

西园雅集

中国人物画通鉴

⑤



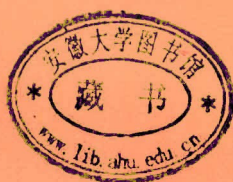
武宗元 李公麟 李唐 苏汉臣 马和之
李嵩 梁楷 陈居中 马远 马麟 萧照

中国人物画通鉴5

西园雅集

黄小峰 著

② 上海书画出版社



前言

随着《中国山水画通鉴》和《中国花鸟画通鉴》相继出版，我们又推出了《中国人物画通鉴》，至此，经由不同面貌的门类艺术发展史组构而成的中国绘画通史，也就颇具规模了。

就艺术独特性而言，中国人物画不如山水画和花鸟画，无论反映在形态史还是观念史上，它都具有与域外绘画更多的共性表现。个中缘由，也许与人物题材不像山水、花鸟那样适合文人畅神寄兴，从而很少受到文人画价值体系的灌溉有一定关系。但中国特有的文化土壤，仍然赋予其鲜明而优渥的民族文化色彩，从早期人物画的发生发展，到汉唐、明清、近现代数度中外文化交流形势下的演化鼎革，这种色彩不仅始终未曾消褪，而且有时还会成为艺术价值体现的重要依凭。

纵观数千年的中国人物画发展史，领略其伦理教化、体道言志之类绘画功能观的流行变易，以及主题、风格、形式技法、美学趣味等等艺术要素和艺术呈现方式的错综延迁，并对人物画在古往今来各种时空条件下不断嬗变着的社会关系作一巡视，是《中国人物画通鉴》的基本宗旨。它以史论交互、点面结合图文应对的叙述方式，按发展时序分为十册，尽可能丰富系统并且深入浅出地呈现中国人物画史全貌。

本书《西园雅集》为第五册，集中介绍两宋人物画及对周边地区的影响。

目录

- 一 绪论 1
- 二 凡人之影 9
- 三 神鬼之境 61
- 四 观风俗 117
- 五 老之愉悦 153
- 六 女性的魅力与母亲的责任 183
- 七 异域的威胁 217

一 绪论

在宋人眼里，他们所生活的时代是一个没有人物画大师的时代。

在1085年前后，北宋的绘画史家郭若虚在《图画见闻志》中感叹，当今的人物画远远不及古人，顾恺之、阎立本、吴道子等前代大师所形成的高峰，五代、北宋的画家无论怎样努力都无法达到，真正能代表宋代绘画新成就的，是五代宋初的山水画和花鸟画大师们。¹作为科学家，同时也是绘画批评家的沈括（1031—1095）也有相近的看法，他写有一首《图画歌》，开篇便说“画中最妙言山水”。诗中一共提到了五十五位东晋至宋代的著名画家，其中有四十位五代至北宋画家，山水和花鸟画家占了绝大多数，人物画家只有十位。与之同时，著名的文臣欧阳修（1007—1073）对绘画也曾有如此评语：“近时名画：李成、巨然山水，包鼎虎、赵昌花果。”在他看来，宋代最著名的画，只有山水与花鸟、畜兽值得记录，人物画似乎不值一提。到了南宋初年，邓椿在《画继》中列出了他所精选出的各大收藏家所收藏的一百四十六件铭心绝品，有一百三十件是五代、北宋的绘画，其中人物画只占二十件。²南宋后



期，鉴赏家赵希鹄对十七位五代、北宋以来的画家推崇备至，擅长人物者只有三位。³

故事的另一端，在我们今天的博物馆中，著名或佚名的宋代画家为后人留下了许多精彩的人物绘画，几乎每一件都成为载入史册的不朽杰作，让今天的我们很难深切体会近千年之前宋代评论家们的无奈。

因此，我们在宋代人的绘画言论与存世的宋代人物画作品之间感受到了巨大的反差，不禁会心怀疑惑，为什么在宋代人眼里，宋代是一个没有杰出人物画家的时代？到底是什么原因使得宋代的人物画家不被宋代的绘画批评家所推崇？宋代的人物画领域，究竟发生了些什么？

要想尝试解答这些问题，需要对宋代人物绘画的面貌有详细的了解。我们究竟该从何入手来讨论宋代人物画？显然，我们必须将之放到宋代绘画的整体中来观察。在宋代人的绘画观念中，有一个地方与前代十分不同：在宋代人看来，绘画的优劣并不掌握在画家手中，而是观者的事情。

大约在1057年，河南大梁人刘道醇完成了《圣朝名画评》，这是一部专门记载五代、北宋画家及其绘画的著作。书前有长篇序言，类似编著说明，详细阐发了作者的绘画思想，是了解宋代绘画观念的极好例证。在现代学者对这本著作的研究中，反复提到的是刘道醇在序言中所提出的评判绘画的标准：六要与六长。⁴



维摩演教图

夫识画之诀，在乎明“六要”而审“六长”也。所谓“六要”者，气韵兼力一也；格制俱老二也；变异合理三也；彩绘有泽四也；去来自然五也；师长舍短六也。所谓“六长”也，粗卤求笔一也；僻涩求才二也；细巧求力三也；狂怪求理四也；无墨求染五也；平画求长六也。既明彼“六要”，又审此“六长”，虽卷帙盈箱，壁板周廉，自然至于别识矣。

从刘道醇的叙述不难看出，所谓“六要”，与6世纪的谢赫在《画品》中所提出的绘画“六法”以及10世纪的荆浩在《笔法记》中所提出的绘画“六要”有直接的关联。不过，刘道醇在这里却在不经意之中把谢赫“六法”与荆浩“六要”这两个绘画“创作”标准转换成绘画“欣赏”标准，也就是说，从“画画之法”转换成“看画之法”。谢赫所说的“画有六法”——气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写——是画家需要追求与实现的绘画最高标准，而刘道醇所说的“六要”与“六长”，却是“识画之诀”，“识”即意味着用眼睛去欣赏与评判。他指出，如果明白了“六要”与“六长”，即便箱子里堆满了画，墙上挂满了画，也能毫不费力地看出其中好坏。于是，在刘道醇这里，需要了解这些标准的不再是画家，而是观者。因此，在接下来的文字中，他详细提出了观画时的各种注意事项，指出在四种场合下不能看画：一、阴暗的天气；二、飘忽不明的风向；三、背阴的房间；四、夜晚

手持蜡烛。其实，比他早两百年的张彦远已经说过，靠近灯火蜡烛、对着风、正午时分、吃饭、吐痰流涕、不洗手，都不能观看书画。⁵刘道醇显然是对张彦远的发挥。张彦远的理由很好理解，出于画面保护，要小心避免容易污损书画的行为举止。而刘道醇的理由却很奇特：因为这四种场合不适于人们正确“观看”绘画。在这四种情况下，光线暗而不均匀，不利于观察到画中的关键因素“六要”和“六长”。所以，在看画时，需要身处坐北朝南的清爽空旷的房间，把画挂在北面的正壁，对着南面的光线，摒除杂念，然后才能“纵目观之”。

除了空间与时间的讲究，观画还有具体的方法，先观画面的“气象”，然后判断画面的“去就”，再探索画中的“意”，最后体会画中的“理”。刘道醇指出，善于观画的人，从不轻易进行价值判断，不会拘泥于表面的短长工拙，而是以“六要”与“六长”去揣摩绘画。

对于观看的重视并非刘道醇个人的看法，而是宋代绘画理论中普遍的观念。比刘道醇略晚一些的郭熙在《林泉高致》中把对观看的重视引入山水画。他说“画山水有体”而“看山水亦有体”，明确地把观者对画的“观看”作为重要的一环。他还提出，“看”山水画和人物画应该有不同的方式：

山水，大物也。人之看者，须远而观之，方见得一障山川之形势气象。若士女人物，小小之笔，即掌中几上，一展便见，一览便尽，此看画之法也。

山水适宜远观，而人物适宜近看。在宋代，很多人都在探索观看绘画的标准和方式。沈括在《梦溪笔谈》中对董源、巨然绘画所作的著名的评价，就是从观看的角度而言，认为他二人的画皆宜远观，“近视之几不类物象，远观则景物粲然”；他还现身说法，以自己观看董源《落照图》的视觉感受为例子：“近视无功，远观村落杳然深远，悉是晚景，远峰之顶宛有反照之色，此妙处也。”董源的绘画究竟可不可能画出傍晚山顶的夕阳反照，实在很值得怀疑，但沈括坚信这些妙处都是观者可以用自己的双眼看出来的，观画的过程体现出观者的智慧。



我们在宋代绘画文献中看到的对于“观看”的重视，其实是对“观者”的重视，宋人强烈地意识到观者的重要性。画的优与劣，不是由画家的手指来决定，而是由观者的双眼所决定。这意味着画家要努力去把握观者观看的逻辑和特点。对于观者而言，画面中具体的技法并不十分关键，更为重要的是画面中是否有能够激发观者想象力和认同感的东西，画家的意图与观者的感知碰撞在一处，才能造就杰出的作品。

那么，宋代人怎么来观看一幅画？

我们依然可以从刘道醇那里得到启示。在《圣朝名画评》序言最后，他对绘画进行了详细分类，给出了观看不同绘画时大抵需要注意的问题：

观释氏者，尚庄严慈觉；
观罗汉者，尚四像皈依；
观道流者，尚孤高清古；
观人物者，尚精神体态；
观畜兽者，尚驯扰犷厉；
观花卉者，尚艳丽闲冶；
观禽鸟者，尚毛羽翔举；
观山水者，尚平远旷荡；
观鬼神者，尚筋力变异；
观屋木者，尚壮丽闲冶。

他认为在看画之前，应该先判断面前的画属于哪一类画科。人物、山水、花鸟，是我们现在通行的三大绘画分科，而在宋代人的观念中，绘画分类要细致得多。刘道醇的《圣朝名画评》、《五代名画补遗》，北宋末年编纂的皇家著录《宣和画谱》以及南宋初年邓椿撰写的《画继》（1167年序），是宋代最重要的几本绘画典籍，从其中的绘画分类可以大致看出宋人对于绘画的基本认识。《圣朝名画评》将绘画分成六科，这种六科分类很可能是宋代最流行的分类方式，因为在北宋后期设置的“画学”中，也分同样的六科。南宋皇家书画收藏中，也是按六科来分门别类。在通行的六科基础上，宋代最详细的分

类法是《宣和画谱》分为十门,《画继》则分为八类。

不管如何分,人物总是出现在前列。而在人物绘画中,还有更细致的分类。一般是分成“佛道”与“人物”两类,前者侧重于宗教性绘画,是超自然的人物形象,而后者是现世的人物形象。这种分类法在唐代已初露端倪,宋代成为定式。在中晚唐朱景玄《唐朝名画录》中,已经可以看出分类的意识。在画家名字下注明其所擅长的题材。譬如吴道玄,擅长“功德、山水、云龙、人物、佛像、鬼神、禽兽、台殿、草木、地狱”。但这些称呼并不十分固定,比较随意。比如,在别的画家名下,可以归入人物画之中的,还可看到神佛、菩萨、天王、士女、真仙、外国、贵公子这样的称呼。要到宋代,以宗教形象为主的“道释”与现实形象为主的“人物”才成为两个固定的画科。

宋代的绘画分科

《五代名画补遗》		人物	屋木			山川	走兽	花竹			
《圣朝名画评》	鬼神	人物	屋木			山水 林木	畜兽	花卉 翎毛			
《云麓漫抄》	佛道	人物	屋木			山川	鸟兽	花竹			
《图画见闻志》		人物				山水		花鸟			杂画
《南宋馆阁录》	鬼神	人物	屋木			山水 窠石	畜兽	花竹 翎毛			
《宣和画谱》	道释	人物	宫室	蕃族	龙鱼	山水	鸟兽	花木	墨竹	蔬果	
《画继》	仙佛 神鬼	人物 传写	屋木 舟车			山水 林石	畜兽 虫鱼	花竹 翎毛		蔬果 药草	小景 杂画

郭若虚的《图画见闻志》为我们观察宋代的人物画体系提供了更进一步的线索。书中有《叙制作楷模》一节,专门讲到了画各种不同画科时的讲究。他认为图画有各种不同的分类,每种分类都有不同的讲究,画家与观者对此必须要有所了解。在“人物”一科,分为若干类次一级的科目:

画人物者,必分贵贱气貌,朝代衣冠:释门则有善功方便之颜,道像必具修真度世之范,帝王当崇上圣天日之表,外夷应得慕华钦顺之情,儒贤即见忠信礼义之风,武士固多勇悍英烈之貌,隐逸俄识肥遁高世之节,贵戚盖尚纷华侈靡之容,帝释须明威福严重之仪,鬼神乃作丑魑驰

雄之状，士女宜富秀色姝媚之态，田家自有醇甌朴野之真，恭鹜愉惨又在其间矣……画者尚罕能精究，况观者乎！

统计一下，郭若虚把“人物”分成了十二类，依据相互的对应关系，实际上是六对：释门一道像、帝皇—外夷、儒贤—武士、隐逸—贵戚、帝释—鬼神、士女—田家。这种分类方式大体是按照画中人的身份与社会地位来划分。我们可以看到，这十二种人构成了一个理想的国家秩序。这里有井然有序的超自然世界（释门一道像、帝释—鬼神），有完美的外交关系（帝皇—外夷），有文武双全的完美治国手段（儒贤—武士），有社会上层（隐逸—贵戚）与社会下层（士女—田家）的融洽共处。

本书对于宋代人物画的讨论，试图采用的正是宋代人看待人物画的方式，也即分类的方式。这样的方式虽然在时间线索上不太明显，但却更能契合宋人眼中的图画世界——一个想象中的拥有完美秩序的世界。

注释：

- 1 郭若虚《图画见闻志》卷一“论古今优劣”。
- 2 邓椿《画继》卷八“铭心绝品”。
- 3 赵希鹄《洞天清禄集》。
- 4 刘道醇《圣朝名画评》序。
- 5 张彦远《历代名画记》卷二“论鉴识收藏购求阅玩”。

二 凡人之影

凡人是世界的主宰。但是在图像世界中，并不是每一个时代的凡人都像宋代那么重要。南宋邓椿在《画继》中专门列出“人物传写”一类，所谓“传写”，也就是画肖像，这些肖像都是世间的凡人，正是由于宋代对于肖像的重视，才使得我们今天能够与许多宋代凡人进行面对面的跨时空交流。

帝王

帝王是凡人，却又非一般的凡人，作为“天子”，他们被视作沟通上天与民众的中间人。宋代之前的帝王，虽然也有画像，但却很少留存下来，使得我们无从一窥其“天容”，即便有一些据称为帝王画像的图画，大也都非帝王的真实容颜。大体而言，在宋代之前，帝王更像是一个“传说”。

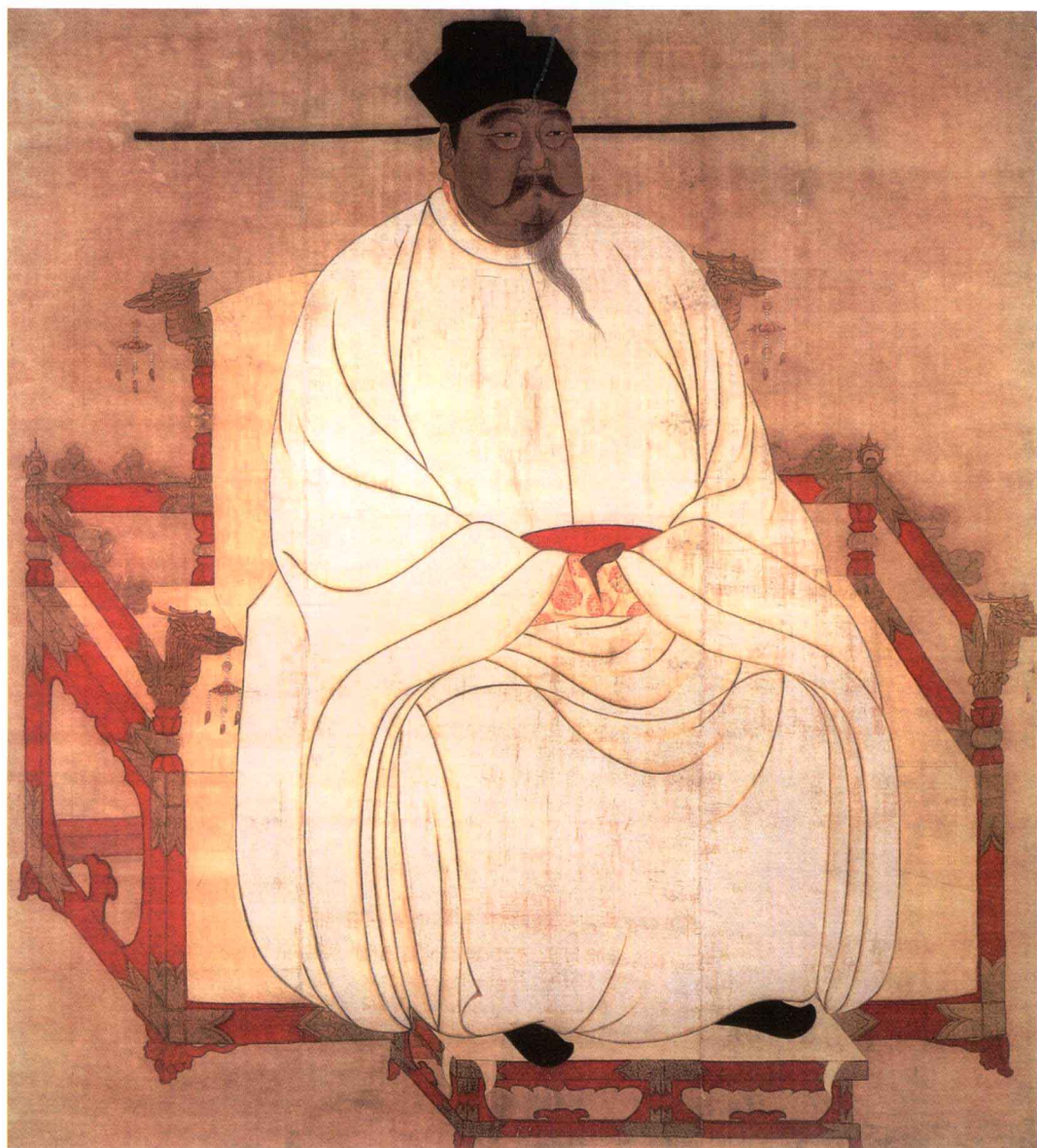
宋代几乎每一位帝王都留下了画像，存世的这批宋代帝王肖像收藏在台北故宫博物院，是清宫旧藏的“南熏殿历代帝后像”的重要组成部分，除了

宋宣祖（宋太祖赵匡胤之父）、宋太宗、宋英宗等几人的画像显然是后来所配入之外，其余画像都有着近似的画风与格式，应该是宋朝画家手笔。在画像中，他们不再是半人半神的天之子，而是一个个正襟危坐的普通宋朝男人。

宋太祖赵匡胤是宋朝开国皇帝，行伍出身，在画中他是一个胖胖的小老头，表情严肃。皇帝双手拢在一处，可以看到右手的拇指露在外面，这是宋代流行的叉手姿态，是一种严肃庄重的姿态。皇帝头戴的是直角幞头，两头有水平的长形展翅。能够体现出帝王身份的，是装饰有龙头的红色宝座。微微侧坐的角度为后来的帝王画像所仿效。皇帝虽然是端坐，但并不显得呆板，可以注意他踩在矮墩上的双脚，右脚直放，左脚却侧放，摆出一个放松的姿态。

作为赵氏子孙，宋代的帝王肖像基本上延续的都是赵匡胤肖像的姿态，只是他们一律红袍，不再如开国皇帝一样身着浅色的素袍，宝座不再是带扶手的方榻，而像是一把垫着椅垫的椅子。帝王谱系之所以得到延续，与皇后分不开。因此，除了男性的帝王之外，皇后像也以同样的方式呈现出来，与皇帝配成一对。皇帝像与皇后像一般是以相对的形式出现，双手拢在一起。在宋代墓葬壁画中，墓主夫妇像采取的也是颇为类似的相对而坐的半侧面姿态，这种姿势可能是宋代人接受叩拜的标准坐姿。

在现在的博物馆中，这些帝后像被挂在展厅中供参观者品头论足。可是在宋代，这些帝后肖像画并不是供人围观的。他们和宋代墓葬中的墓主夫妇对坐图一样，属于祖先图像的一种，供死者的祖孙进行家族祭祀。不过，帝王画像虽然属于祖先像，却从来就不是仅仅供皇帝的子孙祭祀而用，帝王的半人半神的特征，使得他们也成为民众的崇拜对象。祭祀皇帝像的风气在唐代开始盛行。在宫廷中，唐代皇帝会设立专门的殿阁安置先王肖像，定期祭祀。而在宫廷外，皇帝会在一些特定的佛道寺观中安置帝王肖像，供民众祭拜，同时也为皇帝祈福。¹及至宋代，这种帝王崇拜的风气达到顶峰，形成了专门的制度——神御殿。“神御”指皇帝像，“神御殿”就是专门安放皇帝肖像以供祭祀的殿阁。宋代“神御殿”制度始于宋真宗，他命一位名叫元霁的僧人画家在启圣院（传说是宋太宗出生之处）画了宋太宗的肖像。随后在东京汴梁与西京洛阳广建神御殿，除了供奉宋太祖、宋太宗等先帝，他还在京



宋太祖坐像

城的寺观中广泛供奉自己的肖像。

北宋的神御殿，设立在宫廷之中的叫做“钦先孝思殿”。而在宫廷之外，规模更大的神御殿设在京城一些重要的皇家寺庙与道观之中，不同的寺观祭祀不同的帝王。皇后肖像一般是与皇帝安放在同一所寺观之中，但不在一个殿。神御殿的制度在宋代风行一时，除了京城的皇家寺观，地方上也广建神御殿，多建在一些帝王发迹或曾去过的地方，以祭祀帝王“神迹”。北宋皇帝中，拥有神御殿最多的是宋太祖（七处）、宋太宗（七处）以及首创神御殿制度的宋真宗（十四处）。神御殿中供奉的帝后像，除了少部分的卷轴画以外，很多都是塑像和壁画，与寺观中对佛像或道像的供奉相似。帝王就像是有无数化身的神灵，无所不在，成为了半人半仙的神祇。

神御殿的建立有时莫名其妙。宋仁宗时，掌管上清宫寿星殿的一个太监胡乱将殿中壁画上的寿星画像当作宋真宗御容，皇帝轻信其言，在将寿星像改画为宋真宗像后，将寿星殿封为真宗的神御殿。由于神御殿过于泛滥，不少大臣颇有非议。宋神宗时，政府决定把京城各处神御殿中的皇帝像集中在一起，建立一个大型的宗庙。神宗元丰五年（1082），政府选定了宋真宗神御殿之一的东京汴梁景灵宫，新增了十一个殿阁，把京城内外的大部分帝王和皇后像都迎入景灵宫统一安置。自此以后，景灵宫成为专门的皇家神御殿，而宋真宗之后的几位北宋帝王肖像也都安置在这里，不再设额外的神御殿。

景灵宫中的这些帝后像很多都是塑像，当时还有不少画像流传在外。在北宋，除了皇宫以及皇家神御殿，很多宗室子弟也在家中供奉帝王画像。到了熙宁二年（1069），当时主管皇家礼仪的大宗正丞李德刍提出建议，为了整顿礼制，诏令宗室子弟家中的帝王画像以及皇家寺观中的帝王画像全部收缴，放置在皇家图书馆以及博物馆“天章阁”之中。

当日的帝王画像不计其数，现存的宋代帝王画像只不过是其中很小的一部分，那么，这些画像究竟是在什么时候画成的，他们是否是放在神御殿祭祀所用的呢？

对这批帝王画像，目前有不同的看法。传统看法认为每位帝王的画像均是其在位时由宫廷画家所绘制，另一种看法认为这批帝王像大都是在南宋时完成的，北宋帝后的肖像实际上也可能是南宋画家重新绘制的。²相对而言，



宋太宗立像