

陳洪綬的仕女畫——晚明女性 內涵的反思與新境

馮幼衡

國立臺灣藝術大學
造形藝術研究所

提 要

一般咸認陳洪綬（1599-1652）為晚明人物畫大家，重振唐代以來日漸受人忽視的人物畫，尤其是仕女畫。的確在風格上，他學宋代李公麟（1049-1106），上追唐代周昉（活動於763-804）、東晉顧愷之（約344-405），以復古為創新，其仕女畫造型高古奇崛，融宋之密實、唐之豐艷與晉之幽微於一爐，別有一種內斂與孤絕的風致，在明代繼唐寅（1470-1524）、仇英（約1509-1551）柔美的典型之後，另立晚明所特有的審美情調，可謂戛然獨造，別開生面。

在內涵方面，陳洪綬的仕女畫與以往的仕女畫傳統相比，也帶來巨大的變革。他將仕女畫中沿襲「閨怨詩」的傳統予以變奏，讓畫中女性從被動受觀看角色轉化為深具自主性，且富自身情思的主體。另外，他塑造了女性做為傳授知識與教育者、女性隱逸者、女性高士的形象，這都是傳統仕女畫前所未見的新猷。晚明才子佳人的形象——男女成為共享文藝志趣的伴侶，更首度在陳的繪畫中出現，打破以往仕女畫中女性經常以侍女、妓女出現的公式化僵局。種種創新不僅出自於陳洪綬個人的營造，也是晚明獨特的文化氛圍使然。在宗教題材方面，他對觀音性別的顛覆，則又在吳彬之上，既象徵陳洪綬個人對信仰救贖的質問，也反映晚明對宗教神祇「去神聖」與「去經典」化的集體意識。

關鍵詞：閨怨、諦視、三從四德、犍陀羅、尊元貶宋

一、前 言

陳洪綬（1599-1652）是明代繼唐寅（1470-1524）以後，另一仕女畫大家。¹ 唐寅與陳洪綬二人皆在仕途受挫，感情世界也都很豐富，唯唐寅以仕女畫寄意抒情，畫中可見其悲苦的一生，仕女畫的題材則集中於閨怨、青樓女子與女神（仙）三類。² 而陳洪綬則大異其趣，女性題材是他用來反諷、詰問、解構的場域，他的仕女畫中女性形象受戲曲影響，呈現充滿張力的造型。他不但以挑戰的態度對待傳統閨怨題材，重新定義了女性的「理想素質」，並且以詭異的手法處理女神（仙）題材，表現出某些荒誕、虛妄、甚至超現實的氣氛，則不僅為唐寅所無，且為畫史上所未見。

陳洪綬早期有關仕女題材的畫作，仍然沿襲唐寅、仇英（約1509-1551）纖弱柔美的風格，尚未發展出後期鮮明而突出的造型；在題材上，也侷限在傳統的「閨怨」範疇中，並沒有很大的突破。如目前在陳洪綬傳世作品中最早，成於他十六歲那年的《九歌圖》中的《湘君》（圖1），女主角鵝蛋臉上彎眉細目、勾鼻小口的五官，及小巧尖細的手指，與唐寅《嫦娥圖》中的仕女造型相類，衣紋的線條流利圓轉，粗細轉折處也與唐寅的作品神似。只有湘君轉身扭腰的動作不見於唐寅畫作，大約是從1609年出版的《三才圖會》中人物呈現正背側斜等各種不同角度所得來的影響吧。³

成於他二十四歲的《月下擣衣》（圖2），畫少婦狀女主角在樹下擣衣，與仇英《擣衣圖》（圖3）的主題如出一轍。《月下擣衣》的意象，很容易使人聯想到詩仙李白（701-762）的名句：「長安一片月，萬戶擣衣聲。」⁴ 也許因為擣衣一向是文學中的素材，又或許因為南宋牟益（1178-?）的《擣衣圖》（1238）也是以淡雅的水墨出之，所以仇英與陳洪綬皆不約而同的以文人擅用的水墨描繪。只是仇英之作更接近白描，而陳洪綬在背景湖石與月亮月暈之勾勒，使用了更多的暈染法。

1 嚴格說來，陳洪綬是人物畫大家，但他的人物畫中，有仕女描繪者，此處以廣義的仕女畫視之。

2 關於唐寅仕女畫的討論，見 Ellen Johnston Laing, "Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of a Palace Beauty," pp. 284-295; Mary H. Fong, "Images of Women in Traditional Chinese Painting," pp. 22-27; 馮幼衡,〈唐寅仕女畫的類型與意涵——江南第一風流才子的曠古沉哀〉, 頁 55-90。

3 小林宏光,〈陳洪綬版畫創作研究〉, 頁 78。

4 李白〈子夜吳歌〉:「長安一片月，萬戶擣衣聲。秋風吹不盡，總是玉關情。何日平胡虜，良人罷遠征。」關於陳洪綬此畫題畫詩與李白詩作的討論，見翁萬戈,《陳洪綬》上卷, 頁 54。

此時陳無論渲染或點苔的筆法都還稚嫩青澀，不似日後線條柔韌有力，造型古拙奇崛。

《月下擣衣》中的年輕女子，正仰頭若有所思的望著前方飄然而下的秋日落葉，落葉上方則是陳洪綬的題畫詩：「流黃壓秋韻，阿姐撮鬢娥，彈指交河土，征衣百輛過。」女子小巧的臉蛋，酷似唐寅的仕女造型，而一輪明月掩映於雲層中的描繪，也曾見於唐寅的畫中。這個時期陳洪綬的仕女畫，在題材與風格上，都不脫唐寅與仇英之影響。

二、畫風轉變可能為生計

陳洪綬的仕女畫約於1630年代初開始發生劇變，而這項變化與他在山水花鳥畫風上的轉變時間上是吻合的，可能後者還早些。學者Burkus-Chason女士以陳洪綬的山水花鳥畫為例，認為陳早年作品仍蓄意學習文人風格，但在仕途一再受挫後，於1620年代末期及1630年代早期開始放棄寫意式的文人風格，轉而追求更高古而「怪誕」的職業畫風。⁵

然而學者王正華卻以為，明亡以前，陳洪綬熱切追求功名，從未中斷對仕途的追求，即或間有以繪畫周濟友人變賣得利之舉，也並未將繪畫視為謀生之道或以職業畫家自居，直至明亡，他始棄仕途，且因順治三年（1646）在紹興雲門隱居為僧期間，生活無以為繼的情況下，乃聽從友人祁駿佳的建議，以賣畫為生。王正華從陳洪綬的詩作中求證的結果，得到以上的結論，因此她並不同意Burkus-Chason所持的意見，即陳洪綬早年曾對自己文人身份起疑，並轉而有了職業畫家的心態。⁶

即便如此，陳洪綬畫風發生轉變仍是事實。他成於1631年的詩作有所謂「祖

5 Ann Burkus-Chason 以陳洪綬 1619 及 1627 年作品為例，認為他在 1619 年的冊頁題跋中顯示自身仍認同文人之身份，畫作也承續著文人之風格；然而在 1627 年的仿古作品中，卻顯然放棄了先前文人的風格，而流露出古拙怪異的氣息，而這又與他屢試不中，對自己「精英」身份產生動搖有關，見 Ann Burkus-Chason, "Elegant or Common? Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status," pp. 284-286.

6 王正華認為陳洪綬職業畫家的身份應以 1646 年為分界點——之前他仍以文士自許，之後才以賣畫為生。但她在同一文中，也承認陳的諸生身份與真正作官的文士不同，而明代戲曲小說等介於精英與大眾文化的成就，皆與科考不順的諸生有關，陳洪綬的繪畫也當作如是觀，見王正華，〈從陳洪綬的「畫論」看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，頁 332-335、360。

澤日告竭，無亦當知耕。行年三十四，強仕學無成。」之語。⁷句中顯示他的確在1630年代早期曾對未來生計感到憂慮，而對追求仕途的失望無力之情，也躍然紙上！面對坐吃山空的窘境，他雖自稱可能考慮躬耕於田畝之間，但那只是聊以自慰而已，並非真心準備棄仕就農。正因為他對功名的自我期許與自身所擁有畫家天分之間的落差——明明是詩酒風流的畫家，卻又不能忘情於經世濟民的大業，永遠掙扎於出仕與不出仕的矛盾之間，這是陳洪綬終生揮之不去的「痛」，也是他作品中永遠充滿嘲弄反諷的來源。

陳出身於累世為官的家庭，曾祖及祖父皆曾任朝廷命官，祖父陳性學且高居廣東、陝西布政使之職，父親陳于朝於萬曆三十四年（1606年）中舉，但不久即歿。陳九歲喪父，十六歲祖父去世，從此失去父祖輩的庇蔭。十八歲他又喪母，二十六歲再喪妻，家人相繼去世。而他自己則仕途顛躓，屢試不第，二十一歲中秀才，其後三十（1627）及三十三（1630）歲兩次前往省城應試舉人功名皆不成。二十六歲（1623）及四十三歲（1640）先後去北京找出路，前次未果，第二次被授以中書舍人之職，實為宮廷畫師，所以他只做三個月便辭官了。⁸

由於官宦世家的身世背景，使他早期很自然的以追求功名為畢生職志，且一直認同於自己文人的身分，而由畫風上也可印證，不管是山水花鳥或仕女，他都追隨著文人的風格。但是在他三十歲前後，不知是否因為考場一再失利，前途未卜，使他成為菁英社會的邊緣人，而在畫風上，也日漸脫離文人寫意秀雅之風，朝往更像職業畫家的精工妍麗風格發展。

但是擁有文人詩畫素養的他，即使走工緻的路線，也非一般工匠畫家可比，而是「無一筆無來歷」的向古人請益，形成獨特的仕女風貌。陳的摯友周亮公（1612-1672）對他的學畫歷程知之甚深，便這樣形容他：「人但知其工人物，不知其山水之精妙；人但訝其怪誕，不知其筆筆皆有來歷。」⁹而陳自己在線條上，由北宋李公麟（1049-1106）勻整有力的鐵線描上追東晉顧愷之（約344-405）連綿緊勁的遊絲描，加上自己錘鍊多時以後，於線條綿密堆疊處形成獨特的節奏感與裝飾性；另外在造形上他從早期取法名代中期的唐寅、仇英，到後來吸取唐代著名仕女畫家

7 陳洪綬著，吳敢輯校，〈上稟〉，頁83；黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁45。

8 黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁21-23、40、62-68；翁萬戈，《陳洪綬》上卷，頁9-45。

9 周亮公，《讀畫錄》，收於《畫史叢書》第四冊，頁2044。

周昉（活動於763-804）的造型與晉人的高古。¹⁰ 這些學習歷程使得他對同時代人之不能深入傳統，致使無論在筆墨或造型上俱不可觀頗有微詞：「今人不師古人，恃數句舉業餽丁或細小浮石，便揮筆作畫，筆墨不暇責也；形似亦不可而比擬，哀哉！欲揚微名供人指點，又譏評彼老成人，此老蓮所最不滿于名流者也。」¹¹

相較之下，唐寅畫精工仕女畫時，學的僅是明代前輩畫家杜堇（活動於1465-1505）之風；仇英雖在大收藏家項元汴（1525-1590）家遍臨古畫，但他的仕女造型，也與唐寅相去不遠，都是小家碧玉的柔美荏弱造型。陳洪綬成於三十四歲的《李廷謨本西廂記》中的《鶯鶯像》（圖4）顯示，他的仕女造型開始遠離唐、仇的風格，並且已向唐代周昉取經，變得衣著開放，性感撩人。¹² 和傳周昉的《簪花仕女圖》（圖5）相較，李本西廂中的鶯鶯身軀扭轉，微微欠身的姿態，以及低胸連身衣裙外罩披帛的裝扮，顯然受到唐代仕女大膽開放風氣的感染與啓發。

如果說李本《鶯鶯像》看來豪放而挑逗，這印象多半是由服裝上做效《簪花仕女圖》的「暴露」胸頸處而造成的，嚴格說來，女主角鶯鶯的面容與陳早年所作的《湘君》相比，改變並不大。但是陳三十九歲的《對鏡仕女》（圖6）中的女主角卻昭告世人——一種帶有強烈「陳式風格」的仕女已正式成形！圖中女子側身直立，臉上低眉斂目，雙唇緊抿，圓潤的下巴曲線顯然受到唐人豐厚造型影響，不復早年尖瘦小巧的下巴和臉型。更重要的是，女子若有所思、無限幽怨而含情脈脈的神情是一項新的創造。而女子簪花又分梳成多絡的髮型似乎是從唐代的墮馬髻變化而來，女子的衣飾，尤其腰前垂下的飾帶，上面華麗鳳鳥紋樣，也無法不讓人聯想到唐代婦女服裝充滿裝飾性的多彩。至於女子迤邐拖曳的裙襖則儼然是晉代顧愷之《女史箴》的遺風了。

三、詰問「閨怨」與「育嬰」的意義

1639年所作的《斜倚薰籠》（圖7），可能是陳洪綬仕女畫中文學意涵最豐

10 關於陳洪綬十八歲即臨摹李公麟的石刻，以及學習周昉，見毛奇齡，〈陳老蓮別傳〉，收入《陳洪綬集》，頁590；〈清史稿本傳〉，《陳洪綬集》，頁593；周亮公《讀畫錄》，收於《畫史叢書》第四冊，頁2045。

11 陳洪綬，〈畫論〉，《陳洪綬集》，頁22；陳洪綬作此跋於1651年，見黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁116-117。

12 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〉，頁149。

富，但對文學藝術傳統的蔑視也達於極緻的一幅作品。陳洪綬生平最崇拜白居易（772-846）與蘇東坡（1036-1101），大約喜歡他們平易近人的詩風，與瀟灑不羈的性情吧。¹³ 此處用白居易的詩句：「淚濕羅巾夢不成，夜深前殿按歌聲。紅顏未老恩先斷，斜倚薰籠坐到明。」中的最後一句作為畫題。¹⁴ 本來白居易詩句中描繪的是失寵的女子，夜闌時猶聽到前殿歌舞昇平的喧嘩之聲，相形之下，更加突出自己的形單影隻，午夜夢迴，獨自深居後宮，再也無法成眠。

白詩主題是傳統的「宮怨」或「閨怨」題材，這種題材在繪畫中的表現所在多有，多半是強調女性獨守空閨的孤寂無奈，以及對青春消逝嘗試挽回之徒勞。如宋代的扇面仕女畫《曉鏡繡籠》（圖8）中，女主角背對著偌大的空床幃，低頭注視著妝臺上鏡中自己的容顏，彷彿為著一個不會出現（假想中）的戀人而懼怕一旦年華老去，愛情也將日漸枯萎。但是陳洪綬在畫中卻大大改變了這項行之有年的詩畫傳統，他雖然依著白居易的詩句，描繪了女子斜倚薰籠的坐姿，可是重點卻完全不在強調女子「紅顏未老恩先斷」的悲哀。相反的，迥異於以往「閨怨」畫的女主角顧影自憐、癡癡獨立的身影，《斜倚薰籠》中女主角的肢體語言卻充滿了挑逗的弧度，與讓人臆想的空間。

圖中（圖9）女主角正仰望著視線上方鳥架上被鍊條鎖住不得高飛的鸚鵡，她的鳳眼微眯，露出些許不屑的神色，是不甘於和被豢養的鳥般必須長期忍受被禁錮閨房的命運？還是對這樣的生活早已厭煩不耐？與她的身軀橫陳於床榻，由於上半身斜倚在薰籠上，衣袍罩住薰籠上半部畫出一個優美的半圓，和她腿部伸展出的左半邊圓弧互相呼應。她身上的罩袍上面也佈滿圓形白鶴圖案，種種弧線不但勾勒出少婦曼妙的身材、烘托出她慵懶的情緒，她精美的華袍蓋在薰爐的鐵籠上散播出一片片柔和多變如漣漪般的衣折，和其下重複繁密的鐵籠上冰冷剛硬的網絲，恰成一強烈的對比。此處陳洪綬用細勁的線條為之，畫女子身材的曲線綿長動人，畫衣折的翻飛處則舞動出一連串優美的圓弧旋律，運筆一氣呵成，令人目不暇給，展現出前所未見的線條功力。

此畫之完全打破「閨怨」畫傳統在於女主角不再是一名自怨自艾、身世堪憐的少婦；相反的，陳洪綬使用了一些「閨怨」畫中從未出現過的肢體動作：首先，

13 關於陳洪綬對白居易與蘇東坡的心儀，見林宜蓉，〈理想的頓挫與現實的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命形態之開展〉，頁 172-177。

14 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〉，頁 21-22；白居易，〈後宮詞〉，收入《新譯唐詩三百首》，頁 370。

少婦任性的仰起頭來，眼神帶些睥睨和不信任，充分顯示她的自主和情緒，便和以往「閨怨」女主角總是面貌模糊、低首自傷大不相同。而陳用仰頭姿勢表達女性的自信與倨傲前已有之，便是在他1633年繪《水滸葉子》時，也曾用這種仰頭的姿勢來刻劃個性強悍的女中英豪《扈三娘》（圖10）。陳洪綬在晚年的《博古葉子》中，用同樣仰頭斥拒的姿態描繪漢代主動在婚姻中求去的朱買臣（?-前115）妻子。¹⁵ 另外《斜倚薰籠》女主角身軀弧線的肉體暗示某種渴望與慾望，更是歷代仕女畫中所未見，也因此，學者王正華認為，這代表一種女性表達情慾的主動性。¹⁶

《斜倚薰籠》的畫面含意豐富，除了女主角的凝思，圍繞她的一組配角也有令人尋思之處。圖中女主角的下方，一名侍女正目視著前方的童子奮力地揮扇捕蝶。和女主角的尺吋相比，前方侍女與茗齡童子的身形縮小許多，而這種縮小，顯然不是根據實際身材的比例，亦無關於透視前大後小的原則。而極可能是陳洪綬學自傳唐代閻立本（約601-673）的《歷代帝王圖》（圖11）中有意以縮小身畔侍者的手法來突顯帝王體態與氣勢的雄偉，陳在1636年的《楊升庵簪花》（圖12）便追隨了此種技巧。¹⁷ 但三年後畫面中這種傳統「男大女小」的表現手法起了微妙的變化，他在此畫中運用了「女大男（童）小」的方式，藉以表達女主角的主體性，和畫面前方另一個世界的虛妄和荒誕性。

畫面前方正奔跑的稚齡幼童手中持扇，作狀捕蝶，可是細觀之下，所捕之蝶既靜止不動，也比實際應有的體積大許多，因此有學者將蝴蝶詮釋為扇面上的裝飾。¹⁸ 無論如何，蝶戀花有執迷愛情之意，另外據說唐明皇每年春天二月慶祝「花朝」日時，宮中后妃會在頭上簪花，若飛蝶停駐其上，她當晚就會成為皇帝臨幸的對象。¹⁹ 陳洪綬此處用了宛如舞臺劇的手法——當女主角猶如作白日夢般沉緬於自

15 陳洪綬此處並不用元明雜劇戲曲中流行的情節，如朱買臣「馬前潑水」等羞辱前妻崔氏的畫面來描述這個「覆水難收」的故事，而選擇用朱當年砍柴度日，其妻堅決求去的畫面，與戲曲中所採取對其妻譴責的角度不同。又，「馬前潑水」一事並不包含於《漢書》對朱買臣的描述中。關於朱買臣生平，見（漢）班固撰，（唐）顏師古注，〈朱買臣傳〉，收於《新校本漢書並附編二種》，頁2791。另外周凱盈也認為陳洪綬與《博古葉子》題贊作者汪道昆（1525-1593）稱朱妻為「不安於室」的態度不同，在畫面中並未採取醜化朱妻的手法，見周凱盈，〈陳章侯畫博古牌〉初探，頁41。

16 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〉，頁22。

17 雖然根據記載，陳洪綬1640年進京以後，才在宮中臨摹《歷代帝王圖》，但圖面證據顯示，他對唐代人物畫的學習與熟稔，應早於1640年，如成於1636年〈對鏡仕女〉及《楊升庵簪花》都是明顯的仿唐作品。關於皇帝命陳洪綬臨《歷代帝王圖》一事，見黃湧泉編著，〈陳洪綬年譜〉，頁68。

18 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〉，頁23。

19 Ellen Johnston Laing, "Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair," p.37.

己的身世和處境的幽思中，舞臺前方卻又上演著她身世與處境的另一幕戲。少不更事的童子奮不顧身的捕蝶（追求愛情或婚配），卻不知此中之虛妄與荒誕（蝴蝶根本不存在），而他身後的婢女，雙手扶膝，對於童子毫無意義的一場追逐似乎無力阻止，只能在一旁袖手觀看而已。這幕戲也告訴了觀者，或許當初女主角也曾像童子般一派天真無邪，對愛情婚姻抱著無限幻想，但如今的她不僅純真的情感落空，而其無力掙扎出目前生活牢籠之處境，又與陪伴她的上了鏈條的鳥兒何異？雖然此處陳洪綬畫的是閨怨題材，但未嘗不可看作他自身的寫照——當初他抱著一腔理想寄望在功名上出人頭地，不就和童子般幼稚可笑，而身旁含笑旁觀的女侍，就如社會對他空有一腔熱血，卻依然一無所成所表達的的無可奈何。²⁰

此畫在女性的形象與女性角色的呈現上都是革命性的。與時代相去不遠的明代畫家郭詡（1456-1526以後）《雜畫冊——蕉石婦嬰》（圖13）中呈現的少婦相比，同樣郭詡描繪的也是婦女與幼兒的主題，但郭詡的女主角顯然是典型傳統的「良家婦女」，她靜靜的坐在以蕉葉湖石點綴的花園一角，陪伴她的是前方不遠處正在嬉戲奔跑的幼子。配合此一安詳柔美畫面的是郭清狂自己的題詩：「幾回燈下問金釵，何日幽愁下燈懷？膝畔嬰兒今老大，可能行得到天涯。」郭詡此處不管題詩作畫，仍然沿襲著傳統的「閨怨」基調，即良人遠去，當日的嬰兒都已成長，但遠走天涯的良人仍無消息，使得閨中少婦惆悵不已。郭詡描繪的少婦面貌是秀麗柔美的，她的坐姿端莊，而她陪伴嬰兒的善盡女性「天職」，都是無可挑剔的，十分符合觀者對女性的期待。

郭詡作品和絕大多數傳統閨怨之作一樣，女主角都是飽受愛情煎熬的女子，哀怨的在閨中等待，畫面中都是表現女性被動脆弱的一面，讓人好不心生憐惜。但是陳洪綬的《斜倚薰籠》中的女主人翁卻不然，她在閨中既不站立，也不端坐的「被」人觀看，而是適意的斜躺在床榻上，也全然不介意呈現自己的身材曲線，她採取了歷代仕女畫中從未有過的仰頭而望的思索姿勢，既表達了自身主觀的願望和渴望，也傳達了她如同華美衣袍上連續線條般綿長悠遠的思緒。另外，郭詡與陳洪綬雖然同樣呈現「育嬰」的題材，郭詡畫中的少婦與幼童之間的互動是毫無爭議性的母子關係，母子之間的眼神是頗有交集的關心互望；然而陳洪綬畫作中的女主角與童子之間的關係則大有可議的空間，少婦與童子的眼神是方向相反而無交集

20 此處我採用臺南藝術大學學生郭璧慈的看法，她認為女侍與童子的一幕可視為陳洪綬對自己過去遭遇的寫照，見郭璧慈，〈陳洪綬仕女圖軸的擬古與創新〉，頁18。

的，兩人彷彿生活在兩個互不相屬的世界，童子與女婢縮小的身影，使得他們對少婦而言，更成了微不足道的存在。少婦臉部沉湎於自身夢境般的沉思中，身體則彷彿慾望的化身，哪有一絲「慈母」的影子？

《斜倚薰籠》顧名思義，既然描繪的是一名失歡於男性的女子，若依白居易原詩之意，「淚濕羅巾夢不成，夜深前殿按歌聲。」失意的女主角照理應與前殿歡情正濃作一對照才是，陳洪綬不爲此圖，反而在女子斜倚薰籠的情境中加上一個類似傳統「育嬰」的主題，本身就充滿矛盾，將這兩個不搭調的場景綜合在一起，產生的便是十足的嘲諷效果：既非真正的「閨怨」——女性不只不再單純地信仰或追悼愛情，畫面且進一步予人以愛情究竟是真是幻的迷離之感？也徹底顛覆了「育嬰」題材——女性不復是想當然耳的幼童撫育者、保護者，除此之外，她也有自身的愛慾與幻想。

甲申（1644）之變，京師失陷，崇禎自盡，當時寄居在紹興徐渭故居青藤書屋的陳洪綬聞訊時而吞聲哭泣，時而縱酒狂呼。²¹ 失國之痛對陳洪綬的心理影響是深沉難測的，他的好友倪元璐在北京城破時，整理衣冠拜謝宗闕以後自溢，次年杭州失守，另一好友祈彪佳（1602-1645）絕食自盡，陳氏老師劉宗周（1578-1645）也於絕食月餘後去世。這些親近師友的噩耗無疑給陳洪綬帶來極大的痛苦與忍辱偷生的罪惡感，順治三年（1646），清軍攻佔浙東，陳洪綬逃至紹興附近的深山雲門寺爲僧，自號「悔遲」、「悔僧」。其實，陳洪綬早在崇禎十一年（1638），明亡以前六年，便已自稱「悔齋」，只是以前之「悔」，反映的可能是他在現實生活中屢屢受挫後的不滿與憤懣，而明亡之後的「悔」，則不免孤臣孽子之痛了。爲僧後一年（1647）他在題詩中云：「丙戌夏，悔逃命山谷多猿鳥處，便剃髮披緇。豈能爲僧？借僧活命而已。」充分表達出對自己苟活之無奈。²²

四、以女隱士及女高士之形象追憶故國文化

陳洪綬的仕女畫，在明亡之前與明亡之後也呈現出兩種不同的風貌。明亡之前，仕女畫的題材大底不脫閨怨以及畫家投射在畫面中對現實的嘲弄；明亡之後，這類題材卻充滿追憶的色彩，反映出令人回味不已卻又無從挽回的晚明文化的意趣

21 孟遠，《陳洪綬傳》，收入《陳洪綬集》，頁 587。

22 陳洪綬，《陳洪綬集》，頁 66。

與氛圍。和他的好友張岱（1597-1679）的「陶盒夢憶」一樣，張要以一己之力，從事「復明」大業，在他的作品中，經由他對過往種種的描繪與捕捉，「只要有人追憶，往事就不必如煙」。²³ 陳洪綬的晚期繪畫，也和張岱的著作一樣，喚起觀者對晚明文化情境的留戀與回憶。如非巧合，只能說是陳洪綬與張宗子之間多年志趣相契的情感使得彼此有志一同，分別在明亡後以文學與藝術記錄下他們所經歷、既優雅又精緻的晚明藝文世界，縱然故國已從現實之境中消失，兩人卻依然使之在文學與藝術的國度裡不朽。

陳洪綬的感情生活也在晚期的仕女畫中讓人一窺虛實。從記載中得知，陳洪綬對女色幾乎是無法抗拒的，這似乎是他性格中相當脆弱的一環，而他一生也一直耽溺其中，少有改變。張岱記錄了陳頗為浪漫的一段插曲：「崇禎己卯（1639）八月十三，侍南華老人飲湖舫，先月早歸。章侯（陳洪綬字）悵悵向余曰：『如此好月，擁被臥耶？』余敕蒼頭攜佳釀斗許，呼一小划船再到斷橋，章侯獨飲，不覺沾醉，過玉蓮亭，丁叔潛舟北岸，出塘栖蜜橘相饗，暢啖之。章侯方臥船上噉囁。岸上有女郎，命童子致意云：『相公船肯載我女郎至一橋否？』余許之。女郎欣然下，輕紈淡弱，婉孌可人。章侯備酒，挑之曰：『女郎俠如張一妹，能同虬髯客飲否？』女郎欣然就飲。移舟至一橋，漏二下矣，竟傾家釀而去，問其往處，笑而不答。章侯欲躡之，見其過越王墳，不能追也。』²⁴

這段文字生動的捕捉了陳洪綬在西湖美景中，既飲美酒，復對美女怦然心動的經過，他雖願以唐代豪俠虬髯客自居，可惜萍水相逢之女郎在與他痛快地對飲後，卻並不願作紅拂女，顯然對他並未青睞有加，而他亦只有徒呼負負而已。他對酒色的沉溺一生不變，即使在國破家亡之際亦復如此，可能是藝術家本色吧！另據毛奇齡（1623-1716）《陳老蓮別傳》中有下面一段敘述：「王師下浙東，大將軍揮軍固山，從圍城中搜得蓮，大喜，急令畫，刃迫之，不畫；以酒與女人誘之，畫。」²⁵ 雖然最後他終於逃脫了清軍的掌握，可是畢竟在刀刀下尚不受脅迫作畫的他，卻在醇酒與女人的誘惑下屈服了，除了這段記載，毛奇齡也曾提到陳無論飲酒就寢，都喜歡女性相伴的習性：「顧生平好婦人，非婦人在坐不飲，夕寢，非婦人

23 史景遷（Jonathan D. Spence），《前朝夢憶——張岱的浮華與蒼涼》（*Return to Dragon Mountain: Memories of a Late Ming Man*），頁 20。

24 張岱，《陶盒夢憶》，卷 3，頁 63。

25 毛奇齡，《陳老蓮別傳》，收入《陳洪綬集》，頁 590。

不得寐。有攜婦人乞畫，輒應去。」²⁶ 這些描述不但十分符合陳的本性，且毛奇齡既是陳的親近友人，對他有一手的觀察，自有相當的真實性。

陳洪綬有兩段婚姻，第一任妻室來氏是幼年訂親，十七歲成婚的。來氏是蕭山文人來斯行（1567-1634）之女，陳童年時代寄讀於來家，想來兩人青梅竹馬，感情很好，可惜陳二十六歲時來氏病故，來氏過世時，陳作有《內子矚以舊服殮及殮簡衣涕而作》：「翠袖紅銷滿篋藏，縷絲摺疊怨俱長。當時妝束爲儂飾，今日披將歸北邙。」從詩題及詩作看來，陳當時仕途失意，家境貧困，以致未能厚葬妻室，心懷歉意。六年後，陳有《懷亡室》二首，其中之一：「誰求暗海潛英石，琢個春容續斷絃。明知方士今難得，如此癡情已六年。」²⁷ 詩中彷彿先對元配解釋自己續絃一事，繼而道出自己對前妻仍是痴情一片，經過六年而不能忘情。來氏生一女道蘊，及長亦能書畫。

陳氏喪妻次年（1624）再娶杭州衛指揮同知韓君女爲第二任妻子，韓氏亦善詩能文，她生了六子二女。²⁸ 陳洪綬離家至北京謀生時，曾爲她作《南旺寄內五絕句》，其中之一提到韓氏「寄來錦字丁寧囑」，顯見兩人魚雁往返，從另一首：「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。」²⁹ 看來，兩人家庭生活也很美滿，尤其最後一句呈現出兩人當年在小窗前蹣跚私語的鏡頭，可說感情極度投契了。

陳氏於崇禎十三年（1640）赴北京爲進取功名再作奮力一博，兩年後考入國子監，但最後崇禎皇帝召他爲舍人，只宣他作內廷供奉的宮廷畫師，與他自己欲經由仕宦之途從政的期望相距甚遠，失望落寞之情完全表達在詩中：「李賀能詩玉樓去，曼卿善飲主芙蓉。病夫二事非長技，乞與人間作畫工。」³⁰ 加以在京三年目睹朝政黑暗無望，於是決定離開京師，結束了他對爭取仕宦前程的最後一次嘗試。也許是失意於仕途的補償心理吧，由北京回杭州的途中，路經揚州時，他娶胡淨鬢爲妾，而情場的收獲似乎讓他躊躇滿志，對兒女之情的眷戀也一一反映在他所寫的《橋頭曲》裏：「歡宿鴛鴦樓，儂宿蘆葦渚。兩夢如一夢，明日何處語？」又其

26 同上註。

27 陳洪綬，〈內子矚以舊服殮，及殮簡衣涕而作〉、〈懷亡室〉，《陳洪綬集》，頁263。

28 黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁27；但翁萬戈認爲陳再娶如非在甲子（1624）秋冬之際，便可能在乙丑（1625）年的春天，見翁萬戈，《陳洪綬》，上卷，頁16。

29 陳洪綬，〈南旺寄內〉其四，《陳洪綬集》，頁268。

30 陳洪綬，〈問天〉，《陳洪綬集》，頁260；黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁72。

四：「聞歡下揚州，揚州女兒好。如儂者幾人，一一向儂道。」³¹顯然為兩人定情於揚州做了文字的見證。

明亡之後，陳洪綬的遺民心境，與他的好友張岱一樣，無所歸依，自我放逐，成為狂人野人，彷彿這樣才能成為清政府的「化外之民」。就如張岱在《夢憶》的序中所自述：「陶庵國破家亡，無所歸止，披髮入山，駢駢為野人。」陳洪綬也把同樣的心情表現在他的《晞髮圖》（圖14）中，畫面上一男子寬袍大袖，面目古怪，披頭散髮，恍若無人的自坐於一罈酒、一盆竹菊、一盤佛手前。男子右手伸出作出佛像的「無畏」手勢，佛手的暗示讓人想起陳洪綬披剃為僧的往事，以及張岱自謂：「繁華靡麗，過眼皆空……遙思往事，憶即書之，持向佛前，一一慙悔。」³²縱然皆寄托於宗教的救贖，兩人作為明遺民的悔恨與羞慚感，如在目前。

此畫的主題固然為「晞髮」，描述的是南宋遺民、且為宗室子弟趙孟堅（1199-1267?）以酒洗髮的狂怪行爲，但此中有太多陳洪綬自己的影子，藉趙孟堅之故事以訴自己心曲之用心相當明顯。³³陳洪綬在「偶感」一詩中，同樣歌詠趙孟堅的堅貞——以他與族兄趙孟頫（1254-1322）兩人一效忠宋室、寂寞以終；一卻不惜仕元、榮祿隨之的對比，表明自己的心跡：「孟堅寂寂掩柴門，孟頫軒軒作狀元。國破筆端傳恨處，水仙須學趙王孫。」³⁴陳洪綬此處雖說要學趙孟堅玉潔冰清、纖塵不染的水仙畫，但言外之意實則暗示作為一名畫家，他不會步趙孟頫的後塵，卻會和趙孟堅一樣，在國破以後，縱然不以水仙，也會以其繪事來「筆端傳恨」。

他的仕女畫也步入更靜謐深沉的境界。約作於順治三年（1646）的《紅葉題詩圖》（圖15）上的題字是「雲門老悔洪綬」，想係他在紹興雲門寺為僧時期的作品。畫面上一名仕女坐在一造型奇古、宛如太湖石的石椅上，正拈菊而嗅，石椅上陳列著筆、硯、水罈與一枚紅葉。此畫描繪的是唐宣宗（810-859）時詩人盧渥（唐大中進士）偶至御溝旁，見一紅葉順水流出，上有題詩，就取去收藏箱內，後來他娶了一位被遣出宮的韓姓宮女，不想一日韓氏見此葉嘆息道：當日偶而題詩其上，

31 陳洪綬，〈橋頭曲〉，《陳洪綬集》，頁165-166。

32 張岱，〈自序〉，《陶庵夢憶》，頁1。

33 周密（1232-1308以後）曾記一次與趙孟堅飲酒賞畫時，「飲鮒，子固脫帽，以酒晞髮，箕踞歌《離騷》，旁若無人。」見周密撰，張茂鵬點校，〈子固類元章〉，《齊東野語》，卷19，頁357；翁萬戈，《陳洪綬》上卷，頁83。

34 陳洪綬，〈偶感〉，《陳洪綬集》，頁290。

誰知竟收藏在這裡。³⁵這是一段唐代才子佳人的故事，不知是否陳洪綬身畔現有胡淨鬢為伴，兩人之間的關係亦讓陳洪綬有了如神仙伴侶的想像，而胡淨鬢便成了他畫此圖投射的對象？

畫中女主人翁的造型與妝扮仍延續著1630年代後期的陳氏風格——便是唐代華美的裝飾性與精工典麗，但是如果早先《對鏡仕女》（圖6）蹙眉而立的仕女造型像清孔尚任（1648-1718）所形容的「妝束古雅，眉目端凝」；則《紅葉題詩圖》與另一張《何天章行樂圖》（圖16）（1649年）中的女主角則代表晚期仕女更有一種內斂神情與楚楚風致，為早期所未見，直如清龔鼎孳所言：「風神衣袂，奕奕有仙氣，尤出蹊徑之外。……工而入逸，脫去脂粉，獨寫性情，乍凝睇以多思，亦含愁而欲語……」。³⁶不但在仕女的描繪上，從早先《斜倚薰籠》（圖7）中任性的少婦一變而為目光中傳達思想的性情中人；且《對鏡仕女》與《斜倚薰籠》中具體山水背景或閨房陳設已不復見，取而代之的是空白的背景。

畫中並不強調敘事性的細節，如韓女在紅葉上題詩的動作，或將紅葉擲至御溝中流去的情景，甚至連早年或許會著墨的如宮牆、流水等背景都略去。所有寫實的成分減少了，繁複的背景化為簡約的符號（紅葉、硯臺、菊花），反而更能突出女主人翁的幽情遠思、別具懷抱，使得畫面的象徵意味變得強烈。放在人物畫的歷史脈絡中看，陳洪綬朝高古更邁進一步，這種省略背景的作法實為唐代人物畫特徵。

而從仕女畫涵意的觀點視之，早先《對鏡仕女》（圖6）女主角的攬鏡自照、顧影自憐，或是《斜倚薰籠》（圖7）女主角的閨中寂寞、百無聊賴都是傳統上曾見的對仕女的描繪與想像。然而《紅葉題詩圖》（圖15）中女主角拈菊欠身而坐的形象無異女性版本的陶淵明！四年後陳洪綬為老友周亮工（1612-1672）繪《陶淵明故事圖卷》，再現了「采菊」（圖17）這一幕，一般以為陳洪綬藉此畫微言大義，規勸降清的周亮工應學習陶淵明的氣節。果真如此，則陳洪綬早已塑造了一個女性的陶淵明形象，表達他所心許的在明亡後不如歸去來兮之選擇。

比較《紅葉題詩圖》與《陶淵明故事圖卷》中「采菊」一段，除了性別上的差異，後者座位上有琴酒相伴，代表隱逸詩人「我醉君可去」時對微醺境界之陶

35（唐）范攄，〈題紅怨〉，《雲溪友議》卷下，頁20-21a，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊1035，611（上）（下）；余惠敏，〈仕女〉，頁15。

36 孔尚任，〈享金簿〉，收入《陳洪綬集》，頁619；龔鼎孳，〈題陳章侯仕女卷〉，收入《陳洪綬集》，頁622。

然；而前者座椅上則是書寫的工具筆硯與紅葉，則女主角為能文善詩的掃眉才子無疑！陳洪綬在此畫中將拈菊的隱逸形象與題詩紅葉的傳說才女形象合而為一有重大意義，也是仕女畫的重要里程碑，即女性形象與活動，從此不必一成不變的限於閨中的捕蝶、繡花、搗衣、育嬰等（如仇英的《漢宮春曉》），而是她能作為一書寫者、創作者，甚至是一意趣高超的隱者！

成於1650年的《拈花仕女》（圖18）可與《紅葉題詩圖》同看，亦即以往傳統上對仕女的描繪，莫不以美色為先，位階也多為服侍男性的嬪妃、侍妾或青樓女子。《拈花仕女》女主角雖非拈菊而嗅，但纖手之間所持為冰清玉潔之梅花瓣，眉眼之間有說不盡的冷漠與愁思，使人不禁想起張岱形容他所醉心的一名「藝妓」王月生「寒淡如孤梅冷月」的孤傲氣質，以及「狷潔幽閒意如冰」的高潔意趣。³⁷ 陳洪綬此處勾勒出的女子一身素雅，幽獨難抑，不僅將張岱筆下寒淡狷潔的女性予以形象化，而《拈花仕女》女主人翁抑鬱沉重、欲言又止的神情，以及苗條彎折彷彿不堪負荷的身軀，其實比《陶淵明故事圖卷》中男性版的陶淵明更加深刻與傳神的刻畫出那個時代做為一名明遺民欲遺世獨立而不可得的心境，而陳洪綬也是歷史上首度為我們描繪形塑出如此悲愴又深沉的「女高士」形象的畫家。

五、畫面重新定義晚明的美女與才女

在紹興居住的這段時期，不但兵戈不斷，他的生活也十分困頓，也許為了生計，順治六年（1649）他遷回較為繁華的杭州城，在杭州他待了三年，直到他去世那年才又返回紹興。坐船返紹興的新春，他在一闕詞中回憶起這段杭州生活：「春載耶溪棹，老夫得意秋。思量書畫放中流，切莫說吾三載戀杭州。紅袖來磨墨，白頭同倚樓。老年羞作少年游，掉頭撒手心想也都休。」³⁸ 詞中看來雖然他慨嘆自己漸有老態，這段時間對他來說是書畫創作豐收的三年；不僅如此，紅袖添香的美好，白頭相守的願景似乎更令他對杭州生活充滿依依之情。

令人豔羨的感情生活反映在他這時期幾張有著他自己及妻妾影子的繪畫中。《吟梅圖》（圖19）上有己丑年（1649）秋暮的題簽；《授徒圖》（圖20）

37 張岱，〈王月生〉，《陶齋夢憶》，卷8，頁154；史景遷，《前朝夢憶——張岱的浮華與蒼涼》，頁40。

38 陳洪綬，〈南柯子——新春二日舟行〉，《陳洪綬集》，頁368。

上則有「畫於柳橋」（陳氏1649年正月遷杭州吳山，柳橋在杭州）的題識，所以兩畫成畫時間是接近的。³⁹不過根據筆者的觀察，《授徒圖》中人物（特別是男主人翁）的衣褶綫條變得更圓勁而柔韌，和《陶淵明故事圖卷》（1650年；圖17）中的綫條表現接近看來，《授徒圖》的成畫時間應略晚於《吟梅圖》。在《吟梅圖》與《授徒圖》兩畫中，除了簡單的家俱陳設，畫面背景仍是空白，同時兩畫中男主角都位居畫面上方。

《吟梅圖》（圖19）中，男主角愁眉深鎖坐在石案前，雖然几案上陳列了紙筆水盂等物，但他並不像有詩興之狀，反而眼神低垂，而雙手卻作合十手勢，似乎陷於某種痛苦的情緒中。居於畫面左前方、坐在太湖石椅上的女子才是真正名副其實的主角—因為她正目不轉睛的諦視著女侍手中所持的一瓶梅花，似乎思索著如何將梅花的姿態與精神轉化至詩句或畫面中，而她面前的案頭上，紙墨筆硯俱全，只待她落筆將去，女子眼神自信滿滿，與男子的落落寡歡、目光與梅花方向相反，恰成一強烈對比。畫題既取為「吟梅」，傳統上應是屬於男性詩人的專利，女性應該只有扮演旁觀或服侍的角色才是，可是這幅畫中，居然反客為主，乍看是這對神仙眷侶共享吟詩的雅興，細看倒像凸出女子的詩興了。

《授徒圖》（圖20）和上圖（圖19）構圖相似，男主角仍居畫面上方，此畫中他神情落寞、目光散漫，右手輕撫囊琴，左手緊握一如意，從他所持物看來，大有仿效畫像磚中的竹林七賢之意。⁴⁰畫面下方有兩位盛裝仕女，右邊四分之三側面的婦女髮髻高而簪花，她的左手持瓶，右手持花，專注於插花的動作。左邊全側面的婦女髮髻略低而裹巾，她手持團扇，正低頭審視著太湖石几案上的一幅竹石圖。雖然此圖名為「授徒」，但由於題跋中並未提及「授徒」一事，畫題疑似後人所加。⁴¹且觀男主角眼神和他前方女性的活動沒有交集，似乎對於傳授她們繪畫一事並不熱衷，反而是兩位婦女顯得專注而興致勃勃。所以此畫和前圖一樣，可以視之為陳洪綬與其妻妾家庭生活中，從事藝文活動的一幕。

另一幅《閒話宮事圖》（圖21）呈現相類的畫面，此畫未有紀年，但和它有幾乎雷同構圖的《高賢讀書圖》被定於1649年，因之也是一幅時代相近、作於杭州

39 翁萬戈氏根據《授徒圖》作於杭州柳橋及風格等因素，將之定為約順治六年（1649）的作品，見《陳洪綬》，上卷，頁82。除了此畫外，本文所引用陳氏畫作之紀年皆依據翁氏之研究。

40 南京西善橋出土的《竹林七賢畫像磚》中，王戎手持如意，嵇康作撫琴狀。

41 翁萬戈，《陳洪綬》，上卷，頁82；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〉，頁25。

的作品。⁴²與上面兩幅畫相比，此畫高下易位，持書閱讀的女主角居畫面左上方，而男主角在此畫中居於右下方，並戴隱士帽，膝上置一琴，斜置於兩人之間的是一石案，案上有茶具及一瓶白梅。此處男女各據一方，男人輕按囊琴，女人則擁書而讀，沉迷於閱讀的樂趣中，在這樣兩人各有所好的文學與音樂的世界裏，雙方共享的猶有石案上插在冰裂紋瓷瓶裏一枝雅潔的白梅，與配有兩只白色茶碗的一壺好茶。

這一組繪畫在中國仕女畫的歷史上不但前所未見，且深富震撼性。這其中不僅包含對陳洪綬個人的意義，更有其特殊的時代意義。陳洪綬一生仕途失意，但家庭生活却很圓滿，兩任妻室皆未因生活坎坷而求去，除了生兒育女外，也能在精神上與其聲息相通，尤其後來又娶之妾胡淨鬢更以才女著稱。李斗的《揚州畫舫錄》中記載陳洪綬：「嘗攜妾淨鬢往來看紅葉，命寫一枝懸帳中，指相示曰：『此揚州精華也。』」⁴³可見胡也能作畫，且陳居於指導她作畫的地位。另外一段記載也勾勒出兩人神仙眷侶的形象：「老蓮侍姬胡淨鬢善畫解禪，人比之于東坡朝雲。」⁴⁴此外陳洪綬自己有詩讚美胡淨鬢的才藝：「文詞妄想追先輩，畫苑高徒望小妻。」⁴⁵一代畫師以高徒稱呼自己的妾，且語氣中不無自豪及期許甚深之意，而胡也不負夫婿兼老師之期待，目前傳世的《梅竹山水冊》中有四開墨梅係胡淨鬢所作。

從陳洪綬《自笑》詩中最後一句「買船聽雨柳橋西」觀之，可見陳發出「畫苑高徒望小妻」這樣的期望正在杭州柳橋之時，亦即前述《吟梅圖》（圖19）、《授徒圖》（圖20）、《閒話宮事圖》（圖21）等一幅幅才子佳人畫面出現的時期。而這些作品正可視之為陳洪綬與胡淨鬢之間夫唱婦隨、彼此一起吟詩作畫、切磋畫藝的理想畫面。而其中《授徒圖》（圖20）有二名婦女可能指向陳妻韓氏與妾胡淨鬢二人陪伴他作畫的情景，插花的女士髮型顯示她的位階較高，且她的眼神飄向左側桌上的畫作，似乎對另一位女子的畫藝甚為關心，也許她便代表韓氏，而戴頭巾低頭審視墨竹的則代表一直以能詩擅畫著稱，且其畫藝已得到陳洪綬所認可甚至稱許的胡淨鬢。試想她與陳洪綬合璧冊中的題材便是梅竹山水，可見墨竹這項題材正是她所熟悉且拿手的。當然，韓氏此時與陳洪綬已成婚二十餘年，不可能仍如畫中少婦般年輕貌美，這只能歸之於美化的效果了。

42 翁萬戈，《陳洪綬》，上卷，頁81。

43 李斗，《揚州畫舫錄》，收入《陳洪綬集》，頁625。

44 《宣統諸暨縣志》，卷60，收入《陳洪綬集》，頁631。

45 陳洪綬，〈自笑〉其二，《陳洪綬集》，頁219。

這些畫面透露出一些晚明男女關係改變與女子內涵重新定義的訊息。與陳洪綬自己早先作品《楊升庵簪花》（圖12）相較，《楊》圖呈現的仍是傳統式，在女性簇擁下以男性為中心的畫面，與明代稍早郭詡的《東山攜妓》（圖22）中以謝安佔據畫面中心，侍女退居其碩大身形之後並無二致。而陳晚期畫作中，男女作為伴侶，尤其是精神性伴侶，而非女性淪為從屬的畫面在畫史中實屬首見。雖然在明代中期唐寅（1470-1524）的畫作，如《陶穀贈詞圖》（圖23）中，也有這樣男女相伴的描繪，但描繪的內容是男性與青樓女子的關係，亦即女性用色相及琴藝以娛男性，而男性對女子的諦視（male's gaze）仍然是傳統式的——男子是風流自賞型的，女子則是提供感官之娛的。相較之下，在上述陳的晚期作品中，男子並未對女子投射欣賞或消費其外貌的眼光，反而顯得憂心忡忡或別有所思，而女性所呈現的則是知性的活動而非感官的誘惑。

這種畫面內涵的改變，代表了晚明對才子佳人的認知有別於過去——研究宋代女性歷史的學者伊佩霞（Patricia Ebrey）就曾觀察到在宋代繪畫裏，「當繪畫中描繪女人侍奉男人時，她們的數量或許比男人為多，但中心人物卻是男性，女人不過是使男人生活更為愉快的配角。畫面上這樣的女子通常是侍奉皇帝的宮女、侍奉學者的婢女和侍妾、或侍奉文人墨客的妓女。」⁴⁶ 她以成畫於宋代的《北齊校書圖》（圖24）為例，畫中描繪了一群校訂經籍的北齊學者，只見四名男子忙於校訂與謄錄，除了一名男僮為主人脫鞋外，五名穿著和髮型一致的女子手持毛巾、水，和一些男子工作時需要的物件。雖然由畫面看來是由女侍、侍妾、宮女等扮演著侍奉男性的角色，但無疑男性心目中以溫順、服務男性為理想女性之觀念也帶入宋代的夫妻關係中，伊佩霞注意到宋人的傳記中不斷的以「婉」字盛讚為人妻者，而這些有女性隨侍在側的男性通常是所謂的「文士」（*literati*）階級。⁴⁷

雖然宋代也有才女如李清照（1084-約1151）者，但她和趙明誠之間的志同道合、情投意合——兩人共同致力於金石碑帖的搜求與研究，她的文才且在夫婿之上，卻始終只能成為千古傳誦的美談與佳話，而未曾演變為普遍的社會趨勢，因之繪畫中所表現的男女關係盡是伊佩霞所觀察到的數女侍奉一男，或者以男性作為權力與知識中心、女性作為陪襯的景象。男性心目中理想的女性是美麗、柔順、殷勤

46 See Patricia Buckley Ebrey, "Introduction," *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, p. 31.

47 *Ibid.*, pp. 30-33.

為男性服務、滿足他需求的。可是到了晚明，夫妻共享藝文書畫方面的興趣已成爲普遍的現象，以陳洪綬一介家道中落、畢生困頓的畫師，他所娶的兩房妻室與一來自青樓之妾皆或工詩或善畫——這在晚明，或許並非特例，而是仕紳階級婚姻關係中的常態！

自從漢代班昭（約49-120）在《女誡》中拈出婦德、婦言、婦容、婦工這四項品評女性的標竿以後，儒家社會對理想婦女的要求大底不出此範疇。⁴⁸然而這項標準在十七世紀由於婦女識字率的增加，卻遭到了極大挑戰，一轉而為對女性之「德」、「才」、與「容」三者輕重之間的拿捏與調適。而這個時代對「婦才」的強調，又與當時家庭扮演之文化學習與培養的正面角色密不可分。研究十七世紀中國女性教育的學者高彥頤（Dorothy Ko）就指出，由於經濟的富庶與政治的動亂，在十七世紀中國仕紳階級中，家庭作為心靈休憩場域的功能大為增強，隨之而來的副產品便是品味與嗜好的養成，以及對閒暇本身的追求與肯定。

許多家境優渥的讀書人或因當世政治腐敗，或因不願出仕異族政權，因之寧可放棄仕途，轉而選擇燕居之樂：品茗、下棋、靜坐、賞畫、焚香，不一而足。而這些對仕途深感幻滅的男性一旦選擇回家修身養性，家庭作為各種社會與文化活動的場所便成風氣。李漁的《閒情偶記》（1671年出版）可謂充分反映了這個時代的精神，在這些作家與出版商的推波助瀾下，「閒」和「情」的追求蔚然成風——與自己的愛侶在雅緻的私人空間裡共享生活的情趣更成為文人雅士追逐的理想。

在這樣的時代風尚中，家庭很自然地成為知識與學習的寶庫，而婦女利用家庭環境接受經典、哲學、歷史教育的機會則大為增加。所有十七世紀創作成果豐碩的女詩人與女作家無不得益於他們出身的家庭所提供豐富的文化資源。由於男性的生活重心轉向私領域，也使得他們更深入傳統中專屬於女性的範疇，而相對的女性則有機會進入以往屬於男性專利的學術世界，從而產生了兩性之間互動的新模式——便是富有感情基礎的婚姻。總之，十七世紀女性所受之教育使得傳統對理想女性素質的預設立場起了空前未有的變化。比如說，「母職」已不再是女性道德與文化養成唯一目標，也不再是女性肯定自我的唯一選項。⁴⁹

十七世紀對理想女性素質的定義並不否定三從四德，只是予以修正——比如

48 班昭，《女誡》，收入《中國歷代婦女作品選》，頁478-481。

49 以上對十七世紀士大夫文化生活「家庭化」的描述與分析，見Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, pp.151-157.

說「婦言」就不僅僅只包含以往的「言談」，更包含婦女寫作在內，也就是說女性的天地已從小小的廚房擴展到書房。歌伎王微（1600-1647）、柳如是（1618-1664）才華過人，晚明文人陳繼儒（1588-1639）與鄒斯漪（1655序《詩媛十名家集》）對她們的詩作推崇備至，愛才之心，溢於言表。而由男性主其事之當代詩詞合集唯恐其為歷史埋沒，也常刊刻收錄她們的作品。青樓之外的閨秀作家才女如商景蘭、王端淑亦作詩填詞，結社吟詠，使當時女作家人數暴增。⁵⁰

十七世紀的士大夫作家普遍認為容貌固然是女性美的重要的要求，但是智慧與詩才也是女性美中不可或缺的要素。⁵¹ 不僅如此，明清通俗小說中的女主人翁也莫不為此「德」、「才」、「色」結合的典型，所謂有才無貌固非佳人，而有貌無才亦非佳人也。而成為此才貌雙全化身的莫過於《牡丹亭》中的女主角杜麗娘，她簡直是聰慧與魅力結合的極緻，她也成為萬千女性讀者心目中的自我投射。高彥頤的結論是傳統儒家所提倡的婦女四德：婦言、婦容、婦德、婦工在十七世紀全都加入了新的精神——亦即賦予舊標籤以新意涵。如「婦言」，不只考慮女性的言談，還涵蓋寫作；「婦容」的定義擴展到包含她們的詩才在內；「婦德」方面，許多大家閨秀從不認為婦德與詩才之間有任何衝突——雖然這已與傳統以為寫詩無益婦德的想法大相逕庭；「婦工」，則不僅意味著生活中所必須的納鞋底、補綴衣物等織室家務，比如刺繡一藝便成為仕紳階級婦女競相發揮個人藝術創意與巧思的大好機會。⁵²

陳洪綬筆下出現以上這些夫妻一起在室內環境中共同切磋畫藝、或共同閱讀彈奏的畫面實非偶然，它們可能是畫家家庭生活中的真實寫照，也可能是畫家心目中的理想畫面。而即便是理想畫面，何以出現在這個時代，而不出現在任何其他的時代，便大有值得玩味之處。如上所述，十七世紀對傳統女性素質（womanhood）的重新審視，帶來新的視野。由於社會對才女的重視，使得必須是才貌雙全的女性方才能贏得文士的愛慕，而男士們由於對生活情趣的重視與追求，尤渴望能擁有與自

50 孫康宜（李爽學譯），〈明清詩媛與女子才德觀〉，頁 62-63。

51 Dorothy Ko 在文中以謝肇淛與葉紹袁為例，前者在《五雜俎》中指出女性之「色」必須兼具容貌之美與文才；而後者則在《午夢堂全集》中懷念妻子沈宜修內外兼美，並肯定自己女兒葉小鶯（1616-1632）之「德」、「才」、「色」兼具，見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, p. 161；謝肇淛，《五雜俎》，頁 217-218、221；葉紹袁，《午夢堂全集》，頁 314；關於葉紹袁對自己妻女文才的推崇，亦可見孫康宜（李爽學譯），〈明清詩媛與女子才德觀〉，頁 65。

52 以上關於十七世紀女性理想素質之重新定義的分析與討論，見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, pp. 159-160, 175-176.

已志趣相投的婚姻伴侶。而這些時代的訊息也適時的反應於陳洪綬的畫作中，在較早的明代中期仕女畫家如吳偉（1459-1508）、唐寅、仇英畫作中，我們看不到這樣的畫面——也許有薄倖文人對色藝雙全青樓女子的垂青和同情，但那與晚明士人對才女的敬重與賞愛，以為非能詩善畫者不能令之傾心之情況大不相同！

六、挑戰性別與性別角色中的模糊地帶

陳洪綬不僅在繪畫中首度塑造了女性「才子」與「高士」的形象，也早於1638年的《宣文君授經圖》（圖25）中，史無前例的傳達出女性作為「知識傳授者」角色的訊息。⁵³ 陳洪綬以此畫獻給姑母作六十大壽的獻禮，用的是前秦符堅（338-385）敦請宣文君（283-?）開帳授徒，令儒生一百二十一人從她受業的故事，等於是宣文君的學問來比擬其姑母。畫面上只見滿腹經綸、充滿權威的宣文君端坐在畫面正中上方，而前來學習她《周官》絕學的男性官員弟子則尊敬地跪坐其下方兩旁，畫面一反從來男尊女卑的慣例，而成了女尊男卑，透著不尋常的氣息！雖然陳洪綬藉著古意盎然的畫面經營——遠方宛如海外仙山的景緻與圖案化的白雲透露著奇幻的意味，跪坐的弟子們梨型的臉龐與飄飄欲舉的衣袂恍若顧愷之時代的翻版，但宣文君皺紋縱橫的臉龐與弟子們卡通化的表情，使人不免疑惑這究竟是對古代的虛擬？抑是對現實的諧擬？

陳洪綬以此畫禮讚他的姑母，但是從畫跋：「綬弟自成為姑婿，偕姑季女駱密，外孫……屬綬圖寫所以頌祝者。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」中，我們僅能得知其姑母為他兄弟的岳母，且他希望其弟能克紹箕裘，繼承其姑母之學問，卻無法得知更多有關他姑母的生平。⁵⁴ 但是想來其姑母必與宣文君的身世有某些相似處，他才會以此題材作為賀禮吧！此畫的內容使人想起宣文君以一守寡之女性，獨自苦心孤詣的扶養獨子太常卿韋逞、並傳授他以《周官》絕學，使之得以保存流傳的故事，其實在明末不乏相似之例。如安徽桐城的方維儀（1585-1668），十六歲即

53 Ann Burkus-Chason 對此畫中歷史與自然的融合、現實與虛幻的交錯，有精采的描述與分析，見“Elegant or Common? Chen Hongshou’s Birthday Presentation Pictures and His Professional Status,” pp.287-292；另王正華對此畫中女性傳播知識的角色，亦有闡述，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〉，頁19。

54 查陳洪綬生平僅有一兄而無弟，此處所謂「綬弟」或為其族弟。

守寡，但將終生精力寫詩註經。⁵⁵ 她撫養其侄兒方以智（1611-71；崇禎十三年進士），不但督促其課業，且以氣節鼓勵之，方以智日後以思想家、科學家名，實與其睿智的姑母之撫育密不可分。陳洪綬此畫雖以古擬今，但顯然與明末如陳洪綬姑母或方以智姑母這樣才學俱富的女性皆忘我的投入子女或晚輩教育的現象已相當普遍與關。

老年女性一向並非「入畫」的題材，在仕女畫的悠長歷史中，更欠缺年邁女性的身影，陳洪綬《宣文君授經圖》（圖25）以八十歲的女性為主角已屬創舉，而這名女性還是位飽學之士，一舉顛覆了觀者對年齡、性別的認知與刻板印象。不只如此，陳洪綬對女性的描繪幾乎處處打破禁忌，就連最神聖的觀音像也不例外。

由於父親信佛，陳洪綬受家庭影響，自幼喜誦佛經，二十歲左右，讀《華嚴經》曾至廢寢忘食。⁵⁶ 他二十三歲時所作《准提佛母法相》（圖26）代表早期所作的女性佛像風格。其時他的白描有些顫動的書法筆意，但在簡率的筆法中，仍點綴有精美細膩的裝飾性趣味。照理說佛母的面容應是法相莊嚴、或寧靜祥和的，但陳洪綬筆下准提佛母的臉像卻帶有一絲不可捉摸的嘲弄與詭異的神情——在陳洪綬的作品中，終其一生以上這些特色一直沒有改變，只是早期這些「潛伏」的因子到了晚期更加發揮得淋漓盡致。

前述明亡後，陳洪綬曾在紹興雲門寺出家，剃度披緇以後自號「悔遲」、「悔僧」，也就是在這段穿僧服時期，他作了許多佛畫。⁵⁷ 《觀音羅漢軸》（圖27）便是他這段時期的作品之一，這幅畫打破「凡」與「仙」的疆界，「男」與「女」的藩籬，可謂極盡質疑、詭譎、與嘲弄之能事。圖中一名手持長杖與水鉢的羅漢正以怪異的表情注視著眼前的「女子」——「她」有著一張男人的臉，而且並非秀氣的一張男人臉，但是她女性身份的來源無疑來自她頭上簪花的髮型，以及純屬女性的裝束與鞋履，再加上畫題《羅漢觀音圖軸》的指認，使觀者不得不在困惑與錯亂的情緒中接受「她」是觀音的事實。

55 方維儀著有《清芬閣詩集》七卷，並曾將古今女子詩作編入《宮闈詩史》正邪二卷，關於她的生平與著作，見張廷玉編，《明史》，卷99，志第75，藝文4，頁1654；胡文楷，《歷代婦女著作考》，頁85；Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, pp. 165-166.

56 陳洪綬：「二十翻此經，亦曾廢寢食。」，見〈理華嚴經〉，《陳洪綬集》，頁65；翁萬戈，《陳洪綬》，上卷，頁14。

57 孟遠提到，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。」見孟遠，〈陳洪綬傳〉，收入《陳洪綬集》，頁588。

如眾所周知，觀音因著聞聲救苦、普渡眾人的特性，很早就從「男身」化爲「女身」。在印度與中國十世紀以前，觀音一直被描繪成男子，如西元二世紀前後印度犍陀羅（Gandhara）雕像中，他是名蓄鬚的年輕英俊王子，唐末五代間（九世紀末十世紀初）敦煌壁畫《引路菩薩》中的觀音亦是蓄鬚的，他手持香爐與絹幡，一身形微小的貴婦人追隨著他前往淨土之域。但是到了約模五代時期觀音逐漸變化成女性，這項趨勢到了明代達於巔峰。⁵⁸ 研究觀音的著名學者于君方認爲觀音的「女神化」與中國本土的西王母信仰有關，「她」適時地填補了漢代以後西王母逐漸在儒家父權社會中邊緣化的信仰真空，回應了芸芸大眾內心對女性神祇的渴求。⁵⁹

也因此比陳洪綬稍早的明代畫家仇珠（杜陵內史，仇英之女；活動於十六世紀後期）所作的《白衣大士軸》（圖28）中，觀音大士成爲端賢貞靜的美女，端坐蓮花座上。她身邊的淨水瓶與楊柳枝依稀使人想起南宋牧谿（1210-1275）的《白衣觀音》，只是牧谿的觀音較爲素淨，且相貌也較中性；而杜陵內史筆下的觀音則宛如其父仇英仕女畫中的主角，有著一張小巧的鵝蛋臉，觀音的白色衣袍內包裹著鮮紅的內衣，上懸一圓形鑲珠之項鍊，胸部至腰部則有著女性柔和的曲線，總之，她除了是觀音，也是位娟秀脫俗的美女。畫上有畫家所題的「仇氏薰沐拜寫」字樣，而處於優美之蓮花世界中的觀音是如此纖塵不染，使觀者毫不懷疑畫家作畫時的虔敬之心。

明代另一位善畫佛像的畫家丁雲鵬（1547-1628尙在）也有一張《觀音圖》（圖29），在這位男性畫家手中，觀音雖然沒有仇珠筆下端麗的髮型與起伏的胸部，但披散的長髮、朱紅的雙唇，與輕柔細膩的衣紋仍然散發女性的素質。而他與仇珠所繪的都是宋代以後出現的「白衣觀音」的形象——觀音大士或坐水中石上或坐蓮花座上，身邊有淨水瓶與楊柳枝。⁶⁰ 顯然仇珠與丁雲鵬呈現的都是觀音作爲女性神祇

58 于君方，〈從觀音的女性形象略論佛教對禮教及情欲的看法〉，收入《禮教與情慾：前近代中國文化中的後／現代性》，頁295。

59 于君方，〈找尋女性觀音的可能前身〉，頁48-52。

60 「白衣觀音」的前身為「水月觀音」，而「這位觀音右手執楊枝，左手持瓶，以『如意坐』的姿勢悠閒地坐在水中的岩石上，水中蓮花盛開，菩薩左足踏著一朵蓮花，身後還有鬱鬱蔥蔥的竹林——這景象令人想起觀音所居的聖島普陀洛迦山，儘管人們認爲這處聖地位於印度南方的海上，但此時中國人已認爲這島是浙江外海的普陀島。……張彥遠在其《歷代名畫記》（序言作於847）中提到，周昉（740-800）在長安勝光寺首創水月觀音像的畫法，……」，見于君方著，陳懷宇、姚崇新、林佩瑩譯，《觀音——菩薩中國化的演變》，頁263-265；關於「水月觀音」與「白衣觀音」在中國的發展演變，又見潘亮文，〈水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況〉，頁78-97；陳清香，〈觀音菩薩的形像研究〉，頁69-71。

溫柔與悲憫的一面，因此兩人筆下的觀音都是纖秀婉約的。只是仇珠的觀音顯得更為恭謹，而丁雲鵬的觀音則比較悠閒自在些。

但是在變形主義大師吳彬（活動於1591-1647）所繪的《楞嚴經二十五圓通菩薩圖像》中的第二十二尊《大士》（圖30）像中，觀音身著白衣，坐在水中岩石正中的蒲團上，她頭戴白巾寶冠，寶冠中嵌有阿彌陀佛像。觀音面容雖仍是女相，但是臉型拉長，完全不似仇珠、丁雲鵬觀音的清秀，而且雖是坐像，可以感覺觀音身形是魁偉高大的，胸部與男性無異，且無纓絡項鍊為飾。更有趣的是她身著服裝既不似仇珠筆下的華美，也不似丁雲鵬的輕柔，她的衣紋恍如水流就下時的大幅水波，而不似衣紋，座下的石頭也以類似海浪式的波紋出之，透著圖案式的誇張與趣味。不過觀音身畔有數竿翠竹，前有海浪，所以在主題上仍與仇珠、丁觀鵬一樣，承繼的是「白衣觀音」或較早的「水月觀音」之傳統。

反觀陳洪綬的《觀音羅漢軸》（圖27）中的觀音，完全脫離上述「白衣觀音」的傳統，她頭上既無白巾，也無仇珠及吳彬觀音頭戴寶冠中鑲阿彌陀佛的裝扮。她身旁無水、無竹林、無蓮花，也未坐在蒲團上，而是坐在常見於陳洪綬其他作品中所描繪的文士們所坐之太湖石椅上。除此而外，她身不著白衣，更無楊枝、淨水瓶等觀音的標準「配備」，彷彿與觀者所熟悉及期待的觀音完全無涉。但是細究之下，創作者欲將「她」繪為觀音的用心仍是無庸置疑的，首先觀音盤在頭上的多綵髮髻上所簪之花，不只是為悅目效果而簪之花，而是代表佛國淨土清淨不染的蓮花，再看她所穿之裙裾，在細密重複的線條勾勒下，捲起海浪般的波紋，旋即搭落在她一伸出、一斜置的鞋履上。此處陳洪綬完全不依傳統畫家必將觀音置之於南海普陀山石上之法，卻將所有有關大海的想像與傳說濃縮至觀音的裙襬之下！真乃別具匠心且深富象徵性的作法。另外還能與她身分有關的暗示則是她身側太湖石椅的凹陷處，觀者赫然發現，隱藏著兩卷經文。

從仇珠至陳洪綬，觀者可發現一觀音由「聖」而「凡」的傾向，即在陳洪綬的作品中，不僅代表觀音身分地位的白衣、寶冠、楊枝、水瓶、蒲團一無交代，即表明她來自海上的自然環境亦無所著墨，難怪仇珠所繪觀音那種「寶相莊嚴」的虔敬肅穆感，在吳彬的作品中，由於人物的趣味化，便已變得很稀薄，但畢竟吳彬還將她置於「應有」的竹林搖曳之海水環境中，而取得了某些神祇性格。但在陳洪綬的作品中，觀音因著上述附屬物而得到的神聖光環遭到徹底的解構，因之由仙界墜入

凡塵，她看來就似一位平凡粗獷且「毫無仙氣」的中年婦女。⁶¹

此畫尤其令人費解的是，這位中年婦女仔細一看，還生得一張男人的臉龐。與陳洪綬自己作於同一年的《雅集圖》（圖31）中的男性文士相比，兩張臉的相似度極高，只是文士蓄鬚，而觀音露出紅唇而已。那麼陳洪綬為何要給觀音一張中年漢子的臉呢？除了臉龐，她的身軀倒不特別壯碩，右手從衣袖中伸出，是屬於十指纖纖的女性玉手。她上身著淺赭色上衣加罩衫，罩衫袖口在右上臂處披散出多層流美的圓三角形弧線，下身是淺橘紅的裙子，腰繫珍珠配飾，足登鮮橘色鞋履，裙尾如海浪般散開。究竟這是個著了女裝的男觀音？亦是生了男相的女觀音？陳洪綬充分掌握了觀音自古以來，性別錯綜難解的模糊地帶，他挑戰著閱者對傳統的認知，也考驗著閱者的解讀能力。

在陳洪綬的另外一張《觀音圖軸》中，觀音是完全以男性形象呈現的，他滿臉落腮鬚，身穿白色袈裟，右手執拂塵，端坐蒲團上，畫面上端有陳洪綬手書，講述觀世音菩薩修行的《心經》全文。據研究，陳洪綬在此畫及另一幅《蓮池應化圖》中的觀音時，皆是以他慣常用的「羅漢」造型植入觀音形象，只是將稜角突出的的羅漢造型稍作修改改為飽滿圓潤後，使他脫離羅漢常見的苦修形象，而呈現菩薩的「悲憫與寬和」。⁶² 陳洪綬用羅漢造形畫觀音，不妨解釋為因著羅漢係在塵世中悟道於是予人以親切感，而且就佛教教義來說，為了眾生需要，任何菩薩都能以任何分身出現。⁶³ 但是用這種理論來解釋陳洪綬其他的觀音像或能奏效，若用來解釋目前這幅《觀音羅漢軸》，卻完全沒有著力點。因為這幅畫已經有了羅漢角色，觀音勢必要另闢蹊徑了。

以羅漢像貌代替觀音或許因著羅漢之平常性與通俗性廣受歡迎，比菩薩更易為人接受之故，但《觀音羅漢軸》表達的卻不僅只是由仙格進入凡格而已，觀音獨特的相貌也不能以羅漢像解釋之。陳洪綬筆下的「她」乃是集男女於一身的曖昧難解

61 在吳彬與陳洪綬的作品中，觀音年齡的增長或與明代流行的觀音信仰及佛教文學有關。明代除了出現「觀音老母」的信仰外，另外在明代一些觀音收伏魚精的文本《魚兒佛》、《百家公案》中，觀音亦是以中年婦女的姿態示人，或因如此更能代表觀音如母親般慈祥與慈悲的形象。見王俊昌，〈試探魚籃觀音文本的社會義涵〉，頁 106。

62 張啟文指出，陳洪綬不僅在《觀音圖軸》中將觀音以羅漢樣貌呈現，在《蓮池應化圖》中，阿彌陀佛、大勢至菩薩、及觀世音菩薩三聖也一樣以羅漢形象呈現。見張啟文，《金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究》，頁 30-31。

63 同上，頁 31-33；另外，高居翰（James Cahill）指出，晚明吳彬等人所作的羅漢像往往造型古怪，表情苦澀，而且對人類理想存疑，與傳統的慈悲聖者形象不同，見 James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, p. 221.

的「雙性狀態」(androgyny)，究竟陳洪綬是想還原歷史的真相，回復觀音原本的男身？還是想呈現觀音在中國演變為女身的現實？抑或是企圖結合宗教與歷史——讓印度王子與中國觀音老母合為一體？或者以上皆非，既然觀音有三十三變，能以各種不同的形像現身化渡眾生，那麼將觀音繪為男人頭女人身又有何不可呢？此處陳洪綬是否取男性智慧與女性慈悲之意？不得而知，據研究，大乘佛教是一充滿感情的教派，因此將教義中最重要的慈悲屬性賦予了男性，卻將次要的智慧屬性賦於了女性。⁶⁴果真如此，則陳洪綬彷彿有顛覆原始教義之意。

陳洪綬畫此男女同體觀音之用意或許不能驟斷，但從「她」臉上流露的一絲不屑與嘲弄，觀者可以感受到陳洪綬仙凡難辨、男女不分的觀音距離仇珠筆下虔誠而一絲不苟的觀音是很遙遠了。同樣成於1647年的《雅集圖》(圖31)中，在文士與僧人背後亦有一觀音坐像，觀音的裙擺迤邐成一片奇異難解的海浪、龍形、蓮花之糾葛，而觀音雖著女裝、具女性髮型，但「她」也無可置疑的有著一張男性的臉龐！⁶⁵而她的表情亦復全然沒有慈祥悲憫之意，有的只是呆滯的漠然和無以名之的荒謬感。雖然出家的陳洪綬，自覺滿身罪孽需要宗教的救贖，但從一年多後他便還俗的事實看來，他寄託於宗教之心終究是落空的。

滿懷熱情要想在政治上有所作為的陳洪綬，仕途夢碎後，逐漸寄情於酒色，亡國後，又將苦痛與悔恨之情寄望於宗教之淨化洗滌，但是從他的作品看來，尤其是這張《觀音羅漢軸》明白地透露出他的無奈與憤世。不只如此，他在其他的有關「神仙」題材的繪畫作品，如《飲酒祝壽圖軸》及《眷秋圖》軸中，道家女性神祇所流露出不可置信的疑懼驚恐神情在在令人悚然。⁶⁶而這些作品皆成於明亡之後，其實這些形象無異於陳洪綬自己心理的反射，或可稱之為遺民症候群，顯示他複雜難喻的痛楚與不適，即便宗教亦無法助其超拔，他只有陷溺在永無止境的掙扎與沉淪中。

64 于君方指出，在大乘教義中，智慧為女性特質，慈悲為男性特質，然而在中國文化傳統中，慈悲卻是母性的特質，見于君方著，徐雅慧、張譯心譯，〈智慧為母，慈悲為父——觀音和其性別〉，頁 57-62。

65 雅集中的九人包括米萬鍾(1570-1628)，袁宗道(1560-1600)及袁宏道(中郎；1568-1610)，愚庵和尚等人。翁萬戈認為此畫承繼了李公麟《蘭亭修禊圖》、《西園雅集圖》、《蓮社圖》三種主題，見翁萬戈，《陳洪綬》，上卷，頁 79。

66 Ann Burkus-Chason 指出，陳洪綬應友人戴茂奇之請，為其兄戴茂才生日祝壽所繪的《飲酒祝壽圖》軸中，站立左側手持菊花酒的女性，帽緣佩戴含有長生不老之意的菊花，且身著綠色花邊道袍，顯示她以仙人身分觀看這場祝壽宴的進行，見 Ann Burkus-Chason, "Elegant or Common? Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status," pp. 292；另翁萬戈認為《眷秋圖》係陳洪綬師徒合作的結果——畫中的梧桐樹及人物為陳洪綬學生嚴湛所繪，其餘則為陳洪綬所繪，但筆者以為圖中兩仕女的神情是典型陳洪綬的手筆。見翁萬戈，《陳洪綬》上卷，頁 83。

七、塑造晚明女性新形象

綜觀陳洪綬一生有關女性的繪畫，許多都間接地反映著晚明的思潮，如強調女性的欲望、對女性才華的重視、與神祇形象從聖殿走下日趨平凡的表現，或與明末商品經濟發達，市民階級的興起有關。因之在美學與宗教藝術上，皆有通俗化的趨勢，就連明末的思想家李贄（1527-1602）亦有著書立說係為平凡大眾而非為士大夫階層的說法：「我為下下人說，不為上上人說」，以及李贄一反程朱將天理與人欲對立的看法，認為人欲即為天理，他肯定與重視人「欲」的態度，與理學家禁欲的態度截然不同。⁶⁷

至於陳洪綬在仕女畫中往往以嘲弄態度對待繪畫傳統，不論是《斜倚薰籠》中對「閨怨」的不耐和反諷，《宣文君授經圖》中藉仿晉的古今交織，造成虛幻甚至錯愕滑稽的效果，到《觀音羅漢軸》中將觀音的圖像規範予以瓦解，令觀者陷入男女莫辨的尷尬和無所適從的困擾，如果擴而觀之，將這些現象放在整個晚明的文化氛圍中，也許不僅是陳洪綬所獨有的態度。因為在書法創作的領域裡，白謙慎也發現，在董其昌（1555-1636）與王鐸（1592-1652）的書法作品中，當他們臨摹古典時：「……既取之經典又調侃經典，在賣弄經典的同時又戲弄觀眾。我們不能不說，晚明書壇是一個時時處處搬出經典，而經典又處於式微的時代，但是，這絕不是發生在書法領域內的孤立現象，而是那個時代文化症候的縮影。」⁶⁸

除了呼應著晚明的思想氛圍，陳洪綬的仕女畫更無處不表達著他個人之創見。在閨怨題材方面，他打破傳統由詩詞影響到繪畫中「哀怨」的定調，表達出女性自身的情緒與欲望。在歷史性的題材中，他史無前例的在中國繪畫中呈現女性做為教育傳授者的角色，打破了從來有關女性的繪畫中「美女、侍女、妓女」之公式。而在晚明才子佳人的傳奇中，他也不曾缺席，適時的將晚明理想女性的典型——能書善畫的才女，以及文士們莫不嚮往之「新型」的建立在心靈共享之男女關係一一記錄在他的繪畫裡。在宗教神祇中，他大膽塑造了時而男性、時而半男半女的觀音，徹底打破性別的疆界與成見，造成詭異難解的撲朔迷離，卻予人以更豐富的閱讀與

67 李贄說：「弟則真為下下人說，……，所謂滔滔者天下皆是也。若夫上上人，……蓋絕無之矣。」見李贄，〈復鄧石陽〉，《焚書》，收入《李贄文集》，卷1，頁9；關於李贄「為下下人說法」對儒學的貢獻，見袁光儀，〈「為下下人說法」的儒學——李贄對陽明心學之繼承、擴展及其疑難〉，頁129-164。關於李贄思想對當代及後世的影響，特別是重視人欲方面，見王壽南等，《陳獻章·王守仁·李贄》，頁300-301。

68 白謙慎，《傳山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，頁80。

想像空間。

在風格方面，他1620年代的仕女畫無論髮型、面容、服裝，幾乎都不脫唐寅的影響，線條表現也較軟弱且粗細變化大。但從1630年代的《李廷謨本西廂記》及《水滸葉子》開始，他的女性造型開始改變且具個人特色，這時周昉的影響顯而易見，如《鶯鶯像》（圖4）中有《簪花仕女圖》的影子；而《水滸葉子》中《孫二娘》則造型恍如周昉的另一幅傳世名作《內人雙陸圖》中坐著下棋的女子。⁶⁹不過這段期間他的線條仍時而勻整，時而方折，並未有穩定的風格。

到了1636年的《對鏡仕女》及《楊升庵簪花》時，他的仿唐裝飾性風格，仕女髮型的前面六綵，且在邊緣地帶染以褐色暈染，寬闊的大下巴已經成形。在他晚年（1651）為林仲青畫《溪山清夏圖》卷的題識中，他曾寫道：「然今人作家，學宋者失之匠，何也？不帶唐流也；學元者失之野，何也？不溯宋源也。如以唐之韻，運宋之板；宋之理，行元之格，則大成矣。眉公先生曰：『宋人不能單刀直入，不如元畫之疏。』非定論也。……古人祖述立法無不嚴謹，即如倪老數筆，筆筆都有部署紀律。孰謂宋不如元哉！願作家法宋人乞帶唐人。」⁷⁰學者以為，這是陳洪綬晚年回顧過往一生，對於畫史傳承充滿自覺意識，希冀振興家鄉（浙江）畫學的心跡表白！也是陳洪綬藉駁斥松江陳眉公（繼儒；1558-1639）之語，反對其「主元說」；並提出「主宋說」（法宋人乞帶唐人）與之分庭抗禮。⁷¹

陳洪綬此處雖是談山水，但未嘗不可以看作他畢生作畫的源流與態度——包括他的人物畫在內。比較起松江派推崇元「疏而近野」的作風，陳洪綬畢生人物畫追求的都是宋「部署紀律」的謹嚴！雖然在畫跋中他提出集唐宋元大成的看法，但綜觀其人物畫的發展，「元」的疏野從來不是他風格來源的選項。他批評所謂宋之「匠」係因「不帶唐流也」，元之「野」係因「不溯宋源也」——重視「唐流」與「宋源」才是他的重點！

如果陳洪綬晚年苦心孤詣為振興鄉里畫學，而發出孤獨與沉重的吶喊，係面對董其昌、陳繼儒等松江派畫家長久以來霸佔了言論權，舖天蓋地的尊元貶宋，使得身為傳承更多宋代傳統之浙地畫家陳洪綬終於提出抗議的呼聲，則作者以為陳內心

69 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〉，頁147。

70 陳洪綬，〈畫論〉，《陳洪綬集》，頁22；黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，頁116。

71 王正華，〈從陳洪綬的「畫論」看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，頁338-341。

所發的不平之鳴應非僅限於山水而已。因為陳一生用心於人物畫，而「主元派」的董其昌幾乎避談人物畫，對人物畫的漠視與蔑視可知矣，彷彿南宗山水畫便等同於繪畫的終極價值，難怪終生用功於李公麟與周昉的陳洪綬會以「主宋」與「乞帶唐人」的見解以抗之。

陳的畫跋也反映他自學的歷程，便是元代的隨性與天機必須加以宋代的細膩與功力，而宋代的法度又需加上唐代的風韻與情調，才不會流於刻板匠氣。他的人物畫便一直是朝此方向努力，1630年代後期他的線條逐漸具備媲美李公麟鐵線描的功力，在1638年的《宣文君授經圖》可謂把中鋒鐵線描的作了完美的詮釋——不但線條富於張力彈性，衣袂飄舉的多重弧線中且富顧愷之循環超乎、緊勁連綿的態勢。六朝的高古造型、唐代裝飾性的華美與宋代嚴謹密實的態度，盡在其中，大體1630年代晚期他的風格已成熟。

明亡以後，他的線條更趨春蠶吐絲的細膩柔韌，鋒起鋒落處，如行雲流水，遊刃有餘，一派無跡可尋的美感，表現在前述《授徒軸》中的人物衣紋便是如此，力道化於無形，用力處完全不著痕跡。到了晚年更有百折千繞的細膩纏綿：如《拈花仕女》與《縹香》，人物纖細得如簾捲西風人比黃花瘦，細瘦的脖子怕已承受不住那顆承載太多愁思的頭顱之重。雖說他學唐人豐厚的下巴，但唐人是健康寫實的，何曾有他的刻意拉長彎折的身軀，與不成比例的頭顱與身軀，復古的情懷來自逃避更是寄託，逃避現實的醜陋和不堪，寄託一生中從來未遂之志，他在真實人生中以酒色麻醉自己，在藝術中他變形扭曲，驚世駭俗，得到昇華。

附記：本文曾接受純智文教基金會之補助，特此致謝。

引用書目

一、傳統文獻

- (漢)班固撰，(唐)顏師古注，《漢書》，收於楊家駱主編，《新校本漢書並附編二種》，第四冊，臺北：鼎文書局，1978。
- (漢)班昭，《女誡》，收入蘇者聰編，《中國歷代婦女作品選》，上海：古籍出版社，1987。
- (唐)白居易，〈後宮詞〉，邱燮友註譯，《新譯唐詩三百首》，臺北：三民書局，1973。
- (唐)范攄，《雲溪友議》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：商務印書館，1983。
- (宋)周密撰，張茂鵬點校，《齊東野語》，北京：中華書局，1983。
- (明)李贄著，張建業等編，《李贄文集》，北京，社會科學文獻出版社，2000。
- (明)周亮公，《讀畫錄》，收於于安瀾，《畫史叢書》，第四冊，臺北：文史哲出版社，1983。
- (明)張岱，《陶齋夢憶》，濟南：山東書畫出版社，2006。
- (明)陳洪綬著，吳敢輯校，《陳洪綬集》，杭州：浙江古籍出版社，1994。
- (明)葉紹袁，《午夢堂全集》，上海：上海雜誌公司，1936。
- (明)謝肇淛，《五雜俎》，北京：中華書局，1959。
- (清)張廷玉編，《明史》，北京：中華書局，2000。

二、近代論述

- 小林宏光，〈陳洪綬版畫創作研究〉，《朵雲》，第68集，上海：上海書畫出版社，2008年，頁75-109。
- 于君方，〈從觀音的女性形象略論佛教對禮教及情欲的看法〉，收入熊秉真、呂妙芬主編，《禮教與情慾：前近代中國文化中的後／現代性》，臺北：中研院近代史研究所，1999年，頁295-311。
- 于君方，〈找尋女性觀音的可能前身〉，《香光莊嚴》，第59期，1999年9月，頁40-55。
- 于君方著，徐雅慧、張譯心譯，〈智慧為母，慈悲為父——觀音和其性別〉，《香光莊嚴》，第59期，1999年9月，頁56-71。
- 于君方著，陳懷宇、姚崇新、林佩瑩譯，《觀音——菩薩中國化的演變》，臺北：法鼓文化事業股份有限公司，2009。
- 王正華，〈從陳洪綬的「畫論」看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，《區域與網絡：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年，頁329-379。

- 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，臺北：中央研究院近代史研究所，2002年12月，頁1-57。
- 王俊昌，〈試探魚籃觀音文本的社會義涵〉，《中正歷史學刊》，第8期，2006年，頁87-118。
- 王壽南等，《陳獻章·王守仁·李贄》，臺北：臺灣商務印書館，1999。
- 白謙慎，《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，臺北：石頭出版社，2004。
- 史景遷（Jonathan D. Spence）著，溫洽湓譯，《前朝夢憶——張岱的浮華與蒼涼》（Return to Dragon Mountain: Memories of a Late Ming Man），臺北：時報文化出版公司，2009。
- 林宜蓉，〈理想的頓挫與現實的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命形態之開展〉，《朵雲》，第68集，上海：上海書畫出版社，2008年，頁157-206。
- 余惠敏，《仕女》，濟南：山東畫報出版社，2004。
- 周凱盈，〈《陳章侯畫博古牌》初探〉，《成藝學刊》，第2期，2008年9月，頁31-57。
- 胡文楷，《歷代婦女著作考》。上海：上海古籍出版社，1985。
- 孫康宜（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。
- 翁萬戈，《陳洪綬》，上海：上海人民美術出版社，1997。
- 袁光儀，〈「為下下人說法」的儒學——李贄對陽明心學之繼承、擴展及其疑難〉，《臺北大學中文學報》，第3期，2007年9月，頁129-164。
- 郭璧慈，〈陳洪綬仕女圖軸的擬古與創新〉，臺南藝術大學2007年11月學期報告，未出版。
- 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》，18卷3期，2001年春季，頁137-178。
- 張啓文，《金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究》，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2004年。
- 陳清香，〈觀音菩薩的形像研究〉，《華岡佛學學報》，第3期，1973年，頁57-78。
- 馮幼衡，〈唐寅仕女畫的類型與意涵——江南第一風流才子的曠古沉哀〉，《故宮學術季刊》，22卷3期，2005年春季，頁55-90。
- 黃湧泉編著，《陳洪綬年譜》，北京：人民美術出版社，1960。
- 潘亮文，〈水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況〉，《故宮文物月刊》，18卷8期，2000年11月，頁78-97。
- Burkus-Chason, Ann. "Elegant or Common? Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status." *The Art Bulletin*. Vol.76, No.2 (June, 1994), pp.279-300.
- Cahill, James. *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*.

New York and Tokyo: Weatherhill Inc., 1982.

Ebrey, Patricia Buckley. *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993.

Fong, Mary H. "Images of Women in Traditional Chinese Painting." *Women's Art Journal* Vol.17, No.1 (1996), pp. 22-27.

Ko, Dorothy. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.

Laing, Ellen Johnston. "Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of a Palace Beauty." *The Art Bulletin*, Vol. LXXII, No.2 (June, 1990), pp. 284-95.

Chen Hongshou's Paintings of Women: Challenging Traditional Womanhood in the Late Ming

Feng You-heng
Graduate School of Plastic Arts
National Taiwan University of Arts

Abstract

Chen Hongshou (1599-1652) is among the most outstanding figure painters of the late Ming. He not only revived this genre by incorporating the past styles of Li Gonglin (1049-1106), Zhou Fang (act. 763-804) and Gu Kaizhi (ca. 344-405), but also created a new figural style. In the subject of *shinü hua* (paintings of women), he initiated a solitary, lofty, scholarly-like female figure style, which differed from the earlier languid, listless mode created by Tang Yin (1470-1524) and Qiu Ying (ca. 1509-1551).

With regard to the meaning of his new female type, Chen had subverted the traditional *guiyuan* (complaint from the inner chamber) subject associated with paintings of women, turning the passive female figure who is an object of the male gaze into a more subjective individual prone to her own feelings and desires. In addition, he created images of woman as educator, recluse, and scholar, which was unprecedented.

The late Ming trend of the rise of talented and beautiful women was also duly reflected in Chen Hongshou's paintings of women in contrast to the depiction of women as attendants, servants and entertainers in the past. In the aspect of religious image, Chen fully explored the ambiguity of *Guanyin* (Avalokiteśvara)'s gender identity and blurred the gender lines by giving "her" a man's face. In all, it might signal Chen's distrust of any possibility of religious redemption for himself and an increasing de-canonization and secularization of the late Ming in general.

Keywords: *guiyuan* (complaint from the inner chamber), *gaze*, *sancong side* (Three Obediences and Four Virtues), Gandhara, the elevation of Yuan and the debasement of Song



圖1 陳洪綬《九歌圖》之三《湘君》 1616年
木刻版畫 20×13.2公分 上海圖書館藏



圖2 陳洪綬《月下擣衣》 1621年 紙本墨筆
冊頁 22.2×9.2公分 美國紐約大都會博物館藏



圖3 仇英《搵衣圖》 紙本水墨 95.2×28公分
南京博物館藏



圖4 陳洪綏《李廷謨刻西廂圖——鶯鶯像》 1630年
木刻版畫 20×13公分 蘇州市文物商店藏



圖5 傳周昉《簪花仕女圖》局部 絹本設色
46×180公分 遼寧省博物館藏



圖6 陳洪綬《對鏡仕女》 約1636年
絹本設色 103.5×43.2公分
北京清華大學美術學院藏



圖7 陳洪綬《斜倚薰籠》 約1639年
綾本設色 129.6×47.3公分 上海博物館藏



圖8 傅王詵《曉鏡繡籠》 絹本設色 242×25公分
國立故宮博物院藏



圖9 陳洪綬《斜倚薰籠》局部 約1639年
綾本設色 129.6×47.3公分 上海博物館藏



圖10 陳洪綬《水滸葉子——扈三娘》
1633年 木刻版畫
18×9.4公分 私人藏



圖11 傳閻立本《歷代帝王圖》局部 絹本設色 51.3×531公分
美國波士頓美術館藏



圖12 陳洪綬《楊升庵簪花圖》
約1636年 絹本設色 143.5×61.5公分
北京故宮博物院藏



圖13 郭詡《雜畫冊——蕉石婦嬰》 紙本設色 28.5×46.4公分
上海博物院藏



圖15 陳洪綏《紅葉題詩圖》 約1646年
紙本設色 96×40公分 私人藏



圖14 陳洪綏《晞髮圖》 約1649年
紙本設色 105×58.1公分 重慶市博物館藏



圖16 陳洪綬《何天章行樂圖卷》 約1649年 絹本設色 25.3×163.2公分 蘇州博物館藏



圖17 陳洪綬《陶淵明故事圖卷》之一：《采菊》 1650年
絹本設色 30.3×308公分 美國檀香山美術學院藏



圖18 陳洪綬《拈花仕女圖》 約1650年
絹本設色 90.8×33.9公分 上海博物館藏



圖19 陳洪綏《吟梅圖》 1649年
絹本設色 125.2×58公分 南京博物院藏



圖20 陳洪綏《授徒圖》 約1650年
絹本設色 90.4×46公分 美國加州大學美術館藏



圖21 陳洪綬《聞話宮事圖》 約1649年
紙本設色 92.4×46.8公分
瀋陽故宮博物院藏



圖22 郭翹《東山攜妓》 1526年
紙本墨筆 123.8×49.9公分
國立故宮博物院藏



圖23 唐寅《陶穀贈詞圖》 約1515年
絹本設色 168.8×102.1公分
國立故宮博物院藏



圖24 傅揚子華《北齊校書圖》 絹本設色 29.3×122.7公分 美國波士頓美術館藏



圖25 陳洪綬《宣文君授經圖》 1638年
絹本設色 173.7×55.6公分
美國克立夫蘭博物院藏



圖26 陳洪綬《准提佛母法像》 1620年
紙本墨筆 135×48.6公分
美國紐約大都會博物館藏



圖27 陳洪綬 《觀音羅漢軸》
約1647年 絹本設色 97.8×44.5公分
國立故宮博物院藏



圖28 仇珠《白衣大士軸》 絹本設色 54×28.6公分
國立故宮博物院藏



圖29 丁雲鵬《觀音圖》 紙本設色 97.2×33.1公分
遼寧省博物館藏



圖30 吳彬《楞嚴經二十五圓通菩薩圖像》
第二十二尊《大士》 絹本設色
62.3×35.3公分 國立故宮博物院藏



圖31 陳洪綬《雅集圖》局部 約1647年 絹本設色 29.8×98.4公分 上海博物館藏

