

閨怨與相思： 牟益「擣衣圖」的解讀

衣若芬

中央研究院中國文哲研究所副研究員

只因爲是那麼個夜晚，如夢一般，在一個陌生的地方，只因爲秋夜早寒，她喚起了你的記憶，你的幻想，她的幻想和你的慾念。

——高行健《靈山》

一、前言

七百六十多年前（西元1240年）的一個秋夜，南宋畫家牟益（1178-1242年後）¹在其友人董更²的住處，畫了一幅以南朝詩人謝惠連（397-433）〈擣衣詩〉爲題材的「擣衣圖」（附圖一），兩年前，牟益寓居番易（江西鄱陽）安國僧舍時，也曾畫過同樣的作品，畫家「非知音不妄出」，珍重寶愛的「擣衣圖」，在這一年於南昌送給了一位吳姓友人。再度繪畫「擣衣圖」，畫家在構圖方面「增人十樹四，砧杵之上又加屋焉」，「聊披閱以自娛」，董更見之，「有欲得之色」，畫家在圖後的跋語中記錄了兩人的對話：

本文曾經於二〇〇三年九月十五日於中央研究院中國文哲研究所發表，聽取與會學者之意見，修訂增刪之後，同年十月三十一日於臺北國立故宮博物院「女性的形象與才藝」學術研討會中宣讀。經過多次修訂，送交《中國文哲研究集刊》審查，再據匿名審查教授之建議修改，謹此致謝。

¹ 牟益生卒年之考訂，根據翁同文：〈畫人生卒年考〉，《藝林叢考》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁33-34。

² 董更，字良史，自號閒中老叟，著有《書錄》。

僕曰：「子欲之乎？」

〔董〕曰：「是所願而不敢請。」

僕曰：「子以我爲難乎？嬉戲鄙事，取之於己而不竭者，於朋友又何難？」遂舉以遺之。

得到牟益的「擣衣圖」之後，董更在圖上寫了謝惠連〈擣衣詩〉全文（附圖二），並作集句詩一首（詳見後文），鈐蓋「董氏適適堂」等印章。現藏臺北國立故宮博物院的這幅「擣衣圖」，根據畫上的題跋，曾經看過或收藏過的人，包括元明間人曾鼎(1321-1378)、明人黃榘、黃慶、習韶、張峻、聶仲善、聶履道、聶子昌（祖孫三代），以及清代的高士奇(1644-1703)和高宗乾隆(1711-1799)。

「擣衣圖」不僅是罕見的牟益存世作品³，具有理解畫家個人創作情況的史料價值，畫中瀟灑的哀戚情調，在中國仕女畫中更是別具一格，引人細細品味。本文擬從「擣衣」的文學意象、唐宋「擣衣」詩詞之發展、牟益「擣衣圖」中的愁蹙之美、「擣衣圖」題跋中流露的閨怨與相思等面向試析論之⁴。

二、「擣衣」的文學意象

所謂「擣衣」，又可稱爲「擣練」，是古代養蠶取絲，製作衣物過程中的一道加工手續。製作絲織品，主要經過繅絲、織帛、染色以及縫紉等程序。由於蠶絲的外表有一層絲膠，使得織好的絲帛過於粗糙、硬澀且充滿皺摺，必須煮製、浸

³ 著錄中牟益的作品還有「茅舍閒吟圖」、「西岳降靈圖」等，見福開森：《歷代著錄畫目》（臺北：臺灣中華書局，1983年），頁88。根據徐邦達：《重訂清故宮舊藏書畫錄》（北京：人民美術出版社，1997年），頁51：「西岳降靈圖」爲明代人所繪，現已殘。清高宗乾隆題寫過的牟益畫作，除「擣衣圖」之外，尚有：「茅舍閒吟圖」、「草坡促織」、「東來紫氣」等，分別見於《御製詩四集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》，第1308冊），卷44，頁28b；《御製詩四集》（同上書），卷50，頁4a。《御製詩五集》（同上書，第1311冊），卷87，頁18a。《御製詩餘集》（同上書），卷11，頁16b。

⁴ 關於牟益「擣衣圖」的相關研究，可參看Richard Edwards, "Mou I's Colophon to His Pictorial Interpretation of 'Beating the Clothes'," *Archives of the Chinese Art Society of America* 18 (1964): 7-12。國立故宮博物院編輯委員會編輯：《仕女畫之美》（臺北：國立故宮博物院，1996年）。吳同編著，溱信幸翻譯監修：《ボストン美術館藏唐宋元繪畫名品集》（東京：大塚巧藝社，1999年），頁24-27。劉芳如、張華芝編：《群芳譜——女性的形象與才藝》（臺北：國立故宮博物院，2003年）。

泡在含有鹼性成份（如棟木灰）的水中，然後用杵舂擣捶打以去除其表面的膠質，使其平整柔軟而富有光澤和彈性，便於著色和縫紉⁵。

「擣衣」的實際操作方式，有「立杵」與「臥杵」兩種。元代王禎《農書》云：「蓋古之女子對立，各執一杵，上下擣練於砧，其丁東之聲互相應答。今易作臥杵，對坐搗之，又便且速易成帛也。」⁶明代的楊慎（1488-1559）引《字林》云：「直舂云搗。」並解釋道：「古人搗衣，兩女子對立，執一杵如舂米然。今易作臥杵，對坐搗之，取其便也。嘗見六朝人畫搗衣圖，其制如此。」⁷王禎《農書》與明代王圻（1530-1615）所輯《三才圖會》中均可得見女子對立與對坐擣衣的情況（附圖三）（附圖四）。擣衣的工具是放置絲帛的「砧石」和擊打絲帛的「木杵」，因此詩詞中有時以「砧杵」指稱擣衣。

《詩經·豳風·七月》云：「七月流火，九月授衣。」九月霜降之後，天氣轉涼，婦女開始準備禦寒的衣物。唐代國學「每歲五月有田假，九月有授衣假」⁸，可見對於授衣之重視。

擣衣工作通常在秋夜進行，一般認為是秋夜婦女較有閒暇，根據有實際經驗的長輩告訴筆者：在涼爽的秋季裁製衣物是為了迎接新年。舂擣過的絲帛仍帶有水分，必須風乾以維持其平整，倘若曝曬於陽光下，則過於迅速乾燥，絲帛質感會變脆，不利縫製。

誠如楊慎所云，六朝已經有「擣衣圖」的繪製，是仕女畫的題材之一，在牟

⁵ 「擣（搗）衣」與捶洗衣物的「浣（澣）衣」往往被混為一談，相關的討論可參看陳紹仁：〈「搗衣」不是洗衣〉，《社會科學戰線》1981年第2期，頁325。祁慶富：〈「搗衣」解〉，《社會科學戰線》1982年第1期，頁43。王寧章：〈「搗衣」小考〉，《江蘇文史研究》1997年第1期。曾平東：〈關於「搗衣」〉，《古漢語研究》2001年第3期，頁65-66。李暉：〈唐代「搗衣」風俗考略〉，《廣西民族學院學報》第22卷第2期（2000年3月），頁48-54。王寧章先生認為：明代以後，由於棉花紡織技術改良，棉織品價廉耐用，較絲織品普及於民間，且蠶絲脫膠的程序更為進步與科學化，適合大規模的生產，百姓舂擣絲練以縫製衣裳的工作不似唐宋普遍，所以明代以後所謂「擣衣」實指捶洗衣物使之乾淨，見王寧章：〈秋寒月夜話搗衣——從唐伯虎「搗衣圖」說起〉，《故宮文物月刊》19卷6期（2001年9月），頁4-18。筆者驗諸唐寅和仇英所繪之「擣衣圖」，可信王寧章先生所云。又，絲帛染色之後也還要再經過舂擣使其平整，因此「擣衣」在製作絲織物時經常是反覆進行。

⁶ [元]王禎：《農書》（文淵閣《四庫全書》，第730冊），卷21，頁20b。

⁷ [明]楊慎：《丹鉛摘錄》（同前註，第855冊），卷3，頁11b。

⁸ [宋]歐陽脩、宋祁：《新唐書》（北京：中華書局，1995年），第4冊，卷44〈選舉志上〉，頁1161。此蒙本文審查人賜知，謹此致謝。

益以前，曾經畫過這類作品的畫家包括：晉朝張墨⁹、南朝宋的陸探微¹⁰、南齊劉瑱¹¹、唐代張萱（約活動於713-741）¹²，以及唐末五代的張孜¹³等人，這些畫作除張萱「搗練圖」的摹本（附圖五）之外，皆已失傳。

畫家描繪婦女擣衣，固然在民間采風與歷史紀實方面和說明蠶桑工作內容之類的農書作用相近¹⁴，筆者更為感興趣的是，「擣衣圖」既然屬於仕女畫的題材之一，仕女畫作為展示女性群像的圖繪，所具有的視覺美感和裝飾作用想必也存在於「擣衣圖」中¹⁵，換言之，畫家是以婦女從事擣衣為傳達女性美的一種方式，那麼，「擣衣」何以為「美」？「擣衣」的勞務如何作為「女性美」的表徵？

古代「男耕女織」的社會分工情況下，紡織便是女性擔任的職責，東漢班昭〈女誡〉云：「女有四行，一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。」其中「婦功」為「專心紡績，不好戲笑，絜齊酒食，以奉賓客。」¹⁶擣衣為紡織製衣的程序之一，在工作性質上便富有鮮明的性別色彩，這是「擣衣」與「女性」之間關係畫上等號的先決條件。然而，紡織製衣的程序並不僅止於「擣衣」一項，關於婦女紡織的模寫，除了少數如傳為宋代王居正的「紡車圖」（附圖六）之外，以「擣衣（練）圖」為數最多，我們不禁還要追問：畫家偏好圖繪擣衣的動力是什麼？在作品的「外在形象」之餘，想必有更為深刻的「內在意蘊」值得探討。

牟益在其「擣衣圖」的題跋裏提到這幅畫表達的是謝惠連〈擣衣詩〉的詩意，這個線索引導我們思考「擣衣」的文學作品與「擣衣圖」的關聯。

謝惠連〈擣衣詩〉云：

衡紀無淹度，晷運倏如催。白露滋園菊，秋風落庭槐。

⁹ 「搗練圖」。〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（文淵閣《四庫全書》，第812冊），卷5，頁2a。

¹⁰ 「擣衣圖」。同前註，卷6，頁2a。

¹¹ 「擣衣圖」。同前註，卷7，頁4a。

¹² 「搗練圖」。〔宋〕《宣和畫譜》（同前註，第813冊），卷5，頁6b。

¹³ 「擣衣圖」。〔宋〕郭若虛：《圖畫見聞誌》（同前註，第812冊），卷2，頁20a。

¹⁴ 例如畏冬：〈男耕女織的古代中國之九——唐張萱「搗練圖」與周昉「揮扇仕女圖」〉，《歷史月刊》第53期（1992年6月），頁4-5，作者以「搗練圖」為唐代宮廷婦女從事紡織工作之實例。

¹⁵ 關於仕女畫的圖象特色，詳參拙作：〈北宋題仕女畫詩析論〉，《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究，2004年），頁194-265。

¹⁶ 〔劉宋〕范曄：《後漢書》（北京：中華書局，1995年），第10冊，卷84〈列女傳〉，頁2789。

肅肅莎雞羽，烈烈寒蠶啼。夕陰結空幕，霄月皓中閨。
美人戒裳服，端飾相招攜。簪玉出北房，鳴金步南階。
欄高砧響發，楹長杵聲哀。微芳起兩袖，輕汗染雙題。
紈素既已成，君子行未歸。裁用筍中刀，縫爲萬里衣。
盈筐自余手，幽絨候君開。腰帶準疇昔，不知今是非。¹⁷

詩中首先形容歲月流逝，時序已屆秋季，眼見庭園中菊花綻放，槐樹落葉凋零，耳聞莎雞和寒蠶等秋蟲鳴啼，皓月籠罩的閨閣裏，穿金戴玉、嚴裝盛飾的美人相偕去擣衣，只聽見砧杵之聲從楹欄處傳來。近而觀之，玉手提舉起擣衣杵，浮動衣袖間的暗香，反覆春擣的勞動使得額頭滲出了微汗。光澤細緻的綢絹完成後，親自裁剪、縫製和裝箱，寄送給遠在萬里他鄉的良人。詩的最後一聯，就如同〈古詩十九首〉裏「棄捐勿復道，努力加餐飯」的筆法，作者留下了一個含蓄而意味深長的疑慮：「這按照以往的尺寸製作的衣裳，是否還合身？」

綜觀「擣衣」題材的文學創作，唐人王建(766?-830?)在其〈擣衣曲〉前小序云：

班婕妤〈擣素賦〉曰：「廣儲縣月，暉木流清。桂露朝滿，涼衿夕輕。改容飾而相命，卷霜帛而下庭。於是投香杵，加紋砧，擇鸞聲，爭鳳音。」又曰：「調無定律，聲無定本。任落手之參差，從風颺之遠近。或連躍而更投，或暫舒而長卷。」蓋言擣素裁衣，絨封寄遠也。¹⁸

班婕妤的〈擣素賦〉見於唐代歐陽詢(557-641)等人奉敕所撰《藝文類聚》¹⁹，一般認爲是託名之作。

〈擣素賦〉的作者及寫作時代雖然不可考，與其近似的內容卻廣見於六朝以來的擣衣詩詞中，王建所謂「擣素裁衣，絨封寄遠」也是擣衣詩詞的共同意涵，且看現存最早，東晉曹毗的〈夜聽擣衣〉詩：

寒興御紈素，佳人理衣襟。冬夜清且永，皓月照堂陰。

¹⁷ [梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選》(臺北：華正書局，1984年)，卷30，頁426。又，《文選》五臣注本文字略有出入，「莎」字作「沙」；「候」字作「俟」，見蕭統編，[唐]呂延濟等注：《文選》(臺北：國立中央圖書館，1981年影印南宋紹興年間刊本)，卷15，頁19a。牟益「擣衣圖」上，董更題詩與李善注本有一處不盡相同，「腰帶準疇昔」句，董更題「準」字爲「准」。

¹⁸ [宋]郭茂倩：《樂府詩集》(北京：中華書局，1979年)，第4冊，卷94，頁1317。

¹⁹ [唐]歐陽詢等奉敕撰：《藝文類聚》(文淵閣《四庫全書》，第888冊)，卷85，頁22-23。

纖手疊輕素，朗杵叩鳴砧。清風流繁節，回颺灑微吟。
嗟此往運速，悼彼幽滯心。二物感余懷，豈但聲與音。²⁰

由謝惠連和曹毗等人的擣衣詩可以得知，詩人敘述婦女擣衣的時令皆在秋冬，深閨寂寥，此起彼落的春擣聲，更增添寒夜的落寞。而在南朝詠物與宮體詩的書寫風尚下，關於擣衣的細節，往往用瑰綺豔麗的文字渲染其情境氛圍，例如南朝梁費昶的〈華觀省中夜聞城外擣衣〉：

圓璫耳上照，方繡領間斜。衣薰百和屑，鬢搖九枝花。
昨暮庭槐落，今朝羅綺薄。拂席卷鴛鴦，開縵舒龜鶴。
金波正容與，玉步依砧杵。紅袖往還縈，素腕參差舉。
徒聞不得見，獨夜空愁佇。獨夜何窮極，懷之在心側。……²¹

費昶只是聽聞擣衣，就極富想像力地用心經營擣衣的畫面，顯得活色生香。其他如柳暉(465-517)的〈擣衣詩〉、梁武帝蕭衍(464-549)的〈擣衣詩〉、梁簡文帝蕭綱(503-551)的〈秋閨夜思〉、庾信(513-581)的〈夜聽擣衣詩〉，皆為頗具代表性的作品。庾信的〈詠畫屏風〉二十五首之十一則是最早的「擣衣圖」題畫詩，其詩云：

擣衣明月下，靜夜秋風飄。錦石平砧面，蓮房接杵腰。
急節迎秋韻，新聲入手調。寒衣須及早，將寄霍驃姚。²²

雖然庾信題詠的是擣衣的圖象，情韻仍不脫擣衣詩的基本形態，可知無論是文字或圖繪，詩人反覆使用的「秋夜」、「砧杵」、「寒衣」、「遠寄」等語詞，都將「擣衣」凝煉成聯繫征人與思婦，抒發閨中幽怨的文學意象(imagery)²³，「擣衣圖」的「畫意」便是此文學意象不斷重複與累積，與時俱進或逆轉的結果。

²⁰ [陳] 徐陵編：《玉臺新詠》(同前註，第1331冊)，卷3，頁9b。

²¹ 徐陵編：《玉臺新詠》，卷6，頁10。據《玉臺新詠考異》，本詩標題〈華觀省中夜聞城外擣衣〉中，「觀」字應為「光」；「懷之在心側」句，「側」字應作「惻」，見[清] 紀容舒：《玉臺新詠考異》(同上書)，卷6，頁12。感謝本文審查教授提示。

²² 逯欽立輯校：《北周詩》，卷4，收入《先秦漢魏晉南北朝詩》(北京：中華書局，1998年)，下冊，頁2396。

²³ 關於文學意象與繪畫的關係，詳參拙作：〈「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微〉，《中國文哲研究集刊》20期(2002年3月)，頁175-222。簡言之，「意象」指涉的是創作者與創作對象的關係，「意象」的「象」猶如審美客體，包括自然界可觀可感的物質、生活的場景、人事經驗等等；「意」則猶如審美主體的心靈觀照，包括思維與情感，創作的過程就是意象的傳達與顯現。文學意象沈積為文化記憶，左右了我們對於相關圖繪的認知。

三、唐宋「擣衣」詩詞之發展

以婦女的閨怨情懷為基調，唐宋的擣衣詩詞保留了前述王建所云「擣素裁衣，緘封寄遠」的內涵，以「送征衣」為訴求²⁴。在情感對象和敘寫視角方面，環繞著「思念」的主題而有所發展，詩人不侷限於形容婦女獨守空閨的孤單憂悵，寒夜裏錯落的擣衣聲，喚起了遊子的鄉愁，如李澄之詩：

遊客三江外，單棲百慮違。山川憶處近，形影夢中歸。
夜月明虛帳，秋風入擣衣。從來不慣別，況屬雁南飛。²⁵

耿漳（唐肅宗寶應元年[762]進士）詩：

寥寥荒壘下，客舍雨微微。門見苔生滿，心慚吏到稀。
籬花看未發，海燕欲先歸。無限堪惆悵，誰家復擣衣。²⁶

有的詩人結合鄉心與離愁以贈別或懷念友人，如李頎（唐玄宗開元十三年[725]進士）詩：「吾屬交歡此何夕，南家擣衣動歸客」²⁷、「夜夢還京北，鄉心恨擣衣」²⁸。劉長卿（709-780?）詩：「湘路來過迴雁處，江城臥聽擣衣時」²⁹。白居易（772-846）詩：「舞鶴庭前毛稍定，擣衣砧上練新鋪」³⁰。許渾（788-858）詩：「江城向暝東風急，一半鄉愁聞擣衣」³¹。又如宋代趙湘詩：

此身偏似鴈，南北但孤飛。久客難為別，窮秋況未歸。
去程寒雨細，留話夕陽微。試共江邊立，踈砧又擣衣。³²

再者，維持六朝以來「擣衣」語彙的女性意味，詩人往往以「擣衣」為詩詞

²⁴ 王建〈擣衣曲〉又作〈送衣曲〉，敦煌曲子詞如〈鳳歸雲〉中，也有「送征衣」的描寫。據林玫儀教授賜知：「送征衣」是唐朝府兵制下獨有的現象，人民當兵所需之衣食需自備，故而「每當秋涼，就一片砧杵聲，家家準備著送寒衣」。敦煌曲調名中，便有「送征衣」調。詳參林玫儀：〈論敦煌曲的社會性〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版事業公司，1993年），頁45-86。

²⁵ [唐]李澄之：〈秋庭夜月有懷〉，[清]彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1992年），第4冊，卷101，頁1080。

²⁶ [唐]耿漳：〈盤屋客舍〉，同前註，第8冊，卷268，頁2989。

²⁷ [唐]李頎：〈欲之新鄉答崔顥綦毋潛〉，同前註，第4冊，卷133，頁1350。

²⁸ 李頎：〈送錢子入京〉，同前註，卷134，頁1360。

²⁹ [唐]劉長卿：〈自江西歸至舊任官舍贈袁贊府〉，同前註，第5冊，卷151，1567。

³⁰ [唐]白居易：〈雪中即事答微之〉，同前註，第13冊，卷446，頁5001。

³¹ [唐]許渾：〈冬日五浪館水亭懷別〉，同前註，第16冊，卷536，頁6126。

³² [宋]趙湘：〈別楊墳〉，《南陽集》（文淵閣《四庫全書》，第1086冊），卷2，頁8b-9a。

中指涉女性的媒介，如白居易〈寄內〉詩：

條桑初綠即爲別，柿葉半紅猶未歸。不如村婦知時節，解爲田夫秋擣衣。³³

張說(667-730)詩：

董氏嬌嬈性，多爲窈窕名。人隨秋月落，韻入擣衣聲。³⁴

宋代張耒(1052-1112)的詩：

長淮杳杳接天浮，八月搗衣南國秋。³⁵

以上這些詩篇都只是截取了「擣衣」的概念，將其作爲烘托氣氛、暗示節令，或是陪襯女性性別角色的背景，實則並非直接描述擣衣的情態，這種印象式的挪置，一方面擴大了「擣衣」的適用範圍和喻義，另一方面也正由於抒情語言的轉移，詩人的口吻從對於擣衣婦女的「擬作」與「代言」³⁶，回歸至男性的本位。

儘管前述的班婕妤〈擣素賦〉未必作於漢朝，由曹毗〈夜聽擣衣〉和〈擣素賦〉中「月」、「夜」、「手」、「風」、「砧杵聲」等等元素的貌合看來，〈擣素賦〉託名於女子之筆不難理解，至少六朝詩人寫作擣衣詩的習慣顯示，當時同類題材已經逐漸形塑出一套書寫程式，就是從節令（秋冬，菊槐等植物）、時間（夜色，月光，蟲鳴，晚風）、地點（庭堂），寫到女主角的出現、擣衣的場景，詩的末尾必定歸結於思君之心，寄衣之嘆。大部分的作品都是由旁觀者的角度循序進入女性的心境，繼而以女性的姿態，代替女性訴說，如謝惠連等；也有的詩人開篇就以女性的語氣陳述，如梁武帝〈擣衣〉詩：

駕言易水北，送別河之陽。沈思慘行鑣，結夢在空牀。
既寤丹綠謬，始知紈素傷。中州木葉下，邊城應早霜。
陰蟲日慘烈，庭草復云黃。冷風但清夜，明月懸洞房。
嫋嫋同宮女，助我理衣裳。參差夕杵引，哀怨秋砧揚。
輕羅飛玉腕，弱翠低紅妝。朱顏色已興，眇睇目增光。
擣以一匪石，文成雙鴛鴦。制握斷金刀，薰用如蘭芳。

³³ 白居易：〈寄內〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第13冊，卷437，頁4852。

³⁴ [唐]張說：〈傷妓人董氏四首〉之一，同前註，第3冊，卷89，頁980。

³⁵ [宋]張耒：〈周氏行〉，《柯山集》（文淵閣《四庫全書》，第1115冊），卷4，頁2b-3b。

³⁶ 梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及相關問題〉，《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997年），頁93-150。

佳期久不歸，持此寄寒鄉。妾身誰爲容，思君苦人腸。³⁷

無論是代言還是模擬，六朝擣衣詩發出的都是男性設想的女性聲音，這種明顯的詩篇性別歸屬情形在唐代有些模糊，如劉禹錫(772-842)〈擣衣曲〉，詩中基本的語詞元素不變，但已經轉移了單一的視角，而改以近乎全知觀點的敘述：

爽砧應秋律，繁杵含淒風。一一遠相續，家家音不同。
 戶庭凝露清，伴侶明月中。長裾委襞積，輕珮垂瓊瓏。
 汗餘衫更馥，鈿移麝半空。報寒驚邊雁，促思聞候蟲。
 天狼正芒角，虎落定相攻。盈筐寄何處，征人如轉蓬。³⁸

到了宋代，擣衣詩中的男性意識幾乎取代了原有的閨怨特色，例如郭祥正(1035-1113)詩：

清秋送殘暑，隔屋忽聞砧。遠震星河夜，遙興關塞心。
 欲知針縷密，即是淚痕深。他日功成後，逢人寄好音。³⁹

我們不妨再比較兩首作品，南朝梁詩僧慧(一作惠)偁的〈聽獨杵擣衣〉及賀鑄(1063-1120)的擬作，前者爲：

非是無人助，意欲自鳴砧。向月憐孤影，承風送迴音。
 疑擣雙絲練，似奏一絃琴。令君聞獨杵，知妾有專心。⁴⁰

賀鑄的擬作爲：

嶧陽桐杵鳴，蓮岳石跼平。待罪相應節，要自不勝情。
 吹衣風稍急，弔影月微明。今有不眠客，聽此斷腸聲。⁴¹

擣衣一般是雙人合作，慧偁詩以「獨杵」突顯執意獨力完成的女子堅決且專一的心意，賀鑄則較多著墨個人的心情。慧偁詩裏不眠的擣衣女子在賀鑄的筆下轉爲

³⁷ 徐陵編：《玉臺新詠》，卷7，頁1b。

³⁸ 彭定求等編：《全唐詩》，第11冊，卷354，頁3965。這種敘述視角的轉換，庾信的〈夜聽擣衣詩〉中已可得見，劉禹錫詩「盈筐寄何處，征人如轉蓬」，即如庾信〈夜聽擣衣詩〉中「征客動愁心」、「誰憐征戍客」之意，不過庾信所作南北朝「擣衣」文學中畢竟爲罕見，又參王宜瑗：〈創造與因襲——論六朝「擣衣詩」問題之作〉，《文學遺產》1992年第6期，頁37-43。李暉：〈唐詩「擣衣」事象源流考〉，《華東師範大學學報》2000年第2期，頁119-123。張晚霞、牛繼清：〈南北朝唐代詩歌中「擣衣」意象的嬗變〉，《淮北煤師院學報》第22卷第3-4期(2001年7月)，頁115-117。朱大銀：〈「砧」與中國古代擣衣詩及思婦詩〉，《淮南師範學院學報》2001年第4期，頁54-55。

³⁹ [宋]郭祥正：〈擣衣〉，《青山集》(文淵閣《四庫全書》，第1116冊)，卷18，頁3a。

⁴⁰ [宋]李鼎編：《唐僧弘秀集》(文淵閣《四庫全書》，第1356冊)，卷10，頁11a。

⁴¹ [宋]賀鑄：〈擬南梁慧偁法師獨杵擣衣 丙寅十月京師賦〉，《慶湖遺老詩集》(文淵閣《四庫全書》，第1123冊)，卷3，頁5b。

不眠的異鄉客，宋代擣衣詩之迥異六朝，由此可見一斑。

善於刻畫女性心境的唐宋詞也是如此，南唐後主李煜(937-978)的〈擣練子〉猶存六朝擣衣詩之韻：

深院靜，小庭空，斷續寒砧斷續風。無奈夜長人不寐，數聲和月到簾櫳。⁴²
賀鑄的〈杵聲齊〉就沒有李後主的體貼入微：

砧面瑩，杵聲齊。擣就征衣淚墨題。寄到玉關應萬里，戍人猶在玉關西。⁴³

至於聞砧的詩人往往憐憫的不是擣衣的婦人，而是宦海沈浮的自己，如王安石(1021-1086)：

別館寒砧，孤城畫角。一派秋聲入寥廓。東歸燕從海上去，南來雁向沙頭落。楚臺風，庾樓月，宛如昨。無奈被些名利縛。無奈被他情擔閣。可惜風流總閒卻。當初謾留華表語，而今誤我秦樓約。夢闌時，酒醒後，思量著。⁴⁴

四、牟益「擣衣圖」的愁感之美

既然擣衣詩詞在宋代已然改觀，牟益選取八百年前的謝惠連〈擣衣詩〉作畫，揆諸這八百年間的轉變，作為謝惠連〈擣衣詩〉的讀者，忠於擣衣詩原有的意象模式之餘，也難免無法置身時代潮流之外，詩與畫、古典型與新思維的交互回應是為欣賞牟益「擣衣圖」最為耐人尋味之處。

我們先看牟益的布局安排，「擣衣圖」全長四六六·四公分，總共圖繪三十二個女子，依照畫中人物的行止可分為五個段落：「整裝」、「抱練前行」、「擣衣」、「裁縫製衣」、以及最後的「裝箱封寄」，段落之間以圍欄、樹木等稍作區隔。在畫幅初始，根據謝惠連詩的內容，點綴著叢菊、槐樹與秋蟲，迴廊中六位女子邊整裝邊兩兩交談(附圖七)。畫面向左，徐徐前行的四位女子，兩位手理髮簪，後頭兩位捧抱生練(附圖八)，然後是兩位手執燭臺的年輕婢女為兩位貴婦引路(附圖九)。迴欄盡頭，繫著竹簾，裝飾有山水畫屏風的廊柱下，擣衣的工作正忙碌著(附圖十)。衣料完成後，送到床榻上剪裁縫製(附圖十一)，最後裝箱封

⁴² 彭定求等編：《全唐詩》，第25冊，卷889，頁10043。

⁴³ 賀鑄：〈杵聲齊·擣練子〉，唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》(北京：中華書局，1999年)，第1冊，頁503。

⁴⁴ [宋]王安石：〈千秋歲引〉，同前註，頁208。

寄（附圖十二）。這些連續的情節交代了婦女為遠方的夫君準備寒衣的情景，創作「擣衣圖」的期間，正值南宋與蒙古爭戰頻仍，金朝已先於一二三四年滅亡，牟益是否以此圖反映當時的實況我們不得而知，至少在其卷尾的題跋中沒有顯示。

牟益自稱「擣衣圖」是「取周昉美人稍加位置」，周昉（約活動於766-804）的仕女畫被譽為「古今冠絕」⁴⁵，其線條簡淨，色彩柔麗的藝術特色創造了「周家樣」的範式。可惜現存題名為周昉的作品，諸如「簪花仕女圖」（附圖十三）、「揮扇仕女圖」（附圖十四）、「彈琴仕女圖」（附圖十五）、「內人雙陸圖」（附圖十六）等，在人物造型、服飾裝扮和藝術表現手法各方面都有差異，皆非周昉之真跡，雖然無法從現存的畫作比較出牟益所學習的周昉繪畫風格的具體真相，學者仍視牟益為「周家樣」的繼承者⁴⁶，尤其是畫中女子若有所思的淡淡哀愁，在牟益的「擣衣圖」裏揮之不去。

此外，牟益的白描畫法則令人聯想到與其年代相距不遠的北宋畫家李公麟（1049-1106）。試看李公麟「五馬圖」之「照夜白」，畫中人物溫溪心的衣袖、下擺的線條處理，中鋒行筆，一氣呵成的衣裳紋路（附圖十七），「擣衣圖」與之頗為近似（附圖八），這種白描人物是現存題名為周昉的作品中未見的。關於牟益的生平和背景的文獻極為貧乏，與其時代環境最為接近的是得到「擣衣圖」的書法家董更，董更在其所著《書錄》中記述牟益「畫入能品，晚年尤喜篆書，深究古文」⁴⁷，可知牟益並非僅工圖繪，還具有文字知識教養。牟益對繪畫的態度，表現於其贈畫給董更之後所說的：「竊喜小道，獨有所偶」，期望「寓目者，毋徒議筆墨之工拙」，這也令人聯想起李公麟自認：「吾為畫，如騷人賦詩，吟咏情性而已」⁴⁸。儘管牟益「取法乎上」，在仕女畫的創作傳統裏以周昉為典範，我們也相信牟益對個人創作的自覺是建立在文化人的藝術興趣上，和北宋末期以蘇軾（1037-1101）為核心，包括李公麟、米芾（1051-1107）等人的文人畫家頗為接近。

牟益讀了謝惠連的〈擣衣詩〉之後，深感「妙在言外」，「詠歎不已」，故而意欲「摹寫章句」，「擣衣圖」的繪製機緣確定了它的「詩意圖」性質⁴⁹，董更於

⁴⁵ [唐] 朱景玄：《唐朝名畫錄》（文淵閣《四庫全書》，第812冊），頁5a。

⁴⁶ 朱伯雄，曹成章主編：《中國書畫名家精品大典》（杭州：浙江教育出版社，1997年），頁100-112。

⁴⁷ [宋] 董更：《書錄》（文淵閣《四庫全書》，第814冊），卷下，頁9b。

⁴⁸ 《宣和畫譜》，卷7，頁9a。

⁴⁹ 所謂「詩意圖」，又稱「詩畫」或「詩圖」，是以詩文為題材，表達詩文內涵的繪畫，詳參拙作：〈宋代題「詩意圖」詩析論——以題「歸去來圖」、「憩寂圖」、「陽關圖」為

畫卷末尾書寫的謝惠連〈擣衣詩〉全文，則在觀者欣賞「擣衣圖」時加強了詩與畫的聯繫。前文已經概述過〈擣衣詩〉的內容，以下再深入剖析詩意，並與「擣衣圖」的畫面合觀。

和幾乎所有的詩人一樣，謝惠連是從聽聞砧杵之聲開始興發對於婦女擣衣的遐想，無論描述得多麼生動逼真，其實都並非親眼目睹。書寫擣衣詩，是男性將聽覺所得「視覺化」的過程，而構設視覺之美，又往往鋪彩飾顏，綴以琅環叮噹，襦袖微芳，將男性的想像託擬於女性的言語，畫家創作「擣衣圖」則是具象此視覺之美，使得聽聞中的女子顯現於眾人面前，被眾人看見。置於已然回歸男性本位的宋代擣衣詩詞書寫脈絡觀察，「擣衣圖」的窺伺意圖不言自明。和其他從單一的男性意識出發的宋人一致，牟益也是以男性的眼光閱讀〈擣衣詩〉，其言曰：「謝惠連擣衣，五言十二韻，曲盡閨闈婉變，動息曠伸之態，意韻萬千」，詩中女子的萬千意韻，表現在思念夫君的落寞孤寂，閨中的婦人，是怎樣排遣百無聊賴的漫漫時光，獨自度過冷冷長夜？謝惠連藉著動人心弦的擣衣聲回答男性的好奇疑問。〈擣衣詩〉裏顯示：需要男性安慰的女子最是惹人愛憐，那「求之不得」的酸楚，轉化為怨懟逼迫良人遠行的役事，一陣陣擊打春擣的聲響，像是發洩鬱悶，又帶著無可奈何。

寒衣裁製成後裝箱封寄，未必就能了卻婦人的憂心，元代姚燧(1238-1313)還寫出了寄衣前的微妙輾轉：「欲寄君衣君不還。不寄君衣君又寒。寄與不寄間。妾身千萬難。」⁵⁰姚燧的散曲固然與本文論旨關涉不大，但由「擣衣」至「寄衣」，「衣裳」的情愛符碼卻是一以貫之的。歲暮天寒，丈夫離家在外，牽掛著丈夫冷暖的妻子，把相思一針一線縫進衣中，興許也同時惦記著那被衣裳包覆著的丈夫的身體吧？謝惠連詩不是說嗎？「腰帶准疇昔，不知今是非」，用「腰帶」臆想丈夫身材的變化。而同樣由衣著影射身體，柳永(987?-1053?)的詞：「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」⁵¹，其中的「衣帶」就不如「腰帶」顯得直接。「腰」字既指出了人體的部位，也隱含著擁抱與歡愛的綺思，有如通篇〈擣衣詩〉的大義微言。〈擣衣詩〉所構設的「衣裳／身體／性愛」、「人倫／生息／慾望」等層面，畫家牟益用淡雅的白描畫法點出了其間的悵惘。我們不妨再深究：倘若沒有

例》，《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》，頁266-330。

⁵⁰ [元]姚燧：〈越調憑欄人·寄征衣〉，見徐征等主編：《全元曲》（第十卷）（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁7220。

⁵¹ [宋]柳永：〈鳳樓梧〉（一名〈蝶戀花〉），唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，卷1，頁31。

這「妙在言外」的謝惠連〈擣衣詩〉，在畫卷盡處牽引觀者的思緒，題材相仿的作品是否也能興發切近之感？爲了突顯「擣衣圖」的特色，我們可以比較主題相同的另一件畫作——傳爲唐代畫家張萱的「擣練圖」。

傳爲唐代畫家張萱的「擣練圖」現存宋摹本，藏於美國波士頓美術館⁵²，一九九八年筆者初次在波士頓機場看見放大置牆面的「擣練圖」局部（附圖十八），立即聯想到馬諦斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 的「舞蹈」(Dance)（附圖十九），二者同樣從畫面透露出一種力道以及由此力道形成的旋律感。「擣練圖」（局部）中四位女子手執兩頭粗，中間細的「細腰杵」，左右兩人稍作休息，其餘二位對立正在擣練，隨著舂擣的動作，呈現上下震顫的節奏；「舞蹈」則是五位女子牽手跳著法蘭多舞 (farandole)，正背對觀者的女子身體朝左前方傾斜，伸直了左手要趕上樂曲的節拍，顯示群體依順時針方向的環形韻動。「擣練圖」（局部）與「舞蹈」的音樂性是一種非語言文字的視覺感受，牟益「擣衣圖」的圖象訴求則不盡然，重看全幅的「擣練圖」和「擣衣圖」，一張一弛，氣氛頗爲不同。

「擣練圖」由右至左分別爲「擣衣」、「縫紉」、「熨帛」三個步驟，雖然畫上沒有畫家題款說明創作旨趣，根據史料記載，這幅作品可能畫的是王昌齡（約 698-757）的〈長信秋詞〉。《唐朝名畫錄》說張萱「畫長門怨詞」⁵³，《宣和畫譜》也謂其「以金井梧桐秋葉黃之句畫長門怨」⁵⁴。「長門怨」本指西漢司馬相如 (?-118 B.C.) 爲失寵的陳皇后所寫之〈長門賦〉，賦中曲盡深宮之愁悶悲思，武帝見而傷之，陳皇后復得親幸⁵⁵。後人效〈長門賦〉作〈長門怨〉詩，並以〈長門怨〉統稱宮怨詩。

王昌齡〈長信秋詞〉共五首，其一爲：

金井梧桐秋葉黃。珠簾不捲夜來霜。熏籠玉枕無顏色，臥聽南宮清漏長。⁵⁶

其二爲：

⁵² 關於傳爲張萱所繪「擣練圖」的研究，參看古田真一：〈傳徽宗摹張萱筆「擣練圖」(ボストン美術館藏)に關する考察——唐風女性像の典型化をめぐる問題を中心として〉，《藝術論究》(第二十九編)(大阪：帝塚山學院大學美學美術史研究室，2002年)，頁1-19。感謝東京大學東洋文化研究所板倉聖哲教授惠知本資料。

⁵³ 朱景玄：《唐朝名畫錄》，頁14。

⁵⁴ 《宣和畫譜》，卷5，頁6a。

⁵⁵ 此據〈長門賦·序〉，《文選》，卷16。雖然〈長門賦〉是否爲司馬相如所作，一直備受質疑，〈長門賦〉及其敷衍出的〈長門怨〉詩仍爲宮怨題材之代表。參鄭華達：《唐代宮怨詩研究》(臺北：文津出版社，2000年)。

⁵⁶ 彭定求等編：《全唐詩》，第4冊，卷143，頁1445。

高殿秋砧響夜闌。霜深猶憶御衣寒。銀燈青瑣裁縫歇，還向金城明主看。

其五爲：

長信宮中秋月明，昭陽殿下擣衣聲。白露堂中細草跡，紅羅帳裏不勝情。

長信宮其實是前文所述，傳說撰作〈擣素賦〉的作者班婕妤晚年被趙飛燕姐妹誣告後被拘禁的處所。《唐朝名畫錄》和《宣和畫譜》以「長門怨」形容〈長信秋詞〉，可見陳皇后與班婕妤作爲被打落冷宮的女子，成爲宮怨詩主角，而又彼此混糅的情形。

王昌齡詩中的主人翁，以擣衣排遣被君主疏離的冷清與失意，比起擬作女性口吻的謝惠連〈擣衣詩〉，〈長信秋詞〉較具文人假託自喻的痕跡⁵⁷，讀者賞玩女性體態的情味也較謝惠連詩淡薄。有趣的是，詩人所缺乏或刻意避免的賞玩情味卻由畫家代爲演示，「擣練圖」裏畫出了宮女工作的情形，並陪襯戲耍於其間的小孩、鮮麗的色彩與華美的服飾，如果沒有圖繪〈長信秋詞〉的創作背景，觀者很可能將「擣練圖」看作「樂在女紅」的宮中生活剪影。「擣練圖」中「擣衣」一景的上下震顫力度到了「縫紉」時略作停歇（附圖二十），有如樂章的間奏，然而，倘若我們考慮到工作過程的合理順序，「縫紉」應該是在衣料熨整之後進行，畫家的構圖安排是否別有用心？在「熨帛」一景（附圖二十一），兩位女子左右撐拉，面對觀者的宮人熨燙，與其對面的女侍以相反方向的力量助其展平，律動再起。

在牟益的「擣衣圖」中，畫面中作用力的變換調節是以小夜曲般舒緩的起伏來表現，畫面場景依據人物的聚集作分割，各景之間是連續工作的有機組合，空間布置由繁而簡，逐漸帶出畫中人物的情緒。從宮室中整裝出發，兩兩相對的六個女子相互回望交談，宮室左右兩株槐樹彷彿護衛著她們。走出宮室以後，前導的燭火顯示宮裏的黝暗，一位女侍似乎不放心，還回首朝向身後的兩位女子，那兩位女子小心翼翼，輕移蓮步。到了「擣衣」的場面，生練被放在石板上，合執一杵的兩位女子正在拭汗，一位婦人坐著休息，與「擣練圖」的景象力道削弱許多。接著是裁製衣裳，女子背後的屏風山水比前一景的屏風山水更爲寥落空疏，從屏風後探看的女子和傳爲韓熙載「夜宴圖」的一段（附圖二十二）有些相似。

⁵⁷ 許翠雲：《唐閨怨詩之研究》（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1989年）。陳瑞芬：《兩漢隋唐婦女閨怨詩研究》（臺北：中國文化大學中文研究所博士論文，1998年）。朱崇儀：〈閨怨詩與豔詩的「主體」〉，《文史學報》（中興大學）第29期（1999年6月），頁73-91。

進入裝箱的階段，畫中女性的滿面愁容更爲深刻，沒有屏風可以依靠，空白的背景，顯得無限孑然。

五、閨怨與相思：牟益「擣衣圖」題跋的兩種情懷

「擣衣圖」的抒情效果除了表現於白描筆法、背景空間、人物表情、氣氛營造等等視覺的條件，還憑藉著目力所未逮的「詩與畫的對話」。男性畫家構設出男性詩人模擬的女性心聲，詩中的女性由男性「耳聞」至「想像目見」；畫中的女性則是由男性「想像目見」至「具體展現」。詩人與畫家，都經過性別角色的扮演，代替主角發聲。那些被配音的女性透過畫上的詩句娓娓訴說，爲靜默的畫面指引情節發展的旁白，傾聽她們的故事的觀者，有的心有所感，以文字回應畫中女子的境遇；有的則繼原生的文學與圖象文本之後，增衍出新的圖象意義，前者如董更的集句詩和明清人的題跋；後者如清高宗乾隆三度欣賞牟益「擣衣圖」的心情故事。

董更的集句詩云：

蟲聲日夜感衣裳山谷，鐵馬追風塞草秋東坡。默默此時誰會得荆公，畫成應遣一生愁司馬公。

詩中摘選了北宋文人黃庭堅(1045-1105)、蘇軾、王安石和司馬光(1019-1086)的詩句，對擣衣女子深表同情，持同樣態度的，還有明人習韶和張峻，習韶題曰：

池塘春水已生魚，門外飛花點石渠。惆悵近來無過雁，一簾香雨擣衣圖。

張峻書於永樂二十年(1422)的題詩則謂：

落葉蕭蕭風露涼，深閨感此擣衣裳。三邊夢斷雲連海，雙杵敲殘月滿牀。
聲雜候蟲秋慘切，愁隨更漏夜添長。縫成不怕關山阻，惆悵憑誰遠寄將。

曾鼎雖然也體念女子寒夜擣衣的悲怨，題詩中話鋒一轉，以遠地遊子的語氣，期望功成名就，闔家團圓，表達安慰之意，與前述郭祥正的〈擣衣〉詩所謂「他日功成後，逢人寄好音」異曲同工：

隙月漏微光，涼聲入衣早。銀漢迴碧波，白露下秋草。深閨美人思流年，感此熒熒那得眠。鳴環緩步踏幽影，畫闌斜倚雙嬋娟。鶴關音信經年絕，帶綰同心向誰說。并刀抱剪製寒衣，數尺織書淚成血。良工善得詩家情，筆端描寫逾丹青。至今流落在人手，展翫尤爲人所稱。嗟哉，男兒有身當報國，共期百歲全令德。功成名就歡相逢，莫爲擣衣空嘆息。

黃桀的題跋爲：

佳人何事搗寒衣，和淚裁縫欲寄誰。惆悵愁隨霜葉墜，丁東聲雜草蛩悲。
九秋風露難成夢，萬里關山有所思。一段閒情誰解得，淒涼都付畫兼詩。

繼題詩之後，黃桀從詩畫融合的觀點稱美牟益的藝術才情：

唐王右丞能詩善畫，東坡謂其詩中有畫，畫中有詩。然而世不多見，惟輞川圖、陽關圖有之。千百年來，士大夫學詩畫者多倣其意，惜乎知此者不知彼，知彼者不知此。得於此者失於彼，得於彼者失於此。求其兼美者，百不得一二。吁，此無他，能得詩畫三昧者，乃可與言也。今觀牟祈德新所繪搗衣圖，蓋摹江左謝惠連詩意，其風簷月席、煙露草蟲之情，閨房簪珥之態，皆含蓄在圖內，非特描寫形容以爲工者。真所謂畫中有詩者也。使小謝復生而見之，必賞其能爲之傳神云。

清代高士奇於康熙三十年(1691)題寫的詩句，則由婦人的閨怨對比個人的平順，以客觀的立場觀看：

玉鋪皎月移秋陰，老槐葉脫孤蟬吟。閒庭露冷夜涼入，美人相對鳴秋砧。
宮眉倒暈出新樣，晚粧鬧掃橫珠簪。風絃露索響寂歷，雙杵宛中宮商音。
暗泉石竇聽泠泠，金戈鐵馬來駸駸。愁多力少斷復續，可憐驚起雙棲禽。
擗當次第入筐篋，鉤緙綿密親縫紝。燈光香地黯無語，羅屏斜展簷櫳深。
小謝詩篇老牟畫，等閒寫出璇閨心。騰聲傳寶自南宋，年將五百留至今。
春窗日嫩一披卷，恍如秋夜天橫參。幽噫怨亂百感作，移人那減雍門琴。
幸我心無不平事，否則曠恨添胸襟。團窠細錦密包裹，對客誇比雙南金。

後來，清高宗從高士奇處得到牟益的「搗衣圖」，乾隆十二年(1747)四月，首次於長春書屋用謝惠連〈搗衣詩〉之韻題詩道：

涼颼颼蕭瑟，節序忽已催。絡緯吟露莎，鷓鴣棲夜槐。
佳人未忍眠，顰眉黯如啼。舉首見明月，攬衾對空閨。
憶遠各呻吟，命侶聊招攜。尺素出文笥，平砧列閒階。
女伴強笑言，默喻中懷哀。長短准舊度，衫襲別新題。
不裁雙鴛鴦，留待君子歸。王風詠執紼，七月塵授衣。
圖史堪起予，往復卷更開。高咏惠連詩，遑問學步非。⁵⁸

第二年(乾隆十三年[1748])乾隆再題「搗衣圖」，此次用的是高士奇題詩之

⁵⁸ [清]乾隆：〈題牟益搗衣卷用謝惠連搗衣詩韻即效其體〉，《御製詩初集》(文淵閣《四庫全書》，第1302冊)，卷40，頁5b。

韻：

溶溶涼露濕庭阿，雙杵悲聲散綺羅。暖殿忽思同展玩，頓教霑漬淚痕多。
獨旦淒其賦錦衾，橫圖觸景痛難禁。江邨題句真清絕，急節曾悲樹下砧。
沼宮靄靄女桑低，盆手曾三玉腕提。盛典即今成往蹟，空憐蠶月冷椒閨。⁵⁹

此詩並附跋語云：

昔曾用謝惠連韻題此圖卷端，每讀卷尾高士奇所題三絕句及識語，感其意而悲之，重為檢閱，則宛然予意中事矣。夫人雖貴賤不同，其為倫常之情則一也。觸景傷神，次韻再題，時戊辰蠶月。⁶⁰

乾隆題詩中提及的「盛典即今成往蹟」以及跋語裏觀「擣衣圖」而「觸景傷神」的原因為何？在乾隆十九年（1754）第三度題寫「擣衣圖」的序文中可以得知：

是卷題於乾隆丁卯（1747）戊辰，再題則已遭先孝賢皇后之感。迨今甲戌（1754）倏已七易星霜矣，寒食前一日適值忌辰，追念前徽，撫懷節序，披圖觸緒，繭館猶新，用寫悲懷，仍賡舊韻。⁶¹

孝賢皇后（附圖二十三），富察氏，生於康熙五十一年（1712）二月，雍正五年（1727），當時十六歲的乾隆娶富察氏，乾隆二年（1737）冊立為皇后，乾隆十三年（1748）三月十一日，死於隨帝東巡途中，年僅三十七歲，乾隆十七年（1752）十月二十七日，葬入地宮，諡號為「孝賢誠正敦穆仁惠徽恭康順輔天昌聖純皇后」。根據學者統計，乾隆朝共立過皇后嬪妃等四十一位，但是對於年輕時結褵的元配孝賢皇后最為鍾情⁶²。孝賢皇后為人謙和，生性儉樸，生有二子二女，僅三女和敬公主存活。乾隆二度題寫「擣衣圖」時，正值孝賢皇后去世，故而「橫圖觸景痛難禁」，第三次題寫「擣衣圖」之前的同年二月，乾隆曾至孝賢皇后陵前奠

⁵⁹ 乾隆：〈再題牟益擣衣圖用高士奇舊題韻〉，《御製詩二集》（同前註，第1303冊），卷4，頁2b-3a。

⁶⁰ 同前註，頁2a-b。今年益「擣衣圖」上書作「時戊辰清和月七日」。

⁶¹ 乾隆：〈再題牟益擣衣圖仍用謝惠連韻〉，《御製詩二集》（同前註，第1304冊），卷47，頁8b。牟益「擣衣圖」上，書曰：「甲戌寒食前一日值孝賢皇后忌辰，追念前徽，撫懷節序，悲不自已。載展是卷，距戊辰舊題又星霜七易，披圖觸緒，繭館猶新，用寫傷情仍賡謝韻，御筆」。

⁶² 張愛群：〈「深情贏得夢魂牽」——讀《御制詩》談乾隆帝痛悼孝賢皇后〉，收入清宮史研究會編：《清代宮史論叢》（北京：紫禁城出版社，2001年），頁104-116。又參馮明珠主編：《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002年）。陳捷先：〈乾隆的妻與妾〉，《乾隆寫真》（臺北：遠流出版事業公司，2002年），頁372-382。

酒，思念之情，溢於言表，其題畫詩中仍清晰可見：

鴻龍運玉斗，紀序相嬗催。新烟引綠榆，兔目吐高槐。
邇日頻望雨，愁卜桑鳩啼。孰謂斷魂節，憶昔別椒閨。
東巡禮岱宗，鳳翼聊相攜。大故遭登舟，銀漢不可階。
茲辰值忌辰，感感余懷悲。遺緒展斯圖，圖間有舊題。
傳神擅老牟，宛似秋氣歸。佳人鬧掃粧，相聚擣寒衣。
即今重織絛，親蠶館復開。何當盆手三，愴念前人非。⁶³

以「閨怨」爲主調的「擣衣圖」如何勾起帝王的相思情懷和傷悼悲痛呢？「母儀天下」的一國之后，固然也有寂寞冷清的時候，但其身份地位與責任使命畢竟與一般宮女匹婦截然不同。乾隆九年（1744），清廷舉行了開國以來第一次祭先蠶神的典禮，主持盛典的，正是孝賢皇后。

蠶神之祀，由來已久，歷代朝廷多將祭祀蠶神之禮列入國家祀典，曰「享先蠶」，不過所祭祀之蠶神並不一致，例如漢代以苑廡婦人、寓氏公主二人爲蠶神⁶⁴；北齊改祀黃帝軒轅氏⁶⁵；北周改祀黃帝之妃子西陵氏嫫祖，尊嫫祖爲「先蠶」⁶⁶；唐代則祀天駟星，民間信仰又有蠶女、馬頭娘、馬明王、馬明菩薩等⁶⁷。不同於其他祭儀，先蠶禮全由女性負責，少有男性充任⁶⁸，而且皇后親自採桑養蠶，相對於天子的仲春親耕，具有濃厚的教化作用，在重視農桑的傳統中國，別具意義⁶⁹。

清廷立國之初，未行享先蠶禮，隨著政權日趨穩定而逐漸恢復。康熙、雍正年間分別修設蠶舍及先蠶祠，乾隆七年（1741）始依古制修建先蠶壇於西苑，越明年，享先蠶禮正式舉行，乾隆並命宮中畫家郎世寧等集體圖繪了「孝賢皇后親蠶

⁶³ 乾隆：〈再題牟益擣衣圖仍用謝惠連韻〉，《御製詩二集》，卷47，頁8b-9a。

⁶⁴ 范曄：《後漢書》，第11冊，志第4〈禮儀上〉，頁3110《注》引《舊漢儀》。

⁶⁵ [唐]魏徵等：《隋書》（北京：中華書局，1994年），第1冊，卷7〈禮儀二〉，頁145。

⁶⁶ 同前註。又，淮南王《蠶經》云：「西陵氏勸蠶稼，親蠶始此。」見[宋]羅泌：《路史》（文淵閣《四庫全書》，第383冊），卷14，頁19a。

⁶⁷ 王禎：《農書》，卷20，頁8。[清]秦蕙田：《五禮通考》（文淵閣《四庫全書》，第137冊），卷126，頁1-5。呂宗令、樂保群編：《中國民間諸神》（臺北：臺灣學生書局，1991年），已編〈蠶神〉，頁525-534。

⁶⁸ 歷代以來，除了北齊以公卿祭祀蠶神黃帝之外，均由女性擔任。

⁶⁹ 畏冬：〈男耕女織的古代中國之七——明木刻版畫「皇后親蠶圖」〉，《歷史月刊》第51期（1992年4月），頁83-84。衣若蘭：〈性別與禮儀：以明代親蠶禮爲中心的考察〉（未刊稿）。劉潞：〈論清代先蠶禮〉，《故宮博物院院刊》第67期（1995年1月），頁28-33。

圖」(附圖二十四)以茲紀實⁷⁰。

乾隆十六年(1751)，乾隆皇帝展開「孝賢皇后親蠶圖」，題寫道：

先蠶壇垂於西苑。乾隆九年，孝賢皇后肇稱懿典，嗣此歲嘗舉行。鞠衣將事，鉤筐具儀，命圖以志之，藏於繭館。辛未長夏載一展閱，念縹素猶新而音徽久闕，不勝懷然，爰題是作。

並有題詩：

農桑並重以身先，創舉崇祠薦吉蠲。秋葉哀蟬驚一旦，春風浴繭罷三年。
宛看盆手成新卷，益覺椎心憶舊絃。柘館蕭條液池上，分明過眼閱雲煙。⁷¹

因此，對乾隆而言，孝賢皇后去世後所欣賞的牟益「擣衣圖」，意義近乎「孝賢皇后親蠶圖」，寄寓的是帝王與平民百姓一致的倫常親情，有別於初次欣賞時描寫畫面內容，留意牟益之畫與謝惠連之詩的關係，第二次題寫「擣衣圖」時滿懷感傷，而第三度題寫的題畫詩則有如悼亡詩，記敘的是對孝賢皇后短暫一生的無限惋惜。

六、結語

讓我們回到本文伊始，筆者引述的二〇〇〇年諾貝爾文學獎得主，作家高行健的小說《靈山》中的一段文字。早寒的秋夜，可能發生許許多多難以言詮的情事，只是那麼個夜晚，南朝的詩人謝惠連聽見擣衣之聲，被喚起了心中的遐思；八百多年後，也是一個早寒的秋夜，寓居他鄉的南宋畫家牟益，為謝惠連的〈擣衣詩〉繪成了「擣衣圖」。又過了七百六十多年，夾纏著文化記憶、異性幻想與情感慾念，如夢一般甜美、辛酸、愁苦的牟益「擣衣圖」，綿延著文人、朝臣以及皇帝的題跋，再度向我們展開。求道的過程，可比尋訪「靈山」，而窺探異性的內心世界，是否也是一種求道呢？「曲終人不見，江上數峰青」，秋夜的砧杵，是否也是這「不見人」的靈山一景？

婦女紡織製衣過程中的「擣衣」工作，以其聲傳於外，引起男性詩人的注意，於是由耳聞而想像，模擬女性的言語，寫出「擣素裁衣，緘封寄遠」的心聲。儘管唐宋文人筆下的擣衣詩詞，在情感牽繫的對象和書寫的視角方面已經不

⁷⁰ 畏冬：〈男耕女織的古代中國之八——清「孝賢皇后親蠶圖」卷〉，《歷史月刊》第52期（1992年5月），頁4-6。

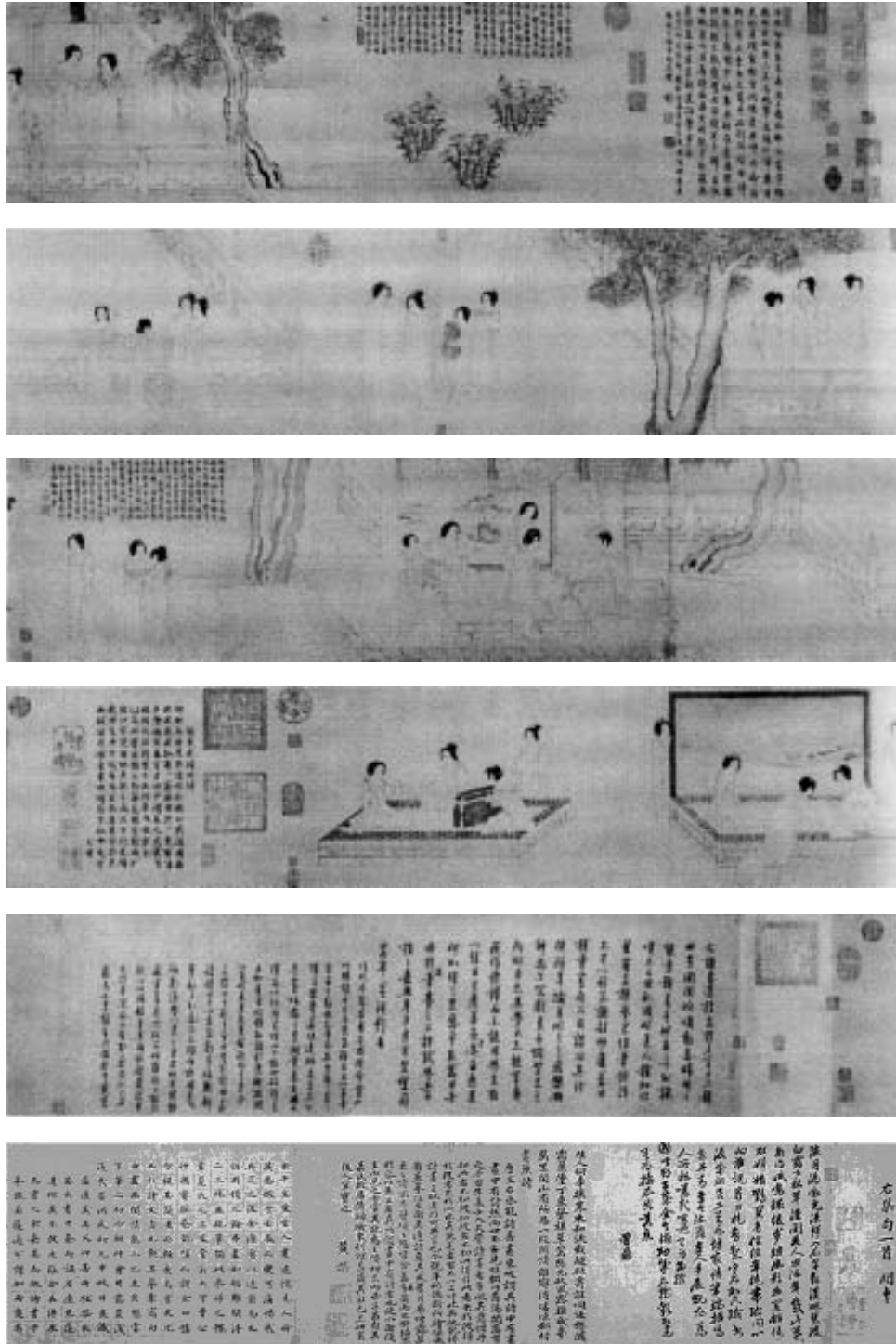
⁷¹ 乾隆：〈先皇后親蠶圖成命奔藏蠶館並誌以詩〉，《御製詩二集》，卷29，頁1a。

限於閨怨的內涵，而轉向以男性為本位，抒發對於故舊或家鄉的懷念，牟益仍然選取傳統的樣式，憑藉著關於「擣衣」的文學意象，描寫心目中「意韻萬千」的闌闌幽情，將謝惠連的聽覺遐想，具現其窈窕姿態。

值得注意的是，謝惠連〈擣衣詩〉代言的並非一般民間婦女，而是盛裝打扮，金玉琳瑯的美人，也就是說，謝惠連的聽覺遐想即帶有特定的視覺性質，重點不在「擣衣」的勞動情形，而在於滿目華麗背後的哀怨淒涼，這華麗背後的淒涼，正是詩人欣賞的女性美，也是牟益所認同之處。照說牟益畫謝惠連〈擣衣詩〉，如果據實呈顯，理應圖繪南朝婦女的形象，但是他卻有意識地採用他所認識的唐代周昉風格。如今沒有別的牟益作品可以幫助我們判斷牟益仿造周昉的原因，無論如何，線條簡淨，水墨白描的「擣衣圖」，不僅有周昉仕女畫之富態，也能找到李公麟人物畫的筆觸，可謂恰如其分地傳達出了顰眉愁蹙、我見猶憐的美感。

同樣是「擣衣」題材的畫作，傳為唐代張萱的「擣練圖」就沒有牟益刻意表現的落寞情傷；相反地，「擣練圖」的鮮艷色彩，節奏明朗的韻律感，再加上沒有像「擣衣圖」附有說明畫意的題詩，觀賞「擣練圖」的單純視覺愉悅，幾乎可以完全忽視是否與王昌齡的〈長信秋詞〉有關。因此，對照牟益的「擣衣圖」與傳為張萱的「擣練圖」，我們能夠發現詩意圖未必完全與其文學本源相一致，「畫」可以是「詩」的解說、延伸，也可以是「詩」的反襯或對比，「畫」與「詩」之間的和諧或張力，還有待日後更多的實例再加辯證。

牟益「擣衣圖」與謝惠連〈擣衣詩〉的密切聯繫，使得歷代題寫「擣衣圖」的文人，都不免籠罩在擣衣文學固有的閨怨氛圍中，幻想長夜難眠的女性，如何以擣衣舒解對遠在他鄉的丈夫的思念。「擣衣圖」的題跋，宛如對畫中女性的安慰，並且以能夠安慰女性，滿足自己的男性成就慾望，像明人曾鼎所說的「男兒有身當報國，共期百歲全令德。功成名就歡相逢，莫為搗衣空嘆息」，就是十足男性話語的例證。除了集體的文化記憶，個人的經驗與思慮也留存於牟益「擣衣圖」的題寫中，高士奇見了惆悵擣衣的畫中女性，想到「幸我心無不平事，否則憤恨添胸襟」；清高宗乾隆的三度題詠，既流連於閨怨之美，也傾訴了對孝賢皇后的追悼之意，一幅超過四公尺長的「擣衣圖」，綿延了無盡的世間人情。





附圖一 〔宋〕牟益「擣衣圖」 (臺北故宮博物院藏)



附圖二 牟益「擣衣圖」(局部)



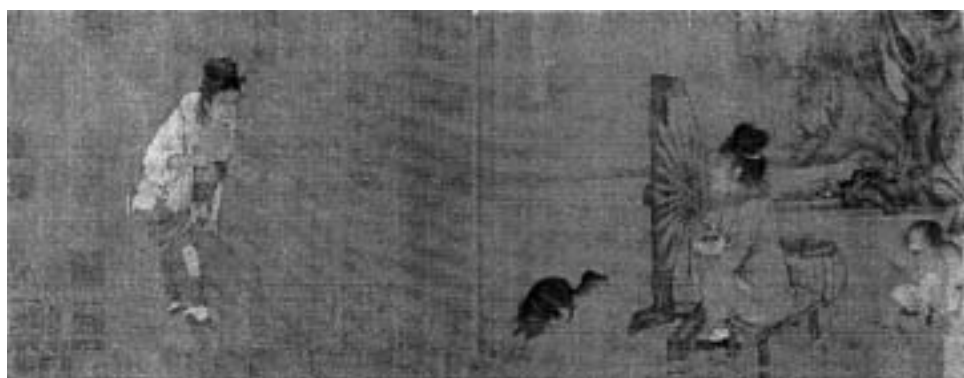
附圖三 砧杵圖（〔元〕王禎《農書》）



附圖四
砧杵圖（〔明〕王圻輯《三才圖會》）



附圖五 (傳)〔唐〕張萱「擣練圖」 (美國波士頓美術館藏)



附圖六 〔宋〕王居正「紡車圖」 (北京故宮博物院藏)



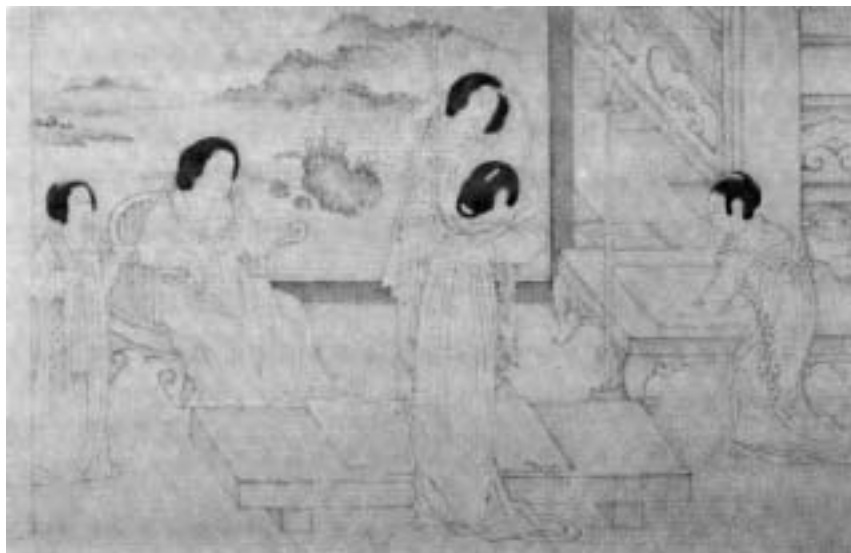
附圖七 牟益「擣衣圖」(局部)



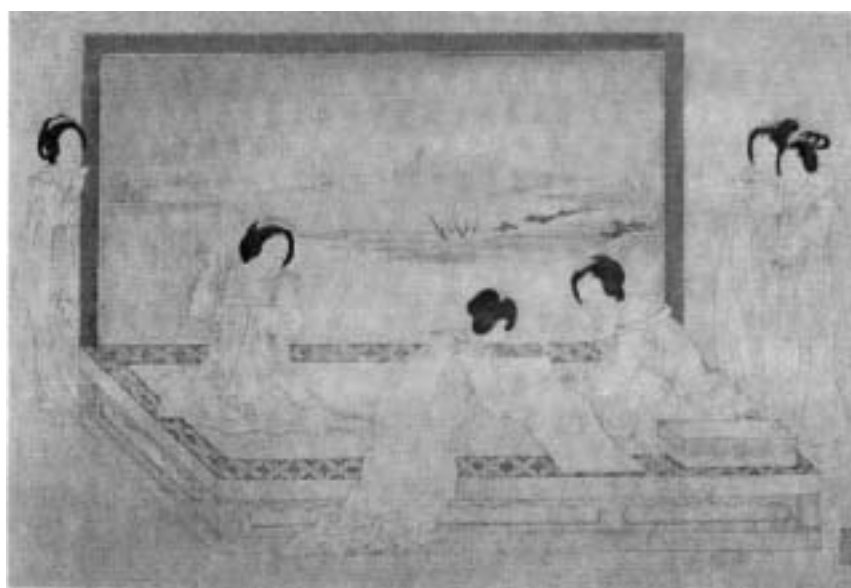
附圖八 牟益「擣衣圖」(局部)



附圖九 牟益「擣衣圖」(局部)



附圖十 牟益「擣衣圖」(局部)



附圖十一 牟益「擣衣圖」(局部)



附圖十二 牟益「擣衣圖」(局部)



附圖十三 (傳)〔唐〕周昉「簪花仕女圖」 (遼寧省博物館藏)



附圖十四 (傳)周昉「揮扇仕女圖」(局部) (北京故宮博物院藏)



附圖十五 (傳)周昉「彈琴仕女圖」(局部)
(美國Kansas, The Nelson Gallery of Art, Atkins Museum 藏)



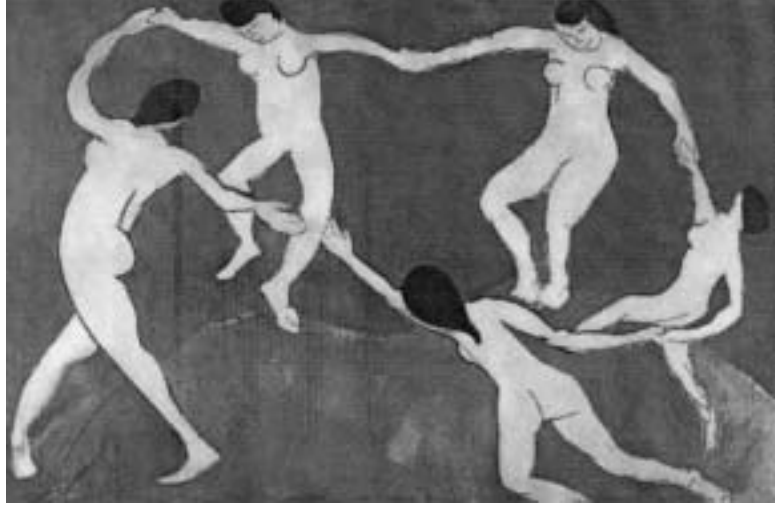
附圖十六 (傳)周昉「內人雙陸圖」 (臺北故宮博物院藏)



附圖十七 〔宋〕李公麟「五馬圖」之「照夜白」（日本私人收藏）



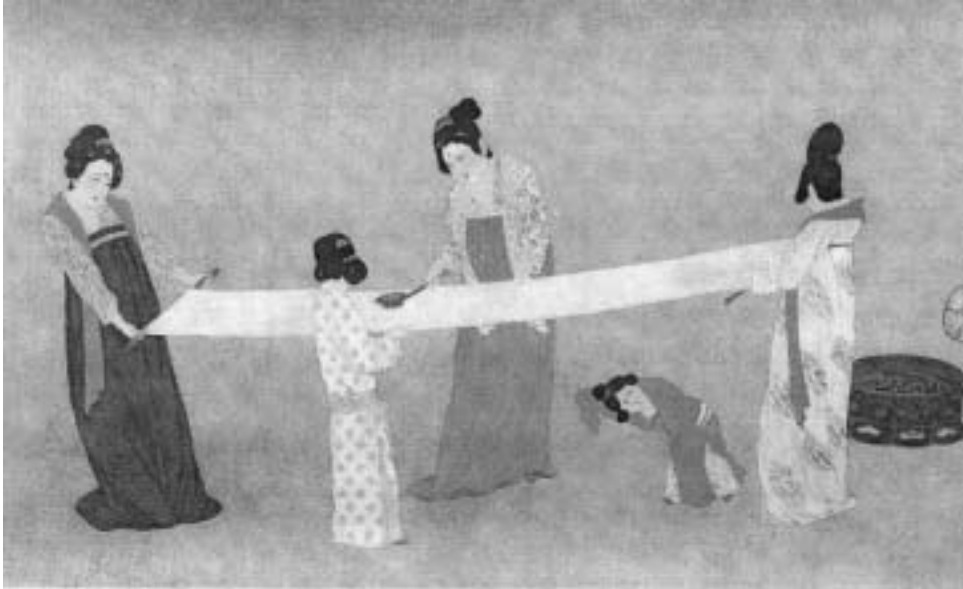
附圖十八 (傳)〔唐〕張萱「擣練圖」(局部)
(美國波士頓美術館藏)



附圖十九 馬諦斯(Henri Matisse)「舞蹈」(Dance) (美國紐約現代美術館藏)



附圖二十 (傳)張萱「擣練圖」(局部)



附圖二十一 (傳)張萱「擣練圖」(局部)



附圖二十二 (傳)〔五代〕顧闳中「韓熙載夜宴圖」(局部)
(北京故宮博物院藏)



附圖二十三 〔清〕孝賢皇后像（北京故宮博物院藏）



附圖二十四 〔清〕郎世寧等合作「孝賢皇后親蠶圖」(局部)
(臺北故宮博物院藏)

閨怨與相思： 牟益「擣衣圖」的解讀

衣若芬

南宋理宗嘉熙四年(1240)，畫家牟益(1178-1242年後)畫了一幅以南朝詩人謝惠連(397-433)〈擣衣詩〉為素材的「擣衣圖」，贈送給其友人書法家董更，這幅作品歷經五百多年以後，進入清朝宮廷，現藏於臺北國立故宮博物院。

所謂「擣衣」，是古代養蠶取絲，將生絲煮製後，用杵舂擣捶打以去除其表面的膠質，使其柔軟而富有彈性，便於著色和織成衣物的加工過程。古代社會分工「男耕女織」，製衣步驟中的「擣衣」工作原本即具有鮮明的性別色彩，然而，畫家描寫婦人擣衣並非為了展現女性工作之辛勤，而是藉著擣衣傳達某種幽怨的女性美，牟益的「擣衣圖」即為代表。

牟益「擣衣圖」全長四六六·四公分，總共圖繪三十二個女子，依照謝惠連詩意作布局安排，畫中人物的行止可分為五個段落：「整裝」、「抱練前行」、「擣衣」、「裁縫製衣」以及最後的「裝箱封寄」，整幅作品瀰漫著哀戚的情調，這種特殊的氛圍源於〈擣衣詩〉的內容。六朝以來興起的「擣衣」題材文學作品，是男性將聽覺所得「視覺化」的過程；畫家創作「擣衣圖」則是具象此視覺之美，使得聽聞中的女子顯現於眾人面前，被眾人看見。

在牟益的「擣衣圖」中，我們看見男性畫家構設出男性詩人模擬的女性心聲，詩人與畫家都經過性別角色的扮演，代替主角發聲，而歷代的觀賞者則透過題跋文字與她們對話，尤其是清高宗乾隆的三度御覽，更是流露了對孝賢皇后的相思與悼念，為牟益的「擣衣圖」增衍了新的心情故事。

關鍵詞：牟益 擣衣 擣衣圖 詩意圖 謝惠連 性別

Melancholy Longings of the Boudoir: A Reading of Mou Yi's Painting "Pounding Cloth"

I Lo-fen

In 1240, the Southern Song artist Mou Yi (1178-after 1242) did a painting based on the poem "Pounding Cloth" by the Southern Dynasty poet Xie Huilian (397-433). This painting entered the imperial collection in Qing times (it is now in Taipei's National Palace Museum). "Pounding cloth" (*daoyi*) refers to the process of producing raw silk. The conventional division of labor had men working in the fields and women at the loom: the task of "pounding cloth" was gender-specific. Painters, however, depicted women pounding cloth not to portray their hard labor, but to convey a melancholy female beauty through the act of pounding cloth. Mou's painting is a noted example of this.

Mou's painting is over four meters long, featuring a total of thirty-two ladies. Following the structure of Xie Huilian's poem, the action of the women thereon can be divided into five sections. The sorrowful tone of this work actually originated from the "Pounding Cloth" poem. In the many literary works on this topic since the Six Dynasties, almost all were written from the perspective of a male writer hearing the sound of pounding in the night and imagining a lady pounding cloth. These male writers would then create a voice for the lady in her boudoir lamenting about having to make winter clothing for the faraway husband. Whereas the "pounding cloth" poems were a process of "visualization" of the aural experience, the "pounding cloth" paintings were to recreate this sense of beauty in visual images for the public eye.

In this painting we see an example of how a male painter constructed the female voices as rendered by male poets: through gender role-playing, poets and painters spoke for the female protagonists. The women's voices are heard through the poems on the painting, providing the narratives for the silent images. Viewers in later times also participated in a dialogue with these female protagonists by writing colophons on the painting. For example, colophons from the three viewings of the painting by the Qianlong emperor (r. 1736-96) reveal his longing for the late Xiaoxian empress, adding yet another sentimental story to Mou's painting, and yet another layer of role reversal to this multivalent work.

Keywords: Mou Yi *daoyi* "Pounding Cloth" painting
painting based on a poem Xie Huilian gender