

宋代绘画中的女性形象与观念

——以《晋文公复国图》中“怀嬴”形象为例

邱才桢

摘要 南宋《晋文公复国图》中“怀嬴奉匜”的情节出现了画面与文词的疏离,从线条、衣纹、人物造型及组合来看,上图应结合了《列女图》中第五、第六段的因素,体现了高宗对“怀嬴”烈女身份的认同和欣赏。这与宋高宗对女性的态度及韦太后、孟太后、刘婉容、吴皇后等人在其生命中的地位关系密切。

关键词 “怀嬴奉匜”; 宋高宗; 《列女图》; 女性

中图分类号 J879.4

文献标识码 A

文章编号 :1003-6962(2009)05-0015-09

一 问题的提出:画面与文词的疏离

《晋文公复国图》^①(图一),分为六段,以一图一文(李唐画、宋高宗书)的形式、《春秋左传》的故事情节为蓝本,描绘晋文公“逃亡、复国”的经历。其中有一段“怀嬴奉匜”(图二、图三)的情节,我们通过旁边的题字可以了解到画面所描绘的内容:

秦伯纳女五人,怀嬴与焉。奉匜沃盥,既而挥之。怒,曰:“秦、晋匹也,何以卑我?”公子惧,降服而囚。他日,公享之。子犯曰:“吾不如衰之文也,请使衰从。”公子赋河水。公赋六月。赵衰曰:“公子拜赐!”公子降,拜稽首,公降一级而辞焉。衰曰:“君称所以佐天子者名晋文公,晋文公敢不拜?”

怀嬴是晋子圉(晋文公的侄子,即晋怀公)的妻子,在晋文公逃亡到秦国的时候,秦穆公把文嬴嫁给晋文公,同时也把怀嬴嫁给晋文公为媵。从文中描述可知,怀嬴端水给晋文公洗手时,晋文公不等用巾拭干,而是直接甩掉手上余水,这种行为非常不礼貌,以至于怀嬴发怒。而秦穆公似乎并不计较,还与晋文公饮酒赋诗;“公子赋河水”,是希望秦穆公能送他归国,而他也将不忘记秦国恩情;“公赋六月”,是说晋文公必将成为霸主,以匡佐天子。应该说,



图一.1 晋文公复国图局部



图一.2 晋文公复国图局部



图一.3 晋文公复国图局部



图一.4 晋文公复国图局部



图一.5 晋文公复国图局部



图一.6 晋文公复国图局部

这一段情节是在紧张中开始,最终在亲切友好的气氛中结束。

画面并没有表现秦穆公、晋文公“英雄相惜”的“亲切友好”气氛,而反映的是“怀嬴奉匜沃盥”的情节。晋文公和秦穆公所赠予的五个女子,疏密有致地“陈列”在画面中,最右边的是怀嬴,她正趋步向前,端着一盘水,她右边有一女子,好像也拿着一件器皿;而晋文公正弯腰洗手,手刚刚从盘中拿出来。三人大致形成三角形,成为整个画面的中心。最左边的应该是文嬴,她站在门口,还没下台阶,默默地看着眼前的一切。

这个三角形的画面中心应该适合表现“既而挥之”的紧张场面,但是我们发现,晋文公没有大幅度“既而挥之”的动作,脸上的表情也非常祥和,甚至可以用“陶醉”一词来形容,怀嬴更没有“怒”的神情,一副低眉顺眼的样子。两人的姿态不是对抗式,而是相互迎合式。描绘人物衣服动作的线条也连绵舒缓、收放自如,整个画面看来是刻意要表现一种“祥和”的氛围。

二 画面中人物形象的风格、图式来源

图像中这种连绵舒缓、收放自如的白描风格,比较直接的来源是李公麟,有不少鉴藏家谈到这一点。周密在《云烟过眼录》中就说到了“(李唐)所作人物、树石绝类伯时。”事实上,宋室南渡之后,李公麟的白描画风也从北方传到南方,与江南的白描艺术合为一派,并在南宋内廷中得到认可,宋高宗对李公麟的白描非常欣赏^[2]。白描一般更适合描绘高堂中的道释人物题材,以供瞻仰。高宗命李唐用这种画风作《晋文公复国图》,自有深意在焉。

我们有必要进一步探究李公麟所继承的传统。《宋史·文苑六·李公麟传》说他“传写人物尤精,识者以

为顾恺之、张僧繇之亚。”比这更早的说法见于《宣和画谱》：“始学顾、陆与僧繇、道玄，及前世名手佳本，至磅礴胸臆者甚富，乃集众所善，以为己有，更自立意，专为一家。”^[3]顾恺之的画作北宋御府藏有九件，见于《宣和画谱》。从画名中即可判断为女性题材的有三件：《三天女美人图》、《女史箴图》，至于《古贤图》，极有可能是《列女古贤图》^[4]，即《列女图》。不单是内府，民间也有收藏，米芾《画史》记载：“《女史箴》横卷在刘有方家”^[5]，赵与勲家也藏有顾恺之的《列女图》^[6]。

在这种情境下，李公麟完全可能受到来自于顾恺之的影响，至少见到顾恺之作品的摹本并加以临习。赵与勲的藏品中，即有李公麟所临的《女史箴图》。

杨新先生认为现藏于大英博物馆的《女史箴图》（图四）是北魏孝文帝时代的宫廷绘画作品，尽管这种说法亟待进一步讨论，但现存的两种摹本来源于南北朝时的祖本，这业已成为共识。而《女史箴图》的创作，即参考了当时流行的《列女图》^[7]。这样，《列女图》至少成为了《晋文公复国图》中“奉匳沃盥”这一段的间接源头。

李公麟所临的《女史箴图》没有流传下来。但是现藏于故宫博物院的《洛神赋图》被认为是他的摹本。同时，另有一件



图二 “怀嬴奉匳”



图三 “怀嬴奉匳”局部



图四 《女史箴图》局部

藏于辽宁省博物馆的《仿顾恺之洛神赋图》被认为是南宋摹本。^[8]两者相较,“辽博本”《洛神赋图》^[9](图五)中人物体态端庄,风格趋于古拙,而“故宫本”^[10](图六)衣带飘动、体态婀娜。

《晋文公复国图》中“奉匜沃盥”中的衣纹线条更紧劲,人物造型更婀娜,风格也更古雅,更接近于“辽博本”。也就是说,这一段“魏晋风格”不大像是从北宋的画作中辗转而来,至少是学习于某一幅魏晋南北朝时的作品的精确摹本,与现存的《女史箴图》和《列女图》(图七)相比较,大致接近。

如果我们进一步探究人物之间的组合关系。不难发现,画面中,晋文公与怀嬴相对而立,但站姿并不平

衡,一个在左上角,一个在右下角,成“对角线”式。相对而立的姿势在马王堆出土的帛画中就已经出现,但那是非常严谨的平衡,是“水平线”式。这种平衡到北魏司马金龙墓出土的漆屏画《列女古贤图》(图八)有所改变,一是人物身份发生变化,有了主次之分,但姿势仍是“水平线”式,所不同的是次要人物画得更小些,而且增加了次要人物的数量,这在屏风上部“舜与二妃”的图像中可以看出。到《列女图》时,这种动态的不平衡的姿势已经很成熟;“对角线”式的姿势开始出现。

人物之间的相对姿势是表现交流,平衡式的相对姿势是一种很平等的交流,如马王堆出土的帛画中天门口的两个人,他们是“共同守候”,地位是平等的。一

旦出现“对角线”式,这种平等就不存在了,地位就有了主从之分,交流已不平等,要么是一个向另一个发号施令,要么是后者向前者进物、进礼或进言。

北魏司马金龙墓出土的漆屏画《列女古贤图》中的“舜与二妃”图像,石守谦认为这是通过对人物身份的识别来表达画家对君王的“规鉴”意义,为“进言”。并把它归入他所划分为“画像规鉴”之一种,把另一种称为“故实规鉴”,区分在于有无情节。故前者多作肖像式的安排,后者在于描绘情节。^[11]

石守谦谈的是以君主为对象的“规鉴画”,对君主以外如后妃、臣子等为对象的规鉴画并没有谈及。石守谦本人也承认这种分类“粗枝大叶”,认为后面这种画可以单纯直接地将劝诫的主旨宣示出来,但怎么通过画面形式来“宣示”,他没有提及。《女史箴图》、《列女仁智图》等被他笼统地归于后一种,即以以后妃、臣子等为规鉴对象。其实《列女仁智图》仍是以君主为规鉴对象^[12]《女史箴图》才是以后妃为规鉴对象。我们不妨以《列女仁智图》^[13]为例来分析它是通过怎样的形式来完成规鉴的。

这种规鉴画其实介于“画像规鉴”和“故实规鉴”之间。一是因为它以肖像画为主,旁边有榜题,读者很容易通过对人物身份的识别来了解其中的规鉴含义。但它同时还隐含着故事情节,这种故事情节当然不如后代的《锁谏图》那么明显,把人



图五 《洛神赋图》局部(辽博本)



图六 《洛神赋图》局部(故宫本)



图七 《列女仁智图》局部

物置于故事情节发展的中心,使画面充满张力,而是通过人物之间的交流,一种动态的姿势来完成。

现存的《列女仁智图》分为八段,共二十八人。这八段中,其中有七段是“水平线”构图,前面四段的人物关系与前面所说的“舜与二妃”图像没有本质上的区别,都是平行站位;到第五段发生变化,人物开始不在一个水平线上,具有了“独立空间”的立体意味,三个人开始形成一个类“三角形”,但并不十分明显,到第六段“卫灵夫人”达到高峰,出现“对角线”构图,卫灵夫人跪于右下角的席子上,卫灵公坐于左上角的屏风内,两人通过坐姿、手势来交流,完成卫灵公夫人进谏、卫灵公纳谏的情节表现。正是这种“对角线”构图,成为石守谦所说的“故实规鉴画”中常用构图方式的源头。这种构图,成为一种符号,具有潜在的进言、乃至规鉴的含义。

我们很惊奇地发现“奉匱沃盥”情节与《列女图》中“卫灵夫人”一段,其“对角线”式构图有相似之处。怀嬴与晋文公的相对,与卫灵夫人和卫灵公的相对,其相对的角度、姿势、表情几乎一样,所不同的是后者的坐姿变为前者的站姿。而“奉匱沃盥”的“三角形”构图与《列女图》中“晋伯宗妻”一段有惊人的相似;“伯宗妻”

站于右下角,与伯宗、毕羊成三角形,三人都是站姿,而且,怀嬴与伯宗妻的姿势、衣服纹饰等十分相近,所不同的是,后者抱着儿子“伯州犁”,而且三人所组成的是钝角三角形,缺乏前者的张力。

这样,结合线条、衣纹、单个人物造型和人物之间的组合关系来看,我们有理由相信“奉匱沃盥”这一段应该是在结合了《列女图》中第五、六段的基础上创作而成。

三 怀嬴与列女

李唐有无可能见到《列女图》?因此我们得探究《列女图》的流传,尤其是在南宋的流传情况。《列女图》是汉以来的流行题材,顾恺之《论画》中就论及有《小列女》、《大列女》,唐《贞观公私画史》、《历代名画记》以及《宣和画谱》中就有这方面的收藏记载。同时如前所述,亦见于宋代收藏家藏品中。因为刘向的《列女传》是针对妇女所撰写的教科书,它不仅社会需要,也适用于社会各阶层,因此,创作之多、流传之广是理所当然的。以李唐在两宋画院的地位,他应该很容易见到各种《列女图》。因此,他从中得到启迪就不难理解了。



图八 司马金龙墓出土漆板画《列女古贤图》局部“舜与二妃”

“奉匜沃盥”情节的“对角线”式的人物构图也就有了别样的意味，为什么要以这种方式来表达晋文公与怀嬴之间的关系？能否从中看出画作者的某些观念？这是我们下面要探讨的起点。

我们再回到画作，探究其文本。翻检《列女传》，“晋圉怀嬴”赫然在焉，她被列于第七卷《节义传》中^[14]。《列女传》前有小序说道《节义传》：

惟若节义，必死无避。好善慕节，终不背义。诚信勇敢，何有险谗。义之所在，赴之不疑。姜似法斯，以为世基。

这是对列入《节义传》中的列女的总体评价。至于怀嬴，《节义传》中记载：晋圉（即晋文公的侄子）在秦国为人质时，秦穆公将怀嬴嫁与他为妻，六年后，晋圉想要逃回晋国，问怀嬴是否与他一起行动。怀嬴说：跟你回去，是抛弃了国君，说出你的计谋吧，有悖于做妻子的节义。我不拦着你，也不说出去，你走吧。这样看来，怀嬴是一个“有节有义”的女子。

《晋文公复国图》中舍弃“秦晋对饮”的情节，凸显“奉匜沃盥”情节，对原本“既而挥之”的不愉快场面作了正面处理，采取《列女图》的若干场景，设计成“规鉴”

的构图模式。这一切的根本原因，可能就是基于对怀嬴“列女”身份的体认。

《列女图》的文献来源于《列女传》。关于《列女传》，它其实有两种流传体系，一种是刘向的《列女传》，一种是正史中的《列女传》，后者是在前者的启发中而来，最早见于范曄的《后汉书》，此后成为正史中固定的体例，在宋代以后，正史中的《列女传》几乎完成了刘向《列女传》的转变。这不在我们的讨论范围之内。至于前者，在流传过程中不断为人传抄、诵读，并且得班昭（曹大家）、马融等人之为作注写疏，却在汉唐的辗转传抄之间，失去了本来面目，在篇卷结构上发生了相当大的变化。经过宋人的一番努力，其原貌被再度寻回，宋人复原了刘向七卷本的《古列女传》，取代了汉唐之际通行的曹大家注十五卷本，此后，明清的《列女传》刊本几乎均承接自宋本。

到宋高宗时，《列女传》已恢复了刘向七卷本的《古列女传》本来面目，高宗所所见到的，应该是已经恢复原貌的《列女传》。

更重要的一点是，《列女传》的故事直接被《左传》所采用。根据徐仁甫的研究，《左传》采用《列女传》共

十三则^[15]；而且他进一步证明《左传》是西汉末年刘歆博采群书之后精心加工而成的著作^[16]，而刘歆与《列女传》的作者刘向是父子关系，这种继承就十分自然了。对于熟知《左传》的宋高宗来说，他显然了解其中故事的《列女传》来源，并了解怀赢的“列女”身份。如此一来，在我们看来费解的对“奉匜沃盥”情节的画面处理，其实是刻意为之，且大有深意的。

高宗对怀赢“列女”身份的体认和欣赏，并通过李唐之笔，以怀赢向晋文公“进物”和“进言”，来表示一种“规鉴”的含义。

高宗是不是藉此来表示对“贞义”女子的歌颂呢？我们再来仔细看看“奉匜沃盥”的画面，按《左传》原文，“奉匜沃盥”是新婚时女子对新郎的礼节行为，理应在室内进行，而画面上是在户外；私人（密）行为“变成了”公共（开）行为”。而“宋襄公赠马”中的对谈，以及“叔詹进谏”，该在室内的活动，画面上都处理成室内。所以，这一段我们可视作对背景的“有意忽略”，来表现一种理想化的状态。

四 怀赢形象与宋高宗的女性观

如果根据《春秋左传》中的描述来复原“晋文公复国”情节的全图，它还应该包括奔狄、过卫、及齐、及曹的情节，其中有几个对他“复国”成功起关键作用的女子，一是齐姜、一是曹僖氏妻。前者列于《列女传·贤明传》，后者列于《仁智传》，并直接为《左传》采用，所以《列女传》中的故事正好与“晋文公复国”中的情节一样，可惜这一段因为有损于晋文公的“高大形象”而在画面中被忽略。这些直接对恢复社稷有功的“贤明”、“仁智”女子，当然更值得歌颂赞扬，以为“规鉴”。通过对仅有的这一段“奉匜沃盥”画面理想化处理，集中表明了宋高宗的对“贞义”、“贤明”、“仁智”女子普遍意义的歌颂态度。

现在我们该探究宋高宗歌颂的缘由。具体说来，是女性在他生命中的意义以及他对女性的态度。宋高宗生命中，与他有重大意义的女性有这么几位：生母韦氏、孟太后、刘婉容和吴皇后。刘婉容在高宗执政后期干预朝政，而吴皇后到光宗、宁宗之交听政，与《晋文公复国图》创作时的高宗没多大干系。此时，生母韦氏已被金兵掳走，直到绍兴七年，南宋朝廷得知宋徽宗已去世的消息之后，迎还徽宗梓宫和生母韦氏才慢慢成为朝廷话题，并作为议和的一个重要条件。到绍兴十二年（公元1142年），高宗生母韦氏才被放归。

高宗刚刚从海上逃难回来，急于稳固自己的皇位，摆出一副“励精图治”的姿态，对于被掳走的徽、钦二帝以及其他等人等，尽管口口声声说：“同休两宫之复，终图万世之安。”^[17]但他确是无暇他顾的。他所感念不已的，应该是多次帮他渡过艰险的孟太后。

孟太后事迹，见于多种宋代史料，《宋史·后妃传》、《两宋后妃事迹编年》以及《建炎以来系年要录》记载尤详。孟氏本是哲宗皇后，两次被废，出居他宫。靖康初年，因为宫中两次失火，她居其兄家中，靖康之难时，当时六宫有位号的嫔妃，都被掳北去，只有她不在宫中，得以幸免。此后，她被迎入宫中摄政^[18]。如前所述，当时参与帝位角逐的，并非赵构一人，是她肯定了时为康王赵构即位的合法性，并使赵构登上皇位。但赵构登上皇位之后，在金兵的进逼下，却只知一退再退，小朝廷也一迁再迁，对举国上下的北伐呼声，全然不顾，重用黄潜善、汪伯彦等奸佞，打击李纲、陈东等忠良。宗泽连上二十四份奏章，抨击他“信凭奸邪与贼虏为地者之画”，“不忠不义者但知持宠保禄，动为身谋……谓二圣、后妃、亲王、天眷不足救”；“凡误国之事，无不为之”。^[19]终于导致了“扬州之变”和“苗刘之变”。

苗、刘二人指斥“奸臣误国，内侍弄权”，并要求高宗逊位于皇子魏国公，并请隆祐太后（即孟太后）垂帘听政，为天下主张。此时又是孟太后力挽狂澜，并为高宗开脱：“自道君皇帝任蔡京、王黼，更祖宗法度，童贯起边事，所以招金人，养成今日之祸，岂关今上皇帝事？况皇帝圣孝，初无失德，止为黄潜善、汪伯彦所误，今也窜逐。”^[20]在孟太后的周旋、调和下，形势得以控制。最终与韩世忠等勤王之师一道，平息了苗、刘叛乱。

但太后并不居功自傲。早在苗刘之变初步稳定之时，有司请尊太后为太皇太后，太后不许，诏曰：“吾以菲德，托于东朝。同听大政，盖顺权益，义非获己……今外侮凭陵，国势削甚。顾兹不德，损之又损，尚惧无以答天心定民志。岂可用承平故事以自尊大……勿复有请。”^[21]叛乱平定之后，太后即主动还政于高宗。“帝请太后垂帘，当共图国是，不敢独当”，而太后最终撤帘。

如此，高宗对太后的尊敬可以想见。此后不久，帝谕大臣曰：“近有上言者，请朕与皇太后异宫，岂有是理。朕事皇太后如事母，帷帐皆亲视，或得时果，必先献祖宗奉太后然后敢尝，外人安得有此论。”^[22]在次年（建炎四年）三月高宗与吕颐浩之谕中，可以更加明白孟太后在高宗心目中的地位：

朕初不识隆祐太后，自建炎初迎奉至南京，方始识

之。爱朕不啻己出,宫中奉养及一年半,朕之衣服饮食,必亲调制。今朕父母兄弟皆在远方,尊长中唯皇太后……^[23]

高宗甚至容不得有人对太后有所异言,范焘以太后事进谏,高宗很恼怒,谕辅臣曰:“朕视隆祐太后如子母之间,更无疑问,焘诬谤太后,安得有此。可送御史台治其罪。”范宗尹说情,高宗曰:“所以送狱者,欲天下知其诬谤太后得罪,非以言罪人也。”^[24]意思是说,不管是谁,都不能对太后指指点点。次年四月,太后崩,享受了隆重的礼仪,不仅加以厚葬,对她生前在哲宗朝“被废”的“不公平待遇”,也给与了平反。谥号为“昭慈献烈”,后更谥为“昭慈圣献”^[25]。前代临朝太后的谥号用语均为两个字,四个字的谥号说明了孟太后所受到的承认,这种评价可说是非常高了。

孟太后崩于绍兴元年(公元1131年),距《晋文公复国图》的创作年代仅三四年之久。高宗刚回临安,国势尚风雨飘摇,朝中大臣能信任者寥寥,原来颇为倚重的黄潜善、汪伯彦之流,已证明不堪重用,“主战派”的主张又不合他心意,以后面临危难之际,孟太后,这样一位深明大义,进退有度的长辈是帮不上他的忙了。因此他的追慕、感念的心情不难想见。《晋文公复国图》“奉匜沃盥”的画面处理,正是曲折地表达这种“规鉴”意义,表明高宗对后宫“贤明”的向往。

后宫参与朝政的事迹,历史上不知凡几。宋代当然也不例外。根据杨光华的研究,自宋太祖母杜氏到理宗谢皇后,后宫预政之事在三分之二以上的皇帝居位期间或交替之际都发生过,其广泛性为历代所罕见。并且,当王朝统治面临下列情况时,太后听政几乎成为惯例:皇帝疾病,部分或完全丧失执政能力;皇帝年幼,不具备管理朝政的经验;诸王入继皇位,政治基础不深厚^[26]。前代王朝凡遇类似处境,母后有可能临朝称制,亲王、大臣、宦官等也有可能总摄大权,而宋代的太后几乎都由“内助”转为“治外”,其垂帘人数之多,莫过其右,就连宋人也“多言本朝世有母后之圣”。^[27]在高宗朝以前,至少有九位后妃干政或听政,这些后妃中大多数热衷于个人权势,对皇帝的权威产生威胁,如刘太后垂帘“威震天下”,竟然还问“唐武后何如主?”^[28]曹太后被迫还政之后,威风犹存。英宗本来“有性气,要改作”^[29]。只好“临朝高拱,无所可否”^[30]。高太后专断一切,死后被人斥为“老奸擅国”,有所谓“宣仁之诬”^[31]。前朝之事历历,高宗能遇到孟太后这样“贤明”的太后,可算是三生有幸了。

正因为如此,前面所述刘向《列女传》,以及《列女

图》、《女史箴图》在宋代的流传便有了时代的意义,后面两图我们都能看到宋代的摹本,摹本的制作肯定也是当时时事所需,不过因为材料不足,暂时难以断定具体年代罢了。事实上,自汉代班昭《女诫》一出,有关女子修养之书渐多,已渐为人所瞩目,《女孝经》和《女论语》便是其中的佼佼者,以图解形式传播当然更具备直接、醒目的“箴诫”意义。南宋本《女孝经图》^[32]就颇能说明其中的问题。

又可以把《女孝经图》与《列女传》在宋代的流传,以及《列女图》和《女史箴图》在宋代被临摹的情况,以及结合它们产生于上层乃至宫廷,最后被广泛关注的背景综合来看,我们就不难明白,宋代后妃、乃至普通女子实在是被普遍关注的话题。

这个话题,一方面是女性的自律需要,更主要的是“男性社会”的要求。对后妃势力的抑制除了后妃的自我抑制外,另外一来自于皇帝,二来自于士大夫阶层。

宋代建立以来逐渐形成的一套“祖宗家法”,其中的“治内之法”主要针对宫廷后妃,虽未明确禁止后妃预政,却禁止后妃列席外朝、结交大臣;“待外戚之法”包括不准预政,管军、私谒宫省、私交贵近等内容,核心是“母后之族皆不预朝政”^[33]。尽管有些例外,但总体来看,在孝宗以前,对外戚的防范确实很严,仁宗、神宗、高宗等帝都曾下诏严禁后族参与机要^[34]。士大夫对后妃势力的抑制,一是对垂帘听政的太后的决策实行监督,及时拨正其缺失;二是太后垂帘期间,一旦皇帝成年或身体康复,大臣们便时时敦促太后还政,让皇帝早日亲政^[35]。因为多方面的综合作用,使得有宋一代,后妃乃至外戚的政治权势和影响远不及汉唐时期之巨大。

而他们之所以不遗余力地做这些努力,是因为历史上有太多的前车之鉴。后妃的品行、势力确实是影响朝廷兴盛与否的一个重要因素。因此,在这个层面上来说,对后妃的规鉴图画,反映的正是这样一种观念。

通过上面的探讨,我们不难发现《晋文公复国图》中的怀赢形象结合了《列女图》中的构图和风格样式,是用于“规谏”作用的一例画作。在南宋初年的政治社会环境中,具有特别的意义。

注释

[1] 现藏于美国大都会博物馆,绢本设色,纵29.4、横827厘米。关于本图和作者的研究专文,有张安治《宋代杰出画家李唐》、陈传席《李唐生卒年考》、《论李唐的崇古与创新》、杨仁恺的《晋文公复国图管窥》以及《国宝沉浮录》、日本铃木敬的《试论李唐南渡后重入画院及其画风

之演变》,许郭璜的《南宋山水画中的李唐风格》等,都谈到李唐及其作品风格、真伪问题。王伯敏谈到《晋》图时,联系了当时的史实,认为是对当时南宋偏安的影射。铃木敏在《试论李唐南渡后重入画院及其画风之演变》以及他的《中国绘画史·南宋绘画》中较为详细地讨论了李唐的生平等。《陈传席文集》第二卷中,将《晋》图以及《采薇图》赋以“成教化 助人伦”的功能。Fong Wen(方闻)在 Beyond Image 和 Sung and Yuan Paintings 中肯定此作为南宋初高宗时期作品。Jerome Silbergeld,在“Chinese painting in the West: A State Field Article,”对此以及南宋其他绘画有所论述,认为与当时时局有关。

[2] 余辉:《宋本 女史箴图 卷探考》,《故宫博物院院刊》2002 年第 1 期,第 13 页。

[3] 《宣和画谱》卷七《人物三》。

[4] 对“列女”的描述最晚到北宋时还是中性化的,与“古贤”并称。北魏司马金龙墓出土的漆屏风画就名为《列女古贤图》。“列女”变为“烈女”是此后的事情。可参考高世瑜《历代 列女图 演变透视》,《中国社会历史评论》,1999 年第 1 卷,天津古籍出版社。

[5] 这两幅同名画的摹本问题,杨新和余辉先生有专文探讨。杨新《从山水画法探索 女史箴图 的创作时代》以及余辉《宋本〈女史箴图〉卷探考》,分别见于《故宫博物院院刊》2001 年 3 期和 2002 年第 1 期。

[6] 周密《云烟过眼录》,辽宁教育出版社,2000 年。

[7] 杨新,同[5]。

[8] 傅熹年的鉴定意见,见《中国古代书画图目》第十五册,页 326,文物出版社,1997 年。

[9] 此本被称为“最佳本”,也即最忠实的摹本,现藏于辽宁省博物馆,绢本设色,纵 26.3、横 64.6 厘米。关于此本最佳的说法,见《中国美术分类全集·中国绘画全集》1《战国—唐》图版说明第 7 页,文物出版社,浙江人民美术出版社,1997 年。

[10] 此本藏于故宫博物院,绢本设色,纵 27.1、横 57.2 厘米。此本被认为是三件宋摹本最完整者。此说同上书,第 6 页。

[11] 石守谦:《南宋的两种规鉴画》,《风格与世变:中国绘画史论集》,台北允晨文化公司,1996。

[12] 刘静贞:《宋本〈列女传〉的编校及其时代——文本、知识、性别》,《唐宋妇女研究与历史学国际学术研讨会论文集》,未刊本,北京大学中国古代史研究中心,2001。

[13] 绢本设色,纵 25.8、横 47.3 厘米,为宋摹本,故宫博物院藏。见《中国美术分类全集·中国绘画全集》1《战国—唐》,图版说明见第 7 页。

[14] 流传至今的刘向《列女传》实际上包括《列女传》和《续列女传》两部分全书共八卷,分为母仪、贤明、仁智、贞顺、节义、辩通、孽孽

以及续列女传,共收 124 人。其中《节义传》19 人。

[15] 其中母仪、节义各一则,贤明、仁智、孽孽各三则,贞顺二则。

[16] 徐仁甫:《左传疏证》,四川人民出版社,1981 年。

[17] 《三朝北盟会编》卷一。

[18] 同上,卷九、九一、九二有关记事,亦见于黄锦君:《两宋后妃事迹编年》,巴蜀书社,1997 年。

[19] 《历代名臣奏议》卷八五,1167 页;卷八六,1174 页;《三朝北盟会编》卷一一六,851 页;《建炎以来系年要录》卷十二建炎二年正月丁未,325-216 页。

[20] 《建炎以来系年要录》卷二一。

[21] 同上。

[22] 同上,卷二四。

[23] 同上,卷三二。

[24] 同上,卷四。

[25] 明德有功曰昭,视民如子曰慈,聪明睿智曰献,安民有功曰烈,备物成器曰圣。见于汪受宽《谥法研究》,上海古籍出版社,1995 年。亦见于吴以宁、顾吉辰《中国后妃制度研究(唐宋)》第 98 页,华东理工大学出版社,1995 年。

有关孟太后的研究,可见北京大学历史系 2000 届硕士论文,王华:《孟太后与两宋之际的政治》,导师邓小南教授,未刊本。

[26] 杨光华:《宋代后妃、外戚预政的特点》,《西南师范大学学报》(哲学社会科学版),1994 年第 3 期。

[27] 《宋史》卷四六五《外戚传》。

[28] 《续资治通鉴长编》卷一七。

[29] 《朱子语类》卷一三《自熙宁至靖康用人》。

[30] 《宋史》卷二九一《王博文附王時传》。

[31] 《宋史纪事本末》卷四四《宣仁之诬》。

[32] 现存九章,绢本设色,每幅画面纵 43.8、横 68.7 厘米,故宫博物院藏。关于此图的版本,见 Julia K. Murray(孟久丽),“The Ladies' Classic of Filial Piety and Sung Textual Illustration: Problems of Reconstruction and Artistic Context,” in Ars Orientalis, vol. 18 (1988), 95-129 页。画面中也有类似《列女图》中“对角线”式的构图,男主人坐于左上角位置,女子处于右下角位置,作“进物”状,以箴诫女子所应遵循的礼仪。

[33] 《续资治通鉴长编》卷四八。

[34] 《宋史》卷十二《仁宗本纪》,卷十四《神宗本纪》,卷二五《高宗本纪》。

[35] 诸葛忆兵:《宋代的后妃与朝政》,《南京师范大学学报》(社会科学版)1998 年第 4 期。