

八大山人绘画的“怪诞”问题

朱良志

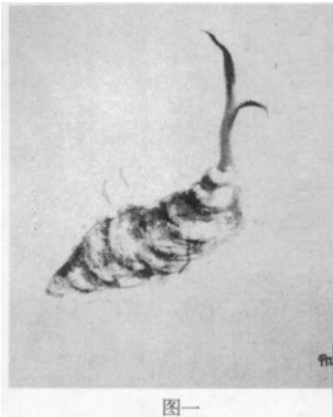
八大山人晚年绘画有大量的怪诞之作,反映出他对人的生命意义思考的痕迹。这些怪诞之作叙述的一个个变化的故事,不是用来说明宇宙变动不居的事实,而是强调人执著于世界的不确定和无意义,世界的变化只是一个“幻相”,八大绘画中的怪诞表现,意在打破人们对表相世界的执著,关心世界背后的真实。

八大山人(1626- 1705) 的绘画是晦涩难懂的,尤其是其晚年的绘画。八大晚年绘画有一种新质,在形式上越发趋于怪诞。在他的画中,鸟不飞,鱼却飞到了天上;小鱼大于巨石,鹈鸕大如牛;猫如虎,鸟似鱼;鸭子与山融为一体,山就是鸭子;鱼、鸟从整体形象上是逼真的,眼睛却透出怪异的神情,等等。

八大绘画中的怪诞,不是偶尔的表现形式,而是晚年绘画的主要呈露方式;也不是他在精神不可控制情况下的胡乱涂抹,而是他精心创造的艺术世界。八大晚年绘画的荒诞倾向包含丰富的思想内涵,也是体现八大艺术魅力的重要方面。对它的理解殊为不易,虽然对此已有不少研究,但仍有继续探讨的空间。

八大山人绘画大致可以分为三个时期。一是自 1659 年(自此年,八大始有绘画作品传世,如今藏于台北故宫博物院的《传綰写生册》) 到 1680 年之前,这段时期八大在佛门,今所见传世作品不多,多画花卉奇石等,注意写实,没有明显的追求怪诞的倾向;二是从 1681 年到 1684 年之间,此期间八大使用“驴”号,处于思想的极度苦闷期,作品多表现对故国的思念(如今藏于北京故宫博物院的《古梅图》),早年重视写实的风格并无大的变化;自 1685 年开始,他正式使用“八大山人”之号,而不用“雪个”、“驴”等名号,标志着他正式离开佛门,一直到 1705 年去世,这是其绘画发展的第三个阶段。这个时期八大绘画中的怪诞面目渐渐多了起来,尤其在 1690 年前后有大量怪诞而晦涩的作品问世。

有种观点认为,八大绘画的怪诞形式与他的精神病史有关。美国学者高居翰(James Cahill)



图一



图二



图三

说：“在八大最好、最有力的作品中，八大并不只是反映仍可能困扰着他的精神失常，他同时也在利用记忆中精神错乱的状态，来创造他绘画中乖异的造型和结构。”

这种说法，就像科学家证明莫奈的朦胧画风是由于他患了严重的白内障一样，莫奈画风不是观念变革的产物，而是病态的表现。这当然是缺乏说服力的说法。如果这样理解，八大晚年的大量作品，成了一个病人的狂言乱语，这就等于否定八大荒诞画风的艺术价值。

这样的解释也不符合八大生平事实。史料中记载他生平有两次癫疾发病过程，一次是在 1677 到 1678 年间，另外一次是在 1680 年的岁末到 1681 年春夏之交。而在 1681 年之后的二十多年时间中，八大有连续性的作品出现，这期间他虽时有狂狷之态，史料中再没有关于他癫疾的记载。八大怪诞画风主要形成于晚年，此时他的身体基本恢复正常，所以从生理方面寻觅八大荒诞画风形成的原因并不切当。从一些荒诞画作上的题识也可看出，八大绝非病态的胡乱涂鸦。

八大绘画的怪诞面目可分为两类，一类是具体形态上的变异。八大常常打破人们的惯常思维，致力于创造一些奇异的物象形态。如藏于上海博物馆的六开花果册（图一），作于 1697 年，第二开画的是芋头，芋头画得如鱼一般，鱼目隐然可见，芋头的茎如鱼尾高高翘起。

苏州灵岩山寺藏八大《鱼鸟册》，其中第一开画一条鱼，这条鱼像是要飞起来。第二开画一只鸟，这只鸟就像是一条鱼，尾巴如鱼一样张开。此外尚有《葡萄鸟图》（图二），今为美国私人所藏。画一鸟，鸟的尾巴却有鱼的形态。画家似乎要告诉人们，或是鱼，或是鸟；不是鱼，不是鸟；以前是鱼，现在是鸟；现在是鸟，又将要变成鱼。总之世界即如此，没有固定不变的鱼，也没有固定不变的鸟。

广东省博物馆藏有作于 1689 年的《眠鸭图》（图三），款：“己巳闰三月，八大山人画。”鸭子的身体紧紧地贴在一起，如同一块礁石。石头为鸭子所变，或是鸭子是石头所变；或是鸭子将要变成石头，或是石头将要变成鸭子；不是石头，不是鸭子。总之，一切恍惚，没有一个定在。同样作于 1689 年的《鱼鸭图》（上海博物馆藏）长卷（图四），也是一幅怪诞作品，作品透着阴冷的气息。款识：“己巳重阳，八大山人画。”鱼大于山，山岛如同一块石头，鱼在山上飞。长卷的页末画一只眠鸭，脚站在石头上，如同石柱。远处的山边，又有一只眠鸭，此鸭与山融到了一起，山就是鸭，鸭就是山，绵延的山峰，似乎是鸭的翅膀。这样的处理方式，在中国绘画史上是闻所未闻的。

八大怪诞绘画的第二种形式就是通过空间布局上的变异，建立一种人们罕见的物质存在关系。八大喜欢画鸟，画各种类型的鸟，有家禽，有飞鸟；有大如鹰，有小如鹌鹑；有尊贵的鸟，如鹤；有卑微的鸟，如小雀。但很少见他画飞在空中的鸟，他的画中，鸟或栖于树，或傍于崖，或落于地，就是少见飞翔于高天。他又喜欢画鱼，五花八门，各种类型的鱼都画过，但很少画鱼在水中游弋的常态。在他的作品中，却常见到鱼飞于天，鸟栖于地。八大为人们创造了一个鸟不飞而鱼飞的世界。

王方宇旧藏《竹荷鱼诗画册》，四开，作于 1689 年。其中第四开为鱼（图五），有题识云：“从来换酒金鱼子，户牖平分是一端。画水可怜三五片，浔阳轧过两重山。己巳十月画并题。八大山人。”“三五片水”在下，但见得数条鱼凌空而飞。天津历史博物馆所藏的《鱼鸟图》，也是他晚年的作品，画一黄口小雀立于悬崖上，而一条大鱼却从水中腾起，作飞翔之状。八大山人有《鸟石鱼图轴》（图六），款“甲戌之重阳涉事”，作于 1694 年，画一只鸟栖息于山崖上，仰望飞鱼。这又是一个鸟不飞而鱼飞的世界。

江西修水县黄庭坚纪念馆藏有八大《鱼鸟图轴》（图七），长 143 厘米，宽 44 厘米，绫本，是画家精心之作。画一黄口小鸟立于山上，山以淡墨率略地画出，画的下部被一条修长的鱼所充

《八大山人研究》第二集，江西人民出版社 1988 年，第 95 页。

此画班宗华《八大山人书画析义》一文曾引，同样款为“甲戌之重阳”所作的作品很多（参见《故宫文物》（台北）第九卷第一期，1991 年）。

满,鱼平卧着,睁着怪异的眼睛,小鸟低头看着鱼,似乎在说,你就是我,我就是你。山人有题识云:“目尽南天日又斜,时人莫向此图夸。是鱼是雀兼鸛鹄,午饭晨钟共若耶。八大山人画并题。”若耶水,传是西施浣洗的地方。李白《子夜吴歌·夏歌》:“镜湖三百里,菡萏发荷花。五月西施采,人看隘若耶。”鸛鹄,八哥的别称。在世界的溪水中,鸟啼鱼游,群花自落,万类自由。常人的眼光中,这是八哥,这是鸛鹄,这是黄雀,这是游鱼。而在八大的世界中,这一切的界限都模糊了,是鱼又非鱼,是鸟又非鸟。所以“时人莫向此图考”。

在中国绘画史上,形态的变异并非仅有八大一人,在八大稍前,明末清初画家陈洪绶也以绘画荒诞而著名,但比较二家可以看出,陈洪绶的画多注意夸张变形,表现超越现实的高古情怀。而八大并不对具体形态进行夸张变形,多在逼真的形态中,突出一点变化,给人以似幻非真的感觉,八大的怪诞更强调存在的无定性。

二

八大通过他的荒诞绘画形式,叙述一个个表面变化的故事。

有关八大绘画怪诞问题的解释,研究界多注意到八大的“善化”思想,并曾据此有过热烈的讨论。问题的讨论由八大一幅作品引起。

八大作于1693年的《鱼鸟图》长卷(图八),今藏上海博物馆,是一幅典型的八大式的荒诞之作。画的起首处,画一拳怪石上蹲着两只鸟,中段画一条鱼,略大,画的尾部在不太引人注意的地方着一小鱼,这就是画的全部内容。画有三段题识,其中第三段谈“善化”,他说:

东海之鱼善化,其一曰黄雀,秋月为雀,冬化入海为鱼,其一曰青鸛,夏化为鸛,余月复入海为鱼。凡化鱼之雀借以肫,以此证知漆园吏之所谓鲲化为鹏。

显然,在这段题识中,八大强调他画鱼鸟,是在画“鱼鸟互转”的故事。其基本思想来自《庄子·逍遥游》,《庄子》中的这篇文章写道:“北冥有鱼,其名为鲲,鲲之大,不知其几千里也。化而为鸟,其名为鹏,鹏之背,不知其几千里也。怒而飞,其翼若垂天之云。是鸟也,海运则将徙于南冥。南冥者,天池也。”八大根据庄子这个故事说明,世界的一切都是“善化”的,画的是鸟,却又是鱼,画的是鱼,却又是鸟,在时间的流动中,一切都在变,一切存在都是不确定的。

变化哲学是中国传统的重要思想,中国哲学中儒道两家都强调变易。这种思想认为,宇宙变动不居,世界无时无刻不在变化。《易传》就是一部讲变易的书。宇宙不主故常,才生即灭,处在永不停息的变化之中。转眼就是过去,片刻即为旧有,变化是无稍暂息的。八大显然受到这样的思想影响。

但八大的思想落脚点当不在强调世界的变化。北宋哲学家张载在《正蒙·乾称》中说:“太虚者,气之体。气有阴阳,屈伸相感之无穷,故神之应也无穷;其散无数,故神之应也无数……形聚为物,形溃反原,反原者,其游魂为变与所谓变者,对聚散存亡为文,非如蜃雀之化,指前后身而为说也。”张载从气的角度论证世界变化的事实,反对那种蜃雀互变、鱼鸟互变之类的“前后身”变化之说,认为后者所说的变化,是一种粗鄙的观点,并不能体现大化洪流的事实。即从八大所引庄子之说中也可看出,庄子的“逍遥游”并非描写鱼鸟互变的故事,而是强调对“有待”的超越。八大精心构造一个荒诞的空间,采用的是被中国古代哲学家所言之粗鄙形式,所表现的思想只是变化之意,这不符合八大的思想发展情况。当另有深意。

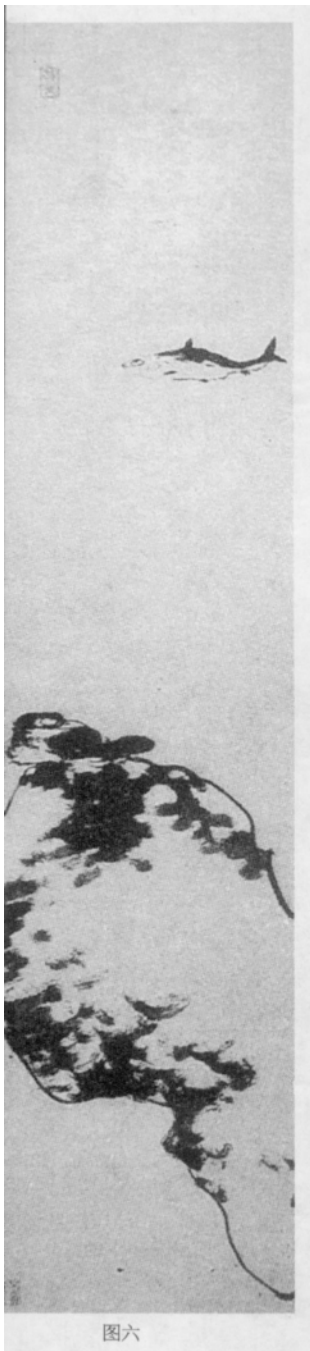
海外八大山人研究界特别注意“善化”背后的象征意义,常常根据西方思想的背景,将八大绘画这种怪异的现象说成是生物进化。耶鲁大学教授班宗华(Richard Barnhart)在《八大山人书



图四



图五



图六

画析义》一文中,将八大的“善化”思想解释为“蜕变”、“再生”,认为这是八大“生平的隐喻”,象征着他人生的多次转折,并预示着晚年的“新生”。他认为,八大晚年越来越注重“蜕变”的思想,并且喜欢画蝉蜕,潜藏着八大关于生活将有转机的理想。他与王方宇共编《荷园主人》,记载着那次耶鲁八大大展的经历。班氏在此书的序言中,也从蜕变中寻觅八大怪诞绘画形式的根源。班宗华将八大的“善化”理解为一个生物进化的事实。而美国学者提孟(Nadine Tymon)在《画与政治:朱耷鱼石图中的荒诞和政治异议》一文,也从生物蜕变的观念来谈怪诞与八大政治态度之间的关系,在立论基点上与班氏大体相似。

其实,这样的推论是不能成立的。八大山人的“善化”说,并非为了展示由一物转化到另一物的蜕变过程,这种生物学的解释,与八大的根本思想是冲突的。如果将八大的“善化”观理解为一种不断变化的物理事实,那等于将八大怪诞的绘画视为生物变化的图解,这不符合八大的思想。

三

八大的“善化”思想落脚点不在“变相”,而在“幻相”。

八大绘画中的怪诞形式并非为了表现宇宙的变化,而是通过变化的表相,表现世界的不确定与不可把握。八大绘画不是叙述宇宙间变的客观事实,而是强调人们心灵中对世界执著的无意义。万法唯心造,心生则种种法生,心灭则种种法灭,这是禅宗的基本思想。在禅宗看来,变异只是世界的表相。

据唐代《百丈怀海禅师语录》载,一日,怀海随马祖道一大师出行,途中见一群野鸭飞过,马祖问:“是甚么?”怀海答:“野鸭子。”马祖再问:“甚么处去也?”怀海回答说:“飞过去也。”马祖乃拧怀海的鼻子,怀海痛得大叫。马祖道:“你说飞过去了,我看还在这里。”怀海遂于言下开悟。野鸭飞过,是人感觉中的世界,是一种视觉的真实。禅宗强调,沾滞于感觉的真实,其实是对世界的误解。六祖慧能在广东的法性寺听印宗禅师说法,此时风吹僧堂里的幡布,大家争论是幡动还是风动,慧能说:“不是风动,不是幡动,仁者心动。”飞鸟不飞,风吹幡不动,都是说心灵的不沾滞。八大的怪诞之作,正是超越视觉的真实而导向心灵的真实,以对时空关系的打破来表现真实的生命感悟。

八大绘画有强烈的禅宗背景。虽然他晚年离开佛门,禅宗思想仍然是他思想的主流。禅宗对现实世界的解构,应该是八大怪诞画风的思想来源。禅宗热衷于以现存世界的荒诞来打破人们执著的时空。有僧问唐代池州宝云禅师:“如何是高峰孤宿底人?”宝云回答说:“半夜日头明,日午打三更。”一僧人问北宋兴元府青皁山和尚:“如何是白马境?”此和尚回答道:“三冬花木秀,九夏雪霜飞。”在这里,四季颠倒,时间乱置。唐代的佛眼禅师上堂讲“一叶落,天下春”,我们知道,古语有所谓“一叶落,天下秋”,但这里“秋”则变成了“春”,一字之换,换了一种思维,一种看世界的方式。禅宗要打破世界的秩序,突破表相的束缚,在狂怪中寻求真实。八大佛门四世祖博山无异说:“若向者里会去,万年一念,一念万年。生死情枯,真如体寂。二途俱泯,触处皆通。”八大绘画中“善化”的怪异表现,正是通过脱略常规的形式,解除人们对世界存在表相的执著,追求真正的意义世界。

参见《故宫文物》(台北)第九卷第一期,1991年。

Wang Fangyu & Richard M. Barnhart, Master of the Lotus Garden: The Life and Art of Bada Shanren (1626-1705), New Haven: Yale University Press, 1990.

Painting and Politics: Eccentricity and Political Dissent in Zhu Da's Fish and Rock, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1989: 76, No. 4.

《景德传灯录》卷九,卷二十,《正续藏经》第55册。

《无异元来广录》卷三,《正续藏经》第72册。

八大怪诞的绘画通过变化无定的表相说明,我们所执著的世界,执著于对世界形式的认识,其实是一个“幻”而不真的事实。八大的荒诞就在突出“幻”的感觉。

在八大看来,常人着眼于差异的世界,物物有定相,这是鱼,这是鸟,这是鸭,这是石,一物有一相,物物相关联;物与物又依照一定的规则在活动,鱼儿在水中游,鸟儿在天上飞,鸭在水面浮,山在天际显。而八大却深入到“苍茫寂历”之中,打破人们的惯常思维,鸟不是鸟,鱼不是鱼,石不是石,世界上无一物有定相,定相只是我们的幻觉。

这里我们可以联系八大一个重要的画学观点来看。“画者东西影”,这是八大山人关于绘画的一个纲领性学说。东西,是画中所画的“东西”——形象,绘画是空间艺术,绘画中需要表现一定的空间形态,必须呈现具体的物象。但八大认为,绘画中所呈现的“东西”是一个“影子”,是不真实的。就像唐朝禅师南泉指庭前牡丹,对弟子说:“时人见此一株花如梦相似。”因为在禅宗看来,一切世界中的具体存在的法,都是一个“幻相”,而不是一个“实相”,我们执著于世界的物质,执著于由此物质形态所生发出的概念,都是对世界的误解。绘画无法不表现空间形态,而所表现空间的形态又是不真实的,是否意味着八大要放弃绘画?其实不然,八大认为,绘画通过它的空间语言,突出世界幻而不实的特点,进而让人放弃法的执著,最终达到对“实相”世界,也即他所追求的意义世界的把握。

八大是曹洞宗传人,他的“影子”说来自这一宗派。洞宗有关于“影子”发现的学说。洞山良价是这一学说的发现者。八大在《十六应真颂》(1689)中说“渠正是咱,咱非渠”,也本于曹洞。良价参老师云岩昙晟,问老师:“和尚去世后,要是有人问起我:和尚的真容到底怎样,我该怎么回答呢?”云岩说:“你就说:就是他。”他听不懂老师的话。一日过河涉水,看到水中自己的影子,豁然开悟。作了一首偈语:“切忌从他觅,迢迢与我疏。我今独自往,处处得逢渠。渠今正是我,我今不是渠。应须怎么会,方得契如如。”他由此领会云岩师所说话的真意。影子(渠)由我(咱)照出,而我不是影子。良价在“返自观照”中,发现了自己的“真性”。

八大的老师是颖学弘敏,弘敏是雪关智闇的弟子,雪关是无异元来的弟子,元来又是寿昌慧经的弟子,明代寿昌一系实现了曹洞的中兴。在这一法脉中,寿昌、元来、雪关都将良价的这首得法偈作为曹洞的第一要义。元来说,此中要领在于“渠今正是我,我今不是渠”。八大深得此一法偈的精髓,并将其转化为绘画的根本大法。元来也将南泉“时人见此一株花如梦相似”作为他所奉行的重要观点。这是八大绘画“荒诞”的直接思想根源。

其实,八大的艺术就是承继这样看世界的眼光:时人看我画中一只鸟、一朵花、一块石,如梦境相似。可以说,他画一物,则“不是一物”;他作画,是用画来说世界的法,世界是虚幻不实的,一切都渺然不可得,一切形相皆为虚相,所以,他只能说一个幻相,说一个“影子”般的世界,通过这个“影子”唤醒人们对“咱”(照出这个影子的真实世界)的注意。八大的画为影子说,直接影响了其晚年绘画怪诞形式的处理。所谓怪诞,就是脱略常规,而常规是什么,常规难道就是世界的“定式”?八大的画与其说是追求荒诞(他并不感到他的表现是荒诞的),倒不如说是弃常规。

八大山人通过画说世界的“幻”,并非认为世界是一个“幻”的事实(幻,是我们对世界的执著),更不是否定存在本身,而是通过“幻”来粉碎人们思维中的“假”,显现世界的本原面目“真”。由“假”到“幻”再到“真”,正是八大山人晚年此类作品的基本思维线索。

四

八大的“真”,其实就是他所崇奉的“实相”学说。在他的画中,视觉的真实让位于心灵的真



图七

这一说法出自他对石涛绘画的评价,他说:“禅有南北宗,画者东西影。”

《无异元来广录》卷二,《卮言藏经》第72册。



图八

实。

我们看上面所举上海博物馆所藏的《鱼鸭图》长卷,可以说是一个“万物自生听、太空恒寂寥”的宇宙,背负青天朝下看,在世界的一个角落,正在说着一个永恒的故事。鸭立于山,山即是它的脚,它与山融为一体;鸭眠于岛,它与那庞大的岛屿融为一体,绵延的山峰,似乎是鸭的翅膀。一切空间中的定相都被粉碎了。鱼大于山,而山岛是那样的渺小,如同一丸卵石;鱼在天上飞,掠过大海,掠过山岛,与水中的鸟儿相互作答。

八大将他的画放到宇宙——无限的时空中来审视存在的价值。他的艺术世界是高古寂寥的,他以往古来今去除人们对当下的迷思,以无限流转的空间事实,粉碎人们对虚幻不真的色相世界的沉溺。在无限的时间绵延和空间延展中,体现了绝对的“寂寥”。八大所要诉说的是一个永恒的故事,一个“高古寂寥的宇宙”。

现藏于北京故宫博物院的《鱼石图轴》(图九),也是八大后期作品。画上有康熙时一位鉴赏者的题跋,颇有义理:

八大山人挟忠义激发之气,形于翰墨,故其作画不求形似,但取其意于苍茫寂历之间,意尽即止,此所谓神解者也。康熙辛丑秋八月廿四日。良常王澍观并题。

跋作于 1721 年,时八大山人已经故去。王澍可谓八大的知音,他所说的八大作画“不求形似”,但求“神解”,允为的评。在这幅《鱼石图》中,画面仅有鱼和山,山形态古异,一团漆黑,鱼也怪不可言,睁着奇怪的眼睛。王澍说八大作画“取其意于苍茫寂历之间”,也颇有见地。这“苍茫寂历”就是一种“永恒感”。八大在这里引入了时间,苍茫的山,从往古至来今的山,一条善化的鱼,从鸟儿化来,由水中腾起,在无穷的变化中存在。古怪的山峦和鱼似乎没有联系,但八大通过他的“神解”赋予它们以联系,在它们之间凿通了一条生命之“流”,它们都是时间性的存在,都是在世界的“流”中浮沉、流荡。八大这幅画要表现的是变易世界背后的不变的事实。它的落脚点不在变,而在不变。不在人们视觉的真实,而在永恒的意义。

清人何绍基在题八大、石涛花果合册时说:

画师何处堪著我,万物是薪心是火。有薪无薪火性存,隐显少多无不可。苦瓜雪个两和尚,目视天下其犹裸。偶然动笔钩物情,肖生各与还胎卵。心狂不问古河山,指喻时拈小花果。……勃勃生理等兴废,童童浮世老瘡跛。君不见乌芋平生朴实头,石榴终有顽皮里。其中质朴外顽皮,贮入箩筐任颠簸。混元同证清净根,莲子一窠花两朵。



图九

何绍基这首评两位大师的古体诗,颇有思致。他说八大、石涛“目视天下其犹裸”——以洞观之眼视之,天地万物,“裸”然自在,直露本真。我们在八大的《鱼鸭图》、《鱼鸟图》、《鱼石图》等中,正看到他所彰显的“裸露的真实”。八大后期作品撕破表相,已经成了他的程式化的行为。何绍基说大师证成天下之真相,如同顽皮的石榴有质朴之心,灿烂的莲花根于莲子一窠,表现了世界的本原性存在,正说出八大绘画的意义所在。

1697 年所作之《河上花图》长卷(今藏天津艺术博物馆),是八大生平重要作品,其上八大作有《河上花歌》长调,其中有云:“争似画图中,实相无相一颗莲花子,吁嗟世界莲花里。”

实相无相是禅宗立宗理论的基石,《五灯会元》卷一:“(世尊)说法住世四十九年,后告弟子摩诃迦叶:‘吾以清净法眼、涅槃妙心、实相无相、微妙正法,将付于汝,汝当护持。’”实相无相

陆心源《穰梨馆过眼录》(光绪吴兴陆氏仪顾堂藏版)卷三十,款:“壬寅冬日过东都乡丈人平安馆,见示八大山人清湘子花果合册,奉题小诗,即希教正。年家弟何绍基草。”

思想本大乘佛学,大乘佛学重在探求诸法之后的真实,它称为“实相”。实相作为万法之后真实不虚之体相,是万法的意义之所在。

大乘佛学有“实相一相,所谓无相,即如如相”的说法,一切有形世界的物质或是人头脑中的观念,都可称为法,这些法都是虚幻不真的,真实的世界乃是其平等一体的实相。这实相世界并非是抽象绝对的精神本体,或者如中国传统哲学所说的“道”,而是不受人们妄念缠绕、任由世界自在显现的世界本身,所谓“即如如相”。就人的意念而言,如如不迁,无念无住,是谓如如;就世界而言,如其本然而显现,不依人的妄念而显现。禅宗所说的“青山自青山,白云自白云”、“我来问道无余说,云在青天水在瓶”,就是“如相”。

八大山人的“世界莲花里”,其中的“世界”即为“实相”,亦即意义。“世界莲花里”,并不表示“世界就在莲花里”,或者说在一朵莲花里看出广远的世界,那是一个空间上的理解;也不表示“莲花是实相的载体”,那是现象本体二分观影响下的误解;而是“即莲花即世界”,莲花就是一个自在圆足的意义世界。此之谓“实相”。

对“实相”世界的关注,是八大长期浸润于佛学的结果,他早年在佛门中,就有在绘画中追求“实相”的痕迹。如蔡受《鸥迹集》卷二十一载八大于佛门时所作一画:“雪师为徂徕叶子作扇画:巨月一轮,月心兰一朵,其月角作梅花。题诗云:‘西江秋正月轮孤,永夜焚香太极图。梦到云深又无极,如何相伴有情夫。’”其中所画圆月等构图,就有追求“实相”之痕迹。

哈佛大学福格美术馆藏有八大作于1689年的《瓜月图轴》,画一大西瓜,其上又虚画一大月亮的轮廓,整个画面是一虚一实两大圆相套。上有题识云:“昭光饼子一面,月圆西瓜上时,个个指月饼子,驴年瓜熟为期。己巳闰之八月十五夜画所得。八大山人。”诗近打油,然意颇堪玩。月照西瓜,处处皆圆。个个指月饼子:用佛学指月意。《楞严经》卷二说:“如人以手指月示人,彼人因指,当应看月。若复观指,以为月体,此人岂唯亡失月轮,亦亡其指。”以手指月,得月忘指,指为所借之媒介,月为求取之实相。舍筏登岸,得兔忘蹄,不能执著于指而忘月。“驴年”,即俗语所谓猴年马月之意。八大的意思是,如果你执著于手指之指、执著于月亮的外在形态,将月亮等同于“饼子”,忘记了“一月普现一切月,一切水月一月摄”的实相世界,那么就会累年而不悟,顽然而难觉。他的画是指月之指,而非月本身;是登岸之筏,而非彼岸。

五

八大“实相”观的核心,在于确立生命的意义。

我们不能以玄学的观点来解读八大的艺术,八大鱼鸟图之类的怪诞形式,并非是为了表达晦涩的哲理,他的所谓“实相”世界之落实也并非概念,不是西方哲学所说的抽象绝对的精神本体,而是为了确立生命的意义。

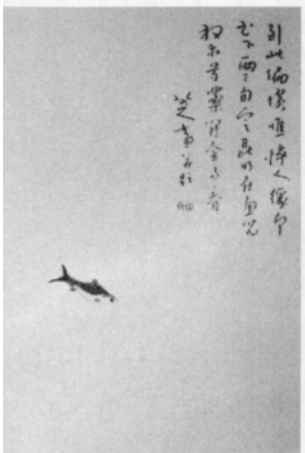
在“变”中寻“幻”,在“幻”中得“真”,在“真”中确立生命的意义。八大晚年的画、诗等几乎都围绕一个主题:生命何以有意义?八大是一位遗民画家,因家国之变,一生漂泊。晚年定居南昌之后,他通过艺术来追寻生命的意义。其晚年艺术的重要特征,是由对故国的思念,上升为对人存在命运的关注。

八大晚年在对永恒的叩问中,渐渐淡化了他的故国情结、王孙情怀。人生而平等,人的生命是偶然的,故国、往昔显赫的位置等等,都不是一种必然。人生而为人,不必然归复于某种先天赋予的状态,人生的价值并非在依附于某种先行存在的地位中显现。在八大晚年的绘画中,故国越来越不是他确立生活意义的根本标准,而人作为一个生命体的价值意义,才是他关心的根本问题。

1694年之后,八大著名的《安晚册》,今藏日本京都泉屋博古馆。他的“安晚”,不是安王孙之心,而是安个体之生命,画中的怪诞形式,正是为了安顿心灵而作。我们可由这组册页来讨论他安顿生命的思想。



图十



图十一

一切都在变化中,没有永远的握有,人种种难以割舍的利欲,都像叶儿在萧瑟西风中凋零,生命应是和着宇宙节奏的欢歌,而不是立足于大地的攫取。在海枯石烂、沧海桑田的永恒变易的世界中,人的生命只不过是一瞬。八大在变易的世界中感悟到,原来由显赫到落魄,也包括着一种必然。天地一浮云,此身乃毫末,又何必斤斤于得失,而无心灵之安宁!

八大的意义世界,不在超验的神灵世界中(如佛),不在先验的道的世界中(如理),也不在具体的经验世界中,而在他自我验证的生命体悟中。

《安晚册》中的一幅山水图上(图十),山人题云:“蓬莱水清浅。为退翁先生写。壬午一阳之日。拾得。”这随意“拾得”的山水中,透出一股灵气。蓬莱是人们想象中的神仙世界,山人此作却要将这一片神山请到现实中来,蓬莱湾不是渺然难寻的圣水,就在我的身边,清浅如许。

“蓬莱水清浅”一语本李白《古风五十九首》之九:“庄周梦胡蝶,胡蝶为庄周。一体更变易,万事良悠悠。乃知蓬莱水,复作清浅流。青门种瓜人,旧日东陵侯。富贵故如此,营营何所求。”八大通过一座山峰、一泓清水来说明,世界的一切都在变化中,圣殿可以变为坊间的粗屋,琼阁可以变为村前的破亭,一切都如梦一样幻而不真。“一体更变易,万事良悠悠”,山人也像李白一样在和永恒的照面中,得到心灵的释然。没有绝对的故园,故园只不过是曾经给我生命的地方;没有绝对的故国,故国只不过曾经为我获得一定地位的组织;没有永远的王侯将相,你不见而今青门种瓜人,原是旧日东陵侯。

值得注意的是,八大将存在的意义最终落实为当下此在的优游。他要化蓬莱的仙水为现世的清泉。在邈远的宇宙中,人的存在多么渺小,人存在的意义难道就在于传之久远,或者说是永恒?什么是永恒?难道就像六朝时人那样,或求长生不老药,或勒石立碑,企图传之久远,就是永恒?八大以他那双法眼,看出了世界“裸露”的真实。人生意义的落实处,就在优游于当下,当下是上帝分给人的惟一的圣餐。八大与很多艺术家、诗人不同,他不作云中之鹤,高飞并不适合于他,而作海上之鸥;不作笼中之鸟,而作山林之鸡;不做高傲的孔雀,而作卑微之鸬鹚。八大的鸟无飞相,虽然他毕生崇拜李白,但在终极的选择上也不同于李白,李白要做云中之鹤,而他要作海上之鸥。李白诗云:“宜与海人狎,岂伊云鹤俦。”(《古风五十九首》之四十二)海上之鸥,亲人也;云中之鹤,远人也。八大不做一个遁迹者,要做此世的自在人。他知道,一朵小花,也有存在的价值,也是自足的生命宇宙。

八大诗云:“到此偏怜憔悴人,缘何花下两三旬。定昆明在鱼儿放,木芍药开金马春。”在《安晚册》中所题此诗的作品中,山人惟画有一条小鱼(图十一)。

其诗其画,足称难解。定昆明,即定昆明池。唐中宗长女安乐公主所建。定昆池,唐以后几乎成为骄奢的代名词。木芍药,即牡丹,唐代开元中宫廷中所种。李白曾奉明皇之命,作《清平调》三章,其中有“解释春风无限恨,沉香亭北倚阑干”之语。金马,即金马门,汉建,后用以指代

此诗在八大山人 1695 年前后的多幅作品中出现。如《安晚册》的第十三开,1695 年所作的《杂画册》中有一幅作品也题有此诗。

《隋唐嘉话》卷下载:“昆明池者,汉孝武所穿,有蒲鱼利,京师赖之。中宗朝,安乐公主请焉,帝曰:前代已来,不与人。不可。主不悦,因大役人徒,别掘一池,号曰定昆池。”据《朝野僉载》卷三记载:“安乐公主改为悖逆庶人。夺百姓庄园,造定昆池四十九里,直抵南山,拟昆明池。累石为山,以象华岳,引水为涧,以象天津。飞阁步檐,斜桥磴道,衣以锦绣,画以丹青,饰以金银,莹以珠玉。又为九曲流杯池,作石莲花台,泉于台中流出,穷天下之壮丽。悖逆之败,配入司农,每日士女游玩,车马填噎。”(中华书局 1979 年版)

《李白清平调辞》云:“开元中,禁中初种木芍药,即今牡丹也。得四本:红、紫、浅红、通白者,上移植于沉香亭前。花方繁开,上乘照夜车,太真妃以步辇从。诏选梨园弟子,得乐一十六色。李龟年以歌擅一时,手持檀板,将欲歌。上曰:‘赏名花,对妃子,焉用旧乐?’命以金花笺宣赐翰林供奉李白立进清平调辞三章。白承诏旨,宿醒犹未解,援笔赋之:‘云想衣裳花想容,春风拂槛露华浓。若非群玉山头见,会向瑶台月下逢。一枝红艳露凝香,云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似,可怜飞燕舞红妆。名花倾国两相欢,长得君王带笑看。解释春风无限恨,沉香亭北倚阑干。’辞进,促龟年歌之。太真妃持颇黎七宝杯,酌西凉州蒲萄酒,笑领歌辞,意甚厚。饮罢,敛绣巾再拜。上自是顾李白尤异于诸学士云。”《新唐书》记载李白衔命作诗时,正醉酒,卧于酒肆,召入,以水洒面,即令秉笔,顷之诗成(参见《李白集校注》,上海古籍出版社 1980 年版)。

皇帝宫苑。定昆池、金马门、木芍药等,都是皇家繁华盛物。豪华无比的“定昆池”,士女游玩,车马填噎,池鱼尽欢;宫苑中牡丹竞放,歌舞踣跼。而只有斯人独憔悴。

表面上看,诗中表达一种“自怜”的思想,众人皆有“春”,而我独无,抚胸而长叹,黯然而神伤。然而,正像袁中道所说的:“君不见金谷园、定昆池,当时豪华无与比,今日红尘空尔为!”天地变化,世道如斯,定昆池早已干涸,金马门荒草萋萋,昨日宫苑里花簇簇,人稠稠,转眼间,流落红尘不知处。君不见旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。在悠悠天地之轮的滚动中,一切都归入了虚茫。八大的画和诗都在展示变易,由无所不在的变易来说明不可执著,从而超越表相,领略生命的真实意义。

八大《鹤鹑》诗道:“六月鹤鹑何处家,天津桥上小儿夸。一金且作十金事,传道来春斗蔡花。”八大山人在多幅画中题写此诗。天津桥,旧时宫廷前面的一座桥梁,初建于隋。天津桥记载了多少繁华旧梦,包含了多少悲欢离合。天津桥,就如同人们所说的乌衣巷,意味着繁华和衰落的更替。八大吟咏道,当繁华之世,有多少富家少年,在这里竞奢斗艳,挥金如土(一金且作十金事),享不尽的繁华事,做不完的桃花梦(传道来春斗蔡花)。也曾有倾城倾国貌,也曾有缠绵悱恻情。红粉知己,桥上相别多可怜;望断章台,花际徘徊足堪伤。如今一切安在哉!天津桥无影无踪,惟留下一湾清水脉脉流。

这幅作品的主题是无家人寻觅家园,而家园难道就是故国?归去归去,难道就是要归往天津桥的奢华和梦幻之中?作品中天津小儿的浮华与两只鹧鸪的恬然形成强烈的对比。天津小儿一金且作十金事,那只是一晌贪欢!而鹧鸪这对被放大的小小鸟,却没有痛苦,只有默然。八大的选择一目了然。八大将繁华和失落放到辽远的宇宙、短暂的人生中,重新审视它的价值。生命的意义不在寻找那曾经有过的繁华,一切的关于“家”的寻思,都是一场梦幻,在逝者如斯的宇宙中,生命如小舟,随波而漂流,没有绝对的港湾,没有永远的锚点。

博山元来说:“在天津桥上,看弄獐猴。”八大其实正像他的这位禅门四世祖,一个被世界抛弃的人,在破败的天津桥上,看世界的闹剧,思考人生的意义。

(作者单位 北京大学哲学系)

责任编辑 金宁

李白《东武吟》:“归来入咸阳,谈笑皆王公,一朝去金马,飘落成飞蓬。宾客日疏散,玉樽亦已空。”李白《古风》:“但识金马门,谁知蓬萊山。白首死罗绮,笑歌无时闲。”(参见《李白集校注》)

“憔悴人”,在古诗中,特指相思者,这里当自指。

《袁中道集》(珂雪斋集本)卷一,《送王生归荆州》。

王琦《李白集注》引《元和郡县志》云:“天津桥在河南县北四里,隋炀帝大业元年初造此桥,以驾洛水,用大船维舟,皆以铁锁钩连之,南北夹路对起四楼。其楼为日月表胜之象。然洛水溢,浮桥辄坏,唐贞观十四年,更令石公累方石为脚。尔雅曰:斗牛之间为天汉之津,故取名焉。”

蔡花,同菜花。斗菜花,为古代一种游戏。

《无异元来广录》卷四。