

基于图像学视角的《荷花水鸟图》研究

陆子祎

(浙江师范大学, 浙江金华, 321000)

版权说明: 本文是根据知识共享署名 - 非商业性使用 4.0 国际许可协议进行发布的开放获取文章。允许以任何方式分享与复制, 只需要注明原作者和文章来源, 并禁止将其用于商业目的。

摘要: 本文是针对清代画家朱耷《荷花水鸟图》的个案分析, 首先肯定了这副作品的真实性, 并从图像学的视角研究此作品, 在前图像志的层次, 《荷花水鸟图》画面构成元素较少但表现的内容却极其丰富; 在图像志的层面, 《荷花水鸟图》的画面背后充斥着强烈的孤独感, 展现出八大山人与世隔绝的愿望; 在图像学层次, 《荷花水鸟图》充满了道、禅两家的哲理思想, 更是八大山人人生态度的展现。

关键词: 八大山人; 《荷花水鸟图》; 图像学

DOI: <https://doi.org/10.62177/fapad.v1i1.938>

一、引言

作为“清初四僧”之一的八大山人, 将国破家亡的身世之痛、超然物外的禅道思考与极简主义的艺术表达熔于一炉, 其笔下的荷花、水鸟等物象超越了单纯的自然描摹, 成为表现情感与思想的视觉符号。《荷花水鸟图》以凝练的构图、苍劲的笔墨与空灵的意境, 展现文人画审美追求的同时体现出特定历史语境下文人个体的精神突围与文化坚守, 其艺术价值与思想深度历经数百年依然值得发掘。

二、《荷花水鸟图》概况描述及真伪辨别



图一 《荷石水鸟图》, 清, 朱耷绘, 纸本墨笔

作者简介: 陆子祎 (2001-), 女, 硕士研究生在读, 研究方向: 美术学, E-mail: 1959930940@qq.com。

基金项目: 无。

朱耷《荷花水鸟图》，纵127厘米，横46厘米，纸本墨笔，现藏于故宫博物院。画中一大片荷从一侧生出茎叶，又有一株纤弱荷花从中生出并呈下垂姿态，下方孤石兀立，石上孤鸟单足蜷缩，仰首向上，整幅画面透出一股寂寞孤傲的意境来。画面左上角有朱耷款署“八大山人写”，其中八大两字连缀，山人二字连缀。款署下方，八大自钤“可得神仙”“八大山人”，鉴藏印有“虚斋珍玩”等3方。

从此画的题材来看，荷花与水鸟是八大常作的，且八大尤爱画白眼向天的拟人化动物以表现其内心的遗民情结与生命的顽强，且用笔极为老辣干练，仅寥寥几笔便能画出事物神韵，如吴昌硕于《效八大山人画》诗云“砚翻古墨春雪飞，大石幽花恣奇怪。”，他讲到八大作画时用墨的潇洒以及他画中石头、花朵姿态之奇，对照《荷花水鸟图》中的形象符号与笔墨可见十分符合；从此话款署来看，署名“八大山人”，我们知道朱耷一生用过的名号多达20多个——清代邵长蘅在《八大山人传》里讲到“山人面微赭，丰下而少髭。初为僧，号雪个，后更号曰人屋、曰驴屋驴、曰书年、曰驴汉，最后号八大山人云。”^[1]，可以得知此画应是八大山人较后期画风成熟时所作，且八大署名方法极为奇特——清代张庚在《国朝画征录·八大山人》中提到“余每见山人书画，款题‘八大’二字必联缀其画，‘山人’二字亦然，类哭之笑之，字意盖有在也。”^[2]，细看《荷花水鸟图》的款印与上述所言相符，应是出自八大之手；陈鼎《八大山人传》记述八大山人“八岁即能诗，善书法，工篆刻，尤精绘事”^[3]，可推测其印章应多处于己手，且由于其在书法上也有极深的造诣，善书石鼓文，故而八大印章十分有创意，“构思奇特，具有构成学与符号学的意味”^[4]，画面款署下方的白文印“八大山人”与“可得神仙”疏阔苍茫，印章位置、大小与画面留白形成“计白当黑”的构图平衡，与画面构图相呼应，其中“可得神仙”一方篆书结构故意扭曲，重新将字解构，右上方故意敲击印面造成崩缺，虽形残但却神全，在金石刀痕中体现遗民血泪，且据书中记载59岁直至终年，八大常盖“可得神仙”一印，结合此作画风应属八大较晚期作品，此作应为真迹；画中还有3方鉴藏印，其中一方为“虚斋珍玩”，“虚斋”为收藏家庞莱臣字号，以字行天下，王季迁曾说他是全世界最大的中国书画收藏家之一和著名的古代绘画鉴赏家，“拥有书画名迹数千件”，且对藏品下注朱文、白文、以便后人按图索骥于此可考。^[5]总的来说，从《荷花水鸟图》的印鉴、款署、画风来看，笔者认定其为真迹。

三、以图像学分析《荷花水鸟图》

潘诺夫斯基在《图像学研究》中提出了图像学经典的三层次分析框架——前图像志、图像志、图像学解释，笔者将基于图像学的研究方法，分析《荷花水鸟图》的外在形式、内容及深层次意境与意蕴，揭示图像中隐含的象征意义，并将此画置于更广阔的历史和社会背景中理解。

（一）前图像志层面

《荷花水鸟图》为纸本水墨大写意花鸟画作品，描绘了一片安静的荷塘景象，从构图上来看，此画虽景物不多，但却有着极为巧妙的构思，赋予静态的画面动态的效果——画面右侧画家以浓淡相间的墨色绘制几片荷叶，在浓郁的墨色中一朵荷花缓缓长出，画面下方立一孤独的倒石，石上一孤鸟单脚站立、身体蜷曲好似正在歇息，倒石两侧长短不一的叶茎向上生长，与画面上方的花叶遥相呼应，使得整幅画面极为和谐；从设色上来看，此作品只用墨色不着色彩，且在墨色的把控上极为巧妙，画中墨色有两处“重”的地方，一处是画右侧的荷叶，一处是画面中间画家以饱蘸浓墨的笔摆出的向下生长的荷叶，且这两处“重色”还有区分，中部荷叶的墨色可以说是浓到了极致，几乎没有墨色的变化，给人一种“实”的感觉，而右上侧的荷叶则是在淡墨渲染的基础上加以浓墨点缀，反而显得轻盈，这样使得两处荷叶间有了明显的呼应——一重一轻，一沉一浮，画面在对比中展现出层次；而画面下方的倒石孤鸟则是画面“轻”的部分，八大以简括的线条勾勒石头的轮廓，并用淡墨渲染石头的质感，墨色上重下轻，使得石块

虽立于地上却有一种摇摇欲坠之感，而石头上单腿站立的孤鸟则又为石块找到了平衡，使其获得了稳定，二者和谐地仿佛共为一体。倒石孤鸟的“轻”，与画面上方“浓重”的荷叶互相呼应，使得整幅画面极为和谐，浑然一体。在技法表现上，与工笔画法细致入微的表现方法不同，八大并未过多关注景物的细节描绘，如画中的荷叶，乍一看是墨块的简单叠加，却十分轻易地就能让人看出这是荷叶，这得益于八大对于自然的深入观察使其能够抓住事物的本质特征——“浓墨块分布的节奏与荷叶脉络的生长规律相符、大团的荷叶中隐隐可见的白色荷花瓣，还有连接荷叶必不可少的荷梗。如果去掉荷梗，去掉荷瓣，这些浓墨和淡墨什么也不是。”^[6]除了画面主体的荷与水鸟，画面左上角的题款也极具匠心——款属“八大山人写”，八大山人四字连写看上去像“哭之”又像“笑之”，与画面宁静寂寥的氛围相得益彰。

（二）图像志层面

孔子在《论语·阳货》中指出“诗可以怨”，陆机在《文赋》中提出“诗缘情”，这些话体现了对于中国传统艺术而言，画家的主观情感在艺术创造中发挥着重要的作用，如此画面中的花鸟虫鱼、山川湖海等便不仅仅只是自然形态的直接再现，而成为画家人格、情绪等的载体，象征着作者对人生长期的探索与感悟。

“文变染乎世情，兴废系乎时序”^[7]，社会之动荡往往会对艺术家的心灵产生强烈的触动，其作品也必然染上时代的气息。1644年甲申之变，明王朝灭亡。“生不逢时，年仅19岁的八大山人一变而为飘零的闾里庶民，其人生的倾斜与心灵的失落自是难以言表。”^[8]《荷花水鸟图》中荷花细长的茎叶上生出摇摇欲坠的小荷花，直直压向孤单的水鸟，营造出的孤独感与荒凉，或可谓是八大内心写照。画面右侧墨色渲染的一大团荷叶上以浓墨勾出茎脉，其中生长出一株纤弱的小荷花，直压向孤独的水鸟，给人一种“黑云压城城欲摧”之感，而画面下方的倒石，上重下轻，不仅根基不稳，还被上方的荷压迫着，有摇摇欲坠的不安定感，这应是象征着明清易主的时代之变所造成的乱世之景，使包括八大在内的一大批遗民孤苦无依，但石块上单腿站立蜷缩着的水鸟却在视觉上使得倒石又获得了平衡，仔细看这只孤鸟虽蜷缩着呈保护姿态，却白眼向天，一副受欺又不屈的样子，在此画强烈的孤独感中却并未给人弱小之感，而有一种无畏之态，从八大人生经历来看，这只小鸟象征着八大自己——身为王孙公子，却被迫成为前朝遗民，丢了家国也再无归处，于是痛定思痛后背过身去，遁入佛门，以求超脱，于是八大慢慢在诗画中安放心灵，靠着艺术理想不断疏解内心的愤懑。《荷花水鸟图》中的孤鸟除了具有愤恨异族入侵的不平之气外，更多的体现了其心态的转变——纵使国破家亡，也没有麻木不仁，而在乱世中通过艺术理想做自己的仁人君子，虽人生孤苦，但他渐渐得以乐在其中，习惯这份孤独、享受这份孤独。但看荷叶与倒石孤鸟的部分，画面不免显得压迫，而八大则巧妙地通过一株几乎占据画面上下两部分的细长挺拔的荷花打破了这压迫的局面，这株荷花虽然细瘦，花瓣也寥寥无几，但它冲破了画面右侧墨荷的束缚。这种“打破”或也象征着八大对于自我的打破——1645年7月多尔袞下达汉人“剃发令”，对于前朝遗民而言这是一个巨大的挑战，八大也不例外，是像黄道周、戴本孝那样为守节而反抗战死沙场，还是明哲保身，最终他静下心来决定于乱世中而求生存，由遗民转向逸民，遁入空门，于天地间往来，在艺术中释放，但求精神的逍遥。除此之外，八大创作善用留白，《荷花水鸟图》也同样采用“计白当黑”的手法，所谓“无画之处皆为妙境”，正如八大题画诗所言“墨点无多泪点多”，画中的留白除了给人留下无限遐思外同样可以说是八大内心泣诉的体现。

（三）图像学层面

八大山人生活于明末清初朝代更迭交替之际，特殊的前朝皇孙身份，造就了一代宗师，观其人生经历，可谓是“染于禅，归于道”，这在八大的艺术作品中有着鲜明的体现。“顺治五年，戊子年，八大在进贤介冈社正式剃度为僧，拜主持颖学弘敏为师”^[9]，成为青灯黄卷的佛门弟子，研习禅道，南禅以“不

立文字，教外别传，直指人心，见性成佛。”为十六字真言，这也成为八大艺术创造的标尺。禅宗讲究“直观与妙悟”、“韵味与境界”，《荷花水鸟图》中的孤鸟、倒石、垂荷组成了一组寂寥孤寂的景象，给人一种“静”的感觉，这种“静”来源于八大对于“不立文字”的解说——真正的觉悟无法通过文字与语言表达，人生的苦难也无法通过语言排解，故而八大将一切的一切都融入笔墨中，闭上解说的口，开启生命的门。《荷花水鸟图》中的寥寥景物虽是具象但却是形而上的，都成为了八大在修行中体悟的载体，此画不但有一种安静的感觉更有一种“净”界，可见八大已可以将自己置身于乱世之外，平和地面对过去的苦难，看《荷花水鸟图》我们可以感受到一种自在与神通，这是八大参禅的结果。但从中国传统文人画家而言，影响其最深刻的哲学还要回到“老庄”，八大也同样如此，道家首先推崇自然，庄子在《庄子·知北游》中提到“天地有大美而不言”，认为自然与道同一，艺术家只有深入自然才能得“道”，看《荷花水鸟图》八大几笔便能画出事物的内在神韵，可见自然于其而言，既是灵感之源泉，也是慰藉心灵之途径。此外，道家将自由视为人生和艺术的最高境界，提出虚静、物化、心斋、坐忘的观点，艺术家需要超越有限的自我才能获得精神的逍遥，《荷花水鸟图》笔墨简、净、素朴，意境静、含、内敛，貌似冷逸的画面中也流露出八大所向往的美好愿望，几乎冲破画面的荷花可以看出他已经走出了曾经困住他的东西，奔赴新的天地。曾经的家国情怀、遗民情节到这应已被渐渐地放下，八大心灵所真正向往的是一片自由超脱的境地，他已经从“遗民”转向了“逸民”，我想八大是真正得“道”了的。画中的留白为虚无的部分，也生长出无限来，如张彦远在《历代名画记》中所言“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。”^[10]八大是变其人生为艺术的，他画中的一花一鸟，实则都是他自己，是他的精神在天地间驰骋的觉悟的外化。

四、结语

黄宾虹认为“繁简在意，不徒在貌；貌之简者，其意贵繁。”^[11]《荷花水鸟图》貌简意却不简，正如八大题画诗所言“墨点无多泪点多”，此画中墨无虚掷，他把一切绝望写尽，又从中爆发出无限的生机，一笔一墨都是他内心情感的象征，我们从中读到他的坚守倔强，也读到他的淡然放下，不仅仅是《荷花水鸟图》，八大的一幅幅作品连写成他人生的传记，向世人诉说着他的哀与乐。

利益冲突

作者声明，在发表本文方面不存在任何利益冲突。

参考文献

- [1][清]邵长蘅：《八大山人传》，《八大山人研究（论文集）》[M]. 江西人民出版社，1986:317.
- [2][清]张庚：《国朝画征录·八大山人》，新兴书局1956年版.
- [3][清]陈鼎：《八大山人传》，收录于《留溪外传》.
- [4]崔自默.《八大山人全集（下）》[M]. 河北教育出版社，2010：05.
- [5]赵启斌，朱同. 庞莱臣“虚斋”名画研究及收藏现状（一）[N]. 美术报，2017-05-20(013).
- [6]孙纬陶. 八大山人《荷花水鸟图》品鉴[J]. 文物鉴定与鉴赏，2019,(07):20-21.
- [7][南北朝]刘勰著，王志彬译著《文心雕龙》[M]. 中华书局，2012：494.
- [8]崔自默.《八大山人全集（上）》[M]. 河北教育出版社，2010：09.
- [9]崔自默.《八大山人全集（下）》[M]. 河北教育出版社，2010：175.
- [10][唐]张彦远著，俞剑华注释.《历代名画记》[M]. 上海：上海人民美术出版社.
- [11]黄宾虹，《与傅怒庵书》，赵志钧编《黄宾虹论画录》[M]. 浙江美术学院出版社：129.