

魏晋南北朝绘画中的女性空间

邹关调

四川传媒学院, 四川省成都市, 611745;

摘要: 本文以巫鸿“女性空间”理论为基点, 考察魏晋南北朝绘画中女性表征的范式转型。通过分析顾恺之《洛神赋图》等核心作品, 提出四重空间建构模型: 文学转译的虚构空间突破文图单向转化模式, 建立形神互构关系; 玄学浸润的身体空间以“秀骨清像”美学实现“元气论”视觉编码; 道教审美的衣饰空间通过宽衣博袖的物质性重构, 完成从礼教工具到精神载体的转型; 楚辞传统的意象空间将“香草美人”转化为性别化山水隐喻。魏晋南北朝女性题材绘画终结了汉代道德训喻传统, 奠基唐代个性表达范式, 奠基中国绘画“以艺载道”的文人传统。

关键词: 魏晋南北朝; 绘画; 女性空间

DOI: 10. 64216/3080-1516. 25. 08. 040

巫鸿在其《中国绘画中的“女性空间”》中提到, 西方艺术史对女性特质的表征长期聚焦于女性身体(尤其是裸体)的生理特征, 由此形成丰富的图像学研究成果; 相较之下, 中国传统绘画中女性裸体题材近乎缺席, 即便涉及情色元素的春宫画作, 在西方艺术史框架下仍被视为公式化的视觉实践。巫鸿认为中国绘画中的女性空间不是如西方一样用裸体的女性生理特征来表现的, 而是用多种能指来展现的, 这些能指包括人物、物件、建筑、地景、颜色、光影、植被、氛围……等, 这便是所谓的“空间体”。换言之, 中国绘画构建女性空间的方式迥异于西方, 即通过视觉能指(人物造型、环境陈设)与象征系统(文学隐喻、色彩符号)的复合运作, 形成独特的“女性空间理论”。用这一理论来分析魏晋南北朝时期的中国女性题材绘画, 为解读中国传统女性题材绘画提供了多维度的分析范式。

1 虚构空间的生成: 文学转译与形神互构

魏晋南北朝绘画中女性虚构空间的生成, 本质上是一场文学文本向视觉符号系统的创造性转译。纵观中西方艺术史演进规律, 文学始终扮演着视觉艺术的先导性文本角色——无论是古希腊瓶画对《荷马史诗》的图解, 还是敦煌壁画对佛经故事的呈现, 抑或顾恺之《洛神赋图》对曹植《洛神赋》的视觉重构, 都印证了语言艺术在观念表达上的先发优势。这种跨媒介转化在中国绘画传统中呈现出独特的困境与突破: 当曹植以“翩若惊鸿, 婉若游龙”的隐喻链构建洛神形象时, 其文学的虚构性特质对视觉再现构成了挑战。画家顾恺之不仅需要将“流风回雪”这类非实体化比喻转化为可感知的图像,

还需在单幅画面中并置赋文中的多重视角(如“远而望之”与“迫而察之”的辩证关系), 更须处理人神恋题材特有的超现实性。

顾恺之将文本中的自然物隐喻转化为视觉符号系统——鸿雁与蛟龙不再作为背景装饰, 而是成为“惊鸿游龙”概念的图像注疏。相较于达·芬奇《最后的晚餐》对《圣经》文本的戏剧性写实再现(精确还原人物手势、表情与透视关系), 顾恺之刻意弱化生理特征的解剖准确性, 转而通过衣带当风的线条韵律、云雾缭绕的空间分割, 构建起一个依赖观者文学前理解的隐喻性场域。这种差异的深层根源在于东西艺术观念的根本分野: 亚里士多德“模仿论”强调艺术对自然的忠实再现, 而中国“形神论”则认为艺术本质是对内在气韵的提取与升华。

如果说中国绘画艺术的使命是将文学世界可视化, 那么中国文学中汪洋恣肆、朦胧飘忽、夸张宏伟的想象力就决定了中国人物绘画的“重传神而轻写照”的虚构性。因而曹植夸张奇诞、虚乎缥缈的文学描述, 顾恺之“以形写神, 迁想妙得”的创作理念便打造出了《洛神赋图》中虚构的“女性空间”。《洛神赋图》的虚构空间由此超越了简单的文学插图功能, 建立起文本与图像间的对话关系。这种创作范式不仅标志着对汉代说教性图像(如《列女传》插图)的超越, 更奠定了后世文人画“重意轻形”的传统。当后世艺术家在仕女画中沿用云气、禽鸟等意象时, 他们延续的正是魏晋时期确立的这种文学性虚构空间的生成逻辑。

2 身体空间的表达: 玄学与“秀骨清像”美学

所谓“秀骨清像”，虽在北魏佛教造像中臻于成熟，然其美学源头实可追溯至顾恺之的笔墨革新。据《晋书·本传》记载，顾恺之对谈玄论道颇感兴趣，故笔下仕女皆具清癯纤长之态。他用行云流水般的“高古游丝描”画出了《洛神赋图》中身体袅娜、飘于空中的洛神，用或曲或直、婉转流畅的“春蚕吐丝描”画出了《女史箴图》中身形颀长、行动流畅的美人；在宽大的衣襟衬托下，《列女仁智图》同样表现的是清瘦朗健、步履轻盈的贞女。南京西善桥出土的《竹林七贤与荣启期》砖画（传陆探微稿），其瘦削人物造型与顾恺之风格高度契合，可视作“秀骨清像”美学的典型化延伸。这种身体美学的生成，植根于时代的三重语境：

一是政治动荡中的身体改造。政权更迭使士人深陷生存危机，遂以“服散”“辟谷”重构生理形态。五石散致代谢亢进而形销骨立，辟谷断碳水而呈仙风道骨，群体性的身体异化成为画家观察的活体范本。

二是“元气论”哲学的美学转化。《庄子·知北游》谓“人之生，气之聚也”，《淮南子·原道训》更明言“夫形者生之舍也，气者生之充也”。当顾恺之以绵长线描勾勒洛神体态时，实将肉体视为元气流动的容器：衣纹的疏密变化暗示“气”的聚散，《列女仁智图》中衣襟的虚空处理，恰似郭象《庄子注》中所言“有形者自累其性”。

三是线条技法的跨文化融合。顾恺之创造性融汇汉画像砖的朴拙线描与印度佛像的衣纹程式。在《女史箴图》“修容”段中，人物颀长脖颈与流云般衣带的组合，既承汉代帛画遗韵，又借天竺“三道弯”体态，终以书法笔意统摄为“春蚕吐丝描”的文人化表达。

因此就中国身体美学本身而言，魏晋时期绘画中的人本身形象均不像西方绘画中那样遵循牛顿的万有引力定律，不像同样飞翔于空中的天使必须凭借一双宽大的羽翼，而是凭借其清癯削瘦、轻若无骨的身体凌空而立、御风而行，展现出一种气韵生动的身体空间。这种反重力的视觉修辞，实为庄子“乘云气，御飞龙”的哲学想象在艺术中的完形——当肉体被解构为元气的暂存形式，物质性便让位于精神性的自由律动。

3 衣饰空间的象征意义：宽裙长带与道教审美风尚

在道教思想的影响下，魏晋南北朝的服装不再仅限于御寒遮羞、区分等级，而转向装饰、美化。这个时期

绘画中的女子不再是儒家文化要求下的“正衣冠”，不再正襟危坐，而是身着宽裙阔袖，长带飘飘。这一时期服饰的嬗变可视为道教审美对儒家礼制的视觉解构。当葛洪在《抱朴子·外篇·饥惑》中记载“丧乱以来，事物屡变，冠履衣服，袖袂财制，日月改易，无复一定”时，其揭示的不仅是衣饰形制之变，更是身体政治范式的转型。这种转型在绘画中具象为宽博衣饰的符号化表达——顾恺之《洛神赋图》中洛神腰际飘飞的长带与张僧繇《鱼篮观音》中垂落的广袖，共同构成元气流动的物质载体。织物在动态中形成的虚空褶皱，暗合《庄子》“虚室生白”的哲学理念。

此种审美转型根植于汉魏思想转轨。汉代通过“罢黜百家”建立的严密服饰等级（见《后汉书·舆服志》），至魏晋遭遇瓦解：礼制崩溃催生“晋末皆冠小而衣裳博大，风流相放，舆台成俗”（《晋书·五行志》）的失序状态，形成“凡一袖之大，足断为两，一裾之长，可分为二；见车马不辨贵贱，视冠服不知尊卑”（《宋书·周郎传》）的社会图景；政治动荡使士人“经世致用”理想幻灭，转而以“二三知己，清谈终日”的避世姿态，将儒家抱负转化为道家“风飘飘而吹衣”的审美追求；被儒家斥为“服妖”的奇装异服，实为士人通过身体进行的沉默抵抗，其宽衣博袖既否定“正衣冠”礼法，更实践《老子》“被褐怀玉”的哲学理想。

综上所述，道教玄学、清谈之风直接影响了魏晋时期世人追求放达、高逸的精神气质，因此在衣着上追求闲适淡泊、潇洒自在的宽衣博带风格，寻求一种“风飘飘而吹衣”的效果。因而这时期“轻裘缓带、宽衣大袖”的服饰风格便造就了魏晋南北朝绘画中女子宽裙长带、仙袂飘飘的衣饰空间，行走时，襟带飘逸，仙姿超然，充分体现出这一时期女性高洁清雅、高古脱俗的特点。最终，衣饰美学重构了女性空间的存在意义。当观者凝视绘画中“襟带飘逸，仙姿超然”的女性形象时，所见实为玄学“得意忘形”观的视觉投射——流动的衣纹弱化肉体质感，使女性身体升华为承载士人理想的审美符号。这种转型不仅造就“仙袂飘飘”的视觉范式，更标志着女性从“道德说教工具”向“精神自由象征”的历史性跨越。

4 意象空间的符号转译：山水与香草的性别隐喻

汉代画像未曾出现连续的山水空间，且也未曾把追

寻的美人安置于山水空间之中。而顾恺之《洛神赋图》开创的“人神山水”范式，首次将追寻的美人安置于连续自然空间中——洛神采撷芝草的纤手与澹澹水波形成互动，突破汉代“剪影式”女性表征的局限。这种空间重构虽仍属“人大于山，水不能泛”的探索阶段，却标志着女性从道德说教载体向审美主体的转型。当观者目睹神女在锦旗荫蔽下且行且戏时，所见实为屈原“沅有芷兮澧有兰”（《湘夫人》）的文学意象获得物质形态。

“美人”意象的美学源流可追溯至楚辞的性别化空间建构。巫鸿指出的《洛神赋》与《湘夫人》的亲缘性，揭示出共通的视觉机制：湘君“筑室兮水中，葺之兮荷盖”的追寻，在《洛神赋图》中转化为曹植与洛神隔水相望的构图；“荒忽兮远望”的心理距离，被视觉化为洛神总处于“可望不可即”的透视位置。这种“求女”母题贯穿《离骚》“令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”、《少司命》“望美人兮未来”等文本，形成人神永隔的悲剧性空间张力。历代学者诠释的“美人”，通过绘画的距离控制获得视觉确证——女性始终飘渺于山水纵深之处，成为士人政治理想的投射对象。

香草系统的符号化转译进一步丰富意象空间。据考《离骚》涉及的34种香草香木，在绘画中简约为芷兰芙蓉等核心意象。当洛神衣袖拂过溪边幽兰，植物已从自然物转化为道德符码：芷草之“芳”对应美人之“洁”，芙蓉之“艳”映射神女之“艳”。这种符号对应关系在明清绘画中获得延续——闺阁画中的微型梅树成为贞操隐喻，妓女自绘兰花则完成“被污损的高洁”的自我赋义。

值得注意的是，此类意象空间蕴含特殊的观看机制。相较于唐代仕女画的世俗亲近感，魏晋美人始终与观者保持“目眇眇兮愁予”（《湘夫人》）的疏离：山水屏障制造物理阻隔（如《洛神赋图》中的河岸分隔）、香草形成符号帷幕（芝草既点缀场景又模糊视线）、神女姿态预设不可触及性（飘举衣袖暗示非物质存在）构成了“若即若离”的视觉距离。最终形成巫鸿所述“政治诉求淡化而视觉绮靡强化”的新型女性空间——其美学价值不在写实再现，而在构建一个供士人投射理想的诗性场域。

5 结论：女性空间的范式转型与艺术史定位

宗白华关于魏晋时代“精神史上极自由、极解放”

的经典论断，在女性题材绘画中获得最具象的诠释。魏晋南北朝时期绘画中女性空间的价值不在风格的完美性，而在其“未完成态”的历史启示性：其上终结汉代“列女图”式的道德训诫机制——女性不再作为儒家伦理的图解符号；其下奠基唐代《簪花仕女图》的个性表达范式——将魏晋的审美自觉发展为身体自主性宣言。当《女史箴图》在说教框架内展现女性“端庄柔美”的个体特质时，已预示着从“道德载体”向“审美主体”的历史性嬗变。此种转型非孤立现象，实为道教哲学、政治失序与文学意象共同催生的美学革命，其革新性凝结为四重空间范式。

在虚构维度，“翩若惊鸿，婉若游龙”的视觉转译突破文图单向转化模式。顾恺之将曹植的文学隐喻转化为鸿雁蛟龙的图像注疏，建立“形神互构”的对话关系，使绘画不再是文本的附庸。在身体维度，“秀骨清像，轻若无骨”的美学实践完成玄学元气论的视觉编码。在衣饰维度，“宽裙长带，仙袂飘飘”的物质性建构超越礼教功能。在意象维度，“香草美人，浪漫山水”的符号系统复活楚辞传统。洛神采撷芝草的图像，实为“沅有芷兮澧有兰”的跨媒介转生，山水自此成为性别化隐喻的载体。正如“人大于山”的稚拙构图暗示着山水画的萌芽，四重空间的不平衡发展恰彰显艺术转型的动力学本质——它既是汉唐之间的风格桥梁，更在深层结构上，奠基了中国绘画“以艺载道”的文人传统。

参考文献

- [1] 巫鸿. 中国绘画中的“女性空间”[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2019.
- [2] 黄均. 仕女画的研究与技法[M]. 北京：工艺美术出版社，1990.
- [3] 刘成纪. 中国古典美学中的身体及其映像[J]. 文艺研究，2007(4):23-31.
- [4] 范师文. 魏晋士人形貌之美初探[J]. 人文天下，2018(8):55-58.
- [5] 赵纪希. 浅析“香草美人”意象及其现实意义[J]. 中国校外教育，2019(9):124-125.

作者简介：邹关调（1996-），女，汉族，四川会理人，文学学士、艺术学硕士，四川传媒学院中华优秀传统文化传播学院专任教师，助教，主要从事文艺批评、美学批评、语言文字研究。