

巫鸿

中国绘画中的
『女性空间』



Feminine Space

in Chinese Painting

生活·讀書·新知 三联书店



中国绘画中的
「女性空间」

Feminine Space
in Chinese Painting



巫 鸿 (Wu Hung) 著

生活·讀書·新知 三联书店

Chinese Copyright © 2019 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

中国绘画中的“女性空间” / (美) 巫鸿著. —北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019. 1

ISBN 978-7-108-06346-5

I. ①中… II. ①巫… III. ①中国画—绘画研究—中国
IV. ① J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 145167 号

责任编辑 杨乐 钟韵

装帧设计 蔡立国

责任校对 夏天

责任印制 宋家

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

图 字 01-2018-7728

经 销 新华书店

制 作 北京金舵手世纪图文设计有限公司

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2019 年 1 月北京第 1 版

2019 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 35

字 数 280 千字 图 304 幅

印 数 00,001—10,000 册

定 价 168.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

献给九迪

鸣 谢

这本书的酝酿和写作经过了很长时间，其间得到许多学者、同事、机构和学生的支持。凡事都有个起点，因此我首先希望感谢魏爱莲（Ellen Widmer）和张孙康宜（Kan-I Sun Chang）二位教授。她们于1993年在耶鲁大学组织了“明清妇女与文学”（“Writing Women in Late Imperial China”）会议并邀我提交一篇论文。我为这个会议写的《陈规再造：清宫十二钗与〈红楼梦〉》发表于两位教授合编的《写作女性：明清女性和文学》（*Writing Women in Late Imperial China*, Stanford University Press, 1997）论文集中。此实为本项计划的起始。

以后的一系列研究工作得到故宫博物院、大英博物馆、大都会博物馆、弗利尔美术馆、纳尔逊-阿特金斯美术馆、芝加哥美术馆、台北故宫博物院、波士顿美术馆、克利夫兰美术馆、南京博物院、苏州美术馆的支持，获允观看所收藏的有关画作，对这个项目的进展甚为重要。在此基础上所做的一些专题研究，包括对《女史箴图》、宝山2号墓《杨贵妃教鹦鹉图》和《诵经图》、康熙《桐荫仕女图》屏风的探讨等，在大英博物馆、芝加哥大学东亚艺术中心、盖蒂研究所等机构组织的会议上和论文集中首先发表。2016年应英国牛津大学之邀，我在该校做了八次“斯雷特讲演”（Slade Lectures），有机会首次以“中国绘画中的女性空间”为题，整体思考中国女性题材绘画的全貌。在此向牛津大学及讲演组织者柯律格（Craig Clunas）教授致谢。该年年底北京的凯风公益基金会邀请笔者

担任“凯风学者”，报上去的一项计划是完成本书的中文版写作，这项资助使我得以专心写作并持续进行出版过程中的补充和校订。

在以往二十余年中，我在哈佛大学和芝加哥大学曾教授过与此题目有关的若干课程。由于每次授课都增益了新的内容和分题，因此形成了一个探索和交流的连续过程。课上的讨论不断刺激我对中国古代女性题材绘画进行思考，有些学生的作业也为我的研究提供了证据和观点。在此我特别希望向李雨航、喻瑜、冯乃希三位致谢，本书采用了她们对马守真和吴伟的研究成果。此外，我在写作和整理材料的过程中也得到了陈嘉艺、赵梦等人的帮助。

我的夫人蔡九迪（Judith T. Zeitlin）是专攻中国文学、戏曲和音乐的学者，也是我在芝加哥大学的同事。她的多项研究与本书有关，在有关明、清的几章中被引用。她于2014年与李雨航博士共同策划《上演图像：中国视觉文化中的戏曲》展览（*Performing Images: Opera in Chinese Visual Culture*），与本书的关注点有内在的关系。本书的整个研究和写作过程是在我和九迪不断交谈、共同访问美术馆和参加学术会议、阅读彼此文稿的过程中进行的。她既给本书提供了动力，也是各章最早的读者和评者，对此我由衷感谢。

巫 鸿

2017年10月于芝加哥

目 录

鸣 谢	1
绪 论 为什么要重新研究女性题材绘画?	1
第一章 缘起：灵魂旅行与宇宙女神（战国～汉）	21
第二章 女性楷模：空间的说教（汉～南北朝）	61
第三章 山水神女：欲望的空间（南北朝）	93
第四章 宫闱丽人：女性空间的独立（东周～唐）	131
第五章 异邦的杨贵妃：再造性别空间（五代～辽）	189
第六章 织——女功、女德与女性政治空间（宋）	233
第七章 青楼图像：表现与自我表现（明～清）	279
第八章 美人画：程式与话语（明～清）	325
第九章 古与今的协商：陈洪绶的女性世界	381
第十章 现实与虚拟之间：皇帝的幻想后宫（清）	429
结 语	479
注 释	485
索 引	524
插图目录	533
参考文献	543

绪论

为什么要重新研究
女性题材绘画？



这本书讨论的是中国传统艺术中的女性题材绘画。但为什么不将这些画径直称为“仕女画”或“美人画”？^{〔1〕}又为什么引入“女性空间”作为讨论的概念核心？这篇绪论希望向读者解释这两个问题。

总括地说，女性题材绘画在中国有着极为悠久的历史，滥觞于东周，至魏晋隋唐发展成一个宏大的艺术传统，产生了许多重要的画家和名作。而“仕女画”和“美人画”则是相对晚出的词汇，前者从宋代成为人物画中的次级画科称谓，后者在明清时期广泛流行，反映了这个画科的进一步通俗化和商业化。二词都有具体的产生背景，隐含了女性题材绘画在特定时期内的地位和评论取向。这种地位和评论取向是本书希望反思的对象而非设论的前提，我们因此需要检验仕女画和美人画的产生环境及与之有关之思想和趣味，将其还原为特定的历史概念和文化潮流。如果因循故旧将“仕女画”或“美人画”作为历史上所有女性题材绘画的总称，则一方面会取消对这些概念进行反思的可能性，一方面也会产生学术研究中“时代错乱”（*anachronistic*）的问题。

对中国美术的叙事和创作来说，“仕女画”和“美人画”最为潜在而深刻的影响，是以相对狭隘的画科观念置换了女性题材绘画的多维和复杂。由于“仕女”和“美人”指的都是人物个体形象而非画作的整体内容，以此为圭臬的品评和研究自然聚焦于画中女子的容貌、姿态、服饰、风度及描绘风格，将之作为视觉分析和历史叙事的对象和线索。这一置换在宋代以后发生，导致美术史研究和艺术创作中的两个重大变化：从历史研究看，当古代女性题材绘画被当作仕女画和美人画去欣赏和理解时，它们丰富而复杂的原始内容往往被忽视或掩蔽；从绘画实践看，当新出的女性题材绘画开始按照仕女画和美人画的模式制作时，它们往往被纳入通俗化和商品化的趋势——虽然一些富于个性的作品也偶尔出现于这个新的平台之上。

从女性题材绘画到“仕女画”

一个最值得反思的流行观点是：女性题材绘画属于中国美术中相对次要的领域，其重要性远远比不上山水画，其复杂性也无法与宗教和政治题材的绘画相提并论。我将在下文说明，目前这种仍然相当流行的看法实际上来自一个晚出的历史观念和态度，应该是我们质疑的对象而非可以囫圇接受的事实。实际上，宏观考察一下女性题材作品在中国绘画中的位置，可以看到它们自东周到宋代在中国绘画中一直占有相当大的比重，在一千五百余年的漫长过程中被持续创造以满足各种目的和需求，不断引出新的题材、风格和构图。即使山水画自元代成为文人画的大宗之后，女性题材绘画仍继续发展，通过新的内容和媒介反映了中国社会、文化和艺术的变化。这些作品的内容极其广泛，包括神话传说、道德教喻、历史故事、社会风俗、经济活动、舞乐表演、宫闱景象、生活场面、传记肖像、书籍插图、古今美人等。我将之总称为“女性题材作品”，是因为它们的中心人物均为女性。

略知中国绘画史的人不难认识到一个简单的事实，即现存汉至唐代的绘画杰作经常采取女性题材。较早一例是建于公元 151 年的武梁祠：在这个被认为是汉代画像典范的祠堂里，一系列表现女性历史人物的画面紧随着十二个古代帝王，之后才是忠臣孝子等男性楷模（见图 2.1）。^[2]到了魏晋南北朝时期，三幅流传下来的最著名卷轴画——《女史箴图》、《洛神赋图》和《列女仁智图》【图 0.1】——都以女性为主题。这三幅画从唐代起被认为是东晋顾恺之（约 345—约 409）的作品，而顾恺之本人也在这个时期被推崇为“天才杰出，独立亡偶”的圣手。^[3]唐代绘画著录中所记载的顾恺之的其他女性题材作品还包括《天女》《三天女》《列女仙》《沅湘像》《贵阳王美人》《阿谷处女》等。^[4]最后这幅画的是孔子周游列国时在山道旁遇到的一位洗衣少女，其应对之间的从容隽智使孔子称赞她是“达于人情



图0.1 (传)晋 顾恺之《列女仁智图》局部 绢本设色 宋摹本 故宫博物院藏

而知礼”的一位贤人。^[5]唐代画论竭尽赞美之词称颂顾恺之描绘人物的才能和造诣，张怀瓘（7世纪）《画断》中的一段话可作为典型代表：“顾公远思精微，襟灵莫测。虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。象人之美：张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾得其神。神妙亡方，以顾为最。”^[6]

张僧繇（活动于5世纪晚期至6世纪中期）和陆探微（？—约485）与顾恺之相同，都以描绘人物为主，其绘画媒材也同样包括卷轴画、壁画和屏障。根据现存魏晋南北朝时期的绘画资料，我们可以估计这些汉唐之间画家所创造的女性形象大多处于特定情境：或出现于想象的山水之间，或置身于叙事的环境之内（见本书第一章至第三章中讨论），描绘独立美人的屏风画是在6世纪以后才成为风尚的（见本书第四章中有关讨论）。唐代及唐以前的评论家虽然在讨论画家时经常举出该人擅长的题材，但从未将女性与其他人物分开考虑，而是在观察该画家全部作品的基础上做出总体评价。在上引张怀瓘的那段话中，他用以观察和评定古代画家的三个准则是“神”“形”“骨”，正好对应着谢赫（活动于6世纪上叶）“六法”中的前三项——“气韵生动”“骨法用笔”“应物象形”。“六法”中的后三项——“随类赋彩”“经营位置”和“传移模写”——则进一步涉及色彩、构图和训练这些更为具体的问题。^[7]总的说来，早期评论家在鉴赏人物画时惯于参照这多重准则，同时把“神”或“韵”牢牢地放在首要地位。

这种整合性的批评概念和观察方式在宋代被解体和重构，取而代之的是对绘画题材愈益精微的分类以及由此出现的画科分野和对画种的等级排序。郭若虚（活动于11世纪下半叶）在其《图画见闻志》（完成于1080—1085年之间）中首次将当朝画家归入“人物”“山水”“花鸟”“杂画”四门，^[8]并在该书“叙论”中对画科做了更为细致的划分，计有“山水”“林石”“花竹”“禽鱼”“佛道”“人物”“士女”（以后多写作“仕女”）“牛马”八种。^[9]“士女”

一词最早出现于《尚书·武成》篇，是男女大众的通称，时代相近的《诗经》也屡屡以“士”和“女”作为两性的称谓。这个词在秦汉以后开始指有教养的上层女子。唐代美术评论家朱景玄（9世纪）可能是把绘画中的女性形象称为“士女”或“子女”的第一人，^[10]但其他唐代美术史家和评论家如张彦远、裴孝源、彦棕等并没有使用这个词，而是延续传统方式以“妇女”“绮罗”“美人”“嫔嫱”等多种词汇随意称呼画家笔下的女性人物。^[11]这种情况在宋代发生了重大变化：“士女”或“仕女”广泛地出现在有关绘画的写作之中，除《图画见闻志》外亦见于《宣和画谱》和米芾《画史》等著作。这个变化之重要不仅在于绘画专业用语的形成，更重要的在于其含义的演变。概括而言，当唐和唐以前的作者使用“妇女”“绮罗”“美人”“嫔嫱”等词的时候，他们所指的是特殊画家所创作的具体女性人物；而宋代作者所使用的“仕女”则是抽象集合名词，泛指绘画中的一种特定女性形象，其结果是“仕女画”作为人物画中特殊画科的开始。

“仕女画”概念的产生环境及方法论隐喻

如此重要的历史变化自然不可能突然出现，我们可以在唐代女性题材绘画中找到其源头。本书第四章将谈到，唐代的丽人形象开始脱离特定叙事框架和伦理目的，其姿容和装束成为绘画表现的主旨。一幅画或一架屏风往往完全被这种丽人占据，构成独立的女性空间（见图4.9、4.27~4.28、4.3）。这种画作在初唐之后被大量生产，在绘画中形成了一个特殊的领域和传统。与历史上多次出现过的情形类似，概念和话语（discourse）的出现往往比实践本身慢上一拍。^[12]虽然“绮罗人物”这类描述性词汇在唐代画史写作中已经可以看到，但是唐代美术批评家尚未发明一个专用词汇统称这类新型的女性绘画。这个概括和抽象的过程是在宋代完成的，其结果是“仕女”被观念

化为一个画科。但是由于宋代社会和文化的特殊环境，伴随这个画科出现的并不是对女性题材绘画的客观分析和历史评价。恰恰相反，这个刚出现的仕女画科不但没有被推到突出的正面位置，反而在艺术性和思想性两个方面都受到了严重的怀疑和贬低。这个似乎反常的现象根源于宋代美术中的两大变化，一是山水画地位迅速上升，二是士大夫画家和思想家在艺术评论中的影响力愈来愈强。学者都同意五代和北宋是中国山水画发展中的关键时期，不但一大批重要山水名家接踵出现，并且如荆浩《笔法记》（10世纪初）、郭熙《林泉高致》（1117年成书）等专论自然美学的名著也开始现世。虽然描绘山川自然的绘画不始于五代和宋，但山水艺术在此时与士人精英文化正式接轨，一个主流观念开始形成：山水最能体现文人的理念和情怀，因此是最适当的文人绘画题材。

从文同（1018—1079）到苏轼（1037—1101）、米芾（1051—1107）、李公麟（1049—1106）等人组成的熙宁画坛，系统的文人画理论在北宋中晚期开始出现。这个理论的两个支柱一是“写意”和“写形”的价值高下，二是士人画家和职业画家的分野。在这个框架中，山水画因其对“意”或“理”的重视而与士人画结缘。苏轼写道：“余尝论画，以为人禽、宫室、器用，皆有常形。至于山石竹木、水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。”^{〔13〕}米芾描述自己的山水画是：“因信笔作之，多烟云掩映，树石不取工细，意似便已。”^{〔14〕}这个理论的另一面则是对人物画和仕女画地位的贬低：在以苏、米为代表的文人眼里，这类题材是职业画家的专长，其对形象再现（即“常形”）的重视属于“见于儿童邻”的低等艺术趣味。

郭若虚与苏轼、米芾生活于同一时期，虽然他并不属于后者的高层士人文化圈，但其著作明显反映出当时画坛里不断增强的文人影响。比如他在《图画见闻志》卷三中专门记载了若干“士大夫”画家和他们专长的题材，包括山水、寒林、古槎、松竹等。^{〔15〕}在

“论妇人形象”一节中，他把仕女画描述成当时已经衰落退化的一个画科，认为“今之画者但贵其姝丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也。”^{〔16〕}又在“论古今优劣”一节中进一步强调：“佛道、人物、士女、牛马则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼则古不及近。”^{〔17〕}这些耳熟能详的论断在以后的几千年中不断被引述和发挥，直至今日还被认为是“客观地分析了古代和近代的画家和他们的作品”。^{〔18〕}但我们需要提问：这些判断确实客观吗？它们代表的是一种特殊的历史观念还是可被证明的历史事实？

根据“论古今优劣”一节中所讨论的例子，我们知道郭若虚所说的“古”指的是两晋到唐代，而“今”则是五代到北宋。21世纪的美术史家在研究这后一时期的人物画和风俗画的时候，必定会举出顾闳中的《韩熙载夜宴图》、赵干的《江行初雪图》、周文矩的《重屏会棋图》、李公麟的《五马图》、赵佶款《听琴图》、张择端的《清明上河图》等作品作为重要例证。这些画作都开创了前所未有的构图模式和绘画风格，都是中国美术史以至世界美术史中的瑰宝，无论如何是无法用“佛道、人物、士女、牛马则近不及古”一言以蔽之的。如果聚焦到女性形象的话，阮郛的《阆苑仙女图》【图0.2】和周文矩的《宫中图》，以及《韩熙载夜宴图》和武宗元的《朝元仙仗图》中的众多女像，也绝不能简单地贬为“但贵其姝丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也”。郭若虚并非不知道五代和北宋早中期的这些人物画家及其作品，但他采用的衡量标准使他无法看到“近代”女性题材绘画的创造性。他所说的仕女画“近不及古”所反映的是一种特定的历史眼光，绝不能够作为美术史的结论。

如果说郭若虚从历史发展的角度宣告了仕女画的衰落，米芾则是从基本原则上下定了这个画科的艺术和思想价值。他的《画史》包括以下一段文字，可说是北宋文人对女性题材绘画最极端的否定：



图0.2 五代 阮郁《閩苑仙女图》局部 绢本设色 故宫博物院藏