



绮罗人物

唐代仕女画与女性生活

陈粟裕 著



画里画外系列

绮罗人物

唐代仕女画与女性生活

陈粟裕 著

上海文艺出版集团
上海锦绣文章出版社

目录

仕女画的兴起	//2
妆与容	//8
官中人	//20
女性典范	//24
杨氏姐妹	//32
“万户捣衣声”	//42
“上阳人”	//52
下层宫女	//62
道释人物画的发展	//74
女皇与佛教	//84
佛教世界中的普通女性	//96

盖画者，鸟书之流也。

昔明德马后，美于色，厚于德，帝用嘉之。

尝从观画，过虞舜之像，见娥皇女英，帝指之戏后曰：“恨不得如此人为妃。”

又见陶唐之像。

后指尧曰：“嗟乎！群臣百僚，恨不得戴君如是。”

帝顾而咨嗟焉。

故夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事。

——曹植《画赞序》

仕女画的兴起

在文学史上声名赫赫的曹植曾经在一篇题为《画赞序》的短文中写下一段美术史上的经典言论：

观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵：是知存乎鉴戒者图画也。

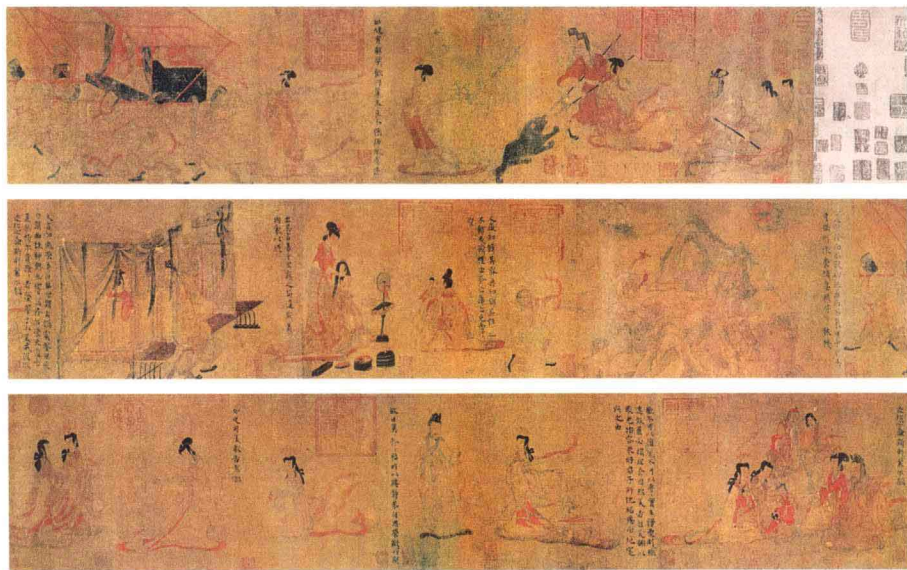
在这段关于绘画功能的讨论中，曹植主要针对的是中国画众多画科中最先兴起的人物画，认为图绘各种人物的目的是“存乎鉴戒”，即是成教化、助人伦之用。这些可以被用来表现的包括“令妃顺后”式的女性。事实上两晋南北朝时期以表现女性为目的的绘画作品中多是出于这样的目的，如以配合《列女传》等书籍而产生的列女系列：《列女仁智图》、《列女贞节图》、《列女贤明图》、《列女秋兴图》、《大列女图》、《小列女图》等等，都是通过图绘这些品格言行高洁的女性来达到对众多妇女的规范作用。现存传为东晋画家顾

恺之的《女史箴图》、《列女仁智图》均是出于这样的目的。

但是出于这样社会功利目的而创造的列女图，在观赏者眼里难免是作为审美对象的：

盖画者，鸟书之流也。昔明德马后，美于色，厚于德，帝用嘉之。尝从观画，过虞舜之像，见娥皇女英，帝指之戏后曰：“恨不得如此人为妃。”又见陶唐之像。后指尧曰：“嗟乎！群臣百僚，恨不得戴君如是。”帝顾而咨嗟焉。故夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事。（曹植《画赞》）

同样是曹植，记录了这样一件发生在宫闱之间的趣事，东汉汉明帝与妻子马皇后在观赏古代先贤的肖像时，汉明帝表示出了对于娥皇女英的欣赏，当然这种欣赏一方面对于这两位女子品德的推崇，而更多的是对于美女的关注。这种对于女性美的认知不但是汉明帝不能免俗，在后世诸多收藏家以及大英博物馆的观众在观赏《女史箴图》时，除了注意到顾恺之富有特色的如同“春蚕吐丝”式的绵密线条之外，对于画面中女子飘举的衣衫、端庄的体态、秀丽的面容都是津津乐道的，相反，她们的标榜性作用在后世已经彻底消失。



顾恺之《女史箴图》



周昉《簪花仕女图》

虽然对于女性美的认知很早就已经存在，但是汉魏六朝在人物的审美方面，目光是集中于男性身上的，比如濯濯如春柳的嵇康、掷果盈车的潘岳、被人看煞的卫玠等等，都是名重一时的美男子，同样，在人物画中表现他们也不简单是为了“存乎鉴戒”。

这种状况在唐代有了根本性的变化，对于女性的审美变得公开而大胆，以女性为题材的绘画增多，并且对于她们的表现主要是出于外表的“美”，而并不是以往那样强调其品格。对于这些表现仕女的容姿、生活的绘画作品被称为“子女佳丽”或是“绮罗人物”。

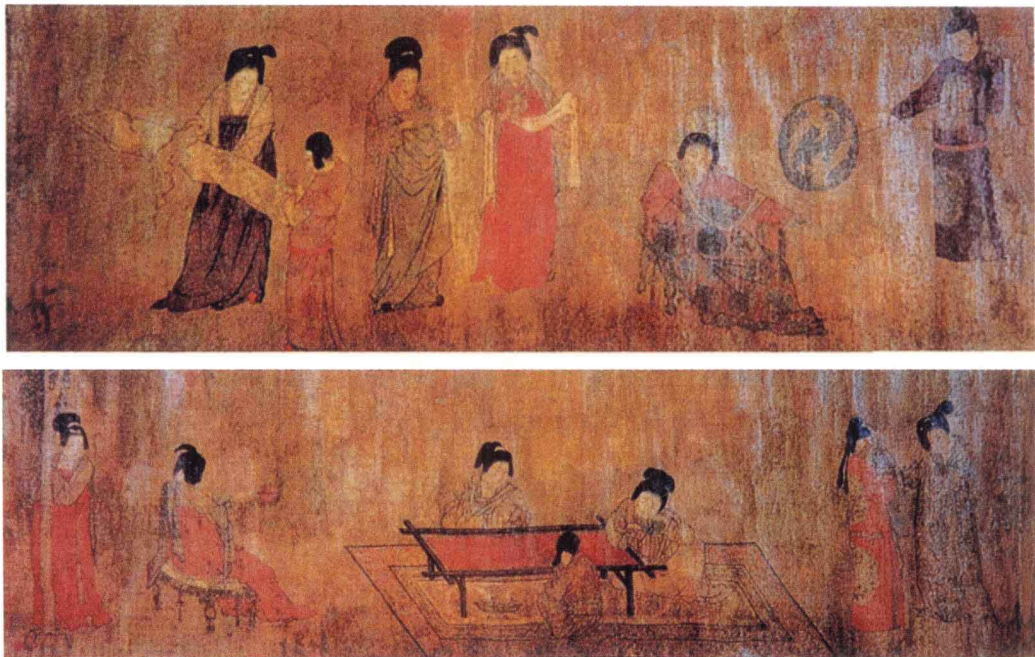
唐代画家之中涌现出大批擅长仕女画的名手，据张彦远的《历代名画记》和北宋官修的《宣和画谱》记载，以仕女画而闻名当世的画家共有十三位，包括活动在盛唐前后的周官言、张萱、李湊、谈皎，活动在中晚唐的周昉、赵博文、赵温其等人，尤以开元、天宝年间为多。这些画家共同创造了繁荣的唐代仕女画，形成了“以丰肌为美”的女性绘画典范。

其中最具有代表性的是活动于玄宗朝的张萱与代宗、德宗时期的周昉。张萱在唐人的眼中并不是最知名的一个，但是“初效张萱画，后则小异”的周昉则是不论是时人还是后世都推崇备至的画家。

周昉，字景玄，官至宣州长史，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。（张彦远《历代名画记》）

这位出色的仕女画家同时还是一位佛画家，并且精于写真：

郭令公婿赵纵侍郎尝令韩幹写真，众称其善；后又请周昉长史写之，二人皆有能名，令公尝列二真置于坐侧，未能定其优劣。因赵夫人归省，令公问云：“此画何人？”对曰：“赵郎也。”又云：“何者最似？”对曰：“两画皆似，后画尤佳。”又问：“何以言之？”云：“前画者空得赵郎状貌，后画者兼移其神气，得赵郎情性笑言之姿。”令公



周昉《挥扇仕女图》

问曰：“后画者何人？”乃云：“长史周昉。”是日遂定二画之优劣，令送锦彩数百段与之。（朱景玄《唐朝名画录》）

在与韩幹的绘画竞赛中取得胜利主要是源于周昉对于人物神气、言笑之姿的生动把握。有着这般优势的周昉在仕女画的创作上显然更加得力。事实上，生活在社会上层的贵公子周昉对于女性是非常熟悉的，这不单单是对于她们衣着、妆容的熟悉，更多的是他参与了贵妇人的交游，对于她们精细的生活、敏感的内心世界都是非常熟悉的，使得他的画作更加贴合实际，这不论是《簪花仕女图》中的雍容富贵，还是《挥扇仕女图》中的感伤愁思都表现得非常明确。

周昉善画贵游人物，又善写真，作仕女多浓艳丰肥，有富贵气。（汤垕《画鉴》）

显然周昉“浓艳丰肥，有富贵气”的仕女画来源于他生活中对于女性的认真观察与精准把握，而他笔下的仕女也确实传达出一种时代的审美特征，表现出中晚唐女性所特有的精神状态。

当然仕女画在唐代的兴盛不单是对于女性美的重视，仕女画也并不只是反映出女子的审美特征以及流行趋势的变化。事实上，它与唐代女性在社会上的地位和活动有着密不可分的关系，不同题材的仕女画所反映出来的也是不同女性的生活与状态，这不光体现在她们分等级的现实生活中，也在她们的精神信仰中有所表现，因此本文通过不同的作品来一一加以解读。

僖昭时，都下倡家竞事唇妆。

妇女以此分妍与否。

其点注之工，名色差繁。

其略有胭脂晕品、石榴娇、大红春、小红春、嫩吴香、
半边娇、万金红、圣檀心、露珠儿、内家圆、天官巧、
洛儿殷、淡红心、猩猩晕、小朱龙、格双唐、媚花奴等样子。

——陶穀《清异录》

妆与容



海兽纹葡萄镜

晨起梳妆，这一规矩不论古今。相信早在一千多年前的唐代，当第一缕阳光划过窗棂，姑娘们也是慵懒地坐在镜前，认真地梳洗，修饰着自己的容颜。我们的故事也从一面镜子开始，这是一面海兽纹葡萄镜，这种带有浓郁中亚风格的镜子随着粟特商胡的贸易进入两京地区，在盛唐前后大为流行，与其他同类铜镜不同的是，这面镜子的镜缘处用工整的小楷刻着三十二个铭文：“练形神冶，莹质良工，如珠出匣，似月停空，当眉写翠，对脸傅红，绮窗绣晃，俱含影中。”显然这面镜子的主人为一名女子，当一位容颜秀丽的少女面对它时，如何画眉、涂朱，一举一动，悉入镜中。

虽然镜子在唐代并不是女子的专利，但相对男子所用镜子讲求的质朴与高洁，女子的镜子通常会绮丽很多，一些特定的物象会被



金银平脱鸾鸟镜



菱花鸾鸟鸳鸯镜

铭刻在镜子的背面，刻有如鸾鸟、鸳鸯的镜子通常会新妇的陪嫁品，如上所见的一件金银平脱漆镜，就是在黑漆的底子上用薄金片打造成衔着璎珞的鸾鸟，用银片镶成荷叶与荷花，取其“和鸾”之意，此镜做工精细，纹饰绚烂，造价自然不菲，有资格使用它的定是上层贵妇或宫中女子。在普通人家中较常见的是铜镜，但依然会刻上精巧的花纹，如菱花鸾鸟鸳鸯镜，八个花瓣的外形显得它非常俏丽，镜子上刻着三组喜庆意味浓厚的禽鸟，最上方为两只衔着绶带的大雁，中间左右为立在花枝上相对起舞的鸾凤，最下方的莲叶间静卧着一对鸳鸯，夫妻间的恩爱透过三对鸟反映得淋漓精致，似乎这位新妇“妆罢低眉问夫婿，画眉深浅入时无”的娇羞也尽收眼底。

镜前坐定后，首先开始的是梳理长发，这一步骤所需时间很长，将头发全部盘在头上，并绾成各种发髻并不是一件轻松的事，通常会有灵巧的侍女在旁边帮助，女子在未成年时多在耳旁垂双髻或梳丫髻，成年后则有多种发式可以选择，大体上分为髻、鬟两种，髻为实心，鬟为空心，名目及其繁多，鬟有螺髻、双螺髻、倭堕髻、半翻髻、惊鹄髻、双鬟望仙髻、抛家髻、乌蛮髻、回鹘髻、堕马髻等等，鬟有高鬟、低鬟、双鬟、同心鬟、垂鬟等等，基本上按照形状来命名。如唐代新城公主墓中的侍女就多梳螺髻、半翻单刀髻、大双鬟等等，《虢国夫人游春图》中则为开元、天宝时流行的堕马髻。高大发髻的流行，势必造成假发的加入，如《簪花侍女图》中几位贵妇的高髻就当为假发。发

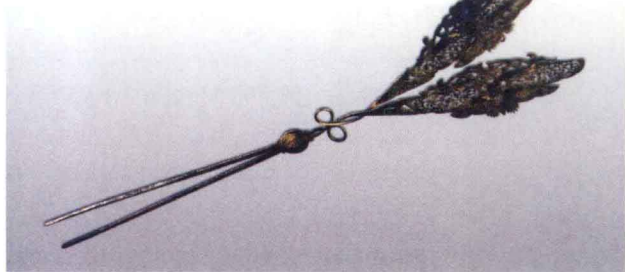


侍女发式（新城公主墓）

髻通常用发钗进行固定。发钗的使用也具有等级的规定，据《新唐书·车服志》载，花钗是命妇之服的一项，一品花钗九树，二品八树，花钗愈多等级愈高。下页左图所示的银质双蝶发钗虽然制作精细，但显然为一般女子所有。此外在发髻上插牙梳也是常见的装饰，金属镶嵌的、玉雕的各种梳背修饰了唐代女子的各种发髻。

除了这些基本装饰之外，初唐时女性外出还需要带全身遮蔽的幂篱，不能为外人观看，永徽年后变成仅是遮住面部与颈部的帷帽，开元之后女子上街出门不再有遮蔽，或戴胡帽，或坦面世人。

接下来是一系列化妆的程序，唐代妇女的妆容顺序大致为敷铅粉、抹敷脂、涂鹅黄、画黛眉、点口脂、描面靥、贴花钿这样几步。敷铅粉是最基本的工作，铅粉又称为铅华，是自古以来女子们常用的化妆品，将铅、锡等炼粉制成粉末状或固体，装在小盒子中，便于运送



银质双蝶发钗



白玉梳背

买卖，唐代除了这种传统粉之外，还流行一种用粟米粉制成的“迎蝶粉”，单从名字就能感觉到它扑面而来的香味。盛放铅粉的脂粉盒子多为金属所制，花卉外形比较受欢迎，如下页图所示的两只粉盒均为铜胎鎏金，一为云头如意形，一为三角菱花形，其上用捶打与鉴刻的手法分别制成缠枝海棠花图案和飞翔互顾的双鹦鹉，花卉线条流畅，鹦鹉形象生动。胭脂同样也可以放在这样精巧的盒中，用胭脂涂抹面颊有多种方式，如酒晕妆、飞霞妆、桃花妆等不一而足。盛唐时尤其流行满面晕红，如新疆阿斯塔纳唐墓中出土的屏风仕女多为用胭脂涂满整个面颊，连眼窝、耳根等处均不放过，红色之中根据面部的起伏加以深浅的变化，加强了面部的立体感。涂鹅黄即是在额头处饰以黄色，李商隐在《蝶三首》诗中写到的“寿阳公主嫁时妆，八字宫眉捧额黄”即是描述这种妆扮。

涂抹完毕之后，最重要的就是画眉，唐代女子通常将眉毛剃去，然后用颜料画出各种眉形。玄宗朝的虢国夫人自负美貌，以上脂粉皆不用，却没有忘记淡扫蛾眉。画眉的材料也是多种多样，隋代最上品的是来自波斯国的“螺子黛”，每颗价值十金，即使是在宫中，也只有最受宠的妃子能够享有，其他的只有以铜黛来代替。唐代除了螺子黛之外还流行一种从西域传来的青黑色矿物质颜料，称为“青黛”，这种珍稀的画眉材料被认为是来自西域曹国、拔汗那国的特产，这些国家也确有此类贡品进献朝廷，供上层社会的贵妇们使用。普通人家只有使用从靛蓝植物中提取的青色颜料，虽然也以“青黛”称呼，但是在画眉效果上比西域来的“青黛”要差很多。元和年后，墨逐渐取代了青黛，用墨所画的双眉比较浓密，虽然缺乏青黛“眉翠秋山远”的效果，但是墨质的精良、低廉的价格使得寻常百姓更愿选择。



云头鎏金粉盒



三角菱花鎏金粉盒

不同的眉形，往往代表着不同时代的流行趋势，如初唐主要流行的是状如柳叶的柳叶眉，如韦庄诗“语多时，依旧桃花面，频低柳叶眉”，贞观年间阎立本的《步辇图》中的侍女即是这种眉形。两头尖中间弯的月眉同样流行于初唐，并且这种眉式流行的年代很长，从初唐到中间唐的歌赋中，我们都可以看到对画着这种眉毛女子的吟咏，如李白的“长干吴儿女，眉目艳新月”，杜牧的“娟娟却月眉”，都是指的这种眉式。武周朝至开元年间流行具有长、阔、浓特点的阔眉，如杜甫《北征》诗云“狼藉画眉阔”，这种眉形配以盛唐前期女子较为壮硕的体型，彰显出一种健康、大度之美，如新疆阿斯塔纳唐墓中出土的《弈棋仕女图》即是这种审美风尚的体现。开元至天宝年间则流行表现淡淡愁态与媚态的远山眉、青黛眉，这两种眉形较为细长，浓淡、深浅富于变化，李商隐称之为“总把春山扫眉黛，不知供得几多愁”。元和年间流行的是八字下画的八字眉，即“时世妆”的重要组成部分，这种妆扮一方面是受了回鹘妆的影响，另外一方面状似悲啼也符合此时人们对于女子愁态的特殊欣赏趣味。晚唐时期最有代表性的眉形是桂叶眉，浓、阔但是非常短，其形状类似飞蛾的翅膀，因此又称为蛾眉，周昉所绘的《簪花仕女图》中贵妇们都是这种眉式，其风靡程度可见一斑。此外女性以擅创眉式为巧，如开元年间有女尼自创的“文殊眉”，就受到世俗的欢迎，唐玄宗令画工《十眉图》，名目如下：鸳鸯眉、小山眉、五岳眉、三峰眉、垂珠眉、月棱眉、分梢眉、涵烟眉、拂云眉、倒晕眉，可见其花样的繁多。

以丹砂涂唇是汉代就流行的化妆方法，汉代的刘熙在《释名·释首饰》中记载：“唇脂，以丹作之，象唇赤

也。”唐代则用绛红色的紫草与蜡一起煎煮，再灌入筒中，即成口脂，并且在口脂中还加入了大量的香料，《千金方》中记载了一种添加了甘松香、艾纳香、苜蓿香、茅香、藿香、零陵香、上色沉香、雀头香、苏合香、白胶香、白檀香、丁香、麝香、甲香十四味不同的香料的口脂，其中甲香、苏合香、丁香等香料主要来自于西域、南海等地，如此名贵的口脂自然是香气四溢，李贺在《洛姝真珠》中就有“花袍白马不归来，浓蛾叠柳香唇醉”的赞誉。唇妆样式也是极繁，据宋代陶穀的《清异录》记载：

僖昭时，都下倡家竞事唇妆。妇女以此分妍与否。其点注之工，名色差繁。其略有胭脂晕品、石榴娇、大红春、小红春、嫩吴香、半边娇、万金红、圣檀心、露珠儿、内家圆、天官巧、洛儿殷、淡红心、猩猩晕、小朱龙、格双唐、媚花奴等样子。（陶穀《清异录》）

其造型多不可考，但是从现存的卷轴画、壁画中还是可以看出多是强调其形状娇小、丰润有泽、状似樱桃。

面靥与花钿都是在脸部贴上金箔、宝石、翠羽、云母片、螺壳等制成的装饰，较为新奇的有用蜻蜓的翅膀加以描金涂绘的，贴在额头的称为花钿、贴在双颊的称为花靥。关于花钿的起源，通常认为是来自于南朝宋武帝时的寿阳公主：

宋武帝女寿阳公主，人日卧于含章殿檐下，梅花落额上，成五出花，拂之不去，经三日洗之乃落，宫女奇其异，竞效之。因故称之为“梅花妆”或“寿阳妆”。（高承《事物纪原》引《杂五行书》）

这一习俗到了唐代依然流行，其形状较为常见的是模仿花卉，也有其他多种样式，如鱼、鸟、寿桃、扇面等形状优美之物，还有一些大小、疏密得当的抽象图案，也很受欢迎。通常将其剪好后放在妆奁中，用时取出，对着镜子用鱼鳔熬制的胶粘在额头，这种胶只需对之呵气或涂以少量水即能粘住，因名为“呵



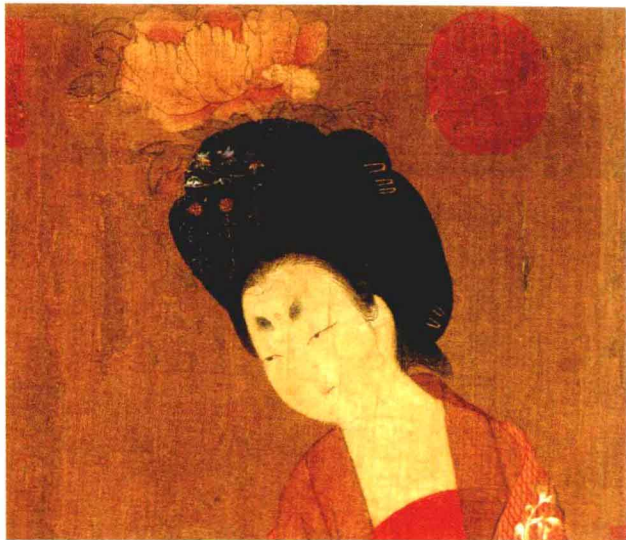
新疆阿斯塔纳唐墓《屏风仕女图》



《步辇图》侍女眉妆



新疆阿斯塔纳唐墓《弈棋仕女图》



《簪花仕女图》中的桂叶眉

胶”。花钿的颜色有红、绿、黄等多种，以红色居多，后期逐渐为彩色，越加繁复。点面靥在盛唐前多为两个小圆点，之后与花钿一样，变化、形状都十分丰富，到了晚唐五代时期，贵族妇女们脸上所装饰的花钿、花靥达到了极为复杂的程度，从额头到下颌，多则数层，成为一种身份与等级的象征，如敦煌五代曹氏归义军时期，众多曹家的命妇女眷都在面上点缀多个花靥。

除了以上基本的妆容之外，唐代女性的面容装饰在很大程度上受到外来文化和外来审美趋势的影响，如在天宝年间所流行的“赭面妆”就是受了吐蕃的影响，《新唐书·吐蕃传》中记载：“鄙人处小拂庐，多老寿至百余岁者。衣率毡韦，以赭涂面为好。”这种赭面妆配合八字眉、乌唇、椎髻就成了一套完整的流行于元和年间的“时世妆”，白居易在诗中对于这种装扮有着详细的描述：

时世妆，时世妆，出自城中传四方。时世流行无远近，腮不施朱面无粉。乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低。妍媸黑白失本态，妆成尽似含悲啼。圆鬟无鬓堆髻样，斜红不晕赭面