

# 陈淳

## 精品画集

CHENCHUN ALMUE PAINTINGS

天津人民美术出版社



J222.48

2

白陽山人  
陈淳



精品画集

天津人民美术出版社

BAY43/03

图书在版编目 ( C I P ) 数据

陈淳精品画集 / (明) 陈淳绘. — 天津: 天津人民美术出版社, 1999  
ISBN 7-5305-1174-2

I. 陈… II. 陈… III. 中国画: 花鸟画 - 作品集 - 中国 - 明代 IV. J222.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 55267 号

陈淳精品画集

发 行 人: 刘建平  
责任编辑: 刘 正  
前 言: 单国霖  
装潢设计: 陈幼林  
版面设计: 刘 正  
审 校: 丁淑芳  
技术编辑: 李宝生  
出版发行: 天津人民美术出版社  
制版印刷: 河北新华印刷二厂  
经 销: 新华书店天津发行所  
开 本: 787mm × 1092mm 1/8  
2000 年 1 月第 1 版  
2000 年 1 月第 1 次印刷  
ISBN7 - 5305 - 1174 - 2  
J · 1174  
定 价: 268 元  
版权所有

# 墨中飞将军,花卉豪一世

## ——陈淳花鸟艺术性格论

单国霖

“枝山书法,白阳书品,墨中飞将军也,当其狂怪怒张,纵横变幻,令观者辟易。”“白阳道人作书画不好模楷而绰有逸气,故生平无一俗笔;在二法中俱可称散僧入圣!”(王世贞《弇州山人续稿》卷一三八)

明代著名文学家和鉴赏家王世贞的题语,将陈淳水墨花卉画的独特风格作了很高的评价。确实,明代的花鸟画至陈淳,发生了历史性的转变,自他之后,激起了水墨写意画系的波涛汹涌,汇成了花鸟画历史上又一高峰期。

陈淳是画史上称之为“吴门画派”中的一员,然而他在绘画上能超越其师文征明,不受文派主体画风的羁束,在山水和花鸟画领域俱能另辟蹊径,别成新调。就他的艺术成就和对后世的影响而言,称得上是“吴派”中仅次于沈周和文征明的第三号人物。

### 一、脱出尘网老江湖,画笔诗囊度一生

陈淳,字道复,又字复甫,号白阳山人,约五十岁前后,以字行,苏州府长洲县人。有关他的生卒年有多种说法,依据《陈白阳集》后张寰所撰《白阳先生墓志铭》记载:“卒于嘉靖二十三年(1544)十月二十一日也,距其生成化二十年(1484)三月十八日,春秋六十有二。”此记享年有误,应为六十有一。另据清钱大昕《疑年录》考:“陈白阳五十八,生成化十八年壬寅(1482),卒嘉靖十八年己亥(1539)。”第三种说法,据明陈仁锡《无梦园家乘集》中所撰《先白阳公集跋》,谓生于成化十九年(1483),卒于嘉靖二十三年(1544),享年六十二。此说并见于同治八年《苏州府志》卷十八陈淳条中,谓“卒年六十二”,然不载具体生卒年。以上几种史籍所载,以张寰之说记陈淳生卒时日最为详尽,且张寰与陈淳是晚年至交,他所写的墓志铭距陈去世不久,应当有相当高的可信度。另《梦园书画录》卷十一载《陈白阳乐志论并书仲长统论卷》自题:“右仲长统乐志论,丁酉暇日在城南草堂,登卷因补小图于其首,亦后人之论志也。虽为客强,何辞何辞。道复志。”并录文嘉己巳年(1569)跋,谓“道复书此论时年五十三岁”。按丁酉为嘉靖十六年(1537),若按虚岁五十三岁,上推则生于成化二十一年(1485),按实岁五十三岁上推,则生于成化二十年(1484),与张寰之说相合。文嘉为陈淳至交,记忆虚岁与实岁之误有可能,而绝不至有超出虚实岁的误差,故可作为张寰之说的佐证。陈葆真在《陈淳研究》一书中亦采张寰之说,在此从之。

陈淳出生在一个文人士大夫家庭里,他的祖父陈瑀(1440—1506年)字玉汝,号成斋,工古文辞和诗,官至南京左副都御史,家中颇多书画收藏。他的父亲陈钥(1464—1516年)为陈瑀次子,字以可,一生未曾仕宦,精究阴阳方术。陈氏为吴

县富饶大族,陈璠与同乡王鏊、吴宽、史鉴、沈周等人交游密切,沈周屡有画作赠与陈璠。陈璠与文征明为通家之好,相交二十余年,情谊笃厚。陈淳“既为父祖所钟爱,时太史衡山文公有重望,遣从之游,涵揉磨琢,器业日进,凡经学、古文词章、书法、篆籀、画、诗咸臻其妙,称入室弟子”。(张寰《白阳先生墓志铭》)陈淳既有家学渊源,又师从文征明学习诗文、书法、绘画,青年时便崭露头角,选补邑庠生,“时流推高,令誉日起”。(同上)许多年长名士都引为忘年交,如他甲戌(1514)年所画的一幅《湖石花卉图》扇面上,就有唐寅、祝允明、邢愿、文征明诸名家题和诗。(台北故宫博物院藏,见载《陈淳研究》)陈淳二十至三十岁这段时期里,与其师文征明相处融洽,经常一起游冶、宴饮、唱和,并与文氏的门生和文友交往密切。他的书法和绘画明显地受到文征明的熏陶。与此同时,他对祖父的至友沈周亦心仪手追,反映在他早期的花卉画上,技法不脱文、沈两家法门。

正德十一年(1516),陈璠去世,陈淳“哀毁过礼,葬祭如法,既免丧,意尚玄虚,厌尘俗,不屑亲家人事,租税逋负,多所蠲免,而关石簿籍,略不訾省。日惟焚香隐几,读书玩古,高人胜士,游与笔砚,从容文酒而已”。陈淳遭丧父之痛,情绪趋于消沉,转而追尚玄学,沉溺于诗酒文会,然从家庭经济状况而言,实际上这是陈氏从富饶大族渐趋衰败的表征。其父陈璠未入仕途,又热衷于阴阳方术,自然不谙生产理财,陈淳生性疏旷,潜心艺文,也非理家的良才,父亲的亡故,犹如大梁倾圮,正如他后来自叹的“济世终无术,谋生也欠缘”。(《陈白阳集〈春日遣怀〉》P114)不久他有意在宦途上进取,大约在守丧三年之后三十六岁时,得到一次援例“贡监”进入太学的机会,于是北上京城,入国子监修业。按明代国子学之例,大约需四年时间才能毕业,因陈淳书法精良,得到大学士杨廷和和太冢宰陆完等的赏识,“欲荐留秘阁”任职。然而秘阁乃是翰林院所属秘书监掌管内府书籍的部门,无非是掌管整理图书和誊录典册诸事务,无法施展政治才干,这与陈淳济世的理想和艺术家的豪放不羁的性格是相扞格的,于是他加以婉拒而南归苏州。他在《还乡》诗中写道:“触热临葑溪,欣然晓尘鞅,小舟舫溪侧,忙呼就攀上。且将羸惫躯,脱此罪业网。”他离京返乡大致是在嘉靖二年(1523)四十岁的时候。此年冬日他作《山水图轴》署题“写于陈湖草堂”,已在苏州。(《泰山残石楼藏画集锦》)陈淳的诗中隐约流露出对官场险恶的畏惧和厌恶,他怀着并不懊丧,反而欣然的心情逃脱出罪业网,回到家乡。他的家业在数年间由于官府赋税的峻重和管家的贪枉,已是损蚀大半,仅存庄田数顷,陈淳依靠不多的课田收入维持生计,昔日望族的繁华已不复可追,他离开城中居第,在郊外灵岩山旁筑五湖田舍,植茂林修竹,过起隐士的生活。

陈淳自中年以后,思想发生了转变,在“济世终无术,谋生也欠缘”的境况下,抱着儒家退则独善自身的信念,淡泊名利,安贫乐道,寄情山林,就如他写诗所说的“平生自有山林寄,富贵功名非我事,竹杖与芒鞋,随吾处处理”。(《陈白阳集〈菩萨蛮〉》其二 P327)“世态等之薄,人情学水忙;岂知百年后,勋业总微茫”。(《陈白阳集〈秋兴〉》P132)与此同时,他对素所嗜好的书法和绘画艺术倾注极大的热忱和心力,藉以抒发自己的心志和性情。正是在这一时期他和业师文征明在人生观念和艺术志趣上产生了歧异,加之文征明在嘉靖二年至六年(1523—1527)北上京城,入翰林院任待诏之职,两人乖隔达七八年之久,更造成彼此交情的疏淡。

陈淳淡泊旷达的人生观和放逸不羁的性格,引致他在艺术上摆脱了文征明的束缚,走出一条发展个性的道路,自四十岁直至五十五岁的十余年间,他逐渐磨砺出自己的风格面貌,以致到陈淳晚年,文征明也不由得叹服道:“道复游余门,遂擅出蓝之誉。”

陈淳生活在文化气息浓厚、人才萃集的苏州地区,他的艺术成长与吴门画派的兴盛是同步亦趋的。他从师文征明,因是世家通好,与文征明是亦师亦友的关系。在青年时即与江南著名文士和书画家交往,如祝允明、徐霖、许初、袁尚之、蔡羽、唐寅、邢愿、汤珍、谢时臣等人,同时他和文征明的学生和子侄、文友等过从密切,如王守、王宠兄弟,陆治,王穀祥,

文彭、文嘉、文伯仁等人都有邀约游冶，相互唱酬和题跋书画的记载。比他小许多岁的彭年、居节和朱朗等人也与陈淳有交往，并每每在陈淳书画作品的题跋上，表露出对他的赞慕。文嘉在题陈淳一件《写生卷》中，生动地描述了吴中画友之间的亲密交往，他题道：“陈复父出入先君子门，因与余为兄弟交，有年矣。余极爱其笔，狎习甚，反不能得之。一日，从许元复（初）、彭孔加（年）、伯兄寿承（伯仁），过其陈湖草堂，迫暮留宿，明日再游浩歌亭上。客有馈佳酒者，发而饮之，各致醉，复甫迁迁动狂兴，余搜得案上纸，征复甫画，复父欣然曰，诸君能再为一日留，则作此。余从臾三兄许诺，点掣飞洒，欲夺造化，迄明日乃完。完时掷笔谓余曰：好否？余曰：若言不好，则曲笔，言好又堕时套，余不言。众共一笑，少许作别。嘉靖辛酉（1561）四月六日，文嘉识。”（《石渠宝笈重编》）文嘉跋时，陈淳已羽化十余年，其题识充满着回忆昔时欢聚的怀念之情。陈淳在晚年与文征明也不绝来往，他在一则题《文征明山水卷》中道：“余幼入太史门墙，才德倾动海外，书画冠绝古今，日无虚刻，笔无草率！”署名“门下士陈道复”。（《石渠宝笈三编》）应是他以“道复”字行五十岁以后之事，对业师仍然敬仰不已，并无慢怠之意。同样文征明题陈淳最晚年甲辰（1544）所作《“观物之生”花卉卷》中，也同样赞誉有加：“道复游余门，遂擅出蓝之誉，观其所作四时杂花，种种皆有生意，所谓略约点染，而意态自足，诚可爱也！”（无锡博物馆藏）两人虽然有一时之疏隔，艺术上各立门户，但是师生的情谊和艺术上相互推许的君子之风依然浓浓。陈淳的花卉和山水画中年以后能够完全突破师规，别辟门径，是和文征明的早期教导以及吴门诸画友的相互熏染有密切关系的。

陈道复晚年时期，约五十五岁至他谢世的六十一岁数年，是其艺术臻于纯熟和自如的境地，在吴派画家中，卓犖超群。他的晚年生活从诸多题诗来看，是相当清苦的，不多的田产似乎难敷生计，“江湖本寥廓，岁晚益凄清，风云应候来，鸿雁亦飞鸣。遐思不可举，对酒还自倾，白发满头颠，下笔浑无成。家贫愧妻孥，身残惭虚名。沦落非所耽，聊尔殉闲情。”（《陈白阳集〈至后观雪作〉》P90）“我有先人田数亩，欲缘干禄废耕耘，年来文字都无效，输与先生只卧云。”（同上，《题西畴翁图》P264）然而，清贫的生活并没有消蚀他挚爱自然挚爱艺术的心志，“每耽山水兴，倚棹对秋林，若问尘中境，浑忘世上心。”（同上，《杂题十首》其一 P184）“吴淞江上老迂疏，自笑年来活计无，只有砚田耕未了，好花还向笔端锄。”（同上，《画山茶水仙》P281）他不顾病弱的身躯，勤奋地笔耕墨耘，晚年留下了大量书法绘画作品，达到创作的高峰期。道复的书画制作大多为馈赠友人，或应酬唱和之作，亦有自娱抒怀之篇，然从“笔砚不疗饥，何如把犁锄。若复舍其田，我计真成疏。”（同上，《座右口号》P180）的自述来看，有时也以书画换取润资聊补生计。这种以书画作为商品交易的情况在吴门唐寅、文嘉、钱谷等人那里也存在，说明文人画家已逐渐摆脱纯粹以画自娱的观念，或多或少地也把它视为一种谋生的手段。这对于画家努力开拓新风格也是一种潜在的动力。陈道复晚年书法和绘画都卓然自成一家，誉满江南。“片楮尺缣，人争购之，求请者日趋姚江，帆楫相望也”。（张寰《白阳先生墓志铭》）

嘉靖二十三年（1544）十月二十一日，陈淳因患疾去世，享年六十有一。

## 二、淡墨欹豪写生趣

陈淳绘画艺术最突出的成就，在于花鸟画领域开拓出水墨写意的新面貌，引导着后来大写意花鸟画的兴盛。正如董其昌所评述：“白阳陈先生深得写生之趣，当代第一名手不虚也。”（董其昌题《陈道复墨花卷》，载《十百斋书画录》寅集）确认他在画史上的重要地位。

陈淳在晚年对自己花卉写生的艺术发展道路有一段总结，题于癸卯（1543）年《花觚牡丹图轴》上面。（广州市美术馆藏，载《艺苑掇英》十六）“余自幼好写生，往往求为设色之致，但恨不得古人三昧，徒烦笔研，殊索兴趣。近年来老态日增，

不复能事少年驰骋,每闲边辄作此艺,然已草草水墨。昔石田先生尝云:观者当求我于丹青之外。诚尔,余之庶几。若以法度律我,我得罪于社中多矣。余迂妄盖素慕石翁者,故敢称其语以自解,不敢求社中视我小视石田也。”从中可知他写花卉最初是嗣承设色一派的。他最直接的老师自然是文征明,文征明画花鸟主要是兰竹,偶尔亦作棘枝鸟雀,以笔致柔婉秀逸见胜。现传世陈淳最早的作品即为甲戌(1514)三十一岁所作的《水仙图扇页》(上海博物馆藏,载《中国古代书画图目》三)和《湖石花卉图扇页》(台北故宫博物院藏,载陈葆真《陈淳研究》),双钩水仙花叶,朱砂点染小花,笔调秀雅含蓄,极近文征明风格。后图页上并有祝允明、唐寅、邢愿、文征明和应□等人的题诗,由中可见年青的陈淳与吴门艺坛前辈的交谊和所受到的器重。

另一位对陈淳花卉画产生重大影响者即是吴门画派宗师沈周。陈淳在甲辰(1544)所作《花卉图卷》中,曾满怀敬慕之意题道:“写生能与造化侔,始为有得。此意惟石田先生见之,惜余生后,不得亲侍笔研,每兴企慕,恨不得仿佛万一。”(上海博物馆藏,载《中国古代书画图目》三)他师承文征明的同时,对师祖沈周更是心仪手追。据《式古堂书画汇考》记载,陈淳乙酉年(1525)曾画《老圃秋容图》,自题:“嘉靖乙酉春仲望后,恒斋以此纸索图,谈及石田先生尝作老圃秋容,盖欲于仿佛之也。”正透露出他追仿沈周的形迹。一直到他晚年,每每在题画诗跋中,表达对石田翁的思念和企慕:“前辈风流犹可想,丹青片纸还留。”[癸卯(1543),载徐邦达《中国绘画史图录>]沈周的花鸟蔬果画直嗣南宋禅僧牧谿的衣钵,兼取元代墨花墨禽的写意法,用笔更为简放厚重,墨气浑沦,气格清逸。陈淳四十至五十岁间的花卉画更多地师法沈周,若庚子年(1528)画的《合欢葵图卷》(故宫博物院藏,载香港中文大学编《明代绘画》)、壬辰年(1532)所画《菊花图轴》(载《支那名画宝鉴》)、甲午年(1534)所画《晚翠图轴》(日本京都国立博物馆藏,载《明清的绘画》)和《墨花钓艇图卷》(故宫博物院藏,载《明清绘画》)等,俱为中年时期创作,运用勾花点叶、水墨点染、水墨淡彩和双钩等各种画法,兼容并蓄文、沈两家的画风,《菊花图轴》有粗笔文征明的风姿;《晚翠图轴》则颇具沈周雄健浑厚的笔墨气韵。《墨花钓艇图卷》已透现出他自辟蹊径的端倪。长卷分别写梅、竹、兰、菊、秋葵、水仙、山茶、荆榛山雀、松枝及寒溪钓艇等十段,每图后自题五绝诗,成为一种间画间题的形式。这种亦画亦题长卷形式以前偶见于山水画和人物画中,如元吴镇《渔父图卷》、明郭诩《人物图卷》等,花鸟画仅在元坚白子《草虫卷》中出现过,陈淳将它引申到花卉卷里,有助于阐发画意,同时显示出文人诗书画的多方修养和才能,这种形式在他晚年愈臻完善与和谐。此图卷安排折枝花卉,俯仰横斜互相呼应,错落有致,避免了拘谨刻板。技法或勾画,或点厾,或没骨,或双钩,或连笔作草,或撇捺如隶,变化丰富而统一于潇洒秀逸、清纯淡雅的笔墨气韵中。末段忽添寒江小景,殊为奇特。他自题道:“雪中作墨花数种,忽有湖上之兴,乃以钓艇续之,须知同归于幻耳。”正说出他随兴漫笔的创作心态,不为物拘,不受景囿,客体物象只是他抒发逸兴的载体而已,同归于幻化的天地。这种摆脱时空限制,主观幻造理想花鸟世界的思维方式,在他后期的创作中得到进一步的发挥。《墨花钓艇图卷》中透视出陈淳在形象构思、笔墨方法和形式语言等方面的自我创造意识,标志着他的艺术走上独立发展的道路。

五十岁前后陈淳花卉画逐渐形成自己的风貌,直到他去世前的十余年,创作进入旺盛时期,留下大量作品,其花卉画的声誉亦超过老师文征明而成为继沈周之后的大家,犹如万历年间臧懋循所评的:“至夫淋漓跌宕离合于古人,而抒其才藻往往有出待诏上者。”(臧懋循题《陈白阳乐志图并书仲长统论卷》,载清陆时化《吴越所见书画录》卷二)综观陈淳晚年花卉画突破前辈,戛戛独造,其艺术特征大致可归纳为以下几点。

首先,陈淳拓宽了花卉画的表现题材。两宋宫廷画院花卉画,多取奇花异卉和寓有富贵吉祥及节令喜庆意义的题材,此风气一直延续到明代宫廷院画;文人雅士则热衷于画梅兰竹菊水仙松柏等象征“君子”高洁孤傲人格的题材;南宋禅僧牧谿以平凡的花卉蔬果入画,透出朴素清新的生活气息,备受沈周的推重并加以发扬,他的《观物之生图册》(台北故

宫博物院藏)、《枇杷图》、《辛夷墨菜图卷》(故宫博物院藏)等,便是以平常的花卉蔬果鱼蟹甚至家畜为描绘对象的典型作品。陈淳晚年以隐世的态度居于城郊,诚然与传统文人画有着不解的情结,借物抒志的“君子画”在其作品中为数不少。“芳泽三春雨,幽兰九畹香。山密人独坐,对酒读骚经。”(《画兰》,载《陈白阳集》)“老柏具高节,惯与冰雪遇。珍重水仙花,亦自表贞素。”(《画柏树水仙》,载《陈白阳集》)“寒岩如削铁,凡木未堪依,独有梅花冷,疏疏点翠微。”(《陈淳花卉卷》自题,载《穰梨馆过眼录》卷二十)这些题画诗,都隐含着表征高洁人格的意义。

然而,陈淳毕竟不同于乱世隐士或遭受坎坷际遇的失落文人,他所处的时代尚是社会稳定物力充盈的嘉靖朝,他弃仕途退隐更多是出于放任不羁的个性和厌恶官场险恶的心绪,在乡间山林的生活环境里,他感受着自然万物之美,满怀激情地歌咏生机勃勃的花鸟世界。他的花卉画充满着田园诗般的情境和生趣,就如他自题《花卉图卷》所说的:“丙申(1536)之岁自春徂冬,随处观物会意,即赋小句。他日独坐五湖田舍,翻思往事,每作一种,既而歌曰:堪笑主人疏懒甚,长冠不动草丛生。睡余闲向阑干立,粉蝶黄花趣自成。”(《花卉图卷》,上海博物馆藏)他所描绘的花卉也就不限于“君子画”的狭隘范围,而推及春花秋卉、野草闲花,描绘花卉品类之多,为前人所未有。同时农家寻常的蔬菜瓜果,草虫鳞介,均为之摄入画面。他曾在一幅《杂花图卷》(1538)上题道:“喜农家有登场之庆,童仆鸡狗各得其所,真郊居一乐也,畅我心曲,舍笔墨又奚以哉?遂展素纸,作墨花数种,以志野兴。”(《湘管斋寓赏编》卷六)在此,陈淳俨然似一个村夫野老,感受着田家之乐,在极普通平凡的事物中,体现自己细腻、深沉的对生活之爱。在陈淳的花鸟画中,交织着文人高洁、恬淡的人格精神和对自然与生活的挚爱之情,既抒逸志,又遣野兴,响起清逸与朴野的双重变奏曲。

其二,陈淳提倡漫兴墨戏式的创作方法。如他在辛丑年(1541)作《仿温日观葡萄图轴》上自题“戏笔”,(图载《中国历代法书名迹全集》五)又《花卉册》前自题“漫兴”,后题识中更明言:“故数年来所作,皆游戏水墨,不复以设色为事。”(《石渠宝笈》重编)漫兴墨戏式的创作态度为历来文人画家所乐道,宋米友仁的墨戏云山首开此风,这一主张旨在强调画家作画须以抒发主观情感为上,不以绘写物象的形似为能事,它导致绘画从“以形写神”向“托物寄情”的方向演变,亦为文人写意画开了门径。陈淳在水墨写意花卉画领域张扬了这一创作观念,并在表现形式上作出了创造性的发展。

陈淳晚年喜欢创作花卉长卷,有时以四季时序排列,有时干脆打破时间和空间的序列,将不同季节的花卉打乱分布,务求布局之跌宕起伏,达到形式上流动和谐的美感。如庚子年(1540)所画《墨花十二种图卷》(上海博物馆藏),依次为梅花、兰花、玫瑰、百合、月季、紫薇、秋葵、桂花、芙蓉、菊花、水仙、山茶,不循时序,而通过花卉间俯仰、正侧、横斜的参差变化,达到相互呼应接合,营造出繁花烂漫的气氛。另外,漫兴墨戏的创作心态有助于笔墨的自由发挥,藉以摆脱形似的束缚,乘兴挥毫,笔致流畅潇洒,叶不着枝,花不着叶,离披率放,尽情地表现出笔墨自身的意韵。正如他在庚子年(1540)《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。”(天津市艺术博物馆藏,载《中国古代书画图目》九)

其三,陈淳晚年进一步完善了间画问题的长卷形式,使诗书画三者结合更为完美和谐。间画问题的形式在他中年作品中,还较为拘谨地分段间隔,尚欠完整的统一性。及至晚年,花卉之间的间隔缩小,联结紧密,题诗穿插于上下空间,画面显得变化多姿,活泼跃动。丙申年(1536)《花卉图卷》(上海博物馆藏)、丁酉年(1537)《写生花卉图卷》(美国旧金山亚洲艺术馆藏)、庚子年(1540)《花卉图卷》(天津市艺术博物馆藏)等,都是最佳的例子。在一些无题诗的长卷中,花卉的交错联接更是浑然无痕,一气呵成,构成完整的花卉世界,如辛丑年(1541)的《花果卷》(上海博物馆藏)即是经营位置极为巧妙谐和的杰作,其间并布置坡地、湖石和盈满的葡萄干枝,点缀翩跹的飞蝶,犹如百花盛开、鸟语花香的园苑,令人心怡神驰。

陈淳于诗词亦有很深的造诣,诗风淳淡清丽,很少用典和拗句,有感而发,平易真切。他的题画诗或借花抒怀,或歌咏花姿美色,使平凡的花卉充满着情感色彩,引发观者的情绪,起到移情的作用。如咏梅花:“疏影孤山下,香魂庾岭前。恐遭蜂蝶妒,开向百花先。”(《墨花十二种图卷》)梅花孤傲的性格不正是画家的自况吗?咏牡丹:“洛下花开日,妆成富贵春。独怜凋落易,为尔贮丰神。”(《花卉卷》,天津市艺术博物馆藏)感叹富贵花易凋落,借画以“贮丰神”,富有人生哲理寓意。他的题画诗进一步丰富和深化了花卉形象的内涵,同时他那纵放而又清逸的书法,又与潇洒率放的绘画笔法取得笔趣上的一致,益为画面增加跃动俊发的气势。诗书画三艺并美,显示文人广博的修养和才能,成为陈淳艺术的重要特色。

其四,陈淳晚年花鸟画将水墨写意技法提高到一个新的水准,开辟出由小写意进展到大写意的途径。自五十岁以后,他的笔法逐渐由整饬转向简约率略,运笔在柔婉中加入方劲的笔势,且加快行笔速度,呈现清刚劲爽之气,已脱出文征明的秀婉和沈周的浑朴而自具特色。水墨的运用更为自如,充分利用宣纸渗晕的特性,浓淡墨迹互融互破,层次丰富,加强花和叶的立体感,较之早期的墨色匀洁进了一层。此外运墨时加强笔意的表现,如画墨牡丹,用深浅墨色的笔连贯地、快节奏地点厖而成,活泼而有生机。辛丑年(1541)所画的《折枝花卉图卷》(上海博物馆藏)充分显示了他风格成熟的技法特征,清花鸟名家奚冈不由题识称赞:白阳先生“托兴豪素,风香露影,繁枝疏朵,肆意点染,无不精妙,真白石翁后一人而已”。

在花鸟画表现技法上,陈淳晚年综合各家各法,集大成而自出机杼,无论双钩、勾花点叶、没骨、点厖、晕染、水墨浅色等体,俱能运斤成风,纵横自如,并且发展出点花勾叶、意笔没骨等新方法,丰富了花鸟画的表现技法。基于陈淳又是一位擅长行草书的书法家,在他的画中自然融入了书法的笔意,如画兰竹飞舞如作草书,洒落痛快,勾石若书飞白,松灵俊逸,勾花瓣顿挫点厖,犹如书法的挑踢波磔,充满着书法的线条美感。

从沈周的水墨写生至陈淳的水墨写意是一个飞跃,而由小写意进入大写意又是一个飞跃,陈淳在后一进程中作出了开创性的贡献。在他晚年的一些作品里,显然已呈现出泼墨大写意的体貌。戊戌年(1538)所画的《蟹藻图轴》(美国纳尔逊艺术馆藏,载于《海外遗珍》)和甲辰年(1544)所画《墨花图卷》(上海博物馆藏)即是最有代表性的作品,其中螃蟹、柿子、芥菜、石榴等形象,略去一切细节,取其大形,寥寥几笔,写出物象的神态。水墨犹如泼出。大块面点染,浓淡交融,却极有质感,笔墨韵味俱足。而那迅疾的笔势,酣肆的墨染,传导出画家作画时豪放俊发的意气。这种表现自我个性、感情,追求笔情墨趣的表现方法,真正进入了写意画的最高境界——大写意。这类作品在陈淳创作中并不多见,却为泼墨大写意时代的到来揭开了序幕。

王穉登《丹青志》评述陈道复:“尤妙写生,一花半叶,淡墨欹豪,而疏斜历乱,偏其反而,咄咄逼真,倾动群类。若夫翠辨红寻,葩分蕊析,此俗工之下技,非可语高流之逸足也。”他并将陈淳列于逸品之中,充分肯定了陈淳高迈放逸的绘画品格,这也是针对陈氏“莫可楷模,出于意表”的写意花卉画而言的。陈淳凭恃着自由不羁的个性、对自然世界的深切感受、深厚的艺术修养和俊发的才气,在花鸟画领域突破前规,创造写意画的新体貌。其成就连其老师文征明也极为推服,文氏曾这样评说:“吾道复举业师耳,渠书画自有门径,非吾徒也。”(王世贞《艺苑卮言》)王世贞以为这是不满之说,其实应理解为征明对陈淳不囿师法,自立成家的肯许,就若他在题《陈道复墨笔花卉卷》中所道:“陈道复作画,不好楷模,而绰有逸趣。故生平所制,无一点尘俗气。”(载《文征明集》P1382)此可谓老师对门生的知音之论。

陈淳在花鸟画方面成就杰出,卓然超群。此外,他兼长山水,亦颇有造诣。陈淳放逸不拘的性格,漫兴式的创作态度,使他有意识地选择了最便于表达个性和即兴情绪的表现形式,即米氏云山和高克恭的变格云山,“斟酌二米、高尚书间,写意而已”(王世贞《艺苑卮言》),这是历来的评论。同时,他那半隐的生活方式和闲云野鹤般的情怀,又使他倾心于

元代画家的气格，他师法古人，着力于赵孟頫和元四家，追求平淡天真的意境。他的山水画“重天趣而不在境界”。并将水墨淋漓的花卉写意表现语汇，运用到山水画中，笔法奔放率略，墨气潏然酣肆，具有纵横磊落的气象。陈淳同门师弟王穀祥评述他的山水画道：“陈白阳作画，天趣多而境界少。或孤山剩水，或远岫疏林，或云容雨态。点染标致，脱去尘俗，而自出畦径，盖得意忘象者也。”（王穀祥跋《陈白阳仿米云山》，载清郁逢庆《郁氏书画题跋记》卷十二）徐沁《明画录》评：“陈道复天才秀发，下笔超异，山水师米南宫、王叔明、黄子久，不为效顰学步，而萧散闲逸之趣宛然在目。”这些评论都说出了陈淳山水画师承前人而自辟蹊径，得自然盎然天趣的创意。然而，明季山水画坛名家辈出，高手林立，就山水画技法之多能精深及对后世的影响而言，诚不如沈周、文征明、唐寅诸大家，也不像戴进、吴伟那样开派传灯于后人，故为其写意花卉画声名所掩。

清方薰《山静居画论》谓：“白石翁蔬果羽毛得元人之法，气韵深厚，笔力沉着。白阳笔致超逸，虽以石田为师法，而能自成其妙。青藤笔力有余，刻意入古，未免有放纵处。然三家之外，余子落落矣。”他提出沈周、陈淳、徐渭为明季花鸟画坛三大名家，确是有见地之论。写意花鸟画经过三家前后播扬和开拓，形成波澜壮阔的洪流，在以后四百多年画坛上，逐渐递升为主要的绘画派系。诸如清代的八大、石涛、扬州八怪，海上画家赵之谦、吴昌硕，直至当代的齐白石、潘天寿等，无不受到他们艺术气格的沾溉。在中国写意花鸟画史上，陈淳占有一席关键性的地位，是无争的定论。

1999年10月于沪上

# 作品目录

|                   |                |
|-------------------|----------------|
| 1. 牡丹湖石图          | 26. 牡丹图        |
| 2. 松石萱花图          | 27. 湖石牡丹图      |
| 3. 秋江清兴图          | 28. 岳阳楼图卷      |
| 4. 花卉图卷           | 29. 岳阳楼图卷(局部)  |
| 5. 花卉图卷(局部之一)     | 30. 洛阳春色图卷     |
| 6. 花卉图卷(局部之二)     | 31. 洛阳春色图卷(局部) |
| 7. 花卉图            | 32. 荔枝赋书画卷     |
| 8. 山茶竹石图          | 33. 荔枝赋书画卷(局部) |
| 9. 洛阳春色书画卷        | 34. 花卉扇        |
| 10. 洛阳春色书画卷(局部之一) | 35. 花卉扇        |
| 11. 洛阳春色书画卷(局部之二) | 36. 杏花燕子图      |
| 12. 四季花卉屏         | 37. 牡丹图        |
| 13. 牡丹图卷          | 38. 花蝶图        |
| 14. 牡丹图卷(局部之一)    | 39. 山水图        |
| 15. 牡丹图卷(局部之二)    | 40. 山水图        |
| 16. 牡丹图卷(局部之三)    | 41. 山水图        |
| 17. 牡丹图卷(局部之四)    | 42. 花卉册之一      |
| 18. 杏花春燕图         | 43. 花卉册之二      |
| 19. 牡丹绣球图         | 44. 花卉册之三      |
| 20. 花卉诗翰图卷        | 45. 花卉册之四      |
| 21. 花卉诗翰图卷(局部之一)  | 46. 花卉册之五      |
| 22. 花卉诗翰图卷(局部之二)  | 47. 花卉册之六      |
| 23. 花卉诗翰图卷(局部之三)  | 48. 花卉册之七      |
| 24. 花卉诗翰图卷(局部之四)  | 49. 花卉册之八      |
| 25. 合欢葵图卷         | 50. 花卉册之九      |

51. 花卉册之十  
52. 牡丹图  
53. 兰花图  
54. 水仙湖石图  
55. 众草栖白露  
56. 众草栖白露(局部)  
57. 花果图卷  
58. 花果图卷(局部之一)  
59. 花果图卷(局部之二)  
60. 花果图卷(局部之三)  
61. 花果图卷(局部之四)  
62. 山茶水仙图  
63. 花觚牡丹图  
64. 栀子花图  
65. 花卉图  
66. 兰竹石图  
67. 兰竹石图(局部)  
68. 墨花钓艇图卷  
69. 墨花钓艇图卷(局部之一)  
70. 墨花钓艇图卷(局部之二)  
71. 墨花钓艇图卷(局部之三)  
72. 墨花钓艇图卷(局部之四)  
73. 墨花钓艇图卷(局部之五)  
74. 墨花钓艇图卷(局部之六)  
75. 墨菊图

76. 墨菊图(局部)  
77. 菊石兰竹图  
78. 花卉图  
79. 折枝花卉图卷  
80. 春花图卷  
81. 春花图卷(局部之一)  
82. 春花图卷(局部之二)  
83. 春花图卷(局部之三)  
84. 春花图卷(局部之四)  
85. 菊石图  
86. 书画图  
87. 花卉图卷  
88. 竹石菊花图  
89. 倚石水仙图  
90. 罨画图卷  
91. 罨画图卷(局部之一)  
92. 罨画图卷(局部之二)  
93. 罨画图卷(局部之三)  
94. 罨画图卷(局部之四)  
95. 葵石图  
96. 梅花水仙图  
97. 书画卷  
98. 书画卷(局部之一)  
99. 书画卷(局部之二)  
100. 书画册之一

101. 书画册之二  
102. 书画册之三  
103. 书画册之四  
104. 书画册之五  
105. 书画册之六  
106. 书画册之七  
107. 书画册之八  
108. 书画册之九  
109. 书画册之十  
110. 书画册之十一  
111. 书画册之十二  
112. 芍药图卷  
113. 花卉图册之一  
114. 花卉图册之二  
115. 花卉图册之三  
116. 花卉图册之四  
117. 花卉图册之五  
118. 花卉图册之六  
119. 花卉图册之七  
120. 花卉图册之八  
121. 花卉图册之九  
122. 花卉图册之十  
123. 花卉图册之十一  
124. 花卉图册之十二  
125. 花卉图册之十三

126. 花卉图册之十四  
127. 花卉图册之十五  
128. 花卉图册之十六  
129. 花卉图册之十七  
130. 花卉图册之十八  
131. 花卉图册之十九  
132. 花卉图册之二十  
133. 花卉卷  
134. 风雨溪桥图  
135. 风雨溪桥图(局部)  
136. 云林树石图  
137. 梅竹图  
138. 花卉图  
139. 水仙山茶图  
140. 松下独坐图  
141. 山水图  
142. 山水图  
143. 草书扇  
144. 书法扇  
145. 金焦图、金焦行诗  
146. 金焦图、金焦行诗(局部)  
147. 行书诗卷  
148. 草书扇  
149. 草书扇



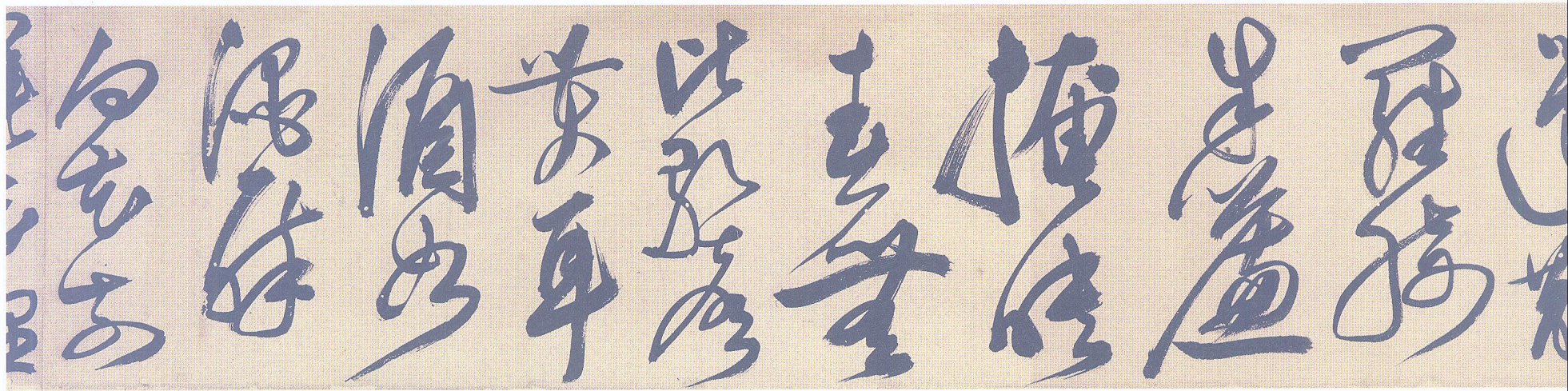
1. 牡丹湖石图 170cm × 48.8cm  
立轴 纸本 设色  
苏州博物馆藏



2. 松石萱花图 97cm × 53.4cm  
立轴 纸本 设色  
南京博物院藏



3. 秋江清兴图 167.8cm × 43.5cm  
立轴 纸本 设色  
南京博物院藏



4. 花卉图卷 26cm × 166cm

手卷 纸本 设色

天津历史博物馆藏