

再析 Ellen Johnston Laing, “Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch’iu Ying”

一文中的《擣衣圖》及《美人春思圖》

中央大學藝術學研究所 姜又文

一、研究動機

1996年，長期致力於明代畫家仇英（約1494-1552）¹研究的歐美學者 Ellen Johnston Laing 於 *Archives of Asian Art* 第49期中發表了“Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch’iu Ying”〈仇英描繪的情色主題與浪漫女性形象〉一文。²其中列舉出一些經作者精心揀選、考證過，應為仇英真蹟的人物畫作品，再援引中國文學、歷史等各方面的資料，試圖解讀仇英仕女畫中所隱含的情色象徵與女性形象所代表的意義。含有情色與閨怨意味的作品如：《遠眺圖》³、《修竹仕女圖》⁴、《擣衣圖》⁵【圖1】等，而在情慾的象徵意義之外，對畫中女性形象更進一步提出新見解的作品則是：《持扇仕女圖》⁶、《美人春思圖》⁷【圖2】。

筆者受 Ellen Johnston Laing 一文的啟發，仔細閱讀其研究方法、選用材料與結論之後，對於《擣衣圖》與《美人春思圖》二圖產生更深入探討的興趣，經過多方收集資料與考證，衍生出有別於 Ellen Johnston Laing 所主張的論點。以下將先簡述 Ellen Johnston Laing 於論文中對此二圖的解讀，繼而分別就《擣衣圖》與《美人春思圖》各自提出筆者對其圖像意義與文化背景的析論。

¹ 〔明〕仇英（約1494-1552），字實父，號十洲，江蘇太倉人，後移居蘇州。他出身貧寒，曾經當過漆工，後來拜蘇州畫工周臣（約1460-1535）為師，又與吳中文人唐寅、文徵明結識。並先後受聘至名鑑藏家項元汴（1525-1590）、周鳳來（1523-1555）、陳官等人家中作畫，悉心臨古，畫藝益為精進。

² Ellen Johnston Laing, “Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch’iu Ying,” *Archives of Asian Art* 49 (1996): 68-91.

³ 〔明〕仇英，《遠眺圖》軸，紙本設色，89.5 x 37.3cm，現藏美國波士頓博物館。

⁴ 〔明〕仇英，《修竹仕女圖》軸，紙本設色，88.3 x 62.2cm，現藏上海博物館。

⁵ 〔明〕仇英，《擣衣圖》軸，紙本水墨，95.3 x 28.2cm，現藏南京博物院。

⁶ 〔明〕仇英，《持扇仕女圖》軸，紙本水墨，私人收藏。

⁷ 〔明〕仇英，《美人春思圖》卷，紙本淺設色，20.1 x 57.8cm，現藏國立故宮博物院。

二、「Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying」

中所談的《擣衣圖》與《美人春思圖》

Ellen Johnston Laing 在此篇論文中，為談論仇英仕女畫中隱藏的情色與浪漫意象，曾舉用《擣衣圖》與《美人春思圖》為例。在對《擣衣圖》的敘述中，她徵引了南朝詩人王僧孺（465-522）《擣衣》一詩做為此圖的詮釋，扣合著擣衣寄征人的典故意義，並認為詩文中的「芳汗似蘭湯，雕金闌龍燭。」之句，帶有強烈的性暗示，與圖像中持擣杵的女性形象有所吻合。於是《擣衣圖》裡的擣衣行為，不只是表達了對遠人的思念，那一上一下捶擊動作更暗示了男女歡愛時的肉體交纏。而畫面中描寫的秋天景色，在 Ellen Johnston Laing 看來則象徵著遠人對女性的遺棄，以及美人遲暮的哀愁。她更強調，仇英將擣衣這種日常生活的勞作，賦予了新的情境。圖中缺席的男性角色，更對顯出女主人翁的孤單寂寥，就連一側的梧桐樹，也因發為「吾同」之雙關音義，代表女子企盼出雙入對的心理投射。

《美人春思圖》，據《秘殿珠林·石渠寶笈三編》著錄，其上記載為：「設色畫洛神，雲裙霞裳，迴立波際。」⁸ Ellen Johnston Laing 則反對此說，她從歷代流傳《洛神圖》中的洛神形象著手，歸納出一套圖像中洛神應該具備的「標準配備」，包含：持扇或拂塵、髮飾、衣帶等等，而出現的場景也應符合《洛神賦》中所提，為凌波之上或是雲水之際。為強調《美人春思圖》之形象就是純粹帶有浪漫想像的佳人思春，她更舉元代劉元《司馬才仲夢蘇小小》⁹【圖3】一圖為例，其內容為北宋司馬才仲夢見杭州名妓蘇小小一事，當時蘇小小已逝多年，因此司馬所逢綺夢不止具個人瑰麗之想像，更跳脫時間與空間的限制，反映出現實之外男女邂逅的情愛之境。¹⁰ 於是 Ellen Johnston Laing 將其與宋玉¹¹ 記載於《神女賦》¹² 中描述楚襄王夢會巫山神女的一段做了聯結，認為雖然《美人春思圖》

⁸ 《秘殿珠林·石渠寶笈三編》（延春閣），第四冊，頁 1874-1876。

⁹ 〔元〕劉元，《司馬才仲夢蘇小小》卷，絹本設色，29.2 x 74.7cm，現藏辛辛那提市藝術館。

¹⁰ 蘇小小者，南齊時錢塘名妓也。貌絕青樓，才空士類，當時莫不艷稱。以年少早卒，葬於西泠之塢。芳魂不歿，往往花間出現。宋時有司馬樵者，字才仲，在洛下夢一美人舉帷而歌，問其名，曰：「西陵蘇小小也。」問歌何曲？曰：「《黃金縷》。」後五年，才仲以東坡薦舉，為秦少章幕下官，因道其事。少章異之，曰：「蘇小之墓，今在西泠，何不酌酒吊之。」才仲往尋其墓拜之。是夜，夢與同寢，曰：「妾願酬矣。」自是幽昏三載，才仲亦卒於杭，葬小小墓側。

網路資源：http://sinabooks.sina.com.hk/sinaoriginal/contents/20060810/20060810-001_2.html

（2008年7月5日查閱）

¹¹ 宋玉，戰國時楚人，約生於周赧王二十五年，卒於楚亡之年。因曾任蘭臺令，故亦稱為蘭臺公子。

¹² 周啟成等注釋，《新編昭明文選》（台北：三民書局，1997），頁 761。

裡勾勒了雲霧繚繞之樣，但一則女子形象不若洛神之典型，二則那種立於雲水間的女性形象更符合所謂的「巫山雲雨」之典故，¹³ 加上如此更吻合帶有情色與浪漫意味的「春思」題旨，而《石渠寶笈》中所言，其實是受制於清代在圖象與文學上的道德箝制，才刻意美化過的修改紀錄。

以下將以此二圖為中心，擬從其他的角度與證據來尋求另外的解讀方法，並對照參考 Ellen Johnston Laing 之言，考慮其同異之處。

三、再析《擣衣圖》

(一)「擣衣」的源流與操作

「擣衣」或作「搗衣」、「擣練」，是古代養蠶取絲，製作衣物的一道加工手續。「擣衣」是在製作絲織品過程中，為脫去蠶絲外表附著的一層絲膠，在絲帛經過煮製、浸泡在含有鹼性成分的水中，再用杵舂擣捶打的工作。如此，一方面能使絲帛上的膠易隨漿水析出；另一方面則與現代製絲工業中「攢經」¹⁴ 的原理相似，可使生絲更加平整柔軟而富光澤彈性，¹⁵ 便於著色與縫紉，¹⁶ 其風俗起源依學者考證最早可推自春秋戰國時期。¹⁷ 而實際的操作方式，有「立杵」及「臥杵」兩種。元代王禎《農書》中即記載：「蓋古之女子對立，各執一杵，上下擣練於砧，其丁東之聲互相應答。今易作臥杵，對坐擣之，又便且速易成帛也。」¹⁸ 明代楊慎（1488-1559）則引《字林》云：「直舂云搗。」並解釋為：「古人搗衣，兩女子對立，執一杵如舂米然。今易作臥杵，對坐搗之，取其便也。嘗見六朝人畫搗衣圖，其制如此。」¹⁹ 在王禎的《農書》【圖 4-1~4-2】與明代王圻（1530-1605）所輯的《三才圖會》²⁰ 中，均見女子對立與對坐擣衣的情況。對坐擣衣，或稱「臥杵」，是將長的對杵改良為一端稍細且杵體較短，便於持握的形制，如依王禎與楊慎所言，其好處在於可強化擣衣的便利性與速度。明代的

¹³ 戰國時楚懷王、襄王並傳有遊高唐、夢巫山神女自願薦寢事。見《文選·宋玉·高唐賦·序》、《文選·宋玉·神女賦·序》，巫山雲雨比喻男女歡合。

¹⁴ 即今所謂「絲光處理」，是將綿纖維浸到鹼液中，利用鹼液做侵蝕表面的作用，可以讓棉纖維更有光澤性。

¹⁵ 江亞麗，〈“擣衣砧上拂還來”釋疑〉，《安徽工業大學學報》第 21 卷 6 期（2004 年 12 月），頁 79-80。

¹⁶ 衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉，《中國文哲研究集刊》25 期（2004 年 9 月），頁 25-59。

¹⁷ 李暉，〈唐詩“搗衣”萬象源流考〉，《華東師範大學學報》（2000 年第 2 期），頁 119-123。

¹⁸ 〔元〕王禎，《農書》（文淵閣《四庫全書》，第 730 冊），卷 21，頁 20b。

¹⁹ 〔明〕楊慎，《丹鉛摘錄》（文淵閣《四庫全書》，第 855 冊），卷 3，頁 11b。

²⁰ 〔明〕王圻輯，《三才圖會》（文淵閣《續修四庫全書》，第 1234 冊），器用卷 11，頁 423。

《農政全書》²¹ 中便有雙杵對坐擣練的記載，²²《農政全書》中的附圖【圖 5】，更僅取「臥杵」說明擣衣的工作情形。

雖然文獻上很早便有「擣衣」的紀錄，但是女性集體或大規模的擣衣則與古代兵制有關。西魏大統年間（535-551）創始「府兵制」，隋唐以後兵在軍事人力上亦承襲此。這種兵制的一大特點，即應徵人員的衣服武器均得自理，也就是戎衣自備的意思。所以為遠方的征夫擣練製衣的工作，就落在女性的身上了。²³

擣衣的工作通常在秋夜，其原因參照各方說法有主要三點：一為古時婦女白日多操持家務，少有閒暇，紡織、縫紉遂多在夜晚，藉月光勞作也可節省燈火之費。²⁴ 其二則是布帛染色的時間影響了擣衣的時節，據《周禮·天官·染人》所載：「春暴練，夏燠玄，秋染夏，²⁵ 冬獻功。」²⁶ 秋天是染布的時節，擣衣是染布前後的作業，故也在此時進行。²⁷ 第三點理由則是因為捶擣時，擣杵因與砧石磨擦而產生熱度，需要涼冷的天候助其降溫以免損害到絲帛組織，而春擣過的絲帛其實仍帶有水分，只能以風乾的方式維持平整，倘若曝曬於陽光之下，則會過於迅速乾燥，質感會脆裂，不利於縫製。²⁸ 王禎的《農書》上擣衣插圖中繪有燃燭，表明了一個在夜間擣衣的證據。另外參考古詩文所描寫的擣衣，幾乎也千篇一律在夜晚，如南齊謝朓（464-499）²⁹ 的《秋夜》詩中：「秋夜促織鳴，南鄰擣衣急，思君隔九重，夜夜空佇立。」之句；或是唐代李白（701-762）³⁰ 的《子夜吳歌·秋歌》裡的：「長安一片月，萬戶擣衣聲。」等等，皆清楚描述擣衣是一種在秋夜實施的工作。³¹

既知擣衣皆在秋夜，那又是在什麼地方進行的呢？其實砧杵多置於庭院之中，原因與上述擣衣需在秋夜的某幾點相同，一方面是為藉助月亮的光線，另一

²¹ [明]徐光啟，《農政全書》，收錄於《四庫全書圖鑒》，卷6，頁94。

²² 引自王寧章，〈秋寒月夜話擣衣——從唐伯虎「擣衣圖」說起〉，頁5。

²³ 相關研究參照岑，〈月下誰家砧，一聲腸一絕——擣衣詩原型意象探微〉，《遵義師範學院學報》第6卷第1期（2004年3月），頁28-31。

²⁴ 江亞麗，〈「擣衣砧上拂還來」釋疑〉，頁80。

²⁵ 鄭玄注：「染夏者，染五色，謂之夏者，其色以夏狄為飾。」

²⁶ 《十三經著疏·3·周禮》（台北：藝文印書館，1999），頁128。

²⁷ 涂新林，〈擣衣為何在秋夜〉，《文史雜誌》2006年第5期，頁42-44。

²⁸ 衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉，頁27。

²⁹ 謝朓（464-499），字玄暉，陳郡陽夏（今河南太康縣）人，南朝齊詩人。出身世家大族祖、父輩皆劉宋王朝親重，祖母是史學家范曄之姐，母親為宋文帝之女長城公主，與謝靈運同族，時與謝靈運對舉，亦稱小謝。現存詩二百多首，其中山水詩的成就最高。

³⁰ 李白（701-762），盛唐詩人，字太白，祖籍隴西成紀人，自號青蓮居士。

³¹ 歷來有許多學者針對「擣衣」做了考證與實踐上的研究，本論文限於論述重點的緣故，並未將例證全數徵引，相關的討論可參考陳紹仁，〈「擣衣」不是洗衣〉，《社會科學戰線》1981年第2期，頁325。祁慶富，〈「擣衣」解〉，《社會科學戰線》1982年第1期，頁43。曾平東，〈關於「擣衣」〉，《古漢語研究》2001年第3期，頁65-66。

方面也是在庭中較之在室內更易使絲帛陰乾。而參看南朝詩人謝惠連（397-433）³² 的《搗衣詩》即有：「簪玉出北房，鳴金步南階。櫺高砧發響，楹長杵聲哀。」³³ 之句。櫺，即房檐之意；楹，則是指廳堂前的柱子，此四句明確寫出了女性在庭院中搗衣，砧杵之聲傳繞楹欄的情境。南宋牟益（1178-1242）³⁴ 則據此作了《搗衣圖》【圖 6】³⁵，其中精繪了叢菊、槐木、迴廊、院落，可見女子們搗衣的地點亦是在庭中無誤。唐代王建（約 766-830）³⁶ 的《搗衣曲》中，說明的更加清楚：「月明亭中搗衣石，掩帷下堂來搗帛。」。

參照以上所述，可歸納出幾個關於「搗衣」的操作與人、時、地的內容。即搗衣並非洗衣，而是裁製布料前的一個工序，作法是於砧上持杵捶擊絲帛，以求其平整去膠。而這項工作多為女性所執行，其緣由與歷代兵制極為相關，為遠人製衣是其中一項很重要的動機。搗衣則多在秋天的夜晚，露天或半露天的庭院中進行，操作方式有「立杵」與「臥杵」式兩種，入宋以後因方便性與速度的考量，則以「臥杵」為大宗。

「搗衣」原為一種製衣的工序，是古時婦女平日勞動的項目之一，因其具有許多特定的場景與時節特徵，加上所呼應的社會背景與文化脈絡，「搗衣」遂跳脫了僅作為勞動項目的表面意義，而在文學、藝術等各個層面，生發出多重且豐富的象徵指涉與內涵。

（二）文學與繪畫中的「搗衣」意象

最早以「搗衣」為題的文學創作一般認為是漢代班婕妤的《搗素賦》，³⁷ 唐人王建在其《搗衣曲》前小序云：「班婕妤《搗素賦》曰：『廣儲縣月，暉木流清。桂露朝滿，涼襟夕輕。改容飾而相命，卷雙帛而下庭。於是投香杵，加紋砧，擇鸞聲，爭鳳音。』，又曰：『調無定律，聲無定本。任落手之參差，從風颺之遠近。或連躍而更投，或暫舒而長卷。』蓋言搗素裁衣，緘封寄遠也。」³⁸，可見班姬委婉地表現了深宮女性的孤獨悲涼，雖名搗衣但其真正的旨意則是「宮怨」。而現存最早的作品為東晉曹毗的《夜聽搗衣》詩：「寒興御紈素，佳人理衣襟。冬

³² 謝惠連（407-433），祖籍陳郡陽夏（今河南太康人），南朝宋文學家。

³³ 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》（臺北：華正書局，1984），卷 30，頁 426。

³⁴ 牟益生卒年之考訂，根據翁同文，〈畫人生卒年考〉，《藝林叢考》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁 33-34。

³⁵ 〔宋〕牟益，《搗衣圖》卷，紙本水墨，27.1 x 466.4cm，現藏國立故宮博物院。

³⁶ 王建（約 766-830），字仲初，唐代大歷年間著名詩人，與張籍齊名，世稱張王。所作《宮詞》一百首當時廣為流傳，有《王司馬集》。

³⁷ 班婕妤的《搗素賦》見於唐代歐陽詢（557-641）等人奉敕所撰的《藝文類聚》，雖一般認為是託名之作，其作者與寫作的確切時代雖不可考，但與其近似的內容卻廣見於六朝以來的搗衣詩詞中。

³⁸ 〔唐〕郭茂倩，《樂府詩集》（北京：中華書局，1979），第 4 冊，卷 94，頁 1317。

夜清且永，皓月照堂陰。纖手疊輕素，朗杵叩鳴砧。清風流繁節，回颺灑微吟。嗟此往運速，悼彼幽滯心。二物感余懷，豈但聲且音。」³⁹ 為文者特別留意了進行擣衣的特殊時節與景物，以及工作時姿態動作跟音響效果。以此開始，擣衣在文學中的運用逐漸演化出所謂的「典型」。⁴⁰

經漢魏、六朝直至唐宋，這類題材更形塑一套書寫程式，就是從節令（秋冬，菊槐等植物）、時間（夜色、月光、蟲鳴、晚風）、地點（庭堂），寫到女主角的出現、擣衣的場景，而詩之末尾必歸結於婦女懷念遠戍征人的愁思、閨怨等等意象，秋夜寒庭中的砧杵聲，也就成為一種勾起種種悲涼情緒的載體，「擣衣」凝煉成抒發情思的文學意象，詩文中具有強烈「畫意」的情境想像，更成為日後畫家們以「擣衣」為題創作的靈感來源。⁴¹

誠如前引楊慎所云，六朝時已有「擣衣圖」的繪製，是仕女畫的題材之一。之後歷朝畫過這類題材的畫家包括：晉朝張墨⁴²、南朝宋的陸探微⁴³、南齊劉瑱⁴⁴、唐代張萱⁴⁵、南宋牟益等，上述畫作除張萱《擣練圖》摹本【圖7】⁴⁶與牟益的《擣衣圖》⁴⁷之外，皆已失傳。畫家描繪婦女擣衣，起初雖與在民間采風與紀實方面的農書作用相接近，或者展示女性形象，具有視覺美感與裝飾作用的呈現，但更多的作品則表現在「擣衣」典故的「挪用」上，將文學的深蘊內涵反映在繪畫中，透過象徵性的事物描繪，傳達出情境上的寂寥寒涼與心態上的相思愁蹙。詩意與畫面互相結合、對話，而此意境則在不同的作品中不斷重複、累積。如牟益的《擣衣圖》上錄有謝惠連《擣衣詩》全文，而畫境便是參酌詩意所形構而出的。⁴⁸

然而隨著時代的遞嬗，「擣衣」典故的運用也體現在不同的情境裡。唐宋以後，雖然閨怨與相思仍是主要的基調，但也出現藉此吐露宦海浮沉、思鄉、懷友、期望功成名就等等心情的作品。⁴⁹ 比較沒有隨時間而轉變的，則是不管在「擣

³⁹ [陳]徐陵編，《玉臺新詠》（文淵閣《四庫全書》，第1331冊），卷3，頁9b。

⁴⁰ 歷來多有學者對「擣衣」在文學作品中的運用進行研究，可參考王宜媛，〈創造與因襲——論六朝「擣衣詩」同題之作〉，《文學遺產》1992年第6期，頁37-43。張晚霞、牛繼清，〈南北朝唐代詩歌中的「擣衣」意象的嬗變〉，《淮北煤師院學報》第22卷，第3-4期（2007年7月），頁115-117。朱大銀，〈「砧」與中國擣衣詩及思婦詩〉，《淮南師範學院學報》2001年第4期，頁54-55。

⁴¹ 參看衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉，頁28。

⁴² 《擣練圖》，[唐]張彥遠：《歷代名畫記》（文淵閣《四庫全書》，第812冊），卷5，頁2a。

⁴³ 《擣衣圖》，[唐]張彥遠：《歷代名畫記》（文淵閣《四庫全書》，第812冊），卷6，頁2a。

⁴⁴ 《擣衣圖》，[唐]張彥遠：《歷代名畫記》（文淵閣《四庫全書》，第812冊），卷7，頁4a。

⁴⁵ 《擣練圖》，[宋]《宣和畫譜》（文淵閣《四庫全書》，第813冊），卷5，頁6b。

⁴⁶ 傳[唐]張萱，《擣練圖》卷，絹本設色，37 x 147cm，現藏美國波士頓美術館。

⁴⁷ [宋]牟益，《擣衣圖》卷，紙本水墨，27.1 x 266.4cm，現藏國立故宮博物院。

⁴⁸ 衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉，頁34-43。

⁴⁹ 關於這方面的詳盡研究，可參見張晚霞、牛繼清，〈南北朝唐代詩歌中的「擣衣」意象的嬗變〉，頁115-116。衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉，頁26-34。

衣詩」或是「擣衣圖」中，大部分都是截取了「擣衣」的概念，將其作為烘托氣氛、暗示節令，或是陪襯女性性別角色的背景，實則並非詳實描寫擣衣的工作情節。這種印象式的挪置，擴大了「擣衣」的適用範圍跟喻義。抒情性的語言雖可自由地轉移，但詩人或畫家不管是對於擣衣婦女的「擬作」或「代言」，還是藉此抒發自己主觀的情感經驗，皆不脫一種男性設想的女性聲音，或是以男性為本位的觀察角度，這是很值得關注的一點。

（三）論仇英的《擣衣圖》

如果說張萱的《擣練圖》畫出了宮中女子那種精神豐滿，充滿節奏感與投入勞作的工作情境，牟益的《擣衣圖》則強化了作為閨怨與秋思典故的「擣衣」意象，畫家運用的白描手法有別於張萱敷彩重色的熱鬧形式，清秋院落的寒意與女子淡淡的愁蹙哀怨，便在牟益的畫中揮之不去。作為觀看者的男性畫家，其筆下的擣衣女子雖然姿態、情緒各異，但皆成為畫家心中對此類女性的理想形象。張萱與牟益的畫作均是長卷，以側寫，甚至是帶有窺視的觀看角度，一段一段地將擣衣工作的程序詳實的記錄了下來。

仇英的《擣衣圖》卻以立軸的方式呈現，畫家與牟益相同，運用了白描的手法構圖，但在視覺經驗上，仇英卻將擣衣女性置於觀看的中心焦點，其身軀雖面對擣衣砧，但女子朝右方的臉龐更顯出她若有所思、心不在焉的獨特精神形象。擣衣的女性不再只是分工裡的一個角色，而是從時、地、人物上，強化了秋思閨怨的戲劇性，將擣衣之行為作為襯托與象徵來刻畫人物情態。對照之前對「擣衣」意象的論述，這種片段式概念的運用，或許可以印證仇英所形塑出來的《擣衣圖》在意義上，跟「擣衣」的文學意境有著密切的關連性。

擣衣通常在秋夜，仇英在女子的右後方便清楚地畫上一棵筆直的梧桐，樹幹幾乎就佔了整個畫面三分之二的高度，而這樣的構圖運用在立軸之上，隱約指出了秋高夜寒的空間深度。梧桐，是所謂「一葉知秋」的典故原型，⁵⁰ 和另一張唐寅的《擣衣圖》冊頁【圖 8】，⁵¹ 相較，唐寅細膩地勾勒出秋庭中多棵的梧桐、石磚走道、叢竹等物，以表達擣衣的寫實環境。而仇英則僅以單棵梧桐作為秋天的語彙，運用象徵的手法，打造出寫實與虛構相互交錯的想像空間。

唐寅與仇英的兩張《擣衣圖》雖然在情境上十分相似，也僅以一位女性作為描寫對象，但相較於唐寅畫裡背對的女性身影，仇英畫中的女子卻以那種令人一

⁵⁰ 「動弦別曲，葉落知秋，舉一明三。」，陳湜子《花鏡》載：「立秋是何時？至其一葉先墜。」故有：「梧桐一葉落，天下盡知秋。」之句。

⁵¹ 〔明〕唐寅，《人物山水冊頁》，紙本水墨，共 10 開，每幅皆 38.2 x 63.6cm，此為第七幅「竹桐夜重，仕女擣衣」，藏國立故宮博物院。

目瞭然的正面姿態出現，更加強調了對觀眾的展示性。女子身對石砧，臉卻偏傾右側，狀若有所思，她兩袖彎捲至肘上，左腿盤踞，右腳則在裙下弓起，膝頭正貼著心口處，巧妙的支撐了她為擣衣而前傾的動勢，持著短杵的右手像是懸在砧上好一陣子了，暗示著稍停半晌的工作，是什麼引起了她的注意？或是什麼勾起了她的回憶呢？仇英擅長描寫女性柔弱纖麗的一面，此畫中的女子亦不例外，她削瘦的肩頭上，一條衣帶伶仃地委地而下，在地上拖曳出一個交叉的八字形。不甚合於擣衣工作的裝飾衣帶被細細地描繪入畫，除了表現女子形象的嬌弱之外，也許也暗指了此非真實情境，而是仇英的想像創作。加上根據王寧章先生的研究，由於明代以後棉花紡織的技術改良，棉織品價廉耐用，較絲織品普及於民間，且蠶絲脫膠的程序更為進步，百姓舂擣絲練以縫製衣裳的工作已不若唐宋普遍，所以明代的「擣衣」其實多指捶洗衣物使之乾淨。⁵²

雖然真實的勞動情境已不若以往，但「擣衣」作為一種長期以描寫閨怨的典故，卻仍然在文學藝術中延續了下來。仇英《擣衣圖》所畫並非捶洗衣物的婦女，而是傳統的擣練情境。畫面自然不是即景述實，但畫家既可思情生景，觀看者自然亦能望景而啟情。

在畫面上可清楚的看出，女子正進行的是「臥杵」的擣衣方式，卻只握有一支擣杵。再與另一位明代畫家郭詡（1456-?）⁵³ 的《擣衣圖》【圖 9】⁵⁴ 及唐寅之作相較，發現這些女子皆執單杵，與必須雙人對坐、執雙杵擣衣的臥杵擣衣略有出入。在郭詡的畫中，擣衣工作還尚是兩人合力完成的，但唐、仇所繪女子皆獨自進行擣衣的工作。推測或者是為了更鮮明地體現「孤身」與「閨怨」的主題；或者與郭詡相比，較容易從文學典故中獲得靈感的唐寅與仇英，在畫中隱約賦予了歷代擣衣典故中「獨杵」的意象。擣衣一般是雙人合作，但南朝梁詩僧慧（一作惠）儼卻有《獨杵聽擣衣》一詩：「非是無人助，意欲自鳴砧。向月憐孤影，承風送迥音。疑擣雙絲練，似奏一絃琴。令君聞獨杵，知妾有專心。」⁵⁵ 宋代賀鑄（1063-1120）⁵⁶ 也據此題而有擬作。「獨杵」，突顯的是執意獨力完成擣衣的女子堅決且專一的心意。

⁵² 王寧章，〈秋寒月夜話擣衣——從唐伯虎「擣衣圖」說起〉，頁 12-13。衣若芬小姐在〈閨怨與相思：牟益「擣衣圖」的解讀〉文中曾引用王寧章先生此處的見解，並言：「筆者對照唐寅與仇英的圖作，可知王寧章所言為是。」言下之意是將唐寅與仇英的《擣衣圖》視為「捶洗衣物」之事，關於此點，筆者以為還有待驗證，在此筆者仍以為兩人的《擣衣圖》所繪應為「捶擣絲帛以去膠」的形象，而非洗衣。

⁵³ 〔明〕郭詡（1456-?），明代畫家，字仁宏，號清狂，江西泰和人。善畫山水、人物，與吳偉、杜堇、沈周齊名。畫風簡逸狂放，接近浙派。

⁵⁴ 〔明〕郭詡，《擣衣圖》軸，紙本水墨，藏芝加哥大學藝術陳列館。

⁵⁵ 〔宋〕李燾編，《唐僧弘秀集》（文淵閣《四庫全書》，第 1356 冊），卷 10，頁 11a。

⁵⁶ 賀鑄（1052-1125），字方回，北宋衛州（今河南汲縣）人。其詞內容豐富，風格開朗而多變。詩作的數量頗多，且體裁豐富，是婉約派的重要詞人之一。

依前所述，雖然歷來文學藝術中對擣衣意境的詮釋不盡相同，但環繞著此主題的哀愁之情卻少有改變。我們可再對照仇英《擣衣圖》上皇甫沖、皇甫濂、百泉山人、黃姬水的題詩，發現當時時人對於仇英《擣衣圖》的理解也瀰漫著濃濃的閨怨、別情以及離恨。各家題詩之下，高聳的梧桐樹與女子在比例上產生了極大的視覺落差，女子屈居此中更顯得孤單無依，整個畫面於是營造出一種如夢似幻、虛實迷離的氛圍。

(四) 小結

綜合以上所言，當我們再回頭看 Ellen Johnston Laing 對《擣衣圖》的詮釋時，有幾點問題或許必須再重新考量，其一為王僧孺的《擣衣》其實只是歷代「擣衣詩」中的一篇，而「擣衣」的典故意義卻不斷的隨時轉變，自漢而明清，多有些許不同。加上王僧孺是南朝詩人，詩句所描寫的擣衣操作應仍合屬多人或雙人對立春擣的「立杵」形式，與仇英所繪大不相同。南朝宮體詩受當時的創作環境影響，追求字句堆砌、華藻麗句，意境艷情雖屬正常，但「芳汗似蘭湯，雕金闌龍燭。」究竟有無情色意象的指涉，或僅是作者為文務求詞藻華美的雕琢之句，關於這一點，還需仔細推敲，如欲以詩文作為畫意的詮釋基礎，應該關注的部分還有詩作的創作時代與環境，以及應以全詩意義做為理解，斷章取義或許有些失當。

其二則是仇英《擣衣圖》中之情景，虛構的成分大於日常生活實景的描寫，一來並不強調真正勞作的工作行為；二來在圖像中更流露出畫家主觀的情緒與想像空間。畫中的女性的情感表現因此而隱晦不明，甚至是帶有多重意義，也許是閨怨的寫照；也許是堅貞的矢志，又也許那只是畫家對擣衣形象的理想投射。而今存可見的擣衣圖中皆無男性角色的出現，仇英《擣衣圖》中真有意表達了男性的缺席與遺棄？身處明代的畫家是以記憶中觀人擣衣的畫面作圖，還是僅按著歷來傳統的圖像典型摹構？Ellen Johnston Laing 的論文中，僅引一首王僧孺的《擣衣》詩來詮釋仇英《擣衣圖》，並以情色與慾望作為最終答案，或許在觀點上過於狹隘。筆者以為「擣衣」的象徵意義相當多元；指涉涵義亦隨時代風氣、援用動機而有許多靈活的變化，故在對《擣衣圖》的認知上，應給予更加全面、嚴謹的研究態度。

四、再析《美人春思圖》

(一)《美人春思圖》形式分析

仇英《美人春思圖》卷為一紙本淺設色的人物畫，畫一美人嫣然獨立於亭亭

雲水之間，其身軀朝向正面，而臉龐卻轉向右側，在動勢上是往右欲行，卻又回首顧盼的姿態。她藏在袖中的右手撫頤，左手則輕掐腰際飾帶，纖體婀娜，眉眼含笑，柔軟的衣帶與羅裙被風吹起，恰朝著她脈脈注視的方向輕揚，寫照盡露少女不勝嬌羞之態。仕女衣紋用筆略帶方折，背景的雲霧以淡墨勾勒，水波則以螺青淡染，構圖雖簡，卻取意精謹。

像這類於畫卷之上僅寫一人的構圖方式，與仇英同時代的張靈⁵⁷ 也有類似作品，即《招仙圖》【圖 10】，⁵⁸ 此圖又名《朝仙圖》，畫皓月當空的橋頭處，一清麗女子低眉籠袖悄然佇立。《招仙圖》與《美人春思圖》在構圖與題材方面有些許的類似，足見在當時，這種長卷上單寫一仕女的繪畫方式，並非僅仇英為之。雖然都是對於女性形象的特寫，但令人好奇的是這些畫中女子的身分為何？以及代表何種象徵涵義？據研究，在《招仙圖》後曾錄有唐寅（1470-1523）⁵⁹ 的詠題，在圖上雖被切去了，但從《六如居士補遺》中可查到他為此圖所作的題詩，名為《招仙曲》：「鬱金步搖銀約指，明月垂璫交龍綺。秋河拂樹蒹葭霜，哪能夜夜掩空床。煙中滉滉暮江搖，月底纖纖露水飄。今夕何夕良宴會，此地何地承芳佩。」，顯然，唐寅的詩情與張靈的畫意是完全吻合的。⁶⁰ 在詩文中，我們也嗅出了濃濃的閨怨與女子寂寥孤單之情，《美人春思圖》的題詩裡亦出現極相似於這種意象與比喻的描寫。

（二）存世繪畫中的「巫山神女」及「洛神」形象

學者 Ellen Johnston Laing 對於《石渠寶笈》中將《美人春思圖》記為「洛神」之事提出了她的見解與反對，以為這種記載為一種蓄意的謬誤。她認為《美人春思圖》的涵義不但不符合《洛神賦》中的描述，也與歷代的《洛神賦圖》無涉，所以畫中女子絕非洛神，她於是將此圖與「巫山雲雨」、「高唐神女」等典故相結合，強調畫中的女性暗藏挑逗的姿態神情；身後雲水繚繞的迷離描寫，都和中國神話與志怪小說中那種男子於夢寐交歡神女、芳魂的敘述相符，象徵著情色的強烈暗示。

「巫山雲雨」典出於宋玉《神女賦》、《高唐賦》，有趣的是之後三國時期（西元 220-265）魏文帝曹丕（220-226 在位）之弟曹植（192-232）則以神女、高唐兩賦為原型，創作了《洛神賦》。雖時隔甚久，但題材與意象的挪置與衍生，在

⁵⁷ 張靈，亦屬明代沈、文一脈的吳門畫家。

⁵⁸ 〔明〕張靈，《招仙圖》，紙本水墨，29.8 x 111.5cm，現藏北京故宮博物院。

⁵⁹ 唐寅（1470-1523），明代畫家、文學家。

⁶⁰ 參考河南新華網：

<http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.ha.xinhuanet.com/fuwu/kaogu/2007-12/14/content_11937974.htm>

中國文學與藝術的創作中並不鮮見，當某一種故事的「祖型」成立以後，經過時間與空間的流傳，後代創作者常據此有新詮與傳摹等作，故也累積出一群同一或相關主題的作品。如據 Ellen Johnston Laing 的看法，《美人春思圖》與「巫山雲雨」意象相合，那就讓我們試圖檢視一下歷代流傳書畫中，是否有以「巫山雲雨」為題的畫作存世。

唐代詩人李白在詩中常運用巫山神女的典故，如《感興八首》、《宿巫山》、《古風》等，而他的《觀元丹丘坐巫山屏風》是一首詠畫詩，圖今未得見，李白詩文為：「昔遊三峽見巫山，見畫巫山宛相似。疑是天邊十二峰，飛入君家彩屏裏。寒松蕭瑟如有聲，陽臺微茫如有情。錦衾瑤席何寂寂，楚王神女徒盈盈。高唐咫尺如千里，翠屏丹崖燦如綺。蒼蒼遠樹圍荆門，歷歷行舟泛巴水。水石潺湲萬壑分，煙光草色俱氤氳。溪花笑日何年發，江客聽猿幾歲聞。使人對此心緬邈，疑入嵩丘夢彩雲。」。審李白詩中意旨，了解此圖並不著重於描寫夢會神女之境，可能僅是一風景人物畫，楚王神女之句只因圖寫巫山，才順勢帶出而已。除此之外，目前並未發現有以「巫山夢會」為題所繪製的人物畫作品。

而以《洛神賦》為題的書畫作品，卻可說是難以數計。依陳葆真教授的統計，曾見載于歷代畫錄的《洛神賦圖》至少便有三十多件以上，而目前流傳於各地博物館與私人收藏中的《洛神圖》作品，則也有約三十多件。其中著錄作品與畫家，最早可以上溯至東晉明帝（323-325 在位），最晚則時至近代。⁶¹ 這些作品之間彼此帶有某種傳承及轉摹的關係，而在宋元之後，以單景式構圖的《洛神圖》漸漸取代了之前連續式的全本構圖法，這種構圖常利用單一圖象配上繁簡不一的詩文，來指涉與洛神相關的描述，有時節錄賦文；有時則僅引用洛神賦的典故，題詩畫上。而這種簡化的圖繪表現法，並不表示《洛神賦》的故事日益不受重視，相反的，由於只需於構圖與造形上點出簡易的象徵，使畫家更易於掌握其形象並樂於圖寫，因此成為元、明以降表現《洛神賦》最常見的模式。⁶² 由是考量，仇英的《美人春思圖》恰好符合這種單幅標幟式的構圖法，而在典型的摹寫上，其接觸《洛神賦圖》的機會或許較以「巫山神女」為題的畫作為多。

Ellen Johnston Laing 認為《美人春思圖》中含有某種情色暗示，與文學及圖繪中的洛神形象難以聯結，似乎在理解上，將洛神的形象與情慾象徵分化開來。筆者擬重新檢視《美人春思圖》，從圖象與題詩中著手，推測仇英是以何種形象去形塑《美人春思圖》中的女性身份，以及其後所涵藏的文化品味及隱喻。並證明圖中女性雖然帶有情慾的浪漫特質，但亦可視同為洛神之形象。

⁶¹ 詳細的研究參見陳葆真，〈傳世「洛神賦」故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》第 23 卷，1 期（2005 年 9 月），頁 175-223。

⁶² 陳葆真，〈傳世「洛神賦」故事畫的表現類型與風格系譜〉，頁 198。

(三) 從文學與繪畫中解碼：《美人春思圖》中女性的身分與象徵

把《美人春思圖》人物的服飾裝束跟當時女子之容服相較，其實並無特異之處。如果不是身後勾描的雲霧水波，這女子乍看起來，也不過是當時女性的形貌寫照。但當女性被繪製成畫時，圖像的被觀看性也就隨之彰顯而出了。我們由卷後所錄詩文，可以推知這一卷仕女畫像曾經在明代文人之間傳閱、品賞。

《美人春思圖》這幅長卷雖然不長，但在其後也錄有十三名文士⁶³ 詠畫題詩之作。十三首題詩中，在體例上共有五首五言律詩、七首七言絕句及一首七言律詩。第一首為陸治(1496-1576)⁶⁴ 所作，其後文人所出各詩，或和陸治詩韻；或合詩意，甚至重複使用某些詞彙意義，另創新句。而十三首皆以「春思」為主，大抵上皆先描繪春景，進而鋪寫出某個女性形象，字句在衣飾、神態上多所雕琢，所敘寫的女子身份則近似於一名妓之樣貌，文中除流露著相思、春心、傷離，大多還帶有情色隱喻之刻劃。隱隱點出妓女形象如：「蘇小門前油壁車，⁶⁵ 四娘⁶⁶ 堤畔滿谿花。」(文嘉句)、「文姬名冠世，綽約許誰同。」(黃守曾句)、「吳姬十五顏如花，天涯游子久思家。」(魯治句)。而帶有露骨或隱晦的情慾描寫之句如：「忽聽鶯聲早，⁶⁷ 閨心蕩綠楊。」(沈禹文句)、「花間恨殺鶯啼早，夢斷江頭十二峰。」(張祝句)、「楊柳垂絲春晝長，游蜂逐隊覓花房。」(文彭句)、等等，這些句子中蔓延著濃郁的春意與情色比喻。而這其中，也出現與「洛神」意象相符合的文句：「裙約湘波碧，釵銜翡翠香。」(沈禹文句)、「月似瑤池媚，雲同洛浦妍。」(俞章句)、「彷彿驚鴻態，翩遷舞結風。」(黃守曾句)。

仔細閱讀這些題詩，筆者於是產生一種懷疑，有沒有可能《美人春思圖》中的女性其實是當時的一位名妓，而被仇英在畫裡打造成洛神的形象，並於私交甚好的文人圈中傳閱、品賞。筆者嘗試由明代男性文人的觀看模式與品味研究中著手，尋找是否有將女性，尤其是妓女與神女形象相結合、互作比擬的例證。

⁶³ 其十三人依右而左排列順序為：陸治、沈禹文、文伯仁、文彭、石岳、文嘉、張祝、金用、俞章、黃守曾、劉寅、劉璋、魯治。引首則有周天球題「美人春思」四字篆書。

⁶⁴ 陸治(1496-1576)，字叔平，號包山子，吳縣(今江蘇蘇州)人。

⁶⁵ 蘇小小是南北朝南齊時期錢塘地方的名妓，「油壁香車」是指她生前的座車。油壁車，本指以油壁打造的行車，後來多以此稱妓女所乘之車。

⁶⁶ 猜測其典出南宋洪邁所撰小說《夷堅志》中〈吳四娘〉的故事。《夷堅志》是南宋文學家洪邁竭盡六十年心血和精力編纂的中國最大的一部文言小說集。其對後代文學也產生了很大的影響。元、明、清許多話本和戲曲都從《夷堅志》中取材，明代雜劇傳奇作家直接或間接地接受《夷堅志》影響，改編加工完成一批優秀戲曲作品，大大豐富了明代戲壇。

〈吳四娘〉主要記載臨川貢士張樾赴省試前，在一店中見一女子畫像，上署「四娘」，張樾旅懷淫蕩，注目不釋。援筆書題希望畫中人能今夕入夢與之同床。後張生睡夢中為一自稱卷中之女子喚醒，兩人撫接盡歡，女子將曉告去。後張樾中第，迎娶之妻竟與畫中人無異，時人遂稱奇。

⁶⁷ 典出唐代金昌緒《春怨》：「打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。」

明代，隨著資本主義萌芽的孕育，商品文化市場日漸繁榮，一個特殊的文化現象——以江南地區為中心的青樓文化得以迅速發展。清苕花史所編的《品花箋》可說是中國第一部青樓叢書。⁶⁸ 而在〈名妓藻飾·錦字書〉⁶⁹ 中對妓女規定了最為優美的樣貌與外型，在對體態的形容裡，有「態曰翩鴻，笑曰生春。」這樣的句子。「翩鴻之態」明顯出自《洛神賦》，其時人以形容洛神之辭比擬名妓的美姿美儀，在此可清楚得見。

在繪畫中，我們也找到一幅以洛神形象為妓女寫照的作品。明代丁雲鵬(1547-1628)⁷⁰ 的《洛神圖》卷【圖 11】，⁷¹ 他和仇英一樣都是在長卷上表現單一女性形象，畫面下方部有丁雲鵬的題識：「己酉泊舟楓橋，為非非麗人寫。雲鵬。」，於是我們可以確知此圖乃丁雲鵬為名妓非非之寫照。在丁雲鵬《洛神圖》中之女子著古式的寬袖大袍，披帛輕颺，翩遷獨立行走於水上，儼然是六朝時期顧愷之畫裡的洛神形象。但即使是這樣，畫家還是毫不避諱地將名妓形塑為洛神的樣貌，可見在當時這樣的構圖概念並不足以為奇。往後，至清代華胥的《甄妃晨妝圖》軸【圖 12】⁷² 裡，洛神不再飄忽於天際雲水之間，而是身處華麗的閨房，在椅上蹬起金蓮小腳，儼然是一名眉眼嬌懶、衣衫單薄的青樓女子，畫中處處更充滿艷情氣氛與情慾的暗示。經典《洛神賦》中，那種內斂、矜持而端莊的神女形象，在此蕩然無存。

讓我們回到《美人春思圖》，在對照文學與繪畫中的證據之後，筆者認為仇英《美人春思圖》裡的女性身份，應該是當時吳中的名妓，而她在仇英的筆下，被形構成洛神的形象出現，如此一來，不但其身份與題詩文意中的暗指相吻合，畫面背景的雲霧及水紋的勾描作為洛神的象徵亦顯得合於情理。

(四) 小結

仇英在《美人春思圖》中，確實描繪了女性思春及浪漫的情慾特質，他藉畫名妓之寫照，並將其暗合在洛神的神女形象上，一方面顯現文人對名妓情慾的窺視；另一方面則滿足了男性戀慕女神的遐想。所以，《美人春思圖》中畫的可以是洛神，但亦同樣刻劃了女主人翁的情慾及挑逗的暗示，這兩項概念，是可以並存不悖的，透過這一虛一實的模畫，更增添了觀畫者無限的遐思與想像空間。

⁶⁸ [明]清苕花史編，《品花箋》，明末雋秀閣刊本，此處引用版本為國家圖書館微卷資料。

⁶⁹ 《品花箋·名妓藻飾·錦字書》，新都楊夫人撰。

⁷⁰ 丁雲鵬(1547-1628)，字南羽，號聖華居士，安徽休寧人。工畫人物、佛像，得吳道子法，白描學李公麟，設色學錢選，以精工見長。兼工山水，取法文徵明。

⁷¹ [明]丁雲鵬，《洛神圖》卷，紙本水墨，22.8 x 119.7cm，現藏重慶市博物館。

⁷² [清]華胥，《甄妃晨妝圖》軸，絹本設色，87.1 x 37.2cm，現藏上海博物館。

參考資料

1. 王雲五主編，《萬有文庫叢要·農書（下）》，台北：台北商務印書館，1965。
2. 徐邦達，《歷代流傳書畫作品編年表》，香港：中華書局香港分局，1974。
3. 洪順隆，《從隱逸到宮體》，台北：文史哲，1984。
4. 江兆申，《雙谿讀書隨筆》，台北：國立故宮博物院，1987。
5. 沈從文編著，《中國古代服飾研究》，台北：南天書局，1988。
6. 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》，台北：國立故宮博物院，1989。
7. 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編》，台北：錦繡出版社，1989。
8. 明 王圻輯，《三才圖會》，（景印文淵閣《續修四庫全書》第1234冊），上海：上海古籍出版社，1995。
9. 凌欣欣，《初唐詩歌中季節之研究》，台北：文津出版社，1997。
10. 《中國歷代仕女畫集》，天津：天津人民美術出版社，1998。
11. 陳 徐陵編，清 吳兆宜注，《玉臺新詠箋注》，台北：明文出版社，1998。
12. 李學勤主編，《十三經注疏·3·周禮》，台北：台灣古籍出版社，1999。
13. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京：文物出版社，2000。
14. 毛文芳，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，台北：學生書局，2001。
15. 簡錦玲，《詩情花意：中國花卉事典》，台北：大樹文化出版社，2003。
16. 歸青，《南朝宮體詩研究》，上海：上海古籍出版社，2006。
17. 巫仁恕，《品味與奢華：晚明消費社會與士大夫》，台北：中央研究院，2007。
18. 蕭燕翼編，《中國書畫定級圖典》，香港：商務印書館，2007。

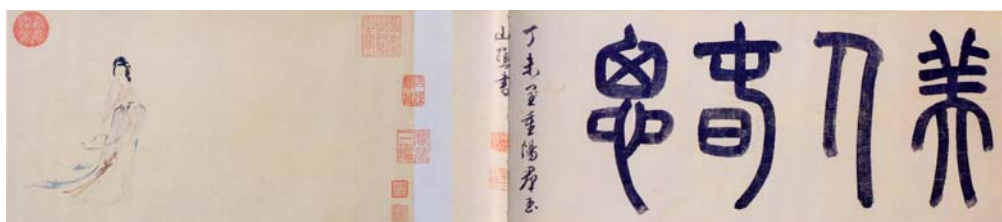
圖版



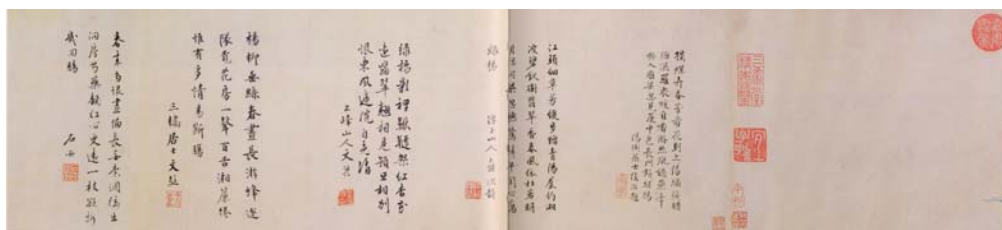
【圖1】明 仇英《擣衣圖》軸



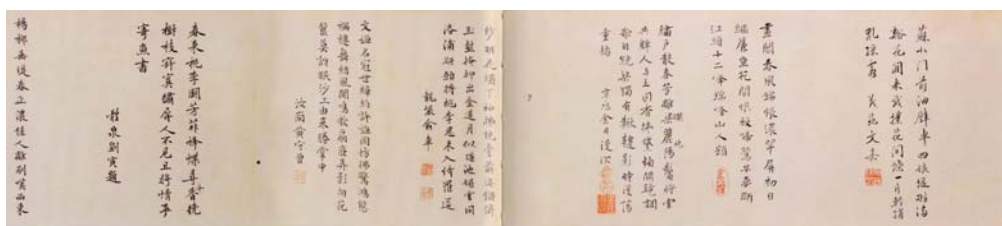
【圖1】局部放大



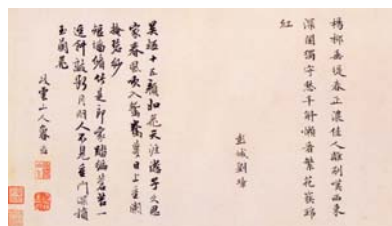
a.



b.

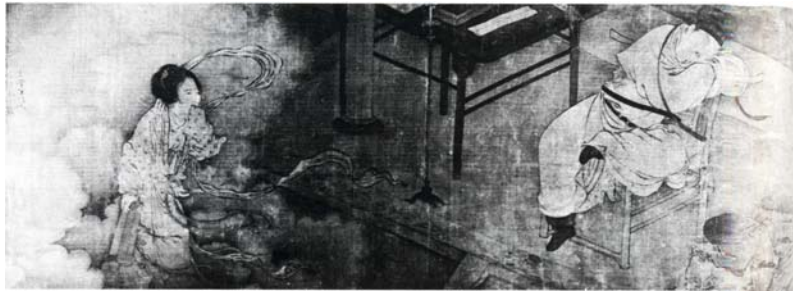


c.



d.

【圖2】明 仇英《美人春思圖》卷（依序為 a~d）



【圖3】元 劉元《司馬才仲夢蘇小小》卷



【圖4-1】【圖4-2】
 元 王禎《農書》附圖

【圖5】明 徐光啟《農政全書》附圖



【圖6】宋 牟益《擣衣圖》卷 局部



【圖7】(傳)唐 張萱《擣練圖》卷 局部



【圖8】明 唐寅《擣衣圖》冊頁



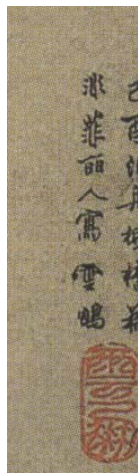
【圖9】明 郭翽
《擣衣圖》軸



【圖10】明 張靈《招仙圖》卷



【圖11】明 丁雲鵬《洛神圖》卷



【圖11】丁雲鵬題款



【圖12】清 華胥
《甄妃晨妝圖》軸

