



# 北京故宮藏仕女畫

／李湜

仕女畫是以女性為描繪對象的人物畫。因此，它的發展與人物畫乃至整個中國畫的發展密切相關。「仕女」始稱「士女」，其最原初的語義是男女並稱。到了唐代朱景玄在《唐朝名畫錄》中記錄繪畫作品時，已開始用「士女」一詞，它代表了一種題材內容，在當時，這類畫作主要畫的是貴族婦女。宋代以後，「士女」與「仕女」並用，而「仕女」漸為流行，其義指相貌秀麗的美女。

從流傳於世的作品看，仕女畫在自身的發展過程中，其表現領域一直在不斷擴展。幾件顧愷之作品的摹本，是現存最早的卷軸仕女畫，它們代表了魏晉時期的仕女畫風格，描繪的女子還主要是古代賢婦和神話仙女等，這些形象的原型一般來自文學作

品和世間傳說。而現實中的貴婦則是唐代畫家熱衷表現的對象，通過對納涼、理妝、簪花、游騎等女子的描寫，向人們展現了當時上層婦女閑逸的生活及其複雜的內心世界。五代時，仕女畫也主要是神話仙女和現實女子。到了宋元時期，在神話傳說中的女仙題材更為流行的同時，世俗女子也走入畫家筆下。明清時期，除了肖像畫之外，現實生活中的婦女已不大為畫家所感興趣，而戲劇小說、傳奇故事中的各色女子則成為畫家們最樂於創作的仕女形象。到了這時，古代仕女畫的表現範圍就已從最初的賢婦、貴婦、仙女等擴展到了各個階層、各種身份、各樣處境的女子：從女仙到村姑、從貴婦到歌妓、從女俠到閨秀、從丫環到小姐……

盡管在仕女畫中出現的並不一定都是佳麗美女，但人們也還是習慣將仕女畫稱為「美人畫」；仕女畫的畫家們則更是在其作品中寄托對於「美」的嚮往，他們按照自己心中「美」的理想來塑造各類女性形象。而「美」的標準因時而異，不同時代的畫家都是以其當時對於「美」的理解來進行創作，因此，一部仕女畫史其實也是一部「美」意識的流變史。

北京故宮博物院度藏五萬件套左右的繪畫作品中，通過清宮舊藏、社會認購、收藏家捐贈等途徑，陸續地收存了數千件套仕女畫，其中不乏有各朝代著名畫家的代表性作品。它們在標注不同時期仕女畫發展歷程的同時亦展現了豐富多采的女性形象。通過它們，我們可以明顯地看到歷代美女形象的變遷及她們所折射出的當時的審美觀念。

東晉畫家顧愷之（約三四五—四〇六年）字長康、虎頭，晉陵無錫（今屬江蘇）人。博學多才，以精詩賦、通書法、擅繪畫，名冠當朝，享有「才絕、畫絕、痴絕」之美譽。現藏北京故宮的《洛神賦圖》雖是宋人摹本，但基本上保持了原作的藝術風



（傳）晉 顧愷之 洛神賦圖卷 卷（局部）



五代 顧闳中 韓熙載夜宴圖 卷 (局部)

家。顧闳中（生卒年不詳），江南人。善繪人物，而被後主李煜命潛入中書侍郎韓熙載府邸，以目識心記繪《韓熙載夜宴圖》卷。這件紀實性作品是顧闳中唯一的傳世之作，它展示了聽樂、觀舞、休息、清吹、送別五個相互關聯而又彼此獨立的場面。作者對穿插於家宴活動中的女伎並沒做肖像性的刻畫，除表現她們的身段、服飾不同外；把她們都繪成舉止優雅、細目點唇的美女形象，她們與唐代的仕女相比，豐腴的肌膚因缺少慵懶的體態，而更具健康之美。阮郫（生卒年不詳），為大廟齋郎，是位執掌祭祀的官員，其仕女畫宗法周昉而又別具新

貌。此圖取材於三國曹植《洛神賦》，全卷共分四段，描繪的是曹操之子曹植從京城回東藩途經洛水時，巧遇洛神的浪漫愛情故事。洛神以緊勁連綿的游絲描表現，筆跡周密，線條工細勻整，具有典型的魏晉美女秀骨清象，薄衣廣袖的風姿。  
繼顧愷之後工於仕女畫的畫家在唐代當屬張萱、周昉。他們以擅繪宮廷貴族婦女而聞名。北京故宮目前沒有張萱的作品收存，僅藏有周昉的《揮扇仕女圖》卷。周昉（生卒年不詳），字仲朗、景玄，京兆（今陝西西安）人，曾任越州、宣州長史。《揮扇仕女圖》描繪的是十三個嬪妃和宮女的內廷生活，畫家在真實地刻畫出嬪妃們體貌豐腴、衣飾華麗的外貌形態時，亦將她們困居於枯燥的宮禁生活而倦懶無聊的內在神情表現得淋漓盡致，體現出了唐代仕女畫在形神兼備方面所取得的傑出成就。人物衣紋線條運用「游絲描」和「鐵線描」相結合的「琴絲描」，細勁婉轉有力，色彩典雅華貴，帶有大唐盛世之下皇家富貴之神韻。

五代之後的宋代是中國畫史上集大成的時代，在仕女畫的創作上不僅有承襲前朝的工筆重彩仕女畫，亦出現了以線塑形的白描仕女畫。王居正的《紡車圖》卷是宋代工筆仕女畫的代表作之一。王居正（生卒年不詳），河

意。北京故宮現僅藏其《閨苑女仙圖》卷，「閨苑」是指傳說中仙人的居所，此圖描繪的是西王母侍女萼綠華與董雙成的神仙故事。仙女們修長的體態已越出了唐代仕女豐滿肥胖的造型程式，只是在筆墨技法上尚保留唐代畫風遺韻。人物衣紋以纖秀、綿密的線條勾勒，敷色多為雙鉤填色法，炫麗的色調中不失古雅清幽的意境。



唐 周昉 揮扇仕女圖 卷 (局部)



五代 阮郫 閨苑女仙圖 卷 (局部)



東（今山西永濟）人。工繪仕女，宗法周昉筆意，得閑冶之態。〈紡車圖〉中的女性與顧愷之、周昉筆下的仕女相比，沒有嬌美的相貌、誘人的身材或華麗的服飾、至尊的地位，她們僅是生活中最為普通的農村婦女形象。



宋 王居正 紡車圖 卷（局部）

作者以寫實的藝術手法不加美化地表現她們，意在張揚的是她們安貧樂道的生活態度及樸實無華的個性美。張大千言「居正此圖，儼然唐畫風格。與顧閔中夜宴圖可方駕也。」隨著宋代水墨畫的興起，仕女畫中也被注入文人們所喜好的筆墨趣味。舊傳〈維摩演教圖〉卷是李公麟創作的「白描」仕女畫。李公麟（一〇四九—一一〇六年）字伯時，號龍眠居士，舒州舒城（今屬安徽）人，官至朝奉郎。精於金石、石器鑒藏，擅繪人物、鞍馬及山水。〈維摩演教圖〉卷取材於佛教《維摩詰經》，表現的是生病在家的維摩向釋迦牟尼的使者文殊師利宣揚大乘教義的場面。圖中眾天女掃卻粉黛，以墨線勾勒，略作淡墨暈染。適勁圓轉富於表現力度的游絲描和飄舉飛動的衣帶成功地展示出天女們神胎道骨般的超脫風韻。



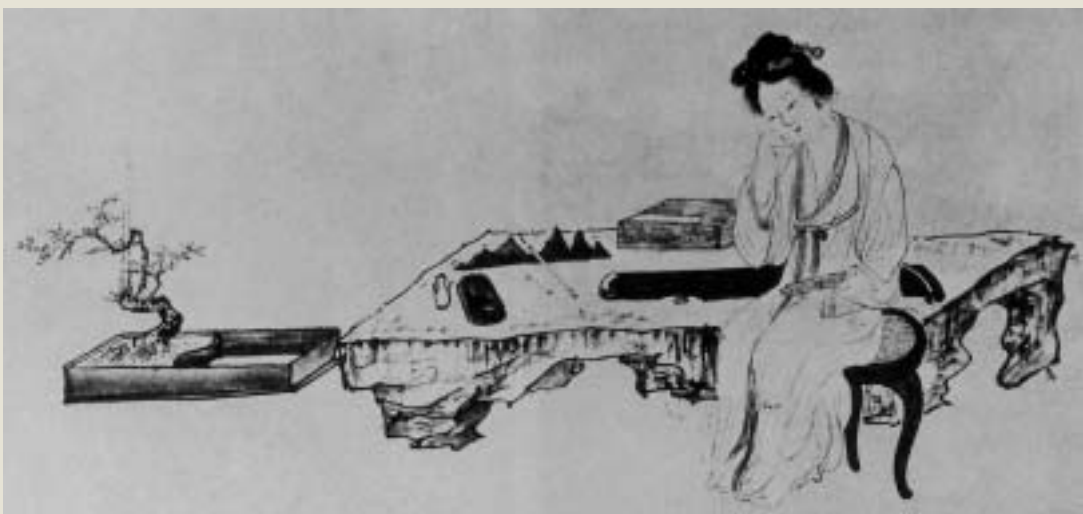
（傳）宋 李公麟 維摩演教圖 卷（局部）



明 文徵明 湘君湘夫人圖 軸（局部）

明代仕女畫在文人畫家的積極參與下獲得極大的發展，並創作出眾多舉世聞名的佳作。吳偉〈武陵春圖〉代表了明前期白描仕女畫的最高水平。吳偉（一四五九—一五〇八年），字士英、次翁，號魯夫、小仙。江夏（今湖北武昌）人。山水、人物皆精，有「畫狀元」之稱。此圖表現的是江南青樓女子武陵春沉思小像。吳偉的白描人物宗法唐代吳道子和宋代李公麟，強調線條自身婉轉流動的韻律感和塑造形象的精確性。圖中武陵春面部和衣紋都以細勻的淡墨線繪成，只在眼珠、髮髻處用重墨點染，這種特

殊的用墨法不僅形成生動的墨韻，同時也令畫面清雅、秀潤，更貼切地表現出女主人的纖弱文靜之氣。文徵明（一四七〇—一五五九年）初名璧，以字行，更字徵仲，號衡山居士，長洲（今江蘇吳縣）人。繪山水、蘭竹、人物皆頗具造詣，與同時代的沈周、唐寅、仇英合稱「明四家」。其〈湘君湘夫人圖〉軸是幅淡彩仕女畫佳作。它表現的是戰國時



明 吳偉 武陵春圖 卷



圖)一樣，構圖簡練，注重人物的主體形象突出，無任何輔助性的背景襯托。人物彼此之間靠眼神或形體間的接觸而相互呼應，面部以「三白法」(既用白粉烘染額、鼻、頰)來突出宮伎們的清麗秀美。仇英(生卒年不詳)字實父，號十洲，太倉(今屬江蘇)人，工繪人物、山水，畫風多樣技法全面。其仕女畫有「周昉復起，亦未能過」之評。所繪《人物故事圖》冊中的〈貴妃曉妝圖〉頁，充分地展示了他工筆重彩仕女畫的深厚功底。此圖描繪的是唐代楊貴妃晨起聽樂、梳妝的情景，色彩濃艷而不媚俗，筆法精整工細，線條圓轉流暢。其所塑造的唐代宮女實際上完全是明代文人心目中理想美女的形象。她們修頸、削肩、柳腰與周昉筆下短頸、豐胸的宮女形象有著全然不同的審美意趣。

清代的仕女畫創作群體，可分為宮廷畫家和文人畫家兩大派別。宮廷畫家側重於工筆重彩畫法，文人畫家則專擅於寫意仕女畫。二者在筆墨技法上有所不同，但在審美取向上則保持著完全一致性，表現仕女「倚風嬌無力」的儀態是他們共同的審美標準。因此，清代出現了一大批令人憐



清 焦秉貞《歷代賢后故事圖》冊頁

期著名詩人屈原《九歌》中湘水女神的形象。人物以淡墨勾勒外形輪廓，行雲流水般婉轉酣暢的高古游絲描，刻畫出女神行進中飄逸的動感；以朱砂白粉為主調的淺淡設色則表現出女神溫柔娟秀的美感。唐寅(一四七〇—一五二三年)字伯虎，號六如居士等，吳(今江蘇蘇州)人。繪畫題材廣泛，所繪仕女畫有水墨灑脫的小寫意及設色妍麗的工筆畫。《王蜀宮妓圖》軸是其工筆仕女畫代表作。該圖取材於五代前蜀王建的宮廷生活。在創作上，它同文徵明的《湘君湘夫人



明 仇英《人物故事圖》冊之〈貴妃曉妝圖〉頁



明 唐寅 王蜀宮妓圖 軸



畫功底而被召入宮廷供奉。他精心創作的《月曼清游圖》冊，描繪的是一年中，嬪妃們在每個月裡的主要活動內容：正月「寒夜探梅」、二月「楊柳蕩千」、三月「閒亭對弈」、四月「庭院觀花」、五月「水閣梳妝」、六月「碧池採蓮」、七月「桐蔭乞巧」、八月「瓊台玩月」、九月「重陽賞菊」、十月「文窗刺繡」、十一月「圍爐博古」、十二月「踏雪尋詩」。在這本所繪人物眾多的畫冊中，嬪妃們沒有長幼之別、尊卑之分及個性化的特徵，而是個個被工細流暢的線條和亮麗鮮活的色彩勾繪成身材修長、體態輕盈之狀，顯然她們在畫家筆下已不僅僅是內廷佳麗而更是種理想美的化身。擅繪仕女畫的文人畫家主要有活動於清中期的改琦、費丹旭和清晚期的任頤。改琦（一七七三—一八二八年）字伯蘊，號七薊、玉壺外史等，松江（今屬上海市）人。他擅於表現女性生活中梳妝、讀書、品茶、賞秋等小景致的畫面。〈元機詩意圖〉軸描繪的是唐代女才子魚元機倚坐展卷之狀。魚元機身單體薄，面容憔悴，雙目中隱隱地流露出一絲矜持淒涼的怨情，而這正是清文人畫家所刻意追求的女性「清



清 陳枚《月曼清游圖》冊之〈圍爐博古圖〉頁



清 陳枚《月曼清游圖》冊之〈桐蔭乞巧圖〉頁



清 改琦 元機詩意圖 軸



清 費丹旭 昭君出塞圖 軸

淑靜逸」之趣。爲了準確地表達出這種意趣，作者在技法上，沒有使用方折明顯的粗獷線條和濃墨重彩的暈染法，而是用筆輕柔簡練，以淺淡的墨線勾勒出婉轉工細的線條，同時，注重冷暖色調間的和諧映襯，令艷麗中不失素雅淡潤之美。費丹旭（一八〇一—一八五〇年）字子茗，號曉樓，

烏程（今屬浙江湖州）人。他四十二歲創作的〈昭君出塞圖〉軸，是他仕女畫中的代表之作。昭君姓王，是漢代才貌雙全的宮女，在公元前三三年被許配匈奴呼韓邪單于，爲維護漢朝與匈奴間的友好關係起過積極的作用。此圖表現的是昭君即將騎馬遠離故土的情景。作者沒有刻畫昭君離別



時哀怨之情，而是畫她懷抱琵琶目送大雁的自信神態，巧妙的藝術處理反而令這幅仕女畫帶有濃重的悲壯色彩和震撼力。任頤（一八四〇—一八九六年），初名潤，字小樓、伯年等，山陰（今浙江紹興）人。其創作題材廣泛，山水、人物、花鳥無所不工，與趙之謙、虛谷、吳昌碩、任熊等合稱「海派畫家」。他在仕女畫的取材上，不再局限於改、費以來文人畫家，僅熱衷於刻畫大家閨秀或小家碧玉的狹隘範圍，而是增強了題材的世俗性和文學性，表現了各種豐富複雜的社會內容和各個階層、不同身份地位的婦女形象，有俠女、農婦、商婦、閨秀等等。在表現技法上，同樣是不拘一格，有改、費實用的寫意與淡彩相結合的娟秀筆法，明人陳洪綬的風格古拙，富於裝飾味的筆墨，以及他在元人白描人物畫法上融入民間寫真、西洋速寫法而形成的獨特畫風等。任頤的作品是對生活提煉後的再現，因此，它不僅具有感染力更具有生命力。北京故宮藏任頤的仕女畫作品有〈七巧圖〉軸、〈仕女圖〉軸、〈仕女圖〉冊等數十件。

北京故宮所藏仕女畫顯示著中國繪畫藝術的光輝，它不僅是故宮繪畫藏品中重要的一部分，也是通過人物活動及特定情境中的神情意態，來揭示人物的社會身份、品格氣質，從而形象地反映歷史、不同時代審美觀的藝術史料。



清 任頤《仕女圖》冊之〈牧羊圖〉頁 紙本