

中图分类号: G243

密级: 公开

UDC:

学校代码: 10094

河北师范大学

硕士学位论文

(学历硕士)

真空妙有——八大山人的禅宗思想渊源

The emptiness with wonderful being
——Badashanren ' Zen ideological
origins

研究生姓名: 闫春英

指导教师: 白云乡 教授

学科专业: 美术学

研究方向: 中国画创作与研究

论文开题日期: 2011年9月16日

二〇一二年四月六日

中图分类号: G243

密级: 公开

UDC:

学校代码: 10094

河北师范大学

硕士学位论文

(学历硕士)

真空妙有——八大山人的禅宗思想渊源

The emptiness with wonderful being
——Badashanren ' Zen ideological
origins

研究生姓名: 闫春英

指导教师: 白云乡 教授

学科专业: 美术学

研究方向: 中国画创作与研究

论文开题日期: 2011年9月16日

学位论文原创声明

本人提交的学位论文《真空妙有一八大山人的禅宗思想渊源》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：闫春英
2012年3月5日

指导教师确认（签名）：白圣卿
2012年3月5日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：闫春英
2012年3月5日

指导教师确认（签名）：白圣卿
2012年3月5日

摘 要

“书者，心画也”。绘画作品更是明心见性，统一体现了个人的情感以及文学修养等特质。所以解析八大山人作品也应从其个人特质出发。

八大山人自从进入禅门就一直参禅修佛，且颇有成就，否则《进贤县志》不会称八大山人“尤为禅林拔萃之器”，而且“不数年竖拂称宗师，住山二十年，从学者百余人”（邵长蘅《八大山人传》）。写字、作画只是他佛门生活的业余部分，修持佛法、日常的禅门法事才是主题活动。不论是作为一名普通的僧侣，还是寺院的住持，八大山人都必须遵守一系列的禅门规约，包括每日都有的早晚诵经持咒，这是八大山人重要学养源头。

佛门的生活对八大山人生活态度的影响无疑是巨大的，也是世界观、艺术观念形成的重要因素。在他还俗之后，也一直与佛门有着联系。不仅经常往来于禅林，与当时的丛林中人交往，还时时地研读佛教经书，并在不同的场合发表释家的人生观和禅学思想。由此可见，佛学思想、禅宗理念是八大一生都不曾割舍的，而且从八大山人的书法、绘画作品以及他的题画诗来看，处处都显露出禅宗思想的影响。

禅宗认为空为万物之始，世界的本性就是真空，虚空是世界的本质。在禅宗看来，一切的世间万物“如露亦如电”，是不实在的。但是这个空并不是空无的、什么都没有的空，而是一种空性，空而不空。虽然看不到，却可以体验到。性虽真空，却又表现出无限的作用，即是看似无，实为有的“妙有”。如果执着于外表色相，便无法看到空性。其实真空便是妙有。

对画家而言，笔墨是有，画面上不着笔墨的地方便是空，所以空可以是形象；画面展现的意境是空，所以空可以是意境；画面显示出画家的心性也是空，所以空还可以是心性……画家以笔墨，即“有”，来体现出了画中之空，也就是画外之画，这和佛家的“无相之象”的道理是相通的。比如“得鱼忘筌”，笔墨是筌，空性才是鱼。

八大山人受南禅主张顿悟的影响而明心见性、去妄存真，所谓“一超直入如来地”，在绘画上舍去非必要的方面，以简洁洗练的艺术形式直接去追寻画面的本质，即空性。八大山人在绘画中并没有流于形而下的表象，也没有走向空疏恣意的抽象。他的画面宁静安详、清雅玄远，无住，无念，一切是那样的自然而然，即圆融自在。尤其是晚年的作品，丝毫没有装腔作势之感，带给我们的就是这样一种圆融自在的美，从容不迫，自

然平淡而又天真。简约的作品形式蕴含着无限的生机，画面中一花一木，一山一石，充满了神通圆融、变化自在。正如《华严经》中所言“示现种种神通，起种种变化，现种种佛身，处种种众会”。

通过对八大山人绘画作品的具体分析，可以看出八大山人的审美理念皆出于佛道、禅心。他把对禅宗不住色相、明心见性、圆融自在的体会理解都贯注在懵懵懂懂、如戏如影的绘画之中。

关键词：八大山人 禅宗 空 明心见性 圆融自在

Abstract

"Works, pictures of the heart". Especially, the painting is the recognition of one's nature and wholly reflects the personal feelings, literature diathesis, and other characteristics. So the analysis of Badashanren works should start from his personal traits.

Since Badashanren became a monk, he had always studied something about Zen and Buddhism and had a great success, otherwise Jinxian County Annals would not call him "outstanding among the select best" and "became the Master of Buddhism who lived in the mountain for twenty years and had hundreds of students following him ("Biography of Badashanren" by Shao-changheng). Writing and painting were his hobbies, only practicing the dharma and related events was his main activities. No matter he was a monk or an abbot, Badashanren had to adhere to a series of rules of Buddhism including chanting sutra in the morning and evening and it was his main resources of knowledge.

Without doubt, the practice of Buddhism had a great influence on Badashanren and was an important factor of forming his outlook on world on arts. After he resumed secular life, he still linked with Buddhism. He not only connected with the Buddhists, but also studied the Buddhist sutras and made speaks about the outlook and thought of Buddhism. From hence, we see Badashanren never discarded Buddhist thoughts and Zen concept and also we can find those from his handwritings, paintings and his poems on his paintings.

Zen thinks that emptiness is the beginning of all things, emptiness is the nature and the essence of the world. From Zen standpoint, everything in the world is Inauthentic Existence, such as "dew and lightning. But the Empty is not real empty without nothing, but the sunyata, emptiness but not nothing. Although it can not be seen, but it can be experienced. Although the nature is empty, it also show the infinite, that is, seemingly, it is empty, but in fact it is a kind of "wonderful being". If you cling to the exterior, you will not see the sunyata. In fact, the sunyata is wonderful being.

For painters, the emptiness in their works is where there is no brush or ink, the emptiness is a kind of image; when the artistic conception of the picture is empty, so is emptiness; when the painting shows the painter's nature of mind is empty, so is emptiness Painters with brush and ink—the being—reflect the emptiness in the picture, that is a kind of painting outside of the painting, which is same as the Buddhist phrase "the image is formless". For example, the Chinese old saying of "forgetting the trap by which the fish is attained", here the painting is a trap, the emptiness is the fish.

Influenced by Insight Theory advocated by Southern Zen, Badashanren discarded mirages and kept the truth with enlightened nature which is so-called "a super-straight into the Tathagata" and seared for the nature of the painting directly in a concise and pithy form, namely sunyata. Badashanren's paintings are not mere formalistic, either are wanton abstract. His works show out peace and tranquility, elegant and mysterious, with no-self and with no-mind and everything is so natural, harmonious and easy. Especially in his later works, there is no airs and graces, but brings us the beauty of harmony, it is so such comfortable, leisurely, natural and naive. The simple form of his works contains the boundless vitality. Each flower and wood, each mountain and each stone is vivid with harmony, change and ease. As the "Sutra" said, "show every abhijna, make all changes, present all kinds of Buddha, meet each public will".

Analysis of his works shows Badashanren's esthetic ideas all come from Buddhism and Zen. He puts his understanding of Buddhism and Zen into his works by playful brushes and ink.

Keywords: Badashanren Zen live emptiness enlightening thnature of mind comfortable and eas

目 录

原创性声明	II
中文摘要	III
英文摘要	V
目录	VII
引 言	1
第一章 八大山人生平概述	2
第一节 书画传家的末路王孙	2
第二节 国破家亡佛门避世	2
第三节 八大山人的巨大成就和影响	3
第四节 当前的八大山人研究情况	4
第二章 八大山人书画风格的缘起	7
第一节 重视抒写性情的明代绘画理念	7
第二节 借画抒怀的前辈画家	9
1. 董其昌	9
2. 陈淳	10
3. 徐渭	11
第三章 八大山人思想境界的转变与升华	13
第一节 八大山人的遗民情结	13
第二节 八大山人在禅门的修行	14
第三节 八大山人的禅宗思想溯源	14
1. 不住色相的色空观	14
2. 明心见性了无挂碍	16
3. 圆融自在心体无滞	18
第四章 八大山人作品的风格演变以及禅宗思想体现	20
第一节 早期作品——洒脱清秀、略显锋芒	20
第二节 中期作品——无中生有、虚实相生	21

第三节 晚期作品——气机流畅、生动自然	22
第四节 圆融无滞的书法作品	26
结语	29
参考文献	30
书目	31
致谢	32
攻读学位期间取得的研究成果成绩清单	33

引 言

八大山人是中国绘画史上足以彪炳百代的巨匠。人们对八大山人的价值有深刻而充分的认识，一方面震慑于他那无与伦比的艺术光芒之下，一方面又为他扑朔迷离的身世所吸引。

值得注意的是，从当前对八大山人的研究来看，人们在解析八大山人的绘画成因时，往往习惯性的加入外在因素，赋予他浓烈的政治色彩，这几乎成为八大山人研究的主调。比如认为八大山人作品的造型、笔墨、章法都受到了国破家亡的影响，一花一鸟之间浸透了对明王朝覆灭的痛心疾首以及悲愤无奈之情。我们可以看到这方面的论文和著作非常多。但是究其内因——从八大山人本身所受的思想影响去分析八大山人绘画成因的则少之又少。八大山人的作品在三百年来倍受景仰和推崇，首先是源于他绘画水平的高妙无双。正所谓画如其人，八大山人作为一个“竖拂称宗师”的著名禅僧（邵长蘅《八大山人传》），足以说明其深厚的佛法修为，在他的作品中必定会很自然地反映出禅学禅理。如果尝试站在佛家的角度，我们应该可以对八大山人和他的作品有更真实、更本质的认识。

本文从八大山人的诗偈出发，结合八大山人在禅门的僧侣生活内容，来分析他所受禅宗思想的影响。然后对照他的绘画作品，以此来解析八大山人独特的绘画风格与审美理念。

第一章 八大山人生平概述

第一节 书画传家的末路王孙

八大山人（1626年—1705年），生于江西南昌弋阳王府，是明太祖朱元璋的第十七子宁献王朱权的九世孙。谱名是朱统（上林下金），大约在二十岁之前、十五岁之后的一段短暂时间里称他为朱耷。

八大山人自幼聪明，从小就开始吟诗作画。这与八大山人生长的环境有密切的关系。如八大山人的九世祖宁献王朱权（1378年—1448年），在其晚年就以博学多才而著称。他的著述也是涉及到经、史、音乐、医药、戏曲等多个方面领域。其所作的《荆钗记》是我国的“四大传奇”之首，而他著的《太和正音谱》是研究我国戏曲的一部重要的著作。八大山人的祖父朱多炡，自幼就是受其父的教导“五岁，口授书，辄覆咏物所遗脱，见客，客使属对，辄工”。^[1]朱多炡在绘画方面师法米芾米友仁，在他的绘画中是以“词人之笔，寄情点染”而能达到“尽脱画家蹊径”。八大山人的父亲朱谋觐擅长花鸟山水，其画风接近沈周、文征明。陈鼎在《八大山人传》中道：“父某，亦工书画，名噪江右，然按喑哑不能言。”^[2]由此可见八大山人是一位生长于书画世家的末路王孙，从小接受良好的文化教育和艺术熏陶，家庭条件为八大山人从事绘画提供了优越的条件。

八大山人从小在这样一个书香门第中长大，所以接受的教育以儒家为主，读四书五经。从八大在十五岁时就考取了诸生（即秀才）的记载，可以推测八大山人也是想通过科举来走“学而优则仕”的道路。但是八大山人接触更多的，了解更直接的想必就是绘画了。八大山人从小就可以观看其祖父的作品，阅读叔父的论文集，并且可以在父亲的言传身教中学习绘画。由八大山人家中祖父辈的文学修养和绘画修养来分析，可以推知八大山人对他同时代的画家也有一定了解，对于明代的画论画理和流行的言论也是有所耳闻的，这也就为本文之后要提到的八大山人在绘画和书法上受其前期的董其昌、陈淳、徐渭的影响提供了一个佐证。但是仅有这些理论和画风的影响还是不能成为一个我们今天看到的八大山人。

第二节 国破家亡佛门避世

在明灭亡时，八大山人“父遂卒”，数年后“妻、子俱死”，迫于生存压力，逃遁于禅门，当了和尚，法名传綮，字刃庵。之后在作品里还出现过雪个、个山、个山驴、驴

屋、人屋等号，晚年取八大山人号并一直用到去世。同时代的邵长蘅在《八大山人传》记载道：“初为僧，号雪个，后更号曰人屋，曰驴屋驴，曰书年，曰驴汉，最后号八大山人。”^[3]

八大山人在经历国变之后，遁入空门，这在他的生命中占有很长的一段时间。为了保住性命，弱冠之年便避入山中，之后剃度出家。二十八岁时拜在江西介冈拜弘敏禅师门下，三十一岁继任主持，五十六岁由发病癫狂病愈后还俗。虽然八大在五十六岁时还俗，但是从一些资料看，八大山人从进入禅门就一直是参禅修佛的，包括在他还俗之后，一直与佛门有着联系。他不仅经常往来于禅林，与当时的丛林中人交往，还时时地研读佛教经书，并在不同的场合发表释家的人生观和禅学思想。如与八大有过交往的邵长蘅在《八大山人传》中有：“予客南昌，雅慕山人，属北兰澹公期山人就寺相见。”^[4]从上面的记载可见，八大山人和邵长蘅的会面是澹雪和尚从中联系的。还有在八大山人的《清供图》题款：“澹雪和尚道经山竹子为画兼正。”显示了八大山人与澹雪和尚的密切关系。八大山人在返俗之后，还是不断的研习佛教经典，关注佛学知识理念。八大山人常诵《八大人觉经》，在他的生命最后的阶段不断书写《般若波罗蜜多心经》。由此可见，佛学思想，禅宗理念是八大一生都不曾割舍的。而且从八大山人的绘画作品和书法作品及他的题画诗来看，处处都显露出禅宗思想的影响。

第三节 八大山人的巨大成就和影响

在八大山人的一生中，创作了大量苍劲圆秀，淋漓奇古的作品，使之成为中国艺术史上的一颗璀璨巨星。其独特的艺术风格，也熠熠闪耀在世界艺坛。八大山人的作品在三百多年来倍受景仰和推崇，首先是源于他艺术水平的高妙无双。八大山人的笔墨集先贤之大成，面貌独具一格，为后来者开阔视野。

对于八大山人书画艺术的推崇是从与他同时代的石涛开始的，到后来的扬州八怪，清末民初的赵之谦，何绍基，吴昌硕，齐白石等，都是对八大山人推崇之极。特别是吴昌硕，齐白石二位大家，一再临摹八大山人的



图1 吴昌硕《个山遗意》

作品，并且在其题画的诗文中，表露出对八大山人书画艺术的钦佩之情。如吴昌硕在临摹八大山人的《瓶橘图》中自题道：“一瓶一橘，雪个之魂；…画之不似，嗟予钝根。”



图2 八大山人《鲤鱼图散页》

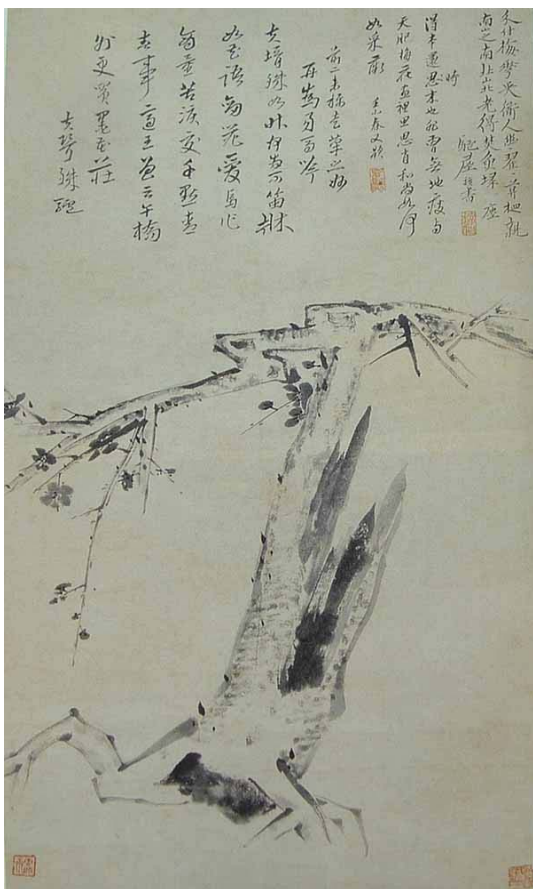


图3 八大山人《古梅图》

[5]白石老人谈及八大时的感佩之情溢于言表，曾经写道：“我欲九泉为走狗，三家门下转轮来。”[6]还有稍后来的潘天寿，我们都能在其绘画和言论中领略到八大山人的重要影响和启发。

第四节 当前的八大山人研究情况

从当前对八大山人的研究来看，人们在解析八大山人的绘画成因时，往往会习惯性的加入外在因素，比如认为八大山人作品的造型、笔墨、章法都会因为其独特的面目，而解释成是他受到了国破家亡的影响。大多认为八大山人在入佛之后就一直对自己是明后裔念念不忘；八大山人的艺术创作中一直有怀念故国、敌视清政府态度，时时在作品中以冰冷的感觉表现对清政府的憎恨，画中古怪的眼神只是一种对新王朝的不屑与漠视；八大山人笔下是明王朝的残山剩水，而白眼向人的鸟和鱼则是对清朝的冷眼与不屑；鸟不着地、鱼不游水是表明不事二主；认为他绘画中所表现的冷漠、冷峻的风格，是在嘲笑清政府的统治，并且认为这一风格的确立，是以体现八大山人在独特的历史环境中所表现出来的精神和气节，是八大山人渲泄抑郁的情绪，传达愤慨的心绪最为准确，最为恰到好处的方式……这一方面的论文及著作汗牛充栋。

当然，八大山人在他的作品题诗中有较显著的愤世之作。如他在还俗之初，题自作的《古

梅图》中道：“得本还时末也非，曾无地瘦与天肥。梅花画里思思肖，和尚如何如采薇？”^[7]在诗中八大由画梅花联想到以画兰著称的亡宋遗民郑思肖，又想到不侍二主的遗民叔齐伯夷，感慨与其出家当和尚，不如采薇而食。

而根据八大山人本身的环境因素、思想变化动态地去分析八大山人作品成因的论著却不多，究其内因有很多。因为八大山人表达思想观点的文字较少，他留给我们的只是晦涩玄奥的诗文和给人以无限遐想的画面。这样的画面里除了上文说到的社会因素外，肯定还会受到更关键的其它因素影响。除了当时的文论、绘画理论之外，首要便是八大



图4 黄安平《个山小像》

山人入释门后所接受的禅宗思想了。如我们常见的八大山人在《个山小像》中作的诗偈所云：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。^[8]有的学者就会从字面上去分析，并且和八大山人的身世联系起来，认为八大山人在明朝灭亡之后出家是被迫的，八大山人本身是不认同禅宗的，在他的心中是不信仰佛教的，他只是把寺院当作安身立命之所：“洞曹临济

两俱非，羸羸然若丧家之狗”^[9]说明八大山人看出了曹洞临济都不是安身的地方，透露了八大山人对佛门的厌倦；八大山人认为这二家禅法是不对的，它们是不值得信奉的等等说法。对于同一首诗，黄苗子认为八大山人的这段题识是对当时僧徒派系之争的厌倦，对禅门信仰的否定，八大山人是在诗中对此而大发牢骚，同时二十年佛教信仰的破裂使八大山人的精神痛苦。美籍华人王方宇认为这段题识，表现他对佛门的态度冷漠：他从二十四岁进入禅门，到这时五十二三岁了，忽然发现“洞曹临济两俱非”，所以内心很矛盾。沈桐屡则认为，他也可能把曹洞临济的思想全部否定，因为他志向不在出家，而是在复明。由此可见，在研究八大山人的学者中，有些人会根据八大的诗文给予自己

的见解，而其中更多的学者是从当时的社会因素、八大的身世去分析，而没有从他所接受的思想去分析。

翻一下禅宗典籍，那个时代的僧人们参话头、打机锋，这种写法并不少见。再回头看八大山人在《个山小像》中自题的这首禅味十足的诗，就会明白八大山人的这种超级自信的自嘲。“生在曹洞临济有，穿过临济曹洞有。”^[10]是说八大山人既是曹洞宗的传人，同时他也是接受临济宗的思想。穿过就是洞穿，即是理解、了悟的意思。“洞曹临济两俱非，羸羸然若丧家之狗”^[11]的意思是八大山人已经了悟两家禅法的宗旨，思想不拘泥任何一家，没有门派之分，没有外在形象的执著，所以才称自己为“羸羸然若丧家之狗”。八大山人的这首诗深得南宗不住于法的要义。

第二章 八大山人书画风格的缘起

一个画家的绘画风格是多种元素因缘和合而生。禅宗思想的甘露浇灌了八大山人的绘画，使之枝繁叶茂，成为艺苑奇葩。八大山人生活的时代则为他提供了基本的土壤。

第一节 重视抒写性情的明代绘画理论和理念

明代绘画的演变，既与延续前代艺术传统的发展有关系，而且与明朝的政治、经济、思想、文化也有关系。如郑午昌在关于明之画学中所言：“盖明自嘉靖以前绘画之风，尽反元人之所尚，而追踵宋代画院之旧绪，…自嘉靖而后，国家多故，画风亦稍稍从束缚而就解放。”^[12]

明代中期在哲学思想上出现了王守仁的“心学”，他的“致良知”，“心即理”和“知行合一”的学说是以心为本体的，而理是心认识的一种结论。与王守仁前期的以理为本体的程朱理学不同他倡导的知行合一的理念，同时也否定了四书五经的主宰地位。而在明代晚期，随着社会矛盾的尖锐，在思想上也出现一些变化。李贽提出“童心说”，主张发展人的自然之性。这一学说反对虚伪的道学，对圣贤书不屑，提倡男女平等，思想具有很强的叛逆精神。

在这些理论倡导下，明代初期中期在绘画创作中抒写心灵，突出个性就日趋强烈。如明中期的“吴门四家”、陈淳等人。吴门四家在继承文人画传统的同时又拓展了题材，强调主体、追求笔墨形式和抒写情致等方面，都极为有力的丰富和推进了文人画，使文人画成为时代主流。明代后期绘画领域出现了不少个性鲜明、不拘一格、直抒胸臆、面貌迥异的画家，例如陈洪绶变形夸张的人物，徐渭酣畅淋漓的泼墨大写意花鸟。徐渭是借画抒怀，在他的画中以纵横的笔法，酣畅的水墨，不求形似的形象，来抒发他痛苦、孤愤的内心及表达他狂傲不驯、豪恣不羁的性格。其言论也是十分的强调自我意识。徐渭在论画中提出了“舍形而悦影”，“不囿造化，随我安排”等观点，也都是充满了强烈的个人意识。到晚明



图5 八大山人《荷花册》

万历年间，著名的书画理论家、书画家董其昌提出了“以画为寄，以画为乐”的至理名言为后世画家所遵循。

八大山人的绘画中形神兼备，且情绪充沛。一笔落纸，便笔笔生发，可以感受到书写的韵律。虽然是夸张变形的，却又令人信服。八大山人所画的松树，其枝干中粗下细，形成奇异张力；画的湖石，体型上大下小，仿佛在涌动一般。画面中八大山人率意的表达与众不同、个性鲜明的自己。从这样的绘画中，可以感受到明代绘画重视抒写性情的风气。

明代在绘画上还尚临摹，但这时的临摹不是重形而是重意。如郑午昌所言：“明人仅承其教而演习之，有所作，必以得古人之法与意为上，于是临摹一道，几为明人习画者之不二法门”。^[13]八大山人一生都在学习临摹前人的精华，表现在他的书法上尤为明显。龙科宝在其《八大山人画记》里说八大“少时能悬腕作米家小楷。”^[14]虽然至今没有发现八大山人少年时期的书法作品，也就无法直接验证龙科宝的说法了。但是我们从八大山人后来的作品中也能明显的看出其取法师承。如在八大山人的《传綰写生册》中，其绘画就明显的取法周之冕和徐渭，而书法则取法端严的欧阳询，而后是转学董其昌、黄庭坚、米芾等人。八大山人不仅学习名人法帖，一些无名氏的作品也在其临摹之列。书画的取法上，在八大山人绘画题跋中也有记载可查。如在五十九岁时《行楷黄庭内景经册》跋语中说：“陈留所未备者，阮千里耶？余次二王书似之。”^[15]八大山人说他自己学二王书似之，可见其心摹手追过王羲之、王献之的书法。

八大山人在他的临摹中不求形似，只追神采。虽然是临摹，但是与原作面貌并不相同，而是借他人之笔表达自己的情怀，体现自己的面目。如在《仿董北苑山水题识》中题道：“画家传摹移写，自谢赫始，此法遂为画家捷径，盖临摹最易，神气难传，师其意而不师其迹，乃真临摹也。”^[16]由此可见八大山人对待临摹的

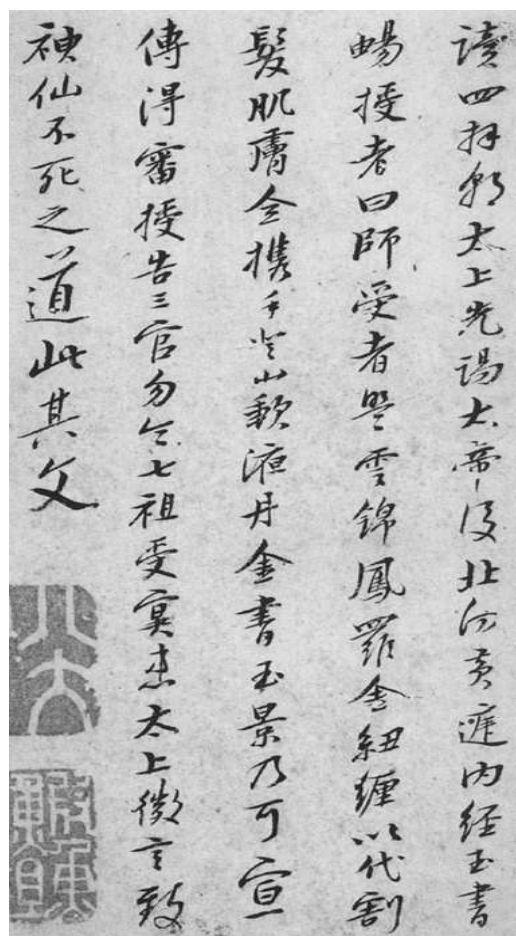


图6 八大山人《内景册》

态度了。他是临意而不是临貌，借助书画传达精神，在书画创作中抒写自己的性情以明心见性。

明代的画家理论家也有许多重意不重形的论著，如周天球言：“写生之法，妙在得化工之巧，具生意之全，不计纤拙形似也。”^[17]提倡在写生中首先应当注意的是要使画面生动，有生机，而不是只去斤斤计较所画物象的形体是不是准确。还有屠隆在其《画笺》中直言：“人能以画寓意，胸中便生景象，笔端妙合天趣，若不以天生活泼为法，徒窃纸上形似，终为俗品。”^[18]就更加直接的指出在创作中，应当胸中有象，用笔生动活泼，不要拘泥于物象的外形，如果在整幅画面中表现的只是形似，那就品格很低，被视为俗品了。而这样的理论在明代尤其是明后期比较多，可见明代创作临摹中都是注重生机，而反对一味表现形似。

第二节 借画抒怀的前辈画家

在中国的艺术史上，八大山人的绘画风格是独树一帜的，八大山人的艺术成就是别开生面的，由出入诸家到逐渐的融汇贯通自成一体。这也就为我们从侧面研究八大山人的艺术思想提供了一个很好的资料。以下是几位八大山人学习推崇过的画家，从他们的思想中可以探寻一些八大山人绘画成因。在其言论和思想上我们选取了距离八大山人生活时期较近的几位画家进行介绍。

1. 董其昌

董其昌（1555年-1636年），华亭（上海松江）人，擅长山水画，其画法出入董源，巨然，黄公望，倪瓒等诸家，融汇变通自成一家。董其昌为了重振文人画的画风，树立文人画的规范，除了在提出南北宗论之外，也阐述了一系列的文人画的绘画理论。如“画家以古人为师，已自上乘”的崇尚古风观点，“顿悟”式的画学道路（顿悟式的方法也是禅宗中常用的方法），还有强调艺术形式的“笔墨精妙论”，营造画面“平淡天真”的

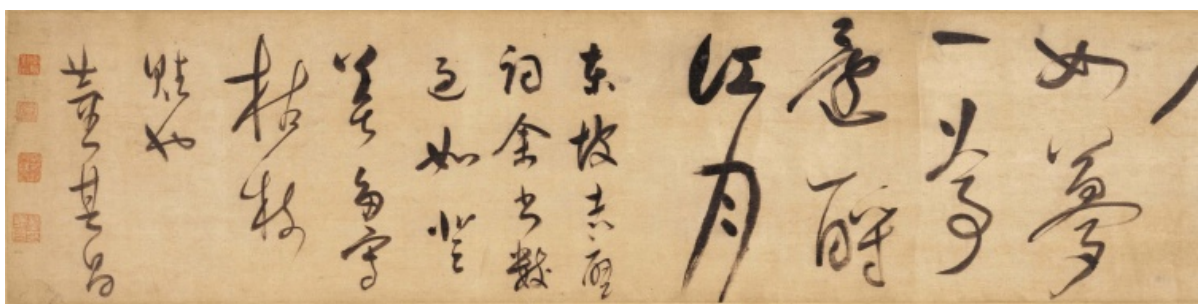


图7 董其昌书法

逸品格调。而董其昌的艺术创作中也是力求完善文人画规范的，在其五十岁时：“行年五十，方知此一派画殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非董，巨，米三家，可一超直入如来地也。”^[19]董源、巨然、米芾三家都是他推崇的“南宗”的大家，米芾是文人画中品味最高的逸品画。董其昌是要追踪“脱尽廉纤之习”的写意高逸画法，以树立尽善尽美的文人画体系。董其昌晚年的绘画逐渐形成自己的画风，他的绘画是游离于内容与物象，笔墨清淡含蓄，景致平淡无奇，境界清雅，这是能足够体现文人画的主要特点。



图8 八大山人《墨华图卷》

八大山人的早期作品中就明显有董其昌的影子。八大山人在四十一岁所画《墨华图卷》其画上的书法题识的风格依稀董其昌。相似的还有五十一岁所书的《题夏雯看竹图》

上也都仿佛董其昌。董其昌八大山人终生心摹手追的对象。其实董其昌的行书疏朗清秀，在抒情达意上对八大山人情感的表达更加直接，而董其昌的用墨浓淡变化，与八大山人的



图9 陈淳《牡丹年图册页》

的大写意绘画的笔墨变化有某些暗合之处。这些与八大山人学习，临摹董其昌是有内在联系的。八大山人是董其昌艺术理论最贴切的实践者，董其昌在绘画中并没有完全实现自己的艺术理念，而在八大山人的绘画中就能有很好的体现。

2. 陈淳

陈淳（1483年-1544年），吴（苏州）人，擅长山水，花鸟。陈淳继承多师，山水画是由文征明到沈周，再向上直追米芾、米友仁父子绘画风格，而后形成泼墨云水的独特风貌。花鸟画是由文征明工秀的绘画风格，再继承沈周的水墨写意法，结合自己艺术体验以狂草入画，创立了水墨大写意的绘画面貌。陈淳的水墨画特别是写意花鸟，在题材的选取上即表现出尽兴的逸趣，以墨代色，达到了运墨而五色具的丰富效果。所画的物象大多是取一花半叶的折枝形式，除去一切不必要的细节，使画面主体简洁明快，明朗清新，而又富于变化。徐沁在其《明画录》中的评语是：“其（陈淳）写生，一花半叶淡墨欹毫，疏斜历乱之致，咄咄逼真，久之并浅色淡墨之痕俱化矣。”^[20]在笔墨上，陈淳用笔多得益于他的草书功底，水墨虽然是泼墨淋漓，但是又会变化丰富，浓淡相宜，强化了水墨在宣纸上的自然晕染的艺术效果。在布局上，诗、书、画三者自然结合，不仅诗文内容阐发或延伸了画意，而且所写书法也成为画面的重要组成部分，起到相互呼应的作用。王世贞在《弇州山人续稿》中评道：“白阳道人作书画不好楷模而绰有逸气，故生平无一俗笔，在二法中俱可称散僧入圣。”^[21]

3. 徐渭



图 10 徐渭《葡萄图》

徐渭（1521年—1599年），浙江山阴（绍兴）人，在其所擅长的花卉画上鲜明的展现出独特的个性。徐渭的画面往往表达强烈的主观色彩，或者是表现不平的内心情愫，或者是嬉笑怒骂式的警世喻人，主要是表现在形式上的水墨花鸟大写意和内容上的文人特质。徐渭的花鸟题材广泛，但是从他常表现的题材来看，还是荷花、梅、兰、竹、菊等文人所喜爱的题材。徐渭纵逸的写意画法，也是多得益于他的书法。他对“书画同源”和书画结合，有很明晰的认识，明代的张代在《跋徐青藤小品画》中对他的书画结合特点曾做出恰当的评价：“今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇崛略同，…余亦谓青藤之书，书中有画，青藤之画，画中有诗。”^[22]徐渭作画开大写意的先河。他的绘画笔墨纵横，水墨淋漓，对后世有着深远的影响。在他的画论中，提倡直抒胸臆，主张自由发挥。如他的名作《葡萄图》把提倡自然成趣，崇尚天

机、反对造作，特别是直抒胸臆这一理念体现的淋漓尽致。

较之后两者，八大山人和他们在艺术上也有许多相似之处，我们会常看到八大山人的绘画中，根据画面需要而题上表达其思想见解的题画诗，而诗的字体也是会因绘画风格或者八大当时的学习内容或当时的心境的不同而不一样，而且诗、书、画三者是完美的结合在一起的。这样的表现形式和上文说到的陈淳、徐渭十分相似。书画本相通，八大山人吸取书法中骨法用笔的长处，以书入画则绘画更具写意性；吸取绘画中经营位置的长处，以画入书则使得书法更加丰富含蓄。。八大山人在《书法山水册》之八的题识中说道：“画法董北苑已，更临北海书一段于后，以示书法兼之画法。”^[23]

在当时的文风与画风影响下，崇尚逸品，借画抒怀的绘画风气兴起，为八大山人以后的绘画做了很好的铺垫，打下良好的基础。在某种意义上来说，如果没有八大山人之前的艺术家的探索，也就不会造就现在我们看到的八大山人。

第三章 八大山人思想境界的转变与升华

第一节 八大山人的遗民情结

对于八大山人的遗民情结表现在绘画上，人们一直有所争议。诚然，作为一个经历了国破家亡的末世王孙，面对被异族统治，在心理上是会痛苦的。迫于清朝对待明王孙的严酷统治，和残酷的文字狱，虽然已经落发为僧的八大山人也是有所顾忌。八大山人不是李后主，也不是宋徽宗，而只是一个普通的末路王孙，所以他也只有以委婉的方式来表达自己的心声，以此使他坚守的从一而终的道德标准和与生俱来的孤傲的秉性得以释放。

八大山人会通过绘画和书法来发泄胸中的不平之气，用写意的方式直接宣泄与挥洒他的情感，并且强烈的表达自己的个人意识。而这样的情结我们可以从八大山人的题画诗中明显的看出来。在八大山人的《梅花图册》上有这样一首题画诗：“三十年来处士家，酒旗风里一支斜。断桥荒藓无人问，颜色如今似杏花。”^[24] 诗中以梅花自喻，比喻耐寒傲骨的品格。从八大出家已经三十年了。在这三十年中虽然世人不知，但是八大山人依然保持着高尚的品格，如同梅花一样洁白，纯净。再有就是八大山人在《陶瓮》中道：“小陶语大陶，各自一宗祖；烂醉及中原，中原在何许？”^[25] 这种国破家亡之恨感人肺腑。



图 11 八大山人《个山杂画册》

清人邵长蘅在《八大山人传》中记载了一段他和八大山人的经历，大致是这样的：在一个凄风冷雨之夜，邵长蘅和八大山人留宿在一座寺庙。风雨怒号声中，几乎使人睡不着觉。假使此时八大山人与方凤，谢翱，吴思等人在一起，肯定会因为触景伤怀

清人邵长蘅在《八大山人传》中记载了一段他和八大山人的经历，大致是这样的：

在一个凄风冷雨之夜，邵长蘅和八大山人留宿在一座寺庙。风雨怒号声中，几乎使人睡不着觉。假使此时八大山人与方凤，谢翱，吴思等人在一起，肯定会因为触景伤怀

而相拥痛哭。很惭愧我不是这类人。

从这段记载中我们不能知道八大和邵长蘅当时谈论的内容，但是从他们说到的人物方凤，谢翱，吴思，这三人在入元后不忘故国，常在严陵钓台西台痛哭的典故，和邵长蘅用大段的环境描写来衬托凝重的气氛可以推测，八大山人在遇到可以谈心之人时也会敞开心扉，诉说自己因国破家亡而满腔愁闷，以及表达自己也如同方谢一样怀念故国。

第二节 八大山人在禅门的修行

从八大山人留给后人的资料来看，会发现他表达怀念故国、仇视清政府的作品并不多。特别是在八大山人后期的作品中，许多诗和画都不再分明的流露他的不平之气，而是给人以超然淡泊的美。

八大山人多年的僧侣生活是不断修行进步的过程，否则《进贤县志》不会称八大山人“尤为禅林拔萃之器”，更不至于“不数年竖拂称宗师，住山二十年，从学者百余人。”^[26]写字、作画只是他佛门生活的业余部分，修持佛法、日常的禅门法事才是主题活动。不论是作为一名普通的僧侣，还是寺院的住持，八大山人都必须遵守一系列的禅门规约，包括每日都有的早晚诵经持咒。这对于他来说是重要学养来源。长期的僧侣生活对八大山人生活态度的影响无疑是巨大的，也是世界观、艺术观念形成的重要因素。甚至到晚年，八大山人还常写《心经》。

通过阅读八大山人的题画诗以及他和朋友交往的诗会发现，八大山人留给我们更多的是他阐述禅理，表达禅学观点的诗。各种禅典、话头、机锋层出不穷。而这些诗有的读起来给人以灵光乍现之感，有些还会使人感到山人的诙谐幽默，还有一些就比较的生涩难懂。细细品读山人的禅诗，会发现在八大在阐述禅理的同时还向我们传达了绘画观点。

第三节 八大山人的禅宗思想溯源

如果尝试站在佛家的角度，追寻八大山人作品中层出不穷的话头、禅典的源头，我们应该可以对八大山人和他的作品有更真实、更本质的认识。

1. 不住色相的色空观

色空观是佛教对世界认识的根本。被誉为“佛教三藏”之心脏的《心经》是出家僧人的日课，也是八大山人常书写的经文，开篇便重点说“空”，其中指出：“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。”^[27]即“空为众形始”，世界万物本性是无的，现象本

性空，以因缘所生。

八大山人在绘画中并没有流于形而下的表象，也没有走向空疏恣意的抽象。对于八大山人的作品能让人产生有一种精神超越了具体的感官的感觉，他在似与不似之间表现世间万物，又经常出人意料地将不相连的不符合逻辑的物象联接在一起。他以平常心为基本，平中求奇，抽象中有具象。在绘画中“心”是不住于相的，“有”是游离在相之上的。就如王朝闻先生对八大山人绘画的评价一样：“他的绘画既不是在应用抽象的概念来说教，也不依靠生动的比喻把自己已有的判断暗示给观众，而是像齐白石画的一些日常生活中常见的现象那样，给人印象却是显出了‘意与境浑’的美。”^[28]在评论八大山人的绘画中，李苦禅有着这样的论述：“他既不杜撰并非目所识的‘表象’。他只倾心于意为之的‘意象’。故其所作鱼多无名鱼，鸟常为无名鸟。”^[29]

而八大山人在《问香楼》诗中也阐发了关于不住色相的禅宗观点，诗中写道：“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。”^[30]诗中充满了禅理，是说人应当不住色相、不住六尘，即不住声、香、味、触、法，“香”是缘起于无，而一旦去关注它也就落入俗尘。

无住，最早见于《维摩经》，其原来的意思是指无所住，即主体的心不执着于一定的对象，不失去任何自由自在的作用。禅宗经典《坛经》中的也有关于无相、无念、无住的阐述，“无相者，于相而离相，无念者，于念而无念，无住者，人之本性。外离一切相，名为‘无相’。”^[31]无相，就是指不具有相对的形象，不执取对象的相对的相。在禅宗的理念里，人之所以被束缚是因为人有执著之心，如果身处其中而不被其束缚，这样才是真正的自由。而要想达到自由，也就是说的“无住”，就要使心不要执著在某一



图 12 八大山人《河上花图卷》

点上，没有和任何事物产生联系的点，在万物千变万化中而心是寂然不动的，也就是“住而不住”。

八大山人在他晚期的作品中就有明显表达色相观的禅宗观点的题画诗,如在《河上花歌》中题道:“争似画图中实相。无相一颗莲花子,吁嗟世界莲花里。”^[32]实相无相,是出自《五灯会元》卷一:“释迦牟尼在灵山会上拈花示众,迦叶尊者破颜微笑。世尊说:吾有正法眼藏,涅槃妙心,实相无相,微妙法门,不立文字,教外别传,付嘱摩诃迦叶。”^[33]实是真实不虚的,相是事物的形状或本性。一切诸法的真实体相既是实相。佛教认为一切事物都是由因缘生成的,它本身是不存在的,所以是空的,而一切事物是有真性的,亦即诸法实相。所以在八大的诗中,一颗莲花子可以容纳万物,整个世界都在莲花之中。

禅宗对绘画的影响表现在违背习惯性的思维方式,八大山人正是通过绘画和题画诗来说明执著的世界是不真实的幻觉,是变化无定的表象。绘画是一种空间艺术,是需要表现一种空间呈现某种具体物象的。八大认为,在绘画中的物象只不过是影子(如石涛在评价八大山人的画时就用“戏影”一词)是不真实的,像《金刚经》中所言是如梦如幻,如露亦如电的。这种“戏影”的不住色相,表现在绘画上就是不是简简单单的描摹所见到的物象,而是以简约的方式表达出丰富的内容,就是求不似之似,就是求神韵。八大山人在《鱼鸟图》中题到:“是鱼是雀兼鸕鹚,午饭晨钟共若耶。”^[34]在禅宗看来,假象与实相的统一,是现象界,而人们对实相的感知,就是将蒙在实相上的灰尘拭去。

2. 明心见性、了无挂碍

禅宗认为,人的本性本来是明的,然而业障攀缘,使人产生妄念,染污重重,失却本真。禅宗把心看作是人性主体的承担者,所以在修行的禅师们是看重心的,同时,对性也十分重视,并且把心性结合起来的。心,主要指人的精神现象,心理活动,以及个人内在的生命主体。性,就是指一切事物永恒不变的性质,本质。而要去除染污,禅宗认为,必归心悟,只有内心的清静,才能体悟到世界万物的真实本相,才能脱离一切蒙蔽于心的尘埃,达到物我两忘的境界。

“色”在禅宗中的感性经验中有着十分重要的意义。色,就是感性是现象。修禅的人是通过空观观相,或是通过色观观相的,色就是纯粹的现象,因此禅宗中把色视为心相,视为境。如马祖道:“凡所见色,皆是见心。”这种明心见性的观点在禅宗的经典里比比皆是。而同样是在《坛经》的记载中也是以诗偈的形式来告诉大众,在对待禅宗的问题上也应明心见性。如慧能在看到神秀书于南壁上的《无相偈》后也写下一偈:“菩提本无树,明镜亦非台。本来无一物,何处惹尘埃。”^[35]就是这样的一首诗,就透露出

了慧能的心性，心无挂碍，无念，无住。

八大山人深受禅宗思想的影响，还表现在八大山人的写意画以简为美，这与倡导、崇尚简易之道的禅宗有着密切的关系。禅宗主张明心见性，即心即佛。禅宗所崇尚的简易，是在摆脱繁琐的空洞之后的简洁。只要把握住直指人心见心成佛的禅门宗旨，顿悟禅机，没有必要天天念佛，打坐修禅，重要的是保持一种心中无碍的心态就可以了。这样的观念会使人更加真实的认识世界，认清自我。

在这一理念上还提出了“心识”。佛家对美强调心识，其原因是认为世界万物的美与丑是由于心的认识不同而产生不同的，心的认识可以包容世间万物的。因此而产生了“心不会单独存在，需依托境方能感知；境不会独自成立，因为心所以显现”的审美观。即“境由心生”。所以世间万法都在心中，凡所见色皆为见心。而禅宗的明心见性、尚简之风也影响到了文学和绘画。如在唐代的张怀瓘的《文字论》中就有：“文则数言乃成其意，书则一字已见其心。”^[36]在清代的恽南田的《南田画跋》中说道：“画以简为尚，简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥”^[37]这样的论述从古至今不乏其人。在八大山人的代



图 13 八大山人《西瓜图》

表作《杂画册》中所画的鱼不过是数笔，而带给观者的却是把自由翱翔之态表现的淋漓尽致。

在八大山人的题画诗中也可也看得他对禅宗明心见性的认识。如在山人的《西瓜图》中：“和盘拓出大西瓜，眼里无端已着沙；寄语土

人休浪笑，拔开荒草乱如麻。”^[38]诗中的“和盘拓出”是佛教用语，也是江西的俗语中的“口头禅”，意思是毫无保留的完全搬出来，显示了山人的心地光明，胸怀磊落。

在八大山人的《个山小像》中自题的一首诗偈：“没毛驴，初生兔，嫠破门面，手足无措，莫是悲他世上人，到头不识来时路。今朝且喜当行，穿过葛藤露布，咄。”^[39]对于这首诗，在研究八大的人一直有不同的观点。如美籍华人王方宇认为是八大厌恶自己是僧人之身，不知如何是好。而单国强认为八大山人是在向世人透露自己已经厌倦了丛林生活，要脱去袈裟过俗人的生活。八大山人，他作为一个“不数年，竖拂称宗师。住山二十年，从学者常百余人”^[40]的禅宗“拔萃之器”，单从字面上去理解还是不足的，其实这首诗是八大山人写给初入禅门的人的，是对他们如何学习禅法的告诫，而八大山人这样写的方式也正符合了禅宗的说话方式。“没毛驴，初生兔”不是八大山人在说自己，而是在说初入佛门的人，或者是道行浅的人。整首诗的意思是八大山人在说学佛的人不要被佛教的经典、文字所限制，而陷入知识的罗网之中，不悟本真，到头来还是沉沦于苦海，只有明心见性，觉悟佛的要旨，才能超越理性的知识，得到真正的圆融自在。

3. 圆融自在、心体无滞

圆融一语，见于《楞严经》（此经是八大山人为僧时每日的早课读诵内容之一）卷四，经云：“如来观地水火风本性圆融，周遍法界，湛然常住。”^[41]

“圆融”是中国化了的佛学思想中的重要内容。黄希运禅师曾比喻道：“譬如一团水银，分散诸处，颗颗皆圆，若不分时，祇是一块。此一即一切，一切即一。”^[42]（唐·裴休集：《黄檗断际禅师宛陵录》）玄觉也有过相似的观点：“一切圆通一切性，一法遍含一切法，一月普现一切水，一切水月一切摄。”^[43]（唐·玄觉《永嘉证道歌》）《坛经》中：“世人妙性本空，无有一法可得；自性真空，亦复如是。”“心量广大，遍周世界；用即了了分明，应用便知一切。一切即一，一即一切。来去自由，心体无滞”。^[44]

在八大山人的诗画中也会给人以圆融自在之感。“静几明窗，焚香掩卷，每当会心处，欣然独笑。客来相与，脱去形迹，烹苦茗，赏文章，久之霞光零乱，月在高梧，而客在前溪矣。遂呼童闭户，收蒲团静坐时，更觉悠然神远。”^[45]在这段文字中，读者可以感受到八大山人内心的宁静安详与清雅玄远，无住，无念，一切是那样的自然而然，即圆融自在。八大山人的绘画作品中，尤其是他晚年的作品，丝毫没有装腔作势之感，带给我们的就是这样一种圆融自在的美，从容不迫，天然平淡而又天真。

在禅宗看来人的本性与世间万物的本性是相通的，没有什么方法可以分别的。世间万物本性是虚空的，人的本性也是虚空的。虚空是能容纳世间万物，也包含人的本性。人往往因为自身的原因，会把自己封闭起来，与世间的虚空隔离开来。这样人就会被自

我的意识所束缚，反而看不到真正的虚空的世界的真相。如果从有中看出无，做到真空妙有，也就是成就了圆融之相了。

人的心性本空，但是也不可以执着于空。空是一种境界，不可以执着。空是不偏执于哪一方面的心态，是让人在看世界时更加的全面地一个方面。禅宗的世界观是基于空的，它认为世间万物的存在，因为有“我”，若“我”之不存，那就什么都没有了。这一观点是彻底否定了一切客观事物存在。禅宗对美的认识是“得大自在”，禅宗认为处在一切相中能够离开一切法相，能够无杂念心。对于世间的一切都要视为虚无的，不要去执着它们。才能达到“无住者，内外不住，来去自由，能除执心，通达无碍。”^[46]

八大山人在题《西瓜图》中写道：“无一无分别，无二无二号。吸进西江水，他能为汝进。”^[47]（《传綦写生册》）这是所知道的山人在画上最早具有正确纪年的题画诗，其中的禅理意思是：无与一没有什么区别，无与二也不存在差异。如果你不信，可以看看西瓜秧从西江吸进水，结出了一个个大西瓜。这就是从无到有，从无到一、到二，是有关“是一是二，无一无二”的禅宗世界观根本问题的阐述。

第四章 八大山人作品的风格演变以及禅宗思想体现

在绘画方面，任何人的成功都不是凭空的，都会或多或少的借鉴前人的经验，吸取他人的精华，加上个人的不断精进努力，融会贯通，而成为一家之言的。像八大这样的大家也是如此。

八大山人并不像石涛那样留给了后人大量的绘画理论，但石涛“我之为我，自有我在”的绘画见解，仿佛也是对八大山人卓越艺术成就的一种诠释。八大山人的艺术实践，承载了无言的大美。身为禅僧的八大山人，在其书画创作中无不显示出他所受禅宗美学的影响，简约的作品形式蕴含着无限的生机。画面中一花一木，一山一石，充满了神通圆融、变化自在。正如《华严经》中所言“示现种种神通，起种种变化，现种种佛身，处种种众会”。^[48]

第一节 早期作品——洒脱清秀、略显锋芒

八大山人早期花鸟画作品，如《传綰写生册》，处于采众家之长的阶段，这些作品用



图 14 八大山人《传綰写生册》

笔偏硬，锋芒易露，较之后期的作品，造型上略显单薄而缺乏变化。在笔墨的运作上虽然洒脱清秀，却不够含蓄厚重。可以想象这时年轻的传綰已经“为禅林拔萃之器”，“从学者数百人”，意气风发、磊落而自信。

《传綰写生册》

是八大山人的传世

最早的书画作品，现在藏于台北故宫博物院。这件作品先是由宫廷内府所藏，有“乾隆御览”和“石渠宝笈”等印章。完成于顺治十六年己亥冬，当时八大山人三十二岁。册页的内容是瓜、果、梅、松等，绘画上取法周之冕、陈淳、徐渭。无论是笔墨还是构图，

都有较重的模仿痕迹。这时的作品用笔虽然劲挺，却显得单薄，用墨也较淡，构图上比较匀称。不管是风格探索还是技巧探索，八大山人都还处在一个学习百家之长的阶段。在八大山人五十岁以前为僧时属早期，署款会出现“传綦”、“雪衲”、“雪个”、“个山”，多绘蔬果、花卉、松梅一类题材，以卷册为多，画面比较精细工致。

在《花果图》中，八大山人中锋用笔，舒缓得当，运以清润的水墨，塑造了三枝花果。最左边倒悬一枝姿态生动的佛手瓜，再往右上方是一束浓果淡叶的石榴。佛手瓜与石榴一俯一仰相呼应，构图已经较险，最右边的梅花则通天彻地，稳住了画面。他抓住了物象的不同特质，勾花运墨淡而润泽，写枝用笔瘦而刚硬，有陈淳、徐渭之风。

第二节 中期作品——无中生有、虚实相生

五十岁至六十五岁为中期，署款为“八大山人”。画风逐渐变化，艺术创作流露出强烈的个性色彩，形象有所夸张。

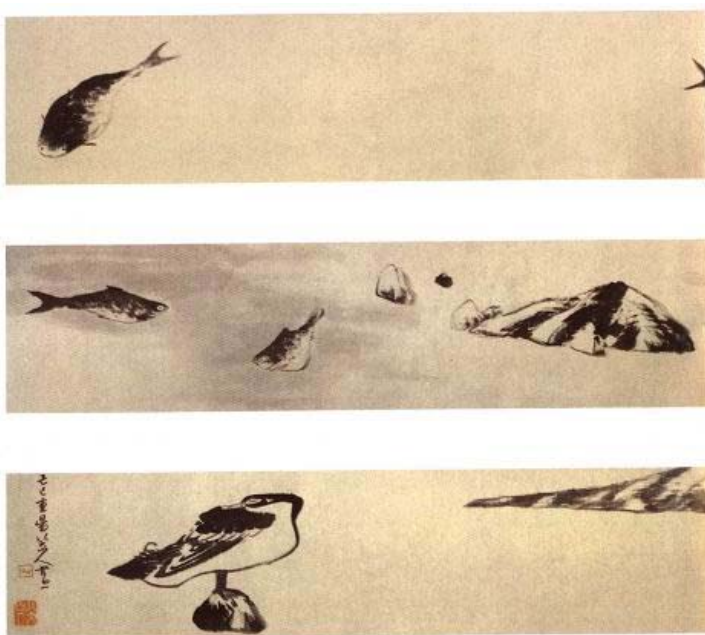


图 15 八大山人《鱼鸭图》

八大山人的《鱼鸭图》着墨很少，此画描绘了江河中鱼鸭嬉戏的场景。一群鸭子，不同种类的鱼以及少量的几块半露于水面的岩石，造型简简洁却不乏生动。河面的运用了大面积留白，不着一墨，空白的河面给人一种浩渺无边的感觉。

像这样大面积的留白的手法在八大山人的作品还是很多的。画面的这大片空白的处理拉开了笔墨的节奏，给人以无限遐思，也把

画面的空灵之美发挥到了极致。这种“白”可以说成“空”。“空”不是没有，不是空泛，而是一种充满、一种洋溢。这种“白”看似逸笔草草，但绝不等同于信笔涂鸦。有笔墨的地方是画，不着一墨的地方也是画。不着一墨的地方甚至是整幅画面的关键所在。其实这也是虚实相生的法门。

八大山人的画堪称中国文人画余白美的艺术典范。八大山人绘画中形态洗练而意境并不单调，越看越给人一种无中生有的幻觉，画中得游鱼似乎也能引起我们对它们的羡慕之情。八大山人的画面是以简约的构图、虚实相生的笔墨、淡泊的意境构成了其绘画

美学的独特内涵。在他的绘画中,寥寥数笔的一块石头、一只小鸟的气场便可充满整幅画面。他在布局上是疏而不漏的,特别讲究所画物象位置的经营,并充分利用题跋、印章在布局中均衡画面。大片空白处内容充实,空而不空。看八大山人的画会使人体悟到

苏轼的“始知真放在精微”。李苦禅先生就评价说:“八大山人的画意境空阔,余为无穷,真是画外有画,画外有情”“空白处求以意,无墨处求以画,虚实之间,相生相发。”^[49]



图 16 荷花图轴

禅宗对于画家最深刻的影响就是通过单纯的画面物象来表现画家的造型意识,体现禅宗的“一即一切,一切即一”的精神。八大山人在题画诗中的“大禅一粒粟,可吸四海水”就能体现禅宗中的“一即一切,一切即一”。在前文所述,禅宗是注重空的。认为空为万物之始,世界的本性就是空的,虚空是世界的本质。在禅宗看来,世界的一切就“如露如电”是不实在的。但是在禅宗思想里的空并不是空无的,没有的,而是空而不空的,是看似无,实为有的。在生活中我们看到的色相,只是表象,而它的本性是含藏的,却可以体验到。性虽真空,却又表现出无限的作用,即是看似无,实为有的“妙有”。如果执着于外表色相,便无法看到空性。关心无

形的世界,而我们看到的色相只是表现无形世界的引子。在禅宗“空”观的影响下,艺术上出现了对空灵美的追求。

第三节 晚期作品——气机流畅、生动自然



图 17 八大山人《天光云景册》



图 18 八大山人《山水花鸟册》

六十五岁以后为晚期，艺术日趋成熟。笔势变为朴茂雄伟，造型极为夸张，在构图、笔墨上也更加简略。返俗之后的八大在绘画上追求奇险，用笔苍辣，用墨在变化上比以前较大，由以前的浅淡明快改为浓重深沉的用墨。布局上大胆剪裁与分割空间相结合，画内与画外联系，气息博大而浑厚。题材上除了原来的花鸟

外，山水画也渐渐的多了。在山水方面，八大山人先后师法董其昌、倪瓒、黄公望，然而他并没有停留在模仿的阶段，八大山人后期的山水画，已经完全是他自己的面目。景物多平常，但是构图新颖。或是意境空旷，或是山重水复，或是枯笔健姿，往往不求物象完整，却笔丰意足，非同凡响。

在八大山人的诗中我们可以看到山人对前人的学习，如在《山水花果册》中就有：“宁波争

似徐卿笔，若海曾过博望城。…所蓄吕纪画属题。”“净云四三里，秋高为森爽。比之黄一峰，家住富阳上。”^[50]由此可见，八大山人除了上文说过的董其昌、陈淳、徐渭，还有吕纪、黄公望等人也在八大山人的关注之中。但是他学董其昌之法来画山水，却不像董其昌那样秀逸平和，明洁幽雅，而是苍茫浑厚、元气充沛，于荒寂境界中透出雄健简朴之气，反映了他超脱的心境和坚毅的个性。他的用墨不同于董其昌，董其昌淡毫而得滋润明洁，八大山人干擦而能滋润明洁。所以在画上同是“奔放”，八大山人与别人奔



图 19 八大山人《花鸟山水册》

人的绘画：“山人画以简略胜。神情毕具，超出凡境，堪称神品。”^[51]

在八大山人书画的成熟期，都是以极其简练的笔墨来表达其丰富的内容，简朴自然



图 20 八大山人《双雀图》

放得不一样，同是“滋润”，八大山人与别人滋润得不一样。一个画家，在艺术上的表现，能够既不同于前人，又于时人所不及。在八大山人的晚期作品中即使是摹仿前人的作品，也显得出他那清新的风格和真挚、独特的艺术个性。

八大山人受南禅主张顿悟的影响，表现在绘画上就是舍去不必要的方面，去接近事物的本质，即所谓“一超直入如来地”。以最简洁洗练的艺术形式直透事物的本质，明心见性。清代的秦祖永在其《桐阴论画》中就这样评价八大山人

《桐阴论画》中就这样评价八大山人

又雄浑含蓄，凝重中有空灵，方中有圆。在八大山人的成熟期作品中，无论鱼禽鸟兽还是树石花木，八大都通过夸张变形强调了物象的流动感和变化感，鱼似乎是有翅的鸟，石仿佛升腾的蘑菇云……在构图方面，则最大可能地利用空白，或强化大石与小鱼、大荷叶与细荷茎的对比；或者是通幅画上只画一鸟一鱼、一石一花。八大在他的作品中大处纵横，大开大合，小处含而不露，欲扬先抑，张弛有度，在他的作品中

看不到有刻意经营的痕迹，而是一种天心的自然流露。

参看八大山人的《双雀图》，这是一幅典型的以书入画的作品。格调秀畅，又不失稳健；墨色清润，而不失厚重；中锋用笔，含蓄不失力度，圆劲中显露沉稳。而对小鸟的刻画则更具神采，仅仅几笔便神完气足。正所谓是“笔不周而意周，笔不工而心恭”。^[52]八大山人在其作品中体现的是不偏不急、互相包容、圆融无碍的绘画境界。作品中有物象的描绘，但是不是执著于物象，而是借助小鸟这一物象来表达自己的心性。八大山人在画中题识所言：“眼见二大老，不使一笔实。”^[53]在绘画中笔笔不实便笔笔皆活，就不会有所偏执，这样才能真实地表现物象以及表达自己的心性。八大山人是通过作品中的物象来引导观众通过自己的直觉去思索、体验、想象，以此达到真正的开悟。



图 21 八大山人《安晚册》

细细品味八大山人晚期的作品，更是明显的充满禅意。《安晚册》之七中，通篇只是一石一鸟。画面正中的黑鸟眼睛微闭，含胸垂首而立，气沉丹田，像极了入定的禅僧。神态不悲不喜、恬淡自然，凝重如渊渟岳峙，而又轻灵似片羽一般，使人看的心也澄净。图中鸟

的嘴、眼用笔尖勾写，线条最细，却流畅挺拔，丝毫没有纤弱之感；鸟下之石恣意挥扫点染，用笔顿至笔根，却不显的霸悍和剑拔弩张，没有半分粗野之相。整幅画面找不到任何刻意用力之处，却并不软弱乏力。通篇松活却不显散乱，笔断而意不断。画中仿佛无限的空间里只有这一石一鸟，而这一石一鸟又仿佛便是整个世界。对视久之，只见虚虚实实的黑白相生相融，阴阳流转，哪里还有什么鸟和石，一呼一吸之间只是浑厚而柔和的气息绵绵不绝。这不正是佛法所说的世界的实质的么。中国画根据境界的高低不同有能品、妙品、神品、逸品之分。能品与妙品都属于技术层面，能品在形，妙品在趣。道，进乎技也，追求气韵者以神品为上，追求心性者以逸品为上。八大山人的这幅《鸟石图》气机流畅、明心见性，而且如戏如影、“浑无似、浑似无”，可谓“真空妙有”，足可以代表中国画的最高境界，亦可以证明八大山人参禅修佛几十年，最终证得圆融自在、心体无滞的境界。

第四节 圆融无滞的书法作品

八大山人自幼就注重书法的基本功练习。在龙科宝所著的《八大山人画记》中就有：“少时能悬腕作米家小楷”^[54]的记载。八大山人在三十四岁时作的《传綰写生册》，从中可以看到八大山人早期的绘画、书法面目。在作品中的十一段书法题跋中，分别用了楷书、隶书、行书、草书、章草五种书题写成。其中楷书明显是模仿欧阳询，稳中见险；行书是学二王的，用笔行气自然；隶书是学汉碑；草书、章草亦合法度，用笔有隶书笔意。近代研究八大山人的学者关于他的书法家承有很多说法，其中主要是王羲之、

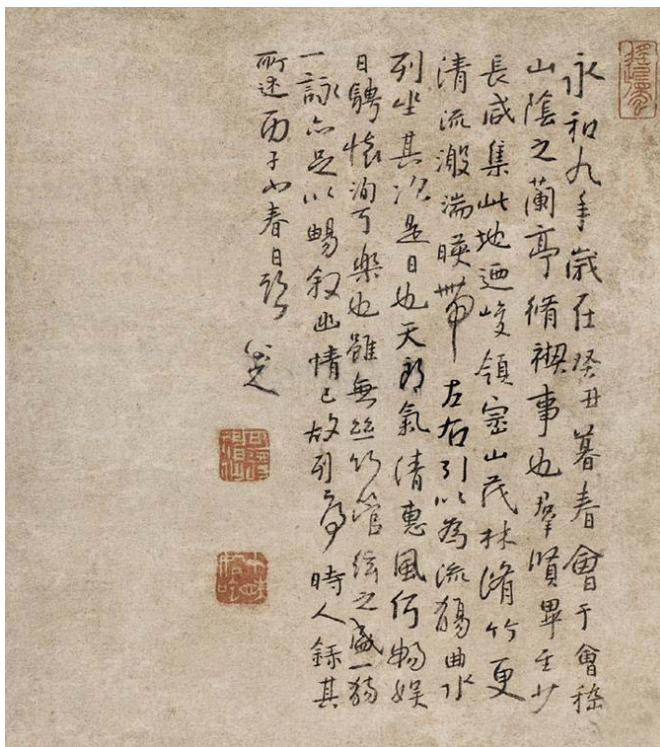


图 22 八大山人书法

王献之、欧阳询、董其昌、王宠等人，直到现在也没有定论。返俗后的八大山人，在书法创作上明显增多，在书法上一改董其昌体，而学挺劲的黄庭坚体和奔放不羁的狂草，

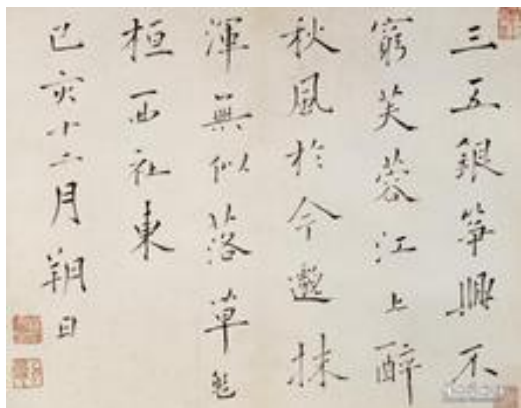


图 23 八大山人《传繁写生册》

多方探索，再又追寻魏晋人书法的气质，终于参用篆书笔法，形成自己独特风格，富有晋人气度。从八大山人的书法学习之路可以看到他没有刻意执着于表象的模仿，而是参取前人的法度，融入个人的精神气质，而自成一派。

无论是八大山人的绘画还是书法，他都没有

落入古人的窠臼，也没有一味作当时文风或画风的尾巴。八大山人的一生都是在积极地学习前人，借鉴同时代的人，虽然在早期还能明显的看出前人的痕迹，但是在中期，虽然还能看出是从哪家学来并加以变化的，但已经

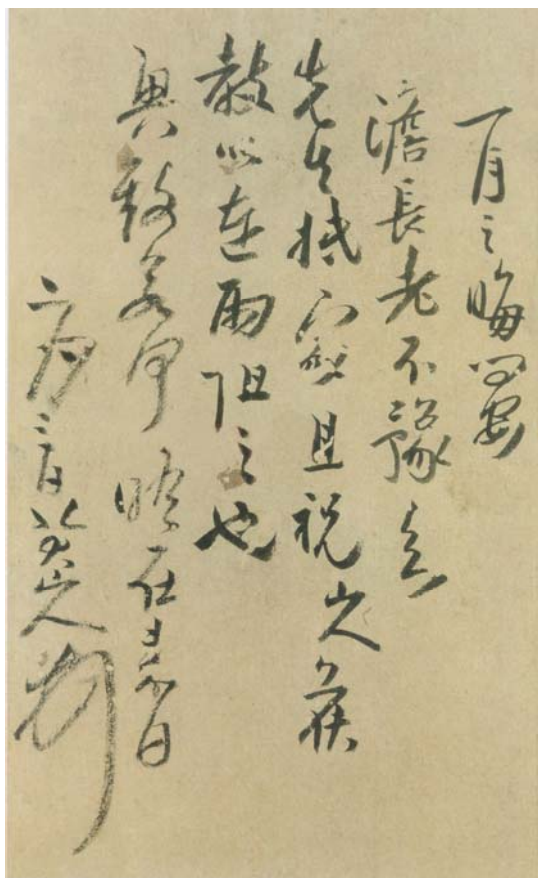


图 24 八大山人书法

渐渐的有了自己的面目，而在八大山人的后期就完全是他自己的独特风格。正如山人在他的行书临法帖中所言：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”^[55]八大山人在学习中注重意临，尤其是在他的晚年更是如此。在临摹中提倡气息和精神境界的学习。在《临河叙》中题道：“晋人之书远，宋人之书率，唐人之书润，是作兼之。”^[56]可见八大山人是要在自己的艺术创作中，把晋人的清远，宋人的率真，唐人的精微融为一体，使之成为自己的面目。

八大山人在书画上，无论是花鸟、山水还是书法，他在学习的道路上都没有执着于一家，用禅宗的话就是“随处作主，立出皆真”。观其一生的创作风格的变化，是在不同的心境下来选择适合自己的作品进行学习的，并且借

助书画上的创作来抒发内心的情绪。在八大山人的后期成熟的作品中是看不到他的技巧的，而是只有整体流动着的强烈的生命意识。他是不需要任何技巧的，因为技巧的运用只会阻碍心性的无碍体现。不停留于技法，就不会执着于技法；无执着之心，无偏执之

见，就不会被自己的执着所束缚。虽然八大山人曾经与多样的其它风格接触，并且在合适的地方加以借鉴，但他以自己清静、纯粹的心性为本，便没有迷失于纷纷杂杂的表面之相。

结 语

由于学识所限，以上篇幅的分析论证肯定不够充分，甚至有失偏颇，但从发展变化的角度来看的话，可以认识到八大山人虽然有过国破家亡的阵痛，但他的禅门经历使得他不可避免的深受佛学影响。佛门的生活对八大山人的生活态度、世界观、艺术观念的形成起到巨大的作用。禅宗思想是八大山人的重要学养源头，其审美理念皆出于佛道、禅心。他把对禅宗不住色相、明心见性、圆融自在的体会理解都贯注在了懵懵懂懂，如戏如影的绘画之中。

通过对八大山人禅宗思想的溯源，可以看到禅宗思想作为我国传统文化的一部分，具有显著美学性质，其理论对于中国画的发展，有着不可低估的作用。佛家对待自然的态度不是一味实证求实，而是穷理尽性，用心去体察精微。与此相同的是，中国画相比塑造物象来说更重视笔墨间的理法与心性的展现。包涵禅宗思想的中国画，是极具中国人文精神特色、适合中国趣味的艺术方式。这对于进一步深化认识中国传统文化具有一定的意义。

参考文献

- [1] 李维桢《大泌山房集》卷七七《戈阳王孙贞吉墓志铭》《四库全书存目丛书本》。
- [2] 陈鼎《留溪外传 八大山人传》上海书店出版社 1994 年。
- [3] [4] [26] [42] [54] 王朝闻主编《八大山人全集》江西美术出版社，2000 年。
- [5] 吴敢《中国书画名家-沈周》河北教育出版社 2003 年。
- [6] 徐改《中国书画名家-齐白石》河北教育出版社，2003。
- [8] [9] [10] [11] [14] [15] [16] [32] [39] [40] [50] [53] [55] 王朝闻主编《八大山人全集》江西美术出版社 2000 年。
- [7] [24] [25] [30] [34] [38] [47] 汪子豆《八大山人诗钞》江西人民出版社，1986 年。
- [12] [13] 郑午昌《中国画学全史》上海古籍出版社 2001 年版。
- [17] [18] [19] [37] [52] 俞剑华《中国画论类编》人民美术出版社 1986 年版。
- [20] 徐沁《明画录》华东师范大学出版社 2009 年。
- [21] 王世贞《弇州山人续稿》上海图书馆明钞本。
- [22] 张代《跋徐青藤小品画》《琅嬛文集》(丛书) 上海杂志公司 1935 年版。
- [23] [45] [56] 《八大山人书法全集》人民美术出版社 2005 年。
- [27] [48] 《佛教经典精华》宗教文化出版社 2003 年。
- [28] 王朝闻《我爱八大》《中国古代名家作品丛书-八大山人》人民美术出版社 2011 年。
- [29] [49] 李苦禅《读八大山人书画随记》《美术研究》1979 年第 03 期。
- [31] [35] [44] [46] 唐 慧能著，郭朋校释《坛经校译》中华书局 1983 年版。
- [33] 宋 普济著，苏渊雷点校《五灯会元》中华书局 1984 年版。
- [36] 潘运浩 编著《张怀瑾书论——中国书画论丛书》湖南美术出版社 1997 年。
- [41] 《佛光大词典》北京图书馆出版社 2000 年。
- [42] [43] 《大正藏》宗教文化出版社。
- [51] 秦祖永《桐阴论画》文光图书公司，1967 年。

书 目

- [1] 《宋元禅宗史》 杨曾文著，中国社会科学出版社 2006 版.
- [2] 《禅与艺术》 张育英著，浙江人民出版社 1992 年版.
- [3] 《禅和文化与文学》 季羨林著，商务印书馆国际有限公司 1998 年版.
- [4] 《禅宗美学》 张节末著，浙江人民出版社 1999 年.
- [5] 《中国绘画断代史明代绘画》 单国强著，人民美术出版社.
- [6] 《八大山人的生平》 王方宇著，载自 《八大山人法书集》文物出版社 1997 年.
- [7] 《论八大艺术》 薛永年 《八大山人全集》序，江西美术出版社 2000 年.
- [8] 《八大山人书画集》天津人民美术出版社，1997 年.
- [9] 《八大山人画集》上海美术出版社，1958 年.
- [10] 《八大山人翰墨集》知识出版社，1990 年.

致 谢

值此论文完成之际，向所有关心我学业的老师、同学、朋友和家人表示衷心的感谢！

本篇论文是在白云乡教授悉心指导下完成的，从选题、大纲、研究设计到最后的定稿，都渗透着导师对学生的谆谆教导与关怀，在此诚挚感谢恩师白云乡先生！同时，导师的博学多才，兢兢业业、任劳任怨的工作态度以及严谨的治学精神，使我受益匪浅，在今后的工作和学习中，我将时刻谨记白老师的教诲。同时，也衷心地感谢在学习上给予我无私指导和帮助的河北师大美术学院其他诸位老师！

在这篇论文撰写过程中曾经遇到的困难和问题，使我感到自己才识疏陋，经验及阅历不足，还有很多不够完善之处，甚至可能是错误的地方，恳请各位老师方家能给予修正和指导。

攻读学位期间取得的科研成果清单

文章名称	发表刊物(出版社)	发刊时间	刊物级别	署名次序
天迴浮云白	“新城市.新河北.新变化”三年大变化 样美术摄影展	2010年9月	河北文化厅 主办 (省级)	1
日暮云弥远	和谐燕赵红色太行 中国画展	2010年12月	中国美协主 办 (国家级)	1