

心灵的归宿之路——陈洪绶两幅归隐图分析

■贺子艺

中国古代文人普遍具有的取仕与归隐的思想,对于醉心功名而不就的陈洪绶来说,这种矛盾冲突构成了他一生充满悲剧色彩根源。陈氏时刻有着与命运抗争的意识,1640年他43岁这一年秋天,他仍然希望有新的仕途机会。陈洪绶沿运河北上进京,走上了仕进的第二条路——入赘为国子监生。本以为可以在仕途上有所发展。结果崇祯皇帝只是看重了他的画艺,在陈洪绶的意识里,画画只是小技,他并不想做一名画师,结果却与他相反,他的画名越来越高,已经能够与北方的崔子忠齐名,被时人称之为“南陈北崔”。这种理想与现实的矛盾深深困扰着他,他写下了“病夫二事非长技,乞与人间作画工”的诗句,可是,崇祯皇帝却进一步要他做皇室的御用画师。陈洪绶无法接受这种做一个“画工”的现实,于是“不拜”,怀着难言痛楚,离京南归了。虽然在京城他的政治抱负未得实现,但在内官供奉的经历,使他在艺术修养上更精进一步。从此之后,陈氏摒弃进仕的念头,潜心绘画,在卖画谋生的迫切需要和甘为画师的心智专一下,产生了他一世最成熟精湛的作品,巩固了他在中国画坛的地位。然而,陈洪绶毕竟是一个有着强烈民族气节的文人,在明亡之时,他同许多遗民画家一样,出家为僧,保持自己的气节。当他看到不少师友相继自尽殉国,这种“死”与“不死”的矛盾又冲击着他的内心,内心的矛盾只有通过他的绘画艺术才得以发泄。时至晚年,绘画艺术成为他唯一的精神寄托。

陈洪绶的绘画格调是建立在文人基础之上的。他的画上追晋唐,力求高古。在画面之中体现着文人的“古雅精朴,闲逸疏淡”的审美追求。在陈洪绶的人物画中,线描的运用,最能体现他内心的世界,早期的风格主要体现在线条以圆线为主,圆中有方,线条转折处有方的感觉,人物造型严谨中见拘谨,这是较多的受前人画风的影响,中年的线条,由于情绪的激励,线条激荡起伏,多用方折之笔,刚劲挺健,充满勃勃之气。人物造型强调郁结的转体之势,并注重人物神态精妙之处的刻画。晚年陈洪绶因心境的变化,绘画已走向自由,文人的意识。更多的在画中得到体现,线条走向圆润,如春蚕吐丝,行云流水,随意天成。绘画的题材更多的选择抒发性情和生活写照的的隐居主题。

我们分别选取陈洪绶中年时期作品《阮修沽酒图轴》(1639年)和老年时期的册页《隐居十六观》(1651年)来分析一下他的画风。

《阮修沽酒图轴》^①绢本设色,78.3×27.1cm,现藏于上海博物馆。画面表现了隐士阮修沽酒归来的场面,阮修侧歪着头,视线往画外下方看去,与观者形成交流。面部表情从容自若,下巴和脸庞造型趋向于圆型,是老莲特有的具有个性的造型语言。胡须、眉毛、头发根根丝出,用墨以虚染而成,更好地衬托出高人逸士的形象。注意观察下巴胡须,这种“S”形状符合了整个人身动态“势”的需要,其中,有趣的是老

莲将最长的一根胡须竟然拖到胸部。头上戴着黑色的簪巾,在右侧居然还戴了一朵白色的小花,想必,是阮修在途中摘取并戴上的,白花的设置,独具匠心,打破了侧脸而造成的与拐杖之间的“V”形。整个面部表情既表现了阮修的忧然自得的精神状态,又让人读来觉得憨态可掬。阮修穿著宽袖的衣衫,裸露着双臂,右手策杖,左手提酒壶。杖上挂着几串买酒的铜钱和一串艳红的果实,或许这也是在途中顺手摘来的吧!酒壶着以重色,又以石绿、石青、朱砂色积染出酒壶的铜锈色,酒壶色彩的视觉份量在画面中是最重的,老莲将它处理在画面右侧,这样同飘向左侧的衣裙和左侧杖上的果实的份量产生视觉均衡。同时手杖果实的浓重色彩又与酒壶形成呼应。老莲对于整个人物身上的色彩又运用淡彩法而成,几组跳跃性的同类色块形成节奏与呼应。白花、白衫领、白裙子,淡墨染成的簪巾与胸带。袖口内层衣服的朱磬色与野果上的红色,酒壶上的朱砂色,鞋子的朱磬色产生呼应。大块的花青色罩衫与墨绿色果叶、酒壶上的石青冷色产生呼应。可见老莲不愧是一个深谙绘画形式美学的大师,他以他的修养和绘画经验充分调动了对比、和谐、轻重、节奏一切形式的因素,使画面形成一首无与伦比的交响音乐。我们拿老莲另一幅晚年作品《陶渊明故事图卷》中陶渊明归去的形象和本图对比下,就会发现它们有异曲同工之妙。

老莲在这幅画中着重刻画阮修作为隐士的一种逸的表达。长袖飘飘的衣着,给画面产生动感,在动感之中体现逸气。头上的白花,杖上的红果铜钱又给人产生一种“逸趣”生活的暇想。

我们在分析一下陈老莲在这幅画中线描的特色。《阮修沽酒图》的线描运笔挺健而有方折,体现了一种郁郁生机。这种具有曲劲风格的线描和老莲的书法同出一辙,反映了中年时期老莲充满内心的郁结和敢于抗争的精神状态。这幅作品的创作正是老莲多次求取功名而屡试不弟的时候,在多次的打击之下,心中产生了归隐之心,但又不想屈从于命运,内心仍然对仕途有着一丝幻想。图中的隐士,哪里是阮修,分明是老莲中年时期自我写照。

还有一点是必须注意的,即是这幅作品体现出的文人气质。陈洪绶以其卓绝的绘画技巧深厚的文哲修养以及对传统深刻的把握,刻画出“高古奇骇”的人物画风。这种画风是建立在作为文人审美基点之上的,它必然流露出文人内涵。陈洪绶以谨严而放逸的作风塑造的形象反而生发出传统文人画所少有的气局和张力。葛嗣淞说他“取象于真、取法于古、婀娜精致、不失大雅”。

《隐居十六观册页》是老莲逝世前一年所作,纸本(21.4×29.8cm)、淡彩,共十六幅。主要画了隐士生活。

老莲以画喻意,寄托幽情。从这套册页之中可以看出老年晚年的画风特点,线条已从中年的劲健而带方折转为细劲圆润。更具有抒情性,似乎年轻时的郁结,已

由于岁月的流逝而化解。人物造型更趋简约,人物形象似乎顺手拈来,寥寥数笔,神形必现。这种文人画的“淡逸”“简略”得以充分表现。《隐居十六观册页》之七^②,画一隐士。席地背对盘腿而坐,左手抱琴,右手举杯。人物造型呈三角稳定形状,右宽袖向右下角挥撒开去,因人侧坐,故左宽袖所见没有右袖多,老莲在左袖边加上一酒坛,这样画面视觉份量便均衡了。在传统人物画面中表现背面的人是鲜见的,因为人物赖以传神的五官没有表达,就很难表达人物的神韵。而老莲偏偏别出心裁,他运用画面团块的处理方法,增强画面的整体感,并运用白描所造成的空和淡墨产生对比,使画面达到气韵生动。在头部,两根极其概括富有漫画性质的线刻画了脸庞与耳朵,头发与胡须用干枯的墨笔丝出,并染淡墨空灵而又生动。陈老莲笔下隐士头上戴的菊花好象是一种标志,使人情不自禁地想起“采菊东南下,悠然见南山”的陶渊明。再看整个衣服的衣纹处理,老莲充分运用了疏密对比的手法以细劲圆润的线条写之。疏处以一长弧细线为之,意韵十足,密处以一组平行而有变化的短线为之。这种处理手法,后人多有学之,任伯年更是充分发挥了这种线条的排比性质,融以其个性,犹如排山倒海之势。本册页所用的纸应该是一种半生不熟的宣纸,我们可以看到老莲设色所运用的是生宣纸上着色的方法。从酒坛边缘线跑出的色迹便可以知道。这种方法近人多有用之,却不知老莲已经实践过这种工写结合的画法。晚年的老莲,在人物造型上已入化境,完全达到了自由的境界。其徒陆薪曾说老莲:

“振笔白描,无粉本,自顶至踵,衣褶盘旋,一笔写成,不稍停顿,有游鯤独运,乘风破浪之势”。

可见,老莲的造型能力非常高超。可以想象他作此图也一点“无粉本”,一气呵成的。这种画法更使得用线笔笔相生,意气十足,造型更趋主观,这样便走向艺术的表现,本幅册页题以“悔迟”穷款亦表现他晚年的一种心态。这幅画从技法上来说已是老莲晚年成熟作品的佳品。这套册页与老年另一幅《归去来图卷》的风格精神相一致。从思想上来说,老莲寓志于画,我们分明又一次看到陈洪绶自己在画中的化身。

《隐居十六观》其它册页表现手法和表现思想上都和这幅一样。陈洪绶晚年在画面中无意识得更多表现了文人学士的意趣韵味,闲逸疏淡,天然随意。在境界上进入了散逸舒缓的状态,达到了中国传统文人审美的最高境界。

这两幅作品是陈洪绶文人归隐心理的写照,在社会动荡的情况下无奈的命运以及乱世之中一个文人的无奈所自我营造的精神的归路。陈洪绶的人物画风是建立在文人画的修养根基之上的,尽管他的画风吸收了几乎所有人物画法风格的影响,文人的、民间的、前人的、或是同代人的。但他的绘画所定下的基调自始至终属于文人绘画一路的。他在明末清初国破家亡的历史背景下,以一个知识分子的民族气节



陈洪绶 阮修沽酒图轴 78.3×27.1cm
绢本设色(约1639年)上海博物馆藏



陈洪绶 隐居十六观(之七) 21.4×29.8cm
纸本(约1639年)上海博物馆藏

不屈个性顽强地与命运抗争着。他是一位在性格上充满个性,有着非常强烈的民族自尊心的知识分子,他不畏权势,同情弱者,更不迷信于理论权威,敢于冲破习惯势力的束缚。陈洪绶的一生在现实与理想的撞击中是充满着矛盾的。他的艺术正是他耿直忧愤一生的真实写照。他将生命中的痛楚与矛盾倾泻于绘画艺术,中年之后,他又以“中兴画学”为己任,他的影响是具大的,他之后,从学者甚众,这种影响一直延及今天的画坛。

①见图一,《阮修沽酒图轴》绢本设色 78.3×27.1cm(约1639年)上海博物馆藏

②见图二,《隐居十六观》(之七)纸本 21.4×29.8cm(约1639年)上海博物馆藏