

论文题目:

八大山人花鸟画“空白”研究

作者姓名: 陈 昭

学 号: 121001021

专 业: 美术学

研究方向: 写意花鸟画笔墨技法研究

指导教师: 于光华

所属院系(部): 中国画学院

完成日期: 2013年4月

中央美术学院

版 权 声 明

本人对《从大山花边画“空白”研究》论文的全部研究成果享有著作权，并保留所有权利。除本人已授权者之外，任何持有及保存此论文的机构和个人，不得抄袭、复制、拍照、转借、出售本论文的全部或部分内容或通过其它流通渠道向外传播，否则，著作权所有人将依法追究相关机构和人员的法律责任。

签名： 陳昭

日期：2013年 4 月 17 日

学术规范声明

本人郑重声明：所提交的论文《大山以花为题的“宫6”研究》是本人在中央美术学院工作和学习期间在导师指导下为教学和科研需要而创作的作品。本人系本作品的唯一作者（第一作者），即著作权人。论文中除了特别加以标注引用和致谢的部分外，不包含其他人已经发表或撰写的研究成果，不包含他人为获得中央美术学院及其他教育机构学位所撰写的研究成果。与我一同工作的同学对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

作者签名：陈昭 日期：2013年4月17日

关于学位论文和毕业创作（设计）使用授权说明

本人完全了解中央美术学院有关保留、使用学位论文及毕业创作/设计的规定，即：学校有权保留送交论文印刷本及毕业创作/设计作品的电子版图片资料，允许论文被查阅和借阅；允许毕业创作/设计作品以画册形式出版。学校可以公布论文/毕业创作（设计）作品的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和毕业创作（设计）作品。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

作者签名：陈昭
2013年4月17日

导师签名：于光华
2013年4月18日

学位论文电子网络出版授权使用授权声明

本论文作者完全了解学校关于保存、使用学位论文的管理办法及规定，即学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权中央美术学院可以将本学位论文的全部或部分内容编入学校有关数据库，收录到《中国硕士学位论文全文数据库》/《中国博士学位论文全文数据库》进行电子网络出版，也可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存或汇编本学位论文。

注：保密学位论文，在解密后适用于本授权书。

（请在以下同意的项目前打“√”确认）

- ☐ 全权委托电子出版
- ☐ 提交数据库但不委托电子出版
- ☐ 在_____年内不委托电子出版

作者签名：

陈昭
2013年4月17日

导师签名：

于光华
2013年4月18日

摘 要

中国画的“空白”观有着深刻的哲学渊源，是儒释道的虚实观、阴阳观、色空观在绘画中的哲学体现，本文主要分析的是八大山人的“空白”观，结合中国文化儒释道的传统哲学对八大山人花鸟画的“空白”进行分析，根据八大山人的生平、书画名款、所用图章及书法绘画风格的分期将八大山人花鸟画的“空白”分为传承期、发展期、成熟期。文章的主体部分主要以成熟期的作品为例，分别从道家的阴阳观、禅宗的色空观及文人画脉络对八大的“空白”进行分析。八大在追求文人画笔墨意趣的基础上进一步将“空白”提纯出来，使得“空白”跟笔墨一样成为单独的审美客体。建立起具有抽象形式美感的画面结构，将“空白”审美内涵推向了一个更高的境界，并对后人产生了深远的影响。

关键词 空白观 虚实观 阴阳观 色空观 禅宗 文人画

Abstract

There is deep philosophy source about Chinese painting idea of space, which is philosophy expression about idea of emptiness and solidity, yin yang doctrine and idea of that everything visible is empty posed by Confucianism, Taoism and Buddhism. This paper try to analyze the space idea posed by BaDaShanRen, pseudonym of Zhu Da, the famous painter of Ming dynasty. According to his all life experience, painting and handwriting signature, seals he used and painting and handwriting style, the writer divide his space idea into inheriting period, developing period and ageing period. The main part of this paper take the master piece during the period of grown-up as example, analyzing from the angle of Taoism's yin yang doctrine, Buddhism's idea of everything is empty and literary man painting sequences of idea. He poses forward the conception of space based on chasing for literary man painting's image of drawing and using ink in order to make space become independent beauty judging object. In this way, he constructs drawing framework with form beauty, to push beauty judgment about space to a new height, and brings deep and far effect on the latter.

Key Words: idea of space idea of emptiness and solidity yin yang doctrine
idea of everything is empty Buddhism literary man's painting

目 录

版权声明.....	I
学术规范声明.....	II
学术论文电子网络出版授权使用授权声明.....	III
摘 要.....	IV
Abstract.....	V
绪论.....	2
第一章 中国画“空白”理论溯源.....	3
第一节 儒家、道家思想的“阴阳观”“有无观”.....	4
第二节 禅宗的“色空观”.....	5
第二章 八大山人花鸟画“空白”的分期.....	6
第一节 八大山人花鸟画“空白”的传承期.....	6
第二节 八大山人花鸟画“空白”的发展期.....	10
第三节 八大山人花鸟画“空白”的成熟期即高峰期.....	12
第三章 八大山人花鸟画“空白”分析.....	13
第一节 八大山人花鸟画的“空白”与阴阳观.....	13
第二节 禅宗思想对八大山人花鸟画“空白”的影响.....	19
第三节 在文人画体系中八大山人对“空白”的发展及其花鸟画“空白”分析.....	22
第四章 八大山人花鸟画“空白”观对后世的影响.....	34
第一节 对清代花鸟画的影响.....	34
第二节 对近现代齐白石、潘天寿的影响.....	36
总 结.....	38
注 释.....	39
参考文献:	41
致 谢.....	42



《个山小像》纸本墨笔 黄安平绘 康熙十三年 甲寅 一六七四年
纵九十七厘米 横六十·五厘米 江西南昌八大山人纪念馆藏

绪论

在中国绘画史中，“空白”有着很深的哲学渊源，“空白”在绘画史中的发展脉络也比较清晰，至八大山人将“空白”发展到极致。晚明董其昌提出绘画之“南北宗论”，将笔墨语言从中国画的综合因素中突显出来，使笔墨的精妙和趣味成为文人画的重要表现目的。八大山人追寻了董其昌的艺术思想，同样极力追求笔墨的趣味和文化内涵，八大在追求文人画笔墨意趣的基础上进一步将“空白”提纯出来，使得“空白”跟笔墨一样成为单独的审美客体，建立起具有抽象形式美感的画面结构，将“空白”审美内涵推向了一个更高的境界，并对后人产生了深远的影响。

本文从“空白”的渊源着手，追溯“空白”的哲学源头，分析八大山人画面中所体现出来的哲学内涵。论文收集了大量的图片资料，并配以草图，通过具体画面分析着手对八大画作中隐含的“空白”思想进行分析归纳总结。论文主要从八大山人的“空白”与阴阳观、禅宗思想和文人画体系的关系三个大的方面加以分析，深入探索八大山人的“空白”思想，做出简要的归纳总结，并简要探讨八大的“空白”观对后世中国画的影响。

第一章 中国画“空白”理论溯源

中国画的“空白”观念有着很深的哲学与审美渊源，它既体现着“象”的有无，也涵融着“镜”的虚与实，在以“写意”为表现特质的中国画意象审美体系中，“空白”成为中国画“造形”与“造意”不可或缺的，甚至是最有力的表现手段。

在绘画史中，“空白”观念隐含于“虚实”理念之中，因此明确谈论“空白”的很少，直到清代才有人对这一概念进行阐述。清·华琳云：“白即纸素之白。凡山石之阳面处，石坡之平面处，及画外之水，天空阔处，云物空明处，皆是此白。夫此白非笔墨所不及，能含画中之白。并非纸素之白，乃为有情，否则画无生趣矣。然但于白处求之岂能得呼。……禅家云：‘色不异空，空不异色，色即是空，空即是色’真道出画中之白即画中之画，亦即画外之画也？”^[1]华琳的意思是“空白”本是纸素之白，但通过画家笔墨，使“空白”成为画中之画，又能给人以想象的空间，即是画外之画的意思。清·张式《画谭》云：“烟云渲染为画中流行之气，故曰空白，非空纸，空白即画也。”^[2]张式的意思为空白是画中流动的气，而不是画的本身，是画的一部分，同时也强调空白也是画外之画。

然而在中国书法中，对空白的关注却有着悠久的历史，即书法中的“分间布白”，王羲之、欧阳询都有论及，^[3]当然议论的最精彩、最明白的仍然是清代。笪重光在《书筏》中提出“匡廓之白”与“散乱之白”之区分，并说书法“精美出于挥毫，巧妙在于布白”。^[4]邓石如更是提出“常计白以当黑，奇趣乃出”^[5]之论，可见其已经注意到“空白”与“奇趣”之间的关联。

中国画对“空白”的关注显然也不逊于书法，这从历代大家的绘画作品中可以清楚的看出。

所以谈“空白”要先探讨“空白”在中国画传统中的哲学与审美渊源。

第一节 儒家、道家思想的“阴阳观”“有无观”

在传统哲学文化中，我们的先人讲“天人合一”的宇宙观，讲“有与无”“阴与阳”，这些都是传统宇宙观的重要组成部分，先秦哲学的集大成者儒家、道家均认为宇宙是有无相生，阴阳相合的。

《周易·系辞上》有云：“一阴一阳谓之道”，又云：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。^{【6】} 阴阳本意是指日光的向背，而形而上是指无形或未成形的东西，南宋大理学家朱熹是这样解释的：“阴阳，气也，形而下者也。所以一阴一阳者，理也，形而上者也。道即理之谓也。”^{【7】} 朱熹认为阴阳本身是有形的，称之为“器”，而其变化的法则是无形的，称之为“道”，这则表明这种观念已经意识到万事万物具体形态之上的一种无形的观念和法则的存在，也就是“无”的存在。而“无”正是“空白”之渊源所在。

春秋战国时期，我国古代社会大动荡，政治、文化风云变幻，思想文化也在这个时期发生巨大变化，各种思想百花齐放，其中尤以儒家、道家的思想对后世的“空白”影响较大。

子曰：“书不尽言，言不尽意，然则圣人之意，其不可见乎？”^{【8】} 意思是人的思想很难用言语表达出来。“予欲无言”“行不言之教”^{【9】} 孟子曰：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”^{【10】} 在孟子的思想里，他认为“实”发展到最高境界便成了“虚”，也就是“虚”是凌驾于“实”之上的，是“实”发展到一定程度的结果。

但是，总的来说，儒家对于“虚”的重视还是要远远低于对“实”的重视，而以老庄为代表的道家则更重视“虚”，老庄哲学实际意义上才是“空白”的真正起源。

老子曰：“故有无相生，难易相成，长短相形，虚实相盈，音声相和，前后相随。”^{【11】} 老子第一次明确了“无”的存在，并认为“有”“无”是相生相成，互为依存的。老子认为“天下万物生于有，有生于无。”^{【12】}，也就是说天下万物的根源都是“无”，而且老子还认为世界的本源应为道。老子曰：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮！独立不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，

强为之名曰大。”^{【13】}而道的本源是“有”与“无”的统一，“虚无”是道的最大特点，也是宇宙万物的本质，所以老子认为天下万物生于“有”，而“有”则生于“无”，“无”才是宇宙的最后本源。“万物负阴而抱阳，冲气以为和”。^{【14】}老子认为世界万物皆有阴阳两面，例如人有男女、兽分雌雄，天亦有白夜之分，所谓世间万物皆为一阴一阳，相生相存，万物孤阴不生，独阳不长，且以真气相冲，阴阳回旋、调和，方能达到阴阳之平衡、宇宙之平衡。

第二节 禅宗的“色空观”

《心经》曰：“五蕴皆空，色不异空，空不异色，色即是空，空即是色，是故空中无色。”^{【15】}佛家告诉我们，我们所见的一切都是虚无的，都是我们内心虚幻出来的，我们要在虚幻的世界中找回自我，“心无者无心于万物，万物未尝无。此得于神静，失在于物虚。”^{【16】}就要我们做到淡化意识，看破心外之物，要做到心外无物，无扰于外在世界，返回本真。于是“处有不有，居无不无，有无之别此时已统摄于一心”，这些跟道家的“天下万物生于有，有生于无”和魏晋时期的玄学思想“天下万物皆以有为生，有之所始，以无为本”，^{【17】}有相通相似之处。

中国画与佛学有着不解之缘，提及中国佛学必提禅宗，禅宗是中国佛学的重要宗派。唐王维提出的文人画以佛理禅趣入画，把画意与禅宗结合起来，成为一种禅意画，这种禅意画至宋为大宗，称为墨戏，到明代成为画禅。所以中国画特别是文人画的发展与禅宗有着必然的联系。

禅宗讲“空”、“虚无”、“心容万象”，但禅宗所说的“空”并不是没有，而是无限包容。禅宗的“色空观”正道出画中之白，即画中之画，也即画外之画也。^{【18】}也正如清大书画家恽秉怡所说：“实处皆空，空处皆实，通之于禅理。”^{【19】}

中国文化是博大的，是包容的，是丰富的，中国画是中国哲学的产物，“空白”是中国哲学文化在绘画中的灵魂体现。所以“空白观”与“有无观”“阴阳观”“色空观”的中国文化传统哲学有着必然的联系。

第二章 八大山人花鸟画“空白”的分期

八大山人是历史造就的奇人，有着离奇的生世与经历，关于八大山人的史料比较稀缺，八大亦无论著画语传世，所以研究八大的生平及艺术还是有一定局限的，所以不确定及争论的东西较多，关于八大山人的生平、书画名款、所用图章及书法绘画风格的分期也都有论述，某些方面看法虽有分歧，但共同点居多，我结合众前辈之理论，将八大山人花鸟画的“空白”分为三个时期，分别为：传承期、发展期、成熟期即高峰期。

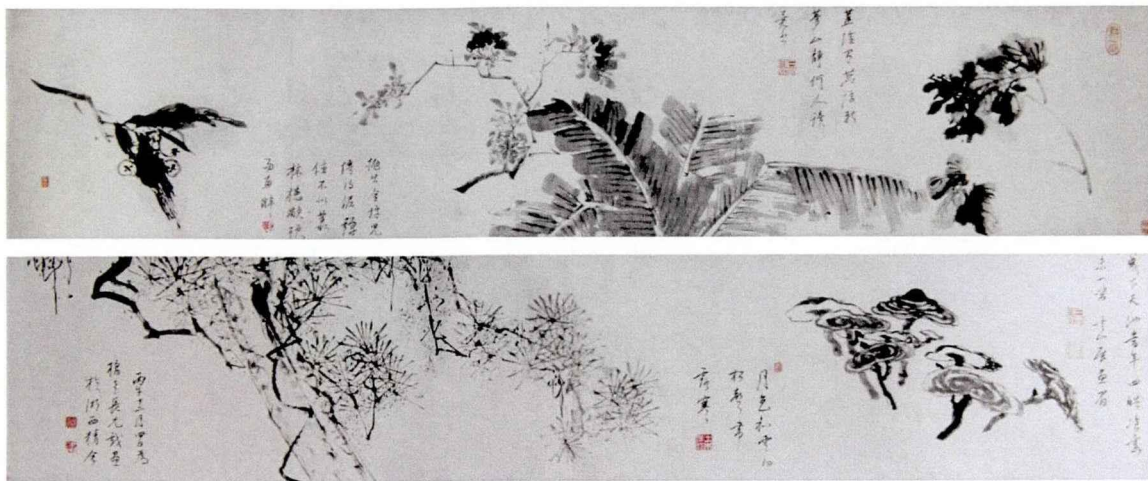
第一节 八大山人花鸟画“空白”的传承期

这一期大概从八大山人 34 岁（1659 年 清顺治十六年 乙亥）到 55 岁（1680 年 清康熙十九年 庚申）期间，八大在 34 岁之前因为没有作品传世，所以之前的情况目前难以猜测。《传綰写生册》（共十二页 纸本墨笔 纵二十四·五厘米 横三十一·五厘米 年代不详 上海博物馆藏）^{【20】}是目前公认的八大山人传世最早的一件作品，除此之外还有《花卉册》（共十页 纸本墨笔 纵二十一·四厘米 横三二厘米 年代不详 上海博物馆藏）^{【21】}，《松石牡丹图》（立轴 纸本设色 纵一八零·二厘米 横九五·五厘米 年代不详 旅顺博物馆藏）^{【22】}，《花果图卷》（绢本墨笔 纵二二厘米 横一一八六厘米 年代不详 北京故宫博物院藏）^{【23】}，《花卉图卷》（绢本墨笔 纵二十二厘米 横一九二·五厘米 年代不详 北京故宫博物院藏）^{【24】}，《墨花图卷》（纸本墨笔 纵二四·八厘米 横三三九·七厘米 一六六六年作 北京故宫博物院藏）^{【25】}，《梅花图册》（三开 纸本墨笔 纵二六厘米 横三一·二厘米 一六七七年作 北京故宫博物院藏）^{【26】}等等。

这一时期八大山人的绘画作品主要是花鸟画，目前没有发现有山水作品存世。这一时期的花鸟画作品风格总体上沿袭明代青藤白阳一路较明显，勾花点叶的水墨

形式较多，包括在绘画题材上也主要集中于梅、兰、竹、菊、荷花、芙蓉、石榴、绣球、牡丹等明代花鸟画中常出现的题材。在笔墨的处理上较偏于拘谨，方笔见多，多受其书风影响，那个时期书法主要学习董其昌，董字承王字一派脉下来，略偏于娟秀，其中瘦硬的方笔也多受欧字影响，亦有酷似黄庭坚的笔法，所以在这一阶段，绘画作品也以方笔偏多，这跟其书法有着紧密的联系。但我认为主要还是明代花鸟画更多的影响了其绘画风格。

其绘画不仅在题材上主要继承于徐渭等明代花鸟画家，而且在画面布局上也继承了徐渭等明人一路，这种痕迹在其册页中比较明显，更为明显的是八大的手卷作品，对比八大的《墨花图卷》（图一）和徐渭的《杂花卷》（图二），可以看出八大继承了徐渭等明代画家分段式布局的章法，一画一题，在空白的处理上，也是以继承为主。八大早期的空白还是以偏向“造形”为主要着眼点，如石头（图三）、荷花（图四）的勾勒，月亮衬白（图五），以及地面的留白，水的留白等等，章法布局的空白也是主要从造形考虑。如为了把主体花卉突出出来，常常留有大面积的空白（图六）等等。

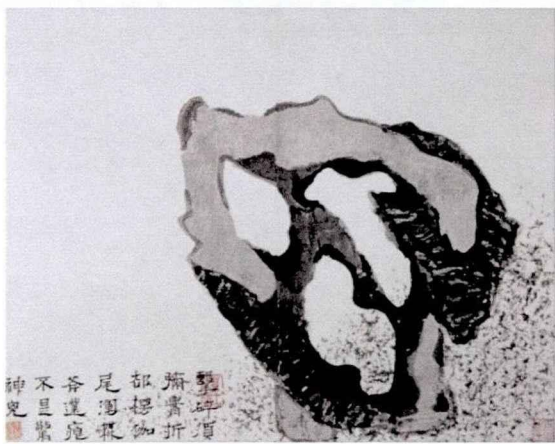


图一 《墨花图卷》 纸本墨笔 纵二四·八厘米 横三三九·七厘米

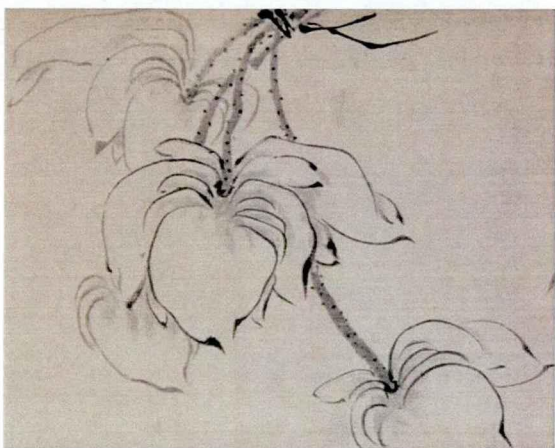
一六六六年作 北京故宫博物院藏



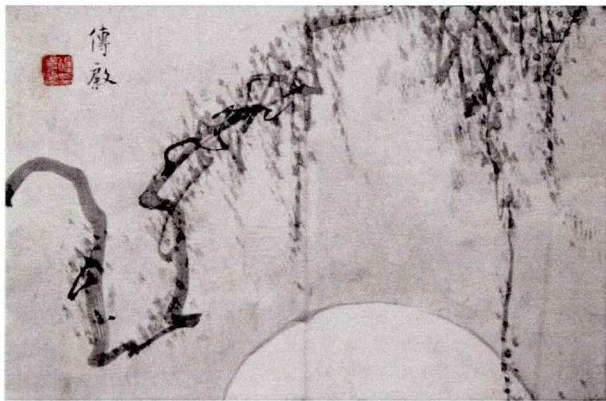
图二《杂花卷》 徐渭 纸本墨笔 横二九·五厘米 三〇四·七厘米 中国历史博物馆藏



图三《传紫写生册》之十二 玲珑石 纸本墨笔
纵二十四·五厘米 横三十一·五厘米
年代不详 上海博物馆藏



图四《花卉图卷》局部 绢本墨笔
纵二十二厘米 横一九二·五厘米
年代不详 北京故宫博物院藏

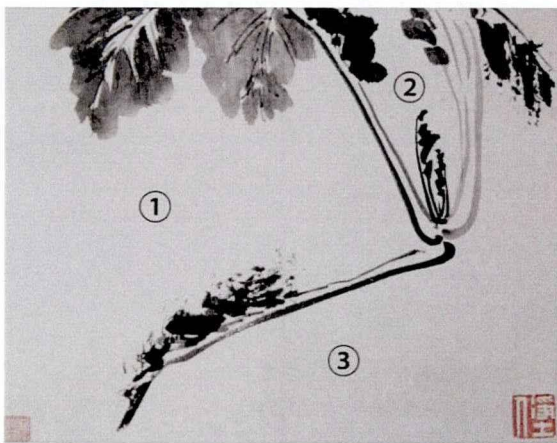


图五《花卉册》之十 藤月 纸本墨笔
纵二一·四厘米 横三二厘米
上海博物馆藏

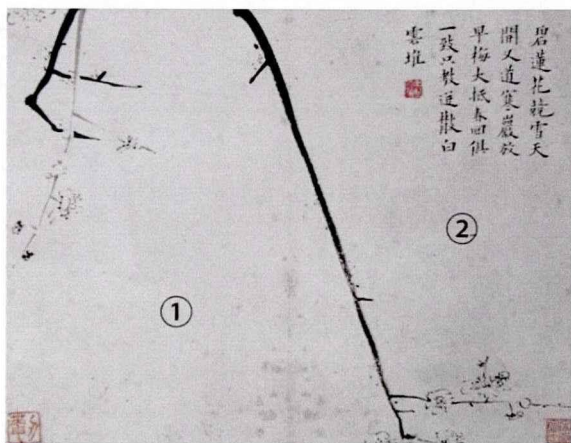


图六《传紫写生册》之十 墨花 纸本墨笔
纵二十四·五厘米 横三十一·五厘米
年代不详 上海博物馆藏

八大这一时期的绘画虽然在布局上气势尚未放开，整体较偏于谨慎，但在空白的处理上已经初显其大胆分割空白的一面，对空白敏感的掌握力已经显现出八大山人对空白理解的独到之处。如《传綰写生册》之九《白菜图》（图七），八大通过白菜叶茎的处理，将画面分为大小不等，形状不同，虚实相异，疏密节奏的三个空白，其中空白②是一个较封闭的空白，相当于内空白，八大通过笔墨呼应关系，形成一个饱满的整空白①，在画面中空白③形状也较完整，但由于边角关系，形成一个两头较窄的不规则空白，略显气散，但是八大通过钤押角印“净土人”白文方形印于右下角，在画面布局上与右上角和左下角笔墨相呼应，通过印章的弥补，最终使得画面三个空白相得益彰。



图七《传綰写生册》之九《白菜图》 纸本墨笔
纵二十四·五厘米 横三十一·五厘米
年代不详 上海博物馆藏



图八《传綰写生册》之十一《梅花图》 纸本墨笔
纵二十四·五厘米 横三十一·五厘米
年代不详 上海博物馆藏

《传綰写生册》之十一《梅花图》（图八），这幅画也是同样的道理，所画梅花仅三枝之多，其中两枝一组，另一枝为一组，画面处理极为简洁。通过长枝梅花将画面分为左右两个空白①和空白②，空白②中题有小楷数行，不仅丰富了空白②且与右下梅稍相呼应，左边一组梅花通过押角印“刃庵”与主枝最下角向左一朵梅花相呼应，使得空白②形成回旋之气。这样整个画面的笔墨虽然精简，但八大通过空白处理，使得画面气息回旋流转，画面也就饱满起来。可见八大对空白的处理意识十分强烈，也就是说八大对空白的认识是敏锐的、超前的。

总的看来，八大山人在这一时期空白观念还处于传承前人的阶段，特别是在对明代花鸟画的继承上，脉络清晰，而且在传承的基础上又表现出自己对空白的独特见解，在个别作品中表现的尤为明显，已见新意。

第二节 八大山人花鸟画“空白”的发展期

这一时期从八大山人 55 岁（1680 年 康熙十九年 庚申）到 59 岁（1684 年 康熙二十三年 甲子）期间，有人将 1681 年八大山人 56 岁作为一个分期点，主要因为八大山人在 1679 年和 1680 年这两年可能是颠病所致，无画作传世，1680 年还俗以后颠疾才慢慢好转起来，所以从 1681 年才又出现作品，所以将 1681 年定为分期点也是很有道理的。但我觉得在八大的人生中 1680 年也就是 55 岁时才是他真正的转折点。八大山人一生的两大转折点一是家破人亡，迫而遁入佛门，另一是 1680 年八大山人 55 岁，他正式焚烧袈裟还俗回到南昌。这时疯癫之疾才慢慢痊愈，1681 年起有作品传世，1681 年前这一段时间或由于颠疾真无作品，或有而未传世，所以我想断在 1680 年要更合理一些。八大还俗后作品多属“驴”字款，还有“驴屋”“人驴”“驴屋驴”等，而且延用了“个山”“个山人”等款。八大山人这一时期的作品数量也多了起来，这可能是由于八大山人病愈且还俗的原因，状态较好。这时期的作品不仅名款多，而且印章数量也比较多，除了跟驴有关系的印章外，还有“浪得名耳”“契堂”“口如扁担”“鰕鳢篇轩”等等。

这个时期的代表作品有《个山人屋花卉图册》（十一开 纸本墨笔 纵三〇·三 横三〇·三厘米 美国普林斯顿大学美术馆藏）^[27]，《个山杂画册》（十二开 纸本墨笔 纵二三·八厘米 横三七·八厘米）^[28]，《杂画册》（十开 纸本笔墨 纵三〇·二厘米 横三〇·二厘米 康熙二十二年癸亥 一六八三年作 日本金冈酉三藏）^[29]，《海棠春秋图轴》（纸本墨笔 纵一一九·五厘米 横三八·五厘米 私人藏）^[30]，《蕉竹图轴》（纸本墨笔 纵一一八·九厘米 横三三·四厘米 北京故宫博物院藏）^[31]，《古梅图轴》（纸本墨色 纵九六厘米 横五五·五厘米 康熙二十一年 壬戌 一六八二年作 北京故宫博物院藏）^[32]等等。

这时八大山人的花鸟画在绘画风格和题材



图九《个山人屋花卉图册》之二

《绣球花》 纸本墨笔

纵三〇·三 横三〇·三厘米

美国普林斯顿大学美术馆藏

上部分作品还保留着较强烈的明人痕迹，如《个山人屋花卉图》之二《绣球花》(图



图十《个山人屋花卉图册》之六《玉茗》
纸本墨笔 纵三〇·三 横三〇·三厘米
美国普林斯顿大学美术馆藏



图十一《个山人屋花卉图册》之七《芙蓉》
纸本墨笔 纵三〇·三 横三〇·三厘米
美国普林斯顿大学美术馆藏

九), 之六《玉茗》(图十), 之七《芙蓉》(图十一) 和《海棠春秋图》(图十二) 等等。

在题材上, 除了兰竹常用题材外, 还有《杂画册》的薯蓣、鸭子、鲢鱼、燕子、螃蟹、虾、白头翁还有《个山杂画册》中的兔子、鱼等, 据目前史料所知, 这些新题材中有一些在以后的绘画中很少再有出现过, 如蝉、燕子、螃蟹、虾、白头翁、兔子等, 像八哥、鸭子、鱼则成为其今后绘画的主要题材。在笔墨语言上, 这时期的部分作品沿袭了之前较为严谨的笔墨语言, 也有着较强烈的明人痕迹。例如《个山人屋花卉图册》(十一开 纸本墨笔 纵三〇·三 横三〇·三厘米 美国普林斯顿大学美术馆藏)^[33], 《杂画册》(十开 纸本笔墨 纵三〇·二厘米 横三〇·二厘米 康熙二十二年癸亥 一六八三年作 日本金冈西三藏)^[34]。但也正是由此出现了一些笔墨精简豪放、形象夸张、绘画语言抽象、笔墨纵情恣肆的作品, 例如《蕉竹图轴》(图十三)(《蕉竹图轴》 纸本墨笔 纵一一八·九厘米 横三三·四厘米 北京故宫博物院藏)^[35],

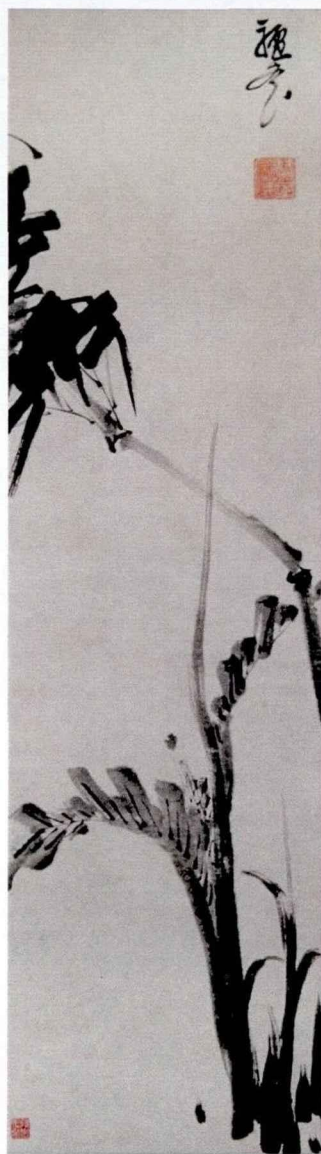


图十二《海棠春秋图》
纸本墨笔
纵一一九·五厘米
横三八·五厘米 私人藏

《古梅图轴》(纸本墨色 纵九六厘米 横五五·五厘米 康熙二十一年 壬戌 一六八二年作 北京故宫博物院藏)^[36],《个山杂画册》(十二开 纸本墨笔 纵二三·八厘米 横三七·八厘米)^[37]。

这几件作品较之前作品无论是在笔墨及章法布局上都有了大胆的突破,即豪放又倔强,将自己奔放不羁的性格融之于笔墨之中,在“空白”观念上虽然还没有形成自己完备的“空白”体系。但随着其笔墨逐渐成熟及独特面貌的显现,八大山人对“空白”的理解和应用也逐渐显现出自己强烈的风貌。例如《蕉竹图轴》(图十三),画中一组芭蕉一杆墨竹,笔墨上不说,我们只看空白。八大通过芭蕉与竹子的交叉,将画面分割成五个整的空白,空白的形状、大小各有不同。我们可以感受到八大对空白的敏锐,似乎有意而为之。也许正是有意而为之,我们在感慨其空白分割之妙的同时,也略感有一丝的不自然,但也正是有这一阶段对空白的有意识的认知,才最终形成了八大山人完美的空白观。

总的来看,这一阶段的作品在“空白”的处理上已不同之前。八大在传承前人笔墨语言的基础上逐渐形成了一套自己的笔墨及“空白”语言形式,一套能抒发自身情感的语言。八大的“空白”观是在表现自我内心和本质驱动力下形成的,他的“空白”观不仅融合了儒家的思想,更主要的是融入了道家的“阴阳观”、禅宗的“色空观”,而这些一切都是为了表现自己内心最深处的苦涩。



图十三《蕉竹图轴》
纸本墨笔
纵一一八·九厘米
横三三·四厘米
北京故宫博物院藏

第三节 八大山人花鸟画“空白”的成熟期即高峰期

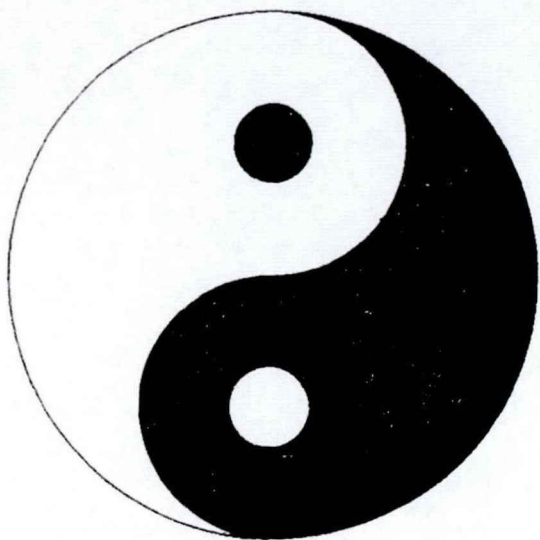
这一时期从八大山人 59 岁(1684 年 康熙二十三年 甲子)到 80 岁(1705 年 康熙四十四年 乙酉),通常将这个阶段称之为“八大山人”期,由此“八大山人”名号开始出现并一直沿用到最后。这期间也是八大山人的创作高峰期,大量精品画作

传世，给人类的精神文化留下了宝贵的财富。这时八大山人定居南昌，虽靠卖画为生，但生活相对安定，精神状态饱满，所以八大能一心投入于自己的绘画创作之中。晚年的八大将自己一生坎坷的人生经历和广博的学识融入自己的绘画当中，八大山人这时期的作品笔墨雄奇、浑厚、沉着、笔情恣纵、逸气横生，将文人画的笔墨意趣推向顶峰。其独具匠心的章法布局和“空白”观更是达到一种神化之境，绝无之前刻意为之之痕迹，已达天机流露之境。八大的“空白”已纯化为一种视觉语言，通过点线分割，空白的形状、大小、虚实、疏密秩序井然，于无墨处求以画，空白处求以意。空白处有画，画外亦有画，意境空旷而深远，余味无穷。八大山人这个阶段的画作数量巨大，占其画作总数的百分之九十以上，主要代表作品也都集中在此。由于作品量巨大，此处不做一一例举，下一章八大山人的“空白”分析主要都是这一时期作品，所以此处就不多做分析。

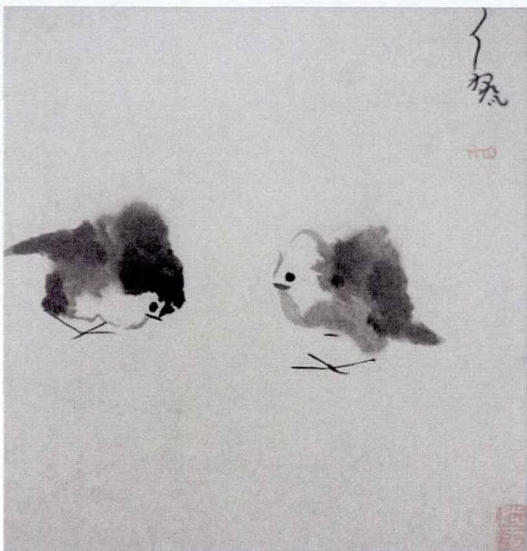
第三章 八大山人花鸟画“空白”分析

第一节 八大山人花鸟画的“空白”与阴阳观

1702年的《青云圃碑记》中有记载，说青云圃道院是八大山人主持建造，其中记载八大山人对外还称和尚，不为外人所知。八大山人为道一事在学术界争论很大，八大山人跟朱道朗（号良月）是否是同一人，由于史料比较有限，是不是真有其事尚且不说，但我认为八大山人信奉道家思想是很自然的，在他的绘画中我们能够强烈地体会到道家思想对其绘画的影响。我们从历史的角度看，宋以后儒释道三教合一，相互融通，道家思想与禅宗思想更是相互影响相互吸收，禅道的相互融合是历史的事实，况且八大山人的作品中钤有“可得神仙”印，且有白书“采药逢三岛，寻真遇九仙”等诗句，^[38]这些都是颇具道教色彩的，可见八大山人受道家思想影响是很深的。



图十四 《太极图》



图十五 《书画册》之三《双鸟》 十六开
纸本墨笔 纵二十四厘米 横二三厘米
康熙三十二年 癸酉 一六九三年

图十四是《周易》八卦图中的阴阳鱼，也就是我们所说的太极图。先人思想家认为宇宙的万事万物都存在阴阳两面，孤阴不生，独阳不长，没有单独存在的阴和阳。老子曰：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^{【39】}意思是阴阳之间是矛盾的辩证关系，阴阳以真气相冲，达到阴阳调和，宇宙万物方可平衡。以作品为例分析阴阳在八大山人绘画中的体现以及在空白处理上对阴阳观念的应用。

《双鸟》（图十五）图中右侧小鸟背部和腹部以墨色点出，头部留出空白，则头部空白与背部墨色则形成阴阳对比的关系；左侧小鸟背部以及头部上侧以重墨点出，头部下半部及腹部则留出空白，上下互为阴阳对比关系。两只小鸟在头部及腹部处理上也互为阴阳关系，可见八大山人在画面处理上对阴阳关系把握的精妙之处。

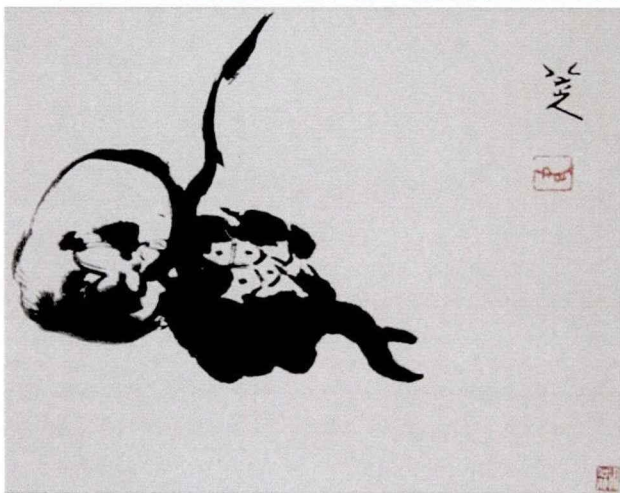
《墨笔杂画册》之五《石榴图》册页（图十六）与《双鸟图》册页有着异曲同工之妙，两个石榴的黑白对比的阴阳关系。右侧石榴大面积浓墨与墨中石榴子留白的阴阳关系，左边石榴上部空白处理与下部淡墨皴擦也是阴阳的关系。石榴嘴的阴阳处理也是精妙之处，有笔墨的石榴与画面的大部分空白同样体现着阴阳关系，且“八大山人”款在空白中的位置也正体现了阴中有阳、阳中有阴的相生相存的关系。

《石榴图册》（图十七）这幅作品画的也是石榴，作品中除了石榴本身的阴阳关系和两个石榴之间的阴阳关系之外，最主要的是石榴与石榴右侧大面积空白的阴阳对比关系。八大山人特别善于利用这种空白处与着笔墨处的阴阳对比关系，这种对比关系在八大山人的绘画中非常常见，。此幅作品除了阴阳关系利用之外，在章法布局的处

理上也尽显八大山人用心之处，画面起承转合的处理极为巧妙，特别是名款与印章的块面处理以及名款印章与石榴之间的呼应关系，体现八大山人在章法布局上的完美主义。

除了上述画面中提到的空白与阴阳的关系外，八大山人还有一种画面形式的处理更直接地反映了阴阳观念在绘画中的应用。

八大山人理解的阴阳观念不是从表面上去利用，而是将阴阳的本质内化于心，

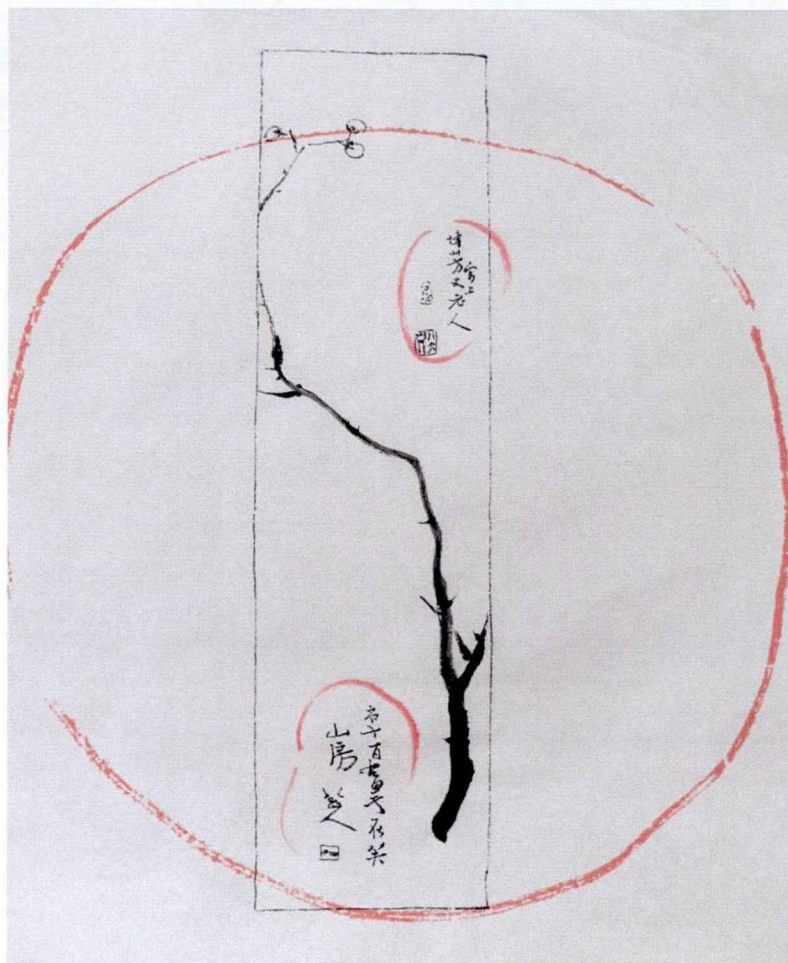
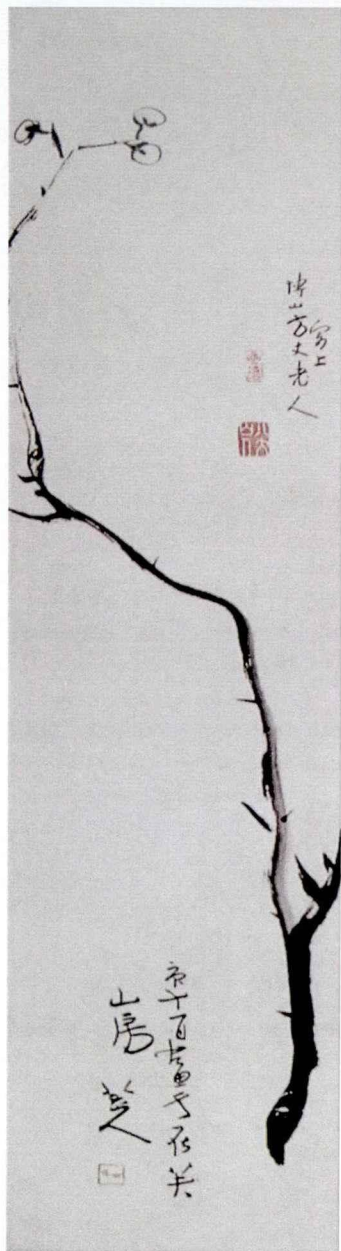


图十六《墨笔杂画册》之五《石榴图》
纸本墨笔 纵二二·七厘米 纵二八·八厘米
美国普林斯顿大学美术馆藏



图十七《石榴图册》 纸本墨笔
纵三二·五厘米 横二五·九厘米
上海博物馆藏

最后不经意的流露于画面之中。宋代周敦颐的《太极图说》云：“五行一阴阳，阴阳一太极”。八大绘画的“空白”包含太极，画面生两仪，将空白之道，统一于阴阳之中。《墨梅图》（图十八）八大从右下角以浓墨起笔，用笔方圆相济，笔墨浑厚，在画面三分之一处侧锋出纸，然后从右上侧三分之二处起笔往右下行笔。墨色由浓变淡，笔锋正侧相间，犹如蛇行。两笔交接处虽一浓一淡，但由于湿笔相接且笔线左侧交合处完全契合，这样整个画面的大结构上下气息相通，且浓墨斜出一笔从背后穿插，与主线相破。一为助势，二为丰富笔墨，不仅丰富了笔墨层次，而且增加了空间层次。右上笔墨于纸边虚入虚出，与右下角重墨实笔形成对比，收稍处左右开合，梅苞一双一单，右枝双梅势大与右下角浓墨折笔出纸遥相呼应。《墨梅图》整幅画面，笔墨简净，简净中又有无穷变化。空白一分为二，气息不仅回旋与画面之中而且回旋于画面之外。如《墨梅图》草图（图十九）所示，八大山人将画面暗含于太极之中，且两个落款又正暗合太极图，说是巧合可绝非偶然。这正是八大山人将阴阳内化于心，无形流露的体现，《茉莉花图册》（图二十），亦是如此道理。



图十九《墨梅图》草图

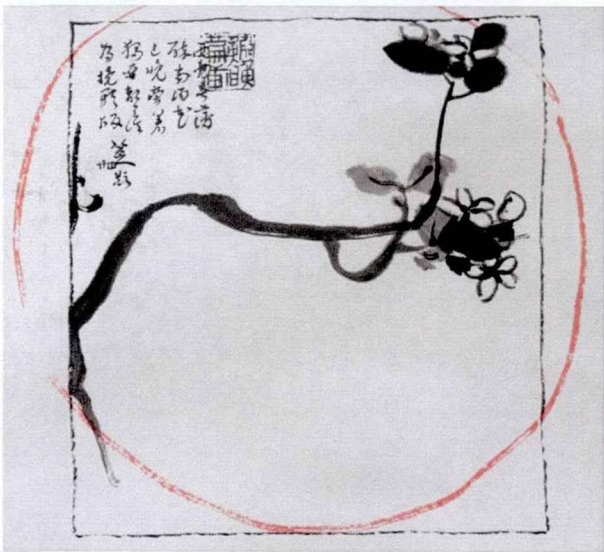
图十八《墨梅图》立轴 纸本墨笔 纵一二五·七厘米 横三四厘米
康熙二十九年庚午 一六九〇年作 私人收藏)

在笔墨上八大山人也是将太极内化，落笔含太极生两仪。在《墨梅图》中，八大山人用笔正侧锋兼用，圆中带方，拙中藏巧，刚柔相济，干湿浓淡兼备，一幅画中虽然只有数笔，但干湿与浓淡、方与圆、巧与拙、柔与刚、中锋与侧锋各种矛盾的因素都和谐统一于笔墨之中。《墨梅图》中更不易被人察觉的是笔墨与空白的阴阳对比关系，正如草图所示，八大山人将笔墨、空白赋予阴阳之道。较明显的类似作品还有《茉莉花图册》（图二十）、《柳禽图轴》（图二二）。《茉莉花图》（图二〇）是一单页，前年见于嘉德拍卖预展中，为美国王方字旧藏。画面偏于方形，从左下起笔，左上→右转→折笔横出，花以淡墨短线勾出，加以重墨点叶衬托，上下两组疏密有致，上组重墨点出叶点与左上侧印章书法相呼应，亦与左侧五分之二处入纸散笔中锋相呼应，左

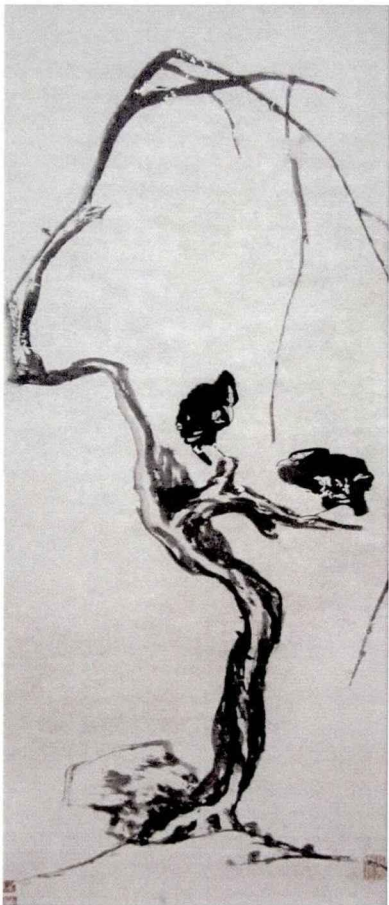
下起笔处与右侧中线处向下茉莉花在势上相呼应。且不说笔墨，由《茉莉花》草图（图二一）可见空白与阴阳的关系，《柳禽图轴》（图二二）也可知其阴阳之道。



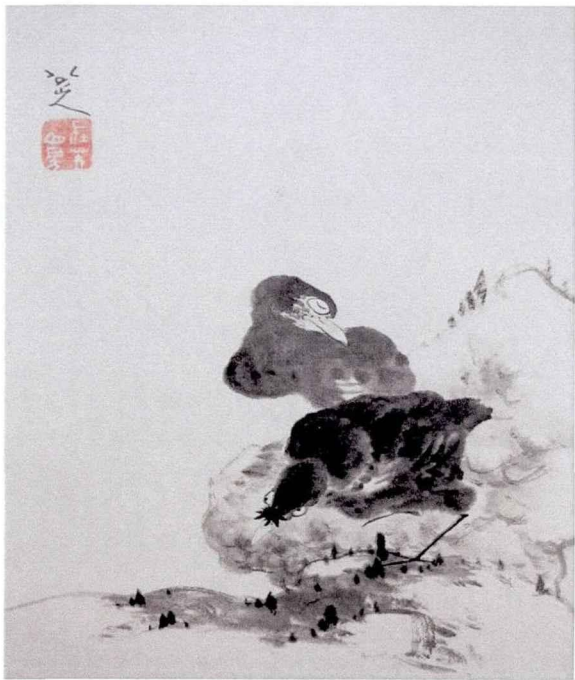
图二〇《茉莉花图页》 纵三一·二厘米
横二七·五厘米 美国王方宇旧藏



图二一《茉莉花图页》草图



图二二《柳禽图轴》 纸本墨笔 纵
一二七厘米 横五六厘米 广东佛山
博物馆藏



图二三《山水花鸟册》之六《双禽图》 纸本墨笔
纵三十七厘米 横三一·五厘米 康熙三十三年 甲
戌 一六九四年 上海博物馆藏

《双禽图》(图二三)中两只神态各异的八哥于坡石之上,一只眼睛闭起,神态安详,似在梦中并有所想,另一只八哥位于下方,所画表情与另一只完全不同,精神抖擞,十分好奇。东晋顾恺之有云:“于妙处传神写照,正在阿堵中”^{【40】}顾恺之所说虽针对于人物画而言,主要是由于时代的原因及绘画的发展,随着绘画题材扩展,经典的理论往往会涵盖更深更广的意义。八大山人正是抓住了对八哥阿堵传神的写照,把八哥那种好奇表现的淋漓尽致。众所周知,八哥能学人言,足以证明八哥是一种极为聪明的鸟类,八哥的那种活态尽显于八大笔下八哥的神情之中。八大笔下的八哥以淡墨点出,墨色丰富、浑厚而统一。八大用笔的老辣与变化,将较为单纯的墨色表现的极为丰富而厚重,这正是因为八大对墨色微妙变化的敏感。说用墨又离不开用笔,笔墨是一个不可分割的整体,所以把大的用墨跟用笔是分不开的。黄宾虹说:“论用笔法必兼用墨,墨法之妙全从笔出”^{【41】}。早在南齐·谢赫《画品》中指出六法:“一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类赋彩,五曰经营位置,六曰传移摹写。”^{【42】}然而第一法为气韵生动,第二法则为骨法用笔,北宋郭若虚《图画见闻志》卷一说到:“六法精论,万古不移,然而骨法以下五法可学。”意思是气韵生动是建立在其余五法之上的,五法立则气韵生动可成。反过来除了不为法而法的气韵生动,骨法用笔则排在第一位,可见用笔的重要性。然六法中没有提及笔墨,到了五代后梁荆浩在《笔法记》中提出六要:“夫画有六要,一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”“六要”是在绘画的发展的基础上对“六法”的补充和发展,荆浩在谢赫的基础上提出了“墨”,补充了“六法”中墨的空白。黄宾虹又云:“笔力有亏,墨无光彩。”^{【43】}可见用笔用墨的不可分割性。八大山人将丰富的笔墨集中于画面的右下部,左上部则留大面积空白,丰富的笔墨与大面积空白形成强烈而平衡的阴阳对比,且在空白处题上“八大山人”一款,钤“在芙山房”一印章,名款印章形成一个整体,虽然所占面积较小,但在大空白处则非常鲜明突出,这就在画面关系中起到阴中有阳、阳中有阴的相生相成的互补关系。类似这种笔墨集中与大面积空白对比上的阴阳观念的体现在八大的很多画中都有体现,如《枯槎鱼鸟图轴》(图二四)《芦雁图轴》(图二五)。



图二四《枯槎鱼鸟图轴》 纸本墨笔
纵一四九·五厘米 横七〇厘米
康熙四十二年 癸未 一九〇三年作



图二五《芦雁图轴》 纵二二一·五厘米
横一一四·二厘米 创作年代不详
北京故宫博物院藏

第二节 禅宗思想对八大山人花鸟画“空白”的影响

禅宗是佛教传入中国后与中国儒道文化结合形成的中国式佛教，禅宗以达摩为祖师，但禅宗真正思想形成是从唐代六祖慧能开始的。禅宗传至五祖弘忍，弘忍将衣钵传给了慧能，从此神秀与慧能将禅宗分为南北二宗，神秀强调的是宇宙心或是佛性，慧能所强调的则是“无”“空”，正如禅宗所说：“即心即佛”“非心非佛”^{〔44〕}，

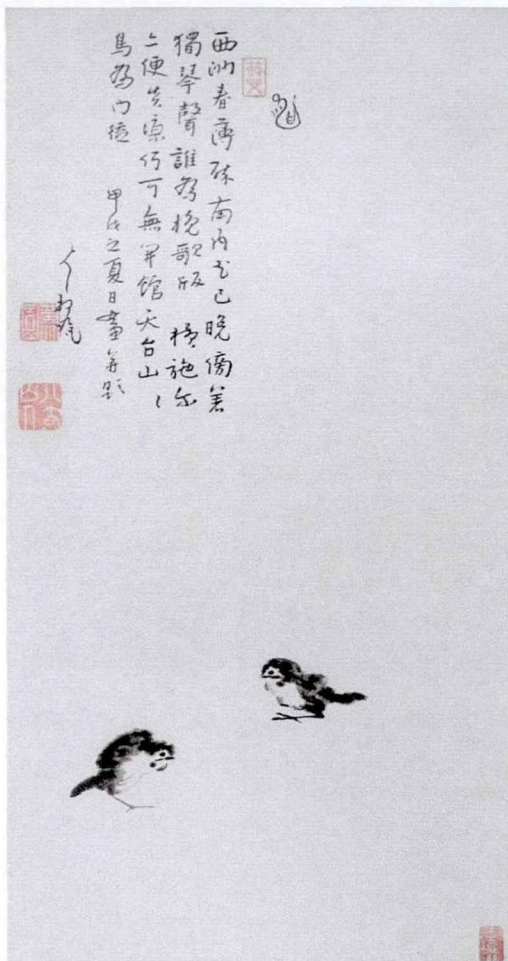
神秀表达的意思是前者，后者表达的是“无”、是“空”。六祖的“空”“无”思想对禅宗的影响较大，唐以后人们所说的禅宗多指南宗。

八大山人十九岁逃入山林，二十三岁削发为僧。他先入曹洞宗，后入临济宗，分别属于禅宗的青原和南岳一系。黄安平所绘八大山人《个山小象》题：“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，还识得此人吗？罗汉道衣！”八大山人生于皇族长于皇族，从小便受儒家思想的谆谆教诲，且祖父、父亲兼善书画，家教的影响使八大遁入佛门之后继续走上书画之道起着最关键的影响。宋以降儒释道三教归一，三教思想相互吸收，相互融合，至明王阳明陆九渊开创心学大盛，影响之大。心学在学术上吸收了大量佛道哲学，禅宗亦吸收了众多儒道思想。可见，八大山人入禅宗而不入其他宗与此不无关系。

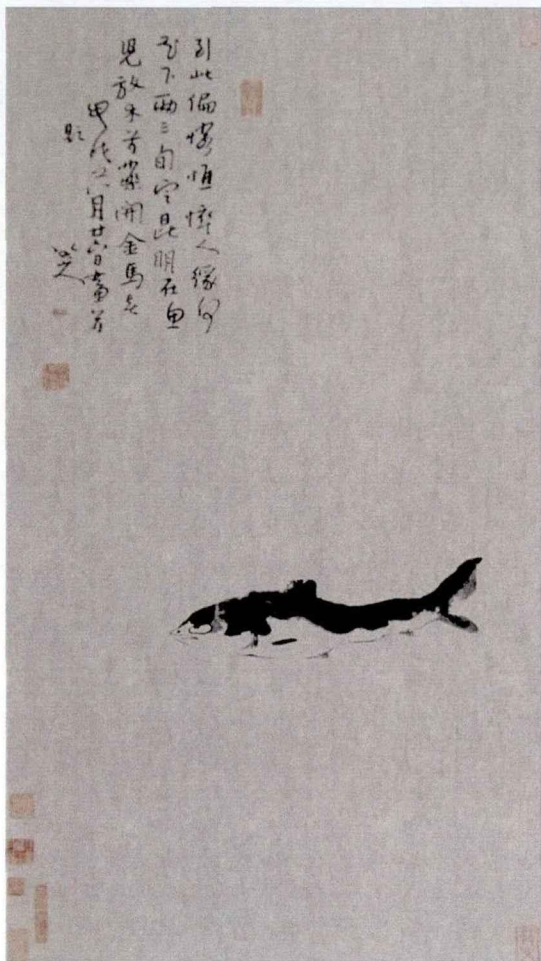
八大山人二十三岁遁入佛门之后，的确是很长时间在潜心学禅。他遁入禅门，一方面是避乱求生存，另一方面修禅可以在精神上逃离苦难。现实世界对其造成了极大伤害，他需要精神上的超脱，所以潜心理学。另外，八大山人的儒学修养很高，才情悟性出众，所以他能够在较短时间内在佛学上取得突出的成就，而且深为弘敏宗师赏识，成为曹洞宗青原下二十八世传入。后接替弘敏主持进贤介冈灯社，可见八大山人的佛学造诣之深。

八大山人53岁病发颠疾，55岁焚衣还俗，回到南昌并娶有妻室，以卖画为生。但是他的还俗并不代表他完全抛弃禅宗思想，反过来说，还俗也丝毫不影响禅宗思想对八大山人绘画的影响。首先，从23岁到55岁之间32年的禅学修为对一个人的影响是可想而知的，也是无法抹杀的；其次，八大山人还俗后与僧侣仍交往密切，并坚持写诗偈，诵经文。我觉得最能够说明禅宗对八大山人影响的正是“八大山人”这个号，他55岁还俗，而59岁才开始用这个号，虽学术界对“八大山人”号的出处尚有争议，但较为公认的是源于《八大人觉经》，且在用此号之前还有“驴”“驴屋”“人屋驴”等自嘲的号，也都表明八大山人心中自有禅，八大山人的禅已经超越了一种概念，不拘于佛门，到达一种心中自由之禅。禅宗追求的“空”“无”在八大的心中内化，并流露于作品之中，特别是在空白的处理上，更能体现禅宗的“空”“无”之境。

江西美术出版社出版，王朝闻主编的《八大山人全集》五册中，大面积空白画面的作品多达三十多幅，其中以孤鱼、孤鸟或双鸟、孤石、孤花较为集中，画面充满孤寂、安谧、平和、空无的意象。如《双雀图轴》（图二六）、《鱼图轴》（图二七）。



图二六《双雀图轴》 纸本墨笔
纵七五·三厘米 横三七·八厘米
康熙三十年 甲戌一六九四年作
浙江省博物馆藏



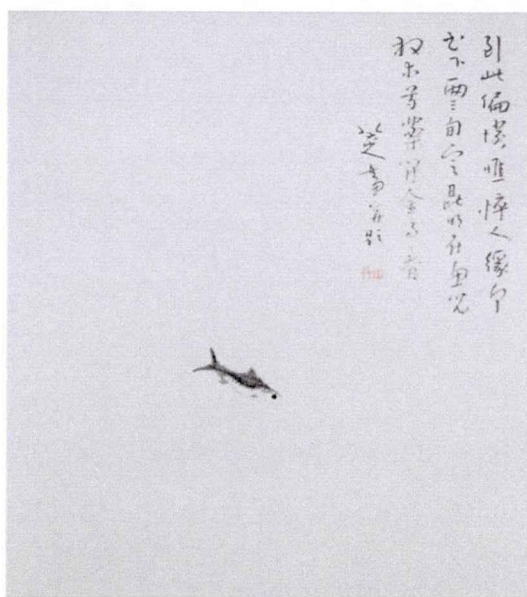
(图二七)《鱼图轴》纸本墨笔
纵七七·五厘米 横四四厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四年作
美国王方宇旧藏

《鱼图轴》一作，画幅之内，唯有一条不知名的鱼，鱼于万水之中，深渊无际，横阔无边，茫茫世界，自由而空寂，孤独地存在于空无的世界中，自由自在。鱼之所在空白本应为水，即八大所说“三万六千顷”之意，但画中之空白已不是具体之物。八大山人的空白已是“空无”之境，所谓“空无”不是一无所有，而是包容一切。佛家讲“心容万象”，即是这个道理。八大所画之鱼可以理解为其自身之写照，通过置身于茫茫空白，神秘而自由，这种自由超越了一切，不为凡人所知。在后人研读八大绘画之时，大多感受到的是八大的愤世、孤独、矛盾，但那种自由和超脱多不为人知。图为《安晚册》中的两幅册页（图二八）（图二九），空白面积很大，笔墨所占比例非常极小，八大在处理这种“空无”的画面的时候，表现“空无”的同时，仍在细节处注意处理空白与笔墨的对比关系。例如《安晚册》之十二《小鱼

图》册页（图二九）中，小鱼上半部以墨色点出，用线勾出头部和腹部，虽然有笔墨的小鱼仅占画面中心的很小面积，但小鱼本身的空白处理，使整个画面从空白上讲变得丰富。内空白增加了画面的生命力，让画面中的气得以喘息，亦是前面所说的阴阳关系。《安晚册》之八《猫图》册页（图二八）也是如此，八大不仅注意笔墨与空白的对比，而且还精心经营内空白之间的对比，虽然笔墨所占面积较小，但由于内空白较饱满且有大小虚实变化，使得内空白的张力较大，画面也饱满起来。小猫安详的睡姿，静谧的神情，透出一种平和寂静之美，周围世界已化为空白，即“空无”之境。八大山人这种意境的作品还有很多，这正是禅宗对八大山人的影响，八大山人正是通过“空白”来阐释自己禅的世界。



图二八《安晚册》之三《猫图》
纵三一·八厘米 横二七·九厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四
日本泉屋博古馆藏



图二九《安晚册》之三《小鱼图》
纵三一·八厘米 横二七·九厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四
日本泉屋博古馆藏

第三节 在文人画体系中八大山人对“空白” 的发展及其花鸟画“空白”分析

宋元以降，文人画得到空前的发展，至元四家达到鼎盛时期。明清以来，院体画逐渐走向没落，文人画成为画坛的主流。特别是明晚期董其昌依据禅宗南北宗说提出画之“南北宗论”，建构了南宗文人画为绘画最高境界的理想模式，产生了深

远影响。董其昌将中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中突出出来，不再仅仅是营造图像的手段，而是成为绘画的重要表现目的，其结果就是使笔墨组合成为单独的审美客体，使笔墨的精妙和趣味成为画面的中心，由此建立起具有抽象形式美感的画面结构。

近现代大家陈衡恪在《文人画之价值》中说：“何谓文人画，即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不专在画中考研艺术上下工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画……画为之物，是性灵者也，思想者也，活动者也。文人画要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想，具此四者，乃能完善。”^{【45】}（陈衡恪《文人画之价值》）这是在历代画论中对文人画概念的一个比较全面的定义。



图三〇《五月莲花图轴》 徐渭
纸本墨笔 纵一〇三厘米
横五一厘米 上海博物馆藏



图三一《仿天池墨荷图轴》 纸本墨笔
纵一八五厘米 横八九·八厘米
美国波士顿博物馆藏

八大山人自然属于文人画一脉，他在绘画传承上，路子比较广。山水上远追五代宋元诸家，如董北苑、米芾、黄公望、倪云林、董其昌等，但对八大影响最大的还应是元四家之一的倪云林和明晚期的董其昌。上述所说诸家均为文人画派大师，对诸家的传承在其绘画的章款中多有涉及，如：“大痴笔意”、“米家画派以此品为第一”、“米海岳研山图”、“此是董北苑写老杜水深云光廊”、“戊寅之三月仿云林画并书”、“净云三四里，秋高为森爽，比之黄一峰，家住富阳上。”^[46]，从这些题跋里可见八大山人对这些画家的景仰，亦可知八大山人对我国绘画的继承与发展。八大山人在花鸟画的传承上也是有序可查的，五代的徐崇嗣，宋代的文与可、苏东坡，元代的倪云林、吴镇等人对八大影响都比较大，但影响最大最为直接还是明代文人画大师沈周、陈淳和徐渭，这其中又以徐渭的影响最为深远。

《五月莲花图》（图三〇）是徐渭的一幅荷花立轴，《仿天池墨荷图轴》（图三一）是八大仿徐渭的一幅荷花，有款“仿天池道人画”。徐渭的荷花笔墨恣肆放纵，水墨淋漓，不拘于形似，随意挥洒，以狂草入画，形简神逸，将文人画推向了强烈抒发内心情感的极高境界。八大山人的《仿天池道人墨荷图轴》是沿袭了徐渭文人画一脉，同样抒发内心情感，同样玩味于笔墨，但通过比较，我们可以明显感觉到八大山人和徐渭的绘画在空白和形式上有着完全不一样的风格。八大山人更注重画面形式的处理，在章法布局上也更加理性化。跟徐渭随性抒发的众多偶然性不一样，八大的画面在空白的处理上形状、大小、虚实、疏密井然有序，可见在八大的意识里“空白”与“笔墨”是同样重要的，甚至有过之而无不及。通过一幅画的细节可以看出八大对“空白”的重视。

如《松鹤图轴》（图三二）所示，松树顶

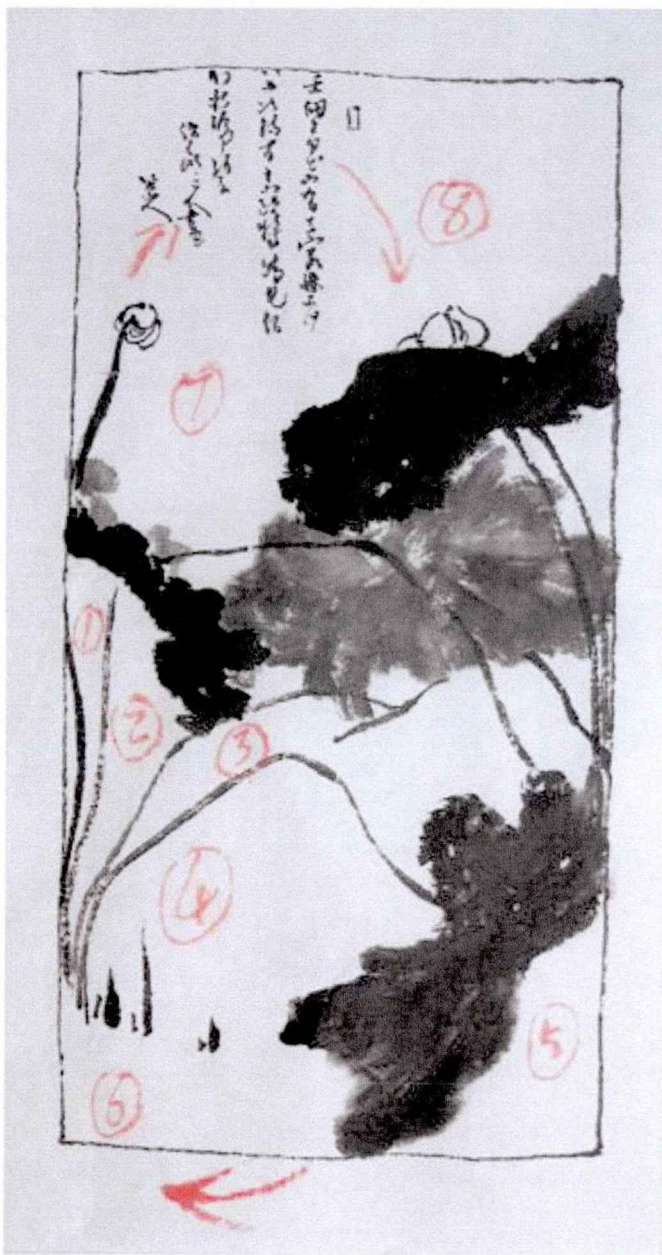


图三二《松鹤图轴》纸本墨笔
纵一八二·七厘米 横八五·七厘米
康熙四十年 辛巳 一七〇一 上海博物馆藏

端分枝处有一小枝，向鹤头方向出枝（如红笔标注），鹤头所在位置是一个较整的内空白，这里就涉及到笔墨对空白的避让关系。很明显，八大为了保留空白的完整性，将松枝分为上下两小枝，笔墨对空白作出避让，可见“空白”在八大山人的意识中的重要性。而这样强调“空白”，将“空白”作为与笔墨同等重要的画面因素，八大山人是第一人。反过来再看徐渭的《五月莲花图》，徐渭在“笔墨”和“空白”的处理上不及八大抽象化。八大的笔墨语言更加凝练，浑重，也更加注重“笔墨”和“空白”本身。徐渭在荷花的画面中穿插以蒲草，可见他在注重“笔墨”的同时，还比较注重自然规律，而八大则将“笔墨”与“空白”更加自我化、精神化、抽象化。董其昌提出绘画之南北宗论，将中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中突出出来，而八大在董其昌将笔墨纯化的基础上将“空白”审美意识突显出来。“空白”跟笔墨一样不再仅仅是营造图像的手段，而是成为绘画的重要表现目的。八大将“空白”提纯到一个高度，使“空白”同笔墨一样在文人画的体系中成为单独的审美客体。“空白”的精妙和趣味成为画面的中心，由“空白”建立起的抽象形式美感成为画面审美的重要部分。

在徐渭的画面中，在对其艺术高度肯定的同时，可以看出其对笔墨的理解是要高于“空白”的。《五月莲花图轴》中的空白相对比较零

散，空白的意识不是十分明确。徐渭在重视抒情和戏玩笔墨的同时，还比较重视表



图三三《仿天池道人墨荷图轴》草图

现荷花蒲草的自然性，空白意识还不十分突出。

《仿天池道人墨荷图轴》草图（图三三），画面中①②③三个空白成扇形分布。扇形是中国画中较忌讳的形式，但八大山人通过三个空白的形状、大小、虚实、疏密的变化以及与空白④的对比，从而使得这几个空白错落有致、相得益彰。空白④与空白⑥之间以长点虚线相分割，④与⑥则形成一个气息相通的大空白，边角空白⑤通过笔墨与边缘的关系，则形成一个实空白。上半部则通过落款及印章的错落有致的变化分为⑦⑧两个各不相异的空白，然而整个画面气息又是相通的。下半部通过荷叶的走向及上半部的花苞、名款及荷花之间的呼应关系，使画中气息涌动，回旋于画面之中亦回旋于画面之外。



图三四《水木清华图轴》 纸本墨笔
纵一二〇厘米 横五〇·六厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四
江苏南京博物院藏

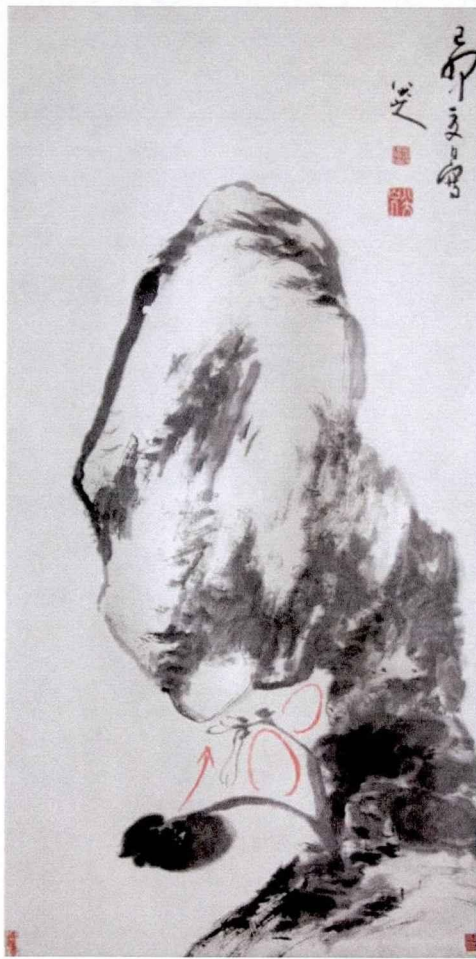


图三五《墨荷图轴》 纸本墨笔
纵二一七·九厘米 横七八·一厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四
北京中国美术馆藏

《水木清华图轴》(图三四)和《墨荷图轴》(图三五)是八大画荷的代表作,《水木清华图》在空白的处理上也较有代表性。八大喜作对角线构图,画面则为左右合势,通过荷杆的横破之势将画面分割为从上到下四个不同空白。中间两个空白较小,上面略大,最下面则为画面主空白。八大在这个主空白的处理上颇具匠心,下大上小,极具稳定性和向上的力量感,对整个画面来说有着极强支撑作用。右边向左巨石左倾感十分强烈,荷叶左边向右横向走势与倾石形成平衡力,但我个人认为对这种平衡起决定性作用的还是下面这个极具稳定性的大空白。正是这个极具稳定性的大空白使得画面极为稳定且韵味十足。八大这样的空白意识的画面还不只这一幅,从《枯木寒鸦图轴》(图三六)中也可以看出这种空白的稳定性、支撑性和平衡性。



图三六《枯木寒鸦图轴》纸本设色 纵一七九厘米 横九一·五厘米 北京故宫博物院藏



图三七《秋花危石图轴》纸本墨笔 纵一一二厘米 横五六·五厘米 康熙三十八年乙卯 一六九九 江苏泰州市博物馆藏

同样一个实空白,上小下大的稳定性结构,这个实空白对危石,对整个画面都有一个向上的顶力,犹如一个大的气团,形成一种向上的张力,从而使画面具有稳定性。这是大空白,八大还有利用小空白来处理画面稳定性的例子,也正是这幅画

将空白的力量发挥到了极限。

《秋花危石图轴》(图三七)整幅画被一块巨大的危石所占据,从右下角至左上角向左下倾斜,且石头上大下小,倾危感极为强烈。危石下一棵瘦弱玉簪花,玉簪花同样以墨色写出,墨色与危石相近,但正是玉簪花的处理形成两个实的空白在画面中起到了极为关键的作用。八大在处理这个位置的时候非常注意细节的。首先着笔墨处通过玉簪花的方向击顶危石,两个花苞与危石最下端刚好相接,大的花朵向下略偏左倾斜,势之所指为一重墨横笔,支撑住玉簪花向下的力。这样就形成了两个实的空白,两个实空白就像聚集巨大能量的气团,空白虽小但力量巨大无比。于巨石之下犹如千斤顶般稳稳顶住巨石,正是细节处小空白的精妙处理使得空白对画面平衡起到了关键性的作用。

对比夏昶的《清风亮节图》(图三八)、《修筠拳石图》(图三九)、《奇石修篁图》(图四〇)这三幅画,八大的《墨笔杂画册》之八《竹石》(图四一)册页画面因素极为简单,仅一根线条写出石形,配以一组竹叶,石面空白有“仿夏仲昭 八大山人”款,钤“八大山人”朱文印和“涉事”白文印,仅此而已。画面单纯至极,然而单纯的画面却韵味无穷、逸气横生,细品味之,终由“笔墨”与“空白”生。“笔墨”和“空白”是中国画的灵魂,是中国画审美的重要载体。画什么似乎已经不是关键,“笔墨”“空白”已然成为一种源于生活的艺术的真实。八大的画面变得单纯,但并不是笔墨韵味和空白内涵的简单。相反,由于八大对“笔墨”本身和“空白”的精神性提炼,通过“笔墨”和“空白”直抒心灵,将内心的冷逸之美、孤傲之美、安谧平和之美、寂静之美流露于宣纸之上,给人美的享受的同时,也将美的境界和格调推到了一个更高远更纯净的境界,非常人能及。

八大山人虽无关于“空白”之论著,但通过其传世的大量作品可知,他的“空白”观念是极为成熟的,《墨笔杂画册》之八《竹石》(图四一)可见一斑,八大山人对空白形状、大小、疏密、虚实把控之到位,如《书画册》之二《葡萄图》草图(图四二)所示。八大通过笔墨将画面分为①②③三个不等空白,以石头为主体,占据画面的一多半。石后写出葡萄叶,叶下勾画葡萄,衬托出石上空白。一根曲线横破而出,方圆相济,功力了得,将画面左下角大面积空白一分为二,这样整个画面就形成三个不等空白。“空白”不是空白本身,而是通过与厚重而简净的笔墨相融合,表达了内心的神秘和冷逸。徐渭常题“笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中”,我想此时的八大也有此心酸之情吧。



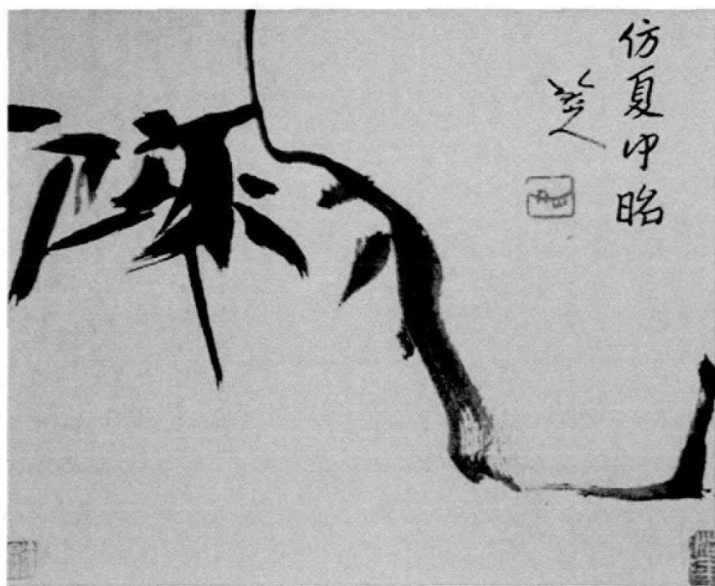
图三八《清风亮节图》明
夏昶 纸本墨笔
纵一三七·三厘米
横四三·三厘米
台北“故宫博物院”藏



图三九《修筠拳石图》明
夏昶 纵一二〇·五厘米
横三一·八厘米
台北“故宫博物院”藏



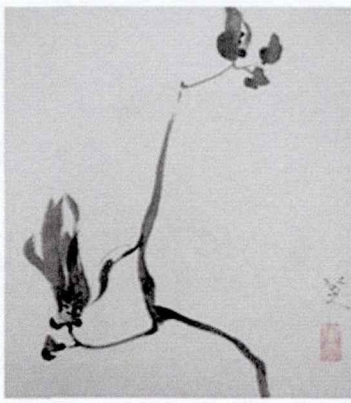
图四〇《奇石修篁图》明
夏昶 纸本墨笔
纵二七五·一厘米
横一〇四·七厘米
台北“故宫博物院”藏



图四一《墨笔杂画册》之八
《竹石》 纵二二·七厘米
横二八·八厘米
美国普林斯顿大学美术馆藏



图四二《书画册》之三
《葡萄图》纵二四·四厘米
横二三厘米 康熙三十二年
癸酉 一六九三
上海博物馆藏



图四三《书画册》之四
《荷花小鸟图》
纵二四·四厘米 横二三厘米
康熙三十二年 癸酉
一六九三 上海博物馆藏

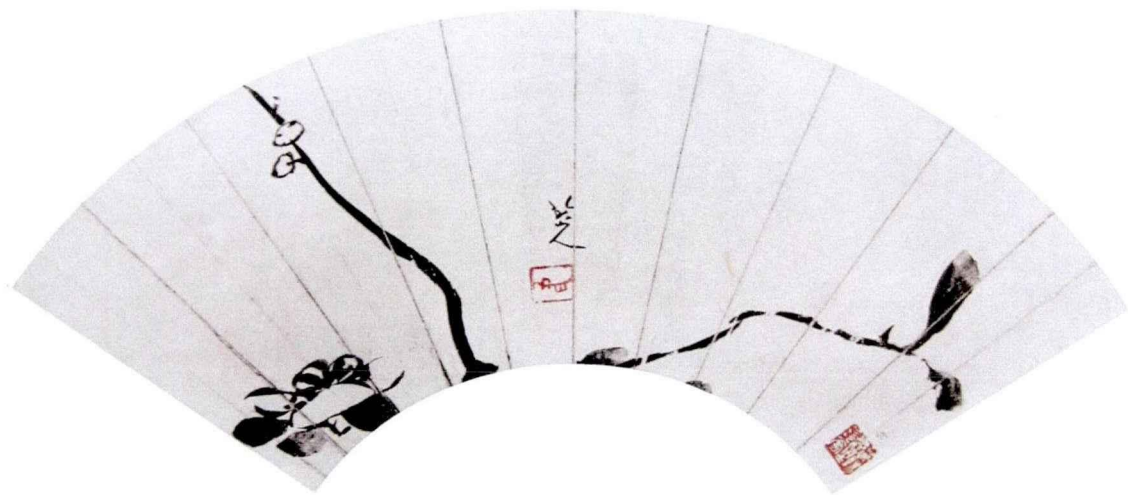


图四四《安晚册》之三
《玉兰图》纵三一·八厘米
横二七·九厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四
日本泉屋博古馆藏

《书画册》之四《荷花小鸟》(图四四)也是八大山人处理画面空白的代表之作,此画将画面空白分割之多,虽大小变化较小,但通过空白的虚实和形状的对比,整幅画面的空白错落有致。空白①较实,左右为实线条,下部荷叶为大笔点出,空白三面都较实,巧妙之处在于空白上半部与纸外之气相通。此空白就不至于成为死空白,③和⑥的气息想通连也是精细之处,这样③和⑥可以看成是一个气息想通的整的空白。②空白是个较复杂的空白,空白中包含名款和印章,以横空所出浓墨鸟尾为止与空白⑤想通,这些都增加了空白的丰富性。空白④是由一根线与纸边切割而成,④跟①仅一线相隔,在某种意义上可为一整体。整幅画面空白的安排上最为精到处应是鸟身体部位的空白,鸟的头部和背部与荷叶相接,鸟的身体后半部则以淡墨写出。背和腹部以线勾勒出身体,身体主体部分形成一个饱满的内空白,由于笔墨的衬托空白格外具有张力,笔墨上鸟的上下相接使得整个对角线布局的画面气息贯通。另外,鸟身体部位的空白在空白②与空白③之间既是分割过渡同时也是相互衔接的

作用。

《安晚册》之三《玉兰图》(图四三)册页,在空白的处理上也很有代表性。八大通过简洁的线条将画面分为①②③④四个大小不等的空白,这种仅单纯的通过线条来分割空白,虽然看似简单的分割,但众多地方的处理极为讲究。清张武说,画中流动的气为“空白”,“空白”不光是空白,而是有真气回旋的空白才能真正称之为“空白”。此画画面主势明显,脉络由下至上也甚为清晰,且在左边分出一枝玉兰的经营上极为出彩。分枝玉兰是画面的主体,整幅画面的气眼在空白④的位置,空白④与开放的玉兰花主体则形成虚实对比。画面的中心位置正是玉兰花和空白④组成的部位,玉兰是主势的一个分枝,气势上冲与右上玉兰花向左形成呼应,且玉兰花最左边的一瓣回势向上与玉兰主势相合,加强了向上的力,从而使空白①气势饱满。在玉兰花右瓣本身空白勾线的处理也比较精道,更精妙的是空勾花瓣与主势相合,把分出之力引回,助向上之势。且花瓣与主枝交接处八大以重墨补之,使空白④形成一封闭内空白。画面之中三个空白都是虚空白,内空白④是一个实空白,使画面气息凝聚一团,对整个画面的空白也起到一个聚的力量,张力外发,增强了画面之厚度。此外上部分向右下的花苞与章款相呼应并与画面气势起始点相合,这样整个画面空白的气息相同,不仅回旋于画面之中,也回旋于画面之外,《花卉扇页》(图四五)也是同样的道理。

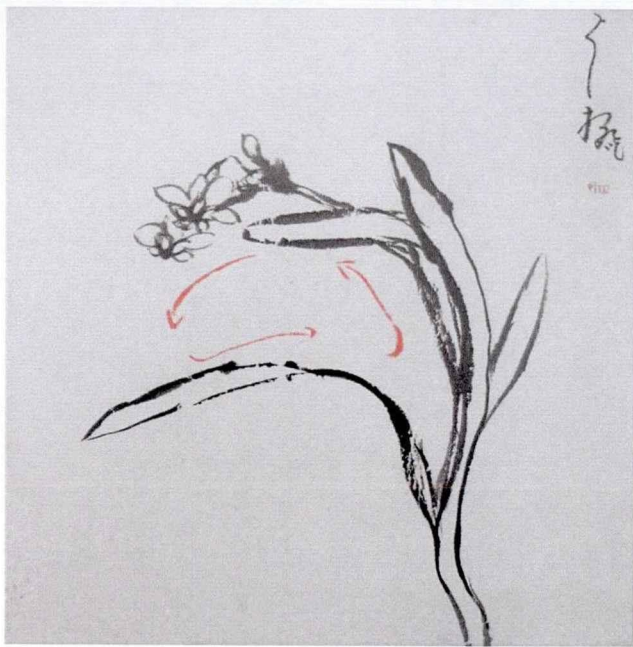


图四五《花卉扇页》 纸本墨笔 纵二一厘米 横四六厘米 孙埏甫旧藏

《杂画册》之一《水仙》(图四六)第一眼看便觉有佛手之姿,可想为巧合,但又不然。见《书画合装册》之五《水仙》(图四七),对比两幅《水仙》,确实都有佛手之意,且每幅水仙花与叶总数都为五,或许是表象,或许是八大山人有意为之,这都是猜测,我想说的是这个类似佛手的画面中的内空白。如《杂画册》之一《水仙》(图四六)中,八大将画中的笔墨分为两组,一疏一密、一主一次、一开一合,线条随性而富有变化且极具韵味。看似简单的画面,仔细分析可探其另有玄机所在。八大通过两组线条的势的开合呼应关系,在画面中心形成一个气息回旋的内空白,如图朱砂色线所示,《书画合集册》之五《水仙》亦是同样道理。

内空白的处理在一定意义上体现了八大山人的阴阳观,我们了解太极拳也是阴阳之学,是以阴阳之道为基础的武学。太极讲阴阳之气,讲抱式。怀如抱月,所抱之式则为阴阳二气,形成一个强大的气团,外虚而内实。看似虚无,却聚集着巨大能量,给人以张力之感。

如《鹌鹑》(图四八)所示,八大山人通过鹌鹑头部与嘴巴的方向



图四六《杂画册》之一《水仙》 纸本水墨
纵三二·八厘米 横三一·五厘米 康熙三十四年
乙亥 一六九五 江苏苏州灵岩山寺藏



图四七《书画合装册》之五《水仙》 纸本墨笔
纵二五厘米 横二〇厘米
康熙三十八年 一六九九 上海博物馆藏

分别于另一只鹤鹑的背部及腹部相呼应，形成一个无形而气息回旋的虚空白。《安晚册》之十九《花》（图四九）和《杂画册》之五《佛手》（图五〇）、《杂画册》之六《兰草》（图五一）画面中的内空白亦是阴阳之道。这是神秘的八大，不为世人所知。八大的所思所想今人已无法还原，留给我们的只是猜测。



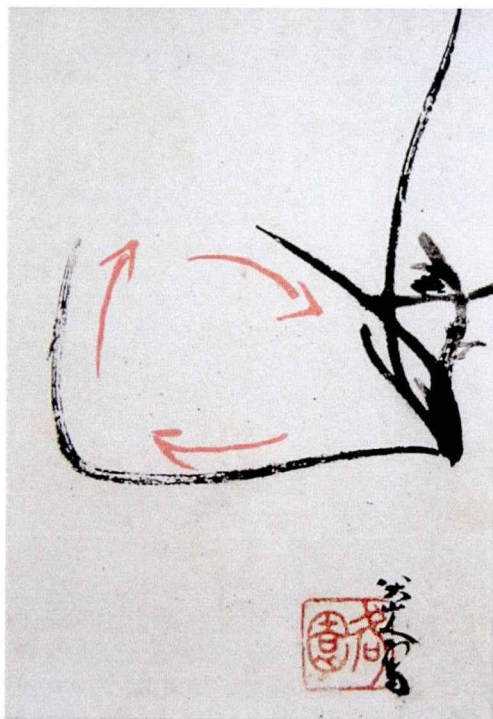
图四八《山水花鸟册》之四《鹤鹑》
纸笔墨本 纵三七·八厘米 横三一·五厘米
康熙三十三年 甲戌 一六九四 上海博物馆藏



图四九《安晚册》之十九《花》纸本设色
纵三一·八厘米 横二七·九厘米
康熙三十三年甲戌 一六九四 日本泉屋博古馆藏



图五〇《杂画册》之五《佛手》纸本墨笔
纵二八·八厘米 横一九·八厘米
康熙四十二年 癸未 一七〇三
日本山口良夫藏



图五一《杂画册》之六《兰草》纸本墨笔
纵二八·八厘米 横一九·八厘米
康熙四十二年 癸未 一七〇三
日本山口良夫藏

第四章 八大山人花鸟画“空白”观对后世的影响

第一节 对清代花鸟画的影响

由中央美术学院美术史系编著的《中国美术简史》是这样评论八大山人的花鸟画的：“他的花鸟画更为世人瞩目，他上承沈周、陈淳、徐渭以来的文人花鸟写意画风，以极具个性的奇简冷逸的风格，强烈地抒发了遗民之情。在立意、形象、造型、布局、笔墨以至诗、书、画的一体上均有新的突破，达到了水墨大写意花鸟画的空前水平，……清代中期的‘扬州八怪’、晚清的‘海派’以及近代齐白石、张大千、潘天寿等都深受八大山人影响。”这是历史对一个人的评价，不代表个人，也不代时代，而是代表文化和时间的历史的认可，这是最公平公正的评价，也是历史的沉淀。

八大山人的艺术成就是划时代的，是前无古人的，他在“空白”观念上的发展也是空前的。八大的艺术理念虽主要继承于沈周、陈淳、徐渭等明代大师，但在“空白”这一艺术语言上的发展和建树是一目了然的。董其昌提出绘画之南北宗论，将中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中突出出来，不再仅仅是营造图像的手段，而是成为绘画的重要表现目的。其结果就是使笔墨组合成为单独的审美客体，是笔墨的精妙和趣味成为画面的中心，由此建立起具有抽象形式美感的画面结构，文中也做了一定的分析，虽不全面，但也略有论述其对空白的发展。在对“空白”理念的建构上，从八大的作品特别是晚年时期的八大的作品中，我们可以感受到其极为强烈“空白”意识，以及“空白”在画面中哲学体现。八大将“空白”和“笔墨”纯化了，单纯到寥寥数笔将画面分割为两三个简净的空白，画面却流露出高远的意境和超逸情怀。

八大山人的艺术影响是巨大的，不仅对后人，即使在当时也对艺术界有着深远的影响。从石涛题其求得八大为其画的《大涤草堂图》一首古风长诗片段：“西江

山人称八大，往往游戏笔墨外。心奇迹奇放浪观，笔歌墨舞真三昧。有时对客发痴癡，佯狂李酒呼青天。须臾大醉草千纸，书法画法前人前。”可见石涛对八大的仰慕之情，所以八大对石涛的艺术的影响也可见一斑。清中期的扬州八怪亦极为推崇八大山人，郑板桥题画诗有云：“八大名满天下，而石涛名不出扬州，何哉？八大纯用减笔，而石涛微茸耳。”此诗不仅可以看出八大对当时画坛的影响，亦可以看出对八大减笔的见解。可以看出郑板桥是很清晰地意识到了八大的简逸之风，当然认识到了其简逸超脱的“空白”。扬州八怪是一个画家群体，各有各的风貌和师承关系，或冷僻、或清逸、或奇崛、或奔放、或古朴，他们亦有不少题识“仿八大山人”之作，扬州八怪所标榜的“怪”，在很大程度上受到了八大思想的影响。八大对于晚清海派的影响也是有据可循的，以吴昌硕为例，我们最常见的吴昌硕临摹八



图五二



图五三

大的作品（如图五二、五三），关于八大的题画诗更是多之又多，也在多幅八大的作品中看到吴昌硕的款题，其中在吴昌硕一幅荷花轴中有题：“……学雪（漏‘个’字）而翻似清湘。活泼泼地自可立定足处。或者取法乎上，仅得乎中耶？吴昌硕年七十四。”可见通常被人并列的石涛八大在吴昌硕眼中自有高下。在由王朝闻主编、江西美术出版社出版的《八大山人全集》之五中收录的王方宇的《八大山人对吴昌硕的影响》一文中说到吴昌硕和齐白石临摹八大的作品都“只注重他从超逸的笔墨中表现脱出尘俗的韵味，而多数的人没有注意到八大山人利用纸面上空白处理的衬托。吴昌硕的画中所利用的空白之处，是他自己的方法，或是说大部分还是传统固有的，和八大山人的空白完全不同。不但吴昌硕如此，齐白石也是如此，……八大山人以后的画家无论如何追求八大山人的神韵，但到现在为止，还没有一个人能达

到那个高度。”可能会感觉到我举这个例子不太恰当，好像是说吴和齐在空白上没有受八大影响，这只是表面，王方宇首先是十分肯定八大在“空白”上的不可超越性，对吴和齐是影响了但吴和齐还没有真正领悟到八大“空白”的神韵，而根本达不到八大的水平。反过来也正例证了八大山人“空白”观对吴昌硕及其他海派画家的影响。关于对齐白石的影响在下一节中还另有论述。

第二节 对近现代齐白石、潘天寿的影响

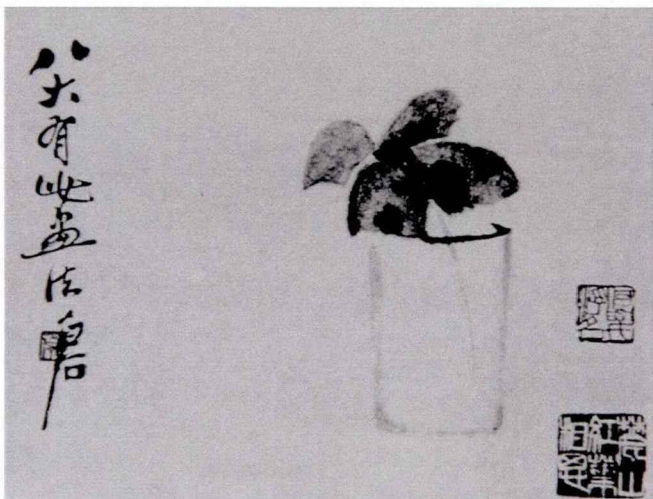
八大山人对齐白石的影响这方面的研究较多，且齐白石离我们年代较近，所听传闻也较多，可查史料也较方便。其中屡屡被人引用的：“青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”还有在其五十八岁所作《老萍诗草》里亦有类似诗句：“青藤、雪个、大涤子之画，能纵横涂抹，余心极服之。恨不生前三百年，或为诸君磨墨理纸，诸君不纳，余于门之外，饿而不去，亦快事也。余想来之视今，犹今之视昔，惜我不能知也。”可见齐白石对八大山人是极服之，愿为门下走狗，愿为磨墨理纸，愿饿之不去，可见白石对八大崇拜至极。齐白石有诗作跋语云：“予五十岁后画，冷逸如雪个，避乡乱，窜于京师，识者寡。”^[47]白石在友人陈师曾劝告下，决心“衰年变法”，时年五十七岁，有日记为证：“余作画数十年未称己意，从此决定大变，不欲人知，即饿死京华，公等勿怜，乃余或可自问快心是也。”所说变法，实为变八大之法，一改简括冷逸之风。王振德的《略谈八大山人对齐白石的影响》一文中说：“在章法上喜欢留出大块空白，善于将诗书画印组成和谐而又雄奇的整体，更是一致的。”可见八大的“空白”艺术对齐白石的影响也是巨大的、强烈的。白石将其内化于自我，形成了一套自我的空白艺术语言，篇幅有限且不做多分析，仅以八大一幅画及白石临仿其三幅作品为例足可见白石受其影响之深（图五四）（图五五）（图五六）（图五七）。

《潘天寿谈艺录》一书中关于“空白”的理论多有论述，如《听天阁画谈随笔》所说：“‘视而不见’之空白，并非空洞无物也。”“吾国绘画，向以黑白二色为主彩，有画处，黑也，无画处，白也。白即虚也，黑即实也。虚实之关联，即以空白显实有也。”^[48]在“对浙江美术学院国画系学生语”中也说到：“虚从实来，白从黑来。老子有言‘知白守黑’，即知道白，黑才能守牢。一般人布局只知道布实，而忘却

了布虚，在布实的时候，就要布虚。”^[49]潘天寿关于布白还有很多论述，其在《焦墨山水图轴》题识中有题：“个山僧曾题其所画焦墨松石曰此快雪时晴图也，今予偶作山水，山间树间，寒白似积太古雪亦可以个山僧题松石语题之然画材意境则全不同矣。原画事须在不同间求同，黑白间求致，此意个山僧已早知之，天人。癸巳家暑临此以为清凉之乐，寿拜识。”^[50]从此款识中我们不仅可以感受到其对八大的景仰之情，称之为天人，可见潘天寿在“空白”观念上受到了八大山人的深刻影响。亦可以从潘天寿险峻的章法布局、大的空白开合和起承转合规律总结都可以清晰体现出潘天寿在“空白”观念上对八大山人的继承和发展。



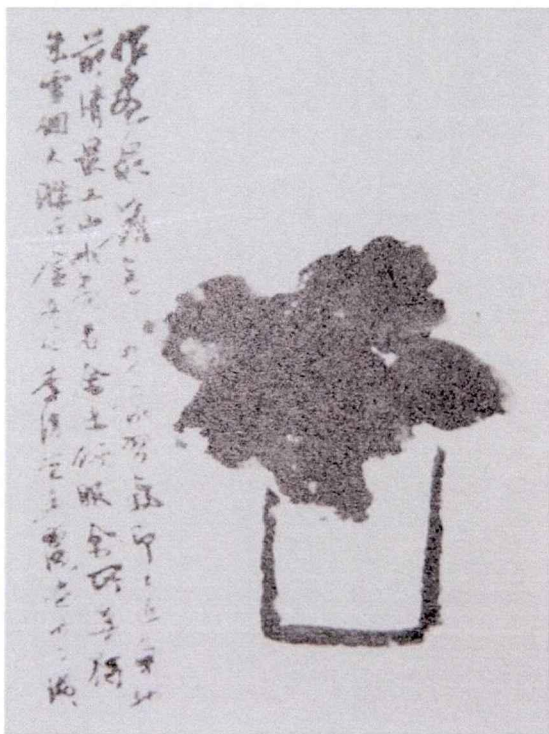
图五四 八大山人作



图五五 齐白石仿八大山人作



图五六 齐白石仿八大山人作



图五七 齐白石仿八大山人作

总结

八大山人的花鸟画上承沈周、陈淳、徐渭以来的文人写意花鸟画画风，以极具个性、奇简冷逸的风格打破了清初“四王”、吴历、恽寿平六家极力倡导的趋于保守的、泥古不化的复古之风，石涛继而起之，为清代画坛注入了新的活力，影响了清中期的扬州八怪，一改清初死寂之气，继而影响了近现代的海派诸家和黄宾虹、齐白石、潘天寿等人，并将继续发挥着他的影响力。八大山人的艺术是空前的，是划时代的，八大将“空白”抽象提纯出来，与笔墨一样成为独立的审美客体，在中国传统哲学的基础上将“空白”推向审美的更高境界，并对后世产生了深远的影响，也为文人画的发展提供了更广阔的延展空间。

八大的“空白”是渊无的，神秘的，亦是空白的，我们的探索只是不可知的猜测，正是这种不可知的猜测引导了我们，这种引导将生生不息。

八大的艺术成就之高，影响力之大，所以后人对八大的研究及学习之多，然而研究、学习的方向和深度各有不同，其影响也各不相同。我的研究也只代表我的个人观点，希望老师及前辈同仁多提宝贵意见以扭正我之拙见。

注释:

- 【1】《中国画论辑要》增定本 周积寅著 江苏美术出版社
- 【2】《中国画论辑要》增定本 周积寅著 江苏美术出版社
- 【3】《中国书论辑要》二版 280 页 282 页
- 【4】《中国书论辑要》二版 296 页
- 【5】《中国书论辑要》二版 300 页
- 【6】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【7】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【8】《周易·系辞上》
- 【9】《论语·阳货》内蒙古出版社 孔子原著 宇海峰编著
- 【10】《中国哲学简史》 冯友兰著 天津社会科学院出版社
- 【11】老子《道德经》四十章 内蒙古出版社 老子原著 赵春辉编著
- 【12】老子《道德经》四十章 内蒙古出版社 老子原著 赵春辉编著
- 【13】《中国历代画论》周积寅编著 江苏美术出版社出版 2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷 1 页)
- 【14】老子《道德经》内蒙古出版社 老子原著 赵春辉编著
- 【15】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【16】禅宗《心经》
- 【17】《中国哲学简史》 冯友兰著 天津社会科学院出版社
- 【18】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【19】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【20】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 3 页到 17 页
- 【21】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 18 页到 27 页
- 【22】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 41 页
- 【23】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 28 页

- 【24】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 30 页
- 【25】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 34 页
- 【26】《八大山人画集》上卷 荣宝斋出版社 23 页至 24 页
- 【27】《八大山人全集》之三 江西美术出版社 王朝闻主编 680 页到 685 页
- 【28】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 60 页至 68 页
- 【29】《八大山人全集》之三 江西美术出版社 王朝闻主编 686 页至 689 页
- 【30】《八大山人全集》之三 江西美术出版社 王朝闻主编 69 页
- 【31】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 50 页
- 【32】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 47 页
- 【33】《八大山人全集》之三 江西美术出版社 王朝闻主编 680 页到 685 页
- 【34】《八大山人全集》之三 江西美术出版社 王朝闻主编 686 页至 689 页
- 【35】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 50 页
- 【36】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 47 页
- 【37】《八大山人全集》之一 江西美术出版社 王朝闻主编 60 页至 68 页
- 【38】《八大山人全集》之五 《八大山人艺术哲学》 李德仁 江西美术出版社 1130 页
- 【39】老子《道德经》内蒙古出版社 老子原著 赵春辉编著
- 【40】《中国画论辑要》周积寅编著 江苏美术出版社出版 195 页
- 【41】《中国画论辑要》周积寅编著 江苏美术出版社出版 437 页
- 【42】《中国历代画论》周积寅编著 江苏美术出版社出版 816 页
- 【43】《中国画论辑要》增定本 周积寅编著 江苏美术出版社
- 【44】《中国哲学简史》 冯友兰著 天津社会科学院出版社
- 【45】《中国历代画论》周积寅编著 江苏美术出版社 第七章第二节文人画派 797 页
- 【46】《八大山人研究》论文选集 江西人民出版社 钟鸣天 一九八六年 南昌八大山人纪念馆编
- 【47】八大山人纪念馆编《八大山人研究》论文选集 江西人民出版社 273 页
- 【48】《潘天寿谈艺录》 浙江美术出版社 潘功凯编 125 页
- 【49】《潘天寿谈艺录》 浙江美术出版社 潘功凯编 126 页
- 【50】潘天寿书画集 《焦墨山水图轴》款识 浙江人民美术出版社 80 页

参考文献：

- 1、《中国画论辑要》增定本 周积寅著 江苏美术出版社 2007 年第一版
- 2、《中国书论辑要》二版 季伏昆著 江苏美术出版社 2000 年
- 3、《论语·阳货》内蒙古出版社 孔子原著 宇海峰编著 2009 年 12 月第 1 版
- 4、《道德经》内蒙古出版社 老子原著 赵春辉编著 2009 年 12 月第 1 版
- 5、《中国历代画论》周积寅编著 江苏美术出版社出版 2007 年 6 月第 1 版
- 6、《八大山人全集》王朝闻主编 江西美术出版社 2000 年 12 月第 1 版
- 7、《八大山人画集》上卷 荣宝斋出版社 2003 年 8 月第一版
- 8、《中国哲学简史》冯友兰著 天津社会科学院出版社 2005 年 10 月第 1 版
- 9、《八大山人研究》论文选集 南昌八大山人纪念馆编 江西人民出版社 1986 年
- 10、《潘天寿谈艺录》潘功凯编 浙江美术出版社 1997 年 3 月第 1 版
- 11、《潘天寿书画集》潘天寿书画集编辑委员会编 浙江人民美术出版社 1996 年 12 月第 1 版
- 12、《中国美术简史》增订本 中央美术学院美术史系中国美术史教研室编著 中国青年出版社 2002 年 5 月第 1 版
- 13、《为道日损——八大山人画语解读》崔白墨著 人民美术出版社 2005 年 3 月第 1 版
- 14、《中国画艺术专史》周积寅主编 孔六庆著 江西美术出版社 2008 年 12 月第 1 版

致 谢

在此由衷的感谢中央美术学院一直以来对我的培养，感谢中国画学院各位老师对我的栽培和帮助，特别感谢我的导师于光华老师、姚舜熙老师、岳黔山老师、谢青老师和张弓老师在生活和专业上对我教导和关爱，尤其感谢我的导师于光华先生一直以来孜孜不倦的教诲，于老师不仅是我的专业导师，更是我人生的导师，感谢我的导师于光华先生给我方向和动力。在美院的学习和生活使我结识了众多优秀的同学，感谢同学们在学习和生活上给我的鼓励和帮助。为了不辜负老师和同学的厚爱，我会继续努力，在艺术上更上一层楼。