

狂笔中的生命意气与水墨张力

——品读徐渭《菊蟹图》

■李冶钢

秋风萧瑟，菊香渐浓，蟹肥膏满时，明代奇才徐渭以一纸《菊蟹图》，将深秋时节的烟火气与狂草般的艺术张力熔于一炉。观之如见其泼墨挥毫时的慷慨激昂，又似能闻得那菊香蟹肥间的酒兴豪情，在水墨氤氲处，尽是生命的跌宕与意气的飞扬。

徐渭(1521—1593)，字文长，号青藤居士，浙江绍兴人。他是明代文学、书画、戏曲、军事领域的通才，却一生屡试不第，历经牢狱之灾、丧亲之痛，晚年悲苦凄凉、形影相吊。而这份坎坷身世，不仅塑造了他的人生底色，更化作他笔下如狂风骤雨般的笔墨。在绘画上，他开创大写意之先河，将书法的狂草笔意全然融入丹青，使画面成为其胸中垒块的宣泄场。正如张岱所言：“青藤之书，书中有画；青藤之画，画中有书”，其“书画同源”的艺术实践，在《菊蟹图》中展现得淋漓尽致。

《菊蟹图》为纸本墨笔(局部设色)，纵83.5厘米，横38.5厘米，现收藏于广州艺术博物院。画面以菊、蟹、鱼、酒坛、盛蟹的盘子为主体，构图看似随性却暗含章法，于狂放中见精妙。右侧菊花以泼墨法写就，叶片墨气酣畅，花瓣或繁或简，笔锋转折处尽是草书的婉转顿挫。徐渭以狂草的筋骨赋予菊花“凌霜傲骨”的姿态，每一道墨痕都是情绪的迹化，打破了传统花鸟画的工谨束缚，让“写意”真正成为“写心”的载体。下方盘中螃蟹以淡赭设色，蟹足张扬、神态鲜活，与水墨菊花形成“色”与“墨”“静”与“动”的强烈对比。看似寥寥数笔，却将螃蟹的肥美与灵动勾勒得入木三分，尽显其对生活物象的敏锐捕捉。左侧酒坛墨色苍润，坛口包扎的布巾线条写意，旁有一尾肥鱼以藤条穿鳃，笔墨简括却形神兼备：鱼身以淡墨铺陈，又以留白与纤细墨线勾勒鳞片，墨色虚实间既显肥鱼的丰腴质感，又晕化出如玉石般的莹润之态，与菊花的狂放、酒坛的朴拙形成视觉与气韵的平衡，让画面在张力中不失和谐。

画上题诗：“蟹绶丹珠菊似金，溪鱼肥腹玉为鳞。老饕不惜杖头青，买得归来沽美酒。叫西屏又唤南邻，大家拍手饮三巡。庆重阳无雨，欢喜一冬晴。”诗中“蟹绶丹珠”“菊似金”“溪鱼肥腹”“玉为鳞”的意象，与画面红蟹、墨菊、肥鱼形成视觉呼应；“沽美酒”“饮三巡”的描述，为画面注入了重阳佳节呼朋引伴、把酒赏秋的生活温度。徐渭以狂草题诗，笔墨与画面浑然一体；诗的豪情与画的狂放交织，构成了一幅立体的“重阳宴乐图”。在他一贯的悲愤孤绝画风中，《菊蟹图》尤为特别——它少了些孤愤，多了些烟火气；



徐渭 菊蟹图 83.5x38.5cm 纸本墨笔 广州艺术博物院藏

少了些沉郁，多了些疏狂。这并非对现实的妥协，而是他在困顿人生中对“此刻欢愉”的抓取：重阳无雨，菊黄蟹肥，呼友饮酒，便是他与命运的一次短暂和解。画中鲜活的蟹、怒放的菊，既是时节风物的写照，更是他在悲苦底色上绽放的生命火花。

徐渭的大写意，是中国绘画从“摹形”到“表意”的关键一跃。在《菊蟹图》中，他不再局限于对物象的如实描绘，而是以笔墨为媒介，传递出对生活、对时节真切感知，以及对生命张力的极致追求。菊花的狂放，是他对世俗束缚的反抗；螃蟹的鲜活，是他对生命本真的拥抱；题诗的豪情，是他对人情暖意的渴望。种种情绪在画面中碰撞、融合，最终凝结为极具现代性的表现主义

特质。于今时观者而言，《菊蟹图》的动人之处，不仅在于其笔墨技艺的登峰造极，更在于那份在苦难中迸发的生命意气。当我们凝视画中恣肆的菊、张扬的蟹，仿佛能看到徐渭在孤灯下挥毫的模样，他将一生的坎坷与不甘，化作笔下的疾风骤雨，却又在这风雨中，为自己、为观者留下了一丛傲霜的菊、一盘肥美的蟹，和一段关于重阳的、充满温度的美好记忆。

这便是徐渭《菊蟹图》的魅力：它以狂笔写就生命意气，用水墨承载艺术张力，在美术史的长河中，始终如一束不灭的光，照亮着后来者对艺术、对生命的思考，即便身处困顿，也要如菊般傲骨，如蟹般鲜活，在笔墨与人生的维度里，活出那份酣畅淋漓的真性情。

老底

■徐惠林

人怕“揭老底”，而在古瓷鉴定中，一个很有效的、必需的手段，即是查看一件瓷器的底足。

在瓷器收藏的圈子里，大家都知道，鉴定瓷器，要从神韵、器型、釉面，还有表面纹饰的画工、发色来判别，而底足和款识都能做为辨别瓷器的依据，有着很重要的作用。古陶瓷鉴赏有一句行话叫“举足轻重”，意思是说鉴定瓷器真伪和年代，看器物的底足十分关键，所谓举其足而知其轻重也。另有句：“看瓷不看底，断代没道理”，说的意思也差不多。瓷器的底足传递了许多不同时代瓷器制作的诸多信息，瓷器底足也是赝品制作的“软肋”，可以“形似”，而“神似”极难。所以观察瓷器的底足对鉴定瓷器的真伪和年代意义重大。

历史以来，瓷器的底足因为器型、风尚、民用与官用的区别，有较多的差异、类别。正如一般古瓷专家说的那样，在不同的时代，瓷器的底足做法都不一样。一般，南宋瓷器底足都是圆圈纹，元朝瓷器是带有鸡心点的圆圈纹，明朝就是放射性的跳刀痕，比如或出现火石红、修胎刀痕、露胎胎骨、粘砂、缩釉等。而“内折角”，一般出现在明代中期以前的瓷器当中，因为在上釉的时候，会有上多了的情况，然后，底足与瓷器壁之间，就会有积釉的情况，烧制出来后，这些积釉就会呈现出虾青色。翻看瓷器的“老底”，其底足胎骨的质地，一般以明洪武之前和之后为一个区分。常规的情况下，洪武以前的瓷器，胎骨大都比较粗大，胎色呈灰白色，而永乐之后的瓷器胎骨都会比较细腻一些，细白一些，生动自然，不突兀，不生硬。削足方式，也是给瓷器断代的一个重要依据，因为，在明代中期的时候，瓷器的底足都会有削足的痕迹，而到了清代，除了劣制品之外，削足之后，都会用布或者濡笔等，对削足之处做修整，所以，清朝的瓷器底足看上去，都非常的润美，就算是清仿明的瓷器，底足方面，也会没有削足的痕迹，所以，在辨别的时候，看一看修足情况，也是一个断代的有力证据。通过底足，还可查看胎土痕迹。真品的胎土，一般都含有砂料，因为古时候对于胎土的净化没有现在那么完美，内部也会有因手工拉坯而造成的大小不一、有深有浅的拉坯纹，而现在赝品，大多都是使用机器，所以不会有拉坯纹。古代的很多瓷器，都不是施以全釉，所以，瓷器上就会有胎釉的连接处。一般，在靠近底足时，从连接处看内胎。如果干燥，与釉呈一体状，则为真品，而赝品一般露胎的地方，略显湿滑，连贯性不好，不呈一体。

此外，还有刻字。古代的瓷器，一般情况下，只有日用瓷器，才会有刻字的现象，其它的瓷器不会刻字，所以，从刻字情况来看，也可以判断瓷器的年代。

一个人，不怕人家“揭老底”，因为他坚守着初心初念，即便被人有意无意地揭开，他的“露胎”处、内在的质地，仍是很纯净纯粹，窥见其本色；而“假人”“两面人”，怕人揭，因一揭他的“败絮其中”就露馅了，就没法哄骗欺混下去了，用瓷器来说，就是“赝品”了。当然，与人为善，德不孤必有邻，一般情况下，“打人不打脸，揭人不揭短”，尽量不要揭人短、翻老底，因为每个人都有尺长和寸短，只要他的“寸短”不危害他人，还是不揭、不翻为尚。



(配图与本文无关)