



# 秀色——

撫談中國藝術所形塑的女性

／劉芳如



## 前言

在大多數人的印象中，聽到以女性為主題的繪畫，往往容易將它和「仕女畫」、「美人圖」之類的作品聯想在一塊。事實上，女性所扮演的角色，絕對比單純的閨閣女子要寬闊許多。女性可以是操持家務、養育兒女的賢內助、好母親，也可以是思維縝密、才華洋溢的文藝家，更可能成爲在政壇上、體壇上，甚至戰場上不讓鬚眉的女強人。

此次故宮推出「群芳譜——女性的形象與才藝」特展，其目的，正是試圖經由宏觀的觀點，具體呈現出中國藝術領域裡，與「女性」議題息息相關的豐富面向。所規劃的子題凡有三項——「婦容」、「婦職」，與「婦才」。本文首論「婦容」，透過時代及作品所架構而成的縱、橫軸線，撫談與女性形象攸關的幾項命題。另外，也期待能夠「藉古開今」，經由對古代女性美的關注，爲習慣於二十一世紀審美觀的現代人類，帶來迥異的視覺經驗與心靈啓迪。

## 女性形象藝術的緣起與開展

追溯刻劃女性形象的作品，至遲在先秦時期（西元前二二一年之前），已經遺留有具體的實證。例如長沙楚墓出土的〈龍鳳婦女圖〉帛畫（註一），幅中女子的服飾、裝扮均頗爲考究，衣紋線條的用筆，圓轉而流暢，充分反映了當時繪畫在寫形方面的非凡成就。

另外，劉向（約西元前七九—前八年）在《說苑》〈佚文輯補〉裡，也曾述及一則與女性形象相關的有趣故實：「敬君者善畫，齊王起九重臺，召敬君畫之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之。齊王知其妻美，與錢百萬，納其妻。」（註二）這位春秋時期（西元前七七〇—前四七六年）的畫家，筆下功力究竟如何，現今固然已無從查考，但從齊王單憑一幅圖畫便起色心來推斷，畫中人篤定是丰姿綽約、豔冠群芳，才會讓俗世男子忍不住想「親芳澤吧！」

傳說中既「煉五色石以補蒼天」（註三），又「搏黃土作人」（註四）的造物之神女媧，是漢代（西元前二〇二—西元二〇年）畫像和刻石裡，經常被形塑的對象。雖然女媧「人首、蛇身」的詭異造型，與後世品評「美艷」的標準相去遠甚，但她依舊可以算是中國藝術品中第一位知名的女性。

無論帛畫或者畫像刻石，女性形象的出現，往往附帶有神話及宗教信仰的色彩（註五），並不是純粹爲了藝術欣賞的目的而製作。降至後代，這種創作理念，不僅時時被治史者傳頌，甚至賦予了更強的政教意涵。北宋郭若虛（十一世紀後半）於《圖畫見聞志》〈敘自古規鑒〉一則，便極力主張：「蓋古人必以聖賢形象、往昔事實，含毫命素，製爲圖畫者，要在指鑒賢愚，……。孝成帝（西元前三十三—前七年在位）游于後庭，欲以班婕妤（西元前四十八—六年）同輩載。婕妤辭曰，



觀古圖畫聖賢之君，皆有名臣在側，三代末主有嬖倖，今欲同輩，得無近似之乎？」（註八）同書〈論婦人形象〉一節，又說：「歷觀古名士畫金童玉女及神仙星宮中有婦人形相者。貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭有歸仰之心。」（註七）綜合以上的兩則論述，古代描繪女性形象，無非是為了讓人心生恭敬，達到彰顯賢能，愚者警戒的作用，宛如現代圖畫教科書的性質。

《圖畫見聞志》所舉的「婕妤辭輦」故事，今日猶可在傳為東晉（三一七—四二〇）顧愷之（三四六—四〇七）的名作〈女史箴圖〉第二段中，得見具體形象。（註八）顧氏此圖，係根據西晉（二六五—三一六）張華（二三二—三〇〇）的〈女史箴〉一文而繪製。張華為當時的名士，先後任光祿大夫、中書監等要職，對穩定朝綱，具有重大影響力。此文表面似藉助女史之口，來告誡後宮嬪妃，使其知所進退。實際上，箴文寫作的真正目的，卻是為了要勸諫荒淫放恣、紊亂朝綱的惠帝后賈南風（二五六—三〇〇）。文本與繪本所舉證的歷史故事，諸如「婕妤辭輦」、「馮媛當熊」等，莫不是古代女性的典範，這種透過正面褒揚的方式，來反諷「女禍」的做法，極具一正、一反的欣賞趣味，但也政教意味十足。

至於本次特展所陳列的宋人〈女孝經圖〉（註九）一作〈圖一〉，時代雖已晚至南宋（一一二七—一二七九），實則整件手卷的命題、立意，同樣未脫「教化人倫」的宗旨。（註十）性，無論其形象如何曼妙優美，能夠透過人物的外表形式，來襯托內在的品德與節操，才是創作者和觀賞者真正關注的重點。

或許是藝術與教化結緣太深之故，歷經晚周、秦（西元前二二一—前二〇六）及兩漢將近千餘年的淬煉，刻劃女性形象的作品儘管已逼近「寫形」與「傳神」兼具的境界，然而專屬的名稱卻迄未成形。直至南齊謝赫（約四五七—五四九間）《古畫品錄》成書，方才出現了「婦人」的分類。（註十二）爾後，陳姚最（五三七—六〇三）《續畫品》中，又拈出「綺羅」一辭。（註十三）入唐（六一八—九〇六）之後，則有張彥遠（八一五—八七六）《歷代名畫記》所稱的「嬪嬙」（註十四），與朱景玄（約七八五—八四八）《唐朝名畫錄》裡揭櫫的「士女」。（註十五）

前舉的幾種說法，「婦人」為已婚女子的總稱，涵蓋範圍最為廣闊。「綺羅」通常用以譬喻高貴的婦女。「嬪嬙」則意味著古代宮中的女官。「士女」，起初是泛指上流社會中尚未嫁娶的男女，後來已演變成宮女的代名詞。

宋（九六〇—一二七九）、元（一二七九—一三六八）以後的畫學論著，屢可見及「仕女」一辭，並有逐漸以此來概括前此諸般說法的趨勢。對於前代擅長女性題材的畫家，也頻頻用「某某人」尤精仕女」來形容。至於作品裡所呈現的仕女形象，是否盡屬宮女、女官的身份，似乎也不再那麼重要了！

元代湯屋（約一二六二—一三三二間）於

張丑（一五七七—一六四二）於《清河書畫舫》〈跋女孝經相後〉，曾引述吳寬（一四三—一五〇四）的評述，說：「圖中為女婦輩所以共職進戒者，皆閨門之法，家國之利，而其容氣端莊詳雅，覽之使人悚然起敬，足以消其淫媿戲嫚之心，非特女子之有家者當為監戒也。所以關世教者，此類是已。」（註十一）可見，像〈女史箴〉、〈女孝經〉這類作品中的女



女孝經圖 局部



圖一 宋人（舊傳馬和之）女孝經圖 卷 局部 國立故宮博物院藏



《古今畫鑑》(約一三三〇)，即曾論及：「仕女之工，在于得其閨閣之態，唐周昉、張萱，五代杜霄、周文矩，下及蘇漢臣輩皆得其妙，不在施朱傅粉鑲金佩玉以飾為工。」(註十六)相較於張彥遠、郭若虛等人側重教化規鑑的觀點，描寫女性形象的作品發展至元以後，如何捕捉閨閣女性的美感特質，已逐步取代，躍身為藝術表現的核心課題。

### 女性審美觀的變遷

#### (一) 健康美的女性典型

唐朝國勢空前強盛，且與西域長於騎術的鄰邦交往頻繁，導致舉國上下，率皆崇尚健康之美。唐代女子豐肥而自信的神采，(註十七)也為中國歷史上的其他時期所不及。本次「群芳譜」特展，刻劃女性形象的作品，時代最早者，即由唐代起始。展品包括唐人〈宮樂圖〉、〈唐灰陶加彩仕女俑〉，與〈唐三彩馬球仕女俑〉等三件。

唐人〈宮樂圖〉(圖二)寫十二名宮嬪飲酒宴樂的情景，畫上並無具體線索可資查考作者的姓氏，接近正方的短窄格局，透露了它原本可能是裝飾在宮中的小屏風，後代才改換成掛軸的形式。幅中的女子個個體態渾圓，衣高腰絞染長裙，肩上斜掛披帛，完全吻合典型的元和(八〇六—八二〇)樣式。(註十八)

中、晚唐時期，圖寫女性形象最著稱著，



圖二 唐人 宮樂圖 軸 國立故宮博物院藏

首推張萱(八世紀前半)與周昉(約八三〇—八〇〇頃)。彼二家均善作貴胄仕女，風格亦甚相近。董道(十二世紀)《廣川畫跋》(約一一二〇)論周昉畫，曾謂：「周昉畫按箏圖，……人物豐濃，肌勝于骨，蓋畫者自有所好哉。余曰：此固唐世所尚，嘗見諸說太真



圖四 唐 三彩馬球仕女俑 國立故宮博物院藏

妃豐肌秀骨，今見于畫亦肥勝于骨，昔韓公言，曲眉豐頰，便知唐人所尚，以豐肥為美，昉於此時知所好而圖之矣。」(註十九)湯垕《古今畫鑑》論唐畫，亦云：「周昉……作仕女多濃麗豐肥有富貴氣。」(註二十)〈宮樂圖〉的成作年代與周昉相去未遠，女子豐濃富貴，肌勝於骨的形象，也與董道、湯垕形容周昉的用語相符，顯而易見地，唐畫的女性形象，確實反映了當時審美的共通取向。

不獨繪畫如此，做為殉葬明器的仕女俑，同樣體現著唐代女子多樣化的流行時尚。比如〈灰陶加彩仕女俑〉(圖三)，女俑大髻寬衣，豐厚為體的華貴形象，即與〈宮樂圖〉十分近似。又如〈唐三彩馬球仕女俑〉(圖四)，騎馬女子著翻領、窄袖胡服的英姿，則可納入另一種健康美的樣貌。



圖三 唐 灰陶加彩仕女俑 國立故宮博物院藏



圖六 宋 陳居中 文姬歸漢圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

禱的女巫，的確是「楚腰纖細掌中輕」，與身上的大袖、寬裙，互成極強烈的對比。

爾後，東漢（二五—二二〇）的女性史學家班昭（約四九—一二〇），在《女誡》〈敬慎〉

（二）以弱為美的典型

唐人固然喜好健美的典型，但是中國歷史上的其他朝代，對於女性的審美標準，卻多半還是主張弱質嫋婷的骨感形象。比如《後漢書》就曾記載：「楚王好細腰，宮中多餓死。」（註二二）現今遺存的春秋時期長沙楚墓帛畫〈龍鳳婦女圖〉，圖中那位側身祝

詩聖杜甫（七一—七七〇）的樂府古詩〈麗人行〉（七五三），以無比細膩、優雅的詞彙，重現了楊貴妃（七一—七五六）的姊妹虢國夫人於早春時節出遊的情景。詩中談到：「三月三日天氣新，長安水邊多麗人。態濃意遠淑且真，肌里細膩骨肉勻。」（註二一）現今傳為徽宗趙佶（一一〇八—一一三三）作的〈摹張萱虢國夫人遊春圖〉卷（註二二），即是畫成以馬代步的形式。可見，不論是從事馬球活動，亦或郊遊踏青，唐代女子都是很習慣於騎馬的。

清代宮廷畫家丁觀鵬（約一七〇八—一七七一）〈明皇擊鞠圖〉（圖五）卷所敘述的，正是唐明皇偕同楊貴妃、高力士等內侍共十六人，各自乘馬，手執一長杆，爭擊一小球，人馬已然糾結成一堆。儘管畫中人物的服飾，並不符合唐人規制，仍舊相當忠實地傳達出這種馬球遊戲的激烈景況。本次展覽，亦陳列出此畫，援以烘托唐人無分男女，均能參與體育運動的開放風氣。



圖五 清 丁觀鵬 明皇擊鞠圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

篇中，更是明確指出：「男以強為貴，女以弱為美。」（註二四）儘管《女誡》所傳遞的觀念，以今日的眼光視之，處處充斥著重男輕女、男尊女卑的色彩，難以讓人心悅誠服。但是不容否認，該書中的諸多言論，確實影響了千餘年來，女性對自我的定位與期許。連帶地，以女性為主題的藝術創作，也紛紛傾向於突顯卑弱、柔和、謙讓和恭敬的特質。

譬若院藏宋人〈女孝經圖〉，雖然並不以刻劃女性美為創作訴求，實則在九段闡述女性禮教規章的圖像裡，每一位婦女都是身形窈窕、纖穠合度，與宋代的審美理念十分地契合。

又如陳居中（十三世紀前半）所繪的〈文姬歸漢圖〉軸（圖六），此作儘管取材自東漢才女蔡琰（一六二—二二九）的故事，其實人物衣著盡屬宋、遼規制，畫作亦隱含有「托古以喻今」的時代意涵。文姬因為戰亂，陷居胡地十二年，後得父親蔡邕（一三三—一九二）的故舊曹操（一五五—二二〇）相助，才獲贖返回漢中。這位才貌兼具的美人，其畢生的際遇，可謂悲愴至極。畫中，文姬被刻意塑造造成嬌弱的模樣，便頗能符合形象背後的動人故實。

元代的人物畫，復古意味較為濃厚，傾向於追求唐人的意度，但又不完全擺脫宋人影響。當時女性的造型，大都面部較為豐滿，然體態遠不及唐人肥胖，自成一種纖穠合度，於渾圓中顯現窈窕的形姿。



圖七 元人 招涼仕女 《宋元名繪》冊第四幅 國立故宮博物院藏

展品中，元人〈招涼仕女〉（圖七）裡的美人和侍女，均作唐人裝束，題材也可能脫胎自楊貴妃（七一九—七五六）出浴的故事。（註二五）只不過，畫中貴妃的形象纖細娉婷，與唐人「肌肉豐妍」（註二六）的尺度相去遠矣，可謂真實反映了兩代迥異的審美觀。到了明（一三六八—一六四四）清（一六四四—一九一一）兩代，描繪弱質美女的作

品，更是不勝枚舉。其中，由仇英（約一四九八—一五五二）所形塑的美女典範，各箇眉目清秀，體態弱不禁風，對於爾後的仕女繪畫，啓迪至深。比方，清代陳文《書林新詠（補遺）》一書，記述張蓉卿這位秦淮女畫家時，即形容她「纖瘦得美人態，畫筆亦似之。」（註二七）字裡行間，充分揭示了無論真人亦或畫中美女，只有「纖瘦」，才是被認定為「美」的先決條件。

本次展出的〈漢宮春曉〉卷（圖八），堪稱是仇英捕捉女性形象百態的集大成之作。畫中諸女所從事的活動，相當廣泛，諸如育嬰、梳妝、熨燙、刺繡、蒔花、養鳥、撲蝶、奏樂、舞蹈、臥讀、下棋等等，無不賅備。由於此畫中，女性的活動範疇，已經從傳統閨閣婦



女所扮演的角色，延伸到屬於藝文休閒的領域，儼然暗示著男性對於女性美的欣賞角度，已經呈現了迴轉之勢。

無獨有偶，類似的情境，在陳洪綬（一五九九—一六五二）〈縹香〉、〈窺簡〉（張深之先生正北西廂秘本插圖，一六三九序）二作，以及朱三松款的〈雕竹窺簡圖筆筒〉中，亦可見及。



圖九 明 陳洪綬 縹香 《隱居十六觀》冊第十五幅 國立故宮博物院藏

鴛鴦，與躲在屏風後面窺探的紅娘，均出落得婷婷嫋嫋、纖細輕盈，和幅中流暢堅韌的衣紋線描，共組為絕妙的奏鳴曲。另外，以浮雕技法表現的〈窺簡筆筒〉，構圖原型應即源自於版畫的〈窺簡圖〉。惟配景屏風及陳設稍加增刪，使更適於圓雕藝術表現立體與層次感的需

求。將這兩件同名的作品並列觀賞，不啻驗證了明代晚期，傳寫女性情態的作品，確已深受一般欣賞者的歡迎，而透過像《西廂記》這類言情小說的框架，女性能讀、會寫的形象，也躍登為藝術創作習見的母題。

縱或女性「舞文弄墨」在傳統禮教觀念中，迄未受到普遍的尊重和鼓勵，明末陳繼儒（一五五八—一六三九）《安得長者言》一書，甚至還援引古人之言，高倡「女子無才便是德」的論點。（註二八）但是，明、清藝術品中既然時可得見女性閱讀的畫面，相信在當時的環境氛圍裡，把閱讀、寫作視同為消遣活動，依舊是被認可的。

民國以後（一九二一—），受到西潮東漸影響，女性審美的標準迅速轉移。新成立的美術學校，相繼仿效西法，透過油彩或素描方式，來描繪裸體女性的健美形象。傳統墨彩的美人畫，在現代寫實主義的檢驗下，已淪為空有衣架子，而欠缺真實血肉的病態形象。

當其時，延續表現弱質美人典型者，雖猶不絕如縷，但已不復昔日壟斷藝壇的局面。本次展出的溥儒（一八九六—一九六三）與傅抱石

陳洪綬是明清之際，以誇張、變形的造型手法，在藝壇中奇幟獨樹的創新型畫家。〈縹香〉一作中（圖九），那位端坐展卷的女子，不惟雙肩瘦削，宛若無骨，而狹長的身形，亦皆超乎尋常人的比例，可謂已將「女性柔弱」的典型，推臻到了極境。

至若屬於版畫插圖的〈窺簡〉（圖一〇），雖經過刻工項南洲轉作，但捧讀張生書信的崔



圖一〇 明 陳洪綬繪項南洲刻 窺簡 《張深之先生正北西廂秘本》插圖 國立故宮博物院藏

（一九〇四—一九六五）二家，正是其間難得的佼佼者。與清代畫家不同者，是彼二人的風格，受惠於摹古最多，觀覽其〈紈扇仕女〉（圖一一）與〈橫箏仕女〉（圖一二），彷彿可得見宋代與六朝女性的形貌，由於取法高古，筆底乃能發散出另一番清新、脫俗的氣息，而與循寫實路線的創新流派，互成分庭抗禮的態勢。



圖一一 民國 溥儒 紈扇仕女 軸 國立故宮博物院藏



圖一二 民國 傅抱石 橫箏仕女 軸 國立故宮博物院藏



圖一五 隋末唐初 瑩質鏡 國立故宮博物院藏



圖一四 西漢 見日之光鏡 國立故宮博物院藏



圖一六 宋人（舊傳錢選）招涼仕女  
《集古名繪》冊第十七幅  
國立故宮博物院藏

容的卓越之作。宋畫向以寫實見長，此畫中，舉凡陳設的雙層鏡架、妝奩與梳妝用品，俱都描繪細膩，可謂忠實重現了當時閨閣用物的精緻美感。

故宮藏品當中，屬於早期閨閣用物者，尚可拈西漢（西元前一〇二—前一二五）〈見日之光鏡〉為例（圖一四）。此鏡的背後，鑄有「見日之光，美人在旁」八個篆字，有可能正是當時某位官家女子的閨房專屬用物。隋（五八一—六一八）唐時期，鑄鏡技術空前發達，鏡背的紋飾越發綺麗精美。比方院藏隋末唐初時期的〈瑩質鏡〉（圖一五），除了銘文之外，還裝飾著西域風味的瑞獸與葡萄文樣。擁有這面銅鏡的美人，在對鏡畫眉敷粉之餘，想必也享盡了把玩欣賞的樂趣吧！

然而，〈執扇仕女〉與〈橫簪仕女〉的女性形象，固然出落得體態輕盈，但線描本身的提頓轉折，以及畫面的長篇題記，無疑佔居了極高的比重。或許，畫中女性究竟要豐腴亦或羸弱，並不是畫家關注的核心，用何許方式來營造自我風格，才是像溥儒和傅抱石這類「汲古創新」派畫家，乃至新一代畫家心中更為重視的課題吧！

### 烘托女性美的器用

愛美素來是人類的天性，女性尤然。為了襯托出光鮮亮麗的容顏，整妝修容乃成為女性日常生活中極重要的活動。元代散曲作家徐再思，曾有「髻擁春雲鬆玉釵，眉淡秋山羞鏡台」（註一九）的詞句，描述女子因為掛念情郎，面對鏡台，竟然無力梳妝的神態，相當貼切地鉤畫出古代女子「為悅己者容」（註二九）的複雜心緒。

至於繪畫作品中，刻劃此類主題者，更是屢見不鮮。顧愷之〈女史箴圖〉卷中，講述「修容飾性」的一段，可以引為最早的例證。由於此段右方的箴文，頭兩句寫道：「人咸知修其容，莫知飾其性。」所以，儘管圖像本身所呈現的，是兩名女子對鏡理妝的情景，畫者其實另有絃外之音，立意旨在彰顯內在德行更勝過外表美貌的教化意涵。

此次「群芳譜」特展所遴選的宋人〈繡幃曉鏡〉（註三一）（圖一三），也是表現女性修



圖一三 宋人（舊傳王詵）繡幃曉鏡  
《宋元名繪》冊第十八幅  
國立故宮博物院藏





圖一九 清 彩繡嵌寶團扇 國立故宮博物院藏

姬團扇》(圖一七)，乃至民國時期溥心畬的《紈扇仕女》，和張大千(二八九九—一九八三)的《仕女詩畫團扇》(圖一八)，都是借助畫中人手持紈扇的姿態，來營造一種婷婷嫋嫋，彷彿不食人間煙火的美人形象。

至於具體的紈扇，本次亦展出了一把清代的《彩繡嵌寶團扇》(圖一九)。此扇的做工極為細緻，扇的兩面，分別以彩繡和寶石鑲嵌作裝飾。比起前舉幾幅畫中見到的紈扇，形制更見華麗，應是清宮中后妃所用之物。



圖二〇 宋 徽宗、欽宗皇后像 國立故宮博物院藏



宋人《繡櫛曉鏡》的外形屬於紈扇式，由於畫幅中央隱約可見一道縱向的扇骨磨痕，可見它原本是供招涼的實用物，後來為了便於保存，才拆下扇面，改裝為冊頁。

紈扇，也是古代女性常用的隨身之物。紈扇既能招涼生風，扇面上又可以施加彩繪或詩題，無疑對烘托女性溫柔的特質，具有加分的效果。因此歷代畫家，頗不乏結合紈扇與女性形象的作品。例如宋人《舊傳錢選，約一二三九—一三〇一》《招涼仕女》(圖一六)，明代唐寅(一四七〇—一五二三)的《班



圖一八 民國 張大千 仕女詩畫團扇 軸 國立故宮博物院藏



圖一七 明 唐寅 班姬團扇 軸 國立故宮博物院藏





握古代女子的相貌。當然，女性的本我面貌，要想躍升為藝術家單獨專注的主題，通常得具備崇高的身分地位，否則就必須才貌冠絕一世。

前者，可以歷代的后妃肖像為代表。本院藏品中，時代較早者，有〈宋代后半身像〉冊頁、〈宋代后坐像〉立軸、〈元代后半身像〉冊頁、〈明代后半身像〉冊頁等多幅。此次雖僅選展〈宋徽宗、欽宗后半身像〉二件，仍可從其中精實、細膩的描寫手法，勾勒出古代肖像畫家處理這類名女人時的嚴謹態度。

徽宗與欽宗的皇后，儘管擁有統領後宮的尊貴權勢，也滿頭珠翠、衣飾華麗，但是臉上竟是見不到絲毫喜悅的神色，欽宗后年輕的臉龐上，甚至還雙眉微蹙，展現出內心愁苦的情緒。由於兩位皇后在「靖康之難」中（一一二七），均遭金人挾持，相繼客死異鄉，境遇十分淒慘。儘管為兩后作像的藝匠，並沒有這麼大的神通，足以預知她們的未來，不過類此在寫形之餘，也兼顧寫心的創作理念，確實讓



圖二三 清 婉容皇后寫真 國立故宮博物院藏



人在欣賞畫像之美的同時，禁不住要為兩后乖舛的命運共感唏噓。

除了鏡面與紈扇，女性頭頂的冠帽，同樣是閨閣女子不容或缺的飾物。試觀宋人〈招涼仕女〉一作，主題雖在雙姝揮扇招涼，但白衣女子所戴那頂宛若花瓣造型的超高巾冠，卻儼然成為全畫最引人注目的焦點。又如宋〈徽宗欽宗皇后像〉（圖二〇）裡的花釵冠，同樣是珠圍翠繞，突顯了皇族生活的華貴與豪奢。

清代皇家的冠帽實物，則有〈皇貴妃冬朝冠〉（圖二一）和〈點翠嵌珠寶翠玉蝠蝶花卉釵子〉（圖二二）可為例證。前者，是皇貴妃於冬季上朝時所戴的冠帽，除了表面裝綴著由黃金和珍珠組成的鳳凰外，冠頂更做成三鳳交疊的隆起造型，所以無論從遠近觀賞，均極能



圖二一 清 皇貴妃冬朝冠 國立故宮博物院藏



圖二二 清 點翠嵌珠寶翠玉蝠蝶花卉釵子 國立故宮博物院藏

烘托出宮廷嬪妃尊榮的身分。〈點翠嵌珠寶翠玉蝠蝶花卉釵子〉則是專為結婚時的新婦所準備。冠雖不高大，卻以艷藍色的珠花串成「囍」字，分佈於大紅色的襯底上，顯得分外醒目。加上帽緣還有紅、白、綠三色的流蘇，行走之際，隨著頭上花鈿的搖擺顫動，新娘子肯定是搖曳生姿，既好看又喜氣洋洋的！

### 名女人的肖像

有別於單純表現閨閣女子的美姿美儀，或者刻劃婦女生活，重塑女性淒美境遇的故事圖像，此次展覽另有一類肖像作品，更能據實掌



圖二六 明 班婕妤像 明刊朱墨套印本《閩範》卷四 國立故宮博物院藏

肖像畫的最佳女主角者，則可舉羅聘（一七三三—一七九九）〈蘇小小像〉（圖二五）作為例證。由於畫家與畫中人的時序相隔久遠，自然不可能面對面來圖寫真容。畫家主要是憑其豐沛的想像力，來重塑畫中人的形貌，甚至裝扮服飾，也並不拘泥於是否吻合主題人物所置身之年代。由於此型的女性肖像，人物的姿態較為自在，並且搭配庭石、花卉等配景，因此常常被視同一般的女性圖像，懸掛書齋，扮演文房雅玩的角色。

班婕妤好，亦或〈班姬團扇〉裡的秋扇見捐，獨立傷懷的班婕妤，均已屬於「畫中有話」的藝術表現，縱然不同於僅僅圖寫真容的傳統肖像畫。不過，出自後代畫家及藝匠所締造的古代女子肖像，或許更容易形塑出女性於形象之外的心靈世界吧！

無論是《閩範》版畫中，足資女性典範的班婕妤，亦或〈班姬團扇〉裡的秋扇見捐，獨立傷懷的班婕妤，均已屬於「畫中有話」的藝術表現，縱然不同於僅僅圖寫真容的傳統肖像畫。不過，出自後代畫家及藝匠所締造的古代女子肖像，或許更容易形塑出女性於形象之外的心靈世界吧！

明代由黃希周等人輯印的《閩範》，此次也在展出之列。選展的〈班婕妤像〉（圖二六），作斜倚書案，展卷沉思的模樣，畫像的左方，有朱、墨雙色套印的班婕妤簡傳及眉批。朱色眉批的首二句寫道：「語云：婦人無才便是德。才如婕妤，何才非德乎？」班婕妤雖身為漢成帝寵姬，卻能矜重自持，甚至婉謝與皇帝同輦的榮耀，她自然稱得上是一位才、德兼備的美人，後世藝匠刊刻她的肖像，除了稱頌班婕妤的容貌與才學之外，最重要的目的，應該還是想引以為禮儀教化的典範。

至於唐寅〈班姬團扇〉中，持秋扇獨立庭園，臉上略帶愁悵的班婕妤，其製作動機，又明顯與版畫〈班婕妤像〉不同。上海博物館另有〈秋風紈扇圖〉（註三三），題材與院藏「班姬團扇」相仿，該作的題識寫道：「秋來紈扇合收藏，佳人何事重感傷？請把世情詳細看，大都誰不逐炎涼。」詩中，先以紈扇譬喻佳人，旋即又藉佳人的境遇來觀覽世情，並做為畫家身世隱痛的自況。可見唐寅此型的美人肖像，表面上彷彿在勸慰佳人，實則是想抒發胸中的不平之鳴。

十九世紀末，照相術發明，導致傳統肖像畫逐步為新潮的攝影所取代。清末民初，溥儀之妻婉容皇后（一九〇六一—一九四六）也留有兩幀黑白照片（圖二三），可援以與古代的后妃寫真遙相輝映。照片中，婉容或坐、或立，頭簪鳳形的珠花，身著寬鬆的旗袍，表情、姿態若以今日的標準看，均嫌僵硬，反倒不及經過畫師美化後的肖像，來得典雅和高貴。

同屬清代的貴族肖像，無款〈油畫像〉（圖二四）所呈現的，卻是另一番英姿煥發的陽剛之美。畫中人的真實身分，至今猶是未解的謎團。曾經有人附會，稱她是乾隆皇帝鍾愛的回族美女「香妃」（註三二），也有人懷疑她是清宮裡面，某一位愛作男裝打扮的小公主。



圖二四 清 無款 油畫像 鏡框 國立故宮博物院藏

但無論謎題的解答為何？其實並無損於這幅畫本身的藝術價值。本院的油畫藏品相當罕見，此幀畫像的流傳，無疑可以為中國女性的形象歷史，平添另一富有異國色彩的新穎面貌。至於民間女子受到畫家青睞，而被延攬為



圖二五 清 羅聘 蘇小小像 軸 國立故宮博物院藏



## 結語

統觀描繪女性形象的藝術，從春秋、戰國以降二千餘年間，無論在表彰女德、藉資鑑戒，亦或體現窈窕端麗的姿容，乃至於發揮筆墨丹青的變貌諸端，透過歷代畫家、藝匠的腕底，莫不各擅勝場，並且蔚成一時的風尚。

本次「群芳譜」特展，雖未盡出院藏的女性形象相關作品，但從展出品目和類型觀之，已屬一種綜合性質的陳覽方式，而展品的年代，也涵蓋了西周（註三四）、漢、唐、五代、宋、元、明、清、民國等不同階段中，饒具代表意義的精品，相信觀眾於賞覽之際，必能據以體會歷代女性的秀色及風采。然而，在這些展品中，肯定不乏值得再深入探討的領域，文末，謹期待關心女性群體的朋友，能夠踴躍前來觀覽，並且提供卓見，好讓這次活動，真正成爲本年度關乎女性議題的成功演出！

## 註釋：

- 一、圖版見《中國繪畫全集》，第一卷 戰國—唐（北京：文物出版社，一九九七），頁一。另參沈從文，《戰國帛畫婦女》，《中國古代服飾研究》（上海：上海書店出版社，二〇〇二），頁五八—六〇。
- 二、參張彥遠《歷代名畫記》卷四，收在王安瀾編，《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，一九八二），（一），頁六二。
- 三、參王充《論衡》卷十一，頁一。收在《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，一九八三），子部，雜家類。

- 四、參李昉編，《太平御覽》（九七七—九八三）卷七十八：「女媧搏黃土作人。」收在《國學基本叢書》（台北：新興書局，一九五九），（二），頁四七二。
- 五、龍鳳婦女帛畫是作為墓葬儀式的「引魂幡」，女媧則是象徵母親、婚姻、和平的神祇。
- 六、郭若虛《圖畫見聞志》卷一〈敘自古規鑒〉，收在《中國書畫全書編纂委員會》，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，一九九三），第一冊，頁四六六。
- 七、《中國書畫全書》，第一冊，頁四六九。
- 八、顧愷之《女史箴圖》卷，今藏英國倫敦大英博物館。圖見呂清夫譯，《世界美術館全集·十一·大英博物館》（台北：光復書局股份有限公司，一九八一），頁八八—九一。
- 九、《女孝經圖》舊籤題作「馬和之畫高宗書」，但以畫幅的筆墨論，應更近乎馬麟（活動於一一九五—一二六四），而幅前的題字，也與理宗（一二二五—一二六四在位）較近。其內容，源自漢代陳逸妻鄭氏所作的《女孝經》十八章，該書仿照《孝經》體裁，假借班昭與諸女問答的方式，來闡揚孝道，與女性應遵守的各種禮儀。目前繪本僅存文本的前九段。
- 十、張彥遠《歷代名畫記》〈敘畫之源流〉云：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微。」此語，可謂為早期繪畫的宗旨，作出最明確的注腳。收在虞君質選輯，《美術叢書》（台北：國立編譯館，一九八六），（二），頁一。
- 十一、張丑《清河書畫舫》（台北：學海出版社，一九七五），第二冊，未集，頁二〇。
- 十二、謝赫《古畫品錄》「劉瑱」條，收在《中國書畫全書》，第一冊，頁一。

- 十三、姚最《續畫品》「沈粲」條，收在《中國書畫全書》，第一冊，頁五。
- 十四、張彥遠，《歷代名畫記》卷七，「劉瑱」條，收在《中國書畫全書》，第一冊，頁一四六。
- 十五、參見《中國書畫全書》，第一冊，頁一六四，「周昉」條云：「畫士女，為古今冠絕。」同書亦記載，陳閱、張萱、高雲、譚皎、王拙、蕭湊、樂峻、李湊等多人，均善畫士女。
- 十六、湯垕《古今畫鑑》，收在《中國書畫全書》，第一冊，頁八九七。
- 十七、董道《廣川畫跋》：「唐人所尚，以豐肥為美。」收在《中國書畫全書》，第一冊，頁八四二。
- 十八、參沈從文《宮樂圖》，《中國古代服飾研究》，頁三五〇—三五二。
- 十九、董道，《廣川畫跋》，見《中國書畫全書》，第一冊，頁八四一。
- 二十、湯垕《古今畫鑑》，見《中國書畫全書》，第一冊，頁八九五。
- 二一、《麗人行》全文，見《杜甫全集》（台北：河洛圖書出版社，一九七五），頁八。
- 二二、趙佶《摹張萱虢國夫人遊春圖》卷，今藏遼寧博物館。圖版見郭學是等編，《中國歷代仕女畫集》（天津：天津人民美術出版社、河北教育出版社，一九九八），圖八。
- 二三、見范曄《後漢書》卷二四，《馬援列傳》第十四。但此語係由《墨子》：「楚靈王好細腰，而國多餓人。」衍生而來。參楊家駱編，《新校本後漢書并附編十三種 一》（台北：鼎文書局，一九八七），第一冊，頁八五三。
- 二四、參張舜徽編，《張居正集》（湖北：湖北人民出版社，一九八七—一九九四），卷四六《女誠直解》，頁二九九。及，閻廣芬，《中國女子與女子教育》（保定：河北大學出版社，一九九

- 六），頁九六。
- 二五、參安順《楊妃出浴圖》，《明報》第九十六期（一九七三年十一月），頁八六。
- 二六、顧復《平生壯觀》（一九九二）記述周昉《楊妃春睡圖》，曾用此語。《藝術鑑賞選珍 續輯》（台北：漢華文化事業股份有限公司，一九九一），《平生壯觀》卷六，頁二四。
- 二七、陳文《畫林新詠（補遺）》，見《中國書畫全書》，第十四冊，頁八二。
- 二八、參劉詠聰，〈「女子無才便是德」說的文化涵義〉，《女性與歷史——中國傳統觀念新探》（台北：台灣商務印書館，一九九五），頁八九。
- 二九、徐再思《憑欄人》（春情），收在張毅選注，《華夏古典詩歌分類大系——秋波媚卷》（北京：華夏出版社，一九九九），頁三四一。
- 三十、語見劉向，《戰國策》卷十八，頁七。收在《景印文淵閣四庫全書》四〇六（台北：台灣商務印書館，一九八三），史部，第一六四冊。
- 三一、本幅舊題為北宋王詵（一〇三六—一一〇九九後）所作，但風格與王詵並不符，應是出於南宋畫院名家之手，宜以宋人《繡襦曉鏡》名之。
- 三二、清高宗一生共有兩位皇后、嬪妃及貴人十五名，其中包括滿人、蒙古人、漢人與回人。其中，香妃（一七三四—一七八八）又名「容妃」，是回族人。
- 三三、《秋風紈扇圖》，圖版見《上海博物館藏明四家精品選集》（香港：大業公司，一九九六），圖八四。
- 三四、西周時期（西元前十一世紀—前七七二），由女性具名作器者，本次展出《芮姑簋》及《鬲尊》兩件。

