

論明清時期仕女畫中環境的表意功能

方圓¹

摘 要：仕女畫作為獨立畫科在中國繪畫史上歷史悠久，最早可以上溯至魏晉時期的列女圖圖像。經過了唐代的高度發展和宋、元兩代的衰微，明清獨特的社會因素、傳播方式和審美趨勢使仕女畫得到了復蘇，風靡一時。文章從明清時期仕女畫人物形象的程式化和動態的規律性出發，對仕女畫的形象和環境設置進行分析，探索明清仕女畫中環境表意的特殊性。重點分析仕女形象的虛擬性和環境的寫實傾向之間的矛盾關係以及明清仕女畫中環境設置特殊表意和表情的方式，探索觀者、畫家和仕女之間從“主客對立”到“主體間性”的發展變化。

關鍵詞：仕女畫；明清時期；仕女形象；環境表意

一、明清仕女畫形象特性

仕女畫為中國傳統繪畫中人物畫分支下的繪畫體裁。上溯仕女畫的歷史淵源，可追溯至3世紀起出現的列女圖圖像。唐代時期仕女畫發展成熟，主要描繪貴族女子日常生活，體現貴族婦女柔美圓潤的體態。宋元時期的仕女畫中沒有了唐代的華貴服飾，也沒有了侍女左右而立的排場，仕女畫正式從描繪宮中貴婦題材走向了世俗婦女的生活。

明清時期基本繼承了宋代的女性形象，細眉嫵目，溜肩細腰，在此基

¹ 方圓，女，1993年生於北京。現任故宮博物院文保修復部館員。中國藝術研究院在讀博士生，研究方向為中國古代工藝美術史及中國古代美術史。

礎之上，明代還發展出了詩心病體，風露清愁的柔弱風格。仕女畫發展到明代已經形成了獨立於女性肖像畫之外的程式化模式。區別女性肖像畫和仕女畫具有重要的意義。肖像畫是指有客觀描繪對象的人物畫。“具有客觀性、真實性、生動性、專一性等四個基本屬性。”¹ 相對來看，仕女畫的特性為單純性，審美性，程式化和理想化。單純性是指仕女畫的創造過程與肖像畫相比更加不受客體的限制，創作過程和目的更加簡單統一；審美性指仕女畫創作目的無關於功利和記錄作用，而是為了供男性欣賞；仕女形象的程式化和理想化在仕女畫中統一，仕女是經過畫家理想化的形象，經過時間的篩汰逐漸成為了大眾的固化印象，因此明清時期的畫家們可以不經過複雜的思索，不需要重構個性化形象地進行仕女畫創作，且不需要考慮筆下形象的生因。程式化之下的創作缺少了新的探索和嘗試，但是在語彙固化的情景之下進行創作卻可以將一個模式發展到極致。

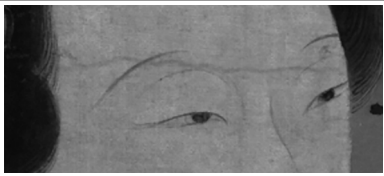
仕女形象的歷史變遷過程正是仕女畫的功能流變和仕女畫由敘事向無敘事演化的發展過程。仕女畫經歷了世世代代的畫家共同創造的努力，逐步形成了固定的繪畫方式。“在眾多文學作品中，無論是青樓歌姬、佳人閨秀抑或是宮娥妃子，都是以千篇一律的程式化、類型化女性形象出現。這些女性的年齡、身份等皆無明確的交代。”² 如同梅蘭竹菊一樣，仕女形象從自然原貌走向了抽象符號。循着這個發展過程，仕女形象成為了一個標籤，在明末清初達到了固定。

¹ 單國強：肖像畫類型刍議，故宮博物院院刊，1990年第4期，第11-23頁。

² 蔣曉城：流變與審美視野中的唐宋豔情詞，蘇州：蘇州大學博士論文，2004年4月。

二、仕女面部的符號化

明清仕女的面部形象特徵可以概括為“媚目細眉櫻桃嘴”，這也是對女性“三千年一貫制”的審美標準。曾國藩在《冰鑒》中寫道：“一身精神，具乎兩目；一身骨相，具乎面部。”面部是仕女形象中最為重要的部分，而眼睛則是面部最為重要的部分。“巧笑倩兮，美目盼兮”，眼睛在畫中可以表現出高於體態動作的動態感。一直以來，明清畫家對仕女的眼睛都以丹鳳眼進行塑造，這首先是由於漢族女性多為單眼皮、細長眼型的原因，然而畫中的丹鳳眼都具有同樣的特徵，即眼角向下，眼尾上挑，上眼線平直，並且眼睛多狹窄和細長。上下眼瞼保持半睜半眯的狀態，眼神含糊不清。

	圖1：《十二美人圖》 佚名 清	眼睛狹長，眼尾上挑，只露出了一半的眼珠，眼神含情，眼線用濃墨描黑，目視畫外。
	圖2：《山茶仕女圖》 唐寅 明	單眼皮，眼睛細長，眼珠不外露，眼線格外粗。目光看向遠方。
	圖3：《梅花仕女圖》 崔鐸 清	眼睛半睜半閉，眼型細長，眼珠只露出了一半，目光溫柔恬淡。
	圖4：《仕女圖》 黃曜 清	眼睛上挑，眼型細長，半睜半閉。

清代組編《三希堂畫寶》中對美人的眼睛和眉毛畫法的專題有《眼目畫法八式》《眉毛畫法六式》等。王樹村整理的民間繪畫口訣中也說道：“鼻如膽，瓜子臉，櫻桃小口蚱螞眼；慢步走，勿乍手，要笑千萬莫張口。”¹所謂蚱螞眼，就是特指着朦朧、霧裡看花之意，民間俗語也稱垂死的、無神的眼睛為蚱螞眼。因此在畫美人眼睛時，畫家不會特意畫出炯炯有神的雙眼，而是將美人的眼睛繪製得儘量渙散和朦朧。上眼線通常墨色濃重，眼珠較眼線反而要淡一些，下眼線顏色更淡，只露出一半眼珠即可。

清代不同於唐代先將眉毛剃掉，再重新描繪自己喜愛的眉型的風氣，眉形也遠沒有唐代的豐富。元日之前，常見的仕女眉眼都是遠山眉搭配丹鳳眼，而進入明清時期以後，特別是在清朝，男性更加崇尚柔美、憂鬱的女性形象，因此多為八字眉搭配丹鳳眼。例如陳洪綬的仕女圖中的女子八字眉是極其具有代表性的。《何天章行樂圖》中的八字眉的仕女看上去就愁緒萬千，心事重重。另一方面，黃小峰認為在明清時期的現實生活中並不流行八字眉，但卻成為了“明清仕女畫中特有的形象”，這是畫家故意製造以將仕女畫區別於現實生活中的女人的手段，“畫中的她並非真實可見的形象，而是一個變幻的空間，這正是欣賞仕女畫的男性社會所期望的。”²畫家特意賦予畫中美人兩撇向下耷拉的眉毛，正是仕女形象有意的錯置表現。

清代仕女畫中的眉眼多為程式化的八字眉、丹鳳眼，而鼻和唇部則多為概念性的塑造。清代仕女的鼻樑高挺，鼻頭下垂如膽，鼻孔不外露，同

¹ 王樹村：《楊柳青戲出年畫畫訣瑣記》，美術研究，1958年4月。

² 黃小峰：《王熙鳳的眉毛——明清仕女畫一題》，書畫世界，2006年第2期，第64-67頁。

時從上表中可以看出繪製七分相的鼻樑均為一根線從眉骨處畫到鼻頭，更加強調了鼻子的高挺。仕女的嘴的寬度皆窄於鼻頭的寬度，這種畫法早已有之，實際上就連現代的百美圖中的美人嘴的大小也受到了古代仕女審美標準——櫻桃口的影響。

三、仕女動態的規律性

《詩經》中描繪莊薑的美麗時用“手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蛸。”這是當時對窈窕淑女的讚美。除此之外，《詩經》中還大肆讚美了女人的健壯，“彼其之子，碩大且篤”。然而，唐代的低胸裙、開領衫和輕紗披帛和豐肌秀靨的豐腴身材的仕女在清代已經不復存在了，取而代之的是明清時期嚴裝素裹，不露出一絲肌膚的清瘦病態仕女形象，身材也相應變化為柔弱無骨，溜肩長頸，消瘦纖長。清代仕女的動態具有規律性，女性體態多為纖細，瘦弱，甚至體現出病態，呈現出多為倚美人、睡美人等瘦弱無力或心慵意懶的狀態。

為了強調出女性的柔弱，塑造宛若無骨的軀體，明清畫家通常使用柳葉描、高古游絲描等變化較少的行雲流水似的線條來繪製衣褶，進而表現仕女的動態。如改琦（1773-1828）所繪的《紅樓夢圖詠》中的黛玉，完全使用了圓弧形的線條來塑造林黛玉的身體，甚至為了體現出黛玉的柔弱無骨使用了藝術化的處理，為了讓畫面更加的和諧，和主題更加的契合，改琦對真實的女性骨骼做出了改變。



圖 5 清代 改琦
《紅樓夢圖詠 - 黛玉》



圖 6 清代 改琦
《紅樓夢圖詠 - 湘雲醉臥芍藥園》

明清兩代，纏足之風尤為盛行。滿族女性雖沒有纏足的習慣，然而受到了漢族的審美觀念影響，也普遍認為天足是不夠美麗的。同時清代的仕女畫中對於女人腳部的描繪是相當忌諱的，很少有露出腳部的仕女形象。可以想見女人的腳在清代是一個非常私密的部位，不能暴露於外人觀看的。對理想女性形象的描繪，對足部自然是避之不及的。

改琦的《紅樓夢圖詠》中對女性足部刻畫可謂典型。原畫為四十八頁，現存十二頁，均為女性人物角色，是傳統意義上的仕女圖像。在木刻版本中，男女人物圖冊都是齊全的。對比男性和女性的形象可以發現，畫冊中的女性全部都是沒有露出腳部的（圖 5）。對於女性腳部的隱藏，改琦主要採取三種形式：第一是半身的構圖。如“湘雲醉臥芍藥園”，畫家使用了大面積的芍藥，通過和視角的轉變，使芍藥和醉臥的湘雲的下半身重合在一起，從而達到了半身的效果（圖 6）。第二是使用曳地的長裙完全的將腳

部遮擋，這也是大部分仕女畫中畫家處理仕女腳部的方法，例如“寶釵撲蝶”一圖中的處理。裙子底擺的沒有明顯的腳部輪廓，畫中的女性有一種飄逸之感。第三種則是比較少見的，即通過裙擺的皺着大致勾勒出腳部的輪廓，例如“尤三姐持劍”一圖中，持劍的尤三姐正看着手中的劍緩緩的向前走着，她一腿邁向前，具有一定的動勢的同時畫家也通過裙擺的褶皺描繪了正在向前邁步的腳。與女性形成強烈的對比，《紅樓夢圖詠》中的男性約有十二名（因版本不同而數量略有不同），改琦對於男性的腳部刻畫並不忌諱，每一位男性均畫出了鞋履，並無故意遮擋或忌諱之嫌。

清代仕女的體態正是在清代審美趨勢下形成的，而動態也具有特點，並形成了一定的規律。從文獻來看，古代女子如何行走，如何坐，如何倚靠，都有明確的規範。《千字文》“矩步引領，俯仰廊廟。束帶矜莊，徘徊瞻眺。”在行走時要有規矩，頭頸要挺直，穿戴莊重而整齊。在此基礎之上，楊慎在《漢雜事秘辛》中還寫了梁瑩“從中閤細步到寢”的細碎優美的步態，是“俱合法相”的規範行走姿態。“勿箕踞”是指坐端正後兩腳不能分的太開，女性坐姿以雙腿併攏後垂手坐為最雅。

清代仕女畫對良家賢婦和大家閨秀的行為準則給與了足夠的尊重，在此基礎上，清代的文人士大夫將獨特的審美情趣和傳統仕女畫相結合。因此，清代的仕女畫中人物情態多為嬌弱無力、弱風扶柳或意懶心慵，身體多為彎曲或扭動的姿態。正如清代張潮《幽夢影》所寫的：“所謂美人者，以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以冰雪為膚，以秋水為姿，以詩詞為心，吾無間然矣。”¹“以柳為態”是指清代仕女形象

¹ 張潮：《幽夢影》，插圖本，中華書局2008年版。

的弱不禁風，楚楚可憐的纖細之形，“以秋水為姿”來自於杜甫的《徐卿二子歌》中“大兒九齡色清澈，秋水為神玉為骨”，是指仕女姿態中透露出清澈的氣質，令人神清氣爽。

明清人畫仕女，多偏愛將身體塑造成一波三折的扭轉狀。徐蘭（1660-1730）的《調鸚仕女圖》中的女子表現出身體扭轉，女子雙手背於身後，手持羽毛，挑逗高處的鸚鵡，情趣十足（圖7）。



圖7 清代 徐蘭 調鸚仕女圖軸

徐震（1711-？）眼中的美人除了絕色的相貌外還應具有特別的性別魅力，他認為美人應有情趣如下：“醉倚郎肩、蘭湯畫沐、枕邊嬌笑、眼色偷傳、拈彈打鶯、微含醋意。”¹倚、拈、笑、偷這幾個字將一個千嬌百媚的女性勾勒了出來。清代文人的審美趨向多元化，清代衛泳在《悅容編》

¹ 徐震：美人譜·一卷，檀幾叢書。

中說：“態之中吾最愛睡與懶，情之中吾最愛幽與柔，”¹不同於徐震，這代表了另一部分文人對女性的審美觀。

衛泳所鍾愛的“睡美人”與“懶美人”的仕女形象自明代開始愈發成熟起來。唐寅的《蕉葉睡女圖卷》中畫一仕女側臥在一片蕉葉之上，右手托臉，雙目微閉，呈微笑狀，神情祥和。仕女身下有一把畫有梅枝的薄扇，另一隻手輕輕的放於身前。除了一片蕉葉之外，唐寅沒有繪製其他多餘的背景，一片蕉葉顯得女子如同拇指姑娘一般小巧。唐寅使用了小寫意畫法，塑造仕女的線條凌厲而熟練，帶有很強的書法性。仕女一腿微微蜷了起來，提供給觀者一種舒適而慵懶的觀感，好像下一秒女子醒來便會舒展雙腿伸個懶腰。由於沒有其他的背景，過大的蕉葉製造了一種非現實的比例，觀畫的文人士大夫在不真實的幻境中直視一名入睡的女子，也就不能稱為不體面的行徑了。

四、仕女畫環境的寫實性

通過對仕女程式化的形象和動態的分析，可以看出，仕女形象已經成為成熟的符號，在畫面上作為現實中美好女子的能指起作用。畫家對仕女身份的塑造，不是通過人物形象和動態來表現的，而是通過除了人物形象之外的其他的事物，如環境、物象、包括植物、建築、門戶的開合，甚至是手中紈扇。符號不僅具有指代性，還具有指示性。以此來看畫中的女性形象，不僅指代了現實生活中的女性的概念，並且也指示女性個體生活。當欣賞者順着女性形象將知覺蔓延到畫中的建築、樓宇、床榻，蔓延到細

¹ 衛泳：《悅容編》，第31頁，中國人民大學出版社1998年版。

節的花紋、花草甚至書卷上的文字內容時，可以通過知覺的完形聯想和構建出一個近似真實的女子，甚至追問這些女性形象在現實生活中的存在和角色。除此之外，對畫中重要道具的真實勾勒和環境的寫實性共同構建了趨近真實的女性空間，共同拉近了觀者和畫中虛擬的人物的距離。

在受到西洋畫法的影響後，清代仕女畫表現出了前代仕女畫中從未出現過的寫實性。以《十二美人圖》為例，其中的人物、裝飾器具、環境景觀都可以找到西洋畫的痕跡。色彩在此屏風畫中至關重要，十二幅美人畫每一幅都有一個明確的色彩基調，明朗而不豔麗，通過層層暈染展現十二位美人的神情和服飾，通過色彩的調和對女性和景物進行區分，色彩關係在畫中形成了獨特的繪畫語言。例如，在《桐蔭品茶》（圖8）中，女子的胭脂色的服飾和孔雀藍的矮凳形成了互補，使畫面具有表現力和裝飾色彩。西洋的用色方法融入到中國畫中，為傳統仕女畫帶來了新的面貌。和前朝的仕女畫相比，最為顯著的特徵就是環境愈發真實化。

探討明清仕女畫環境獨特的表意方式，需要同前朝的仕女畫進行縱向對比。從形象上看，唐代的仕女可以說是仕女畫漫長歷史中特徵最為鮮明的一個時期了。唐代仕女健碩、圓潤的形象昭示着唐朝的恢宏盛世。從繪畫風格和構圖上來，唐代仕女畫特徵依舊鮮明。流傳至今的唐代仕女畫多為多人仕女畫，在一幅畫中的仕女數量有時能達到十人以上。在這種眾多的人物形象排列上，畫家們選擇了橫向排開的方式，人物大小交錯的排列在畫面上。和魏晉時期的女性繪畫不同，她們不再被箴文和背景框架所隔開，而是形成了一副無聲的全景畫面，既可以將畫軸完全展開進行後宮生活全景總覽，又可以以手卷的觀看方式將畫面拆分為數幅小場景，依次欣

賞。類比來說，將畫軸完全展開時，畫中仕女十分像走秀的時裝模特，而以手卷的方式來看則類似於現在的觀看美人樣雜誌。



圖8 清代 佚名 十二美人圖 - 桐蔭品茶

探討明清仕女畫環境獨特的表意方式，需要同前朝的仕女畫進行縱向對比。從形象上看，唐代的仕女可以說是仕女畫漫長歷史中特徵最為鮮明的一個時期了。唐代仕女健碩、圓潤的形象昭示着唐朝的恢宏盛世。從繪畫風格和構圖上來，唐代仕女畫特徵依舊鮮明。流傳至今的唐代仕女畫多為多人仕女畫，在一幅畫中的仕女數量有時能達到十人以上。在這種眾多的人物形象排列上，畫家們選擇了橫向排開的方式，人物大小交錯的排列在畫面上。和魏晉時期的女性繪畫不同，她們不再被箴文和背景框架所隔開，而是形成了一副無聲的全景畫面，既可以將畫軸完全展開進行後宮生活全景總覽，又可以以手卷的觀看方式將畫面拆分為數幅小場景，依次欣

賞。類比來說，將畫軸完全展開時，畫中仕女十分像走秀的時裝模特，而以手卷的方式來看則類似於現在的觀看美人樣雜誌。

唐代以及唐代之前的人物圖中，通常只是表現人物和器物，而非對人物所處場景的完整展示。如《虢國夫人游春圖》和《簪花仕女圖》等，除了必要的道具之外，並沒有與人物無關的不必要環境出現。宋元時期的仕女畫中大部分女性都處於室外庭院。宋代《女孝經圖》中的環境佈置透露出特意將室內的活動移位到庭院之中的意圖，如“庶人章”中的織布場景。通過這一不甚合理的安排，可以猜測宋人還無法較好的掌握室內透視的表現方法，只好將畫面中的牆壁拆除，成為宋元時期常見的庭院仕女圖式。

技法的限制被西洋畫法的介入破除，清代的仕女畫家不僅能夠掌握正確的室內空間的透視法，並且樂得將之繪製成具有裝飾感而私密的閨房。高居翰認為，將女性安置在華貴雍容的封閉空間之中，並在她周圍陳設各類精巧的物品，這種繪畫模式很可能是受到了荷蘭的風俗畫的影響。據他推測，“清代畫家很可能是通過大量流傳到中國的歐洲版畫瞭解到荷蘭的風俗畫的。”¹ 繪畫不同於小說可以對來龍去脈進行敘述，只有一個鏡頭敘述一個故事很難，因此需要足夠的敘事能力吸引觀眾關注。清代的仕女畫正是如此做的，特別是宮廷仕女畫，運用了西方畫法的仕女畫刻畫了真實的細節，將諸多生活中真實物象和畫中的多重意象混合在一起，調動觀者視、聽、嗅、味、觸等各種功能。

禹之鼎（1647-1716）的《閑敲棋子圖》描繪了一位女性在閨房中獨自

¹ James Cahill. *Meiren hua: Painting of Beautiful Women in China, Beauty Revealed: Images of Women in Qing Dynasty Chinese Painting*. University of California. Berkley Art Museum and Pacific Film Archive. 2013: 18-19.

下棋。獨自一人做應該為兩人進行的活動十分體現了女子的孤寂心情。此畫在環境和細節的處理上達到了高度真實性。在空間上，畫家使用了牆壁的夾角作為背景，通過色彩的變化體現出了縱深感，室內效果趨向真實。在對象的設計上，桌子、棋盤、臥榻、屏風均有運用透視的傾向，儘管不完全準確。

除了將環境女性化、詩意化外，清代仕女畫中的對象透露着細節的重要性。再以《十二美人圖》為例，“消夏賞蝶”中出現了一把放置在桌子上的摺扇，“桐蔭品茶”中的美人反手握着一把輕羅團扇。自班婕妤的《團扇歌》開始，扇子已經成為了閨怨的象徵，帶有“香草美人”的文化意象。多用來指示畫中女子憂心情郎的愛會轉瞬即逝，或者哀歎榮寵終究無法長久，自己便如同秋風中的團扇一般，面臨着被拋棄的命運。

古代男性眼中的“佳人”，其本質內核和內在特徵無非是“情”與“才”。而其中最為重要的是“情”，即男女之情。因此明清時期的仕女畫與前朝相比，環境內容設置豐富了許多。特別是清代，無一不在通過環境建構“情”、烘托“情”。由於淚和愁漸漸形成了套路模式，望月、落花等意象頻頻出現，清代的畫家開始另闢蹊徑，尋找更多與“情”相關的意象，試圖與仕女形象結合、重構。正是基於清代仕女畫中環境設置的獨特功能和特殊性，因此對於畫中環境背景的解讀才極其重要，甚至超越了對仕女形象本身的探討。

明清畫家喜愛使用畫中的植物或對象為仕女畫命名，例如唐寅的《紅葉題詩仕女圖》《牡丹仕女圖》使用的是畫中的主題植物和花卉，他的《吹簫仕女圖》和《紈扇仕女圖》則是以仕女手中的道具為題。陳洪綬的《執

扇侍女圖》和《對鏡仕女圖》也是異曲同工。清代畫家繼承了這種命名方式，並將它廣泛應用於仕女畫的命名當中，從而達到了環境和題詩直指主題，而主題反過來豐滿女性形象的繪畫和觀看的模式。

韓叢耀在《圖像：主題與構成》一書中指出，“圖像的構成形態不同於語言文字，它使用一系列特定的結構性符碼 (codes) 和產制慣例 (conventions)，將作者從現實世界中得到的概念放到自然的主題中去呈現，這就是意義化的過程。意義並不能獨立呈現，它必然依附於一種關係，即視覺上的形式 (form)。任何形式必然具有諸多的構成元素，這些元素就是圖像作者的手段，也是造型符號的最小單元。”¹“產制慣例”體現在仕女畫中為約定俗成的繪畫慣例，包括共通的文化背景、共用的媒材和繪畫與觀看的模式。而特定的“結構性符碼”是則為組成仕女畫的元素。例如八字眉（賢女）媚目（溫順）溜肩平胸（美人）的仕女形象，在室內、庭院、園林深處等地點，進行賞花、讀書、觀雨等女性活動。室內環境中的鏡台、封閉的入口、半開的窗戶、窗外的竹林等意象，通過畫家對於畫面關係的理解和掌握和仕女形象進行結合，組成一個完整的意象。在這個完整的意象中，仕女畫不再僅僅是一系列具有隱喻象徵的元素的集合體，它被看做是一個有機的整體。這也是除了營造女性化的環境和回應畫面主題之外，環境設置的另一個重要意圖——構建女性身份。

吳偉所作的《武陵春圖》是明代單人仕女畫中的代表作（圖9）。武陵春是一位才女，儘管吳偉（1459-1508）作《武陵春圖》是為了歌頌她與傅生忠貞不渝的愛情，但仔細看圖可以發現，石案上出現的均為文房用品：

¹ 韓叢耀：《圖像：主題與構成》，第5頁，北京大學出版社2010年版。

古琴、書籍、筆、筆架和硯台。吳偉通過寥寥三五陳設，對“才女”人物設置進行補充材料。這些文房用具在低頭沉思的武陵春的身後散落，暗示了沉思的女性與文房用品之間的種種關係，通過想像可以建構出一系列動態的畫面：女子將筆放在筆架上；女子撫琴後將琴置於石台之上；女子緩緩坐下，一隻手支著頭，揣摩書中的詩句。吳偉對物象進行選擇，並將它們放置在和女性能夠產生關係的特定位置，一方面出於畫面的需要，另一方面也賦予了符號性的仕女以真實可信的身份。觀者在《武陵春圖》中看到的不僅僅是一系列的無目的的文房用品，而是和女性人物集合構成的複雜內容。即畫面各個部分和元素的集合不是各部分簡單的加減，而是通過各部分之間的關係得到大於個部分之和的新的整體。¹

仕女和場景中的元素通過不同的組合搭配形成了柔情似水、寂寞孤單、愁腸百結的不同的豐富的仕女畫意涵。畫家選擇適當的動態配以具有象徵意義的女性化活動，而作為指代任意女性的符號——仕女，於特定的環境中被賦予了特性、身份、甚至是人生經歷。甚至，畫家托借畫中的女性世界發出了自己的聲音，試圖在仕女背後與觀者進行交流。

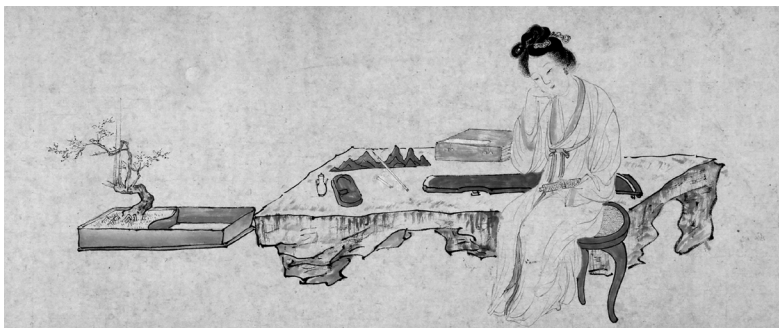


圖9 明代吳偉武陵春圖卷

¹ 庫爾特·考夫卡：《格式塔心理學原理》，北京大學出版社2010年版。

五、結論：仕女畫環境表意的特殊性

明清時期，仕女形象已經形成了一個完整的符號，在畫面之上作為現實中美好女子的能指起作用。儘管此時的畫家傾向於使用程式化的傳統圖式，然而整體清代仕女畫的面貌卻是極為特殊的。究其原因首先值得考量的是與前代迥然不同的對環境的特別重視。對比前代仕女畫與明清仕女畫中環境設置方式，分析後者的特殊性，可以看出，自源初的教化式女性繪畫，到唐代對宮中女性群體生活的記錄，再到明清對仕女圖示熟練運用，環境完善的重要性在逐步提升。畫家對仕女畫中的種種元素進行完整的考量，通過彌散的細節找到其真實性所在，激發觀者的內心感應。其中給人最深的印象，莫過於對前代仕女畫“旁觀式繪畫”（speculative）態度的背離和發展，以及對仕女畫“主客對立”的超越。清代畫家發出不易察覺的聲音，通過環境設置賦予仕女畫以獨特的意涵。

許多真實的場景是無法完整的呈現在局限的畫面之中的，為了發揮畫面的表意功能，畫家往往將理想的環境與真實環境進行置換。將真實的環境通過虛擬、彌合、延展理想化，無論從構思、設置還是筆墨上都體現著畫家的所思所想，同時也設想觀者為主體，把展示的對象吸引成為參與建構和創作對象。畫家也通過對仕女畫中環境的巧思，實現畫家、仕女和觀眾三者之間的交互感應的“主體間性”。