

典藏500年

传承与创新
陈洪绶任伯年程十发的艺术

*A HISTORY OF CHINESE PAINTING
IN THE PAST FIVE HUNDRED YEARS*

TRANSMISSION AND INNOVATION
FROM CHEN HONGSHOU,
REN BONIAN TO CHENG SHIFA

上海书画出版社

传承与创新
陈洪绶任伯年程十发的艺术

*A HISTORY OF CHINESE PAINTING
IN THE PAST FIVE HUNDRED YEARS*

TRANSMISSION AND INNOVATION
FROM CHEN HONGSHOU,
REN BONIAN TO CHENG SHIFA

上海书画出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

传承与创新: 陈洪绶、任伯年、程十发的艺术 / 《传承与创新: 陈洪绶、任伯年、程十发的艺术》编委会编著. —上海: 上海书画出版社, 2006.6
ISBN 7-80725-339-8

I. 传... II. 任... III. ①陈洪绶 (1598~1652)
—中国画—艺术评论 ②任伯年 (1840~1895)—中国画—艺术评论 ③程十发—中国画—艺术评论
IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第059265号

责任编辑: 华逸龙 陈翔

装帧设计: 丁筱芳

技术编辑: 朱伟南

传承与创新

陈洪绶任伯年程十发的艺术

● **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

电话: 61229010

网址: www.duoyunxuan.com

E-mail: shcph@online.sh.cn

上海斯文制版印刷有限公司

各地新华书店经销

开本: 889 × 1194 1/16

印张: 16.25 印数: 1-1,200

2006年6月第1版 2006年6月第1次印刷

书号: ISBN 7-80725-339-8/J·322

定价: 258.00元

序言

PREFACE

艺术作品是物质的存在，但却是一种可以影响人们精神生活的物质存在。

艺术的积淀形成了艺术的传统，而艺术的传统又影响着我们对传统的方式。

如果说传承体现了文化的延续，那么创新则代表了对于传统的尊重，正是创新使得传统既可以传之久远，又能够历久弥新。

对于艺术，传承与创新是一个永恒的话题；而面对了艺术家，传承与创新却不应该是一个口号或者是一个问题，而应该是一种自觉的实践，就像陈老莲、任伯年以及程十发这三位不同时代的艺术大师对待艺术同样的态度。

历史的意义远远大于历史事件、历史人物、历史现象的总和，如果历史之于今天毫无关联，历史就失去了意义，所以，历史的真正意义恰恰在于今天；传统的魅力，不仅仅在于她有着无穷的魅力和丰富的内涵，更重要的，她对于当下，依然有着不可忽视的影响力。

中国画的传统源远流长而又丰厚博大，即使如陈老莲、任伯年这样杰出的大师，也不过是人物画传统大树中的一枝；然而，窥一斑而知全豹，今天我们来梳理这样一条人物画发展的脉络，并不是为了单纯地去展示陈

老莲、任伯年以及程十发的作品，也不是简单地将他们作一个艺术鉴赏意义上的比较；我们借助这些弥足珍贵的艺术资源，来审视目前的中国画现状，启发我们对于当今中国画创作、研究的思考；从这个意义上说，陈老莲、任伯年的绘画作品并不是简单的艺术遗存，程十发的那些脍炙人口的创作也不仅仅是当代艺术的典范之作，他们的这些作品因为进入了对于当代具有非凡意义的艺术传统序列中而获得了永恒的生命力，这种生命力不会因为时间的流逝而消退。

当然，这次展览的另一个意义是对于海派绘画的文化思考。海派绘画完成了从文人把玩到市民共赏的历史性转变，这种转变始终与时代的脚步相呼应，充分体现了城市文明对于绘画的影响；而且，值得一提的是，上海作为中西方文明交会的沿海城市，其异常活跃的文化融合力在任伯年、程十发的绘画中得到了明显的体现。

从三位大师的艺术中，我们可以提炼出一种精神，这种精神使我们能够从容地面对传统，坦然地面对现在，自信地面对未来。

施大畏

论文
TREATISES

陈洪绶与任伯年

程十发

从陈洪绶与任伯年两位画家的继承关系中我有几点启示，主要的一点是时代性和个人风格的形成，其次是创新和继承的关系，还有一点是民族性和世界性。这是纵断面；而横断面是一个更大的问题，那就是内容与形式的关系问题。

在没有具体接触到这两位画家的艺术的时候，我先就内容和形式的关系说几句。孔子说过：“文胜过质为野，质胜过文为史。文质彬彬，然后君子。”说明内容与形式的关系，绝没有两者分开的艺术品，应该重视内容的同时也要很重视形式，而且是自然而然形成，正如灵魂和肉体两者并存，灵魂必须借助于可视的肉体，而且并存得微妙，形成文质彬彬的境界。十多年前“四人帮”批所谓的黑画，上海“四人帮”余党之一曾来画院煽风点火，他说程十发的画是“士大夫的思想感情，抽象派的笔触。”这虽是个反面教材，但他说我“士大夫的思想感情”，这是胡说我作品的内容；“抽象派的笔触”是胡说我作品的形式。看来黑秀才也读了几本书，有点逻辑性。这也说明内容和形式的存在的普遍性。

我觉得有些同志，在实践中对形式的追求高于内容的探索。每种艺术的孕育成长，往往是从内容开始，否则，出现的形式固然新鲜，但缺少内涵的东西。我本不必说这种大家都理解的话，但因为有许多人往往在刺激性的形式下，忘掉了内涵的东西，这不单是在美术界，诸如音乐、舞蹈、戏剧等领域都有这类问题。所以我借两位古人来帮我理解一些问题。

陈洪绶、任伯年的个人风格是从哪里得来的呢？我想先介绍一下这两位具有强烈风格的画家的简历。

陈洪绶（1598—1652，享年55岁）、任伯年（1840—1896，享年56岁），可惜两位并不长寿，二人相距不到300年。任伯年是继承陈洪绶的艺术而加以发展的，而且地区也很接近。任伯年是浙江绍兴人，陈洪绶是浙江诸暨人，两地相距不过一百多公里。任伯年与鲁迅先生同乡；陈洪绶与西施同乡。历史条件也有相似之处：陈洪绶是明代末年（但经历了清统治八年而死）的画家，任伯年是在清代末年的画家，离宣统皇帝去世十三年时逝世，都生长在两个朝代的变换时期，即清朝的兴起和衰败之时。陈洪绶生于万历二十六年，后又经历了泰昌、天启、崇祯三

朝，中间有咸党专权，宦官魏忠贤当权，农民不堪压迫，纷纷起义。前有白莲，后有李自成等。是一个动荡不安的所谓“乱世”。陈洪绶早年从黄道周、刘宗周二位学理学。他的家庭出身是个走下坡的士大夫家庭。他的父亲陈于朝35岁就去世了。当时陈洪绶只有九岁，后来不与兄弟争遗产，独自谋生，开始去绍兴，后来到过萧山、杭州等地学画，还曾到过北京两次。陈洪绶有强烈的忠君爱国思想，他的老师刘宗周殉国而死，黄道周因抗清而被执遇害都给他以很大的影响。还有许多交往的好朋友，如倪元璐，王玄趾（陈之亲家），祁彪佳，祝渊等也给他起了一定的作用。可以说他是属于典型的爱国士大夫阶层。他入过国子监当太学生，曾被邀请到崇祯的内廷当画师而遭其谢绝。他没有做过官，是一个职业的书画家。在清统治下，他没直接参加反清，而于甲申后二年，入绍兴云门山当了和尚。任伯年生长在清王朝渐趋没落的时代，鸦片战争之后，各个帝国主义企图瓜分中国，人民处在水深火热之中，洪秀全金田起义，波及全国。特别是南京成为太平天国的首都，这时的任伯年他出身在绍兴一条冷落的小巷口的一个杂货店里，他的父亲叫任淞云，是一位民间美术家，擅画喜神之类的题材。任伯年可算生在平民的艺术之家，是受了家庭的熏陶而热爱绘画的。特别是他的传神写照可能是得之于其父的传授。

任伯年的儿子任薰题任伯年四十九岁小照的跋语里，记载了任伯年照片中形象如此衰老的原因，是因为任少年时参加过太平天国军旅生涯，开说太平天国都是岭表人，生食蔬宿，并持战于弹雨之中，因此后得肺病之故云云。原文几次发表，不再详述，此段记载是有可靠性的，同时任薰在他祖父造像前也记下了任淞云死于战争之中，任薰叔在战地发现其一只烟斗。因此任伯年早年在这个时期也有一段战地生涯。在太平天国失败以后，他再流落在上海、宁波、苏州等地做职业画家。他在巧遇了萧山名画家任渭长之后，由任渭长再介绍给他的兄弟任阜长当学生，萧山任氏是继承陈洪绶风格的，任伯年学习陈洪绶就从这里开始，一直到他当职业画家。

这是他们两个人的简历。

接着谈谈陈洪绶、任伯年学习绘画的方法。

在万历年间由于西方的宗教活动带来了耶稣圣母像之类的油画作品，这给当时的绘画界引起了很大的兴趣。他们对这些作品的光线和立体感觉表示赞叹。曾在一些笔记中记述了对西方艺术表现方法的仰慕和仿效之情。最



陈洪绶 春秋图卷（局部）



李公麟 范缜图



周昉 转世女图卷 (局部)

早出现所谓用西法写照的有莆田曾鲸，但从他的作品来看，除了面部运用了晕染法之外，并没有什么痕迹。我想，中国绘画吸收西方构图采光、透视，当在康熙以后焦秉贞学了郎世宁画法后才兴起的。

这万历年间的新兴事物对陈洪绶来说似乎没有影响。他开始是专门学习杭州府李公麟圣贤图石刻，十一幅二日而成。开始画得像，人家告诉他，他感到高兴；后来他临得不像了，人家告诉他不像，他更为高兴，因为有了自己的东西。他青年时在萧山来铎之家中画《楚辞述注》插图。当在十九岁之前。看来李公麟的画风对陈洪绶以后的影响很大，特别是构图和线条。

在毛奇龄有关陈洪绶的记载中，还提到陈洪绶早年临摹周昉的作品再三不已。有人说，你临的画已经超过了周昉，为什么还要不休止地画呢？陈洪绶说：“此所以不及者也。吾画易见好，则能事未尽也。长史本至能，而若无能，此难能也。”这段话见陈洪绶自题周昉画。

周昉是唐代代表性的人物画家，李公麟是北宋代表性的人物画家。陈洪绶对他们都进行过严格的学习。他采用临摹方法，但他的临摹又不是做复制品，而是着意在学习传统的基础上再创造，特别是他对周昉之画的评价，可见画家内涵的功夫。一味见好的，倒是下一层，要在“无能”中见有能，这一重要的发现也帮助我们去鉴别真假陈洪绶的作品。假作品的线条都画过了头，而真的陈老莲的画，都是恰到好处的。我们可以在能与不能之间，以及从自然和做作的区别中，分出其艺术品的真伪。

这是指陈洪绶的人物画的练习。其他还有花鸟画、山水画等也可参阅。毛奇龄的《陈老莲别传》记载有他师古人的细节。他十分喜欢画牵牛花。他的写生与古人不是一样画法。他画中的牵牛花，画得花萼轻盈似舞，朱彭《吴山遗事诗》云：“老莲放旷好清游，奕画曾居西夹楼。晓步长桥不归去，翠花滴落看牵牛。”

陈洪绶自己也有几首题牵牛花的诗，述说他拂晓在西湖长桥欣赏牵牛花的情景。从这里也可看出陈洪绶并不只是临摹古人，而且还注重从生活环境中吸收源泉。同时他也吸收当代人的艺术风格，如孙秋、蓝瑛等。

我们再简略地看看任伯年的学习方法。因为这方面任伯年的书籍资料极少，我们只能从作品上和传说中来加

以探索。

我看任伯年在吸收传统以及接受外来影响的过程可分三个时期：一是早期从萧山任氏兄弟学陈洪绶流派；二是吸收当代人的艺术风格，其中有胡公寿与朱梦庐等人的风格影响以及吸收外来技法；三是进一层向文人画发展，追求内涵功夫。

鸦片战争至太平天国兴起，正是清朝的衰落时期，中国人民在经济和文化上受到了双重灾难，民族经济濒临破产。文化也随着半殖民地化，民间艺术也被那种随着商品而流入的庸俗不堪的石印复制品而受到冲击，犹如民族工业品被洋货所打倒。而任伯年的艺术不追求庸俗的商品美术，也不直接参加吴友如发起的《点石斋画报》。他形式上并不参加那些所谓新兴的美术潮流，他还是向任阜长学习陈洪绶流派作品。不可否认，殖民地上海商埠的



陈洪绶 张华之西北西原插图



陈洪绶 水浒叶子

兴起也影响到后来任伯年的作品作为商品而出现在上海。但他的技法的来源完全是传统的，并也有很大的发展，其中写生的技法帮助他进入时代的先列。就他的人物画而言，同时也出现两种技法：一种形象是传统的，是任氏兄弟的影响；一种形象是写生的，是在写生实践中创造的。他给画生涯有三十年左右，他为人画了许多肖像，他的写生技法也基本上是传统的。我先介绍他的《岑铜士像》，这是他四十九岁时的作品。他的创作经过是这样的（根据岑铜士写在画上的题跋）：冬天的一个晚上，我和任伯年交谈甚欢，任伯年一时兴起要为我作画。但是桌上的蜡烛刚刚点完，可画兴并没有熄灭，他用左手拿着燃着的纸卷，借这个光给我非常神速地画成这幅画，见画的人都说是画得很像（这幅画现藏在上海博物馆）。他还画了不少吴昌硕的像。还有他的自画像和朱氏昆仲合写在一幅中的（原作在北京故宫）。他还有不少描写生活的作品，如持鸟笼和羽扇的男子，手持打连箱棍、肩立立猴子的走江湖卖艺的年轻妇女。这种题材画得非常生动，线条流畅，这是陈洪绶所没有的技法。简而言之，这种写生的技法还是强调笔墨，强调形神兼备，与一般沦为商品的那种新兴的，庸俗的，专为暴发户所“欣赏”的美术作品不同。

任伯年还虚心地向同时代画家技法的优良部分。他的山水画和书法是向上海松江的一位老画家胡远（公寿）学习的，大家看了作品就一目了然。后来他向嘉兴画家朱梦庐学习花鸟。朱的年纪比任大几岁，从任氏兄弟的花鸟画风格的占拙而变成活泼生动的过程中，朱起了很大的作用。任伯年四十岁以后画的花鸟画，如牡丹花的画法，与朱作品两者放在一起不易分辨。而且鸟的画法也是朱氏的方法。这都是他的虚心学习的结果。有人还论述过任向天主教士学过素描，但至今没有发现作品。从任的传神写照的功力以及他线条的表现力而讲，有无这方面的材料倒不是很重要，而重要的是他的创造性，他可能从外来美术作品中受到启示，一反过去近深后淡的习惯，有时用近淡后深的方法，好像是前面受光，后面则隐入在黯淡之中，说明他善于学习，从“化”字上着手。但他作品的不足之处，一是技流于太巧，笔墨熟练而缺少古朴的趣味，这也许可能是离开任氏兄弟之后，在新的发展道路上遇到的新问题。因为他五十岁左右就转入了第三个时期。

他的朋友中如杨见山、高愚之（李益）、郑文焯（大痴）等，都是对艺术有独特见解的书画家兼鉴赏家，可能他们指出了任的作品的不足之处，这段时间内，我见到过去任伯年仿八大、青藤的作品里，也明确画出受某某人之教的句子。但正在他的画风力求新变之时，却过早与世长辞了。他来不及完成较多的新创风格的作品。这里说明了任伯年晚年又重新向传统认真地进

行了学习。

接下来再谈谈陈洪绶和任伯年的创作思想，兼述他们的画品与人品。几分钟内要把两位的创作思想和他们的道德品格讲完全是不可能的。这里试用形象（即作品）来说明。

先说陈洪绶的画品与人品。他有个脾气，平民、贩夫走卒等下层市民要他作画，往往是有求必应。那些新贵权势要求他的作品都是难以获得的。但他也不时上当。一个有钱的俗人一直想要得到陈洪绶的画，使人去骗他，说有古画请他去鉴赏。陈洪绶便跟他们走上了停在西湖里的画船上。船至湖心，主人直说求他作画。陈洪绶知道上当，便要跳西湖。主人无奈，只得把他送回。南明朝的新贵马士英一直想求见陈老莲，而屡遭拒绝。南明朝鲁王在张侨的家中请陈洪绶画扇面，他托辞喝醉了酒不能举笔。最危险的一次是清兵一个军官捉陈洪绶到营中威逼他作画，也遭拒绝而险些丧生。

这种故事很多。我想略谈他为周亮工画《归去来图》的过程。周亮工是陈洪绶少年时的朋友，他是开封人。随父亲来到诸暨，他父亲可能是任诸暨的县官。这样二人做了诗友，后来离开了南方。清兵入关后，周亮工投降被委以军职，路过杭州请陈洪绶作画而遭陈拒绝（以前周亮工和南生鲁是藏陈画最多的两家），后来陈还是画了一套《归去来图》给他，借陶渊明的故事婉转劝他不要给清朝卖命，寓其深刻之意。此一名作现收藏在美国檀香山。

陈洪绶在中年画过一部《水浒传子牌》，是为了帮助朱孔嘉一家的生活。他还画了几种本子的《西厢记》，有一部是李卓吾的评本。《水浒》有李卓吾的序，这在当时都属禁书。

关于任伯年的作品很多，最说明问题的是他的《观剑图》。戊子嘉平月为点春堂寅日阁补壁。点春堂是小刀会陈阿林的指挥所。当时革命失败以后点春堂做了某个行业的同业工会，请任伯年画过这幅画。任伯年画了红叶下几个扑上的观剑。真使人浮想联翩。这种与历史联想的题材在任伯年作品中还多次出现。如古人没有画过“关山落索”等题材的画，而任伯年画了一个兵士牵了几匹战马，头望着远方；另有一幅是画了一个兵士跪在地上……这是否是对作者的戎旅生涯和对当时战友的怀念，真是引人遐思不已……

看了两位古人的作品，非对他们作分析，我想还是用一句话来概括。这句话就是画家风格的形成不单靠他自己的努力，最重要的是时代给予的。陈洪绶忠君爱国，这种士大夫阶级的思想某些地方与人民的利益和理想一致的时候，他的个人风格才能活起来。与陈同时的许多画家没有像他那种思想，所以也形不成他那种追求古拙、不同一般的艺术风格。他爱人民、也爱皇帝，但他不爱李闯王。



任伯年《白猫人物》

这是他阶级的局限性。他是把振兴中国的希望，寄托在皇帝身上。崇祯末年朝廷内也出现了大斗争，士大夫为了某一些不同意皇帝的做法而纷纷上书，为黄道周、刘宗周请愿、申冤往往遭到诛连。陈洪绶的朋友祝开美为刘宗周请愿而被捕，陈洪绶写了一首诗送祝开美：“吾道无分四十年，况兼君父愿成虚，未尝钟动千官至，不审何人能上书。”陈洪绶不是隐士，他一直关心国家与人民的命运。关于他的死，至今还是个谜。

个人的风格，也必须与时代的风格联系起来。陈老莲的怪诞，在孙扶和蓝田叔的作品中可看到他的影子，证明时代创造了个人风格。

任伯年的风格也是有他的历史原因，绝不是从形式上开始。没有经过这种政治文化的大动荡，没有太平天国的战斗生活，没有上海新兴的半殖民地的各种现象，没有一段进步势力与黑暗势力斗争的前夜，那什么海派，什么任伯年的个人风格都没有了。在任伯年的一生中也曾画过一些带有庸俗倾向的商品化作品，但他也画过驱赶洋鬼子的钟馗，讽刺粉饰太平的《无谷风灯》。在他后来继续再向高深的传统学习的时候，可惜没有完成而离开人间。

他未完成的任务由吴昌硕、齐白石等各位大师来逐一地加以发展。吴昌硕、齐白石未完成的历史任务，当然是由当代人来完成。

我热爱这些为民族绘画造出光辉事业的先辈们。我国是一个有六千多年绘画历史的国家，也不断吸收外来文化的营养，也影响东西方绘画的交流和发展，其中他们两位仅仅是三百年的距离。我相信在我们今天更加优越的条件下，不久的将来在座的各位中间，可能会有巨星出现。

时间的概念只有过去、现在和未来。这时间的变换也仅仅在一眨眼之间。我们要珍惜过去，寄希望于未来，珍惜瞬息之间的现在。

我希望大家利用各种条件使国画创新，为振兴中华文化取得优异的成绩。

编者附记：

此文原系程十发 80 年代在上海中国画院业余夜校给学员上课的讲稿，由沈沪林记录整理。



任伯年 黄河萧索图

陈老莲、任伯年和程十发

毛国伦

明、清时期，在整个中国绘画史的发展进程中，相对地是处在人体承袭前规、比较衰微的时代，但也有为数不多的几个耀眼的星星闪耀在艺术的星空之中，明末的大画家陈洪绶（1598-1652）和清末的海派画坛巨擘任伯年（1840-1895）就是其中两个。而在当今能继承、发展他们的艺术成就、集海派之大成，在中国画创新领域成就最为卓著的也就是程十发。

陈洪绶，明末画家、书法家、诗人，字章侯，幼名莲子，号老莲，明亡后自号僧梅、老迟、梅迟。浙江诸暨人。他生于明万历二十六年，经泰昌、天启、崇祯三朝，明亡后又经历了清统治8年而死。明末清初，正是这样一个动荡不安、丧乱忧患的年代，陈洪绶降生于一个走下坡路的士大夫家庭。他年轻时曾热衷于科举功名，但迷梦逐渐破灭。他自小受到家庭和所处环境的艺术熏陶，表现出异常的艺术才能。据传，他四岁时就能登上叠加的桌椅，在粉墙上画高十余尺的汉代关羽像；十岁时即濡笔作画，当时的老画家孙秋和已经有些名气的蓝瑛见了后感到很惊奇，感叹说：“使斯人画成，道子、子昂均当北面，吾辈尚敢措一笔乎！”这位蓝瑛长陈洪绶13岁，后来有着明代浙派殿军之称，他是极为欣赏陈洪绶这位神童的。陈洪绶的青少年时期，也曾从蓝瑛那里学到了浙派苍劲有力的用笔，使他初具了粗放的骨体。蓝瑛可以说是他的启蒙老师，陈洪绶在后来的作品中，也时有蓝瑛的影痕流露。

又据周亮工的《读画录》所载，陈洪绶年轻时学画，便不规矩于形似，一次他从家乡渡过钱塘江，去杭州府学拓印宋代李公麟作的圣贤图石刻，回来后，闭门摹了十天，临摹完了，别人看了觉得很像，他感到高兴；接着他又临摹了十天，临完了，拿了给别人看，别人说不像了，而他却感到更高兴。他几次临摹，不断地改变形态和用笔方法，有时把圆的变成方的，有时把整的变成散的，让人辨不出其中的路数。还有一回，陈洪绶临摹周昉的画，一面再，再而三，仍然感到不满意，旁观者看了觉得他那张画临摹得几乎超过周昉的原画了，怎么还不肯罢休呢？而陈老莲却说，这正是我所不够的地方，我的画容易取悦于人，则说明我的本领还没有到家；周昉本是个有大本领的人，而他的画看上去好像并没有多大能耐，这才是难能可贵的。从这两个例子中，我们可以窥见陈洪绶

自小就意识到“至能而若无能”、“大巧若拙”的哲理，并把它作为自己的艺术追求。

陈洪绶在19岁时就创作了屈原《九歌》的白描人物12幅。他塑造的行吟泽畔、面容憔悴的屈子形象已经可称是千古流传的佳作。

后来由于陈洪绶的画名和影响，在明思宗崇祯年间，也曾召入宫廷为舍人，让他为宫中临摹历代帝王图等名迹。在这一时期，他纵览了内宫收藏的许多历代名迹，眼界为之大开，笔下的功力益增。但他不愿意把一生耗在古画的复制上。随着他的阅历和生活的磨练，有着孤傲性格和强烈个性的陈老莲不久就南返，在杭州、绍兴一带过着自由职业的卖画生涯。他有着他的艺术主见和远大抱负。

明代中叶乃至末叶的画坛，影响最大的是浙派和吴派，被后世推为浙派创始人的戴进，以及浙派支流、有着画状元之称的吴伟特受朝廷的器重。他们从形式到技法承袭了南宋院体画的风气，用笔纵放，抑扬顿挫，淋漓恣肆，学之者甚众，在当时被誉为“创新”，成为风行一时的流行画风。但陈老莲并不看好这种浙派的时尚，不满意这种表面见好和众人追逐的时尚，而主张学习前人的高古。他要学习元代赵孟頫，进而上溯到宋代李公麟乃至五代荆、关、董、巨，唐代周昉以及魏晋顾恺之等人的高古画风。他有分析地总结了唐、宋、元各个时代的绘画特点和学习中容易发生的弊病。进而如何取法的学习方法，他提出了“今人作家，学宋者失之匠，何也？不带唐流也；学元者失之野，何也？不溯宋源也。如以唐之韵，运宋之板；宋之理，行元之格，则大成矣”。也就是说学宋人的严谨笔法而不带唐人绘画的韵致，就会失之于刻板和匠气；如果学元人的疏旷、逸笔草草，而不上溯到宋人的森严工整的理法，就会陷入疏野、草率的境地。学宋画之工熟，须参以唐人的韵致。同时也能对元人的放逸之笔有所制约，这里所指的“韵”，可能就是指唐人绘画具有的那种雍荣、华贵、静穆、含蓄以至古雅、生拙具有内美的风尚，而不是剑拔弩张、表面讨好于人的那种浮躁习气。他呼吁：“愿名流学古人，博览宋画，仅至于元，愿作家法宋人，乞带唐人”，融合唐之韵，宋之工，元之逸，以自创风格就能“自辟乾坤”、“横行天下”、“中兴画学”。

从陈洪绶的作品中，我们可以发现他的用笔凝重，含蓄而古拙，他人物画的表现方法是单线勾勒，大多采用中锋，或细劲圆转，或方折凝练，使转连绵不绝，不紧不慢，一气呵成。有时线条中略带颤笔，力量内含。有些阔笔人物和山石、花木枝干常中锋，侧锋互转，也时有钝笔出之，干、湿、



陈洪绶 屈原行吟图



陈洪绶 曹龙补芭蕉图



陈洪文 红楼梦



陈洪文 黄河已春图

浓、淡，随意生发，显得那么的得心应手，自然从容，蕴藉含蓄。他的画几乎都是一笔不苟，无信笔，无刷笔，无急速浮躁之笔，即使在他去世那年所画的《罗汉礼佛图》也是如此严谨。他大都是在绢和不渗化的纸上作画，线条清晰可见。有时在花瓶及枝干上出现色墨交融的自然渗合，颇有些小范围的泼彩，但基本上没有大写意的笔触，也没有以色破墨、以墨破色的破墨法。这也许是他喜爱的古法古调吧。

他的画具有鲜明的形式感，在文人画的范畴内又吸取了民间画的装饰意味，颇具装饰美。他画的山水画常常高树轮囷，枝干殊形异状，充满节疤的树干，零散错落的松针，还有被虫蛀蚀过的斑斓的树叶、竹枝，都图案般地组织在画面里，别有一番情趣。

他注重写生，却也善于夸张变形，把生活中的形象演化成他笔下的形象。例如他的工笔花鸟虫草，曾经崇尚过五代的黄筌写真和元代王渊的水墨画法，但他笔下的鸟，略俱变形夸张，带有几何形体，从而钤上了陈氏的印记。他的人物画，早岁画的人物比例比较合乎常规，但有时，尤其在晚年，多作大头矮身的变形和夸张，显得古拙和怪异。这大概是作者的心情所致和出于艺术上的追求。程十发先生曾经揣测过，人凡陈洪文心情比较好的时候画的人物比例比较合乎常规，而心情抑郁，悔恨交织时画的人物就怪异，这是有一定道理的。晚年的陈老莲怀着“何似今日心愈小，只因以往事皆非”（陈洪文楹联句）的心情，把他孤傲冷僻的心情融入画中，造型就会作奇崛的变形。

陈老莲的画还有着梦境般的神奇，他善于把梦中的神秘奇异的感受演化在画面里。

陈老莲作品的设色，多淡装，稍加渲染，不抢压线条之美，常在局部作重彩点缀，既对比，又形成亮点，清丽典雅，吸取了相传是吴道子的“吴装”方法，以致前人品评陈洪文“能书善画，花鸟人物无不精妙，中年遂成一家，奇巧构思，变幻合宜，人所不能到也”。（《图绘宝鉴续纂》）清代张庚《国朝画征录》中指出陈老莲“画人物驱干伟岸，衣纹清细劲，有公麟、子昂之妙，设色学吴生，其力量气局超拔磊落，在仇（英），唐（寅）之上，盖三百年无此笔墨也”。这是很确切的。

陈洪文对后世的影响是逐渐显示出来的，他的儿子陈宇，号小莲，继承他的衣钵，还有一个同乡学生严湛，字水子，是学他的画风比较有成绩的。后来的石涛、华新罗、扬州八怪中的金农、罗聘，清末的任渭长、任阜长、任伯年直至现今的程十发，以及众多中青年画家都不同程度地受其