

## 晚明《唐詩畫譜》的女性圖像

中央大學藝術學研究所 楊婉瑜

### 一、前言

明萬曆（1573-1620）、天啓（1621-1627）年間，以戲曲、小說為主的插圖和畫譜，將中國版畫的藝術成就帶往高峰。版畫具有大量複製與普及化的特點，除了可視為明代經濟繁盛的例證之外，其圖像表現更可作為分析大眾文化的素材。明代閒賞、重情的美學品味，可從思想、經濟與政治三方面探究。在思想方面，明代中晚期受到陽明心學的影響，認為心是萬事萬物的本體，一切事物的法則由心而生，正如王陽明《傳習錄》所言：「心之本體，無所不該。」明中葉以後，時代思想由程朱誠一正心的居敬、格物致知的窮理，轉為重視人自身心性之萌發，認為明本心後就能以一御萬，達到「一是即皆是，一明即皆明」的境界。<sup>1</sup> 王學盛期主要有浙中、江右、泰州三派，明武宗正德（1491-1521）年間到神宗萬曆末年，以王艮為首的泰州學派，包括顏鈞、王襞、何心隱、羅汝芳、李贄、焦竑等人。泰州學派講求個性解放與「百姓日用即道」的思想，然未流率性而為之弊，使得黃宗羲於《明儒學案·泰州學案序錄》中言：「陽明先生之學，有泰州、龍溪而風行天下，亦因泰州、龍溪而漸失其傳。」<sup>2</sup>

經濟上，明清政府的承商制（特別是鹽法），使商人有機會得致富。國家在兩淮等處設有鹽運使，招徠商人奉引（官發的專賣證）行鹽。運銷地區雖已指定，但除交引稅和捐獻之外，運銷之利歸商人所有。謝肇淛《五雜俎》言：「富室之稱雄者，江南則推新安（徽州），江北則山右（山西）。新安大賈，魚言為業，……山右或鹽、或絲、或窖粟。」<sup>3</sup> 在城市發達、手工業興盛、商品流通的經濟情況下，商人們形成依籍貫劃分的商幫，並以會館作為交流的場所，例如徽州商幫、晉陝商幫、廣東商幫等。商人崛起除了在經濟上有所表現之外，明清捐納制度允許商人得以捐官取得官職，這對基層士人<sup>4</sup> 而言是「棄儒從賈」的一大誘因，進

<sup>1</sup> 關於學術思想變遷之大勢，以《四庫全書總目提要》作提綱挈領的說明：「朱、陸二派，在宋已分。洎乎明代，弘治（1488）以前，則朱勝陸，久而患朱學之拘。正德（1506）以後，則朱、陸爭詬。隆慶（1567）以後，則陸竟勝朱。又久而厭陸學之放，則仍申朱而絀陸。講學之士，亦各隨風氣以投其好。」引文參見韋政通，《中國思想史下冊》（台北市：水牛出版社，1990年第11版），頁1264。

<sup>2</sup> 引文參見韋政通，《中國思想史下冊》（台北市：水牛出版社，1990年第11版），頁1266。

<sup>3</sup> 參見劉廣京，〈後序：近世制度與商人〉，收於余英時著，《中國近世宗教倫理與商人精神》（台北市：聯經，1987年），頁28。

<sup>4</sup> 參見王鴻泰，〈明清的士人生活與文人文化〉，中央研究院歷史語言研究所、暨南國際大學歷史系、暨南國際大學中文系合辦「傳統中國社會生活與文化研討會」（2007.1.7-8），頁1-2。王鴻泰所定義的基層士人，可以包括所有還沒有當官的士人，但仍以科舉制度下具有「生員」（即秀才）

而改變傳統士商間的關係。<sup>5</sup>

就政治背景而言，經濟發達與印刷術的普及，使得科學考試的參與者漸增。然而，在名額有限的情況下，明中葉後逐漸出現一批介於官與民之間的基層士人。他們具有社會地位，卻沒有職務與經濟上的保證，必須利用學識與賈而好儒的商人有所交流，最佳的例子便是鑑賞骨董。如此一來，四民界線趨向模糊，商人可將財力投注在文化商品，作為附庸風雅之用；基層士人則提供符合大眾品味的商品內容。綜合上述所言，晚明在時代思想、經濟與政治背景三層面的影響下，文藝的內容題材轉向言情重慾與通俗化，同時也是雅俗階層既融合又排拒的矛盾時代。

當言情重慾成為時代的審美依據時，「女性」陰柔的特質、婀娜的姿態，往往成為表情的最佳符碼。因此，有學者以「男性的凝視」作為立論基準，探討女性在男性觀看下如何被物化，以滿足晚明文人閒賞的戀物癖。<sup>6</sup> 本文討論重點不在於父權宰制下，女性身體自主權的喪失，而是將觀點設限在明萬曆、天啓年間《唐詩畫譜》的版畫表現，尤其著重於女性圖像的分析與詮釋，並試圖探索圖像所隱含的明代才女觀。

## 二、詩畫譜版畫——《唐詩畫譜》

### (一) 關於《唐詩畫譜》<sup>7</sup>

晚明《唐詩畫譜》為新安集雅齋主人黃鳳池<sup>8</sup>所編輯，萬曆晚年刊行。天啓

地位的人為主。

<sup>5</sup> 余英時，〈中國商人的精神〉第二節「新四民論——士商關係的變化」，《中國近世宗教倫理與商人精神》（台北市：聯經，1987年），頁104-121。文章論及明代四民階級地位的改變，尤其是商人地位的提升，例如王陽明在為商人方麟所寫的一篇墓表中提及：「古者四民異業而同道，其盡心焉，一也。」說明士、農、工、商只要盡心，在地位上就沒有高下之分；新安商人汪道昆更說：「良賈何負閎儒」。

<sup>6</sup> 相關文章可參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綾晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》第10期（中央研究院近代史研究所：2002年12月），頁1-57。毛文芳，〈物、性別、觀看——明末清初文化書寫新探〉（台北市：臺灣學生書局，2001年）。

<sup>7</sup> 關於《唐詩畫譜》一節，主要是參照以下兩篇專文所得，相關資料請參見毛文芳，〈於俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖象營構之審美品味〉，收於中興大學中文系編，《「通俗文學與雅正文學」第一屆全國學術研討會》（台中：國立中興大學中國文學系，2001年初版），頁315-364。鄭文惠，〈身體、慾望與空間疆界——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉，收於政大中文學報第2期（2004年12月），頁53-83。

<sup>8</sup> 黃鳳池的生卒年與身分筆者尚未細查，但毛文芳推測黃鳳池是徽州的出版商人，屬於徽州歙縣虬村黃氏家族的其中一員，明朝晚期經營集雅齋書坊，並與當代文人名匠保持友好的關係。參見毛文芳〈於俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖象營構之審美品味〉一文，頁315註2。

年間，此書與《梅竹蘭菊四譜》、《草木花詩譜》、《木本花鳥譜》與清繪齋的《古今畫譜》、《名公扇譜》合刊為「黃氏畫譜八種」。《唐詩畫譜》選輯唐人五言、七言及六言詩，出版順序五言先出，其次為七言，最後是六言。繪圖者有蔡元勳，六言詩的畫家則為唐世貞；書法由焦竑、董其昌、陳繼儒等書家揮毫；<sup>9</sup>刻版則是徽派名工劉次泉等人。

《唐詩畫譜》雅俗共賞的特性，不僅是將古雅唐詩轉譯為具體、敘事為主的圖像，且它所服務的讀者，亦具有雅賞與學習之用兩種方向。林之盛〈唐詩七言畫譜敘〉中說：「新安鳳池黃生，夙抱集雅之志，乃詩選唐律，以為吟哦之姿；字求名筆，以為臨池之助；畫則獨任冲寰蔡生，博集諸家之巧妙，以佐繪士之馳騁。」<sup>10</sup> 由此可之，結合詩書畫刻四美的《唐詩畫譜》，可作為作詩、摹字、習畫的學習範本，具有教育意義。

除此之外，程涓〈唐詩六言畫譜序〉中提及，黃鳳池編輯《唐詩畫譜》的目的，是要達到詩、書、畫三者融通的美學境界：

天地自然之文，惟詩能究其神，惟字能模其機，惟畫能肖其巧……當其心會趣溢，機動神流，舉造化之生意，人物之變態，風云溪壑之吞吐，草木禽蟲發越，惟詩、字、畫足以包羅之。三者兼備，千載輝煌，獨惜分而為三，不能合而為一，此文所以散而無統，傳而易湮也。……新安鳳池黃生權衡於胸臆，因選唐詩六言，求名公以書之，又求名筆以畫之，俾覽者閱詩以探文之神，摹字以索文之機，繪畫以窺紋之巧，一舉而三善備矣。（程涓〈唐詩六言畫譜序〉）<sup>11</sup>

程涓文中感嘆以往將唐詩付梓者紛然，但往往顧此失彼，或有「字非名公之筆」、「帖非盛唐之詩」、「畫非唐詩之意」等缺憾，而黃鳳池的《唐詩畫譜》結合書、詩、畫的名家，是堪稱足以「博名千秋」的代表作。若以市場販售與書價來看，「黃氏畫譜八種」可拆開零售，每種售價為紋銀五錢，八種應合價為四兩銀

<sup>9</sup> 例如焦竑書陸暢《題獨孤少府園林》【圖 1】、董其昌書羊士諤《郡中即事》【圖 2】、陳繼儒書虞世南《春夜》【圖 3】一詩，但因《唐詩畫譜》詩題、作者多有舛誤，六言詩部分亦有偽作，故本文對於書法表現是否為名家真跡持保留態度，先將討論重點放在圖像詮釋上。〈晚明《唐詩畫譜》的女性圖像〉一文中有關於《唐詩畫譜》的圖版，見上海古籍出版社所編，《中國古代版畫叢刊二編》（上海：上海古籍出版社，1994年10月第1版），內收錄〔明〕黃鳳池輯，《新鐫五言唐詩畫譜》、《新鐫七言唐詩畫譜》、《新鐫六言堂詩畫譜》，皆為集雅齋藏版。《中國古代版畫叢刊二編》在出版說明便指出圖版來源選擇自上海圖書館、北京大學圖書館、上海師範大學圖書館所藏的明「集雅齋本」。

<sup>10</sup> 引文參見〔明〕黃鳳池等編繪，吳企明、閔昭典評解，《唐詩畫譜說解》（濟南：齊魯書社，2005年6月），頁54。

<sup>11</sup> 引文參見〔明〕黃鳳池等編繪，吳企明、閔昭典評解，《唐詩畫譜說解》（濟南：齊魯書社，2005年6月），頁109-110。

子。<sup>12</sup>

綜合上述，筆者由《唐詩畫譜》對詩書畫之講究、精緻雕工與書價，進而推論畫譜雖具教育學習的意義，但其預設的觀眾應多是具有文化素養者，而不僅是作為學齡兒童識字的啓蒙讀本。<sup>13</sup>

在畫譜選詩的部分，由於晚明偽託風氣盛，若將《唐詩畫譜》詩作對照於《全唐詩》、《萬首唐人絕句》等書則多有出入，尤以六言詩多有舛誤，甚多詩作未見於《全唐詩》，例如盧綸《鞦韆》、王昌齡《望月》、《途詠》、白浩然《秋晚》、李白《蓮花》等。<sup>14</sup> 另有作者誤植的情形，例如將王維的《田園樂》誤寫為王建；也有詩文不符的現象，例如五言畫譜盧照鄰《葭川獨泛》原題應為《浴浪鳥》。<sup>15</sup> 編排方式多採一詩一畫，以分句構圖的方式描繪人物活動，即詩句中敘事的部分。

晚明是小說、戲曲俗文學興盛的時期，並影響印刷出版的種類與形式，其中以小說、戲曲刻得最多。在種類上，有名的戲曲小說如《西廂記》、《水滸傳》、《琵琶記》、《牡丹亭》、《玉玦記》、《燕子箋》等，書中皆附有精美的木刻插圖；數量上以《西廂記》為例，有弘治刊本西廂記、萬曆起風館刊本西廂記、李卓吾評本西廂記、毛西河論定本西廂記等。<sup>16</sup> 晚明版畫在圖像營構上，具有舞台戲劇般的效果。據王伯敏《中國版畫史》歸結出以下特色：背景與空間的處理如舞台場

<sup>12</sup> 參見沈津，〈明代坊刻圖書之流通與價格〉，收於《國家圖書館館刊》第1期，1996年6月，頁110-111。沈津由兩處收藏的鈐印推估而得：一是，藏於美國哈佛大學燕京圖書館的版本，共八冊，其中《唐詩畫譜》的扉頁刻「新鐫五言唐詩畫譜。集雅齋藏板」，並鈐有「每部實價紋銀伍錢」木記（其餘七種未鈐價錢）；二是，艾思仁先生寄示收藏在哈佛大學塞克勒美術館（Harvard-Sackler Museum）的《新鐫五言唐詩畫譜》、《新鐫梅竹蘭菊四譜》，扉頁亦鈐有「每部定價紋銀五錢」。所謂的紋銀，係指成色佳的銀子，以大條銀或碎銀搗成，形似馬蹄，表面上有皺紋，故名「紋銀」。此外，沈津見民國間影印的《喜詠軒叢書》收有明末蕭雲從所繪的《離騷圖》刻本，扉頁上刊「棗板繡梓，刷印無多，今包刻價，壹錢五分。紙選精潔者，每部貳錢柒分伍厘。用上品墨屑，並刷工食費柒分伍厘，共紋銀五錢。今發兌每部壹兩，為不二價也。裝訂外增貳錢。書林湯復試」；艾思仁先生觀海樓書齋還藏有不分卷《詩餘畫譜》一冊，為明末清音館據萬曆四十年的翻刻本，扉頁刻「詩餘畫譜。清音館藏板」，鈐有「每部紋銀捌錢」。因此沈津認為作為藝術類圖書的畫譜，平均每冊都在紋銀五錢至八錢左右。

<sup>13</sup> 參見鄭文惠，〈身體、慾望與空間疆界——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉一文，頁56註2、頁78註83。文中認為《唐詩畫譜》除了具有清玩雅賞的文雅化娛樂功能之外，也具有教育啓蒙的意義——既是繪刻的初學版本，也是識字的啓蒙讀本，故圖多分句拆解詩意，並刻意著象，以方便刻繪、識讀。至於晚明集詩文書畫刻印的版畫讀者，作者認為除官僚鄉紳、文人雅士，亦有商人大賈、姬妾仕女，以及擁有經濟條件的市井小民，尤其姬妾仕女應是通俗文化讀物的重要讀者群。

<sup>14</sup> 參見毛文芳，〈於俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖象營構之審美品味〉一文，頁317註8。註解談及晚明出版多偽託名家之作以提高書價，而黃鳳池之所以繪刻唐代非主流的六言詩，應是基於市場考量，可與五、七言唐詩畫譜配套販售。

<sup>15</sup> 題為《葭川獨泛》的詩句應是「倚櫂春江上，橫舟石岸前，山暝行人斷，迢迢獨泛仙。」關於《唐詩畫譜》選詩的考證，參見毛文芳，〈於俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖象營構之審美品味〉一文，頁317註8；鄭文惠，〈身體、慾望與空間疆界——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉一文，頁55註1。

<sup>16</sup> 參見王伯敏，《中國版畫史》（台北市：蘭亭書店，1986年初版），頁72-73。

面，有些手勢採自戲中人物的動作；人物距離與空間深度，往往只是一指之隔；人物大小佔畫幅之半，背景僅是道具陳設；書室、閨房或廳堂都作剖面式。<sup>17</sup> 以此特點觀《唐詩畫譜》的圖像營構，其庭院、齋室、圍牆或門扉多作敞開剖面式，以便清楚表現人物動作，具有戲曲舞台般的效果。

萬曆年後印刷出版業的興盛，形成中國文化史上獨特的圖像時代。《唐詩畫譜》的內容是文雅唐詩結合名家書畫，形式上則借用戲劇的舞台效果，將人物安排在剖面敞開式的空間，使讀者產生有如觀戲般的感受。《唐詩畫譜》不僅是具有教育意義的通俗畫譜，更是結合詩書畫刻四美的雅賞藝術類圖書。

## （二）《唐詩畫譜》中的女性圖像

以下所選的《唐詩畫譜》畫作，主要集中在思婦的閨情表現，以及女性成群賞玩出遊這兩大圖像主題。閨怨是中國詩歌中常見的主題，女子常是靜佇樓前，凭欄幽思，既有思而不得見的惆悵，又有色衰愛弛的擔憂。建安以後的閨怨詩，經過男性文人的「擬作」、「代言」，集中著墨於已婚婦女的貞順自守、哀嘆自憐，表現出「應然」的理想性，逐漸成爲一種具有「典律」性格的寫作範式。<sup>18</sup> 是以，文學上的閨怨主題，常將場景設於深宮後院、重閣閨房這類封閉性、私密性的陰性空間，描述思婦登高佇倚凭欄，心懷望盡千帆皆不是的失落。除了閨怨主題，亦有女性成群出遊的題材，其中以夏秋之際的採蓮習俗爲代表。採蓮是男女互訴情意的場合，例如晚唐詩人黃甫松《採蓮子》一詩寫道：「船動湖光濼濼秋，貪看年少信船流。無端隔水拋蓮子，遙被人知半日羞。」此外，「蓮」與「憐」、「藕」與「偶」、「芙蓉」與「夫容」的諧音雙關，也是文學常用的修辭技巧。

文本 (text)，包括「書寫的和言談的語詞」，即有形或無形的人文活動和自然現象。通過對文本的掌握、參與，乃有意象之喚起、意義之詮釋，以及創作之表現等活動。除此之外，「文本」並非單一的、孤立的存在，而是與其它「文本」之間存有「互文性」(intertextuality)的關係。換言之，任何一部文學文本，都會「迴應」(echo)其它的文本，或無可避免與其他文本相互關聯。關聯的途徑，包括公開或隱密的引證和隱喻、晚期文本對早期文本特徵的同化、對文學代碼和慣例的一種共同累積的參與等。<sup>19</sup> 正如艾略特(T.S.Eliot)詩句所說——“No poet,

<sup>17</sup> 同註 14，頁 79-80。

<sup>18</sup> 梅家玲，〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，原登於《國立台灣大學文史哲學報》第 44 期（1996 年），頁 119-164，收於吳燕娜編，《中國婦女與文學論集 第二集》（台北縣板橋市：稻香出版社，2001 年），頁 67-114。文章討論建安以降的閨怨詩，因為在政教理想、詩學傳統、擬代風氣的影響下，文人去除早期古辭中，女性表達情思時熾烈奔放、愛恨分明的部分，將之代擬爲癡情守候的嫺淑形象。這種類型最初是「應然」的理想性，後來反而成爲一種約束女性的論述，形成典型的閨怨範式。

<sup>19</sup> 同註 16，頁 69-70。

no artist of any art, has his complete meaning alone.”（沒有詩人或任何藝術的藝術家，獨自擁有他完整的意義。）批評家 Harold Bloom 更說 “there are no texts, but only relationships between texts,”（沒有文本，只有文本和文本之間的關係），而且這些關係依存於 “a critical act, a misreading or misprision, that one poet performs upon another.”（一位詩人對另一位詩人所作的一種批評的行爲、誤讀和輕蔑）<sup>20</sup> 是以，本節討論重點在於表現女性情感的閨怨與採蓮詩題，與視覺圖像的「互文性」爲何，又女性形象在空間與情感詮釋上，與詩句中的傳統形象有何歧異。

## 1. 閨怨主題

袁暉《三月閨怨》【圖 4】：「三月時將盡，空房妾獨居。蛾眉愁自結，蟬鬢沒情梳。」以觀者觀看的方向而言，畫面右下角斜向的圍牆與磬石前的畫欄，看似平行的兩者，共同圈構出一方屬於女性的閨情空間。閨房臺基有冰裂紋狀的砌磚，屋脊飾有吻獸<sup>21</sup>，屋椽與簷間的帶狀裝飾，其精美程度益加烘托出女性陰柔的氣質。直櫺門扉敞開，人物的動作、樣貌如舞台戲劇般演出，使得帶有主動性的觀者視線，得以直窺屋內裝飾擺設。女子翹腳坐於束腰圓凳上，手倚上有瓶花、銅鏡與書冊的桌案。梳髻女子身穿緣飾滾邊短襦，下身搭配飾有素雅小花的長裙，一手藏於袖中，一手翹起纖纖小指輕托著腮，身後襯以雲海翻騰的屏風。順著女子的視線望去，可知其心思不在於鏡中朱顏，而是窗外的無限景致。觀者視線動向由疏朗的左下角，移向閨房所在，再順著女子眼波重新回到室外，而落花輕舞的動態，又將觀者視線上移至屋後桃樹。桃樹向空中伸展的枝桠，伴以點點綴花，與庭院磬石頓挫有致的線條，一柔一剛相互呼應。

王昌齡《西宮秋怨》【圖 5】：「芙蓉不及美人妝，水殿風來珠翠香。卻恨含情掩秋扇，空懸明月待君王。」畫面呈對角線構圖，左下角的湖石、美人與芙蓉爲女性所在的空間；右上角則爲高松雲靄相襯的宮殿。首先，就女性空間而言，女子佇於周遭開闊的臨水平地，四周不見欄杆圍出既定範圍。左側湖石的線條以逆時針方向往左上旋，形成一道弧線，恰與旁側女子衣裙飄帶的曲線相呼應，再加上水面穀皺波紋，使得畫面似乎帶有節奏音韻的韻律感。女子手持扇，嘴角含笑黛眉長，裙帶衣袖隨風飄揚，衣紋線條細而絛長。她的身體微偏畫面左側，凝眸向右投向遠方，呈現 S 形的曲線，畫家具體描繪出一位娉婷美人的生氣與動感。右上方的重閣深鎖，下方以鬆曲線條勾出非寫實的雲朵，宛如仙殿般飄浮於空中。兩側高聳入雲的松樹，松身細描松鱗，松針以向外放射之法繪成，最上端

<sup>20</sup> Stephen Bann, “Meaning/Interpretation,” in *Critical Terms for Art History*, Neilson and Shiff, ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), p. 135.

<sup>21</sup> 亦稱「脊吻」、「吻獸」、「鷗尾」、「蚩尾」，中國傳統建築正脊兩端的雕塑裝飾。早期形象如鷗尾，其後演變爲折而向上，似張口吞脊，故名「鷗吻」。古人傳說蚩尾是水精，可以滅火，所以裝飾於屋脊上，用來避火。參考故宮主題網站之「文學名著與書畫」中的參考資源——小辭典——書畫專有名詞頁 2「鷗吻」，網址 <<http://tech2.npm.gov.tw/literature/index2.htm>>（2008/12/6 瀏覽）

松枝刻意壓低，應是爲了配合整體構圖的和諧。

羊士諤《郡中即事》【圖 6】：「紅衣落盡暗香殘，葉上秋光白露寒。越女含情已無限，莫教長袖倚欄干。」時序爲荷花殘盡之時，近景藉由低欄與向畫面左側偏欹的桃樹，界定出兩位仕女的空間。左側女子舉起玉指，遙指水岸白鷺，指引觀者觀看方向，身後裙襖流瀉一地。右邊梳高髻持扇的女子，寬袖微微擺動，腳跟著地，腳掌略微抬起。中景爲池中殘荷，殘花落下，盪起水面陣陣漣漪。遠景描繪蘆洲雙鷺，棲地白鷺頭轉右側，動作與舉纖指女子相呼應；一鷺由右飛向左，飛羽與翅膀的方向，爲飛鷺增添速度感。棲地白鷺、飛鷺與帶狀雲彩呈三道橫向線條，恰與右下方兩位仕女、桂樹直向線條相互映襯。

朱絳《春女怨》【圖 7】：「獨坐紗窗刺繡遲，紫荊枝上囀黃鸝。欲知無限傷春意，盡在停針不語時。」此畫作的構圖與袁暉《三月閨怨》【圖 4】相同，例如在建築方面作剖面式、直櫺窗格敞開、屋脊上有吻獸、屋椽與屋簷間亦有帶狀裝飾；在人物方面，當觀者視線拾級而上時，見一托腮沉思女子坐於桌旁，女子髮髻整齊，露出飽滿的額頭，讓人聯想到明清兩代仕女畫的特色，身後亦置有滔滔波浪的畫屏。畫中庭院前景置有三個盆栽，採橫向展示式排列。由左至右，分別爲最大、小、次大的分別。左邊盆栽的容器爲直條籃狀，劍葉露於籃外；中間的盆栽置於淺底碗狀容器，可能是適合作爲微型盆景的香菖蒲；右邊則是置於三足容器的梅石盆景。湖石以細碎皴法表現肌理與量感，植物花形以格式化的三角形表現。畫面最上端有成對黃鸝，右邊有雲帶輕飄。

雖然七言朱絳《春女怨》與五言袁暉《三月閨怨》在構圖上有相似之處，但兩者在畫面精美的程度上仍有差別，分爲以下兩點討論。一是線條的力度與美感，袁暉《三月閨怨》庭中磐石上所刻的線條尾端較細、扭曲的角度具有力量，得以清楚表現每塊石面的肌理，脫離形式的平面性而具有三度空間美感。此外，袁暉《三月閨怨》飛簷上翹的角度如飛鳥展翅般輕盈自然，而朱絳《春女怨》中屋簷上揚的幅度則稍嫌生硬。二是空間佈局與細節描繪，朱絳《春女怨》雖在空間佈局上拉遠與觀者之間的距離，營造出庭院、階梯與閨房之間的空間感，加上四周少了欄杆的界定，使得小園顯得較爲開闊疏朗，但細節描繪卻不若袁暉《三月閨怨》精細。舉例來說，《春女怨》畫中桌上僅有布面、剪刀與圓籃，《三月閨怨》桌案上擺有書冊、雕琢精美的鏡子與裝飾瓶花；在人物表現上，《春女怨》畫中女子衣飾較爲簡單，不見領口或袖口有緣帶裝飾，寬袖皺褶以三至四條平行的 S 線條表現，人物扭腰斜坐的角度較明顯，側重於人物曲線的律動。關於五言、七言或六言唐詩畫譜的圖像表現，因每幅畫無詳細的刻工記載與刊行時間，故無法斷言五言、七言與六言的刊行順序，與畫譜品質有必然的關係。若以五言袁暉《三月閨怨》與七言朱絳《春女怨》的圖像相比，則較早發行的五言唐詩畫譜，其精緻度確實優於七言唐詩畫譜。

李端《閨情》【圖 8】：「月落星稀天欲明，孤燈未滅夢難成。披衣更向門前望，不問朝來喜鵲聲。」<sup>22</sup> 畫面大致可分為庭院、閨房與遠山三個部分，畫家將重心置於左側，右邊較為疏朗。在庭院佈置上，畫面最右側置有兩盆栽，並列大與小、高與矮、直線與曲線不同的美感。將視線稍向左移，可見到太湖石、芭蕉與桃樹的三層搭配，前為石，中為芭蕉，最後是桃樹。女子步出閨房外，手理披衣，長髮攏髻，神情欣懌，嘴角笑意清晰可見。屋內陳設方面，桌案上擺有燭臺、書冊、妝奩、花瓶與杯盞，桌後設有一道無飾屏風，地板以斜方格紋裝飾。遠處山巒高聳入雲，朵朵層雲在前，營造出空間深度。

柳宗元《遣懷》【圖 9】：「小苑流鶯啼畫，長門浪蝶翻春。烟鎖顰眉慵飾，倚欄無限傷心。」<sup>23</sup> 畫面分為上、下兩部分，上方描繪閨閣人物的樣貌動作，下方則是半敞開的門扉。觀者視線先沿著下方斜紋小徑，穿過敞開的長門後，經過煙水茫茫的水景，最後通過以冰裂紋砌磚搭建而成的臺基，看到靜倚雕欄的女子。女子脈脈顚望，耳戴綴珥，頭髮向上挽起，二侍女陪伴在側，一人手捧寶奩，一人端著置有杯盞的托盤，侍女身後羅幕收攏。欄杆外煙柳弄晴，柳絲裊娜。海棠樹的一對黃鶯，一隻棲枝，轉頭望向右方，另一隻則展翅起飛後回望，呈現一靜一動的對比。

白居易《長門怨》【圖 10】：「花落長門無語，鳥啼芳樹依微。深殿月來偏早，後宮春至何遲。」<sup>24</sup> 近景以庭院、人物與宮門為描繪對象，遠景描繪月下高樓，中間以高柳填補大片空白。在畫面前景的部分，宮門半敞，以暗示的手法引領觀者入內。門外一女子腳步輕移，臉上含笑，曲眉斂秋波，耳際別有花飾。雙手藏於鼓起的寬袖中，暗香盈袖，並順著風向擺至身體右側，裙帶亦以微弧曲線上揚。矮牆前以柳樹、桃花襯托庭園景致，門前風起，桃花輕落舞紛飛，高柳如剪如絲如縷；遠景則描繪靄靄春日中，浮雲數疊掩宮闕的情景，營造出兩地空間的遠隔。

王建《秋閨新月》【圖 11】：「遙憶征夫遠戍，落花幾度風前。雁足鄉書未見，蛾眉新月空懸。」<sup>25</sup> 畫面採對角線的方式，將左下角設計為女性所處的空間，而右上方則以長城、兵戟代表男性空間。女子所在的地方，與王昌齡《西宮秋怨》【圖 5】同為一臨水平地，仕女下身著圓花點飾的長裙，裙襞呈魚尾狀展開，上身罩寬袖長衫。左手持繪有蘭草的扇子，右手藏於左袖中，溜肩的弧度相似於明代仕女畫中常見的削肩樣式。身後體型嬌小的仕女，手捧圓奩，身後亭閣僅畫出吻獸、柱子與飛簷作為代表。畫家截取庭院一角，蘊含空間無限延伸的暗示。持蘭扇的仕女臉型圓潤，脈脈遠望，身旁植物的枝桠往對角線延伸，引領觀者將目光移向右上方的男性空間。中間是一大片無波的水域，突顯男女雙方在空間距離

<sup>22</sup> 「不問朝來喜鵲聲」的「問」字，《全唐詩》作「忿」字。

<sup>23</sup> 《全唐詩》未載錄。

<sup>24</sup> 《全唐詩》未載錄。

<sup>25</sup> 《全唐詩》未載錄。



上的遠隔。左上側的山巒前有飛雁，呼應詩句中女子對雁書的期待之情。畫面中景以河岸作為中繼，嵌結男女雙方的空間，緩坡上有點苔、灌木叢與枯樹三、四株。右上方則描繪山巒後的長城，城下還可見到若隱若現的兵器，表現女子憶征夫的詩意。天邊玉鉤遙掛，呼應詩句所說的「新月空懸」之景。

## 2. 遊賞主題

張朝（潮）《採蓮詞》【圖 12】：「朝出沙頭日正紅，晚來雲起半江中。賴逢鄰女曾相識，並著蓮舟不畏風。」<sup>26</sup> 左下角近景淺渚蓮花繁，兩艘輕舸並駛，一前一後錯開，以便清楚表現人物樣貌。舟身邊緣以卷雲紋為飾，舟上載有採好的朵朵香蓮。兩位衣著素樸的女子坐於舟的左側，負責打槳盪舟，腿部的體量感依稀可見。後舟的另一端坐著一位戴有珠玉頭飾的女性，領口與袖口有帶狀裝飾，體態較為纖細，抬起手臂指向他處。遠景描繪江邊蘆葦的線條細而硬挺，並以數條短線表現細葉錯雜。遠處青山浮於層雲之上，雲朵以曲線描繪，堆疊數層以顯雲層之厚，也可用來加強空間的深遠感。詩句描述採蓮女早上外出時，還是豔陽高照的晴朗天氣，晚來漸覺江面雲海沉沉，所幸遇到相識的採蓮女，得以並駛不畏傍晚時的盪舟江風。

于鵠《江南意》【圖 13】：「偶向江頭採白蘋，還隨女伴賽江神。眾中不解分明語，暗擲金錢卜遠人。」<sup>27</sup> 場景設在戶外開闊的空間，江邊波光灩灩，畫面三分之一處的地方橫亘山勢平緩的連綿群峰，表現江南的水色風光。前景繪有大石與江陂高樹，與遠處水平向的山峰形成穩定的十字構圖。大石前的三位女子，衣著樸素，身穿窄袖上衣，臉上帶有些許的稚氣，手上都拿著輕巧的囊袋，呼應詩句所提的「江頭採白蘋」。二位少女屈膝蹲下，另一位則彎腰傾身向前觀看，三人的動作有高低變化之不同。隱於大石後的女子，將長髮盤於耳際，正將銅錢擲於扇面上占卜，表現詩中「暗擲金錢卜遠人」一句。石前三人將注意力集中在採白蘋上，上身微微向前傾，圍成一個近乎圓形的空間，並以正面的姿態呈現在觀者眼前；石後女子的臉卻朝向相反的方向，身體轉為側面，清楚表現女子執錢的動作。因此，畫家藉石頭與高樹區隔兩種空間，營造兩樣風情：一是少女們沉浸在嬉樂的歡愉之中，二是女子遙憶遠人卻又難以啓齒的相思之情。

李太白《蓮花》【圖 14】：「輕橈泛泛紅妝，湘裙波濺鴛鴦。蘭麝薰風縹緲，吹來都作蓮香。」<sup>28</sup> 畫面以對角線層層遞進的方式，分別在右下到左上處安置不同主題。首先，右下角的溪邊柳樹，柳絲萬縷著地垂，柳葉以「人」字筆法描繪，表現其蓬鬆、柔軟的特色。中景的部分，畫家從俯視的角度，描繪兩艘並排

<sup>26</sup> 作者張朝，《全唐詩》作張潮。

<sup>27</sup> 《全唐詩》未載錄。

<sup>28</sup> 《全唐詩》未載錄。

的輕舟。舟身是呈弧線的淺底輕橈，兩端外側有卷雲紋裝飾，上有兩位站著的划槳女子與三位仕女。兩名持槳女子，長髮往後梳成低髻，頭上不加綴飾，姿態微微俯身向前。三位仕女或坐或立，各有樣貌。一人屈膝跪坐，右手高舉手中蘭扇，左手安放於腿上。對面舟上的兩位仕女，一坐一立，坐於舟中者頭上別有花飾，雙手平放，頭側向一方；另一人手拿挺立的蓮葉，目光看向對面持扇的女子。若將舟左端的三位仕女與搖槳女子相較，舉棹者的衣著髮型簡樸，肩寬與臂膀較仕女們來得結實；仕女們著寬袖上衣、梳高髻、別花飾，身形較為纖細。兩艘輕橈間的水域，還有一對似乎是受到驚嚇的鴛鴦，不同於顧況《溪上》【圖 15】畫中鴛鴦的悠游自得。左上角描繪菡萏相連的景色，點點露華如珠。詩句後兩句，以嗅覺感官作為描述對象，女子身上散發的麝香與蓮花的清香，乘著暖暖的薰風，拂上詩人的心頭。然而，畫面更著重描繪女子出遊的場景，即便由女子裝扮得知身分有所不同，但仍不減五名女子共嬉蓮塘的歡愉。

顧況《溪上》【圖 15】：「采蓮溪上女，舟小怯搖風。驚起鴛鴦宿，水雲撩亂紅。」畫面場景跳脫一般的深閨庭院之中，描繪溪邊採蓮女活動的情景，由以往封閉性、私密性的空間，轉為開放性、公共性的場域。溪上有一狹而淺底的扁舟，上有兩位女子，左邊女子一手執荷葉，一手指向遠方，長髮往後梳成高髻，露出飽滿的額頭，上衣的領口和袖口都有裝飾。右邊女子手持搖槳，前方瀏海梳成中分，腦後頭髮散至肩上，下身著圓花點飾的長裙。扁舟呈斜狀，配以溪上波紋，增添小舟划動的動態感。順著女子手指的方向，帶領觀者看向左下角水面上的一對悠游自得的鴛鴦，不同於詩句所言「驚起鴛鴦宿」的戲劇性。舟上兩位女子各據一方平衡構圖，舟中間放置採好的蓮花，荷與葉的相互搭配，倒像是布置好的盆栽。遠處畫家以幾筆平行的線條，表現絹帶雲彩的飄浮感，若與下方平行水波相互搭配，則更顯畫面的流動感。

### （三）《唐詩畫譜》女性圖像新義

詩畫譜《唐詩畫譜》中圖像與詩句的互文性，是近來學界所探討的重點，但往往將重點放在圖像與文句的關係——以詩意解釋圖像，並加諸傳統文學的典故或修辭。然綜觀《唐詩畫譜》中的女性空間，筆者認為圖像表現實已宕出詩意之外，而具有獨立的審美價值。版畫為求大量印刷而重複運用既有圖像、構圖，反而使得某些圖像逐漸成為版畫表現獨特的語言，甚至突破文學既定的象徵意涵。本文試圖突破「先文字後圖像」、「讀之而後看之」的論述順序，力求回到圖像本身進行詮釋。以下分別由女性形象與身後屏風，討論《唐詩畫譜》中宕出詩意之外的表現。

## 1. 女性形象

由上述所提的十五幅畫作為論述開端，並著重女子表情、行動與視線落點的未知，說明女性形象已脫離詩句的傳統窠臼。舉例來說，畫譜中的思婦形象跳脫傳統詩句中所言「妝樓顛望」、「困倚凭欄」、「黛蛾長斂」的被動苦等，畫中女子形象往往是將長髮攏成高髻，嘴角含笑地看著宜人景致，反倒像是沉浸於閒賞遊樂的仕女；採蓮詩則將勞動女性的形象，替換為女子成群出遊的活動，增添女性舉止的主動性與開放性。以下試析晚明《唐詩畫譜》中所表現的女性形象，藉此強調女性不再是鎖在閨閣中的「男性所有物」，而是具有意志、情感的「真實的人」，而畫譜圖像也宕出詩意之外，具有藝術欣賞的獨立性。

若將袁暉《三月閨怨》【圖 4】的畫面與詩意作一比對，會發現圖像並不僅是依附於文字，而是在文化的氛圍下宕出了詩意之外，表現當時的審美意趣。首先，詩將時間定於因時傷感的暮春時節，在文學傳統上常與「美人遲暮」相連繫。然而，畫面呈現的卻是盎然春意，而不是春逝的哀悽，例如院中盛開的桃樹、瓶內插花非孤枝等。此外，「蛾眉愁自結，蟬鬢沒情梳」一句，描述思婦因過於想念故人，而墜髻慵梳、愁眉懶畫之態，但畫中女子卻眉頭舒展，髮髻整齊，狀似賞春之貌。王昌齡《西宮秋怨》【圖 5】，詩中描述一位人比花嬌的深宮妾妃，漫步在臨水宮殿，伴隨花香的輕風拂簾。後兩句引用班婕妤「秋扇見捐」<sup>29</sup>之典，暗指女子身處深宮後院，思念君王的閨怨之情。然而，畫作中女子所處之地不同於以往畫欄環繞、雕樑畫棟的既定空間，而是一個看似廣闊寬敞的園林空間。女子的描繪亦與詩句有所出入，手持的紈扇輕觸下頰，露出女子芳容。嘴角漾起的一抹微笑，顯然不同於詩中女子含怨心緒，反倒像是女子遊賞的生活樣貌。

羊士諤《郡中即事》【圖 6】，詩句以「越女含情已無限，莫教長袖倚欄干」暗示情愁滿懷的女子，切記莫上玉樓凭欄，以免徒增單棲寂情。然而，畫面既不是描繪倚欄愁婦，亦非孤影自憐的女子，而是兩位仕女同遊互語的情景。從她們的衣著裝飾判斷，應是兩位具有同等身分地位的女子，彼此並非主僕關係。此外，女子遙指白鷺的動作，以及臉部柔和上揚的線條，皆表現出玩賞的愜意。朱絳《春女怨》【圖 7】，畫中女子表情雖不若上述幾張畫作清晰，只見短短的蛾眉，配上圓潤的嘴唇，嘴角亦無明顯上揚的弧線，但因不見女子攢眉或愁容，而稍稍減弱傷春詩意，觀者可有傷春或賞春兩端的詮釋空間。

李端《閨情》【圖 8】，此幅畫作與詩意多有不同之處。首先，在時間表現上，畫家不作「天將欲明星斗稀」之景，而是別出心裁地以案上一盞留有殘煙的燭臺，

<sup>29</sup> 東漢班婕妤《怨歌行》：「新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁成合歡扇，團圓似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼風奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」見戴君仁編，《詩選》（台北市：文化大學，1981年），頁7。

暗示觀者詩句所言的清晨時刻。另一方面，詩句描寫因愁思所困而難入眠的女子，隔日披衣出門尋喜鵲報喜的情景。然而，圖像中的女子卻顯得神采奕奕，髮髻高高梳起，既不見風鬟雲鬢的慵懶，亦無夜長衾枕寒的悵鬱之情。柳宗元《遣懷》【圖 9】，畫中場景以長門與圍牆，界定出女子看似封閉的空間，但後方大片水域又帶來煙波無限的可能性，形成既是閉鎖又是開放的曖昧空間。白居易《長門怨》【圖 10】，順著女子所看的方向望去，觀者無法得知視線落在何處，使得身後的男性空間與前景女子，似乎是兩處無牽連的空間，異於一般凝視遠方男性空間的常見圖像。此外，畫家不以玉弓殘月表現詩句中女子孤寂的心緒，反將圓月高懸於宮殿之上。是以，女子帶笑的眼眸，視線落點的未知，再加上天邊的一輪明月，使得畫面可有閨怨或賞月的詮釋空間。

除了閨怨主題的圖像，畫譜中女子成群出遊的形象，表現出女性脫離以往所侷限的一隅空間，進而走向開放、大眾性的空間場域。張朝（潮）《採蓮詞》【圖 12】中的女子形象逸離詩意中的勞動女性，反倒像是一行人出遊賞蓮的景象。于鵠《江南意》【圖 13】中隱於大石後的女性，跳脫過去只能凝眸遠望的靜態性動作與被動等待，轉而化被動為主動，盼以擲錢占卜解相思之苦。女性思苦的形象，不再是碧玉搔頭斜墜，寶奩塵滿，無心妝容的閨閣仕女，而是具有行動力，企圖為心底不安尋找答案的積極形象。

## 2. 畫中屏風

學者鄭文惠認為版畫圖譜中雲海翻疊、波濤湧生的屏風圖式，可解釋為「巫山雲雨」的「慾海」；或是「平步青雲」的「宦海」。前者如袁暉《三月閨怨》【圖 4】、朱絳《春女怨》【圖 7】；後者如《楊家府世代忠勇通俗演義·孟良偷路回取兵》【圖 16】<sup>30</sup> 身後屏風指涉畫面主體的官宦身分、《月露音·榮簪笏寵林壑加封號》【圖 17】<sup>31</sup>、《月露音·泣顏回酌月》【圖 18】<sup>32</sup>。若將「波濤洶湧」的屏風圖式當作符徵（signifier），對應到「慾海」或「宦海」的符旨（signified），似乎是將詮釋的範圍限定在文學的脈絡中。然而，繪有類似波濤狀的屏風圖式，可見於宋代《靚妝仕女圖》【圖 19】<sup>33</sup>、明代唐寅《仿韓熙載夜宴圖》（局部）【圖 20】<sup>34</sup>。版畫部分以《度柳翠·月明和尚度柳翠》【圖 21】<sup>35</sup> 為例，內容是月明

<sup>30</sup> 圖版見於國立故宮博物院編輯委員會，《明代版畫叢刊一：楊家府世代忠勇演義》（台北：國立故宮博物院，1988年6月初版）。

<sup>31</sup> 【圖 15】、【圖 16】圖版見於國立故宮博物院編輯委員會，《明代版畫叢刊六：月露音》（台北：國立故宮博物院，1988年6月初版），頁42、頁62。

<sup>32</sup> 參見鄭文惠，〈身體、慾望與空間疆界——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉之第二節「風月空間與情慾隱喻」，收於政大中文學報第二期（2004年12月），頁67-72。

<sup>33</sup> [宋]佚名，《靚妝仕女圖》，紈扇，絹本設色，25.2cm×26.7cm，美國波士頓美術館藏。圖版見於啓功主編，《中國歷代繪畫精品 人物卷·卷四》（濟南：山東美術出版社，2003年8月），頁6。

<sup>34</sup> [明]唐寅，《仿韓熙載夜宴圖》（局部），原件：手卷，絹本設色，30.8cm×547.8cm，重慶市

和尚引渡妓女柳翠重回仙班的故事，則觀音身後的屏風恐不宜解釋為「慾海」或「宦海」之意；《唐詩畫譜》亦多有此類屏風出現，例如皮日休《閑夜酒醒》【圖 22】：「醒來山月高，孤枕羣書裡。酒渴漫思茶，山童呼不起。」描繪詩人酒醒後欲飲茶，卻喚不起一旁熟睡僮僕之情景。又如，竇鞏《秋夕》【圖 23】：「護霜雲映月朦朧，烏雀爭飛井上桐。夜半酒醒人不覺，滿地荷葉動秋風。」詩句描述詩人夜半酒醒後，見清寂秋景而愁緒不斷的情形。上述兩張版畫作品，就詩意或畫面表現而言，都無法將之解釋為「巫山雲雨」或「平步青雲」等文學傳統的象徵義。本文並不詳究繪有波濤的屏風意指為何，僅就圖像的相似性作一類比，說明圖像與文學雖有互文性之影響，但兩者並不必然有詮釋的對應關係。

### 三、明代文人的才女觀

近來關於晚明女性的研究，多傾向於男性凝視下女性的物化。學者從明末青樓文化作為出發點，認為文人的書寫充滿對女人的各式品鑑，例如李漁《閒情偶寄》、衛泳《悅容篇》等。再者，文震亨《長物志》、高濂《遵生八牋》與屠隆《考槃餘事》等書對於生活品味之講究，為文人生活建構出一套特有的審美標準，甚至成為一種「癖好」。因此，學者認為文人對於古物的摩娑把玩、品鑑專書，都是一種對女性的佔有與約束——將賞物癖好投射於女性身體並將其物化，進而凝視、掌握與品鑑。<sup>36</sup>

就文學表現而言，明清兩代卻是中國女詩詞人大量湧現的時代。孫康宜在〈婦女詩歌的「經典化」〉<sup>37</sup>、〈走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉<sup>38</sup>、〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉<sup>39</sup> 三文中指出明清兩代的女詩詞人，不僅自覺地為自己出版選集，甚至受到當時男性文人的稱讚與幫

---

博物館藏。圖版見於啓功主編，《中國歷代繪畫精品 人物卷·卷五》（濟南：山東美術出版社，2003年8月），頁16。

<sup>35</sup> 《元曲選》，明萬曆四十四年（1616），臧氏博古堂刊本。《度柳翠》為〔元〕李壽卿所作，寫觀音淨瓶內的楊柳因染微塵，被罰至人間化為妓女柳翠，月明羅漢則是引渡柳翠回仙班的關鍵人物。圖版見於劉昕主編，《中國古版畫·人物卷·戲劇類》（湖南：湖南美術出版社，1998年9月第1版），頁128。

<sup>36</sup> 相關文章可參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》第10期（中央研究院近代史研究所：2002年12月），頁1-57。毛文芳，《物、性別、觀看——明末清初文化書寫新探》（台北市：臺灣學生書局，2001年）

<sup>37</sup> 孫康宜，〈婦女詩歌的「經典化」〉，《古典與現代的女性闡釋》（台北市：聯合文學，1998年），頁65-71。

<sup>38</sup> 孫康宜，〈走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉，《古典與現代的女性闡釋》（台北市：聯合文學，1998年），頁72-84。

<sup>39</sup> 孫康宜，〈性別與經典論：從明清文人的女性觀說起〉，收入吳燕娜編，《中國婦女與文學論集第二集》（台北縣板橋市：稻鄉出版社，2001年），頁135-151。

助。一般女子的身分地位雖仍不高，但因「才女」的創作具有「清」<sup>40</sup>的美學特質，以及在男性文人「懷才不遇」的同理心下受到重視。原處邊緣的女性創作，因男性有意地追溯《詩經》文學傳統，強調女性創作的悠久性與重要性，而逐漸將之提升至「經典化的選集」(canonized anthologies)。但也有學者認為男性欣賞女性的創作，其實也是一種「窺看」內心的舉動，所以當時閨秀詩人自焚其稿，以防「內言」出於閨閣之外。<sup>41</sup> 不論女詩人或一般婦女，其實都承受著男性的觀看與品鑑。

職是之故，對於男性而言，「才女」、「名妓」與「一般女性」究竟身處於時代的何種地位？又是如何被男性所觀看、定義？這些問題實為目前學者們所研究的課題。關於性別權利的議題，應所涉及的資料過多，本文恐無法僅就《唐詩畫譜》論及全面的晚明文化史。因此，本節重點將以孫康宜的三篇文章作為基礎，討論《唐詩畫譜》的女性形象，是否反映晚明文人對於女詩人的態度，以及是否呈現出女性詩人文人化的一面？

明清女詩人開始受到男性文人重視後，逐漸表現出「文人化」的傾向，例如吟詩填詞、琴棋書畫、談禪說道、遊山玩水等生活情趣的培養。對於寫作標準，強調創作的自發性、消閒性與分享性。所謂的「自發性」，是重自然、忌雕琢；「消閒性」，即非功利的選擇；「分享性」則是三兩同好相唱酬。<sup>42</sup> 由本文「《唐詩畫譜》女性空間的圖像新義——女性形象」一節中的圖像分析觀之，閨怨詩中的女性雖多處在半封閉的園林空間，但就表情與視線落點來推斷，女性已不同於傳統思婦的形象。舉例來說，袁暉《三月閨怨》【圖 4】中的女子髮髻整齊，看向窗外宜人的景致，逸離「美人遲暮」的傷春之感；王昌齡《西宮秋怨》【圖 5】持扇女子面露微笑；羊士鄂《郡中即事》【圖 6】描繪兩位仕女出遊之態；李端《閨情》【圖 8】表現精神矍鑠的女子，臉上不見昨夜失眠的疲態；白居易《長門怨》

<sup>40</sup> 「清」可以作為一種男女雙性 (Androgyny) 的風格，本是魏晉品評人物的重要觀念，意謂天性、本質的自然流露。清與濁是對立的，引用《易經》所說：「元氣初分，清輕上為天，濁重下為地。」若說清代表陽剛，那濁就代表陰柔。明清文人強調女性是最富詩人氣質的女性，因為他們認為女性本身具有一種男性文人日漸缺乏的「清」的特質，例如明末鍾惺《名媛詩歸》中的序便把女性的本質和清的美學聯繫在一起。後來這種把清視為女性屬性的言論，慢慢成為明清文學評論中的主流。清，被視為一種天地的靈秀之氣，例如明末著名學者葛徵奇：「非以天地靈秀之氣，不鍾於男子；若將宇宙文字之場，應屬乎婦人。」；編撰《古今女史》(1628 年刊本) 的趙士杰說：「海內靈秀，或不鍾男子而鍾女人。所稱靈秀者何？蓋美其文及其人也。」；《紅蕉集》的編者鄒漪也重複地說：「乾坤之氣不鍾男子，而鍾婦人。」參見孫康宜，〈性別與經典論——從明清文人的女性觀說起〉一文，頁 140-145。

<sup>41</sup> 參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綏晚期人物畫中江南文化的呈現〉，頁 11。文中作者引用孫康宜著，〈論女子才德觀〉，李爽學譯，收於《古典與現代的女性闡釋》(台北市：聯合文學，1998)，頁 134-164。孫在該文中陳述袁枚與章學誠對於女性創作的不同評價：袁枚以為閨秀支機天巧，力可創新簡編；章學誠則要求女流自守閨中，謹守正道禮法。兩方見解各有擁護者，但〈女人、物品與感官慾望：陳洪綏晚期人物畫中江南文化的呈現〉一文，似乎只取受章學誠一派影響下，婦女「自焚其稿，以防內言洩漏」的表現。

<sup>42</sup> 參見孫康宜，〈走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉一文，頁 74。

【圖 10】畫中女子含笑、高懸的圓月以及視線落點的未知，似乎與右上角的宮殿城闕形成兩種不相關的遠隔空間。除此之外，于鵠《江南意》【圖 13】大石後女子占卜的舉動，表現女性對未來的主動性與積極性；三首採蓮詩的圖像，將詩中女性勞動的形象轉為仕女同遊，成群結伴的女子出現在戶外的公共空間。

除此之外，畫譜中女性所處的空間，多是選取園林庭院一隅，例如王昌齡《西宮秋怨》【圖 5】、羊士鄂《郡中即事》【圖 6】、王建《秋閨新月》【圖 11】。園林起初只是家居空間的延伸，爲了應付經濟及城市興起後龐雜的社交活動，基本上仍屬於個人私有的生活領域，後來才進一步發展爲城市中半開放性，供人參觀遊覽的活動空間。<sup>43</sup> 園林對於文人而言，是審美具體化的營構，其空間形式也常成爲各種文藝活動的場所。祁彪佳在〈寓山注〉中記錄寓山園林的源起與過程，當中流露出對佈置園林的興趣——「卜築之興，遂勃不可遏」、「……興愈鼓，趣愈濃，……摸索床頭金盡，略有懊喪意，及於抵山盤旋，則購石庀材，猶怪其少」園林並不僅是富家高官炫耀家產的媒介，對於當時的藝文界而言，更是相互交流的文化場域。從祁彪佳的日記中可知，在園林興建的過程中，有不少文人主動或受邀爲文歌詠寓山園林。<sup>44</sup> 除此之外，明清兩代具有「公眾性」的遊園風氣，如祁彪佳〈山居拙錄〉曾記：「（正月）十五日，……遊人竟日，仕女駢聯，喧聲如市，園亭未有之盛也。」；清代王倬《看花述異記》中提到「遠近仕女遊觀者，日以百數」；朱彝尊〈萬柳堂記〉中提到亦園爲對外開放之園林——「與天下人同其樂也。入其門，門者勿禁；升其堂，堂焉者勿問」<sup>45</sup> 由此觀之，園林並非封閉性的場所，而是承載藝文活動的空間，具有人際的社交作用。

果爾如是，當《唐詩畫譜》此一文學畫譜的女性圖像，有傷春/賞春、閨怨/遊賞兩端的解釋，而女子所處的園林空間又常作爲文藝活動的場所，再加上明清女詩人之活躍——我們或許可將《唐詩畫譜》中的女性形象，視爲當時女詩人「文人化」的表現，或者是男性文人才女觀的體現。綜合上述，《唐詩畫譜》中的女性身處臨水平台、雕欄樓亭的園林空間、面帶笑意、結伴同行，表現出女性空間的改變：由原本狹隘、封閉的閨房重閣，走向寬敞、開放的園林池畔；由內在、私密的一己天地，邁向外在、公開的多方互動。

<sup>43</sup> 參見王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉，收於《東亞近代思想與社會——李永熾教授六秩華誕祝壽論文集》（台北市：月旦出版社，1999年11月），頁127-186。

<sup>44</sup> 關於祁彪佳興建寓山園林之事，詳見上註王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉一文，頁164-168。

<sup>45</sup> 參見王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉一文，頁152-153。

## 四、小結

《唐詩畫譜》為晚明詩畫譜之作，不僅結合詩書畫刻四美，也達到詩、畫、書三者融通的藝術底蘊。文學與藝術間的互文性可作為探討課題，但以往多將詩句文字作為觀看的第一序，而將圖像營構之討論置於第二序，卻忽略圖像的實際表現。本文以畫譜中的女性圖像作為討論依據，並試著回到圖像本身進行論述。

《唐詩畫譜》閨怨詩中的女性，其形象異於傳統文學的認知，女子不再是憔悴、消極地等待，就其表情、視線與周圍環境而言，反而襯托出女子「閒賞」的悠閒與愜意；而採蓮詩中的女性形象，也由勞動工作轉為結伴出遊。對此，筆者以女詩人「文人化」的傾向、晚明男性文人的才女觀，與明清園林空間之社交作用作為論述基礎，進而詮釋《唐詩畫譜》的圖像表現，不僅具有獨立於文學傳統之外的審美價值，其意義更可擴大到明代才女觀的思想脈絡，作為日後討論明代性別權力關係的素材之一。

## 參考資料

1. 戴君仁編，《詩選》，台北市：文化大學，1981年。
2. 王伯敏，《中國版畫史》，台北市：蘭亭書店，1986年初版。
3. 余英時，《中國近世宗教倫理與商人精神》，台北市：聯經，1987。
4. 韋政通，《中國思想史下冊》，台北市：水牛出版社，1991年第11版。
5. 沈津，〈明代坊刻圖書之流通與價格〉，《國家圖書館館刊》1期，1996年6月，頁110-111。
6. 孫康宜，《古典與現代的女性闡釋》，台北市：聯合文學，1998年。
7. 王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉，《東亞近代思想與社會——李永熾教授六秩華誕祝壽論文集》，台北市：月旦出版社，1999年11月，頁127-186。
8. 王鴻泰，〈明清的士人生活與文人文化〉，「傳統中國社會生活與文化研討會」，2007.1.7-8。
9. 毛文芳，〈於俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖像營構之審美品味〉，《「通俗文學與雅正文學」第一屆全國學術研討會》，台中：國立中興大學中國文學系，2001年初版，頁315-364。
10. 毛文芳，《物、性別、觀看——明末清初文化書寫新探》，台北市：臺灣學生書局，2001年。
11. 吳燕娜編，《中國婦女與文學論集 第二集》，台北縣板橋市：稻香出版社，2001年。
12. 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，