

# 禪悅·日常：清初黃媛介 《為月人沈夫人畫冊》的重層結構與文本複調

毛文芳\*

## 摘要

臺北「何創時書法藝術文教基金會」購藏傳世書畫中，一件珍品——黃媛介《為月人沈夫人畫冊》引起筆者注意。黃媛介為明末清初江南才女，傳世畫作多為山水小幅，以人物為題裁之畫蹟極為罕見。此套《畫冊》乃接獲沈夫人來函囑繪，描摹十種男女雙像主之日常活動。文圖轉譯出禪淨雙修、文人慧業、女藝家計等意涵，以及運用套語修辭、物質陳設與性別視角等圖像特徵構組之多層次文本。作為一位移徙鬻藝維生的女性職業畫家，黃媛介的藝文生產途徑，適切廓描明末江南才女社群交遊幅員與商業贊助樣態，又與當代畫家與文人清課產生緊密的美學聯繫。畫冊既連結明代盛行的禪悅風氣，而月人、媛介與吳琪等士女喜禪，亦可旁證當代女禪師語錄刊入《嘉興藏》的新興現象。《畫冊》繪製時值甲申、乙酉接踵事變後十年，若置於南明政權瞬間覆滅而清軍轄治的江南以觀，遺民的逃禪心曲與雙面性藝文風格，如何扣應這套淡雅平和的《畫冊》？擁有內部物質性形制結構、文圖轉譯與套語修辭的多層次文本結構，還包括外部人際網絡交織而成的社群結構，以及身處同代知音並世的情感結構。作者細致考察黃媛介傳世稀珍的《為月人沈夫人畫冊》鋪就出禪悅日常的文圖敘事，並以內外疊合的重層結構與多音彈奏的文本複調，啟引吾人一個近代文化轉型的觀照。

**關鍵詞：**清初、黃媛介、江南才女、禪悅、日常、沈顥、遺民

---

\*\* 本文為筆者主持國科會計畫「明末清初黃媛介《為月人沈夫人畫冊》之多面向考察」(NSC111-2410-H-194-095) 結案成果，曾以部份考察心得分別宣讀於國內外幾場國際學術研討會，業經陸續整合纂修擴充後投稿本刊，承蒙兩位匿名審查人賜教修訂而成，謹申謝忱。

\* 國立中正大學中文系教授兼文學院院長、東亞漢籍與儒學研究中心主任。

## 一、前言

### (一) 緣起：一套珍稀畫冊

收藏家何國慶董事長於 1995 年以書法家父親為名在台北創立「何創時書法藝術文教基金會」，<sup>1</sup>陸續購藏兩千餘件價值不菲之明代稀珍尺牘、畫蹟與古籍。2017 年，筆者參加中研院「明清研究國際學術研討會」，在南港會場不期而遇多年支持筆者明清畫像研究的何先生，基金會於會場佈置一項明清書畫小型特展，因會議即將開始，何董陪我進展間，一時無暇細觀，匆忙間瞥見黃媛介一套「人物仕女畫冊」，令我驚艷，當下即獲何董慨允提供圖版，以利未來研究。此後，因為赴美在即，加以各項學務纏身，暫擱此事。直到 2021 年 6 月間，何董有事相囑，這套畫冊再次向我招手，有緣再閱這件明代珍品，遂決定著手考察，一償多年宿願。

黃媛介《為月人沈夫人畫冊》，紙本水墨，長 28cm/寬 21cm/厚 11cm，右題識、左圖繪，合裱成一頁，共十頁。最後一頁字幅署曰：「甲午夏日，養荷西冷。月人沈夫人遠寄索畫，并屬諸詠。」西湖養病的黃媛介表明其於順治 11 年甲午（1654）收到沈夫人來函囑繪畫冊。本冊原無題名，畫幅除仕女外，還有文士，之前定名為《仕女圖冊》，並不十分恰當。<sup>2</sup>基金會網站後依媛介上引末頁題識更名為《為月人沈夫人畫冊》（以下簡稱《畫冊》），如今再據考訂結果更新為《沈顥與夫人畫像冊》，筆者多年研究皆沿舊名亦喜之，故行文保留前者。

### (二)「月人沈夫人」是誰？

黃媛介自署「月人沈夫人」囑繪而作。這位「沈夫人」究竟是誰？前有歷史學者考定為黃媛介之堂嫂沈紉蘭。<sup>3</sup>沈紉蘭為黃媛介堂兄黃昊承妻，與黃媛介素有詩文往來，黃氏家眷才女聞名於嘉興，此推測有其合理性。學者李依卓所著《鏡中花：明清女性自畫像》，質疑趙琰哲以沈夫人為黃媛介族嫂沈紉蘭之說，概誤用其本家姓「沈」稱紉蘭為夫人，應

<sup>1</sup>「何創時書法藝術文教基金會」將大量藏品分成十類推出專屬網站，以寬濶襟懷向全世界開放，俾其購藏有功於世。成立緣起與介紹，請瀏覽「何創時雲端博物館」<https://www.hcsartmuseum.com/>。

<sup>2</sup>基金會曾出借此冊至杭州展出，後由浙江美術館編成特展圖錄《心相·萬象：大航海時代的浙江精神》（杭州：浙江人民美術出版社，2019）。其中針對黃媛介此冊命名為《仕女圖冊》，此後，網路便以此名流傳。

<sup>3</sup>特展圖錄介紹這套畫冊曰：「沈紉蘭來信求畫，並請在畫中配此十種詩作。黃媛介答應畫成之日，會製成屏風贈送沈紉蘭。」參見同上註《心相·萬象：大航海時代的浙江精神》，此說法成為網路流傳訊息來源。

正名為黃夫人。<sup>4</sup>據筆者循線查閱黃媛介《南華館集》，有二首詩作：〈懷閑靚黃夫人〉、〈長相思 春日黃夫人沈閒靚招飲〉，均稱此嫂為「黃夫人」，非「沈夫人」，閑靚為沈紉蘭字。又考沈紉蘭夫黃吳承（1576-1645）卒年較媛介《畫冊》繪成之順治甲午（1654）早了9年，那麼此套《畫冊》由沈紉蘭囑黃媛介為其夫婦寫詩繪圖成冊的可能性幾乎是零。其次，李依卓考察當時閨秀圈，推究此沈夫人概係居於杭州的黃修娟。黃修娟，字媚清，浙江仁和



人，提學黃汝亨（1558-1626）女，錢塘諸生沈希珍妻，閨秀顧若璞（1592-1681）為其兄嫂。「沈夫人」前綴「月人」，應其名號，符合黃修娟名「嬋娟」之意。<sup>5</sup>關於此說，筆者亦有疑。黃修娟生於1596年或稍早，符合上述與黃汝亨及顧若璞二人關係，其卒年有二說，或1627，或言其享年50者（則約卒於1647或稍早）。無論以上哪種說法，黃氏之歿均早於黃媛介《畫冊》完成之年（1654），故黃修娟為沈夫人囑託媛介畫冊之說亦不可能正確。

面目模糊的「沈夫人」，經基金會兩位摯友反覆諦察，答案就在畫幅中。《畫冊》有幾枚鈐印：「吟因」圖右下角有「石天」；「山心」圖右下角有「□□沈顥」；「著書」圖右下角有「沈顥」；「味像」圖左下角有「朗倩」。〔附圖 1〕《畫冊》前五頁分別發現「沈顥」、「石天」、「朗倩」等印文，得悉為晚明著名畫家沈顥。沈顥又號「臞禪」，符應畫冊中許多「臞禪」的稱呼，「臞禪」實即沈顥像主本人，媛介第五頁「味象」詩後署曰：「已上為臞禪贈五番」，沈顥即是這套畫冊的繪贈對象。此外，尚有三印：「腕蘭」圖右下角有「月人」；「繡佛」圖右下角、「課箴」圖左下角各有「沈郎細君」，〔附圖 2〕細君為妻子謙稱。後五頁的「沈郎細君」即沈夫人，「月人」即其字。據黃媛介《湖上草》收錄〈贈沈朗倩夫人方月人〉詩題可知，沈顥夫人即方月人。<sup>6</sup>第十頁「課箴」詩後署曰：「已上為月人贈五番」。與上揭兩處「五番」，即五幅、五開之意，符合黃媛介各繪五頁分贈臞禪與月人的事實。

<sup>4</sup> 李依卓《鏡中花：明清女性自畫像》，香港大學中文所碩論，2020。趙琰哲〈對影成雙：明清女畫家對女性形象的描繪〉，《中國書畫》2019：1（2019.02），頁28-41，其說法本於同註3。











<sup>5</sup> 參見同註4，李依卓《鏡中花：明清女性自畫像》，頁65。

<sup>6</sup> 參朱韻雯《黃媛介的家國與身世書寫》（南京師大中文所碩論，2020）第四章〈黃媛介的畫與詩〉，頁73。感謝德國海德堡大學藝術史研究所汪一舟博士多年惠賜珍貴訊息。與一舟的真摯友誼，是筆者美好人生的重要部份。

是故，月人沈夫人即沈顥夫人。《畫冊》末頁署曰：「甲午夏日，養疴西冷。月人沈夫人遠寄索畫，并屬諸詠，草草報命，俱未能精。」乃順治 11 年甲午（1654），於西湖養病的黃媛介收到沈顥夫人方月人來函囑託繪製詩畫冊頁。<sup>7</sup>

### （三）印文與流傳









字幅部份有畫家之姓名字號印包括：媛介之印、皆令書畫、黃媛介、皆令、皆令畫、媛介、媛介之印、黃氏皆令、法名行仙等 9 款。〔附圖 3〕畫幅部份之姓名字號印包括沈顥用印：石天、□□沈顥、沈顥、朗倩、扈洛等 5 款；沈夫人用印：蕊淵月子、沈郎細君、蘭闈、月人等 4 款。另有跋頁跋人吳琪用印 2 枚：蕊珠仙子、佛眉。〔附圖 4〕字幅與跋頁右上角鈐印之間章有：皆令詩畫（侍禪）、上上品□（腕蘭）、天下太平（跋頁）共 3 枚。〔附圖 5〕

				
媛介之印	皆令書畫	皆令	媛介	佛眉
				
黃媛介	皆令	黃氏皆令	法名行仙	蕊珠仙子
〔附圖 3〕				〔附圖 4〕

《畫冊》左右對頁還鈐有晚清著名收藏家韓氏「讀有用書齋」之累代用印：价藩審定、宋元明清名人書畫刊刻鈔校善本印記、雲松巢館、雲間韓氏圖書、韓德均審定金石書畫、

<sup>7</sup> 《畫冊》最核心謎團是「沈夫人」。感謝何國慶董事長，以及書法家——基金會何國豪主任研究員兩位摯友慨賜高清图檔、釋文、印文，以及廢寢忘餐追蹤線索，細諦畫幅鈐印鑑藏等訊息，為《畫冊》的贊助人解謎，成為拙文的關鍵性助力，若無此種確解，《畫冊》考察將窒礙難行或誤入歧途，真可謂「魔鬼藏在細節中」。得與多年摯友共享偵探辦案之樂，曷可勝道哉！特向二位致謝。

應陸審定、价藩、韓繩大印、韓載陽收藏書畫之印等 8 款；冊末吳琪跋頁左下尚有收藏家不詳之「望雲樓珍賞書畫章」1 枚。〔附圖 6〕

					
皆令詩畫		上上品生		天下太平	
〔附圖 5〕					
					
雲間韓氏圖書	韓德均審定金石書畫	雲松巢館	价藩審定宋元明清名人書畫刊刻鈔校善本印記	望雲樓珍賞書畫章	
〔附圖 6〕					

由上述鑑藏印得悉《畫冊》流傳之緒。黃媛介於順治 11 年（1654）應沈顯夫人函囑繪圖寫詩，才女吳琪概亦應沈夫人之請而題跋，之後贈呈沈氏伉儷經眼鑑藏。中間約兩百年的流傳之緒不明。及至晚清道光年間，由韓氏「讀有用書齋」購藏，經韓應陸（?-1860，1844 道光舉人）、韓載陽（?-1898）、韓德均（1898-1930）到韓繩夫（1916-?）等曾祖父子陸續鑑藏，共歷四代八十餘年。其後，於 20 世紀 90 年代由「何創時書法藝術文教基金會」購藏迄今。

#### （四）本文要旨

黃媛介傳世畫作多為山水小幅，以人物為題裁之畫蹟極為罕見。此套《畫冊》乃接獲

沈夫人來函囑繪，描摹男女像主十種日常活動。文圖轉譯出禪淨雙修、文人慧業、女藝家計等意涵，並運用套語修辭策略、以及物質元素與性別視角等圖像特徵構組而成多層次文本。作為一位移徙鬻藝維生的女性職業畫家，黃媛介的藝文生產途徑，適切廓描明末江南才女社群交遊幅員與商業贊助樣態，又與當代畫家與文人清課產生緊密的美學聯繫。畫冊既連結明代盛行的禪悅風氣，而月人、媛介與吳琪等士女喜禪，亦可旁證當代女禪師語錄刊入《嘉興藏》的新興現象。《畫冊》繪製時值甲申、乙酉接踵事變後十年，若置於南明政權瞬間覆滅而清軍轄治的江南以觀，遺民的逃禪心曲與雙面性藝文風格，如何扣應這套淡雅平和的《畫冊》？《畫冊》除擁有物質性形制結構外，文圖如何轉譯與修辭？《畫冊》外部的人際網絡如何交織成社群結構？而身處同代的情感結構為何？本文將細致考察黃媛介傳世稀珍的《為月人沈夫人畫冊》，其內部與外部交相疊合的重層結構，如何鋪就出禪悅日常的文圖敘事與多音彈奏的文本複調？

## 二、黃媛介生平傳略與詩畫交遊

關於黃媛介生卒年有多種說法，或曰：1620-1669，或曰：1614-1668。與媛介同為嘉興人的現代學者趙青考得媛介生卒年：1610-1668，最為可信。趙青尋覓輯佚，於江西圖書館偶然發現《湖上草》，耗八年之力編成《黃媛貞黃媛介合集》（杭州：浙江古籍出版社，2021，以下簡稱《合集》）。<sup>8</sup>筆者以下參酌《合集》與相關文獻，圍繞著順治 11 年（1654）《畫冊》繪製前後進行黃媛介生平傳略及詩畫交遊考察。

### （一）生平傳略

清施閏章〈黃氏皆令小傳〉，簡約勾描黃媛介一生。萬曆 38 年（1610），黃媛介生於秀水，字皆令，秀水黃氏為嘉興望族，世代顯赫，明代以科舉聞達，嘉靖至萬曆年間湧現多位進士舉人，風光一時。黃家喜藏書、刻書，著述頗豐。媛介 12 歲（1621）能詩、13 歲（1622）能賦。黃家雖為嘉興望族，然媛介一門殊為式微，其姊媛貞因朱彝尊族伯朱茂時「力求媒妁娶為妾」，而黃媛介亦曾獲復社領袖張溥青睞欲聘為小妾。據王士禎《池北偶談》曰：

<sup>8</sup> 趙青女士編校此集耗八年心力之過程，參見「整理前言」，趙青編注《黃媛貞黃媛介合集》（杭州：浙江古籍出版社，2021），頁 1-19。另詳參「【嘉禾雜談】明清嘉興才女黃媛介《湖上草》重見天日」，《虎齋》1033（2017 年 240 期），[https://www.sohu.com/a/197964226\\_100014684](https://www.sohu.com/a/197964226_100014684)（2021.12.17）。拙文涉及媛介生平傳略、編年紀事與詩文篇什，得益於此書甚多。

禾中閨秀黃媛介，字皆令，負詩名數十年。近為予畫一小幅，……皆令作小賦，頗有魏晉風致。少時太倉張西銘溥聞其名，往求之，皆令時已許字楊氏，久客不歸，父兄屢勸之改字，不可。聞張言，即約某日會某所，設屏幃觀之；既罷，語父兄曰：「吾以張公名士，欲一見之。今觀其人，有才無命，可惜也。」時張方入翰林，有重名，不逾年竟卒。皆令卒歸楊氏。<sup>9</sup>

此條載記收入《嘉興府志》卷 79「才媛」傳。前文施閨章小傳曰：「既許字世功，後有大力者艷其才，將奪之，介曰：食貧，吾命也。卒歸楊。」（《合集》頁 287）<sup>10</sup>崇禎 10 年（1637），媛介 28 歲，執守婚約嫁給以「鬻畚為業」的楊元勳。《清代閩閩詩人徵略》亦記其事，言媛介自幼訂親，終適楊為妻。楊元勳字世功，一介布衣，無以養家，黃媛介食貧安命。崇禎 16 年癸未（1643），媛介 34 歲，丈夫楊元勳於 9 月前往虞山（常熟）拂水山莊請錢謙益為媛介新集作序。

甲申事變（1644），媛介 35 歲；次年為順治 2 年（1645），嘉興發生反清廷薙髮令之「乙酉兵亂」，媛介家園毀於兵燹，〈離隱歌〉自序曰：

予產自清門，歸於素士，兄姊雅好文墨，自少慕之。乃自乙酉逢亂被劫，轉徙吳閩，羈遲白下，後入金沙，閉跡牆東。雖衣食取資于翰墨，而聲影未出于衡門。……爰作長歌，題曰離隱，歸示家兄，或者無曹妹續史之才，庶幾免蔡琰居身之玷云爾。（《合集》頁 249）

媛介道盡顛沛流離，比況蔡文姬自述亂離之悲。順治 7 年（南明桂王永曆 4 年，1650），41 歲的媛介開始寓居杭州。據《湖上草》開篇〈十無詩〉序「庚寅十月，余初至湖上」（《合集》頁 213）之句可確知。早在此年夏五月，錢謙益有金華之行，路過杭州等地，賦詩紀遊，證實媛介在杭。4 年後，山陰祁彪佳夫人商景蘭邀 44 歲的媛介前往會稽梅墅為客一年。次年，順治 11 年（1654），45 歲的黃媛介在西泠繪下《為月人沈夫人畫冊》。次年（1655），46 歲的媛介受李漁邀為《笠翁十種曲》之《意中緣》點評，書頁標出媛介之號：「禾中女史批評」。晚年赴京（北京）受聘為閩塾師，不幸子女接連夭亡，後於返途中病逝於南京，時為康熙 7 年（1668），享年 60。

<sup>9</sup> 〈黃媛介詩〉，〔清〕王士禛《池北偶談》卷 12，談藝九之二，日本國立國會圖書館藏（Persistent ID：info:ndljp/pid/2580798），康熙 40 序刊（文粹堂藏板），頁 17。

<sup>10</sup> 參見錢牧齋〈贈黃皆令序〉，收入趙青編注《黃媛貞黃媛介合集》，同註 8，頁 295。筆者下文凡引自於此書者，為免蕪雜，一律在引文後以括弧夾註《合集》頁次標示之，不另出註，特此說明。

## （二）詩畫交遊

施閏章〈黃氏皆令小傳〉曰：「遺詩千餘篇，嘗人剝削。」（《合集》頁 287）柯愈春〈清人詩文集總目提要〉曰：「媛介原有詩千餘篇，謀刻未果，今詩文散佚諸家著述之中」。學者考其所著有：《如石閣漫草》、《湖上草》、《越遊草》、《南華館古文詩集》、《梅市倡和詩》、《越遊贈寄》等小集。其全集多已散佚，據胡文楷考曰：「黃皆令詩全集已佚，今從《然脂集》輯得 25 首（《越游草》15 首，《湖上草》6 首，《扶輪續集》1 首，《詩源》1 首，《詩媛十名家撰》2 首），《擷芳集》9 首，《彤奩續些（上）》20 首，《梅村詩話》8 首，《柳絮集》7 首，《兩浙輶軒錄》2 首，共 71 首，錄成一卷。」<sup>11</sup>後人亦從諸選本錄出百餘篇而成《南華館集》：序跋 8 篇、詩 165 首、詞 24 闕、文集 10 篇。<sup>12</sup>潘光旦《明清兩代嘉興的望族》朱茂時譜系旁列黃鼎、黃媛貞和黃媛介三兄妹，提及黃媛介有《如石閣漫草》、《離隱歌》、《湖上草》。《全明詞》第 6 冊收黃媛介 16 首詞，另《嘉興縣誌》（崇禎）卷 17 收媛介 2 首佚詞。趙青於江西圖書館考掘媛介失傳沈埋甚久的《湖上草》重見天日，所編注《黃媛貞黃媛介合集》錄媛介作品 72 篇：詩 69、詞 2、文 1，可與上文所引諸輯相互參看。

媛介篇什明其心跡，唱和交遊篇什不勝枚舉，佔比相當大，展示了媛介活絡的女性社交，不乏與名流交遊唱和，如：〈題鄒流綺鷺亓齋，齋額故漳海黃石齋先生書贈〉、〈呂霖生吏部以姬贈鄒流綺，漫賦小言奉賀〉、〈次汪然明先生代西子賦答張樵明明府原韻二首〉、〈過張森岳先生園賦〉、〈為李太虛先生賦閨園詩，和吳梅村太史韻六首〉、〈和吳梅村太史詩四首〉、〈湖上酬余澹心〉、〈和然明先生四詠〉、〈為新城王阮亭寫山水小幅并題〉、〈送然明先生〉等。詩作亦呈現與「夫人」們的交遊，如：〈乙未上元吳夫人紫霞招同王玉隱玉映趙東璋陶固生諸社姊集〉（浮翠軒遲祁修媽張婉仙不至拈得元字）（《合集》頁 265）一詩，瞥見女詩人社集概況。酬詠對象包括族中親眷如長姊黃媛貞（皆德）、堂嫂沈紉蘭（黃承吳妻），閨閣才妓則有：吳山母女、王端淑、祈氏母女、朱中楣、柳如是，李因……等，長長詩題可見其日常互動軌跡。又如：〈代毛西河太史之婦陳何作子夜歌寄外二首〉，可窺知媛介頻繁的伉儷相交，如汪然明夫婦、毛西河夫婦、錢謙益夫婦等。那麼，沈顥與月人夫婦與媛介交遊，便不足為奇。

媛介篇什眾多的「夫人」身影，如河東夫人、沈夫人、黃夫人、汪夫人、丁夫人……以及某姊、某妹等，流露出濃厚的女性情誼。媛介既可與山陰祁氏姻家商景蘭交好，亦不避與才妓河東君柳如是、草衣道人王微等才妓往來，形成她一種界限模糊的身份。為家計

<sup>11</sup> 參見胡文楷《歷代婦女著作考》（臺北：臺灣商務印書館，1957），「清代十」，頁663-664。

<sup>12</sup> 黃媛介《南華館集》輯佚篇目，[http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog\\_6b7c41610101h4ai.html](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_6b7c41610101h4ai.html)(2021.10.30)

鬻畫維生，遊走社交圈，與男性文人廣交，成為一位職業女畫家。這些身份的疊影確實前所未有，因得致朱竹垞「微有風塵色」的負評。媛介亦順時勢而為，為李漁的《意中緣》評點，投射個人生平色彩。當面對山陰祁夫人的文字之交，有「欲和金閨句，慚非兔苑才」的自信，<sup>13</sup>而竹垞的負評，熊文舉〈黃皆令越遊草序〉則為其平反：「頗聞皆令至性正氣，動遵矩矱，從其夫子縞綦相莊，不隕獲於貧賤，不充詘於富貴，琴瑟靜好，……尤關風教之大者。」（《合集》頁291，轉引自《侶鷗閣近集》）

黃媛介垂髫之年即通翰墨，工書善畫，因同屬嘉興，故特法南宗畫家元末吳鎮，識者以為其「逼真梅花道人筆意」。媛介畫小景，超逸似之。據筆者鉤沈而得，媛介山水小幅居多，人物畫絕無僅有。崇禎14年（1641），32歲作〈南軒松圖軸〉、〈烟水疏林圖軸〉，《式古堂書畫匯考》著錄。婚後繪售書畫維生，與柳如是一向交厚，常獲邀至虞山錢家拂水山莊絳雲樓小住。甲申（1644）、乙酉（1645）鼎革兵禍，媛介滇沛流離。錢謙益題畫詩〈月堤煙柳〉跋曰：

此山莊八景詩之一也，癸未（1643）寒食日偕河東君至山莊，於是細柳籠煙，小桃初放，月堤景物，殊有意趣。河東君顧而樂之，遂索紙筆，坐花信樓中，圖此寄興。余因并錄前詩，以記其事。牧齋老人書。我聞居士圖於花信樓中。

卷中另有跋識：「辛卯（1651）春正寫意，奉寄河東夫人以博粲教，皆令黃媛介。」順治8年（1651）初，已於湖上寓杭的媛介獲牧齋邀囑為拂水山莊繪圖，時42歲繪淺絳山水小幅寫意奉寄。牧齋補識曰：「辛卯（1651）清和月，時與沈朗倩、楊日補晤言小齋，談及皆令近況，適見其小幅，因錄序言於左。」迄於嘉慶庚午（1810），吳江郭麐遊琴川，獲觀于玉人天際之齋主人屬題句，用蒙叟韻作二首。跋曰：「右河東君、黃皆令畫各一，前後皆蒙叟所題，後人合裝為卷。<sup>14</sup>順治8年（1651），陳洪綬繪贈沈顯《隱居十六觀》畫冊，順治10年（1653），謝彬為媛介姊夫繪〈朱葵石像〉。順治11年（1654），45歲媛介繪《月人沈夫人畫冊》，其構畫理念與畫風，可能受此兩幅略早一、二年的畫像影響。（後詳）

<sup>13</sup> 關於媛介的詩畫考述，筆者蒐見論文，李貴連〈黃媛介生平經歷及其與山陰祁氏家族女性交游考述〉，《貴州師範大學學報》2011年3期（總170期），頁95-98；宋清秀〈黃媛介：名妓文化与閨秀文化融合的橋梁〉，《中國典籍與文化》2006年3期，頁113-117；李焱、董雙叶〈黃媛介：明清之際的詩畫才女〉，《山東藝術學院學報》2009年2期（總107期），頁19-24；周淑舫〈林下風者：論明清鼎革之際金閨兔苑才的黃媛介〉，《嘉興學院學報》25卷1期（2013.01），頁5-11。

<sup>14</sup> 以上相關跋識皆出於北京故宮博物院藏〈柳隱黃媛介山水合卷〉畫心或拖尾，引自同註8，《黃媛貞黃媛介合集》，頁295-299。

此後，媛介所繪紙本摺扇如〈墨畫山水〉（1667）、金箋墨筆〈山水扇頁〉、〈江山秋眺畫扇〉等皆傳世山水畫蹟。<sup>15</sup>至於無法斷年的畫作，經查《南華館集》、《湖上草》二集，媛介為沈顥月人伉儷繪製《畫冊》並題外，另有詩題〈為新城王阮亭寫山水小幅并題〉，乃為王士禎繪〈山水小幅〉並題七絕（王士禎《帶經堂詩話》卷20載之）。晚清薛紹徽有詩〈題黃皆令畫冊〉：「賃春廡下閉關時，十二朱欄對畫眉。空寫孝陵山一角，竹垞惜不入明詩。」<sup>16</sup>第三句可推測媛介所畫是山水，題什有詩人惺惺相惜又遺民體恤的意味。由《南華館集》目錄揀出：〈題畫〉、〈題畫似孫月輝〉、〈題索句圖〉、〈煙水疏林幅〉、〈鴛湖偕隱圖〉諸篇，「索句圖」、「鴛湖偕隱圖」等畫可能有人物，餘為山水林木的題裁。媛介題詩會友如〈題趙端容蘭譜〉、〈題趙端容墨梅〉，閨友所繪亦多花卉。雖黃媛介曾自畫小影，惜畫蹟失傳，清代詞家蘇穆填詞〈探春令 題明鴛湖女史黃皆令自畫小影〉可知而知。<sup>17</sup>明末蘇州馬宏道繪題「黃皆令小影」，有道光華亭畫家黃鞠秋士摹寫，為嘉善石梅山房朱培峰藏「黃媛介寫經硯」（參見《合集》卷前書影）。<sup>18</sup>

### 三、黃媛介鬻藝維生與四方贊助

黃媛介命運多舛，甲申事變後接續乙酉兵禍（1645，32歲），生活困頓，據《無聲詩史》曰：「跋涉於吳越間，困于携李，躋於雲間，棲於寒山，羈旅建康，轉徙金沙，留滯雲陽。」（《合集》340）媛介四下鬻藝以活，幸賴四方贊助。

#### （一）鬻藝與贊助

贊助是中國美術史學研究的熱點，「贊助」（patron）可譯為贊助人、顧客、保護人，中國書畫文獻如《歷代名畫記》、《法書要錄》、《益州名畫錄》等均載錄著藝術贊助的史料。宋元美術贊助既有皇家宮廷贊助，亦有社會士紳商賈贊助。明代出現商業資本，形成官商、

<sup>15</sup> 參見李焯、董雙叶〈黃媛介：明清之際的詩畫才女〉同註13，頁24。

<sup>16</sup> 薛紹徽37歲於光緒28年（1902）寫下這首題詩。此年紹徽隨夫陳壽彭赴滬任職，於滬上鬻畫籌資返閩，或於此際有機會觀覽吳越才女流傳之畫蹟。參見李達：《薛紹徽（1866-1911）之題畫詩詞與生命史觀照》（中央大學中文所博論，2020.12），頁140-141。

<sup>17</sup> 〔清〕蘇穆：《儲素樓詞·探春令》，〈題明鴛湖女史黃皆令自畫小影〉，收於〔清〕周濟著，段曉華輯校：《清代名家詞選刊·周濟詞集輯校·附錄四》（上海：華東師範大學出版社，2016），頁194。

<sup>18</sup> 石魚撰寫〈黃媛介寫經硯〉，介紹黃氏寫經之硯，並附硯銘拓片：「乙酉鼎革，羈旅建康，所謂風景不殊，舉目有江湖之異。嘉禾黃皆令書此，以志困苦。願書孝經千卷，散布人間。」讀此可以想見她對世事變更，情緒消沉，以《晉書》所記周顥故事寄慨。香港《書譜》雜誌（1986年第3期）有石魚撰寫〈黃媛介寫經硯〉一文，參吳香洲〈「女山人」黃媛介〉（上），<https://kknews.cc/zh-tw/culture/8zjqmn.html>（2021.08.10）。

徽商、晉商，雅好文藝的商賈透過購藏支助藝術家及藝術創作。受西方藝術社會學研究方法啟發，中國藝術史學者開始關注明清書畫的贊助文化，學者如李鑄晉、班宗華、高居翰、石守謙……等多位名家，於著作中或直涉贊助文化，或論及書畫家風格表現之相關問題時，贊助文化成了藝術社會學面向的重要環節。明朝恢復兩宋畫院制度，形成職業畫家與業餘畫家的隔閡，前者享有宮廷與勳貴的贊助和支持，然明清之際，職業畫家與業餘畫家的身份與畫風界線泯除，原為南宗文人畫派的四王得到皇室贊助，而大量拒絕仕清的遺民畫家則排拒皇家贊助而隱遁，或接受商賈贊助。

早在崇禎癸未 16 年（1643），媛介 34 歲，丈夫楊元勳 9 月前往虞山拂水山莊請錢謙益為媛介新集作序。牧齋果作〈贈黃皆令序〉曰：「絳雲樓新成，吾家河東邀皆令至止。硯匣筆床，清琴柔翰。挹西山之翠微，坐東山之畫障。丹鉛粉繪，篇什流傳。中吳閩闈，侈為盛事。」（《合集》頁 295-296）媛介婚後繪售書畫維生，常獲邀到虞山錢家拂水山莊小住半野堂，與錢柳詩酒唱和，斗茗論藝。牧齋順治 7 年辛卯（1650）撰記，既錄前序以追憶崇禎癸未（1643）邀皆令小住往事，又言及當時：「余遊湖上，皆令僑寓秦樓。……湖上之人，有目無覩，蠅鳴之詩，鴉塗之字，互相題拂，皆令莫或過而問焉。」牧齋充滿憫情，道其窮困窘境：「衣帔綻裂，兒女啼號，積雪拒門，炊煙斷續。古人賦士不遇，女亦有焉。吁其悲矣。」（同上）媛介詩曰：「黃金不惜為幽人」，對錢柳的資助心懷感念。據《兩浙輶軒錄》載乙酉遭亂時，「張無放及夫人于氏資給之，時時往來虞山與柳夫人為文字交，其兄開平不善也，然皆令實貧甚，時鬻詩畫以自給。」（《合集》頁 337-338）

與同時活躍於杭州的吳山相類，順治 7 年（1650）左右寓杭賃居的媛介，以賣畫維生，潤筆費成為才女們創作詩文的現實動力。<sup>19</sup>施閩章〈黃氏皆令小傳〉對其獲贊助狀況有所勾描：

國初，隨世功避兵，播遷所至，有知者時相餉遺。卞處士妻吳巖子以詩名，假館留數月，為文字交。嘗棲山陰梅市，與諸大家名姝靜女唱酬……還家湖上，好事者傳其筆墨，一時士大夫錢尚書牧齋、吳祭酒梅村皆稱異之，名日起。世功用是以布衣游公卿間，持書畫片紙或易米數石。介既垂老，傷世功無家人產，以游為生，黽勉同勞。（《合集》頁 287）

44 歲（1653），得到汪然明引介得以造訪商景蘭與祁彪佳會稽梅墅一年。次年，順治 11 年（1654）媛介 45 歲，接受沈顥贊助為繪《為月人沈夫人畫冊》。再次年（1655），46 歲的

<sup>19</sup> 參見魏愛蓮（Ellen Widmer）作、劉裘蒂譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉《中外文學》22卷6期（1993.11），頁55。

媛介受李漁邀為《笠翁十種曲》之《意中緣》點評，李漁是《尺牘新語》汪淇的伯父，特喜贊助職業出版。包含黃媛介在內的幾位才女們，於文藝雅集拜識文人，與柳如是皆出現在鄒斯漪編的《詩媛八名家選》，該序成於順治 12 年（1655），與黃媛介繪成《畫冊》（1654）、為李漁《意中緣》寫序及點評（1653）的時間接近。

鄒斯漪為媛介詩文集《湖上遊艸》序曰：「困頓淒清之況，見于此矣。古人賦士不遇，維皆令亦有焉。夫近時閨秀，但知量玉秤金，求田問舍，苟或機杼并白間，無有失德，斯則已足。」（《合集》頁 229）即使不是財務贊助，鄒氏同情其如「士不遇」，稱揚媛介詩畫人品，為其累積文化資本。不定期接濟資助者，有虞山錢柳夫婦、卞楚玉夫婦、張無近夫婦、山陰祁氏夫婦，亦與王季重之女玉映相往還。晚年至京師受聘為趙大司空家閨塾師，也為石吏部強致為女師，過世前半年，南京佟夫人曾留養於僻園。

## （二）汪汝謙的西湖遊舫

順治 7 年（1650），41 歲的黃媛介徙移西湖鬻藝維生，汪然明為其寓居湖上的最大贊助人。據《兩浙輻軒錄》載曰：「後僦居西泠，地主汪然明時招至不繫園與閨人輩飲集，每周應急。」汪汝謙（1577-1655），字然明，歙縣叢睦坊人。因經商移居武林，招集勝流，為湖山詩酒之會，有《春星堂詩集》存世。汪是鹽商兼藝文愛者，亦儒亦商，與人熟絡相交，是媛介在杭賃居的屋主（鄧漢儀 12:22b-23a），媛介有詩〈汪夫人湖舫見招和然明先生韻〉（《合集》頁 219），想見一斑。汪然明與明末清初眾多才女的交誼，學者論之甚深，陳寅恪《柳如是別傳》為柳如是居杭行蹤（崇禎 11-12 年，1638-1639）勾稽沈埋。才女社群與擁有湖舫的富商汪汝謙不無關係，幾位寓杭才女大致活躍於崇禎~順治（1630-1650）間。魏愛蓮細致考索江南閨秀才妓形成一個疏散的聯絡網，以姐妹親族、師生、讀者與評者多重身份，鏈結家庭集會與文人結社，彼此以創作相激勵。透過這種社群網絡的運作，黃媛介與王端淑成為當時為女性作品寫序炙手可熱的人物。<sup>20</sup>

高彥頤肯定汪然明是一位富有的藝術贊助商，以其慷慨的宴會和廣布的關係網著稱。然明前後 5 年間起造「不繫園」、「隨喜庵」兩艘湖舫，以舫命名的《不繫園集》、《隨喜庵集》，則為汪氏以其湖舫提供文士雅集的題詠專輯。<sup>21</sup>學者曹淑娟曾細致考察汪汝謙兩艘湖

<sup>20</sup> 參見魏愛蓮〈十七世紀中國才女的書信世界〉，同上註，頁 55。包括：1. 明清婦女著作考述，特別是黃德貞、王端淑、吳山、黃媛介諸位；2. 中國郵譯史；3. 尺牘媒介；4. 嘉興府志；5. 汪汝謙的西湖遊舫等重要環節。

<sup>21</sup> [清]汪汝謙：《春星堂詩集》卷五，清乾隆初刻《叢睦汪氏遺書》本，頁 295-297。此為明清徽商家族創作的文學叢書，收錄徽州歙縣叢睦坊遷往杭州歙縣叢睦里汪氏家族族人自明代後期至清道光年間所創作之詩。

舫作為社交場所的具體盛況，以及《春星堂詩集》此一宴酬雅集女性詩作的產物，對汪氏之於江南才女具體贊助的實況有更全面精深的探討。<sup>22</sup>柳如是《尺牘》有林雪女史序曰：

余昔寄跡西湖，每見然明拾翠芳堤，偎紅畫舫，徜徉山水間，儼然黃衫豪客。時唱和有女史織郎，人多艷之。再十年，余歸三山，然明寄視畫卷，知西泠結伴有畫中人楊雲友，人多妬之。今復出懷中一瓣香，以柳如是尺牘寄余索序，琅琅數千言，艷過六朝，情深班蔡，人多奇之。然明神情不倦，處禪室以致散花，行江皋而解佩。再十年繼三詩畫史而出者又不知為何人，總添入西湖一段佳話，余且幸附名千載云。<sup>23</sup>

汪然明與才妓柳如是關係匪淺，林雪將汪汝謙以「不繫園」與「隨喜庵」兩艘遊舫作為文會場所，積極推賞文人才女藝文的景況作出情致生動的描摹。

黃媛介因獲汪然明贊助而賃居，有地緣之便參加「不繫園」湖舫定期舉辦的文會，認識熟稔商業出版的李漁，俾李漁以其「笠翁十種曲」邀請王端淑為《比目魚》、黃媛介為《意中緣》寫序與點評。《意中緣》以才高藝大的楊雲友與林天素才配董其昌、陳繼儒之虛實相半的戲劇情節，加上黃媛介個人身世投射的點評，為此書創造更多賣點。透過出版操作，王、黃成了應邀為文士作品寫序炙手可熱的人物。黃媛介為《意中緣》寫序點評的出版時間為順治 12 年（1655），聲名早已不脛而走，前此在杭州禪閣習靜修禪的沈顥，在「不繫園」內外相信早已聽聞「楷書仿黃庭堅，畫似吳仲圭而簡遠過之」的媛介才女名聲，甚至已就南宗畫藝進行交流，故由沈夫人奉寄尺牘囑繪畫冊，是十分自然之事。

### （三）小結

黃媛介出身望族，然娘家衰微，28 歲出嫁貧夫不能養，36 歲遭逢鼎革乙酉兵亂，社會板蕩，境遇坎坷，為家計鬻畫維生，施淑儀《清代閨閣徵略》以「林下風」譽稱之；鄒斯漪輯《詩媛十名家選》，將黃媛介與當代王端淑、吳綉、柳如是、吳山、卞元文、吳琪

<sup>22</sup> 曹師淑娟著《在勞績中安居：晚明園林文學與文化》（臺北：臺灣大學人文社會高等研究院東亞儒學研究中心，2019，該書獲得第九屆（2020）中央研究院「人文及社會科學學術性專書獎」，身為受業生，與有榮焉）。高彥頤句，引自頁 472、474。本書曾針對汪汝謙「不繫園」、「隨喜庵」兩艘湖舫作為社交場所的具體盛況，以及宴酬雅集的文學產物：《春星堂詩集》中眾多女性詩作進行考察。其一為〈汪汝謙不繫園的身分轉換與局限〉，頁 417-466。其二為〈《春星堂詩集》中的才女群像〉，頁 467-517。感謝曹師親筆簽贈，獲益甚多。

<sup>23</sup> 參見胡文楷《歷代婦女著作考》，同註 11，頁 432。

等才女並列。<sup>24</sup>當代多位名家為其序跋，包括：太倉吳偉業梅村〈黃媛介詩序〉、虞山錢謙益牧齋二序：〈士女黃媛介集序〉（一作黃皆令新詩序，即湖上草序）、〈贈黃皆令序〉、梁溪鄒斯漪流綺〈黃皆令詩小引〉、新建熊文舉雪堂〈黃皆令越遊草序〉、蕭山毛奇齡西河二序：〈黃皆令越游草題詞〉、〈梅市倡和詩抄稿跋〉、宣城施閨章愚山〈黃氏皆令小傳〉（《合集》頁 287-294），<sup>25</sup>其學識才華贏得世人敬重。熊文舉讚譽「豈惟詩章擅勝，而楷法、畫藝皆秀出名流，風雅未衰，固有領袖之者，未可謂女士無壇坫也。」（《合集》頁 291〈黃皆令越遊草序〉）。同樣讚許媛介「此閨閣而有林下之風」的姜紹書，撰《無聲詩史》對其詩畫淵源有更完整的譽崇：

黃媛介……。髻齡即嫺翰墨，好吟詠，工書畫。楷書仿《黃庭經》，畫似吳仲圭，而簡遠過之。其詩初從《選》體入，後師杜少陵，清麗高潔，遠去閨閣畦徑。適士人楊世功，蕭然寒素，皆令黽勉同心，怡然自樂也。乙酉鼎革，……乃跋涉於吳越間，……其所紀述，多流離悲感之辭，而溫柔敦厚，怨而不怒，既足觀其性情，且可以攷事變，此閨秀而有林下風者也。……足見皆令之為閨閣雅宗矣。（《合集》頁 340）

魏愛蓮、曼素恩、高彥頤等西方漢學家，改寫五四史觀對傳統婦女史的論述，理解明清才女在男性支配體系中，如何創造豐富多彩的生存方式。魏愛蓮證明女性由閨閣邊界往外擴展，藝文對話圈透過尺牘郵繹而有新的聯繫途徑。曼素恩嘗試結合史學與其他學科，大量利用婦女文學作品，重探明清兩代在社會／政治／經濟的劇烈變化與性別互動關係，整體性掃描十八世紀的婦女生活。<sup>26</sup>高彥頤留意坊刻興起、讀者群眾的出現，重新關注情感，女性教育的提倡，透過儒家理念、生活實踐和女性視角的交叉互動，重構婦女的社交、情感和才智力世界。高彥頤尤對黃媛介履歷進行評論：走出閨閣，巡遊四方，自售藝文作品，她表徵著一種跨越時空、跨越傳統教條、跨越身份藩籬的新身份，進行各種人際交往，以職業女畫家獨立於其父、其夫、其子古來三從基礎而外出謀生，又因其聲望獲薦聘為閨

<sup>24</sup> 相關文獻載記參自《歷代婦女著作考》，同註11，頁664。

<sup>25</sup> 請參同註12《南華館集》輯佚篇。

<sup>26</sup> 〔美〕曼素恩（Susan Mann）著、楊雅婷譯《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》（臺北：左岸文化，2005年11月）。曼素恩（Susan Mann）作，定宜庄、顏宜葳譯《綴珍錄：十八世紀及其前後的中國婦女》（此與前書為同書繁簡不同版，南京：江蘇人民出版社，2005年1月）。曼素恩教授門弟（盧葦菁、李國彤、王燕、吳玉廉）合力編譯：《蘭閨史踪：曼素恩明清與近代性別家庭研究》（上海：復旦大學出版社，2021）針對婦女的家庭關係與生活全貌，有更詳盡深入的探究。

塾師。其身體的流動性及其越出閨門界限的能力，顛覆女性生存於封閉性空間的規矩，高彥頤以「相互作用／雙重視野」取代「男女／內外有別」重新詮析黃媛介。<sup>27</sup>

## 四、《畫冊》文圖轉譯及多層次文本結構

黃媛介《畫冊》共 10 個對頁，左畫幅，右字幅。十頁字幅共有十篇題識，可作小品細讀。各分兩段，首先以散體記文敘題旨，各篇以 2 字動賓語法結構而成的題名開始，如：「蓮定」、「味象」、「繡佛」、「腕蘭」……等，其後接續韻體頌詞，各自指陳一項活動，成為極簡的敘事框架。看似整齊的構式蘊含著豐富的文圖轉譯，以及運用套語修辭策略及特別構圖特徵之多層次文本結構。

筆者研考字幅之散體記文與韻體詠讚所涉題識之主旨、內容、典故、像主本事因緣、畫家自我投射等，俾右文左圖對照性觀看，文圖對頁關連性對讀以繹其義。以下先進行文圖轉譯的梳理：

### （一）文圖轉譯

#### 1、禪淨雙修、靜坐澄懷

第 2 頁「蓮定」曰：

耀受印蓮宗，單持入定，所謂禪淨既兼，利如角虎。遠公心印獨能傳，法法俱生定裏天。禪淨從來無兩意，既為師祖必生蓮。

早期禪宗多不承認淨土，所謂「心外別無淨土」。至宋初永明延壽後，才形成禪淨合一的局面。永明是禪門法眼宗第三代傳人，同時也被尊為淨宗六祖。禪宗為「自力聖道」；淨宗修「他力淨土」，如何兼修？永明〈四料簡〉明確提出禪淨並重的主張：

有禪無淨土，十人九蹉路；陰境若現前，瞥爾隨他去。無禪有淨土，萬修萬人去；但得見彌陀，何愁不開悟。有禪有淨土，猶如帶角虎；現世為人師，來生作佛祖。無禪無淨土，鐵床並銅柱；萬劫與千生，沒個人依怙。<sup>28</sup>

<sup>27</sup> 高彥頤作、李志生譯《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005。

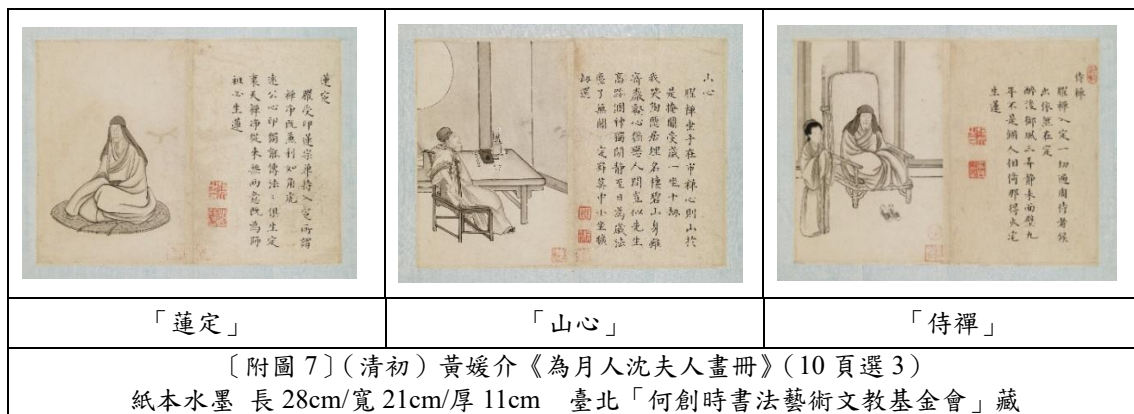
<sup>28</sup> 引自〈有禪有淨土，猶如戴角虎〉，《香光莊嚴雜誌》102 (2010.06)，頁 20-21。(臺大佛學數位圖書館，<https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-BJ093/bj093388051.pdf>，2025.11.17。)

禪師勉眾以禪定工夫念佛，得上品上生。明末佛教界流行禪、淨、密、律合一思想，簡化而言，即禪淨雙修。居士大量分布於江南地區，看淡功名，與僧侶、理學家互動頻繁，修行分類、持奉佛教典籍，或佛學著作等方面，與明末政治及社會環境息息相關。當時影響居士教界最大者為祿宏大師，主倡禪、淨並重，戒殺、放生，正修因果，對社會具有很大安定作用，在當時蓬勃發展。<sup>29</sup>沈顥曾出家後還俗，由此則題識推測沈顥宗奉淨土、兼修禪理。

與「蓮定」相同，第3頁「山心」與第6頁「侍禪」皆繪像主沈顥坐像，文曰：

（山心）髻禪垂手，在市禪心，則山於是，掩關受歲，一坐十劫。我笑陶隱居，埋名棲碧山。身雖寄巖壑，心猶戀人間。豈似先生高，跡溷神獨閒。靜至日為歲，法塵了無關。一定寂莫中，小坐曠劫還。

（侍禪）髻禪入定，一切遍周，侍者候出，依然在定。醉後御風三弄，靜來面壁九年。不是個人相倚，那得火宅生蓮。



三圖皆呈現靜坐姿儀。〔附圖 7〕儒釋道三家主張習靜，習靜禪坐為明清文士居家休閒的清課，或許明人費元祿的二則閒居筆記可作為居士禪坐之表徵：

余性不喜外慕，自讀書、靜坐外，世慮絕不關心。<sup>30</sup>

<sup>29</sup> 釋聖嚴〈明末的居士佛教〉，《華岡佛學學報》5期（1981.12），頁7-36。

<sup>30</sup> 〔明〕費元祿著、陳繼儒校《甲秀園集》卷二十八，日本內閣文庫藏明萬曆戊申（三十六年）刊本，頁12後半。（日本「國立公文書館數位檔案館」，《甲秀園集》，請求番號：集040-0003，冊次：0004，<https://www.digital.archives.go.jp/file/1077358>，2025.11.18。）

每聞宇內名公畸士，或以忠孝德行稱，或以清修恬退稱，或以詩歌古文辭稱，或以俠烈節義稱，或以講學談禪稱，或以經濟邊略稱，或以制舉義稱。皆亟願一見，賴以就正。如限於時勢道路，不得往見，輒形諸夢寐，要亦覺多事，今漸擬杜門習靜矣。<sup>31</sup>

「蓮定」、「山心」、「侍禪」為沈顥個人習靜生活的一個具現，這是士人居家餘暇生活的選項。畫頁像主沈顥的趺坐，乃佛家參禪盤駝斂心的一種坐姿，結跏趺坐是達致法悅的基本工夫。習靜是佛法入門之階，也是力行實踐的法門，如何形之於具體物相？有方外人士〈坐禪銘〉曰：

蒲團上功夫，勛勛要著力。豎起鐵脊梁，休將兩眼瞋。看渠渠是誰，畢竟是何物。捉賊要見賊，情窮理自屈。靜坐不思量，轉使心頭黑。不爾弄精魂，墮在鬼窩窟。<sup>32</sup>

結跏趺坐、掩關、蒲團、念持、杜門、習靜等，乃向世俗宣告絕交息游的具體行動。自明代後期開始，趺坐禪悅幾乎已成為文人圈中彼此交換分享的美妙經驗，對仕宦人士來說，「禪悅」的重心，不在禪而在悅，如牧齋所謂：「習禪則染禪，習靜則染靜，習教則染教。」<sup>33</sup>個人修養取靜的生活況味遠勝過嚴肅的宗教意涵。

晚明文人的日課習性與禪悅風潮瀰漫著媛介的《畫冊》，若「蓮定」、「山心」是工夫，那麼「味象」便是境界。第5頁「味象」文曰：

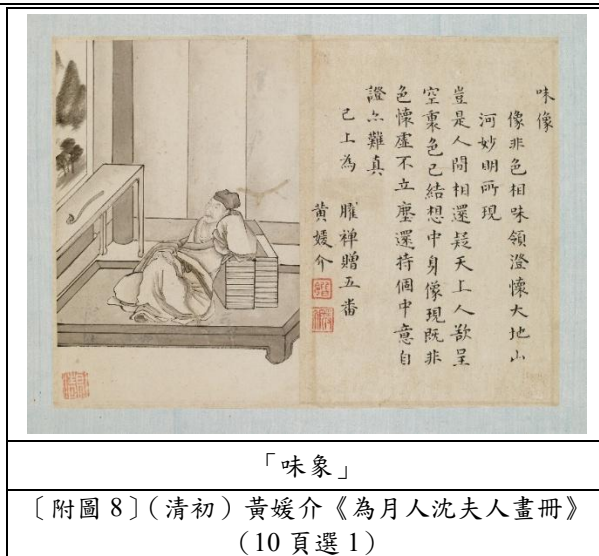
像非色相，味領澄懷。大地山河，妙明所現。豈是人間相，還疑天上人。欲呈空裏色，已結想中身。像現既非色，懷虛不立塵。還持個中意，自證亦難真。

畫家玩味自然物相，既是發覺萬物，體會時空遷移與生命流轉的真諦，也是主體精神淬練修養以澄懷觀道，領略禪意，弘揚淨土。〔附圖8〕

<sup>31</sup> [明]費元祿著、陳繼儒校《甲秀園集》卷四十五，同上註，頁15前半。

<sup>32</sup> 〈開山主法第六·坐禪銘〉，[清]丁易總修、釋成鷲纂述《鼎湖山慶雲寺志》卷二，哈佛大學燕京圖書館藏 ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:28506990\\$142i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:28506990$142i)，2025.11.18。) 康熙五十六年刻本，頁19後半。

<sup>33</sup> 〈與王烟客書〉，[清]錢謙益《牧齋有學集》卷三十九，日本內閣文庫藏清康熙刊本，頁19上半。（日本「國立公文書館數位檔案館」，《牧齋有學集》，請求番號：318-0012，冊次：0012，<https://www.digital.archives.go.jp/file/1074821>，2025.11.18。）



第 6 頁「侍禪」文曰：

曠禪入定，一切遍周，侍者候出，依然在定。醉後御風三弄，靜來面壁九年。  
不是個人相倚，那得火宅生蓮。

此頁繪就月人旁侍沈顯禪坐的畫面，文意敷染禪定不動的沈著狀態，聚焦於「火宅生蓮」的修持工夫。《法華經》：「三界皆火宅，無一處安生」，《維摩詰經·佛道品》：「火中生蓮花，是可謂希有」。在佛教語境中，三界（欲界、色界、無色界）如同「火宅」，火宅生蓮，譬喻在紅塵煩惱中證得清淨佛道。明末居士佛教於世俗社會廣為傳布，大量在野居士於佛教世務、民間信仰以及佛經闡釋皆有重要參與，士女亦不例外，是明代佛教史不容忽視的部分。<sup>34</sup>

## 2、吟詩撰述、文人慧業

畫冊首頁為「吟因」：

曠苦吟五十餘年，撚髭走甕，即是擊竹拈花，因地一聲，頓空法界。真氣山川合，至文天地存。吟非擊竹意，得道總忘言。

<sup>34</sup> 李瑄〈聖嚴法師的晚明居士佛教研究〉，收於《聖嚴研究》14輯（2021.06），頁59-92。

因讀音獲，象牽船拉船纖時用力之聲，以此狀摹苦吟。媛介用典「撚髭走甕」營造反覆吟詠、苦心推敲的形象，可與唐代孟浩然、裴佑、王維、盧延讓等苦吟詩人群體互文：盧延讓〈苦吟〉：「莫話詩中事，詩中難更無。吟安一個字，撚斷數莖鬚。」馮贇《雲仙雜記·苦吟》：「孟浩然眉毫盡落；裴佑袖手，衣袖至穿；王維至走入醋甕，皆苦吟者也。」「擊竹」則用禪宗典故，唐香巖智閑禪師，「一日因山中芟除草木，偶拋瓦礫，擊竹作聲。」（《大正藏 49 冊 2037，釋氏稽古略·卷四》），媛介以系列典故闡發沈顯於擊竹拋瓦日常修持中而能得致「拈花微笑」以心印心的禪宗體悟。

接續第 4 頁「著書」，文曰：

耀禪文字結習，著書充棟，名山之藏，興復不淺。不落尋常字，文思老更摠。數行揮灑後，半榻苦吟餘。種樹因耽道，還山為著書。古人隱几後，玄妙已相孚。

媛介為沈顯「撚髭走甕」五十餘年的苦吟人生，轉入「擊竹拈花」而得致擲地「因」聲、頓空法界的禪修碩果，繪寫「吟因」與「著書」，恰是明代禪風盛熾下文人慧業兩得的寫照。〔附圖 9〕



### 3、夫人禪修

沈夫人在第 6 頁「侍禪」已出場，接續第 7 頁「翻經」：

昔有專捧蓮經，幽香噴液，月人手翻口誦，慧業將成。花竹幽深處，春來尚閉

關。衣中自有飾，指上不留環。綉佛猶餘暇，翻經只來閒，好參龍女意，證道片時間。

「翻經」翻讀佛經，蓮經應指：《妙法蓮華經》（簡稱《法華經》），為大乘佛教要典。天台宗認為《法華經》是釋迦牟尼佛的晚年說法，是佛教教義最高峰，旨在弘揚聲聞、緣覺、菩薩「三乘歸一」之理，指出一切眾生皆能成佛。明清閨閣才媛喜讀佛經，除天台宗之《法華經》外，亦接觸華嚴宗，清中葉知書達禮之仕女惲珠喜讀此宗要典《楞嚴經》，闡發「如來藏」（梵文音譯），一切有情眾生初有空靜本心，無始久遠以來清淨澄澈、光明朗照的覺悟，常住不壞、永生不滅，可稱「佛性」。《楞嚴》講開悟；《法華》講成佛，「開悟楞嚴、成佛法華」，略有不同。天台、華嚴皆採納禪宗思想，信眾可透過頓悟而達致此境界，為仕女揭示一種湛然圓融的狀態。無論是《妙法蓮華經》或《楞嚴經》，諸品義理皆深邃，與廣大俗眾信徒喜聞樂見的通俗「寶卷」形成強烈對比，是淵博好學與智力挑戰與滿足的明清仕女所喜。<sup>35</sup>題句之「龍女」即那伽龍女，是娑竭羅龍王三女兒，叫善女龍王，也是觀世音菩薩的脅侍，與善才童子並列於菩薩兩側。此文以龍女參乘譬喻月人。

上文提及「綉佛猶餘暇」，恰接續第 8 頁「繡佛」：

昔人絲繡平原，志氣誼也。佛恩廣大，攝度有情，薄言繡之，金針在手。有絲不復綉平原，有絲不綉山花繁。金針彩絲日在手，繡佛思報古佛恩。眉間珂毫繞千億，或時應現檀金色。識得如來在日身，大小短長隨願力。



<sup>35</sup> 參見〔美〕曼素恩 (Susan Mann) 《蘭閣寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，同註 26，第七章「虔信」，頁 235。

此處用典，先秦門客以絲線繡平原君，表示對其欽慕，也滋生感恩之意。月人不繡平原，不志氣誼，而繡彌勒思報古佛恩，透過「眉間珂毫繞千億、或時映現檀金色」識得如來。繡佛為女性的一種功德實踐，一般士女多繪白衣大士或觀音，黃媛介為月人造形所繡為彌勒佛。繡白衣大士或觀音像，有母性慈悲襟懷，繡佛則傾向個人修行與對佛法奧義的歆慕，或可由智性層面視之。〔附圖 10〕

除在閨房閱讀經卷，婦女也會離開家門入寺燒香，或長途跋涉進山朝聖，她們也會經常請教來自家庭以外的禪師們，畢竟佛經有難懂的奧義，需要指點，是這股宗教實踐力量使婦女跨越閱讀與步履的邊界。而刺繡佛像是一種時間精神的奉獻，也是一份充滿才氣的藝術創作，體現女生純潔與真誠的一個標志，對自身涵養的一種修煉。經由繡佛可見女性宗教奉獻的復雜涵義，包括儒家的價值、佛教的虔誠、個人的才能和創造力，都凝聚在繡佛的針尖上。<sup>36</sup>

#### 4、女藝與家計

第 9 頁「腕蘭」：

天寒袖薄，出腕香生，楚雨湘雲，迷離入夢。佳人獨光韻，幽致逐物成。氣味與蘭俱，芳叢自腕生。迴風被虛景，裊裊如有情。何日可貽余，報君有堅瓊。

這是全套畫冊唯一未及禪意者，賦以夫人才藝幽韻、陰柔含情的形象。下接末頁「課箴」：

龐婆有子，業已車金。賣箴安禪，榮于一經五鼎。金既無用，鬻箴何益。有子能經，無宗可法。物徒累身，遺瓢意愜。所課箴籬，惟儉是德。

箴同「籬」，以箴束物。媛介描繪月人日常課子作箴的情狀，援引龐婆之典：維生安禪、惟儉是德，以追慕其禪化家庭之典範。龐婆為龐蘊之妻。龐蘊，字道玄，唐衡陽郡人。祖上世代為儒，父為衡陽太守，書香門第。其仕進之途，並無二致。赴京趕考遇一奇僧看相，預示禪修之道：六祖惠能圓寂前卜言，頓悟禪宗法脈將出現二菩薩，一出家為僧馬祖道一；一在家龐居士。龐蘊曾在馬祖道一、石頭希遷座下習禪多年，與丹霞天然、藥山惟儼、百靈、大梅法常、洛浦、仰山慧寂等禪師頻相往來，機鋒迅捷，悟境甚高，以為神通與妙用，一如運水和擔柴，後世譽稱為中國的維摩詰。龐蘊居士悟道後將數萬家珍船載拋沉於湘江，偕同妻子躬耕於鹿門山下，以箴束物，簡化物質需求，建立沉浸於禪悅日常、法喜充滿之

<sup>36</sup> 參見〔美〕曼素恩（Susan Mann）《蘭閣寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，同註26，頁226-230。

佛化家庭。龐蘊一家四口：龐公，龐婆，一雙兒女，個個有機鋒，談笑間出入生死，或坐、或站、或臥，展現禪者自由無拘之瀟灑風采，皆徹悟大道者。有關龐居士及家人的禪門公案，時見於禪門燈錄。

黃媛介《畫冊》最末頁引龐婆「課策」典故，讚揚沈氏伉儷踵步龐蘊居士而建立理想的佛化家庭。無獨有偶，黃媛介亦曾引龐公典故自述，〈過龜山靜室從慧先問禪〉詩曰：

輕舟隨手曲，徑僻喜無譁。欲點生公石，先飛天女花。真禪還辟理，重累苦攜家。鬻策誠吾事，龐公酒興奢。（《合集》頁 264）

媛介丈夫楊世功以「鬻畚為業」，故曰「鬻策誠吾事」，看來平日亦與沈家相類：督子作笮。此圖既畫月人，也係自我投射的寫照。〔附圖 11〕



畫中沈家小兒，同時也是楊家小童的投影。毛奇齡曾為家貧失學卻能繼承慈親文業的兒子作〈楊童子稿跋〉：

維則以童子隨二親游四方，其嚴親好結客，車裝所稅，即戶履滿焉。而其慈親則又以書畫歌詠，應購不給。微論童子失學，幼未入塾，……乃童子為詩，駢娟好麗，有慈親風。……漢曹世叔妻隨其子毅為陳留長，因賦《東征》，而其子之文至今不著。今童子之母即黃皆令也，皆令能文，童子又能文，見之者謂童子過陳留長矣。（《合集》頁 293-294，毛奇齡撰《西河合集·跋》）

## （二）多層次文本結構之套語修辭與構圖特徵

《畫冊》十頁，各有一個以動賓語法結構而成的二字題名，指陳一項活動，而每則題識都有兩段：前為敘事，後接贊頌，採取魏晉以來的畫贊體，這樣的文本結構即為一個小型套式。而字幅置入相應的禪修典故，敷染禪悅情境，皆自來文人套語修辭的活用。至於各幅畫頁皆可視作單獨畫像，媛介運用淡雅筆墨描摹：室內空間、像主日常居服、書齋桌案、禪堂蒲團、掛壁山水、佛龕等物件配置，激發公開展示慾（像主願望）、人/物擺置學（畫家構思）和觀眾閱讀期待（讀者心理）……等不同角度的視覺語言。文藝美學的形制，套語是基本且重要的結構方式，是表達主題理念用意的修辭策略。黃媛介《畫冊》的文圖創制擅用套語修辭策略，那些重複出現禪修意涵的文字形態或描繪性片段，具有基本內容和情調，是文人社群共同體熟悉的記憶單元，以相對固定的文化套式傳抄使用，藉以抒發情感，反映思潮。<sup>37</sup>

黃媛介運用套語修辭締造《畫冊》內部文圖交織的多層次結構。具有物質元素與性別視角兩項特徵，以下分論之：

## 1、物質元素

十幅畫頁中，吟因、山心、味象的像主沈顯皆頭戴軟布帽，腰部繫帶，或倚石桌，或傍木桌，或半踞床榻，呈現文士閒適姿儀；至於蓮定、著書、侍禪三像，像主則披戴長巾，身著道袍，除著書一像端坐伏桌執筆外，蓮定、侍禪，沈顯皆盤腿或坐蒲團，或坐禪椅，習靜禪修貌，文士、居士形象合一。月人皆著寬袖長衫，髮型略異，侍禪、翻經，皆頭縮粗布，腕蘭、繡佛，髮髻用鈿，課笈則頭頂蓮髻，呈現道侶、才婦、賢母形象。誠如文震亨《長物志》〈衣飾〉曰：

衣冠制度，必與時宜，吾儕既不能披鶉帶索，又不當綴玉垂珠，要須夏葛冬裘，被服嫺雅，居城市有儒者之風，入山林有隱逸之象。<sup>38</sup>

衣飾確實是物質文化作為識別的符號元素。

人物面容、動作、髮式、衣冠之外，亦需留意空間的物質擺置。沈顯在首頁吟因的竹篁間，月人在末頁課笈的庭苑中，除此之外，其餘各頁皆繪室內空間，因應各頁主題而有不同的傢俱陳設。山心、著書、味像為書齋佈設桌椅、床榻、筆墨紙硯等文具、如意、書

<sup>37</sup> 鄭文惠教授援用套語結構詮析文學圖像之單元及其意涵，極具特色。參見氏著《文學與圖像的文化美學：想像共同體的樂園論述》（臺北：里仁書局，2005）。導論篇「互文修辭與套語結構」一節，詳細闡述該書運用此理論的思維脈絡，對筆者甚具啟發。

<sup>38</sup> [明]文震亨：《長物志·卷八·衣飾》，頁1上半，收於金忠淳輯《硯雲》乙編，日本內閣文庫藏乾隆戊戌硯雲書屋刊本。（日本「國立公文書館數位檔案館」，「長物志7~12」，請求番號：371-0063，冊次：0011，<https://www.digital.archives.go.jp/img.pdf/588133>，2025.11.19。）

櫥、書卷、山水掛軸等，符合沈顥文士形象。蓮定、侍禪，室內則僅有蒲團、禪倚，符應禪修居士形象。繡佛、腕蘭，為月人才婦之專屬空間，月人在繡床所繡為彌勒，腕蘭所繪為扇面，一旁置有待繪之紙幅。末頁課筴一頁，母子手接與置地者為以箴箠束之網勺。（再參〔附圖 7〕～〔附圖 11〕）

「翻經」最值一提，月人伏案讀誦佛經，腳踏足几，桌案旁有一座佛櫥，櫥中置一有背光之釋迦立像，佛桌以瓶花、柱香等方物供奉，是一個居家的宗教空間。（再參〔附圖 10〕）文震亨《長物志》全書十二卷，「丈室」、「佛堂」、「瓶花」、「短榻」、「几」、「禪椅」、「椅」、「櫥」、「佛櫥佛桌」、「廂」、「香鑪」、「禪燈」、「鉢」、「花餅」、「坐團」、「數珠」、「香經」、「道服」、「禪衣」、「佛室」等條，皆言及禪修物質陳設。<sup>39</sup>其中「佛室」條的陳設載記最細致完整，文曰：

內供烏絲藏佛一尊，以金鏤甚厚，慈容端整，妙相具足者為上。或宋元脫紗大士像俱可。用古漆佛櫥，若香像、唐像及三尊並列，接引諸天等象，號曰一堂，並朱紅小木等櫥，皆僧寮所供，非居士所宜也。……案頭以舊磁淨瓶獻花，淨碗酌水，石鼎蒸印香，夜燃石燈，其鐘磬幡幢几榻之類，次第鋪設，俱戒纖巧，鐘磬尤不可並列。用古倭漆經廂以盛梵典。

文震亨的載記似乎具體而微的展示在媛介「翻經」畫頁為沈月人描繪的讀經空間。《畫冊》是晚明文人禪悅清課風潮下的產物，透過衣飾與方物等物質元素的圖像置入，畫家構築了文人士女靜坐、讀經、禮佛的禪悅日常空間。

## 2、性別視角

John Berger《Way of Seeing》的視覺理論，認為在傳統的觀看過程中，觀看者、鏡頭、男演員的觀看、女演員的被觀看，設立了一個序列性的下意識心理機制，使得觀看成為性別研究不可忽視的領域，肉眼與鏡頭形成一個詮釋圈，把尋常的觀看轉化為具有情慾和性意味的凝視。<sup>40</sup>受到男性畫像由紀念性轉為觀賞性的趨勢影響，女性畫像很難避免淪為一種擺置學，即使戶外場景亦營造出室內親密感，成為一個獨處封閉的隱密場所，這是性別差異對女性空間的預設。然而黃媛介《為月人沈夫人畫冊》涉及女畫家、女像主、女題人，

<sup>39</sup> 《長物志》全書12卷，英國學者柯律格（Craig Clunas）借此為題命名其一部研究明代物質文化的著作：Craig Clunas: "Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China" (2004). 參見柯律格著、高昕丹、陳恆譯《長物：早期現代中國的物質文化與社會狀況》（北京：三聯書店，2015）。作者以《長物志》為例，由物品視角切入藝術史，參照社會文化理論，討論明代之「長物」及其他士紳文玩，考察如何被鑒賞、使用、消費、流通、被接受，是一部有關明代物質文化的經典著作。

<sup>40</sup> 請詳參約翰·柏格著，陳志梧譯《看的方法—繪畫與社會關係七講》，臺北：明文書局，1991。

其性別視角似乎更為複雜。《畫冊》的十頁圖繪，有三幅雙像畫，第2頁「著書」有主僕二人：像主書寫，僮僕研墨；第10頁「課筮」為母課子作筮。第6頁「侍禪」為夫妻雙像，夫禪坐，妻侍立。（再參〔附圖7〕、〔附圖9〕、〔附圖11〕）

不僅三像而已，細究尋繹，整套《畫冊》充滿了豐富的性別意涵。仕女畫多出自男畫師之手，而女畫家則多繪女眷，繪文士肖像十分罕見。沈顥為晚明著名畫家，欣賞晚輩女畫師黃媛介，逕指定其繪像，以當時媛介「猶有風塵之色」之譏，於兩性關係似乎不宜，故由沈夫人奉尺牘向女畫家乞繪伉儷雙像，似可避免兩性顧慮與不當聯想。其次，由畫面鑑藏印來看，月人、沈郎細君，以夫人現身，要畫出一男一女端嚴的夫妻雙像，又帶點日常親密感，男畫師似乎亦不宜。「侍禪」為罕見的伉儷合像，一般世代家堂圖，以多世代夫妻坐像列繪祖宗，家廟奉祀緬懷。文人畫像以女校書、歌妓樂師在側的「郎與麗」構式甚為流行。<sup>41</sup>媛介繪像後4年，順治15年（1658），有惲冰與孫默合作《壽鄭俠如夫婦五十雙壽芝蘭書畫》扇面。惲冰為明遺民畫家，為與惲壽平年齡相仿之族侄女，或同年略小且畫風受南田影響之女畫家，這是時代相近之女畫家以小幅畫面繪圖贈送夫妻的例證。<sup>42</sup>文人行樂性質的夫婦寫真小照，似乎遲至清中葉始流行。清代皇族奕繪36歲委製「黃冠小照」，顧太清有「道裝像」，二者應為一套夫妻畫像，由道士黃雲谷於道光14年（1833）所繪，二像皆服道裝，作為結婚十周年紀念畫像，見證二人志趣相投、文學唱和姻緣。3年後兩人39歲，又請人各繪一副抒情寫照：太清「聽雪小照」；奕繪「觀瀑圖」。夫妻二人除自題畫像外也相互題跋，各自留下題畫像詞，比較夫妻各自題詩，男女相互觀看的眼光確實不同。<sup>43</sup>媛介《畫冊》可作為夫妻雙像的繪畫先聲。

整套《畫冊》的構圖確實具有性別視角。黃媛介以月人與己身性別為核心，強調月人在禪修日常生活的角色，顯然與傳統「郎與麗」圖式「麗」之角色——女校書、女樂、歌妓，或宗教套式的散花天女——大不同，如陳洪綸繪《何天章行樂圖》。〔附圖7〕前述第六頁「侍禪」之男女雙像具主從關係，動詞「侍」之主詞係沈夫人，「侍禪」，只應有妻侍夫（女侍男），沒有夫侍妻（男侍女）的角色倒置。又如「繡佛」，是仕女宗教實踐日常，文人則向來不染指針黹刺繡等女紅活動，因此，不可能有髻禪「繡佛」的畫面。因此，後五頁之女主日課，沈顥既不宜侍禪、繡佛，課筮亦設定為月人母職；而前五頁之男主日課，

<sup>41</sup> 參見拙著〈圖中物色：明清「三好」/「郎與麗」類型畫像文本之隱喻觀看與抒情演繹〉，《人文中國學報》25（2017.12），頁1-47。

<sup>42</sup> 凌利中〈時窮節乃見，一一垂丹青——讀「豪素深心——上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫特展」〉，收入澳門藝術博物館《豪素深心：明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集》（澳門：澳門特別行政區政府文化局澳門藝術博物館，2018），頁13。

<sup>43</sup> 參見參見拙著：〈一個清代閨閣的視角——顧太清（1799-1877）畫像題詠析論〉，《文與哲》8期（2006.06），頁417-474。

月人亦不宜吟囿、味像。《畫冊》某些特定畫面構式，存在性別界限與權力關係，男女預設觀看的交互視角確實不同。<sup>44</sup>

## 五、黃媛介與明末畫家的美學聯繫

黃媛介《畫冊》前五頁描摹像主沈顥禪的活動：吟囿、著書、蓮定、山心、味像，後五頁描摹沈夫人月人的活動：侍禪、翻經、繡佛、腕蘭、課筴。文圖轉譯以及詩畫運用套語修辭與構圖特徵的內容與肌理，頗可符應明末江南文藝之禪悅風尚與審美欣趣。以下考察黃媛介詩畫與當代畫家的美學聯繫。

### （一）禪南宗畫

媛介《畫冊》繪成於順治 11 年（1654），筆者試圖尋繹其與沈顥藝術世界的美學聯繫。沈顥（1586-1661），一作灝。字朗倩，號石天，吳縣人。補博士弟子員。性豪放好奇。工詩文。書法真、草、隸、篆，無所不能，山水近沈周吳派，晚年筆意挺秀，點色清妍，深於畫理。著有《畫塵》、《枕瓢》及《焚硯諸集》。饒宗頤曾公布沈顥於順治 8 年（1651）、順治 15 年（1658）兩度臨摹遭火劫之黃公望《富春山居圖》，沈顥初臨跋曰：

二十年前，……時問卿孝廉邀予過雲起樓，出子久富春山中所圖長卷。縱觀之，驚喜往復，不忍釋手，……遂留予昕夕飽玩，閱百餘日，臨摹稿本始歸。近聞問卿訣時命付祖龍，……幸火未半，急取燼餘，留度人間。……隨遊湖上。辛卯（按 1651）初夏，……偶索臨本一觀，雖十之四五，宛然如接故人。予追及舊摹筆意，窮日課成此卷，並錄子久暨家石祖原題，志其緣起如此。後學沈顥于武林之昭丘禪閣。時年六十又六。<sup>45</sup>

由題跋可知，沈顥當時棲止於杭州昭丘禪閣，與寓杭的媛介有地緣性。沈顥與董其昌等文人畫家一樣，遠宗唐宋，近習元末四大家，媛介亦學元末四家之一的吳鎮，可謂不謀而合。

<sup>44</sup> 參見賴毓芝、高彥頤、阮圓合編《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版，2020）誠如簡介所言，該集重新思索與挖掘近代中國藝術史的種種面向。兼容歷史、文學、藝術、宗教、人類學、博物館學等領域，展現近年來新一代藝術史研究與性別史的多元交織，努力探索性別與視覺、物質文化的關係，為藝術研究者帶來新視野。

<sup>45</sup> 秦炳文、秦潛《曝畫記餘》（北京：中華書局，1930），載沈顥《仿富春山居圖卷》第1-4卷，錄其曾祖父秦炳文之收藏書名重印。轉引自施萬鍾〈董其昌質押《富春山居圖無用師卷》時間考〉，《書畫藝術學刊》35期（2023.12），頁303-304。此圖曾質押於吳正志千兩黃金，為其父吳達可秘藏。

沈氏《畫塵》曰：「禪與畫具有南北宗」，與董其昌提倡禪分南北、畫派南北的理念一致。早在崇禎 13 年（1640），沈顥繪〈溪山琴隱〉款識曰：「大癡不癡，筆墨岩持。秋林湖嶼，渺然可思。庚辰（1640）秋月，畫於五湖之雲源禪閣中。隴禪沈顥」。很早便以「隴禪」這個修禪居士名號遊走於五湖四海禪閣間。沈顥有幾幅畫軸如《閉戶讀書圖》、《秋日山居圖》、《秋林詩意圖》、《秋山尋瀑圖》等，雖以山水景物為訴求，然畫中總有一位高士，其形象與黃媛介《畫冊》中之隴禪造形一致。〔附圖 12〕、〔附圖 13〕沈顥於江南畫名甚熾，年長黃媛介二十餘歲，其活躍的年代，正是黃媛介畫藝進展的階段，崇禎 13 年（1640）左右已在杭州活動的沈顥，其繪畫素養與風格抉擇可能影響著畫藝追求精進的黃媛介。



〔附圖 12〕 左/（明末）沈顥《秋林詩意圖》（局部） 右/（清初）黃媛介《畫冊》「吟園」



〔附圖 13〕 左/（明末）沈顥《秋日山居圖》（局部） 右/（清初）黃媛介《畫冊》「味象」

## （二）陳洪綬《隱居十六觀》



沈顥曾獲陳洪綬繪贈一套《隱居十六觀》，題記於順治 8 年（1651），是老蓮逝世前一年作品，可謂其「身世、記憶與理想交相滲透的情境與觀想」。<sup>46</sup>圖冊為紙本淺設色，共計 20 頁，每頁長 21.4cm/寬 29.8cm，現藏臺北故宮。前 4 頁包括大字題名、16 條圖目以及七絕 2 首、五絕 1 首、詞 1 闕，此 4 頁彷彿如創作旨趣。後 16 頁各為白描淡設色畫，每頁皆有畫家鈐印，為古人隱居生活的圖像，依次為：訪莊、釀桃、澆書、醒石、噴墨、味象、漱句、杖菊、澣硯、寒沽、問月、譜泉、囊幽、孤往、縹香、品梵。〔附圖 14〕16 幅圖各引典於莊子、劉辰翁、蘇軾、陶淵明、班孟、宗炳、孫楚、魏野、李白、魚玄機等事蹟。最後一頁末行自題「桐谿洪綬標記」。

學者王靜靈探討《隱居十六觀》的形制，謂其題名、目次、序言、圖繪緊密聯結呼應，推論老蓮該畫冊係以「隱居」為主題繪製的一部結構完整的書籍圖冊。<sup>47</sup>陳洪綬觀想古人生命情境，與古人交流對話，圖中隱士應即陳洪綬的個人投射，託寓故事，用以回叩自我

<sup>46</sup> 參見曹師淑娟〈晚明藝文《十六觀》系列的話語唱和與經驗觀想〉，收入同註 22，氏著《在勞績中安居：晚明園林文學與文化》，頁 91-148，標句引自頁 122；畫冊簡介，引自曹書及臺北故宮網頁。

<sup>47</sup> 參見王靜靈〈別出心裁：試論陳洪綬《隱居十六觀》圖冊的形制〉，《故宮文物月刊》273 期（2005.12）頁 68-77。

生命難題，流露易代變局下的遺民心境。<sup>48</sup>《隱居十六觀》第4頁題誌曰：「辛卯（1651）八月十五夜爛醉西子湖，時吳香扶磨墨，卞雲裝吮管授余，樂為朗翁書贈。」終頁「品梵」圖款識曰：「洪綬畫贈石天先生」。朗翁、石天皆沈顥號，此為陳洪綬繪贈沈顥畫冊的印記。



〔附圖 15〕左/（明末）陳洪綬《隱居十六觀》「味象」 右/（清初）黃媛介《畫冊》「味象」

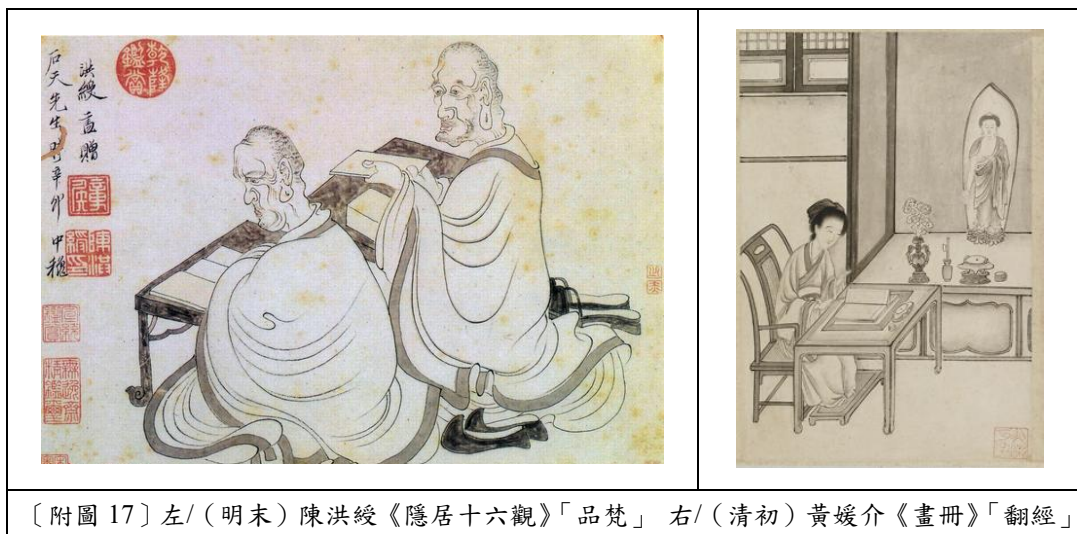


〔附圖 16〕左/（明末）陳洪綬《隱居十六觀》「縹香」 右/（清初）黃媛介《畫冊》「著書」

陳洪綬繪贈沈顥的《隱居十六觀》長 21.4cm/寬 29.8cm，繪成於順治 8 年（1651），黃媛介《為月人沈夫人畫冊》長 28cm/寬 21cm，繪成於後順治 11 年（1654），不僅繪製理念有所繼承，除長寬方向略異外，二者形制幾乎完全相等。二者皆紙本，是擅畫山水的沈顥罕繪的人物冊頁。陳洪綬繪贈寓杭的沈顥，同樣在杭的媛介或有機會得見此冊，極有可能依此風為沈顥繪就杭州禪閣的日常寫照，前後僅差 3 年，媛介《畫冊》明顯有繼承之跡。《隱居十六觀》與《為月人沈夫人畫冊》二冊均有「味象」，〔附圖 15〕引典自宗炳畫山水序：「聖

<sup>48</sup> 引自曹師淑娟《在勞績中安居：晚明園林文學與文化》，同註 22，頁 132。

人含道應物，賢者澄懷味象」，成為兩套畫冊連結的節點。洪綬「縹香」即「縹緗」，隱喻讀書，又對應於媛介之「著書」。〔附圖 16〕洪綬「噴墨」（《歷代名畫記》：口含丹墨，墳壁成童獸）又可與「腕蘭」對應。「品梵」中羅漢讀佛經，似亦可對應「翻經」。〔附圖 17〕「嗽句」則可對應「吟因」。洪綬畫名「隱居」，陳晚年皈依佛門，對佛法有所追尋，因國變尚未達深契之情狀。媛介《畫冊》像主沈顥「山心」為禪隱，兩部畫冊高度互文。



### （三）謝彬〈朱葵石像〉



媛介畫風另有寫照畫家謝彬作品可供比對。謝彬採取晚明波臣派風格繪〈朱葵石像〉，〔附圖 18〕絹本淡設色，長 69.5cm/寬 49.5cm。畫中人面部以淡墨勾形，再以淡墨暈染，產生近似白描的肖像畫特色。葵石為清初名家朱彝尊叔父朱茂時，為黃媛介之姊媛貞所適。這幅由謝彬寫照、項聖謨補圖合作的〈朱葵石像〉，繪於順治十年（1653），恰是媛介《畫冊》前一年。黃媛介身處江南，有機會觀摩當代著名畫家，以求畫藝精進。所繪以隱居禪修人物活動為主的《畫冊》，其形制與靈感明顯取自陳洪綬，而出於姐夫姻親之便而有機會觀摹〈朱葵石像〉，媛介的人像畫法十分接近波臣派肖像畫師謝彬的白描淡墨風格。

#### （四）文人日常清課

陳洪綬繪《隱居十六觀》，取典於明代流行之「藝文十六觀」。「十六觀」取法於佛門之十六種淨土觀想，源出《佛說無量壽佛經》，為淨土宗三大經典之一。淨土宗，簡稱淨宗、蓮宗、佛土宗等，漢傳佛教十宗之一，根源於大乘佛教淨土信仰，專修往生阿彌陀佛西方極樂世界。明末蓮池、憨山、紫柏、蕩益四大師融合諸宗，發揚淨土，影響很廣。當時文士往往禪淨雙修，不僅追慕禪悅，亦熟悉淨土三經，如陳繼儒著《讀書十六觀》援借十六觀想，將禪淨二者引入藝文範疇。<sup>49</sup>習染明末文人此風，無怪乎黃媛介《畫冊》既表達禪悅慕求，亦出現蓮宗字眼，也出現「繡佛」圖。

黃媛介以冊頁方式呈現文人系列活動，未必遵循「十六觀」套式，但為懼禪月人夫婦繪製系列禪修活動，頗可連結晚明文人的清課活動。<sup>50</sup>筆者昔曾探究晚明文人日常居處交誼雅事等閒賞文化，留意南宋趙希鵠《洞天清錄》，明初曹昭《格古要論》，張應文《清秘藏》，晚明高濂《遵生八牋》、屠隆《考槃餘事》、文震亨《長物志》等晚明雜俎筆記，皆提及游賞、閒適等事，具體提及清課者，如陸樹聲《清暑筆談》、費元祿《鼈采館清課》、謝肇淛《五雜俎》等。<sup>51</sup>陳繼儒《太平清話》就廓描了文人日常清課，其云：

凡焚香、試茶、洗硯、鼓琴、校書、候月、聽雨、澆花、高臥、勘方、經行、負暄、釣魚、對畫、漱泉、支杖、禮佛、嘗酒、晏坐、翻經、看山、臨帖、倚

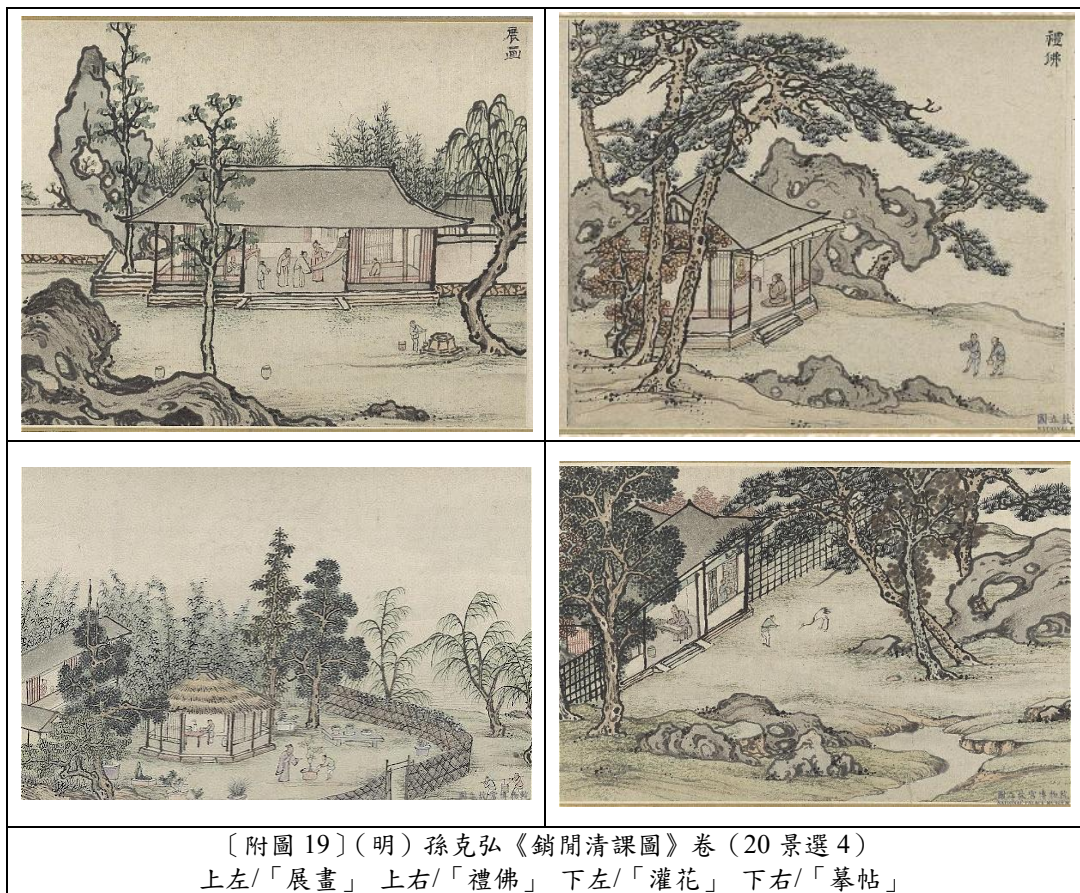
<sup>49</sup> 關於「藝文十六觀」之詳密考察，詳參曹師淑娟〈晚明藝文《十六觀》系列的話語唱和與經驗觀想〉一文，同註46，頁91-148。

<sup>50</sup> 詳參曹師淑娟《晚明性靈小品研究》（臺北：文津出版社，1988），頁234-241。

<sup>51</sup> 筆者昔受惠於周志文、陳萬益、曹淑娟等師長前輩關於晚明小品研究成果啟發，撰成博論改寫出版《晚明閒賞美學》（臺北：臺灣學生書局，2000），參見書末附錄：「晚明閒賞文獻分類目錄提要」，頁161-176。

竹（餵鶴），右皆一人獨享之樂。（《寶顏堂秘笈》本，卷2，17b-18a）<sup>52</sup>

把陳繼儒的閒賞活動搬上圖頁者，如隆慶6年（1572）孫克弘繪製的《銷閒清課圖》。  
〔附圖 19〕孫克弘（1532-1610），號雪居，松江人。少時以父蔭授應天府治中，擢漢陽太



〔附圖 19〕（明）孫克弘《銷閒清課圖》卷（20 景選 4）  
上左/「展畫」 上右/「禮佛」 下左/「灌花」 下右/「摹帖」

守。後無意仕進，於東郊故居修築精舍，輦奇石，置庭除，環列鼎彝金石法書名畫，摩挲其中。好遊戲於寫生花卉梅竹，偶作朱竹。本冊繪林下清課二十幅，可一窺當時文人清雅生活一隅。全卷共繪二十景，一景一題，依次描繪：「燈一龕、高枕、禮佛、烹茗、展畫、焚香、月上、主客真率、灌花、竹、摹帖、山遊、薄醉、夜坐、聽雨、閱耕、觀史、新筍、洗研、賞雪」等二十段。每段繪景立題在畫幅右側圖幅開端，點題識語在圖尾左側結束處，用筆運色極為簡淡，《銷閒清課圖》可謂晚明文人審美生活的代表作。松江地區在董其昌之後畫家輩出，後世稱之為「松江派」，孫克弘為其中之一，此畫表徵了孫克弘

<sup>52</sup> 〔明〕陳繼儒：《太平清話》卷2《四庫全書存目叢書》子部，244冊，據首都圖書館藏明萬曆繡水沈氏刻寶顏堂秘笈本影印，頁13-18。

延續蘇州吳派的文人品味。《銷閒清課圖卷》可見明代文人清課風氣流行之一斑，這種以人為重，展現系列成套生活內容的畫冊（卷）畫式，成為文人展現雅意的媒介。儘管媛介無緣結識孫克弘及《銷閒清課圖卷》，其對媛介的構圖理念應有一定影響。媛介《畫冊》為臞禪夫婦繪製系列禪修活動，頗可繫聯明代文人慕隱的日課活動。

## 六、士女禪藝與女禪師

晚明儒、釋、道三教合一，以及禪淨雙修。「禪」意譯為「靜慮」，是定與慧之通稱，與儒道著重心性修養頗可相應。當時思想界，將禪學作為儒學入門者有，廢儒書不觀，置身於公案語錄以尋禪思解悟者，亦所在多有。而如袁氏朋輩，以儒為本業，仍要「借禪以詮儒」，尋繹二者思想之會通處。達觀真可（紫柏老人）、憨山德清兩大禪師崛起，如車之兩輪，在晚明重振宗風，<sup>53</sup>二師皆活躍於江南一帶，紫柏氣蓋一世，能於機鋒籠罩豪傑，詩才極高，佳句可隨手拈來，尤與文士氣質最為投合，江南士流雅好談禪之風，莫不受其左右。<sup>54</sup>尋花品泉、採石試茗、焚香對月、洗硯弄墨、鼓琴蓄鶴，文人閒賞生活往往與禪悅之會相互印證。<sup>55</sup>「禪悅」乃入於禪定者，其心愉悅自適之謂，<sup>56</sup>董其昌有禪悅筆記，文人相與聚談禪學稱為「禪悅之會」，為文人慧業修習的群體寫照。<sup>57</sup>

### （一）士女習禪與藝文創作

黃媛介《畫冊》敷染著江南的禪悅風尚與審美欣趣，她為沈氏伉儷繪作禪意濃厚的詩畫冊頁，亦映現著媛介禪修體驗。媛介詩文經常透露禪意，如〈病中書偈〉、〈書偈〉二首：

一人身中具一佛，左之右之真箇活。只因誤認血肉團，便有痛苦與生滅。我今

<sup>53</sup> 引自錢謙益〈憨山大師夢游全集序〉，收入《牧齋有學集》卷21（上海：上海古籍，1996），頁869-871。

<sup>54</sup> 陸符〈紫柏真可傳〉，收於《卍續藏經》第127冊（臺北：中國佛教會影印字續藏經委員會，1967），《紫柏尊者別集》附錄，頁0089-0155。另參憨山德清〈可禪師塔銘〉，《夢遊集》卷27，頁0590-0602。沈德符：《萬曆野獲編》卷27「紫柏禍本」、「二大教主」、「禪林諸名宿」等相關條目。另參陸夢龍君，〈憨山大師傳〉，收於《夢遊集》卷55，頁0978-1001。關於當時風氣，參見拙著〈晚明「狂禪」探論〉，《漢學研究》19：2（2001.12），頁171-200。

<sup>55</sup> 參〔明〕袁宗道《白蘇齋類集》（上海：上海古籍出版社，1989），卷17，「說書類」，頁237。關於晚明文人全幅的審美生活，詳參同註51，拙著《晚明閒賞美學》一書。

<sup>56</sup> 參見釋慈怡主編《佛光大辭典》（臺北：佛光出版社，1988），「禪悅」條，頁6477下欄。

<sup>57</sup> 〔明〕董其昌《容台別集》卷一〈隨筆〉內有「禪悅」說雜記數條，見崇禎三年華亭董庭刻本。

坐忘血肉體，放下名識除分別。去來動靜細根尋，大徹恒沙細毫末。於茲觀體露全身，試看堂堂是何物。（《合集》頁 217）

愁時莫愁煩，喜時莫歡喜。識得愁喜破，打脫漆桶底。（《合集》頁 218）

媛介交遊亦隨處可遇禪修文人，虔誠女性亦所在多有，譬如〈過龜山靜室從慧先問禪〉曰：

輕舟隨手曲，徑僻喜無譁。欲點生公石，先飛天女花。真禪還辟理，重累苦攜家。鬻策誠吾事，龐公酒興奢。（《合集》頁 264）

又如〈游曹山過采菊堂贈仲儀陶夫人〉（自注：時夫人已薙髮）：

訪勝閑登采菊堂，眼中彷彿見柴桑。虛亭靜對千峰翠，古樹陰成六月涼。香象飲河唯見鼻，青獅望母只無腸。自注：山有象鼻峰，望母青獅石。維摩洞口逢君說，但學無生味最長。（《合集》頁 258）

媛介遵囑為臞禪沈顛夫婦描摹者，正是明代文人習染已深的禪悅之風。《畫冊》之「翻經」、「繡佛」、「侍禪」三幅，乃具現女性與禪修的關係，引人矚目，嘗作《寫懷賦》云：

故閒居而待時兮，何外物之可遷。方憑虛而洗心兮，慕上古之聖賢。感蒙莊之逍遙兮，悟老氏之通玄。（《合集》頁 278）

頗有以佛老會通儒教之志。當崇禎癸未年（1643），楊世功前往虞山請為妻新詩序，牧齋作〈士女黃媛介集序〉便有對媛介詩風近僧的評論：

余嘗與河東君評近日閨秀之詩，余曰：「草衣之詩近於俠。」河東曰：「皆令之詩近於僧。」夫俠與僧，非女子之本色也。……皆令之詩曰：「或時賈歌詩，或時賣山水。猶自高其風，如昔鬻草履。」又曰：「燈明惟我影，林寒鳥稀鳴。窗中人息機，風雪初有聲。」再三諷詠，淒然詘然，如霜林之落葉，如午夜之清梵，豈非白蓮、南嶽之遺響乎？河東之言僧者信矣。……癸未九月，虞山牧齋老人為其序。（《合集》頁 289-290）

牧齋稱其風如唐代南嶽白蓮沙門，河東君譽其詩近於僧，皆以脫出蹊徑之禪意評讚媛介詩作。無論貴庶，信奉佛道生活：結會講經、齋僧飯道、修寺建塔、山頂進香、廟宇禮佛等，皆明代婦女信仰的多種生活樣態。曼素恩考察明清婦女擴張精神生活的自主性範圍，婦女虔修在家中並非祕密而專屬於個人，博學女性往往受人崇敬，以宗教題材的吟詠教示晚輩，而其學識又進一步加強修行的力量和尊嚴。婦女一生可謂在頂禮膜拜仙佛的修持中度過，以虔信修行為主導之語言、信念、形象與行止，貫穿生命歷程。<sup>58</sup>

婦女會為特定功德以個人或邀集女眷集體完成抄寫佛經工程，習畫者描繪觀音大士，刺繡者採用宗教圖樣等。許多明代女畫家，基於宗教理念或守貞、祈嗣等坎坷人生的救贖而繪製佛像，如仇珠、薛素素、方維儀、邢慈靜等畫家，均有白衣大士、觀音像等畫蹟傳世。<sup>59</sup>除繪像外，黃媛介《畫冊》所繪「繡佛」風氣亦普遍，刺繡佛像是精神的奉獻。翻檢《國朝閩秀正始集》，詩人錢蕙能以髮代絲繡古佛大士像，青年寡妻章有湘遣其餘生致力養兒與繡佛，閩秀詩人畢芬為自己取號「繡佛女史」等。這些宗教藝品呈現女性才華，宛如女性信仰真摯的標誌，曼素恩詮釋：「儒家的價值、佛教的虔誠、個人的才能和創造力，都凝聚在繡佛的針尖上。」<sup>60</sup>

## （二）吳琪與女禪師

媛介《畫冊》末頁有才女吳琪應沈夫人之邀所作跋。吳琪（?-1672），江蘇長洲人，字蕊仙，一字葉仙，號佛眉、上蓮道人，管勳之妻。祖父吳挺庵曾為明朝布政使，父親吳健侯為一名孝廉。吳琪生而穎悟，五歲過目成誦。父母見其敏慧過人，延師教讀。髫齡而工詩，及笄而能文章，益晝夜攻苦不輟。父母見其善病，屢止之，不得也。其夫曾參加洪承疇軍，寫詩送之，後因夫坐事死於獄中，家道敗落。吳琪設帳授女徒為生，後削髮為尼，法名上鑒，號輝宗。尤精於繪事，求其片紙者日相望。有《鎖香庵詞》、與周瓊羽仙合著《比玉新聲集》傳世。黃媛介《畫冊》末頁吳琪跋曰：

<sup>58</sup> 參見同註26，〔美〕曼素恩（Susan Mann）《綴珍錄：十八世紀及其前後的中國婦女》一書，第七章「虔信」，頁225。又伊維德和Beata Grant曾合編《彤管》（原名The Red Brush：Writing Women in Imperial China）。Grant為中國宗教史專家，該選集挑選不少宗教詩，對佛教和女性有所關注。關於該書簡介，參見[http://digital.wustl.edu/redbrush/index\\_eng.html](http://digital.wustl.edu/redbrush/index_eng.html) 中文版：

[http://digital.wustl.edu/redbrush/index\\_chi.html](http://digital.wustl.edu/redbrush/index_chi.html) 感謝摯友郭劼教授提供寶貴書訊。

<sup>59</sup> 參引自同註4，趙琰哲〈對影成雙：明清女畫家對女性形象的描繪〉一文。

<sup>60</sup> 以上觀點及文獻轉引，皆來自同註26，〔美〕曼素恩（Susan Mann）《蘭閣寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，頁226-230。

古云：代不數人，人不數句，句不數傳。夫慷慨之士，淪落不遇，烟沒雲沉者，幾多矣。況雕虫小技，委之紅粉乎？雖然，予盟姊皆令，一代班曹，文章學業，言妙天下，非名山槩論也。與予月人伯媛，道德相尚，蓮花並拈，名因不朽，理到機忘，所以輕仙骨而近佛心耳。將來悟無生忍，相期九品鬚臺，此冊將為左券乎。傳不傳，略見焉。予心切向慕，末由景從，書後以誌瞻仰云。

文中「予盟姊皆令」、「予月人伯媛」，稱謂略見其與二女之誼。「道德相尚，蓮花並拈……，所以輕仙骨而近佛心」，成為全篇主旨，「將來悟無生忍，相期九品鬚臺」，彰顯可以禪學結伴相交的姊妹情誼。

當代像吳琪這樣飽學多聞、設帳授徒、被延聘為閨塾師者並非孤例。吳琪削髮為尼，成為女禪師，應合著明末清初之逃禪習尚，造成女禪師興起的風潮，值得關注。江南士女修禪之風推動著女性禪師語錄的出版，首見於明末《嘉興藏》，全稱《明嘉興楞嚴寺方冊本大藏經》，為一部非官方大藏經，也是第一部方冊大藏經。《嘉興藏》所收主要為明代迄清初僧人、居士所著 600 餘種佛教典籍。該藏除將歷來佛經裝幀沿用的折裝式改為輕便的線裝書冊式外，主要是《續藏》和《又續藏》收集大量藏外著述，內容包括疏釋、懺儀、語錄等。與歷朝各種藏經相比，《嘉興藏》規模宏偉，被公認為漢傳佛教文獻中最完整的一部典籍。

據學者蘇美文研究指出，女性禪師活躍於明末清初，有別於簡要或傳記形態的載記，留下完整女性禪師語錄，與佛典、男性禪師語錄並列。例如：寶持玄總、祖揆玄符、祇園禪師、祇園行剛等女禪師皆有語錄入藏，尤其嘉興一帶形成鮮明的女禪風潮。女性禪師個人的真修實悟促成出版界的容受。蘇教授根據歷代以迄明末清初女性禪師的史料，綜合研判出此風的盛行因素包括：傳統價值對女性制約的鬆動，當代比丘尼、女禪師的宗教活動力強，依傍女性書寫與出版活絡的文化環境，女禪師服膺「重整戒律」之風，女性傳承與語錄增盛的禪林現象……等。女性禪師語錄入藏不僅是佛教史，更是明清文化史大事，江南居處於佛教中心，成為傳播便利的渠道，女性活躍自信的身影，女禪師的活躍形象為時代留下見證。<sup>61</sup>

## 七、遺民的逃禪心曲與畫風

<sup>61</sup> 參見蘇美文〈明末清初女性禪師語錄的出版與入藏：兼論《嘉興藏》的入藏問題〉，《臺灣宗教研究》4卷1期（2005.06），頁113-174。蘇美文教授為目前集中處理明代女禪師成果最豐碩的學者，她一系列探討明末清初女禪師的論著，有總論，亦有個案梳理，非常值得拜讀，相關篇章詳參蘇教授網頁。

明清畫像無論是個像或套組畫像文本，大抵顯現兩種趨向，其一、像主個性的抒情表述；其二、像主生活的日常敘事，皆展現著不避瑣屑的書寫風格。昔以宦蹟為重心的畫像，隨著自我情性存在認知的意識高張，將日常生活置入的書寫角度，凸顯個人寫照並串接人生足跡，創成植根於抒情表述與日常美學的畫像，將左圖右史的古老形式，逐漸轉型為新穎的近世敘事架構。<sup>62</sup>由此以觀黃媛介《畫冊》，確有上述傾向，匠心獨運為沈氏伉儷描摹禪悅日常的沉味。值得注意的是，畫冊繪成於順治 11 年（1654），時為甲申（1644，崇禎自縊）、乙酉（1645，清軍兵禍）兩大事變接踵而至旬年之後，恰為江南文士紛紛棲隱逃禪之際。明清易代之際，山河變色，文人圈悲慟逾恒。許多遺民都有噴薄而出或絕地死境的激切表現，而媛介《畫冊》的詩畫表述為何如此寧靜淡雅？

## （一）雙面性

由禪悅到逃禪，明末遺民選擇逃生，乃不得已也。如歸莊曰：「二十餘年來，天下奇偉磊落之才，節義感慨之士，往往托於空門；亦有居家而髡緇者，豈真樂從異教哉，不得已也。」（〈送筇在禪師之餘姚序〉）逃禪披緇者往往非真皈依，如黃宗羲曰：「不得已」、「有所托而逃」、「逃禪而仍自居儒者」、「髡頂逃禪又雜儒」，都成了遺民心態的套路。一時披緇諸公，顯晦不清，呈現法門百態，於是「以忠孝作佛事」、「士人禪悅，無妨於節義」、「文人與僧，更有夙緣」、「亂世佛門」……等成為重要的心態依傍。<sup>63</sup>遺民不是一個固定的群體，心曲複雜，「忽而遁跡緇流，忽而改服黃冠，忽而棄墨歸儒，中無定見。」（擔當和尚）學者趙園細緻探討明清易代之際的文化現象，觸及諸如南北政治問題、人文面貌，文化生態諸多層面，指出士人對明代東南政策之批評，態度激切是一種壓抑既久的反彈。東南文人如黃宗羲、吳偉業，對氣象、品味、格調、境界、流品、氣類等魏晉傳承而來的文化眼光，咸細膩敏感，故於鼎革之際更有一種創傷、憂慮與使命感，欲以東南存「明」、存「斯文」、存「漢族」、存「華夏」，此憂慮恰與文化自豪相表裡，故發為一種偏／畸之感，擴散於政治態度、價值立場、生活方式、情感狀態、時空知覺。遺民捲入故國、新朝、宦署、城市、家園等關係形式，或可視為精心設計具符號語匯功能的表義系統。<sup>64</sup>

<sup>62</sup> 參見拙著其一、〈明清的履歷圖誌與東亞趨向〉，《漢字漢文研究》（韓國高麗大學校，漢字漢文研究所主編）13號（2018.08），頁5-102。其二、〈生命圖史與文本複調：晚清《鴻雪因緣圖記》初探〉，收入吳盛青主編：《旅行的圖像與文本：現代華語語境中的媒介互動》（上海：復旦大學出版社，2016），頁3-30。

<sup>63</sup> 參見趙園《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，2014），頁248-265。關於逃禪與遺民的關係，另參陳垣《明季滇黔佛教考》（北京：中華書局，1962），〈卷3·士大夫之禪悅及出家第十〉，頁127-158，有詳考。

<sup>64</sup> 本段文字參引自同上註，趙園《明清之際士大夫研究》一書，頁75-92。

明遺民畫家以仿古為根底，「繪畫技巧在仿古，畫事目的卻在遣興」。映照於心理狀態，忠君者，有甘於退隱自樂而不求新朝進取；抗拒者，有奇肆狂放而不守繩墨，呈現兩極化發揮。<sup>65</sup>山水畫表達著多樣化抒情：悲壯/冷寂、激越/靜穆、雄奇/幽深，以茲抒發生死之誼、盛衰之感、隨遁之情。<sup>66</sup>遺民，從政治上看，是一種立場；從道德上看，是一種氣節；從文化上看，是一種傳承與發揚。遺民畫家未必直接表露忠君意識，氣節也未必時時呈顯於藝術上。饒宗頤先生曰：「晚明是個可泣可歌的時代，亦是一個文學和書畫藝術最為卓絕造詣的時代。」<sup>67</sup>百餘位金石書畫家，經歷崇禎甲申之變，不同程度地承受著政治文化心靈的巨大衝突，「其剛烈清正之氣，大則發為死事之忠臣，次則蘊為肥遯之志士。」（卓爾堪言），前者成「奮武成仁」者，如黃道周、范景文等近二十餘人，皆殉難於崇禎17年至順治3年（1644-1647）之三年間。後者則「逃禪奉教」、「敷文游藝」、「據儒依老」、「逋播任俠」成為「肥遯」類型者。筆者曾考察過兩位遺民畫家畫作，其一、項聖謨〈朱色山水畫〉，其二、陳洪綬〈何天章行樂圖〉，前者繪於順治元年（1644），後者據翁萬戈考訂應繪於順治6年（1649），至遲不晚於陳氏卒年（1652）。項聖謨全畫以刺目的紅色暗指對大明（朱姓）江山易色的悲慟，激切畫風偏向「奮武成仁」；陳洪綬為退休的何天章繪製吟詩作樂的日常形象，優雅典麗的畫風偏向「肥遯」。<sup>68</sup>此際大量書畫家作品已深深鈐有時代劇烈動盪之烙印，學者凌利中以畸行、家族同夢之侶、懷古與結社等視角探討遺民書畫家之「社會性格」。<sup>69</sup>那麼杭州不繫園的社集活動，似應歸為遺民的肥遯類型。

## （二）肥遯類型

施閏章〈黃氏皆令小傳〉曰：「世功讀書不成，遂勸之偕隱。國初，隨世功避兵。」（《合集》頁287）媛介家園毀於兵燹，〈離隱歌〉自序：「聲影未出于衡門。古有朝隱、市隱、漁隱，樵隱，予迨以離索之懷，成其肥遁之志焉。」（《合集》頁249）自我比況蔡文姬亂離之悲及個人棲隱之志，學者李卓伊以為媛介《畫冊》「繡佛」頁，顯現其遺民意

<sup>65</sup> 付陽華、王云仙〈關於明遺民畫家的「遺」與「逸」之辨析〉，《鄭州大學學報（哲學社會科學版）》2014年3期，頁161-166。

<sup>66</sup> 引自單國強，〈清初遺民實景山水畫的時代特色〉，收入《豪素深心：明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集》，同註42，頁11。

<sup>67</sup> 參見饒宗頤，〈簡介〉，收入勞天庇編：《至樂樓藏明遺民書畫》（香港：中文大學文物館編纂出版，1975），書首導論。

<sup>68</sup> 參見拙著〈色隱與遊戲：陳洪綬《何天章行樂圖》題詠〉，收入拙著《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（臺北：臺灣學生書局，2008），頁225-258；〈寫我心曲：項聖謨詩畫文本的世變氛圍〉，收入拙著《詩·畫·遊·賞：晚明文化及審美意涵》（臺北：臺灣學生書局，2022），頁57-84。

<sup>69</sup> 參見同註42，凌利中一文，頁4-13。

識。<sup>70</sup>由是，媛介自我歸為「肥遯」類型，以詩畫展現「逃禪奉教」、「敷文游藝」的遺民蹊徑。逃禪者選擇政治與現實人生的逃遁，避跡的禪悅，也讓藝文家產生一種意境的迷戀，對日常光景流連不已，不妨參照以下清初兩個例子。

其一、清初吳之振《種菜詩唱和詩冊》。吳之振（1640-1717），浙江桐鄉人，字孟舉，號橙齋，晚號黃葉老人，山林詩被譽為清初第一。浙江吳氏家族珍藏三百年這套 14 件作品群，呈現吳之振、呂留良、黃宗羲、陳廷敬、王士禎、梁清標、汪琬、尤侗等當時五十餘位政壇、文壇、朝野諸公相與酬唱，是當代一大盛事。多位遺民在《種菜詩唱和詩冊》作畫題詩，全景式折射鼎革之變的帝國往事，成為一道獨特風景。<sup>71</sup>

其二、清初徐枋《澗上草堂圖》。徐枋（1622-1694），字昭法，號俟齋，與嘉興巢鳴盛（1611-1168）、宣城沈壽民（1607-1675）並稱「海內三遺民」；大量題詩無一例外將此畫與徐枋的遺民身份緊密聯繫。徐枋《居易堂集》多次提到澗上草堂，鼎革之際（順治元年 1644~康熙元年 1662），徐枋漂泊移居，終於蘇州光福澗上建草堂二十餘間定居，題跋詩文表述歡欣與對草堂的依戀。徐枋《澗上草堂圖》共二十多頁，和徐枋遺像、遺囑一起保存流傳。<sup>72</sup>

黃媛介於順治 11 年甲午（1654）獲囑繪像之際，數十位遺民正在為吳之振《種菜詩唱和詩冊》作畫題詩，相與酬唱。而徐枋仍居無定所，尚待康熙元年（1662）於蘇州光福澗上建草堂。徐枋遺像頭戴方巾，方巾具有掩避清代薙髮令之意圖，除作為遺民家國之思外，另具一層託付生命之感，是遺民身份和心態的隱喻。較媛介《畫冊》略晚數年所繪《澗上草堂圖》其於畫冊形制、戴巾意念、文人齋室、抒情寫志等遺民特徵，適可供作媛介構畫理念之有力參照。身為遺民畫家，黃媛介仿古的根柢光大了懷舊的隱喻性。若戴名世至死堅持於額頭畫「網巾」，陳良謨「著明巾自縊」，祁彪佳遇世變「勿用冠帶」，等，以表意與崇禎不冕服一致，誠如葛兆光謂：「衣冠成為一種文化符號」。<sup>73</sup>這些殉國者以古衣冠拒絕「時式」，或如李顥「寬衣博袖」違抗窄衣小袖之清制，那麼媛介《畫冊》之像主沈顥戴巾寬袍的造型，與清廷嚴格申達的薙髮令有違，也是一種衣冠的隱喻。隱喻性思惟是人們認識世界的方法之一，而畫像就是透過隱喻思惟以負載人生期望的一種表演。

畫像的閱讀觀看，留意圖像的符號元素與象徵系統，可逆溯重建畫家繪像時的意義系統。或如陳洪綬為退隱林下生活而繪寫《何天章行樂圖》、《隱居十六觀》，或如吳之振揀擇鋤地灌園題裁而繪寫《種菜詩唱和詩冊》，或如徐枋覓求溪岸簡陋棲居而繪寫《澗上草

<sup>70</sup> 參見同註4，李依卓《鏡中花：明清女性自畫像》。

<sup>71</sup> 此作品於 2021 年北京匡時拍賣公司春拍推，[https://wenhui.whb.cn/third/zaker/202105/12/404401.html\(2025.11.19\)](https://wenhui.whb.cn/third/zaker/202105/12/404401.html(2025.11.19))。作者按：原引兩個鏈結今已撤除。

<sup>72</sup> 參見付陽華〈《澗上草堂圖》：明遺民的實景山水〉《中國書畫》2015年9期，頁9-13。

<sup>73</sup> 參見葛兆光〈大明衣冠今何在〉，《史學月刊》2005年10期，頁41-48。

堂圖》，黃媛介《為月人沈夫人畫冊》也一樣婉曲，均可歸屬遺民文藝之肥遯類型，環繞著禪修習靜與藝文實踐為核心展列的居家禪悅日常，媛介為沈顥伉儷創造一個棲隱於三教相融、禪淨兼修士風裡的靜好空間。其實易代世變之際，政治高壓的權力意識無所不在，就像水分子的毛細管作用一般，無孔不入地滲透到文人士女日常的周邊角落，發揮著意想不到的擴散性影響。<sup>74</sup>

## 八、結論：重層結構與文本複調

### （一）重層結構

筆者核心探討《畫冊》之文圖轉譯、套語修辭與構圖特徵，又言及陳洪綬《隱居十六觀》之題名、目次、序言、圖繪緊密呼應，宛如老蓮以「隱居」為主題繪製一部結構完整的圖冊。<sup>75</sup>中國畫幅由長卷立軸朝向冊頁轉變，乃物質技術、觀看視線及文人品味等因素使然。<sup>76</sup>翻檢畫蹟，關注與媛介密切相關的老蓮與臞禪畫作。陳洪綬《隱居十六觀》（21.4\*29.8 cm，20 頁）、《雜畫圖冊》（30.2\*25.1 cm，10 頁）、《父子合冊》（22.1\*21.6cm，11 頁）、沈顥《設色山水圖冊》（15.2\*23.6cm，10 頁）等，與媛介《為月人沈人畫冊》（28\*21，10 頁）可謂同類形制，明清之際的遺民畫作多採「冊頁」形式。就媒介形式而言，將單一畫蹟轉製成書籍版畫，或由單一卷軸轉成套組畫像，需將高尺幅立軸或長尺幅橫卷截取裁縮成接近矩方形式，裁縮成較小尺寸的書籍扉頁，俾讀者可以迫在眼前的近距離握持方式覽閱。誠如柯律格所言：

「畫」的形式，即手卷、掛軸以及冊頁，使得這些物品的所有者可以控制畫作的觀賞活動，這一點有異於同時代歐洲的大幅畫作的贊助者。在彼處，能進入畫作所在場所（即使有著社會身份或性別的限制）就意味著能看到畫作。而在中國，畫作並非始終被置於同一空間，每次觀賞都是一種社交行為。<sup>77</sup>

<sup>74</sup> 王汎森院士認為政治、道德、權力等各種力量，就像水分子的毛細管作用一般，滲入日常生活中每一個可能的角落，在微小的、隱密的、日常生活空間中發揮作用。詳參王汎森：《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態（修訂版）》（臺北：聯經出版，2025），頁vii、xviii。

<sup>75</sup> 參見同註47，王靜靈〈別出心裁：試論陳洪綬《隱居十六觀》圖冊的形制〉，頁68-77。

<sup>76</sup> 「畫冊」形制的演變意義，參見葛婉章〈一寸畫面一寸金：畫中之詩話冊頁〉，《故宮文物月刊》32期（1985），頁34-47。

<sup>77</sup> [英]柯律格著，黃曉鵬譯《明代的圖像與視覺性》（北京：北京大學出版社，2011），頁129。

柯律格道出《畫冊》得以近距離把玩獨享的異時樂趣，更新了掛軸橫卷多人同享共時的模式。冊頁比掛軸易於桌案覽閱，亦較畫卷一展一收便利，更接近於書籍形式。冊頁專輯理念與裝幀形式，可以使讀者翻覽的同時兼收觀畫與讀書之樂。

由此以觀黃媛介《畫冊》，尚可區劃出一個以畫家自我、像主伉儷、跋者吳琪與寓杭地緣牽繫出層層複雜的社群網絡，彼此間有著同樣的價值信仰、共同語彙、生活風格，由茲而生的文字書寫、畫像套式等。預設觀者為同代文友或異代知己，因此，像主之姿儀、表情、衣冠服飾、物質陳設、空間佈景等圖像元素，被安排成向讀畫觀眾展示，文圖構式可能定形化為某些「典型」，經過一段曲折往復的對話過程，使像主、畫中人、觀者、圖像元素等多重面向延伸出一個廣闊無邊的想像天地。黃媛介《畫冊》的繪製與觀看，可視為文人社群深具象徵意涵的儀式性行為，詩歌意象、圖像元素皆可連結比興傳統，成為文人社群彼此薰習的符號體系，透過熟識與操作此一符號體系，進一步緊密地建立群體認同。

英國學者雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)提出一個關鍵概念「情感結構」(structure of feeling)，意謂層層交疊的社會結構，可以歸納出共感的整體情緒，相同的時代背景大致會呈現一致的情感認同。Williams認為「情感結構」是特定時空下對生活質地的感受，源自日常生活體驗，藝文作品可尋得蛛絲馬跡。這些零散體驗卻有著結構性關聯，無法以清晰的概念表陳，處於萌芽狀態，顯現為某種聲調、不安、張力，或情緒狀態，往往以文學、電影、戲劇等想像的方式承載。<sup>78</sup>王汎森院士研究明遺民，以不入城、不赴講會、不結社作為對新朝的消極抵拒，內心卻滋生出罪、愧、悔、棄的意識。王院士特別關注明末清初士人與逝去王朝的「情感結構」，雖有不少士人快樂追逐新朝功名，卻有一批遺民因亡國而產生反省、追憶、悔恨、捨棄的意識，因而對晚明學風進行反省檢討，政治劇變導致生活情態轉折，晚明的活潑奔放，慢慢變為清初的沉寂冷淡，不期然地產生一種符合異族政權的弔詭性結果，與清初官方期望一種馴服的、平庸的、四平八穩的理想士大夫形態竟然不謀而合。<sup>79</sup>

黃媛介《畫冊》擁有重層結構，內部包括：畫冊本身的物質性形制結構、文圖轉譯以及黃媛介運用套語修辭締造《畫冊》的多層次文本結構；外部包括人際網絡交織而成的社群結構，以及身處同代知音並世的情感結構，後者成為前者的基底與驅動力。明代遺民群體在易代之際有各種應世糾葛，對現實處境有共情，飽含著對故國文化的眷戀與價值信仰，汨汨流淌於文藝介面。振蕩不怡的世局，使江南遺民詩畫家內塑成一種自我壓抑的心理，黃媛介運用文心與畫意，壓抑那漫無邊際、若有似無、動輒襲捲而來的焦慮、絕望與茫然，

<sup>78</sup> 情感結構的理論，引自 <http://userisking.blogspot.com/2012/12/22.html> (2012.12.22)。

<sup>79</sup> 王汎森〈清初士人的悔罪心態與消極行為——不入城、不赴講會、不結社〉，收於周質平、Willard J. Peterson編《國史浮海開新錄：余英時教授榮退論文集》（臺北：聯經，2002），頁405-451。

帶有這種群體認同的思維，合於近世生活敘事與遺民壓抑性雙重路向，詮解著黃媛介《畫冊》裡外猶如太平盛世般淡雅有致的禪悅日常氣氛，悄悄引渡鉅變振盪及末世創傷的時代默響。

## （二）文本複調

複調（poliphony）本是音樂術語，指歐洲 18 世紀（古典主義）前廣泛運用的一種音樂體裁，與和弦及十二音律不同，沒有主旋律和伴聲之分，所有聲音都按自己的聲部行進，相互層疊，構成複調音樂。巴赫汀借用「複調（poliphony）」這一術語概括俄國杜斯妥耶夫斯基小說的詩學特徵，以別於基本上傾向於已經定型的獨白體（單旋律）歐洲小說模式。<sup>80</sup>筆者援以論黃媛介《畫冊》的文本複調。首先，源於文學與圖像本屬不同的媒介形式，均為符號構成的文本，具有文本肌理以及產生意義的符號功能，文學與圖像各自承載著不同的文類習性與表述模式，其中包含不同的符碼樣式、論述慣例、感官認知等，不同的藝術符號並置時，會呈現符號系統的差異，此差異又會產生詮釋的豐富性，據以形成文本之多音複調形式。<sup>81</sup>

複調的形成還拜賜於互文作用。克麗絲蒂娃認為：每一個文本把自己建構為一種引用語的馬賽克，總是按某種方式加以改造、扭曲、錯位、濃縮或編輯，以適合主體的價值系統。擴大來說，任何文本都是一種互文，以各種能夠辨認的形式存在著其他的文本。<sup>82</sup>衡諸各家互文理論以觀黃媛介《畫冊》，無論是蓮定、山心、味象、侍禪、繡佛、翻經……等不同畫頁的相關文本，都是過去引文的重新組織，每個「文本中的文本」都可牽連起當代思潮或文藝史的環節，媛介建構禪悅日常核心以呈現主景與周邊襯景，由此及於人物關係，再連結像主行止與情感。這些題識與圖像，嵌入文化典故作為詩畫元素，具有古今互文而形成多層鑲嵌關係，指向歷史陳蹟，對觀者產生擴散性影響。<sup>83</sup>

《為月人沈夫人畫冊》這個大型文本概可分為裡、外兩大部分。內裡部分為冊頁主體十頁，包括：文頁序/詠、畫頁圖版、深入文字或圖繪底層的典故、引文，故實相互交織、碰撞、融合，形成鑲嵌式的互文性對話，以及擴散至文/圖頁面邊角之題署、款識、畫家或收藏家印鑑，乃至十頁後延伸性的題跋。《畫冊》外部則環繞著：社群交遊、藝文生產、

<sup>80</sup> 關於小說之複調性，以及複調小說與獨白體（單旋律）的差別，參見北岡誠司著、魏炫譯《巴赫金：對話與狂歡》（石家莊：河北教育出版社，2001），頁53、60、66。

<sup>81</sup> 有關文學、圖像的跨領域對話以及符號學之互文觀點，參見凌建侯《巴赫金哲學思想與文本分析法》（北京：北京大學，2007），頁137-162。

<sup>82</sup> 本段關於互文理論觀點的引述，參自陳永國〈互文性〉，《外國文學》，2003年1期，頁75-81。

<sup>83</sup> 引自〈異質符號系統交集的詮釋問題（代序）〉，收於劉紀蕙：《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》（臺北：三民書局，1994），頁2。

美學聯繫、文人清課、禪悅之風及女禪師等文藝社會的相關連結。加上《畫冊》所含形制、文圖轉譯、套語修辭、社群關係、情感認同等組成之重層結構。形成多層論述與符號交織的大型文本，彼此相互吸收、轉化、移植或編織，以推導釋放出文本繁複的脈絡意義。

黃媛介傳世稀珍的《為月人沈夫人畫冊》，由裡至外形成一個大型文本，整體而言，不妨視為一個文化實踐的意義空間。筆者挪借音樂術語「複調」喻指媛介《畫冊》藉由文圖綰結的載體與外部脈絡的連結，彈奏著複調並呈現多樣化書寫之姿。《畫冊》文本裡/外之畫家、像主、觀者、收藏家等主/客體，以及圖版與題識之於視覺呈現建構相互對話的符號系統，鋪就人生圖景。複調既來自於單一文本嵌入典故所衍出新意造成的歧義所致，也是圖面、像主、觀者三者表述存在著一定程度的隔闕致使此起彼落的眾聲，形成另一種多音複調。黃媛介既低吟沈氏伉儷雙像獨特化的生命樂調，亦可連結時代範式而彈奏遺民的群性樂調，在個人史傳與群體德性兩方賦以強烈的視覺表彰色彩。《為月人沈夫人畫冊》透過互文作用，以不同符號並置、補充或相互僭越，締造多重向度空間與相互穿梭的網絡關係，為系統差異與隙縫彌合的詮釋帶來衝擊，進而塑模與演繹出繁複意義。《畫冊》鋪就出禪悅日常的文圖敘事，以內外疊合的重層結構與多音彈奏的文本複調，啟引吾人一個近代文化轉型的觀照。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔明〕文震亨：《長物志》，收於〔清〕金忠淳輯：《硯雲》乙編，日本內閣文庫藏乾隆戊戌硯雲書屋刊本，請求番號：371-0063。
- 〔明〕袁宗道：《白蘇齋類集》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 〔明〕費元祿著、陳繼儒校：《甲秀園集》，日本內閣文庫藏明萬曆戊申（三十六年）刊本，請求番號：集 040-0003。
- 〔明〕董其昌：《容台別集》，崇禎三年華亭董庭刻本。
- 〔明〕陳繼儒：《太平清話》，收入《四庫全書存目叢書》子部 244 冊，據首都圖書館藏明萬曆繡水沈氏刻寶顏堂秘笈本影印。
- 〔清〕丁易總修、〔清〕釋成鷲纂述：《鼎湖山慶雲寺志》，美國哈佛大學燕京圖書館藏康熙五十六年刻本。
- 〔清〕王士禎：《池北偶談》卷 12，談藝九之二，日本國立國會圖書館藏（Persistent ID：[info.ndljp/pid/2580798](http://info.ndljp/pid/2580798)），康熙 40 序刊（文粹堂藏板）。
- 〔清〕汪汝謙：《春星堂詩集》，清乾隆初刻《叢睦汪氏遺書》本。
- 〔清〕錢謙益：《牧齋有學集》，上海：上海古籍，1996。
- 〔清〕錢謙益：《牧齋有學集》，日本內閣文庫藏清康熙刊本，請求番號：318-0012。
- 〔清〕蘇穆：《儲素樓詞》，收於〔清〕周濟著，段曉華輯校：《清代名家詞選刊·周濟詞集輯校·附錄四》，上海：華東師範大學出版社，2016。

### 二、近人論著

- 〔美〕約翰·柏格（John Bogle）著，陳志梧譯：《看的方法——繪畫與社會關係七講》，臺北：明文，1991。
- 〔美〕曼素恩（Susan Mann）著，定宜庄、顏宜葳譯：《綴珍錄：十八世紀及其前後的中國婦女》，南京：江蘇人民出版社，2005。
- 〔美〕曼素恩（Susan Mann）著、楊雅婷譯：《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，臺灣：左岸文化出版社，2005。
- 〔美〕魏愛蓮（Ellen Widmer）作、劉裘蒂譯〈十七世紀中國才女的書信世界〉《中外文學》22 卷 6 期（1993.11），頁 55-81。
- 〔日〕北岡誠司著、魏炫譯：《巴赫金：對話與狂歡》，石家莊：河北教育出版，2001。

- [英]柯律格(Craig Clunas)著,黃曉鵬譯:《明代的圖像與視覺性》,北京:北京大學出版社,2011。
- [英]柯律格(Craig Clunas)著、高昕丹、陳恆譯:《長物:早期現代中國的物質文化與社會狀況》,北京:三聯書店,2015。
- 毛文芳:〈一個清代閨閣的視角——顧太清(1799-1877)畫像題詠析論〉,《文與哲》8期(2006.06),頁417-474。
- :〈生命圖史與文本複調:晚清《鴻雪因緣圖記》初探〉,收入吳盛青主編:《旅行的圖像與文本:現代華語語境中的媒介互動》(上海:復旦大學出版社,2016),頁3-30。
- :〈明清的履歷圖誌與東亞趨向〉,《漢字漢文研究》(韓國高麗大學校,漢字漢文研究所主編)13號(2018.08),頁5-102。
- :〈晚明「狂禪」探論〉,《漢學研究》19:2(2001.12),頁171-200。
- :〈圖中物色:明清「三好」/「郎與麗」類型畫像文本之隱喻觀看與抒情演繹〉,《人文中國學報》25(2017.12),頁1-47。
- :〈養護與裝飾:晚明文人對俗世生命的美感經營〉,《漢學研究》15卷2期(1997.12),頁109-142。
- :《晚明閒賞美學》,臺北:臺灣學生書局,2000。
- :《詩·畫·遊·賞:晚明文化及審美意涵》,臺北:臺灣學生書局,2022。
- :《圖成行樂:明清文人畫像題詠析論》,臺北:臺灣學生書局,2008。
- 王汎森:〈清初士人的悔罪心態與消極行為——不入城、不赴講會、不結社〉,收入周質平、Willard J. Peterson 編:《國史浮海開新錄:余英時教授榮退論文集》(臺北:聯經出版社,2002),頁405-451。
- :《權力的毛細管作用:清代的思想、學術與心態(修訂版)》,臺北:聯經出版社,2025。
- 王靜靈:〈別出心裁:試論陳洪綬《隱居十六觀》圖冊的形制〉,《故宮文物月刊》273期(2005.12)頁68-77。
- 付陽華:〈《澗上草堂圖》:明遺民的實景山水〉《中國書畫》2015年9期,頁9-13。
- 、王云仙:〈關於明遺民畫家的「遺」與「逸」之辨析〉,《鄭州大學學報(哲學社會科學版)》2014年3期,頁161-166。
- 宋清秀:〈黃媛介:名妓文化與閨秀文化融合的橋梁〉,《中國典籍與文化》2006年3期,頁113-117。
- 宋韻雯:《黃媛介的家國與身世書寫》,南京師範大學中文研究所碩士論文,2020。

- 李依卓：《鏡中花：明清女性自畫像》，香港大學中文研究所碩士論文，2020。
- 李 焱、董雙叶：〈黃媛介：明清之際的詩畫才女〉，《山東藝術學院學報》2009年2期，頁19-24。
- 李貴連：〈黃媛介生平經歷及其與山陰祁氏家族女性交游考述〉，《貴州師範大學學報》2011年3期，頁95-98。
- 李 瑄：〈聖嚴法師的晚明居士佛教研究〉，收於《聖嚴研究》14輯（2021.06），頁59-92。
- 李 達：《薛紹徽（1866-1911）之題畫詩詞與生命史觀照》，中央大學中文研究所博士論文，2020。
- 李鑄晉著、石莉、陳傳席譯：〈中國畫家與贊助人（一）引言〉，《榮寶齋》2003年1期，頁224-237。
- 周淑舫：〈林下風者：論明清鼎革之際金閨兔苑才的黃媛介〉，《嘉興學院學報》25卷1期（2013.01），頁5-11。
- 施萬鍾：〈董其昌質押《富春山居圖無用師卷》時間考〉，《書畫藝術學刊》35期（2023.12），頁295-319。
- 胡文楷：《歷代婦女著作考》，臺北：臺灣商務印書館，1957。
- 香光莊嚴雜誌編輯組：《香光莊嚴雜誌》102（2010.06），〈有禪有淨土，猶如戴角虎〉篇，頁20-21。
- 凌利中：〈時窮節乃見，一一垂丹青——讀「豪素深心——上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫特展」〉，收入澳門藝術博物館：《豪素深心：明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集》（澳門：澳門特別行政區政府文化局澳門藝術博物館，2018），頁4-13。
- 徐曉庚、徐 波：〈明清美術贊助的一般性〉，《中國美術》2015年3期，頁136-139。
- 浙江美術館編成特展圖錄：《心相·萬象：大航海時代的浙江精神》，杭州：浙江人民美術出版社，2019。
- 秦炳文、秦 潛：《曝畫記餘》，北京：中華書局，1930。
- 高彥頤作、李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005。
- 曹叔娟：《晚明性靈小品研究》，臺北：文津出版社，1988。
- ：《在勞績中安居：晚明園林文學與文化》，臺北：臺灣大學人文社會高等研究院東亞儒學研究中心，2019。
- 凌建侯：《巴赫金哲學思想與文本分析法》，北京：北京大學，2007。
- 陳永國：〈互文性〉，《外國文學》2003年1期，頁75-81。
- 陳 垣：《明季滇黔佛教考》，北京：中華書局，1962。
- 勞天庇：《至樂樓藏明遺民書畫》，香港：中文大學文物館編纂出版，1975。

- 葛婉章：〈一寸畫面一寸金：畫中之詩話冊頁〉，《故宮文物月刊》32期（1985），頁34-47。
- 趙青編注：《黃媛貞黃媛介合集》，杭州：浙江古籍出版社，2021。
- 趙琰哲：〈對影成雙：明清女畫家對女性形象的描繪〉，《中國書畫》2019：1（2019.02），頁28-41。
- 劉紀蕙：〈異質符號系統交集的詮釋問題（代序）〉，收入氏著：《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》（臺北：三民書局，1994），頁2。
- 鄭文惠：《文學與圖像的文化美學：想像共同體的樂園論述》，臺北：里仁書局，2005。
- 盧葦菁、李國彤、王 燕、吳玉廉：《蘭閨史踪：曼素恩明清與近代性別家庭研究》，上海：復旦大學出版社，2021。
- 賴毓芝、高彥頤、阮 圓合編：《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》，臺北：石頭出版，2020。
- 藏經書院編：《已續藏經》，臺北：中國佛教會影印字續藏經委員會，1967。
- 蘇美文：〈明末清初女性禪師語錄的出版與入藏：兼論《嘉興藏》的入藏問題〉，《臺灣宗教研究》4卷1期（2005.06），頁113-174。
- 釋慈怡主編：《佛光大辭典》，臺北：佛光出版社，1988。
- 釋聖嚴：〈明末的居士佛教〉，《華岡佛學學報》5期（1981.12），頁7-36。

### 三、電子資料

- 「【嘉禾雜談】明清嘉興才女黃媛介《湖上草》重見天日」，《虎齋》1033（2017年240期），參閱：[https://www.sohu.com/a/197964226\\_100014684](https://www.sohu.com/a/197964226_100014684)，檢閱日期：2021.12.17。
- 「何創時雲端博物館」，參閱：<https://www.hcsartmuseum.com/>，檢閱日期：2022.11.19。
- 「黃媛介《南華館集》輯佚篇目」，參閱：[http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog\\_6b7c41610101h4ai.html](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_6b7c41610101h4ai.html)，檢閱日期：2021.10.30。
- 「臺大佛學數位圖書館」，參閱：<https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/DLMBS/index.jsp>，檢閱日期：2025.11.17。
- 日本「國立公文書館數位檔案館（国立公文書館デジタルアーカイブ）」，參閱：<https://www.digital.archives.go.jp/>，檢閱日期：2025.11.18。
- 吳香洲，〈「女山人」黃媛介〉（上），參閱：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/8zjqmn.html>，檢閱日期：2021.08.10。
- 情感結構的理論，引自：<http://userisking.blogs...aymond-williams-structure-of-feelings.html>，檢閱日期：2021.12.22。

# The Joy of Daily Zen Practice: The Multi-layered Structure and Polyphonic Textuality of An Album Painted for the Shen 沈 Couple by Huang Yuanjie 黃媛介 in Early Qing

Mao, Wen fang\*

## Abstract

The album Painted for the Shen 沈 Couple by Huang Yuanjie 黃媛介, preserved in the Taipei He Chuang-Shih 何創時 Calligraphy Foundation, stands out among the foundation's treasured calligraphy and painting collections. Huang Yuanjie 黃媛介, a talented woman of Jiangnan 江南 in premodern China, is best known for her small-scale landscape paintings; figure paintings by her are exceedingly rare. This particular album was produced at the request of Madam Shen 沈, who wrote to commission the work. It comprises ten scenes depicting the daily lives of the male and female subjects. Through the interplay of poetry and image, it translates themes such as Zen practice, literary composition, and women's artistic practice, while employing set phrases, material elements, and gendered perspectives to construct a multi-layered textuality. As a professional female artist who sustained herself by selling poetry and paintings, Huang Yuanjie's modes of artistic production vividly reflect the social networks of Jiangnan talented women of her time, as well as the conditions of commercial patronage. Her painting style also maintained close aesthetic connections with contemporary literati and artists. This album embodies a complex, stratified structure: internally, it integrates material form, the intermedial translation between text and image, and the rhetoric of conventionalized expressions; externally, it is embedded within intersecting social networks and shared the contemporaries' structure of feeling. This study undertakes a close examination of the the multi-layered structure and polyphonic textuality of an album painted for the Shen 沈 Couple, hoping to provide a point of reference for research on cultural transformation in the early modern period.

**Keywords:** Huang Yuanjie 黃媛介, talented lady, Zen practice, multi-layered structure, polyphonic textuality.

---

\* Professor of the Department of Chinese Literature, Dean of the College of Humanities, Director of the Research Center for East Asian Sinology books and Confucianism, in National Chung Cheng University of Taiwan.