

ZHONGGUO
LIDAI RENWU
TUXIANGJI

中国 历代人物 图像集



华人德 主编

上海古籍出版社

中国 历代人物 图像集

华人德 主编



上海古籍出版社

中国历代人物图像概述

华人德

《中国历代人物图像集》是从上古至清末历史人物图像中，选择影响较大、形象较清晰、有一定代表性者 3033 幅（3037 人），人各一幅，编辑成集，是目前古代人物图像类工具书中收集人数最多的一部。它不仅可为教育、科研提供历史人物的直观资料，同时也可文艺工作者创作人物形象时提供参考。

历代人物图像绘制流变

人物造像在我国有悠久的历史。早在远古，就有女娲用黄土抟制人身的传说。在辽西，考古发掘出来的神像面具和女性人体像，距今已有五千多年。而文献记载，三千六百年前的商朝初期，贤相伊尹曾画过“法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君”等九主形象，来劝戒成汤^①。稍后的殷高宗武丁梦见傅说，出于求贤爱才的愿望，请画工画影图形，结果在傅岩边建筑工地上访得，举以为宰，使国家大治^②。这说明在商代已有追写历史人物图像用以教化的方式，以及靠口头描述形象特征来绘制人物肖像的方法。《孔子家语》上讲：孔子曾参观过周王室的明堂，其中有尧、舜、桀、纣之像，又见到“周公相成王，抱之，负斧扆，南面以朝诸侯之图”。周王室先世留下的周公、成王的图形，应该是肖像，是否写生而来，不得而知。

1949 年在湖南长沙陈家大山楚墓出土的夔凤仕女图和 1973 年长沙子弹库一号墓出土的人物御龙图都是战国时的帛

画,为引导墓主人灵魂升天的铭旌,线条简劲,身材比例适当,尤其御龙图上的男性人物,单线勾勒后,还用色彩平涂和渲染。这种类型的画,尚只能算是一般的人物画,但是这种人物画法技巧,以后一直延用了两千余年。1974年在秦始皇陵东侧发现,以后陆续发掘出数千个秦兵马俑,大小与真人真马相同,形貌服饰写实,刻画细致,处处体现出陶塑匠师们高超的技艺。各类武士俑先模制成型,然后再个别修饰。匠师通过对每个陶俑的形态动作和衣冠服饰的不同塑造来区别身份级别,又通过对头部造型的变化和细部的刻画,使得它们面目神态不相雷同,并透露出威武刚勇、沉着机敏的气质。这些陶俑虽然不是每个真实人物的塑像,但是从其造型写实、手法严谨可看出秦代雕塑艺术已达到相当高的水平。

汉代对肖像画十分重视。高祖后吕雉命画师对开国的元勋列侯画了图像,然后按功绩的大小依次陈列保存于高庙。司马迁在写《史记·留侯世家》时,还提到他曾看到张良的肖像,而有“余以为其人计魁梧奇伟,至见其图,状貌如妇人好女”的慨叹。两汉时,有数代皇帝都曾将功臣图像悬于宫中,以示表彰纪念。如宣帝时画霍光以下至苏武十一人图像于麒麟阁。光武中兴后,明帝也将二十八位开国名将的图像存挂于南宫云台。灵帝除了将德高望重的数朝元老胡广、黄琼的图像挂于宫禁之内,还下诏,敕尚方为出身低微的文学艺术人才乐松、江览等三十二人画图像,并在画像上写了赞语,在鸿都门学与孔子及七十二弟子的像一起悬挂,以示文艺和经学一样,同传授于孔子,有相等的地位。这些肖像的绘制,都是由无名的宫廷画师完成的。《西京杂记》中有这样一则故事:汉元帝因后宫美女多,不能常见,就让画工图形,按图召幸。宫人都贿赂画工,将肖像美化,独有王昭君不肯这么做,画工就有意画丑些,所以她一直得不到皇帝召见。后来匈奴单于派使者来朝求美人为阏氏(单于之妻),元帝就按图定昭君去和亲,临行时召见,发觉昭君的美貌在后宫为第一,又

善应对，举止闲雅。元帝非常后悔，然而名籍已定，不能更改而失信于邻邦，于是追究其事，将画工都斩于市曹，籍没家产时都有钱财巨万。那些画工传有姓名的有毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育等，其中以毛延寿技艺最出色。这是文献记载最早的一批肖像画家。长沙马王堆一号汉墓的墓主是软侯利苍夫人辛追，年代约在西汉文、景时，出土时墓主尸体及棺槨上覆盖的明旌都基本完好，明旌上有一位五十岁左右拄着拐杖的老妇，外形与墓主十分相似，这是目前见到的最早肖像画实物。

文人画肖像之始，当推荀勗。《世说新语》曾记载曹魏时荀勗极善画。钟毓、钟会兄弟造了一座豪宅，尚未入住。荀勗因以前钟会骗取了他的宝剑，设法进行报复，于是偷偷地在钟宅门堂画了太傅钟繇的像，衣冠状貌和其生前一样。钟毓、钟会兄弟一进门见到父亲的形象，便有所感触而顿生悲恻，不再入住，大宅就此空废。当然画肖像最出名的还得数东晋的顾恺之。《世说新语》也有记载，说他曾为殷仲堪、谢鲲、裴楷等人画过肖像。谢鲲的像是将人置身于岩壑之间。后世士女作肖像，凡生前悬挂赏玩的，都喜欢以山林泉石、书斋闺房为背景，称之为“行乐图”。“行乐图”是肖像画中常见的一种形式。有一段时间顾恺之画人点睛，人问其故，他说：“传神写照，正在阿睹中。”古代称肖像画为传神写照，即来源于此。名臣谢安曾有“顾长康画，有苍生来所无”的评价，可谓推备至了。传世之作尚有传为顾恺之画的《女史箴图》、《列女图卷》和《洛神赋图》。与顾恺之同时的戴逵还画过自画像。阎立本为唐初的人物画大家，传世的《历代帝王图卷》和《步辇图》应是他的真迹。《历代帝王图卷》画了自汉昭帝至隋炀帝共十三位帝王，其形像或有所本，或为凭文献记载想象追写。而《步辇图》的绘制，其场面应是其所亲见。所画人物中有两位是历史上著名的人物，一位是唐太宗李世民，一位是吐蕃大臣禄东赞。唐太宗的身躯要比周围宫女大数倍，这是中国人物画中突出主要人物并显示其尊贵而常用的手法。东晋至五代专工或兼擅

人物画的著名画家还有陆探微、张僧繇、尉迟跋质那、尉迟乙僧、吴道子、王维、张萱、曹霸、韩偓、李真、周昉、韩滉、孙位、常重胤、顾闳中、周文矩等。

人物画在五代以前一直是中国画中最重要门类，它要比走兽、花卉、山水等画要早，而人物画中又以肖像画为主流。唐代张彦远《历代名画记》开首即讲：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”这正是说的人物画，尤其是圣贤仙佛、帝王将相的图像，为封建社会维系纲常，敦尚法统起到有益的作用。

宋代，在文学、书法等领域都提倡尚意，绘画也逐渐由写实转向写意，花鸟、山水画原由附庸而蔚为大观，人物画则急剧衰落。文人的人物画，工笔白描有李公麟，写意泼墨有梁楷等少数名家，他们只是以人物为题材，而并非画肖像，肖像的功能首先是要像，而描摹形似又很难抒发感情意趣。苏东坡有诗句云：“论画以形似，见与儿童邻。”文人画家皆不屑画肖像画，肖像画逐渐沦为宫廷和民间专业画工所从事的行当。

宋代人将肖像画称为“喜神”，旧时苏州一带仍称祖宗肖像挂轴为“喜神”，在新年，家家要展拜尊亲遗像，谓之“拜喜神”。祖宗遗像各地称呼有所不同，杭州、无锡称“神子”，湖州称“真主”亦称“尊主”，宁波称“幛子”。各地习俗虽有不同，但过年时祭祖挂影都作为头等大事。慎终追远，孝思不匮，是中华民族的传统美德，是千百年来形成和保持绘制、收藏、展拜尊亲肖像这一习俗的主要原因。

绘制肖像的方法有多种。

一种是对人写生。自古以来生时请人写照画像一直有此风气。所谓写生，不比西洋画，完全要照着人体，把被画人的形貌、姿势、阴影、色彩，包括衣折等都忠实地画到画面上，完成一幅肖像画要数日乃至数月。中国古代的肖像画家可凭速写抓住五官特征和神态，勾画出人的形貌大概，细部在过后再另作描绘，被

画的人可不必再作样子。画家写生用一长方形画框，高广在二尺内外，一手执笔，一手扶框，面对被画者而坐，边观察，边作勾勒，抓住特征画出轮廓。写生时间并不长，须发、衣冠、饰件、渲染着色可以当场画好，也可回去按一定程式再细加描绘。上海博物馆藏明代杜堉所绘《宫中图卷》中即有宫廷画家为嫔妃作肖像写生的画面。这种大二尺许，画部与真人近似或略小的头像，即可以悬挂^③。这种头像也可以作为画“行乐图”或“大影”（全身画像中堂）的底本。头像挂轴和大影，一般在像主死后办丧事和过年时张挂。元代郑廷玉《看钱奴》第三折有：“你孩儿趁父亲在日，画一轴喜神，著子孙后代供养着。”所以肖像在人年岁大时就须请画师画好，以备身后之用。明末清初著名学者黄宗羲曾回忆他母亲多次画肖像的事：“太夫人累年每画小像，皆出凡手。最后有慈溪魏霞生者，无所传授，多为村落传神，无有不肖。为太夫人晚年图真，称合作。”^④可见当时的人常常在不同年龄阶段留有肖像，或者因某些像画得不满意，不断另请画工写照。一般村民也都要画肖像，以写照为职业的人一定为数不少。

一种是“揭帛”画像。有的人活着时没有画像，死后未入殓时，仓促请画工揭了盖面的布帛将遗容勾勒大概，然后再描染。由于死人合了眼，形容枯槁，故需加美化，还要请亲属提出修改意见，这种画像方式称为“揭帛”，音讹又称“揭白”。有关“揭帛”画像的过程，明人小说《金瓶梅》六十三回中有详细描述：李瓶儿死后，西门庆着来保请画师韩先生来画遗容，说道：“烦先生揭白传个神子儿。”那韩先生道：“小人理会得。”吴大舅道：“动手迟了些，只怕面容改了。”韩先生道：“也不妨，就是揭白也传得。”西门庆要他画一轴大影，一轴半身，灵前供养。这韩先生揭起千秋幡，打一观看。来保与琴童在旁捧着屏插、颜色。韩先生一见就知道了。须臾，描染出个半身来，端的玉貌幽花，秀丽肌肤，嫩玉生香。拿与众人瞧，就是一幅美人图儿。西门庆要大家看，画得如何，那些儿不像，说出去教韩先生好改。月娘看了道：“亏这汉子，

揭白怎的画来!”玳安道：“他在庙上曾见过六娘一面，刚才想着就画到这等模样。”后来告诉韩先生说，嘴唇略扁了些，左额角稍低些，眉还要略改弯些儿。韩先生道：“这个不打紧。”随即取描笔改过了，呈与乔大户瞧。乔大户道：“亲家母这幅尊像，是画得好，只少了口气儿。”西门庆满心欢喜，一面递了一钟酒与韩先生，管待了酒饭，又教取出一匹缎子，十两白银，与韩先生。教他：“先攒造出半身来就要挂，大影不误出殡就是了。俱要用大青大绿，冠袍整齐，绦袂牙轴。”韩先生道：“不必吩咐，小人知道。”领了银子，教小童拿着屏插，拜辞出门。《金瓶梅》虽是描述北宋时的故事情节，但是明人小说，描写应是参照明代人的生活习俗，从中可以了解到揭帛画像的全过程。

还有一种是模拟追写。殷高宗梦见傅说，命画工按其所述画影图形，是模拟。后人绘孔子像，据文献记载“长九尺六寸，圩顶”，凭想象而画是追写。后人谁也没见过孔子，所以十个画师凭想象绘出的孔子像可能会是十个样，这种人像其实不能算是肖像。画师在没有形象可以写照的情况下，就只能凭死者的子孙亲属之描述作模拟绘像。也有找兄弟姐妹子女中相像者作样，再按年龄、胖瘦等特征作修饰。更有画师设有男女老幼各种形貌画谱数十百份，以供追摹画像时让顾主挑选出与像主形貌近似者，再按要求作增损改变。黄苗子先生曾搜集到“传神小稿”二百多幅，画幅一般都在高十四厘米、宽八厘米左右，男女老幼、妍媸美丑、清奇古怪，形神毕备，无一相同。有的还有顾主在旁边批上“照此样传”等字样^⑤。黄苗子先生认为这些小稿是清末传神画家给人画像的初稿。笔者认为这些“传神小稿”应是追摹画像时供顾主选择近似形貌用的样谱。黄苗子先生还回忆：“（北京）西城护国寺、东城隆福寺附近都有祖传的画像店，直到民国初年，还有几家存在。清末在北京传神名手，有住在南城的通州窦栖贤。而隆福寺口嵇家‘裱画追影’的招牌，直到解放前还悬挂着，据说是百年多的老店了。”^⑥ 黄宗羲讲述他父亲黄遵素原有闽人林柱和

曾鲸所画像各一幅，后来遗失了，请余姚人李和追摹，“仅得仿佛”^⑦。追写的肖像也最多只能“仅得仿佛”。

肖像画家中最值得一提的是明代后期的曾鲸。有关曾鲸生平的直接记载不多，诸如周亮工《读画录》、秦祖永《桐阴论画》、李放《画家知希录》、叶铭《国朝画家书小传》、窦镇《国朝书画家笔录》等所录画家皆起自明末，而均未收录曾鲸。可能在一些写画史的文人眼里，曾鲸只擅长写照，只能算是一个特殊画种的画师，所谓“画者以写真为别技”，尚不能跻身于画家行列。但是曾鲸画艺出众，影响颇大，且喜与名人交往并为之画像，故在明末和清代一些文集、笔记中每有提到曾鲸，曾鲸所传画亦不少，为研究其人提供了资料。

曾鲸（1564—1647），字波臣，号蔗庵、蔗园老人，福建莆田人。其大半生寓居南京。也曾活动于杭州、余姚、乌镇、宁波一带。南京在明代是南方的政治中心，官吏、文士、商贾集中，而苏、松、杭、嘉、湖五府亦为繁华富庶之地。同时人谢肇淛《五杂俎》卷七中提到曾鲸“下笔稍不俗。其写真大二尺许，小至数寸，无不酷肖”。“挟技以游四方，累致千金云”。姜绍书在《无声诗史》中盛赞曾鲸画肖像“如镜取影，妙得神情”。“每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。其独步艺林，倾动遐迩，非偶然也”。清代康、雍间人张庚在其所撰《国朝画征录》中云：“写真有二派：一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣，此闽中曾波臣之学也；一略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南画家之传法。而曾氏善矣。余曾见波臣所写《项子京水墨小照》，神气与设色者同，以是知墨骨之足重也。”曾鲸所创的“波臣派”画法用水墨烘染数十层，以显出面部五官的凹凸，是否吸收了西洋画法，一些研究者看法有所分歧。笔者的看法是肯定的。利玛窦在万历二十三年（1595）和二十六年（1598）曾两次到过南京，都只逗留了短暂时间，且没有公开活动过。第三次是1599年2月6日（万历二十七年）到达南京。在南京传教会

房舍建成后，将要到北京献给皇帝的十字架、圣像和三棱镜等礼品公开进行了展览，引起了轰动，以后还抬着这些礼品在城里大街上游行一周^⑧。传教士将南京作为重要驻地，建立了教堂，信教的人每年翻倍地增长^⑨。传教士在教堂中央设圣坛，上面挂着圣母像。外出传道时也往往带着圣母像。人们对这些画的色彩、极为自然的轮廓、栩栩如生的人物姿态称美不已^⑩。曾鲸这时三十五岁，这些西洋画人像的逼真感觉不会不打动一个生活在南京的出色肖像画家的。

利玛窦在其札记中多次表示了他对当时中国肖像画的不满^⑪，并认为：“他们对油画艺术以及画上利用透视的原理一无所知，结果他们的作品更像是死的，而不像是活的。”利玛窦并不轻视中国人的智能，他说：“中国人在其他方面确实是很聪明，在天赋上一点也不低于世界上任何别的民族。”但是之所以在这方面非常原始，是“因为他们从不曾与他们国境之外的国家有过密切的接触。而这类交往毫无疑问会极有助于使他们在这方面取得进步的”^⑫。利玛窦来中国传教，对西洋科学技术和文化艺术的介绍不遗余力。《客座赘语》卷六“利玛窦”一则记：“利玛窦，西洋欧罗巴国人也。面皙，虬须，深目而睛黄如猫，通中国语，来南京居正阳门西营中。自言其国以崇奉天主为道，天主者，制匠天地万物者也。所画天主，乃一小儿，一妇人抱之，曰‘天母’。画以铜板为帧，而涂五采于上，其貌如生，身与臂俨然隐起帧上，脸之凹凸处，正视与生人不殊。人问画何以致此，答曰：‘中国画但画阳，不画阴，故看人之面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之面，正迎阳，则皆明而白，若侧立，则向明一边者白，其不向明一边者，眼耳鼻口凹处皆有暗相。吾国之写像者解此法，用之故能使画像与生人亡异也’。……”顾起元（1565—1628）撰《客座赘语》十卷，于万历四十五年（1617）完稿付梓，所记皆南京故实及诸杂事。利玛窦在南京的时间虽不长，但当进北京后就一直住在北京直至逝世。

《客座赘语》所记利玛窦谈画人像法的话可以确定是在南京讲的,并且真实可信。利玛窦带来的圣母画像,其立体感和真实感引起了人们的注意,并有人讨教形成这种效果的原理。寓居在南京的曾鲸将西洋画法吸收到肖像画中是完全可能的。曾鲸有许多弟子,如谢彬、沈韶、郭玠、廖大受等,他们都是明末清初著名肖像画家,与曾鲸共同形成了“波臣派”,影响极大。时间稍晚而擅长肖像画的黄子期、禹之鼎、徐璋、丁皋等,或是此派传人,或受此派影响。

自利玛窦等来华传教以后,西洋传教士不断被派往中国来进行宗教活动。这些传教士都受过良好教育,其中有许多科学和艺术方面的人才,他们多半进了宫廷供职,擅长绘画的传教士成了宫廷画家。著名的有意大利郎世宁(1688—1766)、法兰西王致诚(1702—1768)、波希米亚艾启蒙(1708—1780)、法兰西贺清泰(1735—1814)、意大利潘廷章(?—1812前)等,这些西洋画家在清宫供职数十年,皆终老于北京。他们都擅长画人物肖像,不仅用西洋画法进行创作,还向中国宫廷画家传授西洋绘画技法。如焦秉贞、冷枚、王玠、王幼学、王儒学、张为邦、黄增、姚文瀚、伊兰泰等一批较有成就的中国宫廷画家都受过西洋画风的影响,有的还跟随郎世宁学画油画。在绘制肖像画时,无论是西洋画家还是中国受西洋画风影响的宫廷画家,虽然十分注重光影和明暗效果,使人像具有立体感,但是为了适应东方人的审美习惯和保持中国绘画的传统,都采用正面光线,避免在面部出现阴影。而在描绘背景景色、建筑和器具时,则采用焦点透视的画法,使得画面有纵深感。清末,美国画家卡尔女士在写她为慈禧太后画像时的感受很能说明东方人的习惯和成见。她说:“予固一本西方家派,而彼辈(指太后身边之贵妇和太监宫女们)偏欲我俯就东方家派之范围。此诚令人有左右为难之势。……西方画家,最重阴阳面,而均度配景之法,亦最为讲究。而据彼辈之意,则以为太后圣容之上,不应显现黑影,否则于理殊悖,

其他著色之处，则亦要我曲就其意，致太后尊严之美貌，大为逊色。予诚无可如何也。”^③时至近代，在肖像画方面，我国绝大多数人对光影效果仍是不理解的。

1840年鸦片战争后，清政府向英国割让了香港，随着西方列强迫使清政府实行门户开放，有一些或官或商的摄影师从香港、广州陆续进入内地，照相技术渐渐传入了中国。可能早期照相收费昂贵，故现在保留咸丰、同治间的照片大多是贵族、官僚及其家眷所拍。当初在内地一些城市，照相馆开业后曾遭到市民的抵制，摄影设备甚至被捣毁。因为市民们认为照相机摄人魂魄，被摄影的人不久会死去。愿意摄影的人也会向摄影师提出各种要求，曾经来华的摄影师格里佛士曾在伦敦摄影新闻写了一篇关于中国人的照像美学观念的文章：“一定要正面对准拍摄，两耳要看得见，面部左右两边要成同样比例，双脚要安排成一样长短。双手每一根手指要清晰，如果连指甲也清楚拍出，他们最高兴了，桌上要放一小瓶花。”另一名摄影师史蒂佛莱，也陈述了中国人对光影比例的特殊要求：“人像摄影，面部越白越好，常常要请他坐在正面照射的日光下，脸部阴影要全部修掉。”^④人们对新式的人像摄影和传统的肖像画的审美观是一致的。照片能最真实地反映人的面貌。照片一般很小，要放大有受技术设备的限制，或者是费用较贵，于是用铅画放大或者画成水照。铅画是用玻璃方格蒙在照片上，然后在铅画纸上用铅笔按倍数打成方格，使得轮廓放大后不走形，然后再用炭粉描擦画成。水照即墨水画照，是拿照片放大绘制。有用水墨画在宣纸或水彩画纸一类的洋纸上，经反复烘染绘制而成。也有在炭粉描擦的基础上再傅色装饰。铅画像和墨水画照在清末民初十分流行。齐白石早年就画过水照，台北故宫博物院收藏的“谭文勤公像”，是齐白石四十八岁时为时任两广总督的谭钟麟所画的水照。

与摄影一样，油画也是从西洋传入。在康熙、雍正、乾隆朝，西洋画家在宫廷中，油画主要用来画肖像，但其式样和技法因要

适合中国人的审美要求,与西方的油画肖像相去甚远。到鸦片战争前后,在南方广州出现了从事商业性油画的画家群体,他们主要为中外商行中人画像,还画中国风情画外销,其中关乔昌是一位出色的擅长肖像的油画家。从香港艺术馆藏关乔昌自画像来看,明暗虚实对比强烈,造型结构准确,对西洋肖像画的技法已掌握得非常熟练。但是以油画画肖像,在清代除了澳门、香港和广州等地外,并未流行开来。

清代后期,以传统方法绘制肖像仍占据主要市场。职业画家如改琦、费丹旭、虚谷、任熊、任颐、任预等皆兼擅肖像画,各有风格特色。其中尤以任颐技法变化最多。他既有速写勾勒的深厚传统功夫,又吸收西法注重光影效果,面部不多用干笔皴擦,而是用水墨或淡彩稍加烘染,着意眼神和表情动作的刻画,所画肖像面容,有时纯用白描,有时则用没骨法点染,皆能传神。任颐是我国古代肖像画的殿军。

宋元以前传世的肖像画已寥若晨星,且大多是历代帝后之像,先圣先贤多半是想象追写。明清以来,流传的肖像画较多,但又并非都是历史人物。我国历朝统治者图画功臣贤士肖像以作褒扬,儒生平民则瞻视圣贤仪容而生景仰敬肃之心,此即所谓“成教化,助人伦,而与六籍同功”。我国雕版印刷自宋代开始兴盛,到明朝则极为发达,官方机构、私人家塾、书院书坊,皆大量编书刻书,尤以戏曲小说、丛编类书深受市民欢迎,销路也最好。各地书坊在商业竞争中用尽手段,有的字迹庸劣,纸墨粗恶,装帧简单,以偷工减料来降低成本;有的乱改书名,删削章节,假托名家评点,以标新立异来招徕顾客;有的增加绣像插图,聘请名手绘刻,以穷工极变、争奇斗艳来吸引读者。前二类情况招致后世有“明季刻书滥恶”、“明人刻书而书亡”的诟病,而后一类却使明中后期版画成为我国印刷史上的一朵奇葩。我们能见到最早汇刻古人肖像的图书是弘治十一年(1498)刊《历代古人像赞》。收自上古至宋代的帝王圣贤八十八人的图像,绘刻甚精。

“笔力和刀法都是刚劲而不流于粗豪，工致而不流于板涩，富有生动的描写力量，使每个图像，都显得神采栩栩”^⑤。但是从肖像角度讲，这些图像有千人一面的感觉。嘉靖、万历间由王圻、王思义编的《三才图会》刊成于万历三十七年（1609）前后，是一部类书，汇辑诸书图谱为一编。有一百零六卷，分天文、地理、人物等十四门。每一事物，先摹图像，后加说明。其中绘刻历代帝王圣贤图像三百十幅，皆半身像。还有仙释人物，为全身像，有背景。古代人物图像因世远人湮，邈不可追，故所绘容貌皆大同小异。明朝仅绘太祖朱元璋、成祖朱棣、世宗朱厚熹三帝以及大臣勋贵自徐达以下六十九人，为据家藏旧本所绘。因版刻只能以线条勾勒五官须发，故这些图像皆仅存仿佛而已。

至明末，南京、杭州、苏州、湖州一带刻书业成为中心，以刻售戏曲小说最好营销，几乎每种都配有绣像插图，以吸引市民阶层读者，版画水平达到巅峰。满清入关后，统治者为了巩固政权，采取了封建专制的文化政策，自顺治至乾隆四朝禁书焚书不断，即便戏曲小说也往往被加上海淫海盗、伤败风俗的罪名而加以禁毁。于是一些绘刻绣像插图的匠师，渐渐转向刻制圣贤图像、山水画谱。专门的人物图像有《佛祖正印源流道影赞》，康熙二年（1663）刊本，为历代高僧像；刘源绘、朱圭刻《凌烟阁功臣图》，康熙七年（1668）柱笏堂刊本；金古良编绘、朱圭刻《无双谱》，约康熙三十八年（1699）刊本。以后又有上官周绘《晚笑堂画传》，乾隆八年（1743）刊本；顾沅编、孔继尧摹绘《吴郡名贤图传赞》，道光九年（1829）长洲顾氏刊本；顾沅编绘《古圣贤像传略》，道光十年（1830）长洲顾氏刊本；程定祖编绘《练川名人画像》，道光二十八年（1848）嘉定程氏陔南草堂刊本等。清代，在个人的诗文集、年谱、家谱族谱中也盛行刊刻肖像。

石刻画的人物图像历史要比木版画更早。现出土和传世的汉画像石数量丰富，汉画像常以历史人物故事为题材，如山东嘉祥武氏祠画像石就有“孔子见老子”、“荆轲刺秦王”等内容。汉代

人质朴，所图人物仅具形象而已。北魏宁懋墓内出土的线刻画像石中有三组是墓主人夫妇的像，分别是青年、中年和晚年三个不同时期的形象，形貌生动，线条流畅。绘刻技术已十分精湛。宋代以后，祠庙中常立受供奉者之画像石碑，以供瞻仰。现存杭州的《宣圣及七十二圣贤像》由北宋李公麟绘，南宋高宗赵构书赞，刻于绍兴二十六年（1156）。以后规模较大石刻名贤画像有清孔继尧绘，石韞玉书赞，谭松坡镌《五百名贤像赞》，刻于道光七年（1827），石今完好保存在苏州沧浪亭。这些人像，二年后又刊成《吴郡名贤图传赞》。还有清徐璋绘，改琦补绘《云间邦彦画像》，于光绪十七年（1891）重镌，石亦完整保存于上海松江醉白池廊壁。

清末，因照相术和珂罗版印刷，以及石印技术的传入，可以将绘画或原稿真实地印刷出来，远胜于雕版印刷，故有许多画册和人物图像画集在清末民初都用石印或珂罗版印刷，如清吴友如绘《紫光阁功臣小像并湘军平定粤匪战图》，光绪二十七年（1901）点石斋石印本；清叶衍兰辑摹、黄小泉绘《清代学者像传》第一集，1930年商务印书馆珂罗版印本；《庚子辛亥忠烈像赞》，1934年珂罗版印本等。

雕塑与绘画属于不同的艺术门类，东晋的戴逵和唐代的杨惠之都以擅长雕塑闻名，杨惠之更有塑圣之誉。我国古代人物雕塑主要供陈于祠庙寺观，以为信奉者瞻仰膜拜之偶像，还有即是殉葬用的陶俑、木俑，真正具有肖像性质的不多，敦煌藏经洞发现的唐代高僧洪誓塑像，还有五代十国时前蜀国主王建永陵出土的王建石雕像，都是我国肖像雕塑的代表之作。肖像雕塑以寺院中高僧像较多。还有少数高僧圆寂后肉身不坏，保存到现在的肉身像更能见到其真形，如唐代禅宗东土六祖慧能和明后期憨山德清。早于洪誓近百年的高僧鉴真，东渡日本弘法，其随弟子中就有多人擅长建筑和造像。圆寂后由其弟子忍基等用夹纻漆所塑坐像，极为真实。这些都是我国古代名人极难得的肖像实物资料。

历代人物图像的种类特色和资料分析

一、画像。传世古代名人的画像有行乐图、半身影、大影、题材画、画像集等。

(一) 行乐图。

这是古人在生前请画家所画的生活写照,用以悬挂自赏。绘画的作者一般都是当时的名家高手,所画人物大都是全身便装,背景补以山石林泉,或为书斋园圃,以高雅幽闲为旨趣。有些肖像画家不擅山水景物,则另由他人补景。像主往往还请师友、名流在画像周围题咏作赞。这类画像都很写实传神,为像主本人所认可喜爱,所以十分真实可信。加上画家多有名气,像主一般又是名人,故为收藏家所珍视。博物馆和私人收藏家藏画中往往都注意搜集这一类画像。故宫博物院和南京博物院收藏人物肖像画最丰富。如故宫博物院藏《杨竹西像图卷》,元代王绎画像,倪瓒补景;清代金农和高凤翰的自画像轴等。上海博物馆藏有《董其昌像页》,明代曾鲸画像,项圣谟补景。南京博物院藏有《江藩像卷》,清代丁以诚画像,费丹旭补景;《黄丕烈像扇面》,清代翁雒画等等。中国各地的博物馆所藏人物画像,可以从《中国古代书画图目》(中国古代书画鉴定组编,文物出版社1986年起陆续出版)查阅到全国各博物馆和其他收藏单位的人物画像黑白图版目录,各册书后还附有“中国古代书画目录”,是账目式的目录,凡所鉴定的真迹佳品,一律编入,著录详细,收有“图目”中未收的作品。这是目前查阅我国(大陆地区)各收藏单位画像资料最全、最权威的工具书。由于这些古代书画作品都是经过专家鉴定的,有很大的可靠性。古代人物画像大多是珍贵的古画,故原作不易见到和利用,有些较著名的人物肖像画已为一些画册图集收录,如《中国美术全集》(中国美术全集编辑委员会编,人民美术出版社等1986年起出版);《中国绘画全集》(中国古代书

画鉴定组编，浙江人民美术出版社、文物出版社 2000 年版)；《清代宫廷绘画》(故宫博物院编，文物出版社 2001 年版)。这些画册就收录了许多古代人物图像。还有专门编辑出版某一博物馆所藏古代人物肖像的画册，如《明清人物肖像画选》(南京博物院供稿，上海人民美术出版社 1982 年编辑出版)。《故宫周刊》，北平故宫博物院 1929 年 10 月创刊，有合订本。该刊曾逐期发表故宫南薰殿所藏宋元明三朝帝后的半身和全身画像，历代圣贤功臣像。《艺苑掇英》第二十七期，(上海人民美术出版社编辑出版)，1985 年 9 月。该期为“历代人物肖像画专辑”，藏品均由北京故宫博物院提供。

私人收藏家也喜欢收藏古人行乐图，如台湾陈启德夫妇藏有明曾鲸绘《柳敬亭小像图轴》和明项圣谟《朱色自画像图轴》，美国王己千怀云楼藏有清禹之鼎绘《周亮工抚琴图像轴》等，都是十分珍贵的名家绘名人的肖像画。私人收藏如果没有公开出版发表，就很难知道。

(二) 半身影和大影。

半身影是画师对像主写生或者揭帛、追写而绘制的半身肖像，可以用于丧事时悬挂，也可作为画大影的底本。大影是用于丧事时张挂和以后作为逢时过年供祭的祖宗神像。都是正面肖像，神态端庄，有的更流于木僵枯索。半身影和大影一般都在画面的背后或像轴的签条、诗塘写上像主的官职、讳字，而画工一般不在画上落款，可能画肖像的大多为民间专业画工，非名画家，不必留名款，也可能这类画都用于丧事祭供，不宜落画工名字。如北京故宫博物院藏无款的《沈周像轴》是半身像，上有沈周二处题记，分别题：“人谓眼差小，又说颐太窄。我自不能知，亦不知其失。面目何足较，但恐有口德。苟且八十年，今与死隔壁。正德改元，石田老人自题。”“似不似，真不真，纸上影，身外人。死生一梦，天地一尘。浮浮休休，吾怀自春。越年石田又题。”此半身像为沈周八十岁时写生像，据题记知画像与真容并不酷似。肖与