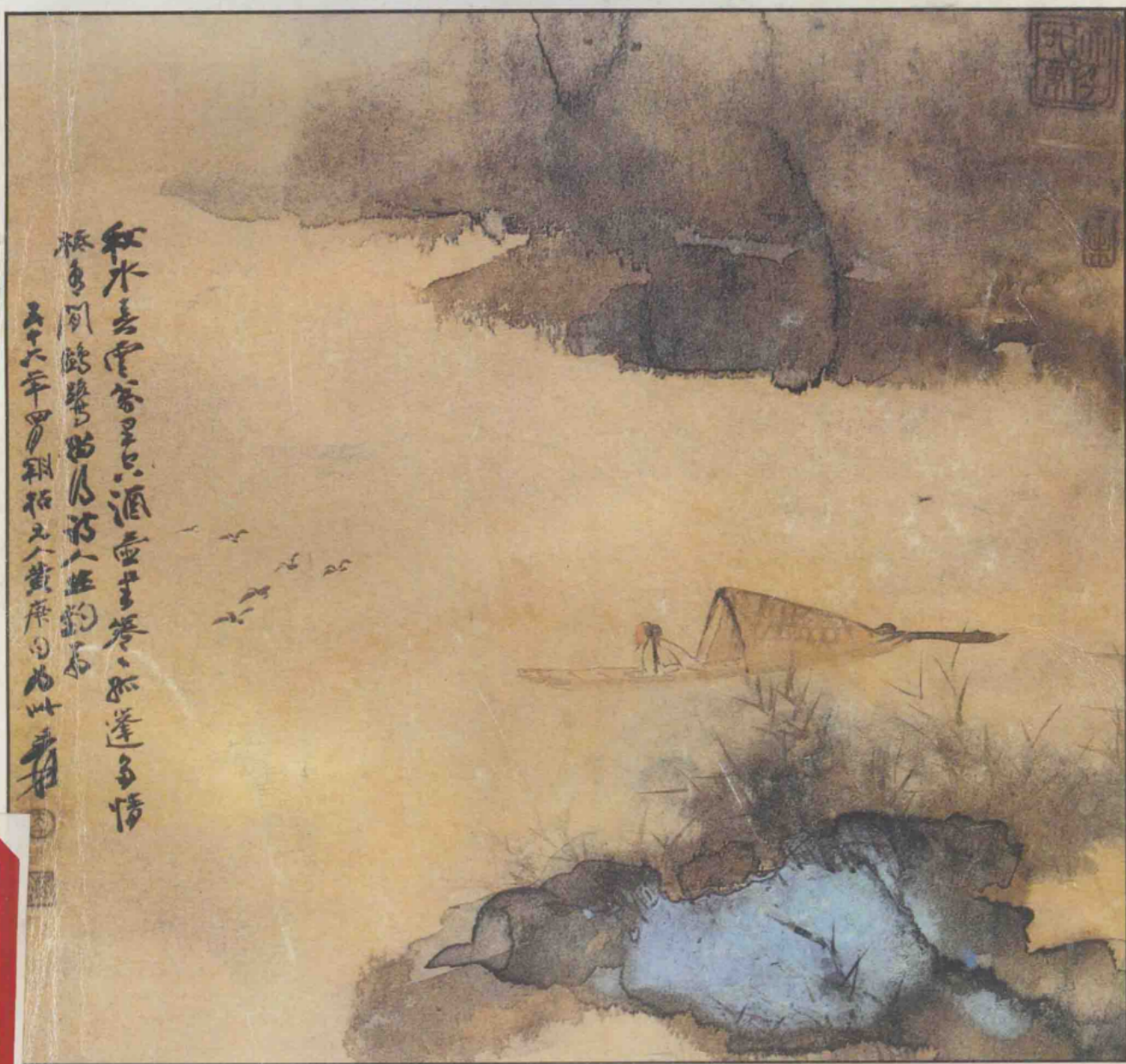


乃

雲

中國繪畫研究

總第四十六期



(滬)新登記字112號

ART CLOUDS

QUARTERLY OF CHINESE PAINTING STUDY

VOLUME 46 NO.



- 畫史研究
- 畫家年譜
- 畫家研究
- 畫論研究
- 學術爭鳴
- 鑒賞漫錄

ISSN 1000-6028

上海书画出版社出版、发行 新华书店经销 上海中华印刷厂印刷

开本787×1092 1/16 印张: 12.5 定价: 24.00 元

上海钦州南路81号 国内统一刊号: CN31-1068 ISSN 1000-6028

邮政编码: 200233 本刊广告许可证沪工商广字04029号 1997年6月





数据加载失败，请稍后重试！

主 编：卢辅圣

中國繪畫
研究叢刊



副 主 编：舒士俊

封面设计：周 萍

图版摄影：李顺发

“CLOUD” QUARTERLY OF CHINESE PAINTING STUDY

《朵云》总第 46 期目录

■ 画史研究	5 ● [美]高居翰著 施佳译 ● 陈洪绶: 真人肖像及其他 23 ● [日]小林宏光著 黄秋萍 曾峻梅译 ● 陈洪绶版画创作研究 39 ● 李志纲 ● 程邃研究 85 ● 陈三弟 ● 程邃之交游考议
■ 画家年谱	101 ● 童一鸣 ● 王时敏年谱
■ 鉴赏漫录	130 ● 余 辉 ● 东京读画录 137 ● 王克文 ● 石涛《桃源图》 ——美国弗利尔美术馆读画记
■ 学术争鸣	140 ● 陈碧叶 ● 《石涛“一画章”析疑》之疑 ——与苏东天先生商榷
■ 画家研究	148 ● 汤哲明 ● 造化在手 吞吐宇宙 ——试论张大千之山水写生 161 ● 王 彬 ● 溥心畲画学简论
■ 画论研究	170 ● 凌利忠 ● 詹景凤画学思想探究 182 ● 王南溟 ● 写意与构成的对抗: 从中国画到现代水墨画
■ 古画集萃	封二 吴 伟 193 张 路 194 陈洪绶 195 虚 谷 196、197 任 熊
■ 佳作欣赏	封面、封底 张大千 封三、198、199、200 傅抱石

• In Painting History

5. [U. S. A] James Cahill: Chen Hongshou: Portraits of Real People and Others (Translated by Shi Jia)
22. [Japan] Kobayashi Hivomipsu Chen Hongshou's Graphic Painting Works (Translated by Huang Qiuping and Zen Junmei)
38. Li Zhigang: Study on Cheng Shui
85. Chen Sandi: Cheng Shui's Life and His Friends

• Artists Chronicle

100. Tong Yiming: Wang Shiming's Chronicle

• Connoisseurs Essay

130. Yu Hui: Look at Chinese Painting in Tokey
137. Wang Kewen: Shi Tao's Peach Blossom Source

• Academic Discussion

140. Chen Biye: About Shi Tao's The Primordial Line Discussing with Mr Su Dongtian

• Reseaching on Artist

148. Tang Zheming: Zhang Daqian Drawing Landscape from Nature
161. Wang Bing : About Pu Xingyu's Painting Style

• Study on Painting Theory

170. Lin Lizhong: Zhan Jinfeng's Painting Theory
182. Wang Nanming: The Opposite: Writing Idea or Constraction

• Ancient Masterpieces

- Wu Wei inside front cover
- 193 Zhang Lu
- 194 Chen Hongshou
- 195 Xu Gu
- 196, 197 Ren Xiong

• Window of Appreciation

- Zhang Daqian front cover and back cover
- Fu Baoshi inside back cover, 198, 199, 200

陈洪绶：真人肖像画及其他*

[美] 高居翰 著
施佳 译

编者按 众所周知，高居翰教授(Prof. James Cahill)是西方中国美术史学界社会学派的著名代表。所谓艺术史社会学研究方法，不仅尝试将外在社会环境与艺术作品相结合，也尝试对作品本身作进一步深入的分析。作品中的图像也和风格一样，值得更进一步地去思考，诠释其中所蕴涵的多层次的意义。在这方面，欧洲美术史研究已经取得诸多成果，著名者如对十七世纪西班牙画家委拉士贵支《宫娥们》的分析(S. 阿尔珀斯《叙事艺术：十七世纪荷兰艺术》，芝加哥，1983)。美国史丹福大学文以诚教授(Prof. Richard Vinograd)研究元代王蒙《青卞隐居图》个案可视为海外学者在这方面的一种努力(中译文载《新美术》1990年第一期)。这里刊出高教授本人论陈洪绶自画像专章译文，也可看出这一研究方法的实际运作及其深层旨趣。

论文提要 作者以台北故宫收藏的陈洪绶自画像为例子，追溯画史上唐宋肖像画形制与内容的发展，揭示出陈氏有画像背后多种层次的社会人文因素与构图造型特点。通过与明代谢环、曾鲸、谢彬、丁云鹏等人的人物画创作相比较，文章详细分析了陈洪绶与上述画家的创作心态及其援引的古风模楷，提出了十七世纪人物画家的创作自觉这一主题。作者认为，通过陈洪绶自画像所体现出的在真人肖像与传统模式、个性与类型、现实与理想之间的角色替换，是晚明人物画的一大特征。

* 本文译自高居翰先生所撰《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》之第四章，由哈佛大学出版社1982年出版。

本章我们将放下山水画来讨论晚明时代的人物画和肖像画。人物画，无论是类型化的或独具个性的、无论是写实的或想象的，都曾经一度是中国画的主要部分。早期的中国画家像欧洲画家一样，大都擅长描绘人物或作群像，后来，大概在十世纪左右，多数艺术家和最优秀的艺术家作品中，人物题材逐渐被山水和自然界的其他题材所取代。

为数众多的解释都将这种根本性的转变归于中国画家们的视野。以我们目前的目的出发，这里只重申一下即足够了：从十世纪至十四世纪是中国山水画的黄金时代。为适应前几百年新儒家哲学，正致力探究自然现象背后的模式及其原理，就像马克·埃尔温（Mark Elvin）所说的，这个时期的中国“鼓励对自然进行系统的实验性调查”，^①人物不再是绘画的基本主题了——至少到五十年代不再是了——但是在晚明，从十六世纪末开始，由于一些重要画家重操人物画和肖像画旧技，使得这门画科在经历了较长时间的沉寂之后，又有略许新的创意并获得了高度的成就。由于长期的沉寂，艺术家们失去了强大的传统延续性。他们借鉴某些流传久远的绘画风格——这种借鉴为他们的作品增添了一种古拙的雅趣——从某种意义上说，使用古风画人物创造了中国有史以来从未出现过的新形象。

晚明最杰出的人物画家是陈洪绶，他生于1598年，卒于1652年。图版一不但出于他之手，而且令人惊讶的还是他1635年完成的自画像。此图现藏台北故宫博物院，今人起的题目为《乔松仙寿图》，可作为向人赠礼祝寿功用的又一例证。然而画面表明，陈洪绶并没有这样做。他真正的用意：为谁画此图？为什么目的而作？画面提出了许多尚未解答的问题。总之，弄清楚这件复杂的作品，将会使我们进而理解晚明人物画的特殊性。

据陈洪绶在画幅右上方的题跋可知，画中人物是他自己（自称“莲子”）和侄子伯翰，作品大约是为这年轻人所画。题跋曰：“莲子与翰侄，燕游于终日。春醉桃花艳，秋看芙蓉色。夏

踰深松处，暮冬吟雪白。事事每相干，略翻书数则。神心倍觉安，清潭写松石。吾言微合道，三餐岂愧食。”末句引用了道家经典《庄子》中的典故，大意谓一个人若去郊游，带足三餐便可饱腹而归；若行之千里，当备三月之食，旅程短则需求亦简。最后署1635年（乙亥）之春，并签了名款。

题跋与画风在情调上显然互相抵牾：这个人物形象似乎并未陶醉于花色美景的享受之中，使人疑惑画家为什么要把自己描绘得如此无奈、甚至是辛酸的样子？正如我们所知，当时陈洪绶三十七岁，已经经历了一连串懊丧与不幸。^②他九岁丧父，由绝情的兄长拉扯长大，此兄还独占了全部家产。而伯父引导他，极年幼就开始学画、饮酒，后来便沉湎在这两种被中国人归为同类的嗜好里。（了解陈的童年，又看到图中侄子帽上围鲜花、手提大酒壶的样子，我们不难想象他对其侄子的影响。）

陈洪绶出生于一文官家庭，习举业迈开了与长辈相同的生涯。他二十岁通过乡试，省试却落了榜。无奈之下便绝意仕途而跻身成为低贱的职业画家。十来岁时曾从同乡、浙江著名画家蓝瑛学艺，十四岁时已在街市上悬画出售。晚明的职业画家或者画工是被视为与戏子甚至娼妓为伍的，一个有教养的人很难接受这种职业。直到1635年，亦即画这幅图当年，陈洪绶还在谋求得到一个官吏的位置。四年之后，他第二次踏上失望的北京之行，成了一名舍人；也许他的绘画才能得到了承认，被宫廷授为内廷供奉。他为了维护自己的尊严拒绝了任命。他把自己再现于肖像画上，以后的生活仍飘泊无定，他为自己画像，表明已经歧途知返，绝意仕宦。

这并不是陈洪绶存世唯一的自画像。在1627年画的一本册页里，有一页他把自己画成比较常见的借酒浇愁的文人模样。四年前，他的原配之妻去世后，陈洪绶北上进京，盼望命运有所转机，结果一无所得。他的自题并没有暗示这些个人悲剧，却滋生出民族灾难的迹象——中国再次丧失了几千里领土（指满族侵占



图1 陈洪绶：自画像(局部) 翁万戈藏

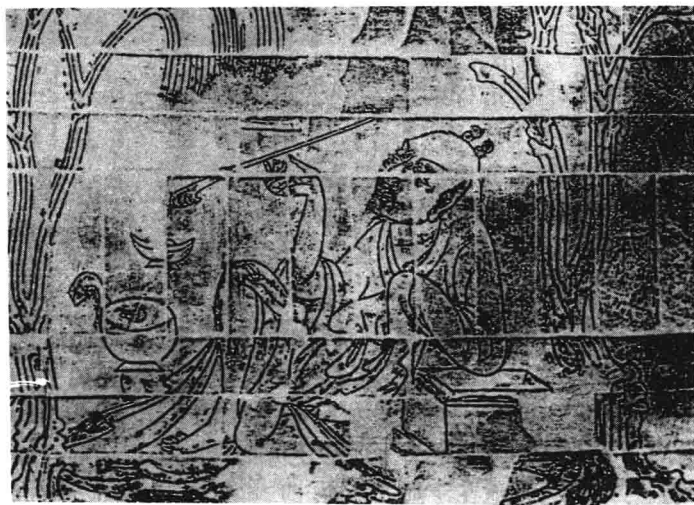


图2 砖画《竹林七贤与荣启期》(局部)

东北)——他担忧那些横行不法的强人不久会颠覆这个国家而占领自己的家园,夺走他仅有的几亩薄田上的收成。即使如此,他还提到尚有数日酣饮,他请了朋友“秉”来同醉,并作了这幅画。夸张的面部和畏缩的体态属于古风样

式,下文将会述及。与1635年那幅同样,是与更接近自然描绘的方式背道而驰的。事实上,稍早那幅比他选择表现自己形象的一种创意性变形更不像真正的自画像。

从南京附近出土的五世纪墓室石刻画《竹

林七贤》上,可以看到陈氏人物画临仿的一种理想范本,揭示出他所期望唤出的各种参照物。但是,这些参照物又不是全部照搬的:陈洪绶不是“竹林七贤”那种人物,那是被社会公认的文人学者。实际生活中的陈洪绶是另一种类型,即出仕无望变成职业画家的文人形象,这与他本身境况显然更为切合。这类艺术家往往以修炼或者放纵个人的怪僻,来保持他们的个性与自主的地位。这类人的榜样是活动于明代稍早的一批艺术家,十六世纪的大师徐渭就是其中之一,他是陈的同乡,曾生活在陈氏同一地方。

陈洪绶肯定熟悉徐渭的生平及其作品——有一度他就住在徐渭在绍兴的青藤书屋里。他的画风与徐渭简直大相径庭,然而他的生活却依循着徐渭同样的方式。这类艺术家都经历过非同寻常的教养,很早就显露出艺术才气,尤其从稗官野史与曲艺诗文中吸收了市俗文化,将若许时光钱财都化在青楼酒肆的都市行乐之中。他们与朝廷文官及其他显贵作伴同乐,那些人欣赏他们怪诞的、放荡不羁的气质与行为。^③所有这些,陈洪绶一应俱全:他操笔画赌博的斗酒牌子,为通俗戏曲和小说作版画插图,他出没于杭州西子湖畔歌楼酒宴的消遣里。^④册页上表现神情忧郁的醉者形象,也是据此而完成的。与后一幅自画像敏锐地描写真实心理相反,在表达较为真实的自我感觉方面,它却过分夸张而且程式化了。我并不是说,陈洪绶去喝酒为的是适应一种创意方式,而是他在绘画与诗词中以这种角色表现自己,表明认可这个角色是他最为心仪的。因为文人士夫的高傲地位由于其科场败北而与他无缘了。人们甚至会欣赏那副落魄失意的表情,因为他觉得当个非正统派的艺术家要比一本正经的官吏更为适意。

回到1635年的自画像上来。我们要问,它的背景是哪类形象、哪一套绘画传统?答案并不简单。还不清楚如此姿势自画像的先例。而且在画面上展示的人物很小,距中心又相当远,改变了晚明肖像画中人物坐在树底下的类型。



图3 梁楷:采菊东篱图(局部)

台北故宫藏

树下人物的构图母题几乎自中国画产生以来就古已有之,是表示“自然中人物”的最小结构,山水画的演变有赖于这类结构。其主题的标准图式是,一个忧郁的文人,于行进中停步树下,或坐弹琴箏,或静听松风,这个想象人物通常还由稍小的仆从陪同。陈洪绶本人两年之前,即1633年画过这类图可作为例子。1635年他再次采用这类题材,本人扮演了假想文人的角色,却将侄子充当了携酒的仆从,这侄子也很像程式中的形象。在描绘真实人物与此画展示的基本为假想山水的荒谬之间,亦即在树下文人与山水中肖像两种构图程式之间实际上是犹豫不决的,陈洪绶难以确定究竟都取来合着使用还是完全舍弃它们。

在这类画上,以树木为象征性陪伴,人物赋有特殊的性质,一人坐于柳树下意味着迷恋声色犬马的感官享受;一人站在开花的梅树下则表示盼望大地回春,如此等等。十三世纪大师



图4 明人《三才图会》画谱

梁楷以想象为之的一幅四世纪隐逸诗人陶渊明像上，松树伴着红叶树，塑造此人物所含有的坚贞不屈的理想是以四季常青的松树来表示，而秋天红叶主题则象征着岁月凋零。这个双重主题适合于陶渊明生动而鲜明的个性。他放弃了世俗利禄的诱惑，毅然归隐，以诗酒寄托更为恬适的私人乐趣，已经成为历代文人士夫的典型榜样。很难说陈洪绶在这个母题中对那些辅助物融入了多少夸张变形，那棵松树与弯曲的红叶树之间，挤进了另一棵枝叶繁茂的绿叶树。总而言之，现标题所强加的祝寿意思大概是不对的。而且，不同于梁楷及其他早期同类画作，陈氏图中树石都没有为人物提供一个特定的环境，而是将人推往前景，孤零零地独立出来。而且，又用峻峭的横岸和壕沟似的水堤切断了与观众的联系。

脸上充满疑惑、内省的表情，双目轻蔑地微微斜视，相应也造成一道心理上的防线。中国画家一向敏锐地意识到“点睛”的瞬间是使形象神奇地获得生机的关键。几百年之后这种看法

被确定为会增添微妙的效果特征。十八世纪中叶，肖像画家蒋骥所撰的《传神秘要》，开篇就讨论了对不同距离人物形象应有各种“目力”的要求——“若远至丈许或数丈，人愈远，相视愈有力”——“凡人眼向我视，其神拘，眼向前视，其神广。”他指出，“无力之视，眼皮垂下。”^⑤像陈洪绶在这里眼光展示的，使脸部有种内省模样。

中国肖像画家已经通晓不同角度画人像头部的表现效果。在1607年出版的《三才图会》画谱上，同一组图表描绘了从全背像到正面十分像总共十一个角度。其中左页右上方第九图，大体就是陈洪绶自画像的角度。

从图上看，全正面十分像人物是唐代（公元七至十世纪）以来的画作或者摹本经常采用的。当时人物画家依然设法创造新的手法使自己笔下人物逼真而传神。例如，出土的八世纪初永泰公主墓壁画上一侍女的双眸，看上去就像在盯着看观众。同样传为八世纪大师周昉画的《玩双陆侍女》（华盛顿弗利尔美术馆藏），她的目光微微分散，这细小的反应，与脸庞寥寥几笔



图5 马麟：静听松风图(局部)
台北故宫藏

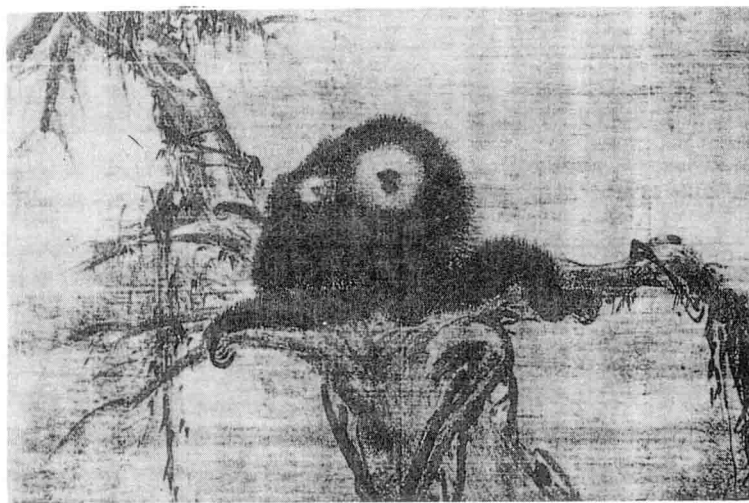


图6 牧谿：母猿与子(局部)
台北故宫藏

及漠然无情一道，遏制进而瓦解了画中女性与外界联系的可能，从而专注于画内相互之间的关系。此图可能是宋摹唐画，而在宋代，多数人物画家都竭力避免画眼睛与观众直接交流。

宋画中的人物绝不会看着画外的空间。像

马麟这样敏感的画家在他的《静听松风图》(1246, 台北故宫博物院藏)中，就运用这种限度，在观众与图中人物之间建立起一种难以言说的关系。他画中一沉思的文人似乎要向我们敞吐心声，但两眼却作旁视，还在迟疑不决。他

本该像唐代仕女那样，在画中专心致志地倾听风声，但这里仿佛在被观赏的同时醒悟了，自觉有人在看他。这种醒悟的感觉在中国画中甚为少见，但在马麟的作品和陈洪绶的自画像，以及其他我们还会提到的少数十七世纪绘画上都是一样的。

倘若说马麟的画是出色地服从宋画这种训戒的话，十三世纪中叶的禅僧画师牧谿在叛逆之道上都是个十足的天才。宋代观画者并不习惯受到一种挑战，即被画中人物、更不要说是动物盯住看。而牧谿画的母猿隐蔽的眼光却是令人吃惊并感到骚扰的，那无可躲避的正是这么一种挑战。这幅画像禅宗一样，突破了戒律而震动观众，使他们解脱常规的反应与束缚，将全部意识博得顿悟。

然而，从我们所涉及到的几个早期例子而言，正式肖像画属于一种庄重的、实用的、相对不那么动人的艺术。存世最佳作品大部分是高僧像。举两个例子：一幅署有1238年的肖像，可见到牧谿的师傅无准，另一幅无年款的是十四世纪初的禅僧明本像。两者都端坐着，双眼微笑正视前方。脸部有个人特征却无鲜明的性格表现。中国画家从未达到过像欧洲一流肖像画家那样去刻画人的心理深度。中国最早的绘画理论家虽也强调，画家必须将人物对象描绘得形神兼备，但传世的大量例子却没有理由使人相信，这方面的成就已经超过我们目前在这些例子上所见到的。

中国肖像画家不是去描绘繁复的人物面部，而是试图通过环境和仪态的选择来揭示出他们笔下人物的内心世界。这些环境景物、仪态可能是程式化的图符，像作于1363年倪瓒为王绎所画持杖文人肖像而补图的松树与岩石，就是这类图符。或者，像佚名画家作的倪瓒肖像，从中我们可以得知此人的嗜好：吟诗作文、鉴赏古玩、洁癖，甚至从背景的屏风画上还能看到倪瓒本人的山水画特色。而人物本身相貌特别的信息却近乎于无。

明王朝宫廷画家谢环于1437年画的《杏园雅集图》（美国翁万戈氏藏）是朝臣们在花园聚

会的群像。这是按一种传统程式处理的主题。文人士大夫在园中吟咏诗文消遣雅趣，是用真实人物取代理想化类型达到肖像画的功用。画家使其效果突出在将传统人物改换为真实人物作为标志。图中位居显赫的内阁大学士“三杨”被画成穿朝服正襟危坐的模样，他们周围摆设的笔、墨、卷轴和铜器古玩表明他们所拥有的文才与审美趣味，以及非凡的权势。仔细考察这些人物和他们的姿势，都是典型的、风格化的，传导出与他们生活的天地和谐相安的感觉，甚至画家本人在这个天地里也有一席之地，虽略显卑微卑却无所忧虑。长卷起首有一段（翁氏藏卷此段已佚，中国镇江市博物馆藏另一变体尚存），谢环把自己画成正来参加这个雅集的样子。^⑥他前方有三位文士，自己离画中央最远，属另一空间。即使如此，这已经是一个宫廷画家为抬高自己地位所能做的最惊人之举。据载，谢环是皇帝的亲信，每天都陪着皇帝下棋。

谢环与陈洪绶各自的自画像之间显著的差异，使我们一眼就看出晚明职业画家日趋雄心勃勃而又没有保障的状况。陈洪绶不像谢环那样，在当时社会结构中有个稳定的地位。简而言之，当时的社会结构在濒临瓦解，无法提供他以安全感。他本人的肖像强调了作为一个独立人格的自负，却同时也透露出他的脆弱。

有了上述早期肖像画讨论的背景，我们可以接着转到晚明肖像画艺术实践上来。先从当时著名肖像画家曾鲸的一件作品谈起。曾鲸生于1568年，在南方沿海省份福建开始其艺术生涯，后半生几十年移居南京，直至1650年辞世。清初记载明代画家传略的《无声诗史》称其“磅礴写照，如镜取影，妙得神情。其傅色淹润，点睛生动，虽在楮素，盼睐哂笑，咄咄逼真……然对面时精心体会，人我都忘。”^⑦说曾鲸画像“如镜取影”，同当时另一位中国作家描写欧洲油画人物一样，大约曾鲸接触过欧洲油画，无论他在福建（十六世纪初开始，葡萄牙人就在那里经商贸易）或在南京（那里是耶稣会布道团所在地）。不管怎么说，曾鲸的肖像画显然要比以前的中国肖像画更写实。

这幅1639年曾鲸为一布衣男子的写真像，另一画家曹熙志用传统风格添补了溪石之景。像陈洪绶的自画像一样，那两位画家的基本表现手法是相互冲突的，作品给人以真实人物看着我们的奇异感觉。当然，我们可以用风格不协调来解释。在这种或者类似的情况下，可简单地归于两画家合作的原故或者是肖像画与山水画风格之间冲突的结果。但是，这仅仅转移了问题的背景。更关键的问题在于，为什么这类肖像画会博得艺术家们及其主顾的欢心或满意呢？

陈洪绶有一件肖像长卷画的是一位名叫何天章的男子。此卷由陈本人画人物，其弟子严湛添加树石背景。另一位叫李畹生的肖像画家，可能随曾鲸学过艺，专门画卷中人物的五官面部。图中，何天章傍着石桌在庭园的松树树下安坐，桌上摆放着常见的文房用品。一位美妙的少妇，可能是何的妻妾坐在附近的芭蕉叶上，手执一把饰有梅花图案的纨扇，也许暗示何天章不衰的青春活力（在中国，梅花盛开的母题即寓此含义）。一更年幼的女孩坐在另一张蕉叶上吹笛供他们欣赏。她背后，火炉上正温着一

壶酒。这里面就有供不同人物与不同旨趣的另一套图符。笛子不同于古琴，它比较适于忧郁的诗情与苦中有甜的爱情乐曲。肖像与背景在风格上的抵牾并不是简单的事，背景显得比较潦草，曾鲸和曹熙志合作的那幅也是如此。两种明显对立的画风，同样都很完整，在此反映出何天章的两个侧面：写实的肖像显出他的外在面貌，而比较传统的造型如被选来表现四周环境的精微古拙的笔法则突出了他理想生活的观念。如此风格的结合，显得画中人物并不是生活在他自身的时代，而是融入了古代优雅的背景里。

晚明的文人雅士还乐意以某种远古理想化的姿式来画肖像。陈洪绶的好友兼主顾——周亮工在一篇论写像传神的短文中，用习惯套语赞扬过两位师从曾鲸的当代肖像画家，说他们能捕捉对象的神情，使之如现目前。文中继续谈到陈洪绶，说他虽不以写真闻名，成就却在他们之上。^⑥周亮工提到，陈洪绶最近为他画了一幅肖像，是仿四世纪诗人陶渊明的样子而作的。前面我们已经见到过梁楷画陶渊明的画，因为政治动乱使得隐逸理想格外有魅力，中国绘画

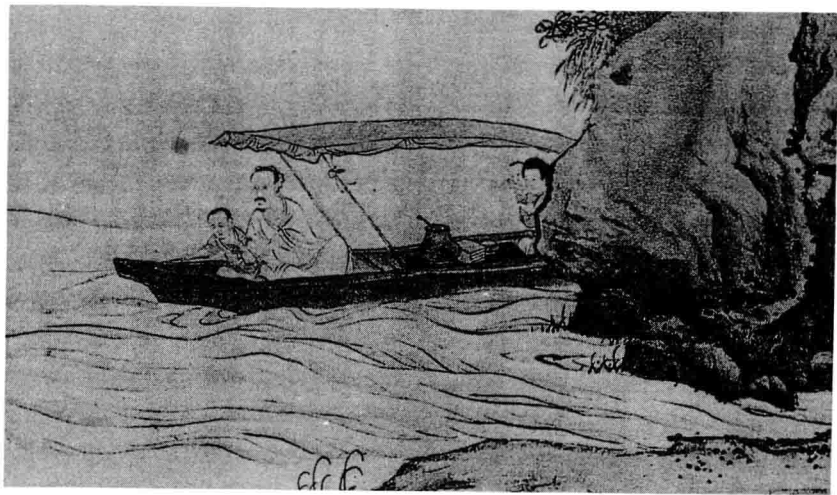


图7 谢彬、蓝瑛：士仁隐逸图（局部）



图8 《无形道貌·听泉》(版画)(1597)

与诗词中经常出现描绘身处逆境的陶渊明形象。

陈洪绘画的周亮工像没有留传下来,但从另一幅陶渊明像上可见到类似的模样。那是一组表现名叫士任的文人的画卷首段,由上面提到的曾鲸两弟子之一谢彬所画。陈洪绶的老师蓝瑛绘其中的山水装饰,此景采用了宜人的苍松和红叶树。从细部来看,梁楷画上的轻快活泼消失了,士任被画得平淡无奇,完全是一副寻常晚明文人的相貌,表现手法并不很成功。

这件图卷作于1648年,也就是满清统治三年之后。我们不清楚此时士任受冷落后的实际景况,但从画中得知他想出现在图画上,成为某种人生角色。倘若我们相信画家所刻划的人物特征,那士任全然是与世无争之辈,他潜心于传统中国文化之逸兴,一如既往,仿佛四周没有任何变化。

再看此卷第二段,士任正凝视着清泉似在

涤洗自己的精神。他的这种举动又是晚明艺术爱好者们所熟悉的。比如,1597年刊版问世的木刻版画《无形道貌》这套标准的人像图谱内就有这种形象。随着画卷的展开,我们发觉作为文人的士任在书斋里读书、作为道士在山上修炼,最后是作为渔隐与家长双重角色在与妻儿们一起乘舟出游。于一幅通景山水画中,士任出现了五次。随着画卷空间的转换,人们看到了一个多种身份的连接体,好似在读一种墓志铭。在中国,这种墓志铭是人死后由其亲友集辑而成的,其中要一一陈述死者的诸多美德和善举。一如何天章肖像,用这种肖像画法表示传统美德和价值至今犹存。但是,实际上这些画并没有掩饰画家本人的自觉因素或者某种调侃因素;画家并不怎么相信他们所画者就是被画人自身,也不觉得这些人就适合融入画中那些自以为喜好与典型的消遣活动里。^⑨

倘若回顾一下明代较早时期的一些作品,看看当时画家是如何为自己和友人画像的,就能够更清楚地了解这些画的独特之处了。这是沈周作于1480年前后的《中秋赏月图》(波士顿美术馆藏)局部,另一幅是文徵明1531年画的《停云话别图》(柏林东方美术馆藏)局部。图中,沈周等人正在沉思着秋天、月光与人之死亡;文徵明则在与挚友王宠辞别,两位画家在传达此时情感时都表现出最大的克制。沈周画上,出席的人物都不画眉目;文徵明画上,虽点出眼目却简略几笔不带表情;背景与人物的画法是一样的,所以人景非常和谐,人物完全融进了图画里,既不看画外,又不是画中事件的旁观者。人物与画家所画的时间、地点还有事件都不可分割,所有这些又都是画家所要表现的,不是各自突出的独立部分。人物之间心理与情感上的契合是浑然一体,不言而喻的。绝不像晚明绘画那样会牵涉到画外。假如我们说,明代中叶吴门派画里人物居于作品之中,即意味着他们将自己真实的生活与环境置入画中,加以审美化的安排,以保证艺术作品能够担负——或者至少能够担负起他们画作和诗词所提示的这类内容。晚明人物画也可以说是居于作品之中,

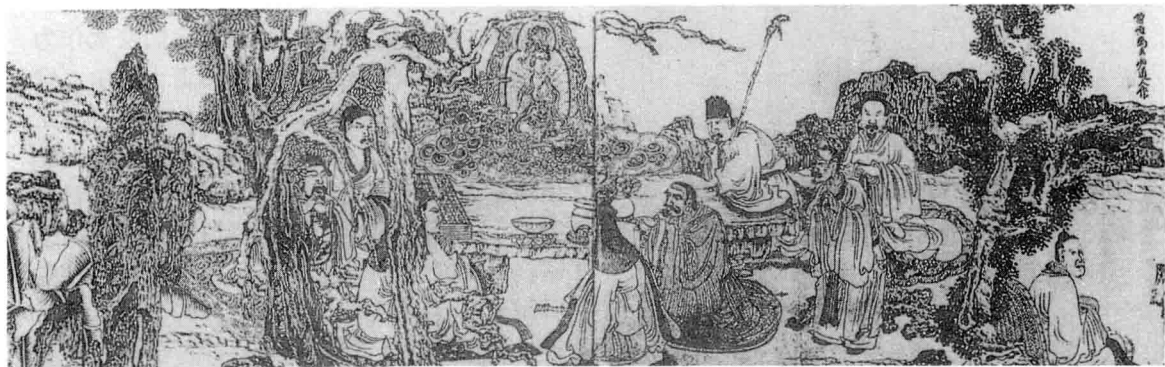


图9 陈洪绶：雅集图 上海博物馆



图10 陈洪绶：竹林七贤图(局部) 香港私人收藏

像上面提到的画例那样，然而画中人物关系与效果却截然不同：那些人物显然被描绘得更像那种绝意尘世（在尘世他们没有安身之处）而寄情艺术世界的人，但是他们又发觉艺术世界也不是轻易容纳得了他们。于是他们看着画外的观众，仿佛在强调他们作为个人的存在价值，需要传达他们身处困境的某些信息。

这种现象远远超出了肖像画的范围，它实际上提出了十七世纪绘画自觉主题（the conscious subject）的全部问题。为什么陈洪绶画鸟群有期盼之意？是因为画外有什么东西？也许是某种担忧？而早期中国画的鸟类并无此式样。为什么一百年之后朱耷画的鸟会如此故意多疑？也许这是一些无根据的问题，我提出来

并不表示我已有了答案，只想引起对这种现象的注意。别的题材又如何呢？假如有人设问一幅山水画已经意识到其自身的存在与本体状态，他将有一种新的眼光来看待十七世纪个性主义者们的作品。此地我就不展开了。

再回到人物画上来。倘若晚明肖像画上的真实人物能模仿历史上知名人士，那么传统构图中的理想人物就可以套上真人的外貌。人物画家丁云鹏和山水画家盛茂烨于1594年合作的一组罗汉（或圣贤）像，在人们熟悉的一群概念化的罗汉形象中间，有一些肖像似的脸孔在向画外观望。可以肯定，罗汉图起初是想象人物的肖像，即使是面对着五百罗汉长卷这样的工程，艺术家们也已经习惯于画出他们不同的