

名妓的“角色肖像”：晚明苏州青楼表演与仇英范式

摘要

本文在商业市场与戏曲文学两大历史语境下展开研究，探讨中国绘画艺术与戏剧艺术之间的历史关联，尤其聚焦于“美人图”作为青楼剧场道具的运用，以及晚明观画者的审美心理。本文从两方面揭示仇英风格“美人图”与日常生活密切关联的世俗面向：一、其程式化特征及其摹本和贋作的形态，二、这类图像在戏曲版画中的呈现。笔者认为，这一绘画类型的情色意蕴根植于其戏剧语境——静态美人图可通过青楼女伶的精湛歌舞技艺而幻化观者的动态想象。仇英的“肖像”创作引发了以汤显祖为代表的剧作家群体对“美人”题材（艳品）的新探索——在剧本中和舞台上着重刻画美人图。随着仇英范式影响力的式微、“苏州片”作坊的衰落，以及名妓/女伶群体的消逝，“画像显灵”与“画像复生”等戏剧场景亦逐渐淡出中国戏曲舞台。

或许没有哪位传奇剧作家比汤显祖（1550-1616）更擅长描绘青楼中以妓女画像为开端的露水情缘。在《紫钗记》（约1587年）中，女主角霍小玉被迫与赴京求取功名的丈夫李益分离。在一幕典型的“春闺幽怨”场景中，她忧心忡忡地想，若他落第，恐无颜归来；若他高中，或会收到青楼所赠的美人图作为婚配信物，从而开始一段新恋情。霍小玉唱道：“锦袍穿上了御街游，怕有个做媒人拦住紫骝，美人图开在手，央及煞状元收。”画中美人显然是青楼女子，因为紧接着的唱词想象做媒成功后新科状元与某个妓女的日常的温柔缠绵：白日笙歌引笑（“笙歌昼引，平康笑留”），夜晚软玉温香（“烟花夜拥”）。这一连串泼酸作醋的想象，始于媒人在状元面前展开一幅绘有妓女画像的卷轴。这段戏剧情节让我们想起二十世纪交际花，她们与晚明名妓有着一种跨时空的呼应。她们是最早使用新兴摄影技术吸引顾客的群体，当时印有无名妓女的明信片随处可见。二十世纪初大都市里照相馆如雨后天春笋般涌现，而晚明市井、青楼与剧场中亦大量盛行美人图。¹

小玉想象中的卷轴画究竟怎样描绘青楼女子呢？限于晚明的绘画传统，这幅画不可能是对某位名妓的写实性描绘（也就是说，并非真正意义上的肖像画），而更可能是一幅类型化画像，绘画的内容是一位扮演历史上的美人的青楼女子——我称之为“角色肖像”。一般来说我们会以为，供客人观赏或传阅的妓女画像应该突出女子姣好的面容。然而事实正相反，十六世纪中国最流行的美人图，即效仿仇英（约1494-1552）画风的那些作品，最不关注的恰恰是面部细节。观者的注意力往往投注在美人的姿态、动作、服饰与其它配饰上。艺术史家梁庄爱伦（Ellen Johnston Laing）对仇英风格进行过系统研究，她精辟地总结道：“仇英笔下的女子皆纤巧玲珑，其肩部以斜线下垂，脖颈修长（却不显枯瘦）且略呈锥形，头部呈椭圆形。”其面部特征趋程式化：她们永远以四分之三侧面示人，轮廓

关键词

仇英；视觉艺术；
戏剧；表演艺术；情色
文化；视觉文化；道
具；明清时代；妓女；
青楼表演；中国戏曲

“匀称规整”。她们的眼睛“常呈斜睨之态”，眉毛则是细短的弧线。鼻梁以单线勾勒，“先勾出鼻梁，再绕鼻尖弯曲”。嘴唇小而薄，嘴角“上扬成V型微笑”。就连基本服饰也遵守定式：“长裙系于胸下，配以长带结饰；上衣或宽袖或窄袖，偶搭细长披帛”。²除个别以名妓命名的作品外，明代所有的美人图，无一能确证为某位真实女性的肖像。

由于名妓的生活方式与闺秀同样风雅，服饰配饰无法成为社会阶层的区分标志。³以仇英最负盛名的《美人春思图》为例【图1】，画中人物的身份在过去两百年间引发了鉴赏家与艺术史家的三种未定论假说：其一为洛水女神⁴、其二为以“云雨”隐喻情爱的巫山神女⁵，其三则推测是伪装成女神的苏州名妓⁶。

何为晚明青楼女子的“角色肖像”？这一新概念如何帮助我们突破臆测，更深入地理解仇英美人图范式的本质？“角色肖像”一词凸显了两方面之间的联系：一方面是苏州青楼女子这一社会群体，另一方面是仇英的美人图及其画坊摹本所呈现的程式化女性形象。这类画像的特征是具有某种模糊性，适应于当时的艺术市场——这个市场倾向于复制同一类型的体貌特征，描绘的是一种理想化的美人范式，而非具体人物的写照。如同当代的芭比娃娃一般，拟真的程度越低，角色扮演的戏剧感反而越强⁷。晚明绝大多数美人图的核心特征正在于可复制性，而非个体独特性。笔者还发现，在承载着仇英风格的各类视觉形式中，都存在统一的基调与构思——除了美人图之外，还包括青楼名妓谱册中的木版画插图和部分戏曲插图；而这些图像在戏剧表演中的动态呈现亦彼此形成呼应。笔者认为，此类视觉图式巧妙地暗示了画作普遍指涉的对象：名妓或女伶。画中人身着前代佳人的华服，宛若置身青楼戏苑，因此她们的实际身份是青楼女子而非其他社会身份。

在这些“角色肖像”中，情色意象与戏曲舞台的呈现相互交融，这使得青楼戏苑营造出一种引人入胜的“效果”：将静态的美人图转化为更具实体感的媒介，使女伶与其“肖像”幻化出形象交叠。马丁·梅塞尔（Martin Meisel）将十九世纪英国类似的历史文化现象定义为“具象化”（realization）或“物质增量”（material increment）：“从心灵之眼转向身体之眼即为具象化，在二维的基础上增添第三维度亦是具象化，正如文字可以转化为图像，图像也可以演变为戏剧场景。”⁸

晚明时期的青楼是一种兼具戏院功能的场域，汇聚了能歌善舞技艺精湛的女伶、她们的专业教习、男性串客（相当于票友），以及专司配角的门客⁹。学界普遍认为，相较于元代，明代是女伶从公共视野退入私人领域的转折点，而青楼中以女性为主的表演，则成为她们仅存的“半公开”的亮相场合。青楼表演最显著的特征在于男女同台献艺，其中女性角色多由名妓担纲。在涉及女性画像的戏剧场景中，即便作为道具的“肖像”只是流通于市井画坊的便宜摹本，但当青楼女伶手持这样的道具演出时，画卷作为“移动的青楼”的隐喻便得以强化。在这样的场景中，戏剧舞台的呈现与接受方式发生了革命性转变——名妓的在场使得静态图像与动态表演产生了一种奇妙的互文现象。这类视觉艺术从戏剧语境中汲取了情色能量：静态的画中美人因名妓女伶的歌舞演绎而获得了生命。对于这类画作的收藏者而言，若在心灵剧场中以臆想“复活”画中的美人，情欲便会因此而生。

在既有关于中国肖像画的学术研究中，梁庄爱伦所提出的“统一面部特征所蕴含的戏剧性与性别意义”这一视角从未受到应有的重视。我们先简要回顾一下晚明士人如何在肖像行为中追求个性化的表达，以此为出发点更进一步理解美人图的类型化特征实乃刻意为之的艺术选择。这里我受到理查德·维诺格拉德（Richard Vinegrad）对中国肖像画的分类的启发。维诺格拉德根据画作的功能侧重不同，将中国肖像分为“遗容像”与“象征像”两类。“象征像”强调通过画面“揭示、展现、表达或暗示人物性格、品性、精神特质或命运轨迹”。¹⁰基本等同于余英时所定义的“新型文人肖像画之子类”——文人行乐图（以山水为背景的人物画），即以突显人物性格为要旨。¹¹这类文人肖像与美人图形成鲜明对比，采用所谓江南风格的面部处理技法。画师可能借鉴了来自欧洲的油画肖像的新式设色法，营造面部立体视觉效果。¹²当时普遍做法是聘请两位专业画师合作，由山水画家负责铺陈背景，由写真画家专攻人物形象。然而职业写真画师常令文人主顾们失望，由于反思



图1. 仇英（约1494-1552）《美人春思图》（局部）。纸本设色，20.4×58.2厘米，台北故宫博物院藏。

画像失真（及由此产生的自我认知方面的思考）的需要而催生了十六至十七世纪的一类新型文体，“自赞文”。¹³这种刻意追求写实效果、聘请专业写真画师完成的绘画类型，我至今尚未发现由女性委托制作的案例，所以我推测这种实践并未在女性顾客中流行。也就是说，不同阶层的女性在画像时，可能都不得不屈从于消弭面部差异的绘画传统。在这一点上，本文主张的“角色肖像”理论与巫鸿提出的中国视觉与文学艺术中“美人范式”（stereotype）概念形成呼应：纵观明清时代，对名妓女伶的描绘始终聚焦于“类型化”（-types）特征，而不注重张扬个体的独特性，也不试图界定社会身份。¹⁴在理论层面上，我主张突破静态的“美人范式”学说，并且转向动态的青楼表演场域。在表演情境中，美人图被用作舞台道具，发挥着“肖像”或“自画像”的功能。

画中美人从画中走下、跃然台上的场景是一个极具奇幻色彩的戏剧性瞬间。事实上，仇英范式巧妙结合了故事与图像，非但深刻影响了晚明观剧者的思维习惯，还直接启发了汤显祖的新剧创作及其他“艳品”类作品（“艳品”是晚明戏曲批评中特有的子类）。值得注意的是，由于美人图与戏剧之间的隐性关联长期被忽视，晚明时期大量涌现的美人图与木版画中的女性形象，至今遗落在“演剧图像”图录的现代视野范围之外。¹⁵

除了提出“角色肖像”这一新概念外，我的另一贡献在于强调所讨论美人图的双重性：美人图既在戏剧场景中展现魔幻特质，又作为日常生活中普通且可流通的市场化艺术品存在。我主张将研究视角转向绘画的物质维度，并沿着道具研究的思路，设想“日常使用与表演性使用之间的重叠”。¹⁶消费文化视角在以往的晚明研究中已发展出成熟的阐释体系，如卜正民（Timothy Brook）、高居翰（James Cahill）、柯律格（Craig Clunas）等学者已建立的有效阐释范式，但本文仍试图跨越商业文化、视觉文化、表演研究与戏剧文学的边界对美人图进行新的解释。¹⁷转向物质维度的研究路径，也使本文与既往过度强调“女性临终自画像”文学传统跨体裁延续性的研究区别开来。¹⁸例如蔡九迪（Judith Zeitlin）在研究女性死亡、超自然现象与戏剧性时，将女性自画像（或称“自我造像”现

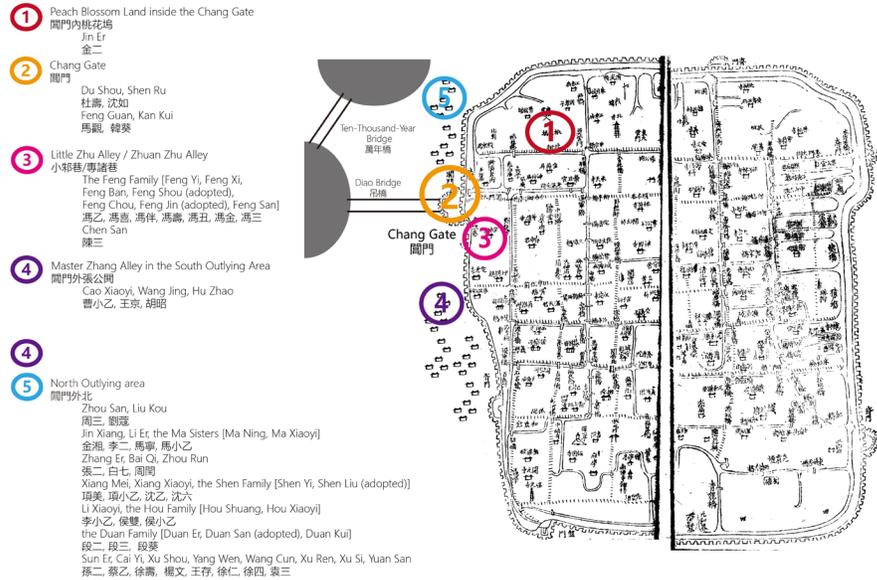


图 2. 阊门地区为名妓聚居地，知名青楼与“美人图”产品市场皆坐落于此街区。

象) 视为承载永恒普世价值“情”的文学符号，这种分析既忽视了不断变迁的商业与戏剧语境，也使画作物质载体及其特有的图像戏剧性随之消隐。¹⁹蔡九迪的阐释将“情”这个符号置于中国文化与传统医学话语(包括“女性身体中不可见欲望的外化”)之间的关联中，却未能关注到具体历史情境中的艺术实践。

若要论证市场与青楼剧场之间的关联，需借助财产清单及其他重要历史文献，例如物质文化研究者发现的那些揭示早期近代欧洲戏剧物品在剧院外循环利用与改造的史料。²⁰遗憾的是，在中国早期近代研究中此类原始资料较为匮乏。目前我们能做的，是拼合苏州地区的历史图像呈现、晚明苏州名妓图录及地方志地图【图2】，从而揭示苏州市井画坊与青楼区域显著的空间重合。艺术史家高居翰(James Cahill)与梁庄爱伦曾研究晚明商业实践中出售“次等摹本”与“代作”(即贗品)背景下的美人图。²¹在多个摹本画作交易中心中，苏州最为突出。由苏州画匠制作的“苏州片”——这种“品类异常庞杂的绘画商品”——常见于阊门附近的街市(如桃花坞与专诸巷)。²²仇英作为苏州最受欢迎的神色人物画家，其名号在苏州片店铺中尤为抢手，部分托名于他的卷轴画可能即产自这些作坊。如【图2】所示，在晚明苏州名妓图录《吴姬百媚》(1617年序)中，阊门区域是最常提及的居所。²³仇英范式的画与名妓聚居区共生共荣，而专攻旦角的名妓也在此地崭露头角。这些画坊与青楼是否拥有共同的消费者群体尚属推测，但可以肯定的是，晚明时期青楼、戏苑、苏州片店铺及衍生产品形成了相互滋养的商业生态。随着明朝覆灭，以苏州片店铺为核心的商业区、相关戏剧题材及名妓女伶群体亦随之式微。

(一) 图像复制的时代

真实的青楼女子与美人图中的虚构女性采用了相同的表现手法。吴伟(1459-1508)为名妓武陵春所作的纪念肖像【图3】是以真实妓女命名的画作的一例，尽管这种画作极为罕见。²⁴仇英开创的美人图式更通过绘画与木刻版画的媒介转换广泛传播，在各类青楼女子图录中得以应用。最典型的案例当属十七世纪初期刊行的青楼图录。²⁵这些图录实际上是当地名妓的宣传手册，常以标注姓名与品级的版画形式呈现知名妓女形象。²⁶插图多展现



图 3. 吴伟（1459-1508）《武陵春》（局部）。纸本水墨，27.5×93.9厘米，北京故宫博物院藏。

顾客可与这些才艺出众的女子共享的文化活动与休闲场景，如饮酒、骑马、登山、弈棋、扑蝶等【图4、5】。²⁷通过对比上述四例可见，画家的笔触往往被技艺精湛的刻工忠实转译。这种图像标准化实践使得女性形象得以从美人图向木版印刷进行跨媒介迁移——标准化处理为跨媒介复制与批量生产提供了便利。

美人图摹本的最佳证据，当属现藏于中国国家博物馆的一幅绢本设色长卷，馆方将其著录为“清代仿仇英《百美图》摹本”。该长卷共绘有六十位女性形象，均是端庄美丽的古典意象（如嫦娥、巫山神女、王昭君、绿珠、班婕妤、卓文君、梅妃、薛涛等）。但她们的形象与真实存在的名妓（如武陵春【图3】、陈元【图5】等）视觉呈现高度相似，可见古典故事人物背后实则暗含着当时社会的香艳现实——晚明时期的观者对这类隐喻可谓心领神会【图6】。值得注意的是，此长卷在移送北京前，或曾以“仇英百美图卷”之



图 4. 《二甲二名梁小翩度曲图》，木版插图，出自《吴姬百媚》（1617年序）。



图 5. 《小妓陈元字玉贞戏蝶图》，木版插图，出自《金陵百媚》（1618年序）。



图 6. 《清人仿仇英百美图》，绘王昭君、绿珠、班婕妤、卓文君、梅妃、薛涛等形象。中国国家博物馆藏。

名存于沈阳故宫。另有一幅藏于早稻田大学图书馆的手卷（以下简称“早稻田摹本”），题为《佳妇人图例》。该作以水墨单色绘制，将六十位女性形象分置于十七张尺寸不一的纸本上（每张绘三至四人）。

无论是彩绘的北京本【图6】还是黑白的早稻田本，都带有仇英的印章和署名。这些特征也常见于其他归其名下的真伪画作之中。其署名形式以别号“实父”居上、本名“仇英”列下，与现藏于堪萨斯市纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆的《浔阳送别》图（疑为伪作）上的署款形式相似。²⁸画中“十洲”（仇英别号）印章的形制，与其被公认为真迹作品上的鉴藏印高度吻合【图7a、b】。²⁹

然而，大量证据说明这是一种明目张胆的伪造，批量复制过程中产生的错误。对于临摹者来说，印章与签名的复制是其摹写过程中正当且不可或缺的环节，而非刻意通过复刻印章签名来欺骗观者以牟取额外利益。换言之，历史上的消费者或许早已清楚，画坊中的仿制品并非真迹——类似于我们今天从博物馆的礼品店购买明代画作复制品时的共识。例如，早稻田大学藏黑白版本中的签名与印章【图7b】，并未刻意模仿其它真迹中常见的含蓄庄重风格，显得随意潦草。同样，两幅长卷中为六十位女性所作的五十七人题诗（其中六人以三对形式出现，共享题诗），均以拙劣笔迹书写于每幅画面右上角。这些题诗虽

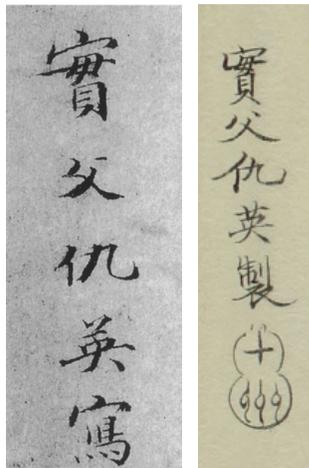


图 7A,B. (a) 纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏《浔阳送别》“仇英”款识；(b) 早稻田大学图书馆藏《佳妇人图例》“仇英”款识。

署名明代大家文徵明（1470-1559），但其书法风格与文氏真迹差异显著，明显出自他人之手。此外，北京本存在部分诗作缺失，而早稻田本中则有多处标注错误，需参照彩色版本进行补充或修正。³⁰两版本间的差异再次表明，临摹者与历代画坊工匠类似，对仇英原作的精妙表达处理得十分草率。

早稻田本中的人物排列顺序与北京本存在显著差异，但该本第十三页恰好呈现了四位从左至右排列完全一致的唐代女性：歌妓杜氏、官妓柳氏、弃妇薛氏以及侍妾步氏【图 8a,b】。可以看出，两个版本对美人的呈现——包括场景设置、服饰特征、姿态仪容等要素——具有体系化的高度对应性。这种一致性说明可能有一个早期重要范本，是后世诸多摹本的始祖。临摹手卷或选取其中人物进行复制的行为，实为商业环境下职业画师的重要谋生手段。

这两幅手卷中的人物形象均采用了古代美人的程式化表现手法，其面部轮廓与姿态造型遵循着相对固定的传统范式，并通过各类视觉符号暗示着各自的故事背景。从卷内细节可见，艺术表达的一致性对临摹者而言至关重要。传统临摹技法称为“临”（即仅凭肉眼观察进行临摹，而非制作精确复制品）。值得注意的是，两卷中为弃妇薛媛题写的诗句【图 8】，与冯梦龙（1574-1646）在其笔记小说中记载的版本存在差异。冯氏笔下的失意妻子薛媛在白画像上题诗，恳请丈夫“时展画图看”³¹，而在两个长卷中，“看”字被替换为“临”字，诗句遂作“请君时把画图临”。

临摹美人图作为一种大众娱乐消遣的理念，与粉本（供习画者参考的线描底稿）的使用密切相关。屠隆（1543-1605）在1590年代写道：“古人画稿谓之粉本”，由于这类草图对后代画师具有直接参考价值，“有则宜宝藏之”。³²这种“私人收藏粉本”的行为在十六世纪十分流行，是当时“艺术民主化”的表现形式。正如朴鍾弼（J. P. Park）所言，这种现象与“晚明市民阶层经济地位的提升”密不可分。³³然而，在明代唯一存世的人物画专论——周履靖（1549-1640）的《天形道貌》中，明显缺乏仇英风格的范本：全书三十六幅图仅四幅为女性形象，且置于卷末，其中仅一幅采用仇英画风。³⁴就日本绘画语境而言，布伦达·乔丹（Brenda Jordan）指出粉本具有“代际传承特定画派风格”的重要功能。³⁵市场对仇英风格粉本的需求确实存在，本文讨论的两幅手卷或许正是对此需求的回应。

粉本一词在崇祯年间（1628-1644）阮大铖（1587-1646）剧作《燕子笺》中，特指女性肖像的专用画谱。剧中男主人公在为青楼恋人画像时，决定通过反复对照镜中自己的影像来绘制自画像，“脱粉本央小镜菱花”。这一行为体现了男女肖像传统的性别区分：男性肖像追求形似，女性肖像则沿袭程式化审美，呈现类型化的面容。男性肖像强调即时捕捉面容的特色，而当时流行的美人肖像粉本则应多属仇英风格。男主人公正是以汉代王昭君（约公元前51-前15年，经典美人图题材）画像为蓝本的，而该蓝本是他的青楼恋人从邻人（可能也是妓女）处借得。最终男主人公的作品呈现了“美人扑蝶，柳间莺啖”的



图 8A,B. (a)《清人仿仇英百美图》（局部），中国国家博物馆藏；(b)早稻田大学图书馆藏《佳妇人图例》第13段。

场景，令人联想到苏州名妓图谱中陈元的形象【图5】。但他盛赞他的青楼恋人酷似画中的王昭君时，她却回应道：“诸般不像，只是桃花薄命，流落平康，也与他出塞的苦没什么差别”。³⁶男主角却手执王昭君画卷坚持道：“果然明妃重画”（意思是你俨然画中昭君再生）。这种想象力的投射，实则是将古代美人的类型化面容强加于当代妓女形象之上，凸显了性别化的视觉传统对现实认知的形塑作用。

同样地，另一部传奇中更为大胆的男主人公也在闲暇时创作美人图：他执笔之初，打算临摹昭君出塞图以绘王嫱之貌，“便要实图出塞王嫱貌”；³⁷其第二个念头，不出所料，是模仿岁末绘制神荼郁垒年画般依样勾描，意图精准复刻前人画作，“似岁底神荼按本勾描”。他心中理想的范本是汉代皇后阿娇（约150-200年）的美人图，可惜手头并无现成的木版刊印的阿娇画像可以照葫芦画瓢，“又没有个版刊成葫芦阿娇”。³⁸

现在我们回到北京本《百美图》长卷中的六十幅仕女画像。明代观者在欣赏这种画作时，能感受到强烈的戏剧性。当观者将目光聚焦于手卷中美人形象所佩戴的饰物时，会联想戏台上演绎的缠绵悱恻，进而推断出画中女子的身份和背景故事。在此情境下，画像如果过于风格独特，反而会削弱其情感张力。画面与背景故事的互文性会产生一种栩栩如生的奇异效果，仿佛邀请观者驰骋想象力，为静态形象注入生命活力。若说芭比娃娃通过精心修饰的玩趣感，承载着某种性别理想与情欲投射，那么明代人对这些古代女性形象的痴迷便不足为奇——两者皆以符号化的美学语言，构建着跨越时空的集体想象。

以玉箫的画像为例，其形象并未具体对应戏剧中的特定场景【图9】。画旁题写的四行诗句着重刻画了“手弄双环亭下玩”的经典姿态——这一标志性动作凝练地展现了玉箫在香消玉殒前夕对情郎的刻骨相思。

手卷中的图像无疑旨在唤起观者对《玉环记》中作为道具的女主人公玉箫的画像及其令人感伤的戏剧场景的记忆。这部佚名明代剧作《玉环记》可能改编自相传为乔吉（约1280-1345年）所作的杂剧《玉箫女两世因缘》。³⁹故事讲述名妓玉箫与情郎韦皋被迫分离时，自绘肖像，托人送往其京城寓所，以慰情郎相思之苦。然而韦皋赴京后，玉箫终日紧握定情信物——一对古玉环，最终香消玉殒。转世为将门千金“箫玉”的她，将与韦皋再续前缘。机缘巧合下，自画像重现并呈于韦皋面前。更神奇的是，将军证实其女掌心确有玉环状胎记，与画中美人手持玉环如出一辙——“那图中美人掌持玉环，小女亦于此掌中白圈如在”。⁴⁰

《玉环记》在晚明的视觉文化与流行剧目中占据重要地位。该剧是潘允端（1526-1601）晚年（1586-1601）于上海豫园（今仍为著名景点）观剧记录中提及的二十余部剧目之一。⁴¹此外，剧中名妓自画像场景的吸引力持续了半个世纪（1570年代至1620年代）：除该剧同一时期的三部全本木刻版外，此场景还见于四部戏曲选集与三部流行昆曲曲谱。⁴²十六世纪艳情小说《金瓶梅词话》第六十三回描述了这一场景在富商家庭私邸戏台的演出。小说家罕见地逐字记录了玉箫递画前对书童的唱词：“今生难会，因此上寄丹青”，或为凸显戏剧情感高潮。随后两段唱腔进一步强化了名妓心碎垂死的形象。⁴³片刻后，玉箫索取玉环，抚之声泪俱下，叫“我那韦凤翔”，随即香消玉殒。晚明时观仇英所绘玉箫像的人，必深谙这一缠绵病榻的经典场景。

仇英画笔下的玉箫等人物形象，通过一系列静态而传统的手势、道具与服饰元素，与外在戏剧元素形成巧妙呼应。这些视觉符号旨在唤起观者对核心戏剧情境的联想，通过观者对戏剧呈现的辨识与情感共鸣，传递愉悦之感。

在室内装饰的社会风俗中，成套展示仇英风格的美人图成为一种新兴潮流。这种群体图像的批量生产现象，与早期“一室一轴”的传统形成鲜明对比。嘉靖年间（1522-1566）的余永麟曾记录1530年代流行的一句俗谚：“今人最俗，挂画四幅”。⁴⁴据其所述，这种悬挂四幅美人立轴的新风尚被称作“一堂”。《金瓶梅词话》中有一段虚构场景生动呈现了这种装饰效果：西门庆钟爱的妓女郑月儿居所内，两面相对的墙壁各悬四幅四季美人图，正中墙面则供奉着一幅海潮观音像。⁴⁵当郑月儿登场时，小说家以戏谑笔法写道：



图9. 《清人仿仇英百美图》之玉箫像，中国国家博物馆藏。

“若非道子观音画，定然延寿美人图”。⁴⁶此句不仅暗讽妓女的庸俗品味（这种讽刺对不谙精英审美的读者而言颇为隐晦），更巧妙揭示了青楼文化的戏剧性本质——郑月儿与画中美人在此情境中已然合而为一。⁴⁷这种将单一美人形象扩展为系列组图的现象，令人联想到巫鸿最新研究中论及的古代屏风。巫鸿指出，虽然自汉代起各类屏风便承载着美人图像，但大型折叠联屏上的多重美人图式却能产生特殊的幻视效果，甚至具有“活化”图像的魔力。⁴⁸仇英创作的九联美人屏风（单幅尺寸65.24×37.88厘米）虽已失传，却曾被晚明著名书画家项元汴（1525-1590）视为珍宝。⁴⁹1554年，项氏特请八十四岁高龄的文徵明为此屏题跋。当宋徵璧（1602-1672）在1633年的诗作中以“十二云屏坐玉人”开篇时，这句诗既指向真实的十二联美人屏风（很可能延续仇英风格），又暗讽屏风主人庞大的姬妾群。⁵⁰

（二）图像戏剧学：从「美人图」到「艳品」

通过批量复制传播，仇英范式的美人图为戏剧艺术培育了共享的观众基础。对剧作家而言，这些大众喜爱的画作对于剧场而言具有天然的利用价值，因为观画者会自发将画面联想为戏剧场景。围绕着美人图展开情节的新剧本因此有了现成的预备受众。鉴于仇英范式在大众认知中的深刻烙印及其与情色想象的紧密关联，我们有理由相信：作为青楼女子“角色肖像”的美人图，必然对汤显祖及其追随者产生直接影响。这种视觉艺术与戏剧两个媒介互动中的情欲张力，催生了一系列特定类型的传奇剧本。本文开篇提及汤显祖剧作中援引美人图的例证，结合戏剧评论家祁彪佳（1603-1645）提出的“艳品”概念，可视为“艳品”剧本的重要特征。⁵¹祁氏在《远山堂曲品》与《远山堂剧品》中分别著录了20部传奇与9部杂剧，虽非皆以美人图为核心情节，但均聚焦于对美人的情爱的露骨刻画。

其中二十部传奇剧目以汤显祖的《紫箫记》（约1578年前后完成）与《紫钗记》开篇。这两部作品均刻画了明代视觉文化中极具代表性的女性形象：前者以霍小玉为主角，后者则偏重于名妓鲍四弦【图10】。

汤显祖于1598年创作的传世名作《牡丹亭》——一部讲述爱情、绝望、死亡、还魂与婚姻的长篇传奇——虽未见于祁彪佳的《曲品》《剧品》，但其对青楼女子画像的影射较之《紫钗记》更为大胆。该剧多次提及唐代名妓崔徽，并刻意将其与《西厢记》中女主角崔莺莺混为一谈。据传，崔徽因遭情人遗弃，特请画师绘制肖像并附信寄予负心人：“崔徽一旦不及画中人，且为郎死”。不久后她发狂，闭门谢客，最终亡故。这个故事在九至十三世纪广为流传，见于诗词歌赋、传奇小说、宋词、说唱文学，以元稹失传的《崔徽歌》为最早记载。⁵²值得注意的是，这一典故在明代通俗文化中渐渐不被提起。而汤显祖在《牡丹亭》中三次援引如此生僻的典故，实为刻意为之。

到了十六世纪，崔徽在公众记忆中彻底消失，取而代之的是另一个崔氏——崔莺莺。诞生于十四世纪的杂剧《西厢记》被改编为传奇《南西厢》后，其女主角崔莺莺在晚明舞台上大放异彩。⁵³然而，无论是杂剧还是传奇版本，都未提及与崔莺莺相关的任何画像道具。汤显祖在《牡丹亭》中却以戏谑的笔触，将杜丽娘的情欲觉醒归因于《崔徽歌》的启发。剧中杜丽娘甚至将崔莺莺与崔徽混为一谈（第十出）。汤学专家或视此为作者疏漏，或认为这是“不必要的复杂化”。⁵⁴此说虽看似合理却缺乏有力诠释：为何明代各版本《牡丹亭》仍保留着三处关于崔徽的晦涩典故？

除了第十出外，另外两次这个典故出现时，明确指向青楼女子的画像。在第十四出《写真》中，杜丽娘临终前完成了自画像。我们注意到一句台词中这个晦涩的中古典故被置于书童之口——“崔徽不似卷中人”，将杜丽娘比作当世的崔徽。而在第二十六出《玩真》中，男主角盛赞杜丽娘自画像与崔徽画像的相似性——“小娘子画似崔徽”。这种相似性显然不在于绘画技法，而在于画中佳人的风韵。⁵⁵我们无需质疑汤显祖的博学：这位著名诗人怎会不知两位崔姓女主角（崔莺莺与崔徽）最初分别出自唐代诗人元稹的《莺莺传》与《崔徽歌》？



图 10. 《清人仿仇英百美图》之鲍四弦像，中国国家博物馆藏。

崔莺莺的形象在晚明时期以仇英的美人图范式出现。以1616年刊本卷首所载崔莺莺画像【图11】为例，该作品明确标注其以仇英画作为原型。观者可以细品这幅静态画像所蕴含的真实女性的灵动气韵，并想见一个精妙而魔幻般的画像“活化”过程，不再是凝固的笔墨，而是通过舞台演绎抑或文本再现，实现其艺术生命的完美动感。

汤显祖对仇英美人图的另一处借鉴尚未被学界注意。在《牡丹亭》第五出《闺塾》中，作者刻意将女主角杜丽娘塑造成典型仕女画形象，与第十四出中她创作自画像的情节形成呼应。杜丽娘登场时以程式化的仕女形象自述：“添眉翠，摇佩珠，繡屏中生成仕女圖”。⁵⁶与《金瓶梅词话》中的西门庆不同，迂腐的塾师对眼前活生生的美人图视而不见，然而熟悉作为青楼装饰品的美人联图的观剧者却能从中获得想象中的视觉愉悦。读者对美人肖像的审美趣味，在戏曲版剧中得到了具象化呈现。以1620年苏州著名刻工王文衡所刻《牡丹亭》木刻版为例【图12】，其中一幅插画正对应此句场景。画面采用远观视角构建画面——杜丽娘立于两名侍女之间，四周环绕着亭台楼阁、苍翠树木与嶙峋的太湖石。⁵⁷通过三点透视法，这位身量高挑、服饰华美的女主角在画面中尤为醒目。整幅插画遵循传统构图：左半幅为留白山水与题跋文字，右半幅虽为“肖像”主体，却以精雕细琢的建筑纹饰与植物细节见长，人物面部特征反而退居其次。

在这幅以杜丽娘为主题的美人图中，现代观者难以察觉任何情色暗示、感官挑逗或私密氛围。王文衡在创作这幅插图时，似乎刻意隐晦其情色意图——画中女子身形纤弱、面容模糊、姿态并不优美，反而以繁复绮丽的花园景致转移视线——令人容易忽视其与性美学的关联。然而第二十六出《玩真》通过戏剧化呈现男主角柳梦梅对杜丽娘自画像的痴迷，揭示了此类画作摄人心魄的魅力。值得注意的是，王氏插图的构图元素与剧中描绘的自画像存在诸多相似之处。



图 11. 《崔娘像摹仇英笔》，何璧1616年版《北西厢记》插图。

在第二十六出中，柳梦梅注意到杜丽娘纤细的身姿与嫦娥极为相似，但因其脚下无祥云托举而打消了这个念头。他意识到这必定是一幅美人图，却难以断定究竟是“画工临的，还是美人自手描的”。最终，画中人物“总天然意态难模”的韵致——这种非职业画师所能企及的“天然意态”——让他得出结论：“多半他自己能描会脱”。⁵⁸显然，汤显祖选择以“写实”手法呈现杜丽娘的绘画技艺，即将其绢本创作置于当时美人图的框架中，并突出这类画作并不注重形似的特点。

周公望（活跃于1628年前后）的传奇《锦西厢》以诙谐笔调戏仿了《牡丹亭》对肖像的使用。⁵⁹一个女子为自己的恋人绘制的肖像对另一名女性产生了同样的情欲唤醒效果。杜丽娘自画像及其恋人柳梦梅为之痴迷的性别角色在此剧中被彻底反转。《锦西厢》女主角崔莺莺在与恋人张生被迫分离后，并未绘制自画像，而是在团扇上绘制了张生的肖像。她并非摹写现成的男性肖像画，而是凭借对恋人的记忆——“虚空画出张生面”。⁶⁰逃离佛寺时，她遗落了这把画扇，后来被反派人物、将军的遗孀拾获。这位新寡的妇人竟对扇中俊美男子一见倾心。因崔莺莺在扇面题有“君瑞小像”（张生表字），男子身份昭然若揭。原本计划为亡夫复仇、杀害张生的将军夫人，最终却深陷于画中男色，决意改嫁张生。

随着《牡丹亭》获得巨大成功，一系列以美人图为核心情节的戏剧相继问世，包括前文提及的《燕子笺》。另一部虽未收录于祁氏《曲品》，但无疑应归入“艳品”范畴的作品——孟称舜（1599-1684）所著《娇红记》（又名《鸳鸯冢》，1638年序）。该剧与《牡丹亭》相似，开场即提及市场上出售的大量美人图，并点明女主角王娇娘的形象是以美人图为原型的。第三出中，男主角申纯初见娇娘时惊艳不已，她的美艳勾起他的生动的阅读大量美人图的回忆：“翠脸生春玉有香，则那美人图画出都非谎”。⁶¹当意识到眼前佳人竟与市井坊间随处可见的美人图如出一辙时，申纯顿觉心神震颤，顷刻坠入情网。

娇娘在后续场景中多次被提及为画中美人，仿佛她本就来自于那个理想化、千篇一律的美人图市场。在第五场中，由丑角扮演的帅节镇家的少爷帅公子命令手下：“你可引了画工，把那些女子的真容，乘间偷画来我看，还再打听有好的也画将来，”也就是找个会跟踪美人作画的画工，将镇上包括娇娘在内的五位未婚少女容貌偷画下来，并且探查是否还有其他值得入画的美人。⁶²在相机和智能手机尚未问世的年代，完成此事的唯一方式便是画师暗中尾随女子，再凭记忆将她们的形象绘于卷轴。至第十九出，两位手下携九幅美人画卷重新登场。正如《牡丹亭》中柳梦梅眼中的杜丽娘自画像，对这九位画中美人的

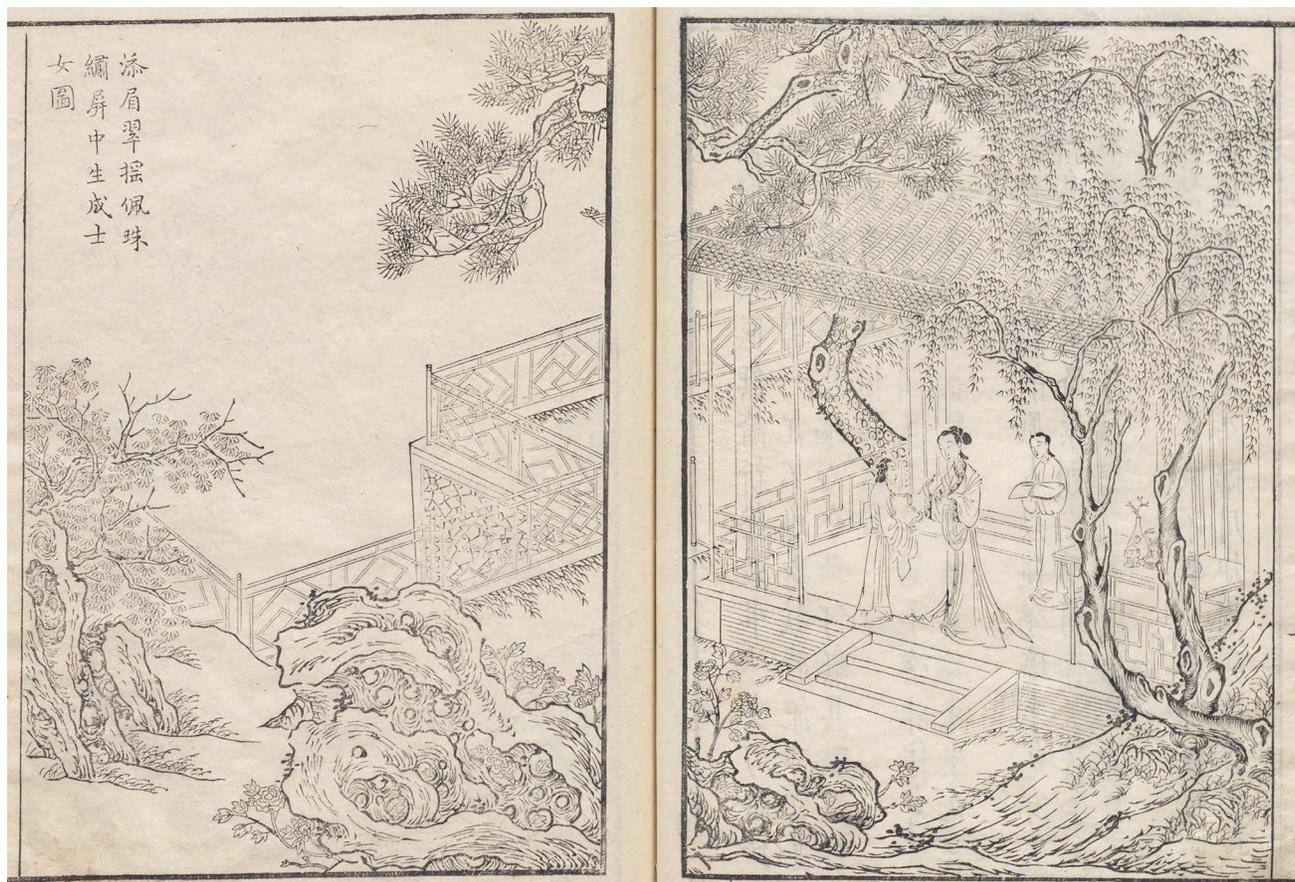


图 12. 茅暎1620年刊《牡丹亭》十三幅插图之首幅，末幅题“庚申中秋写王文衡”。现藏东京内阁文库、中国国家图书馆。

描述沿袭了文学作品中的陈词滥调——她们都美若观音菩萨、巫山神女。然而为迎合纨绔子弟的色欲，两位帮闲很快又出新招：他们将美人图展开悬于四壁，营造出“四壁安排，仿佛筵前列锦钗”的意象。他们承诺若少爷的祈愿仪式能令画中美人显灵，便可与每位佳人共度良宵。⁶³

尽管每幅画卷都标注了真实女性的姓名，但帅公子深知自己虽为这些画作挥霍重金，却并不能保证每位画中人与现实中的女性存在一一对应关系。这些画卷很可能只是廉价画坊的仿制品，正如贫寒低微的申纯所熟悉的贗品。因此他声称，在派遣媒人安排婚事之前，自己有足够的耐心查证画中人的真实身份——“待我查清真相后，再遣人求婚不迟。”⁶⁴即便在第三十出中，当他终于以近乎宗教仪式的虔诚日夜焚香供奉这些昂贵的卷轴画时，内心仍充满疑虑：“难辨其中虚实，故不敢贸然提亲。”⁶⁵然而正是在这出戏中，一位曾游走于帅府与王府的妓女证实，确有一位比画中形象更美的真实的娇娘存在。这个妓女的证言无关画作本身的逼真度——已然心旌摇曳的帅公子对此毫不在意——关键在于娇娘是真实存在的女性。狂喜之下，他立即遣媒人向娇娘父母提亲，由此引发了一系列悲剧。可以说，将女主角定位为画坊作品中的美人形象，始终是此剧的核心叙事策略。相较之下，讲述同一故事的早期传奇剧《金童玉女娇红记》完全缺乏这种动态张力，这正凸显了孟称舜通过吸收新的表现手法而与旧剧区别开来。⁶⁶

在当时的出版风潮中，聘请知名美人图画家与雕版名家合作创作戏曲刻本卷首的女主角画像似乎颇为流行。以《娇红记》为例，陈洪绶（1598-1652）受邀为该版本绘制了四幅娇娘画像，后经雕版转印为木刻版画【图13】。读者在阅读剧本前即可见到这些画



图 13. 《娇红记》（1638年）卷首，项南洲据陈洪绶画作刻版。京都大学文学研究科图书馆藏。

像，正如《西厢记》木刻版卷首嵌入的崔莺莺画像一般。许多木刻戏曲刻本采用类似结构：卷首为女主角半身像，后接剧情场景插图。以《西厢记》木刻版为例，不同版本卷首的崔莺莺画像风格各异——或仿唐寅（1470-1524）笔意，或效仇英、陈洪绶之法，成为当时流行戏曲刻本的典型排版设计。⁶⁷

当美人图出现在戏曲刊本卷首时，这些画像强烈暗示着女性角色应由女性而非男旦扮演。其它视觉线索进一步表明，无论女主角在故事中的社会身份是良家女子还是妓女，其形象皆属于名妓/女伶群体。陈洪绶通过想象娇娘身着不同戏服、手持不同道具（箫、拂尘、团扇、铜镜）来构建这四幅画像。尽管故事中的娇娘出身名门，但陈氏创作这组画像的内在逻辑实为展现名妓/女伶必备的四大技艺：精于乐器、擅作舞姿、通晓南曲独唱、巧饰妆容。细长的箫需要特殊技法方能奏出清音，拂尘舞乃妓院演出中的招牌舞蹈，而执团扇作舞并独唱南曲更是名妓/女伶的拿手绝活。⁶⁸显然，娇娘这位通判府千金并不具备这些技艺（史料亦未记载当时大家闺秀需修习此类技艺）。因此卷首美人图实为名妓/女伶的角色写照，通过艺术想象将娇娘幻化为真实的女演员形象。

明末怀远堂木刻版《燕子笺》的卷首同样收录了无名画师与刻工所绘的两位女性角色画像【图14a、b】——小旦饰演的华行云（妓女）与旦角饰演的出身高贵的郗飞云。与《百美图》长卷中的六十幅角色画像相似，这两幅画像呈现出典型的仇英风格美人形象，其头部微倾的姿态又隐约透出陈洪绶的笔意。画中人物的配饰细节强化了这样一种意象：这些角色形象仿佛随时能在戏曲舞台上被“唤醒”。例如，大家闺秀郗飞云手持一页诗笺，她即将题写的诗句会被燕子（极可能由身着燕子戏服的演员在台上模拟）从案头衔走，随后飘落至男主角手中——此即剧名《燕子笺》的由来。而妓女华行云则握着一支细长的箫（晚明妓女的标志性乐器）。她的身姿与手势暗示着精湛的演奏技艺：箫身并非托于掌心，而是轻搭指尖，纤长的指甲尤为醒目。观者在欣赏这些木刻版画时，实则是通过图像化的方式进入故事的情境之中。

简言之，戏曲插图卷首的美人图像绝非简单的附属装饰。对晚明读者而言，这些图像更重要的意义在于昭示着该剧目乃名妓/女伶的专擅之作。本节分析的几个案例表明，公众对名妓“角色肖像”的持续关注与既有的情色审美，共同刺激了剧作家创作新剧。这些新剧在搬演时往往由名妓担纲主角，以营造多重感官愉悦。这种现象在某种程度上与约瑟夫·罗奇（Joseph Roach）提出的“It效应”（即“由饰演女主角的演员特质所引发的观剧效应”）形成呼应。罗奇的观点深得我心——当剧本的衍生文本“以暧昧笔触暗示演员的台下情事”时，“私密感已经不经意间展示在公共场域中了。”⁶⁹

（三）画坊摹本的戏剧化呈现与美人显灵

将画坊摹本辗转流传于私人宅邸与市集之间的情形用戏剧的形式呈现，最典型的案例当属吴炳（1595-1648）于崇祯年间刊行的传奇剧《画中人》。该剧的支线情节生动讲述一幅普通的美人图如何脱离原主之手，而一幅市集中偶然购得的画坊摹本如何作为原作的替代品被焚毁，从而意外地保存了原作。在《画中人》中，男主人公的创作动机源于他在市集所见的美人图。这些画作激发了这个书生“自画一轴美人图”的雄心——即不依实物摹写而凭空创作一个美人形象。⁷⁰这位虚构的美人最终成为他倾注炽热情感的对象，恰似皮格马利翁神话中雕塑家与雕像的痴恋。然而当文人追求独创性的努力被置于商业复制品泛滥的时代背景下时，一切终徒徒劳：正如杜丽娘自画像曾被其意中人柳梦梅误认为是画坊之作，剧中亦暗示这个书生的原创画作与市井流通的美人图相比毫无二致。这个情节设计生动地体现了剧作家描绘当时市场力量的现实主义笔法。

《画中人》第十二出，严厉的父亲察觉书生与画中女子有私情，遂将该美人图付之一炬，以驱散其灵。自此，画作命运成为全剧核心线索。此画一度销声匿迹，却在第二十四出重现——书生与书童于一个道士的居所再度发现此美人图。此时两人有一段关于原作为美人图市场价值的精妙对白（着重号为笔者所加）：



图 14A,B. 阮大铖（1587-1646）《怀远堂批点燕子笺》崇祯刻本：(a) 华行云像；(b) 郇飞云像。台北中央图书馆藏。

（生）自家画的，难道不认得？我想此画，原不曾烧，老爷原不曾要烧画，毕竟是你这狗才，偷来卖了，不知如何又到华阳师父处，若不直说，一顿打死了你。
 （丑）相公不要乱打。老爷闻知有画，实教绣琴烧毁，偶然撞见胡大官人，他说老爷左右不认得，胡乱买幅时画，假意烧了。

书童的供词有所隐瞒——他并未提及自己以一两银子的价格将主人的墨宝卖给了腹黑的胡大官人。据胡大官人所言，市面上一幅“时画”（当代风格的卷轴画）仅值三分银子，而他支付给书童的价格足足高出三倍有余。⁷¹

由于老主人正等待书童取回画像焚毁，若在晚明画坊中购得现成摹本所需时间比如今在便利店随手买瓶饮料更费周章，则胡大官人的计谋便难以得逞。与此同时，“时画”这一术语——其构词方式与“时文”（即科举考试规定的“八股文”）、“时本”（反映戏台最新流行版本的戏曲刊本）、“时调”（市井流行曲调）等如出一辙。这说明了一个晚明社会现实：“时样”美人图在画肆中唾手可得。在商业文化的驱动下，无数此类风格的美人图在艺术市场中流转沉浮。

对美人画像的占有与痴迷，或可如皮格马利翁效应般实现男性的幻想。那位精通道术的华阳法师曾言，“既具人形，总属情类”，他擅长激活画中美人，充作宴席间的歌

伎。⁷²其理论认为，若男子能持之以恒地向画中美人倾注情意，此仙姝或可幻化人形，成为现实生活中的爱妻或情妇。

在此背景下，任何美人图仿制品都难免与风月场所产生关联。换言之，妓院的现实情景可能为众多采用理想化（或标准化）美人图技法绘制的佳人图卷提供了某种具象化的注脚。在一个渴求理想美人却又对妓院现实感到幻灭的世界中，这些美人图恰能营造虚幻的慰藉，满足观者遐想。

试想这样一种场景：一个妓女在舞台上扮演某个角色，并展开一幅作为关键道具的美人图（无论画卷是普通美人图还是被视为她本人的肖像）。这时产生了双重情欲张力，既来自妓女在舞台上充满性暗示的肢体呈现，又源于画作强烈的视觉冲击与理想化的美人意象——这种张力足以令男性观众全神贯注。演员自身散发的性吸引力（而非其面容与画中女子的相似度）与戏剧表现手法相互交织，进一步烘托出美人图场景中的情色氛围。

我们来举一个例子，首先想到的当然是吴炳的《画中人》。具体而言是第五出，该出标题恰如其分，名为《示幻》。吴炳以浓墨重彩的笔触，通过为画中妓女注入生命活力，将一幅普通的仕女画演绎为暗藏玄机的“流动青楼”。在道士华阳师父主持的宴席上，这幅卷轴画被魔法唤醒，使画中妓女得以在宾客面前献上一场香艳的表演，座中就有后来受此启发、决意效仿道士绘制并激活美人图的男主人公。吴炳对舞台调度有着精妙的安排：按戏曲程式，由小旦扮演这个妓女，“内鸣锣，小旦忽从画边走出，扇遮介”。⁷³她履行青楼女子的义务，为席间宾客斟酒。在东道主华阳师父的示意下，她以妓院曲目中典型的北曲形式即兴演唱散曲，首句为“忆当初瞥向章台见”。⁷⁴在表演了轻盈的盘旋舞姿后，她骤然退场，“作飞舞盘旋忽下介”。⁷⁵

这种舞台呈现以具象化的方式，构建了男性观画者的幻想世界——他们在青楼宴饮中的真实体验与道具画作构建的虚构空间形成镜像。其目的在于让画中美人“显灵”，并通过饰演她的名妓，展现在妓院技艺训练中最为核心的歌舞。在同剧第二十三出中，反派角色向邻里借来箫、笙管与琵琶，预备让被激活的画中美人行酒令、娱宾客——这正呼应了第五出中道士魔法激活画中美人的场景。⁷⁶为完整复制青楼体验，他还雇用了男伶或清客帮闲。这种幻想背后的逻辑十分简单：既然画卷能容纳美人，那它自然就是图像化便携式青楼。

在表演艺术与舞台呈现的物质条件层面，晚明戏曲似乎并未刻意隐藏女演员的形体。以《画中人》为例，画作显然悬挂于舞台中央的桌案之上——桌子是舞台上极少数的家具之一，而涉及画作登场的舞台提示明确提及“桌”字两次。当女主角（旦扮）的魂魄登场观画，并惊叹自身与画中美人容貌相仿时，其动作提示为“掩入画后介”。从她在第九出所唱曲词“我把真身合上画中身”可推知，演员或站立或蜷身于桌案之后。⁷⁷由于晚明舞台不设遮挡视线的实体墙面，置于开放舞台空间的桌案本不具备实际遮蔽功能。因此，观众需通过女主角的唱词展开想象，即便演员始终处于视线范围之内，观众仍感知到“真身”与“画中身”合二为一的戏剧意境。

汤显祖巧妙地运用了唱词所提及的意象与观众实际视觉之间的反差，营造出荒诞的喜剧效果。这种手法集中运用在杜丽娘的鬼魂试图藏身于一幅美人图之后时——她声称此画是自己的肖像。第三十出《欢挠》中，一位风流却忠诚的道姑察觉到柳梦梅房中有私情迹象，执意要搜查证据。杜丽娘的鬼魂镇定地让柳梦梅开门迎客，并保证自己会隐于这幅美人图的暗影之中，“影着这一幅美人图那边躲”。⁷⁸根据舞台提示，道姑推开男主角逼近卷轴画（此画在开场前便需悬挂于舞台），此时幕后忽模拟风声，烛火摇曳，鬼魂倏然遁去（舞台提示标注“旦闪下介”）。⁷⁹这一连串动作在视觉呈现上的困难，使得吕立亭（Tina Lu）认为该画作应具有变幻大小的魔力，因为实体道具画的尺寸根本不足以遮蔽正常体型的活人。⁸⁰

但杜丽娘的鬼魂真能躲过道姑的视线吗？那幅画像是否具有魔力？根据舞台惯例，无论道姑是否看见，观众必然能目睹这个女鬼。答案直到第四十八出道姑在荒村与死而复

生的杜丽娘重逢时才揭晓——面对少女“那夜姑姑上门时节，可知道我在躲？”的询问，道姑的回答暗示鬼魂在其眼中根本无所遁形，正如所有观众所见一般：“你道画帧儿怎放的个人回避？”⁸¹此诙谐回应呼应了第三十出的表演。不仅女鬼对自身法力的自信实属谬误，观众基于戏剧惯例构建的心理图景亦被证明并不可靠——这或可视为戏剧通过自我指涉对传统程式进行的反思。我们不禁要问：汤显祖此番对文学与戏剧传统的突破，是否再次强调鬼魂与画像间缺乏可辨识的相似性，从而将这幅明代美人图与中古志怪故事中那些总与画作完美融合的美人形象区隔开来？在汤显祖剧中其他几处引述的古代美人图故事中，美人向来能与原画浑然一体。

最后一个例证来自孔尚任（1648-1718）在明朝覆灭半个世纪后完成的历史剧《桃花扇》，剧中有一个情节——为了上演明末传奇《燕子笺》而在妓女中选角。《桃花扇》的反派人物阮大铖受命组建由南京妓院的名妓与清客（即专门在妓院客串的男演员）组成的戏班，专为皇帝排演他的剧作《燕子笺》。第四出发生在1643年早春（《桃花扇》每出都标明所演史事发生的年月并按照年代顺序排列），阮大铖的私家戏班被“借予”文人雅士欣赏他的新剧《燕子笺》的表演。⁸²此时阮氏正校订其四部传奇剧本合集，其中包括《燕子笺》。1645年正月，校订过的木刻本终于呈献皇帝，皇帝“大悦，即命礼部选优人入宫排演《燕子笺》”。⁸³但阮氏以“生口（未受训的宫人）不如熟口（精于剧艺的妓女）”为由，力主在妓院选拔演员。此时《燕子笺》已与《牡丹亭》、袁于令（1592-1674）约1624年完成的《西楼记》并列为妓院常演剧目。⁸⁴第二十五出《选伎》表现数十名妓女与男伶在南明皇宫的被遴选的过程。剧作家孔尚任更设计了“戏中戏”，即入选的“熟口”当场排演《燕子笺》片段，由副净（扮阮大铖）即兴指导。舞台说明作：“随演《燕子笺》一曲，副净作态指点介”。⁸⁵

《桃花扇》后续情节表明，相较于其他表演者，妓女在舞台上的存在被更大程度地以当时的审美标准和情欲激发度来衡量：剧中反派角色阮大铖将一位名妓——即《桃花扇》中的李香君（女主角）——安排在其《燕子笺》中扮演丑角。这显然违背了青楼演出的原则，因为在妓女中选拔优伶的主要标准以情色为导向，需挑选最美丽的妓女饰演女主角。具体而言，阮大铖的任务实为寻找一位能在舞台上展开美人图、并惊叹自身与画中美人相似度的名妓。最初被阮大铖安排为《燕子笺》丑角的李香君，由于传统上妓女演丑角无需施粉黛，很快吸引了“台下”皇帝的注意。在皇帝看来，美人理应担纲女主角，于是她又被重新安排为女主角。初出茅庐的李香君明确表示自己仅会《牡丹亭》的曲目，属于“生口”，难以胜任《燕子笺》。但皇帝坚称其“非凡美貌”足以弥补经验不足，并命其三日背熟女主角唱词后参与排练。⁸⁶

结论

在我所分析的晚明戏剧中，作为道具使用的美人图承载着跨越艺术市场与剧场、现实与幻境的多重能量。这种在虚实之间游走的普世化静态美人符号，正是我所定义的青楼女子的“角色肖像”。当画中美人被赋予生命，化身为能歌善舞的名妓时，其形象便与名妓本体重叠交融。对于晚明观众而言，这类画中美人始终处于悬置状态，静待临摹者或倾慕者的二次激活。将立轴美人图组合为屏风的传统虽可追溯至中古时期，但在晚明新编艳品戏剧的语境中，此类物件必然对时人更具情色意味——因为画中人的复活不仅存在于“心灵之眼”，更投射于我们可称之为“肉体之眼”的感官体验。

晚明观剧者的心理定式——这种由仇英范式中故事与图像的结合所培育的审美惯性——正是汤显祖的新潮戏剧赖以生存的土壤。然而随着仇英式画风的影响式微，苏州片画坊的凋零，以及名妓女伶群体的消逝，画像三维化与复活这类戏剧场景在中国戏曲发展史上逐渐湮没。这些文化要素本是诸多艳品戏剧舞台效果的根源所在，或许正因如此，“艳品”在清代未能延续其艺术血脉。戏剧创作与美人图传统之间的深刻联结已被历史尘埃

所掩埋，曾经融合视觉艺术与表演艺术的风月场域亦不复存在，依托仇英式美学范式的戏剧传承脉络就此断绝。

笔者所整合的这些混合型史料，此前从未被学界视为研究美人图历史现象的材料。然而，这些材料不仅为这一艺术子类研究提供了重要数据支撑，更揭示了其与市井文化生态的双向互动，以及青楼剧场内外“名妓角色肖像”这一特殊文化概念的深层勾连。需特别指出，此类文献与传统认知中的“历史档案”存在显著差异。但笔者坚持认为，正是这种非常规文献使我们得以追踪名妓女伶群体在历史长河中近乎无痕的存在轨迹，并为重构她们在汤显祖戏剧遗产传承中的创造性参与——特别是在新型图像化戏剧构作中的隐形贡献——提供了突破性的方法论路径。

致谢

本文的各个早期版本曾在北京大学、台北中央研究院、耶鲁大学、夏威夷大学马诺阿分校、多伦多大学、加州大学洛杉矶分校及香港科技大学等学术场合进行报告。衷心感谢为相关研讨会及讲座提供支持的诸位同仁，特别是张鸣教授、颜亦谦教授(Quincy Ngan)、郭安瑞教授(Andrea Goldman)、朴贤淑教授(Hyun Suk Park)、宗小娜教授(Shana Brown)与吴盛青教授等。上海科技大学的同事们通读了本文的最终修订版，他们的真知灼见亦为本文注入了灵感。

作者简介 徐芑现任上海科技大学人文科学研究院副教授。自芝加哥大学攻读博士学位迄今，她始终致力于将性别视角融入中国明清文学与戏剧史的探讨，着重关注女伶与女性诗人的主体性表达。其研究成果发表于《通报》、《哈佛亚洲研究学报》、《中国文学》、《清史问题》等国际权威期刊。专著 *The Courtesan's Memory, Voice, and Late Ming Drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2025) 深入探讨晚明妓院作为文学创作场域的特殊性。

Notes

- 1 Catherine Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910* (Seattle: University of Washington Press, 2006); Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), 特别是第二章。
- 2 Ellen Johnston Laing, "Qiu Ying's Delicate Style," *Ars Orientalis* 27 (1997): 48-49.
- 3 女性主义学者指出，十七世纪受过精英艺术训练的风尘女子成为以竞赛形式取悦上层男性的技艺高超的表演者，而清代青楼女子丧失此类技艺与文化素养的，则常沦为闺秀文学中被贬抑的对象——士绅阶层女性将她们描述为丈夫的性伴侣。参见 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994), 252-93; and Susan Mann, *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century* (Stanford: Stanford University Press, 1997).
- 4 《秘殿珠林石渠宝笈汇编》（成书于1816年；北京：北京出版社重印版，2004年），第1874页；许文美、刘芳如编，《明四大家特展：仇英》（台北：故宫博物院，2014年），第322页。
- 5 Ellen Johnston Laing, "Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying," *Archives of Asian Art* 49 (1996): 84-88.
- 6 姜又文，《再析 Ellen Johnston Laing, "Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying"一文中的〈捣衣图〉及〈美人春思图〉》，《议艺份子》（*Yiyifenzi*）第11期（2008年），第9-26页。
- 7 Joseph Roach, *It* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), 52.
- 8 Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 30.
- 9 笔者的专著将系统论证晚明青楼与戏曲的深层关联，参见 Peng Xu, *The Courtesan's*

- Memory, Voice, and Late Ming Drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2025).
- 10 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600–1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 10–14. 类似观点参见 Jan Stuart and Evelyn Rawski, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits* (Washington, DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery in association with Stanford University Press, 2001).
 - 11 余英时观点转引自 Maxwell K. Hearn, “Qing Imperial Portraiture,” in *International Symposium on Art Historical Studies*, vol. 6, *Portraiture*, ed. Society for International Exchange of Art Historical Studies (Kyoto: Society for International Exchange of Art Historical Studies, 1980), 108, 122. 关于江南画派新式设色技法, Wen-chien Cheng, “The Chinese Portrait Collection at the Royal Ontario Museum: Reconsidering the Portraiture Status of Ancestor Portraits,” in Klaas Ruitenbeek, ed., *Faces of China: Portrait Painting of the Ming and Qing Dynasties, 1368–1912* (Petersberg, Hesse: Michael Imhof Verlag GmbH & Company KG, 2017), 29–30; and Tamara Heimarck Bentley, *The Figurative Works of Chen Hongshou (1599–1652): Authentic Voices/Expanding Markets* (Farnham: Ashgate, 2012), 42–46. 早期中文论述参见张庚《国朝画徵录》(浙江人民美术出版社, 2011), 第68页。
 - 12 参见《无声诗史》(上海美术出版社, 1963重刊本), 第71页; Aida Yuen Wong, *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist, and Aesthetic Reformer in Modern China* (Leiden: Brill, 2016), 136; Yu Feian, *Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*, trans. Jerome Silbergeld and Amy McNair (Seattle: University of Washington Press, 1988), 29–30. 关于曾鲸绘画分析, 参见近藤秀实《波臣画派》(吉林美术出版社, 2003); 马季戈《曾鲸与波臣画派》(山东美术出版社, 2004); Vinograd, *Boundaries of the Self*, 40–48.
 - 13 Pei-yi Wu, “Varieties of the Chinese Self,” in *Designs of Selfhood*, ed. Vytautas Kavolis (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1984), 117–25.
 - 14 Wu Hung, “Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber,” in *Writing Women in Late Imperial China*, ed. Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang (Stanford: Stanford University Press, 1997), 306–65.
 - 15 Judith Zeitlin and Yuhang Li, eds., *Performing Images: Opera in Chinese Visual Culture* (Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2014), 特别是第三章。
 - 16 Melissa Mueller, *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 3; Eleanor Margolies, *Props*, *Readings in Theatre Practice* 14 (London: Palgrave Macmillan Education, 2016), 19.
 - 17 Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China* (Oakland: University of California Press, 1999); James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Oakland: University of California Press, 2010); James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994); Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004).
 - 18 小川陽一, 《中国肖像画文学》(东京: 研文出版, 2005)。
 - 19 Judith T. Zeitlin, “The Life and Death of the Image: Ghosts and Female Portraits in Sixteenth- and Seventeenth-Century Literature,” in *Body and Face in Chinese Visual Culture*, ed. Wu Hung and Kathrine Tsiang (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2005), 229–56.
 - 20 Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Jonathan Gil Harris and Natasha Korda, *Staged Properties in Early Modern English Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
 - 21 Cahill, *Painter's Practice*, 113–48; Ellen Johnston Laing, “‘Suzhou Pian’ and Other Dubious Paintings in the Received ‘Oeuvre’ of Qiu Ying,” *Artibus Asiae* 59.3/4 (2000): 265–95.
 - 22 杨臣彬, 《谈明代书画作伪》, 《文物》1990年第8期, 转引自Laing, “Suzhou Pian,” 267. 关于该历史区域的十八世纪图像表现, 参见Ya-chen Ma, “Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China” (PhD diss., Stanford University, 2006).
 - 23 周之标(活跃于1610–1647年), 化名宛瑜子辑校, 《吴姬百媚》(1617年序), 原藏北京国家图书馆, 影印本由北京图书馆出版社2002年出版。
 - 24 故宫博物院提供全卷高清浏览: 武陵春图卷 <https://en.dpm.org.cn/dyx.html?path=/tilegenerator/dest/files/image/8831/2015/2419/img0010.xml>.
 - 25 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion, 1996), 243–59.
 - 26 含插图的青楼图录包括《吴姬百媚》与李云翔(笔名为霖子)编《金陵百媚》(1618年序), 钱益吾刊于苏州, 内阁文库藏本。

- 27 关于历史名妓善骑的案例，参见Daria Berg对薛素素（约1575-1652）的研究。Daria Berg, "Cultural Discourse on Xue Susu, a Courtesan in Late Ming China," *International Journal of Asian Studies* 6.2 (2009): 171-200.
- 28 梁庄艾伦或许未曾关注《百美图》案例，她认为“这种署款顺序与所有其他仇英作品（无论真伪）中毫无例外的标准形式相悖”。Laing, "Suzhou Pian," 277.
- 29 Laing, 287页。
- 30 例如，早稻田大学藏本中将汉代嫔妃班婕妤误标为唐代妃嫔江采蘋。
- 31 张树天、王槐茂 编，《冯梦龙全集》（呼和浩特：远方出版社，2005年），第5卷，第193页。
- 32 俞剑华，《中国画论类编》（北京：中华书局，1973年），第2卷，第1237-1238页。
- 33 J. P. Park, *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China* (Seattle: University of Washington Press, 2012), 17, 18, 27. Chelsea Foxwell 认为日本 1750年后“临摹热潮”与晚明市场驱动的出版热潮相类似并且相对应，例如1603年刊行的文人画指南《顾氏画谱》。Chelsea Foxwell, "The Painter and the Archive: Models for the Artist in Nineteenth-Century Japan," in *The Artist in Edo Japan*, ed. Yukio Lippit, Studies in the History of Art Series, vol. 80 (Washington, DC: National Gallery of Art, 2018), 225-28.
- 34 周履靖，《天形道貌》，收录于《夷门广牘》（1597年初版；北京：东大出版社，1997年重印）。
- 35 Brenda G. Jordan, "Copying from Beginning to End? Student Life in the Kano School," in *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, ed. Brenda G. Jordan and Victoria Weston (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003), 59.
- 36 《怀远堂批点〈燕子笺〉》卷一，13a。
- 37 《画中人》，卷一，第3b页。两部剧作的具体完成时间尚不明确，但此句似为吴炳对阮大铖以昭君画像为蓝本塑造女主角形象的嘲讽。若此推测成立，则《燕子笺》的成书应早于《画中人》。
- 38 《画中人》，卷一，第3b页。
- 39 此处所指为万历年间（1573-1620）《玉环记》的两个版本：富春堂本与慎余馆本。两版原书现藏于中国国家图书馆（后者影印本收录于《古本戏曲丛刊》初集）。例外情况是毛晋（1539-1659）《六十种曲》中收录的大幅修订本，该版本显著削弱了妓女自画像的叙事功能，导致其爱情故事从显性的主线情节退居为次要支线。
- 40 《古玉环记》卷二，第67b页；慎余馆本影印收录于《古本戏曲丛刊》初集。
- 41 《玉华堂日记》（上海博物馆藏原稿）。笔者两次欲查阅未果。关于此珍贵日记的二手资料，参见安奇《明稿本〈玉华堂日记〉中的戏曲史料》，载《中华文化研究集刊》第三辑（上海：复旦大学出版社，1986），第450-451页。
- 42 收录画像场景的四部戏曲选集：万历刊本《赛徵歌集》（《善本戏曲丛刊》第4:4-5卷）；胡文焕编《群音类选》（1980年南京图书馆藏本影印）；1616年序本《月露音》（《善本戏曲丛刊》第2:4-5卷）；郑元美编《乐府歌舞臺》（约1620年代，《善本戏曲丛刊》第4:9卷）。三部昆曲曲谱：1617年序本《珊珊集》；凌濛初《南音三籁》（约1620年代）；槐鼎、吴之俊编《乐府遇云》（1624年后刊）。全本木刻版分别由富春堂、慎余馆、汲古阁刊行。
- 43 冯沅君1947年指出，《玉环记》是《金瓶梅词话》众多演剧描写中唯一的例外——既叙剧中情节又逐字记录剧本原文。详见冯沅君《〈金瓶梅词话〉中的文学史料》，收入方明编《金瓶梅资料汇编》（合肥：黄山书社，1986），第95页。
- 44 余永麟《北窗琐语》，参见：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=821319>
- 45 《金瓶梅词话》（香港：太平书局，1982），第4册第1606页；David T. Roy, *The Plum in the Golden Vase* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 3:458.
- 46 “延寿美人图”暗指王昭君画像典故。《金瓶梅词话》第4册第1607页。Roy, *The Plum in the Golden Vase*, 3:459.
- 47 关于青楼文化戏剧性的三重维度，参见 Keith McMahon, *Saying All That Can Be Said: The Art of Describing Sex in the Jin Ping Mei* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2023), 95.
- 48 巫鸿《物·画·影：穿衣镜全球小史》（上海人民出版社，2021）第92-95页。
- 49 封治国《项元汴年谱》，收录于范景中、曹意强主编《美术史与观念史》（南京师范大学出版社，2012）第12册第210页。
- 50 该诗出自宋徽璧《含真堂诗稿》（康熙刻本），陈寅恪在考证柳如是（1618-1664）生平《柳如是别传》（北京三联书店，2015）第1册第60-62页中曾引此诗为证。
- 51 祁彪佳《远山堂曲品》《远山堂剧品》收录于《中国古典戏曲论著集成》（北京：中国戏剧出版社，1959年），第6卷，第17-22页、176-178页。
- 52 徐扶明，《牡丹亭研究资料考释》（上海：上海古籍出版社，1987年），第38-39页。
- 53 关于这两部戏剧在中华帝国晚期不同文化场域中的流行状况，可参阅Ling Hon Lam, "The Matriarch's Private Ear: Performance, Reading, Censorship, and the Fabrication of Interiority in the Story of the Stone," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 65.2 (2005): 376-98.
- 54 徐朔方《牡丹亭研究资料考释》，39页。Cyril Birch as *The Peony Pavilion: Mudan Ting* (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 46.

- 55 徐朔方,《牡丹亭研究资料考释》,38-39页。
- 56 Birch, *Peony Pavilion*, 16.徐朔方、汤笑梅编校《牡丹亭》(北京:人民文学出版社,1997年),第18页。
- 57 关于这位出身苏州却受聘于全国知名戏曲出版商的刻工,详见郭味蕓《中国版画史略》(北京:朝花美术出版社,1962年),第86-87页。该书对王文衡的版画创作有专章论述。
- 58 Birch, *Peony Pavilion*, 144; 徐朔方、汤笑梅,《牡丹亭》第143页。
- 59 原藏巴黎法国国家图书馆,影印本见《古本戏曲丛刊》第三辑。
- 60 《锦西厢》第三折,原文无页码。
- 61 《娇红记》卷一,第7页反面。京都大学文学研究生院图书馆收藏: <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00031737>. Cyril Birch, *Mistress and Maid* (New York: Columbia University Press, 2001), 16.
- 62 《娇红记》卷一, 18a; Birch; *Mistress and Maid*, 35.
- 63 《娇红记》卷一, 59b; Birch; *Mistress and Maid*, 114-15.
- 64 《娇红记》卷一, 18a; Birch; *Mistress and Maid*, 35.
- 65 《娇红记》卷二, 13a; Birch; *Mistress and Maid*, 196.
- 66 原版藏于中国国家图书馆,影印本收录于《古本戏曲丛刊》初集。
- 67 具体案例包括: 1.《张深之正北西厢秘本》,陈洪绶绘崔莺莺像,项南洲操刀雕版; 2. 顾玄纬1569年刊《增编会真记》宣称其崔莺莺画像仿唐寅风格; 3. 何璧1616年刊《北西厢记》以伪托仇英画作为崔莺莺画像底本。
- 68 Peng Xu, *The Courtesan's Memory, Voice, and Late Ming Drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2025.)
- 69 Roach, *It*, 16.
- 70 《画中人》卷一, 38b.
- 71 《画中人》卷一, 39b.
- 72 《画中人》卷一, 18a.
- 73 《画中人》卷一, 16b.
- 74 《画中人》卷一, 17a.
- 75 《画中人》卷一, 17b.
- 76 《画中人》卷二, 15b.
- 77 《画中人》卷一, 28b.
- 78 徐朔方、汤笑梅,《牡丹亭》,第161页。Birch, *Peony Pavilion*, 173.
- 79 徐朔方、汤笑梅,《牡丹亭》,第162页; Birch, *Peony Pavilion*, 174.
- 80 Tina Lu, *Persons, Roles, and Minds: Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 53.
- 81 徐朔方、汤笑梅《牡丹亭》第244页。Cyril Birch将此句译为对女鬼隐匿法力之惊叹:“我永远无法理解一幅画卷竟能提供如此藏身之处”(“I'll never know how a painted scroll could furnish such concealment.”)。但与早期志怪故事中的同类形象不同,杜丽娘之鬼魂实因险些被道姑识破而现身。Birch, *Peony Pavilion*, 274.
- 82 徐振贵编《孔尚任全集輯校注評》(济南:齐鲁书社,2004),第1册,第66-72页。
- 83 同上,第192页。
- 84 同上,第202页。
- 85 同上,第202页。
- 86 同上,第203页。