

〈楊升庵簪花圖軸〉 在陳洪綬簪花人物畫中的定位

邱稚亘

- | | |
|----|--------------|
| 一、 | 前言 |
| 二、 | 簪花一詞的意涵 |
| 三、 | 陳洪綬畫中男子的簪花意象 |
| 四、 | 〈楊升庵簪花圖軸〉 |
| 五、 | 總結 |

一、前言

〈楊升庵簪花圖軸〉，絹本設色，款云：「楊升庵先生放滇南時，雙結簪花，數女子持尊踏歌行道中，偶為小景識之。洪綬。」，無年款¹。

畫中典故是根據明朝文學家楊慎的軼聞而來，楊慎（1488~1559）字用修，號升庵。正德年間進士第一，嘉靖時因議朝廷大禮²，貶至雲南，居三十餘年，死於戍地。根據王世貞《藝苑卮言》記載：「用修在瀘州，嘗醉，胡粉傅面，作雙丫髻，插花，門生舁之，諸妓捧觴，游行城市，了不為忤……」。³此幅畫即以此事件為題材，但陳洪綬並未畫出楊慎門生抬著他遊行街市的場面，只以兩隨行女子作為象徵。主角楊升庵位於畫面左側，徐徐前行，兩女隨後，一捧酒尊，一捧羽扇。背景有老樹一株，紅葉半脫，畫面前方有湖石橫臥，花草數叢。楊升庵袍袖寬大，體態肥胖，兩位隨侍則纖弱苗條，形成強烈的對比。衣紋線條清圓細勁，鬆散而細緻，大體為游絲描，稍帶柳葉描意味，是陳洪綬中年後的成熟作品。

楊升庵傅粉簪花此一看似怪誕癡狂的行為，在當世已有廣泛的記錄和討論⁴，陳洪綬的〈楊升庵簪花圖軸〉為其中之一，本文則打算從簪花一詞的意涵，以及陳洪綬人物畫裡對男人簪花此一主題的使用範疇，以及其生平及當代環境等資料，進而推估此幅畫在陳洪綬生平與畫作中的重要性及其象徵意涵。

¹ 關於此幅畫的年代問題，張晨先生在〈楊慎簪花圖〉《故宮博物院院刊》，第三期（1981年）一文中認為此幅是晚年作品。李維琨先生依線條風格訂為1643年（見《陳洪綬·中國巨匠美術週刊》，台北：錦繡，1994）。許文美女士則在《陳洪綬「張深之正北西廂秘本」版畫研究》（台大藝術史所碩士論文，民85）文中認為其完成年代與《水滸葉子》（1633）相差不遠。翁萬戈先生在《陳洪綬》文字編中，以書法筆跡鑑定為與《冰壺秋色圖》同一時期，年份定於1636年。見《陳洪綬》文字編（上海：上海人民美術出版社，1997），頁73。筆者亦認為此幅作品在主題與風格上較傾向於早期作品。另，本文中關於陳洪綬詩文與畫作的斷代也大都以《陳洪綬》文字編一書為主要參考。

² 嘉靖是正德的堂弟，正德無子，堂弟繼嗣為帝。按封建禮法，應該改稱正德的父親弘治為「皇考」，稱生父興獻王為叔父。但是，嘉靖堅持要尊生父為皇考，稱弘治為「皇伯」。他讓群臣討論這件事，史稱議大禮。

³ 王世貞，《藝苑卮言》（收於《歷代詩話續編》，民國五年無錫丁氏排印本），卷六，頁11。

⁴ 除了王世貞的記載以外，祁彪佳的《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：上海出版公司，1955）。以及沈自微雜劇《簪花記》（收於明 朱有敦等同撰，《盛明雜劇》，台北：文光，民52）。等等，均有相關記載，其中至少包含了兩種相異的價值觀，此點會在第四節有更深入的探討。

二、簪花一詞的意涵

簪花或戴花，插花的類似記載最早見諸於詩經與楚辭。楚辭中的〈九歌〉幾乎每一段都有關於花卉的描寫，做為祭典儀式裡的貢品或薰香，舟車屋輿的裝飾等等。其中與人身的配戴飾品或服裝有關的描寫主要集中在〈少司命〉與〈山鬼〉這兩個部分，在九歌這部描繪各種神祇職司形象的作品裡，少司命主管人間的生產子嗣，是生命力的象徵，和主管死亡的，嚴肅的大司命相對。他的形象被塑造為一個個性活潑的俊美男子，衣著是「荷衣兮蕙帶」，在同一篇裡也提到少司命對巫女的調情：「……秋蘭兮青青，綠葉兮紫莖，滿堂兮美人，忽獨與余兮目成……」，這裡的修辭手法將花卉與美人作了並列與排比，並進一步啟發人們對容貌體態的想像，類似的手法我們在詩經裡的〈桃夭〉：「桃之夭夭，灼灼其華，之子於歸，宜室宜家……桃之夭夭，其葉蓁蓁……」，〈蒹葭〉：「蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方……」，〈野有蔓草〉：「野有蔓草，零露漙漙。有美一人，清揚婉兮。……」等作品裡也可以看到。而山鬼以花草為衣飾的形象，「……被薜荔兮帶女羅……被石蘭兮帶杜衡……」則與其居住在深山中有關。

唐朝時候由於國力的強盛，文化的開放及貴族提倡等因素，對花卉的喜愛成了全國上下共同的興趣。⁵全唐詩中和簪花有關的作品約有二十餘首⁶，在使用的時機與對象上我們大概可以區分出幾種類型，首先出現最多的是對美人的描寫，例如謝偃的〈踏歌詞三首〉：

……風帶舒還卷，簪花舉復低。欲問今宵樂，但聽歌聲齊。

白居易的〈江南喜逢蕭九微因話長安舊遊戲贈五十韻〉：

……時世高梳髻，風流淡作妝。戴花紅石竹，披暈紫檳榔。……

杜牧的〈代人作〉：

……綠環羞妥麼，紅頰思天僊。鬥草憐香惠，簪花問雪梅。……

劉禹錫的〈傷秦妹行〉：

……長安二月花滿城，插花女兒彈銀箏。……

司空圖的〈效陳拾遺子昂〉則以反諷的方式道出花卉與容貌的關係：

……醜婦競簪花，花多映越醜。……

用在山居經驗的如杜光庭（一作鄭遨）的〈山居三首〉：

⁵ 相關資料可見《中國文明史五，隋唐五代》上冊（台北：地球，民81）頁439中關於花卉業的描述。以及李廷先，《唐代揚州史考》（江蘇：江蘇古籍出版社，1989），〈附錄二，揚州瓊花考辨〉。

⁶ 簪花與戴花，插花等不同的用語，在裝飾頭部的行為與視覺效果上並沒有太大的不同，在此暫不作進一步的區分而一併討論。

……夏狂衝雨戲，春醉戴花眠。絕頂登雲望，東都一點煙。……

李夢符的〈察考取狀答〉：

……插花飲酒不礙事，樵唱漁歌不礙時。……

節慶或時令裝飾：

劉禹錫的〈傷秦姝行〉：

……長安二月花滿城，插花女兒彈銀箏。……

杜甫的〈九月九日憶山東兄弟〉：

……遍插茱萸少一人……

更重要的是，除了上述偏重於敘述或詠物的例子以外，簪花的形象開始進入詩人內心的抽象層次，成為對青春，對光鮮美好事物的思慕懷想。衰敗的形象與盛開花朵的對照，空間相隔，時光荏苒的感懷亦由之而發，如

崔道融的〈春題二首〉之一：

青春未得意，見花卻如讎。路逢白面郎，醉插花滿頭。

劉得仁的〈悲老宮人〉：

白髮宮娃不解悲，滿頭猶自插花枝。……

杜牧的〈杏園〉：

……莫怪杏園憔悴去，滿城多少插花人。

〈為人題贈二首〉：

……有恨簪花懶，無聊鬥草稀。……

李山甫的〈曲江三首〉：

……間插花枝萬萬頭。獨向江邊最惆悵，滿衣塵土避王侯。……

從以上的例子可以看到，在唐代由於使用的頻繁以及描繪對象的開放與多樣，使得簪花與戴花這類行為擁有越來越多作為一個象徵符碼的條件，尤其是從具像到抽象的過渡，使得更深厚與多元的意義承載成為可能，上述這幾個大範疇幾乎涵蓋了日後所有簪花形象的表現類型，這些象徵也一直繼續在宋詞元曲明清小說裡出現⁷，在此不予贅述。另一件同樣盛行於唐代，與簪花的行動本身並不直接相關，但對其內在意義與人花關係有著深遠影響的活動是，包括在唐代科舉放榜宴集習俗裡的「杏園探花宴」。所謂「探花」，指的是在同科進士中選兩個年紀較輕，較俊少者，使之騎馬遍遊曲江附近或長安各處的名園，去採摘名花，這兩個人就叫做「兩街探花使」，也稱探花郎，而其中

⁷ 如宋代詞人周邦彥的〈六醜，薔薇謝後作〉，嚴蕊的〈卜算子〉。元曲裡張可久的〈錦橙梅〉等等。都有關於插花戴花的描寫。

較晚採回名花如牡丹或芍藥的人則要受罰。如宋趙彥衛《雲麓漫鈔》卷七引〈秦中歲時紀〉：「……杏園初宴，為之探花宴，便差定先輩兩人少俊者，為兩街探花使；若他人折得花卉，先開牡丹，芍藥來者，即各有罰。」⁸也有詩作形容探花使的意氣風發，如孟郊的〈登科後〉：「昔日齷齪不堪言，今朝放蕩思無涯。春風得意馬蹄疾，一日看遍長安花。」等等，都是對杏園探花宴的描繪。⁹

到了宋朝，根據宋代趙升《朝野類要》所記，唐代的探花宴習俗似乎沒有被完整的保留¹⁰，然而我們仍可以看到類似制度的沿續，如清代黃宗羲、全祖望所著《宋元學案》裡記載宋代司馬光關於簪花的軼事：「仁宗 寶元初，中進士甲科，年甫冠，性不喜華靡，聞喜宴獨不戴花。同列曰：『君賜不可違』，乃簪一枝」。¹¹並且，簪花此一行為進一步發展成更有系統的官方制度，根據《宋史》卷一百五十三，志第一百六的內容記載：

簪戴。頭簪花，為之簪戴。中興，郊祀、明堂禮畢回鑾，臣僚及扈從並簪花，恭謝日亦如之。大羅花以紅、黃、銀紅三色，樂枝以雜色羅，大絹花以紅、銀紅二色。羅花以賜百官，樂枝，卿監以上有之；絹花以賜將校以下。太上兩宮上壽畢，及聖節、及錫宴、及賜新進士聞喜宴，並如之。¹²

類似的制度一直沿用到明代，在遼史，金史，明史裡都有相關記載¹³。至此，原本只包括在科舉裡的賞花常規擴大發展成為包括社稷禮制在內，有嚴格定制與等級的簪戴制度。至此簪花的行為與功名利祿的關係又更親近了一層。功成名就的意涵也確切地被涵括進簪花的象徵意義裡頭。

綜上觀之，從歷代史料與詩文的角度來考察，和美人容貌的相互映照與聯想，對山居出世生活的描繪，節氣時序的代表，對青春美好（不限男女）的謳歌與感懷，世俗功名的象徵（尤其是科舉進士），這幾個面向是簪花與其相關詞彙（戴花，插花）所代

⁸ 見宋 趙彥衛等著，《雲麓漫鈔外二種》（台北：新文豐，民73），頁216。

⁹ 參見傅璇琮，《唐代科舉與文學》（台北：文史哲，民83），頁320-324。

¹⁰ 趙升《朝野類要》（收於《百部叢書集成》，台北：藝文印書館，民58）卷二，頁13記載：「選年最少者二人，於賜聞喜宴日，先到瓊林苑折花迎狀元吟詩，此唐制，久廢」。

¹¹ 見〈涑水學案〉，收於《宋元學案》（台北：河洛圖書出版社，民64）卷七，頁25。

¹² 見《新校本宋史并附編三種》（台北：鼎文，民83），第五冊，頁5369。

¹³ 見《新校本遼史附遼史源流考二》（台北：鼎文，民83）第二冊，卷五十一志第二十，頁851；卷五十三志第二十二，頁871。《新校本金史并附編七種二》（台北：鼎文，民83），第二冊，卷三十七志第十八，頁854；卷三十八志第十九，頁867。以及《新校本明史并附編六種九》（台北：鼎文，民83），第七冊，卷一百六十一列傳第四十九，頁4384；第九冊，卷二百五十三列傳第一百四十一，頁6550等處均有相關記載。

表的意義與經驗範疇。下一節我們則可以進一步從陳洪綬的生平，所處的時代環境與其人物畫中簪花人物的關係，作一個更為細緻的梳理。

三、 陳洪綬人物畫中男子的簪花意象

1. 對青春的歌頌

首先是青春美好的謳歌，這種類型我們可以從〈九歌〉版畫（1616）與和水滸傳相關的兩套作品（分別作於 1616、1633）來講起。〈九歌〉中的雲中君在原典中出場順序排在第二，介於睥睨一切的東皇太乙和婉約綢繆的湘夫人之間，是個來去迅速，「龍駕兮帝服……焱遠舉兮雲中」的英偉男子，整段的句法修辭上也較其他章節簡潔明快。在九歌的木刻插圖裡，畫家設計了一個身著鎧甲，手持蛇矛，面目正向微笑，清晰，身體卻稍作傾側勢要遠颺的健碩形象。頭上橫簪花一枝，映襯著湧動不止，形無定形的雲氣，更顯出整體顧盼自雄，健偉生姿的明朗氣度。而九歌男神中最風流倜儻的少司命則和原文中最柔媚哀怨的女神湘夫人相同，只以背部示人，誘引觀者代入自身的遐想，少司命的體態頤長，削肩，身著長袍，腰間斜掛一劍，原文中華麗的花卉衣著只以一蓮花狀的頭冠為代表，使整體顯得爽利簡潔，莊重而不單薄，帶有英氣，飄逸而不失之輕佻浮誇。在此套作品裡，畫家並不將自身的創作限制在原文的框架之下，而就自身的理解重新給予塑形，使文本與圖像之間呈現出相互指涉搭配而又互補的，新鮮的張力。

〈白描水滸葉子〉（1616）與〈水滸葉子版畫〉（1633）（黃君倩刻本）¹⁴之間的關係則較為複雜，兩者創作日期相隔十七年，除了水滸傳在明代流行的因素以外¹⁵，畫家的創作意圖固非偶然¹⁶，從兩次入選人物的重疊與更替來看，創作者心中意欲表述的「好漢」特質，也應有所承繼與創新，也就是說，後一個版本可視為前一個版本的補充與修改，而不是全然的翻案。有趣的是，兩套作品裡均有簪花人物，但人選前後不同且無一

¹⁴ 本文中所指的《水滸葉子版畫》圖像，均以黃君倩刻本為主。另，陳洪綬所作的水滸圖應不止兩套，其考定可見翁萬戈，前引書，頁 173-174。本文則僅以現傳的兩套為討論對象。

¹⁵ 關於元明清三代與水滸傳相關的雜劇、傳奇、戲曲的種類與內容，可參照謝碧霞《水滸戲曲二十種研究》一書第一章（國立台灣大學出版委員會，民 70）。

¹⁶ 對於此系列圖像教化意義的當代記述，包括張岱《陶庵夢憶》（台北：金楓，1987）中〈水滸牌〉一節：「……章侯自寫其所學所問已耳……以英雄忠義之氣，鬱鬱芊芊，積於筆墨間也……」，以及劉源〈凌煙閣功臣圖 自序〉（刻於康熙七年）：「……偶見陳章侯所畫水滸三十六人……獨惜陳章侯精墨妙筆，不以表著忠良，而頗有取於綠林之豪客，則何謂者也？」（引自鄭振鐸編《中國古代版畫叢刊》第二冊，頁 298），足見當世對其作品教化功能的肯定。在近人論點方面，高居翰先生在《山外山》（台北：石頭，民 86）一書中提及，陳洪綬版畫代表的是新知識階層以較為深刻的眼光對於通俗文學的探討與認知，不能單純地等同為一般民間藝術。在《陳洪綬「張深之正北西廂秘本」版畫研究》（許文美，台大藝術史所碩士論文，民 85）一書中，作者許文美也採取類似的觀點，認為陳洪綬及他的交遊圈藉著對歷史人物的評鑑，表達出他們對社會的期望。

重複，在此我想將兩套簪花中附帶的簡短題詞，和水滸傳原文作一個交叉的比較，看能否勾勒出畫家心中簪花好漢的人格特質¹⁷。

由附錄三的比較中我們看到，〈白描水滸簪花〉裡的題詞重視人物的個性描寫，帶有較多抽象性質及性格描述。其中燕青的「雋逸」與石秀的「清雋」；李逵的「直諒」與石秀的「磊落」之間都有相當程度的類似性。「雋逸」與「清雋」都帶有清爽秀美，具有才智的意思。而「磊落」與「直諒」也都包含有坦白光明的意涵。而〈水滸簪花版畫〉裡的題詞則均指稱了這些人物在原著裡的確切情節。李逵的題詞指的是他在接老母到梁山泊途中殺了四隻老虎的段落¹⁸，呼延灼的題詞道出他原本是開國功臣將門之後的出身¹⁹。「子何不去，惜主不慮」說出了燕青看出梁山泊設計盧俊義入夥，卻不被其主相信時的徬徨心情²⁰。石秀題詞所讚許的，是他謹慎的個性，例如預先看穿楊雄之妻與淫僧裴如海的姦情，與進祝家莊打探的任務等等²¹。柴進在落草梁山之前是個周濟，結識各方食客的一方豪族²²。這些短短的提示迅速地點撥出讀者心中最鮮明關鍵的事件與形象，但若要全面捕捉畫家心中對這幾位人物讚許、認可的形象，我們還是要回到「簪花」所代表的關鍵意義上頭。

就以上的分析來看，〈白描水滸簪花〉裡的呼延灼簪花所代表的意義似乎偏向於「簪戴」的官方貴族表徵。呼延灼的出身原為梁山泊眾好漢中最尊貴者，其簪花打扮出自於七十九回，〈劉唐放火燒戰船，宋江兩敗高太尉〉。原著中的描寫極為華麗威武²³，一方面強調呼延灼在落入草莽之前的出身，另一方面也刻意造成綠林中的忠義之士，和官軍總帥、奸臣高太尉兩造的對比²⁴。而直諒的李逵插花所代表的，應該是與之相對的，由完全的天真所導引的恣意迸射的原始生命力，李逵在梁山眾好漢中一直是毫無心機，最莽勇直率，也最容易闖禍的一個，這樣的性格其實是來自於極端市井天然，不問世事的天真，一如「醉插花滿頭」所表露的自我與童心。在原著中關於李逵簪花的形象只見於第六十一回，〈吳用智賺玉麒麟，張順夜鬧金沙渡〉。原著的描寫是：

¹⁷ 水滸傳一百二十回本中，一百零八條好漢中曾經出現簪花，戴花形像的人物依序是周通（第五回）、阮小五（十五回）、戴宗（三十八回）、楊雄（四十四回）、徐寧（五十七、七十六回）、燕青（六十一、七十六回）、李逵（六十一回）、蔡慶（六十二、七十六回）、柴進（七十二回）、焦挺（七十六回）、呼延灼（七十九回）。詳見附錄三。

¹⁸ 見《水滸傳》四十二回，〈假李逵剪徑劫單人 黑旋風沂嶺殺四虎〉。

¹⁹ 見《水滸傳》五十四回，〈高太尉大興三路兵 呼延灼擺佈連環馬〉。

²⁰ 見《水滸傳》六十一回，〈放冷箭燕青救主 劫法場石秀跳樓〉。

²¹ 見《水滸傳》四十四回，〈洋雄醉罵潘巧雲 石秀智殺裴如海〉。

²² 見《水滸傳》第八回，〈柴進門招天下客 林沖棒打洪教頭〉。

²³ 與初出場的描寫對比，詳見附錄三。

²⁴ 高太尉見了呼延灼，便道：「這廝便是統領連環馬時，背反朝廷的。」水滸傳，頁 1028。

拖地跳出一籌好漢。怎地模樣？但見：

茜紅頭巾，金花斜裊。鐵甲鳳盔，錦衣繡襖。血染髭髯，虎威雄暴。大斧一雙，人皆嚇倒。

又詩曰：鐵額金睛老大蟲，翻身跳出樹林中。一聲咆哮如雷震，萬里傳名黑旋風。當下李逵手捻雙斧，厲聲高叫：「盧員外認得啞道童麼？」……兩個鬥不到三合，李逵托地跳出圈子外來，轉過身，望林子裡便走。²⁵

其實李逵最普遍的形象應該是袒露上身，手持雙斧。然而此回中負責引誘盧俊義深入梁山泊，並不作正式接戰的二十一名好漢裡²⁶，卻單單只有李逵有如此精緻的打扮與描寫，由出場順序，以及與之前被迫喬裝做啞道童的低調對比²⁷，此處李逵的厲聲高叫與華服簪花便明顯地帶有炫耀與促狎的特質。而陳洪綬圖中的掌旗圖象，很可能是借用七十六回〈吳加亮布四斗五方旗，宋公明排九宮八卦陣〉中，焦挺護守帥旗的形象：

鎧甲斜拴海獸皮，絳羅巾子插花枝。茜紅袍襖香綿甲，守定中軍帥字旗。²⁸

在此，將原著中因為過於直率與蠻勇而幾乎沒有擔當過如此重任的李逵，與護守帥旗形象結合的這項舉動，是畫家對李逵此一角色的重新評價，簪花則成為畫家融接兩段相異描述的媒介，以及對這種青春本源的欣賞與禮讚。也只有這樣才能解釋為何同時有心思又有長相，甚至在原著裡挑明了有簪花的燕青、徐寧等人竟然沒有被畫出來的原因。看畫中呼延灼半側身軀與頭面，不與人同，自重身份的樣子。再看李逵一手擎旌，一手扯住欲飛的腰帶，鬚髮在風中翻飛，一朵大花自額角向上風處昂然伸出，多麼洋洋自得。

〈水滸葉子版畫〉完成於1633年，時年畫家三十六歲，圖中簪花人選的改變或許是因為畫家隨著年歲的增長，而對青春的看法有了不同，這套版畫裡簪花的是智勇兼備的燕青和石秀，畫中形象的類型塑造和九歌圖裡的雲中君和少司命有異曲同工之妙，一文一武，一靜一動，一細眉修目，一濃眉大眼，刻意對比出畫家心中青春男子的兩種理想典型。燕青與石進，在三十六天罡星中分屬「天巧星」與「天慧星」，同是步兵頭領。燕青在水滸傳裡所佔的篇幅不少，極寫其外貌出眾，聰明機敏，鬢邊簪花與遍體花繡更是成為作者一再強調的形象特徵。而有關石秀的章節則少著墨於外表，原著中甚至沒有任何關於簪花的描述，但這兩人在原著與題詞中均分享了謹慎機警，臨敵應變，光明磊

²⁵ 施耐庵，《水滸傳》（上）（下）（台北：聯經，民77），頁823。

²⁶ 按出場順序依次為李逵、魯智深、武松、劉唐、穆弘、李應、朱全、雷橫、宋江、吳用、公孫勝、花榮、秦明、林沖、呼延灼、徐寧、李俊、阮小二、阮小五、阮小七、張順。

²⁷ 見第六十一回〈吳用智賺玉麒麟，張順夜鬧金沙渡〉。李逵的啞道童形象是：戴幾根崩鬆黃髮，簪兩枚渾骨丫髻，黑虎軀穿一領分布短褐袍，飛熊腰勒一條雜色短鬚帶，穿一雙蹬山透土靴，擔一條過頭木拐杖，挑個紙招兒，上寫著：「講命談天，卦金一兩」。

²⁸ 此段為《水滸傳》中唯一兼含「掌旗」與「簪花」兩者的形象描述。見前引書，頁1000。

落的人格特質²⁹。因此，此處石秀的簪花便成了畫家在圖像中意欲凸顯，以及通往「清雋磊落」特質的具體表徵。此兩人在梁山泊眾好漢中，是極少數同時擁有有年輕、智計、與武勇的一對雙壁，他們不同於世人所熟知的，如宋江、林沖、武松之流的典型中年悲劇英雄，畫家在此所重新詮釋的青春，是前途大好，瀟灑卓爾的年輕英雄形象。

柴進的簪花行為則較為特殊，應是根據回目七十二，〈柴進簪花入禁院，李逵元夜鬧東京〉的典故而來，其中柴進簪的花是御前侍衛的翠葉金花，所以此處的簪花也和身份等第的簪戴意涵有關。此回故事主要提到宋江、戴宗、柴進、燕青、李逵扮裝入京賞燈，並結識名妓李師師的經過。因此我們可以推測，陳洪綬把原本不在 1616 年版本人選中的柴進加進來，並且作簪花造型，與此回中名妓李師師的出場聯想有關³⁰。陳洪綬愛好婦人女子一向有名³¹，而這個對女性重視的繪畫表現，又與燕青簪花的風流倜儻，以及原本不在〈白描水滸葉子〉裡的扈三娘、孫二娘與顧大嫂這三名女將突然加入的改變相平行。我們可以說，在〈水滸葉子版畫〉裡，簪花人物的改變一方面包含了對年輕聰明的讚許，一方面也符合上一節所提到的，也就是對美人的喜愛，以及和美人相映照的功能。

最後我們就與當世其他水滸傳插畫的比較，和圖中畫家所選擇的花卉種類來做一總結。以當世另外兩套水滸傳版畫插圖，同是萬曆年間的〈李卓吾評容與堂刻本忠義水滸傳〉³²與〈忠義水滸傳〉³³為例³⁴，此二套依循回目所作的版畫插圖均以事件描繪為主，人物形象衣飾均較為簡略，其中並無簪花形象。再者，從畫中花卉種類與原著的對照來看，畫家對所繪花卉的偏好，題詞和人物形象的創造一樣，都表現出畫家心儀的人物特質與品評目的³⁵。人物簪花的個體形象是陳洪綬在水滸傳插圖系譜裡的回歸與創新，而花卉的種類，則成為畫家自身給予這些英雄人物的主觀品評。

²⁹ 燕青與石秀的題詞都同樣指稱了關於洞燭機先、受冤、最終得償清白的原著情節。

³⁰ 李師師在水滸傳裡的戲份並不多，但她對宋江一夥人持的是同情與理解的態度，並且在梁山泊眾人受招安的過程中扮演了非常關鍵的角色，可說是在梁山泊三女將與一般平民婦人之外的，另一重女子形象的鮮明典型，後亦傾心於燕青。見七十二回與八十一回。

³¹ 當世的記載見諸於毛奇齡〈陳老蓮別傳〉，朱彝尊〈陳洪綬傳〉，張岱《陶庵夢憶》卷三。陳洪綬自己的詩文如〈寄來季〉（《寶綸堂集》卷四），〈夢故妓董香情〉（《寶綸堂集》卷九）等等。

³² 見《中國古版畫 人物卷 小說類》（湖南：湖南美術出版社，1998）。

³³ 見鄭振鐸編《中國古代版畫叢刊》（上海古籍出版社，1998），第二冊。

³⁴ 根據鄭振鐸編《中國古代版畫叢刊》第二冊中所言，當時以全頁出現的水滸版畫插圖版本還包括《天都外臣序刊本》、《李卓吾評容與堂刻本忠義水滸傳》、《萬曆刊行一百回本》、《楊定見刊本》（一百二十回，前一百回與《萬曆刊行一百回本》相同）、《鐘伯敬評本》。筆者所見完整圖版僅五中之二，然而以張數與相互的承繼關係來看，這些作品受限於回目進展，因而必須以事件為訴求的特徵並無不同，筆者由之推論陳洪綬《水滸葉子》以人物不以事件為主體的安排為當時水滸插畫系統裡的創新作法。

³⁵ 如原著中簪「四季花」「翠花」的燕青在圖中簪菊花，原著中不簪花的石秀也簪菊花。詳見附錄三。

其他和青春的頌讚不那麼直接相關，但仍可以據此解釋的簪花圖像，我以為至少還有 1635 年的〈喬松仙壽圖〉³⁶。畫上題識為：「蓮子與翰姪，燕游于終日。春醉桃花豔，秋看夫容色。夏躡深松處，暮冬吟雪白。事事每相干，略翻書數則，神心倍覺安，清譚寫松石，吾言微合道，三餐豈愧食。乙亥之春洪綬自識」。陳洪綬姪子在畫中的形象為簪花，戴頭巾，手裡提著酒壺，陳洪綬則面容瘦削，身穿長袍，表情微帶愁苦地望著畫外。高居翰在談到兩者形象的差距關係時，認為其姪子巧妙地融入了背景的傳統形式當中，從畫中望向觀者的陳洪綬則突兀地自外於整體背景的表現。³⁷而我們是否能以上述關於兩造形象差異的描述作為基礎，再進一步探求畫家在此幅畫中對姪子所表現的心理投射？其姪子與背景的協調關係，以及題識中關於自然四時，天地之道的內容，再加上寶綸堂集中「勉侄」一詩所表現出來的，同樣關於道德，人倫的希望：

君子有諸己，而后求諸人；我則無諸己，何乃治汝身？其心實懇切，願受我諄諄。進德而修業，溫故而知新。顯親而繼祖，致君而澤民。古人之好學，無論老與貧。況汝年二十，不必事樵薪。功名有天數，道德無等倫。貴顯固滿望，儒雅世所珍。二者若兼得，汝則大我陳。悠悠吾老矣，漁隱坐川津。³⁸

綜上所述，是否可以將這個「獨給姪子簪花」的舉動，視為一種長輩對後輩青春形象的類型化塑造，甚至是帶著些許感慨的鼓勵與提攜？

2. 節氣與簪戴意涵

除了〈白描水滸葉子〉裡的呼延灼和〈水滸葉子〉裡的柴進之外，這裡的例子主要是兩幅鍾馗圖，〈鍾馗像軸〉作於 1645 年，〈唐進士鐘公像軸〉作於 1649 年，形象均是相貌兇惡，著烏衣帶判官帽，頭簪牡丹，手捧艾草的樣子。在最早先的鍾馗傳說裡，鍾馗其實是個因落第自殺的考生，後來因捉鬼才出現在唐玄宗的夢中。到了明代的民間小說《鍾馗全傳》裡才將鍾馗塑造成面目醜陋的狀元，因外表被皇帝譏刺，拒不受辱才自殺而死。³⁹從陳洪綬在第二幅畫上的題名看來，畫家所採用的是後者的說法，因此鍾馗的烏紗帽上所簪戴著的是唐代人喜愛的牡丹花，花卉的巨大及其與墨色服裝的對比，或許來自於民間對其冤死的補償作用，這麼誇張的造型更加強了鍾馗作為神話人物的戲劇性格。

³⁶ 此圖雖被翁萬戈訂為偽作，然筆者參照其他學者的相關論述，仍認為此作品在風格與時序上，均足以將其置入陳洪綬的作品脈絡中來加以論述，特此說明。

³⁷ 見高居翰，《氣勢撼人》第四章（台北市：石頭出版社，民 83），頁 150-153。

³⁸ 《寶綸堂集》卷四，收於陳洪綬著，吳敢輯校，《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，1994），頁 82。

³⁹ 見胡萬川，《鍾馗神話與小說之研究》（台北：文史哲，民 69），頁 127-154。

至於艾草菖蒲的部分，是因為鍾馗是民間傳說裡五月的守護神，五月正值由春轉夏的時間，疫癘病多，先民以為是小鬼作祟的結果，因此需要鬼王鍾馗來加以壓制。另有鍾馗圖像是簪石榴花的，就是因為石榴花在五月盛開的結果。⁴⁰

另外，九歌圖〈禮魂〉中祭司滿身花草的形象也是根據原文裡的祭祀文字：「成禮兮會鼓，傳芭兮代舞，姱女倡兮容與。春蘭兮秋菊，長無絕兮終古。」我們可以由此看到花卉在祭祀中所佔有的地位。其他與宗教相關的簪花形象還包括佛道系統裡的神佛形象，如〈準提佛母法像軸〉、〈觀音羅漢圖軸〉等等，這應該和佛教中瓔珞、散花等傳說有關，但因不涉及本文男性簪花形象的主題，在此不予討論。

3. 山居以及隱居避世的延伸意涵

陳洪綬對山居生活的觀念定位，和當時明代文人的外在活動以及自身內在價值體系的變化息息相關。林宜蓉女士在〈理想的頓錯與現世的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命型態之開展〉一文中相當程度的指出了這個問題的複雜性⁴¹。而曾祖與祖父均曾由科學任官的陳洪綬⁴²，亦深受儒家傳統「重道輕藝」觀念的影響⁴³，其早年自我期許的理想生活形態即遵循儒家仕進用世，閒暇則悠遊於詩文書畫的傳統。山水自然在其內在價值體系的位置，我們首先可以從陳洪綬早期詩文當中的描述來得到印證，如：

1624 年〈坐山句嶺山房〉：

山裡坐深秋，尋居得最幽。老楓圍曲徑，修竹隱高樓。有句有人和，無詩無妙語。

六橋諸畫舫，數日出夷猶。⁴⁴

1627 年〈遊永楓庵記〉：

……山色朝暮，竹樹春色，鳥語溪聲，梵唄鐘鼓，意之所會，耳目之所得，神情

⁴⁰ 見王孝廉，《花與花神》（台北：洪範，民 69），頁 147-148。

⁴¹ 見林宜蓉，〈理想的頓錯與現實的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命型態之開展〉，《中國學術年刊》第二十期，民 88，頁 301。其指出在晚明時由於社會結構的轉型以及來自社會底層的經濟力量，形成了文人「仕進」以外的人生抉擇，包含「棄儒為賈」、「棄儒為山人」等等型態。另有一群文人，在這股「文人邊緣化」的洪流中仍舊抱執以「仕進」一途為終身的志業，在歷經理想與現實的巨大落差後，最終還是走向類近「明季山人」那種倚仗詩文書畫為生的途徑，成為居處於上層仕紳大夫與下層市井商賈之間的夾層文人。陳洪綬即屬於後者。

⁴² 陳洪綬的曾祖陳鳴鶴曾任揚州經歷，祖父陳性學為萬曆丁丑進士，歷任廣東，陝西布政使。

⁴³ 陳洪綬對自身被視為職業畫家的反感，相關的記載例如孟遠〈陳洪綬傳〉：「十歲時，即濡筆作畫。老畫家孫木大、藍瑛輩見而奇之……而綬意不在也」「藝日精而名日盛，而益茲不悅」（見吳敢輯校，《陳洪綬集》浙江：浙江古籍出版社，1994，頁 586）。朱彝尊〈陳洪綬傳〉：「主人徐察之，知為洪綬也，極稱其畫。洪綬大駭……拂袖去」（前引書，頁 592）。《寶綸堂集》卷九〈問天〉：「病夫二事非長技，乞與人間作畫工。」

⁴⁴ 《寶綸堂集》卷五。見吳敢輯校，前引書，頁 92。

之所暢適，不能盡領略。……⁴⁵

1628年〈題為豫庵先生作人物山水畫冊〉：

……吾輩可以於讀書之暇，飲酒臨泉，寄情筆墨而喜。鹿鹿於車馬官府中，視此山林若無者，良可歎也。⁴⁶

1630年〈予見擯，兄亢侯為予買酒買舟遊南屏，邀十三叔公、十叔、侄翰郎、客單繼之相寬，大醉後書之〉：

……不信通經術，深山老此壇。……⁴⁷

從上引文字，以及陳洪綬自1618年成為諸生到1642年最後上京以「捐貲」方式成為國子監生這一連串意欲仕進的紀錄來看⁴⁸，很明顯的，年輕時的陳洪綬對山居的想像偏向於仕進讀書以外的，閒暇時的餘興，遊山玩水做為一種具有平衡作用的心智陶養，而不是對俗世生活的全然反感與躲避。並且，自然對筆墨文思的啟發也佔有很大的重要性。而在1644年甲申之變後，一方面基於不仕二朝的遺民思想，另一方面也因為曾經目睹官場的混亂與黑暗⁴⁹，陳洪綬對以往一意仕進的自己有了不同角度的反省，連帶的也牽涉到山水自然在他生命中的重新定位。如孟遠〈陳洪綬傳〉提及：

明年江干兵起，魯國據東浙，隆武擁閩粵。素聞綬名，爭徵召，或授以翰林，或授以御史。綬笑曰：「此固爛羊侯尉也。余所以混跡人間世者，以世無桃源耳。即王侯將相、鐘鳴鼎列，古人獨比之郊牲者，而謂余為此乎？」⁵⁰

以及《寶綸堂集》裡的記載如1644年〈友人勸予南京科舉，時甲申菊月〉：

……腐儒無可報君仇，藥草簪巾醉暮秋。……⁵¹

1646年〈學佛〉：

深竹長松下，經行讀佛書。……兵戈非不幸，反得講真如。⁵²

〈入雲門、化山間覓結茅地，不得〉：

吾笑買山而隱事，吾尋山隱亦堪哀。……⁵³

⁴⁵ 《寶綸堂集》卷二。見吳敢輯校，前引書，頁27。

⁴⁶ 吳敢輯校，前引書，頁562。

⁴⁷ 《寶綸堂集》卷五。見吳敢輯校，前引書，頁94。

⁴⁸ 同註82。

⁴⁹ 相關記述見《寶綸堂集》卷三，〈上總憲劉先生書〉，內容批判大體為批判朝中小人以及朝廷對太學生的不加重視；另1643年陳氏業師劉宗周被削職還鄉，陳洪綬作〈夫子受譴去國小詩賦別〉，收於《寶綸堂集》卷八。

⁵⁰ 吳敢輯校，前引書，頁586。

⁵¹ 《寶綸堂集》卷九。見吳敢輯校，前引書，頁322。

⁵² 《寶綸堂集》卷五。見吳敢輯校，前引書，頁143。

⁵³ 《寶綸堂集》拾遺。見吳敢輯校，前引書，頁388。

1650年〈遊淨慈寺記〉：

……至天地反覆時，乃心灰冷，老死山林之志始堅。……⁵⁴

以至於〈夜雨〉：

莫笑前朝諸老臣，盜泉未飲肆譏評。當年幸落孫山外，今夜無殘聽雨聲。⁵⁵

〈山居〉：

小亂入城好，大亂入山便。……⁵⁶

明朝覆滅後，仕途之路的斷絕，世局與民生的混亂與凋蔽，以及遺民心態的悲苦，這些因素使得山林成了陳洪綬心中真正的避居，避難的場所。一如他對卜居地薄塢的深情描述，〈薄塢山行〉：

住山擇深秀，先擇此鄰里。比鄰葛天民，賣薪與造紙。壯夫事田野，先雞鳴而起。飯牛任老人，牧羊授童子。婦女紡織餘，農事相料理。游手游食人，男女竊相恥。盜賊絕不生，兼亦無虎兇。軍興游食兵，兩年不至此。⁵⁷

然而他又一直無法忘情於書畫，書畫與生活之間的緊密連結，作為一種與紛擾世間相對的調適，這種帶著自嘲心態的情感描述仍然在他的詩文裡頻繁地出現：

1644年〈偶題〉：

……山河舉目非無感，詩酒當前又自如。……⁵⁸

1645年〈春雪六首〉：

……逢人示詩句，誰與我行歌。……⁵⁹

1646年〈失題〉：

……酒酣技癢難收拾，又對秋林寫我真。……⁶⁰

〈失題〉：

草木撩人梅繞屋，作花作實禿翁羞。……⁶¹

〈隨敘癸未離京至今日行藏〉：

……老夫懷抱當重九，寫紙淵明採菊花。……⁶²

⁵⁴ 《寶綸堂集》卷二。見吳敢輯校，前引書，頁25。

⁵⁵ 《寶綸堂集》卷九。見吳敢輯校，前引書，頁272。

⁵⁶ 《寶綸堂集》卷四。見吳敢輯校，前引書，頁67。

⁵⁷ 《寶綸堂集》卷四。見吳敢輯校，前引書，頁65。

⁵⁸ 《寶綸堂集》卷九。見吳敢輯校，前引書，頁309。

⁵⁹ 《寶綸堂集》卷五。見吳敢輯校，前引書，頁111。

⁶⁰ 《寶綸堂集》卷八。見吳敢輯校，前引書，頁233。

⁶¹ 《寶綸堂集》卷八。見吳敢輯校，前引書，頁231。

⁶² 《寶綸堂集》卷八。見吳敢輯校，前引書，頁231。

〈老嫗捨一地結茅，計較諸事，不覺悲喜交至〉：

……何不當退轉，筆底見金身。⁶³

1647年〈山谷〉：

……山谷好讀書，我已無書讀。……⁶⁴

因此，雖然晚年的陳洪綬常有為生活賣畫所苦的文字紀錄⁶⁵，但他心中理想的生活仍舊依循著古典文人太平則仕進、世道陵夷則隱居獨善其身，閒暇時作詩繪畫讀書以自娛的模式。我們可以在他一系列延伸出去的隱居，玩菊，折梅的高士形象繪畫看到諸多相關的表現，但在其中，人與花卉發生關係的方式不只一種，簪花行為似乎並不具有特殊的代表性。也就是說，花卉本身在圖畫中的意義要大於簪花此一行動的特殊意涵，這個觀點我們也可以從這一系列圖中，花卉種類的典型象徵意義來看，由附錄二可知，這一系列作品中的花卉盡皆集中於三個種類，梅花，菊花和蓮花，這三種花卉在文人畫傳統的象徵裡都帶有高潔、不屈的意涵。對菊花的認同來自於陳洪綬所喜愛的陶淵明主題，而蓮花除了「出污泥而不染」的象徵之外，也與他對佛教的信仰有關。如1646年所寫的〈山居〉：「……學仙堆藥草，供佛種蓮花。……」⁶⁶

再從圖像內容來分析，我們或許可以說，當圖中花卉是插在桌上瓶中或是由童子手捧的布置時，畫中高士的活動大都是較為靜態的讀書，吟詩，授徒或休憩，這類的作品有1643年的〈飲酒讀書詩軸〉，1645年的〈品茶圖軸〉，1649年的〈授徒圖軸〉等等。而當花簪在畫中高士頭上或執於手中時，則多半是在山林野外，遣性寄懷，行道途中的當下寫真，如1639年的〈阮修沽酒圖軸〉，1645年的〈倚杖閒吟圖軸〉，1649年的〈松下策杖圖〉、〈摘梅高士圖〉等等⁶⁷。然而這兩者所指向的卻是相同的生活情境，也就是避居山中，讀聖賢書，不問世事，閒暇時則遊憩山林，以賞花書畫詩酒自娛的，亂世中的文人理想。

4. 時序比較

附表二中是在陳洪綬畫中，含有人與花卉母題的人花關係類型一覽表。其中的類型包括仕女圖、青春的歌詠、宗教、簪戴、山居歸隱、傳統的肖像畫等，星號則代表此幅

⁶³ 《寶綸堂集》拾遺。見吳敢輯校，前引書，頁379。

⁶⁴ 《寶綸堂集》卷四。見吳敢輯校，前引書，頁75。

⁶⁵ 如《寶綸堂集》拾遺中之〈作飯行有敘〉：「山中日波波三頓，鬻圖畫之指腕為痛焉……」；卷八〈還自武林，寄金子諧隱橫山〉：「……無米而炊作畫師」等等。

⁶⁶ 《寶綸堂集》卷五。見吳敢輯校，前引書，頁116。

⁶⁷ 出現花卉的這兩種場合也可在詩文中得到印證。前者如〈幽事〉：「但尋幽事我優為，瓶插鮮花冒墨池……」（《寶綸堂集》卷八）。後者如〈觀梅〉：「梅花盛即殘，晚起踏霜看。……」（《寶綸堂集》卷五）等等。

畫裡的花，是被裡頭的角色人物確切地簪在頭上的。

將這些不同範疇的作品依時序排列之後，可以明顯地歸納出幾個現象，首先，仕女與花卉的主題幾乎含括了陳洪綬從年輕到老的繪畫歷程。不論時局的變遷與否，這個主題一直沒有中斷過。再來是大約自 1640 年左右開始，山居隱逸的主題開始大量增多。這個現象我們可從前段的詩文比對中得到印證。第三個現象在於，和隱居主題的增加相對，歌詠青春（年輕男子）的主題也在 1640 年之前遽然減少至消失。在這此消彼長的過程中，〈楊升庵簪花圖〉在時序上恰好位於一消一長的過渡期上，加上此幅畫的簪花意義較諸其他要複雜許多，無法以單一類型論之。因此，在下一節裡筆者將試著從不同角度來探討「楊升庵胡粉簪花」此一主題的內涵。並進一步闡述此幅畫在陳洪綬一系列「人一花」繪畫裡的關鍵性地位。

四、〈楊升庵簪花圖〉

此節處理的主題是〈楊升庵簪花圖〉在陳洪綬一系列簪花人物畫中的定位，在討論的先後順序上，首先從「傅粉簪花」此一行爲在楊慎生平中的定位，再依次遞推到陳洪綬對此行爲可能的認同，以及他在繪畫形象中所作的選擇及轉化。楊升庵原本對政治的抱負與正義感，整個因議大禮被貶謫的過程允爲代表。當嘉靖皇帝正式下詔尊稱生父爲「恭穆皇帝」時，楊慎等三十六人上疏反對，又糾集廷臣兩百餘人撼左順門伏哭，因此在十天之內兩受廷杖，最後被貶至雲南永昌，時年三十七。從他留下來的奏章來看，我們可以看到裡頭流露出濃濃的，耿介不阿的特質：

……偏生聽奸，獨任成亂……

……古之聖人，舉事必謀於眾……

……聖人設贖刑之制，乃施於小過，冀民自新，偌大奸元惡，無可贖之理……

……君子小人不並立，正論邪說不並行……

而在因議大禮被貶謫之後，其詩文中也隨即出現了自怨自艾，表達怨憤與憂傷的段落：

……天涯遊子懸雙淚，海畔孤臣謫九年。虛擬短衣從李廣，漢家無事勒燕然。

……白香遐荒老未還，流波落木慘離顏。錦城紅樹那能見，千里隨君夢裡攀。

遠遊悼屈子，長流悲謫仙。我行更迢遞，千載同潸然。

再從當世其他記述對楊升庵於雲南行徑的解讀⁶⁸來看，楊升庵顯然是刻意地以縱情酒色來忘卻自己的不遇與冤屈，例如

《明史》一九二卷中的記載：

世宗以議禮故，惡其（升庵）父子，每問慎作何狀？閹臣以老病對，乃稍解。慎聞知，益縱酒自放。

《升庵年譜》：

至若陶情乎樂府，寄意乎聲妓，落魄不羈，又公（升庵）所以用晦行權，匪恆情所易測者也。⁶⁹

所以，我們不能把楊升庵簪花、胡粉傅面、作雙丫髻的行為當作單純的偶發事件，而是在一連串刻意笑中帶淚，縱酒自放的行為中最驚世駭俗的一個環節，也因此我們可以從其中挖掘到更豐富的隱含訊息與象徵意義⁷⁰。在服飾、性別的議題上，我們可以由心理學的角度，來幫楊升庵的怪誕行動找到一個合理的解釋理由⁷¹。簪花、胡粉、雙髻這般反常的行為，對時人一般視為耿介不阿的楊升庵來說，是最後的，悲痛的心靈吶喊，即使頭上簪著代表進士與功名的花卉，卻無法得到所應配享的朝服與尊重，他只有透過反其道而行的方式，藉酒擁抱與自己相反的「女性—平民—娼妓」的形象來嘲笑身為「男性—狀元—朝臣—文學家」卻無法被認同的自己，並藉以傳達抗議與悲痛。一如祁彪佳《遠山堂明曲品劇品校錄》所言：「楊升庵戍滇時，每簪花塗面，門生昇之以遊。人謂於寂寥中能豪爽，不知於歌笑中見哭泣耳。」⁷²《藝苑卮言》：「人謂此君故自污，非也……特是壯

⁶⁸ 從當世記載可知，當時對此事件的討論至少抱持著兩種不同的態度，一為文人從所代表的同情理解，如祁彪佳認為其「歡笑中見哭泣」，王世貞的「壯心不堪牢落，故耗磨之耳」，另一端則是這些文人所反對的，可能較接近一般街巷的看法，包括「人謂於寂寥中能見豪爽」、「人謂此君故自污」等等。

⁶⁹ 轉引自林慶彰，賈順先編，《楊慎資料研究彙編》（上），台北：中央研究院中國文哲研究所，民81，頁16-23。

⁷⁰ 李維琨先生在《陳洪綬，中國巨匠美術週刊》（台北：錦繡出版社，1994）中將楊升庵作女裝打扮的行為與戲曲表演中的反串並提，然而筆者認為，儘管當時文人票戲，串戲的風氣極盛，如張岱在《陶庵夢憶》裡曾經記載與曾鯨，陳洪綬，趙純卿等八人在不繫園畫舫上相聚宴飲，彼此相互進行串戲，伴奏，畫像等活動，但這種在一定規矩與陶養下所進行的理性文化活動，和楊升庵醉酒後作女子打扮遊街在文化與情感上的基礎畢竟不同，在此不一併討論，特此說明。另，關於明末服飾風潮的演變，可參見林麗月〈晚明的「服妖」議論及其性別意涵〉一文（收於《明清文化新論》，王成勉主編，台北：文津，2000），文中亦認為當時儒生的服飾雖然在色彩和質料上有趨向多樣化精緻化的傾向，然而並沒有作陰性打扮的風氣。

⁷¹ 根據《張氏心理學辭典》所述。性別角色（sex role）指在某一社會傳統中，眾所公認的男性（或女性）應有的行為，稱為性別角色。因此性別角色乃是經由行為組型來界定，而行為組型中包括內在的態度、觀念以及外顯的言行、服裝等。性別角色認同（sex-role identity）指個體確認並接納自己行為的程度。一個男生（或女生）自己充分接受並瞭解自己的性別，且甘心情願地接受社會規範中對男性（或女性）的要求，此即表示他對自己的性別角色是認同的。張春興，《張氏心理學辭典》（台北：東華書局，1989），頁597。

⁷² 祁彪佳，《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：上海出版公司，1955），頁155。

心不堪牢落，故耗磨之耳。⁷³」而透過胡粉雙髻的行爲，簪花被賦予了雙重以上的意義，其中最明顯的兩極，一是功成名就的象徵，另一個則只是倚門賣笑，爲容姿增色的女性配件罷了。功成名就與縱酒狎妓，這兩者對楊升庵來說，是彼此相對的逃避與矛盾，卻同時也都是畫家陳洪綬所嚮往、所欲求、沈溺的對象⁷⁴。

而畫家是從何種角度對此事件感到興趣，並做出具體的記錄呢？寶綸堂集中並沒有相關的記載，而從圖像分析的角度將這幅畫和其他的畫作相比，我們可以在構圖與人物的配置上發現兩個特殊的面向，一是與原記錄不符——門人學生的缺席，另一個由構圖所表現出來，理想中的，山林避居象徵的開始。高居翰先生在《氣勢撼人》一書中，提到了晚明的肖像畫家善於將歷史事件轉化爲己用的諧擬特質，這種作法同時包含了對夙昔典型的崇敬與對現世的嘲諷。⁷⁵我們若以這樣的陳述作爲切入角度，綜觀陳洪綬作品中所描繪過的歷史事件，除掉〈陶淵明載菊圖軸〉、〈老嫗解詩圖軸〉、〈何天章行樂圖卷〉之類象徵意味大於具體描繪的，依附於高士或傳說形象的主題之外，〈楊升庵簪花圖〉應該是較爲接近真實歷史事件的一幅，並且有年代與畫家最爲接近，歷史素材也最爲豐富的優勢。而根據兩年後的〈宣文君授經圖〉與1640年所作的〈張深之正北西廂圖〉這類包括具體場景與人物描述的題材，當時畫家並非沒有能力作大規模的群像布置。再加上畫家的確繪製過〈雅集圖〉⁷⁶，〈二亮圖〉⁷⁷這種刻意以歷史上的真實人物來架空歷史的作品。因此，我們有足夠的理由進一步問道，在1636年所繪的這幅〈楊升庵簪花圖〉中所表現出來的形式特徵，即前所提及的，和史實不符的門人學生的缺席，以及從前後作品時序所推估的，簪花形象表現的轉折點，即理想中山林避居象徵的開始的這兩者，陳洪綬是否並非如自己所說的「偶為小景識之」，而是有意無意地對這個歷史事件做出了轉化，使這幅畫傳達出更多，等待後人闡釋的深層意涵？

⁷³ 見王世貞，前引書，頁11。

⁷⁴ 對陳洪綬來說，對功名的渴望來自於傳統、家族傳承的浸潤及自己的期許，縱酒好色的性情則近似於「天性」，如〈理華嚴經〉：「余十五六時，陌上見美色，於今十五年，眉目猶能憶。……」，〈兄以綬見擯，以酒船寬大於湖上，醉後賦此〉：「……立命唯酖酒，知書慎得官……」（《寶綸堂集》卷四）。此外，這兩者的關係也可以放進文人/職業畫家的對立脈絡來看，一如高居翰所言：「他一心渴望進入文人士大夫的階層，但總是處於被貶抑為工匠階級的險境之中，然則，就性情而論，他所最適合的，卻又是浪蕩不羈的世界，終日得以酒會友，並與歌舞戲曲和浪漫小說為伍。他與既成的社會規範之間，存在著一層極不安的關係……」。前引書，頁186。

⁷⁵ 高居翰，前引書，第四章，頁172-179。作者以陳洪綬的〈喬松仙壽圖〉為圓心，依序勾勒出肖像畫作品與當世景況以及古代母題的關係。本文中則將討論範圍限定於陳洪綬個人畫作的前後期轉變。

⁷⁶ 將九位當代人物聚集於真實中不存在的「雅集」中，九位當代人物依題識為陶君爽，黃昭素，王靜虛，陶幼美，愚菴和尚，米仲詔，陶周望，袁伯修及袁中郎。

⁷⁷ 陳洪綬於1650年為周亮工所繪的作品，畫中陶潛與諸葛亮共處一地。此二歷史人物與陳洪綬，周亮工之間的關係，詳見 Hongnam Kim, *The Life of a Patron, Zhou Liangong and the Painters of Seventeenth-Century China*, (New York: China Institute in America, 1996), pp.79-86。

首先是門人弟子的缺席，對楊升庵而言，「門生昇之，諸妓捧觴 遊行城市」這般刻意吵鬧的公開行為是對政治不公、禮法陵夷的公然嘲諷與抗議，一如「慎聞知，益縱酒自放」所點出的。但在陳洪綬的〈楊升庵簪花圖〉裡卻沒有布置任何圍觀的群眾，以及足以代表年少、青春與未來希望的門生，只畫了兩個緩步隨行在後的娼妓，一執酒盅，一執羽扇，整體反而傳達出一種沈鬱靜肅的氣質。門人弟子的意義如前節所述，可以代表對青春希望的謳歌，而從 1636 年之後這方面題材的迅速減少⁷⁸，以及畫家自己的詩文所述來看，其中已經出現對時光妊娠，一事無成的感懷：

1630 年〈壽諸東柱〉：

……戊午與君為諸生，不覺今十年矣。……⁷⁹

1631 年〈醉花亭成，自庚午仲夏至辛未季夏，始得日坐，感賦〉：

……半年也逐功名事……⁸⁰

〈上康〉：

……行年三十四，強仕學無成……⁸¹

〈楊升庵簪花圖〉裡只有隅隅獨行的楊升庵，沒有圍觀的眾人，也沒有遊行街市的熱鬧景象，門人弟子的缺席，是否也正對照出了陳洪綬對青春不再，功名無成的自傷與喟嘆？

再來是理想中的，山林避居象徵的開始，同樣的，我們也可以從一系列的政治事件與詩文來作為這幅作於 1636 的繪畫的註腳。首先是陳洪綬對功名的焦慮與失意。陳洪綬對功名失意的詩文歷見於西元 1627、1630、1633、1642 等年代。⁸²最後一次在 1642 年的記載，提到陳洪綬決意買官以求仕進的經歷，那麼，是否在 1633 到 1642 年之間，在這長達九年的時光裡，陳洪綬已經放棄了經由正常的科舉考試管道來謀取官職的企圖，而多少開啓了終老山林的念頭？一如他在 1633 年〈靜香書屋記〉裡提到的：「……人有進取不得意，輒思歸隱。果浩然歸隱，鑿山買泉，若甘心於樹藝而已矣。當其取暢林木，不無冷落之感，是皆不能安於義命，藉此林丘為埋憂寄愁之所也。……」⁸³，1636 年：「……因緣大事太倥匆，乞食歸棲巖穴中。……」⁸⁴

並且，同樣身處在功名不得與縱情聲色的矛盾中，楊慎就成了在明代覆亡之前的，另一個個性更為濃烈，也與陳洪綬的時代更為契合的象徵理型，而與明亡後畫家屢屢描

⁷⁸ 見附錄二。

⁷⁹ 《寶綸堂集》卷七。見吳敢輯校，前引書，頁 206。

⁸⁰ 《寶綸堂集》卷八。見吳敢輯校，前引書，頁 227。

⁸¹ 《寶綸堂集》卷四。見吳敢輯校，前引書，頁 83。

⁸² 林宜蓉，前引文，頁 319-321。

⁸³ 吳敢輯校，前引書，頁 551。

⁸⁴ 《行草書自書詩卷》，見翁萬戈，前引書，頁 124。

繪的，身處亂世的陶淵明遙遙相對。事實上，綜觀陳洪綬的詩文，除了捐貲為國子監生的那段短暫時光以外⁸⁵，其餘均沒有特別提到求得功名之後所欲求的有所作為，反而大部分是更為封閉的、光宗耀祖式的傳統大家族焦慮⁸⁶。另外，從更外圍的角度看來，當時的陳洪綬並非不知官場政治的險惡，譬如一連串名動天下的政治事件，1625年魏忠賢開始緝捕東林黨人，1628年東林黨的再起失敗，同年陝西農民起義，1629年金太極攻至北京，1631年李自成走依闕王高迎祥號闖將，1636年後金自立國號清，同年明室誅殺袁崇煥。⁸⁷並且，1636年陳洪綬的授業恩師劉宗周被貶回鄉⁸⁸，這些事陳洪綬不太可能不知道。他自己在1629年重題自己的冊頁時也說道：「摧松老樹殘蕉，疏竹瘦石蓼草，何等光景，大眾知之乎？大眾知之乎？」⁸⁹，1638年題《詩畫精品冊》：「……年來不詠史，時事豈堪聞。……」⁹⁰

然而，他雖然同情楊慎的不遇，自己卻不是真的有匡正天下的具體想法與作為，因此，當楊慎以誇張癡狂的行為意欲渲染自身有志難伸的悲苦時，選擇此題材入畫的陳洪綬卻只能在意欲仕進但屢試不第，以及政治景況越來越糟的雙重矛盾下漸漸躲進自己在詩畫當中構築起來的隱居理想裡，我們可以在日後他所繪的高士隱居類型的畫裡，看到相似的佈局結構，寬大舒適的袍袖，作為後方背景的大樹，前方的小叢樹石搭建起來的舞台感以及斜斜橫越畫面的路勢走向，這類的作品有〈抱琴採梅圖扇〉、〈高士橫杖圖〉，1649年的〈摘梅高士圖軸〉、〈松下策杖圖軸〉、〈陶淵明載菊圖〉，1651年的〈老子騎牛圖〉裡看到。就如同畫裡的楊升庵沒有任何弟子的陪伴，也不望向後方正值青春的女子，眼光也並未與觀者相接，而是獨自看著畫外，並將觀者的眼光與神思引到更悠遠的過去與未來，對青春的神傷與對未來的茫然與企望，全都融合在經由畫家手底流露的心緒裡。

最後有個圖像上的問題，陳洪綬在〈楊升庵簪花圖〉的題款中提到楊氏是「雙結簪花」，然而圖象中的楊升庵看得出些微地傅粉，也有簪花，卻沒有明確地畫出雙髻來，這問題我們或可從其他對同一主題做出的描繪的作品來看，此處舉的例子僅有收錄於《盛明雜劇》〈簪花記〉中的版畫插圖⁹¹，圖中楊升庵的雙髻如一對角，或是沖天辮般綁

⁸⁵ 見註49。

⁸⁶ 如《寶綸堂集》卷四〈勉侄〉：「……顯親而繼祖，致君而澤民。……」，〈東坡〉：「我世承祖業，業儒不業耕。……」等篇。

⁸⁷ 參見《明朝史話》（台北：木鐸出版社，民76），第三、四章。

⁸⁸ 《劉宗周全集五》中根據《舊譜》提及：「先是，先生草疏欲參劾溫體仁，為人所洩，體仁遽調旨允放先生回籍。先生臨行……」，頁374-375。

⁸⁹ 翁萬戈，前引書，頁123。

⁹⁰ 翁萬戈，前引書，頁130。

⁹¹ 見《盛明雜劇》插圖，崇禎二年（1629）刊本，收於《中國古版畫 人物卷 戲劇類》（湖南：湖南美術出版社，1998）。

在頭的兩側，而花則各簪在左右兩髻上。在陳洪綬的〈楊升庵簪花圖〉中，或許為避免流俗與太過稚氣的理由而沒有確切地畫出雙髻，但我們仍然可以依據圖中楊升庵戴花於頭上偏重兩側的分佈，看出畫家點出「雙丫髻」的暗示。

五、 總結

總結來說，從圖像中門生弟子的缺席，隱逸山林的結構，楊升庵自身的簪花形象這幾點來說，包括我們所有先前討論過可能的簪花意象，對美女的渴慕，對青春的欽羨，功名的象徵與可能的失落，以及對政治景況的擔憂，這幾個元素全部都融鑄在這幅 1636 的〈楊升庵簪花圖〉裡，從當時的政治情境以及畫家的詩文感懷中所見，這幅畫理所當然地終止了陳洪綬描繪青春、希望與活力的所有寄託，並且開啓了一連串隱逸高士主題的描繪。這幅〈楊升庵簪花圖〉最後成了陳洪綬一生矛盾衝突的象徵，它成了對陳洪綬下半生顛沛流離的預示，也代表了陳洪綬對簪花意義的總括、歸結與無法再回頭的決絕轉折。

主要參考書目

古籍：

1. 明 陳洪綬，吳敢輯校，《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，1994）
2. 明 朱有敦等同撰，《盛明雜劇》（臺北：文光，民 52）
3. 明 張岱，《陶庵夢憶》（台北：金楓，1987）
4. 明 施耐庵，《水滸傳》（台北：聯經，民 77）

近人專著：

1. 王孝廉，《花與花神》（台北：洪範，民 69）
2. 李維琨，《陳洪綬·中國巨匠美術週刊》（台北：錦繡，1994）
3. 林慶彰，賈順先編，《楊慎研究資料彙編》（上）（下）（台北：中央研究院中國文哲研究所，民 81）
4. 胡萬川，《鍾馗神話及小說之研究》（台北：文史哲，民 69）
5. 翁萬戈，《陳洪綬》（上卷文字編）（中卷彩圖編）（下卷黑白編）（上海：上海人民美術出版社，1997）
6. 高居翰，《氣勢逼人》（台北：石頭，民 83）
7. 陳傳席，《明末怪杰陳洪綬的生涯及藝術》（浙江人民美術出版社，1992）
8. 傅璇琮，《唐代科舉與文學》（台北：文史哲，民 83）
9. 戴璉璋，吳光主編，《劉宗周全集》（台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，民 85）

博碩士論文：

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，民 77

期刊論文：

林宜蓉，〈理想的頓挫與現世的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命型態的開展〉，《中國學術年刊》，第二十期，民 88

附錄一

陳洪綬人物畫之簪花人物一覽表		
年份	名稱	
1616	白描水滸葉子之李逵，呼延灼	紙本水墨
1616	九歌圖之雲中君，少司命，山鬼，禮魂	木刻版畫
1620	準提佛母法像軸	紙本水墨
1633	水滸葉子之燕青，石秀，柴進	木刻版畫
1635	喬松仙壽圖	絹本設色
1636	楊升庵簪花圖	絹本設色
1636	對鏡仕女圖軸	絹本設色
1639	阮修沽酒圖軸	絹本設色
1645	鍾馗像軸	紙本設色
1645	倚杖閒吟圖軸	紙本水墨
1647	觀音羅漢圖軸	絹本設色
1647	史實人物圖卷	絹本設色
1649	飲酒祝壽圖軸	絹本設色
1649	南生魯四樂圖之醉吟	絹本設色
1649	人物圖軸	絹本設色
1649	唐進士鍾公像軸	紙本設色
1649	松下策杖圖	絹本設色
1650	陶淵明故事圖卷	絹本設色
1651	木無古雙冊之仕女圖	絹本設色

附錄二

陳洪綬人物畫之人花關係及時間分佈一覽表				
	年份	名稱	人花關係	類型
★	1616	白描水滸葉子之李逵，呼延灼		青春\簪戴
★	1616	九歌圖之雲中君，少司命，山鬼，禮魂		青春\山居
★	1620	準提佛母法像軸		宗教
	1631	來魯直小像軸	菊花插在石桌上瓶中	肖像
	1631	來魯直夫人像軸	菊花插在石桌上瓶中	肖像
★	1633	水滸葉子之燕青，石秀，柴進		青春\簪戴
★	1635	喬松仙壽圖		青春\山居
★	1636	楊升庵簪花圖		綜合
★	1636	對鏡仕女圖軸		仕女

	1638	仕女圖軸	蓮花。在仕女身側瓶中	仕女
★	1639	阮修沽酒圖軸		山居
	1639	斜倚薰籠圖軸	牡丹插在石桌上的瓶子	仕女
	1639	提籃老人圖軸	花在手籃中	山居
	1643	飲酒讀書詩軸	梅花插於桌上瓶中	山居
★	1645	鍾馗像軸	牡丹簪於頭上	簪戴
★	1645	倚杖閒吟圖軸		山居
	1645	高士圖軸	花插於石桌上瓶中	山居
	1645	玩菊圖軸	花插於石上瓶中	山居
	1645	張荀翁像軸	梅花插於石桌上瓶中	肖像
	1645	品茶圖軸	蓮花插於石桌上瓶中	山居
	1646	紅葉題詩圖軸		仕女
★	1647	觀音羅漢圖軸		宗教
★	1647	史實人物圖卷		山居
★	1649	飲酒祝壽圖軸		山居\仕女
★	1649	南生魯四樂圖之醉吟		山居\肖像
★	1649	人物圖軸		山居
★	1649	唐進士鍾公像軸		簪戴
★	1649	松下策杖圖		山居
	1649	南生魯四樂圖之	蓮花插於石桌上瓶中	山居
	1649	陶淵明載菊圖軸	童子捧花尾隨陶淵明	山居
	1649	眷秋圖軸	花插在手裡的瓶子拿	仕女
	1649	何天章行樂圖卷	菊花插於石桌上盆中	山居\肖像
	1649	醉吟圖軸	花插於石桌上瓶中	山居
	1649	撫樂仕女圖軸	梅枝插在手裡的瓶子拿	仕女
	1649	晞髮圖軸	菊花插於石桌上盆中	山居
	1649	仕女圖軸	牡丹執於手	仕女
	1649	仙侶圖軸	菊花插於盆中	山居
	1649	授徒圖軸	梅花插於石桌上瓶中	山居
	1649	摘梅高士圖軸	手拿梅枝	山居
	1649	高賢讀書圖軸	梅花插於石桌上瓶中	山居
	1649	攜杖嗅梅扇	手拿梅枝	山居
★	1650	陶淵明故事圖卷		山居
	1650	鬥草圖軸	籠於布囊中	仕女
	1650	折梅仕女圖	手拿梅枝	仕女
	1650	拈花仕女圖軸	手拿梅花	仕女

	1650	嬰戲圖軸	菊花插在手裡的瓶子拿	山居
	1650	淵明對菊圖頁	花插於石桌上瓶中	山居
★	1651	無古雙冊之仕女圖		仕女
	1651	參禪圖軸	梅花插於石桌上瓶中	山居
	1651	索句圖軸	菊花插於石桌上瓶中	山居
	1651	無古雙冊之老子騎牛圖	花枝插於背後	山居
	1651	隱居十六觀，嗽句，杖菊	花纏繞在手杖上	山居
	1652	西園雅集圖卷	蓮花插於石桌上瓶中	山居

附錄三

一、水滸傳原著中簪花人物關係一覽表：

人物	回目	簪花時機	原著花種	入選版本	簪花版本
周通	第五回	搶親	絹花		
阮小五	十五回	初出場	石榴花	白描	
戴宗	三十八回	初出場	翠花	白描／版畫	
楊雄	四十四回	初出場	芙蓉	白描	
徐寧	五十七、七十六	初出場／對陣	花枝／金翠花枝	白描／版畫	
燕青	六十一、七十六回	初出場／對陣	四季花／翠花	白描／版畫	版畫（菊花）
李逵	六十一回	誘敵	金花	白描／版畫	白描（不明）
蔡慶	六十二、七十六回	初出場／對陣	花枝／花枝		
柴進	七十二回	喬裝	翠葉金花	版畫	版畫（似牡丹）
焦挺	七十六回	對陣護旗	花枝		
呼延灼	七十九回	對陣出戰	金花	白描／版畫	白描（似頭盔裝飾）
石秀				白描	版畫（菊花）

二、白描水滸葉子與水滸葉子版畫中簪花人物及題詞對照表

人物	白描水滸葉子	簪花	水滸葉子版畫（黃君倩刻本）	簪花
李逵	直諒者飲	★	黑旋風李逵 殺四虎，悉足聞；悔不殺，封使君。	
呼延灼	雙簪者二杯	★	雙鞭呼延灼 將門之子，執鞭令吏。	
燕青	雋逸飲		浪子燕青 子何不去，惜主不慮。	★
石秀	清雋磊落者飲		拼命三郎石秀 防危於未然，見事於機先。	★
柴進			小旋風柴進 哀王孫，孟嘗之名幾滅門。	★

三、原著裡的相關描述：

李逵的出場詩（三十八回）：黑熊一般肉，鐵牛似遍體頑皮。交加一字赤黃眉，雙眼赤絲亂繫。怒髮渾如鐵刷，猙獰好似梭狔。天蓬惡殺下雲梯。李逵真勇悍，人號鐵牛兒。

燕青的出場詩（六十一回）：六尺以上身材，二十四五年紀，三牙掩口細髯，十分腰細膀闊，帶一頂木瓜心攢頂頭巾，穿一領銀絲紗團領白衫，繫一條蜘蛛斑紅線壓腰，著一雙土黃皮油膀胛靴。腦後對挨獸金環，護項一枚香羅手帕，腰間斜插名人扇，鬢畔常簪四季花。

呼延灼的出場詩與簪花對陣時的對比：

出場詩（五十四回）：開國功臣後裔，先朝良將玄孫。家傳鞭法最通神，英武慣經戰陣。仗劍能探虎穴，彎弓解射鵬群。將軍出世定乾坤，呼延灼威名大振。

簪花對陣時（七十九回）：戴一頂插交角，嵌金花，光掙掙鐵模頭；拴一條長數尺，飛紅霞，雲彩彩虹抹額；披一副黑撲撲，齊臻臻，退光漆，烈龍麟，戟金烏油甲；繫一條攢八寶，嵌七珍，金雀舌，雙獺尾，玲瓏碧玉帶；穿一領按北方，如潑墨，結烏雲，飄黑霧，俏身皂羅袍；著一對綠兜根，金落縫，走雲芽，盤雙鳳，踏山晃皮靴；懸一張射雙雕，落孤雁，鵲畫寶雕弓；攢一壺穿銀盔，透鐵鎧，點剛鑿子箭；挽兩條蒼龍稍，排竹節，水磨打將鞭；騎一匹恨天低，嫌地窄，千里烏騅馬。正是：斜按鐵鎗臨陣上，渾如黑殺降凡間。

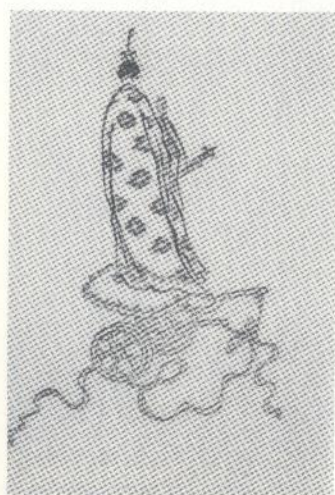


1636 <楊升庵簪花圖>

局部



1616《白描水滸葉子》之李達呼延灼



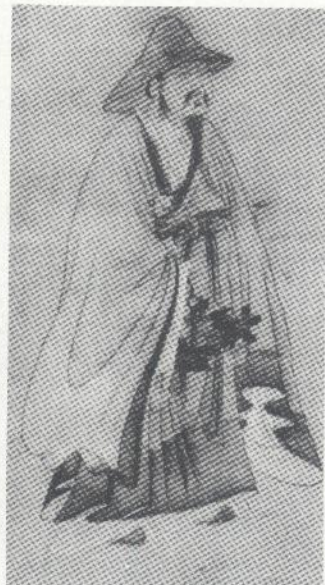
1616《九歌圖》之少司命雲中君



1631《來魯直與夫人小像圖》局部



1633 〈水滸葉子〉之燕青石秀柴進



1639 〈阮修沽酒圖軸〉局部

1639 〈提籃老人圖軸〉局部



1643 〈飲酒讀書詩軸〉局部

1645 〈鍾馗像軸〉局部



1645 〈倚杖閒吟圖軸〉局部



1645 〈高士圖軸〉局部



1645 〈玩菊圖軸〉局部



1645 〈張筍翁像軸〉局部



1645 〈品茶圖軸〉局部



1647 〈史實人物圖卷〉局部



1649 <南生魯四樂圖>之醉吟局部



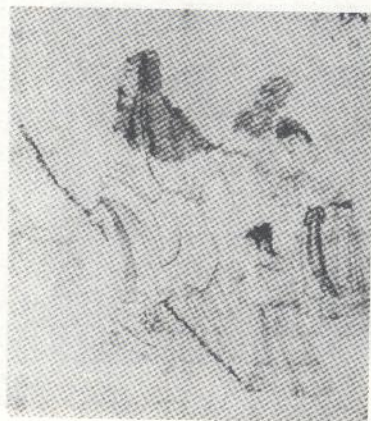
1649 <人物圖軸>局部



1649 <唐進士鍾公像軸>局部



1649 <松下策杖圖>局部



1649 <陶淵明載菊圖軸>局部



1649 <何天章行樂圖卷>局部



1649 〈醉吟圖軸〉局部



1649 〈晞髮圖軸〉局部



1649 〈仙侶圖軸〉局部



1649 〈授徒圖軸〉局部



1649 〈摘梅高士圖軸〉局部



1649 〈高賢讀書圖軸〉局部



1649 〈攜杖嗅梅扇〉局部



1650 〈陶淵明故事圖卷〉局部



1650 〈淵明對菊圖頁〉局部



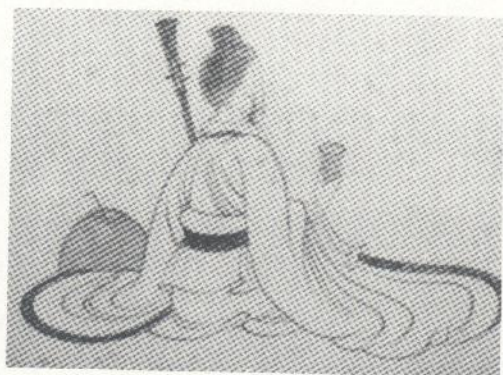
1651 〈參禪圖軸〉局部



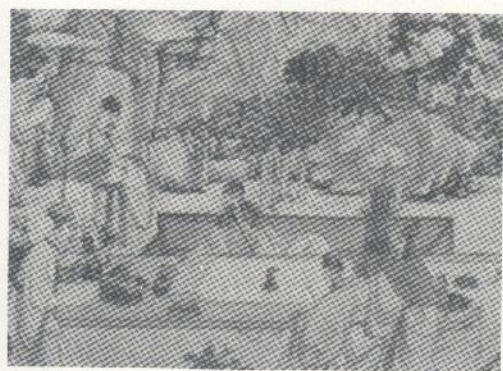
1651 〈索句圖軸〉局部



1651 〈木無古雙冊之老子騎牛圖〉局部



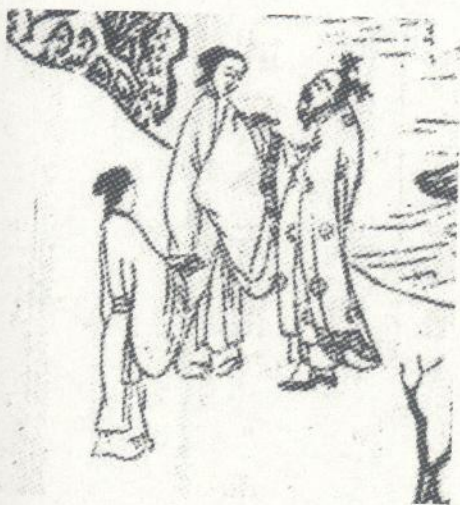
1651 〈隱居十六觀〉之嗽句，杖菊



1652 〈西元雅集圖卷〉局部



《盛明雜劇》中〈簪花記〉插圖之一



《盛明雜劇》中〈簪花記〉插圖之二