

仕女画的研究



北京市工艺美术研究所

仕女畫的研究

黃 均 著

一九八二・北 京

类号	48.33
登记号	20136

工艺美术资料之二

编辑：北京市工艺美术研究所

（地址：北京市崇文区龙潭路三号）

出版：北京市工艺美术品总公司画册编辑部

发行：北京市工艺美术研究所

北京市期刊登记证第026号

090

序 言

我国的仕女画，起源很古，而技巧成熟，格式完整仕女画的出现，要推东晋顾恺之的作品《女史箴图》。

画中的仕女，体态轻盈，面容娴静，采用“春蚕吐丝”的线描，描绘出女性的轻盈妙曼之姿。着色倾向于暖调，用作者感情中的色彩增强主题人物的感染力，体现了我国绘画的“色彩学”中“感情移入”的原则。是一个值得赞颂的创造。

唐代，是我国绘画史上的升华时代。以张萱的仕女画《捣练图》和《虢国夫人游春图》为例，画中女像的造型，体格健美，神情舒展，色泽绚烂，情态自然，花纹繁褥而不失合谐，色彩绚丽而不失典雅，是盛唐文化广泛吸收外来文化的精华，并融合历代传统的明证。

宋代的仕女画，因受到院体画“遵循传统，恪守法格”创作风气的影响而倾向于写实风格。人物造型真实生动，色彩庄重，缜密合谐。李公麟的《维摩诘图》，马远的《女孝经图》和苏轼的《贵妃晚妆图》是具有宋代仕女画典型风格的代表作品。

明代仕女画沿袭宋代的规范发展下来，著名的作家，当推唐寅和仇英。唐寅是明代成化和嘉靖间人（1470—1523），诗、书、画皆精，故宫博物院收藏的《孟蜀宫伎图》是他的代表作。人物形象娟秀，设色秀雅明丽，称当代大家。仇英的画风，工整细秀，结构严谨，他的代表作有《百美嬉春图》和《九成宫图》。这两幅作品集大青绿工笔重彩之大成，给我们留下了可贵的典范。另一风尚，明代文人画大盛，仕女画也渗入了写意风格，如唐寅的《秋风纨扇图》，吴伟、张路的仕女画都具有与文人画合流的作风，率笔写意，超脱犀利，富于秀雅气氛。

清代后期，我国沦为半封建半殖民地的社会，政治颓败，国势式微，文化艺术陷入自流状况。除陈洪绶、改七芴、任熊、费丹旭等少数大家外，一般地说来，仕女画的风格陷入了柔靡纤弱之习，仕女的形象，身材苗窈，搔首弄姿，又因受晚清士大夫文人“吟风弄月”颓废文风的影响，使其失去了唐、宋时代仕女画健康舒展的画风。但在表现技巧上却吸取了文人画中一些积极因素，用笔用墨超脱秀逸，富于韵律。渲染技法，吸取了西方画家如郎士宁等润泽明丽之风，给后来人物画技法的革新开辟了道路。

二千多年来，丰富的艺术遗产，展示出绘画技法的演变过程，使我们有可能学习和运用这些优秀遗产的创作经验，为创造社会主义的新绘画提供了有利条件。

绘画属于上层建筑，因受社会政治、经济的影响，文化遗产中反映出来的意识形态也因之而异，我国长时期的封建统治，使绘画作品中包含着很多封建伦理道德观点。因而在继承和学习的时候怎样区分封建性的糟粕和民主性的精华，就是一个很重要的问题。我认为，要运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，对具体作品加以具体分析。学习古代绘画中的优良传统，不仅要在理论上通晓它，更重要的是还要通过艺术实践学习它，“不入虎穴，焉得虎子”，何况一幅古画并不像老虎那样可怕。有人说：“学习古画入了迷，走进去就出不来了”。其实不然，只有神经过敏症的人，才会有这种不健康的想法。

这本《仕女画的研究》，是黄懋忱君（黄均字懋忱）近年来从事于创作和教学的经验总结，内容丰富，便于学者。黄君精通画法，又重理论，不仅是画论的阐述者，而且是绘画创作的实践者。这本书，可以说是理论与实践相结合的产物。

大家知道，黄均是以人物画和仕女画闻名的，据我所知，

他最擅胜场的还是他的大青绿《仙山楼阁》。在他二十多岁的时候，曾用了半年的时间，画过一幅楼阁界画，真所谓：山峰回绕，楼阁连垣，勾金镂玉，丹碧交映，画中的人物不到一寸而须眉毕现。我曾这样想：国家的美术收藏机关，约请黄均制作几幅大青绿楼阁界画，不仅保存了我国界画的优良传统，更重要的是这部份界画可以起到承前启后的作用，给后代留下学习的范本。

我认识黄君，约在1928年，那时我在《艺林旬刊》当编辑（社址：宣武门内温家街一号），我年20岁，黄君不过15岁，由于同在一个画会学习，他常持画见访，切磋画艺，其乐融融，此后他就向我学画。每当农历正月，同游琉璃厂厂甸，在荣宝斋、清秘阁、玉池山房、火神庙等处，饱阅宋元名画，继之以高谈阔论，当时的情景，历历在目。其后，又在美院同事三十余年，人事倥偬，已经是半个世纪以前的事了。

黄君的艺业，与日俱增。而我学植荒疏，成就不多。但我高兴地看到黄君的成绩。有一段故事，说“苏东坡不会喝酒，却喜欢看旁人喝酒，他自己也陶醉于欢乐之中”。我自己的画没有学好，却为我的朋友画得好而高兴！我愿他订出一个十年的创作计划，多为伟大的祖国创作出几十幅优美的作品。

这不像序，借此谈谈老朋友的感情而已。

劉志第

一九八一年



宝琴立雪图

漢·鮑明遠詩：針兮羅江畔，寄與華扁舟。
范蠡歸何處，越絕書篇憶說鈔。



西施浣纱图

(1) 唐代設色法



彩图 5

(2) 五代設色法



彩图 6

仕女面部着色七个程序



(1) 勾线

勾线淡墨



(2)

第一遍用较淡墨染头发和眼眉



(3)

染洋红 浓淡要适宜 晕染要匀



(4)

染脸

彩图 ⑧



(5) 用粉調成肉色
罩臉、耳、脖頸及
手、臂等。



中国仕女画在整个传统人物绘画中，占有很重要的位置。据《西京杂记》载，汉代宫廷画家毛延寿便开始创作仕女画，距今已有两千多年的历史。从楚墓葬帛画仕女像及轰动世界的湖南长沙马王堆西汉帛画中的妇人像来看，证明我国仕女画不但历史悠久，而且具有源于生活、高于生活的创作方法和优良传统。目前我国出口的绘画、牙雕、玉雕、雕漆及花丝银嵌等各种工艺品，也多以古代仕女人物为题材。为了更好的继承与发扬我国古代文化艺术遗产，做到古为今用，推陈出新，去粗取精，繁荣创作，很有必要进一步对我国传统仕女画的风格及创作方法，进行全面的分析和研究。

第一部分

仕女画的起源与形成

关于仕女画的起源与形成，首先应该从我国最早的绘画“仕女画”考证，其次要从“仕女”一词的来源及历史沿革证实。

一．从绘画角度看仕女画的发展

楚时《凤夔人物帛画》中所画的女子，可称得上是我国历史上最早的一张仕女画（主要指流传至今的作品），也可说是仕女画的起源。然而这张画并不成熟，只具有原始仕女画的雏形。上溯至夏、商、周时期的铜器上，虽然也可见到一些妇女像，但一般都是附属，不是主题，很少单独以妇女为主题而表现的，且均为铸造，不是绘画。即使是取材于历史故事的北魏木版漆画《舜后母烧稟》、《帝舜二妃娥皇女英》及《班婕妤》（婕妤为女官名称）等，也都不是画在纸绢上的卷轴仕女画。

晋代，仕女画有了一定的发展，如顾恺之的《洛神图》，在人物造型及动态等方面，已远远超过楚《凤夔人物帛画》，但这个时期的仕女画仍然不很完善。这是由于当时的仕女画与人物画一样，都还不能摆脱宗教的束缚，同时也受“人大于山”及带有浓厚装饰风味的人物与布景的影响和局限。

唐代仕女画较晋代更有所发展和突破，张萱和周昉首先把仕女画从宗教的束缚中解放出来，使它成为一个可与山水、花鸟画并列的单独画种。同时又将仕女优美的形象运用于佛教美术中（包括壁画和卷轴画），这是前所未有的创举。尽管如此，唐代仕女画也只能作为整个仕女画发展中的一个初步形成阶段。

五代是仕女画的鼎盛时期，也是仕女画的最后形成阶段。其间出现了不少专门作仕女画的画家，如周文矩、顾闳中、杜霄、阮郜等。他们不仅继承了唐代仕女画的优秀传统，而且在塑造人物形象、掌握人体骨骼和比例关系，以及用笔、设色等方面，都有极大的创造和发挥，为仕女画的形成和发展作出了卓越的贡献。

综上所述，仕女画（从绘画角度讲）经历了漫长的历史发展而逐步完善和形成。从楚墓中的楚帛画《龙凤妇女图》（现存故宫博物院绘画馆）来看，我国远在西汉耿侯妻墓葬帛画（湖南长沙马王堆出土）之前，就已有仕女形象的出现。据此可说，仕女画起源于战国，发展于唐代，形成于五代。

二．“仕女”一词的来源与变化

古代早期，“仕女”是指男、女二者，为两个并列的名词。开始“士”字没有单立人旁，《诗经》：“士与女方秉简兮”、“维士与女，伊其相谑，赠之芍药”、“有女怀春，吉士

诱之”；《尚书·武成》：“肆予东征，绥厥士女”；《礼记·曲礼》“四十曰强而士”。据此可知，此后所称士大夫多指四十岁以后作官的男人。《金文》里也有“士、女、牛、羊”的记载。可见当时的“仕”与“女”是两个不同的概念。唐代朱景玄所著《唐朝名画录》，流传至今的有两个版本，清代版本有“士女”一词，而明代版本则为“子女”，并无“士女”。在此后稍晚一些年的张彦远所著《历代名画记》里，罗列了十六位仕女画家，但他只是说这些画家长于画“妇女”，也没有出现“仕女”字样。这部《历代名画记》开始写于大唐会昌元年（公元841年），成书于大中元年（公元847年），比朱景玄的《唐朝名画录》约晚四十年。由此可知，唐代基本上使用“子女”一词。

关于“仕女画”专用词最早的出处，可从以下古代文学作品证实。《诗经·邶风》：“云谁之思，西方美人，彼美人兮，西方之人兮”（此处美人单指妇女而言）；《楚辞》：“恐美人之迟暮”；《招魂》：“美人既醉，朱颜酡些”。后来这些称谓便是我国仕女画及日本美人画的名称来源。

仕女画的正式名称始于北宋，最初的记载见于《宣和画谱》中黄居寀所作《写真仕女图》和徐崇矩所作《采花仕女图》。北宋郭若虚所撰《图画见闻志》，即将“仕女”列入其论述中，有“山水林石，花竹禽鱼，古不及近，佛道人物，士女牛马，近不及古”之句。元代评论家汤垕在其《古今画鉴》中说：“士女画之工，在于得其闺阁之态。唐周昉、张萱，五代杜霄、周文矩，下及苏汉臣辈皆得其妙”。元代以前，郭若虚、汤垕对仕女画的论述，成为仕女画的史纲。

由于有关仕女的资料不足，“仕女”的称谓、起源和形成，只能从古代社会的文献记载中作一些追溯和探索钩沉。仕

女画因受宋代理学的束缚，没有得到应有的评价和总结，直至元代才总结了元以前各代仕女画家的成就，从而确立了仕女画这一特定名称。

第二部分

历代有代表性的仕女画家 及其代表作品

历代画家画人物的很多，但不一定都画仕女，有专长仕女画的，也有兼画仕女的。这里我向读者介绍一下历代具有代表性的仕女画家及其代表作品（包括兼画仕女的人物画家）。

一．汉

毛延寿：汉元帝时（公元前48年）著名的宫廷肖像画工（见东晋葛洪《西京杂记》），是我国画史上记载最早的一名专画妇女肖像的画家。当时被誉为画人像的写生能手，称：“杜陵毛延寿，为人形，丑好老少，必得其真”；“陈敞、刘白、褒宽……人形好丑，不逮延寿”，说明毛延寿画人像的技法很高明，其名作有王昭君像。王昭君名嫱，后人称其为明妃，据传，她自恃美丽，不愿向毛延寿贿赂，毛便将她画得很丑。当匈奴来汉朝求婚时，元帝按图选，将昭君许给呼韩邪单于，待元帝见到昭君后，方知她才貌出众，但悔婚已晚，遂将毛延寿等六个画妇人像的宫廷画工同日弃市（即杀头）。可惜毛延寿和那五位画工所画的《宫女图册》只见于画史文字记载，并没有流传于世。

二. 晋

顾恺之：号长康，小字虎头，是东晋中期极为著名的人物山水画家。他为人画像特别注意眼睛的描绘，曾说：“……于妙处传神，正在阿堵中（晋时方言称人眼为阿堵）。他还主张“迁想妙得”，即要求作者源于生活又高于生活，运用艺术夸张的手法创造典型人物。其仕女画代表作有以下三幅：

《女史箴》，内容共有九节，是描写西晋张华为讽谏晋惠帝皇后酷虐的作品，所谓“苦口陈箴，庄言警世”，是用来维护封建秩序的所谓女德。表现了晋代宫廷男女的性格及精神世界，也反映了他们的社会地位。原画于1903年被英国人掠劫。

《洛神图》，这是一幅根据魏太子曹植的文学作品《洛神赋》所作的名画。原作依据文学作品的内容，从头到尾分段描绘，从“税驾乎衡皋，秣驷乎芝田，容与乎杨林，流眄乎洛川”一段开始，描绘出洛神“翩若惊鸿，婉若游龙”、“髣髴若轻云之蔽月，飘飖若流风之迴雪”及“凌波微步，罗袜生塵”无比美妙窈窕的姿态。作者将主人公洛神的思想感情和神态刻划得精妙细微。原作被美国人劫走，现藏美国波士顿博物馆。我国只有宋人摹本，现藏故宫博物院。

《列女仁智图》，画有楚孙叔敖故事等。全卷采用白描水墨画法，人物姿态生动。原作早已流出国外，此卷系北宋人摹本。

以上三件作品都是将故事情节连贯在一个横卷中，这种画法也可说是今天连环画最早的发端。

三. 唐

张萱：盛唐时著名人物画家之一，善画人物、婴儿、仕女，尤擅长画贵妇人。同时还长于仕女画中的楼台殿阁、花鸟

树木等布景。他的声誉与同时期的周昉不相上下，但所画仕女人物与周昉所画仕女有所不同（主要用红色晕染耳根）。其代表作有《捣练图》、《虢国夫人游春图》、《乳母抱婴图》、《唐后行从图》、《七夕乞巧图》、《太真教鹦鹉图》，可惜一件真迹也没能流传下来。其中《虢国夫人游春图》（现藏沈阳博物馆）和《捣练图》（现藏美国波士顿博物馆），相传都是宋徽宗赵佶的摹本。

《虢国夫人游春图》是根据杜甫《丽人行》“三月三日天气新，长安水边多丽人，态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀……”及“绣罗衣裳照暮春，蹙金孔雀银麒麟”的著名诗句而创作的，描绘了杨贵妃的姐姐虢国夫人和秦国夫人、韩国夫人春游行乐的场景。作者运用细紧的线描和浓艳的色彩，精致地刻划出每一个骑马贵妇人的体态和服饰。还用细线和重彩精妙地描绘出佩有玉勒雕鞍的神骏肥壮的名马，不禁使人联想到唐代曹霸、韩干、韦偃为马写照的“五花骢”、“照夜白”名画。

《捣练图》描绘了宫中妇女制绢的操作过程，刻划出制绢妇女在已织成的绢上进行捣练、缝纫、熨平时的生动形象和神情。而且在不同制作程序中，都有各自不同的手势（如持槌、缝纫、拉绢和熨绢等），画得非常真实。从作者所描绘的宫廷制绢的场景中，还可以看出唐代纺织业和手工业的繁荣景象。因此，这幅画具有一定的历史意义。画卷中所表现的妇女都很健美，显示了以肥美健康为标准的唐代仕女画风格。在面部着色上，纯用唐人“三白法”。在动态上，几组人物特别是末一段绷绢和熨绢的三个妇女，画得维妙维肖，两头持绢的妇女，整个身体几乎向后倾斜，给人感到她们是在用力将绢绷紧，非常合乎力学。画中还有一个在绷绢下面鑽来鑽去的六、七岁小女孩，更加令人赞叹，这个动态极为天真、稚气、活泼的