

明代中葉的南京文化與吳偉的白描仕女畫風

劉英貝

十五、十六世紀的南京因商業發達，遂興起許多資產階級，娛樂事業與文化活動在他們的支助下達到空前的鼎盛，不少職業畫家紛紛寓居於此謀求生計。在這個紙醉金迷的城市下所孕育出的繪畫風格又是為何？吳偉，這位使明代人物畫復甦的畫家，他的作品又體現出多少這座奢靡之都的風貌？本文將把作品置身在地域文化下來看吳偉白描仕女畫的風格變異。

一、生平事蹟與性格

吳偉（1459-1508），字士英，更字次翁，又一字魯夫，號小仙，江夏（今湖北武昌）人。祖父吳用廉曾任河南南陽府豫州、河北大名府開州的知州，居官三十年，頗有政績。父吳剛翁曾中過鄉舉，詩文書畫皆長，其書跡為當時兩京人家收藏珍重之，性格豪放但沈溺煉丹，家產散盡，在吳偉幼年時即去世。¹ 受父親的影響，吳偉自幼能畫，生活貧困的他，流落到上虞，被湖廣左布政使錢昕收養，安排為子伴讀。一日吳偉在地上畫畫，恰被錢昕撞見，錢昕驚於其畫之妙曰：「若欲作畫工耶？」於是提供筆禮，厚以養之。²

十七歲時，吳偉到了繁奢的金陵，打算藉畫畫謀求生計。年輕氣盛的他，逕自前往成國公朱儀門下求見，朱儀見其才華與瀟灑曰：「此非仙人耶！」，大為賞識，因偉尚幼，遂稱其為小仙。³ 爾後朱儀收他為門下客，吳偉因此可與諸王宮貴族會面，其才華洋溢，博得大家的好感與賞識。二十餘歲時，吳偉懷著對宮廷的極大憧憬上了北京，先後被太師英國公張懋、太傅保國公朱永、駙馬爺接待，後被憲宗皇帝召見入宮，封為錦衣衛鎮撫、待詔仁智殿，成為一名宮廷畫家。「偉有時大醉，被召，蓬首垢臉，曳破皂履踉蹌行，中官扶腋以見，帝大笑，命做松泉圖，偉跪翻墨汁，信手塗抹，而風雲慘慘生屏間，左右變色。帝曰：『真仙人筆也！』」⁴

¹ 徐賓，《吳小仙傳》，收於周暉，《金陵瑣事》卷三（筆記小說大觀本十六編（三）），臺北：新興書局，1977），頁134。

² 魚翼，《海虞畫苑錄》，收於穆益勤《明代院體浙派史料》（上海：人民美術出版社出版：新華書店發行，1985），頁58。

³ 同註1。

⁴ 朱謀壘，《畫史會要》卷四，收於穆益勤《明代院體浙派史料》，頁57。

吳偉雖受皇帝寵幸，但他個性狂傲，重義輕利，不把這些皇室宮親與太監放在眼裡，持貨向他求畫，多不與，自然招人進讒，沒多久即被放歸南京。⁵ 能夠脫離宮中束縛，正是他所想要的，「得脫則狂走長呼！」⁶ 吳偉也因此對仕途生活感到失望，自戒曰：「吾今識士宦矣！」⁷ 他開始視富貴功名如雲煙，浪蕩形跡遊走江湖，成爲一名真正的職業畫家。他的私生活放浪形骸，「偉好巨飲，或經旬不飯。其在南都，諸豪客日招偉酣飲，顧又好妓，飲無妓，則罔歡，而諸豪客竟集妓餌之！」⁸ 他經常酒醉作畫，畫風更加狂放，又有史載云：「吳小仙飲友人家，酒邊作畫，戲將蓮房濡墨印紙上數處，主人莫測其意，運思少頃，遂成《補蟹圖》一幅，最是神妙！」⁹ 對於吳偉來說，他不可能不知道利用這點來吸引更多的注意，使他在名聲與謀生皆能更上層樓。果然，在他三十幾歲時，再度被徵召入宮，給予更優渥的待遇。孝宗賜他錦衣百戶之職，並賜「畫狀元」一印。但他對官場並不留戀，兩年後托疾辭歸，回到秦淮東涯定居。再度返回浪蕩金陵的他，依舊耽溺於縱情享樂的生活。武宗即位，他第三度被徵召入宮，但未上路便因飲酒過度而猝亡，僅享年四十九歲。

這些史料的記載固然有其神化的成份，但吳偉的才能在當時備受宮廷和民間的賞識是無疑的。吳偉恃才負氣，成爲職業畫家的他，經濟狀況並不甚富裕，他有四位妻子，也收過畫徒，爲了生計，他不得不與現實妥協，縱然他奴視權貴，但還是必須到王室家中作畫，「吳小仙率其徒至公侯內臣家作畫，其徒或為勢所動，輒罵曰：『汝方寸如此，豈復有畫耶！』」¹⁰ 他雖然行爲極盡狂放，但是言詞卻非常謹慎，與他曾相交過的徐賓說：「其胸中浩浩乎其無涯，汨汨乎其無窮，渾渾乎其源而有歸，其於古今事無不知，其論人高下，無有不當。其行高，其事稱，其言宏而信，其為人夷曠而高明，其古人之隱君子歟？……小仙以狂名，然而言謹慎，無妄泄語，故人多不知其心之所存如何……。」¹¹

吳偉的交遊圈中不乏文人，比如徐霖、沈周。沈周曾在吳偉的畫上題跋：「吳小仙畫癡翁一小像，沈石田贊之雲：『眼角低垂，鼻孔仰露，傍若無人，高歌闊步，玩是滑稽，風顛月癡，酒墨淋漓，水走山飛，狂耶怪耶，眾問翁而不答，但瞪目視于高天也。』」¹² 癡翁便是史忠，同樣寓居南京，性格跟吳偉非常相似，爲人亦狂放好飲酒。

⁵ 姜紹書，《無聲詩史》卷二，收於穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 58。

⁶ 李開先，《閒居集》，收於穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 53。

⁷ 同註 1，頁 135。

⁸ 同註 5。

⁹ 周暉，《金陵瑣事》卷二，頁 132。

¹⁰ 李紹文，《皇明世說新語》，收於收於穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 53。

¹¹ 同註 1，頁 136-137。

¹² 見《史癡逸事》，《金陵瑣事》卷三，頁 160。

二、南京文化與生活

南京，古稱金陵。為明代建國之初的首都，為因應宮廷裝飾需求一度為繪畫重心地。明太祖為百官娛樂（但實際上並不僅限於百官所用），修建了十六座大「樓」，因此南京開始有了講究的娛樂設備。少數大樓設於宮城大門之外，但更多的距離更遠，都在明代南門之外的市場、客棧、青樓所在之地。明太祖的百官娛樂場集客舍、酒樓、飯店歌樓於一身。通常以表演魔術、雜耍、說書以及妓女為特色的勾欄瓦子為多，尤其以南城近郊一帶為甚。有趣的是明太祖本人並不喜歡那些尋歡作樂或輕薄浪蕩的人，但是卻在他的手中，南京開始成為熱鬧的商場，尤其是奢侈品買賣的場所。相對於皇帝本人嚴肅的性格，南京城內居民尋歡作樂的興致並不減，這些著名的遊樂場的魅力到了明末反而有增加的趨勢。¹³

在明初帝王高壓統治下，政治情勢與社風逐漸穩定，經濟開始呈現相當繁盛的局面。明成祖永樂遷都北京，南京變成留都，但仍然維持皇宮與六部衙門，官僚體制與人數不變，就連薪俸也與北京相同，只是實際的職責完全由首都處理，南京的官職因此形成了閒職。¹⁴ 對於這些沒什麼工作壓力的官僚，開始投諸精力在休閒娛樂之上，大大提升了南京的消費能力。地方官僚再加上本地富商、貴族、宦官家族，這群新興階級的共通點在於掌握絕對的經濟權力，且不受傳統儒家理想的士大夫約束。他們比起在北京的那些貴族們更不受到皇室的拘束，並支持著當時繪畫或文學方面的創作活動。加上憲宗、英宗皆好書畫，所以明朝上至王宮貴胄，下至平民百姓都對書畫感興趣，社會風氣的使然，南京因此在社會各階層上都有了文化娛樂的需要。南京藝術品味的改變，主導的基本原因可以說是「人」的改變，人之所以改變自然是因所處的生活環境帶來的重大改變與影響。南京因此形成了一種結合宮廷貴族品味與市民藝術的趣味：喜愛風俗畫性質的描繪，欣賞奔放灑脫的技巧與耐人尋味的戲劇性效果。

當時的南京另一項最知名的娛樂事業便是妓院。在明太祖為百官娛樂所修建的十六座大「樓」，其中便包括妓院，也就是所謂的官妓。但之後官更多沉溺于此，政多廢弛，於是下令嚴禁官吏宿娼，妓院變成只對商賈和一般市民開放。吳偉在時的英宗、武宗據野史載都是喜尋花問柳之輩，也是在這個時候私娼大興，幾乎可與官娼匹敵，¹⁵ 余懷《板橋雜記》載：「娼家各分門戶，爭妍獻媚，鬥生誇奇。凌晨則外飲淫淫，蘭湯濺濺，衣香一室……。」¹⁶ 秦淮河畔，青樓酒館、

¹³ F.W. Mote 原著，葉光庭翻譯，《元末明初時期南京的變遷》，收錄於《中華帝國晚期的城市》（北京：中華書局，2000），頁 163-164。

¹⁴ 同註 15，頁 165-167。

¹⁵ 蕭國亮，《中國娼妓史》（臺北市：文津，民 85），頁 83-86。

¹⁶ 余懷，《板橋雜記》，收於《續修四庫全書，史部地理類 733》（上海：古籍出版社，1995），頁 326。

舞榭歌台鱗次櫛比，繁華舒適的生活吸引了大批職業畫家進駐謀生。當時吳偉所居住之地正是秦淮岸邊，也就是當時南京貢院對岸的風化區。

「南京貢院，錦衣指揮紀綱宅也。……至今每鄉試時。舉子入院，輒有聲自地中起，歷諸號房上，如萬馬騰踏者云。」¹⁷ 貢院是明清時期舉行鄉試、會試的處所，學宮為古代儒學教官的衙署所在；一水之隔的對邊是舊院，「舊院人稱曲中，前門對武定橋。後門在鈔庫街。妓家鱗次，從屋而居……。」¹⁸ 兩者本為風馬牛不相及之事物，但在明代，卻比鄰而居，隔河相對：

舊院與貢院遙對，僅隔一河，原為才子佳人而設。逢秋風桂子之年，四方應試者畢集，結駟連騎，選色征歌，轉車子之喉，按陽阿之舞，院本之笙歌合奏，回舟之一水皆香。或邀旬日之歡，或訂百年之約。蒲桃架下，戲搗金錢；芍藥欄邊，閑拋玉馬。此乎康之盛事，乃文戰之外篇。¹⁹

每當鄉試之年，舉子文士在客居備考期間，時以冶遊來排遣枯讀八股經書之寂寞；富家子弟更是寄寓娼家，坐擁懷抱，功名與行樂並行而不悖。科考以後，患得患失，內心不免空虛，妓院正是排憂解悶以待張榜的最佳處所。如名未落孫山，則邀三五好友，攜二三嬌娃，或設宴河房，或蕩舟秦淮。

貢院與妓院結緣，對文士可以排遣空虛，激發創作靈感；對娼家則可以提高文化品位。妓家與士大夫的關係可以說是多面的，娼院可以說是非常繁絡的社交場所，多許士子可以藉名妓結識達官顯要，之於吳偉，他必定也藉此認識了許多買主以及其他文人雅士。再者秦淮名妓的必要技藝便是樂唱，明代盛行戲曲，這些文士的作品藉者妓口吟唱而得以在社會上傳揚開來，提升彼此的知名度。妓女之於士人來說是攀結權貴、發揚自己作品的好幫手；士人之於妓女最大的益處便是提升形象地位，不再僅是賣身賣唱的青樓女子。士大夫用各種文藝形式來記載娼妓的生活，或以文字寫，余懷的《板橋雜記》對秦淮酒樓文化的記載最為詳盡，當年秦淮河上多少明燈青絲、翠袖紅唇的故事都在裏頭，秦淮八豔的事跡也是首見於此；或以圖繪，唐寅與吳偉的作品便是最好的證明，他們或將妓女畫成能言賦詩的才女，或將妓女閨怨傷春的癡情形象表露無遺，替酒樓文化增添了一股浪漫的氣息。²⁰

妓院文化同時也帶動整個經濟的消費提高，「曲中市肆，精潔殊常。香囊雲鳥，名酒佳茶，錫糖小菜，簫管瑟琴，並皆上品。外間人買者，不惜貴價，女郎

¹⁷ 陸燦，《貢院》，收於《庚巳編》卷一（北京市：中華書局，1997），頁2。

¹⁸ 同註17。

¹⁹ 同註17，頁329。

²⁰ 同註17，頁199-218。

贈遺，都無俗物。」²¹ 這些店面幾乎為妓院與狎客而開，其所售物品不僅平民百姓日用者不多，而且價格高昂。妓院本身的消費當然也不低，雖然官私娼大興，但是消費對象也只有那些達官貴人、富商巨賈以及文流之輩負擔的起。

在吳偉生長年代，南京中所匯聚的畫家人數凌駕於蘇州之上。這些人當中，外地人佔了多數，他們被南京這種適合藝術發展的氣氛、贊助者不予匱乏以及該地享樂舒適的生活所吸引。消費品味與繪畫風格雖然並非有絕對的關係，但彼此的影響是不容忽視的。十五世紀晚期，南京的智識水準與蘇州不相上下。南京的文人雖然也創作富教化意義的詩文論著，但大部分的精神乃是投諸於戲曲的創作上，有些作者本身亦為畫家，比如徐霖和史忠。通俗文學的蓬勃發展，南京畫壇不免與此相互影響，通常偏好敘事性的主題，喜愛描繪人物與其所處的情境，並加入戲劇性的效果。繪畫之於吳偉，在某些層面上可能更像一種表演藝術，善於在觀眾面前炫技，以博得滿堂喝采。

三、作品分析

吳偉的人物畫風格大體而言可概分為粗筆與細筆兩路。前者屬於吳道子、梁楷一路發展得來，對於道家仙人、禪宗高僧或漁夫、農樵等大部分採粗筆，比如像是梁楷《六祖斫竹圖》【圖1】與吳偉《流浪戲園圖》【圖2】，我們可以很清楚看到吳偉繼承梁楷的部分：濃墨下筆迅而短促，人物線條多斷續非一氣呵成；細筆風格偏向顧愷之、李公麟筆法，適合用來表現女性柔美的形象，圖繪文人的作品也會採用細筆，而本文主要討論的仕女畫風皆採細筆白描而成。由於吳偉遺世作品的數量並不多，在仕女畫部分所得有限，故以下將就《鐵笛圖》(傳)²²、《歌舞圖》、《武陵春圖》及《琵琶美人圖》等四幅作品來看吳偉的細筆人物畫風。

(一)《鐵笛圖》(傳)

《鐵笛圖》(傳)【圖3】：1484，紙本白描，32.1×155.2公分，上海博物館藏。本幅自識：「成化歲次甲辰四月二十八日，湖南小仙吳偉畫」，鈐「楚郡吳偉次翁書記」。此卷為吳偉落款存世最早作品，畫於他二十六歲時，已經從北京回到金陵居住。其後有祝允明、王寵、文彭、姜紹書與瓢叟等諸家題跋。

²¹ 同註17，頁329。

²² 高居翰在《〈溪岸圖〉起訴狀——十四項指控》(《當代》153期，2000年4月，頁67)中指出，他認為吳偉的《鐵笛圖》係張大千偽作。

據卷上姜紹書題跋，²³ 此卷應取材自楊維禎軼事，儘管他並不是完全的確定。²⁴ 元末兵亂，楊維禎放浪湖山時。曾掘地得春秋莫邪練劍所剩器的鐵材，²⁵ 遂命洞庭湖中的冶煉名家緱氏子，熔製成鐵笛，吹奏起來奇音絕世。欣然之餘，便自號鐵笛道人，日夕與歌童舞女演唱自娛，他放浪江湖的隱居行徑亦為時人所重。吳偉圖繪鐵笛道人，除了表現出對古人的景仰，在某些層面上或許想以楊維禎的風流行徑來影射自己與古人的相同生活態度。

此幅場景置於戶外，有古柏與盤曲的松樹。楊維禎靠石桌而坐，衣襟敞開至腹，右手勢作彈指狀，身旁站一女侍手捧鐵笛，畫面應當是在描繪楊維禎剛吹奏完鐵笛，還沈浸在餘音繚繞的情緒中。左側有兩女坐在圓凳上，一人拈花插鬢，一人以扇掩面，媚態橫生，但是楊維禎的目光並沒有朝向她們，還逕自沈浸在自己的情緒中。祝允明其上題跋：「雌龍響歇小女持，鐵精坐調雙花枝；大枝拈枝對郎插，小枝掩扇誨妖癡。」²⁶ 大枝、小枝或有可能為此二女的花名，被稱為大枝的女子表情尚稱含蓄，但有些心不在焉，她的右腳微曲，左腳微伸，姿態有些愜意。畫面停止在她面向楊維禎，正要將花朵簪在耳鬢之際，倘若她真是歌妓的身份，那麼對男人作這個舉動難免讓人聯想到誘惑之意。下方的女子，身體微向前傾，感覺似乎在對某人說話，扇子遮住她的表情，反而讓人有想一探究竟的感覺。但是楊維禎似乎不大領情，他兀自專注在自己的情緒中，雙唇微啓，好像還在低首吟唱。

從畫上的諸家題跋來看，王寵、文彭、姜紹書與瓢叟等人皆盛讚吳偉此幅白描能與李公麟並駕齊驅。李公麟線條流暢，稍有粗細變化，衣袖皺痕處較剛折，採釘頭鼠尾描畫衣角處，下筆粗收尾細【圖 4】；吳偉人物線條如行雲流水，衣袖縐痕處非常圓轉不如李公麟般剛折【圖 5】，尤其在表現仕女方面，即使在裙擺、衣角部分的線條都幾乎沒什麼轉折處，以稍嫌呆板的平行細弧線表現出女子婀娜多姿的媚態【圖 6】。人物面部表情部分，吳偉用淡墨寫之，眼神部分尤其

²³ 姜紹書題跋為：「楊廉夫放浪湖山，登高遠眺，有古人風節，嘗掘地得莫邪無所用，命洞庭湖中冶人緱氏子熔為鐵笛，長有二尺九寸，吹之奇音傳世。先生雖登元泰定進士，而仕途不顯，翫癖以老，惟日夕以歌童舞女自隨。小仙鐵笛圖雖未必寫廉夫遺事，然標韻曠遠，非鐵笛道人不足以當之。畫法全出李龍眠，較次翁他作尤為傑出。戊子夏六月曲阿姜紹書跋。」。穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 284。

²⁴ 楊維禎（1296-1370），字廉夫，號鐵崖，晚號東維子。善吹鐵笛，自稱鐵笛道人，又曰抱遺老人。元諸暨楓橋人。泰定四年（1327）進士。任天臺尹，改錢清場鹽司令，升調江西等處儒學提舉，為官勤政愛民，狷直忤物，為人寬厚；與時齟齬，遂肆力文辭，其于文學、史學、書畫藝術皆有成就，尤以樂府擅名，號鐵崖體。值兵亂，浪跡浙西山水間，張士誠招之不赴，徙居松江。明洪武二年，詔徵遺逸之士修纂禮樂，維禎被召，謝曰：「豈有老婦將就木而再理嫁者耶！」傳世著作有《春秋合題著說》、《史義拾遺》、《復古詩集》、《麗則遺音》、《東維子文集》、《鐵崖古樂府》等。

²⁵ 春秋時，吳楚邊境的平川上，住著一對鐵匠夫婦，男的叫幹將，女的叫莫邪，兩人為當時的鑄劍名家。

²⁶ 穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 284。

傳神，並且以極細筆畫楊維禎的頭髮與鬚鬚。不過整幅的人物造型上比例把握並不是很恰當，線條雖然婉轉但是缺乏變化，透露出早期技藝尚未成熟的嫩拙。

背景部分，右下角糾結的古柏透露出對浙派的師承，先以濃墨粗筆勾勒外廓，再以濃淡墨交錯線條表現老樹的肌理，有些地方留白，有些地方則用淡墨皴染。石桌後的那株松樹，以近乎直角的方式表現盤曲貌，同樣先以濃墨鉤邊，在用淡墨重複皴染上一次，樹木的肌理改以蜷曲的濃淡線條表現，松針根根描繪出來，繁而不亂，筆法猶勁。石桌上擺了書冊與毛筆透露出楊維禎文人的身份，石桌旁有一花瓶，另一個可能是甕，上面還貼了不知為何的封條，頗耐人尋味。總體來看，此畫在人物與松樹的表現上都與吳偉另一幅《子路問津圖》【圖 7】相似，但是後者在造型與線條的掌握上要來的成熟許多。

（二）《歌舞圖》

《歌舞圖》【圖 8】，紙本白描，118.9×64.9 公分，北京故宮博物院藏。本幅無自識和年款，其後有唐寅、祝允明、金暉居士、九華遺士、七一居士、九翁等諸家題跋，作品成於吳偉四十五歲之際。

弘治癸亥三月下旬（1503 年），吳偉與唐寅等人在南京參加了一場歡宴，這場歡宴的主角便是當時年僅十歲的名妓李奴奴。在唐寅的題跋中，將這場宴會比擬為唐明皇時的梨園軼事²⁷：「歌板當場號絕奇，舞衫才試髮沿眉，纏頭三萬從誰索，秦國夫人是阿姨。梨園故事久無憑，閒殺東京寇老綾，今日薛潭重玩世，龍眠不惜墨三升。」²⁸ 薛潭應該就是這場宴會的主人，吳偉的這幅畫可能也是應他而作。

此幅畫全無寫景，總共出現了八位人物，中間正在跳舞的那位便是李奴奴，身材比例近乎誇張的嬌小，與其他七位居高臨下的人物相比，簡直就像是一個任人擺弄的玩物。畫中出現的其他兩位女性，一位手持響板正在伴奏，右側還放了一把阮琴，這位伴奏者似乎有些心不在焉，眼神望向遠處；另一為女子也在低首沈思，她們並沒有將目光集中在李奴奴身上。與伴奏女子同作一張椅子的男客，

²⁷ 唐明皇性喜歌舞之藝，因此選了「梨園」做為提倡歌舞戲曲的活動場所。「梨園」是當時唐朝離宮別殿裡一個種植梨樹的果園，是供帝后、皇親國戚們飲宴、遊戲的地方。李隆基在「梨園」中自選樂師與宮女，集中學習歌舞戲曲，還親加指正。新豐初年，有位叫謝阿蠻的歌女，善跳舞。一日在清元小殿，甯王吹玉笛，唐玄宗打羯鼓，楊貴妃彈琵琶，李龜年吹簫，張野狐彈箏篪，賀懷智打拍子。從早晨到中午歡洽異常，唯有秦國夫人只端坐在一邊觀看。吹完了曲子，玄宗便戲弄秦國夫人：「今日幸得伺候夫人，請賜一幅纏頭。」秦國夫人說：「豈有大唐天子阿姨，無錢用耶？」接著取出三百萬錢「賞賜」給了玄宗。纏頭：古代歌舞女子表演時，以錦纏頭，演畢，客以羅錦綢段相贈之物，便是纏頭。資料參考網站：<http://big5.enet.com.cn/gate/big5/www.enet.com.cn/article/2005/1230/A20051230488489.shtml>

²⁸ 穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 279。

應該就是薛潭，他低頭托腮，眼光雖然落在李奴奴身上，可是卻顯得有些若有所思。最前面側坐的這位男士沒有低頭，目光睥睨下方，其餘兩位則顯得樂在其中。

以筆法來說，固然唐寅以「龍眠不惜墨三升」來稱許吳偉的畫藝，但比起李公麟穩重的線描，《歌舞圖》中的線條顯得更為放縱，這種浪逸的風格或許更適合來描繪南京的歌舞文化。比起《鐵笛圖》中婉轉但缺乏變化的筆法來看，此處的線條不僅有粗細的變化，更以濃淡墨交雜的方式來表現，輕快而有頓挫，人物比例準確，每位人物表情展現各異，代表各自的體會不同。以人物姿態來說，薛潭衣襟開敞，右腳翹在左腿上，左腳還露出半截小腿，他滿臉落腮鬍，看起來就像是位浪蕩的狎客。畫面中還有一位身穿官服戴官帽的男子，透露出在這場盛宴中的觀眾，還包括官僚人士。

如果連畫幅上其他題跋來看，金陵這種奢靡頹廢的歌舞文化，簡直完全呈現在這幅畫中。

春霧濃香滷海棠，樓心初月媚垂楊；未消姑舍峰頭雪，一剪東風一點霜。後伯虎數月漫為續響，恐不免污佛頭耳。枝山。²⁹

翠袖纖纖露玉柔，娉婷十二善箏篴，餘音欲與腸爭斷，咽住秦淮不肯流。金遲居士甚愛李奴奴之音，漫為賦此。³⁰

十歲青樓女，盈盈傍畫屏，共憐歌舞處，疑是彩雲凝。楊葉岸樓頭，鶯聲晚更幽，當筵試歌舞，似欲妒春柔。垂手雲光亂，翻詞白苧鮮，可憐今夜樂，不是五年前。九華遺士。³¹

傾城一笑抵千金，況復司空³²是賞音。舞錦亂翻歌未徹，行雲樓外月樓心。七一居士。³³

²⁹ 同註 28。

³⁰ 穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 279-280。

³¹ 穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 280。

³² 唐劉禹錫，原在京城為官任監察御史，後被降官至蘇州當刺史。當時蘇州有位叫李紳的人，頗有文采曾任司空官職，後罷官還鄉。他非常仰慕劉禹錫的才名，聽說劉禹錫到蘇州任職，找了一天，邀約請劉禹錫到家飲酒，另外，還請了些能歌善舞的歌妓作助興。劉禹錫在酒桌上做了一首詩：「高髻雲鬟宮樣裝，春風一曲《杜韋娘》；司空見慣渾閒事，斷盡江南刺史腸。」意思是這樣豪華的歌舞場面，司空是見慣了，但我這江南刺史卻感到十分激動。司空見慣後來也衍生為成語。

³³ 同註 31。

唇噴玉樹鳳喉香，步鏤金蓮蝶翅揚。若使君王輕瞥見，不移新寵在平陽。虔州髯九翁醉題時。正德戊辰再后伯虎者六歲，而奴奴破瓜久矣！」³⁴

後面的這數段題跋透露出這幅畫可能是數月後或數年後再被拿出來觀賞，又或者可能是李奴奴再被邀請來歌舞助興。這其中又以九華遺士與九翁的題詞最為露骨，女妓的初夜好比商品待價而沽，又好比書畫會被重複品評。從妓年齡之低的情形透露出娼妓業的大盛與女性被物化的程度，男性的觀點與喜好主宰了當時社會的動向與風氣。

(三)《武陵春圖》

《武陵春圖》【圖9】：無年款題識，27.5×93.9公分，北京故宮博物院藏。鈐「小仙」、「次翁」兩印，洞徑居士題跋和徐霖書武陵春傳。

此卷畫的是江南名妓齊慧真的故事，根據徐霖書寫的「武陵春」傳來看：

妓女齊慧真者，號武陵春，自少喜讀書，能短吟五七言絕句，鼓琴自能譜調，遇客不以箏琶取憐。客有強其歌者，歌宋詩餘數闕酬之，客莫之解，多不樂。真自嗟曰：「墮落業境，豈儂本心也。」與江南傅生往來最密，生警敏，亦善吟，締好者五載。生偶以誑誤出戍廣西，真竭其幣資拯之，不得。每寄書，輒以死許。生從戍，真憂惋成疾，不數月遂死。所存有珠璣囊雞肋集傳於人間。

端居生曰：「武陵春一娼家女流，狎客其分內事也。工文翰已為奇絕，而必擇所合者委之，此殆有所見歟。既得其人，遂以死相守，其用情亦矣，假使其出不失身焉，安知其不可以踵李哥哥之跡乎。」

35

照徐霖的記載來看，齊慧真是位能詩賦樂的才女，她雖流落風塵但卻重情重義，與傅生相戀繼之為他憂傷而死，充分展露出娼妓另一面浪漫的風情。吳偉在此幅畫中，將齊慧真置身於一屬於文人的空間內，石桌上的文具與古琴分別代表了徐霖記載中的兩項才藝，石桌旁還有一盆疏梅，這些擺設揭示了她不僅是位歌舞女妓，還兼具詩文曲樂的才華。

³⁴ 同註 31。

³⁵ 穆益勤《明代院體浙派史料》，頁 281。

齊慧真的形象表現為一手支頤，一手握卷，倚坐在石桌旁，低首傷春憐己。手上握卷或許是「傅生之字」，³⁶ 她正在睹物思人，衣紋纖細、清淡流暢，刻畫出她楚楚動人的姿態，與《鐵笛圖》女子形象上的表現，不難看出吳偉筆法上的進步【圖 10】。盆栽、石桌以濃墨鉤邊，線條剛硬頓挫，後再以淡墨皴染，與《鐵笛圖》技法雷同。

《武陵春圖》是為誰畫？目的又為何？從僅存的資料上無法得知。徐霖是南京當地的富豪，他會書畫亦能作曲，所擁有的庭園稱「快園」，喜歡召集妓女齊宴助興。齊慧真生前或許可能參加過他的宴集，但徐霖對她有一定的認識是無疑的，而屬於徐霖交遊圈的吳偉應該也認識她。在這幅畫中所充斥的氛圍並不如《歌舞圖》般放浪，也沒有《鐵笛圖》中女子的婀娜媚態，吳偉替齊慧真塑造的形象如同那些貞德才女，這或許也是齊慧真的心向「墮落業境，豈儂本心也。」但是她兀自浸淫於情感思緒與纖纖嬌憐之姿，或許可能畫家更想捕捉的瞬間。腐敗的社風之下，女子對愛情的忠貞堅持與狎客笙歌不歇的行徑成了一個諷刺的對照，吳偉在這幅畫中多少還注入了一些同情的成分。

（四）《琵琶美人圖》

《琵琶美人圖》【圖 11】：無年款題識，124.5×61.2 公分，美國印第安那波里斯美術館藏。後有孫一元、黃姬水、王仲方題跋。

畫中這位女子畫的是誰無法得知，題跋上來看，孫一元以為是白居易《琵琶行》故事：「囊衣琵琶未上弦，□同花月鬥嬋娟；寂寥空招長門怨，不過潯陽送客船。」，但她也可能僅是吳偉認識的一名女妓，或許是她的遭遇讓人忍不住聯想到的《琵琶行》女主角。在這幅畫裡，這位女子垂首蹣跚獨行，手中緊抱著琵琶猶如那是自己唯一的資產，琵琶以布包起來，女子面容憔悴帶點歲月的風霜，讓人感嘆韶光易逝。對於這些妓女來說，她們唯一的財富就是愉悅男性自己的姿容，而這可以信賴的資本在時間面前卻是那樣的脆弱。

這幅畫上沒有任何一樣布景，只有一位女子孤寂在畫中央。以筆法而言，與前三幅的白描風格有些不同。女子的線條如草書般暢快，有舒緩有轉折，有飛白有凝墨，與旁邊行書略近草書的題款互相呼應。揚起的衣帶與裙擺突顯出她行徑中的動作，飄逸有如風撫。相較於衣紋的逸筆風格，女子面部的表情在細膩的筆觸下，更添一層哀淒之美，緊閉的雙唇與疲倦的眼神讓人感覺她的遭遇似乎不甚愉快。

³⁶ 洞徑居士跋語：「武陵已矣，不復作矣，傅子之字，始有起於思乎，太息太息。」

女子手抱的琵琶似乎隱藏著更多的故事。她是《琵琶行》中年老色衰漂徙江湖的商婦，還是《琵琶記》³⁷中抱琴上京尋夫的趙五娘，抑或只是一名遲暮的歌女？包覆的琵琶又代表了是正欲去下一場歡宴表演，還是已經被別人取代？不論為何，女子的形象是令人動容的哀淒。歡度娼場的吳偉必定看過不少這些年華老去女子的孤寂遭遇，歲月之於她們是最大的阻礙，在此，對於風場女子的同情又再度呈現在吳偉的畫中。

四、結語

吳偉可能是畫史上少數幾位善於處理妓女題材的畫家，他的作品將當時南京的歌舞文化躍然於紙上。石守謙認為，在吳偉之前的白描人物，背後蘊含著莊嚴的人文意義，尤其經常被那些在政治上不得意、隱居以求避世的士大夫所援用。而這種高潔平淡的古典傳統在吳偉筆下轉化為另一種流轉快速的線條，表現的是違背道德傳統下的浪蕩風情人物。倘若從文化史的角度來看，吳偉的放逸畫風並不在於突顯南京的奢靡生活，而是對於吳偉與其交遊圈對這樣風氣的正視與勇於表現。³⁸對於寓居南京本地的文人們對於吳偉的接受度是很高的，否則之後不會繼起一陣「仙」字號的風潮。對於這樣特殊文化的出現，或許更應歸功於當時的南京環境，因為同為明代重鎮的北京與蘇州雖同具有條件卻沒有發展出這樣的文化。

吳偉筆下的女子，在男性所主宰的社會下是那樣努力地活著，獻媚、舞情、傷春或是色衰，這其中所蘊含的生命意趣超乎了古代的女子形象表現。作品反映了明中葉南京縱情享樂的風氣，有時揭示娼妓與狎客間露骨情態；有時傾注真摯的同情，徒寫她們的悲劇宿命。吳偉以其創新的白描風格塑造出另一種深富時代感的繪畫典型。

³⁷ 元高明，寫南戲《琵琶記》，改編自早期南戲《趙貞女蔡二郎》，寫漢代趙五娘和蔡伯喈的故事。蔡伯喈赴京試，中了狀元後，被迫取了牛丞相的女兒為妻。伯喈離家後，五娘任勞任怨，盡服侍公婆，但不久候兩人皆過世。五娘身背琵琶，沿路彈唱乞食，往京城尋夫。最後結局是伯喈攜趙氏、牛氏同歸故里，廬墓守孝。後皇帝卜詔，旌表蔡氏一門。

³⁸ 觀點參照石守謙，《浪蕩之風——中期南京的白描人物畫》，收錄於《國立臺灣大學美術史研究集刊》第一卷，民83年3月，頁50-52。

參考資料

期刊：

1. 皮道堅，〈吳偉研究〉，收錄於《朵雲》10，1986，頁108-130。
2. 高木森，〈明朝新宮廷品味與浙派之建立〉，收錄於《美育》第85期，民86，頁1-12。
3. 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，收入《文史哲學報》40，1993，頁246-291。
4. 石守謙，〈浪蕩之風——明代中期南京的白描人物畫〉，收錄於《國立臺灣大學美術史研究集刊》第一卷，民83年3月，頁50-52。
5. 高居翰，〈〈溪岸圖〉起訴狀——十四項指控〉，《當代》153期，2000年4月，頁67。

專書：

1. Barnhart, Richard. *Painters of the great Ming the Imperial Court and the Zhe School*, pp. 223-249. Dallas, Tex Dallas Museum of Art, 1993.
2. 郎瑛，〈七修類稿〉，《續修四庫全書，子部雜家類1123》。上海：古籍出版社，1995。
3. 余懷，〈板橋雜記〉，《續修四庫全書，史部地理類733》。上海：古籍出版社，1995。
4. 周暉，〈金陵瑣事〉，《筆記小說大觀本十六編(三)》。臺北：新興書局，1977。
5. 陸燦，〈庚巳編〉，《元明史料筆記叢刊》。北京市：中華書局，1997。
6. 顧起元，〈客座贅語〉，《元明史料筆記叢刊》。北京市：中華書局，1997。
7. 穆益勤，〈明代院體浙派史料〉。上海：人民美術出版社出版：新華書店發行，1985。
8. 高居翰，〈江岸送別〉。臺北：石頭出版股份有限公司，1997。
9. 石守謙，〈風格與世變〉。臺北：允晨文化，1996。
10. 石守謙計畫主持、陳葆真共同主持，〈金陵繪畫：中國近代繪畫史區域研究之一〉。臺北市：行政院國家科學委員會，民83。
11. 國立故宮博物院編輯委員會編輯，劉芳如文撰，〈明中葉人物畫四家特展：杜堇、周臣、唐寅、仇英〉。臺北：國立故宮博物，2000。
12. 單國強，〈吳偉〉，《巨匠美術週刊037》。臺北：錦繡出版社，1995。
13. 楊新，〈唐寅〉，《巨匠美術週刊062》。臺北：錦繡出版社，1995。
14. 楊美莉，〈劉松年〉，《巨匠美術週刊066》。臺北：錦繡出版社，1995。
15. G. Willian Skinner，葉光庭等人合譯，〈中華帝國晚期的城市〉。北京：中華書局，2000。
16. 林木，〈明清文人畫新潮〉。上海：上海人民美術出版社，1991。
17. 蕭國亮，〈中國娼妓史〉。臺北：文津，民85。

圖版資料：

1. 單國強,《吳偉》,《巨匠美術週刊 037》。臺北：錦繡出版社, 1995。
2. 黃貞燕,《李公麟》,《巨匠美術週刊 091》。臺北：錦繡出版社, 1995。
3. Barnhart, Richard, "Painters of the great Ming the Imperial Court and the Zhe School; with essays by Mary Ann Rogers and Richard Stanley-Baker," *Dallas, Tex Dallas Museum of Art*, 1993.

圖版



【圖 1】梁楷,《六祖斫竹圖》局部。



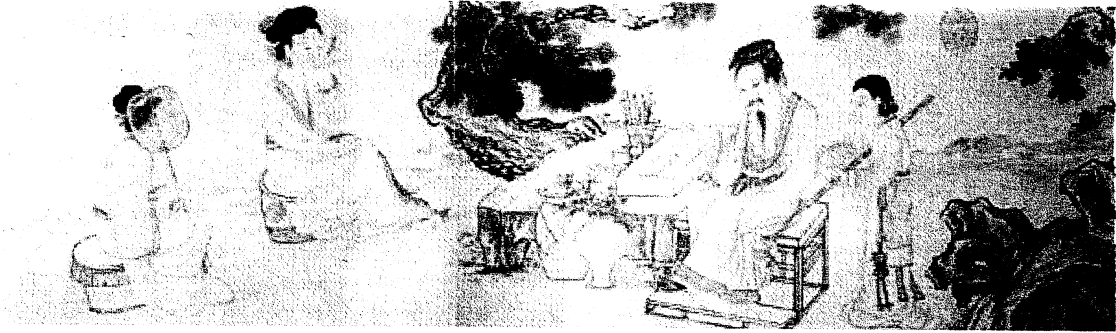
【圖 2】吳偉,《流浪戲團圖》局部。



【圖 4】李公麟,《五馬圖》局部。



【圖 5】吳偉,《鐵笛圖》局部。



【圖3】吳偉，《鐵笛圖》。



【圖6】吳偉，《鐵笛圖》局部。



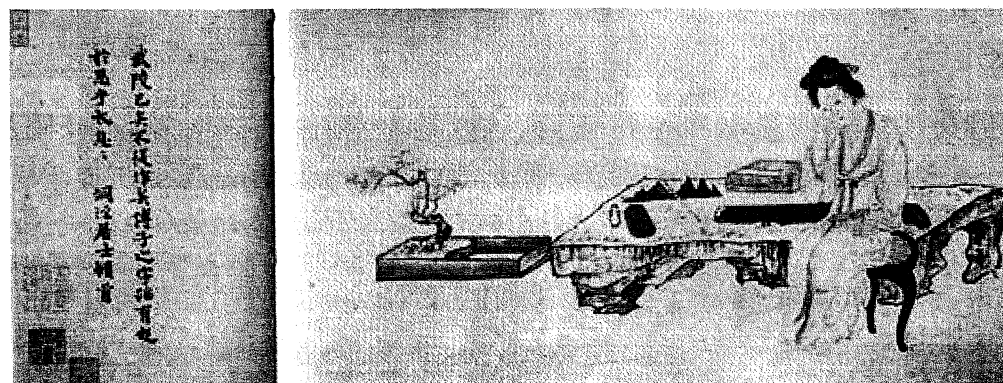
【圖7】吳偉，《子路問津圖》局部。



【圖 8】吳偉，《歌舞圖》。



【圖 11】吳偉，《琵琶美人圖》。



【圖 9】吳偉，《武陵春圖》。



【圖 10】
(左)《鐵笛圖》局部。
(右)《武陵春圖》局部。