

## 第肆章：繪畫創作對徐渭的作用

### 第一節：學畫的歷程

徐渭學畫的真正時間我們無法知道，但他接觸畫作到大量作畫的過程倒是可以由他自己所留的文字與時人的記載約略了解。

徐渭出生在官宦之家，不論基於家族傳承亦或是父母的期望，對孩子在教育方面的重視，由徐渭在六歲便在自家學堂讀書，接著又學過古琴、琴曲以及劍術等所謂古代士人的基本訓練經歷，可想而知。

在這連串的訓練當中，書法是基本的書寫技能，所以必會接觸，至於繪畫作品的欣賞，自古以來也是讀書人容易學習到的領域，在徐渭的求學過程裏，是否可能因為與師長的互動而有所接觸？這樣的可能性不是沒有，只是由於沒有文字的記載，所以我們無從肯定。

但在徐渭二十三歲那一年（嘉靖二十二年，癸卯），當他鄉試未中之後，他隨著岳父潘克敬一家人到紹興搭子橋同住，《紹興府志》記載：「渭與蕭柱山勉，陳海樵鶴，楊祕圖珂，朱東武公節，沈青霞

煉，錢八山梗，柳少明文，及諸龍泉，呂對明稱越中十子」，在其他九人當中，陳鶴善畫，而且畫的是寫意花卉，也送過畫給他，因此，由他們之間的交情以及日後徐渭的繪畫風格走向可以推測，陳鶴對徐渭在繪畫的感受上或多或少都有所影響。

徐渭二十六歲（嘉靖二十五年，丙午），妻子潘氏過逝，曾到江蘇太倉州找過工作，雖然後來失意而返，但在經過蘇州時，曾經與吳門畫家有過接觸，這是他與繪畫領域接觸的另一個點。

三十一歲，徐渭提到「嘉靖辛亥（筆者註：嘉靖三十年），余讀書於塘瑪瑙山寺，寺西近鄂王祠，兩廡壁，畫王出處及征討撫降事。人馬、弓旌、馳驚、伏慝之勢、行營、按參、叩首、呼歡、相問訊之狀，顏色丹青能顯然其跡<sup>308</sup>」，雖然徐渭後來的繪畫風格與此壁畫不同，但畫中的氣勢必讓他有所感觸。

徐渭之所以去杭州瑪瑙寺，是為湖州人潘鉞伴讀，這算是一份工作，在這段時間，徐渭和當地的書畫家沈仕、謝時臣等人多有來往。而徐渭開始作畫也在這個時候，因為他在《四書繪序》中提到，他用

---

<sup>308</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷二十《四書繪序》，上海，中央書店，民 57，下冊頁 38。

五色筆為《四書》畫了一冊圖譜，並附有文字說明。雖然這是具有插圖性質的畫作，但足以證明開始作畫的事實。

在《書劉子梅譜二首并序》徐渭提到「劉典寶一日持所譜梅花凡二十有二，以過余請評，予不能畫，而畫之意則稍解……自古詠梅詩以千百計，大率刻深而求似，多不足；而約略而不求似者，多有余。然則畫梅者，得無似之乎？典寶君之譜梅，其畫家之法必不可少者，予不能道之，至若求似而有余，則余所深取也……」，又特地注明「此予未習畫之作」，由這段紀錄看來，不論徐渭“不能畫”“未習畫”是否是謙虛之詞，但至少劉先生會想要拿畫譜給他看，必是對他在欣賞畫的敏感度上有某種程度的信任，可見徐渭接觸畫作必有一段時日了。

嘉靖四十四年，徐渭四十五歲，胡宗憲在獄中自殺之後，徐渭自殺九次未果，在自殺之前，他寫了《自為墓志銘》來總結前半生治學的歷程，但銘中並沒提到書畫方面的成果，而遺物部分也只提到「獨余書數千卷，浮磬二，研劍圖畫數，其所著詩文若干篇而已」，這裏提的圖畫多半是他所收集的畫作，並非是他自己的作品，我們保守判

斷，至少在這個時期以前，對徐渭而言，繪畫在他生命中所佔的位置並不如詩文那般重要。

與徐渭同時代、相近時代，甚或是現代的研究學者，在論到徐渭學畫的時間，多有共識定位在他中年之後。

有趣的地方在這，徐渭開始大量作畫的時間，是從他精神出現失常開始（見圖表五），尤其是他殺妻入獄之後，他的生活重心在繪畫部分愈放愈多，可見繪畫對他在精神方面的寄託有很大的用處。

## 第二節：繪畫創作的治療理論

當我們試圖想從心理學的角度去了解一位畫家時，這名畫家所創作的繪畫作品便是一份可直接提供資訊的重要來源。

然而，有時我們對人的反應會受到我們對繪畫的美感欣賞所影響<sup>309</sup>，因此我們必須謹慎而嚴肅地去看他圖畫中的情緒內容，並且暫

---

<sup>309</sup> 此觀念見於：Tessa Dalley 等著，陳鳴譯，《藝術治療的理論與實務》，台北，遠流出版公司，民 84，p.153。

時不去理會它們繪畫的技巧如何，這一點是相當重要，因為只回應表面上的品質而不理會它們所揭露的情緒，這相當於回應一個人表面的笑，而不了解其背後的真實感受<sup>310</sup>。

人是群體動物，置身在團體中，表情達意是一種基本的互動行為。成年人，在相當的程度上，可在內在思想以及真實思考中，運用口語能力與文字象徵系統，向其他人表達及溝通自己的思想和情感；但在另一種層面上，許多人會覺得有時在使用語文時，有一種“無法再深入”的缺憾，於是有一些心理學家認為藝術可以提供一種具體的媒介，透過它，可以探索與表現使用語文時所未能觸及的部分，更甚者，有些從事藝術治療研究或實務工作者認為，藝術在創作的同時，可聯繫個人內在與外在的自然對話，達到整合與治療人格的作用<sup>311</sup>。

持有這樣看法的心理學領域的學者，多半是精神分析學派的心理學家與實務工作者，在此我將以精神分析學派的觀點來介紹繪畫的意義，並進一步用這樣的角度去分析繪畫對徐渭的影響。

精神分析本身極為重視在自我發展的不同階段裡，嬰孩對他的環

---

<sup>310</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.166。

<sup>311</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.247；256。

境所採取的情感態度<sup>312</sup>。

小孩的心智功能是由幻想所支配，這樣的幻想提供了必要的障礙，以便對抗屬於外界實體的惱人因素，結果對嬰孩而言，幻想變為真實。現實與幻想之間幾乎沒有什麼差異，這個時候的嬰孩尚且無法了解他的本能需要不可能永遠能夠獲得滿足<sup>313</sup>，因為他終究有一天必須面臨到與他原本以為的“世界”——母親的一部分甚或母親的全部——分離。

Winnicott, D (1971) 認為，母親（亦或母親的胸脯）一開始被視為是嬰孩的一部分，當嬰孩意識到不得和自己的“一部分”（母親亦或母親的胸脯）分離時，嬰孩需要內在的保護以避免受到分離的傷害，因此他們將母親的意象予以內化，並把這種意象投射到外界的物體上，如此即使母親不在時，仍然可以維持這種意象，這物體就是 Winnicott 所謂“過渡性客體”（transitional object）。

過渡性客體存在於嬰孩的內在世界與外在現實之間的一種幻想領域，是它讓嬰孩第一次發覺“非我”的存在，並且以情感的方式對

---

<sup>312</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.171。

<sup>313</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.173。

待這種空間，嬰孩藉由這種過渡性客體，在外在世界中自行再造母親與孩子的關係，它能給予嬰孩一種舒服感，並滿足他的需要，因為它代表了母親，並藉由這樣的幻覺，使得世界乃能處在他的全能控制之下（表六）。

然而，無論如何，所有的嬰孩在他們正常的發展上，終歸有一天還是要經驗到某種形式的失落<sup>314</sup>，而這種失落通常是從肉體上的分離開始，至於強度則是憑藉著對某人（如：母親）依附的程度來決定<sup>315</sup>。

當失落被一種對等強烈的空虛感所取代時，表現出來的是一種憂傷，憂傷被視為心理與社會之間的一種過渡，它包括了某種“了解”以及隱含著正在放棄關於自我與原來世界的舊模式。當我們在看待一個成人此時此刻的憂傷時，事實上他目前切身的失落與變化的背後，可能還帶著一些以前的失落<sup>316</sup>。嬰孩的態度依然保留在成人身上，童年時期未解決的憂傷不可避免地會在成年人的生活裏反應出來（Bowlby,1981）。當飽受憂傷的打擊時，容易變得消極，失去恢復心智的彈性（Darwin,1872），有時更甚者會有心理沮喪、焦慮、精神疾

---

<sup>314</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.92。

<sup>315</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.59。

病或是用激烈、攻擊性的行動來掩飾因失落而導致的憂傷<sup>317</sup>。而這些因失落而產生的情緒與行為，對精神分析學派而言，皆被認為是源自於人們早期與母親的關係。

當我們還是嬰孩的時候，便已學習到創造過渡性客體來克服及整合分離的憂傷、焦慮與沮喪，例如：玩具與遊戲。嬰孩在玩玩具或玩遊戲當中，透過表現與幻想來探索駕馭外在世界，使焦慮降到可容忍及可控制的程度<sup>318</sup>，進而促使他能逐漸變得獨立。

當我們長大成人之後，運用客體能力進而會變成為一種基本機制，使我們可以跟世界溝通，並在個人、環境、與文化的不同層次上維持一定的健康程度。透過這樣的能力，我們可以製造屬於個人的空間與所有物，而這樣潛在的空間是一種經驗領域——不是外在的，也不是內在的——而是兩者重疊，它使人們接受並且能夠與內在和外實在實體同時工作，在這空間之內，文化經驗的位置被發現，原來跟客體的遊戲可以發展成藝術、宗教和創造性科學，以及所有富有想像力的生活形式( winnicott ,D. 1971 )，於是一系列的創造性反應便開始發展，

---

<sup>316</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.58。

<sup>317</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.59。



包括繪畫和塗色（表六）。

因此榮格相信，藝術代表著藝術家的內在主觀世界與外在現實世界之間的一種新的綜合。藝術家通常潛意識地從外在與內在實體中選擇素材，企圖將混淆的心、不解的感受導入清晰、有序的狀態，因此作品往往包含著兩者之間的整合，而且這種整合能夠產生一種調合與解決的感覺<sup>319</sup>，並進而使藝術發揮內在外在之間非語言的溝通作用。

藝術活動運用了許多象徵、替代( displacement ) 凝縮( condensation ) 和分裂( splitting ) 等機制，這些佛洛伊德均在夢的解析中有所定義<sup>320</sup>，雖然藝術的過程和夢相似，然而藝術終究有別於幻覺或夢境，因為它是有目的且可加以控制的，而在心靈層面的轉換上，藝術存在於功能退化與控制起落之間，當過於退化時，象徵便太私人；當控制太多時，則結果將是冷酷、機械，且不具啟發( Kris,1952 )，因此藝術家的特性乃是結合了夢的曖昧性與完全清醒的緊張性<sup>321</sup>。

“象徵”一詞在精神分析上的定義，是指潛意識理念、衝突或願

---

<sup>318</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.29-30。

<sup>319</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.14。

<sup>320</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.3。

<sup>321</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.4。

望的一種間接與假借的表徵樣式<sup>322</sup>，也就是運用客體來代表概念及感情，以聯繫內在與外在世界，因此我們前面所提到過的過渡性客體便可視為“象徵形成”（symbol formation）的第一個顯徵。

榮格相信象徵乃是心靈表現的一種自然模式以及潛意識的自然語言，具有活生生的性質，是心靈活化和人格化的面向，它們負荷著心靈能量——超自然的——因此是動態的，具有驅動力，且會產生結果。榮格承認，象徵與象徵的塑造具有治療力量，有協調與重新結合遠離對立物的自然企圖，具有促動內在心靈資源以及補償、維持潛意識平衡的潛能<sup>323</sup>。

意象的形成有時候來自於事件的發生、情感上的傷痛，或是自我的失落，而我們總是容易受制於意象（這些意象的最深根源，皆來自嬰孩時期因對母親的需求而產生的意象），這些意象存在於意識或知覺的不同層面上，也許沒有清楚的圖畫形式，但它卻會呈現在我們的夢境、恐懼、幻想以及想像之中。當壓力出現時，此種意象可能會開始氾濫而變得無法包容，但它勢必會找到宣洩的出路，例如：不被社

---

<sup>322</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.172。

<sup>323</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.254。

會認可與接受的行為模式，或是精神上的“瘋狂”。人們因為恐懼那些意象以及跟它們結合的行動將會淹沒及威脅到我們和跟我們關係密切的人，因此企圖抑制意象讓它們成為祕密不為人知。如果這些意象不被承認而固守在心中不被表現出來，它們便會繼續跟個人融合在一起，可能會導致不快的症狀，諸如焦慮、沮喪、大發脾氣，或者投射、轉移或歸因到其他人身上<sup>324</sup>，而影響到現實生活的人際關係。因此藝術透過了意象與媒介的操弄，提供一種“象徵性發洩”的方式

<sup>325</sup>。

與意象有關的藝術活動能夠提供一種聯絡，將我們主觀的幻想世界與日常生活所屬的外在世界聯繫起來<sup>326</sup>。藝術家在從事創作時產生意象，之後他們展現了行動——在此每一個行動都肯定了自我——即“我”的存在。行動一旦發生，便會無可否認地創造出來某些東西，而這些東西是存在於自我之外<sup>327</sup>。此時意象已經向外投射或轉移，然而，這裏所謂的轉移並不是轉移給一個人，而是轉移給一種沒有生命

---

<sup>324</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.132-133。

<sup>325</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.292。

<sup>326</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.185。

<sup>327</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.129-130

的物體，例如像紙<sup>328</sup>。

轉移或者象徵化地遠離意象所需要的第一步，往往是創作著與她的作品之間要有一種隱私及自我反映的關係<sup>329</sup>。經過繪畫的純化與固定，意象變成公開而分離<sup>330</sup>，並且可以經年累月地保持訊息，不被扭曲與否定。每當藝術家回過去觀看自己行動的結果——紙上的符號時，畫中呈現的意象將內容反射回原創作者身上，並重新解釋自身，透過這樣的觀看，我們重新被喚起當時創作的經驗與感覺<sup>331</sup>，將之整合於意識之中，進而從這創造物體上獲得立即性的回饋。

創造者注意力的移轉——從最初的客體到自我，然後再經由投射到藝術品——這樣的過程中，象徵形成的發展扮演著一個極為重要的角色<sup>332</sup>。個人創造象徵關係的能力使他能在心靈與外在實體之間做一區別，我們感覺到從客體分化出來的象徵是由自我所創造的，因而能由自我運用而獲得更大的表現自由<sup>333</sup>，也增加了創作者在事後有較大

---

<sup>328</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.133。

<sup>329</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.143。

<sup>330</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.149。

<sup>331</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.146。

<sup>332</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.190。

<sup>333</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.189。

的空間可以撰擇如何處理客體的面向<sup>334</sup>。

不過要強調的是，完成的作品愈能如實呈現感覺，我們從其中獲得的回饋就愈明顯。許多僅是呈現轉移的圖畫，雖然可以強化及擴大心理治療的幅度，但仍然不如能夠體現感覺的畫，因為這類的畫不但可以成為轉移的對象，也可以成為內在心靈活動的中心焦點。當繪畫不論是有意識或是潛意識地體現感覺時，心靈便開始與被創造的意象產生互動，此時透過圖畫本身當作媒介，人們的改變就有了可能，這有些類似跟治療師關係的轉移，只是此時的焦點是在圖畫罷了<sup>335</sup>（表七）。

在本質上，圖畫的轉移乃是跟自我的一種對話，以及內在世界的反射<sup>336</sup>，我們透過這個角度去看徐渭繪畫的表現，可以看到他試圖藉由圖象的象徵方式，去發洩存在他內在的許多衝突，象徵關係乃是藝術家對自己的作品所持的態度，這種態度反映了他與環境之間聯繫的方式<sup>337</sup>，因此藉由繪畫創作，徐渭也試圖尋求與現實世界的妥協與平

---

<sup>334</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.292。

<sup>335</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.123。

<sup>336</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.168。

<sup>337</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.171。

衡。

### 第三節：繪畫表現

#### 一、內容與題材

自古以來，情感表現一直是中國文人創作的一個重要特質，不論是純粹抒發個人的感受亦或是對忠義人事的稱頌，甚或是對現實事物不滿的批判，都帶有極為個人的主觀情感在其中。

《尚書》提到“詩言志”，司馬遷評論《詩經》、《周》、《離騷》以及自己的作品是「大抵聖賢發憤之所為作也<sup>338</sup>」，韓愈則說：「凡物不得其平則鳴」，「夫平和之音淡薄，而愁思之聲要妙；歡愉之辭難工，而窮苦之言易好」，徐渭評杜甫詩：「工部佳處，人不易到，乃在真率寫情，渾然天成<sup>339</sup>」，又曾提過「古人之詩本乎情<sup>340</sup>」，都是支持“言

---

<sup>338</sup> 司馬遷，《報任安書》。

<sup>339</sup> 徐文長，《青藤山人路史》卷下，台北，傅斯年圖書館藏本。

<sup>340</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷二十《肖甫詩序》，上海，中央書店，民 57，下冊頁 45。

志抒情”對文藝創作的重要性。而這個重要性不論是對生存在盛世亦或是亂世的創作者而言，都具有相當的一致性，如唐代杜甫、李白等詩人膾炙人口的作品多是征戎、遷謫、行旅、離別等愁思之作，而提到國破家亡的李後主，人們想到的也都是那些哀婉纏綿的名句，因此愈是經歷苦難，愈是感情激騰，愈是容易創作出感人至深的不可朽作品，至於如何叫“感人至深”，徐渭的認定：「……所謂可興、可觀、可群、可怨，一訣盡之矣。試取所選者讀之，果能如冷水澆背，陡然一驚，便是興觀群怨之品，如其不然，便不是矣<sup>341</sup>」，文字創作是如此，繪畫的創作也是如此。

中國文人一向沁浸在儒道佛三家思想的體系之中，當“天下興亡匹夫有責”的儒家理念受挫時，便會投身到道家“無為”與佛教“四大皆空”的情境裏找尋一個安身立命的平衡點，然而一旦有可以發展所長的空間時，傳統儒家的部分挑起，馬上轉回對國家社會有所期望與批判。因此我們可以看到歷代文人因透過遊走三家思想所產生的矛盾心理，而創作出不少極具主觀情感的文藝作品，像繪畫部分的“文

---

<sup>341</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷十七《答許口北》，上海，中央書店，民57，下冊頁2。

人畫”便是如此形成的。

明清時期文人的矛盾更甚於唐宋元時期的文人，唐宋元的文人畫家們大多還能心平氣和、定心清修，在寧靜幽寂的山水之中追求心理的平衡，但到了明清時期，這種方式已經失去它的有效性，一方面是因為人們所遭遇的苦難更甚於以前，另一方面則是因為與社會現狀互動而生的入世思想比以往更為濃厚，因此在繪畫的表現上，也就含有更多憤然而作的性質，徐渭的作品就十分具有這樣的代表性。

傳統的繪畫題材種類繁多，但對從事繪畫創作的文人們而言，他們既然有著表現情感的強烈意欲，因而在選擇題材時，必然傾向具有人格化身象徵的事物，例如像“梅蘭竹菊”等所謂的四君子，就十分符合“托物言志”的功能性，用傳統的用字來說，就是它們帶有“比興”手法的特色，所以文人畫家們對這類的題材十分善用，徐渭也不例外。

## 1.梅

像梅花通常用來比喻品高才優之人，在日本東京國立博物館藏有



一幅徐渭的《花卉雜畫卷》，卷中畫有一段梅花，它的枝幹下垂，並在中間有一截浸在溪水之中，左旁題有一首五言詩：「梅花浸水處，無影但涵痕。雖能避雪壓，恐未免魚吞<sup>342</sup>」，浸水的梅花就算能躲過大雪的欺壓，但卻又掉入被魚吞食的命運，徐渭透過梅花的處境，來反映當時社會的黑暗與險詐。

又，在上海博物館藏有徐渭的《墨花圖卷》(圖一)，卷的中段畫有逸筆草草的墨梅數枝，十分率意，並題有一首詩：「曾聞餓倒王元章，米換梅花照絹量。花墨雖低貧過爾，絹量今到老文長<sup>343</sup>」，這次徐渭並非借梅暗喻，而是畫梅時想到元代以畫梅著稱的王冕，不同時代卻有相同的遭遇，都是因為生活窮困而流落到低價畫梅的窘境，古今對照，有古人相伴尚足以聊表安慰，但想到已有前人之鑑，如今仍然輪到自己重蹈覆轍，不禁感歎地自我嘲解一番。

徐渭喜歡把梅花與芭蕉畫在同一張圖裏，如：現藏北京故宮博物院的《梅花蕉葉圖軸》。以自然法則來看，梅花冬天開花，而芭蕉在秋天之後就枯萎，所以在現實生活中芭蕉與梅花是不可能同時存在，

---

<sup>342</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

<sup>343</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

對這一點，徐渭自己的解釋是：「芭蕉雪中盡，那得配梅花？吾取青和白，霜毫染素麻<sup>344</sup>」，因此青白即清白，徐渭違反自然的畫法是具有深意的。

另外有一幅《芭蕉梅花圖軸》(圖二)，水墨畫，兩株芭蕉聳立遮天，旁邊畫有白梅，左下題詩一首：「冬爛芭蕉春一芽，隔牆自笑老梅花。世間好事誰兼得，吃盡魚兒又揀蝦<sup>345</sup>」，在現實社會裏，有德有才的人多與富貴無緣，而無德無才的人卻能爬很高，儘管徐渭明白好事很難兼全，但對這樣的現狀仍然感到不滿。

## 2.蘭

歷代以來的文藝作品中，蘭花多半用來比擬有才華德行之人。北京故宮藏有徐渭的《花卉圖卷》，卷的中段畫有一叢蘭花，雜以竹葉數筆，並題詩：「蘭亭舊種越王蘭，碧浪紅香天下傳。近日野香成秉束，一籃不值五文錢<sup>346</sup>」(圖三)，徐渭用野蘭來比喻貧賤在野懷才不

---

<sup>344</sup> 見《石渠寶笈續編》卷三十記載徐渭《薔芭蕉梅花》圖上之題詩，台北，國立故宮博物院，1971。

<sup>345</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

<sup>346</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

遇的自己，雖然每一種蘭花都有香味，但因為品種不同還是有所差別，其中野蘭是最名貴最不易得的品種，但在社會上反而不值錢，徐渭借以抒發他對自己境遇的感嘆和無奈。

### 3.竹

竹葉在冬天是不凋謝的，所以文人畫家大多用此來表現耐寒堅貞的品德，又竹幹有節而內空，所以往往又賦以虛心有氣節的含意。

徐渭對竹子情有獨鍾，他寫過不少用竹喻己心情的題畫詩，例如：「葉葉枝枝逐景生，高高下下自人情。兩梢直撥青天上，留取根從作雨聲<sup>347</sup>」，「畫成雪竹太蕭騷，掩節埋清折好梢。獨有一般差似我，積高千丈恨難消<sup>348</sup>」，他的倔強個性和對當時社會黑暗面的反抗，透過對竹的描寫完全表現出來。

徐渭在五十六歲之後畫竹頗多，在廣東省博物館藏有一幅《竹石圖軸》（圖四），圖中墨竹數枝，枝葉凌風飄搖，並配有一顆大石，題詩云：「畔濡毫不敢濃，窗前欲肖碧玲瓏，兩竿梢上無多葉，何自風

---

<sup>347</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷十二《竹》，上海，中央書店，民57，上冊頁133。

<sup>348</sup> 徐文長，《徐文長逸稿》卷八《雪竹·竹枝詞》，台北，淡江書局，民45.6初版，頁125。

波滿太空<sup>349</sup>」，徐渭用竹來比擬像自己這樣的正直之士，並沒有太多的葉子去招搖什麼，為什麼還會招惹到世人，產生不少的風波呢？他用問句的方式來抒發自己的無奈。

#### 4. 菊

至於菊花，自古以來畫家和詩人多用來比喻在困境中仍能堅守節操的高尚人格。像北京故宮所藏徐渭七十二歲時畫的《花卉圖卷》，卷中有一段畫有墨菊，勾花點葉，前有一個太湖石，並襯以竹葉數筆，畫的右側題有詩：「西風昨夜太顛狂，吹損東籬淺淡妝；那得似余溪楮上，一生偏耐九秋霜<sup>350</sup>」，就是利用菊的隱喻來形容自己“一生偏耐九秋霜”的韌性。

又在遼寧省博物館藏有一幅《菊竹圖軸》(圖五)，墨筆畫秋菊一株，姿態婆娑，側邊畫小竹荒草陪襯，題詩一首云：「身世渾如泊海舟，關門累月不梳頭，東籬蝴蝶閑來往，看寫黃花過一秋<sup>351</sup>」，徐渭在畫花卉的時候多用竹子來搭配，像前述這兩幅的菊花，都是用竹相

---

<sup>349</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版

<sup>350</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版

襯，徐渭自認自己堅持理念，不隨波逐流於世俗之中，又感嘆自己空有一身才華卻歷經坎坷，無法發揮所長，於是只有離群所居，寄情於畫菊寫竹之中以求平靜度日。

除了“梅蘭竹菊”所謂的四君子之外，徐渭入畫的花卉還有牡丹、蓮花、水仙和萱花等等。

## 5. 牡丹

徐渭的牡丹十分有名，因為他純用水墨，不同於傳統彩色的畫法。他將筆飽含水份之後沾墨點出濃淡有致的花頭，再用墨筆漱塗葉子，而枝及葉脈部分則用墨筆趁濕勾畫，使得整幅牡丹儘管沒有上色也顯得淋漓生動而富有活氣。徐渭對他自己獨特的畫法有所解釋：「牡丹為富貴花王，光彩奪目，故昔人多以勾染烘托見長。今以潑墨為之，雖有生意，終不是此花真面目。蓋余本竇人，性與梅竹宜，至榮華富麗，風若馬牛，宜弗相似也<sup>352</sup>」(圖六)。

又在北京故宮藏，萬歷十六年（1588），六十八歲所畫的《人物

---

<sup>351</sup> 見《中國美術全集》繪畫編，第七冊，《明代繪畫·中》，上海，上海人民出版社，1988。

<sup>352</sup> 見《虛齋名畫錄》卷十二《墨牡丹》題詩。

山水花卉圖冊》中有一幅牡丹(圖七)，就是純用水墨，生動精彩，右上部題有絕句一首：「四十九年貧賤身，何嘗妄懷洛陽春！不然豈少胭脂在，富貴花將墨寫神<sup>353</sup>」，徐渭繪畫時，畫的是自己內心所想，講求與自己的本質相近，故而就算與世人約定俗成的概念不同或是和自然真實面相違背，他也不再乎，因為他要表達的是真實的自己。

## 6.蓮

文人畫家採用蓮花為題材，多半用來比擬於宋代周敦頤所說的“出淤泥而不染”的高潔品格。如：上海博物館所藏的《墨花圖卷》(圖一)中，有一段墨荷，水墨荷葉上，托出白蓮一朵，並題詩道：「羅敷不更嫁兒夫，使君黃金空滿車。獨自年年秋浦立，只疑何故不沉魚！<sup>354</sup>」，借以表達了他對於不受富貴人侮弄的堅貞品格的讚美之情。

## 7.水仙

水仙通常拿來和與“仙”有關的人事物做聯想，尤其徐渭相當熱

---

<sup>353</sup> 見《中國美術全集》繪畫編，第七冊，《明代繪畫·中》上海，上海人民出版社，1988。

<sup>354</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版

衷於道教修練之術，因此他難免會用這個題材去表達他對道教仙境的追求，但在他的文集中有一首題畫詩寫道：「西子雲駟趁雪行，白鸞無力海綃冰。玉京固是朝天路，如此清寒苦不勝<sup>355</sup>」，可見他雖然對神仙的境界有所嚮往，但他沒有因此而忽略現實世界知識分子應負有的責任，這點可以由他至老仍沒有放棄對社會國家的關心看得出來。

## 8. 萱花

萱花又叫“忘憂草”，徐渭畫萱花往往也取忘憂之意。在上海博物館所藏《墨花圖卷》(圖一)中，有一段墨筆畫忘憂花，題詩云：「庭前自種忘憂草，真覺憂來笑輒緣。今日貌儂歡喜相，煩儂陪我一嫣然<sup>356</sup>」，徐渭一生困頓多愁，所以畫萱花來解心中之憂。

另外，徐渭喜歡把不同季節開放的花卉畫在同一幅畫裏，像北京故宮所藏《四時花卉圖軸》(圖八)，水墨畫，中左畫太湖石，石邊有一牡丹花綻放著，石後芭蕉綠蔭如屏，背後梅花橫斜秀發，石右芙蓉

---

<sup>355</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷十一《雪水仙》，上海，中央書店，民 57，上冊頁 139。

<sup>356</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

婆娑，石前水仙與萱花盛開，右下石畔蘭花正茂，右上部題詩一首云：

「老夫游戲墨淋漓，花草都將雜四時，莫怪畫圖差兩筆，近來天道教差池<sup>357</sup>」，差池就是差錯之意，徐渭這樣的安排是用來暗喻天道不齊才會產生這些差錯。

不過對徐渭或是同時代的文人畫家來說，梅蘭竹菊亦或是傳統所謂的花鳥，在使用上已經有表達引喻上的不足，這樣不足的原因當然與整個社會思潮帶來的影響脫不了關係，文人們的入世成分愈來愈深刻，他們對政治的理念增強，對生活的直接感受增多，對社會的不合理性也多了更多的憤憤不平，因此他們無法滿足於以往“不食人間煙火的山水”與“清高遺世孤獨的蘭竹”，他們需要找尋“離人更近”的題材，做為直指人心，表現內在情感的創作符號。

於是他們大量地選取與生活關係密切以及在生活中最習慣見到的東西入畫，像一般人熟而不重視的蔬果草蟲(圖九)就是他們常用的題材，且這樣的題材使得筆情墨趣的表現更能自由發揮得淋漓盡致；

---

<sup>357</sup> 《徐渭》畫集，浙江人民美術出版社 1991 年 5 月版。



另外，具有世俗性與生活性的非點景人物(圖十)，以及描繪自己身邊熟悉親切、具有生活情趣的小景山水等，都成了他們繪畫創作時很好的表現題材。

## 9. 葡萄

徐渭以葡萄為題材的畫作很多，皆水墨畫成，是徐渭最拿手的題材之一。北京故宮藏有《墨葡萄圖軸》(圖十一之一、二、三)，枝蔓橫斜，葉葉如掌，葉間葡萄果實串串垂下，珠圓玉潤，左上部題七絕一首：「半生落魄已成翁，獨立書齋嘯晚風。筆底明珠無處賣，閑拋閑擲野藤中<sup>358</sup>」，又另一幅七十二歲所作的《花卉圖卷》，卷中畫有一段葡萄，題詩云：「昨夜中秋月倍圓，海南蚌母不成眠。明珠一夜無人管，迸向誰家壁上懸<sup>359</sup>」，徐渭以葡萄比喻自己，徒有若多才華，而不為當世所重。

在《南畫大成》第一卷裏記載著《葡萄》圖一幅，圖中題詩：「硯田禾黍苦闌珊，何物朝昏給范丹？雖有明珠生筆底，誰知一顆不堪餐

---

<sup>358</sup> 《中國歷代繪畫 故宮博物院藏畫集·六》，人民美術出版社 1990 年版。

<sup>359</sup> 《徐渭》書畫集，浙江人民美術出版社 1985 年 10 月版。

<sup>360</sup>」，范丹為東漢陳留外黃人，字史雲，通經博學，不願為官，賣卜梁沛間，所居單陋，有時絕粒，徐渭以范丹自比，自謂筆耕生計之難，雖有畫葡萄絕藝，竟不能溫飽，藉此自嘲發些牢騷。這樣的牢騷同現也出現在徐渭的另外一幅《葡萄》圖中：「王生昔日好容顏，今日相逢范叔寒。贈與明珠三百顆，誰知一顆不堪餐<sup>361</sup>」，這畫是送給某位姓王的朋友，同是天涯淪落人，看著王姓朋友的處境，也就如同自己的處境。

## 10. 石榴

徐渭另一個常用的題材是石榴，美國檀香山藝術院所藏《花卉圖卷》以及日本藪本宗四郎所藏的《花卉圖卷》皆畫有一段迸開的石榴果，並題有一首詩：「只少胭脂染一堆，蛟潭錦蚌挂人眉，山深秋老霜皮划，自迸明珠打雀兒<sup>362</sup>」(圖十二)，台北故宮藏《榴實圖軸》(圖十三)，畫石榴一枝，果已迸開，落款作“文長”，題詩為：「山深熟

---

<sup>360</sup> 見《徐渭集》第四冊《補編》。

<sup>361</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷十二《王生索寫葡萄》，上海，中央書店，民57，頁140。

<sup>362</sup> 按徐文長《徐文長三集》卷十一《葡萄》記載此詩，第三句作“山深秋老無人摘”，台北，中央圖書館景印明萬曆會稽商刊本，1968。

石榴，向日笑開口，深山少人行，顆顆明珠走<sup>363</sup>」，徐渭慣用迸開的石榴，空有滿腹果實（才華），卻被隨便閒置拋擲，用來比喻自己在野落魄的情景。

## 11.魚蟹

魚蟹也是徐渭畫中有名的題材，魚用來比喻自己，蟹卻是用來比喻橫行霸道的貪官污吏。像天津藝術博物館所藏的《魚蟹圖卷》(圖十四)中，一條鯉魚挺身游於波浪之中，題詩一首云：「滿紙寒腥吹鬚風，素鱗飛出墨池空。生憎浮世多肉眼，誰解凡妝是白龍<sup>364</sup>」，徐渭的鯉魚是龍之“凡妝”，可惜世間能鑒識的人太少，使得人才因而被埋沒了；又徐渭有一《題畫蟹》詩：「稻熟江村蟹正肥，雙螯如戟挺青泥。若教紙上翻身看，應見團團董卓臍<sup>365</sup>」，用漢末的為人所惡的肥胖董卓，比擬橫行霸道的地主官僚，徐渭對農民的辛苦的耕種結果最後卻肥了橫行黃甲之類的權貴相當不滿。

另外徐渭也將螃蟹用來比喻空有外表而實無才學之人。北京故宮

---

<sup>363</sup> 日本二玄社有原寸色複製印行。

<sup>364</sup> 《徐渭》畫集，浙江人民美術出版社 1991 年 5 月版。

藏有《黃甲圖軸》(圖十五)，葉二柄如傘蓋，下面畫一肥大螃蟹，右上部題詩一首：「兀然有物氣粗豪，莫問年來珠有無。養孤標人不識，時來黃甲獨傳臚<sup>366</sup>」，傳臚是指古代科舉進士及第後的宣制唱名，其中第二甲和第三甲只唱其首名，故稱其首名為傳臚，《明史·選舉志》：「會試第一甲為會元，二和三甲第一名為傳臚」，又《山堂肆考》：「黃甲由省中降下，唱名畢，以此升甲之人附于卷末，用黃紙畫一故曰黃甲」，所以黃甲指的是螃蟹，又借指科舉甲科及第者，亦即傳臚。徐渭一生參加科舉幾十年，終未能中舉，對於科舉及官場的黑暗是深為了解，故而晚年對於科舉制度以及達官權貴頗為痛恨，所以畫蟹諷刺。

以徐渭的作品來看，他所選用的題材較多的是花卉，其次是竹石芭蕉蔬果等，再者是魚蟹等水中生物，至於人物山水等傳統題材反倒較少（見圖表八<sup>367</sup>），當然，對徐渭來講，不同的題材出現在同一幅畫中，是他創作常有的情況。

然而，不論是山水也好，人物也罷，或是花鳥蔬果草蟲，對徐渭這一類生活背景的畫家來說，他們期望透過具有民間與社會生活氣息

---

<sup>365</sup> 徐文長，《徐文長逸稿》卷八《題畫蟹》，台北，淡江書局，民 45.6 初版，頁 132。

<sup>366</sup> 《中國歷代繪畫 故宮博物院藏畫集·六》，人民美術出版社 1990 年版。

的題材，真真切切地表達他們對現實的不滿、批判與抗爭，以期能有針弊社會的力量。

不過並非每一件作品都是帶有諷刺暗喻的作用，徐渭也是有不少輕鬆墨戲的作品(圖十六)。

## 二、筆墨與造形

徐渭喜愛用單純的水墨來表現他的繪畫創作，他曾透過評論雜劇來傳述他的創作理念：「語入要緊處，不可著一毫脂粉，越俗越家常，越警醒。此才是好水碓，不雜一毫糠衣，真本色。若于此一恣縮打扮，便涉分該婆婆猶作新婦少年哄趨，所在正不入老眼也。至散白與整白不同，尤宜俗宜真，不可著一文字，與扭捏一典故事，及截多補少，促作整句。錦糊燈籠，玉鑲刀口，非不好看，討一毫明快，不知落在何處矣！此皆本色不足，仗此小做作以媚人，而不佑誤人野狐，作矯冶也……凡語入緊要處，略著文采，自謂動人，不知減卻多少悲歡，

---

<sup>367</sup> 摘自：楊永雯，《徐渭繪畫研究》，台灣，中國文化大學碩士論文，1993，頁 160-164。

此是本色不足者，乃有此病。乃如梅叔造詣，不直隨眾趨逐也。點鐵成金者，越俗越雅，越淡薄越滋味，越不扭捏動人越自動人<sup>368</sup>」，徐渭要的是不著一毫脂粉，不雜一毫糠衣，要的是真本色，要雅要滋味，而水墨的使用是最能達到徐渭所欲表現的境界。

對中國的畫家而言，筆墨除了有造型的功能外，更具有它自己獨有的效果、感受、特徵、以及傳達的情趣，尤其是對所謂的文人畫家而言，更是強調筆墨與情意的關係。

由於筆墨的抽象特性容易與靈動多變的情感相契合，而且愈是無拘束的線條或是水與墨在宣紙上滲化濃淡朦朧的意象性，愈能將畫家們深埋心人無法言語的感受(圖十七、十八之一、二、三)，透過“有與無”的曖昧關係妥貼地表露出來，所以我們可以發現，愈是講求表達內心感受的畫作，愈是表現筆墨的速度和水墨淋漓之感。

我想這個心態就如同懷才不遇的文人多半偏愛禪宗與老莊無為的思想，是有相同的需求，將鬱結的情緒藉由一種“化為無形”的管道而將其散化，讓自己彷彿進入另一個情境，原本在現實世界如此在

---

<sup>368</sup> 徐文長，《徐文長佚草》卷二《題昆崙奴雜劇后》，抱經樓叢之五，甬上美大印局排印本，民15（1926，丙寅仲冬），美國國會圖書館藏。

乎的心，經過某種形式的淨化，就像卸去重擔一樣，可以用新的角度去重新面對。

思想的轉變是靠理念和信仰，而筆墨繪畫的創作，則是透過人的主動介入，在筆、墨、水與紙的互動中，將人的意念滲入其中，並在作品完成時，再次與創作者之間有所對話和交流，來完成創作者心靈淨化的作用。

有趣的地方是，在筆的運用上，速度快與慢有一種互相依存與襯托的作用，快速可以讓人有傾洩而出的快感，像現代青少年飆車尋求刺激和發洩，人在興奮時大叫的聲音是急速的，而在憤怒時語氣也是快而具衝撞性，激動時肢體的表達上也是有快的特性，因此，情緒的表達和快是有很大的關係，快才有足夠的力量表達激烈的感受(圖十九、二十、二十一)；而慢的存在是有它的必要性，它具有情緒發洩過程中停頓休息或是再次儲備能量的作用，並給予“快”一個強烈的對比，這其實就是中國人太極陰陽調合與虛實相輝映的觀念。

再者水與墨的運用方面，也是與速度有極大的關係。調配水與墨之間的比例，當作用在宣紙上時，利用速度去控制呈現在紙上的渲染

效果，但此時渲染出的墨色，僅管在過程中與感受程度具有相應性，但最後呈現出的成品卻是情緒發洩完後，少帶火氣的淨化結果。

因此大寫意這種較為自由無拘的創作方式更容易表現文人畫家思想、體驗與情感等主觀的精神與意念，特別是那些窮厄危困但心懷大志的畫家們，更是幾乎把自己的全部情感寄托在筆墨的表現之中，如徐渭有一首題畫詩：「精理通毫末，物情無遁藏。平生江海心，游戲翰墨場。實理擬虛味，老饕放筆狂<sup>369</sup>」，就是抱有這種期待。

透過筆墨的自由奔放而呈現的造型，或簡約，或變異。如徐渭畫《枯木石竹》時題道：「道人寫竹并枯從，卻與禪家氣味同，大抵絕無花葉相，一團蒼老莫煙中<sup>370</sup>」，他萃取了道家與禪宗的意味和精神，筆未到而意已足，「山人寫竹略形似，只取葉底瀟瀟意，譬如影裏叢梢，那得分明成個字<sup>371</sup>」、「世間無事無三昧，老來戲謔塗花卉，藤長刺闊臂幾枯，三合茅柴不成醉。胡蘆依樣不勝楷，能如造化絕安排？不求形似求生韻，根撥皆吾五指裁。胡為乎區區枝剪而葉裁？君莫

---

<sup>369</sup> 見《虛舟名畫錄》卷十二，題《蝦蛤畫》詩。

<sup>370</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷十二《枯木石竹》，上海，中央書店，民 57，上冊頁 143。

<sup>371</sup> 徐文長，《徐文長三集》卷五《寫竹贈李長公歌》台北，中央圖書館景印明萬曆會稽商刊本，1968，頁 395。



猜，墨色淋漓雨撥開<sup>372</sup>」，從徐渭的繪畫作品裏，我們可以看到僅管草草形似，但卻十足表現藉物抒情的意趣生動(圖二十二、二十三)。

當然，僅管畫家重視的是心理感受的抒發，但在創作的過程中，仍不免回歸至筆墨表現和形象構成之間找尋一個平衡點，如徐渭有一題畫詩：「雖云似蟹不甚似，若云非蟹卻亦非。無意教君費裝裹，君自裝裹又付題。世間美好人奪冒，略涉小丑推向誰？此幅雖云都不丑，知者賞之不容口<sup>373</sup>」，這樣回歸的目的，在於顧及傳統的比興手法，也就是托物言志的需求性，因為題材的選擇、形象的處理、筆墨的搭配，再加上詩文的強調，有加強達到文人畫家表達個人情感、抒發個人理念的目的，於是在這樣相較之下，文人畫家雖然勇於追求筆墨本身的獨立性，但也不至於拋棄具象的呈現。

我們若從藝術品的觀點來看，某些轉移乃是指創作者反應、利用、解說、及富有美感地重組傳統的各種方法，藉此完成作品<sup>374</sup>；但若從創作者的內心出發來看，這種轉移也許是他需要將他的衝突外顯

---

<sup>372</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷五《畫百花卷與史甥題曰漱老謔墨詩》，上海，中央書店，民57，下冊頁43。

<sup>373</sup> 徐文長，《徐文長全集》卷五《蟹》，上海，中央書店，民57，上冊頁42。

<sup>374</sup> 此觀念見於：Tessa Dalley 等著，陳鳴譯，《藝術治療的理論與實務》，台北，遠流出版公司，民84，p.27。

化，使它們受到引導而離開敵對的內在處境，如果衝突繼續維持在內化的形式裡，則將可能陷在重複自我毀滅的永久循環之中<sup>375</sup>，因此創作者透過轉移使自己迷失在繪畫之中，將轉移的物體變成代罪羔羊，藉以可以感受完美的幻想、失落與焦慮，以及包容與安樂等內在衝突<sup>376</sup>，以便對意象有所行動而不致傷害任何人。徐渭便是透過繪畫的創作將他積壓在內在衝突向外釋放，以化滅外顯的情緒和行為傷害自己及他人。

除了畫作的象徵特性可以有助於衝突的化滅，事實上，在整個繪畫創作的過程裏，都是具有某種療效性的。例如，在操作與探索素材時，身體的運用可以吸引人們的直覺與情感面，具有一種特殊的釋放與全神貫注的作用；空間的表現與顏色和形式的語言、色調與線條，可以具有一種切身性與影響力<sup>377</sup>，由於塑造它們，它們對創造者的影響不斷增加，藉由承認它們活生生的性質，而給予它們空間與冥想，如此對話得以發展，並可以反過來使它們的創造者邁向他的“認識”，並接受呈現的事物為自我真實的一面（表七），所以創作可以

---

<sup>375</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.176。

<sup>376</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.107。

被視為內在沈思與反映的活動 使內在世界變成有形的。這有些類似榮格“主動想像力”（active imagination）的觀點 假如我們容許我們的意識，即成人的自我放棄控制，並讓意象做前導，則潛意識的力量將十分明顯，那時，在我們的意象中，我們將發現內在世界的反映如同一面十分有效的鏡子，將我希望否認及準備接受的面向全洩露出來<sup>378</sup>，因此，自我和隱藏在自我內在的素材產生關聯，這樣的關聯導致自我內在的新平衡，意象乃變成中介者，而其所創作的成品則變成他自己的治療師，促使創作者邁向更大的整合與成長，這便是藝術治療的終極力量<sup>379</sup>。

因此徐渭除了從事文字的創作外，繪畫部分在他精神疾病發作之後開始大量創作，顯示圖象藝術的治療作用對他是一種需要。

---

<sup>377</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.291-292。

<sup>378</sup> 此觀念見於：《藝術治療的理論與實務》，p.130。