

---

---

論 著

---

# 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

王 正 華

## 中文摘要

陳洪綬（1598 或 1599-1652）出身浙東世家，雖因科考不順，未能任官，但與當代文士多有往來，為晚明江南士人文化成員之一。明亡後，陳洪綬因生計問題成為職業畫家，留有許多人物畫。這些晚期人物畫作與明亡前的早期作品不同，女人、物品與文士常同時出現於庭園或書齋中，並企圖呈現文士與女人、物品的互動，包括視覺、觸覺與嗅覺等感官的描寫。這些特色在中國人物畫傳統中實屬首見，為人物畫發展中重要的現象，也與晚明社會文化息息相關。

本文遂以此批畫作為中心，一則探究這些作品與晚明關於女人、物品論述的關係，例如《悅容編》、《長物志》、《遵生八牋》、《瓶花譜》等，就結構與內容上，見出陳洪綬晚期人物畫與晚明文士流行論述之關涉。其二是討論這些作品如何追憶晚明士人生活，成為陳洪綬與清初江南文士對逝去歲月的共同回憶。在此生活中，女人與物品佔有極大位置，文士與其互動頻繁，充滿物質性與感官性。簡言之，陳洪綬的作品呈現此一以女

人與物質為基礎的感官文化，實為晚明之重要表徵。

前此關於陳洪綬的研究中，並未注意其晚期畫中女人、物品與文士生活的描述，更未將其作品置於晚明江南士人文化與社會脈絡中討論。本文就陳洪綬的研究而言，實開一新的取徑。再就晚明文化而言，物質性與感官性的提出，也是前人少及之處。

**關鍵詞：**陳洪綬，晚明文化，女人與物品

# **The Late-Ming Culture of Sensibility: Women and Objects in Ch'en Hung-shou's Late Figure Painting (1645-1652)**

Wang Cheng-hua

## **Abstract**

Ch'en Hung-shou (1598 or 1599-1652), despite failing the civil service examination, obtained the status of the literati class and befriended famous writers, scholars, and officials of his time because of his background and education. After the downfall of the Ming dynasty in 1644, Ch'en refused to serve the new regime and earned his living by selling painting in cities close to his native place, Chu-chi of Chekiang. During his professional career from 1645 to 1652, Ch'en continued developing his expertise in figure painting, but with a new style in which women and objects feature prominently in both garden and studio settings as part of literati life. These late paintings of Ch'en Hung-shou highlight the texture, colors, and craftsmanship of the bronze, porcelain, or lacquer objects he wishes to depict through rich coloration and

careful delineation. What is even more unusual and distinctive about these paintings is the depiction of the interaction between the literati figure, the women and the objects surrounding him, including the use of gesturing such as gazing, touching and smelling, all related to sensibility.

This study attempts to investigate the above-mentioned stylistic characteristics in Ch'en Hung-shou's late figure painting in the context of late-Ming discourse on women, objects and that of the related culture of sensibility. First of all, it draws an analogy between Ch'en's paintings and the contemporary writings on women and objects that emerged as a fashion in late-Ming print culture, such as *The Eight Treaties on Life* (*Tsun-sheng pa-chien*) by Kao Lien and *On Appreciating Women* (*Yueh-iung-pien*) by Wei Yung. The similarities include specific views of women and objects, and the active role of women and objects in the daily life of late-Ming literati who were in search of refined senses and tastes. For example, talented women who could read and write were considered both pleasing to the eye and heart as they were able to share more in common with their literati masters. In addition, the late-Ming collectors held that the aesthetic value of bronze lay in its beautiful colors, changed with the passing of time, and not in its inscriptions and shapes, both of which refer to its function in ancient rituals. As such, colors on bronze became the discursive site both in visual and textual materials, in which daily rubbing and gazing were the most important ways to appreciate such an object.

Secondly, notwithstanding his status as a professional painter, Ch'en Hung-shou sold his works through networking with his old friends and received financial support from patrons of a kindred spirit. Moreover, he became very famous in his last days and was highly recognized by the literati or scholar-officials such as Chow Liang-kung (1612-72) and Mao Ch'i-ling (1623-1716). This means that Ch'en Hung-shou had power over deciding

what to paint and to whom he would sell his works, unlike common professionals such as Ch'iu Ying. Thus, this research is intended to propose that Ch'en's late figure paintings represented the collective memory of the literati who faced the transitional chaos of the early years of the Qing dynasty (1644-1911). Through Ch'en's representations of a typical late-Ming literati life in the area of Kiang-nan, they remembered the days passed in the late Ming, of which their interaction with women and objects and the culture of sensibility formed such an essential part.

**Key Words:** Ch'en Hung-shou, late-Ming culture, women and objects

# 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\*

王正華\*\*

## 一、前言

陳洪綬（1598 或 1599-1652），浙江諸暨人，出身世家，先祖三世為官。明亡前，即使科考不遂，家道中落，仍以文士自居，以功名為志。明亡後，因謹守遺民身分，棄絕仕途，轉以賣畫為生。綜觀其一生，陳洪綬曾二次北上入京求取官職，並活躍於諸暨、紹興、杭州一帶，與當時有名士人多有往來；如尊黃道周、劉宗周為師，與張岱家族、祁彪佳家族、周亮工、倪元璽等人熟識，當世聞人陳繼儒並為其家族長輩等。<sup>1</sup> 1640 年代

\* 本文曾二次於正式、非正式的討論會上發表，感謝與會學者與師友的諸多建議，尤其是王鴻泰、馬孟晶二位。對於二位匿名審稿人的寶貴意見，也在此一併致謝。

\*\* 中央研究院近代史研究所助研究員

<sup>1</sup> 關於陳洪綬的生平，見黃湧泉，《陳洪綬年譜》（北京：人民美術出版社，1960）；翁萬戈，《陳洪綬》（上海：上海人民美術出版社，1997），上卷，頁9-45；王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網絡與區域競爭〉，收於《區

初期陳洪綬第二次進京求官時，與當地人物畫家崔子忠並稱「南陳北崔」，逐漸以畫藝知名全國。<sup>2</sup> 由此可知，陳洪綬雖非政界領袖或文壇祭酒，但身為仕宦家族成員，又與當時重要文人互動頻繁，文人身分無疑，也享有全國性聲名。

明亡後的陳洪綬身為職業畫家，畫作數量大增，其中人物畫居多。<sup>3</sup> 這些作品有其特色，與明亡前的人物畫不同。前期之作約可分為四類，或為據文本而來的《九歌》、《西廂記》版畫，或以流傳故事為本的《蘇李泣別圖》、《楊升庵簪花圖》，<sup>4</sup> 也有頗具自況意味的《醉愁圖》，<sup>5</sup> 以及傳統仕女畫科中的《對鏡仕女》等。陳洪綬早期的人物畫作以敘事題材為主，多有故事底本，背景雖不複雜但多樣，畫中人物常見舞臺效果般的肢體語言，或許為了傳達如「蘇李泣別」等濃烈的戲劇意涵。<sup>6</sup>

相對於此，陳洪綬晚期人物畫中雖也見以特定故事為題材的敘事畫作品，如《陶淵明故事圖卷》、《李白宴桃李園圖》等，更多的作品卻著重於描寫文人或婦女生活的片段。<sup>7</sup> 部份作品並未描繪背景，人物如處於抽

域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁330-342。

<sup>2</sup> 見 Wai-kam Ho, "Nan-Ch'en Pei-Ts'ui: Ch'en of the South and Ts'ui of the North," in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol.49, no.1 (January 1962), p. 4.

<sup>3</sup> 陳洪綬的人物畫中繫有確定年代的作品不多，本文大致依照翁萬戈的訂年。見《陳洪綬》，中卷及下卷。

<sup>4</sup> 楊慎，號升庵，明嘉靖朝因「大禮議」事件遷謫雲南，而其風流瀟灑作風不變，曾經「胡粉敷面，作雙丫髻插花」，其後「諸妓捧觴，遊行城市」。楊慎直言的氣節與貶抑後瀟灑的作風成為當代屢屢傳誦的文士典範，見焦竑，《玉堂叢話》，收於《元明史料筆記》（北京：中華書局，1981），卷7，頁246。陳洪綬畫中描繪的正是楊慎在雲南簪花與妓同遊的故事。

<sup>5</sup> 關於此畫與陳洪綬心境的關係，見 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp.107-8.

<sup>6</sup> 關於晚明人物繪畫及版畫中的戲劇身段，見蕭麗玲，〈版畫與劇場：從世德堂刊本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫之特色〉，《藝術學》，期5(1991年3月)，頁145-147；許文美，〈深情鬱悶的女性—論陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫中的仕女形象〉，《故宮學術季刊》，卷18期3(2001年春季)，頁143-148。

<sup>7</sup> Anne Gail Burkus的博士論文中提及陳洪綬晚期繪畫以文士題材最為流行，見“The

象空間；若有場景的描述，也趨向簡單，並有高度的一致性，常出現如石桌、瓶花、書冊、古琴、銅、瓷器等物品，彷彿簡化的庭園或書齋，也是當時文士生活空間的代表。如同此一具有普遍性的場景，畫中男女人物的身分與名字並不確定，陳洪綬要描寫的似乎是某一類型的人物，而非特定的個人。早期人物畫中誇張的姿勢於此緩和，人物動作也較為類同，並未傳達特定的故事內容，反而是男人與女人、人與物品的互動最為明顯。

若以明朝傾覆的 1644 年為分界點，陳洪綬早、晚期的人物畫並非完全斷裂的二個群體，例如：線描風格並未因時而有截然不同的劃分。早期人物畫中也見女人生活片段的描繪，如《斜倚薰籠》、《仕女圖》等，二者並出現晚期人物畫中常見的銅瓶盛花（圖 1）。<sup>8</sup> 然而，二圖中女人與物品同時出現、抽象背景等風格因素固然為晚期人物畫的前導，此一風格在晚期重複出現的原因更為重要，並不能以風格的延續性說明清楚。

由此觀之，陳洪綬晚期人物畫中女人與物品的屢屢出現，確為其風格特色，在人物畫傳統中也稱異數；若置於明清之際江南的時空脈絡中，畫中女人與物品所承載的文化意義更饒富興味，值得深入探討。本文即以陳洪綬晚期人物畫為中心，一則探究晚明關於女人與物品的文化論述如何涉入陳洪綬的作品中，再則討論這些作品又如何成為陳洪綬等明遺民追念、回憶晚明文化的象徵。換言之，本文期望透過這批畫作而呈現晚明江南文人文化，尤其是該文化中極其特別的一面：對於女人及物品的需求與賞玩，以及相織結的感官慾望。

此一角度因為自感官慾望的表達與體驗，審視女人與物品在當時文化中的意義，與歷來學者研究晚明女性或物品的方向有所差異。就女性研究而言，十多年來，藝術史、文學史或歷史學等領域著力於發掘明清之間女

<sup>8</sup> Artefacts of Biography in Ch'en Hung-shou's 'Pao-lun-t'ang chi'" (Ph.D. dissertation, Berkeley: University of California Press, 1987), p. 420.

<sup>8</sup> 《仕女圖》見《陳洪綬》，下卷，圖 24。畫中銅製花瓶未見於現存實物，不知如何命名。若依照《遵生八牘》的描寫，或為「肚大下實」類的花瓶。見高濂著，趙立勳校注，《遵生八牘校注》（北京：人民衛生出版社，1994），頁 611。



圖 1 陳洪綬，《斜倚薰籠圖軸》，紙本設色，129.6 x 47.3cm，上海博物館藏。

性才華的多重表現，<sup>9</sup>並進一步思考此時期男性與女性關係的改變，包括男性正視或獎掖女性寫作或繪畫，因而願意以較平等的方式對待之。明清之間的十七世紀確實是女性才華展露的黃金時刻，與前相比，此期女性識字率激增，留下大量的文學、繪畫作品，扮演創作者、編纂者、歷史書寫者等新的社會角色。<sup>10</sup>文士

<sup>9</sup> 藝術史的研究成果主要集結於二本書中，見 Marsha Weidner, ed., *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1988); Marsha Weidner, ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1990), pp.1-156. 關於文學史研究成果的介紹，見胡曉真，〈最近西方漢學界婦女史研究成果之評介〉，《近代中國婦女史研究》，期2（1994年6月），頁277-85。歷史學相關著作見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

<sup>10</sup> 除了上註所引論著外，可參考胡文楷《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985），其中所列

對於女性才華的肯定也不勝枚舉，更甚者視女性才華的舒展為定義女性的標準之一。<sup>11</sup> 這些關於明清之間女性處境的研究，確實彰顯出當時社會新的氛圍，但是新因素的加入是否全然消解女人被視為物品般慾望對象的社會機制，則需要再思考。

李漁《意中緣》一劇的情節或可說明有才華的女性在當時尷尬的處境。女畫家楊雲友的男性贊助人為了一窺其相貌，遂以測試畫藝為由，要求畫家當場作畫。楊雲友不得已而為之，卻成為男性全面注視的慾望焦點，對其長相上下品評，甚且及於具有性暗示的小腳大小。<sup>12</sup> 作品本為個人的延伸，可以想見的是，閱讀婦女的詩詞，難免對寫作者好奇猜想，如果詩詞中語涉心緒情思或生活細節，更提供男性讀者偷窺的樂趣，所以當時閨秀詩人自焚其稿，以防「內言」出於閨閣之外。<sup>13</sup> 在女性才華受到男性肯定的同時，女性也面臨男性慾望的全面注視，二者並存。

歷來關於物品的研究以美學觀點鋪陳晚明生活的美感經驗，視物品為園林、文房清賞之好，意在討論此種生活中超越世俗的精緻品味及情趣。<sup>14</sup> 左派的研究者則打破此種歷史敘述中難以置信的光潔形象，加入意識形態的考慮，企圖探究文人階級如何運用物品的區分、收藏及論述製造自己階級的優越性。<sup>15</sup> 討論收藏文化可有二個層面，就社會層面而言，一如上述，

十七世紀女性書寫者及編纂者的數量皆遠超出前代。

<sup>11</sup> 見Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers*, pp.143-176. 另見孫康宜，〈婦女詩歌的「經典化」〉、〈走向「男女雙性」的理想—女性詩人在明清文人中的地位〉，李爽學譯，〈論女子才德觀〉，皆收於孫著，《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學出版社，1998），頁65-71、72-84、134-164。

<sup>12</sup> 見李漁，《意中緣》，收於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），卷4，頁386-388。

<sup>13</sup> 見Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers*, pp.96-99；孫康宜，〈論女子才德觀〉，頁137-139；Ellen Widmer, “The Epistolary World of Female Talent in Seventeenth-Century China,” in *Late Imperial China*, vol.10, no.2 (December 1989), pp.24-30.

<sup>14</sup> 例如：曹淑娟，〈晚明性靈小品研究〉（臺北：文津出版社，1988），頁205-241；毛文芳，〈養護與裝飾—晚明文人對俗世生命的美感經驗〉，《漢學研究》，卷15期2（1997），頁109-143。

<sup>15</sup> Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern*

物品的擁有是階級與地位的象徵，也是文化符碼的佔用，但就擁有者的心靈而言，物品同時是個體與外在世界認知、聯繫及認同的一種形式，以物品為媒介，擁有者找到生存的意義。在晚明江南的文人文化中，物品或許不只是階級區分的標準，物品及其所糾結的感官慾望成為一代士人互相辨識、認同的生存意義，也是面臨家國困境時共同的回憶，為當時文化重要的象徵。此一心理層面的角度為理解陳洪綬晚期人物畫中著重的生活場景與物品提供新的可能，值得考慮。<sup>16</sup>

## 二、晚明關於女人與物品的論述

本文在研究方法上，將陳洪綬晚期人物畫視為論述的一種，可與相關的文本並列討論，因此在進入畫作的討論前，本節嘗試引介明清之際眾多關於女人與物品的著作，就書寫與消費的層次，呈現當時相關的論述。

女人與物品（包括動植物、礦物、古代及當代文物）無疑為當時江南文士主要的論述對象，論述之盛誠為書寫文化中令人矚目的現象。文物書寫的基型奠立於宋代以來的博物類書籍，例如關於文房用具的討論，但晚明江南在此一傳統文類的發展中仍扮演重要的角色。數量上的考量自為其一，再者，晚明此類書籍具有生活指導的性質，與文士階層的日常生活緊密結合，並非如前單以物品為中心，品其優劣或論其淵源。<sup>17</sup>更何況，關於女人的論述在晚明的集結出現，確實前所未見。此種流行的論述其後雖在朝代更迭的戰亂中有所中斷，但清初若干文士仍執筆以晚明文本類型討

<sup>16</sup> China (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991).

<sup>16</sup> 關於物品收藏所涉及的社會與心理層面，見William Pietz, “Fetish,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago: Chicago University Press, 1996), pp.197-207; John Elsner and Roger Cardinal, “Introduction,” in Elsner and Cardinal, eds., *The Cultures of Collecting* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), pp.1-6; Jean Baudrillard, “The System of Collecting,” in *The Cultures of Collecting*, pp. 7-24.

<sup>17</sup> 見Craig Clunas, *Superfluous Things*, pp.8-39.

論如何在生活中賞玩女人與物品，李漁是最好的例子。<sup>18</sup>

明清間以女人為書寫對象的文本中，妓女為其大者。這些著作或以等級品第其色，或詳論待妓之道，或記錄一地妓女的生平及特色，<sup>19</sup> 也不乏收錄妓女著作或採集歷來文士詠妓詩作的出版品。<sup>20</sup> 流風所及，連晚明日用類書中，也刻印「風月門」，傳授嫖妓調情之方。今存晚明三十餘種日用類書多收此門，以「風月機關」為題雜引當時其他著作。<sup>21</sup> 這些日用類書多為福建刊刻，輾轉傳抄，割裂拼湊成各門各類。晚明日用類書流傳的範圍與階層難以確定，但因今存版本眾多，且紙質粗麻，印刷不精，內文簡略，文意平近，推測當時該類書籍應廣及各地，識字階層皆可閱讀。<sup>22</sup>

除妓女外，其他階層的女人也是文士書寫的對象，明清之際閨秀婦女詩詞選集大量出現，選刊者正是文人。<sup>23</sup> 再者，關於女人的書寫中，充滿對於女人各式品鑑，自妓女擴及姬妾，甚至還有一般婦女。李漁《閒情偶寄》所言雖以調教理想姬妾為主，仍言及閨秀及貧婦。再加上衛泳之《悅

<sup>18</sup> 見李漁，〈聲容部〉、〈器玩部〉，《閒情偶寄》，收於《李漁全集》，卷3，頁108-154、201-233。

<sup>19</sup> 見江爲霖，《批評出像金陵百媚》，日本內閣文庫藏善本書；朱元亮注，《嫖經》，收入張夢徵編，《青樓韻語》，《中國古代版畫叢刊二編》（上海：上海古籍出版社，1994），第4輯；余懷，《板橋雜記》，收入《藝史叢鈔》（臺北：廣文書局，1976），上冊。

<sup>20</sup> 見張夢徵編，《青樓韻語》；張栩，《彩筆情辭》（臺北：臺灣學生書局，1987）。

<sup>21</sup> 關於今存晚明日用類書版本及內容分類，見吳蕙芳，〈附錄：明清時期各版《萬寶全書》目錄〉，收於氏著《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》（臺北：國立政治大學歷史學系，2001），頁641-659。至於「風月機關」的內容，茲舉一例為示，詳見《新刻搜羅五車合併萬寶全書》，收於酒井忠夫監修，《中國日用類書集成》，第8冊（東京：汲古書院，2001），頁249-266。

<sup>22</sup> 據小川陽一的研究，小說《醒世姻緣傳》中曾提及日用類書，為山東武城一放蕩少年的藏書，與色情版畫、情愛小說並列，由此可見日用類書普及的程度。《日用類書による明清小説の研究》（東京：研文出版，1995），頁43-44。另可見酒井忠夫，〈明代の日用類書と庶民教育〉，收於林友春編，《近世中國教育史研究》（東京：國土社，1958），頁140-151。

<sup>23</sup> 相關書目見胡文楷，《歷代婦女著作考》，附錄一及二。

容編》，二書品鑑女子，自容貌、姿勢，至才藝、學識，甚且包括所居之地、所用之物，可說是無一不在眼下。其中還有時間因素，美人自十五年華，至徐娘半老，皆有可觀處；自初春至隆冬，四季各有情態。二書作者彷彿面對女子，層層觀看，時時品賞，此種結構緊密的敘述象徵當時女人難逃男性以眼光與欲求所織成的網。<sup>24</sup>

再就消費層面而言，文士對於青樓女子的消費不只是身體，更消費一種有女人參與的高雅文化及細緻情色的氣氛。<sup>25</sup> 上述以妓女或閨秀為內容的書籍出版後，也是文士消費的對象。即使傳統上具有鑒戒教化意味的《列女傳》及其插圖，也因版畫精美，加上女性角色感人、容貌可人，反而成為男性讀者賞鑒女人、消費女性形象的一種讀本。<sup>26</sup> 無論是各式書寫，或消費女性身體、氣氛、文本與圖像，晚明文士的種種作為層層建構女人成為牢不可破的慾望對象。

如同女人，明清之間江南文士以物品為書寫對象的文本蔚為當時重要的文類。這些文本不乏內容相似或全然雷同之處，若以現代作者及著作版權觀點觀之，「可信度」值得懷疑。然而，若不拘泥於作者觀，探究作者與作品的相合度，而以知識論述傳播的觀點觀之，則不論各種文本是間接影響或對本傳抄，皆可從中見到論述的形成。在晚明關於物品的著作中，確實可見若干固定的討論對象及論述模式。關於宋瓷及古銅器的討論幾乎處處可見，除了這些頗具價值的文物外，也觸及生活中大小用具，尤其是增添生活情趣的瓶花及香具等。這些著作多半將器物置於生活場景中闡釋其應有的擺設位置、使用時間及賞玩方式，並非將物品藏之高閣密室，純供閒暇時品味欣賞。在瓶花、銅器及宋官窯器的討論上，可見一套論述模

<sup>24</sup> 見李漁，《閒情偶寄》，頁108-154；衛泳，《悅容編》，收於《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1974），第5編，第5冊，頁2772-2778。

<sup>25</sup> 見王鴻泰，〈流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的展開〉（國立臺灣大學歷史學研究所博士論文，1998年11月），頁246-291；〈青樓—中國文化的後花園〉，《當代》，期137（1999年1月），頁16-29。

<sup>26</sup> 見Katherine Carlitz, “The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of *Lienu Zhan*,” in *Late Imperial China*, vol.12, no.2 (December 1991), pp. 117-148.

式，似乎文士間對於器物的適用性及玩賞性已形成共識。<sup>27</sup>

以今日藝術史學界對於古物的瞭解，晚明關於物品的論述所提供的知識並不一定正確，<sup>28</sup> 即使寫作《遵生八牋》的高濂為賞鑒名人，而以《長物志》傳世的文震亨出身吳中名門，世家累代為蘇州風雅的代表。然而，以知識的正確度去判斷作者的文物修養，對探討晚明文化助益不多，更重要的或在於這些論述的形成與內容，以及所代表的文化意涵。<sup>29</sup> 這類論述大量的出現應與晚明的賞玩文化互為因果，若根據內文看來，晚明言論的流傳確實快速，無論是透過蓬勃發展的印刷業或交往密切的文人結社，若干特定論述能通貫不同作者的著作，形成對話之勢。即使科考不順、無以為官的陳洪綬，長期處於浙江一地，也在其若干論著中，顯現對於晚明藝術論述的熟習。<sup>30</sup>

這些論述既代表當時文化中對於物品的慾望，同時也刺激物品的消費。其時，物品既供日常生活之用，也是觀看與賞玩的對象，庭園中造景更不可缺少奇石、異花或天然几榻。<sup>31</sup> 另一種消費方式則是消費關於物品

<sup>27</sup> 例如：屠隆，《考槃餘事》，收於《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1982），第50冊，頁341-2；張謙德，《瓶花譜》，《叢書集成新編》，第50冊，頁354-355；袁宏道，《瓶史》，《叢書集成新編》，第50冊，頁351-353；張應文，《清秘藏》，收入黃賓虹主編，《美術叢書》（上海：神州國光社，1947），初集第8輯，頁197-8；高濂，《遵生八牋校注》，頁518-528、530-534；文震亨著，陳植校注，楊超伯校訂，《長物志校注》（江蘇：江蘇科學技術出版社，1984），頁247-265。

<sup>28</sup> 關於明清之際對於宋瓷認識的誤差，見羅慧琪，〈傳世鈞窯的時代問題〉，國立臺灣大學《美術史研究集刊》，期4（1997），頁110-114。

<sup>29</sup> 對於這些議題已見若干論著，如Judith Zeitlin, “Petrified Heart: Obsession in Chinese Literature, Art, and Medicine,” in *Late Imperial China*, vol.12, no.1 (June 1991), pp. 1-26; Craig Clunas, *Superfluous Things*, pp.134-148.

<sup>30</sup> 見王鴻泰，〈流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的展開〉，頁292-385；王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網絡與區域競爭〉，頁339-353。關於晚明文人的結社與交遊風氣，見郭紹虞，〈明代文人結社年表〉、〈明代的文人集團〉，收於氏著《照隅室古典文學論集》（上海：上海古籍出版社，1983），上編，頁498-512、518-610。

<sup>31</sup> 見Craig Clunas, *Superfluous Things*, pp.116-40; Joanna F. Handlin Smith, “Gardens in Ch'i Piao-chia's Social World: Wealth and Values in Late Ming Kiangnan,” in *Journal of Asian Studies*, vol.LI (1992), pp. 55-81.

論述的各種文字或圖像，讀者層次不同的書籍提供不同的文物知識，高濂與文震亨的著作或為一端，而上述日用類書則處於物品資訊的另一端，提供另一種知識。日用類書的價值少自一錢，多至一兩，與他種書籍相比，遠為低廉。<sup>32</sup> 綜合前述日用類書的流傳區域與階層看來，讀者群應較為普及，不限於家富貴財、問學求仕之輩。即使升斗小民也可在日用類書中，翻閱書畫相關門類，學習觀畫、識畫的祕訣。<sup>33</sup> 這些所謂的「祕訣」雖為真正的收藏家高濂譏諷嘲笑，說出「以之觀畫，而畫斯下矣」等具有階層區分意味的話語，<sup>34</sup> 但文物深入士人及一般人民生活中的現象，可見一斑。

如上所言，女人與物品為明清間江南文士普遍的書寫與消費對象，在不斷的書寫與消費的過程中，女人與物品被編入種種的論述，成為文士主要的慾望需求，而綰結二者的議題即是當時文士對於感官慾望的表達與體驗。藉由與女人、物品的互動，文人在視覺、觸覺與嗅覺等方面體驗新的感官經驗，也追求感官的細緻化。<sup>35</sup> 陳洪綬晚期的人物畫即是此種感官慾望表達的一種形式，而畫中所描繪的感官經驗及於視覺、觸覺與嗅覺，可見其與當時相關論述的密切關連。

<sup>32</sup> 見酒井忠夫，〈明代の日用類書と庶民教育〉，頁140-151；大木康，〈明末江南における出版文化の研究〉，《廣島大學文學部紀要》，卷50特輯號1(1991年1月)，頁103-107；沈津，〈明代坊刻圖書之流通與價格〉，《國家圖書館館刊》，卷85期1(1996)，頁101-118。

<sup>33</sup> 例如：艾南英彙編，《新刻使用萬寶全書》（東京大學藏明崇禎戊辰存仁堂刊本，東京：高橋寫真會社，1977），卷17，頁1上、1下。

<sup>34</sup> 高濂，《遵生八牋校注》，頁553。

<sup>35</sup> 此一議題尚未受到學界重視，僅見三篇相關論著。王鴻泰，〈流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的展開〉，頁417-444；Wai-yi Lee, "The Collector, the Connoisseur and Late-Ming Sensibility," in *T'oung Pao*, vol.LXXXI (1995), pp. 269-302.

### 三、陳洪綬繪畫中的新型女人：才華的肯定與慾望的表露

在進入陳洪綬晚期人物畫的討論前，本節探究陳洪綬早期仕女畫中新的女性典型，以見陳洪綬與「導言」所述十七世紀新的女性觀點的對應關係。透過此一對應關係，可應證陳洪綬對於當時文化氛圍的敏感度，同時也引出歷來人物畫中仕女題材的傳統，以供對照。在對照中觀察陳洪綬作品的新意，而此新意正與晚明新的文化因素息息相關。更重要的是，經由陳洪綬早晚期仕女畫的比較，前言明清之際關於女性觀點的一體兩面，可有清楚的呈現。陳洪綬前期的仕女畫對於女性有正面的描寫，既肯定其才華的表現，也肯定其慾望的表露，與晚期人物畫表達對於女人的感官慾望有所不同，論述的複雜性即可見出。

歷來出現在中國繪畫中的女人多為女仙、妓女、嬪妃或各種身分的棄婦，主題也大致固定，例如：棄婦類當以「班姬團扇」、「修竹仕女」或「琵琶行」三題材為主。「班姬團扇」取材自西漢成帝寵姬婕妤的故事，班女後因失寵於成帝，遂以紈扇入秋見棄為題，作怨詩自喻，相關畫作以唐寅的同名作品最著名。<sup>36</sup>「修竹仕女」的題材來自杜甫〈佳人〉一詩，描寫歷經散亂之苦，又遭逢夫婿離棄的良家女子，結尾二句「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」更是仇英、陳洪綬等同名畫作描繪的重點。<sup>37</sup>眾所周知，「琵琶行」為白居易名作，寫出送客途中偶遇之歌妓年華老去轉徙江湖間的失意感，圖作可見吳偉、郭詡等的作品。<sup>38</sup>

如上所言，晚明文化給予婦女較多的自由，對於婦女的定義加入了「才華」一項。就繪畫作品而言，新的女性角色及文化氛圍的出現也隱然提示某種轉變正在進行。先以「伏生授經」的題材為例：今存最早的同名作品

<sup>36</sup> 詩作見丁仲祜編，《全漢三國晉南北朝詩》（臺北：藝文印書館，1975），上冊，卷3，頁2下。唐寅的畫作一藏於臺北故宮博物院，一藏於上海博物館。

<sup>37</sup> 詩作見蘅塘退士編，金性堯注，《唐詩三百首新注》（臺北：里仁書局，1981），頁12-13。仇英畫作藏於上海博物館，陳洪綬的作品為《雜畫冊》中的一頁，藏於臺北故宮博物院。

<sup>38</sup> 吳偉之作藏於美國 Indianapolis Museum of Art，郭詡的作品在北京故宮博物院。

歸於王維名下，雖然傳稱不確，成畫時間近於王維的年代（圖 2）。此作為一手卷，目前僅剩左半幅，描繪年老孱弱的伏生孜孜不倦地將亡佚的《尚書》寫下示人。<sup>39</sup> 其後，明代中期杜堇的同名畫作除了伏生外，出現伏生的女兒羲娥及接收經典傳授的晁錯二人（圖 3）。<sup>40</sup> 傳王維的《伏生授經圖》已失去的右半幅中，可能即有晁錯的描寫，而且依照畫幅中斷的情形判斷，較不可能出現羲娥，因為在故事的情節中，羲娥輔助伏生傳授經典，應繪於伏生身旁，一如杜堇的構圖。由此觀之，杜堇在此一題材的描繪中加入女性，應為一新的因素。在畫面上藉由羲娥位於伏生及晁錯的中介位置，以及回首觀看晁錯低頭寫經的姿勢，清楚表現出她在經典傳遞中的積極角色。當然羲娥的出現也增加敘事畫的故事成份，多一人物使作品更具敘事性；然而更有趣的是女性在圖像中出現新的角色，與以往仙女、妓女、嬪妃的角色相異，甚至表示女性在正統文化的傳遞中佔有重要的位置。

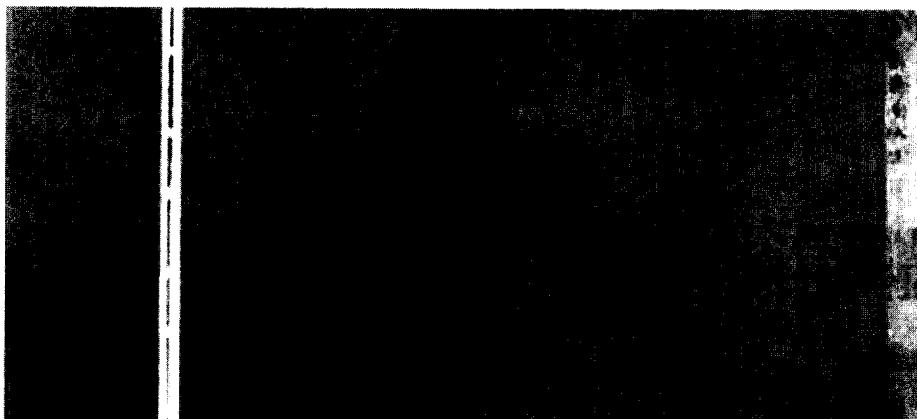


圖 2 (傳) 王維，《伏生授經圖卷》，絹本設色，25.4 x 44.7cm，大阪市立美術館藏。

<sup>39</sup> 今存畫幅的右側有宋徽宗「宣和中秘」官印，美國紐約大都會博物館所藏郭熙的《樹色平遠圖》、北京故宮博物院所藏李公麟的《臨韋偃放牧圖》等手卷畫上也出現此印，然皆位於畫幅中間上方。據此可推斷「宣和中秘」印在徽宗的收藏印系統中應蓋於畫幅中間，而現有的《伏生授經》畫幅正好是原作的一半。

<sup>40</sup> 關於羲娥傳伏生之言以教晁錯一事，不見於《史記》與《漢書》正文中，而見於《漢書》顏師古注。班固，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷88，頁3603。

杜堇的年代為明代中期，但對於「伏生授經」的解釋角度為晚明人物畫家崔子忠接續。崔子忠與杜堇的同名畫作有多點相似，二者均採立軸形式，場景皆發生於庭園，同樣出現一位年輕的女子在伏生身旁，回首望著較遠處的男子躬身於桌上臨寫（圖 4）。

關於女性在文化傳遞中所佔位置的圖像解釋，最引人注目的作品是陳洪綬作於 1638 年的《宣文君授經圖》（圖 5）。此圖為陳洪綬慶祝其姑母六十大壽而作，援引前秦韋逞母宋氏被苻堅封為宣文君後，立講堂授業的故事。在故事中，宣文君家世傳周官之學，幸賴其傳授於生員，周官學復行於世。畫中一老婦人端坐在畫幅上方中間，應是宣文君，臺下兩排成列相對的士人恭敬地聆聽教誨，宣文君四周尚有眾多年輕女子襄助，尤其是其中一人手捧書冊，正往宣文君方向走去。<sup>41</sup>

在知識的傳遞中，伏生的女兒尚屬輔助地位，而宣文君則為主導者。陳洪綬的構圖明顯地宣示女性在知識傳遞中的導師角色，除了以畫中人物位置安排賦予宣文君有如君主般的地位，畫中男性全位於臺下，而女性在臺上，表現出中國傳統繪畫中少見的女尊男卑。再者，以畫中的宣文君比擬自己的姑母，也意味著肯定姑母在家族教育中的地位，正如陳洪綬題跋中所言：「綬思宋母當五胡之時，經籍屬之婦人；今太平有象，而秉杖名義者，獨綬姑爾。敬寫此圖，而厚望於弟紹焉」。

收藏於上海博物館的《斜倚薰籠圖》最能代表陳洪綬早期的仕女畫，此圖約完成於 1639 年，描寫一女人半臥於几榻上，寬大外袍下有一竹籠罩著金屬鴨形薰爐（見圖 1）。婦人頭頸微揚，視線往上，表情若有所思，其上的鸚鵡自鳥架俯身向下。畫幅下方繪一小兒一腳猛力向前想要捉住扇

<sup>41</sup> 關於此一圖作的研究，見 Anne Burkus-Chasson, "Elegant or Common? Ch'en Hung-shou's Birthday Presentation Picture and His Professional Status," in *The Art Bulletin*, vol.LXXVI, no.2 (June 1994), pp.279-300. 另耶魯大學榮譽退休教授班宗華，曾為文論及《宣文君授經圖》與日本美術的關係，見解新穎，頗具見識，值得參考。見 Richard Barnhart, "Some Possible Japanese Elements in the Transformation of Late Ming Landscape Painting," unpublished manuscript, 1999.

上的蝴蝶，其後有一女僕看護。<sup>42</sup>



圖 3 杜堇，《伏生授經圖軸》，絹本設色，147 x 104.5cm，紐約大都會博物館藏。

<sup>42</sup> 據翁萬戈的解讀，小兒以團扇摸蝴蝶，但據筆者的觀察，蝴蝶並非畫中真實存在的蝴蝶，而是扇上的裝飾。



圖4 崔子忠，《伏生授經圖軸》，絹本設色，  
184.4 x 61.7cm，上海博物館藏。



圖5 陳洪綬，《宣文君授經圖軸》，1638年，絹本  
設色，173.7 x 55.6cm，美國克利夫蘭美術館藏。

此圖作部份取材於白居易的閨怨詩〈宮詞〉，詩中有句「紅顏未老恩

先斷，斜倚薰籠坐到明」。<sup>43</sup> 歷來宮詞傳統中不乏類似的描寫，據今日學者的研究，此一詩作類別傳統上描繪宮闈嬪妃或有錢人家的妾婦無奈地想望遠離的愛人，常出現的物象包括鏡子、蠟燭、華麗的薰爐等，而女人所在的空間為與世隔絕的深閨，裝飾富麗，又充滿愛慾暗示。<sup>44</sup> 陳洪綬大致遵循此一描寫閨怨的傳統，畫中出現心有所思而口卻難言的年輕婦人，物品包括價值昂貴的鸚鵡、精工雕琢的鳥架、薰鴨、古沁斑駁的銅壺及盛開爛漫的白芙蓉等，但最大的差別在於畫中小孩的出現及女人表達慾望的主動性。

閨怨詩為了強調棄婦的孤絕與無奈，並不著墨其他人，遑論代表家庭傳承的小男孩。男孩的出現明示畫中婦女具有母親的身份，而中國家庭傳統賦予母親的角色及形象十分單一化。以繪畫作品為例，歷來女人與小孩



圖 6 陳洪綬，《斜倚薰籠圖》，局部。

一起出現的圖作，即使女人並不一定為小孩的母親，皆強調女人保育照顧下一代的母性「天職」。  
<sup>45</sup> 然而《斜倚薰籠》中的女人眼望鸚鵡，沉溺於自己的情思中，全然不顧小孩，尤其是身體誘人弧線的描寫更宣露某種感官

<sup>43</sup> 白居易，〈宮詞〉，見《唐詩三百首新注》，頁342。

<sup>44</sup> Anne M. Birrell, "The Dusty Mirror: Courtly Portraits of Woman in Southern Dynasties Love Poetry," in Robert E. Hegel and Richard C. Hessney, eds., *Expressions of Self in Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 1985), pp.3-30.

<sup>45</sup> 相關畫作見Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp.21-24, 34-35.

上的渴望（圖 6）。再者，小孩以戲劇化的姿勢捉拿蝴蝶，動作粗暴，傳達一種強烈的擁有慾望，與母親的情思相比擬，小孩顯然不知道蝴蝶為扇上的繪畫，對於虛幻的強烈慾望也正象徵母親情思的無可傳言，彷彿只有強烈而主動的慾望可以跨越真實與虛構間不可逾越的界線。

早在 1619 年，陳洪綬於《撫古冊》中的《蝴蝶紈扇圖》即表現出一種中國畫家少見的描繪能力，呈現虛構與真實的混淆性及跨越虛構的慾望，

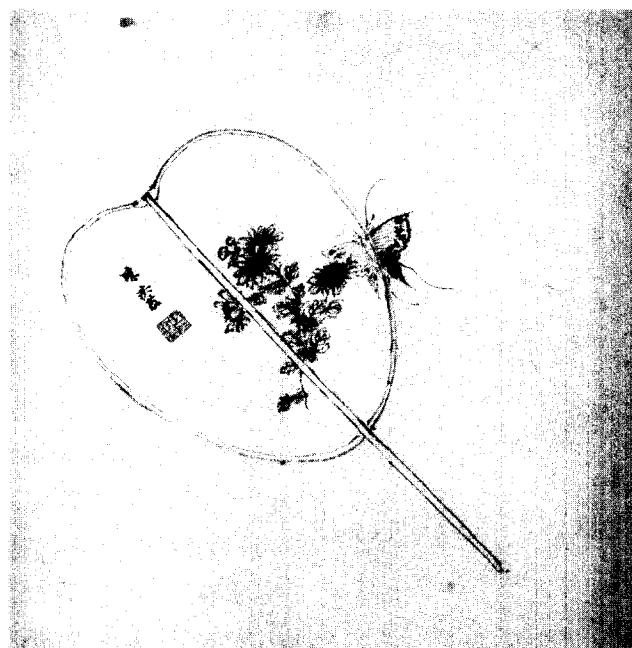


圖 7 陳洪綬，《蝴蝶紈扇圖頁》，《撫古冊》之五，1619 年，紙本水墨，17.8 x 17.8cm，美國翁萬戈私人收藏。

而且與女人有關。畫中的團扇彷彿漂浮於空中，扇上陳洪綬題款的墨菊吸引著蝴蝶，而蝴蝶半隱於紈扇下，半明半暗（圖 7）。就《蝴蝶紈扇圖》作為畫作而言，全幅皆為虛構的藝術，但就其再現層次而言，蝴蝶與紈扇為真，而扇上的墨菊為虛構的藝術。<sup>46</sup> 蝴蝶誤於扇上虛構之墨菊，而觀者也迷惑於陳洪綬《蝴蝶紈扇圖》中又出現陳洪綬所繪之墨菊，多重的

虛構與真實交錯混淆了寫實性繪畫中原本對於真實世界的描寫，所有的物象皆橫跨於真實與虛幻之間。陳洪綬以女人常用的物品連結到真實與虛幻交織混淆的主題，並以蝴蝶追逐墨菊表達一種沉溺於虛構的慾望，甚

<sup>46</sup> 此一解讀作品的角度可見 James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York and Tokyo: Weatherhill, Inc., 1982), p.246.



圖 8 唐寅，《仿唐人仕女圖軸》，紙本設色，145.3 x 65.9cm，臺北國立故宮博物院藏。

至企圖以幻為真。此種主題反覆出現於晚明流行的戲曲《牡丹亭》中，成為敘事賴以進行的主軸：劇中女主角杜麗娘對夢中所見的文士感之深刻，遂相思而死，留下的自畫像又使夢中所見的文士柳夢梅相思難盡，無法釋懷，迷惑於畫中的杜麗娘。最終柳夢梅強烈的慾望促使杜麗娘由死返生，自虛構變真實。<sup>47</sup>

陳洪綬的《斜倚薰籠圖》描寫出女性慾望的主動性及一往行之的強烈度，實為新意。在此之前仕女畫中，女人多屬被動，在款款行移、含蓄優美的姿勢中，順從地接受男性的目光。唐寅二幅描寫唐代名妓李端端的作品即為例證，畫中的男人以欣賞的眼光望著蓮步輕移、默默承受目光的李端端，可想而知的是畫幅外的男性觀者也進行類似的觀賞活動（圖 8）。即使《斜倚薰籠》的畫家為男性，觀者或也為男性，仍然顯示晚明男性對於女性角色及形象的接受包含

<sup>47</sup> 見湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注，《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1963）。

著新的可能，甚至是情慾的主動表達及深陷。

#### 四、陳洪綬晚期人物畫中的女人與物品

##### 1. 女人與物品的類比

若《宣文君授經》及《斜倚薰籠》代表陳洪綬早期人物畫中對於女性新角色及形象的開創，晚期作品中的女人則表現出另一種意涵。初觀 1649 年左右的《吟梅圖》及《授徒圖》，或許以為畫中從事於題詩、賞畫、插花等活動的女人，正是晚明對於才女的描寫，而這二幅畫刻意彰顯女性才華（圖 9、10）。然而細觀之，《吟梅圖》及《授徒圖》中皆出現作為主導者的男性，居於畫幅上方，以尊者的地位面對著居於下首的女人。《授徒圖》的畫名或為今人所添，<sup>48</sup> 原畫上並無題名，以授徒為名似乎將畫中男女關係去性別化，除去兩性間情愛關係的可能性。如資料顯示，陳洪綬的姬妾胡華鬢學畫於陳，<sup>49</sup> 暖昧性與多重關係可能一如《授徒圖》中的男女。尤其是男人以膠著的目光凝視著插花的女人，一如《吟梅圖》中的男人專注地看著石桌上的古銅器，類似的灼熱目光烙下對女人與物品的濃烈慾望。再者，《授徒圖》中男人左手緊握如意，右手碰觸古琴，《吟梅圖》中男人雙手劇烈交叉的手勢，皆加強畫中感官慾望的表達。

女人與物品的互為類比在晚明的文字著作中不乏先例，例如：文震亨《長物志》「賞鑒書畫」一節起首寫道：「看書畫如對美人，不可毫涉粗俗之氣」，<sup>50</sup> 將文士處置書畫的方式比擬成對待美人，強調文士如何與美人般貴重珍奇的物品互動。張岱言及陳洪綬所繪的《水滸葉子》酒牌時，形容其珍貴程度如柳

<sup>48</sup> 翁萬戈，〈陳洪綬〉，上卷，頁82。

<sup>49</sup> 見陳洪綬，〈自笑（其二）〉，《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，1994），頁219。胡華鬢的畫作見《陳洪綬》，中卷，頁320-321。

<sup>50</sup> 見《長物志校注》，頁147。



圖 9 陳洪綏，《吟梅圖軸》，1649 年，絹本設色， $125.2 \times 58\text{cm}$ ，南京博物院藏。



圖 10 陳洪綏，《授徒圖軸》，絹本設色， $90.4 \times 46\text{cm}$ ，美國加州大學柏克萊分校美術館藏。

如是，「必日灌薔薇露，薰玉蕘香，方許解觀」。<sup>51</sup>女人與珍奇物品被視為同類，必須以特定適當的方式與之互動，即是基於皆為文士慾望的對象。

更甚者，衛泳《悅容編》除了在具體文句中將女人比擬為珍貴的植物或食物，就其書寫的方式及內容看來，更有系統地分類女人、描寫女人，一如當時論述物品的寫作。衛泳認為女人「自少自老，窮年竟日，無非行樂之場」，後文則將女人依照年齡、衣著、體態、出現情境等不同細細分類、給予定義，再描寫各類女人宜於男性生活的特質，表達全天、四時、一生皆可玩賞不同女人的慾望。<sup>52</sup>可相比擬的物品論述甚多，茲以高濂《遵生八牋》中對於香的記述為例。先分類，再賦予定義，最後品評優劣，本是基調。更重要的是，高濂以自己的生活為主軸，著重描寫各式香如何與文士生活中各種各類的情境配合。芙蓉等香為高濂稱為佳麗，適於「紅袖在側，密語談私」時，因其「薰心熱意，謂古助情可也」。<sup>53</sup>香與女人互通，皆適於文士生活中某個片段，可營造某種感官的氣氛。

在此種行文中，女人與物品皆被分類、定性與品評，而男人的主體性在描述女人與物品適於生活的特質時屢屢浮現。以男性作者第一人稱的立場發言，被描寫的女人與物品在行文中被編處於被動位置，內文也詳細描述女人與物品可被操控的一面。更何況，對女人與物品叨叨絮絮反覆地分類、定義與描述，正傳達掌握客體對象的慾望。

《授徒圖》中的女人似乎並未察覺到男性主控全局的目光，具有才華的女人反成為男人慾望凝視的焦點，其被動性一如《吟梅圖》中的銅器。在畫中男性撫琴、看書或賞玩古物的文士生活中，女性繪畫、插花的才華適足以愉悅情性。才華只是女人被男性賞鑒、評斷能否進入其生活的一個標準，有如儀容、媚態，並不一定帶給女性獨立自主的地位。此點在清代《胤禛妃行樂圖》中表現的更為清楚，其中第九張描寫一女人手握書冊，位於一層層疊套有如

<sup>51</sup> 見張岱，《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，1982），卷6，頁56。

<sup>52</sup> 衛泳，《悅容編》，頁2772-2778。

<sup>53</sup> 見《遵生八牋校注》，頁595。



圖 11 佚名，《胤禎妃行樂圖軸》之九，絹本設色，184 x 98cm，  
北京故宮博物院藏。

多寶格般封閉複雜的空間。如此的空間造成畫面視線集中於女人身上，位於深閨的女人彷彿是多寶格中被主人珍藏的寶貝，與物品類似（圖11）。即使畫中女人可讀書，其手握書冊擺出的姿勢明顯地為了取悅畫外的觀者，而此觀者即可能為即帝位前的雍正皇帝。<sup>54</sup> 這正是李漁所論關於女人讀書習字的一段文字：「即其初學之時，先有裨於觀者：只需案擁書本，手捏柔毫，坐於綠窗翠箔下，便是一幅圖畫」。<sup>55</sup>

## 2. 特定物品的出現與物質性的描寫

常見於陳洪綬晚期人物畫中的物品乍看並不奇特，無非是文士庭

<sup>54</sup> 關於觀者的考證，見Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion Books, 1996), pp. 220-221.

<sup>55</sup> 見李漁，《閒情偶寄》，頁145。

園、書齋中擺設或賞玩之物，但若參讀明清之間關於物品論述的文字，可知這些物品皆為文士間大量流行到專文討論的物品。奇形怪狀、虬屈多節的天然木頭所製成的几案，可作為書桌放置物品，加上椅墊則成為座椅，出現在《高隱圖》、《吟梅圖》、《授徒圖》、《蕉林酌酒圖》、《醉吟圖》、《調梅圖》等畫中（圖12）。此種几案即為「隱几」，見於多種記載。高濂《遵生八牋》中將之歸於〈起居安樂牋〉，描述可謂詳盡。除了說明其形制，也寫出高濂自己及朋友與「隱几」一物互動的經驗，包括「摩弄瑩滑」、「攜以遨遊」等。<sup>56</sup> 屠隆《考槃餘事》對於「隱几」的敘述與《遵生八牋》雷同，也歸於「起居器服」類，想來為文士生活必須擁有的物品。<sup>57</sup>

瓶花可見於陳洪綬早期的人物畫中，如前引之《斜倚薰籠》、《仕女圖》，以及作於1643年之《飲酒讀書圖》。就《斜倚薰籠》而言，銅壺及白芙蓉出現的閨閣場景與晚期仕女畫不同，而且位置不顯（見圖1）。《仕女圖》中位於前方的仕女手捧銅瓶，內插荷花及荷葉，對於瓶花的描寫及其出現的場景似乎與晚期人物畫相似，但因圖版不清，難以深究。《飲酒讀書》亦然，描寫一文士於書齋中的活動，銅觚中插著梅竹，與晚期人物畫有類似之處（圖13）。

陳洪綬晚期人物畫中瓶花的出現極為頻繁，即使早期少數畫中已有類似作法，也無以解釋。瓶花或出現於文士聚會的庭園、書齋場景中，如《品茶圖》、《高隱圖》、《高賢讀書圖》、《醉吟圖》、《索句圖》等（圖14）；或見於文士與女人共同活動的空間中，如《吟梅圖》、《授徒圖》（見圖9、10）。描寫文士獨處的繪畫中，瓶花也不可缺少，如《張荀翁像軸》、《高士圖》、《玩菊圖》等。仕女畫中也有瓶花，或手托，或置於石几上，如《折梅仕女圖》、《調梅圖》等。除了插於瓶、壺等器皿中的折枝花外，晚期人物

<sup>56</sup> 見《遵生八牋校注》，頁246。

<sup>57</sup> 見《考槃餘事》，卷3，頁343。屠隆一書的寫作年代略晚於《遵生八牋》，內文多處取自《遵生八牋》，見中田勇次郎，〈解說〉，《文房清玩二》（東京：二玄社，1976），頁3-19。文震亨，《長物志》中也以極為相似的文句提到類似的物品，僅稱為「几」。見《長物志校注》，頁229。

畫也常見文士或女人手持折枝花卉，如《攜杖嗅梅圖扇》、《摘梅高士圖》、《折梅仕女》、《撲蝶仕女圖》等（圖 15）。陳洪綬晚期繪畫中的文士及女人似乎浸淫在關於「花」的文化中，生活無花難成。



圖 12 陳洪綬，《蕉林酌酒圖軸》，絹本設色， $156.2 \times 107\text{cm}$ ，天津市藝術博物館藏。



圖 13 陳洪綬，《飲酒讀書圖軸》，1643 年，絹本設色， $100.8 \times 49.4\text{cm}$ ，上海博物館藏。



圖 14 陳洪綬，《品茶圖軸》，約 1645 年，絹本設色，75x53cm，朵雲軒藏。



圖 15 陳洪綬，《摘梅高士圖軸》，絹本設色，119 x 51.7cm，天津市藝術博物館藏。

一如論「隱几」之文，晚明關於瓶花或花卉的文字書寫眾多。在高濂《遵生八牋》、屠隆《考槃餘事》、文震亨《長物志》中，瓶花列為文士生活必須品之一，而張謙德《瓶花譜》、袁宏道《瓶史》則專論瓶花，為單一主題的著作。<sup>58</sup> 袁宏道對於瓶花在生活中的重視，亦可由其齋名「瓶花齋」得知。<sup>59</sup> 《遵生八牋》〈燕閒清賞牋〉中的〈瓶花三說〉與《瓶史》〈卷上〉大致相同，可稱瓶花相關書寫中最有系統的討論，提出瓶花擺設地點、使用花器、插花方式與保存方法等議題。除了提供實用知識外，就賞鑒而

<sup>58</sup> 《考槃餘事》，卷3，頁342，卷4，頁346；《遵生八牋校注》，頁610-636；《長物志校注》，頁41-96、283。《瓶花譜》比《瓶史》寫作時間早，也引用了《遵生八牋》的說法，內容偏向技術層次，見中田勇次郎，〈解說〉，《文房清玩三》（東京：二玄社，1975），頁75-76。

<sup>59</sup> 見袁宏道，〈瓶花齋雜錄〉，收於《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴事業有限公司，1995），子部，第108冊，頁138-143。

言，二書皆認為廳堂宜用銅瓷大瓶，銅者以古銅器最佳，瓷器則以宋官、哥與龍泉等窯為上，折枝花卉以大枝允為適宜，冬季不妨插梅。反之，書齋花器尺寸宜小，可用宋代官、哥、定、龍泉等窯瓷器，古銅觚等小型銅器亦可，無論是瓷是銅，瓶中折枝花僅合瘦巧。除此之外，二書又提出廳堂與書齋插花種類皆不宜過多，忌用有環或葫蘆等瓶，成對亦俗。

高濂與袁宏道心中的讀者可自一段雷同的文字推測：

客曰：汝論僻矣。人無古瓶，必如所論，則花不可插耶？不然。余所論者，收藏、鑒家，積集既廣，須用合宜，使器得雅稱云耳。

晚明商業經濟發達，收藏古物雖非有錢有閒文士階級的專利，商人等新興階級亦積極於收藏活動，但在文士眼中，只不過是真假不分、缺乏品味的「好事家」，稱不上「賞鑒家」之名。<sup>60</sup> 由上引文可見高濂等人寫作的目的在於為收集古物的文士「賞鑒家」提供文化生活的指導，論述著重於閒逸日子裡瓶花所具有的「怡情悅性」性質。因此，強調文士與瓶花的互動，不只是被動地觀賞，還須親自插花，不可假手僮僕。<sup>61</sup> 由此觀之，高濂等人對於古瓶的看法偏向「用」的層次，生活實踐為首務。

再觀陳洪綬晚期人物畫中的瓶花，可見與高濂、袁宏道類似的觀點。畫中白瓷瓶、冰裂紋小瓶、銅瓶出現最多，這些器物雖不一定與今存實物相符，就當時對於宋代瓷器的認識而言，白瓷瓶應指向宋代定窯製品，冰裂紋瓶為官、哥窯。<sup>62</sup> 宋代官、哥窯器的問題為今日陶瓷史上尚未解決的懸案，相關文獻幾乎皆出自明代，尤其是明代中、後期。由這些文獻可見當時對於宋官窯有極高的評價，普遍認為其器最大的特徵為瓷釉開片，即

<sup>60</sup> 「賞鑒家」、「好事家」雅俗之分首見於北宋末年米芾《畫史》，為晚明文人普遍使用，多以諷刺徒有其錢而無其識的富人收藏家。見謝肇淛，《五雜俎》，收於《歷代筆記小說集成》（石家莊：河北教育出版社，1995），第54冊，卷7，頁26上-26下；沈德符，《萬曆野獲編》，收於《元明史料筆記》（北京：中華書局，1997），卷26，頁653-656。

<sup>61</sup> 《遵生八牋校注》，頁611；《瓶史》，頁351。

<sup>62</sup> 明清之間對於宋代官、哥、定窯瓷器的論述，見《遵生八牋校注》，頁530-533。另見古應泰撰，李調元輯，《博物要覽》，收於《叢書集成新編》，第50冊，頁363-364。

冰裂紋，故稱之為「碎器」。賞鑒「碎器」時，器上開片的紋理成為主要的品評對象，流風影響下，冰裂成為當時十分普遍的圖案，廣及墨、書簽及傢具的設計，居家之窗櫺、門牖、牆壁及地磚，亦隨處可見。<sup>63</sup>

畫中常見折枝梅花，而且瓶花種類不雜，最多不過二種。就折枝花與文士生活層面而言，《摘梅高士圖》描寫一文士眼光專注地看著手中持有的梅枝，彷彿十分珍視，其後有一僮僕小心地手捧碎器小瓶，也許正等待主人品賞後的梅枝插入寶貴的瓶中（見圖 15）。此圖呈現晚明文人對於瓶花超越一般喜好程度的癖好，不只單純地觀賞，甚至包括以凝視的眼光塑造梅枝為慾望的焦點，也成為日常生活中提供互動關係的物品。

陳洪綬晚期人物畫中的瓷、銅器代表晚明文士對於古代及當代器物的觀點，不一定符合今日學術研究的了解。例如畫中屢屢出現今存晚明實物所無的器型，一器腹部成圓弧狀，底部削平，口或大或小，瓷、銅皆有。<sup>64</sup>此器型並非陳洪綬個人臆想所得，據《三才圖會》〈古器類〉一項，應為當時所認為的一種古銅器，名曰：「站」。<sup>65</sup>畫中對於銅器描繪的重點也與當時論述相關，無論古今銅器，均著重於銅質的色彩。試以《蕉林酌酒圖》為例，無論畫中腹大平底的「站」是否與實物相合，是否真為古銅器，重要的是陳洪綬以石綠繪出鮮明的片狀銅鏽，表面的色彩為該銅器最引人之處（見圖 12）。在陳洪綬早期以瓶花為對象的圖作中，已見到類似的效果。1622 年《銅瓶插荷圖》以橙黃、橘紅、青綠等明豔的顏色描寫銅質花瓶的表面，1633 年《銅瓶白菊圖》大片石綠及少許橘紅所造成的斑駁感正是銅瓶表現的重點（圖 16、17）。陳洪綬早期繪畫中對於單一銅瓶的呈現在晚期畫中進入文士的生活，成為重要的一環，繼續以鮮明的色彩製造出斑駁銅鏽的時間感。

<sup>63</sup> 見謝明良，〈晚明時期的宋官窯鑑賞與「碎器」的流行〉，收於《第三屆國際漢學會議論文集歷史組》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁437-449。

<sup>64</sup> 最接近的實物為康熙朝的馬蹄尊及太白尊，但時代已晚，圖版見《中國陶瓷史》（北京：文物出版社，1982），頁404。

<sup>65</sup> 見王圻、王思義編集，《三才圖會》（上海：上海古籍出版社，1987），中冊，頁1096。



圖 16 陳洪綬，《銅瓶插荷圖頁》，《早年畫冊》之十二，1622 年，紙本設色，22.2 x 9.2cm，紐約大都會博物館藏。

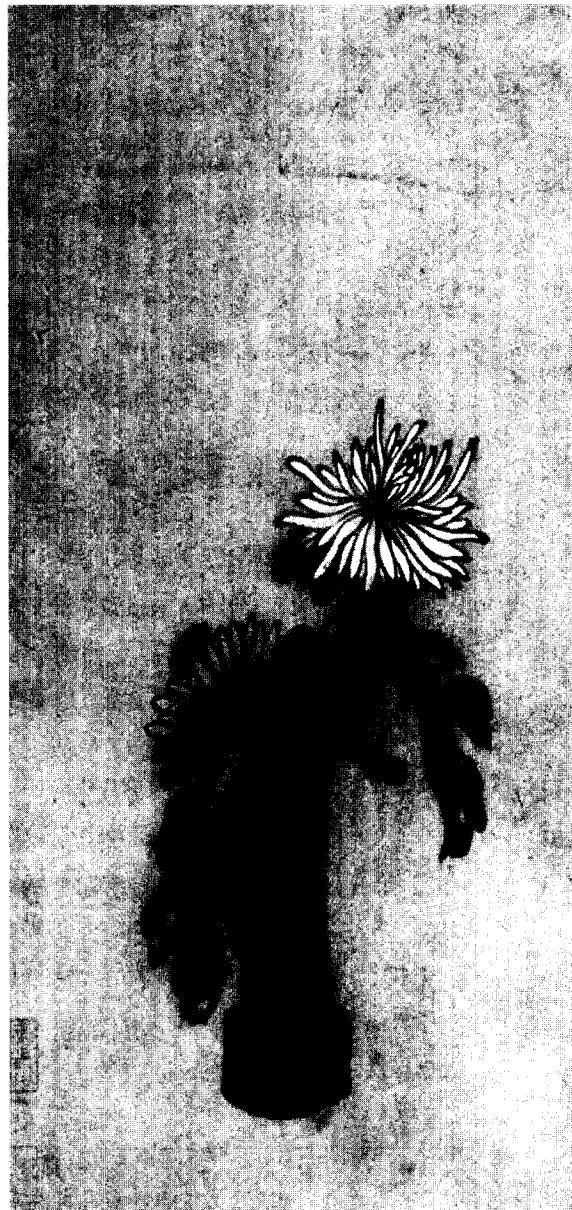


圖 17 陳洪綬，《銅瓶白菊圖頁》，《花鳥圖冊》之八，1633 年，絹本設色，25 x 20.2cm，上海博物館藏。

早在明初，曹昭的《格古要論》對於銅器的論述即以「古銅色」為始，後及於紋樣及款識，討論銅色的篇幅也超過銅器其他的特色。<sup>66</sup> 曹昭認為銅器入土千年銅色純青如翠，入水千年則銅色純綠如瓜皮，另有青綠遍佈、偶見紅色者，以及蠟茶、黑漆色的銅器。未曾入土沁水的傳世銅器其色偏紫褐，點綴硃砂斑。曹昭以銅色為主的銅器論述到了晚明蔚為主流，銅色成為當時欣賞、討論銅器的重點，其重要性遠遠超過器型、紋樣及銘文。高濂《遵生八牋》〈清賞諸論〉中首論古銅色，除了反駁曹昭的錯誤外，也更精細地提出出土及傳世銅器各種顏色出現的原因。<sup>67</sup> 《遵生八牋》以教導如何構築理想生活為主，重點或不在於鑑定，所以自觀賞銅器的角度論述銅器。然而，可稱為鑑賞家的李日華雖然曾自銘文、形制等方面研究家藏之古銅器，<sup>68</sup> 對於銅器的基本論述仍不脫銅色的範疇。除了引述曹昭之語，在李日華為古物所作的評次中，秦漢以前的古銅器值得收藏之處在於「丹翠煥發」。<sup>69</sup> 再者，在晚明筆記類文本中，銅色為關於古銅器的主要知識。<sup>70</sup>

相較於晚明，北宋呂大臨《考古圖》反對的正是以器為玩的態度，而企圖「觀其器，誦其言，形容彷彿，以追三代遺風」。<sup>71</sup> 呂大臨對待古銅器的態度是以史料研究的角度探究銅器與三代典章制度的關係，晚明的論述則強調古銅器因時間造成的表面色澤，並在生活中觀看、玩賞，將古銅

<sup>66</sup> 曹昭撰，王佐補，《新增格古要論》（北京：中國書店，1987），卷6，頁16上-18上。

<sup>67</sup> 《遵生八牋校注》，頁518-520。

<sup>68</sup> 見李日華，《六研齋筆記》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1984），第38編，第8冊，頁359-360。另則李日華對於銅器的鑑定，見其《味水軒日記》（北京：文物出版社，1982），第4冊，頁44下-45上。

<sup>69</sup> 引述曹昭之語見李日華，《六研齋筆記》，頁144。對於古物的評次見李日華，《紫桃軒雜錄》，收於《四庫全書存目叢書》，子部，第108冊，卷4，頁1上-1下。同一記載也見於《味水軒日記》，第8冊，頁4下-5上。

<sup>70</sup> 見《五雜俎》，卷12，頁27下-28上。另張岱在其《西湖尋夢》一書中，也曾提及古銅器銅色，見解與上述諸人一致。見《西湖尋夢》（上海：上海古籍出版社，1982），頁95。

<sup>71</sup> 見呂大臨，《考古圖》，《文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983），第840冊，頁95。

器視為高級消費品之一。<sup>72</sup> 換言之，宋代對於銅器的論述或較近於因歷史研究而來的歷史重建，而晚明雖有時間的感覺，卻對古銅器如何正確地歸於歷史洪流中缺乏興趣。

晚明對於古銅器的論述以銅色為主的傾向也及於當時製造的銅器，由於傳稱為明宣宗朝御製的「宣德爐」風行於晚明，偽作甚多，真偽難辨的程度迄今中國藝術史學界仍無法解決。<sup>73</sup> 在此種對於宣德爐需求大量及真偽混淆的社會情況下，產生關於宣德爐的一套論述，包括製造年代、原因、監造官員、製作原料、過程及器物特徵。此一論述在晚明至十九世紀分別製作的《宣德鼎彝譜》、《宣德彝器譜》及《宣德彝器圖譜》三本偽書中，達到高峰，形成論述系統。<sup>74</sup> 就此一系統對於宣德爐特徵的描述而言，可見以銅色為重點，強調不同原料、火候下銅器發色的不同。<sup>75</sup> 三本偽書中的若干言論亦可見於晚明的筆記書籍中，應為當時對於宣德爐流行觀點的集結，並非完全憑空捏造。例如劉侗與于奕正的《帝京景物略》以相當的篇幅描述宣德爐，著重點也在於銅色，其後並集載當代文士對於宣德爐的歌頌，銅色仍為重心。<sup>76</sup>

無論是古銅器或當代銅器，晚明的論述不討論銅器與歷史上禮儀制度的關係，純就器玩的角度消費銅器，而銅器各種斑駁古舊或光彩耀目的器表顏色成為論述重點，可觀看，可摩弄。<sup>77</sup> 銅器本為中國傳統中最具歷史

<sup>72</sup> Craig Clunas 自研究文震亨《長物志》中得到類似看法，見 *Superfluous Things*, pp. 95-98.

<sup>73</sup> See Rose Kerr, *Late Chinese Bronzes* (London: Victoria and Albert Museum, 1990), pp.19, 27-28, and 35-36; Robert D. Mowry, *China's Renaissance in Bronze: The Robert H. Clague Collection of Later Chinese Bronze 1100-1900* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1993), pp. 82-93.

<sup>74</sup> 關於此三本書的偽造，見 Rose Kerr, *Late Chinese Bronzes*, p.18; Paul Pelliot, “Le Prétendu album de Porcelaines de Hiang Yuan-pien,” in *T'oung Pao*, vol.32 (1936), pp.15-58. 即使就三書中所提及的官員及宦官作一探究，也可發現其虛構性。例如：《宣德鼎彝譜》中言及呂震於宣德三年三月初三日接到太監吳誠傳聖諭撰書，但呂震宣德元年即已去世。《宣德鼎彝譜》中關於呂震奉敕一事見《文淵閣四庫全書》，第840冊，頁1022。

<sup>75</sup> 見《宣德鼎彝譜》，頁1021-1065。

<sup>76</sup> 劉侗、于奕正，《帝京景物略》（北京：北京古籍出版社，1983），頁161-169。

<sup>77</sup> 見《遵生八牋校注》，頁518-528。

意義的器物種類，遠非瓷器或其他金屬器能比，經由上述對於銅器論述的討論，更能彰顯晚明文化的一大特徵，亦即是，物質性昭然。

前述陳洪綬畫中對於銅器色澤及瓷器冰裂紋的細緻描寫，即是對於「物質性」的興趣及表現。此一特點甚至可追溯至陳洪綬最早期的作品，1619年《撫古冊》中的《松梅竹石盆景圖》描寫一盆栽，題材已是物品，描寫方式更具物質性。盆上冰裂紋及盆底卷草紋清晰可見，連修補花盆的痕跡也歷歷分明，而整體盆栽邊緣所匡限出來的物品與物品感十分清楚（圖18）。



圖18 陳洪綬，《松梅竹石盆景圖頁》，《撫古冊》之一。

此種物品感在前引《銅瓶插荷圖》中因為色彩的作用更形清晰（見圖16），而陳洪綬對於不同質材物品的描寫更彰顯物質性及物品感。1635年的《冰壺秋色圖》描繪二種不同質材的瓶花，一為高大挺立的玻璃瓶，一為小巧可愛的瓷瓶，玻璃瓶上還綁著打結的深綠色黑邊織物。對於質材、紋樣、織品及瓶中花卉細緻的描寫，造成二瓶對照的特殊效果，彷彿這些物品具有重大的意義（圖19）。



圖 19 陳洪綬，《冰壺秋色圖軸》，1635 年，絹本設色，倫敦大英博物館藏。

此種戀物的傾向使物品轉而取得類似人的地位，並可取代人。1619 年《撫古冊》中的《妝臺銅鏡圖》描寫四件閨閣用品，分別是銅鏡、髮簪、針黹及枝花，畫中花與鏡的姿態及位置關係令人想起女人照鏡子之姿，花與女人互通，而整幅畫面的意義彷彿指向一不在場的女人（圖 20）。類似

以物為喻而指向人的做法也見於稍晚的《十竹齋箋譜》，其中〈投筆〉一頁以位於書桌上的書冊、硯台及置於地上的筆暗示「投筆」的主題，可是不見人的描寫（圖21）。

在陳洪綬晚期的繪畫中，物品進入男人或女人的生活，不再單獨出現，然而物質性、物品感或戀物的表現仍未消失，只是轉換描述的方式。例如《吟梅圖》中物品眾多，數量超過早期以物品為對象的作品，而且強調各種物品不同的屬性、質材、用途及位置（見圖9）。

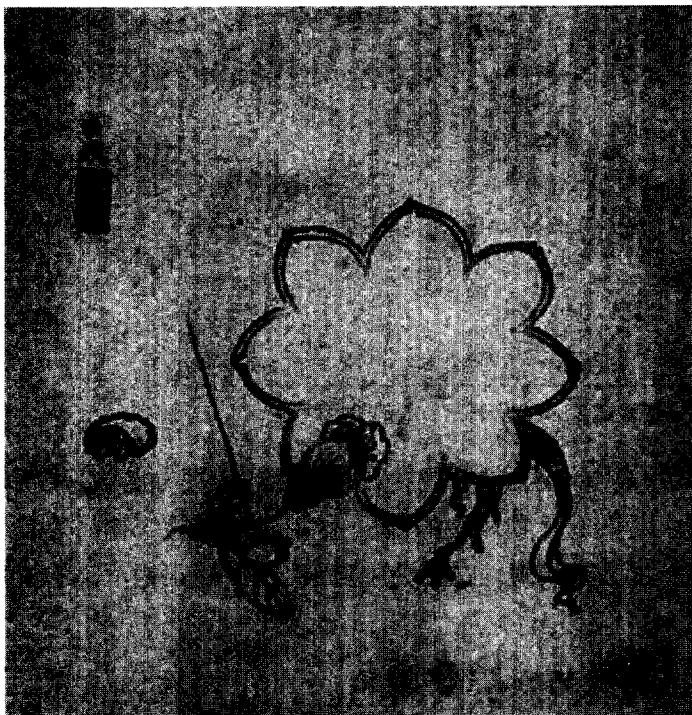


圖 20 陳洪綬，《妝台銅鏡圖頁》，《撫古冊》之十一。

雙環古銅尊青綠沁人，位於石桌右側，純為欣賞用。另一黃色銅爐可能為當代製品，無銅鑄，位於桌面左側，下以鮮紅墊子襯托，有燒香痕跡。畫幅右下方的侍女手捧一白瓷瓶花，插有水仙及梅枝，白粉的作用明顯地指示所繪花瓶的質材。另一飾有突起蕉葉的白瓷水中丞置於「隱几」

上，浮雕紋飾清晰可見。除了這些物品外，畫中尚有硯台、鎮紙、研山及冰裂紋水中丞等，佔有相當大的畫幅，且描繪仔細，顏色鮮明醒目，應是觀畫重點。在《授徒圖》中當代銅鼎、紅漆盒、冰裂紋瓷杯與青瓷茶注並置，質材與器型的對比遠較早期作品豐富，而物品在生活空間中的作用更

是相異點（見圖 10）。類似的作法亦見於他作，可說是陳洪綬晚期人物畫中一大特色。若據陳洪綬友人唐九經在其 1651 年《博古葉子》上的題跋，各葉中物品的種類與總數特別被提及，可見是陳洪綬繪畫作品珍貴之處，也是吸引人的原因之一。<sup>78</sup>

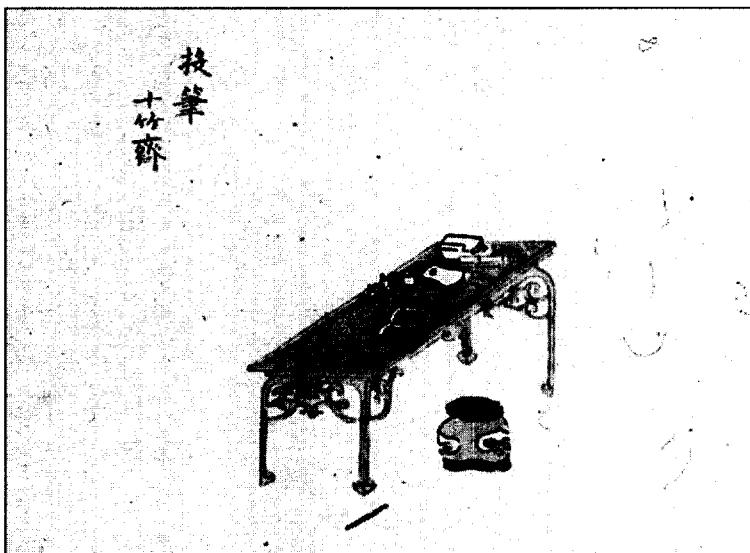


圖 21 胡正言編，《十竹齋箋譜》，〈投筆〉，木刻設色版畫。

在陳洪綬晚期的人物畫中，物品被擺置於人的生活環境裡，被物品環繞的男人、女人與物品產生明顯的互動，經由互動，物品的物質性、物品感及人的戀物心態更為清楚，而且更具體地在生活中實踐出來。這正是下文的重點之一。

### 3.人與物品的互動：感官慾望的表達與體驗

前已提及《吟梅圖》、《授徒圖》及《摘梅高士圖》中文士凝視女人或物品的目光，更深論之，此種專注的眼神具象地描寫出「觀看」的行為及意涵（見圖 9、10 及 15）。在陳洪綬畫中，「觀看」正是晚明文士與女人、

<sup>78</sup> 見《陳洪綬集》，頁420。另在毛奇齡所著的《陳老蓮別傳》中，也特別指出陳洪綬畫物品的方法，可見物品在其畫中的重要性。見《陳洪綬集》，頁591。



圖 22 陳洪綬，《山水人物圖軸》，1633 年，絹本設色，235.6 x 77.8cm，紐約大都會博物館藏。

物品互動的一種方式。在觀看中，女人與物品被編排入被動的位置，物品的物質性與物品感益發彰顯，女人宛如物品般的地位也被確定，二者成為觀看者（文士）戀物的對象，也是慾望的焦點。《吟梅圖》中的古銅尊、《授徒圖》中插花的女人、《摘梅高士》中的梅枝皆因文士的觀看而被賦予物品的感覺，《蕉林酌酒圖》中文士手舉犀角杯、凝神欣賞的動作也繪出「觀看」一事，而犀角杯上細緻花紋所造成的物質性與物品感在觀看中益形清楚（見圖 12）。

陳洪綬早期人物畫中也可見到關於文士視線走向的描寫，但並未具象地繪出「觀看」行為，也未表現出「觀看」的意涵。1633 年《山水人物圖》中的文士頭部上揚，目光向上，未投射至任何具體的物象，彷彿只是隨意地望向林稍（圖 22）。1643 年《飲酒讀書圖》中文士目光投向石桌上的書冊，看書本屬自然，姿勢也十分正常，並非刻意的「觀看」（見圖 13）。與之相較，《吟梅圖》等圖作中文士的目光有具體的投射對象，並非視線散漫地悠遊於空間中，所看之物皆非日常生活自然狀態下歸屬於觀看範疇的物品，如書本、畫作或書法，而是以一種特殊的姿勢表現出人與物相隔一段距離後有意識地凝視欣賞。

再就畫中人物性別而言，除了《眷秋圖》繪出女人看手中菊花的特別姿勢及目光外，其餘畫中的女人即使畫出視線的走向，也不能視為「觀看」。

例如《授徒圖》中二位女子一看著手中插下的梅枝，一看著石桌上的墨竹圖作，皆可說是插花、看畫姿勢所帶來的自然目光。《吟梅圖》中回首看著白瓷瓶花的女人，目光雖固定，仍不見專注凝視之態，與同畫中文士攢眉叉手的姿勢相比，不能等同視之。「觀看」一事似乎多為文士專有。

在中國傳統繪畫中，如此明顯地繪出「觀看」一事誠屬少有，若與前代人物畫相比，更可見陳洪綬晚期人物畫的特殊性。試舉吳偉的《歌舞圖》為例，吳偉為明代中期被歸類為浙派的職業畫家，沉溺於金陵的放蕩，而《歌舞圖》即呈現此一風氣（圖 23）。

<sup>79</sup> 該圖描寫四位文士與二位妓女圍觀年僅十歲的歌舞妓李奴奴跳舞，位居畫幅左方及上方的二位文士凝視被圍在中間的李奴奴，目光充滿慾



圖 23 吳偉，《歌舞圖軸》，1503 年，紙本水墨，118.9 x 64.9cm，北京故宮博物院藏。

<sup>79</sup> 關於此圖與當時南京風氣的關係，見石守謙，〈浪蕩之風—明代中期南京的白描人物畫〉，國立臺灣大學《美術史研究集刊》，期1（1994年3月），頁39-62。

望。即使如此，《歌舞圖》描寫的是歌舞聲色的金陵妓院，而非文士日常生活，著重的是整體浪蕩氣氛的營造，包括構圖、筆描及人物姿勢等，而非「觀看」一事，圖作的意義也不是構築在「觀看」行為及意涵上。相對於此，上述陳洪綬的畫作有意識地繪出「觀看」，並成為文士與女人、物品互動的一種方式。互動下，女人與物品成為文士慾望的對象，而文士也體驗新的感官經驗，享受各式珍貴物品與美麗女子帶來的視覺愉悅。

「觀看」行為的社會化為晚明文化重要的特點，就「公共」層面而言，眾多公共場所提供觀看空間，人們在其中觀看也同時被觀看，仕女競逐衣飾之美即為效應之一。<sup>80</sup> 就文士個人生活領域而言，「觀看」新奇之物所構成的新奇之景也成為集體的追求，當文士階級集體在生活中耗費財力收藏物品，原本私密性的視覺慾望轉成共同的心理需求與文化符號，個人性反而消失。

晚明討論造園的名著《園冶》，即以「觀看」的觀點論述造園設計，重點在於園林提供各式的視覺享受。該書綱領〈園說〉描述各種物品及組合而成的景觀，視覺為尚。<sup>81</sup> 《園冶》並屢屢將園林大小景觀比喻成圖畫，所似者即在於視覺觀看性，一整座庭園自小處至大處無非愉悅眼目，以供文士「觀看」。<sup>82</sup> 高濂將諸種不同的松樹盆景比喻成不同畫家所繪的松樹也是一例，<sup>83</sup> 文震亨則更清楚地在討論居家器具位置安排時，要求「安設得所，方如圖畫」。<sup>84</sup> 前引衛泳《悅容編》刻劃女人的可人性時，以視覺欣賞為主。在李漁《閒情偶寄》對於女人取悅男人系統化的論述中，視覺上的愉悅為首要，而前引李漁形容女人臨窗讀書寫字宛如一幅圖畫，正是最好的說明。

此種集體化的視覺慾望呈現在陳洪綬晚期的人物畫中，除了繪出文士對於女人與物品的「觀看」外，畫中器物的位置疏落有致，各得其位，或

<sup>80</sup> 見王鴻泰，〈流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公共場域的開展〉，頁460-466。

<sup>81</sup> 計成原著，陳植注釋，楊超伯校訂，陳從周校閱，《園冶注釋》（臺北：明文書局，1982），頁44。

<sup>82</sup> 同上，頁36、44、123、205。

<sup>83</sup> 見《遵生八牘校注》，頁231。

<sup>84</sup> 見《長物志校注》，頁347。

正是文震亨所說的「圖畫式」效果。《蕉林酌酒圖》中一小型銅鼎置於右側的隱几平臺上，應是擺飾，為觀賞用，而另一裝酒的銅器則置於文士前方的石桌上，與手中的犀角杯相應（見圖 12）。若與前代描寫文士書齋、庭園生活的作品相比，《蕉林酌酒》中的器物安排較能看出擺設性，彷彿蓄意所為。元代劉貫道《銷夏圖》中與文士身分有關的物品全置於左側の方几上，並無空間佈置的觀念（圖24）。



圖 24 劉貫道，《銷夏圖卷》，絹本設色， $30.5 \times 71.1\text{cm}$ ，美國納爾遜美術館藏。

再就觸覺慾望言之，陳洪綬畫中許多人物皆手握物品，甚至有意識地緊握，早期的人物亦然，如《鴛鴦塚嬌紅記》版畫插圖中的女人。然而，若與前述「觀看」行為的描寫相比，對於「觸摸」行為的描寫，也就是具象地繪出接觸的感覺，則僅見於晚期的人物畫。《授徒圖》中的文士左手握著如意，右手作伸指試探狀，彷彿想要觸摸琴上織物（見圖 10）。更明顯的作品為《文士對菊圖》，畫中文士左手伸出，觸摸位於石桌上花瓶中的菊花，眼神也隨著肢體，傳達出對於菊花極盡欣賞之神情（圖 25）。<sup>85</sup>

陳洪綬晚期人物畫中也繪出嗅覺慾望與行為，《餐芝圖》中文士舉靈芝於鼻邊的姿勢十分明顯，而《攜杖嗅梅圖》更明示嗅花動作（圖 26）。

<sup>85</sup> 翁萬戈稱此作為《淵明對菊圖》，顯然因為畫中的菊花而認為此畫有敘事意味。然而，此種推測不一定正確，並未有其他的母題與陶淵明有關。見《陳洪綬》，下卷，頁187。

再者，陳洪綬晚期的敘事畫《淵明故事圖卷》〈采菊〉一段卻繪出嗅菊的動作，甚至連人物的口鼻也被菊花遮掩，香氣瀰漫之下，似乎顧不得臉面（圖 27）。



圖 25 陳洪綬，《文士對菊圖頁》，絹本設色， $27.3 \times 23.9\text{cm}$ ，私人收藏。

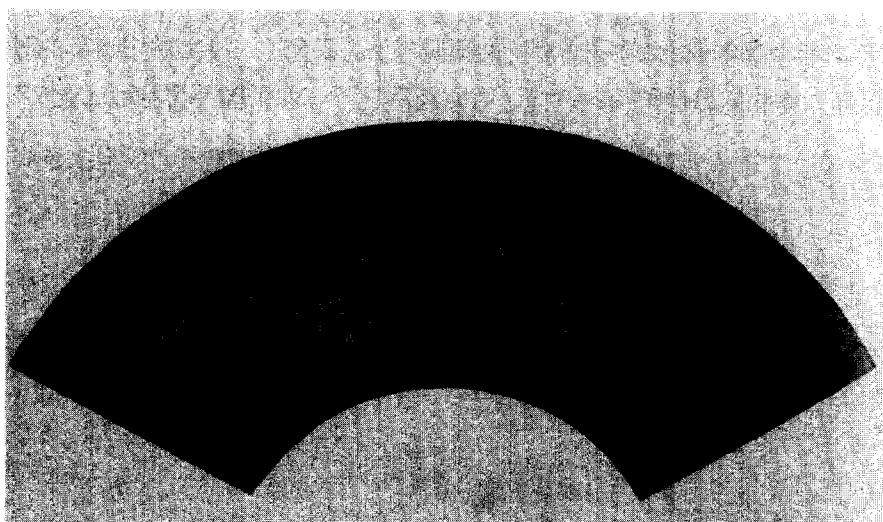


圖 26 陳洪綬，〈攜杖嗅梅圖扇〉，金箋設色，22.2 x 50.7cm，紐約大都會博物館藏。

與視覺慾望相似，觸覺、嗅覺也是晚明文士集體的感官慾望。高濂寫到各式銅器時，強調「摩弄」，寫到隱几時，提及「摩弄瑩滑」，寫到各式香時，細細描述生活中適合不同香味的不同時刻。<sup>86</sup> 李漁賞鑒女人雖以視覺所見姿態、容貌為主，仍有〈薰陶〉一節講述女人如何薰染香氣以討好男性。<sup>87</sup>

總言之，陳洪綬晚期人物畫描寫的是文士生活，然而「生活」不是自然而然因生物性產生的狀態，也不是全天從早到晚時間的流動，更不是今日定義的居家生活。陳洪綬畫中的生活是晚明文士集體創造出來的一種特殊的生存環境與方式，有其社會性、階級性與制約性，其中隱含著某些生活條目，以此調節、掌控時間與空間。陳洪綬晚年的畫作《隱居十六觀》描寫的即是身為隱士，生活中必須有的條目性活動，如杖菊、澣硯、寒沽及問月等。因此，上述畫作所描繪的均為特定階級的特定生活，有其特定內容，呈現的是可被論述的生活片段。

在此種生活中，文士與女人、物品的互動十分重要，試由畫中物品與文士的關係再說明之。如前所言，劉賁道《銷夏圖》中的物品只是集結一處，用以

<sup>86</sup> 見《蓮生八牘》，頁522-4、595。

<sup>87</sup> 見《閒情偶寄》，頁123-4。



圖 27 陳洪綬，《陶淵明故事圖卷》，〈采菊〉，1650 年，絹本設色，30.3 x 308cm，美國檀香山美術學院藏。

顯示有錢有閒階級的身分，人與物之間並無互動（見圖 24）。元代文士倪瓈的畫像中，置於方几上的銅爵、瓷瓶、研山及香爐等物與倪瓈並無互動，只是象徵主人的身分為文士，有高潔的人格，此為中國人物畫中常見的象徵手法（圖 28）。明代中期杜堇的《玩古圖》為表現畫題，在一長几上繪有許多珍貴的銅器，畫中一文士注視著另一文士拿起古銅器蓋，屏風後的侍女忙著收拾或展示包括銅器、書畫作品等古物（圖 29）。雖然畫中文士與器物有互動，但較接近大富階級人士鑑定的活動，並非一般文士生活實踐式的互動關係。相較之下，陳洪綬晚期人物畫中的物品以生活空間佈置的意念繪入圖作，並非集結於一處，



圖 28 佚名，《倪瓈像卷》，紙本設色， $28.2 \times 60.9\text{cm}$ ，臺北國立故宮博物院藏。



圖 29 杜堇，《玩古圖軸》，絹本設色， $187 \times 126.1\text{cm}$ ，臺北國立故宮博物院藏。

它們以用品或賞玩物品的性質進入文士集體追求的生活方式中，成為體驗視覺、觸覺及嗅覺經驗的互動對象。換言之，陳洪綬畫的是特定生活的營造，畫中的場景具有空間活動性，非如《銷夏圖》或倪瓈畫像以主要人物的階級或人格展現為主，也不是杜堇畫中富裕人士以眾多古銅器誇示財富。

陳洪綬晚期的人物畫一則具象地繪出文士如何在生活中實踐視覺等感官慾望，再則整體畫作也可說是表達這些慾望的一種方式，一如晚明對於女人與物品的文字論述。

## 五、女人與物品：追憶江南文化

1644 年之前的陳洪綬雖有科考不順的挫折，也有祖澤日竭的憂慮，但大致上仍過著悠游的生活，享受杭州城及西湖所提供的城市生活及文人交遊。張岱在《陶庵夢憶》中回憶起與陳洪綬等人在西湖的快意之遊：

甲戌十月，攜楚生往不繫園看紅葉，至定香橋，客不期至者八人……諸暨陳章侯……余留飲，章侯攜縵素為純卿畫古佛……楊與民彈三絃子，羅三唱曲，陸九吹簫，與民復出寸許界尺，據小梧，用北調說金瓶梅一劇，使人絕倒。是夜，彭天錫與羅三、與民串本腔戲，妙絕。與楚生、素芝串調腔戲，有復妙絕。章侯唱村落小歌，余取琴和之，牙牙如語。<sup>88</sup>

在另一段題為〈陳章侯〉的回憶中，張岱對陳洪綬最深刻的印象環繞著西湖、酒與女人。<sup>89</sup> 陳洪綬早期的詩文也記下這些醉眼眠花、放蕩風流的日子，屢見懷念杭城西湖，念的是女人與醇酒，更坦言最喜為美人作畫。<sup>90</sup> 陳為妓女董飛仙作詩一事，成為當時有名的軼事。<sup>91</sup>

在陳洪綬的詩文集中，1644 年之前的生活除了與文士、女人交遊外，與物品的互動也是其一。營造自己的「借園」時，陳洪綬講究奇石之景、樹竹之美。<sup>92</sup> 在其庭園中，並蓄有盤罍等物品。<sup>93</sup> 琴、犀、瓶梅等物曾經出現，陳洪

<sup>88</sup> 見《陶庵夢憶》，卷4，頁30。

<sup>89</sup> 同上，卷3，頁29。

<sup>90</sup> 見《陳洪綬集》，頁51、62、227、248、257、359、365、368。

<sup>91</sup> 同上，頁601。

<sup>92</sup> 同上，頁27。

<sup>93</sup> 同上，頁51。

綬並記載以詩畫換玻璃器皿，也曾畫鼎彝為友人祝壽。<sup>94</sup> 由此可見，參與有名文士交遊圈的陳洪綬，與上述晚明文士生活一般，充滿著女人與物品。

1644 年後遭逢喪亂之苦的陳洪綬，本舉家遷紹興城外薄塢、雲門等幽谷深山裡，企圖隱居山林，避開改朝換代兵災之苦，並一度削髮為僧。此時的陳洪綬必須靠賣畫維生，養活一家人。山林中無人買畫，陳洪綬不時得進城賣畫，其後更為了生計方便，不得不舉家遷往紹興，兩年後移居杭城，在此居住三年。在這段艱難的日子中，陳洪綬除了面對身家性命受到威脅、生計無以維持的困境外，苦於明朝喪亡，多位師友自殺或被殺，而自身卻無力對抗局勢，也無法毀身殉國，若干詩文寫及傷心事，十分悲苦。<sup>95</sup>

陳洪綬對前朝生活的懷念，可見其〈雞鳴〉詩之二：

有時得佳夢，復見昔太平。頂切雲之冠，為修禊之行，攜桃葉  
之女，彈鳳凰之聲。勝事仍綺麗，良友仍精英，山川仍開滌，  
花草仍鮮明。恨不隨夢盡，嚙嚙群雞鳴。<sup>96</sup>

詩中懷念的正是晚明一般文士的生活。在夢中彷彿回到過去，或戴著標榜不隨俗的高冠與友人聚會，曲水流觴，詩酒終日，或攜妓女，沉浸於聲色中。陳洪綬其它的紀夢詩中，回憶的是當年在北京皇城觀見崇禎皇帝的情景。<sup>97</sup> 明亡以後的陳洪綬難免興起故國山河之嘆，不時回憶過往文士生活，但前塵舊事或只能在夢中及畫中真實地出現。一如其詩中所言，感嘆故國山河已易主，唯有在畫中能得到樂境；與人話興亡無補於事，無奈之感只能寄情於山水畫；即使連畫水仙，也是為了寄托家國殘破之憾。<sup>98</sup>

1644 年後陳洪綬人物畫數量大增，畫中風格定型，所描繪的情景反覆

<sup>94</sup> 同上，頁 77、158、206、208。

<sup>95</sup> 見 Anne Burkus, “The Artefacts of Biography in Ch'en Hung-shou's ‘Pao-lun-t'ang chi’,” pp.393-421；王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇〉，頁330-340。

<sup>96</sup> 見《陳洪綬集》，頁85。

<sup>97</sup> 同上，頁273-274。

<sup>98</sup> 同上，頁 221、279。另見 Anne Burkus, “The Artefacts of Biography in Ch'en Hung-shou's ‘Pao-lun-t'ang chi’,” pp. 418-419.

皆與晚明文士生活緊密相合，或為陳洪綬在明朝覆亡後對於前朝生活的追念，追憶江南繁華一世的日子。以文字追憶前朝生活早已是中國傳統中的一種文化形態，文士藉此表達故國之思、興亡之感。眾所周知，追念北宋汴京生活有《東京夢華錄》、《夢粱錄》、《武林舊事》等書遙想南宋前朝臨安故事，而陳洪綬好友張岱所著《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》，更是文字優美、堪稱絕響的名著，傷逝的正是回不去的晚明江南。在二書中，張岱描述晚明江南生活中值得追憶的人物、情事與景觀，而種種片段即組合成前言之可論述的文士生活。《陶庵夢憶》體裁甚廣，包括對物品、名勝及民俗等的描寫，其中最特別之處當推生活事件的追憶。每一事件有確定的人、地、情節與自然景觀，一幕幕不連貫地浮現在讀者眼前，皆為名士風流瀟灑、賞心悅目的軼事。反之，陳洪綬選擇的卻是缺乏特定事件的生活片段，無情節，無敘事性，無特定場景，畫中出現的文士無特定名姓，為一類的人，女人亦然。顯然陳洪綬所繪並非真實事件，而是對於江南文化氛圍一種直覺式的回憶。

陳洪綬晚期的仕女畫呈現另一種對於江南文化的追憶，以女人的活動為主題。《鬥草圖》描寫五位坐於地上的女人以衣裙下擺圍著折枝花卉，各有手勢，彷彿正進行遊戲（圖 30）。據記載，春日杭州婦女盛行鬥草之戲，先是婦女偷摘各式奇花，後相約比競多寡及種類。<sup>99</sup>一如前述的人物畫，陳洪綬以相當概念化的場景烘托婦女鬥草的情景，女人的姿勢雖然個個不同，但並無個人性的描寫，可見重點不在於某次特定的鬥草，而是女人在春日進行的一種遊戲，對於男人而言別具興味。與之相似，《折梅仕女圖》以空白背景為襯，繪出三位女人春日折採梅枝後緩緩行過之景（圖 31）；《調梅圖》描繪一女人坐於隱几上，面前有二位仕女正將採摘下來的梅子放入火上的鍋中；而《撲蝶仕女圖》中的二位女人或手握梅枝，或以扇撲蝶，也緩緩自右向左蓮步輕移。三幅畫所繪皆為春天，皆是女人的活動。根據文獻記載，晚明江南女人的行動擁有某種自由，尤其在各個節令時，

<sup>99</sup> 見田汝成，《西湖遊覽志餘》（臺北：世界書局，1982），卷20，頁357-358。

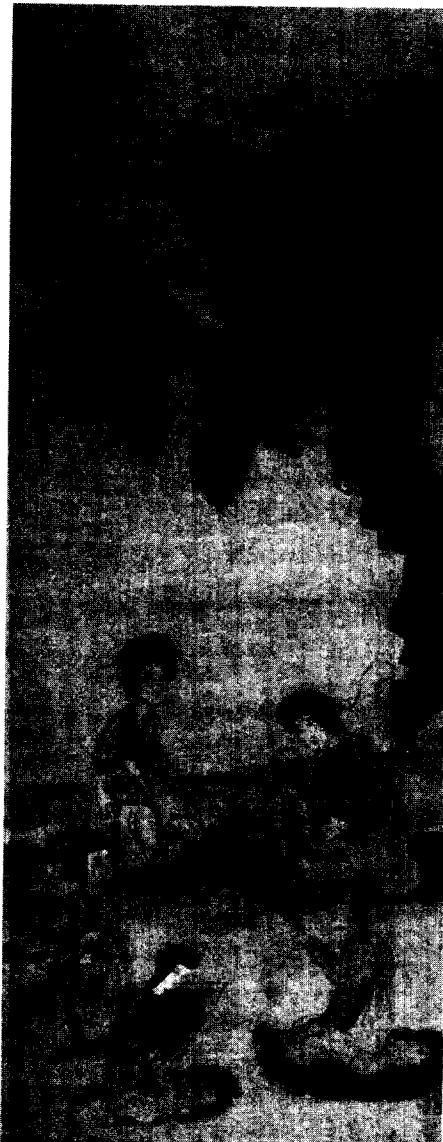


圖 30 陳洪綬，《鬥草圖軸》，1650 年，  
絹本設色，134.3 x 48cm，遼寧省博物  
館藏。



圖 31 陳洪綬，《折梅仕女圖軸》，1650 年，  
紙本設色，110.5 x 44.8cm，遼寧省博物  
館藏。

傾城婦女出遊，不分身分。<sup>100</sup> 面對家園蕭條、河山殘破的陳洪綬，想必覺得過往春日時節中，婦女集體出遊等活動令人神往，正是太平時日的象徵。畫中以幾乎空白的背景描繪出非寫實性的情景，在去除細節後，反而得到最本質的部份，彷彿記憶中的意象。

藉由女人來回憶晚明江南文化，也是明亡後士人追念前朝的一種呈現方式。有別於張岱的作法，余懷以金陵妓女為主題的《板橋雜記》，於此尤其鮮明。書中認為晚明妓女紅妝翠袖、躍馬揚鞭之狀，真是「太平景象」，令人「恍然心目」，又言寫作該書為仿效《東京夢華錄》。<sup>101</sup> 余懷並曾為金陵畫家樊圻、吳宏所畫的《寇白門像》題跋，跋文與《板橋雜記》中記寇湄一段文字相同，除了敘述身為金陵名妓寇湄的生平外，也藉著錢謙益的詩文抒發感言（圖32）。此畫可說在視覺媒介上，藉由女人來追憶晚明與文士一體的妓女文化。

有別於張風、項聖謨或龔賢等明遺民畫家以山水畫為主體抒發亡國之痛，陳洪綬選擇人物畫，而且表達的感覺並非中國傳統繪畫中具有優美抒情性質的感懷。反而藉著對於女人、物品與感官慾望的呈現，陳洪綬追憶明亡前江南士人集體的生活追求，既無遺民傳統可對照，並深具現世中的物質性與感官性。既然是陳洪綬個人的回憶，如此性質的畫作如何在當時繪畫市場中受到青睞，值得探討。

如前所言，1644年後的陳洪綬必須靠著畫藝維持一家生計，一改其文士的身份，而成為職業畫家。晚期人物畫中較為定型的場景或人物類型，就研究商業繪畫的角度而言，可能解釋為應付市場需求的作品，並無畫家個人心意在內。然而，陳洪綬晚期人物畫雖可歸為一類，其雷同性遠低於浙派晚期如蔣嵩等人的作品，其中佳構不少，在景物與人物的設計上，也有許多新意。

<sup>100</sup> 同上，卷20，頁354-63。另見張瀚，《松窗夢語》，收於《元明史料筆記》，卷7，頁136-139；張岱，《陶庵夢憶》，卷1，頁6；卷5，頁46-47；卷6，頁53-54；卷7，頁62-63；卷8，頁76-77。

<sup>101</sup> 見《板橋雜記》，〈序〉，頁12；卷下，頁36。

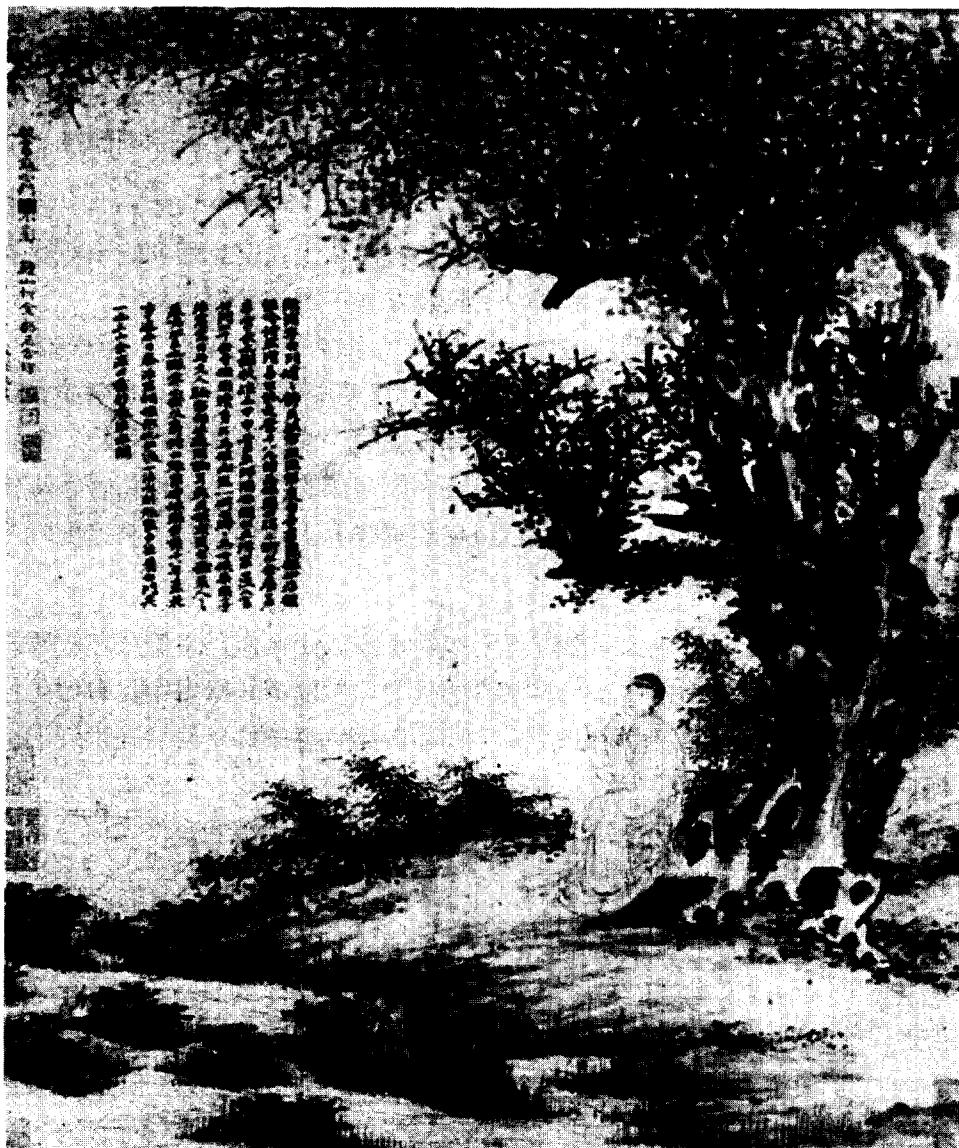


圖 32 樊圻、吳宏，《寇湄像軸》，1651 年，紙本水墨，79.3 x 60.7cm，南京博物院藏。

陳洪綬自認不因賣畫餬口而急就成畫，一改明亡前不經意的態度，晚年反而開始用心於繪事。再者，陳洪綬賣畫生涯中的買主，或有不相識者，多數仍為文士，甚且為舊識。無論為故友或依循原有人際關係而來的買主，以陳洪綬畫藝與遺民的聲名，具有的掌控權應高於一般的職業畫師。事實

上，陳洪綬在清初文士間備受尊崇，當時重要文士對其人與其作的諸多描寫，皆可證明。例如清初投降滿清的重要官員周亮工曾多次請畫於陳洪綬，畫與不畫操在陳洪綬手上，畫的內容亦是。更何況，將西洋藝術史研究中贊助者角度全盤植入中國，以賣畫與否權衡作品是否職業化或擁有畫家個人意志，對於中國文人繪畫而言，失之武斷。陳洪綬的師友藍瑛雖是職業畫師，但一心追求畫中正道，年少時即赴松江等地，學習當地盛行的董其昌畫風，其中因素，端非市場喜好所能完全解釋。明亡前的陳洪綬雖無畫師之名，卻以偏向職業畫風的《水滸葉子》周濟友人，刻印流通，藉以取財。陳洪綬的人物畫風本學自民間，與道釋人物相關，若據以判斷其職業性與否，難免落入以畫風傳承決定畫家動機與畫作定位的窠臼中。也就是說，陳洪綬的作品雖有職業風格的做法，卻不能因之評定其商業化或斷言其繪畫動機純為生計，陳洪綬即使賣畫，也可以藉畫抒發己意，或以畫為介與友朋互通心意。<sup>102</sup>

陳洪綬晚期人物畫的贊助者既然極有可能為文士，即與陳洪綬同樣浸淫在晚明以女人與物品為慾望對象的文化中。他們看到陳洪綬的人物畫恐怕感懷深刻，追憶起過往的生活。畢竟陳洪綬所繪為文人階級集體式的生活追求與慾望表達，呈現的是明清之際全體江南文士皆可體會的江南文化，或可說這些畫作正象徵一代菁英男性對於晚明共同生存意義的回憶。

---

<sup>102</sup> 關於陳洪綬、藍瑛畫業及畫風來源，見王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇〉，頁329-379。對於贊助者角度運用於中國文人書畫的批評，可見Qianshen Bai, "Calligraphy for Negotiating Everyday Life: The Case of Fu Shan (1607-1684)," in *Asia Major*, vol.XII, part I (1999), pp. 112-118. 今存多本傳為陳洪綬作品的《女仙圖》，為學者如James Cahill、Anne Burkus據以為陳洪綬職業畫家的證明，並推測為其作坊所作。翁萬戈則認為這些作品的品質、風格與陳洪綬有一段距離，也與其弟子或家族的畫作不符，判斷為模仿陳洪綬畫風的偽作，與陳洪綬並無關係。本文認為後者之言，較為可信。相關著作見王正華之文，註15。本文並不否認陳洪綬晚期有較為商業化的作品，多為祝壽而作，但陳洪綬是否有一職業作坊供其大量製作相同題材與構圖的作品，值得懷疑。再者，本文也不認為陳洪綬晚期所有具有金錢交易性質的作品皆可用商業化的角度解釋。