

徐渭

书画全集

XU WEI 绘画卷

Complete Works

天津出版传媒集团



天津人民美术出版社



半生落魄已成翁
立著齋前
月夜
天池

徐渭

书画全集

XU WEI 绘画卷

Complete Works

天津出版传媒集团



天津人民美术出版社

图书在版编目（C I P）数据

徐渭书画全集. 绘画卷 / (明) 徐渭著 ; 徐建融主
编. -- 天津 : 天津人民美术出版社, 2014. 1
ISBN 978-7-5305-5784-6

I. ①徐… II. ①徐… ②徐… III. ①中国画—作品
集—中国—明代 IV. ①J222.48

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第289487号

徐渭书画全集·绘画卷

主 编：徐建融
出 版 人：李毅峰
责任编辑：袁金荣 孙可瑜
技术编辑：李宝生
封面设计：陈栋玲 徐 洁
责任校对：李 慧 李登辉 甄丽洁
出版发行：天津人民美术出版社
社 址：天津市和平区马场道 150 号
邮 编：300050
电 话：（022）58352900
网 址：<http://www.tjrm.cn>
经 销：全国新华书店
印 刷：天津市豪迈印务有限公司
开 本：787 毫米 × 1092 毫米 1 / 8
版 次：2014 年 1 月第 1 版
印 次：2014 年 1 月第 1 次印刷
印 张：33
印 数：1-2500
定 价：800.00 元（共两册）

版权所有 侵权必究

编辑说明

一、《徐渭书画全集》分为绘画卷和书法卷，两卷分别独立成册，前言放置在绘画卷，徐渭年表放置在书法卷，其中绘画卷配有作品补遗，且两卷均配有作品统计（表格形式），以供读者参阅徐渭存世书画作品概况及部分作品真伪情况。

二、本书作品来源于国内外多家博物馆、美术馆，部分作品源于重要的出版物及私人藏家，经专家鉴别收入本书图版部分。对于一些重要的作品图片资料，则收录在作品补遗部分。

三、鉴于徐渭作品绝大多数无年款且风格跳跃性较大，难以按照创作年代先后顺序编排，故本书图版中的作品以藏地为单位排列，并按先国内、后海外的顺序进行编排。

四、本书作品著录分为作品名称、形制、质地、尺寸、年代、藏地、款识或释文，题跋、钤印、鉴藏印等。其中尺寸、藏地等信息不明的不作表述。作品年代按皇帝纪年录入，并在括号里注明公元纪年。对于无年款作品，根据专家及相关资料佐证可以推算出年代者，则用“约××××年”表示。

五、款识或释文，题跋、钤印、鉴藏印部分出现的古体字、异体字、繁体字均以现代常用字代替，书中不作特别注明。对于出现残缺和不易识别的文字或印文，均用“□”表述，其中钤印及鉴藏印漫漶不清无法释出者，则不作收录。

六、本书对徐渭款识及自题部分进行释文，除必要题跋外，他人题跋及其钤印均不释。

七、本书图版中作品的题跋及诗词书法，其释文与徐渭个人诗词作品不符或前后不一致时，维持其原貌。由于徐渭笔误，其所书写的作品与经典名篇相左者，则正文释徐渭所书原文，括号中标出正字。

徐渭的人生和艺术

徐建融

徐渭是中国文化史上的一位奇杰，尤在诗文、戏曲、绘画、书法方面做出了杰出的贡献。本文所要谈的是他的书画艺术。

徐渭出生在一个败落的官吏家庭。父亲徐锴在云贵地区做一个武职，地处蛮荒，职守闲冷，家境当然不会太优越。妻童氏，生有二子徐淮、徐潞，即徐渭的兄长。不久童氏去世，便在云南续娶当地的苗氏为妻，卸任后即携全家回到老家绍兴。

苗氏不能生育，徐锴便又纳其丫鬟为妾，生下徐渭。100天后，徐锴去世，苗氏便将徐渭的生母逐出，以嫡母的身份抚养其长大，视如己出。当时的家境，全靠徐淮外出经商维持。我们可以想象这样一个家庭，父亲死了，生母被赶走，嫡母苗氏来自蛮荒，自然不熟悉江南的礼仪，兄长与继母之间又有相当的隔阂，家庭矛盾总是不断。作为一个丫鬟、侍妾的孩子，徐渭在家里自然是受到歧视的，在他14岁那年，甚至连父亲遗嘱上写明归他所有的几位奴仆竟然也不辞而别，另谋生计去了。这使他从小就受到心理上的严重伤害，激发起一种强烈的自卑感，并在一定的条件下转化为强烈的自大感。

而当时的文化背景，正处于中国历史上一场翻天覆地的巨大变革，《四库全书总目》概述：“正（德）嘉（靖）以上，淳朴未漓，隆（庆）万（历）以后，运趋末造，风气日偷。道学侈谈卓老，务讲禅宗，山人竞述眉公，矫言幽尚，或清谈诞放，学晋宋而不成，或绮语浮华，沿齐梁而加甚，著书既易，人竞操觚，小品日增，卮言叠煽。”简言之，在此之前，由读书界的士人表率了天下的是非风范，强调的是“天下为公”的人格自律，“不以物喜，不以己悲”，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。从此以后，由王阳明的心学、王艮的泰州学派到李贽的“异端邪说”，强调的是“人贵适己”的人性放荡。袁宏道有人生五真乐、三败兴之说，完全是从个人“恬不知耻”的欲望享受立论，“而破国亡家不与焉”。李贽公开宣称，一个人活着只知道为别人、为社会做奉献，而不知道个人享乐，“虽尧舜同为

尘垢秕糠”，不过白活了一辈子。这便是个性解放的大潮。它既有解放思想、冲破礼教专制扼杀人性之功，但同时也伴随着“儒学淡泊”、“士风大坏”的腐败。顾炎武将这样的价值观视为“无耻之尤”，梁启超则称这一背景下的读书界为“上流无用，下流无耻”。具体而言，挤入上流社会，个人的利益获得满足了，但不对天下承担什么责任；未挤入上流社会，个人的利益没有得到满足，便为了获得它而不择手段地折腾。其极端的表现，便是在明清易代之际，一大批读书人，包括前明的高官，竟然多投降了清廷，以至在中国历史上留下了一部史无前例的“贰臣传”。

在这样的文化背景下，徐渭当然被激发起更强烈的出人头地、给别人尤其是那些歧视“我”的人“看颜色”的欲望和动力。“有朝一日春雷动，际会风云上九重”，“宝剑一跃丰城寒”，“欲跨白马唤银鞍”，摆脱被歧视，摆脱卑贱，“苦菜花”渴望成为“洛阳春”，这是纠结他一生的心结。何况早在少年时，因山阴知县刘珥的赏识，他便已负“神童”之誉，其才华是众所共知的，他更有足够的资本变自卑为自大。所以一面胸怀“大志”，一面玩世不恭。可是，一次次的科考，自认为功名唾手可得却总是名落孙山，不得已于20岁那年落榜后屈膝上书浙江学政，终于破格录取为秀才。

但嗣后的科试，又总是失利，加之家庭的不幸接二连三：1541年，仲兄徐潞卒，与潘似成亲，以赘婿身份入住潘家，等同奴婢；1543年，赴杭州乡试未中，而同学好友张天复中举；1545年，长兄徐淮卒，家产悉为豪族毛氏所占，与之诉讼，败；1546年，妻潘似卒，遂失居所，往太仓谋职未果；1549年，赴杭州乡试未中，买胡氏为妾；1550年，与胡氏不和，胡诉讼于官；1552年，乡试列第一，而复试又未中……一连串的打击，使他的精神心理雪上加霜，几近崩溃，甚至开始撰写《自为墓志铭》，准备一死以了此生。而就在此时，因为代总督东南军事胡宗宪撰《进白鹿表》二份，被胡聘为幕僚上宾，终于得以扬眉吐气，时在38岁。胡为当时抗倭的统帅，抗倭的功绩史所公认，徐渭作为他的上宾，

自然也分沾了抗倭之功，大为今天的美术史界所称道。但一介书生、恃才傲物的他究竟能为抗倭做出哪些实际的贡献？其实却很难理清。电视剧《亮剑》中，李云龙的政委是一位大学生，好谈兵，常要对军事的部署提出自己的主张，均为李所拒绝，并严厉地对他说：“你是一个文化人，打仗的事没你的份，你要帮忙，这个想法是好的，但千万不能玩真的！”大概可为徐渭的抗倭之功下一注脚。而文献记载的是，“一为权贵所知，遂侈然不复检束”，督府召开军事会议，总是找不到他人，最后喝得酩酊大醉，被人扶入帐中高谈阔论一通；又，常仗胡宗宪势“以酬不快”，“颇横”，“人亦畏而怨焉”；代胡宗宪撰《贺严阁老先生日启》，更把杀害了他的朋友、恩人沈炼，当时妇孺皆知、天怒人怨的奸臣严嵩阿谀为“施泽久而国脉延，积德深而天心悦”的“三朝耆旧，一代伟人”。相对于此前的怀才不遇、“小人失意”，这一段的生活，有学者称之为“小人得志”，飞扬跋扈得很。

1562年后，严嵩父子和胡宗宪被捕，先后被处死、自杀。徐渭失去了依傍，又害怕受牵连，一度疑神疑鬼地惊恐不安。翌年又试图攀附礼部李春芳，但京城衙门的礼仪远比地方的督府更森严，不久即触怒李回到家乡，在穷困潦倒中胡思乱想，精神恍惚。从小的心理创伤和人格扭曲所养成的自卑、自大，在这样大起大落的挫败、成功又挫败的人生经历下，终于发展成为精神失常的癫狂，臆念妄想从此如蛆附骨，纠缠了他的一生。更先后自杀九次，割耳刺颊，捶击肾囊，均未遂。再后来便是杀死了妻子张氏，被捕入狱，在诸多京官朋友如诸大绶、沈明臣、张天复、张元忬等的大力营救下免于死刑。在狱中六年，卒为张元忬营救出狱，时52岁。

出狱后，徐渭又曾几度北上谋求功名，但都没有成功，而且总是闹得不可收场。尤其是当张元忬看到他生活悲惨，把他接到家中养老，他在府上依然自骄自大，对往来张府的要员出言不逊，张对他温言规劝，他竟勃然大怒，与之反目成仇，斥为“夫以闾里饮羊缩貉之夫，一旦得志，即跨鞍食肥，目不知长老”。最后

由沈襄将他劝回绍兴。在家里，与两个儿子也闹得很厉害，甚至怀疑他们要谋杀自己，经常在袖中藏铁槌以防其害。直到73岁，在贫病交加中怀着对社会的怨恨和不理解离开人世。

今天的美术史研究者，多把徐渭的人生看作是“人品高尚，精神优美”的一生。其实，徐渭的人生固然值得同情，包括对造就了其人生的那个社会，固然值得我们抨击，但从根本上，他的一切品行主要是出于今天称作“反社会人格障碍”或“迫害狂”的精神心理疾病。这种疾病的患者，我们通常称作“狂人”。从变革社会的立场，我们可以认为，禁锢狂人的“铁屋”是不公的腐朽社会。而从心理健康的立场，我们更认为，狂人的痛苦源于其心态，即对个人和社会的偏执认识，而与真实的和假想的敌人无关，至少关系不大。徐渭的个人欲望极强，一己的是非善恶被提升为绝对的标准，这当然不可能获得大多数人尤其是社会的认同，于是这大多数人包括整个社会几乎都成了他的敌人。在他的身上，自卑与自大互为表里，胆怯与狂妄互为表里，阿谀权贵与蔑视权贵互为表里。钱钟书先生年轻时在《新月》杂志上发表过一篇书评，从曹葆华的诗集《落日颂》里挑出了20世纪初期中国文学的通病，即“拜伦式的怨天尤人”，“英雄失路，才人怨命，Satan（撒旦）被罚，Prometheus（普罗米修斯）被紮的情调”，“充满了牢骚，侘傺，愤怒和不肯低头的傲兀。可怜的宇宙不知为什么把我们的诗人开罪了，要受到这许多诅咒。”而这，不也正是徐渭心态和品行的写照吗？当他向这个社会争取个人的欲求而不可得时，诅咒社会便成了他自我欣赏并实现自我价值的唯一可行之途。恰好，他所诅咒的这个社会又是一个真正不公的腐朽社会，更使他的心态和品行取得了某种正义性，无论对于社会腐朽的改革者，还是个性人欲的诉求者，包括成功者和失败者，都成为一面旗帜，成为我们高度评价并起而效仿的高尚和优美，从而掩盖了其心理病变的实质。我们只看到他的蔑视权贵，而以权贵代表了社会的腐朽力量。而其实，他并非出于“天下为公”的理想而反抗社会的腐朽，而

是出于个人诉求的欲望而反抗社会。所以，事实上，只要有利于其个人诉求的实现，无论这个权贵是奸臣还是忠臣，他都不惜屈膝而阿谀之；只要妨碍了其个人诉求的实现，无论这个权贵是奸臣还是忠臣，他又都桀骜不驯地蔑视之。例如，成功地主持了倒严运动的徐阶，虽然不是什么大忠大贤，至少不是奸臣，但因为扳倒严嵩，妨碍了他的前程，徐渭便对之恨入切骨，认为把一个清平世界变成了一个氛霾天地。他55岁时撰《四声猿》，其中的《狂鼓吏》即击鼓骂曹一出，我们一般认为是以沈炼喻祢衡，而以严嵩喻曹操，其实，应该是以祢衡自喻，而以曹操喻徐阶。而绍兴民间所传说的文长轶事中，士农工商，富贵贫贱，奸诈淳朴，不分阶层，几乎都可以成为他捉弄的对象。

大约从50岁前后，徐渭郁勃的心态所驱动的行为，更多地从与现实世界的较量转移到艺术世界的书画创作上来。如同他不拘礼法、特立独行、惊世骇俗的立身处世，他的书画艺术同样是不拘成法、特立独行、惊世骇俗的创造。袁宏道评他的书法：“笔意奔放如其诗，苍劲中姿媚跃出。……诚八法之散圣，字林之侠客也。间以其余，旁溢为花草竹石，皆超逸有致。”而评其诗：“如嗔如笑，如水鸣峡，如种出土，如寡妇之夜哭，羁人之寒起。当其放意，平畴千里，偶尔幽峭，鬼语秋坟。”王思任评其诗和字：“气如风雨之集，虽有时荣不择茅，金常带砾，而百琲之珠，连贯沓来，无畏之石，针坚立破，英雄气大，未有敢当文长之横者也。”这个“横”字，我们也可以从《明史》本传“借宗宪势，颇横”的评语中得到体会。沈德符评其画“尤脱略畦径”，徐沁评其画“初不经意，放笔潇洒，天趣烂发，于六法中皆可称散僧入圣”，陶元藻评其书“有纵笔太甚处，未免野狐禅”，郑板桥评其画“才横而气豪”，吴昌硕评其画“奇古放逸，不可一世，似其为人，想下笔时，天地为之低昂，虬龙失其天矫，大似张旭、怀素草书得意时也”等等，与徐渭存世的书画作品相比照，皆可得到印证。作为大跨度的创新，其强烈的个性表现色彩于书法史、尤其是绘画史上开宗立派的贡

献和意义，不容置疑。他的狂草书，纵横历乱，左冲右突，间杂着败笔贼毫，奋不顾身地驰骋，虽黄山谷、祝允明不能夺其气。他的大写意花卉，泼墨、减笔的人物、山水，汪洋恣肆，逆来顺往，舍命的拼搏，以泪和墨、以血和墨的掷腾，虽米颠、梁疯不能当其阵。

而在所有这些评语中，最值得注意的便是“散圣”、“侠客”的比喻。所谓“散圣”，是针对曼妙庄严的佛陀、菩萨而言。禅宗撕经灭典，主张成佛只在本心，不在念经礼佛、恪守戒律，这相当于明中叶后个性解放的大潮对儒学“克己复礼”、“毋我为公”的价值观的颠覆。于是涌现出一批诸如寒山、拾得、布袋、济颠一类的酒肉和尚，尊之者称为“散圣”，打破了礼法的束缚；贬之者斥为“野狐禅”，荡然了佛门的戒律。此外还有铁拐李、张果老等所谓的“散仙”，颠覆了朝元仙仗的威仪。这些“散圣”也好，“散仙”也好，从思想上当然不受佛法、道规的约束，解放了个性；从形象上，则多为游戏风尘，蓬头垢面，无复庄严神圣。所以，可以认为，神圣的佛道，讲究的是共性的戒律，是庄严慈悲，是“美为造型艺术的最高法律”；而散圣、散仙的佛道，讲究的是个性的率意，是放肆愤怒，是“审丑”。

所谓“侠客”，是相对于“将军”而言。将军建功，要在以整肃的军令、统一的步伐训练千军万马结成堂堂之阵，正正之旗，然后保家卫国，所向披靡；而侠客建功，要在各恃绝招，特立孤行，然后快意恩仇，一剑封喉。但倘若使侠客统率三山五岳的奇能异士，则必然溃不成军。一个侠客可以击退二十个士兵，五十个侠客可能与五十个士兵打成平手，二百个侠客则抵挡不住一百个士兵。一言以蔽之，正是在共性和个性、有法和无法之别。由神圣、将军所标举的唐宋绘画史的成就，总体上高出由“散圣”、“侠客”所标举的明清绘画史的成就，原因正在于此。

从晋唐宋元直到吴门画派，徐渭之后的中国书画史，大致上相当于如来说法，将军统兵，为什么而书画？是为了社会的服役，“成教化，助人伦”，“粉饰

大化，文明天下”，“太平盛日，君亲之心两隆”。书画什么？忠臣烈士，贞女孝子，林泉高致，花鸟精神。怎么书画？按照“八法”，按照“存形”的“画之本法”即“六法”。所呈现的，不是“达则兼济天下”的庙堂精神，便是“穷则独善其身”的山林意境，所体认的是个人的心理和谐，人与社会的和谐，人与自然的和谐。而从徐渭之后，为什么而书画？是为了个人的消闲或发泄，“以画为寄”，“以画为乐”，包括以书画谋生的商品化，包括卡拉OK式的消遣娱乐和打酒吧式的发泄娱乐。书画什么？极个体人欲声色耳目之娱的美女花草、山水园林。怎么书画？颠覆“八法”、“九宫”、“三十六法”，颠覆“存形”的本法，我用我法，无法而法。所呈现的，不是超尘脱俗、优雅闲适的市井诉求，便是愤世嫉俗、怨天尤人的反叛控诉。在中国文化思想史和文学史上，隆庆万历是一大关纽；在中国书画史上，隆庆万历同样是一大关键。这一关纽的代表人物，在文化思想史上是李贽，在文学史上是汤显祖、袁宏道；在书画史上，正是徐渭，当然还有稍后的董其昌。具体而论，在晋唐宋元，讲究的是术业有专攻，在共性基础上的经典创造。诗之所以为诗，在于它同书、画的不同；书之所以为书，在于它同诗、画的不同；画之所以为画，在于它同诗、书的不同。所谓“三绝”，是指以实的不同来体认虚的相通。所以诗人不一定擅书、画，书家不一定擅诗、画，画师不一定擅诗、书。即以倪瓒、唐寅而论，他们的画上以书题诗，但其画还是建立在画的基础上的，其书还是建立在书的基础上的，其诗同样还是建立在诗的基础上的。但从隆万以降，至少在画家圈内，追求的是万物理相通，在解构共性规范前提下的个性独创。诗之所以为诗，在于它同书、画的相同；书之所以为书，在于它同诗、画的相同。画之所以为画，在于它同诗、书的相同。所谓“三绝”，是指以实的并用来体认实的相通。特别在徐渭、董其昌的画面上，画境即是诗境，画法即是书法，而其诗，也不复是唐宋的书，其书，也不复是唐宋的书，它通过打破诗、书、画的术业有专攻把三者融于一体，成

为了中国画最具民族特色的一种创新形式。

今天的中外美术史家，多把徐渭类比为西方的凡·高，而把董其昌类比为塞尚。凡·高的表现主义、塞尚的构成主义同时拉开了西方现代艺术史的帷幕，其文化背景是尼采、叔本华个人意志的哲学思想。徐渭则以笔墨的表现主义，董其昌则以笔墨的构成主义，同时拉开了中国现代艺术史的帷幕，其文化背景则是李贽个性人欲的哲学思想。当然，徐渭与凡·高均为疯狂的艺术家的形象塑造，都挥洒着“不如生活”甚至比生活更丑的形象塑造，这使二者比之董其昌与塞尚有了更多的可比性。他们，都是因为强烈的心理淤积能量的冲动，发而为书画的抒泄，从而造就了其艺术上振聋发聩、惊心动魄的戛然独创。而艺术的创作，又使他们畸曲的心理精神稍稍舒缓。今天西方的医学界，开始注意到把绘画、音乐的创作引入到对于精神病人的临床治疗上来，不是没有科学依据的。

在这里，必然牵涉到对人品与书品、画品关系的解释。艺品，包括书品、画品，即人品，犹如西方文学史上所说的“风格即人格”。传统的观念中，所谓人品，指艺术家道德品操的高下，包括诗文学养的雅俗；所谓艺品，指其书画成就的高低。据此，一位艺术家，如果他的道德品操高尚，诗文学养高雅，则其书画成就必高，反之则必低；如果他的书画成就很高，则其道德品操必高，或诗文学养必高，反之则必低。但这样的认识，用于评价诸如赵孟頫、王铎等的书画成就和道德品操之间的关系时便产生了问题，如果我们肯定他们的艺术成就，难免导致也肯定他们投降异族异朝的品行；如果我们否定他们投降异族异朝的品行，又难免导致否定他们的艺术成就。用于评价诸如莫高窟画工、张择端、王希孟等的绘画成就和诗文学养之间的关系时同样会产生问题，如果我们肯定他们的艺术成就，难免导致也要肯定他们在诗文方面有高雅的修养；如果我们否定他们在诗文方面有高雅的修养，又难免导致否定他们的艺术成就。用于评价徐渭的书画成就和思想行为之间的关系时似乎没有问题，其实同样存在着问题。我们高度评价

他的艺术成就，所以也同时高度评价并倡导、仿效他的思想行为，我们可以把他的所作所为称之为“品行高尚，精神优美”。但是，这一切果然是值得我们学习的高尚品行、优美精神吗？还是心理扭曲、人格畸变的精神疾病所导致的文人无行呢？如果认为是精神疾病的文人无行，又岂不意味着要否定其在书画史上开宗立派的艺术成就吗？

对这一切疑问的解答，第一，人品的层次有三，一是先天的禀性，有豪放，有细腻，而与善恶、雅俗无关；二是后天的道德品操，包括诗文修养，有善恶，有雅俗；三是艺术的因缘，包括先天的禀赋和后天的努力，有的有艺术的天赋，有的则无，有的有后天的勤勉，有的则无，而与善恶、雅俗无关。第二，艺品的层次有二，一是风格，有的雄强，有的婉约，而与成就的大小无关；二是成就，有的高华，有的低劣，而与风格的雄婉无关。艺品与人品的关系，就风格而言，必与人品的先天禀性相关；就成就而言，必与人品的艺术因缘相关；而无论就风格、成就而言，皆与人品的后天道德修养关系不大。所以，品行高尚、精神优美、修养高雅者，可能书画成就很高，也可能不高；品行低劣、精神不美、修养甚俗者，可能书画成就不高，也可能很高。

徐渭书画的艺品，包括它的风格和成就，根本上关乎其人品的第一、第三层次。所谓“一方水土养一方人”，浙江人，尤其是绍兴人的基因所遗传的禀性大多是刚烈的，而不是温婉的。徐渭大概也不会是例外，尤其是其后天所遭际的经历，更加强了这样的禀性，于是导致他的艺术风格必然更适合于放纵，而不适合于谨细。徐渭又是一个具有超凡艺术天赋的人，虽然他正式的绘画创作要到50岁前后才启动，但从他早年开始，在书法、诗文上的发愤用功，作为“画外功夫”，所下的功夫之勤勉，以及50岁后不可抑止的绘画创作冲动，以全身心的投入，于是导致他的艺术成就必然高旷。至于其第二层次的人品，尤其是思想行为，尽管也推动了其风格创造和成就建树的成功，但我们不能执此而肯定其心理疾病所驱动的精神品行是优美高尚的。“艺术家

是人类精神文明的工程师”，好比健康的牛，“吃的是草，挤出来的是奶和血”，这类艺术家第二层次的人品，当然要强化“天下为公”的道德品操。“天才的艺术家与疯子只有一步之遥”，好比生了胆结石的牛，结出来的是牛黄，这类艺术家第二层次的人品，当然离不开个性人欲的反道德品操。但我们不能把这样的人品称作高尚、优美，正如不能把胆结石的“牛品”称作健康茁壮。我曾反复以马克思论“流氓无产者”在特定条件下对革命的贡献，以及毛泽东论“痞子运动”的“好得很”和“克服革命队伍中流寇性质”的辩证法来看待这一现象。其实，在苏洵的《上韩枢密书》中也谈到过这个问题：“夫兵者，聚天下不义之徒，授之以不仁之器，而教之以杀人之事。夫惟天下之未安，盗贼之未殄，然后有以施其不义之心，用其不仁之器，而试其杀人之事。当是之时，勇者无余力，智者无余谋，巧者无余技。故其不义之心变而为忠，不仁之器加之于不仁，而杀人之事施之于当杀。及夫天下既平，盗贼既殄，不义之徒聚而不散，勇者有余力则思以为乱，智者有余谋则思以为奸，巧者有余技则思以为诈。于是天下之患杂然出矣。盖虎豹终日而不杀，则跳踉大叫，以发其怒，蝮蝎终日而不螫，则噬啮草木，以致其毒，其理固然，无足怪者。”所以，我们高度评价徐渭书画的艺品包括他的风格创造尤其是成就建树，却不能赞同高度评价他的人品，尤其是第二层次的道德品操。所谓“优美的精神，高尚的品行”，一定是在广大的仁爱心和坚强的承受力所支配下表现出来的。而“疯子”也好，“与疯子只有一步之遥”也好，大多是由狭隘的自爱心和脆弱的承受力所导致的不同程度的精神病患者，在此支配下所表现出来的精神品行，又怎么可能是优美、高尚的呢？所以，对于徐渭的一生，以1565年45岁前后为分界，之前，应该作为心理卫生的一个案例，之后，更是一个精神疾病的案例，而均不应奉之为道德品行的楷模。就像对于牛来说，胆结石无论生成了牛黄还是没有生成牛黄，都是一种疾病，而绝不能仅仅以没有生成牛黄为疾病，以生成了牛黄为健壮。

所以，我们高度评价他的艺品，并不能因此而盲目地推广他的人品。就像我们高度评价牛黄的价位，但不能因此而盲目地推广胆结石的“牛品”。针对长期以来对其品行的褒扬，我这样的认识，并不是要否定他的品行。褒扬也好，否定也好，都是对正常人而发的，而他，只是一个病人。

中国文化向来有奇正之分。潘天寿曾言：“画事以奇取胜易，以平（正）取胜难。”为什么呢？“以奇取胜者，往往天资强于功力，以其着意于奇，每忽于规矩法则，故易。以平取胜者，往往天资并齐于功力，不着意于奇，故难。”“然以奇取胜者，须先有奇异之禀赋，奇异之怀抱，奇异之学养，奇异之环境，然后能启发其奇异而成其奇异，如张璪、王墨、牧溪僧、青藤道士、八大山人是也，世岂易得哉？”显然，“二王”、欧褚、颜柳、吴道子、黄筌、郭熙、王希孟、张择端们一路的书画，属于正脉，在这一条道路上要想取得成就，必须在“规矩法则”上下足“功力”。在“规矩法则”上用功当然很难，但问题是，只要中人以上的气质，经过一定时间的培养和努力，“规矩法则”是可以为大多数人所把握的，所以，唐人以吴道子为集大成而效之，齐鲁之士唯摹营丘，关陕之士唯摹范宽，乃至北宋画院以黄体为格式，如将帅之统三军，都可以造就画史的辉煌。而徐渭们一路的书画，属于奇径，在这一条道路上要想取得成就，只要具备了足够的“天资”，无须在“规矩法则”上下太大的“功力”。但问题是，这“规矩法则”上的不下“功力”固然大多数人都很容易做到，而这奇异的禀赋、怀抱、学养、环境又有几个人能获得呢？则即使推广了这样的艺品，又有几人可以“取胜”呢？将军的“兵法”可以推广于三军，侠客的“绝招”却绝非人人而能练成。诚如《四库全书总目提要》评徐渭的诗文：“才高识僻，流为魔趣，选言失雅，纤佻居多。譬之急管么弦，凄清幽渺，足以感荡心灵，而揆以中声，终为别调。”所以，吴昌硕一面高度评价他的画品，一面指出：“不善学之，必失寿陵学步。”这与傅抱石一面高度评价吴昌硕，一面又指出

“（吴昌硕画风）风漫画坛，（中国画）遂至荒谬绝伦，笑话百出。噫！何昌硕之多邪？”与陆俨少一面高度评价石涛，一面又指出学之者“往往好处学不到，反而中他的病”，都是一样的道理。

“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。”什么是“明珠”？就是“我”的本领很大，“当今之世，舍我其谁”。既然“我”的本领大，这个社会就应该给予“我”更多的利益，可是却没有给予“我”，“落魄”潦倒，所以“我”感愤，“我”抗议，“独立书斋啸晚风”，不断抱怨社会，这是明清之际大多数文人的心结，而以徐渭为典型。古代的士人当然也有“当今之世，舍我其谁”的自我评价，但不是“我”的本领大，而是“我”的责任很大，不是社会应该给“我”更多利益，而是“我”应该为社会做更多贡献，所以他感恩，他自律，志道弘毅，“任重道远”，“自强不息”，经常反省自己。徐渭以满腔的愤怒，驱动丈八蛇矛般的笔墨翻江倒海，挥洒出一幅又一幅“墨葡萄图”，表达了他对自我的高度评价和对社会的无情控诉，痛快淋漓，纵心所欲。仿佛使我们看到一位奔驰于寂寞的勇士，以一人的力量对抗周围的一切，横冲直撞，百折不挠。以这样的意志和决心，当他冲突于社会的现实世界，原本以为可以改变现实，脱卑致贵，实现自我的价值，但最终却没有能够实现，徒落得一个被社会摧折的凄惨下场。然而，以这样的意志和决心，当他冲突于书画的艺术世界，他原本只是为了发泄因挫伤而淤积的抑郁，发泄对自身才华的赏恋，而可能并不着意于能否改变书画的历史，却改变了书画的历史，实现了自我的价值，赢得百世的流芳。

2012年秋于海上长风堂

目 录

墨葡萄图.....	1	墨花九段卷（局部）之一.....	41
墨葡萄图（局部）.....	2	墨花九段卷（局部）之二.....	42
雪竹图.....	3	墨花九段卷（局部）之三.....	44
黄甲图（局部）.....	4	墨花九段卷（局部）之四.....	46
黄甲图.....	5	墨花九段卷（局部）之五.....	48
泼墨十二段卷之一.....	6	墨花九段卷.....	50
泼墨十二段卷之二.....	7	花卉八段卷.....	54
泼墨十二段卷之三.....	8	山水人物花鸟册之一.....	58
泼墨十二段卷之四.....	9	山水人物花鸟册之二.....	59
泼墨十二段卷之五.....	10	山水人物花鸟册之三.....	60
泼墨十二段卷之六.....	11	山水人物花鸟册之四.....	61
泼墨十二段卷之七.....	12	山水人物花鸟册之五.....	62
泼墨十二段卷之八.....	13	山水人物花鸟册之六.....	63
泼墨十二段卷之九.....	14	山水人物花鸟册之七.....	64
泼墨十二段卷之十.....	15	山水人物花鸟册之八.....	65
泼墨十二段卷之十一.....	16	山水人物花鸟册之九.....	66
泼墨十二段卷之十二.....	17	山水人物花鸟册之十.....	67
墨花图卷.....	18	山水人物花鸟册之十一.....	68
四时花卉卷.....	22	山水人物花鸟册之十二.....	69
四时花卉卷（局部）之一、之二.....	26	山水人物花鸟册之十三.....	70
四时花卉卷（局部）之三、之四.....	28	山水人物花鸟册之十四.....	71
四时花卉卷（局部）之五、之六.....	30	山水人物花鸟册之十五.....	72
四时花卉卷（局部）之七、之八.....	32	横江独钓图.....	73
四时花卉图.....	34	墨花十二段卷.....	74
四时花卉图（局部）.....	35	杂花册之一.....	78
梅花蕉叶图（局部）.....	36	杂花册之二.....	79
梅花蕉叶图.....	37	杂花册之三.....	80
水墨牡丹（局部）.....	38	杂花册之四.....	81
水墨牡丹.....	39	杂花册之五.....	82
驴背吟诗图.....	40	杂花册之六.....	83

杂花册之七·····	84	花果卷（局部）之八·····	130
杂花册之八·····	85	花果卷（局部）之九·····	132
杂花卷·····	86	五月莲花图（局部）·····	134
杂花卷（局部）之一·····	88	五月莲花图·····	135
杂花卷（局部）之二·····	89	提鱼观音图·····	136
杂花卷（局部）之三·····	90	牡丹蕉石图·····	137
杂花卷（局部）之四·····	91	花卉卷·····	138
杂花卷（局部）之五·····	92	杂花图卷·····	142
杂花卷（局部）之六·····	93	杂花图卷（局部）之一、之二·····	146
花卉人物图册之一·····	94	杂花图卷（局部）之三、之四·····	148
花卉人物图册之二·····	95	杂花图卷（局部）之五、之六·····	150
花卉人物图册之三·····	96	杂花图卷（局部）之七、之八·····	152
花卉人物图册之四·····	97	杂花图卷（局部）之九、之十·····	154
花鸟人物卷之一·····	98	杂花图卷（局部）之十一、之十二·····	156
花鸟人物卷之二·····	99	三清图·····	158
花鸟人物卷之三·····	100	三友图·····	159
花鸟人物卷之四·····	101	鱼蟹图·····	160
葡萄图·····	102	竹石水仙图·····	162
竹石牡丹图·····	103	竹石水仙图（局部）·····	163
拟鸢图卷（局部）·····	104	莲舟观音图·····	164
拟鸢图卷·····	106	葡萄图轴·····	165
杂花卷·····	110	花卉册之一·····	166
花果卷·····	114	花卉册之二·····	167
花果卷（局部）之一·····	116	花卉册之三·····	168
花果卷（局部）之二·····	118	花卉册之四·····	169
花果卷（局部）之三·····	120	花卉册之五·····	170
花果卷（局部）之四·····	122	花卉册之六·····	171
花果卷（局部）之五·····	124	花卉册之七·····	172
花果卷（局部）之六·····	126	花卉册之八·····	173
花果卷（局部）之七·····	128	水月观音图·····	174

墨葡萄	175	花卉图卷（局部）之三	219
水墨花卉卷（局部）之一	176	花卉图卷（局部）之四	220
水墨花卉卷（局部）之二	178	花卉图卷（局部）之五	221
水墨花卉卷（局部）之三	180	蕉石梅竹图	222
水墨花卉卷（局部）之四	182	墨花四段卷（局部）之一	223
水墨花卉卷（局部）之五	184	墨花四段卷（局部）之二、之三	224
水墨花卉卷（局部）之六	186	青藤书屋图	226
水墨花卉卷（局部）之七	188	桐荫茗诗图	227
水墨花卉卷	190	芭蕉梅花图	228
蔬果卷	194	作品补遗	229
雪蕉梅竹图	198	作品统计	243
写意草虫图	199		
芭蕉梅石图	200		
菊花图	201		
竹枝水仙图	202		
梅竹图	203		
竹石图（局部）	204		
竹石图	205		
花卉图	206		
瓶花图	207		
菊蟹图	208		
花鸟图	209		
佛手图	210		
神仙富贵图	211		
榴实图	212		
榴实图（局部）	213		
花竹图（局部）	214		
花竹图	215		
花卉图卷（局部）之一	216		
花卉图卷（局部）之二	218		



墨葡萄图

立轴 纸本 墨笔
166.3cm × 64.5cm
故宫博物院 藏

款 识：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。
天池。

钤 印：湘管斋（朱文）

鉴藏印：穀水过眼（朱文）

陈希濂印（白文）

竹明真赏（白文）

北平韩德寿审定真迹印（朱文）

夏山楼藏书画记（朱文）



墨葡萄图（局部）



雪竹图

立轴 纸本 墨笔
126cm × 58.5cm
故宫博物院 藏

款 识：万丈云间老桧栖，
下藏鹰犬在塘西。
扶心猎尽梅林雀，
野竹空空雪一枝。
徐渭。

铃 印：佛寿（白文）
文长（白文）
天池山人（白文）



黄甲图（局部）