

老蓮無一可移情·越水吳山染不輕

一 淺析陳洪綬《隱居十六觀圖》

Lao Lian Wu Yi Ke Yi Qing · Yue Shui Wu Shan Ran Bu Qing
An Analysis of Ch'en Hung-Shou's 〈Yin Ju Shi Liu Guan tu〉

林如熙

Lin, Ju-Hsi

國立台灣師範大學美術學系博士生

摘要

孔子曰：「天下有道則見，無道則隱。」當滿清已入主江南地區，天下大局仍未平定下來，許多激進派的遺民「忠臣不事二君」，以及衍伸的「忠民不在兩片天下苟存」思想，「隱居」式的生活在明末社會流行。陳洪綬《隱居十六觀圖》各有標題與典故出處，分別記錄隱者生活的十六個面向。透過創作的背景分析，題詩以及題詞的用語，可知不單是對晚明隱居生活情態的記錄，它似乎表明了陳洪綬在經歷亡國，面臨進退選擇及當代嚮往的人生典型外，同時也流露明清文人一貫博古賞玩的興趣品味。在古代找尋清奇、率真、獨抒性靈的人格及理想，雖名為追摹古人，卻凸顯出心境轉變與時局的困頓。從畫中技法的解析，包括筆法、設色、裝飾、物件與變形，怪誕風格突破束縛及審美規範。這樣的表現方式，或許是因為明代覆亡、異族統治的關係，使得歷史與個人經驗合一，因而得到胸臆紓解與風格轉換的機會。

【關鍵詞】陳洪綬、隱居、變形、怪誕、《隱居十六觀圖》

前言

陳洪綬(1598-1652)字章侯，號老蓮，就在謝世前一年，中秋夜爛醉西子湖，時名妓吳香扶磨墨、卞雲裝吮管，乘興作《隱居十六觀圖》(國立故宮博物院藏)，贈與畫家沈顥表彰其高蹈氣節。¹大約 40 歲後的陳洪綬，在作品上已體現古意，畫藝經歷了少而妙、壯而神、到了晚年以老練之筆，無論人物造形、線條行筆，可謂信手拈來已臻化境。整套作品以冊頁形式繪製，每幅對開共計二十頁，均縱 21.4 公分、橫 29.8 公分，前四頁是陳洪綬自定的畫目及題識，後十六頁則為白描，著有赭石及淡墨，每幅作品標題皆出於典故，分別描繪隱者生活的十六個活動項目。一幅圖像就動機而言，如視覺化的具體寫照，畫中人物的身份是誰？透過畫像要呈現什麼？過去作品由文人雅士自藏或友人相互餽贈，如今的世代，時人關心的議題更加廣泛，包括.....就接受者而言，除了畫家或接受饋贈者之外，作為觀眾的第三者用什麼角度切入觀看？詠題的敘述為何？就時代環境而言其社會型態為何？晚明《隱居十六觀圖》除了指涉陳洪綬及當代嚮往的隱居理想，本文以文獻探討和圖式分析的整合，藉由畫中神遊探索，不啻遠避塵囂享受隱居的淡然閑適，更能體會明清文人一貫博古賞玩的雅興與品味。

一、十六觀涵義

「觀」的梵語叫做毘婆舍那(vipaśyanā)，繫念思察之謂，即智之別名。「十六觀」之典出於《觀無量壽經》(Amitāyurdhyāna-sūtra)，又名十六觀法、十六想觀、十六觀門或十六妙觀。²十六觀緣由來自佛陀與王后韋提希之間的對話，其中前十三觀是佛陀應韋提希之請，開示往生淨土的十三種觀法，而後三觀則是佛陀不待韋提希之請自開法門，為來世的凡夫而說的觀法。十六觀原本是佛

¹《隱居十六觀圖》款云：「辛卯八月十五夜，綬爛醉西子湖，時吳香扶磨墨、卞雲裝吮管授余，樂為朗翁書贈。洪綬。」卞賽，字雲裝，白門人，善畫蘭、能書，好作小詩，秦淮八艷之一，後為女道士，自稱玉京道人。朗翁即沈顥(1586-1663)，字朗倩，號石天，江蘇吳縣人，其詩文書畫無一不能，著有《畫塵》、《枕瓢》、《焚硯》。

²「十六觀」分別為：日想觀、水想觀、實地觀、寶樹觀、寶池觀、寶樓觀、華座觀、想像觀、真身觀、觀音觀、勢至觀、普想觀、雜想觀、上輩觀、中輩觀、下輩觀。

教淨土宗浮屠修淨土的方式，藉著十六觀可往生彼西方極樂世界。明時在淨土宗信仰頗盛的影響下，文人借淨土宗「十六觀」之典，匯集生活中的雅事而成十六篇章，以自得其樂是頗為普遍的現象。如清陳鑑〈操觚十六觀自序〉云：「浮屠修淨土，有十六觀，雲間陳仲醇(繼儒)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，操觚其可苟乎...因取往事，作操觚十六觀。」³明亡之後，陳洪綬以十六觀為畫題，有藉古典文學詮釋援引畫中古人行徑，進而達到境界的投入。

二、題詞

《隱居十六觀圖》二十開，書四開，畫十六開，紙本、設色。第一頁標誌此圖冊後十六幅中各幅的畫目，自題：隱居十六觀，第二、三、四頁為陳洪綬自題詩：

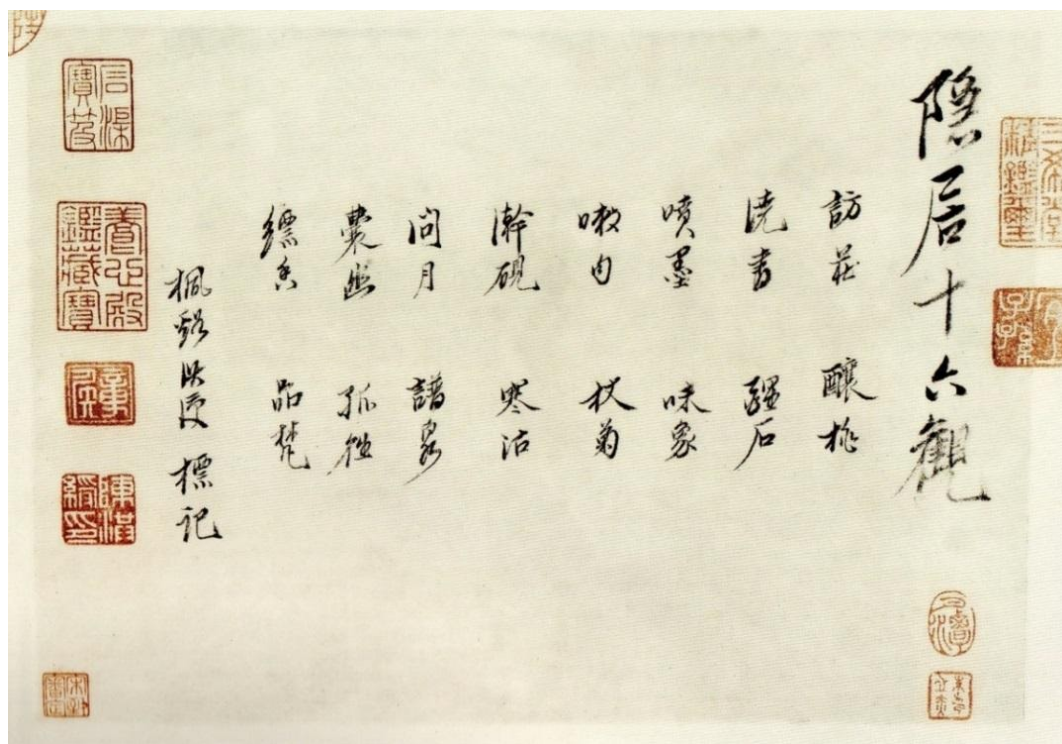


圖 1 陳洪綬《隱居十六觀圖》書之一 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

³王暉、張潮同輯，《檀幾叢書》(清康熙三十四年刊，中央研究院藏)，初集，卷 12，頁 1-7。

書之一(圖 1)

釋文：隱居十六觀

訪莊、釀桃、澆書、醒石、噴墨、味象、嗽句、杖菊、

澣硯、寒沽、問月、譜泉、囊幽、孤往、縹香、品梵。

楓谿洪綬標記

鈐印：章侯(白文)

陳洪綬印(白文)

鑒藏印：三希堂精鑒璽(朱文)

宜子孫(白文)

月潭 (朱文)

朱之赤印(朱文)

石渠寶笈(朱文)

養心殿鑒藏寶(朱文)

宋致審定(朱文)

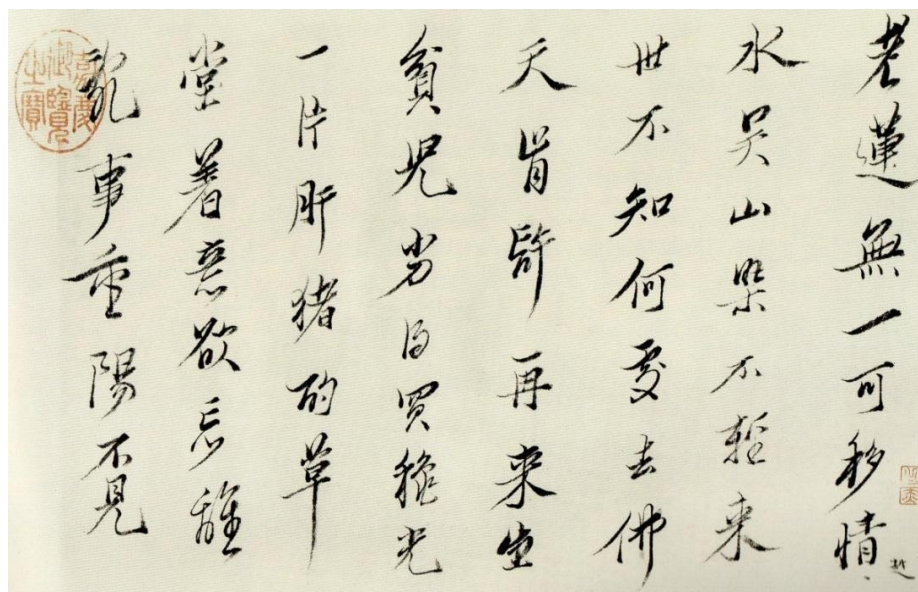


圖 2 陳洪綬《隱居十六觀圖》書之二 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

書之二(圖 2)

釋文：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，一片肝豬酌草堂。

著意欲忘離亂事。重陽不見報重陽。

鑒藏印：之、赤 (朱文連珠印)

嘉慶禦覽之寶(朱文)

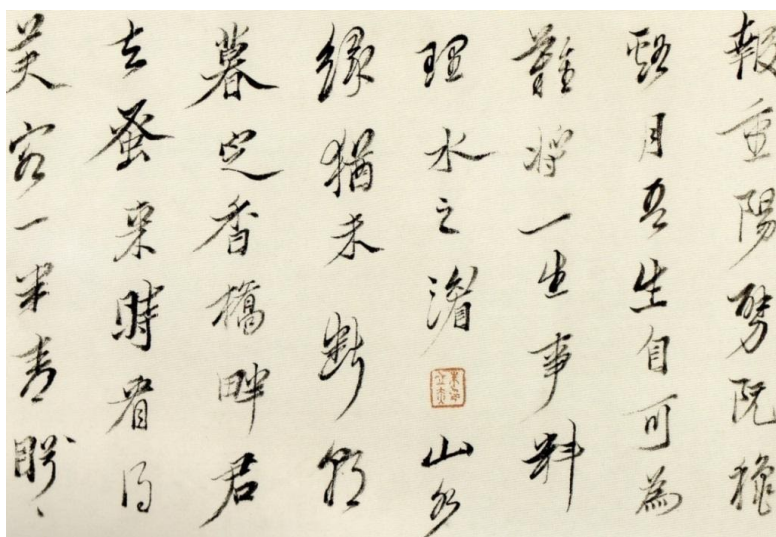


圖 3 陳洪綬《隱居十六觀圖》書之三 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

書之三(圖 3)

釋文：劈阮秋谿月，吾生自可為。

難將一生事，料理水之湄。

山水緣猶未斷，朝暮定香橋畔。

君去蚤來時，看得芙蓉一半。

青盼，青盼。

鑒藏印：朱之赤印(朱文)

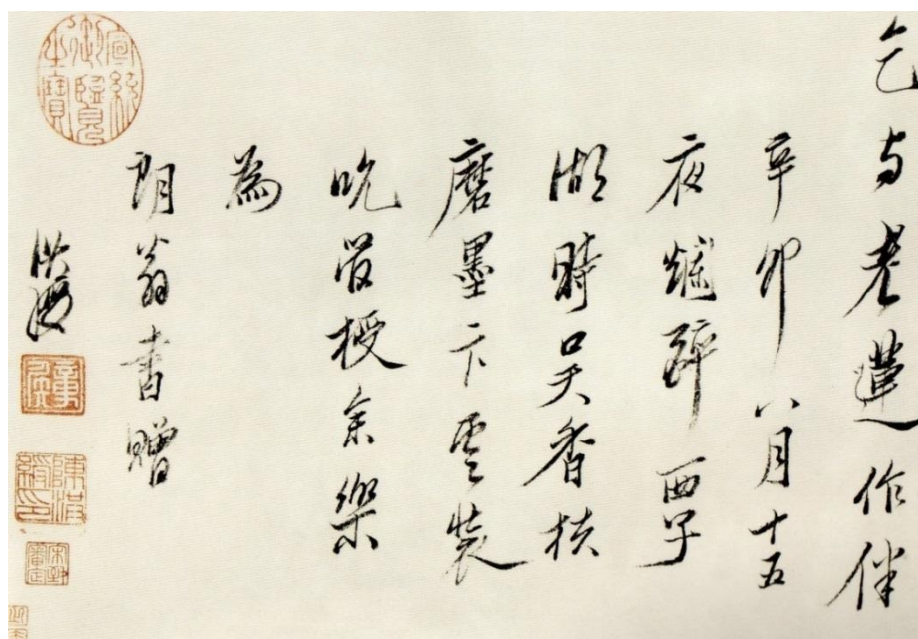


圖 4 陳洪綬《隱居十六觀圖》書之四 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

書之四(圖 4)

釋文：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

鈐印：章侯(白文)

陳洪綬印(朱文)

鑒藏印：宣統禦覽之寶(朱文)

宋致審定(朱文)

之、赤(朱文連珠印)

第一頁標誌圖冊十六幅的畫目，有訪莊、釀桃、澆書、醒石、噴墨、味象、嗽句、杖菊、澣硯、寒沽、問月、譜泉、囊幽、孤往、縹香、品梵。第二、三、四頁為陳洪綬自題詩：其中七言絕句二首，五言絕句一首及詞一闕。

雖然陳洪綬在《隱居十六觀圖》的題識中，並沒有正面提到作此畫的原由，在第二頁題詩：「老蓮無一可移情，越水吳山染不輕。」⁴由這兩句詩內容看來，似乎透露出創作的動機與旨趣。陳洪綬自認對山水有特殊的癖好，而這正是他三番嚮往或者實際投入隱居生活的重要原因。因此，「老蓮無一可移情」是說他無法移去熱愛的情感，藉由畫出隱居圖冊稍以紓解這種想望，而「越水吳山染不輕」說的是，吳越山川青翠秀美、水木清華，使他不禁愛到染不輕(入膏肓)，而對隱居生活有深深的眷戀。亡國後，他感到際遇之漂泊動盪，為了生計結束隱居生活，重回城市賣畫，但自覺「山水緣猶未斷，朝暮定香橋畔。」希望透過觀想畫中古人高士隱居的閒適生活，也讓自己參悟領會之餘並能移情轉境。

三、標題文學典故

陳洪綬在《隱居十六觀圖》十六個畫目當中，援引了莊子、宗炳、蘇軾、杜甫、李白、陸游等人詩文典故創作。對於這些二字的標題，有些十分難解，最早提出標題研究的古原宏伸認為，這個現象反映了陳洪綬有造語



圖5 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈訪莊〉 21.4cmx29.8cm 1651年 國立故宮博物院藏

癖的偏好。全冊既以隱居為題，畫中隱士自是主人翁，每幅畫是隱士生活的一觀。如：第一幅〈訪莊〉(圖5)，款「老蓮洪綬」，靜謐的山谷中溪水潺潺，有一隱士席地讀書，此時有客來訪，背對綠酒尊，俯身與談。古原宏伸說此畫可

⁴越水：浙江的碧水。吳山：在浙江省杭州市西湖東南面，綿延數里，由紫陽、雲居、七寶、峨眉等山連接而成。一說因春秋時為吳國南界得名，或云因伍子胥得名。

以白居易〈閑居自題〉：「門前有流水，……時逢過客愛。」來看待。若進一步探其涵義，士人皆知，莊周、惠施彼此是好友，兩人喜好辯論，此圖可視為惠施來訪莊周。⁵莊周雖名為「漆園吏」，但用了「廟堂神龜」來比喻為官生活的虛華不實，表面上的富貴顯達卻隱含著死亡的危機。處於政局紛亂、朝不保夕的時代，寧可貧窮而自在的活著，也絕不願犧牲生命與自由。莊子深深明白這個道理不當楚王令尹，也用行動來抗拒為仕的誘惑，在這個浮沉的世間當個隱士，尋求另一條逍遙人生的道路。⁶



圖 6 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈釀桃〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第二幅〈釀桃〉(圖 6)，款「洪綬」，隱士閒坐岸邊老樹彎幹上，俯視扁酒尊內浮上的片片桃花。隔水對面有山坡，前面小石板橋下，溪水涓涓地流著。古人有釀桃為醋或酒的作法，相傳東晉的陶淵明曾說，用桃子釀的醋味極酸不

⁵惠莊有三辯：「魚樂之辯」(〈秋水〉)、「有用無用之辯」(〈逍遙遊〉〈外物〉)、「有情無情之辯」(〈德充符〉)。詳見賴錫三：〈論惠施與莊子兩種差異的自然觀〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第 8 卷第 2 期，2011 年 12 月，頁 129-176。

⁶「漆園吏」為管理自然鳥獸植屬相關的小官。《莊子》書中記載莊子所有出仕的機會：莊子釣於濮水，楚王使大夫二人往先焉，曰：「願以境內累矣！」莊子持竿不顧，曰：「吾聞楚有神龜，死已三千歲矣，王巾笥而藏之廟堂之上。此龜者，寧其死為留骨而貴乎？寧其生而曳尾於塗中乎？」二大夫曰：「寧生而曳尾塗中。」莊子曰：「往矣！吾將曳尾於塗中。」《莊子》〈秋水〉，黃錦鉉注譯：《莊子今注今譯》，三民書局，1974 年，頁 220。

能多食。宋代的劉辰翁不願為官，以母親去世需要安葬為理由辭官隱居，他〈須溪詞〉有「聞道釀桃堪為酒，待釀桃、千石成千醉。春有盡，甕無底。」的名句，後來釀桃為酒或為醋，就具有隱居的意思。而陳洪綬〈邀來髯〉詩中也有「吾家新熟百花尊」之句，可見以花釀酒是他自身喜用的主題。⁷



圖 7 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈澆書〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第三幅〈澆書〉(圖 7)，款「悔老」，隱士躺坐根木藤背椅並舉荷葉碗飲酒，旁橫大石案上置放著扁酒尊及團扇。按宋陸游《春晚村居雜賦絕句》之五：「澆書滿挹浮蛆甕，攤飯橫眠夢蝶床。」自註「東坡先生謂晨飲為澆書。」又宋趙與峕《娛書堂詩話》卷上：「東坡謂晨飲為澆書，季黃門謂午睡為攤飯。」典故是說蘇東坡喜歡早晨起來就飲酒，有人笑他貪杯，他則解釋是腹中的書多引起脹肚，稍微地飲些酒來澆澆書罷了。蘇東坡把晨飲說為「澆書」，是知識份子不得志時，雖愁悵但仍不放棄理想的自我解嘲。

⁷ 吳敢輯校，《陳洪綬集》，卷九〈邀來髯〉，浙江古籍出版社，1994 年，頁 360。



圖 8 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈醒石〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第四幅〈醒石〉(圖 8)，款「老蓮」，隱士倚橫石而臥，右手扶石欲起，是睡眠惺忪初醒的狀態。魏晉南北朝時期，奇石從園圃構築的假山中脫穎而出，開始成為獨立欣賞的物件。明代林有麟《素園石譜》中記載，陶淵明在《歸園田居》中說：「少無適俗韻、性本愛丘山。」在其隱居的江西東皋幾次為官，官場不得志，將自己超脫於現實矛盾之中，想借此消除思想上的苦悶，恰巧宅旁有方天然大岩石，這位大詩人醉後坐臥其上，寫下了一首首耐人尋味的詩篇，他感到這塊大石能讓他醒酒且詩緒泉湧，於是將這塊大石題名「醒石」。老蓮此圖畫其事，意不在醒酒，更帶有人生之醒的意味。他有詩說：「幾朝醉夢不曾醒，禁酒常尋山水盟。茶熟松風花雨下，石頭高枕是何情？」⁸高枕石頭，猶如在個天然存在的物質前，尋求人生困境的解答。

第五幅〈噴墨〉(圖 9)，款「老遲」，隱士右手持杖，將左手藏袖於背後，童僕小心翼翼捧著水盂，兩人正觀看前面大石塊上的行雲流水圖。右旁有古松一株，女蘿繞身，絲懸枝上。晉葛洪《神仙列傳》記載，名叫班孟的女子能飛天鑽地，還可以端坐在虛空中與人說話。她只要嘴含一口墨，然後嚼墨噴在紙

⁸吳敢輯校，《陳洪綬集》，卷九〈燈下醉書〉，浙江古籍出版社，1994 年，頁 296。

上，就能現出一篇滿滿的文章。她因服用酒和丹藥，四百歲時反而更年輕了。據說，後來她進入大治山中成仙而去了。⁹後人借「班孟噴墨成文」來指隱居者的拓印行為。



圖9 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈噴墨〉 21.4cmx29.8cm 1651年
國立故宮博物院藏



圖10 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈味象〉 21.4cmx29.8cm 1651年
國立故宮博物院藏

⁹張彥遠，《歷代名畫記》卷二，台灣商務出版，1971年，頁75。

第六幅〈味象〉(圖 10)，款「洪綬」，隱士站立大石旁雙手持著一手卷，神情專注地凝視，左邊石桌上散放著一些書畫、圖書之物。身後一坐石，上披花色氈毯。南北朝宗炳《畫山水序》開頭就說：「聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈……」所以聖賢都樂於山水。¹⁰「澄懷味象」是說要胸無塵濁雜念，滌蕩汙濁勢利之心，也就是莊子所謂的「心齊味象」，即是觀察體會、心無雜念地去品味物象。這幅畫的就是在萬卷詩書和一片山水間，尋找繪畫形象的靈感。陳洪綬的味象，不是外觀世界，模仿實物，而是內觀於心，用他的詩書、生命來融匯世界。畫中隱士聚精會神的欣賞卷上山水畫，應是正在專注體味其中妙趣吧！



圖 11 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈嗽句〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第七幅〈嗽句〉(圖 11)，款「悔遲」，隱士髮冠插上一朵帶葉黃菊，轉背席地而坐，右舉杯，左抱琴，旁置一醺酒。《世說新語·排調篇》說晉代的孫子荆要去隱居，想對好友武王說自己要「枕石漱流」，就是以石為枕，用泉水漱口，在村野中山居。但一時嘴快，卻說成了「漱石枕流」。他的朋友武王就說：「流水可枕，石頭可漱嗎？」孫子荆就辯解說：用石頭漱口可以磨礪牙齒，頭枕溪流可以洗淨耳朵。後來使用「漱石枕流」來隱喻潔身自愛、磨礪其志。既然石

¹⁰俞劍華編著，《中國畫論類編》上冊，香港中華書局出版，1973 年，頁 583。

都可以嗽、句自然也可以嗽了，據說嗽句可以使人才思敏捷。另有一解說，「嗽句」的意義就是飲酒賦詩。



圖 12 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈杖菊〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第八幅〈杖菊〉(圖 12)，款「遲老綬」，隱士持杖前行，杖首攀掛著一枝菊花。田園詩人陶淵明一生酷愛菊花，以菊為伴。菊花被人稱為花之隱士，奉為「九月花神」，想到歸隱就會興起陶淵明東籬採菊的高蹈隱逸形象。蘇東坡說：「嗟舊菊都荒，新松暗老，吾年今已如此。但小窗容膝閉柴扉，策杖看孤雲暮鴻飛，雲出無心，鳥倦知返，本非有意。」王安石詩中有「家山松菊半荒蕪，杖策窮年信所如。占見地靈非蔔筮，算知人貴自陶漁」。對現實失望，仕途羈絆，壯志受挫，表現了畫者生活態度，那怕是菊荒在地裏，人老到拄杖，還是嚮往陶淵明那樣悠然的閑適生活。

第九幅〈澣硯〉(圖 13)，款「洪綬」，潺潺溪水三面環繞，隱士盤膝坐樹下，雙手持硯，身旁大扁水盆中另泡一硯。北宋魏野(960-1019 年)好吟詠，不求聞達，其詩《書逸人俞太中屋壁》有「洗硯魚吞墨，烹茶鶴避煙」之句。魚

池洗硯，魚兒吞墨，庭園煮茶，白鶴避煙。¹¹用硯、墨、魚、茶、鶴的雅潔意象，將文人詩、書、煮茶、弄鶴的書齋生活及隱逸志趣表達淋漓盡致。另有傳說，蘇東坡年少寄寓四川龍泓山的一座廟宇時，常去江邊洗硯，河裡有魚原本體色不黑，因常嗜食他洗硯的墨水，久而久之，身體就漸漸變的濃黑如墨。至今龍泓山還保留著蘇東坡的洗墨池遺址，池上刻著三個醒目大字—魚化龍，寓意默默無聞的魚就像隱士一樣，待時機成熟就會化龍飛去。



圖 13 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈澣硯〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十幅〈寒沽〉(圖 14)，款「遲老」，畫中空曠的山林，天氣陰沉，寒風凜冽，隱士一手持杖，一手提壺，披巾戴笠，面對兩株枯枝老樹，老樹的枝幹穹窿滿布，隱約間可見寒泉注入樹後水灣。對於超然世外、不拘禮法的隱士，除個人嗜好外，恐怕還是藉酒澆愁。當內在的酒興與嚴冬山林的荒寒氛圍互為表裡，身因寒而需酒，心孤寂而渴望沉醉。在荒寒中追求沉醉，在沉醉中更見荒寒，沉醉是解脫，荒寒是寂然。無怪乎，在嚴冬中隱士也要穿越寒林去買酒。荒寒境界是中國文人畫的崇高理想，明代中期以來，畫界以荒寒為元人繪畫之

¹¹魏野詩見《全宋詩》第二冊，北京大學出版社出版，1991 年，頁 932。

根本特點。陳洪綬繪畫的高古格調，承繼的就是元代文人畫的傳統，〈寒沽〉則是對這種境界的追求。¹²



圖 14 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈寒沽〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十一幅〈問月〉(圖 15)，款「蓮子」，隱士跪坐樹下仰首指天，前有滾滾流泉，後有一甕酒，而月在萬里之外。問月之詩有李白〈把酒問月〉「青天有月來幾時？我今停杯一問之」。詩人用到裝疑問句式，將明月與人生反復對照在時空的主觀感受中，藉以思索探尋宇宙本源和人生哲理。蘇東坡〈水調頭歌〉「明月幾時有，把酒問青天。」¹³作者以超現實的遙想，表現了文人墨客夜間問月，傳達出遺世獨立的境界氛圍。

¹²明李日華說：「王安石有詩：『欲寄荒寒無善畫，賴傳悲壯有能琴，以悲壯求琴，殊未浣箏笛耳，而以荒寒索畫，不可謂非善鑒也。』」在李日華看來，王安石以荒寒評畫，最得文人畫之要領。如惲南田說：「畫家塵俗蹊徑，盡為掃除，獨有荒寒一境，真元人神髓，所謂士氣逸品，不入俗目，非識真者能賞之。」朱良志，〈無生法忍與陳洪綬的高古畫竟〉，《學海》，2011 年 4 月，頁 139-140。

¹³蘇軾因與當權的變法者王安石等人政見不同，自求外放輾轉在各地為官。他曾經要求調任到離蘇轍較近的地方為官，以求兄弟多多聚會。公元 1074 年（宋神宗熙寧七年）蘇軾差知到密州後，這一願望仍無法實現。此詞是公元 1076 年（熙寧九年）中秋望月懷人之作，表達了對胞弟蘇轍的無限懷念。



圖 15 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈問月〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏



圖 16 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈譜泉〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十二幅〈譜泉〉(圖 16)，款「蓮子」，隱士坐石上，前有流泉順階下湧，右手舉杯品香，左手撫按壺蓋，其旁正在煮泉水。譜有排序的意思，譜泉就是按泉水適合煮茶的程度，給泉水排次序。唐中期陸羽隱居山中，行野誦詩，著有《茶經》，對茶文化多有貢獻。¹⁴其「茶之煮」中說：「其水，用山水上，江水中，井水下。」「山水」指的就是山泉水，有道是山頂泉輕清，石中泉清甘，沙中泉清冽，流動者良。山秀泉神，其水無味，相對於江水、井水而言，泉水更宜泡茶，謂之「茶泉」。古人認為，飲茶用水，最好是選擇清寒甘冽的泉水。

¹⁴英國人於 1928 年編寫「大百科全書」時，就把倫敦大學圖書館所藏的《茶經》全文收入。

蘇東坡也說汲泉煮茗，是人生之一樁雅事。晚唐陸龜蒙及明旅行家徐霞客，也都是精通茶道的隱逸人士。



圖 17 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈囊幽〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十三幅〈囊幽〉(圖 17)，款「老蓮」，戴著襍頭的隱士安坐席上，正在整理放入琴的囊袋。身旁一捆書卷，一隻酒杯，一座酒尊。元傅若金《送金華王琴士還山》詩句云：「年少金華客，囊琴暫出山。」¹⁵囊琴就是裝琴入袋。囊是袋子，幽指琴，囊幽意指囊中之琴，囊幽也就是藏琴，是更高一層的琴藝境界。《宋書》提及，陶淵明蓄有一張無弦琴，常撥弄以寄其意。他有詩句「但識琴中趣，何勞弦上音。」白居易也說「入耳淡無味，愜心潛有情。自弄還自罷，亦不要人聽。」所以彈的不好，或聽的不懂，還是囊幽的好。古人追求韻外之致、弦外之音，用囊幽表現無知音則隱的思想。

¹⁵羅竹鳳主編，《漢語大詞典》，第三卷〈囊琴〉條，上海新華發行，1999 年，頁 564。



圖 18 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈孤往〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十四幅〈孤往〉(圖 18)，款「遲老」，隱士頭戴束髮冠，手持透明紈扇，獨立踟躕。陳洪綬有首寫給朋友的長詩，其中透露他想像中的隱居生活理想：「長風飄鹿裘，石蘭插葛巾。耳目自怡悅，幽景兼清音。口體有餘養，胡麻與蘆蓑。晨興披道記，薄暮抱瑤琴。」¹⁶這裡所引用陶淵明的典故，如鹿裘、葛巾、瑤琴等，顯見陶淵明有氣節的人格形象，在晚明被視為隱者的理想典型。陶淵明《歸去來辭》曰：「懷良辰以孤往，或植杖而耘耔。登東皋以舒嘯，臨清流而賦詩。聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑？」其中「孤往」為獨自前往，喻指歸隱。

第十五幅〈縹香〉(圖 19)，款「老悔」，畫中有位女子在山林中讀書。陳洪綬寫實筆觸淡寫流泉與山石，以雙勾法畫出叢竹的輪廓，女子的容貌、衣紋、坐墊以及頭飾都精心的描繪。從女子的神情和幽冷的格調如他的詩所說「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」的感覺。古書有以縹帙作套的，故書卷也稱縹帙，所以此圖名《縹香》，當與讀書有關。元朝雜劇《竇娥冤》的楔子裡就有這樣的句子：「讀盡縹緗萬卷書，可憐貧殺馬相如，漢庭一日承恩召，不說當壚說子

¹⁶吳敢輯校，《陳洪綬集》，卷四〈寄子敏張山人〉，浙江古籍出版社，1994 年，頁 50。

虛。」句中的「縹」字是指青白色的綢，「緗」則為黃綢，是古人用來盛書或做為包書、製做書囊的書衣，後人則將「縹緗」做為珍貴書籍的代稱。但此圖不限於表現讀書的內容，可視為通過圖畫對一位曼妙女子的追憶。有一說，此幅畫中女子為胡淨鬢，是陳洪綬在崇禎癸未(1643 年)秋過揚州時所納之妾，乃揚州名妓，擅繪畫精通佛理。這也許是將「縹緗」做為「縹香」的原因吧！



圖 19 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈縹香〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏



圖 20 陳洪綬《隱居十六觀圖》〈品梵〉 21.4cmx29.8cm 1651 年
國立故宮博物院藏

第十六幅〈品梵〉(圖 20)，款「洪綬畫贈石天先生，時辛卯中秋。」畫中兩僧並排跪坐，一注視經文，另一若有所思持經旁顧。佛經原用梵文寫成，凡

與佛教有關的事物，皆稱梵，「品梵」就是研讀佛經。順治三年(1646)清兵攻入，陳洪綬浙東雲門為僧，皈依佛門修行佛法，山陰杭州賣畫，因而筆墨多作佛事，其〈絕句·其二〉說：「今日不書經，明日不畫佛。欲觀不住身，長松謝蔥蒨。」書經、畫佛，都是藉著在書寫的過程中觀想佛國淨土、或者觀想菩薩法相，修行淨土法門，此代表著陳洪綬進入佛門、一心修持的志向。晚年改號「悔遲」、「悔僧」等，佛法已是生命中不可分離的因素，他將詩、酒、琴、書、紅妝、山水及朋友等，都反映在隱士生活中。此圖表現雖隱居仍潛心向佛，以至無欲的境界，蘊含一種禪的意味。

四、技法解析

按陳洪綬繪畫的風格演變，大致可分為早期(1619-1629)、中期(1630-1643)、晚期(1644-1651)三個藝術階段。早年學畫取材於木刻、版畫、年畫、剪紙、壁畫及泥塑等民間藝術和地方畫師傳統，人物畫造型和筆法則受李公麟影響，深得晉唐古法畫風。線條以圓線為主、圓中有方，其設色濃麗、構圖繁密。中期用筆遒健利索，線條有頓挫、有起止，人物注重神態表情刻畫。大約在四十歲之後慢慢進到晚期，此時用筆線條由方折轉向細勁，構圖由繁趨簡，色彩由濃麗轉向淡雅，作品呈現出高曠宏深氣度，藝術風格臻至爐火純青。而《隱居十六觀圖》即是晚期的創作，其在筆法、造型、設色、畫風等技法都有獨到之處。

1. 筆法造型

陳洪綬廣泛汲取古人筆墨精華，善於從篆、隸書法中提煉豐富的表現力。摯友周亮工《讀書錄》說：「筆筆皆有來歷。」張庚在《朝國畫徵錄》也論述：「洪綬畫人物，軀幹偉岸，衣紋清圓細勁，兼有公麟、子昂之妙。」《隱居十六觀圖》線條的運用以曲線和圓弧線為主，若行雲流水或春蠶吐絲，折鐵頓錯方硬，美妙而有質感。人物以飄逸灑脫的筆法描繪，線條清圓細勁中又見疏曠散逸，如〈澆書〉和〈嗽句〉隱士寬袍大袖線條皆一線到底，凝鍊沉著，舒緩自如。東漢王充《論衡》：「貴賤貧富，命也。操行清濁，性也。所以性命繫於形

體，明矣。」陳洪綬所繪的隱士，個個相貌奇俊、頭大身短，通過骨相顯現出個性，呈現古雅迂拙風貌。他所畫仕女不趨時流，力求唐人古意，仕女奇駭怪形，頭大身小或眼小眉短，多豐肥，鷹勾鼻、寬下巴、小手、長臉等造型，形象以及畫面氛圍超凡脫俗，耐人尋味。陳洪綬《自撫周長史畫》云：「吾摹周長史畫，再三猶不欲已。」由此可知，他也曾臨摹唐代周昉的畫，並深受其影響。不過〈縹香〉畫中美人體態纖細，弱柳扶風、楚楚動人，以淡雅細柔的描法表現，柔婉中透出剛韌的力度，展現仕女的秀麗端妍樣貌。

2. 設色古雅

在當時的大環境下，陳洪綬無門戶之見也不入時弊，獨特的藝術個性體現在作品，也體現在色彩的運用上。他作畫極為重視敷色，竭力追求尚古，於簡潔、淡雅、清潤中透露出高古的格調，既兼魏晉之長，又得李公麟之妙，體現了宗古求變的大家器度。惲南田曾說：「畫至著色如入爐鞴，重加鍛鍊，火候稍差，前功盡棄。」他摒棄浙派的粗俗，不沿襲吳派的固守程式，以墨為格，以筆為師而色從之，強調筆與墨化，墨與色化，在色與墨的交互運用中，營造出古韻盎然的畫面。《隱居十六觀圖》全冊以白描為主調，畫中石頭勾後少皴擦點苔，只用水墨或淺赭著色，迹簡意淡而雅正，更凸顯超越世俗的高遠境界。但在人物頭巾、衣衫、鞋子及器皿上，略施淡彩或染墨，於清秀中顯得分外古雅。例〈縹香〉美人的髮上首飾染淺綠與淺紅，唇上淺硃磬，覆在坐石上的氈毯先以淺赭染邊，然後以極淺的花青再染全毯。〈品梵〉以淺赭染面、手及唇，二僧的衣紋分別以淡青，灰赭著色，桌面與鞋子則用深墨染色。如此一來，其內容與筆墨相呼應，形成統一的整體，增強作品的空間深度，也產生了藝術趣味。陳洪綬的設色之妙在於水色並用，以彩顯素，以豔襯雅，這與當時低靡庸俗的市井潮流形成顯著落差。

3. 裝飾畫風

陳洪綬的藝術思想跳出了一般文人畫家情趣的範圍，在形式風格上也能獨樹一幟，開闢另具特色的裝飾畫風。在《隱居十六觀圖》作品中，隱士的寬袍

大袖衣紋以弧形排疊，線條如漣漪般漸層外擴，形成圖案化的裝飾特點。如〈嗽句〉人物轉背趺坐，衣袖極為誇張寬大，使人的形體呈現穩當三角形構成，讓畫面顯得相當穩定平衡。另外，他的山水畫筆法蒼老潤潔，樹法多變，尤擅於描繪老樹與枯樹。〈釀桃〉枯樹的樹幹彎結作誇張處理，突出的樹枝成 U 型結構空間，從而在樹的造型中顯得突兀，成為視覺醒目焦點。〈寒沽〉二棵枯樹筆直矗立眼前，雄渾天然、蒼老穩重，成功營造冷雋荒拙意境。〈噴墨〉粗拙的古松參天，松針線條簡潔有力規則的排列。岩石上行雲流水畫卷，排排流暢雲頭漩窩重複並與水面連結，形成遼闊海天景象。〈澣硯〉樹眼左右對稱，雙鉤夾葉整齊不紊、細密濃茂有秩序感。他的畫面多呈現理性的秩序，平鋪的設色，並帶有濃厚的裝飾趣味，這種表現手法的形成，與他長期從事版畫創作有關。¹⁷

4. 物件象徵

明代中後期在崇尚古風的影響下，也成了陳洪綬繪畫的重要元素。《隱居十六觀圖》畫中出現的人物、冠巾、器物與樹石技法，都表現出濃厚的崇古情懷。如隱士形象以古代莊周、陶淵明、蘇東坡等典型人物出現，其頭飾分別戴髮冠或襍頭，有三國時的孔明巾或宋代文人雅士所崇尚流行的東坡巾。〈澣書〉隱士坐在淵源於唐的根木椅子，雙手捧舉荷葉形酒碗也是唐時所流行。根木家具是對隱居者簡陋環境的象徵，同時也可可是精神毅力的隱喻。〈嗽句〉中三弦樂器始於秦朝，唐時即相當流行，到了明朝更向南傳播，其中江浙閩尤為盛行，而〈問月〉畫中千年古藤纏繞在虯曲的枯枝之上，顯得非常有氣勢，他將這古木蒼藤當作參透人生的憑依物，通過此物來觀照生命的永恆，還有〈譜泉〉煮水品茗用的茶釜、風爐及〈孤往〉人物所持的團扇等。這些造型簡潔、材質樸實物件，一方面恰如其分烘托文人隱士身分，希冀追求完美生命形式的隱逸閑

¹⁷陳洪綬為顧及生計只得靠賣畫過活，除了出售傳統書畫，同時也為流行的言情小說及戲劇等繪製版畫插圖。作品有屈原《九歌圖》、《屈子行吟圖》、《張深之定本西廂記》、《李卓吾先生批評西廂記真本》、《新鐫節義鴛鴦冢嬌紅記》、《北西廂記》、《水滸葉子》、《博古葉子》等。其對中國版畫發展的貢獻和影響，可謂無與倫比的了。

趣。再者，他精心處理的這些物件，均源於傳統，並與時間性超越有關，即有意借重新體驗古典物件，來傳遞對古代文化傳統和審美價值的深深懷念。誠如高居翰所說，運用古今重疊的雙重意象。陳洪綬將當下的物件活絡歷史源起糅搓為一體，突破時間性因素隔閡，藉由畫中人物性格特徵與古代器物的連結，滿足對當代世俗生活的超越。

5. 誇張變形

晚明忠於明朝藝術家，多以狂怪書畫隱晦宣洩國仇家恨。觀看陳洪綬在其人物畫中，善於表現誇大人物的個性特徵。他曾多次遊歷杭州西湖各大寺院，觀摩當地保存的古代佛像及神道像。這些寺廟中五代、元代留下的大頭小身、短腿闊腹的佛教造像人物造型，無疑地應是對陳洪綬產生影響。陳洪綬曾自稱：「寫像貫休是吾師。」元代貫休所畫的羅漢個個狀貌古野，深目大鼻，奇怪甚益，說是心遊夢想，得自於夢中所見。唐末五代正是雜亂慘苦的時代，貫休將此世界的痛苦相轉化投射在他的羅漢面貌，讓他們的奇崛怪貌反應當世的劇苦，也許來自夢中的潛意識，解放想像力而超越合理的認知世界。¹⁸張彥遠《歷代名畫記》說：「古之畫，或能移其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。」陳洪綬正是這種移形(即改變事物的原形)的高手，以襯托、對比等手法將其進行大膽的變形，產生豐頤蹙額、身軀偉岸，乃至可畏等效果，形成人物畫造型奇異的特徵，從中反映畫家鮮明的個性和強烈的情感。亡國的悲痛、性行駭俗及仕途的失意，都是形成陳洪綬高古幽冷藝術的因素，借塑造畫中誇張變形的形象，表現自我性情。〈品梵〉畫中僧人造型似羅漢，透過變形也展現更濃厚的現世成份。

¹⁸李玉珉〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉：「大部分明末的人物畫家，如吳彬、陳洪綬等，則是採取貫休「古野」羅漢造型的觀念，自由發揮，開創自己的羅漢畫面貌。」（詳見《故宮學術季刊》，第22卷第1期，2004，頁123。

五、結論

長久以來，中國的讀書人因為受儒家思想影響，「兼善天下」是最終理想。陳洪綬一生不斷追逐著「仕進用世」的理想，亦步亦趨、隨喜隨悲，卻屢試不第，無法施展政治抱負。雖痛苦抑鬱仍不肯隨人俯仰，挫敗之餘心境上也有所轉變，如他在〈夜雨·其二〉一詩中所述：「莫笑前朝諸老成，盜泉未飲肆譏評。當年幸若孫山外，今夜無慚聽雨聲。」¹⁹每個士人寒窗苦讀，就是希望有朝一日可以金榜題名光耀門楣，如今他國破家亡後，卻因沒仕二姓而像朝中前老為世人所譏，才能得來今日隱居山林細聽雨聲的閒適。這除了有一種感嘆自嘲成分，不難看出憤世嫉俗的陳洪綬，在亡國後對隱居態度的轉變。

陳洪綬雖兼擅花鳥山水，其人物畫造型最具鮮明特色，畫男人，偉幹豐頤，氣宇軒昂。描婦女，纖腰秀項，弱質嬋娟，極盡誇張變形之能事。他的人物畫取材廣泛，有本朝和古人故事與神仙佛道等。也許是來自生活的經歷，為找尋心理上的平衡，特別感興趣隱士的生活。²⁰至於《隱居十六觀圖》體現平淡、古拙、蕭條、冷寒、荒率等美學，是本身的人生觀念及理想追求，除具現他個人的獨創性及來自深厚的文學傳統，更反映出明末兵荒馬亂，現實與理想的重重矛盾及文人狂士隱逸性格。身處亂世的陳洪綬以一個畫家的身份，靠著一枝筆及獨特的藝術個性，卻能為傳統繪畫注入新的元素，並將文人高雅品味融入通俗藝術的文化內涵，不但能出新意於法度之中，更創造出一種相對於傳統方法更為個性化的語言。他獨立不倚的高古奇駭格調，衝破形式主義藩籬的審美規範，折射出獨特精神面貌趣味，屹然突起於晚明、享譽當時名垂後世，不愧是中國藝術史上一位光彩熠熠的大畫家。儘管生活和意願折磨了他，本不願做專業畫家，可是命運卻安排他做專業畫師，三百年來陳洪綬的畫藝，可說影響古今振爍中外，這樣傑出的貢獻猶如常言道：「塞翁失馬焉知非福？」倘若他的仕途順遂，不過是一名在朝的官吏，這正映證「文窮而後工」，文人憂悲的

¹⁹吳敢輯校，《陳洪綬集》，卷九〈夜雨·其二〉，浙江古籍出版社，1994年，頁273。

²⁰公元1651年投靠清王朝的周亮工曾被派往福建任布政使，請求陳洪綬作畫，他畫了陶淵明的《歸去來圖》卷以贈，在明亡後其思想態度皆體現於其畫中。

命運舛厄，在逆境中挫敗卻造就藝術巔峰。

參考書目

- 王璜生，《明清中國畫大師：陳洪綬》，長春：吉林美術出版社，1996 年。
- 李維琨，《陳洪綬》，台北：錦繡出版社，1994 年。
- 吳敢輯校，《陳洪綬集》，浙江：浙江古籍出版社，1994 年。
- 金炫廷，《明人的鑑賞生活》(上)(下)，台北：花木蘭出版社，2009 年。
- 翁萬戈，《陳洪綬》，上海：上海人民出版社，1997 年。
- 高居翰，《氣勢撼人一十七中國繪畫中的自然風格》，台北：石頭出版社，1994 年。
- 陳傳席，《陳洪綬》，北京：河北教育出版社，2003 年。
- 陳傳席，《明末怪傑：陳洪綬的生涯及藝術》，杭州：浙江人民美術出版社，1989 年。
- 黃湧泉，《陳洪綬作品集》，北京：西泠印社，1990 年。
- 裘沙，《陳洪綬研究—時代、思想和插圖創作》，北京：人民美術出版社，2004 年。
- 盧輔聖主編，《陳洪綬研究》，上海：上海書畫出版社，2008 年。

期刊

- 王一潮，〈從意象思維透析陳洪綬人物繪畫造型的寫意性〉，《天水師範學院(藝術學報)》，2007 年 1 月，頁 82-85。
- 王陶峰，〈陳洪綬的雅俗觀及其人物畫風格的形成〉，《美與時代》，2010 年 4 月，頁 103-105。
- 任繼，〈一代畫宗狂怪老蓮〉，《藝術市場》，2006 年 7 月，頁 44-45。

- 吳自立，〈陳洪綬師古“集大成”論〉，《杭州師範大學美術學報》，2009 年 4 月，頁 47-49。
- 朱良志，〈無生法忍與陳洪綬的高古畫境〉，《學海》，2011 年 4 月，頁 139-140。
- 吳自立，〈陳洪綬晚期繪畫的文化心理分析〉，《杭州師範學院學報》，2003 年 11 月，頁 241-242。
- 金松，〈對陳洪綬人物畫圖式的審美分析〉，《新美術》，中國美術學院，1999 年 2 期。
- 周麗，〈淺析陳洪綬僻古爭奇的人物畫風〉，《義興民族師範學院藝術系藝術論壇》，2010 年 12 月，頁 84。
- 杭春曉，〈由“悔遲”論陳洪綬性格之柔弱〉，《中國藝術研究院美術學報》，2007 年 9 月，頁 84-87。
- 邵亦楊，〈變形的美感—陳洪綬人物畫的怪誕風格〉，《炎黃美術》，1994 年 4 月，頁 72-77。
- 宣大慶，〈陳洪綬研究的新成果《明末怪傑—陳洪綬的生涯及藝術》讀後〉，《美術之友》，1994 年 1 月，頁 30-32。
- 徐森，〈淺析陳洪綬繪畫藝術特點及影響〉，《南陽師範學院學報(社會科學版)》，2004 年 8 月，頁 78-79。
- 秦杰，〈陳老蓮畫作刷新拍賣紀錄〉，《東方收藏》，2010 年 1 月，頁 188-189。
- 陳偉，〈論陳洪綬的生平和藝術〉，《中國美術學院學報》，2004 年 3 月，頁 90-92。
- 陳露，〈南陳北崔—陳洪綬〉，《清華大學美術學院》，2011 年 6 月，頁 97。
- 陳穎，〈陳洪綬人物畫繪畫風格探析〉，《河北大學研究生學報》，2010 年 2 月，頁 78。

- 陳建用，〈“文人逸氣”與“民間勁氣”—陳洪綬卷軸畫人物的造型特徵〉，《暨南大學華文學院學報》，2011 年 9 月，頁 156-158。
- 陳傳席，〈清原細徑·潤潔高曠—明代大畫家陳洪綬的人物畫〉，上、下，《藝術家》，36、37 卷，1993 年 6 月 7 月，頁 356-373，頁 254-260。
- 壽洪，〈心靈的天問—略論明亡以後陳洪綬的雙重性格〉，《甘肅社會科學》，2007 年 5 月，頁 104-107。
- 萬新華，〈陳洪綬研究二十五年評述〉，《大連大學學報》，2007 年 2 月，頁 101-105。
- 張傳濤，〈陳洪綬人物畫的裝飾性〉，《山東大學學報》，2010 年 4 月，頁 157-158。
- 劉蘭芝，〈陳洪綬對西方現代繪畫藝術的影響〉，滄桑出版，2010 年 1 月，頁 222-224。
- 劉心如，〈變形、仿古與晚明繪畫的商品化〉，《史耘》，2007 年 6 月，頁 68-77。
- 薛然，〈談陳洪綬人物畫的風格特徵〉，《遼寧廣告職業學院科技風》，2011 年 4 月，頁 225。
- 謝曉霞，〈畫承古人、詩出生活—淺議晚明傑出畫家陳洪綬詩文的真情之美〉，《中國古代文學研究》，2010 年 8 月，頁 54-55。
- 魏華，〈陳洪綬與倫勃朗藝術人格比較研究〉，《鄭州輕工業學院學報(社會科學版)》，2004 年 8 月，頁 67-70。

論文

- 汪麗玲，《陳洪綬人物畫的藝術形象之研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1987 年。
- 許麗蓉，《晚明變形畫風的研究—以丁雲鵬、李士達、吳彬、崔子忠、陳洪綬

為主》，中國立文化大學藝術研究所碩士論文，1987 年。

- 許文美，《陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫研究》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1996 年。

- 陳毓欣，《陳洪綬人物畫之研究—兼論版畫中的人物形象》，淡江大學中國文學研究所碩士論文，2007 年。

- 劉榕峻，《陳洪綬《水滸葉子》研究》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2008 年。