

狂笔写心：徐渭书法的美学建构与生命表达

丁少帅 *

摘要：徐渭笔下兼具书写形态与文学内涵的“书法文艺学作品”划分为两大基本类型：第一类是题画诗，这类作品既保留着传统书法独有的艺术品格，同时又承载着文学层面的文化情感寄托。以题画诗为切入点，深入考察徐渭的审美追求，不仅具备扎实的学理依据，也能够更加深刻地揭示时代美学观念对徐渭艺术思维的深层影响与内在塑造。第二类是书法理论文献，包括徐渭的书论、题跋等材料，通过对其书学观念的系统梳理与阐释，可以进一步展现晚明多元审美思潮共同作用下，书法创作路径所呈现出的丰富性。中国古代书论经典中一向强调：“书者，如也。”这一论断揭示出书法艺术最核心的本质，即书法作品的整体风格特征，从来都不是孤立的形式存在，而是与创作者的人格修养乃至生命状态形成深层的内在呼应。

关键词：阳明心学；徐渭；题画诗；书法理论；浩然正气；真我

Writing the Heart with Wild Brushstrokes: The Aesthetic Construction and Life Expression of Xu Wei's Calligraphy

Ding Shaoshuai*

Abstract: Xu Wei's calligraphy-and-literature integrated works, which combine calligraphic form with literary connotations, fall into two primary categories. The first consists of poems inscribed on paintings. While preserving the unique artistic essence of traditional calligraphy, such works also embody cultural and emotional sustenance on a literary level. Taking these inscribed poems as a starting point to explore Xu Wei's aesthetic pursuits not only rests on solid academic foundations but also profoundly reveals the profound influence and inherent shaping of the aesthetic concepts of his era on his artistic thinking. The second category encompasses theoretical writings on calligraphy, including his treatises on calligraphy, inscriptions and colophons. A systematic collation and interpretation of his calligraphic ideas further demonstrates the diversity of creative approaches to calligraphy shaped by the pluralistic aesthetic trends of the late Ming Dynasty. A timeless tenet in classical Chinese calligraphy theory states: "Calligraphy is the likeness of the self." This assertion lays bare the core essence of calligraphy art: the overall stylistic features of a calligraphic work are never mere isolated formal elements, but maintain a profound internal correspondence with the creator's moral cultivation and existential state.

Keywords: Yangming's Mind Theory; Xu Wei; Inscriptions on Paintings (Tihuashi); Calligraphy Theory; Noble Integrity; True Self

版权 © 2026 归作者及香港致源出版有限公司所有。

本刊遵循知识共享署名 - 非商业性使用 4.0 国际许可协议 (CC BY-NC 4.0) 开放获取。

详情请参阅：<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



* 丁少帅 (1996—)，男，绍兴大学研究员，编辑，研究方向：书法史。

一、徐渭美学观念的生成语境与思想渊源

徐渭（1521—1593），字文长，早年字文清，别号天水月、天池山人等，浙江绍兴人，是明代中后期集诗文、戏曲、书画、军事谋略于一身的旷世奇才。早年阶段的徐渭，虽然出身于地方官宦之家，家世并不算低微，但其人生从一开始就被笼罩在不幸的阴影之中。他出生未满三个月，父亲便因病离世，自幼在正房夫人的抚养下寄养长大，长期处于一种敏感的心理状态。尽管身世孤苦，徐渭却展现出异于常人的天资与悟性。此后徐渭才思日益精进，学识不断拓展，少年才名已在当地广为流传，为时人所看重。步入中年，徐渭的人生非但没有一帆风顺，反而进入更加坎坷的阶段。他曾入赘潘家，与妻子感情深厚，然而造化弄人，妻子早逝，给徐渭带来了巨大的精神打击。在悲痛与困顿交织的处境中，徐渭仍对仕途抱有期望，重拾科举之路，希望通过正统路径实现人生抱负，却屡试屡败，最终仅获秀才。科场失意的徐渭，在人生低谷中意外迎来转机，其才情谋略得到东南重臣胡宗宪的赏识，被延揽入幕府，担任核心幕僚，参与机要谋划。到了晚年，徐渭在历经牢狱之灾后得以出狱，此时的他早已看透世间冷暖，彻底断绝了仕途之念，开始以鬻卖书画的方式度过余生。他先后游历金陵、登州等地，在漂泊中体味人生，最终返回故乡绍兴，在破败的环境中度过晚年，晚景极为凄凉困顿，离世时甚至只能以草席裹身。

他亲笔题于《墨葡萄图》的一首自作诗，短短数句道尽晚年落魄的心境。他又在《青藤书屋图》这幅极具个人象征意义的作品上自题一联：“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人。”其孤傲狷介的人格气质，在笔墨间展露无遗。即便到了晚年穷困潦倒的境地，徐渭依旧保持着执拗的性格，绝不向权贵与世俗妥协。徐渭在《花果卷》的题跋之中，亲口自述晚年以画换米的窘迫处境，在《题画梅二首》中，他再次借助对前代画家的追怀，表达了相似的身世之叹与困顿之感：“想见元章愁米日，不知几斗换冰枝。”徐渭在诗中

反复提及的“元章”，正是元代诸暨籍著名画家王冕，王冕安贫乐道的人格精神，对徐渭的精神世界、价值认知与审美追求产生了潜移默化的塑造。

明初政治格局高度集权，官方将理学作为教化天下的核心工具，这一状况在很大程度上造成了文人思想的僵化与同质化，艺术创作也在一定程度上呈现出重法度的倾向。发展到晚明时期，传统社会结构变动带来道德标准与审美风尚的巨大转变。王阳明创立以“致良知”为核心的心学思想逐渐兴起。传统儒学中的经典阐释路径，在个体意识不断觉醒的社会进程中，也发生了精神层面的深刻转型。阳明心学所大力提倡的“自然为宗”“本色论”等重要思想主张，对徐渭审美趣味的形成，具有启发作用，这种深层的思想影响，深刻渗透在他此后一生的书画创作实践与审美理论建构之中，成为其艺术精神的内在灵魂。王畿的一段重要论述：“乐是心之本体，本是活泼，本是洒脱，本无挂碍系缚。”围绕“乐”与“心”展开的本体思辨议题，其思想源头可追溯至庄子哲学，而其直接理论依据则来自王阳明的《传习录》。王阳明在正德年间持续不断的讲学活动中，反复强调“本体论”的哲学立场，试图将儒家义理提升至“万物本体”的终极高度，以此剔除释道二教之中带有功利色彩的“私念”，回归纯粹本心。“本色”概念，由最初指事物本有之颜色，逐步引申为事物最本真的本然状态，王阳明所标举的“良知的本色”，更是将关注重心从外在客观之物，彻底转向主体内在的精神“本源”。徐渭深受这一“本色说”的启发，在自身长期艺术思考与创作实践的基础之上，进一步提升了“本色”的理论内涵，并将其创造性地运用到书法理论体系建构之中，使其成为自己书学思想的核心支柱。

在书法理论的构建上面，徐渭有选择地创造性转化了王阳明的观念，提出“本色”与“相色”这一组相互对立的核心范畴。“徐渭不光在理论上提倡‘真我’，在创作中也积极实践……在徐渭的笔下，诗文率性而任情，时时刻刻传达出一个‘真我’，尽管这个‘真我’既不高尚、不伟大、不深沉，却是坦率的、

神气活现的。”^[1]徐渭明确认为,本色指向本真之我,相色则是外在虚饰,一切真正有价值的艺术探索,其终极目标与终极意义,正在于剥离外在虚饰,回归生命本质。因此,“本色”在徐渭的思想体系之中,在很大程度上成为“真我”意识的象征。徐渭将心学思潮系统地引入书学理论体系,打破明代以来书坛僵化的局面,在中国书法批评史上具有开宗立派的里程碑式意义。徐渭的思想主干固然直接来自阳明心学,但同时又与晚明时期的“性灵派”“公安派”以及“前后七子”的文艺主张形成高度呼应。例如李贽、徐渭、三袁等人,都共同推崇“至情至性”的创作原则,大力提倡精神自由,这种精神追求从不同层面来看,都是对传统的反抗。正是基于对“真”这一价值内核的共同推崇与坚守,后世不少学者将汤显祖与徐渭的思想一并归入“性灵学派”的思想脉络之中。从“情”与“欲”的理论视角审视徐渭,将其视为性灵派的关键人物。这充分表明,除了阳明心学作为主体框架外,徐渭美学观念的另一重要来源,是对晚明诸多文艺流派思想成果的融会贯通,多重思潮彼此支撑。但徐渭并未停留在对“性灵派”“公安派”以及“前后七子”观点的简单吸纳,而是结合阳明心学对性灵说观点进行改造。“性灵派的文学主张,在明代的戏文中似乎体现得更加充分,‘童心’‘性灵’这块文章,在诗歌创作中并未作够。因为徐渭那样的怪才实在太少,而三袁的底蕴略嫌不足。”^[2]可见徐渭对于性灵说观点是极具创新的。徐渭打破“前后七子”以古法为尊的创作逻辑,将阳明心学“心外无物、良知本然”与性灵说融合,把“性灵”从单纯的文学情志,升华为个体本真良知的外化,倡导“情即天理”,使性灵扎根于个体生命本真,试图摆脱复古的限制。由此“徐渭‘真我’说推动了晚明唯情论的发展,影响了汤显祖、张岱、袁宏道等人的学说,推动了‘情’从‘理’中脱离开的美学进程以及个体生命的存在、表现被肯定与张扬的美学思潮”^[3]。

徐渭美学思想最根本的源头,仍然是阳明心学,徐渭热衷阳明心学,并以“明心守正”为准则。他主

要通过王学重要传人季本和王畿来系统地接受心学的理论滋养与精神熏陶。阳明心学的出现,本身就是晚明士人对程朱理学官方意识形态的自觉反抗与超越。心学诞生之后,以其强大的思想活力迅速吸引了大批追随者,在思想界形成巨大声势。当时思想界主要存在两大并行路径:一是强调格物穷理的程朱理学,二是具有鲜明革新精神的阳明心学,徐渭以其天性与阅历,明确地选择了后者。他在《评朱子论东坡文》中直言不讳地批评:“吹毛求疵,苛刻之吏,无过中求有过,暗昧之吏。极有布置而了无布置痕迹者,东坡千古一人而已。朱老议论乃是盲者摸索,拗者品评,酷者苛断。”^[4]这一评价极其鲜明地体现出徐渭对程朱理学的批判立场。

徐渭虽与王阳明同为绍兴同乡,却因时代相隔,未能亲炙王阳明教诲。徐渭的老师主要是王畿和季本。徐渭美学思想受王畿影响最为深刻,王畿是王阳明最为得意的弟子之一,也是王学左派的核心人物,心学之所以能够绵延百年,王畿起到至关重要的作用。王畿之父与徐渭之父为姑表兄弟,二人兼有亲缘关系与诗文交谊,时常以诗歌往还唱和。季本同样是王阳明早期重要弟子,笃实心学,“徐渭在二十七岁时正式拜季本为师接受阳明心学”^[5],徐渭对季本的思想指引,王畿与季本的理论侧重略有不同,王畿进一步发扬了王学左派“致良知”的心性实践学说,在实践层面格外强调内心体悟对个体行为的引领作用。受这一思想路径的深刻影响,徐渭在书论中反复强调,以“手”的技法运作传达“心”,先让内心体悟自然大道,再以手上技法予抒发。同时,“受阳明心学和季本老师务实精神的影响,他强调学书在于人的内在素质……学书最大的弊端就是‘不出乎己由乎人’‘罔乎人而诡乎己之所出’”^[6]。徐渭一贯主张“气”在书写过程中具有决定性的意义,只有“气”达到纯熟贯通之境,才能将静止的笔墨点画写得神采飞动;若“气力”心手分离,书法便会死气沉沉。徐渭对潇洒灵动书风的推崇,也可印证这一思想取向。上述观点均强调心手合一,重视内在精神的自觉和自由表达,与阳明心学“致

良知”的核心精神一脉相承、高度契合。徐渭对阳明心学的选择，始终围绕个体主体展开，取其个体本真的生命情感。徐渭重视汲取阳明“心外无物、心即理”的核心命题，将“心”确立为价值判断与精神表达的本体，打破程朱理学对个体的压制，高扬“良知”的本然自足，推崇阳明倡导的“狂者胸次”，以此为自身不媚流俗、不拘礼法的人格追求。徐渭抓住“心外无物、心即理”这一命题，将道德良知转化为个体本真生命与真情，为自身不拘礼法、独抒己见的人生状态奠定理论基础。

徐渭将自己一生坎坷曲折的生命体验，全面地灌注于文艺创作实践，借助诗、文、书、画等多种艺术形式，曲折而深刻地彰显自己的精神立场。他在《涉江赋》中明确提出“真我”这一核心美学观念：“爱有一物，无挂无碍，在小匪思，在大匪泥，来不知始，往不知驰，得之者成，失之者败，得亦无摧，失亦不脱，在方寸间，周天地所。勿谓觉灵，是为真我。”^[7]这段话清晰表明，在徐渭看来艺术的本质在于抒发个体本真的生命情感，守护不可复制的内在真我。徐渭一生的书法创作体现出“来不知始，往不知驰”“得亦无摧，失亦不脱”的情感境界。

在自然观这一重要理论层面，徐渭并未简单机械地承袭阳明后学诸师及王芝的既有观点，而是在此基础上结合自身体悟，进一步提出“本体自然”的理论主张，将人性中未曾泯灭、本然存在的直觉与生命追求，视为人之“自然属性”，视为不可扭曲的本真存在。他极力强调推崇“自然天成”与“抒发本性”的创作原则，这一核心追求使其艺术作品呈现出鲜明的“反传统”“反中和”的风格特征，具有强烈的精神冲击力与艺术感染力。事实上，无论是标举“文必秦汉，诗必盛唐”的前后七子，还是与徐渭同时代的公安派、竟陵派，在对复古思潮进行辩证反思的过程中，都凸显出“本体论”的理论意义与价值。但在书法领域，自赵孟頫大力提倡“回归晋唐”以来，书坛长期笼罩在复古观念之下，鲜有明确反叛之声，因此现代学者多将清代中期兴起的碑学复兴，视为对帖学传统的首

次大规模突破，这一看法并不全面。徐渭在晚明时期，已经在文学艺术等多个领域举起反叛大旗，同时也对书画领域的僵化模式展开深刻反思与有力突破。不过，徐渭并不意图通过贬低晋唐经典书法来树立个人权威，“重建体系”并非其理论目的，这与其身处复古与反复古思潮交织激荡的时代环境密切相关。他更多是从天赋精神等内在维度，对书法审美标准进行重新定义。只是由于这种反思方式较为内敛，时人未能敏锐地意识到徐渭思想中蕴含的对传统书法的颠覆性意义与开拓性价值。由此也引出徐渭的另一重要艺术立场，在提倡“放任天性”的同时，也格外重视“功夫论”“法度论”，即强调艺术学习中对传统的继承，并非主张艺术完全脱离经典的肆意宣泄，而是追求心与手、情与法、古与今的高度统一。

二、美学观念视阈下徐渭题画诗的内涵阐释

题画诗文是创作者在绘画作品完成之后在画面空白处题写的，用于解说画面内容，抒发内心情感的诗、文、跋、记、短句、长文等文字，其文化源头最早可以追溯到魏晋南北朝时期。按照一般艺术分类习惯与学科归属，题画诗在形式形态上归属于书法范畴，但在内容意蕴上又同时隶属于文学范畴，天然具备跨文体、跨艺术的双重属性。发展到明清高度成熟的文人画阶段，书画家越发自觉地追求“诗书画印”融合的综合艺术效果，因此题画诗文兼具诗歌意蕴、书法美感与视觉形式的双重价值。

蔡显良在研究唐代“论书诗”时做过精细区分，即将其明确划分为“咏书诗”与“论书诗”，二者在内涵上存在明显差异。书法与绘画在具体研究中虽常并称，但书法作品中包含绘画元素的情况并不多见，属于特例。而绘画作品中出现书法、题诗、落款，则极为普遍，成为文人画的常态。据此标准，论书诗大体可以清晰分为两类：一类直接吟咏、赞美书法本身、技法、风格与形态；另一类则抒发、阐发对书法理念

的感悟与思考。相比之下,“题画诗”概念的拓展显得更加宽广,其内涵理应包含“咏画诗”与“论画诗”两大部分。也就是说,题画诗在题材与形式上几乎没有严格的限制,从广义角度看,凡是直接题写在绘画作品之上的诗歌,均可纳入题画诗范围;从狭义角度看,则大致相当于“论书诗”与“咏书诗”的总和。题画诗本身还具备独立的书法艺术价值,其广义形态已不再局限于诗歌单一文体,而是融合诗、文、题、跋、书、画于一身的综合艺术表达方式。本文所讨论的“题画诗”,即采用这一最具包容性、最符合历史实际的学术界定,既包括诗歌,也包括各类题跋散文,既具备独立文学价值,又承载重要艺术意义。

发展至明清两代,绘画的构图语言更加丰富多样,“诗书画印”合一成为文人画的艺术追求,画面上的诗文题跋不再仅仅是章法布局上的点缀,更是对画面意境精神主旨的提炼深化。题画诗与绘画之间的内在关系逐渐密切,文人格外强调审美感知的重要性,诗歌与画面之间,构成抽象意蕴与具象形象的互通关系,诗性语言为画面增添想象空间,同时也对画面形象进行阐释,使整体意境更加澄澈深远。

徐渭的绘画是明代文人画大写意一派的巅峰,他以自身持续不断的创作实践,引领并推动了晚明浪漫主义书风的形成。与此同时,徐渭的美学思想,也完整体现在各类文艺作品之中:在文学作品中,他在书法、绘画等视觉艺术作品中,则以豪放恣肆的视觉语言呈现自己的审美理想,借助艺术形式尽情释放自己天马行空般的想象力。袁宏道在《徐文长传》中以极其生动准确的笔墨如此评述:“其胸中又有一段不可磨灭之气,英雄失路,托足无门之悲,故其为诗,如嗔如笑,如水鸣峡,如钟出土,如寡妇之夜哭,羁人之寒起。”^[8]徐渭的诗词创作,大体也可以归入借物抒情这个类型之中,但又在情感上远远超越前人。浩然之气多在梅、兰、竹、菊等传统君子题材中得以鲜明体现,徐渭以物喻人,借高洁清雅的自然物象,传达自己孤高耿介的人格形象。徐渭一生颠沛流离,其极端坎坷的遭遇对其身心而言是巨大磨难,但也在精神层面成就了他

作为晚明最具反抗精神的文人形象,淋漓尽致地彰显出不屈不挠的浩然正气与艺术骨气。面对一生困顿失意的残酷命运,徐渭依然在文字中展现出“眼空千古,独立一时”的精神气度,在人格上始终保持一股“不可磨灭之气”。这种精神气度,正是晚明文人反抗传统束缚的典型体现。徐渭认为“良知”代表人生而具有先天内在的辨别是非,判断善恶,觉知真理的内在智慧。徐渭强调人天生本具良知,想要真正实现“致良知”,就必须坚持这份明辨是非的雄浑之气,这种“气”并非后天学识所能赋予,而是源自生命本有的内在力量。徐渭所谓“不可磨灭之气”,贯穿其一生各个阶段,鲜明地展现出他刚直不屈的人格与凛然不可侵犯的气节风骨。

徐渭的作品可以分为狂放型(如《黄甲图》)、内敛型(如《五月莲花图》)、矛盾复合型(如《墨葡萄图》)三大类。《黄甲图》是徐渭狂放艺术风格的典型作品,“蟹的造型,虽寥寥数笔,却浓、淡、枯、勾、点、抹诸多笔法参用,质感、形状、神态历历具足”^[9],尽显徐渭纵心肆意的精神追求。画作以极简笔墨绘螃蟹,笔墨酣畅淋漓,无半点雕琢匠气,笔势纵横恣肆,墨色浓淡反差强烈,寥寥数笔便勾勒出物象神韵,是内在情志的外放,“螃蟹给人的感觉是横行霸道、粗鲁无礼,徐渭借螃蟹来暗讽进士,嘲讽那些无真才实学却能考取功名的人”^[10]。关于螃蟹的描绘,徐渭还曾作“蟹图”,并题诗:“若教纸上翻身看,应是团团董卓脐。”这已经是对权贵酣畅淋漓地痛击了。^[11]相较于《黄甲图》的狂放,《五月莲花图》(图1)则尽显内敛温润,是徐渭精神世界的另一面写照。画作绘荷塘清景,笔墨温润克制、藏锋内敛,线条舒缓柔和,墨色清雅淡逸,没有张扬的笔势,却于沉静中见风骨,于淡雅中显格调。内敛的侧面便是矛盾的展现,“在本画中,‘美丽的莲花’和‘杂乱的荷叶’可以看作是对立冲突的对方……本画虽然描绘的是心理冲突,但是本质上是面具画,这表明37岁时的徐渭处于被面具能量所控制的阶段,依然处于某种理想化状态的追寻中”^[12]。《墨葡萄图》是徐渭艺术造诣的巅峰,

更是其矛盾复杂精神世界的集中体现，笔墨狂乱纵横，藤蔓肆意缠绕，葡萄果实错落低垂，笔势癫狂不羁，墨色淋漓厚重，满是愤懑郁结之气，将“一种饱经忧患、抱负难酬的无可奈何的愤恨和抗争，尽情抒泄于笔墨之中”^[13]。《墨葡萄图》把《五月莲花图》的那种矛盾无限放大，“《墨葡萄图》中几笔葡萄的新芽和新叶，对无人采摘、枯萎老去的葡萄形成了反衬，给画面带来了尚未完全失去生气的意味”^[14]。

徐渭在画中重视高尚人格。梅、兰、竹、菊自古以来便被历代文人赋予高洁自守的人格象征。徐渭在《菊竹图》题画诗中写道：“身世浑如拍海舟，关门累月不梳头。东篱蝴蝶闲来往，看写黄花过一秋。”画面之中描绘一株傲然挺立的秋菊，意趣高古，而题诗则直接诉说徐渭自身的生命处境。诗歌首句以海中孤舟比喻自己在晚明乱世中的漂泊无依，即便身处污浊动荡之世，却依然能如秋菊一般坚守节操，并不为世俗污染，彰显出独立不移的精神气度；同时也流露出追慕陶渊明归隐田园的精神追求，以此抒发身世飘零的无奈与闭门索居的孤寂，二者形成强烈对比，营造出反差强烈的独特美学效果。他甚至刻意使用看似荒诞不经的语言强化这种对比，以此实现对现实的讽刺和反抗。又如徐渭在《题墨牡丹》中说：“五十八年贫贱身，何曾妄念洛阳春？不然岂少胭脂在，富贵花将墨写神。”画面中一枝牡丹自左下角斜出，采用特写式、聚焦式构图，牡丹本是象征荣华富贵花卉，却在徐渭笔下以纯墨写意、淡墨传神，以水墨淡雅之色取代绚烂艳丽的色彩的气息，非但没有富贵气息，反而透出清冷孤傲，给人以奇崛突兀的精神震撼。为了更加明确地传达审美追求，徐渭特意将这一艺术构思、精神选择写入题诗之中，自述五十年来贫贱相守，从未贪图富贵荣华，攀附权势地位，即便有胭脂色彩也弃而不用，只以淡墨写意传神，足见其高洁自守的人格品格。《瓶花图》以极简笔墨，在画面右下角勾勒花瓶与瓶中牡丹，瓶花以淡墨勾勒，花叶鲜活，既体现出徐渭清高自守的品格胸襟，也流露出一不与世俗同流合污的淡泊志向。徐渭能够极其自觉地根据作



图1 徐渭 五月莲花图 纸本水墨 103 cm x 51 cm

上海博物馆藏

品整体意境，灵活选择题画诗的书写风格与行气布局，将内心的愤懑等复杂情绪，通过书法的形式语言予以充分传达，真诚呈现。唐朝书法家颜真卿书法一向具有雍容正大的风格，却在家族蒙难时，写下气势奔放的《祭侄文稿》。与之极为相似，徐渭的书法美学也

呈现出丰富多变的面貌，从这类作品中，可以清晰看到徐渭“心为上、手次之”“以心驭手、以情使笔”的艺术追求与审美理想。

徐渭在画中重视生命语言的控诉与表达。抒发命运多舛与怀才不遇之悲的题画诗在徐渭的艺术创作中占据着极为突出的位置，也成为其整体创作中最具感染力的情感主线与精神基调。徐渭在《题墨葡萄图》中写下千古名句：“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。”这首诗不仅是他人生心境的真实写照，更被反复题写于《葡萄图》《花卉图》等多幅经典作品之上，足以见得这段诗句所承载的情感早已深入骨髓，成为其生命体验与艺术精神的深刻凝结。画面中，画家以简练纵逸的笔墨挥写藤蔓枝条与串串果实，葡萄以淡墨点染而成，形态疏落，整体气息苍凉沉郁。单以画面观之，已然满含失意落寞的意蕴，而题画诗的介入，不仅让诗、书、画三者实现气韵上的贯通与融合，更起到点醒主旨的核心作用，题画诗的“第三、四句‘笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中’，表达出作者怀才不遇的愤懑，自身才情无人可识，只能寄托于纸上画中”^[15]。徐渭以葡萄中深藏的明珠自喻，将自身满腹才情与一片赤诚之心比作无人赏识的明珠，即使内蕴丰富，最终也只能被抛掷于荒藤野蔓之间，任由埋没。诗句中两个“闲”字前后呼应，把其一生壮志难伸的怅惘辛酸与苍凉表达得真切沉挚。与此题跋相配的书法亦恣肆挥洒，与绘画的大写意格调高度契合，共同形成狂放真率的艺术风貌与精神气质。徐渭在《花卉图卷》中亦题：“信手扫来非着意，是晴是雨恁人猜。”此幅作品截取竹枝一隅为之，后两句诗表面看似随性平淡，实则在淡然的语气之下，深藏着晚年心境的无奈的真切体悟，以及始终不肯放弃的精神坚守与人格执着。除此之外，徐渭还喜欢绘制雪竹，“《烟云之兴图卷》画有一段雪竹，极为潇洒、精彩。画上的竿无梢之竹，颇有深意，表达于徐渭‘头可断，志不可屈’的倔强个性和对社会黑暗势力的反抗精神”^[16]。

徐渭写诗主张“诗本乎情”，而徐渭的题画诗更

好的反映了自己的思想情感，将情感寄托于物象之上，表达面对世事的態度。徐渭不但“诗本乎情”，还能做到“书本乎情”，他擅长行、草、楷三体，不同题材的题画诗，选用的“书体”并不一致。对于有强烈情感意识表达的题画诗，使用较为狂野不羁的草书；对于情感力量稍微“次之”的题画诗，则使用不激不厉的行书；对于应酬之作，或用以“换米”的作品，则使用庄重典雅的楷书。“徐渭暮年右臂坏，多作小字，辄疼，《雨中醉草》后段有几行，艰涩、凝重，个别字歪扭，然尤具徐渭书的基本特征。这几行字正是（徐）渭暮年身体状况的如实反映。”^[17]可以说徐渭完全是将书法概念中的“随势赋形”，发挥到极致。

三、美学观念视野下徐渭书论思想的理论建构阐释

作为绘画内容的自然延伸、情感补充与精神升华，可以通过题画诗的文字内容、精神内涵、书写状态与笔墨气息，全面把握徐渭的美学追求，而徐渭的书法理论文章、题跋、序跋等文献，则能更为完整地阐释其美学思想和艺术观念体系。例如从徐渭所撰写《选抄类摘序》《笔玄要旨》等专门理论文献中，可以完整地把握他对艺术本质和创作逻辑的深刻理解与系统建构；从《书苏长公维摩赞墨迹》《书米南宫墨迹》等一系列题跋中，则可以敏锐观察到徐渭美学思想中蕴含的理论创造力。

徐渭在《涉江赋》中提出“真我”理论，奠定其全部艺术精神的基石。徐渭写作此赋时既落名乡试，此时徐渭既深刻感慨自己于道未闻，又担忧自己尚未领悟艺术本源真谛便已垂垂老矣，同时明确提出“至于进退之间，实所不论”的人生态度，将荣辱升沉全部置之度外。徐渭在人生与思想的关键阶段，正努力地挣脱功名枷锁的束缚，回归内在本心。而徐渭整个书学理论的核心基石，正是“真我”，“真我观”构成其整个美学体系、艺术世界与精神家园的灵魂。徐渭曾对“真我”这一终极本体有一段极其深刻地论述。

徐渭的《涉江赋》，其核心精神指向可以被深刻阐释为无形无象者称之为“虚”，最微小的物质存在称之为“尘”，微尘与虚空不可分割；从天地的宏大视角看人，如同人看渺小的蝼蚁一般，尊卑本无永恒的界限与标准。小中更有小，彼此互为参照，如此看来通常所说的蝼蚁在更小的尺度视角里也堪称巨大。宇宙万物纷繁并立，本就自然如此，人们眼中所见是非得失，不过是瞬间即逝的虚幻表象。在这一切虚幻的表象背后与本质之中，世间唯一一物，真实不虚，它无拘无束，在小处不显狭隘，在大处不拘泥形迹，不知从何而来，不知向何而去，它藏于每个人内心方寸之间，正是形容行为放达、不为世俗规矩所束缚，徐渭的“真我观”与庄子“真画说”在精神上高度一致，都指向推崇艺术创作中不顾外在评判，不为外物奴役，能从容游刃于法度之中的自由境界。

徐渭在《选抄类摘序》这一重要书学文献中构建起以心学为根基的书法思想体系，同时对“书法亡久矣”这一沉痛判断进行了系统阐释，深入剖析其形成根源，并试图为书法艺术的突围指明方向。明代前期书坛长期受元代复古书风笼罩，书家大多经由元人间接接受法晋唐，这种流于表面的学习方式，极大压抑了书法本应具备的生命活力与个性表达。面对这一现状，徐渭自开生面，对书法活动的内在结构与价值层级进行重新梳理与定位：“书致”“书思”“书侯”“书丹”等精神层面的追求，统摄于“心”；“执笔”“运笔”“书法例”“书法”“书功”等技法层面的实践，则归属于“手”；而“书原”“书评”仅处于次要、辅助的位置。“书致”是书家在长期研习与体悟中，上溯书法本源所蕴含的意趣、气韵与精神；“书思”是对艺术本质的反复思索；“书侯”则是在精神体悟之上自然形成的独特格调与笔墨风神。徐渭始终将“心”置于书法创作的统领地位，是心学思想在书学领域最为鲜明的体现。他还对书法实践的主次关系做出清晰而明确的划分。徐渭以“心为上，手次之，目口末矣”鲜明确立了内在精神在艺术创作中的核心地位，强调一切技法都应服务于本心，归依于本真。

徐渭所标举的“本色”理念以抒发真实、自然、独特的个体性情与生命本真为终极指向，与前文所论“真我”精神在逻辑上彼此呼应。“对此，徐渭态度鲜明：‘贱相色，重本色’，表现出不流俗的坚定意志，临摹作为书学活动，而应当凸显作者的‘本色’，即‘真我面目’。”^[18]他在《跋张东海草书卷》中留下一段极具批判力度的书论，进一步阐发“天成”这一核心审美境界。在徐渭看来，不学而自然天成者，乃是天赋卓绝的极少数人，难以强求；更具实践意义的至高境界，则是从师法传统入手，经由长期研习，最终超越形式束缚，到达物我两忘之境。所谓“天成”，并非来自外在天意或古法约束，而是源于创作者自身的生命本真与精神自觉，是“出乎己而不由于人”的艺术本貌。

《笔玄要旨》中所体现的徐渭书学思想，涉及执笔、用笔、临摹关系等多个方面。以执笔为例，徐渭本人常用侧锋，“有意令笔致外露而表现出一种狂放不羁的个性”^[19]。《笔玄要旨》开篇即论述执笔，可以概括为手执笔管的位置、指掌在执笔时的状态、执笔原则三个部分^[20]。徐渭对单钩与双钩两种执笔方式进行辨析，认为执笔不必刻意强求手指的绝对齐整，关键在于保持自然舒展的“自在意思”，这一追求与其“真我”审美理念深度契合。“徐渭反对‘鲁钝直野’这种不懂法的书法，讲究技进于道的恣纵自运。这一点可以说是理解徐渭狂怪之书的关键”^[21]。徐渭又点明了书法之道重在把握内在精神与义理，做到自然从容。徐渭《论中》七篇以儒家“中”为思想标尺，崇尚中庸平和之境，这一理念与“真我”追求并不矛盾，反而正是“自然”境界的一种体现。徐渭还认为，深入研习方能得书法之精神，则是抵达神品的关键。同时，他多次强调学书应重视古法，但更要在继承基础上力求创新，既不可一味“信笔而来”，也不可死守成法，而要合乎“中度”之理。

对于初学书法的人来说，徐渭格外强调师法古帖的重要性。在处理临与摹的关系上，在徐渭看来，临写易于领会古帖笔意，利于书艺精进，但容易偏离原

帖结构；摹写易于把握字形间架，却难以体悟笔墨风神。“他认为书法的诀窍在于追求‘活精神’，在于以心驭书。因而主张临摹从心，追求‘己意’，不必追求点画绝对一样，即使做到一模一样也只是‘奴书’，并无真我融入其中”^[22]。徐渭更强调在精熟笔法的基础上，追求意态传达与创造性转化。他在书论中明确指出临摹的最终目的，是实现“应变无方”的自由境界。在精熟于心之后，便可化古法为己用，不必执着于原帖外形，而能直取其神韵。需要说明的是，徐渭的“活精神”不是放弃古法，他的字迹也是有所出处，“徐渭的行书和草书处处可见祝允明的影子……从祝允明的狂草诗卷《前后赤壁赋》和《洛神赋》中可以窥见共对徐渭狂草艺术的影响，徐渭的《白燕诗卷》和《杨妃春睡图诗卷》在章法格局和气韵上与祝允明诸试卷极为相似”^[23]。这正是师古而不泥古的要义所在，超越形迹，最终实现与前人精神相通的艺术高度。

徐渭明确点出书画艺术中“生动”的核心意义，认为作品高下并不取决于墨色浓淡轻重，而在于整体气韵能否与接受者产生审美共鸣。“无论是用墨如泼，还是惜墨如金，都不是关键，关键在于‘生动’，服从于‘生动’的目的，视对象的表现而用墨，才是正确的，大可不必作矮人观场、同声附和之论。”^[24]在徐渭的观念中，临摹古帖不可计较于细节，亦不可过度执着于线条结构等外在形式，而应在书写中展露笔意风神，以真情流露成就精神层面的生动。徐渭画与书法中的“生动”问题。不是创作过程的墨色轻重，是对书画创作技法的革新，更是对艺术本质的深刻洞察，其中“直寄性情”既是“真我”的直观体现，也是作品具备生命力的关键，这一主张也与中晚明心学影响下崇尚自由的艺术生态高度契合。

参考文献：

- [1] 陈文新，余来明，主编．明代文学与科举文化国际学术研讨会论文集[M]．武汉：武汉大学出版社，2010：239.
- [2] 周啸天．中国绝句诗史[M]．成都：四川人民出版社，2019：486.
- [3] 张宏敏，编．2023 阳明学研究报告[M]．杭州：浙江工商大学出版社，2024：187.
- [4] 徐渭．徐文长佚草：卷七[M]．明天启三年张维城刻本．9a.
- [5] 刘明才．“中年变法”：徐渭书画造型世界的多重复合研究[M]．北京：文化艺术出版社，2021：38.
- [6] 朱万章．画外乾坤[M]．北京：生活·读书·新知三联书店，2020：45.
- [7] 徐渭．徐文长集：卷一[M]//袁宏道，评．清刻本．2b.
- [8] 徐渭．徐文长传[M]//徐文长集．袁宏道，评．清刻本．7b.
- [9] 唐译，编著．一生不可不知道的中国花鸟画[M]．北京：企业管理出版社，2013：114.
- [10] 刘芊玥，编．感受的力量：像艺术家一样观看[M]．上海：上海人民出版社，2024：241.
- [11] 林木．明清文化画新潮[M]．上海：上海人民美术出版社，1991：54.
- [12] 童欣．故纸堆中的自性化：分析心理学视域下的心理史学理论与实践[M]．北京：机械工业出版社，2024：210.
- [13] 徐建融，主编．中国名画鉴赏词典（珍藏版）下[M]．上海：上海辞书出版社，2024：648.
- [14] 叶山岭．画境品游：中国画的审美与表达[M]．长沙：湖南美术出版社，2024：299.
- [15] 骆玉明，刘强．元明清诗选[M]．上海：同济大学出版社，2017：123.
- [16] 贾关法．会稽读画纪历[M]．杭州：西泠印社出版社，2015：84.
- [17] 叶其峰，主编；广东省文物鉴定站，编．文物鉴定与研究：二[M]．北京：文物出版社，2004：38.
- [18] 方锡球，本卷主编．中国文艺思想通史：第6卷下 明代文艺思想史[M]．北京：北京师范大学出版社，2024：1590.
- [19] 王镇远．中国书法理论史[M]．合肥：黄山书社，1990：364.
- [20] 周群．徐渭评传[M]．南京：南京大学出版社，2006：366.
- [21] 楚默．中国书法丑书论[M]．长沙：湖南美术出版社，2017：128.
- [22] 崔树强，主编．书法核心素养[M]．南昌：江西美术出版社，2023：84.
- [23] 王卓文．中国书法艺术及其美学研究[M]．北京：北京工业大学出版社，2020：125.
- [24] 邓乔彬．中国绘画思想史[M]．贵阳：贵州人民出版社，2011：325.