

遺照與小像：明清時期鴛鴦畫像的 文化意涵*

毛文芳**

〔摘要〕

明清《西廂記》刊本卷首多冠有鴛鴦畫像，提供讀者繽紛多姿的視覺經驗。本文細查鴛鴦畫像圖版，發現「鴛鴦遺照」與「雙文小像」是當時最流行的兩款題字。「遺照」集中在明代，「小像」多出於清代。明代鴛鴦像，多為端嚴的半身造型，低眉、蹙首、凝視、支頤，透過「遺照」題字強化悲劇性的詮釋，想像一個摯情憂鬱的紅顏。清代鴛鴦像，多為全身造型，擡手拈指、肢體迴旋，沖淡了抒情的意味，彷彿舞臺角色的再現。清代畫家仿照仕女畫構圖，並附刻題詩，創造了深具沙龍意義的「小像」，在視覺上呈現秉禮德莊的佳麗魅力。鴛鴦畫像圖面意涵的差異，顯示了兩代文人觀看／期待女性的意識有所不同，本文的論述希能解釋一部份明清時期的性別思維與文化變貌。

關鍵詞：鴛鴦畫像、遺照、小像、西廂記、明清時期

* 筆者在此感謝兩位匿名審查教授賜予的寶貴意見。拙文在研究過程中特別要稱謝者有二，一為《西廂記》專精學者林宗毅博士的大作：《『西廂記』二論》（詳後註），第一論「『西廂記』之淵源、改編和主題異動」，針對王實甫以外元明清三十四家《西廂記》改編本作了詳細研究與比勘，給予筆者莫大啟益。拙文探討明清兩代《西廂記》的改作與讀者意識，諸種資料的舉涉，悉得自林博士傑作。另陳洪綬為張深之西廂祕本繪製的鴛鴦像，具有深情抑鬱的圖像意涵，筆者又得自許文美先生的啟發，氏著〈深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象〉（詳後註）一文，鞭辟入裡。林、許二位學者大作對本文觀點的形成與印證助益甚多。

筆者曾指導張琬琳同學參與國科會補助大專生專題研究計畫：〈虛構與再現：明清《西廂記》系列鴛鴦形象探討〉（NSC91-2815-C-194-038-H），張同學勤於查考、遍蒐並整理臺灣公藏圖館西廂善本文獻與相關插圖，筆者於圖本文獻得益無窮，在此向張琬琳同學誌謝。另拙文為筆者主持之國科會專題研究計畫：「明清文本中的女性畫像（二之一）」（NSC91-2411-H-194-018）之部份成果，感謝國科會提供研究經費支持，謹此說明。

** 國立中正大學中國文學系副教授

收稿日期：2005年10月17日，審查通過日期：2005年11月10日
責任編輯：劉昭明教授

一、緣起

家喻戶曉的崔鶯鶯，不僅透過才子佳人的戲曲文本，活躍在讀者反覆咀嚼的閱讀過程裡；舞臺名伶的鶯鶯扮演與繪刻圖面的畫像相映成趣，以視覺再現於雅俗共賞的觀者眼前。明清兩代刊行《西廂記》刻本，書商總愛在卷首冠上一幅女主角崔鶯鶯的畫像，以饗讀者之目。相傳鶯鶯畫像最早是南宋畫家陳居中由普救寺西廂臨摹而得，之後開始流傳。且看一首題像詩：

誰把春風筆，傳來絕世姿，蛾眉如飲恨，纖手自支頤。
心醉求凰操，情深待月詞，迄今千載下，展卷繫人思。¹

戲曲作者既創造了張生琴操鳳求凰、待月西廂的專情文士，畫家為讀者設計的鶯鶯圖像，亦視覺化為一位蛾眉飲恨、纖手支頤的癡愁女子。唐代的一則崔張故事，牽動無數情腸，讀者開卷凝睇鶯鶯，所有的閱讀情思，莫不由一幅女性畫像的觀看徐徐展開。

《西廂記》有插圖的本子約三十六種，分藏於海峽兩岸以及日、美、德等世界各國。²十五世紀末（明孝宗弘治戊午年，1498），金台岳家書鋪刻印《全相參增奇妙註釋西廂記》出版，書尾有段以圖像為銷售訴求的廣告詞：「本坊謹依經書重寫繪圖，參訂編次大字本，唱與圖合，使寓於客邸，行於舟中，閑遊坐客，得此一覽始終，歌唱了然，爽人心意。」牌記中透露著明代中後期弘治至萬曆、天啟間，戲曲小說插圖之所以大為流行的原因。³部份插圖本更因有唐寅、仇英、

1 此首「鶯鶯畫像題辭」，應刊於雙文小像對頁，收入《西廂記版刻圖錄》（揚州市：江蘇廣陵古籍刻印社，1999年），頁九十六、頁一一八。

2 關於《西廂記》明代版本與插圖概況，詳參林宗毅著《西廂記二論》書後附錄二〈晚明《西廂記》版本一覽表〉（臺北：文史哲出版社，1998年），頁311~317。另參許文美著《陳洪綬〈張深之正北西廂祕本〉版畫研究》書後附表二（台北：台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995年），頁104~106。

3 本段廣告語轉引自王伯敏《中國版畫史》（臺北：蘭亭書店，1986年）「第五章 版畫的鼎盛時期」，頁72。《全相參增奇妙註釋西廂記》為弘治十一年刊本，採連環畫方式呈現插圖，在明代中期極受歡迎，概與其插圖豐富精美的閱讀訴求有關。美國加州大學有學者全本英譯並撰文導讀引介。詳見：”The moon and the Zither: The Story of the Western Wing, Wang Shifu, edited and

陳洪綬等知名畫家繪製為號召，吸引了廣大的讀者。

鶯鶯畫像以精緻版畫呈現於《西廂記》刻本卷首，具有高度的消費號召力，使讀者在女性影像的「閱玩」與西廂記的「品讀」中，得到閱讀興味的滿足。不同的繪刻者，創造了不盡相同的絕艷姿容，觀看畫像由視覺帶領的想像，飄落於劇本扉頁，成為解讀鶯鶯傳說的方向引導：是薄命紅顏？還是守禮閨秀？她深情憂鬱？抑或才德端莊？誠然《西廂記》自王實甫寫出之後，成為膾炙人口的定本，而讀者仍經常回溯唐代元稹的《鶯鶯傳》⁴相為互文，傳達出複雜的鶯鶯想像。

二、回到陶宗儀筆下的歷史現場：普救寺的一幅畫像

唐代詩人已有針對鶯鶯故事發表詩文者。⁵西廂學者透過主題學方式，由詩經的淫奔之詩、漢代司馬相如鳳求凰琴挑卓文君、《世說新語·惑溺》的韓壽偷香等文學典故，為元稹的《鶯鶯傳》探源。⁶若以唐傳奇的構篇角度而言，元稹的《鶯鶯傳》具史傳型式書寫，但《鶯鶯傳》究竟如大部份唐傳奇一樣是盡幻設

translated with an introduction by Stephen H. West and Wilt L. Idema. Berkeley : University of California Press, 1991. 該書附錄三有 Yao Dajun : "The Pleasure of Reading Drama: Illustration to the Hongzhi Edition of The Story of the Western Wing"一文，針對弘治木刻版本的視覺性，作了深入的探討。唯該版本插圖中，未有鶯鶯肖像繪製，故拙文不擬深究之。筆者承匿名審查教授指點，得知參閱此書，謹此致謝。

- 4 《鶯鶯傳》作者為元稹，收錄在《太平廣記》488 雜傳類，後人以張生賦「會真詩」，又名曰《會真記》。
- 5 宋王楙《野客叢書》卷 29 稱張生君瑞，遇蒲女崔鶯鶯，元稹與李紳語其事。唐人以詩文張之者，元微之有『續會真詩』三十韻，河中楊巨源有『崔娘詩』、亳州李紳有『鶯鶯歌』，皆見於本篇可考。參見王季思校注《王實甫西廂記》，收入《西廂記 董王合刊本》（臺北：里仁書局，1981 年）附錄「鶯鶯傳」後王季思按語，頁 6。明刊王驥德《新校注古本西廂記》（萬曆廿四年香雪居刊本，現藏國家圖書館善本書室），附錄〈古本西廂記考〉資料，收錄有多種唐人詩詞資料，如唐楊巨源崔娘詩、唐李紳鶯鶯歌、唐白居易和微之夢游春百韻詩并序、唐沈亞之酬元微之春詞、唐王渙惆悵詞等。
- 6 關於鶯鶯故事的溯源，詳見林宗毅《西廂記二論》（同註 2）頁 35-39。另詹秀惠由小說人物中的對比，進行文本的探討，參見詹著〈世說、晉書韓壽偷香與鶯鶯傳、西廂記的傳承關係〉，《中央大學人文學報》第 11 期，1993 年 6 月。

語，作意好奇？抑或是元稹早年的戀情？古今學者對此頗有考述。⁷

《鶯鶯傳》文曰：「蒲之東十餘里，有僧舍曰普救寺，張生寓焉。適有崔氏孀婦，將歸長安，路出於蒲，亦止茲寺。」崔張故事虛實未明，而今山西省永濟縣城西、古蒲州城東峨嵋嶺上真有一座普救寺，原為一座佛教寺院，唐代以來，鶯鶯故事流傳魅力未減，此寺因而揚名於世。⁸寺中據說有鶯鶯故居和遺照，供後人憑弔。據元末陶宗儀載錄，十三世紀初年（按金章宗泰和丁卯年，1207）春季三月，金朝一位擅寫五言平淡風格的詩人趙愚軒（另名十洲種玉），旅經蒲東普救寺，在寺中西廂見到一幅崔鶯鶯遺照，委請畫家陳居中摹下。⁹

西元 1987 年在普救寺舊址挖掘出一塊金代石碑，碑題「普救寺鶯鶯故居」，題下署名王仲道，並刻王詩〈詠普救寺鶯鶯故居〉。詩後跋曰：

-
- 7 王銍對鶯鶯傳奇辨正，參見王季思校注《王實甫西廂記》（同註 5）附錄「辨鶯鶯傳奇事」，頁 6-10。陳寅恪〈艷色詩及悼亡詩〉，以及附〈讀鶯鶯傳〉，分別收入氏著《陳寅恪集》之《元白詩箋證稿》（北京：三聯書店，2001 年），頁 84-110 以及頁 110-120。王、陳二家皆考定確有其人，且真有其事。另外，主張張生非元稹的學者亦有，如大陸學者吳偉斌，著有〈張生即元稹自寓質疑〉（《中州學刊》1987：2）、〈再論張生非元稹自寓〉（《貴州文史叢刊》1990：2）等。《元稹集》中愛戀詩、決絕詩、棄後懷思與懺悔詩共三十餘首，頗合傳文情節的發展，而近人按其年譜細索傳文，實亦有不合之處，可視為元稹逞才摘藻的文人習氣。林宗毅認為鶯鶯故事可視為半自傳半文藝的作品。詳見林宗毅撰《西廂記二論》（同註 2），頁 40。
- 8 普救寺鶯鶯故居與遺照的產生，蓋係文學傳說成真的一個例子。康正果以為中國許多祠堂、墳墓都是附會傳說，為坐實詩文的某一情境而修建起來，許多子虛烏有的人物經過祠墓證明、詩文憑弔的傳播，久而久之，便借屍還魂由文本人物變成了歷史人物。詳參康正果〈泛文與泛情——陳文述的詩文活動及其他〉，收入張宏生編《明清文學與性別研究》（南京：南京大學，2000 年），頁 748。
- 9 金章宗泰和丁卯春三月，十洲種玉「銜命陝右，道出于蒲東普救之僧舍，所謂西廂者，有唐麗人崔氏女遺照在焉。因命畫師陳居中繪模真像……」云云。此段文字，載於陶宗儀《南村輟耕錄》（北京：中華書局 1997 年）卷十七，「崔麗人」條，頁 212-213。關於十洲種玉普救寺繪像、壁水見土的畫像傳說，筆者因得自蔣星煜〈「西廂記」插圖與作者雜錄〉一文指引，查得原文出處。蔣文收入氏著《西廂記考證》（上海：上海古籍出版社，1988 年），頁 192-200。另明刊王驥德《新校注古本西廂記》（同註 5），附錄〈古本西廂記考〉資料，卷六「文類」，亦有「元陶九成崔麗人圖跋」，頁三十六～頁三十七，載錄了陶宗儀該條筆記部份文字。以下關於十洲種玉、壁土見水以及陶宗儀三人對「鶯鶯遺照」的題跋文字，均出於此文。

美色動人者甚多，然身後為名流追詠鮮矣。……大定間，蒲倅王公遊西廂賦詩以弔鶯鶯……。惜乎！王公真跡為好事者所秘，今三十餘載，僕訪而得之，又痛其字欲漫滅，故命工刊石，庶永其傳，是亦物有時而顯者也。泰和甲子（按 1204）冬至前三日河東令王文蔚謹跋。¹⁰

三年後，陶宗儀筆下的十洲種玉旅經普救寺鶯鶯故居時，想必看到了這塊新鐫碣石，並有感於王仲道題詩與王文蔚跋語而滋生憐憫與同情。

《鶯鶯傳》的悲劇性成因，在於個人禮法與情慾的衝突，構成鶯鶯內在心理的矛盾，最終使自己成為女禍，遭致「始亂終棄」的命運。¹¹「鶯鶯是誰」？史家陳寅恪由文本的內在線索與元稹撰成的「會真詩」，探討該傳的構想源於神女賦、遊仙詩的傳統，推論「會真」即偷情艷遇，所「會」之「真」乃「仙」，是《遊仙窟》（張鶯／崔娘）的文人版。¹²鍾慧玲採納陳寅恪結論，認為張生即元稹自己，其傳記、艷詩、悼亡詩……皆表達了元稹的情感矛盾心理，因無法為偷情艷遇的鶯鶯定位，故稱為「仙」、或「妖」，卻總非「人」。¹³鶯鶯既為所「會」之「真」，必非大家閨秀，不具有唐人重視的優級門第，此乃元稹予以污名化的根本理由。

10 關於金朝「普救寺鶯鶯故居」西廂賦詩鐫石的相關考古資料，參見仝毅〈《西廂記》新證—金代『普救寺崔鶯鶯故居』詩碣的出土和淺析〉，收入寒聲、賀新輝、范彪等編《西廂記新論—西廂記研究文集》（北京：中國戲劇出版社，1992年）。

11 以女性主義包含身體、慾望等角度解讀《鶯鶯傳》文本，以較激切的口吻探討鶯鶯命運的悲劇性成因者，詳參劉燕萍撰〈至死不休與溫柔敦厚——從女性主義看《霍小玉傳》和《鶯鶯傳》〉，《香港嶺南學院中文系系刊》第三期，1996年5月。另黃暄撰〈《鶯鶯傳》之性別解讀（毒?!）：女性身體、慾望與價值秩序〉，《婦女與兩性研究通訊》第55期，2000年6月，頁21-30。

12 關於鶯鶯傳與遊仙傳統的考辨，詳見陳寅恪〈讀鶯鶯傳〉（同註7）。宋玉的神女賦系列，藉巫山神女可望不可即、若即若離的神祕魅力，使楚王產生愁悵的心緒。青樓歌妓不輕易示人，亦往往具有神祕性，後世文學作品中，以神女暗喻青樓，乃就這個特性為青樓歌妓與神女同質聯想。關於這個論題，詳參毛文芳著〈青樓：遊戲、品鑑、權力論述〉一文，收入《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（臺北：臺灣學生書局，2001年）。

13 詳見鍾慧玲撰〈為郎憔悴卻羞郎：論《鶯鶯傳》中的人物造型及元稹的愛情觀〉（《東海中文學報》11期，1994年12月）「3.會仙與遇妖的定位」一節，頁57-59。

無論是「始亂終棄」的說法，或將鶯鶯污名化，皆傳達了女人容色在男性心中成為矛盾與焦慮的來源：愉悅（情慾，色情幻想）／忍情（道德，原始恐懼），二者相互拉鋸。¹⁴《鶯鶯傳》行文至後來，作者（元稹）強烈傳達出此「傳」目的在箴誡，就寫作手法而言，作者必需在敘述上，使情節、人物「進入秩序」，故鮮活展現了個體生命力量與群體秩序間的拉扯。¹⁵文學作品終結於箴誡，為傳統文學家內化於心的創作制約，《鶯鶯傳》遂成為男子之德／女子之色的爭戰之地。在此處境下，女性被定義為「尤物」，¹⁶「忍情」便成為肯定男性的道德價值。

但是文學作品可以箴誡終結，卻不見得能完全限制作品的意義。元稹的「忍情說」並未得到十三世紀那位普救寺旅人的認同，十洲種玉在寺中端詳鶯鶯遺像後，題下一詩曰：「薄命千年恨，芳心一寸灰，西廂舊紅樹，曾與月徘徊」。鶯鶯何嘗在十洲心中存留「妖女」、「尤物」的印象？事實相反，「薄命」、「芳心」之句流露了無比的慨歎。溫婉美質的鶯鶯是士人愛慕的典型，卻在尤物女禍觀的作祟下，將她污名化，釀成了反面的意涵。由閱讀的角度來檢視，文本的寫作意圖使作者論述（作者立場）與故事陳述（讀者立場）形成矛盾，引發了「反主題」的效應，張生「忍情說」符合全篇撰作箴誡意旨，但與讀者「薄命」、「芳心」的

14 男人對於女子的容色，透過感官書寫，構築一個慾望的世界，然而內心道德聲音的呼喊，則不由得顯示出焦慮，這樣的矛盾充斥在青樓書寫中。筆者曾探索男性文人面對歌妓充滿慾望與焦慮的現象，詳參拙著〈青樓：遊戲、品鑑、權力論述〉（同註 12）「男性的慾望世界」一章，頁 367-411，以及「邊緣書寫的感傷與焦慮」一章，頁 461-475。

15 康韻梅由寫作手法與作者心理分析箴誡主題的設計，論述精詳，茲摘錄康文三個重點如下：一、禮法／情欲：鶯鶯的情愛追求與失落；二、色／德：張生情愛的沈溺與割捨；三、父權／性別／撰作：《鶯鶯傳》敘述文本的建構。詳參氏著《〈鶯鶯傳〉情愛世界及其構設》，《文史哲學報》第 44 期，1996 年。本段文字請詳參康文頁 17。

16 將女性視為「尤物」，在中國詩詞史傳統中始終不斷，康正果探討艷情詩傳統，包括宮體詩、冶遊詩、香奩詩、艷詞等，大抵皆為男性歌詠女子為尤物的詩歌史，詳參康正果著《風騷與艷情－中國古典詩詞的女性研究》（臺北：雲龍出版社，1991 年）。另參康韻梅《〈鶯鶯傳〉情愛世界及其構設》（同上註）頁 15。唐代視女性為禍水妖物，亦表現在青樓著作的書寫中，如《教坊記》、《北里志》二書，充滿了文人面對歌妓時的焦慮矛盾心態，詳參拙著〈青樓：遊戲、品鑑、權力論述〉（同註 12）一文「情色書寫的焦慮傳統」一節，頁 472-475，

閱讀領會形成悖離，¹⁷讀者紛紛在閱讀後，不約而同地形成了鶯鶯「多情自傷」／張生「負心薄倖」的普遍論斷。鶯鶯於是由敘述表象之女禍、妖孽形象，回歸到文本深層賦予之愁豔幽邃的動人性格。

唐代就開始的反主題閱讀，到了宋金元成為一種改寫的動力。秦觀的《調笑轉踏》將張生轉形為風流才子；毛滂所編《調笑轉調》則出於對鶯鶯的哀憫口吻；¹⁸趙令畤《商調蝶戀花》在傳末道出對鶯鶯深情的感動，與張生背盟負心的不滿，揚棄忍情、補過之說，隱去鶯鶯的禍水背負。¹⁹宋金時期的崔張故事雖未改悲劇結尾，然污名已被除去。

讓我們回到十洲種玉的旅行筆記，讀者被帶回到故事現場，緬懷那一幅被懸掛在莊嚴佛寺西廂的女子「遺照」。宋代文人對原作的更動，緣於反主題的閱讀效應，十洲種玉即呼應著這樣的轉變。他請曾任職南宋畫院待詔的陳居中摹下該畫，²⁰又在題跋上交待著摹像的理由：「意非登徒子之用心，迨將勉情鍾始終之戒」。²¹十洲種玉摹錄畫像並非獵艷，而與趙德時等宋人心態相同，「忍情說」轉變為勉勵鍾情的口吻。故事真幻曖昧不明，一幅鶯鶯「遺照」彷彿見證了真實不虛的歷史。陶宗儀的筆致，將真實的地理光影與映射的文學想像緊密結合，重建一個歷史現場，鶯鶯遺像宛如一塊警世的紀念碑，銘刻在普救寺西廂壁面。

接下來的經歷雖同出於邂逅，卻像命中註定一樣。又過了一個多世紀（元仁宗延佑庚申，1320年），同樣是春季，另一名男子璧水見士，在東平市井中，久觀一幅雙鷹圖，若有所悟。後夜宿府治西軒，夢一麗人，綃裳玉質前來托負雙鷹。天明醒覺，忽見市井鬻畫主人攜鷹圖及四軸來，其中一軸題跋明示為一百年前普救寺摹下的鶯鶯畫像，昨夜夢中麗人，竟就是眼前的畫中人！托夢之說帶著神異

17 關於《鶯鶯傳》反主題的現象，詳參康韻梅〈《鶯鶯傳》情愛世界及其構設〉（同註 15），頁 14-15。

18 關於秦觀、毛滂《調笑令》，詳參王實甫原著、王季思校注《西廂記》（臺北：里仁書局，2000年）附錄。

19 詳見趙德麟〈商調蝶戀花詞〉全文，收入王季思校注《王實甫西廂記》（同註 5）附錄，頁 11-15。

20 陳居中為南宋嘉泰畫院待詔，專工人物蕃馬，布景著色。參見元夏文彥《圖繪寶鑑》，收入《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983年）第二冊，卷四，總頁 777，「陳居中」條。陳居中曾留下畫蹟「文姬歸漢圖」軸，現藏臺北國立故宮博物院。

21 引自陶宗儀「崔麗人」條，同註 9，頁 212。

色調，釋出一連串疑惑：「物理相感，果何如耶？豈法書名畫，自有靈邪？抑名不朽者隨神耶？遇合有定數耶？」²²璧水見士將此畫到手的因緣，視為一種命中奇蹟，不朽的神女與有靈的名畫尋找棲身托負之處，而自古文士理應配擁才艷之女，「因歸于我，義弗辭已。」²³

相隔百年的兩件韻事，出於第三位文士筆下——元末（約 1360 年左右）多聞故實的陶宗儀。陶在杭州友人處，見到了十洲種玉流傳到璧水見士手中的崔麗人圖，畫上共五百零九字的題識，為個人收藏，他委請嘉禾民間畫藝精湛的盛懋臨寫一軸，由於其舅氏趙離愛之，因此促成了這段題跋的存錄。跨越百年的三位文士，出於對同一幅鶯鶯畫像的戀慕，以親身見聞傳遞著畫像的祕密，韻事虛實迷離，卻充滿傳奇艷麗的色彩。

關於畫像的傳說未曾歇息，再經一百餘年，到了十五世紀末（明弘治年間），畫家祝允明也稱說看過鶯鶯畫像：

崔娘鶯鶯真像，乃舊傳本，非宋即元人名手之所摹也。予向者都下，曾從一見之，繼於膠城僧院中見一本，大略相類，妖妍宛約，故猶動人，第似微傷肥耳。陶南村說，曾於武林見崔麗人遺照，因命盛子昭臨一本，且有趙宜之等題詠甚詳，此豈即其物歟？盛君之臨本歟？或好事重番盛本，抑因陶說而想像之，以暗中摸索而為之者歟？既識篋面，游藝之隙，漫書以記。²⁴

祝允明曾在京都和膠城兩處見到構圖相類的鶯鶯畫像，但他不能確定所看到的，究竟是十洲種玉請陳居中摹繪的原作？或是陶宗儀請盛懋的臨本？或是後人根據盛懋作品轉摹而來？還是好事者得自陶說的啟發想像構繪而成？祝氏繼續說著：

吾曾云耳，噫！尤物移人，在微之猶不能當，予之德不足以勝妖孽，恐貽

22 同上註。

23 同上註。

24 引自祝允明〈題元人寫崔鶯鶯真〉，收入氏著《祝氏詩文集 集略》（臺北市：國立中央圖書館，1971年）頁 1614-1615。

趙顏之感，姑未暇引爾歸丹青也。²⁵

鶯鶯的一顰一笑足以使她成為小說歷史上令人難忘的女主角，宋元時期的畫像流傳並非虛語，後人在母本不明的狀況下，未嘗廢絕為鶯鶯繪像的興趣。祝允明簡述幾種摹本的概況，文末還出於調笑口吻表示，要與妖妍宛約的女性畫像保持距離，並對美色提出戒備，彷彿又將畫像的思維，躍返到唐代文人色／德交戰的焦慮中。

三、三種重要的鶯鶯畫像

（一）陳居中的「崔孃遺照」

陶宗儀關於鶯鶯畫像的聽聞，刻意擺脫軼聞的虛構性質，以故事現場普救寺西廂壁上的一幅（真人）遺照取信讀者。陶文構擬的事實為：遺像母本於 1207 年透過著名畫家陳居中之手摹繪下來，鶯鶯遺照翻製成功，被帶離普救寺，進入流傳的世界，1360 年經盛懋再度臨繪，與廣大的讀者見面。這是一則動人的傳聞，然到目前為止，並無可靠的畫蹟可以證明陶宗儀的傳聞屬實，祝允明的筆談亦視為等待考證的謎團。

按照陳居中摹繪鶯鶯遺照的時間推算，當時金朝董西廂或已流傳，董解元寫成《弦索西廂》的組曲，摒棄妖孽、忍情、補過等說法，以才子佳人的典型重塑崔張故事。²⁶十洲種玉以「非登徒子之用心」、「勉情鍾終始之戒」的動機委請畫家摹繪，無論是受《弦索西廂》的閱讀影響，或是取思於《鶯鶯傳》，為鶯鶯除去污名與升高情摯因素，確是崔張故事自唐宋以來的一貫理解。十洲種玉的傳聞、追蹤畫蹟的紀錄，至少代表元末文人對鶯鶯形象的理解，陶宗儀將此新形象織入筆記中，自有文化上合理的脈絡。

陶宗儀的歷史傳聞已將鶯鶯永恒的魅力，移入《西廂記》插圖繪刻者的靈感中。陳居中的鶯鶯畫像，真蹟杳然，現存可見最早者是以摹繪名義出現於萬曆四

25 同上註。

26 詳參凌校本董解元《西廂記》，收入《西廂記 董王合刊本》（同註 5）。

十二年（1614）香雪居刊刻王驥德《新校注古本西廂記》（以下簡稱香雪居刊本）的「崔孃遺照」。王驥德曾追憶一段徐渭的往事：

往先生（按徐渭）居，與予僅隔一垣，就語無虛日。時口及崔傳，每舉新解，率出人意表，人有以刻本投者，亦往往隨興，偶疏數語上方，故本各不同，有彼此矛盾，不相印合者。余所見凡數本，惟徐公子爾兼本，較備而確。今爾兼沒不傳，世動稱先生注本，實多贗筆，且非全體也……。今先生逝矣，追憶往事，警歎猶溫，不勝有山陽之悵，並附以當一慨。²⁷

除徐渭之外，明代著名文人如李贄、湯顯祖皆有評點，李日華甚至改編《西廂記》，可見文人對《鶯鶯傳》的批閱熱忱，由上文「實多贗筆」的現象推知經文人批閱的《西廂記》，可為市場行銷創造賣點。香雪居刊本卷首的鶯鶯像〔圖一〕，右側有篆書「崔孃遺照」，左側有楷書「宋畫院待詔陳居中摹」。萬曆年間羅懋登《重校北西廂》，曾收錄元代文人張憲的〈題崔鶯鶯像〉，張憲由觀看的角度，在題詩上呈現畫面訊息，詩曰：

玉釵斜溜髻雲鬆，不是崔徽鏡裡容，顰蹙遠山增嫵媚，盼澄秋水鬪纖穠。
影移紅樹西廂月，聲掩朱門午夜鍾，猶似裁詩寄張珙，麗情嬌態萬千重。

28

作者將鶯鶯畫像與崔張西廂會面的容色一併聯想，並以此作為題詩的核心。首句寫髮飾型式的拂亂，次句以失意婦人崔徽為反例喻鶯鶯容貌洋溢春色，三句四句寫臉容，各為眉型與眼神的特寫。前四句表達了詩人觀看畫像的視線停佇之處：髻髮、容貌、眉宇、眼睛，五、六句則聯想到西廂幽情的神祕氣氛，末聯則以裁詩寄張，再度回到畫像給予觀者的視覺總體印象。

27 原文引自明徐渭〈和唐伯虎題崔氏真〉後編者按語。收入《新校注古本西廂記》附錄資料（同註5），卷六，頁三十五～三十六。

28 本詩引自《西廂會真傳》（此刻本為天啟年間刊刻，朱墨套印，現藏中央研究院傅斯年圖書館）首附畫像（闕）題詩，未標頁碼。另《暖紅室彙刻西廂記》第十一卷收錄此詩，詩後小字註云：「載顧玄緯會真記雜錄三 羅懋登重校北西廂」。

元代張憲看到的畫像是否即為陳居中摹本，不得而知。香雪居刊本的鶯鶯像（再參〔圖一〕），未呈現出張憲詩中洋溢的幽會氣氛。畫中人七分側像，身著唐代婦女高腰繡襦，襟口與袖緣有紋飾，髮上有鈿飾，髻上鳳釵旒蘇輕搖，雙手垂握腰下，這幅企圖表達閨秀靜謐氣質的畫像，可能係以《鶯鶯傳》為想像來源，符合文本中所描寫張生於鄭夫人謝宴時，首次見到的鶯鶯形容：「常服睟容，不加新飾，垂鬟接黛，雙臉銷紅而已。顏色艷異，光輝動人。」畫像要表現的，是張生侍坐於崔母身旁、隔著崔母覬觀的十七歲姑娘。

香雪居刊本「崔孃遺照」，後來為其他刊本所翻刻，如天啟年間閩刻閩評《西廂會真傳》的卷首畫像。²⁹還被收入啟、禎年間，閩振聲刊《千秋絕艷圖》卷首，並有題詩云：

翠鈿雲髻內家妝，嬌怯春風舞袖長。為說畫眉人不遠，莫將愁緒對兒郎。
修娥粉黛暗生香，淚照盈盈向海棠，倚到月斜花影散，一番春思斷人腸。

30

閩振聲觀看陳居中的畫像，提出「崔娘肖乎？不肖乎？」的質疑，但隨即拋開這個疑慮，刻錄名人手筆對畫像的感慨，「以見崔人艷質芳魂」。觀看繪像妝扮，遙想西廂故事，凝視畫中人，與千古名家對話，成為題畫者閩振聲的閱讀樂趣。從題詩者淚眼愁緒的想像來看，陳居中摹繪的「崔孃遺照」造型稍瘦是可以理解的。

（二）唐寅的「鶯鶯遺照」

晚於陳居中二百餘年的唐寅亦加入鶯鶯畫像的陣容，筆者所見唐寅名義摹像最為精刻者，當屬萬曆三十八年（1610）武林起鳳館刊王李合評《元本出相北西

29 《西廂會真傳》的版本，亦與《新校注古本》同，卷首插圖為陳居中摹，每齣亦有插畫。詳參蔣星煜〈「西廂記」插圖與作者雜錄〉（同註9），「錢叔寶與汝文淑」一節，頁196。

30 引自《西廂會真傳》（同註28），畫像題詩最末一則「閩振聲畫并跋」。

廂記》(以下簡稱起鳳館刊本)「鶯鶯遺照」〔圖二〕。³¹卷首繡像右上方有「鶯鶯遺照」小篆，左下角有「汪耕于田父倣唐六如之作」小楷作書。稍後天啟間金陵版《槃邁碩人增改訂本西廂記》、明黃嘉惠校刻《董解元西廂記》、³²明末崇禎年間存誠堂刊印《新刻魏仲雪先生批點西廂記》、清貫華堂刊《註釋第六才子書》等四種刊本的「鶯鶯遺像」，均翻刻自這個圖本，惟刻工各有精粗程度的不同〔圖三〕。

唐寅擅畫仕女圖，畫蹟流傳甚多，如〈孟蜀宮妓圖〉〔圖四〕，畫中宮女臉框、眉毛、髮髻、嘴型的描繪與起鳳館刊本「鶯鶯遺照」類似(再參〔圖二〕)，二者造型皆精緻華麗。「鶯鶯遺照」整體看來豐腴，與唐寅上引題詩「一捻腰肢底是瘦」有所出入，反而接近祝允明稱「微傷肥」者，有唐人遺緒，³³豐腴的造型應與畫家刻意突顯崔張為唐代故事有關。唐寅曾於四十二歲時(即正德六年，1511)，模「鶯鶯像圖」，並調寄〈過秦樓〉一闕題之。³⁴唐寅有〈題崔娘像〉詩，不知是否即為這幅繪像的題識？據西廂雜考資料顯示：「……(寅)少負雋才，性豪宕不羈，舉南畿鄉薦第一，坐事，充浙江省吏以廢。詩畫皆楚楚絕人，此手摹崔像而係之詩者，吳本刻置首簡，今伯虎集不載。」³⁵總之，唐寅曾經摹繪鶯鶯像並題詩，應該屬實。就造像豐腴、衣著富麗、抒情意涵等角度而言，「鶯鶯遺照」確實具有唐寅風格。然而香雪居刊本與起鳳館刊本的鶯鶯畫像存在著相同的問題，究竟有無陳居中、唐寅二位畫家的繪像母本呢？目前並無可信真蹟流傳提

31 明隆慶年間蘇州顧氏眾書齋刊顧玄緯編《西廂記雜錄》，一名《增補會真記》，亦刻有「鶯鶯遺艷」一圖，該幅整體造型類於起鳳館刊本繪像，但左右方向正好相反，紋飾粗簡不精，署款「吳趨唐寅摹」，屬粗糙的刻本。此刊本收藏於北京國家圖書館，臺灣未見，據《古本戲曲版畫圖錄》稱該刊本目前僅存附錄，並附刻鶯鶯畫像二禎，一即為上述圖樣，另一則是陳居中摹刻圖樣。《西廂記雜錄》刊於隆慶年間，較武林起鳳館刊本早了約三十餘年，其所收錄的「鶯鶯遺艷」可能係較早以唐寅繪像為底的刊本，唯刻工不精，以致流傳不廣。

32 參見蔣星煜〈明刊《西廂記》插圖與作者雜錄〉(同註9)，「唐伯虎與汪耕」一節，頁194-196。

33 唐代著名仕女畫如張萱〈搗練圖〉、周昉〈簪花仕女圖〉、〈揮扇仕女圖〉等，畫中宮女普遍皆為豐腴典麗的造型，呈現著唐代特有的女性審美觀。

34 詳見江兆申編「唐寅年譜」(江按：以溫肇桐所訂《唐伯虎先生年表》為依據)，收於氏著《關於唐寅的研究》(臺北：國立故宮博物院，1987年)，頁129-144。

35 關於唐寅〈題崔娘詩〉與本段文字，詳見《新校注古本西廂記》(同註5)附錄雜考資料，〈明唐寅題崔娘像〉及後附編者按語，頁三十四~三十五。

供證明，學者傾向於解釋為後人偽託。³⁶

唐寅長於表現抒情意味的女像，「遺照」中的半身像著素袍外罩錦衫與腰間佩飾，富麗呈現一位相國府中含蓄的閨秀。畫家如此為鶯鶯造型，似乎要表現《西廂記》文本中佛殿初遇，張生一見鍾情的印象：「宜嗔宜喜春風面，偏宜貼翠花鈿」、「只見他宮樣眉兒新月偃，斜侵入鬢雲邊」這樣「千般袅娜，萬般旖旎」（一本／一折／頁 7）³⁷的姿態。鶯鶯臉為七分右側，鬢型整麗，左耳戴璫，留白的瓜子臉框中，鑲上細眉細眼小口，正如法事道場上，張生再度肆無忌憚所觀看的鶯鶯：「恰便似檀口點櫻桃，粉鼻兒倚瓊瑤，淡白梨花面。」（一本／四折／頁 39）柳眉如彎月，擺在圓臉上，亦可與文本「眉黛青顰、蓮臉生春」（二本／一折／頁 46）的描寫相呼應。清代畫論家蔣驥與沈宗騫皆曾論及肖像畫家必需力求刻繪人物整體的神情，³⁸唐寅繪鶯鶯的身姿，則是蔣、沈兩位畫論家企圖表現神情的一個明顯例子。右手支頰，滑落袖口的手腕掛有環釧，左手垂袖輕扶右肘，支頰扶肘的微動身姿，是畫家表現鶯鶯「蘭閨久寂寞，無事度芳春」（一本／三折／頁 32）那已然動情若有所思的神態，亦傳達著鶯鶯自遇見張生後，「神魂蕩漾，情思不快」，充滿離人傷感與暮春惱人的情思。（二本／一折／頁 46-47）唐寅題句：「九迴腸斷向誰陳，西廂待月人何在，秋水茫茫愁殺人」，成功將戲曲女角崔

36 即使陳居中曾繪製文姬歸漢圖，圖中瘦削的蔡文姬造形亦不足以證明畫風上的關聯等同於陳居中曾經繪摹鶯鶯像，除陶宗儀的傳聞紀錄外，再無其他資料可資證明。故筆者以為宋人陳居中的鶯鶯畫像，傳說的成分居多，香雪居刊本為明人偽託的可能性很高。起鳳館刊本汪耕倣繪的鶯鶯遺照，其豐腴造型頗符合唐寅畫風，即使如此，亦不能推測汪耕此圖與唐寅摹繪的關聯性。許文美亦認為香雪居刊本的「崔孃遺照」以風格論，應係明代畫家所繪，起鳳館刊本的畫像則結合了唐寅與仇英的仕女畫風而來。詳見許文美著〈深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象〉，收入《故宮學術季刊》第 18 期第 3 卷，頁 151。

37 本文下引《西廂記》段落原文，悉根據王季思校注《王實甫西廂記》（同註 5）而來，為免落註繁瑣蕪雜，僅在引文後，以夾註呈現本次／折次／頁數，不再另註。

38 蔣驥《傳神祕要》「神情」條曰：「神在兩目，情在笑容。」收入《美術叢書》（台北：藝文印書館，1975 年 11 月初版）第九冊，頁 35。另沈宗騫《芥舟學畫編》曾討論取神的方法：「觀人之神，如飛鳥之過目，其去愈速，其神愈全，瞥見之時乃全而真，作者能以數筆勾出，脫手而神活現」，顯示人物畫捕捉神情的重要性。沈文引自俞劍華編著《中國畫論類編》（上）（台北：華正書局，1984 年），頁 513。

鶯鶯轉譯為表現力強的一幅畫像，這個圖面的呈現，置於卷首為《西廂記》作最有力的導讀。

（三）陳洪綬的鶯鶯像

唐寅後又一百多年，著名畫家陳洪綬亦為《西廂記》繪製各種插圖，陳洪綬狂放怪誕的「變形主義」畫風，與其坎坷乖舛的生命歷程相結合，孤傲狂強的畫一如其人，象徵著明末清初失意文人的典型。³⁹陳洪綬大多畫作對文學性、歷史寓涵以及其他聯想的依賴程度，較山水、花卉來得多。儘管如此，陳洪綬卻有能力為其筆下形象，賦予細膩、引人共鳴及具複雜內涵的表現力。⁴⁰

陳洪綬飽含文學與歷史寓意的人物畫，傳達深刻複雜的內涵，在以線條為主的版畫插圖上亦表露無遺。陳洪綬繪有兩幅「鶯鶯像」，神情描繪甚具企圖。其一為明崇禎四年（1631）山陰延閣李正謨刊本〔鶯鶯像〕〔圖五〕，女像臉部七分微側，頭部略低傾斜 30 度，臉框線條勾勒出豐腴的面容，面向左而身向右，使腰部呈現強烈扭轉的張力，帶出一個回眸之姿。輕舉於胸前的左手纖指捏弄衣帶，垂放的右手反握團扇。畫家透過微露酥胸、回首顧盼、神情搖蕩、彷彿醉酒的動態身姿設計，表現出女性的豪放性感。據稱這幅造像是陳洪綬艷情經驗的投

39 陳洪綬為明末多產量畫家，由於其職業畫家傳統，當時藝術評論家不甚推崇，然其藝術成就甚受現代藝術史學者讚許，美國知名藝術史家高居翰，有兩部極具份量的著作，均曾大篇幅探討陳洪綬的繪畫風格，一為《山外山——晚明繪畫》（臺北：石頭出版社，1997年），第七章第五節「陳洪綬及其人物畫」，頁 306-338。另一部為《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北：石頭出版社，1994年），第四章「陳洪綬：人像寫照及其他」，頁 147-192。此外，國立故宮博物院於 1977 年舉辦一場「晚明變形主義」畫展，亦將陳洪綬的畫風歸入，詳參胡賽蘭編《晚明變形主義畫家作品展》（臺北：國立故宮博物院，1977年）。大陸地區吳敢輯校《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，1994年），書中附有對陳洪綬生平詩文畫風的簡說。臺灣學者許文美則專研陳洪綬的版畫作品，著有學位論文《陳洪綬繪『張深之正北西廂祕本』版畫研究》（同註 2）。陳洪綬生平與畫風，學者均已作了相當深入的研究，筆者不擬於此贅筆。

40 關於人物畫的傳統評價與陳洪綬的繪畫表現與價值重估，詳參高居翰〈十七世紀中國繪畫中的價值〉，收入《悅目——中國晚期書畫》（圖版篇）（台北：石頭出版社，2001年），緒論部份，頁 26-39。

射，畫家以其心儀的一名歌妓為藍圖所繪成。⁴¹

崇禎十二年（1639）項南洲刻《張深之先生正北西廂記祕本》（以下簡稱項南洲刻本），卷首冠有「雙文小像」〔圖六〕，亦為陳洪綬繪，較李正謨本晚了八年。二張畫像的畫面訴求迥然不同，一為奔放，一為含蓄，是畫家對同一角色的不同詮釋，本圖筆法的精緻度更勝一籌。陳洪綬早年刻意以工匠般的精湛技藝，在紙墨素材的白描畫上力求精緻，後來雖改以重墨彩的大幅絹本為主，然花俏精巧的風格形式更趨近職業畫傳統。⁴²鴛鴦的髮髻簪飾與衣裳繡紋，便充分展現畫風精緻的特色。此刊本的鴛鴦畫像，華麗的裝束近於唐寅的繪像，透過傾斜的頭部、緊斂的身形等表現，陳洪綬將畫中人框設在一個簡潔的空間裡，使她看起來宛如一幅寂靜的景觀，靜態的展示與被觀看。

《西廂記》當鴛鴦引紅娘拈著花枝出現之後，文本中一連串「觀看」的細節緊密鋪敘：「可喜娘的龐兒」、「香肩」、「翠花鈿」、「宮樣眉」、「鬢雲邊」、「解舞腰肢」、「一對小腳兒」（一本／一折／頁 7-8），對鴛鴦全面覬覦的情節，由張生與寺僧法聰二人以品評的視線相互補充。而鴛鴦僅在佛殿初遇臨去前，一句「且回顧覷未下」（一本／一折／頁 8），交待了她與張生瞬間的照面，此外劇中罕見二人四目相接的場景。陳洪綬鴛鴦像意在轉譯文本中男主角（隱含的讀者）／女主角（畫中人）的視線意涵：鴛鴦端莊地轉離正視的目光，下垂而迴避的眼神塑成一個高雅而服從的理想典型，「她」被鎖定在男性的凝視範圍內。陳洪綬有一幅妝奩冊頁〔圖七〕，畫中擺置一朵花、一面鏡鈕結有旒蘇的蓮花形鏡子、一支花形的髮髻、以及一枚雲中兔形的戒指，畫面呈現梳妝臺零星陳列的女性貼身物件，傳遞微妙的色情含意。陳洪綬擅長在畫幅框限中，曲盡陰柔氣質。這幅鴛鴦畫像左上角題字、右下角戳印，為紀錄性的肖像模式加工處理為藝術性裝飾品，如同這幅妝奩冊頁的畫面氣氛，鴛鴦被擺置在一個陰性氣質化的框架中，成為一

41 許文美推測第一幅鴛鴦像豪放挑逗的造型，可能是將自己與歌妓化身為《西廂記》中的才子佳人，鴛鴦據研判應係洪綬所戀慕的一名歌妓陳瓊，該幅畫像可視為個人艷情經驗的投射。詳細論述，請參見許文美著《陳洪綬〈張深之正北西廂祕本〉版畫研究》（同註 2），頁 82-83。以及許文美著《深情鬱悶的女性——論陳洪綬《張深之正北西廂祕本》版畫中的仕女形象》（同註 36），頁 149。筆者本節關於陳洪綬的兩幅鴛鴦畫像，尤其是下文項南洲刻本的畫風討論，重要觀點悉得自許先生大作，特此致謝。

42 關於陳洪綬職業傳統畫風，詳參高居翰「陳洪綬及其人物畫」一文，同註 39，頁 307-308。

幅寂靜的景觀。

項南洲刻本鶯鶯像（再參〔圖六〕），半身七分側面，頭部左向傾斜 30 度，插有玉釵的斜髻延展了這個視覺效果，對照文本，正是「斜軀玉斜橫，髻偏雲亂挽」（三本／二折／頁 103），鳳眼低眉垂視，略作蹙眉狀：「春恨壓眉尖」（三本／楔子／頁 94）。回顧西廂文本，崔鶯鶯自佛殿女與張生邂逅後，已經動情，之後內在情思動輒為外在景物所牽繫：「落紅成陣，風飄萬點正愁人。池塘夢曉，闌檻辭春；蝶粉輕沾飛絮雪，燕泥香惹落花塵；繫春心情短柳絲長，隔花陰人遠天涯近」（二本／一折／頁 47），不免傷感，以致於「登臨又不快，閒行又悶，每日價情思睡昏昏」（同上）。兩人情感發展受到老夫人的阻隔，相思與絕望將男女主角二人變成情傷的癡心人。儘管張生草橋夜夢鶯鶯，歎言：「舊恨連絲，新愁鬱結；別恨離愁，滿肺腑難淘瀉」（四本／四折／頁 161），而陳洪綬在插圖中不繪製張生的癡絕肖像，著力刻寫文本中女主角情傷抑鬱的鶯鶯形象：「淋漓襟袖啼紅淚」、「未飲心先醉，眼中流血，心內成灰」、「閣不住淚眼愁眉」（四本／三折／頁 153-154）。

四、明代愁鬱幽邃的鶯鶯氣質

（一）「遺照」的圖像語彙

清人丁皋《寫真祕訣》提出衣飾襯景的人物表現法，謂之「衣冠補景」；人物姿勢與面向角度的表現法，謂之「旁背俯仰」。⁴³版刻肖像畫，可以線條細細勾劃人物的眼睛，以人物臉部角度、視線方向、衣著裝束、身體姿勢、輪廓線描作為表達人物情態的構圖元素，明代幾種著名的鶯鶯畫像刻本，分別表達畫家的角色理解，在空曠留白的背景下，以「衣冠補景」、「旁背俯仰」的寫真手法再現鶯鶯。

西廂刊本內頁的插圖，大抵以熱鬧的趣味傳達崔張愛戀的劇本細節，而單獨呈現的鶯鶯畫像則富含抒情意味，畫家繪製這兩類圖稿時的訴求顯然不同。讀者

43 參見清丁皋《寫真祕訣》，引自俞劍華編著《中國畫論類編》（上）（同註 38），「衣冠補景」篇，頁 563、「旁背俯仰」篇，頁 558。

面對一幅女性畫像，可能具有的思維如何？是否有個別真人可供對照？或某種類型化人物的塑造？與傳統仕女畫之間增減擺盪因素為何？人物是否具有象徵意義？觀者對於女性畫像儘管可以進行畫史角度的理性判讀，亦可天馬行空地綺麗臆想，然繪畫的符號形式如圖象、題字，則具有約束想像的力量。題名陳居中與唐寅的摹本，右上角皆有「鴛鴦遺照」的字樣，對讀者具有定向思考的指引作用，一代佳艷的鴛鴦，以「遺照」面世，濃厚意味著斯人已逝，徒留追憶與憾恨。「文字」與「圖像」在畫幅中並置，形成微妙的關係，二者彼此詮釋補充。女子畫像（圖）與「鴛鴦遺照」（字）透過畫面模塑讀者的觀覽流程，使讀者經由視覺引發了定向思惟。

以繪像的觀看角度而言，徐渭〈和唐伯虎題崔氏真〉詩曰：

彷彿相逢待月身，不知今夕是何辰，行雲總作當年散，胡粉空傳半面春，
嫁後形容難不老，畫中臨榻也應陳，虎頭亦是登徒子，特取妖嬌動世人。
44

後代讀者徐渭端詳著那位消逝於歷史中的畫中女子，女性美貌最嚴酷的考驗，莫過於時間因素：「行雲總作當年散」、「嫁後形容難不老」，幸賴一名畫藝高超的風流畫家，將其美貌存留下來。史槃〈題唐伯虎所畫鴛鴦圖次韻〉詩曰：

自是河中窈窕身，含愁猶帶怨參沉，月臨鏡底應同美，花到釵頭也讓春。
號國丹青空有願，洛神詞賦謾誇陳，容光一段渾如昨，豈似羞郎憔悴人。
45

史槃看著艷影映射的畫中人身段窈窕而含愁帶怨，體認到畫家的侷限：儘管高才有願卻僅能捕捉一段昨日容光。徐渭亦在詩中傳達著遺恨，非鴛鴦的愁怨，乃讀者對無情時間流逝的憾恨：「不知今夕是何辰，行雲總作當年散，胡粉空傳

44 徐渭此詩後附有按語曰：「……此詩和伯虎題崔像，蓋先生最喜伯虎栲栳量金之句。一日過先生柿葉堂，先生朗誦和篇，因命余並次，余勉呈一首，先生謬加賞借……。」載王驥德《新校注古本西廂記》（同註5）雜考資料，頁三十五～三十六。

45 史槃〈題唐伯虎所畫鴛鴦圖次韻〉一詩，引錄自《暖紅室彙刻西廂記》（同註28），詩後有小字註云：「載徐渭訂正北西廂」。

半面春。」徐史二人觀畫不約而同地受到時間的衝擊，春面紅顏隨如行雲消散，徒賴風流才子為她繪下嬌容「遺」留人間：「虎頭亦是登徒子，特取妖嬌動世人。」隔代紅顏的感傷，引發讀者觀看畫像時滋生愁鬱懷想，史徐二人的觀畫解讀，扣緊了「鶯鶯『遺』照」的思惟。

（二）凝睇怨絕的畫像

董、王西廂均將唐人鶯鶯故事由悲劇訓斥轉成喜劇結尾，符合庶眾的心理需求。但是對一位文人讀者來說，既領受「鶯鶯遺照」中符號（文字）為圖像定下的憾恨思維，又閱讀西廂文本的喜劇結局，二者的悲喜差異，無可避免地造成作品理解上的斷裂。愁鬱幽邃的感動多來自文人，而團圓結局則符合庶民大眾觀戲的心理期待。陳洪綬既為西廂喜劇繪製插圖，卻在鶯鶯畫像上反其道而行，負載悲劇氣氛。由版面上看，刻者將「鶯鶯遺照」四字改作「雙文小像」，似乎透過圖面「遺」字符號的刪除，淡去遺恨的閱讀空間。然陳洪綬的女像形塑則穿越題字，直接在畫面圖像上引發憾恨的觀想，前述徐渭、史槃二人的「遺照」思維，依然瀰漫在張本西廂的鶯鶯繪像中，畫面本身的訴求已越過文字的力道，成為讀者注視的焦點。

陳居中（香雪居刊本）、唐寅（起鳳館刊本）的「遺照」意蘊，有待陳洪綬（項南洲刻本）的繪像內涵來擴充。洪綬此圖有意避離喜劇結尾，更像刻意回溯元稹的《鶯鶯傳》，不僅再現了張生邂逅鶯鶯的印象：「凝睇怨絕（深情憂鬱的面容），若不勝其體（消瘦緊束的身形）」（《鶯鶯傳》），陳洪綬還將唐寅繪鶯鶯扶肘的左手，改為握執玉環。考鶯鶯握執玉環的動作，為《西廂記》文本所無，《鶯鶯傳》中卻是重要情節。⁴⁶張生離濟州至京赴考後，曾貽書於崔，鶯鶯覆信感謝張生贈禮曰：「惠花勝一合，口脂五寸，致耀首膏脣之飾，雖荷殊恩，誰復為容？覩物增懷，但積悲歎耳。」並希望張生在長安行樂地不忘幽微，藉著去函丹誠表白對情感的執著。鶯鶯回報的贈禮中即有玉環一枚，她說：「玉環一枚，是兒嬰年所弄，寄充君子下體所佩。玉取其堅潤不渝，環取其終始不絕。……此數物不

46 陳洪綬以玉環一物作為回歸《鶯鶯傳》的圖面符號，以塑造鶯鶯凝睇怨絕的形象。筆者此一觀點乃受許文美論文的啟發，詳參氏著〈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〉（同註36），頁143。

足見珍。意者欲君子如玉之真，弊志如環不解……，因物達情，永以為好耳。」傳中插入此一托物寄意的情節，以玉之堅潤不渝、環之終始不絕，象徵鶯鶯深情執著的心意。

陳洪綬透過畫像將《鶯鶯傳》這個敘事片段移入《西廂記》，藉著張生負情形象的對照，突顯鶯鶯摯情愁鬱的理想形象。張本西廂「像六」插圖，陳洪綬忠於文本，描繪五本二折琴童喜訊報捷的劇情，鶯鶯回書並致贈六物以表意：汗衫一領、裹肚一條、襪兒一雙、瑤琴一張、玉簪一枚、斑管一枝。陳洪綬不以此戲劇單元作為構繪畫像的來源，反而大費周章回到《鶯鶯傳》，揚棄《西廂記》走筆至此一個已然到來的喜劇結尾，心繫傳中女主角遇人不淑而深情執著的幽幽情思，傳達著強烈的傾訴意味。

陳洪綬有意繪出為情神傷、憂鬱寡歡的女性形象，鶯鶯右手藏於袖中，平舉回俛胸前，腕間戴釧的左手握執一枚玉環，輕舉略高於右手，身上的繡帶披帛由削肩環垂於兩臂間。畫家採取斜側的頭部取角、低眉垂視的眼神，以雙手含胸、沒有揚起的衣帶使身體緊縮如束（再參〔圖六〕）。陳洪綬的畫像如實傳達了西廂作者在愛戀過程中的鶯鶯心緒：「慙慙瘦損，早是傷神，那值殘春。羅衣寬褪，能消幾度黃昏？風裊篆煙不捲簾，雨打梨花深閉門；無語凭欄干，目斷行雲」（二本／一折／頁 46），文本透過景物的襯托，細緻鋪寫一位神傷消瘦的女性。在長亭與張生別離後的半年內，鶯鶯在家「神思不快，妝鏡懶抬，腰肢瘦損，茜裙寬褪。」（五本／一折／頁 165），愈發形消減瘦：「裙染榴花，睡損胭脂皺；紐結丁香，掩過芙蓉扣；綫脫珍珠，淚溼香羅袖。」（五本／一折／頁 166）陳洪綬將鶯鶯塑成一位憂靜神傷而瘦削的女子：面容因相思而苦、身形清減而消瘦，正是「楊柳眉顰，人比黃花瘦」（同上）。

（三）文學女子憂鬱寡歡

除了鶯鶯畫像之外，孟稱舜《節義鴛鴦冢嬌紅記》崇禎刊本，陳洪綬所繪「嬌娘像」幾乎就是鶯鶯的翻版。⁴⁷除了鶯鶯、嬌紅畫像外，另如《燕子箋》的酈飛

47 陳洪綬為《節義鴛鴦冢嬌紅記》繪製四幅嬌娘像刊於卷首，造形皆為典型陳氏風格。女像姿態含蓄，有的髮簪突出成流線型，身形一逕瘦長。傾斜的頭部、纖體垂肩垂手、行進間的裙擺拖曳，組成一個類「倒 S 形」姿勢，透過步搖、腰飾、衣袖、裙襞、竿塵等物的搖動，暗

雲、畫蹟「縹香」，陳洪綬皆以個人風格塑造了特殊的女性風姿，力求表達女主角沈鬱的內在性格。⁴⁸

愁情鬱結的女性再現，是晚明時期文藝家對文學女子的一體認知，陳洪綬的鶯鶯像絕非孤證。在湯顯祖《牡丹亭》中，杜麗娘遊園忽慕春情，發出千古絕唱：「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。」⁴⁹孟稱舜《嬌紅記》中的嬌娘唱云：「細雨紛紛潤綠苔，春風催却牡丹開，為憐花信匆匆去，斜倚欄杆淚滿腮」，詠花後嘆曰：「覩惜花軒外，牡丹又早開，也春色三分，能幾時乎？我想花容易老，人同朝露，使我對之，可勝惆悵。」⁵⁰麗娘、嬌紅兩位文學女角被描繪成具有內在思維的女性，有感於自然萬物的變遷，抒發女性生命疾逝的哀歎。

有一闕鶯鶯畫像的題詞〈沁園春〉，亦頗能表達出女性生命流逝的感傷。作者發揮詞格纏綿的特色，塑造一個由畫上走下來的美人：「金蟬委蛻，鬢雲綠淺，翠蛾出繭，眉黛香濃」的芳姿，作者以癡情口吻對畫中人說道：「驀地相逢，悄不似當年憔悴容」，並對畫中人癡迷：「一見魂消，再看斷腸」，後來才認清這是畫工的傑作：「方信春情屬畫工」。詞人將畫中女子放入時間之流，立即滋生感傷：「千年逝水流雲散」，以水流雲散、飄零無著的意識對鶯鶯發出千古之歎。⁵¹飄

示欲行又止的輕移步履，突破女子立姿帶來的肢體停滯感。詳見拙著〈寫真：女性魅影與自我再現〉一文，收入《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（同註12），頁339-340。

48 陳洪綬被稱為變形主義畫家，其人物造像雖來自傳統優雅的形式，卻經過誇大手法穿透圖畫營造的效果，暗含了嘲諷的意味。詳參楊新、班宗華等人合著《中國繪畫三千年》（台北：聯經出版社，1999年），高居翰撰「元代」部，頁183。又可另參《晚明變形主義畫家作品展》（同註39），附〈明末畫家變形觀念之興起〉一文。陳洪綬高古異俗的繪畫能力，創造出誇張而變形的嶄新面貌，亦將仕女畫帶入主觀表現意欲的天地，《縹香》為其妾胡淨鬢的畫像，造型獨造，衣紋屈曲縈迴，女子削肩，身形狹長。詳參《仕女畫之美》（台北：國立故宮博物院，1998年），圖版24。

49 參見《牡丹亭》第十齣「驚夢」【皂羅袍】。

50 孟稱舜《節義鶯鶯塚嬌紅記》（收入《全明傳奇》，第102冊，臺北：天一出版社印行），第六齣題花，頁十九。

51 〈沁園春〉畫像題詞全文曰：「楚楚芳姿是誰人，扶上徽娘卷中。恰金蟬委蛻，鬢雲綠淺，翠蛾出繭，眉黛香濃。待月應真，迎風也似算，只欠牆花一樹紅，千年逝水流雲散，僧舍蒲東。而今驀地相逢，悄不似當年憔悴容，正章臺春雨，思楊柳、蜀江秋露，初蕊芙蓉，一見魂消，

零的感傷正是晚明對女性生命的重新認識，真實世界裡憂鬱寡歡的女性甚多。如文學才女小青多舛薄命、《牡丹亭》讀者內江女子因慕才而求為湯顯祖才子婦，卻因理想破滅，終至沈淪；揚州金鳳鈿亦因等待才子的希望落空而殞命，甚至名旦商小伶演《牡丹亭》，戲未散場而氣絕於舞臺。⁵²湯顯祖、孟稱舜、陳洪綬等文人為情傷鬱的女性塑造，文學／圖像意涵確實觸動了當時女性文化與生命的重新認知。

香雪居刊本陳居中的「鶯鶯遺照」、起鳳館刊本唐寅的「崔孃遺照」，題字與抒情意涵雙向傳達，其凝睇怨絕的女性氣質，再透過陳洪綬藝術手法進一步擴大與深化。《西廂記》的鶯鶯有「遺照」，《紅梨記》刊本亦有一幅「素孃遺照」，明末的戲曲女像顯現了「淒美而哀」的文化氣氛，亡國之傷與薄命紅顏二者意識相結合，表達了文人的往日情懷與繁華生活的追憶。⁵³無論是畫像上那眉目低垂、薄命削瘦的身形，或是畫面上的題字，畫家要讀者產生歎惋的觀看心理，「遺照」的成像概念於焉形成。陳居中、唐寅摹刻的「鶯鶯遺照」，清晰透露憾恨的圖像語彙，轉譯為陳洪綬女像圖面上綿密織縫、情摯幽邃的悲劇氣氛。《西廂記》在清初被禁，「鶯鶯遺照」遂成為深具晚明時代氣息的女性形象。

（四）《西廂記》改編的悲劇意識

「遺照」題字生發的繪像概念，陳洪綬內在思維的女角再現，此二者置於時代不安的氛圍下，使得明代後期的鶯鶯畫像引發悲憐的女性意識。陳洪綬尋繹鶯鶯畫像手執玉環的造型時，擺脫《西廂記》美滿姻緣的團圓喜劇感，帶領讀者重溫元稹筆下始亂終棄的悲傷氛圍。陳洪綬以變異的畫像重新詮釋古典唐代的傳奇

再看斷腸，方信春情屬畫工，元才子豔詞嬌傳，空費雕蟲。」引錄自《暖紅室彙刻西廂記》（同註 28）第 12 卷，小字註引「載顧玄緯會真記雜錄卷三 羅懋登重校北西廂卷三」。

52 明末清初《牡丹亭》的女性讀者多為情鬱寡歡的性格，相關論述，詳參毛文芳著〈寫真：女性魅影與自我再現〉「《牡丹亭》的閨閣解人」一節，收入《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（同註 12），頁 345-350。

53 王正華由陳洪綬人物畫中物品與感官圖面的呈現，詮釋晚明江南文化的現象，一個深具啟發的物質性觀點探索，詳參王著〈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》第十期（2002 年 12 月），頁 11-17。

人物，對《鶯鶯傳》的記憶重塑，出於悲劇性的詮釋抉擇，與明代西廂改作者的意識頗能不謀而合。王實甫在人物刻劃、角色配置、情節發展、命運遭遇、結局安排等方面，似乎已不再能滿足西廂讀者的閱讀心理，明清時期諸多西廂改編劇，正意味著閱讀觀點的轉換。

以萬曆年間卓人月改作《新西廂》為例，此劇雖已散失，但作者自序宛如一篇古典戲曲悲劇論的宣示，文曰：

天下歡之日短而悲之日長，生之日短而死之日長，此定局也；且也歡必居悲前，死必在生後。今演劇者，必始于窮愁泣別，而終于團樂宴笑，似乎悲極得歡，而歡後更無悲也；死中得生，而生後更無死也。豈不大謬耶！夫劇以風世，風莫大乎使人超然于悲歡而泊然于生死。生與歡，天之所以鳩人也；悲與死，天之所以玉人也。第如世之所演，當悲而猶不忘歡，處死而猶不忘生，是悲與死亦不足以玉人矣，又何風焉？

作者由生死悲歡的人生真相展開論述，認為死與悲乃人在世上的終局，且有啟示意義；生歡為了鳩人，死悲為了玉人。戲劇既然反映人生，就應該努力在劇情上教化大眾，使人能超然於悲歡生死之外。若用「風」的標準來衡量，劇作與搬演根本嚴重謬反人生定律，當悲而不忘歡，處死猶不忘生，歡後無悲，生後而無死。這將如何風人？文章繼續以這個觀點評論當時的戲劇作品：

崔鶯鶯之事以悲終，霍小玉之事以死終，小說中如此者不可勝計。乃何以王實甫、湯若士之慧業而猶不能脫傳奇之窠臼耶？余讀其傳而慨然動世外之想，讀其劇而靡焉興俗內之懷，其為風與否，可知也。

看來卓人月以兩個例子來說明小說較符合人生終於死悲的真諦，《鶯鶯傳》、《霍小玉傳》均由死悲而讓人有世外之想，遺憾的是，由傳所改編的《西廂記》與《紫釵記》等劇作卻因生歡而興俗內之懷，不能守住死悲玉人的真諦，遠離人生真相：

《紫釵記》猶與傳合，其不合者止復蘇一段耳；然猶存其意。《西廂》全

不合傳，若王實甫所作，猶存其意；至關漢卿續之，則本意全失矣。

所以他要創作一部符合自己理想需求的劇作，以扭轉並彌補《西廂》不能風人之失：

余所以更作《新西廂》也，段落悉本《會真》，而合之以崔、鄭墓碣，又旁證之以微之年譜。不敢與董、王、陸、李諸家爭衡，亦不敢蹈襲諸家片字。言之者無飾，聞之者足以嘆息。蓋崔之自言曰：「始亂之，終棄之，固其宜也。」而元之自言曰：「天之尤物，不妖其身，必妖于人。」合二語可以蔽斯傳矣。因其意而不失，則余之所為風也。⁵⁴

《西廂記》之所以不符合卓人月認為的人生真諦，在於其全不合《鶯鶯傳》，因此最有效而直接的改作，就是返回《鶯鶯傳》，特別針對鶯鶯被誣為天之尤物而遭始亂終棄的命運，著意續之，以達風人的目的。

卓人月以為元代《西廂記》的團圓結局是悖離人生的喜劇，全不合傳奇原作的悲劇意蘊。卓人月與陳洪綬二人的創作意識不約而同地回溯《鶯鶯傳》，釀造悲劇氣氛。同卓人月的想法者並不少，碧蕉軒主人的《不了緣》，根據《鶯鶯傳》的後段原文加以發揮，實際情節乃承西廂第四折而來。由悲劇感繼續擴充，其中「雙文恩斷」、「君瑞情痴」等節目，表現了張生由癡情、執著到省覺，進一步皈依的過程。《不了緣》的主旨還由悲感提昇為宗教上的啟悟：「空留殘破西廂」，希望讀者能升起由色悟空的心靈淨化過程。⁵⁵由色悟空擴展了悲劇意涵，賦予西廂故事悵然感傷的況味，將悲劇性推向人生如夢的感悟。

五、清代端莊秉禮的鶯鶯魅力

（一）唐寅傳奇

54 卓人月〈新西廂自序〉一文，轉引自林宗毅《西廂記二論》（同註2），頁86-87。關於卓人月該本的悲劇性探討，詳見頁133註43條。

55 碧蕉軒主人《不了緣》，參見同註54，頁89-91。

清代西廂故事的傳說改編，在褪去悲劇氣氛的意識上，可見出與明代西廂故事理解上的差異。以唐寅繪像為例，萬曆起鳳館刊本的鶯鶯畫像表現力強，畫中人側身若有所思，對照唐寅題詩：「九迴腸斷向誰陳，秋水茫茫愁殺人」，詩、畫二者的傷春離情一致。徐渭的和詩對女子生命時間流逝的慨歎：「行雲總作當年散」，亦娓娓傳達了遺恨。

明代唐寅繪像滋生的這股悲涼意蘊，到了清代則步上了返回禮教的道路，鶯鶯形象附會唐寅風流，使西廂故事產生了戲謔式的變貌。清初《吳山三婦評本第六才子書》卷首名單，唐寅列為明代校刻者之一，明清之際，有人寫了二十篇以西廂記為題材的八股文，清刊本將這些八股文的作者署名為唐寅。⁵⁶這些訛傳或偽托，皆與唐寅曾經繪製鶯鶯畫像的風流傳聞有關。

擺脫明代悲劇氣氛的改編意識中，唐才子為崔佳人繪像的美麗傳說、以及徐渭的和詩給了清人靈感，成為後世讀者亂點鴛鴦譜的依據，作家逕將唐寅寫入西廂故事裡，發展一樁全新的崔唐愛情事件。清代嘉慶心鐵道人、和松居士合編一部說唱集：《何必西廂》，唐寅變成男主角，與鶯鶯配對為才子佳人，徐渭則是唐寅的朋友。唐、崔、徐三人的並置設計，顯然緣於編者未曾忘懷的一幅畫像，崔唐二人相識後，鶯鶯對這幅寫真畫像發表心得：

閨中模仿公然肖，真贗難分惑後人，我不如他香馥馥，自圖郎貌有精神。
57

鶯鶯不僅來到畫像面前，為自己的寫真題詩，竟對畫中的自己吃醋了起來。編者由畫像出發，抽去原始文本中的男主角張生，並錯置時空，唐寅由後代追摹遙想的人物畫家，變成眼前近距離的寫照高手，「鶯鶯遺照」轉身一變成了「閨中寫真」，那傷春離情的悲涼感已消失無踪，「風流才子」為「千古絕艷」繪像的傳奇，跨越歷史、褪去悲氛，使後世讀者產生無限的遐思。

56 唐寅名列《吳山三婦》校注名單、以西廂記為題的八股文作者，這些訛傳與假冒，詳見蔣星煜〈明刊《西廂記》插圖與作者雜錄〉（同註9），「唐伯虎與汪耕」一節，頁195。

57 心鐵道人、和松居士編《何必西廂》，為清嘉慶庚申五年武桂堂刊本，現藏中研院傅斯年圖書館，經張琬琳同學悉心蒐尋，部份抄錄，筆者始得知此本，謹此致謝。

（二）金批西廂與道德回歸意涵

《西廂記》在清代一度被禁，學者多斥為淫書，以官方力量抑制流傳，或以因果報應說來愚民。⁵⁸金聖歎評點之《第六才子書》雖依循明人由色悟空的思維，將西廂閱讀全齣止於「驚夢」，結局歸於「人生如夢」。但金氏更明顯的改動意圖，在使王實甫筆下摯情的鴛鴦，轉為符合相府千金秉禮的身分，金批西廂代表有清一代的閱讀視野。秦之鑑〈翻西廂〉要「為崔鄭洗垢，為世道持風化」，翻轉反禮教主題，以回歸道德，亦重塑了一位德禮兼備的崔鴛鴦。⁵⁹

乾隆年間張錦《新西廂記》對原作崔張淫蕩行為頗不滿，站在禮教的角度上罪斥鴛鴦淫奔，認為：「凡記兒女之事也，必於世道人心有關焉，而後可以傳之久遠也。」其改作主旨要「為世道人心救」。⁶⁰成錫田〈序新西廂記〉一文，則以極長篇幅討論傳奇之災與梨園之害：

夫男女之欲，……小則蕩檢踰閑，私奔苟合；大則瀆倫犯義，伐性傷生。……天下男女之少年短折者，不可勝紀，謂非寫淫詞演戲者害之耶？

當時確有一批人對戲曲的創作與搬演有很大的敵意，因此在改作時，儘力避免男女私事描繪，寫作動機更建立在遏淫善俗，補救誨淫。⁶¹

這些文人不純然為個人美學因素而改作，應將之視為一股回歸禮教、道德重整的風潮。清初沈謙《美唐風》自序文曰：

……歌館劇場，時時演作，浪兒佚婦，侈為美談。雖採蘭贈藥之風不始於是，而此書之宣導，蓋亦侈焉。故李唐之風，至今未得泯。頃因多暇，反

58 清王宏曰：「佛家言拔舌地獄，果有之，則王實甫、關漢卿固當不免。」另祁駿佳曰：「以斯知傳虛者，真當以千劫泥犁報之也。」官方則直接壓制《西廂記》的流行，如《大清高宗純皇帝聖訓》〈厚風俗〉篇曰：「西廂記等小說繙譯，使人閱看，誘以為……似此穢惡之書，非惟無益，而滿洲等習俗之偷，皆由於此。」詳細引證，請參同註 54，頁 114-115。

59 明代查繼佐《續西廂》，參見同註 54，頁 78-80。秦之鑑〈翻西廂〉，頁 81-85。

60 張錦《新西廂記》，參見同註 54，頁 101-102。

61 成錫田〈序新西廂記〉一文，參見同註 54，頁 104。

其事而演之，冀以移風救敝，稍存古意。然《西廂》之入人，淪浹肌髓，恐非一舌所可救，且有大笑其迂濶者。然予鑒於往事為世教憂，以詞陷之，即以詞振之，果能反世於古，士廉而女貞，使蟋蟀、杖杜之什交奏於耳，不亦美乎？因唐《教坊記》有曲名《美唐風》，遂以此名傳奇云。

在沈謙的眼中，唐代的《鶯鶯傳》正是接續著採蘭贈藥之淫風而來，「美唐風」並非回到唐代，而是藉著「美唐」而「返古」：沈謙的「美唐風」：士廉女貞，彷彿是一種古典主義的回歸與宣示，〈與李東琪書〉曰：「日下方撰《美唐風》一詞，用反崔、張之案，以維世風。」明顯陳示了《西廂記》的改寫就是道德的重整與挽救。⁶²

將鶯鶯重塑為謹守禮教的女子，程端的《西廂印》更明確化這個想法，自敘曰：

西廂，有生以來第一神物也。嗣有演本，使失本來面目……。排場關節科譚，種種陋惡，一日讀《會真記》，至終夕無一語……。

程端有感於演本陋惡，失去西廂本來面目，因受到《鶯鶯傳》啟發，撰成《西廂印》。《西廂印》對原著作了部份改變：西廂地點由普救寺轉移，以為崔氏遠嫌；訾老夫人管教不嚴以脫鶯鶯罪；寫鶯鶯情及出於無奈以及鶯紅關係的互動，以為鶯鶯脫嫌；強調她守禮、感恩、被動，卻抹去主動追求自由婚姻的叛逆形象。⁶³在為鶯鶯閨秀正名的改寫中，另一條線索是審判張生。乾隆年間韓錫胙有《砭真記》，不滿唐代《鶯鶯傳》尤物移人、知過必改之說，乃會同文昌、閻君，請到無垢女仙崔鶯鶯，拘傳原作者元稹，與鶯鶯對案，才真相大白。原來張生為微之自托，劇中「踰牆」後的情節，全為微之捏造。數百年來，終於有人直接審判元稹，會勘其行，不齒其忍情說，罰其投生補過，還鶯鶯清白。⁶⁴

改編《西廂記》意味著強力參與的讀者意識，大部份的改動來自於對西廂故

62 沈謙《美唐風》參見同註 54，頁 92-94。〈美唐風傳奇序〉一文，轉引自頁 93。

63 程端《西廂印》，參見同註 54，頁 95-99。序文轉引自頁 95。

64 韓錫胙《砭真記》，參見同註 54，頁 99-100。

事主題的質疑與批判，自從《鶯鶯傳》寫成之後，這樣的讀者聲音已逐漸匯聚成河。主題翻轉的改編作品中，明代傾向於以悲劇理念進行改作，意圖展現從「癡情」到「色即是空」的覺悟過程。清代的改編本包括金批在內，多以益於世道為標榜者最多，或以儒家立場扭轉世風，或以佛性之說克勝人欲，壓抑年輕男女追求愛情的渴望，充分表現了道德回歸意涵的寫作立場。⁶⁵

（三）幾種清刊本的「雙文小像」

鶯鶯由會真到西廂，一直都是「愛情」的化身，並帶有反判禮教的性格，但經過清代文人之手，西廂故事褪去哀戚氣氛，鶯鶯重返禮教，回歸端莊嫻淑、通書達理的閨秀風範。清代的改作不應視為作者個人的文學奇想，而是一種對反禮教、反媒妁力量的反撲。無論是禁西廂、改西廂或批西廂，皆表徵清代讀者已擺脫明代情傷紅顏的悲劇氣氛，產生新的閱讀品味，清刊《西廂記》的鶯鶯畫像亦呼應了這個變化。在儼如一場道德的競賽中，鶯鶯宛若一個符碼，或一個標竿的樹立，其牽動的意義網絡，象徵著時代人們的道德想像。

《吳山三婦評箋註繪像第六才子西廂釋解》，冠有陳應隆摹「雙文小像」〔圖八〕，鶯鶯頭部向右斜傾，面帶微笑，衣服華麗，右手置於腹前，左手高舉至肩，雙手一上一下的佈設，與明末陳洪綬張本西廂含蓄靜斂的畫像處理迥然不同。陳洪綬以面部刻劃與靜斂姿態來傳達摯情幽邃的女子，取材於文學想像，陳應隆著意描繪者如鶯鶯的戲作扮演，人物的動態感沖淡深層情鬱思維的色彩。⁶⁶

光緒年間味蘭軒藏版《增像西廂全注》⁶⁷有曹璜摹「雙文小像」，鶯鶯頭部右傾斜，目光向下斜視，雙手亦為一上一下之姿，整體造型胎自陳應隆摹本。刻本內頁另有一幅崔鶯鶯全身像，畫中人衣帶圍繞的樣式，說明這正是鶯鶯一個迴

65 關於西廂記各種改編本歸納分析的觀點，詳參照林宗毅《西廂記二論》（同註2），「諸改本的主題異動及相關問題」一節，頁109-111。

66 《吳山三婦評箋註繪像第六才子西廂釋解》，清康熙己酉八年刊本，現藏臺灣大學圖書館。《重刻繡像第六才子書》（又名《成裕堂繪像第六才子書》），雍正癸丑年成裕堂刊本，現藏臺北國家圖書館。二本的雙文小像應出同源。

67 《增像西廂全注》，又名《第六才子書西廂記》，清光緒己丑年味蘭軒藏版，現藏臺北國家圖書館。

旋動作的瞬間畫面，畫家捕捉了一個具動態感的身姿，富含表演性與戲劇性〔圖九〕。這不禁讓人想起《西廂記》中第一本佛殿上張生對鶯鶯的初遇：「解舞腰肢嬌又軟，千般袅娜，萬般旖旎，似垂柳晚風前」（一本／一折／頁7）那樣曼妙的身姿，也呼應了法事道場上，張生肆無忌憚地再度觀看鶯鶯：「輕盈楊柳腰。妖嬈，滿面兒撲堆著俏，苗條，一團兒真是嬌。」（一本／四折／頁39）

（四）「小像」的新圖像語彙

清金谷園刊《第六才子書》的「雙文小像」〔圖十〕，雖與晚明項南洲刻本的題字相同，造像卻有迥異的變貌。其造型接近起鳳館刊本唐寅摹繪的「鶯鶯遺像」，畫家將後者戴釧支頷的右手改為以指拈花，以手支頷的憂悶情思，轉為以指拈花的嬌柔。繪者對照了文本中一個細節來構思。在普救寺佛殿上，鶯鶯引紅娘拈花枝上，張生初遇即一見鍾情的印象：「顰著香肩，只將花笑撚」（一本／一折／頁7）。

解讀畫中人內心思緒的轉變，尚得自於題字的暗示，金谷園本造型既沿承起鳳館刊本的畫像，卻捨去「鶯鶯遺像」四字換用「雙文小像」，由另一方面而言，既沿用陳洪綬「雙文小像」之題名，卻又在造像上別裁以全身仕女出像，擺脫愁鬱憂思的人物形象。「小像」二字刪除了「遺」字的歎惋氣氛，讀者觀看的效應因而不同，成為一個有意味的新型式。

整體來說，清代的繪刻者大體呈現了一個趨勢：由「小像」的成像概念中解放鶯鶯，讓鶯鶯從「遺照」靜止嚴肅的空間框限中走出，不僅手部姿勢大不同於明代的緊斂形式，半身的姿勢亦由完整的身形所取代，新的紅顏型式因而誕生，鶯鶯在動態十足的新造型中宛如復活重生。

清代鶯鶯畫像大多題署以「雙文小像」，繪刻者還喜歡為畫像加上題詩，以詩境鋪寫鶯鶯的愛情思維，為畫面增強文學性的美感效果，創造讀者心目中的理想佳人，清代版本插圖中屢見不鮮。前述吳山三婦本的雙文小像附有題詩，作者為明代學者楊慎之夫人，〈題雙文小像〉詩云：

春風戶外花蕭蕭，綠窗綉屏阿母嬌，白玉郎君恃恩力，尊前心醉雙翠翹，
西窗月冷蒙花霧，落霞凌亂搖牆樹，此夜靈犀已暗通，玉環寄恨人向處。

楊夫人這首詩廣為清刊本畫像所題用，尤以金批西廂系統為最，如前述之《吳山三婦評箋註繪像第六才子西廂釋解》、成裕堂《重刻繡像第六才子書》、《金聖歎評樓外樓訂正妥註第六才子書》⁶⁸等繪像題識皆引此詩。這首題詩除了末句「玉環寄恨」四字之外，全詩並未針對崔鴛鴦的個人心境加以細膩描寫，反而著重描繪西廂夜半幽會的旖旎情境，以及優美景致下的仕女形象。⁶⁹

楊夫人的題詩與「雙文小像」構圖的組合，脫離了女性凝睇怨絕的形象，將鴛鴦畫像回歸中國仕女畫傳統。以《金聖歎評樓外樓訂正妥註第六才子書》的「雙文小像」為例〔圖十一〕，崔鴛鴦以近乎全身的造形出現，衣著繡飾華美，髮鬢整麗，獨立於畫框之間，臉七分右側，右手平執團扇，左手微舉拈指，身形略帶弧度以呈現動感，表現一個纖麗細緻又活力充滿的仕女，與金批西廂文本中那秉禮端莊的女主角形象若合符節。畫像左側有楊升菴夫人詩〈題雙文小像〉，詩文下有陰陽兩個刻印，右上角有一枚閒章，畫家對鴛鴦精緻的造型，以及題詩、落印、閒章等構圖概念，並不循明唐寅、陳洪綬等人創造的西廂圖版為路徑，而標幟著構畫思維來自於仕女畫傳統的模擬。另一幅《金聖歎評重刻繪像第六才子書》的「雙文小像」〔圖十二〕，旁有十洲種玉宜之的題詩，⁷⁰繪刻者運用鴛鴦畫蹟最早的一則傳說，卻抹去陳居中臨摹的「崔孀遺照」字眼，改換為「雙文小像」，這種構畫理念的回歸與新變，饒有興味。

68 《金聖歎評樓外樓訂正妥註第六才子書》，清初原刻本，現藏臺北國家圖書館。

69 楊夫人娘家姓黃，為楊慎繼室，自幼博通經史，工筆札。夫妻結縭之後，頗稱情好。楊夫人文字狂放處，與風流才子的夫婿楊慎不相上下。二人曾合作散曲，閨房情慾描寫大膽開放。楊夫人曾經作詞詰問夫君，詞作中有鴛鴦的想像。詳參譚正璧《中國女性文學史》（天津：百花文藝，2001年）。「第六章 明清曲家」「二 黃夫人」條，頁294-300。此外，楊慎撰有〈黃鶯兒詞〉八首，其中一詞曰：「何處闕仙粧，鎖祇園，春夜長，垂鬟淺黛，情先向，融融粉香，熒熒淚光，遊春夢斷空相望，問伊行，為誰惆悵，憔悴只因郎。」詳見明刊王驥德《新校注古本西廂記》（同註5），附錄〈古本西廂記考〉資料，編者按語曰：「悉取毛滂續調笑令、詠崔徽諸美人詩，以寄今調，命曰調笑白語，……此詞以詠鴛鴦，載博南新聲。」另關於楊慎夫婦的唱和曲作，可參《楊昇庵夫婦散曲》，台北：商務印書館，1970年。

70 題詩云：「竝燕鴛為字，聯徽氏姓崔，非煙宜采畫，秀玉勝江梅，薄命千年恨，芳心一寸灰，西相舊紅樹，曾與月徘徊」。

元稹寫有〈贈雙文〉一詩，亦屢屢於詩中以「雙文」稱代鶯鶯，⁷¹清代繪刻者取用這個符號重新定位西廂故事的女主角。明代繪刻者流行以疊字「鶯鶯」的口語呼喚表達對她的親暱，好像藉此可以深透其沈鬱的內心；而清人用詩歌雅化的語彙「雙文」來稱呼她，則不免帶著一點道德立場的心理距離，此二者在語用的層次上頗為相異。西廂故事到了清代，呈現不同於過去的讀者接受訊息，改編系列以秉禮閨秀之姿重塑鶯鶯，西廂刊本中的「雙文小像」，不僅呼應著讀者意識的轉變，既擺脫了明代愁鬱幽邃的「鶯鶯遺照」思維，亦表徵了以德為範之仕女典型的回歸。

六、結論：畫像的視覺文化意涵

歷來對於《鶯鶯傳》與《西廂記》在作者、版本、主題源流、改編、影響等範疇的全面研究，成果已無比豐碩。後代讀者對於《西廂記》有正反兩極的評價，大抵乃預設立場相左所致，有的從禮教層面駁斥崔張私會為誣妄，有的站在「情」的立場對崔張二人加以讚揚，有的則直接傳達出對鶯鶯個人的懷想。⁷²這些讀者意見，不僅反應在閱讀意見中，或直接表現在文本的改編上，更有畫家費心思量，運用不同的圖像符號元素描繪鶯鶯畫像，以符合各類讀者的心理需求。畫面的尺寸選擇、題文款識、氣氛佈置，均可視為符號意涵，提供讀者可資細思的文化訊息。西廂版本繁多，隨刻的畫像亦各自不同。或活潑多姿、或深情憂鬱、或閨秀端莊、或才華洋溢，各種面貌代表著預設立場的讀者心理，以及不同繪刻者的鶯

71 雙文為元稹詩中對鶯鶯的稱謂一說，得自鍾慧玲撰〈為郎憔悴卻羞郎——論《鶯鶯傳》中的人物造型及元稹的愛情觀〉（同註 13），頁 56。

72 明代葉盛由負面批評《西廂》之類的劇作，認為戲劇「以為佐酒樂客之具。有官者不以為禁，士大夫不以為非；或者以為警世之為，而忍為推波助瀾者，亦有之矣。意者其亦出於輕薄子一時好惡之為」。參見《水東日記》（北京：中華書局，1997 年）卷 21，「小說戲文」條，頁 213-214。而李贄的情教說，則使得許多讀者將湯顯祖的《牡丹亭》與《西廂記》並提，對於勇於追求真情的心靈給予共鳴式的崇慕與支持。《紅樓夢》中薛寶釵與寶玉、黛玉對此類劇作的不同反應，正可謂兩端說法的典型例子。

鶯想像。⁷³

特別值得一提的是，依筆者目前所見西廂記明清刊本的鶯鶯畫像，陳居中、唐寅的「崔孃遺照」、「鶯鶯遺像」，其造像與題字，被明末刊本大量襲用，入清間或有用其像而不題字者，唯罕見「鶯鶯遺像」的題字。至於項南洲刻本陳洪綬繪像，為可見畫蹟中最早冠以「雙文小像」者，明末沿襲此造像並題款者，僅有一種。此外，清代刊本的鶯鶯畫像，大率題以「雙文小像」。據此可知「遺照」的題字與「小像」的題字，雖不可謂明清判然二分，但站在統計學的角度上，確實顯示了時代上的差異。⁷⁴

73 Yao Dajun 曾論及版畫角色的表徵型式，晚明西廂記版畫家想像構繪出來的「鶯鶯遺照」，刻寫了具體可見的標籤化圖符，包括了「A posthumous portrait of Oriole」類型：「鶯鶯遺像」、「崔孃遺照」，以及「A miniature portrait of Double-text[i.e., Yingying]」類型：「雙文小像」，皆為理想化、隱喻性的女性形象，分別由不同藝術家迥異的風格筆下誕生，這其實符合了中國傳統畫家的構畫概念。詳細討論，參見 Yao Dajun: "The Pleasure of Reading Drama: Illustration to the Hongzhi Edition of The Story of the Western Wing" 「Characterization and Role Type」一節，同註3，頁454-455、圖版33-36。

74 根據筆者清查國內目前可見的刊本，作了一個簡單的統計如下：

(一) 明代部份：

A 冠以陳居中「崔孃遺照」者有三種，分別為：1.萬曆四十二年香雪居刊刻王驥德《新校注古本西廂記》。2.天啟年間閩刻閩評《西廂會真傳》。3.啟、禎年間，閔振聲刊《千秋絕艷圖》卷首畫像。

B 冠以唐寅「鶯鶯遺像」有四種，分別為 1.萬曆三十八年(1610)武林起鳳館刊王季合評《元本出相北西廂記》。2.天啟間金陵版《槃邁碩人增改訂本西廂記》。3.明黃嘉惠校刻《董解元西廂記》。4.明末崇禎年間存誠堂刊印《新刻魏仲雪先生批點西廂記》。

C 冠以陳洪綬「雙文小像」有兩種：1.崇禎十二年(1639)項南洲刻《張深之先生正北西廂記祕本》。2.崇禎十三年項南洲刻《李卓吾先生批點北西廂真本》

(二) 清代部份：

A 冠以「鶯鶯遺像」僅有一種：清貫華堂刊《註釋第六才子書》

B 冠以「雙文小像」計有六種，然造型皆與陳洪綬的「雙文小像」無涉。1.清康熙己酉八年刊本《吳山三婦評箋註繪像第六才子西廂釋解》。2.雍正癸丑年成裕堂刊，《重刻繡像第六才子書》(又名《成裕堂繪像第六才子書》)。3.《金聖歎評樓外樓訂正妥注第六才子書》，清初原刻本。4.《金聖歎評重刻繪像第六才子書》清刊本。5.清金谷園刊《第六才子書》。6.光緒年間味蘭軒藏版《增像西廂全注》(《第六才子書西廂記》)。

鶯鶯畫像在眾多刻本中，大致可別為幾種系統。陳居中系統，由十洲種玉的親身見聞，將此畫像由普救寺的西廂故址帶入流傳世界，符合宋代婦女形象端莊的閨秀想像。唐寅系統，細緻典麗的造型豐富了畫像的抒情意味。陳洪綬系統，則越過喜劇性的《西廂記》，以「玉環」作為圖像符碼，塑造「愁鬱幽邃」的女子典型。這個造像意識源於元稹的反主題撰寫，呼應明末的女性觀看意識，與晚明紅顏薄命意識多方結合而成。西廂記眾多刊本中的鶯鶯畫像，展現了繽紛多姿的視覺經驗，無論是「遺照」或「小像」展示在讀者眼前，皆可視為一種「悅目」的圖像，繪刻者邀請讀者透過畫框去觀看鶯鶯、進一步解讀鶯鶯。⁷⁵

筆者本文以前人豐實的西廂研究成果為基礎，進行了自《鶯鶯傳》到《西廂記》與相關改編作品等讀者角度的諸多探討，論述焦點鎖定為鶯鶯畫像，將其置於圖像分析與文本旨意訴求兩重對照的論述架構之下，由視覺圖像出發，掌握畫家的成像概念，並結合西廂各種文本的種種變異，作為明清時期性別文化探索的一個實例演示。由畫像的圖面意涵而言，明代偏向悲劇性的詮釋，清代則往道德回歸的方向重塑。細察鶯鶯畫像圖版，「遺照」與「小像」是最流行的兩款題字，「遺照」的成像概念較早，集中在明代；而「小像」則多出清人之手。明代的鶯鶯像，多為端嚴半身的造型，低眉蹙首、靜態內斂、凝視支頤，透過「遺照」題字強化情傷追悔的悲憫，「遺照」字面的追思意涵將畫像帶向悲劇角度的理解，想像一個愁鬱幽邃的紅顏氣質。清代的鶯鶯像，仿照仕女畫構圖，全身造型並旁附題詩。擡手拈指、肢體迴旋的動態，雖重現一個戲劇舞臺，但確實沖淡了抒情的意味，附有題詩的仕女畫構圖，創造了深具現代沙龍意義的寫真「小像」，畫家企圖在視覺上，呈現鶯鶯秉禮德莊的佳麗魅力。

畫家由文本出發，加上個人理想與當代文化認知，重構一個嶄新的圖像，模塑讀者的觀覽方式，誘導讀者進入／出離文本的書寫，激起不同面向的文化認

75 石守謙教授認為：悅目必需透過賞心，才能提昇轉趨媚俗的沈淪，悅目的追求自十六世紀中葉起至十七世紀，終於催生一個繽紛多姿的繪畫世界，這扇門一旦開啟，便無法再勉強關閉，如石濤、八大的奇崛、揚州八怪的挑逗、甚至海上畫派的鬥艷，均可歸功於十七世紀的啟引。參見〈悅目的圖像——觀看十七世紀繪畫的一個角度〉，同註 40，頁 6-13。另外，關於西廂記版畫的裝飾性、所反映出晚明視覺文化的現象，以及對清代圖像中設框取景的影響，詳參馬孟晶著〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《美術史研究集刊》第十三期，民國 91 年，頁 201-277。

知。鴛鴦的畫像既是畫家對文本理解的反映，亦無可避免將當代的文化意識帶入，畫家既可能進入《西廂記》的情節軌跡，亦有對文本出離脫軌的可能。畫家為鴛鴦畫像，就某種程度而言，接近於西廂的改編，本論文由改作意圖中梳理明清兩代作家賦予鴛鴦故事的詮釋意涵：明代偏向悲氛，清代則偏向德範，這種意向的差距不僅呼應了明清時期鴛鴦畫像圖面訊息的變異，亦顯示了兩代文人觀看／期待女性的意識有所不同，本文的發現期能解釋一部份明清時期的性別思維與文化變貌。

附圖目錄

〔圖一〕崔孃遺照 萬曆 42 年香雪居刊王驥德《新校注古本西廂記》



〔圖二〕鶯鶯遺照 萬曆 38 年武林起鳳館刊王世貞評、李卓吾評《元本出相北西廂記》（王李合評西廂記）



〔圖三〕唐寅繪像系統

1. 明楊慎點定、黃嘉惠校《董解元西廂記》，題署唐寅畫，而無「鶯鶯遺照」字樣。
2. 鶯鶯遺像 天啟間金陵版《槃邁碩人增改訂本西廂記》，惟刪去汪耕署名，亦隱去繪刻者，直冠「唐伯虎」。



3. 鴛鴦遺像 崇禎蘇州陳長卿存誠堂 4. 鴛鴦遺像 清貫華堂萃英居梓刊
刊印《新刻魏仲雪先生批點西廂記》，陳一元摹。 《註釋第六才子書》，陳一元摹。



〔圖四〕唐寅 孟蜀宮妓圖 《中國美術全集》（台北：錦繡出版社，1989年）
「繪畫編」『明代繪畫 中』，圖 38



〔圖五〕鶯鶯像 明崇禎四年山陰延閣李廷謨刊刻《北西廂記》



〔圖六〕雙文小像 崇禎十二年張深之校、陳洪綬敘《張深之先生正北西廂記祕本》



〔圖七〕陳洪綬 冊頁 《山外山——晚明繪畫》（臺北：石頭出版社，1997年），頁 309



〔圖八〕雙文小像 清康熙八年，致和堂刊《吳山三婦評箋註繪像第六才子西廂釋解》，陳應隆摹



〔圖九〕鶯鶯像 光緒十五年味蘭軒巾箱刊《第六才子書西記》（《增像西廂全注》），曹璜摹



〔圖十〕雙文小像 清金谷園刊《第六才子書》



〔圖十一〕雙文小像 清鄒聖脈梧桐妥註《樓外樓訂正妥註第六才子書》



〔圖十二〕雙文小像 清《金聖歎評重刻繪像第六才子書》



主要參考書目

- 《西廂記版刻圖錄》，揚州市：江蘇廣陵古籍刻印社，1999年
- 王驥德著：《新校注古本西廂記》，萬曆廿四年香雪居刊本，現藏國家圖書館善本書室
- 王季思校注：《王實甫西廂記》，收入《西廂記 董王合刊本》，臺北：里仁書局，1981年
- 林宗毅：《西廂記二論》，臺北：文史哲出版社，1998年
- 許文美：《陳洪綬〈張深之正北西廂祕本〉版畫研究》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1995年
- 蔣星煜：《西廂記考證》，上海：上海古籍出版社，1988年
- 寒聲、賀新輝、范彪等編：《西廂記新論——西廂記研究文集》，北京：中國戲劇出版社，1992年
- 王伯敏：《中國版畫史》，臺北：蘭亭書店，1986年
- 張宏生：《明清文學與性別研究》，南京：南京大學，2000年
- 康正果：《風騷與艷情——中國古典詩詞的女性研究》，臺北：雲龍出版社，1991年
- 毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，臺北：臺灣學生書局，2001年
- 高居翰：《山外山——晚明繪畫》，臺北：石頭出版社，1997年
- 楊新、班宗華等人合著：《中國繪畫三千年》，臺北：聯經出版社，1999年
- 《悅目——中國晚期書畫》，臺北：石頭出版社，2001年
- 《仕女畫之美》，臺北：國立故宮博物院，1998年

A Posthumous Portrait and A Miniature Portrait : the Cultural Trait of the Portrait of Yingying in Ming-Qing Dynasty

Mao, Wen-Fang*

[Abstract]

The portrait of Oriole [*Yingying*] on frontispiece in story of the Western Wing (*Xixiang ji*) published in the Ming-Qing Dynasty often gives readers a florid visual impression. The study compared the Yingying in the posthumous portrait and the miniature portrait carefully and found out that the two figures and related inscriptions were the most fashionable style at that period. The posthumous portrait can be seen frequently in the Ming Dynasty and the miniature portrait in the Qing Dynasty. The Yingying in the Ming Dynasty had a serious figure; her low-brow and frown look, i.e. she rested her chin on her hand looked very heavy-hearted. This bust was a tragic role. In particular the related inscription was absolutely sad. The Yingying in the Qing Dynasty had a charming figure; she raised her hand, held the fingers and turned her body that showed a sentimental role on the stage. This whole-length portrait was a beautiful traditional Chinese painting; the related inscription stressed the charm of dignity and elegance. The difference of the two portraits reveals the viewpoints of the two dynasties. They totally had diverse expectations to women. The study aims to explain part of the gender thinking and cultural feature in the Ming-Qing Dynasty.

Keywords : A portrait of Oriole [*Yingying*], A posthumous portrait, A miniature portrait, The story of the Western Wing (*Xixiang ji*) , Ming-Qing dynasty

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University.

