闺阁红粉　千秋佳人

故宫博物院藏古代仕女画

邢陆楠

故宫博物院书画部馆员

仕女画作为以女性为内容的绘画，有着十分悠久的历史，在人物画中占有重要的地位，其发端可追溯至东周时期甚至更早，至魏晋隋唐已然成为一个重要的艺术传统。从六朝时期的秀骨清像到隋唐五代的秾丽丰肥，从宋元时期的端严秀丽到明清时期的弱不禁风，仕女画在不同时期都呈现出了明显的时代特征。

「仕（士）女画」这一词汇的产生经历了一个漫长的过程。在早期，「仕（士）女」并非单纯指代女性群体，而包含了男与女两个概念，《尚书·武成》篇中有云：「肆予东征，绥厥士女。惟其士女，篚厥玄黄，昭我周王。」此处的「士女」是对男女大众的通称，这一称谓在秦汉以后开始专指品行高尚的贵族女子，含义发生了改变。唐人朱景玄很可能是把绘画中的女性形象称为「士女」或「子女」的第一人，在朱景玄所著《唐朝名画录》的清代版本中，「士女」一词曾多次出现（其明代版本中则写作「子女」），如「周昉……又画士女，为古今冠绝」，「张萱……画士女乃周昉之伦」等。（王宗英《中国仕女画艺术史》，东南大学出版社，二〇一〇年，第一页）但这在当时并非一个普遍现象。直到宋代，郭若虚在其《图画见闻志》中有言：「若论佛道、人物、士女、牛马，则近不及古。若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。」（【宋】郭若虚《图画见闻志》卷一「论古今优势」）将「士女」视为与人物、佛道同等的画科门类。除此之外，北宋初年的《五代名画补遗》《圣朝名画评》，官方著录的《宣和画谱》，以及私人著述的《画史》均以「士女」代指女性人物。从此，「士女」作为画科的专用词汇开始广泛使用，这也表明此时仕女画已经逐渐从人物画科中独立出来，成为了一门特殊的绘画种类。

从教化到审美——唐宋时期的仕女画

在仕女画发展的早期，围绕女性展开的绘画作品有很大一部分是具有劝诫功能的「宣传画」，用以宣扬经学家所赞扬的儒家伦理道德，如东晋顾恺之的《列女仁智图》《女史箴图》等，这类绘画往往以连环画的形式将古代女子所应遵守的清规戒律，按故事内容分段作



清　焦秉贞　历朝贤后故事图册（十二开选四）
绢本设色　每开纵三七・三厘米　横三〇・六厘米　故宫博物院藏

图呈现，并书写有相应的讲解文字，目的是使观画者，尤其是女性观者得到教化，以图中女子为榜样。这一传统自六朝一直延续至明清时期，至清代宫廷仍绘制有类似题材的劝诫绘画以助教化之功。

同时，六朝时期出现的表现贵族妇女游乐生活的作品，至唐发展成熟，仕女画遂成为展现对象容貌、悦人心目的绘画形式，于是有《虢国夫人游春图》之妍雅，《挥扇仕女图》之颓靡，《簪花仕女图》之冶艳。伴随着绘画技艺的成熟，这一时期产生了许多重要的描绘女性形象的画家，其中以张萱与周昉最具代表性，他们在六朝至隋人物、仕女画技法的基础上，将盛、中唐时期的社会风尚引入创作，以丰满的妇人为描写对象，不仅反映了一个空前繁盛时代的潮流所向，同时也为人物绘画创作带来了一个新样式——「周家样」。该样式的引领者周昉，活动于唐天宝年间，作为贵胄子弟的他对于卿相缙绅之家绮靡奢华的生活非常熟悉，因此作品多取材于现实生活中贵族妇女的行乐活动，具

有强烈的时代感，迎合了中晚唐时期大官僚贵族们的审美意趣。他的仕女画虽然未脱张萱蹊径，但在人物性格情思的表现上青出于蓝。《挥扇仕女图》卷被认为是周昉或其传派作品，同时也是代表唐代仕女画风格水平的重要画作。此卷通过几组宫廷女子的活动，刻画了她们不同的身份、性格，分作挥扇、抱琴、梳妆、围绣、独坐、倚桐六部分，作者以折芦描勾勒衣纹，用线方劲古拙，因年代久远，设色显得不够艳丽，画中人物体态丰肥，面庞圆润，眉细作八字式低颦，其形象正是白居易所作新乐府诗《时世妆》的写照：「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。圆鬟垂鬓椎髻样，斜红不晕赭面状。」历来学者将此图与宫怨题材相结合，认为画中女子情态体现了宫中女子的慵懒落寞，以及如「秋风纨扇」一般被人遗弃的悲凉命运。

唐代的其他仕女画成就均未能脱离张萱、周昉的窠臼，表现内容基本上都是贵族妇女的奢靡生活，如游春宴饮、下棋围绣等，宋人郭若虚在《图画见闻志》中对此艺术现象已然发表过评述：「历观古名士画金童玉女，及神仙星官中，有妇人形相者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见则肃恭有归仰心；今之画者，但贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也，观者

阅读链接

张萱

◎ 张萱（生卒年不详，生活年代约在八世纪），京兆（今陕西西安）人。唐玄宗开元十一年（七二三年）成为宫廷史馆“画值”。以擅绘皇族贵妇、婴儿、鞍马而称甲于时。所画仕女，惯用朱色晕染耳根，为其特色。在笔墨技法上，惯于以工细匀整的铁线描勾线，线条随着人物、鞍马的体态形状而曲尽变化，富有表现力。其画作着色细腻，色调淡雅而色泽丰富，特别是在人物衣装和马鞍纹饰的色彩配置上别具匠心。

阅读链接

周昉与“周家样”

◎ 周昉（生卒年不详，约八世纪～九世纪初），字仲朗，一字景玄，京兆（今陕西西安）人。其绘画早年学习张萱而加以写生变化，擅画仕女、佛像，其画风“衣裳简劲，彩色柔丽，以丰厚为体”，为当时宫廷、士大夫所重，称绝一时。其绘画风格、图样为当时画工所仿效，成为流行样式，流传极广，特别是仕女画和宗教绘画的造型样式被称为“周家样”。



唐　张萱（传）　虢国夫人游春图
绢本设色　纵五一・八厘米　横一四八厘米
辽宁省博物馆藏



唐　周昉（传）　挥扇仕女图卷（局部）
绢本设色　全卷纵三三・七厘米　横二〇四・八厘米
故宫博物院藏



唐　周昉（传）　簪花侍女图卷
绢本设色　纵四六厘米　横一八〇厘米
辽宁省博物馆藏



明人绘　千秋绝艳图卷（局部）
绢本设色　全卷纵二九·五厘米　横六六七·五厘米
中国国家博物馆藏

化的勃兴，明清之际的女性绘画成为了更加通俗化和商业化的创作题材，出现了大量纯属玩赏性的美人图像。女子多与树木花卉，如芭蕉、梧桐、翠竹、桃花、梅花、蜀葵等相结合，或梳妆，或嬉春，或悲秋，或感怀，持物则有纨扇、书卷、琴、剑等物，突出强调了其「美人」属性，而「美人画」一词也应运而生。如果说「仕女」自宋代起开始承载了一个画科的含义，那么「美人」则是对各绘画种类中最具有视觉吸引力的女性绘画的描述。明清时期，审美类作品的流行加剧了「美人画」称谓的普遍使用，在某种程度上甚至替代了「仕女画」一词。

千人一面——明清时期的仕女画

被通俗化、商业化的仕女画，在明清时期呈现出了千人一面的现象，人们很难单纯从面部来区别不同的人物，这不仅仅是一个时代整体风格趋同的现象，更体现了人们对于仕女画看法与观察之。」（【宋】郭若虚《图画见闻志》卷一「论妇人形相」）这段充满不屑口吻的评论，说明时人充分意识到了仕女画的内容和性质正在发生变化，在「使人见则肃恭有归仰心」的教化功能之外，另外产生了纯粹的审美趣味。这一趋势在明清时期得到进一步发展，伴随着市民文念的转变。中国国家博物馆现藏有一幅《千秋绝艳图》卷，图绘有班姬、王昭君、绿珠、乐昌公主、杨贵妃、李清照等历史上著名的女性形象，画中所有女性几乎都是鹅蛋脸、长眉细目，个性不强，观者只能通过特定的衣饰、发型以及标注文字对她们进行区分。这件作品提供了一个非常典型的案例——作为画面主体的「百美」，其形象是趋同的，仿佛仕女画所要表现的并非个性鲜明的某位女性，而是一个抽象的符号。类似的作品还包括如《宫蚕图》等描绘华服仕女在宫苑中游乐的图像。

明人《宫蚕图》卷，描绘了宫中妇女养蚕丝织的劳动场景，此卷所绘内容始于采桑，终于制帛，将中国古代传统养蚕丝织的生产过程具体地展示出来。画中人物以不同的劳动分组呈现，穿插错落于宫苑建筑群中，彼此联系紧密又自然和谐。所绘人物虽小却一丝不苟，在绘画风格上刻意模仿仇英的工笔重彩，其中女子均以「三白法」绘面部，所谓「三白」即在人物额头、鼻尖及下

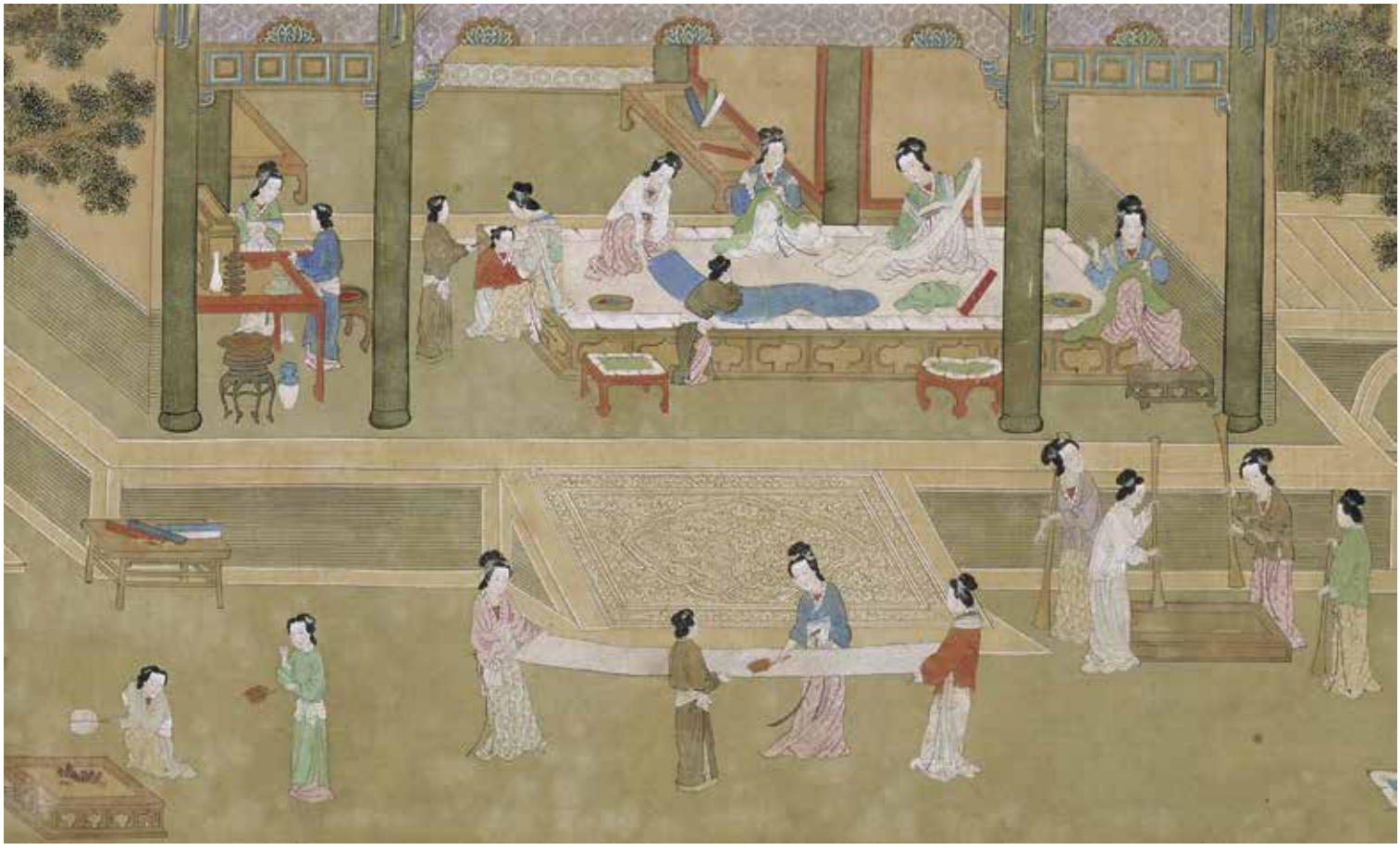
鄂处晕白粉，是传统仕女画的着色方式，可以使女子形容更显秀丽娇柔。本幅款书「仇英实父制」为后添，此作或为苏州片一类。

与传统历史故事画、风俗画的略显衰微相比，明清美人画的创作是异常活跃的，并且已经与人们的生活密切关联在一起了。在《长物志》卷五「书画·悬画月令」一节中，文震亨对不同月份所应悬挂的画作进行了罗列，其中「二月宜春游、士女、梅杏、山茶、玉兰、桃李之属……七夕宜穿针乞巧、天孙织女、楼阁、芭蕉士女等图……十一月宜雪景腊梅、水仙、醉杨妃等图」，文中所列二月、七月和十一月所应张挂的仕女画均为流行的题材，为我们揭示的是仕女画在日常生活中的使用状况。画中的

阅读链接

苏州片

◎ 明清时期，最著名、规模最大的书画造假中心是明代万历到清代嘉庆时期的苏州。苏州山塘街专诸巷和桃花坞一带聚集着一批民间作画高手，专以制作假画为业，所造假画统称为“苏州片”。



明人绘　宫蚕图卷（局部）
绢本设色　全卷纵三二厘米　横四五六厘米
故宫博物院藏

织女、杨妃形象同纯阳（吕洞宾）、钟馗、寿星等颇具通俗性质的图像一般，成为明清人家中的装饰之物，而她们的创作者可能是明代的吴伟、杜堇、唐寅、郭诩、仇英、尤求、张路、陈洪绶，清代的禹之鼎、华嵒、改琦、费丹旭、姚燮、任熊、任颐，如果这张美人像是张挂于宫中，则也可能出自宫廷画家焦秉贞、丁观鹏、冷枚、陈枚、喻兰、顾洛等人之手。

美人画的流行为这些绘画好手提供了发挥个人技法和造型能力的机会。陈洪绶（一五九七年～一六五二年）是晚明时期最重要的人物画家，曾广泛临学古代传统绘画而不拘泥于成法，所绘人物形象奇傲古拙，带有强烈的个人风格。他的仕女画也十分具有代表性：《听琴图》轴绘一女子抚琴的场景，画家以略带变形的手法描绘人物形象，线描沉着劲练，仕女面庞圆润，容貌温婉秀丽，款署「枫溪弗迟老人陈洪绶写于定香桥畔」。画家自署「弗迟」，说明此画作于甲申之后（甲申年，即一六四四年，明朝灭亡，陈洪绶云门寺出家为僧，改号悔迟、老迟。弗迟也是陈洪绶晚年的自号之一），是他成熟画风下的仕女佳作。

清代初年的禹之鼎（一六四七年～一七一三年）与清中期的华嵒（一六八二年～一七五六年）则将写意仕女画发挥到极致。禹之鼎是清代初期的知名肖像画家，擅绘人物行乐图，他的一贯风格是以赭色



明　陈洪绶　听琴图轴
绫本设色　纵一一二·五厘米　横四九·五厘米
故宫博物院藏

擦染人物五官，使之凹凸立体。而其《芭蕉仕女图》轴却另辟蹊径，以写意法绘仕女形象，其中芭蕉、杂草以大写意法绘成，仕女则采用小写意法，仅以浓墨勾、点五官，衣纹则用兰叶描（以丰富的衣纹的曲折向背为体现的一种描法，特点是压力不均匀，运笔中时提时顿，产生忽粗忽细形如兰叶的线条）勾画，提顿变化，富有韵律。画上自题：「红兰主人笔墨妙绝千古，最爱青藤书画……偶索余拟天池芭蕉士女，诚问道于盲，不揣鄙陋，漫画请教，未免布鼓耳。」由此可知，此作乃禹之鼎受命于「红兰主人」岳端（即蕴端，别号红兰室主人），以徐渭（号天池生）法画芭蕉仕女而成。

华嵒字秋岳，号新罗山人，人物画得益于马和之、陈洪绶，形象写意而不变形，属「扬州画派」一员。《柳荫仕女图》轴是华嵒的小写意作品，图中仕女衣纹线条似马和之的兰叶描，简练柔劲，作为背景的柳、石则以淡墨写意绘出，画面色调简单，雅致干净。作者于画上自题南朝刘缓所写《敬酬刘长史咏名士悦倾城诗》：「不信巫山女，不信洛川神。何关别有物，还是倾城人。」两句写尽美人名声，同时说明此图也是美人画风潮之下的产物。

在绘画中，不同时期的女性形象有着时代风格上的差异，而明清时期的女性形象最为程式化，也最为千篇一律。相比于六朝仕女的端庄飘逸，唐代仕女的秾丽丰肥，明清时期的仕女画在形式上显得更为清瘦纤细、幽淡雅致，这与时人对于美人的追求和评价标准是一致的。在《红楼梦》中，晴雯是有名的美女，她是这样被王夫人形容的：「水蛇腰，削肩膀儿，眉眼又有些像你林妹妹。」在第七十四回中，晴雯被王夫人召见，她因病未打扮，出场时「钗鬓松，衫垂带褪，大有春睡捧心之态」，可见如果照着晴雯画一幅像，她必然是弱柳扶风的。在康熙年间著成的《闲情偶寄》中，作者李渔也对美女提出了几点要求：「《诗》不云乎『素以为绚兮』？素者，白也，妇人本质惟白最难」，「目细而长者，秉性必柔」，「妇人之体，宜窄不宜宽……妇人之腰，宜细不宜粗」，（【清】李渔《闲情偶寄》「声容部」）简言之，就是肤白、目长、体窄、腰细，如此才是为「温柔乡择人，非为娘子军择将也」。当这种追求被图像化，并发展为一种病态的极致时，不仅仕女皆「千人一面」，且形态扭曲失真充满了矫饰意味，以至于张庚有言：「古人画士女，立体或坐或行，或立或卧，皆质朴而神韵自然妩媚；今之画者，务求新艳，妄极弯环罄折之态，何异梨园子弟登场演剧与倡女媚人也，直令人见之欲呕。」（【清】张庚《国朝画征录》卷下）这样形态的仕女形象在清宫画家及改琦、费丹旭手中最为突出。

清代宫廷绘画以康、乾两朝最为兴盛，其中比较活跃的焦秉贞、冷枚和陈枚，在绘图时所用手法颇为相似。他们以传统的工笔重彩为主，并参酌西法，讲究明暗远近，使画面富有立体感，为



清　华嵒　柳荫仕女图轴
纸本设色　纵一三一厘米　横五五・五厘米
故宫博物院藏



清　禹之鼎　芭蕉仕女图轴
纸本水墨　纵八七・五厘米　横三五・七厘米
故宫博物院藏





清宫院体画带来一股新风。他们迎合帝后喜好，同时也顺应时代风格，在图绘女性形象时，倾向于表现其纤弱娇媚的形态，容貌则雷同不加区别。冷枚所作的《十宫词意图》册颇具代表性，该册描绘历代宫廷之事，包括吴楚秦汉魏晋齐陈隋唐十宫，图中女子以「三白法」绘面部，衣饰勾画精细，设色秾丽华贵，然而观者只能通过人物动作和对开题诗对画中人物身份进行识别。陈枚的《月曼清游图》册则更加模糊人物的真实属性，以十二开内容描绘后宫妃嫔十二个月份的生活，图中女子面容几乎全部相同，皆长眉细目、面带微笑。

宫廷之外，此风气仍在延续。嘉庆、道光年间最负盛名的人物画家是改琦与费丹旭，其仕女有「改派」与「费派」之称，他们笔下的女性形象就以「病态美人」著称。这些女子几乎皆清秀纤细且弱不禁风，削肩细腰、尖脸柳眉是其形象上的标配，表现出的情绪则总是幽

清　冷枚　十宫词意图册（十开选二）
绢本设色　每开纵三三・一厘米　横二九・三厘米
故宫博物院藏





清　陈枚　月曼清游图册（十开选二）
绢本设色　每开纵三七厘米　横三一·八厘米
故宫博物院藏

怨、凄婉、哀伤的，已然形成了一种模式化的仕女样式。这种审美趣味很明显与男性对女子的要求大有关联，在李渔看来，不够美丽的女子也有她们的可取之处，「遂成弃物乎？曰不然，薄命尽出红颜，厚福偏归陋质，此等非他，皆素封伉俪之材，诰命夫人之料也」。所以陋质女子是可以作为「素封伉俪」、「诰命夫人」的，那美丽的女子便应为男子的玩物了，这便是当时男子对于女性美的根本态度。（陈东原《中国妇女生活史》，商务印书馆，二〇一七年，第一七四页）

清代「改费派」的病弱仕女画显然属于观赏性美人图的一类，为了迎合当时男性的审美喜好而采用了程式化的创作手段，形象皆纤细孱弱。

改琦（一七七四年～一八二九年）字伯蕴，号七芗、玉壶外史等，先祖为西域



清　改琦　元机诗意图轴
绢本设色　纵九九厘米　横三二厘米
故宫博物院藏

人，他精绘仕女，用笔轻柔流畅，落墨洁净，设色妍雅，创造了清代后期仕女画的典型风貌。《元机诗意图》轴是其代表作，图绘唐代女道士鱼玄机（约八四四年～八六八年，其生平见《唐诗纪事》卷七十八）。鱼玄机于咸通年间嫁给李忆为妾，因受李妻妒忌而被迫出家，在长安咸宜观做了女道士，由于她喜读书、有才思、擅作诗，多与文士酬唱往来，后因妒答杀侍婢绿翘，被判死刑，清代因避康熙皇帝玄烨的讳改称为鱼元机。图中鱼玄机侧身坐藤瘿椅上，双眉下垂，双眼狭长，身单体薄，是典型的改氏仕女形象。图中鱼玄机所表现出的清赢之姿正是清代文人画家所刻意追求的女性「清淑静逸」之趣，为了准确地表达出这种意趣，作者在技法上采用轻柔绵延的线条，如春蚕吐丝。

费丹旭（一八〇一年～一八五〇年）字子苕，号晓楼，别号环渚生，他笔下的仕女形象纤细婀娜，创造了当时人心目中理想美人的形象。《十二金钗图》册共计十二开，绘《红楼梦》中所列「十二金钗」。《红楼梦》为清代初期问世





清　费丹旭　十二金钗图册（十二开选二）
绢本设色　每开纵二〇・三厘米　横二七・七厘米
故宫博物院藏

的长篇小说，前八十回被认为由曹雪芹所写，全书以贾、史、王、薛四大家族为背景，以贾宝玉及林黛玉的爱情为主题，描写了两大家族的衰败与人物之间的悲欢离合。在此图册之前，已经有程甲本、《红楼梦散套》《新评绣像红楼梦全传》等插图作品，更有改琦的《红楼梦图咏》。费丹旭在创作时，采纳了前人的图式，更加入了自己的创新，他以细劲有力的线条勾勒人物，以没骨淡彩布景，画面雅致清新，是为《红楼梦》图史上重要的作品之一。画中女子皆鹅蛋脸、长眉细目、削肩细腰，一副弱柳扶风之姿，是「费派」仕女典型面貌，更体现了晚清仕女画「千人一面」的现象。

仕女画题材的拓展

改琦与费丹旭在描绘历史人物鱼玄机与小说《红楼梦》十二美人像时，虽然在容貌处理上模糊了人物个性和辨识度，却为我们揭示了仕女画题材的不断延续与突破。

除了审美属性的加强，仕女画的画题选择范围在五代、两宋时期有过一次大范围地开拓，历史、文学、传说中的女性被大量描绘，西施浣纱、昭君出塞、文姬归汉、杨妃上马、太真对弈、班姬团扇等故事均被图像化。明清时期，才子佳人类小说、戏曲普遍流行，也因此产生了诸多与之相关的绘画作品，《西厢记》《红楼梦》等通俗文学作品为仕女画创作提供了新的素材来源。除此之外，还有一些身属闺阁，但却能突破身份限制的奇女子，如木兰、红拂、红线女等，这些颇具侠义色彩的女性也是仕女画十分重要的表现对象。

魏陈思王曹植所撰《洛神赋》是经典的仕女画题目，很早就有人绘成图画，如东晋明帝司马绍和南齐陈公恩等。现存几件《洛神赋图》长卷大多归于顾恺之名下，此后历代皆有图绘作品，元代卫九鼎、明代丁云鹏、清代高其佩等画家都曾涉猎过这一题材。故宫博物院收藏有一件宋人绘《洛神赋图》卷，图中仅绘曹植初遇洛神的情景，后段缺失。该图构思能够脱离顾本的影响，在人物、山川安排上比例合度，构图奇巧，洛神形象虽小却占据画面顶端位置，且描摹精细，以突出的白色设色，其笔墨、造型属南宋院体风格，为《洛神赋》题材下的又一力作。

与《洛神赋》同样流行的经典题目当属文姬归汉与昭君出塞。《后汉书》卷八十四「列女传·董祀妻传」有记，东汉学者蔡邕之女蔡文姬，博学多才，于兴平间为胡骑所获，流落胡地并育两子，因曹操与蔡邕交好，遂遣使者以金

阅读链接

仕女画表现题材类型

文学作品类	历史人物类	群像类
《列仙传》《列女传》《九歌》《女孝经》《女史箴》《洛神赋》《木兰辞》《观公孙大娘弟子舞剑器行》《虬髯客传》《红楼梦》《西厢记》等	西施、班昭、王昭君、冯婕妤、卓文君、蔡文姬、绿珠、苏蕙、寿阳公主、杨贵妃、三娘子等	游春、汉宫春晓、乞巧、宫蚕、纨扇、百美、游戏、十二月令、杂技等



宋人绘　洛神图卷
绢本设色　纵二六・八厘米　横一五九厘米
故宫博物院藏



明　张翀　文姬归汉扇页（局部）
纸本设色　全图纵一八・五厘米　横五六・七厘米
故宫博物院藏



壁赎回文姬。此事后被编入小说、戏剧，成为人尽皆知的故事，不仅情节曲折且有弃胡归汉的寓意在其中，历来为画家所喜，金人张瑀、宋人陈居中、明人陈洪绶、仇英等许多画家都曾以此为题作画，也因此文姬归汉图在漫长的发展过程中形成了一些固定的「设置」，如毡帽、旄节、旌旗、髡发等。明末清初人张翀在《文姬归汉扇》页中，同样沿袭了这些设置，文姬形象虽然勾画简单，但观者却能通过这些固定搭配辨识图中内容。

昭君出塞也是家喻户晓的故事，《后汉书》卷八十九「南匈奴传」记，王昭君为缓和汉室与匈奴的政治矛盾，自愿请求出塞和亲。费丹旭笔下的昭君形象未脱纤媚之态，但他也将昭君的象征性装束表现了出来——正是画中女子髻下额上所围条状貂皮套，时人称之为「昭君套」。受戏文、版画等影响，此装饰成为明清时期妇女的流行新装，而与胡地有关的文姬、昭君在仕女画题目中也是长盛不衰的选择。

除却这些经典题材之外，故宫博物院所藏仕女画作品还涉及《虬髯客传》中的红拂女、《木兰辞》中的木兰、《甘泽谣·红线》中的红线女、《西厢记》中的崔莺莺等。在创作这些女性形象时，画家们会着力刻画她们的外在属性，如服饰、持物、特定环境等，以此来揭示她们的身份。活动于万历年间的画家尤求在《红拂图》轴中，通过拂尘让红拂女在众多面貌相同的侍女中「脱颖而出」；康熙年间女画家范雪仪在《木兰从军》页中以桌上的铠甲表明木兰女扮男装、替父从军的举动；费丹旭在《红线盗盒扇》页中，将红线女塑造的如同闺房中的娇怯小姐一般，能证明她侠女身份的是佩剑和金盒；同样，在《十二金钗图》册中，费丹旭为他笔下的红楼女子设置了可以辨识身份的道具，如林黛玉用来葬花的锄头、薛宝钗借以扑蝶的团扇以及妙玉身穿的道服及拂尘。

总体而言，仕女画作为人物画的分支，为中国传统绘画贡献了异彩纷呈的优秀作品。仕女画以女性人物为主要描绘对象，六朝至隋唐时期，在端严清古的形象之外，出现了悦人心目的姣丽之容，仕女画的审美属性加强；延续至



明　尤求　红拂图轴
纸本水墨　纵一一二・八厘米　横四五・七厘米
故宫博物院藏



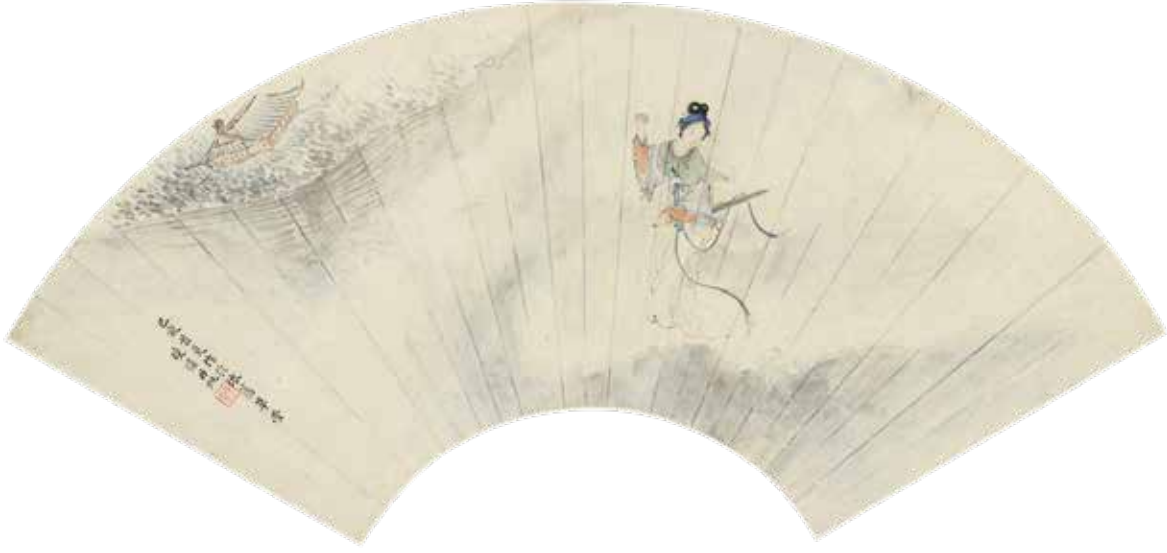
清　费丹旭　昭君出塞图轴
绢本设色　纵一四四厘米　横四一・八厘米
故宫博物院藏

红拂是唐代传奇《虬髯客传》中的人物，原名张出尘，是隋末大贵族杨素的侍女，因手持红拂而得名。唐初曾任兵部尚书的李靖当时任马邑都丞，他曾以布衣的身份求见杨素。红拂见其抱负不凡，十分仰慕，夜扮男装与李靖私奔并结为夫妇，后辅李靖建功立业。

明清时期，伴随着市民文化的兴起，仕女画则发展为纯粹强调女性美的美人画，不仅人物形象千篇一律，且形貌弱不禁风，这不仅与当时男性群体的审美趣味有关，也与其自身的形式发展相连，是个中好手在不断探索与实践过程中，对于女性形象新的追求。同时，在仕女画的发展过程中，它不断拓展自己的题材范围，从文学经典到历史人物，再到戏曲、小说，通过广泛地涉猎取材，仕女画的图像形式持续丰富，画家们通过关注人物身份、背景和所处环境，在容貌相似的基础上，为笔下女子添加可辨识的身份属性。



清　范雪仪　人物故事图册之“木兰从军”
绢本设色　纵三七厘米　横三三厘米
故宫博物院藏



清　费丹旭　红线盗盒扇页
纸本设色　纵一八・四厘米　横五二・八厘米　故宫博物院藏

红线女是唐传奇《红线传》中的人物，原是山西潞州节度使薛嵩的侍女，善韵律、工剑术。她闻知魏博镇节度使田承嗣欲吞并其主薛嵩之地，于是自告奋勇前往田承嗣处打探，并且将田的金盒盗回。田知薛嵩部有强手，于是取消了灭薛的想法。