

从秀骨清像到面短而艳

——六朝画家与六朝仕女画风格变化

王宗英 (江苏南京航空航天大学艺术学院 210016)

摘要: 六朝时期, 仕女画蔚然成为人物画中一独立画科, 并出现了专擅此科的著名画家。在整个六朝时期, 仕女画风出现了从秀骨清像到面短而艳的转变, 这种转变与当时的画家地位和社会风气有着极为密切的关系, 本文将对此进行深度解析。

关键词: 六朝; 仕女画; 秀骨清像; 面短而艳

本论文为江苏省教育厅2009年度高校哲学社会科学基金指导项目“中国古代绘画中的女性图像文本研究”成果, 项目代号09SJD760017。

六朝时期, 仕女画作为一个独立的画科正式诞生, 并出现了一批专擅此科的画家。这个时期女性绘画的创作目的依然是“成教化、助人伦”, 服务于封建道德, 注重表现女性的品德操行, 所绘对象局限于令妃、顺后、烈女、贞妇等等。除此之外, 还出现了描绘贵族妇女游乐的作品, 据宋·郭若虚《图画见闻志》所述: “靡丽则晋戴逵有南朝贵戚图, 宋袁倩有丁贵人弹曲项琵琶图, 唐周昉有杨妃架雪衣、女乱双陆局图”, 可见六朝已有炫耀靡丽奢华的仕女画作品。另外, 见于著录的六朝仕女画作品, 有戴逵《列女仁智图》, 陆探微《蔡姬荡舟图》、《捣衣图》、《濮道兴《列女辩道图》、张僧繇《梁宫人射雉图》、孙尚子《美人诗意图》, 又有王廙的《列女仁智图》、《列女辩通图》, 谢稚的《列女母仪图》、《列女正节图》, 王殿的《母仪图》、《列女图》, 陈公思《列女贞节图》、《列女仁智图》, 等等。

尽管文献中关于六朝仕女画的记述并不鲜见, 但是, 流传至今的六朝仕女画原作却没有见到, 只有后世摹本, 因此, 对当时仕女画的研究也只能从这些摹本以及文字记载着手。

六朝画仕女家中最具代表性的是东晋顾恺之, 他是中国绘画史上最早的绘画理论家和留有画迹的大画家。顾恺之的原作均已

不存, 流传至今的《洛神赋图》卷、《女史箴图》卷和《烈女仁智图》卷都可称为仕女画, 皆为唐宋摹本, 在这些摹本中, 也只有《女史箴图》与文献所记顾氏风格甚相吻合, 可资参考。其他两件摹品中, 《列女仁智图》卷接近北魏画风, 与北魏司马金龙墓的《列女传》漆画屏风类似, 画风古拙质朴; 《洛神赋图》卷画法精微, 明显有临摹者的痕迹, 具较多宋人面貌。

从《女史箴图》中描绘的女性形象来看, 皆容貌秀丽、身材颀长、举止端庄。历代衡量女性美的标准不外乎面容、头发、眉目、嘴唇、肌肤、体态、服饰、仪态举止, 再到后世的小脚。在封建社会, 有些标准是固定的, 如面容俏丽、头发顺滑浓密、眉目清秀、肌肤白皙、体态婉约、仪态端庄, 只是具体到每个时代又有不同风格, 如面庞的变化就有鹅蛋脸、瓜子脸、国字脸等等, 眉型有八字眉、远山眉、愁眉、阔眉等等, 发型有高髻、堕马髻、蔽髻、椎髻、垂云髻等等。

总体来说, 顾恺之仕女画中的女性形象均可归之为“秀骨清像”系列, 因为虽然此时“秀骨清像”的说法还未出现, 但是顾恺之弟子陆探微创造的“秀骨清像”风格却是与顾恺之风格一脉相承的, 可以说顾氏人物风格是“秀骨清像”的前身, 所以顾氏人物风格也可归入其麾下。

然而, 六朝时期并非顾陆“秀骨清像”风格一统天下, 南朝梁·张僧繇吸取天竺(印度)凹凸花纹之绘法, 并将之引入到人物画中, 所绘人物极具立体感, 相对于顾陆的“秀骨清像”略显丰腴, 宋·米芾《画史》记载“张笔天女宫女面短而艳”, 创立了著名的“张家样”式, 这种“张家样”不只在佛教造像中应用, 很快波及其他人像画种, 在齐梁之间取代顾陆的“秀骨清像”风格, 成为二百多年间的主流人物画风。甚至到了唐代, 吴道子、阎立本依然奉张氏为师, 而由此也可推断, 唐代人物画丰肥腴丽的富贵风与张氏也颇有渊源。

不同而使译入语读者无法理解的隐含意义明示给译入语读者。

2.2.2 考虑译入语接受者(读者)的认知语境

要实现理想的交际效果, 即明示了原语作者的意图后, 译者还要根据译入语接受者的认知语境, 选择适当的语码将其交际意图再呈现给译入语接受者。翻译这种交际活动不可避免地存在原语交际者与译入语接受者之间文化冲突或文化缺失, 为了使译入语接受者能够正确理解原语交际者的信息意图和交际意图, 译者要对译入语接受者的认知语境做出正确的估计。通过增译法、注释法等翻译策略进行填补, 寻找到语符与语境的最佳关联, 使译入语接受者能够清楚原语中所预设的语用信息, 正确理解原文。比如:

原文: 接着他们用绳子五花大绑, 把节振德捆得像个粽子似的, 又是一阵拳打脚踢。节振德的嘴里鼻孔里鲜血直冒。

译文: They gave him a good cuff and kick, trussed him up like a fowl and then went on wallowing and kicking him again till his nose and mouth were a bloody pulp. (柯平, 1993)

上例中, 译者考虑到对中国文化缺少了解的英语读者较难理解“粽子”这一现象所承载的语用意义, 译者将粽子一词译为英语读者比较熟悉的形象“fowl”, 即照顾了译文读者的认知, 又很好地传达了原文作者的意图。

结语

关联理论为翻译研究提供了新视角, 也为翻译实践中译者的角色定位提供了新的方向。尽管关联理论有其局限性, 然而在这一角度下探讨译者在翻译中所扮演的角色问题还是开阔了译者(和译学研究者)的视野和探索途径。译者不仅需要明确其翻译意图并使翻译在原文作者与译文读者间架构最佳关联, 考虑信息内容与语言形式的关系做出正确取舍。另外, 译者在译文中建构出一种新的语境, 寻求最佳关联来实现翻译意图与读者期待相吻

合。译者如果误读作者的信息意图也就造成译文读者对作者的误解或因此而造成其他交际障碍。那么, 作为原文本的读者与目的语文本的作者, 译者在翻译过程中要积极的使译文与原文具有最佳关联程度, 使译文读者以最小心理投入获取最大语境效果, 与原作者最大程度实现交际互明。

参考文献

- [1] Nida, Eugene. 1993. Language, Culture and Translating [M]. 上海: 外语教学与研究出版社.
- [2] Nord, Christiane. 1991. Text Analysis in Translation [M]. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- [3] Sperber, Dan & Deirdre Wilson. 2001. Relevance: Communication and Cognition [M]. 北京: 外语教学与研究出版社.
- [4] Gutt, Ernst-August. 1991. Translation and Relevance: Cognition and Context [M]. Oxford: Basil Blackwell.
- [5] 贾文波, 2004, 《应用翻译功能论》[M]. 北京: 中国对外翻译出版公司。
- [6] 赵彦春, 1999, 关联理论对翻译的解释力[J], 《现代外语》第3期, 273-295页。
- [7] 成祖堰, 2005, 从关联理论看翻译中的三元关联[J], 《齐齐哈尔大学学报》, 第5期, 113-115页。
- [8] 胡芳, 2007, 从关联理论看译者的主体性[J], 《武汉船舶职业技术学院学报》, 第4期, 124-127页。
- [9] 姚文清, 2007, 译者意图与读者期待——试论关联理论在翻译过程中的作用[J], 《莆田学院学报》, 第4期, 37-42页。

作者简介

吕文涛(1978-), 陕西渭南人, 英语文学学士, 讲师, 在读硕士。

张僧繇的“面短而艳”，“面短”即面型较圆，比较饱满，“艳”则指人物本身呈现的艳丽的风情，张氏风格推导了人物画新风的来临，这种倾向也是人物画从教化转向欣赏的前兆。唐人张怀瓘对六朝最重要的三位人物画家的评价可以准确地描绘出三人的不同风格：“张得其肉，陆得其骨，顾得其神”¹，“张得其肉”就是张僧繇“面短而艳”的风格，“陆得其骨”则是典型的“秀骨清像”风格，“顾得其神”则是顾恺之形神兼备的前“秀骨清像”风格。显然张氏的风格与顾陆的风格是两种迥异的审美倾向。顾陆的人物画还未走出教化世风的范畴，而张氏风格则是当时社会人物审美世俗化的具体体现。张僧繇的作品已不可见，只有唐代梁令瓊临摹他的《五星二十八宿神形图卷》还在。从这幅作品来看，依稀可见张僧繇诡状殊形、“奇形异貌、殊方夷夏，皆参其妙”²的特色，所绘人物确是张氏风格“面短而艳”。

综上所述，六朝仕女形象特征可归结如下，齐梁之前：“秀骨清像”，体态窈窕，身材修长，面型较长，细眉秀目，薄唇小口，清瘦健康。诚如郭若虚《图画见闻志》所云“貌虽端严，神必清古。自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有归仰心”³。齐梁之后：“面短而艳”，体态较丰，身材修长，面形较圆，眉目清秀，薄唇小口，艳丽典雅。这种风格的变化与当时的社会风气和画家地位均有着密切的关系。

六朝的动荡和战乱荡涤的不仅仅是当时的政治、经济，更重要的是引发了文化领域的变革。两汉繁琐、迂腐的经学没有经得起时代动荡的洗礼，而代之以门阀地主阶级的世界观和人生观，也就是所谓的魏晋玄学。魏晋玄学有四大主要论题，即有无之辨、言意之辨、名教与自然之辨和才性之辨。有无之辨，其性质为本体论；言意之辨，涉及认识论与方法论；名教与自然之辨讨论人的行为规范问题，属于社会哲学；而才性之辨关注的是人的本性的内在本质问题，追求一种新型的理想人格，其性质属于哲学人论。这四个方面构成了魏晋玄学的核心内容，涉及哲学上各个领域，其中包括本体论、认识论、语言哲学、伦理学、美学等各个领域，都是前人未有触及或未能深入探讨的问题。魏晋玄学的载体是魏晋风度。

魏晋风度是特殊时期的特殊文化现象，其内涵极其复杂。服药、饮酒、清谈、任性、放达，游山水，爱自然，好丝竹，这些自信旷达充满名士风范的做派只是魏晋风度的表面形式，看似自由放达的生活方式背后，是无奈的苍凉与落寞。频繁的改朝换代从来就不是在和风细雨中完成的，血污、阴谋、战争、灾难、动荡往往是改朝换代的副产品，在这个过程中必须有人付出代价，那些魏晋风度的风云人物也难逃被屠杀的命运。李泽厚和余秋雨曾经列举过牵涉于整治斗争而被宰杀的魏晋名士的名单：何晏、嵇康、二陆、张华、潘岳、郭璞、刘琨、谢灵运、范曄、裴頠……曾无数人感慨，这是怎样的一份名单啊？都是当时第一流的文学家、诗人、哲学家！每个研究历史的人读到这段历史都会失去学术的理性和镇静，因为联想到这些被杀戮的人的成就再对照他们的命运，超乎了人们的想象范围，太触目惊心了！然而，那些俯仰自得、手挥五弦的浪漫洒脱的魏晋风度就是在这样的历史情境中诞生的。考察了当时的历史情境，如果还认为魏晋风度就是谈玄论道，就是“托杯玄胜，远咏庄老”，就是“以清谈为经济”，就是悠游山水，就是及时享乐，就是不务世事，那就未免离题万里了。

无论当时的名士们怎么装饰，怎样洒脱，都摆脱不了一不小心泄漏的恐慌。何晏少年才俊，美容仪，风流倜傥，为曹操养子，当朝驸马，可谓得意一时，他与夏侯玄、王弼等倡导玄学，竞事清谈，遂开一时风气，为魏晋玄学的创始者之一。像何晏这样炙手可热的人物，也免不了“常畏大罗网，忧祸一旦并”，而且没有摆脱被杀戮的命运。“意趣疏远，心性放达”的嵇康为“竹林七贤”领袖人物，又要娶曹操曾孙女（曹林之女）为妻，按说也是春风得意，但是内心也充满了恐惧与不安，“心之忧矣，永啸长吟”，即使“我心长忧”，也依然未能逃脱被屠杀的命运，只能留下“广陵散于今绝矣”的哀叹。从这些魏晋名士的命运来看，再强大的个体在当时都是渺小的，一时的得意无法决定终生的命运，在风起云涌的改朝换代过程中，一切障碍都在被清扫的行列，不管你曾经怎样的显赫，在势不可挡的政治面前，都将成为过眼云烟。也正是这种朝不保夕的无边的忧惧和人生无常

的深重的哀伤，使魏晋名士们始终生活在一种忧惧、彷徨、惊恐的情境中。诚如李泽厚《美的历程》所云：

他们的“忧生之嗟”由于这种现实政治内容而更为严肃。从而，无论是顺应环境、保全性命，或者是寻求山水、安息精神，其中由于总藏存这种人生的忧恐、惊惧，情感实际是处在一种异常矛盾复杂的状态中。外表尽管装饰得如何轻视世事，洒脱不凡，内心却更强烈地执著人生，非常痛苦。这构成了魏晋风度内在的深刻的一面。

这样的社会环境，这样的魏晋风度，使身在其中的人无不惶恐。顾恺之生活的年代不过比嵇康晚几十年，杀戮的恐惧远没有淡去，政权的争夺也没有终结，顾恺之生活的社会情境与嵇康时代极其类似。当时，八王之乱后，东晋仅保有江南半壁江山，而且最高统治者政权的安危全仰仗当时豪门世族的均势维持。而豪门权贵之间的斗争无处不在，寄身于豪门之下的门客幕僚，周旋于这种斗争之中，可谓人人自危，对事往往谨小慎微，心存戒惧。顾恺之虽出身于士族门阀，但到他时家族已经衰落，也只是在当时的大司马桓温门下做参军，后又为殷仲堪做参军。桓温、殷仲堪是当时最有权势的权臣，顾恺之在他们门下谋事，也只能谨小慎微，甚至有时不得不装痴卖傻。桓玄是桓温的儿子，《续晋阳秋》记载：

顾恺之，曾以一厨画寄桓玄，皆其绝者，深所珍惜，悉糊题其前。玄乃发厨后取之，好加理后；恺之见封题如初，而画并不存。直云：“妙画通灵，变化而去，如人之登仙。”⁴

此事在许多典籍中都有记载，应该确有其事。顾恺之也因为这样的事被称为“痴绝”，其实以顾恺之之聪明过人，断不会相信画会不翼而飞，他明知桓玄偷画，但慑于桓玄权势，却又不敢与其理论，因此只有装痴作憨，名则痴，实则憨。了解了这些，就不难理解顾恺之为人处世的方式，也就对他的艺术有了诠释的可能。

见于记载的顾恺之画迹有很多，唐·裴孝源《贞观公私画史》记载17卷：司马宣王像、谢安像、刘牢之像、桓玄像、列仙图、唐僧会像、沅湘像、三天女像、八国分舍利图、木雁图、水府图、庐山图、栲蒲会图、行龙图、虎啸图、虎豹杂鸢图、鳧雁水洋图。

张彦远《历代名画记》记载共有29件，38幅：异兽古人图、桓温像、桓玄像、苏门先生像、中朝名士图、谢安像、阿谷处女扇图、招隐鹅鹄图、笋图、王安期像、列女仙、三狮子、晋帝相列像、阮修像、阮咸像、十一头狮子、司马宣王像、刘牢之像、虎豹杂鸢图、庐山会图、水府图、司马宣王并魏二太子像、鳧雁水鸟图、列仙画、木雁图、三天女图、三龙图、绢六幅图（山水古贤、荣启期、夫子、阮湘并水鸟）、屏风、桂阳王美人图、荡舟图、七贤、陈思王诗。

《贞观公私画史》与《历代名画记》所载有8幅相同。宣和画谱又载9幅：净名居士图、三天女美人图、夏禹治水图、皇初平牧羊图、古贤图、春龙出蛰图、女史箴图、斫琴图、牧羊图。此9幅中，三天女美人图与《贞观公私画史》、《历代名画记》所载三天女图，可能相同。古贤图与《历代名画记》中绢六幅图中的古贤也可能同为一幅。其余7幅：殷仲堪像、荣启期像、招隐图、裴楷像、谢鲲像、卫索像、列女图、魏晋胜流画像、魏晋名臣画像、清夜游西园图、维摩天女飞仙图、雪霁望五老峰图、水阁围棋图、竹图、洛神赋图、禹贡图、勘书图、射雉图、宣王姜后免冠谏图、王戎像、强项图。

从顾恺之的这些画迹来看，主要分为佛教题材、历代古贤、魏晋胜流、魏晋名臣、仕女图等，由此可见，顾恺之的绘画没有脱离“美教化，厚人伦”的范畴，与他在朝中任职的身份相关，他的绘画多数没有脱离为封建统治服务的目的，仕女图只是他绘画中很少的一部分，也多为宣扬封建女德服务的。

顾恺之绘画中的仕女形象，与创作功能相适应，强调的是其内在的修养，在外貌上是“秀骨清像”的前身。秀骨清像原是指南北朝时期，尤其是北魏中期的佛教造像中流行的一种“秀骨清像”的艺术风格，表现为人物面目清秀，棱角分明，这种造像风格来源于南朝画家陆探微，它表现的是当时玄学清谈家所崇尚

的道骨神韵。这个时期正是南北朝佛教与玄学合流的重要时期,在理论方面,佛学的玄学化表现为“六家七宗”的形成,在佛教造像方面,玄学化的影响以“秀骨清像”佛像为特征。其实,这种造像风格的根源还在顾恺之,陆探微师承顾恺之,只是把顾恺之的人物风格更加典型化而已。因此,可以说,顾恺之是“秀骨清像”实质上的缔造者。这与顾恺之的生活时代,社会风气中的谈玄论道之风密切相关,且顾恺之本人对谈玄论道颇有兴趣,并参与其中,《晋书·本传》记载:

桓玄时与恺之同在仲堪座,共作了语。恺之先曰:“火烧平原无遗燎。”玄曰:“白布缠根树旒旌。”仲堪曰:“投鱼深泉放飞鸟。”复作危语。玄曰:“矛头渐米剑头炊。”仲堪曰:“百岁老翁攀枯枝。”有一参军云:“盲人骑瞎马临深池。”仲堪眇目,惊曰:“此太逼人!”因罢。

因为顾恺之对谈玄论道的兴趣,其艺术必然受此影响,其所作仕女神情清古,仙姿飘飘,给人一种远距离、仰观的审美感受,似乎远离世俗生活的层面,这正是当时玄学所波及的文艺风气渗透的结果。

齐梁时期,由于统治者的更替,占据统治地位的已不再是士族门阀,而代之以新兴地主阶级,这一阶层多出身于地位比较低微的寒门素族,与士族门阀累世书香不同,这一阶层的主体是中小地主和商人,他们没有士族阶层深厚的文化修养,谈玄论道和哲理思辩不是他们的特长,精神追求和超然物外不是他们的理想。与士族阶层虚无缥缈的停留在精神领域的世界观和人生观相比,他们的世界观和人生观更务实,更容易与世俗的现实生活接通。新兴的地主阶级更热衷于及时享乐,追求现实的、感性的、看得见、摸得着的美,声色犬马是他们的日常生活,这一时期歌舞业、妓院空前发展起来。《南史》记载:

凡百户之乡,有市有邑,歌谣舞蹈,触处成群。……都邑之盛,士女昌逸,歌声舞节,炫服华妆,桃花绿水之间,秋月春风之下,无往非适。⁵

伴随这种淫逸之风而来的是诗体上的淫俗绮靡之风,号为宫体诗,《隋书·文学传》曾对这一现象进行总结:“词尚轻险,情多哀思”,“清辞巧制,止乎衽席之间;雕琢蔓藻,思极闺闱之内。后生好事,递相放习,号为宫体。”宫体诗大致可以概括为,是以闺阁为主要表现内容的讲求声律、对偶等诗体格律的,词采华美的轻艳诗体。擅长此体者包括当时的最高统治者梁武帝萧衍父子(萧统武帝长子,即昭明太子、梁简文帝萧纲、梁元帝萧绎),萧衍存诗106首,轻艳诗53首,佛理诗8首,游仙、游宴、述怀等共计45首;萧纲存诗294首,轻艳诗112首,佛理诗14首,咏物诗48首,应制诗25首,其他95首。可以看出萧氏父子的诗作中,情调轻艳、风格柔靡的女性题材诗作,是其中最主要的部分。这些宫体诗关注的主要是女性的容貌、体态、服饰、器物等,如歌咏女性的纤纤玉足、皓腕玉臂。且看一下梁简文帝萧纲的几首艳体诗就可见一斑。

乐府美女篇

佳丽尽关情,风流最有名。约黄能效月,裁金巧作星。粉光胜玉靥,衫薄拟蝉轻。密态随流脸,娇歌逐软声。朱颜半已醉,微笑隐香屏。

美人晨妆

流辉入画堂,初照上梅梁。形同七子镜,影类九秋霜。桂花那不落,团扇与谁妆。空闻北窗弹,未举西园觞。

内人昼眠

北窗聊就枕,南檐日未斜。梦笑开娇靥,眠鬟压落花。簟文生玉腕,香汗浸红纱。夫婿恒相伴,莫误是倡家。攀钩落绮障,插拔举琵琶。

连虔心向佛的简文帝萧纲的父亲梁武帝萧衍有时也难免女色之惑:

怀贪心而不厌,纵内意而自骋,目随色而变易,眼逐貌而转移。观五色之玄黄,玩七宝之陆离。著采丽之窈窕,耽冶容之逶迤。在寝兴而不舍,亦日夜而忘疲。……美目清扬,巧笑蛾眉,细腰纤手,弱骨丰肌,附身芳洁,触体如脂。狂心迷惑,倒想自欺。”⁶

总之,萧氏父子的艳情诗落笔的范畴不外是男女爱情,女性

身体。萧纲在《答新渝侯和诗书》中,自释其好:

垂示三首,风云吐於行间,珠玉生於字里,跨蹇曹左,含超潘陆。双鬓向光,风流已绝;九梁插花,步摇为古。高楼怀怨,结眉表色;长门下泣,破粉成痕。复有影里细腰,令与真类;镜中好面,还将画等。此皆性情卓绝,新致英奇。故知吹箫入秦,方识来风之巧;鸣瑟向赵,始睹驻云之曲。

在他看来,那些描写“高楼怀怨”、“破粉成痕”、“影里细腰”、“镜中好面”的诗文才是“性情卓绝,新致英奇”的好文章,他甚至提出“文章且须放荡”的理论。上有所好,下必甚焉,最高统治者亲身参与这种绮靡文风的创作,鼓吹、创作浮艳绮靡的艳情文学,宫廷、贵族文人积极响应,于是形成了巨大动力,无怪乎此,那些可看、可听、可嗅、可触的女性形体之美和风光绮靡的围房风情,就成为齐梁之时文人骚客竞相描绘的对象,这也形成了古代十分独特的一种以女人为本的文学审美情趣,开创了描写女性题材诗赋“贵族化”的一种时尚。在这种文艺绮靡之风的扫荡下,仕女画中的女性也随着这种风气的兴起从道德楷模沦落被玩赏的对象。仕女画从关注女性的道德走向关注女性的身体,于是仕女画之风由高蹈远引的“秀骨清像”之风,一变而为以怡情悦目为主的“面短而艳”。

可以说,六朝前期仕女画中的“秀骨清像”之风是士族阶层特有的精神风貌在绘画中的反映,“秀骨清像”原只是指佛教造像中的风格,扩而可指整个人物画中的风格。这种风格是魏晋风度追求个性张扬、风度神韵,以及形式美的必然结果。而六朝后期,以齐梁为界,由于统治集团政治堕落,生活糜烂,思想腐朽,社会遍布享乐主义思潮,诗文艺术创作无不为了满足荒淫无耻生活之需,导致文风堕落而侈丽浮艳,如《子夜歌》“宿夕不梳头,丝发披两肩。婉转郎膝上,何处不可怜。”又如《子夜四时歌》:“开窗秋月光,灭烛解罗裙,含笑帷幌里,举体兰蕙香”。由此又蔓延到其他文艺形式,仕女画之风的转变无疑与此脱不开干系。此时期的仕女画开始描绘可观、可赏的女性形象,贵游女性题材成为仕女画描绘的重点。在风格上则以张僧繇的面短而艳之风为代表。张僧繇为梁武帝萧衍时期的画家,梁武帝天监(502 - 519年)中为武陵王国侍郎、直秘阁知画事,历任右军将军、吴兴太守。从张僧繇的身份来看,他是为皇家服务的,其艺术风格与皇家提倡的文艺上的浮艳绮靡之风必不会相差太远。事实也的确如此,张僧繇的人物画注重体貌形态的描绘,注重感官刺激,更多现实主义的成分,可触、可摸,与“秀骨清像”已然两种境界。“秀骨清像”高高在上,树立的是道德楷模,“面短而艳”艳丽丰满,关注的是感官经验,仕女画的风向从此转变,仕女从道德的圣坛走向世俗的浮华。而且,张僧繇吸取天竺凹凸画法,“其花乃天竺遗法,朱及青绿所成,远望眼晕如凹凸,就视极平”⁷,这种赋色艳丽、讲求明暗透视的新方法也被张僧繇运用到了人物画中,更加突出人物艳丽的立体效果,加速了人物审美世俗化的进程。张怀瓘评顾恺之、陆探微、张僧繇三人的风格时,曰“张得其肉,陆得其骨,顾得其神”,这是恰如其分的评价,显然,“张得其肉”与“得骨”、“得神”具有迥异的审美倾向。“得骨”、“得神”是高蹈远引的超脱,“得肉”则是走向人间的世俗。

注释

- [唐]张彦远,《历代名画记·论顾陆张吴用笔》。
- [南朝·陈]姚最,《续画品》。
- [北宋]郭若虚,《图画见闻志·论妇人形象》。
- [南朝·宋]檀道鸾,《续晋阳秋》。
- [唐]李延寿,《南史》卷七十,《列传》第六十。
- 《广弘明集》卷第二十九,梁武帝,《净业赋》。
- [唐]许嵩,《建康实录》。

作者简介

王宗英(1978.4-),南京航空航天大学艺术学院讲师,南京艺术学院美术学博士,东南大学艺术学博士后。