



南京博物院藏

中國肖像畫選集

梁白泉 主編

1456182

南京博物院藏



中國肖像畫選集

梁白泉 主編



淮阴师院图书馆 1456182

南京博物院藏肖像畫選集

出版：文物出版社 大業公司

督印人：張應流

主編：南京博物院 梁白泉

責任編輯：蘇士澍

助理編輯：麥啟穎

專題論文：張啟亞

圖版說明：凌錫臻

攝影：郭羣

美術：張應雲

版面製作：陳惠芬

製作經理：湯時康

發行：大業公司

香港中環利源西街七號利源大廈3字樓

電話：五二四五九六三 五二五〇四九六

圖文傳真：八四五三二九六

台灣發行：藝源書坊

台灣台北市光復南路98-5號

電話：(〇二)七五二二七〇三

圖文傳真：(〇二)七四一五三一四

國際書號：ISBN 962-7239-32-1 (精裝)

ISBN 962-7239-35-6 (平裝)

一九九三年 第一次版 第一次印刷

保留所有版權，未經出版人同意，不准以任何方式翻印、複製或轉載本書圖版和文字之一部份。

Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum

Jointly Published by: Cultural Relics Publishing House

Tai Yip Company

Publishing Director: Cheung Ying Lau

Editor: Liang Baiquan with the Nanjing Museum

Editorial Co-ordinator: Su Shi Shu

Assistant Editors: Wendy Mak Kai Wing

Essay: Zhang Qiya

Plate Entries: Ling Xican

English Translation: Ai Wen

Photography: Guo Qun

Art: Kenndy Cheung

Layout: Chan Wai Fun

Production Manager: Tong Sze Hong

Distributor: Tai Yip Company

3/F, 7 Li Yuan St., W., Central, Hong Kong

Tel: 525-0496 524-5963 Fax: 845-3296

Copyright © 1993 by Cultural Relics Publishing House

Tai Yip Company

All rights reserved. No Part of this publication may be reproduced or utilized in any form, or by any means without the written permission of the publishers.

Printed in Hong Kong

ISBN: 962-7239-32-1 (HB) @HK\$680

962-7239-35-6 (PB) @HK\$480

序言

南京博物院院長 梁 白 泉

一般認為畫史經歷了實用、禮教化和宗教化幾個時期，這是就一個歷史時期出現大量新事物而說的，事實是愈到後來，各歷史階段賦予不同功能的圖書繪畫，都並存於世。我曾認為，我國古代繪畫，與上述幾個時期相應，向來是以畫人物為主體的，由於多種的原因，人物畫到明清，明顯地式微了；近來更與整個中國畫一起，被一些人認為是出現了「危機」。關於這，當然不是這裡想談論的問題。這裡想說的是，我國古代人物畫是有源遠流長的優秀傳統，如何繼承這一傳統，發煌深邃，蛻變創新，以滿足人們越來越強烈的文化生活的要求，是擺在藝術界、文化界，包括我們歷史藝術博物館工作者面前一個嚴肅重大的課題。

人物畫包括肖像畫，前者在原始社會的巖畫中已經出現，後者從前者中分化出來，起源也相當的早。埃及古王朝時代木乃伊的棺面上，就有逼真棺內亡人的油彩肖像畫。據劉向《說苑》，齊有敬君者畫自己的妻子，屬於默寫肖像一類。實物保存下來的，馬王堆出土帛畫上利蒼的妻子和兒子，王伯敏先生認為屬於肖像畫的範疇。現存夠得上稱作肖像畫的，是閻立本畫《歷代帝王圖》和《步輦圖》。前者存十三幅，從兩漢、南北朝畫到隋代，這些人他哪裡得見？加上對帝王只能歌頌，難以知道他們是否屬於寫真？因為在閻立本之前，就有「畫漢王龍顏」「覽之若面」的傳統，他大概也有所本。後者畫唐太宗在貞觀十四年許文成公主嫁藏事，大概是寫實的。其後，有著名的顧閔中《韓熙載夜宴圖》，大家熟知它屬於人像默寫。我院前身中央博物院藏南薰殿《歷代帝后像》，除堯舜禹湯外，從唐高祖、太宗畫起，宋元明三代帝后，每人一幅，都是寫真，有的立軸大到縱八尺六寸五分，橫四尺，比閻立本的《歷代帝王圖》，似乎進步許多。這些珍貴的肖像畫，應該是不同時代不同宮廷畫家的作品，現藏台北故宮博物院。

我國繪畫，不脫筆墨。一般都是以線條勾勒，再敷填色彩。人物畫、肖像畫的特點是：在景中以人物為主，人像又以頭部為主，衣褶僅數筆，冠履多寫意；在形神之論中務肖神明，不尚形似。這尤其是宋元文人

畫興起以後，逐漸積淀形成的基本觀點。

顧愷之《畫評》就指出：「凡論人最難」，傳神寫照，都在阿堵中，頰上加三毛，覺神彩殊勝。蘇軾曾經專論「傳神」。元代王澤，總結傳寫前，「閉目如在目前，放筆如在筆底」，反對「必欲其正襟危坐如泥塑然」那樣來畫像。又畫手要「無求於世，不以贊毀撓懷」，雖寥寥數筆，亦能傳神。這種理論，影響後世，持續畫壇幾千百年。

從唐代張彥遠起，雖然強調時代衣冠制度，但作肖像畫，從不一味主張「精細」，不論寫意或工緻，只要求不落「市俗氣」，要有「書卷氣」。明代末年，西洋畫法傳入以後，論者認為他們善勾股法，佈景以三角量之，這種畫「筆法全無」，雖工亦匠，不能入畫品（鄒一桂《小山畫譜》西洋畫條）。

西方宗教肖像畫以外，尤其是到資本主義時期，也不主張自然主義的絕對寫實。著名的例子是德國自然主義畫家丹涅（B.Denner，公元一六八五——一七四九年）的肖像畫。丹涅用放大鏡工作，一幅肖像畫要畫四年，畫出皮膚紋縷，顴骨上細微莫辨的血筋，伏在表皮底下細小至極的淡藍血管，能把四周一切事物反射出來的眼珠，好像一個真正的人頭，但是，「哄騙眼睛的東西都不受重視」（傅雷譯、丹納著《藝術哲學》第一七——一八頁）。他的人物畫像，如果按照幻覺的原則應該受到贊賞，但這種肖像畫「缺乏最關重要的生氣」，雖不是一具死屍，也絕不是「一個活人的面貌」（朱光潛譯、黑格爾著《美學》第三卷上册第二六五、二六八頁）。這和我們的「傳神」的主張是一致的。

唐代大中年間，道士吳某，引鏡濡墨自寫己貌；宋時畫工，在街坊設鋪，用斜置的綑架為來往的行人寫真，這種方法，和文人作肖像畫，不盡相同。

這本集子，由張啟亞先生在我院收藏的明清肖像畫中選編，多是文人作品，除趙用賢畫九祖外，有些是追憶、背臨、摹寫的肖像。向社會提供古代肖像畫遺產，我們博物館界負有重要的責任，我們感謝啟亞先生的辛勤工作的成果。

這份遺產，值得我們繼承取資，因為藝術的生命，無一不是在時代的、地方的、民族的肥沃土壤中萌發的。

一九八七年五月一日

中國的肖像畫

張啓亞

一

中國的肖像畫，傳統名稱叫做「寫真」。「真」這個概念，在早期繪畫中，多是指描繪得「真實」、「逼真」。《歷代名畫記》在漢毛延壽等人的傳中，徵引葛洪《西京雜記》對毛延壽的評語，就有「為人形，醜好老少，必得其真」的說法。這裡的「真」就是逼真的意思。隨着肖像藝術的發展，「真」的概念逐漸成為一個與「逼真」對立的範疇，「真」已經和審美對象的生命、氣息、精神特徵聯系起來，具有「形」、「神」統一的內涵。六朝人索性把「傳神」和「寫照」（畫肖像）連在一起，稱之為「傳神寫照」。中國肖像藝術之所以注重表現人的精神特徵，主要受「貴真」思想的影響，即所謂「真在內者，神動於外」（《莊子·漁父》）。「寫真」這兩個字也恰恰體現了中國繪畫在肖像藝術方面的形神觀。

中國肖像藝術的歷史很長，如果說中國畫發展最早的是人物畫。那麼，與人物畫相應發展的，就是肖像畫。在我國早期繪畫中，人物畫和肖像畫之所以并行發展，而且長期以來兩者並無界定，這是由於繪畫內容所決定的。從早期繪畫的題材看，大致包括：「禮制」、「教化」、「紀功」、「頌德」、「表行」、「讐敵」、「奉祀」、「祛邪」等內容。這些內容的早期繪畫，在我國古史書中不乏記載。《史記·殷本紀》就有關於殷商時期的繪畫。如商代初年宰相伊尹「從湯言素王及九主之事」。《集解》引劉向《別錄》說伊尹還畫了「法君、專君、授君、勞君、等君、寄君、破君、國君、三歲社君」九主的肖像來勸戒成湯。在古代鑒戒性和表彰功臣所畫的肖像就更多。如《孔子家語》便記有孔子在周代明堂的壁畫上看到了「堯舜之容，桀紂之像」，以及「周公相成王，抱之，負斧戢，南面以朝諸侯之圖」。《漢書·蘇武傳》則記載，「宣帝甘露三年，單于始入朝，上思股肱之美」，所以畫了霍光等十一人於麒麟閣，都是「法其形貌，署其官爵姓

名」。這一類的肖像畫，除具有紀功、表彰的性質，也還有一定的「讐敵」意義。諸如「表行」、「紀功」、「頌德」等內容，不僅要通過人物形象來表現，而且要「法其形貌，署其官爵」。畫出人的肖像。看來早期的肖像畫是具有明顯的「資政」性的。它是把宣揚關於治亂、興廢的歷史和現實；宣揚綱常名教，以立德、立功作為人生的最高理想。就它的「資政」作用而言，幾與古代「史官」相匹。這些為歷史人物或當時人紀功、表行、頌德，「法其形貌」固然重要，但為了更好地達到「教化」目的，「述其事」比「肖其人」更為重要。加之被描繪的歷史人物，有的也許尚有肖像資料可以依據、參考，有的可能沒有肖像資料，只好憑借畫家的想象，或者就以一般人物形象來表現，旨在表其「事」。隨着肖像藝術的發展，凡注重「表其事」的，後來便衍為歷史故實人物畫；而注重「肖其人」的，則衍為嚴格的「寫真」或「行樂圖」。

二

自魏晉南北朝開始，肖像畫已漸從早期的注重「資政」性，向着肖像畫本身的實用性發展。

「戶習七經」的兩漢，到了它的末世，特別是漢魏之際，文化思想發生了變化。變易的原因在於「從初平之元至建安之末，……綱紀既衰，儒道尤甚」（《典略·儒宗傳序》）。漢末社會的極度動蕩，動搖了長期滲透在政治、文化生活和積淀在人們思想精神中的經學桎梏。加之王朝凌替和統治階級內部的鬥爭，士人們深感「忠不足以衛己，禍不可以豫度」（束皙《玄居釋》），傳統的事君報國思想被沖淡了。加之老莊思想，尤其是因玄學代經術興起，文人士大夫因擺脫了經學的羈絆，思想日趨活躍，集中表現在文學藝術上的注重形式、輕視政治、社會功能等方面。反映在肖像畫中，表現「治亂興廢之原」歷史故實題材的「肖像性」人物畫漸漸減少，以文學為內容的「肖像性」人物畫，特別是魏晉名士、勝流的畫像及其他個人的畫像增多。顧愷之《洛神賦圖》卷就是典型的以文學為內容的「肖像性」人物畫。見於著錄的魏晉名士、勝流的畫像就有：嵇康、阮籍、七賢、桓溫、桓玄、謝安、阮修、阮賢、劉牢之、孫綽等。就在這一時期還出現了名士的自畫像。如王羲之就有《臨鏡自寫真圖》（《歷代名畫記》）。也是從晉、宋時期開始，給帝后助貴畫像漸成風氣。據著錄，僅陸探微就畫過宋孝武、宋明帝、豫章王、建安山陽王、巴陵王、江陵王、江夏王、建平王、齊高帝、竟陵王、宋桂陽王寵姬等肖像。

由於「肖其人」的個人畫像的發展，要求提高、完善肖像畫的藝術表現是很自然的。特別是因受漢魏時

期品藻、鑑賞人物的影響，肖像畫把捕捉、表現人的精神特徵和氣質、風度作為肖像畫刻劃的重點。如劉邵的《人物志》原是曹魏時期與「都官考課」有關的著述，內容是針對選拔做官人材的。由於書中涉及到如何認識人的問題，提出決定人物的是「蓋人物之本，出乎情性，性情之理，甚微而玄……」，「物望有形，形有精神，能知精神，則窮理盡性。」而且非常具體的指出眼睛的重要，「微神見貌，情發於目」（俱見《人物志·九微》）。劉義慶《世說新語》中說的「風氣，韻度」，也是就品藻人物而言的。這雖說都是就選拔、品藻人物提出的，但是，其理卻通於繪畫，對肖像畫尤其重要。西晉畫家衛協已注重表現人的眼睛。顧愷之更就肖像畫提出了「以形寫神」，「傳神寫照，都在阿堵之中」，強調了以目取神的重要。南齊謝赫《六法》中的「氣韻生動」，也是在這一背景下提出的，把表現人的風神、氣質作為人物畫肖像畫藝術表現所應達到的最高境界。畫人物肖像在強調以目取神的同時，還注意到把握面部的特徵。顧愷之給裴楷畫像，便抓住了裴楷面部頰上有「三毛」的特徵，通過這一特徵表現出他那「俊朗有識具」的風度。張僧繇給梁武帝蕭衍畫像，為了求得肖似寸筆不避醜，如實地表現了這位君主「反唇露齒」的面部特徵。

中國肖像畫有兩種畫法，一是「面寫」；一是「背擬」。「面寫」是面對面的描繪；「背擬」則是經過觀察之後，背着被畫對象，全憑記憶畫出肖像。我國的寫真，很早就有「背擬」的傳統。劉向《說苑》所記「齊王起九重台，召敬君圖之，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之。」在這裡敬君畫他妻子的像，就是運用了「背擬」的畫法。因為他妻子的形貌早已「默識於心」。由於個人寫真的發展，而且被畫的人往往又多是帝后勳貴，如長時間面對本人一邊觀察一邊描繪，卻有許多不便。即或不要求完全運用「背擬」的畫法，也須要盡量減少、縮短觀察的時間。所以這就需要畫家加強形象記憶。南齊謝赫畫肖像則是運用「面寫」與「背擬」結合的方法。姚最說他「寫貌人物，不俟對看，所須一覽，便歸操筆，目想毫髮，皆無遺失」（《歷代名畫記》），真可以說是「發於心，領於目，應於手」。「背擬」的畫法盡管不是謝赫的創造，但是，他能在短時的觀察中，抓住被畫者「神乃全而真」的一瞬，並脫手而成，可見這一時期肖像畫「背擬」的畫法已趨於成熟。謝赫「背擬」的畫法，觀察的時間雖短，但從姚最說的「目想毫髮，皆無遺失」來看，還是比較寫實的。當時在「背擬」的畫法中，還有一種近似今天的「速寫」。據北齊顏之推所記：「武烈太子（梁元帝的長子蕭方）偏能寫真，座上賓客隨宜點染，即成數人，以問童孺皆知其名」，「蕭賁、劉孝先、劉靈並文學

以外，復佳此法。」（《顏氏家訓》）這種畫法，雖說也是通過一定的觀察，但主要是靠形象記憶，在這一點上與謝赫相同，所不同的在於「隨宜點染」，是重在傳神。

三

到了唐代，畫家沿襲漢魏六朝，仍然以人物畫肖像畫作為必修之業。

在唐代的初期，因見於「自古皇王，褒崇勳德，既勒名於鐘鼎，又圖形於丹青」，所以還是襲效兩漢的「麟閣著美」，「雲台紀功」的作法，唐太宗命閻立本先後畫了《秦府十八學士》和《凌煙閣功臣二十四人圖》等，以表示他「庶念功臣之懷」。韓幹《龍朔功臣圖》、曹霸《凌煙閣功臣像》也都屬於同一性質的肖像畫作品。

反映帝王生活和政事紀實性的肖像畫，在唐代都有明顯的發展。閻立本的《步輦圖》就是政事紀實性很強的肖像畫。它描繪的是唐太宗召見吐蕃松贊干布迎娶文成公主的使臣祿東贊的情景。圖中唐太宗和祿東贊的肖像刻畫得相當生動，大概也都是比較肖似的。其他見諸著錄的還有：殷敍韋無忝所畫《太宗自定輦上圖》，李思訓《明皇摘瓜圖》，吳道子《明皇受籙圖》，韓幹《玄宗試馬圖》等。唐代這種描繪現實人物生活行止的肖像畫，正是後世「行樂圖」的濫觴。畫帝王后妃的肖像，也就是後來說的「殿堂真容」，也發端於唐代。唐代的帝王肖像，見於記載的就有楊升所畫肅宗李亨、宣宗李忱；李長史畫的文宗李昂；常重胤畫的僖宗李儼和楊光庭所畫的武曌等。唐代詩人李遠對李長史所畫李昂的肖像，曾為評讚，其讚是：「宮女捲簾皆暗認，侍臣開殿盡遙驚。」根據這個評讚，不難想象李昂的畫像是如何的「神情宛肖」！這也正可說明，唐代肖像藝術所達到的高度。除畫皇帝勳貴的肖像之外，文人士大夫的小像在唐代也比較流行。如李放為白居易寫真；元靜為李嗣真寫像；吳道子畫費元真像；李晔畫韓建等像，都可作為這方面的實例。由於畫家都以人物畫和肖像畫作為必修之業。所以唐代許多畫家都精於寫真。杜甫在《丹青引贈曹將軍》詩中便提到曹霸「將軍善畫蓋有神，偶逢佳士亦寫真」的事。不僅長於人物、鞍馬的畫家深諳寫真，就是山水畫家也兼工寫真。除上面已提到的李思訓畫李隆基的肖像之外，王維「過郢州」時，也曾「畫孟浩然於刺史亭」（見《孟浩然傳》）。王維並畫過自畫像。據米芾《畫史》記：「王維畫小輞川人物好，張少卿家有辟支佛，下畫王維仙桃巾黃服合掌頂禮，乃是自寫真。」

唐代的人物畫家，為了豐富人物形象，使人物形象更加生動深刻，多以人的「寫真」像入畫。據程大昌《雍錄》稱：「吳生所畫千官皆生面也。」這是說吳道子在《五聖圖》中所畫的「千官」就是依據真人的面容塑造的。在宗教壁畫中，以人的真容入畫的事例，還見於段成式的《酉陽雜俎》。據段氏所記：長安寶應寺的壁畫中釋梵天女像，「悉齊公妓小小寫真」。這說的是畫天女像，就是按照「齊公」家的「妓小小」的真容。

追求生動而神韻，是唐代中晚期肖像藝術的一大特色。杜甫對曹霸所畫《凌煙閣功臣像》曾作了這樣的描繪：「良相頭上進賢冠，猛將腰間大羽箭，褒公、鄂公毛髮動，英姿颯爽猶酣戰」。我們儘管無法見到曹霸所畫鄂國公尉遲敬德和褒國公段志玄的形象究竟是什麼樣子，但是從詩人的描繪中，也不難想象人物的八面生姿和神彩飛揚。我們還可以從《歷代名畫記》張彥遠的一段話中瞭解到唐人對肖像藝術的具體要求。他說：「然今之畫人，粗善寫貌，得其形似，則無其氣韻，具其色彩，則失其筆法，豈曰畫也！」他認為「寫貌」人物，如果僅得其形似，不能表現風神韻度；雖敷以色彩，但用筆無法，便也不成其為繪畫。可見當時對「寫貌」表現人物風神韻度和對於用筆的重視。這裡提到的「用筆」，即在於人物的風神韻度是要通過精湛的筆法來表現的。唐人並沒有停留在表現人物精神特徵這一個方面，還更注意到把握和表現人的性格。唐代晚期人物畫家周昉，在為趙縱寫真時，就作到了不僅求其形肖，且能「兼移其神氣，得趙郎性情、笑言之姿」（見《圖畫見聞誌》）。表明唐代晚期的寫真，已注意到從人物的「笑言之姿」中捕捉性格特徵。後世寫真家提出的在捕捉人物的「本真性情」方面，應「着眼於顛沛造次、應對進退、顰笑適悅、舒急倨敬之頃」，正是概括了唐以來肖像藝術的實踐經驗。

肖像畫與人物畫的分野，大約在晚唐至五代劃分畫科以後。然而從有關的材料來看，唐代的中期就已顯現出人物與肖像漸趨分野的某些端倪。這主要表現在：文人畫家和禁中專職畫師，日益精其所專，加之捲軸畫的興起，像唐初那樣的「紀功」、「表行」一類的巨製，多由征入禁中的民間精於肖像的畫工擔任。所以唐代中期以後，肖像藝術主要在民間發展，並逐漸以「寫貌」為專業。《歷代名畫記》提到的殷敔、殷季友、許琨、法明（僧）等就是被征入禁中的民間「寫貌」高手。《歷代名畫記》提到他們「四人，並開元中善寫貌，常在內庭，畫人物海內知名，時錢國養未出。」法明在唐開元十一年（公元723年）時，曾奉勅「令獨

貌」「麗正殿諸學士」。從「時錢國養未出」一句看，顯然錢國養的寫真技藝是高出法明等人之上。據錢國養傳說，他「開元中善寫貌，海內推服」；傳中附寶蒙評語是，「衣裳凡鄙，未離賤工，格律自高，足為出衆」。也正是這些「有用而不為貴」的民間藝術家推動着唐代肖像藝術的發展。

五代時的肖像畫，可以說是完全承襲唐代，除寫個人肖像外，一般也多是注重表「事」和「情節」的鋪述，不專在「肖其人」。如周文矩的《重屏會棋圖》，便可作為這種「肖像性」人物畫的一個實例。此圖雖說畫的是南唐中主李璟和他的兄弟們弈棋的情景，但主要在於表其「事」，人物的面容與一般人物畫並無多大區別，仍屬肖像性的人物畫。顧闳中的《韓熙載夜宴圖》也保持了早期肖像畫的特點，以表「事」和「情節」為主，集中表現了韓熙載在夜宴中縱狎跌宕的情景，但對於作為中心人物的韓熙載，雖說出之於畫家的「背擬」，可是面容、衣冠首尾一致，形神具化；尤其是對韓熙載的那種複雜的內心狀態，刻劃得非常入微。它是我國早期肖像畫「傳其神」又「寫其心」的典範。

四

宋代的肖像畫已明顯的趨於專業。《圖畫見聞誌》在「人物門」中已專門列出「獨工傳寫」的畫家。《畫繼》更把「人物傳寫」立為一個繪畫科目；用以表示「傳寫」與「人物」之間一定的分野。《圖畫見聞誌》在所列「獨工傳寫」的人中，除牟谷和高太冲是翰林待詔，其他五人，包括《畫繼》所列專工「傳寫」的三人，則都是民間畫工。宋代繪畫因山水畫和花鳥畫的發展，已取代了人物畫的地位。肖像則更不為人所重視。從事肖像藝術，也從它原來的為「教化」服務，轉而成為民間的職業活動。由於宋代小農經濟的發展，市民階層的擴大，肖像藝術在民間有一定的發展。民間的寫真家有的被「名公貴人，召致傳寫」，有的被征入禁中。如僧元靄就是北宋初供奉內廷的精於肖像畫的民間畫工，曾為宋太宗趙炅寫真。僧維真是以「善寫貴人得名」。給蘇軾畫過像的程懷立，也是民間畫工。蘇軾稱道他「傳吾神，衆以為爾得其全者」（《傳神記》）。畫過王安石像的李士雲，也是民間的寫真高手。王安石曾為此贈詩：「容一見便疑真，李氏揮毫妙入神」，足見他寫真技藝的高超。

宋代比較盛行不着背景的個人寫真，並開始有了正面像。至今流傳下來的宋代皇帝、后妃的朝服像，似乎仍以側面居多，可能畫正面肖像還不夠普遍。據《圖畫見聞誌》說，正面寫真，是首創於宋初的牟

谷。《聖朝名畫評》也說：「能寫正面，唯谷一人而已。」後來明、清兩代的「朝服大影」主要是襲用這種正面的形式。

宋代的肖像藝術，無論在傳神技法還是在傳神理論方面，都有重要的發展。以「相法」用於寫真，也是發端於宋。在宋初的寫真家中，如元霽，《聖朝名畫評》就說他「通古人相法，遂能寫真」；並且說牟谷也是「深曉相術，故於丹青中尤長寫貌。」蘇軾在他的《傳神記》中，更提出「傳神與相一道」。古代的「相法」，原是一種以察辨人的五官、容色，來判斷吉凶福禍的方法。這自然是一種迷信。但「相術」中的所謂：「首明部位，次辨骨骼，次及氣色」，對於畫人的肖像卻是有用的。寫真中講面部的「八格」、「三庭」、「五配」等，就是從「相法」衍發而來。肖像畫家為了便於把握人的面部五官、結構的各個部位、特徵和氣色等，所以借助於「相法」。蘇軾說的「傳神與相一道」，也是就把握面部特徵而言的。宋人把相法用於寫真，表明寫真在求肖方面又進了一步。宋人對肖像藝術如何把握精神狀態和性格特徵，提出了很精到的見解；並就刻劃精神、性格特徵，作了更深一層的理論概括。因為人的精神面貌和性格特徵，多是在一種不自持、不經意中的自然流露。蘇軾根據這一特點，在《傳神記》中提出了「陰察」說。他說：「欲得其人之天，法當於衆中陰察之」。陳造則更就捕捉人的精神、性格特徵應「着眼於顛沛、造次」，「適悅、舒急、倨敬之頃」，並做到「熟視而默識」（《江湖長翁集·論傳神》）。這也可以說是對「陰察」的具體化。陳郁在他的《藏一話腴》中提出了「傳神」必「寫心」的理論。他說：「寫照非畫物比，蓋寫形不難，寫心惟難」，「寫其形必傳其神，傳其神必寫其心；否則君子小人，貌同心異，……奚自而別，形雖似何益？」陳郁的「傳神必寫心」的理論，是顧愷之「傳神論」的發展。因為「傳神」僅限於表現人物的精神、性格特徵。「寫心」必須深入地「察其人」，在於揭示人物的不同思想道德面貌和品格上的特徵。肖像藝術要達到這種境界，是很不容易的，所以他說「寫之人尤其難」，必須是「胸次廣，識見高」。陳郁強調畫家的學識、素養，是很有見地的；他的「寫心」說，擴大了「傳神論」的內涵。以上宋人有關肖像藝術的見解和理論，對後世影響極大，並為後世形成肖像藝術的理論體系奠定了基礎。

元代繪畫除山水和墨竹、墨花比較駁盛外，人物畫則趨於冷落，但肖像畫卻有一定的發展，並進入了更趨成熟的時期。肖像藝術在元代的發展，除了它自身的規律之外，還應看到它的特定的社會歷史原因。

元代在我國歷史上無疑是一個民族融合的時代。但蒙古貴族進入中原直到統一全中國，民族矛盾卻比它以前任何時期都更為尖銳。在元代，文人是一個備受厭鄙的階層，所謂「九儒十丐」雖說是出於「滑稽之雄，以儒為戲」的戲謔之語（謝枋得《送方伯載歸三山序》），但僅就戲謔本身，便已包含着鄙夷的意味。「官司輕學舍，厭鄙儒生，凡遇科差，無所不至」（《兩浙金石志》），卻不能不說是個事實。加之罷科舉八十餘年，使文人們長久失去晉身的階梯。為了生計，有的以行醫、卜術糊口，有的去寫雜劇，有的以寫真為業。據駱問禮《萬縷集》說：因為寫真「宜衆人所需」，「酬謝亦豐，故多習此藝者，不獨畫工，且有學士。」這正從一個側面道出了元代肖像藝術所以發展的社會原因。元代肖像畫家和宋代相似，也大都進入手工業或商業的行列。但地位更為低下，屬於下「九流」之列。如「寫真張翁」，「孫寫真」等，都是以寫真為職業的民間佚名畫工。因為人多以其所擅而呼之，以致使他們的名字失傳。元代統治者襲效他的前代，也畫了許多帝后的肖像。《元史·祭祀志》：「至元十五年命承旨和禮霍孫，寫太祖御容。十六年復命寫太上皇御容與太宗舊御容，俱置翰林院。」至今北京故宮博物院還藏有元世祖忽必烈以及后妃、太子等畫像。

元代最傑出的肖像畫家有王繹和陳鑒如、陳芝田父子等。陳鑒如是元初的肖像畫家，約與趙孟頫同時，被稱為「國朝第一手」。陳芝田是元代後期著名的肖像畫家，「受知延祐、至順兩朝」，多為達官貴人寫真。王繹是元末江南著名的肖像畫家。王繹根據自己的創作經驗，還寫下了用以課徒的《寫真秘訣》。他在《寫真秘訣》中根據宋人「欲得其人之天，法當於衆中陰察之」和「著眼於顛沛、造次」，「適悅、舒急、倨敬之頃」，有關捕捉精神性格的方法又有所發揮，提出了「靜而求之」，指出應在「彼方叫嘯談話之間」去發現「本真性情」。尤其強調了創作前的觀察和形象記憶的重要，要「默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底」。此外，並講述了寫像中的傳色、暈染等方法。

現在我們所能見到的王繹的作品，只有一幅由倪瓚補綴松石的《楊竹西小像圖》卷。從這幅楊竹西的小像看，在面部刻劃上是相當準確的。這已不再是傳統的具有程式意味的畫法，也許因為是「面寫」而非「背擬」的關係，整個顏面和五官，都是按照固有的結構用筆勾出的。雖屬白描，但又略加皴暈；對眉宇、眼神都作了入微的刻劃，真可以說是「形得而神自來」。

五

到了明代，因新的商業城市的興起，商業經濟的發展和社會風氣由殷實而浮華的轉變，使寫真這種職業，也獲得前所未有的繁榮。

明代不僅非常流行寫祖先遺容的所謂「買太公」（也稱「喜神」）和「家堂圖」，而且還流行各種形式的寫真。既有立幅的整身大像，也有橫幅或長卷的「行樂圖」和各種樣式的「小像」。入清以後，除仍盛行寫祖先遺容的「喜神」之外，「行樂」、「小像」的形式更趨多樣，長卷、短幀，大小冊頁，不一而足。甚至把小像畫在摺扇的扇面上。

收入這本肖像畫集的如明人無款《周用四代肖像》軸，就是把四代人同繪於一幅立軸上。是明代「家堂圖」的典型。在明清時期的官僚當中都很盛行「朝服大像」。如明無款《沈度像》、《王鏊像》，清無款《關天培像》等，都可作為這種「朝服大像」的實例。在「行樂圖」中，有一種是畫人的肖像和描繪環境、點綴景物全出一人之手。如明無款《肖像》軸，就是一幅寫照與屋宇、院落及花木等由一人完成；圖中肖像與景物，不僅畫風統一，而且可以看得出，人物、院落花木、屋宇等都是經過嚴格經營後一氣哈成的。有些名流除請寫真家寫照之外，還請名畫家為之補景。如《江舜夫像》就是由寫真家（佚名）寫照，托名文徵明補景；《顧夢游像》曾鯨寫照，張颿補景。在清人的肖像畫中，也多沿用這種作法，如《寇白門像》便是由吳宏寫照，樊圻補景。

在明清的肖像畫中，有些還帶有一定的主題畫的性質。仍以收入本集的作品為例，如華冠所畫《蔣士銓歸舟安穩圖》卷，和《薛承基磨鏡圖》，都一定程度的表現了寫照人的生活片斷，已明顯的超出通常「行樂」圖表現的，諸如「讀書」、「瀹茗」、「清秘」之類，近乎程式的內容。尤其是《蔣士銓歸舟安穩圖》，在表現蔣氏生活的同時，作者華冠不單單為蔣氏寫照，而且對其妻、妾、幼子的狀貌也都一一作了精細的刻劃。

在扇上畫人物，這是清以前就有的，但是以寫真「小像」入扇，卻不能不說是清人的一個創造。在這本肖像集中，我們選入了四件畫在摺扇扇面上的肖像。其中有兩件畫的是清代學者黃丕烈的小像。一件是翁頴畫；另一件出之胡駿聲手。翁頴這件畫得比較工細；胡駿聲這件，筆墨似較粗放，可謂韶華琬琰各成其美。從刻畫人物看，胡駿聲所畫的這件更為入妙。人物面部在不足指甲大的地方，畫出五官相貌並求其肖似，這

也許不難，但把人物刻劃得那樣「貌如深思」，「神志湛然」，大非易事。明清的肖像畫不僅形式多樣，在表現和畫法方面也在不斷豐富；肖像畫的畫風，顯然已處於脫易古法的不變之中。

明清時期，肖像畫的畫法雖未遠離傳統，但已不滿足於那種單一的以線勾勒和平塗顏色的方法。肖像畫家為了在表現上「助筆意之不能到」，於是在元人重視「墨骨」和「淡墨霸定」、「逐旋積起」這一畫法的基礎上，更在用墨、敷色和暈染等方面，使之進一步加強。形成一種以淡墨（或赭）為骨，按面部固有結構勾出五官輪廓之後，用檀子墨水（即墨加胭脂與赭石）暈染出面部的凹凸，並依照膚色敷以淡彩。籠上薄粉；再於各凹凸處用淡墨反復暈染，隱去筆痕，加強面部的立體感和膚色的真實感；然後以淡墨合胭脂復勾五官輪廓，以墨醒眉、眼、鬚髮。這一畫法，在於使墨、色潤合，加強膚色的真實感和顏面的立體感。上述畫法，以江南為多。

如果說上面講的這種畫法是注重用色，以色的多層暈染為主，那麼，到了明季的晚期，又出現了一種按照「墨隨筆痕，色依墨態」的要求，以淡墨或赭為骨，勾出面部的固有結構；先用淡墨暈染面部的凹凸部份，再反復以淡赭合紅薄籠整個面部。墨骨雖已略呈灰色，但仍依稀可見。這一畫法，往往在筆痕的隱現和墨、色的濃淡上有所變化。清人張庚就是根據上述重墨與重色的不同，把明以來的肖像畫分成兩系。張庚在《國朝畫徵錄》中說：「寫真有兩派，一重墨，墨骨既成，然後敷彩，以取氣色之老少，其精神早傳墨骨中矣，此閩中波臣之學也。一略用淡墨，勾出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南畫家之傳法……」從以上這兩派畫法，可以看出明代肖像藝術在變革前人畫法，追求表現面部的真實感方面所作的探索。

肖像畫中以注重色暈為特徵的畫法，興起於明代中葉的正德、嘉靖間。以用墨為主的畫法，始於明代晚期肖像畫家曾鯨。這兩種畫法，不管是重墨還是重色，它們都是元人寫真畫法的發展。明人重色一派的畫法，雖是參照元人敷色、斡染的方法，不過在畫定五官輪廓之後，對面部的凹凸的暈染則又增加了層次，盡量隱去墨痕。重墨一派，也是在元人畫法的基礎上，變重彩為淺絳；色墨之間渾成一體，在用墨方面，經過反復暈染，墨線與所暈的淡墨也渾成一體，最後達到像清人沈宗騫說的：「墨隨筆痕，色依墨態，成後觀之，非色非墨，恰是面上神彩」（《芥舟學畫編》）。

明代前期的肖像畫，雖然在表現、描繪面部五官方面，還保持一定的傳統「程式」的技法，但已注意到

面部的固有結構，畫風也具有一定的寫實意向。敷色注意到濃淡，面部凹凸部份，也略以淡墨暈染。「墨骨」多用淡墨，有些並以赭石復勾。我們收入本集的明代早期《李貞像》如與《范仲淹像》比較，就有所不同。《范仲淹像》雖說出於明人之手，但它是摹擬明以前的作品，畫法一仍其舊，是較為典型的傳統勾勒和平塗顏色的畫法。《李貞像》墨骨均用淡墨，並以赭色復勾，並已注意到面部五官的固有結構。《王鏊像》即使是出於清人之手，也是依據舊稿摹擬明代前期的畫法。以它和《李貞像》比較，畫法是接近的，不同處在於多了一點用淡墨對面部凹凸部份的暈染。《江舜夫像》與《王鏊像》畫法接近。

六

「重色」一派的畫法，大概成熟於明代的中晚期。選入本集的明代《周用四代祖像》和《明人肖像冊》，都可作為「重色」畫法的典型。前者作於明萬曆丙午，後者約作於萬曆以後。都是明季晚期的肖像畫作品。《周用四代祖像》面部五官都是根據固有的結構十分準確的用淡墨勾出，然後「色依墨態」，用淡墨和色經過層層暈染，使各部位都具有很強的立體感。宛然是「非色非墨」的「面上神彩」。明代《明人肖像冊》也是出於明代民間佚名肖像畫家之手，畫法與《周用四代祖像》基本相同。《明人肖像冊》在用筆、構形、取神等方面，都更有特色。

《明人肖像冊》注重用色，卻又不脫離用筆筆法。中國肖像藝術在用筆方面，是很講求：「準」、「烘」、「砌」、「提」四要的。《明人肖像冊》的作者雖注重用色，但對於「墨骨」和用筆也都非常重視。人物的五官和面部大的結構、骨骼，都是用淡墨按固有結構勾出；雖只數筆，脫手而成，卻相當準確。有些部位的墨線，除作者有意運用暈染隱去外，即使通過色、墨的多次暈染，但「墨骨」還是依稀可辨。面部大的結構和需要表現凹凸的部份，有些是用淡墨墨線來表現，有的則是在線的基礎上加以烘、提。可見《明人肖像冊》雖說重色，但「墨骨」和用筆仍然佔據重要地位。用色旨在表現人物膚色的真實感，而人物的風神、韻度，還是要通過對形的把握和表現，因為只有「形得而神自來」。

肖像畫對形的把握，最主要的是把握和表現面部特徵。《明人肖像冊》的作者首先表現的就是人物顏面的：豐、癯、皙、侈的特徵。看一個人的面部特徵，首先看到的便是他的豐、癯，其次才注意到五官。在肖像冊中，如李日華的「豐」，劉憲寵的「癯」，都刻畫得十分入妙。作為肖像藝術，又是非常講求「以眼取

神」的。這十二個人的肖像，每個人的眼神都極不相同，他們不同的性格、氣質幾乎都是從眼神中和眉宇間表現出來的。如王以寧的果毅、幹練，汪慶百的剛直、純樸，李日華的聰慧、豁達，都從人物的眼睛和眉宇間宛宛可見。

「眼睛」是傳神的主要重點，但並非唯一的重點。有經驗的寫真家在「取神」的過程中，是善於根據不同對象捕捉、選定表現其精神、性格特徵的不同重點的。這是因為「人之神有屬於一處者，或在眉目，或在蘭台，或在口角，或在顴頰。有統屬一面者，或在皮色如寬緊麻縐之類是也」（沈宗騫《論取神》）。所以《明人肖像冊》的作者，在着力表現眼睛的同時，對面部其他可資「取神」的地方也不放過。如汪慶百隆隆鼓起的兩腮；羅應斗下垂的眼簾；劉憲寵因疾病所致的「口眼歪斜」等都作了認真的刻劃。作者為了加強人物面部的生動感和真實感，對比較重要的細節也絕不忽略。如羅應斗、童養所顏面上的斑、痣；葛寅亮隱隱露出一顆門牙；李日華下頷黑鬚中僅有的一根白鬚，都一一加以表現。肖像畫中的「取神」，善於捕捉、選定表現人物精神性格特徵的重點，並能不囿於一個方面，這是很重要的。因而這就需要對人物面部具有整體的把握，注意它的整體特徵。離開了整體，作為重點的局部也就失去存在的意義。既要取「神」，但如離開作為整體的「形」，那麼，「神」也就無由而「取」之了！也正是基於這個道理，後來的寫真家才指出：「耳目口鼻固是形之大要，至於骨骼起伏高下，縐紋多寡隱現，一一不謬，則形得而神自來矣。」（沈宗騫《傳神總論》）《明人肖像冊》的作者在「取神」方面，精於把握「巨」「細」關係，成功地表現了人物的精神、氣質和性格特徵，標誌了明代晚期肖像藝術所達到的高度。

曾鯨所創造的以注重用墨為特徵的這一派，是明清之際最有影響的肖像畫派。他的畫法是元人「以淡墨霸定，逐旋積起」，重在以墨積染這種畫法的發展。

就曾鯨的畫風和藝術旨趣看，與傳統的注重敷色，以細密為工的民間肖像畫法比較，顯然是趨於疏淡的。當然，這種「疏淡」也還是「精勻」中的「疏淡」。曾鯨的社會生活與他創造的畫風有密切關係。在曾氏「挾技以游四方」的一生中，他所接識和交往的人中多是社會名流，除了學者、志士、名醫之外，就是書畫家。諸如董其昌、陳繼儒、項子京、陳洪綬，張大風等都是他曾經交識過的。他所作的《葛一龍像》、《張卿子像》、《侯峒巒行樂圖》、《顧夢游像》、《徐明伯像》、《黃道周像》等，至今還在流傳。