

16

策划/吴向东 主编/边平山

品味

PUBLISH

01/11

PINYI
CULTURE
DEVELOPMENT

江西美术出版社

老莲的高古

藏传佛教唐卡艺术

名家郭怡琮

近观有即近朱者赤



江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

品逸. 16/边平山主编.—南昌:江西美术出版社, 2011.4

ISBN 978-7-5480-0578-0

I. ①品… II. ①边… III. ①美术批评-中国-文集②中国画-美术批评-中国-文集 IV. ①J052-53②J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第044457号

策 划 吴向东
主 编 边平山
艺术总监 李文亮
艺术统筹 汪为新
执行主编 郑相君
副 主 编 郑小明
学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安
学术编委 傅廷煦 孔戈野 雷子人
刘 墨
责任编辑 王大军 陈 东
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 刘小峰 王清华 刘 泽
黄乐辉



[16]

出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌子安路66号
网 址 <http://www.jxfinearts.com>
邮 编 330025
监 制 品逸文化
合作媒体 雅昌艺术网
经 销 新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 8
字 数 150千字
版 次 2011年4月 第一版
印 次 2011年4月 第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-5480-0578-0
赣版权登字-06-2011-32
印 数 1-8000册
定 价 38.00元

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:010-85381648

[目 录] contents

[画道幽微]	老莲的高古	朱良志 / 006
[名作鉴识]		/ 016
[故人散佚]	论道一家言	郭熙等 / 026
[翰香片玉]	万种风情无着地	许宏泉 / 028
	别样山西	林徽因 / 031
[材质流考]	心灵关照 藏传佛教唐卡管窥	张强民
		何 鸿 / 033
[品逸纵谈]	快意斋论画	吴悦石 / 043
[国宝勾沉]	人骑图/ 志宏谈国宝	任志宏 / 044
[画人琐记]	记齐白石先生轶事	启 功 / 046
	偶然逸事	汪为新 / 049
[品逸轩台]	近墨者耶? 近朱者耶?	/ 050
[收藏逸事]	鬼市	张中行 / 056
[品逸聚焦]	认识中国画优长 加强中国画播布	郭怡琮 / 059
	清气逼人	李小山 / 081
[品逸撷华]	秦修平的画	周京新 / 099
	纸上听琴横逸笔 画里得句踏春桥	周 天 / 111
[品逸观察]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 122



品寶笈精萃掇盛
世遺珍藉古以
鑑今溯源而開新

PIN BAO JI JING CUI DUO SHENG

SHI YI ZHEN JIE GU YI JIAN JIN SU

YUAN ER KAI XIN

品逸文化
PIN YI WEN HUA

老莲的高古

HUA DAO YOU WEI
PINYI CULTURE

文 / 朱良志

陈老莲绘画具有高古的风味。无论是人物，还是山水、花鸟，无论是水墨、设色，还是博古人物，都有一种浑朴古雅的风味，看他的画，如见三代鼎彝，不类人间所闻。老莲似乎只对捕捉遥远时代的东西感兴趣，他的画风渊静，色彩幽微，构图简古，画面出现的东西，几乎是非古不设，往往连一个如意，一个小小的镇纸，侍女浇水的花盆，都来历不凡，锈迹斑斑，似乎都在向观者倾诉：我是多久多久之前的宝物。

我们很难用复古或者赵子昂式的“古意”来阐释老莲高古所包涵的特别风味。古，在中国艺术的领域中，具有丰富的涵义。一指对传统的崇奉，赵子昂所提倡的“古意”就属于这种。二指一种好古雅的艺术趣味，像《小窗幽记》所说的：“余尝净一室，置一几，陈几种快意书，放一本旧法帖，古鼎焚香，素麈挥尘，意思小倦，暂休竹榻。晌时而起，则啜苦茗，信手写《汉书》几行，随意观古画数幅。心目间觉洒空灵，面上尘当亦扑去三寸”，就是一种文人所醉心的艺术趣味。三指一种超越的境界。高古是一个表示时空无限性的概念。像《二十四诗品》“高古”一品所说的：“畸人乘真，手把芙蓉。泛彼浩劫，杳然空踪。月出东斗，好风相从。太华夜碧，人闻清钟。虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗。”高和古分别强调时间和空间的无限性。人不可能与时逐“古”，不可能与天比“高”，但通过精神的提升，可以“泛彼浩劫”（时间性的超越），“脱然畦封”（空间性的挣脱），将息短暂而脆弱的生命。

这三层意思相互关联。崇古的倾向、好古的趣味，促使人作现实的逃逸，以无

限的可能来安顿有限的人生。三者相较，古作为一种超越的艺术境界最不易被觉察，也最深邃，它是中国文人画创造中最为微妙的方面之一，而老莲的精神指向于此最有心得。老莲的高古不是取三代之意（复古），也不能简单地理解为古雅的文人趣味（像西方一些研究中国艺术的学者所说的“贵族气”），他绘画的高古是利用古雅的趣味表象，来表现对生命无限性的思考，来安顿自己的灵魂，所以这样的作品特别对人有触动。

中唐五代以来，高古成为中国艺术追求的崇高目标，尤其在文人艺术中。画要有古意，书要有高古的意味，园林必以古而得胜，如梅必求虬曲，不曲则不古，不古则了无意韵；松必欲苍润古莽，老枝奇蟠，表皮斑驳，便得十分精神。中国艺术批评中，常用苍古、浑古、醇古、古莽、荒古、古淡、古秀之类的话来评价有较高艺术品位的作品。真是：红蓼滩头，青林古岸，演出人间真情；古木苍藤，淡月徘徊，悟入世界真实。

如果从生命境界的超越来领会老莲绘画的高古，真可别得一番风味。

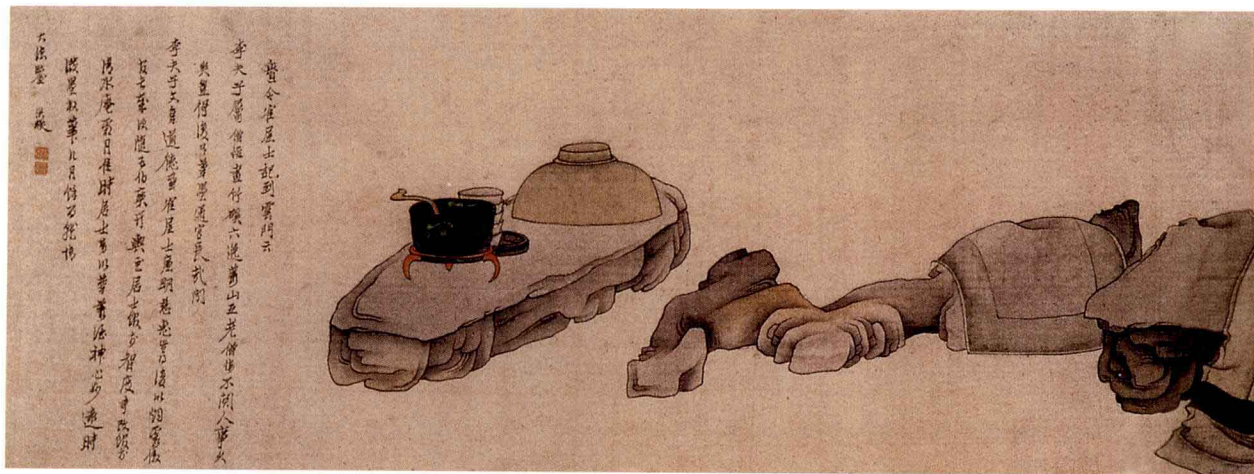
醒石

老莲晚年杰作《隐居十六观》册页有《醒石》一图，画一人斜倚怪石，神情迷蒙。当写唐李德裕好奇石之事，这位颇有诗性的文士在他的平泉别业置一石，名醒酒



石，醉则卧之。老莲画此图，不在醉意，不在石意，而在“人生之醒”意。“几朝醉梦不曾醒，禁酒常寻山水盟。茶熟松风花雨下，石头高枕是何情？”就像老莲这首诗所表现的，高枕石头，在一个千古不变的事实前，寻求当下自我人生困境的解答。

晚年的老莲深陷生命困境中。甲申之年，滞留于家乡的他极度痛苦，次年战争的硝烟燃至浙江，一直到1652年他离开这个世界的数年时间中，陈洪绶内在世



界的平衡完全被打破，他“心事如惊涛”，心灵充满了撕裂感。在万般无奈中削发为僧，自号悔迟，在自责和迷惘之中苦度时光。

这数年中，他碰到的最大问题就是该不该继续活下去。人的生命是唯一的，但此顷对于老莲来说，国破家亡，儒者的责任，理想的情怀，以及国破后老师（黄道周）、朋友（倪云璐、祝渊、祁彪佳）等一一以死全志，深深动摇他“生”的信念。他没有迅速随师友而去，一半勾留当是他一大家的生计，他的几个尚未成年的儿女们，还有这位旷世奇才那份挚爱世界的敏感情怀——“此身勿浪死，湖山尚依然。小债偿未了，楮素满酒船”，他还欠着此生的债。

这数年时间里，他这个“未死人”、“废人”、“弃人”（老莲自谓之语）深深感到，生对于他来说是多么困难之事。他说：“国破家亡身不死，此身不死不胜哀。”他在万般无奈之中，放弃了苟且偷生的念头，做好了死的准备。他痛苦地写道：“死非意外事，打点在胸中。生非意中事，摇落在桐风。”他说：“滥托人身已五十，苟完人事只辞篇。”这时他在做“辞”的安排。

老莲大量激动人心的作品，就诞生于这生死

恍惚间，是他颤抖的心灵中传达出的天才逸响，在中国绘画史上，这样的情况是极为罕见的。陈洪绶通过他高古寂历的艺术，来表现宇宙和人生的“不死感”。

作于1649年的《蕉林酌酒图》，画高高的芭蕉林，旁点缀奇形怪状的假山，假山前有一长长的石案，石案前坐一高士，他右手执杯，高高举起，凝视远方。画面左侧的树根茶几上放着茶壶，画面正中的前侧画两女子，拣菊煮酒。从画面幽冷迷蒙的格调中可以看出，当在微茫的月光之下。这幅自画像式的作品创造了一个极尽幽渺的境界，画面出现的每一件物品似乎都在说明什么叫做永恒，千年万年的湖石，枯而不朽的根椐，在易坏中展现不坏之理的芭蕉，莽莽远古时代传来的酒器，铜锈斑斑的彝器，还有那幽淡的菊事……这个将要消逝的生命，在说一个千古不变的故事。青山不老，绿水长流，宇宙洪荒，渺渺传到今，把酒问月，月光依然。老莲将易变的人生放到不变的宇宙中，展现它的矛盾，追问生命的价值。

老莲的画有强烈程式化的倾向，晚年尤为然。就像这幅作品中出现的很多物品，在他晚年的其他作品中反复出现，这些“道具”被赋予特



别的意义。颇具玩味。

如石头，在中国画中一般作为背景来处理，如庭院中的假山，案头上的清供。但老莲的画却不是这样，石是他的主要道具之一，尤其晚年的人物画中，石和人相伴，形象极为触目。在老莲的人物画中，家庭的陈设，人物生活的用品，多为石，很少有木桌、木榻、木椅等凡常之陈式。《蕉林酌酒图》中有大片的假山，但巨大的石案，占据了画面的主要部分，给人的印象，这是一个石世界。晚年陈的大量作品都有这种石世界。如《南生鲁四乐图》中《讲音》一段，南生鲁倚卧于一个奇怪的湖石上，石头是其唯一的背景。他的《华山五老图》和《高隐图》构图十分相似，几位老者端坐在巨石阵中，石头奇形怪状，或立或卧，为案为坐，如同与人对话。即使是一些仕女图中，人物所依附的也多是石头，如作于1646年的《红叶题诗图》，一曼妙的女子，就坐在冰冷而奇怪的湖石上默念她的诗。台北故宫博物院所藏的《观音罗汉图》，连观音也坐在湖石上。

稍长于老莲的博物学家文震亨说：“石令人古。”“古就是强调石的不变性，中国人常常以石来表示永恒不变的意思，人的生命短暂而易

变，人与石头“千古如对”，从而表现对生命价值的颖悟。陈洪绶《同绮季》诗云：“松风已闻三十载，却与姜九不曾闻。买个笔床随汝去，三生石上卧秋云。”三生石，本是佛教中的说法，传说人死后，走过黄泉路，到了奈何桥，就会看到三生石，他在奈何桥边，看红尘中的人准备喝孟婆汤，轮回投胎。陈洪绶就是这样，将易变的人生，放到永恒不朽的石头面前，石常在，而人只是一个短暂的停留，何必斤斤于利欲，徒增生命的忧伤。他取三石之石并非着意于小乘佛教的轮回之意，而是执着于他永恒的思考。

陈画中多画芭蕉。芭蕉为中国南方庭院中所常见，也常见于其他绘画作品。这幅《蕉林酌酒图》中有大片的芭蕉，而且画面中那位滤酒的女子，就坐在一片芭蕉上，如坐在一片云中。这是老莲最为浪漫的表现方式之一。作于1645年的《品茶图》，正对画面的那位高士就坐在巨大的芭蕉叶上。作于1649年的《饮酒祝寿图》背对画面的高士，身下也是芭蕉。作于同年的《何天章行乐图》，也是一位女子坐在芭蕉上。老莲晚年曾暂居于绍兴徐渭的青藤书屋，那里就种有不少芭蕉。

芭蕉是佛教中的法物，《维摩诘经》说：



“是身如芭蕉。”用芭蕉的易坏（秋风一起，芭蕉很快就消失）、中空来比喻空幻的思想。中国诗人以“芭蕉林里自观身”来抚慰生命的意义，“夜雨打芭蕉”是中国诗人、戏剧家喜欢表现的境界，夜雨点点细说着人生命的脆弱。但中国人又从芭蕉的易坏中看出不坏之理，芭蕉这样

的脆弱的植物又成了永恒的隐喻物。不是芭蕉不坏，而是心不为之所牵，所谓无念是也。传王维《袁安卧雪图》中，有雪中芭蕉，不是时序的混乱，而是强调不坏之理。陈洪绶的人物画中，不是以芭蕉作为装饰物，显然带有这样的暗示性。陈洪绶的《蕉荫丝竹图》，图中巨大的湖石假山和芭蕉之前，女子弄琴，高士倾听，如倾听生命的声音。这是陈洪绶精心创作的作品。芭蕉是陈洪绶生命的咏叹。

《蕉林酌酒图》有数件青铜器物，锈迹斑斑，斑驳陆离，高远寂历。高士手中所举不是平常的杯子，而是上古时代人们使用的酒器一罍。树根上的茶壶是铜壶，石案上的盛酒器也是铜器，都是锈迹斑斑，有所谓“烂铜味”。明代中后期以来，在好金石风气的影响下，有一种酷爱“烂铜”的嗜好，尤其体现在篆刻艺术上。这也成了老莲绘画的重要图式。他的画中出现的很多用具，如茶具、酒具、花瓶，甚至是作为文房器玩的如意、镇纸等小玩意，往往都取铜器，都是一样的锈迹斑斑。作于1639年的《阮修沽酒图》，一酒徒，左手执杖，杖头挂着铜钱，右手拈着酒壶，酒壶也有烂铜迹。作于1649年的《吟梅图》，就是石案上的镇纸，也是青铜的，暗绿色的斑点给人印象非常深刻。

《小窗幽记》说：“香令人幽，酒令人远，茶令人爽，琴令人寂，棋令人闲……金石鼎彝令人古。”老莲绘画大量地画青铜器物，铜锈斑斑，不是为了证明这器物年代久，来历不凡，也不是说明主人博物好古，而在突出其斑驳陆

离的意味，迷茫闪烁，似幻非真，如同打开一条时间的通道，将人们从当下拉往渺渺的时光。就像《吟梅图》中那个镇纸一样，一个铜制的小动物，似乎活了，似乎在几案上、诗语间游动，和人作跨时空的对话。当下和往古、永恒和脆弱的界限没有了。陈洪绶由此寄寓生命价值的意义。

再者，他的人物画中常有瓷器出现，而这些瓷器几乎一无例外地，都布满了裂纹，瓷学中叫做“开片”。在这幅《蕉林酌酒图》中，石桌旁，有一花瓶，上面布满了裂纹。作于1651年的《索句图》，案头上的花瓶也有裂纹。类似的作品还有很多。中国自宋哥窑、钧窑等提倡开片以来，历经千年，蔚成风尚，嗜好开片之风，成为中国文人博古的重要表现手法。文人喜好开片，一是喜欢它自然形成的纹理（其实像哥窑等就是人工做出的，但做得没有丝毫的痕迹，就像自然本来的样子），二是喜欢它斑驳陆离的风味。徐渭有《画插瓶梅送人》诗说：“苦无竹叶倾三盏，聊取梅花插一稍。冰碎古瓶何太酷，顿教人弃汝州窑。”淡淡的裂痕，如同经过历史老人巨手的抚摩，在空间艺术中，注入了时间性因素，为宁静的瓷器带来了历史的幽深感。陈洪绶刻意表现的这些开片，其实还是出于永恒的考虑。

老莲还是一位画古木苍藤的高手。作于1651年的《模古双册》中，有一幅古木茂藤图，画千年的古藤缠绕在虬曲的枯枝之上，非常有气势。他画的是一种不变的感觉。树已枯，藤在缠，绵延的缠绕，无穷的系联，在人的心中蜿蜒。也是在这一画册中，有高士横杖图，一高士弃杖而坐，后面有老树参差，可以说是万年老树，这“苍老润物”，是他的至爱，也是他画中常设的风景，虬曲的身躯，如同在和人对话。

石、芭蕉、有“烂铜味”的铜物、布满冰裂纹的瓷器，还有古木苍藤等，这些老莲钟情的宝



物，似乎都在一个变的世界中说不变的故事，在脆弱的人生中说一个恒定的归宿，我将其称为陈洪绶绘画的“生命定情物”。这些都并非人生活的直接关系物，而是作为一个人的对话者面目出现的。深陷人生困境的他，和块然而存的石、藤、古木等相对，默然相谈，在古与今、死寂和鲜活中，注释着人的生命价值。无限的梦幻，伸展的是人灵魂的解脱。此之谓“醒”也。

味 象

《隐居十六观》册有“味象”一图，画一人在石桌旁，双手持纸神情专注地看着，旁边石桌上放着一些书籍。南朝宋山水画家宗炳有“澄怀味象”之说，这幅画画的就是在万卷诗书和一片

山水间，寻找绘画形象的灵感。他的“味象”，不是外观世界，模仿实物，而是内观于心，用他的诗书、他的生命来融汇世界。他所“味”出的“象”，是荒诞的象、变形的象，是深不可测、淡不可收的象。

陈洪绶早年绘画就已显露出怪诞的色彩，到了晚年（1645-1652）则更加鲜明。现实人生的处境和他对艺术的独特理解，促使他的绘画造型越来越向荒诞的方向发展。这种荒诞性不仅体现在他擅长的人物中，在花鸟、山水画中也有体现。他在空间布局上追求荒诞的表达，在色彩上也多有出人意料之处。他的绘画从总体风格上有一种强烈的非现实感。

老莲绘画的荒诞性，受到传统哲学和画学思想的影响。其一，我们说他的画怪诞，就有一个先行的不“怪”的“范形”——一种被看作正常形式的东西。这样的东西在中国艺术领域是常常受到质疑的。晚明以来，受狂禅之风影响，质疑所谓“范形”的思潮则更加明显。第二，陈洪绶绘画怪诞的造型是“丑”的，不美。中国人的美丑观念与西方不同，道禅哲学认为，我们说一个东西是美的或者是丑的，这并不可靠，因为它必然有一个标准，这个标准是不确定的。中国美学中有一个质疑美的传统，不是反对美，也不是以丑为美，而是超越美丑。陈洪绶说自己画胖女，也能“十指间娉婷多矣”，就是对美丑观的质疑。第三，他绘画的怪诞形式，也是对传统画学中“求之于物象之外”思想的回应。中国绘画自中唐五代以来，超越形式上的简单模仿，强调在形式之外着力。通观地看，水墨的表现就是怪，倪云林的山水就是怪，梁楷的人物也是怪。怪是中国绘画中一种超越形式的方式。在陈的怪诞表达中，可以明显感到他对传统画学的继承。如他有诗说：“莫笑佛事不作，只因佛法不知。吟诗皎然为友，写像贯休为师。”贯休的佛像就是怪诞

的，虽然我们今天很难见到他的真迹，但历史上流传的大量仿作，也大致可以看出贯休的画风。晚年陈的佛像深受贯休风格的影响。

荒诞并非是老莲的独创，但在这里却被赋予新的形式，新的意义。老莲用荒怪来渲染其高古的画风。周亮工以“高古奇骇”来评他的画，是非常恰当的。“奇骇”就是荒诞，奇形怪状，令人骇目惊心，强调画的视觉形式给观者造成的反应。“高古”强调他的造型具有强烈的非现实的特征，给人以陌生的、新奇的感觉，是人们通常难以见到的，是不正常的，不熟悉的。正因为怪诞奇骇，才更强化了高古的感觉。

怪诞的造型特征，是老莲绘画雅古气氛的主要形式根源。如他的《观音罗汉图》，画一个丑观音，一个怪罗汉，真是丑和怪的结合。中国自六朝以来有长期的观音崇拜，为了表现其柔美、善良、慈爱、宽容、拯救人类苦难的神性，艺术家笔下的观音图像渐渐有女性化、美貌化的倾向，使其成为美的化身。但陈洪绶笔下的观音却是道地的丑观音，不合比例的身体，硕大的面部，古怪的神情，坐在一块冰冷的大石头之上，完全超过了人们的视觉经验。其友曹溶（秋岳）说：“老莲道友，布墨有法。世人往往怪之，彼方坐卧古人，岂惟余子好恶。”这道出了一个非常重要的道理，就是说他的怪，是脱略现今的怪，是与古人接续的怪。他画的是他感觉中的世界，而不是现实的存在。

陈洪绶的怪诞虽然不是他精神不正常状态下的疯狂表现，但并不代表与他的心理状态无关。1645年到1652年这七年间，陈洪绶生活在飘摇之中，此期的绘画带有强烈的灵魂拯救的意味，有明显的幻灭感，撕裂感。平常的规范被抛弃，留下的是惊心动魄的形式；平淡的风格在这里没有了立足的地方，代之而起的是幽冷、荒僻、桀骜、生硬和追问。此时他再也难以以平素的目光

阅世，他说他是“几点落梅浮绿酒，一双醉眼看青山”；“若能日日花下醉，看了一枝又一枝”。一切存在的样态，在这双醉眼扫视中，变形了，空幻了。

他的画空间关系发生了变化，一朵小花可以高过参天大树，少女变成了比例失调的怪物（如《补衮图》）。他大胆地突破物象存在的比例关系。如他神秘的《婴戏图》，看似一幅拿佛教开心的画，所表达的却是极严肃的主题，就是对佛的敬心——陈一生虽深受心学影响，但晚年思想中，佛家思想却占有主要位置。画中完全突破传统佛画的比例关系，小小的塔，小小的佛，孩子都比佛像大，这在以前的绘画中是非常罕见的，还有拜佛孩子露出小屁股，这些都不是表现对佛的不敬，而是强调佛在心中的大乘佛学的核心思想，所谓“佛在心中莫浪求，灵山只在汝心头；人人有个灵山塔，莫向灵山塔下修”。

陈洪绶的绘画在不经意中，有一种“大气局”。他常常在极似中出极怪，一方面，他的造型能力极好，另外一方面他又极端怪诞地处理形象，形成巨大的反差。如他的《拈花图》、《授徒图》等，人的肌肤鲜嫩，几乎可以弹破，形式逼真，妩媚万方。但却通过局部的荒诞，打破原有的存在关系，从而造成特别的效果。

陈洪绶是以怪诞粉碎现世的秩序，说他心灵中的高古故事。



缥 香

陈洪绶的绘画虽然境界高远，但立意并不在那些遥远的陈年往事，他画的是他当下的感觉，解决的是他人生的困境。他刻意创造古的境界，用意却在“今”的跃现。看他的画，多是三代的鼎彝，莽古的怪石，万岁的枯藤，幽冷而不近人间趣味的色彩，静穆得没有一点声响的空间，但往往就在这沉寂之中，有一点两点妙色忽然从画面中跳跃出来，案台上的梅花清供正对着你展示她的鲜活，如在寂然的天幕中罩有浪漫的云霓。古与今的交织，现实与幻想的重合，使陈的绘画具有冷艳的风格。

《隐居十六观》中第四观为《缥香》，画一女子在山林中读书，女子体态纤细，面容匀柔，陈没有采取一贯的变形处理，而是用写实的笔触，轻轻勾出山石的形状，以双勾法画出竹的轮廓，女子高髻娥眉，衣纹、坐垫花纹以及头饰都经过精心的绘制。从女子的神情和幽冷的格调看，的确如翁万戈所说，画出了“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”的感觉。古书有以缥帙作套的，故书卷也称缥帙，所以此图名《缥香》，当与读书有关，图中的女子就是吟诵，但此图又不同于表现读书的内容，图中通过对一位幽冷女子的追忆，表现他对一切尘世风华的眷恋，缥香传达的是他心灵中对冷香逸韵的把玩，他要通过历史的回顾，“缥”出灵魂的香来。

他的《拈花图》，是一幅画得非常干净的画，一个含愁的女子，拣起一片落红，在鼻下轻轻地嗅，又可以说是贪婪地嗅。构图很简单，表达的意思却很丰富。真所谓：“一点残红手自拈，人自怜花人谁怜”？这是典型的楚辞式的表达。它不是一个女子爱花的主题，画的是画家对生命的感觉，时光流逝，生命不永，似乎画中的衣纹都与这感情倾向有关，飘动中似有凝滞，优游中似满蕴忧伤。陈洪绶的仕女画深受周昉、张

萱等的影响，在线条的描绘和设色方面都不让周、张，而在用意上更胜一筹。周、张的仕女画多画宫中女子的慵懒无聊和寂寞（如周昉的《簪花仕女图》），而陈的《拈花图》，多了一种生命的咏叹，在艳丽的气氛中，有生命的寄托。

陈洪绶的艺术“缥”（卷舒）的就是这世界的香，美人香草，楚楚可怜，传达的是他对生命自珍自怜的心情。他将这样的“香”，置于他简远幽冷的艺术之中，酿造出陈洪绶艺术的特有风味。他的香不是嫩香，而是“苍艳”（前人有以此语评老莲画），如他诗中所说：“山空秋老色，人静夜深光”。他的艺术是苍逸中的秀气，荒率中的灵光，读他的画，总是色沉静，意迷蒙，境荒阒，是暮秋中的最后浪漫。论人事，他是无穷勋业事，半世万山中，说不尽的悔意，道不完的沧桑；论艺道，他是青盼青盼，乞与老莲作伴，那花情柳意，荷风月影，都是他的灵魂。正是这苍凉人生和好“色”情性的杂糅，使他的晚年绘画展现出如此厚重而又浪漫的色彩。老莲的画，尽可能突出幽深感，幽深才有绵长的时间，才有宇宙纵深的腾越，才有深湛苍莽的追求。

前人曾以“冷心如铁，秀色如波”评其画，我以为最是切当。陈洪绶的画有铁的感觉——无论是山水、人物甚至是花鸟，都有冷硬的一面，黝黑的冰冷的直来直去的石头，如铁一样横亘，仕女画的衣纹，也“森然作折铁纹”。他以篆籀法作画，晚年笔致虽柔和了些，但冷而硬的本色并没有改变。

如铁的画面，是冰冷的，人无法亲近；是往古的，人间不存；是遥远的，人不可企及。突出其高古的一面。而秀色如波，则是当下的，亮丽的，流动的（波就强调其流动性），柔媚的，细腻的，宜人的。陈洪绶艺术的很难企及之处，就在于古中出今，苍中出秀，枯中见腴，冷中出

热。在如铁的往古中，表现当下的鲜活。

陈洪绶艺术至为感人之处，表现出自我的感觉，鲜活的感觉。他的画将历史和当下的叠加，是往古，又非往古，是当下，又不是当下。历史与当下的结合，使他的艺术有不同凡常的厚度。张庚所赞的“力量气局”、秦祖永说他“力量宏深”，都和这厚度有关。没有历史，当今只是浅薄的陈述；没有历史的当今，很容易流于欲望的恣肆；没有历史的当今，就会缺乏伸展度和纵深感。但如果画面只是强调古雅，没有当下的鲜活，只是一个古老的与我无关的叙述，那就不可能产生打动人心的力量。陈洪绶的艺术就像一盆古梅盆景一样，“百千年藟着枯树，一两点春供老枝”，幽冷古拙之中的一点引领，使他的艺术染上了浓厚的浪漫气质。

陈洪绶曾画过多种铜瓶清供，一个铜制的花瓶，里面插上红叶、菊花、竹枝之类的花木，很简单的构图，但老莲画得很细心，很传神。看这样的画，既有静穆幽深的体会，又有春花灿烂的跳跃。总之，有一种冷艳的美——美得令人心醉。画中的铜瓶，暗绿色的底子上，有或白或黄或红的斑点，神秘而浪漫。这斑点，如幽静的夜晚，深湛的天幕上迷离闪烁的星朵，又如夕阳西下光影渐暗，天际上留下的最后几片残红，还像暮春季节落红满地，光影透过深树，零落地洒下，将人带到梦幻中。

陈洪绶的绘画程式化中有一样东西令人难忘，这就是簪花，女子簪花倒是平常之事，但他多画男子簪花。最著名的是作于1637年的《杨升庵簪花图》，画明代著名文学家杨慎之事，杨被贬云南，心情郁闷，曾经醉酒后，脸上涂白粉，头上插花，学生们抬着他，又有女乐随后，游行于街市。这是一个在文人圈中流传很广的故事。陈洪绶这幅画画杨慎酒后簪花之事，有陈自己的独特理解。1639年，他曾画有《阮修沽酒图》。

阮修，号宣子，晋诗人，性好饮，常以百钱挂杖头，遇酒店便独酌（八大山人曾有“不及阮宣随处醉，兴来即解杖头钱”诗，颇羡慕他的人生境界）。陈洪绶这幅画的阮宣子衣带飘举，极形容其潇洒倜傥的意味，手握拐杖，杖头挂着铜钱，陈洪绶还特地在杖头上加上花果，阮宣子旁若无人，昂首阔步，一手提着酒器——照例是锈迹斑斑的铜器，而头上也有簪花。1645年的那个端阳，就是在这前后，他的几位师友先后自杀，那是最痛楚也内心徘徊的时光，他应友人之请所画《钟馗图》，笔下驱鬼的钟馗怒目远视，威风凛凛，而他的头上也有簪花。簪花之描写，在作于1645年的《倚杖闲吟图》（高士头上也簪花）、1649年的《南生鲁四乐图》（其中醉吟一段，画一人风流飘举，头上插满了花）等画中也有表现。

唐寅有诗谓：“头插花枝手把杯，听罢歌童看舞女。”男人簪花，成为陈洪绶绘画的特别主题，寄托着他特别的用思。我以为，首先其中包含着自珍的情怀，楚辞以香草美人来比人清洁的节操，所谓“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩”，“高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离。芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏”，虽然未直接言及簪花，但这位爱香如命的诗人，以香花异卉来装点自己，这应该是陈洪绶簪花描写的直接根源。其次，陈洪绶借簪花之描写表现他所推崇的潇洒不群的境界，簪花之反常之举，都出现在醉态之人的形象中，不拘常法，自由飘举。他的“药草簪巾醉暮秋”，是沉醉的，是秋色苍老中的沉醉，是一种放旷的沉醉，这就是老莲之所取。第三，这一描写也体现出陈洪绶作品留有浪漫与诙谐的造境。

陈洪绶所“缥”之“香”，乃是他攸关生命的蕴意。

中国文人画不以山水、花鸟或人物为界限，而提倡“文人画家首先是文人”这一重要指示，着重于表达文人情趣与散逸思想，具有鲜验的书斋情怀。

这里选登了几件代表文人画的作品，我们是否从中读到一点清逸——抑或孤迥？（编者按）

明 仇英 倪瓒小像

