

中国古代的肖像画传统

郎绍君

中国的肖像画传统源远流长。相传在三千年前的商代，商王武丁梦见贤人传说，醒来找人根据梦中记忆画成肖像，再据肖像把传说找到的故事。史书记载说孔子曾到周的明堂参拜过尧、舜像。战国时代，又有画工齐敬君因离家思念妻子，画妻子肖像置于身边，结果被齐王看中纳为妃子。这些记载虽已无法证实，但在很古老的三代，中国已有肖像画的历史，是可以相信的。

迄今出土最高的肖像画，是长沙子弹库楚墓的帛画《人物龙凤图》、《人物驭龙图》。美术史家考证，这些画是用来招魂的“招具”，与“明旌”的作用相类似。所画应为墓葬的主人公【注1】。它们都画在帛上，勾勒、填色，侧面。可以说，它们是有特殊用途的肖像。七十年代出土的马王堆一号墓帛画“非衣”，丁字形画面的中上部所绘死者立像，与该墓出土的女尸——长沙王利苍妻子的形象十分相像，亦应是具有“招具”意义的肖像【注2】。秦汉时代，肖像画有新的发展，汉武帝、汉宣帝都曾在未央宫麒麟阁绘功臣像，帝王选妃有时也要先看肖像的故事，在魏晋以降的一些著作如《西京杂记》中也有了记载。魏晋南北朝是中国绘画艺术大转变并走向空前独立的时代。出现了象顾恺之这样的具有文人身份的大画家。肖像画也有了长足的发展。唐裴孝源《贞观公私画史》，著录了这时期包括王羲之、桓玄、谢安等著名人物的肖像五十余卷。从出土的墓室壁画、敦煌石窟壁画、后人临仿的顾恺之《女史箴图卷》等，也能看出当时肖像画的风格与水准。

中国绘画到隋、唐进入成熟期。人物画高度繁荣。但幻想性质的宗教壁画占据了首要位置，以现实人物为对象的肖像画虽有空前提高却未能得到充分的发展。唐太宗诏画凌烟阁功臣像，美术史家张彦远有所记载，诗人杜甫也有歌诗颂赞【注3】。从今天能看到的李贤墓壁画《宾客图》、李仙惠墓壁画《官女图》，传为阎立本的《步辇图》、《历代帝王像》，周昉《挥扇仕女图卷》、五代人《文苑图》等，可以大略看出，这一历史时期的肖像画雍容大度，简洁有力。对形的把握更准、对人物身份性格的刻画更鲜明，技巧（笔墨、色彩等）也更丰富、精纯了。五代两宋以后，山水花鸟画大盛，文人画崛起，包括道释画、肖像画在内的人物画主要由所谓“行家”和民间工匠承担。宋、元两代中国绘画尤其水墨画的高度成就为世所公认，但宋元画史记载的肖像画家却很少，流传下来的优秀肖像作品也不多。当然，杰出的肖像作品或包含着杰出肖像的作品如《韩熙载夜宴图》（传·顾闳中）、《听琴图》（传为赵佶）、《采薇图》（李唐）、《钟离权度吕洞宾图》（永乐宫元代壁画）等，仍给我们留下了值得骄傲的遗产。

和山水花鸟画相比，人物画总体上的颓势在明清两代没有得到改变。但肖像画却是个例外——在民间不仅盛行不衰，还有了蓬勃的发展。这与两个因素有较为密切的关系，一是明清城市市民阶层尤其商人的壮大，二是西方绘画的引入。前者成为肖像画在这一时期的重要需求者，后者则刺激了肖像画技巧、风格和趣味的变异。明代后期，最早把西方油画介绍到中国来的意大利传教士利玛窦曾居南京三年。流寓南京的肖像画家曾鲸（波臣，福建人）适当借取西洋画法，开创了以“墨骨”为主要方法的肖像画派。所谓“墨骨”法，是在勾勒轮廓之后，以墨染出面部的凹凸，最后再罩色，使肖像具有一定的立体感。姜绍书《无声诗史》说曾波臣“写照如镜如影，妙得神情。其敷色淹润，生晴生动……每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。”数十层之说可能夸张，但此派强调墨染出结构、显出体积的画法，确实形成了自己的特色，与唐宋以来单纯勾勒染色的画法与风格拉开了距离，并对明末和清代肖像画产生了很大影响。但曾氏一派肖像画仍以描画对象结构而非光影的传统画法为根基，所以能为广大顾主（包括士大夫文人）所接受。与乾隆年间对象大利籍宫廷画家郎士宁纯以光影的肖像画相比，其传统面貌是显而易见的。

明清有很多“行乐图”。其特点是把肖像主人公置于庭院、园林、旷野诸种环境中。早在东晋时代，顾恺之画谢幼舆肖像就曾配以岩壑【注4】。这一传统在16世纪后的充分发展，意味着明清画家对肖像人物与环境的关系给予了更多注意。但不少不善于画景物的肖像画家，常请山水画家补景，有时造成环境描绘喧宾夺主，或两者搭配不和谐的情况。

明清肖像画家大多为民间艺匠，在画史上极少留下记载。各地博物馆收藏的多数明清肖像画都是佚名作品。今所知留下肖像作品的画家，除曾鲸外，还有皇甫冲、罗虚白、钱复、沈韶、禹之鼎、华冠、徐璋、费丹旭、任熊、任颐、任预等【注5】。其中最成就的当属清末海派巨擘任颐；他在上海学过西洋素描，但主要靠了传统肖像画和文人写意画的功夫，以及多方面的绘画才能，创造了其形神兼备、风格清新的作品。

近百年来，传统肖像画相对衰微，吸收了西方艺术（尤其是素描方法）的中西折中的肖像画大行其是。其中，又以徐悲鸿学派和新浙派最为突出。除徐悲鸿外，蒋兆和、李斛、李震堂、方增先、周昌谷、杨之光、王盛烈、刘文西、卢沉、周思聪、姚有多、刘国辉、吴山明、王子武、王有政……等等，都各有成就。应当说，把握了较好素描造型能力、又有相当笔墨修养的现代画家，能够比古人更加深入的刻画对象，因而形成了对传统肖像画的超越。

传统肖像画理论，是中国画论的一部分，也很值得我们重视与研究。成书于公元前136年前后的《淮南子》，已经有这样的论述：“画西施之面，美而不可说（悦），规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”【注6】画美人好看但不令人喜欢，把勇士的眼睛画得很大但不让人感到畏惧，是失去了形的主宰——“君形”的缘故。这里说的“君形”，应是指比外在的“形”更本质的东西，如精神、生气、力量等。“君形说”正是“形神说”的先导。

“以形写神”“传神写照”概念最早出自东晋大画家顾恺之，因而被目之为“传神论”的始祖。传神论的产生，与汉末以来的人物品评风气和相学有相当的关系。汉末刘劭《人物志》就有了“征神于目”之说，把貌与神看作统一的两方面，将神、情与目联系起来。在相学中，则多用“骨相”“骨法”来判断人的贵贱和气质。所谓“骨”，首先指的是可感的骨骼、结构、气色、相貌，进而指与这些外在特征相联系的内在因素：如个性、贵贱、福份等等。兴起于魏晋的玄学与清谈风，把人物品评从政治考核性质扩展到对人自身风度、气质、神态、情志、品操的鉴赏。“神”的含意也增加了智慧、才能、胸怀、精神境界等等内容。作为士族文人的天才画家顾恺之，将这种审美化的人物品评应用到绘画创作与评论中去，就不是偶然的了。魏晋士人绘画强调静中之动，与特别突出形体动作的汉代绘画明显不同。这一特点与佛教思想与佛教艺术也有深刻的关联，此不细叙。值得注意的是，魏晋南北朝时代对“神”和“写神”的强调，带有很浓的品味性质，即并不特别强调精细地观察与解剖客体对象，而是把观察感受尤其观察主体的思味（“迁想妙得”“神会”等等）置于很重要的位置。这和强调数学般准确与理性精神的希腊艺术传统有着深刻区别，是自然的。

“传神论”此后成为中国肖像乃至整个人物画的经典。历代画论对它作了诸多解释与补充，但基本原则没有大变化。宋代苏轼在一篇《传神记》的文章中，对画肖像的观察方法提出了自己的见解。他说：

传神与相一道。欲得其人之天，法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼敛容自持，岂复见其天乎？【注7】

对象“具衣冠坐”“敛容自持”，画家面对面描绘——在苏轼看来，这样画肖像，不能得到对象的“天”即真实自然的神态。对象的“天”，只有在他处于与人交往的自在状态时，方能暗暗地观察到。以“天”的概念对“神”作出相对具



左：元世祖皇帝像
右：元文宗皇帝像
佚名作

体的规定，以求得肖像画所要求的真实、自然，是苏轼对传神论的贡献。通过“阴察”而获得真的“神”，对肖像画家是一种很高的要求。能做到这一层的画家，历来不多。而“具衣冠坐”“敛容自持”的作品始终是普遍的。

南宋陈造《江湖长翁集》对苏轼的思想作了进一步的发挥。他说：“使人伟衣冠，肃瞻眄，巍坐屏息，仰而视，俯而起草，毫发不差，若镜中写影，未必不木偶也。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，免起鹤落，则气王而神完矣。”【注8】，陈造在理论上并没有比苏轼多说什么，他不是画家，对作画未必有切身的体会，以为只要对活动中的人物“熟想默识”，就可以“亟运笔墨”而得到“气王而神完”的肖像。但这种主张对意笔人物画有一定的影响，可以抓取生动的神态，但难以对形神作深入的刻画。

稍晚于陈造的陈郁，在《藏一话腴》中提出“写心”之说。曰：“盖写其形，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？故曰写心惟难。”“心”是对“神”的具体解释，其中特别强调了出身、品质和思想感情。画家如何才能作到“写心”呢？他的回答是：“必胸次广，识见高，讨论博，知其人”【注9】，这里要求的也不是绘画技巧，乃更为广博的知识、修养等等。但事实往往与理论的要求相左：有文化修养的文人艺术家缺乏绘画技巧，有绘画技巧的民间肖像画师文化修养又不足。这是中国画史上最为普遍的矛盾之一。

元代刘因和王绎对肖像艺术发表过较为重要的意见。在《田景延写真诗序》中，刘因说：“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。”他还在一首题画诗中不无讽刺意味地写道：“烟影天机灭没边。谁从毫末出清妍。画家也有清谈弊。到处南华一啜然。”刘因强调“意思与天”（神）由形出，甚至“形似之极”而后才谈到对“神”有所“心会”。忽视形似论传神，在他看来不过是玄妙的清谈而已。应当说，他的话是很有针对性的。王绎是一位肖像画家，有《杨竹西小像》存世，著有《写像秘诀》。该书主要讲画法与民间流传的肖像画诀，在理论上只是重复阐发苏轼、陈郁等人的意见。没有新的发明。

明代没有留下专门的肖像著作。清则有蒋骥《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编》（论传神部分）、丁皋《写真秘诀》等。这些著作对于肖像画法的论述远比前人详尽，且包含着丰富的创作经验。但总体说，在理论上没有大的突破和发展。沈宗骞主张传神要讲究“活法”，说“天下之人无一定之神情”，因而“一成之法无所施，百变之机庶可济”。作画时视对象“以希灵变”而已。丁皋一家五代都是肖像画家，其《写真秘诀》论述画法之详，为同类著作之最。书中很强调画家主观条件，如：“传真得真，心眼手诚，未定人格，先定自心。”“提神之要，以己之神取人之神也。”【注10】等。

“传神论”在世界上是独具特色的。它高度概括、富于诗意，具有弹性和开放性，至今仍鲜活的生命力。但“传神论”自创立后缺乏充分的发展。与丰富的山水画论相比，它还是显得单薄，较少深入人性的突破。这与肖像画家主要是民间艺匠，缺乏文字总结与理性思考有关，也与整个中国绘画艺术更多地关

注自然（尤其人和自然的关系）、特别发展了山水花鸟画分不开。唐以前的中国绘画以人物为主，但从晋到唐，人物画的第一主角是道释（特别是佛教绘画），包括肖像画在内的现实人物画始终居于次要地位。这原因当然是多方面的，从深层背景说，中国的思想与哲学不象西方思想与哲学那样理性地反复追问个体生命的价值与意义，不象西方人那样用一个超越世界——至高无上的上帝来反照人间的缺陷与罪恶，因而也就没有象西方人那样在学术与艺术中深入解剖人的外部世界与内在世界。中国的肖像艺术相对重视对“类型”如族类、阶层、男女、老少、仙佛、鬼神、君子、小人的区别，而不如西方（尤其近代以来）重视对特殊个性外貌与心理的区别与探究。中国肖像理论与肖像画家强调正面描写，如沈宗骞说的“传神者当传写其神之正”，“必略带微笑乃佳”，而应回避“狂笑、盛怒、哀伤、憔悴”种种“非其神之正”的状态【注11】这无疑会妨碍对人的内在丰富性的深入刻画。这类框框规范，与儒家的人性善、中庸之道思想有深刻的渊源。

清末民初以来，伴随着中国时起时伏的改革开放浪潮，油画形式特别是油画肖像在中国生了根，成为中国艺术不可分割的一部分。写实油画对造型逼真性的要求，色彩的丰富性都较中国画为胜，加之它的材料对环境较强的适应性，使得油画肖像比中国画肖像更广泛地成为公共艺术，进入会议室、大厅和广场。可以说，它弥补了传统肖像画的某些不足，在总体上扩展了肖像艺术的功能。特别近二十年来，油画肖像有长足的进步；画家思想更加开放，借鉴更加自由，基本功更加扎实，形式风格更加多样。在回顾和总结中国油画肖像画历史的时候，有两点很值得加以思考，一是它该不该以及如何向中国艺术传统尤其是肖像画传统吸取些东西，二是它如何借鉴西方肖像画艺术（尤其自伦勃朗以来）深刻表现人的传统。我的感受是，在形式风格方面的借鉴来得快也相对容易，对人的深刻观察与表现方面来得慢也相对困难。画家如果能够同时注意中、西肖像画艺术及其理论，从比较中有所领悟，也许会大受益。

注释：
【1】见金维诺：《从楚墓帛画看早期肖像画的发展》，《中国美术史论集》第27页，人民美术出版社，1981年。北京。
【2】同【1】。
【3】参见张彦远《历代名画记》、杜甫《丹青引》。
【4】见《历代名画记》卷五。
【5】参见《明清人物肖像画选》，南京博物院供稿，上海人民美术出版社编辑出版。1982年。上海。
【6】见俞剑华编《画论类编》上卷，第6页。中国古典艺术出版社，1957年，北京。
【7】同上书，第454页。
【8】同上书，第471页。
【9】同上书，第473页。
【10】同上书，第499—544页。
【11】同上书，第513页。