

# 唐代女性审美造型初探

阮立(上海大学 美术学院, 上海 200444)

[摘要] 本文对唐代女性审美造型的研究对象包括敦煌壁画、卷轴画、墓室壁画中的女性形象。唐代对外文化交流频繁, 女性形象的塑造深受印度佛教艺术、统治阶级审美倾向、唐代开放风气等多方面的影响。

[关键词] 唐代女性; 印度; 凹凸法; “S”形

[中图分类号] J01 [文献标识码] A [文章编号] 1008-9675(2011)02-0091-06

进入唐代, 女性形象已正式成为人物画中的一类题材, 侧重于表现贵族妇女姣美的容颜和高雅的气质, 已摆脱魏晋时期仕女画“成教化、助人伦”的创作目的, 表现技法日益成熟, 女性真正成为审美的对象。唐代卷轴画、墓室壁画艺术中的女性形象与唐代敦煌壁画中的女性形象存在很大的共性, 作为同一时代表现女性形象的各门类的绘画艺术, 其画风、造型及表现手法都极为相似。

唐代对外文化交流频繁, 此时西域“丝绸之路”呈现前所未有的繁盛畅通局面, 而地接西域的敦煌, 较早地就接受了发源于印度的佛教文化的影响。唐代敦煌壁画中的女性形象主要指菩萨、飞天、乐舞伎、女供养人; 在唐代敦煌壁画中, 菩萨形象逐渐女性化, 人物造型亲和力强, 色彩绚丽、神情雍容, 身材修长, 比例合度, 衣褶逼真。所以道诚说:“造像梵相, 宋齐间皆唇厚鼻隆目长颐丰, 挺然丈夫之相。自唐来笔工皆端严柔弱似妓女之貌, 故今人夸宫娃如菩萨也。”<sup>[1]</sup>韩幹在宝应寺所画释梵天女,“悉齐公妓小小等写真也。”<sup>[2]</sup>以“宫娃”、“妓”的形象为菩萨写真, 可见唐代佛教人物形象, 已普遍采用世俗生活中的人物作为蓝本, 菩萨形象逐渐女性化, 富含美感, 符合当时人们的审美欣赏趣味。从隋代开始, 飞天形象逐渐朝女性化形体演变, 至唐代, 飞天已全部女性化, 成为能歌善舞, 风度翩翩的仙女形象。她们姿态生动, 造型优美, 不仅给人一种“天衣飞扬、满壁风动”的直观形象, 也将女性的美貌、风度和神韵发挥到了顶峰。关于唐代敦煌壁画中的大量天宫伎乐的形象, 其体态优美、身姿律动性强、面容姣好、秀眉细眼, 富有质感的纤腰与丰隆的胸、臀, 构成标准的“S”形起伏曲线, 这是唐代宫廷绝美伎乐的真实写照。

唐代女性审美造型的形成有多方面的因素, 本文认为主要受印度佛教艺术的影响, 分别从造型及装扮、画风及晕染方式、“S”形曲线美的源头进行论述; 本文通过大量史料及文献对唐代统治阶级的审美观进行重新考证, 对画史中唐人以“丰肥为

美”的惯性思维产生质疑; 唐代开放风气对女性形象的塑造也起着巨大影响, 这影响到仕女画题材的扩展, 使敦煌壁画中菩萨、飞天、乐舞伎形象更趋于世俗性。

## 一、受印度佛教艺术的影响

### 1、造型及装扮的影响

在印度早期佛教艺术中, 未出现人形的佛像, 仅以菩提树、台座、法轮、足迹等象征符号暗示佛陀的存在; 贵霜时代大乘佛教兴起, 大乘佛教背离了原始佛教朴素的无神论, 吸收婆罗门教的有神论思想, 把佛陀神化为超人格化的神, 成为显现人形的救世主, 这种变革符合犍陀罗地区流行了几百年的希腊化文化“神人同形”的造像传统, 犍陀罗艺术家开始打破了印度早期佛教艺术的禁忌, 遵循并仿照希腊、罗马神像雕刻的样品, 直接雕刻出以佛陀为人形的造像, 塑造了希腊化风格的犍陀罗佛像。

犍陀罗佛像的造型, 来源于印度佛教的灵感, 并借鉴希腊化艺术的形式——贵霜王朝同时代的罗马帝国的艺术。犍陀罗佛像受到希腊化的罗马艺术风格的影响十分强烈, 它是由异国工匠首创的艺术, 它的来源应归于希腊——罗马风格。



图1 犍陀罗佛像

犍陀罗的菩萨像包括悉达多太子、弥勒和观音菩萨(图1), 造型带有印欧混血儿特征, 通常头戴珠宝饰物, 上半身袒露, 佩戴耳环、璎珞、护符、臂钏、手镯, 缠绕左臂搭在右臂垂下

收稿日期: 2011-01-13

作者简介: 阮立(1980-), 女, 江苏南京人, 上海大学美术学院博士研究生, 研究方向: 佛教美术。

一条长长的披巾，下半身穿着一一条印度式围腰布兜蒂，波纹状密集的皱褶类似希腊、罗马雕刻的燕尾形衣纹，头后亦有光环，右手作施无畏印，足穿缀珠凉鞋。<sup>[3]17-18</sup>

犍陀罗艺术是印度佛教艺术的重要流派，魏晋南北朝时期随着佛教东传中国，对中国佛教艺术产生深远的影响。犍陀罗艺术传入中国后，对中原的云冈、龙门、敦煌石窟佛教造像产生深远影响。这种上半身袒露，佩戴耳环、璎珞、臂钏、手镯，肩披披帛的装扮，影响到中原佛教寺观中菩萨的造型与装扮，敦煌壁画中的菩萨、飞天、乐舞伎的装扮无不深深打上其影响的烙印。

这些服饰装扮进而影响到唐代世俗女性，如披帛在唐代广泛流行，成为一种时尚。沈从文《中国古代服饰研究》：“唐代披制的应用，虽早见于北朝石刻伎乐天身上，但在普通生活中的应用，实起于隋代，盛行于唐代，而下于五代，宋初犹有发现。”<sup>[4]</sup>在卷轴画《捣练图》《挥扇仕女图》《簪花仕女图》等作品中仕女皆肩披长披帛。在墓室壁画中也广为流行，懿德太子墓、永泰公主墓、章怀太子墓中的众侍女亦肩披各色披帛。披帛的形制主要有两种，一种横幅较宽，但长度较短，使用时披在肩上，形似一件披风。另一种披帛横幅较窄，但长度达两米以上，妇女平时多将其缠绕于双臂，走起路来酷似两条飘带，具有飘逸之美。

## 2、画风及晕染方式的影响

印度笈多王朝(公元320—550年)，是古代印度历史上继孔雀王朝之后印度人在北印度古国摩揭陀建立的一大王朝。笈多时代是印度古典文化全面繁荣的时代，被誉为印度古典主义艺术的黄金时代，佛教艺术臻于鼎盛，名作迭出，流派纷呈，确立印度古典主义的审美理想和艺术的规范。在笈多时代的两大雕刻中心马图拉和萨尔纳特，分别创造了笈多式佛像的两种地方样式——马图拉样式和萨尔纳特样式，代表着印度古典艺术的最高成就。

笈多艺术雕刻风格，是从马图拉遗留的贵霜风格演变而来的。公元4世纪末或5世纪初创作的一种独特的圣像，具有纪念碑意义代表性作品是一尊红砂石的佛陀立像(图2)，现藏印度新德里博物馆。这尊雕像已无马图拉雕刻家激动的张力，代之以一种宁静的内在安谧的基调，一种作为笈多佛像风格的标志的精神上的超越。低垂的眼睑专注于自己的内心世界，远离世俗的世界，贴体的僧衣，仅有一系列似线的褶痕表示，犹如被水浸湿了一样半透明，衣纹表现为一道道平行的U字形细线，具有流水般波动的韵律，隐约凸现出全身的轮廓。根据这种薄衣贴体的半透明效果，笈多马图拉样式的佛像被称作“湿衣佛像”。<sup>[3]21</sup>

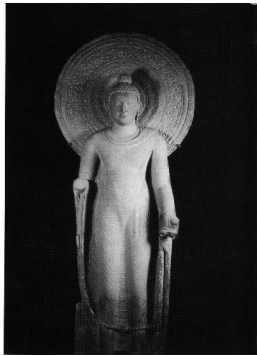


图2 马图拉出土的佛陀立像，笈多时代



图3 阿旃陀第一窟，持莲花菩萨壁画

随着佛教东传中原，带来了犍陀罗和笈多艺术，来往于中国和印度之间的僧人、使者、商旅、工匠充当了传播的中介。相传早在公元67年(汉明帝永平十年)，汉明帝梦见金佛，遣使蔡愔至天竺求取经像，“于西域得画释迦倚像，是优填王栴檀像师第四作也”<sup>[5]</sup>，按当时印度尚无佛像制作，这种说法恐系后人附会，但这毕竟说明中国最初的佛像来源于印度。

公元247年(三国吴赤乌十年)，祖籍康居的僧人康僧会，从交趾(今越南)来到吴都建业(南京)“设像行道”。据北宋郭若虚《图画见闻志》卷一记载：“昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道，时曹不兴见西国佛画仪范写之，故天下盛传曹也。”<sup>[6]469</sup>康僧会从交趾带来的“西国佛像”，可能是贵霜时代的犍陀罗佛像或马图拉佛像，这种“西国佛像”被画家曹不兴作为仪范临摹，曹不兴画佛之名盛行于天下。此后，顾恺之、戴逵、陆探微、张僧繇、曹仲达等六朝名家等皆善画佛像，足见魏晋南北朝时期佛教绘画的发达。

北齐画家曹仲达善画梵像、外国佛像，创立了“曹家样”佛像样式。北宋郭若虚在《图画见闻志》卷一《论曹吴体法》中曾论述曹仲达与创立“吴家样”佛像样式的唐代画家吴道子的两种体法：“曹、吴二体，学者所宗。按唐张彦远历代名画记称，北齐曹仲达，本曹国人，最推工画佛像，是为曹；谓唐吴道子曰吴。吴之笔，其势圆转，而衣服飘举；曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄。故后辈称之为：吴带当风，曹衣出水”<sup>[6]469</sup>，并说“雕塑铸象，亦本曹吴”<sup>[6]469</sup>。

“吴带当风、曹衣出水”这两种画风的源头都可以追溯到印度佛教艺术，曹仲达所画佛像的真迹罕传于世，早已不复得见，根据郭若虚的描述可知这种“曹家样”佛像线条细密重叠，衣纹紧贴身体，犹如刚从水里出来。这种“曹衣出水”式的佛像与印度笈多马图拉样式薄衣贴体的“湿衣佛像”的造型特征相符。所谓“曹衣出水”，是对当时中国西域与内地流行的吸收印度笈多马图拉样式佛像影

响的一种佛像绘画与雕塑形容和总结,这种“曹家样”成为后世画家顶礼膜拜的范本。

吴道子以张僧繇为师,张僧繇也善于吸收印度艺术的影响,公元537年(梁武帝大同三年)曾在建康(今南京)一乘寺采用天竺传入的凹凸画法绘制壁画,唐代许嵩《建康实录》“一乘寺”条云:“寺门遍画凹凸花,代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法,朱及青绿所成,远望眼晕如凹凸,就视即平,世咸异之,乃名凹凸寺。”<sup>[17]</sup>一乘寺早已荡然无存,张僧繇手迹也早已湮灭,那种通过凹凸晕染表现立体感造成错觉的“天竺遗法”,而今只能到印度阿旃陀壁画中去追本溯源。

印度佛教艺术的宝库阿旃陀石窟,其绘画技法凹凸法,似乎比一般东方绘画更注重立体感的表现。印度古代绘画技法大致可分为两种:一种是平面法(无凹凸的),即勾线平涂;另一种是凹凸法,即在形象的轮廓线内通过深浅不同的色彩晕染等方式,构成色调层次的明暗变化,产生浮雕式凹凸的立体感。在阿旃陀壁画中既使用平面法,又使用凹凸法,而凹凸晕染法和高光法使用的最为频繁。<sup>[3]22</sup>

虽然在唐卷轴画艺术中我们无法窥见这种晕染方式的具体表现,但在唐代敦煌壁画中,这种凹凸晕染法被普遍使用,例如在敦煌初唐时期的第372窟中的菩萨像(图4),其面部及身体诸部位皆采用这种凹凸晕染法,因已变色,无法看清最初的色彩,褪变成黑色。在轮廓边缘施以较深的颜色,逐渐向内晕染,成为较淡的颜色。此菩萨的额头、眉毛、鼻梁耳部、下巴、颈部皆用白粉加亮。在唐代韦洞墓墓道西壁上的高髻仕女像(图5),仕女的脸颊、上下眼睑、颈部都用朱红色进行晕染,色彩富有浓淡变化,这都体现了凹凸晕染法的影响。

### 3、女性“S”形曲线美的源头

齐默尔在《亚洲的印度化艺术》中所写:“药叉,不少那伽(naga,蛇),从早期佛教纪念物上和后来的印度艺术中的频繁出现判断,肯定在前雅利安传统中非常流行。他们居住在丘陵和山脉,是大地的子宫中的贵重金属、宝石和珠宝的守护神,因此也是富贵荣华的赠予者。作为家庭幸福的守护神,两个药叉通常被表现为站立在门口两侧,雕刻在门柱上。根据佛教文献资料,古代印度家宅内院的共同特征是有一尊巨大的药叉立像,作为家庭的保护之神。”<sup>[8]</sup>

药叉女即女性土地精灵,印度佛教艺术中“药叉女”的形象可溯源到巽伽时代的巴尔胡特窣堵波遗址(公元前2世纪),塔门侧有著名的旃陀罗药叉女像(图6),裸体装扮,只有腰部有垂下的装饰带,她优美的依附着一棵繁花盛开的树,神态慵倦,一只手臂攀着上方繁花盛开的树枝,一条腿勾住下面的

树干,足踏羊头鱼尾的怪兽摩卡罗,虽然身体呈三道弯状,但是还具有一种古朴之美。在巴特那附近狄大甘吉出土的药叉女像,很多学者认为其形态特征、珠宝饰物和服式装扮都类似桑奇大塔塔门上药叉女的形象。

孔雀时代由阿育王敕建的桑奇大塔(公元前3世纪—公元1世纪中叶),在1号大佛塔侧柱和门梁之间这块图案表现的是古代的女性和树的形象,被后人命名为《桑奇药叉女》(图7),表现药叉女的形象最为著名,被公认为印度艺术中女性人体美的标本。

桑奇药叉女雕像则把浑圆的乳房、丰满的臀部、粗壮的大腿等肌肤膨胀的肉感,与身体大幅度扭曲的动态结合起来,增强了女性生命的活力。她的头部向右倾斜,胸部向左扭转,臀部又向右耸出,全身构成了一条优美的S形曲线,这种身体扭曲成S形姿势呈现三曲式,后来成为塑造印度女性人体美的一种规范和程式。S形曲线在人的视觉中有向直线复位的趋势,在曲线收缩与扩张之间产生了强烈的张力、弹性和动感,因此三曲式非常适合表现药叉女作为生殖精灵的女性内在生命的冲动。<sup>[9]</sup>

贵霜时代的马图拉,出土了许多残存的红砂石围栏立柱,立柱表面雕刻着各种姿态的裸体药叉女雕像(图8),约作于公元2世纪。马图拉药叉女雕像造型,夸张表现女性肉体的特征,除了一条透明纱裙以外几乎全裸,她们有着各种式样的发型,全身佩戴着华丽的珠宝饰物,脚下踩着一个代表土地繁殖能力的侏儒或邪鬼,立柱上方的小阳台上通常会雕刻着一对亲密的男女伴侣在化妆、饮酒或调情,她们有的攀沿着茂密的树枝,有的采摘着盛开的鲜花,有的摘取着丰硕的果实,有的手托着丰盛的食盒……马图拉药叉女虽然都是凸出在立柱纵长表

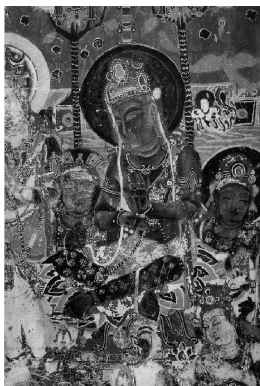


图4 初唐第372窟中的菩萨像



图5 唐韦洞墓墓道西壁高髻仕女像



图6 旃陀罗药叉女像



图7 桑奇大塔上的药叉女像



图9 懿德太子墓前墓室西壁南侧

面高浮雕立像，其体态更接近桑奇药叉女表现印度标准女性人体美的三曲式规范，其姿态千变万化而富有迷人的魅力。

这种充满动感刺激的印度标准女性人体美，随着佛教艺术东传中原，在唐代敦煌壁画、卷轴画、墓室壁画艺术中所描绘的女性形象造型，均可看到来源于印度的影响，只不过在中原画家的笔下，她们的体态减少了过激的动势，具有中国式的温文尔雅，体现了中国人含蓄之美。

唐代敦煌壁画中的菩萨、飞天、乐舞伎、女性供养人，造型体态呈现出“S”形的动态美，体态窈窕、美艳动人，唐墓壁画中，懿德太子墓、永泰公主墓室壁画中众多侍女形象（图9），其体态呈现出摆动的“S”状曲线，臀部扭向一方，肩部则向另一方倾斜，人体充满节奏感和动态感。这些丰美动人的“S”形曲线的造型，其源头可追溯到印度。

## 二、受统治阶级审美倾向的影响

对唐代女性“以肥胖为美”的审美观，相沿已久，流传至广。北宋·董道《广川画跋·书伯时藏



图8 马图拉药叉女像

周画》云：“龙眠居士知……尝得周昉画《按箏图》……持以问曰：人物丰浓，肌盛于骨，盖画者自有所好哉？余曰：此固唐世所尚。尝见诸说‘太真妃丰肌秀骨’，今见于画，亦肥盛于骨。昔韩公言，曲眉丰颊，便知唐人所尚，以丰肌为美，昉于此，知时所好而图之矣。”<sup>[6]842</sup>  
元·夏文彦《图绘宝鉴》谓周昉“作仕女多为秾丽丰肥之态，盖其所见然也。”<sup>[6]853</sup>  
元·汤垕《古今画鉴》云：周昉善画贵游人物，又善写真；作仕女多秾丽丰肌，有富贵气。<sup>[6]859</sup>

有专家在经过一番考证之后，认为唐代女性的审美观是以“肥胖为美”的，并指出“以肥胖为美”的若干原因：唐代国家强盛、经济繁荣、对外开放、有条件使女性吃饱穿暖，保持的丰满健硕的体格；唐朝皇族身上鲜卑血统，造就了他们彪悍健壮的体魄，使他们钟情于丰肥健壮的女性……，这些都不能成为唐代国君宠爱“丰肥女性”之理由。

人们认为唐朝女性以肥胖为美，其依据主要在于杨贵妃的体态，唐代卷轴画、墓室壁画、寺窟壁画中的仕女形象等，而关于这些记载都存在“以讹传讹”的现象。

关于杨贵妃，文献中有体胖惧热的记载。《开元天宝遗事·杨太真外传》记载，杨贵妃“每宿酒初消，多苦肺热，常凌晨独游后苑，傍花树，以手攀枝，口吸花露，藉其露液，润于肺也。”<sup>[10]98</sup>“贵妃素有肉体，至夏苦热，常有肺渴，每日含一玉鱼儿于口中，盖藉其凉津沃肺也。”<sup>[10]98</sup>但是，杨贵妃的“素有肉体”，决不至于今天人们所说的肥胖程度。杨贵妃擅长舞蹈，《霓裳羽衣舞》是她的代表作，一位擅长舞蹈的人其身材决不至于臃肿肥胖，正如《开元天宝遗事·杨太真外传》上明皇戏语“微有肌也”。

世人皆称唐玄宗时杨贵妃得宠是因身材丰肥，其实不然。杨贵妃者，《旧唐书》道其“姿质丰艳”<sup>[11]</sup>，《新唐书》称其“姿质天挺”<sup>[12]</sup>，新旧《唐书》杨贵妃传均记载，杨贵妃的得宠，主要原因是“善歌舞，邃晓音律，且智算警颖，迎意辄悟”<sup>[12]</sup>。《开元天宝



图10 章怀太子墓前甬道西壁抱鸡的宫女



图11 薛氏墓甬道西壁 戏鸟侍女像

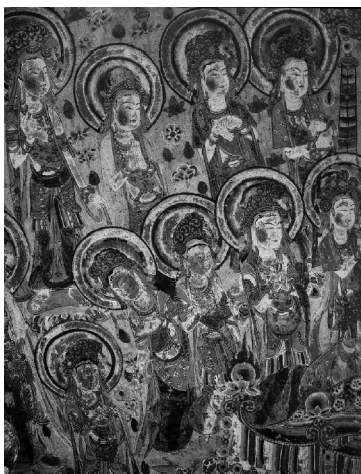


图12 盛唐第45 窟西龛顶众菩萨像

遗事·杨太真外传》上说，有一次唐明皇在百花院便殿看《汉成帝内传》，杨贵妃看见后，问他看什么书。唐明皇笑着说不要问，知道了你会心里难受的。杨贵妃觅书，看到书上写着：“汉成帝获飞燕，身轻欲不胜风。恐其飘翥，帝为造水晶盘，令宫人掌之而歌舞……”<sup>[10]</sup><sup>[137]</sup>。这时唐明皇就开她玩笑说：“尔则任吹多少。”<sup>[10]</sup><sup>[137]</sup>其意是你比她禁得起吹，“盖妃微有肌也，故上有此语戏妃。”<sup>[10]</sup><sup>[137]</sup>可见，在唐玄宗对女性的审美观中并非以“丰肥为美”。

“丰”，《新华字典》解“容貌、姿态美好”<sup>[13]</sup>，《辞海》解“容貌丰满美好”。<sup>[14]</sup>可见，杨玉环者，不过一个当今时髦语词“性感女郎”而已，这种“性感”更多是源于印度文化的刺激和影响。

可以肯定，唐人对女性的审美标准中，也是有“窈窕、清瘦”的选项。唐玄宗的儿子肃宗李亨还是太子的时候，“为李林甫所构，势几危者数矣；无何，鬓发斑白。……及上至，顾见宫中庭宇不洒扫，而乐器久屏，尘埃积其间，左右使命，无有妓女，上为之动色。……即诏力士下京兆尹，亟选人间女子细长洁白者五人，将以赐太子。”<sup>[15]</sup><sup>[5]</sup>这里可见“美人的标准是颀、长、洁、白”<sup>[16]</sup>。

虽然唐人“以胖为美”无文字可寻，却在唐诗中大量存在“窈窕”、“纤腰”等另类审美词汇：“愿作轻罗著细腰，愿为明镜分娇面”<sup>[17]</sup>、“轻动玉纤歌遍慢”<sup>[18]</sup>、“腰细偏能舞柘之”<sup>[19]</sup>、“小腰丽女夺人奇”<sup>[20]</sup>、“十指纤纤玉笋红”<sup>[21]</sup>、“身轻足捷胜男子”、“纤腰女儿不动容”<sup>[22]</sup>、“殿前宫女总纤腰”、“玉鞍初跨柳腰柔”<sup>[23]</sup>。

在众多唐敦煌壁画、卷轴画、墓室壁画中的女性，其身姿窈窕、体态婀娜，虽略有丰腴，但不可说唐人以“肥胖为美”。唐代墓室壁画中，初唐时期的新城长公主墓、李爽墓、李凤墓中壁画侍女的形象，延续了隋代的女性形象特点，一般头部大、身躯窈窕、手臂短小。武周时期懿德太子墓和永泰公主墓壁画，侍女形体表现为身材修长、苗条匀称，身段的曲线造型赋予人体以优美的节奏和韵律。盛唐时期章怀太子墓前众多宫女的形象大多数表现为清瘦窈窕，婀娜多姿；有的体态雍容、趋于肥胖，但未超过常态。晚唐时期《韦氏墓壁画》中六幅屏风上的仕女形象，其面部丰圆，体态丰满。

唐敦煌壁画中的菩萨、飞天、乐舞伎、女供养人的体态造型的变化也经历了由初唐窈窕向盛唐丰腴的变化，但都没有超过常态，更多是体现女性“S”形的曲线美。

唐卷轴画中仕女形象也体现了这种变化趋势，如初唐《步辇图》中的窈窕清瘦的侍女；盛唐《虢国夫人游春图》中的贵妃三姊，正如杜甫《丽人行》诗中所赞“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”<sup>[24]</sup>；中晚唐的《挥扇仕女图》、《宫乐图》中的仕女面容丰满，体态丰腴。

通过以上丰富的史料及图像例证，足见唐代女性形象各异，唐代女性以“肥胖为美”的惯性思维是要受到质疑的。本文对画史中以讹传说的说法进行纠偏，绝不可把“性感”同“肥胖”等同。

### 三、受唐代开放风气的影响

关于唐代统治者的少数民族血统，在史学界已得到充分的认定。唐代的开国皇帝李渊的家族在北魏时与北方少数民族有着广泛的联姻。李渊的外祖父是鲜卑贵族独孤如愿，李唐皇室的血统中有一半是鲜卑贵族血统。李渊的家族在北魏时与北方少数民族有着广泛的联姻，李渊的母亲独孤氏、妻子窦氏，都是鲜卑贵族。隋唐两代皇室，杨氏、李氏皆为鲜卑血统，杨李两家是表亲，杨氏、李氏与宇文氏、独孤氏家族世为婚姻，宇文氏、独孤氏都是鲜卑姓。因此日常行为、风俗习惯、统治之法无不透露着其胡人血统的痕迹。少数民族的习性在唐代统治者身上保留的十分明显。

在唐朝立国的一百多年间，皇族中出现多次乱伦之事：唐太宗李世民杀死其兄李元吉后纳其妃杨



氏为妃；唐太宗死后，其子高宗李治纳太宗才人武则天为皇后；唐玄宗纳儿媳杨玉环为妃。等等，这与北方少数民族的习俗相合。《新唐书》中记载唐代公主再嫁的就有23人，世风不以再嫁为耻，在唐代宫廷，女皇武则天的生活作风也极度荒淫。

在这种开放的风气影响下，唐代社会自由放达，追求享受，是唐人思想和生活方式的追求，在这种风气影响下最引人注目的是文人生活的放纵。

唐代男女交往自由开放，据五代·王仁裕《开元天宝遗事》载：

“都人士女，每至正月半后，各乘车跨马，供帐于园圃或郊野中，为探春之宴。<sup>[15]103</sup>“长安有平康坊，妓女所居之地，京都俊少萃集于此，兼每年新进士，以红楼名纸游谒其中。时人谓此坊为风流蔽泽。<sup>[15]79</sup>“长安士女游春野步，遇名花则设席藉草，以红裙相插挂，以为宴幄，其奢逸如此也。<sup>[15]97</sup>“长安富家子刘逸、李闲、卫旷、家世巨富，而好接待四方之士，疏财重义，真慷慨之士，人皆归仰焉。每至暑伏中，各于林亭内植画柱，以锦绮结为凉棚，设坐具，召长安名妓间坐，递相延请，为避暑之会。时人无不爱羡也。<sup>[15]90</sup>

可见当时长安都城的达官显贵，喜爱踏春乘车跨马郊游、留恋于烟花之地；逢炎暑有在园林内雅集的习惯，搭造凉棚、结缀锦画，邀请名士、名妓游乐，安排避暑之会。

唐代统治者的少数民族血统决定了其对儒家礼教思想的蔑视。总体来说，唐代社会自由放达，进而影响到整个社会风气，与仕女画密切相关的表现为此时仕女画题材的扩展，以及女性审美观念的变化。唐代是仕女画成熟期，仕女画题材大为扩展，绘画目的不再受“鉴戒”、“箴规”的束缚，仕女画的题材和内涵得以扩展，表现上层社会妇女日常生活的情景，如吹箫、扑蝶、游春、抱琴、按箏、赏雪、羯鼓等，主要从欣赏的角度来描绘仕女们富有性感的容貌、姿势、体态以及华丽的服饰，具有浓厚的宫廷趣味，强调其审美作用。如卷轴画中的《虢国夫人游春图》、《捣练图》、《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》等作品就是贵族妇女真实生活的写照。

唐代墓室壁画中对侍女形象的描绘，初唐和武周时期的墓室壁画描绘的是乐伎舞女和捧物恭立或缓行的侍女行列，以新城长公主墓、房陵大长公主墓、李爽墓、懿德太子墓、永泰公主墓为代表；这些都表明画中人物对墓主亡灵的向心性，为主人服务的他性为强烈。而进入盛唐至晚唐，更多的是表现宫女们自由自在的观鸟捕蝉、嬉戏玩耍、抚琴纳凉的场景，人物活动的自为性加强，如章怀太子墓甬道西壁中抱鸡的宫女（图10），“斗鸡”是唐代统治者喜爱的娱乐活动。薛氏墓甬道西壁中描绘的是

一位戏鸟的少女（图11），神态生动活泼。

唐敦煌壁画中以“宫娃”、“妓”的形象为菩萨写真，一尊尊菩萨像如同世俗中的贵妇，头戴花冠，已穿上贵族妇女的罗裙，肩披纱帔，如初唐57窟中观音、大势至像，盛唐第45窟西龛顶的众菩萨像（图12），第66窟中的观世音菩萨像等。飞天、乐舞伎的形象充分表现出女性“S”形的动态美，把女性的美貌、风度和神韵发挥到极致。正如唐代诗人韦庄云“满耳笙歌满眼花，满头珠翠胜吴娃，要知海上神仙窟，只是人间富贵家”。<sup>[26]</sup>

#### 参考文献：

- [1] (宋)释道诚.大正藏·卷五十四//释氏要览·卷中[M]. 288.
- [2] (唐)段成式.寺塔记//大正藏·卷五十一[M]. 1023.
- [3] 王镛.中外美术交流史[M].长沙:湖南教育出版社,1998: 17—18, 21, 22, 40-41.
- [4] 沈从文.中国古代服饰研究[M].上海:上海书店出版社, 2002:316.
- [5] 慧皎.高僧传·卷一//竺法兰传[M].
- [6] 上海书画出版社.中国书画全书(第一册)[M].上海:上海书画出版社,1994:469,165,843,126,147,147,842,853, 859.
- [7] 陈传席.六朝画家史料[M].北京:文物出版社,1990:270.
- [8] (美)罗伊·C·克雷文.印度艺术简史[M].王镛等译.北京:中国人民大学出版社,2006.
- [9] 王镛.印度美术史话[M].北京:人民美术出版,1999:52.
- [10] (宋)乐史.开元天宝遗事·杨太真外传·卷上[M].上海:上海古籍出版社,1985:98,137.
- [11] (后晋)刘昫.后妃(上)·卷五十一//旧唐书[M].北京:中华书局,1975(7):2178.
- [12] (宋)欧阳修.宋祁.后妃(上)·卷七十六//新唐书[M].北京:中华书局,1975(11):3493.
- [13] 新华字典[M].北京:商务印书馆,1998:132.
- [14] 辞海[M].上海:上海辞书出版社,1998:31.
- [15] (五代)王仁裕.开元天宝遗事十种[M].上海:上海古籍出版社,1985:5,43,103,79,97,90.
- [16] 陈东原.中国妇女生活史[M].上海:上海书店,1984:93.
- [17] 刘希夷.公子行//全唐诗·卷八十二[M].
- [18] 和凝.宫词百首·八十九//全唐诗·卷七百三十五[M].
- [19] 徐凝.宫中曲二首·二//全唐诗·卷四百七十四[M].
- [20] 吴少微.怨歌行//全唐诗·卷九十四[M].
- [21] 张祐.听箏//全唐诗·卷五百一十[M].
- [22] 王建.寻橈歌//全唐诗·卷二百八十九[M].
- [23] 花蕊夫人.宫词·二十一,二十二//全唐诗·卷七百九十八[M].
- [24] 杜甫.丽人行//全唐诗·卷二百一十六[M].
- [25] 陈寅恪集元白诗笺证稿[M].三联书店,2000:89.
- [26] 韦庄.陪金陵府相中堂夜宴//全唐诗·卷六百九十七[M].

(责任编辑:袁晓莉)