

美术研究文丛



勒石与勾描

——唐代石椁人物线刻的绘画风格学研究

李杰 著





勒石与勾描

唐代石椁人物线刻的绘画风格学研究

李杰 著



人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

勒石与勾描:唐代石椁人物线刻的绘画风格学研究
/ 李杰著. — 北京:人民美术出版社, 2012.8
ISBN 978-7-102-06108-5

I. ①勒… II. ①李… III. ①画像石—绘画风格—研究—中国—唐代 IV. ①K879.424

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 177527 号

勒石与勾描

唐代石椁人物线刻的绘画风格学研究

著 者 李 杰

编辑出版 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号 100735)

<http://www.renmei.com.cn>

编辑部: (010) 65122584

发行部: (010) 65252847

(010) 65593332

责任编辑 夏 岚 张 侠

版式设计 徐 洁

版式制作 谢天晓

责任校对 马晓婷

责任印制 文燕军

制版印刷 影天印业有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

版 次 2012 年 10 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/16 印张: 21

印 数 0001—2000

ISBN 978-7-102-06108-5

定 价 69.00 元

如有印装质量问题,影响阅读,请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究

目录



导论	1
上篇 唐代石椁人物线刻研究的考古学基础	11
第一章 唐代石椁人物线刻的考古学陈述	11
第一节 唐代石椁的考古发现	11
第二节 唐代石椁人物线刻图像	13
一、李寿墓石椁人物线刻图像（631年）	14
二、郑仁泰墓石椁人物图像（664年）	18
三、李晦墓石椁图像（689年）	19
四、契苾明墓石椁人物线刻图像（696年）	21
五、永泰公主墓石椁人物线刻图像（706年）	22
六、懿德太子墓石椁线刻图像（706年）	26
七、章怀太子墓石椁人物线刻图像（706年）	27
八、韦洞墓石椁人物线刻图像（708年）	30
九、韦询墓石椁人物线刻图像（708年）	32
十、韦项墓石椁人物线刻图像（718年）	33
十一、韦氏无名石椁人物线刻图像（708—718年）	35
十二、薛徽墓石椁人物线刻图像（721年）	36
十三、秦守一墓石椁人物图像（724年）	40
十四、阿史那怀道十娃夫妇墓石椁人物图像（727年）	41
十五、武惠妃墓石椁人物线刻图像（737年）	42
十六、杨思勖墓石椁人物线刻图像（740年）	42
十七、李宪墓石椁人物线刻图像（742年）	43
十八、王贤妃墓石椁人物线刻图像（746年）	47
十九、武令璋墓石椁人物线刻图像（748年）	49



第二章 唐代石椁与创作主体	59
第一节 唐代石椁的形制	59
一、唐代墓葬类型与石椁的基本形制	59
二、李晦墓石椁的特例形制	66
第二节 唐代石椁的消费主体	72
一、唐代石椁墓墓主	72
二、韦氏家族	73
第三节 唐代石椁人物线刻的创作者	78
一、样本作者	78
二、勒石作者	86

下篇 唐代石椁人物线刻的绘画风格学研究 99

第三章 勒石与勾描	99
第一节 “白画”“样本”与“勒石”	99
第二节 石线刻的材料与技法	104
一、石线刻对石材的要求	104
二、石刻线画的勒石技法	105
三、懿德墓石椁线刻的起样材料分析	110
四、唐代石椁人物线刻的综合性技法	111
第四章 造型法则	117
第一节 唐代石椁人物线刻造型的类型化特征	117
第二节 唐代石椁线刻人物与审美风尚	122
一、从秀骨清像到面短而艳	122
二、丰肥妍美	125

第三节 佛造像对唐石椁线刻人物造型的影响	127
一、佛画入华	127
二、佛造像量度、仪轨对唐石椁线刻人物造型的影响	133
第四节 唐墓石椁线刻人物的脸部造型	138
第五节 唐墓石椁线刻人物的眼形程式	141
一、征神见貌	141
二、媚目	142
三、三白眼	145
四、宦官的眼形	148
五、传统眼形程式的流变	149
第六节 凸胸特例	150
第七节 侍女髻式	158
一、初唐髻式	158
二、盛唐髻式	161
三、假髻	163
第八节 幞头	165
一、幞头源起	166
二、唐代幞头	168
三、女式幞头	171
第九节 女装	172
一、红裙妒杀石榴花	172
二、罗披掩丹虹	174
三、半臂偏袒膊红罗	177
第十节 唐墓中的宦官形象	179

第五章 技法与观念	199
第一节 从现实形象向绘画造型的转换	199
第二节 从“列女图”到唐代士女画	204
一、士女画成立之社会背景	204
二、士女画之创立	207
三、士女画的结构形式	211
第三节 唐代线形的特征	213
一、“密体”与“疏体”	213
二、线形张力的转化	214
第四节 空间秩序	217
一、图与底	217
二、图形的张力	219
三、游观的视点	220
第六章 形式风格	227
第一节 结构性线群	227
一、视觉经验的转变	227
二、结构性线群的显现	239
三、结构线群的成熟	240
第二节 装饰性线群	247
一、装饰性线群的从属性	247
二、装饰性线群表意性的转变	251
第三节 重构线群	253
一、主观秩序的回归	253

二、折线的骨架功能.....255

三、中国式形体观念.....258

第七章 线型程式.....267

第一节 “铁线描”.....268

一、“铁线描”的程式化.....268

二、“铁线描”的精致化.....272

第二节 行笔方式的转变.....273

一、“莼菜条”的线型特征.....273

二、线型对比.....278

结论.....281

附录.....284

一、李寿墓石椁侍女手持物分析.....284

二、李寿墓石椁乐舞图考述.....292

三、韦氏无名石椁天王图像.....296

插图目录.....303

主要参考文献.....321

历史文献.....321

考古资料.....322

研究著述.....323

导论

反映唐代人物画风格面貌的新证据

在中国绘画史的发展进程中，唐代人物画曾经书写了辉煌的篇章。可是，我们今天借以了解唐代人物画真实面貌的传世作品几乎都有存疑。例如，传为初唐阎立本的《步辇图》，沈从文先生认为画中人物衣着与唐初制度不符，并非唐代作品，“宫女开相，即缺乏肯定感，和常见唐画大不相同”^[1]。徐邦达先生与陈佩秋女士亦认为《步辇图》既不是唐人的，也不是宋人的。主要原因是：线条模糊无力，人物造型轮廓不准，没有唐宋人的写真基础^[2]，其艺术水平远不如《历代帝王图卷》^[3]。同样传为阎立本的《历代帝王图》，因有北宋富弼的题识，所以一直被认为是阎立本原作。然而唐代文献中并无有关阎立本曾作《历代帝王图》的任何记载。近年来，学术界倾向性的意见是宋代摹本，亦有学者认为此画为唐代画家郎馥令原作的北宋摹本^[4]。传为中唐周昉的《簪花仕女图》，谢稚柳先生在 1958 年就表示质疑，认为其创作年代的上限应在五代之后^[5]。虽然在此后又有多位学者提出不同看法^[6]，但关于此画的作者、年代问题至今还无定论。《虢国夫人游春图》《牧马图》等亦颇多争议。

唐代寺观壁画，因各阶层对佛教的敬仰，得到空前发展，并由于诸多名家巨匠的广泛参与^[7]，致使唐代寺观壁画成为当时主要的绘画形式。依龚国强、赵振宇二位先生的辑考，唐代寺观分布大多集中于长安附近^[8]（附表 8-2）。仅在《历代名画记》中就显示长安城绘有精美壁画的佛寺 44 座^[9]。然而，时至今日，这些寺观壁画仅存在于文献^[10]，实物几乎无一存留。再如敦煌莫高窟那样幸存于今的洞窟壁画，由于纪年不明，大多也只能框定在整个唐代大范围之内，而无法确定其具体时限和在唐代绘画流变序列中的地位与作用。那么，唐代各时期的主流绘画到底是什么风格形态？是中国绘画风格史所应深入探究的问题。

唐代是中国古代绘画的一个高峰时期，有据可考的画家近四百人^[11]。由于绘画作品主要消费群体的贵族们多集中在长安，以至各地知名画家多汇聚于此。可以说，长安

绘画是当时中国画坛的浓缩体现，亦是唐代流行风格的指向标。但由于文献所记画家风格，与现存的绘画作品无法明确对应，所以，只能将其作为了解唐代绘画风貌的一个补充材料。

有关唐代人物画的传统研究材料，主要集中在纸帛绘画、洞窟壁画、寺观壁画、史载画家四个方面。唐代的纸帛绘画由于年代久远，故存世数量极少，并多有存疑。唐代遗存洞窟壁画，由于纪年不明，大多也只能框定在唐代概略的时段之内，无法确定其具体创作时间。从艺术史发展角度出发，自然不能将其作为反映唐代特定时期绘画特征及流变的可靠素材。传统中国美术史研究注重主流画家及其作品的探讨和对传世作品的分析，对于存世作品极少的唐代绘画来说，多数学者是依据历史文献的记载来阐释其风貌，对其绘画直观形态的把握则相对薄弱。然而，仅凭文献来诠释特定时代的艺术作品，往往会导致认识上的空泛甚至曲解。值得庆幸的是，现代考古学在一定程度上弥补了这一缺憾。

20 世纪中期以来，随着不断的唐代墓葬考古发掘，为艺术史研究提供了大量的绘画实物，并以其相对充足的数量和断代的明确性，大大地弥补了上述唐代绘画研究材料的不足，从而为明确地认知唐代绘画的时代风格及其流变形态提供了可靠的实物例证。

唐代墓葬形制作为社会秩序的一种体现，其中的壁画、线刻墓专属于贵族，是唐代贵族文化的体现，以此来显示他们生前的社会地位及审美取向。依据已发表的考古资料统计，现已发现唐代较为重要的壁画墓计有 130 多座。由于唐代建都长安，皇室成员及贵族显宦大多集中于此，所以唐代壁画墓绝大部分发现于关中地区（附表 8-3，关中地区 102 座，北方其他地区 21 座，南方地区 9 座）^[12]。特别是作为贵族至高身份体现的石椁墓，不但集中于关中地区，亦是这些贵族墓中级别最高的墓葬。

唐代寺观壁画、主流画家及墓室壁画，几乎都集中在长安附近，因而，长安地区就成为了解唐代绘画风貌的突破口。再者，集中于关中地区的唐代墓室绘画，也是至今发现的断代明确、数量最大的实物。而在这些唐墓中级别最高的一部分墓葬，几乎都有显示高等级贵族身份的石椁，所以，石椁墓也就是显示唐代贵族文化的典型代表。

可见，在唐代主流绘画的组成要素中，纸帛绘画、寺观壁画、史载画家及画史，都只能作为了解唐代人物画的旁证，而唐墓中出土的绘画作品以其断代的明确、数量充足，理应是反映当时人物画风貌的主要证据。从地理分布和消费主体来看，上述的所有组成要素，都直指于长安地区的贵族群体，而唐代石椁墓则是贵族墓中等级最高的一部分，由此也可确信，石椁线刻的创作者是当时具有较高水准的艺术家。在时序相对完整的初唐至盛唐 29 座石椁当中，以 19 座石椁作为载体的人物线刻，代表了这一时期统治阶层的审美取向，也可以说，唐代石椁人物线刻是这一百多年间唐代人物画主流形式与风格变迁的代表性作品。因此，唐代石椁上的人物线刻图像便具有了我们了解唐代人物画风貌及其风格演变的标本作用。这正是本文以唐代石椁线刻作为主要对象来窥探唐代绘画

面貌及其风格演变的主要原因。

组成唐代主流人物画的基本要素→纸帛绘画、寺观壁画、墓室绘画、画家→长安(分布)、贵族(消费主体)→墓室绘画→石椁人物线刻

既然唐墓石椁人物线刻是唐代传统人物画的重要组成部分,因此,就不能孤立地对其艺术风格进行探讨。要想对唐代石椁人物线刻在短短一百多年间的艺术风格做出清晰的认识,就必须把它放置在中国传统人物画风格演进的整体序列中,作为唐代绘画史的一部分进行研究,只有这样,才能清楚地对唐代石椁人物线刻的时代风格作以准确定位。

唐代石椁人物线刻的研究现状

现已发现最早的李寿墓石椁,成于贞观五年(631),最晚一具为天宝五年(748)的武令璋墓,年代集中在初唐至盛唐的117年间。由于石椁墓的墓主身份及墓葬等级较高,均出土有墓志,所以,这些石椁墓并不存在断代问题。其中刻有人物线刻的19具石椁,由于图像部分发表数量有限及不成系统,对于唐代石椁线刻的艺术研究造成了一定困难。通过笔者对已发表资料之外石椁人物图像的收集和现场临摹,已具备了这些石椁百分之七十以上的人物图像素材,由此也就具备了对唐代石椁人物线刻进行艺术风格学研究的基本条件。

关于唐墓石椁人物线刻的研究,至今尚缺乏系统论著,大多为单幅或单组线刻的分析或将其作为唐墓壁画的一部分进行论述。

从图像学意义上来看,唐代石椁人物线刻所反映的内容基本上是唐代贵族现实生活中的仆从及侍女,与之前汉代、魏晋南北朝的石棺线刻内容相较,比较单一。只有唐初的李寿墓石椁人物线刻的内容较为丰富,人物数量也最多。对李寿墓石椁人物线刻图像分析的文章,以孙机先生《唐李寿墓石椁线刻“侍女图”、“乐舞图”散记》的论述较有代表性。孙机先生认为李寿墓石椁人物线刻,不像其他石椁线刻偏重于装饰性,而是富有“写实意味”,并对人物线刻中的服饰、器物、伎乐作了比较研究,认为该石椁中的伎乐是唐代新俗乐雏形^[13]。

涉及唐代石椁人物线刻的文章,迄今大约发表有一千多篇,以唐代服饰、发式研究为主,多是图像内容分析,基本采用类似孙机先生的图像志分析方法。如,王学敏先生的《唐“坐部伎”和立部伎考略》^[14]、李星明先生的《唐代墓室壁画研究》^[15]、沈从文先生的《中国古代服饰研究》^[16]、孙机先生的《中国古舆服论丛》^[17]、傅江先生的《唐代的宦官像》^[18]、王彬女士的《唐墓壁画中的妇女发式》^[19]《唐代妇女常服议》^[20]、白文花女士的《胡服与唐代服饰的关系》^[21]、范英峰先生的《李重润墓石椁线刻宫女图》^[22]等。

关于唐代石椁线刻的艺术研究,王子云先生及其女儿王倩,一直予以特别关注,但基本是以文学式的直观性描写,并未作艺术学原理分析。

王树村先生在《中国石刻线画略史》及《石刻线画之发展及其研究价值》^[23]中,结合画史对唐墓线刻进行了对比性分析,认为石刻线画与民间、民俗绘画具有一定的渊源关系。

周到先生在《中国石刻线画艺术概论》中就石刻线画的学术概念、起源、历代变化进行了概述,对石刻线画在各时期的发展进行了比较分析,认为唐代早期线刻简约,未脱北周、隋代特色,永泰公主墓石椁线刻“绝非出自一般俗工之手”^[24],并以为唐墓中的线刻以李寿墓、韦项墓、永泰公主墓最为精彩。20世纪末,周先生年近古稀时提出,石刻线画的研究应该建立独立的研究体系,足见周先生的长远学术见识。

张鸿修先生在《隋唐石刻艺术》的概述中说,唐代石椁人物线刻基本显示了时代的共性,具体制作中也表现出作者的个人风格,并推测乾陵三墓石椁线刻或为一人所作,或出于师徒之手,李寿墓石椁人物线刻,很可能是该墓壁画作者的笔迹^[25]。

刘凤君先生在《考古中的雕塑艺术》中对石椁人物线刻的服饰、器物等进行了考证,并认为韦洞墓石椁线刻中的侍女皆着男装的原因,可能是由于艺术家对韦氏家族贵妇的讥讽所致。关于唐代石椁人物线刻的艺术性,刘先生认为,唐代石椁线刻原皆赋彩,其构图“采用室内屏风画的形式”协调对称,以内容和位置决定布局。刻制技法分先线刻再平铲和平面阴线雕两种^[26],线形多采用“疏”的形式,并以画论中“以形写神”来对应唐代墓室线刻的艺术特征^[27]。

此外亦有若干提及唐代石椁人物线刻艺术风格的文章,但从研究深度而言均无出上述先生之右。

从20世纪50年代王子云先生的研究开始,关于唐代石椁人物线刻的艺术性研究,几乎都是以文献资料作为论证依据,直观视觉分析则多是文学性描写。若从艺术本体而言,这两种研究方法都可能使人对唐墓人物线刻形式风格的理解造成很多障碍。当今艺术风格史研究趋势主要是以形式分析的方法对时代风格加以判定,亦即关注形式组合关系在某一历史时期的群体性特征,并将其放置在持续发展的历史进程中,得以寻找出清晰可辨的时代风格化主题^[28]。然而,在艺术史研究领域,至今尚缺乏对唐代石椁人物线刻的艺术风格的系统、深入的研究。

半个世纪的困惑——绘画风格学方法论

艺术史学自创立以来,“有关一些关键的带有理论性的艺术史的实践者都来自文学(或哲学)研究的领域”^[29],“所以这种艺术史的发展看起来有点像是由文学帝国主义发起的殖民化运动”^[30]。中国艺术史领域大致分为三种研究观念:一为传统史传方法,断代记录画实;二为以艺术反映文化、思想的历史观史学方法;三为以20世纪西方史学观为主体的融考古学、心理学等综合性跨学科研究方法,其中亦包括风格学方法。

以沃尔夫林为代表的绘画风格学说传入中国几近半个世纪,而对其理论的研究却一

直停留在文化学研究层面，特别是绘画风格学的应用鲜有突破。从古至今的中国美术史研究，大都处在形而上的美学层面，关注绘画所显现的观念背景，而将构成画面的“技艺”视为末端，对绘画本体发展逻辑极少关注。在重视“技法”研究的西方，绘画风格学的应用研究不足为奇，而对于注重传统史学研究的中国学术界则显得颇为生疏。

中国艺术史学界往往注重宏观研究，对绘画风格学的定义过于宽泛，致使具体“风格”颇多解释并语焉不详。之所以产生这种现象，是由于大多艺术史研究者缺乏艺术实践基础，面对具体的本体风格研究不知从何入手。其中最大的误区则是模糊了“可视”^[31]与可述的界限，往往把“可述”的历史强加于“可视”的作品当中，绕过本体而进入背景研究，被动地落入了文化学的圈套。

如何解决这个问题，显然是中国绘画史研究领域必须面对的一个课题。

沃氏的风格学说受进化论思想的影响，以发展、进化的观念来诠释艺术历史及本体自然进展规律，延展了黑格尔唯心主义哲学体系中的辩证法思想，同时他也受到了当时颇为流行“钟摆”观念的影响。^[32]19世纪末至20世纪初，是艺术史学试图摆脱文学、古物研究及美学束缚的一个重要转折期。风格学说之所以能在诸多“思想”中独树一帜，则是其拓展了阿洛伊斯·李格尔的触觉与视觉两极发展思想及艺术描绘形式具有自身演进规律学说^[33]。并将其演化为，艺术品自身的本体语言具有独立的风格演化程式。同时沃尔夫林亦接受了阿道夫·希尔德勃兰特的“强调自己创作的实际过程”^[34]的体验学说。在形成沃氏风格学说的进程中，他并未对自己所建立的理论进行系统的方法论深入，而是以直观的实际应用来理解美术史，用形式分析的方法对绘画的风格做宏观比较和微观分析。力图拨开感性的外部因素，以图形现实存在的对比梳理使美术史科学化。

相对于用语言来诠释绘画风格，“视觉”就显得明确、直接得多。而如何将直观视觉感受转化为理论表述，风格学则为我们打开了一条更为直接的通道。风格学说并不是否定传统的描述可视与可述之间的既定关系，而是通过现实视觉与再现分析的对应比较来确立艺术作品的即有风格。画面当中所展现的任何形式表现因素，都会通过视觉为话语创造一个延展的空间，同时也为可视与可述的结合提供一个全新的认知角度。

关于绘画风格的分期，大多数学者以历史时代为标准，以历史文献结合图像学的方法来进行研究。近年来，以风格分析的方法来分析风格演变，成为中国画研究的流行趋势。这种西式研究方法被罗樾、方闻等人带入中国绘画研究当中，给以文献为分析主线的传统叙述性中国绘画研究领域注入了新鲜血液。虽然此二人所传承的沃氏“风格”学说早在20世纪80年代即已进入，但国内对其理论的应用却多存歧义。两人同是采用综合分析方法，风格学的应用并不突出。台湾学者石守谦亦对这种方法做了深入研究，但同样使用了过多的文化学因素来解释画面本体元素，以至掩盖了诸多系统的绘画风格学研究方法，致使许多研究者顾其斑而失其貌。对于国内学者而言，风格学注重形而下的分析方式与传统史学观存在诸多冲突，另由于大多研究者对绘画实践的缺失，而无法理

解其精要所在，以至于在对风格学理论应用的时候往往只是将其作为研究主体的一个陪衬。

一种研究方法的确立不单要在理论逻辑上具有严密性，同时还要在解决具体问题上具有实操性。沃氏学说的主旨是系统阐释画面直观元素本体的艺术特征及其发生、发展的自身逻辑。关于绘画的“时代风格”，在当今学术界颇为泛滥，如果用其对当代绘画作以定义，显然不能成立。当代思想之繁复、题材之丰富、技法之多样达到了人类历史上空前的复杂状态。但是，用此提法来表述古代绘画则相对能够确立，因为我们不能忽视绘画在之前各个时期所显现出的、以绘画程式而体现的时代特有共性特征。中国古代绘画是占据统治地位的贵族阶层意愿的表达，这本身就决定了中国古代人物画创作的特定价值及艺术取向，同时由于消费主体比较统一，表现技法较为单纯，更加容易在绘画中形成一种主导性的表达形式。

就中国传统绘画“时代风格”的研究，大多学者以整体风格转变的节点来进行分期，这种综合性分析方式虽然能够总结出各时期风格演变的整体趋势，但对风格之所以转变，则多以背景文化来解释而忽略了“技艺”本身发生、发展的逻辑性因素。在中国绘画画面当中，最为重要的组成要素是造型、形式和线型。而当代绘画理论研究，无论是以历史文本为研究基础的图像学研究方法，还是绘画精神的研究“都对此问题熟视无睹”^[35]。

中国传统绘画的画面元素主要体现在独具特性的造型法则、形式风格、线型轨迹及观察方式上。因此，以这种舶来研究方法运用于中国画时，我们不妨做得更加纯粹、具体一些，拨开包裹在“风格”之外的诸多影响因素，单纯地对绘画画面本体元素进行系统的原理研究。

从艺术发展的角度出发，以风格学方法分析一个时期或一幅中国传统绘画要素的同时，还应关注各历史阶段所能给画家提供的创作观念及技术手段。以组成传统绘画本体元素作为主体，对其在各自独立系统中持续性演变进行分析，并放置在一个更大的发展框架之内对各元素之间的关系进行梳理，并关注影响其风格转变的外在因素。同时还需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研究，力求在对这一时期群体性特征的分析当中，总结其具有历史发展常规性的时代风格流变趋势。从视觉角度“重建业已失传的证据”，以此来建立中国绘画风格学研究的系统体系。

本文主要以考古学作为研究基础，以绘画风格学为研究主体，以唐代石椁人物线刻作为线索，对初唐至盛唐期间持续的人物画形态进行纵向与横向比较分析，力图在对这一时期石椁人物线刻的共性特征的分析中，总结出初唐至盛唐期间唐代石椁人物线刻中具有历史发展常规性时代风格的流变趋势，并以此引出唐代人物绘画的艺术风格。

本文从艺术发展的角度，关注于各历史阶段所能给画家提供的创作观念及技术手段，并着重以组成传统人物画艺术本体的“三要素”^[36]作为分析主体，对“三要素”

在各自独立系统中持续性演变进行分析，放在一个更大的发展框架之内对三者之间的关系进行梳理，同时关注影响其风格转变的外在因素，并以此建立本文的研究系统，以便能够清晰、具体地对初唐至盛唐一百余年的绘画风格进行客观的描述，以期达到对唐代石椁人物线刻的确切认识。

唐代人物画既是中国本土绘画形式的延续，又有外来风格的杂糅，在多种因素作用下形成了中国古典人物画的又一个高峰。因此本文在对以石椁人物线刻为代表的唐代人物画进行研究时，会将范围适当扩大，寻找出形式当中哪些是既往程式的延续，哪些是生的新腔，力求在阐释石椁人物线刻时代风格的同时，探讨其风格的形成原因。

一、本文首先以考古学成果为依据，对唐代石椁线刻人物图像按时期进行排序，对其形制、墓主身份及线刻的创作主体进行分析，以作为唐代石椁人物线刻艺术风格研究的背景。

二、对唐代勒石技法与绘画勾描进行对比分析，作为绘画风格学研究的前提。

三、关注人物造型背后的各时期文化、哲学的沿承因素，将造型形式与文化、哲学背景作为一个关联系统，在相同与相异的范畴间进行形式和含义的关联比较。同时关注造型形式的流变，以明晰这一时期人物画的基本造型法则。

四、将唐代石椁人物线刻放置在中国古典人物画形式风格演进的整体框架当中，着力关注线群组合关系及其发展轨迹，以期对这一时期的形式风格进行定位。

五、将唐代石椁人物线刻的具体线型表现，放置于唐代人物画线型演变框架之内，从直观表现的角度进行对比探讨，对其在传统人物画中的地位及流变作用进行定位。

通过以上分析，可基本清晰地看出初唐至盛唐期间人物画造型、形式及线型轨迹的演变轨迹。如果将这三部分的流变形式按时间对应排列，唐代石椁人物线刻的典型风格也就昭然若揭了。

注释

[1] 沈从文. 中国古代服饰研究. 上海: 世纪出版集团, 上海书店出版社, 2007: 273-276.

[2] 陈佩秋先生从技法角度认为此画为宋之后的伪作. 见: 陈启伟. 名画说疑——陈佩秋访谈录. 上海: 文汇出版社, 2003.

[3] 徐邦达. 传世阎立本步辇图和肖翼赚兰亭图的时代、作者考辨. 考古与文物, 1980(1): 105.

[4] 金维诺. 古帝王图的时代与作者. 见: 金维诺. 中国美术史论集. 北京: 人民美术出版社, 1981: 141-148. 历代名画记·卷九·唐朝上: “(郎余令)有才名,工山水、古贤,为著作佐郎,撰《自古帝王图》,按据史传,相像风采,时称精妙。”

[5] 谢稚柳. 唐代周昉“簪花仕女图”的商榷. 文物参考资料, 1958(6).

[6] 杨仁凯. 关于“唐周昉簪花仕女图的商榷”一文的管见及其他. 见: 中国书画研究. 上海: 古籍出版社, 2006; 孙亚光. 关于“簪花仕女图”的时代问题. 今日科苑, 2007(12): 166; 姜丽平. 传周昉《簪花仕女图》年代问题研究现状. 科技信息, 2007(17): 398.

[7] 据《历代名画记》和《图画见闻志》所载唐代235位画家中有67人曾绘制过寺观壁画.

[8] 龚国强. 隋唐长安城佛寺研究. 北京: 文物出版社, 2006; 赵振宇. 试析隋唐绘画创作的地理分布, 美术观察, 2010(1): 100.

[9] 龚国强. 隋唐长安城佛寺研究. 北京: 文物出版社, 2006: 185-193.

[10] 隋唐各道壁画寺观数量: 京畿道68、关内道0、都畿道22、河南道6、河东道9、河北道6、山南东道9、山南西道1、陇右道1、淮南道9、江南东道32、江南西道13、黔中道0、剑南道30、岭南道1。

[11] 王伯敏. 中国绘画通史. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2000: 207.

[12] 此统计依据《文物》《文博》《考古与文物》《考古学报》《南方文物》《江汉文物》; 中国科学院考古研究所. 新中国考古发现和研究. 北京: 科学出版社, 1984; 齐东方. 隋唐考古. 北京: 文物出版社, 2009; 齐东方. 试论西安地区唐代墓葬的等级制度, 纪年北京大学考古专业三十周年论文集. 北京: 文物出版社, 1990: 286-310; 李星明. 唐代墓

室壁画研究. 陕西: 陕西人民美术出版社, 2005; 杨泓. 美术考古半世纪——中国美术考古发现史. 北京: 文物出版社, 1997.

[13] 孙机. 唐李寿墓石椁线刻“侍女图”、“乐舞图”散记(上). 文物, 1996(5): 33-49; 孙机. 唐李寿墓石椁线刻“侍女图”、“乐舞图”散记(下). 文物, 1996(6): 56-68.

[14] 王学敏. 唐“坐部伎”和立部伎考略. 中原文物, 1983, (4): 82-85.

[15] 李星明. 唐代墓室壁画研究. 陕西: 陕西人民美术出版社, 2005.

[16] 沈从文. 中国古代服饰研究. 上海: 上海书店出版社, 2005.

[17] 孙机. 中国古舆服论丛. 北京: 文物出版社, 2001.

[18] 傅江. 唐代的宦官像. 见: 艺术史研究(第七辑). 广东: 中山大学出版社, 2005.

[19] 王彬. 唐墓壁画中的妇女发式. 见: 东南文化, 2004(6): 83-90.

[20] 王彬. 唐代妇女常服浅议. 见: 陕西历史博物馆馆刊第三辑, 1996: 48-54.

[21] 白文花. 胡服与唐代服饰的关系. 见: 北方美术, 1999(2): 38-41.

[22] 范英峰. 李重润墓石椁线刻宫女图. 见: 文博, 1998(6): 72-73.

[23] 王树村. 石刻线画之发展及其研究价值. 见: 美术研究, 2007(3): 67-70.

[24] 周到. 中国石刻线画艺术概论. 见: 中国画像石全集编辑委员会编. 中国画像石全集(第8辑). 河南: 河南美术出版社有限公司, 2000: 1-27.

[25] 张鸿修. 隋唐石刻艺术. 陕西: 三秦出版社, 1998: 11-28.

[26] 刘凤君认为永泰公主墓石椁的线刻是平面阴线雕的刻法, 但据笔者现场考察, 该线刻应是先以阴线刻出人形, 再以平铲较薄的剔地. 刘凤君. 考古中的雕塑艺术. 山东: 山东画报出版社, 2009: 254.

[27] 刘凤君. 考古中的雕塑艺术. 山东: 山东画报出版社, 2009: 234-260.

[28] (美) 方闻著, 李维琨译. 心印——中国书画风格与结构分析研究. 陕西: 陕西人民美术出版社, 2006: 11.

[29] (美) 安·达勒瓦著, 李震译. 艺术史方法与理论. 江苏: 凤凰出版社、江苏美术出版社, 2009: 51.