

「历」代「名」画「录」

明代花鸟

「上」

一、湖光不寂寞
却於帝上定波
澜屏无墨畫
澤無雲捲出
并山女道寫



「历代名画录」
明代花鸟
「上」



「历代名画录」
明代花鸟
「上」



序

陈传席

《历代名画录》和《历代名画记》大不相同。

唐朝张彦远著了一本《历代名画记》，被称为画史之祖。

那时没有照相机，也没有今天的印刷技术，他只能把自己见到的画和查阅到的与画有关的问题用文字记下来，他说某人的画如何如何，我们也没见到，只能想象其大概。比如他说某人的画『笔力劲健』，某人的画『笔迹调快』，我们可以知道这画不是迟缓凝重的，但怎么劲健，怎么调快，还是不甚了了。如果有今天这样的印刷术和照相技术，其画怎样『笔力劲健』，怎样『笔迹调快』，那就一目了然了。

但含糊也有含糊的好处，那就是给读者充足的想象空间。

比如《宣和画谱》卷十七记徐崇嗣有《没骨海棠图》，明清时期，谁也没有见过徐崇嗣的『没骨画』，于是便根据各人的想象创造出自己的『没骨画』。又如徐熙的画，当时记载：『落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。』又云：『落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。』我猜测，这就是今天的写意画，先以水墨画其大概，再副之颜色，但谢稚柳却认为是先用墨全画出来，再用色盖在墨的底子上。色必须很厚才能盖住墨，他自己画花卉就是这样画的。而我用徐熙法画梅花是先以墨画干，再以墨圈勾梅花，再着色于上。想象不同，画出来便不同。如果有今天的印刷术，他的『落墨为格，杂彩副之』是怎样的，便不容你想象。

但若从学习传统的角度来看，这种想象就不可靠了，真正的传统是怎样的，你不知道，你就无法学到。比如，你没有见过颜真卿的《祭侄稿》，只靠其字『雄秀苍劲』，你无法临

摹，也无法学到其技巧。所以，学习传统，一定要有好的临本。

我们这套《历代名画录》，就是利用现代照相术、扫描术、印刷术，把古代优秀的传统名画录下来，并辅以历代画理画论，供大家学习、临摹和研究。这不是靠想象猜测，而是对传统的真实再现。

你要成为书法家，就必须临帖临碑，而且必须有上好的碑帖供你学习研究。差的、不准确的碑帖最为害人。你要成为诗人，必须读很多诗，《唐诗三百首》也是必读的，没有《唐诗三百首》，你怎么学习诗？没有《古文观止》之类的书，你怎么学习古文？中国的绘画，以传统最为重要，你要学习传统，能面对真迹去学习，最好。但真迹只有一幅，深藏在博物馆中，不可能供你在案头观摩，而这套《历代名画录》就可以供你在案头反复观赏临摹。

我这里还要谈谈学习传统的必要性。

中国是世界上唯一保持了最古老传统文化的国家，像印度古代使用的梵文，现在已完全不用了，英国古代文字也和现在的英文完全不同了，只有中国的文字一直延续下来。中国是一个讲传统的国家，中国画更是讲传统的艺术。没有传统的所谓中国画，可以叫画，但不可叫中国画。所以，学习传统是学习中国画最重要的过程。从传统入手，才算正路。

有一位老画家曾任一家大学美术系主任，他们每年招收三十名学生，他将这三十名学生分为三班，每班十人，各班学生的素质基础大抵相当。其中一个班只让他们临摹传统的名画，不让写生。另一个班进去就写生，只画实物，从石膏像到真人模特儿，到野外山水花卉。再一个班，临摹和写生结合。近四年过去了，毕业创作中，纯粹临摹的一班学生成绩最优秀。

我分析，写生的一班学生对景写生，只了解到景物的造型，而传统用笔用墨以及概括提炼等内容，他们都没有学到。临摹的一班学生，临摹古代名作，造型也一样得到，而且这造型是经过名家提炼创造出来的形象，比现实中的形象更高一筹。更重要的是他们学到了传统的笔墨技巧和功力，名作中的笔墨是千余年来历代名家创造积淀下来的，是千余年来文化、智慧积淀下来的精华，通过几年临摹，基本上可以得到，比起你对景写生靠自己摸索的方法不知要强胜多少倍。也就是说，写生得到的东西，临摹中大多都可得到，但临摹中得到的东

西，通过写生基本上得不到。

当然，四年临摹的一班学生，在毕业创作中不可能完全不写生，老师不让他写生，他也可以偷偷地写生，有了临摹的功夫，对景写生，临摹时得到的各种技法自然用上了，而写生的对象有的和传统方法对应不上，写生者面对真景稍加校正修定（改变），便成为自己的创作，这创作更有功力，更有传统，更有文化内涵。

贡布里希说：『艺术家的创造是一个民族长期审美心理范式的校正，适当的校正等于创新。』传统就是『一个民族长期审美心理范式』，也可以译为样式，每一个时代有每一个时代的精
神，每一个画家有每一个画家的个性、修养和文化内涵，加到这个范式中，便是校正，便是创新。不临摹就写生的人，很难得到这个『民族长期审美心理范式』，也就谈不上校正。

我的意见是，先临摹，后写生。通过临摹，你掌握了传统的笔墨技巧，掌握了传统的表现手法，再去写生，从现实中得到题材，再加上『适当的校正』，你就是画家。犹如练武术，你按传统的套路练十年二十年，再去打人，功力比你差的人，就会

败在你手下。如果你不按传统的套路练，一开始就打人，遇到比你功夫好的人，你必败。功夫是练出来的，而且必须按传统的方法练，乱练是不行的。

奇怪得很，临摹传统而成功的画家，都有个人的风格。齐白石、黄宾虹、李可染等都学《芥子园画谱》，不但功力雄厚，而且个人风格都十分突出。徐悲鸿以画马成就最高，他画马恰恰是因为他有传统书法的功力。更奇怪的是，凡是一开始便写生，不学传统的人，不但功力不行，而且也没有个人的风格。艺术院校只写生而不学传统的学生，作品差不多都是千篇一律，只有极少数天赋很高的人能出一些新的花样，而这种新的花样，也不是写生的结果，而是他研究绘画美的形式以及美学理论得到的启发，加上他的悟性得来的。

李可染说：『用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。』我的意见是，学画的人只考虑『打进去』，不要考虑『打出来』。犹如进入殿堂，就怕你进不去，凡是进去的，没有出不来的。你能真正进入传统，把真正的传统完全掌握好，你自然就出来了。你有眼睛，大自然就会进入你的心中，你有传统功力，你有长期审美心理范式，你又有时代赋予你的精神和个性，三者结合，你的风格就出来了。

如果你想成为风格突出、传统功力雄厚的画家，不妨从临摹历代名画开始。

二〇一三年六月三十日于中国人民大学



明 陈淳 秋江清光图 轴 纸本设色 纵一五七·八厘米 横四三·五厘米 南京博物院藏

观物之生——意溢乎形——明代花鸟画风浅析

方荣根

『天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理。』（《庄子·外篇·知北游》）宋元以前，中国绘画皆依理法、重笔墨，宋元之后则尚形式、讲情趣。故中国绘画延续至今，如山阴道上行，美则美矣，然山路之高低起伏亦在所难免。理法不究，多尚情趣的审美旨归，造成今日中国画理法的缺失。明代花鸟画正处于这一转折点上。何为理法？简而言之，道之所在，理之所存！盖天下之物莫不有理，理者，里也。内在之规律，自然之法则是也。依理法作画，则笔墨能精准状世间万物，进而笔墨与自然之规律融合为一，于实践中达到对笔墨的驾驭，如庖丁解牛，『合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会』。今人只见图画，不见其理；只重情趣，不得其法。故狂怪丛生，终难窥中国画之堂奥。

中国花鸟画由魏晋肇始，历唐、五代至宋、元，日臻完善。其表现形式可分为内在笔墨和外在造型两条脉络。内在以笔墨为根本，追求符合自然之道的对应和精准，以『骨法用笔』『尚真传神』『妙夺造化』的观点一直延续展开；外在以造型为关注点，『托之丹青』『写载其状』『穷理尽性』来配合内在笔墨的『精谨』，进而达到内外相合，以致『风范气韵，极妙参神』的审美标准。笔墨在时间序列的发展是从高往低走，而造型是从低往高走，最终在宋元时期相遇，使中国画迎来第一个高峰。

元代发展了墨花墨禽的表现形式，使唐宋工致富丽一路趋于没落。明朝初期朱元璋着意于恢复唐宋气象，在宫廷效仿宋代设有画院。宫廷画家在永乐、宣德、成化、弘治年间比较活跃，画工为了迎合帝王宫廷生活需要，花鸟画多数延续了南宋的工丽细致一路。明代院体画虽有『精细』的表现，仍显『粗态』。因为其精细只是形式上工整，所谓理法不适，虽『精』亦『粗』。唐、五代、两宋诸多作品中均有意笔

之处，如李迪的《枫鹰雉鸡图》，崔白《双喜图》《梅竹聚禽图》等，虽有大笔挥写，其理法精微，笔法精准，此『大笔』亦不为之粗也。郭若虚言：『凡画，神采生于用笔，气韵本乎游心。』明代画家并不斤斤计较于用笔的得失，也不着重滋养『游心』，所以神采气韵，皆输古人。明代画院仅继承了南宋的造型设色的特点，画理却未得到更好地延续，这是时代变更造成的理解层面上的滑坡，由注重笔墨内质转而关注外在面貌，由气韵生动转变为笔墨情趣，从此中国画与宋元分道扬镳。明代院体画继承上出现了分野，而在文人画也是如此。宋代的梁楷、牧溪在当时并非主流，却别创一格，以意笔的形式，强调以书入画的笔墨情趣，这是一颗种子，在明代逐渐发芽。谢肇淛云：『今人画以意趣为宗。』高濂又有『天趣、人趣、物趣』之说，并指出画以『天趣』为胜，因此抒发个人情趣、移情寄兴、彰显个性的写意画风在明代异军突起。

明代传统花鸟画在历史的长河中虽处于过渡时期，但仍然出现众多代表性的画家。宫廷院体花鸟画有：边景昭、林良、吕纪、殷偕、孙隆、朱瞻基等。文人画有：沈周、陈淳、徐渭、周之冕、王穀祥、陆治、陈洪绶、王绂、孙克弘、夏昶、陈录、周天球、魏学濂等。

复兴的院体工笔画家当中，以永乐年间的边景昭最为代表，其最著名的《双鹤图》，画面精致细腻，审物严谨。白鹤羽毛渲染、积色，鲜亮的白色与丹顶鹤顶上一抹朱红，形成富丽庄严之气。《三友百禽图》中禽鸟的画法取之于黄筌的『双勾填色』，又兼有徐熙的『落墨为格』的点垛法，与赵佶的《写生珍禽图》相近，格调与用笔略逊一筹。其禽鸟远观精细严谨，近看却有粗放之笔，其飞羽以及身上的斑点基本一笔而就。鸟的姿态各异，设色工整，注重造型特征。这两张作品中，竹子、土坡、石头的水墨晕染略带马、夏遗韵，用笔劲挺刚健。树石皴法爽利，笔迹尽显。其作品还有《五伦图》《安乐丰登图》《百喜图》《春花三喜图》《栗喜图》等。

边景昭所呈现出来的唐宋富贵气息雄迈，被时人评价为『当代边鸾』。后人评价如清徐沁《明画录》记载：『花果翎毛妍丽生动，工致绝伦。』《书画所见录》记录：『边景昭花鸟，不但勾勒得宜，宋元以来，一人而已。』此言虽过，但可见时人对他的尊崇。宫廷画家中风格与之最近的当称吕纪，他继承了边景昭的工笔画法，风格明显的作品有《桂菊山禽图》《狮头鹅图》《蕉岩鹤立图》等。《桂菊山禽图》为其浓艳设色一路的代表作，用色往往比边景昭更鲜明，并

有工笔和水墨豪爽用笔相结合的表现手法。禽鸟的画法依然严谨，传统的工笔之细致一定程度上得以延续，石头以较为粗率的用笔，结合了元代墨花墨禽的手法。此类院体花鸟画基本上实现的是明代宫廷的审美理想。

宣德年间，孙隆的作品呈现出逸笔没骨形态，独具代表性。代表作品有《芙蓉花图》《红叶小鸟》《芙蓉游鹅图》《知了图》等，《图绘宝鉴续编》记录：『写翎毛草虫自成一家，号没骨图』。《明画录》卷六记录：『画翎毛草虫，全以彩色渲染，得徐崇嗣、赵昌没骨图法，饶有生趣』。《芙蓉花图》水色交融，逸笔草草，体现了孙隆的创作激情，用『意笔』写『没骨法』而赋予潇洒用笔的情趣。元代绘画追求『逸笔草草』，而孙隆的『意笔』也视之为『逸笔』另一种诠释。与宋人相比，孙隆的『殊草草』可见其挥毫的性情流露，其『意』笔笔写出。《芙蓉游鹅图》中的芙蓉花叶粗笔写貌，干湿并存，意趣横生。徐黄画法在孙隆的笔端揉碎重组，却保持细致工整而不失生意。

林良与孙隆的不同之处，一是水墨，一是设色。林良的作品《双鹰图》《灌木集禽图》《荷塘聚禽图》等，作品用笔爽朗，纵横潇洒，气脉贯通，笔法与牧溪、梁楷相近。萧磁评曰：『近日林良用水墨，落笔往往皆天趣。』更有『天然』『天机』之赞誉。徐渭评『本朝花鸟谁高格？林良者仲吕纪伯。』又云：『本朝花鸟谁第一？左广林良活欲逸。』可见宫廷画家林良备受时人追捧。

院体画的审美大多受到最高统治阶层的影响，明太祖朱元璋欣赏南宋马、夏风格，追求俊朗、刚猛的画风；明成祖朱棣尚工细富丽，明宣宗朱瞻基全面沿袭明太祖的审美，他既继承了唐宋工笔之风，又发扬南宋马、夏之风骨。提出了『展物玩物理，动植皆自然』『笔端变化妙入神，逸态雄姿看劲健。风惊电掣浮云飞，蛟龙奋跃猛虎驰……故知顿挫出腕力，亦用飞动出神采』的艺术见解。他是指导者，也是一个实践者，作品有《花下狸猫图》《万年松图》等。作为一个国家最高统治者，他的审美真正影响了整个明代院体画的方向。

在林良院体粗笔写意画取得时人认可的时候，苏州地区的沈周和文徵明等以元画为审美风尚，借传统学识为厚养，形成明代文人画重要的一支力量，后人把他们称之为『吴门画派』。

沈周作为吴门画派的创始人，『身居林下，名满天下』。他继承儒学深厚的祖风，自觉追求清贞高蹈的人格修养和完善自我品格的修炼。『修身以立世，修德以润身』，自幼感受家庭厚养的氛围，耳濡目染董、巨及元四家之气息，其高标的精神理想更为沈周所效仿。他出于对修养品格的重视，进而把『人品』『画品』『画风』联系起来，与之对应的分别是『人品可尚者』『水墨淡淡』『笔简思静』。文人画的『胸臆』『个性』，正是以深厚的传统儒学思想为底蕴的一种审美表达。沈家祖孙不仕，沈周仍关心时政，关爱民生，并将隐逸精神的表现转入对生活情趣的表现。

沈周把元人气息导入了明代的文人写意花鸟画中。对花鸟画他提出『写生之道，贵在意到情适，非拘于形似之间』的观点。与元代『贵古』思想相比，他的『意』『情』更富于欣赏现世生活的意义。他艺术成熟的年代正是明代文网逐渐松弛，思想意识形态发生变化，市民阶层思想文化开始萌发生机的时期，对『意到情适』的审美追求，体现了时代精神。

沈周对花鸟画的推动主要体现在以下几个方面。一是写生。涉及的花鸟题材达七十余种，扩展了题材的丰富性，这是他长期生活和艺术实践相结合的体现，其下笔结构严谨，用笔简洁，使花果动物在造型和笔墨上得自然天趣；但写生的侧面面也与宋元相去甚远，更专注于世俗生活情趣的体现，他曾在题画中提到『写生之道，贵在意到情适，非拘于形似之间』。二是表现手法。他的表现手法丰富多样，有水墨写意和没骨设色，大笔落墨写意和工细勾勒渲染，或泼墨、或白描融合运用。三是诗、书、画三者结合。诗文并茂，或以物拟人，或以景抒情直抒胸臆，情趣溢于纸表。《四库全书提要》论其诗『挥洒淋漓，但自写其天趣，如云容水态，不可以限方圆』，充分展现其为文人的艺术修养和观点。四是对后世影响。沈周为吴门画派的创始人，恩泽波及四方。画派中得其亲授的有文徵明、唐寅等，受到直接影响的有陈淳、徐渭、王穀祥、周之冕、恽南田、石涛、八大等等，他们均不同程度拓展了沈周粗放的水墨写意画风。沈周的人品和画品获得了后人对他的一致推崇，王穉登《国朝吴郡丹青志》评沈周『绘事为当代第一，山水、人物、花竹、禽鱼悉入神品』。明代王世贞在《弇州山人续稿》评『石田氏乃能浅色淡墨作之，而神采更自翩翩，所谓妙而真也』。徐渭也评曰：『世传沈征君画多写意，而草草者倍佳。』沈周在文人画理论与实践上的成功，对明清几百年都起着楷模的作用。

陈淳受沈周『观者当求我于丹青之外』的艺术观点影响，将明代文人花鸟画大写意推向成熟。

淡墨散逸，潇洒灵秀，墨气浑沦，清逸简放可视为陈淳的艺术风格。

『观物之生』即陈淳延续了沈周写生之道的总结。明末董其昌评『白阳陈先生深得写生之趣，当代第一名手不虚也』，这一『趣』字很有见地，并且认定了他的历史地位。他在文、沈那里提炼出了『淡墨写意』，又从『淡墨写意』提出『墨戏漫兴』的观点，『兴』是他作画的主要源泉，不为物拘，不受景囿，是物象和心象的恰相融会。如他在《花卉卷》上所题：『右墨花八种，闲中偶坐碧云轩漫成，颇记幽兴，不复计笔研草论耳。』客体物象只是他抒发逸兴的载体罢了。『墨戏』也是他常有的作画状态，《墨花钓艇图》卷后自跋云：『余留城南凡数日，雪中戏作墨花数种，忽有湖上之兴，乃以钓艇续之，须知同归于幻耳。』宋米友仁的墨戏云山首开此风，他在戏笔中深入造化，达到物我相『融』的适意，其笔墨所到处无不有感而发，陈淳夹诗夹画的漫兴，轻松自如的戏墨，观物会意的写生，使其作品到处充溢着『清纯淡雅』。林良水墨粗笔至沈周的水墨写生是一个飞跃，陈淳在前两者的基础上又进一步推进，在从小写意到大写意的进程中作出了贡献。上海博物馆藏的《墨花图卷》就是见证，其笔下石榴、螃蟹等粗粗几笔水墨如泼出，浓淡适宜相交，却意趣十足。陈淳作品还具有一种松散的特质。『松』具体表现在用笔结构上，他用笔节奏分明，有时点画离枝，有时叶不着枝，有时花不沾叶，只顾用笔轻重缓急，取其生意忘其形，形『松』而意不『松』，一个『松』字，也把写意画的『草草』推向另一个精神层面。

一种艺术思潮的生成和发展，往往会直接或间接地影响当时人们的审美情趣和创作方法。明代花鸟画作为特定历史下的产物，也必受到当时盛行的『复古』思潮及其后出现的『心学』的浸润。

陈淳和徐渭均被誉为『墨中飞将军』，并称『白阳、青藤』。徐渭的思想比陈淳更为丰富。明代『复古』思潮大行其道之后，『心学』大盛。

徐渭早年之师季本，是王阳明的门生，所以徐渭对『致良知』之学有所研习也是理所当然。而徐渭对戏剧也钻研极深，在中国戏剧史上亦占有重要地位。其创作的《四声猿》被汤显祖誉为『乃词坛飞将，辄为之演唱数通，安得生致文长，自拔其舌』。徐渭一生生活在下层文人阶层中，这让他能始终和民间生活息息相通。戏剧这种根植于民间的艺术创作让他深刻体会到『真趣味』来自民间，并认为民间艺术之所以直指人心，乃是因它们『真心』流露，『良知』自至。这正契合了王阳明强调『道』即为『百姓日用』的『心学』理念。由于徐渭的创作视野和关注点转向了民间艺术，所谓的俗文学。使之与以往的精英文化有了本质的区别。

王阳明心学对心性本体的阐释是自佛道汲取而来，且明代晚期佛学极受欢迎。徐渭又与一些佛门中人有所往来。其思想中也必有佛学思想的成份，所以他以佛禅哲学的思想以及狂放个性付诸艺术创作也就不足为怪了。他在《枯木竹石图》自题：『道人写竹并枯丛，却与禅家气味同。大抵绝无花叶相，一团苍老莫烟中。』在《画竹》诗中也写道：『万物贵取影，画竹更宜然。浓阴不通鸟，碧浪自翻天。戛戛俱鸣石，迷迷别有烟。只需文与可，把笔取神传。』所以他作画从不斤斤计较于形象之间，又善用水和胶，纵横肆逸，墨笔淋漓，滋润并具有特殊的韵味。其手法狂放，横扫千军，亦是经历人生之喜怒哀乐后的生活态度，更有其对黑暗社会看得透彻后的宣泄。《墨葡萄图》是徐渭代表作之一，葡萄枝叶水墨淋漓，似与不似连成一片，叶子不加勾勒，浑然天成。葡萄以串串墨点点就，水墨交融，意象与物象交杂，气势撼人，一派大笔浓墨，影生韵表之象。其题诗上云：『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。』一生写照尽在其中。狂放是其性情使然，亦成为他的鲜明标志。其画竹『我亦狂涂竹，翻飞水墨梢』，即使他描摹黄鹤山人的细笔山水也是『要将狂扫换工描』。『狂』，使徐渭充满了『卷去忽开应怪叫，皂龙抽尾扫风雷』的创作激情。水墨表现的这种状态，给『狂』的情感宣泄提供了无限可能性，并通过节奏韵律的变化展现出来。徐渭是有天赋的，笔墨上的狂自有他的理念支撑，具有不可复制性。后人就画学画，就性情学性情，殊不知有可学有不可学。性若不真即是假，情若空亦亦是假，所以后学学其形式，其狂怪均假模假式。

明代画家极重师承来历，大都在其师承对象的笔墨形式里转圈圈。徐渭则不同，他曾说过『而乃忘其彼之古者，即我之今也，摹古而反其所以真为古者，则惑之甚也』，『而以为古者，则亦莫敞于今矣。何者？悉袭也，悉剿也，悉潦也，一其奴而百其役也』。所以，有了那句著名的画论：『从来不见梅花谱，信手拈来自有神。不信且看千万树，东风吹着便成春。』正是由

于徐渭是叛逆当时艺术思想的人，又极重视民间艺术的真性情，其在书法、绘画外的诗词、文章、戏剧，乃至军事都造诣颇深。故其挥洒丹青出奇制胜，直指人心。而后世花鸟画家无不膜拜徐渭，并引以为嚆矢。石涛道『青藤笔墨人间宝』，郑燮愿为『青藤门下牛马走』，吴昌硕说『青藤画，奇古放逸，不可一世，似其为人。想下笔时，天地为之低昂，虬龙失其天矫，大似张旭、怀素草书得意时也』，齐白石崇拜徐渭更愿为其『走狗』而终身学之不已。

总之，有明一代，在创造出了比宋元更多个人风格的同时，也形成了众多画派，其中有一大批画家均在不同程度上将明代花鸟画有所推进和继承，成为风格演变过程中的延续者，但均追随在边景昭、林良、吕纪、孙隆、沈周、徐渭、陈淳等人的左右，艺术观点也再无生发和开创。明中叶后文人画家中的末流因袭模仿之风大盛，更多的是就画谱学画，与自然之道不合，任由心意造境，又过于强调笔墨情趣，致使绘画艺术几无出新可言。

纵观明代画史，唯写意画的完善与发展为明代画家的重要贡献和亮

点，其扩展了中国画的表现空间，从关照自然到体悟自我，从此有了笔墨的解放和个性的追求。问题是此类画家多疏于理法而重笔墨情趣，故使得画家的创作稍『放逸』就成『狂怪』，稍『规矩』则成『板刻』。也正因为理法不传，致使流弊泛滥至今，可谓波及各方，渗透深绝。明代花鸟画家的关注点亦迥异于前代。其从关注笔墨内在之精神气质，到专注笔墨外在意趣的转变；从关注自然之道的『传移模写』，转而注重个体的精神表达；从『逸笔草草』（表象）与『法度森严』（内质）的并举，到随性生发的率意挥毫，都深深打下了朝代更迭，文化思潮变化所产生的审美烙印。这既是客观的存在，也是明代在中国画史上所扮演的承前启后的历史角色所决定的。

明代绘画的『复古』多是形式上的复古。明人对绘画笔墨形式及画面构图的追求远胜前人，诗、书、画、印一体的审美要求也在明代日益完备，其后的中国画一直奉此为圭臬。但这些都与中国传统绘画的理法似乎并无太多干系，而于画史上大放异彩的大写意则强调个体『本色』情绪的宣泄，也不能等同于理法。因此明代绘画理法不继的弊端，或许对后世中国画审美和评判标准有着一定的影响，加之诸多原因，中国画宋元之后难见高峰。到了近代，甚至有人丧失了民族自信。而现在的中国画看似繁荣的背后，也映显了不少人性的浮躁和盲目的自大，值得我们反思的是：一阵喧嚣器之后又有几人能登堂入奥，一窥中国绘画之理法？



明 陈淳 兰竹石图 轴 纸本水墨 纵一〇二·六厘米 横三四厘米 广东省博物馆藏

東風吹綠去
洲上柳花飛
輕暖已歸來
惜春人未歸

陳淳



明 陈淳 山茶花图 轴 绢本设色 纵一三·三厘米 横五九厘米 安徽博物院藏

歲次甲子
龍石子
小景
畫







明 陈淳 墨笔花卉 卷 纸本水墨 纵三四厘米 横七六厘米 天津博物馆藏



明 陈淳 墨笔花卉 卷 局部一





明 陈淳 墨笔花卉 卷 局部二

花葉多，深似采生
 買原思橫秋葉面如
 越姑羞葉一庭何光秋
 紅粉白使秋 亦如秋
 清雅而立身者片步
 清如水到河底清如
 清先生堂作解達園上
 有以詞調法以像之
 年進和如石 送收



明 陈淳 瓶莲图 轴 纸本水墨 纵一五六·四厘米 横五五·四厘米 故宫博物院藏

历代画论

陈淳，字道复，后以字为名，而改字复甫，号白阳山人，天才秀发，下笔超异。山水师古人，而萧散之趣宛然在目。尤妙写生，一花半叶，淡墨欹豪而疏斜离乱，偏其反侧而咄咄逼真。子恬，饮酒纵诞，有竹林之习。画虽放浪，终非俗流。

明 朱谋壘 《画史会要》

陈淳，字道复，后以字行，更字复甫，号白阳山人，长洲人。为太学生，善词翰，尤工草篆。其写生一花半叶，淡墨欹豪，疏斜历乱之致，咄咄逼真。久之，并浅色淡墨之痕俱化矣。世谓道复画从林藻《深慰帖》悟入，故不易及。中岁忽作山水，参米、高，间写意而已。

清 徐沁 《明画录》

行住坐臥受手摩觸與心腹
 通快舒暢手足不離、之微
 舒暢少者摩習勤者覺
 力健者以之為人助之不
 能勤者覺其力弱其力弱
 力弱則入神仙路 惟此少
 嘉靖三十二年歲在癸卯七月望
 後為文峰先生錄于松陵之重
 紅字 白陽山人臨之記



明 陈淳 三清图 轴 纸本水墨 纵五十七厘米 横三〇·七厘米 南京博物院藏