

她—— 女性形象與才藝特展導賞

■ 劉芳如

故宮典藏女性形象和女性書畫家的作品，數量超過兩千件，質量俱佳，歷年來也舉辦過多次相關的專題展覽，其中規模最大的，應推 2003 年的「群芳譜——女性的形象與才藝」，該展是屬於跨材質的綜合性展覽，展品概括了書畫、器物與文獻，共展出一〇二件文物。事隔十七年，今年十月故宮再度推出「她——女性形象與才藝」特展，本次純以書畫為核心，遴選七十一組件，分成「群芳競秀」和「女史流芳」兩單元，按時代為序，展陳女性的多元形象與女性藝術家的作品。本文的撰述，除了重點論述展出作品的內容，也會再從兩大單元中，擷取不同的女性議題，方便觀眾在欣賞作品的同時，發掘更深層的觀覽角度。

異世代的美女典型

歷史上，每個時代對於女性美的評定標準均不盡相同，宋代蘇軾曾稱頌的「環肥燕瘦」，所指即為楊玉環（719-756）和趙飛燕

（西元前 43-1）。這兩位美人所代表的典型，很具象地點出漢人愛纖瘦而唐人喜豐肥的時代風尚。

本次展件中，傳為唐代周昉（八世紀末）



圖1 | 唐 周昉 調嬰圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

的〈調嬰圖〉（圖1）和〈內人雙陸圖〉（圖2）二卷，雖然是出自後代的臨仿，但畫中嬪妃豐滿圓潤的身形，仍舊保留有唐畫的特質。

宋代傳為李公麟（1049-1106）的〈麗人行〉卷（圖3），也是模擬唐風的力作。此卷畫題出自杜甫（712-770）的同名詩作，內容描繪楊貴妃的姊姊虢國夫人、韓國夫人、秦國夫人和侍從等，在清朗的三月天，相偕騎馬遊春。畫卷裡的佳人，確實是珠圍翠繞，十足再現了唐代美女豐碩嬌豔的典型。

舊籤標為元代錢選（約1235-1303後）的〈招涼仕女〉（圖4），畫兩名頭戴薄紗高冠的美人，手執紈扇，優游於庭園中消暑。二女的身形纖瘦窈窕，大異於唐人的豐肥健美。雖不見得是錢選所繪，但通幅筆致細勁，設色古雅，具體反映了宋代審美標準的遞變。

明代四大家之一的仇英（約1494-1552），他筆下的女性形象，各箇纖細柔美，被尊為有明一代仕女繪畫的典範。〈漢宮春曉〉卷（圖5）是仇英捕捉女性形象百態的集



圖2 | 唐 周昉 內人雙陸圖 卷 局部 國立故宮博物院藏



圖3 | 傳宋 李公麟 麗人行 卷 局部 國立故宮博物院藏



圖4 | 傳元 錢選 招涼仕女 冊頁 局部 國立故宮博物院藏



圖5 | 明 仇英 漢宮春曉 卷 局部 國立故宮博物院藏

大成之作，畫中諸女所從事的各项活動，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，連較少出現的閱讀場景，也透過畫家之筆，參與了女性的日常。

入清以後，柔弱無骨的女性形象，持續成為當時仕女繪畫中習見的風格特色，即便到了民國時期，循傳統仿古路線的畫家，筆下仍舊不乏弱質美人的形象。例如本次選展的溥心畬（1896-1963）〈紈扇仕女〉（圖6），即不出格局簡淡，體態婀娜婉約的審美準則。直到西潮東漸，部分畫家接受了素描觀念的啟迪，才逐漸出現重視人體寫生的時代新風。

女性肖像畫

由於「男尊女卑」觀念的影響，古代民間女子的肖像並不多見，但在皇室之中，某些身具才華的女子，曾實際參與政治，擁有崇高的權勢與地位。本院典藏有宋、元、明



圖6 | 民國 溥心畬 紈扇仕女 寒玉堂託管

三代的皇后肖像，與帝王的肖像各佔一半，由於后像講究服裝的紋飾和特殊的妝容，看上去往往比帝像更華麗優美。

本展中的四組帝后肖像，分別為〈宋徽宗后欽宗后半身像〉（圖7）、〈宋高宗后坐像〉、〈元世祖后順宗后半身像〉（圖8）和



圖7 | 宋 宋徽宗后欽宗后半身像 冊頁 國立故宮博物院藏



圖8 | 元 元世祖后順宗后半身像 冊頁 國立故宮博物院藏



圖9 | 明 明孝安皇后孝定皇后半身像 冊頁 國立故宮博物院藏



〈明孝安皇后孝定皇后半身像〉。(圖9)仔細端詳這些皇后像的面容，各箇呈顯了強烈的個人特徵。由於同一位皇后的坐像與半身像，無論其五官或衣冠，俱都十分肖似，故推測冊頁形式的帝后像，應是做為立軸全身像的樣稿，因寫實性高，足可代表各時期肖像繪畫的最高成就。

至於本展中清代羅聘(1733-1799)所畫的〈蘇小小像〉(圖10)，則純粹出自畫家的跨時空想像。蘇小小(479-501)為南齊時期錢塘的名妓，因為勇於抒發情愛，有聲聞於時。雖然得年僅十九，歷代文人仍持續歌詠追念，如今在杭州西湖邊，猶留有她的墳塚。羅聘與畫中人的時序相隔千餘載，自不可能面對面圖寫真容，而是騁其豐沛的想像力，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的年代，因此畫像中的小小已被改成著清裝，衣紋描法亦扭曲轉折，充滿了畫家獨特的筆致風格。類此的女性畫像，實已脫略前介帝后



圖10 | 清 羅聘 蘇小小像 軸 蘭千山館寄存

肖像的畛域，成為純由畫家所形塑的理想女像了。

女子有才

古代女子受教育的機會，遠不及男子之普遍，導致女性展現才藝的領域，也因此而受到侷限。儘管如此，能讀、會寫的女性，猶不絕如縷，甚至很多歷史名人的母親，也是教子的啟蒙師。

清代金廷標(?-1767)的〈曹大家授書圖〉(圖11)，畫中在宮苑裡教導皇子們習字的，乃是東漢的才女班昭(約45-117)。她和父親班彪(3-54)、哥哥班固(32-92)，都是著名的史學家、文學家。班昭十四歲即嫁給曹壽，後夫早逝，昭被延入宮中，擔任妃嬪們的導師，人尊其為曹大家。〈曹大家授書圖〉裡教子的情節或許不見得符合史實，卻也形象地塑造了班昭足為人師的過人才具。

宋代皇室中，高宗后和寧宗后均精於翰

墨。高宗吳皇后墨蹟，現已不復得見。寧宗楊皇后雖出身低微，但卻學識淵博。《宋史》即說她：「頗涉書史，知古今，性復機警。」楊后的著作以宮詞較多，她亦能書善畫，畫蹟雖無流傳，但書蹟於馬遠、馬麟等人作品的題記中，猶可見及。儘管五代孫光憲(約896-968)《北夢瑣言》曾說：「才思非婦人之事。」宋代曾慥(約1091-1164)《類說》甚至以為：「婦人識字即亂情，尤不可作詩。」不過實際上，部分有才能的女性顯然並未受這些偏激言論侷限，各自以不同的形式嶄露頭角，並且名留青史。

以女子讀書為主題的繪畫，可以舊傳為五代周文矩(十世紀)的〈仕女〉(圖12)為例。此畫中，一名靚裝女子手持線裝書，正坐在梧桐樹下據案展讀，身旁並有一狸奴相伴。畫中無作者名款，人物衣紋的轉折剛健，與文矩風格不同，成作時代可能晚到明代。畫中女子雖不知為何許人，但應可反映



圖11 清 金廷標 曹大家授書圖 軸 局部
國立故宮博物院藏



圖12 五代 周文矩 仕女 軸 局部 國立故宮博物院藏

出畫家對於當時知識女性的觀察與描繪。

明代陳洪綬的（1598-1652）〈縹香〉（圖13）畫一名身形窈窕的女子坐在石椅上展讀。「縹香」二字，正是書卷的代名詞。有研究指出，此作典故出自唐代魚玄機（九世紀）的故事，她雖然滿腹經綸，才華出眾，卻因為性別的關係，無法像男人那樣參加科舉出仕，而必須隱居於道觀，藉著結交文人來相互唱和。

此幀收在陳洪綬《隱居十六觀》冊第十五幅，相較於其他以男性隱居為題的作品，最是特殊。也有一說，畫中女子可能是陳洪綬所納的小妾胡淨鬢。姑且不論他畫的是誰，明代識字、愛讀書的女性顯然已經可以堂堂進入畫幅了！

才子配佳人

才華超群的男子與姿容美麗的女子，自古常被並列為「才子佳人」，雖然以現代的觀點來檢視，或許不見得男女一定得這樣組合，但在古代卻每每成為繪畫的主題。本次

展品中，唐寅（1470-1524）〈陶穀贈詞〉和朱耷（1626-1705）〈東坡朝雲〉等，可視為此型作品的例證。

〈陶穀贈詞〉（圖14）畫北宋初，陶穀（903-970）出使南唐，途中夜宿驛站，邂逅了秦蕩蘭（十世紀），陶穀魅惑於秦的美色，遂填了一首〈風光好〉相贈，並展開熱烈追求。第二天，南唐中主李璟（943-961 在位）設宴款待，陶穀一開始擺出一副高傲不可侵犯的模樣，後來中主傳喚蕩蘭上前唱歌勸酒，陶穀才恍然大悟，這一切全是南唐臣僚所設下的圈套，驛吏之女原來是官妓喬裝成的。他心知上當之後，當下面紅耳赤，羞慚萬分，便倉皇退席了。

畫家唐寅生性風流倜儻，又善寫仕女圖，〈陶穀贈詞〉很成功捕捉了這場「色誘」橋段中，最為浪漫的一刻。他將男女主角安排花木扶疏的庭院裡，而以畫屏隔出一處幽僻典雅的空間。燭影搖曳下，陶穀舉膝坐榻上，右手輕點節拍，傾聽著秦蕩蘭撥弄琵琶。



圖13 | 明 陳洪綬 縹香 冊頁 局部 國立故宮博物院藏



圖14 | 明 唐寅 陶穀贈詞 軸 局部 國立故宮博物院藏

榻上設置墨硯紙筆，鋪陳出才子作詞以贈的序曲。整件作品，布局設色均艷而不俗，手法確實極為高明。

明末清初，朱耷的〈東坡朝雲〉（圖 15），描寫蘇軾（1037-1101）在桐蔭下教導妾侍王朝雲（1063-1096）習字的場景。朝雲原本是錢塘名妓，蘇軾在錢塘為官時，將她納為常侍。後來東坡遭貶，家奴相繼散去，唯獨朝雲始終不離不棄，留下了一段才子佳人共渡患難的佳話。

有別於明代畫的才子佳人，朱耷此作筆致已趨於豪放，線條草草，不拘泥於細節的描繪，人物面部及衣衫僅略施微染，風格顯得清逸脫俗。他的人物畫並不多見，偶一作之，又是援引男女情愛故事入畫，倍覺珍稀。

薄命紅顏

「問世間，情是何物，直教生死相許？」是金代詩人元好問（1190-1257）的絕妙好辭，也是歌頌男女之間情愛的終極境界。不過自



圖 15 | 清 朱耷 東坡朝雲 軸 局部 國立故宮博物院藏

古以來，即便擁有姣好的容顏，但是受到命運捉弄，或獨守空閨、或恩斷失寵、或流離於戰亂的女性，卻所在多有。這樣的「薄命紅顏」出現在繪畫中，作品背後所敘述的悽愴際遇，往往格外能撩撥觀賞者的心弦。

本次展件中，幾幅描寫佇立在庭院中的女性形象，多少都隱含有「閨怨」的元素。唐寅〈班姬團扇〉（圖 16）裡的女主角，其實脫胎自西漢才女班婕妤（西元前 48-6）所寫的一首〈怨歌行〉。字裡行間，借團扇來比喻女子失寵後，內心的孤寂與痛楚。此畫中，手持絹扇的靚女，踽踽獨行於花樹交錯的曲徑，神色悵然。畫面上方，文徵明（1470-1559）的題句說得極好：「眉端心事無人會，獨許青團扇子知。」直接回應了〈怨歌行〉裡「常恐秋節至，涼飆奪炎熱，棄捐篋笥中，恩情中道絕」的閨婦愁思。



圖 16 | 明 唐寅 班姬團扇 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖17 | 宋 李唐 文姬歸漢 冊 第2開 局部 國立故宮博物院藏

傳為李唐（約1049-1130後）〈文姬歸漢〉圖冊（圖17）的女主角蔡琰是東漢儒學大師蔡邕（133-192）之女，自幼即才華出眾。不過，在感情路上，文姬卻屢屢受挫，先是早寡，接著又在董卓（138-192）作亂時，遭羌胡俘虜，後被迫嫁給南匈奴左賢王。從此滯留異邦，直到曹操（155-220）當政，獲知昔日舊友蔡邕的女兒被擄，才以重金將她贖回，並為她另配夫婿。

南宋初期，「文姬歸漢」的題材，不只一次被引為畫題，箇中原委，應是與靖康之難（1126-1127）後，徽、欽二帝與一干后妃遭金人挾持有關，描繪她的歸漢故事，正好符合南宋臣民企盼皇帝歸來的心情。不過文姬的一生，總共曾經歷三段婚姻。以這樣的角色，來隱射被俘虜的皇帝皇后，難道沒有

貶低皇族之嫌嗎？或許，比較合理的解釋，是畫家當時的社會價值觀，並未特別強調守節的觀念。才會寬容像文姬這樣的薄命紅顏。爾後，由於程朱理學榻檠「餓死事極小，失節事極大」的觀念，對像文姬這樣的才女再嫁的際遇，抱持不認同，甚或貶抑的態度。時異事殊，以文姬這位薄命紅顏為題的歷史故事畫，即便能一時出線，終究要隨著貞節觀念的高漲，逐漸復歸於沉寂了！

近現代的彩墨畫中，取材自「霸王別姬」戲曲表演的〈紅顏將軍〉（圖見頁29），是林風眠（1900-1991）嘗試結合西方繪畫元素的創新風格。畫中女主角虞姬（約西元前233-202）因項羽（西元前232-202）兵敗於垓下，為保全節義，舞劍後自刎而亡。她自然稱得上是薄命紅顏的代表，不過由於整幅

畫用色大膽濃艷，幾何造型又將畫中人物轉化為色與色錯綜交疊的塊面，沖淡了原本悲愉的故事情節。透過歷史名人來追求色墨交輝的時代新風，應該才是林風眠繪製此作的真正動機吧。

婦職與女工

在傳統社會裡，為人母，是女性被期待要扮演好的重要職分。繪畫中出現的母親，身邊往往會伴隨一名以上的孩童，意味著「多子多孫多福氣」的理想投射。本次展出的仇英〈漢宮春曉〉（圖 18）裡，就畫了一名盤坐在地上的母親，正在照看著兩名蹣跚學步

的小孩。不遠處，另有一位媽媽幫助稚子攀爬欄杆為戲。這些情節，固然僅僅是長卷裡面相當細微的片段，但還是為古代婦女的天職做了形象化的詮釋。

傳為周昉的〈調嬰圖〉卷（見圖 1），描繪後宮女眷九人群集演樂，畫面看似在捕捉女樂們的生活片段，但手撥琵琶的仕女身後，卻站立著一名懷抱嬰孩的乳母，形成整件作品中奇妙的組合。畫作定名為「調嬰」，而非「調音」，顯然帶有一語雙關的意味，作品核心還是在突顯母親育兒的角色。

題為仇英的〈乞巧圖〉（圖 19）雖非真跡，但全畫用白描法，人物線條纖細而秀雅，



圖 18 | 明 仇英 漢宮春曉 卷 局部 國立故宮博物院藏



圖 19 | 傳 明 仇英 乞巧圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

依舊反映出晚明學習仇英一路的風格。此卷畫七夕夜，諸女在庭院中設置香案，擺放花果、酒水、針線、神像等物，乞求織女保佑，好讓她們的女工技藝能更加精進。宋代孟元老（十二世紀前半）《東京夢華錄》對於七夕乞巧之事，即有述及，對照此作，內容十分相合，可知這種習俗由來已久。清代藍鼎元（1675-1733）的《女學》更直指：「婦人終老深閨，女紅之外，別無事業。」這等過於偏執的言論，固然無法完全約束古代女子的活動範圍，不過鼓勵女性多從事女工，確實是家庭婦女被多數人所期許的模範典型。

「女織男耕」一詞，見於宋代李流謙（十五世紀）的《涉齋集》，意指農業社會裡，男女各有所司，擔負著下田耕作與居家紡織的任務。冷枚（十七至十八世紀間）的〈耕

織圖〉冊，就忠實地反映了這種分工關係。

冷枚〈耕織圖〉第廿開的左右兩幅（圖20），分別描寫兩名婦女紡紗以及在織機前勤奮工作的情景，突顯了古代勞動家庭裡，女性經常扮演的角色。站在織機後面倚欄旁觀的兩人，則有可能是家裡受到呵護的小主人，和照顧他的保母。

清代姚文瀚（1713-?）的〈歲朝歡慶圖〉（圖21），畫新春時節，闔家歡喜團聚之景，堂前翁姑二老端坐，兒童們則分散在庭院的各個角落嬉戲。最忙碌的還是家中的女性，她們有的在後屋裡忙著揉捏包子、端碗盛湯，有的恭謹地侍奉佳餚、美酒。這樣的題材，一方面具有過年祈福的吉祥寓意，再者也非常形象地反映出女性在家庭中所擔任的角色。



圖20 清 冷枚 耕織圖 冊頁 第20開 局部 國立故宮博物院藏



圖21 | 清 姚文瀚 歲朝歡慶圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

巾幗不讓鬚眉

「巾幗」一詞，源自陳壽（233-297）的《三國志》，本意雖是在敘述孔明（181-234）與司馬懿（179-251）之間一場智謀的鬥爭，但後世多用「巾幗英雄」或「巾幗不讓鬚眉」來形容女性的能力並不會輸給男人。歷史上披戎裝親上戰場的女性，最著名者，有花木蘭（生年不可考）、梁紅玉（1102-1135）、秦良玉（1574-1648）等人。本展中，也透過三種截然不同的風格樣態，來塑造巾幗英雄不讓鬚眉的形象。

清人〈油畫像〉（圖22），是畫在高麗紙板上的油彩畫，此作原本應是清宮中貼落的一部分，後來因為壁畫殘損，才被揭下來，將比較完好的部分改裝為鏡框。畫中的戎裝女子並未標註為何人，過去一度被盛傳是郎世寧（1688-1766）畫的香妃，但無強力的證據可資確認。從她端正的五官、閃亮的盔甲和手握寶劍、英氣逼人的模樣看來，縱使不是香妃，想必也是宮廷中具有相當地位的貴族。

民國六十七年（1978），丁衍庸（1902-1978）的〈木蘭從軍〉（圖23），則完全脫



圖22 | 清人 油畫像 框 國立故宮博物院藏

略寫實手法，以簡略的線條，畫木蘭右手執長槍，左手握短劍，舉起一足，蹬在一名跪地求饒的兵卒雙掌上。情節安排，充滿了京劇武戲的趣味。也為花木蘭這位歷史傳奇人物，創造出另一番彩墨淋漓的視覺美感。

程芥子（1910-1987）〈公孫大娘舞劍器〉（圖見頁22）的典故，出自唐代詩聖杜甫的〈觀公孫大娘弟子舞劍器行〉。公孫大娘是唐代傑出的舞蹈家，據說書法家張旭（七世紀）、畫家吳道子（七至八世紀間）都受到她高超舞藝的啟發，而在各自的創作上獲得更高的進境。程芥子此作，已屬他晚年的作品（1979）。以白描淺絳法，畫公孫大娘右



圖23 | 民國 丁衍庸 木蘭從軍 軸 國立故宮博物院藏

手持長劍，振臂向前刺出，身上衣帶飄飛，動感十足。幅右半並錄杜甫長詩，書畫合璧，更增此作的清逸與脫俗。

天上女仙

歷代釋道人物畫及傳說故事畫當中，以女像呈現的神祇，數量極多，類型包括菩薩、觀音、飛天、伎樂、龍女、天女等。描繪手法往往因畫家的個人風格而不盡相同，也各擅勝場。本次展出的這類作品，分別選自元、明、清和當代，可據以品味不同時代藝術家的精湛功力。

元代衛九鼎（十四世紀）的〈洛神圖〉

(圖 24)，以細若游絲的線描畫洛神駕輕雲，凌空徐行在浩渺的江面上，柔韌的衣帶隨風飄飛，宛如遊龍迴轉升天，十足展現空靈出塵的美感。洛神原名宓妃，因在洛水溺斃，後轉化為洛水之神。三國時，曹植（192-232）寫〈洛神賦〉（原名感甄賦），一般被認為是曹植為他所思慕的兄嫂甄宓（183-221）而作，賦中藉洛神來比擬心儀的對象，惟斯人已逝，畫家遂以女仙的樣貌來模擬其形象，純然是不食人間煙火的形象。

明人〈顧繡西池王母〉（圖 25）的作者為萬曆間上海顧氏家族的女眷，全組共計十二幅，原題〈八仙慶壽掛屏〉，此為其一。主角是道教當中地位極高的西王母，幅中，西王母手捧壽桃，由持扇婢女陪侍，乘鳳翱翔於雲端，主題兼具祥瑞及祝壽的寓意。作者以絲繡的方式模擬畫意，局部並輔以水墨淡彩，在本展中風格獨具，可一窺江南刺繡工藝的高度成就。

清中葉揚州畫家黃慎（1687-1768 後）的〈煉丹圖〉（圖 26），畫道教八仙中的三仙——李鐵拐、張果老與何仙姑，圍聚在丹爐旁，一同注視著由爐中升起的裊裊清煙。何仙姑手挽花籃，身形微側，體態婀娜。衣紋線描的用筆迅疾豪放，轉折處剛柔並濟，衫裙略施淡染，全畫於氣勢磅薄中不失典雅，是黃慎大幅人物畫中的得力之作。

女性藝能

清代湯漱玉（1794-1836）的《玉臺畫史》，從畫史著錄中篩選出歷代善畫的女性，共得二百餘人，實際上應不只此，只不過能夠流傳至今的畫跡，終歸是少數。檢索故宮典藏的女性藝術家作品，約莫有五十人之眾。



圖 24 | 元 衛九鼎 洛神圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖 25 | 明人 顧繡西池王母 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖 26 | 清 黃慎 煉丹圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖 27 | 宋 朱克柔 花鳥 冊頁 國立故宮博物院藏



圖 28 | 宋 馬遠 倚雲仙杏 冊頁 國立故宮博物院藏

本展中的「女史流芳」單元，共計陳列十七位女性藝術家的十九件作品。時代由宋至民國，題材則包含書法、花卉、鳥蟲、山水、釋道與緯繡等多種。

南宋緯絲工藝發達，模仿繪畫形象幾可亂真，又能兼具織品獨有的亮麗光澤。朱克柔（十二世紀）〈花鳥〉（圖 27）利用方幅格局，以仰視角度，表現山雀在芍藥枝桠上跳躑，模樣兒極為生動可愛，即是女性工藝難得的傑作。

南宋宮掖之中，同樣不乏能書善畫的女性。寧宗楊皇后（1162-1232）的書法風格，具備質樸俊逸的特色，與寧宗（1194-1224 在位）的字體頗為相近，故曾經幫皇帝代筆，她也多次在院畫家的作品上面題詩。本次選展的馬遠（活動於 1189-1225）〈倚雲仙杏〉（圖 28），右上題「迎風呈巧媚，氾露逞紅妍」兩行，因鈐有「楊姓翰墨」印，故知是以她本人的身分來題詩。

元代管道昇（1262-1319）的〈致中峰和



圖 29 | 元 管道昇 致中峰和尚尺牘 冊頁 國立故宮博物院藏

尚尺牘》(圖 29)，是寫給高僧中豐明本的一封感謝函，文長五百多字，用詞情感真摯，並融合楷、行、草三種字體，筆端秀雅而兼具提頓變化，確屬逸品。她同時也擅畫竹石，與夫婿趙孟頫、兒子趙雍(約 1291-1361)同為「趙氏一門」的翹楚，更是元代極負盛名的女性書畫家。

明代蘇州一帶的藝文圈，不乏女性畫家承襲父、祖志業，而能嶄露頭角的佳例。這些名媛畫家中，仇英的女兒仇珠(十六世紀)和文徵明的玄孫女文俶(1595-1634)，堪推為雙璧。

本展裡，仇珠的〈仿唐人詩意圖〉(圖 30)和〈畫白衣大士像〉二作，各以精密設



圖30 明 仇珠 仿唐人詩意圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

色和淺淡寫意的手法，成功突顯了古典仕女與蓮花觀音這兩種角色的迥異趣韻。而文俶的〈畫春蠶食葉〉(圖 31)，捕捉翠綠的桑樹枝桠間，白色春蠶啃食葉片的自然生態，不僅題材新穎，畫法尤其細膩寫實。

清代陳書(1660-1736)身為著名詩人及朝廷重臣錢陳群(1686-1774)生母，雖然母以子貴，但她本身的畫藝亦深得乾隆帝賞識。〈山靜日長圖〉(圖 32)援引王蒙(1308-1385)綿密的筆法，布置重山峻嶺，縱非實景寫生，但畫中對夏日草木蔥鬱，山林幽居的景境描繪，依舊掌握得相當精到。畫上方，除了自題詩外，另有乾隆御筆親題，足見她崇高的藝術地位。

民國以後，女性接受學校正規藝術教育的機會增多，民間更有「中國女子書畫會」的成立。北平藝專畢業的吳詠香(1913-1970)，堪稱箇中佼佼者。其〈萱花〉(圖 33)斗方，以沒骨寫意畫綻放的萱花，意態



圖31 明 文俶 畫春蠶食葉 軸 國立故宮博物院藏



圖32 | 清 陳書 山靜日長圖 軸 局部 國立故宮博物院藏

瀟灑自如，右方引述惲壽平（1633-1690）的題畫詩，則以行草書寫，字與畫相映，益顯脫俗。

小結

這篇特展導讀，篩檢出九項主題，擇要述介展品特色，不同主題相互之間，或許沒有連貫性的發展脈絡，但卻可以帶領大家跳脫單純以時代排序的欣賞方式，找到作品彼此相通的巧妙鏈結。即使是同一件作品，當我們嘗試從不同的角度去解讀的時候，往往也會獲得不同的啟發與答案。

規劃「她——女性形象與才藝」特展，除了讓觀眾能夠欣賞到藝術價值超卓的優美作品，親睹歷代不同的女性典型，策展團隊更期待藉助此項主題特展，提供給大家開放性思考的空間。那怕展出的作品已經年代久遠，



圖33 | 民國 吳詠香 萱花 冊頁 國立故宮博物院藏

藝術家們也無法再現形發聲，觀眾在賞心悅目之餘，卻儘可以從各自所關注的領域，發掘出新的探索議題，讓藝術品重新擁有時代的新生命！

作者任職於本院書畫處

北平 天津 山西省



北溝傳奇

故宮文物遷臺後早期歲月

The Beigou Legacy

the National Palace Museum - Early Years in Taiwan



2020

10/09

2021

03/07

正館104陳列室



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

