

时空重置下的隐性传达 ——《绣枕晓镜图》中的屏风意象构建

王宗英¹ 陈彦榛²

(1. 南京航空航天大学 艺术学院,江苏 南京 210016;2. 南京艺术学院 美术学院,江苏 南京 210013)

[摘要] 屏风是宋代仕女画中经常出现的摆设,在《绣枕晓镜图》中,屏风既具备了装饰、分割空间的功能,重置了绘画时空,又与文学发生意象的勾连和迁移,共同塑造了宋代典型的闺怨仕女意象。另外,屏风还是绘画隐性叙事的线索,以比兴、互文和隐喻的方式诠释着主人公丰富的内心世界和作者的精神追求。

[关键词] 时空重置 屏风意象 闺怨词 闺怨仕女画 隐性叙事

世界上没有纯粹的风景,风景首先是文化,其次才是自然。它是投射物象上的想象建构,这种建构与知识结构有关,更与个人和集体记忆密不可分^①。作为文化载体的绘画中的风景不仅是人文风景,更有其社会文化价值。而作为绘画中的一个特定题材——仕女画,画面中的风景铺排、陈设安置与器物装点都有其独特性,往往既是画面意境营造的需求,又是隐性叙事的线索,还暗含隐喻、互文、比兴等中国传统人物画常用的手法。

鉴于现有的宋代仕女画研究多专注于画风演变、风格内涵等绘画本身的探索,笔者以北宋王诜的《绣枕晓镜图》作为研究对象,选取其中的屏风意象构建作为切入点,试图追究仕女画时空重置下的隐性叙事、互文与隐喻,进而探讨宋代仕女画的社会文化介入程度以及理学克制下社会规范与个人表达如何在仕女画中取得一种平衡。

一、静止与流逝、开放与封闭——屏风内外的时空并置

宗白华先生《中国古代时空意识的特点》认为:“中国画家在画面上主要的是以流动的节奏,阴阳明暗来表达空间感,而不是依靠科学的透视法来构造一个接近几何学的三进向空间,这也就是把‘时间’的‘动’的因素引进了空间表现,在这个‘时——空统一体’里,‘时’和‘动’反而居于领导地位。这‘时——空统一体’是中国绘画境界的特点,也是中国古代《易经》里宇宙观的特点,这些古代哲学思想形成了艺术思想和表现的基础,尽管艺术家不一定明确地意识到它。”^②中国人的时空观与西方人由固定角度透视深空的观念不同,中国古人的视线追求失落于无穷,驰于无极。中国人“向往无穷的心,须能有所安顿,归返自我,成一回旋的节奏。”^②所以,中国人的空间意识即使是遥望一个目标,也要萦回盘旋,绸缪往复。“中国人于有限中见到无限,又于无限中回归有限。他的意趣不是一往不返,而是回旋往复的。”^②“万物皆备于我”的哲学意识决定了中国画所营造的空间是“目所绸缪,身所盘桓”的世界,西方人要向宇宙作无限追求,而中国人要从无穷世界返回到万物,回归自我。俯仰往还,远近取与,既是中国哲人的观照方式,也是中国画家的观照方式。“网罗天地于门户,饮吸山川于胸怀”,中国画的空间表现并不固定于某一点,常常重峦叠嶂、闹庭深院的极远极深处也历历可见,目之所及、心之所感皆在其中,其对时间、空间的吐纳与表现正所谓“赖有高楼能聚远,一时收拾与闻人”。

[基金项目] 2019年度江苏省社科基金课题“两宋女性图像的文化生态与传播方式研究”(19YSD007)阶段性成果。

[作者简介] 王宗英(1978—),女,山东潍坊人,博士,南京航空航天大学艺术学院副教授,硕士生导师,研究方向:美术学。

^① [英]西蒙·沙玛:《风景与记忆》,胡淑陈、冯桦译,南京:译林出版社,2013年,第38页。

^② 宗白华:《中国古代时空意识的特点》,《宗白华全集》(第2卷),合肥:安徽教育出版社,1994年,第437-474页。

《绣枕晓镜图》中的屏风设置正体现了中国古人的时空观和宇宙观。《绣枕晓镜图》传为北宋王诜的作品,画中有两扇屏风。其一为可折叠的六折素屏,其二为床头枕屏。六折素屏置于画面右上侧,使得画面开敞的空间成为一个半封闭的空间。《绣枕晓镜图》的章法布局颇具特色,呈90度角的花园小径,高大的长方形素屏,床榻、枕屏、几案,使得画面中出现了很多长直线,这些直线纵横交错,在画面中组成了既具私密性,又有开放性的丰富的人文空间。右上角素屏的隔挡,在时间和空间上将画面划分成二度时空,这正是前文所言的“时空统一体”。屏风外面是外部空间,这个空间相对于屏风内的内部空间,是动态的、变换的,既有时间上的流动性,又有空间上的广阔性。而屏风内的空间是相对静止的,静止的床榻,静止的屏风,静止的几案,甚至静止的仕女,这种空间上的静止,暗示了时间的凝固和气氛的沉闷:静止的日日夜夜,静止的青春年华,甚至静止的内心,唯有眉间那一缕淡漠和哀愁昭示着这个尚在青春年华的女性的不甘和落寞。

高大的素屏虽然隔断了空间,却没有隔绝内外空间的联通,依然遵循着“时空统一体”的原则。素屏左边探出的桂花树和屏风上方翻屏而过的桂花,体现了外部空间的动态感和时空流动性,以及对画中仕女的吸引。摇曳的桂花枝映衬在素屏上婀娜多姿,馨香四溢,仿佛诱使画中人去探寻更加广阔芳香的世界,那个世界渺远、不确定,却令人向往。屏风内的仕女抄手静立镜前,消瘦、孤独、忧郁、淡漠,仿佛对一切都漠不关心。从画面左边两位挑选妆饰的侍女来看,镜前侍女应该还未梳妆。这一场景简直就是唐代温庭筠《菩萨蛮》的词意画:“小山重叠金明灭,鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉,弄妆梳洗迟。照花前后镜,花面交相映。新帖绣罗襦,双双金鹧鸪。”^①古人有在床上设屏风的习惯,“小山重叠金明灭”是指床上用金泥工艺画的小山屏风在起床后收拾折叠的时候明明灭灭,而这位女性正当芳华,云鬓低垂,肌肤胜雪,但这样的青春年华却只能虚度。因此,“懒起画蛾眉,弄妆梳洗迟”,这与《绣枕晓镜图》中的仕女简直是同一个人了,即使费尽心思精细妆扮,也无人欣赏,干脆化妆都懒得画了。“照花前后镜,花面交相映”,对着镜子照出如花的容颜,鲜花与容颜,交相辉映。这与《绣枕晓镜图》中的仕女也是如出一辙,在貌似静止的永恒的镜像的时空里,仕女看到的既是永恒的静止,又是青春易逝、芳华难驻的永恒的流逝。这种寥落与苍凉唯有孤独过的人才能感受到,而这位正当青春的仕女却眼睁睁地看着自己的大好年华在时光里流逝。“新帖绣罗襦,双双金鹧鸪”,刚穿上的绛罗裙襦,绣着一双双的金鹧鸪。鹧鸪已成双,人却形单影只。失意——中国女性艺术永恒的主题。

除了巨大的素屏,参与画面时空分割的还有一条呈90度角的花园小径,这条小径,自身直角的同时,与素屏也呈垂直角度,但是因为跟素屏并不交接,这个垂直只是视觉上的。这个垂直集中在画面右上部,使得右下部有足够的空间放置床榻、几案,以及安排人物。花园小径的直角横向正好在画面竖向的一半处,横竖直角相交处在画面横向的三分之一处,直角位置与素屏错开,横向小径与素屏呈左右平行状。左边小径旁的灌木与右侧素屏边的桂树顾盼呼应,小径、灌木、桂树、素屏共同合围起一个相对私密的半封闭空间,这一半封闭空间正是宋代理学精微内敛的内在追求和宋代日益严苛的礼教的必然要求。在宋代“饿死事小,失节事大”的礼教氛围中,仕女抛头露面越来越难,即便是在绘画里,也绝不许越雷池半步,那幽深无尽的庭院和曲折的屏风不但是画面实际空间的封锁,更是伦理空间的隐秘封锁,是礼教的藩篱对女性的层层包裹。

在流传到现在的宋代绘画中,《绣枕晓镜图》《调鹦图》《靓妆仕女图》《盥手观花图》四幅典型的仕女画均将场景设置在庭院中,且都以屏风分割画面。这说明,这一场景设置是具有典型性的。一种事物不会无缘无故出现或消失,绘画中典型场景、典型事物的出现往往与时代文化、思想有着密切的联系。“在纷繁的人类社会中,在特定情境迥异的文化中,看、想看什么和看到什么均不是一个自然行为,而是有着复杂内容的社会行为”^②。潘诺夫斯基在《肖像学与圣像学》中写道:在具象时代,所谓的创作,不过是画家选取物象,并把之进行组合而已。据此分析,宋代仕女画屏风的反复出现是

① 周汝昌、宛敏灏、万云骏等:《唐宋词鉴赏辞典》,上海:上海辞书出版社,1988年,第40页。

② 周宪:《视觉文化的转向》,北京:北京大学出版社,2008年,第67页。

画家有意无意在时代文化的影响下做出的选择,背后有其深刻的文化渊源和特定的美学规律。屏风作为宋代家居中的日常用品,出现在仕女画中,也许并不奇怪。但是出现在什么位置,如何安放,屏风上绘画的内容是什么,这些则是作者精心的安排,背后是作者的目的、审美和思想的驱使。

有学者将宋代仕女画场景设置在庭院中,归结于绘画技术的进步,认为唐代仕女画背景多留白,如《虢国夫人游春图》《簪花仕女图》均是空白背景,是绘画技术的限制,而宋代仕女画中出现庭院和复杂背景布置,则是绘画技术进步的结果。我们不妨梳理一下仕女画背景的演变:六朝顾恺之的《女史箴图》图中的背景虽多是空镜头,但也有例外,例如其中一段《同衾以疑》中,背景画了非常精致的床榻和床上合围的屏风,甚至屏风上的绘画也历历在目。顾恺之的另一幅典型的仕女画《洛神赋图》中则将洛神置于山水之间,其背景不可谓不复杂。从东晋仕女画的复杂背景到唐代仕女画的空白背景,再到宋代仕女画的庭院背景,把原因归之于技术问题,显然是不符合艺术史发展史实的。那么宋代为什么会出现庭院背景和屏风设置,还是要回到宋代的历史情境中去寻找原因。

陈寅恪在邓广铭《〈宋史·职官志〉考证》序中言:“华夏民族之文化,历数千载之演进,造极于赵宋之世。”^①文化造极于宋代体现在哪些方面呢?一个时代文化的勃兴,首先必定在于哲学和思想的引领,宋代是理学高张的时代,宋代理学试图通过糅合道家宇宙生成理论和佛教思辨哲学对传统儒学进行改造,提出“天理”概念,所谓“宇宙之间,一理而已”。关于理学精神,李泽厚曾解读曰:“宋明理学吸取和改造了佛学和禅宗,从心性论的道德追求上,把宗教变为审美,亦即把审美的人生态度提升到形上的超越高度,从而使人生境界上升到超伦理超道德的准宗教性的水平,并因之而能替代宗教。”^②作为形而上的儒家哲学思想体系,理学塑造着主体的人生价值取向,并试图引领主体超出现实的道德境界,以一种审美态度超越于世俗的伦理道德。可以说理学对宋人的影响是非常巨大的,宋代无疑是最具有美学品质的时代,无论在文学、绘画、音乐、瓷器中都可以看到审美精神的超越。这种审美精神渗透到艺术的每一个细节中,艺术的整体走向也从唐代艺术的致广大,发展到宋代艺术精致巧密的尽精微。宋代的绘画将人物安置在符合其个性的独特场景里,并试图让场景赋予人物典型的个性和气质,使人物和环境形成统一体,共同体现绘画的美学追求。宋代仕女画中庭院的场景,环境的优雅,屏风的精致,正是宋代绘画尽精微的表现。事实上,苏轼对唐代诗人画家王维“诗中有画,画中有诗”的评价,更像是宋代艺术的总结。因此,从某种意义上说,宋代绘画的综合性更高,所融合的其他艺术门类的元素更多,其中非常重要的就是跟文学的贯通和融合。这种贯通和融合不是表面上的题画诗跟绘画的并列,而是深层次的诗意和画意的深度融合,宋人用与诗相通的心灵、意境、笔墨,乃至诗的技巧表现一张画,这种融合是形而上的而非形式的。所以对宋代绘画仅仅从形式到内容阐释无法触及宋代绘画的本质,必须放在宋代综合的艺术语境中去解读,尤其是从文学与绘画的交融中去理解。

中国绘画“画中有诗”的全面实现是在宋代,几乎所有绘画史在讲到南宋的时候不可或缺的一个词汇“诗情画意”,可见在南宋,绘画的“画中有诗”是非常普遍的。但是这种普遍性并非一蹴而就,经历了唐、五代、北宋的漫长孕育,尤其是北宋,“画中有诗”已经呼之欲出了。李成的秋山寒林,郭熙的淡冶早春,米氏父子的米氏云山,王诜的烟江叠嶂,无不诗意淋漓,花鸟画中无论是惟妙惟肖的院体画,还是生气盎然的文人戏笔,都是诗意栖居的载体。在人物画中最富诗意的非仕女画莫属,因为仕女画与文学、诗歌、宋词有着天然的联系。如果我们把《绣枕晓镜图》中幽深的庭院,曲折的屏风与宋代的诗词相联系,其意义、隐喻、意境便一目了然了。宋代文学家欧阳修写闺怨的词《蝶恋花》可以读出宋代仕女画庭院幽深的意境:“庭院深深深几许?杨柳堆烟,帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处,楼高不见章台路。雨横风狂三月暮,门掩黄昏,无计留春住。泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去。”欧阳修这首词堪称“词中有画”,画面中景深无尽,深宅大院一层又一层,无比幽深,镜头由远而近,逐渐推移,步步深入,主人公像一位幽隐的隐士一般,住在庭院的最深处。“杨柳堆烟,帘幕无重

① 陈寅恪:《邓广铭〈宋史职官志〉考证序》,《金明馆丛稿》,台北:里仁书局,1982年,第245页。

② 李泽厚:《美学三书》,天津:天津社会科学院出版社,2003年,第360页。

数”,其中的帘幕不乏屏风的身影,宋代家居空间的划分,帘和屏是最常见的,这也是宋代文学中此二物经常登场的原因。主人公的目光透过重重帘幕,向丈夫经常游冶的地方凝神远望,却只看到无尽的失望,于是“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”。全词欲扬先抑,做尽铺排,造足悬念,然后让人物出场,景深合以情深,以成意境之深。词中先写景,后写情,景与情融合无间,浑然天成,构成完整的意境。词人刻画意境层层深入,从外景到内景,以深邃的居室烘托深邃的感情和孤独的伤感,正如同《绣枕晓镜图》画家不厌其烦地铺排深院、花园、屏风、床榻、几案、妆奁,以层层景深、环境的优美、华丽的布置来反衬主人公的寥落和哀愁。

二、风月潇湘——屏风意象中的隐性叙事与个体隐喻

前文已经说明《绣枕晓镜图》的素屏分割并半封闭了画面空间,在实际画面空间和伦理空间中营造了仕女的幽闭感。除了用于分割空间的高大素屏,《绣枕晓镜图》中还有一扇精致的枕屏,与素屏相比,更具有参与绘画隐性叙事,构建画意隐喻的功能。

《绣枕晓镜图》中床榻顶头放置了一扇枕屏,枕屏上画着精致的山水。宋代枕屏是日常家居用品,睡觉时放置在头顶,实际的功能是挡风,但是在宋代文人的日常应用中,有比实际功能更重要的功能——修身养性。谢维新在《事类备要》中记述:“枕屏张敬夫枕屏铭:勿欺暗,毋思邪,席上枕前且自省,莫言屏曲为君遮。”^①时时告诫自己自省,体现的正是儒家“吾日三省其身”的“君子慎独”追求。宋赵孟坚《枕屏铭》更是直言:“梦亲当思孝,梦君当思忠。梦得当思义,梦达当思穷。梦欲当思室,梦遯当思崇。更贵常安恬,杨花春尽风。”^②赵孟坚的《枕屏铭》与座右铭类似,只不过是时间和地点切换而已,可见,枕屏在文人那里,最重要的不是它的实用功能,而在于展示主人的精神追求和理想人格。

虞英在其博士论文《“屏”与“镜”——中西传统绘画中“像”与画中“人”的关系研究》中认为,屏风具有衬托人物主体的作用:“在绘画中,那么多的文人钟情于以屏风为其背景,也是这一心理的体现。画中‘屏’帮助画中‘文人’在整体环境中实现在个人凸显,建立其主体性地位。”^③事实上,不只是“画中文人”,也包括画外文人——绘画的作者,作者通过作品塑造的既是艺术形象,亦是自我,包括自我的理想人格、艺术追求、艺术品位等等。《绣枕晓镜图》中的枕屏,不像文字枕屏那样直接述说物主的追求和意志,而是通过图像的意象表达间接地体现画中人的内心世界和作者的理想。

在床屏、枕屏及其他遮挡屏风上图绘山水的时尚在唐已经颇为盛行,尤其是晚唐、五代时期,开启了“屏画江南”之风。据孟晖《花间十六声》研究:“中国人对山水自然的无比热爱,使得山水题材始终在床上屏风的绘画中占据压倒性的地位。对这一现象细加追究,不难发现,《花间集》中床上屏风所采用的山水画,非常集中地以江南山水为内容。画屏上尽是以‘九疑山’为象征的连绵、蓊郁的南方丘陵,或以‘巫山十二峰’为象征的长江两岸的崇山叠岭:‘九疑黛色屏斜掩’(鹿虔扈《虞美人》);‘屏画九疑峰’(李珣《临江仙》);‘画屏重叠巫阳翠,楚神尚有行云意’(牛峤《菩萨蛮》);‘翠屏十二晚峰齐’(毛熙震《浣溪沙》);孙光宪《菩萨蛮》中更直接写道:‘晓堂屏六扇,眉共湘山远。’出现在画屏上的水景,也是名之以‘潇湘’的江南水乡风光:‘小屏闲掩旧潇湘’(顾夐《浣溪沙》);‘展屏空对潇湘水,眼前千万里’(孙光宪《酒泉子》)。显然并非巧合的是,这一时期出现了董源,他以江南丘陵、湖泊为表现对象的绘画创作,最终形成了绘画理念与技法上的一次重要突破,对日后水墨绘画的发展影响深远。王处直墓东耳室壁画中,挡床屏风上‘董源画风’的屏画,非常神奇地,架通了《花间集》与绘画史之间对话的桥梁。”^④《花间集》是五代后蜀赵崇祚编纂的一部词集,是文学史上第一部文人词选集,收录了温庭筠、韦庄等18位花间词派词人的经典作品,集中而典型地反映了早期

① 谢维新:《古今合璧事类备要》,《文渊阁四库全书》(941),台北:商务印书馆,1986年,第697页。

② 赵孟坚:《彝斋文编》卷四,《钦定四库全书》集部四,别集类三,第139页。

③ 虞英:《“屏”与“镜”——中西传统绘画中“像”与画中“人”的关系研究》,博士学位论文,南京艺术学院,2013年,第18页。

④ 孟晖:《花间十六声》,北京:生活·读书·新知三联书店,2006年,第31-32页。

词史上文人词创作的主体取向、审美情趣、体貌风格和艺术成就。18位词人除温庭筠、皇甫松、和凝三位与蜀无涉,其余15位皆活跃于五代后蜀。这些后蜀词人模仿温庭筠秾艳绮丽的词风,互相唱和,形成了花间词派。《花间集》多以描绘闺中女性日常生活情态为题材,与仕女画有着天然的联系,《花间集》中反复出现的女性闺房物事——屏风,承载了当时的文化风尚,由上文孟晖的研究也可知屏风画以董源南方山水画派的江南风景为主。“屏画江南”之风至宋愈盛,苏轼的词“重重似画,曲曲如屏”即是对这一意象的延伸,这一风气在许多宋人的词中可见端倪:“寻思前事,小屏风、巧画江南。”(张先《于飞乐》)“枕上晓来残酒醒。一带屏山,千里江南景。”(晁端礼《蝶恋花》)“莲烛啼痕怨漏长。吟到月到回廊。一屏烟景画潇湘。”(贺铸《减字流溪沙》)

如果要从《花间集》和宋代词人关于屏风的描绘中寻找关键词,那么一定有这两个:“江南”和“潇湘”。五代时期,以董源、巨然为代表的南方山水画派和以荆浩、关仝为代表的北方山水画派形成两大洪流,成为山水画史发展的两个方向。其中北方山水画派在北宋院体画中独领风骚,而南方山水画派却成为文人画的领地。《绣枕晓镜图》中枕屏上的一片江南当也是潇湘图像的体系。“洞庭张乐地,潇湘帝子游”,潇湘遗梦,云水茫茫,丰富的潇湘意象既有湘君与湘夫人,舜帝与娥皇、女英的风月佳话,又有湖山佳盛、江湖渔隐的浪漫梦想,还有屈原、柳宗元、范仲淹等历代文人造就的个体与家国命运交织下的各种文化回荡,更有文人贬谪后身处逆境却淡然超逸的禅思逸趣和生命超越。可以说,文学和绘画共同造就的潇湘意象,如同一个绮丽的幻梦,满足了文人所有的浪漫幻想。“居庙堂之高则忧其民,处江湖之远则忧其君”,儒家的家国情怀、道家的高蹈远引和禅家的空明澄澈在潇湘幻梦中交织、融汇,成为一个抚慰文人各种处境的万能灵药。

《绣枕晓镜图》中枕屏的潇湘意象既是画中所塑造的仕女的内心世界,亦是作者的审美追求。从作为生活用具的宋代屏风中潇湘山水、江南山水的流行来看,文人画的浪潮已经渐成气候。从文人画的发展历史来看,高山大岭、峻拔巍峨的北方山水画派一直不是文人画的主流,文人画最重要的功能是休闲,动辄“开图论千里”的威压、严峻显然不合作为案牍劳形之余的文人画。文人画热衷的是淡烟轻岚、含蓄浪漫的江南山水,正如北宋米芾《画史》评价的董源画风:“峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,皆得天真。岚色郁苍,枝干劲挺,咸有生意。溪桥渔浦,洲渚掩映,一片江南也。”宋代文人在繁杂的政务之余,解脱尘嚣缰锁的方式常常是不下堂筵,坐穷林泉,或卧游山水,所以宋代山水画的追求是可行、可望、可居、可游,即便是让宋代的文人们在画中行、望、居、游,他们也不愿意攀爬北方山水画派的崇山峻岭,闲适恬淡的江南山水则是不二选择了。而在宋代,以江南山水为载体的潇湘意象已经逐渐演化为一种具有圣王意向、怀才不遇、滴官远适、高洁清远等观念的文化母本,其中隐含的仙学思想、正统观念、政治避难思想、隐逸思想等必然引发宋代文人的强烈共鸣,潇湘意象正因为已经成为一种共同的文化记忆存在于宋代文人的意识之中,才在文学和绘画中如此盛行。

潇湘意象与仕女画有着天然的联系,湘君、湘夫人的浪漫情事,娥皇、女英对舜帝的忠贞不渝,是多少女性的浪漫幻想。《绣枕晓镜图》枕屏上的潇湘山水于此跟女性心理发生了内在勾连。在一夫多妻的古代,男子的忠贞不渝几乎只是个传说,寂坐深闺等待雨露均沾是女子的宿命。对于宋代上层阶级的女性来说,嫁给帝王和嫁给达官贵人结局几乎没什么区别,都是依附于男性、被挑选、被冷落,甚至被遗弃的命运,即便是有过两情相悦,也多半只是“恩爱一时间”,之后是无尽的单相思、无望的等待和心灰意冷后的绝望。《绣枕晓镜图》中的潇湘意象于图中的仕女来说,不过是一个遥远的幻梦,它绘制在枕屏上,只能“梦里不知身是客,一晌贪欢”,所以当幻梦醒来,静立镜前望着如花的容颜时,内心只有无尽的哀凉。中央美院美术馆的刘希言先生曾写过一篇《弃妇与逐臣——重读宋代三件绘画〈绣枕晓镜图〉〈靓妆仕女图〉〈调鹦图〉》,从文学角度重新解读这三件作品,将画中的女性对镜、屏风等元素与弃妇文学相联系,讨论图像背后的政治含义,认为作者是借弃妇自喻在政治博弈中成为逐臣的自己,抒发自己怀才不遇、报国无门和被贬黜后的苦闷。文章又结合《绣枕晓镜图》的作者王诜受苏轼乌台诗案牵连被贬的逐臣身份,讨论了绘画背后画家的政治诉求以及男性创作弃妇题

材仕女画的用意^①。这种解读大抵是没错的,封建时代,士大夫对君权的长期依赖,形成了独特的士大夫心理,他们没有独立的地位,只能依附君王生存。“他们的这种对君王的依附角色颇似男权社会中女性充当的依附于男性的角色。实际上,士大夫们往往也的确是以君王妾妇的角色自居的;因此中国的士大夫们长期以来一直具有一种女性气质——士大夫阶级被女性化了——充当着妾妇的角色、有着女性化的审美趣味,遵从与女德相似的士大夫伦理。士大夫的女性气质本质上反映的就是士大夫阶层在政治等级秩序中的依从地位。”^②

在封建社会,这种士大夫心理并不独特,甚至具有相当的普遍性,读了宋代政治家王安石变法失败后被贬谪,以女性口吻写的闺怨词《君难托》,就一目了然了:“槿花朝开暮还坠,妾身与花宁独异。忆昔相逢俱少年,两情未许谁最先。感君绸缪逐君去,成君家计良辛苦。人事反复那能知,谗言入耳须臾离。嫁时罗衣羞更著,如今始悟君难托。君难托,妾亦不忘旧时约。”这种君臣之间的纠缠与男女之间的关系何其相似!

三、结语

以《绣枕晓镜图》为代表的宋代仕女画,形成了一种典型的情感表达——闺怨,并与时代精神耦合交织,塑造了绘画史上数量众多的闺怨图,造就了仕女画的幽郁之风。《绣枕晓镜图》表达的情感倾向和其中所暗含的隐性叙事并不是独立的个案,而是宋代沉郁内敛的时代精神的图像化,是理学规训下的社会规范与个人表达在绘画上的和融。

同样是对镜仕女图,从六朝时《女史箴图》的道德镜鉴,到宋代仕女的对镜闲愁,不能不说是艺术的进步。北宋郭若虚曾在《图画见闻志·论妇人形相》中批评当代仕女画:“历观古名士画金童玉女及神仙星官中有妇人形相者,貌虽端严,神必清古,自有威重俨然之色,使人见则肃恭有归仰之心。今之画者,但贵其姱丽之容,是取悦于众目,不达画之理趣也。”^③郭若虚批评的正是仕女画由道德镜鉴到审美精神的转变,这种转变恰恰是人物画的进步。“成教化、助人伦”的儒家绘画功能已无法阻挡绘画走向更纯粹的审美追求。

从李煜到《花间集》,再到宋词,闺怨词的意境与宋代闺怨仕女图的意境同出一脉,文学对绘画的塑造可谓深刻。绘画作为叙事的媒介之一,与作为“本位”叙事媒介的语言相比,在叙事的准确性、抽象性、叙事时空的跨度等方面有着天然的弱势,但也有着视觉直观性和形象性等显著的优势。就叙事功能而论,图像作为天然的空间艺术要想完成叙事,就必须跨媒介,实现作品中的时间性表征。就中国古典绘画来说,图像对语言的模仿是绘画史上一个重要的文化景观,三代、秦汉的绘画,以及晋唐人物画中很多题材都来自于文学作品。仕女画中更是常见,例如早期的《列女仁智图》《女史箴图》《洛神赋图》等,都有其文学来源。在先秦到隋唐的图像中,依据语言文本转化成图像的现象广泛存在。这说明图像叙事与语言叙事之间可以实现互通,当语言叙事为图像叙事提供蓝本,画面的题材、动态、叙事方式和阅读方式便会附加语言文本的全部涵义,这为图像叙事提供了天然的优势,在迁移文本叙事优势的同时,又增加了图像叙事的直观性、形象性。当然,更多的仕女画题材并非完全来源于文学,而往往是独立的绘画题材,但是不可否认,它们依然与文学和其他传统艺术门类之间有着深刻的联系,其所营造的情境通过场景、物象等的象征、隐喻实现着经典意象的迁移和转换,宋代闺怨仕女图与文学,尤其是花间派和宋词之间的迁移就是典型的案例。宋代闺怨仕女画作为图像与文学之间迁移的经典意象,以互文、象征和隐喻的方式为情境营造、人物塑造和绘画叙事铺垫了隐约而丰富的场域。

(责任编辑 卢 虎)

① 刘希言:《弃妇与逐臣——重读宋代三件绘画〈绣枕晓镜图〉〈靓妆仕女图〉〈调鹦图〉》,《美术》2019年第12期。

② 陈玉明:《士大夫与女人的缠足》,《书屋》2003年第6期。

③ 郭若虚:《图画见闻志》卷一,见卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,上海:上海书画出版社,2009年,第469页。