

徐渭 石涛
花鸟画风

重庆出版社



徐渭 石涛花鸟画风

刘朴 广健 黄茂蓉 编

重庆出版社

(川)新登字 010 号

《中国古代绘画大师画风系列》

主 编 张晓凌 冻 月
副主编 李 一 水 工 魏 庚
编 委 林 木 彭逸林 刘 朴
田 军 黄 敦
责任编辑 江 东
装帧设计 江 东
版式设计 徐 虹

刘 朴 广 建 黄茂蓉 编
徐 渭、石 涛 花鸟画风

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)
新华书店经销 四川新华彩印厂制版·印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张 10 插页 4
1995 年 9 月第一版 1997 年 4 月第一版第二次印刷
印数: 8, 001—13, 000 册

*

ISBN7-5366-3247-9/J·384

定价: 48 元

推倒一世之豪杰 开拓万古之心胸

——论徐渭

王 林

《据太真外传》记载：玄宗好玉环亦好牡丹，得名品数种，植沉香亭前。及牡丹盛开，命翰林学士李白制新词，李白因作《清平调》三首以献。其一曰：“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”。事过八百年，明代画家徐渭画《水墨牡丹》，忆及此事，题诗讽之，曰：“墨染娇姿成淡匀，画中亦足赏青春。长安醉客靴为祟，去踏沉香亭上尘”。他不责李白而责其靴子作怪，致使“天子呼来不上船”的长安醉客沦为御用文人。缘由何在？倒也不是为贤者讳，而是徐渭深知，古往今来，要做一个桀傲不驯，“疏纵不为儒缚”，“虽断头不可夺”（徐渭自撰墓志铭）的人是多么不易！徐渭另有诗曰：“皓态孤芳压俗姿，不堪复写拂云枝。从来万事嫌高格，莫怪梅花着地垂”（王冕《倒枝画梅》）。这是一个真人被视为狂狷和被逼为狂狷的时代，画家为自己追求的独立性付出了一生的艰辛。

徐渭，浙江绍兴人。初字文清，改字文长，自号天池山人、青藤道士，或署名为田水月。明正德十六年（1521）生。自幼博览群书，习佛论道，好书画骑射，通南北词曲。二十岁为秀才，才华出众然屡试不中。中年一度为浙江督帅胡宗宪幕客，于抗倭军事多所策划。及胡宗宪罹祸，徐渭深受刺激，加之失业穷困，夫妻不和，几度狂病发作，九次自杀未遂，终因误杀继妻入狱。出狱后境遇稍缓，万历四年北上边关，继而游历武夷天目诸山及齐鲁燕赵各地，此一阶段为徐渭文学艺术创作盛期。到晚年，穷愁潦倒，变卖藏书，写字鬻画，皆难以为继。万历二十一年（1593），七十三岁的徐渭贫病交加，孤立无助，死在破草垫上。一生之状如其诗所言：“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”。然他为中华文化留下开明代公安派之先的优秀诗文，留下了汤显祖为之咋舌的杂剧杰作，留下了袁宏道称为“字林侠客”的书法艺术，留下了堪称文人画巅峰的大写意画风，更留下了不拘成法，与世抗争的独立精神。在狂傲与浪漫之中，徐渭体会到生命本身的原创性，在明史上，他的艺术和李贽的焚藏二书、笑笑生的《金瓶梅》一起，为中国文化传统劈开了反传统的另一脉。

徐渭绘画，“走笔如飞，泼墨淋漓”。山水画丰厚润泽，满纸烟岚，册内所选《山居图》可见一斑。人物画用笔生拙，简逸洒脱，草草而得其生趣。最为突出者是其花鸟画，从传世之作看，用笔用墨甚至用纸都有过人处。如其画竹，破笔、瘦笔、断笔为之，不拘一格，所谓“化工无笔墨，个字写青天”。册内《花卉图卷》中的雪竹，勾画急速，淡墨晕染，雪之重压与竹之倔奇跃然纸上，令后世画竹高手清人郑板桥亦赞叹不已。再看徐渭画葡萄，藤用中锋，任意而为，转折流畅，顿挫有力，其走势状如龙蛇。叶以泼墨画出，浓淡相衬，变化万千而又自然天成。如其《墨葡萄》一幅，“不求形似求生韵”，“信手招来自有神”。叶丛之野逸，藤蔓之飘零，果实之淡泊，既有脱俗的潇洒，又有弃世的落寞，水墨的表现力至此可谓绝矣。而徐渭在画史上还用生纸见长，生纸之于水墨，最能发挥其晕染丰富，浸渍淋漓的效果，正符合徐渭恣意发挥的心态。如其画蕉画荷，多以泼墨为之，取其大块墨色的放任，但徐渭又往往以胶调墨，避免过分的渗散，得其形而纵其意，徐渭之所长也。

徐渭艺术的本色，是天才、性灵争取自由的表白，是生命能量不失节度的放纵，其表现性基于

书写性，其象征性基于文学性，而贯穿其中者，如袁宏道之所言：“胸中有一股不可磨灭之气，英雄失路托足无门之悲”（《徐文长传》）。正是这股梗概之气，使徐渭的作品蕴含冲动，充满“生意”，为后世倔强不驯求新求变者所佩服，以至板桥愿作“门下走狗”，白石愿为“磨墨理纸”。徐渭是一个证明，证明艺术和生命体验的深刻联系，证明艺术抵抗市俗、突破传统的必要性。说到底，艺术不过是关于人、关于人之个性的证明，唯其如此，它才能成为关于历史关于文化关于时代的证明。有徐渭之诗为证：

问之花鸟何为者，
独喜萱花到白头。
莫把丹青等闲看，
无声诗里诵千秋。

徐渭绘画艺术散论

冻月

谈明代文学艺术，迈过徐渭便不成完论。这座烟云流布，奇逸雄深的巨峰，是建立在诗文的奇逸、戏曲的卓绝，书法的狂劲，绘画的恣纵等综合成就上的。他是一代悲剧的代表，坎坷如影，长相跟随；同时他又是一代通才的象征，只要他愿意，信步走向任何一个领域，都可以摘冠而戴，占据这个领域的顶峰。在中国文化史上，只有苏东坡、王阳明等少数奇才，才可与其比拟。

徐渭（1521—1593），字文清、文长，号天池、青藤，浙江山阴人（今绍兴市）。徐渭降生之始，命运便捉弄他过甚：徐渭生母为其父之妾，庶出的徐渭幼时遭人白眼的境况可想而知；在他出世不足百日时，父亲去世，幼年的徐渭全靠嫡母苗氏抚养。14岁时，苗氏去世，不得已徐渭栖身于异母长兄徐淮处。20岁他在山阴考中秀才，而后娶潘妣为妻。从25岁起徐渭连遭不幸：长兄徐淮服丹药以致中毒身亡；与豪绅争讼导致家道中落；妻潘妣患肺疾不治而逝。一时间支撑他正常生活的基本条件纷纷失去，他置身于衣食无着的清贫中。直至37岁，徐渭入胡宗宪总督府为幕僚，参与抗倭斗争的策划工作，生活才稍为稳定。41岁前的徐渭于功名尚未忘情，但乡试八考八落，功名确实与他无缘。在徐渭45岁时奸相严嵩之子严世蕃因通倭罪被杀，其案牵连胡宗宪，徐渭以为自己也不能幸免其祸，便自撰墓志铭，做棺以备。这时的他对生的希望彻底破灭，达到“死灰吹不起”的绝望程度：他以利斧击头，柱钉刺耳，铁锤击肾囊，但“九死辄九生，丝断复丝续”，如此连续的极端行为（九次自杀，九次不死）也未能夺去生命，这虽然可称为生命的奇迹，但给徐渭晚年的身体带来了灾难性的影响。此时的徐渭处于颠狂的病态中，他疑继妻张氏不贞，失手致其于死，为此他在牢中度过了六年多的囚徒生活。从53岁徐渭出狱到73岁辞世这

一段时间，虽再没发生灾难性的事件，但前半生的波折使徐渭元气大损，他不得不退回到赖以托身的诗文书画创作中，其兴之所至也游历于名山大川。到晚年，徐渭其穷已到卖书画不足度日的境地，数千卷书亦因此变卖一空，加之老病缠身，腹不能进谷物，终日以蒸糖梨充饥，其居“转莞破弊，不能再易，至藉藁寝”。1593年旷世奇才徐渭在凄惨的境况中与世长辞。

徐渭在坎坷的人生旅途中，在命运的捉弄下始终保持着他的气节和情操，这在他的诗文书画中有大量生动的反映。“文章憎命达”，从某种意义上说正是这坎坷的人生和多舛的命运成就了徐渭的文学艺术，设使徐渭没有这许多的波折，许多的灾难，又那里有徐渭丰富的阅历和深层的生命体验。生活的失意造就了徐渭事业的得意和辉煌：他以绘画雄踞中国大写意绘画的巅峰而雄视百代；以书法得“八法散圣，字林侠客”的美誉而称雄书坛；戏曲以《四声猿》为代表，迫汤显祖让一头地而不能专擅明代戏坛；他的诗文影响后世甚大，被公安派领袖袁宏道推崇为“有明一人”。至于徐渭校注评阅的图书门类更多，从中知他于老庄、佛学、医学都有精深的研究。

徐渭的绘画以花鸟画为主，兼有少量的山水画创作。观徐渭画作原迹，神气越四百年而未减；以目接读，气势如浪，挟人而行。在他的画前，你难以以沉寂之心进入他的精神世界。其画直以无我无他之笔，使元气淋漓之墨，写奇变无方之形，抒无古无今之意，发愤世嫉俗之情。笔墨在徐渭手中，如晴空忽至的风云，挟雷电之势纵横广宇；如决堤之澜，翻江之水，痛快淋漓。

这与观赏其他文人画杰作给人的感觉是截然不同的：观倪云林、董其昌画，它使人拂去烦燥，于静寂中去聆听宇宙脉搏的律动，去追索那大寂宏阔中的深秘，去进行一次生命的自我观照，去审视物象的虚幻而体认本真的智果。道在静中！这是倪云林、董其昌其画给人的昭示。而观徐渭画，你能感觉到生命的炽热，生命的活力，以及人世不屈于俗的狂傲风骨；它有鲜活不滞的性灵，疾风暴雨般的激情和诗意的散溢。于此你可以醒悟：画虽小技，不畅神情为真小；寸心虽微，不接广宇为真微。道在动中！这是徐渭其画深刻的揭示。

徐渭其画在为象上匠心独出，他不是简单的理解“论画若形似，见与儿童邻”（东坡语），而以“似与不似”为其为象的根据。他对自然物象的把握是以生命的体验和认同为依据的，故形象之为用，各形取神：墨葡萄有墨葡萄的生理，螃蟹有螃蟹的神韵；他对实象的概括提炼使形远离酷似而生理和神采的暗合又使画中之形还其全似。以此，徐渭人物之写、毛驴之画均能简洁其形，神逸其笔，达形神共生并有的佳境。

徐渭精于音律，音乐家的素质潜移默化的影响了他绘画的章法。在徐渭的花卉画创作中不少精品是以长卷为形式来表现的。明人书画两道均乐于用长卷形式进行创作，不过书法取长卷之用其章法上的难度和局限较之绘画要小得多，这是因为空间分割的规律性易于为书法章法所体现。徐渭使用长卷形式作画，往往以散点为单位来表现某一花木，以随机穿插、呼应等手段使其成为一个整体。这种形式固然不是徐渭首创，在宋人院体山水中，在徐渭之前的吴门画家和陈道复的画中均不同程度的使用着这种形式。与之不同的是徐渭有更出色的把握：他以笔势的连贯，墨韵的流畅，以及空间组合上相让相就的自然处置，绝去支零和松散，使无序的章法体现有序，有序的章法更体现着穷尽变化的无序。徐渭曾在其《花卉图卷》上自题“烟云之兴”，以花卉画而兴烟云，可见徐渭其画的主旨。徐渭长卷花卉画的代表作是《杂花图卷》，在该卷中梧桐与芭蕉都有神乎其技的展现。

徐渭立轴画章法大都使用中国画章法之常法，惟墨葡萄的章法较为奇特（见图1），它的空间变化融入了浓淡墨色和空白空间的交织因素，所以更多的体现了变化、和谐的音乐状态。该画上部

有墨之形斜而齐的由右至左横置，使章法因有违置陈规律而生险情，但徐渭调动书法题跋的长处，使其险绝豁然化解。利用题跋来补救置陈布势上的不足是中国画章法的一大特点，只不过徐渭于此有更得心应手的运用。

墨法是徐渭绘画赖以产生恒长魅力的重要因素，徐渭予后人以启示、影响最大的方面也是墨的运用。徐渭于墨有精熟的驾驭，他以墨之五色为用：将浓就淡，以力就深，在墨的浓淡变化中生发出万千气象。他用墨以“元气淋漓障尤湿”为特点，既融之于形以助其神，又独立自足的展现自己神采，在浓淡交织的迹象中既生发出交响乐章的雄阔，又散发出田园牧歌似的闲逸和悠扬。其浓也性情发泄；其淡也生机昂扬。其所主不独水渗化于墨的机趣，还在笔端气韵假墨以助的散发。徐渭其画笔变无方亦墨变无方，处处有生命的体现和情意的流动，使之浑化无迹，阴（柔）阳（刚）交合，达到中国画笔墨表现的最高境界。

中国画笔墨运动是技法表现中不可分离的一体两面，由于笔的运动方能带动墨气的生发，墨气的生发又体现了笔的运动。故前人每每将一体之笔墨分为笔端气韵和墨间气韵两说。徐渭在绘画中的用笔主要得力于大草。如果说吴昌硕用墨主要得之于徐渭的启示的话，那么吴昌硕用笔则得力于他长期从事篆书创作的大篆笔法。于是吴昌硕在墨气淋漓中找到了一个表现凝重、浑厚、苍莽的路子。由于用笔所主的方面不同，故徐渭的画表现出吴昌硕所没有的风神；得大草笔法之助，徐渭的用笔有风行电闪的爽利，跳踉自在的灵便，使徐渭以才子风流为特征的浪漫主义诗人气质在其画中得到了淋漓尽致的体现。徐渭的艺术神经和感觉是高度敏锐的，那怕是风过影掠于一瞬，都可引起翻江倒海的回应，所以他的画兼具了大气磅礴的气势和毫发必精的机趣。他破法障（表现技法的局限）于笔墨，去心障（心灵的负担）于灵思，于心不执一处，于物不沾一处，进入了一片自在、自由的艺术天地。

无疑，徐渭在为艺的学习中，借鉴了前人如梁楷、陈道复等人大写意绘画的某些长处，但这只是借鉴而已，徐渭以自己的绘画实践证明了自己超越前人的必然性。如果说徐渭其画还有从属性的话，那只是徐渭借之以作诗文之“补”，这“补”主要反映在诗文所不能言者，尽寓于画；画言不明者，一寓于诗文。徐渭所欲言者为何物？是他入世不达的激愤和与命运不妥协的抗争。

徐渭之后，大写意绘画的所有大师都概莫能外的受其影响，推他为宗师。八大、扬州八怪、以及其后的吴昌硕、齐白石、潘天寿等都在徐渭的艺术中吸收过营养。徐渭的无限可读（研究）在于他传奇般的人生遭遇和通才型的众多成就，更在于他在绘画领域中的独特贡献。徐渭尤如一个圆融无际的智慧体，人们从任何一个角度关照，都可得到一个外沿无限延伸的面。由于徐渭的存在，明代画坛生出了耀眼的光采，由于徐渭的存在，大写意中国画成为了中国艺术精神的象征。

石涛《一画章》及其绘画艺术辨析

冻月

明末清初，以画论彰于画史并长久影响后世者，当首推董其昌和石涛。但两人的理论基础各源于释、道两家：董其昌以儒为本，以老庄为用，以禅学为归，故其理论和绘画均体现了禅学的智慧；石涛先入禅门，愿力甚弘，其晚年一改初学，笃信道家，故其画论得力于老庄甚多。中国文化的两个体系分别成就了两位绘画巨匠和理论重镇，他们的绘画理论和绘画艺术对中国文化的贡献是巨大的。

石涛（1642——1707），原名朱若极，别号甚多，为明朝宗室靖江王朱亨嘉之子。石涛落地，正值明祚风雨飘摇之时：1644年5月清兵攻入北京，不久明福王即位于南京（弘光帝），1645年5月清兵攻克南京，弘光帝为清兵所杀。6月明唐王朱聿键即位于福州（号隆武），明鲁王朱以海称“监国”于绍兴，8月明靖江王朱亨嘉称“监国”于桂林。外患未除而内乱骤起：朱亨嘉自称“监国”的行为被隆武朝视为叛逆，明广西巡抚瞿式耜出兵讨伐，朱亨嘉自称“监国”不过数月便沦为阶下囚，其时石涛才3岁。在兵败城破之时，石涛为仆臣所救，逃至武昌，为避祸而削发出家。从以上史实可见，家国之祸，殃及石涛，使其不谙世事之时便进入空门。石涛在佛门中不可能广泛接触儒家经典，推断他幼时和青年时期知识结构的主要部分是佛典内容构成的应大致不差。在石涛20岁时，他拜南禅临济宗高僧旅庵本月为师。40岁左右还以禅门高僧自居，开堂传法。但石涛于51岁自北京南返扬州后，思想为之一变，信仰由释而入道，“向上一齐涤”的结果是：他不但蓄发娶妻，而且黄冠道服，言行上也大异于前。这和八大山人由僧而道的情况大致相同，并且他在致信八大山人求画《大涤草堂图》时还特别强调：“款求书：大涤子草堂。莫书和尚，济有冠有发之人，向上一齐涤”。关于石涛由释入道的原由康熙朝李麟在其所撰《大涤子传》中有所提及：“初得记前，勇猛精进，愿力甚弘，后见诸同辈多好名鲜实，耻与为侔，遂自托于不佛不老间”。作者在写这段话时提到“又为予言”，是李麟记自石涛之语，鉴于李麟为石涛同代人，二人过从甚密，相交甚厚，此说可以确信。但造成石涛由释入道的原因仍不充分，如石涛仅以同辈好名鲜实而耻与为侔，则石涛同辈自背佛法，执迷之为与佛法何干？石涛既耻与为侔当坚佛法正信，何以愿力不弘而由释入道？这中间恐怕还有故土之丧，家国之破，尘缘之牵，家嗣之继等諸多因素在。

石涛定居扬州后，除勤于笔耕创作了大量佳作外，还完成了他绘画理论上的一部重要著作——《石涛画语录》。其时，由于石涛信仰上的改变，随之影响到他的艺术思想，这在《石涛画语录》中有充分的反映。

《石涛画语录》分为十八章，它的分章形式明显受佛典（如《华严金狮子章》）和道家经典（如老子《道德经》）的影响。其内容涉及画理、画法、境界、资质、学养、以及山水实象与意象等一系列中国画的重要理论问题。它是石涛植根于释，取义于道，再融合自己长期从事中国画创作的体验、体悟而撰就的一部经典著作。在这部著作中，石涛以“一画”论总揽纲要，使中国画画理的自然属性（生成根据和规律的总体显现）和缘人而生的意象体悟、笔墨表现得到准确、深入地阐述。

道家认为：物质的象在未有形之前，它是浑沌一片的气化状，这气化状无形而名，称之为“无

极”；这气化状若有形而名，则称之为“太极”。太极中含有阴阳两仪；阴阳互动，阴中有阳，阳中有阴，是名“四象”。由“四象”而衍生万物。而这种从无形到有形，从有形到无形的化生规律即称之为“道”，“道”可以“先天地生，无之以用”，所以“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《道德经·第四十二章》）。而石涛则是根据自己对画理的体悟和艺术实践，将“一画说”建立在这样的理论基础上的。由于未成形之前是浑沌一片的气化状，没有形质可言，所以“太古无法，太朴不散”（《石涛画语录·一画章第一》以下引号未注明者均同），立形之法，成象之理均未产生。而以阴阳两仪为变因的气化状一旦以形象分解，于是“太朴一散，而法立矣”（立形之法，成象之理随同产生）。道家认为：“天下莫大于秋毫之末而泰山为小”（庄子《齐物论》），秋毫形微，但它容载了道的全息，产生秋毫的所有常理和法则与泰山没有本质区别，它们共同体现了物质存在的宇宙属性，而这属性（道）同样存在于画中，千画万画虽形迹有别，且因人的性情、资质有异而成意趣上的差异，但它们所有立形、为象的法则、常理是本质相通的，故石涛认为：“法于何立，立于一画，一画者众有之本，万象之根”。同样，人以物质的形态存在，也是自然规律（道）统摄下的一个表象，他们应该和艺术形迹一体相融（人艺无隔），和自然规律一体相通（人天合一）。故“见用于神、藏用于人”。见、藏既体现在造化之妙上，又贯通于人工之用上。它们分别为不同形态，但都体现于“一画”中。

弄清了石涛“一画”的宏观内涵和微观体现，《石涛画语录·一画章第一》的以下论述便容易理解了：“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也”。通过对“一画”之洪规的把握，则可“收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取耳”。由于“一画”和透悟“一画”的主体——人处于融通无碍的状态中，故“山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度”，均能深入其理，曲尽其态。这“一画”从宇宙化生的宏观法则上落在微观“一画”的笔墨迹象上，则能“具体而微，意明笔透”，也能“动之以旋，润之以转，居之以旷，出如截，入如揭，能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也”。达到“穷变态于毫端，合情调于纸上；无间心手，忘怀楷则”（唐孙过庭《书谱》）和“用无不神而法无不贯也，理无不入而态无不尽也”以及“不见其画之成画，不违其心之用心”的佳境。

由此，石涛握“一画”之枢机，入化通万物的通境，道融乎技，技进乎道，故他借孔子之语不无自信的宣称：“吾道一以贯之”。

石涛在《一画章第一》中有“（一画）见用于神，藏用于人，而世人不知所以，一画之法，乃自我立”的句子，其中“乃自我立”理论界不少人理解为：一画之法为石涛所立。是否因为世人不知所以而“一画之法”就该归于石涛？如前所述，石涛“一画说”的思想基础是老庄哲学，如果“一画”的立形之法，成象之理统摄“万有”，则“一画”即我，我即“一画”，我与“一画”不二。以此理解“一画之法乃自我立”则与“太朴一散，而法立矣，法立于何，立于一画”不矛盾；如“一画”与我相视为二，则“一画之法”虽为大贤至圣所立，亦是“病法”。石涛此话原意如以为世人不知所以，“一画之法”为我所创立的话，是石涛有违其立论基础，更以“我执”昧于佛学，不得“中观”圆融之旨。

暂舍宏旨不论，则具体的笔墨形迹的表现技法可以于变则中体现出多样的特点，就这种情况而言，法（表现的技法）为我所立（独创）是成立的，这样我们便不难理解石涛绘画在形式上无古无今的独创性和笔墨运用上的独特性。

力主“一画为众有之本，万象之根”的石涛，在花鸟画和山水画创作中其气格和审美指向表现出较大的差异。

在山水中，石涛以元气淋漓、奇诡多变的笔墨，写成千变万化的丘壑，其形式的多样和技法上的丰富为山水画史所仅见。所谓收尽“奇峰打草稿”是石涛穷尽自然之态，总括自然之理，幻化笔墨之迹，融合自我之情的综合体现。这与董其昌的山水画形成较大的反差。董其昌在自己的画中追寻一种至味真淳的平淡，其画置陈所蓄之气骨和笔墨所生发的气韵互为表里，一个笔墨迹象就是一个融通自然和个人的全息点，从中可以解读一个完整的董其昌。以此为足，董画形接董源，巨然和元四家，于形上不作他求。石涛则与之不同，在自然物象的把握上，求异成异，以致其画形变无方而常理与共。在笔墨之用上极纵横之能事，发情尽情，写兴尽兴，酣畅淋漓中元气不是内守而是外溢。他二人一个是寂为用，体认“定慧不二”的真谛；一个是以动为归，体认“大朴已散”的灵变。

石涛的花鸟画则不完全包含山水画的特点，其花鸟画没有这许多形的变异和章法上的变化；较之石涛山水画交响乐章似的宏阔，花鸟画则以小夜曲似的浅吟轻唱反映了石涛气质和心性的另一面。兰、竹为石涛花鸟画中的常见之物，一种清气，一种闲逸，常以寥寥数笔成画，轻松而简静。略显特别的是他的荷花：勾涂并举，点染并下，形态的独特，技法的精熟，以及生机的勃发，使石涛花鸟画于隐逸的倾向中有出污泥而不染的向世表露。

细读石涛山水、花鸟画，气格、趣味上的差异是一个值得关注的问题：为什么在同一个画家的画作上，能体现出如此不同的审美指向（当然，在石涛的某些山水画中也有花鸟画中的清逸和简静但不是其山水画的主流）？这种审美指向上的不同也反映在同时代的恽南田和后来的齐白石身上。以南田工稳的小写花鸟画来比较其意笔山水画；以齐白石狂放不拘的大写笔墨来比较其细笔工写，这岂不是矛盾而难以调和的两个极端？但我们除认识画家人格、气质的多重性外，不妨把审视的目光从纯形式的判断上移开，找到透过形式体认精神的新的切入点，这种疑惑可以迎刃而解。我们从他们不同形迹，不同情趣的绘画中都可以读到元神的充实，意理的通融，形式的自足。其立形为象所指同一，“一画之法”的显豁。所以，形式表现能够形成局限，那是下艺者未能以技入道的反映，对于进入化境、通域的大师，笔墨不能牢笼，岂画种形式可以牢笼耶？故南田小写无不通大写法津——神完气足；白石工笔小写的背后，有恣纵的意气和以人意达天成的自由、自在。以致白石以石破天惊的神力，将工至极度的形迹置于大写之画中时，丝毫不觉与“一画”有违；而石涛虽于山水奇变无方，着物即化，其所本仍在宏阔如宇宙的“一画”融通于细微如秋毫的“一画”上，并且石涛山水、花鸟之“一画”何尝不同于石涛心画中的“一画”。于此我们可以理解“亿万万笔墨，未有不始于此而终于此”的义理所在，进之可以理解为象不同而“一画”为用的真髓。

如本文前述，石涛“一画”论的提出本于道家“道通为一”的思想，当我们熟知道家这一根本理论时，石涛“一画”论的神秘感便没有了，其实这一思想不光反映在中国画里，中国中医学亦是以其为根本支点的，当代的科学研究中已有“宇宙全息”现象的发现和理论的提出，这些无疑都给道家学说作了最好的注脚，当然，《石涛画语录》也在不少地方借助了佛学的方便而使其论述得以深入展开，如《了法章第二》中关于“法障”的认识显然得之佛学，《变化章第三》关于“无法而法”的认识也是胎息佛学，只不过在佛学中对法的体认、功用和本质有更透澈圆融的解析，在我心、外物上，在真智大慧的开发上，有更深入的揭示，限于篇幅就不一一展开了。

徐渭作品

- 1 墨葡萄图轴
- 2 墨葡萄图轴(局部)
- 3 墨葡萄图轴(局部)
- 4 黄甲图轴
- 5 黄甲图轴(局部)
- 6 黄甲图轴(局部)
- 7 芭蕉梅花图轴
- 8 芭蕉梅花图轴(局部)
- 9 芭蕉梅花图轴(局部)
- 10 苇塘虫语图卷
- 11 苇塘虫语图卷(局部)
- 12 苇塘虫语图卷(局部)
- 13 鱼蟹图卷其一
- 14 鱼蟹图卷其二
- 15 竹石图轴
- 16 竹石图轴(局部)
- 17 菊花图轴
- 18 菊花图轴(局部)
- 19 菊花图轴(局部)
- 20 山居图
- 21 山居图(局部)
- 22 山居图(局部)
- 23 青藤书屋图
- 24 青藤书屋图(局部)
- 25 墨竹图
- 26 墨竹图(局部)
- 27 梅花蕉叶图轴
- 28 梅花蕉叶图轴(局部)
- 29 驴背吟诗图(局部)
- 30 驴背吟诗图
- 31 驴背吟诗图(局部)
- 32 花卉图卷
- 33 花卉图卷
- 34 花卉图卷
- 35 花卉图卷
- 36 花卉图卷(局部)

- 37 花卉图卷(局部)
- 38 花卉图卷(局部)
- 39 花卉图卷(局部)
- 40 花卉图卷(局部)
- 41 花卉图卷(局部)
- 42 花卉图卷(局部)
- 43 花卉图卷(局部)
- 44 花卉图卷(局部)
- 45 花卉图卷(局部)
- 46 花卉图卷(局部)
- 47 花卉图卷(局部)
- 48 花卉图卷(局部)
- 49 四时花卉图轴
- 50 四时花卉图轴(局部)
- 51 四时花卉图轴(局部)
- 52 榴实图轴
- 53 榴实图轴(局部)
- 54 杂花图卷其一
- 55 杂花图卷其二
- 56 杂花图卷其三
- 57 杂花图卷其三(局部)
- 58 杂花图卷其四
- 59 杂花图卷其四(局部)
- 60 花卉图卷其一
- 61 花卉图卷其一(局部)
- 62 花卉图卷其二

石涛作品

- 63 荷花图轴
- 64 荷花图轴(局部)
- 65 荷花图轴(局部)
- 66 竹石枯树图
- 67 竹石枯树图(局部)
- 68 竹石枯树图(局部)
- 69 临风长啸
- 70 临风长啸(局部)
- 71 山水花卉册其一

图版目录

- | | | | |
|-----|-------------|-----|----------|
| 72 | 山水花卉册其一(局部) | 108 | 花卉册其三 |
| 73 | 山水花卉册其二 | 109 | 花卉册其四 |
| 74 | 山水花卉册其二(局部) | 110 | 花卉册其五 |
| 75 | 墨竹 | 111 | 花卉册其六 |
| 76 | 墨竹(局部) | 112 | 花卉册其七 |
| 77 | 梅竹图 | 113 | 花卉册其八 |
| 78 | 梅竹图(局部) | 114 | 花卉册页 |
| 79 | 梅竹图(局部) | 115 | 花卉册页 |
| 80 | 芭蕉人物图册 | 116 | 花卉册页(局部) |
| 81 | 芭蕉人物图册(局部) | 117 | 花卉册页(局部) |
| 82 | 荷 | 118 | 芋头 |
| 83 | 荷(局部) | 119 | 茄子 |
| 84 | 竹菊石图轴 | 120 | 桃花 |
| 85 | 竹菊石图轴(局部) | 121 | 兰竹册其一 |
| 86 | 竹菊石图轴(局部) | 122 | 兰竹册其二 |
| 87 | 竹石芭蕉图 | 123 | 兰竹册其三 |
| 88 | 竹石芭蕉图(局部) | 124 | 兰竹册其四 |
| 89 | 竹石芭蕉图(局部) | 125 | 兰竹册其五 |
| 90 | 竹石图 | 126 | 兰竹册其六 |
| 91 | 竹石图(局部) | 127 | 兰竹册其七 |
| 92 | 竹石图(局部) | 128 | 兰竹册其八 |
| 93 | 蕉菊图 | 129 | 兰竹册其九 |
| 94 | 梅竹图 | 130 | 兰竹册其十 |
| 95 | 梅竹图(局部) | 131 | 兰竹册其十一 |
| 96 | 梅竹图(局部) | 132 | 兰竹册其十二 |
| 97 | 兰石图册其一 | 133 | 幽兰图 |
| 98 | 兰石图册其二 | 134 | 梅花图 |
| 99 | 兰石图册其三 | 135 | 梅花图(局部) |
| 100 | 兰石图册其四 | 136 | 梅花图(局部) |
| 101 | 兰石图册其五 | 137 | 双清图 |
| 102 | 兰石图册其六 | 138 | 双清图(局部) |
| 103 | 墨竹轴 | 139 | 双清图(局部) |
| 104 | 浦上生绿烟 | 140 | 花卉册页 |
| 105 | 浦上生绿烟(局部) | | |
| 106 | 花卉册其一 | | |
| 107 | 花卉册其二 | | |



一 墨葡萄图轴



2 墨葡萄图轴 (局部)



4 黄甲图轴





5 黄甲图轴 (局部)