

中国传统生活美学系列谈

古画中的“她” 有着超越画卷的淡妆雅度

利维



▲佚名《庐山美人图》局部，故宫博物院藏

前段时间，吉林省博物院的“伊人如月 翠黛梨花”仕女画专题展和台北故宫博物院的“她——女性形象与才艺”特展不约而同聚焦女性主题古画。古画中的“她”，仅仅是艺术家眼中的想象吗？她们的独立性事实上已超越道德与美学，且以更为多元的人文与艺术视角成就其自身。



▲张萱《捣练图》宋摹本局部

晚明著名诗人冯梦祯有个次子叫冯雒，纳了扬州一位叫小青的女子为妾，冯雒的正妻见不得丈夫的宠爱雨露均沾，把小青一人安置在西湖边冯家的孤山别墅里，并让人时时看管。守活寡的小青平日里靠写诗、画画、读书对抗寂寞——明末出版业高度发达，很多士绅家庭已允许家中女性参与阅读。当时孤山别墅里有为数不多的几本书中有一本汤显祖的《牡丹亭》，为小青平时所最爱。据说她每晚都边读边憧憬着书中杜丽娘与柳梦梅的爱情，最终憧憬演变成心魔，直至死去。当时的一些好事者，留下了关于小青的记录，据说她临终前不久还模仿杜丽娘，托人找来一位名画师，画自己的肖像并将其挂在闺房，每天凝视画中的自己许久。

在唐代以及更早之前的人物画传统里，仕女画的创作目的是为了表现女性的品德操行，或者仅仅描绘贵族女性的宫宴或游乐生活。例如东晋顾恺之的《女史箴图》，围绕西晋张华的《女史箴》展开，显然是为强调贵族女性应具备的道德规范。唐代是仕女图发展的高峰期，以画家张萱、周昉为代表，创作了一大批表现贵族妇女群体生活状态的绘画，人物多雍容富态、丰肥艳丽。如张萱的《捣练图》，无疑突破了六朝人物画的局限，开始通过绘画表达宫廷女性肌胜于骨的传神姿态。又如周昉的《簪花仕女图》，无论人物还是其服饰，更将唐代女性华贵、雍容、典雅的气度表现得一览无遗。唐代女性主题绘画多从生活取材，在设色方面，更是满目繁华，竭尽雍容华贵之能事。在这之后，女性在绘画里一改过去多以群像出现的惯例，让人看到作为个体的一个个“她”。其各种姿态不仅从古代绘画的角度不断演化，而且在文学与现实的意义上，深化了女性在视觉空间给予观者的影响。《牡丹亭》里为自己摹像的杜丽娘是虚拟的，孤山边的小青却是真实的，正如无数像小青那样的女性，她们从视觉上提供了一种典型明清肖像画的呈现，现实里却是另一种与绘画并行不悖的私人生活史。

从现实游移到画面中的女性耐人寻味

宋元以后，绘画空间里的女性很少是仙山飘下来的神女，抑或道德训教主题的主角，甚至不再是众多织布、捣练、嬉戏群像的一部分。她们渐渐以单一女子的容姿出现，从视觉上提供了一种典型明清肖像画的呈现，现实里却是另一种与绘画并行不悖的私人生活史。

宋元以后，绘画空间里的女性很少是仙山飘下来的神女，抑或道德训教主题的主角，甚至不再是众多织布、捣练、嬉戏群像的一部分。她们渐渐以单一女子的容姿出现，从视觉上提供了一种典型明清肖像画的呈现，现实里却是另一种与绘画并行不悖的私人生活史。

她们从视觉上提供了一种典型明清肖像画的呈现，现实里却是另一种与绘画并行不悖的私人生活史。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

同样是在《陶庵梦忆》里提及的名伎王月生，给人冷冷淡淡的印象：“如孤梅冷月，含冰傲霜，不喜与俗子交接；或时对面同坐，若无睹者。”虽不是绘画，但无疑也是明清女性绘画给予观者的主要印象。在台北故宫博物院收藏的一幅溥心畲纨扇仕女图中，一位绿衣女子坐在太湖石后方，纤纤玉手拿着团扇，眼波流转，身姿柔媚，颇有婀娜风情。溥心畲的构图显然是大量明清女性绘画的风格沿袭，但画家深厚的书法功力，让人物线条呈现出柔中带劲的质感，构成独特的仕女画风格。事实上，从宋元以后，女性很少是仙山飘下来的神女，抑或道德训教主题的主角，甚至也不再是众多织布、捣练、嬉戏群像的一部分，她们渐渐以单一女子的容姿出现在绘画空间里，或执笔握管倚靠在太湖石上，或在书案前读书赏画，或填词作诗，凭栏静思，甚至这样的视觉形象几乎成为一个超现实的模式，被时人接纳。例如《扬州画舫录》里记载了一件趣事，某人请了当地有名的画家为其宛姬画像，几易其稿，但这位宛姬始终认为画得不像，最后画家放弃了以真实人物作为原型，直接创作了一张很模式化的美人画，这位宛姬竟拿着画卷爱不释手，称赞画师理解了自己的意图。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

女性主题古画怎样呈现“女性之美”

女性绘画里那种容貌、服饰与装饰之外的“神态”，始终为画家关注，并且在画中的呈现，往往富有技巧。例如有类诉诸柔情的女性画像多采用侧面取角，七分侧像，将画中人的视线转向画外，构图上避免了画中美女与观者的视线交流。

南宋画家钱选的《招凉仕女图》里，有两位美人，头戴薄纱高冠，一位身着绿衫，另一位则一袭白衣，两人手执纨扇，优游于庭园中消暑。画面构图后方衬以花树与太湖石，布局简约而设色典雅，仕女的衣纹线条用笔细劲，宛如游丝。在另一幅台北故宫博物院藏清人绘《美人折桂图》中，画家以流畅的线条与细腻的上色，来处理人物的头部与手，成功描绘出女性的温婉婉约，衣纹褶皱感则以粗线条变化较大的线条来处理。与宋人的处理类似，画中的美人呈现出安静祥和的表情，她似乎若有所思，手中桂枝也透露出对于未来生活的期望。尽管宋元明清的女性主题绘画总是存在各种差异，但我们仍然可以从大致领略古代女性之美。

回首，衣着典丽却妍而不俗。除此之外，女性绘画里那种容貌、服饰与装饰之外的“神态”，是从画家到文人始终关注的角度。李渔说过自己经历的一件事情，有一次他春游避雨时看到一位中年女子，论年岁她已三十许，比不上二八佳人，论衣着她只是个缟衣贫妇，比不上丝绸裹身的贵妇人，但她在避雨时，却表现得气度非凡，涵养深厚。雨中，人皆忘掉体面跟踉跄跄挤入亭中，她却独自徘徊檐下，其他人都不顾丑态，拼命抖撒衣衫，她却任其自然。雨停了，其他人皆急匆匆奔路，她却迟疑稍后，因其预料雨必复作。当别人匆匆反顾时，她则先立亭中。但她并无丝毫骄人之色，反而对雨中湿透衣衫的人表现出体贴之情，代为振衣。李渔将其总结为女性的娉婷媚态，这种媚与今人词汇里的媚，该是有区别的——这样的故事总是更容易理解成女性举止的大方得体。而在卫泳的《悦容编》里，他表示自己最喜欢美人图里的概念，例如倒拿着绣花针线，斜靠着绣屏画阁，还有女子的柔情，即说话见人时，面带娇媚，莺声燕语，娇娇滴滴。



▲在台北故宫博物院收藏的一幅溥心畲纨扇仕女图中，一位绿衣女子坐在太湖石后方，纤纤玉手拿着团扇，眼波流转，身姿柔媚。这样的构图显然是大量明清女性绘画的风格沿革，但画家深厚的书法功力，让人物线条呈现出柔中带劲的质感，构成独特的仕女画风格。

那些“态”在女性绘画中的呈现，往往是富有技巧的。例如那类诉诸柔情的女性画像多采用侧面取角，七分侧像，将画中人的视线转向画外，构图上避免了画中美女与观者的视线交流。很多绘画上的技巧，似乎也可在当下女性摄影中用到，例如拍照时向前伸一点脖子，或者可能更夸张，总是更容易拍出气质，又或者拍照时侧身回头，无形中会产生一种魅惑感，至于拍照时尽可能使用周围环境，就更常见了。同时，大量类似的仕女图也犹如一面布局精巧的镜子，从各种画面之外的文学意象中，为观者提供了“为悦己者容”的视觉框架。例如在张大千的一幅仕女图里，画家在一旁以宋词题道：“水是眼波横，山是眉峰聚，欲问行人去那边，眉眼盈盈处。”这是典型从容跳脱到神态的文学暗示，它游移于视觉和想象之间，架构出一种绘画之外的言外之意。

种种隐喻不管体现在绘画上还是文学上，无不加强了女性容貌之外的神态。譬如在陈洪绶的一幅《摹古册》里，画中有一把女子用的纨扇，上面画着一枝菊花，扇的边沿栖着一只蝴蝶。可能是扇面上的花朵，或是纨扇本身散发的女性香气，把那只蝴蝶引来落在扇缘之上。著名艺术史家巫鸿将其形容成女性绘画中隐喻与“幻”之概念的联系。

在清代画家改琦的《探雪寻梅图》里，两位仕女踏雪寻梅、折得梅枝，清香高洁的气息似乎可以跃出纸面。作为现实与绘画的彼此映射，冒裹在如皋的藤床和小榻，静翁床、禅椅、小墩、香案、笔砚、彩笺、酒器、茶具、花瓶、镜台、妆盒、绣屏、琴箫、棋盘等。至于那些锦缎被褥、画帐绣帷，都应力求精致，陈列得次序井然，使房间也随之增添光彩。有趣的是，卫泳更是补充说，女性居所里还要摆设兰花，以甘露作饮料，以橄榄为果品，用蛤蜊做成汤羹，把百合切成细片，以鸚鵡为侍女，以白鹤为奴婢，用梧桐作柴烧，用意缜密的籽来做饭，这样才能与居室相称。

“她”的日常生活美学尽在画中

画中女性的私人生活空间，经常可以折射出她们优雅的现实生活状态，无论那些是真实发生过的，抑或只是画家从美学生活的角度希望它们正在发生的那样。同时，在一些美人图里，那些放置于无论开放还是封闭环境里的器物，也成为认识女性生活空间的一种途径。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

故宫博物院藏佚名《胤禩围屏十二美人图》，主题是雍正帝胤禩尚未登基前所收藏的十二幅美人图，这些宫廷女性被置于各种刻意布局的生活场景中：裘装对镜，烘炉观雪，捻珠观猫，立持如意，桐荫品茗，抚书低吟，消夏赏蝶，烛下缝衣，博古幽思，持表对菊，倚榻观鹤，倚门观竹。例如在“裘装对镜”中，画中的仕女身着裘装，腰系玉佩，一手搭于暖炉御寒，一手持铜镜，神情专注地对镜自赏。画中背景则是一幅墨迹酣畅的行草体七言诗挂轴，落款为“破尘居士题”，破尘居士是雍正皇帝为雍亲王时自取的雅号，表示自己清心寡欲、不问荣辱功名的志趣。而在“捻珠观猫”中，仕女端坐于圆窗旁，手持铜镜，神情专注地对镜自赏。画面构图取景面很小，仅透过二分之一的圆窗来刻画繁复的景致，但由于画家参照了西洋画的焦点透视法，将远、中、近三景安排得有条不紊，从而扩展了画面空间的纵深感，显得意韵悠长。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。

朋友夜船喝酒嬉戏的情景，当时有位“轻绮淡弱，婉媚可人”的女子请求他们搭一个“顺风车”，得到允许后与陈洪绶在船上喝酒，最后喝醉的画家竟然在女子上岸后尾随许久，直至跟梢失败。这些细节与女性主题绘画无关，却丰富了我们对他画笔下那些仕女图现实想象。