

## 以唐寅《琴士圖》為例，側寫明代繪畫中文人雅興的再現

國立中央大學藝術學研究所 張維晏

### 前言

臺灣國立故宮博物院藏有一幀《琴士圖》【圖 1-1 至 1-3】，是明代畫家唐寅（1470-1523）<sup>1</sup> 為其友人琴師楊季靜（約 1477-1530）所繪。<sup>2</sup> 《琴士圖》在構圖上將主要人物以二松相隔成兩部分，左側繪有琴師楊季靜赤足、撫著膝上橫置的古琴，並且盤坐於水畔，有山澗與松相伴，神態悠然。琴士的右身後側置了書簡與觚，觚中插有如意與拂塵。琴士的前方地上則散置了鞋與茶壺、杯、香瓶與香盒、注子與注碗、鼎等器物。隨侍在琴士身側有兩位童子，一位兩手交叉直立；另一位則以手捧盤面朝琴士。畫幅右半部則繪有一石床，上置有文房用品、三足爐、茶托、書籍等物，石床旁有一童子正坐在椅上烹茗煮茶，一旁又置有風爐、火筋、筓與炭條、投壺等其它鼎彝古玩。另外，據畫中人物均著輕薄單衣袒胸，且全作設色清新淡雅，而推測應時值夏季。

《琴士圖》中描繪高士盡興於山水之間、撫琴賞茗的情景頗令人覺得閒適。此般悠然自在的情致，究竟是畫面所刻意經營出來的，抑或實質地反映著彼時的文人生活呢？到了明代中晚期，由於朝政衰亂，許多文人的仕途抱負難以伸展、又或者官路乖舛顛沛，遂使得多數文人有遁世、避世的傾向，轉而借山水、書畫

<sup>1</sup> 唐寅（1470-1523）為江蘇吳縣人。其字伯虎、子畏，號六如居士、逃禪仙吏、魯國唐生、桃花庵主等。性格不羈。雖曾於弘治十一年（1498）中南京鄉試解元，不幸因涉相關科場弊案所累，隔年入獄（1499）且自此絕於仕途。唐寅畫師周臣且上溯宋元各大家，早負盛名，山水、人物、花鳥無所不精，為吳派重要畫家之一，同時亦身列明四大家。參見劉芳如，〈明中葉人物畫四家—杜董、周臣、唐寅、仇英〉，錄於《明中葉人物畫四家特展：杜董、周臣、唐寅、仇英》（臺北市：國立故宮，2000），頁 26-34；江兆申，《關於唐寅的研究》（臺北市：國立故宮，1976）。

<sup>2</sup> 楊季靜（約 1477-1530），名凌，為吳人，其父楊守素善琴，季靜琴藝乃得其傳，並嘗自以琴交遊於公卿之間，同時也與彼時文人如唐寅、文徵明、文伯仁、祝允明等友善。唐寅為楊季靜所繪的畫作傳有兩件，一為其三十六歲作的《南遊圖》（作於 1505，現藏美國佛利爾美術館）；另一件即為臺北故宮藏的《琴士圖》，雖此件未有年款，但畫中山石與皴法用筆簡率，經學者江兆申研究認為應歸於唐寅五十歲後（約於 1521 年）所作。有關季靜的生平尚可參見江兆申在〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中所錄的零星資料，並說明吳派畫家為季靜所作的畫作上，題款云有「季靜」、「履素」皆為其字而非名，再據學者們考證猜測其名可能為「楊凌」，但僅參考用。參見參見國立故宮博物院編委會編，《明中葉人物畫四家特展：杜董、周臣、唐寅、仇英》（臺北市：國立故宮，2000），頁 155-156；江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，《故宮季刊》第 8 卷第 1 期（1973），頁 65、69。

來寄性逞懷。然而，相對於政治上的頹靡而言，社會經濟的發展到了中晚明卻是日益蓬勃，帶動了文人的私生活層面更多樣化的發展，如寄興於物、借物抒情的古物賞鑒與收藏奇珍異寶之風氣毅然大增，體現出明代文人鑒古、尚古而復古的傾向。再者，明代文人對生活品質的講究也逐漸攀升。飲茶風氣和相關品茗茶事的知識性訴求，便是在明代這種氛圍下發展出來的。多數文人們普遍標榜的生活美學即建立在體現所謂「雅」之情懷。傳世的明代文人書畫有不少寄情於山水的高士、茶圖、古代器物鑒賞等題材之作。藉由對這些作品的觀察，我們可從旁探知並了解到明代文人日常的情趣。唐寅的《琴士圖》尤其可一窺這幾種生活層面，包含有高士臨水撫琴、山野間的品茗茶事與器物鑒賞之題材內容，此三面向皆被融會在此畫中。本文旨以唐寅的《琴士圖》為例，探究其如何表現高士撫琴、品茗與博古清翫的文人雅好，並對《琴士圖》題材表現進行考察，側寫明代文人尚雅的生活是如何被再現於繪畫中。<sup>3</sup>

## 關鍵字

唐寅、《琴士圖》、茶文化、茶圖、明代文人、復古、器物鑒賞

## 一、《琴士圖》題材之考察

### (一) 臨水撫琴的山林高士

唐寅的《琴士圖》是為其好友琴師楊季靜所繪，然而此作並非純然的寫像，而是將人物置於山水背景之間，搭配周遭的景物來一同烘托主體。首先，「琴士」這樣的角色在整件作品中佔有重要的意義，除了繪一跌坐撫琴的文士來體現描繪對象的職業外，同時也藉由山林情境來寄寓或表現對象（楊季靜）的一種「高士」氣質。普遍而言，古代知識分子們對於自身身分的期許不僅僅是停留在「文人士大夫」的角色，更甚地是對這種角色在精神方面層次上的提高。這種情況亦起於宋元以來文人意識自覺的影響，尤其在明代頹靡的政治背景之下，欲在廟堂之上實現濟世抱負的士人們，面臨官場或仕途上諸多挫折後，大抵若非「朝隱」，便是在心灰意冷之後萌生全然遁世、避世的退隱之心，終至寄情山水、修身養性。他們在這樣的過程中去追求精神層次的自我實現，把自身的定位更進一步地藉由「高士」這樣的概念來與一般的知識分子區別開來。藉由唐寅《琴士圖》的觀察來理解這種所謂「高士」氣質是如何靠山水人物畫再現出來之前，首先宜爬梳主

<sup>3</sup> 此外，至於有關現今傳世的唐寅畫作之真偽問題，容或在本文中不另進行著墨與深究。本文僅針對《琴士圖》此件作品相關的題材問題進行考察。本文撰寫期間，承蒙周芳美老師提供相關的指導與建議，於此提出致謝。

題對象的性質，即「琴」與「士」的關係。

古琴為中國最早的弦樂器之一，又別名七弦琴，其歷史相當悠久。先秦兩漢時期已有許多經籍文獻與傳誦的歌賦都有相關琴的記述，如《詩經》中即有像「窈窕淑女，琴瑟友之。」（《關雎》）<sup>4</sup>、「琴瑟在御，莫不靜好。」（《女曰雞鳴》）<sup>5</sup>等與琴相關的文句。同時，亦有將製琴的歷史上溯到三皇五帝時期之傳說，如漢代學者桓譚（前 23-56）所撰《新論·琴道》中有言：「昔神農氏繼宓戲而王天下，上觀法於天，下取法於地，於是始削桐為琴，練〔一作「繩」字〕絲為絃，以通神明之德，合天地之和焉。」<sup>6</sup>又如東漢蔡邕（132-193）所撰的《琴操》中則有：「昔伏羲氏之作琴，所以禦邪僻，防心淫，脩身理性，反其天真也。」<sup>7</sup>然而，無論琴的來源歷史如何久遠，有關琴人們之記載早就見於先秦兩漢的文獻中，如文王、周公、伯牙、孔子、箕子、伯夷、叔齊、師曠、師襄等皆善琴，但這時的琴人身分尚且還未固定，有一國之君、貴族王侯、隱士、民間賣藝之人或者士大夫等。<sup>8</sup>雖然先秦至兩漢琴人身分都未有較一致性的群體，且古琴無論在宮廷或民間皆有流行。但可以觀察到的是，春秋戰國時期之後「士」之階層的比例攀升，伴隨著他們的崛起，琴與士的關係也漸形密切。再者，對於琴的功用認知的改變也逐漸將琴與士的階層聯繫起來。原初，琴多半是用於演奏之樂器，至漢代後，一些文獻對有關琴的作用則側重往精神性層面發展的論述，如桓譚《新論·琴道》中有言「八音廣播，琴德最優。」<sup>9</sup>、「八音之中，惟絃為最，而琴為之首。」<sup>10</sup>、「琴之言禁也，君子守以自禁也。」<sup>11</sup>而蔡邕的《琴操》中則有「禦邪僻，防心淫，脩身理性」的說法。類似以上之言論都把琴的地位提昇到一種富道德教化性的意味。自魏晉之後，琴與士的關係則更形確立。經研究考察魏晉琴人的記載中，其身分多屬文人士大夫的角色，雖然仍有些帝王或僧侶、名士等，但因皆富有較高的文化與知識涵養，故也納入文士範疇之考量。「琴士」身分的大體確立也使得對古琴的審美鑑賞之品味逐步地轉向，意即，由原來側重古琴樂理、技法掌握等專業性層面的重視，轉而關注琴樂的風雅與審美的情致性表現層面。這同時也反映在相關琴論的著述、琴曲創作或詩詞歌賦內容中，士或文人階層角色自此成為琴樂中的主流。<sup>12</sup>

<sup>4</sup> 引自（宋）朱熹集註，《詩經集傳》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·經部六六·詩類》（臺北市：臺灣商務，1983），頁 750。

<sup>5</sup> 同上註，頁 782。

<sup>6</sup> （漢）桓譚，《新論》，錄於《四部備要·子部》（臺北市：中華書局，1966）。

<sup>7</sup> 引自（東漢）蔡邕，《琴操》，錄於（清）王謨輯，《漢魏遺書鈔》（臺北市：藝文印書館，1971）。

<sup>8</sup> 有關歷代琴人之記載，還可參見宋代朱長文（約十一世紀）的《琴史》。朱長文，《琴史》，錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一四五·藝術類》（臺北市：臺灣商務，1983），頁 1-70。

<sup>9</sup> 引自（漢）桓譚，《新論》，錄於《四部備要·子部》。

<sup>10</sup> 同上註。

<sup>11</sup> 同上註。

<sup>12</sup> 參見苗建華，《古琴美學思想研究》（上海市：上海音樂學院，2006），頁 55-75；章華英，《古琴》（杭州：浙江人民，2005），頁 1-32。

當琴樂不再只是單純的伴奏樂器，而被提高到精神性層面時，相關琴的論述專著內容所包含的範疇也越多樣化，如琴論、製琴、鑒琴、賞琴、收藏或彈琴的環境條件（場合、空間、季節時宜）等。如宋代趙希鵠（生卒年不詳）所著《洞天清錄》除有關鑒別古琴的方法、琴色、琴材、樣制等層面，亦有提及彈琴的環境：

蓋彈琴之室宜實不宜虛，最宜重樓之下。蓋上有樓板，則聲不散，其下空曠清幽，則聲透徹。若高堂大廈，則聲散。小閣密室，則聲不達。園圍亭榭，尤非所宜，若幽人逸士。於高林大木或巖洞石室之下，地幽境寂，更有泉石之勝，則琴聲愈清，與廣寒月殿何異也。

13

此外，文人士大夫弄琴時所考慮的焦點也不再僅是技法上的把握，更多的是樂音如何表現琴士當下的情致、琴趣或者是「撫琴寄興」這件事的本身。明代項元汴（1525-1590）所著的《蕉窗九錄》中有言：

琴為書室中雅樂，不可一日不對清音。居士談古，若無古琴，新者亦須壁懸一牀，無論能操。縱不善操，亦當有琴。淵明云：「但得琴中趣，何勞弦上音。」吾輩業琴，不在記博，惟知琴趣，貴得其真。<sup>14</sup>

這種轉向對於「琴趣」的重視在繪畫表現上其實也可見端倪。許多傳世的五代以前之畫作在描繪伎樂圖或者宮樂等題材時，古琴的作用大抵充當配樂，琴人角色亦不顯著，幾乎為多人演奏之一，故被掩沒在群體之中。相關把「琴士」角色獨立出來的題材或許要在更之後的時代。我們觀察到，目前常見此類題材的畫作多數是把琴士描繪於山林之間，並臨水撫琴。例如傳宋代楊無咎（1097-1171）的《獨坐彈琴》【圖 2】，繪有一年邁文士盤坐於山石間，膝上橫攔著琴，面朝著一側蜿蜒流瀉的山澗，同時還有個童子抱仗隨侍在旁。詩塘處有兩位明代文人的題識堪為畫中情境的最佳寫照，一位是謝縉（生卒年不詳），題有：「百歲韶光□息間，愛閑誰肯便投閑。年來□得林泉趣，長抱琴來忘卻還。」<sup>15</sup> 而另一位則是沈度（1357-1434），題有：「霜落林亭木葉殷，隔溪流水瀉潺湲。放情逐客窮幽賞，一曲焦桐膝上彈。」<sup>16</sup> 這種描繪文士在林間撫琴、表現「愛閑」心境的作品，還可見於一幀元代任仁發（1254-1327）所繪的《橫琴高士》【圖 3】。畫中繪有一高士盤坐於松下水畔撫琴，並有任仁發自題：「橫琴秋水撥冰絃，一曲

<sup>13</sup> 引自（宋）趙希鵠，《洞天清錄》，錄於《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985）。

<sup>14</sup> 引自（明）項元汴，《蕉窗九錄》，錄於《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985）。

<sup>15</sup> 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（二）》（臺北市：國立故宮，2001），頁 22。

<sup>16</sup> 同上註。

平沙韻自然。領取此中無限樂，松枝垂露遠山煙。」<sup>17</sup>

在明代繪畫中同此類的表現亦不少，文徵明（1470-1559）繪有一幅《臨趙孟頫空巖琴思》【圖 4】，構圖上幾乎要與任仁發的《橫琴高士》如出一轍。而他的另一件《茂松清泉》【圖 5】則是描繪兩位文士坐於山林之間，其中一位側身微倚著置在地上的古琴，一旁的山澗湍流自山石間潺潺而過。陳淳（1484-1544）繪有《桐下鼓琴圖》【圖 6】，畫中二位文士臨畔對坐，其中一人膝上置有一琴，正望向對岸處的淙淙流水。畫上款題云：「偶抱瑤琴出，雲山足賞心，城中十萬戶，豈是少知音。」<sup>18</sup> 另外，與唐寅並居明四大家之列的沈周（1427-1509）作有一幀《虎丘送客圖》【圖 7】，亦繪有一高士盤坐於水畔處撫琴，身後兩棵蒼松高聳，鬱鬱蔥蔥。琴人仰頭望向對岸處源源不斷的溪澗清泉。仇英也有一件《臨溪水閣圖》【圖 8】與唐寅《琴士圖》中所描繪的題材幾乎相同，一位琴士面朝清泉盤坐，膝上橫放一琴。在巍聳的蒼松林蔭下，三位童子圍著石床正忙著烹茗，而另有一位童子則悠然地捧物走過木橋。上述列舉的畫家約與唐寅活動於同時代左右，而在表現琴人高士的作法上，一致性地結合了山水畫的表現，描繪山林間的高士臨水彈琴。此間，有幾個層面值得討論。現階段的一些研究在詮釋時，考慮到由於琴音難以描繪表現，而將清泉瀑布等託為畫家借流水來襯托琴音悠揚的手法。<sup>19</sup> 這樣的詮釋或而是著重在強調畫家的匠心獨運之處，無論如何，在一些文獻上我們猶可見到對於臨水彈琴的論述。明代的《蕉窗九錄》中有云：

鼓琴偏宜於松風澗響之間，三者皆自然之聲，正合類聚。或對軒窗池沼，荷香撲人。或水邊簾下，清漪芳芷，微風洒然，游魚出聽，此樂何極。<sup>20</sup>

高士們好於林泉之間撫琴，游魚出聽的琴音與「松風」、「澗響」所「類聚」而來的「自然之聲」，容或可展現他們寄興於山水的高雅情致。而在繪畫上，經常性地出現這樣的題材也說明此般表現應是其來有自的。

## （二）山澗之間的品茗茶事

唐寅《琴士圖》中還有一個鮮明的題材，即描繪童僕烹茶的山野茗事。中國茶文化的發端最早可溯自先秦兩漢，《詩經》中有所謂「出其閭闔，有女如荼。雖則如荼，匪我思且。」（《鄭風·出其東門》）、「誰謂荼苦，其甘如薺。」（《邶風·谷風》）、「採茶薪樗，食我農夫」（《豳風·七月》）等。當時各地區所指的「茶」

<sup>17</sup> 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（四）》，頁 160。

<sup>18</sup> 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（七）》，頁 236。

<sup>19</sup> 參見如劉芳如，〈明中葉人物畫四家——（三）唐寅〉，《故宮文物月刊》第 18 卷第 7 期（2000，7），頁 70；江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，頁 59。

<sup>20</sup> 引自（明）項元汴，《蕉窗九錄》，錄於《叢書集成初編》。

略有差異，大抵是苦菜或野菜之屬，但是否就是今日實質上所指稱的茶葉仍有待商榷。據文獻考察與記載的推斷，彼時以「茶」字指稱，應為「荼」的古字，直至中唐以後才見有以「茶」字沿用。<sup>21</sup> 歷代以來，茶書的著述與相關茶文學的記載相當多。如中唐陸羽（733-804）的《茶經》傳至後世，至今仍被奉為茶學名著之圭臬。《茶經》首篇〈茶之源〉有言：

茶者，南方之嘉木也。一尺、二尺迺至數十尺。……其字，或從草，或從木，或草木并。（從草，當作「荼」，其字出《開元文字音義》。從木，當作「檟」，其字出《本草》。草木并，作「茶」，其字出《爾雅》。）其名，一曰茶，二曰檟，三曰葭，四曰茗，五曰荈。（周公云：檟，苦茶。楊執戟云：蜀西南人謂茶曰葭。郭弘農云：早取為茶，晚取為茗，或曰荈耳。）<sup>22</sup>

又唐代裴汶（生卒年不詳）的《茶述》有云：

茶起於東晉，盛於今朝。其性精清，其味淡潔，其用滌煩，其功致和。參百品而不混，越眾飲而獨高。烹之鼎水，和以虎形，人人服之，永永不厭。得之則安，不得則病。<sup>23</sup>

裴汶的記述中說明了茶的起源與盛行，以及茶的功用等。飲茶或品茶的方式會隨歷代而有所變異，茶在隋唐以前仍視為藥飲或清心解渴之用，如《茶經》下卷〈茶之事〉記《神農食經》有言：「茶茗久服，令人有力，悅志。」<sup>24</sup> 又記有東漢華佗（生卒年不詳）於《食論》曰：「苦茶久食益意思。」<sup>25</sup>、《本草·本部》：「茗，苦茶。味甘苦，微寒，無毒。主瘰瘡，利小便，去痰渴熱，令人少睡。秋採之苦，

<sup>21</sup> 唐代以前無「茶」字。古代文獻以許多不同名詞來稱茶，如「荼」、「檟」、「葭」、「茗」、「荈」等，約莫中唐之後才主要以「茶」取代「荼」字。參見廖寶秀，〈歷代茶器述要〉，《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》（臺北市：國立故宮，2002），頁6；王從仁，〈中國“茶藝”源流論析——兼論中日韓茶風異同〉，《東疆學刊》第26卷第3期（2009，7），頁22。

<sup>22</sup> 引自《景印文淵閣四庫全書·子部·譜錄類》所錄之《茶經》版本。引文括號內為文內的注解文字，但是否為《茶經》原來的內容，目前無從考證。點校參見程啟坤、楊招棣、姚國坤，《陸羽「茶經」-解讀與點校》（上海：上海文化，2003），頁60-61。

<sup>23</sup> 裴汶的《茶述》錄於（明）陳繼儒輯《茶董補》，錄自《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985）。

<sup>24</sup> 引自（唐）陸羽《茶經》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》（臺北市：臺灣商務，1983），頁620。

<sup>25</sup> 《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》所錄陸羽《茶經》中將《神農食經》所言記為「茶茗久服」，又記華佗《食論》內文為「苦茶久食」，但「茶」字經考察當屬中唐後才開始使用，蓋《神農食經》為西漢人託名神農之著作；華佗亦為東漢末年人士，故推測原華佗《食論》內文所載應作「荼」字，而非「茶」字。在《陸羽「茶經」-解讀與點校》中亦改作「荼」。據此，本文引用採「茶」字，於此提出說明。參見《陸羽「茶經」-解讀與點校》，頁102、109。另可對照陸羽，《茶經》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，頁622。

主下氣、消食。」<sup>26</sup> 皆視飲茶有利於人的精力與思維、利尿、去痰、解渴與助消化等作用。唐至兩宋則著重在喫茶點啜，而元代飲茶風尚隨著蒙古人的統治並不顯著。但明清之後飲茶的風氣則出現另一個高峰，此時製茶或煮茶已有別於宋代盛行的點茶法，採用的是以沖泡為主的方式。同時，隨著泡茶、飲茶的方式改變，使用的茶器式樣與對品茗講究的關注點也有所不同。<sup>27</sup>

儘管元代由於統治民族的飲食習慣而致飲茶風尚不彰，但之後的明代除了承繼唐宋以來的飲茶文化，更是在此方面之表現別開生面。明代無論是在茶政或茶市貿易等方面發展蓬勃，茶葉尤其作為明代重要的稅收項目，政府對相關的茶政制定了一系列嚴格的措施，課有茶稅、茶戶戶役與貢茶配額或茶市貿易等。明代製茶的工序也異於以往，由於此時盛行散茶，茶葉完整且未經輾壓成型，不同於唐宋時期流行的團餅茶，明代在飲用時主要是品嚐茶湯，因此在製作的工序上便要求特定技術以保持散茶受潮和維持茶葉清香原味，炒青法遂也應運而生。與此同時，明代飲茶方法亦有所改變，飲茶的方式大致上有煎茶法、點茶法與瀹泡法，然而隨著散茶的盛行，瀹泡法也逐漸取代前二者，成為最普遍簡便的方法。飲茶器具方面更有許多變異，例如明代江蘇宜興所產製的砂壺逐漸廣為人喜愛，而有關所使用的茶器式樣、質地等或可影響茶的品質之觀念也隨即開始受到重視。明代社會飲茶風盛，文人們更是將品茗視為生活情趣中不可或缺的重要環節，他們有許多文會活動都與茶脫不了關係。茶寮的出現也是在這樣的氛圍之下所形成的，根據不同茶人風格與品味所構築成一個茶事活動處所，搭配不同格局並架設在不同的空間，有設於書齋旁的茶寮，亦有設於室內廳堂處或郊野山林間的。值得注意的是，這個時期也出產了許多茶書、茶詩以及詞文歌賦等。<sup>28</sup> 唐寅亦是愛茶之人，曾寫有一詩詠「陽羨茶」：

千金良夜萬金花，占盡東風有幾家。門裏主人能好事，手中杯酒不須賒。碧紗籠罩層層翠，紫竹支持疊疊霞。新樂調成蝴蝶曲，低檐將散蜜蜂衙。清明爭插西河柳，穀雨初來陽羨茶。二美四難俱備足，晨雞歡笑到昏鴉。<sup>29</sup>

「陽羨茶」產自宜興，同時是自唐代以來頗負盛名的貢茶。<sup>30</sup> 唐寅在詩中描述了在清明時節、穀雨乍到之時品嚐新鮮陽羨茶的情景與心境。<sup>31</sup> 此外，歷代茶

<sup>26</sup> 引自(唐)陸羽《茶經》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，頁624。句讀點校參考《陸羽「茶經」——解讀與點校》，頁119。

<sup>27</sup> 參見廖寶秀，〈歷代茶器述要〉，《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》，頁6-21。

<sup>28</sup> 參見廖建智，《明代茶文化藝術》(臺北市：秀威資訊科技，2007)。

<sup>29</sup> 廖寶秀，《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》，頁77。

<sup>30</sup> 廖建智，《明代茶文化藝術》，頁28-29；《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》，頁77。

<sup>31</sup> 穀雨為二十四節氣之一，一般為陽曆四月十九日至二十一日之間，江南一些地區重視穀雨前出產的茶，稱之為「雨前茶」。又明代許次紓《茶疏》中〈採摘〉一則有云：「清明穀雨，摘茶之候也。清明太早，立夏太遲，穀雨前後，其時適中。若肯再遲一二日期，待其氣力完足，

圖作品亦頗多。<sup>32</sup>南宋劉松年（生卒年不詳）有《鬪茶圖》【圖 9】，繪松蔭下三人舉杯欲飲，另有一人搨扇煮茶，四位身側都擺放著櫥子，內擱置各式茶具。如其題名所示，愛茶的文士經常與同好們相互鬪茶，而此等茶會對茶之品第較勁尚且在其次，重要的是這種活動的本身體現出茶人們對茶道的領略與講究。宋末元初的錢選（約 1235-1307 前）有幅《畫盧仝烹茶圖》【圖 10】，主要畫唐代詩人盧仝（約 795-835）的故事，夏日裡一文士於山野之中席地而坐，側放有經書幾部，一旁還有隨侍。文士前頭有一老者彎著身軀忙於烹茶。

明代文人對茶事的雅好，尤其表現在茶畫作品中。文徵明傳繪有兩件構圖幾乎相仿的茶圖，分別為《品茶圖》【圖 11】與《茶事圖》【圖 12】。儘管目前的研究對此二幅是否為文徵明真跡仍有待商榷，但有關作品真偽的問題在本文中暫且不與深究。然此二幅圖皆繪山林之間有一茅屋，屋內坐有兩人相對品茗，而旁舍處則有一童子忙於烹茶。茅舍旁環繞著山澗，不遠處的石橋上見有一人走來。在《品茶圖》的畫上有畫家題云：「碧山深處絕纖埃，面面軒窗對水開。穀雨乍過茶事好，鼎湯初沸有朋來。嘉靖辛卯，山中茶事方盛，陸子傳過訪，遂汲泉煮而品之，真一段佳話也。」<sup>33</sup>而《茶事圖》上則作有五言茶詩十首，分別為〈茶塢〉、〈茶人〉、〈茶筍〉、〈茶籟〉、〈茶舍〉、〈茶竈〉、〈茶焙〉、〈茶鼎〉、〈茶甌〉、〈煮茶〉。兩幅所繪者，可作為設於山水間的茶寮佳例。文徵明另有一件《喬林煮茗圖》【圖 13】繪一文人倚坐樹幹上，邊隅處有個小童煮茶隨侍。上題有：「不見鶴翁今幾年，如聞仙骨瘦於前。只應陸羽高情在，坐蔭喬林煮石泉」<sup>34</sup>這是文徵明特意畫以贈送其友人如鶴先生，聊表「陸羽高情」之茶圖雅作。仇英亦有一作《東林圖》【圖 14】，繪山林間一屋室，內有二文士對坐談經論道，室外有一童子隨侍，庭院處的石床邊有童子們忙於煮茶烹茗的景象。

唐寅本人亦喜繪茶圖，傳有多作。其《款鶴圖》【圖 15】繪一文士在林蔭下倚著石床，桌上置紙與鼎爐，一旁童子坐於樹下，右手執扇煽引著風爐烹茶。石床前方水畔飛來一隻鶴，題有「吳趨唐寅奉為款鶴先生寫意。」藉以茶款待飛來白鶴之視覺意象來寓托畫為友人王款鶴而作。<sup>35</sup>《東籬賞菊圖》【圖 16】繪松蔭下有二位文士並坐於小山石上，在他們面前有一童子正以水澆灌著叢生的菊花，一旁石床邊有三位童子煮茶。《煎茶圖》【圖 17】繪一坐於團蓆上的文士正手執著蒲扇引爐烹茶，爐旁的竹筥中置有炭條與火筋，另一旁置有一長方几，几上擺有茶盞、投壺等具。文士的後方有一座巍聳的山石，石側散生了幾叢竹枝。畫上

香洌尤倍，易於收藏。」參見廖寶秀，《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》，頁 77；（明）許次紆，《茶疏》，錄於《叢書集成初編》。

<sup>32</sup> 茶圖大致有幾類，如依品茗場所而言，有描繪宮廷或室內文士飲茗活動，亦有針對室外（如郊野山林之間）的茗事之作等。依各項分類可探討的茶圖母題頗多且十分複雜，本文主要探討唐寅《琴士圖》與茶圖之關係，討論內容多著墨於後者，在此提出說明。

<sup>33</sup> 引自國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（七）》，頁 70。

<sup>34</sup> 同上註，頁 66。

<sup>35</sup> 王款鶴，原名王著，精通醫術，為唐寅友人。江兆申，《關於唐寅的研究》，頁 104。



款題云：「腥甌膩鼎原非器，曲几蒲團迥不塵。排過蜂衙窗日午，洗心閒試酪奴春。」<sup>36</sup>《品茶圖》【圖 18】繪冬日山間茅舍，內有一文士危坐案前讀著書，一旁有童子持扇烹茶。側廂房一處則另有二位童子執壺、理茶具。畫中有唐寅自題：「買得青山只種茶，峰前峰後摘春芽。烹煎已得前人法，蟹眼松風候自嘉。」<sup>37</sup>此猶可作為山中茶寮一例。此外，唐寅傳另有一幀《鬪茶圖》【圖 19】，構圖與劉松年的《鬪茶圖》【圖 9】極其相仿，同為描繪松下茶人鬪茶品茗的雅集情景。

上述所列舉的畫家所繪茶圖，表現的內容都著重在山野間的茶事活動，唐寅《琴士圖》亦為此類題材的寫照之一。明代陸樹聲（1509-1605）《茶寮記》中〈煎茶七類〉的「品泉」一則有云：「泉品以山水為上，次江水，井水次之。井取汲多者，汲多則水活。然須旋汲旋烹。汲久宿貯者，味減鮮冽。」猶可見茶人們甚至對於烹茶時取用的水質來源十分講究，視取之山泉者為佳。大多數的山野茗事，無不就地利之便以汲泉煮茶，泉清則茶香。同時，文士們好於林野間茗飲，一來有山水為伴，再者亦能藉由這般絕於人煙之境來寄興逞懷。明代茶人許次紓（1549-1604）《茶疏》當中〈出遊〉一條云：「士人登山臨水，必命壺觴。乃茗椀薰爐，置而不問，是徒游於豪舉未托素交也。」<sup>38</sup>品茗行為的訴求不僅僅是對茶的獨鍾，同時也是藉由營造一個適於品茗的外在環境，一同來提高茶人文士的內在心境。這也是多數在明代繪畫中所表現的茶事，儘管擁有一些室內文人品茗活動的茶圖，但山野間茶事題材的茶圖比例相較之下更是顯著。

### （三）文人賞鑒古物之雅好

明代文人畫中經常出現有關古物鑑賞方面的題材，在《琴士圖》中，無論是琴士面前抑或右側石桌處，皆散置了許多古代鼎彝器物。【附錄表 1、表 2】儘管在琴士撫琴與茶事的兩大鮮明題材之下，散置的古玩或許稍嫌不合時宜，但值得注意的是，畫家藉由這種不合時宜的處理，提供了重要的訊息。這些器物古玩的存在提醒了我們對於明代文人盛行器物鑑賞之風氣的關注。明代是個物質文化發展蓬勃的時代，在政風頹圯的時代氛圍下，社會與經濟層面的發展卻反而蒸蒸日上。文人們不僅寄情於山水林泉的物外風景，同時也寄興於「物」。

明代文人好器物鑑賞乃承襲自宋元以來的金石學，對於考辯碑帖書畫或古物等甚是戮力，從而博古與格物的風氣日盛。兩宋至元代的文人們對古物珍品之興趣，在玩賞之餘，還戮力於考究之事。金石學的興起與格物之風並盛，窮「物」之理以達致知之道。同時，亦有不勝枚舉的相關著錄傳世，見證這幾個時代以來的在對「物」之考據方面的成就。如北宋時歐陽修（1007-1072）所撰的《集古

<sup>36</sup> 同註 33，頁 46。

<sup>37</sup> 同上註，頁 34。

<sup>38</sup> 引自（明）許次紓，《茶疏》，錄於《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985）。

錄》、徽宗(1082-1135)時所敕編的《宣和博古圖》(王黼編纂)、趙明誠(1081-1129)所著《金石錄》、南宋趙希鵠的《洞天清錄集》、陳標(生卒年不詳)的《負暄野錄》、宋末元初的周密(1232-1298)著有《雲煙過眼錄》等，諸如此類的著作內容除了錄有各類金石鼎彝等器物，亦載有其外觀特徵、各類出處、歷代鑒藏系譜、辨識鑑別與玩賞方式、逸事等。<sup>39</sup>到了明代，這類著錄出版仍層出不窮，延續著這種「博物」、「尚物」的旨趣。明初對「物」的態度仍以格物為用，待至中晚明之後則逐漸擴大到對「物」的審美理解，並且這樣的風氣通常是由文人們所帶動起來的。<sup>40</sup>鑑藏與賞玩的活動在這樣的時代氛圍下應運而起，反映在許多與古玩珍品相關的賞鑑專論出版物中則發展更甚，它們把「物」從純粹的外在功用提高為精神性層次的寓托。自此，文人好「物」並不再考慮玩物喪志的風險，而是在好物、用物、鑑物、賞物、擁有物，甚至是論物的過程中，去恣意地賦予了一種物我合一的轉化過程。<sup>41</sup>遂而，「物」與「雅」在明代文人的觀念中逐漸畫上等號。在此般理解下，我們或可將明代文人標榜的清翫雅好理解為某種程度上的戀物癖。

明代繪畫中不乏出現有類似器物鑑賞的題材畫作。明代杜堇(生卒年不詳)所繪的《玩古圖》【圖 20】可謂此間佳例，畫中繪庭院中有兩名文士正在仔細品鑑著長几上羅列擺設的鼎彝器物，屏風後方則有兩名仕女正整理桌上的琴與用具。畫面前景左右分立兩位侍童，左側的童子右手扛著畫軸，而另一手則提著棋盤；右側童子手執團扇作勢撲蝶。杜堇在此件作品中藉由對器物的詳細刻畫，以及畫中左側小心翼翼地鑑賞著器物的文士，來表現明代文人這種「玩古」、「鑑古」、「好古」的雅行。但《玩古圖》所表現的鑑賞空間，仍是處於文人自家庭院的賞玩活動，這與唐寅《琴士圖》上描繪的山林野地之物趣仍有差距。<sup>42</sup>同時，值得一提的是，《玩古圖》實描繪了對物的「鑑賞」行為，但在《琴士圖》之中卻未曾見到此般行為的刻畫。又如仇英的《蕉陰結夏》【圖 21】，在一旁的石床上略繪有觚與簋的器物。然而，此處的器物同《琴士圖》中一樣，擺設的意味要多些。相較之下，《玩古圖》當中的器物具有實際存在的價值，賦予畫作主體題材之強調；然而，《琴士圖》中的器物則顯得位居陪襯，它著重的可能不是表現題材，而是烘托題材中的主角屬性。意即，作為次要的陪襯物，《琴士圖》中那

<sup>39</sup> 參見彭聖芳，〈從“格物”到“玩物”：明代器物鑒賞的轉變〉，《藝術探索》第23卷第5期(2009，10)，頁33-35。

<sup>40</sup> 在彭聖芳的文中指出，由於文人的身分佔有文化上的權威地位，無論就知識或審美的判斷而言，他們帶起對「物」鑒賞的價值觀經常能夠形成一股社會風尚，並且為其它階層所參照。同時，由於元末明初之後偽造古物之風隨著交易與市場需求而盛行，故而明初轉向偏重在鑒定與真贗的辨識方面。到了明中晚期，態度上則由「格物」這種強調對器物的社會與歷史性特徵之興趣，逐漸偏重關注於「物」本身的物質性特色。參見彭聖芳，〈從“格物”到“玩物”：明代器物鑒賞的轉變〉，頁33；徐文琴，〈玩物思古——由杜堇「玩古圖」看古代文物收藏與賞鑑〉，《故宮文物月刊》第9卷第8期(1991)，頁24。

<sup>41</sup> 同註39。

<sup>42</sup> 有關《玩古圖》所繪之內容、題材與場景空間問題猶可參考徐文琴，〈玩物思古——由杜堇「玩古圖」看古代文物收藏與賞鑑〉，頁22-29。

些散置鼎彝古物所凸顯的並非其本身物趣，興許是唐寅藉此要來妝點主角楊季靜身為琴士文人所擁有的高雅氣質。

## 二、《琴士圖》如何再現文人尚「雅」之生活與形象

唐寅《琴士圖》所描繪題材者凡三：高士臨泉撫琴、品茗茶事與器物鑒賞。此三題材不僅反映明代文人士大夫的生活情景，同時也經常入於許多詩文詞曲或書畫作品上。明代多數懷有避世心態的文人們，縱情自適於山水之餘，托儒家治世、淑世之抱負於自然造化；又在恣意騁懷之餘，藉由寓託己身為放浪形骸之外的山林高士來排解仕途或生活上的挫折，這其中不免還有些道家清淨無為之興味。同「雅」與「俗」的相對性概念，既有士為「高」者，此間反映出來的意識形態是：這些「高士」或而在言行上、思維與心境上尤強調氣節之自勉，其所標舉的、認同的生活方式亦不與凡俗為伍。更甚地，這種欲求「脫俗」的心態往往具有一定程度上的隱逸意味，無怪乎許多以「高士」為母題之作一般都描繪徜徉在山水泉林之間的隱士或文人。再者，本文考察有關高士臨流撫琴之題材時，同時也探究了士人們如何寄情於琴，發琴趣之興、寓士之高節，進而能抒雅之癖。

唐寅《琴士圖》繪一琴士盤坐在松下，悠然地調弄著古琴。<sup>43</sup> 其中，「琴士」的身分問題大致上可從兩個層面思考：(1) 身為琴師身分的楊季靜；(2) 前文有關題材的追溯，探討了「琴」與「士」的關係。據此，唐寅《琴士圖》當中的琴士既是楊季靜本人之寫像，但如果擴大指涉面向，或可以是指普遍的文人而言。也就是說，唐寅藉由此作中的人物，一方面描繪友人琴師，另一方面則可能喻指多數有隱逸心態、徜徉於山水間的文人，意即，畫中人物可以是楊季靜，亦可以為任何一位文人（甚至是唐寅自己）。遺憾的是，此般假設無以有確切的證據來驗證，但以上考量實是根據下面幾個觀點與對畫作之觀察所得出的預設：<sup>44</sup>

首先，唐寅既欲為其友人寫像，那麼對單純人物的傳移摹寫自可得其氣韻，費番波折將人物置於山水之間，繪其臨流彈琴、又有童子烹茶隨侍、並設各式器物用品於周遭環境是何作用？觀察此作推想，唐寅此舉應是有其作用而為的。楊

<sup>43</sup> 對照《琴譜合璧》卷三的彈琴指勢，畫中琴士調琴之姿應為「右手和絃勢」與「左手按絃勢」。此外，原明代楊掄所撰《太古遺音》由清代和素譯成滿文，並將此滿漢文對照版本改稱為《琴譜合璧》，收入《四庫全書》。見（明）楊掄、（清）和素譯，《琴譜合璧》錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一四五·藝術類》（臺北市：臺灣商務，1983），頁 282-283。

<sup>44</sup> 此外，倘若本文所預設者為真，以下也提供可予以參考的思考點：若《琴士圖》中撫琴的文士可以是除了楊季靜以外的文人（或甚至可以是唐寅），那麼本作中所描繪的琴師便不再僅是對此職業的刻畫，而是作為一種「文士臨水撫琴」的母題。其作用等同山間茗事、雅翫賞鑒的題材，皆是用以烘托描繪對象。如此一來，儘管唐寅在畫上題有：「唐寅為季靜作。」便不能確切地表示唐寅並無將自詡的形象寓託在畫中琴人身上。畫中的那位琴士既是楊季靜，也是唐寅自詡的形象化身，更可以是其他與他們擁有同樣品味追求的文人雅士們。

季靜琴師身分在當時與他們交好的文人圈中是眾所知曉的。興許是唐寅在試圖藉由文士撫琴來清晰地表現出「琴師」的職業特徵外，還藉由山水間的配景來烘托（或暗示）著這位琴師喜於茗事、善琴之餘還旁通器物賞鑒，頗有高雅之節。

琴師身著單衣、紮有淵明巾式之冠、胸口袒露、松下鼓琴、神態閒逸從容等，這些特徵頗令人望之比若魏晉六朝名士之屬。傳竹林七賢中有秉老莊之道放任自然者、亦略有雜以儒術、名教等人，但大體上都不拘泥於禮法、遁隱縱樂。七賢中如嵇康（223-263）即通曉音律、尤善古琴，曾作有《廣陵散》一曲成絕響。《琴士圖》拖尾處有文仲義（生卒年不詳）題：「匪磊匪落，儀矩鑿鑿，弗顯弗達，聲吐諤諤，行既朗朗，志亦卓卓，蓋獲乎古人之風雅，而養高於林壑者也。」這是對畫中琴士褒以「（格）高」之讚揚，無形中讓人覺有古人風雅、反璞歸真之意。這種懷古、思古之興，表現在《琴士圖》之中，則藉由琴士形象之描繪來塑造出如同魏晉名流們恣意於林野間、拋俗世煩憂於九霄外的歸隱高士。<sup>45</sup>

再者，楊季靜本人是否真喜於茗事、博好賞玩仍無從印證，惟從作品跋尾後的題識大致地了解其為人與琴藝，但多數的內容仍為文士友人們的頌贊之語。<sup>46</sup>

<sup>45</sup> 有關畫中琴士隱逸形象之推測，或許也與唐寅晚年的際遇有關。他晚年涉入科舉弊案並入獄（1498-1499年），無論此公案的事實如何，但唐寅此後的生活卻遭受一定程度的挫折與打擊。原本懷才自恃，不幸卻陸續身陷困頓潦倒之境遇，恐怕萌生一定的遁世、歸隱之心也不無可能。唐寅晚年的處境可謂蕭條淒慘，致使他轉而逍遙於歌舞酒樂間，縱情自適。他曾有過一方名為「逃禪仙吏」的印與同名別號，或許反映的便是歷經罷黜貶謫為吏時的解嘲自愉。然而，本文提出的臆測中提供了對畫中琴士身分的兩個層面思考。倘若第二種情況得以被證實，如此一來便也可將撫琴的高士視為唐寅自身的投射。另外，有關唐寅之境遇尚可參見江兆申，《關於唐寅的研究》，頁37-51。

<sup>46</sup> 唐寅《琴士圖》拖尾後有彭年（1505-1566）題於嘉靖戊子（1528年）：「履素子弱冠以琴游諸公間，今五十餘矣，抱道守貞，含章韜價，王公大人眇其藝也，不肯推轂薦達之，深相與者惟生平交，又無力，不能有所假借。然履素子益厚自期待，不以是蹶蹶戚戚也，阨窮而不憫，賢者之行固若此哉。雖騶成侯受相印，強田齊，聲稱赫赫，及今不泯，又安知其未舍石室時，果有異乎履素耶？展卷興慨，綴之贊曰：春溫以濁，廉折以清，琴之格也。攬深舍愉，鈞諧相益，琴之爽也。復而不亂，連而能徑，琴之繹也。短小精介，簡潔古雅，琴之客也。琴之時義遠矣哉。故曰琴音調則天下易，欲觀夫履素子者，宜察之絲桐之間，勿泥諸絹素之迹。嘉靖戊子冬仲廿有八日隴西彭年孔加甫題。」

章簡甫題：「嘉靖戊子春三月廿二日章簡甫觀於長春樓。」

陽抱山人陸芝贊曰：「玄冠而白服，素履而遺俗，何必曳裾而食肉，賢哉季子，其知足而不辱乎？陸芝贊。」

黃魯曾（1487-1561）題：「觀貌維常。聽音維古。襄牙往矣。邈能繼武。汝寧黃魯曾贊。」

文仲義：「匪磊匪落，儀矩鑿鑿，弗顯弗達，聲吐諤諤，行既朗朗，志亦卓卓，蓋獲乎古人之風雅，而養高於林壑者也。文仲義贊。」

朱幸於庚寅（1530年）題云：「魯有師襄者，其人漫不可考，特以孔子嘗從學琴，故其名至今耿耿。余觀吳下諸公所贊季靜者如此，其亦可以有聞矣。太史公曰閭巷之人，非附青雲之士，烏能施於後世，信哉。庚寅孟夏。長洲朱幸題。」

江兆申在〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中考證，提出彭年在嘉靖戊子（1528）所題乃唐寅死後（1523），而《琴士圖》中署年最早者當為章簡甫所題，次為彭年，最晚為朱幸。再者，江兆申還推測，《琴士圖》成圖時尚未裝裱，應直到1527（丁亥）、1528（戊子）年間才以手卷裝裱，裝成之時還尚無原題跋，而第一次題字為章簡甫，並預留有地位讓彭年作長跋。江兆申甚至懷疑《琴士圖》有較早的題跋，甚或被裝裱到文伯仁畫楊季靜小像卷上。他質疑文

無論如何，以配角或環境來營造、襯托出主要描繪對象特質的手法，也見於杜堇《玩古圖》或仇英《臨溪水閣圖》、《東林圖》等類似之作。估計諸如此類作品的表現，由作者刻意而為的成份可能居多。

除此之外，《琴士圖》中的另外兩題材，與琴士題材有異曲同工之妙。琴、茶亦與器物用品等相同，皆同屬「物」之一類。文人在調琴、啜茗的同時，也將它們視若雅翫品賞之過程。「雅」與「俗」為相對的概念，在明代文人階層的生活中，趨「雅」避「俗」似乎是一種普遍的時代風尚。現階段有關促成此種尚「雅」文化形成之討論，多著墨於對「物」的價值觀轉變之研究。<sup>47</sup> 然而，明代文人對日常環節極其講究，使他們將許多細節提升至近乎虔誠的生活之道。無論是琴道、茶道<sup>48</sup> 或是賞鑒之道，莫不是有其一套依循的條理規則。這些約定成俗的規矩除了是由精通此道的箇中文士們所共謀，亦是形塑出所謂「雅」之品味的濫觴。文人們在生活中實踐這些雅事，同樣地，也會藉由他們所寄情寄興的詩、書、畫等藝文創作中被再現出來。

---

伯仁所作的季靜小像後的祝允明、都穆、唐寅的題識或恐皆為原屬《琴士圖》的。參見江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，頁 65-66。此外，唐寅曾為文伯仁（1502-1575）所繪的一幅楊季靜小像（現藏臺北故宮）贊云：「指隨流水，心逐冥鴻；白眼一雙，青山萬重。昭文調高，陽春寡和；樞馬仰秣，梁塵暗墮。劉媛短調，嵇生廣陵；譜中傳指，律內符心。石室烟霞，竹窗風雨；流水百灘，冥鴻萬里。」此贊句讀點校參考（明）唐寅著；周道振、張月尊輯校，《唐伯虎全集》（杭州市：中國美術學院，2000），頁 341。

<sup>47</sup> 研究明代文人生活的議題時，「雅」與「俗」文化的對立性佔有重要的一環。兩者都來自於世俗生活中，儘管文人們試圖在俗世之中尋求「脫俗」，企求達到「雅」之境界，然而對於何者為「雅」、何者為「俗」的問題，仍舊是存在著一種複雜的辯證關係。其中，文人們所秉持的價值觀與標準尤為此間的濫觴。多數相關的研究則指向與物質文化相關方向之探求：例如在 Craig Clunas 的《長物：中國早期現代的物質文化與社會地位》（*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*）第六章〈物之焦慮：中國明代的消費與階層〉（“Anxieties about things: Consumption and class in Ming China”）中，以宏觀歷史與社會的角度切入探究明代奢侈品與階級、消費之關係。伴隨著明代當局所制定的種種禁令與各種典籍上所羅列的階級性規範，從而對照四種階層：「士」（officers）、「農」（farmers）、「工」（artisans）、「商」（merchants）的消長，討論傳統中國對於國家「本」（‘root’/ ‘ben’）、「末」（‘extremities’/ ‘mo’）之觀點。再者，Craig Clunas 的考察欲釐清的問題還在於，「物」（things）作為「商品」（goods）、「產品」（products）或某種程度上的「奢侈品」，它們是如何於市場機制中流通運行的、其消費文化是怎麼被彰顯的、明代社會對物質文化與財富的態度又是如何？這都密切關係到逐漸在明代社會中被視為重要的品味性問題——「雅」（‘vulgar’）與「俗」（‘elegant’）。他指出，藉由對品味（taste）作用之強調可闡明明代物質文化模式轉變之要素。又例如王鴻泰在〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉中，企圖藉由打破「雅」、「俗」截然二分的對立性概念，將賞玩文化（「雅」）置於市場機制（「俗」），去考察這些「物」（「古玩字畫之類物件」）之為「藝品」或「商品」的特性內涵如何游移、變動在市場機制與文化場域間。參見 Craig Clunas, “Anxieties about things: Consumption and class in Ming China,” Chapt. 6 and Conclusion in *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (UK: Polity Press, 1991), pp.141-173；王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第 17 卷第 4 期（2006，12），頁 73-143。

<sup>48</sup> 本文於此處所稱茶道或可視為「茶藝」，並非是指日本的「茶道」，未免概念之混淆，於此提出說明。

《琴士圖》中的琴士面前置有香盒與香器，興許是在調琴之餘添以焚香之用。《蕉窗九錄》中的〈香錄〉在「論香」文中有言：「香之為用，其利最溥，物外高隱，坐語道德，焚之可以清心悅神。」<sup>49</sup> 用香的傳統在中國也相當悠久，<sup>50</sup> 然而莫不是香有「清心悅神」之效，也不會為尋求超然「物外」、謀得精神解放的「高隱」之士所受用。又〈琴錄〉中還錄有對於彈琴時用香的宜忌，「焚香」一條云：「香清烟細，如水沉生香之類，則清馥韻雅。最忌龍涎及兒女態香。」<sup>51</sup> 於此同時，飲茗伴琴更助佳興。明代飲茶文化除了對茶之產製、飲茶環境、品類、烹煮之法等相當重視外，對於隨侍在旁的僕役或一同品茶的茶客、茶友們亦有所規範與要求，因為這些都牽涉到「品茗」之事的「經營」，其過程無不求盡善、盡雅，馬虎不得。明代許次紓《茶疏》中有〈童子〉一條言：

煎茶燒香，總是清事，不妨躬自執勞。然對客談諧，豈能親蒞，宜教兩童司之。器必晨滌，手令時盥，爪可淨剔，火宜常宿，量宜飲之時，為舉火之候。又當先白主人，然後修事。酌過數行，亦宜少輟。果餌間供，別進濃瀋，不妨中品充之。蓋食飲相須，不可偏廢，甘醲雜陳，又誰能鑒賞也。舉酒命觴，理宜停罷，或鼻中出火，耳後生風，亦宜以甘露澆之。各取大盃，撮點兩前細玉，正自不俗。

52

明代茶圖畫作中不乏有茶友相伴共品茶湯、童子隨侍烹茗的情景，然而在《琴士圖》當中則是琴士孤身，雖無其他茶友坐陪，同時因絆於琴事亦無法「躬自執勞」，但能獨享由侍童們取以山泉所烹調出的佳飲，也未必不是一件「清事」。既行「清事」之舉，亦應有「清福」、「閒事」<sup>53</sup> 同樂才稱得上雅韻情致。《琴士圖》中散

<sup>49</sup> (宋)趙希鵠，《洞天清錄》，錄於《叢書集成初編》。

<sup>50</sup> 宋代有洪芻(約十二世紀)的《香譜》，內容包含有各種香的品類名稱、有關香之逸事、調香、薰香之法等。又有(宋)陳敬《陳氏香譜》，內亦載錄了各式香名，以及香銘、頌、詞、賦與香事等。明代則有周嘉胄(1582-1658)輯有《香乘》，內容收錄者更是博雜而集大成。參見(宋)洪芻，《香譜》、(宋)陳敬，《陳氏香譜》、(明)周嘉胄，《香乘》，皆錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，頁217-237(《香譜》)、239-347(《陳氏香譜》)、349-581(《香乘》)。

<sup>51</sup> 同註49。

<sup>52</sup> (明)許次紓，《茶疏》，錄於《叢書集成初編》。

<sup>53</sup> 宋代趙希鵠的《洞天清錄》序中有言：「明窗淨几羅列，布置篆香居中，佳客玉立相映。時取古人妙蹟，以觀鳥篆蝸書，奇峯遠水。摩挲鐘鼎，親見商周。端研湧巖泉，焦桐鳴玉佩，不知身居人世。所謂受用清福，孰有踰此者乎。是境也，閨苑瑤池，未必是過，人鮮知之，良可悲也。余故會粹古琴研古鐘鼎，而次凡十門，辨訂是否，以貽清修好古塵外之客，名曰《洞天清錄》。」又明代文震亨(1585-1645)的《長物志》中有友人沈春澤為其作序言云：「夫標榜林壑，品題酒茗，收藏位置圖史、杯鐺之屬，於世為閒事，於身為長物，而品人者，於此觀韻焉，才與情焉，何也。挹古今清華美妙之氣於耳目之前，供我呼吸；羅天地瑣雜碎細之物於几席之上，聽我指揮；挾日用寒不可衣、饑不可食之器，尊踰拱壁，享輕千金，以寄我之慷慨不平；非有真韻、真才與真情以勝之，其調弗同也。」此外，還言：「近來富貴家兒與一二庸奴鈍漢，沾沾以好事自命，每經賞鑒，出口便俗，入手便粗，縱極其摩挲護持之情狀，其污辱彌甚，遂使真韻、真才、真情之士，相戒不談風雅。」由此可知，古人

置的鼎彝器品自然是能夠滿足文人對這種鑑賞「摩挲」<sup>54</sup> 之需求。

## 結語

唐寅的《琴士圖》特殊之處在於其題材並非純然對楊季靜的寫像，它結合了人物與山水，同時藉由琴師臨水撫琴、茶事與器物賞鑑三種題材來塑造楊季靜（或更廣義而言，一位明代文人）的身分與其富有的雅致情韻。文人多善古琴，將原本對琴藝淬鍊的要求提升到琴道精神層次面，自而琴不僅能抒發文人性情，同時也作為一種文雅之興的表徵。茶在原初作為解渴或藥飲的功用，到明代亦轉向一種對於「喫茶」、「品茗」的「清事」。同時，在其繁瑣的程序中也處處要求講究，作為一種崇尚極端完適的茶道、茶藝文化。<sup>55</sup> 好「物」的風尚，反映出不僅是對「物」的偏執狂熱，同時也標榜「物」在品質、作用、樣式等方面的格求，一些把「物」分門別類、品第等級的專論亦推陳出新，時代風尚繼而由「役於物」朝向「藝於物」的價值觀邁進。這些種種藉由繪畫表現與實際生活相互應和的時代特徵，著實地成為明代文人附庸風雅的精神慰藉，至少在不清明的世態氛圍下，他們將原本文人士大夫那種任重而道遠的堅持，抒解在個人「雅」的獨善其身之道上。

---

將賞玩「長物」之舉調為「摩挲」，而這種「清福」、「閒事」之享，甚至能使人忘我、不知身居人世之境界。（宋）趙希鵠，《洞天清錄》，錄於《叢書集成初編》；陳劍點校，《長物志》／（明）文震亨·考槃余事／（明）屠隆撰（杭州：浙江人民美術，2011），頁21；徐文琴，〈玩物思古——由杜堇「玩古圖」看古代的文物收藏與賞鑑〉，頁24。

<sup>54</sup> 同上註。

<sup>55</sup> 同註48。

## 參考資料

### 古籍資料

1. (漢)桓譚，《新論》，錄於《四部備要·子部》，臺北市：中華書局，1966。
2. (東漢)蔡邕，《琴操》，錄於(清)王謨輯，《漢魏遺書鈔》，臺北市：藝文印書館，1971。
3. (唐)陸羽，《茶經》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，臺北市：臺灣商務，1983。
4. (宋)趙希鵠，《洞天清錄》，錄於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
5. (宋)朱熹集註，《詩經集傳》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·經部六六·詩類》，臺北市：臺灣商務，1983。
6. (宋)朱長文，《琴史》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一四五·藝術類》，臺北市：臺灣商務，1983。
7. (宋)洪芻，《香譜》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，臺北市：臺灣商務，1983。
8. (宋)陳敬，《陳氏香譜》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，臺北市：臺灣商務，1983。
9. (明)茅一相，《茶具圖贊》，錄於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
10. (明)項元汴，《蕉窗九錄》，錄於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
11. (明)陳繼儒輯，《茶董補》，錄於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
12. (明)許次紓，《茶疏》，錄於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
13. (明)唐寅著；周道振、張月尊輯校，《唐伯虎全集》，杭州市：中國美術學院，2000。
14. (明)楊掄、(清)和素譯，《琴譜合璧》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一四五·藝術類》，臺北市：臺灣商務，1983。
15. (明)周嘉胄，《香乘》，收錄於《景印文淵閣四庫全書·子部一五〇·譜錄類》，臺北市：臺灣商務，1983。
16. 陳劍點校，《長物志／(明)文震亨·考槃余事／(明)屠隆撰》，杭州：浙江人民美術，2011。

### 專書

1. 毛文芳，《晚明閒賞美學》，臺北市：臺灣學生，2000。
2. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集 第 11 卷明 2》，杭州：浙江人民美



- 術，2000。
3. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集 第 13 卷明 4》，杭州：浙江人民美術，2000。
  4. 江兆申，《關於唐寅的研究》，臺北市：國立故宮，1976。
  5. 苗建華，《古琴美學思想研究》，上海市：上海音樂學院，2006。
  6. 海外藏中國歷代名畫編委會編，《海外藏中國歷代名畫 6》，湖南長沙：湖南美術，1998。
  7. 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（二）》，臺北市：國立故宮，2001。
  8. 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（四）》，臺北市：國立故宮，1990。
  9. 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（五）》，臺北市：國立故宮，1990。
  10. 國立故宮博物院編委會編，《故宮書畫圖錄（七）》，臺北市：國立故宮，1991。
  11. 國立故宮博物院編委會編，《明中葉人物畫四家特展：杜董、周臣、唐寅、仇英》，臺北市：國立故宮，2000。
  12. 章華英，《古琴》，杭州：浙江人民，2005。
  13. 張萬夫編，《明四家畫集：沈周、文徵明、唐寅、仇英》，天津市：人民美術，1993。
  14. 程啟坤、楊招棟、姚國坤，《陸羽「茶經」-解讀与點校》，上海：上海文化，2003。
  15. 楊新主編，《故宮博物院藏明清繪畫》，北京市：紫禁城，出版年不詳。
  16. 廖寶秀撰、歐蘭英譯，《也可以清心：茶器·茶事·茶畫》，臺北市：國立故宮，2002。
  17. 廖建智，《明代茶文化藝術》，臺北市：秀威資訊科技，2007。
  18. 廖寶秀，《茶韻茗事：故宮茶話》，臺北市：國立故宮，2010。
  19. Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, UK: Polity Press, 1991.

## 期刊論文

1. 王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第 17 卷第 4 期，2006 年 12 月，頁 73-143。
2. 王從仁，〈中國“茶藝”源流論析——兼論中日韓茶風異同〉，《東疆學刊》第 26 卷第 3 期，2009 年 7 月，頁 22-27。
3. 江兆申，〈從唐寅的際遇來看他的詩書畫〉，《故宮學術季刊》第 3 卷第 1 期，1985 年，頁 1-53。
4. 江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，《故宮季刊》第 8 卷第 1 期，1973 年，頁 57-70。
5. 容天圻，〈記故宮所藏的兩幅琴士圖〉，《故宮文物月刊》第 2 卷第 1 期，1984

年，頁 68-73。

6. 徐文琴，〈玩物思古——由杜堇「玩古圖」看古代的文物收藏與賞鑑〉，《故宮文物月刊》第 9 卷第 8 期，1991 年，頁 22-29。
7. 彭聖芳，〈從“格物”到“玩物”：明代器物鑒賞的轉變〉，《藝術探索》第 23 卷第 5 期，2009 年 10 月，頁 33-35。
8. 劉芳如，〈明中葉人物畫四家——（三）唐寅〉，《故宮文物月刊》第 18 卷第 7 期，2000 年 7 月，頁 56-79。
9. 劉雙，〈明代茶藝中的飲茶環境〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》第 31 卷第 2 期，2011 年 3 月，頁 130-134。

## 附錄

唐寅《琴士圖》使用器物對照表<sup>56</sup>

【表 1】



<p>1. 琴。<sup>57</sup></p> <p>2. 淵明巾。(應屬結巾一類)</p> <p>3. 觚。</p> <p>4. 如意。</p> <p>5. 拂塵。</p> <p>6. 巾中包裹者應為卷軸之物。</p> <p>7. 書冊。</p> <p>8. 執壺。<sup>58</sup></p> <p>9. 茶盞與盞托。<sup>59</sup></p>	<p>10. 香盒與香瓶，瓶內插有香箸與香鑪。</p> <p>11. 鼎。(長直足，應為管足鼎式爐)</p> <p>12. 暫不詳。<sup>60</sup></p> <p>13. 器形似壺尊。(又疑為一般花瓶)</p> <p>14. 注子與注碗。(古人溫酒器)</p> <p>15. 五管瓶。(又稱多管瓶，下有瓶托)</p> <p>16. 暫不詳。<sup>61</sup></p> <p>17. 鞋。</p> <p>18. 侍童手中所捧之物暫不詳。<sup>62</sup></p>
---	---

<sup>56</sup> 本對照表乃參考了廖寶秀《茶韻茗事：故宮茶話》、容天圻〈記故宮所藏的兩幅琴士圖〉以及江兆申〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中對唐寅《琴士圖》之描述，加上筆者本身對畫作所繪器物之考察而作。當中尚有許多器形或用途未能得以確切斷定，同時本對照表所示亦有許多是經推測判斷而為，供參考之用，但仍有待陸續新的研究材料或文獻來佐證與辨識，在此提出說明。另可參見廖寶秀，《茶韻茗事：故宮茶話》，頁 83；容天圻，〈記故宮所藏的兩幅琴士圖〉，頁 69；江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，頁 58。

<sup>57</sup> 〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中稱「七絃琴」。

<sup>58</sup> 《茶韻茗事：故宮茶話》描述為「朱泥茶壺」。

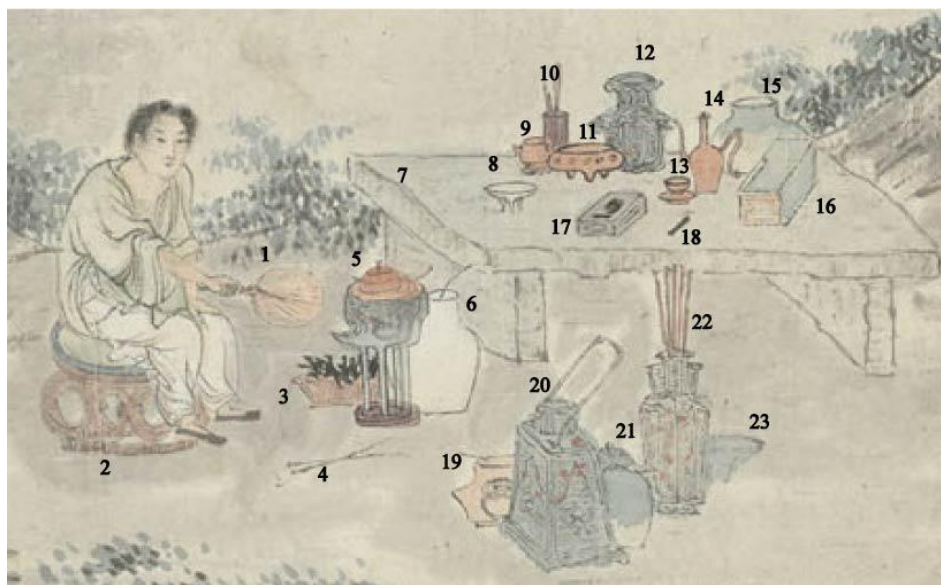
<sup>59</sup> 同上註，描述為「白瓷茶杯及朱漆茶托一組」。

<sup>60</sup> 器形為三足制，暫無法斷定。

<sup>61</sup> 器形暫不明，但此器形與臺北故宮現藏的清代哥釉八卦瓶相似。

<sup>62</sup> 容天圻〈記故宮所藏的兩幅琴士圖〉中將其描述為「槃」(頁 69)；〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中描述為「一人手捧朱盤，上覆紗罩，可能是盆蒸甜食之類的小吃。」(頁 59)侍童手捧之盤的器名目前無法確切斷定，無論如何，由於一旁有童子正烹煮著茶，故推測此盤內所供之物是要準備侍奉主人的茶茗或者茶點。

【表 2】



1. 蒲扇。
2. 椅。<sup>63</sup>
3. 筥與炭條。
4. 火夾。(別名「火筋」，即火鉗。)
5. 疑為釜與單柄壺之屬。<sup>64</sup>
6. 疑為盛水之器，內有長柄杓。<sup>65</sup>
7. 石桌。
8. 暫不詳。
9. 爐器。(三足爐)
10. 筆。
11. 筆洗。<sup>66</sup>
12. 疑為罍。

13. 茶盞與盞托。
14. 疑為注子。
15. 瓶。
16. 書。
17. 硯。
18. 疑為墨。
19. 暫不詳。<sup>67</sup>
20. 暫不詳。<sup>68</sup>
21. 疑為茶葉罐。<sup>69</sup>
22. 投壺與投壺箭。<sup>70</sup>
23. 暫不詳。

<sup>63</sup> 疑為藤墩。

<sup>64</sup> 〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中描述為「童子坐在藤製矮凳上，搥着扇在搥爐子，爐子上安着茶鑪」。

<sup>65</sup> 在《茶韻茗事：故宮茶話》中描述為「泉罐」，應用作盛山泉以煮茶之用。〈吳派畫家筆下的楊季靜〉則描述為「白瓷罍」。

<sup>66</sup> 筆洗器形為三足、淺腹，上有乳丁。

<sup>67</sup> 形似風爐，但目前暫仍無法斷定。

<sup>68</sup> 器形與作用目前暫且不詳，但器上有提手、蓋，應似方卣之類的器物。

<sup>69</sup> 盛裝茶葉之用，附有罐蓋，似葉形。

<sup>70</sup> 江兆申在〈吳派畫家筆下的楊季靜〉中描述為「兩耳壺」與「竹籌」。

## 圖版目錄

【圖 1-1】唐寅，《琴士圖》卷，明，紙本淺設色，29.2x197.5 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：國立故宮博物院「造型與美感：中國繪畫選粹」展覽網站：[http://www.npm.gov.tw/exh101/form10104/ch/ch\\_p3.html](http://www.npm.gov.tw/exh101/form10104/ch/ch_p3.html)（2012/12/03 瀏覽）

【圖 1-2】唐寅，《琴士圖》卷，畫心。圖版取自：同【圖 1-1】。

【圖 1-3】唐寅，《琴士圖》卷，局部。圖版取自：《明中葉人物畫四家特展：杜董、周臣、唐寅、仇英》，頁 74-75。

【圖 2】傅楊無咎，《獨坐彈琴》軸，宋，紙本水墨，40x25.5 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（二）》，頁 21。

【圖 3】任仁發，《橫琴高士》軸，元，絹本設色，146.3x55.8 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（四）》，頁 159。

【圖 4】文徵明，《臨趙孟頫空巖琴思》軸，明，絹本設色，148.7x55.5 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 91。

【圖 5】文徵明，《茂松清泉》軸，明，紙本設色，89.9x44.1 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 85。

【圖 6】陳淳，《桐下鼓琴圖》軸，明，紙本水墨，202.1x64.8 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 235。

【圖 7】沈周，《虎丘送客圖》軸，明，紙本設色，173.3x63.2 公分，天津市藝術博物館藏。圖版取自：《中國繪畫全集 第 11 卷明 2》，頁 82。

【圖 8】仇英，《臨溪水閣圖》軸，明，絹本設色，31.4x26.5 公分，北京故宮博物院藏。圖版取自：《明四家畫集：沈周、文徵明、唐寅、仇英》。

【圖 9】劉松年，《鬪茶圖》軸，宋，絹本淺設色，57x60.3 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（二）》，頁 135。

【圖 10】錢選，《畫盧仝烹茶圖》軸，宋末元初，紙本設色，128.7x37.3 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（二）》，頁 243。

【圖 11】文徵明，《品茶圖》軸，明，紙本淺設色，88.3x25.2 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 69。

【圖 12】文徵明，《茶事圖》軸，明，紙本水墨，122.9x35 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 71。

【圖 13】文徵明，《喬林煮茗圖》軸，明，紙本淡設色，84.1x26.4 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁 65。

【圖 14】仇英，《東林圖》卷，明，絹本設色，29.5x136.4 公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《明中葉人物畫四家特展：杜董、周臣、唐寅、仇英》，頁 92-93。

【圖 15】唐寅，《款鶴圖》卷，局部，明，紙本設色，29.6x145 公分，上海博物館藏。圖版取自：《中國繪畫全集 第 13 卷明 4》，頁 104-105。

【圖 16】唐寅，《東籬賞菊圖》軸，明，紙本設色，134.6x62.2 公分，上海博物

館藏。圖版取自：《中國繪畫全集 第13卷明4》，頁110。

【圖17】唐寅，《煎茶圖》軸，明，紙本設色，106.9x48.1公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁45。

【圖18】唐寅，《品茶圖》軸，明，紙本，93.2x29.8公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁33。

【圖19】唐寅，《鬪茶圖》軸，明，絹本設色，56.4x61.8公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《故宮書畫圖錄（七）》，頁47-48。

【圖20】杜堇，《玩古圖》軸，明，絹本設色，126.1x187公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《中國繪畫全集 第11卷明2》，頁198-199。

【圖21】仇英，《蕉陰結夏》軸，明，紙本淺設色，279.1x99公分，臺北故宮博物院藏。圖版取自：《明中葉人物畫四家特展：杜堇、周臣、唐寅、仇英》，頁117。