

分类号: J0
密 级: 公开

学校代码: 10363
学 号: 2220810102



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题 目 陈洪绶与17世纪中国“清供”画

论 文 作 者 陶昕泽

指 导 教 师 胡劲峰

学 科 (专 业) 美术学

研 究 方 向 现代绘画研究

论文提交日期: 2025 年 4 月 30 日

分类号：J0

单位代码：10363

密 级：公开

学 号：2220810102

陈洪绶与 17 世纪中国“清供”画

Chen Hongshou and the Chinese Qinggong
Painting of Seventeenth-Century

学生姓名： 陶昕泽

指导教师： 胡劲峰

专 业： 美术学

研究方向： 现代绘画研究

论文答辩日期： 2025 年 5 月 9 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名：陶昕泽

日期：2025 年 4 月 30 日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在_____年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：陶昕译

指导教师签名：胡劲峰

日期：2025 年 4 月 30 日

日期：2025 年 4 月 30 日

陈洪绶与 17 世纪中国“清供”画

摘 要

清供画是中国传统绘画中的重要题材，在 17 世纪经历了关键性演变。本研究以陈洪绶为主体视角，系统探讨了陈洪绶与 17 世纪中国清供画之间的双向影响关系。以“选择—实践—影响”的研究框架展开论述，探讨陈洪绶对清供画题材的选择动因、革新实践以及对后世的深远影响。17 世纪清供画的功能与内涵经历了从明中期的世俗化表达，到晚明的文人精神寄托，再到明末清初的故国情怀隐喻三个阶段的转变，这一发展轨迹与陈洪绶艺术生涯的三个时期相契合性，为他介入清供画创作提供了时代背景。

陈洪绶对清供画的选择是多重因素综合作用的结果：一是他在身份转变的过程中认识到清供画“雅俗共融”的市场特性能够兼顾其文人身份与职业画家的生存需求，使他在满足市场需求的同时保持个人艺术追求；二是他将清供画丰富的象征内涵作为情感寄托的载体，以此表达情感思想，尤其是遗民心态下的故国之思；三是清供画中的复古追求与其“求古追新”的画学思想契合，使其在继承传统的基础上寻求变革与突破。在这样的背景下，陈洪绶对传统清供画进行了拓展与深化，在艺术实践中形成了“狂怪与理性相统一”的艺术风格。在题材表现上，通过物象组合将残缺形态与非常规的叙事场景引入画面；

在形式语言上，以多样的布局、造型和笔法设色，呈现出兼具传统韵味与个人特色的艺术语言；在文化内涵上，通过清供物象突破时间与空间的表达形式寄托情志和精神追求。在 17 世纪特殊的历史背景下，陈洪绶的清供画既保留了文人画的精神内核，又回应了时代变迁的艺术需求，对清供画的绘画语言和艺术理念发展产生深远影响。如亲友弟子的技法传承、海上画派的构图借鉴、宫廷画坛的设色学习等，还为后世提供了宝贵的思考借鉴和精神启示，启发了一批近现代艺术家的创作实践，成为连接传统与现代的重要桥梁。

本研究立足于陈洪绶个人的主动选择、实践创新与影响贡献，通过阐明陈洪绶作为清供画的艺术选择者、革新者和影响者的多重角色，揭示个体艺术创作与时代文化之间的辩证关系。通过这一研究，以期丰富陈洪绶和清供画研究的学术视角，为理解中国传统绘画的发展规律提供新的思考角度。

关键词：陈洪绶，清供画，17 世纪，双向影响，文化内涵

CHEN HONGSHOU AND THE CHINESE QINGGONG PAINTINGS OF SEVENTEENTH-CENTURY

ABSTRACT

Qinggong Painting is an important subject in traditional Chinese painting, which underwent a critical evolution in the 17th century. This research systematically explores the bilateral influence between Chen Hongshou and 17th century Chinese Qinggong Paintings from Chen's perspective. Using the logical framework of "selection-practice-influence," the study explores Chen Hongshou's motivation for choosing the subject matter of Qing dynasty paintings, his innovative practices, and his profound influence on later generations.

The function and connotations of 17th century Qinggong Paintings underwent three stages of transformation: from secular expression in the mid-Ming period, to spiritual refuge for literati in the late Ming, to metaphors for patriotic sentiment in the late Ming and early Qing. This developmental trajectory aligns with the three periods of Chen Hongshou's artistic career, providing the historical background for his engagement with Qinggong Painting.

Chen Hongshou's choice of Qinggong Painting resulted from multiple factors: First, during his identity transformation, Chen recognized that the "blending of elegant and popular customs" market characteristics of

Qinggong Painting could accommodate both his literati identity and his survival needs as a professional painter, allowing him to satisfy market demands while maintaining personal artistic pursuits. Second, he used the rich symbolic connotations of Qinggong Painting as an ideal vehicle for expressing his emotions and thoughts, especially his nostalgia for the fallen dynasty as a loyalist. Third, the antiquarian pursuit in Qinggong Painting aligned with his artistic philosophy of "seeking the old to create the new," facilitating the formation of his unique artistic concepts and enabling him to seek innovation while inheriting tradition.

Against this backdrop, Chen Hongshou expanded and deepened the traditional boundaries of Qinggong painting, forming an artistic style that unified eccentricity and rationality. In terms of theme expression, he introduced fragmented forms and unconventional narrative scenes through object combinations. In formal language, he employed diverse compositions, modeling and brushwork coloring, presenting an artistic language that was both traditionally resonant and distinctly personal. In terms of cultural content, he used Qinggong imagery to transcend time and space, conveying emotional and spiritual depth. Under the special historical background of the 17th century, Chen Hongshou's Qinggong paintings not only retained the spiritual core of literati paintings, but also responded to the changing artistic needs of the times, which had a profound impact on the development of the painting language and artistic concepts of Qinggong paintings. His influence is evident in the technical inheritance among his peers and disciples, the compositional influences on the Marine School of Art, and the color strategies adopted by the imperial court painters. Furthermore, his work has offered valuable insight and spiritual inspiration for modern and contemporary artists, becoming an essential bridge between tradition and modernity.

This research focuses on Chen Hongshou's personal choices, practical innovation and enduring influence, and reveals the dialectical relationship between individual artistic creation and the contemporary culture by clarifying the multiple roles of Chen Hongshou as the artistic selector, innovator and influencer of Qinggong Paintings. Through this research, we hope to enrich the academic perspectives of the study of Chen Hongshou and Qinggong Paintings, and to provide new perspectives for understanding the development of traditional Chinese painting.

Tao Xinze (Fine Art)

Supervised by HuJinfeng

KEY WORDS: Chen Hongshou, Qinggong painting, 17th century, bidirectional influence, cultural connotation

目录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
第 1 章 绪论.....	1
1.1 研究背景.....	1
1.2 研究目的与意义.....	2
1.2.1 研究目的.....	2
1.2.2 研究意义.....	2
1.3 国内外研究现状.....	2
1.3.1 国内研究现状.....	3
1.3.2 国外研究现状.....	4
1.4 研究内容与框架.....	5
1.5 研究方法与创新之处.....	7
1.5.1 研究方法.....	7
1.5.2 创新之处.....	7
第 2 章 陈洪绶对清供画的选择.....	8
2.1 陈洪绶艺术生涯与 17 世纪清供画的演变历程.....	8
2.1.1 17 世纪清供画的演变历程.....	8
2.1.2 陈洪绶的艺术生涯.....	10
2.2 陈洪绶的身份转变与清供画的市场特性.....	13
2.2.1 清供画的市场特性.....	14
2.2.2 陈洪绶的身份转变.....	15
2.3 陈洪绶的画面选择与清供画的象征内涵.....	17
2.3.1 清供画的象征内涵.....	17
2.3.2 陈洪绶的画面选择.....	19
2.4 陈洪绶的画学思想与清供画的复古追求.....	21

2.4.1 清供画的复古追求.....	22
2.4.2 陈洪绶的画学思想.....	23
第3章 陈洪绶对清供画的实践.....	27
3.1 传统物象与创新表达的题材表现.....	27
3.1.1 盛衰对比的物物组合.....	28
3.1.2 以形写神的物人互动.....	30
3.2 古法继承与个性趣致的形式语言.....	31
3.2.1 繁简相宜的空间布局.....	32
3.2.2 古朴率意的造型表现.....	34
3.2.3 古雅奇变的笔法设色.....	36
3.3 狂逸情感与哲理思考的文化内涵.....	39
3.3.1 物我相合的意境营造.....	39
3.3.2 永恒瞬逝的生命思考.....	41
3.3.3 高洁不屈的精神昭示.....	43
第4章 陈洪绶对清供画发展的影响.....	45
4.1 绘画语言的传承.....	45
4.2 艺术观念的启示.....	51
第5章 结语.....	56
参考文献.....	57
攻读学位期间发表的学术论文目录.....	62
致谢.....	63

第1章 绪论

1.1 研究背景

清供画作为中国传统绘画中的重要类别，兼具物象描绘与文人情志表达的双重功能，在中国美术史上具有独特地位。《辞源》中对“清供”的释义为“清雅的供品。旧俗凡节日、祭祀等用清香、鲜花、清蔬等作为供品。犹清玩。”^[1]其内涵随着时代的发展不断拓展深化，凡是体现文人情趣的“知之而多不设”之物都可列入“清供”的范畴。^[2]17世纪是清供画发展的关键时期，在明清易代的历史转折点上，清供画超越了单纯的物象描摹，成为文人表达文化内涵、思想情志与艺术追求的重要媒介。由此，清供画有以下两种表现形式：一是“清供”物象作为画面的组成部分，以点缀或补景的方式入画的表现形式，如雅集场景图中的瓶花、香炉等；二是“清供”物象作为画面的主体，以独立构图的形式呈现的清供画，如“岁朝清供画”“博古清供画”等。陈洪绶是明末清初时期具有代表性的画家，此时期的画家注重个性化表达，清供画则兼具物质性与精神性，与其艺术选择相符，他受到此时清供画的影响，将时代特征与个人体验融入创作实践，形成了兼具传统性与革新性的艺术特色，并对清供画的发展产生深远影响。

中国美术史研究界对陈洪绶的研究成果颇丰，但对其清供画的专题探讨尚显薄弱，且存在一定不足：一方面，对清供画的研究多从宏观艺术史或文化史角度出发，缺乏对个体与清供画互动关系的深入探讨；另一方面，对陈洪绶的研究虽然丰富，但将陈洪绶的清供画置于17世纪清供画发展背景下进行考察的研究相对较少。由于清供画的发展与社会因素和文化思潮密切相关，1508年阳明心学的正式提出正是探讨17世纪清供画发展转变的重要背景。因此，本研究对17世纪清供画的探讨不能单独以1601年这个时间节点进行简单的割裂，而是要上溯至明中期（1506年）作为研究的时间起点，探

^[1] 商务印书编辑部. 辞源（第三册）[M]. 北京：商务印书出版社，1982：16.

^[2] 冯藏. 全形拓补绘画研究[D]. 中国艺术研究院，2022：34.

究此时至清初这一阶段清供画的发展。

本研究以陈洪绶为主体视角，聚焦于陈洪绶与 17 世纪中国清供画之间双向影响的关系，不仅是对陈洪绶清供画创作的深入探索，也是对 17 世纪中国清供画发展脉络的梳理探究，以期为理解陈洪绶艺术成就和清供画发展脉络之间的复杂关系拓展新视角。

1.2 研究目的与意义

1.2.1 研究目的

一是揭示陈洪绶选择清供画题材的内在动因与时代背景，厘清 17 世纪中国清供画的发展脉络及其对陈洪绶艺术创作的影响。

二是揭示陈洪绶如何在这一语境下形成独特的清供画风格，并分析他的艺术实践对清供画的题材拓展、理念传承等方面的影响，以论证陈洪绶在清供画发展史上的重要地位。

本研究旨在构建一个陈洪绶与清供画关系的系统性研究路径，为个体视角下探索绘画题材的发展提供新视角。

1.2.2 研究意义

1.理论意义：清供画作为中国画的重要组成部分，具有独特的美学价值和文化内涵，但长期以来学界对其研究关注度不足。本研究以陈洪绶为切入点，通过引入“艺术家主体选择”的视角，审视陈洪绶与 17 世纪清供画的相互关系，为清供画研究提供了新的理论视角。

2.现实意义：清供画是中式雅致精神生活不可或缺的一部分。陈洪绶的清供画蕴含了丰富的人文精神和道德理想，体现了中国传统文人的审美追求与价值取向。对陈洪绶清供画中蕴含的文化价值和精神内涵的探讨，有助于增进对传统文化的理解，传承时代精神和文人品格。

1.3 国内外研究现状

陈洪绶以其高古怪诞的艺术风格在中国美术史上自成一格，学界对其的研究

成果颇丰。现有研究主要集中于陈洪绶的生卒考辨、人物画及版画的艺术风格和艺术成就等方面，对其与清供画的关系研究相对较少。具体如下：

1.3.1 国内研究现状

一是对陈洪绶清供画艺术特征的研究。学者普遍认为，陈洪绶清供画在秉承宋元传统的基础上推陈出新，具有鲜明的个人风格和独特的艺术语言，以“古”和“奇”的特征见长。如，樊烨《陈洪绶的绘画风格与晚明装饰艺术》（2019）运用风格分析的方法，指出陈洪绶绘画风格的形成受到了晚明物质文化和装饰艺术的影响，将器物的装饰理念转化为绘画艺术的造型语言，呈现出“变形”的手法。尚科《陈洪绶绘画中的清供题材作品研究》（2022）指出陈洪绶清供画的艺术风格为高古奇骇的境界、古淡雅丽的设色、古拙雅正的造型。褚爱《陈洪绶绘画中的“清供”研究》（2022）认为陈洪绶清供画个性化的艺术风格的形成深受文人画理论和谢赫六法论的影响。

二是对陈洪绶清供画精神寄寓的研究。此类研究为陈洪绶清供画研究领域的一大热点。学界认为，陈洪绶清供画是其内心世界的真实写照，物象组合突出了画中人物或郁郁纠结、或激昂澎湃、或烦闷低沉的心理，更是陈洪绶精神世界的寄托。此类研究尤以朱良志为代表，他认为陈洪绶借清供咏叹生命、感慨古今、传递剑气与萧心，不同的意向反映出不同时期的内心世界和生活状态。如，《十指间的娉婷：陈洪绶的高古画境》（2020）一文从“高古”入手，取陈洪绶作品《隐居十六观》中的“醒石”“味象”“缥香”“寒洁”四观为切入点，认为陈洪绶所营造的高古画境，受禅宗思想的启发而形成，体现了元代以来文人画注重生命思考的新兴走向。朱良志另一本著作《生命清供：国画背后的世界》（2020）的“生命清供”章节中，强调了陈洪绶人物画中反复出现的花瓶、芭蕉、假山等意向所蕴含的思考。朱良志认为，陈洪绶的画作体现了其对生命、艺术、文化的独到见解，是他对生命智慧的追求、对时代变迁的反思、对人生哲学的表达。此外，朱良志发表的《中国艺术的“永恒感”》（2022）一文指出陈洪绶等文人画家追求的永恒不是物质占有、功名万古和精神长存，而是一种不论身处何处何景，都能在艺术创作中找寻一片宁静天地的永恒感，这才是陈洪绶等人艺术中体现的理想境界。

三是对陈洪绶以瓶花为主题的清供画的研究。瓶花是陈洪绶清供画中反复出现的物象，其对瓶花的喜爱体现在清供画、人物画以及诗文中，因此学界对此进行了多角度的研究工作。陈洪绶对瓶花的喜爱与晚明文人雅士的生活方式和审美趣味密切相关，也反映了当时的社会文化风尚和时代背景。如，宋长江《陈洪绶人物画中的瓶花形象考察》（2017）认为陈洪绶的瓶花丰富了传统高士图的表现形式，揭示了瓶花在陈洪绶人物画中丰富画面、传达心境、促进传播的作用。姚琦《简古幽趣：陈洪绶瓶花类作品艺术性研究》（2018）认为陈洪绶的瓶花作品体现了简约古朴的审美取向、隐秘深远的审美趣味和险势空灵的布局观念。殷媛媛《陈洪绶人物画中“瓶饰”形象艺术研究》（2021）分析了陈洪绶人物画中瓶饰的形态特征和取象渊源，表示瓶花是与人物情感、性格特征相联系的重要符号。朱明利《陈洪绶绘画中的“瓶花”图像研究》（2023）认为陈洪绶画中的瓶花图像反映了明代文人的生活美学和雅文化追求，展现出文人对感官享乐和审美的表达，以及在社会变迁中寻求精神慰藉的深层意义。

四是对 17 世纪中国清供画的研究。明代清供画具有承前启后的作用，并在清朝臻于鼎盛，因此 17 世纪的清供画成为研究的热门领域。此时期清供画的兴盛离不开当时的社会背景与艺术思潮的影响，所以学界对清供题材的相关研究还分布在对明清社会生活、物质文化等方面的研究中，较为零碎，对清供画综合性和系统性的专项研究仍有上升空间。在这类研究中，学者普遍认为，17 世纪清供画中瓶器、花卉、果蔬等物具有象征意义，文人画家通过对这些物品的精心选择和巧妙布局，构建了一种独特的视觉语言，并用此类物象作为思想、审美和文化的重要载体。如，马怡雯《明代清供题材绘画研究》（2021）以图证史，认为明代清供题材绘画形成了独特的高韵野逸的艺术风格。陈希洋《明中晚期的文人清供题材绘画研究》（2021）以明中晚期出现的器物、文人生活的相关理论著作及史料为主要资料，表示此时期的清供题材绘画反映了商品经济繁荣与文人审美世俗化的影响，不仅展现了文人对日常生活物象的多样化表现和创新探索，还体现了他们对生活和自我的思考与态度。

1.3.2 国外研究现状

陈洪绶的清供画并不是国外学者的主流研究对象，因此只在一些专注于中国

艺术史的国外学者对陈洪绶生平和绘画的研究中有所提及。其中，以美国学者高居翰为代表，他的两部著作以社会历史学和风格学的研究方法，从不同的角度审视了陈洪绶的艺术成就。如，《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》

（1980）聚焦于剖析陈洪绶的艺术个性、社会身份与创作风格之间的关系，认为陈洪绶的创作是他对当时社会的观察和内心矛盾情绪的体现。《山外山：晚明绘画（1570-1644）》（1982）则将陈洪绶置于晚明绘画革新的整体背景中讨论，认为陈洪绶的绘画创作反映了晚明时期“新旧思潮争斗”的艺术现象，展现了他在晚明文人士潮活跃的背景下形成的独特创作风格。其学生安濮（美）从社会学的视角出发，在《表象之间：陈洪绶〈雅集〉中的历史与幻想》（2002）中侧重于陈洪绶作品中的文化表征，指出其《雅集图》中的器物与场景寓意着文人的理想抱负和对社会现状的隐喻性评论。

综上，学界对陈洪绶清供画的研究多侧重于艺术特征和精神寄寓方面，对陈洪绶与 17 世纪中国清供画相互关系的系统性探讨相对较少。本研究基于已有的研究成果，从陈洪绶的创作视角切入，探究其与 17 世纪中国清供画发展之间的内在联系和双向影响。具体而言：一是分析陈洪绶为何、如何选择了清供画，陈洪绶清供画中物象的象征意义及其与时代思潮的呼应；二是在此基础上如何通过清供画的创作实践继承传统、推陈出新，形成了独特的艺术风格，在其清供画中是如何呈现的；三是以此考察陈洪绶艺术语言及理念对 17 世纪以及后世的清供画发展产生了怎样的影响。

1.4 研究内容与框架

本研究以陈洪绶的清供画创作实践为主线，系统探讨陈洪绶与 17 世纪清供画之间相互影响的关系。依循陈洪绶对清供画的选择、实践及影响的逻辑递进关系构建整体研究框架，通过三个部分展开论述：

第一，探讨陈洪绶对清供画题材的选择。这一部分以时代背景与个人因素的双重视角，考察陈洪绶选择清供画的历史必然性与个人动因，为全文奠定基础。梳理清供画在陈洪绶所处时代的发展状况与艺术特征，探讨研究的历史语境，揭示这一发展历程与陈洪绶艺术生涯的三个阶段在发展轨迹上的契合性。随后，深入分析陈洪绶选择清供画的内在动因：一是陈洪绶在明末清初的身份转变中对清

供画的选择；二是陈洪绶个人艺术取向与清供画题材内涵的契合；三是陈洪绶的绘画理念与清供画的审美追求相应。

第二，探讨陈洪绶在清供画创作中的艺术实践。重点关注其清供画题材表现、形式语言、文化内涵等方面的实践：一是陈洪绶如何在清供物象传统择取方式的基础上，通过创造性表达打破常规；二是陈洪绶如何将清供画的传统形式表现与个人特性相融合，形成独特的形式语言；三是陈洪绶如何将个人的生命哲思融入艺术创作，使其清供画成为表达自身复杂情感与文人精神的载体。通过这一分析，探究陈洪绶对传统清供画的拓展与深化，阐明其艺术实践的独特价值与深远意义。

第三，探讨陈洪绶对 17 世纪及后世清供画发展的影响。从陈洪绶清供画的绘画语言、艺术观念两方面的传承与启示，探究其艺术实践如何影响了亲友弟子、区域画派和不同时代的艺术家的创作表现与理念形成。

由此，本研究从陈洪绶对清供画的选择，到其对清供画的革新实践，再到对后世清供画发展的影响，探讨陈洪绶与 17 世纪清供画相互影响的关系(图 1-1)。

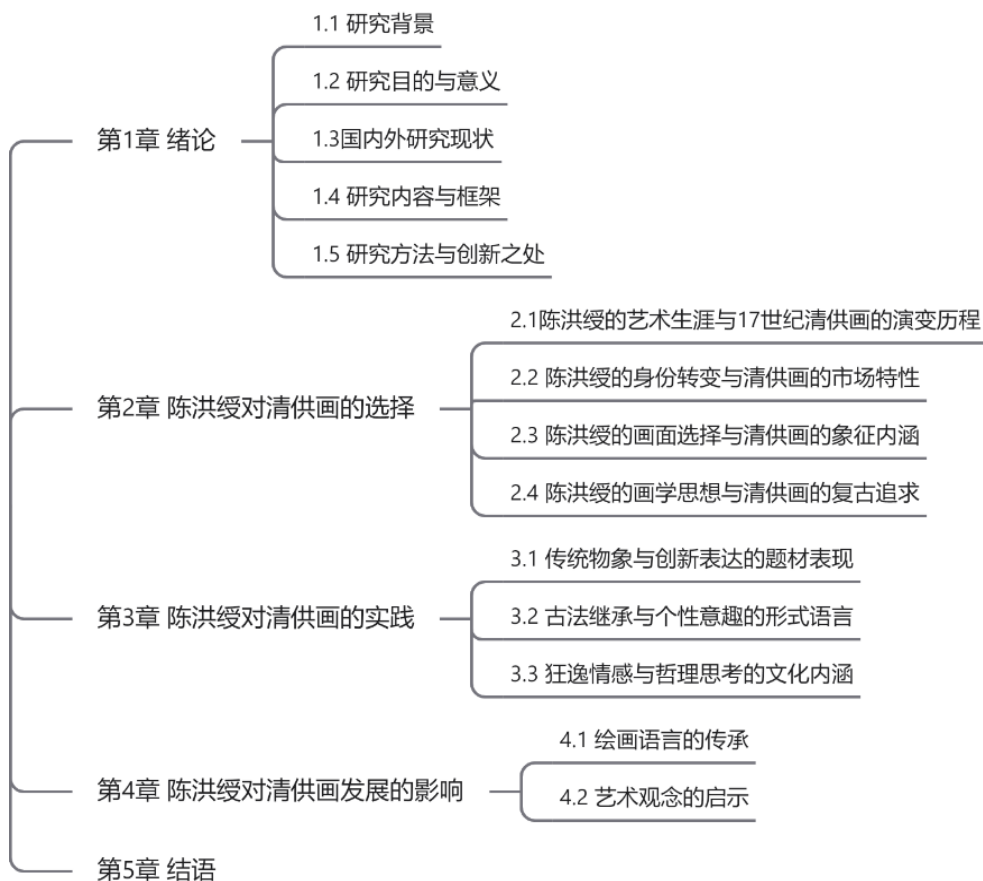


图 1-1 论文《陈洪绶与 17 世纪中国“清供”画》研究框架

1.5 研究方法与创新之处

1.5.1 研究方法

1.文献研究法：通过广泛搜集、系统梳理国内外相关文献，特别是明清笔记、文集、画论等史料，以期在扎实的文献基础上展开研究。一是通过对文献资料的收集和分析，准确把握 17 世纪清供画的发展脉络和时代风貌。二是通过阅读文献中有关陈洪绶生平、艺术等方面的记载，全面认识陈洪绶艺术生涯与清供画发展轨迹的切合之处。

2.个案分析法：通过对陈洪绶清供画作品的观察和分析，系统总结其艺术风格和审美特征。在分析过程中将画作置于陈洪绶清供画创作的整体脉络中考察，以期实现微观分析和宏观把握的结合。

3.比较研究法：对陈洪绶清供题材画中不同类别的清供画作品进行横向比较；将陈洪绶的清供画与同时期其他画家的作品纵向比较，探讨陈洪绶清供画的独特性、代表性和时代性。

1.5.2 创新之处

1.研究视角：本研究以陈洪绶为主体视角，以其绘画创作为研究主轴，探讨陈洪绶与 17 世纪中国清供画之间的相互影响关系。与以往多从宏观艺术史、清供画发展史出发的研究视角不同，本研究立足于陈洪绶个人的主动选择、实践创新与影响贡献，揭示了个体艺术创作与时代文化潮流之间的辩证关系。

2.研究框架：本研究构建了“选择—实践—影响”的逻辑分析框架，是对陈洪绶清供画创作这一研究主轴的整体把握。通过这一框架，阐明陈洪绶为何选择清供画、如何创新实践，更探讨了这些选择与实践对清供画发展的深远影响。

第2章 陈洪绶对清供画的选择

17 世纪是中国清供画发展的关键时期，明清易代的政治变革与文化嬗变，使清供画在传统基础上呈现出新的发展面貌。文人阶层的生活方式和价值取向发生了变化，他们在朝代更迭中面临身份认同危机，转而在艺术创作中寻求精神寄托。陈洪绶自然也是其中一员。他认识到清供画特有的象征性、装饰性和市场适应性，与其追求艺术个性和传统继承的平衡、生存现实和精神追求的平衡方面的需求相契合，因而主动介入此题材的创作。陈洪绶对清供画的选择不仅源于外在的时代环境，也基于其内在的艺术追求：一是，他认识到清供画“雅俗共融”的市场特性能够为他在身份转变中提供生存空间与创作动力；二是，清供画以象征内涵成为他表达复杂情感和哲思的理想形式；三是，清供画中的复古追求与陈洪绶的艺术理念相符，间接推动了其“求古追新”画学思想的形成。陈洪绶通过对清供画的主动选择，找到了艺术表达的途径，反映了明清之际文人画家面对时代变革的精神表达与艺术呈现。

2.1 陈洪绶艺术生涯与 17 世纪清供画的演变历程

17 世纪清供画经历了从明中期的世俗化表达，到晚明的文人精神寄托，再到明末清初的故国情怀隐喻的三个阶段。这种功能与内涵的转变恰与陈洪绶艺术生涯的三个时期具有一定的同步性。这种契合不仅反映了特定历史时期的文化转型与个体创作之间的相互映照，也体现了陈洪绶如何在特殊的背景下，通过清供画这一媒介，实现了个人艺术追求与时代精神的统一。

2.1.1 17 世纪清供画的演变历程

17 世纪清供画的发展有着明确的演变轨迹，与时代背景、社会文化变迁紧密相连。为厘清陈洪绶对清供画的选择的历史背景，本研究将 17 世纪清供画的发展历程与陈洪绶的艺术生涯对应，分为明中至晚明的世俗化阶段、晚明的内涵深化阶段和明末清初的内涵转型阶段进行探讨。

在 17 世纪之前，清供画经历了从汉魏时期的祭祀性质，到宋元时期的文人

化趋势的发展。明末清初时期是清供画发展的关键转型期，此时清供画的内涵与功能发生了根本性变化，从文人雅玩的描绘转向兼具市场功能、精神寄托与文化内涵的艺术载体。具体而言，主要表现为以下三个阶段：

第一，明中期至晚明的世俗化阶段。这一时期的清供画受到商品经济发展与市民文化兴起的影响，呈现出明显的世俗化特征。明中后期，江南地区经济重心的转移和商品经济的蓬勃发展，深刻影响了文人士大夫的物质生活和精神面貌。饮茶、赏石、插花等风雅活动在文人圈子盛行，体现了文人雅士对物质生活品味的追求。与此同时，商人阶层崛起，手工业兴盛，新的消费时尚开始涌现，促进了市民阶层的壮大。这个新兴阶层逐渐成长为文化消费的主体，商人群体“储古法书、名画、琴剑、彝鼎诸物，与名流雅士赏鉴为乐”^[3]，对通俗文学、戏曲、绘画等有着旺盛需求。不少文人画家通过绘画、著述等方式参与到商品经济的运作之中，满足市民阶层的文化需求，同时获得经济利益。因此，江南商品经济的繁荣催生了清供画的世俗化转向。一方面，市民阶层对吉祥寓意的需求使清供物象具有了民俗符号的意义；另一方面，文人从“尚雅贬俗”的观念转向“以雅入俗”，再到后期的“雅俗共融”，通过清供画中的古器物标榜文化身份，融入了市民审美的装饰性与吉祥寓意。此阶段清供画作为连接文人精神与市民审美的媒介，反映了明中晚期商品经济发展与文化转型的时代特征。

第二，晚明的内涵深化阶段。此时清供画的内涵进一步深化，从单纯的装饰功能转向承载文人情志、表达精神追求的艺术形式。这一转变主要受到新的文化态势的影响，旧的传统观念受到文化思潮的猛烈冲击，呈现出思想活跃、文化多元的景象。对此，陈宝良认为此时形成了以个性张扬、人文主义、市民文化为主要表征的“明型文化”。^[4]王阳明心学是这场文化思潮中的关键表现。阳明心学主张“心即理”“知行合一”和“致良知”，提倡“人者，天地万物之心也；心者，天地万物之主也。”^[5]这种对人性的肯定和对物欲的包容，使文人“闻者豁然，如披云雾而睹青天也。”^[6]文人不再将情欲视为禁忌，开始以更开放的心态对待物质

^[3] 陈宝良，明代社会生活史[M]，北京：中国社会科学出版社，2004：178.

^[4] 陈宝良，明代文化及其历史定位[J]，中州学刊，2024（03）：122-131.

^[5]（明）王阳明，王阳明全集[M]，上海：上海古籍出版社，2011：237-239.

^[6] 焦竑，澹园续集：下册[M]，北京：中华书局，1999：826.

生活和精神追求。正如罗宗强在《明代后期士人心态》中所说：“晚明文人正是在走向世俗和走向自我中放开身心，寻求自我心灵之解脱与情欲物欲之满足。”

^[7]在这种文化思潮背景下，清供画的内涵进一步深化，呈现出新的表现：一方面，从简单的吉祥象征转向表达文人的精神追求与生命体验，形成“雅俗共赏”的审美表现；另一方面，画家开始在清供物象的选择与组合中注入个人情感。由此，清供画开始成为文人表达生活理想、抒发个人情志的重要载体，体现了晚明文人向往个性解放与精神自由的思想追求。

第三，明末清初的内涵转型阶段。明清易代的动荡直接影响了清供画的功能与象征意义发生转变，从文人闲适雅趣生活和文人品格的寄托转向故国之思、民族认同的隐喻载体。此时，大批文人被卷入时代巨变之中，如思想家王夫之曾言：

“身为士大夫，俄加诸膝，俄坠诸渊，习于诃斥，历于桎梏，褫衣以受隶校之凌践。”^[8]士人群体陷入政治、经济和精神的多重困境。由此，政治的动荡与文化的调适，个人困顿与精神寄托的需求，使清供画呈现出明显的转向：一是传统清供物象被赋予新的政治文化内涵，如梅花从单纯的高洁品格象征转为故国情怀的寄托；二是表达方式含蓄化，采用隐晦的艺术语言表达对前朝的追思与文化坚守；三是风格转向内敛，注重精神内涵而非形式华丽，呈现出一种超然物外的高古气质。清供画成为遗民文人在政治高压下表达民族文化认同的重要艺术形式，体现了明末清初特殊历史时期文人的精神状态。

这三个阶段的转变不是彼此割裂的，它们是在社会、文化、政治等多重因素作用下逐渐演进的过程。清供画在这一演进过程中呈现的发展路径恰好与陈洪绶在不同人生阶段中对身份、创作、画业等方面的不同追求相符合，为陈洪绶选择清供画创造了外在契机。

2.1.2 陈洪绶的艺术生涯

陈洪绶（1598-1652）的艺术生涯与17世纪清供画发展的交汇与契合并非偶然，而是在特定时代背景下的必然结果。陈传席先生曾在《陈洪绶集》中将陈洪绶的艺术生涯分为三个阶段：聪慧颖异的少年、坎坷失意的中年、隐身遁世的晚

^[7] 罗宗强. 明代后期士人心态[M]. 北京：中华书局，2019：431.

^[8] （清）王夫之. 读通鉴论[M]. 北京：中华书局，1975：86.

年。^[9]清供画功能演变的关键节点恰与这三个阶段在发展轨迹上具有一定的同步性（表 2-1）。

表 2-1 陈洪绶的艺术表现与 17 世纪清供画的发展阶段

时间段	陈洪绶的艺术表现	17 世纪清供画发展阶段
少年（1598-1621）	早期世俗化创作	世俗化阶段
中年（1622-1644）	文人精神体系构建	内涵深化阶段
晚年（1645-1652）	遗民心态物化表达	内涵转型阶段

第一，陈洪绶的少年时期与清供画的世俗化阶段。陈洪绶在家庭环境和社会氛围的双重影响下，形成了对艺术的早期认知：他出生于书香世家，自幼熟读经史，兼习诗文书画，在家庭环境中接触到传统文化的精髓；又生活在商品经济发达的浙江绍兴地区，亲身经历了市民文化与商业艺术的繁荣发展。在艺术学习上，陈洪绶师从画家蓝瑛和孙扶，在启蒙阶段就接触了“非单纯文人画体系”^[10]的技法学习，对他的全面发展产生重要影响。又恰逢明代书籍插图艺术的鼎盛时期，通过为戏曲小说作版画插图，接触到大量雅集场景中的清供元素，这些经历构成了他早期对清供题材的认知。



图 2-1 陈洪绶《九歌图》
之《大司命》木刻
20×13.2cm 上海图书馆藏



图 2-2 陈洪绶《水浒叶子白
描册》之《阮小五》木刻
12.6×5.3cm 私人收藏



图 2-3 陈洪绶《摹古册页》
之《松竹梅盆景》纸本水墨
17.8×17.8cm 翁万戈藏

他在 1616 年创作的《九歌图》（图 2-1）《水浒叶子白描册》（图 2-2）等版画插图中对物件、服饰的精细刻画，体现出了世俗倾向的装饰趣味。在这之后，其

^[9] （明）陈洪绶撰，陈传席点校，陈洪绶集[M]．北京：中华书局，2017：5-27．

^[10] 吴敢，王双阳．丹青有神：陈洪绶传[M]．杭州：浙江人民出版社，2008：194．

1619 年所作的《摹古册》首页的《松竹梅盆景》(图 2-3)中出现的梅花、冰裂纹器皿等清供元素,标志着陈洪绶对清供题材的首次关注。这与清供画世俗化的审美转向相呼应,二者有着相同的转化路径,清供画完成功能转型,陈洪绶则通过对物象的细致刻画,赋予插画世俗化的装饰性特征。这为他后续深入探索清供画奠定了基础,也是陈洪绶艺术创作与清供画相契合的开端。

第二,陈洪绶的中年时期与清供画的内涵深化阶段。人到中年,陈洪绶经历了科场失意、家道中落等人生挫折,开始将个人际遇与情感融入艺术创作。他多次进京卖画求生,直面市场需求与个人理想的矛盾,这与清供画从单纯表达节令祝福,转向寄托文人追求和品格志气的内涵深化的趋势相契合。陈洪绶深受阳明心学的影响,在创作中追求个性表达与传统继承的平衡,与清供画内涵深化的趋势相呼应。尤其是 1631 年至 1644 年这一时期,陈洪绶的艺术创作达到了“入神”阶段。^[11]陈洪绶的中年时期是其清供画创作的重要阶段,不仅在人物画中频繁出现清供物象,还开始深入探索单独的清供题材,以此寄情。



图 2-4 陈洪绶《铜瓶插荷图》纸本设色 22.2×9.2cm
美国大都会艺术博物馆藏



图 2-5 陈洪绶《花鸟册》之《铜瓶蔷薇图》绢本设色
25×20.2cm 上海博物馆藏



图 2-6 陈洪绶《花鸟册》之《铜瓶白菊图》绢本设色
25×20.2cm 上海博物馆藏

如,1622 年作《铜瓶插荷图》(图 2-4)表达他“廿五年来名不成”^[12]的伤情。此后的《花鸟册》中的《铜瓶蔷薇》(图 2-5)《铜瓶白菊》(图 2-6)等作品,通过花卉、瓶器等清供元素表达文化内涵和情感追求。可见,清供画表达文人品

^[11] 同[10],第 215 页.

^[12] (清)陈洪绶著,陈传席点校.宝纶堂集[M].天津:天津人民美术出版社,2016:383.

格寓意的内涵深化趋势与陈洪绶中年的创作需求相契合，他主动选择了清供画作为表达个人情志的艺术载体。

第三，陈洪绶成为遗民的晚年与清供画的内涵转型阶段。明亡后，陈洪绶出家为僧，心态发生转变，卖画为生，以遗民身份度过余生。这与明亡后，清供画的内涵从君子品性的象征，转为隐喻情感的象征的过程相切合。此时，陈洪绶的心态与创作取向均发生重大转变。他不再仅仅创作单独的清供画，还开始在人物画中大量加入清供物象，如，《陶渊明故事图》（图 2-7）《隐居十六观》（图 2-8）等画卷中都出现了人物场景与清供元素的组合。在这些作品中，清供物象已经不只是传统文人精神的象征或对市场需求的回应，更承载了他对明朝文化的深切追思和对自身处境的反思。不难看出，陈洪绶晚年心态转变的过程，与清供画从表达文人生活美学转向寄托故国之思的过程相契合。这也是他以清供画作为表达复杂情感的表现形式的主动选择。



图 2-7 陈洪绶《陶渊明故事图》绢本设色
30.3×308cm 美国檀香山美术学院藏 局部



图 2-8 陈洪绶《隐居十六观》之《浇书》
纸本设色 21.4×29.8cm 台北故宫博物院藏

由此可见，陈洪绶的艺术生涯与 17 世纪清供画的发展历程具有一定相似性与契合处，这构成了二者相互影响关系的基础。陈洪绶在政治、经济、文化等背景下对清供画进行选择与革新，影响了清供画的发展。

2.2 陈洪绶的身份转变与清供画的市场特性

17 世纪清供画在商品经济发展的推动下呈现出“雅俗共融”的市场特征。这种市场特性符合陈洪绶在自主理想与商业妥协之间不断调整定位的状态，陈洪绶选择了以清供画彰显其身份的转变。

2.2.1 清供画的市场特性

明中后期江南清供画市场在商品经济驱动下呈现出多元层级的结构：士绅富商通过书画雅集构建文化资本，市民阶层催生了节庆装饰需求，专业画商则成为连接艺术创作与市场流通的纽带。这直接促进了清供画从世俗化到“雅俗共融”的艺术表现。

一方面，在题材选择上融入更多世俗化的节庆元素。陈洪绶所处的杭州地区活跃着一批艺术经纪人，他们成为清供画到流通的关键推手。这促使清供画的审美趣味呈现出文人雅士与市民阶层双向互动的特点，文人画家将吉祥祈福等民间象征元素加入画作，消费群体也开始欣赏画中的文化内涵。如，李士达的《岁朝村庆图》（图 2-9）等作品不再局限于传统文人清供物象，而是将书画、金石、古玩等清雅之物与鞭炮、灯笼、果蔬等日常用品并置，共同营造吉祥寓意，是“以雅入俗”的表现。



图 2-9 李士达《岁朝村庆图》纸本设色
132.9×64cm 故宫博物院藏 局部



图 2-10 袁尚统《钟馗图》纸本设色
30×33.5cm 广东省博物馆藏 局部

另一方面，清供画逐渐发展出“雅俗并蓄”的特点。如，文震亨的《长物志》中规范了岁朝类节庆挂画的悬挂时段、地点及方位：“悬画宜高，斋中仅可置一轴于上，若悬两壁及左右对列。”^[13]这种规范化反映了清供画从私人欣赏向公开展示空间的拓展。又如，袁尚统的《钟馗图》（图 2-10）中，梅枝被赋予了题跋中“梅占春消息，福来当正笏”所述的世俗寓意，体现了文人雅趣与吉祥寓意的

^[13] （明）文震亨著，李瑞豪编著. 长物志[M]. 北京：中华书局，2012：210.

结合，展现了传统文人符号向世俗吉祥象征的转化。

在这样的市场环境下，不论是出于商业性考虑的市场流通，还是在交友社交活动中的赠与行径，陈洪绶的画作不可避免地融入了这些世俗化元素。由此，清供画的市场需求成为了陈洪绶从事画业时身份转变的外驱力。通过保留文人笔墨传统、吸收市民审美趣味，陈洪绶的画业中体现了从文人画家到职业画家的身份转变过程。

2.2.2 陈洪绶的身份转变

明亡前，陈洪绶“饥来驱我上京华”^[14]，入京卖画只是迫于生计，因此他始终保持文人画家的身份认同，对画业持“书画耻流传，壮猷悲无寄”^[15]的态度。他通过社交关系和赞助维持创作，声名渐起，却也陷入“艺精名盛而意不悦”^[16]的矛盾之中，被“画家”职业与“治国”志向的身份悖论困扰，尚未做出明确的身份选择。他在重返城市卖画时，目睹清朝官员的暴行，心情从郁闷悲壮转为沉痛愤慨，对待画业的心态也从“千山投佛国，一画活吾身”^[17]的无奈转为“吾家自立宗”^[18]的理想抱负。这成为陈洪绶身份转变的“内驱力”，与清供画的市场特性共同促使其做出选择。

与 17 世纪清供画世俗化和“雅俗共融”的特性相同，陈洪绶的画作中主动融合了文人群体追求古雅的造型语言与文化内涵，以及市民阶层则偏好明快艳丽的装饰效果与吉祥如意。第一，他选取雅致物象与世俗物象共同入画。例如，《餐芝图》（图 2-11）中的奇石作为文人隐逸的象征，符合高雅品味，是“雅”的表现；灵芝则以世俗长寿的寓意迎合大众需求，是为“俗”。第二，陈洪绶通过画面整体的淡雅设色中增加明快的色彩来表现“雅俗共融”下的装饰效果。如，《和平呈瑞图》（图 2-12）中，他将灵芝与古铜瓶、荷花等文人雅士的清玩之物结合。画中荷花以浅淡的粉白色为主，花瓣边缘略施浅红，小雏菊则以鲜艳红色点缀其

^[14] 同[12]，第 349 页。

^[15] 同[12]，第 98 页。

^[16] 上海书画出版社编。朵云 68：陈洪绶研究[M]。上海：上海书画出版社，2008：274。

^[17] 同[12]，第 166 页。

^[18] 同[12]，第 171 页。

中，与整体的淡雅形成对比，增添了一份生机。灵芝以浅淡的红褐色调晕染，体现出特有的光泽感和质地。这种淡雅中不失鲜艳的色彩表现既满足了富商士绅对节庆装饰的需求，又表达了文人对清雅生活的向往。又如，《岁朝清供图》（图 2-13）画中梅花、竹叶、松石、白瓷瓶等物为“雅”，山茶花则为“俗”，翁万戈直接指出此画是“酬应之作，颇富装饰趣味。”^[19]第三，陈洪绶还通过在画中加入题跋来进行“雅俗共融”。如，《冰壶秋色图》（图 2-14）《岁朝图》（图 2-15）等画作中大篇幅的诗文题跋，不仅是陈洪绶满足市场审美“俗”的需要，还是对孤傲品格“雅”的表达，使作品在商品价值之外体现出文人精神价值。



图 2-11 陈洪绶
《餐芝图》
绢本设色
107.4×44.9cm
天津博物馆藏



图 2-12 陈洪绶
《和平呈瑞图》
绢本设色
33×50.7cm
程十发藏



图 2-13 陈洪绶
《岁朝清供图》
纸本设色
131×49cm
故宫博物院藏

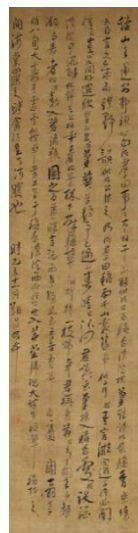


图 2-14 陈洪绶
《冰壶秋色图》
题跋



图 2-15 陈洪绶
《岁朝图》绢本
设色 90.2×
41.1cm 台北故
宫博物院藏

由此可见，市场需求加速了陈洪绶在画业中身份的转变进程，“雅俗共融”的表达是陈洪绶身份转变的外化表现，“雅”是他对文人画家理性的坚守，“俗”则是对职业画家身份的务实接受。陈洪绶在清供图市场特性与其自身艺术理想的双重驱动下，完成了从文人画家到职业画家的身份转型。清供图的市场特性是其“雅”之理想与“俗”之现实的调和空间，陈洪绶更是将自己定位为继承传统、开创新风的画坛中流砥柱，这也为其隐逸情感的表达和“求古追新”画学思想的形成奠定了坚实的市场基础。通过对清供图市场特性的把握与回应，陈洪绶实现

^[19] 翁万戈. 陈洪绶的艺术[M]. 上海: 上海书画出版社, 2020: 98.

了艺术生涯的重要转折，在满足市场需求的同时保持个人艺术追求，展现了他的主体选择。这种身份转变为他在清供画创作中融入更多个人情感与文化内涵创造了条件，也使他的艺术实践在当时的社会文化环境中获得了更为广阔的发展空间。

2.3 陈洪绶的画面选择与清供画的象征内涵

17 世纪清供画是晚明文人精神的物化表现，以其独特的象征内涵成为社会动荡下文人群体表达隐逸情怀、寄托故国之思的重要形式。陈洪绶将此内涵作为表达自我情志的理想载体，在画面中寄托其进退无据的生存状态和复杂情感。

2.3.1 清供画的象征内涵

此时的清供画是文人画家“物观”的体现，王国维曾在《人间词话》中对“物观”进行阐述：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”^[20]文人画家在清供画中通过“物”表达内心情感和价值取向，包括古器、花卉、盆景、奇石、文房礼乐等，除了承载“雅趣”的审美追求，还蕴含儒释道相融的哲学思考。

清供画的象征寓意在不同的时代背景下呈现出不同的表现。明亡前，清供画中的隐逸意象主要表达文人对精神自由的追求。“清供”的范畴也不再局限于花卉瓜果等供品，正如李渔在《闲情偶寄》中对清供之物做出解释：“更有一物，势在必需，人或知之而多不设，当为补入清供……此物不须特製，竟用蓬头小笔一枝，但精其管，使与濡墨者有别，与锹箸二物同插一瓶，以便次第取用，名曰‘香帚’。”^[21]可见凡是体现文人情趣的器物都可为“清供”。如，“四君子”梅兰竹菊、“岁寒三友”松竹梅等自然物象寄寓君子品格和坚贞节操；佛手、莲花等佛教意象为世俗化的精神寄托；青铜、白瓷等古器物象征传统文化和正脉；借笔墨纸砚等文房象征文人雅致追求等。这些物象的象征意义在长期的文化积淀中已形成基本范式，画家通过对它们的描绘实现了心志的外化表达。与兰、菊、水仙并称“花草四雅”的菖蒲也是常见的清供画物象，有着文人雅致与除恶解毒的寓

^[20] 王国维著. 人间词话[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2023: 8.

^[21] (清)李渔. 闲情偶寄[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1991: 852.

意，因此文人常以菖蒲入画。如，项元汴的《奇石菖蒲图》（图 2-16）、丁云鹏的《玩蒲图》（图 2-17）等作品通过菖蒲的品性象征高洁傲岸的君子人格，文人将菖蒲放在案头把玩观赏，寄寓了淡泊名利的生活态度。



图 2-16 项元汴《奇石菖蒲图》
水墨纸本 80×27.5cm
上海朵云轩藏 局部



图 2-17 丁云鹏《玩蒲图》
纸本设色 152.5×49cm
广东省博物馆藏 局部



图 2-18 张宏《岁朝图》
纸本设色 70.11×53.4cm
北京故宫博物院藏

明亡后，同样的意象则被赋予了更复杂的遗民情结。在清廷高压统治与阳明心学的双重影响下，遗民文人更加以“物”作为精神隐喻，以诗文、绘画等艺术形式中对“物”的描绘宣发他们难以言说之情。由此，清供画以其象征内涵成为了遗民心态的物化表达，如，梅兰竹菊隐喻遗民气节、古松奇石暗喻坚贞信念、青铜白瓷暗含对正统文化的捍卫。张宏 1644 年所画《岁朝图》（图 2-18）的象征内涵极具代表性。画中的瓷瓶、铜觚、松柏、梅花、水仙、佛手、竹叶等清供物象隐喻了其在动荡时期的情感与期盼。瓷瓶中的水仙象征高洁品格和新生希望，在乱世背景中则暗含了张宏保持清高品性的决心与对美好生活的盼望；铜花觚中的松枝象征长寿与坚韧，表达了张宏在乱世中坚定不移的精神品质；柏树在严冬依然青翠的特性也暗喻了他在动荡时期保持常青与活力的希冀。这种象征内涵的隐喻表达，是遗民画家在政治威压下的寄情选择，也广泛体现在遗民画家在人物画、山水画中对清供元素的描绘上。清供画象征内涵的转变过程与陈洪绶的心路历程高度契合，促使他将这种以物寄情的创作方式作为自己艺术表达的重要途径。清供画丰富的象征内涵使他能够借物言志，传达复杂的情感与思想，这正是陈洪绶在画面选择中所需要且表现的。

2.3.2 陈洪绶的画面选择

甲申之变对陈洪绶造成了巨大的精神冲击，他“时而吞声哭泣，时而纵酒狂呼”^[22]，这样激烈的情感反应并非因为单纯的时局震荡，更是其前半生科举失利、丧亲之痛、家道中落、政治理想破灭等多重压力导致的精神创伤的集中爆发。此时，陈洪绶以遗民身份陷入了“最是国亡家破恨，青天白日上心窝”^[23]的深重哀痛中。面对这种复杂的情感，他迫切需要寻找一种能够充分表达自我的艺术形式。清供图以象征内涵呈现了文人在不同环境下的情志与思想精神，陈洪绶开始通过清供元素的绘制寄托精神思考和故国之思，这也是困顿文人在乱世中的典型表现。

一是陈洪绶选择清供图来表达坚守正统文化的志向。陈洪绶清供画中频繁出现的商周青铜器、宋元瓷器等古器物暗含了对前朝文化的追怀、对正统文化的捍卫，还带有一种悲剧性的情怀。例如，《痛饮读骚图》（图 2-19）创作于 1643 年南明覆灭前夕，陈洪绶打破了传统士人读书品茗的平和气氛，通过红衣高士与清供器物之间的强烈对比，营造出一种内心激荡与外在抑制的矛盾张力。画中红衣高士面对《离骚》痛饮独酌，石桌上摆放着酒壶、香炉、插有梅花和竹叶的青铜尊等物。这些本应象征文人高洁品格与理想追求的清供物象，在红衣高士愤怒压抑的情绪衬托下也染上了一层悲怆色彩。青铜尊与《离骚》卷册，是对屈原气节的致敬和对明室倾覆的隐喻。这反映了陈洪绶对时局的愤懑，是其以清供物象寄托遗民情怀的主动选择。除古器物外，陈洪绶清供画中的梅花意象尤为突出，成为其遗民心境的核心象征。例如，《闲话宫事图》（图 2-20）作为陈洪绶明亡后所作的作品，更直接地表达了他对世事变迁的复杂情感。画中伶元目视远方，琴被红布包裹，神情肃穆，似在感叹前朝往事、物是人非。瓶中梅花不畏严寒的坚贞傲骨，不仅象征了陈洪绶面对人生无常时的坚韧精神，也隐喻了其在变迁中寻求永恒的哲学思索。这种外在平静与内心翻腾的对比，正是陈洪绶反抗世俗、不屈不挠的坚守与抵抗。可见，清供图不仅是文人气节的象征，也是陈洪绶对“不仕新朝”的无声宣言，更暗含了陈洪绶在明末动荡中寻求精神安顿的诉求。

^[22] 同[19]，第 38 页。

^[23] 同[12]，第 386 页。



图 2-19 陈洪绶《痛饮读骚图》绢本
设色 100.8×49.4cm 上海博物馆藏



图 2-20 陈洪绶《闲话宫事图》纸本
设色 93×46cm 沈阳故宫博物院藏

二是陈洪绶选择清供画表达隐逸超脱的精神追求。陈洪绶有许多以高士品茗、读书、赏梅等场景为主题的作品，寄托了其时局变迁的感慨和对隐逸超脱的追求。画中人物常置身于书斋、蕉林等封闭空间，通过古琴、茶具、瓶花等清供隐逸情感的象征内涵，营造出疏离世俗的“文人乌托邦”。如，《品茶图》（图 2-21）描绘了高士怡然自得的逸乐生活，对光品茗，拥炉煨芋，画中清供物象是文人理想人格与日常生活融合的体现。画中两位高士一主一客，或倚或坐，品茶赏花，神态闲适安然。二人手持茶盏，四目相视，主人坐于蕉叶之上，旁边摆放了火炉、紫砂壶、单柄平底砂壶等茶器。客人则坐在一块怪石上，面前置一石案，摆放着一把古琴。右侧的石几上摆放着茶具、瓶花等雅物，瓷瓶中的荷花铺陈于座前，清雅芬芳。画中人与物浑然一体，物我两忘，营造出一种青幽淡泊、心静如水的禅意。瓶花、茶器、古琴、芭蕉等清供元素不仅是茶事的物质基础，也在精神层面上营造了宁静致远的氛围。可见，陈洪绶营造了一个远离尘嚣、返璞归真的意境空间，淡雅简洁的画面表达了对闲适生活的向往。他通过这种理想化的隐逸生活图景，构建了一个超越现实的精神境界，寄寓了摆脱尘俗羁绊、追求心灵解脱的情感追求。又如，《隐居十六观》之《谱泉》（图 2-22）中，陈洪绶通过茶鼎暗喻煮茶读书是修养心性的精神仪式，将儒释道的隐逸理念融入画面。画中的清供在不仅是日常使用物，更是超脱情怀的载体。再如，《听琴图》（图 2-23）中，陈洪绶通过琴声与聆听者之间的联系营造出一种超越物质的精神互动。画面以琴为

中心，抚琴者居于画面中心位置，周围高士正在静心聆听。琴成为了整个画面情感交流和氛围营造的核心元素，将声乐空间转化为可归隐又可寄托情志的隐喻空间。在陈洪绶看来，这种隐居避世的生活选择并非消极退隐，而是以艺术实践抵抗文化同化的积极姿态的呈现。器物成为文人“独善其身”的思想物化，表达了超脱世俗的理想。由此，陈洪绶对这类画面主题的选择体现了他面对历史巨变的复杂心境与坚定的文化立场。



图 2-21 陈洪绶《品茶图》绢本设色 76×53cm
故宫博物院藏



图 2-22 陈洪绶《隐居十六观》之《谱泉》纸本设色 21.4×29.8cm
台北故宫博物院藏 局部



图 2-23 陈洪绶《听琴图》绢本设色 112.5×49.5cm 故宫博物院藏

由此可见，陈洪绶以清供画的象征内涵作为自己艺术表达的重要手段。明亡前，清供物象象征个人的精神追求，明亡后则转为家国情怀的寄托。这为陈洪绶提供了精神表达的载体，既有青铜古器等意象表达对前朝文化的坚守，又借助隐逸场景中的清供传递超脱世俗的理想。这是陈洪绶对动荡时局的无声抵抗，也是寻求精神安顿的宣言。这种画面选择也影响了陈洪绶对艺术市场的态度与应对，使其形成了清供画与市场流通的独特关系，为其后续艺术创作奠定了重要基础。

2.4 陈洪绶的画学思想与清供画的复古追求

17 世纪清供画中的复古追求本质上是明末清初复古思潮的体现，这与陈洪绶的绘画追求相符，二者有着相同的文化语境，是陈洪绶接触清供画的原因之一，更促进了其“求古追新”画学理念的形成。

2.4.1 清供画的复古追求

明中后期复古思潮对古物的推崇构成了清供画复古追求的文化背景，文人将赏玩古物视为维护自身话语权、重构精英文化的重要手段。中国物质文明史学家柯律格（英）对古物作出定义：“往昔之物，或被确信为属于往昔的物品，以及单凭其物理形态就能唤起往昔之感的物品。”^[24]并指出这类物品是明士大夫阶层，尤其是失意文人精神生活中不可或缺的一部分。可以说，“无论在当时还是后来，‘物’都被视为明代人生活中最大的快乐与最深的焦虑之一。”^[25]在这种文化氛围下，以“物”为题的清供画创作呈现出新的趋势，代表“往昔之物”的物象成为画面中不可或缺的核心元素，不仅增添了画作的历史深度和文化内涵，也反映了当时社会对古物的追捧与文人对古典文化的尊崇。这样的复古追求在明代文人撰写的以“物”为主题的著作中也有着系统阐述与理论支持，反映了士人对清供文化的推崇。如，文震亨的《长物志》对瓶插盆栽花木的技艺、置瓶的位置摆布等作出详尽阐述；胡正言的《十竹斋笺谱》对清供物品做了分类，将青铜器物、花篮、拂尘如意、卷轴、瓜果品疏等桌面陈设都纳入清供的范畴；高濂的《瓶花三说》、袁宏道的《瓶史》、张谦德的《瓶花谱》等著论则专论瓶花之道，对花器与花卉的选择搭配提出独到见解。这些理论著作规范了清供器物的使用方式，是清供画复古追求的理论依据，也为陈洪绶的创作提供了参考。这一艺术追求在博古清供题材画中尤为明显。许多博古题材画中以钟鼎彝器等古玩、古书画、笔墨纸砚等文房清供共同构成了画面的物象主体。如，仇英的《竹院品古图》（图 2-24）展现了雅集场景中文人清供与博古器物共同构成的古意图式。画面以屏风分隔内外两个空间：内部呈现文人沉浸于古器鉴赏的场景，案前士人专注欣赏团扇册页，桌案上陈列着簋、角、觚、四足方鼎等青铜器、陶瓷器与书画卷轴，彰显文人博古雅趣；外部庭院则以绿竹掩映、侍童煮茶的情境作为精神延伸，形成内外呼应的古雅氛围。又如，杜堇《玩古图》（图 2-25）中不仅描绘文人在雅致环境中欣赏古物的活动，还通过题跋明确指出对“古”之追求的精神本质：“玩古乃常，

^[24] 柯律格著，高昕丹，陈恒译. 长物：早期现代中国的物质文化与社会状况[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2015：87.

^[25] 柯律格著，黄小峰译. 大明：明代中国的视觉文化与物质文化[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2019：13.

博之志大。尚象制名，礼乐所在。日无礼乐，人反愧然。作之正之，吾有待焉。”这表明清供与博古的结合不仅是物的陈设，更是人文情怀的表达。案几上陈列的器物与庭院中的梧桐、芭蕉、湖石等元素共同构建了一种超越物质层面的文化象征。这样的艺术表现体现了 17 世纪复古思潮下文人的精神追求，也影响了陈洪绶画学思想的形成。



图 2-24 仇英《竹院品古图》绢本设色 41.4×33.8cm 故宫博物院藏



图 2-25 杜堇《玩古图》绢本设色 126.1×187cm 台北故宫博物院藏

2.4.2 陈洪绶的画学思想

陈洪绶的画学思想是在多重因素的共同作用下形成的，其中清供画的复古追求通过多种路径影响和塑造了他的艺术观念。一方面，交友关系与师承体系是重要的影响因素。陈洪绶早年师从蓝瑛和孙秋，接触了大量前朝名家作品。随后与陈继儒、李流芳等文人画家交往，深化了对传统文人画思想的理解。成年后师从刘宗周，受到明末心学修正派和刘宗周“慎独”“诚意”的哲学理念的影响，陈洪绶认识到“古”的重要性与继承的必要性。^[26]另一方面，江南地区盛行的收藏风气也为陈洪绶提供了接触古物的机会，当时“家财万贯、学富五车或二者兼备的收藏家对古物殚精竭虑的搜索也成为‘古’之权威的物质明证。”^[27]陈洪绶还与周亮工、祁彪佳等热衷收藏的赞助人往来密切，参与了众多赏玩古物的文人雅集活动。这种社会活动使陈洪绶直接汲取了复古思潮中对传统器物形制与文化内涵的审美认知，接受了文人对古物的集体推崇，为其形成融古汇今、“汲诸家之

^[26] 赵科源. 精神求索与审美创造：心学背景下的晚明画坛三大家合论[D]. 陕西师范大学, 2012: 37.

^[27] 同[25], 第 5 页.

所长”^[28]的绘画思想奠定了文化基础。文化思潮的变迁也为陈洪绶画学思想的形成创造了良好的外部环境。他处于阳明心学主导的年代，又生活在阳明心学的发源地，深受阳明心学鼓励打破传统桎梏、重新审视传统价值思想的影响。这种思想解放与个性表达的思想，与清供画中复古追求的文人理想相契合，推进了陈洪绶的思想塑型。由此，陈洪绶既不囿于传统，又不摒弃古法，在深入理解传统的基础上“集大成”，并基于此寻求变革与突破，形成了“求古追新”的艺术理念，集中体现在他晚年创作的《画论》中。

《画论》写于1651年，从许多方面体现了陈洪绶“求古追新”的艺术理念，是其“画史的正脉传承与家乡画学的振兴凝聚而成”^[29]。陈洪绶在人生的困顿与画业的反思中总结了自己对画史传承的深刻认识，形成了独特的画学观念：

一是明确反对陈继儒等人提出的“主元说”，倡导“法宋人乃带唐人”的艺术主张。他认为画家应当“以唐之韵，运宋之板，宋之理，行元之格，则大成矣。”^[30]这体现出他对绘画传统全面继承和批判性吸收的态度，也是他在“高曾不乱，曾串如列”^[31]的艺术演变过程中寻找自我位置的表现。二是强调“正脉”的概念，陈洪绶认为每笔都要学习“正脉”，具有所承历史。他推崇李思训、赵伯驹、李成、范宽、李唐等画家，将“宗法有序”视为艺术传承的核心。三是折中南北画风。陈洪绶既接受南宗文人画的笔墨精神，又高度重视北宗院体画的技巧和构图。四是关注地方画脉与区域文化。陈洪绶以吴地为基点，对浙江、松江等地画风有清晰认识，尤其注重松江“吴门画派”的传统。这种地方意识与明末清初文人的区域认同感相呼应，也是陈洪绶在政治动荡时期建构文化身份的重要途径。五是主张学习古人，但不囿于古法。这在其《王叔明画记》中得到了进一步阐释：“见古人文，发古人品，示现于笔楮间者，师其意思，自辟乾坤。”^[32]

《画论》是陈洪绶对绘画探索的理论总结，系统阐述了他对绘画艺术的认识，强调“师古”与“创新”的关系，体现了“求古追新”的画学思想。这种尊重传统、追求突破的态度，使陈洪绶能够在复古与革新之间形成独特的艺术风格。如

^[28] 同[10]，第195页。

^[29] 同[16]，第228页。

^[30] （明）陈洪绶著，吴敢辑校. 陈洪绶集[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1994：22.

^[31] 同[30]，第23页。

^[32] 同[9]，第33页。

毛奇龄曾说：“莲常摹周长史画，至再三，犹不欲已。”^[33]他是在师古中谦逊求进。

一方面，“求古”的观念体现在陈洪绶清供几乎“非古不设”的手法上，他多以常见的瓶饰、香炉、铜鼎等礼器，古琴等乐器，笔墨纸砚等文房清供，以及小摆件、拂尘、如意等小物件构成画面的主要内容。如，《闲雅如意图》（图 2-26）

《南山高隐图》（图 2-27）《童子礼佛图》（图 2-28）等作品中均有白色素净瓷瓶，瓷器晶莹洁白的釉质，象征着文人温润如玉的人格理想；《授徒图》（图 2-29）《调梅图》（图 2-30）《爱莲图》（图 2-31）等画面中都有鼎、彝、觚、壶、罐等青铜器皿的出现，古朴浑厚，历久弥新，承载着陈洪绶对圣贤的景仰之情。



图 2-26 陈洪绶《闲雅如意图》绢本设色 110×49cm
藏处不详 局部



图 2-27 陈洪绶《南山高隐图》绢本设色 124×53cm
无锡博物院藏 局部



图 2-28 陈洪绶《童子礼佛图》绢本设色 150×67.3cm
故宫博物院藏 局部



图 2-29 陈洪绶《授徒图》绢本设色 90.4×46cm 美国
加州大学美术馆藏 局部



图 2-30 陈洪绶《调梅图》绢本设色 129.5×48cm
广东省博物馆藏 局部



图 2-31 陈洪绶《爱莲图》绢本设色 100.5×52.7cm
中国美术馆藏 局部

另一方面，陈洪绶的“追新”表现为选取传统题材中“不完满”“不完美”的方面进行重点刻画。他偏爱“残缺之美”，钟情于冰裂纹开片瓷器和锈蚀青铜器。如，《晞发图》（图 2-32）《高士摘梅图》（图 2-33）等作品中都有开片瓷器，瓷器表面纵横交错的裂纹蕴含着岁月的沧桑，彰显出一种超然物外的美感。陈洪绶还爱布满铜锈的古铜器，如，《供奉图》（图 2-34）中的铜瓶，外表附着厚重的绛红锈蚀，曲折纵横。《岁朝图》（图 2-35）中青铜觚通体布满苍翠的绿锈，流动闪烁，晦暗沉郁，更显丰富质感。

^[33] 同[12]，第 483 页。



图 2-32 陈洪绡《晞发图》纸本设色
105×58.1cm 重庆市博物馆藏 局部



图 2-33 陈洪绡《高士摘梅图》绢本设色
119×52cm 天津博物馆藏 局部



图 2-34 陈洪绡《供奉图》绢本设色
96×43.5cm 藏处不详 局部



图 2-35 陈洪绡《岁朝图》绢本设色
90.5×41cm 私人收藏 局部

由此可见，清供画的复古追求顺应了陈洪绡“求古追新”的画学思想，体现了文人艺术传统在特定历史语境下的继承与超越。陈洪绡理解并尊重传统，又不拘泥于古法，在继承中创新，在变革中守正，最终将二者辩证统一，形成独特的画学思想，为艺术风格的形成奠定了思想基础。这种理念不仅体现在其清供画中，也影响了后世画家对“师古”和“不泥古”的理解。

综上所述，陈洪绡对清供画的选择是其个人艺术追求的必然结果。17 世纪清供画从世俗化、内涵深化到内涵转型的演变历程与陈洪绡艺术生涯的三个阶段呈现出明显的同步性，为他介入清供画创作创造了有利契机。在身份转变的过程中，陈洪绡认识到清供画“雅俗共融”的市场特性能够兼顾其文人身份与职业画家的生存需求；在情感表达的需求下，他将清供画的象征内涵作为情志寄托的理想载体，通过“物化”表达自己的遗民情感；在艺术理念上，清供画中的复古追求与其“求古追新”的画学思想相契合。陈洪绡正是选择了清供画这一媒介，得以在朝代更迭的特殊时期，实现个人艺术追求与时代精神的统一。

第3章 陈洪绶对清供画的实践

陈洪绶的清供画创作并非简单地沿袭传统,而是在深入理解传统清供画内涵的基础上进行了创造性的实践。他将个人的艺术理念、精神追求与清供画的传统语言相融合,形成了独树一帜的艺术风格。陈洪绶的绘画风格以“狂怪与理性”的辩证统一为核心,呈现出晚明社会文化下的独特审美。其创作基于于阳明心学倡导的个性解放与复古传统的形式规训之间,加上职业画家的身份色彩,他对各类绘画都驾轻就熟。《图绘宝鉴续纂》中曾对其作出了“花鸟人物,无不精妙,中年遂成一家。奇思巧构,变幻合宜,人所不能到也”^[34]的评价。画中以表象的“野逸奇崛”与内核的“理性克制”相统一,在文人画雅正范式外开辟出一条“怪中存正”的革新路径。吴敢则明确指出,陈洪绶的各类作品都体现其鲜明的个性特征,为明末画坛引入了新风尚。^[35]

在陈洪绶的清供画中,这表现为个人的“狂怪”气质与传统的“理性”精神相统一。其中,“狂怪”表现为物象造型的变形夸张、笔墨技法的率意挥洒与内心情感的自由宣泄,是其打破常规、追求革新的表现;“理性”则表现为对传统文化的深刻把握、对物象结构的精准认知与对人生哲理的深入思考,是其继承传统、保持内在秩序的特征体现。陈洪绶在清供画题材表现、形式语言和文化内涵上的实践,不仅展现了他对传统清供画的拓展与深化,也反映了他在明末清初特殊历史背景下的精神探索与艺术追求。

3.1 传统物象与创新表达的题材表现

陈洪绶在清供画题材选择上的“狂怪与理性”主要表现为“盛衰对比”的物象组合与“以形写神”的物人互动。一方面,他以雅致物象的理性择取延续文人画“以物寓志”的传统;另一方面,他又通过“盛衰对比”的物物组合与“以形写神”的物人互动,将残缺形态与非常规叙事注入画面。这种创作表达是陈洪绶在“求古”的理性秩序与“追新”的自我表达间寻求平衡的体现。

^[34] 同[10],第204页.

^[35] 同[10],第205页.

3.1.1 盛衰对比的物物组合

陈洪绶清供画中“盛衰对比”的物物组合形式本质上是以“理性”的秩序承载“狂怪”的变化。他遵循文人传统的审美秩序，选取典型的雅致物象，通过圆满形态与正向寓意构成“盛”的意象；他又突出冰裂纹瓷器、锈蚀铜器及梅枝疤节等残缺形态，以斑驳肌理与非常规细节形成“衰”的审美突破。

陈洪绶在物象选择上体现出理性遵循和个性表现。如前文所述，陈洪绶承继对传统文人清供题材的雅致追求，选取青铜器、陶瓷、梅兰竹菊、文房器玩等符合士大夫审美的雅致物象，是对清供画经典图式的理性继承。陈洪绶画中的清供器物清洁、端正、疏朗，呈现出清而不杂、雅而不俗的特点。他对白瓷的选择，缘于其简约雅致、不事雕琢的审美特质与文人画崇尚淡泊、返璞归真的艺术理念相契合。这既彰显了个人才学与鉴赏力，也是文人士大夫塑造古雅画面的艺术追求的体现。陈洪绶对梅花的选择则是其对文人择物秩序的理性遵循和对坚贞不屈精神的追求表达。正如朱良志曾说：“在陈洪绶画中反复出现的清供中，总是少不了梅花和红叶，梅花象征高洁，而红叶象征岁月飘零。”^[36]陈洪绶的《岁朝图》（图 3-1）《高隐图》（图 3-2）《赏梅图》（图 3-3）等多幅画作中均有梅花元素作为画面的主体或组合部分出现。这些物象以圆满、正统的自然结构和正向的象征意义成为陈洪绶物物组合中“盛”的元素。

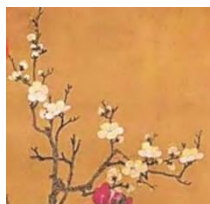


图 3-1 陈洪绶《岁朝图》
绢本设色 90.5×41cm
私人收藏 局部



图 3-2 陈洪绶《高隐图》
纸本设色 30×142cm
王季迁旧藏 局部



图 3-3 陈洪绶《赏梅图》
绢本设色 83×43.5cm
君匋艺术院藏 局部

在此基础上，陈洪绶又以独特的视角探寻这些传统物象中的奇特怪异之处。特别是他对花卉怪异部位的关注，形成了“老干分节”的独特表现。例如，《岁朝清供图》（图 2-13）中形态怪异的松木根雕与异石、白梅花枝上的疤节，以及梅枝节结和花蕊细节的表现，既彰显异于常态的细节特征，又遵循了严谨的自然

^[36] 朱良志. 生命清供：国画背后的世界[M]. 北京：中华书局，2020：25.

结构。这种对非常规物象的偏爱反映了陈洪绶内心“狂”的个性，是对理性规范继承之上的突破，也对清供画的发展产生影响。

陈洪绶清供画中具有两种物象形态，理性秩序下选择的物象为“盛”，个性变化的残缺物象为“衰”。他对这些物象进行组合，形成了独特的“盛衰对比”形式。一是自然之物的组合，他常将盛开的花卉与枯萎的叶片进行盛衰组合。例如，《冰壶秋色图》（图 3-4）中以菊花的盛开与凋零、叶子的青翠与枯黄的组合形成对比，呈现出陶渊明诗句中“三径就荒，松菊犹存”之感。野菊以其清丽本色为“盛”；残叶则以斑驳的斑点呈现其枯萎状态之“衰”。正如画面题跋中所述：

“时值三秋佳境，欲偕诸公至秋香深院采菊赋诗，以集三秋乐事……相呼看红叶，林下碎秋华……绶载入碧璃瓶，图之为尊觞。”诗中以菊花的盛衰映照人生的春秋。这种对比体现了传统清供画中对物象的理性选择，也是陈洪绶对常规组合形式的突破表现。二是器物的组合，他将崭新圆满陈旧破碎的器物进行盛衰组合。例如，《和平呈瑞图》（图 2-12）通过素净典雅的白瓷盆之“盛”与古朴沧桑的铜瓶之“衰”组合，营造出历史积淀的深邃感。陈洪绶对锈迹的偏爱不仅是对器物历史感的追求，更是对物象衰败美感的探索表达。三是器皿与植物的组合。例如，《瓶花图》（图 3-5）中“衰”的铜锈瓶和瓶中插有的表示“盛”的山茶花、竹叶、白梅。这种荣枯并置的组合方式看似脱离常规呈现“狂怪”，实则是“理性”秩序的遵循与思考，是狂怪与理性辩证统一的直观体现。



图 3-4 陈洪绶《冰壶秋色图》绢本设色 175×98.5cm 大英博物馆藏



图 3-5 陈洪绶《瓶花图》绢本设色 104×51cm 藏处不详

由此可见，陈洪绶清供画中的“盛衰对比”物象组合是其整体风格“狂怪与理性相统一”的重要表现，也是其“求古追新”理念的实践表现。除了物与物的组合外，陈洪绶还有许多以清供元素为辅的画作，在这类场景画面中，清供元素与人物的互动更是其思想精神和艺术追求的体现。

3.1.2 以形写神的物人互动

陈洪绶在清供画中探索了物与人之间“以形写神”的互动关系。“形”指外在物的表现形式，“神”指人物内核上的精气神韵，“以形写神”即通过外在物象的“形”来传达画中人物内在的“神”，将物的品格与人的精神相互映照。这样的组合体现的“狂怪与理性”在于：“理性”是陈洪绶对清供画“以物寓意”内涵的继承；“狂怪”则表现在他通过独特的情境设置，使人与物的互动具有全新的表现力。

第一，陈洪绶将文人画中常见的高士观梅、品茗论道等题材赋予全新内涵。例如，在《痛饮读骚图》（图 2-17）中，高士身着红衣，手持酒杯，面对打开的《离骚》书卷，神情复杂而又沉重。石案上的香炉、酒壶、插有白梅和竹叶的青铜尊等物象，与人物形成强烈的精神互动。画面以物之“形”诉人之“神”，以细腻写实的造型和铜锈的质感呈现出“形”，更以器物和画面人物的互动表达出“神”的内涵。这种物人关系处理，是对文人内心复杂情感的理性洞察，也是对常规表现手法的狂怪突破，更是陈洪绶对传统文人画“以物寓意”理念的发展。

第二，陈洪绶通过叙事关系的互动丰富了清供画的表现力。一方面，陈洪绶通过独特的互动姿势和叙事表现丰富画面表现力。在传统清供题材中，文人与物象的互动通常以静态观赏为主，姿态含蓄优雅，陈洪绶对此进行突破。例如，《晞发图》（图 3-6）中，陈洪绶刻画了文人酣饮微醉、松发解冠的情景，人物随意放松的“神”与案上的白瓷花瓶和冰裂纹酒樽的“形”形成互动。这打破了传统文人画中人物的庄重形象，真实地表现了文人在私密空间的自然状态。陈洪绶通过这种狂放不羁的姿态与精致典雅的清供物象的互动营造出脱俗又世俗的效果。另一方面，陈洪绶将人物与清供物象置于特定的情境中。例如，《高贤读书图》（图 3-7）中描绘了文人构思诗句的场景，人物沉思默想的“神”与案上随意摆放的笔墨纸砚、瓷瓶梅花等清供物象之“形”呼应。这种互动表现是陈洪绶对日常生活

场景的理性观察、对精神活动的物化表现的结合。



图 3-6 陈洪绡《晞发图》
纸本设色 105×58.1cm
重庆市博物馆藏



图 3-7 陈洪绡《高贤
读书图》绢本设色
106×49.5cm 王己千藏



图 3-8 陈洪绡《参禅图》
绢本设色 116.6×47.5cm
上海博物馆藏

第三，陈洪绡善于通过清供物象的象征性与人物精神状态的呼应体现“形神交融”。例如，《参禅图》（图 3-8）中，石案上静置的青铜花瓶、白瓷水盆与两位坐禅高士形成呼应，青铜花瓶的古朴象征着历史沉淀，白瓷水盆的纯净代表了心灵澄明，铜瓶中的白梅更是超尘脱俗的象征，与参禅者追求灵魂纯净的精神追求契合。这种物与人的精神互动是对传统象征系统的理性遵循，又通过独特的表现形式，展现出陈洪绡对禅意境界的独特理解。这种互动通过超越物质的表现方式展现出陈洪绡对精神交流的独特洞察。

由此可见，这种物人互动的题材表现，既包含对清供画“以物寓意”内涵的理性遵循，又通过情境重构、动态叙事与象征延伸，实现物象内涵的个性化拓展，最终在“形神交融”中完成了文人精神世界的深度刻画以及艺术表现的“追新”。不可忽略的是，这样的题材表现还具有思想上的哲理深度，这将在后续章节中进行具体探讨。

3.2 古法继承与个性趣致的形式语言

陈洪绡清供画的形式语言兼具传统的古拙韵味与个人的创新趣致。在造型表现上，他追求“古朴浑厚”的传统美感和“率意狂草”的个性特征；在空间布局中，他通过“繁简相宜”的构图营造丰富的视觉层次；在笔法设色上，他善用“古

雅多变”的技法表现物象的质感与神韵。这种将传统的“古拙”与个人的“奇趣”相融合的艺术形式，使其清供画呈现出独特性。

3.2.1 繁简相宜的空间布局

在陈洪绶清供画的画面构成中，“繁复”元素是其“狂放”的创造性表达，呈现丰富多变的艺术情趣；“简约”处理则体现了“理性”的节制与秩序，展现出其对画面整体关系的把握。这种“繁简相宜”的空间构成是理性规划与狂怪表达中“繁而不乱，简而不陋”的表现。

第一，理性的空间规划。一方面，陈洪绶善于通过物象大小、位置、色调的变化，建立清晰的主次层级关系。例如，《晞发图》（图 3-6）中就具有多层次的空间关系：一是石案上的白瓷花瓶和冰裂纹酒樽形成了“繁简”关系。白瓷花瓶造型简洁，线条流畅，体现了简约之美；冰裂纹酒樽表面细密的纹路呈现出繁复的质感，两件器物并置丰富了画面的视觉层次。二是白瓷瓶中的菊花和竹叶构成的“繁简”关系。菊花的描绘细腻生动，呈现出花瓣层叠、繁复多姿的形态；竹叶则以简洁的线条勾勒出基本轮廓，传达出枝叶自然舒展的动势，二者对比在视觉上形成了疏密有致的效果。三是瓶花和瓷器等物与束发冠、发簪之间存在的“繁简”关系。瓶花和瓷器作为画面的主要元素，细节丰富，造型各异；发簪等物则以简练的造型点缀其中，二者一繁一简，使石案上的器物丰富又不拥挤，各类器物的布置突出人物酣饮微醉的动势和惬意恬然的心态，共同营造画面“晞发”的叙事主旨。这种处理不仅使画面层次清晰、突出主题，还体现了陈洪绶对画面关系的理性表现。另一方面，陈洪绶对留白的处理是其理性空间思维的体现，他常在繁复的物象之间保留适当的空白区域。例如，《来鲁直夫人像》（图 3-9）中人物与清供之间的空白区域是视觉的缓冲与意境的延伸。这种留白处理既避免了画面的拥挤感，又增强了空间的开放性与想象空间，体现了陈洪绶对画面疏密关系的理性规划。



图 3-9 陈洪绶《来鲁直夫人像》绢本
设色 102.5cm×45.5cm 私人收藏



图 3-10 陈洪绶《蕉林酌酒图》绢本设
色 156.2×107cm 天津博物馆藏

第二，狂怪的视觉表达。与理性布局相对，陈洪绶清供图的空间布局又展现出狂怪的创造性表达。他常打破常规的中心对称或均衡布局，采用不规则的分布方式构图。例如，《蕉林酌酒图》(图 3-10)画面上方芭蕉叶的大面积不规则分布，打破了传统花鸟画常见的均衡布局。上半部分以巨大的芭蕉叶布满主要空间，加以湖石点缀，下半部分则置石案、古器物、人物、竹石等元素。这些繁简元素相互呼应，营造出一种疏密有致、主次分明的视觉效果。从整体上看，以画面中心的高士和石案为区隔，上半部分的芭蕉与湖石为“简”，下半部分的各类器物为“繁”。各类元素之间又有相应的繁简布置关系：一是画面上方的巨大芭蕉为“简”，湖石和石后的蔷薇为“繁”，以此布置互为画面上半部分的繁简关系；二是画面下半部分多个元素的布置则主次分明，以石案为中心，周围环绕着香炉、酒具、古书等各类古物，是为“繁”，右侧的铜鼎为“简”，延伸了画面的空间感，丰富了中景空缺的部分；三是前景左侧的竹石元素与右侧人物身下的蕉叶相呼应，形成了画面下方的横向均衡构图；四是中景的高士与石案构成画面的中心视觉焦点，以简洁的线条与周围繁复的器物形成对比。从局部上看，物象的繁复堆叠也是陈洪绶表现构图变化的重要体现。他常在画面局部区域集中布置多种形态、质感各异的物象，如画面中巨大的芭蕉叶与细小的竹叶共同营造出层次丰富的画面景深。芭蕉叶的简洁线条与湖石的复杂纹理形成对比，竹子的垂直线条与芭蕉叶的横向延展相互交织，既突出了主题，又丰富了画面细节。香炉、酒具、古书等各类清

供器具根据其功用散落在画面不同位置，既丰富了场景细节，又通过大小、形状的变化增添了视觉趣味。湖石的不规则形态与器物的规则几何形状相互映衬，进一步强化了繁简对比。画面前景的两位侍女及其周围的白瓷瓶、茶具、铜炉等器物突出了高士蕉下饮酒的动势，也增强了画面的动态感和纵深感。这种繁复的视觉表达，打破了传统绘画中常见的整齐有序，呈现出一种狂放的构图表现。

由此可见，这种繁简相宜的空间关系在不同层次上递进展开。陈洪绶通过个性化的艺术创造，实现了对空间布局的探索与创新。理性的空间规划为狂怪的视觉表达提供了结构基础，狂怪的视觉创造又为理性的空间组织注入了艺术活力，二者相辅相成，共同构建了陈洪绶清供图独特的空间美学。

3.2.2 古朴率意的造型表现

陈洪绶清供图中的古朴与率意形成了一种特殊的关系：古朴代表着对传统形式语言的继承，体现了理性的秩序和规范；率意则体现了艺术家个性化的表达与变形，呈现出狂怪的创造性与突破性。陈洪绶善于捕捉物象的本质特征，通过准确且富有表现力的造型传神写照。

第一，古朴是“理性”的形式基础。“古朴浑厚”的造型表现是陈洪绶“师古而不泥古”理念的体现，他在继承前人的基础上推陈出新，形成厚重苍郁的画风。陈洪绶的艺术风格是在唐、宋、元各大家的影响下所形成的，这一点在其诸多自述中均有所体现。如，《墨竹图》中写其画竹“以与可为第二义”，说明他仿宋代墨竹大师文同而认为仅次之；《杂画册》第九页设色菊花上自题“张燕客家有石田菊叶，颇仿之”，说明他的粗笔花卉取法自沈周。陈洪绶画面古朴典雅的艺术表现在众多大家的著论中有所提及。如，同朝代的朱谋要在《画史会要》说陈洪绶的画“有秦汉风味，世所罕及”；徐沁在《明画录》中说他“刻意追古”；秦祖永在《桐阴论画》评价：“深得古法，渊雅静穆，浑然有太古之风”；钱杜在《松壶画赘》说他：“如遇古仙人，欲乞换骨丹也。”观其画可感“如见三足鼎彝，不类人间所闻。”^[37]“高古”成为了陈洪绶绘画风格的最显著特征。他醉心古器

^[37] 朱良志. 无生法忍与陈洪绶的高古画境[J]. 学海, 2011(04): 129-142.

物的研习，常以苍劲浑厚的笔意描绘青铜器厚重高古之感，并在继承前人的基础上加以革新。陈洪绶继承宋元文人画的疏密结构，融构图开阔与物象凝练为一体，创造古朴浑厚的效果。例如，《松下高士图》（图 3-11）以浓墨淡墨铺陈苍劲虬曲的古松，表现出枝干盘结、苔点斑驳的效果，映现了古木的苍劲气韵。但对枝干的描绘尊重了自然生长的规律，还通过强调主干与枝条的结构关系体现出对形式逻辑的理性思考。整体用笔洒脱简练，一反旧式繁复，于古拙中见出新意。这种对物象内在结构的强调使其清供画具有扎实的形式基础，避免了因单纯追求怪异而失去造型的真实感与说服力。可见，陈洪绶立足古法却不拘泥于古法，将传统美学精神转化为自己的艺术语言，在吸收与创新中彰显高古雄浑、返璞归真的审美旨趣。



图 3-11 陈洪绶《松下高士图》绢本设色 145.6×53.6cm 私人收藏

第二，率意是“狂怪”的个性表达。首先，陈洪绶善于在传统造型语言上融入强烈的个人情感，线条纵横驰骋，挥洒自如。例如，《蕉林酌酒图》（图 3-10）中傲然挺立、线条跳跃奔放的芭蕉，以叶茎粗细曲直变化彰显线条律动之美。陈洪绶不仅力求突破师古、变古、出新，还肆意挥洒个性，使作品呈现出奇崛瑰丽、苍茫雄浑的独特风貌。他将清供物象的造型、神态、气韵兼容，于细微处透视物象的内在文化意蕴，运笔间彰显豪放不羁的性情。其次，陈洪绶晚年多作狂草，个性张扬，无拘无束，也正是此种心境的外化。例如，《松下高士图》（图 3-11）中线条时而挺拔劲峭，时而婉转柔和，呈现出富有节奏感的视觉韵律。梅干如屈铁，枝桠飞动，以简劲有力的线条勾勒出傲雪凌霜的高洁品格。墨色多变，疏密枯润各异，运笔也时而筋力遒劲，时而飘逸洒脱，呈现出不拘一格、豪情纵横的率意狂草风貌。这种率性任真、笔随心动的狂草风格无疑是陈洪绶晚年艺术个性解放的生动写照。最后，他还通过变形夸张重构物象形态。如，《铜瓶插荷图》（图 2-4）中拉长瓶颈的铜瓶；《隐居十六观》之《浇书》（图 2-8）中石板桌上夸张造型的酒壶和荷叶杯、《谱泉》（图 2-20）中方正怪诞的茶壶和水壶等形态各异的变化造型。在陈洪绶的笔下，清供物件不再是单纯的

静物描摹，而是内心的激昂与豪迈情感的体现，呈现出“看似无法而实有法”的境界。

由此可见，理性的“古朴”为狂怪的“率意”提供了必要的形式基础。陈洪绶通过个性化的笔法与造型，打破了传统清供画中常见的程式化倾向，使作品呈现出鲜明的个人风格。古朴源于对唐宋元传统的继承，表现为厚重苍郁的理性形式基础，通过凝练物象展现高古韵味；率意则是突破传统的个性表达，以狂放线条和变形传递心绪，在看似无法中暗合法度。

3.2.3 古雅奇变的笔法设色

方薰在《山静居画论》中对陈洪绶的笔法设色作出总结：“落墨赋色，精意毫髮，僻古争奇，各出幽思。”^[38]陈洪绶笔法设色的“古雅”与“奇崛”是在同一艺术语言中的统一。“精意毫髮”指其对传统技法的精准把握，体现理性的古雅；“僻古争奇”则指其突破常规的创新表达，展现狂怪的奇变。

第一，古拙多变的笔法。陈洪绶清供画笔法的演变过程本身就是狂怪与理性统一的生动体现。陈洪绶的笔法“师古而求变”，既有圆劲流畅的线条，又有方折硬朗的笔触，呈现出独特的多变性。其笔法的形成与演变，与他丰富的艺术修养和不断演进的艺术追求有关。他早年临摹李公麟的画作，受到“游丝描”的影响，师从蓝瑛、孙扶后用笔松紧结合，此时期陈洪绶的线条表现以圆润流畅为主。之后，陈洪绶汲取宋元名家之长，形成了兼具圆笔与方笔的独特风格，是其“师古”的理念体现。到了陈洪绶艺术生涯的中期，他多用硬朗的直折方笔，笔触呈现明显的转折顿挫，或以粗折笔表示粗犷放纵，或以细笔中锋表示细腻工整，体现了其“求变”的理念。晚年时期，陈洪绶的笔法更趋细腻柔和，多以中锋用笔，线条圆润工整，更显“高古”之韵。这种笔法的变化过程是陈洪绶对不同艺术流派的吸收融合、对传统法度的理性继承，更是其追求艺术革新和确立个人风格、不断突破自我的狂怪精神的体现。

在陈洪绶早期的画作中，多以小而尖的中锋勾描画面，体现出对自然物象的细致观察和灵活表现。例如，《铜瓶插荷图》（图 2-4）中荷叶和花瓣的描绘上体

^[38] 黄涌泉. 陈洪绶年谱[M]. 北京：人民美术出版社，1960：156.

现了短小刚劲而又尖锐的笔触。又以中锋勾勒的手法塑造铜瓶轮廓，既准确传神又不失流畅自然，将平凡的铜瓶与荷花转化为意境深远的艺术形象。这种将平凡物象提升为艺术意境的风格也是陈洪绶艺术修养和独特审美视角的彰显。

在陈洪绶中期所作的《冰壶秋色图》（图 3-4）中，花卉与瓶身主要采用中锋细描的手法，这种细腻入微的笔触不仅准确刻画了物象的形态，还彰显出画面以清新雅致的气质。大瓶上的蓝色布饰在处理上改用重笔蘸焦墨，形成浓重而略显干涩的效果，突出了布饰的质感。

到了晚年，陈洪绶以工整的笔法为主。例如，《玩菊图》（图 3-12）中菊花工细，与瓷瓶一柔一刚，用笔多变，浓淡相宜。菊花花瓣以轻盈的笔触勾勒，层次分明，叶脉勾勒遒劲有力。瓶身的描绘则以流畅的中锋线条勾勒轮廓，再辅以淡墨渲染质感，既突出了器物的形态，又营造出古朴典雅的韵味。石头用笔简练而富有变化，以干湿相济的皴法刻画质地，粗细、疏密、浓淡的变化展现了石头的坚实质感，又不失灵动之韵。整幅画面笔墨相济，干湿相宜，工整中见灵动，细腻处显豪放。

陈洪绶的笔法经历了从早期的圆润流畅，到中期的刚柔并济，再到晚期的精细工整的演变过程。这种演变反映了陈洪绶对传统技法的继承、融合及革新。他的线条饱含书法笔意，奇崛多变，或方折遒劲，或圆润流畅。这种独特的笔法不仅展现了陈洪绶对物象形态的精准把握，更是其将平凡物象提升为艺术意境的理念彰显。这种笔法是其对自然物象的概括与夸张变形能力的体现。他善于运用富有表现力的线条，将各类清供的形态刻画得生动传神。陈洪绶的笔触时而挥洒自如，时而精细入微，充分展现了其对物象形态的独到把握。这一独特的笔法风格的形成还与陈洪绶深厚的书法功底和对古法的深刻领悟密不可分。黄涌泉曾总结陈洪绶的书法学习：“早年从欧阳通的《道因碑》用功，中



图 3-12 陈洪绶《玩菊图》纸本设色 118.6×55.1cm 台北故宫博物院藏

年参学怀素，兼收褚遂良、米芾之长，并得力于颜真卿的《三表》。”^[39]可见陈洪绶是融合了篆、隶、草、楷等多种书法风格，从欧阳通习得方折之韵，从颜真卿身上汲取圆转之意。这种书画融通的实践丰富了陈洪绶清供画的笔法表现，这既体现了其对传统技法的理性掌握，又展现了艺术出新的狂怪精神。

第二，古雅奇变的设色。陈洪绶清供画以主体淡雅与局部鲜艳的设色展现出古雅奇变的理性与狂怪。翁万戈曾评价为“重彩不失古雅之趣，淡彩不觉有贫薄之缺。”^[40]这种设色风格的形成，与其对传统绘画的深入研究以及对时代审美的把握密切相关。陈洪绶结合晚明时期的审美趋向，形成了清新雅致又不失古意的设色语言。在花卉设色上，他常用素雅淡雅的基调表现花卉的清新脱俗，遵循传统文人画的色彩规范，体现理性的古雅，又善于在细节处设置色彩亮点。例如，《冰壶秋色图》（图 3-4）中的红叶采用嫣红色调，通过细腻的晕染营造出秋意盎然的氛围，叶面上晶莹露珠的刻画更增添了生动感，符合文人画的古雅审美。残叶以暗褐色表现其枯萎状态，叶片上的斑点则用淡墨点染，营造出丰富的视觉效果。野菊以清淡的米白色为主，花瓣边缘略施淡黄，小瓶中的蔷薇则以淡粉为主，胭脂点缀，与整体淡雅基调相呼应，体现出设色的变化。在器物的设色上，陈洪绶对瓷器追求晶莹温润的质感，对铜器则着重表现其古丽厚重的锈色、古朴沧桑的韵味，运用色彩的对比与变化来增强画面的表现力。他善于运用多种色彩来表现铜锈，以此营造出青铜器历经岁月洗礼的质感。如，《铜瓶插荷图》（图 2-4）和《岁朝图》（图 2-33）等画面中的铜瓶设色，陈洪绶以深浅不一的墨和花青为主，融入朱砂和赭石，通过色彩的晕染叠加，瓶身的色彩变化细腻而丰富，营造出铜瓶表面斑驳绚烂的效果。又如，《和平呈瑞图》（图 2-12）中除了青铜器，还有白瓷器，以淡米白色为基调，辅以细腻的灰色调子勾勒白瓷盆的轮廓，塑造出瓷器独特的光泽感和质地感。再如，《冰壶秋色图》（图 3-4）中碧璃瓶的以深浅不一的青绿色调表现瓶身的透明感，以淡墨淡彩画出水中的花枝，罩染一层浅绿，使瓶中枝条若隐若现，营造出玻璃特有的质感。瓶身包裹的蓝色布饰则采用较深的石青，再加黑色緋边，增添了瓶身的庄重感和古朴气息。

由此可见，陈洪绶善用薄施淡扫，色彩清新明快，点染随意天成。这种独特

^[39] 同[38]，第 26 页。

^[40] 同[19]，第 267 页。

的设色风格,是陈洪绶对不同材质物象的细致观察和精准表现的展现,也是其“求古追新”画学理念的体现,丰富了明末清初清供画的艺术表现。

3.3 狂逸情感与哲理思考的文化内涵

陈洪绶是一位具有深厚文学修养和哲学思考的文人画家,他的清供画不仅是艺术形式的创新,更是哲学思考和精神境界的彰显。陈洪绶的好友周亮工曾在《读画录》言:“若章侯者,前身盖大觉金仙,曾何画师足云乎。”^[41]这正是对陈洪绶超越画技、臻于哲思境界的精准评价。他清供画中独特的题材表现和形式语言,具有“狂”与“理”相统一的思想内涵,进一步表现为:通过物我相合的意境营造,展现返璞归真的闲适与清高孤洁的品格;以生命永恒的哲学思考,传达对世事变迁的感悟和对生命本质的认识;在不屈坎坷的人格昭示中,表达对理想境界的坚守与追求。

3.3.1 物我相合的意境营造

陈洪绶清供画中的“狂怪与理性”在“物我相合”的意境营造上表现突出。他特立独行的艺术个性与其深厚文化底蕴的融合,使其清供画既呈现出狂放不羁的艺术语言,又蕴含理性克制的内在秩序。陈洪绶的清供画通过“物我合一,兴象寄情”的艺术表达营造出闲适又孤寂的复合意境,也是17世纪清供画象征内涵的继承。闲适情调源于理性精神的沉静与克制,孤寂氛围则源于其内心狂放不羁的情感宣泄。

第一,悠然淡泊的闲适情调。陈洪绶一生坎坷,内心充满苦闷与悲凉。在这种心境下,他的画面都透露出一种超然物外的闲适情调。他通过精心选取与布置清供物象,展现文人雅士怡然自得的精神境界。这种意境的形成与他追求返璞归真、怡然自得的人生态度密不可分。例如,《吟梅图》(图3-13)中文士于石桌前咏梅赋诗,傍有梅花古瓶,清雅脱俗。文士凝神审视,若有所思,整个人似已物化,精神超越形骸而卧游物外。陈洪绶传达出文人渴慕高洁、追求脱俗的精神追求,共同营造出一种澹泊寡欲、怡然自得的画面意境。可见,花卉古瓶、诗琴书

^[41] 同[38],第149页。

卷等器物除了是文士精神品格的外化,还显现出一种清幽淡泊、心静如水的禅意。陈洪绶通过外在景象传达内心感悟,抒发个人情志,表现了明末清初文人面对乱世的超然心态。他一生仕途坎坷,却能在逆境中保持高洁情操,这些作品也是他内心世界的真实写照,是他对文人理想生活状态的向往和追求的映现。这种超脱世俗、返璞归真的闲适情调,正是陈洪绶内心追求的澄怀观道的禅境。



图 3-13 陈洪绶《吟梅图》绢本设色
125.2×56cm 南京博物院藏



图 3-14 陈洪绶《调梅图》绢本设色
129.5×48cm 广东省博物馆藏

第二,萧散冷峭的孤寂氛围。这与闲适情调相伴相生,正是其狂放不羁的情感宣泄与狂怪气质的集中体现。陈洪绶内心的躁动不安、郁结难解的情感,通过其笔下萧索凄清的意境得到释放,形成了理性表象下的情感张力。这种意境折射出陈洪绶不染尘俗、清高孤洁的精神境界。他笔下的花木虫鱼、器皿砚台,都笼罩着一种萧索凄清之感。例如,《调梅图》(图 3-14)中贵妇人端庄大气与平静面容下,是陈洪绶对生命本质的跳跃性思索。她随意垂地的衣裳,无声地诉说着一一种超脱尘世的宁静,这种宁静正源于对世俗束缚的反叛。婢女们在火炉旁调梅的动作,隐喻了陈洪绶对人生百味的深刻体悟与不平情感的调和。淡雅色彩下的清冷与孤寂,是其内心情感激荡的外在体现。背景中花瓶、梅花、太湖石、矮榻等清供器物,虽以传统文人雅物的形式出现,却在陈洪绶笔下获得了带有个人情感色彩的生命力,成为其狂放情感的寄托。梅花衬托出画中人物惆怅的内心世界,

正是陈洪绶情感宣泄的重要途径。

由此可见，陈洪绶以物象寄情，在清供图营造出悠然淡泊的闲适情调与萧散冷峭的孤寂氛围，抒发自己的身世之感，表达对理想人格的追求。他将清供的“物”与“我”之内心的情感冲突、对世俗的不满、对理想的执着等复杂情感相合，不仅是画中之物，就连人和场景也是陈洪绶情感的彰显。这种崇高孤洁、不染尘俗的人格理想，正是陈洪绶内心狂放情感与理性节制相互交织的精神归宿。

3.3.2 永恒瞬逝的生命思考

陈洪绶清供画的“狂怪与理性相统一”还体现在其对生命本质的思考中。这种统一性表现为他在面对生命“永恒性”与“瞬逝性”双重特性的认知上。如朱良志所说，陈洪绶“以冷峻的眼光阅历人间风烟，将它淡去，淡去，在永恒面前，一切都如清风届耳。”^[42]他以“狂”的艺术表现直面生命的“瞬逝”，呈现出对世事变迁、朝代更替的强烈情感反应；又以“理性”思辨的态度，从瞬息变化中提炼出生命的“永恒”意蕴，形成了一种独特的生命哲学思维。这种生命观，在其清供画中通过对时间流转、生命周期的艺术表达，使其从物本质属性上升到人的生命思考中，“物”成为了永恒的生命意象。

第一，对“瞬逝”的敏锐捕捉。陈洪绶以狂放的艺术语言描绘花开花落、物是人非等生命流转的瞬息变化，直面生命的短暂与无常。这种对“瞬逝”的关注，是他在明清易代的社会变革、个人仕途沉浮的人生际遇之中，内心狂放情感和对现实的深刻感受的映射。这种生命思辨通过其“盛衰对比”的物物组合来体现。如，《岁朝清供图》（图 2-13）中白瓷瓶内怒放的红色山茶花象征生命的勃发，花叶上布满的枯洞则暗示生命的衰败。这体现了生命的多重形态，山茶花瓣上细密的皱纹与梅枝上的枯梢共同呈现出自然生命的循环。可见陈洪绶对生命“瞬逝性”的狂放果敢的直面，他没有回避生命中的凋零与衰败，而是将其作为生命整体的组成部分加以呈现。又如，在《蕉林酌酒图》（图 3-10）中，陈洪绶以青翠欲滴的蕉象征生命的勃发，部分枯萎卷曲的蕉叶则预示生命的终结，二者揭示了生命之无常。画中人物望着远方，似乎穿越纷纷扰扰的尘世和迷离的岁月，穿过花开

^[42] 同[36]，第 28 页。

花落的时光隧道，来到一片静寂的精神世界。陈洪绶如画中人物一样，“望着远方，穿过纷纷扰扰的尘世，穿过迷离的岁月，穿过冬去春来、花开花落的时光隧道，来到一片静寂的世界。”^[43]蕉叶的盛衰变化映照出陈洪绶心中的人生苦短，悲从中来。陈洪绶通过对传统物象的运用与重构，在瞬息变化中寻找恒定不变的生命意蕴，将狂放的情感提升为理性的哲学思考。

第二，对“永恒”的理性追求。在陈洪绶的清供画中，古旧器物常常成为连接过去与现在、沟通瞬逝与永恒的重要媒介。画中的古铜器、旧瓷罐、斑驳古琴等物象虽呈现出岁月痕迹，却依然保持着原有的功能与美感，象征着生命形态虽会改变，但其本质与价值却能永恒流传。如，《吟梅图》（图 3-13）中文士面前的古铜花器虽有斑驳痕迹，却仍能盛放清雅梅花；《品茶图》（图 2-19）中的古旧茶具虽历经沧桑，却仍能承载文人雅士的精神交流。这些古旧器物的存在形态，体现了陈洪绶对生命永恒性的理性思考：物质形态可能随时间流逝而变化，但精神价值却能永恒存在。花卉作为清供画中的重要元素，承载着陈洪绶对生命永恒与瞬逝的思考。花木在陈洪绶笔下既有盛开绽放的生命活力，也有凋零枯萎的衰败征兆，构成了生命周期的完整呈现。

陈洪绶还通过对生命循环往复规律的把握，揭示生命的永恒意蕴，体现出其理性思辨的哲学态度。例如，《梅石图》（图 3-15）中，岩石象征着稳固与永恒，梅花象征着生命的周期性更替。二者的结合正是永恒与瞬逝的统一，梅花虽然会凋零，但来年依然会在同一枝干上绽放；岩石虽然稳固，但也会在漫长的岁月中风化改变。陈洪绶清供画中的人物形象也体现了他对永恒与瞬逝的思考。画中高士往往处于静态活动中，形成了时间停滞的永恒瞬间。环绕在高士周围的花卉、器物又暗示着时间的流逝与生命的变化。这种静与动、永恒与瞬逝的对比统一，是陈洪绶对生命本质的理解表达在清供画上的实践。

由此可见，陈洪绶对生命的思考是其形式语言在精神内涵上的进一步表现，体现其面对生命无常时返朴归真、淡泊名利的旷达胸襟。



图 3-15 陈洪绶《梅石图》
纸本笔墨 115.2×56cm
故宫博物院藏

^[43] 同[36]，第 28 页。

这种态度既是对传统文人精神的传承，体现了其理性思考的一面；又融入了明末清初特定时代背景下的个人情感表达，体现了其狂放个性的一面。

3.3.3 高洁不屈的精神昭示

陈洪绶的清供画在体现意境营造和生命思考之外，还以清供意象塑造了一种既不媚俗世又不失节操、既特立独行又恪守传统的理想人格。其中既有狂放不羁的艺术个性与精神自由，又有理性自持的道德坚守与人格定力。

第一，传统人格理想与个人精神追求的统一。如前文所述，陈洪绶以文人雅物，表达不随波逐流、特立独行的个性风骨，这在“狂怪与理性相统一”的精神层面中对应表现为：“理性”是承继理想人格，“狂怪”是融入个人情感。例如，《高士持莲图》（图 3-16）中，陈洪绶不以常用的祝寿象征如灵芝、寿桃、松柏等入画，而是以瓶中三朵白莲赞颂画中人物的高洁人格。这种别具一格的画面安排，既打破了传统的表现模式，体现了陈洪绶狂放不羁的艺术个性；又借莲花出淤泥而不染的传统象征，表达了对高洁人格的理性推崇。画中侍者手捧古瓶，瓶中盛开的莲花在画中表现出出尘脱俗、清雅绰约的形象，是高士形象的外化，也是陈洪绶理想人格的象征。莲花成为人物精神与陈洪绶个人追求的写照，这既表达了他对传统文化精神的认同，又融入了他个人的生命体验与价值判断。陈洪绶通过传统象征与个人表达的结合，塑造了他既有传统又有个人特色的理想人格。

第二，外在形式的狂放表现与内容的理性坚守的统一。这是其狂放笔法与奇巧构图中的精神昭示，这种外狂内理的艺术风格，成为其清供画中高洁不屈精神的重要表现形式。如，《听吟图》（图 3-17）中两人一人吟诗，一人聆听，画面中央的树根上放置着一瓶花，古铜器中的梅花与红叶映衬高士风骨。陈洪绶以狂放的笔触描绘梅花与红叶，线条简练有力，形成了鲜明的个人风格；却又通过这种狂放的表现彰显了陈洪绶与梅花心神相通、风骨相似的精神境界。这种外在狂放与内在理性的统一，正是陈洪绶面对复杂时代的精神态度。又如，《吟梅图》（图 3-13）中描绘文人作画题字、品茶赏梅的场景。画中梅花、古琴、茶器、佛手等清供元素营造出隐逸生活的闲适致远。陈洪绶以简练狂放的笔触描绘这些物象，传达了对高洁情操的追求，昭示了理性自持的精神内涵。



图 3-16 陈洪绶《高士持莲图》绢本
设色 134.5×60cm 私人收藏



图 3-17 陈洪绶《听吟图》绢本设色
78.8×47.9cm 扬州博物馆藏

由此可见，陈洪绶仕途坎坷，笔耕自娱的一生使他的清供画有对现实的深刻感受和对理想的执着追求，正如高居翰讲所说：“画家所表现的，也正是这引起时空场景，而不是人物心性的刻画。”^[44]他的清供画彰显了自身虚怀若谷、不阿一世的精神境界。

综上所述，陈洪绶对清供画的实践是其“狂怪与理性相统一”艺术风格的突出体现。他找到了相悖元素之间的融通点和层层递进的内在联系，题材表现是形式语言的表达媒介，二者又在精神层面上有着进一步的内涵彰显。在此共同作用下，他的清供画超越了单纯的风格类别，以传统物象为载体，融入个人情感与时代特质，成为一种辩证的哲学思考和精神彰显。他“求古追新”理念的艺术实践超越了单纯的形式探索，形成了具有鲜明个人特色的艺术风格，不仅丰富了 17 世纪清供画的表现形式，更对后世产生了深远影响。正是通过这样的革新实践，陈洪绶的清供画成为连接传统与变革的重要桥梁，影响了清代及近现代众多画家的创作理念和表现手法，其艺术成就和精神价值在中国美术史上占有重要地位。

^[44] (美)高居翰著，李佩桦等译. 气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2009：162.

第4章 陈洪绶对清供画发展的影响

陈洪绶的清供画反映了个人的艺术追求、精神境界，以及当时社会文化的审美趣味和文人阶层的精神面貌。他对清供画发展的影响有以下两个方面：一是绘画语言的直接传承，通过其亲友弟子、区域画派到宫廷画坛的技法延续；二是艺术观念的深层启示，从清代画坛对其理念的继承到近现代艺术对其精神的转化。通过分析陈洪绶与同期及后世画家的关联，能够明晰其“求古追新”理念下的艺术实践如何对传统清供画进行反哺，以及其如何影响中国清供画的新发展，完成对陈洪绶与 17 世纪清供画关系研究的整体把握。

4.1 绘画语言的传承

陈洪绶的绘画语言是后世画家学习和模仿的重要对象，其笔法、构图和技法在不同时期、不同画派中得到了广泛传承和创新性发展。尤其通过其亲友弟子，得以传承和延续，形成了一条清晰的艺术脉络。黄涌泉曾在《陈洪绶年谱》中指出，从陈洪绶同时至清末，这一传派收入五十五人。^[45]足见陈洪绶在绘画史上的影响之广、传承之久。陈洪绶绘画语言的传承主要通过以下三个路径展开：亲友弟子的直接传承、区域画派的艺术转化以及后世画家的创新发展。这些传承既保留了陈洪绶绘画语言的核心特质，又根据不同时代的审美需求和艺术家的个人风格进行了创造性转化。

第一，绘画技法方面的影响。陈洪绶清供画的技法中最为突出的是对树枝树干“老干分节”的画法。例如，《岁朝清供图》（图 2-13）中的梅花枝干、松树枝干以刚劲有力的线条勾勒，基本结构遵循自然生长的特性，体现了对传统的尊重与对自然的观察。在细节处理上，枝干的转折处采用夸张的角度变化，以“老干分节”的特点表现，呈现出一种独特的韵味。花瓣的描绘则以简洁有力的笔触完成，既保留了梅花的基本形态特征，又通过笔法的施以变化。这种以刚劲有力的线条勾勒梅花枝干、强调节疤变化的表现手法，影响了后人的学习实践。

^[45] 同[38]，第 352 页。

在亲传弟子中，严湛是最为重要的传人之一。严湛，字水子，山阴（今浙江绍兴）人。他是陈洪绶的得意门生，甚至陈洪绶的赝画多为他所画。^[46]严湛延续了其怪诞高古的风格，还继承了陈洪绶的艺术理念，尤其在人物与器物的组合构图上形成固定范式。在技法层面，严湛保留了陈洪绶“老干分节”的独特画梅技法，笔法刚劲有力，线条古拙方硬，具有金石韵味。在他与陈洪绶合作的《眷秋图》（图 4-1）中能够看出，严湛在枝干处理上延续了陈洪绶的方折用笔，但线条更为工稳，少了几分恣肆。相比陈洪绶枝干分节的灵活变形，严湛的分节处衔接则更趋圆润均匀，体现了其对师法的谨慎遵循。陈洪绶的枝干更有古意，严湛则趋于自然观察，缺少“古”的内涵深化。这也是陈洪绶弟子普遍存在的“形似而神稍敛”的表现。这种传承不仅体现在技法的模仿上，更反映了对陈洪绶“求古追新”艺术理念的理解和发展。



图 4-1 陈洪绶 严湛《眷秋图》
绢本设色 137×51cm
王己千收藏

在家族传承上，陈洪绶的子嗣和家人对其艺术的延续同样值得关注。其四子陈宇（陈小莲）是最杰出的弟子，其深受父亲人品画风的影响，明亡后同父亲一样“绝意进取”^[47]。在《雪景人物轴》（图 4-2）中，两颗老树的造型几乎完全沿袭了陈洪绶的画法，被松禅老人称赞“笔法萧散，无愧门风”^[48]。不过，相比于父亲的作品，陈小莲的画风更为拘谨，笔墨趋于柔和，缺少陈洪绶狂放不羁的艺术个性。正是陈小莲对陈洪绶的遗文进行搜集整理，才有了现存的《宝纶堂集》。陈洪绶的长女陈道蕴、小妾胡净鬘也是其艺术的重要传承者。陈道蕴擅画竹，以诗画闻名越中，风格洒脱，脱尘出俗。胡净鬘受到陈洪绶的多番指教，陈洪绶曾给予高度评价：“文词妄想追前辈，画苑高徒望小妾”。她在《梅竹山水册》（图

^[46] 同[10]，第 241 页。

^[47] 同[10]，第 240 页。

^[48] 同[19]，第 267 页。

4-3) 中绘制的四页梅花湖石, 全仿陈洪绶的风格, 尽管笔墨较为纤弱, 但却颇显秀雅风韵, 在花卉的设色和造型上保留了陈洪绶“老干分节”的基本特征。胡净鬘在陈洪绶去世后继续创作, 成为其艺术风格的重要延续者, 她对陈洪绶清供图中的梅、菊等象征物的理解和表现, 使这些意象在后世清供图创作中得以延续。



图 4-2 陈宇《雪景人物轴》124.2×62.1cm
浙江省博物馆藏



图 4-3 胡净鬘《梅竹山水册》纸本设色 21×19.9cm
苏州博物馆藏



图 4-4 任熊《十六应真图册》绢本设色 54×96cm
南京博物院藏

海上画派对陈洪绶清供图技法的继承与创新尤为突出, 周京新曾说: “陈洪绶对清代‘海上三任’的影响特别明显, 后者的造型语言与之如出一辙, 一脉相承。”^[49] 尤以任熊、任伯年为代表。其中, 任熊“最得老莲精神面貌”^[50], 其《十六应真图册》(图 4-4) 中的树干节疤造型明显体现了陈洪绶“老干分节”的影响, 通过墨线勾勒、淡墨渲染, 形成外浅内深、黑白分明的独特效果。《临陈洪绶钟馗图》(图 4-5) 是任熊临摹陈洪绶《钟馗图》(图 4-6) 的作品, 模仿了陈洪绶画中铜爵内置菖蒲的搭配。画作中对钟馗的形态和清供的描绘与陈洪绶别无二致, 线条更为硬挺, 设色更为清新, 但相比陈洪绶则缺少了古意韵味和内涵。任熊的花鸟画与陈洪绶同样具有装饰趣味, 也有率意的画风, 体现了对陈洪绶艺术精神的理解。

^[49] 周京新, 杨臻臻. 变而不异独步来——与周京新教授关于陈洪绶绘画艺术的对话[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2016, (03): 33-36.

^[50] 同[19], 第 355 页.

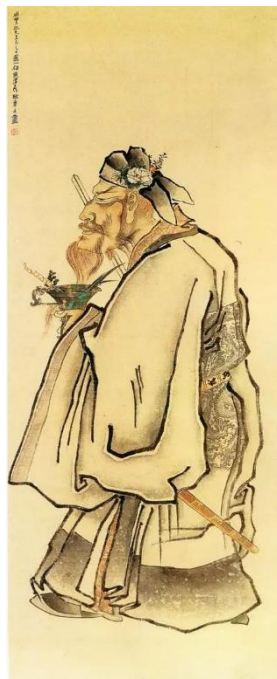


图 4-5 任熊《临陈洪绡钟馗图》纸本
设色 97.6×35.6cm 苏州博物馆藏



图 4-6 陈洪绡《钟馗图》绢本设色
124.5×58.6cm 苏州博物馆藏

任伯年则是陈洪绡画风的重要传承者，在高古之中加入活泼清丽的个性风格。如翁万戈所说：“传到任伯年，陈派达到了划时代的变化”^[51]。任伯年的清供图题材广泛，既有文房用品、四时花卉等传统题材，也有反映世俗生活的时令美味等内容，在继承陈洪绡雅俗共融特质的同时，又加入了更多生活气息。如，《东坡玩砚图》（图 4-7）《献瑞图》（图 4-8）等作品既取法陈洪绡，又融合民间元素，使画面兼具高雅清新和民间烟火气，在题材内容上是对陈洪绡清供画的拓展和创新。尤其在《岁朝图》（图 4-9）中，任伯年运用鲜艳的色彩和精细的笔触描绘各种吉祥物象，展现出明显的世俗化趋势，这与陈洪绡《岁朝清供图》（图 2-13）中体现的民间祈福寓意相呼应，是对陈洪绡艺术理念的进一步拓展。在《紫绶金章图》（图 4-10）中，线条的灵活运用与陈洪绡的线条有共通之处，二者都注重线条的节奏感和韵律变化，以及通过线条塑造器物的立体感和质感。陈洪绡善于用富有弹性的线条勾勒物象，在处理细节时尤为精确，这些特点在任伯年的作品中得到了继承和发展。

^[51] 同[19]，第 356 页。



图 4-7 任伯年《东坡玩砚图》纸本设色 106×26.3cm
故宫博物院藏



图 4-8 任伯年《献瑞图》纸本设色 148.7×78.2cm
中国美术馆藏



图 4-9 任伯年《岁朝图》纸本设色 133×65cm
故宫博物院藏



图 4-10 任伯年《紫绶金章图》纸本设色 80.9×35cm
中国美术馆藏

第二，构图方面的影响。陈洪绶常采用三角构图或对角线构图，为画面提供稳定的结构基础。例如，《蕉林酌酒图》（图 3-10）以高士为中心的三角形构图，既遵循了传统绘画的构图法则，又为画面提供了稳定的视觉重心。陈洪绶在画面主次关系的安排上，常常是器物陈设相对繁复，右人物形象则显得简约洗练，正是前文所述“繁简相宜”。例如，《晞发图》（图 3-6）中人物置于画面中心位置，周围的瓶花、发簪、酒樽等多个清供器物则以辅助元素的姿态环绕分布，主次分明，繁简相宜。严湛受到陈洪绶构图表现的影响，将清供物象按照主次分明、疏密有致的原则进行安排，使画面既丰富又不显杂乱。例如，二人合作的《仙人图》（图 4-11），通过人物群像与清供物象的疏密对比构建视觉层次，核心人物以密集的衣纹饰带繁化细节，次要景物则留白或简笔处理。画面中央仙人衣袍上的纹样繁复层叠，背景仅以淡墨皴擦轮廓，体现“密不透风，疏可走马”的布局。清供器物则采用对角线构图，物象沿画面左下至右上的隐形轴线分布，还通过虚实相生手法营造纵深空间。这幅画中也有“老干分节”技法的体现。古松主干以双钩夹叶法塑造，每段枝节转折处施以焦墨皴擦，模拟树皮质感。如画面左侧巨松自第三节起，墨色由浓转淡，笔触渐疏，既暗示光照变化，又强化空间透视。严湛对陈洪绶艺术的传承不仅体现在技法上的模仿，更体现在对其艺术精神的理解和发扬，将陈洪绶狂怪与理性的艺术特质继续发展，形成了自己的风格特点。



图 4-11 陈洪绶 严湛《仙人图》绢本设色 216×99cm 私人收藏



图 4-12 郎世宁《聚瑞图》绢本设色 109.3×58.7cm 台北故宫博物院藏

第三，设色方面的影响。宫廷画家虽受到清宫艺术规范的约束，但陈洪绶的艺术影响仍在其创作中有所体现。郎世宁、丁观鹏等人的清供图作品在物象选择和构图安排上都能看到陈洪绶的影响痕迹。尤其是在表现传统文人清供物象如梅兰竹菊、瓶花器皿等方面，他们虽秉持正统画风，但在物象与背景的关系处理、物象本身的造型特点等方面仍受到陈洪绶的影响。例如，在郎世宁的《聚瑞图》（图 4-12）中，瓶花的安排保持了宫廷画严谨工整的特点，又在花卉与器物的关系处理上呈现出陈洪绶“繁简相宜”的构图原则，体现了陈洪绶艺术对宫廷画的间接影响。瓷瓶的素雅釉色与繁花形成“以简衬繁”的效果，西洋明暗法塑造的花瓣体积与中式留白背景相融，构建“西法为用，中法为体”的独特法式。花枝的黄金分割布局遵循宫廷的对称范式，又以荷茎的曲线打破平衡，继承了陈洪绶理性之中存怪变的理念。

由此可见，陈洪绶清供画的绘画语言对后世的影响集中在：其亲友弟子对其技法进行了直接的模仿和传承，海上画派对其构图原则进行了借鉴和发展，宫廷画坛则吸收了其设色特点并加以转化。这种传承既保留了陈洪绶艺术的核心特质，又根据不同时代和艺术家的需求进行了创新发展，形成了艺术传承。这也充分证明了陈洪绶作为 17 世纪重要画家，其清供画的艺术语言不仅在当时具有重要地位，更对后世中国绘画的发展产生了深远影响。这种直接传承也存在一定的局限

性。大多数传人难以完全把握陈洪绶“狂怪与理性相统一”的艺术精髓，往往偏重于对其技法的模仿而忽视了内在精神的领悟。随着时代的变迁，陈洪绶那种源于明末清初特殊历史背景下的艺术表达难以在新的社会环境中得到完全的延续。尽管如此，这种直接传承对于陈洪绶清供画风格和理念的延续与传播仍然发挥了重要作用。通过这些直接传人，陈洪绶的艺术成就不仅在其身后得以保存，更在17世纪绘画史上留下了深刻的印记，也为后世画家提供了丰富的艺术资源和创作灵感，成为中国清供画发展史上不可或缺的重要环节。

4.2 艺术观念的启示

陈洪绶对后世清供画的影响还更深层次地反映在其艺术理念的广泛传播中。毛奇龄曾指出：“朝鲜、兀良哈、日本、撒马儿罕、乌思藏（西藏中部）购莲画，重其直，海内传模为生者，数千家。”^[52]可见陈洪绶在清代画坛影响之广。这种影响表现为多元且深远的艺术传播与创新，在海上画派及宫廷画坛等不同画派中均有体现，展现出陈洪绶艺术对后世的影响。

从区域发展来看，陈洪绶主要江南地区的影响为主，这与其生前主要活动区域以及该地区浓厚的文人艺术传统有关。例如，晚清江南画家虚谷因时事感而出家为僧，其《瓶菊图》（图4-13）在勾勒手法上与陈洪绶早年《铜瓶插荷图》（图2-4）相近，通过简洁有力的线条勾勒瓶菊形态，茶器的敦厚简括体现了对陈洪绶求古的继承。虚谷简化菊花的笔墨来强调孤洁冷逸的品格内涵，以陶瓶延续延续“古雅”内核，融入世俗化审美。画面以墨菊的冷逸对比陶瓶的暖褐，将象征内涵从物质性转向精神性，以瓶菊组合营造空寂的禅化意境。这种理念的传承不仅限于技法层面，更表现为对艺术本质的思考与探索。清代画家不仅继承了陈洪绶的高古风格、古拙造型、雅俗共融的题材选择等基本特质，也根据时代需求和个人风格对其进行了创新性发展，使陈洪绶的艺术传统呈现出丰富多样的面貌。

陈洪绶的清供画对近现代清供画的影响超越了单纯的技法传承，上升为一种艺术精神的启迪。这不仅体现在具体的创作实践中，更凝聚为一种艺术思想的传承，推动了中国传统清供画在现代语境下的个性表达。通过分析近现代艺术家与

^[52] 同[12]，第483页。

陈洪绶的精神联系，能够深入理解陈洪绶艺术的现代意义与时代价值。



图 4-13 虚谷《瓶菊图》纸本设色
61.91×127.44cm 北京故宫博物院藏



图 4-14 齐白石《老少年图》纸
本水墨 135.2×33.9cm 私人收藏

陈洪绶对任伯年的影响也间接影响到了齐白石等近现代大家。齐白石的花卉清供画在线条的古拙劲健、构图的繁简相宜、笔墨的率意酣畅等方面都能看到陈洪绶的影响痕迹。尤其是他对物象生命力的关注和表现，与陈洪绶清供画中“物我相合”的意境营造如出一辙。齐白石的艺术之所以能够实现传统向现代的跨越，很大程度上源于他对陈洪绶等古代大师艺术精神的深刻理解和创造性转化。在其《老少年图》（图 4-14）中，红色菊叶与菊花，寓意为老而愈红、老而愈艳。陈洪绶在花鸟画中也常使用鲜明而有节制的色彩点缀，齐白石笔墨的抑扬顿挫与陈洪绶的线描艺术有内在联系，虽然表现方式有所不同，但对线条生命力的追求是相通的。这幅画体现了“似与不似”的精神，自然之物的形象有具象的一面，又不拘泥于形似，与陈洪绶“形神兼备”的理念有相通之处。齐白石对陈洪绶“古、拙、奇”特质的理解和传承，不仅体现在其清供花卉画中，更延伸到其整个艺术创作体系。他常画白菜、农具等世俗之物，却通过笔墨赋予其文人画的意境，这种“俗物雅化”的思路与陈洪绶的清供画的物象特征异曲同工。

翁万戈曾说：“徐氏可能由任伯年上溯到老莲，今日徐悲鸿纪念馆还报讯了不少他生前所藏的陈洪绶真迹。”^[53]可见陈洪绶也对徐悲鸿有着一定的影响，这也反映在其教学实践中。徐悲鸿的学生王汝霖创作的《清供竹石双清横幅》（图

^[53] 同[19]，第 356 页。

4-15), 石块与竹子相互映衬, 既形成虚实对比, 追求画面的张力和韵律感, 又保留了自然的空間感。画面将文人情怀融入物象, 这是陈洪绶等文人画家的共同追求。特别是竹石题材本身就具有文人画的传统, 王汝霖对这一题材的处理既尊重传统又有个人风格。这种对陈洪绶艺术的创造性转化, 体现了徐悲鸿在现代转型过程中对传统文化的深刻理解和创新发展。



图 4-15 王汝霖《清供竹石双清横幅》纸本设色 54×40cm 私人收藏

张大千的艺术探索历程中也曾深入研习陈洪绶的艺术精神。他于 1936 年与徐悲鸿结伴游历黄山后, 创作了《仿陈老莲茶花图》(图 4-16)。这是摹仿陈洪绶的《花鸟写生册》之《朱茶蝶抱》(图 4-17)创作的。陈洪绶的这幅作品是写生佳作, 体现了其对自然物象结构与神韵的表现能力。他通过对茶花姿态与结构的描绘, 赋予花卉生命力, 这是他内心情感和审美追求的体现, 通过宁静的氛围表达对生命的热爱。张大千也是如此, 在题跋中言:“黄山后漈茶花, 仿陈老莲笔。丙子四月, 与悲鸿同游黄山, 图山花多种以归, 此其一也, 爱。”可见张大千不仅在技法层面对陈洪绶进行沿袭与模仿, 更保留了画中清雅脱俗的品格象征, 体现了他对前人笔法的精准把握与创造性转化。张大千的运笔节奏更加灵活多变, 在保留原作韵味的同时, 在设色上更加突出了山茶花的鲜艳色彩, 与淡雅的叶片形成对比。这不仅是技法的学习, 更是陈洪绶画中蕴含的生命观照与艺术精神的呈现。可见, 陈洪绶清供画中独特的生命思考, 已然成为中国传统绘画中不可或缺的元素, 在历代画家的传承与发展中持续焕发光彩。



图 4-16 张大千《仿陈老莲茶花图》
纸本设色 91.9×47.3cm 藏处不详



图 4-17 陈洪绶《花鸟写生册》之《朱茶蝶抱》
绢本设色 21.5×16cm 看篆楼旧藏

程十发是 20 世纪中国画坛的重要人物，更是陈洪绶画作的收藏家，他与陈洪绶的艺术联系更为直接和深入。2021 年 4 月，程十发美术馆举办了“高怀寄古”程十发捐赠陈洪绶书画展，共有 50 件展品，其中陈洪绶的书画作品就有 17 幅，展馆将陈洪绶与程十发的作品对应排布，直接展示了程十发对陈洪绶艺术的收藏与研究，体现出程十发对陈洪绶的借鉴学习。



图 4-18 程十发《仿陈洪绶杨升庵簪花图》
纸本设色
83×50cm
程十发美术馆藏

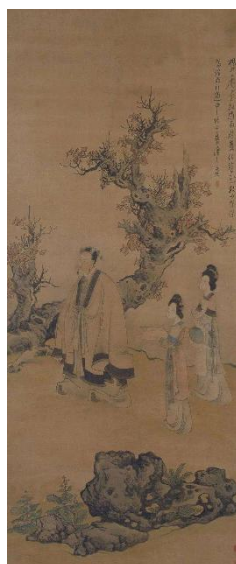


图 4-19 陈洪绶《升庵簪花图》
绢本设色
143.5×61.5cm 北京
故宫博物院藏



图 4-20 陈洪绶《簪花曳杖》
绢本设色 69×41cm
程十发藏

程十发的《仿陈洪绶杨升庵簪花图》（图 4-18）是仿陈洪绶的《升庵簪花图》（图 4-19），在书画展中与陈洪绶的《簪花曳杖图》（图 4-20）形成对照，展现了

传统与现代的对话。陈洪绶的画面以历史故事、神话传说追求通俗化，杨升通头上的簪花、手中的长杖都体现出画中杨升被流放而郁郁的心志。程十发在继承陈洪绶通俗历史故事表现手法的基础上，加入了现代艺术的点线面表现形式，将传统笔法与现代审美结合，创造出既有古意又富现代气息的新风格。相比陈洪绶画面的古着清冷，更显积极向上、热情活泼的轻朗氛围，探索出新的艺术样式。程十发对陈洪绶艺术的继承不是简单模仿，更是对其精神内核的把握和创新性发展，体现了他作为现代艺术家对传统文化的深刻理解和创造性转化。

由此可见，陈洪绶清供图对近现代艺术的启迪是多层次、多维度的，其艺术精神以不同形式得到传承和发展，尤其是其“求古追新”的艺术理念为当代艺术家提供了面对传统与创新关系的启发。近现代对清供图元素的描绘中，既注重艺术的学术性和思想深度，又兼顾大众审美和市场需求，在很大程度上是对陈洪绶艺术精神的继承和发展。

综上所述，陈洪绶作为明末清初杰出艺术家，其清供图不仅在艺术形式上独树一帜，更在精神内涵上深刻影响了中国绘画的发展脉络。从直接的传派弟子到广泛的艺术传播，从清代画坛的创新发展到近现代艺术的启迪，都体现了陈洪绶的艺术精神、艺术形式的影响。他独特的“老干分节”技法、“繁简相宜”的构图原则以及“狂怪与理性相统一”的艺术特质，成为后世画家清供图物象描绘的重要参考，启发了一代代艺术家。在当今全球化与文化多元并存的时代背景下，探讨陈洪绶“求古追新”的艺术理念，有助于重新梳理和思考传统与创新、学术性与大众性的关系。

第5章 结语

陈洪绶作为明末清初的代表性画家，其与 17 世纪清供画之间相互影响的关系反映了历史变革时期文人画家的独特心路历程。本研究从陈洪绶的个体视角切入，通过“选择—实践—影响”的逻辑递进，系统梳理了陈洪绶与 17 世纪清供画的双向影响。

陈洪绶对清供画的选择既是时代使然，也是个人艺术追求的必然结果。17 世纪清供画从世俗化表达达到文人精神寄托，再到故国情怀隐喻的发展轨迹，与陈洪绶从少年世俗化创作、中年文人精神建构到晚年遗民心态表达的艺术生涯发展高度契合，为他选择清供画提供了社会文化环境。陈洪绶在身份转变、情感表达与艺术理念上的需求，与清供画的市场特性、象征内涵及复古追求相互呼应，促使他选择了清供画作为艺术表达的重要媒介。陈洪绶在 17 世纪清供画的影响下进行艺术实践，在题材表现的传统与创新、形式语言的古拙与趣味、文化内涵的狂逸与哲思三个方面，形成了“狂怪与理性相统一”的艺术风格。这种艺术实践反映了陈洪绶“求古追新”的画学思想，是其在明末清初特殊历史背景下的精神探索与艺术追求，也对后世产生了广泛深远影响。这种影响是多层面的，他的绘画风格与艺术理念影响了其亲友弟子、海上画派、宫廷画坛等群体，得到了广泛传播，也为之后的近现代艺术家提供了艺术启迪，是中国传统绘画在现代语境下的创造性转化。

本研究从陈洪绶个体艺术家的视角切入，探索 17 世纪清供画的发展路径，揭示了陈洪绶的个体选择与时代文化环境之间的关系。陈洪绶通过对清供画的革新实践，不仅实现了个人艺术追求与时代精神的统一，也为清供画这一传统题材注入了新的活力，展现了中国传统艺术在特定历史语境下的传承与创新。这一研究有助于拓展清供画研究的学术视野，深化对中国传统文人画精神内涵的认识。

参考文献

1.陈洪绶与清供画的研究

- [1] 康晓慧. 作瓶插时卉, 清供雅相投——书房琮形器的来源与使用[J]. 中国书法, 2022, (12): 102-105.
- [2] 姚晓晗, 吕少卿. “博古图”与“清供图”在明清时期的融合现象[J]. 艺术百家, 2022, 38(06): 119-129.
- [3] 梁晓萍, 肖覃文. “瓶花清供”与晚明“长物”美学[J]. 民族艺术研究, 2021, 34(02): 110-116.
- [4] 吴明娣, 戴婷婷. 圣而凡华而雅——清供图源流[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计), 2019, (01): 138-142.
- [5] 黄振萍. 论明代物质文化与历史和思想之关系[J]. 装饰, 2020, (09): 12-19.
- [6] 宋长江. 陈洪绶人物画中的瓶花形象考察[J]. 美术, 2017, (07): 115-119.
- [7] 江娜娜. “物”的困惑——晚明商业语境下的陈洪绶作品研究[D]. 海南师范大学, 2023.
- [8] 褚爱. 陈洪绶绘画中的“清供”研究[D]. 中国美术学院, 2022.
- [9] 尚科. 陈洪绶绘画中的清供题材作品研究[D]. 西安美术学院, 2022.
- [10] 周子卿. 陈洪绶的清供瓶花图研究[D]. 中国艺术研究院, 2022.
- [11] 殷媛媛. 陈洪绶人物画中“瓶饰”形象艺术研究[D]. 重庆大学, 2021.
- [12] 姚琦. 简古幽趣: 陈洪绶瓶花类作品艺术性研究[D]. 中国美术学院, 2018.
- [13] 侯晓佳. 清供元素在明清绘画中的应用研究——以陈洪绶为例[D]. 扬州大学, 2014.
- [14] 王晓丽. 见微知著——陈洪绶画中器物及其涵义[D]. 中国艺术研究院, 2011.
- [15] 曾思敏. 明代瓶花艺术研究[D]. 四川师范大学, 2022.
- [16] 陈希洋. 明中晚期的文人清供题材绘画研究[D]. 湖北美术学院, 2021.
- [17] 马怡雯. 明代清供题材绘画研究[D]. 河南师范大学, 2021.
- [18] 戴林芬. 清供题材在中国画中的运用[D]. 云南艺术学院, 2019.

2.陈洪绶的生平与图文资料集

- [19] 黄涌泉. 陈洪绶年谱[M]. 北京: 人民美术出版社, 1960.
- [20] 翁万戈. 陈洪绶[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1997.
- [21] 翁万戈. 陈洪绶的艺术[M]. 上海: 上海书画出版社, 2020.
- [22] (明) 陈洪绶撰, 陈传席点校. 陈洪绶集[M]. 北京: 中华书局, 2017.
- [23] (明) 陈洪绶著, 陈传席点校. 宝纶堂集[M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2016.
- [24] 吴敢, 王双阳. 丹青有神: 陈洪绶传[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 2008.
- [25] (明) 陈洪绶著, 吴敢辑校. 陈洪绶集[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1994.
- [26] 樊烨. 陈洪绶生平事迹考[D]. 浙江大学, 2017.
- [27] 廖媛雨. 身份、易代与陈洪绶艺术关系研究[D]. 中央美术学院, 2012.

3.陈洪绶的艺术风格研究

- [28] (美) 高居翰著, 李佩桦、傅立翠等译. 气势撼人: 十七世纪中国绘画中的自然与风格[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009.
- [29] (美) 高居翰著, 王嘉骥译. 山外山: 晚明绘画(1570-1644)[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009.
- [30] 上海书画出版社编. 朵云 68: 陈洪绶研究[M]. 上海: 上海书画出版社, 2008.
- [31] 朱良志. 中国艺术的“永恒感”[J]. 学术界, 2022, (05): 99-112.
- [32] 朱良志. 无生法忍与陈洪绶的高古画境[J]. 学海, 2011(04): 129-142.
- [33] 周京新, 杨臻臻. 变而不异独步来——与周京新教授关于陈洪绶绘画艺术的对话[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2016, (03): 33-36.
- [34] 樊烨. 陈洪绶的绘画风格与晚明装饰艺术[J]. 艺术设计研究, 2019, (03): 67-72.
- [35] 张大风. 陈洪绶花鸟画的时代情结与个性风格探究[J]. 民族艺术, 2013, (02): 157-158.
- [36] 张帅. 陈洪绶《隐居十六观》图象研究及形式分析[D]. 山东师范大学, 2021.

- [37] 李晓阳. 陈洪绶道释人物画研究[D]. 陕西师范大学, 2021.
- [38] 董泽慧. 陈洪绶人物画艺术成就对清代人物画的影响研究[D]. 天津师范大学, 2020.
- [39] 张瑞瑞. 明末清初丑怪艺术理论研究[D]. 辽宁大学, 2017.
- [40] 张希. 晚明社会文化与陈洪绶人物画风格的形成[D]. 西安美术学院, 2010.

4.陈洪绶的绘画思想研究

- [41] 朱良志. 生命清供：国画背后的世界[M]. 北京：中华书局, 2020.
- [42] 杨东谕. 陈洪绶的选择与超越——重读《观画图》[J]. 美术研究, 2024, (05): 67-74.
- [43] 疏沛原. 假小孩：从《戏婴图》看陈洪绶晚期绘画中的身份隐喻与自我建构[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计), 2023, (02): 80-88.
- [44] 韩振华. “春兰兮秋菊，长无绝兮终古”——“骚人遗韵”与陈洪绶绘画中的时间主题[J]. 艺术设计研究, 2020, (05): 95-108.
- [45] 冉珏. 浅析陈洪绶人物画中的隐喻性[J]. 艺术评论, 2012, (11): 126-128.
- [46] 陈秋东. 狂狷精神之于明代中后期绘画的影响[D]. 中国美术学院, 2017.
- [47] 刘宇倩. 醒石：陈洪绶晚年陶渊明画像中的自我意识[D]. 上海师范大学, 2016.
- [48] 赵科源. 精神求索与审美创造：心学背景下的晚明画坛三大家合论[D]. 陕西师范大学, 2012.
- [49] 刘冰冰. 古、拙、真——陈洪绶绘画思想研究[D]. 南京艺术学院, 2007.
- [50] 龚萱. 文人士大夫生活的隐喻[D]. 景德镇陶瓷大学, 2023.

5.陈洪绶与晚明社会关系研究

- [51] (明) 文震亨著, 李瑞豪编著. 长物志[M]. 北京：中华书局, 2012.
- [52] (英) 柯律格著, 高昕丹, 陈恒译. 长物：早期现代中国的物质文化与社会状况[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店, 2015.
- [53] (英) 柯律格著, 黄小峰译. 大明：明代中国的视觉文化与物质文化[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店, 2019.

- [54] (英)柯律格著,黄晓鹃译.明代的图像与视觉性[M].北京:北京大学出版社,2011.
- [55] (英)柯律格著,刘宇珍、邱士华、胡隽译.雅债:文徵明的社交性艺术[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2012.
- [56] 陈宝良.明代社会生活史[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [57] 陈宝良.明代文化及其历史定位[J].中州学刊,2024(03):122-131.
- [58] 罗宗强.明代后期士人心态[M].北京:中华书局,2019.
- [59] 陶小军.晚清书画消费活动下的人物画与写真主义复兴[J].艺术百家,2020,36(04):186-191+230.
- [60] 王菡薇.晚明商业社会对陈洪绶画风的影响[J].东南大学学报(哲学社会科学版),2017,19(05):141-145+148.
- [61] 沈歆.“高古奇骇”与“耳目近玩”——晚明书籍插图与陈洪绶绘画之关系解析[J].美苑,2014,(01):98-105.
- [62] 王丁.名望与消费:晚明逐“名”风气与文士以画治生活动之展开[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2022,(03):42-48.
- [63] 董文强.晚明书画消费与士大夫的身份危机[J].学术界,2016,(04):141-149+327.
- [64] 徐赣丽,张寒月.辨物居方:明代文人生活文化及其当代启示[J].华东师范大学学报(哲学社会科学版),2023,55(03):96-105+171-172.
- [65] 常俊玲.《茶疏》与明代茶事美学[J].南京师范大学文学院学报,2018,(04):95-100.
- [66] 徐璐,贾珊.物化与心境:明清江南文人的书斋[J].装饰,2017,(03):40-53.
- [67] 李娜.文徵明《楼居图》考——兼论明代文人的生活志趣[J].江苏社会科学,2015,(06):209-215.
- [68] 李玉芝.晚明玩物文化与明代文人审美心态的蜕变[J].理论与现代化,2015,(05):96-100.
- [69] 黄德荃.论物与自我之延伸:以晚明文人的收藏活动为例[J].美术观察,2018,(02):125-126.

- [70] 王少浩. 物恋的视觉性呈现——从《素园石谱》到晚明绘画[J]. 美术, 2021, (05): 116-121.
- [71] 段利娟. 设计视域中的晚明文人审美观念及物质生活建构研究[D]. 北京印刷学院, 2023.

6.其他文献

- [72] 周积寅. 中国画论辑要[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1985.
- [73] (清) 李渔. 闲情偶寄[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1991.
- [74] (清) 王夫之. 读通鉴论[M]. 北京: 中华书局, 1975.
- [75] (宋) 西湖老人. 西湖老人繁胜录[M]. 北京: 中国商业出版社, 1982.
- [76] (明) 焦竑. 澹园续集: 下册[M]. 北京: 中华书局, 1999.
- [77] 朱忠元等. 中国审美意识通史: 明代卷[M]. 北京: 人民出版社, 2017.
- [78] 王国维著. 人间词话[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2023.
- [79] 龙进, 罗筠筠. 高居翰对晚明绘画史方法探索[J]. 艺术工作, 2016, (02): 76-79.
- [80] 商务印书编辑部. 辞源(第三册)[M]. 北京: 商务印书出版社, 1982.
- [81] 冯葳. 全形拓补绘画研究[D]. 中国艺术研究院, 2022.
- [82] (明) 王阳明. 王阳明全集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011.

攻读学位期间发表的学术论文目录

- [1]陶昕泽, 胡劲峰. 《芥子园画传·初集》的编排体例及图像谱系探析[J]. 河北北方学院学报(社会科学版), 2024, 40(03): 24-27.
- [2]陶昕泽. 《芥子园画传》花鸟画范式分析[J]. 知识—力量, 2022, (11): 246.

致谢

落笔至此，三年的研究生生涯即将落幕，时光匆匆，但收获颇丰，我衷心感谢老师、学校、亲友给予我的支持与帮助。

我要向我的导师胡劲峰老师表示最深切的敬意和感谢。在论文的研究和撰写过程中，他以其深厚的学术素养和严谨的治学态度，给予了我专业的指导和帮助。从论文的选题构思，到框架搭建，再到逐字逐句的斟酌，每一次与他的交流都如拨云见日，让我豁然开朗。胡老师严谨的治学态度和求真的学术精神，时刻鞭策着我，让我在面对困难时绝不轻言放弃。生活中，他也给予我诸多关怀与指导，如同长者般温暖。这份师恩，我将永远铭记于心。

我还要感谢安徽工程大学的全体师生，感谢他们在我学习期间提供的帮助和支持。特别要感谢冯白帆老师对我研究方法学习的指教，感谢何建波老师对我版画创作的指导与帮助。感谢我的师姐舒富妹，在我焦虑迷茫时，是她毫无保留地分享经验，鼓励我前行，让我少走了许多弯路。还感谢我的同学们在学习和生活中给予我的帮助，我们共同度过的校园时光将成为我宝贵的记忆。

感谢所有在我学术旅程中给予我帮助和启发的人。每一份指导、每一次讨论、每一个建议都对我有着重要的影响。研究生阶段是我人生中的重要篇章，此刻的结束也代表着新的开始。我将带着这份感恩，继续在未来的道路上奋勇前行，不辜负所有人的期望。

尚德敏学 唯实惟新

