

簪花仕女图



唐·周昉

簪花仕女图

杨仁恺 著 文

人民美术出版社

中国
古代
美术
作品介绍

簪花仕女图

著文 杨仁恺
出版者 人民美术出版社
北京北总布胡同32号

责任编辑 王靖宪
装帧设计 曹洁

印刷者 人民美术出版社印刷厂
发行者 新华书店北京发行所
经售者 全国新华书店

一九八一年九月第一版第一次印刷
定价：一元一角









簪花仕女图

杨仁恺

唐代的绘画艺术作品，今天能够见到的，有甘肃敦煌、新疆地区的宗教壁画，还有陕西各地唐墓葬中描绘贵族生活的连壁大作。这些作品能保存到今天，已然成为我国文化宝库中的不朽财富。

从某种意义上考查，壁画的保存较卷轴画的条件为优，但其艺术性有甲乙之分，总的说，卷轴画的作者，往往为壁画起草粉本，即后世所谓的「吴(道子)样」、「周(昉)样」，也有名画家直接作壁画，而为别的画师们转相临摹的。这样，自然就有上下高低之别。所以，卷轴画往往更为人们所珍视。当卷轴画流传越来越少，壁画的重要性随之增加，勿待赘言。的确，卷轴画属于唐时真迹的，实在是有如凤毛麟角，其所以会如此之稀少，道理并不玄奥，主要在于卷轴画本身靠人来收藏，而人事又是如走马灯那样变幻多故，再加以时代、朝廷、兵革的人为原因和自然灾祸，无论遇上哪一种遭遇，脆弱如纸绢的卷轴画，当然化为尘埃和灰烬，竟成乌有！莫说是一千多年前的唐代卷轴画，就是三、四百年的明清作品，也难以完好地保存下来。前人对此不知发出了多少的感慨，甚至悲愤惋惜之词，仍无补于事，只好惋惜而已。科学鉴定初步判断，能够说得上是真正唐代卷轴画的作品，委实极少，虽然有的作品在前人的著录中定为某个唐代画家真迹，要是认真推敲，进行科学的对比研究，未必完全可靠，不是作者有问题，就是时代较晚。这项工作，严格说来，仍有待于进一步深入，群策群力，众擎易举。不过，有些被断为唐人的卷轴，尽管作者、时代有疑问，惟大都为两宋人摹本，有的还是从真迹临摹下来的，犹存唐人风范，应该说是下真迹一等，受到重视。象《簪花仕女图》属于中唐时期的原作，递藏有绪，流传至今，卷轴完整无缺，真说得上是我国艺术宝库中的一颗闪闪发光的明珠！

这卷以描写唐代官廷贵族仕女现实生活为主题的《簪花仕女图》，用它造型艺术的高超手法，生动的情节以及每个仕女的不同性格的刻划，来感染每个观者，在眼前展开绚丽多彩的画面。

正当是长安进入春夏之交的时候，一队浓妆妇女在幽静而空旷的庭园里，过着嬉游的侈靡生活。她们的豪华服饰和妆扮的都丽入时，恰好是当时的名诗人元微之在《叙诗寄乐天书》中所描叙的：“近世妇人，晕淡眉目，绾约头髻，衣服修广之度及匹配色泽，尤剧怪艳……”文中所指的“近世”，就是诗人元氏生活的贞元年间，所谓“怪艳”，如没有此卷贵族妇女典型形象和生活的艺术描绘，只得凭读者自己主观的推测。所幸有这轴作品的存在，它给予我们直观的第一手资料。

画图上充满了闲适的气息，妇女们锦衣玉食之余，好对象无事可作，于是以鬋子、白鹤、蝴蝶为伍，用来作为无聊的排遣，打发她们寂寞的岁月。虽然，这种贵族妇女的嬉游场面，在贞元年间，长安仕女中已司空见惯，当时的诗人吟咏中已累见不鲜，毕竟由于画中妇女形象离今天已

经一千多年，相形之下存在多么大的差异，如果不是对历史有一定素养的读者，看起来真有隔世之感。作为对古典艺术作品的欣赏和考察，这本小册子有义务做一番历史的探索，阐明当时贵族妇女奢修生活的情况，藉以了解贞元时期崇尚侈靡的风气达到了如何突出的程度，从而有助于我们对这一段历史以及历史诗文的进一步理解。

首先，让我们就卷中一队贵族仕女按她们的先后进行粗略的描述。

《簪花仕女图》高四六厘米，长一八〇厘米。左端开始婷婷而立的第一个贵族妇女，体态丰硕，发髻高大，上插牡丹花一枝；髻前饰玉簪步摇，那珍珠流苏，似在不停地摇晃。她头上的髻发和短髻，茸茸地分披在丰满的额前和耳边，显得那么青春年少，如含苞待放的鲜花。她圆润的面庞，浮起了淡薄的红晕；瓜子形的黛画短眉，浓淡适宜的斜峙在阔广的粉额之前；眉间金色花子的点饰，如豆大小；朱唇小到恰恰与整个面庞隐隐相称，她侧身作向右倾斜的姿态，外披紫色纱罩衫，衫上的毳背纹尚隐约可辨。由于她上身不着短衣，从薄纱下透出丰满的前胸和圆润的臂膀，颇有白居易《杨柳枝》：“罗薄透凝脂”的真实之感，

也许正是元徽之所说的「怪艳」吧。朱色的长裙上，画有斜格纹样，白花宽带紧束在酥胸之下。朱膘色的帐子，适当地搭在紫色纱衫的上面，从肩后绕过两臂，止于胸前。帐子深朱色格子打地纹，上有粉和花青作为主要调子的花草纹样。紫绿色花纹的洁白丝绸衬裙，长过纱衫，拖曳到地面上了。她的右手似乎在无意地摆向前侧，靠着纱衫；左手执拂子前伸，拂穗的摆动，逗引着狷子作戏，而狷子深通人意，它朝着拂穗不停地张嘴摇尾，作出扑跳的姿态；从而使情节显得活泼生动。

在和狷子逗引作戏的妇女右侧，对面立着披白色纱衫的另一位贵族仕女。她们之间的装束和打扮，初看起来有大同小异的感觉。惟发髻上插的红瓣花枝，纱衫上有深白色的菱形纹样。胸下的夹缬长裙曳于地面，紫绿色的团花平均地分布在鲜明的朱红的地子之上，显得分外典雅、富丽；经纱衫掩盖过的部分，颜色相应地减退，真有蒙上一层薄雾之感。紫色的帐子上彩绘着流动的云凤纹样，一小半从她的左腕下垂过膝，大半绕过肩背经前胸到左臂处与之相交，往后面垂了下去。她漫不经心地举起了右手，用纤细的食指和拇指提起贴在脖肩上的纱衫领子，似有不胜

初夏闷热气候的样子。她左手从纱衫的侧面伸出，手指软弱无力，客观上说明她在向背面嬉戏的狷子打招呼，希图它掉过头来对她也来一番有趣的表演。

接着是在右后方不远的所在，侧立着执长柄团扇的侍女。团扇上彩绘着盛开的牡丹，红花绿叶，相当耀眼。她的妆扮，迥不同于卷中的其它贵族仕女，由于封建社会严格的等级制度使然。她也有一头浓密的黑发，梳成两个字相合的发髻，中间用红缎带把那个髻子束在一起，成为多瓣的花髻。她穿的是朱色菱角纹的斜领大袖纱衫，朱红色的长裙被掩盖在纱衫的下面，从胸前的斜领处露出一部分来。白色圈花的纱带，绕过纱衫一圈之后，在腹前打个结子，使宽大的衣服有所约束。白色的软底鞋尖，从彩色的衬裙下露出，它的形制却又不同于几位贵族妇女所穿的重台履。她的表情，虽然相当安详，却默默中又有所深思的神情，与当前的嬉游场合适成鲜明的对比，很容易为观者所理解。

侍女的右前方相当于左面距离之处，有一位髻插荷花身披白花格子纱衫的贵族女人。她胸前束朱色斜格长裙曳于地面，紫色帐子上有粉、青花枝纹样，披搭方法从左前

腕上往肩后绕过后腕，向左腕下垂，正与第二位仕女的披法相同。她右手略向上举，反掌拈红花一枝，左手从髻上取下金钗朝着右边移去，目光注视新折下来的花枝，凝神遐思，准备将它插上发髻最惹人注意的地方。由于她对这枝红花过分用意的缘故，以至于在她面前举步欲行的丹顶鹤，竟引不起一顾的兴趣。

从远处姗姗而来的，是一位身材小巧、身着朱红披风、外套紫色纱罩的妇女。发髻上插海棠花，脖子饰金质云纹项圈。白裙上的紫色团花，从纱衫的下面透出，显得那么娇艳。被子从后肩向两臂平分下垂，双手操紧薄纱，掩着被子，同时也紧束了宽大的衣服，正好是向前迈步的姿势。她神情如此凝重，服饰和妆扮更加豪华都丽，势欲超群。

最后则是一位髻插芍药花的贵族仕女，披上浅紫色纱衫，上有以四个斜角田字为一组的菱纹。夹领朱色长裙的紫绿色团花，图案内容与前面的迥然有别。束裙的鸳鸯宽带紧紧地扎在露胸之下。白地被子绘有彩色云鹤，从肩后向前胸下垂。她右手举着刚才捕捉的蝴蝶，左手提起被子，使它成为垂直。因为要迎接向她奔驰而来的犒子，她的上身往前微倾，形成一个很小的弧度。这样，从丰硕健美之

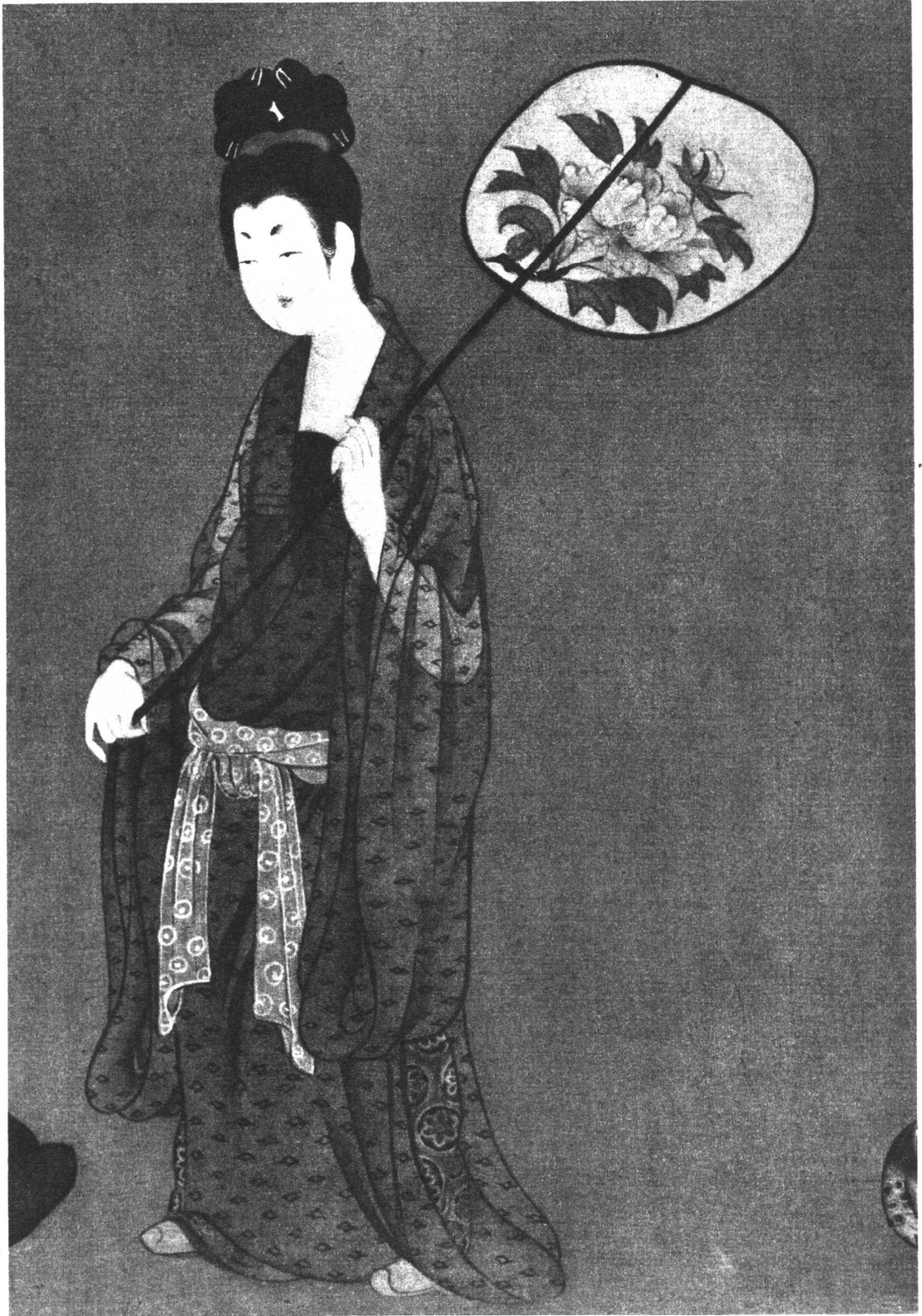
中，又平添了窈窕婀娜之态，使人觉得风姿别具，分外娇烧了。

在贵族仕女们嬉游处的尽头，树立着一面玲珑石，它后边则是一株盛开的辛夷花，紫色的花朵，陪衬着少许的绿叶，还有脚下的一丛绿油油的杂草，一起点缀着视野广阔的空间，使整幅画卷的主题，呈现出历史上的现时生活的气氛，装点得如此和谐而又富于生趣。

(二)

《簪花仕女图》的作者，具有高度的艺术技巧和概括能力，在具体而精湛的描绘过程中，没有放过甚至是极为细致的每一个环节。由于作者对形象和构图的艺术剪裁，从而充分地、突出地流露并表现了时代和作者的卓越风格，在我国古典现实主义作品中，无疑会赢得崇高的评价。这幅画和唐代另一幅作品《挥扇仕女图》可以比美。

所谓「唐尚新题」，这卷珍贵的作品，就是从当时社会的现实生活中摄取而来的，以新的题材为内容的。虽然仅是描绘几个贵族妇女的嬉游情节，但它却雄辩地写出了唐德宗李适贞元时期的那一段历史中真实面貌的一个富有典型意义的侧面。





东晋大画家顾恺之说过，画人最难。我们应补充一句：画少女尤难！因为对少女形象的刻画，一般地说，远不如文字那样容易处理，在造型和技法上极难做到好处。十分明显，它在客观上受到的限制比任何方面为多，既不能随意丑化，也不可在现有的形象之外增添特殊的标志。唯一的途径，凭作者的观察力，从细微之处着眼，从性格描绘上入手。于是，作者对妇女形象的细密观察，性格的深入揣摩，成了画家头等重要的课题。如果技巧未到一定的水平，不但很难表现出作品中人物的个性，反而引起人们对它有千人一面的雷同之感。关于这一点，在历代人物画家尤其是仕女画家中，最易发生而又极为常见的事。这个问题的症结究竟在哪里呢？我们认为对描绘形象缺乏性格的认识，在技法方面，缺乏同中求异的表现能力和探讨精神。

《簪花仕女图》中每个妇女的形象，当它与我们眼帘第一次接触时，似乎彼此之间并无多大区别，这都是由于每个仕女在服饰上的一致和体态的丰硕又相接近所造成的错觉。如果我们进一步观察，从每个仕女性格和表情上去分析它，就会发现她们之间确是各具特点，毫不相混。她们还藉鬋子、白鹤、蝴蝶和花枝的媒介，不但刻划出彼此的不同嗜好，有着鲜明的性格，同时，也把各自孤立的个体，联结在一卷完整的画图之中。这种大胆地不避形式上的雷同，而致力于人物个性探求的现实主义手法，它的艺术效果才更其具备感人的魅力。

以上是就作品的构图和形象的富有气韵而言的，唐人张彦远在《历代名画记》中说过：「若气韵未周，空陈形式，笔力未遒，空善赋色。」《簪花仕女图》在这两方面的艺术成就，为后来的画家起着承先启后的作用。

我们不妨进一步从最能表现画家素养，代表笔力遒劲，可以看出工夫深浅的线条加以考



唐·周昉 挥扇仕女图

察，是探求作者技巧精微之所在。以妇女手的描绘为例，人物画中「画人难画手」之说，诚经验之谈。特别此图的贵族妇女袒胸露臂，双手无所遮蔽，描绘起来，更觉得大非易事了。作者创造性地运用了线的性能各个特点，深入观察她们的骨骼和肌肤的一切特征，以简洁道劲的线条，准确地表现了各种不同的手势：执拂子的巧妙自运，挈纱领的灵活自如，搯花枝的指尖轻合，捕蝴蝶的纤白柔软，……一句话，就是用诗人白居易在《杨柳枝》一诗中所形容的「黄嫩手葳蕤」，正好再恰当不过的。对这几位仕女不同动作的手势描写，可知作者在发挥线的功能方面，收到了高度的成效。更由于指头尖与臂腕的联动作用，必须是一个完整的有机体。这一客观要求，在作者纯熟的画笔之下，是如此地自然、稳称，难能可贵。作者关于线的运用，并不是如后来的画家那样，自始至终毫无变化地使用定型的描绘，对仕女面部和手的描绘，下笔稳重准确，力求匀称；衣裙图案花纹的用笔，信笔而成，转折处若断若续，似规整但又非常流动，使通常流于对称刻版的图案，重新赋予了灵巧而生动的活力。至于仕女的髻发和鬓丝，精细过于毫毛，竟根根可数，笔笔有飞动之致。这些既流动又含蓄的线条，正如鲁迅先生所论证的那样，具有「空实和明快」的特色。固然，唐代佛教画有此特色，只是此图在这方面的表现相当突出，达到「六法」中「骨法用笔」的高度统一。

《簪花仕女图》在赋彩的技巧上留下了光辉的典范。它恰当地运用了复杂的色调，重复中不觉有单调的情趣。紫色纱衫的一再出现，就是一个突出的例子。紫色与花青一并涂施，历有「青间紫，不如死」的论点，具有实践意义。对此图来说，似乎不受它的约束，在紫色帔上两处用花青勾画纹样，反而觉得十分典雅。这并非前人的实践不对，而是作者在克服矛盾上有其独到之处而已。

赋彩上的层次清晰，分开丝绸之间的叠压关系，使之有空气的感觉，又是作品在赋彩方面的又一创获。纱衫笼罩下的肌肤和衣裙，就如一层薄雾所掩盖，因而原来的肌肤和衣裙随之改变了颜色，但它却不为此而使人离开肌肤和衣裙原有色调的联想力。这样，各种颜色所涂成纱衫的质感，更深刻地映入观者的脑海里，使之久久地留下鲜明的印象。

围花长裙的朱红地子，在渲染上别开生面。地子的深浅随着光线的明暗而改变，靠近团花图案的周围，开始逐渐浅起来，让出紫青两色为主的花叶图案更为突出惹眼，从而呈现出当时新颖的工艺，把夹缬的特质显现出来。一般的唐人作品或后代绘画，都把图案绘在施过一色的地子之上，敦煌等壁画亦多如此。此外，关于白粉的涂染，也对画家是一个考验。此图在施粉上的艺术效果，具有冰肌雪肤的真实感。总之，作品在赋彩上的成就还不仅如此，值得继续探究，给予应有的重视。这对我们进一步了解唐代绘画在赋色方面的新技巧，藉此考察后来作品的历史演进迹象，是大有裨益的。

在唐代绘画中，有关图案的描制，不是后来常见的那

种板滞作风。它是以流动奔放为其特色，而又不失绳墨，充分发挥了图案装饰的精湛技巧，保持结构上最大的机动性和统一性。此图的纹饰图案，内容相当丰富，而且变化多端，值得细心领悟，方可发现它的特点。

此外，关于图中丹顶鹤、猴子等的描写，用完全不同于仕女画的笔调，刻划出栩栩如生的、富有深通人性趣味的动物，浑然天成，竟然看不出有斧凿痕迹，达到了新的境界。如果说宋元的写生技法臻于至善，要是没有前人在这方面打下雄厚的基础，它的历史就无法得到科学的说明。我们所以不嫌琐碎，从以上几个方面加以阐述，除了对此图所做的一般探索之外，想在于藉以了解此作如何接受前人的宝贵遗产，又如何去发展它，并在哪些方面取得了可喜的成就，有的还是为后人所未能企及之处。从而有助于大家对作品更加有所认识，从具体的内容出发，探索哪些珍贵的技法为后世所继承发扬；哪些因故而中断；哪些根本没有被后代所吸收。只有如此，才好有思想上的准备，从中摄取营养，丰富今天民族绘画的新风，为创作社会主义现实主义作品，打下深厚的基础。

对《簪花仕女图》说了不少优点，不等于它不存在一

些缺陷，任何历史本身，它不可能都是十全十美的，都有各自的局限性。由于唐代中期花鸟画尚处于发展的阶段之中，居于人物画的附庸地位，描写的技法，还未达到成熟的地步，这当然不应单单责备作者，应该考虑到时代的客观条件，不是凭任何人的主观愿望所能办到的。再如牡丹与荷花的同时管用，在现实生活中很难办得到的。可是，画家以丰富的想象力和联想力突破现实的局限，当然也可认为是一个大胆的尝试。至于张彦远对阎立本、吴道子的帷帽、木剑之讥，我们以为两者的性质应有所区别。是否可以这样认为：古典的浪漫主义表现方法，有它一定的生命力，如果艺术家不能很好地把握它、运用它，势必会陷入自然主义的泥淖之中，而形象思维将会枯竭。

(三)

从此图的主题所反映的历史背景和年代，从它的艺术描绘和概括，基本上可以认定《簪花仕女图》的创作年代属于唐人的所制，应是不成问题。还有一项颇为重要的佐证，此图于一九七二年在送往北京故宫博物院进行重新装裱的过程中，于揭裱时发现原画并非是一幅整绢，它是由五幅单片拼合而成的。这一事实本身，说明原来不是画卷，

而是由五幅裱成的小屏风而存在的，到了宋代，才改裱为手卷的形式。据此，不难理解它在唐代的流传期间，作为屏风流传，具有时代的独特的代表性，应无疑义。我们根据肯定此图作于唐德宗贞元年间，想必不至于有多大问题。可是，有一个随着伴生的问题，就是它是谁人的作品？不好规避，但确实回答时存在很难超越的困难。作为科学上的探讨，有必要做一下尝试。

《簪花仕女图》究竟属于何人之作，孤立地，直截了当地回答它，的确是不容易。必须从现实着手，从原来的根据出发，从已经占有的材料分析，只能如此，才是比较实际的办法。我们现在所能知道的，此图见于前人著录的，被定为周昉的作品。虽然他们的根据无从得知，不外下面的一些推断：原作本无名款，收藏者就原裱上所附前人标签而定，或是历代的观款和题识，到后来又复散佚了。再就是依据原作上面的历代收藏印记考察，能够辨别的，早在南宋初期，经过宋高宗赵构度藏，卷尾上铭有「绍」「兴」连珠印，又有南宋后期贾似道的藏印。由于赵构和贾似道精于鉴赏，从「中兴馆」和「悦古堂」所收历代名作，当不只周昉一卷，因为他们去唐未远，比今天早了七百多年，

根据当时许多藏品作一番比较研究，还有可能作出接近科学的判断。必须声明一句：不是前人所作的鉴定都是可信的，由于他们占有较多的材料，即是存在一定的局限性，不应为此而因噎废食。我们当尽可能从现有的实物为依据，参照有关文献，说是出自周昉之作，不会是望风捕影。藉此将周氏的事迹，作一点综合考察，未始无补于对作品的认识，增添新的论据。

周昉的事迹，最早见于唐人张彦远《历代名画记》和《唐书·艺文志》、北宋时的《宣和画谱》，宋以后有关周氏的若干记载，皆出自以上著作。周昉名景元（玄），字仲朗，出身阀阅，世居长安（今西安市），大约生于开元末，卒于贞元之后，享年六十多岁。他于代宗大历中任宣州长史，专擅绘事，兼长文辞。文名为画名所掩。

周氏学画初法张萱，对仕女画独具心得，在技法上有所发展。《历代名画记》说他「初效张萱画，后则小异，颇极风姿，全法衣冠，不近闾里。衣裳劲简，彩色柔丽。菩萨端严，妙创水月之体。」由此可窥其发展的脉络。他在技法上的发展是多方面的，优于写真，曾为郭子仪婿赵纵写容，独得神情之妙。时人评论他的技巧高出韩幹之上。建

中年间应召画章敬（有作章欽）寺连壁大画，虚怀听得各方意见，潜心改定，终于画成「无复瑕类」的完美作品，从而誉满京华，「推为当时第一」。周氏的特长，不限于宗教画，而最擅长的要算是他的仕女画，《宣和画谱》记载：「……至于传写妇女，则为古今之冠，其称誉流播，往往见于名士诗篇文字中。」如用《簪花仕女图》来对照，似不算是溢美之词。

时代风格往往是通过个人风格而体现出来的。中唐以后的仕女形象，都具备丰颐厚体的特征。周氏生活在这个时代里，尽管本人具有极为鲜明的个性，其中必然会渗进时代的共性。远在西陲的唐中期的敦煌壁画，墓葬出土的壁画，线刻画和各类陶俑，凡是这一时期的人物形象，无论是贵族妇女或是奴婢、乐伎，都具丰颐厚体的时代特点，这种风格的统一性，已经是无人怀疑的了。

《簪花仕女图》的发现，它能够完好地流传至今，可以说是个奇迹，值得大家予以珍视。过去有一些鉴赏家曾肯定过周昉的几幅作品，也指出某些作品受过周氏的影响。由于此卷名迹的公开复制问世，因而具备了有利的条件，使过去所做过的判断，有了一个标竿，作为比较研究的宝贵