

中国美术图典 肖像画

单国强



岭南美术出版社

中国美术图典

肖像画

单国强

岭南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术图典. 肖像画 / 单国强著. —广州: 岭南
美术出版社, 2000.2

ISBN 7-5362-2079-0

I. 中… II. 单… III. ①美术史-中国②肖像画-
绘画史-研究-中国 IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 03975 号

中国美术图典·肖像画

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市水荫路 11 号 9、10 楼 邮编: 510075)

出 版 人: 曹利祥

经 销: 全国新华书店

印 刷: 深圳嘉年实业股份有限公司印刷厂

版 次: 2000 年 2 月第一版

2000 年 2 月第一次印刷

开 本: 880 × 1230mm 1/16

印 张: 9

印 数: 1-1000 册

ISBN 7-5362-2079-0

J·1788

定价: 165 元

封面 清·汤禄名《邓廷桢像》卷
(纸本,设色,纵42.7厘米,横132.2厘米,南京博物院藏。)

本幅左署款“嶰筠中丞大人命汤禄名补图”。知此图为佚名画家绘像,汤禄名补景。

汤禄名(1804—1874年),字乐民,武进(今江苏常州)人,寓金陵(今南京),汤貽汾第四子,官两淮盐运判。善白描人物,宗法李公麟;工设色仕女,识者谓画品在费丹旭之上;兼擅花卉、果实、禽鱼,写生入妙。在汤氏一门画迹中创作最多,为晚清著名画家。

邓廷桢(1776—1846年),字嶰筠,江宁(今江苏南京)人。嘉庆进士,道光间官两广总督,道光十九年(1839年),协同林则徐禁烟,并抵御英人攻广州,与之六次接战,英船皆伤退。后被调至闽浙,清廷与英人议和后,被谪戍伊犁。以后又召回,官陕西巡抚。吏治神明,为禁烟抗英著名大臣,亦工诗及古音韵学。

此图绘邓廷桢着便服憩坐庭园,免冠微须,从装束和年龄看,亦是被谪赋闲时期形象。他手持折扇,端坐石上,仪态潇洒,表情平和;园中假山平坡、修竹朱栏,环境简朴清幽。作品着重表现他作为文人儒士的一面,这是出自文人画家笔下、描绘令人仰慕的官员肖像中经常见到的一种形式,反映了文人心目中这些官宦值得称道之处。

此图画艺精湛,人物以白描法为主,面部勾勒后稍加晕色,简洁清雅。背景用水墨法精细地勾皴点染,笔墨蕴藉秀逸。白描与水墨相映衬,有力地突出了人物主体,共具的轻淡秀雅画法,又使作品极具文人画意韵,也恰当地表现出主人公的文人气质。

封底 明·佚名《岳飞像》轴
(绢本,设色,纵181.5厘米,横99.5厘米,北京故宫博物院藏。)

南薰殿还藏有一批历代名臣像,旨在奉祀先贤并激励今人。北京故宫博物院藏有一批出自明代宫廷画家之手的历代名臣像,如《唐名臣像》册、《唐宋名臣像》册,以及巨幅立轴张良、韩信、班超、周亚夫、尉迟恭、薛仁贵、郭子仪、狄仁杰、范仲淹、岳飞等,此幅《岳飞像》轴即为其中之一。

这些历代文臣武将像,由于无客观依据,都按照文献记载想象而画,形象加以理想化,人物大多高大魁伟,威严英武,程式化因素较浓。但气宇轩昂,使人肃然起敬,起到了瞻仰、缅怀、奉祀的功能。如此幅岳飞像,正面端坐虎皮椅上,体格魁梧,面相丰润,剑眉修髯,仪姿英武。他手执书卷,正在凝神研读,显现出一位统帅的雄才大略。

主 编 曹利祥
编 委 梁鼎英 杨小彦 吴克群
王璜生 范景中 黄 专
本卷编撰 单国强

责任编辑 吴克群 杨石友
装帧设计 杨石友
版式制作 广州市金明艺术设计制作中心
责任校对 虞向华 梁文欣
责任技编 裴裕祥

目 录

一、肖像画的性质	5
(一) 客观性——实有其人	6
(二) 真实性——外形酷似	7
(三) 生动性——神采奕奕	8
(四) 专一性——旨在人像	11
(五) 结 语	13
二、肖像画的类型	13
(一) 肖像画的分类	13
(二) 各类肖像画的主要特色	14
三、肖像画的历史	21
(一) 滥觞时期(上古至西汉)	21
(二) 成熟时期(六朝至唐宋)	22
(三) 独立时期(元明清)	25
四、图版析解	35
图版 1 唐·阎立本 《步辇图》卷	35
图版 2 唐·阎立本 《历代帝王图》卷	36
图版 3 唐·李真 《不空金刚像》轴	37
图版 4 唐·敦煌莫高窟 130 窟壁画 《乐庭瓌供养像》	38
图版 5 五代·周文矩 《重屏会棋图》卷	39
图版 6 五代·顾闳中 《韩熙载夜宴图》卷	40
图版 7 五代·敦煌莫高窟 100 窟壁画 《曹义金夫人供养像》	41
图版 8 北宋·赵佶 《听琴图》轴	42
图版 9 宋·佚名 《睢阳五老像》卷	43
图版 10 宋·佚名 《宋太宗像》轴	44
图版 11 宋·佚名 《宋仁宗后像》轴	45
图版 12 宋·马远 《孔子像》册页	46
图版 13 南宋·马麟 《道统十三赞图像》轴	47
图版 14 宋·佚名 《陆贽像》卷	48
图版 15 元·赵孟頫 《自画像》册页	49
图版 16 元·赵孟頫 《老子像》卷	50
图版 17 元·周朗 《杜秋娘图》卷	51
图版 18 元·王绎 《杨竹西小像图》卷	52
图版 19 元·刘贯道 《元世祖出猎图》轴	53
图版 20 元·佚名 《忽必烈大汗像》册页	54
图版 21 元·佚名 《元英宗后像》册页	55
图版 22 明·佚名 《明成祖像》轴	56
图版 23 明·商喜 《宣宗行乐图》轴	57
图版 24 明·佚名 《宣宗行乐图》卷	58
图版 25 明·佚名 《宣宗射猎图》轴	59
图版 26 明·佚名 《明世宗像》轴	60
图版 27 明·佚名 《仁孝文皇后》像页	61
图版 28 明·佚名 《岳飞像》轴	62

图版 29	明·佚名	《李贞像》轴	63
图版 30	明·佚名	《沈度像》轴	64
图版 31	明·谢环	《杏园雅集图》卷	65
图版 32	明·吕纪、吕文英	《竹园寿集图》卷	66
图版 33	明·佚名	《王鏊朝服像》轴	67
图版 34	明·唐寅	《王鏊出山图》卷	68
图版 35	明·唐寅	《毅庵图》卷	69
图版 36	明·唐寅	《事茗图》卷	70
图版 37	明·佚名	《沈周像》轴	71
图版 38	明·钱谷	《董姬像》册	72
图版 39	明·佚名	《徐渭像》册页	73
图版 40	明·佚名	《李日华像》册页	74
图版 41	明·佚名	《葛寅亮像》册页	75
图版 42	明·佚名	《罗应斗像》册页	76
图版 43	明·佚名	《汪庆百像》册页	77
图版 44	明·佚名	《何斌像》册页	78
图版 45	明·曾鲸	《葛一龙像》卷	79
图版 46	明·谢彬	《佚名像》轴	80
图版 47	明·佚名	《周用四代像》轴	81
图版 48	清·樊圻、吴宏	《寇湄像》轴	82
图版 49	清·黄安平	《个山小像》轴	83
图版 50	清·杨晋	《王翬骑牛图》轴	84
图版 51	清·禹之鼎	《王原祁艺菊图》卷	85
图版 52	清·禹之鼎	《王士禛放鹞图》卷	86
图版 53	清·禹之鼎	《纳兰性德像》轴	87
图版 54	清·顾铭	《允禧训经图像》轴	88
图版 55	清·郎世宁	《马术图》轴	89
图版 56	清·郎世宁	《平安春信图》轴	90
图版 57	清·郎世宁	《哨鹿图》轴	91
图版 58	清·郎世宁	《弘历围猎野餐图》轴	92
图版 59	清·丁观鹏	《弘历洗象图》轴	93
图版 60	清·高凤翰	《自画像》轴	94
图版 61	清·金农	《自画像》轴	95
图版 62	清·闵贞	《巴慰祖像》轴	96
图版 63	清·潘恭寿	《王玉燕写兰图像》轴	97
图版 64	清·徐璋	《李锴独树图像》卷	98
图版 65	清·华冠	《蒋士铨归舟安稳图》卷	99
图版 66	清·丁以诚	《骆绮兰平山春望图像》卷	100
图版 67	清·李岳云	《摹林则徐像》轴	101
图版 68	清·汤禄名	《邓廷桢像》卷	102
图版 69	清·佚名	《关天培像》轴	103
图版 70	清·改琦	《钱东像》轴	104
图版 71	清·费丹旭	《果园感旧图》卷	105
图版 72	清·虚谷	《沈麟元葑山钓徒像》轴	106
图版 73	清·虚谷	《秦赞尧像》轴	107
图版 74	清·任熊	《自画像》轴	108
图版 75	清·任颐	《高邕二十八岁像》轴	109
图版 76	清·任颐	《酸寒尉像》轴	110
图版 77	清·任颐	《榴生像》轴	111
图版 78	清·佚名	《努尔哈赤朝服像》轴	112

图版 79	清·佚名	《皇太极朝服像》轴	113
图版 80	清·佚名	《皇太极孝庄文皇后朝服像》轴	114
图版 81	清·佚名	《福临朝服像》轴	115
图版 82	清·佚名	《玄烨朝服像》轴	116
图版 83	清·佚名	《玄烨戎装像》轴	117
图版 84	清·佚名	《胤禔朝服像》轴	118
图版 85	清·佚名	《胤禔假发洋装像》轴	119
图版 86	清·佚名	《胤禔行乐图》册	120
图版 87	清·佚名	《弘历朝服像》轴	121
图版 88	清·佚名	《威弧获鹿图》卷	122
图版 89	清·佚名	《是一是二图》轴	123
图版 90	清·佚名	《弘历薰风琴韵图》轴	124
图版 91	清·佚名	《弘历普宁寺佛装像》轴	125
图版 92	清·佚名	《乾隆孝贤纯皇后像》轴	126
图版 93	清·佚名	《乾隆孝仪纯皇后朝服像》轴	127
图版 94	清·佚名	《乾隆慧贤皇贵妃油画像》屏	128
图版 95	清·佚名	《颀琰朝服像》轴	129
图版 96	清·佚名	《旻宁朝服像》轴	130
图版 97	清·佚名	《载淳朝服像》轴	131
图版 98	清·佚名	《慈禧太后油画像》轴	132
图版 99	清·佚名	《载湉朝服像》轴	133
图版 100	清·佚名	《光绪孝定景皇后朝服像》轴	134

中国传统绘画按题材分类,从大范围看可分为人物、山水、花鸟三大类,细分起来还有许多分类或分科,如宋《宣和画谱》列为“十门”:道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果;宋·邓椿《画继》以艺分为:仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花卉翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画等八类;明·徐沁《明画录》按十二类介绍画家:道释、人物、山水、宫室、兽畜、龙、鱼、花鸟、草虫、墨竹、墨梅、蔬果。各种不同分类法经过历史检验,逐渐形成普遍认同的规范化分法,即人物类可分为人物、道释、仕女、肖像、风俗,山水类可分为山水、界画,花鸟类可分为花卉、翎毛、蔬果、草虫、畜兽、鳞介。

肖像画属于人物画中的一个分类或分科,它既与人物画有很多共性,也具备自身独特的个性。首先在性质属性上,它有别于一般的人物画,有其特定的描绘对象和范围,独具的创作宗旨和要求,因此,并非是所有表现有名有姓的人物画都可称肖像画;其次,肖像画因主客体因素的不同,在体现本门类共性同时也呈现纷繁个性,从而肖像画自身也形成了多种类型,它并非是一种模式;再次,肖像画的历史发展,既与人物画有同步的一面,也有它自身产生、成熟、发展、演变的轨迹,从而体现出它自己的演进规律。了解肖像画的性质、类型

和历史,是把握此分类艺术特殊性的重要方面。

一、肖像画的性质

探讨“肖像画的性质”,也就是了解肖像画有别于一般人物画的自身特点、特殊属性或独具特质,也就是弄清肖像画的含义。

对肖像画的含义,有关辞书曾给予解释,但大多流于空泛,并未讲明肖像画与一般人物画的区别,即肖像画的自身特点。因此,在具体论及肖像画范围时,看法就很不一致。如上海辞书出版社1979年版的《辞海》和台湾1985年版的《名扬百科大辞典》都谈了以下三点:(一)肖像画是描绘具体人物形象的绘画;(二)要求达到形神兼备的境界;(三)范围包括头像、全身像、群像等。剖析这些解释,第一点是肖像画的范围扩大了,因为“具体人物形象”既可以指客观存在的某人,也包括神话传说、宗教故事和文艺作品中虚构的而又有名有姓的形象。基于这种理解,有些论述也就将十六应真、神佛仙女、水浒人物画作为肖像画来介绍了。第二点所谓“形神兼备”,其实这是对所有人物画的共同要求,并未指出肖像画的特殊性。因此,有些论述将形神兼备的故事画、历史画、仕女画也视为肖像画来分析,如李公麟《免胄图》、唐寅《李端端图》轴(图1)、顾恺之《维摩诘像》等。第三点,仅列各类人像,又把肖



图1 明 唐寅《李端端图》轴 台北故宫藏

像画范围缩小了，难以包括那些行乐图、家庆图、雅集图等带有一定情节的肖像画。因此，要准确把握肖像画的含义和性质，必须结合具体的创作实践与理论，通过与一般人物画的细致比较，方能找出其自身的特点。

肖像画的性质，综合有关论述，可以归纳为以下四个方面。

(一)客观性——实有其人

肖像画和人物画的创作客体都是人，都必须以客观存在的人物作为观察对象和创作素材，这是两者的共同点。但转化为艺术形象时，肖

像画描绘的必须是客观存在的、具体的、特定的某个人，是在现实生活中或历史上实际存在的真人。而人物画则可以通过概括、综合甚至想象，创造出非特定的、类型化的，甚至虚构的人物形象。

1. 中国古代肖像画十分重视“实有其人”这一客观属性。古时称肖像画为“写真”、“写照”、“传影”，就寓意对照真人写生，所作艺术形象与客观实体好像用镜映照或水中取影似的真实相像。许多论述肖像画的理论，也把观察和刻画真实人物作为创作的出发点。如东晋·顾恺之的“实对”理论，南齐·谢赫的“应物象形”概念，宋·苏轼的“灯下取影”之述，陈郁的“当观其人”之说，元·王绎的“写照秘诀”，清·蒋骥的“以远取神”方法，等等。论述的主旨虽各有异，但对画像必须以客观实体为基础这一点，看法是一致的。

从肖像画的社会功能看，其主要作用也是为真人写照留影，再现客观现实，发挥认识的功能；同时作为纪念、供奉、鉴戒的图像，达到教化目的。唐·张彦远在《历代名画记》中指出：“以忠以孝，尽在于云台。有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事。具其成败，以传既往之踪。”在照相术发明前的中国二千多年封建社会里，肖像画就相当于古代的人像摄影作品。



图2 唐 敦煌壁画 《维摩诘像》

因此,描绘客观实体必然是它的最基本属性。

2. 根据这一属性,人物画中那些取材于神话传说、宗教故事、文艺作品中的形象,由于大多出于虚构,无真人可照应,故不能称为肖像画。如人面蛇身的伏羲、女娲,头带光圈的仙佛、菩萨、罗汉、道祖等宗教故事人物画,《水浒传》、《红楼梦》、《西厢记》等小说、戏曲的绣像等。很多人都提到顾恺之或敦煌壁画的《维摩诘像》(图2),认为他是释迦在世时的毗耶离城中的一位居士,实有其人,形象刻画又形神兼备,应该属于肖像画。其实,他在人们

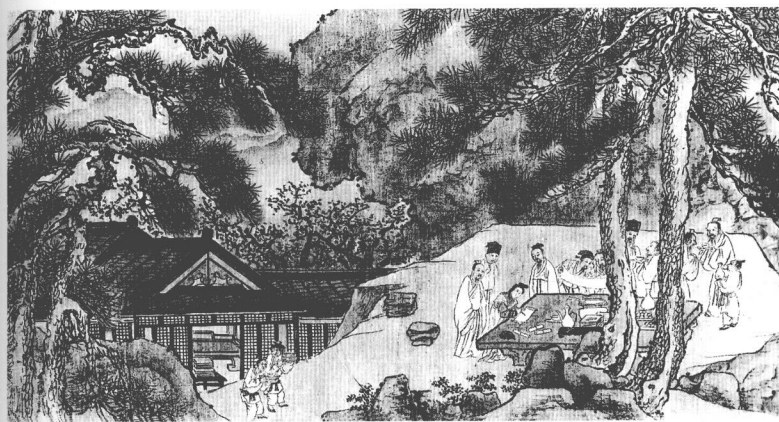


图3 明 戴进 《南屏雅集图》卷 北京故宫藏

的心目中,始终是宗教故事中的人物。《维摩诘经》中的圣贤,与释迦一样,具有神圣的光环。我国画家笔下的维摩诘形象,也不是印度居士的真实面貌,而是中国士大夫的典型形象。因此,这是一幅宗教人物画,而非肖像画。

(二)真实性——外形酷似

肖像画的描绘对象既然是客观存在的某个人,则必须刻画出其特定的、异于他人的外貌特征和内在精神,形成鲜明的个性。即做到中国古代画论中强调的“形神兼备”。然而,人物画同样要求“形神兼备”,那么肖像画在形与神方面又有哪些特殊性呢?

1. 首先,肖像画必须以形似为前提,形具而后神生;必须以写实手法描绘逼真的外形。而有些人物画,可以不求形似,或遗形求神,得神韵于形似之外。此种真实性,即外形酷似其人,是肖像画别于一般人物画的一大特性。

古代的肖像画理论一般首先强调形似,如最早提出“以形写神”观点的顾恺之,在《魏晋胜流画赞》中就谈到:“其于诸像,则像各异迹”;清·范玠《过云庐画论》更明确指出:“画以有形至忘形为极则,惟写真一以逼肖为极则,虽笔有脱化,究争得失于微茫,其难更甚他画”,将肖像画与人物画在形似方面的不同要求阐述得十分清楚。由于肖像画酷似其人这一特性,使它描绘的人物容貌较一般人物画有更可靠的历史真实性。如宋初佚名的《睢阳五老图》,画睢阳地方五位致仕长者:冯平、王涣、杜衍、朱贯、毕世长,每幅上首都有题名、官衔和年岁,纯是客观对象的真实写照。又如清·徐璋的《李锳独树图像》卷等。而有些画家所绘的文人、高士、先贤像,“遗貌取神”、“不求形似”,就只能称之为人物画。如明·戴进《南屏雅集图》卷(图3),绘元代杨维桢偕友游西湖,在南屏山下莫景行的山庄宴饮酬唱情景,人物面部勾勒简略,逸笔草草,唯达神而已,这幅雅集图就难称肖像画了。

2. 为准确把握人物的外貌特征,古代肖像画论还总结出许多高于人物画要求的写实原则。首先指出,形似逼肖并非是如实描绘一切细枝末节,“夫画物特忌形貌采章历历具足,甚谨甚细,而外露巧密。”(唐·张彦远《历代名画记》)倘若这样,便是“谨毛而失貌”(汉·刘安《淮南子》)。而应着重刻画最具个性特征的人物面

部,“天下至不相同者莫如人之面,不特老少苍嫩,各人人殊,即一人之面一时之间,且有喜怒动静之异,况人各一神,乌可概之以一法?”(清·沈宗骥《芥舟学画编》)面部最重要的是五官,“耳目口鼻固是形之大要”,然而,其它重要结构也须顾及,“至于骨骼起伏高下,皱纹多寡隐现。一一不谬,则形得而神自来矣。”(清·沈宗骥《芥舟学画编》)此外,还谈到人物的笑容、气色、手势、动作等外部形态诸因素。在衣冠器具方面,也强调必须符合历史真实,“自古衣冠之制,荐有变更,指事绘形,必分时代。”(宋·郭思《画论》)“只如吴道子画仲由,便戴木剑,阎令公画昭君,已著韩帽,殊不知木剑创于晋代,韩帽兴于国朝,举此凡例,亦画之一病也。”(唐·张彦远《历代名画记》)以上种种严格的写实要求,使肖像画特别注重对人物面部的精细刻画,头像、半身像、单人像也就成为它的主要表现形式。而有些人物画则难以达到如此要求,如文徵明的《惠山茶会图》卷(图4),描绘文徵明、蔡羽等九人在惠山雅集情景,人物虽各有名姓,雅逸情态也很生动,但面部刻画极简略,五官特征无明显差别,人物仅只形似难称逼真,就只能视为一幅人物画。同时,肖像画中所绘的服饰器具也要求真实可靠。如《元代帝后肖像》册,帝王所戴的暖帽、笠子帽,所束的“博浪儿”发式,后妃头戴的“罽罽冠”,衣领上的“纳石失”花纹等,都与文献记载相吻合,为研究元代的服饰、民俗、礼制等提供了可靠的形象资料。而有一幅传为王维画的《伏生像》卷(图5),据前人考证:“古人之坐,以两膝着地,未尝箕股。而秦汉之书,当用竹简。今像乃箕股而坐,凭几伸卷,此则余所未晓。”(明·都穆《寓意编》)可见这是一幅“不拘于形似”的人物画,而非肖像画。

(三)生动性——神采奕奕

肖像画以形似为基础,而以传神为目的,要做到通过外形特征的刻画,传达出人物的内在精神、性格气质和思想感情,使形象栩栩如生,见画如见其人。这种生动性也就是古人所说的“气韵生动”。如元·杨维桢《图绘宝鉴》序曰:“写人真者即能得其精神,若此者岂非气韵生动、机夺造化者乎?”而徒具形似、不传神韵的形象,难以称为肖像画。如宋·陈造《江湖长翁集》曰:“使人伟衣冠,肃瞻眄,巍坐屏

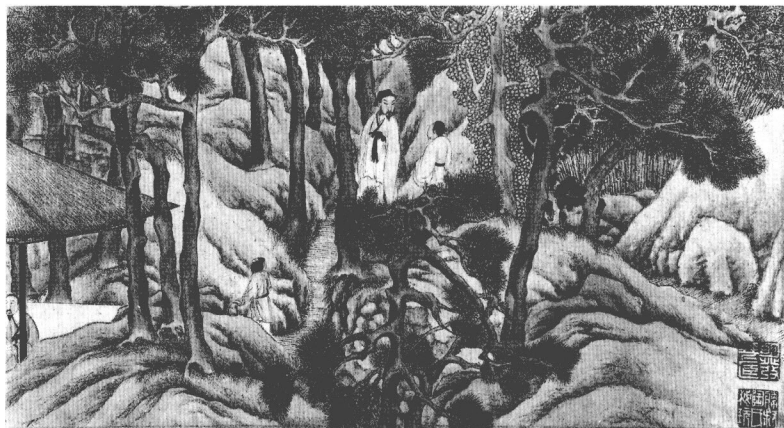


图4 明 文徵明 《惠山茶会图》卷 北京故宫藏

息,仰而视,俯而起草,毫发不差,若镜中写影,未必不木偶也。”因此,生动性是肖像画最重要的特征。如清·沈宗骥指出:“传神写照……不曰形、曰貌,而曰神者,以天下之人形同者有之,貌类者有之,至于神则有不能相同者矣。作者若但求之形似,则方圆肥瘦,即数十人之中,且有相似者矣,乌得谓之传神?……故形或小失,犹之可也,若神有少乖,则竟非其人矣。”故此,古代肖像画也有“传神”之称。

肖像画与人物画相比,在传神方面也有特殊要求,显现出自身特质。



图5 唐 王维 《伏生像》卷 日本藏

1. 肖像画的神有着极强的客观性和物质性,是对象固有的,也是可视的。因此,肖像画只有善于抓住深刻体现内在精神的外形特征,捕捉最能反映人物性格和感情的瞬间表情、神气和动态,加以集中突出,才能神情毕现、栩栩如生。

宋·苏轼论传神时曰:“凡人意思,各有所在,或在眉目,或在鼻口。虎头云:颊上加三毛,觉精彩殊胜。则此人意思,盖在须颊间也。”(《东坡集》)元·刘因《静修先生集》说:“夫画形似可以力求,而意思与天者,必至于形似之极,而后可以心会焉。非形似之外又有所谓意思与天者也。”清·沈宗骞进一步指出:“传神者当传写其神之正也,神出于形,形不开则神不现,故作者必俟其喜意流溢之时取之”;“又人之神有专属一处者,或在眉目,或在兰台,或在口角,或在颧颊;有统属一面者,或在皮色如宽紧麻绌之类是也,或在颜色如黄白红紫之类是也。”(《芥舟学画编》)这些论述都强调了肖像画在“以形写神”方面的特殊要求。

有些人物画,为充分表达对象的神,可以运用集中概括的手法,集诸人外形特征于一体,使之典型化。它也遵循了“以形写神”的原则,使形与神达到和谐的统一,但并非是肖像画“以形写神”手法,因此,所塑造的形象也不是肖像画。

明·谢环创作的《杏园雅集图》卷,绘九位内阁大臣在杨荣府邸杏园雅集的景象,人物的位置、行止、动态、表情,都按照对象的不同地位、身份和气质,作了精心、准确的描绘,达到了惟妙惟肖的境界。如位于中央的石屏上,并坐着官职最大的杨荣和杨士奇,吏部尚书王直傍坐相伴,三人端坐议事,仪态最为庄重。石屏下手、杏花假山前的座位上,又是三人一组,三杨之一的杨溥居中而坐,上首为礼部侍郎王英,下首为侍读学士钱习礼,他们的案头铺开了笔墨纸砚和香炉,似在咏觞,情态就比较活跃。另外三位官职较低的周述、李时勉、陈循,没有入座,而在山路上依序徐行,边走边谈。画家本人则安置在远离众人的桥畔,双手前拱,目不斜视,神态谦恭拘谨。作品相当真实地再现了当时雅集时的诸人情态,其外部仪容和举止都恰当地体现了人物的内心活动,堪称古代“以形写神”的肖像画佳构。而同为雅集图的明·仇英《春夜宴桃李园图》卷,虽然文人学

士的潇洒风度和雅逸情致表现得也很充分,但每个人的形貌作了理想化加工,缺乏明显差别,各人的个性也无迥异,这样的雅集群像就不能称为肖像。

2. 肖像画的神要能透过现象揭示本质,即表现对象最典型的性格、最生动的神态、最具代表性的品质。如宋·陈郁在《藏一话腴》中所说:“写形不难,写心唯难也。……夫写屈原之形而肖矣,悦不能笔其行吟泽畔、怀忠不平之意,亦非灵均。……盖写形必传其神,传其神必写其心。否则,君子小人,貌同心异,贵贱忠恶,奚自而别,形虽似何益。”这种不见于形质的心,如何捕捉和表现呢?陈郁进一步指出:“夫善论写心者,当观其人,必胸次广,识见高,讨论博,知其人,则笔下流出,间不容发矣。”(《藏一话腴》)也就是说,要写出人的内心,必须认真观察其人,以博大的胸怀和深刻的洞察力,全面、细致、由表及里地剖析对象,做到深知其人,感情相通,这样,下笔时就会自然而然、不可遏止地描绘出人物的神韵。古代画论中提出的“晤对通神”(东晋·顾恺之),“欲得其人之天,法当于众中阴察之”(宋·苏轼),“着眼于颠沛造次、应对进退、颦颔适悦、舒急倨敬之顷,熟想而默识,一得佳思,亟运笔墨,兔起鹘落,则气王而神完矣”(宋·陈造),“彼方叫啸谈话之间,本真性情发见,我则静而求之,点识于心,闭目如在目前,放笔如在笔底”(元·王绎),“观人之神如飞鸟过目,其去愈速,其神愈全”(清·沈宗骞),以及“迁想妙得”、“取之象外”、“笔不周而意周”等等论述,都从不同角度谈到了如何认识、捕捉和刻画对象内心精神的问题,这也是肖像画得以达到最佳境界的关键。

中国古代肖像画家,很少直对描绘者写生,而是经过观察、体会、揣摩和感情交流,在抓住对象的内在神气和本质特征后,再追忆默画。这种背拟的创作方法,就是为了更好地表现出人物本质的精神世界。南京博物院所藏的明人《十二幅肖像》册,除徐渭外,十一人都是浙江地区负有声望、为官清正的名宦,他们头戴乌纱帽,身着红官袍,仪态端重,正气凛然,具有清廉鲠直的共性。同时,每个人的年龄、气质、性格又各迥异,如刘伯渊少年气盛,罗应斗老成谦和,葛寅亮坚韧干练,李日华恬淡和易,各人个性又很鲜明。这套册页,堪称



图6 明 陈洪绶 《屈子行吟像》页版画

肖像画传神佳作。又如明·陈洪绶的《屈子行吟像》页版画(图6),清癯、消瘦的身形,沉重、踟蹰的步履,将屈原行吟江畔、心力交瘁、怀忠不平的精神面貌,刻画得入木三分,虽是想象的历史人物图像,也被公认为形神兼备的肖像画。

有些人物画,也能传达出特定场合下人物的精神状态,做到“神完意足”,但并非刻画典型环境中的典型性格,深刻揭示出人物的内心本质,这就与肖像画的神似有别。如陈洪绶的《升庵簪花图》轴(图7),描绘明代学者杨慎贬官云南时狂放不羁、簪花过市的形象,情态刻画生动,但着重表现的是他贬官后的失意心境和变态行径,其人刚正不阿的品格和学识渊博的气质则披露得不明显,反映的精神面貌不够典型和本质,因此,这件作品以归入人物画为宜。

3. 如何看待历史人物肖像画的形神兼备问题。在照相术发明前,已故的历史人物,无形象资料参照,很难画出酷似真人的形貌举止,因此,一般的历史人物图像不宜归入肖像画范畴。但画家若能认真依据文献记载,尽可能找

到有参照价值的形象资料,并以高超的技艺,通过异于他人的外貌刻画,充分表现出人物的内心精神面貌,在衣冠服饰方面也尽量符合历史真实,使作品从人物的气质、装束到道具、环境,都具有鲜明的时代气息,那末,它就可以称为一幅历史人物肖像画。

对历史人物肖像画的创作,古人也有很多论述。如明·徐沁《明画录》曰:“至于传写古事,必合经史,衣冠器具,时各不同。”清·方薰《山静居画论》曰:“写古人面貌,宜有所本,即随意为图,思有不凡之格。”清·郑绩《梦幻居画学简明》说得更全面:“凡写故实,须细思



图7 明 陈洪绶 《升庵簪花图》轴 北京故宫藏

其人其事，始末如何，如身入其境，目击耳闻一般。写其人不徒写其形，要肖其品。何谓肖品？绘出古人平素性情品质也。……写武侯如见韬略，写太白则显有风流，陶彭泽傲骨清风，白乐天醉吟洒脱，皆寓此意。”

古代画家遵循上述原则，创作出不少优秀的历史人物肖像画。如唐·阎立本的《历代帝王图》卷，所绘十三帝，除隋文帝杨坚、隋炀帝杨广外，画家均未亲见，但个性都很鲜明，吻合史籍记述，形象地再现了历史人物的言谈举止，为历代帝王肖像画中的名作。原故宫南薰殿所藏的历代帝后贵臣、至圣先贤、文人学士像，有不少出于想象，虽难判定形肖其人，却颇能传达出个性，并且历来作为瞻仰、供奉之像收存，亦可称之为历史人物肖像画，如明人《岳飞像》轴。

也有一些历史人物画，虽题称“××像”，但形貌、气质与文献记载相去甚远，衣冠亦多悖当时体制，画家的创作意图也不在留影奉祀，而是藉古人抒己志，或作为艺术品供人欣赏，这样的人像就不能称为肖像画。如元·赵孟頫的《东坡策杖图》、明·王仲玉的《陶渊明像》轴（图8）、张风的《诸葛亮像》、清·任颐的《苏武牧羊图》等。至于有些志书、图谱上的乡贤名人木刻肖像，形象大多简略、雷同，难以领略本人真容、气质，这是由于多次辗转临摹，失却原意所致，从原作性质判断，还应属于肖像画。

（四）专一性——旨在人像

这是肖像画从创作主体方面显现的一个特性，即画家的创作旨意主要是表现人物本身，着重刻画出特定人物的形和神，尤其注重面部的精细描绘，而不是强调作品的情节性和故事性。这种主旨的专一性与人物画的主题多样性有着明显的区别。

1. 古代肖像画的创作理论和实践都突出了这一属性。古代肖像画论著，无论谈画理还是画法，都主要阐述如何观察人、表现人，如何画好面部五官。中国最早一部较完整的肖像画专著——元·王绎《写像秘诀》，全篇谈的就是怎样观察人的形貌，捕捉流露真性时的表情，依次画出五官部位和面部轮廓。继后较系统的论著有清·蒋骥《传神秘要》，所列二十七条，论布局、取势、运笔、设色等，也都围绕着人

水懷波以有遺景而巧迎飄心歸歸
歸良幾向事波翳常庭釋而不去去
盡辰時榮于駕火關何子吟諫來來
樂水蜀泉西言抒榮火係衣起于辭
夫孤不涓嘯于入扶怡門問來田
天注委而或寫撫老顏三征春園
命或心紹命非孤火倚淫夫之得
波植仕流巾悅和渝南就火可燕
系杖去善車親而憩窓荒背追胡
疑而留萬或咸盤時水松路賓不
圖賴胡物檢之心極矯寄菊恨述歸
舒為之孤情桓肯激猶晨塗既
豈予得月語歸而審季光果自
車道時既樂去游容攜之未火
率詠感寥琴未觀膝多嘉遠心
水何吾窀書于雲之人微覺為靖
舒之生火水請無易室乃令莊節
嘯廬之尋消息心安有瞻思汲先
陰曹行堅最文而園酒漸而桑生
清非沐大農水山日盈宇昨惆
流吾已岢人蠶岫涉蕢載非悵
而顧糸嶠告游鳥水引旅月市
賦帝子而予世降成壺載擇獨
詩鄉寓經火与飛鯨簪乘火悲
聊不形止春我而門火潼輕悟
乘可字木及而起難自僚驟已
化期內旅將相還談酌歡風注



图8 明 王促玉 《陶渊明像》轴 北京故宫藏

的面部来谈。体现在具体创作中,自肖像画独立成科后,专业肖像画家的作品也都着意于人物面部,以不带背景或情节的头像、半身像、单人像为主要形式,如那些供祀奉、纪念的祖宗喜神、先人影像等。

为加强人物精神面貌的刻画,肖像画有时也辅佐以一定的道具、环境,甚至情节,但决不喧宾夺主。对此,古代肖像画论也有专门论述,如清·蒋骥《蒋氏游艺秘录》“写照布景”篇,清·丁皋《写真秘诀》“旁背俯仰”章、“衣冠补景论”,清·沈宗骥《芥舟学画编》“图中安顿布置一切之物”、“人物家布置景色”、“人物辅佐”等节,都谈到了背景的陪衬作用。历代肖像画创作中也不乏这方面的成功范例,如脍炙人口的东晋·顾恺之所画谢鲲肖像,将主人公置于丘壑之中,以衬托这位清谈名士志在山林的品格,《幼舆丘壑图》遂成为后世肖像画的传统题材。元·王绎的《杨竹西小像》,通过手持的竹杖道具和高松、奇石背景,有力地烘托了隐士杨竹西清廉、孤洁的人品。清·华嵒的自画像《新罗山人小景》,将人物安置在山谷之中,其凝神冥思的神态与荒僻寂静的环境融为一体,真切展现了画家的生活情趣。明·曾鲸的《葛震甫像》卷,人物倚靠在书匣上,更具文人清雅之致。明清时期流行的行乐图、雅集图、家庆图等肖像画形式,在单人像或群像中,适当安排一定情节,也加强了人物之间的关联或真实的生活气息。如行乐图《明宣宗射猎图》轴、《乾隆皇帝大阅图》轴,雅集图《果园感旧图》卷、《东轩吟社图》卷(清·费丹旭绘),家庆图《归舟安稳图》卷(清·华冠绘)、禹之鼎《王原祁艺菊图》卷等。

2. 如何看待某些人物故事画。有些人物画,人物形象具备了肖像画的各项属性,但其重点是展现情节或事件,以揭示较广阔的社会生活面,这类作品,一般只能称为带有肖像画性质的人物故事画。如明人的《宣宗宫中行乐图》卷,详尽描绘了明宣宗在宫内射箭、击球、投壶等游乐活动,宣宗的容貌举止刻画逼真,但主题是再现宫廷的生活情趣。清人的《万树园赐宴图》轴,画面出现的乾隆皇帝、杜尔伯特部首领三车凌,以及清廷和准噶尔部的众多官员,形貌描绘都很细致、真实,但作品重点是展现隆重的赐宴场面,如实记录这一象征民族融和的重大历史事件,逼真的群像也是旨在

增添这一记录的真实性,因此,这两幅画都是带有肖像画性质的人物故事画。

以上区分,适用于肖像画独立成科后的元、明、清时期,元以前情况,还应该运用历史观点进行具体分析,不能一概而论。我们知道,在汉魏以前,中国肖像画尚处于萌发阶段,绘画技巧在刻画人物尤其面部方面未臻成熟,形象的个性化难以达到鲜明,如东晋·顾恺之所评:“画列女,刻削为容仪,不尽生气。又插置丈夫支体,不似自然”;“画壮士,有奔腾大势,恨不尽激扬之态;画蔺生,有恨意,不似英贤”。这个时期,肖像画注重描绘人物的体态、姿势及符合对象身份的仪表,强调总体的气质,而在刻画人物细部的真实性方面受到技巧上的局限,所以肖像画的特有属性不显著或者不全面,往往与人物画难以区分。存世作品如战国楚墓出土的《御龙升天图》,西汉马王堆一号墓的《软侯家属墓主生活图》,既是人物故事画,又是墓主人肖像画。

东晋至北宋,人物画的技艺日趋成熟并达到相当水平,为人写照的肖像画也日益盛行,并逐渐形成一套自身的创作法则,如强调以形写神、突出个性等等,但尚未与人物画分道扬镳。许多著名的肖像画家如阎立本、周文矩等人,同时也是杰出的人物画家,他们的“写照”作品往往带有故事情节,创作的人物故事画中也十分注意形象的逼真,因此,不少作品既是人物故事画,又是肖像画。如南唐·阎立本《步辇图》卷,它既是忠实记载西藏松赞干布迎娶文成公主这一重大历史事件的历史故事画,又是真实地描绘了唐太宗、禄东赞图像的肖像画。南唐·顾闳中的《韩熙载夜宴图》卷,其创作意图是如实描绘韩熙载夜宴的奢侈豪华景象,以便向李后主禀报,主旨在展现夜宴场面和主宾活动,显然是一幅以情节为主的人物故事画。但基于画家的写实态度和高超技巧,画面同时也留下了会宴诸人尤其是韩熙载栩栩如生的形象,成为举世公认的古代理想肖像画名作。诸如南唐·周文矩的《重屏会棋图》卷、北宋·李公麟的《西园雅集图》卷等,都是兼具两重性的代表作。

宋代中期以后,人物画渐趋衰微,肖像画也为士大夫画家所不屑而逐渐转向民间。士大夫创作的人物故事画中已很少出现精细、逼真的人物图像,专业肖像画家尤其是大批民间画