

沈周　〈葡萄〉《寫生冊》之一　臺北　國立故宮博物院藏

臺大學術期刊資料庫



徐渭　〈墨葡萄〉《雜畫冊》之一　美國澤西草堂藏

臺大學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202309_(55).0004

徐渭的墨戲

石守謙*

【摘要】本文企圖透過五件徐渭墨葡萄的畫面分析，來討論徐渭這些可以歸為「墨戲」作品是如何製作的。而這些製作又如何關係到他的抒情表現，即袁宏道講的「磊塊不平之氣」。這五件墨葡萄的作品分別是，東京國立博物館的《花卉雜畫卷》、北京故宮的《煙雲之興》、南京博物院的《雜花圖卷》、美國私人收藏的《雜畫冊》以及北京故宮的《墨葡萄軸》。過去學界之研究亦都認為，徐渭繪畫作品的墨戲是否與其抒情有關是徐渭研究的一大關鍵，但常苦於墨本素材之真偽相雜而不能成功。

本文即在此基礎上對徐氏的水墨風格：包括一、水墨的寫照/狀物效果，二、對既有圖式成規之破壞，三、筆墨速度與其不平之氣的隨性表達等，進行分析。這些分析意在突破前人含糊不清之處，尤以第三項者最為要緊，本文成立與否，或即繫乎於此。

關鍵詞：徐渭、日觀、墨葡萄、墨戲、袁宏道

前言：中國的「梵谷」？

徐渭（1521－1593）的聲名起伏很大。當他在世時，知道他的人顯然不多；故而當公安派領導人袁宏道見到署名「田水月」之作品時，竟不知作者為誰。推想起來，徐渭生前大約只是位區域性文人，雖是個生員但無更上層樓的科舉成績。這個低層文人的身份，可能也反過來侷限了他在文學才華的知名度，而如果沒有袁宏道特意揄揚，徐渭的文集可能也得不到出版的機會。至於徐渭的畫家身份，起伏的情況更大。論畫史者固然早就將徐渭與較早一輩的陳淳並稱為「青藤白陽」，作為寫意花鳥畫在明代的代表性畫家，實際上在二十世紀前半的中國畫史論著中，徐渭的地位仍然遠遠不及享受著蘇州文化圈中豐富人際資源的陳淳。不過，這種傳統的評價很可能在二十世紀的上海文化圈中

＊中央研究院歷史語言研究所　通信研究員

臺大學術期刊資料庫

產生了鬆動，以致於使得徐渭開始被視為「個性」表現的代表人物，因而形成一種原來徐渭所不知的具有強烈「現代」感的形象。這種變化則未見於陳淳身上。如此差異遂形成徐渭之畫家聲名至二十世紀後期壓過陳淳的發展，並成為中國寫意花卉畫史的主要代表。①

將徐渭花卉畫風格視為其「個性」之呈現，可以說是「現代化」的部分結果，它當然有徐渭本人戲劇性一生經歷作依據，其坎坷的狀況，遠遠超過前一代的唐寅及陳淳，特別是徐渭的瘋病，以及與之有關的九次自殺、殺妻入獄等事，更為絕大多數文人所未曾經驗。他的病狂尤為引人注目，並與西方近代畫家梵谷（Vincent van Gogh）的精神問題相提並論，被稱之為「中國的梵谷」，成為徐渭研究的一個焦點議題，尤其是否可以作為其花卉畫風之狂放的解釋，更是論者辯難的一個疑問。此中牽涉兩個問題，一為徐渭瘋病的真實性，二為徐渭狂逸畫風是否來自其狂病？第一個問題恐已無法得到解答。因為徐渭病狂之「病症訊息」，幾乎全數來自他本人十分簡短的自我陳述，是否屬於各具脈絡之建構，現已無法隔著時空予以「診斷」。至於第二個畫風解釋的問題，則涉及更為複雜之瘋狂與藝術創作間關係之理解，更難有定論。② 有的論者試圖引用現代精神病學之成果，來觀察精神分裂患者之畫跡是否有與徐渭作品相合之處。這個比較對照現在仍處於資料不足的窘境，尚且無法在實證的基礎上建立對徐渭瘋病的「診斷」。換言之，徐渭的瘋狂是否屬實？基本上是個無法進一步討論的問題。至於他的水墨花卉作品，是否與其瘋狂有直接的關係？二十世紀後期的美術史學界大致採取一個較為保守的態度，如高居翰（James Cahill）即認為畫中看似快速的筆描與隨意的墨染背後所顯示的，實是一個精意調適的人格狀態，卻很難說是某種病態精神的直接表現。③ 其他論者亦採類

① 參見李永強，〈20世紀的中國美術史著作中「徐渭」畫史地位的變遷〉，《美術研究》，2020年2期，頁62-67。

② 最早以現代精神醫學角度討論徐渭瘋病的研究來自曾幼荷。見Tseng Yu-ho, “A Study on Hsü Wei,” *Ars Orientalis*, 5 (1963), pp. 243-254. 關於此議題最近的研究，可見陳秀芬，〈「診斷」徐渭：晚明社會對於狂與病的多元理解〉，《明代研究》，第27期（2016），頁71-121。

③ James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), pp. 162-163. 對徐渭文學作品（包括戲劇）進行

臺大藝術期刊資料庫

似的立場，只以攏統的徐氏悲劇性一生，來作為其畫風「狂怪」之背景。這兩種看法皆有長處，前者使論者正視徐渭風格之表現細節，而後者則盡力維持傳統之視書畫為人格之自然流露，而兼顧到徐氏悲劇性一生之獨特性。④ 本文試圖兼採二者之長，但側重於其風格之「墨戲」歷史脈絡，再探其「墨戲」之實作細節，以之作為評介其與陳淳、日觀等前人風格間之關係，並在此基礎上尋求對其作品風格中「一種磊塊不平之氣」的檢討基礎。

一、從徐渭《墨葡萄》上溯他的墨戲傳統

前文提及青藤白陽之並稱，主要係就其畫風而言，一方面指其皆為「寫意」，另一方面亦指其皆在形式上有著以快速揮灑的墨色為主，不在意生物細節特徵的風格特色。這兩者都是以「寫生」作對照概念而發的。兩者間雖無優劣之別，在發展時間上卻有先後，「寫生」者在前，而「寫意」在後，係針對寫生者所設定之諸多規矩上，刻意予以揚棄，而發展出來的一種「變體」風格。如此的寫意風格花鳥畫尤其因為避開了色彩及描繪細節之這種需要專業訓練的能力，便成為業餘者趨之若鶩的選擇。他們的這種寫意心態因而在「不求形似」的基本口號下，也發展出一種「但求生趣」的相應美學目標，這個目標特別意識到要與創作者實際操作時的快速性相互配合，以免不學無術、欺世盜名之流者竄入。一旦這個「不求形似，但求生趣」被設定為「寫意」的藝術目標，以創作時速度為考量重點的要素，即與「墨戲」概念中的「逸筆草草」連結緊密。所謂「逸筆」指的就是不在意「常法」（如色彩與形狀上的種種規矩）的描繪方式，或逕以「寫」替代「畫」的動詞。「草草」刻意在指稱一種有如草書書寫的快速，這當然是刻意脫離各種繁瑣的專業技巧要求互相配合而來的，因此也有一種講求隨興、自由的意思。它尤其適合拿來與原來花鳥畫製

深入研究的梁一成，在其《徐渭的文學與藝術》（臺北：藝文印書館，1976）中便總結此事：「從全局看起來，文長的心理狀態，大部分時間是健全的；他的大量文藝作品就是明證。」（頁13）

④ 這種解釋早見於袁宏道對徐渭傳記的提出。見徐渭，《徐文長三集》（明代藝術家集彙刊本，臺北：國立中央圖書館，1968），冊1，頁21。「強心鐵骨與夫一種磊塊不平之氣，字畫之中，宛宛可見。」

臺大學術期刊資料庫

作時表示其嚴謹法度講究的「工筆」，形成強烈的對照。換言之，當論者試圖強調創作中的自由、隨興元素時，「墨戲」此一概念便比「寫意」來得適合，雖然後者也有依其技法脫離常規的程度高低，分為大、小寫意的方法。在那種狀況下，「墨戲」便常被代以「大寫意」稱之。雖然只是用辭不同，但涉及較為廣大的畫史脈絡問題，值得在對徐渭作品重新歸類時進行這個調整。

墨戲之所以特別側重於作品風格之自由、隨興表現，也牽涉到創作者身份的考慮。在如此思考中，創作時之自由是作者得以隨興地表現的前提，那是職業畫師所無法享有的權利，不論他服務的對象是市場中的買主，或是宮廷中的帝王。相對地，業餘的創作者，尤其是兼有社會高位的士人身份者，便因為將其創作自社會的供需網路中解脫出來，而得以臻此理想型態的情境。雖然士人的創作並不必然臻此境界，然其基本任務及生活資源本已來自政府，不需仰賴繪畫作品之交換，可說方才具備了自由、隨興的條件。這就是為甚麼十一世紀末的蘇軾會那麼熱心地闡述摯友文同墨竹畫的成就為「遊戲得自在」了。其所謂之「遊戲」即指對所有常法規矩之超越，而直接抒發「胸有成竹」之意趣。論者在此除了讚美文同之「天資穎異」外，尚將其歸諸「胸中有渭川千畝，氣壓十萬丈夫」，⑤ 那幾乎就是知識人所能獨佔，而非畫師所能達到的胸襟了。可是，在此思路之下，什麼才是文同創作（絕大部分是墨竹畫）的動機？這個問題蘇軾卻沒有提供直接的解答。然而，東坡在一篇為文同所作的墨竹屏風所作的贊文則提供了一個其詩文書畫相關性的說明：「與可（即文同）之詩，其文之毫末。詩不能盡，溢而為書，變而為畫，」並將這些不同的藝術表現形式，歸諸於他內心之「德」，那又意謂著高人逸士之「德」，才是創作的最終動機，而其之形諸於外，又似乎有著一種必然性的存在。⑥ 也就是說：除了表示詩、書、畫本質上的相通外，這些不同形式的藝術在表現的次序上也有先後之分，詩文最先，書次之而畫最後。如此先後順序之排定，顯然是根據士人之

⑤ 此為北宋末奉宋徽宗之命所編撰《宣和畫譜》中之用語，見《宣和畫譜》，卷20，收入盧輔聖主編，崔爾平、江宏副主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊2，頁129。

⑥ 蘇軾，〈文與可畫墨竹屏風贊〉，《蘇東坡全集》（臺北：世界書局，1974），上冊，頁277。（前集，卷24）。

臺大學術期刊資料庫

經驗而來，反映著因應科舉制度及士人在社群活動所需技能的迫切程度。按照這個標尺，繪畫一門的技能之需求迫切性較低，故而在與科舉直接相關的範疇中並未被鼓勵，只有到了個人私領域之內時，其重要性才被重視，而成為文人藝術家在缺少功業之際，尚可堪告慰的憑藉。如文同墨竹的那種墨戲作品，因此在這論述架構中也成為具有獨立追求價值的事物。

不過，墨戲雖以抒懷為動機，要緊處卻在那些因為「詩不能盡」，流溢而出、成形為「畫」情思的實質。蘇軾自己在友人郭祥正家酒後畫竹的題詩上就云：「空腸得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石，森然欲作不可回，吐向君家雪色壁，」⑦ 即在墨戲之創作必然性上，提供了極為形象的人格詮釋，那便是他胸中（即詩中所及之腸、肝、肺等）的「芒角」與「槎牙」。以「角」與「牙」等尖銳之物喻其胸中之物，正是不吐不快，「不可回」之迫切性的道理。他的後輩友人米芾亦曾評東坡之枯木怪石正如其胸中的一種「盤鬱」，⑧ 一種出自他對現實世界中所生的各種憤怨不平情緒。米芾之抒情式詮釋久為論者所知，然其與墨戲創作在蘇米時代之興起間大有關係存在，此點則值得論者多加注意。由此而觀察墨戲與士人生活經驗間之連結，尤其特有意味。蘇米等人所處的時代正是士人文化開始形塑其清晰面貌之際，因科舉而得以進入上層階級之同時，亦開始經驗了各式各樣的黨爭，以及隨之而來的仕宦挫折。蘇軾無疑是新興士人文化中挫折的代表，而其自己所作及其所推揚的墨戲，亦與士人之此文化經驗習習相關，並成為士人抒懷表現的具體形式。當袁宏道在徐渭傳記中提到，在徐氏字畫中的「磊塊不平之氣」也等同於東坡的「胸中盤鬱」，是那些被酒澆出的「芒角」與「槎牙」。在此脈絡裏，墨戲也成為士人面對挫折時具有療癒作用的作品。這是向來討論墨戲之研究中未被充分處理過的節點。

墨戲與士人抒懷間之連結，究竟可至何等深度？其操作如何進行？這些問題都需要落實到作品的具體分析之上。過去的研究泰半仰賴文獻，尤其是那些詠贊某些作品的詩文資料，來進行理論或美學式的討論。此中最關鍵的瓶頸在

⑦ 蘇軾，〈郭祥正家醉畫竹石壁上郭作詩為謝且遺在銅劍二〉，《蘇東坡全集》（臺北：世界書局，1974），上冊，頁196。（前集，卷14）。

⑧ 米芾，《畫史》，收入盧輔聖主編，崔爾平、江宏副主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊1，頁982-983。

臺大藝術期刊資料庫

於墨戲史中的早期作品大都不存，如上文所及北宋墨戲之重要人物蘇軾基本上幾無可靠作品傳世。近年問世而引起廣泛注意之《枯木竹石》亦尚在專家間有所疑慮，不可貿然用為任何論證。相較於此困難，傳世較多的徐渭花卉雜畫墨戲作品尚頗為集中，在經過品質之淘汰後，便能提供論者分析。而且，徐渭的這些作品大多搭配有他自己的題詩，亦有利於檢測自袁宏道以來所津津樂道的「磊塊不平之氣」在創作進行中的狀況。此中尤以徐渭的水墨葡萄最值得注意。這些以水墨畫著葡萄的作品為數不少，但各自間差異也不小，而且題詩皆為膾炙人口，最能代表徐渭抒懷之作品，提供著探討這個問題複雜度的難得資料。

二、由墨葡萄看徐渭的墨戲風格

葡萄入畫究竟起於何時？史無可考。但是，可以確定的是，它與墨梅、墨竹等士人之「發明」，其過程實無所差異。墨竹與墨梅兩者皆屬一般墨戲的範疇內，在蘇軾等士人介入之前，本來已有著色梅竹的繪畫，至士人加入，則單獨以墨為之，並另發展出「成竹在胸」等的寫意概念，使之與著色之梅竹畫所指涉之「寫生」有所區別。葡萄這一科目則稍有不同，雖也來自設色者，且帶有強烈之民間趣味，象徵著多子多產的吉祥意義，但從士人文化介入後，葡萄的吉祥意義便讓位於一個新的文學意象，即指由絲路傳入的異國水果，以及因其果實比擬而來之珍貴寶物明珠。明珠之喻尤為文士愛用，比為自我才華之展現，特別是拿來與作者在現實中之傷心或不得志之折磨相對照，而突顯其「窮而後工」之悲劇性成就。這個「詩可以怨」的文藝論點早就在司馬遷〈報任少卿書〉中予以申說，後來在西元500年前後劉勰的《文心雕龍》第十四篇〈才略〉中論及馮衍的著作都是盛明之世不得志之「鬱結」精神下的發憤而作，而劉勰對此創作現象則使用了一個巧妙的比喻，「蚌病成珠」。⑨ 一生自認懷才不遇的徐渭，對此「明珠」之喻，自然頗有所感，故在他喜畫之墨葡萄上也用

⑨ 錢鍾書首先注意到劉勰的這個譬喻，並用之來論「詩可以怨」的這個批評傳統。見其〈詩可以怨〉，收入錢鍾書，《也是集》(香港：廣角鏡出版社，1984)，頁1-19。

臺大藝術期刊資料庫

此「蚌病成珠」之典，其中之一便可見於澤西草堂所藏之《雜畫冊》中：「昨歲中秋月倍圓，海南蚌母不成眠，明珠一夜無人管，迸向誰家壁上懸。」詩中徐渭以「蚌母」自居，而其「明珠」則是最後畫筆所成的墨葡萄，中間則是經過了一段「無人管」的寂寞過程，對照著「明珠」該有的珍貴身份。此詩相較於另一首更為人熟悉之葡萄詩，似乎更深刻地表現了徐渭對「蚌病成珠」傳統認識的質疑：「半生落魄已成翁，獨立書齋嘯晚風，筆底明珠無處賣，閒拋閒擲野藤中。」理應價值連城之明珠（如「蚌母病成珠」之說所保證的），在他的現實之中卻成為無處可賣，只好隨意拋棄在野藤之中的廢物，這是徐渭的鬱結所在。但是，徐渭的憤平之氣的發洩放在知識人之史中實無特殊之處；其特殊之處則在他將之形諸繪畫，特別是在墨葡萄的這個主題之上。它具體地改變了墨葡萄的墨戲發展史。

「葡萄古無是法」，正如十七世紀的畫史家徐沁所云，畫葡萄的歷史無法溯及古老。據徐沁認知所及，宋末元初的禪僧日觀是這個品目的第一人，徐沁引長谷真逸的筆記《農田餘話》云：「吳僧日觀於月下視影，悟出新意，以飛白書法為之」，並指出日觀年代在宋末元初為杭州瑪瑙寺僧，識得趙孟頫兄弟，曾抨擊元初極有權勢之河西僧人楊璉真伽，還對日觀之墨葡萄描述為「似破袈裟」。徐沁所用的袈裟比喻，指的應是日觀葡萄畫作中對枝葉的描繪。由之可以想像日觀葡萄墨戲風格的大概樣貌。雖說日本尚有若干日觀作品的流傳，但是否屬其親筆真蹟，卻尚待求證。即使是日本學界中研究禪宗水墨畫第一人的島田修二郎也無法自這些傳稱作品中理出真蹟的線索。不過，島田修二郎倒是發表了有關日觀的第一篇學術研究，名為〈日觀と墨葡萄〉，⑩ 進一步確認了徐沁《明畫錄》對其活動年代之修正。島田並利用日本常盤山文庫所藏《平石如砥墨蹟》⑪ 這件罕見墨蹟，確認日觀在1293年尚在，而卒年當在至元末與元貞初之間（大約在1294–1296年間）。島田的推測也被後來的學者接受。日觀的經歷不詳，只知他是杭州西湖葛嶺瑪瑙寺的僧人，頗與南方文人有所交往，但最為人傳誦者為他批判楊璉真伽是「掘墓者」之事。他的畫作皆是

⑩ 島田修二郎，〈日觀と墨葡萄〉，《美術研究》，337號（1987），頁28-38。

⑪ 《平石如砥墨蹟》，見常盤山文庫編，《墨の美》（鎌倉：常盤山文庫，1972），圖版63。

臺灣學術期刊資料庫

墨葡萄，島田推測當時可能是渡日僧一山一寧（1247–1317，1299年赴日）帶到日本的。

傳為溫日觀之墨葡萄現仍存若干件，主要藏在日本，即使今日在美國公私貯藏的也是於二十世紀初從日本寺院或私人收藏流出者。這些墨葡萄畫作由於流入日本的時間大致可推斷在十五、十六世紀或更早，因此頗為二十世紀藝術史學界所重。然而，重新檢視其畫風，卻不能讓人無疑。例如此群傳日觀作品中最出名的井上家舊藏本（1291，圖1），其軸中葡萄枝蔓雖是草草而成，符合文獻上所說的「鬚梗皆草書法」之情況，但是，畫中以墨點染成的果實卻顯得疏落而不成串，不但中間者如此，左側者甚至出現於枝之上方，毫無下垂之象。這些觀察都不符合宋末元初同主題作品所根據之結構觀，例如南宋林椿之《葡萄草蟲》團扇的著色畫（圖2，北京故宮博物院），其結實累累，既有立體感，也有重量感，還利用了蝗蟲等草蟲的搭配，傳達了多子的吉祥寓意。如此結構觀實際上在墨戲作品之「轉色為墨」的過程中依然保持不變。約成於林椿後不久的愚庵《墨葡萄》（圖3，京都，本法寺藏）雖是較大的水墨立軸，但葡萄葉之自然殘破狀幾乎精準地全從著色扇面上移了過來，且葡萄成串狀況之處理成極有變化並兼及立體之需求。這種表現應該說明了日觀墨戲本與林椿著色本間的必然關係，正如牧谿水墨作品《猿》圖中墨戲體（簡筆）樹幹可以視為與其他南宋末期院體畫之大樹同一種結構。牧谿的年代其實與日觀相近，他也是駐在西湖附近禪寺的僧侶，他們所作墨戲體的作品風格因此與現今傳世的幾本墨葡萄都存在一段距離。如果謹慎一點的說，從現今所傳諸本日觀之墨葡萄來看，我們已經無法重建十三世紀末日觀墨戲葡萄的可靠樣貌了。⑫

舊井上家藏本的日觀《墨葡萄》墨染葉片幾乎完全不顧自然肌理結構，墨色濃淡變化亦無視於植物之空間狀況，可謂是「有意識」地表現著墨戲之「隨興性」，正如十六世紀末的徐渭墨葡萄所呈現的風格。如此現象在徐渭之前似乎還經常可見。完成於1494年的沈周《寫生冊》即有〈葡萄〉一開（圖4，臺北，國立故宮博物院藏），雖使用了豐富的水墨暈染效果的「寫意」風格，符

⑫ 除了井上藏本外，較知名者尚有波士頓美術館藏本及高居翰舊藏本，前者見そごう美術館編，《ボストン美術館の至宝：中国宋・元画名品展》（Boston: Museum of Fine Arts, 1996）, no. 67。後者見上海人民美術出版社編，《藝苑掇英》，第41期（1990），頁10。

臺大藝術期刊資料庫

合沈周自題中所云之「戲筆」，然並未真正影響到植物的結構細節。畫中葡萄垂於作向下彎曲的弧形細枝最低點處，顆粒濃淡相間，雖無明顯之光線、立體效果，但卻有一定程度的重量感，尚可感到自宋元以來葡萄畫的遺緒。最值得注意的尚有右上方葉片蟲損的交待，其詳實處不禁讓人憶起北京故宮林椿葡萄圖扇，看來這已是葡萄畫必備的元素。沈周所作的淡彩寫意葡萄亦非孤例。稍早亦以善畫葡萄聞名的岳正（1448年會元），傳世也有一幅仿日觀的葡萄畫立軸，仍可見類似表現。此岳正所臨仿之日觀作品除枝幹畫法可云仍具「草法」外，葉片的豐富水分渲染亦似沈周；而其主題則又加了松鼠這個多子的象徵，反映了原來日觀作其墨戲時可能並未與這個主題的世俗吉祥功能完全切割。⑬這一點則在後來徐渭之葡萄墨戲中便被取消了。

從多子吉祥轉成無處可賣明珠之意象轉換，這實是徐渭墨戲葡萄的一大轉折。與此轉折配合的尚有形式上的變動，原來沈周、岳正所維持的狀物成規被有意識地一一突破。如果與沈周《寫生冊》中的〈葡萄〉一開相較，徐渭者首先引人注意的應在於其大量之水墨渲染。上文所及澤西草堂《雜畫冊》第一開的墨戲葡萄亦有似以草書法所成之中央枝蔓，但是，左右雙方之葉、果卻在較為快速水墨渲染作法下，顯浔具有「不求形似」的意圖（圖5，美國私人藏）。這與另件紀年1575年《花卉雜畫卷》中所見葡萄墨戲（圖6，日本東京博物館藏）的狀況十分相近，都不再依賴線條的狀物能力，反而著意於渲染所成之特殊效果，這使得葉形不彰，而珠形的顆粒也成各種不同筆點下的灰墨點，零散地出現在意謂著葉片側邊，不但全失成串的量感，甚至不易立即聯想到那多汁的果實。葉片部分的渲染效果亦富於變化，而且刻意留下了濃淡墨水相撞後之痕跡，有時則出現偶然而不及遮蔽完整的洞痕，絕不類於沈周冊頁上的蟲蛀痕跡，卻似乎不經意地對之進行戲仿。類似的水墨渲染效果亦見於東京博物館藏卷之上（圖7），有論者以為這是徐渭在墨水中特加了膠水的原故。水墨加膠的效果在於「阻礙」墨水在紙面上的自然暈散，並使得某些部位產生

⑬ 岳正的《松鼠葡萄圖》現存Nelson-Atkins Museum of Art，見Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1980), no. 143.

臺大學術期刊資料庫

留白，致使其成為一種「預期中的偶然」趣味。這是超越人力的筆墨上的「變化」，據說學自徐渭早期繪事上的老師陳鶴，他在1535年所作的《牡丹圖》現仍藏於上海博物館，其上「墨中帶膠」，即為徐渭此種技法的出處。⑭ 徐渭自己在看過陳鶴的花卉畫後，特別針對其風格之「滃然而雲，瑩然而雨，泫泫然而露」的那種豐富水墨流動現象，比作陶瓷燒製中的「窯變」，而他之以為「奇品」，則更是因為此種「窯變」的「無法重複」，即他的分析中所云：「更欲效之，則盡薪竭鈞而不可復」。⑮ 以窯變比擬繪畫中的水墨流動，泫然欲滴之現象，生動地描述了其觀察，並直指畫紙上對「墨中帶膠」反應之無法進行人為控制的「無法重複」，可能也包含了他自己運用相似技法的經驗在內。此是否為其創舉，實不必拘泥，然他對此渲染效果之高度意識，則在墨戲風格史上值得特別關注。

墨中帶膠的方法根本就是意圖加強筆畫的渲染效果，而隨著每次加膠量的變化，以及用紙、紙上纖維與水墨擴散、凝結速度的不同，如此有似窯變的結果總是要令觀者有無法重複的驚奇之感。這種無法由作者完全控制的水墨變化效果可以視為渲染技巧之極致擴充，它的效果甚至經常超越描繪對象的形象需求，而成為該次墨戲行動中的一個具體目標，並在整幅畫中扮演著焦點角色，例如澤西草堂《雜畫冊》中此開〈墨葡萄〉中的葡萄果實偏處葉之右方，早已不成串，遠遠不及草草畫成墨葉形狀之引人關注。東京本的《花卉雜畫卷》的葡萄一段的主角亦是水墨交融的葉片，將顆粒成串的果實擠至兩邊。這種處理都可視為針對日觀、沈周以來以成串葡萄為主角圖式的刻意改變，不僅僅是放棄傳統的多子吉祥畫意而已。

---

⑭ 楊凱琳編，《王季遷讀畫筆記》(北京：中華書局，2010)，頁108。墨中加膠之觀察實亦見徐邦達，《中國繪畫史圖錄》(上海：上海人民美術出版社，1984)，下冊，頁608。王季遷的意見近年又為學者注意，尤其重在討論徐渭與陳鶴關係之時。見邵彥、許力，〈費城藝術博物館藏徐渭花卉大軸研究——徐渭早期真跡及其學畫時間、師承問題〉，《美術研究》，2018年1期，頁14-29。(尤其是頁25-26)。姑不論徐渭此法是否確來自陳鶴，這個墨中帶膠之認識現已成為學界共識了。見單國強，〈徐渭生平和藝術〉，收入澳門藝術博物館編，《乾坤清氣——徐渭、陳淳書畫學術研討會論文集》(北京：故宮出版社，2015)，頁108-121。

⑮ 徐渭，《徐文長三集》，卷20，頁4下。〈書陳山人九皐氏三卉後〉。

臺大學術期刊資料庫

徐渭對既有圖式成規的意識度確實很高。而對此成規之破壞，亦成為他墨戲風格的重要組成部分。《雜畫冊》中第二開之〈墨梅〉（圖8）即與1575年《花卉雜畫卷》中〈梅花〉一段（圖9）共同合組了「浸水梅」的一個墨梅繪畫之新圖式，真堪與王冕以來已經被奉為經典的「倒掛梅」相抗衡。可以上海博物館所藏1355年《墨梅圖軸》為代表的王冕「倒掛梅」圖式，具有好幾項重要元素。其中，繁複叢開的梅花固然極為引人，然其圈花數量繁多，雖為王冕風格特色，卻無法受諸追隨者的青睞，成為可以易於複製的格套；相較之下，呈弧線揚起的枝梢末端點綴著少數幾朵梅花，即便於模仿學習，成為傳達春日將臨訊息的代表意象。萬曆年間出版的《雪湖梅譜》共有版畫24幅，就變化地運用了王冕墨梅的格式，其中〈萬古清香〉（圖10）、〈清香暗送〉（圖11）幾幅便在版刻技法的限制中，盡力展現出那個梅梢迎春圖式之優雅。《雪湖梅譜》的作者劉雪湖，與徐渭同時，也是山陰人，二人間亦有來往，徐渭對劉氏據以成名的墨梅大幅畫軸頗為稱賞，甚至比之為王冕，為賦長詩，現仍見於文集之中。⑯ 徐渭對於那個既有的墨梅迎春圖式，應該十分熟悉，而其新發展出來的「浸水梅」圖式即為就此所進行的巧妙調整。原來舊圖式的弧形梅梢是以仰望天空為背景，徐渭者則將重枝引至近水處，或甚至浸至水中。相關的改變亦及於梅枝上花朵數量，不但數量變得稀少，重點反而移到了漂在水上的少數花瓣。如此改動充分地呼應著這兩段墨梅的搭配題詩，尤其是首聯：「梅花浸水處，無影但涵痕，雖能避雪壓，恐未免魚吞」。不過，正如徐氏其他題畫詩中所呈現的，首聯的浸水梅主要是要引出末聯的「雪壓」與「魚吞」議論。

「雪壓」意象本亦出自原來梅畫的傳統。作為歲末冬季酷寒中開花之植物，梅花因此而產生其象徵意涵，並經常與積雪形象一起出現。徐渭順此而延伸了積雪之梅的變化運用，將之與浸水梅枝相連，又為之新設了一個落花為魚兒吞食的險惡環境。本來只是以積雪來強化梅花高潔意象的「雪梅」圖式，在徐渭筆下則另增加了一層高士於惡劣環境中（除了積雪外還有被魚吞食之危機）受到生命威脅的戲劇性情節。如果仔細推敲，徐渭的這個墨梅新圖式應是詩先圖後，即在重複題識同一絕句的狀況下，畫家再根據作畫當時之情形，具

⑯ 徐渭，《徐文長三集》，卷5，頁63下-64上。

臺大學術期刊資料庫

體決定畫作之細節變化，以免過去所繪者產生重複的現象。徐渭作品中經常出現這種現象。這也間接反映著徐氏本人自云：「吾書第一，詩二，文三，畫四」，⑰ 以其詩文重於繪畫的態度。就當時文人社會中的習慣而言，文人如徐渭者當仍以科舉社會中所重之詩文為主，繪畫雖可能在1573年他出獄後提供了大部分的生活資源，卻不適於公開表態。事實上，徐渭的聲望亦起自其詩文；時人如袁宏道、陶望齡者所知者亦為徐氏為胡宗憲幕客時為其代撰，而得嘉靖皇帝激賞之〈上白鹿表〉，此時為徐氏38歲（1558年），正是他創作人生中的巔峰，意氣最為風發之際。迄至46歲殺妻為止，這八、九年大約是徐渭一生中最順利的一段時期，與他在53歲出獄後游食各方，投入畫市的晚年困頓相較，簡直可謂天淵之別。浸水墨梅與墨葡萄所附之題詩皆為徐渭晚期賣畫維生時的作品，而且一題再題，似乎已與其繪畫，合而為一，成為其個人墨戲的組成部分。詩畫合一的主張與實踐本是文人畫在北宋初起時的理念，後人，如徐渭者，基本上並未在此添加新的發明，但是，卻可以根據個人不同境遇，進行表現上的變化。這種發展可說是文人畫能夠歷久不衰的根本理由。

三、徐渭墨戲與磊塊不平之氣

在文人墨戲之史中，徐渭的位置實不以全然的創新者被定位。他所使用的風格形式多是站在日觀、沈周、陳淳等先行者的基礎之上而來，即使是挑選的主題，也都是深植於既定成規之傳統者。他的墨戲，一部分之表現即在對那些既定成規的顛覆之上。他的墨梅、墨葡萄皆是如此。然而，針對徐渭的這些不同題材的創作，卻不能一視同仁。如果將他的墨梅與墨葡萄互作比較，墨葡萄的重要性顯然要高過墨梅畫的操作。這個比較大致可以由題畫詩的抒情程度入手討論。徐渭的墨梅詩也不少，其中不時地可與他的現實生活感受連結起來，不似傳統的墨梅詩，大都離不開對梅花自然生長和其象徵意涵的著墨，鮮少將之引申至詩人對現實之批判的。若干如此帶有現實批判之墨梅詩可能根本來自後世的誤讀。例如元末王冕題畫詩中「冰花個個圓如玉，羌笛吹它不下來」的

⑰ 引文出自陶望齡的〈徐文長傳〉，見徐渭，《徐文長三集》，頁4下。

臺大學術期刊資料庫

句子，自從錢謙益《列朝詩集小傳》以來，便常為人解讀為他對蒙古人統治之抗議。⑱ 其實，「羌笛」雖與北方邊地有關，如唐代詩人王之渙〈涼州詞〉中所云「羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關」所指那樣，但不見得要暗指異族統治，只是用來突出邊塞之荒涼罷了（春風不至）。王冕這個名句之所以普受歡迎，正是因為它背後有著詩詞傳統中羌笛與梅花間所形成的密切關聯，李白詩中亦有提及古笛曲中有名為《落梅花》者，很可能就是王冕詩中笛梅並舉的來源。⑲ 當徐渭題寫王冕墨梅時，因此也罕見提及他對蒙古異族統治的抗議，卻對其不得不以墨梅畫換取生活資源的市場行為，頗為同情，故在自己的墨梅詩中以：「想見元章愁米日，不知幾斗換冰枝」，⑳ 來與王冕唱和，正因其自己的墨梅也在市場中進行買賣。

從現存東京博物館本和澤西草堂本為例的徐渭所作墨梅來看，確實可以想見墨梅在徐渭畫市上的成功。這兩件墨梅上的題詩相同，都提到了「雪壓」、「魚吞」的意象，應該都是反映著徐渭個人在賣畫生涯中所感受到的挫折，正如他投射到王冕墨梅畫上那樣的「不知幾斗換冰枝」之「愁米」焦慮。「雪壓」與「魚吞」皆是自然現象，雖很形象，但是，卻在指出焦慮存在之餘，未能對此情緒有所描寫。相較於此，另首常被引述的《墨葡萄》詩便一再提醒讀者徐渭自己的情感細節：除了首句抱怨「半生落魄已成翁」外，又將他的創作比為「明珠」，本應人人珍愛，卻是「筆底明珠無處賣」，故而只能「閒拋閒擲野藤中」，表示了他遭時未遇的長期悲嘆。徐渭常以明珠自喻，經常在詩中用之，言其「無處賣」即明指作品在市場上的挫折，並引出下句賭氣地拋擲到野藤中的發洩。如此對畫市挫折之表達根本未出現於其自撰之〈畸譜〉的紀年譜以及〈自為墓誌銘〉等著作中，表示著他個人對其畫市生涯之不屑一記，而其真實的情感發洩則在製作那些「商品」時無法克制地一瀉千里。〈畸譜〉或許比較不適於表現他的個人情緒，然而，〈自為墓誌銘〉這種類似自傳的文字，長近800字，應該在篇幅上能夠容納任何他在一生中自認為重要的事情；

⑱ 王冕事見錢謙益，《列朝詩集小傳》（臺北：世界書局，1965），甲前集，頁16-17。

⑲ 詳見石守謙，《從風格到畫意——反思中國美術史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2019），頁141-142。

⑳ 徐渭，《徐文長三集》，卷11，頁45上-下。

臺大學術期刊資料庫

可是，徐渭晚年賣畫生涯所受之委屈，卻在文中僅以「不善治生」四個字帶過，完全不能與他為好友陳鶴所寫的〈陳山人墓表〉中所記者相比，在該文中記及時人對山人書畫作品追求「每旬月積紙盈匣」的盛況，甚至即使山人身處四川、雲南那種邊區，亦未稍減熱度。㉑ 這個明顯之差異反映了徐渭本人的自我評價，尤其反射出他自己對晚年的賣畫生涯之不堪回首，不願在理性式的自撰墓誌銘中浪費筆墨，但到了題畫詩之場合，則不予壓抑，完全印證了袁宏道所謂的「磊塊不平之氣」，無怪乎《墨葡萄》此詩與畫會成為他最受歡迎的作品，非墨梅詩畫所可抗衡。

由此再來縱觀傳世之徐渭墨戲葡萄的諸多版本，便可注意到其筆墨速度上的差異：包括東京博物館1575年的《花卉雜畫卷》、美國澤西草堂《雜畫冊》中的第一開、北京故宮藏之立軸《水墨葡萄圖》（圖12）、《煙雲之興》（圖13，北京故宮博物院）和南京博物院藏之《雜花圖卷》（圖14）中的葡萄段落。由於這些作品皆成於其晚期的20年間，是否需要作年代先後的考慮，可能研究的意義不大，但是，試圖觀察其筆墨的速度快慢，卻可進一步提供我們對徐渭葡萄墨戲之理解。就此五件作品畫面上的筆墨觀察而言，線性較為突出之用筆不但操作順序最後，且最能顯示徐渭製作時的速度。如依其快慢表現而言，南京博物院者最為快速，《煙雲之興》次之，北京故宮立軸本又次之，澤西草堂《雜畫冊》中第一開再次之，而東京博物館卷中之墨葡萄圖最慢。墨戲風格之特徵向來在畫史上只著重其工具之突破，捨棄一般常用之毛筆，使用頭髮、蔗楂，甚或改用手掌等「非筆」之工具為之；這種「非筆」之途至徐渭之時尚有繼起者，據《明畫錄》之記，四明畫家王養蒙之墨葡萄就是「乘醉著新草履漬墨，亂步絹上，就以為葉」，㉒ 可謂甚得唐末王洽以來墨戲之遺意。徐渭所繪葡萄墨戲上的葉片雖亦為草草而成，卻無「草履」痕，只有在使用線條的部分，如東京博本兩串果實中央的藤枝，透過其上之飛白及連續勾轉動作，來展現其與狂草書法的親近關係，那是《農田餘話》中關於日觀創作所形塑成的部分意象。徐渭的諸本墨葡萄皆有此種對草書法的刻意借取，並表現了不同

㉑ 徐渭的〈自為墓誌銘〉，收入徐渭，《徐文長三集》，卷26，頁14上-16上。〈陳山人墓表〉見同書，卷26，頁17上-20上。

㉒ 徐沁，《明畫錄》（美術叢書本，臺北：藝文印書館，1975），3:7，頁155。

臺大藝術期刊資料庫

速度，例如《煙雲之興》卷中的葡萄段，即可見較東京本上更快的運筆速度，尤在其左側連續藤蔓糾葛的處理上（圖15），更是清楚，遠遠脫離了同卷其他主題的筆墨呈現。這個現象在南京本的《雜花圖卷》上更為明顯。此段墨葡萄篇幅宏大，佔整個長達十公尺長卷的五分之一，右方以濃淡墨色交換重疊，交待葉和果之存在，但左方最突出則見各種如狂草式的線條主宰了畫面，時斷時續之飛白線條以其頓挫加強了速度之激越感，其周遭又以具弧度之連筆穿插其中，增加了速度之強烈變化（圖16）。如此刻意而為，似乎只可以「狂塗亂抹」形容畫家的動作。這個狂塗亂抹的形象實最能呼應徐渭自己題葡萄詩中所云「閒拋閒擲野藤中」的意象，尤其宣洩了此際其個人情緒的激烈程度，確非他本所能及。

諸本墨葡萄中所顯示的徐渭個人情緒強度之差異，幾乎可說是「磊塊不平之氣」的「隨興」表達。它們都是針對題畫詩中所抒發之「筆底明珠無處賣，閒拋閒擲野藤中」情感之發洩，根據雖同，但是，每一次的強度卻有所不同，可能涉及當時各種程度不一的壓力和回應有關。對於徐渭，我們固然無法深入他的精神狀態，然而從其詩文來看，其「病源」只有一個：即其不得不採取的職業生涯，而且，這個生涯又因各種原因，呈現一種「無處賣」的困境。相較於徐渭在1565年為其友陳鶴所撰〈陳山人墓表〉所記：「於是四方之人日造其庭，盡一時豪賢貴介……無不向慕，願得山人片墨，或望見顏色一談一飲以為幸」，因此「以書託交」者「每旬月積紙盈匣」，情況實有天壤之別。徐渭本人顯然無陳鶴市場生活的熱度，至於其原因所在，現已無詳細資料，可供探究。不過，這裡卻有一個有關贊助者的資料值得特別參考。在陳鶴墓表中所描寫的社交關係圈中，金陵的士大夫領袖顧璘（1476－1545）便極為突出。顧璘少負才名，《明史》評價他是正德後南京文壇的盟主，從之者眾，遂帶動了金陵文化的鼎盛。顧璘除結交如李夢陽、何景明等文壇名流外，又樂於獎掖後進，陳鶴即為其中之一，據徐渭寫的〈墓表〉記，陳鶴年輕時遊金陵，即得顧璘之青睞，比之為李白，「遂深相結」，其交情甚至在顧璘卒後尚得延續，其孫輩還積極參預，經理了陳鶴的葬事。㉓如果與陳鶴的個案相較，徐渭的贊助

㉓徐渭，《徐文長三集》，卷26，頁19上。

臺大學術期刊資料庫

人胡宗憲雖然權傾一時，然已於1565年因牽涉嚴嵩案而死於獄中，對徐渭之市場生涯，未起任何具體作用，徐渭出獄後的畫市生涯便缺少了如顧璘的有力人士的支助。㉔ 由徐氏所留存之文字及圖像資料來看，他的畫作買賣似乎只能經常委託一位後輩親戚「史甥」來經營，而其報酬又有時僅以實物交換，例如1575年所作之《雜畫卷》便是史甥帶來陳家豆酒及一些河蟹，要求他作「如椽大卷」（圖17），可能根本沒有金錢之報酬。這與徐渭自己在〈自為墓誌銘〉中所總結的「不善治生」，確可印證。㉕ 缺乏宣傳管道此事，終至嚴重地拘束了徐渭畫作在文人社群中之流傳，而那正是文人繪畫所以行世的關鍵。袁宏道在為徐渭撰傳記時，記及他曾見書畫單幅上有署名田水月者，竟不知是何人，此時距徐氏之卒才不過五、六年。袁宏道甚至進一步推敲徐渭的「其名不出於越」，原因在於「文長眼空千古，獨立一時，當時所謂達官貴人，騷士墨客，文長皆叱而奴之，恥不與交」。㉖ 袁宏道的意見確能有效說明徐渭畫市生涯之所以施展不開的困境，它也從這個宣傳的角度，肯定了宏道自己為徐渭作傳的價值，只不過，這對徐渭而言，未免來得太遲。

歸因於其孤傲不群性格來理解徐渭職業生涯之困頓，袁宏道的徐渭傳記提供了一個對徐渭相當近距離，而頗為客觀的觀察報導。它雖只是個個案，卻可用來重新檢討明代後期藝術商業化發展的通俗看法。徐渭當然不是第一個賣畫維生的文人，早約半個世紀的唐寅已有此舉。相似的案例甚多，故有現代論者逕以「文人職業畫家」歸類此種跨越傳統身份階級的現象。然而，此種以畫維生之狀況，個案間差異甚大，非能一概論之，更難以「商業化」的標籤合觀。類似唐寅之例子即可見其「賣畫」之事並未根本地改變其生活型態，以及其藝術創作。終其一生，唐寅並未改變他的士人身份，雖然他個人早已放棄了科舉之途。但是，最為要緊的問題仍是：到底那些買賣行為，除了酬勞之外，是否具體地對畫者的創作行為產生作用？如此提問即是將討論聚焦於創作行為過程

㉔ 另有一位人選為營救徐渭出獄之張元汴（1538–1588），系里中舊友，任職於翰林院，可惜後來兩人失和，事見陶望齡，〈徐文長傳〉，收入徐渭，《徐文長三集》，頁16。

㉕ 「史甥」可能是史槃，為徐渭詩文書畫戲曲之門生，其書風格取法文長，「即文長亦不能辨其非己作也」，見梁一成，《徐渭的文學與藝術》，頁222-225。

㉖ 徐渭，《徐文長三集》，卷前，頁8上。

臺大藝術圖書館資料庫

中所涉及的一個個與圖式、筆墨程式有關的選擇，而試圖從「自娛 vs. 應酬」那種不易釐清的動機論的爭辯中解脫出來。後者較諸報酬說似乎更為傳統，而符合各種文獻中有關文人畫理念的文字表述，但卻不見得能配合對文人社群成員人際關係操作實況之理解。嚴格地說，藝術史中存世的文人作品，並無「自娛」之作，而多數係起於一種友朋間的投贈，山水畫中的那些「送別圖」、「別號圖」都屬此類，而在這種情況下，文人畫家取代了部份職業畫師的工作，並發展出配合這些工作的風格特色。例如在花鳥畫之領域，所謂「工筆設色」的「寫生」風格雖然一直存在，卻不適合文人之用，一方面是技術條件的限制，一方面也是形象設定的需求，所謂「寫意」風格實亦意味著「非職業」的高雅身份，由此而言，徐渭的「墨戲」風格也是一種身份的表徵，不僅是雅士，而且是特立獨行「狂士」的符號。至於徐渭墨戲中的墨葡萄畫作，更是顯得特為突出，尤其在筆墨操作之狂肆程度上與題詩中「閒拋閒擲野藤中」的互為呼應，甚至可說扮演著比題畫詩更為重要的情感發洩的載體，容許徐渭在重複施作的墨葡萄中表現著他在市場中感受到的委屈。「半生落魄已成翁」的題畫詩固然一字未改地被一再地題寫在墨葡萄的旁邊，甚至已經成為徐渭葡萄墨戲的不可分割部分，屬於「商品」的文字部分（類似該商品的說明書），其抒情之功能則已轉移到筆墨的揮灑速度之上。

雖然載體不同，所表達的「磊塊不平之氣」則一，都是作者個人抒情的展示。這會不會也是造成徐渭畫市困頓的部分原因？畢竟，「磊塊不平之氣」是否真能取代葡萄畫原有的多子吉祥畫意，而仍保有一定程度的視覺吸引力，還是值得質疑的。

四、徐渭墨戲的遺產

由墨葡萄所代表的徐渭墨戲雖未能助其在畫市中取得成功，卻是墨戲史上一個難得的經驗，尤其是在檢視個人化墨戲如何能立足於無視個人交情的市場運作脈絡中的各種狀況。作者個人情感之表達，本屬詩文等文學媒介所習於操作者，但卻不利於以繪畫在公開市場中與陌生買家間產生共鳴，尤其是一再題寫在作品之上。此種「復題」現象可以視為徐渭個人無法捨棄其「磊塊不平

臺大學術期刊資料庫

之氣」的勉強心態，亦可解釋作品中可以呼應其情感強度的筆墨揮灑，正是某種他個人的心理發洩。由此觀之，如此將私人情感完全曝露在陌生人眼中的行為，實際上需要在市場中稍予節制，否則較早時的唐伯虎也不會將其抱怨侷限在一些畫得較少的工筆仕女畫中了（如臺北故宮所藏的《陶穀贈詞》），徐渭的克制亦似之。他畫得最多的牡丹主題，即少見有「磊塊不平之氣」題詩的配合，且未多用塗抹式速度的筆墨來製作。或許，這亦可由作品創作面來予理解徐渭在畫市中飽受挫折之理由。

徐渭詩畫之觀眾幾乎可以肯定是來自廣義的「文人」社群，雖然這一方面的資料實在少的讓人感到遺憾。這個社群的成員顯然在徐渭的年代尚未能欣賞他的抒情表現，此刻文化界的主流基本上還是籠罩在前後七子的復古浪潮之中，不能對文長作品中「不可磨滅之氣，英雄失路，托足無門之悲」有所感動，自不難理解。只有到了稍後的十七世紀初才由主張「獨抒性靈，不拘格套」的公安派詩人袁宏道（1568－1610）無意間於越中「再發現」了這位「古今文人牢騷困苦，未有若先生者也」的徐渭。袁宏道之於徐渭歷史評價之翻案，讓徐渭形象從殺妻的前科犯，一轉變為困阨之悲劇天才，並使得文長作品中的「磊塊不平之氣」成為這個悲劇的主角。袁宏道所促發的這個大轉關亦應視為得力於文化生態之新變。袁宏道之得以推動其獨抒性靈的文學新浪潮，必有賴於出版業之蓬勃發展；不僅讓自己的作品廣為流傳，而且積極「評點」他人（不限於同時代者）的篇章，塑造文化聲量。1614年錢塘鍾人傑刊行的三十卷本《徐文長文集》就是由袁宏道評選，可見徐渭之新評價工作在其卒後不久，作品尚未流散之際，還算「幸運地」搭上新文學運動之浪潮，成為十七世紀江南文化新潮的部分。徐渭的墨戲繪畫，尤其是作為個人情感發洩載體的那些作品，不僅獨樹一幟，絕不同於稍早之陳淳（白陽）的文人寫意風格，逼迫論者重新思考「青藤白陽」並稱的傳統說法，並檢討過去以董其昌所倡議「復古」獨領十七世紀畫壇風騷的偏頗印象。

徐渭個人化抒情墨戲繪畫的畫意全在表達他個人於繪畫市場中的委屈。此委屈的根本源頭來自於他對商業化市場之無法適應。其原因自然複雜萬分，然多少與他個人狂傲性格脫不了關係。雖然治史者不能由之斷言墨戲發展自此完全轉向，然而，徐渭的個案卻提供了士人文化與商業文化接觸後的一次難得

臺大學術期刊資料庫

經驗，為日後日趨緊密的文化—商業互動程度中的文人藝術家所參考，這在文人社群經歷世變格局中的調適，可為特有價值，即使他們並不一定選擇模仿徐渭的應對方案。在後世的諸多類似情境脈絡觀察中，十八世紀揚州畫市活動中特別可以發現徐渭所興起的典範作用。例如曾為縣令而賣畫揚州的鄭燮便自認自己「才橫而筆豪」，而與文長「倔強不馴之氣」不謀而合，故在蘭竹主題上「師其意不在跡象間也」，㉗縱使文長所作蘭竹並不多見。如此「倔強不馴之氣」實即袁宏道所謂的「磊塊不平之氣」，可見板橋亦認同了徐渭的個人文化抒情墨戲風格。另一個例子可見於李方膺（1695－1755）的梅花圖繪之上。李方膺亦是棄官賣畫的代表性個案，並對徐渭的以明珠自喻，深有所感，但卻不再抱怨「閒拋閒擲野藤中」，反而向市場正面迎戰。在其1754年秋日所作的一冊梅花圖繪（圖18，美國澤西草堂藏）中抒發道：

誰道梅花秋不開，老天隨意聽人栽；
金風若送多情雪，筆底明珠十斛來。

題畫詩之末聯有點戲謔地指向畫市中的討價還價行為，而且誇張地開價十斛明珠，遂與徐渭之「無處賣」，形成強烈的對比。㉘此種自我調侃自非揚州畫市的真實，卻顯露出文人在市場中與人斤斤計較的尷尬。畫中所作梅花風格亦如徐渭墨戲，刻意違反既有成規（既不作弧形上揚曲線，亦放棄其「迎春」

㉗ 鄭燮，〈板橋題畫蘭竹〉，收入俞建華編著，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000），冊下，頁1177。這大概也可以說是大量徐渭書畫偽作出現的時期。1966年在吳縣曹澄墓出土的《青天歌》長卷，據推測應也是此時之產物。見陶喻之，〈《青天歌》底辨青藤——《青天歌》卷問世背景蠡酌兼談徐渭字畫明清鑒藏始末〉，收入澳門藝術博物館編，《乾坤清氣——徐渭、陳淳書畫學術研討會論文集》（北京：故宮出版社，2015），頁168-193。

㉘ 以明珠十斛為自我調侃的作法係出自唐明皇與梅妃的一段故事，樂府中遂早有曲名「一斛珠」。與李方膺同於揚州賣畫的文人畫家金農亦曾用此十斛明珠稱其富有之買主。見Ginger Cheng-chi Hsü, *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Redwood City: Stanford University Press, 2002), pp. 189-191.

臺大藝術期刊資料庫

畫意），並使之成為揚州文人畫家的共同標識，那也是在市場上以「怪」稱之的道理所在。

揚州文人畫家如何取法徐渭墨戲風格？此一議題將來仍應多予探討。他們之間的關係除了墨戲形式上的傳承外，尚有其他各層次的抒情共鳴。這些可統歸之為士人的市場情結，而徐渭正是其中的先行者，本文所謂的「個人化」墨戲也為徐渭後輩之士人畫家所取法，成為他們於商業文化大行其道的城市社會脈絡中的處世依據。他們與徐渭間之關係，除了風格形式上的「不求形似」外，另外尚有個人化抒情層面的繼承，因為他們都共同面對著一種他們無法操控的商業市場的運作制約。既然無法直接抒解隨之而來的壓力，只好以戲謔、自嘲的方式來予處理。徐渭墨葡萄所表現的情感發洩實是個人化抒情墨戲的第一個典範。它的緣起或與禪宗理念有關，如溫日觀所示，然而，自徐渭始，則為市場中的士人所引用，成為文人畫應世的部分，並將其主題擴充至山水以外的花鳥世界，那是揚州市場中文人畫家向職業畫師所爭來的地盤。十九世紀末至二十世紀初期的上海則將此士人與商業市場之衝突提高到一個前所未有之層次，而其中活躍的「新型」文人畫家亦以其墨戲風格成功地於「西潮」衝擊之下，堅持守著他們與傳統相通的「血脈」。

相較於以西潮呼應為依歸之當代畫史撰述，以上所及十八世紀揚州繪畫與近代上海藝術之發展要點便要從採用（借用）西方透視的山水/風景畫和大膽運用洋紅等西洋色彩的海派花鳥上移轉而出，回到與傳統一脈相承的墨戲繪畫傳統之上。他們表現之所以突出，並非在於具「先見之明」地採取「西化」的開明態度，而在於別開生面地詮釋傳統，而使一個饒富歷史的傳統，例如十三世紀以來的墨戲（如果僅計算有實際畫蹟留存者），得到推陳出新的表現。從此角度觀之，本文所聚焦的徐渭墨戲，雖只引用為數不多的墨葡萄、墨梅作品，便可見得有特殊重要的地位。由這些作品所突出的個人化抒情墨戲因此可以視為墨戲史上的轉折。如果沒有這個轉折，墨戲只能成為「欺人瞞自己」的「不拘之於此（畫法）」的「寫意」畫（鄭燮語），成為一種「不入流」（只能評為「逸品」）的繪畫，甚至招至現代論者貼上標籤作為「中國藝術/繪畫

臺大學術期刊資料庫

衰敗之因」。㉙ 徐渭的墨戲轉折雖未為後世所有文人所遵循，然其中不乏大師踵事其風，尤其師法了文長以畫行市的自嘲，以不求形似之繪畫形式與抒情諷刺兼具之題畫詩共同面對在商業化社會裡頭中的自我。如此之墨戲雜畫，實是後世直至二十世紀初期之上海畫壇最主流的創作，卻因論者之關注過於偏重回應現代化/西化的衝擊，而受到研究畫史者之忽視。這是中國晚期花鳥雜畫史研究之所以不振的主因。

（責任編輯：陳怡亘）

㉙ 對寫意畫的負面批評實與「現代化」主張伴隨而來，除中國之現代派論者如徐悲鴻外，歐美之論者亦有這種主張，見James Cahill, “Hsieh-I as a Cause of Decline in Later Chinese Painting,” in *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Seattle: University of Washington Press, 1990), pp. 100-112. 上文所引鄭燮語亦為Cahill所用。

臺大藝術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

徐沁

《明畫錄》，美術叢書本，臺北：藝文印書館，1975。

徐渭

《徐文長三集》，明代藝術家集彙刊本，臺北：國立中央圖書館，1968。

錢謙益

《列朝詩集小傳》，臺北：世界書局，1965，甲前集。

蘇軾

《蘇東坡全集》，臺北：世界書局，1974，上冊。

近人論著

上海人民美術出版社編

1990 《藝苑掇英》，第41期，頁10。

Shanghai People's Fine Art Publishing House ed.

1990 *Gems of Chinese Fine Arts*, no. 41, p. 10.

石守謙

2019 《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司。

Shih, Shouchien

2019 *Cong fengge dao huayi─fansi Zhongguo meishushi* (From Style to Huayi [Pictorial Idea]: Ruminating on Chinese Art History), Taipei: Rock Publishing International.

李永強

2020 〈20世紀的中國美術史著作中「徐渭」畫史地位的變遷〉，《美術研究》，2期，頁62-67。

Li, Yongqiang

2020 "Er shi shiji de Zhongguo meishushi zhuzuo zhong 'Xu Wei' huashi diwei de bian qian (The Changing Status of Xu Wei in the Art History of the Twentieth-Century China)," *Art Research*, no. 2, pp. 62-67.

邵彥、許力

2018 〈費城藝術博物館藏徐渭花卉大軸研究——徐渭早期真跡及其學畫時間、師承問題〉，《美術研究》，1期，頁14-29。

Shao, Yan and Li Xu

2018 "Feicheng yishu bowuguan cang Xu Wei huahui dazhou yanjiu─Xu Wei zaoqi zhenji ji qi xuehua shijian, shicheng wenti (Research on Xu Wei's Flower Hanging Scroll

臺大學術期刊資料庫

Painting in the Philadelphia Museum of Art: the Artist's Early Works, the Time of His Apprenticeship and the Succession)," *Art Research*, no. 1, pp. 14-29.

吳哲夫等編

1985 《中華五千年文物集刊：宋畫篇四》，臺北：中華五千年文物集刊編輯委員會。

Wu, Chefu et al. eds.

1985 *Five Thousand Years of Chinese Art Series, Sung Painting*, vol. 4, Taipei: The Editorial Board of Five Thousand Years of Chinese Art Series.

俞建華編著

2000 《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，冊下。

Yu, Jianhua ed.

2000 *Zhongguo hualun leibian* (Compilation of the Chinese Painting Theory), Beijing: People's Fine Art Publishing House, vol. 2.

浙江大學中國古代書畫研究中心編

2018 《明畫全集・第十卷・徐渭》，杭州：浙江大學出版社。

Zhejiang daxue Zhongguo gudai shuhua yanjiu zhongxin (Ancient Chinese Painting and Calligraphy Research Center of Zhejiang University) ed.

2018 *Ming hua quanji, di shi juan, Xu Wei* (Complete Works of Ming Dynasty Paintings, vol. 10, Xu Wei), Hangzhou: Zhejiang University Press.

徐邦達

1984 《中國繪畫史圖錄》，上海：上海人民美術出版社，下冊。

Xu, Bangda

1984 *Zhongguo huihuashi tulu* (Catalogue of the Chinese Painting History), Shanghai: Shanghai People's Fine Art Publishing House, vol. 2.

陳秀芬

2016 〈「診斷」徐渭：晚明社會對於狂與病的多元理解〉，《明代研究》，第27期，頁71-121。

Chen, Hsiufen

2016 ""Diagnosing" Xu Wei: Pluralistic Views of Madness and Illness in Late Ming Society," *Journal of Ming Studies*, no. 27, pp. 71-121.

陶喻之

2015 〈《青天歌》底辨青藤——《青天歌》卷問世背景蠡酌兼談徐渭字畫明清鑒藏始末〉，收入澳門藝術博物館編，《乾坤清氣——徐渭、陳淳書畫學術研討會論文集》，北京：故宮出版社，頁168-193。

Tao, Yuzhi

2015 "Qing tian ge dibian qingteng─Qing tian ge juan wenshi beijing lizhuo jiantan Xu Wei zihua Ming Qing jiancang shimo (Study on the Background of *Qing Tian Ge* Calligraphy Roll and the Calligraphy Painting Collections of Xu Wei)," in Macao Museum of Art ed.,

臺大學術期刊資料庫

Qiankun qingqi─Xu Wei, Chen Chun shuhua xueshu yantaohui lunwenji (Breath of the Universe: Theses on Xu Wei and Chen Chun's Calligraphy and Painting), Beijing: The Palace Museum Press, pp. 168-193.

梁一成

1976 《徐渭的文學與藝術》，臺北：藝文印書館。

Liang, Yicheng

1976 *The Literature and Art of Hsü Wei: 1521-1593*, Taipei: Yee Wen Publishing Co. Ltd.

單國強

2015 〈徐渭生平和藝術〉，收入澳門藝術博物館編，《乾坤清氣——徐渭、陳淳書畫學術研討會論文集》，北京：故宮出版社，頁108-121。

Shan, Guoqiang

2015 "Xu Wei shengping he yishu (Xu Wei's Life and Art)," in Macao Museum of Art ed., *Qiankun qingqi─Xu Wei, Chen Chun shuhua xueshu yantaohui lunwenji* (Breath of the Universe: Theses on Xu Wei and Chen Chun's Calligraphy and Painting), Beijing: The Palace Museum Press, pp. 108-121.

楊凱琳編

2010 《王季遷讀畫筆記》，北京：中華書局。

Yang, Kathleen ed.

2010 *Private Notes of C. C. Wang*, Beijing: Zhonghua Book Company.

盧輔聖主編；崔爾平、江宏副主編

1993 《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，冊1、2。

Lu, Fusheng (Editor) ed.; Cui, Erping, and Hong Jiang (Associate editors) eds.

1993 *Zhongguo shuhua quanshu* (The Complete Book of Chinese Calligraphy and Painting), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe (Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House), vol. 1, 2.

錢鍾書

1984 《也是集》，香港：廣角鏡出版社。

Qian, Zhongshu

1984 *Ye shi ji* (Collected Works on Yeshi), Hongkong: Wide Angle Press.

そごう美術館編

1996 《ボストン美術館の至宝：中国宋・元画名品展》，Boston: Museum of Fine Arts。

Sogo Museum of Art ed.

1996 *Masterpieces of Song and Yuan Paintings,* Boston: Museum of Fine Arts.

京都国立博物館編

2011 《特別展観百獣の楽園：美術にすむ動物たち》，京都：京都国立博物館。

Kyoto National Museum ed.

2011 *Creatures' Paradise: Animals in Art from the Kyoto National Museum*, Kyoto: Kyoto National Museum.

臺大學術期刊資料庫

島田修二郎
1987 〈日觀と墨葡萄〉,《美術研究》,337號，頁28-38。
Shimada, Shujiro
1987 "Jih-kuan and the Ink Painting of Grapes," *The Bijutsu Kenkyu: The Journal of Art Studies*, pp. 28-38.
常盤山文庫編
1972 《墨の美》,鎌倉：常盤山文庫。
Tokiwayama Bunko Foundation ed.
1972 *Sumi no bi* (The Beauty of Sumi Ink), Kamakura: Tokiwayama Bunko Foundation.
Cahill, James
1978 *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, New York: Weatherhill.
1990 "Hsieh-I as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," in *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Seattle: University of Washington Press, pp. 100-112.
Ho, Wai-kam et al.
1980 *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art.
Hsü, Ginger Cheng-chi
2002 *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow*, Redwood City: Stanford University Press.
Sirén, Osvald
1956 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, III, New York: Ronald Press.
Tseng, Yu-ho
1963 "A Study on Hsü Wei," *Ars Orientalis*, 5, pp. 243-254.

網路論文與資料庫

國立故宮博物院
https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04031738&Key=&pageNo=599（檢索日期：2023年11月17日）。
美國國會圖書館
https://lccn.loc.gov/2012402027（檢索日期：2023年11月17日）。

臺大學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　（傳）日觀，《墨葡萄》，日本，サンリツ服部美術館藏。取自Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles, III* (New York: Ronald Press, 1956), pl. 368.

圖2　林椿，《葡萄草蟲》，北京，故宮博物院藏。取自吳哲夫等編，《中華五千年文物集刊：宋畫篇四》（臺北：中華五千年文物集刊編輯委員會，1985），圖41。

圖3　愚庵，《葡萄圖》，日本，本法寺藏。取自京都国立博物館編，《特別展観百獣の楽園：美術にすむ動物たち》（京都：京都国立博物館，2011），圖3。

圖4　沈周，〈葡萄〉，《寫生冊》之一，1494年，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04031738&Key=&pageNo=599（檢索日期：2023年11月17日）。

圖5　徐渭，〈墨葡萄〉，《雜畫冊》之一，美國澤西草堂藏。

圖6　徐渭，《花卉雜畫卷》段落，1575年，日本，東京國立博物館藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》（杭州：浙江大學出版社，2018），圖2。

圖7　徐渭，《花卉雜畫卷》局部，1575年，日本，東京國立博物館藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖2。

圖8　徐渭，〈墨梅〉，《雜畫冊》之一，美國澤西草堂藏。

圖9　徐渭，《花卉雜畫卷》段落，1575年，日本，東京國立博物館藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖2。

圖10　劉雪湖，〈萬古清香〉，《雪湖梅譜》之一，1634年。取自（明）劉世儒，《劉雪湖梅譜・二卷》，美國國會圖書館藏崇禎七年（1634）刻本。https://lccn.loc.gov/2012402027（檢索日期：2023年11月17日）。

圖11　劉雪湖，〈清香暗送〉，《雪湖梅譜》之一，1634年。取自（明）劉世儒，《劉雪湖梅譜・二卷》，美國國會圖書館藏崇禎七年（1634）刻本。https://lccn.loc.gov/2012402027（檢索日期：2023年11月17日）。

圖12　徐渭，《水墨葡萄圖軸》，北京，故宮博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖18。

圖13　徐渭，《煙雲之興卷》段落，北京，故宮博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖27。

圖14　徐渭，《雜花圖卷》段落，南京博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖35。

圖15　徐渭，《煙雲之興卷》局部，北京，故宮博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖27。

圖16　徐渭，《雜花圖卷》局部，南京博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖35。

臺大學術期刊資料庫

圖17　徐渭，《花卉雜畫卷》畫家自題，1575年，日本，東京國立博物館藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《明畫全集・第十卷・徐渭》，圖2。

圖18　李方膺，《墨梅冊》之一，1754年，美國澤西草堂藏。

臺大學術期刊資料庫

臺大學術期刊資料庫



圖1 （傳）日觀 《墨葡萄》 日本 服部サンリツ美術館藏



圖2 林椿 《葡萄草蟲》 北京 故宮博物院藏

臺大學術期刊資料庫

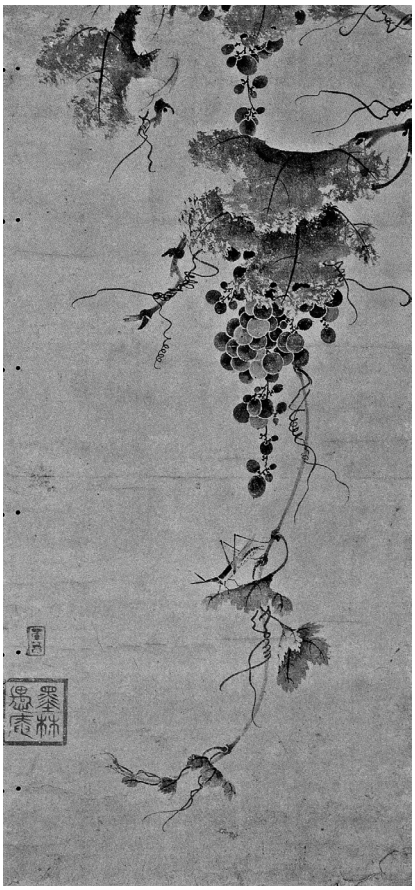


圖3 愚庵 《葡萄圖》
日本 本法寺藏

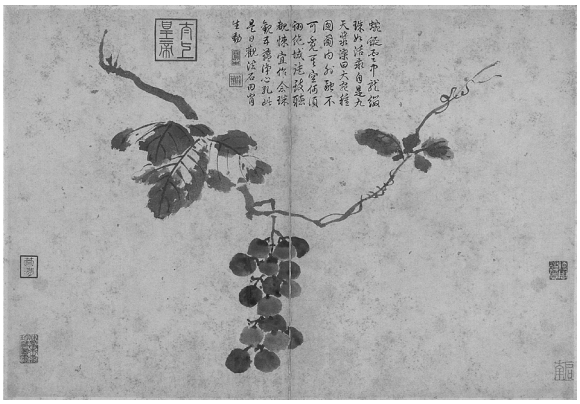


圖4 沈周 〈葡萄〉《寫生冊》之一
臺北 國立故宮博物院藏

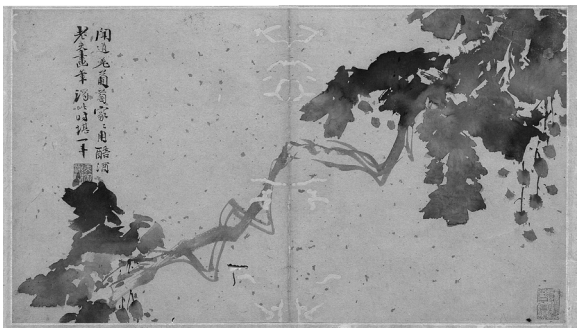


圖5 徐渭 〈墨葡萄〉《雜畫冊》之一
美國澤西草堂藏

臺大學術期刊資料庫



圖6　徐渭　《花卉雜畫卷》段落　1575年　日本　東京國立博物館藏



圖7　徐渭　《花卉雜畫卷》局部　1575年　日本　東京國立博物館藏

臺大藝術期刊

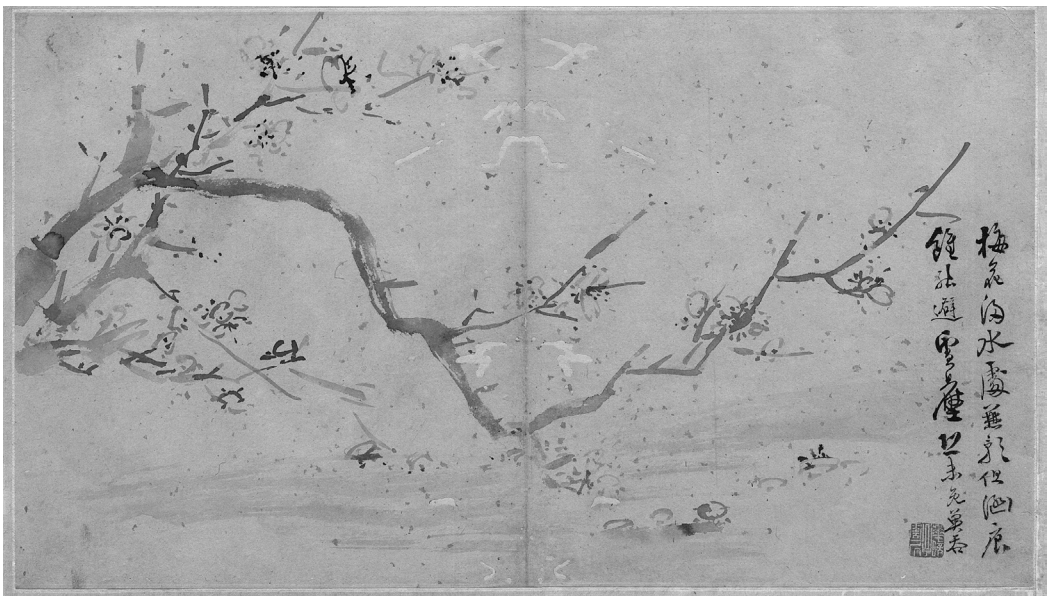


圖8 徐渭 〈墨梅〉《雜畫冊》之一 美國澤西草堂藏

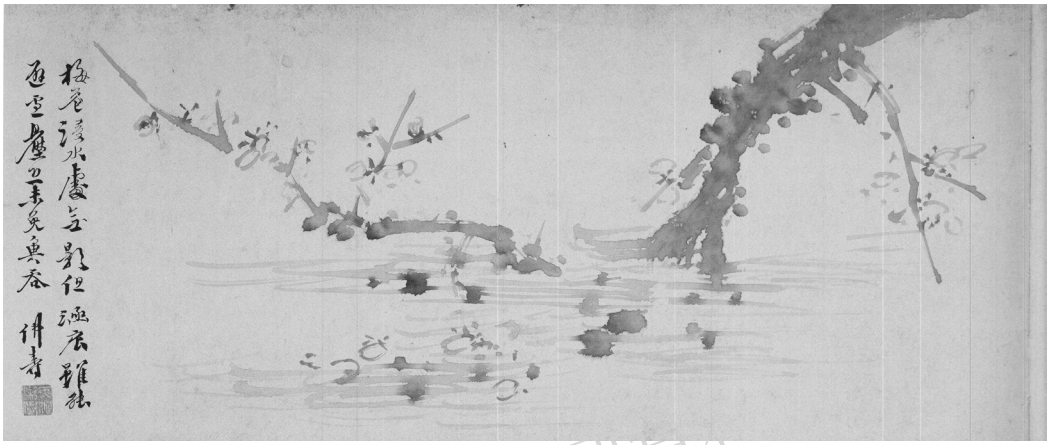


圖9 徐渭 〈梅花〉段落《花卉雜畫冊》 日本 東京國立博物館藏

臺大學術期刊資料



圖10　劉雪湖　〈萬古清香〉《雪湖梅譜》之一
美國國會圖書館藏

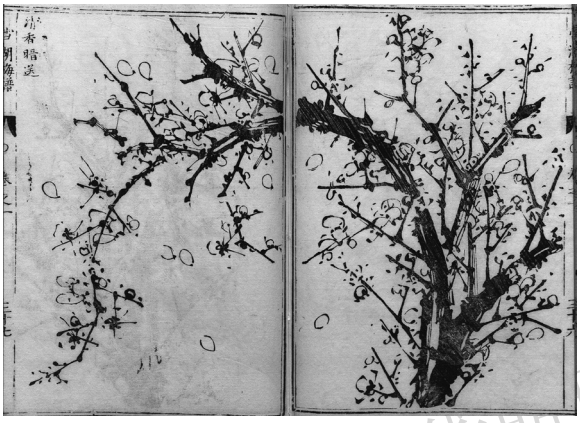


圖11　劉雪湖　〈清香暗送〉《雪湖梅譜》之一
美國國會圖書館藏



圖12　徐渭　《水墨葡萄圖軸》
北京　故宮博物院藏

臺大學術期刊資料庫



圖13 徐渭 《煙雲之興》段落 北京 故宮博物院藏



圖14 徐渭 《雜花圖卷》段落 南京博物院藏

臺灣美術期刊資



圖15　徐渭　《煙雲之興》局部　北京　故宮博物院藏



圖16　徐渭　《雜花圖卷》局部　南京博物院藏

臺大藝術

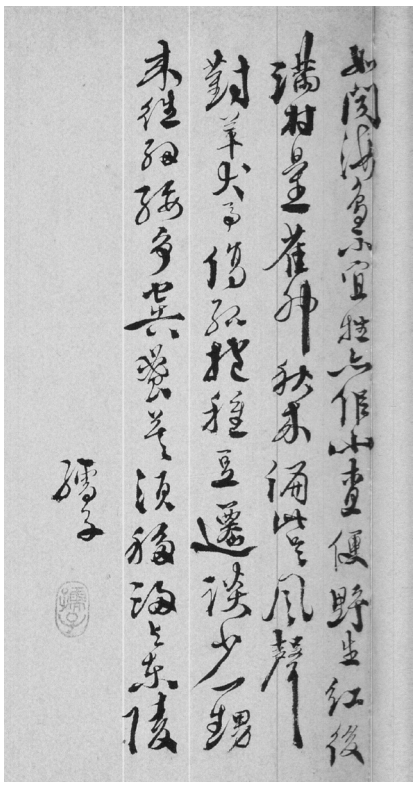


圖17 徐渭 《花卉雜畫卷》畫家自題
1575年 日本 東京國立博物館藏



圖18 李方膺 《墨梅冊》之一 1754年 美國澤西草堂藏

臺大藝術

Ink-Play Art by Xu Wei

Shih, Shou-chien
Institute of History and Philology
Academia Sinica

This paper aims to discuss Xu Wei's artistic efforts in ink playing through an analysis of his five artworks on ink grapes. It explores his creation of the art and how it has the relevance to the artist's emotional expression, namely the expression of "leikuai buping zhi qi (the indignant state of mind)" as referred by Yuan Hongdao. The five artworks of ink grapes are *Huahui zahua juan* (Miscellaneous Scroll Painting on Flowers) in Tokyo National Museum, *Yanyun zhi xing* (Inspiration of Cloud and Mist) in The Palace Museum, *Zahua tujuan* (Scroll Painting of Miscellaneous Flower) in Nanjing Museum, *Zahua ce* (Album of Miscellaneous Paintings) from an American private collection, and *Moputao Zhou* (Scroll Painting of Ink Grapes) in The Palace Museum. In previous studies, researchers generally agree that the relation between ink play and artist's emotional expression is one of the keys in terms of studying Xu Wei's art. However, it is often challenging to benefit from this approach due to lack of sufficient access to the authentic ink artworks.

Based on this, the paper investigates Xu Wei's ink art style in the following three dimensions: the depiction and representation of object with the ink washing effect; the rule-breaking in conventional schema; the speed of brush stroke movement and the artist's spontaneous expression of indignation. The investigation seeks to clarify the arguments in previous research, with an emphasis on the last dimension stated above, as it should play the pivotal role in demonstrating the thesis in this paper.

(Translated by Peiyu Lin Andersson)

Keywords: Xu Wei, Wen Riguan, ink grapes, ink play, Yuan Hongdao

臺大學術期刊資料庫