框中美人 *

——清代绘画中的女性形象

柳 扬 著　吴瑶瑶 译

内容提要　本文以美国明尼阿波利斯艺术博物馆收藏的清代仕女画为例，讨论清王朝晚期绘画作品中的女性形象，文章试图跳出画派的梳理、画家风格的点评及对笔墨设色的剖析，而透过艺术形象与流行文学及社会伦理学的对读，挖掘出画家蕴含于美人倩影中的言外之意。

关键词　清代　仕女画　女性描绘　文化意涵

明代汤显祖(1550－1616)在《牡丹亭》第十出《惊梦》中描绘道，杜丽娘春日游园观赏，看着周遭春光明媚，园林却因无人光顾而显得萧索，不由得幽怨感叹：

原来姹紫嫣红开遍，

似这般都付与断井颓垣。

花的意象在此有着双关含义：既指少女的美丽精致又脆弱，青春易逝，朱颜难长驻；也暗指那个时代女性常常如隔绝在花园中独自绽放的花朵，无人关注。

花的自然之美总会使人联想到女性的美丽。在文学作品中，花和女人都具有精致、细腻、芬芳的属性；诗歌常常诱使读者的想象在两种"花"——植物和人之间跳转。艺术家们也很享受这种植物和人之间的转换，19世纪初，一位佚名画家创作了这幅少女像，描绘一位坐着的年轻满族贵族女子，其蓝色旗袍装饰圆形"寿"字纹，表明是为她庆生而作〔图一〕。主人公坐于庭园露台之上，轻倚漆桌，头着时髦旗头，其上点缀花朵。女子身边之物皆精致且昂贵，她脚下的花盆之中栽着几株木兰，桌上靠近她手肘的地方，除了鼻烟壶、扇子、如意之外，还有一只插着各色牡丹的瓷瓶。无论木兰还是牡丹，都具有象征意义，暗示着少女的美和她的社会地位。木兰是带有粉紫色调的白色，让人联想到活力和少女的纯洁无瑕；而牡丹的象征意义则源自皇室的偏爱和倡导。唐玄宗时期(712－756)，人们开始把牡丹和玄宗宠爱的杨贵妃相提并论，这种与皇室的关联使得牡丹花具有了政治意涵，被用来象征帝国的威势。牡丹富

* 作者注：文章原题"Captive Beauties"译成中文，其中的一语双关、秘响旁通的妙趣，难以传达。勉为其难译为"框中美人"，除了表达美能借艺术得以永恒之意，更期待读者读出"框中"这个意象所蕴含的《牡丹亭》中杜丽娘的幽怨："原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。"

〔图一〕清佚名《清宫廷女子像》
约19世纪中叶　绢本设色　纵114.8厘米　横67.6厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2005.54.3



〔图二〕清佚名《清宫廷女子像》（局部）



丽堂皇、雍容华贵，在唐代被赋予“百花之王”称号，有国色天香、倾国倾城的美誉。牡丹从此在中国文学和艺术中成为经久不衰的意象，代表着荣誉、财富和高贵‹1›。

值得一提的是，此画和故宫博物院藏《孝贞显皇后像》轴（绢本，纵169.5厘米，横90.3厘米）人物构图相同，但此画表现的是少女的形象且脸部的刻画方式不同。背景中的竹子取代了牡丹，桌子的装饰则更为华丽。尽管两画的关系还待进一步厘清，但看得出少女像可能仿自《孝贞显皇后像》，但加入了一些新的元素，比如桌底下那个不同寻常的梳妆盒〔图二〕，它显然是来自欧州的舶来品，作画者以此点出画中女子的贵族身份，以及她和皇室的密切关系‹2›。

另一幅《双美图》绘于1847年，作者廖纶当时是福建汀州的一位文官，活跃于19世纪中期。此画通过视觉意象和诗意的想象，捕捉到了美人和花的感性。画面描绘了两位年轻女子，捧书者为坐姿，后立者手指书本，两人都沉浸于书中而心无旁骛。她们华丽的配饰和服装表明她们贵族的身份〔图三〕。画中花的形象随处可见：或作为发饰，或出现在女子手中的团扇上，或装饰在女子的服装上。画面中花和女子似乎在争奇斗艳，吸引着画外的欣赏者和崇拜者在二者中评出孰优孰劣。

《双美图》运用了写实的描绘手法，可以从画中的织物设计、发饰和衣褶的流畅线条看出廖纶精湛的绘画技巧。这幅画使我们得以窥见当时上层女性的审美趣味，并且提供了女性服饰打扮的珍贵信息，可窥见那一时期物质文化的某些特征。

古代女子的适婚年龄是很短暂的，其常常被人们比作鲜花的绽放或是果实的成熟。在中国古典文学中，早逝或是被男人抛弃的女子常被比作“落花”。“惜花”也是流行的诗歌题材，常用于形容花和女人的命运。唐朝诗人白居易（772—846）的《惜牡丹花》一诗，就用牡丹短暂的花期来隐喻女性转瞬即逝的美‹3›：

‹1›　关于牡丹亭及其社会内涵，参见Liu Yang, *Fragrant Space: Chinese Flower and Bird Painting of the Ming and Qing Dynasties from the Guang Dong Provincial Museum*, Sydney: Art Gallery of New South Wales. 2000. pp.14-15。

‹2›　故宫博物院张露、李湜和盛洁三位女士提供关于《孝贞显皇后像》的相关信息，特此致谢。

‹3›　引自（清）汪灏等编纂《广群芳谱》第二册，1709年初刻，河北人民出版社，1989年，第789页。

寂寞菱红低向南，
离披破艳散随风。
晴明落地犹惆怅，
况且飘荡土壤中。

〔图三〕**清廖耘《双美图》**
1847年　绢本设色　纵109.1厘米　横108.7厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Helen D. Ling捐赠，2015.68.1



〔图四〕**明末清初王建章《琵琶行图》**
纸本设色　画心纵78.4厘米　横28.9厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2006.44.1



与“惜花”主题相关的是绝情之痛，在中国文学中常以“闺怨”来表现。当一位女子因丈夫忙于生计而被冷落，或因色衰爱弛而独守空房，闺怨诗就被用来表达与爱人分离的离愁别绪和哀怨。

这种充满渴望、悲叹和沉思的诗歌，在17世纪泉州画家王建章于1650年所作《琵琶行图》中得到了生动的诠释〔图四〕。这幅画是根据白居易的《琵琶行》所作，诗人被贬谪为江州（今江西九江）司马后，在前往江州任职的途中偶遇一位琵琶歌女，有感其坎坷身世，为她写下《琵琶行》。诗歌讲述了琵琶歌女由早年在长安教坊学艺到后来不幸沦为歌伎的经历。她曾经有奢靡欢愉的过往：

曲罢曾教善才服，妆成每被秋娘妒。
五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。
钿头银篦击节碎，血色罗裙翻酒污。

然而，红颜易逝，如今她风光不再。“门前冷落鞍马稀，老大嫁作商人妇。”而其夫婿商人重利，时常外出，她唯有独守空闺，在浔阳江头的一个深秋之夜拨动琴弦，与诗人谈起自己的故事。

王建章的题跋表明，这幅画是为他的友人宫伟镠（1611—1680）而绘。1650年，宫伟镠在江苏泰州任官，他在得到明代画家文嘉（1501—1583）所书白居易《琵琶行》后，将文嘉的书法和王建章的画裱为同一个立轴〔见图四〕。王建章在画中描绘了女子立于紧挨河岸的小舟之上弹奏琵琶之景。有趣的是，她的脸并不朝向观众，由此隐藏了她的情绪〔图五〕，观众无法从画面中看到她因长期被冷落忽视而产生的悲伤憔悴，只能想象着她脸上渐渐褪去的美丽。

〔图五〕明末清初王建章《琵琶行图》（局部）



〔图六〕清许庄《仕女行乐图》
1683年　绢本设色　纵102.9厘米　横48.4厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton和Bruce Dayton伉俪捐赠，2012.35



与前述在荒园中枯萎的花朵这个隐喻相关，闺怨主题的一个组成部分就是表现女性在与外界隔绝的生活中萌生的愤懑和喟叹。传统女性一生的大部分岁月都和家人度过，被限制在有限的活动空间中。

许庄于1683年绘制的《仕女行乐图》〔图六〕，表现了被竹石、樱花和木兰所围绕的花园，四名女子围坐在一张矮桌前玩牌。华丽的红色桌布和地毯、女子们高贵优雅的服饰和姿势，都表明她们是宫中女子。正如她们百无聊赖的表情所传达的那样，她们显然对游戏并无兴趣，只是以玩牌消磨时间，等待皇帝的召唤。

绘画的主题和风格似欲唤起人们对于帝制时代宫廷生活的记忆，那时宫中贵妇在高墙内扮演着复杂的角色。画中女子郁郁寡欢的表情，暗示了闺怨诗所映射的被遗弃和被冷落的主题。

画中，缤纷的色彩进一步凸显了背景中草木繁茂的视觉效果，前景中的园石为蓝绿色，桌布、女子

们所坐的垫子均使用了象征帝王的红色。这种鲜明的颜色所形成的视觉冲击，更衬托出了宫廷女子们的忧伤〔图七〕。

〔图七〕清许庄《仕女行乐图》（局部）



尽管生活在男性主导社会的艰难现实中，女性永远处在男性所缔造的道德规范的重压之下，但有些女性突破了这些障碍。封建王朝晚期产生了一些越来越关注女性内心生活的绘画题材，反映了当时的文学思潮。文学作品通过描写主人公强烈的渴望和对自由爱恋的不懈追求，反映了人文主义意识的萌芽。这些描写展示了女

〔图八〕清费丹旭《人面桃花图》
1839年 绢本设色 纵29.5厘米 横138.7厘米 美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
The Suzanne S. Roberts亚洲艺术基金购藏，2014.102



子勇于释放被压抑的渴望和未被承认的情绪。相应的，绘画的情景与内容受到流行爱情小说的启发，开始通过作诗、赏花的画面来表现年轻夫妇的闲适生活，或是以此作为年轻男女情感教育的典范。

在中国封建时代，大多数的婚姻，特别是贵族阶层的婚姻，多为家庭所安排，虽然这种被安排的婚姻符合特定的社会需求，但是在流行文化中，并不乏对“一见钟情”的描写。当一个男人和一个女人目光相遇爱情萌芽的时刻，我们可以捕捉到他们坠入爱河的兴奋、热情和陶醉。费丹旭（1801—1850）所绘的手卷就描绘这种偶然的或是命中注定的相遇〔图八〕。画面中，薄雾迷蒙，桃红柳绿，春光无限，一位年轻男子策马而行，突然被一位站在草屋窗边的少女吸引了。即使费丹旭和两位19世纪的收藏家都未曾提及，这幅画显然有其文学渊源。崔护（约766—？）所作的《题都城南庄》，很可能给画家提供了灵感：

去年今日此门中，人面桃花相映红。
人面不知何处去，桃花依旧笑春风。

〔图九〕清费丹旭《人面桃花图》(局部)



〔图十〕清费丹旭《人面桃花图》(局部)



晚唐作家孟启(841—886)的《本事诗》，提及崔护作此诗的缘由，颇具浪漫色彩。据孟启记载，在公元785年左右，崔护为考取进士从博陵(今河北安平)来到都城长安，尽管他十分用功，但仍旧落第。为散心，他离开寓居的长安旅馆到城南郊区欣赏晚春景色。不久，他感到口渴，来到了一座被柳树和桃树环绕的草屋，敲门讨要水喝，一位面若桃花的少女前来应门，取水给他。又过了一年，崔护重返长安，在与少女重逢念头的驱使下，他再次来到城南故地，这里仍和一年前一样，桃花绽放，绿柳摇曳。可令他失望的是，敲门已无人应门。崔护在木门上留下这首诗后便离开了。几天以后，他的心情依旧无法平复，再次回到那里。前来应门的老人却告诉他，那位少女刚刚去世。老人和崔护说，少女在他去年离开以后，恍惚如醉，而在前几天读过他留在门上的诗后，便昏迷不醒，不久就去世了。强忍着震惊和悲伤，崔护走进房中，抱着少女大哭。在崔护的呼唤下，少女竟苏醒过来，两人后来结为夫妻，白头到老。

这幅手卷所描绘的画面和崔护的诗及故事有着相似之处：同样是在春暖花开之际，桃红柳绿，身着美丽衣衫的少女。但在另一方面，费丹旭可能受到了许多浪漫故事的影响，这些故事都是以浪漫的邂逅开端。手卷的构图颇为有趣，因为它借助了当时流行于小说和诗歌的趣味，刻画了具有包孕性和潜在情绪的瞬间。正如许多“一见钟情”的例子一样，坠入爱河前的一个关键因素是视线和凝视的相互作用——费丹旭描绘了一位年轻男子在挽缰停马的瞬间转过头注视着少女〔图九〕。画家没有描绘他们目光相遇的时刻，相反，人们看到这位少女低下头，脸上泛起了红晕〔图十〕。

正如上文所述，在中国的传统中，包办婚姻是两性结合的主要形式。然而，这并不意味着所有已婚的夫妇都没有感情。有许多证据表明，封建时代晚期出现了许多美好的婚姻，夫妻在家庭的框架之中培养起真正的温情和尊重，他们被学者们描绘为“学识旗鼓相当的一对伴侣或联盟，彼此相敬如宾”[1]，上层阶级夫妇间诗词交流(或合作，或唱和)是一种时尚。这样的互动展现了夫妻间亲密的情感联系和融洽的

‹1› Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chamber: Wowen and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford University Press, 1995, p.179.

精神交流。

高其佩(1660—1734)《冬日美人图》描绘的就是这种夫妻之爱〔图十一〕。一位官员和他的妻子着精致冬装，正坐在一个温酒的炉子前亲密地交谈着。画中的妻子并没有被描绘得在伺候丈夫，画家将夫妻二人在画面中各自所占的空间大小安排得几乎相当，这种方式使得二人能够吸引画外观众同等的注意，而观众也能进一步联想到夫妻之间的平等与和谐。这样的图画在男女地位不平等的封建社会中出人意料，但也绝非仅有，当时流行的故事、轶事和成语也透露类似的信息，比如"举案齐眉"，表现的正是夫妻互相尊重、婚姻和谐的事实。画面中花瓶里的竹枝和梅花强调了冬天这一环境，梅花在冬日绽放，竹子长青，这些植物能够熬过严酷的寒冬，象征着这对夫妻忠贞不渝的道德力量。需要注意的是，高其佩是康熙和雍正时期的一位高官，儒家思想和道德准则是其遵循和提倡的正统，而这也反映在图画中。创作此画时，高其佩用手掌、手指和指甲代替了毛笔，这种不同寻常的作画方式使他因"怪"而获得美誉。

〔图十一〕清高其佩《冬日美人图》
18世纪 纸本设色 纵157.2厘米 横90厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2004.134



正如高其佩的画所表现的，已婚夫妇能够展示伴侣间强烈的感情。而这种感情并非封建社会的成规，在那个时代更常见的情况是：一个来自上层阶级的男人娶了门当户对的女子，却对出身低微的另一女子产生爱情。男主人公和风尘女子(歌女或妓女)之间的热恋就是这样的一种区别于宗法家庭中的合法夫妻之爱的浪漫，男主人公最初坠入爱河建立在性吸引的基础上，然而，这种关系会发展成相互理解和信任。"红颜知己"指的就是这样一位女性情人(尤其指妓女)在成为了男性的灵魂伴侣后，男人相信她们，并愿意为她们付出。

这种形式的浪漫见于18世纪杭州画家康涛1746年所作的一幅女性肖像画中〔图十二〕。在这个立轴上，画家用精湛技巧描绘出了一个美丽但神情忧郁的年轻女子，她置身于园林之中，坐在石头上，在低矮结霜的竹丛旁陷入沉思。少女佩戴的凤凰金簪、珍珠耳环，以及身上的华丽服饰展示了她优越的家境。然而，少女看起来并不快乐，她低垂的目光中有愁绪流露〔图十三〕。

稍晚于康涛的此幅画作，扬州八怪之一的罗聘(1733—1799)于1781年也画了一幅少女肖像，画中女子的着装和姿态与康涛所画非常接近，题跋点出坐着的少女是苏小小[1]。罗聘很可能借鉴了康涛的作

‹1› 此画藏于台北兰千山馆，《兰千山馆书画》第二册，东京：二玄社，1978年，第29页，第二十。

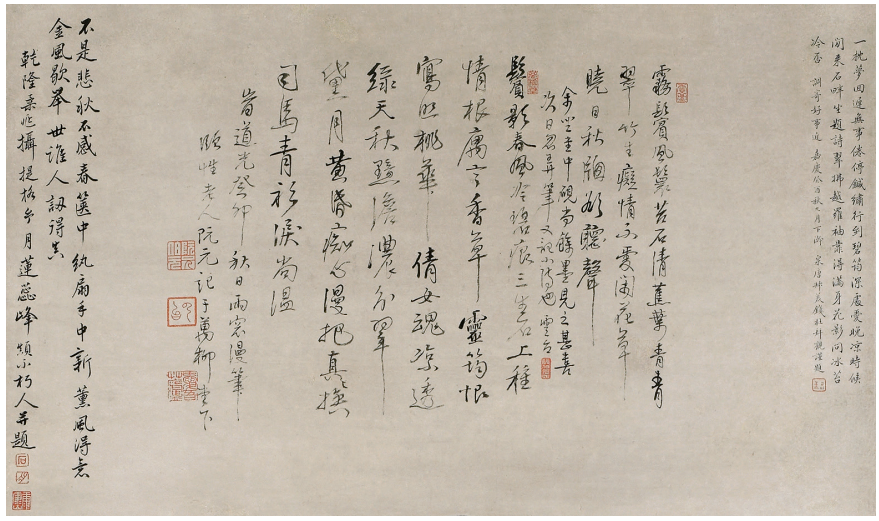
〔图十二〕清康涛《苏小小像》
1746年　纸本浅设色　纵165.7厘米　横76厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2006.44.3



〔图十三〕清康涛《苏小小像》（局部）



〔图十四〕清康涛《苏小小像》题跋



品或者更早的原型，因此二图所绘应是同一主题[1]。苏小小生活在南齐（479—502），来自钱塘（今浙江杭州），能诗善文，可命途多舛，不幸流落风尘。苏小小生平有太多故事流传，但无从考证这些佚闻在历史上是否真实。在某一版佳说当中，她爱上一个少年，少年为体面地娶苏小小为妻，回家希望征得家人同意。但家人反对，他也没有回来告诉她这件事。不久，苏小小患上不治之症，十九岁便香消玉殒。苏小小墓在杭州西湖的西泠桥旁，她的经历和诗歌为后来的作家及艺术家们提供了诸多灵感。

康涛画的《苏小小像》上有多人题跋〔图十四〕，除了他本人题写的一首诗，既是诗人、也是画家的钱杜（1763—1844）于1813年留下题跋，阮元在1843年又先后题过两次。康涛和其他人的诗词跋文都没有明确说明画中女子是苏小小。钱杜的诗中描写了一位孤独寂寞的女子，她白日打盹醒来，面带一丝倦意，来到幽竹环绕的园林中散步，喃喃自语。阮元的诗则是从女子角度书写的，用“痴心漫把真心换，司马青衫泪尚温”，表达了少女的忧怨。康涛的短诗写道：

不是悲秋不感春，箧中纨扇手中新。
熏风得意金风歇，举世谁人认得真。

‹1› Paul Moss, *This Single Feather of Auspicious Light: Old Chinese Painting and Calligraphy*, London, 2010,Vol. Ⅲ, pp.878-887, illustrated on p.887.

女子的红颜逐渐逝去，她并不因季节转变而悲，而是因为自己如同一把被替换下来而置于箧中的旧纨扇，爱人因年轻美貌的新人而抛弃青春不再的自己。她坐在那儿，感受到春日的暖风开始代替刺骨寒风，但却无人可以怜惜她[1]。

如果这幅画确实是在画苏小小，作品便综合了文人妓女之间的爱情和"闺怨"主题。在封建时代，这是文人妓女间的典型故事：男主人公寻找爱情时，歌女或妓女往往能满足他们浪漫和感性的需求，因此坠入爱河；然而，一旦他找到另一个和他有着相同社会、经济地位甚至更加优越的家庭背景的女子，男主人公往往又很快抛弃了原先所爱的歌女或妓女。

另一幅由苏州画家汪乔作于1657年的《仕女梳妆图》，或也描绘了同一主题〔图十五〕。画中贵妇在晨间梳妆，她对镜坐于梳妆桌前，侍女站在她身后正帮她梳理长发。在二人身后，还有另一个被床帘遮住半个身子的侍女，正忙着整理凌乱的床铺。在现实中，架子床是财富的象征，是贵族女子们闺房的主角。床柱、床顶上的精雕细工让人联想到清代早期，而非明代的简朴优雅。床前有一个竹编或是柳条编的篮子，里面装着几件精美而绚丽的衣裳。

〔**图十五**〕**清汪乔《梳妆仕女图》**
1657年　绢本设色　99.7厘米　横57.9厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2002.4.5



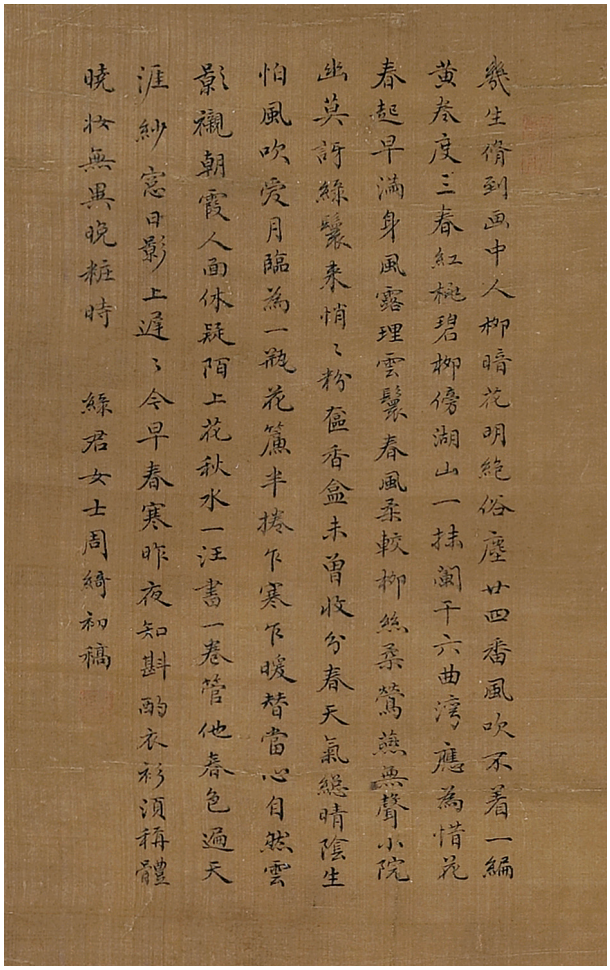
有人认为画中的年轻女子是妓女，因为凌乱的被子和睡衣有着明显的性暗示[2]。在清代，闺中妓女的主题很流行，很多专业画家都曾描绘过这一发生亲密行为的室内场景，但此画所表现的，却并不是这样的主题。虽然汪乔的传记资料寥寥无几，但是关于他的记述中，曾有一篇画传称其"善人物，所画慈悲者，流水行云，寂灭枯槁。而威严者，雄杰奇伟，激昂顿挫，见者莫不骇慄"[3]。由这一评论来看，画家可能并非如高居翰所称是"17世纪中，为城市观众创作半

‹1› Paul Moss, ibid., p.822.

‹2› KaiKodo, *Worlds of Wonder,* New York, Autumn 2001, p.94; James Cahill, etc., *Beauty Revealed: Images of Wowen in Qing Dynasty Chinese Painting*, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2013, pp.40 and 96.

‹3› (清)冯仙等《图绘宝鉴续纂》，载于安澜编《画史丛书》第二册，上海人民美术出版社，1963年。

〔图十六〕清汪喬《梳妆仕女图》周绮题跋



色情画作的画家”[1]。

室内的摆设——华丽的架子床、梳妆台、扶手椅，奢华的丝绸衣服，精致的镜子和放在梳妆台上的大青铜方壶中的拂尘，标志了这个女子具有贵族身份。放在方壶中的书信、卷轴以及摞在床上的书，也可以看出她受过教育，有一定的学识涵养。堆放在床顶的画轴和书籍颇具意味，并非是被随意放置的，而是暗示了画中女子是一位博览群书、充满智慧的女子。

证明这个女子并非妓女的最有力证据是画面左上方19世纪中叶的女诗人、画家周绮留下的题诗〔图十六〕。周绮并不像高居翰那样[2]认为此画是妓女的肖像。她将画中这位年轻的女子看作一位约二十四岁的纯洁少女，不被凡尘所染，她心无旁骛，醉心于自身修养和学习。

关于周绮的生平记载并不多，但最近，一本周绮未出版的诗集钞本被发现了，这一钞本收录周绮所著诗词近三百首，由她的丈夫——著名文学评论家王希廉作序。根据序言记载，周绮生于1814年的一个文学世家，1861年去世，师从著名文人孙原湘(1760—1829)。孙原湘，曾授翰林院庶吉士，充武英殿协修。在创作鼎盛时期，周绮不仅仅是一位才华横溢、精于诗画的女子，还经营着私家刻书坊“双清仙馆”，刊行过她丈夫王希廉的《新评绣像红楼梦全传》。这样的一位饱读诗书、具有着良好教养才女不太可能为一位妓女的画像题写长诗跋。

除了描绘妓女的罗曼史这一主题，人神之爱也是文学中流行的另一主题，使跨越界限的男女之爱从诸多被社会伦理道德限制的婚姻中解放出来。在文学作品中，许多神灵被认为生于有教养的名门望族，死后成仙，变得性感诱人，这种对神灵的想象吸引了当时以男性为主的作家和读者。

1591年，明朝画家王上宫绘制了《洛神图》，画中描述了年轻诗人和洛神之间因人神殊途而分离的爱情故事。此画取材于三国时期曹魏诗人曹植(192—232)所写《洛神赋》。根据传说，222年，曹植从首都洛阳返回封地时路过洛水，在此稍作停歇，此时洛神突然出现在他面前，她无与伦比的美“翩若惊鸿，婉若游龙”。曹植陶醉于她超凡脱俗的美，深深地迷恋上她。但是，凡尘与仙界的爱情终究难成。

‹1› Kaikodo, *Worlds of Wonder*, p94.

‹2› James Cahill, etc., *Beauty Revealed: Images Of Women in Qing Dynasty Chinese Painting*, p.96.

后人还有一个说法，将此诗和传说中曹植对其兄曹丕之妃甄氏所产生的情愫联系在一起。多年以后，在甄妃被害死之后，曹植作此赋来纪念他对甄妃所怀着的无望之爱。

〔图十七〕明王上宫《洛神图》（局部）
1591年　纸本墨笔　纵28.6厘米　横365.4厘米
美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏
Ruth Dayton、Bruce Dayton伉俪捐赠，2001.70.5



《洛神赋》不仅是中国文学史的标杆，也是文人画家最喜爱描绘的题材之一。在关于这一主题的经典绘画中，有现藏于故宫博物院的顾恺之（约344—406）所绘《洛神赋图》[1]，画家们一般用一系列独立的场景来描述故事，用草木等非叙事性元素来划分空间，每一个场景都可以联系到原来的文本内容；画中同一个人物形象多次出现，表明画家使用了多重叙事的方式。然而，王上宫的画作并不像诗赋以及其他《洛神赋图》表现复杂的叙事情节，而是集中去表现了一个单一但又宏大的场景——曹植和洛神相遇的瞬间。

王上宫并没有像大多数画家那样采用线性叙事，将画面的起点安排在曹植到达阳林眺望洛水的这一幕，相反，他是以倒叙的方式表现这个故事。从右向左，当画卷展开时，形象非凡的洛神立刻出现于观者的眼前〔图十七〕，她凝视着出现在卷轴左边离她不远的曹植〔图十八〕；而在诗赋中，曹植则要比洛神先登场。洛神着华服，发式别致，看起来像在湍急河流之上凌波微步，丝带随风飘扬，身着王室服饰的曹植则驻立在河岸旁，有几位侍从跟随左右，还有一位随他出行的官员站在离他左边不远的地方〔图十九〕。曹植的双手笼于袖中，被洛神深深吸引，竟忘记开口说话。

倒叙的方式凸显和彰扬了洛神的形象，使她的美丽赫然在目。没有故事前情的介绍和铺垫，观众立即进入故事的高潮部分，感受到洛神超凡脱俗之美。另一方面，倒流的时间仿佛也创造出一种不可逆的遗憾之情，正如唐代诗人李商隐（约813—858）《锦瑟》中所言："此情可待成追忆，只是当时已惘然。"

不像大多数《洛神赋图》使用浓墨重彩，这幅手卷使用了白描手法。虽然这种风格需要极高的控笔能

‹1› 译者注：《洛神赋图》传为顾恺之所作，截至目前，存世且绘有全本故事情节的《洛神赋图》共有九卷，分别作于不同时代，且分藏在世界各地的博物馆。包括：辽宁省博物馆一本（辽宁本），故宫博物院三本（北京甲本、北京乙本、北京丙本），台北故宫博物院两本（台北甲本、台北乙本），美国佛利尔美术馆两本（佛利尔甲本、佛利尔乙本），以及大英博物馆一本（大英本）。其中，北京甲本、北京乙本、北京丙本、辽宁本、佛利尔甲本以及台北甲本此六本为宋人摹本。参见陈葆真《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》，浙江大学出版社，2012年。

〔图十八〕明王上宫《洛神图》（局部）



〔图十九〕明王上宫《洛神图》（局部）



力，但王上宫下笔自如，交替使用干笔、皴笔，运笔平稳如铁线描，为这幅画作增添自然生动之感。用极细的白描表现模糊、破碎、难以捉摸的图像，回应着故事作者的想象。这种表现方法营造出某种隐秘情愫的幻象，而且暗示了近在咫尺的一段恋情，当观者想知道它在何方以及为何物时，却发现它像梦一样易碎，须臾便烟消云散。

附记：本文讨论的所有画作均为美国明尼阿波利斯艺术博物馆藏品，曾在作者所策划的《框中美人——中国帝制时代晚期的女性形象》特展（2019年12月14日至2020年7月19日）中展出。该展现正在密歇根州的卡拉马祖艺术博物馆（Kalamazoo Institute of Arts）展出。本文以“Captive Beauties: Depictions of Women in Late Imperial China”为题，发表于《亚州艺术》（*Arts of Asia*），2020年第7/8月号，第1–11页。

[作者单位：美国明尼阿波利斯艺术博物馆亚洲艺术部]

[译者单位：苏州大学艺术学院(硕士研究生)]

（责任编辑：盛　洁）