

中国美术考古学的风格谱系研究

STYLE SPECTRUM OF CHINESE ART ARCHAEOLOGY

——以中古时期平面图像为中心

李杰 著



 科学出版社

中国美术考古学的风格 谱系研究

——以中古时期平面图像为中心

李 杰 著

科 学 出 版 社

北 京

内 容 简 介

本书的研究对象主要设定在汉代至唐代的墓室平面图像,并将各时期作为一个整体进行研究,在各时期研究与上下时期进行纵向比较,使之形成整体流变体系。通过对形式风格、造型规则、线型程式等本体元素的讨论,在一定程度上对各时期考古作品的时代风格以及在其发展序列中的地位与意义进行定位。

本研究从艺术创作本体角度切入,通过对图像本体研究方法体系的建立,对古代出土艺术品的断代以及艺术价值等的认定提供了一个实效、明确具有实操性研究方法,更具意义的是会为中国美术考古学的建立提供一套切实可行的、具体的风格定义程式和思路,对中国美术考古学的学科独立具有明确的现实意义。

本书适合于从事汉唐时期美术考古的专家学者及相关专业的大专院校师生参考阅读。

图书在版编目(CIP)数据

中国美术考古学的风格谱系研究:以中古时期平面图像为中心/李杰 著.
—北京:科学出版社,2017.10

ISBN 978-7-03-054810-8

I. ①中… II. ①李… III. ①美术考古—研究—中国 IV. ①K879.04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 250346 号

责任编辑:孙 莉/责任校对:邹慧卿

责任印制:张 伟/封面设计:张 放

科学出版社出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码:100717

<http://www.sciencecp.com>

北京教图印刷有限公司印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2017 年 10 月第 一 版 开本:787×1092 1/16

2017 年 10 月第一次印刷 印张:26

字数:600 000

定价:128.00 元

(如有印装质量问题,我社负责调换)

本书为全国教育科学“十二五”规划教育部重点课题
“中国美术考古学的风格谱系研究”
(批准号: DLA150264)的最终成果

目 录

导论	1
一 中国美术考古学的风格构架体系	1
二 中古时期平面图像的研究现状	9
三 本研究的基本框架	13

上篇 中古时期平面图像研究的传统考古学基础

第一章 中古时期墓室壁画的考古学陈述	15
第一节 中古时期墓室平面图像的发现	17
一 汉代主要墓室壁画的发现	17
二 魏晋南北朝墓室壁画的发现	19
三 隋唐墓室壁画的发现	22
第二节 中古时期墓室壁画的地理分布	24
一 汉代壁画墓的地理分布	24
二 魏晋南北朝壁画墓的地理分布	25
三 唐代壁画墓的分布与分期	29
第二章 中古时期墓室平面图像配置	31
第一节 汉代墓室壁画题材配置	31
一 中原地区墓室壁画配置	31
二 关中地区墓室壁画配置	36
三 东北地区墓室壁画配置	38
四 北方地区墓室壁画配置	42
五 河西地区墓室壁画配置	44
六 东方地区墓室壁画配置	45
第二节 魏晋南北朝墓室壁画题材配置规制	46
一 辽阳地区墓室壁画配置	47
二 嘉峪关地区墓室壁画配置	50
三 高句丽地区墓室壁画配置	52
四 平城地区墓室壁画配置	53
五 洛阳地区墓室壁画配置	54

六 邙城、晋阳地区墓室壁画配置·····	57
七 关陇地区墓室壁画配置·····	60
八 青齐地区墓室壁画配置·····	62
九 南方地区墓室壁画配置·····	63
第三节 唐代墓室壁画题材配置规制·····	65
一 墓室壁画配置·····	65
二 唐代石椁使用情况考察·····	74

中篇 汉唐之间墓室壁画的图像学研究

第三章 消费主体与创作主体·····	86
第一节 中古时期壁画墓的消费主体·····	86
一 汉代壁画墓墓主·····	86
二 唐代石椁墓墓主·····	91
第二节 中古时期墓室壁画的创作主体·····	93
一 样稿作者·····	94
二 直接参与陵墓建设的画匠·····	101
三 勒石作者·····	102
第四章 材料与工艺·····	106
第一节 中古时期墓室壁画的制作工艺·····	106
一 地仗工艺·····	106
二 彩绘颜料·····	109
第二节 石线刻勒石技法·····	111
一 石材特性·····	113
二 画像石的“雕塑”性表现技法·····	114
三 石线刻的“绘画”性表现技法·····	115
四 勒石技法考察·····	115
五 技法表现·····	118
第五章 普识造型·····	132
第一节 中古时期墓室壁画的类型化造型·····	132
第二节 审美风尚的转变·····	141
一 从秀骨清像到面短而艳·····	141
二 魏晋风尚的延续·····	143
三 丰肥妍美·····	145
第三节 中古时期人物造型的脸形形式·····	146
一 早期平面人物脸形·····	147

二 魏晋南北朝平面人物脸形·····	150
三 唐代平面人物脸形·····	152
第四节 眼形程式·····	154
一 阿堵传神·····	154
二 媚目·····	155
三 三白眼·····	159
四 宦官眼形·····	165
五 程式的流变·····	166
第五节 凸胸特例·····	167
第六节 幞头·····	177
一 幞头源起·····	178
二 唐代幞头·····	181
三 女式幞头·····	184
第七节 唐墓中的宦官形象·····	185

下篇 汉唐之间墓室壁画的风格学研究

第六章 观念的显现·····	194
第一节 墓室图像的叙事顷间·····	194
一 汉代墓室平面图像的决定性顷间·····	195
二 魏晋南北朝墓室平面图像的连环性顷间·····	200
三 隋唐墓室平面图像的象征性顷间·····	206
第二节 晋人之美：品藻中的六朝士人形象·····	210
一 士人品藻·····	210
二 不堪罗绮是玉人·····	211
三 放达自然山中气·····	214
四 自适超然神仙人·····	216
第三节 魏晋玄佛的互文性内质对中国传统美学的启示作用·····	218
一 佛道互渐·····	218
二 儒佛互渐·····	220
三 玄佛互渐·····	221
四 经验与超验·····	223
第四节 佛造像对中古墓室壁画人物造型的影响·····	227
一 佛画入华·····	227
二 六法与六支·····	233
三 佛造像的量度、仪轨对墓室壁画的影响·····	234

第五节 士女画图式的建立	248
一 士女画成立之背景	249
二 士女画之创立	251
三 士女画的形式结构	254
第六节 密体与疏体	258
一 密体向疏体转化的精神依据	258
二 线形张力的转化	270
第七节 白画	277
一 溯源	277
二 描与成	280
三 定义	282
第八节 空间维度	283
一 图与底	283
二 图形张力	289
三 游观的视点	293
第九节 善画存形	297
第七章 形式谱系的延承	307
第一节 结构性线群	308
一 传统形式基础	308
二 阴影的视觉观念冲击	317
三 结构线群的形成	322
四 结构线群的成熟期	335
第二节 装饰性线群	340
一 传统概念化装饰线群	340
二 初唐装饰线群的从属性表现	346
三 装饰线群表意性的转变	351
第三节 重构线群	354
一 主观秩序性线群的回归	354
二 折线的骨架支撑	357
三 中国式的体量观念	361
四 形式谱系的建立	365
第八章 线型程式谱系	368
第一节 线型在各时期的流变形式	369
一 秦汉时期人物画线型的基本特征	369
二 魏晋南北朝时期的线型特征	372
三 “铁线描”的程式化表现	376
四 盛唐时期的线型特征——变速线型	378

五 五代——平行线型向提按线型的转化·····	387
六 提按线型的开端·····	389
第二节 各时期线型对比·····	391
结语·····	395
主要参考文献·····	398

“艺术作品就是用最小的面积惊人地集中大量的思想。”^①

——巴尔扎克

导 论

一 中国美术考古学的风格构架体系

1. 中国美术考古学的学科构架

20 世纪初,随着莫高窟藏经洞大量美术作品的发现,拉开了世界关注中国古代绘画艺术的序幕。20 年代,由国外专家带领的田野考古伊始,改变了中国传统金石学(博古学)的散乱体制,逐步形成了相对成熟的考古学体系^②,即便如此,其中“尚缺少着中国人的努力”^③。60 年代以降,随着出土艺术品的数量和断代相对丰富起来^④,为美术考古学的建立提供了一个相对系统的资料基础^⑤。80 年代伊始,跨学科研究的兴起,促进了中国美术考古学的确立^⑥。

① 引自:古典文艺理论译丛编辑委员会.古典文艺理论译丛(第10辑).人民文学出版社,1962.

② 20 世纪 20 年代伊始至新中国成立这一时期的考古发掘主要集中在抗战之前,最重要的是 20 年代末李济主持的殷墟发掘(李济.安阳.中国社会科学出版社,1990)和抗战期间的前蜀王建陵整理(冯汉骥.前蜀王建墓发掘报告.文物出版社,1964)以及莫高窟附近古墓发掘(夏鼐.敦煌考古漫记.考古通讯,1955,1:1—3.夏鼐.敦煌千佛洞的历史与宝藏.考古通讯,1956,4:42—48.向达.西征小记.唐代长安与西域文明.生活·读书·新知三联书店,1957:337)。

③ 1946 年郭沫若在《美术考古一世纪》的译者前言中说:“(中国)大地实在等待得有点不耐烦的光景……一部世界完整的美术史,甚至人类文化发展全史,就缺少着中国人的努力。”(〔德〕米海里司,郭沫若译.美术考古一世纪.新文艺出版社,1954:4—5)

④ 20 世纪 60—80 年代是中国考古发掘的爆发时期,例如长安地区的汉唐墓葬的集中发掘;河北满城汉墓发掘(中国科学院考古研究所满城发掘队.满城汉墓发掘纪要.考古,1972,1);长沙马王堆一号汉墓发掘(座谈长沙马王堆一号汉墓——关于发掘的重要性.文物,1972,9:52);山东银雀山汉墓发掘(山东省博物馆、临沂文物组.山东临沂西汉墓发现〈孙子兵法〉和〈孙臆兵法〉等竹简的简报.文物,1974,2:15—26)等。

⑤ 1961 年由中国科学院考古研究所整理的《新中国的考古收获》(文物出版社,1961 年)一书,整理了丰富的美术考古资料,并强调了这些资料的艺术价值(中国科学院考古研究所.新中国的考古收获.文物出版社,1961:2)。

⑥ 《中国大百科全书》中的考古学和美编中都将“美术考古学”设定为独立学科(考古学编辑委员会.中国大百科全书—考古学.中国大百科全书出版社,1986;美编编辑委员会.中国大百科全书—美术.中国大百科全书出版社,1991)。

中国美术考古学至今尚处在概念界定的阶段,20世纪80年代艺术学逐渐脱离于文学、哲学学科,逐步形成相对独立的学科体系,由此而触发了关于美术考古学学科定位的讨论。主要分为两种观点:倾向于艺术学科^①和倾向于考古学方向^②。

中国美术考古学能否独立,不仅要有特定的研究对象和研究目的,更重要的一点是要有自己独立的方法论体系,国内外相关学者已经进行了一些研究方法的探讨。以情念形式为主线的图像学研究方法^③,以“中层理论”为主体的社会学研究方法^④,以“层位学”“类型学”作为基础的考古学研究方法^⑤,以“中间层次”(形式要素与母题之间的关联)为主的风格学方法^⑥。此外还有国内诸多学者多是基于以上理论而做的具体研究。国内外相关研究成果为中国美术考古学的确立,基本奠定了界限范围和研究方向的基础,为中国美术考古学风格谱系的深入研究打下了良好的理论基础。

美术考古学作为一个新兴学科,有关研究方法及理论确立尚多争议,其作为考古学的分支学科,大多延续了田野考古学的基本研究方法^⑦,主要借鉴于考古地层学、类型学、文化人类学、图像学等研究成果^⑧。但往往流于形式,把考古标本与古代美术史简单串联起来,将其作为传统考古学中标型学的补充,缺乏独立的品格价值。

考古学与艺术学有着各自关注的重点,考古学的理性规范与作为从审美意识形态出发的艺术学有着原则性的差别^⑨。而在全球化文化极度交融的今天,新的研究结构促使艺术考古学必须结合各学科的研究成果使之形成相对独立的研究形态和目标。“全球化”之下的本土文化并不是以单一文化、单一观念、单一环境的形式存在,而是不同文化相互碰撞交融而形成的地域性文化和民族特征。相对于考古学理性注重出土实物而言,艺术学更加关注于作品本身所反映的艺术观念、技法体系和文化特征,这种看似两极的研究观念如何相契,显然是艺术考古学必须解决的课题。广义而言,考古学与艺术学有着诸多相通性,例如物质对象的相同、研究资料的同步性、时代风格与断代的契合性等等,狭义而言,我们必须在两者之间找到一些相对独立而又密切相连的技术手段(研究方法),

① 范梦. 美术学——有待深入探讨的学科. 美术研究, 2001, 2. 陈池瑜. 中国现代美术学史. 黑龙江美术出版社, 2000: 304. 阮荣春. 中国美术考古学史纲. 天津人民美术出版社, 2004. 孙长初. 中国艺术考古学初探. 文物出版社, 2004.

② 夏鼐、王仲殊. 考古学. 中国大百科全书·考古学. 中国大百科全书出版社, 1986: 17. 杨泓. 美术考古半世纪——中国美术考古发现史. 文物出版社, 1997: 5. 严文明. 大力提倡美术考古学研究. 走向21世纪的考古学. 三秦出版社, 1997: 138. 刘凤君. 美术考古学导论. 山东大学出版社, 1995: 124.

③ Panofsky E. Perspective as Symbolic Form Panofsky. New York: Zone Books, 1991.

④ Binford L. R. Middle—range Research and the Role of Actualistic Studies. Working at Archaeology, New York: Academic, 1983. Binford L. R. Archaeology as Anthropology. American Antiquity, 1962, 28.

⑤ 杨泓. 美术考古半世纪——中国美术考古发现史. 文物出版社, 1997.

⑥ Wen Fong, et al., Images of the Mind. Princeton University, 1984. Wen C. Fong, Why Chinese Painting is History. Art Bulletin, 2003, 2.

⑦ 杨泓、郑岩. 中国美术考古学概论. 中国社会科学出版社, 2008: 3.

⑧ 孙长初. 中国艺术考古学初探. 文物出版社, 2004: 2.

⑨ 夏鼐、王仲殊. 考古学. 中国大百科全书·考古学. 中国大百科全书出版社, 1986: 17.

来系统、准确地诠释考古标本的艺术价值和文化特性。

美术考古成为一个独立学科的前提不但需要借鉴各学科的研究成果,亦要形成一套区别于其他学科的独立研究体系与方法,能够解决其他学科所不能深化研究的问题。

美术考古学的确立,首先应该打破传统考古学与美术学的专业界限,以“开放”的态度面对考古资料,在遵循两者基本理念的基础上,寻求一条相对包容且互补的“解释构架”。这种相互补充的构架形成一种常规程序,也就为美术考古的研究打下了一个基础系统,在此语境下不同学科的研究者即可充分发挥各自的原创性和能动性。

2. 风格谱系的构成向度

风格体系作为中国美术考古学的一个基础研究系统,需要一个具有比较统一的普适性社会观念,作为将各时期形成一个整体进行研究的基础,以便将各时期进行横、纵向比较,使之形成整体流变体系。中国作为一个以农业定居的传统社会,每一时期都会形成较为统一的社会传统和整体审美观念,首先满足了“时代风格”基本的社会普适性基本要素。中国古代美术是统治阶层意愿的传达,特别是中古之前的美术,贵族的喜好决定了艺术创作的艺术取向和价值。古代美术作为社会高层消费品,表现技法更加容易在形成一种主导性的表达形式。

然而,时至今日,有关古代美术的风格定义却颇为滥觞,对于某一阶段“时代风格”的确认,学术界始终没有一个明确的概念,既有文化风格的阐释又有图像风格的解释甚或以社会体制而命名。特别是面对画面风格的明确定位时,大多都是绕过艺术直观本体而言他,往往会陷入图像学的“互文”性状态,忽视了绘画本体在各个阶段时期所显现出的,以技法程式所体现出的时代特有共性特征。

之所以有此结果,大多是由于理论研究者虽然具有较强的逻辑观念但却缺乏艺术创作实践能力,面对作品中所显现的具体技法特征和创作观念无法对应理解。往往把“可述”的历史强加于“可视”的作品当中,绕过画面的可视本体元素而进入背景分析,被动落入文化学的圈套。

任何艺术表现都是为了一定的内容表达,就如秦汉艺术都具有特定的内容和功能,在两者关系中,作为内容的属性是被动的,形式赋予表达意愿以不同的形态,使其产生外在形式的不同,获得自身独特的属性。在两者范畴内,既具有相互转化的特征,同时还具有各自区分的相对性,文化论学者对于两层关系上的处理,往往会将内容视为整体,而将表现形式视为部分的关系,显然将艺术表现排除在独立性之外。因此,面对中国美术考古学的特定研究主体和需解决的问题,我们有必要设定美术考古学独立的主导性研究方向和研究途径。

对于中国考古学中美术风格体系的确立,首先应将关注主题设定在特定考古艺术品的审美特性、形式组织及沿承关系之上,在不否定传统的描述可视与可述之间的既定关系的同时,通过现实视觉与再现分析的对应比较来确立艺术作品的既有风格。为可视与

可述的结合提供一个全新的认知角度，建立单一作品和时代序列本体元素新的视觉描述规范，并以此建立适合明确阐释艺术品独立本体特征和时代特点的研究体系。

中国考古学美术风格确认的研究，不单要在理论逻辑上具有严密性，同时还要在解决具体作品问题和时代作品问题上具有明确的实操性和介别性。因此，我们首先应以考古发现为依据，梳理出具有明确断代、明确地域，分时期、分序列、分类型的图像序列。再次，以图像为基础，对应各时期影响绘画创作的文化、社会、政治观念，树立各时期壁画背景信息的对应分类序列。

在此基础上建立中国美术考古学风格谱系研究的基础数据库。进行研究分析时力求从艺术发展的角度出发，将持续绘画视像结构的形态进行历史纵向与同期横向的直观比较，总结其具有历史发展常规性的时代风格流变趋势。对应实物形象与形象本身的结构意义以及各个单体画像与周围图像间的联系关系，以人类进行艺术创作的普适性共有经验来理解考古资料，同时考虑到影响人类创作经验的沿承因素和外在影响，以参与性的方式，从视觉角度“重建业已失传的证据”，来定义考古美术作品的“风格结构”意义，并以此来建立中国美术考古学研究的风格系统体系，以“技艺”本身发生、发展的逻辑性本体因素，对应整体风格转变的综合性因素，总结出各时期风格演变的整体趋势，从而对各代典型持续性风格能够明确定位（表1）。

表1 中国美术考古学谱系定位的基本研究路径

→	考古学资料	→	对各时期图像按时期进行对应分类排序	→	对各时期文化信息时期进行对应分类排序	→	各时期本体要素确认	造型法则	· 影响因素 · 审美风尚 · 传统观念 · 外来造型因素 · 制作材料影响	→	各时期风格特征
	· 汉前图像 · 汉代图像 · 魏晋图像 · 南北朝图像 · 隋代图像 · 唐代图像							形式风格	· 形式程式影响因素 · 结构线群转变轨迹 · 装饰线群转变轨迹		
	背景资料							线性轨迹	· 影响因素 · 平行线型 · 变速线型		
	· 墓葬形制 · 消费主体 · 创作主体 · 政治文化 · 宗教							观察方式	· 影响因素 · “游观” · 空间突破 · 时间延续 · 图底关系		

3. 图像本体的视像结构

如何用理论明确表述视觉形式，相对于用语言来诠释绘画风格，“视觉”就显得更加明确、直接。当面对一幅古代艺术图像的发展逻辑性本体因素，我们能看到什么。从

直观视觉角度不妨更加纯粹的提炼出作品本体视像的基本元素,作为阐释其美术风格的表述基点。

在中国式画面当中,最为重要的组成要素是造型、形式、线型和空间。因此,以这些典型要素作为分析对象,并关注各阶段所能给画家提供的创作观念及技术手段,在各自独立体系中持续性演变规则。通过现实视觉与再现分析的对应比较来确立作品的表现风格,以形式程式;普适造型;线型规则;空间秩序等风格特征作为描述对象,在一定程度上确认各时期时代风格以及在发展史中的地位与意义。显然会对考古美术作品本体元素视觉描述规范的建立,提供一个可视与可述结合的一条全新的认知角度^①。

(1) 普适造型

对特定时期的考古艺术进行考察时,我们可以忽略这些作品的作者,但是却不能忽略在这一时期人文境域限定下,作品中所体现出的文化特质。中古时期的平面图像表现具有一定意义上的符号性质,即用一种自身创造的意识形态来代替现实实体,它不但具备了一定的普识性表意共识,也是人的主观意识飞跃^②。这种中国特有的比象观念,在之后的绘画中非常易见。

艺术形式的发展必然受到阶段性历史的局限,从一个看似简单的艺术程式的表象及技法形式中,可以反映出当时社会的宗教、经济、哲学、物质基础等历史现象。技法程式中显现着各种观念的影子,包含着各种社会观念作用下的普识性社会审美倾向,这种特性是艺术家对各种造型元素进行主观条理化和规则化的表现定式。

美国心理学家威廉·詹姆斯在论述神经系统与心理经验时说,物质与非物质之间存在着等同的关系。中国传统观相术亦认为,人的外在表现与人的内在素质具有同一性。中国传统观相术是一种综合规律的观察方式,采用的是定性的分析方法,根据人的各种体征表现来确定人物的性格、命运。相人术在中国古代社会相当普及,甚至普通民众都具有一些相人的简单知识,这种普及现象的基础就是,它必须具备一种相当便捷的操作手段来支持。古代相术家经过长期实践,将这种看似复杂的哲学观念转化为一种具有操作性的视觉形态,从人的外在形象特征上进行性格化的总结分类。即通过观察大量人群的外在形态及性格特征,利用归纳法总结出人的性格与人的某一外在特征相对应的概率比例,并进行量化分析,从而建立起一种人物性格观察程式。这种带有明确指向意义具有符号性质的单元组合,其整体富有意义地表示为一种“指涉、再现和意义”^③的构成组合结构,它是人类绘画早期的表意性表现形式的必然现象。同时,这种类型化传统造型法则并不是一成不变,它是一种动态的模式,随时间的推移和观念的转变而变化,时代特征即随此转变而显现,把握各阶段的普适性特点亦就掌握了各时代的基本造型特征。

① 李杰. 半个世纪的困惑——绘画风格学方法论. 大舞台, 2013, 10: 87.

② 幼平. 从符号学角度浅谈史前艺术的意义及作用. 陕西历史博物馆馆刊, 2002, 9: 257.

③ 曹意强. 图像与语言的转向——后形式主义、图像学与符号学. 艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义. 中国美术学院出版社, 2007: 418.

中国传统的普适造型法则，并不是由知觉对象本身的这些由“技术”直观翻版“客观人物”性质本身传递的^①；而是由造型中具有明显倾向性的典型化特征，与观者神经系统中的类型性社会经验相切合所形成的普识性平面造型。与观者的感知和心理产生共鸣，得以在艺术造型中体现出“视觉力中的表现性含义”^②，正如叶瀚所说，“美术关乎社会文明之征兆。”

（2）形式程式

中国传统形式观念注重结构的象征性与画面之内的秩序性；并赋予象征性的表现形态来传达内在的精神状态。在中国传统画面中结构性线群是表现形态的主体，而装饰线群则是辅助于结构线群对“真实”体积的表现。它的作用主要是丰富画面秩序，并随着结构性线群的变化而转化。

秦汉时期本土“概念化”平面形式基本是由表现形态的外框线和内部填充线群所组成，两者之间并无必然的关联性质，隶属关系非常明确。魏晋时期西来体积表现观念通过线性转化，晕色几乎被结构线群所代替，画家想以线表达体积的意图则非常明确。唐代伊始，随着画家对结构性线群表现的逐步明确，迫使画面中的装饰线群也必须符合这种追求“真实”的线群组织要求。

中国传统平面艺术是以几个相对集中的线群来塑造复杂形体造型，由表现转折结构的结构性线群及丰富画面的装饰性线群所组成。每一组线群都代表着一种方向上的暗示，线群之间的配合就是各种“暗示”相互呼应、相互平衡，构成了一个感觉意义上完整的中国绘画线群组合。这种平衡不是现实形体上的物理平衡，而是画家对于画面中线的主观分布，在视觉上所产生的意象整体。是通过线条相加而成的具有共同走向的线群之间的配合，所形成视觉感知上的“真实”形象。

（3）线型规则

绘画创作就是艺术家落迹留痕的过程，通过画家落笔于媒介上的痕迹得以传达形象和意境。在中国古代绘画中最为重要的痕迹非“线”莫属，在几千年的用线史上，线型的发展在不同的历史时期有着明晰的发展轨迹，创造出了不同的时代线型风格。

关于线型的研究，早在南朝时期，谢赫既提出了著名的“骨法用笔”，并且他还将线型笔法作为独立的关照体系。然而，传统画论中关于笔法的论述，大多将其放置在一个相应的品格之中，对用笔的速度、势度及多向的变化进行描述。这些笔法描述似乎使我们体会到了各代的线型特征，但如更深一步了解，就会发现这些描写大都存在于写意式的文学语境之下，不但不能具体地看清这些线型的面貌，甚至还会给我们带来更大的困惑。随着20世纪以来，考古学不断提供出一幅幅断代明确的历史依据，从而使我们能够逐渐地看清不同历史时期人物画的基本线型特征。

就线条而言，它最初只是作为一种零件存在于绘画之中，本身尚谈不上独立的价值。

① [美] 维尔纳·海纳斯. 精神发展的比较心理学研究. 芝加哥出版社, 1948: 67—82.

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆. 滕守尧、朱疆源译. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 2006: 611.

早期人物画线条的作用主要以“存形”为目的,画家的关注点并未放在线型之上,线条被动地受形象所制约,只是借轮廓线来框定形体。线型只起到一个把握形体,划分色界的作用,线条本身并无实际意义。

魏晋南北朝时期是中国绘画线型的重要转折时期,画家得以从“存形”的桎梏中解脱出来,开始关注线型在绘画中的表现作用,对线型的从新认识也是这一时期画家的重要追求。值得说明的是,此时对线型的理解还处于初始阶段,从无规则用线方式的大氛围下,能够画出标准、圆润、持续平滑的线条就是一种进步。

由于书法用笔的介入,唐代绘画中的“线”发生了质的变化,并为其灌注了更多的精神内容。此时的线条对刻画人物内心活动与表情动态的一致性起到了相当重要的作用^①。至此,中国绘画中的“线”已经不是西方几何学中所谓的“线”了,而是特定的用笔方式,即“描”法所造就的基本造型元素,其自身的规范化成为中国绘画中最早定型的线型艺术处理手段。

究其根本,中国古代人物绘画的用线轨迹,从用笔的发展角度来看只有两大类。即匀速行笔,较少变化一类;以及变速提按,变化丰富一类。两类用线在压力、速度等物理因素和工具、操作等技术因素的影响下呈现出不同的艺术效果。铁线描的平行行笔速度均匀,毛笔施与纸面的垂直压力相同。“提按线型则是在行笔中加入了垂直提按的运动,利用垂直压力的不同使得线型产生粗细变化。”

(4) 空间秩序

绘画所显示的空间关系,并不是单纯现实物象的直接反射,它与人的视觉感知经验、主观表达方式和画面形式表现密切相关。

中国传统绘画是将材质本身作为背景,将表现形象脱于“基底”之上,以获得视觉模拟的深度感,而不是借助现实物象中的体积、光线及时差来决定画面的空间概念。这种悬浮的现象显然不是其本身的物理实质,是由于观看者大脑注意机制的心理误差所造成的视觉主观选择性现象。

传统画家将现实中不同环境下的不同事物,从新平列、相错组合在同一幅画面中,得以形成前后的空间关系。这种空间关系是由不断的层叠所造成的视觉错觉,作为基底的材质面永远保持本身的“整一性”^②,每附加一层的同时,下面一层图像就自然成为上面图形的“基底面”。这种处理方式不同于西方画家在画面中极力将不同事物放在同一环境之内的“全景装置”^③。中国古代传统画家往往用错维和填充的方式将不同角度、不同空间观察的景象描绘在一幅画中,甚至有些情节毫不相干,即使是多层图形的大小也不受透视所限制。这样的一种处理观念,为感性的形式表达提供更大空间,画家可以主观地在画面中添加所要表现的景象,而不会产生视觉上的不适和突兀感。

① 彭修银. 中国绘画艺术论. 山西教育出版社, 2001: 17.

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆. 滕守尧、朱疆源译. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 2006: 294.

③ [德] 阿道夫·希尔德勃兰特. 潘耀昌译. 造型艺术中的形式问题. 中国人民大学出版社, 2004: 27.

这个层次就如人们上台阶一样逐步深入，在视觉上形成跳跃性的、由里向外或由外向内逐层深入的效果。这种中国式的“图底”关系相当微妙，画面中的每一个单体都是一种平面化元素，它们同时处于整体画面所呈现的三度空间之中。各单元之间既是一种平面排列，同时又呈现出一种向深度延展的视觉效果。由于这两种看似相互对立视觉构成模式的相互作用，使得中国式的画面“产生了更为复杂的形式和更为深刻的含义”^①。

传统绘画中的平列纵深现象，源于南北朝的“二元”透视模式^②。当表现形体以“二元”形式出现时，就会从心理上引导观众的视线前后纵向平行移动，而不是像焦点透视那样在画面中只有一个焦点。

传统画家有意识地这样处理人与景的关系，现实中人与景之间的作用关系，被画家主动舍弃。这样就为观者提供了一个主动遐想的空间，当人们在观看这些作品时，会无意识地联想到平时所见现实物象的空间经验，并且根据自己的视觉经验将画面从新整合。

中国传统绘画的空间关系并没有仅停留在画幅之内，而是无限延展。画家利用“游观”的观察方法，削弱了背景中视觉焦点所体现出的空间状态，从而使观者产生无限深远的假设空间。“这个无限的空间却是在一个有限的空间的某一个精确的位置上自我矛盾地呈现出来的。”^③画家有意削弱各单元本身的焦点，并且由于各单元的形式感相同，使得画面保持了整体、统一的效果，使得这种看似毫不相干的组合不会显得突兀。甚至于“逆透视现象”（Inverted Perspective）也会在画面中得以“合理化”呈现。

换言之，中古时期的传统画家并非只凭眼睛或单一视点来描绘自然，他们会把自然想象为某种变动不居的“由各种感觉同时理会的东西”，更加偏重画面所表达的人文价值。作者将不同时间、不同地域、不同状态的人物统一在同一个时间框架之中，“画面中的表现对象既不属于过去，也不属于现在，他们所代表的是从历史和人类行为中抽象出来的、没有时限的儒家理想人格典范”^④。

中国美术考古学风格谱系的建立需要一个切实可行并具实操性的方法来对各时期美术作品的时代风格进行定位。从艺术创作的本体角度切入，通过对考古图像实物具体风格元素的对应性分析，为古代出土艺术品的断代以及艺术价值和时代风格等的认定提供了一个实效、明确具有实操性研究方法，更具意义的是会为中国美术考古学建立提供一套切实可行的、具体的风格定义程式和思路，对中国美术考古学的学科独立具有明确的实践意义。

① [美]鲁道夫·阿恩海姆. 滕守尧、朱疆源译. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 2006: 154.

② [美]巫鸿. 李清泉、郑岩等译. 中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”. 世纪出版集团、上海人民美术出版社, 2009: 344.

③ [美]鲁道夫·阿恩海姆. 滕守尧、朱疆源译. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 2006: 399.

④ [美]巫鸿. 李清泉、郑岩等译. 中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”. 世纪出版集团、上海人民美术出版社, 2009: 353.