizons, promoted the development path of China painting, they established the important position of carrying on the past heritage and opening up the future by borrowing the spirit of maintaining innovation as a way of inheritance. The painting practice and theory of "four monks", through the heavy curtain of history, have a great influence on the major schools of painting, painters and painting aesthetics in later China .

Keywords: "Four monks" painting; theme; writing brush and ink; artistic conception; Zen thought

目 录

摘要.....	I
ABSTRACT.....	III
第一章 绪论.....	1
一、论文选题原因及意义.....	1
1.1 选题原因.....	1
1.2 选题意义.....	1
二、研究现状综述.....	2
2.1 关于石涛的研究.....	2
2.2 关于八大山人的研究.....	4
2.3 关于髡残的研究.....	6
2.4 关于弘仁的研究.....	7
三、研究方法.....	9
第二章 “四僧”与佛缘.....	11
第一节 清初佛教与艺术.....	12
1.1 佛教禅宗在明末清初的发展态势.....	12
1.2 清初艺术的双重格局.....	21
第二节 “四僧”行径与遭际.....	26
2.1 石涛行径与遭际.....	26
2.2 八大山人行径与遭际.....	31
2.3 髡残行径与遭际.....	34
2.4 弘仁行径与遭际.....	36
第三节 “四僧”禅宗思想的特点.....	40
3.1 石涛禅宗思想的特点.....	40
3.2 八大山人禅宗思想的特点.....	42
3.3 髡残禅宗思想的特点.....	47
3.4 弘仁禅宗思想的特点.....	48
第四节 “四僧”与中国文人画及画论.....	50
4.1 “四僧”与中国文人画.....	50
4.2 “四僧”与中国画论.....	57

第五节 小结——“四僧”禅学与墨缘画诣.....	63
第三章 画题与禅机.....	65
第一节 “四僧”一生画作辑要.....	65
1.1 石涛主要画作概述.....	65
1.2 八大山人主要画作概述.....	66
1.3 髡残主要画作概述.....	67
1.4 弘仁主要画作概述.....	68
第二节 自在人物.....	69
2.1 罗汉观音集高士——石涛.....	69
2.2 策杖问道苍松下——八大山人.....	72
2.3 结社幽栖寻达摩——髡残.....	73
2.4 长松羽士现慈悲——弘仁.....	75
第三节 恣意山水、率情花鸟.....	75
3.1 奇峰异花全搜尽——石涛.....	75
3.2 松石鱼鸭信手拈——八大山人.....	79
3.3 山林泉石为道场——髡残.....	83
3.4 真山真水为稿本——弘仁.....	87
第四节 小结——“四僧”画题与禅机述评.....	89
第四章 画法与禅法.....	93
第一节 笔墨之无法而法与禅宗之法无定法——石涛.....	93
1.1 石涛的笔墨观.....	93
1.2 无法而法在石涛笔墨中的体现.....	98
1.3 禅宗之法无定法对石涛无法而法之影响.....	103
第二节 笔墨之简练通透与禅法之简易明快——八大山人.....	105
2.1 八大山人的笔墨观.....	105
2.2 八大山人简练通透的笔墨特点.....	106
2.3 禅法之简易明快对八大山人笔墨观及笔墨特点的影响.....	108
第三节 枯笔渴墨与禅悟之功——髡残.....	111
3.1 髡残的笔墨观及笔墨特点.....	111
3.2 坐禅妙悟对髡残笔墨语言的影响.....	116

第四节 笔墨之明净与禅净之双修——弘仁.....	119
4.1 弘仁的笔墨观及笔墨特点.....	119
4.2 禅净双修对弘仁笔墨语言的影响.....	122
第五节 小结——禅心悟画理.....	123
第五章 画境与禅境.....	127
第一节 不似之似与不即不离——石涛.....	128
1.1 不似之似的画境营造.....	128
1.2 不即不离的禅宗思想对石涛不似之似理念的影响.....	134
1.3 石涛绘画之意境理念的形成本源.....	136
第二节 虚实相生与真空妙有——八大山人.....	139
2.1 虚实相生的画境结构.....	139
2.2 真空妙有的禅宗观对八大山人绘画造境的影响.....	142
2.3 画境与禅境合一.....	145
第三节 空灵与无念无住——髡残.....	148
3.1 空灵的画境表现.....	148
3.2 无念无住是空灵之宗本.....	152
3.3 空灵是禅境的艺术化.....	155
第四节 寂静与默照——弘仁.....	157
4.1 寂静的画境表现.....	157
4.2 寂静的画境成因.....	158
4.3 默照禅境对弘仁画境的影响.....	160
第五节 小结——以心写画.....	162
第六章 “四僧”绘画精神与后世社会.....	167
第一节 “四僧”绘画精神对后世主要画派、画家的影响.....	167
1.1 “四僧”绘画精神对新安画派、金陵画坛和扬州八怪的影响.....	167
1.2 “四僧”绘画精神对近现代主要画家的影响.....	169
第二节 “四僧”绘画精神对现代社会的启示.....	171
结语.....	175
致谢.....	177
参考文献.....	179

第一章 绪论

一、论文选题原因及意义

1.1 选题原因

学界关于“四僧”的研究成果非常多。在以往的研究中，研究者在“四僧”的生平、交游、作品考证、艺术成就、艺术思想等诸多方面，都进行了不同程度的考察研究并取得了很大进展，但至今仍有许多尚未解决和尚待深入的问题存在，如对“四僧”艺术内涵的进一步剖析方面还有很大的探索空间。在以往的研究中，站在艺术史或美学的角度对“四僧”艺术思想、艺术成就方面的论述最多，而站在哲学的视角对其做专门研究的论述相对来说比较不足，就“四僧”中某个成员的绘画风格与禅宗之关系的论述散见于个别论文中，目前学界尚无比较系统的研究“四僧”绘画中的禅宗思想之专著。“四僧”作为清代僧人，其绘画一定会受其禅师兼画家特殊身份的影响，也会受到禅宗文化的影响。本选题将尝试从哲学的视角阐释“四僧”绘画中的禅宗思想，用新的眼光、新的观念、新的方法发掘“四僧”绘画的艺术价值。

1.2 选题意义

在人类的精神领域，艺术作为一种独特的文化形态与哲学、宗教是息息相通的。禅宗是佛教中国化的产物，是印度佛教与中国儒、道思想相融合的产物。禅宗的思维方式对中国人的影响是巨大的，对中国哲学、文学、艺术的影响是深远的。翻开中国美术史，不难发现，禅宗思想启发了历代文人书画家的创作理念。如南朝信仰佛教的宗炳；唐代喜欢参禅学道的王维；明代禅画的倡导者董其昌；晚清弃官出家的虚谷，这些文人画家都把佛禅思想奉为圭璧。而“四僧”作为僧人兼画家的双重身份，就更具有代表性。“四僧”参禅悟道的实践体验，使他们在作诗绘画上大大提升了作品的艺术境界，他们所作的富有禅意、禅境的诗画作品，大大丰富了中国文化艺术的宝库。

从哲学的高度解读“四僧”绘画中的禅宗思想，揭示“四僧”绘画中的艺术意蕴和审美本质，将丰富中国绘画美学的内涵，对后人深刻理解“四僧”绘画作

品的内涵与意义、以及深化对“四僧”绘画的认识与体悟，都将提供些许可靠的依据。

二、研究现状综述

“四僧”，即指明朝遗民石涛、八大山人、髡残、弘仁这四位托迹禅门的画家。其画风各具特色，主张抒发个性，反对陈陈相因，在清代画史上影响很大。

2.1 关于石涛的研究

近几十年来，关于石涛的研究成果很多，涉及石涛的身世生平、生卒年、交游活动、《画语录》、艺术思想、艺术成就、作品考订等诸多方面。自1961年郑拙庐《石涛研究》^①一书重新挖掘石涛的价值以来，对石涛的研究便层现叠出，郑拙庐对石涛生年重加考订，认为石涛应生于1636年左右，卒于1707年，但只是根据史料推论，也还不能肯定。郑拙庐对石涛的身世行迹及交游、《画语录》、绘画特点也做了深入研究，他认为石涛眼界高卓，墨法杰出，其画师法自然，认为石涛的《画语录》，以“一画论”作纲领，并认为石涛的画学思想受到其师旅庵本月禅师的启发。

关于石涛的生卒年，俞剑华、谢稚柳、徐邦达等都对此进行过考证研究。1979年，汪世清在《文物》发表了《〈虬峰文集〉中有关石涛的诗文》^②一文，以在北京图书馆发现的石涛晚年好友李麟的《虬峰文集》为主要材料，重新考证了石涛的生卒年，认为石涛应生于公元1642年，卒于公元1707年。郑为在前人研究的基础上，撰写了《大涤子石涛》^③一文，文中根据石涛的诗文画跋推断石涛应生于公元1641年；根据李麟的《哭大涤子》诗，认为石涛应卒于公元1707年。迄今为止，关于石涛的生卒年，虽然仍存争议，但多数学者认同1642年——1707年之说，当今的出版物上见到的石涛生平简介基本上都取此说。

至于石涛身世行迹及交游问题，傅抱石1948年的《石涛上人年谱》^④对石涛的身世行迹进行了梳理。郑拙庐在其《石涛研究》一书中对石涛接驾时的矛盾心

^① 郑拙庐：《石涛研究》，北京：人民美术出版社，1961年版。

^② 汪世清：《〈虬峰文集〉中有关石涛的诗文》，《文物》，1979年第12期。

^③ 郑为：《大涤子石涛》，《上海博物馆集刊》，1990年第5期。

^④ 傅抱石：《石涛上人年谱》，上海：京沪周刊社，1948年版。

理进行了分析。汪世清自上世纪 70 年代起就把对石涛的研究成果陆续发表，如 1978 的《石涛散考》^⑤、1982 年的《石涛行迹与交游补证》^⑥、1986 年的《石涛交游补考》^⑦等。1998 年，徐邦达的《石涛妻女问题》^⑧，根据石涛《袖魁图》题诗，对石涛晚年的家庭情况进行了推断。

石涛的艺术成就一直是学界关注的重点。郑为在《大涤子石涛》^⑨一文中对石涛画风进行了研究，并根据石涛的艺术风格把他的一生分成安徽前期、宣城时期、南京时期、扬州时期四个阶段。杜哲森 1991 年在《四僧画集》^⑩序中认为石涛在绘画上与其他三位画僧相比较，其艺术语言最丰富，艺术风格最独特。

至于对石涛《画语录》的研究，几十年来，成果颇丰，研究者在指出其玄奥难懂的同时，均对其抱推崇的态度。80 年代末，韩林德《石涛与〈画语录〉研究》^⑪从美学的角度出发，认为《画语录》不只是对于笔墨技法的探讨，而是站在哲学的高度揭示了中国画的美学本质，特别其“一画论”思想对中国绘画美学的贡献更加突出，韩林德还坚持认为石涛“一画论”尤其受到道家哲学的启迪和影响。1991 年苏东天《石涛“一画章”析疑》^⑫提出了与韩林德等人不同的观点，苏东天认为“一画论”固然重要，但并不是《画语录》十八章的基础和主导，认为《画语录》并不像很多学者认为的那样充满高深玄妙的哲理。罗勇来在《佛教哲理与石涛〈画语录〉》^⑬一文中认为石涛的艺术思想受到禅宗和华严宗的影响。杨成寅《石涛画学》^⑭认为“一画论”的哲学基础是老子《道德经》和儒家对《周易》的解说。

2005 年，朱良志的《石涛研究》^⑮付梓出版，以大量翔实的资料，对石涛生平、交游、禅道渊源、《画语录》、绘画作品等学界需要进一步讨论的问题，进行了认真的考察，廓清了许多谜团、歧见，将石涛从历史的尘封中慢慢展现出来。

值得注意的是，近几年来，越来越多的美学工作者们已逐步从哲学、美学角

^⑤ 汪世清：《石涛散考》，香港《大公报》，1978 年新 74 期。

^⑥ 汪世清：《石涛行迹与交游补证》，香港《大公报》，1982 年新 161 期。

^⑦ 汪世清：《石涛交游补考》，香港《大公报》，1986 年新 324 期。

^⑧ 徐邦达：《石涛妻女问题》，《文物》，1998 年第 1 期。

^⑨ 郑为：《大涤子石涛》，《上海博物馆集刊》，1990 年第 5 期。

^⑩ 杜哲森：《四画僧的人生与艺术》，载《四僧画集》，天津：天津人民美术出版社，1991 年版。

^⑪ 韩林德：《石涛与〈画语录〉研究》，南京：江苏美术出版社，1989 年版。

^⑫ 苏东天：《石涛“一画章”析疑》，《朵云》，1991 年第 35 期。

^⑬ 罗勇来：《佛教哲理与石涛〈画语录〉》，《美术研究》，1993 年 02 期。

^⑭ 杨成寅：《石涛画学》，西安：陕西师范大学出版社，2004 年版。

^⑮ 朱良志：《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005 年版。

度探讨石涛绘画的思想内涵。如郭怀若的博士论文《石涛书画研究》；贺志朴的博士论文《石涛绘画美学思想研究》等。

2.2 关于八大山人的研究

近几十年来，关于八大山人的研究成果也比较多，特别是关于其身世生平和名号的研究更是硕果累累。汪子豆的《八大山人年谱》、《八大山人诗钞》、《八大山人书画集》；萧鸿鸣的《八大山人在奉新耕香院》都是研究八大山人很好的参考著作。王朝闻主编的《八大山人全集》比较全面地集合了众多学者专家的研究论文，叶叶、谢稚柳、饶宗颐、萧燕翼、李旦、蔡星仪、汪了豆、傅申、汪世清、李叶霜、萧鸿鸣、美国学者王方宇、日本学者新藤武弘等人先后对八大山人的身世及生平进行了有力的考证。如叶叶《论胡亦堂事变及其对八大山人的影响》^⑮；谢稚柳《八大山人取名的含义和他的世系》^⑯；李旦《八大山人丛考及牛石慧考》^⑰；蔡星仪《关于八大山人研究的几个问题》^⑱；汪世清《八大山人不是朱道朗》^⑲、《八大山人的世系问题》²¹；王方宇《八大山人的生平》²²、《个山小像题跋》²³；李叶霜《八大山人与石涛的一些关键性问题》²⁴；等等。随着专家们的不断考证，关于八大山人名号、身世生平的研究，有很多问题逐渐明朗、很多谜团被解决。一般认为八大山人名朱耷，号八大山人、雪个、人屋、书年、驴屋、驴汉等，系明太祖朱元璋十七子朱权的九世孙，明亡后在进贤介冈出家，晚年还俗回南昌。关于八大山人的思想与艺术成就的论文有傅申《八大石涛的相关作品》²⁵、饶宗颐《〈传綰写生册〉题句索隐》²⁶；李德仁《八大山人的艺术哲学》²⁷；王朝闻《我爱八大》²⁸；单国强《八大山人花鸟画的分期与特色》²⁹；单国霖《浑无

^⑮ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1065页。

^⑯ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1038页。

^⑰ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第979页。

^⑱ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1005页。

^⑲ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1001页。

²¹ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1021页。

²² 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1025页。

²³ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1013页。

²⁴ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1088页。

²⁵ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1065页。

²⁶ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1278页。

²⁷ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1029页。

²⁸ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1088页。

²⁹ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1223页。

斧凿痕 不是惊神鬼》³⁰；等等。关于八大山人的思想与艺术成就的论著有胡光华的《八大山人》³¹；李一的《八大山人》³²；范曾的《神会：范曾与八大山人》³³；朱良志的《八大山人研究》³⁴等等。

近几十年来，关于八大山人的学术研讨会多次在南昌召开，促使学人对其研究的领域全面展开。而由饶宗颐主编的《八大山人研究大系》于2015年陆续出版，汇集了海内外关于八大山人的研究成果，呈现了八大山人研究的面貌，推动八大山人研究向纵深发展。由此，八大山人研究的成果越来越多，研究者队伍不断壮大。

从哲学、禅学思想方面研究八大山人的成果与本选题关系较大，将作重点陈述。李德仁《八大山人的艺术哲学》一文，认为八大山人把自己的沧桑经历形成见解，运用于艺术创作，同时还受到儒、禅、道思想的浸染。1991年班宗华《八大山人书画析义》³⁵一文，从八大山人绘画的题跋中，考察出八大山人对禅宗、道家哲学与日俱增的兴趣。王朝闻的《我爱八大》，从八大山人的生活态度、性格气质与作品意蕴方面分析其作品具有脱俗别尘、自然天成的特点，且存在有无相成、虚实相生的辩证关系。吴子南的《漫将心印补西天——八大山人禅思维蠡测》³⁶对八大山人皈依佛门的原因、禅门派系等问题进行了梳理，对其禅宗思维进行了开创性的探究，认为八大山人有精深的禅学修养，其艺术实践受其禅学思维方式的影响，进而升华了作品的格调。蔡星仪《八大山人绘画艺术续论》³⁷一文，在谈到八大山人的绘画思想时提出了不同的看法，他认为八大山人虽然受儒、禅、道思想影响颇深，但他的画并不能称为禅画，八大山人的绘画理论是与苏东坡、董其昌一系的文人画一脉相承的。近些年来，还有萧鸿鸣的《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》³⁸；崔自默的《为道日损——八大山人画语解读》³⁹；胡迎建的《八大山人与禅宗》⁴⁰，继续就其作品分析八大山人

³⁰ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1233页。

³¹ 胡光华：《八大山人》，长春：吉林美术出版社，1996年版。

³² 李一：《八大山人》石家庄：河北教育出版社，2003年版。

³³ 范曾：《神会：范曾与八大山人》，北京：北京大学出版社，2007年版。

³⁴ 朱良志：《八大山人研究》，合肥：安徽教育出版社，2008年版。

³⁵ 班宗华：《八大山人书画析义》，台北：《故宫文物》，1991年第1期。

³⁶ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1284页。

³⁷ 王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1211页。

³⁸ 萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》，《江西社会科学》，2000年第10期。

³⁹ 崔自默：《为道日损——八大山人画语解读》，北京：人民美术出版社，2005年版。

⁴⁰ 胡迎建：《八大山人与禅宗》，《江西科技师范学院学报》，2010年第5期。

的禅、道思维。值得注意的是，2008年朱良志《八大山人研究》一书问世，这部系统研究八大山人的专著，除对八大山人的身世生平等方面进行了重新考证外，也尝试对八大山人的作品、题诗画跋进行解读，尤其注意其绘画风格与曹洞禅的关系。

2.3 关于髡残的研究

二十世纪以来，黄宾虹的呕心力作《释石溪事迹汇编》⁴¹是最早对髡残进行系统研究的著作，他以严谨的态度，从髡残画迹中的题跋中，从浩繁的史书中，对髡残的生平、交游、绘画思想进行了考证和分析，为后来研究者提供了详实而宝贵的资料。继此之后，郑锡珍的专著《弘仁髡残》⁴²于1962年出版，该书仅对髡残的生平和绘画作了简略介绍，未能深入。近30多年来，研究者对髡残的关注日渐增多。1980年杨新在其《石溪生卒年考》⁴³一文中，认同郑锡珍关于髡残生年的考订即1612年之说，并根据程正揆的《青溪遗稿》，推定髡残卒年当在1673秋至1674秋之间。1982年何传馨的《石溪行实考》⁴⁴对杨新的推订提出异议，并以新的视角、新的材料对髡残的生平与交游进行了考证。1984年汪世清的《清初四大画僧合考》⁴⁵一文以权威的资料对髡残的出生日期进行了考证，即髡残生于1612年5月8日；卒于1673年秋冬，在行踪及交游的问题上也有重大突破，认为入清后髡残大部分时间生活在南京，其知交甚少。1987年美籍学者张子宁发表了《髡残的黄山之旅》⁴⁶一文，认为黄山之旅对髡残的绘画造诣有重要影响并梳理了其黄山题材的作品。1988年高居翰的《髡残和他的题识》⁴⁷一文认为，髡残之题识是其艺术观、世界观及人文精神的反映。同时期的文章如荒翁的《髡残传世作品题识汇编》⁴⁸、胡艺的《髡残年谱》⁴⁹、茅新龙的《髡残生平略考》⁵⁰、劳继雄的《髡残的生平及其画格》⁵¹等均为阅读与研究髡残者提供了有益的资料，

⁴¹ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下，上海：上海书画出版社，1999年版。

⁴² 郑锡珍：《弘仁髡残》，上海：上海人民美术出版社，1979年版。

⁴³ 杨新：《石溪生卒年考》，《美术研究》，1980年第2期。

⁴⁴ 何传馨：《石溪行实考》，台湾《史原》，1982年第12期。

⁴⁵ 汪世清：《清初四大画僧合考》，香港：《中国文化研究所学报》，1984年第15卷。

⁴⁶ (美)张子宁：《髡残的黄山之旅》，《论黄山诸画派文集》，上海：上海人民美术出版社，1987年版。

⁴⁷ (美)高居翰：《髡残和他的题识》，《朵云》，1988年第1期。

⁴⁸ 荒翁：《髡残传世作品题识汇编》，《朵云》，1988年第1期。

⁴⁹ 胡艺：《髡残年谱》，《朵云》，1988年第1期。

⁵⁰ 茅新龙：《髡残生平略考》，《朵云》，1988年第1期。

⁵¹ 劳继雄：《髡残的生平及其画格》，《艺苑掇英》，1988年第37期。

众多知名学者将髡残研究逐渐引向深入。1990年张子宁又发表了《龚贤与髡残》⁵²一文，通过考察髡残与龚贤的画跋题诗，特别是髡残《达摩面壁图》中龚贤的题跋，论证了龚贤与髡残的关系，认为同在南京活动的龚贤与髡残不但熟识还师出同门，同为觉浪道盛的皈依弟子。至90年代，出现更进一步的研究热潮，如李锦炎的《石溪书画艺术初探》⁵³、颜榴的《试论髡残人格中的恋母情结》⁵⁴、美国学者理查德·佩格的《髡残：俗人、僧人与画家》⁵⁵等，以独特的视角、独到的见解论述了髡残的画格、人格及成因。1996年薛锋、薛翔合著的《髡残》⁵⁶一书，对髡残的生平、交游、艺术成就及艺术思想均作了较为全面的阐述。还有许多画家如刘海粟、张大千、黄秋园、江雪勇等均对髡残的画风有过评论。近些年，吕晓的博士论文《髡残绘画研究》⁵⁷，肖丰华的硕士论文《髡残的山水画美学探究》⁵⁸、李倍雷的《髡残山水画禅境研究》⁵⁹、胡友慧的《髡残的经世思想与艺术创作实践》⁶⁰、邓太平的《论髡残绘画的艺术风格》⁶¹等论文陆续问世，继续深入髡残绘画的研究。

由以上陈述可以看出，髡残研究者队伍以画家为主，研究形式多以考证与作品评论为主。由于与髡残相关的很多有价值的史料失传，客观上为研究工作造成很大阻碍，目前对髡残传世画作与诗文画跋的整理仍不够全面，这使研究工作任重而道远。

2.4 关于弘仁的研究

由于弘仁和髡残一样，留下的资料非常有限，所以很难深入地对其进行探究，尽管如此，针对弘仁生平方面的考证研究一直在进行。现代对弘仁的研究主要有1963年郑锡珍的《弘仁 髡残》⁶²，该书对弘仁的生平事迹与艺术成就作了简略介绍；汪世清、汪聪1963年编纂的《浙江资料集》⁶³，该书搜罗了前辈大家的大量

⁵² (美)张子宁：《龚贤与髡残》，《东南文化》，1990年第5期。

⁵³ 李锦炎：《石溪书画艺术初探》，《上海博物馆集刊》，1992年第6期。

⁵⁴ 颜榴：《试论髡残人格中的恋母情结》，《美术观察》，1996年05期。

⁵⁵ (美)理查德·佩格著；韦正译：《髡残：俗人、僧人与画家》，《艺苑》，1997年第1期。

⁵⁶ 薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版。

⁵⁷ 吕晓：《髡残绘画研究》，博士学位论文，南京艺术学院，2003年度。

⁵⁸ 肖丰华：《髡残的山水画美学探究》，硕士学位论文，湖南师范大学，2007年。

⁵⁹ 李倍雷：《髡残山水画禅境研究》，《书画世界》，2010年第6期。

⁶⁰ 胡友慧：《髡残的经世思想与艺术创作实践》，《求索》，2012年第4期。

⁶¹ 邓太平：《论髡残绘画的艺术风格》，《新视觉艺术》，2011年第6期。

⁶² 郑锡珍：《弘仁 髡残》，上海：上海人民美术出版社，1963年版。

⁶³ 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版。

资料，分为传记、画录、评述、作品等部分，澄清了不少问题、史实，为研究弘仁者提供了极有价值的文献资料；汪世清对弘仁的研究成果还有1985年的《浙江画与新安画派》⁶⁴、1995年的《记故宫所藏浙江的七件作品》。有关弘仁的专著有陈传席1988年编的《浙江》⁶⁵一书，1996年陈传席的《弘仁》⁶⁶一书，对《浙江》中出现的一些错误和不足进行了修正，该书对弘仁的生平思想、艺术历程、绘画风格、艺术成就与影响等都做了较为详细的论述。国外研究者对弘仁的关注比较少，美国学者高居翰的《论弘仁〈黄山图册〉的归属》⁶⁷，在当时引起了热议。近年来有关弘仁的研究主要集中在其绘画语言、绘画风格和艺术思想方面，如陈林的《浙江出家时间、缘由辨析》⁶⁸，林容生的《林容生解析浙江》⁶⁹，吕少卿的博士论文《承传与演进——浙江与倪瓒山水画风比较研究》⁷⁰，朱万章的《疏淡冷寂的的遗民画风——解读弘仁及其艺术风格》⁷¹，韩长生的《万物静观皆自得——禅宗弘仁山水画精神》⁷²，谭秀阁的硕士论文《浙江绘画艺术研究》⁷³，高飞的《浙江艺术及其画学思想成因》⁷⁴等。

目前，关于“四僧”这一集群的综合性研究不多，主要有1978夏旦娃的《明末四僧的存世书画》⁷⁵，1978年夏美驯的《明末四大名僧的书画——浙江、石溪、八大山人、石涛》⁷⁶，1984年汪世清的《清初四大画僧合考》⁷⁷，1987年蔡星仪的《“四僧”绘画思想综论》⁷⁸，1989年陈传席的《动美和静美——四僧画审美观变迁议》⁷⁹，1990年谢稚柳的《四高僧画集》⁸⁰，1998年杨新的《“四僧”小议》⁸¹，2000年刘德清的《清初四僧艺术与阴性美》⁸²，2002年吕晓的《清代四

⁶⁴ 汪世清：《浙江画与新安画派》，《歙县志坛》，1985年第2期。

⁶⁵ 陈传席：《浙江》，北京：人民美术出版社，1988年版。

⁶⁶ 陈传席：《弘仁》，长春：吉林美术出版社，1996年版。

⁶⁷ (美)高居翰：《论弘仁〈黄山图册〉的归属》，《朵云》，1986年第9期。

⁶⁸ 陈林：《浙江出家时间、缘由辨析》，《美术研究》，2004年第4期。

⁶⁹ 林容生：《林容生解析浙江》，天津：天津人民美术出版社，2005年版。

⁷⁰ 吕少卿：《承传与演进——浙江与倪瓒山水画风比较研究》，博士学位论文，南京艺术学院，2005年。

⁷¹ 朱万章：《疏淡冷寂的的遗民画风——解读弘仁及其艺术风格》，《中国书画》，2005年第4期。

⁷² 韩长生：《万物静观皆自得——禅宗弘仁山水画精神》，《美术观察》，2007年第1期。

⁷³ 谭秀阁：《浙江绘画艺术研究》，硕士学位论文，河北大学，2010年。

⁷⁴ 高飞：《浙江艺术及其画学思想成因》，《南京艺术学院学报》，2012年第2期。

⁷⁵ 夏旦娃：《明末四僧的存世书画》，《国魂》，1978年第3期。

⁷⁶ 夏美驯：《明末四大名僧的书画——浙江、石溪、八大山人、石涛》，《海潮音》，1978年第2期。

⁷⁷ 汪世清：《清初四大画僧合考》，《香港中文大学中国文化研究所学报》，1984年第15期。

⁷⁸ 蔡星仪：《“四僧”绘画思想综论》，《朵云》，1987年第15期。

⁷⁹ 陈传席：《动美和静美——四僧画审美观变迁议》，《美术史论》，1989年第3期。

⁸⁰ 谢稚柳：《四高僧画集》，上海：上海人民美术出版社，1990年版。

⁸¹ 杨新：《“四僧”小议》，《故宫博物院院刊》，1998年第1期。

⁸² 刘德清：《清初四僧艺术与阴性美》，《齐鲁艺苑》，2000年03期。

僧》⁸³，2005年杨惠东的《空门清韵——清初四僧绘画》⁸⁴，2013年李启色的《“清初四僧”艺术成就及成因》⁸⁵以及2014年陈奕的硕士学位论文《清初“四僧”山水画笔墨语言探究》⁸⁶等。

三、研究方法

本课题主要是把“四僧”绘画所蕴含的禅宗思想加以研究，将用到历史与逻辑相统一的研究方法，综合运用哲学方法、美学方法、理性分析与悟性透入并重的方法、比较研究法、图像学研究法等。历史与逻辑相统一的研究方法，是将“四僧”放在具体的历史语境中进行研究，通过考察清初的佛教与艺术状况以及中国文人画与中国画论对“四僧”的影响来分析四僧的禅宗思想和艺术思想。哲学方法、美学方法、理性分析与悟性透入并重的方法，是将中国哲学，特别是佛教哲学融入研究之中，还要考虑中国绘画重视内容与精神的美学观，古今结合，辩证地分析“四僧”的人文诉求以及绘画的美学特色。比较研究法，是通过比较清初画坛有影响力的不同派别，归纳出清初艺术的格局并分析形成这种格局的深层原因，进而更客观地阐释“四僧”绘画思想与绘画风格。图像学研究法，是以绘画作品为主要切入对象进行研究，通过对“四僧”的主要绘画作品进行解读和释义，找到“四僧”绘画作品与禅宗的某种内在联系。

因“四僧”的绘画风格、意境、艺术思想等与其宗教背景的关系不像其诗文、话语那样易于论证，因而这里较少运用到文献考证之类的方法，更多是从题材的选择、对绘画风格的感觉、对绘画意境的体悟联系到禅宗思想中的一些审美理想与价值取向来作为比较其相似性的依据。要论述“四僧”绘画中的禅宗思想，首先毫无疑问要对其绘画作品形式的风格特征和绘画作品内容的意蕴特征进行十分深入的体察和探究。不仅要探索思考“四僧”绘画与禅宗的关系，还要顾及到“四僧”的绘画与某些事物和现象的可能联系。在研究上尽量避免使用单薄的叙述方法，如对绘画作品作比喻与联想的主观感受性描写。在研究“四僧”绘画与禅宗关系的过程中，不作相似性的联想和比附，而是运用社会文化史、哲学等研究方法从更深层次挖掘“四僧”绘画风格和表现内涵的可靠依据。这种方法并不是避

⁸³ 吕晓：《清代四僧》，沈阳：辽宁美术出版社，2002年版。

⁸⁴ 杨惠东：《空门清韵——清初四僧绘画》，天津：天津人民美术出版社，2005年版。

⁸⁵ 李启色：《“清初四僧”艺术成就及成因》，《艺术教育》，2013年04期。

⁸⁶ 陈奕：《清初“四僧”山水画笔墨语言探究》，硕士学位论文，重庆师范大学，2014年。

实就虚地只专注于对“四僧”绘画特质的分析，而是把问题放在具体的时代背景中进行探索研究，揭示绘画现象中所包含的社会文化意义，从而更客观地对“四僧”绘画中的禅宗思想进行阐释。

第二章 “四僧”与佛缘

“四僧”，即指明朝遗民石涛、八大山人、髡残、弘仁这四位托迹禅门的画家。其画风各具特色，主张抒发个性，反对陈陈相因，将文人画推向了极至，在清代画史上影响巨大。

甲申鼎革，满兵入关，1644年清廷建立。清政府对明宗室后裔进行了血腥的屠杀，对反清复明的明代遗民实行了残酷的镇压。清政府为加强思想控制，不仅大兴“文字狱”，销毁一切涉及反清的书籍和文献，还实行剃发易服政策。政治独裁和文化专制使大多数不愿屈从于异族统治的明代文人为躲避杀身之祸，或选择参禅入道避世修行，或选择吟诗作画蹉跎岁月。残酷的社会现实影响了这一时期文人画家的艺术思想和绘画风格，“四僧”作为活跃于清初画坛的创新派就是其中的主要代表，他们的画作既具有重要的时代特征，也具有鲜明的个性特点。学界之所以把他们称为一个集群，也许正是因为他们都出生于明清易代、政权更替之时，并拥有相似的遗民背景、出家经历、书画造诣和艺术思想等。

学界很多论者对“四僧”的绘画推崇倍至，但对其艺术思想的讨论仍然处于雾里看花的状态。可以说，王朝的更替改变了“四僧”的人生轨迹，他们逃禅避世的经历，影响了各自的艺术思想和绘画风格。也就是说，“四僧”的绘画一定会受其禅师兼画家特殊身份的影响，一定会受禅宗文化的影响。因此，要研究“四僧”绘画中的禅宗思想，要更好地理解“四僧”的绘画作品，首先应该理清“四僧”与禅宗的关系。

独特的历史造就了特殊的人物。明末清初改朝换代，石涛、八大山人、髡残、弘仁参禅的历程复杂而多元，这不仅跟明末清初的时代背景有关，还跟他们各自的身世经历、人生境遇相关。

纵观历史，历朝历代的社会政治文化背景对佛教的发展都影响巨大。明末清初，社会政治环境跌宕起伏，作为唐宋以降维持佛教命脉之禅宗，亦无不受这个时期政治文化等外围环境的影响。

明朝末年，政治黑暗腐败，阶级矛盾日益激化。崇祯皇帝继位后意图重振朝纲，但由于积弊太深，回天乏力。1644年甲申鼎革后的清初，不论政治还是文化，专制性都达到空前的程度，在这种特殊的背景下，很多明代遗民选择用不同的方式捍卫自己的立场与尊严。

第一节 清初佛教与艺术

清初的统治者深知精神教化的重要性。在实行高压政策的同时，他们积极地仿照明制，以儒家思想作为精神统治的支柱，同时还利用佛、道二教为自己服务。清初诸帝都与佛教结下了不解之缘，特别是顺治，曾带头信奉佛教。总体来说，清王朝在佛教政策上因袭明朝，对佛教持保护、扶植的态度。清初佛教宗派主要有禅宗、净土宗、贤首宗、唯识宗、天台宗、律宗等，而影响较大者，还是禅宗和净土，特别是禅宗，以临济、曹洞二系较为繁盛，涌现出一批又一批有影响力的禅师。可以说，禅宗在清初依然持续着明末高涨的发展势头。

清初的艺术，承接元、明以来的发展趋势，在绘画、书法、雕塑、音乐、戏曲等方面都取得了非凡的成就。就绘画而言，士大夫文人画占据着明清之际的画坛主流。受阳明心学“援佛入儒”思想的影响，晚明文人士大夫大多喜欢谈禅论佛，禅悦之风盛行。晚明的董其昌提出以禅论画的理论“南北宗论”对清初画家影响很大，清初“四王”和“四僧”都不同程度地受到影响。清初诸帝大都喜好绘画，对绘画艺术具有倡导之功。总的看来，清初以文人山水画、花鸟画较为兴盛。受到皇室重视的“四王”画派，承续明末董其昌的衣钵，以摹古为宗旨，占据着画坛的正统地位。同时的江南地区，聚集了一大批遗民画家，呈现出与正统派不同的艺术追求，诸如“四僧”、“金陵八家”等画家一反正统画派的摹古思想，提倡“借古开今”、重视师法自然、强调抒发情感，不仅给当时的画坛吹来一股新风，也对后世造成了深远的影响。遗民画家大都喜欢参禅论道，尤其是禅宗思想对他们的绘画风格与绘画思想影响巨大。

1.1 佛教禅宗在明末清初的发展态势

明末清初，王朝更替，社会动荡，政治环境不可避免地对社会各个领域产生影响。佛教禅宗也在随着社会历史演进的过程中呈现出不同以往的发展态势。

1.1.1 明朝的佛禅环境

公元1368年明王朝建立后，明太祖朱元璋有鉴于元代的宗教政策所产生的种种弊病，为了加强思想统治，下令全面整顿佛教。明太祖不但建立了僧官制度、

度牒制度，还广荐法会、整理典籍、划分僧俗界线。明太祖将佛教分为禅、讲、教三类，所谓“禅”指禅宗，“讲”指天台、华严诸宗，“教”则指专业从事经忏法事的僧侣。在对佛教进行限制约束的同时，明太祖肯定佛教教化人心、安定社会的功能，因此也适当地采取怀柔政策，可谓恩威并施。但总体来说，明太祖的佛教政策，使得很多僧侣离群索居被限制于山林之内，断绝了与世俗之间的来往，未能作积极有益于社会之事业，这在一定程度上限制了佛教的发展。明太祖之后，明朝历代皇帝大都尊崇佛教，政策也一再放宽，然而，随着政策的放宽，僧侣人数不断的增加，问题也随之衍生。宣德十年（1435年），刑科给事中年富就曾上疏说：“近年军民之家，逋逃规免税徭，冒为僧道，累以万计，不织不耕，坐食温饱，或有拥妻妾于僧房，育子孙于道舍，败伦伤化，莫此为甚。乞敕礼部令各处寺、观僧、道未度者，悉遣复业，隐占者逮问还俗。”⁸⁷又正统五年（1440年），进士张谏指出：“僧、道之数，已有定额。近因希求请给，数千百众，奄至京师，非奇迹寺观，即潜住民间，黄冠缁服，布满街市。”⁸⁸可见，王室的支持，对于僧团的发展也绝非只是正面的影响，明朝僧道体系庞芜，禅僧队伍更是鱼龙混杂，禅宗内部积弱不振的情形显而易见。到了明中叶，代宗皇帝为了救济饥荒和筹措军响，实行纳费给牒制度，这样一来，度牒失控，流入佛门的人数更是不计其数。嘉靖以后，度牒更是变成非卖不给的情形。这种情形正如晚明的圆澄禅师在其力作《慨古录》中所描述的那样：“太祖将禅教瑜伽开为二门，禅门受戒为度，应门纳牒为度。自嘉靖间，迄今五十年，不开戒坛。而禅家者流，无可凭据，散漫四方，致使玉石同焚，金铉莫辨。”⁸⁹明初太祖制定的以考试度牒的制度，至明中叶已被纳费给牒的制度所取代，这使得僧侣的人数暴增。随着佛教势力的不断扩涨，各种问题随之衍生，明世宗嘉靖帝从政治与经济的角度提出崇道抑佛政策，诏令封闭戒坛，对佛教进行了一系列的压制和打击。作为明王朝唯一排佛的皇帝，明世宗给佛教丛林带来了巨大的负面影响，僧俗难启正信正行。《万历野获编》记载：“直至嘉靖中叶，焚弃佛牙头骨几尽，而释氏之不振极矣。”⁹⁰汉月法藏禅师也在其匡正时弊的倾力之作《弘戒法仪》中发出“自戒坛一闭，仪法

⁸⁷ 《明英宗实录》卷4，宣德十年四月丁卯。

⁸⁸ 《明英宗实录》卷64，正统五年二月壬午。

⁸⁹ （明）湛然圆澄：《慨古录》，《续藏经》第114册，台北：新文丰出版公司，1995年版，第730页。

⁹⁰ （明）沈德符：《万历野获编》卷二十七《释道·僧道异恩》，北京：中华书局，1997年，第684页。

尽亡”⁹¹的感慨。禅宗在这一时期终于走到了有史以来最缺乏生机的阶段，当时既没有形成有影响全国能力的禅宗基地，也没有出现众望所归的禅师，更没有什么新的禅学思潮的兴起。

总之，明中前期，虽然大多数帝王都对佛教有所袒护，但因明代专制的政治文化环境，禅宗作为唐宋以降中国佛教发展的主流在此时已如强弩之末，一幅衰败颓废景象，不但丛林制度瓦解，戒律废弛，道风信仰危机，禅门更是成为世人躲祸避难的据点，大量社会闲散人口涌入佛门，禅僧队伍龙蛇混杂，僧品良莠不齐，丛林一片混乱景象，看似很难扭转局势再现辉煌。

1.1.2 明末清初禅宗的复兴

明末清初，大约从明万历（1573年）到清雍正（1723年）150年间，禅宗打破了以往的沉寂，在江南一带呈现出复兴的景象。复兴的因素很多元，有外因也有内因，内外环境的相互配合，使禅宗一改旧容，在明末清初重新活跃起来。

1.1.2.1 禅宗复兴的外因

帝王的支持、庶民的信仰、士人的禅悦是明末清初禅宗兴盛的外因。

万历前期，不论是在宫廷还是在民间，佛教的境遇比此前明代任何一个时期都更为宽松与优厚。明末神宗显示出对佛教的高度热情，神宗的母亲慈圣皇太后对于佛教也崇奉有加，《明史·后妃传二》称她：“顾好佛，京师内外多置梵刹，动费钜万，帝亦助施无算。”⁹²由于皇室的好佛，因此万历一朝对于佛教投入了大量的财力物力，不仅兴修寺院、封赏僧侣，还举办法会、刊刻经藏。根据沈榜《苑署杂记》的记载，单单京城西半的宛平县，截至万历二十一年止，境内的寺庙道观，就高达五百七十五处之多⁹³。万历之后诸帝都对佛教礼遇有加，佛教因有了皇室的支持，在晚明蓬勃地发展起来。禅宗，作为唐宋以降中国佛教发展的主流也因此有了日益增大的发展空间，似有东山再起之势，这种情形一直影响至清初。清初的顺治帝也崇奉佛教，曾发出“吾本西方一衲子，为何落在帝王家”的感慨。顺治十七年（1660年），清世祖对度牒制度进行改革，不仅下令免费发放度牒，

⁹¹（明）汉月法藏：《弘戒法仪》，《续藏经》第106册，台北：新文丰出版公司，1994年版，第968页。

⁹²（清）张廷玉：《明史》第三册，长沙：岳麓书社出版社，1996年，第1857页。

⁹³（明）沈榜：《苑署杂记》卷十九，北京：北京古籍出版，1980年，第223页。

还允许师徒相传，至乾隆十九年，更是明令废止，使近千年的度牒制度退出了历史舞台。顺治帝还曾多次召见著名禅师进京说法，如憨璞性聪（1610年——1666年）、玉林通秀（1614年——1675年）、木陈道忞（1596年——1674年）等，赐紫、赐号不一而足。以文治武功而著称的康熙帝虽自称不好仙佛，但深知佛教对社会稳定起着重要的作用，因而利用神道设教来稳固统治。康熙曾六下江南，几乎每次都参礼佛寺，延见禅僧。康熙帝还拨巨资修缮了很多著名寺宇，还为一些名刹古寺赐额题辞，客观上保护了寺院建筑，提升了佛教的地位。可见，清初皇帝或出于思想统治的考量或个人精神生活的需要而对禅宗持支持的态度，使禅宗的发展环境并没有因改朝换代受到影响，而是获得了更广阔的发展空间。总而言之，明末清初诸帝大都与佛教关系密切，在佛教政策上可谓软硬兼施、恩威并重，先后推出了一系列重要的改革措施，对明末清初禅宗的兴盛提供了良好的政治环境。

再者，明末清初以禅宗为主流的佛教，已深入民间，有了牢固的信仰基础。至此，佛教已不仅只是执政者教化的工具，而是被广大民众普遍接纳。两朝易代，兵革互兴，再加上天灾苛政，黎民百姓颠沛流离、朝不保夕，饱尝世间艰辛，因此很多贫困、苦闷的人将精神寄托于佛教，希冀从佛教信仰中获得心灵的慰藉。由于庶民的知识水平偏低，对禅理教义理解有限，他们普遍把吃斋念经、求神拜佛当作增加福报的资粮，特别是观音崇拜、弥勒信仰，在民间广为流传，成为民众普遍的精神寄托。虽然庶民佛教呈迷信化、低俗化的倾向，但因为对象广泛，最是符合佛教普度众生的慈悲本怀⁹⁴。无可置疑，民众间低俗的信仰实践也是推动佛教发展的重要内容。据何孝荣的《明代南京寺院研究》一书中所做的考察，明末南京寺院的数量高达600多处⁹⁵。可知佛教早已深入民间，成为人民生活中不可或缺的一部分。正因为明末清初佛教拥有广泛的社会基础，统治者不得不对佛教实行既限制又利用的政策。

明代，由于阳明心学的影响，儒、释、道三教融合的思想成为主流，文人士大夫大都出入佛老，居士信佛的人数日趋增长。到了万历年间，党争兴起，政权跌宕，文人士大夫为了躲避政治迫害，纷纷逃禅入佛。佛教俨然成了文人士大夫的政治避风港，僧侣与士大夫之间来往密切，同声相应，同气相求。明末清初大

⁹⁴ （日）中村·元：《中国佛教发展史》（上册），台北：天华出版社，1984年，第476页。

⁹⁵ 何孝荣：《明代南京寺院研究》，北京：中国社会科学出版社，2000年，第142_154页。

批高僧大德的出现，加重了士人参禅的气氛，学识广博的高僧在士大夫阶层中影响较大，如明末云栖株宏、紫柏真可、憨山德清、藕益智旭四大高僧，不仅推动了佛教义理的研究，还促进了居士学佛的热情，很多士人以居士自居，为禅宗的发展注入了新鲜的血液。据陈援菴的《明季滇黔佛教考》中说：“万历而后，禅风寢盛，士大夫无不谈禅，僧亦无不欲与士夫结纳。”⁹⁶可见，这时期儒佛并修成为一种思潮，这种风气促使了明末居士佛教的兴盛。清朝彭际清的《居士传》中所收录的居士，从万历至明末（1573年——1661年）短短的几十余年中就有103人，他们大都具有较高的社会地位和较高的文化素养，一大批居士佛教著作的出现如曾凤仪的《楞严经宗通》、袁宏道的《西方合论》、王肯堂的《成唯识论》等等就是很好的证明。这些居士大多活跃于江苏、浙江一带，对江、浙两省佛教的兴盛起到了推波助澜的作用。再者，明末的居士对佛寺经济的护持也起了很大的作用，除了赞助佛典刊刻之外，还热衷于禅籍语录的编纂，如钱谦益纂阅的《紫柏尊者别集》、谢大材等人刊录的《为霖禅师云山法会录》、王宇春等人编校的《云栖法汇》等，对佛教教义的传播功不可没。清兵入关后，很多明朝遗民或为保持气节或为躲避灾祸，选择以参禅入佛的方式逃避现实，而石涛、八大山人作为朱氏皇族后裔，正是在这样的背景下选择隐姓埋名出家为僧的。这种情形，诚如茹溪行森禅师对顺治所言：“近三十季以来，则世家公子，举监生员，亦多有出家者。”⁹⁷可以说，清初特殊的历史环境加重了士人参禅入佛的风气。

1.1.2.2 禅宗复兴的内因

明末清初，佛教内部一改明中前期人才稀缺的状况，很多高僧大德挺身而出，为佛教的复兴进行了不懈的努力。佛教界高僧辈出，毫无疑问是促使佛教兴盛的主要内因。佛教的复兴促进了禅宗的复兴，它们相互推波助澜，相互影响。据圣严法师统计，明末至清初的二百年间，就出现了《指月录》、《教外别传》、《禅灯世谱》、《居士分灯录》、《继灯录》、《五灯严统》等诸多灯录⁹⁸，如此多的灯录正是当时禅林盛况的体现。圣严法师在其《明末佛教研究》一书中指出：“自公元1595年至1653年的58个年头之间，新出现的禅宗典籍，包括禅史、语录、

⁹⁶ 陈垣：《明季滇黔佛教考》卷三《士大夫禅悦及出家第十》，石家庄：河北教育出版社，2000年，第334页。

⁹⁷ 《天童弘觉恣禅师北游集》卷3。

⁹⁸ 圣严法师：《明末佛教研究》，北京：宗教文化出版社，2006年版，第4-5页。

禅书的辑集、编撰、注解等，共有 50 种计 386 卷，动员了 36 位僧侣及 10 位居士，平均不到 14 个月即有一种新的禅籍面世。”⁹⁹禅籍之多远超任何一个时代，足见当时禅宗人才的鼎盛。这些具有较高文化水准的禅师，不仅熟悉经典，思想高明，还勇于改革，积极献身于佛教复兴志业。

明末清初复兴禅学的力量主要有两支。一支是以明末四大高僧为代表的尊宿派，他们不继承任何的法脉。一支是有明确传承的法系派，即曹洞宗与临济宗。尊宿派与法系派共同的努力使禅宗思想得以传承与发扬，佛教因此在晚明呈现出回光返照之势。

四大高僧即云栖株宏（1535 年——1615 年）、紫柏真可（1543 年——1603 年）、憨山德清（1546 年——1623 年）、藕益智旭（1599 年——1655 年）四人。他们看到当时佛门禅风浊恶，戒律松弛，遂挺身而出收拾残局。他们的主导思想是继宋以来的三教合一、教禅合一、禅净兼修思想，尤其对禅净兼修理论贡献最大。株宏曾说：“若人持律，律是佛制，正好念佛。若人看经，经是佛说，正好念佛。若人参禅，禅是佛心，正好念佛。”¹⁰⁰云栖株宏这一思想代表了佛教在当时的发展趋势。除子倡导禅净兼修之外，株宏还主张三教同源：“是知理无二致，而深浅历然，深浅虽殊，而同归一理。此所以为三教一家也。”¹⁰¹株宏认为三教在本质上并没有不同，差别只在于程度上的深浅，同时他也认为儒佛二道不但不相妨碍，反而有相资相助的功用。他说：“核实而论，则儒与佛，不相病而相资。……则不当两相非而当相交赞也。”¹⁰²株宏的这种思想受到了佛教内外普遍的推崇。紫柏真可的思想与株宏相似，也主张儒、释、道三家合流，对佛教各宗采取调和的态度。时人顾仲恭曾指出真可大师的可贵之处：“最可敬者，不以释迦压孔老，不以内典废子史。于佛法中，不以宗压教，不以性废相，不以贤首废天台。盖其见地融朗，圆摄万法，故横口所说，无挂碍，无偏党。与佞墙倚壁、随人妍媸者，大不侔矣。”¹⁰³鉴于文字经教对学佛悟道的重要作用，真可还于万历十七年（1589 年）起刊刻经藏，用线装式装帧代替之前的折叠式装帧，为佛籍的传播带来很多方便。憨山德清与紫柏真可相交甚密，虽为临济宗门下高僧但也主张调和诸宗、

⁹⁹ 圣严法师：《明末佛教研究》，北京：宗教文化出版社，2006 年版，第 5 页。

¹⁰⁰ 《云栖遗稿》卷三《普劝念佛往生净土》。

¹⁰¹ 《云栖法汇》第六册《正讹集·三教一家》。

¹⁰² 《云栖法汇·手著》第四册《竹窗二笔·儒佛交非》。

¹⁰³ （明）顾仲恭：《跋紫柏尊者全集》，《紫柏尊者别集》附录。

融合三家思想。憨山德清曾言：“佛祖一心，教禅一致。宗门教外别传，非离心外别有一法可传，只是要人离去语言文字，单悟言外之旨耳。今参禅人动即呵教，不知教诠一心，乃禅之本也。”¹⁰⁴又言：“三教圣人，所同者心，所异者迹也。以迹求心，则如蠡测海。以心融迹，则似芥含空。心迹相忘，则万派朝宗，百川一味。”¹⁰⁵藕益智旭综合上述三人思想，积极实践禅教合一、禅净兼修之宗旨。藕益智旭曾说：“若律、若教、若禅，无不从净土法门流出，无不归净土法门。”¹⁰⁶主张禅、教、律三学同源，应相互为用，不可分河饮水，并将禅、教、律统摄于净土一门，其思想集中体现了晚明禅宗发展的方向。

总之，四大高僧，因不满丛林现状，故而开出禅教合一，禅净兼修之药方，在佛教界影响渐大，由于明末禅门风气的衰颓，这种思想，更为当时佛教界所重视，进而形成一股时代风潮。

除了尊宿派的努力外，法系派也有不少著名禅师试图力挽狂澜，立志改变丛林面貌，提升禅僧形象。

禅宗诸派系，至明末只剩临济、曹洞二家兴盛于江南。临济宗下分天童系与盘山系，临济宗的主要派系出自笑岩德宝的弟子幻有正传（1547年——1614年）门下，正传弟子当中，影响较大的有密云圆悟、天隐圆修、雪侨圆信等，密云圆悟一支开创了天童系，天隐圆修一支开创了盘山系，主要活动于江南一带。清初，密云圆悟一支影响较大。曹洞宗下分云门系与寿昌系，云门系由湛然圆澄开创，寿昌系由无明慧经开创。这四系可以说构成了禅宗派系的主体。此时期密云圆悟及弟子汉月法藏、无明慧经及法嗣无异元来、永觉元贤等禅师名震一方，法系较为繁荣。

临济宗高僧密云圆悟（1566年——1642年），被尊为“临济宗中兴之祖”，在东南一带影响巨大。圆悟门下聚集了很多具有影响力的弟子，如汉月法藏、费隐通容、木陈道忞等。圆悟以“直指人心，见性成佛”的棒打启悟学人，他曾说：“老僧生平不解打之绕，惟以条棒一味从头棒将去，直要人向棒头拂着处豁开正眼，彻见自家境界，不从他得。”¹⁰⁷圆悟之所以用棒打的方式接引弟子，是针对当时禅宗中对“悟”的多种理解。他说：“大悟十八遍，小悟不计数。本是宋儒

¹⁰⁴ 《憨山老人梦游全集》卷六《示径山堂主幻有海禅人》。

¹⁰⁵ 《憨山大师梦游全集》卷四十五《道德经解发题·发明归趣》。

¹⁰⁶ 《灵峰宗录》卷六之一《序一·刻〈净土忏〉序》。

¹⁰⁷ 《密云禅师语录》卷十二。

言，非大慧所说，学人承讹久，智者亦惑之。唯师以为非确然，不肯信此，非博学得心，不受瞞故！”¹⁰⁸圆悟的“棒打”禅精简了修习的进程，跳出了宋元以来“看话”的窠臼，摆脱了繁缛学风的束缚。此外，密云圆悟的农禅思想指示学人把日常生活的点滴，当作明心见性的资粮，这种在锄头下体验修行境界的方法，为时人敬仰。

汉月法藏(1573年——1635年)，于晚年投密云圆悟门下，二人虽为师徒，但在见解上却大相径庭。汉月法藏看到禅门流弊重重，禅界乱用文字禅和棒喝禅，为避免对禅的误解、邪解，主张发扬大慧宗杲的看话禅，他说：“后人胸中理会太多，未入法门，先学一肚皮样道佛法、机锋转语。……故后之宗师，万不得已，随人颠倒，下个追截命根底法子，谓之看话头。”¹⁰⁹又说：“师承千古不易之格，务在磨光刮垢，涤尽奇玄，便归一实。故不得已，只得千方百计，以救末世之弊。”¹¹⁰可见，法藏理解宗杲大师在当时禅风衰败的情况下，采取的权宜之策，表明自己重提看话禅，也是为挽救时弊的无奈之举。同时，法藏同师圆悟一样倡导农禅并重、以农悟道的修行方式，对寺院经济建设大有裨益。值得一提的是，汉月法藏精通儒学，很受晚明士大夫的推崇，门下人才会聚，禅风于江南一带相对兴盛。

曹洞宗高僧无明慧经(1548年——1618年)，一生游历各方，主要在江西传禅。无明慧经效法百丈怀海祖师的家禅思想，借助家禅扩大丛林规模，他说：“山僧昨早停箸，披蓑顶笠，弄头到晚，犹不觉倦，若不履践至百丈堂奥，焉能禁得大众？”¹¹¹慧经认为，能够“禁得大众”之心，首要武器是开荒种田解决信众的衣食问题。无明慧经以农禅兴寺、在劳作中开示佛法的模式，为振兴丛林凝聚了榜样的力量。同时，慧经提倡看话禅：“参学之士，道眼未明，但当个看话头。……如是最是省力，不须念经，不须拜佛，不须坐禅，不须行脚，不须学文字，不须求讲解，不须评公案，不须受皈戒，不须苦行，不须安闲，于一切处，只见有话头明白，不见于一切处。”¹¹²看话禅是明末禅宗修习的潮流，即专心于一则古人之话头，历久参究直至开悟。慧经还创造性地将看话禅与家禅结合起来，发挥古德清风，为曹洞禅的弘扬夯实了基础，使法脉随之兴盛。慧经座下弟子有无异元

¹⁰⁸ 《密云禅师语录》卷十二。

¹⁰⁹ 《三峰汉月藏禅师语录》卷七。

¹¹⁰ 《三峰汉月藏禅师语录》卷十四。

¹¹¹ 《寿昌无明和尚语录》卷上。

¹¹² 《寿昌无明和尚语录》卷上。

来、永觉元贤、东苑元镜、寿昌元谧等较为著名，弟子们代相承传，为光大宗门各显神通，被称为曹洞宗“寿昌法系”，从而奠定了曹洞宗中兴的基础。

慧经法嗣弟子无异元来（1575年——1630年），是以禅律并行治理丛林的高僧，元来大部分时间在江西博山能仁禅寺担任住持，又被称为博山元来。明末，禅宗在南方振兴，但禅门戒律荒废，禅僧行为无所依从，元来从申戒律，以戒律约束僧徒的做法，受到社会的拥戴，很多人前来请他授戒。《博山和尚传》中记载：“学士大夫、文学布衣，礼足求戒者，动至数万。”¹¹³刘日杲在《博山和尚传》中对元来给予了很高的评价，他说：“明兴二百余年，宗乘寥寥，得和尚而不振。”¹¹⁴除此之外元来还提倡当时流行的“禅净兼修”、“禅教一致”之宗风，他指出：“禅、净无二也，而机自二。”¹¹⁵意思是说，禅净本无区别，只因为修行者根基不同，才被划分为二。又说：“宗教殊途。皆归一致。都城趋入，迟速不同。非敢以宗抑教，以教抑宗。”¹¹⁶认为宗与教不应该相互排斥。此外，无异元来继承师傅无明慧经的衣钵也提倡看话禅，针对禅门腐败现状，指示学人在看话上多下功夫，其影响在师慧经之上。

永觉元贤（1578年——1657年）是无明慧经的另一弟子，元贤是继元来之后曹洞宗最有影响的禅师。元贤针对佛教戒律颓废松弛的现状，著《律学发轫》和《四分戒本约义》，内容不但涉及禅僧个人持戒的制度，还包括僧团持戒的规范。元贤紧扣时代问题重新确立戒律的地位，以唤醒时人对戒律的尊重，他以禅僧的身份阐扬佛教律学足见元贤对精严戒律的决心。对于禅、教、律的关系，元贤有云：“禅教律三宗，本是一源。后世分之三，乃其智力弗能兼也。以此建立释迦法门，如鼎三足，缺一不可，合之则俱成，离之则并伤。”¹¹⁷元贤认为后世之所以分禅、教、律三宗，是因为人们智力不及的权宜之策。此外，元贤是个积极入世的禅僧，以各种形式经营寺院，视入世与出世为一体，致力于俗世人心的转化。元贤因为德高望重，受到人们的普遍欢迎，具有很强的号召力，弟子道霖称他：“四坐道场，大做佛事，言满天下，道被域中。”¹¹⁸元贤虽为禅宗嫡传，并不排斥其它教法，尤其是对戒律与净土的提倡显示了其胸襟的宽广。元贤在以戒

¹¹³ 《无异元来禅师广录》卷三十五。

¹¹⁴ 《无异元来禅师广录》卷三十五。

¹¹⁵ 《无异元来禅师广录》卷二十一。

¹¹⁶ 《无异元来禅师广录》卷二十三。

¹¹⁷ 《永觉元贤禅师广录》卷三十。

¹¹⁸ 《永觉元贤禅师广录》卷首。

律重整禅僧队伍的同时，注意与世俗伦理的接轨，注意融合净土教法，他认为：“盖禅净二门，应机不同，而功用无别。宜净土者，则净土胜于参禅；宜参禅者，则参禅胜于净土。反此，非唯不及，必无成矣。学者宜善择之。”¹¹⁹可见，元贤认为修行法门没有高低优劣之分，只有契机、根基的不同，都是佛教为接引众生而建立的善巧法门。元贤又说：“参禅要悟心，念佛亦是要悟自心，入门虽异，到家是同。”¹²⁰也就是说，禅宗、净土都以悟心为终极目标，以求达到清净、庄严、智慧、圆满、无漏的圣觉状态。元贤以慧能禅的精神为准则，寻求多种方便路径，为明末弊病重重的禅界，注入了一股清流，扩大了佛教的信仰基础。元贤晚年，正值明清易祚之际，举国战乱，生灵涂炭，横尸遍野。元贤率领僧徒，埋葬死者，赈济灾民，发扬佛教慈悲济世之精神，从事大规模的社会救济活动，为乱世僧伽树立了良好的典范。

由此，帝王的支持、士人的崇奉、黎民的信仰、高僧的努力是构成明末清初禅宗兴盛的主因。

1.2 清初艺术的双重格局

清初的艺术，可以看作是对前代的继承和总结，各种艺术门类较之前普及且成熟，在中国艺术史上显得辉煌耀眼。尤其是绘画，在当时特定的政治、思想、文化的影响下，呈现出特定的时代风貌。文人画到此出现了一次大的飞跃，并呈现出显明的二元格局。一是以摹古为宗旨的“四王”正统画派；一是以“四僧”为首的创新派，均在清初画坛上负有盛名。

1.2.1 摹古之风盛行

明清之际，重自我、强调主观精神的王阳明“心学”逐渐式微，这种带有浓烈佛禅色彩的儒学，随着两朝的易代逐渐受到越来越多的质疑，学术风气出现了由虚转实的趋势，伴随着“兴复古学”的运动，清初思想界充斥着“经世致用”的实学之风，而艺术也不可避免地受到这股思潮的影响，一时间艺术界也掀起了复古运动并很快形成一股潮流。清初的儒士傅山在诗、文、书、画诸方面皆造诣

¹¹⁹ 《无导元来禅师广录》卷二十九。

¹²⁰ 《无导元来禅师广录》卷二十九。

颇深，他曾写《作字示儿孙》道：“贫道二十岁左右，于先世所传晋唐楷书法，无所不临，而不能略肖。偶得赵子昂香山诗墨迹，爱其圆转流丽，遂临之，不数过而遂欲乱真。此无他，即如人学正人君子，只觉觚棱难近，降而与匪人游，神情不觉其日亲日密，而无尔我者然也。”¹²¹这一点摹古的心得体会亦如同时期的诗人冯班所言：“书法无他秘，只有用笔与结字耳。用笔近日尚有传，结字古法尽矣！变古法须有胜古人处，都不知古人，却言不取古法，直是不成书耳。”¹²²可见“兴复古学”思想对艺术家的艺术实践和艺术理念都产生了潜移默化的影响，这时期的艺术评价常出现“高古”、“古逸”之类的词汇。诚如梁启超所说：“‘清代思潮’果何物耶？简单言之：则对于宋明理学之一大发动，而以‘复古’为其职志者也。”¹²³

就绘画而言，清初画坛受到董其昌师古思想的普遍影响，董其昌曾说：“画家以古人为师，已是上乘。”¹²⁴又云：“画与字各有门庭。字可生，画不可不熟；字须熟后生，画须熟外熟。”¹²⁵董其昌在其著书中极力推崇、褒奖董源、巨然、元四家等画家，清初，以“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）为代表的画家们承接董氏衣钵，把宋、元名家的笔墨奉为圭臬，并大肆摹仿，随之形成一股强大的摹古思潮。以王时敏为首的“四王”极力强调摹古，临摹一道成为他们作画的不二法门。王时敏曾说：“画虽一艺，古人于此冥心搜讨，惨淡经营，必功参造化，思接混茫，乃能垂千秋而开后学。原其流派所自，各有渊源。”¹²⁶可见其强烈的崇古心态。又云：“临摹之难，甚于自画，盖自画犹可从宕匠心，临摹则必尺寸前规，不爽毫发，乃称能事。”¹²⁷王鉴有云：“画之有董巨，如书之有钟王，舍此则为外道。惟元季大家正脉相传，近代自文、沈、思翁之后，几作广陵散矣。”¹²⁸王翬也是一个师古的高手，他曾说：“以元人笔墨，运宋人丘壑，

¹²¹（清）傅山：《霜红龕集》卷四，太原：山西人民出版社，1985年版，第91页。

¹²²（清）冯班：《钝吟书要》。见华东师范大学古籍整理研究室编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，2012年版，第553页。

¹²³梁启超：《清代学术概论》，上海古籍出版社，1998年版，第7页。

¹²⁴（明）董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年，第29页。

¹²⁵（明）董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年，第28页。

¹²⁶（清）王时敏：《题王石谷画》，见俞丰译注：《王时敏画论译注》，北京：荣宝斋出版社，2012年版，第105页。

¹²⁷（清）王时敏：《题吴渔山临宋元画缩本》，见俞丰译注：《王时敏画论译注》，北京：荣宝斋出版社，2012年版，第213页。

¹²⁸（清）王鉴：《染香庵跋画》，见俞丰译注：《王鉴画论译注》，北京：荣宝斋出版社，2012年版，第6页。

而泽以唐人气韵，乃为大成。”¹²⁹王原祁则曰：“临画不如看画。遇古人真本，向上研求，视其定意若何，结构若何，出入若何，偏正若何，安放若何，用笔若何，积墨若何，必于我有一出头地处，久之自与吻合矣。”¹³⁰可见，“四王”在摹古中孜孜不倦、乐此不疲，摹古是他们一生的艺术信条。这种摹古的思想因受到当朝皇帝的“知遇”，而被定为正宗，清初的绘画风气可见一斑。

1.2.2 创新观念提升

清初，在摹古思潮盛行的同时，社会文化的另一趋势也悄然抬头，与摹古之风形成并峙的局面。这种趋势呈现出主张创新和倡导个性解放的特征。这两种文化格局自然而然地影响到清初艺术的格局。

清初“经世致用”思想流行，有人开始用另一种眼光看待世界、审视传统。很多文人、学者们的自主意识逐步提升，他们开始重新思考传统经典的实用性和合理性。明清之际的大儒顾炎武针对当时的摹古之弊曾言：“近代文章之病，全在模仿。即使逼肖古人，已非极诣，况遗其神理而得其皮毛者乎？”¹³¹当越来越多的文人认识到这一弊端时，就走向了对摹古观念的反拨。这种文化风气便迅速波及到艺术界，在绘画领域的“四僧”表现出强烈的自我意识和创新意识，与这股风气不无关系。再者，清初的社会文化中，仍延续了阳明心学中重人性、重情感的思想。明末李贽的《童心说》承袭王阳明的“心外无理”说，提出“童心”“真心”的概念，仍然受到佛禅“心性论”的影响。李贽的《童心说》主张在文艺创作上要抒发己见、保持真心，反对“摹古”文风，这一观念不仅对晚明文艺产生了重要影响，还流行于清初的社会文化之中，影响着清初众多的文人学士。明末清初的思想家、哲学家王夫之也大力反对复古的历史观，反对程朱理学“存天理，灭人欲”的禁欲主义学说，认为不能离开人欲空谈天理，提出：“性者生理也”¹³²“天理即在人欲之中，无人欲则天理亦无从发现”¹³³等命题。王夫之认为禁欲主义阻碍人性的发展。他在《尚书引义》中论及“天人合一”的概念也是从人性的观点出发，涉及诗文创制，王夫之尤为注重人情感的作用。他说：“诗以道性情，

¹²⁹ (清)王翬：《清晖画跋》，见俞丰译注：《王翬画论译注》，北京：荣宝斋出版社，2012年版，第12页。

¹³⁰ (清)王原祁：《雨窗漫笔》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第23页。

¹³¹ (清)顾炎武：《日知录》，兰州：甘肃民族出版社，1997年版，第851页。

¹³² (清)王夫之《尚书引义》卷三，北京：中华书局，1976年版，第63页。

¹³³ (清)王夫之：《正蒙注》，《船山遗书》81册。

道性之情也。性中尽有天德、王道、事功、节义、礼乐、文章。”¹³⁴又说：“文生于情，情深者文自不浅。”¹³⁵可见，王夫之继承了古典诗学理论中托物言志的传统。他的这种学说对清初文人很有启示性，这就为个性解放的思想提供了理论依据。这一思想给压抑许久的清初社会吹来一股清风，这股主张个性解放之风，成为清初社会文化中的一股新的思潮，与摹古之风一起影响着清初的社会文化艺术，共同影响着清初艺术的格局。“四僧”就是在这种文化背景的影响下，勇敢地逆流而行，冲破思想的藩篱，在绘画艺术上，他们反对陈陈相因，主张借古开今、师法自然、抒发性灵、彰显个性。这种锐意革新的精神，在清初画坛上显得弥足珍贵。随着清初社会政治经济的日益稳定和双元文化的影响，作为遗民画家代表的“四僧”，他们的绘画风格和绘画理念在清初画坛很快形成一股艺术思潮，并获得了普遍认可。诸如此类画家，他们常借绘画来宣泄亡国之痛或表达志向和理想，都以抒发个人情感为目的，因此他们的绘画作品因冲破程式化的藩篱、锐意创新而给人耳目一新的感觉。他们常常深入生活、深入大自然，以内心真实情感的表达为依归，因此他们的作品常达到“物我合一”的境界。在笔墨技巧上，他们并不排斥古法，但排斥师古不化之风，他们既师古人又师造化，形成风格鲜明的个性特色。诚然，清初具有创新精神的画家不止石涛、八大山人、髡残、弘仁四人，如受到弘仁影响的“新安画派”、活动于金陵画坛的诸多遗民画家，他们有着相似的艺术主张，都在绘画中倾注了丰富的情感。

随着这一创新观念的流行，清初诸多的艺术门类都受到影响，呈现出一派锐意创新、日新月异的新风貌。

综而观之，清初社会文化所呈现出的双重趋势，影响了清初艺术双重格局的形成，诸多艺术形式都呈现出摹古与创新并峙的局面。这一局面的形成既是清初社会文化在艺术上的客观反映，也是艺术主体自觉的结果。

1.2.3 清初艺术家的境遇

一个时代的艺术特色的形成，既受整个社会政治、经济、文化等因素的影响，也是艺术家与时代产生互动的结果。艺术家作为艺术创作的主体，其人生经历、艺术经验、艺术敏感度、生活感悟、哲学思想等都是其艺术创作的巨大能源，都

¹³⁴ (清)王夫之：《明诗评选》卷五，上海：上海正籍出版社，2011年版，第38页。

¹³⁵ (清)王夫之：《唐诗评选》，石家庄：河北大学出版社，2008年版，第143页。

会影响到其艺术风格和艺术理念的形成。当然，艺术家都是生活在一定社会环境中的人，也都会受到一定社会条件的制约，自然具有生存状态的普遍性。尤其是甲申鼎革后的清初，文人和艺术家们或选择隐逸山林，参禅悟道；或选择归顺新朝，明哲保身；或弃儒就贾，游戏人生，这一时期艺术家的境遇表现出一定的复杂性。在这个江山易主的特殊时期，清初的文人和艺术家们，不管在朝在野，大都醉心翰墨，倾心禅道，在禅与艺中寻找精神的寄托和心灵的慰藉。特别是像“四僧”这样的遗民艺术家们，更是处于进退维谷的尴尬境地。明末清初的文学家、史学家张岱曾感慨道：“甲申以后，悠悠忽忽，既不能觅死，又不能聊生，白发婆娑，犹视息人生。”¹³⁶

清初的文人、艺术家大都具有相似的人生经历和相同的遗民身份，尽管在面对选择时难免表现出个体的差异，有人采取消极不合作的态度，有人积极地入世，但都因深受儒家文化“忠君”思想的浸染，大部分遗民都选择逃禅入佛、寄情书画的生活，以出世的心态度面对现实的境遇。

明朝末期，由于朝纲混乱、政权跌宕，文人士大夫纷纷逃禅，以避政治迫害。入清后，清政府的政治独裁和文化专制空前地加强，“文字狱”“剃发令”等政策使大多数遗民产生抵触情绪，逃禅入道更是蔚然成风。可以说，清初特殊的历史环境加重了文人参禅的风气。陈洪授曾感慨道：“岂能为僧，借僧活命而已。”¹³⁷时人陈确面对这种情形也由衷地感叹：“今不独夷狄，即吾中国，亦何处无寺？何人非僧？虽曰中华即是佛国，奚为不可。”¹³⁸而“四僧”选择逃禅无疑也是应对世事变幻的无奈之举。除了逃禅避乱的方式外，有的文人、艺术家选择归隐耕种，聊寄此生；也有的如“四王”一样归顺清朝，为官作宦；还有的艺术家如萧云从、龚贤等隐于市井间，迎合商贾，以卖画为生。尽管他们具体的谋生手段有别，内心却都充满了对故国的怀念和眷恋，在挣扎和矛盾中煎熬，都共同构成了清初艺术的特色。值得注意的是，随着时间的推移，清廷的稳定，清初的社会秩序和经济秩序很快得以恢复，遗民情结也逐渐淡化。宫廷画家、在野画家也时有互动，比如，王原祁和石涛尽管艺术主张和绘画理念不同，二人却曾经合作《兰竹图》，王原祁曾赞石涛“大江以南为第一”。而这种情形在当时并非个案，这也预示着

¹³⁶（明）张岱：《自为墓志铭》，《陶庵梦忆》，武汉：长江文艺出版社，2015年版，第226页。

¹³⁷（明）陈洪授著；吴敢点校：《陈洪授集》，杭州：浙江古籍出版社，1994年版，第66页。

¹³⁸（清）陈确：《陈确集》，北京：中华书局，1979年版，第433页。

清初艺术的发展趋势。

第二节 “四僧”行径与遭际

要了解“四僧”的思想，特别是他们禅宗思想，应对“四僧”一生的行径和遭际有所考察，特别是他们与禅宗的因缘应作重点考察。

2.1 石涛行径与遭际

石涛作为清初“四僧”之一，在中国绘画史上影响巨大。他一生画风多变，早年明净秀润，晚年淋漓恣肆，被誉为中国画的一代宗师。

石涛(约1642年——1707年)，关于石涛的卒年，因为有《虬峰文集》中挽诗为证，学界对于1707年之说者已基本认同，迄今为止，关于石涛的生年，目前史料中无明确记载，学界根据石涛题跋及各种资料推算出一些结论，然而，因所引用的资料不同，推算所得结论也莫衷一是，但总体看起来还是1642年说占上风。

关于石涛的身世行迹的研究，目前成果也很多，根据史料及学界的考证综合起来可知：石涛，原姓朱，名若极，字阿长，出家后法号原济，字石涛，广西桂林人，是朱元璋之兄南昌王朱兴隆之后裔，靖江王朱亨嘉之子。明亡后，朱亨嘉因同室操戈被杀，时石涛年幼(约4岁)，为躲避灭门之祸，由宦官(即后来的喝涛)带至广西全州湘山寺出家，两人一直以兄弟相称。清顺治十二年(1655年)乙未，石涛约14岁时离开全州，辗转来到武昌。20岁之前，石涛大部分时间生活在武昌，后跟随喝涛由武昌东下，到庐山开先寺挂单，之后漫游江浙地区，一面探奇揽胜，一面寻师访道。1665年，石涛约24岁，与兄喝涛一起在松江拜名僧旅庵本月为师，法号原济，字石涛。石涛一生别号很多，如苦瓜和尚、清湘老人、瞎尊者、大涤子等。本月禅师(?——1676年)，号旅庵，俗姓孙，浙江宁波人，幼年出家，初从临济宗玉林通秀，后拜木陈道忞为师。旅庵本月学问渊博、禅理精深，擅诗文书画，他亲自指导石涛两年。石涛天资聪颖、才智过人，与恩师的朝夕相处，使其耳濡目染，获益匪浅，禅理与诗画均得以提高，也确立了在禅林的地位。石涛曾自豪地称自己是天童道忞之孙、旅庵本月嫡传。石涛名作《十六罗汉应真图》的题款上有：“丁未年，天童忞之孙，善果月之子，石涛济。”¹³⁹

¹³⁹ 转引自谢稚柳：《中国古代书画研究十论》，上海：复旦大学出版社，2004年版，第250页

以表明他的承师关系。《龙池世谱》也载着：“石涛济为木陈忞之徒孙，旅庵月之徒弟，是南岳下第三十六代。”¹⁴⁰上文提及，道忞，字木陈，是临济宗天童系密云圆悟的法嗣弟子，属临济宗第三十四世。木陈道忞在清初比较活跃，也极富争议，早期依憨山德清受具足戒，后跟随圆悟习禅，继圆悟住持天童寺，后历任浙江云门寺、大能仁禅寺、青州法庆寺等。顺治十四年(1657年)木陈道忞重返天童山，顺治十六年(1659年)应诏进京说法，为顺治帝赏识，受赐“弘觉禅师”，后因号召归顺新朝，在佛教内部产生了不小的影响。道忞还山之后，其高徒旅庵本月被留京城善果寺开堂说法，顺治对其十分礼遇，曾赐御书嘉奖，所以名气也很大。直至康熙元年，旅庵始回南方，退隐松江九峰之泗州塔院，泗州塔院是禅宗临济派在江南的重要寺院。石涛因十分敬佩旅庵，所以专程访到松江九峰拜旅庵为师，可以说，这时候石涛和他在全州为避祸出家的目的已不完全相同，其参拜名师学禅的决心是十分真诚的。石涛对能师承旅庵颇引以为荣，在后来于扬州写的《生平行》一诗中，还专门记述他的师父旅庵：“五湖鸥近翻情亲，三柳峰高映灵鸳，中有至人证道要，帝庭归来领岩竇。”¹⁴¹旅庵对弟子要求非常严厉，在《生平行》中石涛对此也有描写：“三战神机上法堂，几遭毒手旧鞭撻。”¹⁴²这是临济宗典型的接引弟子常用的棒喝机锋，石涛谨记师傅教诲，为了能真正了悟禅理，受再多的肉皮之苦也心甘情愿。石涛说旅庵曾指示他：“谓余八极游方宽，局促一卷隘还陋。”¹⁴³言明石涛不可拘于书卷，应在行万里路中探索禅思佛理。旅庵为石涛指点的不仅是佛法之路，也是艺术之路。可以说松江之行使石涛的禅学思想发生了很大变化，他因此谨听旅庵禅师教诲，同师兄喝涛一起做起了行脚僧。1666年(即康熙五年)石涛离开松江来到安徽的宣城，挂单于敬亭山广教寺，多次漫游黄山，阅尽黄山奇景，开启了在大自然中体悟禅理、领悟艺理的证道之路。石涛在宣城的十五年间，常以禅、画、诗会友，接触到新安画派的一些画家，其中受梅清、梅庚等人的影响较大。在宣城，石涛画了著名的《十六罗汉应真图》卷，作《山水册》第八开，其间曾赴松江探视恩师旅庵本月。清康熙十九年(1680年)应南京好友勤上人之邀，抵居南京，住名刹长干寺一枝阁，并开堂说法，禅宗史《五灯全书》卷九十四记载了：“金陵一枝石涛济禅师。示众：举世尊初生，

¹⁴⁰ 转引自谢稚柳：《中国古代书画研究十论》，上海：复旦大学出版社，2004年版，第258页。

¹⁴¹ 石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

¹⁴² 石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

¹⁴³ 石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

云门一棒话毕。”¹⁴⁴等石涛在南京寺院四次的示众语及记录了石涛开堂说法的详细经过。示众是禅师开示弟子之要语，说明石涛是一个禅学修养很高的禅师。石涛在南京期间结识了龚贤、程邃、戴本孝等画家，尤与戴本孝(1631年——1693年)私交甚笃，戴本孝对石涛的画学思想产生了一定影响。南京无疑是石涛中年最重要的活动地。

1684年11月，康熙南下，至南京长干寺巡视，石涛曾与寺内僧众一起恭迎圣驾。1689年，康熙再次南巡扬州，石涛于平山堂恭迎康熙，因康熙当众呼出石涛之名，令石涛受宠若惊，对红尘俗世产生向往，期望能像家师旅庵一样得到皇家赏识，施展抱负。时年冬，石涛抵达北京，期间他曾几次往返于京津两地，结交了许多上层人物以及绘画上的知音，但却并没有得到皇帝的接见。石涛在与达官显贵交往之时，常出入他们的府第，观赏、临摹他们收藏的珍贵古画，石涛因此获益良多，此时期他创作了一生中的重要作品《搜尽奇峰打草稿》、《古木垂阴图》。然而，石涛的绘画并没有被京师上层艺术界所接受，且常遭到批评指责。石涛的绘画理论与当时盛行于京师的仿古思想格格不入，石涛反击京师仿古派，提出古人和自然都是自己的老师之主张，指斥仿古派不向自然学习的特点。石涛在京遭受冷遇，使其自尊心倍受打击，他下决心离开京城，遂于1692年秋买舟南归。1692年冬石涛回到扬州，在扬州居住期间，石涛出佛入道，营建了自己的住所——大涤草堂，从此他以卖画为生，作品相当丰富。石涛在扬州定居后有没有娶妻生子已无确凿证据可考，北京故宫博物院所藏的《石涛手札》，内有一封1702年给友人汪世栋的信：“先生向知弟画原不与众列，不当写屏，只因家口众，老病渐渐日深一日矣！”¹⁴⁵这“家口”是仆人还是亲眷就无从得知了。故宫博物院的研究员徐邦达先生在《石涛妻女问题》一文中，通过对石涛《袖魁图》的题跋分析，推测石涛晚年可能收养了儿女，应该不曾娶妻¹⁴⁶。石涛在去世前一年，也就是1706年作《梅花吟》云：“何当遍绕梅花树，头白依然未有家。”¹⁴⁷对亡国失家、孤独心境发出无限感慨。石涛晚年的画论专著《画语录》，是石涛一生对绘画探索和实践的理论总结。石涛最后的画迹是1707年7月的《设色山水册》，这也可以作为石涛卒年的佐证。

¹⁴⁴ 《大正藏》82册，1571经，0531c01。

¹⁴⁵ 石涛：《致汪世栋札》，转引自郑为：《论石涛生活行径》，《文物》，1962年第12期，第47页。

¹⁴⁶ 徐邦达：《石涛妻女问题》，《文物》，1998年第1期。

¹⁴⁷ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第95页。

纵观石涛一生与禅宗的因缘：幼年被迫出家，成年后勇猛精进、深研禅理，晚年以老病之身离开他优游大半生的禅门，改信道教，个中艰辛，只有他自己知道。石涛曾这样评价自己的前半生，他在《生平行》中云：“生平负遥尚，涉念遗埃尘，一与离乱后，超然遂吾真。”¹⁴⁸石涛明确指出，他出家的起因是时逢离乱，并不是出于对佛教的信仰，但后来不知不觉喜欢上禅学，并努力体悟佛法真理。这不禁使人产生疑问：石涛晚年为什么要出离禅门信仰道教？出佛入道后与禅宗有没有绝缘？理清这些问题对了解石涛的思想很有帮助，这其中当然有很多复杂的原因，朱良志先生经过多年的研究认为，佛门中的辩诤是石涛晚年出佛入道的主要原因¹⁴⁹。陈垣在《清初僧诤记》¹⁵⁰中对这段历史也进行了详实的考证，首先是临济宗天童系密云圆悟门下之争，师徒们围绕汉月法藏的《五宗原》进行了激烈的辩论，惊动了雍正皇帝，雍正的干预使纷争更趋复杂化。后来，临济宗与曹洞宗围绕临济禅师费隐通容的《五灯严统》进行的争论更是将禅宗内部的矛盾推向了激化的边缘，为禅门种下了不安的种子。因宗派领袖对满清态度上的不同，逐渐分裂成亲清派和遗民派，宗派之间与宗派内部的斗争更为尖锐激烈，而石涛之师旅庵本月，师祖木陈道忞都是颇受争议的亲清派。石涛并没有像八大山人、髡残那样决绝地与清廷划清界线，甚至在很长一段时间内保持与清廷合作抑或向往的态度。石涛接驾与北游经历，因其明皇室后裔的身份，召来很多非议。石涛晚年对这些过往也极其惭愧，在1700年作《庚辰除夜诗》第一首云：“生不逢年岂可堪，非家非室冒瞿昙。而今大涤齐抛掷，此夜中心夙响惭。错怪本根呼不恧，只缘见过忽轻谈。人闻此语莫伤感，吾道清湘岂是男。”¹⁵¹石涛说自己身世坎坷、生不逢时，遁迹山门是出于迫不得已，对自己懵懂的过往羞愧难当，骂自己忘却了根本，枉为男儿。从《庚辰除夜诗》中可以看到石涛对自己为尘缘所累的经历感到悔恨的愁绪，且石涛晚年的印章有“赞之十一世孙阿长”，画上也见到署“若极”之名，以此表明自己是前朝遗民的心迹，实际上，石涛内心深处是具有强烈的遗民倾向的。但石涛为什么没有像同为明皇室后裔的八大山人那样，坚定地保持与清廷不合作的立场呢？笔者认为除了宗门法系的原因外，还有一个原因也是不容忽视的，那就是石涛对国破家亡的体验可能没有八大山人深刻。石涛出家固

¹⁴⁸ 石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

¹⁴⁹ 朱良志：《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005年版，第93页。

¹⁵⁰ 陈垣：《清初僧诤记》，北京：中国书店，1980年版，第39页。

¹⁵¹ （清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年，第6页。

然与明王朝的灭亡有关，但更直接的原因，却是明王室内部的权利之争，其父靖江王朱亨嘉被杀，家庭遭受牵连。同室操戈的家仇加上清灭明的国恨交织在一起，这是他对“生不逢辰”由衷的感叹。如果石涛出生于 1642 年的话，那么甲申之后，其父朱亨嘉被杀时石涛年仅 4 岁，很难想象一个 4 岁幼儿对国破家亡、民族矛盾会有什么深刻的理解。石涛幼年出家是内官为保护明王室遗孤而采取的无奈之举，远离尘嚣的寺院成了石涛藏身的最佳避难所，也就是说，遁迹空门决不是石涛本人的主意，那么这个内官（很可能就是喝涛）承担起了保护、照顾和教育石涛的责任，在石涛成长的过程中，与石涛相依为命。石涛的家仇、国恨都是也应该是由内官讲述给石涛听的，石涛自身并没有深切的感受，这种心理成为石涛青少年时期思想活动的主线，这与八大山人的境遇和感受有很大的不同。改朝换代之时八大山人已 19 岁，同样作为明皇室的后裔，八大山人对骨肉分离、国破家亡的体验是极其痛苦和深刻的。正因为石涛的体验没有八大山人强烈，所以在对待清廷的态度上也截然不同。尽管石涛后来对自己的行为有所忏悔，但并没有因为忏悔而减少人们对他的指责。可想而知，佛门一向看重气节问题，石涛“臣石涛”的经历引起非议、遭受诟病是在所难免的事情。1693 年石涛北京归来，在给老友吴惊远的赠画题诗曰：“余生孤癖难同调，与世日远日趋下。时人皆笑客小乘，吾见有口即当哑。”¹⁵²可知时人的冷嘲热讽给他造成了不小的压力。石涛眼中当时的禅门，已经丧失了禅的真正意义，在金陵时他就曾感慨：“枝栖白下，大法将颓，若何理论。”¹⁵³石涛的朋友、画家查士标曾这样描述当时的禅门状况：“世风不复古，禅侣亦无依。”¹⁵⁴石涛生前好友李麟所撰《大涤子传》中这样描述石涛：“初得记莛，勇猛精进愿力甚弘。后见诸同辈多好名鲜实，耻与之俦，遂托于不佛不老间。”¹⁵⁵这就是说，是宗派门户之争、禅门内部的腐败使石涛产生厌离心，最终做出了出佛入道的决定。1693 年大涤堂的建立，标志着石涛正式脱离了禅门生活。石涛曾致信八大山人为其画《大涤草堂图》，信中他说：“莫书和尚，济有发有冠之人也。”¹⁵⁶也向八大山人表明自己已彻底离开了禅门。石涛晚年有一印“如今为庶为清门”¹⁵⁷，也是指他已还俗入道。需要注意的是，石涛

¹⁵² 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005 年版，第 23 页。

¹⁵³ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005 年版，第 194 页。

¹⁵⁴ （清）查士标：《种书堂遗稿》卷一《语公行脚》。

¹⁵⁵ （清）李麟：《大涤子传》，见杨成寅：《石涛画语录图释》，杭州：西泠印社，1999 年版，第 115 页。

¹⁵⁶ （清）石涛著；吴丹青注解：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013 年版，第 6 页。

¹⁵⁷ 转引自朱良志：《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005 年版，121 页。

出佛入道后，是不是就真的与禅门撇清了干系呢？石涛的学生高凤翰在《南阜山人诗集》中曾这样描述石涛晚年状况：“半托禅栖半道徒，一生白眼向人孤。”¹⁵⁸可知，石涛并不是把禅学全部抛弃，其心中有多年修习的禅学思想，处于不老不佛间，或者说他是修禅学道两相参。笔者认为石涛的出佛入道，从表面上看是离禅门愈来愈远了，实际上，石涛心里面禅的境界更高了，石涛也许是用道教自由洒脱、无拘无束的方式来体悟佛法禅理。

2.2 八大山人行径与遭际

上文已述，一般认为八大山人，名朱耷(1626年——约1705年)，号八大山人、个山、雪个、人屋、书年、驴屋、驴汉等，江西南昌人，为明太祖朱元璋十七子朱权的九世孙。其祖父朱多、父亲朱谋觐都擅长诗画，朱耷从小受到长辈的艺术熏陶，年幼便能画青山绿水，少年时曾参加乡试，录为生员。八大山人从小就很聪明，陈鼎在《八大山人传》中这样描述八大山人：“性孤介，颖异绝伦，八岁能诗，善书法，工篆刻，尤精绘事。”¹⁵⁹明亡后八大山人心情悲愤，怀着国破家亡的痛苦出家为僧，法名传綦，字刃庵，晚年因病还俗回南昌。八大山人一生遗民立场坚定，不肯与清廷合作，更不为清廷权贵画一花一石，他的画如其人，充满倔强之气，他笔下的鱼、鸭、鸟雀等，多以白眼向天、夸张怪异的形象出现，其笔法放任恣纵，清逸脱俗，物我混成。

比起石涛，八大山人的经历更加曲折坎坷。在清朝建立之初，清朝政府对明皇室后裔和“反清复明”分子施以残忍地虐杀和遏制，在这种恶劣的形势下，八大山人只得在夹缝中求生存。顺治二年清军侵入南昌，并持续下达“留头不留发，留发不留头”的剃发令，即所有的汉人都须如同满族人那样剃去前半个头的头发，脑后的头发一律梳成发辫。八大山人为了避祸，离开南昌，隐姓埋名。顺治五年(1648年)，八大山人妻、子俱亡，在身负国仇家恨的惨景中，八大山人选择了在奉新山落发为僧，时年23岁。明末清初文学家彭士望曾写诗描述明宗室在兵戈之后的情况：“王孙各窜伏，困苦无完裳。谁为杜杜陵，见汝哀彷徨。”¹⁶⁰可见，起初八大山人和石涛投身佛门的目的相同，并不是因为对禅宗的信仰，而是

¹⁵⁸ 孙龙骅：《高凤翰诗集笺注》，北京师范大学出版社，1993年版，第222页。

¹⁵⁹ (清)陈鼎：《八大山人传》，胡光华：《八大山人》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第74页。

¹⁶⁰ (清)彭士望：《耻躬堂集》，转引自萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之——有关八大山人禅门关系的几个问题》，江西社会科学，2000年第10期，第97页。

为了逃避清廷的追杀。五年后，八大山人拜颖学弘敏为师，从此，思想有所转变。颖学弘敏（1606年——1672年），江西省宜丰县人，俗姓陈，字颖学，法名弘敏，号耕庵老人，青年时在奉新头陀寺出家，是雪关和尚的嫡传弟子、无异元来的法孙，属曹洞宗第二十九代传人，深得曹洞禅法。弘敏法师学问渊博，八大山人先后追随他二十多年，与他十分投契，在弘敏的指导下，八大山人熟读禅门经典，禅学修养进步很快。康熙《进贤县志》卷十七记载：“国朝弘敏，字颖学，天资高朗，机锋迅彻。隐居介冈之灯社及奉新之芦田，字耕庵老人。法嗣传繁，号刃庵，能绍师法，尤为禅林拔萃之器。”¹⁶¹八大山人有诗云：“栖隐奉新山，一切尘事冥。”¹⁶²可知，清静的佛门使八大山人感到安慰，遇名师后更是潜心于参禅悟道。清邵长衡在《八大山人传》中云：“弱冠遭变弃家，遁奉新山中。薙发为僧，不数年，竖拂称宗师。住山二十年，从学者常百余人。”¹⁶³可知，八大山人精进好学，逐渐成长为一位有修养、有名望的禅僧。1680年，八大山人突然告别了依托30多年的佛门，还俗回了南昌。至于八大山人逃禅的真正原因，因史料缺乏，至今仍是悬案。有的学者如王方宇在其《个山小像题跋》中认为八大山人还俗是因为对佛门的厌倦¹⁶⁴；黄苗子在其《八大山人年表》中也持相同观点¹⁶⁵，有的学者如萧鸿鸣在《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》一文中认为八大山人还俗是因为“王孙情结”¹⁶⁶，朱良志在《八大山人的出佛还俗问题》一文中否认了以上观点，认为八大山人还俗的主要原因是因为他的颠病¹⁶⁷。根据清陈鼎《八大山人传》记载八大山人出家后：“未几病颠，初则伏地呜咽，已而仰天大笑；笑已；忽蹶踴踊跃，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。”¹⁶⁸八大山人生前好友邵长衡在《八大山人传》中云：“临川令胡君亦堂闻其名，延之官舍。年余，意忽忽不自得，遂发狂疾，忽大笑，忽痛哭竟日。一夕，裂其浮屠服焚之，走还会城。独

¹⁶¹ 《康熙进贤县志》卷十七《弘敏小传》。

¹⁶² 见（美）王方宇：《八大山人论集》，台湾：国立编译馆中华丛书编审委员会，1985年版，第254页。

¹⁶³ （清）邵长衡：《八大山人传》，八大山人纪念馆编：《八大山人研究》，南昌：江西人民出版社，1986年版，第315-316页。

¹⁶⁴ （美）王方宇：《个山小像题跋》，王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西人民出版社，2000年，第1001-1012页。

¹⁶⁵ 黄苗子：《八大山人年表》，《艺文志》，1983年2月，第1辑。

¹⁶⁶ 萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》，《江西社会科学》，2000年第10期。

¹⁶⁷ 朱良志：《八大山人的出佛还俗问题》，《荣宝斋》，2010年01期。

¹⁶⁸ （清）陈鼎：《八大山人传》，八大山人纪念馆编：《八大山人研究》，南昌：江西人民出版社，1986年，第319页。

身猖佯市肆间，常戴布帽，曳长领袍，常戴布帽，曳长领袍，履穿踵决，拂袖翩跹行市中”¹⁶⁹至于八大山人发狂病的原因，邵长蘅在《八大山人传》中写到：“山人胸次汨浔郁结，别有不能自解之故，如巨石窒泉，如湿絮之遏火，无可如何。乃忽狂忽瘖，隐约玩世。”¹⁷⁰陈鼎在《八大山人传》中赫然写着“个山驴遂慨然蓄发谋妻子”¹⁷¹，认为八大山人还俗的目的，是想后继有人。笔者认为，以上原因都是构成八大山人还俗的雷区。可以肯定的是，八大山人在晚年的确出佛还俗，回到南昌后他一侄子收留了他，他的病情也慢慢好转，并在以后的日子里娶妻生女。道光《新建县志》记载八大山人：“老死无子，一女适南坪汪氏。”¹⁷²以上说明八大山人在发病还俗之后曾娶妻生女。至于八大山人究竟是真疯还是假疯，至今没有确凿的证据可以考证。石涛认为八大山人是装疯，在题八大山人为其画的《大涤草堂图》诗云：“心奇迹奇放浪观，笔歌墨舞真三昧。有时对客发痴颠，佯狂诗酒呼青天。”¹⁷³八大山人好友裘琏在《释超则诗序》中云：“予再游临川，闻雪个病颠，归老奉新。予疑其有托而云然。”¹⁷⁴至于有托何事，文献无征，这也可以作为裘琏怀疑八大山人假装疯癫的参考。那么与石涛同样的问题来了，八大山人还俗后，与禅宗还有无关系呢？其实答案很容易找到，八大山人还俗后不仅经常往来于禅林寺院还与释门中人交往密切。如还俗后八大山人为心壁禅师作《洗钵图册》，并在第三开题诗云：“云影天光图画里，石泉流水有无声。钵盂几个重添柄，笑倒庐山禅弟兄。”¹⁷⁵事实上，八大山人的晚年生活一直与禅宗有关，比如，他还一直保持着佛门的名号；还常颂诵《八大人觉经》；常书写《般若密多心经》（其现存的《心经》书法作品至少有十件以上）；以及对《丁云鹏十八应真像》所作的对题等等，都说明八大山人在还俗后，并没有停止精进修禅之心，禅宗思想仍在他心中占有重要的位置。从八大山人晚年大量的画作也可以看出，他在艺术中很好地诠释了禅的奥义。

¹⁶⁹ （清）邵长蘅：《邵子湘文集·青门旅稿》卷五《八大山人传》。

¹⁷⁰ 同上。

¹⁷¹ （清）陈鼎：《八大山人传》，八大山人纪念馆编：《八大山人研究》，南昌：江西人民出版社，1986年，第319页。

¹⁷² 道光《新建县志》，见萧鸿鸣：《八大山人研究》，北京：北京燕山出版社，2006年，第35页。

¹⁷³ 石涛：《题八大山人大涤草堂图》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第28页。

¹⁷⁴ （清）裘琏：《横山文集·易皆轩二集》所收《释超则诗序》。

¹⁷⁵ 八大山人：《题洗钵图册》，汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社 1986年，第26页。

2.3 髡残行径与遭际

髡残(1612年—1692年),本姓刘,湖南常德人,自幼就爱好绘画,擅长山水,年轻弃举子业,27岁(1638年)削发为僧,云游名山,为僧后名髡残,字介丘,号石溪、石道人、白秃等。钱澄之的《髡残石溪小传》对髡残出家经过有详细记载:“师武陵刘氏子,母梦僧入室而生师。稍长,自知前身是僧,出就外傅,窃喜读佛书,里有半庵,儒而禅者,特奇爱师。一日闻诵怡山愿文,正心出家。童贞学道,即痛哭请诸父母,求出家,不许。有来议婚者,师大骂绝之。崇祯戊寅,师年廿七矣,自念居家难以脱离。一夕大哭不已,遂引刀自剃其头,血流被面,长跪父床前,谢不孝罪。父知其志坚,且业已剃,遂听从之。龙先生闻之,大喜曰:‘此大丈夫事,不可小就。’教令看话头,有省。益令游江南参学。”¹⁷⁶可知,髡残是因为喜读佛书,相信前世因缘,再加上龙人俨的引导,毅然决定出家的。明朝灭亡时,髡残30余岁,有学者结合髡残的交游情况怀疑他参加过抗清复明运动,究竟髡残有无参加过抗清复明运动,无确切证据可考,但可以肯定的是他曾因战争的烽火避难于常德桃花源,历经磨难。程正揆在《石溪小传》中记载髡残:“每常言甲乙间避兵桃源深处,历数山川奇癖,树木古恠,与夫异兽禽珍,魑声鬼影,不可名状,足迹未经者。寝处流离,或在溪涧枕石漱水,或在峦巘猿赴蛇委,或以血代饮,或以溺暖足,或藉草豕栏,或避雨虎穴,受诸苦恼凡三月。”¹⁷⁷可知,三个月的山林生涯使他饱尝艰难与危险,也使他对千奇百怪的大自然有了深切的接触和感悟。

髡残作为明亡前出家的和尚,好像其出家原因与明王朝的覆灭没有关系,不像石涛、八大山人那样是迫于无奈的选择,但如果考察一下髡残生活的时代背景,就会发现,髡残出家不单单是出于自我的选择,还受当时社会历史背景的影响。明朝末年,腐败的政治环境使很多文人、学士对入仕的道路失去信心与热情,纷纷选择隐居不仕、偏安一隅的生活,为了寻求精神上的寄托,逃佛入禅便成为他们最好的精神排遣方式,于是参禅之风盛行,并逐渐成为一种思潮。髡残身处隐逸禅悦之风尚中,心志难免受到影响,从钱澄之的记载中可以看出,龙人俨不仅在髡残的出家过程中产生了重要的作用,而且对其早年生活产生了深刻的影响,

¹⁷⁶ (清)钱澄之:《髡残石溪小传》,《田间文集》卷二十一,斟雉堂,清康熙二十九年刻本。

¹⁷⁷ (清)程正揆:《石溪小传》,《青溪遗稿》卷十九。

而龙人俨本身就是一个弃官不仕、喜欢参禅悟道的隐士。和髡残同乡的龙人俨（1587年——1659年），号石蒲，又号半庵，自称三三居士，龙人俨天命之年辞官还乡，由仕而隐。龙人俨早年亲承问石弘乘（1585年——1645年）禅师说法，问石弘乘嗣法临济宗高僧汉月法藏（1573年——1635年）。综上所述可知，髡残自幼立志出家，可能受到当时禅悦之风的影响，出家之初的禅学修习受到龙人俨的指导。根据钱澄之《髡残石溪小传》所记，髡残听从龙人俨的教导云游江南寻访名师，后来到了南京，在南京，他遇到一位老僧，交谈后得知老僧受度于云栖大师（云栖株宏），髡残便请云栖大师遗像，拜为师，老僧为其取名智杲。之后髡残回湖南，居桃源余仙溪上，继续受教于龙人俨，并有所开悟。

清顺治十一年（1654年），髡残再次来到南京，其时43岁，先后住在城南大报恩寺、栖霞寺及天龙古院。此时觉浪禅师是南京城南大报恩寺和栖霞山栖霞寺的住持，髡残的才华引起了觉浪禅师的注意，这一时期觉浪正组织校刊《大藏经》，就请髡残担任校刊工作。顺治十五年（1658年）髡残正式拜觉浪为师，改法名为大杲，成为曹洞宗的弟子。觉浪禅师（1592年——1659年），名道盛，别号杖人，福建浦城张氏子，十九岁出家，据南京栖霞寺后受戒，先从博山无异元来禅师，后随武夷东苑晦台元镜禅师，属于曹洞宗的寿昌系。周亮工《读画录》记：“（髡残）得悟后来金陵，受衣钵于浪丈人。丈人深器之，以为其慧解处，莫能及也。”¹⁷⁸觉浪道盛是位极具遗民情结的禅师，顺治五年（1648年）因其《原道七论》中有“我（明）太祖皇帝”字样，入狱一年，在狱中他仍致力弘扬佛教，感化众多狱囚。觉浪禅师在遗民中有很高的声誉，皈依弟子不可胜数。髡残也极具遗民精神，《蕙榜杂记》记载：“熊公国变为僧，聚徒拥众，开堂说法，尝至南京，一日携侣游钟山，有楚僧石溪者，隐者也，独不往。及熊归，石溪问曰：若辈今日至孝陵，如何行礼？熊愕然，漫应曰：吾何须行礼？石溪大怒，叱骂不已。明日，熊谒石溪谢过，溪又骂曰：汝不须向我拜，还向孝陵磕几个忏悔去。吁！石溪诚卓然矣，熊公似不宜如此也。”¹⁷⁹在南京，髡残的禅学造诣不但得到了当时高僧觉浪的欣赏，还受到灵岩继起等禅师的器重，觉浪和继起曾商量让髡残继承衣钵，但被髡残拒绝。程正揆的《髡残石溪小传》有记：“报恩觉浪、灵岩继起两长老，尤契合有年，升堂入室，每多机缘，多不令行世。或付拂子源流

¹⁷⁸（清）周亮工：《读画录》卷二。

¹⁷⁹（清）严元照：《蕙榜杂记》，光绪乙酉孟夏新阳赵氏刻本，第28_29页。

俱不受。盖自证自悟，如狮子独行，不求伴侣者也。”¹⁸⁰髡残为何会放弃嗣法呢？程正揆认为是“盖自证自悟，如狮子独行，不求伴侣者也”。上文提及，清初僧诤使禅门充满不安的气氛，笔者疑清初僧诤与髡残拒绝法嗣继承有一定联系，因至今无直接的证据可考，因此两者之间的联系还值得进一步探讨。可以肯定的是，髡残高迈的品格也受到众人的认可与推崇，他在南京的朋友圈不断扩大，特别与诗人钱澄之、画家程正揆交往甚为密切。髡残对程正揆的艺术造诣十分推崇，将他视为知音，两人常于修藏社谈禅论画，在艺术上相互影响，程正揆因有别号为青溪，故二人被誉为“二溪”。

1659年，觉浪禅师示寂于天界寺，不久，髡残便行脚江南，阅尽江南名山大川，最终髡残又回到南京，选择了牛首山幽栖寺为其禅修之地，于闲暇时潜心书画创作，并终老于牛首山。存世作品有《幽栖图》、《卧游图》、《层岩叠壑图》、《苍翠凌天图》等。

2.4 弘仁行径与遭际

弘仁和髡残一样，留下的资料非常有限，尽管如此，针对弘仁生平方面的考证研究一直在进行。弘仁（1610年——1664年），安徽歙县人，俗姓江，名韬，字大奇，又名舫，字鸥盟，出家后法名弘仁，号渐江。弘仁祖上本是名门望族，到他祖父时已家道中落。弘仁幼年丧父，家境贫寒，性格孤癖，自幼喜欢文学、绘画，事母极孝。弘仁考中秀才后，拜名儒汪无涯为师，苦读儒典，有志科举，后因腐败的政治环境、动荡的社会背景放弃出仕之路，可谓有志难抒。弘仁还因家贫世乱，母亲亡故，不为婚娶，孑然一身。明亡后，弘仁究竟有无参加过抗清活动，没有明确的史料可考。研究弘仁的两位权威汪世清和陈传席前辈都认为弘仁参加过抗清复明的军事战争，汪世清在《关于渐江的几点考证》一文中，通过对弘仁的入闽时间和交友等情况的考察发现，甲申后江南有志之士纷纷奔走当时抗清基地浙闽一带，认为弘仁是在国变后入闽，且入闽的时机非常敏感，加上其好友多为抗清复明之士，大胆猜测弘仁也曾参加过抗清运动，运动失败后为躲避追杀而遁迹空门。汪世清说：“渐江去闽，决非为了游山玩水，探武夷之胜，而是与当时的政治形势有关。……渐江在未去闽以前，是否参加金声、江一天的起

¹⁸⁰（清）程正揆：《石溪小传》，《青溪遗稿》卷十九。

义军，现在虽然还没有找到直接的史料根据，但从他一生的行径来看，在当时异族侵袭、敌骑镇压的形势下，他的许多知交至友都成为这一起义军的中坚人物，他是很有可能参加这一抗清军事活动的。不幸这次的抗清军事活动失败了，他才被迫离歙去闽的，随着许多不愿意屈服于异族统治之下的人们，继续参加抗清的活动。”¹⁸¹陈传席在《弘仁》一书中认为：“弘仁既不经商，又不投亲访友，他偕师入闽，唯一的目无疑就是参加抗清的斗争。”¹⁸²近代论者多趋从之二位前辈之观点，甚至把两位著名学者的猜测之语当作凿凿之佐证反复引用，陷入盲从的泥沼。应当说汪、陈两前辈的猜测颇有道理，但在没有确切的考据之前，笔者认为还可以再作讨论。其实，关于浙江出家为僧的时间和缘由因现存史料中记述矛盾或记载不明而一直存在争议。2004年陈林发表《浙江出家时间、缘由辨析》一文，对以上观点进行了反驳，他认为在众多关于弘仁的传记中，弘仁生前至交程守之说最为可信，推测弘仁是在甲申鼎革前出家，并未参加过抗清活动，出家的缘由是受当时隐逸风潮的影响。2006年吕少卿在其《浙江入闽时间、目的考》¹⁸³中，也认为弘仁是在国变前出家，离歙入闽的目的是移居避乱，遇古航道舟禅师后皈依佛门，不曾参加抗清活动。依照现存史料，笔者认为两种观点都有合理之处，也都有偏颇之处，故权衡之下，本文不遵从任何一种观点，现将手边的主要史料陈列出来，以就教于专家学者。关于弘仁入闽时间，弘仁友人王泰徵在《浙江和尚传》中记述为：“乌聊既定之明年，师有友程子守者，师所订石交也。一日，携其小史十卷作幔亭游。”¹⁸⁴另一友人程弘志在《浙江传》中亦云：“于乌聊既定之明年，作幔亭游，因皈依古航师圆顶焉。”¹⁸⁵乌聊”乃歙县旧称，“幔亭”乃福建武夷山一山峰名称，“乌聊既定”一般指1645年清兵平定金声、江天一等抗清义军，那么“乌聊既定之明年”应是1646年即顺治三年。但《康熙歙县志·弘仁传》记载弘仁：“乙酉年，自负累累卷轴偕其师（汪无涯）入闽。游武夷，后依古航禅师，遂弃家入道。”¹⁸⁶《康熙徽州府志·弘仁传》记载：“乙酉

¹⁸¹ 汪世清：《关于浙江的几点考证》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第214页。

¹⁸² 陈传席：《弘仁》，石家庄：河北教育出版社，2004年版，第5页。

¹⁸³ 吕少卿：《浙江入闽时间、目的考》，《南京艺术学院学报(美术与设计版)》，2006年第3期。

¹⁸⁴ (清)王泰徵：《浙江和尚传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第3页。

¹⁸⁵ (清)程弘志：《浙江传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第10页。

¹⁸⁶ 《康熙歙县志·弘仁传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第11页。

自负卷轴，偕其师入闽。”¹⁸⁷“乙酉年”乃顺治二年即1645年，也可能是1645年从歙县出发，1646年到达福建武夷山，所以记述上出现时间不一的情况，尽管如此，都把弘仁入闽出家时间定为甲申之后。但弘仁的学生殷曙在《浙江师传》中记载弘仁于癸卯年：“自秋徂冬，感疾不起，十二月二十二日，示寂于五明禅寺，报龄五十四，僧腊二十一。”¹⁸⁸弘仁生前至交程守也在《故大师浙江碑》记载弘仁：“十二月二十二日，恬然化灭，报龄五十四，僧腊二十一。”¹⁸⁹《康熙歙县志·弘仁传》也记：“癸卯微疾，召二三故人，相与晤语，朗诵佛号而逝。”¹⁹⁰“癸卯”乃康熙二年即1663年，也就是说，弘仁1663年圆寂，为僧21年，如此推算，弘仁出家应在崇祯十六年即1643年，也就是甲申之前。汤燕生跋浙江《山水三段图卷》中也有：“崇祯末，知江表将乱，薄游闽中，登武夷之岭而乐之，吟啸盘桓不能已已。”¹⁹¹以上记载相互矛盾，出入较大，不知该信谁言，但可以肯定的是，弘仁是在壮年入闽出家。笔者猜测弘仁入闽的原因有可能是避兵移居，倘若弘仁曾经参加了反清战争，为何其朋友、弟子在其传记中都无提及或示意此事呢？若是为避“文字狱”之故，为何同时代的抗清遗民包括很多弘仁的友人，其抗清事迹都被记录在案呢？且弘仁“负累累卷轴入闽”，如果是为了参加抗清活动，为何会给自己增加如此负重呢？虽然1645年清兵攻占徽州之后，徽州众多有志之士离徽赴闽浙投奔唐王以图抗清复明，但同时因为清兵不断南进，安徽、江西、湖南诸地皆烽火连天，唯有福建省西北部尚无战事，亦有不少士人选择入武夷山躲避战乱。弘仁曾诗云：“瓦缶雷鸣可唱酬，不如归去任扁舟。驱毫吮墨披襟坐，梦里名山笔下求。”¹⁹²可以看出，出世的思想早已在弘仁的内心萌芽。当然，没有有关弘仁抗清的史料记载，也不能断定他没有参加过搞清运动。因此，关于弘仁有无参加过搞清复明运动的问题至今仍是悬案，待有新的发现后再作进一步考证罢。江山易主之际，有人逃匿山林，有人血战沙场，有人归顺新朝，可谓人各有志，不予置评。不过可以确定的信息是，弘仁到达福建武夷山一年后，

¹⁸⁷ 《康熙徽州府志·弘仁传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第12页。

¹⁸⁸ （清）殷曙：《浙江师传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第8页。

¹⁸⁹ （清）程守：《故大师浙江碑》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第6页。

¹⁹⁰ 《康熙歙县志·弘仁传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第12页。

¹⁹¹ 陈传席：《弘仁》，长春：吉林美术出版社，1996年，第213页。

¹⁹² 弘仁：《偈外诗》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第40页。

皈依于古航道舟禅师，法名弘仁，字无智，号浙江，自号梅花古衲。古航道舟禅师（1585年——1656年），为当时名僧，原为泉州晋江郑氏子，天资颖异，嗜学能文，38岁拜曹洞宗大师博山元来为师，乙酉秋，辞博山入闽。若从古航道舟禅师入闽的时间推算，弘仁出家时间应在乙酉年之后。弘仁拜道舟为师后，心境逐渐变得平和、安然，成为虔诚的佛教徒。逃禅的生活不仅为他提供了修行的机缘，也为他提供了研习绘画的平台。潜心学佛、醉心翰墨便成为他以后生活的主题。弘仁有诗云：“偶将笔墨落人间，绮丽亭台乱后删，花草吴宫皆不问，独余残沉写钟山。”¹⁹³诗里说自己不关心世事，只醉心于绘事，其实这正是他思念故国，遗民情怀的体现。腥风血雨的战争、朝代的更替使弘仁等生活在异族统治下的一大批文人志士尝尽人生悲苦，国破家亡的伤痛成为遗民们一生挥之不去的心理阴影。因此弘仁在抵触异族统治的同时不得不重新定位自己的人生，于是逃禅入画，将爱国之情融入山林泉石之中便成为他以后生活的主题。弘仁在福建为僧多年，云游各地后于1651年回歙县，回歙县后挂单于五明寺和太平兴国寺，经常往来于风景绮丽的黄山、白岳之间，尤其是黄山美景常常令弘仁流连忘返，黄山成了弘仁重要的创作源泉。除了常登黄山之外，弘仁的足迹遍布江南的名山胜川。弘仁的同乡许楚在《黄山浙江师外传》中描述了弘仁为僧的生活：“挂瓢曳杖，憩无恒榻。每寻幽胜，则挟汤口聋叟负砚以行。或长日静坐空潭，或月夜孤啸危岫。”¹⁹⁴弘仁俨然一个服气餐霞、不食人间烟火的世外高人。1660年弘仁上慈光寺拜普门大师塔，并就宿于净土宗道场文殊院。1662年弘仁沿长江西上，在游览庐山胜景之时，不忘向诸名宿参证佛学，对宋代临济宗高僧雪庵和尚最为崇拜。1663年弘仁入黄山探究性命之学，忽染病卒于五明寺中，示寂之际口念佛号不止。殷曙《浙江师传》有云：“疾革时，尚喃喃佛号不绝。”¹⁹⁵弘仁病中仍未辍笔，示寂前一日仍作画送贫家以济其度腊。他一生喜爱梅花，去世之后，生前挚友汤燕生将其安葬在五明寺附近，并尊其生前遗愿，于坟前种植梅花数株。从弘仁晚年常诵佛号可知，他的修行法门应该是走禅净兼修的路子。上文已述，佛教在明末清初出现复兴气象，佛教界高僧大德在佛理上纷纷提出“三教合一”、“宗教合一”、

¹⁹³ 弘仁：《偶外诗》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第40页。

¹⁹⁴ （清）许楚：《黄山浙江师外传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第7页。

¹⁹⁵ （清）殷曙：《浙江师传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第9页。

“禅净兼修”之主张，特别是禅净兼修、融归净土的思想在当时普遍流行，弘仁作为禅僧而勤修净土法门，很有可能受到当时佛教界思潮的影响。

弘仁的一生世俗应酬较少，所结交者中多为志同道合、兴趣相投的隐逸之士。弘仁高深的禅学修养和高逸的人格也成就了他的绘画造诣。弘仁崇拜倪赞绘画并喜模仿其画风，这也构成了弘仁山水画的基本特色之一。对于绘画创作，弘仁主张在师法传统的同时独辟蹊径，直师造化，他特别强调以大自然为师的观念，提出了“感言天地是吾师，万壑千岩独杖藜”¹⁹⁶的口号。弘仁擅画山水，尤好绘黄山松石，兼写梅竹。弘仁笔墨苍劲整洁、清新秀逸，其独树一帜的画风更成为中国绘画史上的一颗璀璨的明珠。弘仁的存世作品有《枯槎短荻图》、《黄海松石图》、《西岩松雪图》、《梅花图》、《松梅图》、《墨梅图》等。

第三节 “四僧” 禅宗思想的特点

3.1 石涛禅宗思想的特点

石涛的绘画受其禅学影响很大，这可以从石涛所奉行的禅法以及石涛著名的画论《画语录》和大量诗句、画跋中，窥探出他禅宗思想的特点。

上文提及，石涛成年后特别是拜旅庵为师以后，勇猛精进，逐渐成长为一个禅学修养很高的禅师，过着正常的丛林生活。石涛所奉行的禅法，是属于临济宗龙池正脉的“棒喝禅”，“棒喝”是禅师接引弟子的手段之一，对于其所问的问题，师家往往用木棒击打其头部或猛然间一喊，不用文字、语言来答复，使人无下口处，断了语言、知识、念头的窠臼，真正做到“不立文字、直指人心”，这是慧能禅的基本精神。自密云圆悟以来，其法嗣多尊崇“棒喝”禅法。石涛曾在《生平行》中用“三战神机上法堂，几遭毒手旧鞭骡”¹⁹⁷来描写旅庵对自己的指导，“几遭毒手”正是“棒喝禅”禅法的特色。清初，禅宗内部反对棒喝禅的声音此起彼伏，而且禅门也存在着坐禅与不坐禅两种相对立的修持方法，石涛显然属于不坐禅之列，他有题画诗云：“诸方乞食苦瓜僧，戒行全无趋小乘。五十孤行成独往，一身禅病冷如冰。”¹⁹⁸从石涛“戒行全无”来看，可知他是反对坐禅

¹⁹⁶ 弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1964年版，第37页。

¹⁹⁷ 石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

¹⁹⁸ 石涛：《题诸方乞食山水图》，此图今藏广州市美术馆，见载于汪世清：《汪世清艺苑查疑证散考》（下卷），石家庄：河北教育出版社，2009年版，第137页。

这种形式化的修持方式的，石涛在这里说自己是小乘，正是顺应禅门俗夫对他的攻击：“时人皆笑客小乘，吾见有口即当哑。”¹⁹⁹其实，从石涛的很多诗文画跋中可以看出石涛的禅法并非小乘，但他不愿辩驳。当时的禅界，说人是小乘，其实是讥讽人不通禅、不懂禅的话语。石涛自从1687年离开扬州之后，已经没有了禅门的基本功课，他不念经、不坐禅，狂放随性，正因为他不守戒律，所以为禅门所不容。实际上，石涛所奉行的禅法，正合南宗禅宗旨。《坛经》云：“世间若修道，一切尽不妨，常见自己过，与道即相当。”²⁰⁰又云：“何名坐禅？此法门中，一切无碍，外于一切境界上念不起，为坐。见本性不乱，为禅。”²⁰¹慧能阐明了坐禅的真正含义，说明禅修是不拘泥任何形式的，慧能特别强调自性不乱的重要性，他认为禅修应该从无念着手，一切智慧都以自性而生。石涛深明南宗禅的精髓，对禅修形式上的繁文缛节十分反感，他更注重内容上的“悟”。石涛《松柯罗汉图》之题跋云：“迷时须假三乘教，悟后方知一字无。”²⁰²是说，没有开悟之人动辄引经据典，而觉悟之人，通透一切，一言不起，一字不立。无念无住，识自本心见自本性即是觉悟。石涛南还后，安徽的朋友曾邀请他到合肥挂笠，他谢绝之后并作了一首诗表达心意，这首诗题于1695年石涛所作《巢湖图》：“且喜无家杖笠轻，别君回首片湖明。从来学道都非住，住处天然未可成。”²⁰³石涛透露出对寺院生活的厌倦之情，同时透露出他喜欢自由自在、无拘无束的生活方式，诗中表达了他随处都可参禅悟道的思想。正如《坛经》所云：“若欲修行，在家亦得，不由在寺。”²⁰⁴石涛缘此强调了他无住无相的参禅方式。由上可见，石涛的禅学思想受其法系禅法的影响，其法系所奉行的棒喝禅，使其领略到了禅宗“不立文字、直指人心”的真正含义。

其实，从石涛1693年给老友吴惊远所作山水画的题跋诗中：“余声孤癖难同调，与世日远日趋下。”²⁰⁵可知，这时期，石涛已与禅门格格不入，并由此发出失望的唉叹。1696年大涤堂的建立，使石涛有了属于自己的家，这个时候他虽脱

¹⁹⁹ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第23页。

²⁰⁰ 敦煌本《坛经》第36节。

²⁰¹ 敦煌本《坛经》第19节。

²⁰² 石涛：《题松柯罗汉图》，上海博物馆藏，图版见郑为：《石涛》，上海：上海人民出版社，1990年，第22页。

²⁰³ 石涛：《题巢湖图》，天津市艺术博物馆藏，图版见《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第308页。

²⁰⁴ 敦煌本《坛经》第36节。

²⁰⁵ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第23页。

离佛门改做道士，但并不是把禅学完全抛弃，而是“半托禅栖半道徒，一生白眼向人孤”²⁰⁶。可见，石涛晚年虽离开禅门，但心中仍有多年修习的禅学思想，处于不老不佛间。石涛的出佛入道，从表面上看是离禅门愈来愈远了，实际上，石涛心里面禅的境界更高了，石涛也许是用道教自由洒脱、无拘无束的方式来体悟禅法佛理，禅与道无疑是石涛晚年心灵最深的寄托。

另外，石涛的《画语录》也可以佐证其禅宗思想的特点。石涛的《画语录》是其画学思想的结晶，其画学思想受禅学影响很大，如其中“一画”论思想，可以说是该书的核心，是石涛绘画理论的总纲。朱良志先生经过多年的研究认为：石涛的“一画”乃“不二之画”，一画之法乃是“不二法门”，是南宗禅的精髓²⁰⁷。诚如慧能所言：“为是二法，不是佛法。佛法是不二之法。”²⁰⁸又说：“蕴之与界，凡夫见二，智者了达，其性无二。无二之性，即是佛性。”²⁰⁹是说，具有是非、善恶、有常无常等一切相对的“二”的观念，都是不识真如本性，对万物具有分别心的表现。由此看来，懂得不二，便懂得了禅宗大意，懂得不二之画，便懂得了绘画艺术之法。禅宗视佛性即自性，认为明心见性是成佛的关键，石涛在《画语录》中也十分强调认识自性的重要性。在“一画”的先导下，石涛又提出“夫画者，从于心者也”；“一画之法，乃自我立”²¹⁰等命题，是说，绘画是表现内心情感的艺术，因此跟随自己内心的感觉，用自己的方法，将自己真实的感受表现出来才是绘画的至理。可见，“一画之法”是石涛美学的基石，散发出深沉的禅学思想。

3.2 八大山人禅宗思想的特点

作为明皇室后裔的八大山人，在经历了人生的巨大落差后，由锦衣玉食的宗室贵胄沦落成躲入禅门避难的僧人。远离尘嚣的寺院不仅保全了八大山人的生命，还使他过上了安定、清净的生活。禅门法事、诵经持咒成为他佛门生活的主要功课，写字、作画成为他日常生活的副题。长期的僧侣生活使八大山人不断受到佛

²⁰⁶ 孙龙骅：《高凤翰诗集笺注》，北京师范大学出版社，1993年版，第222页。

²⁰⁷ 朱良志：《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005年版，第8页。

²⁰⁸ 《六祖大师法宝坛经》，《大正新修大藏经》第48册，第349页。

²⁰⁹ 《六祖大师法宝坛经》，《大正新修大藏经》第48册，第350页。

²¹⁰ （清）石涛著；吴丹青注解：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第73页。

教文化的滋养，其心境由痛苦、挣扎逐渐变得平和、宁静。八大山人在禅门共生活了三十多年，其中在进贤介冈灯社十二年，在奉新耕香禅院十九年，八大山人逐渐成长为一位禅学修养不凡、威望出众的名僧。地方志说其：“尤为禅林拔萃之器”，饶宇朴在《个山小像》的跋文中称赞其：“诸方藉藉，又以为博山有后矣”。²¹¹博山无异元来是明末曹洞宗在南方振兴的关键人物，主要活动范围在江南一带，无异元来开示弟子的禅法主要是“看话禅”，指示学人在看话上多下功夫。从“博山有后”之说，可知八大山人的嗣席门庭为曹洞宗寿昌法系，说八大山人继承无异元来大师之衣钵，等于肯定八大山人已得曹洞禅学正法。由于有关八大山人的禅门语录，一直未见史传和发现，所以只有从八大山人遗留存世之画跋、诗句中探索其禅门思想的特点。八大山人在进贤介冈时所绘的《传纂写生册》，是其存世最早的作品，画中的题诗，充满佛理禅意。八大山人在一幅《西瓜图》上的题诗有三首，其一曰：“无一无分别，无二无二号。吸尽西江来，他能为汝道。”²¹²其二曰：“和盘拓出大西瓜，眼里无端已著沙。寄语土人休浪笑，拨开荒草事丘麻。”²¹³其三云：“从来瓜瓞咏绵绵，果熟香飘道自然。不似东家黄叶落，漫将心印补西天。”²¹⁴第一首题诗说的是“无”与“一”没有区别，是一回事，接着借用有名的禅宗公案——马祖道一说法，来阐述自己的禅学思想。据释道元《景德传灯录》记载，唐贞元初年，庞蕴参问马祖禅师：“不与万法为侣者是什么人？”马祖说



图 2.1: 黄安平《个山小像》，1674 年，南昌八大山人纪念馆藏

²¹¹ (清) 饶宇朴:《题个山小像》，八大山人纪念馆编:《八大山人研究》，南昌:江西人民出版社，1986 年版，第 315 页。

²¹² 八大山人:《题西瓜图》，台北故宫博物院藏，图版见《四僧画集》，北京:中国民族摄影艺术出版社，2003 年版，第 70 页。

²¹³ 同上。

²¹⁴ 同上。

道：“待汝一口吸尽西江水，即向汝道。”²¹⁵庞蕴听罢，顿领玄旨。“不与万法为侣者”是指见性成佛之人，“一口吸尽西江水”是马祖暗示庞蕴：禅是不可说的，是不能用语言文字来表达的，是超越知识见解的。八大山人接下来又说，人心的本来状态是清净的，无端著沙是蒙垢的表现，若能去除心中污垢，就可看到自性。“瓟”是指小瓜，“瓜瓟绵绵”，是繁衍不息、绵延不绝之意，果熟了自然就有果香飘出来，喻凡事应该顺其自然、不可强求。

1674年，八大山人49岁，端午节后遇老友黄安平，特请黄安平为其画了一幅全身像，八大山人对此肖像十分满意，并为画命名为《个山小像》，此画现藏于江西南昌八大山人纪念馆。画中的八大山人头戴笠帽，面容清瘦，气度不凡。画中共有九段题跋，其中的六段是八大山人自题，另外的三段是朋友蔡受、彭文亮、饶宇朴所题。从这些题跋中也可以窥探出八大山人在禅门的情况以及其禅宗思想的特点。多位著名学者曾对这些题识进行了讨论，下面就最能体现八大山人禅法特点的题识摘抄下来，进行分析。八大山人自题有云：“生在曹洞临济有，穿过临济曹洞有。洞曹临济两俱非，羸羸然若丧家之狗。还识得此人么？罗汉道底。”²¹⁶关于这段题识，王方宇认为：“这段题识，表现他对佛门的态度冷漠，已经非常清楚。”²¹⁷黄苗子与王方宇观点相似，言明：“八大这一段题识，说明了对当时僧徒门户之争的厌倦。”²¹⁸以上二家都认为这则自题是八大山人对禅门失望、厌倦情绪的流露。朱良志在《八大山人研究》一书中对以上观点进行了反驳，他认为：“羸羸然若丧家之狗的命运，正是得道禅僧的命运。”²¹⁹又认为八大山人：“洞穿二家学说之宗旨，把玩其中度到彼岸（此用临济意）的智慧，最终又悟出，我的思想依归又不在二家之中，这是无凡无圣、无佛无法，我是羸羸然无所依归的丧家之狗。八大幽默地反问道：‘还认得这样的人吗？’罗汉问：‘你到底是什么人？’南禅强调廓然无圣，八大这里表达的正是这一思想。”²²⁰权衡三家之言，笔者对这段题识的理解是这样的：八大山人说自己虽为曹洞宗弟子但也学习临济禅法，出入二家之门后发现自己的禅法不属于任何一宗，没有参透

²¹⁵（宋）释普济：《五灯会元》，北京：中华书局，1984年版，第186页。

²¹⁶萧鸿鸣：《八大山人研究：八大山人现存诗辑》北京：北京燕山出版社，2006年，第31页。

²¹⁷（美）王方宇：《个山小像题跋》，王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1018页。

²¹⁸黄苗子：《八大山人年表》，《艺文志》，太原：山西人民出版社，1983年2月，第1辑。

²¹⁹朱良志：《八大山人研究》，合肥：安徽教育出版社，2010年版，第96页。

²²⁰朱良志：《八大山人的出佛还俗问题——八大山人事迹征略之五》，《荣宝斋》，2010年第1期，第261页。

二宗的义理，或者说自己并没有断除烦恼，从执着中解脱，以至于“羸羸然若丧家之狗”，这里有自谦的成份，也有自嘲的意味，这是八大山人对自己尴尬境遇的感慨。笔者认为八大山人当时的心境是苦闷、压抑的，他觉得自己的身心无所依从，禅门并不是自己的最终归宿，再结合当时僧净的背景，八大山人对佛门产生厌倦情绪也是有可能的。八大山人自认为自己多年修习佛法禅理却没有觉悟，难免失望沮丧，实际上从友人对他的称赞中可知，八大山人的禅学造诣很高，既熟悉曹洞禅法又通晓临济奥义，从他还俗后继续参禅的行径来看，自由自在、无门无派的修行方式与其桀骜脱俗的性格更加相契，这也许才是八大山人离开循规蹈矩的禅门生活的主要原因。再看八大山人另一自题：“黄檗慈悲且带嗔，云居恶辣翻成喜。李公天上石麒麟，何曾邈得到你？若不得个破笠头遮却丛林，一时嗔喜何能已？”²²¹萧鸿鸣认为这段自题翻译成白话就是：“黄檗希运、云居道膺、李石麟，我哪里比得上你们呀！这是八大山人对自己30多年在佛门一事无成的慨叹。”²²²王方宇认为八大山人是说：“作和尚也有嗔有喜，并不能得到安静，这就显露出他对为僧失去信心。”²²³朱良志认为这段题识：“说的是禅宗中的重要思想，超越理性，也超越情感，一落入喜怒，即起妄念，所谓‘戚欣由妄起’。希运、道膺和佛印禅师都是禅门的大德，但他们在对南禅精髓的领会上都不够，还不能真正摆脱情感取与的束缚。”²²⁴以上三位专家的观点都颇具建树，但笔者认为还有再商榷的余地。根据禅宗史可知黄檗当指临济宗开创人黄檗希运禅师，在接引弟子时，黄檗禅师承接了马祖道一的法统，用喝、打等手段开示学人，成为后来临济宗的不二法门。《景德传灯录》卷十二记录了雪峰义玄向黄檗希运请益、三问三打的公案，义玄被打后又跑到大愚禅师处请益：“愚问曰：‘什么处来？’曰：‘黄檗来。’愚曰：‘黄檗有何言教？’曰：‘义玄亲问佛法的的意，蒙和尚便打。如是三问三遭被打，不知过在什么处。’愚曰：‘黄檗恁么老婆，为汝得彻困，犹觅过在。’师于言下大悟。”²²⁵大愚的意思是说，黄檗这么苦口婆心、不厌其烦、慈悲心肠地帮助你（义玄）开悟，你还来这里问对错。“黄檗慈悲且带嗔”是指黄檗用嗔怒、棒喝等禅法开悟学人的良苦用心；“云居”指曹

²²¹ 王朝闻编：《八大山人全集》第4卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第942页。

²²² 萧鸿鸣：《八大山人在介冈》，北京：人民美术出版社，2010年版，第78页。

²²³ 王方宇：《个山小像题跋》，王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第1020页。

²²⁴ 朱良志：《八大山人研究》，合肥：安徽教育出版社，2010年版，第182页。

²²⁵ （宋）释道元：《景德传灯录》，成都：成都古籍书店，2000年版，第205页。

洞宗第二代传人云居山道膺禅师：“恶辣”是江西方言，接近厉害、犀利之意，这里指道膺禅师开悟学人目光凌厉、一针见血的禅风。因为道膺禅法语言直观、深入人心颇受时人欢迎，因此道膺大振曹洞宗风，名扬四海。“李公天上石麒麟”，说的是北宋佛印禅师请李公麟为自己画像，并称赞其技艺高超的话语，《指月录》卷二十四有云：“李公麟为师写照，师令作笑容，自为赞曰：‘李公天上石麒麟，传得云居道者真。’”²²⁶李公麟是北宋著名画家，被誉为“宋画第一”，这里应指李公麟逼真传神的绘画造诣，八大山人这里是说，即使李公麟来为你画像（这里的“你”指八大山人自己），也不能画出你的心思，若不是有个破笠头遮住和尚的身份，一会嗔怒、一会欢喜，喜怒无常可如何是好？笔者认为，这段题识并不像朱良志先生认为的那样：八大山人言黄檗希运、云居道膺二禅师对禅法领悟不足。恰恰相反，笔者认为这段题诗实际上正说明了八大山人对临济宗风“黄檗慈悲”与曹洞宗风“云居恶辣”具有较深认识，并且服膺两家禅法，是他多年来参禅悟道的心得总结，这也正是八大山人禅法的特点。

总的来说，临济宗风的特点是纯素认真，明白直截，动辄棒喝；而曹洞宗禅法含蓄幽邃、绵密曲折。从八大山人众多晦涩难懂的题诗来看，身为曹洞宗三十代传人，八大山人应该受曹洞禅法影响最大。

八大山人还俗后仍精进不辍，不仅照常抄写佛经、撰写偈语，还与释门保持着密切的联系，且其绘画落款还一直使用为僧时期的佛号。1689年，八大山人以一个曹洞高僧的口吻对《丁云鹏十八应真像》（16页）全部作了对题，这一行经足以说明八大山人还俗后虽身处红尘但仍心系佛门。联系八大山人晚年在崇义县聂都乡罗汉洞中的题诗：“甲申冬，佛蜡之辰游仙踪，空即色，色即空，天瞻云澹口口同，浮生如春梦，转迅即成空，有人识得真空相，便是长生不老翁。”²²⁷可见其证悟空性的境界。从“甲申冬”可知题此诗的时间为1704年，此时八大山人已近八旬。可以说，八大山人一生情系禅门，佛学禅理是其难以割舍的情怀，他的画作与诗文无不渗透着浓浓的禅思佛义。

²²⁶（明）瞿汝稷：《指月录》，德贤，侯剑整理，成都：巴蜀书社，2012年生版，第737页。

²²⁷见萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之——有关八大山人与禅门关系的几个问题》，江西社会科学，2000年第10期，第100页。

3.3 髡残禅宗思想的特点

由上节可知，髡残早年受教于龙人俨，而龙人俨早年求法于临济宗禅师问石弘乘，后来髡残正式拜觉浪为师，成为曹洞宗寿昌系的传人，这说明髡残也是一位既熟悉临济宗禅法又谙习曹洞宗禅理的禅师。通过周亮工在《读画录》中的记载，可知髡残不但禅学修养高明，颖悟绝伦，且在同门中出类拔萃。从髡残的题跋、诗文中可以对其禅学思想进行探析。1662年髡残为樵居士作《物外田园书画册》（北京故宫博物院藏），册页中写到：“夫人为世间生老病死，富贵荣辱所累，则思而为佛为仙，不知仙佛者，即世间人而能解脱者也。”²²⁸是说，世间人为生老病死，追名逐利感到疲惫不堪的时候，就想成仙成佛，以为成仙成佛后就可以没有烦恼，殊不知世间能解脱之人便是离苦得乐之人，便如仙佛一样自在喜乐。这与六祖慧能所说的“佛法在世间，不离世间觉；离世觅菩提，恰如求兔角”²²⁹是一层意思。髡残在《物外田园书画册》中又题云：“名也随他，利也随他，佛道也随他，生死也随他，恁么不恁么也随他，果然如是，则数声清磬是非外，一个闲人天地间。”²³⁰是说，若人能够做到一切随顺自然，不争不求，则能得到世间大自在，这也正符合了道家重视自然的文化思想。同年浴佛节，髡残作《罗汉图》轴，题诗云：“人说我险，我说你魔，参空一切，贝叶经多，听我说偈，沙数恒河，三洲无量，即是弥陀。”²³¹“三洲无量”指普度众生所具有的慈、悲、喜、舍之精神。人若能洞穿世俗，具有包容宇宙的胸襟，就能够断除烦恼，离苦得乐，好比世间弥勒佛。从灵岩继起给髡残的一封信中也可窥探出髡残的人格特征与禅修之境界，信中云：“近日禅林气象，飒然如秋冬，生意不复作，皆由衲子无心胸，节烈随风而靡，一味喜人叹誉，略加针砭，便掉头不顾，如石公之宠辱不惊，始终崛起，闻见固不易得也，久悬之榻，不知何日四棱蹋地，一苇可航，正是时耳隐禅南来，幸不吝指教，不致虚费草鞋钱也。”²³²从信中可以看出灵岩继起禅师对髡残超凡脱俗、平易恬淡的高迈人格极为欣赏，同时也可看出髡残禅学修养高深、知识渊博，因为连临济宗高僧灵岩继起都向他请求指点迷津。1659

²²⁸ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第293页。

²²⁹ 宗宝本《坛经·般若品》。

²³⁰ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第293页。

²³¹ （清）邵松年：《澄兰室古缘萃录》卷六，上海：鸿文书局，1904年版。

²³² （清）周亮工：《藏弃集》卷之十五，上海：贝叶山房，1936年版。

年，髡残的两位重要导师龙人俨、觉浪道盛在同一年里相继辞世，他拒绝法嗣继承，离开南京，云游江南，在饱览名川大山之后重回金陵，潜心绘事。这也许既是髡残淡泊名利的本性使然，也是其禅学修养的境界使然，正如程正揆所认为的：“盖自证自悟，如狮子独行，不求伴侣者也。”²³³这种无拘无束，自证自悟，向内观照的方式正是禅宗思想的特色。髡残1663年所作《层岩叠壑图》的题跋有云：“大江天一线，来往贾人舟。何如道人意，无欲自优游。癸卯秋九月，过幽闲精舍写此以志其怀焉。”²³⁴佛教的“无欲”指真心不被妄想分别所束缚，若能内心保持清明，无欲无求，便得自在平衡，此题诗足见髡残精进修行的决心。1667年髡残所作《松岩楼阁图》题跋有云：“董华亭谓画如禅理，其旨亦然，禅须悟，非功力使然，故元人论品非功力使然，品格可学力而至，气韵非妙悟则未能也。”²³⁵髡残在这里的妙悟思想与慧能提倡的“顿悟成佛”思想是相一致的。慧能曾说：“不悟，即佛是众生，一念若悟，即众生是佛。”²³⁶又说：“不识本心，学法无益；识心见性，即悟大意。”²³⁷可见，髡残深谙禅宗顿悟之要旨。髡残晚年在祖堂幽栖寺附近幽僻处建立了一间茅屋，取名“大歇堂”，他在这里闭关苦修，钻研佛理，勤勉精进。尽管髡残绘艺超群，但他始终把参禅悟道放在第一位，绘画甚至也成为他参禅悟道的方式。1670年髡残在《山水册》中自题云：“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。”²³⁸足见髡残以禅作画、以画入禅，把绘画与参禅合而为一的思想，髡残已然把绘画作为其禅修的特殊方式。可以说，髡残在禅修上已达到任运自然、随缘应物、遗世超脱的境界，俨然一无执无着、不留不住、无情无畏的彻悟者。

3.4 弘仁禅宗思想的特点

从法嗣继承来看，弘仁为曹洞宗第二十九世，其师古航道舟禅师为博山元来的法嗣弟子，那么弘仁继承的自然是博山无异元来禅师的法系道统，元来禅师提出的禅净兼修的理念，被弘仁传承并实践。弘仁曾到庐山凭吊净土宗的开山祖师

²³³ (清)程正揆：《石溪小传》，《青溪遗稿》卷十九。

²³⁴ (清)庞元济：《虚斋名画录》卷十，乌程庞氏，1909年。

²³⁵ 薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第107页。

²³⁶ 敦煌本《坛经》第30节。

²³⁷ 敦煌本《坛经》第8节。

²³⁸ 见《艺苑掇英》，1987年第37期，图版第30页。

慧远遗迹，又曾行脚于文殊院等净土宗道场就是证明。程弘志《浙江传》有云：“师尝拟于慈光禁足三年，批阅大藏；然后于浮溪丹台之间，结瓢终老。”²³⁹弘仁受博山一系禅法影响，曾立志深入经藏，苦读佛典。弘仁也曾拜访临济宗道场，以参证佛学，说明他并不排斥临济禅法。王泰徵在《浙江和尚传》中云：“壬寅，过匡阜，吊宗、雷之遗事，感刘、竺之微言，觉远公声影犹在，师乃毅然著发愿文也。”²⁴⁰从其写发愿文以及圆寂前口念佛号可知，弘仁受当时流行的禅净合流思想的影响是很深的，这也与无异元来所主张的“禅净无二”思想一脉相承。博山法系的修持方式主要是打坐参禅，静观默照，弘仁继承了这一禅法特点。正如许楚在《黄山浙江师外传》中所描述的那样：“每日挂瓢曳杖，芒鞋羈旅，或长日静坐空潭，或月夜孤啸危岫。”²⁴¹永觉元贤弟子道需在《永觉元贤禅师广录》卷十八中记载了弘仁的师父古航道舟坐禅的情形：“枯坐一室，苔钱满砌，盖四载如兹也。”²⁴²是说，因静坐的时间太长，四周长满了苔藓，只剩下打坐的地方一草不生，大约打坐了四年之久。弘仁所修持的禅法自然也离不开静坐默照。关于这一点，可以从弘仁的画偈中找到一些证据。如：“南北东西一故吾，山中归去结跏趺。”²⁴³“跏趺”指盘腿而坐，是佛教中修禅者的坐法。又如“坐破苔衣第几层？梦中三十六芙蓉。倾来墨沈堪持赠，恍惚难名似某峰。”²⁴⁴为了深入观察大自然美景，弘仁废寝忘食，把地上的苔衣都坐掉了，可见其坐禅功夫之深。曹洞宗主张通过坐禅的方式，在静观默照中参悟真如自性的方法可见一斑。曹洞宗这种静坐默照的修持方法被称为“默照禅”，“默照禅”可以说是曹洞宗最具代表性的修行法门。弘仁把自己在五明寺中的居室取名为“澄观轩”，“澄观”即“澄怀观道”之意，心怀的澄彻是观道的基础，可见弘仁也非常注重心性的修养。从以上信息可知，弘仁身为曹洞宗弟子，并不排斥临济法门，晚年专修净土，他的禅法具有在默照中体悟心性的特点。

总之，明末清初，帝王的支持、士人禅悦之风的盛行以及特殊的历史环境促

²³⁹（清）程弘志：《黄山志》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第10页。

²⁴⁰（清）王泰徵：《浙江和尚传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第3页。

²⁴¹（清）许楚：《黄山浙江师外传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第7页。

²⁴²（清）释道需：《永觉元贤禅师广录》卷十八《博山古航舟禅师塔铭》。

²⁴³弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第36页。

²⁴⁴弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第38页。

成了“四僧”入佛参禅的机缘。明末清初佛教界精英提倡的圆融诸宗、禅净兼修等思想，难免对“四僧”的禅学思想产生影响。从“四僧”的禅门行经可知，禅宗之曹洞与临济二宗常有互动，如石涛虽为临济宗龙池正脉，但也常与曹洞宗禅师交游来往；八大山人虽为曹洞弟子，但谙习曹洞、临济二家禅法要旨；髡残亦然，既传承曹洞法脉又熟悉临济禅法；弘仁同髡残和八大山人一样，虽嗣承曹洞宗寿昌法系，但也亲近临济道场，特别是其禅净兼修的修行方式与博山元来的禅学思想一脉相承。

第四节 “四僧”与中国文人画及画论

4.1 “四僧”与中国文人画

4.1.1 文人画的概念

文人画是中国绘画独有的概念，文人画的概念的形成经历了漫长的历史过程，一般认为文人画概念的确立于晚明时期，文人画家董其昌正式提出了文人画的概念。但文人画现象的产生，可以追溯到唐代甚至更久远的时代。由于文人画与文人之画的关系错综复杂，文人画与非文人画的界限又模糊难辨，因此很难为文人画确立一个发轫期。早在南朝的宗炳，其山水画中就极具人文精神。宗炳在其《画山水序》开篇即言：“圣人含道映物，贤者澄怀味象。至于山水，质有而趣灵。”²⁴⁵在这里他摒弃功利的审美心胸，强调内在的生命精神。而早于宗炳的绘画理论家、画家顾恺之（东晋）在其《历代名画记》中提出“以形写神”的概念，强调在形似的基础上表现绘画的主观精神气质。直到谢赫在其《古画品录》中提出“气韵生动”的概念，更进一步阐释了艺术审美的精神境界，对后世的画学思想产生了深远的影响。

董其昌把唐代的王维视为文人画的鼻祖，他在《画旨》中说：“文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董、巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，

²⁴⁵ 《画山水序·叙画》，北京：人民美术出版社，1985年，第1页。

非吾曹当学也。”²⁴⁶又云：“右丞山水入神品，昔人所评：云峰石色，迥出天机；笔意纵横，参乎造化，唐代一人而已。”²⁴⁷虽然董其昌之言颇具争议，不能作为历史的考证，但能看出他把重自我、重写意精神的王维奉为圭表，又极推崇董源、巨然、“元四家”等文人画家。王维在《山水论》中云：“凡画山水，意在笔先。”²⁴⁸强调主观对客观的统摄作用，强调精神的主导作用。特别是王维“诗画一体”的观念，将文化性融入绘画，丰富了中国绘画的内涵，推动了文人画理论的发展。北宋苏轼明确地提出了“士人画”的概念，云：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦，汉杰真士人画也。”²⁴⁹又云：“论画以形似，见与儿童邻。诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。”²⁵⁰苏轼评王维之诗画曰：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”²⁵¹诸如这些观点被视为文人画理论成熟的标志。元代诸多画家对文人画理论的内涵与处延都有补充，倪瓒的“逸气说”代表了这一时代的心声，成为元代文人雅士恪守的审美标准和精神追求。倪瓒有云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”²⁵²又云：“余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其是与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？”²⁵³直到董其昌明确提出文人画的概念，士人画的概念逐渐淡出人们的视线。近现代画家陈师曾解释文人画时说：“何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。”²⁵⁴当代画家冯骥才在其《文人画宣言》一书中谈到文人画与院体画的区别时说：“文人画是本人性情直接的抒发；院体画从属于眼睛，文人画从属于心灵；院体画是唯美的，文人画是唯心的；院体画是技术的，文人画是心性的。我现在已经把文人画的本质表述出来。一句话，文人画是文人直抒胸臆的艺术。文人画的出现是文人的心灵要求。这种心灵的呼声在苏轼等人那里，已经十分清

²⁴⁶ (明)董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第41页。

²⁴⁷ (明)董其昌《画眼》，载俞剑华《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1986年版，第724页。

²⁴⁸ (唐)王维：《山水论》，俞剑华编：《中国历代画论大观》第一编，南京：江苏凤凰美术出版社，2015年版，第155页。

²⁴⁹ (宋)苏轼：《又跋汉杰画山》，《苏轼文集》卷七十，北京：中华书局，1986年版，第2216页。

²⁵⁰ (宋)苏轼：《书鄢陵王主簿所画折枝二首》，《苏轼诗集》卷二十九，北京：中华书局，1985年版，第1525页。

²⁵¹ (宋)苏轼：《书摩诘蓝天烟雨图》，《苏轼文集》卷七十，北京：中华书局，1986年版，第2209页。

²⁵² (元)倪瓒：《答张藻仲书》，《清閟阁集》卷十，杭州：西泠印社出版社，2010年版，第319页。

²⁵³ (元)倪瓒：《跋画竹》，《清閟阁集》卷九，杭州：西泠印社出版社，2010年版，第302页。

²⁵⁴ 陈师曾：《文人画之价值》，《艺术品》，2015年第8期，第90页。

楚地听到了。”²⁵⁵

可见，文人画不等同于文人之画，文人画并非指文人所画的画。虽然文人画家都是具有一定文化修养的文人，但文人之画并非都符合文人画的标准。文人画是具有一定心性修养的文人借笔墨抒发性灵、表达意趣的绘画，具有象外之象、韵外之致的特征。也就是说，文人画是具有人文气息的画，强调“心”与自然的契合作用。

4.1.2 禅宗与文人画

相传，在 2500 多年之前的印度，佛陀在灵山法会上“拈花微笑”，成为禅宗第一宗公案，这种只可心会不可言传，以心印心的传法方式，南北朝时由菩提达摩传入中国。禅最初来自于梵语，有“思维修”、“静虑”之意，本是古代印度许多宗教的修行方法，是一种基于“静”的行为。但是禅宗是中国化的产物，是印度佛教与中华文化相碰撞的结果。达摩被尊为中国禅宗初祖，禅宗思想由唐代六祖慧能发扬光大。慧能主张“不立文字，直指人心”、“教外别传”，针对佛教繁杂的修持仪式，提出顿悟即可见性的命题，提倡简易的顿悟法门；慧能所主张的“佛法在世间，不离世间觉”注重现实的特点，为中国化佛教提供了重要的理论资源和信仰基础。特别是唐代以后，禅宗兴盛，成为中国佛教发展的主流，慧能禅重视心性、重视顿悟、重视现实的品格，对唐代以后佛教以及整个社会都产生了重要影响，中国文人在禅宗思想的启发下，不自觉地在诗歌、绘画中融入禅意。翻开中国美术史，不难发现，从南朝的宗炳到唐代的王维，从明朝的董其昌到清末的虚谷，禅宗的思维方式启发了历代文人书画家的绘画理念，他们所取得的艺术成就也和他们参悟禅的密切关系。如王维爱钻研禅学，其绘画给人“画中有诗”、“物我两忘”的幽远意境，再现了他修禅的艺术体验，很受当时僧人和文士的赞赏，被推崇为“文人画鼻祖”。王维曾说：“妙悟者不在多言。”²⁵⁶禅宗这种方便易行的“顿悟”哲学，被文人士大夫广泛地接纳。这表明，绘画是绘画主体的心灵的创造。至宋代，狂禅之风兴起，这时的禅宗过分强调自心对欲望的顺从，把“心”导向了随心所欲的境地。这股禅狂禅之风，使大批文人、

²⁵⁵ 冯骥才：《文人画宣言》，北京：文化艺术出版社，2007年版，第13页。

²⁵⁶ （唐）王维：《山水诀》，俞剑华编：《中国历代画论大观》第一编，南京：江苏凤凰美术出版社，2015年版，第150页。

禅僧借笔墨来应接悟道的因缘，文人的审美情趣自然而然受到这种禅风的影响。可见，禅首先对文人画家产生影响，继而影响到艺术一路。因为每个人对禅的体悟“如人饮水，冷暖自知”，具有强烈的主观性，那么根据自己的心性和见解去发挥，就成为文人画创作的特点。

水墨与禅思的巧妙融合，成为文人画的显著特点，更是文人画家追求的最高画境。从此，文人画家们在创作时不断尝试景与情的有机结合，融禅思妙理于水墨丹青之中。反过来，绘画也成了文人画家们参禅悟道的工具。著名的禅僧担当曾言：“画中无禅，惟画通禅。”²⁵⁷是说中国画写意的特点跟禅的特点相通，都具有只可意会、不可言传之性，画是禅意的外化。

明代的董其昌可以说是引禅入画的倡导者，禅理是他绘画创作的基石，他的画作常以南宗禅顿悟思想作指导。董其昌笔墨萧疏、画风简淡，绘画意境却深邃幽远、暗藏神韵，给人“言不尽意”的美感体验。董其昌提出“禅悦”的概念，即追求禅宗那种随心所欲、任运自在的境界，以自娱自乐的心态，把“禅味”渗透到绘画实践当中。可以说，充满禅意的绘画成就了董其昌的艺术高度。董其昌最著名的画论应该是他的“南北宗论”，他在《画旨》中云：“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，著色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之后，有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。”²⁵⁸关于“南北宗论”之说同样出现在董其昌的同乡莫是龙的《画说》中，莫是龙年长于董其昌，因此，对于“南北宗论”的首创者是谁，至今说法不一。但可以肯定的是，董其昌对此说倡导最力，影响最大，无出其右者。尽管董其昌根据禅分南北宗提出绘画的“南北宗论”在当时引起很大争议，但也在某种程度上起到了纠正时弊的作用，开辟了明代画坛的新局面，赋予中国画以新的生命和灵性，并对清初画坛产生了巨大的影响。单国霖在《吴门画派综述》曾这样评价董其昌：“在绘画领域再一次掀起复兴文人画的潮流，从而把中国古典绘画引入又一个高潮。”²⁵⁹董其昌的画一度成为文人画家的精神导航。董其昌对“四僧”的影响更

²⁵⁷ (清)担当：《题设色山水图》，云南省博物馆编：《担当书画集》，北京：文物出版社，1963年版，第56-57页。

²⁵⁸ (明)董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第37页。

²⁵⁹ 单国霖：《吴门画派综述》，《中国美术五千年》，北京：人民美术出版社，1991年版，第413页。

多地表现在其引禅入画的创作理念方面，“四僧”都曾认真研习董其昌的绘画，汲取董其昌的绘画思想。

禅意绘画的形成是禅宗与绘画相互碰撞的结果。禅宗思想最巧妙的表达方式就是绘画，绘画以形传神的特点与禅宗不立文字、即心即佛的思想十分相契。纵观中国美术史，就会发现，禅宗思想早已与中国绘画结下妙机良缘。

4.1.3 “四僧”绘画与文人画理想

清初，“四僧”和“四王”处于同等的社会环境中，所承受的压力自然跳不出历史的界限。“四僧”和“四王”都深受董其昌画学思想的影响，都以董其昌所构建的文人画理想为指归。因身世经历、性格志向等不同因素的原因，导致“四僧”和“四王”的艺术主张和艺术风格大相径庭。但不可否认，他们在绘画上共同追求精神、意趣、逸气的表达。刘德清在其《文人画的象限——清初四僧艺术及其对于中国文化的意义》一文中指出：“四王更多体现文人画的诗意性质，四僧更多体现文人画的独立精神。”²⁶⁰的确，文人画的独立精神在“四僧”这里得以恢复和彰显。石涛的画风淋漓恣肆；八大山人率简旷达；髡残缅邈幽深；弘仁明净幽疏，每个人都个性鲜明，风格迥异。尽管如此，他们的绘画理念却惊人的相似。如石涛的“画从于心”、“我自用法”；八大山人的“画者东西影”；髡残的“我说我法”、“变其法以适意”；弘仁的“敢言天地是吾师”等，他们都勇于打破陈规，彰显个性，都具有豪放不拘、天真浪漫的胸怀。上文已述，清初艺术走向摹古与创新的二元道路，与清初社会文化的双重趋势有关，亦与艺术主体的主动选择有关，在此不再赘述。以“四王”为首的王时敏有意忽视董其昌的“禅悦”之说，而以儒家的审美取向为准则，创立了种种习古的规范。因一味地主张摹古，以古意为最高准则，逐渐丧失了独立品格。卢辅圣在其《中国文人画史》一书中指出：“四王与四僧之间的距离，也不应掩盖他们作为董其昌思想之体现的亲合力。四王更趋于儒，四僧更趋于道禅；四王更倚重‘道问学’，四僧更倚重‘尊德性’；四王更擅长中正平和，四僧更擅长奇峭诡异；四王更关注纯化语言，四僧更关注发抒情志……在所有这些显而易见的区别之中，并非只是

²⁶⁰ 刘德清：《文人画的象限——清初四僧艺术及其对于中国文化的意义》，《美术研究》，2001年第1期，第69页。

非此即彼的关系，同时也是亦此亦彼的关系。”²⁶¹所以不管是看待“四王”还是“四僧”艺术，都应该用多角度、运动性的眼光，以免掉进偏狭的陷阱。这也正说明，清初的艺术取向是丰富和多元的。

由上文可知，对禅思哲理的参悟和对绘画造诣的追求，是“四僧”出家后一直热衷的方向。禅宗思想长时间的浸润，使“四僧”在绘画上的造诣愈来愈深，那么引禅入画便是水到渠成的事了。从明末清初的政治、文化、宗教、艺术背景考察，就会发现，引禅入画是历史的必然也是个体的自觉。不管什么时代，一个人的个体行为、思想状况往往受到时代的影响，也受到自身经历的陶染。所以下面笔者着重从社会角度和个体角度剖析“四僧”引禅入画的可能性。

国变后，明遗民们有着不同的人生选择，有的人为了保全一家老小性命选择与清王朝合作，有的人采取极端激烈的方式表明“不仕二主”之决心，每个人因身世和际遇的不同，做出了不同的抉择，但大部分遗民不愿屈服于异族统治，而选择了隐逸的生活道路。明末清初的禅宗兴盛，使很多遗民把逃禅或寻求其他宗教庇护当作安身立命或精神寄托的出路之一。借僧活命抑或真心修行，寺院无疑成为明清之际大部分文人的理想去处，“四僧”就是在这样的环境下对生存方式做出了或无奈或情愿的选择。

甲申鼎革之后，清政府“圈地运动”和“留发不留头”等政策，对从小受儒家文化熏陶的汉族人民无疑产生了极大的精神打击。所谓“圈地运动”，是指满清官兵肆意掠夺汉人土地，被掠夺的土地上凡是有汉人祖先坟墓的，一概禁止岁时祭扫；还有剃发易服政策都使大批有文化的遗民产生了强烈的抵触情绪。《东华录》记载，崇德三年七月皇太极公布：“有效他国（指明朝）衣冠、束发、裹足者，重治其罪。”²⁶² 顺治二年（1645年）五月清军攻下南京后，顺治帝又谕礼部：“自今布告之后，京城内外，限旬日；直隶、各省地方自布文到日，亦限旬日，尽令剃发。遵依者为我国之民，迟疑者同逆命之寇，必置重罪。若规避惜发，巧辞争辩，决不轻贷。”²⁶³ 这是满清政府为防止被汉化、断绝汉人归明之路以及维护其政权威严所采取的高压政策。诸如此类的种种压迫，激起广大汉人的反抗，而“四僧”因出家名正言顺地逃避了衣冠的变更，他们的气节操守得以保全。清

²⁶¹ 卢辅圣：《中国文人画史》，上海：上海书画出版社，2015年版，411页。

²⁶² （清）蒋良骐：《东华录》，鲍思陶；西原点校，济南：齐鲁书社，2005年版，第37页。

²⁶³ 《清世祖实录》卷十七。

思想家全祖望对这段历史曾感慨：“古之遗民野老，记甲子，哭庚申，大都潜伏于残山剩水之间。”²⁶⁴可见，大部分遗民拒绝随波逐流，以隐逸不仕表明忠君爱国之心。

对“四僧”来说，绘画成了他们发表感触的出口。“四僧”的诗文修养、禅学造诣以及游历大自然的生活经历，都是他们提高绘画水平的源泉，都使他们对自然有了深切的体悟，遗民背景也促使他们借绘画寄托家国之思，“四僧”都擅画林泉山水，就是一个很好的证明。当然，“四僧”在抒发爱国之情、亡国之恨的同时，也激发了创作的热情，以至使他们在绘画上达到了“外师造化，中得心源”的高度。“四僧”以大自然为师的创作理念，以借古开今的精神给崇尚摹古的清初画坛吹来一股新风。易代之后，反清复明的大势已去，在这种情况下，“四僧”更能抛开纷扰专注于水墨丹青之中，而绘画具有隐晦性的特点是他们避免“文字狱”的最佳表达方式，如八大山人用“残山剩水”、“白眼向天”来表达自己的亡国之痛以及不事清室的桀骜态度。

中国画向来有“画如其人”之说，所谓人品即画品，“四僧”与文人逸士的交流、与画家们的谈艺论道以及闲云野鹤的生活方式都对他们的绘画造诣产生了启发和影响。如石涛与八大山人、弘仁等画僧交往密切，相互之间的崇敬也会使他们的禅宗思想、艺术理念相互感染。虽然石涛、八大山人出家的初衷并不是为了参禅悟道，但后来也都勇猛精进，表现出过人天资。“四僧”长期清心寡欲、与世无争地参禅悟道使他们的心境逐渐变得自由超脱、清净淡泊，在作画时自然而然地将禅意融入其中便是顺理成章的事情了。“四僧”的诗文、画跋中常常透露出耐人寻味的禅机妙理，如八大山人的画跋、诗文常常寓意深刻又晦涩难懂，好像无从深入了解他的艺术思想，实际上恰恰相反，这正是禅宗“教外别传”思想的体现。八大山人作为曹洞宗人，对该派含蓄幽邃、婉转绵密的宗风必铭记于心，他绘画中所表现出的虚静空灵之境跟他的禅学修养定有脱不了干系的关系；又如石涛，石涛晚年著有绘画理论著作《画语录》，是其多年绘画理论的总结，用禅宗语境来解说绘画思想更是其以禅心悟画理的充分表现。

综上所述，“四僧”作为明代遗民，他们身上有很多相似之处，不论他们出家的目的如何，他们心中都具有强烈的民族意识与爱国之情，都蕴藏着无限的落

²⁶⁴（清）徐沁：《明画录》，《中国古代美术丛书》，北京：国际文化出版公司，1993年，第144页。

寞与感伤，也都为维护人格的独立做出了不懈努力；他们一生都深受儒、释、道文化的熏陶，又都因久浸禅义佛理，把禅宗作为精神深处的最终归宿。“四僧”与同时代的画家相比，他们有着更自由的思想 and 更独特的画风，都有打破摹古的窠臼，把禅宗思想融入绘画的创新精神，他们的高情远致为中国绘画的发展注入了新的活力。“四僧”的绘画，在一定程度上实现了董其昌对文人画的精神构想，“四僧”的绘画代表着这个时期文人画的最高境界和最高智慧，承载着中国文人对生命的深切关怀和生命境界的理想追求。

文人画至此，又出现了一次飞跃。

4.2 “四僧”与中国画论

4.2.1 中国画论对“四僧”的影响

若论中国画论对“四僧”的影响，有直接影响亦有间接影响，间接影响错综复杂，较难梳理。历史上关于“形神”、“气韵”、“意境”、“笔墨”等的论述自然会对“四僧”的绘画思想产生一定的影响。若论直接影响，还是受董其昌提倡的所谓“南宗”画之影响最甚。董其昌推崇王维、董源、巨然、元四家等人的绘画对清初画坛的影响是巨大和深远的。下面不妨从对“四僧”有直接影响的画家的画论说起。因王维之画没有流传至清代，因此“四僧”不曾临摹过其真迹，但王维“诗中有画，画中有诗”的文人气质，想必“四僧”皆耳熟能详。石涛曾研习董源、米芾、王蒙等人的绘画，吸收又打破从中习得的笔墨技法，自成一派。八大山人山水画多习黄公望、倪瓒、米芾等人，又别出机杼；花鸟画师承陈淳、徐渭等人，继承和发展了泼墨写意画法。髡残多临习董、巨、元四家的绘画，尤崇巨然、黄公望、王蒙。弘仁多师法倪瓒。“四僧”有一个共同的特点是，都临摹或研习过董其昌的绘画，都深受董其昌绘画风格和绘画理念的影响。综合来看，“四僧”主要受董、巨、米芾、元四家和董其昌的影响较大，下面着重对这些名家的画论进行梳理。

董、巨指五代画家董源和巨然。董源，字叔达，钟陵人，曾任南唐北苑副使，又称董北苑。巨然也是钟陵人，早年出家为僧，其山水画师法董源。董源、巨然被后世并称为“董巨”。董源没有什么画论流传于世，倒是后学有很多关于其绘画的评价。米芾《画史》云：“董源，平淡天真多。唐无此品，在毕宏上。近世

神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”²⁶⁵这种“平淡天真”、“不装巧趣”的画风被后世文人画家所拥护。米芾又云：“巨然师董源。今世多有本，岚气清润，布景得天真多。”²⁶⁶清初的恽寿平对董、巨师徒的画风也赞誉有加，曰：“北苑正峰，能使山气欲动。青天中风雨变化。气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵，不使识者笑为奴书。巨然行笔如龙，若于尺幅中雷轰电激，其势从半空掷笔而下，无迹可寻，但觉神气森然洞目，不知其所以然也。”²⁶⁷董其昌在《画旨》中更赞董源画之多变，云：“董北苑《蜀江图》、《潇湘图》皆在吾家，笔法如出二手，又所藏北苑画数幅，无复同者，可称画中龙。”²⁶⁸从董其昌对南宗画的建构可知，董其昌以董源、巨然为中心，向上找到了王维，向下找到了元四家。

至于巨然，一直被后世视为董源画风的延伸，事实也确实如此。

米芾，北宋著名书画家，字元章，又有“米襄阳”“米南宫”之称。米芾的画论思想多见于其《画史》一书中，除了上文提到的，他把“平淡天真”作为绘画审美的标准外，还提出“高古”、“墨戏”等概念，有云：“以李常师吴生，终不能去其气，余乃取顾高古，不使一笔入吴生。”²⁶⁹“高古”的概念逐渐被后世发扬，成为绘画评价的标准。米芾画中常有“墨戏”之类的题识，他以墨为戏，看淡功名利禄，尝云：“斐几延毛子，明窗馆墨卿，功名皆一戏，未觉负平生。”²⁷⁰在谈到自己画山水的心得时，他有题画诗云：“芾岷江还，舟次海应寺，国详老友过谈，舟间无事，且索其画，遂率尔草笔为之，不在工拙论也。”²⁷¹这种洒脱不拘的胸襟，已极具文人画的浪漫情怀，他的这些言论丰富了文人画理论的内涵。

“元四家”一般指元代黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇这四位具有代表性的画家，他们继承和发展了董、巨画风，重笔墨、尚意趣，对明清两代尤其是“南宗”一派影响巨大。黄公望，字子久，号一峰，常熟人。王蒙，湖州人，字叔明，自号

²⁶⁵ (宋)米芾：《画史》，北京：中华书局，1985年版，第15页。

²⁶⁶ (宋)米芾：《画史》，北京：中华书局，1985年版，第14页。

²⁶⁷ (清)恽寿平：《南田画跋》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第45-47页。

²⁶⁸ (明)董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第80页。

²⁶⁹ 见(宋)邓椿：《画继》卷三，长沙：湖南美术出版社，2000年版，第292页。

²⁷⁰ (宋)米芾：《画史》，北京：中华书局，1985年版，第3页。

²⁷¹ 见(清)方薰：《山静居画论》，杭州：西泠印社出版社，2009年版，第71页。

黄鹤山樵，乃赵孟頫之外孙。吴镇，浙江嘉兴人，字中圭，号梅花道人。倪瓒，字元镇，号云林。上文已提及倪瓒的“逸气说”，倪瓒认为绘画的功能是抒发胸中的逸气，这无疑又进一步提升了文人画的精神内涵。他的“逸笔草草，不求形似”，强调绘画以气韵为主导以及自由挥洒的妙用。黄公望在《写山水诀》中云：“作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。”²⁷²黄公望提示学人作画要避免邪、甜、俗、赖的毛病，可见其对格调气韵的重视以及出俗入雅的艺术追求。吴镇有画跋曰：“墨戏之作，盖士大夫诗翰之余，适一时之兴趣。”²⁷³又曰：“写竹之真，初似墨戏，然陶写性情终胜别用心也。”²⁷⁴倪瓒的“聊以自娱”思想与吴镇“墨戏”思想是一致的，都是对写意精神的提倡。至于王蒙，他一生画了很隐居图，他的《青卞隐居图》，用笔随意松活，在皴法上多有创新，被董其昌推崇备至。总之，“元四家”对董、巨以来的绘画经验及画学思想进行了总结、概括，并根据自己的创作实践进行了合理的发挥、创造，丰富了元代的山水画技法及画学理论，为明清两代画家提供了有价值的参考。

董其昌(1555年——1636年)，字玄宰，号思白、香光居士。松江华亭（今上海）人，官至礼部尚书，卒后谥“文敏”。董其昌擅画山水，师法董源、巨然、元四家，以禅喻画，倡“南宗”画风，其绘画风格及画论对明末清初画坛影响甚大，著有《画禅室随笔》、《画旨》、《容台集》等文集。董其昌的一生是深受禅宗文化影响的一生，禅宗思想也潜移默化到其艺术生涯之中。清初画坛争相摹仿董其昌的画风，“四僧”难免受到董其昌画风和绘画理论的影响。从“四僧”的绘画作品来看，“四僧”深受董其昌“南北宗论”的影响，对所谓“南宗”画家董源、巨然、元四家、董其昌等人之画多有研习，他们还特别受到董其昌“禅悦”思想的影响。但这并不代表“四僧”完全同意董其昌的画学理念。八大山人和石涛明确反对董其昌将绘画划分南北两派的这种门户之见，但董其昌的“禅悦”、“游戏神通”、“随意拈笔”、“简淡”、“平淡天真”、“以淡为宗”等绘画观点与审美理念，对“四僧”是颇有影响的，“四僧”并由董其昌上溯到宋元名家。董其昌在其《画禅室随笔》中，专有《禅悦》一章，他在此章记载了他与禅门好友在一起参禅论道的禅悦之欢，曾说：“翰墨之事，良工苦心，未尝敢以

²⁷² (元)黄公望：《写山水诀》，见温肇桐编：《黄公望史料》，上海：上海人民美术出版社，1963年版，第12页。

²⁷³ 转引自陈师曾：《文人画之价值》，《艺术品》，2015年第8期，第92页。

²⁷⁴ 见李德坝编：《吴镇诗词题跋辑注》，济南：山东美术出版社，1990年版同，第148页。

耗气应也。其尤精者，或以醉，或以梦，或以病。游戏神通，无所不可。”²⁷⁵“晋陵道中，望远岫平林，陂陀溪岸，一一如画。秋色正佳，舟行闲适，随意拈笔，遂得十景。”²⁷⁶董其昌把参禅的心理体验融入绘画创作当中，强调绘画创作的“寓画于乐”及“真我”“忘我”的状态。董其昌赞倪瓒山水画曰：“元季四大家，独倪雲林品格尤超。早年学董源，晚乃自成一派，以简淡为之。”²⁷⁷董其昌欣赏绘画的“平淡天真”之气，他说：“余谓张旭之有怀素，犹董源之有巨然，衣钵相承，无复余恨，皆以平淡天真为旨。”²⁷⁸又说：“盖倪迂书绝工致，晚年乃失之，而聚精于画，一变古法，以天真幽淡为宗。”²⁷⁹可见，“淡”是董其昌的艺术宗旨和艺术追求。

4.2.2 “四僧”的画学思想

“四僧”当中，除了石涛有专门的画论著作《苦瓜和尚画语录》之外，其他三僧均无画论传世。但我们仍能从他们的诗偈画跋中对他们的画学思想窥得一二。石涛的主要画学思想集中在其《苦瓜和尚画语录》中。该书以“一画论”为纲，阐发了其“画从于心”、“借古开今”、“以造化为师”、“无法而法”、“我自用我法”、“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”、“神遇而迹化”等艺术观念，可谓别开生面、不同凡响。石涛的《苦瓜和尚画语录》像一面旗帜，代表着清初艺术的创新一路。“一画”究竟是指什么呢？学界对它的理解莫衷一是，众说纷纭。石涛在《画语录·一画章》中云：

“太古无法，太朴不散。太朴一散而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知。所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲得其态，终未得一画之洪规也。行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透。……用无不神而法无不贯也，理无不入而态无不尽也。信手一挥，山川人物、鸟兽草木、池榭楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画

²⁷⁵ (明)董其昌：《画禅室随笔》，上海：上海远东出版社，1999年版，第174页。

²⁷⁶ (明)董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第129页。

²⁷⁷ (明)董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版，第116页。

²⁷⁸ (明)董其昌：《画禅室随笔》，上海：上海远东出版社，1999年版，第52-53页。

²⁷⁹ (明)董其昌：《画禅室随笔》，上海：上海远东出版社，1999年版，第134页。

之成，画不违其心之用。盖自太朴散而一画之法立矣，一画之法立而万物著矣。我故曰：吾道一以贯之。”²⁸⁰

徐复观说：“所谓一画，是指在虚静之心中，冥入了山川万物；因而在虚静之心中，所呈现出来的图画。详言之，指的是一位伟大艺术家，将美化了的自然，融入于主观精神之中；主观的精神，没入于客观自然之内；自然与精神，相即相忘，主客合一时所呈现出的精神上的美的形相。……在此根源之地，虚静之心，不纷不杂，这是一；主客冥合而不分，也是一。但是此‘一’是涵融着自然的美的形相，而可成为画的根源，故称为‘一画’。”²⁸¹石涛《一画章》中的“夫画者，从于心者也”将主客两方面统一于“一画”，说明绘画是表“心”的艺术，这也正是中国文人画最具代表性的精神。石涛以一位艺术家特有的敏感和直觉，领悟到“一”与道家之“道”和佛家“一切即一，一即一切”、“万法唯心”的关系。接着石涛由“一画”伸展开来，对绘画创作的“笔墨”、“尊受”、“境界”等法则进行了辩证性的论述，以“一画”统摄众法，“一画”是创作之始、立法之本，具有本体的意义。石涛所述的很多观点明显受到历代画家绘画理论的影响，在对前人进行归纳总结的同时，又有创造性的发挥。书中针对以“四王”为代表的摹古派提出“借古开今”、“以造化为师”、“无法而法”等主张，至今看来，仍具有参考的价值和现实意义。

八大山人的绘画思想和石涛多有契合之处。八大山人在绘画观念上反对当时的泥古不化之风。他在《疏竹幽兰图》中题跋曰：“禅与画皆分南北，而石尊者画兰，则自成一家的。”²⁸²八大山人曾暗讽董其昌的“南北宗论”，他有题画诗云：“禅分南北宗，画者东西影；说禅我弗解，学画那得省。至哉石尊者，笔力一以骋。”²⁸³可见，八大山人与石涛在很多问题的看法上心照不宣。八大山人在此提出“画者东西影”的概念，乃是对历史上关于“形神”关系的发挥，仍然强调绘画的精神气质。太注重形似、拘于成规，就无法进入创作的最佳状态，即艺术创作时“解衣磅礴”的忘我状态。综观八大山人的花鸟画，他总是善于用简练的笔墨描绘出事物的生动情态与不俗气韵。也许受到徐渭“真率写情”说的影响，八大山人笔下的鱼、鸭、鸟、猫都极具“人情味”，且具有天真率直的特点。

²⁸⁰ (清)石涛著；吴丹青注解：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第11_12页。

²⁸¹ 徐复观：《中国艺术精神 石涛之一研究》，北京：九州出版社，2014年版，第476页。

²⁸² 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986年版，第64页。

²⁸³ 萧鸿鸣：《八大山人现存诗辑》，北京：北京燕山出版社，2006年，第146页。

髡残在临摹了董、巨、元四家等众多名家的大作后，吸取各家之长后自成一派。髡残学画善于师法古人，但并不是唯古人马首是瞻，而是集思广益、截长补短。髡残在《绿树听鹂图》中题跋云：“虽于古人窠窟出，却不于窠窟安身，精劲之中，发以秀媚，广大之中，出其琐碎，备尽生物之妙。”²⁸⁴在《仿王蒙山水图》中又云：“若先有成法，则塞却悟门矣。古人学道，先从死里求活，所谓绝后再甦，欺君不得此也。”²⁸⁵在《仿董华亭仙掌图》上题跋曰：“春日偶忆华亭仙掌图，变其法以适意也。”²⁸⁶在《奇石图》中自题云：“我说我法，尔点尔头，玲珑一片，几历春秋。”²⁸⁷可见，髡残在对待师古的问题上主张“变其法以适意”、“我说我法”，反对生搬硬套、因循守旧之弊。髡残在《松岩楼阁图》中提出“气韵非妙悟则未能”²⁸⁸的观点，这是他多年绘画实践的心得体会，髡残在《物外田园书画册》中题跋曰：“残僧本不知画，偶因坐禅后悟此六法，随笔所止，未知妥当也，见者喝棒。”²⁸⁹可见，髡残对待绘画如对待参禅一样，非常注重妙悟的玄机。从“随笔所止”可以窥见其聊以自娱的创作心态和文人志趣。

弘仁以画黄山风景而闻名。在笔墨技法上，弘仁同髡残一样，由师古开始，并逐渐突破师承，形成了独特的个人风格。弘仁有《画偈》云：“敢言天地是吾师，万壑千岩独杖藜；梦想富春居士好，并无一段入藩篱。”²⁹⁰可见弘仁化古为我、师法自然的能力。实际上弘仁的确常游名山大川，尤爱黄山松石，常从大自然中寻找灵感。值得一提的是，弘仁虽然崇拜倪瓒并临摹了其多幅遗作，但弘仁摹仿的不只是倪瓒的画风，更多的是倪瓒的绘画思想和绘画精神。弘仁有题画诗云：“画禅诗癖足优游，远树孤亭正晚秋。吟到夕阳归鸟尽，一溪寒月照渔舟。”²⁹¹可见其悠闲自得之意、以画喻禅之寄。

²⁸⁴ 见广州艺术博物馆，香港中文大学文物馆，香港艺术馆编：《丁衍庸艺术回顾文集》，广州：岭南美术出版社，2009年，第89页。

²⁸⁵ 髡残：《题仿王蒙山水图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第224页。

²⁸⁶ 髡残：《题仿董华亭仙掌图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第236页。

²⁸⁷ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第11页。

²⁸⁸ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第107页。

²⁸⁹ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第290页。

²⁹⁰ 弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第36页。

²⁹¹ 弘仁：《偈外诗》，黄宾虹：《浙江大师事迹佚闻》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第210页。

第五节 小结——“四僧”禅学与墨缘画诣

明末清初动荡的政治环境和良好的佛禅环境，为“四僧”逃禅避世提供了助缘。清初佛教界流行的“会通诸宗”、“融合三教”、“禅净合一”等思想，必然对“四僧”的禅法特点产生或多或少的影响。作为禅宗的弟子，“四僧”的禅学思想接近，都以慧能禅的精神为准则，但又因为宗派的不同而显示出各自禅法的特点。总体来看，石涛继承的是临济宗龙池正脉的“棒喝禅”禅法，明白直截的“棒喝禅”使石涛领略到了禅宗“不立文字、直指人心”之妙。从石涛的《画语录》和其诗文题跋可以看出石涛深得南宗禅的精髓，深明南宗禅注重顿悟、注重心性的智慧，他奉行南宗禅简便易行、法无定法的修持方式。因承师的关系，石涛早期受到其师旅庵本月和师祖木陈道忞亲清思想的影响。旅庵本月精深的禅思、画理令石涛获益良多，旅庵禅师指点石涛在行脚中探索禅思佛理的思想，不仅影响到石涛的禅修之路，也影响到其艺术之路。石涛对禅修形式上的繁文缛节十分反感，他晚年出佛入道，用道教自由自在的方式继续参禅悟道，将自己托于不佛不老间，可谓修禅学道两相参，禅与道无疑是石涛晚年心灵最深的寄托。八大山人嗣法曹洞宗寿昌法系，是曹洞宗第三十世弟子，深受曹洞宗含蓄幽邃、绵密曲折禅法的影响。八大山人的恩师颖学弘敏是博山无异元来的法孙，无异元来开示弟子的禅法主要是“看话禅”，即指示学人在看话上多下功夫。从“博山有后”之说，可知八大山人深得曹洞正法，但他又“生在曹洞临济有”，洞穿临济曹洞二家要旨，服膺两家禅法，从其隐晦难懂的诗文来看，还是曹洞禅法占上风，同时他和石涛一样崇奉自由自在、无门无派的修行方式。八大山人晚年因病还俗后，仍然精进不缀，从他继续参禅的行径来看，自由自在、无门无派的修行方式与八大山人桀骜脱俗的性格更加契合，这也许才是八大山人离开循规蹈矩的禅门生活的主要原因。从八大山人晚年的题诗来看，他对佛教般若之空观有深刻的体悟。髡残自幼喜佛，托志空门，出家前后受到深入临济禅的隐士龙人俨的教导。髡残于南京拜曹洞宗寿昌系高僧觉浪道盛后，深受器重。髡残同自己的师傅觉浪道盛一样，极具遗民情结。觉浪禅师嗣法博山无异元来，可知髡残为无异元来禅师的法孙，乃曹洞宗第二十九世弟子。髡残和八大山人一样既深入曹洞奥义又熟悉临济禅理，禅学造诣高超。髡残人格高迈、平易恬淡，从他拒绝衣钵继承的行径来看，他更崇尚无拘无束、自证自悟的修行方式。髡残深谙禅宗顿悟之要旨以

及禅宗注重现实的品格，尽管髡残绘艺超群，一直潜心绘事，但他常年闭关苦修，钻研佛理，勤勉精进，始终把参禅悟道放在第一位，用绘画的方式向内观照、参禅体佛是其禅法的一大亮点。弘仁因动荡的社会背景而放弃出仕之路，有志难抒，皈依名僧古航道舟禅师后虔心修禅，醉心翰墨。弘仁和髡残一样，嗣法门庭为曹洞宗寿昌法系，同为曹洞宗第二十九世弟子。作为博山元来的再传弟子，弘仁继承了博山一系的禅法道统，特别是其禅净兼修的修行方式与博山元来的禅学思想一脉相承，曹洞宗最具代表性的“默照禅”禅法也被弘仁很好地践行。弘仁虽身为曹洞宗弟子，但并不排斥临济禅法及其它法门，他的禅法具有在静观默照中体悟心性的特点。实际上，“四僧”都非常注重心性的修养，“四僧”在自己的宗系内都出类拔萃、颖悟绝伦，禅学修养高明，他们各自的禅法特点影响了各自的艺术思想和绘画风格。

源远流长的中国文人画及中国画论对“四僧”的影响也是深远的，特别是董其昌在文人画的实践和理论方面、在“引禅入画”方面的独特建树，对“四僧”的影响是直接而深刻的。董其昌把禅理作为他绘画创作的基石，他的“禅悦”、“以淡为宗”等概念引导着清初画坛的审美方向。“四僧”一度视董其昌为他们的精神导航。

清初社会文化与艺术取向的多样性，使“四僧”勇于打破陈规、彰显个性。“四僧”出家后对禅思哲理的参悟和对绘画造诣的追求与董其昌所构建的文人画理想多有契合之处。对“四僧”而言，“引禅入画”是历史的必然更是个体的自觉。“四僧”在借绘画发泄情绪的时候，他们的生活经历、诗文修养、禅学造诣都不自觉地融入绘画。清廷稳定之后，“四僧”更是借绘画来体悟禅学，“引禅入画”便是种瓜得瓜、水到渠成的事了。

总之，明末清初动荡的社会环境和兴盛的佛禅环境，为“四僧”逃禅提供了契机。作为明代遗民兼禅僧、画家，他们一生都深受佛禅文化的熏陶，都把禅宗作为精神深处的最终归宿，他们的禅学思想和禅法特点影响了他们的艺术之路。特殊的社会文化背景赋予了他们打破陈规、自由创新、彰显个性的精神，他们的绘画，在一定程度上实现了董其昌对文人画的精神构想，提升了董其昌“引禅入画”的艺术境界。

第三章 画题与禅机

“四僧”绘画创作的题材与禅机之间有何联系？或者说，“四僧”在选择绘画题材时有无特殊的善应机缘？理清这一关系，不仅对深入理解“四僧”的绘画思想有所助益，也为进一步研究“四僧”绘画中的禅学意味抛下一块引玉之砖。

第一节 “四僧”一生画作辑要

若要先对“四僧”绘画作品的选材特点有所了解，那么对他们一生的主要画作进行一番梳理是首要且必要的工作。

1.1 石涛主要画作概述

石涛绘画作品的存世数量较大，综观石涛的艺术生涯，大致可分为四个时期。第一时期即石涛在武昌的时期。时石涛年少，正逢摹古之风盛行，画坛争相摹仿董其昌的画风，石涛受到董其昌的画风和绘画理论的影响，顺治十四年丁酉（1657年），年方16岁的石涛作《山水人物花卉册》（广东省博物馆藏），这是目前所能见到石涛署年款最早的作品之一，此册已显露出石涛在绘画上的惊人天赋。1664年石涛（23岁）作《山水人物图》，1667年石涛（26岁）作《十六罗汉应真图》。现存石涛早年作品不多，可信者更少，上述几件作品是石涛早期的代表。

第二个时期是宣城时期。在宣城十余年里，石涛交友广泛，结识了汤燕生、梅清、黄砚旅、施闰章等画家，石涛和年长自己18岁的梅清交情最深，俩人经常谈诗论画，互相视为知己，在绘画风格上相互影响。石涛这时期的主要作品有1671年（30岁）所作的《渊明诗意图》、《山水图》，1673年《策杖图》，1674年《观音图》、《自写种松图》，1675年《松阁临泉图》，1677年《诗画合璧图》、《山水人物图》卷之《铁脚道人》，1679年《竹石梅兰图》、《独峰石桥图》、《山居图》，等等。

第三个时期是南京和扬州时期（1680年——1692年，即从石涛39岁到51岁）。这时期石涛的绘画艺术渐臻成熟，进入艺术创作的盛期。这期间石涛结识了龚贤、戴本孝、查士标、程邃等众多画家名士。这时期的主要作品有1681年（40岁）的《荷花图》、《秋声赋图卷》，1684年《奇山突兀图》，1685年《探梅诗

画卷》、《万点恶墨图》，1686年《蕉菊竹石图》，1687年《细雨虬松图》，1690年《醉吟图》、《山水册》，1691年《搜尽奇峰打草稿》、《古木垂阴图》，1692年《清湘书画稿》，等等。至于《荒城怀古图》、《山水清音图》二画虽无年款，但郑为先生根据石涛落款、用印的习惯以及绘画风格推测，认为二画是石涛在南京期间所作。

第四个时期是石涛51岁北游归来定居扬州之后。这时期是石涛艺术创作的高峰期，与陈鼎、李麟交往密切。主要代表作品有1693年（52岁）的《余杭看山图》，1695年《巢湖图》，1696年《春江垂钓图》、《书画卷》，1699年《卓然庐图》、《太白诗意图》，1700年《溪南八景图册》、《写兰册》，1702年《云山图》，1704年《赭墨山水图》，1705年《梅竹图》、1706年《梅花吟》，等等，件件精绝。

1.2 八大山人主要画作概述

绘画分期，基本上是个笼统的概念，一般以绘画的风格而定，八大山人主要以花鸟、山水见长。现已发现的八大山人的传世作品有五百余件，散藏于世界各地。其绘画大致可分为三个时期。

第一个时期是八大山人50岁之前为僧期，是他学习众长、融会贯通的阶段。八大山人于1659年（34岁）所作的《传綦写生册》是其存世最早的花鸟画作品，册页的内容有西瓜、石榴、白菜、芙蓉、水仙、梅花、松树等，现藏于台北故宫博物院。1665年作《荷花册页》，1666年作《墨花图卷》，1673年作《花鸟册》，等等。

第二个时期是八大山人50岁至65岁期间。这时期八大山人的画风日趋成熟，个性鲜明。有1677年（52岁）《梅花图册》，1681年《绳金塔远眺图》，1682年《古梅图》，1683年《牡丹图》，1684年《个山杂画册》、《花竹鸡猫册》，1685年《芝兰清供图》，1687年《双鸟图》，1688年《杂画册》，1689年《鱼鸭图》、《睡鸭图》、《莲蓬图》、《竹荷鱼诗画册》、《瓜月图》，1690年《孔雀图》、《松鹿图》、《鸟石图》，等等。

第三个时期是八大山人六十五岁以后，艺术已达到炉火纯青的阶段，作品也迅速增多。主要有1691年（66岁）的《杂画册》、《长江万里图》、《荷塘禽鸟

图》，1692年《怪石双禽图》、《莲房小鸟图》，1693年《鱼鸟图》，1694年《安晚册》（著名的有《双雀图》、《鸟石图》、《湖石双鸟图》、《猫图》等）、《花鸟山水册》、《鸟鱼怪石图》、《鱼图》、《秋山图》、《水木清华图》，1695年《山水卷》、《古瓶荔枝图》、《湖石鱼鸟图》，1697年《岁寒三友图》、《河上花歌图卷》、《花果册》，1698年《鹿图》，1699年《秋林亭子图》、《古树苔石图》、《山村暮霭图》、《荷鸭图》、《桃实双鸟图》、《猫石杂画卷》、《鱼石图》，1700年《双鹿图》、《椿萱并寿图》，1701年《枯木双禽图》、《荷花白鹭图》，1702年《松鹿图》、《游鱼图》、《双栖图》、《松柏同春图》，1703年《枯木鱼鸟图》，1705年《芙蓉鸳鸯图》、《神州国光集》、《六雁图》，等等。

1.3 髡残主要画作概述

因史料缺乏，无从知道髡残于何时开始习画。他在1670年所作的《山水册》中题跋云：“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。”²⁹²好像是出家后学佛之余才开始习画。从他的存世作品来看，创作时间集中而短暂，且画风成熟、稳定，这就很难对其艺术风格进行分期。现将他主要作品罗列如下。

髡残现存最早的一件有纪年的作品是1657年(46岁)所作的《仿大痴设色山水图》(上海博物馆藏)。之后的作品有1658年的《山水图》，1659年的《赭墨山水》，1660年的《云房舞鹤图》、《天都溪河图》、《梅花图》、《唐人诗意图》、《黄山道中图》、《江上垂钓图》、《秋山钓艇图》、《秋晴看山图》、《苍翠凌天图》、《黄岳图》、《秋江垂钓图》、《秋山钓隐图》、《书画合璧图》，1661年《禅机画趣图》、《清荫论道图》、《仙源图》、《黄峰千仞图》、《松崖茅屋图》、《秋晖蒙钓矶》，1662年《群峰出奇图》、《鸟巢祖师图》、《物外田园书画册》(六开)、《山水图》、《溪山钓艇图》、《快雪时晴图》、《在山画山图》，1663年《报恩寺图》、《溪山闲钓图》、《雨洗山根图》、《卧游图》、《六六峰图》、《层岩叠壑图》、《层峦叠嶂图》、《苍山结茅图》、《仿王蒙山水图》，1664年《云洞流泉图》、《清江一曲图》，1665年《达摩

²⁹² 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》(下册)，上海：上海书画出版社，1999年版，第298页。

图》，1666年《秋高气爽图》、《山居图》、《黄山图册》、《山斋禅寂图》、《山林暮秋图》，1667年《仿董华亭仙掌图》、《松岩楼阁图》、《水阁山亭图》、《听瀑图》，1668年《溪阁读书图》，1669年《溪桥策杖图》，1670年《山水册》（十开）、《绿树听鹧图》，1674年《青溪白云图》，1685年《秋景山水轴》，1686年《水西草堂图》，无纪年的作品主要有《幽栖图》、《结社林泉图》、《溪山无尽图》、《兰亭图册》、《山高水长图》、《观瀑图》、《岩穴栖真图》、《寒江罢钓图》、《林泉栖隐图》、《仿米芾云山图》、《仿梅道人山水》、《浅绛山水图》，等等。

1.4 弘仁主要画作概述

根据弘仁绘画的风格，将其作品分为三个时期。

第一个时期为弘仁出家前（1610年——1647年）个人风格形成期，主要作品有1639年（30岁）的《冈陵图》。

第二个时期为弘仁出家并回歙县后（1647年——1656年）以画黄山为主的阶段。主要作品有1650年（41岁）的《芦江秋泊图》，1651年《峭壁孤松图轴》，1652年《竹岸芦浦图》，1655年《仿王孟端山水图》，1656年的《雨余柳色图》、《松石图》、《仿倪瓚山水图》、《秋日山居图》、《松溪石壁图》、《断崖流水图》等。

第三个时期是1656年——1664年间。这一时期弘仁画风成熟，作品数量高产。主要作品有1657年（48岁）的《墨梅图》、《梅花图》，1658年《梅屋松泉图》、《山水梅花图》，1659年《竹石流泉图》、《林泉春暮图》，1660年《天都峰图》、《黄海松石图》，1661年《黄山图》、《晓江风便图》、《幽亭秀木图》、《西岩松雪图》、《江山无尽图》、《浅绛山水图》，1663年《疏泉洗砚图》、《始信峰图》、《梅竹石图》，1664年《山水册》，等等。创作于1660年的《天都峰图》，是弘仁成熟期绘画风格的典型代表。

无纪年的主要作品有《梅竹双清图》、《疏林亭子图》、《墨竹图》、《临水双松》、《仿梅道人山水图》、《枯槎短荻图》等。

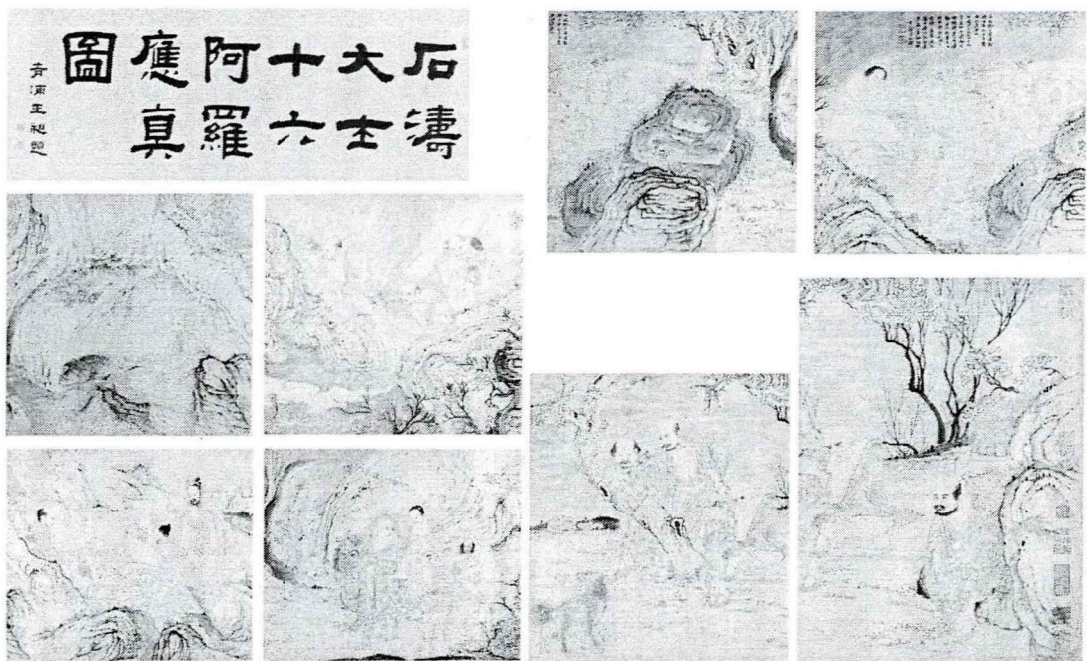


图 3.1: 石涛《十六罗汉应真图》(局部), 1667 年, 美国大都会艺术博物馆藏。

第二节 自在人物

因为篇幅所限, 将“四僧”所有的存世作品逐个进行分析, 即无可能也无必要。现将他们主要的具有代表性的作品进行分析, 以期对其绘画作品中的意蕴进行合理的解读。

2.1 罗汉观音集高士——石涛

“四僧”存世的山水、画鸟画不胜枚举, 人物画相对数量较少, 但有关山水与人物结合或山水画中有人物作点景的作品倒是不少, 除了道释人物之外, 大多是以隐士高人的形象出现。

石涛人物画的传世作品主要有《十六罗汉应真图卷》、《五百罗汉图》、《观音图》、《钟馗图》、《渊明嗅菊图》、《自写种松图》、《西园雅集图》、《对牛弹琴图》、《自写睡牛图》、《松下高士图》、《松荫论道图》、《松壑听泉图》、《人马图》等。

石涛 1667 年(26 岁)于安徽宣城所绘的《十六罗汉应真图》(美国大都会艺术博物馆藏), 应该是其早期人物画的代表作。此画构图迂回盘桓, 所绘罗汉

或坐或行，洒脱随意，表情生动，神态各异，画中以山林、泉石、异兽为配景，场面恢宏。整幅画卷使用古朴素雅的浅绛设色，罗汉与周围环境协调地融为一体。好友梅清对此画赞誉有加，并作题跋云：“神采飞动，天趣纵横，笔痕墨迹，变化殆尽。”²⁹³据佛典所说，十六罗汉是释迦牟尼佛的十六位弟子，他们受佛嘱托，常住世间，驱魔护众，随缘教化度生。石涛所绘罗汉保留了“胡貌梵相”怪骇古野之特点，画中罗汉个个深目大鼻、丰颐蹙额，温顺的奇禽异兽衬托出罗汉们神通广大、济世教化的视觉感。石涛在创作人物画时往往直抒胸臆、融情于画。他曾说：“余常论写罗汉、佛、道之像，忽尔天上，忽尔龙宫，忽尔西方，忽尔东土，总是我超凡成圣之心性，出现于笔墨间。下笔时，使其各具一种非常之福报、非常之喜，舍天龙鬼神不得。而前者观世于掌中，立恒沙于意外。后是前非，人莫能解。此清湘苦瓜和尚写像之心印也。”²⁹⁴可见，石涛把对超凡入圣的向往与追求，顺其自然地融于画境当中。罗汉们纵意恣肆的形态，也许正是石涛思想意趣的流露和寄托。

现藏于上海博物馆的《观音图》是1674年石涛(33岁)居宣城时所绘。观音种类众多，石涛所画观音是汉地最常见的杨柳观音。杨柳观音的标志特征是一手拿杨柳枝，一手提净瓶，多为站式。杨柳和净瓶都是神物，能够消灾祛病为众生送上福音。受佛教教义约束，为表现佛像威仪庄严之式，佛教造像有一套固定的量度和仪轨，个性发挥的余地较小，而这幅立轴观音像，打破了杨柳观音常见的站式构图，而是采用坐式，以自由随意的汉人着装和丰腴圆润的汉族面孔呈现。画中观音曲眉高髻，双目微开，长发缠耳，面丰颐满，慈祥瑞庄，气质高华。观音菩萨斜倚在山石上，身躯略微前倾，作俯视状，身旁放着净瓶和柳枝。画中观音的白衣与后面黑色的山石形成了黑白对比，

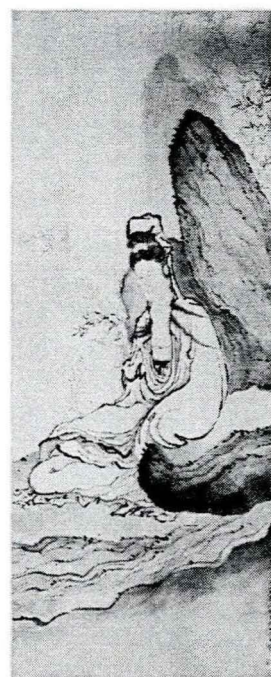


图 3.2: 石涛《观音图》，1674年，上海博物馆藏

²⁹³ (清)梅清：题石涛《十六罗汉应真图》，汪世清编：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年，第173页。

²⁹⁴ 石涛在明代一《十六罗汉图》上的题跋，转引自(美)乔迅：《石涛——清初中国的绘画与现代性》，北京：三联书店，2010年，第312页。

衬托出观音的圣洁柔美；观音的静默无声与背景的烟雾缭绕又形成动静虚实的对比，营造出清幽寂静的气氛。石涛所绘观音在外型上虽然沿袭宋明形制，服饰朴素内敛，但在体态上与常见的观音画像并无雷同之处，且精神内核已发生了根本性的转变，有别于一般佛教法相。这幅观音像处处显现出女性温文恬静、圆润柔美的世俗姿态。石涛用漫不经心的笔墨把神祇的澄明圣洁与平民的质朴无华完美地结合在一起，使画面顿添生致。观音虽为佛教人物，但石涛笔下的观音却圆融



图 3.3: 石涛《自写种松图》（局部），1674 年，台北故宫博物院藏

了仙道气息和儒家神韵，可见石涛把对佛禅意趣的领会，对人生百味的感悟，都生动巧妙地融入到了作品中去。

现藏于台北故宫博物院的《自写种松图》也是石涛 1674 年所绘。画面中只见石涛身着白僧衣手执锄头安闲自得地坐于松树下，脚边放着一把松苗，从其长长的指甲可以看出，石涛平时并不常从事体力劳作。石涛的前面有一小和尚手里拿着一把松苗正在跟一只小猴子嬉戏，画面传递的是一片祥和欢乐的气氛。

现藏于上海博物馆的《西园雅集图》，无创作纪年之类的落款，但从所钤印的“大涤子”、“大本堂若极”等字来看，判断此图卷应是石涛晚年的作品。图中所绘的是一群文人雅士在野外交游、吟诗作画、谈学论道的场景。此雅集图构

图饱满充盈，人物与山石林木的排列错落有致，场面恢宏。画中的贤士或凝神思索或开怀畅笑，个个逍遥物外，好似处于世外桃源之中。

现藏北京故宫博物院无纪年的《对牛弹琴图》表现的是一男子对牛弹琴的情形。画中一男子手抚琴弦，神情专注，玄牛闲卧于男子对面，作侧耳倾听状。此画构图简洁疏朗，大面积留白处写有石涛及友人的题诗，应是石涛晚年的精品。画中题有：“世上琴声尽说假，不如此牛听得真”；“牛也不屑学人语，默然无闻大涤子”²⁹⁵等诗句。也许石涛想借用“对牛弹琴”的典故来表达他在悠悠天地间知音难觅的孤寂心情，又或许这是石涛超然法外，无分别心境界的体现。



图 3.4：石涛《对牛弹琴图》，年代不详，北京故宫博物院藏

2.2 策杖问道苍松下——八大山人

八大山人的传世人物画非常罕见且大都无纪年可考，主要有点景人物画《溪山策杖图》、《绘林集妙图》、《天光云景图册》（之一）等。

八大山人以花鸟画见长，风景画中以人物做点景的作品不多。仅有的几件作品中，可以看出画中点景人物都是以隐士高人的形象出现的。广东省博物馆藏的八大山人《溪山策杖图》，年代不详。此图画风质朴，给人自然率真之感。画中高峰突兀，怪石嶙峋，远峦如黛，水天一色，垂柳松树旁有一凉亭，凉亭前有一策杖漫游的高士，边走边欣赏美景，高士在画面中

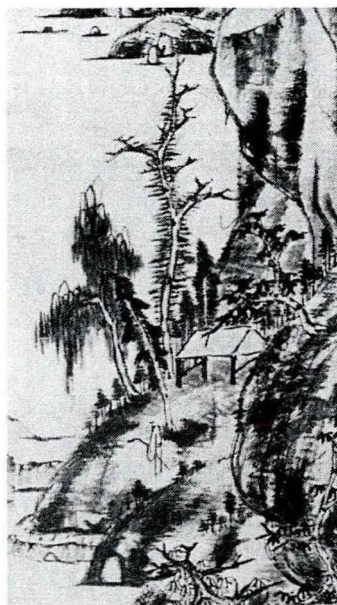


图 3.5：八大山人《溪山策杖图》（局部），年代不详，广东省博物馆藏

²⁹⁵ 石涛：《题对牛弹琴图》，图版见《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年，第393页。

比例较小，整个画面给人幽深清寂之造境。上海博物馆所藏的八大山人《绘林集妙图》，同样画一策杖高人行走于山林僻野的情形，人物抽象简约，画中的河流小桥旁挺立着几棵古树，高士上空有一参天松树格外显眼，画中的小山平凡无奇。整幅画用渴笔画出，笔简意赅，画风苍劲朴实。美国王方宇藏有八大山人《天光云景图册》，其中有一幅点景人物山水画，画的是两高士在山上小屋坐而论道的情形。画中没有高山险壑，只有低谷绵峰、平湖矮树，画风简约粗放、浑朴酣畅。画中题诗云：“春山无近远，远意一为林。未少云飞处，何来人世心。”²⁹⁶可见其悠然自在、超尘绝世的禅意胸怀。

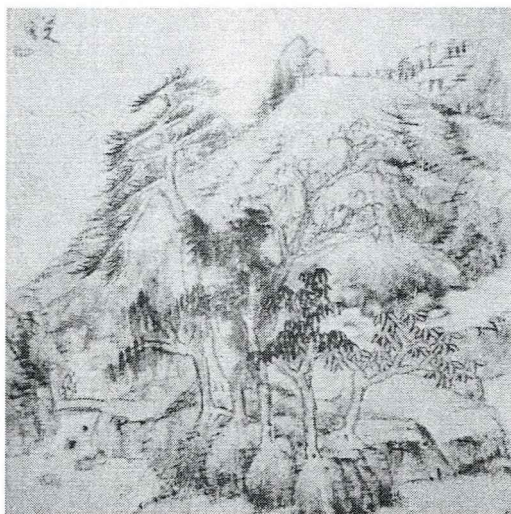


图 3.6: 八大山人《绘林集妙图》，年代不详，上海博物馆所藏

2.3 结社幽栖寻达摩——髡残

髡残的人物画主要有《达摩面壁图》（又名《达摩图》）、《岩穴栖真图》、《人物图》、《夜归图》、《携琴听松图》、《结社林泉图》、《幽栖图》等。

髡残的绘画常以自我心灵写照的形式出现。髡残作于 1665 年的《达摩面壁图》为横幅长卷，现藏于日本泉屋博古馆。此图所绘中国禅宗初祖达摩形象古朴而虔

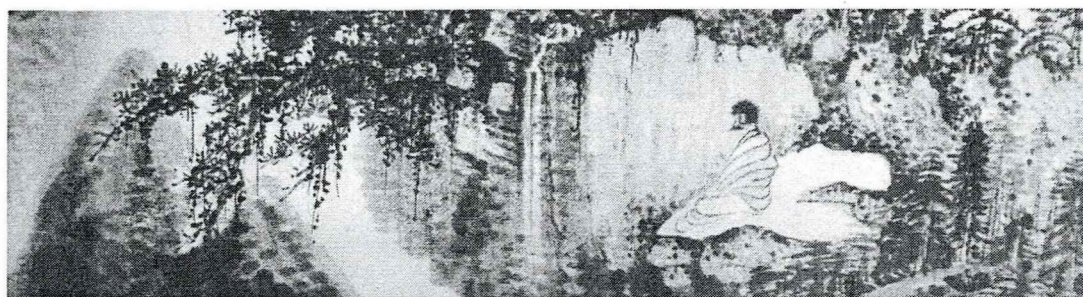


图 3.7: 髡残《达摩面壁图》，1665 年，日本泉屋博古馆藏

诚，只见达摩寂然不动，端坐于蒲团之上，正专注于面壁修行。达摩身穿白里泛红的僧衣，从曲卷的头发和浓密的胡须可以看出其“胡貌梵相”。髡残似对达摩修禅的环境进行了刻意营造，与一般达摩面壁图不同，此图中达摩四周是峭壁和

²⁹⁶ 汪子豆：《八大山人诗钞》，上海：上海人民美术出版社，1981 年版，第 54 页。

松石，瀑布从悬崖上直泄而下，达摩头顶上苍松倒垂，河面上雾霭漫漫，云海升腾，如梦如幻，似仙境一般。这也许正是髡残自己静听清籁到人心的化境。

《岩穴栖真图》，年代不详，台北故宫博物院藏。此图为纸本设色，画中一罗汉双手按膝，半跏趺坐于岩穴的平地上，罗汉现相庄严，面前放一小钵盂，设想奇辟。

北京故宫博物院藏的《人物图》，布局简练疏朗，以水墨写意法画一老者手拿蒲扇在藤下休憩的情景，老者一腿悠闲自得地蜷于架上，显得逍遥自在。



图 3.8：髡残《人物图》，年代不详，北京故宫博物院藏

髡残的《夜归图》是其 1663 年所绘，现藏上海博物馆，描绘的是一高士夜归的情景。画面中一位身穿白衣拿着竹杖的高士行走在茂密的树林中，林中小路曲径通幽，背景中的山峰与半月隐约可见，夜归之人并没有行色匆匆之感，而是慢幽幽地边走边欣赏着静谧雅致的夜景。作者似借境抒怀，这迷人的夜色仿佛能消尽人间尘俗心。

髡残《结社林泉图》，现藏于日本泉屋博古馆。画的是高人逸士在林泉边结社论道的情形。从树枝的疏稀和零落的红叶可以判断是秋天的景色。画中有高山飞瀑，茅舍小桥，白云深雾，高士蓬舟，多种物象把深山老林营造得清雅有趣。

髡残《幽栖图》描绘的是髡残晚年定居幽栖寺的生活情景，现藏上海博物馆。画中髡残独坐于溪畔古树旁，正在扭头欣赏美景，他的禅房非常简陋，实际上只是一间单薄的茅屋，但髡残一幅安贫乐道、怡然自得的神情。他在画上自题云：“余自黄山来幽栖随寓道人，出家的人何所不可。残衲过白云岭，爱其幽僻，结茆于兹。坐树流泉，纵市尘

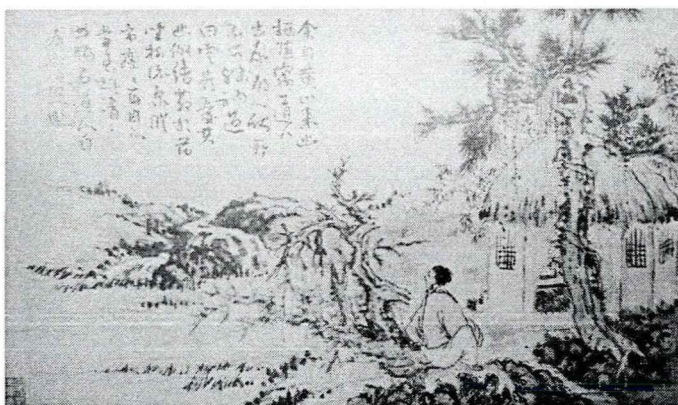


图 3.9：髡残《幽栖图》，年代不详，上海博物馆藏

之耳目，亦当至此清清。此幅石道人自为写照也。”²⁹⁷髡残远尘脱俗的心境表露无疑。

2.4 长松羽士现慈悲——弘仁

弘仁《长松羽士图》，年代不详，现藏于贵州省博物馆，是弘仁非常罕见的人物画作。画中一面容清瘦的道士手执一拂尘，双目微开，端坐于山石上，身旁一株挺拔的高松，虬枝峥嵘，松后的山石上长有梅和竹，背景简洁概略，主体人物突出显明。对于惯画山水画的弘仁来说，能画出这样的人物造型实属不易，道士的气质高迈脱俗、稳重肃穆，好似将要羽化成仙一般，神情颇有世外高人的大慈大悲，再加上岁寒三友松、竹、梅的陪衬，仙药灵草的点缀，更加给人亦人亦仙的感觉。这也许正是弘仁高洁志趣与脱俗心境的流露。弘仁能有一张如此珍贵的人物画传世，为全面了解其绘画思想提供了助益。

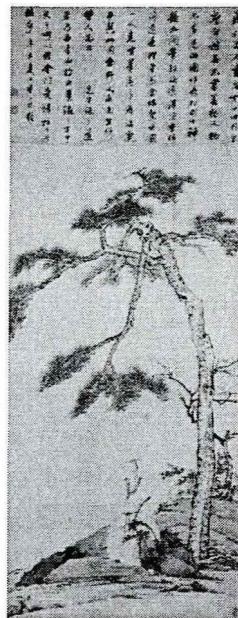


图 3.10: 弘仁《长松羽士图》，年代不详，贵州省博物馆藏

第三节 恣意山水、率情花鸟

与人物画相比，“四僧”传世的山水、花鸟画数量众多，其中石涛和八大山人关于这两类题材的画作不胜枚举，髡残和弘仁以山水画为主，花鸟画作品极其罕见。就艺术价值来说，“四僧”的山水画标新立异，个性张扬，各具特色，“四僧”不愧为打破传统、借古开今的领军人物。就花鸟画来说，八大山人的作品最为突出，独具风采的瓜果鱼鸭不得不使人“另眼相看”。

3.1 奇峰异花全搜尽——石涛

“搜尽奇峰打草稿”是石涛画论中的一句名言，也是石涛常用的一方印章的钤文，亦是石涛一幅山水画代表作的名字。石涛在《画谱·山川章》中写到：“山

²⁹⁷ 髡残：《题幽栖图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第269页。

川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”²⁹⁸可见，“搜尽奇峰打草稿”是石涛艺术创作的方法更是其取材的技巧。在石涛看来，“搜尽奇峰”搜尽自然之资源，是创作的初始阶段，画家广泛、深入地观察自然、体察生活是开掘创作



图 3.11：石涛《搜尽奇峰打草稿图》，1691 年，北京故宫博物院藏

题材的入门法则。石涛实际上也是这么做的，他大半生都在登山临水，足涉大江南北，饱游名山大川，为山水画的创作准备了丰富的腹稿。下面先就石涛《搜尽奇峰打草稿》一画为例，以直观、具体的形式分析其取材特点与构思特征。

《搜尽奇峰打草稿图》是石涛 1691 年游历北京期间所作，现藏北京故宫博物院。横幅的画卷一眼望去，扑面而来的是巍峨群山与险峻峡谷，一条蜿蜒曲折的河流把崇山峻岭分隔成两岸，山间云雾连绵起伏，朦胧漂渺，淋漓幻化。山中有连接两岸的小桥，水中有垂钓的小船，山间的小路曲折回绕，路旁树木丛生、百草丰茂。三三两两的村舍瓦屋掩映其间，布局有疏有密，错落有致，变化丰富。仔细观察，发现一房屋中有两人在交谈，山坡上有高士悠闲地席地而坐，像在欣赏美景。显然这是人间山村生活的寻常情景，但经过石涛的经营，画中却充满诗意与情趣。惊心动魄的峰峦峡谷与恬淡平静的山村生活形成强烈对比，使动的更动，静的更静。作品中虽然所描绘的景物繁多，但都通过宾主、呼应、掩映、揖让、开合、虚实等关系，巧妙地把自然景物和房舍人物安排在一起，使画面看起来既别出心裁又贯通一气。从这幅图可以看出石涛用笔施墨恣肆洒脱、酣畅淋漓。

上海博物馆藏的石涛《山水清音图》，是一纵幅立轴墨笔图。画面中山峰高耸，巨石纵横，瀑布飞流，松竹交映，云雾蒸腾。从整体上看山的趋势如飞龙乘云一般盘桓而上，画中有幽阁深藏于山中，幽阁中有二人在促膝交谈，幽阁下是淙淙溪流，如此奇观异景，给人超然绝世之感，也许这正是石涛常常神游之地。

石涛数次游览黄山，饱尽黄山奇峰云海，对黄山情有独钟，描绘黄山的画作也相当多。石涛 1667 年定居宣城时所画《黄山图》描绘的是雨洗长空后黄山青色

²⁹⁸（清）石涛：《石涛画谱》，成都：四川美术出版社，1978 年版，第 35 页。

欲滴的美景。山脚下几株苍松笔直地耸立着，山腰间泉水奔流，水气弥漫，如烟似雾，构图概括简练，画意冷然清静。画中题诗曰：“黄山是我师，我是黄山友。”²⁹⁹可见，石涛在绘画早期已具有师法自然的写生思想。石涛用他那生花妙笔，把黄山营造一个仙气缭绕的人间仙境，如此，更是映射出石涛物我交融、心物合一的禅宗意旨。

石涛山水画，在笔墨上虽浓淡兼施，线条多变，但很少用鲜艳的彩色，几乎全是素雅的色调，这也许是禅家恬淡自然生活影响下所形成的审美观念。

当然，石涛山水画的选材理念，同样适用于其花鸟画的创作。石涛花鸟画，除常见的“四君子”梅、兰、竹、菊外，还有荷花、芙蓉、芭蕉、蔷薇、绣球及各种蔬果，石涛极大地拓展了花鸟画的题材。总体而言，石涛花鸟画的布局大都别出心裁、个性张扬，画中均有题诗与画境相映。如石涛的《竹石梅兰图》，现

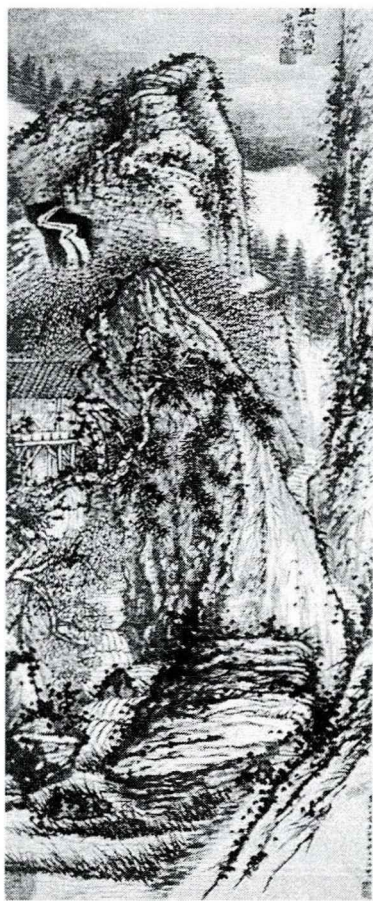


图 3.12: 石涛《山水清音图》，年代不详，上海博物馆藏



图 3.13: 石涛《竹石梅兰图》，年代不详，上海博物馆藏

²⁹⁹ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第19页。

藏于上海博物馆。这幅画为中心式构图，布局紧凑，竹、石、梅、兰相互交映，层次丰富，石头造型夸张，竹子逸驰奔放，梅花点点隐于竹叶间，兰花朵朵依于怪石旁。画中有石涛自题云：“一叶一清静，一花一妙香。只些消息子，料得此中藏。”³⁰⁰更增添了不少盎然意趣。石涛对梅花、兰花有一种特别的嗜好，常常踟蹰于梅兰之间不能自拔。梅兰，在中国文化中有着深刻的寓意，石涛好似用梅兰的花香来象征自己高洁的理想追求。

石涛《芳兰图》，现藏南京博物馆。图中除有两株兰花外，别无它物作配景，其中一株兰花已被拔离土地，孤零零地躺在一旁，好似即将枯萎凋零一样。画中石涛题跋云：“根已离尘何可诗，以诗相赠寂寥之。大千幽过有谁并，消受临池洒墨时。大涤子济。”³⁰¹石涛像是把自己孤寂的心境与孤芳自赏的情趣通过芳兰传达出来。石涛自喻一株兰花，因造化弄人，被迫背井离乡，随风漂泊，但他一直未停止对精神价值的追寻。石涛通过坚强的离土芳兰，寄托自己的理想志愿，以此来寻求精神的慰藉。



图 3.14: 石涛《芳兰图》(局部), 年代不详, 南京博物馆藏

石涛的《菊花图》，北京故宫博物院藏，采用水墨法而成。水墨法是石涛花鸟画中最常见的笔法，即充分利用水墨的浓淡来晕染出一定的形状。画中有三株盛开的墨菊，一浓两淡，主次分明，虚实相映，逸笔草草，意明笔透。菊花因其相貌清丽幽雅，向来是淡雅、高洁品格的象征，宋代周敦颐称菊为“花之隐者”，称赞菊花似隐士一样，脱俗低调。石涛以菊花为题材的画作很多，如《竹菊图》、《蕉菊竹石图》、《松菊图》、《采菊图》等等，足见石涛对菊的喜爱。石涛似用菊来表现其清高拔俗的情趣，这也是其人格、人品的直接写照。

总体而言，石涛山水画题材喜秋江野浦，花鸟画喜梅兰竹菊。

³⁰⁰ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第190页。

³⁰¹ 石涛：《题芳兰图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第396页。

3.2 松石鱼鸭信手拈——八大山人

八大山人的山水画，在取材方面倾向于“残山剩水”，画面多表现荒寒萧疏的景色。八大山人在技法上师承倪瓒、董其昌、黄公望、米芾等人，尤其受倪瓒影响最大，在大量摹古之后又自成一派，形成了自己独特的风格。八大山人常常用山水画来寄托他对明江山的无限眷恋之情，正如他的题画诗所云：“墨点无多泪点多，山河仍为旧山河。”³⁰²

私人收藏的《绳金塔远眺图》是1681年八大山人56岁时所作，这是目前八大山人传世山水画面中最早的一幅。画中光秃秃的山岗，稀疏疏的树木，使画面显得非常简洁清幽，但也给人荒凉寂寥的感觉。用笔率意洒脱，随性挥毫，因没有刻意经营，故无斧凿之痕。画面中没有绳金塔，因为八大山人正站在绳金塔上远眺。光看画的名字就给人无限遐想，吸引人想走进画境对绳金塔的样貌一探究竟。品《绳金塔远眺图》，有意犹未尽之感，风景深处的景色更令人心驰神往。八大山人在图上题诗云：“梅雨打绳金，梅子落珠林。珠林受辛酸，绳金歇征鞍。萋萋望耘耔，谁家瓜田里？大禅一粒粟，可吸四漉水。”³⁰³八大山人交待了画中景物的时间、地点，最后两句化用了马

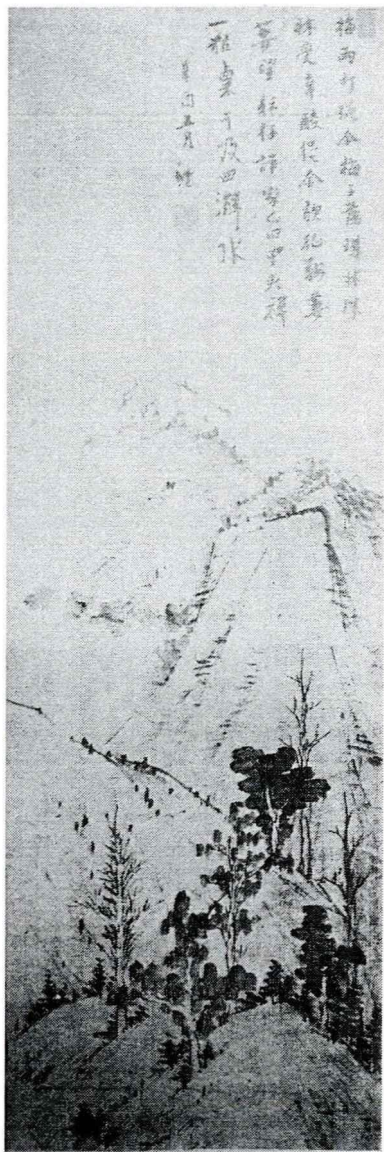


图 3.15：八大山人《绳金塔远眺图》，1681年，私人收藏

祖道一“待我一口吸尽西江水”的禅语来表达自己的禅修的境界。由上文可知，八大山人是因病还俗，离开禅门后仍精进不辍，对禅门生活仍然怀念向往，绳金塔寺是南昌著名丛林，八大山人故地重游不免感慨惆怅。

又如安徽博物馆所藏的《山水册》之一，右边是山林村舍，左边是江河连天。

³⁰² 汪子豆：《八大山人诗钞》，上海：人民美术出版社，1981年版，第44页。

³⁰³ 汪子豆编：《八大山人书画集》第一集，北京：人民美术出版社，1983年，第93页。



图 3.16: 八大山人《秋林亭子图》，1699 年，上海博物馆藏

画中有大面积留白，意境空旷清寂。山林村舍占据画面很小的空间，好似腾空出世一般，宽广幽深的江河与空旷浩渺的天空连成一体，使人感觉仿佛处于虚空之中，可谓水天一色，似真似幻。

再如 1699 年的《秋林亭子图》，上海博物馆藏，画面给人的直观感受是荒寒孤寂。画中枯树林立，鸟兽绝迹，杳无人烟，山峦此起彼伏、冲出画外，一个空亭孤单地坐落于山腰间。秋林、茅草、凉亭把秋天寂静萧索的气氛营造的恰如其分。残枝败叶，枯山孤亭，给人天荒地老之感。这样的形象，这样的场景，也许正是八大山人怀念旧山河的心理写照。

八大山人的花鸟画不仅在“四僧”中魅力独具，在整个中国花鸟画史上也是空前绝后、亘古未有的。八大山人好像克服了地心引力一样，腾空出世，绚丽地绽放。他的花鸟画狂放恣肆，简练夸张，常以象征手法直

抒胸臆。在以象征富贵吉祥的院体画和象征高洁品格的“四君子”流行的时代，八大山人勇敢地突破局限束缚，拓展出一条新路，他的画常以田间院头的鸡鸭蔬果为主角，不但拓宽了花鸟画的题材，还丰富了花鸟画的表现形式，如画鱼、鸭、猫、雁等，常以白眼向天状示人，画中动物皆充满刚烈倔强之气。八大山人可以说是水墨大写意花鸟画的集大成者。

现藏台北故宫博物院的《传綰写生册》是八大山人 1659 年为僧时期所画，是目前八大山人传世最早的作品。此册共十五开，其中蔬果、花卉、松石等十二开，

书法三开。《传笈写生册》可以说是研究八大山人绘画艺术的起点。

《传笈写生册》第一幅是《西瓜图》，只见画面上有两个黑黝黝的大西瓜，紧密地挤在一起，西瓜造型怪诞不经、天真烂漫。因用浓墨画出，西瓜显得水分饱满。画上有题诗三首，其一云：“和盘托出大西瓜，眼里无端已著沙。寄语土人休浪笑，拨开荒草事丘麻。”³⁰⁴画面左端题诗云：“从来瓜瓞咏绵绵，果熟飘香道自然。不似东家黄叶落，谩将心印补西天。”³⁰⁵右上方题诗云：“无一不分



图 3.17: 八大山人《西瓜图》，1659 年，台北故宫博物院藏



图 3.18: 八大山人《鱼图》，1694 年，上海博物馆藏

别，无二无二号。吸进西江来，他能为汝道。”³⁰⁶画里画外充满禅宗公案、偈语、典故、意趣。《传笈写生册》第十二幅名为《玲珑石》，画面中的巨石造型奇异古怪，中开三窍。画面左下角题诗云：“击碎须弥腰，折却楞伽尾。浑无斧凿痕，不是惊神鬼。”³⁰⁷“须弥”、“楞伽”是佛教术语，整句话寓意深刻。从这两幅图可以预想出八大山人花鸟画的发展方向。作画俨然成了八大山人参禅悟道的另类法门。

八大山人花鸟画的一大特色是他对动物眼部的刻画，或白眼向天，给人横眉冷眼、不屑一顾、桀骜不驯之感；或闭目养神，摄心静气，像是在修默照禅法。

八大山人好鱼，作了很多以鱼为主角的画，如上海博物馆藏的八大山人 1694 年所作的《鱼图》，整个画面只有一条小鱼，鱼的眼珠用一圈一点画成，眼白很多。鱼翻着白眼，作向上仰望状，那种藐视一切的神情跃然纸上。又如立轴《孤

³⁰⁴ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 1 页。

³⁰⁵ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 1 页。

³⁰⁶ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 1 页。

³⁰⁷ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 4 页。

鸟图》，现藏于云南省博物馆，作于1692年，是八大山人晚年的作品。此图画的是一只小鸟独立于玄旷的空间中，画面左侧斜出一虬曲枯枝，小鸟单脚立于枯枝的尽头，其眼睛警惕地朝下观望，整个动作姿态出神入化。同样是大面积留白，画中除小鸟、枯枝外，别无它物，小鸟在画面上显得形单影只，给人遗世独立之感。

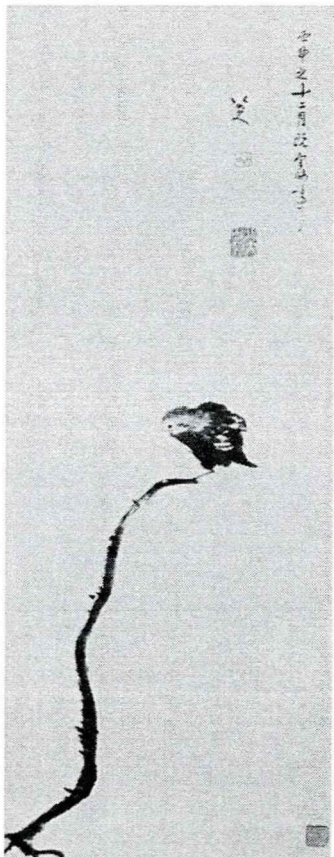


图 3.19：八大山人《孤鸟图》，1692年，云南省博物馆藏



图 3.20：八大山人《眠鸭图》，1689年，广东省博物馆藏

私人收藏的《眠鸭图》是八大山人1689年（64岁）所画。只见空阔孤寂的水面上，有一只睡鸭缩成一团，回脖闭目，飘浮于水中央，寥寥数笔，一只与世无涉、沉着守静的奇鸭跃然纸上。也许这正是八大山人晚年心态趋于平和内敛的映射。

八大山人在花鸟画选材上常常用孤鸭、孤鱼、孤鸟、孤鹰、孤猫、孤鸡、孤花、孤瓜、孤石等作主题，以画抒情，立意深刻，三笔两划负载着厚重的生命情感，把禅宗“以心印心”的思想表现的淋漓尽致。八大山人在中国花鸟绘画史上的地位是不可替代的，也许正是其苦难的经历、扭曲的人生成就了他超乎群长的艺术造诣。

3.3 山林泉石为道场——髡残



图 3.21: 髡残《仙源图》，1661年，北京故宫博物院藏

髡残传世的作品虽然也有人物画和花鸟画，但总体数量不多，花鸟画更是罕见。在“四僧”当中，髡残和弘仁的成就主要表现在山水画上。髡残和八大山人一样，作品的个人印记明显，这和他的经历、个性、修养显然也是分不开的。髡残性格倔强、刚直不阿，又谦虚低调。髡残与石涛、八大山人被迫出家的情形不同，髡残是因宗教信仰而出家，他一生的行迹都与佛禅紧密相连。髡残画山水多用渴笔焦墨，笔法苍劲浑厚，大气稳重，画面不以奇制胜，而是平凡中蕴真意，平淡中显心迹。髡残的创作高峰主要集中在他1659年拒绝法嗣继承之后的10年间。髡残晚年常常经受病痛折磨，以至于后来无法提笔洒墨，所以他的艺术生涯集中而短暂。髡残一生游历众多名山大川，重视师法自然，南京和黄山一带的风景是其入画的主选，画中景物常常浓郁繁密、淋漓丰茂，富有旺盛的生命张力。

髡残的《仙源图》，画于1661年，现藏北京故宫博物院。此图以黄山天都峰和炼丹台为创作原型。画中近景的河中有一划船高士，河岸两旁古树虬曲；中景是屋宇茅舍，依山傍水；远景高山林立，烟雾缭绕。整个画面给人神秘空灵之感，

仿佛置身于梦幻仙境之中。画中有题画诗与景物相映，题诗说明了山峰的位置并对景物作了形象的描写。髡残常说自己是以笔墨作佛事，在诗中也有生动的体现，画中题诗云：“绿水波中明月青，青山影里寒泉绿。我今一棹归何处，万壑苍烟一泓玉。”³⁰⁸可见黄山的美景使髡残抛开了尘世的一切烦恼忧愁，他用笔墨为自己建造了一个远尘别俗的栖息地，从最后两句看，髡残似在大自然的美景中找到了心灵的归宿，在草树湖石中寻得了心灵的平静与安宁。

髡残的《在山画山图》，又名《秋山晴岚图》，为立轴浅绛着色，是其1662年51岁时所作，典型的一河两岸式构图，高山流水之景。该图近景为枯柳亭台；中景溪流蜿蜒、两岸树石黝暗，百草丰茂；远景是高峰耸立，白云飞瀑。髡残把整个山谷营造的寂静清幽、自然清新，直指清净无尘的本心。髡残曾说：“年来学得巨公禅，草树湖山信手拈。”³⁰⁹可见，髡残取材自由随意，常在参禅念经之余，随笔涂抹，聊以自娱，似在自然中找到了精神的庇护所。

髡残的《雨洗山根图》（现藏北京故宫博物院），是其1663年52岁时所作。这幅图髡残采用其一惯的饱满紧凑式构图，画中物象繁复，层次丰富，关系紧密。此图笔法与他常用的焦墨枯笔不同，采用了罕见的水墨画法，以此绘出雨后山川清新怡人的气象。整体上看，画中林叶低垂，好似水露未干；清泉奔流，扉烟弥漫；群峰叠翠，山外有山。近景中有一叶篷舟，篷舟上有一逸士



图 3.22：髡残《在山画山图》，1662 年，《宝笈阁书画录》卷二

³⁰⁸ 薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996 年版，第 95 页。

³⁰⁹ 郑锡珍：《弘仁髡残》，上海：上海人民美术出版社，1979 年版，第 35 页。

在船头独钓，宁静的水湾与岸边的古木阁榭相映成趣。中景曲径逶迤，洁净幽寂。画中题诗意境悠远，最后四句云：“巧朴不自陈，一色藏其巅。欲托苍松根，长此对云眼。”³¹⁰寄托不沾红尘、逃禅忘世之情。

南京博物院所藏的《苍翠凌天图》是髡残 1660 年所画。画中峰青岭秀，古树林立；茅屋寺庙，隐于山间；远方清泉高挂，峻岭巍峨。画中疏林野草用浓墨勾染，用焦墨点苔，高山陡坡多用披麻皴。全幅景物茂密葱郁，苍翠欲滴。画中题诗曰：“苍翠凌天半，松风晨夕吹。飞泉悬树杪，清磬彻山陲。屋古摩崖立，花明倚磬披。剥苔看断碣，追旧起余思。游迹千年在，风规百世期。幸从清课后，笔砚亦相宜。雾气隐朝晖，疏村入翠微。路随流水转，人自半天归。树古藤偏坠，秋深雨渐稀。坐来诸境了，心事托天机。时在庚子深秋石溪残道人记事。”³¹¹可见髡残随处参禅，随时随地在画境中了悟不染尘埃的禅境。

髡残 1663 年所作的《层岩叠壑图》，现藏北京故宫博物院。从《层岩叠壑图》可以看出其艺术风格已非常成熟。画中近处有茅屋逸士，远处有寺院楼阁，同样的山林瀑泉，同样的峭壁古树，同样的蜿蜒山路，在整体“S”形的布局下更显气势恢宏。画中自题有云：“层峦与叠壑，云深万木稠。惊泉飞岭外，猿鹤静无俦。中有幽人居，傍溪而临流。日夕潭佳语，愿随鹿豕游。”³¹²髡残的题诗多用佛语，大部分是其随缘愿望或禅修体悟。综观髡残的作品，发现大部分描绘的都是深山藏古寺的情景，这幅画作也不例外，画中拾级而上的石阶与弥漫的云雾把古寺衬托得玄静幽深，髡残似把远尘别俗的丛林古刹当作自己的心灵归处、自己的精神家园。唯有真正喜爱佛禅之人才会如此吧。

现藏北京故宫博物院的《禅机画趣图》是髡残 1661 年所画。《禅机画趣图》仍然是以高山流水为主景，但与髡残平常所绘人烟稀少的深山老林已有很多不同，画中有茅棚屋舍，小桥流水，乱石坡岸，扁舟高士，策杖行人，多种物象荟萃于尺幅中，共同渲染出浓郁的生活气息。此图蕴涵了髡残对禅理、画理的深刻理解，他拟从自然中体悟禅的自在空灵，正如他在画中的诗偈所云：“大地为舟，万物图画，坐卧其中，落焉洒洒，渺翩翩而独征兮有谁知音。扣舷而歌兮清风古今。入山往返之劳兮只为这个不了，若是了得兮这个出山，儒理禅机画趣都在此中参

³¹⁰ 髡残：《题雨洗山根图》，图版见《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003 年，第 266 页。

³¹¹ 髡残：《题苍翠凌天图》，图版见《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003 年，第 213 页。

³¹² 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999 年，第 296 页。

透。”³¹³髡残作此画的意图一目了然，髡残认为大自然中已包含一切儒理禅机画趣，应在行住坐卧的生活中体悟一切真理。



图 3.23：髡残《扁豆黄蜂图》，1665 年，上海博物馆藏

髡残传世的花鸟画极其罕见，上海博物馆藏的《扁豆黄蜂图》是其 1665 年所画。此画以工笔画成，画中有硕大的豆荚、盛开的豆角花和一只昆虫。画中有髡残自题：“秋风淅淅，白露冷冷，花繁子实，寒香沁人。”³¹⁴此画构图简洁明快，设色典雅柔和，线条圆润流畅、张弛有度，整个画面恬润清新、气闲神静。

³¹³ 杨新：《四僧绘画》，上海：上海科学技术出版社，2000 年，第 74 页。

³¹⁴ 见张春记编：《谢稚柳谈艺录》，郑州：河南美术出版社，2001 年，第 174 页。

3.4 真山真水为稿本——弘仁

弘仁和髡残一样，艺术成就主要在山水画上。弘仁因是安徽人，常往来于黄山、白岳之间，故以画黄山而著名，石涛曾说他：“公游黄山最久，故得黄山之真性情也，即一木一石，皆黄山本色。”³¹⁵可以说，弘仁常以真山真水为稿本，



图 3.24：弘仁《黄山始信峰图》，
1663 年，广州美术馆藏

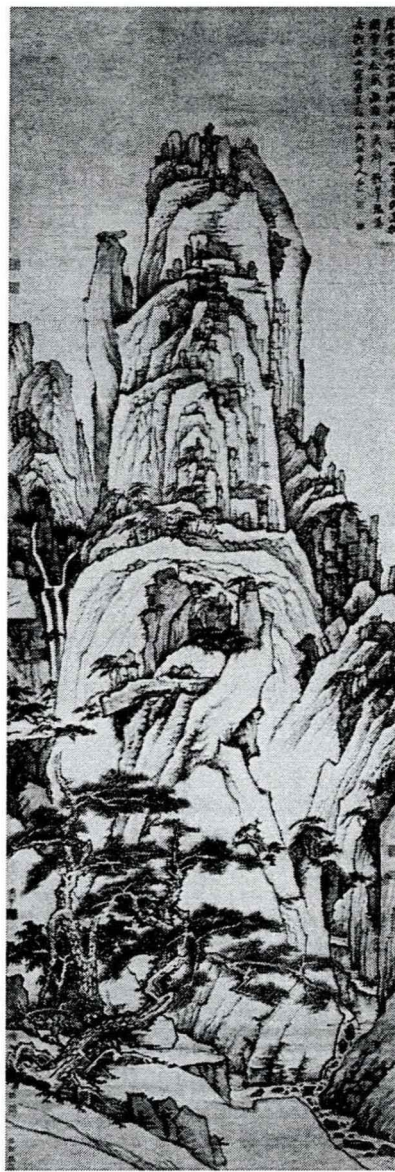


图 3.25：弘仁《黄山天都峰图》，
1660 年，南京博物院藏

黄山是他创作的主要源泉。弘仁早年师法多家，尤崇倪瓒，但他师古人更师造化，其笔墨苍劲整洁，富有清新秀逸之气。弘仁画山水，还有一个突出的特点是在其

³¹⁵ 石涛（1696 年）跋弘仁（1661 年）所作《晓江风便图》，见杨成寅：《石涛画学》，西安：陕西师范大学出版社，2004 年，第 227 页。

构图形式上，一反中国画自古以来常用的一河两岸三段式构图，对真山真水进行写实性描绘，这样就接近于西方“焦点透视”的构图方法，这种构图更接近人视觉的真实性与科学性。中国画的传统构图形式被称为“散点透视”法，画中集不同视域所观察到的景物于一体，因而能表现千岩万壑、一望无垠的辽阔境界。

弘仁出家前的画作没有太大特色，因而笔者将把目标集中在他出家后的作品上。

弘仁一生以黄山为题材的画作最多，如广州美术馆所藏的《黄山始信峰图》，是其1663年54岁时所作。图中峰崖瘦削，长石柱立，有小溪有曲径，几株虬松矗立于溪径旁，山坡上有丛树空庐。图中最高的山峰即为始信峰。画面布局疏密有致，山石老树高低有序，笔墨明净简逸。整个画面给人萧疏高洁、远尘别俗之感。弘仁以自己冷静、淡泊的性情赋予黄山独特的气质。

又如《黄山天都峰图》，是弘仁1660年所作，是其晚年山水画的代表作之一，现藏南京博物院。此画采用全景式构图，描绘了黄山天都峰的青松瀑布、峻石奇峰。画中石多树少，主峰高耸突兀，山石有大有小、有密有疏，多为简洁的块状结构，且只用笔墨勾勒而不加皴染。画中松壑清泉，天高云淡，空山无人，意境萧散疏淡、寂寥清幽、简净空灵。画面因黑白对比强烈明快，故而富有现代装饰的美感。独特的构图形式、个性的笔墨语言让弘仁的山水画在当时的画坛上大放异彩。同年弘仁还作《黄山松石图》，描绘的是黄山陡岩峭壁高耸入云之景。此画构图左重右轻，主峰高兀，不落陈规。峭壁旁一棵虬松横出石隙，更衬托出山之陡峭俊伟。

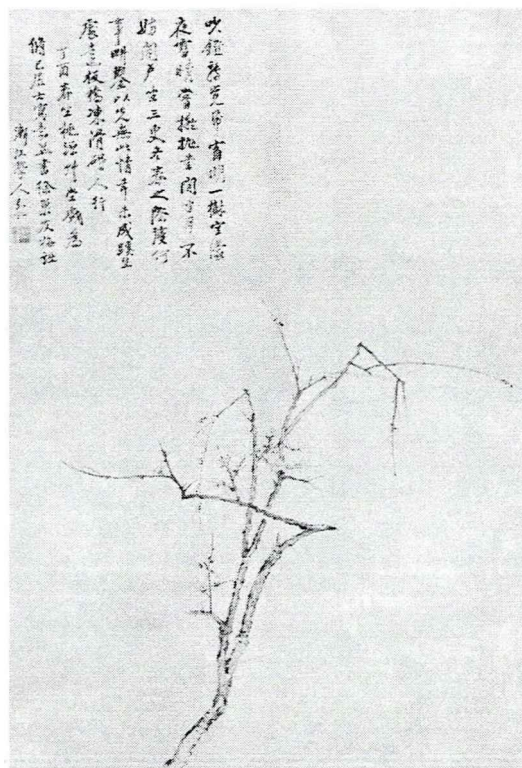


图 3.26: 弘仁《梅花图》，1657年，上海市文物商店藏

还有北京故宫博物院藏有弘仁《黄山图册》，共60幅之多，每一幅上均标明了黄山地名，如文殊院、莲花庵、松谷庵、白龙潭、慈光寺、观音岩、光明顶、

大悲顶、石门、塔月等。《黄山图册》以写实的手法描绘，石多树少，今天若按图索骥，大体皆能找到实景。此册笔法简率刚劲、多勾少皴；用墨有浅绛有青绿有墨赭，色调多变。慈光寺主持弘眉在其《黄山志》中这样描述禅友弘仁：“常栖静黄山，杖履所径，辄作小图，层峦耸秀，淡远萧疏，悉备诸家体制，有超然尘外之趣味。”³¹⁶所谓超凡出世的意味，想必与弘仁作画时清静无染的心境是分不开的。

弘仁画黄山多用简笔突出山石的方硬俊险，这与他画其它景物的笔法有所不同。如北京故宫博物院藏的《枯槎短荻图》，传达出闲静简远、高洁幽寂的格调。画中有一简陋的茅舍与门外的两棵枯树、几株短荻相映成趣，短荻柔软委婉，随风摇曳。茅舍的门敞开着，茅舍的主人静坐屋内，一湾清潭静水流深，默默地环绕着低矮的山石茅舍，犹如茅舍主人淡泊宁静的心境。

山水之外，弘仁最爱梅花，他自称“梅花古衲”，并有多幅以梅花为题材的画作传世。如《松梅图》（1656年，北京故宫博物院藏）、《梅花图》（1657年，上海市文物商店藏）、《墨梅图》（1657年，上海博物馆藏）、《梅竹石图》（1663年，广东省博物馆藏）、《梅竹双清图》（年代不详，浙江省博物馆藏）等。也许梅所具有的傲雪冲寒、清淡素雅的品格，正是弘仁高标独立的人格的写照。

“四僧”作为明遗民的特殊身份，对故国河山持有无限眷恋之情，于是或借山水或借花鸟表达了对旧山河的怀念之情。“四僧”画作风格虽然各具特色，但因都受禅学思想影响，总体而言，在审美取向上较倾向于清淡与疏简。

第四节 小结——“四僧”画题与禅机述评

总体而言，石涛人物画选材丰富，罗汉、观音、高士样样精绝；山水画题材喜秋江野浦；花鸟画爱梅兰竹菊。八大山人的风景画中有少量以人物做点景的作品，人物大都以策杖高人的形象出现；山水画在取材方面倾向于荒寒萧疏的“残山剩水”；花鸟画特立独行，存世作品较多，取材上常常是形单影只的鱼鸭鸟猫、瓜果石花。髡残的绘画常以自我心灵写照的形式出现，人物画取材倾向于独坐静思的高僧贤士；山水画多取材于南京和黄山一带的风景，喜画深山古寺、雾霭升

³¹⁶ 见石谷风：《关于浙江〈黄山图册〉之我见》，《朵云》（第九集），1985年，第130页。

腾之象；其花鸟画极其罕见，有以简洁明快之风存世者。弘仁的人物画非常罕见，有长松羽士之作；山水画常以真山真水为蓝本，多取景黄山松石，格调寂静清幽；山水之外，弘仁钟情梅花，有多幅萧散简净的梅花作品传世。综而观之，“四僧”传世作品中均无以仕女美人为主角的艳丽之作，亦无鲜艳强烈的用色，质朴的山野风光、田园风情承载着他们一生的禅机画趣。

人物画与山水、花鸟画相比难度较大，人物画对画家的造型能力有很高的要求，不经过有素的训练，怕难以曲尽人物之形态。石涛曾在题跋中写道：“余于山水、树石、禅像、虫鱼无不摹写，至于人物，不敢乱作也。”³¹⁷“四僧”的人物画从造型能力上讲，虽不能与晚明及清初的人物画圣手丁云鹏、陈洪绶等相提并论，但在思想意趣上却难分仲伯，甚至略胜一筹。“四僧”因具有良好的诗文修养、禅学修养以及过人天资，他们的人物画更倾向于宣情表意的审美范畴，有别于承载写真功用的道统人物画。也就是说，“四僧”的人物画，不管是所绘道释人物还是点景人物，或以理想化的人物隐喻禅机妙理，或以世俗生活情境参悟出世不离入世法，都是他们在禅宗思想熏陶下的气宇心境的释怀。

从“四僧”的传世作品来看，基本都是日常生活中常见的题材。身为禅师，他们贴近生活的取材与禅宗重视现实的修行方式十分相契。“四僧”都以慧能禅的精神为准则。慧能认为，学佛悟道不能脱离现实的人世间，脱离现实人生去寻求佛法与菩提是不可能实现的³¹⁸。禅宗注重现世，注重生活修行，强调运水搬柴无非妙道。深受禅宗思想浸润的“四僧”，在长期的生活修行中，定是窥得了禅学堂奥，懂得在行住坐卧中体会禅意。因而他们在绘画上注重写生，亲近大自然，亲近真山真水，眷注鸟语花香。可以说作为禅师的“四僧”，其绘画题材体现了禅宗重视此岸世界的现实品格。那些具有强烈生活气息的观音、罗汉、山水、松梅、高士贤者甚至是瓜果鱼石，都是现实世界里人们喜闻乐见的形象，都是“四僧”在生活中经常接触到的事物，因而他们的作品总是生机勃勃、充满活力，让人感到亲切、自然。

禅宗强调自性成佛，坚持内在的精神体验。以禅宗的观念来观照艺术创作，艺术也自然是心灵的艺术，是心灵感悟自然的艺术，艺术自然就带有创作主体的

³¹⁷ 故宫博物馆编：《盛世华章 中国 1662——1795》，北京：紫禁城出版社，2008年版，第395页。

³¹⁸ 晋甜：《从〈坛经〉看中国佛教的特点》，《西北民族大学学报（哲学社会科学版）》，2015年第6期，第35页。

精神能量。禅宗还关注当下现实生活的“妙用”，禅是平凡的、简单的，同时又是最具生命力的。因此说，好的艺术来源于生活，是对生活的浓缩与提炼。观察“四僧”的绘画，不管是题材还是内容都充满世俗生活气息，但他们又不是对生活的简单摹写，他们的作品具有文人咏物的品格，是艺术主体借自然表达自性的媒介。禅宗在现实层面更强调心灵的超脱与自由，禅宗认为，只要明心见性，就能直了通透，“一超直入如来地”。“四僧”在绘画创作中观照自然之性的同时，想必也观照到了自我之性。因此，他们在绘画创作时，常常能得心应手、意到笔成。铃木大拙在其《禅学入门》中道：“禅是要觉照心灵的真正本性，据以训练心灵本身，做自心的主人。直指自心或即灵魂的实相，是禅宗的基本目标。”³¹⁹对“四僧”而言，内心的自在无碍，随缘应物，不悲不喜是他们把握生命实相的真谛。

禅宗又特别强调“悟”。艺术也同样需要“悟”，这可以理解为艺术主体对艺术的感受力。而感受力的来源跟艺术主体的人生经验、知识水平、天资禀赋、心性修养都有关联。“四僧”都具有较高文化修养和禅学修养，且天资过人、颖悟绝伦，他们在进行绘画创作时自然也能比一般人更能悟到艺术表现的真谛。这也是为什么“四僧”的绘画选材总是与生活息息相关，画中的主角又总是充满生活情趣。也许正是生活环境的熏陶以及“四僧”对生活的时时观照，使“四僧”在选择绘画题材时能突破宋元明以来的偏好，摆脱知见的葛藤，拓展出一条新路，他们的画或以自在的道释高人为主题，或以真山真水为稿本，或以田间院头的鸡鸭蔬果为主角，不但拓宽了绘画的题材，还丰富了绘画的表现形式。他们懂得参悟自性，懂得对生命精神的自然呈现。所谓“青青翠竹尽显法身，郁郁黄花无非般若”，这种心胸和见识，非一般文人画家所能及也。

可以说，“四僧”的人品修养、学问才情、心志意趣、禅学思想影响了他们在艺术上的审美趋向。“四僧”绘画题材的世俗与平凡，恰是他们内心真情雅致的反映。“四僧”将生活中最普通最常见的事物展现在他们的作品中，将“俗”发挥到极致，成就了大俗大雅的艺术。无论是什么样的绘画作品，若能将自然的真实与心性的真实生动地流露，“雅”就蕴含其中了。“四僧”的绘画是将诗、书、画、印融合统一的绘画，俗与雅已浑然一体、难分难解。“四僧”一生虽然

³¹⁹（日）铃木大拙著；林宏涛译：《禅学入门》，海口：海南出版社，2012年版，第18页。

都饱经风霜、历尽坎坷，但他们并没有垂首丧气，不管在参禅还是绘画上一直勤奋刻苦、孜孜不倦，他们的一生是禅宗与绘画相伴的一生，他们的高情远致成就了他们的艺术高度。

第四章 画法与禅法

画法，乃绘画的技巧与方法，就中国画的画法而言，自然离不开“笔墨”二字。笔墨是中国画的造型语言，“笔”通常是指勾、勒、点、皴、擦等笔法；“墨”是指烘、染、积、泼、破等墨法。笔与墨的关系好比骨与肉的关系，两者共同构成绘画的血脉。“四僧”在绘画中的笔法和墨法皆有很高的造诣。明末清初，中国画坛呈现出重文轻技，重摹古轻写生的发展趋势并成为时代的主流。“四僧”一反正统画派程式化的艺术主张，凭着强烈的叛逆精神和创新意识，给清初画坛吹来了一阵清风。“四僧”在摹古的基础上又融会贯通，他们重视对大自然的观察、对生活的感受，强调绘画的抒情表性，在绘画理论与笔墨技法上都有所突破，为中国画的发展开拓出一条新路。“四僧”作为明遗民虽然有着相似的经历、相似的身份，都在逃于禅隐于画中演绎着自己独特的人生，但他们的艺术风格却并不相同，如石涛在笔墨上纵横恣肆、变化多端；八大山人简略精练、率意旷达；髡残秃笔渴墨、苍劲淳雅；弘仁多勾少皴、明净幽疏，每个人都个性鲜明。尽管他们的绘画风格不同，笔墨语言有殊，但他们却都有着相似的绘画理念，他们在笔墨语言上都师古而不泥古，既学习古人的笔墨技巧、博采众长，又敢于突破古人成法、开拓创新、彰显个性。他们都擅于将自己的个性、内心情感以及禅机佛理通过笔墨抒写于画作之上。下面将尝试就“四僧”笔墨语言最突出的特点来解读其绘画中的禅宗思想。

第一节 笔墨之无法而法与禅宗之法无定法——石涛

1.1 石涛的笔墨观

石涛一生画风多变，笔墨章法更是千变万化、不拘一格。他总结出很多为后人称道的画理名言，如“搜尽奇峰打草稿”，“我自用我法”，“夫画者从于心者也”，“法无定法”，“无法而法，乃为至法”等。石涛深谙笔墨作为绘画语言在创作中的重要性，他在《画语录》中有云：“夫画者，形天地万物者也。舍笔墨其何以形之哉！墨受于天，浓淡枯润随之；笔操于人，勾皴烘染随之。古之

人未尝不以法为也，无法则于世无限焉。”³²⁰关于笔与墨的关系，石涛在《画语录·笔墨章》中云：“墨非蒙养不灵，笔非生活不神；能受蒙养之灵而不解生活之神，是有墨无笔也；能受生活之神而不受蒙养之灵，是有笔无墨也。”³²¹石涛认为笔墨的高下与画家的修养程度休戚相关，这里他提出“蒙养”与“生活”两个重要的概念。关于“生活”，石涛在《画语录·笔墨章》中云：“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有庄有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有叙缈，此生活之大端也。”³²²可见，石涛的“生活”是对大自然的观察体验，是对千姿百态之物象的切实感受。石涛通过“生活”感受到了大自然的丰富多彩、钟灵毓秀，想必通过“生活”，石涛对山川树石等的具体形态已了如指掌，熟识于心。关于“蒙养”，石涛有一则画跋曰：“写画一道，须知有蒙养。蒙者因太古无法，养者因太朴不散。不散所养者无法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙；既而操笔，复审其养，思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法，自归于蒙养之道矣。”³²³这是说，在远古时代，还没有法则出现的时候，一切都是蒙昧混沌的状态，绘画也是一样，要经过这种不拘泥方法技巧的混沌蒙昧阶段，慢慢地这种混沌蒙昧状态被思想突破、被“养”开蒙，形成了质的飞跃，这样在作画时，就能内心澄明，挥毫无碍。这与禅宗的“渐修”、“顿悟”似有相契之处。这里石涛用“太古”和“太朴”来阐明“蒙养”的涵义，告诉人们，绘画之前应把对大自然的认识从感性上升到理性，从混沌状态上升到智识状态。下笔前要在心中清晰地呈现出自然万物的风貌和神韵。“蒙养”实在是画者用心体悟自然的过程，经过“蒙养”与“生活”，画者可以把感受到的大自然的灵气与生命力通过笔墨表现出来。在石涛看来，笔墨不只是形象塑造的技法，更是传达心印的丹青语言。石涛的“蒙养”、“生活”与禅宗主张的在生活中参禅悟道的修行方式亦似有密切关系，石涛谨记师傅旅庵本月对他的教导：“谓余八极游方宽，局促一卷隘还陋。”³²⁴石涛一生云游大江南北，饱览名山胜川，以大自然为师，在造化中提炼笔墨语言。石涛在《画语录·变化章》中云：“‘至人无法。’非无法也，无法而法，乃为至法。”³²⁵这句话可以说是石涛笔墨观的

³²⁰ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第111页。

³²¹ (清)石涛著；周远斌注译：《苦瓜和尚画语录》，济南：山东画报出版社，2007年，第21页。

³²² (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第242页。

³²³ (清)石涛著；周远斌注译：《苦瓜和尚画语录》，济南：山东画报出版社，2007年，第207页。

³²⁴ (清)石涛：《生平行》，汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年版，第18页。

³²⁵ (清)石涛著；周远斌注译：《苦瓜和尚画语录》，济南：山东画报出版社，2007年，第13页。

精髓。这里的“无法”，并不是没有方法，而是指不囿于方法、不被成法所限制。这种不被成法所限、善于变化创新的方法就是“无法而法”。高明的画家自有打破陈规、直抒胸意的灵活法则。“无法而法”蕴含着不循规格、不拘形式、当下顿了之意。实际上，观看石涛的作品，很难言明石涛具体用了什么技法，其笔触墨迹千姿百态、形式多变。晚明的董其昌大力推崇“南宗”画，并在受禅宗南北宗之分的启发下，提出画的“南北宗论”。石涛对董其昌的“南北宗论”颇不以为然，他在其一幅《黄山图》中题跋云：“画有南北宗，书有二王法，张融有言：‘不恨臣无二王法，恨二王无臣法。’今问南北宗：我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用我法。”³²⁶可见，石涛在笔墨上随意洒脱，超越南北宗门户之见，他将禅画的前景开拓的更宽广。石涛针对当时画坛盛行的仿古之风，在其《山水册》后题诗言：“似董非董，似米非米，雨过秋山，光生如洗。今人古人，谁师谁体？但出但入，凭翻笔底。”³²⁷石涛这段话并不是排斥师古，而是排斥师古不化，实际上石涛一生临摹了大量前人的作品，非常熟悉董源、米芾、黄公望、倪瓒等大家的画法，然而他并没有亦步亦趋地拘泥于某派某家，而是在师古的过程中，因重内在情感的抒发，所以能够突破成法，博采众长，融会贯通。石涛以发展的眼光来看待绘画的方法，强调主体的能动作用和创造精神，可谓见地独到、悟性脱透。他在《画语录·一画章》中还说：“画者，从于心者也。”³²⁸石涛认为绘画创作着重的是把情感注入其中，绘画实际上是画家心理活动的物化。因此，石涛没有死搬硬套地囿于古法，而是对古法发自肺腑的创造性地进行了发挥。石涛在《画语录·氤氲章》中说：“纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在。”³²⁹这种强调主观精神、向内观照的观点，实在是禅宗“明心见性”思想的翻版。石涛在其《溪山垂钓图》上题诗云：“即是此心即此道，离心离道别无缘。唯凭一味笔墨禅，时时拈放活心焉。”³³⁰这与禅宗主张的“识心见性”、“即心即佛”、“万法唯心”的思想如出一辙。

石涛一生中的重要作品《搜尽奇峰打草稿》是石涛在北京时所画，石涛画此幅图时，正值北游遇困，他的画因与京师上层艺术界盛行的摹古之风格格不入，

³²⁶ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第229页。

³²⁷ 见杨成寅：《石涛画学》，西安：陕西师范大学出版社，2004年，第375页。

³²⁸ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第105页。

³²⁹ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第20页。

³³⁰ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年，第34页。

屡遭批评指责。这幅画可以看作是石涛对摹古之风的反击。石涛认为师承与师法自然都很重要，他在一《山水图》中题诗云：“足迹不经十万里，眼中难尽世间奇，笔峰到处无回顾，天地为师老更痴。”³³¹直击正统保守派只知埋头临摹前辈大家而不向自然学习的特点，明确指出在大自然中、在生活中搜集素材的重要性。又如上文提到的石涛在其《画语录·山川章》中所说：“山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”³³²石涛在强调写生的同时，也强调画者引情感入画的重要性。“山川与予神遇而迹化”，生动地描述了石涛在作画时复杂的情感体验。石涛提出以最理想的审美意象“为山川代言”，而获得理想的审美意象的前提是“搜尽奇峰”。“神遇”就是在心中打好草稿的过程，是山川在心中“脱胎”的过程，是审美意象酝酿的过程。至于“迹化”，杨成寅先生在《石涛画学本义》一书中注释曰：“是指在艺术形象上的物化体现。”³³³笔者认同这一说法，“迹化”是指画家把审美意象落实为真实可感的艺术形象，它既包含艺术家的主观感悟，又是自然山川灵魂的真实再现，艺术家在用笔墨为山川代言的同时也是为自己代言。正如石涛在《画语录·变化章》中所说：“夫画，天地变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。”³³⁴石涛在此强调绘画乃借笔墨陶冶情操的思想与其“画从于心”的思想是一以贯之的。石涛有画跋描述他作画时心物合一的境界，云：“每画图一幅，忘坐亦忘眠。”³³⁵可以说，石涛一直苦口婆心地提醒画坛亲身感受大自然对艺术创作的益处，石涛在艺术创作中是将自己对大自然的感情和对生活的颖悟融入画作当中的。石涛在自然中体悟禅思画理赋予了他强烈的突围精神。他认为正统派对自己绘画理念与实践的攻击和指责是不可理喻的，因此在京遭受冷遇后，遂下决心离京南归。

上文已述，清初画坛，普遍受明董其昌师古思想的影响，如董其昌提出：“画与字必有门庭，字可生，画不可不熟，字须熟后生，画须熟外熟。”³³⁶以王时敏为首的“四王”（王时敏、王鉴、王原祁和王翥）在艺术思想上顺应董其昌的仿

³³¹ 石涛：《题山水图》，《石涛书画全集》上册，天津：天津人民美术出版社，2002年版，第98页。

³³² （清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第157页。

³³³ 杨成寅：《石涛画学本义》，杭州：浙江人民美术出版社，1996年，第119页。

³³⁴ （清）石涛著；俞剑华注译：《石涛画语录》，北京：人民美术出版社，1962年版，第27页。

³³⁵ （清）汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987年版，第28页。

³³⁶ （明）董其昌著；赵普编：《骨董十三说》，北京：金城出版社，2012年，第158页。

古观念，视宋元名家的笔法为最高准则，这种师承的思想因受到当朝皇帝的赞同和支持，而被尊为“正宗”，再加上“四王”都是公职人员，拥有强大的话语权，师古之风很快形成一股强大的思潮并成为当时画坛的主流。尤其是王时敏，极力反对“人心不古”的画风，把标新立异的画风称为旁门左道，他把画坛兴盛的希望完全寄托于古人笔墨之上。因缺乏对真山真水的切身感受，摹古派的笔墨技法因循保守，被宋元名家束缚住了手脚，其绘画语言越来越沉闷僵化、形式教条。这种空洞乏味的笔墨主义，让石涛倍感压抑。他对当时画家专袭古人的态度正如其《画语录·变化章》所说：“我之有我，自有我在。古之须眉不能生我之面目；古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有？”³³⁷石涛在《画语录·变化章》中还对这种摹古的现象作出抨击，认为一味仿古：“是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉！”³³⁸针对当时正统画派只知有古而不知有我的特点，石涛提出“笔墨当随时代”的论调，他有题画诗云：“笔墨当随时代，犹诗文风气所转。上古之画迹简而意淡，如汉魏六朝之句；然中古之画，如初唐盛唐，雄浑壮丽；下古之画，如晚唐之句，虽清丽而渐渐薄矣；到元则如阮籍、王粲矣。倪黄辈如口诵陶潜之句‘悲佳人之屡沐，从白水以枯煎’，恐无复佳矣。”³³⁹意思是说，每个时代因文化背景、艺术思源的不同，审美标准也会随之变化，若一味地沿袭古人程式，必阻碍绘画艺术前进的道路。可见石涛从实践到理论都极力突破前人笔墨之窠臼，提倡笔墨乃无法之法。从石涛遗世的大量画作来看，其多幅画作中，笔触或粗若树干、或细似柔沙，变化多端，生动地注脚了其“无法而法”的艺术主张与“笔墨当随时代”的艺术追求。值得注意的是，石涛所反对的摹古之风是指一味地仿照古人的笔墨形式而不知变通的风气，实际上石涛并没有对摹古全盘否定，他提倡绘画要能师古人之心而非师古人之迹，画者应该师古人之绘画理念、创作精神而不是落于古人笔墨之窠臼，被古人之笔墨章法所限制，他有画跋云：“师古人之迹而不师古人之心，宜其不能一出头地也。”³⁴⁰石涛特别强调画者应该重视对真山真水的真实感受。

³³⁷ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第74页。

³³⁸ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第118页。

³³⁹ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第240页。

³⁴⁰ (清)汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987年，第39页。

总之，石涛的笔墨观是在强调师法自然、画从于心基础上的无法而法，无法而法是其至法也。

1.2 无法而法在石涛笔墨中的体现

石涛一生中重要的代表作《搜尽奇峰打草稿》也可说是石涛笔墨观的最好体现。画面中群山巍峨，峡谷险峻，河流蜿蜒，小路曲折，云雾连绵，整体布局疏密有致，主景与配景清晰分明。全画点苔、勾线、皴擦多变，有疏有密，有动有静，笔墨洒脱豪放，不论是山川河流还是树桥人物，都交待的清晰明了。石涛反对笔墨的程式化，主张通过随心所欲的勾勒皴染把自己的真实感受表现出来。此画虽然没有施彩，只用笔的粗细、墨的浓淡来表现，但仍给人清新自然、生机盎然之感。该图的笔墨形式繁复多变，用笔有湿有枯、有尖有圆、有中锋有侧锋、有顺锋有逆锋，线条有凝重有简练、有细长有粗短，刚柔并济；渲染有浓墨有淡墨，有焦墨有积墨，沉澹一气。山石上皴法丰富多变，有披麻皴、荷叶皴、折带皴以及各种皴法的组合排列，不一而足，都依山势纹路而纵横交错。水与墨的丰富变化把山川的氤氲之气表现得淋漓尽致。如图 4.1（局部细节图）可以看出山石的勾勒皴染多用粗笔，远处山体用浓墨皴擦，近处石块以淡墨勾皴；树木芦草的描绘多用细笔，按照草木的生长规律左勾右挑，充满韵律和节奏感。

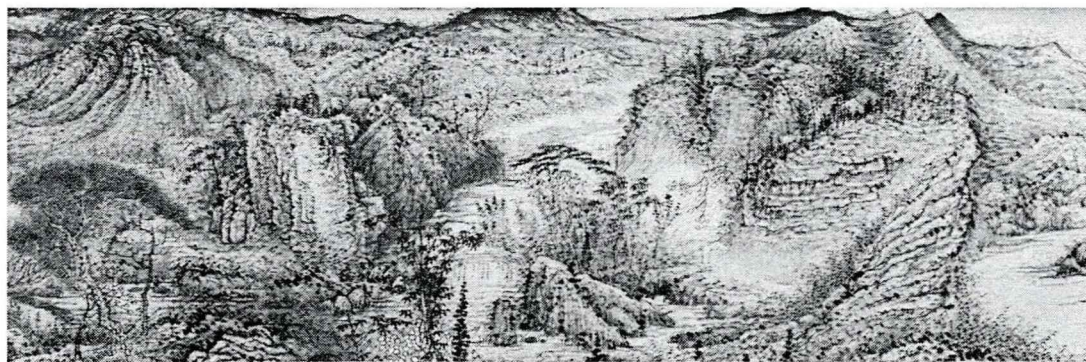


图 4.1：石涛《搜尽奇峰打草稿》（局部）

《搜尽奇峰打草稿》整体画面给人水墨淋漓的视觉感受。黄宾虹对石涛的用墨技法十分钦佩，他曾说：“石涛精于破墨，以浓墨破淡墨，淡墨破浓墨，甚为精彩。”³⁴¹破墨法是中国画用墨的基本技巧之一，意指当前一墨迹未干之际，再另加一或多种墨色，用后来的墨对原来的墨加以渗破，以求得水墨相互渗透掩映

³⁴¹ 黄宾虹：《黄宾虹论艺》，上海：上海书画出版社，2012年，第141页。

的交融效果。破墨法有两种，或以浓破淡或以淡破浓，浓破淡指在淡墨渗透宣纸未干之时，蘸浓墨破之，易营造混厚劲爽之效果；淡破浓，是用水份含量较多的淡墨来破不易渗入宣纸的浓墨，易营造清新滋润的效果。实际上，从这幅画可以看出，石涛并不局限于浓淡互破，画中随处可见淡墨破淡墨，浓墨破浓墨，或以墨破线，以线破墨的手法。石涛似在不断的“破坏”中完成了这幅大作。有绘画经验的人都知道，在绘画的过程中，很难做到每一笔都精准到位、丝毫不差。不慎滴落的墨点，不如意的笔触，都是作画过程中常见的现象，即使画技再精湛的画家也难免出现“败笔”的情况。石涛也不例外，石涛对于“败笔”的态度是这样的，他说：“昔人作画，善用误墨。误者无心，所谓天然也，生烟啣叶，似菊非菊，以为误不可，以为不误又不可，请着一解。”³⁴²石涛不但不认为误墨是败笔，反而认为误墨是自然天成的笔墨逸趣。误墨法实在是考验画家急中生智、随机应变的能力。石涛善于使用误墨法，在调整水墨之间的矛盾时，石涛常常将错就错，以非求似，这实在是石涛“我自用我法”、“无法而法”精神的实践之一种。在《搜尽奇峰打草稿》题跋中石涛还说：“不立一法，是吾宗也；不舍一法，是吾旨也。”³⁴³在笔者看来“不立一法”就是强调“无法而法”，“不舍一法”就是强调“我自用我法”。实际上“我自用我法”又何尝不是“无法而法”的体现？笔者认为“我自用我法”与“无法而法”的精神是一以贯之的。可以说，石涛丰富的画学思想集中体现在他



图 4.2: 石涛《丹崖巨壑图》（局部），年代不详，北京故宫博物院藏

³⁴² （清）汪绎辰辑：《大涤子题画跋诗》，上海：上海人民美术出版社，1987年，第65页。

³⁴³ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005年，第209页。

的作品当中。

就石涛山水画而言，他非常善于用点，很多画好似用点砸出来一样，这种野性放肆的点法是石涛在师法自然之上的独创。在《搜尽奇峰打草稿》图中，不管是山坡上还是树林中，满山遍野都是墨点，且墨点的形态变化多端，有大点有小点，有浓点有淡点，有圆点有扁点，有实点有空点。如图4.1所示，在天地一片苍茫中，仿佛感受到了山河的豪迈气势和奔腾情绪。石涛的《丹崖巨壑图》（北京故宫博物院藏）、《荒城怀古图》（上海博物馆藏）与《搜尽奇峰打草稿》风格相似，都以星罗棋布、密密麻麻的墨



图 4.3: 石涛《淮扬洁秋图》，年代不详，南京博物院藏

点入画，大大小小、方方圆圆、深深浅浅的点构成了笔墨的主角，营造出烟雨蒙蒙、神秘缥缈的气氛。又如南京博物院所藏石涛的《淮扬洁秋图》。此图为浅绛设色，构图蜿蜒开阖，笔法细腻丰富，墨色清秀高雅。画中苔点十分丰富，点有直有弯、有尖有圆、有破有立，有淡点湿墨、浓点重墨、大点干墨，轻重缓急，姿态万千。画中苔点虽然纷纭杂沓，却又不失整齐统一。石涛曾这样总结他画点的心得：“点有风雪雨晴四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹水夹墨一气混杂点，有含苞藻丝缨络连牵点，有空阔干燥没味点，有有墨无墨飞白如烟点，有焦似漆邈邈透明点。更有两点，未肯向学人道破。有没天没地当头劈面点，有

千岩万壑明净无一点。噫！法无定相，气概成章耳。”³⁴⁴可见，石涛是根据物象的特性来施点，石涛用其不拘一格的“点子”点出了独一无二的纸上世界。

石涛还善于用“圈”，“圈”的运用在石涛的作品中也别具一格。除《搜尽奇峰打草稿》外，沈阳故宫博物院所藏石涛的《山亭听雨图》就是一幅以“圈”为主角的画作。此图中，树叶果实用概括的圈来表示，圈有圆有扁，有浓有淡。画中圈与点、线随机组合，聚散合理，层次丰富，变化无穷。圈的运用把林木的葱郁，山石的厚重完美地演绎。画面中笔峰总是随着绘画的物象转动，给人气脉相连之感。可以说，石涛作画不为点而点，不为圈而圈，不为皴而皴。他是用自己的“点子”，用自己的“圈套”来完成自己与自然之间的链接的。

北京故宫博物院所藏石涛的《对菊图》，用笔灵活多变，奇峰乱石多用粗笔，芦苇树枝多用细笔，皴擦渲染时密时疏、时浓时淡、时湿时干，挥洒自如。构图突破传统派喜用的“三重四叠”之法。石涛的这幅山水画更像是对某一处景观的特写，写生之感强烈，在气势上营造出奇崛纵横、雄浑磅礴、恢弘浩瀚之感，这种气势是闭门造车的仿古派无法到达的艺境。

石涛的《山水清音图》，只闻其名就让人联想到意境的美好，他拟把山水流动的声音用笔墨来表达。此图笔墨肆意洒脱、野逸萧闲，颇有狂禅意味。石涛作画，经常把各种勾勒皴擦方法结合在一起使用，通过虚实、动静关系的处理赋予大自然无限生机，这幅《山水清音图》也不例外，他用变化多端的笔触玲珑活泼

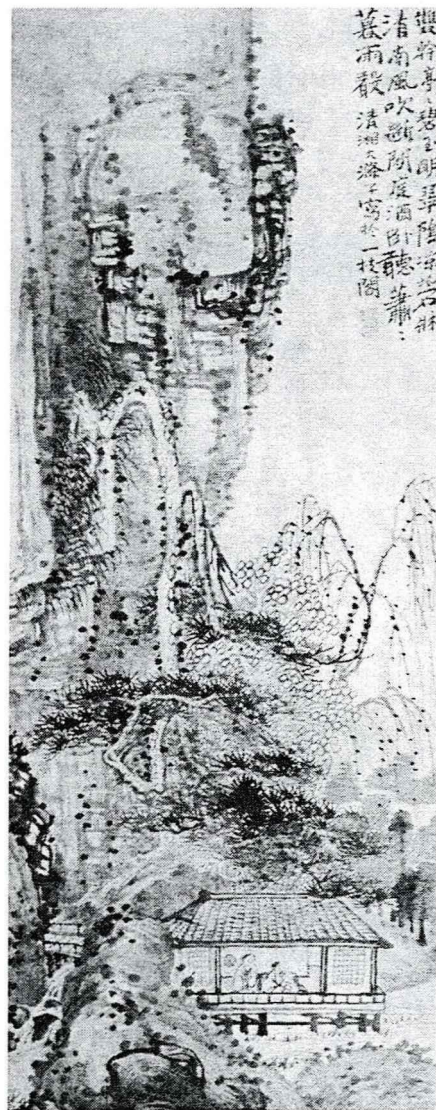


图 4.4：石涛《山亭听雨图》，年代不详，沈阳故宫博物院所藏

³⁴⁴ （清）石涛著；周远斌注释：《苦瓜和尚画语录》，济南：山东画报出版社，2007年，第86页。

地描绘出一个超凡出尘、美轮美奂的世界。石涛每作一画仿佛就是与自然物象进行的一次灵魂对话，仿佛在大自然中寻找到了知音密友，正如他曾经的感慨“心随巢鸟迹，情逐野云飘，人世真如梦，何劳问俗樵”³⁴⁵一样，流露出对闲适恬静、不随流俗生活的向往。

总之，石涛的山水作品处处显示出其淋漓恣肆的笔墨情怀，他用泼墨、积墨、破墨、焦墨等法，或表现峰峦的浑厚、或表现河川的氤氲，都给人对景造意、因势而生之感。

上海博物馆所藏石涛《蕉菊竹石图》是其 1686 年所画，时 45 岁。此图用大写意笔法画成，画中芭蕉、竹叶用浓墨画实处，淡墨画虚处，石头、竹节苍劲疏简，芭蕉、竹叶占画幅面积较大，是画面的中心。整体来看，此图墨色浓重，给人湿润清凉、酣畅淋漓之感。画上题诗云：“幽寻何必远，高卧绿荫长。客到清吟起，襟披过雨凉。坐今尘梦断，饮助碧瓮香。怪底王摩诘，生绡写不忘。”³⁴⁶联系其《竹石梅兰图》上的题诗：“一叶一清静，一花一妙香。只些消息子，料得此中藏。援笔写墨木，徐兴未已，更作竹石，虽一时取适，顿绝去古今画格。惟坡仙辄敢云尔。”³⁴⁷从这两首题诗可以看出，这两幅画均是石涛即兴自遣之作，都采用中轴线式构图，大气均衡。石涛清静闲适的心境好似藏在一叶一花之中，不论其笔墨还是诗句都充满禅思妙趣。



图 4.5: 石涛《蕉菊竹石图》，1686 年，上海博物馆藏

综观石涛的绘画，不管是渴笔勾勒还是泼墨狂写，不管是白描还是写意；不管是青绿还是浅绛都给人井然有序、物我交融之感。石涛作画时定是把世俗烦恼抛却尘外，用一颗澄净的禅心来感悟自然并与自然冥合。他用生面独开的一心法而达到无法而法的境界。可以毫不夸张地说，石涛作为“无法而法”的

³⁴⁵ 伍蠡甫：《名画家论》，北京：中国大百科全书出版社，1988 年，第 144 页。

³⁴⁶ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005 年，第 62 页。

³⁴⁷ 汪世清：《石涛诗录》，石家庄：河北教育出版社，2005 年，第 190 页。

倡导者拓展了中国画的创作方法，丰富了中国画的笔墨语言。

1.3 禅宗之法无定法对石涛无法而法之影响

石涛所奉行的禅法，是属于临济宗龙池正脉的“棒喝禅”，这种不落语言、知识、念头窠臼的禅法特点，实际上继承了慧能禅“不立文字、直指人心”的基本精神。石涛修禅的方式与众不同，没有定法，他甚至丢弃了禅门的基本功课，不念经、不坐禅，狂放随性。实际上，石涛深谙南宗禅要旨，深明坐禅的真正含义，认为禅修是不拘泥任何形式的，对禅修形式上的繁文缛节他没有奉行，他深知观照内心、认识自性才是修行的关键。石涛在《巢湖图》上的题诗“从来学道都非住，住处天然未可成”正是他随处参禅、法无定法思想的体现。这就不难理解石涛晚年选择出佛入道，用道教自由洒脱、无拘无束的方式来体悟禅理的契机了。

石涛“无法而法”的画学理念的形成想必与石涛长期沉溺其中的禅宗思想有一定的联系，想必与禅宗的“法无定法”有脱不了关系的干系。《五灯会元》有云：“一梵志问佛道：世尊近来说何法？佛云：定法。梵志又问：今日说何法？佛曰：不定法。梵志问：为何昨日说定法，今日何说不定法？佛曰：昨日定法，今日不定法。”³⁴⁸是说，已经说出来的法为“定法”，还未说出来的法为“不定法”。各种佛典经书可以看作是指引人修行的“定法”，是初入佛门者进步成长的一条有效方便的方法；“不定法”是一种活泼灵动、随机应变的方法。“定法”是一般修行者所遵循的方法，也就是说修行是“有法可依”的。比如《坛经》，作为禅宗修行的义理根据，其中“不立文字”、“顿悟见性”、“见性成佛”等命题可以帮助禅修之人认识到向内观照的基本理路，明白形成文字的知识、见解也很可能成为修行的迷障，因此慧能又提出“无念为宗，无相为体，无住为本”的命题。“无念”指不执著于任何知识、经验，念头随起随灭，时时活在当下一刻；“无相”指明白事物存在的本质是缘起、无常，不把经验当成真实；“无住”指人心生念时，念头不停留于相。

在禅宗语境中，“法”是指修行的理性知识和规则。禅宗认为“心”是万法之源。慧能十分强调“本心”的重要性，他认为人心的本来状态是清净无染的，

³⁴⁸ (宋)释普济编：《五灯会元》，辽宁：万卷出版公司，2008年，第7页。

只要认识了本心，还原了本心，就能见性成佛³⁴⁹。他说“一切万法，尽在自身心中，何不从于自心顿见真如本性。”³⁵⁰慧能认为“自性”中本具有般若智慧，只要向内心观照，便有顿见真如本性的可能性。又说“不识本心，学法无益；识心见性，即悟大意。”³⁵¹及“法无顿渐，人有利钝。迷即渐劝，悟人顿修。识自本心，是见本性。”³⁵²这样，心性的迷悟成为众生成佛的关键，慧能把抽象的佛性与具体的人心结合起来，他认为人人都有成佛的可能性，要想悟证佛法，不必外求，只要认识本心，呈现真如本性即可。慧能认为一切万法不离自性，“法”不可说不可授，不可参不可立，只能心领神会。正如《金刚经》所云：“一切有为法，如梦幻泡影。”³⁵³又如百丈怀海所云：“读经看教，语言皆须宛转归就自己。但是一切言教，只明如今鉴觉性。”³⁵⁴那么，修行之人如何在“法”的基础上不被“法”缚呢？这就依赖各自的慧根和转识成智的能力。就石涛而言，他认为用笔用墨不应该被定法、成法所拘，而应该随顺各自的“心法”，而心生之法具有灵活多变、随缘应物、妙用无穷之特点。这与禅宗的“万法唯心”思想如出一辙，马祖道一曾说：“一切法皆是心法。一切名皆是心名。万法皆从心生。心为万法之根本。”³⁵⁵可以说，禅宗“法无定法”的要旨贵在“心法”。就石涛绘画的“心法”而言，可知在绘画时由心而生法的过程就是“山川与予神遇”的过程，是审美感知、审美想象、审美情感和审美理解相互作用的过程。可见，石涛的这种审美活动只遵循自己心灵的法则，不被成规习见所碍，不落古人窠臼，转益多师而不失自家面目。

可以说，所有的佛法都带着个人的见解，所有的经典都是标准化、模式化了的成法，真正的“法”是无法用文字、语言来表达的。值得一提的是，禅宗要人破除知识、学问对精神活动的束缚，不落于知或无知的边见，并不是要人完全排斥经典，而是提醒人不要执著于文字经论。现有的定法、成法都是方便善巧之法，没有这些方便之法，人很容易落入虚无之中，这同样背离佛法的真谛。“法无定法”就是不囿于知识、成见之法，是流转活泼之心法，是自己的情思感受之法。

³⁴⁹ 晋甜：《从〈坛经〉看中国佛教的特点》，《西北民族大学学报（哲学社会科学版）》，2015年第6期，第33页。

³⁵⁰ 敦煌本《坛经》第30节。

³⁵¹ 敦煌本《坛经》第8节。

³⁵² 敦煌本《坛经》第16节。

³⁵³ 鸠摩罗什译：《金刚经》。

³⁵⁴ （唐）静、筠禅僧编；张华点校：《祖堂集》，郑州：中州古籍出版社，2001年，第490页。

³⁵⁵ （明）瞿汝稷编；德贤，侯剑整理：《指月录·上》，成都：巴蜀书社，2012年，第137页。

石涛的“落笔无法”实在是活参活用之法，实在是当下即是之法，实在是以禅论艺之法。由于画者的人生经历、个性特征、文化素养各不相同，以及作画当下心境的变化无常等因素的关系，下笔作画真应是以心生法、随意运法、无法乃法的过程，石涛的“不立一法”又“不舍一法”真是渗透着深刻的禅理，这种活泼自在、当下圆成之法实在是挥笔运墨的真谛。“无法而法”、“法无定法”，一个讲艺、一个说禅，或艺中有禅、或禅中有艺，都传达出不执一端、任运自然的般若境界。可见，禅宗法无定法的思想已深植于石涛的精神世界，又直接表现于其画作之中。

第二节 笔墨之简练通透与禅法之简易明快——八大山人

2.1 八大山人的笔墨观

对于画家来说，一个人的绘画风格受其绘画观念的影响。八大山人与石涛一样，在绘画观念上都主张不拘成法，师古而不泥古。八大山人很欣赏石涛的绘画，他在题石涛《疏竹幽兰图》中云：“禅与画皆分南北，而石尊者画兰，则自成一家的。”³⁵⁶八大山人和石涛一样，虽受董其昌绘画思想的影响，但他并不赞同董其昌在画坛所倡导的“南北宗论”，他在《题画奉答樵谷太守之附正》中曰：“禅分南北宗，画者东西影；说禅我弗解，学画那得省。至哉石尊者，笔力一以骋。”³⁵⁷八大山人在诗中说自己不懂禅学奥义，用自谦的口吻反驳“南北宗论”这种门户之见，并力挺石涛无法而法之笔墨特点。八大山人“画者东西影”是说，绘画只不过是造化留影，画影不是画像，不必谨拘于物象的造型规矩之中，而应该抓住物象的本质特征“应物象形”。综观八大山人的绘画，可知他总是善于用简练的笔墨高度概括出事物最典型的特征，其绘画作品中的形象与实物并非一模一样，但八大山人总是能如影随形地描绘出事物的生动情态与生动气韵。可以说八大山人独具慧眼，与石涛在画学思想上心照不宣，言语中处处流露对石涛绘画理念的认同与赞赏。

³⁵⁶ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986年版，第64页。

³⁵⁷ 萧鸿鸣：《八大山人现存诗辑》，北京：北京燕山出版社，2006年，第146页。

2.2 八大山人简练通透的笔墨特点

综观八大山人的作品，以花鸟画最为耀眼。他往往从大处着眼，造型简练概括，用笔运墨泼辣奔放、通透简洁；构图疏简空阔、删繁就简，最主要特征是惜墨如金、大面积留白。尽管八大山人作画笔简墨少，但他善于把握所画对象的形象特征，如画瓜果，能传神地把握瓜果的自然生长规律，画鱼鸭能很好地把握鱼



图 4.6: 八大山人《芋头》，1659 年，台北故宫博物院藏

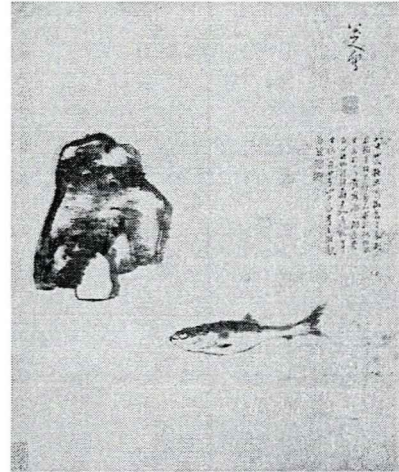


图 4.7: 八大山人《鱼石图》，年代不详，北京故宫博物院藏

鸭的样貌形态，总似有一种内有的引力使所画对象概括而传神。现藏台北故宫博物院的《传綮写生册》是八大山人 1659 年为僧时期所画，此册共十五开，其中蔬果、花卉、松石等十二开，书法三开，这是目前八大山人传世最早的作品。《传綮写生册》可以说是研究八大山人绘画艺术的起点。《传綮写生册》之一《西瓜图》，八大山人用怪诞不经的笔墨画出两个黝黑饱满的大西瓜，造型抽象、匠心独具，尽显幽默和童心，以大俗博得大雅之境。另一幅《芋头》，又名《蹲鴟》，同样以意笔写形的笔墨画出。芋头上的纹理用恣肆的皴法抹出，芋头的嫩芽与叶子用流畅率直的线条一气呵成。画面中曲线与直线的对比非常强烈。图中题诗云：“洪崖老夫煨楮，拨尽寒灰手加额。是谁敲破雪中门，愿举蹲鴟以奉客。”³⁵⁸此诗同样以风趣自嘲的口吻描述了一幅雪中拨炭烤芋的场景，多处运用了禅宗典故，平淡而又颇具禅味。综览《传綮写生册》，发现八大山人总是能以少量的笔墨达到出奇制胜的效果，真可谓笔简形具、墨少意丰。八大山人的笔情墨性，都似以其自身的性情为本。如北京故宫博物院所藏八大山人的《鱼石图》，以简练的笔

³⁵⁸ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社 1986 年版，第 2 页。

法，画鱼一条、石一块，构图新颖大胆，图中无任何配景。画中的鱼儿翻着白眼，一幅藐视一切的神态，寥寥几笔把鱼桀骜不驯又悠闲自得的神态表现的维妙维肖，达到以少胜多的效果。何绍基在题八大山人《双雀图》（1694年，浙江省博物馆藏）中说：“愈简愈远，愈淡愈真。天空壑古，雪个精神。”

³⁵⁹八大山人所画的鱼和鸟，都是寥寥数笔而成，他特别注重对鱼、鸟眼睛的刻画，或白眼瞪人或眯眼酣睡，妙趣横生，令人回味无穷。八大山人的作品，不管是山水、人物、花鸟还有一个很大的特点——留白。八大山人的画风与禅宗崇尚简约的审美观如出一辙。八大山人笔下的主角常常是一条鱼、一只鸭、一个瓜、一朵花，这些形单影只的形象总是给人出奇不意、超凡脱俗之美，大面积留白又给人无限遐想的空间。又如八大山人晚年所作的《眠鸭图》，画中除了一只闭眼休憩的鸭子外，便是大面积的空白，而空白处却更显出水面的幽深寂静、天空的辽阔苍茫。三涂两抹，一只沉静逍遥的奇鸭被描绘的出神入化。同年（1689年）八大山人作《鱼鸭图卷》（上海博物馆藏）。此图以流畅的淡墨绘出鱼鸭的形态，以浓墨抹出鱼鸭身体的羽毛、翅膀等细节，线与面巧妙地组合在一起，一气呵成，无拖泥带水之笔，可谓笔精墨淡、简洁自然。画中鱼鸭神情丰富，或眯笑、或闭目、或怒视、或发呆，有的气定神闲，有的玩世不恭，好似人间百味跃然纸上。高度概括、简练通透的笔墨更体现出八大山人高超娴熟的造型能力，这种返璞归真的美更能扣人心弦，引人入胜，可以说八大山人借助有限的笔墨表现出了无限的蕴味。八大山人1682年所作《古梅图》（北京故宫博物院藏），图中梅花枝叶扶疏，花朵更是三星两点，再配上疾速简练、洒脱豪放的笔墨，画面疏朗空明的意境跃然纸上。八大山人喜爱荷花，上海博物馆藏其《荷花图》，图中荷花以淡墨勾勒，荷叶以阔笔写出，



图 4.8：八大山人《古梅图》，1682年，北京故宫博物院藏

³⁵⁹ 见刘墨：《八大山人》，石家庄：河北教育出版社，2003年版，第243页。

有粗有细、有干有湿，刚柔相济。八大山人三笔两墨把荷花的洁白无瑕与盎然生机表现的淋漓尽致，此图韵味无穷，灵性自溢。

通观八大山人的绘画，其笔简墨精的个性色彩非常强烈，从早期到晚期愈来愈洗练夸张，与同时代画家的笔墨语言迥然不同。这种特立独行、不落言诠之画风无疑是他深入体察生活、细心观察物象的结果。值得注意的是，八大山人的笔墨虽然概括简练，但却又富于变化，在一气呵成中演绎出笔情墨趣。陈鼎记八大山人云：“醉后见之，则欣然泼墨广幅间，或洒以敝帚，涂以败冠，盈纸肮脏，不可以目。然后捉笔渲染，或成山林，或成丘壑，花鸟竹石，无不入妙。”³⁶⁰可见，八大山人的笔墨没有定式，多是兴致来时的随性之作，虽笔简墨少但却意境高远，有以少胜多之妙趣。八大山人的绘画主题虽然常常是生活中司空见惯的鱼鸭蔬果，但却给人奇妙特殊的审美享受。一石一花间、一鱼一鸟中，极少的笔墨却承载着深厚的内涵和意蕴。笔者从那一个个孤独的西瓜、礁石上，从那一个个寂寞的小鸟、鱼鸭上，感受到了意境的宁静与空灵。八大山人虽然崇尚“简”与“少”，不求形似，却以高超的笔墨语言把握住了物象的性情本质，总能“以小见大”，以小形象表现大意思。结合八大山人的身世和经历，不禁感慨其绘画真乃“墨点无多泪点多”。

由上可知，八大山人笔墨的最大特点是简练通透，简中蕴奇、简中藏怪。

2.3 禅法之简易明快对八大山人笔墨观及笔墨特点的影响

八大山人的嗣席门庭为禅宗之曹洞宗寿昌法系，寿昌法系的主要禅法是“看话禅”。“看话禅”即专心于一则古人之话头，历久参究直至开悟。八大山人虽为曹洞宗弟子但也学习临济禅法，受到临济宗简捷明快、自由活泼之禅风的影响。从八大山人的友朋对他的称赞可知，八大山人的禅学造诣很高。从八大山人还俗后参禅的行径来看，八大山人在禅修观上排斥繁琐空洞的经义之学，崇尚简便易行之道，他更喜欢自由自在、无门无派的修行方式。八大山人因长时间沉浸于参禅体佛之中，他的笔墨观难免也会受到禅宗思想的影响。禅宗总的特色是简洁明快、方便易行，它不藉难懂的经教，不靠繁琐的仪式，唯靠识心见性、顿悟成佛。

³⁶⁰ (清)陈鼎：《八大山人传》，王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年，第1335页。

《坛经》云：“经诵三千部，曹溪一句亡。未明出世旨，宁歇累生狂？”³⁶¹又云：“识心见性，自成佛道。”³⁶²“若识自性，一悟即至佛地。”³⁶³这种直指人心、见性成佛的顿悟禅机难免对八大山人的艺术之路造成潜移默化的影响，因此世人能看到八大山人简练通透的笔墨语言，八大山人拟用三笔两画书写其悟证境界。清秦祖永在其《桐阴论画》中对八大山人的画给予极高的评价：“山人画以简略胜。神情毕具，超出凡境，堪称神品。”³⁶⁴这种“以简略胜”、“超出凡境”的境界跟他的禅学修养与禅宗门派显然是分不开的。以八大山人的《双雀图》来进行说明，此图充分运用墨汁与宣纸的特性，以写意的手法画成，笔调简洁，墨色秀润。画中一只小鸟专注地看着另一只小鸟，而另一只小鸟专心地看着地上，像是在觅食。两只小鸟圆鼓可爱的憨态，在八大山人的笔下被营造的出神入化。也许两只小鸟可爱纯真的模样正是八大山人心性的写照。禅宗主张“识心见性”，禅宗美学最主要的特点是抒情表性。八大山人深谙禅宗美学与笔墨三昧，从不执着于物象的形象而忽略了“本心”，用简单的笔墨表现出物象旺盛的生命力和最纯真的美。八大山人《安晚册》中有一幅《鸟石图》（1694年，日本泉屋博古馆藏），画中小鸟除了眼、嘴、腿用细笔所画之外，鸟的身体、羽毛以及鸟所站立的石头皆是用浓淡不同的墨渲染而成，有虚有实，给人酣畅淋漓、恣肆洒脱之感。画面中找不到任何刻意的笔触，全都自然松活。画中虽只有一鸟一石，但这仿佛便是整个世界。八大山人仿佛不是在作画，而是在找自己的心，这种对心性的追求使画的品格格外高迈，可以说《鸟石图》是不可多得的逸品之作。唐代的张怀瓘在其《画品》中首次将中国画的境界分为神品、妙品、能品三个审美标准，唐代的朱景玄在神、妙、能三品之后加上逸品，将艺术审美评论的标准升级为神、妙、能、逸四品。朱景玄在《唐朝名画录》中言：“以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，定其等格，



图 4.9: 八大山人《双雀图》，1694 年，浙江省博物馆藏

³⁶¹ 宗宝本《坛经·机缘品》。

³⁶² 敦煌本《坛经》第 30 节。

³⁶³ 宗宝本《坛经·般若品》。

³⁶⁴ （清）秦祖永：《桐阴论画》，江苏广陵古籍社，清刊本。

上、中、下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”³⁶⁵朱景玄认为，逸品之画格常表现为“不拘常法”之法。北宋文人黄休复在《益州名画录》中对四品重新排序，并把品改为格，从高到低分为逸、神、妙、能四格，把逸品列为艺术审美品评的首位。至于逸品的含义，黄休复云：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。”³⁶⁶可见，“逸格”除了自然随性、不拘成规之意外，还包含笔墨简练、意趣丰满之意。“逸”是绘画作品的最高品味和最高意境。黄休复的逸格说特别强调笔简意丰、师法自然、以情言志的艺术风格。黄休复的四画格论逐渐成为中国画审美的品评标准，尤其是逸格的提出，把画家的绘画功力与画家的精神修养结合起来，深化了中国画审美批评的内涵。八大山人笔简意丰的逸格气韵与他对禅宗的理解以及其圆融自在的禅修境界是分不开的。八大山人受禅宗美学的启发，以简练的笔墨营造出高远的艺术境界，为观者增添了无限的想象空间。这种简已不局限于以形象来表现艺术的效果，它已经超越了感观的世界，赋予物象丰富的精神内涵，好似抛却浮华只追求事物的真相、本质了。

八大山人绘画用笔施墨虽少，但境界幽僻、意象浓粹，笔笔好似妙手偶得、以心印心，在不即不离间充满远尘别俗之气。八大山人的画亦可看作是其禅学修养的证明。禅与绘画都十分注重人心的作用，修行其实就是修心、破执念，绘画亦然，绘画创作同样也是画家心理感情在宣纸上物化的过程。八大山人简练通透的笔墨特点也许正是其心灵澄清状态的写照。可见，佛理与画理多有相通之处。八大山人笔墨的“简”是不追求外在的形式，只任运自己的内心，自然而成的“简”。可以说禅宗的思维方式与修行方式对八大山人进行绘画创作起到了深刻的影响作用，八大山人的笔墨承载着浓浓的禅宗思想。

总之，八大山人以极简的笔墨描绘出微妙难言的意蕴，八大山人简的深邃、简的奥妙，他以引禅入画的方式来表达明心见性的修养，把禅家简便易行、活泼流转的宗风在绘画中阐扬，八大山人的绘画亦可以看作是他以艺术的方式来安顿自己本心的方便法门。

³⁶⁵ (唐)朱景玄：《唐朝名画录》，温肇桐注，成都：四川美术出版社，1985年版，第2页。

³⁶⁶ (宋)黄休复：《益州名画录》，《中国历代画论画史选注》，成都：四川人民出版社，1982年版，第6页。

第三节 枯笔渴墨与禅悟之功——髡残

3.1 髡残的笔墨观及笔墨特点

髡残的笔墨技法是在师法各家之长后又自立门户。他临摹了众多名家的大作，直接的证据如《仿王蒙山水图》（北京市文物局藏）、《仿董华亭仙掌图》（上海文物商店藏）、《仿大痴设色山水图》（上海博物馆藏）等。可见，髡残学画善于师法古人，他在《四景山水册·春景》中题跋云：“画必师古，书亦如之，观人亦然，况六法乎？”³⁶⁷但髡残在学习前人画法技巧方面，并不是一味亦步亦趋

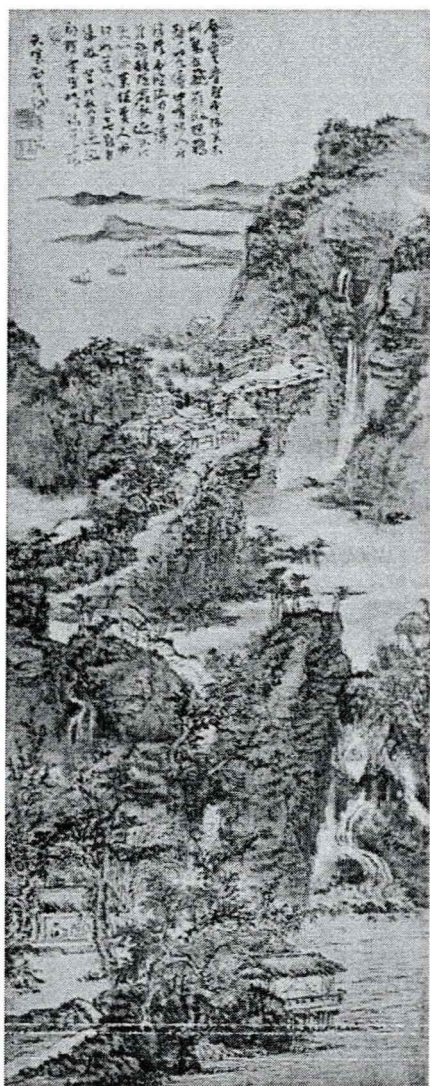


图 4.10：髡残《层岩叠壑图》，1663 年，北京故宫博物院藏



图 4.11：髡残《泼墨溪山图》，年代不详，天津博物馆藏

³⁶⁷ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996 年，第 63 页。

地模仿沿袭，步人后尘，而是博采众长，兼收并蓄。髡残在《仿王蒙山水图》中题跋云：“若先有成法，则塞却悟门矣。古人学道，先从死里求活，所谓绝后再甦，欺君不得此也。”³⁶⁹在《绿树听鹧图》（上海博物馆藏）中同样提倡：“虽于古人窠窟出，却不于窠窟安身，精劲之中，发以秀媚，广大之中，出其琐碎，备尽生物之妙。”³⁷⁰髡残在1667年所作《仿董华亭仙掌图》上题跋曰：“春日偶忆华亭仙掌图，变其法以适意也。”³⁷¹这幅画虽用董法，又不失自家本色。可见，髡残在对待继承传统的问题上是反对东施效颦、泥古不化之弊的。

髡残善用渴笔，笔法天真拙朴、苍劲浑厚。渴笔，又称“干笔”或“秃笔”，指作画时用枯笔蘸少量墨水挥写之绘画技法，由于笔中的水分含量少、笔锋干涩，行笔过快或过慢都会影响画面效果，因此这种笔法不易驾驭，这需要画者具备扎实深厚的绘画功力。清代周亮工在《读画录》中评价髡残云：“人品笔墨俱高人一头地。”³⁷²可见周亮工对髡残的人品和笔墨造诣都非常肯定。

可以通过考察髡残具有代表性的作品来对其笔墨特征进行分析。如现藏北京故宫博物院的《层岩叠壑图》，是髡残1663年所画。该图不论是前景的茅亭、树石、峭壁；中景的寺庙、山路、河水；还是远景的云海、高岭，都以渴笔画出，特别是山石上的纹理多以干笔皴擦、浓墨点苔，皴法以披麻皴和解索皴为主，线条粗短细碎，层次繁密丰富，用笔运墨自由奔放，苍劲中蕴浑厚，繁密中有通透。髡残的绘画技法，深受王蒙的影响。作为“元四家”之一的王蒙，其画风一直受到后学的推崇和模仿，髡残就是其众多的追随者之一。但这幅画中的笔法虽受王蒙繁密之风的影响但又不同于王蒙，髡残的笔法没有王蒙的秀润但他比王蒙用笔更大胆随意，画面动感十足，好似激情而作，风格倾向于浑厚朴拙、粗率豪放。髡残喜用浅绛着色，这幅画也不例外，画面整体看起来素雅明快、通透清澈。又如髡残的《奇石图》（日本桥本末吉藏），石头长相似石非石，甚是奇特，整幅画用渴笔干皴而成，古朴自然、苍劲浑厚。画中有髡残自题云：“我说我法，尔点尔头，玲珑一片，几历春秋。”³⁷³“我说我法”表露出髡残自出机杼的笔墨观，这和石涛的笔墨观极其相似，都反对因循守旧，主张大胆创新、我行我素，这与

³⁶⁹ 髡残：《题仿王蒙山水图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第224页。

³⁷⁰ 见广州艺术博物馆，香港中文大学文物馆，香港艺术馆编：《丁衍庸艺术回顾文集》，广州：岭南美术出版社，2009年，第89页。

³⁷¹ 髡残：《题仿董华亭仙掌图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第236页。

³⁷² （清）周亮工：《读画录》卷二。

³⁷³ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第11页。

其“变其法以适意”的思想是一以贯之的。如《泼墨溪山图》，现藏天津博物馆，此作髡残一反秃笔渴墨之常法，大面积用湿笔和泼墨挥洒。树用湿笔淡墨勾勒；山坡用泼墨挥洒，气势奔放。画中小桥、茅亭、逸士均用重墨刻画，用笔松弛随意，施墨淋漓恣肆，满画充盈着无限的生命活力。可见，髡残作画并不拘于笔墨技巧的形式，而是根据不同情况采用不同的笔墨语言，他以简练奔放、恣意挥洒的笔墨，表现出气韵生动的效果。联系髡残在《松岩楼阁图》中的题跋：“禅须悟，非功力使然，故元人论品格，宋人论气韵，品格可学力而至，气韵非妙悟则未能也。”³⁷⁴由此话可知“气韵”的难得以及禅悟与“气韵”妙不可言的关系。“气韵”一词当指南朝谢赫在其《画品》中提出的“六法”论的内容，此“六法”内容为：传移模写，经营位置，随类赋彩，应物象形，骨法用笔，气韵生动。谢赫的六法论是对中国古代绘画实践的系统总结，是一个较完备的绘画理论体系，后世画家把“六法”作为衡量作品笔墨高下的重要标准，宋代画史评论家郭若虚在其《图画见闻志》中说：“六法精论，万古不移。”³⁷⁵此话虽是溢美之言，但也可想象谢赫六法论影响之大。六法中“传移模写”指通过临摹他人作品以掌握绘画技巧的方法；“骨法用笔”指用笔的艺术表现力；“经营位置”指构图安排；“随类赋彩”指着色要分类别、分季节，



图 4.12: 髡残《松岩楼阁图》，1667 年，南京博物院藏

图 4.12: 髡残《松岩楼阁图》，1667 年，南京博物院藏

³⁷⁴ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996 年版，第 107 页。

³⁷⁵ (宋)郭若虚：《图画见闻志》，沈阳：辽宁教育出版社，2001 年版，第 7 页。

甚至要根据不同物象的特点进行上色的方法；“应物象形”指对物象特征的把握能力；“气韵生动”是指作品所表现的一种生动的气度韵致，是具有生命活力的内在精神。“气韵生动”是绘画中的最高境界也是对作品最高的要求。“六法”是一个互相联系的整体，其他几法则是达到“气韵生动”的必要条件。所幸的是髡残妙悟了六法精要，他曾在《物外田园书画册》中题跋曰：“残僧本不知画，偶因坐禅后悟此六法，随笔所止，未知妥当也，见者喝棒。”³⁷⁶可见，髡残是在坐禅时偶然开悟，是在坐禅中以禅心悟到了画理，并把禅理与画理有机地融合在一起。如髡残的《黄峰千仞图》（现藏广东省博物馆），此图给人的第一印象是画面动感十足，动感的原因是由于髡残总是跟随着物象的形态结构运笔施墨，总是跟随着山的走势、树的长势而确定挥笔的方向，这样就很高明地把握住了物象的特征，真正做到了“应物象形”。除了水墨与浅绛着色外，髡残有时也画青山绿水，甚至把红色、黄色用到画中，如现藏南京博物院的《松岩楼阁图》（1667年），画面颜色十分丰富，呈现出秋天黄叶遍野的景象，髡残是根据秋季景物的特点进行上色的，真正地做到了“随类赋彩”。此画用笔简练粗犷，与其大部分作品常用的秃笔渴墨不同，画中的山峦楼阁、松林云海皆用大湿笔挥写，淡墨晕染，这种拖泥带水的效果给人淋漓滋润、水雾迷蒙之感。再如髡残1670年所作的《山水图册》之一的《山水图》（上海博物馆藏），此画虽然仍以秃笔渴墨而成，但用笔极为苍劲老练，墨色极为沉稳



图 4.13：髡残《山水图》，1670 年，上海博物馆藏

³⁷⁶ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999 年版，第 290 页。

厚重。粗枝大叶的虬树与轻描淡写的远山形成强烈的虚实对比。画中茅亭被放在显著的位置，茅亭内两高士正在悠然自得地畅谈，茅亭外溪水潺潺、风清云淡，令人神往，透露出髡残不闻世事、闲云野鹤般的生活状态。整个画面笔精墨妙、意到笔随、浑然一体，耐人寻味。上文提及，髡残 1662 年作的《秋山晴岚图》（又名《在山画山图》）为高山流水之景。近景是山石土坡、亭台水榭、秋树枯柳；中景是小桥寺庙、密林奇峰；远景巍峨峻岭、深壑飞瀑。从颜色上看，为浅绛着色，从图中枯柳红树可以

判断是秋意正浓的景象。就整体笔墨而言，是以秃笔渴墨画出，画面经过阴阳向背的处理，很好地表现出了物象的体积感与质感。树身用色笔勾画，树叶亦用色笔点染，叶法点、勾、圈并用，各美其美。群山多施以披麻皴、解索皴，笔法繁复细密。整个画面营造出秋高气爽、清旷幽深的气氛。画中题诗云：“住世出世我不能，在山画山聊尔尔。庄齐破衲非用钱，四年涂抹这张纸。一笔两笔看得不得，千峰万峰方如此。乾坤何处有此境，老僧弄出宁关理。造物虽然不寻闻，玉人看见岂鄙俚。只知了我一时情，不管此纸何终始。画毕出门小跻攀，爽爽精神看看山。有情看见云山岫，无心闻知钟度关。风来千林如虎啸，吓得僧人一大跳。足下谁知触石尖，跛跛蹢蹢忍且笑。归到禅房对画图，别有一番难告报。从兹不必踰山门，澄墨吻毫穷奥妙。壬寅小春漫写并记。石溪残



图 4.14：髡残《溪桥策杖图》，1669 年，苏州博物馆藏

造物虽然不寻闻，玉人看见岂鄙俚。只知了我一时情，不管此纸何终始。画毕出门小跻攀，爽爽精神看看山。有情看见云山岫，无心闻知钟度关。风来千林如虎啸，吓得僧人一大跳。足下谁知触石尖，跛跛蹢蹢忍且笑。归到禅房对画图，别有一番难告报。从兹不必踰山门，澄墨吻毫穷奥妙。壬寅小春漫写并记。石溪残

者。”³⁷⁷从诗中可知，髡残是经过四年才完成此作，并借此画说禅论道，诗中的禅意更拔高了画面的意境。现藏于苏州博物馆的《溪桥策杖图》，是1669年髡残为好友青溪所作。画中有山林泉石，山林泉石间有一座木桥，桥上有一头戴斗笠的高士正策杖俯视溪水。此图浅绛设色，构图巧妙，别具匠心，用笔仍是典型的秃笔渴墨法。前景用细笔、远景施阔笔，形成前实后虚的对比。画中山石用淡墨作披麻皴，近处的树叶、草莽和远处的苔点用沉着厚重的浓墨挥写，整体给人高古苍郁之感。静谧的山谷与湍急的水流形成动静对比，策杖高士更衬托出山谷的清音幽韵，而山谷又衬托出画中人物清雅高迈的风度。

值得注意的是，髡残的画多为描绘深山老林之景，又常见寺庙、高人隐于青峰秀岭间，也许这正是髡残内心世界在纸墨上的反映，他向往并追求这种远尘脱俗的生活。

从以上图例分析可知髡残的笔墨语言有以下特点：一是髡残善于渴笔运墨，常用秃笔皴擦出物象的形态，再用粗短顿挫、积点成线的方法把不同的物象如树木、山石、云海等微妙地连结，使物象的形态多变，质感丰富，易营造朦胧虚化的视觉效果。二是髡残点苔喜用重墨，其点形状多变，有圆有长、有横有竖，不一而足，毛笔的中峰、侧峰、藏锋、逆锋、散锋都能成为他点苔的部位，因此髡残所作点苔毫无呆板教条之感，总是营造出力透纸背的效果。三是髡残画中罕见界线分明的线条，随意松活的皴擦点染，使画面显得生动飘逸又和谐统一，充满节奏感和韵律感。这种节奏和韵律好似髡残丰富的情绪在画中的映射，正如清王岱在《酬石溪和尚赠画》中所云：“石公笔墨真离奇，一石一木匪所思。大者山河撑法界，小者芥栗藏须弥。胸中本具千丘壑，不予粉本争起落。”³⁷⁸

3.2 坐禅妙悟对髡残笔墨语言的影响

上文提及，髡残的笔墨观与绘画理念是在坐禅后妙悟所得。他特别强调“气韵”与“妙悟”的密切关系，在髡残看来，参禅顿悟禅机与妙悟画理的过程是一样的，“悟”正是禅修与绘画品格之“气韵生动”产生互动的媒介。什么是“悟”呢？禅宗六祖慧能云：“于自心顿现真如本性。”³⁷⁹是说，悟的方法是于自心上

³⁷⁷ 黄宾虹著；赵志钧编：《中国画史馨香录》，上海：生活·读书·新知三联书店，2002年，第243页。

³⁷⁸ （清）王岱：《酬石溪和尚赠画》，《常德府志·常德文征》卷六，清嘉庆十八年（1813年）。

³⁷⁹ 敦煌本《坛经》第30节。

实现觉悟。慧能又曰：“悟人顿修，自识本心，自见本性。”³⁸⁰指出悟就是自识本心。慧能又谓：“迷人口念，智者心行。”³⁸¹是说，若不觉悟，即使整天念经、拜佛都无济于事，可见，认识本心是成佛的根本条件，“顿悟”是成佛的根本方法。慧能针对其“顿悟成佛”的命题，提出了坐禅的方法，他说：“何名坐禅？此法门中，一切无碍，外于一切境界上念不起为坐，见本性不乱为禅。”³⁸²慧能特别强调自性不乱的重要性，他认为禅修应该从无念着手，一切智慧都以自性而生。总之，顿悟是慧能禅宗修持的根本法门。上文已述，髡残身为曹洞宗寿昌系的传人，早年受到临济禅的影响，既熟悉临济宗禅法又深谙曹洞宗禅理，其禅学修养高深，知识渊博，喜欢无拘无束、自证自悟的参禅方式，从他的“禅须悟”、“气韵非妙悟则未能”，可知髡残深谙禅宗顿悟之要旨。实际上，绘画是髡残体悟禅理的特殊方式，他始终把绘画与参禅合而为一。

髡残作为禅宗的后人当然深知其禅法深义，深知识心见性、认识自我的重要性。正如髡残在《奇石图》中的题跋“我说我法”一样，髡残认为绘画要达到“气韵生动”的境界，其诀窍与禅宗修行主张的顿悟一样，要向内观照，要用适合自己的方法，用自己喜爱的方法来绘画。髡残正是以一颗澄明虚静的心来坐禅，在坐禅中达到物我合一的境界，把自己的情感融入到青山绿水中，反过来，青山绿水使他的心境静如止水，使他抛开妄想、执着，作画时能够自然随顺，画境自然而然也会生动灵明。髡残在《为青溪居士作山水册》（现藏英国大英博物馆，1666年作）中记录了程正揆谈禅论画的要旨：“论画精髓者必多览书史，登山穷源，方能造意。”³⁸³髡残对程正揆之说是非常赞同的，他曾游历江南，特别是黄山之旅，更是激发了髡残的创作灵感。髡残一方面师法古人，一方面师法造化，晚年他因痼疾行动不便，曾在《物外田园书画册》（现藏北京故宫博物院）第三开题跋曰：“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，又惭两耳未尝亲受智人教诲。”³⁸⁴表露了其无奈的心情。其《松岩楼阁图》的生动气韵正是髡残的禅悟在翰墨上的体现，这决不是笔墨技巧的叠加，而是其禅功与画功融合的体现。画中崭露半角的庙宇如腾空出世一般，

³⁸⁰ 敦煌本《坛经》第16节。

³⁸¹ 敦煌本《坛经》第26节。

³⁸² 敦煌本《坛经》第19节。

³⁸³ 王朝闻主编：《中国美术史：清代卷》（上册），济南：齐鲁书社，2000年1版，第120页。

³⁸⁴ 髡残1662年为樵居士作《物外田园书画册》第三开题跋，现藏于北京故宫博物院。

庙宇四周的袅袅云烟烘托出了寺庙的神秘与幽深，整个画面如仙境一般似真非真、如梦如幻。这应当是髡残心中的禅意在画境中的自然流露，画中的禅境自然是髡残坐禅妙悟的结果，髡残就这样将“禅理”与“气韵”自然而然地圆融在一起。髡残不愧是以禅入画、以画喻禅的高手。清人张庚在《国朝画征录》中对髡残的笔墨语言和作品的意境给予高度评价，说其绘画：“奥境奇辟，缅邈幽深，引人入胜。笔墨高古，设色精湛，诚元人之胜概也。此种笔法不见于世久矣，盖从蒲团上得来，所以不犹人也。”³⁸⁵张庚也认为髡残画中的幽深奥境是髡残在坐禅静修之中得来的。髡残非常崇拜同为禅师兼画师的巨然和尚，并潜心向他学习，正如他曾说的那样：“年来学得巨公禅，草树湖山信手拈。”³⁸⁶他在《溪山闲钓图》中题跋云：“荆、关、董、巨四者，而得其心法唯巨然一人。巨师媲美于前，谓余不可继迹于后，遂复沉吟，有染指之志。”³⁸⁷他认为巨然是得绘画之心法者，认为巨然的画是精神与自然的合一，而髡残自己同样将禅修与绘画融为一体。髡残的画虽然被后人归类为文人画，实际上其绘画大有超出文人画追求“诗情画意”的境界，他用绘画的方式参禅悟道，又把颖悟到的禅理融入绘画当中，所以他的绘画又充满奥妙幽深的禅意。这也就不难理解他的山水画总是与深山古寺、隐士高人、缭绕云雾、逼人仙气联系在一起了。髡残性格沉静内敛，少言寡语，应酬甚少，这使他能够抛开很多羁绊专心禅修，正如程正揆说他：“盖自证自悟，如狮子独行，不求伴侣者也。”髡残虽然热爱绘画，但始终把修禅悟道放在第一位，并且非常勤奋精进，髡残在《溪山无尽图》中自题云：“残衲住牛首山房，朝夕焚诵，稍余一刻，必登山选胜，一有所得，随笔作山水数幅或字一段，总之不放闲过。所谓静生动，动必作一番事业。端教一个人立于天地间无愧。若忽忽不知，懒而不觉，何异草木？”³⁸⁸髡残之所以这样努力，是因为在髡残的世界里，参禅与绘画是一回事，都是为了识心见性，认识自我。因此说，髡残一落笔挥毫即是其禅功在宣纸上的体现，而其禅功又直接对其笔墨语言产生巨大的影响。正如髡残所云：“予因学道，偶以笔墨为游戏，原非以此博名，然亦不知不觉堕其中，笑不知禅者为门外汉，予复何辞。”³⁸⁹可知髡残画画是为了聊以自娱，以这种心

³⁸⁵ (清)张庚：《国朝画征录·释髡残》，上海：扫叶山房刻本。

³⁸⁶ 见郑锡珍：《弘仁髡残》，上海：上海人民美术出版社，1979年版，第35页。

³⁸⁷ 见郑锡珍：《弘仁髡残》，上海：上海人民美术出版社，1979年版，第29页。

³⁸⁸ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版，第61-62页。

³⁸⁹ 髡残：《题山水册》，黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第298页。

态创作自然不会有思想包袱的羁绊，亦不受条条框框的限制，更没有功利意味。这也就是为什么髡残摹古而不泥古，始终保持着独特画风的原因。

纵观髡残一生，虽然颠沛坎坷，痼疾缠身，但他人格高洁、胸怀博大、超凡脱俗，对禅宗和绘画表现出极度的虔诚，他把自己的欢乐和痛苦、喜悦与惆怅都化解到禅修中，沉淀于绘画上。

第四节 笔墨之明净与禅净之双修——弘仁

4.1 弘仁的笔墨观及笔墨特点

弘仁擅画山水，尤以画黄山而闻名。在笔墨技法上，弘仁早年师法多家，由临摹古人绘画而始，正如其弟子王泰徵在《浙江和尚传》中所言：“其于画则儿时好之，凡唐宋元真迹之所属，师必谋一见也。”³⁹⁰

从弘仁的作品来看，其笔法洗练瘦硬，墨色清逸明净，意趣高洁纯雅。弘仁的笔墨是在师从各家后又突破师承，形成了非常明显的个人风格。弘仁的《画偈》中有多处弘仁崇尚倪黄（倪瓒、黄公望）的话语，如弘仁云：“老干有秋，平冈不断。诵读之余，我思元瓒。”³⁹¹又云：“敢言天地是吾师，万壑千岩独杖藜；梦想富春居士（指黄公望，因隐居富春山且作《富春山居图》）好，并无一段入藩篱。”³⁹²弘仁尤崇倪瓒并喜模仿其画风，如其1656年的《仿倪瓒山水图》（现藏北京故宫博物院），虽师法倪瓒的疏简、幽淡，但却鲜用倪瓒典型的折带皴技法。此图取景清新奇巧，构图洗练简逸，笔墨明净冷逸、多勾少皴，格调天真。可见弘仁并不是一味地摹古，而是在摹古的基础上直师造化，正如其“敢言天地是吾师”的口号一样，弘仁喜爱云游名山大川，主张以大自然为师，从大自然中寻找灵感。可以说，弘仁是在师承倪瓒的基础上又师法自然，形成了自己独特的笔墨语言。倪瓒号云林，是元末明初著名画家，对后世影响巨大，其疏简、幽淡的画风受到明清画师们的追捧，如董其昌、石涛、八大山人等名家都曾临摹过倪瓒的画作，但在众多摹仿与崇拜者中，只有弘仁“得其真传”真正学到了他绘画的精髓。现代美学家刘纲纪曾这样点评弘仁：“浙江之为浙江，主要不在与云林相似

³⁹⁰（清）王泰徵：《浙江和尚传》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第3页。

³⁹¹弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第29页。

³⁹²弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第36页。

之处，而恰好在不似之处。”³⁹³正如中国近现代绘画大师齐白石的名言那样：“学我者生，似我者死。”³⁹⁴学习他人绘画并不是简单地亦步亦趋地模仿，依样画葫芦，最重要的是学习他人的绘画思想、领悟其绘画精神。齐白石的这句话包含着师承与突破的辩证关系，又如黄宾虹所说：“离于法，无以尽用笔之妙；拘于法，不能全用笔之神。”³⁹⁵学习绘画需要先传移模写、依门傍户、师承取法，但不可被师法所束缚羁绊，失去绘画的生命力。

弘仁一生画了很多黄山图，其共同特点是清新、醇美、高洁。弘仁的《黄山图册》像一面旗帜，代表着弘仁高超的写生水平。黄山山体主要由坚硬的花岗岩构成，这种地质不利于草木树灌的生长，因此黄山石多而树少，树木主要以松树为主，或生于岩石夹缝、或倒挂悬崖峭壁，造型奇峻突兀。弘仁将黄山壑陡谷深、石多树少、云多松奇的地貌特征用多勾少皴、苍劲明净的笔墨语言来诠释，用独特的艺术语言成功塑造了黄山的雄伟秀丽、明净幽深。如其《黄山图册》之《文殊院》，现藏北京故宫博物院。图中的悬崖峭壁、突兀怪石都用瘦硬方折的细笔勾画，山石因此显得棱角分明、坚硬稳固，富于几何式的变化。山石上没有任何皴染，干净如洗。松树巍然挺立，用细劲的笔画出，施墨清雅秀润、纯洁明净。弘仁为了画好黄山美景，常入住深山探幽，其僧友弘眉在其编撰的《黄山志》中这样描述弘仁：“尝栖静黄山，杖履所经，辄作一小图，层峦耸秀，淡远萧疏，备悉诸家体制，有超然尘外趣味。”³⁹⁶可见弘仁是非常注重写生和观察自然的，黄山为他提供了无尽的创作源泉，他把对黄山的热爱之情都融入妙笔丹青之中。石涛有一题弘仁《晓江风便图》画跋云：“公游黄山最久，故得黄山之真性情也。即一木一石、皆黄山本色，丰骨冷然生活。”³⁹⁷弘仁画黄山是独一无二的，他把自然与翰墨巧妙地圆融于画纸之上，书写了师法造化之妙。弘仁对大自然的热爱与赞赏诚如其诗云：“我有闲居似辋川，残书几卷了余年。王维当日诗中意，尽在前山竹树边。”³⁹⁸弘仁的画最突出的特点就是明净的画面所表现出来的幽静的意境，画中一尘不染的景物仿佛是他清静淡泊之心性的写照。可以说，弘仁以明净细劲的笔墨，几何式的结构再现了黄山的真情真境，不管是奇峰怪石还是峭壁

³⁹³ 刘纲纪：《浙江与云林》，《朵云》（第九集），1985年，第98页。

³⁹⁴ 齐白石：《齐白石谈艺录》，郑州：河南美术出版社，1984年版，第46页。

³⁹⁵ 《黄宾虹全集》编辑委员会编：《黄宾虹全集》，济南：山东美术出版社，2006年版，第74页。

³⁹⁶ 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第181页。

³⁹⁷ 见杨成寅：《石涛画学本义》，杭州：浙江人民美术出版社，1996年版，第259页。

³⁹⁸ 弘仁：《偈外诗》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第212页。

虬枝，都给人干净整洁、清新冷逸的视觉感受，其个性特点非常鲜明突出。又如北京故宫博物院藏的《西岩松雪图》，是弘仁 1661 年画黄山雪景的作品。图中峰峦兀立，虬松蜿蜒，画中隐约可见石阶与茅亭，为画面平添奇致。山石用淡墨细笔简单地勾画，少皴擦多留白，爽利的线条使山石如刀削般方硬险峻。在构图安排上疏密有致，虚实得当，取黄山一角之景进行特写，没有用山水画常用的三段式构图，这样直师造化，别开生面的取景更凸显出黄山山石的奇峻陡峭，雪以留白的方式处理，山下松树的枝叶刻画细致，形成前实后虚的对比。整体笔墨多勾少皴、简洁清健，多处借地为白，意趣高雅超逸，真实地传达出黄山雪景的新奇之姿。画中松树和白雪本身就是高尚纯洁的象征，全景给人圣洁静穆、荒寒恬淡、不染凡尘之感。这也许正是弘仁高洁旷达的心境在画中的映射。而弘仁 1663 年作的《黄山始信峰图》，仍然以苍劲明净的笔墨绘出堆叠成山的奇峰怪石。画中山石多用细线空勾，石头有大有小、有方有矩，形状不一，呈几何形体的态势像是



图 4.15: 弘仁《西岩松雪图》，1661 年，北京故宫博物院藏

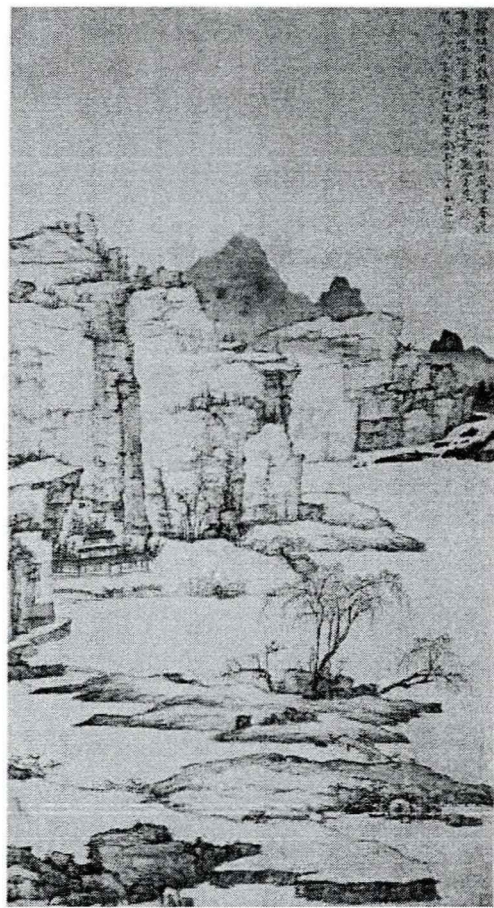


图 4.16: 弘仁《雨余柳色图》，1656 年，上海博物馆藏

用铁线折叠出一般。几何山石间、石缝里点缀着稀疏的老树虬松，松树的枝叶用略带秀润的笔墨刻画，透露出盎然的生命气息。图中没有浓重的墨色，没有繁复的线条，一切都是那么平淡自然、脱俗清新、简洁清逸，弘仁定是以自己淡然宁静的天性赋予了黄山与众不同的气质。

弘仁 1656 年所作精品《雨余柳色图》，现藏上海博物馆。此画描绘的是雨后黄山清新水润的风貌，画中运用了弘仁少见的湿笔淡墨画法，因水墨晕染的地方较多，故营造出雨后黄山氤氲秀润的气息。画中自题云：“雨余復雨鵲声急，能不于斯感暮春。花事既零吟莫倦，松风还可慰宵晨。”³⁹⁹好似一切凡尘俗事都被雨水清洗干净，仿佛心灵也被洗涤一般，弘仁无疑就是这样一个不沾烟雨尘埃的高雅禅师。

可见，弘仁作画一般用苍劲简洁的线条，清淡素朴的墨色，多勾少皴，画面大都给人明净通透之感。因此说弘仁笔墨最显著的特点是明净。

4.2 禅净双修对弘仁笔墨语言的影响

弘仁的作品因绘画题材的不同所使用的笔墨语言不尽相同，但总体来说其传世作品大都呈明朗、清晰、洁净的相貌，很少有晦暗模糊系的作品出现，想必这与他的才行人格、禅法特点、心性修养有脱不开的干系。

弘仁一生世俗应酬较少，禅宗清净无欲的思想对弘仁影响较大，这在其题画诗中多有体现：“画禅诗癖足优游，远树孤亭正晚秋。吟到夕阳归鸟尽，一溪寒月照渔舟。”⁴⁰⁰从诗的意境上可以知道弘仁喜欢清幽寂静的环境。从法嗣继承来看，弘仁继承的是曹洞宗的博山法系，受禅净合流思想的影响巨大，弘仁的祖师博山元来就主张“禅净不二”。弘仁修行的方式主要是打坐参禅、静观默照，他坐禅功夫极深，曾经因长时间坐禅把石头上的苔藓坐掉多层。曹洞宗主张在静默之中参悟佛法真理，认识真如本性，这就需要禅师具有不同寻常的定力，而定力的来源主要是一颗清净无欲的心。从弘仁把自己在五明寺中的居室取名为“澄观轩”可知，他深知心怀的澄明清彻是观道的基础，正如慧能认为的清净心即佛心一样。弘仁身为曹洞宗弟子，久受禅宗思想与净土思想浸润，晚年笃奉净土，他

³⁹⁹ 弘仁：《题雨余柳色图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第11页。

⁴⁰⁰ 弘仁：《偈外诗》，黄宾虹：《浙江大师事迹佚闻》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第210页。

的禅法非常注重心性清净的特点。可以说，弘仁一直孜孜努力于以一颗清净无垢的心来参禅悟道，他晚年写《发愿文》，发愿往生佛国净土，也许他想在彼岸世界建造一个属于自己的理想王国。

一个人的思想境界决定了这个人的行为也决定了他绘画作品的品格层次，弘仁一生所交朋友虽少但都是人格高逸之士，弘仁高洁的人格和高深的禅学修养使其绘画作品呈现出独特的风貌。从上文对弘仁作品的分析可知，不论是描绘洁白的雪景还是雨后春景，画面中常流露出明净孤寒的气息，这实在是弘仁内在清净孤寂心境的真实写照。禅净双修的过程促使弘仁认识了自己清净超逸的本心，这种清净无染之心直接影响到他的笔墨语言及画风。弘仁以禅家的清净之心来观照万物，进行艺术创作，必定呈现明朗清净之作品。换言之，只有涤除心中污垢，回归自然清净的本性，才能心物交融、心画合一。弘仁明净的笔墨实在是其超然世外的心态，清净的心性所造就出来的卓殊的绘画语言。

第五节 小结——禅心悟画理

就石涛绘画而言，不管是渴笔勾勒还是泼墨狂写，不管是白描还是写意，其笔墨形式繁复多变，不拘一格。石涛笔墨之无法而法的形成显然受到禅宗之法无定法辩证思想的影响。禅无定法，是因为禅非常重视内在的精神体验，而每个人的内在体验又是充满差异和变化的。铃木大拙曾说：“如果有人问我说禅有什么教法，我会说禅并无任何教法。即使禅有什么教法，也是出自自家心里。我们以自己为师，禅只是指路而已。除非指路本身就是教法，否则禅并不刻意规定什么东西作为其教旨或基本哲学。”⁴⁰¹禅宗这种活泼灵动、随机应变的修持方式被石涛奉行，禅宗认为“心”是万法之源，“一切万法不离自性”，石涛依自己的慧根把这些思想转识成智，他认为绘画只有随顺各自的“心法”，用笔运墨才能任运自然，得心应手，妙用无穷。石涛的这种只遵循自己心灵法则的笔墨观，使他能够站在高处不被成法所束，不落前人窠臼，石涛的落笔无法实在是活参活用法，是随心所生之法，是当下圆成之法。石涛从禅宗的“法无定法”悟出挥笔运墨的“无法而法”，石涛的“无法而法”是其“法无定法”之心法的再现，他用一颗禅心悟到了禅理与画理，传达出他不执一端，任运自然的通达境界。石涛明

⁴⁰¹（日）铃木大拙著；林宏涛译：《禅学入门》，海口：海南出版社，2012年版，第16页。

白，画理与禅理是相似的，贵在不涉言诠，不存知解。石涛的“一画论”的创立源于他对禅宗“一即一切，一切即一”、“万法唯心”等思想的深刻理解。《本月传》记载了石涛的师傅旅庵本月和玉林通秀的一段对话：“玉林通秀曾问本师：‘一字不加画，是什么字？’本月答曰：‘文彩已彰。’秀颌之。”⁴⁰²这是说，在字写出来之前，心中已经有了它的全部神韵。本月禅师的回答充满机锋和智慧。石涛在跟随师傅参禅学艺的过程中，定是受到了师傅的启发，从禅宗的“一”联想到艺术的“一”，而“一画”之法是指“心”的画法，是禅与艺相融之法。“一画”之法是打破一切名相、概念、成法的束缚，随着心灵自由创作的无法而法，因此石涛说“一画之法，乃自我立”。石涛的“一画论”，是一个教人识心见性的理论，“一画”的境界是超脱的禅的境界，也是艺术的至高境界。需要指出的是，石涛的“一画论”思想虽然主要来源于禅宗，受到禅宗思想的启发，但并非完全搬照禅宗思想，而是经过“悟”之后，发现了禅与艺在本体上的相通之处，发现了绘画也应该是本我、自性的流露，他以一颗澄明的禅心悟出了绘画的道理与法度。

八大山人笔墨语言的简练通透，实在是其性情与境界使然，而性情与境界又都受到其崇奉的禅宗思想的影响。八大山人既熟悉曹洞禅法又通晓临济奥义，其禅学造诣极高，见解独到，在禅修方式上他排斥繁琐空洞的经教仪式，崇尚禅宗简捷明快、方便易行、自由活泼之道，他的笔墨观显然受到这种思想的启发。八大山人的笔墨简练概括、师法自然、意趣丰满，笔笔妙手偶得，以心印心，以少胜多，用三笔两画写出悟证境界。禅与绘画都十分注重人心的作用，禅要人从内在去生活，而八大山人的内心是天真、质朴和单纯的。所谓“直心是道场”，直心是禅的灵魂，但那并不意味着头脑简单，腹中空洞。八大山人在《个山小像》中曾题跋云：“今朝且喜当行，穿过葛藤露布。”⁴⁰³禅宗叫人摆脱知见的葛藤，不要被复杂的规则所羁绊，让人保持本我的独立自由。八大山人的禅法是简单的，内心也是简单的，而这种简单却蕴藏着生命的奥秘。八大山人的画亦可是其禅学修养的凭证，八大山人笔墨的简练通透，是八大山人摆脱知性的桎梏而后笔随心运的创新图式。八大山人在绘画的看法上与石涛多有契合之处，反对泥古不化之

⁴⁰² 《本月传》，《五灯全书》第37卷。

⁴⁰³ （清）八大山人：自题《个山小像》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第4卷。南昌：江西美术出版社，2000年，第942页。

风，强调主观精神的能动作用。禅始终是一种个体的精神体验，它不需要也不依赖知性的媒介，当禅要你去吃饭时，你去吃便是，它不需要你说出饭的味道。禅不需要你去理解生活，禅只要你把握生活的每一个当下。正如八大山人的“大禅一粒粟，可吸四澗水”一样，禅的真理就蕴含在直接、现实、平凡之中。禅是自己的主人，禅必须自己去省悟。绘画也一样，八大山人悟到绘画只不过是造化留影，不必谨拘于物象的造型规矩之中。八大山人总是善于用简练的笔墨高度概括出事物最典型的特征，总是能如影随形地描绘出事物的生动情态与生动气韵。八大山人以一颗澄澈的禅心将禅修与绘画、佛理与画理融会贯通，他以引禅入画的方式来表现明心见性的修养，把禅家简便易行、活泼流转的宗风在绘画中阐扬。

髡残多用渴笔运墨，笔法苍劲，以浑厚取胜。髡残偶因坐禅妙悟笔墨六法，其笔墨造诣高深，在师法各家之长后又自成一派，摹仿王蒙又打破王蒙，大胆创新，我行我素，“我说我法”。髡残善于师古，更善于化古，他总能于死里求活，涅槃重生。他“虽于古人窠窟出，却不于窠窟安身”，主张绘画创作应该“变其法以适意”，虽学习古人技法，又能自出机杼，保持自家面目。髡残非常赞同程正揆的“登山穷源，方能造意”之说，因此，他既师法古人又师法自然，常常登山临水，从大自然中吸取灵气。髡残是在坐禅中以禅心悟到了画理，并把禅理与六法精要有机地融合于画作之中。髡残不论参禅还是绘画都非常重视妙悟的玄机，他说“禅须悟”、“气韵非妙悟则未能”。在髡残看来，参禅顿悟禅机与妙悟画理的过程是一样的。“悟”的终极目标是识自本心、见自本性，开悟可以说是一个人生命的转折点，或者说是生命的新起点。但“悟”不可言说，无以名状，是一种内在的知觉。开悟的人不再拘泥于任何法度、名相，他们经历了心灵的剧变，他们自己的主人。从髡残的“随笔所止”、“偶以笔墨为游戏”、“在山画山聊尔尔”等语，可知他的笔墨横姿是以聊以自娱、安然自在的心态而成。从髡残妙悟笔墨六法的行经来看，可知髡残深谙禅宗顿悟之要旨。髡残以无拘无束、自证自悟的参禅方式，把参禅与绘画、禅功与画功自然地合而为一。髡残的山水画常见深山古寺、隐士高人，这也许正是髡残佛性禅心在纸墨上的映射。以禅入画，以画喻禅，正是髡残山水画的绝妙之处。

至于弘仁，综观其传世作品，以画黄山图为主。弘仁虽因绘画题材不同所使

用的笔墨语言不尽相同，但总体来说其传世作品大都呈明净冷逸、清晰高洁的相貌。弘仁笔墨的个人印记非常突出，他在师法宋元名家后又打破古人笔墨的藩篱，在摹古的基础上直师造化，以大自然为师，形成了别具一格的笔墨语言。他“敢言天地是吾师”，钟爱黄山美景，曾数次畅游黄山，在真山真水中感触自然的魅力。弘仁笔下清新、高洁、瘦硬陡峭的黄山，代表着弘仁高超的写生水平和敏锐的观察力，弘仁以明净细劲的笔墨以及别开生面的取景方式再现了黄山的真性情，赋予了黄山独特的气质。弘仁的笔墨特点想必与他平时注重修行有莫大的联系。弘仁受禅净双修思想的影响，平时除了打坐参禅之外，也修净土法门，一直孜孜努力于以一颗清净心来参禅悟道。禅净双修的过程荡涤了其心胸，明亮了其心性。想必弘仁明净的笔墨特点受到其清净超逸之心的影响，绘画时心神俱爽、明净如水之心境自然而然地投射到作品上。可以说，弘仁用一只笔一张纸沟通了秀水清山、红情绿意，沟通了人与天地万象。弘仁作画时定是把世俗烦恼统统抛却尘外，用一颗澄净的禅心来感悟自然并与万化冥合。大自然的高雅气韵与弘仁的精神内涵通过笔墨物化在纸张之上。弘仁的心境在作画过程中又得到进一步的洗濯净化，更加明净无染。如此可知心灵则墨灵，墨灵则草木湖山显灵。禅宗注重心性和净土注重实践的特点影响并指导着弘仁的艺术创作，弘仁以禅家的清净之心悟到了禅机画理，并以心画合一的境界践行于翰墨丹青之中。

“四僧”都是具有深厚禅学修养的僧人，同时又都是知识渊博的文人画家，他们都以一颗云水禅心悟到了画理艺旨。综观“四僧”的绘画，不管是奇是简、是幽是净，画中都充满浓浓禅意，可谓清逸脱尘，蕴味无穷，禅机画趣并存。

第五章 画境与禅境

画境指画面或绘画中的意境。在中国美学史上，意境理论的形成是一个长期的历史过程。意境概念的萌芽最早可追溯到魏晋时期，受道家思想和玄学的影响，绘画经历了从重“写生”到重“写意”的过程，而“境”和“境界”之类的词汇来源于佛教术语，“境界”本指人所能达到的佛家觉悟境地，是人的主观对客观的感受和认识。经历了唐、宋、元多代的理论辨析和实践总结，意境理论不断向前发展，中国传统绘画也越来越注重主观精神的表现。“意境”一词最初出现在清代画家笪重光的《画筌》一书中，笪重光在书中对绘画中意与境的涵义、意与境的相互关系以及意境的表现等问题都做了较深入的分析 and 有益的探索，从此，围绕意境的讨论不断展开，意境的美学特性也随之变得更加明晰、立体。就绘画而言，意境犹如禅宗的不立文字之妙，是一种妙不可言又意味无穷的意蕴和境界，它具有形神兼备、虚实相生的美学辩证法特质。画的意境需要借助具体可观的视觉形象来传达，它是由若干个单个形象构成，又以整体形象出现的一种高级形态。意与境相互渗透，相得益彰，意境是主观范畴的“意”与客观范畴的“境”相互交融产生的共生共赢现象。禅境意指“禅”的境界，常表现为寂、空、无等特征。禅境与画境在指向上有所不同，但又有交集。把禅意、禅趣引入绘画，往往会拔高作品的意境。从这个层面上来说，绘画意境的内涵具有不稳定性和无限性。而禅境却始终与禅宗思想相关，禅境反映了禅宗认识世界、体察生命的方式。慧能“无念为宗，无相为体，无住为本”的概念可以看作是他对禅境的解读，慧能指出，保持自性不被外境所缚的关键是“于一切境上不染，于自念上离境”⁴⁰⁴。若能做到不染万境，便可常得自在。慧能云：“外离一切相，名为无相。能离于相，则体清静。”⁴⁰⁵可见，“无相”是慧能所描述的“禅”的境界，亦是识得真如本性的境界。“不即不离”、“真空妙有”、“无念无住”、“坐禅”等概念都是通达“无相”的路径。禅境表现在艺术层面，往往指自在无碍的禅悟心境促成了浑然天成的艺术佳品。禅宗向内观照的思维方式影响了艺术的思维方式，因此，在艺术上就产生了“澄怀观道”之说以及“梵我一如”、“物我合一”的境界。

观赏“四僧”的绘画，能强烈地感受到一种情景交融、妙趣横生的意味，给

⁴⁰⁴ 敦煌本《坛经》第17节。

⁴⁰⁵ 宗宝本《坛经·定慧品》。

人无限的想象空间。可知，意境是心灵的视象与活动，是“象外之象”、“景外之景”，是胸臆与形象的有机结合，与人的哲学意识亦有关联。就“四僧”绘画的意境而言，其韵味无穷的禅意空间与他们的哲学意识和禅宗思想都有紧密联系。

由上文可知，弘仁、髡残、八大山人先后属曹洞，并同属博山。弘仁晚年禅净双修；髡残先受临济影响，后归曹洞；八大山人属曹洞也通临济。石涛则只属临济。曹洞宗机关不露，家风细密；临济宗则棒喝分明，杀活自在。而“四僧”绘画从意境上来说，也都因各自的禅法特点呈现出不同的特色。

第一节 不似之似与不即不离——石涛

1.1 不似之似的画境营造

“不似之似”是石涛画学之意境理论的一个美学观点。在清汪绎辰所辑的《大涤子题画诗跋》中，有一首石涛 1702 年写于青莲草阁的题画诗，曰：“天地浑溶一气，再分风雨四时，明暗高低远近，不似之似似之。”⁴⁰⁶“不似”是指在视觉上艺术形象并不一定与所描绘的对象完全一样，艺术形象不只是对客观物象的描摹照搬。艺术家可以根据自己的审美感受或笔墨本身的局限，对艺术对象进行调节、取舍、概括等一系列的加工，以获得更好的艺术效果。因此，好的作品不是对艺术对象逼真的复制，因绘画中注入了艺术家的所思所想、情感觉悟，虽然在形式上产生了客观的不似，但这种“不似”是画家根据表达的主题对客观对象加以提炼和取舍的结果，是为了营造神似的境界。石涛另有题诗云：“名山许游未许画，画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。”⁴⁰⁷这里“不似似之”是指“有意味的形式”，更指一种说不清道不明、妙不可言的高超境界。可见石涛的“不似之似”与其“一画”思想和“我自用法”、“画从于心”是一以贯之的。“不似之似”包含更深刻、明确的美学意蕴，不似之似乃真似。石涛擅长画松，关于画松，石涛也曾提出不似之似的理论：“画松一似真松树，予更欲以不似似之。真在气，不在姿也。”⁴⁰⁸这里的“不似似之”强调的是以神写形、情在形外的理念，强调绘画应由客观真实上升到艺术真实。“不似”并非是脱离

⁴⁰⁶ (清)汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987年版，第29页。

⁴⁰⁷ (清)汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987年版，第29页。

⁴⁰⁸ (清)石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第243页。

生活实际的恣意涂鸦，欺世盗名之乱画，而是强调不要机械地摹写对象，不要被对象的外在形象所局限。“之似”的“似”，应当指艺术神韵的真实，艺术应真实地反映出客观形象的精神本质。“不似”和“似”看是矛盾的两个方面，在石涛这里因注重内在精神的显现而得到了调和。“形似”与“神似”的审美辩证法在石涛这里得以深化，“形”与“神”相互依存、相得益彰，“形”是“神”的载体，“神”是“形”的灵魂。可以说“神”是画家在观物取象的过程中深入理解客观形象的精神内涵后，所融化、提炼的高度传神的艺术形象，这就要求画家在进行艺术创作时，能够天人合一，把自然对象当作知音，能够“登山则情满于山，观海则意溢于海”⁴⁰⁹，这也正是大师的过人之处。石涛在《画语录·山川章》中说：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也。予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”⁴¹⁰在这里，石涛因能与山川的精神气质相通，把山川“不似之似”的真趣抒写，成为了山川的代言人，山川的形象也因此生动起来，“不似之似”可以说是情与景相互交融产生的结晶。正因如此，石涛在《画语录·境界章》中主张作画：“先要贯通一气，不可拘泥。”⁴¹¹“气”是作品的精神韵致，是“不似之似”之意境的内涵和特质。在石涛看来，绘画作品的意境与“气”息息相连，“气”是画家的灵气与自然的灵气相联通后的浑溶之气，是天人合一的产物。可以说，“气”是画作产生气韵生动、“不似之似”意境的关键因素。“不似之似”意境的营造需要画家尊受艺术对象所载寓的自然之“道”，《画语录·尊受章》云：“受与识，先受而后识也。识然后受，非受也。古今至明之士，藉其识而发其所受，知其受而发其所识。”⁴¹²这是说，感受在前认识在后，若被现有的知识所束缚，就不是纯粹的感受了，而天分悟性高的人能够穿越经验知识由理性启发感受，再由感受回归到理性认识。这种感受是由艺术家的灵感所发，仿佛从天而降又落地生根。因此石涛又说：“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。然贵乎人能尊，得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也。”⁴¹³可见，石涛认为尊重自己的感受，从内心的灵感、美感出发是达到画之至境的决定因素，这也

⁴⁰⁹（南朝）刘勰：《文心雕龙·神思篇》，周振甫译注，成都：巴蜀出版社，1991年，第93页。

⁴¹⁰（清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第157页。

⁴¹¹（清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第176页。

⁴¹²（清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第121页。

⁴¹³（清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第123页。

正是通往“不似之似”境界的不二路径。可以说，在石涛眼里主客统一是意境营造的基本审美内涵。

石涛所处的时代，画坛上师古之风当道，模仿之风盛行。众画家因缺乏对真山真水的切身感受，其绘画语言越来越空洞乏味，教条僵化，更无从谈意境的营造。中国画重写意的精神在明清之际变得支离破碎，晦暗肤浅，传统中那对生命本身的关怀精神及浪漫情怀被疏远淡忘，淹没在浩荡的模仿大军之中，于是对“气韵生动”的追求被降低到笔墨技巧的层面。在这种情形下，石涛以“一画”为纲，提出“不似之似”的命题，重新唤醒人们对艺术精神的追求即“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”。可见“不似之似”的艺术世界是艺术家陶冶性情并与自然物象之“神”浑融化育的结果，“不似之似”又何尝不是“一花一世界”的奇妙境界呢？从某种程度上说，这是创造性地向传统的复归。这种返求诸己、画从于心的艺术观，屡屡呈现在石涛的创作实践中。观赏石涛之山水画，总感觉有一种妙不可言、意味无穷的生命气息在画中流动，真可



图 5.1: 石涛《巢湖图》，1695 年，天津艺术博物馆藏

谓景中有情，情中含景，真乃“山水有清音，得者寸心是。”⁴¹⁴这难道不是石涛用画笔表现出的对宇宙万物的绝美赞歌吗？如上文提到的石涛《淮扬洁秋图》，是描绘淮扬一带秋天美景的作品。画面上没有高山大川，只有宁静的江面，泛黄的坡岸。一叶孤舟在江中漫游，上部大面积留白，造成天高云淡，天水一色之气象。整个画面给人宁静祥和、自然洁净、空寂超然之感，特别是漫游的孤舟人物给人“鸟鸣山更幽”之造境。此情此境正如他在一幅山水画中的题诗那样：“笔底山香水香，点染烟树苍茫，心往白云画里，人眠黄屋树堂。”⁴¹⁵产生这种情景交融、物我两忘的绝妙境界，想必与石涛自身的灵性及其参禅的感悟是分不开的。石涛 1695 年夏所作《巢湖图》（现藏于天津艺术博物馆），描绘的是水天浩渺的巢湖风光。画卷上用“波浪纹”和“网纹”勾勒出波涛起伏的湖面，湖中央的庙宇如空中楼阁般悬在半空，显得扑朔迷离，虚无缥缈。画面近景是山田农舍、池塘松柳、木船人物，充满生活气息。近景写实的房屋村舍之景与云雾缭绕的湖中小岛之景相映成趣又对比强烈，在不似之似中给人山幽水远、意境苍莽之感。画中题诗云：“百八巢湖百八愁，游人至此不轻游。无边山色排青影，一派涛声卷白头。且蹈浮云登凤阁，慢寻浊酒问仙舟。人生去住皆由定，始信神将好客留。”⁴¹⁶石涛借别有洞天的巢湖风光，抒发自己对人生若梦的感慨。

可以说，石涛“不似之似”的理论是对历史上关于“形神”关系的创造性发挥，并超越了“形神”的论述，深刻揭示了艺术形象与艺术对象之间的复杂关系，以及绘画作品意境营造的门径。石涛绘画作品所营造的“不似之似”的意境包含着他对



图 5.2: 石涛《梅竹图》，1705 年，上海博物馆藏

⁴¹⁴ 石涛在其《寒泉漱石图》上的题诗，（清）汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987 年，第 26 页。

⁴¹⁵ （清）汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987 年，第 27 页。

⁴¹⁶ 石涛：《题巢湖图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003 年版，第 308 页。

大自然无限的热爱之情和对人生哲学的思考。石涛洞穿事物的表象，认识到了艺术表现的内在本质，他用自己的创作实践生动地演绎了“不似之似”这种更高级的真实，这种辩证的艺术观深刻地揭示了艺术表现的真谛。用石涛自己的话说，艺术创作就是要“终归之于大涤也”。如上海博物馆藏的石涛 1705 年作的《梅竹图》，



图 5.3: 石涛《细雨虬松图》，1687 年，上海博物馆藏

画面上，梅树和几根细竹盘互交错在一起，梅树在前，竹子在后。梅枝用笔苍劲浑朴、酣畅淋漓；竹枝用笔流畅奔放、洒脱自然。一个冷艳清绝、暗香浮动；一个清丽淡雅、自在悠闲。石涛用丰富的笔墨语言，在为梅竹传神写影中表现出了梅竹的风情气韵，把梅竹超凡脱俗、自净自清的气质表现的淋漓尽致。梅干与花苞用浓墨，表现出梅干的苍劲浑朴和花苞的茁壮圆润；梅枝和花朵用淡墨，表现出梅枝的巧缀虬曲和花朵的秀丽轻盈。竹子相反，竹竿用淡墨，竹叶用浓墨，表现出竹竿的纤细柔美和竹叶的苍翠葱郁、生机勃勃之势。梅花和竹叶的造形千变万化，形态各异，生动有趣。石涛没有对梅竹进行简单的描摹，因为画中的梅竹并不是非常逼真具象的，很多竹叶是一笔扫过，花蕊更是随意点染，也许生活中找不到如此的竹叶，如此的花蕊，但梅竹清雅高洁的形象要比生活中看到的更加高雅纯粹。整体而言，浓竹和淡梅形成强烈的色彩对比，梅树和竹子又形成大小的面积对比，富于韵律感和节奏美。郑板桥说石涛：“画竹好野战，略无纪律而

纪律自在其中。”⁴¹⁷这种“不似之似”的意境应是石涛从自己的感受出发，把自然美与艺术美完美融合的结果。又如石涛1687年作的《细雨虬松图》（现珍藏于上海博物馆），描绘初秋黄昏的山谷被细雨笼罩的景致。整体来看，这幅图用细笔淡墨画成，不论山石还是树木都用清劲细致的线条勾勒，图中皴擦的地方不多，苔点也较少，设色淡雅柔和，处处透着清爽秀逸，给人空灵宁静、心旷神怡之感。画中的松树或挺立或虬曲，形态各异，自然生动。一架木桥沟通了两座山，桥上有一位策杖人正在缓步前行，而远处的屋舍内有一高士临窗而坐，像是在等待客人的到来。此情此景让人一目了然，策杖人大概是要去探访这位隐士朋友。在这秋色正浓的季节，下着濛濛细雨，故友相会于清山秀水间，是多么美妙的画面啊！石涛不愧是表现大自然的高手，他擅于从大自然中捕获灵感，又主张从自己的真情实感出发，这幅画从布局安排到意境的营造都别具匠心，巧妙和谐。石涛画兰，堪称一绝，如天津艺术博物馆藏其《兰花图》，更多的寄寓在兰花

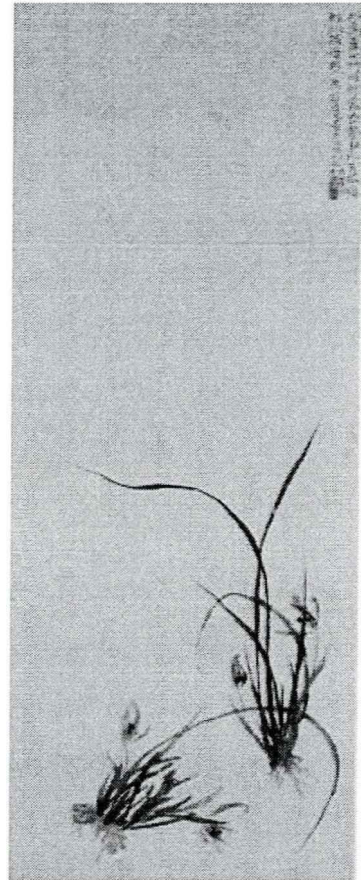


图 5.4：石涛《兰花图》，年代不详，天津艺术博物馆藏

之外。整幅立轴中有两株淡然卓立的幽兰，叶丛中有几朵兰花正在悄然绽放。寥寥数笔，裹锋铺毫，绞转翻折，兰的优美姿态赫然纸上，特别是两株兰叶中都有瘦劲欣长的点睛之笔，使整幅画充满了无限生意。墨色前重后轻，浓淡相兼，虚实相宜。郑板桥说他：“石涛画兰不似兰，盖其化也。”⁴¹⁸这种“趣在法外”的效果全凭石涛笔墨的灵气、心中的灵气和独到的境界三者融合得来，真是“变幻神奇懵懂间”。

可以说，“不似之似”是石涛表达绘画意境的独特方式。

⁴¹⁷（清）郑板桥：《题兰花图》，周积寅编：《中国画论辑要》，南京：江苏美术出版社，2005年版，第142页。

⁴¹⁸（清）郑板桥：《题兰花图》，周积寅编：《中国画论辑要》，南京：江苏美术出版社，2005年版，第142页。

1.2 不即不离的禅宗思想对石涛不似之似理念的影响

石涛“不似之似”绘画的意境理念与他长期修行的禅宗“不即不离”的思想当有密切的联系。《圆觉经》卷上有云：“圆觉普照，寂灭无二。……不即不离，无缚无脱，始知众生本来成佛。”⁴¹⁹“即”谓融合，“离”谓分别。“圆觉”与“众生”当然是有分别的，这里的“不离”指众生的妄相是圆觉之真性的显现，“不即不离”犹言不一不异，犹如波不就是水，但波也离不开水。禅宗主张修行不可执着两端，要保持“不即不离”的态度。慧能提出“无相”和“无念”的概念。“相”，佛教称之为对境，是人们所面对的事物的外在表相，是能够引起人起心动念的外在对象。“无相”并不是要求人们离开现象界，而是要明白“相”是因缘和合的产物，不为现象界所迷，能够不执着不攀缘。“无念”是向内观照，使圆满智慧的本心得以复归，保持当下的清净无染。因此，慧能的“无相”是“于相而离相”；“无念”是“于念而不念”。慧能之后，其嫡传第四世禅门宗匠黄檗希运禅师继承和发扬了慧能这一思想，《黄檗希运禅师传心法要》中云：“但于见闻觉知处认本心，然本心不属见闻觉知，亦不离见闻觉知。但莫于见闻觉知上起见解，亦莫于见闻觉知上动念，亦莫离见闻觉知觅心，亦莫舍见闻觉知取法。不即不离，不住不著，纵横自在，无非道场。”⁴²⁰黄檗希运禅师主张以“不即不离”的态度，来摆脱世俗的烦恼，保持内心的清净无染。希运的“不即不离”可以看作是对“无相、无念”思想的进一步阐释。“不即不离”可以说是南宗禅“顿悟”的修持方法。禅宗这种“不即不离”的修持观对后来中国美学的发展产生了启发式的影响，对于绘画而言，“不即不离”借以指艺术创作“似与不似”的虚实结合境界。绘画要能够很好地处理形与神的关系，做到形神兼备，内处合一，透过艺术形象揭示其内在精神，而这种艺术形象应带有朦胧的意象美。另一方面，艺术家在进行艺术创作时只有以“不即不离”的审美哲学，才能度物象而取其真，通过艺术对象之姿把握艺术对象之气。“不即”并非是脱离现实生活，而是指不被现实生活所缚，“不离”指艺术创作不能脱离现实生活恣意妄为，诳时惑众。石涛在《画语录·远尘章》中云：“人为物蔽则与尘交，人为物使则心受劳。劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘。”⁴²¹石涛在这里提醒艺术创造的主体，若受

⁴¹⁹ (晋) 鸠摩罗什等译著：《大藏经》下册，万卷出版公司，2009年，第294页。

⁴²⁰ (宋) 释道元：《景德传灯录》，成都：成都古籍书店，2000年，第157页。

⁴²¹ (清) 石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第199页。

到外物的干扰，必将成为外物的奴隶，丧失主体的精神内涵和生命意义，他主张艺术创作应该保持不执一端、任运自然的超然态度。石涛曾在《自画山水卷》题跋云：“意动则情生，情生则力举，力举则发而为制度文章，其实不过本来之一悟，遂能变化无穷，规模不一。吾今写此卷，并不求合古法，亦并不定用我法。皆是动乎意，生乎情，举乎力，发乎文章，以成变化规模。则论者指而为吾法也可，指而为古人之法也，亦无不可也。”⁴²²此段论述，石涛主要强调主体的意念情感对艺术创作的重要性，艺术佳作应该是包含创作主体真情实感的作品，并不要求合乎某家某法。石涛认为艺术创作的过程与禅宗的妙悟一样，要充分尊重自己内心的感性体验，要能得其受而尊，得其画而化。石涛受到禅宗思想的启示，将禅学与画理熔铸一炉。石涛提倡的融会贯通的画学思想，是他“悟”后一贯坚持的创作原则。石涛在深入探索形象思维的规律中，注意到对艺术对象内在特征把握的重要性，他把情景交融看作是作品“气韵生动”的基础，重视主体特有的意趣情感和审美体验，重视这种“可以意冥，难以言状”的境界。这种境界，正如其题画诗所描述的那样：“古木苍苍，云水澹澹。到者方知，非墨非幻。”⁴²³

由此，石涛论“不似之似”之意境理论，可视为他对禅宗“不即不离”思想的进一步发挥，是石涛多年绘画实践的理论总结。他的“纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在”的画学思想，正是禅家“不即不离”思想的翻版。“不即不离”体现了禅宗对见闻觉知、文字语言的基本立场，有如青原禅师的“见山是山；见山不是山；见山又是山”的递进境界。青原禅师用生动的比喻开示世人，要在生活中修行，生活与修行合一才是修行的要旨。能从生活的烦恼与喜悦中参悟佛法奥义，从人事物境中得到滋养，才能够化烦恼为菩提，成就无上正等正觉。“不即不离”的审美观也可以看作是石涛“是法非法，即成我法”⁴²⁴之活法论的完美注脚。

可见石涛在处理形与神关系时，既要A又要B，既不执于A又不执于B。这种亦A亦B、非A非B的思维方式其实就是受到佛家不执一端、“不落二边”、“不即不离”辩证思想的影响。皮朝纲在其《“不即不离”说的美学意蕴》一文中说：

⁴²²（清）石涛：《自画山水卷》，周积寅编著：《中国历代画论》（上编），南京：凤凰出版传媒集团，2007年版，第329页。

⁴²³（清）汪绎辰辑：《大涤子题画诗跋》，上海：上海人民美术出版社，1987年，第27页。

⁴²⁴（清）石涛：《为禹老道兄作山水册》中题跋，见（美）高居翰：《气势撼人 17世纪中国绘画中的自然与风格》，上海：上海书画出版社，2003年版。

“‘不即不离’被引入美学和艺术理论，是同‘悟’这个佛教用语，特别是禅宗用语被引入美学和艺术理论分不开的。审美活动与参禅悟道都是一种心理活动和心理过程，因而在心理活动的某些现象上有相似和相通之处。”⁴²⁵石涛作为一位资深禅师把禅宗的不主故常、圆融无二、自在灵活的思想巧妙运用到艺术创作之中，成就了他创立的“不似之似”之高明的意境理论。

1.3 石涛绘画之意境理念的形成本源

进一步而言，石涛的意境理论主要来源于禅宗的心性本体论。《坛经》有云：“不识本心，学法无益；识心见性，即悟大意。”⁴²⁶慧能十分强调“本心”的重要性，他认为“本心”中本具有般若智慧，只有向内心观照，认识本心，呈现真如本性才是成佛的关键。对绘画而言，石涛认为同样不能离开“自性”，画应该从于心，由心而生。石涛深厚的禅学修养，使他能突破局限，解放思想，从自我体会出发，创造性地提出“不似之似”的绘画理念。可以说，石涛的“不似之似”之绘画理念与禅宗的“不即不离”思想在内在逻辑上具有高度的一致性。

石涛绘画总是从自我感情出发，作品中蕴含强烈的自性和自由超脱的个性精神。如石涛的《浦塘秋影图》（上海博物馆藏），以大写意笔法，描绘清风抚过

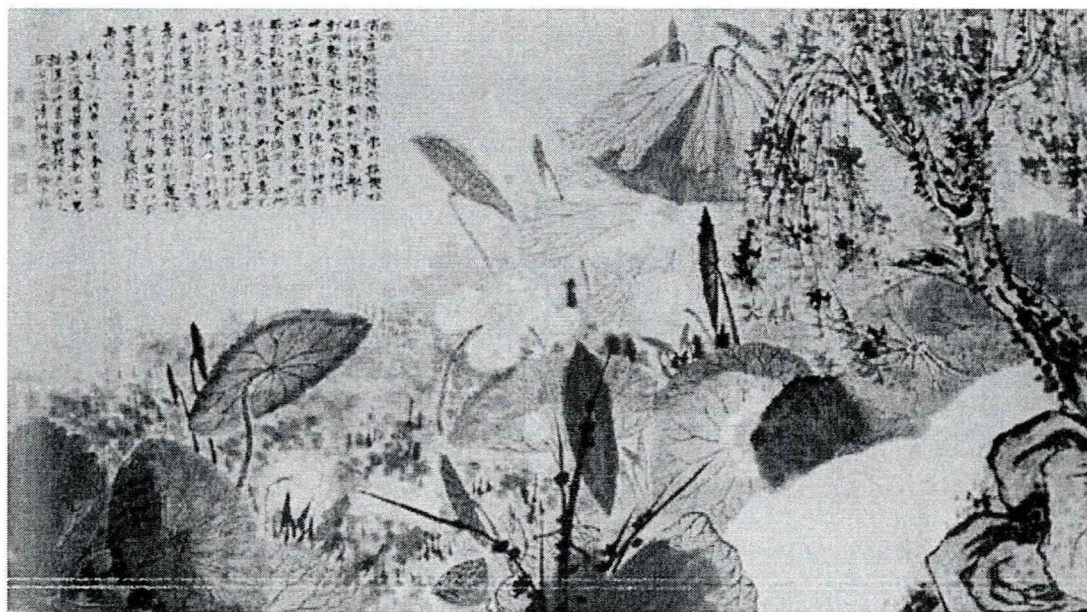


图 5.5：石涛《浦塘秋影图》，年代不详，上海博物馆藏

⁴²⁵ 皮朝纲：《“不即不离”说的审美意蕴》，《四川师范大学学报(哲学社会科学版)》，1987年第6期，第17页。

⁴²⁶ 敦煌本《坛经》第8节。

河塘之景。河塘边上有一棵垂柳在随风摇曳，明明是河塘，但画面中并没有过多地描绘水波的样态，而是突出满塘的荷叶与荷花。画面中施重墨的地方不多，只有几处荷叶以浓墨渲染，荷花用淡墨勾勒，这幅画对荷叶的描绘细致入微，叶脉清晰可见，表现出秋季荷叶的样态。荷花除了轮廓用细笔勾勒外，花瓣的尖端施予淡淡的红色，花瓣上无过多皴擦的痕迹，表现出荷花的纯净无瑕之美。因为风的关系，荷叶与荷花来回摇摆，给人飘忽不定，扑朔迷离之感。荷塘的水被营造的虚幻苍莽，蒙眬飘渺。可以看出，石涛对荷叶与荷花的生长形态有深入的了解和细微的观察，画中荷叶与荷花有正面的、侧面的，有立仰的、有俯卧的，墨色纵情恣肆，层次丰富，可谓变化多端，风情万种。芦草出笔洒脱随意，三三两两点缀其间，烘托了画面动静融合的气氛，可谓动静有则意境出。荷花在古代象征高洁的君子精神，文人士大夫常以荷来寓意高尚纯洁的美德，荷花更是与佛教结下不解之缘，佛教中用荷花来象征清凉的智慧和清净的功德，表征着清静无染、自在解脱的境界。中国画中常见的荷花图大都是静态的景色，以表现荷静美的气质，而石涛的这幅荷图却描绘的是秋风萧萧下的风动之荷，他用大胆豪放的情调，隐约恍惚的笔墨，于动中突显出荷安详恬淡、宠辱不惊的品格，可谓匠心独运。可以说石涛是在“不似之似”中演绎出生命的本真，给人以心灵上的震撼。石涛一生非常爱荷，以荷为题材的作品还有很多，如《荷花图》、《爱莲图》、《青莲草图》、《荷花紫薇图》、《荷塘游艇图》等。

毋庸置疑，石涛的禅学修养对其美学观具有重大影响。应该说禅宗的心性论指导着石涛的艺术创作实践，石涛的“一画”论传承了禅宗心性



图 5.6: 石涛的《庐山观瀑图》，年代不详，日本泉屋博物馆藏

本体论的精神。值得注意的是，石涛的画学思想除了受禅宗思想的影响之外，也多多少少受到道家思想的影响，他晚年出佛入道就说明他对道家思想也是极为推崇的。而禅宗本就是吸收儒道两家文化之长，经过长期演化而形成的别具特色的中国化佛教宗派，是儒、释、道相互交流融合的产物。因此，禅宗思想与石涛画学的关系也可以看作是儒、释、道与石涛绘画艺术的关系。石涛画学理论体系的构建离不开这三大文化的支撑，这也正是石涛不宗一家、法无定法的思想的体现。当然，本文重点在于找出石涛绘画与禅宗的关系，因此关于道家思想对其影响如何，便不再赘述。

石涛的很多作品都可以证明画的抒情表性与禅宗的明心见性在境界上是相通相融的。如石涛 1691 年的《古木垂阴图》（辽宁省博物馆藏），描写的是黄山美景。近景古树丰茂，岩石嶙峋，山路崎岖，有楼阁藏于山坳间；中景河流堤岸，丛林层峦；远景高山挺立，雾气弥漫。特别是山石的描绘，皴法多变，线条流畅，朴拙自然，富于动感。画中苔点丰富，不论近景中的树石坡岸还是远景的高山密林均以形式多样、大小不一的苔点描绘，营造出暮霭苍茫的意境。石涛意到笔到，用狂放不羁、率真肆意的笔墨赋予黄山生命的气息，在运筹帷幄间得黄山之灵。石涛多次畅游黄山，山中如梦似幻的诗意美景，使石涛能够远尘别俗，心与物冥，体悟到自己的清静本性。可以说，石涛是以禅者的心境来提笔作画，画出了黄山神奇美妙的境界。又如石涛的《庐山观瀑图》（日本泉屋博物馆藏），画中立一坐两人正醉心于庐山美景。坐者手持策杖，让观者联想到他们可能是刚刚攀爬至山顶，立者脚下雾气缭绕，其仰头背手之姿及其视线所向，深深地把人引入画中。画中除了山石古树、烟云飞瀑外，再无其它配景，没有山水画常见的小桥曲径、茅棚屋舍。画中立者人物与香炉峰上飞流而下的瀑布构成画面的主景，瀑布四周云雾升腾、苍茫氤氲如仙境一般。画上题有李白的诗作《庐山谣》，为画面增添不少意趣，可谓诗画合一。石涛诸如此类心物熔冶、禅味浓浓的山水画作还有很多，如《松窗读易图》（沈阳故宫博物院藏）、《山亭独坐图》（广西壮族自治区博物馆藏）、《清凉台图》（南京博物院藏）、《狂壑晴岚图》（南京博物院藏）等，都给人山林隐逸之感。石涛的画跋也常常蕴含禅机画理，如他在一幅山水图中有云：“丘壑自然之理，笔墨遇境逢缘。以意藏锋转折，收来解趣

无边。”⁴²⁷又如他在《画语录·脱俗章》所云：“尺幅管天地山川万物而心淡若无者，愚去智生，俗除清至也。”⁴²⁸石涛认为去愚别俗，人的清明之智才能彰显，以澄明的心境才能对自然万物有清醒的认识，才能进入高妙的审美境界。所有这些都足以证明画的抒情表性与禅宗的明心见性在境界上是相通相融的。

第二节 虚实相生与真空妙有——八大山人

2.1 虚实相生的画境结构

虚实相生是绘画意境的结构特征，画面的实境和虚境相辅相成，共同促进和成就意境的生成。虚境常指绘画作品中留白、空旷、疏简或若隐若现的部分；实境是眼前之景、面前之物，通常指刻画入微、细节丰富、清晰明显的地方。实给人直观的感受，虚给人想象的空间。可以说，虚境是实境的延伸和升华，是实境的情感体现和审美体现，亦是作品意境的灵魂；实境是虚境的载体和媒介，两者共同构成虚实相生的意境结构，在视觉上互不侵害，浑然一体。

观赏八大山人的绘画作品，总给人虚实相生、有无相成、阴阳相合、意味无穷之感，且不同时间、不同境遇所产生的感悟亦有所不同，因此，品评八大山人的作品是一个有趣的过程。笔者认为八大山人笔下的鱼鸭雀鸟并非像有些学者所断定的那样，都是其表达政治思想的象征物。诚然，明宗室后裔的身份，国破家亡的伤痛，使八大山人精神上受到极大的打击，曾经让他对清廷充满仇恨和哀怨，但八大山人栖隐奉新山后，思想有所转变，如他自己所言“一切尘事冥”。清静的佛门，器重自己的名师使八大山人的心境逐渐变得安适宁静。在恩师弘敏的帮助下，八大山人禅学修养进步很快，逐渐成长为一位有名望的禅僧，被誉为“禅林拔萃之器”。由上文可知，八大山人出入曹洞、临济二宗，既熟悉曹洞禅法又通晓临济奥义，禅学修养深厚，悟性颇高，他的很多诗句画跋都表明他出家后释然洒脱的心态。八大山人在佛禅修习中，在绘画创作中逐渐找到了人生的慰藉，如他在《西瓜图》上的题诗云：“从来瓜瓞咏绵绵，果熟香飘道自然。不似东家黄叶落，漫将心印补西天。”⁴²⁹喻凡事应该顺其自然，不可强求，“漫将心印补

⁴²⁷ 伍蠡甫：《名画家论》，北京：中国大百科全书出版社，1988年，第150页。

⁴²⁸ （清）石涛著：《苦瓜和尚画语录》，郑州：中州古籍出版社，2013年版，第202页。

⁴²⁹ 王朝闻主编：《八大山人全集》第4卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第941页。

西天”表明自己托志空门的决心。八大山人晚年因病还俗后还一直与禅门保持着频繁的联系，照常读经写偈，在众多场合阐发自己的禅学观点。从八大山人还俗后的行径来看，他虽然身已脱离了禅门，但心却不舍空门，他也许更喜欢这种自由自在、无门无派的修行方式。综览八大山人的绘画作品与题诗，处处体现着禅机妙理，而虚实相生的意境结构在其绘画作品中有着异常突出的表现。

因每个人的兴趣爱好不同，审美品味有别，在欣赏作品时难免注入自己的主观意识，品评八大山人的画作也不例外。笔者先后修习了美术学和宗教学，在品评八大山人的画作时会尽量从这两方面加以考量，以期能够深入浅出，对其绘画的意境给予合理的评价。绘画意境的虚实结构往往与作品的直观形象和朦胧意蕴互为表里。八大山人的画作因

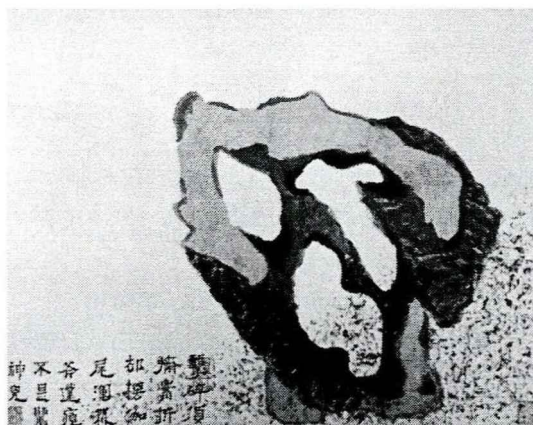


图 5.7：八大山人《玲珑石》，1659 年，北京故宫博物院藏

其意蕴的朦胧与丰富留给观赏者广阔的想像空间，调和了众多观赏者的审美需要，也许这正是八大山人绘画历久弥新的重要原因。如上文提到的八大山人 1694 年所作的《鱼图》（上海博物馆藏），画中只有鱼而无水，即使这样也能使人联想到这是鱼儿水中游的画面。大面积留白，着重表现了物与境的关系。无形的水和有形的鱼形成强烈的虚实对比、有无对比，这种对比，无意中调动了欣赏者的意象思维模式。八大山人《传綮写生册》中有一幅《玲珑石》（北京故宫博物院藏），又名《奇石图》。此画构图极简，石头造型奇兀。石头虽然在画面上占据比例较大，但石上三个夸张的大窟窿又平衡了石头在画面中的份量。这块虚灵罕见的大石头用皴擦涂抹的笔法画出，更为离奇的是，石头的配景不是常见的闲花野草，而是用破笔点出的聚散有序的苔点。这些小小的苔点增强了画面的空间感，丰富了画面的艺术效果。石头与苔点在这一实一虚之间，美感、妙境就全体现在其中了。品八大山人的画，最好跟他画中题诗联系起来欣赏。画中的题诗“击碎须弥腰，折却楞伽尾。浑无斧凿痕，不是惊神鬼。”⁴³⁰透露出八大山人对自然天成之事物的赞美，这亦可看做是八大山人对绘画艺术追求的臻美境界。八大山人借助

⁴³⁰ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 4 页。

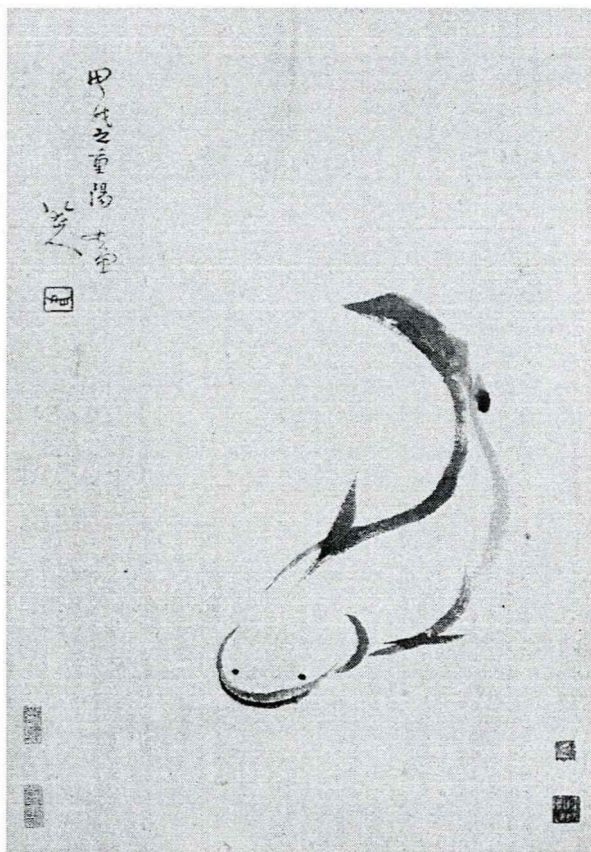


图 5.8: 八大山人《鲩鱼图》，1694 年，北京荣宝斋藏

有限的形象，通过虚与实的巧妙处理，营造出无限的笔情墨趣。八大山人的《双雀图》也是如此，画面中只有两只孤零的小麻雀，除此之外仍是大面积留白。画中小鸟一只憨态可掬，一只活泼调皮，惹人怜爱。画面中的小鸟好似生活在虚空中一般，脚下的土地、远处的景致全是用不执一笔的空白来表现。不禁联想到八大山人的一首诗：“春山颇多处，其雨过安宅。眼见二大老，不使一笔实。”⁴³¹“不使一笔实”可以理解为“不使一笔死”，这种笔笔皆活的画法想必也受到禅宗活泼流转的宗风的影响。画中题诗云：“西洲春薄醉，南内花已晚，傍着独琴声，谁为挽歌版？横

施尔亦便，炎凉何可无，开馆天台山，山鸟为门徒。”⁴³²前两句的“西洲”、“南内”有特指，“傍着独琴声，谁为挽歌版？”似在追悼已逝故人，不知谁为他唱挽歌？至于“横施尔亦便，炎凉何可无，开馆天台山，山鸟为门徒。”笔者理解的意思是：无所谓了，炎凉冷暖随它去吧，世事荒唐，不如避入天台山开馆讲学，让山鸟来做门徒。八大山人用两只普通的麻雀来隐喻自己当时的心境，他对世间的炎凉冷暖好像已看透，内心不再犹豫彷徨，向往平静淡然的生活。又如八大山人的《孤禽图》，图的正下方绘一只单足立地，目光前视的禽鸟。禽鸟缩脖拱背，无着无落，一副不悲不喜、傲兀不群的情态。出人意表的构图，奇特夸张的造型，配上大面积的留白，使画面显得空灵寂寥。留白处也可以看作是“空”，留白是八大山人表现无中生有、画外有画之虚境的常用方法。此画原为私人收藏，现被大连万达集团高价收买。八大山人的《杂画册》之中，有一幅《鲩鱼图》（北京荣宝斋藏），画中只有一条游动的鲩鱼，其身体呈“S”型，像极了阴阳两方的太

⁴³¹ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 45 页。

⁴³² （清）何绍基著；曹旭校点：《东洲草堂诗集》，上海：上海古籍出版社，2012 年版，第 303 页。

极图。画面中除了鱼这个实体之外，别无它物，画中的水用不着一笔的虚无空白来表示水的恬静温柔，且鱼的造型简练概括，寥寥几笔绘出非凡的意境，赋予鲢鱼强大的生命活力。画面中，鲢鱼虽然看起来形单影只，孤零寂寞，但从其自由游弋的形态，悠然自得的神情，可以看出，这条鱼的状态是愉悦和舒适的。鲢鱼是生活中非常普通、常见的鱼种，八大山人总是去伪存真，真实地表现生活与自然，同时结合“虚”来营造绘画的意境，把“虚”和“实”辩证地统一于画面中，八大山人总是将自己的情感志趣融入所描绘的艺术形象之中，营造出无中生有、虚中有实之境。

2.2 真空妙有的禅宗观对八大山人绘画造境的影响

“色空观”是佛教世界观的基本观点。佛教认为世间的万事万物都是因缘和合而成，均无独立自性，都会随着条件的变化而变化，都会因缘而生又随缘而灭。佛教的“空”并不是什么都没有的虚空，并不是让人堕入虚无的概念之中，而是说所“有”都是依一定条件而生的产物，条件没有了，事物也就没有了。因此佛教以“空”为宗，并不是否定物质的存在，而是其观世界的方式隐藏着极深的智慧，它对宇宙人生的洞察，对人类理性的反省，对概念的分析，有着深刻独到的见解。因此八大山人讲“空即色，色即空”，这是直接由佛语拈来的心得体会。

“空”不但不可怕，还是人生追求的希望。试想：没有空地，怎样建房子？杯子不空怎么盛水？佛教虽然讲“空”，但它是建设“有”的，“空”能容纳万物、成就万物。“空”与“有”是一体不二的，因为“空”，才会有无限的可能性。佛教为了要把这一段道理说明白，就简单地用“空”这个字来表达。可以说，“空”是建设万“有”的意义，真空与妙有是一不是二，由此可知，佛教的“空”，有积极的意义。对于绘画而言，宣纸若不空，如何作画？反过来，画作中若空无一物，没有直观可感的具体形象，也就没法理解妙有的意义。慧能曰：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃。”⁴³³又曰：“世界虚空，能含万物色像，日月星宿，山河大地，泉源溪涧，草木丛林，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，一切大海，须弥诸山，总在空中。”⁴³⁴“空”不是虚无缥缈的虚空，而是建立在妙有上的空，是一种象外之象，景外之景。现藏修水县黄庭坚纪念馆的《鱼

⁴³³ 宗宝本《坛经·行由品》。

⁴³⁴ 宗宝本《坛经·般若品》。

雀图》，经北京故宫博物院刘九庵、谢稚柳专家的鉴定，认为这幅画是八大山人61岁时的作品。画的下部是一条缓游的鱼，神态安详，上部一只小麻雀立于山石之上，小麻雀低头看着漫无目的游动的鱼，表情专注。画中题识云：“目尽南天日又斜，时人莫向此图夸。是鱼是雀兼鸛鹤，午饭晨钟共若耶。”⁴³⁵鸛鹤是八哥的别称，从此首诗的意境来看，八大山人似说：不管是鱼是雀是鸛鹤，都和人一样，在相同的时间秩序中，在同样的日月星光下过了一天又一天。在八大山人眼里，鱼、雀、鸛鹤、人没有什么分别，由此告诫世人莫执着于表相、外境，因此说“空即色，色即空”。八大山人把佛禅“空”的概念注入画与题诗之中，使画作充满了智慧的禅理，启示人去想象、去思考。八大山人的画之所以有虚实相生、玄远空灵之美，是与他平和淡泊、超凡入圣的心境分不开的。八大山人绘画的虚实相生的意境结构与禅宗的真空妙有的观念似有异曲同工之妙。

综观八大山人的绘画，不管是人物、山水还是花鸟，都以大写意而成。有画处、无画处虚实相生，皆成妙境。“虚”与“实”并不是截然对立的，而是相辅相成共同构成绘画意境的两个方面。在禅宗“真空妙有”思想的影响之下，八大山人的作品常常通过一石一鸟、一鱼一鸭等简单的形象来表达自己的禅思画理。大面积留白，不但没有使画面感觉空洞乏味，反而有更丰富的意蕴暗含其中，流露出无限的禅机妙趣。八大山人诸如此类的作品枚不胜数，如其《眠鸭图》，画面中除了一只醉眼朦胧的睡鸭外别无它



图 5.9：八大山人《安晚册》之《山水图》，1694 年，日本泉屋博古馆藏

⁴³⁵ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986 年版，第 50 页。

物，其神态像极了入定的禅僧。水波处用空白来表示更显示出水面的宽广与空旷。空白处具有无限的延展性，使人产生无穷的遐想，赋予画面丰富的意义。八大山人的《孤鸟图》也是如此，画面中只见一只小鸟独立枝头，寥寥数笔意趣无限，给人愈简愈远、愈淡愈真之感。八大山人擅于用小形象表现大场面，真可谓“一鸟一世界，一鸭一如来”。清代包世臣在《艺舟双楫》中记录了清代书法家邓石如的名言：“疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。”⁴³⁶言明“知白守黑”是实现虚实相生境界的法则，是营造作品意趣神韵的途径。八大山人画作所表现出来的虚实相生的意境结构不是凭空产生的，这与他多年来对生活的观察、对画理的体悟以及禅思妙想是分不开的，想必只有彻悟真空妙有之禅法的人才能画出如此虚实相生的作品吧！八大山人的山水画亦是如此，《安晚册》中有一幅《山水图》，是其69岁时所作。画中山石沟壑、枯木杂树，都笔简墨淡，枝稀叶少，画中空无一人，给人空旷幽远、高古别尘之感。八大山人的这幅山水画不同于一般常见的表现青山绿水、人物穿行等生机勃勃景象的画作，他用秃山枯木、荒坡孤石，表现的却是另一番不可言表的景象。画中题跋云：“蓬莱水清浅，为退翁先生写，壬午一阳之日，拾得。”⁴³⁷传说中的蓬莱仙岛，在八大山人的笔下呈现出仙气逼人、飘渺虚幻之境。

八大山人的诗偈中也常表露出其真空妙有的禅宗观点，其《问香楼》道：“十二风流曲曲新，闻香谁是问香人。若从此处寻花悟，缘起无端坠六尘。”⁴³⁸告诫人们，执着于“有”（声、色、香、味、触、法）是坠入轮回的无明行径，理解了缘起性空之理才能走向解脱的大道。八大山人在《河上花歌》中题诗云：“争似画图，实相无相一颗莲花子，吁嗟世界莲花里。”⁴³⁹这句话主要说明实相无相之理，即眼睛看到的有形状、有相貌的实体，都是因缘和合的产物，都随条件的变化而变化，一旦条件发生改变，事物也就不是之前的事物了。八大山人用一颗莲花子来形容整个世界，用佛禅用语来表达自己的禅学观点，告诫世人，不要执着于所看到的表相，这些都是变化不定，稍纵即逝的。在禅宗看来，人的本性是明澈的，但因为妄想执着的种种业障，使本性被无明所遮蔽，因此，消除无明，

⁴³⁶（清）包世臣：《艺舟双楫》，北京：北京市中国书店，1983年，第73页。

⁴³⁷八大山人题《安晚册》之《山水图》，王朝闻主编：《八大山人全集》第2卷，南昌：江西美术出版社，2000年，第339页。

⁴³⁸《进贤县志》卷三十五，光绪二十四年补刊本。

⁴³⁹汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986年版，第60页。

回复清净的本性才是成佛的关键。对于绘画而言，同样需要保持内心的清净无染，达到物我合一的境界。上文提及八大山人晚年（1704年）在崇义县聂都乡罗汉洞中的题诗：“甲申冬，佛蜡之辰游仙踪，空即色，色即空，天瞻云澹口口同，浮生如春梦，转迅即成空，有人识得真空相，便是长生不老翁。”⁴⁴⁰全诗以“空”为眼，信手几句，表露出其高远幽深的悟证境界以及对“真空”的深刻理解，同时表达了他不住色相的“色空观”。见画如见心，八大山人坚持以“心”为本体，在绘画上反照心源，摆脱外在成法规矩的束缚，重视个人主观心性的表达，把绘画中虚与实的意境结构营造得殊胜完美，把“真空妙有”的禅宗思想演绎得无以复加。八大山人的绘画足以代表中国画的最高境界，可以说是前无古人后无来者。

2.3 画境与禅境合一

由上文可知，身为曹洞弟子的八大山人，其禅学思想受曹洞宗风的影响最大。



图 5.10：八大山人《安晚册》之《猫图》，1694年，日本泉屋博古馆藏

⁴⁴⁰ 见萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》，江西社会科学，2000年第10期，第100页。

曹洞宗典型的修行法门“默照禅”法想必八大山人也深得要领，深有体会。在修行方法上，他虽反感繁琐空洞的经教仪式，但并不排斥简易朴实的修行方法。他有题诗云：“静几明窗，焚香掩卷，每当会心处，欣然独笑。……收蒲团，静坐片时，更觉悠然神远。”⁴¹这也许正是八大山人坐禅默照的体验。八大山人也许在长期的摄心静气、闭目养神、内观调心的过程中，悟到很多禅机妙理，并把这些禅机妙理很自然地运用到绘画创作当中。八大山人画作中很多鱼鸟猫鸭的形象



图 5.11: 八大山人《安晚册》之《鸟石图》，1694 年，日本泉屋博古馆藏

也是摄心静气、闭目养神之态。除上文提到的《眠鸭图》外，美国收藏家蒋鄂士收藏的八大山人《猫石图》也是如此。画面中有一只卧在巨石上眯眼酣睡的小猫，给人无忧无虑、悠闲自在之感。猫的性情本来就温和贪睡，可见，八大山人将自己对生活的体察融入绘画创作当中，绘画俨然成为其参禅悟道的一种方式。画中的题诗也颇具玩味，云：“水牯南泉于到尔，猫儿身毒为何人。乌云盖雪一般重，云去雪消三十春。”⁴²这里借用到“水牯南泉”、“南泉斩猫”两个禅门公案。《五灯会元》记载：“赵州问南泉曰：知有底人，死后向甚处去？泉云：山前檀越家作一头水牯牛去。”⁴³大意是，赵州问师傅开悟的人死后会到哪里去，南泉禅师回答说投胎做一头水牛去。在此，南泉禅师并没有讲开悟后脱离轮回、证得涅槃等佛家常识理论，而是开示弟子：贪求解脱也是执着，成佛与做水牛无有分别，断却我执才能逍遥自在。至于“南泉斩猫”，《景德传灯录》记载：“师因东西两堂各争猫儿，师遇之，白众曰：‘道得即救取猫儿，道不得即斩却也。’众无对，师便斩之。赵州自外归，师举前语示之，赵州乃脱履安头上而出，师曰：

⁴¹ 八大山人：《题行书扇面》，王朝闻主编：《八大山人全集》第4卷，南昌：江西美术出版社，2000年版，第762页。

⁴² 见王方宇：《八大山人的〈猫石图〉》，《文物》，1998年第4期，第54页。

⁴³ 《五灯会元》卷四。

‘汝适来若在，即救得猫儿。’”⁴⁴⁴千百年来，人们对于出家人杀生的“南泉斩猫”公案，众说纷纭，莫衷一是，该公案被称作“难关”，如今，人们仍旧如当年东西两堂僧人争猫一般，各执一端，死结难解。实际上，身为禅门高僧的南泉禅师当然领会杀生戒的意义，在这里，他是用佛法之刃开示弟子，当下断除心结欲念、分别执着，不应被知识见闻所缚。八大山人题诗的后两句“乌云盖雪一般重，云去雪消三十春”是说，消除了分别执着的念头，便能豁然开朗，像猫一样，饿来便吃，困来便睡，无思无执，自由自在。可见，八大山人的这只“猫”是为映衬诗偈的意境而画。八大山人《安晚册》中也有一《猫图》，画中的猫屈身弓背、慵懶地趴在地上休憩。猫的脸与身体用虚笔勾出，背部与尾巴用浓墨渲染。画中题诗玄秘深奥，云：“林公不二门，出入王与许。如公法华疏，象喻者笼虎。”⁴⁴⁵画中猫的脸与虎有几分相似，似乎也在隐喻禅宗不著色相的境界。八大山人一生画了很多幅类似这样的睡猫图，他拟用这些安闲自得的“猫”来隐喻自己的禅学体悟，其逍遥自在、恬淡自然、不粘不滞的心境如“猫”一般跃然纸上。八大

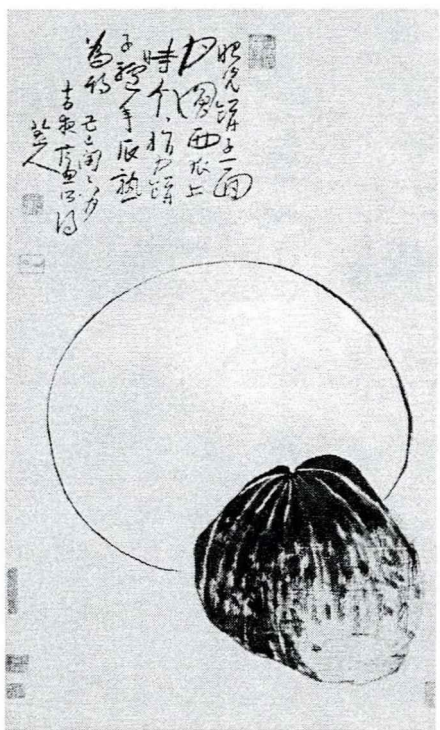


图 5.12: 八大山人《瓜月图》，1689 年，美国哈佛大学福格美术馆藏

山人巧妙而自然地将画境与禅境融合在一起，诸如此类的作品枚不胜数，安晚册中的《鸟石图》也非常能说明八大山人的绘画境界。画中是一只单脚站立于石上栖息的睡鸟，脑袋低垂，翘背鼓腹，那姿态与神情像极了一位坐禅入定的僧人。这只与世无涉的寝鸟很容易让人联想到八大山人孤傲自守、远尘别俗的精神，这不正是八大山人自身的写照吗？这只鸟真可以看作八大山人的“自画像”。可见，八大山人总是以心写画，借画喻禅，在“物我合一”的状态下进行艺术创作，把客观物象与主观精神通过禅意的笔墨，虚实的安排提炼出“物我合一”的艺术形象。八大山人 1689 年所作的《瓜月图》也是件具有深刻寓意

⁴⁴⁴ 《景德传灯录》卷八。

⁴⁴⁵ 王朝闻主编：《八大山人全集》第 4 卷，南昌：江西美术出版社，2000 年版，第 949 页。

的作品（美国哈佛大学福格美术馆藏）。画中前面是一个黝黑的大西瓜，后面是用简笔勾勒出一轮大月亮，西瓜与月亮同框本身已显得怪诞不经，而前实后虚的描绘更是出人意表。画上题诗曰：“眼光饼子一面，月圆西瓜上时。个个指月饼子，驴年瓜熟为期。”⁴⁴⁶此诗与画相互映衬，隐伏着八大山人多少怅惘与思绪不得而知，但笔者能强烈地感受到其中蕴藏着深刻的禅学意味和生命智慧。从八大山人众多的绘画作品来看，他构图大胆，非常善于把握画面的虚实变化，常常使画面产生阴阳相合、对比强烈的视觉效果，作品的蕴意更是广阔玄远，意味深长。通过观赏八大山人的绘画，大致可以了解到八大山人日常的生活情形，他笔下的主角都是他日常生活中接触到的世俗之物，但他却用这些世俗之物营造出一个超尘别俗，充满佛禅旨趣的世界。

总之，八大山人的画，有处恰似无，无处又恰似有，其意无法用语言形容，就像禅宗的“不立文字”一样。禅宗认为世界的本性虽是“真空”，却又表现出“妙有”的意义，在般若之“空”观的影响下，八大山人的作品总是呈现出空灵寂寥之美。实际上，禅宗与艺术在思维方式上有一定的相通之处，二者都需要在心灵放空的状态下进行，二者都追求理想的精神境界。可以说，禅宗思想对八大山人的人生观、艺术观、审美观都产生了巨大的影响。他把一颗空净的禅心注入以少胜多、以无生有的绘画之中。八大山人的绘画可以说是中国人文精神集中体现的典型代表，这对于深度理解中国传统文化具有非凡的意义。

第三节 空灵与无念无住——髡残

3.1 空灵的画境表现

绘画作品意境的构成离不开情与景汇的特点，它既是画家的情与景汇，又是观赏者的意与象通。作画是将无限的自然表现在有限的尺幅之间的艺术，而赏画是从有限的尺幅之间体味无限的自然的过程。一个是由面到点，一个是由点到面，二者共同完成对意境的想像和感悟，产生共鸣。品评髡残的绘画，如果用空灵来形容其绘画意境，恐怕会引来很大的争议，因为髡残的画风与八大山人疏简荒僻的画风截然相反，髡残画风繁密浓郁、清新明净。但笔者认为髡残是于密实中求

⁴⁴⁶ 汪子豆：《八大山人诗钞》，南昌：江西人民出版社，1986年版，20页。

空灵，在密不透风中营造出空灵意境，正如邵松年对髡残画作评价的那样：“石溪山水如草法，笔笔空灵，笔笔沉实，虽极恣肆而无不在规矩之中，诚大家也。”⁴⁴⁷现代美学家宗白华也曾说：“空灵和充实是艺术精神的两元。”⁴⁴⁸空灵和充实不但不相矛盾，很多时候它们珠联璧合，相辅相成，共同成就绘画的精神境界。

之所以说髡残绘画呈现出空灵的意境，是因为髡残将天地之间的自然灵气和神秘的能量融入画作之中，时时触动人心，引发观者的共鸣。髡残的笔墨线条如行云流水一般灵动而自然，充满了节奏感和韵律感。丰富的内容和含蓄的意蕴共同组成空灵的画面。绘画的意境恰如禅宗的不立文字之妙，难以言说却意味丰满。观髡残的画，会让人内心感



图 5.13: 髡残《报恩寺图》，1663 年，日本泉屋博古馆藏

到平静愉悦，摒除浮躁与杂念，暂时忘却名利与烦恼。髡残的绘画对人心似有安定和治愈的功效。髡残晚年痼疾缠身，行动不便，过着深入简出的山林生活，他把全部情感都倾注到他热爱的大自然之中，绘画成为他参禅的方式和精神的寄托。如其《雨洗山根图》中那深山老树、曲径古寺、独钓高人、袅袅云烟，可谓物象众多，内容丰富，各种物象在画面中繁复重叠，又在相互衬托，相互对比中变得和谐统一，共同营造出雨后深山空灵、幽寂、洁净的意境。画中充满诗意的美景令人神往，想必髡残定是愿化作画中的渔人把美景神游一番吧！髡残曾说自己本不懂绘画方法，偶因坐禅悟出六法精要。他认为参禅与作画的心理条件是一致的，都是以“心”为本体，以“明心见性”为纲领，他常用绘画的方式来参禅悟道，

⁴⁴⁷ (清)邵松年：《古缘萃录》卷六，清光绪三十年刻本。

⁴⁴⁸ 宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，2015年，第26页。

因此髡残作画总是随笔所止，随心所欲，以禅心悟画理，并把禅机画理融为一体。

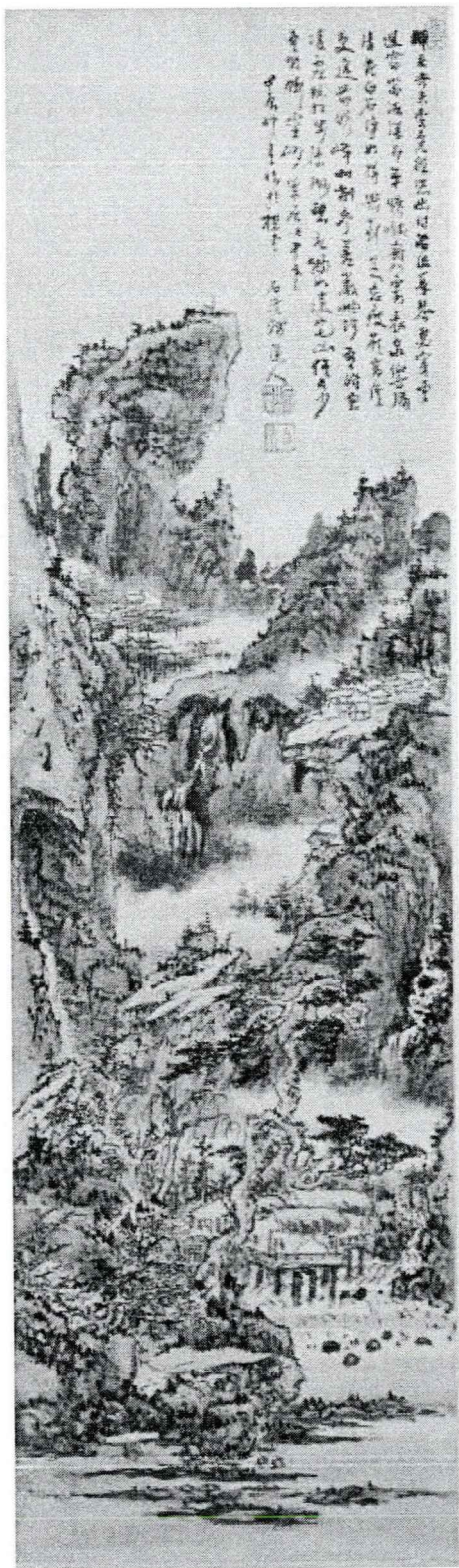


图 5.14: 髡残《云洞流泉图》，1664年，北京故宫博物院藏

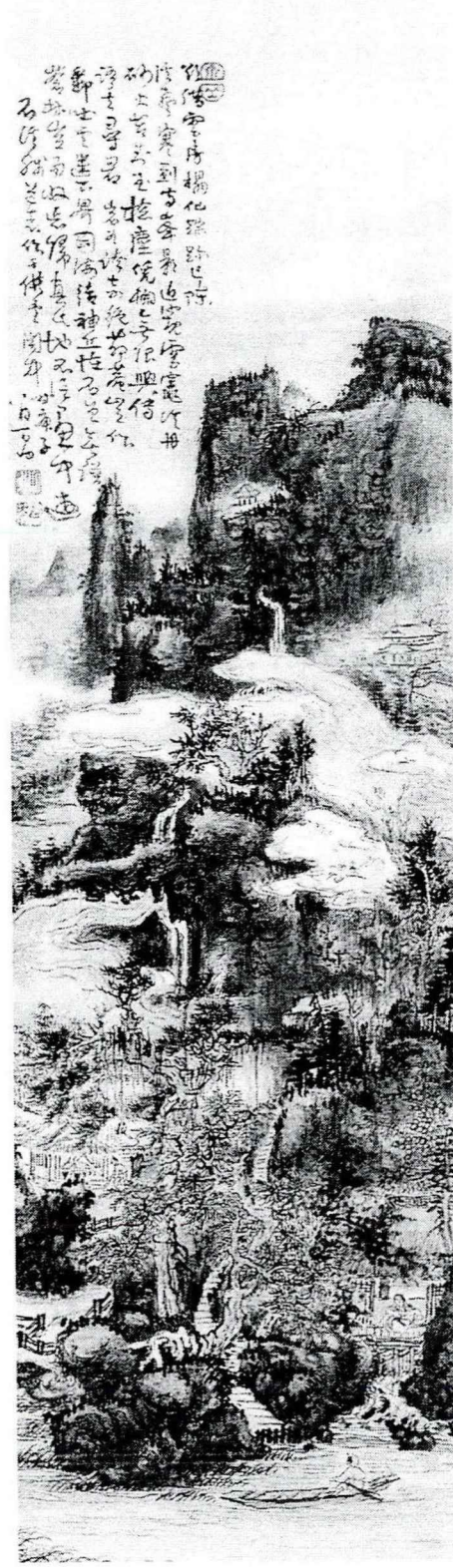


图 5.15: 髡残《云房舞鹤图》，1660年，日本泉屋博古馆藏

又如其 1663 年所作的《报恩寺图》（日本泉屋博古馆藏），描绘的是南京郊外大报恩寺畔的旖旎风光，画风仍是繁密苍浑、宏阔幽深。画中报恩寺坐落在群山茂林之中，报恩寺上空缭绕着徐徐升腾的清雾，清雾慢慢指向天际，充满流动的气息，群山也在云雾的笼罩下显得若隐若现，纳纳清雾不由得使人联想到缭绕梵音，整个画面充满了神圣庄严的气氛，在如此气氛中折射出空灵玄远的意境。画中题诗云：“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，以至家不治，国不治，丛林不治。”⁴⁴⁹ 髡残在此阐发了自己的人生感悟和禅学观点，反映出他积极进取的人生态度。髡残的作品中不乏诸如《报恩寺图》这样深山藏古寺的景象，他非常热衷于描绘清静佛门的境界，这与其本人的禅僧身份密切相关，亦与其借画谈禅的绰绰旨趣密切相关。空灵的意境在髡残的画作中随处可见，又如其 1664 年的《云洞流泉图》（北京故宫博物院藏），是髡残晚年所画南京牛首山幽栖寺附近之景，仍然是“深山藏古寺”的主题。画面中深山高邈，老林繁密，流云清泉，云雾弥漫，各种物象层叠交错。但观画者的视线不由自主地被一圈圈向上飘起的云雾引向山林深处的庙宇上，超凡入圣的空灵意境跃然纸上。如此禅音梵境使人心驰神往，产生无限遐想，心境顿然变得恬淡平静。此图布景繁密森郁、层次丰富，但密中有疏，张弛有度。画中题诗云：“泉响弥清乱，白石净如扫。兴到足忘疲，岭高溪更绕。前瞻峰如削，参差岩岫巧。吾虽忽凌虚，玩松步缥缈。憩危物如遗，宅幽僧占少。吾欲饵灵砂，巢居此中老。”⁴⁵⁰ 这首诗可以看做是髡残心迹的流露，一句“巢居此中老”道出了髡残甘愿寄情山水、远尘别俗的人生追求，以及清雅高迈、淡泊宁静的人格境界。画中之景与画中之诗相互映衬，画境很好地表现了诗的禅境。流动的清泉与寂静的深山庙宇形成对比，以动喻静，使静的更静，繁密重叠的深山老林在髡残的笔下是如此的空灵寂静，使人的心灵产生难言的震撼。同样的空灵禅境在髡残作品中真是枚不胜举，髡残 1660 年所作的《云房舞鹤图》（日本泉屋博古馆藏）更是营造出仙山楼阁、神霄绛阙之象。画中溪水淙淙，白云悠悠，仙鹤飞舞，有几个隐士结茅于此。画中题诗云：“欲借云房榻，仙踪迹已陈。溪岗寒到寺，峰影近窥云。灶冷丹砂火，苔封玉检尘。凭栏无限兴，传语去寻君。岩谷夸奇绝，茅庵岂作邮。吐云迷下界，幻海结神丘。怪石曾无谱，苍林岂易收。忘归直此地，不信

⁴⁴⁹ 髡残：《题报恩寺图》，《四僧画集》，中国民族摄影艺术出版社，2003 年版，第 222 页。

⁴⁵⁰ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996 年版，第 60 页。

画中游。”⁴⁵¹髡残用他那生花妙笔，描绘出一个自由自在、远尘别俗的人间仙境，用一个个笔墨符号寄托着自己的精神追求和理想情怀。髡残的很多作品都证明了他将禅理注入绘画的高超能力。画境往往是心境的表现，髡残将参禅时所妙悟的禅理用绘画来承托表现，这也足以证明髡残是一个天资悟性极高的禅僧。

3.2 无念无住是空灵之宗本

可以说髡残绘画意境的主要特点是空灵，产生空灵意境的原因是与他的禅学修养密切相关的。笔者认为正是禅宗无念无住的思想境界促使了空灵之画境的产生。禅宗经典《坛经》中有关于无念、无住的阐释，慧能说：“无念者，于念而无念，无住者，人之本性。”⁴⁵²这里是说，无念并不是一念不生，而是不执着于念头想法。人的本性是不停留的，人若能看透人性的真相，便不会被念头想法束缚，便能够在事物千变万化中而寂然不动，如此才能达到真正的自由即“无住”的境界。慧能又说：“我此法门，从上已来，顿渐皆立无念为宗，无相为体，无住为本。”⁴⁵³“无念”、“无住”乃禅宗法门之宗本。慧能对无念进一步解释到：“于一切境上不染，名为无念；于自念上离境，不于法上生念。”⁴⁵⁴这句话主要强调心灵不被外尘所染，强调保持心性清净的重要性。慧能还说：“若百物不思，当令念绝，即是法缚，即名边见。”⁴⁵⁵可见，“无念”绝不是心念全无、心如死灰。慧能说：“真如是念之体，念是真如之用。自性起念，虽即见闻觉知，不染万境，而常自在。”⁴⁵⁶其实说的仍是不即不离、不粘不滞的概念。真如本性起心动念之时，虽有种种见闻觉知，但不会被见闻觉知所缚，不执着于知识经验，心性不被外境所染，如此才能真如常在。“无念”和“无住”是相互联系在一起的。《坛经·定慧品》还说：“无住者，为人本性，念念不住，前念、今念，后念，念念相续，无有断绝；若一念断绝，法身即离色身。”⁴⁵⁷又云：“念念时中，于一切法上无住，一念若住，念念即住，名系缚；于一切上，念念不住，即无缚也。”⁴⁵⁸无住应是不停留、不执著之意，心念上不执著于外相万法，常净自性，才能转

⁴⁵¹ 《髡残传世作品题识汇编》，《朵云》，上海：上海书画出版社，1988年版，第110页。

⁴⁵² 宗宝本《坛经·定慧品》。

⁴⁵³ 宗宝本《坛经·定慧品》。

⁴⁵⁴ 敦煌本《坛经》第17节。

⁴⁵⁵ 宗宝本《坛经·般若品》。

⁴⁵⁶ 宗宝本《坛经·定慧品》。

⁴⁵⁷ 同上。

⁴⁵⁸ 同上。

识成智，来去自由。可见，“无住”是“无念”的根本保证。从髡残在《秋山钓艇图》中的题诗，可以看出他对无念无住的禅宗思想有深刻的体悟，诗云：“感欣从妄起，心寂合自然，扁舟或来去，不为名利牵。当识太虚体，勿随形影迁。”⁴⁵⁹“心寂合自然”可以看做是“无念”的体现，“勿随形影迁”可以看作是对“无住”的解读，做到如此，便能无滞无碍，自由洒脱。由此可见，“空灵”的境界，也就是“无念无住”的境界，这是禅心与画心合一的境界。联系髡残在《物外田园书画册》中的题诗：“名也随他，利也随他，佛道也随他，生死也随他，恁么不恁么也随他，果然如是，则数声清磬是非外，一个闲人天地间。”⁴⁶⁰身处六尘之中，若能心于物外、无念无住、离言绝象，便能得清净逍遥，悠闲自在。禅宗无念无住的修行方式，被髡残身体力行，融入到绘画创作之中，产生出了玄远空灵的美学意境，给人旷远幽深的视觉感受。髡残的高明之处在于他不是用留白来营造空灵之美，而是于密实中求空灵，在规矩中求圆满，诚如邵松年所说的“笔笔空灵，笔笔沉实”。髡残在题《物外田园书画册》中云：“禅者笑余曰：‘师亦未忘境耶？’余曰：‘蛆子，汝未识境在西方，以七宝庄严，我却嫌富贵气，我此间草木土石却有别致，故未尝愿性生焉。他日阿弥陀佛来生此土未可知也。’”⁴⁶¹髡残认为净土就在人间，就在草木土石之间。髡残虽有超世情怀，但仍然崇尚在生活中、在自然中修行，他认为自然山水更能洗涤世俗凡心。因此他常将自己置于青山白云之间，卓然脱俗，自证自悟，可谓以笔墨作佛事，以绘画照禅心。正如周亮工对髡残的评价那样：“唯我独尊耳，佛生共一天；乘风欲离去，与雨共参禅。”⁴⁶²髡残因大半生遭受病痛的折磨，因此他从事绘事，要比身体健康之人付出更多的心力，但髡残从未因痼疾而意志消沉，他勤奋精进，自律谨严，他在《溪山无尽图》中自题云：“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。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。”⁴⁶³髡残总是苦中作乐，将自己的病痛与艰辛在绘画中消解，正如

⁴⁵⁹ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第289-290页。

⁴⁶⁰ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》（下册），上海：上海书画出版社，1999年版，第293页。

⁴⁶¹ 见朱万章：《石谿》，石家庄：河北教育出版社，2006年，第128页。

⁴⁶² （清）周亮工：《赖古堂集》卷六。

⁴⁶³ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第303页。

他《在山画山图》中的题诗说的那样：“归到禅房对画图，别有一番难告报。”⁴⁶⁴髡残以无念无住之心来对待自己病痛的折磨，或借画谈禅，或以画喻禅。清学者张怡评髡残云：“举天下言诗，几人发自性灵？举天下言画，几人师诸天地，举天下言禅，更几人抛却故纸摸着自家鼻孔也。介大师个中龙象，直踞祖席，然绝不作拈椎竖拂恶套，偶然游戏濡吮，辄擅第一。”⁴⁶⁵对髡残的诗文、绘画和禅学修养给予高度的赞美，张怡认为髡残写诗作画是从性灵出发，以大自然为师，自出机杼，认为他的禅学不落俗套，无念无住于佛经禅典。髡残在勤学的同时，总不忘“妙悟”的神奇与玄机，他明白空灵清澈的生动气韵并非下死力可得，因此他的画总是淌动着真情，闪烁着智慧。髡

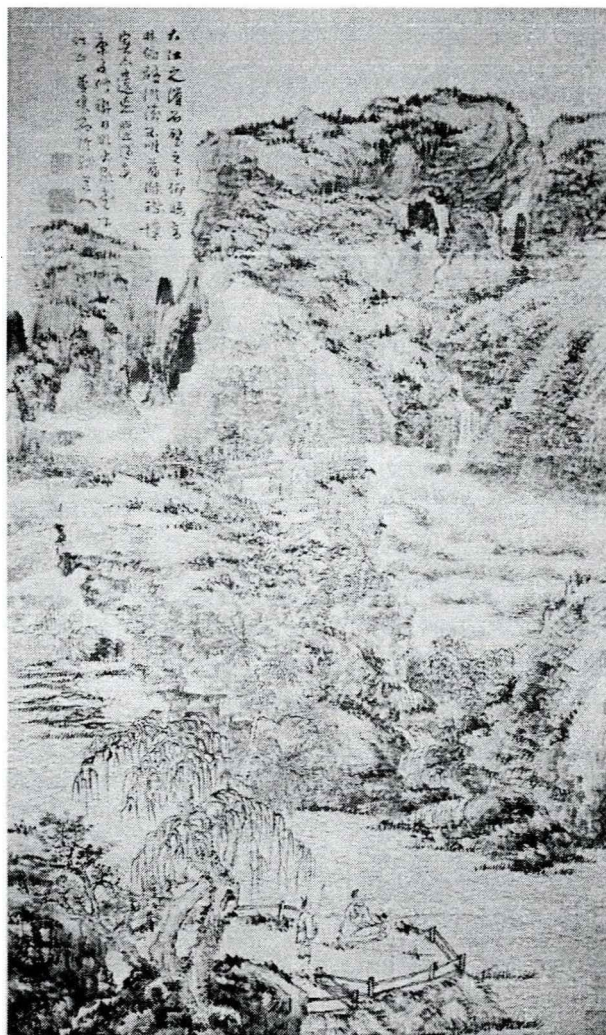


图 5.16: 髡残《江上垂钓图》，1660 年，烟台市博物馆藏

残画中常见的逸士高人也许正是以自己为蓝本，是自我精神意志的写照。如髡残 1660 年所作的《江上垂钓图》（烟台市博物馆藏），主景是山居人物、坡岸古柳，一老一幼正在临江垂钓，配景是深谷幽涧、流泉飞瀑，整幅画布局繁密、结构深邃。画中题诗云：“大江之滨石壁之下，仰瞻高林，俯听波涛，不唯荡涤襟怀，实亦遗忘尘浊矣。”⁴⁶⁶画与题诗相互呼应，相得益彰，营造出一幅闲云野鹤般的生活场景，同时流露出他不愿沾染红尘的淡泊心志。

从禅宗开悟的方法与艺术创作的思维方式来看，禅与绘画均排斥成法、知见

⁴⁶⁴ 黄宾虹著；赵志钧编：《中国画史馨香录》，上海：生活·读书·新知三联书店，2002 年，第 243 页。

⁴⁶⁵ （清）周亮工：《读画录》卷二。

⁴⁶⁶ 髡残：《题江上垂钓图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003 年版，第 214 页。

对人思想的束缚，且禅宗所追求的寂静、无念无住的境界与绘画所追求的虚静、空灵的审美情趣又何其相近！

3.3 空灵是禅境的艺术化

绘画的造境是画家把自己的精神与审美通过绘画而进行艺术化的过程。美学家宗白华认为，中国画的造境是一种永恒的灵的空间⁴⁶⁷。这个空间是永恒的、灵动的、立体的。综览髡残的作品，不管是《苍翠凌天图》、《千岩万壑图》、《雨洗山根图》、《云房舞鹤图》还是《禅机画趣图》，每一件作品都充满了艺术的张力，超越了时间和空间的限制，给人无尽的遐想。这种空灵的意境是髡残通过有限的形象而表达的无限的象外之意。髡残表现空灵的方法不靠留白，不靠玄虚，而是在密密麻麻、层层辉映的景物中来表现。值得注意的是，髡残常用流云或飞雾来丰富画面的层次，拉大画面的空间，而营造出幽深旷远之境，如其《松岩楼阁图》、《仙源图》、《春嶂凌霄图》等就是很好的证明。身为禅僧的髡残，乐于以绘画的方式参禅悟道，乐于把自己的参禅体验融入绘画当中。也正因为如此，正因为有把禅境艺术化的能力，所以他总能把自然风景营造出超凡入圣的气场。于平凡中见真情，于朴实中出精彩是髡残引禅入画的结果。见画如见人，髡残的绘画向世人展现了他沉稳的性格和淡泊的心性。宗白华说：“精神的淡泊，是艺术空灵化的基本条件。”⁴⁶⁸ 髡残的诗词题跋中常流露出他淡泊不争的心态，如题《黄岳图》云：“秋时愿策荒藤杖，布袜青鞋白云间，道人跌坐破蒲团，岁月无惊知几许。”⁴⁶⁹又如他在晚年的一个册页中道：“画者，吾之天游也，志不能寂，五岳无济胜之具，索之残煤短楮之间，聊以卒岁云耳。”⁴⁷⁰可见其淡泊名利，随遇而安的人生态度。髡残的一生，是用禅学来指导其思想与艺术的一生。可以说，长期的坐禅静修对髡残的思维方式、人生境界、审美品味都产生了深刻的影响，就像他自己说的那样：“残僧本不知画，偶因坐禅后悟此六法。”他师古而不泥古，师法造化而又注入本心，禅与画是他生活的主题，而两者的关系在他生活中又密不可分。髡残曾作《浅绛山水图》（沈阳故宫博物院藏），画面近景

⁴⁶⁷ 宗白华：《艺境》，北京：北京大学出版社，1986年，第112页。

⁴⁶⁸ 宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，2015年，第28页。

⁴⁶⁹ 见薛锋，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年，第93页。

⁴⁷⁰ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第299页。

是参天古树、坡岸河流、渔舟高士；远景是山峦疏林、茅棚僻舍、云雾连天。整个画面深邃繁复、幽秀旷逸。画上题诗云：“从知四大皆假念，顺境逆途非乐忧，梦中妄想惊得鹿，海上忘机思狎鸥，举世何人到彼岸，独君知我是虚舟，画来说法能开导，顽矿无情也点头。”⁴⁷¹笔者虽不能完全读懂此段诗的奥义，但能感受到髡残那种看透一切、不为物役、澄澈空明的心境。髡残很崇拜巨然和尚，认为巨然是得绘画之心法者。实际上，髡残借画参禅，把禅理融入绘画，超出一般人画“诗情画意”的境界，也是得绘画之心法者也。从髡残在《物外田园书画册》的诸多题跋来看，他对名利、世事、禅理都有很深刻的认识，而他的画中经常出现隐士高人的形象，他们或结茅畅谈、或策杖闲游、或孤舟垂钓，这些均可视为髡残日常生活的情境在纸墨上的再现。髡残将绘画作为自己抒发情感与发表禅悟的载体，他有题诗曰：“造物虽然不寻闻，至人看见岂鄙俚，只知了我一时情，不管此纸何终始。”⁴⁷²对禅机的参悟，对画理的颖悟使髡残在艺术创作中能遂顺自然地表达出自己的审美感受与生命意识，这种自由自由、无羁无绊的创作心态是成就其绘画境界的不可或缺的因素。

综观髡残的绘画，总是表现繁密葱郁、青翠茂盛之景，很少有遗民画家特有的荒寒孤寂、萧疏凄凉之气。深山幽林、古寺高人几乎成了髡残山水画特有的范式，总是以禅者的心胸表现画者的气象。总之，髡残以高迈的人格与无念无住的心性修养成就了其绘画空灵的意境和高华的气象，其人格与画格使其成为画坛的一座丰碑。

⁴⁷¹ 髡残：《题浅绛山水图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版，第272页。

⁴⁷² 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第292页。

第四节 寂静与默照——弘仁

4.1 寂静的画境表现

论弘仁绘画之意境，笔者认为最显著的特点是“寂静”。如弘仁 1661 年于歙县五明寺所作的《幽亭秀木图》（北京故宫博物院藏）。此图近景是坡岸茅亭，高树枯草；远处浅水遥岑，布局平远。画中虽有坡有亭，但空无一人，就连远景也用简略的形式表现，整个画面给人平淡清幽、寂静无声之意境。又如弘仁 1656 年所作的《松溪石壁图》（天津艺术博物馆藏），此图取景黄山，画中山石方硬，松树俊秀，用笔少皴多线，设色淡雅，画出了黄山特有的气质。山间有茅屋凉亭、策杖高人，整个画面净洁细致，给人清新寂静之感。再如弘仁晚年重要作品《黄山天都峰图》，画面中奇峰怪石、松壑清流、草阁乔林，清幽旷远无丝毫浮躁之气，弘仁把黄山天都峰的寂静空旷描绘的出神入化。寂静的意境与心境在弘仁的诗偈中也常有体现，如：“幽谷霜风劲，高柯叶渐删；寒云无世态，相伴意闲闲。”⁴⁷³“落落寒松石涧间，抚琴无语听潺泼。此翁不恋浮名久，日坐茅亭看远山。”⁴⁷⁴又如“南北东西一故吾，山中归去结跏趺”⁴⁷⁵等。弘仁于寂静中进行般若观照的修持方式影响了其绘画作品的意蕴，使寂静这种唯美意境自然地呈现在其画作之中。



图 5.17：弘仁《幽亭秀木图》，1661 年，北京故宫博物院藏

弘仁 1658 年创作的《山水梅花图》之一（安徽省博物馆藏），一改简淡瘦劲的笔墨，用粗犷酣畅的笔墨挥成。画中近景是古树斜坡，江河蓬舟，

⁴⁷³ 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984 年版，第 33 页。

⁴⁷⁴ 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984 年版，第 41 页。

⁴⁷⁵ 弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984 年版，第 36 页。

独棹高士；远处山峦起伏，天宇寥廓。这幅画意境萧疏幽僻、荒凉空寂。弘仁的《临水双松图》（上海博物馆藏），画面简洁，画中近处有两棵松树，一棵直立、一棵虬曲，静静地依偎在水岸旁，水中凸起的石块更衬托出静水流深的意境美。整体给人幽静、洁净的审美感受，犹如世外桃源一般，远尘别俗，纯净而安宁。弘仁以宁静澄明之心观照天地自然，天地自然也因情所寄呈现出万籁俱寂、寂静清幽的气象来。除山水画外，弘仁花鸟画也常表现出寂静清幽的风格特质。如其 1657 年所作的《梅花图》（上海市文物商店藏）。画中梅枝虬曲细长，梅花朵朵，暗香浮动。画面中虽只绘一枝梅花，但表现力极强，意味深远。正如杨翰在《归石轩画谈》中对弘仁绘画评价的那样：“欲辨浙江画，须于极瘦削处见腴润，极细弱处见苍劲，虽淡无可淡，而饶有余韵，乃真本耳。”⁴⁷⁶表露出对弘仁绘画的钦佩之情。画中题诗曰：“吹灯转觉纸窗明，一树空朦夜雪晴。常拟抛书间半月，不妨闭户坐三更。冬春之际复何事，耕凿以先无此情。辛未成蹊生处远，板桥冻滑碍人行。”⁴⁷⁷弘仁一生酷爱梅花，自称“梅花古衲”，画中傲雪寒梅也许正是弘仁沉静坚忍、正直高洁人格的自我写照。

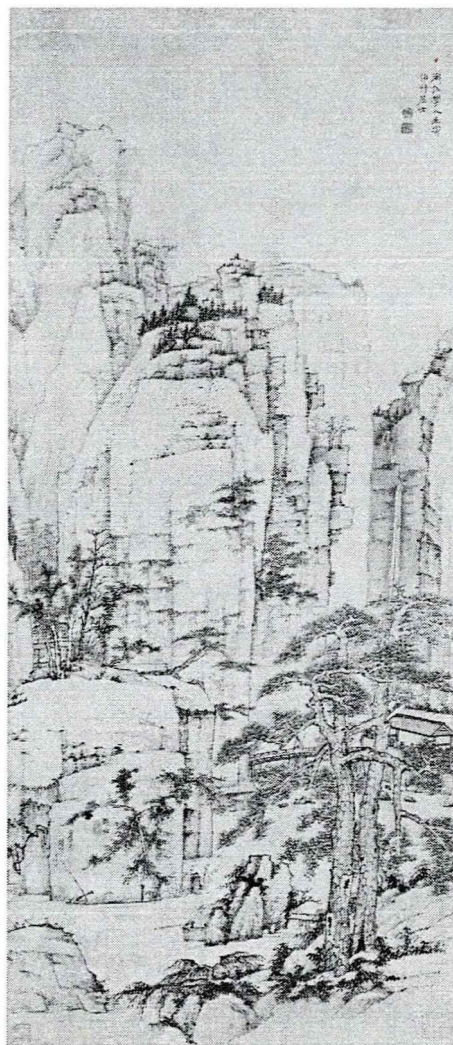


图 5.18: 弘仁《松溪石壁图》，1656 年，天津艺术博物馆藏

4.2 寂静的画境成因

弘仁是一个深谙画、禅三昧的智者，弘仁的绘画是在继承传统上的创新，他提倡师法天地，以大自然为师，曾言：“敢言天地是吾师，万壑千岩独杖藜。梦

⁴⁷⁶ 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984 年版，第 185 页。

⁴⁷⁷ 弘仁：《梅花图》，《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003 年版，第 18 页。

想富春居士好，并无一段入藩篱。”⁴⁷⁸这首诗可以看作是弘仁艺术思想的核心。弘仁提倡灵活地习古，而不落古人之藩篱，他赞同像黄公望那样，独自携杖到真山真水中去寻找创作灵感，以自然天地为师的精神。所以弘仁作画不受成法所缚，勇于求变，独辟蹊径，其画风独特，充满生活气息。弘仁深知绘画与参禅一样都需要不断地努力耕耘，因此他勤奋好学，在很多作品中可见“浙江学人”字样的落款，以活到老学到老的进取精神不断更新自己的精神面貌。黄宾虹曾说：“浙师于画，儿时好之，自壮至老，无一日辍画不观，即无时无地，不在学中，因自称曰‘浙江学人’。”⁴⁷⁹

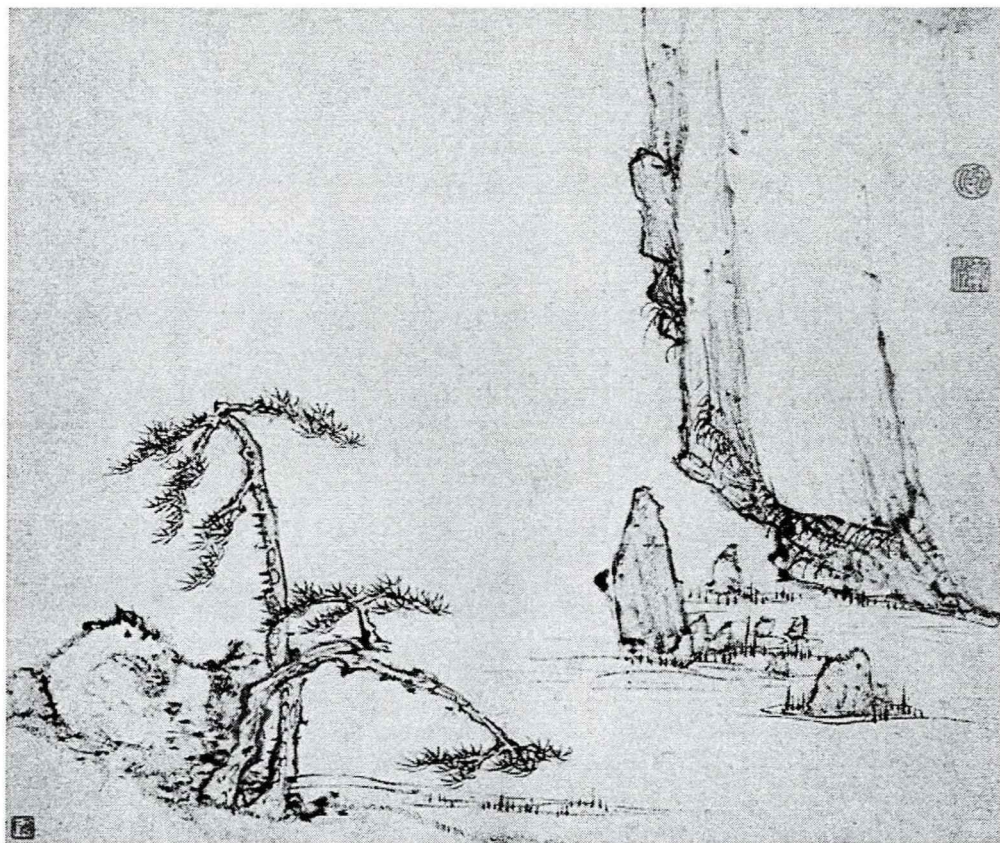


图 5.19: 弘仁《临水双松图》，年代不详，上海博物馆藏

弘仁因性格原因以及高洁的人格修养和高深的禅学功夫使其绘画作品呈现出寂静明净的气象，这实在是他内心清净安宁、超然世外境界的写照。

另外，弘仁的画之所以给人清幽淡远、寂静空灵、意象深邃之感，想必与他本身的性格及长期静观默照的禅修方式有脱不了干系的关系。释达受在《宝素室

⁴⁷⁸ 弘仁：《画偈》，汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第36页。

⁴⁷⁹ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第193页。

金石书画编年录》中评价弘仁绘画云：“画俱得清灵之气，系从止静中悟来。”⁴⁸⁰ 一个画家的性格和心性涵养决定了其绘画作品的格调。弘仁性格沉静内敛，喜欢清幽寂静的环境，禅宗清净无欲、淡泊名利的思想对弘仁影响极大。弘仁一生世俗应酬较少，观察其朋友圈，可知他一生所交都是与其志同道合的高逸之士。从他出家后的行经来看，每天要么策杖寻山，要么长日静坐，这种远尘别俗的生活方式也使弘仁有大量时间来体悟禅思画理。从法嗣继承来看，弘仁属曹洞宗博山法系，曹洞宗主张在静默之中参悟佛法真理，认识真如本性。弘仁修行的方式主要是打坐静观，且他坐禅功夫极深，定力非凡，曾经把石上苔藓坐掉多层。弘仁长期的静默参禅使其心境不断得到净化，他曾为自己在寺中的居室取名为“澄观轩”，可知其追求清净心的发心和宏愿。弘仁晚年兼修净土，一直坚持持清净戒，这使他内心杂念涤除，清净无碍，纵然万物围绕，依然来去自由，自在洒脱。弘仁深知参禅和绘画都需要静心和气，坐禅时的“心境合一”与作画的心理条件是极为一致的，作画需要心物合一、心与物冥，参禅与绘画都以“明心见性”为纲领，这种“明心见性”的表达对修禅而言则为禅境，对绘画而言则为意境。禅宗的思维方式和修行方式启发了弘仁的绘画理念，慧能禅重视心性、向内观照的禅法特点，对弘仁的影响是巨大的，弘仁在创作时或自觉或不自觉地将禅意融入绘画，不断尝试融禅思妙理于水墨丹青之中。在弘仁这里，禅是绘画的指导，画是禅意的外化。可以说，禅宗对弘仁的最大影响更多地表现在其引禅入画的创作理念方面，对绘画而言这种心性意趣的表达表现为意境。毫不夸张地说，弘仁所取得艺术成就与他对禅的参悟有直接关系，可以说，是绘画再现了他修禅的境界。因每个人对禅的体悟不同，那么绘画也因此呈现出不同的风格特质，对意境的营造也随之不同。

4.3 默照禅境对弘仁画境的影响

笔者认为弘仁所修持的禅法是影响其绘画意境的主要成因。上文已述，弘仁属曹洞宗博山法系，这一系的禅风幽玄文雅、宛转绵密，倡导“默照禅”法，“默”指静默坐禅，“照”指向内观照。默照禅法的集大成者宏智正觉禅师曾这样解释默照禅的特点：“默默忘言，昭昭现前，鉴时廓尔，体处灵然。”⁴⁸¹正觉禅师认

⁴⁸⁰（清）释达受：《宝素室金石书画编年录》，国粹学报社，民国版。

⁴⁸¹（宋）宏智正觉：《默照铭》，见圣严法师：《禅与悟》，上海：上海三联书店，2006年，第312页。

为静坐默究是排除妄念、保持心性清明的最好方法。默照禅的修行方式从形式上看显然摄取了北宗神秀所倡导的久坐不卧禅法，但在内容上，仍然以南宗禅主张的向内观照、明心见性为宗旨。需要注意的是，曹洞和临济虽然禅法不同，门风迥异，但实际上二宗在思维方式上都坚持般若空观，强调顿悟见性、自净其心，都重视在生活中参禅悟道。临济禅法开示学人的特点主要是单刀直入、简易便捷、随缘任运；曹洞宗绵密温和、循序渐进。可以说二宗各有侧重，是禅宗方便多门之中影响力最大的二门。二宗经明末四高僧（云栖株宏、紫柏真可、憨山德清、藕益智旭）的调和，逐渐由相互排斥走向相互融合。曹洞宗也受到当时思潮的影响，不仅主张禅教一致还提倡禅净合一，融归净土之思想。在修持方式上，曹洞宗一直注重坐禅的传统，始终把默坐静观、摄心守寂作为证悟的主要方式和途径。弘仁重视默照禅法，其坐禅功夫极深，“或长日静坐空潭，或月夜孤啸危岫”，常常身如磐石、巍然不动，曾经把石上苔藓坐掉多层。默照的目的是达到外不住相、内不攀缘、自性不乱的境界，因为，在禅宗看来，一切智慧都以自性而生。就绘画而言，弘仁因思想上排除了世俗世界的干扰，对现实世界无欲无求，心如虚空，对大自然的观察也由默而照，由静而灵。可以说，默照是弘仁体验禅境、画境的前提。从“默”与“照”的关系上讲，二者相辅相成，缺一不可，默然静坐与般若观照结合起来才能识心见性，体验诸法实相，获觉悟得解脱。弘仁通过默照消除了物我、主客等的对立与分别，扫除了一切魔缘。正如其诗云：“此翁不恋浮名久，日坐茅亭看远山。”⁴⁸²弘仁静观独处，其心绪完全沉醉于大自然之中，由静生神，达到物我两忘的禅境，在摄心默照中获得精神上的解脱和自由。弘仁把在歙县五明寺中的居室取名“澄观轩”，可见其澄怀观道的心志。弘仁在《溪畔清音图》上题诗云：“不学苏门啸，长挥溪畔琴。在今亦停响，流水有清音。”⁴⁸³足见其恬淡自然、平静超脱的内心世界。弘仁的画中没有震天撼地、惊心动魄的大场面，没有张扬逼人的气势，只有幽寂和宁静，于静穆中见幽深，于清逸中见空灵。清代杭世骏评弘仁绘画道：“是诗是画两绝尘，合度君家画禅室。”⁴⁸⁴可以说，弘仁的绘画理念与绘画实践是统一的，都受其禅宗思想与禅定之功的影响。绘画如坐禅一样亦是一个长期苦修，不断历练的过程，曹洞的默照观，化

⁴⁸² 汪世清，汪聪：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版，第41页。

⁴⁸³ 黄宾虹：《释石溪事迹汇编》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第208页。

⁴⁸⁴ 转引自陈传席：《弘仁》，长春：吉林美术出版社，1996年，第332页。

身幽然神远的境界深深地渗透于弘仁的绘画之中。弘仁真不愧是一个真正的禅者，高迈的画僧。

第五节 小结——以心写画

画境与禅境，尽管两者在指向上不同，却又有很多微妙的相通之处。禅宗认识世界、体察生命的方式，影响了具有禅学修养的画家的思维方式和审美观念，画家自在无碍的禅悟心境直接影响着作品画境“超以象外”的表达。“四僧”画作中所蕴含的禅意、禅趣与他们各自对禅的领悟以及禅法特点是息息相关的。中国画的意境不是凭空臆造的。意境之于绘画是画家心灵的视象与活动物化的表现，是主客观相互交融而产生的情景交融、妙趣横生的现象。“四僧”之所以能够振兴当时画坛，除了能够冲破当时摹古之樊篱外，还与他们作品所表现出来的意味深幽、禅味无穷的意境有关。而这种意境的营造，与他们的哲学意识和禅宗思想是密切相连的。从法嗣上来看，石涛属临济；八大山人、弘仁都先后属曹洞，并同属博山，八大山人属曹洞也通临济；髡残先受临济影响，后归曹洞。临济棒喝分明，杀活自在；曹洞则机关不露，家风细密。“四僧”的禅门宗风对他们的绘画思想、绘画风格、绘画意境等都有较深的影响。至于“四僧”的绘画意境，因为意味无穷、禅趣奥妙很难用一个或几个词语简单地给其明确的定义，只能按其绘画的风格特质与气韵内涵做出有价值的描述，形容出其意境的相貌。

石涛在当时画坛被师古之风笼罩的情况下，为唤醒人们对艺术精神的追求，对历史上关于“形神”关系作了创造性的发挥，提出“不似之似”的命题，继而以“不似之似”的艺术世界来抒情表性，表现出绘画的奇妙境界，用理论和实践阐释了绘画作品意境营造的门径，辩证地对绘画意境的本质属性进行了揭示。石涛的“不似之似”强调了以神写形、以气韵求形的观点，这种“有意味的形式”，是一种更高层次的“形似”。石涛的“不似之似”与其“一画论”、“画从于心”的思想是统一的，都强调主客精神浑融化育的重要性。他通过创作实践把这种辩证的哲思艺理融于绘画之中，而“终归之于大涤也”。可以说，“不似之似”是石涛表达绘画意境的独特方式。陈师曾在其《文人画之价值》一文中云：“殊不知画之为物，是性灵者也，思想者也，活动者也，非器械者也，非单纯者也。否则直如照相器，千篇一律，人云亦云，何贵乎人邪？何重乎艺术邪？所贵乎艺术

者，即在陶写性灵，发表个性与其感想。”⁴⁸⁵道出了艺术宣情表意的功能。追根溯源，石涛“不似之似”绘画的意境理念的形成受他长期修行的禅宗“不即不离”思想的影响。换句话说，石涛论“不似似之”之意境理论，可视为他对禅宗“不即不离”思想的进一步发挥，是石涛多年绘画实践的理论总结。禅宗的“不即不离”是指不离不染、无缚无脱、纵横自在的状态。“不即不离”体现了禅宗对见闻觉知、文字语言的基本立场。用在艺术上，“不离”体现着艺术真实的一面，“不即”赋予艺术无限的想象空间。“不即不离”也可以形容不执一端、任运自然的创作心态。“不即不离”的审美观也可以看作是石涛“是法非法”之活法论的完美注脚。溯本求源，石涛的意境理论主要来源于禅宗的心性本体论。禅宗认为人的“本心”具足般若智慧，因此求佛不能离开“自性”。对绘画而言，石涛认为同样不能离开“自性”，绘画是画家陶冶情操，表“心”的艺术。

在画境中，实境是虚境的载体和媒介，虚境是实境的延伸和升华，二者共同构成虚实相生的意境结构，在视觉上互不侵害、浑然一体。八大山人绘画所体现出的虚实相生的意境结构，可以看作是他修禅悟证的境界在画中的体现。八大山人出入曹洞、临济二宗，受二宗思想之影响，表现出高远幽深、不粘不滞的悟证境界。八大山人在绘画创作上擅于去伪存真，表现真实的生活和自然，同时结合“虚”来营造绘画的意境，把“虚”和“实”辩证地统一于画面中，营造出无中生有，虚中有实之境。八大山人把禅宗“真空妙有”的概念巧妙注入画与题诗之中，使画作充满了智慧的禅理，启示人们去想象和思考。“空”是佛教的世界观，具有“真空”与“妙有”两重结构。“空”不是目的，而是观世界的方法。禅的旨趣在“空”，但禅并不是虚无主义，禅非常注重现实，着眼于把握生命的实相，着眼于在行住坐卧中修行。八大山人由佛语拈来的“空即色，色即空”，不是形而上的练习题，他明白“真空即妙有”的意义。八大山人绘画的虚实相生的意境结构与禅宗的真空妙有的观念有异曲同工之妙，这在他很多画跋诗偈中亦有表现。八大山人重视个人主观心性的表达，把“真空妙有”的禅宗思想在绘画中完美演绎，巧妙地将画境与禅境圆融为一，真不愧是中国人文精神集中体现的典型代表。

髡残绘画是于密实中求空灵，在规矩中求圆满，在密不透风中营造出空灵意境，丰富的内容和含蓄的意蕴共同组成空灵的画面。髡残擅于将天地之间的自然

⁴⁸⁵ 陈师曾：《文人画之价值》，《艺术品》，2015年第8期，第90页。

灵气融入画作之中，将绘画当成他禅修的方式和精神的寄托。髡残非常重视“悟”的妙用，将参禅时所妙悟的禅理用绘画来承托表现，他以禅心悟画理，并把禅机画理融为一体。“悟”是孤独的修行，必须亲自去体验，而实际上，髡残所奉行的正是一个人“自证自悟”的禅法。要绘画上，他同样奉行“自证自悟”，常常独自行脚山林，阅尽江南名胜。髡残“心寂合自然”、“勿随形影迁”，可以看出其不粘不滞、自由洒脱、无念无住的境界。禅宗无念无住的修行理念和方式，被髡残身体力行，融入到绘画创作之中，产生出了玄远空灵的美学意境。髡残始终以禅学来作为其艺术的向导，可谓以笔墨作佛事，以绘画照禅心。髡残以深山幽林、古寺高人特有的范式，以高迈的人格与无念无住的心性修养，表现出禅者的心胸，画者的气象。

弘仁绘画意境所表现出来的寂静特点，跟弘仁于寂静中进行般若观照的默照禅工夫休戚相关。这种在静坐中以智慧观照本性的禅观，是修持与体用的结合，默与照相辅相成，宛转回互。“无念”是默照禅修持的过程，“心空”是默照禅追求的目标。当一个人放下你我、是非、有无等对立的观念，发现了本我，真正体验到了禅境，才明白禅是平常的生活。弘仁坐禅功夫极深，想必他在长期的默照中，心境不断得到净化。作画时所需要的“心物合一”的境界与默照禅境是相似的，默照与绘画都以“明心见性”为纲领。弘仁因情所寄，以宁静澄明之心观照天地自然，使其绘画呈现出万籁俱寂、寂静清幽的气象来。弘仁是一个深谙画、禅三昧的智者，作画勇于求变，不受成法所束，常独自携杖到真山真水中去寻找创作灵感，以自然天地为师，其画充满生活气息。弘仁以活到老学到老的勤奋进取精神不断更新自己的精神面貌，以高洁的人格修养和高深的禅学功夫使其绘画作品呈现出寂静清幽的气象和禅学意味，这实在与他本身的性格及长期静观默照的坐禅功夫关系密切。禅成为其绘画的指导，画成为其禅意的外化，可以说，是绘画再现了弘仁修禅的境界。总之，弘仁的绘画理念与绘画实践是统一的，都受其禅宗思想与禅定之功的影响。

总之，作为僧人兼画家的双重身份，“四僧”具有深厚的禅学修养，他们自觉或不自觉地把对禅的理解和感悟融入到他们的画作当中。可以说，“四僧”以清明别俗之智，以高妙澄澈之心，以般若之空观，虚静之状态容纳了大自然神奇的生灵万物，与艺术对象进行了深层的心灵沟通，探索到大自然内在的生命动力，

达到心物合一、心画和谐的境界。他们把活泼自由的禅意诉诸笔端，赋予绘画浓浓的禅思妙趣，超出一般文人画“诗情画意”的境界。

第六章 “四僧” 绘画精神与后世社会

在中国绘画史上，清初是绘画发展的一个重要时期，而“四僧”以借古开今的精神奠定了其承先启后的重要地位，他们在绘画上敢于挑战权威，大胆创新。作为在野画坛上的领军人物，“四僧”用他们的努力打破了清初艺术界陈旧的艺术格局，开阔了人们的艺术视野，促进了中国画的发展理路，对后世产生了巨大的影响。“四僧”的绘画实践和理论穿过历史的重重帷幕，对后世中国的主要画派、画家和绘画美学都具有重要的启发作用。

第一节 “四僧” 绘画精神对后世主要画派、画家的影响

“四僧”在绘画上取法自然、彰显个性、借古开今的精神，在摹古之风盛行的清初画坛显得弥足珍贵。“四僧”对后世很多画派、画家从理论到实践都产生了潜移默化的影响，其中影响最大者要数新安画派、金陵画坛、扬州八怪、赵之谦、吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、傅抱石、李可染、石鲁、徐悲鸿等。

1.1 “四僧” 绘画精神对新安画派、金陵画坛和扬州八怪的影响

新安画派是明末清初活跃于安徽新安地区的画家群所组成的绘画流派，在中国绘画史上占有重要的地位。弘仁、汪之瑞、孙逸、查士标被称为“新安四家”，弘仁作为新安四家之首，是新安画派的奠基人，他以师法自然、融会古今、以画写情的画学思想成为新安画派的精神领袖。新安画派以超尘拔俗、清逸冷静的气质在清初画坛上大放异彩，成为一股较强的艺术潮流，追随者众，称誉一时。以弘仁为代表的新安画派后因许多新安画家及徽商转移到扬州发展，遂对扬州画派也产生了深广的影响，促进了扬州经济与绘画的繁荣。

髡残的主要活动范围在南京。明末清初，与髡残同一时期的龚贤（1618年—1689年）作为金陵八家之首，对金陵画坛的影响是巨大的，是金陵画坛公认的盟主。在清初画坛上金陵八家是独立于正统画派“四王”之外的又一个崭新的画家群体。而髡残与程正揆（1604年—1676年，号青溪道人）在金陵画坛被合称为“二溪”，又有人将髡残与石涛合称“二石”，髡残对金陵画坛的影响也是有

目共睹的。龚贤曾说：“金陵画家能品最多，而神品、逸品亦各有数人，然逸品则首推二溪，曰石溪，曰青溪。”⁴⁸⁶钱澄之在《髡残石溪小传》中这样评价髡残：“间以己意作山水人物，脱尽常蹊，吾尝谓石溪自成其诗，自成其画，亦自成其禅也。”⁴⁸⁷髡残性格耿直、品格高迈，常“以笔墨为游戏”，髡残的画作多是聊以自娱或赠送友人之作，从不轻易示人，再加上痼疾缠身，艺术生涯集中而短暂，相比晚年以卖画为生的石涛和八大山人，髡残的作品没有被广泛流传，髡残在画坛的影响力自然会受到限制。正如周亮工对髡残评价的那样：“绘事高明，然不轻为人作，虽奉以兼金，求其一笔，不可得也。至所欲与，即不请，亦以持赠。”⁴⁸⁸可喜的是，髡残的艺术成就并没有因其作品流传稀少而被埋没。清末民初以至现代，髡残受到越来越多的画家学者的重视，越来越多的人投入到髡残的研究中去，如黄宾虹、张大千、黄秋园等。

石涛和八大山人的绘画实践和美学思想，首先在扬州产生传播效应，对扬州八怪产生了重要影响，特别是石涛，他晚年定居扬州，对扬州画坛的影响自不待言。扬州八怪是清中期活动于扬州地区的高翔、金农、郑燮、李鱣、黄慎、李方膺、罗聘、汪士慎等人，“八”字为约数，他们的书画风格相近，艺术见解相同，也称为扬州画派。扬州八怪继承了石涛“无法而法”、“以造化为师”、“笔墨当随时代”等画学理念，勇于打破陈规，积极地开拓创新，重视师法自然和胸臆的抒发。扬州八怪的笔墨语言纵横驰骋、不拘一格、特立高标，他们一反清初画坛以临摹抄照为主流的保守画风，以立意新奇的形象、挥洒自如的笔墨为当时的画坛带来新的生机。同时，因他们的画风与主流画风的法度不同，被视为怪异，他们或直接或间接地受到石涛的影响。庞元济曾云汪士慎：“用笔傅色，似与石涛仿佛。”⁴⁸⁹张庚《国朝画征录·续录》卷上云：“高翔，字凤冈，号西唐，甘泉人，善山水，抚法浙江，又参石涛之纵恣，亦善于折衷者。”⁴⁹⁰扬州八怪的代表人物郑板桥与石涛也曾有直接接触，绘画理念受石涛影响较大。郑板桥非常赞同石涛以大自然为师、“我自用我法”的画学思想，他曾说：“清湘之意，深得

⁴⁸⁶（清）龚贤：《题程正揆山水册》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第316页。

⁴⁸⁷（清）钱澄之：《髡残石溪小传》，《田间文集》卷二十一，割雉堂，清康熙二十九年刻本。

⁴⁸⁸（清）周亮工：《读画录》卷二。

⁴⁸⁹（清）庞元济：《虚斋名画续录》卷四《汪近人山水册》。

⁴⁹⁰（清）张庚：《国朝画征录·续录》卷上。

花竹情理。余故仿佛其意。”⁴⁹¹郑板桥勇于摆脱传统的窠臼，十分重视对自然物象的细致观察，通过画竹郑板桥总结出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的理论，他在为竹传神写影时，总是意在笔先，托物言志，借竹寓意，阐明了绘画来源于自然又高于自然的境界。郑板桥在《板桥题画》曾言：“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。”⁴⁹²这说明郑板桥对八大山人和石涛的绘画技法是有一定研究的。实际上郑板桥画石的简练风格的确与八大山人有一脉相承之感，他的画常常托物言志、借景抒情、意境深远。扬州八怪中其他人则通过赏习、临摹石涛的绘画，受到石涛的影响。可以说，扬州八怪把石涛看成是精神领袖，石涛的画学思想为扬州八怪奠定了理论基础，对扬州八怪具有开派的影响。

1.2 “四僧”绘画精神对近现代主要画家的影响

客观地说，“四僧”在清代画坛的影响并没有占正统地位的“四王”大，但到了清末民初，画坛对保守派“四王”的质疑越来越多，而“四僧”的绘画风格与创新理念受到越来越多的重视。“四僧”的画风被很多画家研习模仿，他们对近现代绘画产生了重要的影响。

出生于晚清的吴昌硕擅画写意花卉，受八大山人影响最大，曾临摹了八大山人的大量作品。吴昌硕曾说：“八大山人用墨苍润，笔如金刚杵，神化奇变，不可仿佛。”⁴⁹³表露出对八大山人的仰慕之情。吴昌硕的绘画以引书入画、不拘形似、直抒胸襟的大写意形式，影响了后来的诸多画家，成为中国近现代画坛的关键人物。

齐白石对石涛和八大山人也是推崇倍至，曾言：“青藤、雪个、大涤子之画，能横涂竖抹，余心极服之。恨不能生前三百年，或为诸君磨墨理纸。”⁴⁹⁴而齐白石的绘画名言如：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”⁴⁹⁵“学我者生，似我者死”，更是脱胎于石涛“不似之似”之理念。齐白石对八大山人

⁴⁹¹（清）郑板桥：《题兰竹图》，王咏诗编：《郑板桥年谱》，北京：文化艺术出版社，2014年，第209页。

⁴⁹²（清）郑板桥：《板桥论画》，济南：山东画报出版社，2009年，第48页。

⁴⁹³转引自胡光华：《八大山人》，长春：吉林美术出版社，1996年，第156页。

⁴⁹⁴齐白石：《齐白石自述》，南昌：江西教育出版社，2015年，第94页。

⁴⁹⁵齐白石：《齐白石谈艺录》，郑州：河南美术出版社，1984年版，第70页。

尤为崇拜，他曾说“白石与雪个同肝胆”⁴⁹⁶。齐白石的绘画多以花鸟草虫为主体，所作鱼虾虫蟹等形象，造型简练、淳朴自然、生动传神、妙趣无穷，从题材到笔墨都继承了八大山人绘画的风格特点。

黄宾虹身为安徽人，对新安画派特别是弘仁有着深厚的乡邦感情，他对弘仁有过深入的研究，其文章有《梅花古衲传》、《浙江大师事迹佚闻》等，他的许多画跋、随笔都表现出他对弘仁的崇拜之情以及自己受到弘仁绘画精神的影响，黄宾虹曾言：“兹论画于明季以来，欲无间言，吾非渐师其谁与归？”⁴⁹⁷弘仁“感言天地是吾师”的思想被黄宾虹发扬，他曾说：“不读万卷书，不行万里路，不求志趣修养之高，无以言境界。”⁴⁹⁸又说：“法从理中来，理从造化变化中来。”⁴⁹⁹这种博采众长、师法造化之路，可以说是对弘仁画学思想的总结与传承。黄宾虹受石涛的影响也不少，他赞同石涛的绘画理念，曾云：“石涛曾说‘搜尽奇峰打草稿’，此最要紧。进而就得得多打草图，否则奇峰亦不能出来。懂得搜奇峰是懂得妙理，多打草图是能用苦功；妙理、苦功相结合，画乃大成。”⁵⁰⁰又云：“作画时，要心在画中之物，石涛深悟此理。”⁵⁰¹受石涛“不似之似”的绘画思想的影响，黄宾虹指出：“惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。”⁵⁰²黄宾虹早期受到弘仁及石涛的影响，但影响黄宾虹最大者是髡残，他曾说：“至清代，我受石溪影响自然不少。”⁵⁰³又云：“我主要得力于石溪，石溪主要画浅绛，但最好的是水墨。”⁵⁰⁴髡残可以看作是黄宾虹真正的精神导师，对黄宾虹的影响是终生的。

潘天寿推崇石涛、八大山人、髡残的绘画，并给予极高的评价，他在《听天阁画谈随笔》中道：“残道人、个山僧、瞎尊者，是泄人文中之秘者也，其所作，可与黄岳峰峦、雁山飞瀑并峙。”⁵⁰⁵潘天寿主张的“画事在有法无法间”⁵⁰⁶很明显受石涛“无法而法”思想的影响。潘天寿最喜爱八大山人的绘画，从八大山人计白当黑、笔简意丰的画风中悟出虚实相生之理。

⁴⁹⁶ 见胡佩衡，胡葵编：《齐白石画法与欣赏》，北京：人民美术出版社，1959年，第10页。

⁴⁹⁷ 黄宾虹：《浙江大师事迹佚闻》，《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版，第221页。

⁴⁹⁸ 黄宾虹：《黄宾虹谈艺录》，张同标编，郑州：河南美术出版社，2007年，第103页。

⁴⁹⁹ 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海：上海人民美术出版社，1961年，第6页。

⁵⁰⁰ 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海：上海人民美术出版社，1961年，第53页。

⁵⁰¹ 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海：上海人民美术出版社，1961年，第52页。

⁵⁰² 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海：上海人民美术出版社，1961年，第1页。

⁵⁰³ 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海：上海人民美术出版社，1961年，第50页。

⁵⁰⁴ 转引自吕晓：《髡残绘画研究》，南昌：江西美术出版社，2010年，第202页。

⁵⁰⁵ 潘天寿：《听天阁画谈随笔》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第12页。

⁵⁰⁶ 潘天寿：《听天阁画谈随笔》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第5页。

张大千非常钟情“四僧”的绘画，尤其是石涛，张大千从一开始习画就以石涛为导师，临摹了石涛的数件作品，在临摹中学习石涛的绘画技法和画学思想，其仿品在笔墨与设色上均达到以假乱真的程度。张大千提出师古与师造化并重的理念，他曾说：“临古与写生二者不可偏废”⁵⁰⁷，又说：“多看名山巨川、世事万物，以明白物理，体会物情，了解物态。”⁵⁰⁸再如：“一定要在像与不像之间，得到超物的天趣，方算是艺术。”⁵⁰⁹他足迹遍布名山大川，从理念到实践都效法石涛。除了石涛外，张大千对“四僧”中另外三人——八大山人、髡残、弘仁的绘画也都认真研究过，他在其《晚山看云图》中题跋曰：“仿石溪山水”，可知他也曾师法髡残的笔墨。张大千仿“四僧”的伪作不知骗过了多少收藏家和鉴赏家的法眼。

傅抱石对石涛的崇拜之情从其易名“抱石”二字就能看得出来，傅抱石师承石涛的绘画理念和笔墨风格，重视观察生活，在艺术上大胆创新，自创“抱石皴”，颇为后人所称道。

“四僧”以造化为师、借古开今、不断创新的艺术精神，为后代艺术家所继承和发扬。吴冠中在其《我读石涛话语录》中，表明自己对石涛的崇敬之情，他说：“我尊奉石涛为中国现代艺术之父，他的艺术创造比塞尚早两个世纪。”⁵¹⁰对石涛评价极高。丁衍庸在《八大山人与现代艺术》一文中写到：“要研究现代绘画底精神，就不得不从我们中国最伟大的、革命性的、创造性的爱国画家八大山人的身上着手。”⁵¹¹“四僧”的绘画在社会转型期呈现出的新的文化精神，倾倒了无数后学，鼓舞着一批又一批的画家借古开今，大胆创新，提高了中国画的档次，成就了众多声名远扬的画家。

第二节 “四僧”绘画精神对现代社会的启示

随着社会的发展，时代的变迁，艺术作为社会意识形态的上层建筑，是社会生活的能动反映。创造是艺术的生命，这就意味着艺术家的使命是推陈出新，创造出与时代精神相适应的艺术语言与风格特质，把握好继承与创新的辩证关系，

⁵⁰⁷ 张大千：《张大千画诀要论》，叶子编，上海：上海人民美术出版社，2013年，第41页。

⁵⁰⁸ 屠际春主编：《大风堂书画集》，上海：文汇出版社，2009年，第204页。

⁵⁰⁹ 李永翘编：《张大千艺术随笔》，上海：上海文艺出版社，2012年，第10页。

⁵¹⁰ 吴冠中：《我读〈石涛画语录〉》，郑州：大象出版社，2010年，第2页。

⁵¹¹ 广州艺术博物馆，香港中文大学文物馆，香港艺术馆编：《丁衍庸艺术回顾文集》，广州：岭南美术出版社，2009年版，第66页。

在继承精华的同时融入主体对艺术与生活的感受和领悟，真正做到“笔墨当随时代”。对于艺术家来说，时代精神是艺术创作的思想源泉，但时代精神不应成为艺术创作所追寻的目标，艺术家应该勇于创新进取，不断超越自我，创作出能够引导时代精神的艺术作品。“四僧”作为在野画家，能够挑战程式化的正统画派的权威，本身就是一种勇于创新的精神。他们的画学思想并没有随着时间的推移而淡出人们的视野，他们所主张的以大自然为师的艺术创作理念，至今看来仍然具有非常重要的艺术价值，对当今艺术界注重写生的影响仍然存在。如今，越来越多的画家认识到写生的重要性，写生是最直接最真实捕捉艺术对象之美的方式，写生能力已然成为一位优秀画家的必备能力和素质。写生是锻炼画者组织取舍、技法消化的过程，是提高画者绘画水平的主要方法，是探索、感受自然之美的奇妙旅程。直到中国近现代，画坛上仍非常强调写生的重要性。如林风眠、徐悲鸿、傅抱石、吴冠中四位绘画大师，都是写生的圣手，这些艺术大佬们在继承传统绘画内核的前提下，借鉴吸收西画重写生、重思维的特点，并融汇到中国画的创作之中，他们努力尝试打破中西艺术界限，其积极创新的精神对当今艺术界仍然有较深的影响。

诚然，西方绘画的传入曾一度给中国画市场带来极大的冲击与挑战，政策的宽容，门户的开放，西方各种艺术思潮的影响，新材料、新技术的应用，都似一把双刃剑，挑战与机遇并存。笔者认为中国画的出路在于创新，在于凸显时代精神，而借用西画技法、高科技材料、新的绘画语言并不是中国画创新的含义，笔者理解的创新应是在继承传统上的创新。中国绘画发展到今天，是历代画家不断探索与思考的结果。中国画有中国文化的深层滋养，所谓“越是民族的越是世界的”，在这个文化多元的时代，中国画不能走非此即彼的道路，中国画的发展只能是继承地发展。否定传统，是抛弃中国画几千年来的实践与理论的积淀。“四僧”的绘画，在清初是在继承传统上的创新，当今社会，中国画的发展仍然离不开对传统、对“四僧”等大家的继承与借鉴，中国的传统文化与中华文明是中国画赖以生长与繁荣的土壤，创新不是凭空臆造，“笔墨当随时代”也不是与历史割裂，时代精神本身就是历史的产物，是历史的延续与发展，抛弃历史，时代特色将无处建立。所以说，中国画的发展离不开对传统的继承和发扬。实际上，不管是西方绘画还是中国绘画都凝聚着各自民族的性格特点与心理特点，都给人以

美的熏陶与感染，都具有独特的艺术魅力，都在人类艺术的进程中各领风骚。

需要注意的是，笔者所提出的继承传统应以批判的眼光继承传统绘画的精华，而不是盲目地继承，在继承的时候应站在当今时代发展的视角，领会艺术发展的规律，了解时代发展的需求，顺应时代发展的趋势，引领时代的精神气息。艺术的创新既不能“忘本”也不能一味地“求异”，而是找到传统与现代的契合点，赋予中国画新的意义。因此，有思考地继承，有思路地创新，处理好传统与现代的关系，才能体现石涛“笔墨当随时代”的精神价值。可以说，“四僧”不管在习禅还是绘画上都非常勤奋精进，他们一生云游四方，不辞辛劳，这种勇于探索，向大自然学习的精神永远值得我们学习。

可悲的是，中国绘画到了八十年代中期，因受西方绘画美学思想的强烈影响，曾一度陷入走火入魔、全盘西化的状态。在以素描为基础，轻视毛笔书法，重视写实主义，强调物理形态的情况下，中国画在发展中遭遇前所未有的尴尬境地。过于重视技术层面的教育，使本以笔墨为载体，以追求神韵妙趣为核心的中国传统绘画显得不伦不类，流于肤浅，缺乏内涵，其写意精神的丧失在很大程度上是因为画者缺少中国传统文化的熏陶以及缺少人文素养和主观独立精神所致。这在一定程度上丢弃了中国传统绘画特有的审美取向与审美精神。正如丁衍庸所言：“我觉得西方艺术已经走到了一个死胡同，刚开始时是过于写实，把对象描绘得过分逼真。现在则往相反的方向越走越远，变得太肤浅，太没有深度。中国艺术因其形而上的表现方式，没有任何束缚，具有无限的发挥空间，反而显得更为优越。”⁵¹²好在二十一世纪，国人的民族意识越来越强，越来越多的艺术家在探讨艺术走向现代化的道路上，在借鉴西方绘画美学理念的同时，立足于本民族的艺术传统、艺术审美意识。吴为山先生就提出：“写意，是中国美术的灵魂所在。”⁵¹³吴先生专注中国传统文化，把中国艺术的写意精神作为自己的创作起点，他首创中国现代写意雕塑之风，其雕塑作品总是蕴含着鲜明的中国文化气质与文化风骨，他以大量的具有国际影响力的写意雕塑作品，以传达中国精神的文化符号，以难能可贵的匠人精神，委婉地向世界讲述着中国的文化与故事，为中外文化交流作出了重要贡献。诚如熊秉明先生所说：“写意雕塑既是中国传统的，也是现

⁵¹² 广州艺术博物馆，香港中文大学文物馆，香港艺术馆编：《丁衍庸艺术回顾文集》，广州：岭南美术出版社，2009年版，第420页。

⁵¹³ 吴为山：《文以铸魂》，北京：北京时代华文书局，2015年，第105页。

代的。这是中国艺术的真精神。”⁵¹⁴吴为山先生认为他提出写意雕塑论，实际上是对中华民族文化的肯定与自信。从某种程度上说，这种理念将对民族传统文化艺术起到升华的作用。中国画讲究笔情墨趣，注重抒情表意，中国绘画所体现出来的“天人合一”、物我混融的艺术魅力将深深地吸引世界各族人民，将在世界文化艺术的舞台上大放异彩。笔者认为，中国绘画应该立足于中国精神，不能盲目追随西画的新潮。吴为山先生针对中国艺术的现状，力倡“中国精神、中国气派、时代风格”，给我们以深刻的启示。我们应该在探索中国文化艺术现代化的进程中，深入了解自己的文化艺术精髓，并不断地探索思考，推陈出新。

其实，中国绘画借鉴其他国家和地区的绘画方法、绘画思想未尝不可，但借鉴不是全盘照抄和数典忘祖，应该智慧地、有选择地吸收人类宝贵的精神财富，应该在借鉴有度中保留中华民族特有的文化传统和审美意识，应该与本民族的精神气质相协调。

总之，“四僧”在中国画坛上独领风骚，他们以借古开今、继往开来的精神对后世诸多画家从实践到理论都影响深远。“四僧”的绘画观点诸如石涛的“笔墨当随时代”、“我自用法”；八大山人的“实相无相”、“画者东西影”；髡残的“我说我法”、“变其法以适意”、“气韵非妙悟则未能”；弘仁的“敢言天地是吾师”等，为后世画家从理论到实践都指明了努力的方向，让后世画家从观念上理解并重视绘画与生活的关系具有重要的启示和向导意义。可以说，“四僧”的笔墨观与绘画理念至今看来仍没有过时，依然具有重要的现实意义。

⁵¹⁴ 见吴为山：《文以铸魂》，北京：北京时代华文书局，2015年，第109页。

结语

“四僧”的绘画作品至今仍闪耀着别样的光芒，呈现出旺盛的生命力，归根结底在于“四僧”绘画作品所蕴含的深刻内涵，而这种内涵主要表现出真挚的情感，浓浓的禅意，这与他们的文化素养、禅师身份、禅学修养休戚相关。在浮华的尘世间，“四僧”以禅者的纯粹和天真以及独立自主的精神赋予绘画独特的审美意蕴，把文人画的发展推向巅峰，不仅为清代的画坛注入了新的活力，也为近现代艺术的发展带来了新的生机。艺术的生命在于创造，“四僧”的创造是基于传统之上的创造，是融会贯通宋元明名家之后的创造。如今，“四僧”的作品被珍藏于世界各地，他们向世界展示了中国艺术的魅力，促进了世界文化艺术的交流。

本文通过从题材、笔墨、意境三方面多角度地对“四僧”绘画进行了探析考察，对“四僧”的选材喜好、笔墨特点、笔墨观念、意境表现、造境思想等都有了深入的理解与阐释。毫无疑问，“四僧”的绘画作品及绘画思想是中国珍贵的文化财富，他们的艺术思想是开放的，是历久弥新的，是具有无限生命力和无穷魅力的。直到今天，他们的绘画思想仍然是艺术追求创新的强大动力，应该引起人们的重视和警觉。

中国当代画坛若能以史为鉴，从“四僧”的绘画作品与画学思想中得到些许有价值的启示，也就切中本文撰写的初衷了。本文因笔者知识水平、思维局限等因素难免会有论证不够充分，有失偏颇之处，笔者在此以真诚的态度求教诸位方家，恳请并乞盼美术界的前辈、同道不吝赐教，本人将继续努力钻研，以期更客观更合理地对“四僧”的绘画作品及绘画思想进行分析，挖掘出更多的艺术价值与美学价值，充实和丰富中国绘画的艺术语言和精神内涵。

致谢

本文是在我的导师吴为山教授的悉心指导下完成的。从论文的开题到定稿都倾注了吴老师的心血，在论文的写作过程中吴老师为我解答了不少学术上的难题，他严谨的治学精神，严肃的科学态度，以及独特的美学建树，深深地感染和激励着我。在今后的学术道路上，我将谨记导师的谆谆教诲。在此，衷心感谢导师的指导和帮助并致以诚挚的敬意！研究工作得以最终完成，也是与众多老师的指导分不开的，赖永海老师、洪修平老师、徐小跃老师、孙亦平老师都在我学习儒佛道传统文化中，给予我学习方法上的指引和知识的滋养。徐小跃老师、孙亦平老师、杨维中老师、尚荣老师在本文开题时还给了我不少宝贵的建议和启发。赖永海老师、孙亦平老师、王月清老师、李承贵老师、程恭让老师在本文预答辩时，以高度的理论思辨力为本文提出了修改建议，令我茅塞顿开，豁然开朗，就像在“山穷水尽”时遇到了“柳暗花明”。在老师们的悉心指教下，我的这篇拙文才日趋完善。感恩老师们的智慧与慈悲！诸位老师的教导是我在南大求学期间最宝贵的财富，在此谨向诸位老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意！同时，还要郑重感谢南京大学哲学系宗教学系培养了我的学术理想与自信！

师恩润泽！永志不忘！

在此还向参与论文审阅与答辩的各位老师表示衷心的感谢！

参考文献

古典文献：

- (东晋) 顾恺之：《论画》。
- (南北朝) 宗炳：《画山水序》。
- (南北朝) 王微：《叙画》。
- (南北朝) 谢赫：《古画品录》。
- (南北朝) 刘勰：《文心雕龙》。
- (唐) 张彦远：《历代名画记》。
- (唐) 朱景玄：《唐朝名画录》，温肇桐注，成都：四川美术出版社，1985年。
- (唐) 文远：《赵州录》。
- (唐) 静、筠禅僧编：《祖堂集》，郑州：中州古籍出版社，2001年版。
- 《六祖大师法宝坛经》，《大正新修大藏经》第48册。
- 敦煌本《坛经》。
- 宗宝本《坛经》。
- (五代) 荆浩：《笔法记》。
- (宋) 郭若虚：《图画见闻志》，北京：人民美术出版社，2004年版。
- (宋) 郭熙：《林泉高致》。
- (宋) 黄休复：《益州名画录》，《中国历代画论画史选注》，成都：四川人民出版社，1982年版。
- (宋) 释普济：《五灯会元》，北京：中华书局，1984年版。
- (宋) 释道元：《景德传灯录》，成都：成都古籍书店，2000年版。
- (宋) 宏智正觉：《默照铭》。
- (明) 董其昌：《画旨》，杭州：西泠印社出版社，2008年版。
- (明) 董其昌：《画禅室随笔》，北京：文物出版社，1982年版。
- 《明英宗实录》，宣德十年四月丁卯。
- (明) 湛然圆澄：《慨古录》，《续藏经》第114册，台北：新文丰出版公司，1995年版。
- (明) 汉月法藏：《弘戒法仪》，《续藏经》第106册。
- (明) 沈德符：《万历野获编》
- (明) 沈榜：《苑署杂记》，北京：北京古籍出版，1980年版。

- (明)云栖株宏:《莲池大师全集》,上海:上海古籍出版社,2012年版。
- (明)憨山德清:《憨山老人梦游全集》,《禅宗全书》第51册。
- (明)藕益智旭:《灵峰宗录》,《大正藏补编》第23册。
- (明)释圆悟:《密云禅师语录》,《禅宗全书》52册。
- (明)汉月法藏:《三峰汉月藏禅师语录》,《嘉兴大藏经》第34册。
- (明)无明慧经:《寿昌无明和尚语录》,《嘉兴大藏经》第25册。
- (明)无异元来:《无异元来禅师广录》,《禅宗全书》第56册。
- (明)瞿汝稷:《指月录》,成都:巴蜀书社,2012年版。
- (清)包世臣:《艺舟双楫》,北京:北京市中国书店,1983年版。
- 《进贤县志》,光绪二十四年补刊本。
- (清)释达受:《宝素室金石书画编年录》。
- (清)石涛:《苦瓜和尚画语录》,郑州:中州古籍出版社,2013年版。
- (清)石涛:《癸亥近稿》。
- (清)查士标:《种书堂遗稿》。
- (清)邵松年:《澄兰室古缘萃录》。
- (清)周亮工:《藏弃集》,上海:贝叶山房,1936年版。
- (清)庞元济:《虚斋名画录》,乌程庞氏,1909年版。
- (清)蒋良骐:《东华录》,鲍思陶,西原点校,济南:齐鲁书社,2005年版。
- (清)徐沁:《明画录》,《中国古代美术丛书》第14册,北京:国际文化出版公司,1993年版。
- 《清世祖实录》,北京:华文书局股份有限公司,1969年版。
- (清)汪绎辰辑:《大涤子题画诗跋》,上海:上海人民美术出版社,1987年版。
- (清)觉浪道盛:《天界觉浪盛道禅师全集》,《嘉兴大藏经》,台湾:新文丰公司,1987年版。
- (清)程正揆:《青溪遗稿》。
- (清)严元照:《蕙榜杂记》,光绪乙酉孟夏新阳赵氏刻本。
- (清)唐岱:《绘事发微》。
- (清)王毓贤:《绘事备考》。
- (清)周亮工:《读画录》,清康熙十二年周氏烟云过眼堂刻本四册。
- (清)李麟:《虬峰文集》,清康熙三十九年(1700)刻本。

- (清)程弘志:《黄山志》,清康熙十年刻本。
- (清)张庚:《国朝画征录》,上海:扫叶山房刻本。
- (清)周亮工:《赖古堂集》,上海古籍出版社,1979年版,影印本。
- (清)秦祖永:《桐荫论画》,江苏广陵古籍社清刊本。
- (清)木陈道忞:《天童弘觉忞禅师北游集》,《禅宗全书》第64册。

中文著作:

- 杨曾文:《敦煌新本·六祖坛经》,北京:宗教文化出版社,2011年版。
- 洪修平,白光校注:《坛经》,南京:凤凰出版社,2010年版。
- 洪修平:《禅宗思想的形成与发展》,南京:江苏人民出版社,2011年版。
- 徐小跃:《禅与老庄》,南京:江苏人民出版社,2010年版。
- 葛兆光:《中国思想史》,上海:复旦大学出版社,2001年版。
- 赖永海主编:《中国佛教通史》第十一卷、十二卷,南京:江苏人民出版社,2010年版。
- 杜继文,魏道儒:《中国禅宗通史》,南京:江苏人民出版社,2007年版。
- 吴言生:《禅宗思想渊源》,北京:中华书局,2001年版。
- 吴为山:《文以铸魂》,北京:北京时代华文书局,2015年版。
- 吴为山:《吴为山艺文集》,北京:中华书局,2011年版。
- 吴为山,王月清主编:《中国佛教文化艺术》,北京:宗教文化出版社,2002年版。
- 胡适:《禅宗是什么》,漓江:漓江出版社,2013年版。
- (日)铃木大拙著,谢思炜译:《禅学入门》北京:三联书店,1988年版。
- (日)中村·元:《中国佛教发展史》上,台北:天华出版社,1984年。
- 陈垣:《明季滇黔佛教考》,石家庄:河北教育出版社,2000年版。
- 圣严法师:《明末佛教研究》,北京:宗教文化出版社,2006年版。
- 郭朋:《明清佛教》,福州:福建人民出版社,1982年版。
- 徐邦达:《历代书画家传记考辨》,上海:上海人民美术出版社,1983年版。
- 《黄宾虹全集》编辑委员会编:《黄宾虹全集》,济南:山东美术出版社,2006年版。
- 皮朝纲:《中国美学沉思录》,成都:四川民族出版社,1997年版。
- 黄河涛:《禅与中国艺术精神的嬗变》,北京:商务印书馆,1994年版。
- 薛永年,蔡星仪主编:《中国美术史》清代卷,济南:明天出版社,2000年版。
- 张法:《中国美学史》,上海:上海人民出版社,2000年版。

- 徐复观：《中国艺术精神》，沈阳：春风文艺出版社，1987年版。
- 李泽厚：《美的历程》，天津：天津社会科学院出版社，2004年版。
- 卢辅圣：《中国文人画史》，上海：上海书画出版社，2015年版。
- 冯骥才：《文人画宣言》，北京：文化艺术出版社，2007年版。
- 陈师曾著译：《中国文人画之研究》，杭州：浙江人民美术出版社，2016年版。
- 俞剑华：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，2016年版。
- 贾涛：《中国画论论纲》，北京：文化艺术出版社，2005年版。
- 周积寅编著：《中国画论辑要》，南京：江苏美术出版社，1985年版。
- 林谷芳：《画禅》，北京：商务印书馆，2016年版。
- 妙虚法师，孙恩扬著：《禅画研究》，北京：人民美术出版社，2015年版。
- 黄河涛：《禅与中国艺术精神》，北京：中国言实出版社，2006年版。
- 郑奇：《中国画哲理刍议》，上海：上海书画出版社，1991年版。
- 陈传席：《中国山水画史》，天津：天津人民美术出版社，2001年版。
- 朱良志：《中国艺术的生命精神》，合肥：安徽教育出版社，1995年版。
- 伍蠡甫：《中国画论研究》，北京：北京大学出版社，1983年版。
- 宗白华：《宗白华全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年版。
- 宗白华：《艺境》，合肥：安徽教育出版社，2006年版。
- 宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，2005年版。
- 古风：《意境探微》，南昌：百花洲文艺出版社，2001年版。
- 朱光潜：《谈美》，合肥：安徽教育出版社，2006年版。
- 赖贤宗：《意境美学与诠释学》，北京：北京大学出版社，2010年版。
- 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民美术出版社，1985年版。
- 单国霖：《吴门画派综述》，《中国美术五千年》，北京：人民美术出版社，1991年版。
- 齐白石：《齐白石谈艺录》，郑州：河南美术出版社，1984年版。
- 广州艺术博物馆，香港中文大学文物馆，香港艺术馆编：《丁衍庸艺术回顾文集》，广州：岭南美术出版社，2009年版。
- 蒙培元：《心灵超越与境界》，北京：人民出版社，1998年版。
- （美）高居翰著；李佩桦等译：《气势撼人 17世纪中国绘画中的自然与风格》，上海：上海书画出版社，2003年版。
- （法）程抱一：《中国诗画语言研究》，南京：江苏美术出版社，2006年版。

- (美)方闻著;李维诤译:《心印 中国书画风格与结构分析研究》,西安:陕西人民美术出版社,2004年版。
- 石涛著;周远斌注译:《苦瓜和尚画语录》,济南:山东画报出版社,2007年版。
- 石涛:《石涛书画集》,北京:人民美术出版社,1983年版。
- 石涛:《石涛画集》,北京:荣宝斋出版社,2003年版。
- 石涛著;刘长久校注:《石涛画谱》,成都:四川美术出版社,1987年版。
- 石涛绘:《荣宝斋画谱 古代部分》,北京:荣宝斋出版社,1997年版。
- 郑拙庐:《石涛研究》,北京:人民美术出版社,1961年版。
- 韩林德:《石涛与“画语录”研究》,南京:江苏美术出版社,1989年版。
- 郑为编:《石涛》,上海:上海人民出版社,1990年版。
- 汪世清编著:《石涛诗录》,石家庄:河北教育出版社,2005年版。
- 杨成寅:《石涛画学本义》,杭州:浙江人民美术出版社,1996年版。
- 吴冠中:《我读石涛〈画语录〉》,郑州:大象出版社,2010年版。
- 韩林德:《石涛评传》,南京:南京大学出版社,1998年版。
- 丁家桐:《石涛传》,上海:上海人民出版社,2000年版。
- 杨成寅:《石涛画学》,西安:陕西师范大学出版社,2004年版。
- 朱良志:《石涛研究》,北京:北京大学出版社,2005年版。
- (美)乔迅:《石涛 清初中国的绘画与现代性》,北京:生活·读书·新知三联书店,2010年版。
- 陈垣:《清初僧诤记》,北京:中国书店,1980年版。
- 汪世清:《汪世清艺苑查疑证散考》下,石家庄:河北教育出版社,2009年。
- 谢稚柳:《朱聋》,上海:上海人民美术出版社,1979年。
- 汪子豆:《八大山人诗钞》,上海:上海人民美术出版社,1981年版。
- 汪子豆:《八大山人书画专集》,上海:上海人民美术出版社,1983年版。
- (美)王方宇:《八大山人论集》,台湾国立编译馆中华丛书编审委员会,1985年版。
- 八大山人纪念馆编:《八大山人研究》,南昌:江西人民出版社,1986年版。
- 王朝闻主编:《八大山人全集》第5卷,南昌:江西美术出版社,2000年版。
- 李一:《中国书法家全集 八大山人》,石家庄:河北教育出版社,2003年版。
- 胡光华:《八大山人》,长春:吉林美术出版社,1996年版。
- 萧鸿鸣:《八大山人生平及作品系年》,北京:北京燕山出版社,1997年版。

- 刘墨：《八大山人》，石家庄：河北教育出版社，2003年版。
- 崔自默：《为道日损—八大山人画语解读》，北京：人民美术出版社，2005年版。
- 王朝闻主编：《八大山人全集》第4卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 乌力吉编著：《八大山人画传》，北京：中国广播电视出版社，2006年版。
- 萧鸿鸣：《八大山人在介冈》，北京：人民美术出版社，2010年版。
- 高鹏：《八大山人》，太原：山西教育出版社，2006年版。
- 范曾：《神会：范曾与八大山人》，北京：北京大学出版社，2007年版。
- 齐渊：《八大山人书画编年图目(上)》，北京：人民美术出版社，2007年版。
- 朱良志：《八大山人研究》，合肥：安徽教育出版社，2008年版。
- 胡光华：《八大山人》，长春：吉林美术出版社，1996年版。
- 孙龙骅：《高凤翰诗集笺注》，北京：北京师范大学出版社，1993年版。
- 卢辅圣，曹锦炎主编：《黄宾虹文集·书画编》下册，上海：上海书画出版社，1999年版。
- 郑锡珍：《弘仁髡残》，上海：上海人民美术出版社，1979年版。
- 杨新：《中国画家丛书·程正揆》，上海：上海人民美术出版社，1979年版。
- 薛峰，薛翔：《髡残》，长春：吉林美术出版社，1996年版。
- 朱万章：《石谿》，石家庄：河北教育出版社，2006年版。
- 程大利主编：《髡残画集》，南京：江苏美术出版社，1997年版。
- 余毅编：《石溪画集》，台北：中华书画出版社，1975年版。
- 汪世清，汪聪编纂：《浙江资料集》，合肥：安徽人民出版社，1984年版。
- 楚默：《倪雲林研究》，上海：百家出版社，2002年版。
- 谢稚柳：《四高僧画集》，上海：上海人民美术出版社，1990年版。
- 陈传席：《浙江》，北京：人民美术出版社，1988年版。
- 《四僧画集》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2003年版。
- 吕晓：《清代四僧》，沈阳：辽宁美术出版社，2002年版。
- 陈传席：《弘仁》，石家庄：河北教育出版社，2004年版。

中文论文：

- 汪世清：《〈虬峰文集〉中有关石涛的诗文》，《文物》，1979年第12期。
- 郑为：《大涤子石涛》，《上海博物馆集刊》，1990年第5期。
- 顾强先：《石涛绘画技法简析》，《美术研究》，1981年第3期。

- 卢根：《说“受”》，《美术研究》，1982年第1期。
- 薛永年：《石涛〈蒙养生活〉解》，《美术研究》，1982年第1期。
- 程林辉：《从石涛到“扬州八怪”——兼论清前期画坛的革新思潮》，《社会科学家》，1987年第1期。
- 苏东天：《石涛“一画章”析疑》，《朵云》，1991年第35期。
- 郭晓川：《试析石涛〈画语录〉产生的理论背景》，《美术研究》，1993年第2期。
- 罗勇来：《佛教哲理与石涛〈画语录〉》，《美术研究》，1993年02期。
- 陈炳：《石涛画学论》，《中国文化研究》，1997年第1期。
- 吴冠中：《再谈〈石涛画语录〉》，《美术研究》，1997年第1期。
- 汪世清：《石涛的〈余杭看山图〉》，《新美术》，1998年第2期。
- 徐邦达：《石涛妻女问题》，《文物》，1998年第1期。
- 唐济川：《石涛绘画美学思想初探》，《山东师大学报社科版》，1998年第4期。
- 孙世昌：《石涛的“我自用法”：石涛艺术思想演变的研究》，《美苑》，2001年第2期。
- 郝向炫：《中国画的造型与笔墨》，《美术研究》，2004年第4期。
- 朱良志：《石涛晚年出佛入道问题研究》，《美术观察》，2005年第5期。
- （美）方闻：《石涛〈归掉〉册页研究》，《民族艺术》，2006年第4期。
- 王永亮：《论石涛绘画中的道家思想》，《中国书画》，2007年第6期。
- 陈国平：《石涛云游访道及禅学师承考》，《艺术探索》，2012年04期。
- 林惠英：《石涛的“修行绘画”》，《浙江社会科学》，2012年08期。
- 韩刚：《石涛“变节”考》，《中华文化论坛》，2013年10期。
- 朱良志：《八大、石涛的艺术境界》，《紫禁城》，2014年07期。
- 朱良志：《石涛作品的鉴藏——传世石涛款作品真伪考系列之一》，《荣宝斋》，2015年04期。
- 朱良志：《〈莲社图〉献疑——存世石涛款作品真伪考系列之二》，《荣宝斋》，2015年05期。
- 朱良志：《罗汉四条屏的真伪问题——存世石涛款作品真伪考系列之三》，《荣宝斋》，2015年06期。
- 贺志朴：《石涛绘画美学思想研究》，博士学位论文，中国人民大学，2004年。
- 郭怀若：《石涛书画研究》，博士学位论文，首都师范大学，2009年。
- 胡相洋：《石涛绘画艺术审美研究》，硕士学位论文，南京师范大学，2013年。

- 李璐宇：《石涛的经历对其艺术风格的影响》，硕士学位论文，中央美术学院，2014年。
- 李文静：《石涛人物画探微》，硕士学位论文，山东师范大学，2015年。
- （美）方闻：《八大山人生平与艺术分期之研究》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 单国强：《八大山人花鸟画的分期与特色》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 罗文化：《论八大山人花鸟画的构图》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 萧鸿鸣：《曹洞临济两兼之一——有关八大山人与禅门关系的几个问题》，《江西社会科学》，2000年第10期。
- 蔡星仪：《八大山人绘画艺术续论》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 黄苗子：《八大山人年表》，《艺文志》，太原：山西人民出版社，1983年2月，第1辑。
- （美）王方宁：《个山小像题跋》，见王朝闻主编：《八大山人全集》第5卷，南昌：江西美术出版社，2000年版。
- 范曾：《八大山人论》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》，2006年05期。
- 张馨之：《八大山人山水画的笔墨形式与造境》，《美术》，2007年08期。
- 朱良志：《八大山人遗民情感的发展过程》，《美苑》，2008年03期。
- 朱良志：《有关八大山人遗民情感若干问题辨析》，《美苑》，2008年06期。
- 朱良志：《八大山人绘画的“怪诞”问题》，《文艺研究》，2008年08期。
- 朱良志：《八大山人艺术的孤独精神》，《文艺争鸣》，2010年16期。
- 李艳丹：《清代八大山人的花鸟画艺术》，《兰台世界》，2013年36期。
- 陈玉强：《癫疾与八大山人的怪诞绘画》，《文艺评论》，2014年02期。
- 周佳怡：《一花一世界 一鱼一欣喜——八大山人晚期花鸟绘画风格研究》，硕士学位论文，山东大学，2012年。
- 闫春英：《真空妙有——八大山人的禅宗思想渊源》，硕士学位论文，河北师范大学，2012年。
- 侯书芳：《八大山人绘画作品的隐喻性》，硕士学位论文，杭州师范大学，2013年。
- 高宇靖：《八大山人花鸟画的虚实关系研究》，硕士学位论文，浙江理工大学，2015年。
- 杨新：《石溪卒年考》，《美术研究》，1980年第2期。

- 何传馨：《石溪行实考》，台湾《史原》，1982年第12期。
- 路明：《石溪的绘画艺术》，《中国画》，1983年第2期。
- 何传馨：《石溪及其茂林秋树图》，《故宫文物》，1984年第3期。
- 汪世清：《清初四大画僧合考》，香港《中国文化研究所学报》，1984年第15卷。
- (美)高居翰：《髡残和他的题识》，《朵云》，1988年第1期。
- 荒翁：《髡残传世作品题识汇编》，《朵云》，1988年第1期。
- 胡艺：《髡残年谱》，《朵云》，1988年第1期。
- 茅新龙：《髡残生平略考》，《朵云》，1988年第1期。
- 劳继雄：《髡残的生平及其画格》，《艺苑掇英》，1988年第37期。
- (美)张子宁：《龚贤与髡残》，《东南文化》，1990年第5期。
- 李锦炎：《石溪书画艺术初探》，《上海博物馆集刊》，1992年第6期。
- 颜榴：《试论髡残人格中的恋母情结》，《美术观察》，1996年05期。
- (美)理查德·佩格著；韦正译：《髡残：俗人、僧人与画家》，《艺苑》，1997年第1期。
- 廖文：《髡残山水辨伪》，《四川文物》，1998年01期。
- 吕晓：《论髡残黄山之旅对其绘画的影响》，《南京艺术学院学报(美术与设计版)》，2002年03期。
- 黄丹庵，刘晓陶：《坐禅悟六法 落墨写奥境——髡残山水画研究》，《荣宝斋》，2006年第3期。
- 吕晓：《清代髡残学画历程与笔性分析》，《荣宝斋》，2011年09期。
- 邓太平：《论髡残绘画的艺术风格》，《新视觉艺术》，2011年第6期。
- 胡友慧：《髡残的经世思想与艺术创作实践》，《求索》，2012年04期。
- 毛文鳌：《髡残卒年新考及有关补述》，《中国国家博物馆馆刊》，2013年05期。
- 李海娜：《清代画家髡残的艺术境界述略》，《兰台世界》，2013年24期。
- 吕晓：《髡残绘画研究》，博士学位论文，南京艺术学院，2003年。
- 戴敬标：《弘仁〈黄山图〉轴》，《文物》，1983年06期。
- 石谷风：《关于浙江〈黄山图册〉之我见》，《朵云》（第九集），1985年，第130页。
- 刘纲纪：《浙江与云林》，《朵云》（第九集），1985年，第98页。
- (美)高居翰：《论弘仁〈黄山图册〉的归属》，《朵云》，1986年第9期。
- 朱万章：《疏淡冷寂的的遗民画风——解读弘仁及其艺术风格》，《中国书画》，2005年第4期。

赵洪军：《敢言天地是吾师 万壑千崖独杖藜——弘仁的绘画艺术》，《荣宝斋》，2005年05期。

吕少卿：《浙江入闽时间、目的考》，《南京艺术学院学报(美术与设计版)》，2006年第3期。

韩长生：《万物静观皆自得——禅宗弘仁山水画精神》，《美术观察》，2007年第1期。

谭秀阁：《浙江绘画艺术研究》，硕士学位论文，河北大学，2010年度。

高飞：《浙江艺术及其画学思想成因》，《南京艺术学院学报》，2012年第2期。

王雪艳：《明末清初弘仁的山水画成就》，《兰台世界》，2013年24期。

林海龙：《从弘仁的绘画来看他的遗民思想》，硕士学位论文，江南大学，2014年。

夏旦娃：《明末四僧的存世书画》，《国魂》，1978年第3期。

夏美驯：《明末四大名僧的书画——浙江、石溪、八大山人、石涛》，《海潮音》，1978年第2期。

汪世清：《清初四大画僧合考》，《香港中文大学中国文化研究所学报》，1984年第15期。

陈传席：《动美和静美——四僧画审美观变迁议》，《美术史论》，1989年第3期。

蔡星仪：《四僧绘画思想综论》，《朵云》，1987年第15期。

杨新：《“四僧”小议》，《故宫博物院院刊》，1998年第1期。

王格松：《山水画风格逸放不羁的“清四僧”》，《河南社会科学》，2002年03期。

李启色：《“清初四僧”艺术成就及成因》，《艺术教育》，2013年04期。

外文文献：

Earle Jerome. Coleman (1978).Philosophy of painting by Shih_tao:a translation and esposition of his Hua_pu(Treatise on philosophy of painting)/Earle Jerome Coleman. [monograph],The Hague:Mouton Pub.

永原織治【石涛·八大山人】、圭文馆、1961年

川原正二【明末清初の绘画】、時の美術社、1972年

《学位论文出版授权书》

本人完全同意《中国优秀博硕士学位论文全文数据库出版章程》(以下简称“章程”),愿意将本人的学位论文提交“中国学术期刊(光盘版)电子杂志社”在《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》中全文发表。《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》可以以电子、网络及其他数字媒体形式公开出版,并同意编入《中国知识资源总库》,在《中国博硕士学位论文评价数据库》中使用和在互联网上传播,同意按“章程”规定享受相关权益。

作者签名: 曹琳
2017 年 8 月 30 日

论文题名	“四僧”绘画中的禅宗思想研究				
研究生学号	DG1401010	所在院系	哲学系	学位年度	2017
论文级别	<input type="checkbox"/> 硕士 <input checked="" type="checkbox"/> 博士		<input type="checkbox"/> 硕士专业学位 <input type="checkbox"/> 博士专业学位 (请在方框内画钩)		
作者 Email					
导师姓名	吴为山				

论文涉密情况:

不保密

保密, 保密期(____年____月____日至____年____月____日)

注: 请将该授权书填写后装订在学位论文最后一页(南大封面)。