



塵揚道學

中國藝術史論文集

莫家良編



香港中文大學藝術系

學道揚塵

中國藝術史論文集



莫家良編

香港中文大學藝術系

學道揚塵

中國藝術史論文集

編輯：莫家良

校對：許曉東 毛秋瑾 張藝議
陳雅飛 余凱穎

封面設計：管偉邦

內頁設計：PS Design

出版：香港中文大學藝術系

發行：中文大學出版社

承印：雅聯印刷有限公司

2003年12月初版

版權所有 不得翻印

國際書碼：962-85210-11-4

定價：港幣100元

目 錄

序言	莫家良	1
陳繼儒的梅花詩畫	徐麗莎	5
晚明書風中的用墨表現	李秀華	27
明末清初文化社會氛圍與隸書發展	何碧琪	43
論沈曾植的學書淵源及書風流變	張惠儀	65
謝蘭生與廣東書畫收藏家	莫潤棣	87
論居巢詩詞畫藝的關係	郭玉美	109
The Spirit of Professionalism: Art Associations in Late Qing Shanghai	Anita Chung	127
Revival of the Great Tradition: Wu Hufan's (1894-1968) Landscape Painting	Pedith Chan	139
中國博物館的發展歷程 —— 從上海早期發展說起	梁寶珊	163
延安文藝與石魯及長安畫風	劉鳳霞	187
經濟因素與藝術贊助 —— 中國藝術史研究方法的再思	鄧民亮	199
Organization of the <i>Qinglong</i> and <i>Baihu</i> Images in Han Dynasty <i>Siling</i> Representations	Marianne Wong	219
遼代工藝品中的佛教紋飾與造型	許曉東	229
明代官窯香爐的文化內涵	林志光	253
附錄：香港中文大學藝術學部歷屆藝術史博士及碩士論文一覽表		281

序言

在本地大學中，唯香港大學及香港中文大學設有藝術系。前者成立於1978年，專注藝術史的教學與研究；後者的前身可追溯至1959年新亞書院的藝術專修科，其後於1963年中文大學創立時，隨著新亞書院成為了中文大學的學系，在課程上漸由以藝術創作為主發展至創作與史論兼備。基於香港的歷史及文化背景，在藝術史研究方面，兩所大學所偏重的，主要都是中國藝術史。就香港大學藝術學系而言，早年的碩士及博士論文皆以傳統中國藝術為專題；雖然近年在本科教學上漸轉向偏重西方藝術，但在研究院課程方面，仍是以中國書畫為重點。至於中大文學藝術系，則一直將中國藝術史作為課程重點，其研究院史科課程，皆集中提供中國藝術史的培訓。

中文大學藝術系的中國藝術史哲學碩士及博士課程，先後於1981年及1990年開設。第一篇碩士論文於1984年獲得通過，屈指一算，距今已有20年，而取得學位的，至今共有碩士33位及博士5位。從歷屆研究生論文的選題上，可看到在研究方向及趨勢上的一些現象。首先，論文多以繪畫為題，這與過去國際學術界研究中國藝術史的取向一致，然而值得注意的，是論文中不乏以廣東畫家為研究對象，例如黎簡、謝蘭生、居巢等。這現象反映出香港與嶺南文化的密切關係。事實上，香港的公私藝術收藏，都為研究廣東書畫文物提供了優越的條件，其中中大博物館自1971年成立始，便肩負起為藝術系提供教學資源的任務，其豐富的廣東書畫收藏，正好成為其後藝術系研究生論文的實物材料。除廣東繪畫外，近現代繪畫如陳師曾、金城、吳湖帆、石魯等專家研究，以至毛澤東圖像及香港水墨畫發展的專題探討，都成為了論文的研究範圍。中國近現代繪畫是過去20年以來愈趨重要的研究領域，是國際學術界極為重視的新興課題，這些論文的出現，無疑是具有與學術潮流接軌的意義。另一個突出現象，是自90年代開始，博、碩士論文驟然出現了較多

的書法史研究，探討書家如楊維禎、文徵明、陳獻章、伊秉綬及沈曾植，專題如甲骨文書法、竹木簡書法、元末明初吳門書法、晚明變形書風、遺老書法等。這種取向與藝術系於1991年增設書法史課程固然有關，而同時亦是對於國際學術方向的一種回應，蓋由80年代國內出現書法熱，至90年代海內外對書法史的關注，都呈現出這種研究風氣。

此論文集所收載的文章共14篇，都是由過去十年在本系畢業的博士及碩士撰寫的。這些文章，無論是與他們以往的研究有關，或是新嘗試的研究課題，多少能反映上述的研究方向。論文集中以討論書畫的文章為多。有關晚明至清初書畫，分別有徐麗莎探討陳繼儒的梅花詩畫、李秀華剖析晚明書法的用墨，及何碧琪討論明末清初的隸書。徐麗莎以文人旨趣為核心，李秀華從文化特徵來探究藝術表現，何碧琪則將隸書發展結合文化社會氛圍作出審視，課題雖異，但都著眼於探討藝術發展背後的文化因素。討論晚清至民國書畫的文章亦有數篇。其中張惠儀論沈曾植書法及其淵源，將沈氏的學書及書法發展出分期，展現出書家由學古至求變的過程；莫潤隸則以廣東畫家謝蘭生為題，專論其與廣東書畫收藏家的關係；郭玉美亦論廣東繪畫，特以居巢為題，探析其繪畫與詩詞的關聯性；而鍾妙芬（Anita Chung）則以晚清上海書畫團體及組織為討論焦點，從新的角度了解當時上海繪畫的意義；陳蓓（Pedith Chan）的文章亦與上海有關，其討論集中於民國畫家吳湖帆的山水畫，透過對吳氏山水畫風格的分析，展示中國傳統畫家尊古與變古的創作模式。同樣以上海為題材，梁寶珊以文獻為基礎，探討中國早期博物館在上海的發展，並重新思考其與上海文化與社會的互動關係。至於現代繪畫，則有劉鳳霞所論有關石魯的文章，其討論重點放在政治因素及地域畫風上，顯示出研究新中國繪畫的一個重要角度。鄧民亮的文章則從經濟因素與藝術贊助的關係，討論中國藝術史方法學的問題，其重點仍是以書畫為主。除了書畫外，此論文集亦收載了考古及工藝美術的文章。黃佩賢（Marianne Wong）探討漢代四靈圖像中青龍與白虎的位置問題。許曉東一文以考古材料配合傳世實物，論述遼代工藝中的佛教紋飾及造型，從而窺探佛教文化與世俗文化的聯繫。林志光則以明代官窯香爐為題，從皇權、宗教、品味

等角度，論析香爐背後的文化內涵。這些文章或從文獻入手，或採用風格分析與圖像學方法，或兼及文化意義，大體呈現出本系對傳統與西方藝術史研究方法兩者並重的現象。

本系研究院中國藝術史課程，無論在研究範圍及方法上，都得力於饒宗頤及高美慶兩位教授的學術指導。高教授在碩士及博士課程的開設及發展上，更是功不可沒。近年，更得蘇芳淑及林業強兩位教授指導論文，考古及工藝美術的研究將會增多，應是可以預料的。今年為香港中文大學四十周年，紀念活動中多有回顧與展望的意義。此論文集的出版，適逢校慶，或可為回顧與展望本系於推動中國藝術史研究的工作，提供參考。

莫家良

香港中大文學藝術學部主任

陳繼儒的梅花詩畫¹

徐麗莎

陳繼儒（1558—1639）²的花卉作品以梅為主³，所繪梅花點染精妙，率意自秀，史家稱他“善寫水墨梅花，即其製創，無不堪垂後世”⁴，“梅竹點染，皆出人意表”⁵。而他的梅花詩亦清新可喜，真摯怡人，用作題畫益增詩情畫意，相得益彰。

中國傳統觀念認為梅的品格，不畏嚴寒，在百卉凋零中綻放，如君子不為時勢所屈，長久以來為高人逸士所標榜。北宋林逋（967—1028），終身不娶，膝下無子，一生拒絕入仕，隱居西湖孤山種梅養鶴以自娛，人稱“梅妻鶴子”。還有仲仁（活躍於九世紀後期），以至後來的丁野堂（活躍於11世紀）、吳鎮（1280—1354）為勢使然，甘作幽人，也莫不以梅為友。至於畫梅的歷史，以梁朝張僧繇（活躍於六世紀中期）為嚆矢⁶，而墨梅畫法則仲仁為月下窗間的花影所啟發。史記仲仁畫梅“先焚香默坐，禪定意就，一掃而成”⁷，如此發展下來，墨梅似是畫家的精神幻化，多於描寫梅花的外貌。稍晚的揚無咎（1097—1169），在傳承仲仁之餘，另立圈花一格，以三筆勾寫成瓣，將書法用筆及線條融入繪畫之中，無疑是擴充了水墨梅花講求筆意的趣味。可以見得，梅花離塵脫俗、荒寒清絕之傲骨，最適合用作表現文人所崇尚的精神境界，文人畫家寄意在這個題材上的創作，也就如魚得水。

梅為知心

明代晚期，許多士隱或市隱的文人畫家聚集在富庶的江南城市。例如當時的松江“衣被天下”⁸，以盛產棉布、綾布而馳名全國，文人畫家乃可以寄食城市，但精神上卻仍然力求超然脫俗。陳繼儒出身儒士，當以經世濟民為己任，但半生卻為晚明“山人”的典型，那是因為當時的風尚習氣，與及陳氏之經歷使他反思生命，覺悟到功名之虛幻，不願沉溺追逐。陳繼儒先祖雖無功名，但其父早替他的學業作好

安排，所以他少年時已能通經史，善詩文，長大後習舉子業，21歲參加童子試時已嶄露頭角，得同郡大學士徐階(1503—1583)和士大夫領袖王世貞(1526—1590)、王錫爵(1534—1610)等器重，⁹許多江南文人都爭相與之為友。可是享譽江南並不代表可以使他的仕途無往而不利，在順利通過縣試後，竟兩道在南京鄉試中名落孫山。¹⁰連番受挫固然是對陳繼儒一大刺激，不過失意科場並未打擊他的自信，反而是當頭棒喝，在29歲第二次鄉試失敗後，陳繼儒公開宣告他放棄舉業，絕足科場。他指出功名只不過是“對鏡之空花”，“形骸既在，天地猶寬”，不應糾纏在“雞群”、“蝸角”之爭，願“讀書談道”，“復命歸根”¹¹。晚明畫壇以董其昌(1555—1636)為首之“松江畫派”可謂炙手可熱的畫家群體，當中陳繼儒最受董氏推許，而陳繼儒也投桃李報，在松江鄉間推波助瀾，壯大了松江畫派的聲勢。憑藉江南優越的經濟環境及文人畫家的身分，陳氏雖不出仕，不生產，亦能以其文藝之長而無憂生計。

今人說到陳繼儒，無不譏其隱者不隱之行端，然而那只不過是當時士紳的風尚習氣。他對於“隱逸”也有一番見解，認為“先藏用，次藏名，又次藏身”，最重要的不是“隱”，而是“逸”。¹²因而雖棄儒衣冠，先後隱居於松江小崑山，但仍對於“地方利弊，極肯昌言，而於賦役，尤講求不倦”¹³，並未拋棄儒士積極入世的態度。於是“眉公之名，傾動寰宇”，“直指使者行部，薦舉無虛牘，天子亦聞其名，屢奉詔徵用”¹⁴，然而陳繼儒也未為所動，再三辭絕徵召，皆因他早已看破功名，加上眼見朋好的仕途如履薄冰，所以他要從官場的轡轡中退離，過山居閒適的生活。可是他又受盛名所累，也牽於生計，不得不接受人情託請，以謀潤筆之資，更因人情世故，不願使索文索畫者失望，陳繼儒還是會與現實妥協的。凡此種種不如意事，唯有通過對生活清賞的追求來超脫人生局限。譬如書畫收藏、藝術創作，以至美感觀賞，他都本業餘者心情來玩賞，讓理想在精神境界中得到釋放。值得一提的是，此思想特徵是明代文人共有的業餘精神，也影響到當時的藝術批評，使文人畫成為正統。¹⁵

陳繼儒山居遍植花木，自嘲負花癖不能釋，在奇花異卉之中，以梅花最得陳氏歡心，由初時“種梅三百樹”到後來“三萬六千棵”。¹⁶對於梅花的生長情況和姿態瞭若指掌：落梅“浮浮花發枝頭艷，忽忽香吹水面來”¹⁷；老梅“雪領霜顏似老翁”¹⁸、“合抱勢槎牙”、“花落溫池香不散”¹⁹，偏好梅花，又發展至情相觸的地步，看到雪中梅花時他想到：

飄零朋好各天涯，廿載星霜換鬢華。

較是住山人穩貼，歲朝鋤雪種梅花。²⁰

他甘與梅花為友，好不自在，反之早年與他一起讀書的朋友已為仕宦，但卻又不免為政事奔走，弄得冗務羈纏，把寶貴的光陰都出賣了。所以他雖然沒有說明“飄零”的是那些人，但相對安穩妥貼的山居生活模式，應該是在樊籠裏的宦官朋友了。可見山人生涯是他的選擇，正如陳繼儒罷去青衫儒冠時所作的自白“往世出世，喧寂各別；祿養志養，潛見則同”²¹，得“志養”不單要逃離官場規限，甚至是生活中所有纏繞，因為：

宦情太濃，歸時過不得，生趣太濃，死時過不得，甚矣！有味於淡也。²²

縱使對於宦情和生趣都採淡薄的態度，但早慧、多才、顯名，陳繼儒自然成為當時人們注意的中心，他感到逃也逃不了：“余畏客，舍城而山，客跡之山；舍山而舟，客跡之舟”²³。梅花詩《山居作》可謂他的自白：

先生屨杖故閒閒，初到花時懶出山。
即使下山常送客，不離香雪幾回灣。²⁴

在許多情況下，陳繼儒仍是會採取圓通的態度待人，所以：

眉道人種梅於余山上下，多異種，遠近來觀者攀折不能禁。香雪襯地幾寸餘，頗挾此以傲客已。²⁵

他沒有阻止來觀者攀折梅花，使梅瓣落得蓋著雪地。梅花“挾此以傲客”一句，表示陳氏感到太多交際酬酢，不勝其擾了，想要杜門逐客，但他並沒有這樣做，反而自己逃進深山去尋梅：

眉公宿負梅花癖，拂曙探梅向山澤。²⁶

實際上他極愛梅花：

一瓢隨意到山家，醉後重扶上小車。
不是向人驕口骨，春遊那忍負梅花。²⁷

因為陳繼儒喜歡梅花，才會把梅花人格化，才有“負了梅花”之情感流露。況且梅

花會凋謝，猶如人生苦短，應拋開功名的枷鎖，至少精神上也要得到自由。而上詩名為《同玄宰山中看梅》²⁸，也見得陳氏希望以他的超脫來感染董其昌。

正如前文所述，梅花不畏嚴寒，在百花凋零中兀自展露芳華，它“清”、“寒”的特質，最能反映文人、隱士孤高出塵的高尚情操，高人逸士無不植梅以標榜。正合陳繼儒緣物寄情，他認為梅花最瞭解他的心意：

一點竇容松際月，四時雲出水中山。

近來薦舉非吾願，願向梅花乞抱關。²⁹

薦舉非陳繼儒所願³⁰，他只想在山林中與梅花作伴，甚至向梅花乞討門卒，不讓來顧草蘆者進門。其實，陳繼儒有許多友人是東林、復社中人，而且以他與王錫爵父子³¹的關係，應該感受到朝臣動輒得咎，人人自危的心情。³²與其以身犯險，他寧願逃遁山林，所以以梅花作“抱關”，讓他在“雞群”、“蝸角”之爭中獨善其身。

從官場中退離自然，“形骸既在，天地猶寬”，陳繼儒視江南為“極樂園”³³，是一片逍遙自在、優哉悠哉的安身之所。而在這“極樂世界”裏讀書、著述、創作書畫的活動中，尤以藝術領域能使他如置身於“極樂國”³⁴。其實繪畫發展到宋代，已有“畫者，文人極也”³⁵的說法，及元末明初，文人畫已發展至被肯定的地位，而當文人自覺身分，以畫怡情，不以此為專業時，文人畫的意識亦告形成。所以陳繼儒為儒士之流，跟董其昌等士大夫一樣把繪畫看成能汰俗情和怡情的東西，因此：

黃大癡九十而貌如童顏，米友仁八十餘神明不衰，無疾而逝，蓋畫中煙雲供養也。³⁶

當把繪畫作為“清玩”、“墨戲”，表示“我書意造本無法，點畫信手煩推求”時，書畫可謂一種養生之道，更是文人士大夫寄暢的園地。

筆下梅花

秦祖永（1820—1884）說：“陳仲醇繼儒，學博才高，研精繪事。所見梅花冊子，蒼老渾古，理法雙清。”³⁷而在眾多花卉畫題中，陳繼儒亦偏愛梅花。一般來說，陳氏較少在繪畫作品上題署年份，但最早的幾幅梅花作品³⁸，均創作在隱居之後埋首創作的黃金時期。在材料和形式方面，則較喜歡以水墨寫在金箋和紙上；冊頁、扇面一類小品數量，多於直幅、手卷等大型作品。陳繼儒亦倡導當時已發展成熟的文人畫，視繪畫為文人餘事，抨擊畫家有藝而無文，重技而忘道的創作心態，

所以上述的梅花詩陳繼儒也用作題畫，既加強畫作詩意，也可借詩中梅花所寄託的感情。

北京故宮博物院藏陳繼儒67歲作品《墨梅圖扇面》（圖1），純以水墨寫於金箋上，以側筆寫老幹，勢勁如屈鐵，小枝復以中鋒。老幹於畫幅右面向上伸展，然後沿扇緣屈曲，枝杈分左右，左面的較長而挺拔，橫向畫面左方。另一幹從右上伸向下方，讓畫幅右面作畫面的重點，配合在左面的疏枝，及左下角一段小枝，整體上疏密有致。梅花以單勾圈寫為主，間用二筆圈花。款題“甲子春王寫”，雖是梅花季節，陳繼儒筆下梅花仍是疏簡淡然。以扇面為形式的梅花作品，還可舉《明花卉畫冊》中第五幅《疏枝橫玉》（圖2）。疏梅一梗從左而右，一筆而就，水墨豐厚飽滿，筆力遒勁，主幹之勢正能與扇面的弧形配合。董其昌謂：“畫樹之法須專以轉摺為主，每一動筆便想轉折處。如寫字之於轉筆用力，更不可往而不收……樹更不可令有半寸之直，須筆筆轉去，此秘訣也。”³⁹ 陳繼儒為了避免寫幹流於板直，除了佈置屈曲的梅梗外，更以苔點加強轉折凹凸，此舉亦添梅花蒼老、滄桑的神態。畫中自題“雪滿山中，月明林下”，詩意帶出畫中梅“疏影橫斜”的神貌，詩情畫意盡收扇中。

高時顯（1878—1952）⁴⁰ 稱寶迂閣藏陳繼儒《梅花詩畫冊》⁴¹ 畫梅“蒼老渾古，理法雙清”，“題詩筆墨雋永”，可謂“詩書畫三絕”⁴²。此冊畫六頁，金箋本或水墨或設色，另六頁絹本題詩，現選數開作介紹。第一開老幹下垂瘦枝上挺，疏梅數點襯以墨竹。對幅題詩雲：

竹壓梅花鶴不來，呼童鋤出傍僧台。

花神若解移花意，好向小春先借開。

詩意扣緊畫中梅竹“雙清”的主題，也用了林逋典故。此詩名曰《九月過泖橋僧舍移竹裏梅花種之小閣前》⁴³，記述陳氏移梅種植的往事，他愛梅、種梅、畫梅，以至以梅自比，是因為花如知己般瞭解他的“移花意”，有“萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同”之感。第四開同以梅竹為主題，斜枝竹外梅花蕭疏，單勾圈花，運筆快速而不失靈秀，顯出寫意花卉的雋永情趣。題詩首兩句“先生履杖故閒閒，每到花時懶出山”。教人想起他在《答顧玄嶽》所言：“弟一束懶骨，不得已而遊人間，揖讓莊子，拱鼠飲食，馴於豢龍，聊應世緣，初非本志。”⁴⁴ 一種誤入塵網，惟有逃離現實的感慨，也為自己“恥作山人遊客”⁴⁵ 來解嘲。第六開一老幹出畫中，著單勾梅花的枝條挺拔上攀。題詩雲：

小鬟清曉報花開，無數梅花照鏡臺。

好揭紫絲新步障，紅兒奉取綠珠來。

第一、二句寫梅花盛開的生機，而“紅兒綠珠”則彷彿畫中紅梅綠芽的寫照。而第二開以勾填法畫臨水粉紅梅，下有苔石，淺沼蕩漾。詩云：

老梅合抱勢嵯峨，枝角橫撐數放花。

花落溫泉香不散，月明浴到月初斜。

源於林逋“疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏”詩意，而且首兩句寫出梅幹的姿態，第三句描寫縈繞不散的香氣，最後用“月明”、“浴到”配合畫中清澈溪水，視覺加上嗅覺的感染，觀之令人滌盡俗慮，頗堪雅賞。

蘇州博物館藏《梅石水仙圖》（圖3）亦以《梅花詩畫冊》第二開的一種臨水梅為主題，題詩曰：“谿水清淺耶？山月有無邪。墨娥⁴⁶轉一語。”與主題可作對照。全幅以水墨積染點畫而成，梅花用點垛法，而最小的花萼，只作一點，有野逸天真之趣。用墨能盡現墨分五色之說，兩朵靠攏的亦有深淺。枝幹也不雙勾，而只是一筆而成，在或濕或乾的墨間帶些飛白，表達梅的新條和老幹。梅花之下有苔石和水仙，梅之清姿妙態，配上幽澹高古的怪石，益以象徵甘於淡泊以保清高的水仙，最合寄託理想。但陳繼儒勾畫水仙並未取趙孟堅（1199—1264）那種以較圓潤細勁的線條，卻是簡括率意的筆法，跟沒骨梅成對比。整幅具溫 and 寫意的風格，有淡淡然一襟清思之感。

陳繼儒於《梅花圖軸》（圖4）寫霧裏梅花，畫幅下面留白，然後沒骨幹墨色由淡漸變為濃，老梅乍現於霧中，營造出迷漫的氣氛。梅幹在畫幅中間屈曲，再向上延伸，另一垂態。沒骨寫幹留飛白筆表示裂紋及空洞，再佈以苔點，增加積時年久之感。行枝中鋒筆法老練，硬朗而有骨氣，且往往在盡頭收斂，或輕輕頓筆，以示木質厚鈍。單勾圈花數點，不求形似，俯仰正反，各盡其態。此幅為陳氏70歲時為林處士寫⁴⁷，隱者以梅花贈處士，見得二人以為“人與梅花一樣清”的孤芳自賞心態。

《梅花詩畫冊》其中一開陳繼儒以白粉為梅花賦彩，另一開寫林逋詩意，而北京故宮博物院藏《墨梅圖軸》（圖5）則兼而有之，寫老幹白梅。題詩：“以月照之還自瘦，偶於疏忽忽然香。”詩與畫皆出自“暗香”、“疏影”之意境。兩柄主幹，雙勾墨筆蒼潤，其中一幹延伸向上，然後杈分兩枝；另一幹則出橫斜枝條，作倒垂態。花以白粉點寫，以表逸士胸懷，最具高致。

上述一類以“疏”、“瘦”為尚的寫梅要求又出現在遼寧省博物館藏《墨梅圖

冊》及大阪市立美術館藏《梅花圖卷》中。《墨梅圖冊》(圖6)第一至三開沒骨，第四開圈花，四開畫梅形態各異。樹幹大都採雙邊大抹，復於中間淡染而就：第一開畫茁壯老幹一段，向下屈曲復自左向右往上勁挑；第二開在出老幹幾翻彎曲迴轉向右上斜挺，老幹頂上另出一新枝向上，與右面壯枝形成犄角之勢；第三開(圖6.1)畫面滿佈濃霧，僅露三簇花茂幹粗在雲霧中競放。題云：

山坳北坡太湖邊，湖外山頭直又斜。

雪恨易消雲易散，眼前常住是梅花。

意境與畫中所寫的雲霧相當吻合，而且梅花如隱者一樣遁跡深山，逸士要到山中“探梅”，便要走過太湖外難行的山徑，也表現了陳繼儒逃離世俗的決心；第四開圖6.2老幹一段，右面主枝上下曲折然後向下伸至底部，一朵盛開的梅花復朝向主幹作構圖上的呼應。對幅題字云：

寫梅以枝幹為主，橫斜曲直取態取姿，寧令如儒寒道瘦，不得臃腫以為奇古。

此揚補之高遠之畫法也。

而意義相若，有關畫梅技法的題字也見於《梅花圖卷》(圖7)中。此卷中十組梅花，姿態各有不同，枝幹有倒掛的，朝向天空的，虬屈的，規於繩墨的。把多變的梅枝畫在高30公分之畫幅中，不見梅樹的全貌，如站在梅林中仰首所見，正如在大自然中的梅花形態萬變。而且這樣的構圖安排，視覺效果上有強烈的聲奏韻律感。

從以上作品中見得陳繼儒能以老練簡括的筆法寫梅花小品，董其昌對其筆墨至為欣賞，稱他“雖草草潑墨，而一種蒼老之氣，豈落吳下畫師估俗魔境耶？”⁴⁸

論畫梅

陳繼儒梅花詩的內容，非限於寫景或抒情，更示現其創作論和藝術思想。除了《墨梅圖冊》外，大阪市立美術館藏《梅花圖卷》中，陳繼儒又說道：

寫梅如儒寒道瘦，勿得癰腫，此揚補之法也。然疏影橫斜暗香浮動，若醉若狂之態，亦不可缺。余居山中，閉門卻掃，暇時圖此數種，以識歲寒之意耳。

“寒”與“瘦”是陳繼儒“居山中”觀察所得梅花的自然生態，又是畫梅翹楚所提出的方法，因而向畫梅者再三強調這個要訣。

此外，文人畫家把讀書放在第一，書法第二，繪畫第三。而中國書寫和繪畫的工具一樣，都是紙、筆、墨，所以文人“書畫本來同”⁴⁹的繪畫創作論也倍受重視及加以提倡。陳繼儒論畫梅花時也題出“書畫同源”的理論：

畫者，六書象形之一，故古人金石鐘鼎往往如畫。而畫家寫山水，寫蘭，寫竹，寫梅，寫葡萄，多兼書法。正是禪家一合相也。⁵⁰

文中提到中國造字的原則，與繪畫圖像的關係。他在京都國立博物館藏《梅花圖冊》第一開對幅題字又說：

文湖州竹，溫日觀葡萄，趙子固水仙，逃禪老人梅花，皆與篆籀草書通，故曰“寫畫”。⁵¹

皆可與陳氏所說：“士人作畫，當以草隸奇字之法為之”⁵²，互相徵引。

以古人為師，重視畫中高古氣韻也是文人評畫的標準。藏在京都的《梅花圖冊》第一開題詩說到古代畫竹、葡萄、水仙、梅花的大師時，陳繼儒已流露出他推崇古代名師名畫，對某題材某大家特別留心。因為自古以來“種種書畫名家，皆出自匠心，形於便面。”⁵³傳流下來的畫跡，都是古代畫家心血結晶，所以師法古人為學畫之不二法門。譬如畫梅，他首推揚無咎，而揚無咎之後，他覺得還有許多值得學習的前輩：

古來畫梅必推揚補之、王元章，蓋以其取勝於幹，即天工有所不能為者。⁵⁴

而京都國立博物館藏《梅花圖冊》第七開對幅題詩他又云：

寫梅以枝幹取態，不在花蒂鬚萼開。揚補之第一，馬遠、馬麟第二，王元章第三，皆以章法為主。

對於古人的品評，他也表示同意：

花光長老寫梅，黃山谷與洪覺範賞鑒之曰：恰是。⁵⁵

而仲仁寫梅的成就，也得到黃庭堅（1045—1105）和惠洪（？—1128）的認同，陳繼儒當然也和應黃氏、惠洪二人的觀點，以仲仁為自己和其他畫梅人的老師，這同樣是文人畫家尊古、師古的理想。

從晚明文人旨趣看陳繼儒梅花詩畫的成就

上文提到梅花對幽人墨客有著移情作用，這種情況至晚明亦然。在陳繼儒愛梅、詠梅、畫梅或是山居植梅的生活情趣裏，又能一窺他對當時的思想和文藝等活動的反應。首先，陳氏為江南隱逸，他的梅花詩畫之中也可見得文人一種“林泉之致”。他沉醉在江南山林，談寫梅種種用筆要訣時，亦不忘補充道：“然疏影橫斜暗香浮動，若醉若狂之態，亦不可缺。余居山中，閉門卻掃，暇時圖此數種，以識歲寒之意耳。”⁵⁶ 深居閒適才能對梅花的生長姿態心領神會，下筆寫梅就以自娛的心態為之，將書畫盛事與文人生活混為一體。他說隱居江南的感受是：“人生江南是極樂國，而餘又以男子身際清朝。丁康年，老親許二十有九解青衿為逍遙布衣，余因此得讀未見之書，眠漸高之日，優哉遊哉，聊以卒歲。”⁵⁷ 他以為江南是“極樂國”，或許與松江地區富饒的經濟使他生活自足，得以“逍遙布衣”有關，因為當人不為口腹所累，方有餘興直抒個人性靈。當時的松江藏書豐碩，書肆林立，冊籍充棟，華亭人何良俊（1506—1573）也說：“吾松文物之盛，亦有自也。蓋由蘇州為張士誠所據，浙西諸郡皆為戰場，而吾松稍僻，峰泖之間以及海上皆可避兵，故四方名流薈萃於此，薰陶漸染之功為最也。”⁵⁸ 松江孕育出一批畫家，加上收藏家如項元汴（1525—1590）、王世貞等又匯集此地，都為陳繼儒提供足夠的經濟及文化條件支援他的生活和展示文藝之長。所以，他說自己“性獨嗜法書名畫及三代彝器瓊瑗之屬，以為極樂國在是”⁵⁹，是以江南便成為“極樂國”中的“極樂國”了。在陳繼儒的梅花詩當中，“星斗分明群籟寥，不更常有凍猿啼”⁶⁰、太湖邊“眼前常住是梅花”等都是他在山中所見的景象；而“先生履杖故閒閒，初到花時懶出山”與“疏籬矯屋帶溪沙，橋畔梅開一樹花。梅滲雪中分不得，掃來自煮小春茶”⁶¹就是陳氏生活的寫照了。這也表示他實踐了晚明士大夫“達兼濟天下，不達則獨善其身”的志向。

陳繼儒為著生計和盛名所累，或是於出世和致用兩種理想間的掙扎，皆可見現實生活裏真正能在俗務中獨善其身並不容易，就是陳繼儒不作蟾宮折桂之想，也不免身在山林，心繫俗世。加上與董其昌及王錫爵父子的關係，對朝中的事總不能充耳不聞，譬如天啟年間（1621—1627）宦禍黨禍不斷，陳氏告誡董其昌說：“吾與公此時，不願為文昌，但願為天聾地啞。”⁶² 這種情況下，士人的壓力則主要來自精神方面，所以希望能在精神上便更要追求尚雅汰俗。繪畫給文人一片自由馳騁的