

也谈《簪花仕女图》的时代特征

崔卫

关于传为中唐画家周昉所作的《簪花仕女图卷》(现藏辽宁省博物馆,以下简称《簪》图)的时代和真伪问题,曾引起不少美术史家和鉴定专家的兴趣,沈从文先生曾在《中国古代服饰研究》一书中从服装风格、人物形象、发饰等角度,判断该图“作为宋人用宋制度绘唐事,据唐旧稿有所增饰,可能性较大”。谢稚柳先生生前也曾有《唐周昉〈簪花仕女图〉的时代特征》(《鉴余杂稿》页73~75)一文专门论述此问题。谢稚柳先生认为,《簪》图所描绘的是“南唐李煜时期的贵族妇女”,“所表现的正是江南的风光物候”。孙机先生在《〈簪花仕女图〉是唐代的作品吗?》一文中也从衣饰制度方面赞同谢氏的观点。余慧君先生《〈簪花仕女图〉研究》文中则通过绘画技巧风格比较的手段推断该图与五代南唐人物画家周文矩有较密切的关系。徐邦达先生在《古书画伪讹考辨》上册第十九节中从艺术风格分析入手,否定五代南唐说,认为是盛唐末期到中唐的作品;杨仁恺先生则从衣饰、发饰、技法特征等角度研究认为是唐代贞元年间的作品。笔者从1992年攻读中国美术史硕士学位起,就对这件名作产生浓厚的兴趣。导师陈传席教授主张美术史研究要采取文献史料结合实证的方法,遂大量阅读古代史料典籍,广泛参看历代美术作品,在近十年的学习、研究中,对这一问题略有所得,并于2001年5月16日《美术报》“鉴定与收藏”版发表了一篇短文,本来题为《浅说〈簪花仕女图〉的题材与内容》,编辑在刊发时改为《〈簪花仕女图〉辨析》。当时因报纸篇幅所限,编辑要求不超过3000字,所以显得有些简率,今将本人对这一问题的看法,详述于下,以求教于方家,并期能对《簪》图的进一步研究有所裨益。

因笔者在鉴定上是个新手,没有各位前辈专家的广见博识,不敢轻易地从风格、技法分析等经验的角度来探讨,所以主要从画面内容出发,来推断《簪》图的年代。

一、关于“高髻纤裳”与“首翘鬓朵”

谢稚柳先生认定《簪》图为南唐作品的具体理由有二:一是高髻与“首翘鬓朵”(即簪花)和“纤裳”为李煜的大周后所首创;二是辛夷花开放的季节与人物的着装。谢氏认为高髻簪花为大周后首创的文献依据是南宋陆游《南唐书》中记大周后“创为高髻纤裳首翘鬓朵之妆,人皆效之”和马令在《南唐书》中记载李煜哀悼大周后的谏文中有“高髻凌风”之句。陆游记载的根据何在,我们无从知晓,但陆游(1125~1210)与李煜(937~978)之间相隔近200年,亲眼所见是不可能的,估计是从传闻得来的。马令的说法则显然不能作为“首创”的证据,“高髻凌风”的发饰早在汉代便已出现,《后汉书》中就有《长安城中谈》歌谣一首:“城中好高髻,四方高一尺;城中好广眉,四方且半额;城中好大袖,四方全匹帛。”谢氏还以敦煌藏经洞所出盛唐《引路菩萨》和南唐二陵出土的女俑为反证,排除了隋唐贵族女子有高髻簪花发式的可能性。其实在唐代绘画中,这种发式并非《簪》图所仅有,我们从新疆吐鲁番阿斯塔那187号墓出土的唐武则天时期的绢画《弈棋图》中就可以看到类似的发式,只是所簪的花朵大小有些区别,有的花大,有的花小,有的簪鲜花,有的簪金属花,《簪》图中的花朵较大,而《弈》图较小。两画中眉毛的造型也有些不同,前者为蝉形,两撇眉毛如一倒

写的行书“八”字,后者则像隶书“八”的倒写,似乎从中可以看出两者的承传关系,此外陕西乾县乾陵懿德太子墓壁画中的执扇侍女等也是高发髻。而在南唐的人物画中倒是没有见过类似的妆式,如《韩熙载夜宴图》中的女子,无论装束还是体态,均与《簪》图有很大的差别。至于“纤裳”,当是指轻而薄的衣衫,早在唐玄宗时就有了“霓裳羽衣”,在张萱及周昉的其他作品中也是屡见不鲜,更谈不上是大周后的首创了。

至于第二个理由,谢氏认为“辛夷是春花,而在春天就着起纱衣来,这在南方还可能,在北方是决无此事的”,所以就“不免令人想象到南唐李煜时期的贵族妇女,流行着大周后所创的装束,而这种装束,在春天的季节里,显示着气候的早暖”,所以《簪》图所表现的“正是江南的风光物候”。这一点似乎也不是为据。据植物学家介绍,辛夷又名木兰,主要生长在我国的中部,而我国的地理概念,一般是以秦岭-淮河为南北方的分界线的,中部当指秦岭-淮河一线南北的地区,长安(今西安)正在这一地区,是辛夷花适宜生长的地方。花期与服装的关系,确是可以看出季节,但植物的花期,有季节的因素,也随温度的变化,通过调节温度改变花期在农业和园艺业中早已成为一种主要手段。所以辛夷花的开放只能说明到了可以穿纱衣的天气(温度),并不能据此说是江南“风光物候”而不是长安的晚春,何况南京(建康)与西安(长安)气候尤其在四季气温方面差别并不十分明显。

二、关于蝴蝶和小狗

白居易《长恨歌》有“后宫佳丽三千人”之句,以形容唐玄宗后宫美女之多,其实“后宫佳丽”远不止三千,《新唐书·宦者列传》云:“玄宗承平,财用富足,志大事奢……开元、天宝中,宫嫔大率至四万。”面对这么多的嫔妃彩女,唐玄宗自有一套选择美女“值夜”的办法,据五代王仁裕所纂《开元天宝遗事》记载,“开元末,明皇每至春时,旦暮宴于宫中,使嫔妃辈争插艳花,帝亲捉粉蝶放之,随蝶所止幸之。”从这段记载,我们可以看出,发髻簪花是唐代女子的一种流行发式,但一般女子所簪的是经久耐用的金属花饰,而宫中女子为了争得皇帝(玄宗)的宠幸,吸引能给她带来好运的蝴蝶,就争相簪插各种鲜花。图中所绘六名女子,除右起第三人为侍女外,其余五人均作高髻簪花发式,着纤裳,右边第一、第二个女子头上分别插着盛开的牡丹和金属制作的花饰,两人同在逗一猫狗,表情皆慵倦倦怠,仿佛能看出失望和无奈的心情;中间一名女子,眼小眉高,头插茶花,手捏一朵鲜花(似为兰花),面露渴望之色,正在招引蝴蝶;左边第二个面露羡慕同时又有些忌妒之色的女子,占画面的比例较小,这就显示出了画面的透视关系,产生了空间感,她也可能是一个遭到冷落的嫔妃的代表,白居易的《上阳白发人》诗中所讲述的就是这类人的故事。左边紧靠辛夷花的女子,是六人中相貌最娇美的一个,头簪一束辛夷花,手中捏着一只粉蝶,面露欣喜娇羞之色,而一只仙鹤和一只小狗都冲她跑过来,似乎是祝贺她被皇帝选中,虽然她不处于画面的中间,但其他五人中有四人的目光都集中到她身上,所以这个女子应该是全画的主要人物。

至于那只小狗,也有不同凡响的来头。清吴伟业《观棋和韵》



簪花仕女图《局部》|唐|周昉

之一有“康獠乱局君王笑、一道哥舒布算迟”之句，康獠即西域康国（在今塔吉克斯坦境内）进贡的供人玩乐的小狗。据唐段成式《酉阳杂俎·忠志》记载：“上（笔者按即唐玄宗）夏日与亲王（笔者按即唐代名将哥舒翰）棋，……上数椰子将输，贵妃放康国獠子于坐侧，獠子乃上局，局子乱，上大悦。”这就是“康獠乱局”这一典故的由来。哥舒翰曾征讨吐蕃，传为《簪》图作者周昉的长兄周皓就曾跟随哥舒翰征战，并建立军功，被封为执金吾。段成式（约公元803—863年）是唐末人，距离唐玄宗、杨贵妃故实的时间并不久，而且他的父亲曾在玄宗朝为官，所以这一记载是可信的，《簪》图中的小狗应当就是康獠无疑。

三、关于人物造型

中国封建社会发展至唐代，达到鼎盛时期，物质极为丰富，社会也很开放，男女的社会地位差别没有宋以后明显，唐代妇女甚至皇家女子改嫁是平常的事，加上唐代的最高统治阶层是来自西北的游牧民族，所以对女性美的评价标准也与以后的五代宋元明清时期大不一样。唐代以丰腴为美，是对女子健康美和自然美的认可与赏识，与物质财富丰沛的时代很相符合，五代以后，男权占据绝对优势的地位，女性成为男人欣赏、玩弄的对象，由于整个封建社会基本在走向衰落，人的审美爱好也趋于病态，对女性的欣赏标准也和对山水一样——唐代山水画以青绿为主，水墨较少，五代以后水墨山水基本占据优势——女子也以瘦弱为美。

从现存的各时期的人物画作品看，五代及以后的人物造型尤其是女子造型，和唐代有较大的不同。以五代阮郁《阆苑女仙图》卷、顾闳中《韩熙载夜宴图》卷、宋陈清波《瑶台步月图》扇面（以上三件均绢本设色，现藏故宫博物院）为例与《簪花仕女图》和另一件传为周昉所作的《挥扇仕女图》中主要人物（站立）的脸长、脸宽、肩宽、腰宽和身长的比例进行比较，结果如下表：

项目 作品	脸长	脸宽	肩宽	腰宽	身长
《簪花仕女图》	1	0.72	1.52	1.92	8.29
《挥扇仕女图》	1	0.74	1.81	2.07	8.15
《韩熙载夜宴图》	1	0.65	1.39	1.09	7.83
《阆苑女仙图》	1	0.67	1.38	1.3	7.25
《瑶台步月图》	1	0.58	1	0.96	6.63

元夏文彦《图绘宝鉴》记周昉“作多为浓丽丰肥之态，盖其所见然也”。比周昉略早或同时的张萱的《虢国夫人游春图卷》、敦煌莫高窟藏经洞壁画、新疆吐鲁番佛窟唐代壁画中的均较丰满富态，这也与唐代尤其盛唐、中唐的人物审美取向相符，与《图绘宝鉴》所述完全一致。从表中数据不难看出，在相同脸长的情况下，《簪》图与《挥扇仕女图》中的脸宽、肩宽、腰宽都明显大于五代及宋，正是唐代以丰腴为美的表现。所以从造型特征看，《簪》图具有典型的中唐仕女画的特征。

四、关于题材

关于《簪》图的题材，一般论家皆笼统地解释为“描绘贵族妇女（或宫廷）闲适、无聊的生活”，如张惠明在《中国书画鉴赏辞典》（中国青年出版社）中认为是“描绘一群服装华丽的贵族妇女在庭园闲步、赏花”；《美术辞林》（林树中、王崇人主编）认为是“描绘的贵族（宫廷）妇女骄奢闲逸的生活”；并没有作进一步的介绍。唐代的绘画很重现实，或者说重实用（详下），决不会无故的画几个不知名的妇女，或没来由的场面。笔者认为，《簪》图描绘的是开元末年唐玄宗纵欲淫逸的宫闱生活。

（下转39页）

远》、《淡云疏雨》和《晨曲》等，却有着自己的新感受、新语言、新意境、新风格。这些墨荷，不注重一片片荷叶的个体描绘，而注重大面积荷叶在微雨轻雾中的整体动态氛围。在抽象半抽象的朦胧墨韵中，含苞或初绽的红荷含羞半露，偶有一只红蜻蜓或两只红嘴水鸟在其间轻飞轻落。黑白灰幻化出的氤氲荷烟被一两点轻红点醒，仿佛牵动缕缕清香溢出画面，又似引导观众置身香气缭绕之中。画面生机盎然，境界幽静清纯，使人顿生涤尘去蔽、灵魂澄明之感。这组“直参造化”的新作，标志着画家不失传统“耳音”的绘画语言创造和图式创造跃上了一个新的台阶。

目前，在经济全球化的大趋势下，所有国家和民族都面临着“自然生态”和“文化生态”体系的保护和重建。如何以新的“文化自觉”，既以世界胸怀加入现代国际性文明潮流，又在本民族“原生本根”上重建中华文明的优化价值体系，挺直我们民族的脊梁，是王春立带领艺术家重点探讨的问题，也是他“正则”和“神游”自我调整最核心的问题。

王春立的修养和年龄都正值开花结果走向成熟的黄金时段，如果他能在繁忙的工作中进一步化被动为主动，把有限的创作时间和精力集中于某项课题的研究开发，相信他会以更多数量更高质量的论著和画作奉献给社会，在“专业领域”做出更有分量的开拓性贡献。



藕花深处



晨曲

(上接41页)

一个时代之所以有其独特的文化艺术形式，产生特有的文化艺术风格，都是时代背景、风气使然。比如，13、14世纪的南欧（以意大利为代表），科技进步，经济突飞猛进，资本主义生产关系迅速兴起，人文主义思想随之勃兴，出现了文艺复兴的浪潮，新的文化艺术风格也应运而生；17、18世纪，法国的宫廷生活奢侈糜烂，罗可可艺术便成了当时艺术的主流；随着20世纪西方工业时代的发展，出现了一系列的现代艺术风格流派。因此，考察一个时代文化艺术、探究文化艺术风格面貌的形成、演变，应当结合该时代的社会背景，这是研究任何专门史必须遵循的最起码的原则。

唐代作为中国历史上最强大、最繁荣的时代之一，也是中国封建社会的鼎盛时期，这与唐朝的政治制度、社会风气是互为因果的。唐朝的开国君主李渊、李世民父子身经动荡分裂的六朝时期和短命的隋朝，亲眼看到了腐败政治的严重后果，加之李氏出身西北少数民族，在中原汉族地主氏族普遍都处于萎靡、消沉的时代，西北边疆的“关陇集团”迅速崛起，成为当时最强大的军事政治力量，在推翻隋朝的统治之后，李渊父子吸取隋亡的教训，采取一系列积极务实的统治政策，经济得到了迅速的发展，在此基础上，文化艺术也得到了巨大的发展（参见陈寅恪先生《唐代政治史述论稿》和《隋唐制度渊源略论稿》）。

在政治经济上的务实风气的影响下，唐代的文化艺术也基本是重视对现实生活的反映，文学上提倡“文章合为时而作，歌诗合为事而作”（白居易《与元九书》），以宫廷现实生活为题材的作品也不少，如白居易的诗《长恨歌》《上阳白发人》；绘画方面虽没有类似的口号性质的言论，但唐代美术很注重表现现实题材这一点，可以从很多史料中看出，如现存昭陵六骏浮雕、阎立本的《步辇图》、韩干的《五牛图》、李昭道的《明皇幸蜀图》、张萱的《虢国夫人游春图》《捣练图》、韩干的《夜照白图》等等，从开元、天宝年间起，仕女画（亦称绮罗人物画）开始勃兴，这也是绘画史上的重要事件，无需笔者赘言。相反，从现存史料和文物看，五代的仕女画并不发达。从以上各点，就基本可以断定《簪》图所描绘的题材应是唐代的宫廷妇女生活。

五、结论

不少美术史家都认为《簪》图是唐代的作品或表现的是唐代的题材，但关于确切的年代，有人认为是唐代贞元年间，如陈允鹤先生在《中国历代艺术—绘画编》（人民美术出版社1994年版）中就持此说，大多数则避而不谈。从上文所述的内容——高髻纤裳、首翘鬓朵、粉蝶、康猗、人物造型等的时代特征、唐代的文化艺术的现实主义风格特征以及唐代盛唐、中唐之交的历史，我们几乎可以肯定地认为《簪》图描绘的具体时间应为开元末年，而从画面的技法特征和表现风格看，原作的创作年代也应是在同时或稍后的天宝年间。

唐朱景玄《唐朝名画录》、《新唐书·艺文志三》、北宋李昉等编《太平广记》等书均记载周昉曾画过一幅《扑蝶图》，后来便不见记载，而《簪》图在北宋以前并未有任何著录或记载，直到南宋才进入绍兴内府，此后皆流传有序，不知《簪》图是否就是《扑蝶图》，不敢妄加揣测。但从绘画的内容和风格看，基本可以断定《簪》图为唐开元、天宝年间的作品。