

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

每一個年代都有屬於其自身特殊的文化氛圍，中晚期的清朝是個充滿奢華瑰麗卻又凋零的時代。在這樣一個時代背景與歷史條件之下，產生出許多劃時代的文藝作品，文學方面以《紅樓夢》的普及與風靡為代表，繪畫方面則以「仕女畫」的興盛為一特殊時代表現。過去清代中晚期文藝作品中悲觀頹廢的氣氛，經常被當作腐敗帝國主義崩塌的前兆，這樣武斷的說法可以說完全抹煞了其特殊的歷史意義。我們應該從更多元的文化面向與更深層的人文意涵著眼，以背景式、圖像式與脈絡式等等的研究方式，<sup>1</sup>去了解清代中晚期文藝作品所呈現的社會風尚與時代美感。

在中國繪畫史上「仕女畫」有過兩次的高峰，首先出現於唐朝，之後則是風行於清末嘉道年間。由於這兩個朝代完全不同的歷史條件及社會背景，造就出風格迥然不同的「仕女畫」。唐朝「仕女畫」中女子形象、選擇題材與畫中元素，均散發出飽滿豐腴的健美氣息，樹立了穠麗豐肥的典型。而清代末期嘉道年間的「仕女畫」則多半表露瓊思瑤怨般的落寞心緒，畫中景象、人物共同經營著一縷不可遏止的惆悵，一種落花流水的哀愁與莊生曉夢之感從畫幅中油然而生。雖然兩者的風格迥異，但引人入勝的程度卻無不同，就如同亞里斯多德強調的「悲劇」

---

<sup>1</sup> 王正華，〈傳統中國繪畫與政治權力——一個研究角度的思考〉《新史學》，8卷3期，台北，黃寬崇，1997年9月，頁182。轉引註：Paul Mattick Jr., *Context in Critical Terms for Art History*, P.76. 其中王正華介紹：「脈絡式研究嘗試探討形構畫作生產及使用的複雜脈絡，在討論的過程中，傳統藝術史形式與內容二元對立的觀點並不存在，而傳統上被視為超越時空的形式美也落實再特定的時空脈絡中。」

<sup>2</sup>與尼采說到的「悲劇審美快感」<sup>3</sup>一般，有時隱藏在晦澀陰暗背後的意義往往更深沉，更容易觸動人心引起思維。

清代的才子佳人小說《紅樓夢》一書，是中國文學史上最著名的悲劇文學。由於曹雪芹的原稿在最初轉抄流傳時只有前八十回，雖然各家抄本在年代、長短各方面不盡相同，但因在這些抄本中有一化名為「脂硯齋」的批語，所以又可統稱之為「脂評本」。而《紅樓夢》今日通行的一百二十回版本，則是程偉元與高鶚兩人在乾隆五十六年(1791)刊行的版本。所以一般說法均認為《紅樓夢》這部驚世駭俗的巨作，前八十回是由曹雪芹所創作，而後四十回則由高鶚補續完成。

《紅樓夢》獨特的地位不只在於文學價值，它所營造的時間、空間與人物形象，都蘊含著中國最深沉的文化思想與價值判斷。另外，《紅樓夢》中更有許多觀點充滿著對當代主流思想的顛覆性，最廣為後人所討論的就是女性主義思想的發萌。在清代《紅樓夢》是屬於禁書，對於統治者而言，《紅樓夢》是充滿瑣語淫詞且須嚴查禁絕的小說。但是民間，《紅樓夢》這部小說卻迅速的廣為人所傳閱，並且受到社會大眾的喜愛，無論文人雅士或是市井小民都為之傾心不已，達到所謂雅俗共賞的地步。正當《紅樓夢》小說悄悄滲入社會大眾各個階層時，又適逢清代仕女繪畫的創作高峰，所以許多與大觀園中眾多女子相關的創作題材因應而生，可謂文學與繪畫的情景交融，激起了令人喟嘆、讚賞的燦爛火花。

程偉元萃文書屋第一次活字排版所印刷的《紅樓夢》，一般稱之為「程甲本」，其中就配有二十四幅插圖。之後，與《紅樓夢》相關的藝術創作屢見不鮮，包含插圖、繡像、畫冊、畫頁、年畫、信箋、月份牌等。關於《紅樓夢》插圖的創作，

---

<sup>2</sup> 亞里斯多德，《詩學》，台北：人民文學出版社，1962年，頁19。亞里斯多德定義悲劇時說到：「悲劇是對於一個嚴肅、完整，有一定長度的行動的摹仿……藉引起憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶(淨化)。」。

<sup>3</sup> 尼采，《悲劇的誕生》，台北：三聯書店，1968年，頁71。尼采說到：「每部真正的悲劇都用一種形而上的慰藉來解脫我們，不管現象如何變化，事物基礎之中的生命仍事件不可摧和充滿歡樂的。」他認為悲劇的深層心理基礎是酒神精神，而悲劇審美快感的泉源，正是悲劇在現象背後向我們展示的永恆生命之歡樂，亦即形而上的慰藉。

除最早的程甲本，之後陸續又有程乙本、王希廉評本、荆石山民評本(蟾波閣刊本)、友于堂刊本、姚梅伯評本「石頭記」石版插圖等等。雖然在這些隨附著小說的插圖之中，也不乏創作力與想像力十足的佳作，但若要論及藝術性與文藝氣質，還是首推由改琦繪畫與當代多位文士題詠所共同組成的《紅樓夢圖詠》。本論文以為《紅樓夢圖詠》是《紅樓夢》最早以畫冊、圖譜形式出現的繪本，創作者改琦又是清代中晚期享譽盛名的仕女畫家，題詠的文士也無一不對《紅樓夢》有著深刻的體悟與感觸，使其更具有不容忽視的學術意義，實具深入探討的價值。

## 二、研究目的

《紅樓夢圖詠》因為創作者改琦個人學識背景與社會經驗不同於一般《紅樓夢》插圖的創作者，所以文藝性質特別濃厚，不論畫面或圖詠都充滿了文人風雅的韻致。首先，本文針對《紅樓夢圖詠》中改琦所繪畫面與曹雪芹《紅樓夢》小說中角色個性與欲營造的氛圍進行相檢互視，發現改琦並非以插圖的形式去繪製《紅樓夢圖詠》的角色人物，而是以繡像的方式，深刻刻劃每一個人物的深沉性格與特徵，具有所謂「虛擬肖像」的性質。但是必須注意的是，改琦所繪角色人物終究是出自《紅樓夢》小說，所以我們應該儘量讓畫面緊扣小說中創作的氛圍，這樣才能更完整的體現出改琦創作時的用心經營。

其次，應該將《紅樓夢圖詠》的各種風格、特色、技法、構圖等，連繫著改琦仕女畫的創作，並比對相關的作品以考察其獨特性之所在。最後，則討論改琦所創作的《紅樓夢圖詠》對後世相關題材創作的影響，在這層次的探討中，還必須注意清末嘉道年間仕女畫流行的背景，以及曹雪芹《紅樓夢》對普羅大眾的深刻影響等。改琦所創作的《紅樓夢圖詠》中之人物形象、象徵事物、小說橋段等各方面，實已建立起所謂的典範、理想型。尤其在淮浦居士刊印行世之後，對各界的影響更大，這個部分也有待考察、探尋。

## 第二節 研究範圍與對象

### 一、研究範圍

#### (一)、時代性

本論文中主要鎖定的時代背景是政治史上分野的清代(西元 1644-1911 年)，因為《紅樓夢》是清朝的小說，而《紅樓夢圖詠》也是清代中晚期的創作作品。並且主要所選取的時間，略以改琦生活的年代，即清朝乾隆三十八年—道光八年(1773-1828)為基準點，但因為時間連續、不可分割的特性，社會現象、價值認知、藝術風格、審美觀變遷與技法的傳承發展等，均非一時一地一人所能完成，一切的轉變都有其前因後果。所以在探討社會經濟發展或圖像本身時，會述及明代的社會狀況與藝術大家的影響。相對的，在論及對後世的影響時則會將時代性延伸至民國初年。

#### (二)、地域性

整部《紅樓夢圖詠》除了改琦精采的繪畫作品之外，還包括多位文人雅士的題詠，足以見得《紅樓夢圖詠》象徵著清代中晚期江南文人圈的交遊。因為本論文「《紅樓夢圖詠》之研究」，《紅樓夢圖詠》圖像部分是由改琦個人所創作完成，故以改琦居住的松江(今上海松江縣)為中心點，當然必須旁及地域性相仿的揚州地區。另外，題詠者則囊括當代的文人雅士，這些人與改琦生活中都有出遊、遠行的活動，而他們活動的空間主要是以江南一帶為主，這些往來活動所展現的地域性，無疑提供了吾人考察《紅樓夢圖詠》的切入角度。當然，最終論及改琦《紅

樓夢圖詠》對後世的影響時，所謂的地域性就被打破，因為幾乎各地《紅樓夢》題材的相關作品、產品，無一不受到其或深或淺的影響。

## 二、研究對象

### (一)、改琦

畫家可謂本文研究對象的主體之一，因為《紅樓夢圖詠》是透過他的思想意志所創作出來。當然除了最主要的畫家改琦之外，對於他交游的對象、贊助者、後進傳人及當代其他仕女畫家等，均會有一些連帶性的論述與探討，以建構出改琦創作《紅樓夢圖詠》的特殊性及典範性。

清，改琦，字伯韞(伯蘊)，號香白，又號七薌，別號玉壺外史、玉壺山人、玉壺仙叟、橫泖漁叟、橫池漁父、聽雨詞人、雪巷生、百蘊生、改伯子、漆翁、那伽定侍者等。另外還有一些不常用的自稱，但偶爾出現於改琦畫中的款印，如邪民、壺公、讀畫史等。改琦生於清朝乾隆三十八年(1773)，卒於道光八年(1828)。<sup>4</sup>家居松江(今上海松江縣)，出身於世代官僚家庭，是一位回族畫家。

改琦所作的繪畫畫科相當多樣，但一般而言，他在「仕女綺羅」這個畫科中得到的成就最高，也最爲人所熟知。清代陳文述在《畫林新詠》改琦條中便曾提到：

#### 改七薌

名琦，字伯韞，華亭人。善畫士女，極綺羅金粉之致，與曉泉齊名。近年以寫士女法畫佛像，余嘗見其善天女像，殊妙。自稱玉壺山人。

---

<sup>4</sup> 經過胡藝、何延喆等多位研究者的研究推斷，已確定改琦生於清朝乾隆三十八年，卒於道光八年(1773-1828)，無誤。相關資料可見於胡藝，〈改琦年譜〉，《朵雲》，第八集，1985年12月，頁184—201；何延喆，《清代仕女畫家—改琦評傳》，天津：天津人民美術出版社，1998年2月，頁131—190。

瑤思瓊怨總芬芳，能事應推改七蕪，我有意中人似玉，待君蘭畹寫明粧。<sup>5</sup>

在內容中我們可以知道改琦的仕女畫確實有相當高的成就，因為陳文述認為他「善畫士女」，並以「極綺羅金粉之致」形容他，可說是推崇倍至。另外，在改琦《白描仕女圖》中陸恢的題跋也提到：

崔子忠仿周昉古美人像，冷澹古逸，後人幾無嗣響。至我朝玉壺山人，乃克以高雋之筆起而振之，此丹青家絕續之微也。嘗論工人物者古多而今少，即間有之，類以能不以逸，與山人同時為王鹿公可並論，姜曉泉已無此力量矣。光緒癸卯七月，吳江陸恢題於上海。<sup>6</sup>

在陸恢的觀點下，改琦仕女畫的功力比另一位仕女畫家姜壘更深厚，甚至直追古人，可絕續丹青家之微。另外，陳文述也提到改琦畫佛像(善天女)的特點，便是用其仕女畫的筆法。最後，「我有中意人似玉，待君蘭畹寫明粧」一句，更點出當代仕女畫家一個重要的生計來源——「為人繕寫肖像」，改琦也不能例外。陳文述所說「能事應推改七蕪」，又再一次強調了改琦仕女畫在當代所受到的肯定。

## (二)、版畫

版畫依材質不同，可將其種類區分為紙版、絹印版、木板、石版、銅板、鋅版……等，種類相當多。清代改琦所創作的《紅樓夢圖詠》是以木刻版畫的方式刊印行世，之後又陸續出現許多重印版與翻刻版，不過這些版本基本上都還是屬於木刻版畫的範疇。另外，廖修平對版畫曾有這樣的解釋：「版畫為「間接藝術」，而非直接描繪，是利用媒介物(即原版)將形象印製於紙張、玻璃、金屬、

<sup>5</sup> 清，陳文述，《畫林新詠》，周駿富輯，清代傳記叢刊，藝林類 17，台北：明文書局印行，1986年1月，頁 079-512。

<sup>6</sup> 見於改琦，嘉慶二時有五年五月望，所繪《白描仕女圖》中陸恢題記。

化學膠等版面上以得。」<sup>7</sup>所以本論文研究的主要對象《紅樓夢圖詠》恰是間接藝術品，並非改琦原本的畫稿，當然在比對與風格技法的探討上，還是需要若干改琦繪畫作品一併探討。另外，在論及影響與典型的樹立上，還會探討到石版畫，在中國這是一種較晚出現的版畫類型，大約是在清朝末期才由西洋引進的新技術。

### (三)、仕女、人物畫

「仕女」這樣一個名詞是唐代才出現的稱謂，早先「仕女畫」一直是歸屬於人物畫範疇之一，其在過去有過許多的名稱，或謂「婦人」<sup>8</sup>、「嬪嬙」<sup>9</sup>、「綺羅」<sup>10</sup>、「美女」<sup>11</sup>、「美人」<sup>12</sup>、「士女」<sup>13</sup>等。就字面上的意義而言它包含的範圍不盡相同，其中以「婦人」所涵蓋的範圍最大，泛指所有已嫁女子。「綺羅」則專指上流社會中高貴婦人，「嬪嬙」初義與「綺羅」略同，但後來演變為宮女的稱呼。「美女」、「美人」當然是指面貌姣好的女子，而「士女」的涵義就更進一步引申有才貌雙全的意味，不單指外貌的綺麗，更強調內在氣質的優雅高尚。

宋代郭若虛所撰《圖畫見聞志》卷一中，提及「論婦人形象」<sup>14</sup>一闕，但它

<sup>7</sup> 廖修平，《版畫藝術》，台北，雄獅圖書，1974年，頁6-7。

<sup>8</sup> 南齊，謝赫《古畫品錄》第五品：「劉頊，用意綿密，畫體簡細，……其於所長，婦人為最。」收於《中國書畫全書》第一冊，頁2。

<sup>9</sup> 唐，張彥遠《歷代名畫記》卷七：「劉瑱，字士溫……畫嬪嬙，當代第一。」收於《中國書畫全書》第一冊，頁146。

<sup>10</sup> 南朝陳，姚最《續畫品》：「沈粲，筆跡調媚，專工綺羅。」收於《中國書畫全書》第一冊，頁5。

<sup>11</sup> 《宣和畫譜》卷五〈人物敘論〉：「至於論美女，則峨嵋皓齒如東鄰之女，……」收於《中國書畫全書》第二冊，頁76。

<sup>12</sup> 唐，張彥遠《歷代名畫記》卷二〈敘師資傳授南北時代〉：「孫(尚子)則美人魑魅為勝。」收於《中國書畫全書》第一冊，頁126；清，錢泳，《履園畫學》，余集條：「號秋室，仁和人……工書而喜畫，人物宗陳老蓮，畫美人尤妙，京師人稱之曰「余美人」。……」(上海，上海人民美術出版社，1962年《畫史叢書》本)，頁2132。

<sup>13</sup> 唐，朱景玄《唐朝名畫錄》：「周昉，字仲朗……其畫佛像、真仙、人物、士女，皆神品也」收於《中國書畫全書》第一冊，頁164。

<sup>14</sup> 宋，郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，〈論婦人形象〉：「歷觀古名士畫金童、玉女及神仙星官，

並沒有將「士女」視為一個單獨的畫科，而是把它放入《圖畫見聞志》卷三的「人物門」中。<sup>15</sup>之後，在《宣和畫譜》中，雖然「仕女畫」也還是未能從人物畫科中獨立出來，但在《宣和畫譜》卷五〈人物敘論〉的論述中，已將「人物」、「美人」分開品論，其論述如下：

昔人論人物，則曰白皙如瓠其為張蒼，眉目若畫其為馬援，神姿高徹之如王衍，閑雅甚都之如相如，容儀俊爽之如裴楷，體貌閑麗之如宋玉。至於論美女，則蛾眉皓齒如東隣之女，懷姿豔逸如洛浦之神，至有善為妖態，作愁眉、啼妝、墮馬髻、折腰步、齟齬笑者，皆是形容見於議論之際而然也。<sup>16</sup>

「仕女畫」獨立成為單獨的畫科是相當晚的事，俞劍華曾指出：

士女本為人物畫中風俗故實之附庸，明以前專工者少，及至清朝，專工者漸多，遂巍然成為畫中獨立之一科。<sup>17</sup>

可見俞劍華認為仕女畫是遲至清朝才獨立成科的。仕女畫是唯一以性別作為區分的畫科，由歷史的沿格來歸納其多半只有兩種目的，一種是屬於規諫系統的，而另一種則意味著較高的玩賞性質。本論文所要研究的改琦《紅樓夢圖詠》共四冊，全部都是屬於仕女畫與人物畫的範疇，其中又以仕女畫為重。前三冊基本上是描繪曹雪芹《紅樓夢》中的重要女子角色，後一冊則完全是男子角色。

### 第三節 研究方法

---

中有婦人形象者，貌雖端嚴，神必清古……今之畫者，但貴其姘麗之容，是取悅於眾目，不達畫之理趣也，觀者察之。」收於《中國書畫全書》第一冊，頁 469。

<sup>15</sup> 郭若虛，《圖畫見聞志》卷三，〈人物門〉：「周文矩，建康句容人……尤精士女，大約體近周昉，……」收於《中國書畫全書》第一冊，頁 479。

<sup>16</sup> 《宣和畫譜》卷五，〈人物敘論〉，收於《中國書畫全書》第二冊，頁 76。

<sup>17</sup> 俞劍華，《中國繪畫史》下冊，台北：台灣商務印書館，1991 年，第 10 版，頁 210-211。

## 一、背景式研究

所謂的「背景式」研究方法，是表示研究一畫作時，先從畫幅外的種種因素開始敘述探討，之後才引入對特定畫作的考察。當然，背景式的研究法有其若干缺點，利用這種方法所得的研究結果，容易認為某些現象是「必然而然」的發生。例如：帝國崩解、政治頹敗，江南商業發達，士人出入青樓，沉溺粉黛，這些是清朝中後期的大環境。在這樣的背景下，清朝仕女畫中所描繪的羸弱女子形象，順理成章地成為墮落象徵，而無心去細細推敲當中所蘊含的時代語言，與微妙的形構文化。雖然目前畫作的研究法，「背景式」已被「脈絡式」的方法所取代。但是不能否定，背景式的研究也有其可取之處，因為若對畫作生成的背景有詳實的描述與了解，可以提供研究的堅實基礎。所以本文在畫家生存時代背景與生涯活動的章節中，仍會運用到「背景式」研究方法。

## 二、脈絡式研究

所謂「脈絡式」的研究方法，是直接由畫作的畫面上著手研究，找出其中與時代背景文化的相關脈絡，並連結彼此，使畫作的研究呈現出三度空間的氛圍。這樣的方式同時也免去了「背景式」研究法，脫離畫作本身的缺憾。在本文論述改琦《紅樓夢圖詠》圖像分析的章節中，主要就是採取「脈絡式」的研究方法，直接由版畫中所呈現的畫面切入探討。

## 三、圖像學研究法

在王正華〈傳統中國繪畫與政治權力——一個研究角度的思考〉一文中，曾對

「圖像學」作出扼要的介紹：<sup>18</sup>

根據圖像學宗師 Panofsky 的定義，圖像學(iconography)在於確認畫作題材及自題材而來的意義，而其討論的題材皆有文化上約定成俗的象徵意義及歷史傳承，並有文字記載明指其意義，因此自記載中追查畫作的題材及其意義，是圖像學式研究的根本。

由是可知，「圖像學」的研究有其侷限性與適用範圍，而本文在分析畫作的章節，同時也會運用到「圖像學」的研究方法。尤其是在《紅樓夢》相關作品中有豐富傳統圖樣的語彙，此時「圖像學」的研究法便越發重要。

#### 第四節 研究回顧

##### 一、改琦《紅樓夢圖詠》全面性的研究

中國自五代以後畫壇漸漸由山水畫取得正宗的地位，人物畫與其涵蓋的仕女畫日趨衰微，一般士人畫家多半不屑為之，雖然民間人物肖像畫家仍有所發展與承繼，但基本上在格調意趣上沒有大幅度的提升。直到清朝中、晚期，仕女畫的盛行才蔚為風氣，但以往論者都將之視為清朝社會衰敗的象徵，不為人所重視，所以深入去探討分析改琦仕女畫的文章亦屬少數，更遑論單獨只研究改琦《紅樓夢圖詠》創作者。研究改琦《紅樓夢圖詠》與相關繪畫有比較深入、全面的兩本書籍，一為民國八十三年莊瑞宜所寫《改琦人物畫》，此書是她於國立藝術學院(今國立台灣藝術大學)美術史研究所的碩士畢業論文；<sup>19</sup>另一本是民國八十七年出

---

<sup>18</sup> 王正華，〈傳統中國繪畫與政治權力——一個研究角度的思考〉《新史學》，8卷3期，台北，黃寬崇，1997年9月，頁182。轉引註：Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art," in Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), pp. 26-30。

<sup>19</sup> 莊瑞宜，〈改琦人物畫研究〉，國立藝術學院美術研究所中國美術史組碩士論文，1994年8月。

版，由大陸學者何延喆所寫的《清代仕女畫家—改琦評傳》。<sup>20</sup>另外，梁妃儀的《從女性主義的觀點看清代仕女畫》，為她民國八十九年畢業於國立藝術學院美術史研究所的碩士論文，這本論文雖不是針對改琦個人所做的研究，但其中對他《紅樓夢圖詠》的部分確也有相當犀利與深切的分析。<sup>21</sup>

先從莊瑞宜對改琦《紅樓夢圖詠》的研究說起，較特別的是，她先分析《紅樓夢圖詠》在木刻版畫中的形式，並比較多套木刻版畫，如《新刊奇妙全相註釋西廂記插圖》、《牡丹亭還魂記插圖》、《吳騷集插圖》等等，最後將之歸列於「一頁一圖」的形式。<sup>22</sup>之後她再針對改琦《紅樓夢圖詠》本身的性質、畫面、構圖、技法、人物呈現、風格等等一一分析，她還提及明代木刻版畫主流的「徽派」在《紅樓夢圖詠》雕刻技法中的顯現與傳承。<sup>23</sup>其中，她在空間構圖上的分析較為特別，她將《紅樓夢圖詠》的空間處理分成四類八種。第一類是以垂直線、水平線或斜線所組成，又分兩種；第二類基本上是由斜線構成，又有單斜線、雙斜線、乙字型三種；第三類為弧形、圓形為主，其中共三種；第四類則歸納為有一事物豎立於人物之後的構圖，該事物或為山、石、樹木或花架等。<sup>24</sup>這些純粹視覺形式的分析，對《紅樓夢圖詠》當然有其正面的意義，每一種類型她也都採取了一些比較的例子，更容易凸顯出改琦畫面空間處理的特色與用意。但是莊瑞宜自己也提到：“每一種又有其本身的變形，或者與其他種構圖相互混合使用。”所以這樣的分析歸類顯然有些適用上的缺憾。<sup>25</sup>而且可惜的是，也因人物風格的塑造與構圖分別分析研究，故無法論述到不同構圖形式與所繪主角是否有特殊的關聯。

---

<sup>20</sup> 何延喆，《清代仕女畫家—改琦評傳》，天津：天津人民美術出版社，1998年2月。

<sup>21</sup> 梁妃儀，《從女性主義的觀點看清代仕女畫》，國立藝術學院美術研究所中國美術史組碩士論文，1999年6月。

<sup>22</sup> 莊瑞宜，《改琦人物畫研究》，國立藝術學院美術研究所中國美術史組碩士論文，1994年8月，頁57-58。

<sup>23</sup> 同上註，頁75-79。

<sup>24</sup> 同上註，頁64-72。

<sup>25</sup> 同上註，頁64。

而何延喆論述改琦《紅樓夢圖詠》的方式，則是緊扣住改琦《紅樓夢圖詠》畫面與曹雪芹《紅樓夢》文本之間的關聯。他同時考慮到當時《紅樓夢》盛行的時代背景，以及改琦身世的相關個人因素，從這兩方面去揣測他對某些角色的詮釋與特殊意涵，何延喆對改琦《紅樓夢圖詠》這一部分的探討實為一連串的精闢見解。此外，何延喆在這部分的分析研究，也脫去他研究「改琦繪畫」部分時使用「背景式研究法」的缺憾，從改琦《紅樓夢圖詠》的畫面本身出發，配合曹雪芹《紅樓夢》故事文本去做分析，令人非常欽佩。他針對人物性格的描寫或造型做了一番優缺點的論述，強調改琦《紅樓夢圖詠》的優點與創造力，卻也不忘點出他描繪不夠深刻，不能展現出角色特色等等缺失。只可惜在《清代仕女畫家—改琦評傳》中論述較多的只有《林黛玉》、《尤三姐》、《晴雯》、《妙玉》、《薛寶釵》……等，<sup>26</sup>何延喆的分析研究，並沒有包括改琦《紅樓夢圖詠》所有的版面，有許多角色並沒有深入的詮釋，只用文字敘述約略帶過。

最後，梁妃儀的《從女性主義的觀點看清代仕女畫》一文對改琦《紅樓夢圖詠》的研究，主要在其論文第二章第三節「個性化的閨秀肖像」以及第二部份「《紅樓夢》中的女子像」中。<sup>27</sup>另有許多改琦畫作的探討也散見於各個章節之中，如第三章第一節「以妓女為題材的繪畫」，第二部分「清中、晚期的妓家眾像」裡面提到「文士狎妓取樂圖」，便選取了改琦的《采蓮圖》為例述論。<sup>28</sup>最特殊的地方是，她把改琦《紅樓夢圖詠》置於「個性化的閨秀畫像」一節中，正以改琦所塑造的《紅樓夢》女子形象具有「肖像性格」所致。她提到：“學界對於「肖像畫」的定義，雖仍未有一公認統一的說法，但就小說中的「虛構人物」而言，理論上根本不存在「肖像」的可能；筆者於此使用「肖像性格」一詞，是希望針

---

<sup>26</sup> 何延喆，參見前引書，頁 100-111。

<sup>27</sup> 梁妃儀，《從女性主義的觀點看清代仕女畫》，國立藝術學院美術研究所中國美術史組碩士論文，1999年6月，頁 56-63。

<sup>28</sup> 同上註，頁 84-86。

對分析對象的特殊性質，提出另一種詮釋與思考的可能……”<sup>29</sup>這樣的定位詮釋，無疑是替改琦《紅樓夢圖詠》增添一個新的欣賞角度，將原本屬於小說中的虛構角色都付予實質的生命力，將之視為真實人物的肖像一般來欣賞。

## 二、改琦《紅樓夢圖詠》版本探究

對於改琦《紅樓夢圖詠》版本探究方面，顧音海曾有過詳實的整理，<sup>30</sup>並且約略的區分「初刻本」、「翻刻本」與「重印本」其中的不同。文中指出改琦《紅樓夢圖詠》由淮浦居士初版刊行的原刻本特徵是大開本，多數的圖像及題詠都鈐有印記。改琦《紅樓夢圖詠》的重印本為小開本，有些圖像有吃墨不均的地方，且重印本中幾乎都不鈐印記。另文中更指出重印本在首幅〈通靈寶玉絳珠仙草〉比初刻本少了改琦「玉壺山人」的鈐印。經過這樣的分析比對，可以得知收藏於台灣國家圖書館善本書室中的《紅樓夢圖詠》微卷，確為淮浦居士原刻版的重印本。再來，翻刻本與原版的出入更大，首先版面大小不一樣，其次所刻淮浦居士序在字型、筆勢也與原刻不同，甚至許多圖像都與原版有相異之處，如〈警幻仙子〉與〈史湘雲〉的面容，或是〈黛玉〉的髮飾、字體等皆是。文中也指出《紅樓夢圖詠》的翻刻本中以文元堂版流傳最廣，河北美術出版社出版的《中國古版畫精品系列叢書》中《紅樓夢圖詠》一冊，就是採用文元堂的版本。<sup>31</sup>不過由於版本相當繁多，實難完全整理詳列，例如 1996 年出現在北京瀚海藝術品拍賣公司拍賣會場上的改琦《紅樓夢圖詠》版本，<sup>32</sup>所列是月樓軒精刻藏版，繪刻紅樓夢人物只四十八幅。觀圖錄中〈黛玉〉一圖，所刻黛玉的「玉」字，字體較長與初刻本不同，較近似於翻刻的文元堂本。但是畫幅右下角改琦鈐印與文元堂本和

<sup>29</sup> 同上註，頁 57。

<sup>30</sup> 顧音海，〈《紅樓夢圖詠》版本比較〉，《上海博物館集刊》，2002 年 12 月，頁 676-684。

<sup>31</sup> 改琦繪，《紅樓夢圖詠》，《中國古版畫精品系列叢書》，河北：河北美術出版社，1996 年。

<sup>32</sup> 《中國古籍善本—北京瀚海藝術品拍賣公司 96 春季拍賣會圖錄》〈拍賣品第 690〉，北京：北京瀚海藝術品拍賣公司，1996 年 6 月。

初刻本皆不相同，或是另一種翻刻本，但其中詳情，實不得而知。

### 三、木刻版畫類的評論

由於改琦《紅樓夢圖詠》是木刻版畫，所以研究版畫的著名學者阿英也對《紅樓夢圖詠》有過一些敘述，<sup>33</sup>他否定了淮浦居士序言中對改琦的稱頌。記序中說到：「其人物之工麗，佈景之精雅，可與六如（唐寅）、章侯（陳洪綬）抗行」，<sup>34</sup>而阿英簡單扼要的評論改琦雖對人物性格有所刻畫，但仍不能與陳洪綬相提並論。

### 四、改琦《紅樓夢圖詠》相關作品探討

還有一些關於改琦所創作的《紅樓夢臨本》、《紅樓夢人物圖冊》的記述，也與《紅樓夢圖詠》的研究息息相關。《紅樓夢臨本》共十二頁，為絹本設色工筆畫，原版現藏於上海朵雲軒，圖版於日本興文社版《南畫大成》第七卷可見其中八張。而改琦《紅樓夢人物圖冊》現藏於南京博物院，全冊三十幅，均用墨筆表現，紙本，尺寸縱為二五·四厘米，橫為一九·七厘米。由於改琦在最後一頁提有「嘉慶丙子(1816)仲春，華亭改琦伯韞氏，寫於古倪園」所以可推測他在為李筠嘉繪製《紅樓夢圖詠》之前，便已替古倪園的主人沈恕，繪製了與《紅樓夢》人物相關的《紅樓夢人物圖冊》。在張寶釵〈改琦《紅樓夢人物圖冊》〉一文中介紹其中四幅，分別為《通靈寶石·絳珠仙草》、《探春理財》、《黛玉戲鸚》、《寶釵撲蝶》。<sup>35</sup>由這四幅畫便可以探知，《紅樓夢人物圖冊》與《紅樓夢圖詠》的關連性。

---

<sup>33</sup> 阿英編，《紅樓夢版畫集》，上海：上海出版公司，1955年5月，頁4。

<sup>34</sup> 同上註。

<sup>35</sup> 張寶釵，〈改琦《紅樓夢人物圖冊》〉，《龍語文物藝術》，總12期，1994年4月，頁72-74。

## 第五節 論文架構

本論文擬定為四個主要的部分，首先對整部《紅樓夢圖詠》的組成畫幅、題詠做形式上的介紹。再以曹雪芹所創作的《紅樓夢》為基礎，緊扣其中的角色人物，分析改琦所選擇的人物與根植其背後的價值觀。

第二、三部分就是直接針對《紅樓夢圖詠》的畫幅做分析，探討其取材風格。另外，本論文認為最重要也最強調的地方是，將改琦創作《紅樓夢圖詠》的精神回歸《紅樓夢》小說的劇情與角色設定。藉由這樣一個探究，可以查覺改琦個人創作的優缺點，並且理解改琦與當代交遊圈整體的文化認定與精神傾向。

最後一個部分著重在改琦《紅樓夢圖詠》對後世所產生的影響。先比較同樣頗負盛名的費丹旭所畫的《紅樓夢》人物，評比其中的差異與優勝劣敗。藉由許多比較晚期印製的信箋，探究改琦《紅樓夢圖詠》所樹立的典範性。其中許多畫幅也經過重新創作與變形的過程，展現出更複雜的面貌。