



从徐渭《杂花图卷》看写意花鸟画风的大转折



钱澄宇 (南京博物院)

2007年11月,南京博物院所藏明代画家徐渭(图一)的《杂花图卷》被专家和市民评选为该院18件“镇院之宝”之一,而且是“镇院之宝”中唯一的书画作品。在其后举办的“南京博物院镇院之宝特展”上,在此巨幅画作前,观者如堵,人们再三欣赏,流连忘返。

此画为什么能从南京博物院42万件院藏文物、3万件书画藏品中脱颖而出成为镇院之宝呢?这就得好好说说这“奇人奇画”了。

—

徐渭(1521~1593年),字文清,更字文长,号青藤老人、天池、田水月等,浙江山阴(今绍兴)人,是中国文化史上的奇才,诗文书画、音乐戏曲、文艺理论,无所不通,无所不精。他曾拜明代心学传人季本(1485~1563年)、王畿(1498~1583年)为师,阳明心学对徐渭的艺术思想产生了巨大的影响,并赋注于自己的文艺创作,成为明清写意花鸟画风格转折的关键人物。他工书法,尤精草书,笔法狂纵,独具风貌,被人誉为“苍劲中姿媚跃出”(袁宏道评语)。徐渭也擅诗文,并留下了大量的诗作,著有《徐文长全集》和《徐文长佚草》。他还精通戏曲,着意于民间戏曲的收集整理,著有《南词叙录》这样一部最早记载南戏的重要文献;又著有《四声猿》剧本传世,汤显祖观看后,曾大加赞赏。

徐渭自谓“畸人”,自编年谱称为“畸谱”。袁宏道(1568~1610年)著《徐文长传》云:“文长无之而不奇也”。弱冠之年,徐渭开始参加乡试,然八次赶考,屡试不中,因而愤世嫉俗,恃才傲物。因胡宗宪(1512~1565年)案而终日惶恐于政治上的牵连,心情压抑伤感,使其精神日渐颓废畸变。他曾以利斧击首,又以寸锥刺耳,九番自杀,皆未遂愿。继因击杀继妻,一朝入狱,经七年铁窗生涯,方被太史张元忭营救出狱,获释时年已53岁矣。出狱后他憎恶权贵,纵游



图一
明 佚名 徐渭像

大江南北,吟诗写字作画,彻夜狂饮,宣泄“磊落不平之气”。至其晚年,“愤益深,佯狂亦甚”。徐渭饱尝人情世态的炎凉辛酸,贫病交加,被迫以卖书画糊口,常常断食,最后在贫困潦倒和抑郁中死去。其人生际遇恰如他在《葡萄图》上的题诗:“半生落魄已成翁,独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中”。袁宏道对徐渭悲剧的一生总结道:“先生数奇不已遂为狂,狂疾不已遂为图圉。古今文人牢骚困苦未有若先生者也。”

徐渭的这种行为的出现有着诸多的因素。首先源于他少年时的坎坷与磨难。庶出亡父、夺母失慈、入赘丧妻等一系列事件,致使性情敏感的徐渭容易形成执拗与偏狂的性格,以至形成后来的癫狂与反叛。更重要的,是源于他自期甚高、对仕途满怀希望却又绝望潦倒的心理失衡。他始终游离于仕途之外,且又得不到社会的接纳与认可,使徐渭以更为偏激、偏狂的态度来体现其存在的价值,借此消减内心的苦闷。因此,他的观念背离于正统思想,他的艺术呈现出激情的宣泄与个性的张扬,抒发着“英雄失路,托足无门”的悲愤不平,明显迥异于传统文人画的清淡雅逸的艺术情趣。

徐渭曾自称:“吾书第一,诗二,文三,画四。”他看重的是自己的诗文成就及其经时济世的才能,画画只是业余遣兴,所以大可不必引以为豪。然而事实似乎并非如此。徐渭的诗文未必能真正领袖一代风骚,成就其一世英名的却是他自以为“末”的绘画。他以自己的悟性为后来文人水墨大写意发展开辟的一种新境界、新途径,其在中国绘画史上的功绩自不待言。

徐渭绘画早期受吴门画风影响,十分欣赏沈周“雅中藏老”、“秀中现雅”、“由腴而造平淡”的风范,其折枝花卉果蔬也常用吴门画派传人最为流行的横卷形式。然而,徐渭狂躁

张扬的个性,使得他不可能完全接受温雅秀逸一路的吴门画风,运笔劲疾如舞枪使戟,用墨挥洒似大雨倾泻,从而呈现出与其个性较适应的“用墨颇侈,笔力劲健”的狂纵特征。

需要说明的是,自从文同、苏轼的水墨“四君子”画以来,文人花鸟画作为一种象征的艺术,打通了现实的物质世界与精神世界之间的隔阂,画家们所重视的更多是题材背后的象征意涵。于是,花鸟画题材便顺其自然地变成了一种“草木符号”,成为文人画家们“写意”、“抒其沉闷之气”的形式载体。正如林木先生认为,内容丰富的花鸟画在利用比兴、题跋传达复杂情感上具有颇大的自由性,画家可通过各种图像组合、笔墨形式在诗画结合中表达自己复杂的内心世界。徐渭正是承袭了先辈的传统,将象征手法拓展到自然界的一切杂花野卉,通过诗画结合、以书入画等赋予作品更准确的“意义”。

以书法化技巧完成的文人水墨引导着写意花鸟形式的逐渐拓展和不断深入,其演变在一代又一代画家手中自然延伸。写意花鸟到明代沈周时是一变,到陈淳时又是一变,而徐渭的出现,标志着由写意到大写意的大转折,从而达到了空前的巅峰,并对后世产生长远而积极的影响。所谓“嬉笑怒骂,皆成文章”,文人写意花鸟画作为表现艺术的功能——“达其性情、形其哀乐”——到徐渭那里最终形成。显然,徐渭对文人写意花鸟画情感意韵的开掘达到了极致,“他那种单刀直入、率真无畏的审美意趣,那种狂肆、泼辣、酣畅、躁灼的笔墨形态,那种具有无限随意性和可变性的喷涌式的抒情方式,那种富于积极的批判的人格特征以及由‘勃然不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲’发越而出的奇恣纵肆的激情和力量”,是沈周、陈淳等人所不能企及的。

二

南京博物院所藏《杂花图卷》(封二,上),纸本,水墨,纵30厘米,横1053.5厘米,画于明代万历年间。如果说沈周、陈淳的写意花鸟画是以行草笔法入画的话,那此画为徐渭以大草(狂草)入画的大写意典范之作。全卷十幅,徐渭以淋漓酣畅的“胶墨”(水墨中加胶,在生宣纸上作画时易于控制水墨的晕化,墨迹中易产生透明灵动之感,为徐渭大写意画作中所独创)、“泼墨”、“积墨”等多种技法,分别画有牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、南瓜、扁豆、紫薇、紫藤、芭蕉、梅、幽兰(水仙)、竹等共计13种花卉蔬果。

全图以牡丹起首。牡丹象征富贵,与徐青藤的身世相左,故而他一变旧法而改以水墨写牡丹,虽无颜色,但得“墨分五彩”之妙。他用多种不同的笔墨之法,或泼、或勾、或扫,使花、叶、筋、蕊各显其不同之质感,姿态端庄而雍容,犹如沉香亭畔带露摘来,可谓“乱头粗服,不掩国色”。

与牡丹相呼应的是充满勃勃生机的石榴和长在水边的莲花。石榴张口露籽,端静饱满,而石榴枝叶横斜,泼泼洒洒,似在张扬着生命的喜悦。大片的荷叶倾池,以墨汁泼就,

浑然天成,如云似烟,却又层次分明,如杜甫诗句所谓“元气淋漓障犹湿”。再以劲利飞动的线条挥就数根荷杆、几茎水草,与之形成对比;又以淡墨似不经意地随手勾出荷花一朵,在大块重墨色和挺劲线条的映衬下更觉娇嫩无比。使观者如晨雾未消时步临荷塘,身置花叶清芬之中,俗尘一扫而空,大有“最是秋深此时节,西施照影立娉婷”(徐渭《荷花》诗句)之感。

紧接着绘荷塘旁桐荫森森,两大株梧桐拔地擎天,不见首尾。桐叶以泼墨写就,再以细笔勾勒,浓淡衬映,干湿相宜,透出阳光下的不同的剪影和质感;以侧锋皴擦树干,圆润而富变化,夏雨之后的清新浓郁之感跃然纸上。梧桐所占幅面之大,是前三种花卉之总和。这也是作者的匠心所在,显露出画家以树带花的构图意念。正如翁方纲在题句中所赞叹的“纸才一尺树百尺”,尺树大有百尺之势,乃以小见大、画外有画之意也。

再以细笔双勾梧桐果作巧妙过渡而进入下一个绘画单元——菊花、南瓜、扁豆、紫薇。此四种花果,起首菊花向右上伸展,结尾紫薇往左上出枝,开合自然;中间南瓜用重墨粗笔,扁豆则轻勾淡点,轻重得宜。

继则绘紫藤。以枯笔飞白如疾风般扫出粗干虬藤,用浓淡相破的手法狂风暴雨般涂写叶片,走笔如飞而不乱,气势磅礴,形成了全图的最高潮。再以淡墨湿笔参差错落点出葡萄,于雄放中见灵动之韵,于酸涩中寓凄苦之意。葡萄旁掩映着舒展而气度宏大的芭蕉,芭蕉的蕉叶以大笔横扫,浓淡湿润,水墨淋漓。芭蕉是端庄而含蓄的,它与紫藤形成了动与静的强烈对比。

接下来绘梅枝横斜,傲骨铮铮;幽兰(水仙)纤竹,寥寥数笔,是为尾声。最后三种花卉合一个单元,以梅为主,老干用淡墨,蟠曲而上,新枝则浓墨中锋,表其挺俏,似有弹性。特别是最长的那一枝,用笔之挺健利索,令人喷舌称奇。而花朵却是随意安置,似圈非圈;花蕊更是似点非点,驾轻就熟。梅干老虬,梅枝放逸,梅花新香,笔墨自然老辣,尽显其苍劲风貌而具质感。正如徐渭在一首自题梅花诗中写道:“从来不见梅花谱,信手拈来自有神;不信且看千万树,东风吹着便成春。”梅树下用韧劲的中锋线条双勾出风韵绰约的凌波仙子,虽用笔不多,但饶有神姿仙态。最后,以寥寥数笔绘淡墨竹叶,全卷告终。

此画整卷用笔姿纵率意,用墨淋漓酣畅,一气呵成而高潮迭起,处处是狂草书的韵律与节奏,既有自由奔放的线的意趣,又有与之结合的令人感叹的形之准确,体现出画家卓绝的艺术天才和激烈狂放的情感。

卷尾行草书“天池山人徐渭戏抹”,钤“徐渭之印(白文)”“□□”(白文,不清)两方印,卷前有“平阶鉴赏之章”,卷后有“永年”、“江村清玩”、“池塘春草”诸印,又有“齐白石观”、“叶赫那拉氏”、“诗梦斋珍藏印”等印记。清代李佐贤《书画鉴影》(二十四卷)卷七著录此画。

三

写意画不等同于文人画,但此画无疑表现的是文人画的精神。通常文人画多取材于山水、花鸟、竹石等,借以抒发情性或个人抱负,崇尚品藻,讲求笔墨情趣,脱略形似,强调神韵,并重视文学、书法修养和画中意境的缔造。中国文人画自唐代的王维开始,由唐至宋、元,已经取得了很高的艺术成就。文人画发展到明代,随着纸张性能的不断改善(吸水性更强,更有利于墨色韵味的变化),也由于文人画理念的进一步确立,理论深度的不断衍变进化,催生了大写意形式的水墨画,使文人画家们找到了宣泄自己心胸、表达自己情感的最佳方式。徐渭的《杂花图卷》正是在这一背景下,加之个人的性情和特殊境遇下创作出来的前所未有的大写意水墨画,成为文人大写意花鸟画的代表作品。

这幅作品面世后,曾让许多观赏者赞赏不已。如清代书家翁方纲(1733~1818年)观后击节称赏,大为感动,以一气呵成的草书写成酣畅淋漓、沉着痛快的《徐天池水墨写生卷歌》:

墨欧夷作青蛇吐,柳条搓线收风余。幽填鬼语嫠妇哭,帅雾神光摩碧虚。忽然酒作梧与菊,葡萄蕉叶榴芙蕖。……恐是磊砢千丈气,夜半被酒悲欷歔。淋漓无处可发泄,根茎不识谁权与?……空山独立始大悟,世间无物非草书。

翁方纲此诗对人们认识大写意花卉何以产生、草书入画的情感功能显然是有帮助的。正是多年郁结的“磊砢千丈”之气无处发泄,才以奔腾狂肆的狂草书笔法借藤、梧、菊、梅等植物形象还其真魂,发其怨怒,翁氏之理解就是从书法自身的情感表现特征上去解读的。

徐建融曾结合中国文化思想的演变考察了水墨写意画的风格嬗变,将徐渭归于开明清绘画风格、思潮的转折性人物:中国画学思想自明代隆庆、万历开始的由尚中贵和到怪力乱神的变异,以徐渭为代表,作为特定社会历史背景下的一个艺术史现象,针对正文化画品的日趋保守之弊,自有其激发绘画史活力的革新之功。

显然,徐建融的观点切中了问题的实质。笔情墨性,皆以其人之性情为本。文人画历来主张“中和之美”,笔墨风格强调婉约、平和,而不讲究奇崛、怪异。至明代中期之后,中国画掀起了一股反传统的思潮,舞秃笔如舞丈八蛇矛,完全冲决了传统中正平和、含蓄蕴藉的笔墨标准,率意放纵、豪放狂怪的笔墨风格成了后世文人画家较为普遍的追求,似乎非如此就不足以发泄其胸中的沉郁悲愤。仅就写意花鸟画而言,徐渭之前的沈周、文徵明等人都崇尚宁静雅致的文人格调,追求“情到意适”,即使是陈淳的写意花鸟画虽笔墨放逸,然表现的更多的仍是文人墨戏的隐逸心态,而绝不是徐渭式的“愤懑”。

如果说,沈周等人的水墨写意花鸟已开始带有行草意味,陈淳的水墨写意花鸟虽以草书入画而放逸中不乏收的

话,那么,徐渭则完全以狂草之大气势入画而形成狂纵的绘画风格,草书入画在徐渭笔下达到了前所未有的美学意义上的极致。由此,书画结合在形式、技法上均达到新的高度,开创了中国水墨大写意花鸟的新生面。

徐渭大写意花鸟的形成,除人生际遇原因外,还有其本质的性情的因素。明代心学大师、也是徐渭老师的王畿曾说过:“若是见性之人,真性流行,随处平满,天机常活,无有剩欠,自无安排,方为自信”。正如王畿所说的,徐渭绝对是个“真性流行”的“见性之人”,也即“性情中人”,他的狂放的、任意而为的绘画语言,从某种程度上说具有浓厚的表现主义色彩,其放纵的笔墨绝非只是停留在技法上的写意,而是他追求人的情性的宣泄与人本价值实现的媒介。徐渭也主张,艺术应“从人心流出”、“真率写情”、“悦性弄情”,他曾透过评论杂剧来陈述其创作理念:

世间莫不有本色,有相色。本色尤言俗言正身也,相色替身也。替身者即书评中‘婢作夫人终觉羞涩’之谓也。婢作夫人者欲涂抹成主母,而多插蒂,反掩其素之谓也。故余于此中贱相色、贵本色。……岂惟剧者,凡作者莫不如此。

这里所谓“本色”、“正身”是指人之真性情,与“相色”、“替身”相对立。显然,徐渭反对矫揉文饰、东施效颦,强调“表现创作者真情实感的自然本色”为文艺创作的美学基础。这种“贱相色、贵本色”的美学观念的核心,重视的便是人之真性情,而非矫饰之情,也非伦理之情,使徐渭远离于古典文艺的雅正传统,由此走上开拓新风的道路。

徐渭还认为:“摹情弥真,则动人弥易,传世亦弥远。”

摹情者,表达真性情也。为了“摹情”的需要,徐渭写意花鸟并不斤斤计较于自然物象,而是大胆创造,或概括,或剪裁,或变形,或夸张,变化莫测,意趣横生。徐渭在一首题《枯木竹石》的绝句中专门谈到了他对绘画造型的看法:

道人写竹并枯丛,却与禅家气味同。大抵绝无花叶相,一团苍老莫烟中^①。

以往,人们对自然物象的认识,大多局限于“形神之争”,宋元文人画家们在否定单纯追求形似之时仅提出了“不求形似”的观点,而徐渭在此层面上迈出了一大步,完全抛弃了自然物象的形体意识,主张绘画要“破除诸相”、“绝无花叶相”。

无独有偶,徐渭还在一幅墨牡丹图自题中也表达过类似的想法:

牡丹为富贵花,主光彩夺目,故昔人多以钩染烘托见长,今以泼墨为之,虽有生意,多不是此花真面目。盖余本窳人,性与梅竹宜,至荣华富丽,风若马牛,弗相似也^②。

徐渭以泼墨法写牡丹,生意虽在,但“多不是此花真面目”。可见,在画家的笔下,主观的因素已经改变了客观的真面目。这种写意,是借花之大形而表现自我,这便是真正的人文大写意了。所以,李德仁感慨,“中国绘画的造型能够进入大写意的阶段,乃是从徐渭‘破除诸相’的理论认识

开始的。^⑬”

卢辅圣认为,自我作为表现主体,不仅体现在对古人之法包括“外师造化”的大胆突破上,而且引来文人画对“真”的概念的重新解释。自从文人画跨越物象再现性的追求,使“真”在传达客观形神之外还寓有画家主观情感表现的一面以来,随着物感说向性灵说的转变,以及因心造境之风气的浸淫,“真”的概念就日渐舍弃对外在物象的形似要求,而越来越倚重于表达画家主观情思的标准^⑭。“真心”、“真意”、“真气”、“真趣”、“真性情”、“真精神”等等,多成了明末清初文人画家所倡导的原则和理念,之前的沈周、陈淳如此,之后的八大、石涛如此,而徐渭更是如此。

需要特别指出的是,开明代个性解放一代风气的徐渭,虽则强调创作者传达内心真切感受、表现真实性情的理想,对于绘画创作的基本规律仍极为重视。他主张在学习的过程中,唯有掌握熟练的绘画形式技巧之后,方能摆脱形式上的束缚,自由挥洒,创造出自然生动的艺术形象。他说:

百丛媚萼,一千枯枝,墨则雨润,彩则露鲜,飞鸣栖息,动静如生,悦性弄情,工而入逸,斯为妙品^⑮。

这里所谓“由工入逸”,涉及对花鸟的造型、用笔、用色、用墨、动态、神情诸方面要求,既需相当厚实的写生功力和笔墨功力,又要处理得自然天成,超逸洒脱,这就是“工而入逸”。“逸”乃“逸笔草草”,是追求“本色”的表现,在徐渭看来更是一种“山野之气”。他说:

仆厌倦作画久矣,勉于酒醉饭饱后,随手所至,出自家意,其韵味虽不能尽合古法,然一种山野之气不速自至,亦一乐也^⑯。

这种不能尽合“古法”的“逸笔”所写之“逸气”,表现了徐渭“磊块不平”、“豪荡不羁”的“狂疾”人生态度和向往自由、个性解放的理想追求。

徐渭讲“写意”,是以工细的笔法为基础的。“工而入逸”的“工”,即是此意。这与他求“生动”的理念(如“动静若生”诸语)是一致的。世人讲生动,往往忽视这一点,不知离开坚实的工笔基础,有笔墨而无形貌,生动之趣也是不可求的。所以他谆谆教人“工而入逸”之重要,惟因绘画技巧功力深厚,画家“逸笔草草”的写意画方才臻于高妙。徐渭曾自言:

世传沈征君画多写意,而草草者倍佳,如此卷者,乃其一也。然予少客吴中,见其所为《渊明对客弹阮》,两人躯高可二尺许,数古木乱云霭中,其高再倍之,作细描,秀润绝类赵文敏、杜慎南。比又见《姑苏八景卷》,精致入丝毫,而人渺小只一豆。惟工如此,此草者之所以益妙也^⑰。

通过对具体画家绘画的评析,阐明非工不草的道理,这是非深得于画道者不能道的。

四

在中国写意花鸟技法的演绎中,徐渭将水墨大写意的技法表现形式推向了一个新的高峰。清初的八大、石涛,清



图二

八大山人 传綰写生册之二 纸本 墨笔 24.5×31.5cm 1659年
台北故宫博物院藏

中期的“扬州八怪”,延绵到晚清的赵之谦、吴昌硕乃至现代的齐白石、潘天寿、陈大羽等大家巨匠无不受其影响。清初著名鉴赏家周亮工曾云:“青藤自言书第一,画次,文第一,诗次。此欺人语耳。吾以为《四声猿》与草草花卉俱无第二,予所见青藤花卉卷皆何楼中物,惟此卷命想著笔,皆不从人间得。汤临川(显祖)见《四声猿》欲生拔此老之舌,栋下生(周亮工自号)见此卷欲生断此老之腕矣!吾辈俱有舌腕,妄谈终日,十指如悬槌,宁不愧死哉!”^⑱

徐渭为真狂,八大为佯狂,两人的画在精神状态上就有很大的不同。徐渭作画之际把满腔愤懑不平之气诉诸笔端,随心所欲,点画飞动,酣畅淋漓,气势逼人。八大作画则削尽冗繁,笔简意周,构图精审,笔无妄下,一点一画皆惨淡经营所得,其作品构图奇险独特,犹如险绝人生,而笔墨表现却是平和宁静,犹如他的人生态度,风格或荒寒寂寥,或苍劲圆秀,或恣纵怪诞,或清空明洁,踞卑相合,雅俗互见,作为情之所寓,既广且深。八大早年的花鸟画作品大多流散海外,国内保存无多。台北故宫博物院藏1659年作《传綰写生册》(图二)是八大存世最早的一件作品,呈现出徐渭的明显痕迹。从册页中,八大刻意摹仿前人笔墨,笔势墨法严守规范,勾花点叶或勾叶墨笔皆不出明人写生传统,造型结构缺乏变化,功力尚欠。尽管如此,八大已有自觉探寻自我表现方式的努力,正如方闻所言,从画中“可以发现一个伟大奇才蓄势待发的潜力”^⑲。其他如北京故宫博物院藏1666年作《墨花图》卷、上海博物馆藏《荷花藤月图》页等,从造型到笔墨均与徐渭十分相似。此时的八大对形似还有所追求,如叶之轻盈、果之浑圆、干之挺劲,对物象的细节特征表现得十分深入,但造型已相当简练,笔墨得轻快峭利之致,体现出由塑形向简化过渡的早期花鸟画特征。

清代画家郑燮(板桥)对徐渭服膺之至,曾不惜“以五十金”换取徐渭涂抹的一枝石榴,并刻治了一方“青藤门下走



图三

吴昌硕 花卉图册之二 纸本 墨笔 28.9×34.3cm 1917年
北京故宫博物院 藏

狗”(一说“青藤门下牛马走”)的印章钤盖画中。但是他崇拜徐渭并不是盲目的追随,也不是一味的模仿。其云:“郑所南、陈古白两先生善画兰竹,夔未尝学之,徐文长、高且园两先生不甚画兰竹,而夔时时学之弗辄,盖师其意,不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪,而夔亦有倔强不驯之气,所以不谋而合。彼陈、郑二公,仙肌仙骨,藐姑冰雪,夔何足以学之哉!⑨”郑夔继承了徐渭的创作方法,“师其意不在迹象间也”,但他不拘泥于前人之法,而在师承基础上求新创新。

吴昌硕说自己“学画于画嗜青藤、朱聋”。又在题青藤画菜诗中说:“青藤书画法外法,意造有若东坡云”。吴昌硕画葡萄、葫芦、紫藤等藤蔓植物,直接取法徐渭,这在北京故宫博物院藏《花卉图册》(图三)中表现得甚为明显。图中葡萄,奔放旷逸,苍浑无比。这种昌硕本色,似在徐渭作品引导下奔泻而出的。然吴昌硕与徐渭之藤本画有同有异,同在奔放淋漓,均以草书入画;异在徐画更有天趣,而吴画更重视“以作篆之法写之”。此图珍贵之处在于与徐渭之同大于异,换言之,此图应为吴昌硕师法徐渭的一幅佳作。

齐白石曾说:“青藤、雪个、大涤子之画,能纵横涂抹,余心极服之,恨不生三百年前,为诸君磨墨理纸。诸君不纳,余于门外饿而不去,亦快事也。”又写诗云:“青藤雪个远凡胎,缶老衰年别有才,我欲九原为走狗,三家门下转轮来。”齐白石主张:“作画妙在似与不似之间,太似为媚俗,不似为欺世。”他的绘画师法徐渭等人,得其神,且以其纯朴的民间艺术风格与传统的文人画相融合,而开启自我面目,形成独特的大写意国画风格,开红花墨叶一派,在中国近现代花鸟画史上写下辉煌的篇章。

注释:

、 参见林木:《明清文人画新潮》,第123~126页,

上海人民美术出版社,1991年。

卢辅圣:《中国文人画通鉴》,第222页,河北美术出版社,2002年。

徐建融:《徐渭与中国画史的隆、万之变》,《元明清绘画研究十论》,第124~174页,复旦大学出版社,2004年。

(明)王畿:《龙溪王先生全集》(卷七),《龙南山居会语》。

(明)徐渭:《南词叙录》,中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》(三),第243页,中国戏剧出版社,1959年。

(明)徐渭:《青藤山人路史》(卷下)。

⑮ (明)徐渭:《徐文长三集》(卷十六),“与两画史书”。

(明)徐渭:《徐文长佚草》(卷一),《西厢序》,收录于《徐渭集》,第1089页,中华书局,1999年。

(明)徐渭:《徐渭集·补编》,“选古今南北剧序”。

⑪ (明)徐渭:《徐文长三集》(卷十一)。

⑫ 李来源、林木:《中国古代画论发展史实》,第204页,上海人民美术出版社,1997年。

⑬ 李德仁:《徐渭》,第291页,吉林美术出版社,1996年。

⑭ 卢辅圣:《中国文人画通鉴》,第317页,河北美术出版社,2002年5月。

⑯ (明)徐渭:《徐渭集·补编》,《孤雁寒鸦》。

⑰ (明)徐渭:《徐文长三集》(卷二十)《书沈征君画》。

⑱ (清)周亮工:《赖古堂书画跋》。

⑲ 方闻:《朱聋之生平与艺术历程》,《朵云》第15期,第126~131页,上海书画出版社,1987年。

⑳ 北京大学哲学系:《中国美术史资料选编》,中华书局,1981年。

参考书目:

南京博物院:《南京博物院藏宝录》,上海文艺出版社、三联书店(香港)有限公司,1992年。

俞剑华:《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社,1981年。

胡光华:《八大山人》,吉林美术出版社,1996年。

张建军:《中国画论史》,山东人民出版社,2008年。

胡佩衡等:《历代画家评传·清》,中华书局香港分局,1979年。

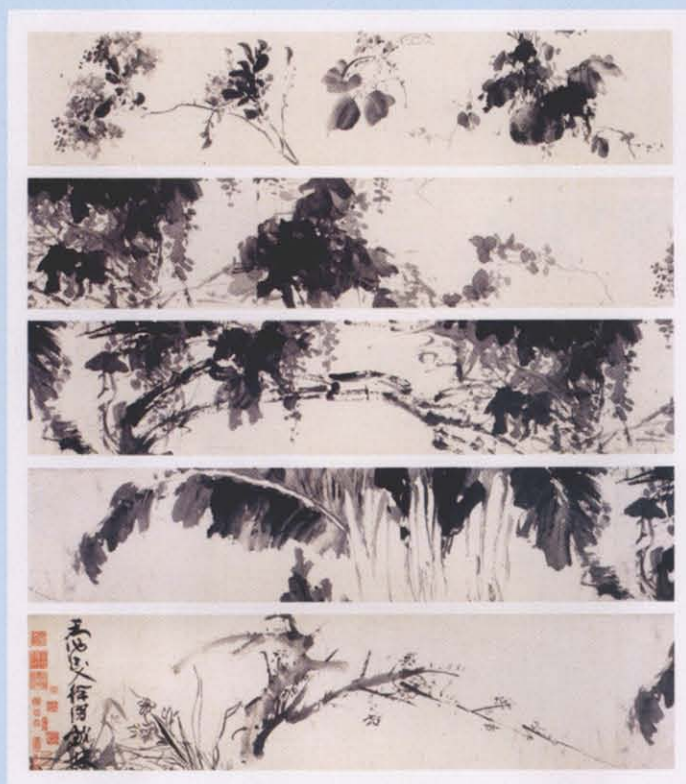
徐渭:《徐渭画集》,浙江人民出版社,1991年。

梁白泉:《国宝大观》,上海文化出版社,1990年。

罗宗真:《中华文物鉴赏》,江苏教育出版社,1990年。

(责任编辑:刘慧中)

徐渭《杂花图卷》



(钱澄宇 供稿)

北宋姜唐佐端砚



1. 砚台正面



2. 砚台反面



2. 砚台反面苏东坡造像

(王团华 供稿)