

名·画·深·谈

Revealing about
the masterpiece

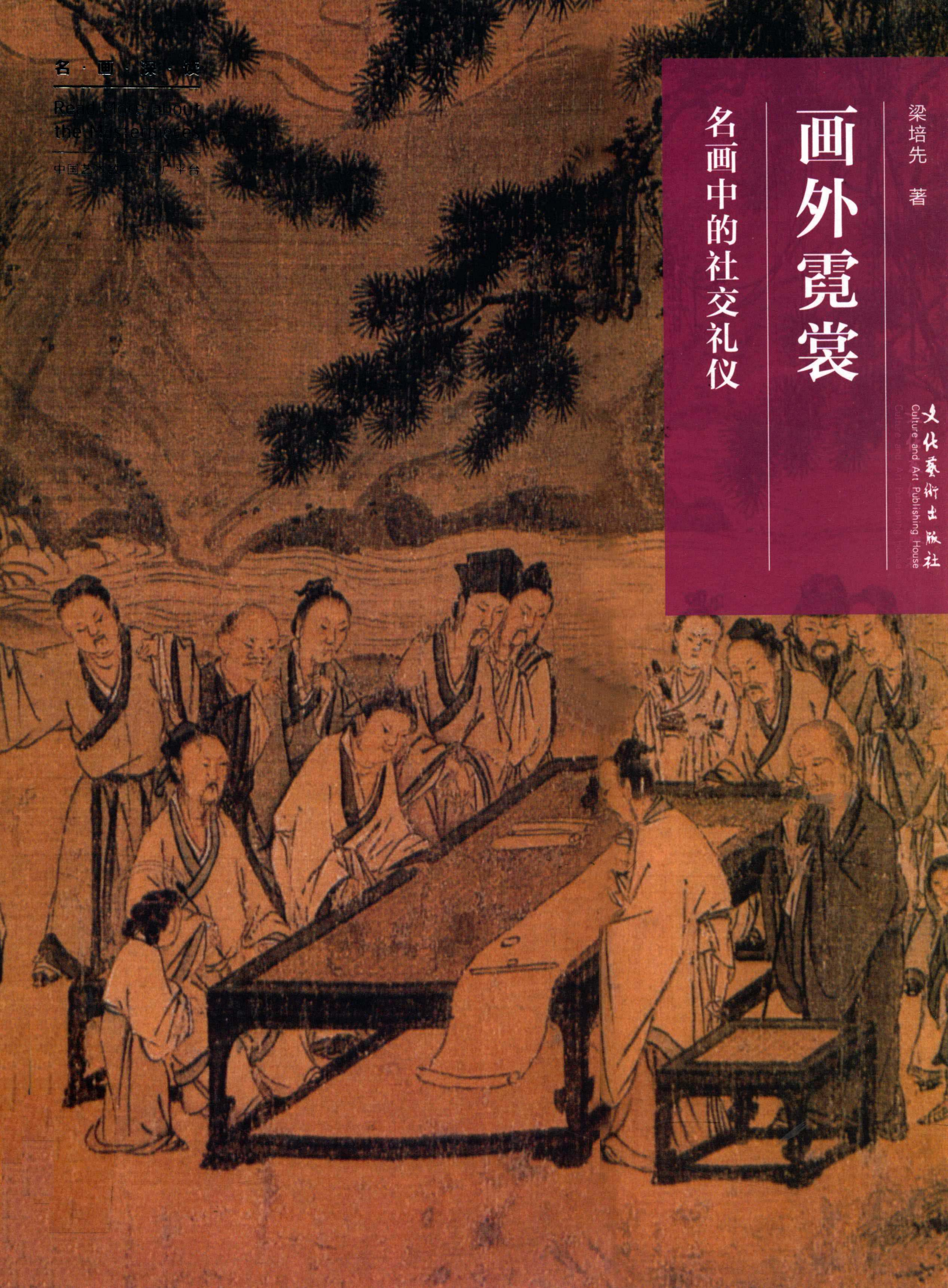
中国书画收藏推广平台

名画中的社交礼仪

画外霓裳

梁培先 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

画外霓裳:名画中的社交礼仪/梁培先著.

——北京:文化艺术出版社,2011.12

ISBN 978-7-5039-5247-0

I. ①名… II. ①梁… III. ①中国画—绘画评论—中国—古代—
②心理交往—礼仪—中国—古代—IV. ①J212.05②C912.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第228989号

中国艺术数字化推广平台·名画深读

画外霓裳:名画中的社交礼仪

策 划 中国艺术研究推广中心

主 编 水天中

副 主 编 张子康

执行编辑 刘 燕

著 者 梁培先

责任编辑 斯 日

装帧设计 姚雪媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号(100700)

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010)84057666(总编室) 84057667(办公室)、
84057691—84057699(发行部)

传 真 (010)84057660(总编室) 84057670(办公室)
84057690(发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

版 次 2012年3月第1版

印 次 2012年3月第1次印刷

开 本 635×965毫米 1/8

印 张 13.25

字 数 70千字 图片100余幅

书 号 ISBN 978-7-5039-5247-0

定 价 50.00 元

序 言

科学发展到今天，现代科技更加突飞猛进地为各个领域带来新提升的可能性，计算机技术和网络传播正以前所未有的态势，广泛运用于现代生活的方方面面。艺术数字化作为艺术传播的一种新型形式，凝聚艺术经典并融合高新技术成果，通过信息传递达成文化艺术更广泛便捷的传播，因而具有不可估量的时代意义。而引导和启发广大公众具有发现美的眼光并形成探索美的思维，既是数字化传播艺术的目的所在，也是数字化传播艺术的价值所在。

在释读有关艺术经典名画的书籍和文章大量问世的今天，如何为广大公众献上一套既能够轻松阅读，又具有方法论引导作用的美术史丛书并不是一件容易的事。选取美术史上最经典的作品和艺术现象，以全新的通俗方式进行阐释，缩短读者与阅读对象的认知距离，是设立“中国艺术数字化推广平台”项目的想法，也是编写这套艺术系列丛书的宗旨。

作为由国家立项的课题，“中国艺术数字化推广平台”2010年正式启动，由中国艺术研究院中国艺术研究推广中心负责实施。该项目为期五年，将作为具有开拓意义的一部数字立体美术史文献库，以客观视角介入、立体剖析艺术史事件的美术史问世。与传统传播推广手段相比，“中国艺术数字化推广平台”的多种传播途径具有更广阔的传播效果，其中包括“互联网交互平台”、“手机交互平台”、“多媒体交互平台”、“游戏交互平台”以及虚拟美术馆世界巡展。多样化地呈现中国艺术长河之中的传世精品，与时俱进地展现当代艺术精品的时代风貌，数字化的并置衍生出全新的释读方式，集普及性、学术性、丰富性于一体的综合性呈现，是其鲜明的特点。该平台的搭建，可为广大读者带来多种观看和思考的可能性。

在此基础上，“中国艺术数字化推广平台”力图把中国具有代表性和学术价值的艺术推向国际，让读者从中领悟中国

传统文化的审美理念，也思考当代中国文化艺术应树立一个什么样的高度，这些都将对当代中国艺术的国际化起到重要的推动作用，并对文化发展产生推进和示范作用。推动中国的文化艺术通过学术层面在世界范围内产生影响，在全球艺术框架中展现中国当代的文化特质，让中国的文化艺术在本土化建设和国际交流语境中展示其独有的、不可替代的民族文化个性和地位，也是这一平台的宗旨之一。

很明显，该项目的涵盖之广及内容形式的多样是其平台搭建的重点和难点。目前推出的“名画深读”丛书仅是“中国艺术数字化推广平台”项目中的内容之一。丛书既有纸本图书版本，还配合电子图书版本以及网络虚拟读本等形式立体呈现，在时间和空间的立体维度联结起探寻艺术的视线，大大提高现代读者对艺术多层面的了解和对美术演进的关注。

为了保证丛书的撰写质量，本丛书各个系列都请美术史研究领域的知名专家把关统筹，每本书的作者都是专门从事美术史研究的中青年专家学者，他们以对美术本质独特而深刻的理解，尽量以准确而平易的语言风格和图像表现，使不同层次不同文化背景的读者都能够比较容易阅读和把握经典作品的内容和形式之蕴涵。因此，这套丛书也以此为“中国艺术国际化传播”作了一个尝试。

希望艺术数字化平台的持续搭建，会不断地推出新颖的配套读物。这是一次新的尝试性的工作，希望能够听到读者的意见和建议，在广大读者的关注和关心下，使“中国艺术数字化推广平台”不断完善，也使不断推出的配套读物既有高品格又有可读性。

王文章

2010年10月26日

目录

2 综 述 “看得到”的古代观念世界

6 第一章 想象来生、想象另一个世界 ——《人物龙凤图》、《人物御龙图》

18 第二章 强者的温煦与威严 ——《步辇图》

34 第三章 欢愉背后的悲凉 ——《韩熙载夜宴图》

52 第四章 重屏中的兄弟情结 ——《重屏会棋图》

62 第五章 文人画家眼中的文人理想 ——《高逸图》

76 第六章 从虚构走向娱乐 ——《西园雅集图》

梁培先 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

画外霓裳

名画中的社交礼仪

名 · 画 · 深 · 读

Read More about
the Masterpieces

中国艺术数字化推广平台



综述

“看得到”的古代观念世界

2 严格来说，社交礼仪属于社会学的研究范畴，似乎与美术史研究相去甚远。但正如贡布里希（1909—2001）先生所说的“天真之眼”是不存在的，艺术作品产生过程中左右其视觉形态之最终表现的不仅仅只有眼睛这一个因素，艺术史中有着太多非视觉的因素影响成就了我们后来看到艺术作品。社会学因素是其中尤为明显的一种，比如，中世纪的西方教堂绘画，从人物形象的造型到色彩关系再到构图等方面，都不是由画家所决定的。教会的教义对此有着非常明确的规定。我们今天所说的“艺术自律”在古代绘画中基本是不存在的，这个口号的诞生至少要到20世纪初——绘画并不是完全由画家说了算的事情。

在众多的社会学因素中，社交礼仪是一个非常重要的领域。因为，作为文明告别蛮荒的一个最显著的外示形式，社交礼仪中浓缩了太多文明社会中政治、经济、文化甚至军事等等的内涵规范。这一点直到今天仍是如此。

中国古代绘画有着它自身特殊的礼仪历史。从原始岩画到商周时期的饕餮纹样，一直到战国时期的曾侯乙内棺漆画朱雀玄武图、羽人图，中国早期绘画一直与巫术、祭祀等极具符号象征意义的行为、仪式息息相关。或者说，绘画就是由这些行为、仪式派生出来的副产品。秦汉时代绘画的现实应用范围比之以前扩大了许多，但其依附性、派生性却一直没有改变。我们今天看到的许多秦汉时期的墓室壁画、帛画、画像石等，好多都是服务于这个时期奢华的丧葬

I . 阎立本

阎立本（约600—673）的绘画代表着初唐美术的水平。阎立本出身贵族，其父阎毗（563—613）为北周驸马，入隋后以擅长绘画，工艺及营建任将作少监。阎立本一直追随着唐太宗李世民，曾继其兄阎立德为将作大匠、工部尚书，高宗总章元年（668）升为右相。今存传世作品有《步辇图》《历代帝王图》等。

《步辇图》卷描绘的是贞观十五年唐太宗把文成公主嫁给吐蕃王松赞干布，松赞干布派使者禄东赞来迎公主受到太宗接见的历史事件。画卷上共绘有13个人物，分两组，右部以唐太宗为中心，9名宫女抬着步辇，手执华盖，羽葆，簇拥而至。左边3人顺序排列，前面是宫廷礼官，中间是禄东赞，后面跟着一名译员。两组人物形成画面的两个重心，并以右部密集人物为主，唐太宗李世民是核心人物。他面相丰腴英俊，雍容大度，目光深邃，满含威仪，表情庄重，体魄魁伟，面对吐蕃使者，思虑着汉、藏和亲，稳定边陲的国家大事。作者运用传统的对比表现手法是相当熟练的。为了突出唐太宗的至尊风度，作者安排了宫女加以衬托。



文化。或者说，作为丧葬礼仪的一个组成部分而存在，其间浓缩的礼仪内容自然非常丰富。而自顾恺之（348—409）以后的文人绘画、画院绘画，虽然绘画性的因素被突出强调，不过，也大多离不开其具体时代礼仪规范的制约与作用。可以说，古代中国画尤其是人物画就是记载这些内涵规范的“活化石”，是我们了解、重现中国古代社会生活一个最重要的窗口。

在古代中国画中，有关社交礼仪的表现可以概括为以下三点。其一，社交礼仪领域往往浓缩了某些特殊历史时期的时代风云，或者说，是时代风云的一束折光。这种例子在古代中国画中也并不鲜见，比如著名的唐代阎立本《步辇图》就是一个最典型的例子。在这件作品中，不仅浓缩了当时皇家礼仪规范的内容，而且它还牵涉到战争、和亲等政治行为。画家对于画面极为微妙的礼仪处理也是这些政治行为的一个延伸。再如，阎立本的《历代帝王图》中南方的君主大多被

刻画为高士的打扮、少有穿着帝王正规仪服；而北方的君主却正好相反。据学者考证，其间隐含着唐朝皇权对于历史中出现过的南方政权的评判态度。当然类似的例子很多，并非中国独有。比如，希特勒（1889—1945）时代的纳粹军礼也就是常见的“振臂礼”，其最初的寓意是表达纳粹党员对希特勒的无限忠诚和绝对崇拜，后来才被推广到整个德国军队之中。“振臂礼”的渊源可以追溯到古罗马时代，所以，首先复活它的是梦想重振意大利之古罗马辉煌的墨索里尼（1883—1945）——希特勒的纳粹军礼只是个“克隆版”。但这个“克隆版”又的确反映出希特勒的“第三帝国”与墨索里尼的意大利之所以能够形成盟友关系——他们在理念基础上的一致性。其二，中国古代的社交礼仪能够折射出我们民族最为普遍、最为习惯的一些思维与观念的底色。常说，中国是礼仪之邦，君臣、父子、夫妻等人群等级的礼仪规范在中国古代从来都不缺乏，任何朝

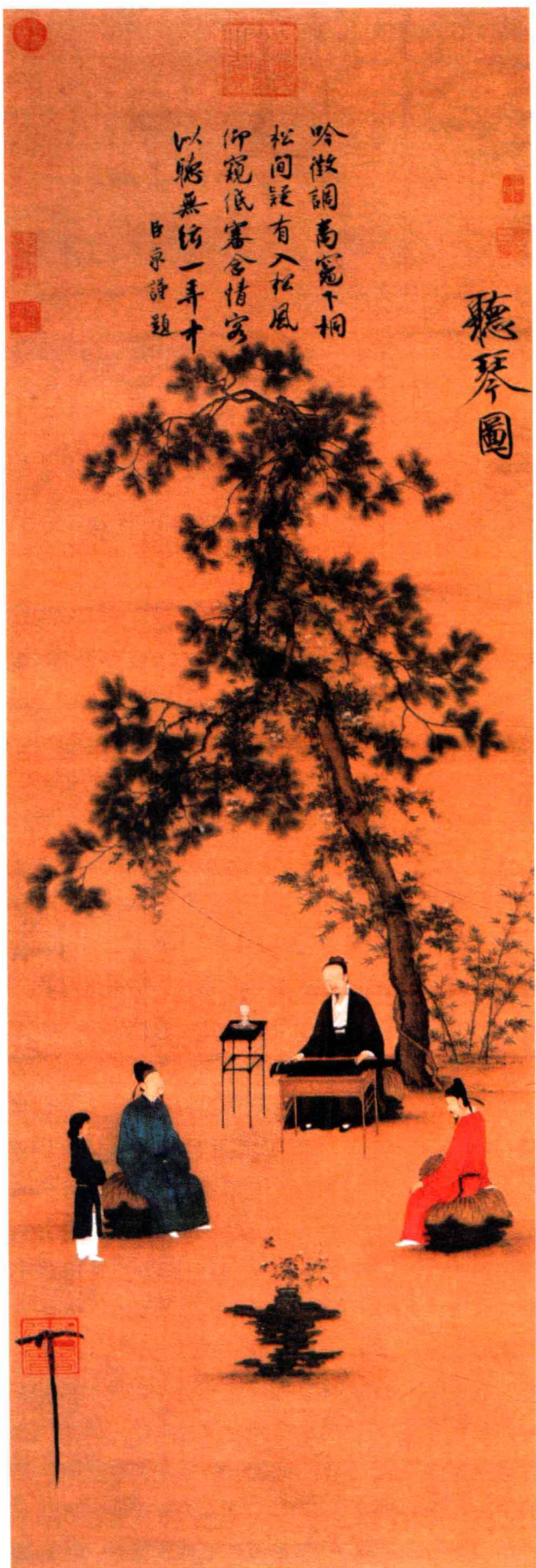
《步辇图》

唐代 阎立本

绢本 设色

38.5cm × 129.6cm

故宫博物院藏



《听琴图》
北宋 赵佶
绢本 设色
147.2cm x 51.3cm
故宫博物院藏

I. 赵佶

宋徽宗赵佶(1082—1135)凭借至高无上的皇权地位,以个人好恶把北宋绘画,尤其是花鸟画的发展推向了唯求形似、精于体物的极致,这也是绘画自身发展的必然结果。他在政治上无所作为,但在书画方面颇有才华。宋时贵族对诗文书画的爱好已成为风气,赵佶生于宫苑之中,有接触文学艺术的良好条件。他能诗善文,书法学唐代薛稷而创“瘦金体”,在书法史上独树一帜;尤精绘画,对花鸟画更为擅长。他即位前与王诜赵令穰交往甚多,与崔白的弟子吴元瑜研习绘画,即位后又大力扩充画院,兴办画学,不遗余力地充实宫廷书画收藏。一时画院中人才济济,如李唐、马贲、苏汉臣、张择端、王希孟等,都是技艺超群的画家。在宫廷供职的画家奉诏绘制寺观壁画(徽宗时曾修建五岳观、宝篆宫等道观),装饰宫廷的宠臣府第,还有人为皇帝代笔。

赵佶重视对文物书画的收藏鉴赏和整理。他即位后大力搜罗历代书画,由专人鉴定真伪优劣,亲自加以品藻,集为100帙,分14门,总1500件,名为《宣和睿览册》,每册15幅,累至千册,这些画大多数是画院画家之作。在整理鉴定书画的基础上,又编纂了《宣和画谱》和《宣和书谱》两大部著作。这些都为今天研究宋代御府收藏及古代文化艺术提供了资料。

赵佶的花鸟画极注意禽雀与自然环境的密切关系。其画风可分为二类:一是细笔,造型严谨,笔法工整精细,色彩绚丽典雅,传有《祥龙石图》、《蜡梅山禽图》;二是粗笔,用笔简阔,无勾勒,造型古朴富有趣意。多用水墨,略施淡彩,格调素雅,传有《柳鸦芦雁图》、《池塘晚秋图》。

II.《听琴图》

《听琴图》笔法细秀，设色精丽。人物神情刻画入微：弹琴者正襟端坐，专注的神情中流露出不凡的自信。两旁身着官袍的士人一个低头倾听，凝神于琴音之中；一个仰首尤如乘音乐的翅膀，神驰千里之外。画面意境幽深，是赵佶人物画的代表作。右上角有瘦金书“听琴图”三字，左下角另书“天下一人”押，画幅上方有蔡京诗

题：“吟征调商灶下桐，松间疑有入松风。仰窥低审含情客，似听无弦一弄中。”

蔡京深得宋徽宗宠信，所以在他的绘画作品上多有蔡京的题记、题诗。画面上方，蔡京题七言绝句一首，形容画中情景，颂扬琴声的清越宛妙，书法欹侧姿媚，工力深厚，字势豪健，痛快沉着。

代的立国之初都要在这方面形成某些规定。在这个方面，除了一些带有明显宣教色彩的《孝经图》、《烈女图》之外，还有一些带有明显政治暗喻的作品，如相传为宋徽宗赵佶¹所作《听琴图》²。现代学者研究证明，画中弹琴者就是宋徽宗，画中枝叶婆娑的树木应该代表帝王的华盖。如此，则这件作品的整体构图以及所有人物、物件的摆放位置等，都被纳入到一个皇权的仪式结构之中，表现出中国古代帝王绘画一些重要的形式规定和宋徽宗本人在礼仪方面的特殊爱好——这件作品的政治礼仪内涵就变得非常复杂了。除了政治寓意之外，其中或许还隐藏着中国古代风水学、星相学等方面的内容，而这些内容与古代中国人的思维图式又是关联非常密切，上到帝王的皇城选址、布局，下到普通百姓的造房建坟，都可以见出这种思维图式的影响与作用。这是中国古代独有的思想观念资源，读懂它才能真正读懂许多古代作品，读懂古人的观念

世界。其三，由于中国古代历史过于绵长，礼仪规范在不同时代肯定是有比较大的差异。这种差异在古代中国画中也是有所反映的，揭示其间的差异就等于再现了不同时代的生活，把不同时代人们的观念呈现出来。同时，这种差异也可以成为我们鉴定古画真伪的一个重要依据。比如，竹林七贤题材的绘画，从东晋一直到今天，它都是画家们喜欢的一个创作题材。但不同时代的画家在处理这一题材时必然会将自己时代的一些礼仪规范、行为习惯乃至地域风俗等因素融入绘画中，使得同一题材的作品表现出迥然不同的风貌。但是，其间应当存在着许多共同的、用以维系人们对于这一题材认同的象征、指示符号。而这些象征、指示符号很大程度上又是通过服饰、器物等与礼仪相关的构件来实现的。因而，首先应当明确的是所画人物的具体时代，以及与此相关的服饰、装扮、物件等的时代性。正如今天拍摄古代题材的电影、电视剧就

应当尽力接近那个时代的所有细节。演员一不小心把手表露出来、被拍进剧情中，肯定是极煞风景的。画家创作古代人物题材的作品同样也不允许出现这种情况，否则这件作品就无法成为传世之作。进而言之，古代中国画对于社交礼仪的艺术阐释，不仅体现了画家本人的学识修养，也能够使人通过绘画作品“看到”历史中那些具体而微的东西，到底是怎样被一贯地继承下来，哪些又被时代性因素所冲淡。如此，我们观赏古代作品时就不仅仅只关注作品本身，而是能够透过具体的作品看到画面之外中国古人观念世界的历史沉浮。

总体来说，古代中国画中有关社交礼仪的部分是一个有相当包容性的领域。我们相信，在古代中国绘画这个“看得到”的观念世界中，有着许多冰冷文献之外的鲜活内容等待着我们去发现、去揭示。

第一章

想象来生、想象另一个世界 ——《人物龙凤图》、《人物御龙图》

第一节

相关背景知识介绍

6 1949年2月，湖南长沙东郊的陈
家山战国楚墓，出土了一件后来被称
为帛画的画作。据现场目击者回忆，
这件作品长约31厘米、宽22.5厘米，
折叠于一个竹筒上，放在棺椁旁，这
就是后来人们常说的《人物龙凤图》。
由于时值新中国成立前夜，国家尚处
于战争状态，这一发现没有得到应有
的重视，盗墓者将它卖给了当时的长
沙富商、收藏家蔡季襄（1898—1979）
先生。新中国成立后，蔡先生参加了
湖南文物管理委员会，就把帛画捐献
给委员会保管。值得一提的是，蔡先
生曾就这件帛画著有《晚周帛画家的报
告》一文，首次提出了帛画的概念。这
为后来的学界普遍认可，并一直沿用
到今天。1973年5月，湖南省博物馆
在清理马王堆楚墓子弹库1号墓时，又

发现了另一件帛画作品《人物御龙图》，
画面长约37.5厘米、宽约28厘米，未
缝边。通过对考古资料的分析、辨认，
可以确定它与《人物龙凤图》在形制、
绘画手法以及功用等方面有着许多相
似之处，且都是战国时代的物品，前
者的墓葬时间要稍早一些而已。

由于这两幅帛画都是出土于墓
室之中、与先秦时期的丧葬文化有
关，自然关于它们的用途问题就成为
人们关注的焦点。帛画出土之后，郭
沫若（1892—1978）、梁思永（1904—
1954）、孙作云（1912—1978）、熊传
薪等当时国内最著名的考古专家都介
入到研究讨论之中。由于很多学者无
缘到达现场考察、只能通过一些复制
品进行研究，时任湖南省博物馆馆长、
曾经主持发掘马王堆千年女尸、同时

也参与此次挖掘活动的熊传薪先生的一言一谈就显得格外的重要。

1981年第1期的《江汉论坛》，发表了熊先生的著名文章《对照新旧摹本谈楚国人物龙凤帛画》，立即引起了强烈的反响。在文章中，他认为：“有两种可能：一是帛画原放在椁盖板下面的顶板上，是土夫子（湖南人对于盗墓者的称呼——引者注）掘墓凿断顶板时，无意掉在边箱之上……二是作为早期引魂升天之物，它的摆放位置还不很严格，在入葬时有可能把它放在椁边箱随葬器物之上。”他的基本思路被后来的研究所肯定，但所说“引魂升天”的观点却在日后遭到了较多的质疑。目前人们普遍接受的观点是，帛画的主要作用是用以招魂、安魂而非“引魂”。“灵堂中高悬祭魂，出殡时在行列中高举招魂，入葬后覆在棺盖上安魂、护魂。”^①《人物龙凤图》、《人物御龙图》以及其他相近时期的帛画，“原来都是平铺在棺盖上，而且其顶端大多裹着一根竹条”，类似的帛画在后来马王堆中还有出土，总共有十一件之多，都属于一种称为“非衣”的帛画——一种不是用来生前穿着，而是用来死后助丧、画有死者图像的旌幡。它们的产生与先秦、两汉时代人们崇信灵魂不死、可以在来世获得永生有关，但这里所说的来世不等于后代所说的死后升天。

巧合的是，所有出土帛画都集中

于湖南、湖北的古代楚国疆界之内，而绝无其他地域的例子。人们自然联想到信奉巫鬼、重视谣祀的楚人习俗，比如屈原（约公元前339—前278）就有名为《招魂》的文学作品，可证殡葬文化中的招魂习俗在先秦的楚国已颇为流行。实际上，这种民间习俗从先秦到两汉乃至后来的北宋时期，都还一直存在于楚人的生活信念之中，如宋代襄阳人米芾（1051—1107）就对“仙异不死”之说深信不疑。因而，这是楚国特定地域风俗的产物，将它们与招魂仪式相联系似乎是没有问题的。

但是，这种普遍接受的观点在今日又面临着被颠覆的命运。巫鸿先生在《礼仪中的美术》一书中提出了他对招魂这种仪式过程及其内涵之意义的新认识。他认为，“汉代的葬礼在招魂的仪式之后进行。将死之人被安放在地上，身体用一大块布覆盖起来”，“为使刚刚断气、看起来已死的家庭成员重新复活所做的最后一次努力”。其目的“是表现孝心，而非实际的医疗手段”。而“用衣服招魂，意味着这衣服象征着被招魂者的存在，它充当的是‘引诱’灵魂回归的‘治病’工具。而死亡则意味着这种（招魂的）努力失败了，因此招魂的衣服应该被抛弃，而不能作为敛尸之用，更不可能和尸体一起埋入墓中。所以，盖在马王堆软侯夫人内棺上的帛画不可能用来招魂”^②。尽管巫鸿的研究对象不是我们所说的

① 刘晓路：《中国帛画》，中国书店1994年6月版，第48—49页。

② 巫鸿：《礼仪中的美术》第102—104页。

《人物龙凤图》
战国
帛画
31.2cm x 23.2cm
湖南省博物馆藏





《人物御龙图》

战国

帛画

37.5cm x 28cm

湖南省博物馆藏

两件战国帛画，而是西汉时期的马王堆帛画，但他的观点已经否定了两件战国帛画是用来招魂的判断。理由是，战国帛画的时间要早于马王堆帛画，我们不能将后世都不具备的观念强加给前代。也就是说，如果马王堆帛画不是用来招魂的，那么，两件战国帛画则更不可能用来招魂。

再者，类似帛画的画面寓意一般认为是用来指引死者升仙，如画中龙、凤的形象都是起到引导死者的灵魂走向仙界的作用。对此，巫鸿似乎也并不同，他先是引用俞伟超先生的观点：“在先秦典籍中，升仙思想找不到明显踪迹。它只是汉武帝以后，尤其是西汉晚期原始道教发生以后，才日益成为人们普遍的幻想”——虽然巫鸿并不完全同意俞伟超的观点，却也只能最大限度地认为，“我们尚不能排除这样一种可能，即升仙的概念早在西汉前期就已流行，只是还没有形成理论。”^①也就是说，巫鸿给出的升仙概念出现的最早时间也没有早于西汉早期，作为战国时期的帛画自然不当有此观念和寓意。

对于马王堆软侯夫人墓帛画的画面寓意，巫鸿的观点是：“死者在铭旌（即帛画——引者注）上有两种形象：一个代表她的尸体，另一个描绘她在阴间的永恒存在。”^②据此推断，早于马王堆的两件战国帛画所描绘的应是死者在阴间的生活，而不包含任何升仙的寓意。

我们今天的研究也佐证了这一点。如果一定要寻找出处的话，“仙”这个

概念类似形态的最早出现也应在屈原时代。但如《楚辞》中的《山鬼》等篇虽有描绘神异之人的文辞，却没有证据可以证明，屈原的描绘蕴涵着人死之后可以变为神仙的推断。相反，正如巫鸿所说屈原《招魂》表达的是魂魄归来的意思，所归之所不可能是帝和巫咸所在的天界，只能在四方天地和故乡（墓室）之间选择。而四方天地则是“往恐危身”充满恐怖的所在，唯有“像设君室，静闲安些”的故乡不仅是安全，而且能够满足死者所有的“需求”，甚至比生前享受到的还要好。在《招魂》的后部分文字中，屈原用他极为铺张的笔触将地下世界描绘为比生前世界更为奢华、更为理想的所在：在那里不仅有四季，而且“冬有实厦，夏室寒些”——比人间四季还舒服；不仅有山川溪谷，而且“川谷径复，流潺湲些。光风转蕙，汜崇兰些”——地下的“大自然”只生长高贵芬芳的植物、从没有恶花恶草……

专门为《楚辞》做章句注解的东汉文学家王逸（约89—158）认为，屈原《招魂》所招之魂就是客死秦国的楚怀王（？—前296），所以，屈原的文字“外陈四方之恶，内崇楚国之美”，呼唤楚怀王的灵魂能够回到楚国（此时楚怀王的尸体已经被送回楚国）。我们认为屈原的例子已经说明，在楚人的观念中，人死之后的魂魄回到故乡——具体地说是回到墓室，而不是升天——才是死者的理想归宿。而且，一直到升仙学说相对成熟的东汉时期，人们对于地下墓室如同生前世界一般

的刻意经营，其目的也是表达这样一种观念：人死之后归于地下、在地下开始另一种“生活”。因此，《人物龙凤图》、《人物御龙图》的画面寓意都是围绕墓室，或者准确地说，是围绕死者在墓室中的“生活”来展开的，它们与升仙无关。

当然，迄今为止关于这两件帛画尚有许多需要进一步考证的问题，比如画面中龙、凤到底是什么？如果真是龙、凤，它们的起源是什么？战国时期这两件帛画与后来马王堆的T字形帛画在大小尺寸上的悬殊，等等问题。

① 巫鸿：《礼仪中的美术》，第109页。刘晓路先生也认为：“追求升天的代表人物莫过于秦始皇和汉武帝，他们也是到处寻仙访道，企求长生不老，生前乘龙升天，永绝死亡，而决非死后引魂。因此，引魂升天说没有任何根据。”《中国帛画》，第46页。

② 同上书，第119页。

第二节

具体情节分析

研究古代礼仪问题，服饰是一个重要的环节。所以，我们不妨先从两件作品中的人物服饰说起。

粗看画面，人们得到的第一个感受就是两件作品中的人物、服饰的造型处理并不写实，或者说，与我们今天所期待的绘画写实距离很远。但我们要强调的是，虽然画面如此处理的确称不上写实，却也非完全没有事实根据的随意臆想。它们与先秦至于西汉时期楚国贵族的服饰礼仪有着非常密切的关系。比如，最明显的两个男女人物所着裙子的下摆皆非常宽大，不仅已经大幅度曳到地上，而且有意识地夸饰为一种类似弧形“底座”的样式。自然，现实生活中的楚人服饰不可能有如此宽大的“底座”，即便一些隆重的仪式也不太可能身着如此不便的服饰。不过楚人的服装大都曳地，以显示其飘飘然的风度，女性服饰的裙子下摆特别宽大，这在出土文物中都是可以找到不少例证的。贵族的礼服尤其强化这一点，也的确有其礼仪

要求的背景。换句话说，战国时期的这两件作品虽不写实，却是抓住了这一特点，或者说，丧葬中的仪式图画有可能夸张了这种服饰的习俗。又如，画面中女性人物腰身束得极小，与史籍记载之楚王好细腰的流行风尚也完全一致。如果再做横向对比，则又“和长沙彩绘漆卮上的妇女形象相近，可征这种好尚已成社会习俗。反映具一般性，当时是作为美的标准而出现的”。^①再如，女性人物服装袖口附近不规则的云纹绣以及旁加深色的镶边，在今日出土的楚地男女陶俑中也时常能够见到，并非是一个孤单的例子。再从腰间的装束来看，画面中男女人物的腰间束带都应是丝织的宽展大带，这也是贵族在非常正规的仪式中的装扮——人死之后进入到另一个世界、开始另一种“生活”，毫无疑问是件庄重的大事，所着服饰应当是非常考究的。这些都证明，这两件作品虽为丧葬之物却基本符合当时的贵族礼仪规则，有其非常明确的现实生活的源头

^① 沈从文：《中国古代服饰研究》，第59页。



出处。同时，通过服饰方面所反映出来的情况，我们也可以肯定，画面中的男女人物皆非一般常人，而是拥有相当高社会地位的贵族。

在找到两件作品的相似点之后，我们可以进一步来考察它们的差异性。毕竟这两件作品本不相干，且所表现对象各为男女，二者的差异性不仅有而且应该还是比较大的。比如，男性人物服装虽没有花饰图案，而其衣裳之裹身曲线则分明暗示应是高级的丝织物所织就；而女性的服装则绣有明显的图案花纹，其袖口、下摆呈现出明显的接块状，应不是一种织物所成。这种差异不是时代前后的原因所致，而是源于二者身份规格的不同。相比较，

女性人物的服饰样式在那个时期的出土文物中要更常见一些。楚人本来就喜欢刺绣大幅面的动植物花纹，“这种装饰图案是春秋战国一般性图案，反映到工艺品多方面，相当普遍”。^①此外，“在服饰的外观上，楚人有意识地对领、袖、裾的各部位还加了边缘”，这在女性人物的服装上体现得最为明显。此外，女性人物服装的袖口非常宽大，接近于后来所说的“琵琶袖”^②，在当时也是非常普遍的礼装样式。但是，男性人物的服饰却是另一种风格：“袖袂大都作紧窄形，而垂胡较大，便于肘腕的行动”，这种服饰不是一般士人的打扮，而是地位在大夫以上者才允许穿着的服装。

①②③ 沈从文：《中国古代服饰研究》第60、61页。

④《楚文化研究论集》第二集，荆楚书社1989年4月版，第161—162页。



男女之差异还体现在发式上。女性人物的“发髻向后倾”，与同时代出土文物中的女性发式相比，“发髻的位置、样式都十分相近。可以说，战国初到西汉末，这种髻子式样及位置具一般性”^③。而男性人物则是“头上着薄纱高冠一片”，“用极其轻薄丝织物作成”。^④按照沈从文（1902—1988）先生的观点，这种头部装扮方式一直到西汉时期仍然存在，也应该具有贵族男性礼仪服饰的一般性。男女之间的最大差异表现在，男性身着佩剑，头顶上方似乎拥有一方“华盖”，而女性则全无这些饰物。佩剑自然是古代男性的特权，但是华盖的出现彰显了这个男性主人和女性主人生前地位的较

大差异，倒未必完全是男尊女卑的原因。有学者据此认为，《人物御龙图》有可能模仿传说的上古时期黄帝升天的一幕。这样说的理论是：一、晋人崔豹《古今注·舆服第一》说：“华盖，黄帝所作也。与蚩尤战于涿鹿之野，常有五色云气，金枝玉叶，止于帝上。有花葩之象，故因而作华盖也。”根据这段文献和画面中出现的“龙”形舟以及船体下的云霓形象，可以做此推测。二、黄帝升天的传说在战国时期的典籍多有提及，如《庄子》大宗师第六就说：“夫道，有情有性，无为无形，……黄帝得之，以登云天”，指的就是黄帝在乘龙飞升，上天作神仙的故事。战国时期人们对此应非常熟悉。但这一

观点遇到的问题也很麻烦：一、我们前文所说的战国时期尚没有升天成仙的思想。帛画所指必是地下世界而不是天上世界。如何能有模拟黄帝升天的寓意呢？二、《人物御龙图》能够有资格做如此之模仿，其主人必定是诸侯王一级的贵族。不然，依照“器以藏礼”的礼仪要求，这种做法已有僭越之嫌，将给死者和他的亲属带来政治上的灾难。毕竟帛画不是画好之后立即进入墓室、永隔天日了，它还需要在殡仪上公开亮相，在众目睽睽下接受参加殡礼者的祭拜。而按照刘晓路先生的观点，这两件帛画的主人只不过是“中等贵族身份”，远没有到达王侯的级别——僭越之罪岂是死者及其家