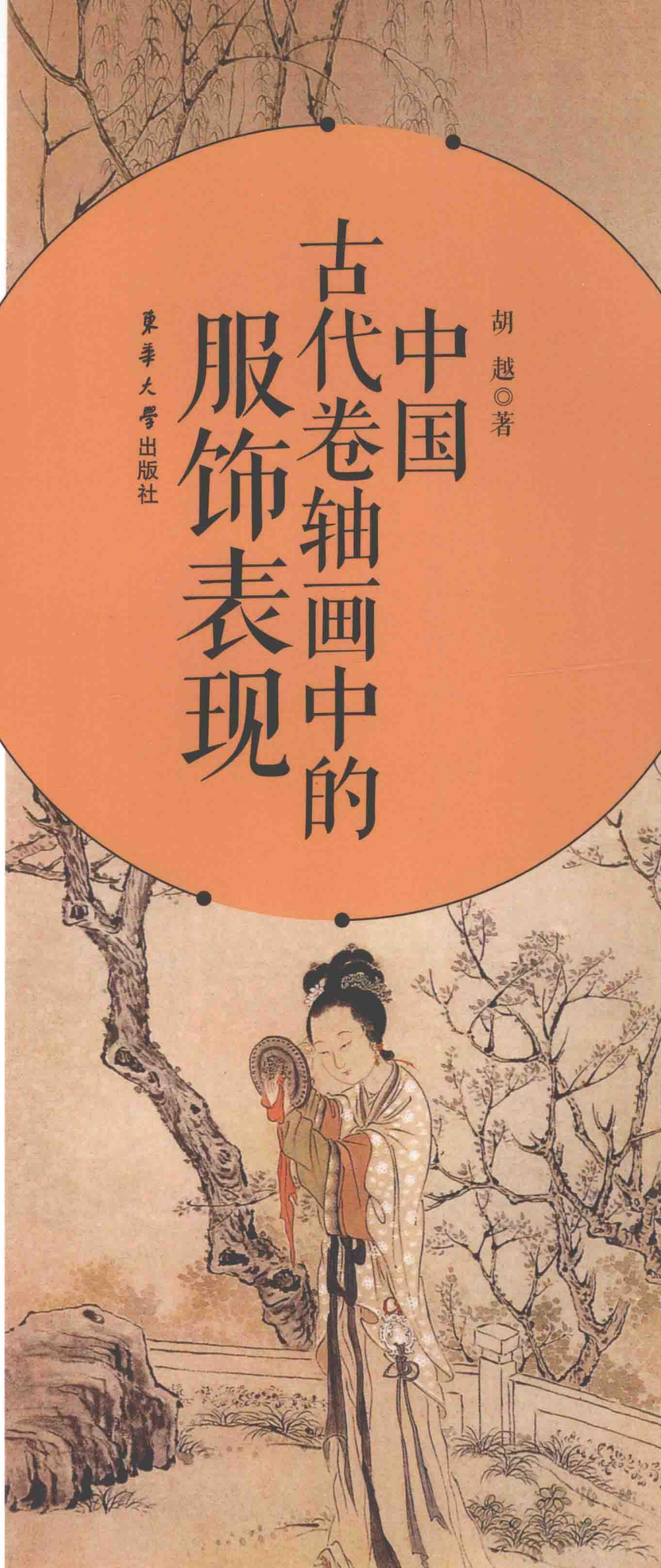


东华文库系列 上海文化基金会资助项目

胡越◎著

中国 古代卷轴画中的 服饰表现

东华大学出版社



东 华 文 库 系 列
上海文化基金会资助项目

胡越 著

中国 古代卷轴画中的 服饰表现

东华大学出版社



内 容 提 要

本书以历代中国绘画艺术中典型的服饰表现样式为主要线索,从一个新颖的视角,对上启魏晋南北朝,下至清末的中国古代卷轴人物画进行了比较全面的梳理。一方面,对美术史学在该领域的研究起到了积极的补充作用,让我们以服饰表现样式为观看对象,重新审视这段卷轴人物画史的发展脉络;另一方面,也能为中国古代服饰史的研究提供关于图像研究的借鉴,对以绘画形式的图像为史料的古代服饰研究提供一定的参考依据和方法。

本书是作者多年来在服饰表现样式主题下研究的一次阶段性成果总结,既可供从事中国美术学和服饰史研究的学者参阅,亦可对中国源远流长的传统文化艺术具有浓厚兴趣的读者有所指引。

图书在版编目(CIP)数据

中国古代卷轴画中的服饰表现/胡越著,一上
海:东华大学出版社,2014.8
ISBN 978-7-5669-0512-3

I.①中… II.①胡… III.①服装文化—研究—
中国—古代 IV.①TS941.742.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第102779号

责任编辑:马文娟

封面设计:戚亮轩

中国古代卷轴画中的服饰表现

胡 越 著

出 版:东华大学出版社(上海市延安西路1882号)

邮政编码:200051 电话:(021)62193056

出版社网址:<http://www.dhupress.net>

天猫旗舰店:<http://dhdx.tmall.com>

发 行:新华书店上海发行所

印 刷:杭州富春电子印务有限公司

开 本:889mm×1194mm 1/16 印张:13

字 数:458千字

版 次:2014年8月第1版

印 次:2014年8月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5669-0512-3 / TS·490

定 价:98.00元

早在高中时代胡越就开始在我处学画速写和人物画,后来他考入了上海戏剧学院舞台美术系人物造型服装专业,本科毕业后又在东华大学读研考博,踏入中国服饰史论的学术研究领域。也许因割舍不断的绘画情结,他还会常来我的“水墨缘”国画工作室与我的学生们一起作画,我倍感欣慰。

他在读博期间就与我谈起要以中国古代服饰与人物画的交叉研究为课题做博士论文,我觉得很有新意。作为一个人物画家,创作中往往更多关注的是人物的造形结构,神态、动态、笔墨韵味等艺术特征,表现形式及技巧上的问题,很少在刻画人物的服饰结构与款式局部上做深入的探求,尤其我的大写意风格更少顾及服饰细部,只有在以历史题材为背景的创作中,才会去仔细地搜集服饰资料,给予真切的刻画。那么,中国历代人物画家、画匠在进行创作的时候,是否也如我们在历史题材创作时有所参考?又是怎样参考的呢?画家笔下的人物服饰是否能够反映当时的历史真实呢?历代人物画中的服饰与绘画的关系到底是怎么样的呢?这些问题,是我以画家的角度提出并与他一起讨论的,也是中国染织服饰史与中国美术史中很少涉及的,如能深入挖掘,应该是具有相当学术价值的。

时光如梭,几年后的今天,胡越带来了这本书稿,并请我作序。近二十万字的论著是他这些年思考之后对于当时那些问题的解读,也是他多年潜心研习的成果,更是对这个交叉领域深入探索的足迹。在本书中他通过查阅大量美术史料,对中国历代经典卷轴人物画中的典型服饰呈现样式进行了归纳整理,从历史源流、代表画家、成型年代、笔墨设色、服饰结构、纹样材质、艺术审美,风格特征等多个方面进行了纵横交叉的比较;并将其梳理成脉,从“密体”和“疏体”的发源一直贯穿至当下中国人物画中的“写实”与“写意”两大表现形式;从主题的深层问题进行了剖析,直指服饰表现的程式化特征,对三个不同层面的目的性主旨进行了深入的论述;此外,本书涉及的各类专题研究都颇具学术意义和艺术趣味,如对魏晋南北朝服饰表现风貌的再现,对《簪花仕女图》《韩熙载夜宴图》等历史绘画巨制的考辨,对历代肖像人物视角变化的揭示等,都提出了独到的见解。

本书以服饰表现为线索,从另一个侧面审视了中国古代卷轴人物画的艺术特色,旁征博引、论据凿凿、点面结合、图文并茂,不失为一本既有学术价值,又令人饶有兴趣阅读的学术专著,相信专业的服饰工作者、各类爱好服饰的读者及中国人物画家们都会与我有同样的感受。

是为序。

张信健

2014年4月16日

(原上海大学美术学院副院长,著名人物国画家)

自序

中国服饰,自远古发源以来,历代嬗变,累至近世,样式形制,蔚为大观。研究中国古代染织服饰史,主要通过文献、实物和图像三个途径,三者各有特点、互为补充,共同为认识历史的原貌提供佐证。这三种研究材料又有各自相应的研究理论和方法,如文献学、考古学和美术学等,都成为我们研究中国古代服饰可资借鉴的重要相关学科。

沈从文在《中国古代服饰研究》中,以图像为主,结合文献进行比较探索、综合分析,得出了大量新的认识和理解,提出了不少新的问题,为后继学者提供了比较实际的应用方法。而此类“以图证史”之方法在近年来也颇为史学界所看重。于是笔者从染织服饰研究的角度出发,重点审视了关于中国古代服饰的图像资料,确立了以图像为主要研究对象的方向。

在浩如烟海的中国古代绘画著录中,以人物为主要题材的画作是服饰研究不可或缺的,其中卷轴画的存世规模尤为可观,然而因其繁复的艺术多样性,以及真迹、临摹和作伪等多种情况的存在,在作为史料被应用时,学者们往往采取比较谨慎的态度,并且将服饰内容与卷轴人物画并置研究的成果实在不多。

由此,笔者开始尝试探寻,是否能够以服饰内容为主线,通过对中国古代卷轴人物画中的服饰表现部分有针对性的分析,归纳出不同时代对于服饰表现的方式方法、样式特征及其与服饰内容相互之间的关系,进而梳理出比较清晰的程式演进的脉络来。如此,一方面或可为服饰研究提供应用卷轴图像的参照系统和方法,另一方面又是一项以服饰表现为线索的卷轴人物画专题研究。

通过搜集、筛选中国古代存世的人物卷轴画作,结合历代画论、著录和研究文献,笔者尽可能系统地整理出历代画作中在服饰表现方面具有代表性的画家、画作及其风格样式;同时,又结合古代服饰的种类、款式、结构、纹样、色彩和材质等内容,对各种典型表现样式的线条、用笔、设色、晕染、质感和立体感表现等技法特征加以分析和总结;并通过辨析典型的服饰表现技法与表现内容之间的关系,来梳理魏晋至清末间,不同时期人物画中服饰表现的审美观念、形式法则和程式演化等服饰表现方面的发展脉络。

本研究一直以来在努力探求的是：中国历代的画家们在卷轴人物画中是“如何表现服饰的”这个核心问题。其中包括服饰的具体形态、服饰的穿着效果、服饰与人物的关系，及其所反映的主体人物的身份、神态和风韵等问题。

基于历史发展相互联系的理念，笔者认为不同历史时期的卷轴人物画中的服饰表现应该具有内在的沿承关系，因此，也尝试着以服饰表现为中心，联系历史社会背景，分析了不同时期诸类服饰表现所出现的深层原因，进而初步探讨了各个时期服饰表现技法与社会政治、经济和文化等的一些关系。

此外，对原作失传的一些早期的典型服饰表现方式，笔者也尽量客观合理地加以推断，勾勒了一幅较为具体的图景。并对中国古代“十八描”的衣纹表现技法，从服饰表现的角度进行了深入研究，重新界定其所指代的样式，以及出现的大体年代，并阐述了各种不同的衣纹线条与服饰材料和形制之间的关系，以及在不同时期的历史发展状况。进而从程式与程式化的层面，阐述了服饰表现诸样式中的程式与程式化问题。

再者，笔者还尝试着对同一题材不同版本的人物画进行服饰表现层面的对比，提出了一些“摹本”与“创本”之间在内容和形式等方面的本质区别，或可为我们更清晰地辨别历代人物画作提供一些新的佐证。

对北宋以来的文人画在不同时期的服饰表现状况，笔者也进行了一定的研究，梳理了其发展过程中各个阶段的典型特征和服饰表现的典型样式。对肖像画自元独立以来，在不同时期的服饰表现状况，亦进行了比较全面的考察，探究了其在各个时期的典型特征和服饰表现典型样式。笔者还对仕女画、历史故事、风俗画等不同题材的人物画，在不同时期的服饰表现发展状况，进行了初步的探讨。

在研究过程中，笔者获得了一些令人惊喜的新发现，比如《女史箴图》卷（大英博物馆藏本）可能是现存卷轴人物画中最早表现“接袖”这一服饰结构线的史实；也提出了中国古代卷轴人物画在描绘服饰的视角方面，直至明中叶，随着西方透视法的引入，才出现正面构图的重要变化的观点。

总之，关于中国古代的卷轴人物画的研究，是从服饰表现的视角进行的一次比较全面的考察，而这些努力是在美术史和服饰史研究中回避不了，但又都未及做出的尝试，希望借此拙著的出版，为服饰史和美术学研究抛砖引玉，尽量提供一些有益的参考和借鉴。由于能力与精力所囿，各种疏漏在所难免，望诸位方家不吝指正。



于美国明尼苏达

目 录

引言·····	1
第一章 魏晋南北朝——源可滥觞·····	7
第一节 “神妙亡方” 顾恺之·····	8
第二节 “秀骨清像” 陆探微·····	19
第三节 “骨气奇伟” 张僧繇·····	26
第四节 “曹衣出水” 曹仲达·····	31
第五节 疏密两大体例的发源与形成·····	33
第二章 隋唐盛世——华彩的乐章·····	36
第一节 隋代的典型样式·····	37
第二节 以阎立本为代表的初唐典型样式·····	40
第三节 以吴道子为代表的盛唐典型样式·····	51
第四节 以周昉为代表的中唐典型样式·····	56
第五节 以孙位为代表的晚唐典型样式·····	68
第六节 全法衣冠的成型·····	72
第三章 五代与两宋——画院及文人画兴起·····	75
第一节 五代时期的典型样式·····	76
第二节 北宋时期的典型样式·····	84
第三节 南宋时期的典型样式·····	98
第四节 文人画审美意趣的成熟·····	119

中国古代卷轴人物画中的服饰表现

第四章 辽、金和元代——民族矛盾与文化交融·····	122
第一节 辽代的典型样式·····	123
第二节 金代的典型样式·····	129
第三节 元代的典型样式·····	133
第四节 写实与写意两大流派的确立·····	143
第五章 明清时期——东西的交融·····	145
第一节 明代的典型样式·····	146
第二节 清代的典型样式·····	169
第三节 “西画东渐”的开启与深入·····	186
第六章 结 语·····	189
参考文献·····	191

中国古代有关服饰的图像资料浩如烟海,在所有“画成、摄制或印制的形象”^①中,包括卷轴画、壁画、雕塑、版画、摄影等多种图像类型。其中尤以卷轴画这个门类,最能够代表中国古代绘画艺术的审美性、多样性和丰富性。再者,以人物为主要题材的画作与染织服饰研究的关系无疑是最为密切的。因此,卷轴人物画中的服饰成为本书主要探讨的对象,内容则以画作中服饰的具体形态、穿着效果、与人物的关系,及其所反映的主体人物的身份、神态和风韵等问题为核心。

从学界成果看来,服饰在中国古代卷轴人物画中的表现方式,是服饰史和美术学都有所涉及而又未深入研究的一个问题。这表现在服饰史研究主要是将画作视为一种图解加以应用,从画面的现象获取并论证有关服饰的形制、结构、色彩和图案等服饰信息和结论的研究,极少探究绘画作品本身的线条、设色、质感等服饰表现方法的问题;而美术学研究又侧重于对画面的用笔、构图、墨色和气韵等技法和审美的研究,极少考量服饰内容与绘画表现技法的关系问题。因此,对于中国古代卷轴人物画中的服饰表现的研究是两个学科领域相互交叉,有待进一步挖掘的新课题。

而且,对中国古代卷轴人物画中服饰表现的探讨,亦属一个关于“以图证史”的方法论之研究,同时对于服饰史研究中“图像陷阱”^②问题的解决,提供一个新的视角。这是因为中国卷轴人物画自起源之始,与其他图像形式一样,多少都存在着一种“程式化”的东西。正如贡布里希的论著中所说:“艺师们总爱修改既有母题,而不创新腔。”因为创新很难,也不易为社会所接受,故“修改、丰富或简化一个既有的复杂之型构,往往比凭空造一个容易。”^③这句话在中国古代卷轴人物画传统发展进程中,同样是成立的。也就是说,传统的服饰表现之程式,其沿革的进程往往落后于服饰史的发展。在这一点上,即使在宫廷和士大夫画家的

① 参见《现代汉语词典》对“图像”的注释。

② 缪哲:《以图证史的陷阱》,《读书》2005年第2期。

③ [英]贡布里希:《理想与偶像》,范景中、曹意强、周书田译,上海人民美术出版社1989年版。

中国古代卷轴人物画中的服饰表现

卷轴“图像”作品中,也不免有“陷阱”。

因此,在使用中国古代卷轴人物画来研究中国古代染织服饰史的时候,需参考历代服饰表现本身相对独立的技法和程式历程,这关系到引用画作分析服饰是否可靠、合理、准确和客观,而本书的意义或许就在于此。通过对中国古代卷轴人物画中的服饰表现部分有针对性的全面梳理,或可归纳出历代表现服饰的方式方法、样式特征,及其与服饰内容相互之间的关系等程式演进的脉络,从而为服饰史和美术学研究提供参考和借鉴。

本书大致进行了如下几个方面的工作:

第一,搜集、筛选和整理中国古代存世的人物卷轴画作,结合历代画论、著录和研究文献,尽可能系统地梳理和归纳历代卷轴人物画中在服饰表现方面具有代表性的画家、画作及其风格样式;

第二,结合中国古代服饰的种类、款式、结构、纹样、色彩和材质等内容,对历代各种典型表现样式的线条、用笔、设色、晕染、质感和立体感表现等技法特征加以分析和总结;

第三,辨析历代卷轴人物画中典型的服饰表现技法与表现内容之间的关系,进而梳理魏晋至清末间,不同时期人物画中服饰表现的审美观念、形式法则和程式演化等服饰表现方面的历史发展脉络;

第四,通过对人物画中服饰表现内容与相关文献和实物的比较,结合最新的研究成果,尝试从服饰表现的视角考察个别经典画作的制作年代,为中国古代服饰的研究,以及美术学的研究提供一些参照。

由于本书所论述的目标是中国古代卷轴人物画中的服饰表现,在此需要对本书涉及的范围加以说明:

首先,是关于时间的跨度。从现有的文献资料及各大博物馆藏画来看,现存我国最早的卷轴人物画当属东晋顾恺之的作品,故本研究的时间起点追溯至魏晋南北朝时朝,而终点则定于清代晚期、辛亥革命以前。

其次,从研究对象的范围来说。由于本研究的目的在于对中国古代卷轴人物画中服饰表现的总体考察,故选取画作的标准在于其代表性和典型性,即该画作是否能够代表当时绘画技法的最高水平和最典型流派。这是因为面对浩如烟海的历代作品,唯有从某个时代、某位作者或某种主题的作品中遴选一二件代表来加以分析,才有可能梳理出主干脉络。于是,本研究之对象之数量就有了一个基本的边界。此外,基于本书立足于服饰表现之研究,故并不考量画作的整体,而仅限于人物画中的服饰对象部分。

选取画作时,基本有四个方面的考虑和判断:一是对作品本身的考虑,即该画作是否能够清晰体现服饰的廓型、结构、色彩和材质等内容;二是对作品中所描绘对象的考查,即该人物或该类人物是历史中真实存在,还是宗教或传说中的杜撰,以及画家自己据想象而作;三

是对作者表现水平的考量,即作者是否能够将人物所穿着的服饰内容客观而逼真地再现出来,及其表现的程度;四是对作者与作品对象关系的推断,即作者是否能够充分了解所描绘的人物及其服饰对象。

在检索的魏晋至清末的卷轴人物画资料近三千件中,本书遴选出二百余件代表作品进行分析。其中,又因晋唐宋元时期的作品对于服饰史研究尤为重要,而精选了《女史箴图》卷、《历代帝王图》卷、《簪花仕女图》卷、《韩熙载夜宴图》卷、《东丹王出行图》卷等二十余件作品加以详细研究,其余一百八十余件则做相对简略的分析。

第三,在研究内容的范围上,本书尽可能深入地挖掘图像所呈现的服饰内容和表现技法,及其背后所隐藏的关于美术史和染织服饰史的信息。这中间主要包括五个方面的内容:其一,是关于中国古代各历史阶段的社会文化背景与服饰表现的风格及其技法的关系问题;其二,是对历代具有代表性的人物画作及其所表现的具体服饰细节和审美风貌等的分析;其三,是梳理历代各种典型样式和技法等的演化脉络,以及相互之间的启承关系;其四,是结合服装、饰品与发式等(尤其是典型样式和关键部位)服装史内容,对画作中所表现的服饰进行辨析;其五,是归纳和总结出历代具有代表意义的人物卷轴画中对于服饰廓型、结构、色彩、图案、材质和立体感等的表现特征,从而推导主次结论。第五方面的内容是本书详细论述的重点所在。

此外,对于所列举的个别作品,尤其是一些年代久远的经典画作,其成画年代、版本、是否是真迹或摹本等,仍有争议或待考的,本书也结合学界已有的研究成果,从服饰表现的角度,对其谨慎地提出独立的观点。

最后,就本书的几个基本概念加以界定:

(1) 卷轴画

“卷轴”一词在古代书画著录中多有出现,例如:“陆绥。体韵遒举,风采飘然。一点一拂,动笔皆奇。传世盖少,所谓希见卷轴,故为宝也。”^①“(周昉)又画仕女,为古今冠绝,又画《浑侍中宴会图》《刘宣按武图》《独孤妃按曲图》粉本,又画《仲尼问礼图》《降真图》《五星图》《扑蝶图》,兼写诸真及文宣王十弟子卷轴等至多。贞元末新罗国有人于江淮以善价收市数十卷持往彼国,其画佛像,真仙、人物、士女,皆神品也;惟鞍马、鸟兽、草木、林石,不穷其状。”^②“素虫覃灰丝时蒙卷轴”^③“土人画多卷轴气,人皆指笔墨生率者言之,不禁哑然。盖古人所谓卷轴气,不以写意工致论,在乎雅俗。不然,摩诘龙眠辈,皆无卷轴矣。”^④等,所指代

① [南朝]谢赫:《古画品录》,引自潘运告:《汉魏六朝书画论》,湖南美术出版社1997年版,第305页。

② [唐]朱景玄:《唐朝名画录·神品》,引自何志明、潘运告:《唐五代画论》,湖南美术出版社1997年版,第86页。

③ [清]袁枚:《黄生借书说》。

④ [清]方薰:《山静居画论》。

中国古代卷轴人物画中的服饰表现

者可以理解为以一定形式装裱的各种书画作品。

本书对于卷轴画的界定是“一般指画在纸绢上的作品,为便于收藏保护,需要装裱成各种形制。横长竖短的画幅多裱成手卷,可以边舒卷边欣赏;竖长形、方形或矩形画幅裱成挂轴,舒展后可供张挂;成组的竖长形画幅裱成屏条,合之为屏,分之为轴;若干小幅作品则裱成册子,分之称页,合之称册。上述各类主要装裱形制是在长期发展中形成的,除去便于度藏外,与观赏方式亦有密切关系”。^①事实上,装裱形式与作品的题材风格也存在一定的关系。

(2) 人物画

中国画的分科,历朝历代颇有不同,指称不定,难于统一。唐代张彦远《历代名画记》分六门,即“人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟”;北宋《宣和画谱》分十门,即“道释门、人物门、宫室门、番族门、龙鱼门、山水门、畜兽门、花鸟门、墨竹门、蔬菜门”;南宋邓椿《画继》分八类(门),即“仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画”;元代汤垕《画鉴》说:“世俗立画家十三科,山水打头,界画打底。”明代陶宗仪《辍耕录》所载“画家十三科”是:“佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山林、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。”故本论题仅按照现代比较通行的分类方法,即中国画“按其题材分有人物画、山水画、花鸟画等”。其中人物画的概念是“以人物活动为主要描写对象的中国画传统画科”。^②

但这仍是一个边界非常模糊的概念,即如何区分画面中主次的关系。例如在历代的“鞍马”画作中马是当然的主体,但是人物一样得以翔实的描绘。此类作品算花鸟画还是人物画呢?本书对此问题的考虑是,关键看此画对于染织服饰表现研究的价值,不对分类做严格的界定。这样一来,本书所涉及的人物画范畴就相对比较宽泛。肖像、仕女、道释、鞍马、番族、耕织、风俗、行乐、水陆画、祖宗画、历史故事、诗赋意境等等,各种名目繁多的类型都成为本研究检索的项目。

(3) 真迹、摹本和创本等

“真迹”“摹本”和“伪作”等词汇常常用来作为绘画鉴定结果的标签,从而界定该作品的作者、成画年代和文物价值等属性。然而,对于远古名家画作的鉴定,由于宋代以前的卷轴都没有题跋,即使有也只是在树干、山石后面等不明显的地方题个名字而已,加之书画作伪^③和将古画委以某名手之作等各种社会和历史原因,历来多有不确定性和争议,所以本书对于所引作品的作者与真伪等均仅引述较为权威的说法,自己并不妄下定论。但是,由于

① 薛永年:《晋唐宋元卷轴画史》,新华出版社2001年版,第10页。

② 参见《中国大百科》中的注解。

③ 倪进:《中国书画作伪史考》,《艺术百家》2007年第4期。

本研究所关心的问题之一就是画作中所描绘的服饰与成画年代及其作者之间的关系,因此这就成为一个回避不了的,需要慎重考虑的课题,否则很可能扭曲客观的史实,得出错误的结论。

具体说来,就再现历史原貌而言,如果某件“真迹”的作者所绘乃其未见的服饰样式,必有主观臆断和借今推古的猜测成分。反之,“摹本”除去仿制者的理解力和表现力等因素以外,如果足够忠实原作,反而对服饰研究更有价值。至于粗制滥造的伪作,自然不在考虑范围之列。

另有一些画作的情况则更为复杂,通常是作者受到某件名作的影响(曾目睹过),在人物、构图、情节、顺序等方面与原作接近,但在衣冠服饰和器物家具等细节处均有变异,或者参照画家本人生活中的样式加以演绎发挥而来。因此,此类作品并不是严格意义上的摹本,而是后人对同一母题所进行的原创之本,暂称之为“创本”。

张朋川的《晋唐粉本宋人妆——四议〈韩熙载夜宴图〉图像》一文,不仅给本书作者以很大的启发,更为此前的观点提供了进一步的支持。张朋川认为,运用“粉本”(本书称之为“底本”)是中国古代绘画进行习艺、传承和再创作的重要形式,中国古画鉴定中称为“摹本”之作,不少是根据粉本有所损益而制作的。凭借粉本来构成绘画作品主要有三种方式:一是在墨笔粉本上赋彩;二是在墨笔粉本上添加景物;三是参照不同粉本重新组合成新图。^①

所以,除了以谨慎的态度引用古代卷轴人物画以外,本书也尝试从服饰表现的视角,客观审视某些传世经典画作。从另一层面上讲,对画中服饰表现的研究,与所谓真迹、摹本和创本的鉴定研究,亦是相辅相成的,两者如能相互印证,或可得出更为客观的结论。

余辉在《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》一文中指出,由于历史的局限性,清代有许多鉴定家和著录家将一些古画的年代大大提前。早期人物画(指元代以前)的鉴定方法不同于明、清和近现代绘画,后者的解决方法可以通过俗称“望气”的手段,即类比某个画家各个时期的画迹,从中找出其艺术形成和演化的规律,并结合画中的题跋、印鉴和有关收藏、著录史,从而形成一整套具有经验性的鉴定标尺。但对于早期的作品,则难以用“望气”的鉴定方法来面对,而是必须抓住人物画所特有的社会性和人文因素,借助考古学、民族学、文献学、图像学等相近学科的研究成果,建立起一系列科学的、多视角的鉴定方法^②。

(4) 服饰表现

“服饰表现”是本书探讨的核心内容,是对中国古代卷轴人物画中如何表现服饰的总体

① 张朋川:《晋唐粉本宋人妆——四议〈韩熙载夜宴图〉图像》,南京艺术学院学报 2009 年第 2 期,第 41—52 页。

② 余辉:《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》,故宫博物院院刊 1993 年第 4 期,第 37—56 页。

考察,是基于美术史和服饰史的综合分析。其中的“服饰”即指中国古代卷轴画中人物所穿戴的“衣着和装饰”^①,包括衣服、鞋帽、发式、妆面和所有饰品的总和;而所谓“表现”就是指画面中描绘这些服饰所运用的线条和设色等技法,以及由此而传达出来的服饰廓型、款式结构、材质感和立体感等内容和效果,进而分析服饰内容与表现技法之间的关系,以及中国历代服饰表现的审美特征和发展脉络等表象背后所隐藏的内容。

(5) 典型样式

本书常用的一个关键词就是“典型样式”。所谓“典型”是指某个历史时期内,考诸历代画论著述,于当时画坛最有社会影响力的代表画家及其卷轴人物画作品;而所谓“样式”即“式样,形式”^②,则是指那些典型画作中,通过笔墨线条和颜料设色等技法,来表现服饰的某种相对稳定并可辨认的式样或形式,是经由各种表现技法的组合,而呈现出来的画面中服饰的造型、色彩和材质等的整体感觉,是画家对于所描绘服饰对象的一种艺术再现,受到该画作者的风格和技巧等主观因素,以及成画年代中各种历史背景的客观影响,其形成是偶然性和必然性的综合产物。一个时代的典型样式并不是对当时所有式样的归纳和概括,但可以标示出当时画坛的主流表现形式,从而有利于把握中国古代卷轴画描绘服饰的主脉,达到提纲挈领的目的。更重要的是,这些典型样式标志了一段时期和地域内,曾经一度盛行的服饰表现之程式。

① 参见《现代汉语词典》中的注解。

② 同①。

第一章 魏晋南北朝——源可滥觞

公元2世纪初,东汉衰落。随着各地豪强镇压了黄巾军的起义,中央集权的政体也已分崩离析,门阀混战的局面历经三国鼎立一直延续到西晋的短暂统一。随之而来的又是以反晋为名的战乱,少数民族豪酋混战,五胡十六国局面形成,从此中原以长江为界,南北对峙近三百年,直至公元6世纪末为隋文帝统一。

魏晋南北朝是中国历史上政权更迭最频繁的时期。由于长期的封建割据和连绵不断的战争,使这一时期中国文化的发展受到特别的影响。其突出表现则是玄学的兴起、佛教的传入、道教的兴盛及波斯、希腊文化的输入。从魏至隋的三百六十余年间,以及在三十余个大小王朝的交替兴灭过程中,诸多新的文化因素互相影响、交相渗透,逐渐形成儒、道、佛三教合流的趋势。

这个时期虽然战乱不断,但由于士族阶层的兴起,极大地推动了当时的文化发展,造就了中国文士的“魏晋风度”^①。它作为当时的士族意识形态的一种人格表现,成为当时的审美理想。风流名士们崇尚自然、超然物外,率真任诞而风流自赏。这些名士言词高妙,精神超俗,“托杯玄胜,远咏庄老”“以清谈^②为经济”,喜好饮酒,不务世事,以隐逸为高。清谈,亦称“清言”“玄言”“玄谈”“谈玄”,是魏晋时期崇尚虚无、空谈名理的一种风气。始于魏,上承东汉末清议,从品评人物转向以谈玄为主,以《周易》《老子》《庄子》“三玄”为基本内容,用老庄思想解释儒家经义,摈弃世务,专谈本末、体用、有无、性命等抽象玄理。到晋王衍辈,清谈之风大盛,直至隋业一统,始见革除。而“魏晋风度”的文雅气质和审美情趣则在当时的人物画作品中透露出来,如“竹林七贤”“曲转流觞”“兰亭序”“雪夜访戴”等高士典故和生活状态,都成为后世文人乐此不疲的创作主题,并且“心向往之”。“魏晋风度”既是当时文

① “魏晋风度”一词实出自鲁迅那场著名的演讲“魏晋风度及文章与药及酒之关系”。

② “清谈”是我国中古史上最值得注意的一种文化现象,历来研究不绝。古代的清谈研究多注重政治批评,近代以来始转向文化研究,并在清谈起源、清谈分期及流派、清谈内容、清谈之形式问题及清谈的评价等方面形成热点,取得了丰硕的成果。

中国古代卷轴人物画中的服饰表现

士人格的集中体现,亦被后世的艺术家用作为典型的视觉形象,在绘画艺术作品中反复演绎。

同时,士族阶层在政治、经济上都享有特殊的权利,他们多有良好的教养,充足的时间,优越的生活条件,这为他们从事艺术创作,著书立说创造了良好的环境,而动荡的政局也从另一个方面在客观上提供给他们自由的艺术创作空间。所以在这个时期,士大夫艺术家无不积极参与书画活动,尤其是各种绘画著录又有条理地记载下了他们的事迹,介绍了他们的画艺,更为重要的是其中的画论奠定了中国绘画艺术的理论基石,代表论著有顾恺之的《魏晋胜流画赞》《论画》《画云台山记》^①和谢赫的《古画品录》,以及姚最的《续画品录》等。

这个时代的佛教也是中国史上最兴盛的时期,仅东晋一百多年间,寺院建立就达一千七百余所,而北朝全国的佛寺竟有三万余所之众,从而推动佛教艺术的创作达到了一个高潮。此时正值印度王朝的佛教美术大盛,随着印度佛教美术的东来,不断为我国绘画艺术家所吸收,成为当时佛教绘画的主流,同时也出现了与中国本土艺术融合的趋势。其中尤以曹仲达的“曹家样”为典型代表,“其体稠迭,而衣服紧窄”^②的样式即是他将印度佛教美术有机融化在其绘画艺术中的表现,又由所载张僧繇“四门遍画凹凸花,称张僧繇手迹,其实乃天竺遗法”^③可证。

十六国时期,各族人民长期混居中原地带,一方面引发了激烈的民族矛盾与斗争,而另一方面又促进了各民族文化艺术的大融合,在绘画艺术方面表现为多种造型样式的审美共存。这种多样化的面貌可从历代画论及传世摹本中得到印证。如有顾、陆“密体”和张的“疏体”之别^④,也有曹仲达的“外国佛像,亡兢于时”^⑤,又有后周冯提伽所画“山川草树,宛然塞北”^⑥等等之说。而这种面貌在此前的先秦两汉时期不论从文献史料还是其他绘画形式中都不曾出现过。推究其成因,当在于魏晋南北朝时期的总体人文环境特点是多元化和自由,这正是卷轴人物画得以蓬勃发展的肥沃土壤。

第一节 “神妙亡方”顾恺之

谢赫《古画品录》曰:“古画皆略,至协始精。”^⑦卫协乃西晋人,谢赫所说的“古画”当指

- ① 这三篇画论由于有唐代张彦远的《历代名画记》的征引而得以流传至今,但经今人考证,《魏晋胜流画赞》应为顾恺之的《摹拓妙法》。陈绶祥:《今存顾恺之画论的辨名》《遮蔽的文明》,北京工艺美术出版社1992年版。
- ② [宋]郭若虚:《图画见闻志》,俞剑华注释,江苏美术出版社2007年版,第27页。
- ③ [唐]许嵩:《建康实录》。
- ④ [唐]张彦远:《历代名画记》卷2“论顾陆张吴用笔”,人民美术出版社1963年版,第25页。
- ⑤ [唐]彦悰:《后画录》,引自张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社1963年版,第157页。
- ⑥ [唐]张彦远:《历代名画记》卷8“后周”,人民美术出版社1963年版,第158页。
- ⑦ [南齐]谢赫:《古画品录》,引自张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社1963年版,第109页。