

# 別出心裁

王靜靈

## ——試論陳洪綬《隱居十六觀》圖冊的形制

從標題、書目、題詩與十六幅圖畫的形式與標題，看得出是以書籍形制來創作圖冊，是創作者刻意的藝術選擇。觀者如同閱讀書籍般，一頁一頁地進入陳洪綬所營造的隱居世界。

### 《隱居十六觀》圖冊

陳洪綬（一五九八～一六五二）的《隱居十六觀》冊，作於一六五一年，是陳洪綬逝世前一年的作品。此冊對開共計二十頁。前四頁為陳洪綬自標之畫目及題識，後十六頁各為一幅著有淡色的白描畫，計十六幅，當中藝術家援引了蘇軾、杜甫、李白、陸游、白居易、陶淵明……等詩文之典故創作，藉此描繪隱士生活中的十六件事（圖一-5、20）。

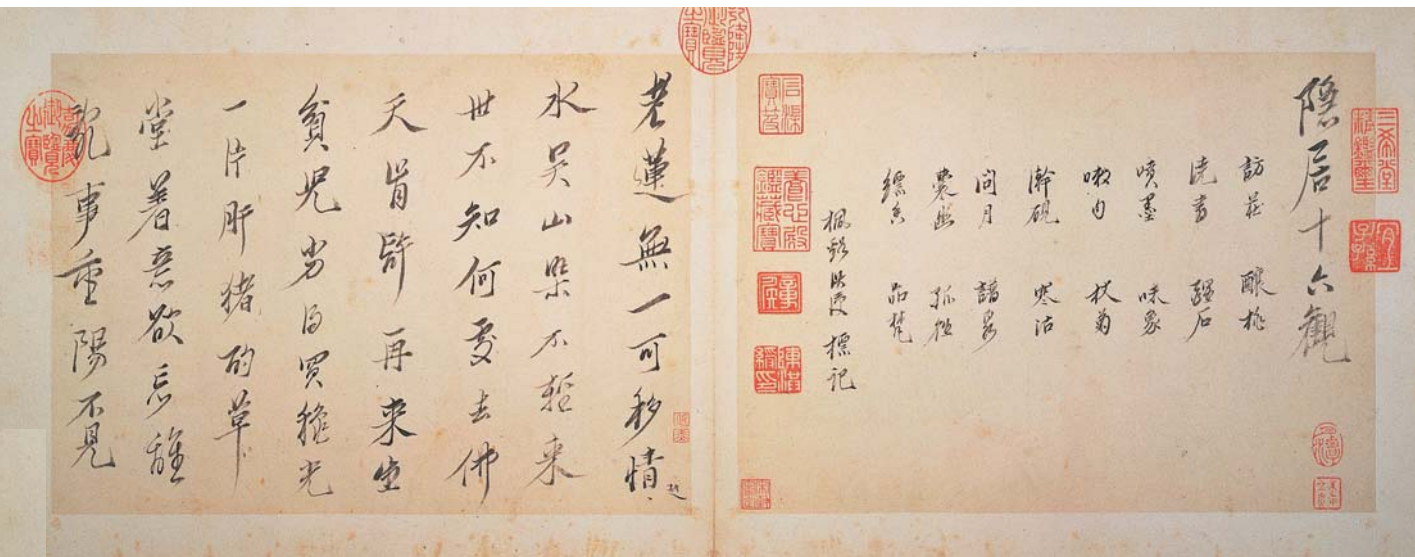
過去學者在論述這件作品時，多

認為陳洪綬於明亡後所作的《隱居十六觀》代表著陳洪綬生命特質的反映，在這本冊頁中，藝術家藉由理想的過去來呈現個人（理想的）的隱居生活，然而冊頁中所繪人物卻又透露出高度的自覺，似乎反映了陳氏欲隱於世外，卻又無法超脫的感慨。也有以陳洪綬的《隱居十六觀》這件作品為起點，藉由對陳洪綬生命處境的觀察，來討論晚明文化中，士人們如何看待古代人物、現實人物、理想人物、虛構人物，以及如何觀看自己與

明 陳洪綬 《隱居十六觀》 局部 國立故宮博物院藏

圖一-1

圖一-2



他人間的關係等議題。藝術史家們的詮釋，對我們理解這件作品起了很大的作用，但是另一個令人感到有趣的問題是，陳洪綬在這件作品中如何傳達其對於隱居生活的理想性？倘若我們只從畫作的內容來看，恐怕只能得其半面。事實上在這本圖冊中，隱藏了陳洪綬個人別出心裁的設計，特別是陳洪綬對這本圖冊在形制上的特殊經營；而形制與內容的結合，更突出陳洪綬在這件作品中所想要傳達的畫意。到底，陳洪綬的《隱居十六觀》在形制上有什麼特殊性？作為其畫意傳達的載體，這本圖冊的形制扮演了什麼樣的角色？以下試就《隱居十六觀》在形制上的特殊性進行論述。

### 《隱居十六觀》的形制

《隱居十六觀》中引人注意的是陳洪綬在冊前長達四頁的題識。第一頁標誌了此圖冊後十六幅中各幅的畫目，自題：隱居十六觀。訪莊、釀桃、澆書、醒石、噴墨、味象、嗽句、杖菊、澣硯、寒沾、問月、譜

泉、囊幽、孤往、縹香、品梵。楓谿洪綬標記。本頁書法共十行，其中標題「隱居十六觀」在本頁居於首行位置，且與其他十六幅冊頁內畫目的字體大小相較而言則明顯大了許多，形成一則書於首行清楚醒目的標題。至於冊頁內十六幅圖各自的畫目則依照次序兩兩一組排成兩列，並整齊地排成八行，各行之間的間距約略相等。

最後一行則為作者的題記。（圖一）  
第二、三、四頁為陳洪綬自題詩，詩云：

老蓮無一可移情，越水吳山  
染不輕；來世不知何處去，  
佛天肯許再來生。

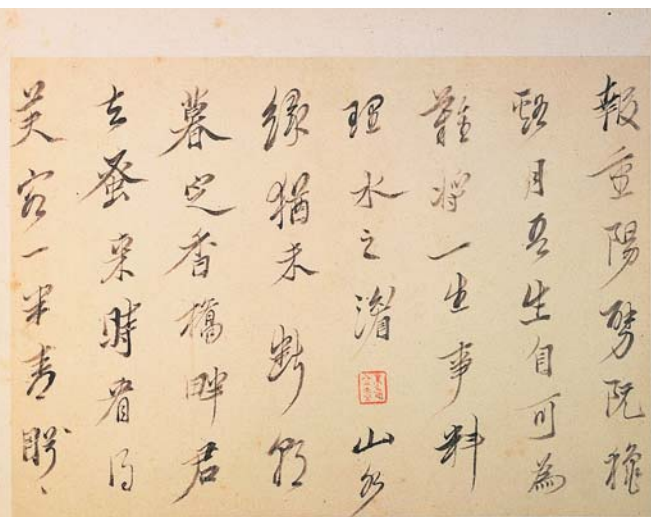
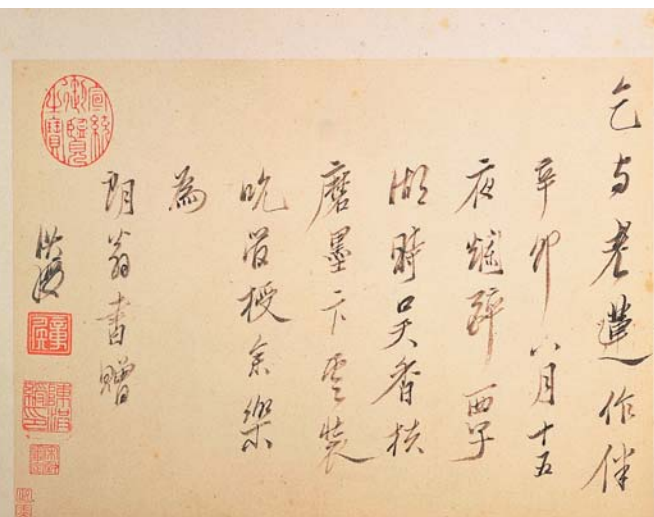
貧兒劣得買秋光，一片肝膈  
酌草堂；著意欲忘離亂事，  
重陽不見報重陽。

擘（誤為劈）阮秋谿月，吾  
生自可為。難將一生事，料  
理水之涓。

山水緣猶未斷，朝暮定香橋  
畔。君去蚤來時，看得芙蓉

圖一-4

圖一-3



一半。青盼青盼，乞與老蓮  
作伴。

辛卯八月十五夜，爛醉西子  
湖，時吳香扶磨墨，卞雲裝  
吮管授余，樂為朗翁書贈。

洪綬。(圖一-2、一-3、一-4)

題詩以六或七字不等排成一行，第二、三頁中各有八行，排列整齊有序，絲毫不亂，卻又因為字體筆劃的變化而不致呆板。第三頁中五言絕句與之後接續的詞之間留有約一字大小的空白處，藝術家應該是欲藉此區隔二者（此空白處則在後來被添上了一枚「朱之赤印」的收藏章）。第四頁首行為題詩中最後一句「乞與老蓮作伴」，之後為藝術家的題記，記創作的時間、地點以及當時創作的情形，共七行，字體與題詩約略相等，惟行高略低於首行約一字的距離；前五行各以五或六字不等組成，第六行僅有一字「為」，第七行「朗翁書贈」點明《隱居十六觀》為陳洪綬為朗翁，即沈顥而作。末行為藝術家題款「洪

明 陳洪綬《隱居十六觀》局部 國立故宮博物院藏



圖一-6 〈釀桃〉



圖一-5 〈訪莊〉



圖一-8 〈醒石〉



圖一-7 〈澆書〉

綬」，其行高又低於前段題記約一字的距離；整體觀之呈現一依題詩、題記、題款之不同內容而遞減的整齊排列。這樣整齊有序的排列，予人一種刻意營造的感覺，可以窺見藝術家著意安排的用心。

若從形制觀之，《隱居十六觀》屬於冊頁的一種形式，文獻中對於冊頁的製作之始未見其紀錄，然而，若從書籍製作的變遷來看，冊頁的出現當晚於卷軸。係因為長卷在檢閱時舒卷為勞，麻煩費時，故將長卷折疊成摺，或者是製成一片一片的散葉。據歐陽修《歸田錄》的記載：「唐人藏書皆作卷軸，其後有葉子，……其制似今策子。凡文字有備檢用者，卷軸難數卷舒，故以葉子寫之，如吳彩鸞《唐韻》、李邵《彩選》之類是也。」又程大昌《演繁露》：「古書不以簡策，縑帛皆為卷軸，至唐始為葉子。」可知唐時冊頁的形制已經出現。

至於繪畫，現存早期的冊頁畫最早有六朝及唐代的，但這些早期的小幅作品，在當時可能只是單幅，且今



圖一-9 〈噴墨〉



圖一-10 〈味象〉



圖一-11 〈嗽句〉



圖一-12 〈杖菊〉



圖一-14 〈寒沽〉



圖一-13 〈澣硯〉



圖一-16 〈講泉〉



圖一-15 〈問月〉

日所言之冊頁，是針對其裝裱之形制而言，有可能經後人屢次裝裱，以致失去原有之面貌，甚或可能是從原來為長卷的繪畫將之裁切而成。因此可靠性並不高。真正繪畫以「冊」的形式出現的較肯定的是五代時候的作品。據南宋邵博《聞見後錄》，南唐後主李煜時，有集畫頁成冊的《閣中集》，之後北宋徽宗有《宣和賞鑒集》。至於實際的畫作中，以冊頁形式保存至現在的多為南宋作品。此當與南宋繪畫之邊角構圖、以及小景山水和折枝花鳥畫的流行等意念有關。元代畫家則因為在文人畫思想的籠罩之下，由宋代著眼於實景之全局或局部的美學觀，邁入融客觀觀察於藝術家主觀表現之境界，因此冊頁繪畫的創作較宋代而言較為沉寂。明清兩代則是冊頁形式的黃金時代，藉著蘇州等地文人在扇上揮灑書法、繪畫扇面，小幅畫局再度興盛，同時也出現對蒐羅前代的小幅畫頁集結成冊的工作，將之稱為集古冊或集冊。明初永樂到晚明嘉靖、崇禎兩百年間的收藏



圖一-18 〈孤往〉



圖一-17 〈囊幽〉



圖一-20 〈品梵〉



圖一-19 〈標香〉

家如金文鼎、都穆、嚴嵩、董其昌、汪珂玉、黃越石、王世貞、李日華、項子京等人皆有集冊的收藏。這些集冊因為題材的不同而有寫生冊、花卉冊、山水冊、書畫合冊等。此外，集冊蒐羅的對象除了古代的作品，也有當時代的作品。甚至有專門收集一家的獨冊，即專集，而藝術家亦有以獨冊的方式創作，如明初的姚綬、中期的沈周、之後的文徵明、陳道復等等，以後日增。同時又因為明清畫壇復古的風氣盛，因此也出現了模仿前朝畫家的仿古冊，這種仿古畫冊是明清繪畫的一大特色。

回到陳洪綬的《隱居十六觀》圖冊，其裝裱的形式為一開兩頁，首頁以大字「隱居十六觀」清楚的標示冊名標題，以小字依序書寫之後十六幅繪畫之畫目及作者名。就其呈現的形式及其功能而言，可將之視為該本圖冊的「目錄」。其後三頁題寫七言絕句兩首、五言絕句一首、詞一闕以及作者創作該圖冊之時、地和創作時的情況，題詩的內容，述說了陳洪綬對

未來生命之徬徨以及其嚮往山水之志趣，正好點明了陳氏創作《隱居十六觀》的動機與旨趣。題詩以及詩後的題記，就其功能而言，恰好符合書冊中的「序」，有倡明為文旨趣與目的之作用。整本圖冊有「目錄」、有「序」、再加上之後的十六幅圖畫，即「內容」，正好構成一本書完整結構。

這樣的形式在冊頁繪畫中並不多見，特別是在首頁標明畫冊標題及畫目的做法。前代冊頁有標題者，多將題名書寫於一細小的箴條置於冊頁上方之邊角。即使是在獨冊中也多是僅僅題寫畫冊的標題、或是題以引首而已，少見如陳洪綬這樣，將各幅畫名編為目錄置於首頁，宛如一本書籍者。這個訊息突顯了陳洪綬《隱居十六觀》的藝術表現性，為何陳洪綬要以類似書籍的形制來創作這本圖冊？這樣的表現方式又是出於藝術家的何種企圖？

### 《隱居十六觀》形制的特殊性

事實上，國立故宮博物院另外藏

有一卷由孫克弘所繪的《銷閒清課圖》卷(圖二)，這卷長卷以在山水之中描繪了文人居家各式閒散的雅事，每段都題有標題如「燈一龕」、「高枕」、「禮佛」、「烹茗」、「展畫」、「焚香」、「月上」、「主客真率」、「灌花」、「摹帖」、「山游」、「薄醉」、「夜坐」、「聽雨」、「閱耕」、「觀史」、「新筍」、「洗研」、「賞雪」

等等計二十圖，每圖之後則有關於該項雅事清課的題識，以一圖一文的方式排列，圖文共置於同一長卷之中。兩相比較之下，孫克弘雖然以一圖一文看似有組織的排列方式，但仔細觀察其所描繪的各式母題，即使是和《隱居十六觀》一樣，描繪的都是文人閒散的清課，但卻很難將當中的任何一段指涉到特定的典故或是人物，不像《隱居十六觀》除了描繪文人的日常生活之外，還有更深一層的意涵。其次就其各段的標題而言，在其標題的訂定上亦較為自由，《銷閒清課圖》卷亦不如《隱居十六觀》冊以標題首字為動詞，次字為名詞這樣明

顯經過精心設計的語彙呈現。兩相對照之下，可知《隱居十六觀》以類似書籍編排的方式供人閱讀的意圖，顯然較為明顯。

再者若與陳洪綬個人的另一件作品《雜畫冊》(圖三)相較，更能發現兩者之間顯著的差異，《雜畫冊》的形制雖然同是以一開兩頁的形式裝裱，然而內容的配置則為一圖一對題相互交雜，且這樣以一文配一圖呼應的配置也只進行至前十頁，剩下的五頁全為圖繪。與之相較，《隱居十六觀》的圖文配置更形特殊，同時也更令人感受到這樣的佈局是創作者刻意的藝術選擇。此外，若從其題識之書寫來看，陳洪綬在書寫不管是首頁的標題與畫目也好，亦或是之後傳述其心境與創作旨趣的題詩也罷，在字與字之間的排列上似乎皆刻意地呈現出一種整齊有序之感，書寫時筆法牽連雖有行書之流暢無礙但卻更接近楷書之格局方正，更突顯出其將《隱居十六觀》圖冊作為「書籍」形制的意圖與閱讀之策略。這也同時反映出陳洪

綬個人曾經參與過為戲曲評點、繪插圖以及刻書等出版文化活動的經驗。

《隱居十六觀》的十六觀典故，應是出於淨土宗經典中的《觀無量壽經》（十六觀經）中「日想觀」、「水想觀」、「寶地觀」、「寶樹觀」、「寶池觀」、「寶樓觀」、「華座觀」、「像想觀」、「真身觀」、「觀音觀」、「勢至觀」、「普觀」、「雜想觀」、「上輩觀」、「中輩觀」、「下輩觀」等追求來生極樂世界的觀想方式。事實上「十六觀」借用於其他領域的例子，至遲可上溯至元代。顧瑛的《製曲十六觀》，即取用其名，甚至仿其格式，惟原來在佛經中往生淨土的概念，在此一變為製曲的原則和方法及其理想之境界。又明初文人冷謙也著有《琴聲十六法》。陳繼儒《讀書十六觀》則載有其作「十六觀」的意圖：

昔人嗜古者，上梯層崖，下槌窮淵，凡碑服錡金之文，皆為搜而傳之，薰以芸蕙，襲以縹緗，其典籍之癖如此。余也鄙，少秉攸好，頗

藏異冊，每欣然指謂子弟云，吾讀未見書如見長友，見已讀書如逢故人，吾性樂賓客而憚悔尤，庶幾仗此可老而閉戶乎。乃於竹窗之暇，抽憶舊聞，纂讀書十六觀，蓋浮屠之修屠淨土，有十六觀經而觀止矣。

吳愷因深愛陳繼儒之《讀書十六觀》遂著《讀書十六觀補》。陳鑑（子明）的《操觚十六觀》在其自序中也言明其亦承襲陳繼儒作《讀書十六觀》的脈絡：

浮屠修淨土，有十六觀；雲間陳仲醇仿之，作讀書十六觀。予謂士之有文章，如山川之有煙雲；草木之有華滋。操觚可苟乎？……因取往事，作操觚十六觀。

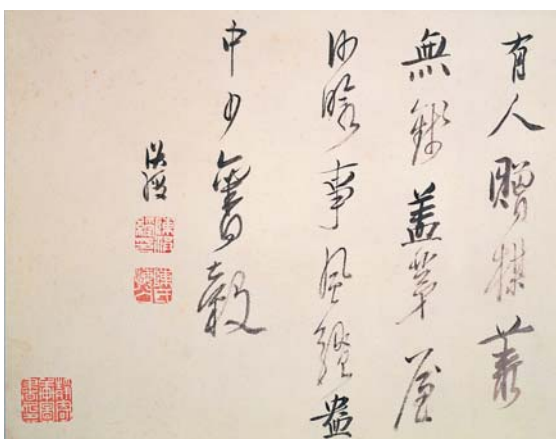
另何偉然則著有《山游十六觀》等，都在在顯示出當時代文人借佛經之典為文，而自寓其樂如淨土一般。又明

末淨土宗信仰興盛，蓋文人挪用佛典當是常事。陳洪綬借用十六觀之名作《隱居十六觀》圖冊，應當也是同樣出於這個脈絡。

雖然《隱居十六觀》的內容與佛經無涉，但卻藉其典故以及寓意來描說隱居之生活如同極樂世界的理想。該冊成畫的年代為一六五一年，係明亡之後，且當時陳洪綬也礙於生計而結束其隱居之生活，因此有學者認為《隱居十六觀》當是作者對於過去隱居

生活之追懷，並有著理想世界與現實世界，古代人物與現實人





圖十三 陳洪綬《古梅》《雜畫冊》局部 國立故宮博物院藏

物之間的差距而產生的種種複雜的情愫。若根據現存陳洪綬的詩文歸納其隱居生涯，我們可以簡短地劃分，甲申（一六四四）明亡前隱居生涯對陳洪綬而言，是一種藉由古典作品的研讀，而發生的一種具有美感想像意味的氣氛的營造，或者是附庸風雅的生活情趣的體會；而

明亡後，因為生死的問題瀕臨，隱居生活不再是一種追慕古人的幻想，而是一種個人心境上由儒轉釋以及社會時局改朝換代的大改變。而促成陳氏的隱居生活的原因一半是出於自願，一半則是時局的催迫與艱難，也因此，在這樣的因果之下，陳洪綬雖然一了多年的心願，但這終究不是一個出於其個人高度反省自覺所做的決定。因此陳洪綬的隱居模式，是出於對古人隱居生涯的追慕以及時局困頓的逼迫與無奈所造成的「不得不」的



圖一 孫克弘《銷閒清課圖》卷局部  
國立故宮博物院藏

時還，禿翁清福薄如此」的感嘆！

然而，值得注意的是陳洪綬在此以如書籍般有目錄、序、內容文本的形式繪製這本圖冊，使得觀者在觀看這本圖冊就像是瀏覽書籍一樣，也就是以閱讀的方式來觀看陳洪綬對於隱居生活的種種追懷，若我們留意《隱居十六觀》中各幅隱居形象的編排順序，從為首的「訪莊」、「釀桃」、「澆書」、「醒石」、「噴墨」、「味象」、「嗽句」、「杖菊」、「澣硯」……等一連串追求個人情趣的活動，經過「孤往」，最終至「品梵」，其之

決定。也難怪他在最後因為生活困頓無以自足，必須放棄其隱居生活的時候會發出：「薄塢薄塢何

間的過渡，彷彿是從致力追求隱居生活到最後卻了悟紅塵而遁入空門看破一切的進程。因此觀看這圖冊時，觀者就如同閱讀書籍般，一頁一頁地進入陳洪綬所營造的隱居世界。在整個閱讀的過程，觀者將會發現陳洪綬對於隱居生活的情愫隨著畫冊一頁一頁地翻閱而逐漸加深，而其對隱居生活的希望卻隨著畫冊一頁一頁地翻閱而逐漸逝去，只留下一個令人無限唏噓感慨的印象。

#### 參考書目

1. 王耀庭，〈陳洪綬筆下的淵明逸致〉，《故宮文物月刊》，九五期，一九九一年一月。
2. 王靜靈，〈論陳洪綬畫中的「陶淵明情節」——從《隱居十六觀》談起〉，國立彰化師範大學美術學系學士論文，二〇〇一年六月。
3. 古原宏伸，〈陳洪綬試論〉，《美術史》，六二二期，一九六六；六四期，一九六七。
4. 成怡夏，〈從晚明城市文化看陳洪綬畫中的隱逸人物——以《隱居十六觀》為中心〉，國立清華大學歷史研究所碩士論文，一九九七年。
5. 殷登國，〈陳洪綬研究〉，國立台灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士論文，一九七五年。
6. 葛婉章，〈一寸畫面一寸金畫中之詩話冊頁〉，《故宮文物月刊》，三三期，一九八五年十一月。
7. 國立故宮博物院編輯委員會編，《晚明變形主義畫家作品展》，台北：故宮，一九七七年。