

中国染织服饰史

图像导读



包铭新 主编

东华大学出版社

中国染织服饰史图像导读

主编 包铭新

上海市重点学科建设项目支持, 项目编号: B601

上海市教育委员会重点科研创新项目资助: 敦煌吐鲁番图像中的古代
少数民族服饰复原研究, 项目编号: 09ZS70

图书在版编目 (CIP) 数据

中国染织服饰史图像导读/包铭新主编; 包铭新, 曲小萌, 李薏著. ——
上海: 东华大学出版社, 2010.3

ISBN 978-7-81111-676-2

I. ①中… II. ①包… ②包… ③曲… ④李… III. ①染织-服饰-历史-
中国-图集 IV. ①TS941.742-64

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第016348号

责任编辑: 马文娟

装帧设计: 王 慧

中国染织服饰史图像导读

主 编: 包铭新

主编助理: 曲小萌

出 版: 东华大学出版社

地 址: 上海市延安西路1882号

邮 编: 200051

电 话: 021-62193056

发 行: 新华书店上海发行所

印 刷: 杭州富春印务有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 15.5

字 数: 590千字

版 次: 2010年3月第1版

印 次: 2010年3月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-81111-676-2/TS·189

定 价: 97.00元

序

此书是《中国染织服饰史文献导读》的姐妹篇。我们把历史研究的基本材料分为文献、图像和实物三大类，本书讨论图像的解读和使用。

有前辈学者把图像和实物归为一类，如罗兰·巴特和沈从文。图像确实有其物质属性，如画有卷轴和壁画之分，或附于纸绢或着于土石；但作为历史研究图像类材料的绘画，受关注的首先在于描绘的对象，是曾经确实存在的对象借助视错觉的再现，而非纸绢土石，甚至非笔墨色彩线条块面。图像是利用视觉元素作成的一个物的假象，可以欺骗眼睛却经不起其他感觉的检验。这样，作为历史研究材料的图像，其使用迥异于实物。图像中反映的染织品服饰视觉形象与出土传世的染织品服饰实物有着截然不同的性质。前者传递的信息，从内容到形式都非常复杂。

历史被分为文字记载的历史与非文字记载的历史，或物的历史，即从各种历史存留物中解读而得的历史。基于上述理由，我们进一步把这个物分为实物和图像。同一历史存留物对于不同的研究领域会呈现不同的属性，《步辇图》和《捣练图》对美术史而言是实物，对服饰史而言是图像。

图像的创造和制作出于不同的意图和理念，借助不同的媒介和技巧，使用不同的方法和形式。重塑、再现或者记录常常不是图像产生的初衷。即便古人有意无意地记录了历史，这记录的真实程度也受到记录者见识和技术的制约。不同图像用于历史研究的可信度之间的差异，远大于不同实物之间所存在者，其解读的复杂程度之差异也大。所谓“图像的陷阱”之产生，即缘于此。以图证史的风险虽大，但图像材料对于历史研究又是如此重要，无法回避。目前动用国家力量正在编纂的清史，就创造性地增加“图录”作为第五部分，与“通纪”、“典志”、“传记”、“史表”并列。而且，实物材料的分析需要接触原件，而图像的视觉分析尚可用高质量的出版物来替代（虽然不无遗憾）。所以，图像材料具有较高的共享机会。近年来，高等院校中染织服饰史研究者对图像材料的依赖日益增加，在使用过程中遇到种种问题，并引发一些

相应的讨论。所以，我们编撰了这本以研究染织服饰史的学生为重要目标读者之一的带有教材性质的书。

历史图像的主体是历代美术作品。这本书的理想作者应该是关注服饰染织的美术史学者或是熟谙美术史的染织服饰史学者。我们并不敢以这样的人选自诩，但我们愿意以此自励，试作引玉之举。

此书部分内容带有综述的性质，且由多人撰写，再编为一体，故可视作编。同时我们也试图对染织服饰史研究的方法论有所创新，把自己多年工作中的经验加以总结和提升，达到新的理论高度。以这样的角度看，本书也可视为相对独立的著作。

本书由我拟就大纲，收集材料，组织撰写。其中第一章由包铭新撰写，第二章由包铭新和曲小萌撰写，第三章由曲小萌、胡越和高冰清撰写，第四章由包铭新、李薏、沈雁、贾一亮和武琼芳撰写，第五章由万芳和王婧怡撰写，第六章由包铭新、李晓君和王婧怡撰写，第七章则由沈雁、李薏、贾一亮、武琼芳、曲小萌、胡越撰写。最后由我审阅全稿，并加润色改定。第七章由各节之撰写人相对独立地完成，故由他们分别署名。曲小萌作为主编助理，参与了本书编著的整个过程。本书附图的采集制作处理，主要由王慧担任，并兼任了装帧设计。

这些撰稿人都是（或曾经是）东华大学服装艺术设计学院的学生。沈雁、李晓君、李薏、胡越、曲小萌、贾一亮、高冰清是我的博士生（沈雁、李晓君已毕业并获博士学位），王婧怡和王慧是我的硕士生。万芳随赵丰教授攻读博士，武琼芳由赵声良研究员指导已获硕士学位，现于敦煌研究院工作。

此书之编撰已近三年，而稿中不如意处仍多。记得20世纪80年代初，我有机会追随姜椿芳、阎明复、金常政诸前辈，参加《中国大百科全书》之编撰工作。金常政先生曾对我说：“出书要力求无憾，但凡人做之事总有错误，欲求严格意义上之完美则无书。”故不惮谫陋，发付刊印。我行将退休，订正修改之事，或留付曲小萌辈。是为序。

包铭新

2010.1.30



目 录



第一章 中国染织服饰史图像解读

第一节 作为研究材料的图像	002
第二节 图像的分类	003
第三节 图像学与中国染织服饰史研究	005
第四节 原图与复制品	006
第五节 中国染织服饰历史图像分布及重要性	007



第二章 中国染织服饰史图像相关文献

第一节 历代画学著作	014
第二节 近现代研究成果	015
第三节 可作文献之题跋	015
第四节 历代画论选读	017



第三章 卷轴画

第一节 概 述	026
第二节 重要案例简析	032
第三节 明清案例简析	059
与服饰史相关之历代卷轴画一览表	069



第四章 壁画

第一节 概述	084
第二节 洞窟壁画	085
第三节 墓室壁画	093
与服饰史相关之历代墓室壁画一览表	098
第四节 寺观壁画	111



第五章 雕塑

第一节 概述	144
第二节 墓室偶像	144
第三节 陵墓雕塑	156
第四节 工艺雕塑	160
与染织服饰史相关之历代雕塑一览表	165



第六章 其他类别的图像

第一节 版画	178
第二节 摄影	184
第三节 月份牌	189
第四节 拾遗	191



第七章 专题研究

第一节 图像中的回鹘服饰	196
第二节 墓室壁画与辽金服饰	203
第三节 敦煌壁画中的舞伎服饰	208
第四节 莫高窟北周故事画中人物服饰研究	215
第五节 早期卷轴画人物服饰释读	223
第六节 中国古代卷轴人物画中的衣纹和服饰表现	232

第一章 中国染织服饰史图像解读



第一节 作为研究材料的图像

研究中国染织服饰史，所用材料不外乎三种，即文献、图像和实物。图像材料所指甚广，一切蕴涵有染织服饰信息之历代美术（包括工艺美术）作品皆可归入。图像与文献之区别，在于前者以形象再现，后者以符号和逻辑描述，并在读者脑海中再现历史。图像是实物的虚拟，图像能存留显示已逝事物之形，却已失其功用。

图像原本如意念存于人之脑海，需借物以寄生。或绘于帛，或塑以泥，或雕木琢玉。图像乃人造之物。造物有目的，抒情言志警世存真，因作者而异。但图像一旦造成，即具备了独立存在之意义，跳出了作者的控制。后世读图者见智见仁，各凭自己的兴趣眼光。由于治学目的、领域、途径和水准之不同，解读同一图像所获信息之多寡种类可以迥异。实物成像，因视角不同而异，故大多数图像仅能反映实物在某一视角下之形状。图像作者选择合适之视角，得一有代表性之形，使后来阅图者虽以管窥豹，仍能从局部揣知全体。

染织服饰史之学者对图像的关注，集中于与本专业相关之信息，即染织材料服装和饰品之造型、色彩、肌理、结构以及其组合搭配和穿着效果等等。服饰多依附于人体，方有独立审美之意义，故研究者之兴趣由物及人，由服饰而涉及穿着者。人之举止或服饰行为因所处情境而异，或披襟当风意气洋洋，或正襟危坐不苟言笑，故对图像之背景往往不能忽略。

可视为历史研究图像材料之中国历代美术作品数量较多，而与染织服饰史相关者绝大多数以人物为主题。偶有工艺性较强之作品，直接以染织纹样（装饰纹样）或服装服饰为对象。有些图像虽不直接描绘人或服饰，却与染织服饰之材料、制作和工具设施等有关，故亦能进入我们的视野。古人制造图像之目的，并非为后世染织服饰史研究提供材料。在使用这些图像之前，我们要判断作者能不能和想不想如实地再现染织服饰。古代的艺术或工匠的创作意向各殊，有意于再现者之技艺有高低，他们可能获得观察描绘对象的机会有多寡。我们最关心的是他们作品的写实写意问题，其间又非泾渭分明，大多仅为一个程度上的差异。

要解读图像中的染织服饰信息，先要对图像本身进行研究，常常又需由此延伸到图像制作者的研究，有时还要依赖于对图像载体



孙位《高逸图》局部



唐女俑 雕塑

（纸、帛、壁等）和装裱材料的研究。中国古代美术作品上多有题跋（在壁画或称榜题）和落款，这本应归属于文献的材料却又依附于图像，常常成为解读时的重要佐证。它们对染织服饰史学者而言是图像，在美术史研究者看来却是不折不扣的文物或实物。所以我们在研究图像时，有时需要综合使用对待文献、实物和图像三种材料的治学方法。

总之，一般而言图像虽然是直观的，但作为染织服饰史的研究材料，它们却变得复杂而多元。



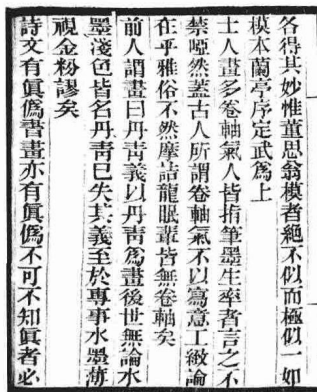
周嘉胄《装潢志图说》书影

第二节 图像的分类

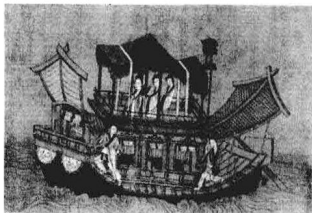
分类具有相对的主观性，可以因研究的视角不同而不同。由于中国染织服饰史研究的史学属性，我们选取了比较传统并注重典型的方法，把以中国历代美术作品为主的相关图像分成卷轴画、壁画、雕塑和其他四大类。

卷轴画本指经过中国传统装裱后的纸绢作品。卷指横长竖短的作品，装裱成一种可以一边舒卷一边欣赏的形式，称之为手卷；轴指各种方圆不同形状的作品装裱成可供垂直张挂之形式，或称之为立轴。立轴中宽阔高大者称中堂，成组拼合悬挂者称为屏条，有四屏六屏八屏十二屏等等。屏有可分开单独悬挂者，则与轴同。此外多幅小品可装成册；单幅装框者成镜片。中国美术作品装裱方式丰富，统称卷轴者乃以偏概全，以典型代表全体。

卷轴装裱之美术作品形形色色，其共同特征则可归纳为一个雅字，以区别于壁画年画之俗。卷轴画之雅，又被称之为“卷轴气”。清代画家方薰称“盖古人所谓卷轴气，不以写意工致论，（而）在乎雅俗”，实为高明之论。卷轴画之作者少工匠，故方氏又称“士人画多卷轴气”，但他对很多人因此“指笔墨生率者”为卷轴画的观点哑然失笑，不愿苟同。张彦远《历代名画记》中有“细画”一词，有人译作细密画，又有人指为尺幅小而画又精细之作，与尺寸较大之壁画屏风类相对立。由此或可认为，早期卷轴中必有一大部分为“细画”，甚至可进一步推断，“细画”或为卷轴画之始。



《山静居画论》书影



顾恺之《洛神赋图》局部



北齐东安王娄睿墓室壁画
出行图 局部



元代 蒙古俑陶俑阵



《张深之正北西厢记秘本》
明 陈洪绶绘 项南洲刻

卷轴画按题材可分为山水、花鸟和人物等大类，我们关注的是其中的人物画。人物画又可分为肖像、历史、风俗、仕女等等，对染织服饰史研究各具其重要性。卷轴画风格又可分为工笔和写意，其中工笔画往往蕴涵染织服饰史信息较多。

壁画作于壁上，不像卷轴画能张能收，可以秘藏，适于私下玩赏。所以壁画之受众多为市井中人，作者多工匠。早期壁画亦颇有名家所作，《贞观公私画史》所记长安、洛阳、江陵、江宁、邕中等地四十七所寺庙中之壁画“并是名工真迹”，此外“尚多未得检阅者”，但他们的审美趣味是大众的。壁画可按其所处地点分为洞窟壁画、墓室壁画、寺庙壁画和宫廷壁画四种，其题材风格虽有雷同处，但之间差异也是明显的。就染织服饰史研究的重要性而言，以洞窟壁画和墓室壁画为主。寺庙宫廷中虽多名家精品，易因屋宇被毁而失，现存宋元以前者寡。

壁画起源甚早，其源可溯至史前之岩画。保存较为完好数量较多，并且题材内容与染织服饰史相关度较高者，多集中于北朝至元明。唐代壁画中风格写实刻画精美且现今能见者为数不少，而唐代人物卷轴画留存至今不多，且其中很大比例为后人摹本。仅此一端，就可见壁画对于研究古代服饰史之重要性。

雕塑乃三维造型，有绘画平面所难以表达者。与宗教相关者，多在洞窟庙宇，形式为木（石）雕土塑；而与墓葬相关者，则地上多石人，墓中多陶俑。其中以洞窟之彩塑石雕和墓室陶俑最令人关注。此外有竹、角、牙、玉诸多材料之作可视为雕塑，多属工艺美术，与本书主题相关度较低。

可归入其他之大类图像，有版画、缣绣、摄影等等。中国版画之巅峰期出现较迟，且版画对服饰之刻画，较之于其他图像有先天不足之处。故其重要性较以上诸大类图像为低。缣绣有以人物为题材者，精细者亦能反映历代染织服饰。但一则这样的缣绣数量不多，二者较之于绘画，其再现能力亦低。摄影问世本来就迟，传入中国更晚，但存留近代中国染织服饰史的信息极为丰富，不可忽视。随后又有电影之流行，其图像性质与摄影有相近似者，但艺术创作的主观成分较多，咸可合而并之，称之为影像，置于同一材料类别之下。

第三节 图像学与中国染织服饰史研究

同样以解读图像为主要研究手段的学问,有一门图像学(iconology)。图像学与宗教关系密切,图像学之图像(icon)原指圣像画而非一般图像。而图像学是艺术史的一个分支,解读的是图像的母题(motif)和意义(meaning)。图像学研究者认为古典母题的演变反映了哲学观念的变异。他们又把意义分成三个层面,即第一性或自然意义(primary or natural meaning)、第二性或约定俗成的意义(secondary or conventional meaning)和内含意义(intrinsic or content meaning)。第一性意义又可分为实际意义(factual meaning)和表现意义(expressing meaning)。第二性意义通过约定是可以理解的(intelligible),但不是可感觉的(sensible),这都属于前图像志的研究范畴。图像学研究者把志(-graphy)和学(-ology)分开,把前者看成是后者的准备。志的内容包括描述、统计、鉴别和分类,其研究方法依靠实际经验、原典知识和风格史的矫正(corrective principle)。图像学则通过比较和分析等途径掌握图像的构型、细节变化和总体图案,从而辨认其意义,特别是隐蔽的内含意义。

贡布里希从另一角度把读图所得之意义分为两类。其一为意图意义(intended meaning),是图像作者的本意,是作者在创作过程中赋予图像的意义。其二为读图者赋予的意义(significance),即读图者由于自身特质和经验读出的意义,但并非一定是图像固有的或作图者之原意。因此早期西方图像学研究常常会给人以过度解读之感。这种过度解读本身却对解读图像的过程和方法完成了深入细致地剖析和探究。

早期图像学研究的成果无疑有助于现代历史研究中以图证史方法的广泛运用。而所谓图像证史或以图证史的前提是承认图像作为一种独立的历史研究材料的价值足以与文献相当。瓦格纳所造之“图像文本(iconotext)”一词正是强调了这种价值。但是,正如曹意强所指出的那样,图像具有“表面的直观性和深层的复杂性”。他的导师弗朗西斯·哈斯克尔也认为,“仔细查看图像,希望借此和往昔建立联系的做法零碎而艰难,其中布满陷阱和错误的导向”。这也是笔者编撰此书的起因之一。

图像学虽然源于西方,中国史学研究又一向倚重文献,但我们



《图像与眼睛》书影
贡布里希著



《三才图会》——蹴鞠图
书影



《三才图会》——宫室图
书影

也并非从来没有重视图像的历史功能之传统。曹意强举西晋陆机“存形莫善于画”、唐张彦远称图画可以“传以往之踪”以及宋郑樵对前人“尽采语言不存图谱”的批评为例，来落实这种传统的存在。事实上，较后的《事林广记》、《三才图会》和《皇朝礼器图式》正符合郑樵对“图谱”的设想。

中国染织服饰史的研究者不但要关注和借鉴西方图像学的成果和研究状况，也要重视继承和恢复我们自己史学研究中利用图像的传统。对于我们研究而言，读图是为了获取与染织服饰有关的信息。信息的范畴还是以染织服饰的材质、色彩、图案、造型、结构、组合、穿着效果和情景等实际问题为主，与前图像志描述内容相近；由此或可引申到制度、审美和社会心理之层面，则与图像学研究的关系略加密切。

第四节 原图与复制品

我们研究之图像，本乃历史图像。这些图像本身就是文物或带有文物的性质，其中不少属于珍贵文物。他们大多被视作美术史之实物。一般研究者较难获得近距离目睹细察之机会。所以，他们只能使用现代印刷品和电子图像为主的各种复制品为替代，所面对的是“图像之图像”。

最早的复制品是摹本。古人根据复制方法之不同，分摹、临、仿、櫺，而今人不复区分，统称之为摹本。古之摹本，今人视之几同原图。唐代绘画之传世者，实为传摹之本，而以摹仿的时间先后分优劣。摹本除严格依原作摹写之外，又有张朋川所谓“晋唐粉本宋人妆”之作，即利用前代名家画稿有所增改的本子。印刷术发达之后，美术之印刷品成复制品之大宗。印刷又分雕版、水印、石印和珂罗版、锌版乃至现代电子印刷，传神仿真程度各不相同。现代印刷品以数码摄影技术为基础，其精度之高非传统复制品可以比拟。虽因印刷之油墨纸张与古人所用颜料纸绢迥异，在笔墨神韵表达上尚有憾处；但对染织服饰之形态研究而言，精度乃最关键之因素。利用现代电子图像，可以放大大局细节进行观察，非常方便。特别是洞窟、墓室中之壁画，实地考察者因光线位置距离视角等种种条件，不能获得准确



《韩熙载夜宴图》局部

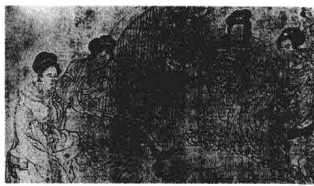


《女孝经图》局部

细致之印象，且无法长时间观察分析比照，反不如观看电子图像等复制品来得方便和直观。

使用复制品替代原图进行研究，应该对以下两方面加以关注。一是复制品的准确度和精度。准确度指复制品与原图的一致程度，包括尺寸、材料质地、色彩和图形等等，以及复制品的完整程度。精度指复制品的精细程度，数码电子图像则以像素为单位来标示。精细程度高则可以看清细节，并可以在放大的状况下进行观察。历史图像的现存状况也是需要关注的，包括保存的完好或损坏程度，是否进行过修补，修补的水准，如果是绘画类图像，则需了解其装裱形式及附属文字（手卷之引首和拖尾处之题跋，屏轴之边跋以及壁画之榜题等）。

比较理想的工作状态是先有机会亲眼观察原图实物，并作记录，然后又有兼具准确度和精度的复制品在手可供研究过程中随时取用。



五代周文矩《宫中图》局部
(宋人摹本)



明 杜堇《宫中图》
局部

第五节 中国染织服饰历史图像分布及重要性

文物之存留，无论出土或传世，都有极大的偶然性。如以时间为轴线，标出与染织服饰相关之存世历史图像的坐标，则将发现它们呈现离散的状态，且有很大的疏密差异，并无多少规律可循。但是研究者还是会关心并希望掌握这种历史分布，以利于对研究前景的判断和研究方法的选择。

同时，不同种类的中国古代图像，对染织服饰生活研究的相关度和重要性也各不相同。一般而言，壁画、卷轴画、雕塑和版画应该被排在前列，但我们并没有办法做出一个稳定的排序。因为这些图像的相关度和重要性会因所处时代、具体研究对象和非图像材料的多寡而改变。研究者对图像的依赖已成定局，但我们需要充分了解自己的依赖程度。

先秦时期的染织服饰实物存留不多（其中又以非纤维材料的饰品为主）。历史文献虽已颇具规模，但语多简略，易生歧解。此时的图像之存，远胜于实物，虽仍失之于粗简，但生动直接，亦非文字可比拟。早期图像，有岩画、玉雕、石雕、陶或木俑种种形式。总体



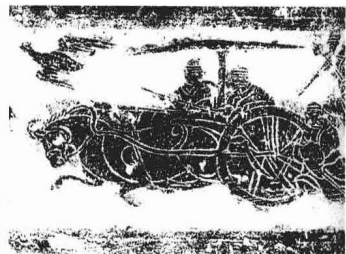
内蒙古阴山岩画



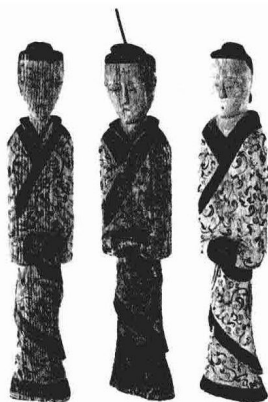
安阳小屯出土石人



汉 画像石
山东苍山县兰陵镇出土



汉 画像石
浙江海宁市长安镇出土



彩绘木俑
湖南长沙马王堆出土



长信宫灯
满城汉墓出土

数量较多，仅其中一部分可用于染织服饰史研究。已被引用解读的成功例子，有内蒙阴山人像岩画、安阳小屯出土的商代陶俑、石人和玉雕，信阳和江陵楚墓出土的木俑以及长沙陈家大山出土的贵妇形象帛画。

秦汉时期之相关图像，以出土的俑人和墓室壁画为主。将壁画的概念稍加引伸，则可涵盖同处墓壁的画像砖、画像石和线刻画。它们虽然有时也以浅浮雕甚至高浮雕的形式出现，但更多展示的是平面的特征，又由于它们主要以拓片流布传世，这一特征就更为明确。事实上，汉代的画像石（砖）对染织服饰史研究的重要性，丝毫不逊于狭义的壁画。河南、山东和四川较多出土，且被广泛解读用以明史补史证史。

这一时期的俑人，能充分显示中国古代雕塑之造型写实能力。兵马俑之规模数量水准以秦始皇陵所发现的为第一，但其他地区陆续出土的汉兵马俑也极具研究价值。除了陶俑，木俑之数量也很多。除了彩绘木俑，又有着衣木俑。即便后者的衣着已经腐朽，但这些体型比例准确细节交代清楚的作品，给予我们一个难得的机会来了解汉人对待人体的审美态度。此外，汉代的帛画可视为中国卷轴画的前身，其中蕴藏不少有关服饰之信息。如湖南长沙马王堆一号汉墓帛画中的墓主人及其侍从，和山东临沂金雀山汉墓帛画武士。西汉泗水王陵出土的木俑，虽然风格夸张，却生动表现了服饰与人的站姿坐姿舞姿的关系。汉代铜塑日益精美，对服饰的刻画亦更细致，如满城汉墓出土之长信宫女像。两汉服饰实物出土较多，可与上述图像互作印证，有趣的是，此时期内图像较多反映中下层人民之衣着，出土实物则都属上层人士所用，两者又成互补。

魏晋南北朝之墓室壁画和俑人仍是十分重要，前者如洛阳甯懋石室出土之线刻石，后者有河北景县封氏墓太原圪坡张肃俗墓出土的陶俑。此时新出现的重要图像为洞窟壁画和雕塑。随着佛教的东来和日渐兴盛，佛教洞窟之建亦成风气。洞窟内之壁画和雕塑虽然取材佛教，性质类似西方早期图像学所研究之圣迹画，但仍已含不少与服饰相关之内容。其中最重要的，当推敦煌莫高窟。已有人证明，该处丰富的图像，即如那些看似风格粗犷简略的北朝壁画，用于服饰史研究，仍具颇高的可行性和可信度。另一新兴材料为富于写实感的卷轴

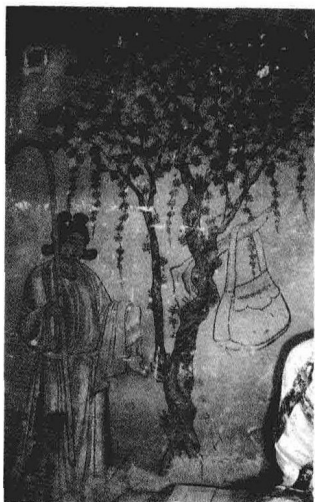
人物画，如《女史箴图》、《斫琴图》和《北齐校书图》等。清人黄左田称：“昔者画绩之事，备于百工，两汉以还，精于学士”，卷轴画还是绘画主流由百工转为学士的表征。

隋唐五代是中国写实人物画和雕塑的一个巅峰时期，是这时期服饰史研究的最重要的材料。同期出土的服饰实物非常之少，文献相关虽丰富，但在数量上和质量上都远逊于图像材料。此时期洞窟壁画和墓室壁画之精美，为中国人物画树立了典范。莫高窟唐代人物壁画在千年之后，仍让张大千和常书鸿那样现代大家敬慕不已、认真学习。雕塑以唐三彩俑人为代表，与洞窟彩塑和石像一起成为极有研究价值的三维材料。

唐五代之人物卷轴画存世者仍罕，但有不少稍后时期的忠实摹本流传。唐代卷轴画与壁画之作者相关度极高，水准亦相类。五代承其余绪，人物画成为绘画中最重要之一科。此时卷轴人物画多取材现实政治事件和日常生活，所描述之人物有名有姓，对服饰、形式、色彩、穿着效果及情境之研究都能提供大量细节性信息。特别是以《历代帝王图》为代表的肖像画，为后世创立了足可征信的楷模。这一点在壁画和雕塑中并不多见。唐代之雕版印刷已颇成熟，但并没有留下多少对本领域有研究价值之材料。

两宋辽金西夏时期之图像材料有其特点。山水画的崛起使得人物画在卷轴画中的地位下降，与山水花鸟成鼎足之势。无论是卷轴人物画还是壁画和雕塑，似乎都已不能维持前一时期的重要性。但是，在辽、金和西夏王朝中，在它们各自控制的区域内，都产生并幸运地存留了不少染织服饰图像材料。榆林窟壁画中的西夏供养人，宣化辽墓中的契丹侍卫及妇婴，胡瓌《卓歇图》等都是极为宝贵的例子。此阶段卷轴人物画中多描摹胡人胡服，即便中原宋人亦喜好此题材。

《免胄图（李公麟）》和《射猎图（佚名）》等或可具体指认为回纥的少数民族骑士形象。即使题为《文姬归汉图》和《胡笳十八拍》那样的前朝故事画作，服饰都仍采用当时制度，非辽即金，且有人根据画中细节，落实其大致归属。此外，宋代图像中出现不少戏剧人物形象，如河南白沙宋墓之乐舞壁画，北京故宫之册页《杂剧人物图》和偃师酒流沟宋墓等杂剧人物砖雕。这些都属研究戏剧服饰的最早的直接材料。宋辽金版刻成就亦成一高峰。其中人物插画虽非主流，但亦



晚唐 近事女 壁画
敦煌莫高窟第17窟北壁西侧



西夏 供养人及僮仆
榆林第29窟 南壁东侧



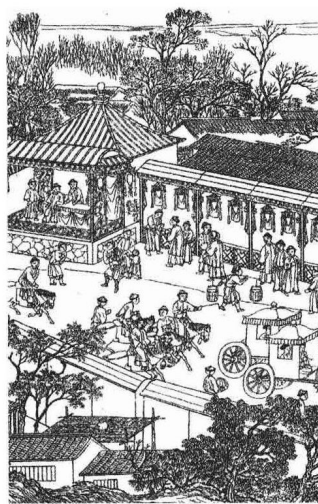
M5后室西壁壁画（备茶）
宣化辽墓



《事林广记》插画局部



《饮膳正要》插画局部
明景泰间（约1450年）刻本



《康熙万寿图》局部

不乏可加利用作服饰史研究者。如《重修政和经史证类备用本草》解盐图中之官员工匠形象。

壁画在元代已近尾声。洞窟壁画中虽仍有供养人形象，姑姑冠、辫线袄等服饰历历可辨，但究竟失之粗略，不如其他图像资料。寺庙墓室壁画及各种雕塑情况亦复相类。其中较为特殊引人关注者，是表现戏剧场面等通俗题材作品。卷轴人物画则比较重要，尤其是其中肖像鞍马两类。元代帝后御容存世仍多，文献载有织绘两种，但缙织御容极少，获睹不易。鞍马画多少数民族军事狩猎题材，描绘精细绵密者，如刘贯道《元世祖出猎图》（台北故宫博物院藏），几能与实物文献一一对应。元代版画，于宋人不遑多让，其描摹制度或日常事物，俱能抓住特征，如《事林广记》中官吏所着之胸背，表现明确，易于指认。另外不少戏曲插画，也不容忽视。

明清服饰实物存世极多，文献也不囿于正史，各种笔记小说戏曲诗歌，都不乏服饰描写和记述。图像之重要性下降。另一方面，明清人物图像，无论从存世数量还是受关注程度，卷轴画已成主流，地位不可动摇。然而，卷轴人物画随文人画影响之上升，写实程度日渐降低，其中工笔画也因程式化而减弱了反映现实的作用。但是，明清肖像画进一步普及，从皇室贵族百官，流行到一般文人和比较富裕的平民阶层。帝后百官肖像对制度服饰常有相对忠实的描绘；而全身并略加背景的行乐图，则对日常服饰有所反映，虽然常会被施加以理想化的渲染。另一类则为纪事画。特别是以重大政治军事事件和大型礼仪场合为题材的作品，画面人物数百上千，角色服饰各异，穿着姿态情景不同，对于历史服饰文化研究，实在是不可替代。存世的明清宫廷画中，清代宫廷画数量最众，保存状态也最好。清代皇室对它们的绘制要求极严，因而其写实程度极高。宫廷绘画中，上述两类作品都占有相当比例，但尚未被充分地关注和研究解读。

明清版画仍以书籍插图为主体。明代是中国版画史上的一个高峰，清代虽仍有佳作，水准下降是美术史研究者的定论。但从服饰史研究者的立场来看，清代版画的重要性并不低。特别是清代有一类非书籍插画的纪事类大型作品，如康熙和乾隆的木版画万寿盛典图，一点也不比上面提到的卷轴逊色。同时，朝廷还组织画家创作底稿，并送至欧洲制作完成大型铜版画，题材也与上述卷轴画中有相类似者。