

[聚焦:国家宝藏]

北宋许道宁服饰形象设计研究——《雪景寒林图·前世传奇》

张蓓蓓

苏州大学 艺术学院,江苏 苏州 215000

摘要:《国家宝藏·雪景寒林图》围绕天津博物馆藏国宝——北宋范宽画作《雪景寒林图》,巧思妙构了一段北宋画家许道宁与《雪景寒林图》之间的故事。主要角色北宋画院画家许道宁的整体服饰设计,主要参考《听琴图》中文人形象,结合墓葬出土实物和古籍记载,参照墓葬壁画、寺庙壁画、人物卷轴画等图像遗存,综合复原和再设计了身服、首服、足服的款式、面料纹样等。以此重现宋代文人士大夫的审美风格和时代风貌,探索宋代服饰所蕴含的节用理念和制衣智慧以及中国传统纺织文化的深厚底蕴。

关键词:宋代;许道宁;男子服饰

中图分类号:TB472

文献标志码:A

文章编号:2096-6946(2025)01-0061-08

DOI:10.19798/j.cnki.2096-6946.2025.01.007

XU Daoning's Garment Design in the Northern Song Dynasty: "Snowy Landscape and Cold Forest Scroll—Past Life Legend"

ZHANG Beibei

School of Art, Soochow University, Jiangsu Suzhou 215000, China

Abstract: "The National Treasure: Snowy Landscape and Cold Forest Scroll" focuses on the Northern Song Dynasty painter FAN Kuan's masterpiece, "Snowy Landscape and Cold Forest Scroll" housed in the Tianjin Museum. It skillfully constructs a narrative that intertwines this painting with the life of XU Daoning, an artist of the Northern Song Dynasty. Specifically, with images of people in "Listening to the Guqin" as the main reference, and supplemented by archaeological findings from tombs and ancient texts, XU Daoning, an artist from the Northern Song Imperial Painting Academy, meticulously restored and redesigned his attire, including body suit, head suit, foot suit, and fabric patterns. This restoration aligns with the visual remnants found in tomb murals, temple murals, and figure scroll paintings, thereby recreating the aesthetic and stylistic characteristics of literati and officials in the Song Dynasty. Additionally, it explores the economic principles and wisdom behind clothing production during the Song Dynasty, as well as the profound heritage of traditional Chinese textile culture.

Key words: Song Dynasty; XU Daoning; men's clothing

中央广播电视总台携手八个省级博物馆推出的文博探索节目《国家宝藏》第四季于2024年5月播出,延续了前三季讲述国宝文物的“前世传奇”和“今生故事”的核心

叙事结构,融入多元化前沿视觉技术,通过360°全景LED屏与八块立方体构成的国宝盒子,将跨越千年的国宝文物汇聚于舞台,裸眼3D技术和AR技术的融合让观

收稿日期:2024-09-22

基金项目:国家社科基金艺术学项目(20BG119)

众身临其境,让文物在新时代重焕活力。前沿视觉技术赋能下的《国家宝藏》第四季唤醒了国人的文化记忆,营造了不同代际文化认同的心理场域,实现了破圈式传播,收视成绩排名前三。在《雪景寒林·前世传奇》中,刘学义饰演北宋时期的宫廷画师许道宁,讲述了许道宁与北宋著名画师范宽所绘《雪景寒林图》之间的故事,呈现了许道宁从模仿前人画作到脱去旧学、觉醒自我创作意识的心路变迁。本文对许道宁所处北宋时期男子服饰的形制、面料、色彩、纹样等方面进行了具体分析与考据。

一、许道宁生平及其所处历史时期的相关界定

(一) 许道宁生平的相关界定

许道宁,北宋山水画家,名重一时,被视为李成与范宽之后、郭熙之前最具有影响力的山水画家,在北宋画坛有承上启下的重要地位,仁宗朝曾三度拜相的宰相张士逊曾赠诗赞其:“李成谢世范宽死,唯有长安许道宁”^[1378]。

许道宁生卒年无明确记载,籍贯素有争议,从北宋起就有河北河间和陕西长安两种说法,梳理史料和目前的研究成果后,许道宁为河间人,因其成名时年纪已大并移居长安多年,故时人皆称之“长安许翁”,这种说法更具有说服力^[2]。宋人所著《圣朝名画评》中简略记述了许道宁早年的事迹:“许道宁,河间人,学李成画山水林木。初市药于端门前,人有赎者,必画树石兼与之,无不称其精妙,由此有声。遂游公卿之门,多见礼待”^[1397]。可知许道宁早年在开封端门以卖药为生,通过赠送自绘的山水画招揽顾客。结合《宣和画谱》中的“笔法盖得于李成”^[1397]的说法,对照现藏于台北故宫博物院的许道宁早期作品《关山密雪图》(见图1)画轴上有款:“许道宁学李成咸熙关山密雪图”,许道宁早期画风以李成为师是毋庸置疑的,其画“得成之气”^[1378],即能深得李成画中“气象萧疏、烟林清旷”的韵致,颇有“烟林平远”之妙,以至于当时有“营丘(李成)之后有许郎”之说。虽然当时许道宁画技精湛工整,临李成之作逼肖于真,但也导致其笔意“矜谨”,缺乏新意,因此屡招俗名恶评,米芾就曾批判道:“许道宁不可用,模人画太俗”^[3],元人汤垕在《画鉴》中也对许道宁早年绘画做出“俗恶太甚”^[4]的评价。在民间收获声望后,许道宁之作

虽不为文人士大夫所喜,却受到公卿权贵的青睐,许道宁也得以摆脱在市井售药的窘境。许道宁中年进入画院之后,在北宋画坛获得了一定的声望,为画院翘楚,苏轼曾在《东坡题跋》中提到许道宁在画院时以屈鼎为师,然而屈鼎在绘画天赋和成就上与之相去甚远^[5],屈鼎的画作并不受欢迎,远不如弟子许道宁,甚至于屈鼎之孙为了生计不得不改变画风模仿许道宁^[6]。然而由于沿袭的色彩过于浓厚,缺乏独创性,许道宁中年的画作仍常被后世批评。许道宁真正博得大名并遗响千年是在其晚年移居长安之后,他游历终南、太华二山,以自然造化为师,逐渐脱去旧学,摆脱了模仿他人绘画的桎梏,形成了“命意狂逸、自成一家,颇有气焰”^[1397]的鲜明个人风格。许道宁晚年代表作之一《秋江鱼艇图》(见图2)山石轮廓用笔大胆泼辣,直皴而下,笔势豪放,水墨淋漓随性,展现出许道宁本有的“跌宕不羁”的性格、历经世事后的洒脱和明悟本心的心境,颇有“今日方知我是我”的圆融禅意。

对许道宁而言,早期的绘画或许是一种间接的谋生技能,是为了售卖药品的促销手段,其画作是对名家的摹写与学习,因此早期作品格调自然不高。许道宁在长安因模仿李成而“声誉已著”之后,从底层平民转换身份成为



图1 关山密雪图(绢本设色)

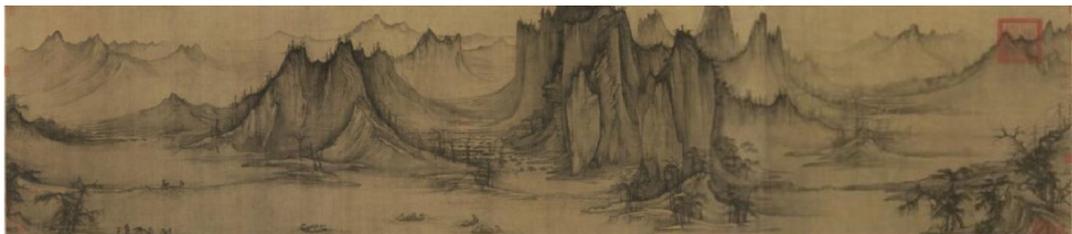


图2 秋江鱼艇图(绢本水墨)

了画院画师,接触到了与平民审美不同的文人士大夫阶级,使其清醒地认识到了模仿前人之作即使达到以假乱真的程度也不会被人尊重。在超越了屈鼎之后,许道宁在自然造化中觉醒了真正的创作意识,淬炼了自己的笔墨,描绘出了物象之真,从“师古人”跨越到了“外师造化,中得心源”^{[7]161}的更高层次。盛名与俗名两种极端评价同时出现在许道宁早、中期的绘画上,这也反映了不同阶级的审美差异以及北宋山水审美旨趣的变迁。市井百姓和公卿权贵偏爱工整、精巧的院画和宗室画,文人士大夫则恶其沾染匠人世俗之气,更推崇雅致、高洁的文人画。两宋以后,多种画风并存的局面呈现出逐步向以文人士大夫审美趣味为主导的写意画发展的趋势,至元代文人画大放异彩,“逸笔草草,不求形似,聊写胸中意气”^[8]的绘画理念备受推崇,并对后世影响深远。

(二) 许道宁所处时期的相关界定

目前学界对许道宁生卒年的考证,比较一致的看法是约970年至1052年^[9],即大约在北宋前期至中期。宋朝在中国历史文化的发展进程中是一个重要的变革和转型时期,世风和士风发生了巨大转变,从思想、政治、经济到教育、技术、文化,社会各个阶层的精神倾向、社会心态和审美标准都呈现出与前代相异的特征。北宋建立前,中国社会经历了200多年的地方藩镇与各地军阀割据的时期。从朱温灭唐(公元907年)起,到宋太祖赵匡胤陈桥兵变(公元960年),唐末五代长期的战乱最终落幕,宋朝统治者为了防止武将夺权的历史重演,自此奠定了两宋兴文教、抑武事的基调。重文抑武的基本国策和科举制度的完善为平民提供了上升通道,门阀世家在两宋彻底走向消亡,朝廷常任用文臣儒士出任宰相或掌管军政、任知州事,北宋历届名相如赵普、寇准、范仲淹、王安石等都出生于布衣之家或低级官员家庭,布衣入仕人数显著增加。《宋史》列传的1533人中,以布衣身份入仕的人数有845人,占总数的55%以上^[10]。同时,相当多的学者认为中国封建社会中,知识分子社会地位最高、所受朝廷礼遇最厚的时期莫过于两宋。不杀士大夫和谏言之人也被视为两宋对文人士大夫的优待和开明。在北宋建立的新政治体制中,文人士大夫取得了引人注目的地位和前所未有的话语权。

宋代作为文人士大夫的黄金时代,诗词、绘画、小说、戏剧、陶瓷、雕塑等方面更是发展到了新高度,文化艺术的繁荣和物质文明的丰富在中国古代封建王朝中登峰造极。从魏晋南北朝到隋唐时期,主流绘画思想一直强调绘画的教化功能,随着佛、道、儒三教思想对绘画的影响日益扩大,艺术创作观念发生变革,绘画进入了推崇艺术

自觉的时代。绘画创作上提倡当法自然、心师造化,在绘画意识上具有超越画技而指向人文精神的特点,是中国绘画思想的转型阶段。随着时代的发展,唐人认为绘画除了教化功能之外,还有“指事绘形,可验时代”^{[7]25}的认识作用和“怡悦性情”^{[7]106}的精神作用,从“鉴戒贤愚”^{[7]106}到“怡然观阅”,是个人情感需求在绘画创作中的体现,从审美的角度拓宽了中国绘画理论空间。北宋初期到中期,经过黄休复、苏辙、米芾等人的提倡,“逸格”成为影响宋代绘画艺术发展的重要观点,“逸”是指画家“性情疏野,襟抱超然”^{[1]67}的高逸之情,笔墨尚简,通过简略的笔墨反映丰富深远的意蕴,逸格以规矩之于方圆为拙,以精研于彩绘为鄙,不拘常法,强调画家的审美高雅自然、人格清高拔俗、画艺超众脱尘。北宋效仿前朝兴建翰林图画院,规模和影响都超越前朝,北宋皇室对书画的崇尚也位于历代前列,以工细繁复艳丽为风的院体画和宗室画颇受欢迎,画作商品化导致一时间画工多以临摹复绘前人画本为主,只求速售以牟利,画作艳丽粗俗,手法陈旧,积弊日重。因此文人士大夫主张绘画需要摆脱功利,由“艺”提升至“道”,绘画是凝聚画家思想与情感的表达方式,要将人格精神投射到绘画对象上,达到天人合一,物有情思的创作境界。

二、许道宁服饰款式及色彩的考据与解析

鉴于许道宁此时在剧中的画院画师身份,对照目前留存的宋代文物和图像资料,着重参考了北京故宫博物院藏北宋《听琴图》(见图3)中蓝衣雅士的整体服饰造型,以浙江黄岩南宋赵伯澐墓出土的圆领梅花纹罗夹衫为原型设计了前世传奇中许道宁所着松竹梅暗花罗纹圆领袍衫。

(一) 许道宁袍衫款式的考据与解析

宋代的服饰制度完善,等级森严。这一时期也是袍服的成熟期,对后世袍服的发展产生了深远的影响。北宋初年,官僚士大夫的服饰,其服色、服式多承袭唐代。公服即常服,以曲领大袖,腰间束革带为主要形式,另有窄袖式样也是公服,这种服式以用色区别等级。《宋史·舆服志》云:“公服,凡朝服谓之具服,公服从省,今谓之常服。其制,曲领大袖,下施横襕,束以革带,幞头,乌皮靴,自王公至一命之士,通服之”^[11]。宋代男子平日的常服、便服,即家中闲居和非公务场合服用的衣物,上身以穿交领、圆领袍衫为主。宋代官员与平民百姓的便服在形制外观上没有太大差别,但在用色和服装面料上有区分和限制。其形圆领大袖,有时袍下加澜、腰束带,有宽袖广身和窄袖紧身两种基本形式。在几幅表现叙事场景的宋画中多出现官员着袍衫的形象(见图4~5),与唐代的圆领袍衫袖形相比,宋画中袍衫的袖形有所变化。从上述宋画中

可以看出袍衫共有三类袖形。第一类为广袖,袖形宽广,袖口处露出内衬的衫。除骑马头戴直角幞头的官员以外,戴笼巾的步行官员(或侍从)也着此形制的广袖袍衫,山西繁峙岩山寺壁画(见图6)中的袍衫也为广袖。第二类袍衫袖形正常宽窄,此类袖形的袍衫较为多见,《琉璃堂人物图》(见图7)中的几位着袍衫的人物皆为此种类型。第三类为窄袖,《人物故事图》(见图8)中的骑马官员和《中兴四将图》(见图9)中的武将皆着此款窄袖袍服。

北宋前期至后期的袖宽是逐渐放大的,许道宁生活于北宋初期至中期,鉴于许道宁的画院画师身份,需日常作画,且常出入山林之间,因此决定采用袖宽适中、便于行动的圆领袍服形制。考虑到许道宁跌宕不羁的性格特点未在下摆处再加襖。综合人物身份、性格和历史背景等

各方面因素,以南宋黄岩赵伯澐墓出土的梅花纹罗圆领衫(见图10)为原型设计,并制作了刘学义所穿岁寒三友纹锦袍衫。原型梅花纹罗圆领衫,形制为圆领右衽,左侧开衩,窄袖,通袖长194 cm,衣长127 cm。后腰处缝有勒帛,腰下至后摆为双层,外层右侧与内襟右侧缝合,内层左侧与外襟左侧缝合,两层上端在后腰处缝合,形成可开合的双层重叠结构(见图11)。除此之外与一般不开衩的袍服极为相像。不同于大袖公服,左侧开衩,可开合的双层后摆增加了垂坠性与厚重感,故而行动时不会露出里衬。与现存北宋时期图像资料重点而非正式场合官服形制相符,是士人常穿的后身左侧开衩重叠袍衫。服装整体符合“便身利事”的功能需求,简洁自然的基础上适中的袖宽增添了一些端严庄重。



图3 听琴图(局部)



图4 人物故事图(局部1)



图5 望贤迎驾图轴(局部)

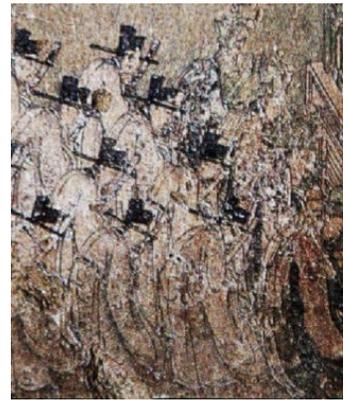


图6 山西繁峙岩山寺壁画(局部)



图7 宋琉璃堂人物图



图8 人物故事图(局部2)



图9 中兴四将(局部)



图10 南宋赵伯澐墓出土梅花纹罗圆领衫

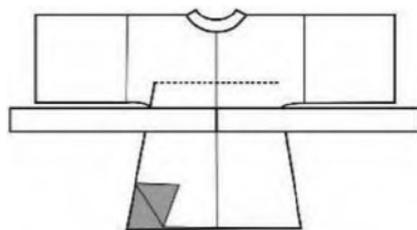


图11 背面形制图

（二）许道宁服装色彩的考据与解析

宋代公服和常服通常为幞头、袍、带与履相搭配。幞头一般以皂纱制成，带一般为革带，上装各种材质的带銙。公服和常服的分等除了带具的材质纹样外，主要依靠袍的色彩。宋初诸臣之袍沿用唐代的四种颜色，分别为“紫、朱、绿、青”，其后关于服色制度进行了多次改制。首先，自元丰元年，改服色等级，去青，服紫、绯、绿三色。此改制一直沿用至中兴之后。其次，太宗太平兴国二年之后，除按品级规定的服色之外，对特定官职可“借紫”“借绯”。所谓“借服”是指没有达到一定官品的，可以特许服贵色。大抵以秩卑而职高者称“借”，也有出于特殊而“借”的，不过正式名衔上应该写明是“赐”或“借”。如凡官阶品位未至三品，因职事特许服紫，称借紫。与此相似，官品未合服排，而所任职事或奉使之需，特许权改服排，称借排。借紫借排得依官职而论，只能着其本等的服色。如《宋史·舆服志》记：“太宗太平兴国二年，诏朝官出知节镇及转运使、副，衣绯、绿者并借紫。知防御、团练、刺史州，衣绿者借排，衣排者借紫；其为通判、知军监，止借绯。”当然，宋太宗时，满两年后，就可以改赐服色；宋真宗时，也有京朝官衣排或衣绿满十五年（可改赐服色），民间更有形象的励志诗句：“满朝朱紫贵，尽是读书人。”

许道宁是画院画师，未曾通过科举入仕，因此选择服色时着重参考了《听琴图》中文士形象，参照宋代壁画人物服饰中常见的蓝色袍衫，最终选择了浅蓝色，既能表现宋代服饰色彩的轻淡质朴，又能突显许道宁文人风骨中的飘逸灵秀。

三、许道宁服装面料及纹样的考据与解析

（一）许道宁服装面料的考据与解析

考虑到剧本中的季节为冬季，且有大雪，因此将参考原型梅花纹罗圆领衫的罗料替换为更为厚实的织锦面料。织锦作为中国古代纺织品中最为绚烂且极富吸引力的品类，是以染色丝线交织而成，恰如古人所谓“织采成章”。宋代在中国文化发展史上书写了璀璨篇章，亦是染织技术演进历程中的重要节点。

在宋代，织锦的生产规模相对庞大，然而其产地相对集中。主要生产中心为四川成都府路，官营锦院构成了主要的生产机构。同时，民间织锦机户亦作为补充存在于官营锦院。宋代织锦应被视为朝廷管控下的奢侈品，部分用于宫廷及官员的礼服与日常用品，部分则通过岁币、礼品交换及边境贸易的方式向北方输送，亦有部分

用于书画装裱。遗憾的是，保存至今的宋代原装裱作品极为稀少。与北方民族服饰大量使用锦的情况形成鲜明对比的是，北宋境内甚少有织锦出土。汉锦与唐锦均具有鲜明特色，汉锦主要为平纹经锦，而唐锦的主流结构则从平纹经锦向斜纹纬锦转变，尤以全明经三枚斜纹纬锦为代表。至宋代，由于提花织机技术的提升，织锦结构普遍转变为半明经式纬锦，即辽式纬锦。无论是三枚斜纹纬锦、五枚缎纹纬锦，还是纬浮显花或加入金线的纬锦，均属于辽式纬锦或其变体，同属于一种技术结构。这种结构蕴含了中国丝织技术的基因，起源于晚唐，盛行于宋辽时期，并在宋以后逐渐消失。因此，我们可以明确地将半明经式纬锦结构视为宋代织锦的技术特征。

（二）许道宁服装纹样的考据与解析

在中国传统文化中，儒家思想的“比德”审美活动表达无疑占据着一种独特而重要的地位。这种审美理念不仅深刻地反映了古人对自然与人文关系的独特理解，更是将人的主观情感或品格巧妙地投射至自然万物之上，通过以人的道德情操进行类比，构建起一种独特的审美体系。在欣赏自然之美时，人们往往不再局限于其表面的自然属性，而是更深入地关注其背后所蕴含的丰富象征意义。

荀子作为这一概念的先驱者，在其著作《荀子·法行》中，对“比德”审美进行了精辟的阐述：“夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；缜栗而理，知也；坚刚而不屈，义也；廉而不刿，行也；折而不挠，勇也；瑕适并见，情也；扣之，其声清扬而远闻，其止辍然，辞也。《诗》曰‘言念君子，温其如玉’，此之谓也^[12]。”他通过对玉的特质与君子品德之间细致入微的类比，揭示了儒家“比德”审美的核心特征。玉的温润而泽、坚刚不屈等特质，被巧妙地与君子的仁爱、智慧、正义等品质相对应，从而在两者之间找到了一种深刻的契合点，这也正是儒家“比德”审美的根本所在。在松、竹、梅这三种植物中，松树最早被赋予了比德审美的象征意义。先秦时期的文献中对此有着丰富的记载，哲人们通过对松树的赞美，表达了对君子品格的崇敬。孔子在《论语·子罕》中以一句“岁寒，然后知松柏之后凋也”^[13]，深刻地揭示了松树在逆境中坚韧不拔的品质，从而为松树在比德审美中的地位奠定了坚实的基础。西汉时期的《礼记》则首次将松树与竹子的比德审美联系起来，进一步丰富了这一审美体系的内涵：“其在人也，如竹箭之有筠也，如松柏之有心也，二者居天下之大端矣，故贯四时而不改柯易叶”^[14]。松树与竹子作为四季

常青的植物,象征着君子在不同环境下的坚守与不变,从而将松、竹并列,赋予它们更为深远的文化意义。张九龄在其诗作中,以“高节人相重,虚心世所知”^[15]来赞美竹子,不仅描绘了竹子挺拔生长、节节分明的形象,更将其与君子的节气、谦逊坦荡的胸怀相类比,从而赋予了竹子以虚怀若谷、高洁坚贞的比德审美内涵。至于梅花,其比德审美的历程则显得较为曲折。屈原在《离骚》中遍举香草,却唯独没有提及梅花,这从一个侧面表明了当时梅花并未受到足够的重视。然而,随着时代的变迁,南北朝时期的诗人们开始关注到梅花的独特品格。鲍照在其诗篇中,最初对梅花的描写虽认为其艳丽不可与松、竹同语,但随着对梅花不畏严寒品格的深入认识,他的态度也发生了显著的转变。他在诗中写道:“中庭杂树多,偏为梅咨嗟。念其霜中能作花,露中能作实。摇荡春风媚春日,念尔零落逐寒风,徒有霜华无霜质”^[16]。”这不仅是对梅花高洁坚贞、耐寒品格的赞美,更是对坚守德操正直之士的深情歌颂。梅花的地位由此得到显著提升,逐渐与早负盛名的松和竹并肩而立。最终,松、竹、梅因其共有的岁寒不凋的自然属性和深厚的比德审美内涵,被并称为“岁寒三友”。这一称谓不仅是对三者自然特性的高度概括,更是对它们所象征的君子品格的深刻认同。

元代著名画家赵孟頫将松、竹、梅画在一起,取名《岁寒三友图》。宋时已有“岁寒三友”的称法,林景熙在《五云梅舍记》中亦写道:“种梅百本,与乔松、修篁为岁寒友”^[17]。”可见在日常生活中,人们便将松、竹、梅栽种在一起,亲切地称之为“岁寒三友”。“三友”既有共性,如宁耐岁寒,不以盛衰改的坚韧品格;又各具个性,松树挺然独秀,壁立万仞的刚毅,竹子有生则虚,秉直不回的谦逊,梅花寒冬怒放,流芳百世的高洁。三者原本只是自然界的草木,然而在历代文人的赞颂歌咏中,它们被赋予了高逸忠贞、坚韧不屈的君子品格,最终成为中国文化中象征高洁情操的“岁寒三友”,其精神内涵也因此得以源远流长,深刻影响着后世的文化与审美观念。

宋代植物花卉主题的服饰纹样受到写生画花鸟风格影响,大量以写生为基础,再加上变形、抽象等表现手法的装饰表达,将植物花卉纹样的观赏性提升到了前所未有的高度。除了传统的宝相花、莲花、牡丹、卷草等植物花卉纹样,还有很多日常生活中常见的植物花卉,比如海棠、山茶、荔枝、茨菇、樱桃等,士大夫阶级的兴起使儒家“天人合一”的思想精神追求广泛映射到宋代服饰纹样中,自然界的植物花卉纹样与由人织造的服装联系到了一起,符合宋人对自然之风的追求,是宋代“天人合一”思

想在美学上的表达方式。宋代服饰和织绣品上的“岁寒三友”纹样的表达形式有以下几种:第一种为整体全景式构图配以动物纹组合,形成具有吉祥寓意的叙事性纹样;第二种为取松、竹、梅局部花叶以折枝缠枝样式表达,姿态清丽;第三种“三友”更趋向图案化、抽象化,装饰意味浓厚。基于人物身份和性格特点,选择复原了江西德安南宋周氏墓出土的酱色松竹梅暗花纹罗上纹样(见图12~14),S形缠枝将3种植物连接,用暗花色块表现竹叶和梅花瓣,突出体量感,灵活逼真,写实与抽象化相结合。既符合许道宁画师的文人士大夫审美旨趣,也暗合许道宁从具象的眼前山水迈入了精神世界中的抽象山水世界的重要剧情。

四、许道宁首服及足服的考据与解析

(一) 许道宁首服的考据与解析

幞头在宋代成为天下通服,上自帝王将相,下至平民,凡男子皆戴。为适应封建礼制的需要,将材质加以改变,分成软硬两种,又将脑后二脚加以改变,以适合人的不同身份,已具等级之别。宋代的硬幞头多为官帽,用竹丝、铁丝扎成固定形状,外蒙乌纱上漆,做成可以随意脱戴的幞头帽子,所谓的乌纱帽便出自这里。宋代的硬幞头不像唐代那种以巾帕系裹的软脚幞头,唐代软脚幞头以藤草编成巾子为里,外罩漆纱,而宋代硬幞头专衬木骨,以显平整美观。当时还有专门制作和经营幞头的店铺,如东京就有李家幞头“天下称善”,是当时制作幞头的名店。南宋临安则有“徐官人幞头”。除此以外,当时人们所戴的冠儿、头巾以及头面装饰之物,也都有专门的店铺经营制作,这在《梦粱录·铺席》中多有记载。

宋代幞头的造型很多,主要体现在两只脚上。《梦溪笔谈》卷一:“本朝幞头有直脚、局脚、交脚、朝天、顺风,五等,唯直脚贵贱通服之。”直脚又名平脚或展脚,即两脚平直向外伸展的幞头。局脚是两脚弯曲的,《东京梦华录》卷九称为卷脚幞头,幞头角向上卷起。交脚是两脚翘起于帽后相交成交叉形的幞头。朝天是两脚自帽后两旁直接翘起而不相交。《宋史·舆服志》称,天子常服戴折上巾,凡常朝、大宴、便坐皆戴。后之二脚,宋代加长,以防止官员上朝立班时交头接耳。宋代,二脚有不同的交结方法。

综合历史背景与人物身份,为刘学义所饰演的许道宁设计复原了北宋时期《听琴图》中蓝衣文士所戴的八字式硬脚幞头(见图15)。早在唐神龙年间(705—707)章怀太子李贤墓石壁画人物中的幞头就有此样式,所垂两脚形状变成或圆或阔,并在周边用丝弦或铜丝、铁丝作骨,衬以纸绢,这种幞头脚就是能够翘起的硬脚,也称为翘脚



图12 酱色松竹梅暗花纹罗

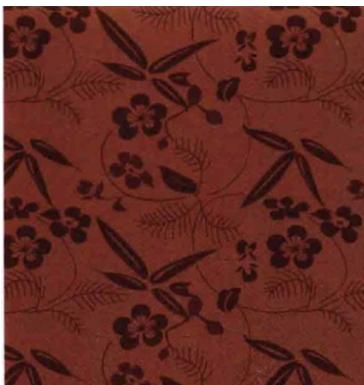


图13 松竹梅暗花纹罗纹样重绘

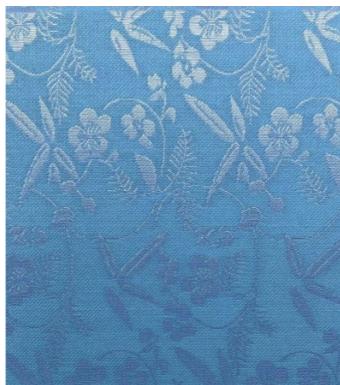


图14 定织松竹梅纹锦



图15 许道宁整体服饰造型呈现

幞头,翘脚幞头广泛流行,直至宋代,存世的画作中都十分常见。

(二) 许道宁足服的考据与解析

靴是宋代男性日常通用的一种足服,上下通服,没有等级限制,只是王公贵族的靴在材质和装饰上要优于普通庶民的靴。在北宋时期壁画图像中,由于衣摆的掩盖,并不能看到靴的长度,只能看到靴在袍下上翘的鞋尖以及白色的鞋底,其形制应该类似于皂靴。宋代墓葬壁画中靴多与圆领袍搭配,因圆领袍的衣长一般到脚背,靴微微上翘的鞋尖也起到约束的作用。宋代的靴一般为黑革制成,其上的“纁、纯”皆随裳色。选择靴作为许道宁的足服是因考虑其流连山水之间作画,行动时十分需要便捷、耐用的足服,相较于轻便但易磨损的丝履,皮革制成的靴子更符合人物的适用场景。

五、许道宁服饰形象设计的整体呈现

在《国家宝藏·雪景寒林图》的剧本中,许道宁是善于模仿前人画作的画院画师,他想要通过模仿范宽的画作

获得官家的赏识,当面对瓶颈时他决定进入终南山苦心钻研,在终南山的三个月中,他醉心于前人画作和山水,终于挣脱了始终模仿前人的自我桎梏,在山水间化茧成蝶,在真实的山水间看到了自己内心的山水,从以他人为师转为尊崇自己的内心,画出自己眼中的山水,从形似到神似,不求如临水照镜一般无二,只纵意挥洒胸中意气,最终成为世间独一无二的长安许道宁。基于剧情设定,人物服饰设计整体以北宋《听琴图》中文人雅士形象为参考,身服以南宋赵伯澐墓出土的梅花纹罗圆领袍衫为原型,结合许道宁终南山作画的实际穿着用场景,设计制作了袖宽适中、便于行动的圆领袍衫,基于考虑到寒冬季节气候原因,将面料从罗更换为了厚实耐用的锦,用以满足服装耐磨性和保暖要求。首服和足服也都根据宋代图像、文字资料中的相关记载结合剧本人物的性格特点、使用场景作出了一定的调整和再设计。整体服饰形象贴合宋代文人士大夫的审美,表现出古朴素雅的文化内涵,呈现了简洁质朴的时代气息(见图15)。对宋代墓葬出土实物进行分析,研究文人士大夫的服装结构和款式,并结合古籍、传世绘画予以佐证。这些服饰是古代劳动人民共同创造的结晶,它充分体现了中华民族的勤劳与智慧。看似结构简单的袍服在排料和裁剪过程中蕴含着古代人民强烈的节俭意识,斜裁、包边条等服装工艺,凝结着古人在服装制作时的巧妙心思和智慧。在整个布料幅宽下进行的裁剪方法实现了衣料最大化利用,体现古人“物尽其用”的传统造物规则。在简洁质朴的服装外观下,蕴含古人节用的制衣理念和智慧。展示了宋代服饰独特的审美特征和形制特点,这些特征和特点反映了古人托物言志的智慧,以及中国传统纺织文化的博大精深。

六、结语

此次为刘学义饰演的许道宁一角设计的整体服饰造型,在服饰形制、色彩搭配、纹样面料均力求复原北宋时期文人士大夫的着装风貌,彰显宋代文人士大夫阶级的

文化意蕴与审美特征。所有服饰设计均充分参考了历史文献、出土文物及传世绘画资料,在尊重历史真实性的基础上展现宋代服饰素雅质朴的特色。圆领袍服、幞头、靴子的选用和搭配不仅符合宋代服饰制度,也体现了文人雅士的审美追求和儒家思想内涵,更考虑了许道宁画师身份所需服饰的实用性。整体服饰设计与许道宁的人物性格和生活场景紧密贴合,展现了宋代服饰文化的独特审美特征和形制特点,体现了宋代纺织文化的精湛工艺和节用理念。为中国古代服饰的复原提供了严谨依据,也为现代舞台上古代服饰的再设计提供了一定的设计思路参考,借助国家宝藏的数字科技舞台,为观众鲜活立体地展示了宋代服饰风貌,对服饰文化保护和传承具有积极的推动作用。

参考文献

- [1] 郭若虚. 图画见闻志校注[M]. 上海:上海书画出版社,2020:67-397.
- [2] 张敏. 宋代山水画家许道宁籍贯考释[J]. 美术学报,2024,(1):94-99.
- [3] 米芾. 画史[M]. 郑州:大象出版社,2019:175.
- [4] 汤垕. 古今画鉴[M]. 上海:商务印书馆,1935:16.
- [5] 苏轼. 东坡题跋[M]. 北京:人民美术出版社,2007:320.
- [6] 陈高华. 宋辽金画家史料[M]. 北京:文物出版社,1984:227.
- [7] 张彦远. 历代名画记[M]. 杭州:浙江人民美术出版社,2019:25-161.
- [8] 周亮工. 读画录·倪瓒[M]. 杭州:西泠印社出版社,2008:34.
- [9] 徐建融. 中国美术史[M]. 杭州:浙江人民美术出版社,2020:252.
- [10] 寿勤泽. 中国文人画思想探源—以北宋蜀学为中心[M]. 北京:荣宝斋出版社,2009:131.
- [11] 脱脱,阿鲁图. 宋史[M]. 北京:中华书局,1977:3561.
- [12] 郭沂. 子曰全集[M]. 北京:中华书局,2017:356.
- [13] 朱熹. 四书集注[M]. 南京:凤凰出版社,2015:111.
- [14] 郑玄. 礼记注[M]. 北京:中华书局,2021:311.
- [15] 彭定求,曹寅,扬中讷,等. 全唐诗[M]. 北京:中华书局,1960:528.
- [16] 黄节. 诗旨纂辞 变雅[M]. 北京:中华书局,2008:56.
- [17] 林景熙. 林景熙集补注[M]. 杭州:浙江古籍出版社,2012:363.