

# 国家艺术杂志

## 失落与重建

如果将中国绘画史视作一条长河，八大山人几乎像一块突兀的暗礁，让所有试图顺流而下的目光不得不改变方向。美术史学家们将另类的他置于“遗民画家”或“狂逸之士”的叙述框架之内，但仅以历史身份解释其艺术，终究不足。历史固然塑造了他的生命境遇，却不能完全说明他为何以如此冷峻而简约的方式重建绘画世界。

朱耷出身宗室，自幼生活在翰墨氤氲的环境之中，八岁能诗，十一岁能画青绿山水，年少时“善诙谐，喜议论，娓娓不倦，尝倾倒四座”。这种早慧原本预示着一种顺理成章的人生进程。然而明室覆亡，使他骤然从贵族后裔沦为无所依归之人，强烈的家国之痛与现实危机迫使他佯装喑哑，剃发为僧，隐入山寺以求自保。既有秩序的崩塌，使世界失去稳定的参照，他不得不重新找寻精神的立足点。八大题画诗云：“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河。”观看山河的主体已然改变，正是在这种伤痛与断裂之中，八大的艺术逐渐从情绪表达转向存在的体认。

顺治末年，他由僧转道，自号“八大山人”，经营青云谱道院，过着远离尘俗的生活。所谓“觅一个自在场头，全身放下”，八大后来的绘画更是一种安顿生命的方式。他并未试图在现实中整顿失落的秩序，而是转向笔墨，在图像之中完成自我安置。

从形式层面观察，八大的绘画呈现出高度克制的面貌，物象稀少，构图疏朗，大面积空白。这种简化并非技法的省略，而是一种深思熟虑的选择。八大工真草隶篆诸体，而蝉蜕龙变，熔晋唐宋书法为一炉，最早以篆法入行草的实践为理解其绘画提供了重要线索。篆书中锋的运用，使他的笔画蕴含力量而不外露，从而避免唐以后楷书常见的“中怯”之病。明亡清兴，于他而言，不仅是家国的断裂崩塌，更是整个意义世界的“中怯”，一切坚固的都烟消云散了。他以篆书中锋的圆劲与沉实贯通行草，仿佛在填充历史与命运造成的巨大虚空。

当这种用笔意识进入绘画，线条便不再只是轮廓，而成为支撑空间的骨架。所谓“以书入画”，即将书法的结构观念与空间处理渗透到图像生成之中。在八大的作品中，一枝斜出往往足以维系整幅画面的张力，一块怪石似乎从空白中自生，而非被描绘出来。笔墨在此成为气力的通道，正如他在诗中所言：“使剑一以术，铸刀若为笔……推之气与力。”八大也并未停留于传统结构之内，而是有意识构建自足的空间，使画面呈现出微妙的不稳定性。物象似乎立于边缘，却始终未坠，这是一种在危险中维持平衡的秩序，也是一种对既有视觉范式的松动。配合他玄妙的线条，如虫蚀木，如锥画沙，从而在纸上留下一种缓慢而肯定的自我完成的痕迹。

## 怪诞与留白

朱良志认为，八大的绘画有强烈的禅宗背景，其思想深处，潜藏着与禅宗密切相关的观看方式。八大为曹洞宗法嗣，深得其旨，他在《十六应真颂》中写道：“渠正是咱，咱非渠。”此语源自洞山良价关于影子的体悟，影由我生，却并非我本身。由此出发，世界的一切形象都不再被视为终极真实，而只是某种显现。八大画面的怪诞，并非刻意求奇，而是对常规的主动回避。当世间的常规不再等同于期待的真实，他的图像自然摆脱了循规蹈矩的必要。

如辽宁省博物馆藏的《孤禽图》仅绘一禽，单足立于虚空，白眼向天，身形简练如符号。北京故宫博物院藏的《荷石水鸟图》等作品中，荷秆交错支撑形成不稳定的力学结构，水禽栖于石上，石似悬空，营造出一种既静谧又充满内在张力的矛盾空间。今藏上海博物馆的《鱼鸟图》亦是典型例证。画面仅见怪石上两鸟，中段一鱼，尾部又置一小鱼，构成近乎空旷的视觉场域。题识言“鱼鸟互转”，并引庄子《逍遥游》鲲鹏之说。八大以一种近



# 哭之笑之，四百年来的第一流

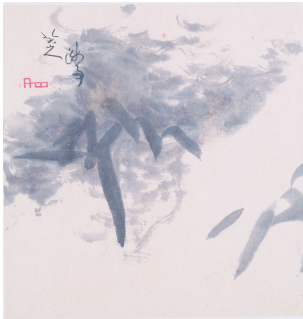
2026 年，适逢八大山人诞辰四百周年。四百年间，其艺术的生命力未曾褪色，反而随岁月沉淀，不断引发新的回响。全球多家文博机构将陆续推出相关展览与研究活动，共同聚焦这位中国书画史上极具传奇性与现代性的灵魂。其中，上海博物馆将于 2026 年 12 月隆重呈现迄今规模最大的八大山人专题大展，汇聚来自全球 20 余家重要收藏机构的约 180 件/组珍贵作品，旨在引领观众深入其孤傲与悲怆交织的世界，探寻那些简淡笔墨背后澎湃的生命力与超越时代的审美力量。

本刊特邀上海大学上海美术学院副教授、策展人胡建君与读者一同走近八大山人——走近他那在沉静中轰鸣、于枯淡里绽放的永恒宇宙。

——编者

## ——八大山人的艺术世界

◆ 胡建君



选自《八大山人》书画册



八大山人《鱼鸟图》局部



选自《八大山人》书画册

像中最具辨识度的“白眼”形象，便可视为这一精神结构的外化。画中鱼鸟极少与观者正面对峙，而往往侧视、斜视，甚至翻转瞳仁，仿佛在回避注视的同时又洞穿注视本身。它并不单纯表达愤怒，而是一种认知姿态，一种对既定价值的持续怀疑。观者在其中遭遇的不是自然，而是自身的执念，仅将“白眼向人”的八大视为孤傲之士同样失之偏颇。在其冷峻的外观之下，始终潜藏着不易察觉的大悲悯。邵长蘅曾感叹：“世多知山人，然竟无知山人者！”并指出他明知画有市价，却偏不为显贵作画，而多赠贫士山

僧。当社会秩序以权势为尺度时，他反而将目光投向底层个体。由此再看那些沉默的鸟与鱼，便不难发现，它们既非讥讽者，也非逃避者，而更像与画家共在同一处境的生命同类，或者就是画家本身。

与宋元传统所建构的可游可居的宇宙图式不同，八大的山水往往呈现出残损的面貌，这些所谓“残山剩水”的构图，空间被压缩或截断，仿佛经历过一场无声的崩摧之后，仅存倔强的碎片。但这种破碎并未导致画面失衡。八大以极高的控制力维持着一种临界状态的稳定，大面积空白迫使实体向边缘退却，而斜出的山体或孤立的树石则在张力中取得新的均衡。视线无法顺畅游走，只能在突兀的停顿中意识到空白与“白眼”本身的存在，仿佛未完待续的期待。这些空白中断了流畅的视觉叙事，迫使观者停下，凝视，一起参与到作品意义的思考与生成之中。

## 宽阔与永恒

因为他的画面始终处于不完满与不确定的状态，反而获得一种最大的自由。八大笔下的鱼鸟睥睨周遭而自在自足，与天地精神独往来。他的绘画也在自我完成中逐渐超越历史情绪，进入更为宽广的存在维度。

八大在对永恒的叩问中逐渐淡化了故国情结，将关注点转向人的生命价值。当身份不再被视为必然，存在本身才成为问题的核心。正是在这一层面，他超越了传统遗民叙事，而进入一种更宽阔的生命视野。他曾在了一幅画上题写“庄生和之以天倪”，语出《庄子·齐物论》，意指顺应自然之分、与天道合一。晚年的作品，如《渴笔山水册》《安晚册》等的山水页，笔墨愈发简淡虚灵，构图开阔悠远，意境冲和静穆，画面中透出一种色相皆空、无念无住的禅境与哲思。他将个体生命置于宇宙时空之中进行观照，笔墨中的“损、和、澹、拙”，不仅是技法特征，更是其生命态度的体现。他将画法与书法互用，从而“囊括万殊，裁成一相，或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀”，在极简的笔墨中蕴含无限生机，在虚空的结构中寄托永恒之思。当一切先行存在的意义瓦解之后，人如何重新确认自身？他不愿被定义为遁世高士，而要做此世的自在人，看透了幻象，仍然平静地栖居其中。

他删去繁复的背景，删去多余的叙事，最终只剩一道线条、一个眼神，百转情感皆在其中。他告诉人们，个体在遭遇巨大创伤之后，如何维持内在的完整。他的残山剩水之间犹有生意，在冷视的世界深处仍存温热。正因如此，八大的艺术与思想始终带有某种早熟的现代性，也使其艺术成为后世数百年中国写意精神不断回溯的源泉与变革的催化剂。清代中叶，扬州八怪首开其绪，郑板桥“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多”与金农“苦吟幽独见精神，想见斯人太古心”的慨叹，道出了他们的深刻共鸣。至近现代，其影响力臻于顶峰，齐白石“恨不生前三百年，为诸君磨墨理纸”，吴昌硕得其浑沦之气，潘天寿承其奇崛构图，李苦禅传其写意精神，几乎没有一位画家可以绕过八大。在当代艺术领域，他是一座被不断重访的精神高峰。他的“简”与“空”，为现代主义“少即是多”的核心理念提供了东方的、充满哲思的古典原型，其美学原则甚至渗透至建筑、平面、产品等多个领域。八大笔下那孤傲的白眼与凝练的空白，仿佛一种跨越时空的凝视与邀约，持续叩问着每一代在传统中寻求突破的艺术家，使他们从中间照自我。

回望八大的一生，可以看到一个耐人寻味的悖论：越是冷峻，越显丰饶；越是简约，意味越趋深远。于是，那些看似孤绝的画境，反而有一种浑茫与饱满。他在题画诗中称“门外不必来车马”，却一直被后人重重“围观”。

最深刻的表达往往接近沉默，最个人的情感却成了公共的记忆。八大最终留下的，更是在意义不断崩塌的天地间，依旧保存认知的清醒与独自面对长夜的勇气。

（本版图片由上海博物馆提供）