

# 明代中后期徐渭的书画转型与心学背景\*

范美俊

(四川理工学院 美术系, 四川 自贡 643000)

**【摘要】**明代中后期的徐渭是中国书画艺术史上第一位开天辟地的创新性人物,他的书画是在怎样的社会大环境与小环境中形成的,历代的研究者往往多从结果中进行研究,而忽视了产生这一结果的内在原因。本文简述了徐渭书画转型性特征,并试图找出造成这一形式转型的各种动力因素所在,认为哲学上的心学转型是其重要原因之一。

**【关键词】**徐渭;书画;转型

**【中图分类号】**J212.05 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1673-1891(2006)02-0106-07

徐渭(1521~1593),字文长,号青藤居士,浙江山阴人,一生坎坷,平素性情放纵而又愤世嫉俗,诗文书画、戏剧无一不精,在明代中后期的艺坛上令人耳目为之一新,对后世影响极大。推崇其书法的袁宏道说:“不论书法而论书神,诚八法之散圣,字林之侠客也。”<sup>[1]</sup>而他的水墨大写意花鸟对后世影响更大,郑板桥甘愿为“青藤门下走狗”,齐白石对之更是倾慕,题诗云:“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。”(图一 徐渭(1521~1593))

这里首先限定一下本文“徐渭书画”的具体所指。其书法早年学钟繇、王羲之的小楷,但这样的作品今天已难得一见,也未必有多少创新意义,这里的“书的转型”主要指其代表性的行书、行草与大草;徐渭的绘画则山水、花鸟与人物皆工,而且风格一致,但最具特色的还是其大写意花鸟,为了叙述更有针对性,本文只涉及其花鸟画。其次,解释一下“明代中后期”的含义。明代(1368~1644)共历277年,如果分为早中晚三个时期,则每个时期为92年多一点,中晚期的时间界限约为1553年,而徐渭时年32岁,属青年时期,所以他的生活时间跨越了明代中后期。另外,“转型”一词的含义也需要解释一下。徐渭的狂草书法与之前流行的馆阁体书法几乎没有关系,而且开启了晚明黄道周等人灿烂的书法华章;绘画上他虽不是水墨花鸟画的开创者,但在先师和前

辈画家的铺垫下,其独创性的大写意的花鸟画却日臻成熟了,而且开启了后来石涛、扬州画派、海派诸家以及齐白石等近代大家。考虑他影响了后来艺术的走向,用“转型”一词来定义其创新性的风格演变,可能更准确些,故选择了该词。

## 一、徐渭的书画转型简述

### (一)徐渭的书法转型

有朋友认为中国书法的转型人物,或称之为乱前代“二王”法度的始作俑者,应算在宋代米芾头上。这样的观点是有道理的,但单就晚明耀眼的草书几大家看,其变应该有时间上较近的、较直接的开先河者,如果有,当非徐渭莫属。由于徐“名不出于越”(袁宏道语),笔者没有看到直接的黄道周等人学习徐的证据,也没有仔细研究他的书法对晚明几大家产生了怎样直接或间接的影响,但是通过袁宏道等人的推崇这种影响应该是成立的。徐渭之前的明代书法与之后的清初书法,都没有他所处的明代中后期的书法那样有特色,特别是狂放恣肆的大草、狂草。可以说,徐的书法起了开先河的作用,所以笔者正是基于这个角度才说其是明代中后期书法转型的重要人物。

出于稳定政治的目的,明代皇帝都很重视书法。明代的书法大都取法晋唐,喜欢纤巧雅丽的楷书

收稿日期:2006-05-08

\* 基金项目:本文系四川理工院校级课题《明末书画转型成因研究》阶段性成果之一。

作者简介:范美俊(1972-),男,艺术学硕士,四川理工学院美术系讲师,主要从事美术史论研究。

和行书,继承了赵松雪的格调。永乐、正统年间,杨士奇、杨荣和杨溥先后入翰林院和文渊阁,写了大量的制诰碑版,以姿媚匀整为工,号称“博大昌明之体”,即是以乌方光为特征的“台阁体”,该体书法相当于印刷的标准字体,横平竖直十分拘谨,缺乏生气,代表书家有沈度,沈粲和王宠等。由于科举与“台阁体”书法直接关联,士子们为了功名不得不竞相摹习,使得书法千人一面,毫无艺术情趣可言。纵观明朝以帖学为主的书法,没有重大的突破与创新,所以丁文隽曾在《书法精论》中评论:“故有明一代,操觚谈艺者,率皆剽窃摹拟,无何创制,不独书法为然也。”<sup>[12]</sup>

晚明集古法之大成的董其昌,则直接开启了清初书法的全面复古集古。清初统治者推崇柔媚的董书,也与稳定政治有关,而绝对不喜欢有造反倾向的纵横恣意的书风,康有为在《广艺舟双楫》说:“国朝书法凡有四变:康雍之世,专仿香光(董其昌);乾隆之代,竞讲子昂(赵松雪);率更(欧阳询)贵盛于嘉、道之间……”<sup>[13]</sup>。

但是,在短暂的明中后期的书坛上,难能可贵地出现了徐渭这样的“异流”书家,虽然其影响在晚明清初才凸显出来。徐渭对其书法极自信,称“吾书第一”,喜用浓墨,用笔变化多端,扭转提按并非完全中锋,用笔只有奔放,章法漫无天地的“极有布置了无布置痕迹”,结体上跌宕善变,纵横潇洒,整体气势寓姿媚于朴拙,寓霸悍于沉雄。

难怪袁宏道称其为“八法之散圣,字林之侠客”。他直接开启了后来的一些大家,如张瑞图(1570~1644)、黄道周(1585~1646)、王铎(1592~1652)、倪元璐(1593~1643)和傅山(1606~1684)等,他们的书法作品往往尺幅较大、章法奇肆、用笔自由、气势恢宏,个性张扬,与“二王”传统的书法面貌有巨大距离。

当然,徐渭的书风之变也不是凭空而起,其前后都有对当时流行书风不满的看法,甚至包括对徐渭这一类书法不满的董其昌等人,如文征明在《甫田集》称:“自书学不讲,流习成弊。聪巧者病于新巧,笃古者泥于规模。……就令学成王羲之,只是他人书尔。”按张融自谓:“不恨己无二王法,而恨二王无己法,则古人固以规模为耻矣。”<sup>[14]</sup>董其昌《画禅室随笔》谓:“书家未有学古而不变也。”<sup>[14]</sup>陈洪绶在《宝纶堂集》说:“学书者竟言钟王,顾古人何师?当撮诸家法意,自成一统。”<sup>[14]</sup>

这里必须指出:徐渭与董其昌的书法标准大不相同。董35岁时(1589年)中进士,是年徐渭68岁,被选为庶吉士入翰林院,一生顺利的他在《画禅室随笔》中说:

“诗不求工字不奇,天真烂漫是吾师。东海先生语也,宜其名高一世。”

“书道只在巧妙二字,拙则直率而无化境矣。”

“用墨须有润,不可使其枯燥,尤忌浓肥,肥则大恶道矣。”<sup>[14]</sup>

用这样的标准看,徐渭的自视甚高的书法问题就大了,徐渭的字是不可能上升到庙堂和宫廷的,也许董正是看了不少民间与在野书家的狂野而有所不满,但这也正好说明了徐渭书法的创新性。(图二(明)徐渭春园暮雨诗轴 书法 纸墨)

## (二)徐渭的绘画转型

有些遗憾的是,对徐渭绘画的研究是在近20年才成果倍出的。老一辈的美术史家如陈师曾、郑午昌等的著作中顶多有个名字而已,更谈不上研究。而潘天寿则要客观些,他说:

总之,明代花鸟画,虽变化殊多,新意杂出,然主要者,亦不过边文进、吕纪之黄氏体,林良、徐渭之写意派,陈淳之水墨简笔派,周之冕之钩花点叶体,四大系而已<sup>[15]</sup>。

但是,肯定徐渭的人早在明代就有了,如徐沁在《明画录》中说:“吕廷振一派,终不脱院体,岂得与太湖牡丹、青藤花卉超然畦径者同日语乎?”<sup>[16]</sup>

关于明代花鸟画的发展,有不少学者提出了不同的分期,李浴认为:

明代花鸟杂画虽然日趋重水墨写意一派,然承南宋院体之工丽者仍有一定势力。徐沁在其《明画录》的叙论上说:“写生有两派,大都右徐熙,易元吉,而小左黄筌、赵昌,正以人巧不敌天真耳。”这显然是说工整者不如写意为高。但这只是明中叶即16世纪以后的观点,在明代中叶以前花鸟杂画仍是以工整者居多<sup>[17]</sup>。

徐建融大体上归结为五个阶段:第一阶段是明初对元代文人墨竹墨梅的延续;第二阶段是明前期宫廷院体花鸟画的复兴并由工笔向粗笔转化;第三阶段是明中期吴派画家变元人墨花墨禽为真正意义上的文人花鸟;第四阶段是明代后期以徐渭为代表的水墨大写意画派的异军突起,又从笔墨形式上拓展了文人花鸟画的技法功能;第五阶段是明代末期以陈洪绶为代表的工笔设色派<sup>[18]</sup>。

这两种分期都可以明显看出徐渭大写意花鸟画的重要性与转折性。徐渭所在的时代,分宗立派很严重,非“吴(派)”即“浙(派)”,而且互相攻击。而徐仅仅是业余画家,甚至老师都不在所谓的主流圈内,所以突破门派藩篱是自然而然的,他的创新型的画作受到时人尖刻的批评也当属自然。

徐渭的转型或者创新方面则主要表现在这几方面:物象上,大胆突破物象局限,赋予其强烈的个人情感,作品或缘物抒情或借题发挥,一反吴派恬适闲雅的意趣。观念上,有不少很有创见的观点。如《题夏圭山林卷》:“观夏圭此画,苍洁旷迥,令人舍形而悦影。”<sup>[9]</sup>“万物贵取影,写竹更宜然。”<sup>[10]</sup>又如“越俗越雅,越淡薄越滋味”、“不求形似求生韵”等等。技法上,善用水用墨,极尽墨法之变化、特别是大泼墨,更是酣畅淋漓。

在境界上,他对夏圭、倪瓒冷逸风格很欣赏:

一幅淡烟光,云林笔有霜。

峰头横片石,天际渺长苍。

虽屣须金换,如真胜壁藏。

扁舟归去景,入画亦茫茫。

——徐渭《书倪元镇画》<sup>[10]</sup>

笔者在上海博物馆看到过他的不少作品,宣纸并不是很生,晕渗效果也并不好,可能上了矾或在墨中掺了胶水,有明显的水渍硬边。画面有点发灰,色调冷灰惨淡,象“一幅淡烟光”的云林霜笔韵致,萧条淡泊的效果非常好。(图三(明)徐渭 黄甲图轴 中国画 纸本水墨)

## 二、徐渭的书画转型与心学的关系

是什么原因造就了徐渭的书画转型这一结果?这是笔者感兴趣的。可以肯定的是,导致该结果的成因是多方面的,有社会经济与政治的原因,也有艺术家本人的遭遇等原因。本文这里着重探讨一下明代中期以来的哲学思潮的转变与徐渭书画转型的关系。

梁启超在《清代学术概论》一书中解析明清之际哲学思想“极复杂而极绚烂”的成因时,认为:“旧学派权威既坠,新学派系统未成;无‘定于一尊’之弊,故自由之研究精神特盛。”<sup>[11]</sup>

社会存在决定社会意识,心学是明代中叶后资本主义萌芽的思想产物,反映了下层人民的愿望和要求,背离了封建正统的思想。可以说,心学思想在

社会上形成的思潮与影响是巨大而且显著的。文艺也从来就不是完全的自生自灭,要受到外界的诸多影响,其中哲学思想就是其中最重要因素。笔者试图用王学以及其体系流变的著名观点来对应书画艺术,分析这些艺术作品以及艺术家是如何自觉地运用心学来武装改造他们作品的艺术走向的?正如没有1942年毛主席的延安讲话,就不会出现影响中国大半个世纪的革命的现实主义美术,研究近50年的美术,不研究毛主席的讲话及相关文艺思想,是舍本逐末而且不得要领的。

阳明心学本是以挽救明王朝政治危机为目的,以发现自我良知、克制自我情欲为途径的学说,但到晚明时却成了许多文人追求自我解脱的出世之学,之所以如此,是由于文人们在面对现实时所做的一种自我调整与自我理解。如果说理学前期还有宋代重“工夫”(如静坐、读经)的话,那么后来渐渐转变为向内求的重“本体”,后来出现王学左派以及与佛家禅宗结合的狂禅心学。明中后期资本主义萌芽与哲学界以心学,确实对晚明美术多样化转型有所影响,那么,与徐渭的书画转型有无关系呢?笔者认为是有,如果他没有与王阳明的学生王汝中、季本、张元冲等山阴弟子交往,这种可能就没有。至于怎样影响,怎样经过了文人的过滤进入文艺领域,就必须查阅徐的所有著录,搜索出有价值的资料,才有说服力。

可喜地看到,学术界已经很重视哲学转型与文艺转型之间的对应关系,虽然在特定某个艺术领域,还未必很具体而详实,如周群认为“……徐渭的文学活动又在汤显祖之前,他在拟古之风中卓然自立,实开晚明文学新思潮之先风,徐渭文学思想的形成与王学的影响具有直接的关系”<sup>[12]</sup>。左东岭认为徐渭的文学思想除其自身的禀赋与遭遇外,亦与王学影响有关,如他重自我之文学观与王学之重主体观念相一致,其重本色之理论亦与荆川之本色论有相似之处。因为越中乃是王学发源地,文长一生与阳明后学来往密切,曾师事季本与王汝中这两位当地王学后劲,与钱德洪、唐顺之亦有交往。就徐渭的狂放不羁言,似乎更易接受龙溪思想。他对王栋思想也很熟悉,曾有诗曰:“龙溪吾师继溪子,点也之狂师所喜。自家溪畔有波澜,不用远寻濂洛水”<sup>[13]</sup>。李德仁认为,他的思想搀杂三教,以禅为尾、道为脊、儒为首,而“儒为首”实际上则以“心学”为首。他曾经说,“二十七、八岁,始师事季先生,稍觉长进,此前空过

二十年矣。”深悔过去所学的程朱理学,他在《送王新建赴召序》中称:“我阳明先生之以圣学倡东南也。”俨然以王学嫡派自称。<sup>[14]</sup>

徐渭早年就参佛入道,后来又师从心学传人,自作《畸谱》中“师类”有五位:王龙溪、萧鸣凤、季本、钱德洪、唐顺之。其中王、季都是王阳明学生,对徐渭的影响尤为显著。在绘画上,就绝对不是简单的写景状物。如其题画诗“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。”说明其哲学背景已经进入了他的画作,而且直接以画作来表现自己的哲学观。

徐渭书画转型与王学体系的对应关系具体体现在以下几个方面:

### (一)“心正即物正”与“舍形而悦影”:书画格物穷理传统的变异

王阳明曾经格竹数天,但没有格出什么名堂反而病倒了,乃知“天下之物本无可格者”,格物不应该外求,而心就是理,理即是心。

“格物致知”是中国哲学的众老命题。所谓“致知在格物,物格而后知至。”原意是说通过修身、正心、诚意等自我内省的道德修养,以达到扬善去恶、对儒家“格物致知”这样一个传统的哲学命题,哲学家有不同的见解。客观唯心主义朱熹认为“格物”就是“穷理”。格物不是研究事物本身,而是追求先天存在于物中之理。主观唯心主义者王阳明认为“格物”就是正行,即端正指导人们行为的思想动机,认为“物”就是“本心”,“物本无可格者,其格物之功,只在心上做”。所谓格物就是“格心”,即在心性中去恶为善的功夫,进行封建道德的修养。而王良的“格物”说与朱熹、王阳明的“格物”说有原则的区别,他提出的是“格物正己”说,是王良在38岁师事王阳明之前就已形成了的独立学说。由于它与朱、王的“格物”说有所区别,故称“淮南格物”说<sup>[15]</sup>。

中国的书画的功能与作用历代有所不同,并不是纯粹的供玩赏之物。在汉魏时期,绘画多服务于与政治教化功利有关的庙堂、宫殿与地下陵墓,书法虽然被认为是壮夫不为的雕虫小技,但比较正式的场合对书写者与书体的选择还是很慎重的,如碑刻上,碑额一般用篆书,碑文为隶书;隋唐的书画虽然依然有这方面的功能,但却弱化了,艺术的地位开始有所上升,特别是书法家,往往皇帝很欣赏,如唐太宗推崇王羲之;在三教圆融的宋代,由于理学的兴起,社会上格物之风盛行,所以特别是绘画、

开始以求理的写实(当然不同西方的客观写实)之风在美术史上风格独显,绘画与书法在文人们看来,已经不是匠人所为,地位上升到“道”的层面;经元明的调整,书画在文人手中正式文人化、精英化,以区别于民间、宫廷和宗教的书画。明代中后期的书画,特别是在徐渭等人手中,已经有很大的不同,他有可能受到格物说的变异影响而进入书画创作,即只要自己心正,则大千世界的物象就是正确的,也就不再注重客观物象的结构与物理属性,格物只要启“良知”而已,通俗地说只要“顿悟”足矣,主观性极强,“千书万卷茫茫笔,不如只在一处览。灵根才动彩霞飞,太阳一出天地览”(《咏览》)。故此,在泰州学派看来,治学不需费功夫,不必韦编三绝,聊为反省顿悟即可<sup>[16]</sup>。甚至可以“万物贵取影”、“舍形而悦影”,追求茫茫的“淡烟光”,所绘物象是经过自己处理过的主观物象,可以花草杂四时、天气可以阴晴不定、枝叶可以随便安排“根拨皆吾五指栽”。说明画家以画寄,而不是画标本。

老夫游戏墨淋漓,花草都欲杂四时。

莫怪图画差两笔,近来天道够差池。

——徐渭《题云烟之兴图卷》<sup>[14]</sup>

枝枝叶叶自安排,嫩嫩枯枯向上栽。

信手扫来非着意,是晴是雨凭人猜。

——徐渭《题花卉》<sup>[14]</sup>

### (二)从“心外无物”到“从来不见梅花谱”:书画创作的主观性情

主张“心外无物”的王学历来被批判为主观唯心主义,但是对文学艺术而言,却有着大好处,因为如果大家都客观了,艺术家的个性从何而来?其实关于对圣贤经典的解释也是各有所不同的,谁又能说谁是绝对的客观呢?王阳明根据《大学》里“正心”、“诚意”、“致知”、“格物”的排列,对心意知物作了定义:“身之主宰便是心,心之发展便是意,意之本体便是知,意之所在便是物。”按照陈来的观点,他的本意不是说物是山川草木等物,而是指事。包括两种物。一种是意所指向的实在之物或意识已投入其中的现实活动;一种是仅作为意识之中的对象。“意之所在便是物”中的物并未规定事物是客观的、实在的、现成的、外在的。意有对对象的物的指向意义,物只有被指向才有意义。先生游南镇看深山中花树一节著名的对话就完全说明了花不在心外<sup>[17]</sup>。

因为人有“不虑而知”、“不学而能”的良知良能,故王良反对体外用功夫。在他看来,用功夫啣先人经

典即作伪,从而破坏良知的天然无为,“凡涉人为,皆是作伪。”王阳明固然也主张“坐悟”,但他还讲“致良知”而王艮甚至连这一“致”字也要拿掉“良知无时而昧,不必加知。”(《王一庵先生遗集》卷一)<sup>[16]</sup>

与他们相类似的是,徐渭开启了明中叶以后俗文艺的创作新风,率先为晚明的个性解放找到了抒发渠道。基于对“真”、“性”、“情”的追求,徐渭的艺术创作处处体现出对创新的尊崇。论作画主张“随手所至,出自家意。”论做诗力求抒写真我,达到“无意不可发,无物不可咏。”论作书,要“极有布置了无布置痕迹”。论述戏曲,追求自然天成的“本色”,肯定《西厢序》……

夫不学而天成者,尚矣;其次则始于学,终于天成。天成者非成于天也,出乎己而不由于人也。(徐渭:《跋张东海草书千字文》)<sup>[14]</sup>

高书不入俗眼,入俗眼折必非高书。然此言亦可与知者道,难与俗人言也。(徐渭:《题自书一枝堂帖》)<sup>[14]</sup>

道人懒为着色物,偶施小茜作戏游。

人言杏花可摘卖,挂向街头试买不?

——徐渭《题花卉》<sup>[14]</sup>

说明,道人作画是不讲究颜色的,并非懒惰之故,而是说绘画要与生活拉开距离,所画花不能以真花来要求。

仙华学杜诗,其词拙而古。

如我写兰竹,无媚有清苦。

——徐渭《写兰与某子-仙华其号也》。<sup>[14]</sup>

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。

——徐渭《题画梅二首》<sup>[14]</sup>

而书法呢?“阅南宫书多矣,潇散爽逸,无过此帖,辟之朔漠万马,骅骝独先。”(《书米南宫墨迹》)<sup>[14]</sup>米的书法可以说是乱“二王”法的始祖,在泱泱上千年的书法史上如朔漠万马,而只有米之书法骅骝独先,可见徐渭对他的破坏性的创新的赞赏,这种破坏现在落在了他的手上。

非特字也,世间诸有为事,凡临摹直寄兴耳,铍而较,寸而合,岂真我面目哉?临摹《兰亭》本者多矣,然时时露己意者,始称高手。予阅兹本,虽不能必知其为何人,然窥其露己意,必高手也,优孟之似孙叔敖,岂并其须眉躯干而似之耶?亦取诸其意气而已矣。(徐渭:《书季子微所藏摹本兰亭》)<sup>[14]</sup>

(三)从“人皆圣人”到“凡利人者,皆圣人”:书画家的平民化影响

“人皆圣人”是王学的传人王艮和泰州学派的观点,他们不是高高在上的指点迷津者,而是经常接近下层民众,反映他们的愿望,他们的哲学思想也带有平民化色彩,由禁欲趋向存欲,从王艮到何心隐到李贽,从哲学思想到伦理观念到政治设计,传统的民本思想确乎在一步步地转换为近代的平民意识<sup>[18]</sup>。泰州学派主张“百姓日用即是道”王艮不仅把“圣人之道”等同于“百姓日用”,并且将王阳明“人皆可以为圣人”的命题代之以“满街都是圣人”的命题。李贽根据王艮提出的“百姓日用即道”的观点加以发挥认为“穿衣吃饭,即是人伦物理。”

徐渭不知道是否受到王艮和泰州学派的影响,他也有类似的表述:

自上古以至今,圣人者不少矣,自君四海,主亿兆,琐至治一曲之艺,凡利人者,皆圣人也。周所谓道在瓦砾,在屎溺,意岂引且触于斯耶。(徐渭:《论中三》)<sup>[10]</sup>

在王学思想影响下,徐渭对自我价值有充分自信,不仅认为人与人应该平等:“凡利人者,皆圣人”而且提出“中也者,人之情也”(《论中一》)的命题<sup>[10]</sup>,认为每个人的自然性情就是自己的准则,衡量人的高下不存在另外的标准。笔者以为,在当时视书画为雅事的明代中后期,虽然吴门书画家群体独领风骚,地位高高在上,但这并不影响徐渭对书画的进入,而且是相当自信的进入。可以这样讲,徐渭本志不在此,一生都想通过传统的科举进阶仕途,如八次参加乡试就是例子。虽然他的书画也很业余,所学的老师也并非当时的顶尖好手,但是满腹经纶、才学皆高的他已经洞悉世间,只是缺乏机会实现自己的理想,以致于穷困潦倒之时,依然自视很高,对自己的书画也非常自信,也可以是圣人的事情。对人生大事、世间纷繁与儒释道三昧都了如指掌的他,区区书画雕虫小计,有什么不可以把握的?有什么需要看别人的脸色,学别人的一招一式?总之,他在书画上的自信所带来的变革和时代转型,主要的支撑就是他的学问以及学问所带来的自信,特别是哲学上的自信。我们可以惊讶的发现,当时并没有绘画的科考,科举主要与文章书法有关系,但是几乎所有的有点名气的书法家、都会画画。如果没有哲学思潮的启蒙,可能没有这般自信。

(四)从“无相为宗”到“破除诸相”:书画的重意而忽形

《经》云:“信心清净,则生实相”;又云:“此法无实虚。”此何说焉?善乎曹溪大师之言曰:“无相为宗,

无住为体,妙有为用。”余每三复斯言,妄意必谓无实无虚中,直得把柄,方是了手。(徐渭:《金刚经跋》)<sup>[10]</sup>

其实,在宋代的时候,三教便开始融合,在明代中后期的心学,其实掺入了很多禅宗的思想。佛学认为“色即是空,空即是色。”世间的一切都是无住无常的,也就是虚幻的,人生如梦幻泡影、也如雾与电、非常有必要“破除诸相”、还原本色。

水墨牡丹……淡烟笼墨弄青春。从来国色无妆点,空染胭脂媚俗气人。<sup>[14]</sup>

凡涉有形,如露泡电,以颜色求,终不可见。知彼亦凡,即知我仙,勿谓学人,此语坠禅。<sup>[10]</sup>

忙笑乾坤幻泡沤,闲涂花石弄春秋。

花面年年三月老,石上往往百金收。

只开天趣无和有,谁问人看似与不?

——徐渭《墨花卷跋》<sup>[14]</sup>

山人写竹略形似,只取叶底潇潇意。

比如影里看丛梢,那得分明成个字。

——徐渭《写竹赠李长公歌》<sup>[14]</sup>

当时不知道是否已经有后来类似诸升的《芥子园画谱》,可能已经有竹子的“个”字画法了,但他并不以为然。

### (五)从“自然人性”到“本色”:对僵化书画传统的反叛

“自然人性”说就是王艮的“以自然为宗”说。王认为良知之体,“要之自然天则,不着人力安排”,是“现现成成,自自在在”,“凡涉人为,皆是作伪。”“良知之体与鸢鱼同一活泼泼地,当思则思,思通则已。”王艮还用“自然”来规定格物,主张“率性所行,纯任自然。”格物不能违反人的“自然”或本性。王艮的学生则广泛宣传这种“自然人性”说。王艮的儿子王襞提出人性应象鸟啼花落、山峙川流、饥食渴饮、夏葛冬裘那样任其流行。王艮三传弟子罗汝芳主张人性应如赤子良心那样,如解缆放船,顺风张棹,不须把持。李贽则主张“各从所好,各聘所长”反对封建名教的束缚<sup>[15]</sup>。

与此相对应的是,徐渭的文艺思想则是“本色”,即“宜俗宜真”,与后来李贽的“童心说”、傅山的“四宁四毋”类似。他认为:

语入要紧处,不可着一毫脂粉,越俗越家常,越警醒,此才是好水稚,不杂一毫糠衣,真本色。若于此一恣缩打扮,便涉分该婆婆犹作新妇少年哄趋,所在正不入老眼睛也。……凡语入要紧处,越着文采,自谓动人,不知减却多少悲欢,此是本色不足

者,乃有此病。乃如梅叔造诣,不宜随众趋逐也。点铁成金者,越俗越雅,越淡薄越滋味,越不扭捏动人而越动人。(徐渭:《题昆仑奴杂剧后》)<sup>[10]</sup>

徐渭论做诗:“无意不可发,无物不可咏。”同时反对把文艺复杂化。王栋(龙溪)也强调作文吟诗须独出己意心裁,反对循前人体格与过为修饰,所谓:“大抵作诗须当以玄思发之,方不落言连。琐琐步骤,未免涉经径,非极则也。”求乐悦性的思想使王对苦吟雕凿不感兴趣,而重本色自然,认为上等文章乃“本色文字,尽去陈言,不落些子格数”;“若不自信自己天聪明,只管情人学人,为诡遇之计,譬之优人学孙叔敖,改头换面,非其本色精神,纵然发了科第,亦只是落套数。”则斯为下等文字,而理想状态则为“师其意不师其词,乃是作文要法。……行乎所当行,止乎不得不止,此是天然节奏,古文时文皆然。”<sup>[13]</sup>

所以,徐渭赞扬“小涂大抹俱高古”的唐伯虎,对陈淳、谢时臣、陈鹤、刘世儒、沈仕等书画家豪放的风格很喜欢,他的书画重气韵,不求形似,不肯墨守陈规,但也不是毫无道理的横涂乱抹。我们从他的水墨的大量作品就可以看到:他有如相马名师九方皋,连马是公的母的、颜色是黑的还是黄的都不知道,也不想知道,只要是千里马就行了。后来书画家从中受到“意足不求颜色似,前生相马的九方皋”的启发,作画只要能得到内在的真味就行了,其他都不重要。徐渭论诗重本色才情而轻模拟因袭,认为好诗应“就其所自得,以论其所自鸣。”(《叶子肃诗序》)佳文亦须“师心纵横,不傍门户。”(《书田生诗文》)他最讨厌的诗作为“本无是情,而设情以为之”;欣赏“天机自动,触物发声”的乐府民谣。……“如冷水浇背,陡然一惊,便是兴观群怨之品。”(《答许北口》)<sup>[13]</sup> 这些文学观点与他的书画观点肯定也是内在一致的。(图四(明)徐渭 四时花卉图轴 中国画 纸本水墨)

## 小 结

中国文人书画开始于魏晋,一直受到儒、释、道的影响,在宋元后渐渐摆脱了儒家政教束缚,偏重于道禅从而走上了文艺的自我发展道路,强调主观心意与心灵的表现,并且诗书画印开始一体化,渐渐与西方拉开了距离。可以毫不夸张地说,徐渭是晚明的狂草书法的发起人,也是明清大写意画派的开山之祖,他的书画艺术是我国文人书画发展到明代的

一个新突破。今天在西方心目中的中国书画模式，如吴昌硕、齐白石的写意书画，正是在他的影响下渐渐完善起来的。

可以说，任何一段时间出现一种新的艺术样式

与艺术内容，总是有诸多元素的合力作用下才出现的，而这些因素有主有次。以哲学思潮转型为龙头的动力机制，催生了徐渭不同于其他时代的独特艺术面貌，也造就了艺术史上独一无二的徐渭。

参考文献:

[1] 袁宏道. 徐文长传[A]. 徐渭. 徐渭集[M]. 北京:中华书局,1983. 附录 1342.

[2] 丁文隽. 书法精论(上编)[M]. 北京:北京市中国书店,1983:62.

[3] 侯开嘉. 侯开嘉书法文集[M]. 重庆:重庆出版社,1993:54.

[4] 季伏坤. 中国书论辑要[M]. 南京:江苏美术出版社,1988:391-394.

[5] 潘天寿. 中国绘画史[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1983: 216.

[6] 王伯敏. 中国绘画史[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1982: 495.

[7] 李浴. 中国美术史纲(下卷)[M]. 沈阳:辽宁美术出版社, 1988:844.

[8] 徐建融. 中国美术史标准教程[M]. 上海:上海书画出版社, 1992:283.

[9] 李来源,林木. 中国古代画论发展史实[M]. 上海:上海人民美术出版社,1997. 204.

[10] 徐渭. 徐渭集[M]. 北京:中华书局,1983:201-768.

[11] 梁启超. 清代学术概论[M]. 上海:上海古籍出版社,1998:27.

[12] 周群. 论徐渭的文学思想与王学的关系[J]. 南京社会科学,2000,(12):68.

[13] 左东岭. 李贽与晚明文学思想[M]. 天津:天津人民出版社,1997:50-56.

[14] 李德仁. 徐渭[M]. 长春:吉林美术出版社,1996:274-411.

[15] 林子秋. 简论王艮和泰州学派[J]. 盐城师专学报,1991,(2):88-89.

[16] 王灿,胡发贵. 试论泰州学派哲学思想的特色[J]. 复印报刊资料(中国哲学史),1992,(1):36.

[17] 陈来. 宋明理学[M]. 上海:华东师范大学出版社,2004:204-207.

[18] 赵士林. 泰州学派的平民意识[J]. 哲学研究,1992(2):71-72.

# The Transformation Of Xu - Wei's Calligraphy & Painting And Philosophy Of Heart In Ming Dynasty

FAN Mei - Jun

(Art Dept. Sichuan Institute of Technology, Zigong Sichuan 643000)

**Abstract:** Xu - Wei is regarded as a creative man in the art realm of the calligraphy and painting in Ming Dynasty China. What is the reason to make his Art form of the calligraphy and painting in his big and small social environment? In the past the researcher usually paid attention to the result of transformation, but neglected the reasons how to cause this result. This thesis introduces the circumstance of how Xu - Wei's Calligraphy and Painting differ from other artists', and think the transformation of philosophy is an important factor.

**Key words:** Xu - Wei; Transforms of calligraphy and painting

(责任编辑:张荣萍)