

身體、慾望與空間疆界

——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演*

鄭文惠*

摘要

性別的銘記與操弄是一個基本而普遍的文化結構。在不同文化世代中，女性——身體往往是不同意識形態交相指涉的文化操演空間。本文以《唐詩畫譜》中女性意象版圖的文化展演為論述主軸，探討晚明新型消費社會下，《唐詩畫譜》女性意象版圖作為禮教／情教、雅／俗相互指涉、辯證的文化演練空間，男性論述主體如何建構以性別差異作為慾望、權力的論述？在詩畫轉喻、互典的視覺藝術中，女性如何被塑造成帶著慾念的男性觀視之物？詩畫轉喻、互典的視覺意象與性別論述如何展現男性權力／父權體系的文化主宰結構？在晚明社會層級逐漸鬆動，及文化消費的運作機制與道德／慾望移位的文化氛圍中，女性意象版圖又如何逸離、擺盪於父權體制外而展演出女性——身體——慾望之多元流動的變貌？一場跨越理／情、雅／俗文化範域的性別革命實踐，又是如何展演於詩／畫轉喻、互典的女性——身體空間疆界中？全文分從禮教圖式與託喻美學、風月空間與情慾隱喻、觀視行為與欲力迴路、消閒空間與姐妹情誼四方面論述《唐詩畫譜》中女性——身體空間疆界滑移、越界所開啟性別、慾望、階級多重存在的流動認同的可能性。

關鍵詞：唐詩畫譜、身體、慾望、女性、空間疆界

2004.10.31 投稿；2004.11.30 審查通過；2004.12.9 修訂稿收件。

* 本篇曾在中央研究院中國文哲所「空間與慾望研討會」(2002年12月)論文發表會上口頭宣讀，原題為〈身體的空間疆界——《唐詩畫譜》女性意象版圖的展演〉，後修改成文。

* 作者現職為政治大學中國文學系副教授。

Body, desire and the boundary of the space

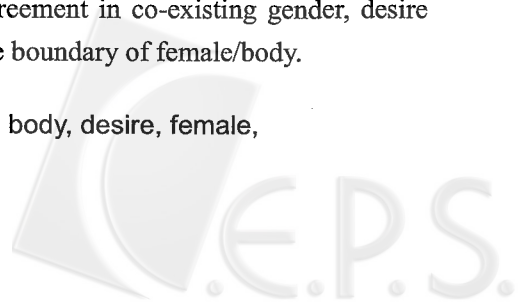
the cultural performance of female symbolism in Tang Poem's Picture collection from late Ming dynasty

Cheng Wen-huei

Abstract

The symbol of gender and its manipulation is a basic and common cultural structure. In the different cultural era, female and body usually are the space where different consciences are mixed. This paper focuses on the cultural development of the female symbolism in the Tang Poem's picture collection, and discusses its cultural meaning used and argued by rite/emotion, elegance/lowness in the new consumers'society of late Ming Dynasty. In the visual art using the analogy between poems and pictures, how would female have been modeled into an object containing male desire? How was the male power/the system of fatherhood demonstrated by the visual symbol and gender argument? In the late Ming Dynasty, under the gradually loosing social hierarchy, mechanism of cultural consumption, and cultural atmosphere of dislocated ethics/desire, how would the female symbolism derail and waver out of the system of fatherhood and develop an diversified face containing the concepts of female, body and desire. How was a gender revolution, crossing the cultural boundary of sense/sensibility and elegance/lowness, developed in the female/body's boundary of space of the analogy between poems/picture? This paper was divided into the four areas – (1) the pictorial examples of rites and analogy of esthetics (2) romantic space and analogical desire (3) behavior and desirous loop (4) the space of pastime and sisterhood - to discuss the possibility of agreement in co-existing gender, desire and hierarchy caused by the movement of the boundary of female/body.

Keywords: Tang Poem's Picture collection, body, desire, female,
the boundary of the space



緒論

晚明盛行文學性版畫圖譜，詩、詞、小說、戲曲作品，多一一翻製為文學圖像化的版畫形式，流通於大眾消費市場的網絡中，而蔚為一個全新的文學／圖像對話的文化景觀。其中《唐詩畫譜》¹規撫、續承《詩餘畫譜》之創作楷模，建構了文學性版畫的新典範。《唐詩畫譜》是一部集結詩書畫刻四美合一的版畫圖譜，由徽州儒商集雅齋書坊主人黃鳳池編輯唐人五言、七言、六言名篇，邀集名士焦竑、陳繼儒、董其昌等揮毫，畫家蔡元勛、唐世貞等染翰，徽派名工劉次泉等刻版而成，刊行於萬曆、天啟間。

《唐詩畫譜》既是集合詩書畫刻不同創作模式，又融合民間工匠、文人創作於一體的一種兼具知識性、藝術性與商品化、消費性的作品，則在公開、流通、傳遞、接受的文化演示空間中，《唐詩畫譜》以唐詩

¹ 《唐詩畫譜》原則上採一詩一圖的創作方式。圖像作品計百餘幅。其中關涉女性意象的圖像作品二十餘幅，為數不多，但卻是觀察晚明雅／俗移位、禮教／情教去疆域化的世俗文化景觀中，女性生命版圖如何透過詩／畫轉喻、互典的文化展演空間一一呈示、建構而出的重要觀察點。大體而言，晚明以女性為描繪主題的藝術作品，如《青樓韻語》、《吳騷合編》、《詩餘畫譜》等，多著重鋪陳「幽期歡會、惜別傷情的圖像細節」。(毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》(台北：學生書局，2001年初版)，頁21。)《唐詩畫譜》中女性意象的描摹篇幅不多，部分仍不出閨情、宮怨等惜別傷情主題，但在分句構圖的詩／畫轉喻、互典的修辭空間中，卻更多逸離於傳統禮教與惜別傷情主題外，呈現出新的女性——身體的書寫方式，性別的空間疆界也產生滑動、踰溢的現象，值得關注。惟因《唐詩畫譜》一書本身出版先後不一，五言先出，次為七言，六言最後編印，又經多次翻版，各種版本所收詩畫不盡相同，其中六言詩圖尤為複雜，或有目有詩無圖，或無目有詩有圖，或無目有詩無圖，甚或一詩兩圖。由於晚明偽托風氣熾盛，對照於《全唐詩》、《萬首唐人絕句》等書，《唐詩畫譜》中所擇取的唐詩或與上揭書詩題不同，如王維〈春眠〉、〈幽居〉，《全唐詩》作〈田園樂〉七首之六、五、皇甫冉〈問居季司直〉，《全唐詩》作〈問李二司直所居雲山〉、張喬〈夜漁〉，《全唐詩》作〈漁家〉等；或作者誤植，如王建〈田園樂〉、〈三台〉、〈村居〉應為王維〈田園樂〉七首之三、七、四，李翱〈贈華山高僧惟儼〉，《全唐詩》作鄭谷〈贈日東鑿禪師〉、張顛〈桃花磯〉，《全唐詩》作張旭〈桃花溪〉等；至於六言詩尤多未見存於《全唐詩》，如盧綸〈鞦韆〉、王昌齡〈望月〉、〈途詠〉、白浩然〈秋晚〉、李白〈蓮花〉等，則《唐詩畫譜》詩或有偽托、訛誤，但因其集詩書畫刻四美於一輯，雕繪精美典雅，布置奇巧有度，瑕不掩瑜，即使詩有偽托，當仍可視為晚明偽托文化風氣下的一種特殊的鑄造行為。本文所用《唐詩畫譜》圖版，引自上海古籍出版社(1982年第1版)，是書圖版詩名、作者與《全唐詩》標註不一者，後文均一一加註說明。

作為詩／畫轉喻、互典的意象底本，不免在世俗性的商品——消費行為的接受歷程中，將抽象而抒情的詩歌意象，轉製為具象而重敘事性的世俗圖像。古雅的唐代詩歌在分句構圖²的詩／畫轉喻、互典的修辭基礎上，多取徑小說的敘事性與戲曲的舞台效果³，以豐富的戲劇場景與細膩的敘事動向強化出視覺圖像的動人魅力，滿足了晚明世俗社會對古雅文化與視覺圖像的心理佔有慾望，從而展現並發揮出文學圖像化的世俗性功能。

在詩／畫轉喻、互典的修辭機制下，《唐詩畫譜》圖繪、鐫刻、印刷結合的紙上文化空間中，在演示文學與繪畫新的對話結構的同時，也標示著新的生命書寫方式與性別的空間疆界。本文即在探討《唐詩畫譜》詩書畫刻合一的男性論述主體，如何在詩／畫轉喻、互典的修辭機制下，透過敘事化的戲劇空間場景，銘寫女性身體與觀視慾望，而展演出新的女性意象版圖。

性別的銘記與操弄本是一個基本而普遍的文化結構：不同的文化世

² 《唐詩畫譜》除具清玩雅賞的文雅化娛樂功能外，又具教育啟蒙意義：既是繪刻的初學範本，也是識字的啟蒙讀本，故圖多分句拆解詩意，並刻意著象，以方便刻繪、識讀。既以「句意圖」之繪畫形式，拼湊、並置、鋪陳詩意，則版畫圖譜經由文學／圖像之轉喻機制與互典方式，實多已悖離詩意，而衍異出另具敘事性的空間形式與世俗性的情感指向。如寫王建〈三台〉詩（《全唐詩》作王維〈田園樂〉七首之七）：「酌酒會臨泉水，抱琴好倚長松。南陽露葵朝折，東谷黃粱夜春。」圖右置高山流泉；中景置三人：一酌酒仰視流泉，一抱琴身倚長松，一童僕折葵；左遠景置一人夜春黃粱。畫由右至左，分句並置，鋪陳詩意，完成一具敘事性空間序位的圖像結構。又如寫皇甫冉〈小江懷靈山人〉詩：「江上年年春草，津頭日日人行。借問山陰遠近，猶聞薄暮鐘聲。」畫左置高山峻嶺，樓宇上懸鐘；中前景平坡上春草雜生，三人作互語狀，左前景置緩坡灌木；遠景置二舟帆及裝飾性的遠山。畫大致分句圖解，而聚焦於「借問山陰遠近」之敘事。又如寫王建〈江南〉（《全唐詩》題為〈江南三台詩〉四首之二）詩：「青草池邊草色，飛猿嶺上猿聲。萬里湘江客到，有風有雨人行。」圖前景岸邊置撐傘二人作共語狀，及蔓生的青草、風雨中的喬木；遠景左置嶺上飛猿，右置江上歸帆一。畫雖分句構景，但在具敘事性的空間形式中，圖像反而聚焦於風雨中對話的兩行人，而遠離詩中「萬里湘江客到」的主題，呈現出更具世俗性的情感內涵，猶如一幅世俗風景畫。以上諸圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁263、271、247。

³ 參胡萬川：〈傳統小說的版畫插圖〉，《中外文學》16卷12期（1988年5月），頁43、44及毛文芳：〈從俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖像營構之審美品味〉，收於中興大學中文系編：《「通俗文學與雅正文學」第一屆全國學術研討會》（台中：國立中興大學中國文學系，2001年初版）。

代，蓋有其不同的性別銘記與操弄方式，性別的意識形態銘寫在話語的結構歷程中，在文化實踐、消費中，不斷地生產和再生產。晚明《唐詩畫譜》作為性別意識形態文化產品的形塑者、承載者，其女性／身體／慾望的書寫圖式為何？在空間／權力機制再現下的女性文化之生產／消費建構歷程為何？尤其《唐詩畫譜》編寫者是以男性為中心的編刻、寫繪群體，男性既是論述的主體，女性反倒是詩／畫轉喻、互典機制中被描寫、被呈現的客體，則在父權體制的文化場域下，男性論述主體如何依承男性的慾望／權力將女性——身體裁剪、繪刻成特定的空間性視覺意象？在社會層級移位的文化結構、新型的消費文化型態，及禮教／情教重構的文化思潮下，男性論述主體又如何逸離於傳統的禮教形象，透過詩畫轉喻、互典的形式，重鑄、展演女性作為世俗社會消費商品的意象版圖？實為一極具興味的課題。

明中葉以前，注重倫理規範的風教觀是社會文化的重要運作機制，人情物欲受到極度的壓抑；明中晚期以後，隨著王陽明心學的建構⁴，泰州學風的流衍⁵，及文藝思潮「言情」⁶的傾向，社會心理機制逐漸由講求外在天理、道德規範，轉向注重內在自然情感及心理慾求的重情、重慾趨勢。個人私慾不僅具絕對性，情也變轉為宇宙的本原，被提升至本體的高度⁷。其中天理／情慾的指涉、辯證，尤為晚明重要的文化操

⁴ 王陽明云：「所謂汝心，卻是那能視、聽、言、動的，這箇便是性、便是天理。」又云：「七情順其自然之流行，皆是良知之用。……七情有著俱謂之欲，欲俱為良知之敬。」以人之「能視、聽、言、動」之經驗言性言天理，又注重七情順其自然之流行，則陽明「心即理」心學體系之建構，無疑滲入自然經驗、感性情感之性質與內容，而開啟重情、重慾之趨勢。見徐愛等記《王陽明傳習錄及大學問》（台北：黎明文化公司，1986年初版），《傳習錄》，卷上，第125則，頁58，及卷下，第90則，頁150。

⁵ 泰州學派追求個性之解放，特意著眼於良知主體在日常生活中的體現顯用，既從滿足人的基本生存欲望的基點講求安身之道，又注重具體感性生命的安適自得感。見王艮：《王心齋全集》（日本：中文出版社，據日本嘉永元年和刻本影印），卷四〈明哲保身論〉，頁97，及卷4〈樂學歌〉，頁100。

⁶ 參陳萬益：〈馮夢龍「情教說」試論〉，《漢學研究》第6卷第1期（1988年6月），頁297-307、王瓊玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁183-245。

⁷ 如李贄云：「夫私者，人之心也。人必有私而後其心乃見，若無私則無心矣。」又云：「網蘊化物，天下亦祇有一個情。」見其《藏書》，卷3〈德業儒臣後論〉（北京：社會科學文獻出版社，2000年第1版），頁626。

演空間。如公安派在肯定情慾的基礎上，提出「理在情內」⁸、「不離情欲而證天理」⁹之說，試圖解決天理／情慾間不可逾越的藩籬。湯顯祖則主張營構一個「有情之天下」，使與「有法之天下」¹⁰相抗頡，並著眼於情的深度上，作內省式之觀照，以為「人生而有情，思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖」¹¹，故「情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生」、「情致所極，可以事道，可以忘言。」¹²馮夢龍更提出「以情設教」¹³之說，以為情具有獨立於人生命存在的意義，因而將情現實化、實體化，要求人與人之間的關係以情為根基；並從情的廣度上，探討人情之複雜度，以及情所以構成「社會的機制」¹⁴，故謂「情為理之維」，反對世儒「理為情之範」¹⁵之說。其以男女私情為主所選輯的民歌集《山歌·序》即云：「借男女之真情，發名教之偽藥」¹⁶。足見晚明文人對理／情、禮教／情教之交相指涉、辯證，已逐漸變轉、移位，禮教與情教殊途而懸隔，教化論述已不再具強制力、禁制性。情、慾為理義的根柢，甚如沈際飛所云：「惟情至，可以造立世界」¹⁷，在人的情、慾基礎上，方能重建理則，造立世界。情教社會的建構，無疑是晚明獨特而重要的文化景觀，而重情、重慾的社會氛圍，也使作者、讀者在文學／圖像世界中直接參與、構築情愛、慾望的文化想像。

明中葉以後，聖愚不分，四民平等，性別階級逐漸泯除，四民層級上下流動¹⁸，在良知良能的論述基礎上，聖凡平等，四民、男女地位均

⁸ 袁宏道：《袁中郎全集》(二)(台北：偉文書局，1976年初版)，卷13〈德山塵譚〉，頁678。

⁹ 袁宗道：《白蘇齋類集》(台北：偉文書局，1977年初版)，卷17〈讀論語〉，頁539-540。

¹⁰ 湯顯祖：《湯顯祖集》(台北：洪氏出版社，1975年初版)，卷34〈青蓮閣記〉，頁1113。

¹¹ 同上註，卷34〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，頁1127。

¹² 同上註，卷33〈牡丹亭記題詞〉，頁1093。

¹³ 馮評輯，周方、胡慧斌點校：《馮夢龍全集》(四川：岳麓書社，1986年第1版)，第27冊，《情史》，卷10〈總評〉，頁209。另《情史》序首〈情傷〉亦云：「我欲立情教，教誨諸眾生。」

¹⁴ 傅小凡：〈論晚明哲學的主體性轉向〉，《鵝湖月刊》第26卷第5期(2000年11月)，頁52、王瓊玲〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集》第19期(2001年9月)，頁35。

¹⁵ 同註13，《情史》，卷一〈情貞類總評〉，頁82。

¹⁶ 同註13，第42冊，《山歌·序》，頁3。

¹⁷ 沈際飛：〈題南柯夢〉，見蔡毅編著：《中國古典戲曲跋序彙編》(濟南：齊魯書社，1989年第1版)，第2冊，頁1268-9。

¹⁸ 如王陽明云：「良知、良能、愚夫、愚婦與聖人同。」(同註4，〈答顧東橋書〉)，第

一，展現於文藝世界，理／情分殊，雅／俗越界，呈現出更鮮明的人情味與現實感。復以經濟勃興，建構出多級層次的市場，及區域性的市場網絡與疏密有致的全國性市場，星羅棋布地構設成商品生產和交易流通的網絡體系；社會奢僭之風也呈現橫向——地域性與縱向——階層性之輻射式蔓延、滲透，此無疑助長奢侈性之文化消費風尚¹⁹。除了消費主體擴大外，文藝消費品也大眾化；加以儒商文化贊助²⁰的活躍，尤促使文藝創作活動普及化。《唐詩畫譜》即是晚明儒商文化贊助下詩／畫藝術活動商業化、通俗化、普及化的消費新型態下的文化產品，則在此新型文化消費社會中，《唐詩畫譜》透過大雅而入俗的詩／畫轉喻、互典機制，大多刻意倒置、誤用、挪移、顛覆詩意脈絡，創造出具不同意義的繪畫圖像，用以重新標記、建構性別空間，以創構出能實質反映世風民情之重情、重慾的女性——身體空間疆界。

在不同文化世代中，女性——身體本是一可建構、可解構的客體；亦是一可象徵、可隱喻的符碼，是不同意識形態交相指涉的文化操演空間。誠如張小虹云：「女人的身體一向是文化想像與社會監控的焦點關注。……女人的身體既是活生生地存在於權力密佈的具體時空之中，也

10 則，頁 73。）另王龍谿亦云：「若謂愚夫愚婦不足以語聖，幾於自誣且自棄矣。」（王畿：《龍谿王先生全集》（台北：廣文書局，據日本江戶年間和刻本影印），卷 6〈致謙略〉，頁 449。）又士農工商，各執一業，以治生之道的觀念極為普遍，如《醒世恆言》載一位居尚書之位的「老貴人」，「家財萬貫，生得五個兒子。只教長子讀書，以下四子農工商賈，各執一藝。」（馮夢龍：《醒世恆言》（台北：鼎文書局，1976 年初版）卷 17〈張孝基陳留認舅〉，頁 331-332。）趙南星亦云：「士、農、工、商，生人之本業。」（趙南星：《趙忠毅公文集》，卷 4〈壽仰西雷君七十序〉，收於潘錫恩輯：《乾坤正氣集》（一八），卷 267，頁 9393。）

¹⁹ 張瀚云：「代變風移，人皆志於尊崇富侈，不復知有明禁，群相蹈之。」見氏著：《松窗夢語》，卷七〈風俗記〉，載入《叢書集成續編》（二一三）（台北：新文豐出版公司），頁 423。有關晚明奢僭風尚與消費型態可參劉志琴：〈晚明時尚與社會變革的曙光〉，《文史知識》，1987 年第 1 期、王家範：〈明清江南消費風與消費結構描述——明清江南消費經濟探討之一〉，《華東師範大學學報》，1988 年第 2 期、王家範：〈明清江南消費性質與消費效果解析——明清江南消費經濟探討之二〉，《上海社會科學院學術季刊》1988 年第 2 期、汪維真、牛建強：〈明代中後期江南地區風尚取向的更移〉，《史學月刊》，1990 年第 5 期、吳琦：〈晚明至清的社會風尚與民俗心理機制〉，《華東師範大學學報》，1990 年第 6 期，以及筆者：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》（台北：東大圖書公司，1995 年初版），頁 58-98 等文。

²⁰ 參陳其南：〈再論儒家文化與傳統商人的職業倫理——明清徽州商人的職業觀與儒家〉，《當代》第 11 期（1987 年 3 月），頁 58-59。

穿越時空而載承著繁複的符號象徵。」²¹《唐詩畫譜》作為一社會交往性文本²²，在不同的文化場域下如何演繹出不同的性別論述？《唐詩畫譜》既是以男性為論述主體，則其中女性意象版圖的展演，實以性別仿擬為修辭操弄的主要方式。男性論述主體如何透過詩畫轉喻、互典機制，將自我慾望、權力、身分認同轉化、投射至女性客體中，以文飾化之「近似的再演」²³的修辭策略，在觀看／認同的修辭幻象²⁴中，物化女性客體，建構出女性——身體的生命空間與性別身分？其次，藉由版畫圖譜之複製、流通，在消費文化網絡之迴返指涉中，男性論述主體所建構之文本化女性——身體，如何支配、規範真實世界中女性的言行模式？女性主體如何消解於男性論述主體對女性——身體框架化的文化想像中？本文主要論述焦點之一，即在探討《唐詩畫譜》男性藝術家群體作為詩畫轉喻、互典機制的創構者地位，如何建構以性別差異作為慾望、權力的論述²⁵？在詩畫轉喻、互典的視覺藝術中，女性如何被塑造

²¹ 張小虹：〈性別／身體與權力／慾望的新地圖〉，《聯合文學》第 11 卷第 4 期（1995 年 2 月），頁 80。

²² 「交往」意味參與到文化中的人，圍繞著文化成品、文化媒介所行的一系列活動。見佛克馬、蟻布思著、俞國強譯：《文化研究與文化參與》（北京：北京大學出版社，1996 年第 1 版），頁 4。

²³ 梅家玲云：「無論是閱讀，抑是寫作，其於每一階段、每一境況中，都會因個人生命經驗的即時融涉，表現出『再創造』的特性，並體驗到當下的真實。至於做為『雙聲言語』的擬作，也因在創作主體對原作不斷進行『近似的再演』下，具備了『創造性轉化』的特質，體現另一重的真實性。……每一度『近似的再演』，實皆為對原物的再認識，並意味對前一階段所形構出之事物的揚棄。因而，此一被再演之物，遂不僅成為『該物真正的存在』，也使創作主體的心靈『能提昇以超越異化』，從而『擴充、豐富自己的世界經驗』。」見氏著：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（台北：里仁書局，1997 年初版），頁 59-61。

²⁴ 鮑曼謂：同一小組成員是用一種特殊的語言建構現實的，此一被建構起來的現實中有許多屬於共同幻想的成分，其中幻想主題的鏈聯是粘合小組成為一個整體的重要基礎，稱之為「修辭幻象」。見歐內斯特·G·鮑曼：〈想像與修辭幻象：社會現實的修辭批評〉，收於大衛·寧等著、常昌富、顧寶桐譯：《當代西方修辭學：批評模式與方法》（北京：中國社會科學出版社，1998 年第一版），頁 78-96。晚明《唐詩畫譜》的編寫者，既是以男性為中心的編刻、寫繪群體，則其詩書畫刻四美合一話語建構中幻想主題的鏈聯方式，或可視為是男性論述主體在雅／俗移位的商品消費空間及禮教／情教去疆域化氛圍中意識形態粘合、修正的一種「修辭幻象」。

²⁵ Linda Nochlin 云：「在此，藝術家具有的原始權力，亦即他作為一個獨一無二，而且有價值的物品之創造者的地位，乃建立在以性別差異作為權力的論述之上。」見氏著、游惠貞譯：《女性，藝術與權力》（台北：遠流出版社，1995 年初版），頁 26。

成帶著慾念的男性觀視之物？詩畫轉喻、互典的視覺意象與性別論述如何展現、解構男性權力／父權體系的文化主宰結構？又如何藉由消費行為，複製、再生產此一「近似的再演」的文化行為？在性別／語象相互建構過程，性別話語與階級結構又如何交叉、構連？

再者，《唐詩畫譜》作為通俗大眾的文化消費品，在父權統制的主流論述空間外，當亦呈現出多音陳述的現象。在知識菁英／大眾讀者等複文化系統下，《唐詩畫譜》中詩／畫的文化對話與想像空間，當實質為「多音的」文化演練空間²⁶。詩／畫轉喻、互典機制中，除主流論述的聲音外，一向被掩蓋、忽視的大眾讀者的聲音，如何穿行於詩畫轉喻、互典的女性意象版圖中？新型的文化消費型態及注重商品邏輯的市場運作機制下，支配消費的內在驅力與慾望，如何衍異出新的性別論述？女性——身體意象作為消費商品如何被消費文化所生產、消費？在陽尊陰卑文化層級逐漸鬆動，及禮教論述移位的情教社會中，女性——身體是否由虛幻的鏡像或無聲的缺席者中逸位？本文主要論述焦點之二，乃在探討《唐詩畫譜》文學／圖像的轉喻、互典過程中，如何在文化消費的運作機制下，及情教社會的氛圍中，逸離、擺盪於父權體制外？女性意象版圖如何展演出女性——身體——慾望之多元流動的變貌？

《唐詩畫譜》作為父權體制／情教社會、雅士小眾／通俗大眾、商品邏輯／消費反饋之意識形態文本，藉由詩畫之互文指涉，女性——身體化文本的空間實踐，實展演而穿行於此一具多音陳述的疆界空間中，女性意象版圖即在性別差異的邊界和模糊邊境地帶之間游移、衍異²⁷。或可說《唐詩畫譜》中女性意象版圖的展演，實即為晚明新型消費社會下，禮教／情教、雅／俗相互指涉、辯證的文化演練空間。則《唐詩畫

²⁶ 張小虹將莎翁舞台視為英國文藝復興時代的「文化對話與想像」空間，夾雜有性／性別系統的主流聲音，有轉換中男女社會角色調適的新聲，有女子不平的控訴，也有男子焦慮的自語，在「眾聲喧嘩」中，不同意識形態的論述交相抗許，故是為一「多音的」文化演練空間。見氏著：《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》（台北：時報文化公司，1993年初版），頁191。晚明時值雅／俗、禮教／情教去疆域化之際，正是一個多音文化共生、對話的新的文化演練空間。

²⁷ 蘇珊·斯坦福·弗里德曼云：「社會身份的疆界說就在差異的邊界和模糊邊境地帶之間游動。」見氏著：《超越女作家批評和女性主義批評——論社會身份疆界說以及女權／女性主義批評之未來》，收於王政、杜芳琴主編：《社會性別研究選譯》（北京：三聯書局，1998年第1版），頁428。

譜》透過文學／圖像的轉喻、互典過程所營構的女性意象，如何穿梭、游走於理／情、雅／俗間？在符合商品邏輯的文化消費創造轉換策略上，如何改寫、錯置、踰溢文學／圖像互典中的女性意象版圖？在性別政治權力結構中，及情教社會的文化啟蒙上、商品社會的文化機制下，女性作為消費商品之身體意象如何展演？慾望如何流動？性別如何解構？在跨越理／情、雅／俗文化範域的性別革命實踐，是如何透過詩畫轉喻、互典的版畫圖譜來表述、展演？性別操演又如何展現於文本化之女性——身體的空間疆界中？

《唐詩畫譜》既是一種詩歌／圖像轉喻、互典文本形式，也是一種特殊的接受、詮釋方式。在理／情、道德／慾望擺盪、移位的文化氛圍中，《唐詩畫譜》透過詩歌／圖像轉喻機制與互典方式所構築的話語結構，實逐漸建構出一種獨特的性別銘寫方式：新的性別書寫，往往擺盪於禮教空間之中與之外，禮教空間之內，複製著宗法社會下的母職經驗，及懷人遠歸的思婦情結、閉鎖內囿的宮怨形象；禮教空間之外，禁制除魅，慾望就位，塑造出一種重情、重慾的人性景觀叢。禮教／情教空間，看似判然兩立，但在詩／畫的轉喻、互典的運作機制下，透過文學／繪畫的越界想像，反而使女性——身體游走在禮教／情教的性別空間疆界之中，慾望也展現出去疆域化的流動的可能。以下即從禮教圖式與託喻美學、風月空間與情慾隱喻、觀視行為與欲力迴路、消閒空間與姐妹情誼四方面，依循禮教／情教、觀看／被看、身體／慾望、空間／權力等脈絡論述之：

一、禮教圖式與託喻美學

《唐詩畫譜》中文本化之女性——身體作為視覺象徵物，其空間結構充塞著意義。父權統制下女性——身體私密性、內囿化、閉鎖性的空間心象，乃相對於男性公共性、社會性、開放性全景敞視之空間性圖型範式。男／女在各自的空間位置各自定位，且共同組構出一組具文化意涵的空間形式與社會關係²⁸。男女的空間疆界，無疑是一組文化操作的

²⁸ Henri Lefebvre 謂：空間是社會關係的產物，空間一直在被建構，是一種不斷製造社會關係的過程。見 Lefebvre Henri, *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. London: Basil Blackwell, 1991. 21、101.

結果：既是一個文化實踐中的性別位置，也是一個權力運作的交鋒場域。

《唐詩畫譜》在父權統制窺視女體的觀視機制下，部份仍複製了宗法社會的母職經驗。如圖 1 寫李白〈示家人〉²⁹詩：「三百六十日，日日醉如泥。雖為李白婦，何異太常妻。」圖以李白爛醉如泥為主軸，左右一妻一侍環視規勸，地置佳餚，左置精美之居室與高樹、湖石；右鋪陳遠山、河岸與流水。圖中「規勸」意味，乃典出《後漢書·周澤傳》：

澤性簡，忽威儀，……復為太常。清潔循行，盡敬宗廟，常臥疾齋宮，其妻哀澤老病，闕問所苦。澤大怒，以妻干犯齋禁，遂收送詔獄謝罪。當世疑其詭激。時人為之語曰：「生世不諧，作太常妻。一歲三百六十日，三百五十九日齋。」³⁰

李白詩雖以太常妻比擬己妻，隱喻自我「日日醉如泥」之放曠不拘，而變轉史傳中「三百五十九日齋」、「一日不齋醉如泥」之文意脈絡，但圖中夫／妻手指互指之戲劇化動作所映照出規勸／止勸之意涵，卻更直接表現出原典太常妻「闕問所苦」之情節，複製了父權社會妻從夫之依順美德。圖中佳肴美酒之設置，則再現了晚明貪戀於美物的社會氛圍。

圖 2 寫張喬〈夜漁〉³¹詩：「釣艇去悠悠，煙波春復秋。惟將一點火，何處宿蘆洲。」詩呈現漁隱漂泊的心境；圖則在中景空間凸顯釣艇上隨處為家的一家三人，餘則煙波浩渺，雜以蘆葦、矮樹，及裝飾性的遠山。圖除著眼於茫然遠視的漁夫漁釣之狀外，又依詩中「一點火」之句意，勾摹出漁夫之妻吹火之狀，一童稚則依附於妻後，男之視界面向「煙波春復秋」之空闊迷茫之未來；女則著眼於現實之家務，一內一外，再現了父權社會下男女內外有別的禁制。

圖 3 寫白浩然〈秋晚〉³²詩：「暮鳥煙栖林樹，高齋露下梧桐。一帶殘陽衰草，萬家砧杵秋風。」圖前景梧桐、芭蕉環植於高齋旁，高齋內一男性作窺聽狀；右中景二屋比鄰，兩女作砧杵狀；遠景殘陽隱沒山際。詩寫殘陽衰草、暮鳥栖樹的秋晚時節，萬家砧杵相思寄意之情；圖

²⁹ 明嘉靖本《萬首唐人絕句》及《全唐詩》詩題均作〈贈內〉。

³⁰ 范曄撰、李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1959 年第 1 版），卷 79〈儒林列傳·周澤〉，頁 2579。《漢官儀》在「三百五十九日齋」句下云：「一日不齋醉如泥」。

³¹ 《全唐詩》詩題作〈漁家〉。

³² 《全唐詩》未載錄。

則以男性聆聽高齋梧桐聲為主體，然而，繪畫分句構圖，為了如實轉譯詩意，加添二屋比鄰的女性砧杵聲，反倒使圖像更似以男性窺聽女性砧杵之聲為主體，圖中女性——身體卻成為被窺視／窺聽的客體，負載了傳統作寒衣以傳情寄意的文化符碼。又如寫李白〈秋景〉詩：「昨夜西風忽轉，驚看雁度平林。詩興正當幽寂，推敲韻落寒砧。」³³在分句構圖的美學形式中，詩人驚看雁度平林與詩興推敲，韻落寒砧共構成畫面主體，圖畫將詩人推敲詩韻與女性寒砧搗杵的形象並置於同一建築空間的上下層，女性寒砧搗杵，既是詩人引發詩興的媒介物，也是詩人主體馳騁詩興的對象物：女性寒砧的身體語言，乃是男性論述主體用以複製父權體制下傳情寄意的重要文化符碼，女性作為虛構化的書寫客體，其身體——動作圖式只是一個被男性論述主體不斷編碼的文化符號。

由以上諸圖可知，《唐詩畫譜》男性主流論述中的「女性只是一個符號（sign），一個虛構物（fiction），一個結合意義與幻想的混合體。」³⁴在陽性書寫的操作策略上，女性——身體一再地被編碼，內外有別的生活空間與生命位置，無非是宗法社會／父權體制下對男／女生命價值的空間規範。陽性書寫透過內圍化空間的修辭策略，往往壓制、規範了女性的慾望、情感，女性只能依從母職經驗、思婦角色定位生命，複製自我。

又如圖 4 寫王昌齡〈西宮秋怨〉詩：「芙蓉不及美人妝，水殿風來珠翠香。卻恨含情掩秋扇，空懸明月待君王。」圖前景畫「含情掩秋扇」之女子，左側襯以湖石和芙蓉；中景宮殿矗立在縹緲流雲間，旁有高松環列。畫以君王／美人空間之殊隔及「秋扇見捐」之典故，隱喻「秋怨」之情，君王／美人空間之物質性飾物序列——松／芙蓉，乃是用以映襯男／女生命空間的文化符碼。詩中無論是「芙蓉」之雙關，或「秋扇」之隱喻³⁵，一一被轉譯為配置女性空間之物質性飾物序列的圖像結構，

³³ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁321。詩《全唐詩》未載錄。

³⁴ 葛雷塞達、波洛克：〈現代性與女性物質的空間〉，收於Norma Broude, Mary D. Garrard編、陳秀君、汪雅玲、余珊珊譯：《女性主義與藝術歷史》【擴充論述】II（台北：遠流出版社，1998年初版），頁489。

³⁵ 東漢班婕妤〈怨歌行〉：「新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁成合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼颼啟炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」詩以秋扇隱喻自我情感之失落。見沈德潛評選、王蕓父箋註：《古詩源箋注》（台北：

並透過君王／美人空間之遠隔形式，凸顯女性「秋怨」之情感失落。圖 5 寫柳宗元〈遣懷〉³⁶詩：「小苑流鶯啼晝，長門浪蝶翻春。煙鎖顰眉慵懶，倚欄無限傷心。」圖中主體為一女性倚欄遠眺，旁二侍婢持杯盞侍立，屋旁柳葉隨風飄曳，杏花樹上黃鶯啼晝。前景長門乃直譯自詩中景象。原詩借長門典故，書寫女性情感之失落，用以遣懷；圖像則僅將長門之文學隱喻再現為長門之建築形制，長門傷春之文學意涵，透過圖像轉喻，反倒營構出於杏柳空間中女性內在情思之流轉。圖 6 寫白居易〈長門怨〉³⁷詩：「花落長門無語，鳥啼芳樹依稀。深殿月來偏早，後宮春至何遲。」圖前景凸顯漫步宮囿中的女性主體，左側襯以高柳、桃花、牡丹。右為一仿漢宮門，符合「長門」詩意；遠景將深殿置於飄渺流雲間，與長門殿兩相懸隔，則詩／畫之轉喻、互典均借用長門典故，乃用以隱喻「後宮春至何遲」之女性情感之落空。為塑造在宮囿中的女性主體，除襯以桃、柳物質性之飾物序列外，更以牡丹隱喻富貴之身。圖 7 寫李端〈閨情〉詩：「月落星稀天欲明，孤燈未滅夢難成。披衣更向門前望，不問朝來喜鵲聲。」³⁸「夢難成」、「披衣更向門前望」之女子為圖像主體，屋內桌上一盞未滅的燈及妝盒，屋外桃樹上喜鵲啼嘯，並置以湖石、芭蕉及盆栽，全圖以雅飭整秀的物質性飾物序列，凸顯女性「閨情」之情貌。圖 8 寫王建〈秋閨新月〉³⁹詩：「遙憶征夫遠戍，落花幾度風前。雁足問書未見，娥眉新月空轉。」詩描摹思婦遠憶征夫的心理情感。畫則分句構圖，遠景：右上側娥眉新月空懸天穹，月下長城、兵戟隱現於連縣的山巒中，左上側雁字飛掠；中景河水泛波，灌木叢生於緩陂上；前景一仕女持蘭扇遙視，旁一女婢持物侍立，旁環列牡丹、飄零的落花，及富麗的建築形制。透過詩／畫之轉喻、互典機制，圖像中兵戟、長城無非隱喻男性征戰的空間場域；牡丹、蘭扇用以烘托女性之身分地位與道德品性，飄零落花則指涉美人遲暮的生命悲感，足見以上諸圖透過詩畫轉喻、互典機制，均指涉於「閨情」、「宮怨」之禮教圖式。

華正書局，1978年初版），頁77。

³⁶ 《全唐詩》未載錄。

³⁷ 《全唐詩》未載錄。

³⁸ 「不問朝來喜鵲聲」一句中「問」字，《全唐詩》作「忿」字。

³⁹ 《全唐詩》未載錄。

禮教圖式之詩／畫轉喻、互典形式，多關涉於傳統的託喻美學。傳統禮教圖式之男性論述主體透過虛構的女性身體、聲音所建構的託喻美學，是通過「性別置換」與「移情作用」，達到「自我掩飾」和「自我表現」⁴⁰的目的。在男性論述主體「性別面具」⁴¹的書寫策略下，女性成為男性意義認同的象徵符號與自我表達的形式，是「男性自我另一面向的複製」⁴²。上引詩歌文本中的長門、西宮、後宮中的女性——身體意象，無寧是傳統男性文士擺棄現實困境的一種隱喻，女性形象只是男性中心文化中的「空洞能指」⁴³。女性作為君權／父權的物化客體，男性論述主體往往形塑出女性內圍化的空間與閉鎖式的形象，「含情」、「顰眉」、「傷心」、「無語」的女性閉鎖形象，多被置放在「西宮」、「長門」、「後宮」等內圍空間中，用以傳述出男性理想失落的現實困境。「西宮」、「長門」、「後宮」無寧是男性現實困境、情慾意識、理想情感的投射場域，「西宮」、「長門」、「後宮」中的女性形象只是用以建構男性主體的對象性存在，是男性在觀視行為中作為自我匱缺、理想投影之認同仿擬的客體。在男性論述主體「擬陰性」的文藝設計上，女性形象是作為男性裝填其「陰屬」情感的載體⁴⁴，用以託喻其自我的情感與理想，敘事上的變裝換性（transvestism）僅是其政治寓意⁴⁵的修辭策略。在變裝換性的修辭策略空間中，女性的身體，無非是男權宰制、定義的空間，兩性情慾的位置，乃根植於陽具象徵的背景中⁴⁶：女性——身體的文化意義，總存在於其社會構成與象徵符碼中。然而，詩歌文本一轉製為消費性的

⁴⁰ 孫康宜：〈性別的困惑——從傳統讀者閱讀情詩的偏見說起〉，《近代中國婦女史研究》第6期（1998年8月），頁113-4。

⁴¹ 同上註。

⁴² 劉紀蕙：〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉，《中外文學》第18卷第1期（1989年6月），頁116-136。西蒙博瓦爾亦謂：女性不獨是另一身，而是明確地乃男性的另一身：他的反面或鏡中影像。伊里加拉亦謂父權制論述將女性定位於描述之外，完全沒有代表性：在父權制文化中，女性只能夠以「被接受」的方式作為男性反射之另一身出現。見托里莫以著、陳潔詩譯：《性別／文本政治：女性主義文學理論》（台北：駱駝出版社，1995年初版），頁126。

⁴³ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》（台北：時報文化公司，1993年初版），頁22。

⁴⁴ 同上註，頁21。

⁴⁵ 胡錦媛：〈書寫自我——《譚郎的書信》中的書信形式〉，收於張小虹主編：《性／別研究讀本》（台北：麥田出版社，1998年初版），頁87。

⁴⁶ Jacques Lacan, Die Bedeutung des Phallus. In: Ders., Schriften II, 125-28.

圖像文本時，透過詩／畫轉喻、互典形式，反而開啟女性空間疆界滑動、踰溢的可能。以上諸圖透過詩／畫轉喻、互典機制，雖均指涉於「閨情」、「宮怨」的禮教圖式，但圖中女性閨情、宮怨的指涉意義多少已逸離了傷春、怨別的詩意脈絡，女性形象不再是顰眉、斂容、頷首的身體姿態，反倒呈現出一派賞春、遊春的生命姿態。即使如圖 4、5 女性在內圍的空間中看似呈顯出「宮怨」之詩意，但圖中「長門」之圖像已由閉鎖式轉為敞開式之空間結構，長門半開，實已遠離詩中女性具禁錮性之生命位置，而開展出慾望流動的可能性。

二、風月空間與情慾隱喻

《唐詩畫譜》作為晚明一具商品邏輯的文化消費產品，自然而然地也追隨著情教社會所注重內在自然情感及心理慾求的趨勢，即使將古雅的唐詩轉喻、互典為通俗的版畫，也融入了世態人情。

圖 9 寫盧綸〈鞦韆〉⁴⁷詩：「紅杏樓前歌舞，綠楊影裡鞦韆。望月畫樓歸晚，餘情盡付湖煙。」圖中紅杏樓中兩女以歌舞取悅男性。桌上置杯盞，樓前植列紅杏，以襯詩意；中景畫船中兩男望月，寫「望月畫船歸晚」句意。遠景綠楊環生，中置鞦韆，遠山霽月懸於天穹。畫大致分句圖解，拼湊而成。畫中所展演的女性圖像，是構築在杏、柳風月空間中用以取悅男性的物化客體。透過詩／畫轉喻、互典機制，當知杏柳所圍攏的是一風月空間，女性——身體透過歌舞形象的展示，無疑化身為男性論述主體的情慾客體，操演著一種性感的實踐符指⁴⁸。風月品鑑的空間，反倒像是一場權力運作的場域，女性——身體被物化為男造的審美載體，詩／畫轉喻、互典機制中的女性歌舞形象實質上是男造的審美單元，女性透過嫵媚動人的身體姿勢的擺弄、操演，無寧實踐著男造的性感符指。詩／畫轉喻、互典中所呈現的性／別意識形態，乃透過女性——身體意象而展演，故在觀看的慾望形式中，實隱涵著性別的權力關係。

⁴⁷ 《全唐詩》未載錄。

⁴⁸ 卡維波云：「性感的形成是個符指實踐，這個實踐在本質上就是操演：性感並不先於其操演而存在，性感只在造成性感的實踐中形成。……性感不是個獨立存在的概念，而是在做出、擺出、表演出性感的時刻中才存在；因此性感也必須是對身體進行操作以創造符指性感的實踐。……性感是一種操演。」見氏著：〈男人的性感〉，《兩性平等教育季刊》第 12 期（2000 年 8 月），頁 34。

圖 10 寫袁暉〈三月閨怨〉詩：「三月時將盡，空房妾獨居。蛾眉愁自結，蟬鬢沒情梳。」⁴⁹詩寫晚春時節女性獨守空房，蛾眉愁結之情狀，凸顯美人遲暮，情感失落的深層悲哀。圖呈現女性幽居攬鏡之態：一仕女端坐桌前，桌上一芙蓉瓶花、一銅鏡，仕女攬鏡沈思，後置雲海翻疊、暗濤湧生的屏風畫；屋外，水流潺潺；遠景桃花盛開，鞦韆架上旗幟隨風飄展，則畫中芙蓉瓶插、鞦韆見棄，無寧隱喻閨怨詩意，桃花、波濤翻湧之意象則共構成風月空間之「情慾」隱喻，與圖 9 可視為晚明風月品鑑的圖像展演。圖 11 寫施肩吾〈春詞〉：「黃鳥啼多春日高，紅芳開盡井邊桃。美人手暖裁衣易，片片輕雲落剪刀。」詩寫美人春日裁衣之情狀；圖中前景兩仕女手執針線坐在屏風前的小几上，右井邊桃樹花繁，黃鳥飛鳴其間；遠景山脈連綿，作裝飾狀。詩／畫轉喻、互典凸顯出美人「裁衣」之女紅文化行為，文學／圖像均著眼於「婦功」之隱喻，但屏風暗濤洶湧之圖像結構，若連接圖 10 之圖像，當可視為是「情慾」的隱喻，則婦功／情慾正成一可辯證的空間，女性——身體的空間疆界，乃游離於婦功／情慾的邊境空間中。又如寫朱絳〈春女怨〉：「獨坐紗窗刺繡遲，紫荊枝上嚙黃鸝。欲知無限傷春意，盡在停針不語時。」⁵⁰詩凸顯女性傷春，停針不語之情狀；圖中女性停針，手撫臉頰，端坐桌前沈思，後置波濤湧生的屏風畫；前景左側地上置小盆景。詩／畫之轉喻、互典，均透過女性「停針不語時」，隱喻「無限傷春意」。美人遲暮，所以傷春。青春容易流逝，時間無法停格，均使春怨主題流露出遲暮的哀感。畫中為了映襯、凸顯春怨之悲感，仍襯以波濤湧生的慾望隱喻，慾望如暗濤湧現，使春怨之張力更顯強化。

版畫中藉由文學／圖像之轉喻機制與互典方式，多存在著一種套語模式，反覆操弄共同或相似的主題內涵，如屋室內與庭院中多設置屏風，屏風畫與文學／圖像之轉喻、互典，往往共構成一共同或相似的主題內涵，如寫〈錦堂月〉：「彩筆題橋，金屏中雀，仙郎福緣非小。我有女青春于歸，愧咏桃夭。喜傳臚，高捷龍門，纔受室，榮膺鸞誥，同諧

⁴⁹ 「三月時將盡」一句中「時」字，《全唐詩》作「春」字；「蟬鬢沒情梳」一句中「蟬鬢」，《全唐詩》作「鬢髮」。

⁵⁰ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982 年第 1 版，據明集雅齋本影印），頁 215。

老，顛取乘鳳秦樓，共遊三島。」⁵¹畫面主體為二仕宦端坐高椅，拱手作揖，後置一花鳥屏風畫：屏風畫上孔雀昂首立在高石上，旁側出盛開的牡丹花，天穹上有流雲。圖左二婢侍立；屏風畫後有二仕女、一女僕作窺聽狀；右上則襯以屋外之湖石與修竹，並題字：「彩筆題橋，金屏中雀。」畫掇取〈錦堂月〉之前兩句「彩筆題橋，金屏中雀」為圖繪主軸，為凸顯曲意，以孔雀、牡丹之花鳥屏風畫，隱喻男性主體雀屏中選，大富大貴之意，後置窺聽之仕女，諧「榮膺鸞誥，同諧老」之「桃夭」曲意。又如萬曆年間黃一楷、黃一鳳刻《元本出相琵琶記》〈強就鸞鳳〉⁵²一幅，乃繪刻蔡伯喈被迫與牛丞相之女婚嫁之情節，插圖雙面連式結構中，圖右鼓琴彈瑟、吹笙打鼓，左上方几上置放精美之飲食器物，狀婚嫁場面之豐盛、熱鬧、喧騰，並隱喻琴瑟和鳴之兩性和合歡好之狀；圖左前置一對銀燭、香爐，兩人即將婚嫁場景。畫幅中間置一屏風畫，畫中孔雀開屏與牡丹花開富貴，乃用以隱喻蔡伯喈雀屏中選、大富大貴之意；他如崇禎年間熊赤玉雄飛館刊本《精鐫合刻三國水滸全傳》〈玄德智娶孫夫人〉⁵³圖，亦以孔雀開屏、牡丹花開之套式結構隱喻婚嫁情節。足見版畫圖式常見畫中之畫，畫中之畫往往用以凸顯圖像主題，雙關於文意脈絡。

又如版畫圖譜中雲海翻疊、浪濤湧生之屏風圖式，多關涉於情慾，或指涉於宦海，如〈孟良偷路取兵〉圖，畫《楊家府世代忠勇通俗演義·孟良偷路回取兵》⁵⁴之情節，畫面主體為孟良面計八王兵策之事，八王後置一雲海翻騰，高山聳立雲海間之屏風畫；左為山崗峻嶺，並側出一羈，用以隱喻戰地之險要及「不知事體」的「臊羈奴」，畫之左右兩側嵌入「為國扶危慷慨輔行來險地」、「取兵解困間關竊道出重圍」對聯，化約、濃縮故事情節；圖像選取最具關鍵性的「面計」一幕，凝結、轉

⁵¹ 沛國凌虛子漢瞻父輯：《月露音》（台北：國立故宮博物院，1988年初版）卷1〈莊集·錦堂月〉，頁31。

⁵² 元高明撰、明李贄等評，黃一楷、黃一鳳刻：《元本出相琵琶記》〈強就鸞鳳〉圖，明萬曆25年（1597）玩虎軒刊本，見中國美術全集編輯委員會編：《中國美術全集·繪畫編·版畫》（台北：錦繡出版社，1989年初版），頁87。

⁵³ 《精鐫合刻三國水滸全傳》〈玄德智娶孫夫人〉圖，熊赤玉雄飛館刊本，見周蕪編：《中國版畫史圖錄》（下）（上海：人民美術出版社，1988年第1版），頁533。

⁵⁴ 秦淮墨客編：《楊家府世代忠勇演義》（臺北：國立故宮博物院編輯委員會，1988年初版），卷6〈孟良偷路回取兵〉，頁1-7。

譯成最具敘事性的瞬間畫面；文學與圖像頗能相得益彰。其中八王身後屏風畫雲海翻騰、高峰聳立之圖式，當為「平步青雲」之「宦海」隱喻，用以指涉畫面主體之官宦身分。萬曆 37 年顧鼎臣等撰、黃應澄畫、黃應纘書、黃伯符、黃應泰等刻《明狀元圖考》刊本〈吳伯宗〉⁵⁵幅，畫面吳伯宗腳踩祥雲龍身，接受友朋祝頌狀元及第狀，吳伯宗身後置一波濤湧生之屏風畫，乃用以隱喻主角踏入宦海，開展新的政治生涯。又如《月露音》〈榮簪笏寵林壑加封號〉幅，圖左上乃依「榮簪笏寵，林壑加封號」之文字轉喻而成，圖中央隔以園林空間場景，二人對話，指涉於「羅雀門前，朱履今重到」之文字意涵，主角後置一雲濤翻疊之屏風畫及几上孔雀毛瓶插等飾物，乃用以隱喻主角「登廊廟」⁵⁶之榮升。

另如〈酌月〉圖，寫《月露者·泣顏回酌月》：「萬里靖風煙，一輪月到中天，清虛宮殿是何人？展推玉盤，珠簾暮捲，浸闌干十二，有清光滿，看扶疎、桂影孤妍，那嫦娥、偏愛青年。」⁵⁷畫面主體四官宦人，著官服酌月，其後置一夜燭，及波濤翻疊，雲海湧生之屏風畫；前景欄杆前五歌伎打鼓、歌舞，右置孤高的桂樹，則孤高的桂樹意象毋寧是轉借「攀桂」的文化符碼，隱喻男性官宦主體，而雲濤湧現之屏風畫，當雙關於「慾海」與「宦海」，除指涉畫中主體官宦身分外，又隱喻兩性情慾。又如〈急裁書報復粧樓〉圖，寫《月露音·古輪臺》：「性溫柔，知書達理，愛清脩。我囊螢映雪寒窗苦，他甘心同受。豈到榮華，將恩反變成讐。這有便音書，無言思念，定應同室有戈矛，歸鴻遙候。我急裁書報復粧樓，量如天地，禮如姑婦，情如姊妹，協氣自旁流，能書奏雙鳧，朝罷故鄉遊。」⁵⁸畫面主體為一著官服之仕宦端坐書几執筆寫信，諧「急裁書報復粧樓」之意，背後置一雲海翻疊，高山縹緲於雲霧間之屏風圖式，右一童僕侍立，左前景置一高松，右中景湖石旁側出桂枝，則高松、桂枝，乃用以隱喻男性官宦主體之文化符碼，屏風畫則仍雙關於宦海攀桂與兩性情慾之意。

⁵⁵ 《明狀元圖考》〈吳伯宗〉圖，明萬曆三十七(1609)年刊本，見周蕪編：《中國版畫史圖錄》(上)(上海：人民美術出版社，1988年第1版)，頁118。

⁵⁶ 〈榮簪笏寵林壑加封號〉圖乃依《月露音》卷1〈黃龍滾〉、〈前腔〉文字轉喻、互典而成。見沛國凌虛子漢瞻父輯：《月露音》(台北：國立故宮博物院，民77年初版)，卷1〈黃龍滾〉、〈前腔〉，頁41、42。

⁵⁷ 同上註，卷1〈泣顏回酌月〉，頁61。

⁵⁸ 同上註，卷3〈古輪臺〉，頁47。

又如〈訂約〉圖，畫《西廂記》中張生與崔鶯鶯「訂約」⁵⁹情節。畫左側屋內張生與崔鶯鶯端坐長几互語，几上置筆硯，指涉「訂約」情事，後置雲海翻疊，峻山聳立雲間之圖式，屋外兩側置二株合歡樹；右一童僕烹茶，假山脩竹環列屋側，則屏風之「雲海」圖式及屋外「合歡」樹，乃指涉兩性和合歡好之情慾關係。正如萬曆年間黃一楷、黃一彬刻《元本出相南琵琶記》〈強就鸞鳳〉60幅，雙面連式插圖結構中，圖右仍一貫雙關琴瑟和鳴的演奏場景，圖左則婚嫁主角側立於一對銀燭、合歡瓶插及香爐几上之婚嫁場景上，背面則置一雲濤層疊的畫面，則琴瑟和鳴、合歡瓶插乃雙關、象徵兩性之和合歡好，雲濤層疊尤指涉於兩性的情慾空間。

又如《唐詩畫譜》寫王維〈春眠〉：「桃紅復含宿雨，柳綠更帶朝烟。花落家童未掃，鶯啼山客猶眠。」⁶⁰全詩繪形繪色，卻又似不著色、不著象地渲染出一派鮮明柔和的春日美景。詩以句句對仗及意象層遞的方式，突破六言詩音律的不完好性及意義表達空間小等局限，凝塑成動靜相成的詩境，透過清新澄明的自然化機，凸顯詩人清幽寂靜的心境。畫右側置庭院高柳及「春眠」之王維，其後高几上置茶具及浪湧翻疊的屏風畫；左置一執帚之家童，及桃、柳，地有落花；中景以白雲縈迴，指涉春眠之夢意，遠景峻嶺流雲。無論是「落花家童未掃」之詩意，翻製成家童執帚之圖像，或是以浪翻雲疊之圖式隱喻王維內心騷動不息之慾求，實已遠離詩歌所呈顯之幽寂心境，足見晚明版畫圖譜透過文學／圖像轉喻機制與互典方式，多運用套語模式，強化一共同或相似的主題內涵。不僅桃、杏、柳共構為晚明風月品鑑的空間，畫中之畫也多轉借「平步青雲」、「巫山雲雨」等文化符碼，創製成雲海翻疊、浪濤湧生等圖式，指涉人性慾求。尤其《唐詩畫譜》中涉及閨怨詩意，多以套語模式的修辭策略，疊陳杏、桃、柳風月空間與畫中之畫「雲翻浪湧」圖式，凸顯禮教／情教之辯證關係，使女性生命位置游離於婦功／情慾的邊境空間中，而呈顯出晚明注重內在自然情感與心理慾求的文化趨勢。亦即女性文化文本之視覺圖像的空間疆界及其構成符碼，背後實有其論述機制與

⁵⁹ 王實甫：《西廂記》，〈訂約〉圖，見《明代版畫叢刊》（四）（台北：國立故宮博物院，1988年初版），頁13-14。

⁶⁰ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁301；詩題明顧起經箋注《王右丞集》及《全唐詩》均作〈田園樂〉。

修辭策略：晚明版畫圖譜，透過套語化之圖式，女性意象版圖已游走於內闈儀範的禮教空間之外及重慾重情的情教空間之中，而變轉了傳統男／女之公／私領域中的性別空間疆界。男性論述主體操弄性別的空間結構，在空間配置及人物線條等元素下，投注了鏡像的理想，也開啟了慾望的流動。慾望是一種心理活動，隨著文化時空的變異而流轉、置換，《唐詩畫譜》透過套語化圖式的修辭策略，實即映現出晚明重情重慾的世態人情。

三、觀視行為與欲力迴路

《唐詩畫譜》透過詩／畫的轉喻機制與互典方式，常呈現出男／女之觀看／被看圖式：觀看主體與被看客體共構成一組具性別意識形態的審美景觀。觀看是一種佔有式的慾望行為，其間隱涵著權力的關係。在觀視行為中，視覺慾流穿梭、擺盪，透過觀視的序位層級，慾望乃藉由欲力（libido）迴路穿梭、游走於視覺空間中。在視覺慾流的審美快感中，男／女藉由觀視行為，看見的毋寧是自己慾望的想像性投射。

在禮教／情教逐漸去疆域化的晚明世俗社會空間中，《唐詩畫譜》藉由詩／畫的轉喻機制與互典方式，往往呈現出一組男／女觀視的視覺化審美景觀。如圖 12 寫司空圖〈偶題〉詩：「水榭花繁處，春情日午前。鳥窺臨檻鏡，馬過隔牆邊。」圖前景為「馬過隔牆邊」之男性，中景左一拱橋接連；右側女性居處有桃、柳、合歡環列，屋內桌上一鏡及妝盒，仕女佇立樓中窺視騎馬路過之男性，召喚出詩中「春情」之意。圖中仕女——童僕——男士之眼神流動共構成一迴環互涉的觀視空間，透過眼波之迴環互涉，及桃、柳、合歡植物序列空間之布置，無非指涉於「春情」之詩意。圖中女性變轉為觀視主體，銘寫了禮教／情教去疆域化的世俗文化場域中的觀視行為。正如萬曆 31 年刊本《新刻全像音注征播奏捷傳通俗演義》〈楊應龍游春遇玉娥〉⁶¹畫，圖中男／女主角兩相照面，慾念即在彼此的觀視行動中流淌而出，無怪乎畫幅左右題詞曰：「勝日尋芳，應龍追名賢事」、「倚門望景，玉娥乖淑女良規」，正因玉娥乖

⁶¹ 明栢真齋名衛逸狂撰、汝南王爾臣畫、金陵劉希賢刻：《新刻全像音注征播奏捷傳通俗演義》，〈楊應龍游春遇玉娥〉圖，明萬曆 31 年(1603)刊本，見周蕪編：《中國版畫史圖錄》（下）（上海：人民美術出版社，1988 年第 1 版），頁 484。

遠淑女良規，方能續啟應龍游春遇女的故事情節，猶如《月露音》〈貪看寶鞭年少，眼色輕撩〉⁶²圖，圖中女性變轉為觀視主體，由於仕女「貪看寶鞭年少」的觀視行為，而開啟「眼色輕撩」的慾望流動的可能。足見觀視行為的視覺空間，乃立基在流動的欲力迴路間，由於欲力迴路的召喚力量，從而開啟感官化與精神性的愛慾歷程。

圖 13 寫杜甫〈江畔獨步尋花〉詩：「黃四孃家花滿蹊，千朵萬朵壓枝低。留連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰啼。」圖前景一男性執蘭扇漫步溪側；中右景桃、柳環屋，一仕女佇立窗前作窺視狀，與漫步蹊側之男士遙相映照；遠景連山起伏。女性居處空間環以桃、柳，賦予女性陰性特質，也強化了圖像中慾望空間之展演。圖中男／女藉由窺視而開啟欲力迴路，召喚了慾望。觀看——窺視本身即是慾望的一種表現形式⁶³。女性——身體在父權體制下，往往被男性無意識的「視見樂趣」所結構，成為男性「慾望」的對象⁶⁴。Linda Hutcheon 即云：「女性身體……釘牢銘刻在男性窺看所掌握的衍異系統中。」⁶⁵在觀看／被看的觀視行為中，女性——身體一向是男性凝視的景觀，慾望的投射。然而，圖中的女性——身體反倒逸離父權結構下孳衍而生的觀視結構，女性成為觀視的主體。在詩／畫轉喻、互典的運作機制下，畫面突出男／女觀視空間中的慾望流淌，而忽略原詩江畔獨步尋花的詩意脈絡。一段自然尋幽的雅事，轉製為圖像時，却由詩中「黃四孃家」空間景觀鋪展出一段具有敘事動向的觀視情節，其戲劇化的演示行為，無疑是文學／圖像間縫裂變而衍異出的一場性別觀看與慾望想像的戲碼。

在窺視的視覺慾流空間中，實建基在流動的欲力迴路上，透過觀看，觀看者看到自己的鏡像反射，而開啟認同、內化等機制。主體慾望與認同的關係乃是建構在自戀迴路之間，慾望與認同機制在自戀迴路之

⁶² 〈貪看寶鞭年少，眼色輕撩〉圖，乃依循〈綿搭絮春遊〉、〈前腔〉文字轉製成版畫，見《月露音》，卷4〈綿搭絮春遊〉、〈前腔〉，頁1-2。

⁶³ 楊玉成：〈閱讀世情：崇禎本《金瓶梅》評點〉，《國文學誌》第5期（2001年12月），頁121。

⁶⁴ 參 Laura Mulvey 著、林寶元譯：〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞》第42期（1995年7月），頁53。

⁶⁵ Linda Hutcheon 著、沈富源譯：〈後現代主義與諸女性主義〉，《中外文學》第24卷第2期（1995年7月），頁53。

間，藉由觀看／被看的鏡像迴返或擬像模仿而啟動官能狀態⁶⁶，觀看／被看間往返游移，展演出一種欲力召喚的力量。在欲力迴路中，自我投注欲力於愛慾對象時，會把自我的一部分投射到對方；當欲力從對方回流到身體時，自我亦會把對方的形象和感動內化到自身，故欲力迴路乃建構在一系列的幻想、認同、內化模式上。幻想、認同、模仿的欲力投射過程，即是一種自戀迴路。⁶⁷在觀視的場域中，透過想像性投射，觀看／被看藉由同／異、內化／投射／認同的心理迴路，召喚了內在的慾望，也昭示出存在的向度。一幅幅女體女色及男／女觀視的慾望想像場景，儼如一場場的鏡像投射遊戲，藉由觀看／被看而幕起幕落，舞台空間流淌著情慾幻念，照見出生命存在的真實。

《唐詩畫譜》詩／畫轉喻、互典的視覺再現機制中，男性論述主體和文本化女性——身體是一連串的自我投射和誤識想像（misrecognition）⁶⁸的關係，在窺視的意淫結構中，男性觀看主體慣以一種戀物癖的情結，極度美化女性——身體。舉凡動作、意態、妝扮、服飾及飾物等形象序列，均框設在男性凝視的視覺空間中，而表現出一種對美人、美物的佔有。John Berger 謂：圖像是人造的，受意識形態制約，視觀看方式決定意義。觀看是一種「佔有」的行為，繪畫中陳列的物品，也是一種「佔有」的表現，是男性論述主體「擁有」的宣示。⁶⁹《唐詩畫譜》中女性意象往往是男性慾望的想像客體。女性無論居處園林宮囿、屋宇亭榭中，或漫遊山林水際，也多襯以麗物、美景，如圖 14 寫高適〈聽張立本女吟〉詩：「危冠廣袖楚宮粧，獨步閒庭逐夜涼。自把玉釵敲砌竹，清歌一曲月如霜。」圖中主體是修竹下「清歌一曲」的「女吟者」，女吟者手執玉釵之動作則取自「自把玉

⁶⁶ 張靄珠：〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》第 30 卷第 10 期（2000 年 3 月），頁 81、90-2。

⁶⁷ Freud Sigmund, On Narcissism. An Introduction. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE), vol. 14. London: Hogarth, 1914. 76-7、Lacan, Jacques. Ecrits. A Selection. London: Tavistock, 1977a, 2-3.

⁶⁸ Mulvey Laura, Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana UP, 1989. 15-38.

⁶⁹ Berger John. 著、陳志梧譯：《看的方法：繪畫與社會關係七講》（台北：明文書局，1989 年初版），頁 77-102。文中雖針對文藝復興時期油畫與實物極度擬真特質論述觀看是一種「佔有」的行為，但觀看本身即是一種慾望表現的形式，觀看開啟慾望流動的可能，也是表達擁有的一種心理慾求的行為。

釵敲砌竹」詩句之敘事，畫依循詩意脈絡，刻意美化美人、美物：危冠、楚宮粧、麗服、竹、湘石，及松、海棠等盆景，均足以呈現晚明人戀物之奇癖。在男性的觀視位置上，女性成為男性論述主體細心刻繪的美麗圖像，儼如一件值得收藏的珍玩，豔麗而精巧。正如康正果所言：「女性身體往往被置換為美麗的物件」⁷⁰。女性的身體空間，在男性論述主體的戀物機制下，切割成具裝飾性的雕繪細節：意態、動作、妝扮、衣飾，及桌几、燈燭、爐臺、瓶插、庭園造景、花草植物等皆細微講究，並編碼命名，風格化、套語化、裝飾性的雕繪細節之串接，反構成圖像敘事的情感結構，則晚明男性論述主體對美人、物件的奇癖式操弄方式，不啻更強化出一種佔有的凝視慾望。可知男性觀視機制下的女性意象，往往是作為男性觀看與慾望的目視之玩，而透過文化消費方式，女性意象之象徵性審美載體不免也成為一種符號被消費，而重製了性別意識形態。

四、消閒空間與姊妹情誼

社會身分的主體性是複合的、矛盾的，且與社會關係和情景相關⁷¹。晚明性別階級漸泯，四民層級鬆動，社會身分流動而越界，「同一主體可以從社會身分的地理圖上的一個位置，遷移至另一位置」⁷²。晚明文化結構變異所衍生新的社會身分疆界淡化了性別差異，女性——身體的空間疆界，能動地觸及各種空間。

《唐詩畫譜》中的女性意象，透過詩畫轉喻、互典的話語建構及消費文化的反覆操弄，部份已逸離父權統制的身體宰制，而呈現出溫馨美

⁷⁰ 康正果：〈情色和身體〉，《當代》142期（1999年6月），頁115。

⁷¹ 蘇珊·斯坦福·弗里德曼云：「主體不僅是複合的和矛盾的，而且是相關的。社會身分的任何一個座標軸，如社會性別，必須把同其他座標軸的關係繫來理解，諸如自然性別、種族等等。」見氏著：〈超越女作家批評和女性文學批評——論社會身份疆界說以及女權／女性主義批評之未來〉，收於王政、杜芳琴主編：《社會性別研究選譯》（北京：三聯書店，1988年第1版），頁433。

⁷² 蘇珊·斯坦福·弗里德曼云：「在新的社會身份疆界說中，社會身份的主體性是與社會關係和情景相關的，它在一定的範圍內，同一主體可以從社會身份的地理圖上的一個位置，遷移到另一位置……在這種社會身份新疆界說中，調和論者在交叉區域、中間地帶，或是全球範圍內的民族景觀的混合，已經淡化了種種差別之間的清晰界限。」見氏著：〈超越女作家批評和女性文學批評——論社會身份疆界說以及女權／女性主義批評之未來〉，收於王政、杜芳琴主編：《社會性別研究選譯》（北京：三聯書店，1998年第1版），頁439。

好的姊妹情誼。多重流動的慾望與性別認同，促使父權宰制性別論述之意義鏈鎖逐次鬆脫。女性漸次由閉鎖的、內圍的、私密的空間，裂變面向公共的、開放的、社會的空間，在鏡框式、舞台化的空間布景中，《唐詩畫譜》文本化的女性——身體實展演出新的空間疆界。如寫羊士諤〈郡中即事〉詩：「紅衣落盡暗香殘，葉上秋光白露寒。越女含情已無限，莫教長袖倚欄干。」⁷³圖中前景欄杆前二仕女互語；欄杆前荷塘裡有荷花殘枝，及一白鷺佇立蘆洲；一白鷺飛翔天際；左中遠景綴以高山重嶂。圖像凸顯女性無限「含情」之態，但因畫中鋪陳二仕女共語之狀，反逸出「美人遲暮」、「含情無限」之詩意脈絡，而呈現出女性共享秋景之情。又如寫于鵠〈江南意〉詩：「偶向江頭採白蘋，還隨女伴賽江神。眾中不解分明語，暗擲金錢卜遠人。」⁷⁴圖前、中景江陂高樹下三女「暗擲金錢」，作「卜遠人」狀，一女面向浩渺江波；遠景山岡起伏，流水遠迢。畫面集中描摹「暗擲金錢卜遠人」之詩意，但畫境更多呈現一種女性嬉遊之情景。圖 15 寫王昌齡〈途詠〉⁷⁵詩：「望渡人迷無語，深林女伴相將。僧舍瀟疏靜掩，漁舟隱隱煙光。」圖前景左置一漁舟及舟中一人，寫「望渡人迷無語」之句意；右置二女親暱私語漫遊深林中，寫「深林女伴相將」之句意；左邊遠景置僧舍、漁舟，寫「僧舍瀟疏靜掩，漁舟隱隱煙光」句意，復襯以遠山縹緲之狀。圖像採分句構景方式，透過詩歌意象之並置，反而衍異出具姊妹情誼之女性圖像。畫面主體二女相攜、私語於公共的、開放的空間中，反具遊賞、消閒之意味。

另如寫張朝〈採蓮詞〉：「朝出沙頭日正紅，晚來雲起半江中。賴逢鄰女曾相識，並著蓮舟不畏風。」⁷⁶圖前景蓮塘上兩舟並駛，舟中三人互語；中景蘆葦低垂；遠景則畫高山流雲。圖像結構主要集中繪寫詩後三句，惟詩中採蓮女主角之社會身分已有所變轉。圖像中搖槳兩女與端坐舟中遙指遠處之女妝扮、衣著殊異，足見晚明階級滑稽、互動之現象，而藉由不同階級女性「並著蓮舟不畏風」的意象展現，尤可見出溫馨美

⁷³ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁189。

⁷⁴ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁211；詩《全唐詩》未載錄。

⁷⁵ 《全唐詩》未載錄。

⁷⁶ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁157。作者《全唐詩》作張潮。

好的女性情誼。畫面社會層級去疆域化的女性互動情節，實已變轉原詩意脈絡。又如寫李白〈蓮花〉詩：「輕橈泠泠紅妝，湘裙波濺鴛鴦。蘭麝薰風縹緲，吹來都作蓮香。」⁷⁷圖前景、中景並置兩輕橈，舟中兩搖槳女，三仕女：一端坐遠視，一執荷葉，一執蘭扇互語；水中鴛鴦共泳，右下柳葉低垂；左上遠景蓮塘、藕花並生。透過文學／圖像之轉譯，翻成一幅具姊妹情誼的仕女共嬉蓮塘之圖象。又如圖 16 寫顧況〈溪上〉詩：「采蓮溪上女，舟小怯搖風。驚起鴛鴦宿，水雲撩亂紅。」圖中一搖槳女、一手執荷葉仕女，二女妝扮、衣著殊異，遠離詩中「采蓮溪上女」之詩意脈絡，而呈現出性別話語與階級結構交叉、構連的圖式，甚至舟船中已採之蓮，佈置的有如一盆賞心悅目的瓶插，其嬉遊之意，實已逸離詩境。

消閒的享樂方式，本是一種非日常的反常態生活方式，特具嘉年華會式的嬉遊、狂歡特徵。在此一非日常的反常態嬉遊氛圍中，性別可以錯置，禁制可以解構，雖然長久的父權權力網絡，實質建構了、宰制了女性——身體；但晚明消閒享樂的文化氛圍，無疑也解構了女性的宰制空間，同時也開啟了性別多重存在及社會層級去疆域化的流動認同。

不同的文化場域，性別論述有不同的演繹、表述、展演的的方式，文化身分也恆常處於再造環境中，不斷遞變、滑移。文化上的性／別操演（performativity），並非二分，乃是一種遊走、滑動的論述。性別認同是一個不斷變異、協商、操演的過程，性別操演是對性別規範的反覆引述和演練，而內化、深化至個人的潛意識中。⁷⁸在多音化的文化演練空間中透過一系列社會機制對性／別的反覆引述和演練的同時，也開啟了認同和去認同的可能性。《唐詩畫譜》詩／畫轉喻、互典機制所再現的姐妹情誼圖式，或即直接再現出晚明之世情：消閒遊賞的享樂氛圍及性別空間的能動滑移。在消閒遊賞的社會享樂氛圍中，性別規範移位；性別空間滑動。其中詩／畫轉喻、互典機制下女性意象版圖之展演，或乃涉及男性論述主體對身分認同疆界的反覆設定與跨越的文化行為⁷⁹。亦

⁷⁷ 圖見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁307；詩《全唐詩》未載錄。

⁷⁸ 張靄珠：〈紐約女同性戀表演的城市空間與身體美學——析論「開檔褲劇團」的性別操演〉，《中外文學》第28卷第6期（1991年11月），頁375、383。

⁷⁹ 劉紀蕙《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒文化公司，

即文學／圖像轉喻、互典機制中，畫對詩的倒置、誤讀、挪移、顛覆，乃表現為一種男性論述主體之自我指涉與文化踐行的方式。在晚明多音化的文化演練空間中，性別疆界空間的滑移，不僅是男性慾望的指涉方式，也是其自我認同的踐行方式；再則，性別疆界空間的滑移，透過版畫圖譜的消費／反饋機制，不啻也開啟了性別認同／去認同的契機，而別具文化啟蒙的意義。

餘論

晚明商業書坊編、刻、售合一的出版特色與經營策略，大抵是預設讀者的。尤其版畫「旨在副制生產，便於行廣而及眾」⁸⁰，故「畫須大雅又入時眸」，以「動閱者之目」⁸¹。大體而言，大眾文化的特色，實兼具啟蒙作用與娛樂功能⁸²。版畫的閱讀與接受是晚明新興而流行的大眾文化的一環。版畫兼具初學範本的教育性作用及清玩雅賞的消閒性功能，故在消費文化的商業性運作機制下，其編輯出版、印刷通行，不免預設讀者群。《唐詩畫譜》作為大眾文化讀物，其主要讀者群當包括官僚、文人、商賈、姬妾⁸³等，及擁有一定經濟條件的市井小民。世俗大眾或案頭展玩，或摹臨覽勝⁸⁴，或閑遊助興，透過消費——閱讀的觀賞、

2000年初版)，頁34。

⁸⁰ 周蕪：《徽派版畫史論集》（安徽：人民出版社，1983年第1版），頁14。

⁸¹ 分見李克恭：〈十竹齋箋譜·敘〉、王韜《新說西遊記圖像序》，據清光緒上海味潛齋石印本。

⁸² 李孝悌謂近代大眾文化的特色，是啟蒙（enlightenment）與娛樂（entertainment）並行不悖，見氏著：〈娛樂、情色與啟蒙——俗文學的幾個面向〉，《古今論衡》第3期，（1999年12月）一文。

⁸³ 磯部彰、大木康以為晚明擁有購買小說、閱讀小說的讀者限於官僚、文人、富商。見磯部彰：〈關於明末〈西遊記〉的主體受客層研究〉，《集刊東洋學》第44輯，頁556、大木康：〈關於明末白話小說之作者與讀者——據磯部彰氏之論〉，《明代史研究》，1984年第12期，頁1-15。但筆者以為晚明集詩文書畫刻印合一的版畫讀者，除官僚鄉紳、文人雅士外，商人大賈、姬妾仕女及擁有一定經濟條件的市井小民，尤其是姬妾仕女，當是通俗文化讀物中蒙受思想啟迪、文化啟蒙的重要讀者群。葉盛《水車日記》即云：「今書坊相傳，射利之徒，偽為小說雜事，農工商販抄寫繪畫，家蓄而人有之，痴呆女婦，尤所愛好。」朱一是《蔬果爭奇·跋》亦云：「今之雕印，佳本如雲，不勝奇觀。誠為書齋添香，茶肆添閑。佳人出遊，手捧綉像，于舟車中如拱壁。」據清白堂1642年刊本。

⁸⁴ 王迪吉〈五言唐詩畫譜序〉云：「世所稱三不朽者有三：詩也、字也、畫也。三者盡美盡善，時而吟詠，時而摹臨，時而覽勝，洋洋灑灑得之心而應之手，恍若庖丁解

娛樂活動，複製、再生產詩／畫轉喻、互典機制下所展演的性別話語與空間疆界，乃至於身體、慾望的想像場域，則在創作——接受——反應的消費反饋機制中，《唐詩畫譜》實扮演著大雅而入俗的娛樂功能與啟蒙作用。

在商品消費的運作機制下，文化產品不僅被轉換為一種「社會秘文」(a social hieroglyphic)，也成就了一種交換價值(exchange value)⁸⁵，透過此種消費反饋儀式，文化得以踐行；社會因而更新。《唐詩畫譜》作為一種文化消費品，透過商品消費的運作機制，讀者在文娛、消閒中所產生的閱讀意義，實受「讀者與讀物的關係，以及文化和時代對大眾讀物所產生的『附著』、『沉積』效應」⁸⁶所支配，編刻、寫繪者順應讀者的閱讀習慣和視野，及能接受的文化模式和樣態，才能對讀者產生意義。為了迎合標新立異、玩奇侈麗的社會風尚，《唐詩畫譜》藉由詩／畫轉喻、互典機制所重構之女性——身體文本，實充滿象徵、隱喻，兼具性別、倫理意涵，同時亦兼具文化與政治的指涉。畫面空間中的女性——身體意象，毋寧再現了社會的真實，一種關係著雅／俗、禮教／情教、生產／消費的文化權力關係的展演。男性論述主體操弄一套身體／空間的修辭比喻策略，銘寫出新的性別空間，男／女空間錯置、移位，男／女在此處／他處空間擺盪、越界。男／女此一多重性、錯置式、滑移性的空間位置，無疑彰顯出晚明複合性的社會關係與流動性的文化形式。不同的身體——空間位置，既銘記著不同的文化符碼，也反映出殊異的世風人情。⁸⁷《唐詩畫譜》男性論述主體對女性——身體的戀物凝

牛，超然筆墨蹊徑之外。」見黃鳳池輯：《唐詩畫譜》（上海：古籍出版社，1982年第1版，據明集雅齋本影印），頁5-6。

⁸⁵ Karl Marx 謂：商品的神秘性在於交換價值(exchange value)，價值將生產品轉換成一種社會秘文(a social hieroglyphic)。只因將實用之物戳記成了價值，故努力去解讀秘文，當可找出我們自身社會產品背後的秘密。見 Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. [1867]. Trans. Samuel Moore and Edward Aveling. Ed. Frederick Engels. New York: Modern Library, 1906. 85.

⁸⁶ 勞倫·拉比諾維茨：〈肥皂劇新娘夢〉，收於王政、杜芳琴主編：《社會性別研究選譯》（北京：三聯書局，1998年第一版），頁329。

⁸⁷ 本文以《唐詩畫譜》男性論述主體如何展演女性的意象版圖為探討重點，並未涉及明代和唐代性別文化空間的對話方式與召喚關係，至於明代版畫中男／女新的性別空間銘寫方式，尤須參照更大量的圖譜資料，方能有更佳的詮釋空間，凡此均是筆者日後努力精進的研究課題。

視 (fetishizing gaze)，及繁縟地標記女性——身體空間位置的物質性飾物序列，均顯示出晚明開展出一種新的戀物式的閱讀享樂與創作氛圍。因此，或可說透過文娛、消閒及生產、再生產的創作——閱讀活動，實返照出作者／讀者內心潛意識的渴求，也間接滿足作者／讀者隱藏的、期待的慾求⁸⁸。《唐詩畫譜》詩畫轉喻、互典機制跨越理／情、雅／俗文化範域，標記、重鑄性別。透過性別／語象相互建構的過程，實已開展出兩性間新的視覺對話。性別結構已游走於傳統男女內／外二元對立之中與之外，囚禁於父權統制下的女體，得以重新標記身體、慾望的空間疆界。再者，晚明身體論述與消費文化也呈現出一種共生的關係，在商品邏輯的運作機制下，女性身體意象操弄著消費者的慾望。美麗的意符背後，實召喚著一系列文雅化的文化消費行為。《唐詩畫譜》以一雅賞清玩，在生產／消費雙向強化的反饋機制下，透過消費所獲致的享樂的視覺魅力，及所換取的文雅的身分表徵，實召喚、操弄著讀者的消費慾望，詩／畫轉喻、互典中的性別認同、層級滑移及情慾啟蒙，也經由消費不斷複製、展演，而有開啟性別、慾望多重存在，及社會層級去疆域化的流動認同的可能性。

參考書目

專著

黃鳳池輯，《唐詩畫譜》，上海古籍出版社，1982

《明代版畫叢刊》，國立故宮博物院，1988

中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編·版畫》，錦繡出版社，1989

中華書局編輯部點校，《全唐詩》增訂本，北京：中華書局，1999

毛文芳，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，學生書局，2001

周蕪，《徽派版畫史論集》，安徽人民出版社，1983

⁸⁸ Jameson 謂：大眾文化作為一種商品，具消費性，匱乏省思批判及自覺性。但文化商品時也深藏某些理想成分，暗含某種烏托邦的元素，透過消閒活動，反照出讀者內心無意識的渴求，間接滿足群眾混藏的、期望美好的慾求。見 Fredric Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, *Social Text*, No.1 (Winter 1979), 130-48.

- 周蕪編，《中國版畫史圖錄》，上海人民美術出版社，1988
- 孟悅、戴錦華，《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》，時報文化公司，1993
- 張小虹，《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》，時報文化公司，1993
- 張小虹主編，《性／別研究讀本》，麥田出版社，1998
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》，立緒文化公司，2000

期刊論文

- 王瓊玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第 19 期，2001.9
- 卡維波，〈男人的性感〉，《兩性平等教育季刊》第 12 期，2000.8
- 李孝悌，〈娛樂、情色與啟蒙——俗文學的幾個面向〉，《古今論衡》第 3 期，1999.12
- 胡萬川，〈傳統小說的版畫插圖〉，《中外文學》第 16 卷 12 期，1988.5
- 孫康宜，〈性別的困惑——從傳統讀者閱讀情詩的偏見說起〉，《近代中國婦女史研究》第 6 期，1998.8
- 康正果，〈情色和身體〉，《當代》142 期，1999.6
- 張小虹，〈性別／身體與權力／慾望的新地圖〉，《聯合文學》第 11 卷第 4 期，1995.2
- 張靄珠，〈紐約女同性戀表演的城市空間與身體美學——析論「開檔褲劇團」的性別操演〉，《中外文學》第 28 卷第 6 期，1991.11
- ，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》第 30 卷第 10 期，2000.3
- 陳萬益：〈馮夢龍「情教說」試論〉，《漢學研究》第 6 卷第 1 期，1988.6
- 傅小凡：〈論晚明哲學的主體性轉向〉，《鵝湖月刊》第 26 卷第 5 期，2000.12
- 楊玉成：〈閱讀世情：崇禎本《金瓶梅》評點〉，《國文學誌》第 5 期，2001.12
- 劉紀蕙：〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉，《中外文學》第 18 卷第 1 期，1989.6

會議論文

毛文芳，〈從俗世中雅賞——晚明《唐詩畫譜》圖像營構之審美品味〉，
《「通俗文學與雅正文學」第一屆全國學術研討會》，國立中興大
學中國文學系，2001

外文書目

Berger John.著、陳志梧譯，《看的方法：繪畫與社會關係七講》，明文
書局，1989

Fredric Jameson, Reification and Utopia in Mass Culture, Social Text, No.1 ,Winter
1979

Freud Sigmund, On Narcissism. An Introduction. The Standard Edition of
the Complete Psychological Works of Sigmund Freud(SE), vol.14.
London:Hogarth, 1914

Lacan, Jacques. Ecrits. A Selection. London: Tavistock, 1977

Lefebvre Henri, The Production of Space. Trans. Donald Nicholson-Smith.
London: Basil Blackwell, 1991

Mulvey Laura, Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana UP, 1989

王政、杜芳琴主編，《社會性別研究選譯》，三聯書局，1998

托里莫以著、陳潔詩譯，《性別／文本政治：女性主義文學理論》，駱駝
出版社，1995

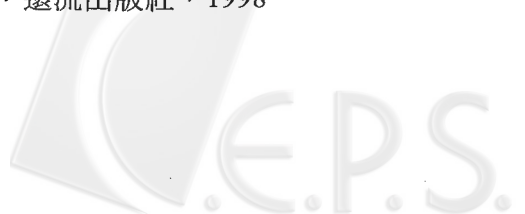
歐內斯特·G·鮑曼，〈想像與修辭幻象：社會現實的修辭批評〉，收於
大衛·寧等著、常昌富、顧寶桐譯，《當代西方修辭學：批評模式
與方法》，中國社會科學出版社，1998

Laura Mulvey 著、林寶元譯，〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞》第
42期，1995.7

Linda Hutcheon 著、沈富源譯，〈後現代主義與諸女性主義〉，《中外文
學》第24卷第2期，1995.7

Linda Nochlin 著、游惠貞譯，《女性，藝術與權力》，遠流出版社，1995

Norma Broude, Mary D. Garrard 編、陳秀君、汪雅玲、余珊珊譯，《女性
主義與藝術歷史》【擴充論述】Ⅱ，遠流出版社，1998



審查意見摘要

第一位審查人：

此論文曾在中研院文哲所「空間與慾望研討會」上口頭宣讀，由於當時乃針對「慾望與空間」，所以就《唐詩畫譜》144首詩畫中，選出與女性意象有關的詩畫二十餘幅，深入剖析。此論文的選題顯示作者眼光的銳利；從其提問，則可看出作者思慮的活潑而縝密；在論述的過程中，更不難知道作者在詩／圖兩方面的工夫。

第二位審查人：

作者以晚明一部極受市場歡迎的流行讀物——《唐詩畫譜》作為文本，指出4個解析線索：1.禮教圖式與託喻美學；2.風月空間與情慾隱喻；3.觀視行為與欲力迴路；4.消閒空間與姐妹情誼，乃扣合著性別理論、圖像觀看兩大範疇所作的精細解讀，為一般視《唐詩畫譜》為消費文化產物的觀點，注入深刻的性別論述，極具啟發性，豐富的理論觀點鋪演，更加強本文的可讀性，誠為一值得推薦之佳作。以審查人的閱讀立場而言，針對本文有若干建議，敬請作者斟酌參考：例如緒論的鋪敘稍嫌複沓冗贅，或可再作修裁，以臻精要；作者行文自有其特殊的語彙風格，本不應置喙，然部份涉及理論意義的用語，仍不宜新造為妥，或可在首次出現時，標上原文，或加註說明，如互典機制、複文化系統、欲力迴路等。

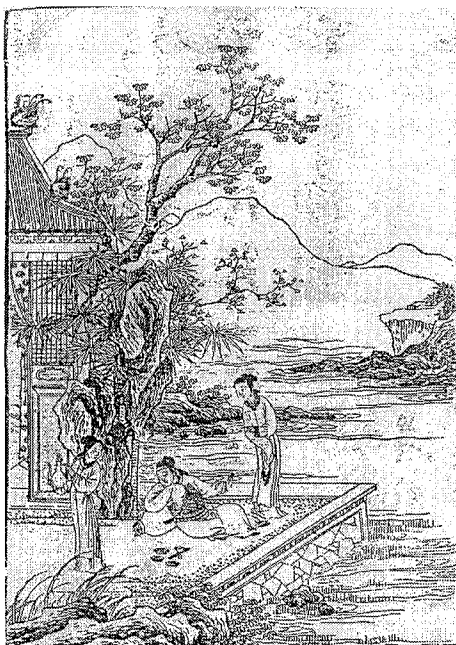


圖 1 李白〈示家人〉詩意

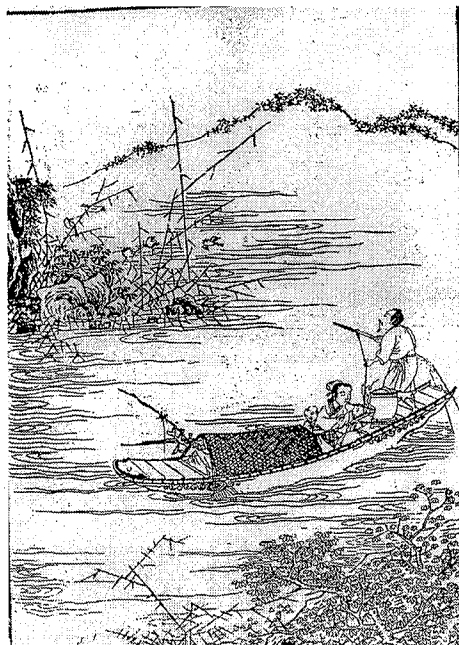


圖 2 張喬〈夜漁〉詩意

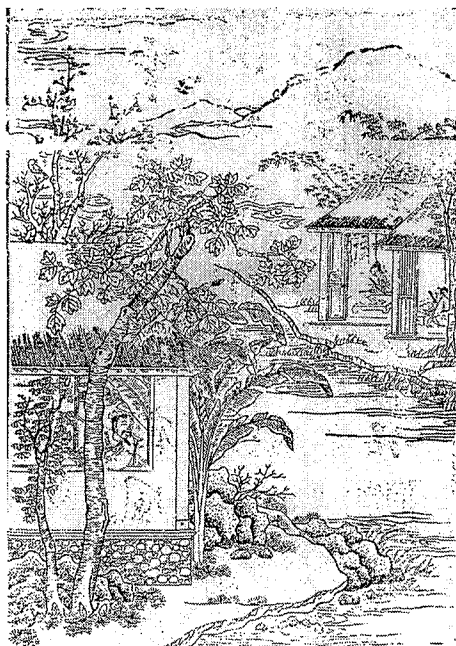


圖 3 白浩然〈秋晚〉詩意



圖 4 王昌齡〈西宮秋怨〉詩意



圖 5 柳宗元〈遣懷〉詩意

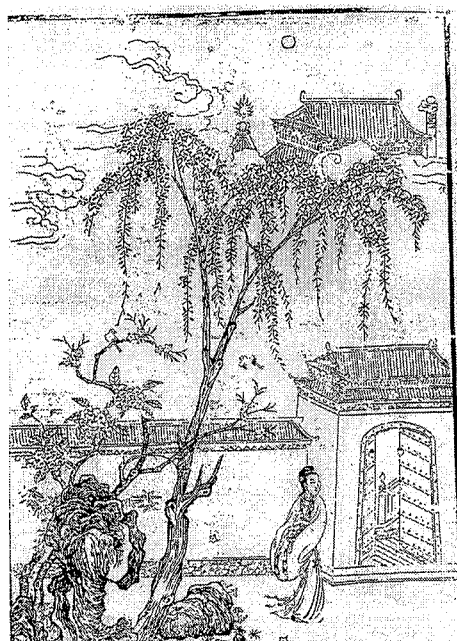


圖 6 白居易〈長門怨〉詩意



圖 7 李端〈閨情〉詩意



圖 8 王建〈秋閨新月〉詩意



圖 9 盧綸〈鞦韆〉詩意



圖 10 袁暉〈三月閨怨〉詩意



圖 11 施肩吾〈春詞〉詩意

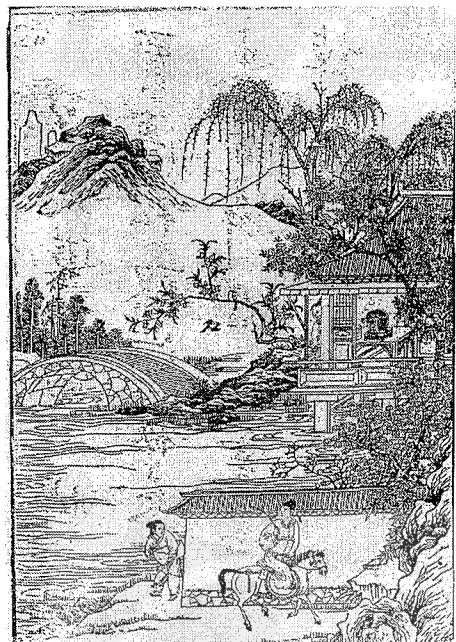


圖 12 司空圖〈偶題〉詩意



圖 13 杜甫〈江畔獨步尋花〉詩意

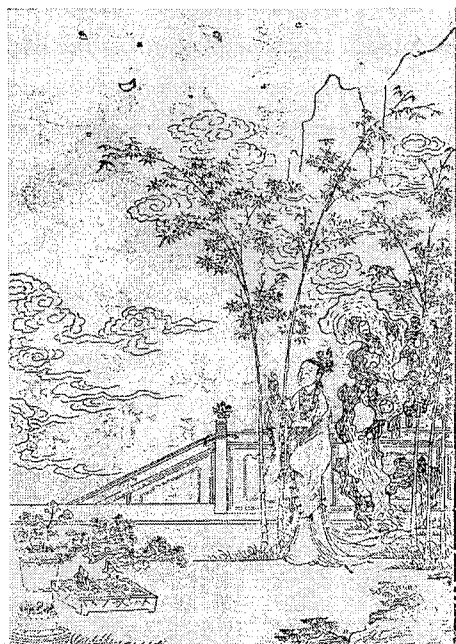


圖 14 高適〈聽張立本女吟〉詩意

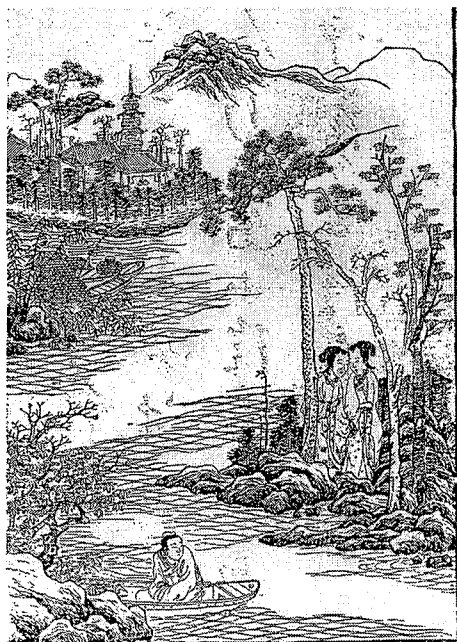


圖 15 王昌齡〈途詠〉詩意



圖 16 顧況〈溪上〉詩意

E.P.S.