

陳淳的花鳥畫 Chen Chun's Flower Painting

陳德馨 中華技術學院共同科 副教授

陳瑞玲 臺北醫學大學通識中心 講師

摘 要

陳淳(1483-1544)是明代中期吳派畫家中的一員，早年與文徵明學習藝術文化，習得精謹的繪畫風格，但其強勁的筆法已經自成一格。

陳淳選擇以一名職業畫家的角色生存，在諸多繪畫類別中，他特別擅長花卉畫。他的花卉畫超越文徵明稍嫌拘謹的畫風，轉以快速直接強勁的筆墨取勝，也成為文徵明為主的藝術文化圈中，最先選擇以書畫藝術謀生的成員。

陳淳的選擇，在當時的吳地畫家中，並非那麼容易被認同。他本人更刻意選擇，遠離過去的社群，以宛如六朝人士的散逸作風，化解內心的不安。衡諸文徵明諸弟子中，陳淳的畫藝，可說是最具創意者，但是其所選擇面對生活困境的態度，使他終究獨立於其他同屬科場失意的吳地文人圈之外，而成為蘇州隱逸文化中的另一代表。

關鍵詞：陳淳，花卉畫，隱逸文化，市場，觀眾

Abstract

Chen Chun was a member of Wu school in the mid-Ming Dynasty. In his early years, he studied painting with Wen Zheng Ming and learned exquisite style from him, but he also developed his own powerful brushstroke.

Chen Chun chose to be a professional painter. His flower painting surpassed Wen Zheng Ming's relatively reserved style and showed rapid, direct and powerful brushstrokes, which seemed to catch more liveliness of nature and therefore formed a very flesh style. Chen Chun became the first one to work as professional painter in the Wen Zheng Ming circle.

Chen Chun's choice was not easily accepted by local painters. He deliberately stayed away from the art circle he used to belong and led a retired life style of the Six Dynasty to ease his inner discomfort. Chen Chun's art was the most creative among

Wen Zheng Ming's pupils, but his attitude toward his predicament singled him out of the literati circle of Wu for an independent figure of the culture of retirement.

壹、前言

陳淳(1483-1544)是明代中期著名的花鳥畫家，他的繪畫類門雖然也涉及山水與人物，但是他最成功的藝術表現還是在花卉畫作上。他可以說是明代花卉畫，發展脈絡中重要的人物，自宋代以來的寫意花鳥畫，經過吳派畫家沈周、陳淳的創意之後，才有了日後徐渭等人更加誇張、解放的變化。陳淳的畫作留存至今，其數量仍相當大，除了國內外幾個著名博物館有所收藏外，拍賣場的圖錄也廣泛的刊載其作品，所以陳淳的繪畫面目，可以說是比較清楚的呈露在現代觀眾的眼前。至於陳淳的生平事蹟，則透過其後代子孫陳仁錫所收集的《陳白陽集》(萬曆四十三年刊本，北京大學圖書館藏)¹而為後世所知。

關於陳淳的研究，已有多位學者奠定良好的基礎，明人對於陳淳，畫風轉變雖然不大，但是較之謹守文徵明畫風的其他及門弟子來說，仍然脈絡清楚的自具面目，給予師徒性格不合的解說²。畫風與人格的結合，透過這種解釋，獲得日後藝術史學界的普遍認同，陳淳的畫風轉變，與其深埋在內理，近乎六朝風範的人格特質有關，而這種性格與文徵明嚴謹自律的生活態度相格，因而解釋了兩者畫風的不同³。

我們對於陳淳的理解，的確很難突破前人的研究⁴。本論文並非推翻前人的研究，而是嘗試從陳淳所留下來的花鳥畫及文獻中，尋找新的突破口，希望自陳淳的作品中，可以重新發現他的特質與意義。⁵

陳淳的繪畫藝術，確實可以自其細微的筆墨變化中，看出其邁越前人，特別是師輩：文徵明的特殊表現。然而這個轉變，已經為現有的研究者確認，是他以更為快速、直接的筆法來呈現舊有的畫題，讓他所描繪的花卉畫，更具有市場賣相，更能獲致買家的青睞。筆者以為現有研究的困境，在於陳淳的生平資料雖然

¹ 陳淳，《陳白陽集》(萬曆43年刊本，北京大學圖書館藏本：台南縣：莊嚴文化出版社，1997)。這本詩集，在陳淳的書畫大量面世的今天，仍然是最豐富完整的文獻資料集。

² 孫鑛，《書畫跋跋》(台北漢華影印中央圖書館藏本，1971)，卷三，頁12。

³ 有關這個看法的現代研究，最具代表性的是陳葆真，《陳淳研究》(台北市：國立故宮博物院，1978)一書，她的研究目前仍是陳淳研究的高峰。

⁴ 蕭平的《陳淳》(長春市：吉林美術出版社，1996)，將更豐富的圖像及文獻收集在一書冊中，但他的研究並未突破明人與陳葆真的理解，是將豐富的文獻、圖像資料填入，使得既有的看法，獲得更堅實穩固的確定。

⁵ 這個困難度相當高，最近的研究可以參考張華芝的《陳淳》(台北市：錦繡出版社，1995)一書。

相當清楚，但是卻沒有提供更進一步的訊息，幾乎都是表面而平實，無法看出在此之外更多的訊息。現有資料幾乎告訴我們，陳淳只是一位官場失意，又家道中落，被迫以賣畫為生的畫家罷了。他現存的畫作除了畫面的美觀外，並不打算提供更多的內心世界給外人知曉。

我們將嘗試將陳淳設定在落拓畫家藉由畫藝走向繪畫市場，檢視陳淳如何建立自己的畫風，並透過這個畫風重新詮釋舊有的繪畫題材，將自己的落拓身世，與畫藝相結合，成功的成為當時吳門畫家中最受歡迎的花卉畫家。

貳、陳淳花卉畫的轉變與特色

目前存留最早的陳淳的花卉畫，可能便是 1514 年所畫的扇面《湖石花卉扇面》（圖 1，國立故宮博物院藏）。繪作這幅作品時，陳淳的年紀是 31 歲。畫的內容是文人擅長的太湖石與花卉，雖然母題簡單，但是卻有複雜的空間表現。太湖石有著複雜的扭轉與層次變化，其立體的空間感被相當的強調，這種處理太湖石的概念，顯然是來自文徵明的影響。我們從 1541 年文徵明所畫的《洛浦仙影冊頁⁶》（圖 2，國立故宮博物院藏）左前方的湖石畫法便可以看出，他特意強調石頭的立體感。這樣的表現可能是來自元人趙孟頫的用筆概念，他不但掌握住書法用筆的概念，同時也保留元人對立體空間的作法。陳淳這件畫作，顯然忠實的依循著吳派畫家，承襲自元代文人畫家的概念而作，陳淳太湖石的造型或許扭曲的過分，顯得過於做作，但是其精緊的筆法，確實是來自文徵明的影響。只不過，我們似乎應該更注意陳淳花卉的著色。這幾束花卉或許相當細碎，但是在那鮮豔的硃砂點畫下，卻讓畫面顯得精神奕奕。

這樣的興趣在他中年，開始繪畫風格的改變時，有了相當大的助益。陳淳中年畫風的變化，可以以 1528 年他 45 歲時題寫的《合歡葵⁷》（圖 3，北京故宮博物院藏）看出來。這件畫作是為友人袁尚之所畫，從陳淳的題字看來，他創作這件畫作的時間或許更早。陳淳的這件畫作雖然還保持著花朵莖脈的細描，但是精謹的雙勾已經逐漸放鬆，特別是在葉片的塗寫上，顯得更為自由奔放。直接而快速的掌握住花卉的生意，使得這朵神秘的「合歡葵」有著令人歡悅的外貌。陳淳墓誌銘的作者張寰說，陳淳的這番變化是：「益事詩酒為樂，興酣則作大草數紙，或雲山花鳥，…自視亦以為入神也。⁸」直接將畫風轉變的原因，轉向陳淳性格的特

⁶ 圖版請參見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，冊 22，頁 280。

⁷ 圖版請參見《陳淳精品畫集》圖 25。

⁸ 張寰，〈白陽先生墓誌銘〉，收於《陳白陽集》，附錄誌銘，頁 2。

質使然。陳淳畫風轉變的原因，與其說是性格使然，不若說是畫風選擇的結果。陳淳在 1544 年所作的《花卉圖卷》（上海博物館藏）中說：

寫生能與造化侔，始為有得。此意惟石田先生見之，惜余生後，不得親侍筆研，每興企慕，恨不得彷彿萬一。⁹

可以看出，陳淳跳過文徵明這種專意於古代筆墨操練的興趣，而是投向與他一般專意於花卉生態的前輩畫家沈周。沈周對陳淳的影響，可以從沈周所畫的《臥遊圖冊¹⁰》中〈蜀葵〉（圖 4，北京故宮博物院藏）與陳淳的《合歡葵》創作技法相較看出，陳淳所選用的創作概念，顯然便是來自沈周的啟發。陳淳在日後許多場合，都不斷的訴說他對沈周創作技法的仰慕，因為這樣的創作概念，與他對花卉畫作的訴求相同，都是想藉由筆墨技法，抓住大自然動植物的蠢蠢生意。

沈周的創作概念，是來自南宋禪宗畫家牧谿的水墨花卉而來。源自於這類強調水墨淋漓，以單色寫物的傳統，在沈周受到陳白沙新理學的思惟影響下¹¹，成為他創作大量以週邊動植物為對象，不厭其煩描摹的作品。沈周所畫的《墨菜圖¹²》（圖 5，北京故宮博物院藏）便是在牧谿墨花概念下所畫成的作品。在單純的水墨下，藉著墨色與水份的變化，墨菜清逸的生意，竟煥然如新。而他在 1506 年所畫的《牡丹圖¹³》（圖 6，南京博物館藏）更是他藉由牧谿的概念，以及觀察自然界的花卉生態，所創作出來的作品。這件畫作收斂過於誇張的水份變化，更注重實物的造型與自然樣態。沈周對物寫生的成果，宛如打開一面新的視野，讓明代中期的花卉畫，有了不同以往的創新。陳淳日後大量的水墨花卉創作，應該也可以以沈周影響的這個角度來審視。事實上，陳淳在 1543 年，晚年所創作的《花觚牡丹圖軸¹⁴》（圖 7，廣州市美術館藏）便有感而發的說道：

余自幼好寫生，往往求為設色之致，但恨不得古人三昧，徒煩筆研，殊索興趣。近年來老態日增，不復能事少年馳騁，每閒邊輒作此藝，然以草草水墨。昔石田先生常云：觀者當求我於丹青之外。誠爾。余之庶幾，若以法律度我，我得罪於社中多矣。余迂妄，蓋素慕石翁者，故敢稱其語以自解，不敢求社中是我小視石田也。

⁹ 轉引自〈墨中飛將軍，花卉豪一世〉，收於《陳淳精品畫集》（天津：天津人民美術出版社，2000），頁 4。

¹⁰ 圖版請參見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》，冊 13，圖 163。

¹¹ 王正華，《沈周「夜坐圖」研究》（台北市：台灣大學歷史研究所藝術史組碩士論文，1989）。

¹² 圖版請參見中國古代書畫鑑定組，前引書，冊 11，圖 157。

¹³ 圖版請參見沈周，《沈周書畫集》（北京市：中國民族攝影藝術，2003），卷上，圖 92。

¹⁴ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 63。

陳淳在這段創作回憶中，反省到他對於墨花的創作歷程，從嘗試以精謹描形，淡雅設色抓住自然生態，卻無法獲致時，迴向沈周創作概念的啟發，以墨色花卉來掌握自然生意。

陳淳自我風格建立，大概是在 50 至 60 歲之間，實際上現在留存的大部份畫作，也都是這段成熟期的作品。他對墨花的繪製更加純熟，最重要的是自家的面目已經出現。陳淳畫於 1540 年的《春花圖卷¹⁵》（圖 8，首都博物館藏）是其晚期代表性的畫作之一。畫卷中的 8 種植物都是陳淳過去經常描繪的主題，而且它們的造型與樣式，也沒有明顯的變化。基本上都維持著先向一個方向偏移，然後再朝著相反方向轉折的作法，當然都是朝著上仰的方向展開。因為植物的種類不同，花朵與葉子的造型也會有所差距，只不過這些花朵與葉子，無論大小，都盡量不相互重疊，朝著畫布的空白處展放。或許我們可以在部份植物，像牡丹及木蘭上看見濃淡不均的墨色變化，但是這些分別並不重要，因為這與沈周藉不同墨色，區分花葉正反面的概念並不相同，而是透過沾墨與水分的多寡所製造的效果。陳淳點畫的技法，基本上還是很直接，也很單純。他像是點放自底部向上噴放的火山般，一團一團的朝天飛散。我們不認為這樣的動作，對潤葉片、大花朵與窄葉片、小花朵有什麼不同。這些幾乎不相干擾的母題，如同壁紙般撐開了畫面，也以其速度感讓畫中植物，充滿難以想像的生氣。陳淳在畫卷的拖尾，題識出創作的緣起，告訴我們這些花卉，都是在一次山中行旅後的即興創作，而且這些創作的時間有限，因此畫卷所表現出來的速度與直接感，似乎便可以理解。但這顯然不是陳淳以此方式表現的唯一作品，這種表現方式幾乎普遍見於他此時創作的墨花圖卷中。

我們或許可以他作於過世那年，也就是 1544 年的《花卉詩翰圖卷¹⁶》（圖 9，無錫市博物館藏）為例，看出這件設色畫卷，縱使必須選用更多顏色，及增加繪畫步驟，但是從陳淳的表現形式來看，這件設色花卉畫作，其實與墨色畫卷沒有多大差別。陳淳在表現這些花卉的枝幹部份，或許值得我們更進一步審視，因為他以近乎短直線，接續成完整的折枝花束，在這裡也表現得相當明顯。這些短而直的線段，給人以撐起花束的支架，同時也以放射性的指標般，向外拉開花朵與葉片的布排。這 11 種花卉，以陳淳典型的展示方式呈現，我們不能不說，陳淳的花卉造型成功的突破傳統花鳥畫模式，以非常直接卻又不加修飾的樣式出現，所以特別容易給觀者以自然寫生的錯覺。陳淳這件畫作可能是刻意選擇下的結果，自春至冬，四季花卉盡可能的呈現，製造出四時接續的時間感。卷末文徵明題跋

¹⁵ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 80。

¹⁶ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 20。

道：

道復游余門，遂擅出藍之譽，觀其所作四時雜花，種種皆有生意，所□略□點□，而意態自足，誠可愛也。

確實，陳淳在花卉畫的表現上，可能原是學習自文徵明精謹的畫風，但是自沈周處取法南宋牧谿的創作概念後，陳淳的畫風乃獲得全面的解放。雖然他與沈周一樣，選擇單純簡易的構圖，表現出與宋代古典的花鳥畫構圖不同，而有強烈的寫生意味。但是他以快速直接的筆墨所製造出來的生意，卻是有別於沈周的個人特色，這個特色使其花卉畫成為承繼沈周以來，最具代表性的創意。文徵明在畫卷拖尾對他讚許，實際上是當時也是日後，畫史對他畫藝轉變及畫風特色的根本論定。

參、陳淳花卉畫的大幅構圖

如果這種表現方式可以是陳淳繪畫的特色，那麼在冊頁上如此具有特色的表現形式，是否可以在扇面及大型設色的畫面上，看出相同的效果呢？換句話說，他是如何將自己的折枝花卉表現技法，向更加廣遠的角度發揮伸展呢？陳淳的花卉畫原來都是折枝花，向來以小幅畫作比較適合，事實上現存的畫作，也有相當一部分是這類小型的扇面與冊頁。但是留存下來的畫作中，更有許多是大型畫卷與掛軸，這些寬大尺幅作品的完成，顯然需要更多的考量，而這些考量，卻不能讓其自折枝花畫所得到的成果喪失，所以我們可以從他所畫的大型畫作，看出他的考慮與作法。

雖然我們上一節將目光注視在其花卉的技法轉變上，而且特別強調其不太修飾構圖，以說明他的畫作之所以被時人稱為「寫生」之原因。但是當我們需要討論到陳淳的構圖設計，特別是其將小型圖畫擴大到大型的圖軸或圖卷時，便必須重新檢視我們在討論小型圖繪時，所刻意忽略的「構圖」部分。我們可以以《花卉圖¹⁷》（圖 10，遼寧省博物館藏）為例，這幅圖高 118 公分，寬 64 公分，是一幅大型立軸。因為花卉特徵不明顯，難以判讀是何種花卉。畫中最具視覺效果的，應該是畫幅前面「太湖石」，這顆碩大造型奇特的湖石，宛如屏風般的遮擋在花卉的前方，以致於石後花卉不需完整的畫出整株植物，只需依照他畫冊頁折枝花的方式，沿著太湖石的邊緣布排即可。當然，太湖石的功用不只是在畫面正中，遮擋住花卉的根部，以自身托高這些花卉而已，它也可以讓較低矮的花卉，宛如美人般，自後掩映而出，增加其嬌媚模樣。

¹⁷ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 7。

陳淳相較於其他吳地畫家，擅長更多花卉畫的表現，所以這類多種花卉雜集的大幅作品已所見甚夥。對於這樣的畫作，陳淳並沒有在構圖上多做更動，但在效果上卻更為熱鬧。我們以《設色花卉圖¹⁸》（圖 11，國立故宮博物院藏）為例，可以看出這幅畫作仍然選用太湖石作為構圖的要角。只不過造型多樣的花朵、變化多樣的葉子及強烈的顏色差異，在在都使得這幅設色花卉，顯得比較豐富而熱鬧。

在這麼多花卉中，陳淳最常處理的是「牡丹花」。陳淳表現這種花卉的技法，使依循自牧谿以來的表現傳統，經過沈周開發後的花卉畫法。雖然牡丹不是他最喜歡的植物，描繪過程也較其他花卉需要更多步驟，但是卻是最能呈現他想藉花訴愁的初衷，所以在現存的作品中，牡丹畫是其中一大類目。陳淳的牡丹畫似乎也透露出他能以多種方式，處理同一種花卉的能力。陳淳的《湖石牡丹圖¹⁹》（圖 12，廣東省博物館藏）是以他最擅長的構圖來呈現，自湖石背後探出來的牡丹，是以線條勾描的技法來呈現，其膨脹豐大的花朵，雖然沒有宋代院畫家宋迪的雙鉤牡丹般精緻，但是卻自有其難得一見的生氣勃勃。陳淳在畫幅的右上角題上一詩：

東風飄飄不絕吹，遊蜂舞蝶相追隨。名花嫣然媚清晝，深紅淺白紛差池。高堂列筵散羅綺，珠簾掩映春無比。歌聲灌耳酒如澆，醉向花前睡花裡。人生行樂當及時，光陰有限無淹期。花開花謝尋常事，寧使花神笑儂醉²⁰？

這是陳淳最喜歡為牡丹題寫的詩句。詩句中所透露出來的，對時光消逝的感嘆，呼籲人生行樂當及時，莫使金樽空對月的態度，宛如他對自我一生際遇的惋惜。在他所畫的《洛陽春色書畫卷²¹》（圖 13，南京博物院藏）中，陳淳以另外一種技法來表現牡丹花，除了他以長卷的方式來呈現之外，便是以牧谿、沈周以來的沒骨畫法來表現設色牡丹，重要的是陳淳快速直接的用筆，在這件畫作中清楚呈露，花卉的造型、筆墨的韻律感，使得這幅長卷牡丹花卉畫，既美麗又富生氣。他依舊在畫幅的拖尾題寫上長詩一首，內容如上，牡丹的意象對他來說，正如他在詩中的寓意，是人生美好時光的象徵。或許我們可以用陳淳生命中最後一年所畫的牡丹，來看他這些畫作的運作。這件《牡丹圖軸²²》（圖 14，國立故宮博物院藏），是一幅立軸，高 122 公分，寬 33 公分，其尺寸適合一般家屋內室懸掛。陳淳將其

¹⁸ 圖版請參見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，冊 7，頁 231。

¹⁹ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 19。

²⁰ 陳淳，〈題牡丹〉，《陳白陽集》，七言古，頁 2。

²¹ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 9。

²² 圖版請參見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，冊 7，頁 227

自小幅扇面及冊頁中的折枝技法，轉移至此大幅的畫面中，並沒有因此而顯得不當，其生氣勃勃的力量，仍然非常強烈。陳淳沒有依循宋代以來，由院畫家所建立的古典構圖，也沒有採用傳統職業畫家，所會用來顯示枝葉翻轉的細膩表現。在這幅畫作中，折枝牡丹從畫幅下端扶搖而上，花葉直接點畫，依著枝幹的分岔，向上向外布展開來，花朵與葉片，彼此讓開，有如大張的手掌，五指分明。雖然如此，但是花朵本身仍然是被陳淳比較細膩的處理，因此我們可以說，陳淳的牡丹花，顯露出他自己獨特的美，這樣的美感是配合著他的性格而出現的。雖然沒有他所仰慕的沈周所有的率直，自然而不修飾，宛如以閒適的心境，單純的來描繪他眼睛所見到的生物。但是相較之下，陳淳的折枝花便斧鑿處處，但是每個人都有其獨特的心境與性格，所以陳淳的這些花卉畫作，所表現出來的正是他不同於吳門其他畫家的獨特心態，而這也是他日後用來在花卉市場上馳騁的重要關鍵。

肆、陳淳花卉畫的觀眾與市場

陳淳所創作的折枝花畫，數量較之過去的花卉畫家，都要來得巨大，這種現象，除了說明他的作品有相當多的觀眾外，便是這些折枝花畫，在吳地有相當好的市場。緣於資料的缺乏，我們無法追索出陳淳折枝花畫，在市面上交易的狀況。但是可以確定的是，在陳淳生前，他的折枝花畫，便有相當多的贗品在市場上出現²³。我們如果將沒有題贈對象的折枝花畫去除，從陳淳現存的作品以及畫目記載來看，則他創作折枝花畫的目的，絕大部分都是贈送友人。換句話說，他的畫作並非只是愛好者在市場上單純的交易而已，而是被他本人積極的運用在人際關係上。

一、水仙花：

我們可以以現存的幾類陳淳的折枝花畫，來看他是如何的運用這些畫作。陳淳所畫的《梅花水仙圖²⁴》(圖 15, 北京故宮博物院), 是文人畫中相當常見的主題。事實上, 它們也經常是表現四季花卉時, 用以象徵冬冷時節, 常見的兩種植物。我們以沈周所畫的《水墨花果圖卷²⁵》(圖 16, 上海博物館藏) 中最末段的梅花水仙為例, 可以看出它們雖然具體而微的呈現其特徵²⁶, 但是陳淳的這件畫作, 卻因他快速放逸的筆墨, 而顯得生氣勃勃。特別是這兩株植物, 都邁越過往的格套, 呈現出獨特的造型。陳淳在畫上題詩：

²³ 至於書法的部份, 仿冒摹寫的狀況也相當多, 有關這個部份請參考王乃棟, 《陳淳書法真偽圖鑑》(北京市: 文物出版社, 2000) 一書。

²⁴ 圖版請參見《陳淳精品畫集》, 圖 96。

²⁵ 圖版請參見沈周, 《沈周書畫集》, 冊下, 圖 128。

²⁶ 沈周的這件畫卷, 真偽尚待鑑定, 或恐為後人模寫而成。圖版可見《沈周書畫集》, 圖版 62。

誰知冰雪裡，卻有麝蘭香？

這兩句詩文，只是沿用過去梅花水仙的典故，同時也沒有其他資料，顯示這幅畫作贈與的對象，以及創作的原由，所以我們對這幅畫作更深一層的理解，仍付之闕如。陳淳創作的水仙畫作，較之以往的花卉畫傳統，開創出新的局面。自南宋趙孟堅、錢選所形塑的，雙勾精繪的水仙造型，在明代吳門畫家沈周、文徵明的創新下，有所更新。然而陳淳快捷筆觸的勾描，不求美感的造型，乃至與其他花卉相互襯托的構圖，在在都突破前人的窠臼，使得水仙花的表現更為突出，確實是其一大成就。陳淳在〈夢水仙〉一詩的序言中說道：

十月廿四，夜分明，夢見一人，美容姿，飄飄仙裾，坐余書東舍，一人同坐。余至，則起禮，於四拜，初拜無語，次三四拜，且語且拜云：余別你門，穿江蹈海，有嗚咽之狀，同坐者坐自若也。既醒，繹其詞旨，得非水仙耶？豈余自幼愛畫此花，乃致然耶？因筆之以紀異²⁷。

這段宛如紀夢般的故事，其真假難以判定，不過陳淳會寫下這個故事，多少也是因為他在水仙花的繪畫表現上，特別有心得，所以才會藉由這個故事，來自豪於自己在這個花卉畫作上的努力與成就。

二、菊花：

現存上海博物館的《竹石菊花圖²⁸》（圖 17，上海博物館藏）是陳淳現存諸多畫作中，最具文人傳統的畫作之一。這件畫作的主要母題，只是有菊花、竹枝及太湖石三種，但是卻建構出最具文人畫的特色出來。根據既有的研究，陳淳繪畫的根基是學習自文徵明，所以這件作品也可以說是，陳淳薰陶自沈周、文徵明等文人繪畫傳統下的成績。陳淳將太湖石安排於畫面前方，將菊花及竹枝置放在石後，並將這些植物從太湖石邊緣處放射而出。陳淳雖然取法自文徵明，但是這件畫作卻散放出更強烈、奔放的筆墨效果。我們將這幅畫作，與文徵明所畫的《蘭竹圖²⁹》（圖 18，國立故宮博物院藏）比較，便可以發現文徵明規矩處處，嚴守傳統的筆墨趣味，在陳淳的作品中被沖淡甚多。自由奔放的墨色變化，以及快速且略嫌脫逸的筆觸，給人以一種自由放任的快感。陳淳在畫面上題寫詩句一首：

秣田欣有秋，白酒釀應熟；西風解人意，吹綻籬根菊。

奔放的草書，宛如是在情緒激動或是歡暢的狀況所書。陳淳這首詩並沒有表示更

²⁷ 陳淳，〈夢水仙〉，七言絕，頁 20。

²⁸ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 88。

²⁹ 圖版請參見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，冊 7，頁 161

多個人的感情，只是循著菊花的典故述懷。倒是畫上無錫畫家王問（1497-1576）的題詩，為陳淳這幅畫，增加更多歷史的典故：

年年碧山前，處處見新菊；何為彈冠人，折腰五斗粟。

不管是為了呈現個人心境的寫照，或是社交場合上的無病呻吟，陶淵明不為五斗米折腰，彈冠而去的典故，已經是最常被文人運用為，這類秋菊圖常見的題詩了。我們不知道陳淳的這幅畫作，是否便是畫與王問？王問的題詩是否是與陳淳的唱和？只是陳淳本人似乎經常，藉由描繪菊花圖，贈與友人以作誌念。在〈訪張山人席上寫菊枝為贈〉一詩中：

邂逅逢高士，慙情謝故知；昔年同賞地，今日再來時，闌酒覓奇句，和霜折菊枝，忍教容易別，吾道惜睽離³⁰。

在這首詩中，陳淳比較翔實的紀錄，與張山人邂逅的心境。或許是心意相投，所以離別時，特別感傷，遂有「寫菊枝以贈」的雅事。作為臨別贈禮，這類秋菊圖似乎在藝術表現外，還多增一份畫上所沒有傳達出來的情誼。而這份情誼又以感傷時光飛逝，堅貞自期為主。我們以陳淳所寫的另一首詩，〈寫松菊寄魏高墟〉：

西風何獵獵，江水不可涉，獨坐茅簷下；有懷殊未愜，美人隔江滸，迢遞不得語，何如松與菊，歲寒自相許，世態紛如霧，流光疾如電，何不念昔人？秉燭尋歡讌³¹。

也可以看出，陳淳與魏高墟的情誼，透過他所畫的花卉畫而表現得更為深刻。

三、萱花：

現在收存於南京博物館的《松石萱花圖³²》（圖.19，南京博物館藏），高 97 公分，橫 53.4 公分，雖然尺幅不大，但卻是當時常見的立軸大小，特別適合張掛在廳室之中。畫中描繪的內容是以太湖石、立松、靈芝及萱草等幾種母題，所集粹而成的畫面。陳淳依序將這些母題前後布列，並沒有過多的設計，所以畫面顯得有點簡單。雖然畫面構圖比較簡易，但是並不會給人以呆滯的感覺，那是因為陳淳靈動的筆墨使然。所謂的筆墨效果，是透過描繪這些母題的線條及墨彩所製造出來的。陳淳運用不同的速度，及粗細變化的線條，製造出動人的生意來。畫中陳淳題有五言絕句：

高松道數陰，宜男亦多花；光華發草木，知是地仙家³³。

³⁰ 陳淳，〈訪張山人席上寫菊枝為贈〉，五言律，頁 12。

³¹ 陳淳，〈寫松菊寄魏高墟〉，五言古，頁 5。

³² 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 2。

³³ 陳淳，〈松石萱花圖〉，圖版請見陳淳，《陳淳精品畫集》（天津市：天津人民出版社，2000），

並沒有署名為誰而作，只是根據畫中的母題，題詩一首。所以這件作品，或許是他比較市場取向的畫作，而不是針對特定的人士而畫。

只不過，陳淳的這幅畫作，與過往的萱草圖繪傳統，是有其特殊的創意處。在中國花卉傳統中，向來被看作是代表慈母的萱草（又稱「宜男草」），在表現的慣例中，經常是以單獨的，主要的角色出現。我們以1470年，憲宗時代的宮廷畫家鍾學，為同僚王宗吉的母親周安人所畫的《壽萱圖》³⁴（圖20，廣東省博物館藏）為例，便可以看出傳統的這類萱草圖，是藉由它有如蘭花般的細莖引出畫面，再飾以萱草獨特的花朵，讓萱草的特徵清楚的映入觀眾眼中，其昂揚盛開的花苞，特別能令觀眾感受到初春三月的慈暉。其中萱草與母愛的緊密關係，特別可以從畫上胡榮的題詩看出³⁵。相較之下，陳淳畫面上所添加的母題，便顯得相當繁多。特別是他在畫幅正中所添加的長松，更是這類畫作中比較少見的組合。萱草與松樹的組合，應該是單靠萱草誌念母壽之外，另外成形的一種圖式³⁶，目的是用來做更廣泛的用途。而陳淳之所以會採取這種表現的理由，可以從他留下的其他詩作看出。在其所寫的〈壽萱圖〉一詩，便有以下題記：「作松枝，以見不忘父意。」，而詩文的內容如下：

萱花開處北堂深，報答難將寸草心；記得長松停蓋日，至今猶自有餘蔭³⁷。

從詩文的題記及內容來看，陳淳將長松，這個母題放置入萱草的繪畫傳統中，是為了在專門用來誌念母壽的傳統中，添加新的使用脈絡，也就是可以擴大其使用的範圍，到誌念父愛或為父親祝壽³⁸。陳淳的這類創新畫作，單就以現存的畫目來看，數量並不多。我們從《陳白陽集》所收集的資料中，可以看見為人畫「萱草圖」，一直是陳淳折枝花畫的大宗，有〈畫萱花〉³⁹、〈懷萱扇上〉⁴⁰、〈萱石圖〉⁴¹、〈椿萱圖〉⁴²及為友人顧子才作的〈思椿〉⁴³。有長松為伴的萱草圖，數量確實

圖版2。

³⁴ 這幅畫的圖版可見於中國古代書畫鑑定組編：《中國繪畫全集》（杭州市：浙江人民美術出版社，2000）冊11，圖版57。

³⁵ 相關的例證，亦可以在浙派畫家李在，《萱花圖》中看見。這件圖版，刊於中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·明代繪畫上》（上海市：上海人民出版社，1993），圖版24。

³⁶ 可參見朱瞻基，《蓮蒲松蔭圖卷》，見《中國美術全集·明代繪畫上》，圖版76。

³⁷ 陳淳，〈壽萱圖〉，七言絕，頁12。

³⁸ 萱草與椿樹的組合，可見安徽省博物館藏，沈周，《椿萱圖》，見《沈周書畫集》（天津市：天津人民美術出版社，1996）圖版292。

³⁹ 陳淳，〈畫萱花〉，五言絕，頁21。

⁴⁰ 陳淳，〈懷萱扇上〉，七言絕，頁6。

⁴¹ 陳淳，〈萱石圖〉，七言絕，頁22。

⁴² 陳淳，〈椿萱圖〉，七言絕，頁28。

⁴³ 陳淳，〈思椿〉，五言古，頁5。

有限，顯然是他在這類畫目中獨特的表現。陳淳的這類畫作，並沒有清楚的題記，所以根據現有的資料，實在難以確知是如何運用。以現存的資料判斷，陳淳繪作這類圖畫的理由，除了個人因為思念父母，而作畫自遣外，若是刻意將之運用在人際網絡中的話，則它的適用範圍顯然較為廣闊，而且更受市場歡迎才是。

四、葵花：

陳淳所畫的諸多花卉中，葵花是他精心描繪的植物之一。這種植物很早便出現在中國畫家的筆下，其造型及特殊的向陽性也被注意，所以題詩時經常會將它的這個屬性，隱喻為對君王的忠心。1928年他45歲時所畫的《合歡葵圖卷》是為好友袁褫所畫。根據他日後的題句：

戊子之冬，白陽山人偶過尚之玉韻齋，出此示之。乃余舊為作並蒂花也。
一時醉中草草，何遂裝成精卷？蓋有履約，昆季珠玉在後耳，余何足致耶？
尚之復欲余書，因書。

袁褫家中所出現的「並蒂葵」，是陳淳受託所畫的原委。卷末二十餘家，長達25年的題詩，說明袁褫對這件作品的喜好。陳淳將袁家花園生長的靈異祥瑞，畫得相當傑出，題詩者更將這幅畫與袁氏家族的興旺，袁氏兄弟的傑出，並列一處作為詩題的內容。這幅畫作除引首有徐霖「合歡葵，徐霖」的題字外，拖尾計有王守、文徵明、王寵、王穀祥、文伯仁、徐霖等人的題跋。說明袁褫將這件畫作當作其社交網絡中，一件相當適用的工具使用，獲得當時吳地文人圈的交互題詠，也鑄鑄以他為中心的社交網絡。

不過陳淳的其他葵花畫作，卻很少發揮這幅《合歡葵圖卷》般的功能，像《葵石圖⁴⁴》（圖21，北京故宮博物院藏）便以植放在太湖石前的葵花為主角，強眼的吸引住觀者的目光。在沒有其他石塊及喬木的幫助下，這株葵花撐開宛如手掌的葉子，佔有大部分的畫面。陳淳在畫中題詩如下：

碧葉垂清露，金英側曉風。

沒有太多的意涵，只是單純的對花吟詠罷了。同樣的情形也見諸《花卉扇面⁴⁵》（圖22，國立故宮博物院藏）中，雖然畫中墨色秋葵與背後的設色花卉，在強烈對比下更為突顯，但是畫中所題詩句：

素豔倚秋風，向人渾欲語；春花莫相笑，丹心自能許。

⁴⁴ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖95。

⁴⁵ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖35。

卻仍然是傳統文化中，對葵花的基本概念，並沒有太多想對扇面觀眾訴說的意圖。縱使在現存的題畫詩中也是如此，像〈畫蜀葵⁴⁶〉、〈畫秋葵⁴⁷〉、〈畫黃葵⁴⁸〉都是一樣。我們從目前所出現的資料中，研判陳淳所畫的葵花圖，無論是那一種形式，或是哪一種造型，對他來說都只是用來表現花卉特殊美的一種而已，深藏在其中的微言大義，卻並不是他所想向觀眾傳達的。因此陳淳的葵花畫作，只能說是他用自己語法傳達舊有題材中的表現。他將葵花的勃勃生氣傳達出來，更深的個人感情大概只能藉由其他方式表示，而不會藉這些花卉畫作讓觀眾知曉。

五、杏花：

陳淳所畫的《杏花春燕圖⁴⁹》(圖 23，首都博物館藏)是一件比較不那麼典型的陳淳畫作。畫中的紅杏樹可能是使用礦物性顏料，所以顏色掉落得相當嚴重。杏花的葉片也略少，所以相對於陳淳所畫的其他花卉畫作，這幅畫作顯得相當空疏。但也就是如此，陳淳便以枝幹的強烈銳角，將紅杏樹切割出一面可以出演的舞台，讓他所要呈現的主題能夠盡情表現出來。畫紅杏是當時吳地畫家，經常用以祝人科考順利所作的圖繪，像沈周便留下不少這類畫作，我們以其所畫的《紅杏圖⁵⁰》(圖 24，北京故宮博物院藏)便是最好的例證。畫上畫上一株盛開的紅杏，沈周並題寫詩句：

與耳近居親亦近，今年喜爾掇科名；杏花舊是完庵種，又見春風屬後生。

從其內容來看，這幅圖畫是為沈周在題識中所說的「布甥」而畫。這名簡靜好學的年輕人，是其好友劉鈺的曾孫，不斷在科場奪魁，最後竟也進士及第，所以畫這件畫作向他恭賀。類似的創作，陳淳後來也畫了不少。在現有的圖畫中，陳淳便有幾首描繪杏花的題詩。像〈鄭希大子伯魯積學□解寫杏花期之〉：

杏花春事早，三月見花開，有客看花去，高枝定折來⁵¹。

雖然我們已經無法得見這件畫作，但是從詩題及內容來看，應該是為祝福鄭伯魯高中科甲而畫。同樣的詩句像〈畫杏花〉：

曲江斜日裡，千樹繞江邊；已識題名處，繁紅拂馬鞭⁵²。

⁴⁶ 陳淳，〈畫蜀葵〉，五言絕，頁 21。

⁴⁷ 陳淳，〈畫秋葵〉，五言絕，頁 24。

⁴⁸ 陳淳，〈畫黃葵〉，七言絕，頁 12。

⁴⁹ 圖版請參見《陳淳精品畫集》，圖 18。

⁵⁰ 圖版請參見沈周，《沈周書畫集》，卷上，圖 85。

⁵¹ 陳淳，〈鄭希大子伯魯積學□解寫杏花期之〉，五言絕，頁 2-3。

⁵² 陳淳，〈畫杏花〉，五言絕，頁 13。

應該也是相同狀況下的畫作。只不過這些畫作除了杏花外，沒有加入其他母題。陳淳的這件《杏花春燕圖》的主角卻是畫中的燕子。陳淳所畫的燕子造形相當簡單，不但依循過去的傳統，技法上也刻意省略細節，他主要的目的似乎只是要抓住燕子流線型的外型，以表現其凌空飛翔，以及與樹上另一隻燕子對應的關係。

陳淳所畫的花卉畫，數量巨大。雖然部分作品提供他創作時的一些想法，及可能的使用脈絡，但是絕大部分的作品都缺乏相關的資料。單是依靠這些有限的訊息，想回復陳淳繪作這些花卉畫作的社會脈絡，確實有其難以成功的困難。如果根據現有的資料來判斷，則這些畫作與畫目，基本上都傳達給我們明確的訊息，陳淳的這些畫作縱使曾經運用在人際網絡中，其次數可能也沒有那麼頻繁，所以我們大致可以判斷，這些畫作可能很少被運用在友朋間，大部分都被販售於市場上，成為吳地愛好人士的收藏。張寰為其所寫的墓誌銘，提及：「片褚尺縑，人爭購之，求請者日趨姚江，帆楫相望也⁵³。」雖是為過世的陳淳所寫的溢美之詞，但是應該也是有著相當的事實為根據吧。

伍、結論

陳淳的花卉畫是明代畫壇上，傑出的成就。但是他與文徵明的關係以及與吳派其他畫家的關係，自明代以來便是畫史上最關心的問題。我們從現存的一些資料中也已經明白，文徵明與陳淳的關係並不如王世貞所說的那般惡劣，晚年的時候仍時相往來。只是彼此間的關係，應該是因陳淳個人的退縮，以及所選擇的生活方式，而不像以往般密切。我們或許可以從文徵明之子文嘉的一段記載中，看出這種奇妙關係的變化。1561年文嘉回憶二十餘年前與陳淳的一次會晤經過：

陳復父出入先君子門，因與余為兄弟交，有年矣。余極愛其筆，狎習甚，反不能得之。一日，從許元復（初）、彭孔加（年）、伯兄壽承（伯仁）、過其陳湖草堂，迫暮留宿，明日再游浩歌亭上。客有饋佳酒者，發而飲之，各致醉，復甫仟仟動狂興，余搜得案上紙，徵復甫畫。復父欣然曰：諸君能再為一日留，則作此，余從史三兄許諾，點掣飛洒，欲奪造化，迄明日乃完。完時擲筆謂余曰：好否？余曰：若曰不好，則曲筆，言好又墮時套，余不言。眾共一笑，少許作別。嘉靖辛酉4月6日，文嘉識⁵⁴。

文嘉的這段記載，說明陳淳晚年選擇與過去友人遠離，獨自在城外生活。若是要到城中賣畫或是辦事，也是快去快回，絕少與同好相接。離群索居的生活經過多

⁵³ 張寰，〈白陽先生墓誌銘〉，收於《陳白陽集》，附錄誌銘，頁2。

⁵⁴ 徵引自單國霖，〈墨中飛將軍，花卉豪一世：陳淳花鳥藝術性格論〉，《陳淳精品畫集》，頁3。

年之後，當能夠見到文嘉、彭年、許初及文伯仁等人來訪，縱使是後生晚輩，但也是難得的機會，所以竟也會以願意多留一宿，便為其圖繪的誘惑，來求得內心需要友誼慰藉的安慰。從這些記載中，也可以看見陳淳顯然不太常將這些花卉畫作，畫與文徵明與吳派其他畫家們。縱使今日我們得見文徵明在陳淳畫上的題詩，可以確認者都是受擁有畫作者的要求而題，被動的與陳淳畫作相連。這些現象似乎說明，陳淳自北京回來後，家道中落，被迫選擇以畫藝維生，過去的文化訓練，轉而為生活所資，這樣的生活轉變，顯然是讓他選擇離群索居的最重要關鍵。

陳淳現存的畫作，並沒有告訴我們更多其內心的思想，僅有的幾段題詩中，除了偶而透露其受益於沈周等畫家的畫藝傳統之外，便只有簡單說明「有人」、「友人」、「主人」等含糊的稱謂，或是不見經傳的人氏。想借助這些資訊，建立陳淳的社交網絡，其難以成功似乎也在意料之中。只是這樣的結果，似乎也說明陳淳的畫作，絕大部分是為顧客所畫。為了應付生活及顧客的需求，他的畫作沒有了更深的內涵，只是不斷的重複，數量也比同時的畫友為多。甚至我們也可以看見他越來越快速的創作特質，雖然這樣的創作特質為其增益其所未見的藝術生命，但是其為謀生而作畫的挫敗感，卻是不爭的事實。所以陳淳所留給我們的畫作，雖然並沒有說出比文獻提供更多的訊息，但是這些沉默的圖繪，其實告訴我們他是一名職業畫家的事實。值得深思的是，文派畫家日後變賣畫作者所在多有，陳淳賣畫之現象是否被誇張對待？事實上，時代的變異迫使文人畫家必須面對賣畫的挑戰，有些文派畫家或許可以坦然面對，但是陳淳顯然不是這樣的人。從現有的資料來看，陳淳顯然在選擇職業畫家之後，便走向他個人頹廢放逐的人生，而讓我們興味的是，這樣的結果也成就我們今日所看見的，最足以代表明代花鳥畫藝的高峰陳淳藝術。

參考書目

1. 《沈周書畫集》，天津市：天津人民美術出版社，1996。
2. 《陳淳精品畫集》，天津：天津人民美術出版社，2000。
3. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，杭州市：浙江人民美術出版社，2000。
4. 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·明代繪畫上》，上海市：上海人民出版社，1993。
5. 王乃棟，《陳淳書法真偽圖鑑》，北京市：文物出版社，2000。
6. 王正華，《沈周「夜坐圖」研究》，台北市：台灣大學歷史研究所藝術史組碩士論文，1989。
7. 沈周，《沈周書畫集》，北京市：中國民族攝影藝術，2003。
8. 孫鑛，《書畫跋跋》，台北漢華影印中央圖書館藏本，1971。
9. 國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，台北市，國立故宮博物院編輯委員會。

10. 張華芝，《陳淳》，台北市：錦繡出版社，1995。
11. 張震，〈白陽先生墓誌銘〉，收於《陳白陽集》，附錄誌銘。
12. 陳淳，《陳白陽集》，萬曆 43 年刊本，北京大學圖書館藏本；台南縣：莊嚴文化出版社，1997。
13. 陳淳，《陳淳精品畫集》，天津市：天津人民出版社，2000。
14. 陳葆真，《陳淳研究》，台北市：國立故宮博物院，1978。
15. 單國霖，〈墨中飛將軍，花卉豪一世：陳淳花鳥藝術性格論〉，收錄於《陳淳精品畫集》，天津市：天津人民出版社，2000。
16. 澳門藝術博物館，《乾坤清氣—清藤白陽書畫特展》，澳門：藝術博物館，2006。
17. 蕭平，《陳淳》，長春市：吉林美術出版社，1996。

附圖：

	
<p>圖 1，陳淳，《湖石花卉扇面》，1514，國立故宮博物院藏</p>	<p>圖 2，文徵明，《洛浦仙影冊頁》，1541，國立故宮博物院藏</p>
	
<p>圖 3，陳淳，《合歡葵》，1528，北京故宮博物院藏</p>	<p>圖 4，沈周，《臥遊圖冊》中〈蜀葵〉，北京故宮博物院藏</p>
	
<p>圖 5，沈周，《墨菜圖》，北京故宮博物院藏</p>	<p>圖 6，沈周，《牡丹圖》，1506，南京博物館藏</p>

	
<p>圖 7，陳淳，《花觚牡丹圖軸》，1543，廣州市美術館藏</p>	<p>《花觚牡丹圖軸》，細部。</p>
	
<p>圖 8，陳淳，《春花圖卷》，1540，首都博物館藏一</p>	<p>圖 8，陳淳，《春花圖卷》，1540，首都博物館藏二</p>
	
<p>圖 9，陳淳，《花卉詩翰圖卷》，1544，無錫市博物館藏一</p>	<p>圖 9，陳淳，《花卉詩翰圖卷》，1544，無錫市博物館藏二</p>

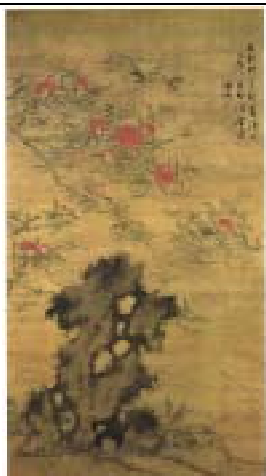


圖 10，陳淳，《花卉圖》，遼寧省博物館藏



《花卉圖》細部



圖 11，陳淳，《設色花卉圖》，國立故宮博物院藏














圖 12，陳淳，《湖石牡丹圖》，廣東省博物館藏



圖 13，陳淳，《洛陽春色書畫卷》，南京博物院藏

陳淳的花鳥畫

	
<p>圖 14，陳淳，《牡丹圖軸》，國立故宮博物院藏</p>	<p>圖 15，陳淳，《梅花水仙圖》，北京故宮博物院</p>
	
<p>圖 16，沈周，《水墨花果圖卷》，上海博物館藏</p>	<p>圖 17，陳淳，《竹石菊花圖》，上海博物館藏</p>
	
<p>圖 18，文徵明，《蘭竹圖》，國立故宮博物院藏</p>	<p>圖 19，陳淳，《松石萱花圖》，南京博物館藏</p>

	
<p>圖 20，鍾學，《壽萱圖》，1470，廣東省博物館藏</p>	<p>圖 21，陳淳，《葵石圖》，北京故宮博物院藏</p>
	
<p>圖 22，陳淳，《花卉扇面》，國立故宮博物院藏</p>	
	
<p>圖 23，陳淳，《杏花春燕圖》，首都博物館藏</p>	<p>圖 24，沈周，《紅杏圖》，北京故宮博物院藏</p>