

## 陳洪綬仕女圖的物與物觀：以細務、戲遊為例

邱芸怡<sup>1</sup>

### 摘要

陳洪綬從學來斯行、劉宗州（1578~1645），追隨浙江畫師藍瑛（1585~1666）、孫欽學畫。明清易代，寄跡梵宇，避難廟寺。所作水墨、工筆畫設色典雅，為中外仕宦、時人爭相收藏。晚明文人尚清玩、閒賞、品物，運用多元文類書寫物相，藉物傳達政治、社會時風趨尚與自我乖違、矛盾的生命情調。陳洪綬以仕女圖反映創作理念、表達自我道德信念、價值觀的載體，顯露獨抒性靈風流韻事。人物形象，由線條直硬漸漸轉向清潤圓勁的筆風，表現婦女知書達禮、琴棋書畫形象、生活樣態。本文通過陳洪綬忌假尚真詩文畫論，擬以多層聯繫，探悉畫作三白技法，扣合婦女生活知識參考類書《香奩潤色》所綿延出的幽微旨趣；闡述畫作細物簪花、便面、鬪草活動，以物建構的婦女戲遊娛樂，呈現人文化生活，融攝於物所傳達的隨順因緣想法，寄託內心深層情感本真之物觀。

**關鍵詞：**陳洪綬、仕女圖、物質文化、三白法、便面、鬪草圖

---

<sup>1</sup> 國立政治大學中國文學系博士生  
通訊作者：邱芸怡，E-mail: yunyi1702@gmail.com  
收稿日期：2021/09/29；接受刊登日期：2022/02/20  
DOI:10.6284/NPUSTHSSR.202209\_16(3).3

圖像見證了過去的社會格局，

尤其是見證了過去的觀察和思維方式。

——彼得·伯克（Peter Burke, 1937~）<sup>1</sup>

## 壹、前言

以畫說史。

陳洪綬（1598~1652），字章侯，號老蓮，浙江諸暨人。他運用簡單造型，色彩分明形構山水之境，<sup>2</sup>也觀照婦女日常生活，呈現文化習俗，美學意識。描繪婦女細務瑣事畫作，凸顯被觀看的女性世界。圖像作為一種情感的承載，畫中人物形象、地景、飾物，聯繫婦女邊緣化的身分、階層，產生特殊後設性別意識的大士畫，<sup>3</sup>寄託其思維、理念、信仰等精神世界的體悟。所寫仕女圖具有的文化語言情節（筆法技藝、人物形貌、畫相物件），在晚明消費生活文化發展，講究品味的氛圍，<sup>4</sup>物（畫）與性靈、不拘格套的主流文化風潮相互傾軋，陳洪綬主張創作宜典雅、要真、忌假的美學內涵有何具體呈現？

明季文人面對鼎革世局、刀兵之亂，走向宿命、逃禪的思想軌跡，從事通俗的宗教活動、講求修善懿德來改變既成的境遇、觀念作為，更與庶民生活逐漸融合。陳洪綬「半載學小隱」地縱情山水，<sup>5</sup>剃髮為僧，寄跡寺廟<sup>6</sup>，他的生平、學畫啟蒙歷程、軼聞逸事載於《清史稿》、<sup>7</sup>諸暨地方志、<sup>8</sup>張岱（1597~1684）、周亮工（1612~1672）、毛奇齡（1623~1716）、朱彝尊（1629~1709）、孟遠等人所述，今人整理其書籍畫冊，文獻展現他不同的生活風貌。<sup>9</sup>陳洪綬大量創作詩文，彙

<sup>1</sup> 彼得·伯克（Peter Burke, 1937-）著，楊豫譯：《圖像證史》（北京：北京大學出版社，2008年），頁266。

<sup>2</sup> 高居翰說明16-17世紀中國繪畫的發展，提點陳洪綬的畫風可追源自唐代山水，造型簡單的遠峰，構圖和輪廓分明的青綠山石。但是溯自唐代畫作韻趣，不代表陳洪綬具有復古趣味的特質。見高居翰（James Cahill）著，李渝譯：《圖說中國繪畫史》（北京：生活讀書新知三聯書店，2017年），頁178。

<sup>3</sup> 參見馮幼衡：〈陳洪綬的仕女畫——晚明女性內涵的反思與新境〉，《故宮學術季刊》第27第2期（2008年冬季），頁106-107。

<sup>4</sup> 參見巫仁恕：《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》（北京：中華書局，2008年），頁27-55。

<sup>5</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷5（杭州：浙江古籍出版社，2012），頁117。詩言：「世味苦不耐，俗心猶未灰。靜林能寂寞，荊棘尚徘徊。半載學小隱，一生懷大開。終成山水癖，豈是道人才。」本文詩作文獻據吳敢點校本。仕女圖像、文獻說明據明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊1-4（天津：天津人民出版社，2012年）。

<sup>6</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷4，頁83；卷5，頁91。

<sup>7</sup> 趙爾巽等撰：《清史稿》冊4卷504（臺北：中華書局，1997年），頁3557。

<sup>8</sup> 清·沈椿齡等修，樓卜濤等纂：《諸暨縣志》（清乾隆38年刊本），收入《中國方志叢書》冊4卷30（臺北：成文出版社，1983年），頁1259-1261。

<sup>9</sup> 陳洪綬事略、諸家評論，參見明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，頁1-3；冊下，頁659-667、667-677；又

編出版《寶綸堂集》。<sup>10</sup>嚴志雄提到遺民文人書寫有一種現象：「『明遺民性詩學』點撥出一種『微言』式的修辭與喻意策略」，<sup>11</sup>就喻意策略，陳洪綬選擇婦女生活所用細物入畫，將物融進作品的微言表達。高桂惠提出遺民論述旨趣：「遺民由隱逸傳統而來，作為一種表達，一套語匯，……，有時指向作為材料性質的感覺，發展為心之所憶意識」<sup>12</sup>，陳洪綬曾為謀生活輾轉羈旅異鄉，寫給妻子來風季（？~1623）的懷內、寄內組詩，<sup>13</sup>當時社會風氣仍看重婦女德才兼備的人格價值觀、嚴守閨範訓則，<sup>14</sup>他如何知物、感物、藉微不足道的物觀看自己？將深切經驗到的美感，藉由仕女圖呈現出物的情調。

以物質為場，學者們共構、深描物質文化場域的趣向。<sup>15</sup>一個物作為商品生命歷程，在它的存在的歷史中從未消失過，它被文化所規範，在某種程度上被每個人賦予不同的意義。<sup>16</sup>陳洪綬仕女圖，透過藝術史與文化史，<sup>17</sup>從美學的視角看圖像的物，甚具意涵。陳傳席撰寫《藝術巨匠：陳洪綬》運用圖文互見的形式，記述他生平事略；論述畫作內容旨趣，提出陳洪綬不受限於文人畫、士人畫、院體畫之傳承流風，追慕唐宋畫家（周昉），前輩畫家啟迪他具有重古樸美學思想的畫論見解；筆墨設色古淡，線條留有碑帖的特色，畫風自成一格；他不侷限當時畫壇風行北宗、南宗畫派之見，在題識（〈溪山清夏圖〉）中闡述美學觀。<sup>18</sup>探

孟遠：〈陳洪綬傳〉，收入《陳洪綬集》冊下，頁 659-662；毛奇齡：〈陳老蓮別傳〉，收於《陳洪綬集》冊下，頁 663-664；朱彝尊：〈陳洪綬傳〉，頁 664-665。《紹興府志》小傳，收入《陳洪綬集》冊下，頁 665-666。《陳洪綬集》冊下，諸家題贈、評論，頁 676-706。陳傳席：《藝術巨匠：陳洪綬》（石家莊：河北教育出版社，2014 年），頁 216-224。翁萬戈：《陳洪綬的藝術》（上海：上海書畫出版社，2020 年），頁 1-75。

<sup>10</sup> 參見明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊下，頁 707。文言「康熙序刻本《寶綸堂集》其後學術信息日趨暢達，先後獲知美國哈佛大學燕京圖書館及國內南開大學均藏有康熙序刻本。」

<sup>11</sup> 嚴志雄著，嚴志雄譯：《錢謙益之「詩史」說與明清易鼎之際的遺民詩學》（臺北：中央研究院中國文哲所，2005 年），頁 1。

<sup>12</sup> 高桂惠：《追蹤蹤跡：中國小說的文化闡釋》（臺北：五南書局，2019），頁 139。

<sup>13</sup> 陳洪綬元配來風（鳳）季，浙江蕭山人。父來斯行，字道之，號槎庵。來氏知書達禮，能詩文，生一女，名陳道蘊。繼妻韓氏，能詩文，育有六子二女。見陳傳席：《藝術巨匠：陳洪綬》，頁 12。但在明·陳洪綬撰，陳傳席點校：《陳洪綬集》（上海：中華書局出版社，2017），頁 5，〈陳洪綬的生平〉注 3：「來道襄，（1585-1636），字風季，學問淵博，為當地名人。」查閱吳敢點校《陳洪綬集》、陳傳席點校（見氏上書）詩文集目次，詩題或為〈寄來季〉（兩首）〈懷來五季〉、〈寄梅與風季〉、〈寄來季之〉等。因此，目前文獻不足，無法確定陳洪綬妻子名字，仍以來氏為稱。

<sup>14</sup> 孫康宜撰，李爽學譯：〈明清詩媛與女子才德觀〉，《中外文學》，21 卷 11 期（1993 年，4 月），頁 52-81。

<sup>15</sup> 參見楊雅惠主編：《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》（高雄：國立中山大學人文研究中心，2016 年），頁 iiv。書分為五卷，導論，說明透過物觀照物質的研究視角；再則由物到文，探討中國文化中遊物質到文學記憶書寫的課題；又情以物遷，討論跨界研究的互文性；第四個主題是神與物遊，以觀照物的現象學為引，探索物與我的深層意義；最後從語言、身體、空間等層面討論物質與社會共震後的文化圖景。筆者受到此書不同視野的啟發。一如主編所言：「在當今世界中尋有一點人文之光，並重新調整測量文化的疆界，透過物質觀照物質；在單一和多元，自我與他者，個人與世界的對話中，學術的辯證與交融乃有更深廣視域。」

<sup>16</sup> 阿爾君·阿帕布萊（Arjun Appadurai）撰、夏瑩譯：〈商品與價值的政治〉，收於《物質文化讀本》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 23。

<sup>17</sup> 參見王正華：〈藝術史與文化史的交界——關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，第 32 期（2001 年 9 月），頁 76-89。

<sup>18</sup> 參見陳傳席：《藝術巨匠：陳洪綬》，頁 4-15、58-111。

研陳洪綬繪畫視域與媒材入徑或有不同。如許文美：〈深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象〉，以張本西廂的出版、鶯鶯形象具深情鬱悶為論，<sup>19</sup>然而陳洪綬仕女圖所呈現的婦女閒適逸樂生活為何？有些議題站在宗教的立場，討論他佛道儒的內涵。<sup>20</sup>陳洪綬寫觀音，不同於于君方藉由觀音說明在宗教（佛教）視野下婦女社會身分形象所富含的意旨。<sup>21</sup>王正華分析陳洪綬畫作，說明畫中表現婦女的才華與慾望。<sup>22</sup>李惠儀的〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，梳理文人不同文類創作，闡明物以人為貴的意旨，「晚明談物有私人象徵，提升個人愛憎使之成為價值來源，……遂變成政治抗爭或是與政體疏離的暗喻」，<sup>23</sup>援以物有私人象徵的意趣，本文想要探問仕女圖做為物，陳洪綬藉此表達自己的想法，傳達的是獨白式抒情，抑或是主體與時代的對話？還是物與多重主體共鳴（振）的聲音？

晚明文人品鑑字畫、精緻工藝品蔚之盛行。<sup>24</sup>充滿物質性、感官視覺性的文化品賞，陳洪綬的畫深為收藏家垂愛。筆者援引他的仕女圖所建構的文化空間、細物、戲遊中呈現藝文氛圍為闡釋。以〈撲蝶圖〉<sup>25</sup>、〈撲蝶仕女圖〉、<sup>26</sup>〈鬪草圖〉<sup>27</sup>為主要圖像文獻，酌引扇、簪花相關畫、詩文，擬觀察其圖像之物，扣合

<sup>19</sup> 許文美：〈深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象〉，《故宮學術季刊》第18卷第3期（2001年3月），頁137-178。文中作者歸結以深情鬱悶、具有內在思維形象（頁151），成為晚明時代特色的女性形象為論（頁153）。其與本文探討陳洪綬仕女圖畫呈現生活文藝活動旨趣不同。

<sup>20</sup> 馮幼衡：〈陳洪綬的仕女畫——晚明女性內涵的反思與新境〉，頁83-113。文中說明女高士形象、畫作打破凡仙疆界，觀音簪花意味由聖而凡；〈觀音羅漢圖〉透露無奈、〈眷秋圖〉顯現道家女性神祇驚恐神情（頁107），其觀畫側重論點與本文有異。

<sup>21</sup> 于君方：〈從觀音的女性形象略論佛教對禮教及情慾的看法〉，收於《禮教與情慾：前近代中的中國文化中的後／現代性》（臺北：中央研究院近代史研究所，1999年），頁295-311。

<sup>22</sup> 王正華分析〈斜倚薰籠圖〉：「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、古沁斑駁的銅爐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。」見王正華：〈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〉，《近代中國婦女史研究》，第10期（2002年12月），頁19-22。

<sup>23</sup> 參見李惠儀：〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》，2008年第33期（2008年9月），頁35-76。

<sup>24</sup> 王鴻泰：〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第17卷第4期（2006年6月），頁73-143。文中著重明中晚期的文人美學生活，由政治經濟史、社會史、生活史、文化史等層面說明文人生活型態。物的品賞，古玩字畫品鑑是文人化生活的體現，藉此開展離異世俗的生活品味價值、美學意境、雅的文化風潮。建構一套雅的生活文化，是元末以來文人文化的成就，至明代後期雅俗的殊別形構一種文化現象。文人以雅自許，又藉市場消費機制牟利，士商營造雅俗的流動效應。

<sup>25</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊2，頁241。圖識：扇面，金箋，設色。縱17.01公分，橫52公分。清順治庚寅七年（1650）。款識：洪綬。鈐印：章侯（白文）。蘇州（博物）館藏。

<sup>26</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊2，頁125。圖識：立軸，設色，絹本。縱93.7公分，橫45.07公分。清順治庚寅七年（1650）。款識：老蓮洪綬畫于護蘭居。鈐印：章侯（朱文）。上海博物館藏。

<sup>27</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊2，頁208。圖識：立軸，絹本，設色。縱134.3公分，橫38公分。「順治庚寅七年（1650）。遼寧省博物館藏。款識：庚寅秋老蓮洪綬畫于護蘭書堂。鈐印：洪綬」。

物自身展延的意向所指，<sup>28</sup>探析人物臉像三白、<sup>29</sup>簪花、便面（扇）等細物象徵喻意，以細務、戲遊為語境脈絡，<sup>30</sup>嘗試詮釋他在仕女圖所呈現的物與物觀的旨趣。

## 貳、作為物質與視覺意象的白——仕女圖中三白法蘊意

16 世紀末到 17 世紀初的明代，工藝水準出色，個人主義風行，藝術家大膽創新山水畫風格，<sup>31</sup>陳洪綬即是具有個別性、創新性的文人畫家。趙岳尊說他「工畫畫，花鳥山水，無不精絕，中年遂成一家，尤長人物。」<sup>32</sup>他的仕女圖人物，展現婦女知識性、日常性、生活化的人文場景。

《論語》以「繪事後素」賦予人格道德上的比喻。素是繒、絹之類的絲織品，通常為白色，就像後來所用的紙。<sup>33</sup>素所指顏色，一般為白色。關於白色，陳洪綬畫仕女人物，運用三白法，體現繪畫風尚趣味。而白聯繫「意識到某物」（Bewusstsein-vonetwas）的意涵，胡文煥編輯《壽養叢書》，<sup>34</sup>其中《香奩潤色》彙整女性攝養身體與修飾容貌等保養品製作的材料、方法，取材植物用料，以白為名，如白芷、白及等。那麼無論是運用於繪畫的材料，或是生活日常用品，白作為一種符號，具有藝術形象與生活物質上的互文，兩者相互映照，值得探究。中國繪畫六朝時，開始有畫家運用留白形構一種藝術，空白，作為繪畫的表現手法，具有空間感。到唐代風氣不衰，宋代繼續此形式，至明清之際，於畫幅留白

<sup>28</sup> 胡賽爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1937）意向性概念，參見倪梁康、關子尹等說明。本文意向之指意為「指向某一物」（Gerichtet-sein auf）、「意識到某物」（Bewusstsein-vonetwas），或可指人心智所從事的意向行為（intentionale Akte）。意向行為從結構上析分為富有含意的簡單與複雜的行為。從性質上分為感性和範疇行為，意向性作為一種行為，具有指向一些相應的意向內容。參見埃德蒙德·胡賽爾著，倪梁康譯：《邏輯研究·第二卷（第一部分）》（上海：譯文出版社，1998 年），頁 406-417。

<sup>29</sup> 唐代仕女圖某些特色，將人物額頭、鼻梁與下頰施以白粉，稱為三白法，營具一種立體效果。唐寅仕女圖吸收此種審美趣味。參見楊麗麗：〈明代繪畫·唐寅〉，收於《中國名畫（II）明代至清中葉繪畫》（新北：錦繡出版事業有限公司，2002 年），頁 54。

<sup>30</sup> 本文中細務所指為陳洪綬仕女圖中描繪婦女生活瑣細事，如撲蝶、鬪草之事；細物則為畫中之物，如扇、簪花。

<sup>31</sup> 史景遷（Jonathan Dermot Spence, 1936-2021）以張岱《陶庵夢憶》為述，詮說 16 世紀末到 17 世紀初明代文化現象。他提出當時社會瀰漫活潑奔放風氣，標榜逸樂和流行的氣氛，佛教改革與慈善事業興盛、個人主義風行，並有來自歐洲的天主教傳教士翻譯天文、算術類書籍，藝術創作、戲曲章回小說，植物、醫藥、語言事典、叢書編纂的文化活動熱絡，特別是有大膽創新的山水畫的時代。上見史景遷，溫洽溢譯：《前朝夢憶——張岱的浮華與蒼涼》（臺北：時報文化出版社，2009 年），頁 12-13。

<sup>32</sup> 趙岳尊：〈寶綸堂詞跋〉，收入《陳洪綬集》冊下，頁 658。

<sup>33</sup> 參見李炳南講述，徐醒民紀錄：《論語講要》（臺中：青蓮出版社，2004 年）冊上，頁 96-102。

<sup>34</sup> 胡文煥，字德甫，一字德文，号全庵，一号抱琴居士。是明代文學家、藏書家、刻書家。終生刻書為事。《香奩潤色》刻本少見，遼寧圖書館收藏手抄本。本文以明·胡文煥編撰，朱毓梅等編著：《香奩潤色》（北京：中華書局，2015 年），出版為據。

構思，儼然成為中國繪畫審美的表現特徵。畫面留白、人物三白手法意味不著一字，盡得風流的美學意識。

陳洪綬以扇面所寫的〈撲蝶圖〉，<sup>35</sup>圖 1，體現畫面大量留白的創作風格，女子拿著團扇，循著視線的指引，若隱若現拉開立體的空間。達尼埃爾·阿拉斯（Daniel Arasse）說藝術史是一種目光史，他建議通過微觀的方式直觀畫作，注重細節，從細小的現象入手。<sup>36</sup>藉由微觀的目光，我們看到洪綬兩字落款。他強調文字所形成的一個視點，這個安排，凸顯以眼讀畫，採取一種看、讀並進的方式進入畫的世界，人們領略閒情逸致外的所見。畫像女子身軀形成的線條，傳神地捕捉人物一種小心翼翼的生動情緒，情、物、文字、景融合的境，圖像蘊含了一種意境的藝術能量，意境作為繪畫的氛圍，這不是陳洪綬的獨創。意境之說，在明清藝術文學創作是普遍的美學主張。葉朗在《中國美學發展演變史》，說明王國維（1877~1927）《人間詞話》發揮前人意境之說，提出有我、無我之境的見解。<sup>37</sup>就我的有、無，宋灝探析日本庭園景象，提到觀看具有雙重性、反轉性。<sup>38</sup>借用雙重性來看畫作落款，具有一種時間化的雙重狀態，陳洪綬進行繪畫時以我進入畫的世界，為畫所有，然而文字（洪綬）成為撲扇圖的內容，是畫的細節，形構仕女圖留白意境。因此洪綬，就畫而言，主體（我）出位於畫，但就繪畫的落款是構圖表現手法。圖像中的文字（洪綬），我的出位與入位，呈現一種多元主體的旨趣。

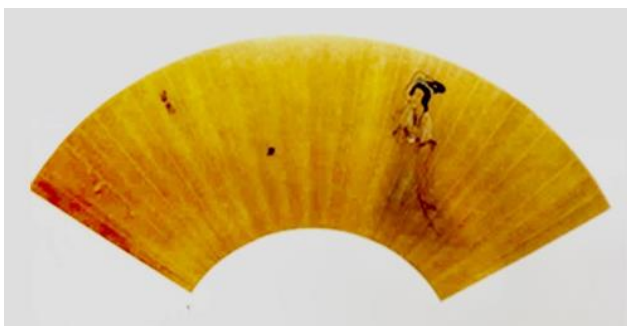


圖 1 陳洪綬〈撲蝶圖〉

<sup>35</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 241。圖識：扇面，金箋，設色。縱 17.01 公分，橫 52 公分。清順治庚寅 7 年（1650）。款識：洪綬。鈐印：章侯（白文）。蘇州（博物）館藏。

<sup>36</sup> 達尼埃爾·阿拉斯著（Daniel Arasse），何蓀譯，董強審校：《我們什麼也看不見：一部別樣的繪畫描述集》（第二版）（北京：北京大學出版社，2016 年），頁 4-5。

<sup>37</sup> 參見葉朗：《中國美學史》（臺北：文津出版社，1996 年），頁 310-312。

<sup>38</sup> 宋灝文中明觀看具有雙重意涵，「視覺中好像有某種裂隙或綑摺處發揮作用，而我的觀看本來等於是我被逼而得要回應的這種狀況。」見宋灝：〈物中有我：觀日本庭園〉，收於《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》（高雄：國立中山大學人文研究中心，2016 年），頁 299-300。

畫被稱為無聲的詩，留白，激起人們感受人物形象外留白作為畫作之旨趣，一如〈撲蝶圖〉，與〈撲蝶仕女圖〉（見下圖 15）塗設白粉的表現手法，反映美學上的審美觀。在杜堇（1456~1527？）以日常生活逸樂活動為主的〈仕女圖〉採用此種畫法（圖 2~3），<sup>39</sup>無論是盤髻婦女，或是雙髻的女孩，都以三白法敷色。圖像 3 的婦女，臉的線條與唐寅（1470~1523）〈孟蜀宮伎圖〉（圖 4），<sup>40</sup>婦女臉型、神態或多或少有幾分相似，但在髮飾、衣著，顯示兩幅圖像婦女身分有所不同。巫仁恕從審美的角度闡述晚明已經打破既有的服裝規制。明清下層婦女模仿上層階級的消費模式，提升自我身分地位，但社會仿效，不全然是下層仿效上層，有可能流動為上層仿下層。<sup>41</sup>而服飾受到時代、思想意識、審美價值、社會文化、經濟物質條件等影響，杜堇、陳洪綬的婦女衣著，不以華麗為長，反觀唐寅的婦女衣紋、頭飾顯得繁複華麗。然三人運用三白法傳色，儼然它是當時繪畫技巧的風氣，凸顯畫者仕女圖異中有同，同中有異。一如皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu, 1930~2002）提醒人們觀物的視點：

我們保留存在於互文概念中的東西，也就是保留這樣一個事實，即作品的空間每時每刻都作為一個佔位的場出現，這些佔位只能從相互關係上被理解為區別的差距系統，這樣我們就可提出作品的空間與生產場的位置空間之間存在一種同源性的假設，作品是由它們自身的象徵內容，特別是由它們的形式所確定。<sup>42</sup>



圖 2 杜堇〈仕女圖〉局部



圖 3 杜堇〈仕女圖〉局部



圖 4 唐寅〈孟蜀宮伎圖〉局部

作品存在自身與作品創作的表現有著意義的關係，不同時空背景的作者，透過作品形式顯現一種同源性，同源意味彼此有某種關聯。不只是〈撲蝶圖〉，其

<sup>39</sup> 圖 2-3 筆者 2018 年 08 月攝于上海博物館。杜堇，原姓陸，字懼男，號怪居、古狂、青霞亭長，江蘇丹徒人，與沈周等有交往，擅畫人物、山水、花鳥。圖像呈現婦女生活日常活動。

<sup>40</sup> 圖 3 錄自單國強等撰文：《中國名畫賞析（II）明代至清代》冊 2（臺北：錦繡出版社，2002 年），頁 53。

<sup>41</sup> 巫仁恕：《奢侈的女人——明清時期江南婦女的消費文化》（臺北：三民書局，2005 年），頁 45-54。

<sup>42</sup> 皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《藝術的法則：文學場的生成與結構》（北京：中央編譯出版社，2011 年），頁 177。



它仕女人物也慣習三白傅色。劉德賓〈圖像、性情與觀看：陳洪綬的〈鬪草圖〉及其女性主義意識〉，文說：「面部三白的表現手法使得她面若傅粉，膚如凝脂，在烏潤黑亮的雲髻的對比映襯下，愈發顯得光潔細緻，姣好非常。」<sup>43</sup>白指向顏色，聯繫胡文煥編輯《壽養叢書》，<sup>44</sup>《香奩潤色》提供女性攝養身體、容貌修飾、保養品製作材料、方法的知識，記載當時婦女怡情悅性生活末務細節。書上錄載保養美白帖方，如〈漢宮香身白玉散〉<sup>45</sup>，白成為婦女共同追求美的價值趨向，它（白）折射出婦女對美的認同感。讓·波德里亞（Jean Baudrillard, 1929~2007）說明流行意涵：「把流行定義為心理認知不同層次的一種遊戲或操作，一種心理的立體主義，它不根據空間分析，而根據整個文化，以其知識和技術裝備（技巧）。」<sup>46</sup>婦女藉由追求流行形構人際象徵性的社會身分，滿足於自我追求嚮往的慾望。流行風尚反映婦女追求白的心理認知，《香奩潤色》具有美白的豐富知識，推動了婦女進行一種文化參與的遊戲。

《香奩潤色》羅列的帖方，涉及功用性，與圖像婦女臉容設色的白，從物的實用性言，具有某種展延的意趣。白之為物，陳洪綬〈撲蝶圖〉（圖5）<sup>47</sup>，婦女顏面上的白粉使人物的臉容更突出。無論是美白的帖方、或是繪畫的白粉，相對於自然，兩者都讓位給了物。通過物（帖方用的材料）婦女希望轉變原來屬於本真的容顏，營造一張他人眼中認為美的臉相。從人心智所從事的意向行為（intentionale Akte）探悉畫中的白粉與女性想要的美白，兩者表現不同美的內涵，後者顯現婦女以物為據的戀物心理，讓物質實現自己想要的美、誘人，達到具有魅力的想法。



圖5 〈撲蝶圖〉局部

<sup>43</sup> 劉德賓：《圖像的意涵：明代人物畫研究三題》（北京：中華社會科學出版社，2014年），頁175-176。

<sup>44</sup> 胡文煥字德甫，一字德文，号全庵，一号抱琴居士。是明代文學家、藏書家、刻書家。終生刻書為事。《香奩潤色》刻本少見，遼寧圖書館收藏手抄本。

<sup>45</sup> 明·胡文煥編撰，朱毓梅等編著，《香奩潤色》，頁117。

<sup>46</sup> 讓·波德里亞（Jean Baudrillard）著，劉成富，全志鋼譯：《消費社會》（南京：南京大學出版社，2000年），頁127。

<sup>47</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊2，頁241。



白，早期擁有人格意涵的指涉，〈撲蝶圖〉體現中國運用顏料的特色，形構有意味的形式。明代攝養生活用品，反映婦女追求美的價值。

周林生談到中國繪畫的藝術語言，指出筆墨的重要性：「繪畫的語言，通常指有意味的形式，或情感的符號；技法，則是指塑造那些形式或符號的技術法則。例如中國畫的筆墨，是一種有明顯風格特徵的藝術語言，但在完成筆墨的過程中，筆講筆法，墨講墨法。」<sup>48</sup>三白法作為藝術形式表現手法，畫家以墨法、設色創造個人獨特風格、審美韻味，設色，呈現畫家創作繪畫的一種顏色遊戲的意趣品味。仕女圖顏面的白，作為一種語言的能指，《香奩潤色》配方，如〈梨花白面香粉方〉，訴諸「皎然如玉」的〈桃花嬌面香粉方〉<sup>49</sup>，材料所用的白檀、白及具有「令面瑩白」的效用。婦女用來洗臉的〈金國宮中洗面八白散方〉：

白丁香、白僵蠶、白附子、白牽牛、白芷、白及、白蒺藜、白茯苓

上，八味，入皂角三定，去皮弦，綠豆少許，共為末，早起洗面常用。<sup>50</sup>

洗臉帖方，比較特別的是八種植物名稱首字都有白。基於中醫取類比象思維分析，所用的植物具有美白效果。<sup>51</sup>而中醫理論：白色屬肺，肺在體合皮，其華在毛。肺的功能強健可以將脾所轉輸的津液布散於全身，進而與皮膚相合，使人容光煥發。婦女透過保養品追求臉容淨白膚色。或可說植物以白稱名具有一種增強與暗示的心理效用。為何以白為尚？從另一面來想，追求自己所沒有，傳達一種自我的滿足感，藉物以成就他人眼中認為美的自我，沒有，反映沒有自信的心理。鈴木則子、董秀敏在〈鏡中美女：從江戶時代的化妝書看美容意識的變遷〉闡述婦女美白的心理，用意在追求更具價值的身體。<sup>52</sup>

白作為「意識到某物」(Bewusstsein-von-etwas)的意涵，由陳洪綬三白傳色技藝到婦女美容保養帖方，呈現生活之物與藝術文化物質性的互文。仕女圖的三白法傳達他沿襲前人古風的美學傳統，而他飾以簪花的畫作則有不同於俗的呈現。

<sup>48</sup> 周林生：〈長河揚帆，漸入佳境——藝術欣賞淺談（代序）〉，收於《中國名畫賞析（I）魏晉至元代繪畫》冊1，（臺北：錦繡出版社，2001年），頁12。

<sup>49</sup> 明·胡文煥編撰，朱毓梅，楊海燕，曲毅編著：《香奩潤色》，頁64、65。

<sup>50</sup> 明·胡文煥編撰，朱毓梅，楊海燕，曲毅編著：《香奩潤色》，頁49。

<sup>51</sup> 明·胡文煥編撰，朱毓梅，楊海燕，曲毅編著：《香奩潤色》，頁51。

<sup>52</sup> （日）鈴木則子、董秀敏著：〈鏡中美女：從江戶時代的化妝書看美容意識的變遷〉，收於李貞德編：《性別、身體與醫療》（臺北：聯經出版社，2008年），頁206。

## 參、簪花雅會——象徵化的話語權？

晚明，一個重視消費文化的時代，畫，作為優雅的裝飾，隨著經濟商業的發展逐漸的取代象徵地位的土地財富，<sup>53</sup>畫家發揮才華的機會相對提高，無論是攀風附雅的收藏，或是作為個人身分的象徵。

毛奇齡說：「朝鮮、兀良哈、日本、撒馬兒罕、烏思藏購蓮畫，重其直，海內傳模為生者數千家。」<sup>54</sup>陳洪綬靠著個人審美意象所營造出不造作（直）的韻味得到中外藏家雅愛，甚且形成一股時尚風潮，帶動一種模仿複製以維生的商機。他的直（不矯作），從「甲申之難作，栖遲吳越，時而吞聲哭泣，時而縱酒狂呼，時而與游俠少年，椎牛埋狗，見者咸指為狂士，綬亦自以為狂士焉。」<sup>55</sup>不掩飾個性、不在乎他人眼光，超越現實行誼（狂），放縱自己，不矯揉造的生活態度和情趣，在仕女圖亦多所呈現，特別取材於婦女生活瑣事。

陳洪綬人物畫不分性別，喜以簪花作為頭飾，如〈史實人物圖〉<sup>56</sup>、〈楊升庵（1488~1559）簪花圖〉、〈高逸圖〉。<sup>57</sup>簪花過去是習俗，配以戲劇人物故事敘事，將它放在身分、社會階層、婦女日常生活人際層面來看，簪花如何豐富物自身的旨趣？反映文人生活的權力糾結、際遇得失，在現實生活中超越物相，顯現婦女微妙的心理變化。

唐宋文人畫逐漸從主張重視再現的創作風格轉向表現寫意美學內涵的變化，<sup>58</sup>陳洪綬繼承寫意之風，寫意指向內容，他描摹婦女生活細務、留有多幅人物不拘一格的簪花之作。像是〈楊升庵簪花圖〉、〈高逸圖〉、〈史實人物圖〉，簪花具體呈現文人文化的內涵，一種隱喻官場系統的符碼。孟元老《東京夢華錄》：

<sup>53</sup> 巫仁恕：《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 6-7。

<sup>54</sup> 明·毛奇齡：〈陳老蓮別傳〉，收於《西河文集》第 7 冊（臺北：臺灣商務印書館，1968 年），頁 920。

<sup>55</sup> 孟遠：〈陳洪綬傳〉，收入《陳洪綬集》冊下，頁 660。

<sup>56</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 58-59。圖識：長卷，絹本，設色。縱 27.5 公分，橫 117.1 公分。約清順治丁亥年（1647）。鈐印：陳洪綬印（白文），章侯（朱文）。圖像婦女作背面、負物，左手持扇貌。

<sup>57</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 1，頁 145。圖識：立軸，卷本，設色。縱 143.5 公分，橫 61.5 公分。約寫於明崇禎丙子 9 年（1636）。款識：「楊昇庵先生放滇南時，雙結簪花，數女子持尊踏歌行道中，偶為小景誌之，洪綬。」鈐印：陳洪綬（白文），章侯（白文）。明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 31。圖識：立軸，紙本設色，約清順治丙戌 3 年（1646）。款識：老蓮洪綬畫於清遠堂。鈐印：章侯氏（白文），陳洪綬印（朱文）。香港藝術館藏。

<sup>58</sup> 參見葉朗：《中國美學史》，頁 209-211。

正月十四日，車駕幸五嶽觀迎祥池，有對御，謂賜群臣宴也。至晚還內。圍子親從官，皆頂毬頭大帽，簪花，紅錦團答戲獅子衫，金鍍天王腰帶，數重骨朵。<sup>59</sup>

一群當官的人，戴著圓形的大帽，花團錦簇，簪花體現宋代君臣生活雅趣、節日（元宵節）的歡樂。吳曾在《能改齋漫錄》卷 13，〈記事，御親賜戴花〉：

（宋）真宗東封，……，宣入後苑亭中賜宴，出宮人為侍。真宗與二公（陳公堯叟、馬公知節），皆戴牡丹而行。……，真宗親取頭上一朵為陳簪之，陳跪受拜舞謝。宴罷，二公出，風吹陳花一葉墜地，陳疾呼從者拾來，此乃官家所賜，不可棄。置懷袖中，馬乃戲陳云：『今日之宴，本為大內都巡檢使。』陳云：『若為大內都巡檢使，上何不親為太尉戴花也？』二公各大笑。<sup>60</sup>

簪花作為官場的象徵物（平步青雲），宋真宗御賜宴會，君臣頭戴牡丹出席宴會，簪花是當時的習慣。但戴花吃酒，宦場上為官者小心翼翼護花，跪受、舞謝，將花放在衣袖內，種種屈從行誼，若說具有一種權力尊卑的意涵，還指向君臣盡歡，陶醉在簪花的你來我往的遊戲中。

陳洪綬〈楊升庵簪花圖〉圖識說：「先生放滇南時，雙結簪花，數女子持尊踏歌行道中，偶為小景誌之，洪綬。」特別提到雙結簪花，參照與其同年代沈君庸（1591~1641）《楊升庵沽酒簪花髻》戲曲創作，<sup>61</sup>前有板刻插畫，圖 7、圖 8<sup>62</sup>，畫中人物互動熱絡，富有描述的訊息，簪花別具一種人物識別性。陳洪綬畫的楊升庵，身形顯得壯碩，與圖 7 鼓起的衣裳，運用花紋強調主角，服飾未加文樣，顯示社會階層身分。陳洪綬營造人物服飾古樸淡淨，賦予人物一種雅的文人形象。讓·波德里亞（Jean Baudrillard）說：

文人在權力競爭下的差異，一切的壓制和控制的體制都建立在生命及其終結之間的這種懸置中。<sup>63</sup>

<sup>59</sup> 宋·孟元老著，伊水文箋注：《東京夢華錄箋注》冊下（北京：中華書局，2007 年），頁 583。文中骨朵，義為物之圓頭者。見上引書伊注，頁 585-587。

<sup>60</sup> 宋·孟元老著，伊水文箋注：《東京夢華錄箋注》冊下，頁 738-739。

<sup>61</sup> 明·沈君庸：〈楊升庵沽酒簪花髻〉，收入文光出版社編《盛明雜劇》冊 4（臺北：文光出版社，1963 年），頁 1-2。

<sup>62</sup> 圖 7、8 錄自明·沈君庸：《盛明雜劇》冊 4，頁 1 上、1 下。

<sup>63</sup> 讓·波德里亞（Jean Baudrillard）著，車槿山譯：《象徵交換與死亡》（南京：譯林出版社，2006），頁 201。

陳洪綬運用簪花敘事化權力競爭下，官宦文人榮寵落拓受限於君王權勢的牽制，聯繫於觀音簪花寄託泯除身分、階級、權力的藩籬，簪花暗喻作為一種維護個人自尊的意旨。這與毛文芳在〈卷中小立亦百年：清初〈張憶娘簪花圖〉之百年閱讀〉，援以簪花圖示、意涵中，說明女性側向與眼神提供一個被預設觀者所凝視的景觀，<sup>64</sup>梳理簪花符號性的旨趣不同。



圖6 〈楊升庵簪花圖〉



圖7 《簪花髻》板刻插圖1



圖8 《簪花髻》板刻插圖2

以畫作為表意的空間，陳洪綬聚焦於細微之物，畫呈現人物歡樂的氛圍，與戲曲的插畫，身體反應動作，自與非菁英文人生活娛樂格調不同。簪花與其說是表現一種不平等，他更想要傳達的是從權力現象所造成的社會差別中，讓自我免於因身分而受限制，在持尊踏歌的生活小景，圖像具有審美知識、文化禮儀，還寄託陳洪綬以景轉達對權貴追求的懸置，不起動心之見。身為遺民，簪花反映一種離散的心靈生活世界。他說：「世亂春風來，人生宜不樂；國亡春風來，心腸宜作惡。物理豈不推，運會豈不約。難以解孤臣，春風吹汨落。山梅數十株，周匝與小閣。看花之盛衰，慰我之魂魄。」<sup>65</sup>用反諷口吻（心腸作惡）映襯遺民心境，以花開花謝淡然人事起伏更迭轉變。他喻意藉由非暴力的簪花轉達宦場不受制於一君之言的象徵革命。

觀音的簪花寄託泯除一種性別刻板形象，文人雅士、閨閣婦女簪花各有不同旨趣，婦女透過容貌修飾展現生活禮儀，士人簪花表現社會生活尊卑秩序。簪花，除習俗（婚嫁）儀式的意涵。余惠敏《仕女》說明飾物，如玉釵、明珠、金釧具有一種身分指涉，髮型、眉與口的化妝各有不同。化妝、簪花帶有競妍（裝扮）

<sup>64</sup> 毛文芳：〈卷中小立亦百年：清初〈張憶娘簪花圖〉之百年閱讀〉，《中興大學第五屆通俗文學與雅正文學——文學與圖像研討會論文集》（臺中：國立中興大學中國文學系，2005年10月），頁291-331。

<sup>65</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷4，頁67。

的心態，是身分、階級秩序的象徵，更在於容貌的出色。<sup>66</sup>陳寶良梳理明代婦女美容與飾物文獻紀錄，<sup>67</sup>說明婦女生活競財、炫富的心理。而陳洪綬繪製婦女多為端莊、知書達禮的形象，不像他所畫的大士像，藉由簪花顯現裝扮的微妙心理，他不在意於女性從悅己的個別性轉向悅人（討好人）的公眾性，也不著眼於競才、競妍層面，將宗教具有神聖性的人物觀音，簪上花表現不同的相，頗引人注意。

陳洪綬「自披剃後，即不甚書畫，不得已應人求乞，輒畫觀音大士，諸佛像。有稱其必傳不朽者，則曰：『是故余之所悔也。』」杖履琴書，迥然自適，向之怨尤悲憤，頹唐豪放之氣，悉歸無有。」<sup>68</sup>在 1646 年後，他以寫觀音佛像為主，其中〈觀音羅漢圖〉（圖 9），<sup>69</sup>誇大觀音左側盤結髮髻的花，表現一種個性化，就像他的小品花卉畫，具有定格的視覺美感，吸引人的目光，無論是布局、筆鋒，彰顯花的風韻。<sup>70</sup>前已言陳傳席分析他的畫，衣紋飄逸，這是他筆力獨道之處。他畫的觀音性別不明顯，形象未刻意美化，惟有細如蓮瓣的眼、頸項象徵修行的紋路與昔者寫觀音大士筆法相近（圖 10），其餘則迥異。他有意展現多樣化的觀音形象，（見下觀音像），形成一種人物形象的流動性，意圖跨越一種框架，重新建構形象，他自述：

可笑精神耗畫圖，又羞一樣畫葫蘆。臨摹前輩思爭座，新意參之一筆無。<sup>71</sup>

揚棄仿作，追求別出新意，不因襲回到美人畫的格套。觀音的八字眉、臉像豐盈、衣著接近日常生活樣貌，不固著在一定的形象，如他詩說：「人謂蓮花氣，我曰檀檀香。每逢無法時，乃理不住方。」<sup>72</sup>氣、香提出作畫表現手法與人物形象不趨於固定的形式。他晚年逃禪、誦經、念偈，佛像受到時人重視，可傳不朽<sup>73</sup>，所謂不朽，他下筆滿足一己情感宣發，不以討好人（收藏者）的立場作畫，執持作畫理念。簪花觀音旁站立的羅漢，具有表意意涵。他詩題〈秋暮過牛頭山約先生即來久住〉，<sup>74</sup>又嘗自述讀書生活：「讀書牛頭山，不去已兩月。何事飛蓬生，

<sup>66</sup> 余惠敏：《仕女》（濟南：山東畫報出版社，2004 年），頁 48-67。

<sup>67</sup> 陳寶良：《中國婦女通史（明代卷）》（杭州：杭州出版社，2010 年），頁 510-520。

<sup>68</sup> 孟遠：〈陳洪綬傳〉，收入《陳洪綬集》冊下，傳記，頁 661。

<sup>69</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 52。圖識：立軸，絹本設色，約清順治丁亥 4 年（1647）。款識：悔遲洪綬敬畫，鈐印：勿遲（白文）悔遲氏（白文）。

<sup>70</sup> 陳傳席：《藝術巨匠：陳洪綬》，頁 50-57。

<sup>71</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷 9，頁 345。

<sup>72</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊下，輯佚，頁 644。

<sup>73</sup> 孟遠，〈陳洪綬傳〉，收入《陳洪綬集》冊下，傳記，頁 662。

<sup>74</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷 5，頁 103。

兩風清氣發。」<sup>75</sup>在晚明杭州牛頭山為佛教道場，向以參究念佛為稱，畫以羅漢為襯，暗示人（他）一種獨特的自我修養（清氣發）歷程，觀音作為形象的隱喻，希冀屏除仕人（遺民）尊卑界線的藩籬。



圖 9 〈觀音羅漢圖〉



圖 10 〈觀音羅漢圖〉局部

陳洪綬詩說：「可笑衰年始用心，有時用淺有時深。若非兒女三餐飯，書畫功夫在茂林。」<sup>76</sup>寫畫或出於謀生，而觀音簪花圖像，可見他用心之深，讓簪花成為人物身份的中介，消弭地位、身份、處境的界線，簪花體現在公共權力的事務上泯除性別之異，超越二元主流邊緣對立的傳統身份的分際。

他的仕女畫，表現婦女生活日常場景，扇子也是他人物畫經常可見的配飾。在一幅〈觀音像〉寫扇，未做文飾（圖 11），<sup>77</sup>似有意為扇的寓意打開一個被探索詮釋的空間。



圖 11 〈觀音像〉局部

<sup>75</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷 6，頁 184。

<sup>76</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷 9，頁 245。

<sup>77</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 28。圖識：立軸，絹本，設色。縱 72.05 公分，橫 34 公分。約清順治丙戌 3 年（1646）。鈐印：洪綬（朱文）。中國吉林省博物院藏。（〈般若波羅蜜多心經〉筆者此註未錄。）



## 肆、扇的母題——未被遺忘的便面

晚明，菁英文化與通俗文化交融甚為熱絡，<sup>78</sup>扇作為日常事物，進入陳洪綬的畫，扇穿越藝術的表象與美學的庸俗，轉成一種具有敘事性的物。

扇作為仕女手中物，昔稱便面<sup>79</sup>。歷來文人以扇為書寫譬喻、象徵之物，從西漢班婕妤（B.C.48—A.D.2）〈怨歌行〉（〈納扇詩〉）寄託失寵被棄的詩意，到明末的《桃花扇》，扇朝著物相的發展，穿越表象，在事件上暗示主體性的懸置。累積文人多元文類形構成一種文化意象。陳洪綬幾幅畫，畫面上扇子都採用頗為醒眼的花青傅色，以物觀物，物遊走於藝術、物質、文化風俗等層面，陳洪綬畫扇，別出女子便面作用，宛然可觀。

陳洪綬〈題扇〉詩說：「修竹如寒士，枯枝似老僧。人能解此意，醉後嚼春冰。」<sup>80</sup>扇通過寒、枯、春冰被懸置的意義，與周昉作〈揮扇仕女圖〉，<sup>81</sup>宮女悠閒有所不同，和女文人陳爾士（1785~1821）〈團扇詠〉說的：「團扇復團扇，皎兮若滿月。明月有盈虧，赤日豈長烈。鶉火倏西流，金風減炎熱。棄置莫怨嗟，暫作今年別。」<sup>82</sup>以扇訴悲情之旨殊異，開啟文化記憶裡的書寫往事。

扇為人物配飾，陳洪綬〈眷秋圖〉中的扇，運用花青設色（圖 12），無論是扇的樣貌、作色與〈王羲之籠鵝圖〉中的扇頗為相近（圖 13），所不同的是〈眷秋圖〉在扇子畫面上繪梅，<sup>83</sup>王羲之（303~361）所拿橢圓形的扇則以竹為飾<sup>84</sup>。扇、梅、竹都是尋常可見的物，讓·波德里亞談到平常的物品，透過不同的媒材、手法（色彩、背景），形構物的某種空無，「空無，以一種零度的能力帶來獨一性和風格」<sup>85</sup>。陳洪綬在前兩幅畫中扇塗上花青色，〈蕉蔭絲竹圖〉上的扇也是花青

<sup>78</sup> 參見白謙慎：《傳山的世界——17 世紀中國書法的嬗變》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006 年），頁 57。

<sup>79</sup> 「顏師古曰：『便面，所以障面，蓋扇之類也。不欲見人，以此自障面則得其便，故曰便面，亦曰屏面。』」見漢·班固著，唐·顏師古注：《漢書》卷 76（臺北：中華書局，1960 年），頁 3225。

<sup>80</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校《陳洪綬集》冊上，卷 6，頁 182。

<sup>81</sup> 見單國強等撰文：《中國名畫賞析（I）魏晉至元代繪畫》冊 1（臺北：錦繡出版社，2001 年），頁 48-49。圖為唐畫家周昉水墨畫。絹本，設色，橫 204.8 公分，縱 33.7 公分。北京故宮博物院藏。

<sup>82</sup> 清·陳爾士，字煒卿，一字靜友，室名聽松樓，餘杭（今浙江杭州）人。清·陳爾士著，錢保惠編訂：《聽松樓遺稿》（清道光辛巳元年（1821）刻本），《清代閩秀集叢刊》第 27 冊（北京：國家圖書館，2014 年），頁 593。

<sup>83</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 172。圖識：立軸，絹本，設色。縱 137 公分，橫 51 公分。約清順治己丑年 6 年（1649）。款識：唐人有〈眷秋圖〉，此本在董尚家，水子曾觀之，極似，洪綬老矣，人物一道，水子用心。鈐印：陳洪綬印（白文），王季遷舊藏。

<sup>84</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 156。圖識：立軸，絹本，設色。縱 103.1 公分，橫 47.5 公分。約清順治己丑 6 年（1649）。款識：楓谿老遲洪綬畫於深柳堂。鈐印：陳洪綬印（白文），章侯（朱文）。中國浙江省博物館藏。

<sup>85</sup> 讓·波德里亞（Jean Baudrillard）著，張木新、楊金強譯：《藝術的共謀》（南京：南京大學出版社，2015 年），頁 65。

色，<sup>86</sup>他用同一顏料花青傅色於畫中扇，猶如文學修辭的重複，不用任何掩飾，不取巧於顏色的區別，作為美的具體表現，在不刻意（零度）琢磨於技巧性呈現，朗現自我獨一謀色於畫的風格。從品鑑畫品來看，慣以花青作色於扇，宛若另類署名，近於作者的鈐印以為識別畫的真贋。陳洪綬凸出物之色，在消費市場上，花青成為一種傳播力量的暗示，扮演著對假的反駁、區別。對於畫品，他拒絕「乞與人間作畫工」<sup>87</sup>，這是他的主張與定見。

自唐代到陳洪綬仕女圖持扇，形成一種流風。陳洪綬作畫，扇的顏色不只是他寄寓美學的表現方式之一；以梅為文樣（圖 14），<sup>88</sup>暗示他內心不為人知的境遇。他曾在山東濟寧的一個小鎮南旺寫下對妻子的思念：「饑來驅我上京華，莫道狂夫不憶家。曾記舊年幽事否，酒香梅小話窗紗。」（其四）<sup>89</sup>他為家計離鄉，畫扇飾以梅，暗示自我生活的不得意，勾想起夫妻兩人尋幽探訪的逸樂情景。



圖 12 〈春秋圖〉局部



圖 13 〈王羲之籠鵝圖〉局部



圖 14 〈何天章行樂圖〉局部

陳洪綬或與當時名僧、雅士、女子宴聚銜觴，每每：「花晨月夕，高士名僧，與夫黃衫俠客，寄歌紅豆之女郎，促席銜觴，神情酣鬯，亦必有詩。詩成即揮灑於側裡便面，或有求書于綾紋箋冊者，不可勝紀。」<sup>90</sup>題詩於便面。其〈撲蝶仕女圖〉（圖 15），右方婦女持團扇撲蝶，持花婦女的裙袋作色與蝶形成視點，暈染開的墨色具有歷時感，（圖 16）<sup>91</sup>，體現古淡的雅意。畫中陳洪綬特意以扇面置於婦女前額，透徹的質料，清晰可見臉面，圖 17，顯然與女性取其遮臉作用

<sup>86</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 231。圖識：立軸，絹本，設色。縱 154.5 公分，橫 94 公分。約清順治庚寅 7 年（1650）。款識：老蓮洪綬畫于定香橋，時庚寅清秋。鈐印：洪綬（朱文），章侯（白文）。浙江紹興博物館藏。

<sup>87</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校《陳洪綬集》冊上，卷 9，頁 285。

<sup>88</sup> 明·陳洪綬繪，陳傳席主編：《陳洪綬全集》冊 2，頁 169。圖像內容說明，參見毛文芳：〈「郎與多麗」：清代文人畫像文本的抒情演繹與近世意涵〉，《中正漢學研究》，2013 年第 21 期（2013 年 6 月），頁 279-326。

<sup>89</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校《陳洪綬集》冊上，卷 9，頁 291-292。

<sup>90</sup> 羅坤：〈陳章侯先生詩文遺集序〉，收入《陳洪綬集》冊下，頁 654。

<sup>91</sup> 圖 16 筆者 2018 年 08 月攝於上海博物館。

不同。將扇放在美學的作用，物穿透表象，隨著似有又無的畫中扇葉，他表現出小眾女子分明的五官，蘊含一種視覺性，呈現大膽創新的畫風。以扇作為吟誦風雅的書寫主題，詩人胡緣有詩〈偶寫木芙蓉便面蒙諸閨彥賜題新什率和〉：「寫成穠豔一枝枝，髣髴秋江照影時。不是生涯甘冷澹，夫容兩字最堪思。閨中刺繡以夫容音同夫榮為吉語。」<sup>92</sup>扇上畫芙蓉，寄意以夫為貴，展開閨秀圈的家常話題。生活細物便面作為閨媛酬唱詩題，形構婦女生活藝文風雅，反映婦女保守的觀念。



圖 15 〈撲蝶仕女圖〉



圖 16 〈撲蝶仕女圖〉局部之一



圖 17 〈撲蝶仕女圖〉局部之二

觀音未作文飾的扇，或是將王羲之的風流韻事託付於扇，婦女秋天捐扇隱喻被棄的婦女，三種形象旨趣成為一種有無的弔詭。扇的有無暗示以我入物，又以物超越一己之我。而〈撲蝶仕女圖〉與女文人之詩相繫，展現婦女社會文化與團扇詩意的相襲。畫作中的便面，以不遮掩婦女的臉容為特色，象徵性地傳達畫作創新的意趣。

## 伍、〈鬪草圖〉——物的趣向

陳洪綬〈鬪草圖〉仕女圖，約完成於 1650 年，展現文化風俗意象的素描。聯繫於一首首鬪草相關的詩，鬪草活動折射晚明婦女社會個人生活的規範、價值、觀念、情誼，由詩、畫、習俗展現鬪草不同面向的風趣。

晚明鬪草仍是婦女日常生活娛樂，陳洪綬說：「且逐小姑鬪草去，那堪含淚

<sup>92</sup> 清·胡緣：〈偶寫木芙蓉便面蒙諸閨彥賜題新什率和〉，收於《琴韻樓詩》二卷（清嘉慶 13 年刻本），《清代閨秀集叢刊》第 27 冊，頁 444。

把伊看。」<sup>93</sup>一般在端午節時進行鬪草，清初女文人金勝〈校琴韻樓詩作〉談到鬪草的時節：「花院夕陽春鬪草，綺窗明月夜敲棋。」<sup>94</sup>既是春鬪草，就不限於五月。直到清季民初，女詩人孫景謝（1896~1929）仍可見她說：「桃李盈盈二月天，踏青南陌醉芳筵。簪花鬪草尋常事，莫使流光負少年。」<sup>95</sup>婦女以鬪草為生活尋常休閒，沒有特定的時節、固定的場所。這種戶外活動的流行，持續很長一段時間。時至今日，婦女聚會少見鬪草取樂，甚至鬪草的進行形式，都將慢慢為人淡忘。

陳洪綬〈鬪草圖〉，畫面以樸素為基調。五位婦女席地而坐，穿著不以華麗取勝，各自在衣襟、纈領、坐墊、手上拿著不同的花卉（圖 19），好像時間的推移與變化。清詩人胡星祿為女兒作傳，說她在「風日晴美」的時候與女伴攀花鬪草。<sup>96</sup>到 19 世紀中袁嘉（？~1853）〈擬閨中四時詞〉則寫道：隔宵香夢瞢人痴，鬪草鬪花意先懶。<sup>97</sup>於此我們知道鬪草是習慣稱名。不同的文類也記述鬪草情景。約翰·赫伊津哈（Johan Huizinga，1872~1945）分析文化中的遊戲成分：「一切詩歌均誕生於遊戲」，<sup>98</sup>詩歌揭示鬪草的機智。《紅樓夢》第 62 回說：「大家採了些花草來兜著，坐在花草堆中鬪草。這一個說我有觀音柳，那一個說我有羅漢松；那一個說我有君子竹，這一個又說我有美人蕉；這一個說我有星星翠，那一個又說我有月月紅；這一個又說我有《牡丹亭》畔的牡丹葉，那一個又說我有《琵琶記》裡的琵琶菓。」<sup>99</sup>少女們以句子對仗接龍，內容類別涉及宗教、植物、戲曲，鬪草顯現個人臨場善巧，展現作詩才華，文本閱讀興趣，建構婦女遊戲生活，生活遊戲的文化空間。至於鬪草除以運用文學性的造句形式進行，還有怎樣的方式？

胡緣〈百草餅〉：「陌上提筐去，非關鬪草游。赭鞭嘗不到，翠釜淪來柔。汁膩初調粉，香清未著油。青精顏色好，比爾孰為優。」<sup>100</sup>鬪草前將自備的花草，在赭色、翠綠色的枝梗抹上濃稠的汁液，不只比其顏色、還要看其韌性。董雲鶴

<sup>93</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校《陳洪綬集》冊上，卷 8，頁 248。

<sup>94</sup> 清·金勝：〈校琴韻樓詩作〉，收入清·胡緣：《琴韻樓詩》二卷，《清代閩秀集叢刊》第 27 冊，頁 462。

<sup>95</sup> 孫景謝著，嚴志宏編：〈春日郊行〉。《秋白遺稿》（1931，鉛印本）卷上，頁 7a。

<sup>96</sup> 胡星祿：「（胡緣）季弟金勝年尚幼，伺其塾中歸，畫紙局對弈，蓋終日無暇晷也。或風日晴美偕女伴涉小園，攀花鬪草為戲。暑月招涼，寒宵深坐，譚古今事，豐饒忘倦，幾不知人間有愁苦之況者。」見胡緣：《琴韻樓詩》二卷，《清代閩秀集叢刊》冊 27，頁 313-312。

<sup>97</sup> 清·袁嘉：〈擬閨中四時詞〉。《湘痕閣詩稿》二卷（上海：著易堂書局，1921 年），收於《清代閩秀集叢刊》第 27 冊，頁 223。袁嘉（？-1853），字柔吉，錢塘人。清咸豐 3 年（1853），太平軍攻陷金陵，與妹袁青皆仰藥而死。

<sup>98</sup> 約翰·赫伊津哈（Johan Huizinga）著，何道寬譯：《遊戲的人——文化中遊戲成分的研究》（廣州：花城出版社，2017 年），頁 157-179。

<sup>99</sup> 清·曹雪芹撰：《有正小字本紅樓夢》冊 4（臺北：藝文印書館，2007 年），頁 1059。

<sup>100</sup> 清·胡緣：《琴韻樓詩》二卷（清咸豐丁巳 7 年（1857），古銅里范氏刊《吳江三節婦集》本），收入《清代閩秀集叢刊》冊 27，頁 424-425。

(1784~1847) 傳達鬪草時心情：「鬪草童孫愁不識，青枝狼藉落花邊。」<sup>101</sup>花枝散落花邊，顯示輸贏、熱鬧的場面。鬪草後婦女有時送針為禮物，如：「歸美傳沫土，情重美人胎。草草踏青日，蓬蓬春去時。亂抽蘆筍短，嫩白柳綿披。為問紅閨女，曾穿幾縷絲。」<sup>102</sup>踏春時節，彼此一邊鬪草，一邊分享刺繡作色的心得，戲謔地談論私秘生活貼身用物（紅閨女、幾縷絲）。鬪草的活動提供婦女話家常的機會，在雅俗共容的文化活動，展現婦女生活的情趣，鬪才、顯機智，增進彼此的情誼。陳洪綬以婦女生活經驗取材，紀實，更顯得平常事物成為婦女生活異於日常索然無味的經驗。

在 18 世紀的英國，婦女以 17 世紀植物學家留下的植物紀錄作為書寫，建構博物學的系統，成為一種專業的學問。<sup>103</sup>中國婦女藉由鬪草活動交流植物、花卉知識。李貞德研究醫療史，提到「草藥求子在先秦兩漢醫方難得一見，到隋唐時，求子藥方大量增加。」<sup>104</sup>看似閒暇歡樂的鬪草，草還具備求子的作用。如林以寧（1655~1730？）的〈謝柴季嫺贈宜男花三首〉說：「交枝乍舞風，雙萼嬌含露。贈我宜男花，知卿心所慕。（其一）宜男須並蒂，結根綺羅間。折贈同心侶，聞名已解顏。（其三）」<sup>105</sup>透露婦女生養子嗣的觀念。好友得知閨密憂愁傳子嗣苦惱，贈以宜男草（諛花，俗稱金針花）寬解其憂。宜男花表達婦女持抱著象徵人情美意的價值觀。

從事鬪草活動，婦女追求的不全是物質回饋，她們藉由鬪草增進彼此互動，生活經驗交流，無論是接龍、頂真式的遊戲形式，表現個人靈敏反應；或是以花卉拈題對句，即興賦詩，勾勒意象的語言玄妙，在以才與知識性為前提的鬪草聚會，實現她們踏出閨閣，走向知識交流、取得的方式，這顯示婦女擁有適度的安排時間的自主權，拓展日常生活休閒範疇。將鬪草的競爭形式化為興趣、文化典故、戲遊休閒等，從物的追求過渡到一種象徵閒的文化活動，婦女日常生活的鬪草活動，所爭的不是名位、頭銜，在鬪草中，物不只是交換，還顯現婦女從戲遊的氛圍轉為一種象徵性的觀念轉變。象徵所指的不是修辭的概念，讓·波德里亞（Jean Baudrillard）說：「象徵不是體制或範疇，也不是結構，而是一種交換行為和一種社會關係。」<sup>106</sup>婦女鬪草過程，在交換物品與社會人際關係上賦予鬪草一

<sup>101</sup> 清·董雲鶴：〈貧居〉。《涵清閣詩鈔》，收於《清代閩秀集叢刊》第 27 冊，頁 125。董雲鶴，字松筠，吳江（今江蘇蘇州）人。

<sup>102</sup> 清·胡緣：《琴韻樓詩》二卷，《清代閩秀集叢刊》冊 27，頁 423。

<sup>103</sup> 安·希黛兒（Ann Shteir）著，姜虹譯：《花神的女兒：英國植物學文化中的科學與性別》（成都：四川人民出版社，2021 年），頁 1-46。

<sup>104</sup> 李貞德：《女人的中國醫療史——漢唐之間的照顧與性別》（臺北：三民書局，2008 年），頁 50。

<sup>105</sup> 清·林以寧：《墨莊集》卷 1（清康熙刻本），頁 14。

<sup>106</sup> 讓·波德里亞，車槿山譯：《象徵交換與死亡》，頁 206。



種文化的意涵，她們反映閨秀圈彼此情感交流、對習俗的認同、戶外生活的參與感。



圖 19 〈鬪草圖〉

## 陸、結論——以物盛物

陳洪綬仕女圖的創作形式展現社會文化、藝術美學、物的象徵意義。繪畫體現空間構思，扇、簪花為配飾蘊含承繼傳統繪畫技藝。若將他的仕女圖視為某種政治權力競爭的暗喻，這是轉移他為藝術「老蓮願名流學古人，博覽宋畫，僅至於元；願作家法宋人，乞帶唐人……老蓮五十四歲，吾鄉並無一人中興畫學，拭目俟之」堅持畫學傳承的焦點。仕女圖傳達他認同婦女日常生活具有戲遊娛樂的自主性，最終以圖像作為符號建構一種主體生活理念，賦予圖像中婦女在社會秩序、生活觀念的自我解構訴求。在物相的世界，〈撲蝶仕女圖〉激越起他堅持一種「若與老蓮同筆墨，寫生寫意更分明」的獨一性，<sup>107</sup>講求生、意韻味兼具含蓄敘事的美學價值。

仕女圖呈現晚明婦女閒、雅的文人化生活，畫面留白構思反映美學空間感的意識，是他典雅、要真忌假繪畫藝術的具體實踐。簪花、鬪草的鬪既是女性競才與競妍的心理表露，也是情誼私好的流露。他說：「文章寫性靈，修辭崇典雅。我常為叔言，叔今深信者。近來偽文行，居業趨而下。慎毋為所誤，不將性靈寫。為人固要真，為文最忌假。」<sup>108</sup>陳洪綬藉由圖寫婦女瑣細事、所用的細物（扇）

<sup>107</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷9，頁312。

<sup>108</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷4，頁69。



遊移於士人與仕女生活邊界，正是他泯除庸俗作為獨抒性靈的表現；處於鼎革之際的他：「畫得如來欲讚嘆，口頭三昧示人難」<sup>109</sup>，三白技法超出一一般婦女生活的裝扮，凸顯他表現畫作戲遊手法的韻味、撲蝶隱言著一種閒情；對微不足道婦女生活的關照是陳洪綬世界觀的探索。而世界觀意味著從繪畫的實踐，運用仕女圖像的物、場景富含的敘事性，展開物相內涵的說明，以隱喻、象徵的方式傳達個人的生活理念。以物盛物，猶如扇的折疊，慢慢展開他以仕女圖來看自己的一種方式，扇，具有社會文化意涵，士人簪花、婦女邊緣化的身分，強調一種與社會主流價值的疏離感。

仕女圖表現婦女日常生活、觀念價值和一種象徵符號，陳洪綬懷有大才卻無施展的機會，簪花圖暗示他擺盪在一種無用之用的矛盾中，畫相出入於婦女生活的場景，以無我之畫，寄託有我的時代背離之感，他無緣在仕宦官場贏取得意人生，藉由婦女鬪草戲遊活動，輸贏未定，寄託個人所說的：「詩文之傳與不傳，猶士之遇與不遇也。有因緣在焉。」<sup>110</sup>傳不傳、遇與不遇，揭示隨順因緣的物觀。他運用畫中人物形成的結構性語境，仕女圖不能只被圈限在權力、性別身分、階級的框架，陳洪綬將生活物質文化與社會生活的規範、世界觀念置於一種繪畫美學文化場的實踐。自我主體通過仕女圖戲遊活動的開放空間（〈撲蝶仕女圖〉、〈鬪草圖〉），寄喻超越某種歷史典故語境脈絡、意向的意含，轉向繪畫自我多重觀念的傳達。既是惟心歷程之信仰、藝術、德行的生命史寫照，<sup>111</sup>又是將自我本真的信念納入社會文人知識化生活閒、隱、雅的表述。

<sup>109</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷9，頁270。

<sup>110</sup> 明·陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷1，頁15。

<sup>111</sup> 參見威廉·皮埃滋（William Pietz）撰，夏瑩譯：〈物戀問題〉，收於《物質文化讀本》（北京，北京大學出版社，2008年），頁60-65。陳洪綬的觀音像接近社會庶民文化人物形象，它具有宗教、美學、商品、性別的意義，最後所呈現即是他個人生命歷程的價值、信念。

## 參考文獻

### 一、古籍

- 漢·班固著，唐·顏師古注（1960）。《漢書》。臺北：中華書局。
- 宋·孟元老著，伊水文箋注（2007）。《東京夢華錄箋注》。北京：中華書局。
- 明·沈君庸（1963）。《盛明雜劇》第4冊。臺北：文光出版社。
- 明·胡文煥編撰，朱毓梅，楊海燕，曲毅編著（2015）。《香奩潤色》。北京：中華書局。
- 明·陳洪綬著，吳敢點校（2012）。《陳洪綬集》冊上、下。杭州：浙江古籍出版社。
- 明·陳洪綬繪，陳傳席主編（2012）。《陳洪綬全集》第1-4冊。天津：天津人民出版社。
- 明·陳洪綬撰，陳傳席點校（2017）。《陳洪綬集》。上海：中華書局出版社。
- 明·毛奇齡（1968）。《西河文集》第7冊。臺北：臺灣商務印書館。
- 清·林以寧，（清康熙刻本）。《墨莊集》。
- 清·曹雪芹撰（2007）。《有正小字本紅樓夢》第4冊。臺北：藝文印書館。
- 清·沈椿齡等修，樓卜瀾等纂（1983）。《諸暨縣志》。《中國方志叢書》第4冊。臺北：成文出版社。
- 清·胡緣（2014）。《琴韻樓詩》二卷。《清代閩秀集叢刊》第27冊。北京：國家圖書館。
- 清·袁嘉（2014）。《湘痕閣詩稿》二卷。《清代閩秀集叢刊》第27冊。北京：國家圖書館。
- 清·陳爾士著，錢保惠編訂（2014）。《聽松樓遺稿》四卷。《清代閩秀集叢刊》第27冊。北京：國家圖書館。
- 清·董雲鶴（2014）。《涵清閣詩鈔》。《清代閩秀集叢刊》第27冊。北京：國家圖書館。

## 二、中文書目

- 于君方（1999）。〈從觀音的女性形象略論佛教對禮教及情慾的看法〉，《禮教與情慾：前近代中的中國文化中的後／現代性》，頁 295-311。臺北：中央研究院近代史研究所。
- 毛文芳（2005）。〈卷中小立亦百年：清初〈張憶娘簪花圖〉之百年閱讀〉，《中興大學第五屆通俗文學與雅正文學——文學與圖像研討會論文集》，頁 291-331。臺中：國立中興大學中國文學系。
- 毛文芳（2013）。〈「郎與多麗」：清代文人畫像文本的抒情演繹與近世意涵〉，《中正漢學研究》21: 279-326。
- 王正華（2001）。〈藝術史與文化史的交界——關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，32: 76-89。
- 王正華（2002）。〈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〉，《近代中國婦女史研究》10: 1-58。臺北：中央研究院出版。
- 王鴻泰（2006）。〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》，17, 4: 73-143。
- 白謙慎（2006）。《傅山的世界——17 世紀中國書法的嬗變》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 余惠敏（2004）。《仕女》。濟南：山東畫報出版社。
- 宋灝（2016）。〈物中有我：觀日本庭園〉，收入楊雅惠（編），《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》，頁 299-300。高雄：國立中山大學人文研究中心。
- 巫仁恕（2005）。《奢侈的女人——明清時期江南婦女的消費文化》。臺北：三民書局。
- 巫仁恕（2008）。《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》。北京：中華書局。
- 李炳南講述，徐醒民紀錄（2004）。《論語講要》冊上。臺中：青蓮出版社。
- 李貞德（2008）。《女人的中國醫療史——漢唐之間的照顧與性別》。臺北：三民書局。
- 李惠儀（2008）。〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》，33: 35-76。
- 孫景謝著，嚴志宏編（1931，鉛印本）。《秋白遺稿》。
- 翁萬戈（2020）。《陳洪綬的藝術》。上海：上海書畫出版社。

- 高桂惠（2019）。《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》。臺北：五南書局。
- 許文美（2001）。〈深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象〉，《故宮學術季刊》，18, 3: 137-178。
- 陳傳席（2014）。《藝術巨將：陳洪綬》。石家莊：河北教育出版社。
- 陳寶良（2010）。《中國婦女通史（明代卷）》。杭州：杭州出版社。
- 單國強、余輝、畏冬、傅東光、馬季戈、王頌、……屢瑋（2001）。《中國名畫賞析（I）魏晉至元代繪畫》第1冊。臺北：錦繡出版社。
- 單國強、余輝、畏冬、傅東光、馬季戈、王頌、……屢瑋（2002）。《中國名畫賞析（II）明代至清代》冊2。臺北：錦繡出版社。
- 馮幼衡（2009）。〈陳洪綬的仕女畫——晚明女性內涵的反思與新境〉，《故宮學術季刊》，27, 2: 83-113。
- 葉朗（1996）。《中國美學史》。臺北：文津出版社。
- 趙爾巽等撰（1997）。《清史稿》第4冊。臺北：中華書局。
- 劉德賓（2014）。《圖像的意涵：明代人物畫研究三題》。北京：中華社會科學出版社。

### 三、中文譯著

- 史景遷（2009）。《前朝夢憶——張岱的浮華與蒼涼》，溫洽溢譯。臺北：時報文化出版社。
- 孫康宜（1993）。〈明清詩媛與女子才德觀〉，李爽學譯，《中外文學》，21, 11: 52-81。
- 嚴志雄（2005）。《錢謙益之「詩史」說與明清易鼎之際的遺民詩學》，嚴志雄譯。臺北：中央研究院中國文哲研究所。
- Ann Shteir（安·希黛兒）（2021）。《花神的女兒：英國植物學文化中的科學與性別》，姜虹譯。成都：四川人民出版社。
- Arjun Appadurai（阿爾君·阿帕布萊）（2008）。〈商品與價值的政治〉，收入孟悅、羅鋼（編），夏瑩譯，《物質文化讀本》，頁12-58。北京：北京大學出版社。
- Daniel Arasse（達尼埃爾·阿拉斯）（2016）。《我們什麼也看不見：一部別樣的繪畫描述集》（第二版），何蓀譯，董強審校。北京：北京大學出版社。

- Edmund Gustav Albrecht Husserl (埃德蒙德·胡賽爾) (1998)。《邏輯研究·第二卷(第一部分)》，倪梁康譯。上海：譯文出版社。
- James Cahill (高居翰) (2017)。《圖說中國繪畫史》，李渝譯。北京：生活讀書新知三聯書店。
- Jean Baudrillard (讓·波德里亞) (2000)。《消費社會》，劉成富、全志鋼譯。南京：南京大學出版社。
- Jean Baudrillard (讓·波德里亞) (2006)。《象徵交換與死亡》，車槿山譯。南京：譯林出版社。
- Jean Baudrillard (讓·波德里亞) (2015)。《藝術的共謀》，張木新、楊金強譯。南京：南京大學出版社。
- Johan Huizinga (約翰·赫伊津哈) (2017)。〈遊戲與詩歌〉《遊戲的人——文化中遊戲成分的研究》，何道寬譯。廣州：花城出版社。
- Perter Burke (彼得·伯克) (2008)。《圖像證史》，楊豫譯。北京：北京大學出版社。
- Piene Bourdieu (皮埃爾·布爾迪厄) (2011)。《藝術的法則：文學場的生成與結構》，劉暉譯。北京：中央編譯出版社。
- William Pietz (威廉·皮埃滋) (2008)。〈物戀問題〉，收入孟悅、羅鋼(編)，夏瑩譯，《物質文化讀本》，頁 59-76。北京，北京大學出版社。
- 鈴木則子、董秀敏(2000)。〈鏡中美女：從江戶時代的化妝書看美容意識的變遷〉，收入李貞德(編)，《性別、身體與醫療》，頁 186-208。臺北：聯經出版社。

# **The Object and Its Observation in the Portrait of Court Ladies by Hong-Shou Chen: Taking Trivial Matters and Games as Examples**

Yun-Yi Chiu<sup>1</sup>

## **Abstract**

Hong-Shou Chen studied with Si-xing Lai and Zong-zhou Liu (1578-1645) and followed the Zhejiang painters Ying Lan (1585-1666) and Dou Sun for painting skills. During the transition of Ming and Qing dynasties, he lodged in the Buddhist halls and monasteries to indulge himself in all the landscapes freely, and he discussed his studies with Zen masters. His ink and brush paintings with elegant colors were highly sought-after collections by both Chinese and foreign officials, dignitaries, and celebrities. The literati of the late Ming dynasty were interested in exquisite and elegant objects, and have put their observations into a variety of written objects. Through these objects, they conveyed their ego, political ideals, and rebellious fashion to present their passion for life. Hong-Shou Chen uses The Portrait of Court Ladies as a vehicle to express his moral beliefs and values, revealing his personal story of alcoholism and prostitution, and his wild and unrestrained heresy in life. Hong-Shou Chen expressed the image of a woman's knowledge and discipline, as well as her lifestyle of playing the qin and painting. In view of Hong-Shou Chen's poetry and painting theory of "avoiding falsity and promoting authenticity" and the poetry created in his mind, this article intends to explore the subtleties of the art of painting concerning the reference book on women's lives, *Fragrant Cosmetic Cases*, through a multi-layered connection with *The Rule of the Three White Foods*. In addition, the paper also illustrates the cultural space of women's lives constructed by objects, such as hairpins with flowers, facial fans, and playfulness of tea fights. The fun conveyed by the objects has embodied the connotation of one's thoughts and deep emotions.

**Keywords: Hong-Shou Chen, The Portrait of Court Ladies, Material Culture, The Rule of the Three White Foods, Facial Fan, A Painting of Tea Fight**

---

<sup>1</sup> Ph.D. Student, Department of Chinese Literature, National Chengchi University  
Corresponding Author: Yun-Yi Chiu, E-mail: yunyi1702@gmail.com  
Received: 2021/09/29; Accepted: 2022/02/20