

明清肖像畫研究

趙啟斌*

明清肖像畫藝術是明清中國人物畫、中國畫的重要組成部分，亦是所有中國畫門類中始終沒有中斷發展歷史的一門繪畫藝術，具有鮮明的表現手法、藝術特色和獨特的中國文化特色。中國繪畫藝術在歷史上大致經歷了三次大分工：第一次是在六朝時期，山水畫從人物畫中獨立出來；第二次是在晚唐、五代時期，花鳥畫從人物畫、山水畫中分離出來；第三次是在宋元時期，肖像畫作為專門畫科從人物畫中獨立出來。明清肖像畫之所以能取得重大成就，顯然得力於這一次繪畫大分工。明清肖像畫藝術不僅有着悠久的歷史，而且，在接受外來文化中廣泛地吸收營養。明末以來“波臣派”畫家對西方繪畫技法的吸收以及清代宮廷肖像畫家採用西法進行的肖像畫創作，均是肖像畫領域中外文化交流的成功典範。明清肖像畫與山水畫、花鳥畫相比，其歷史命運有着顯著的不同。評估明清繪畫整體成就，明清肖像畫不能缺失。深入研究、認識明清肖像畫的藝術特徵和價值，對於重新評估明清繪畫的整體藝術成就，具有重要意義。明清肖像畫藝術經歷了長期的歷史發展過程，是在中國特定文化條件下發展起來的一門繪畫藝術。由於明清肖像畫的創作主體主要為民間畫工，而明清時期是山水畫、花鳥畫佔據主流的時代，明清肖像畫所取得的藝術成就在歷史上沒有獲得應有的重視。明清肖像畫藝術是明清時期繪畫藝術的重要組成部分，在中國美術史研究領域不應忽略這方面的成就。本文結合有關文獻和歷史文化背景，試對明清肖像畫藝術略作論述。

明清肖像畫的收藏、展示與研究

明清肖像畫的收藏，大致經歷了傳統收藏階段和現代階段。傳統歷史階段與歷代收藏的狀況基本相似，現代收藏階段則是進入現代社會以後才逐漸形成的。

我國歷代肖像畫的收藏，一般分為兩大系統，即宮廷收藏與民間收藏。民間收藏展示先人的肖像，一般都在自己的家廟或影堂、客廳中，具有祭祀和緬懷之義，一般情況下以家族的祖先

像為主，基本上不收藏他姓、他族的先人肖像。民間的肖像畫，由於是祖宗遺像，是像主後輩家人瞻仰緬懷祖先之物，很難成為收藏家收藏的對象，不被收藏家們所關注。當然，名人、高士的肖像則有一些被收藏家收藏下來，並見之於著錄之中，但這部分肖像畫作品，存世總數量並不多，在肖像畫中所佔比重也很小。肖像畫的主流仍然是祖宗遺像。一些世家和大家的祖宗遺像，隨着家庭的敗落而最終散佚、消失，或因朝代更替、戰爭的因素，大量的祖宗遺像也被毀棄，因而真正能流傳下來的歷代肖像畫作品，尤其民間

* 趙啟斌(1968-)，1997年畢業於南京藝術學院美術學院美術史論專業，現任南京博物院博物館館員，曾參與或主持《中國美術分類全集·其他地區畫像磚》(副主編)等二十餘部編著、畫集的編撰工作，發表〈德性本體論〉、〈董其昌繪畫思想簡論〉等論文及研究文章百餘篇。



◁ (宋) 神宗像

的祖宗遺像，非常少見。歷代肖像畫雖然創作的數量非常龐大，但存世總量並不多，加上不被收藏家收藏、著錄，民間大批的祖宗遺像便最終消失在歷史的煙塵之中。

肖像畫創製、收藏的另一大系統，便是宮廷肖像畫的創作和收藏。在古代社會，這一類肖像畫的創作始終沒有間斷，收藏保管也最為完好。宮廷肖像畫作為輔助政治教化的工具，“成教化、助人倫”，具有宣揚治亂興廢、紀功、頌德的政治功用，因而歷代宮廷都非常重視帝、后像以及功臣、聖賢肖像的繪製和收藏，並辟有專門陳列展示的地方，如西漢宣帝甘露三年圖畫功臣於麒麟閣，這是文獻明確記載收藏肖像畫作品的場所。後漢時又設雲臺，作為肖像像的陳列之所。唐代凌煙閣、清代紫光閣，都是非常著名的收藏陳列功臣遺像的地方。清代以來，宮廷收藏了大量歷代帝后御容以及功臣畫像，將他們收藏在古今通籍庫中，乾隆十四年以後轉儲南薰殿（1748），屬於內務府廣儲司保管，大約有五百八十三幅。南薰殿帝、后畫像多為明以前筆墨，從繪畫史上看，尤顯珍貴。這批畫像，現在被保存在臺北故宮博物院。

作為專存帝、后影像的地方，歷代不盡一致，但不外乎內廷、民間和寺觀三處地方，以供宮廷祭祀和臣民瞻仰為主要作用，實際上也起到了展覽、陳列和收藏保存的社會功能。唐代時已經有御容制度，供奉先代皇帝御容，如唐玄宗曾於大明宮供奉太宗、高宗、睿宗御容。在兩京、成都一些寺觀，也繪有先帝御容（也有功臣肖像以及高僧形象），以供人觀禮瞻仰。北宋帝、后像則存神御殿、天章閣、欽先孝思殿等處，南宋則存在景靈宮或其它宮觀。金朝中都衍慶宮則為供奉御容最重要的原廟。元代帝、后圖像多收藏於大都藏傳佛教寺院、中央官署及外地（極少部分，如真定玉華宮存睿宗御容），明代帝后像存景神殿、永孝殿。等等。

五代兩宋時期，也有私人供養收藏先代皇帝御容的情況，他門收藏保存的目的，一般為祭祀、供奉使用，政府亦不加干涉，甚至還默認、鼓勵這一做法。如寇彥卿曾請人繪製後梁太祖御容“以奠之”（《舊五代史·卷二零寇彥卿傳》），閻晉卿也夜懸（後漢）“高祖御容於中堂”（《舊五代史·卷一百零七閻晉卿傳》），以

◁ (元) 太祖像



▷ (明) 宣宗坐像

表達對前朝帝王的懷念。北宋時，宗室、臣庶之家及寺廟多有供奉先代帝后御容，朝廷認為這一做法，雖然其心可嘉，但帝后影像不適合存於臣民之家，最終於元豐五年將京城寺觀中御容悉數迎奉入宮。另外尚值得一提的是，北宋中期以前，御容基本上為先皇帝御容，而沒有先皇后御容，帝、后御容同時出現，確立於宋真宗時代。以後在元、明、清各朝，這一制度便被承繼下來。今天我們能看到前代各朝皇后的肖像，不超過宋代，宋代一些皇后的肖像，然而也有例外的情況，如少數民族建立的遼、金兩朝，則遵循唐制度，但有先帝御容，皆無先皇后御容的繪製。歷代不少帝后御容，現在仍然被收藏在臺北故宮博物院內。御容作為肖像畫的一個重要組成部分，它的創製、收藏、展示，集中體現了我國歷代肖像畫的社會功用，具有相當的典型性。明清時期的帝后御容由於存世比較多，被諸多重要的博物館所收藏，因而大家比較熟悉，大都有比較深刻的印象。

我國古代收藏家和一般權勢之家，基本上不收藏肖像畫作品，隨着家庭的敗落或時代更替，許多肖像畫被毀滅流失。晚清以來，由於社會動盪、戰亂，許多家族遺像任其散佚；同時由於西方收藏文化觀念的不同，西方有重視人體繪畫、人物肖像的文化傳統，因而對於我國祖宗遺像多有購置，我國也就有許多精美的肖像畫作品通過各種管道散佚海外，被收藏在各大公私收藏機構。上個世紀20-30年代以來，我國新生的博物館開始了這一方面的徵集和收藏。經過長期的徵集購置，歷代肖像畫作品，絕大多數博物館都有了一定數量的收藏，而尤以北京故宮博物院、南京博物院、遼寧博物館、上海博物館、浙江博物館等單位的收藏比較集中和系統，也最為精美，具有代表性，而由於各種原因，保留在民間、私人手中的歷代肖像畫作品則不多了。

明清時期由於距離現在時間比較短，參與肖像畫創作的畫家眾多，因而留下了大量的肖像畫作品，為各公私收藏機構的集中收藏提供了條件。臺北故宮博物院在明清肖像畫收藏中最富有代表性，收有明清帝后御容、大衣冠像、行樂圖等，其中收藏有歷代帝、后肖像精品達一百五十餘幅、冊。這批精品原為清

▷ (明) 成祖仁孝皇后像





(明) 沈世隆像



(明) 錢三持家堂圖像



(清) 達瓦齊像 王致誠 柏林民俗博物館藏



(清) 嬪妃像 紙本 朗世寧 北京故宮博物院藏

宮內廷的收藏，是宮廷肖像畫的精華部分，不僅包括明清帝后肖像，而且也收藏了明清以前朝代的一些肖像畫作品，如宋代帝、后畫像、《元代帝后像冊》（收有帝像八幀，后像十五幀）、劉貫道〈元世祖出獵圖〉，當然，仍然以藏明清帝、后肖像最為豐富，其中明代帝、后像六十三幀（其中包括《明代帝王像》二十七幅，《明代帝后半身像冊》35開）等，都是宋元以來譽滿天下的肖像畫精品。

北京故宮博物院也藏有相當數量的歷代肖像畫作品，主要為蒙元、明、清帝王、后妃畫像，尤其清代帝后像，收藏數量最多，也最精美，如在清代帝、后像收藏中，僅康熙御容即達二十四幅。其它比較著名的肖像畫作品則有唐代閻立本〈步輦圖〉、南唐周文矩〈重屏會棋圖〉、顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉、北宋趙佶〈聽琴圖〉、元代王鐸〈楊竹西小像圖〉、〈明太祖朝服像〉、〈明世宗朝服像〉、〈明光宗朝服像〉、〈明熹宗朝服像〉、〈沈周像〉、清代〈華岩自畫像〉、〈金農自畫像〉、〈羅聘自畫像〉、〈高鳳翰自畫像〉以及明清大衣冠像、行樂圖等。

遼寧博物館亦是收藏明清肖像畫比較重要的博物館之一，多達二百餘幅，主要是建國後在楊仁愷先生的堅持下徵集、購置入藏的。由於遼寧博物館庫房保存條件不具備，這批藏品幾乎報廢，經過搶救性處理，有一批精品被保存下來，成為遼寧省博物館非常珍貴的藏品。

▷ (清)無敵關天培像



道光拾肆年拾月拾玖日
誥命
之寶

天承運 奉
皇帝制曰提封千里資闡外之
崇猷統御三軍樹師中之偉
伐膚功克秦寵命宜申爾廣
東水師提督關天培智既深
沉才兼恢傑夙時緩帶文宣
闕閱之勞此日登壇遂受節
旄之寄整威容於軍壘令肅
凝霜占喜氣於戎行恩均挾
纘逢斯慶典被以徽章茲以
覃恩特授兩階廣東水師提
督關天培振威將軍錫之誥
命於戲責寵庸已推思於
鳳詔抒忠報國尚有意於麟
圖勿替乃訓祇服朕命



(南宋) 無準師範像

曲阜孔府收藏有六十一代衍聖公孔弘緒等十六世肖像四十七幅，這批肖像畫作品均為當時的名手所繪，創作的時間前後綿延連續有四百年之久，一直沒有間斷，這在繪畫史上確實是一個特例。這批肖像畫共包括衣冠像、雲影、小像、行

樂圖等，其中衣冠像三十二幅，雲身像二幅，小像九幅，製作非常精美。將一個家族四百年的肖像保存下來，成為一部形象的歷史，也許祇有孔家這樣特殊的家族才具備這樣的歷史、文化條件。

南京博物院收藏明清肖像畫作品亦不百餘幅之多，亦構成了明清肖像畫的收藏特色，如《明人肖像冊》十二開、無款〈沈度像〉、曾鯨〈顧夢遊像〉、無款〈王鏊像〉、顧見龍〈吳梅村像〉、樊圻、吳宏〈寇白門像〉、清·無款〈婁東十老圖〉、沈韶〈語石和尚像〉、楊晉、王翬〈耕夫像卷〉、翟申甫〈張昫像〉、無款《小青像冊》、禹之鼎〈王原祁像軸〉、〈女樂圖〉、〈喬萊像〉、胡岫雲〈潘世恩像卷〉、華冠〈覺羅永忠像〉、徐璋〈勝朝松江邦彥畫像〉、潘恭壽〈張鉉像卷〉、〈唐耀卿像〉、丁以誠、費丹旭〈江藩像軸〉、湯祿名〈鄧廷楨像〉卷、萬嵐〈吳熙載像卷〉、孔昭靳〈關天培像〉、任頤〈沙山春像軸〉等，都是院藏比較著名的明清肖像畫作品。此外，上海博物館、安徽省博物館等也都收藏了為數不菲的明清肖像畫作品。

此外，日本、歐美等國家的博物館、美術館等公私收藏機構，也有為數不菲的我國歷代肖像畫藏品，如美國波士頓博物館藏閻立本，《歷代帝王圖》、日本京都教王護國寺藏〈不空金剛像〉、美國大都會博物館、美國弗利爾博物館、美國耶魯大學、分藏〈睢陽五老圖〉以及大量的明清影像等等，都是我國歷代肖像畫散佚海外的肖像畫精品。

僅僅以上舉例即可見明清肖像畫數量的眾多。如果將公私機構的肖像畫藏品作系統的統計，恐不下於數萬、數十萬計，這顯然是一筆很大的統計數字，亦從另一個角度見證了明清肖像畫繁盛的歷史狀況。

舉辦明清肖像畫的專題展覽，南京博物院亦起步比較早，早在1962年2月4日-4月30日，曾昭燏院長就曾在本院組織舉辦了“明清肖像畫展覽”。80年代以來，我國歷代肖像畫的展覽與研

究日漸受到重視，不僅在一些歷代人物畫的展覽中有肖像畫的出現，而且也舉辦了歷代肖像畫的專題展覽，如1983年北京故宮博物院舉辦的“明清肖像畫展”，1998年遼寧省博物館舉辦的“館藏明清影像展”，2003年南京博物院舉辦“南京博物院藏明清肖像畫展”以及2005年9月7日至10月23日在廣東美術館舉辦的“南京博物院藏明清肖像畫精品展”等，都是有關肖像畫專題的重要展覽。國際範圍內有關中國明清肖像畫的研究也日益活躍，召開了有關肖像畫專題的國際學術研討會，如1987年日本國際交流美術史研究會就發起舉辦了“古代肖像畫”國際學術討論會，邀請世界上美術史及文物研究等領域的專家學者，對肖像畫的有關學術問題進行探討，作為肖像畫專題研究的國際性學術會議，這是比較重要的一次。

在徵集、收藏的基礎上，我國美術史領域的專業研究人員也陸續開始了歷代肖像畫的研究工作，在僧像（吐蕃僧像、西夏僧像，又稱上師像）、宮廷朝服像、民間祖宗像、供養人像等專題肖像畫領域，都有研究論文和專著的出現，尤其明清肖像畫領域，也不時有專著問世。有關歷代肖像畫的出版、研究工作，早在民國時期就已經開始，如1929年，國立北平故宮博物院（今北京故宮博物院）在出版的《故宮月刊》創刊號上刊行了故宮收藏的歷代帝王像，同年出版的《故宮週刊》創刊號上亦刊行了故宮收藏的歷代帝、后像，這是中國最早對中國肖像畫開展系統研究和展覽的舉措。建國後，南京博物院一直比較重視明清肖像畫的徵集、收藏和研究工作，開展明清肖像畫的研究也比較早，從70年代到90年代，曾經先後出版了三部肖像畫方面的畫冊，有關人員不斷發表有關肖像畫專題的研究論文，如1978年上海人民美術出版社出版的《明人肖像畫》冊頁十二幅，1980年上海人民出版社出版的《明清肖像人物畫選》，1993年中國文物出版社、香港大業公司聯合出版的《中國肖像畫選集》，同時1987年上海文藝出版社出版的《南京博物院藏寶錄》專門收錄了院藏肖像畫作品，收錄了專

題研究文章，在南京博物院70週年院慶期間，天津人民美術出版社又出版了《南京博物院珍藏系列——明清肖像畫》，將院藏肖像畫和研究文章結集出版。我院多次進行的肖像畫專題的陳列展覽和在此基礎上的研究、出版工作，為進一步認識明清人物肖像畫的藝術成就和價值提供了必備的基本文獻。2008年在澳門舉辦“明清人物肖像畫特展”，出版了畫集和專題論文集，舉辦學術研討會，亦是比較重要的有關明清人物肖像畫的專題文化活動，進一步推動、加深人們對明清肖像畫的認識。南京博物院展開明清肖像畫的專題研究，在國內起步相當早，在社會上也起到了非常積極的作用，出版的相關資料常常被美術史家和文物工作者引用作為深入研究的論據，美術院校的學生，有不少便是通過臨摹學習我院出版的明清肖像畫作品而逐漸走入中國人物畫創作領域的。

中國繪畫史中“肖像畫”的概念 及明清時期肖像畫的名稱與範疇

我國古代肖像畫的觀念，與西方的肖像畫觀念有所不同，它起初並不是被視為一門觀賞的藝術，而是有着實際的功利目的，具有實用性的因素。同時，社會各階層也不將它作為一種藝術品來收藏、展示和鑒賞，以後才逐漸成為一種藝術品為人們所重視，具有了審美性和實用性兩種趨向。古代肖像畫在我國古代有着不同於現代的稱謂和內涵，認識明清肖像畫的繪畫特徵與藝術成就，必須首先對我國不同時期出現的肖像畫的觀念有比較明確的認識。

一、肖像畫的名稱及其範疇

肖像畫的定義

“肖像畫”一詞來自於西方。我國古代雖然沒有“肖像畫”這一確切的專門術語，但肖像畫這一繪畫樣式在歷史上卻一直存在。按照《辭海》的解釋，現代“肖像畫”一詞是指：

描繪具體人物形象的繪畫。包括頭像、全身像、群像等。要求達到形神兼備，中國傳統肖像畫叫“寫照”、“傳神”或“寫真”。

這一辭條大致設定了肖像畫概念的外延和內涵，確立出了肖像畫的範疇。對照肖像畫的這一定義，我國古代肖像畫除定義中的稱謂外，尚有寫貌、寫像、影像、追影、畫影、寫生、容像、象人、祖先影像、禪宗祖師像、頂相、儀像、傳神、壽影、喜神、揭帛、代圖、接白、帝王影像、御容、聖容、衣冠像、雲身、小像、家堂圖、家慶圖、行樂圖、家居樂等。為活人所作肖像畫一般稱為生像、壽像、喜神、喜容等。為逝世的祖先所作肖像畫稱遺像、賣太公、記眼等；去世後、入殮前所作肖像為接帛、追影、揭帛整身（庶民服飾）、大影（衣冠像，衣冠朝服）等。這些肖像均追求正面像、面部形象則追求寫實性。

這裡特別值得一提的是“御容”這一肖像畫的專有名詞，是我國帝后肖像的專有稱謂，有時也稱御像、御影等，《唐朝名畫錄》、《玉堂閒話》都出現了“御容”一詞。御容制度在唐代正式確立後，經過不斷的發展，到北宋初年逐漸為人們所熟悉。這一類肖像作品自唐代以來，在我國肖像畫中佔有相當的比重。

明清人稱肖像畫為“畫影”，則源於宋人的論述：



(唐)真言七祖：不空像

歐陽公像，公家與蘇眉山皆有之，而各自是也。蘇本韻勝而失形，家本形似而失韻。失形而不韻，乃所畫影爾，非傳神也。（陳師道《論畫》）

“畫影”也就成為衣冠像的特定稱謂。我國古代雖然肖像畫的稱謂眾多，但基本不離開現在所謂的肖像畫範疇。如眾多肖像畫稱謂的出現，也從一個側面反映了中國肖像畫發展的繁盛。

對不同的肖像有不同的稱謂，造成了對肖像畫界定的困難。大致

上，我們把基本符合現代肖像畫定義的古代此類作品均歸入肖像畫的範圍。從繪畫題材上看，則包括帝王容像、功臣肖像、歷代僧像（吐蕃僧像、西夏上師像）、民間祖宗像、供養人像、文人肖像、歷代名媛像等，幾乎囊括了社會各個階層的人物肖像。如藏於美國波士頓博物館的唐閻立本《歷代帝王圖》、藏於日本教王護國寺的唐李真〈不空和尚像〉、南宋〈無準師範像〉、藏於故宮博物院院的元王繹〈楊竹西像〉等，都是中國肖像畫史上具有典型意義的傑出的肖像畫作品。

肖像畫的範疇

按照我們對於肖像畫的認識，現實生活和歷史上真有其人、並且肖似其人的繪畫，稱之為肖像畫，即通過寫生、觀察或通過流傳資料醞釀所創作的特定的專題性人物畫，都可稱之為肖像畫。有些是當場寫生的作品，由於有直接的客觀的繪畫創作對象，這一類肖像在寫實性上最接近客觀對象，肖似本人形象，顯然最符合現代意義

的肖像畫範疇；有些作品則是根據作者根據親屬等的描述追記而創作的作品，雖然與像主的形象有一定的距離，但也基本符合現代肖像畫範疇，如我國現存於臺北故宮博物院的帝、后肖像，雖然有些不一定是畫家親眼所見，而是根據歷史文獻記載所繪製，具有其人的性格特點，因而也一併稱為肖像畫，而不稱為歷史人物畫。根據現實人物而繪製的非主題性的人物畫作品，雖然具有畫家主觀創作的成份在裡面，但也屬於典型的肖像畫範疇。因而在時間、時代劃分上，我們可以分肖像畫為同時代寫真性肖像和歷史人物追摹性肖像。其中亦包括補景肖像畫，我們將之稱為配景像。詳細劃分如下：

頭像、胸像、半身肖像(明清流行的雲身像即屬於這一範圍)、全身像、單人像、雙人肖像和群體肖像。

單人肖像：頭像、胸像、半身像、全身像、配景像。

雙人肖像：胸像、半身像、全身像、配景像。

群體肖像：(三人以上的肖像畫的統稱)半身像、全身像、配景像。

中國傳統意義的肖像畫大致不出這幾種類型。

肖像畫與人物畫的關係

肖像畫與人物畫有着非常密切的關係，肖像畫是人物畫的一個有機組成部分。在人物畫的發展過程中，肖像畫始終發生着最為重要的關鍵作用。在兩宋以前，肖像畫與人物畫沒有明確的界限，其中有許多作品既是人物畫，也是肖像畫，或者是肖像性的人物畫。如戰國〈人物御龍昇天圖〉、漢代大量的歷史故事畫、西漢長沙相軼侯利蒼之妻肖像畫、東漢墓主肖像人物畫、六朝職供圖、隋唐壁畫及卷軸畫中的供養人

像等，以及隋唐創作的主题性肖像畫作品如〈閻立本步輦圖〉、五代周文矩〈重屏會棋圖〉等，都是真人的肖像，都是以真人的具體形象進行描繪的。這一類作品在中國繪畫中佔有相當的比重，但不能稱為嚴格意義上的肖像畫。五代周文矩在〈重屏會棋圖〉中所作中主李璟肖像，據後人記載與中主肖像“無毫髮之稍異”，按照這一標準，顯然不屬於純粹意義上的肖像畫範疇。倘要再作出明確的界定，歷史上十分流行的行樂圖式肖像性人物畫、文人雅集之類的作品，也不應稱其為肖像畫，如顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉、趙佶〈聽琴圖〉、〈重屏會棋圖〉、李公麟〈西園雅集圖〉、謝環〈杏園雅集圖〉、戴進〈南屏雅集圖卷〉、商喜〈宣宗行樂圖〉(巨幅人物畫，宣宗周圍人物——可指為某人，大型人物肖像畫)、〈弘歷雪景行樂圖〉等，這一類作品與肖像畫有所不同，由於既有一定的情節，又反映一定的主题(昇天、宴樂等)，都屬於主题性創作的範疇，與以表現人物具體形象為創作原則的現代肖像畫的概念有着根本的差異，雖然在這類作品中也表現了像主人的性格特徵，甚至是逼肖至極，但不能將其稱為嚴格意義的肖像畫作品。將其作為肖像畫與人物畫的一種過度地帶，是一個中間環節，亦無不可，即既



(明) 沈度像



◁ (戰國) 戰國人物御龍帛圖 湖南省博物館藏

二、製作肖像畫的動機與作用

我國歷代肖像畫均有見賢思齊、慎終追遠之意存在，因而肖像畫具有“成教化、助人倫”的社會功用，具有宣揚治亂興廢、紀功、頌德、表行的資政作用，是我國孝道觀念、崇德紀功思想的形象外化，這是我國古代肖像畫創作最基本的主導思想，與西方的肖像畫創作理念不盡同。

肖像畫的這一社會功能雖然成為肖像畫的基本功能，但仍有人對這一功效表示懷疑，如東漢著名思想家王充的看法即頗能代表這一觀點：

人好觀圖畫，夫所畫者古之死人也。見死人之面，孰與觀其言行。（王充《論衡》）

他認為繪畫不若“言行”之流傳更容易收到教化的功效。但社會上主導意見則認為肖像畫的

屬於中國肖像畫的範疇，又屬於歷史、故事人物畫的範疇，亦可稱為肖像性人物畫。

逼肖其形，作為中國古代人物畫家的基本功，這是最基本的要求：

為人形，醜好老少，必得其真。（唐：張彥遠《歷代名畫記》）

祇有這樣，才能談得上進行人物畫創作。因而中國古代許多名家既各有所專的畫家，又是著名的肖像畫家。尤其人物畫家進行繪畫創作，由於其過人的寫實能力，很難將其人物畫創作與肖像畫區分開來。兩宋以前的許多作品既屬於肖像畫的一種形式，又是典型的人物畫。也正因此，《宣和畫譜》才沒有專列肖像畫一門，而祇籠統稱為道釋人物畫。

▷ (唐) 五代引路菩薩局部貴夫人肖像



教育、教化功能不能置疑。肖像畫尤其帝王、功臣、祖宗肖像畫對於穩定社會、人心的安置具有不可替代的作用：

孔子觀乎明堂，睹四門牖，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀，興廢之誠焉。（《孔子家語》）

蓋畫者鳥書之流也，（……）觀畫者，見三黃五帝，莫不仰戴，見三季暴主，莫不悲惋。（……）是知存乎鑒戒者圖畫也。（曹植〈畫贊序〉）

社會上流行的祖宗像的創製，社會功效亦是一致的。供奉祖先，以追念祖先的業績，顯然具有褒揚祖先美德大功，起到緬懷先祖以及功臣勳跡、凝聚人心的作用：

金日磾母教誨兩子甚有法度。上聞而嘉之，詔畫於甘泉宮，署曰休屠王閼氏。日磾每見畫，常拜，向之涕泣，然後乃去。（《漢書·金日磾傳》）

無論如何，肖像畫的這一社會功能獲得歷代認可而被延續下來，西漢宣帝、東漢明帝曾先後下令繪製功臣像，也是對這一社會功能的充份運用。

早期的肖像畫作為輔助政治教化的手段而被逐漸發揚、開展起來。不僅國家組織畫工進行肖像畫創作，而且還設有專門的機

▷（唐）步輦圖局部



構和建築場所來安置這些肖像畫作品。據《孔子家語》記載：

周盛時，褒功賞德，或藏在盟府，或紀於太常，或銘於昆吾之鼎。

此一時期已經有將肖像繪於“明堂”等議政、處理公共事物的公共場所的做法了。屈原又言：

像設君室，靜閑安些。（《楚辭·招魂》）

楚有先王之廟及公卿祠堂，圖以（……）古聖賢怪物行事。（《楚辭·招魂》）

此處亦記載了戰國時期有陳設先人肖像的專門處所。不僅先古時期如此，以後歷代朝廷幾乎都設置了相關的機構、場所安置功臣肖像：

漢宣帝甘露三年，單於始入朝。上思股肱之美，乃圖其人於麒麟閣，法其形貌，署其官爵姓名。（《漢書·蘇武傳》）

凌煙功臣少顏色，將軍下筆開生面。（杜甫〈丹青引贈曹將軍霸〉）

周之太常、明堂、西漢未央宮、東漢雲臺、麒麟閣以及唐之凌煙閣、清之紫光閣等，都是安置功臣肖像的專門場所。朝廷不僅把功臣肖像專門奉祀保管，而且還經常召集名手進行修補或根據舊圖重新進行肖像畫創作。

除功臣肖像畫外，皇帝御容甚至太后、皇后御容也被繪製、保存

▷（五代）韓熙載夜宴圖局部





(宋) 睢陽五老圖馮平像 美國弗利爾美術館藏

然曾將御容陸續收回內廷奉祭祀，但一般情況下仍存於專門的佛寺、神御殿中，如唐、宋、金、元在一些寺廟專設奉安御容的神御殿、影廟（元代亦曾暫存翰林院），“真容懸壁耀朝冠”的詩句則反映了這一存儲方式。

作為專存帝、后影像的地方，歷代不盡一致，但不外乎內廷、民間和寺觀三處地方，以供宮廷祭祀和臣民瞻仰為主要功能，實際上也發揮了展覽、陳列和收藏保存的社會功能。唐代已經有御容制度，供奉先代皇帝御容，如唐玄宗曾於大明宮供奉太宗、高宗、睿宗御容。在兩京、成都一些寺觀，也繪有先帝御容（包括功臣肖像以及高僧像），以供人觀禮瞻仰。北宋帝后容像則存神御殿、天章閣、欽先孝思殿等處，南宋則存在景靈宮或其他宮觀。金朝中都衍慶宮為供奉御容最重要的原廟、影堂。元代帝、后圖像多收藏於大都藏傳佛教寺院、中央官署及外地（極少部分，如真定玉華宮存睿宗御容），如《元史·文宗紀四》言：

下來，甚至作為一種制度在歷朝被延續下來，這一制度起始於唐代而盛行於宋、金、元、明、清諸朝。唐、宋、金、元等朝將帝王、太后、貴妃御容放神御殿中（神御殿又稱影堂、影廟，《元史·祭祀志四》所謂：“復以祖宗所御殿尚稱影堂，更號神御殿，殿皆制名以冠之”），或放於指定的宮觀寺廟之中或在宮廷內，甚至在官僚大臣宅第中也曾作為供奉的場所，國家每年按時祭祀，成為宗廟崇祀的重要對象。宋代雖

▷ (明) 謝環：杏園雅集圖局部
鎮江博物館藏





(明) 明人肖像冊一陶虎溪像



(元) 元世祖后像



(清) 中國仕女像 香港匯豐銀行藏



(明) 王鏊像

甲申，繪太子真容，奉安慶壽寺之東鹿頂殿，祀之如累朝神御殿儀。

明代帝后像則存景神殿、永孝殿等等。

五代兩宋時期，也有私人供養收藏先代皇帝御容的情況，其收藏保存之目的，一般為祭祀、供奉使用，政府亦不加干涉，甚至還默認、鼓勵這一做法。如：

（寇彥卿）圖（後梁太祖）御容以奠之。（《舊五代史·卷二零·寇彥卿傳》）

（閻晉卿）夜懸（後漢）高祖御容於中堂。（《舊五代史·卷一零七·閻晉卿傳》）

寇彥卿請人繪製後梁太祖御容“以奠之”、閻晉卿也夜懸（後漢）“高祖御容於中堂”，以表



（明）陳洪綬等：何天章行樂圖 蘇州博物館藏

達對前朝帝王的懷念，懸掛先朝御容以祭奠、緬懷先朝，這在新朝是不能被允許的事情，但能被政府默許，顯然考慮到了籠絡先朝大臣人心，以歸順本朝，本身就有政治教化的功能在，因而能



△（清）禹之鼎：女樂圖



(清) 徐鉉：張昺像

在一定的範圍內加以默許。北宋時，宗室、臣庶之家及寺廟多有多供奉先代帝后御容，朝廷認為這一做法，雖然其心可嘉，但帝后影像不適合存於臣民之家，最終於元豐五年將京城寺觀中御容悉數迎奉入宮。

清代以來，宮廷收藏了大量歷代帝后御容以及功臣畫像，將他們收藏在古今通籍庫中，乾隆十四年以後轉儲南薰殿（1748），屬於內務府廣儲司保管，大約有五百八十三幅。南薰殿帝、后畫像多為明以前筆，從繪畫史上看，尤顯珍貴。這批畫像，現在被保存在臺北故宮博物院。臺北故宮博物院收藏有歷代帝后肖像一百五十餘幅，御容作為肖像畫的一個重要組

▷ (清) 任頤：橫雲山民行乞圖 中央美術學院藏



成部分，它的創製、收藏、展示，集中體現了我國歷代肖像畫的社會功用，具有相當的典型性。從遺存如此眾多的肖像畫作品看，充份反映了這一肖像畫的基本社會功能。

另外尚值得一提的是唐代以來御容制度的確立，這一制度創始於唐代中期，唐玄宗時曾於大明宮供奉太宗、高宗、睿宗御容。北宋中期以前，御容基本上為先皇帝御容，而沒有先皇后御容，帝、后御容同時出現，確立於宋真宗時代。以後在元、明、清各朝，這一制度便被承繼下來。今天我們能看到前代各朝皇后的肖像，不超過宋代，宋代一些皇后的肖像，然而也有例外的情況，如少數民族建立的遼、金兩朝，則遵循唐制度，但有先帝御容，皆無先皇后御容的繪製。歷代不少帝后御容，現在仍然被收藏在臺北故宮博物院內。

不僅歷代王朝將御容的繪製、祭祀之成為一種體制，民間祖宗容像的繪製、佛教僧侶像（祖師像）的創製，顯然也都是這一社會功能的延續，肖像畫所擁有的這一功效被社會所廣泛使用。尤其民間祖宗容像的繪製，更直接刺激、引發肖像畫的進一步發展，在明清時期進入繁盛階段。祖宗容像主要是在祭祀或年節時懸掛使用，有的家庭平時也懸掛於特定的居所，但一般情況下多保存、收藏起來，直到家庭、家族面臨重大節慶場合時才取出來懸掛，供子孫及他人瞻仰。正是這一社會功能的強大制約作用，使民間肖像畫的需求具有相當的數量，尤其明清時期，隨着禮制思想的進一步強化，孝道宗親思想成為主體社會思潮，祖宗容像的繪製更成為社會的整體性需要，從而促使我國肖像畫藝術在明清人物畫衰微的時期仍然能不斷獲得新的進展。

明清肖像畫淵源深厚的歷史基礎 明清以前的中國肖像畫

一、具有深厚淵源的早期肖像畫

中國肖像畫有着悠久的歷史，早在商代就已經已經有肖像畫的製作了，《尚書·說命上》：

（高宗）夢帝賁予良弼，其代予言，乃審厥象，俾以形旁求於天下。說築傅岩之野，惟肖，爰立作相。

商王武丁夢見上帝賜予輔佐之臣，於是下令寫形以求，果真在版築工匠中獲得了成為商朝一代中興名相傅悅。明代著名畫家杜瓊在〈贈寫真張近義〉中仍提起這一肖像畫史上的著名事件：

商後夢良弼，像求說惟肖。

斯事幾千秋，後來稱寫照。

漢唐代有人，丹青總輝耀。

周代亦有肖像創作的記載，據《孔子家語》記載，不僅有歷史肖像畫，而且也有當時人肖像畫的繪製。這一時期是我國肖像畫藝術的發軔期——

孔子觀乎明堂，睹四門牖，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀。

獨周公有大勳勞於天下，乃繪象於明堂之牖。

春秋戰國時代，范蠡助越王勾踐滅吳後隱居，越王思念，亦曾命人作〈范蠡像〉。這一時期的肖像畫也達到了相當的成就，一些肖像畫家也被記載下來：

齊有敬君者，齊王起九重臺，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫其妻對之。（《說苑》）

敬君思念夫人而作其妻肖像自娛的事蹟，說明在春秋戰國時代，肖像畫的創作已經非常流行。由於歷史的原因，秦漢以前的肖像畫實物很難見到，我們祇能從一些文獻記載中想像到他們的豐采。但隨着考古事業的進展，我們也看到了



馬王堆三號墓帛畫局部 湖南省博物館藏



(戰國) 戰國人物龍鳳帛畫 湖南省博物館藏



(唐) 回鶻王像 壁畫 德國柏林印度美術館藏



(唐) 陳闕：八公圖

一些遺存的秦漢以前的肖像畫作品。戰國時期的〈龍鳳人物圖〉、〈人物御龍帛畫〉即是一幅重要的肖像畫作品，其中墓主人的形象繪製得雖然比較簡單，基本上是以取影的方式，單線勾勒，但人物的具體形象相當完整，從中可見此一時期肖像畫的藝術水準。

兩漢時期，肖像畫的製作開始大量出現，文獻中不乏肖像畫創作及肖像畫家的記載：

初充國以功德與霍光等，列畫未央宮。
（《漢書·趙充國傳》）

元帝后宮既多，不得常見，乃使畫工圖形，案圖召幸之。／畫工有督陵毛延壽，為人形，醜好老少，必得其真。（《西京雜記》）

永平中，顯宗追思前世功臣，乃畫二十八將於南宮雲臺，其外有王常、李通、竇融、卓茂等三十二人。（《後漢書·二十八將傳論》）

高彪遷內黃令，帝敕同僚臨送，祖於上都門，詔東觀畫彪像以勸學者。（《後漢書·文苑傳》）

延篤遭黨事禁錮，卒於家。鄉里圖其形於屈原之廟。（《後漢書·延篤傳》）



（唐）閻立本：步輦圖局部 祿東贊像

安帝時，蜀郡夷叛，益州刺史張喬遣從事楊竦破擊之。（……）會竦病創卒，張喬深痛惜之，乃刻石勒銘，圖畫其像。（《後漢書·南蠻傳》）

漢靈帝亦曾經命令蔡邕畫赤泉侯五代將相於省，兼命作讚並書寫其上。而趙歧九十餘歲時亦曾經為自己作自畫像（壽藏）：

◁（舊）傳周昉簪花仕女圖局部之一 絹本設色 遼寧省博物館藏



(五代) 千手千眼觀音坐像 (後晉天禧八年) 法國吉美國立東方美術館藏



《聽琴說》中宋徽宗肖像



(唐) 閻立本：歷代帝王圖—陳文帝像



(元)王繹：楊竹西像

自為壽藏，畫季劉、子產、晏嬰、叔向，居賓位。自畫像，居主位，皆為讚頌”。（《後漢書·趙岐傳》）

這一時期肖像畫的製作已經非常繁榮了，肖像畫作品也為社會所熟悉。這一時期亦有不少肖像畫家出現，如毛延壽、陳敞、劉白、龔寬、趙岐、劉旦、楊魯等：

畫工有督陵毛延壽，為人形，醜好老少，必得其真。（《西京雜記》）

毛延壽正是因為其高超的繪畫技術和畫家受賄被殺事件而成為被後世廣為人知的我國兩漢時期肖像畫家。

不僅文獻有大量的記載，也有為數不菲的肖像畫作品遺存。如湖南出土的長沙相軼侯利蒼之妻的肖像以及東漢墓主肖像等，人物形象、動態的表達已經相當成熟了，但仍以追求人物的形似為主，反映了這一時期人物畫的發展仍處於初期發展階段，即使如此，後世我國肖像畫藝術所具備的所有因素已經基本具備。這一時期是中國肖像畫的前奏階段，亦是中國肖像畫發展的重要時期，已經基本框定了中國肖像畫的基本形式，尤其是紀功崇德的肖像畫創作成為中國肖像畫藝術表現的重要內容之一。

三國兩晉南北朝時期，肖像畫在兩漢基礎上獲得了進一步的發展，有關文獻記載也逐漸多起來，顧愷之、陸探微、張僧繇、曹仲達、楊子華、鄭法士等，均有着多方面的繪畫才能，在創作肖像畫上，亦為人們所稱道。除以上所列著名畫家外，謝赫亦以寫貌著稱，姚最《續畫品錄》說他——

寫貌人物不俟對看，所須一覽便工操筆。
點刷精研意在切似，目想毫髮皆無遺失。

並認為他“中興以後，象人莫及”。這一時期諸多肖像畫作品也有名目的記載，如顧愷之作〈司馬宣王像〉、〈桓溫像〉、〈謝安像〉、〈謝鯤像〉、〈殷仲堪像〉、〈裴楷像〉、陸探微作〈宋孝武帝像〉、〈豫章王像〉、〈羊玄寶像〉、〈沈慶之像〉、〈王獻之像〉、張僧繇作〈梁武帝像〉、〈梁武帝諸王像〉、〈朱異像〉等。陳後主亦曾命人寫〈隋文帝像〉：

（陳後主）遣散騎常侍周墳、通直散騎常侍袁彥聘於隋。帝聞隋主狀貌異，使彥畫像而歸。（《資治通鑒》卷一七五陳紀九）

鄭法士作〈陳玄英像〉、〈楊素、賀若弼像〉等，都是這一時期的著名肖像畫作品。



(宋) 太宗像

在關注教化式肖像畫的同時，隱逸和名士題材的肖像畫也開始增多。肖像畫審美性因素開始進一步增強，秀骨清象的風格特點亦開始形成，顧愷之“春蠶吐絲描”、張僧繇“張家樣”、陸探微“陸家樣”繪畫樣式的出現，標誌着肖像畫開始進入第一輪風格成熟的階段。此一時期肖像畫創作開始進入為“細密精緻而臻麗”的階段。從六朝遺存的一些肖像畫作品，我們也能深刻感受到這一時期肖像畫藝術所取得的進展。

三國兩晉南北朝時期，我國肖像畫的製作水準已經有了很大的提高，肖像人物在肖似程度上也有了進一步的提高。文獻記載王羲之臨鏡自寫真，顏子推“武烈太子偏能寫真，座中賓客隨意點染即成數人，以問童孺皆知姓名”，張僧繇“乘傳寫貌，對之如在目前”，“自象人以來，曲盡其妙，簡易標美，多不可減，少不可逾，其惟子華乎？”（《歷代名畫記》）均說明這一時期肖像畫在人物的肖似方面已經有了很大的進展。不僅如此，深入挖掘人物的內心世界和精神氣質也開始進行自覺的探求：“畫壯士，有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。”對人物的類型化開始留意，並在理論和實踐上對人物的形神作了深入的拓展，進一步奠定了後世肖像畫創作的基礎。

這一時期，在肖像畫理論上也獲得了自覺的發展，有關專題文章開始出現。理論界已經意識到肖像畫形與神的關係，因而提出了以形寫神的觀點以解決實踐中的矛盾。六朝人注重人物精神、氣質與形似的關係，注意刻劃人物的突出特點，同時將人物放置在特定的環境中加以描寫，開啟了後來中國配景肖像畫的發展，成為中國肖像畫的一種特殊形式。

六朝以後，隨着文人士大夫參與肖像畫的創製，肖像畫的教化功能有所削弱，逐漸向肖像性人物畫方向演變，注重人物性格特徵的塑造和畫家的抒情成分，已經不僅僅是肖似的功能了。這樣，中國肖像畫除以上功效外，又具有抒情和主題創作的成分，使肖像畫的概念發生進一步變化，產生了不同於西方的肖像畫觀念。

隋唐五代時期是中國肖像畫獲得重大進展的時期，出現了一大批著名的肖像畫家，如閻立

本、殷仲容、吳道子、盧梭迦、楊庭光、曹霸、韓幹、陳閔、張萱、常粲、李真、周昉等都是道釋人物和寫真兼擅的著名畫家。杜甫稱贊曹霸說：“將軍善畫蓋有神，偶逢佳士亦寫真。”（《丹青引贈曹將軍霸》）《舊唐書·孟浩然傳》記王維過郢州，寫〈孟浩然像〉於刺史亭；法明受詔畫麗正殿諸學士像，朱抱一為玄宗作像，德宗時李放為白居易寫真（“我貌不自識，李放寫我真。”），周昉作〈趙縱像〉等，都是隋唐肖像畫史中的著名事件。

據歷代名畫記的所載，唐代民間製作肖像已達到相當繁榮、熟練的程度，既有僧人肖像：

（興唐寺）西院韓幹畫一行大師真。

（千福寺）北廊堂內（畫）智顛思大禪師、法華七祖及弟子影。



（元）世祖像

也有民間供養人肖像的大量存在。一些肖像畫作品甚至被後人記載下來，作為模倣鑒賞的對象：

（……）道出於蒲東普救之僧舍，有唐崔麗人遺照在焉。因命畫師陳居中給模真像。（《輟耕錄》）

既有大批男性肖像畫家的存在，也出現了具有相當造詣的女性肖像畫家：

（女史童氏）所學出王齊翰，工道釋人物，當時縉紳家婦女往往求寫照焉。《宣和畫譜》）

不僅文獻記載了此一時期大量的肖像畫作品，我們也能看到這一時期大量的實物遺存，如〈步輦圖〉、〈歷代帝王圖〉、〈簪花仕女圖〉、〈不空金剛像〉、〈八公圖〉、〈韓熙載夜宴圖〉等，都是著名的肖像畫經典作品。而且在大量此一時期的壁畫中，供養人的肖像也有相當數量的作品被保存下來，成為隋唐時期寶貴的肖像畫遺存。

這一時期，肖像畫創作的手法進一步成熟，出現了不同繪畫流派、不同繪畫風格的肖像畫作品。如唐代除閻立本在初唐以鐵線描創作了大量人物畫和肖像畫，奠定了重鉤線、平敷色肖像畫格局，在肖像畫藝術上獲得很大的成就：



(宋) 真宗皇后像

博陵大安，難兄難弟，自江左陸、謝雲亡，北朝子華長逝，象人之妙，號為中興。(李嗣真《後畫品》)

吳道子亦做出了突出的貢獻，首創“蓴菜描”，往往墨骨數筆，便橫絕千里，然後淡淡敷色，形成了特殊的繪畫樣式“吳家樣”“吳裝”：

其敷彩於焦墨痕中略施微染，自然超出縑素，世謂之吳裝。(湯垕《畫鑒》)

據文獻記載，吳道子曾為楊國忠作〈楊國忠像〉，雖然具有鮮明吳派繪畫風格的肖像畫作品現在見不到了，但從流傳下來的傳為他的一些作品上，仍能感受到其肖像畫的一些繪畫風神。吳道子以墨骨為主然後淡敷色的畫法，成為中國肖像畫的基本方式，對後世產生了深遠的影響。

周昉在盛唐的基礎上繼續深化，“衣裳勁簡”，形成了又一特殊的繪畫樣式，人稱“周家樣”，對晚唐和五代人物畫、肖像畫的發展產生非常重要的影響，甚至影響到朝鮮和日本。五代肖像畫的繁麗精細，顯然來自於周昉肖像畫格調的影響。如北京故宮博物院藏周文矩的肖像畫作品〈重屏會棋圖〉即有周昉繪畫風格的影響。

晚唐肖像畫藝術取得了相當的成就，常重胤即是這一時期出現的非常著名的肖像畫家。他曾在成都畫僖宗御容，內外官屬，百官見後，無不歎駭，獲得了轟動性效果：

府主陳大師遂表進重胤，御容一寫而就，內外官屬，無不歎駭，謂之僧繇之後身矣。(黃休復《益州名畫錄》)

肖像畫藝術到了唐代後期確實已經發展到非常驚人的程度。五代朱梁鄭唐卿、南唐高太沖、前蜀宋藝、阮知誨、李文才等，亦都是當時著名的人物畫兼肖像畫家，尤其在肖像畫方面的造詣，頗為當時人所稱道。

隋唐以來，強烈的社會需要，使肖像畫出現了繪畫題材的劃分和繪畫職業的劃分。在肖像畫題材

方面，不僅出現了外來使臣像、大臣像和帝王后妃像（御容），而且出現了僧像、供養人像、民間真容像；不僅在宮廷出現了專職的肖像畫家“寫貌待詔”，而且由於社會的需要，在民間也產生了民間真容畫師。這一時期一些著名畫家為帝王后妃作像的記載一直沒有間斷，甚至直接當面寫皇帝肖像：

（閻立本）與立德齊名於當世，僂奉詔寫太宗御容。

（陳闓）明皇開元中召如入供奉，每令寫

御容，冠絕當代。（……）又寫太清宮肅宗御容。（朱景玄《唐朝名畫錄》）

王蜀少主以高祖受唐深恩，（……）命□龜寫大唐二十一帝御容圖殿堂之思壁（……）又命□龜寫主太妃、太后真於青城山金華宮。

王氏乾德年，（杜□龜）寫少主真於大聖慈寺三學院經樓下。

阮知誨者，孟氏明德年，寫先主真於三學院真堂內，寫福慶公主真、玉清公主真於內庭。（黃休復《益州名畫錄》）

▽（宋）仁宗后像



將帝王肖像(御容)供奉於殿堂，在唐代已經出現，後世御容制度的實行於唐代開始發端。

晚唐時期，在肖像畫創作隊伍中出現了“寫貌待詔”：

僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民請留寫御容於大聖慈寺。其時，隨駕寫貌待詔畫皆操筆，不體天顏。(黃休復《益州名畫錄》)

記載了寫貌待詔寫僖宗御容的情形。不僅“御容”這一肖像畫題材被明確劃分出來，寫貌待詔供奉宮廷，唐代在民間也悄悄出現了描繪真容像的畫師，創作出了大量民間肖像畫作品，目前遺存的隋唐、五代的大量壁畫、絹畫、帛畫作品上的供養人肖像，顯然出於這些民間真容像畫師之手，其中錢國養即是文獻記載的比較著名的民間寫真畫家。五代宋初，一些著名的畫家亦因肖像畫方面的傑出造詣，而不斷獲得晉陞：

(王霽)授圖畫院祇候。遂使江表，潛寫宋齊丘、韓熙載、林仁肇真，稱旨，改翰林待詔。(《圖畫見聞志》卷三)

肖像畫在此一時期出現專業化和制度化的傾向。

晚唐、五代時期，不僅出現了專門供職朝廷的肖像畫家(寫貌待詔)，畫家肖像畫創作的水準如何，也直接關繫到本人的前途問題了，這是我國隋唐五代時期肖像畫的新進展。

二、高度成熟的宋元肖像畫

兩宋以前，道釋人物畫是中國繪畫的主流。五代以後，山水、花鳥、竹石題材開始佔據主導地位，因而宋代(北宋中、晚期)成為中國人物畫的分水嶺。雖然如此，宋元時期人物畫在原有的基礎上仍然繼續獲得發展，並且呈現出新的特點。而作為人物畫的組成部分的肖像畫，由於社會的需要，則繼續保持旺盛的發展趨勢，出現了许多

著名的肖像畫家，如王藹、釋元藹、牟谷、何充、李公麟、內臣楊日言、郝處、郝澄、程懷立、法相大師、劉貫道、葉可觀、葉青支、李肖岩、冷起岩、王繹等，都是擅長寫真的肖像畫家。

根據朱景玄《唐朝名畫錄》、裴孝源《貞觀公私畫史》、張彥遠《歷代名畫記》、劉道醇《聖朝名畫評》、郭若虛《圖畫見聞志》、《宣和畫譜》、鄧椿《畫繼》等書，亦記載了諸多著名人物畫家進行肖像畫創作的畫例和肖像畫作品。郭若虛《圖畫見聞志·慈氏像》言：

左邊一人執手爐，裹襪頭，衣中央服；右邊一婦人捧花盤，頂翠鳳寶冠，衣珠珞泥金廣袖。畫僧默識其立意非俗而畫法精高，遂以半千售之，乃重加裝備，持獻之大內閣都知。閣一見且驚曰：執香爐者實章聖御像也，捧花盤者章憲明肅皇太后真容也。此功德乃高文進所畫。

記載了功德畫中的肖像畫情形。其中一些功德畫中的肖像人物，顯然為當時的高手所為，如此幅功德畫中的皇太后、皇后容像，即是高文進的手筆。我們從當時人為蘇軾繪製肖像畫，可以感受當時肖像畫創作的繁榮程度。周必大《益公題跋》記載了李公麟為蘇軾創作肖像畫的事件。

李伯時近作子瞻按藤狀，坐磐石，極似其醉時意態。(……)張志甯所藏《東坡像》，《宋史本傳》：軾二十年間，再蒞杭，有德於民，家有畫像，飲食祝之。

同時，當時有不少肖像畫家都曾為蘇軾作過肖像畫，蘇軾本人在詩文中記述了何充秀才、妙善和尚、李德柔道士、李公麟、表祥和尚、程懷立等北宋肖像畫家為他作像。蘇軾《贈寫真何充秀才》說“寫貌擅東南，無出其右”；《傳神記》又說：“南都程懷立，眾稱其能，於吾傳神，大得其全。”都有繪製肖像畫的記載。陸游亦曾見過數幀蘇軾的畫像，由之可見當時肖像畫創作的



(明) 沈世隆像



(明) 沈藻像

盛行。不僅如此，民間祖宗的繪製在宋代也開始逐漸形成並流行起來，明清時期祖宗像的盛起，顯然得力於宋代祖宗容像的流行。

宋初牟谷創造了正面寫真的繪畫程式，這在肖像畫史上亦是一個非常重要的事件。肖像畫中正面像的出現，在一定意義上也是肖像畫發展成熟的重要標誌：

先帝聖容，臣乞傳貌。雖聞已敕沙門元藹為之，元藹之技能側面。臣竊以南向恭已，聖人所以尊也，臣恭寫正面者。（《聖朝名畫評》）

時太宗御容已令元藹寫畢，乃更令穀寫正面御容。尋授翰林待詔。能寫正面，唯穀

一人而已。（《圖畫見聞志·獨工傳寫者七人》）

這是肖像畫在宋代獲得進一步進展的典型事件。宋代的肖像畫更加向精微、肖似上發展，出現了白描、工筆重彩兩種類型，相對於唐五代的肖像畫製作，這是一個很大的進步。李公麟為宋代著名的白描類型的肖像畫家，曾為王安石、蘇軾等人繪製肖像畫，所作群體肖像則有〈西園雅集圖〉。從茲可見，宋代在肖像畫領域獲得了重大的成就。

肖像畫發展到宋代，已經作為一個單獨的畫科出現。隨着繪畫門類的專門化趨向，肖像畫領域出現了專職畫家，逐漸形成專門的畫科，肖像畫最終從人物畫中獨立出來。北宋《圖畫見聞志》人



(清) 俞培：查昇寫經圖 31.8 cm x 124 cm 上海博物館藏



(明) 陳洪綬等：何天章行樂圖局部之二



(清) 徐章：夏允像

物門中專列“獨工傳寫”條，南宋鄧椿《畫繼》中亦有“人物傳寫”條。可見，最遲在北宋中晚期，肖像畫就已經成為專門的繪畫專科了。肖像畫作為一個獨立的畫科現象的出現，比西方要早四五百年的時間。

元代雖然存在的時間很短，但在我國肖像畫史具有很大的意義，可以看作是我國肖像畫高度成熟的標誌。王繹是元代頗有成就的肖像畫

家，人們對他的繪畫成就有着深刻的印象：

王繹非惟貌人之形似，抑且得人之神氣。
(《輟耕錄》)

王繹在肖像畫領域的成就和意義，不是他在肖像畫上的造詣，而是肖像畫理論上的貢獻。王繹根據自己的繪畫實踐，撰寫《寫像秘訣》一書，這

是我國第一部完整的肖像畫專著，全面深刻闡述了肖像畫的創作原理和筆墨技法，在中國肖像畫理論上具有重要的意義。元代王繹《寫像秘訣》的出現，標誌着肖像畫這一畫科的進一步成熟，為明清肖像畫的高度成熟打下了堅實雄厚的基礎。王繹以後，從事肖像畫創作的人員散佈在各個階層，既有專職的畫工，也有文士和官員：“多習此藝者，不獨畫工，且有學士。”畫工和學士參與肖像畫的創作，於當時情景可見一般，已經具備了明清肖像畫社會進一步大分工的雛形。



乾隆御容

第三次分工浪潮下的明清肖像畫 明清肖像畫時代的來臨

明、清是中國肖像畫大發展的時期。然而由於文人畫家大多致力於山水、花鳥畫的創作，肖像畫創作的主流被民間畫工所取代，在文獻中很少再有著名文人進行肖像畫創作的記載，導致肖像畫不能享有山水畫、花鳥畫家相等的地位與評介，更多的民間肖像畫家默默無聞。即使如此，見於著錄的明清肖像畫家仍不下數百人之多，如

陳遠、沈希遠、周孟容、陳遇、陳搆、孫宗文、陳璣、吳純、姚繼宗、王綸、張靖、侯鉞、蔡世新、陸宣、林旭、史政、馮檀、曾鯨、徐易、劉祥開、余穎、張琦、張遠、張永、周昫、沈紀、顧企、沈韶、謝彬、廖大受、戴滄、祝筠、郭鞏、繆炳泰、焦秉貞、冷枚、唐岱、陳枚、羅福旻、張恕、莽鵠立、金玠、丁允泰、丁瑜、禹之鼎、慶吉、陳祚佑、張漣、顧見龍、沈行、俞培、丁皋、王汶、陸燦、陳維邦等，都是明清時期比較著名的肖像畫家。一些著名文人畫家如陳洪綬、上官周、金農、羅聘、閔貞、虛谷、任伯年等，都參與了肖像畫創作，王繹的〈楊竹西像〉、陳洪綬的〈自畫像〉（翁萬戈藏）、〈何天章像〉、〈陳洪綬自畫像〉（臺北故宮博物院藏）、金農的〈自畫像〉、〈羅聘自畫像〉、羅聘〈金農像〉、〈丁敬像〉、閔貞的〈巴慰祖像〉、虛谷〈沈麟元葑山釣徒像〉等，都是存世的比較著名的文

人肖像畫作品，這亦從一個側面表明了肖像畫在明清時期的繁盛狀況。

明清時期肖像畫的繁榮，無疑有着深厚的歷史基礎和社會機遇。由於明清時期孝道思想、儒家宗親敬祖等禮制觀念的進一步強化、制度化，為肖像

畫的創作提供了穩定而廣闊的社會需求。雖然明清時期山水畫、花鳥畫並列佔據我國明清繪畫的主導地位，但人物肖像畫卻始終不廢其格，顯然與我國這一龐大的社會需求有關。這一社會需求也為民間肖像畫工的出現提供了深厚的社會基礎，民間肖像畫工整體數量獲得大幅度增加，民間無名肖像畫家群體的總體數量當不下於專業畫家十倍、百倍之多。這也是明清肖像畫為什麼發達的一個重要的原因。

除了數千年沒有間斷的肖像畫發展歷史外，我國六朝以來的三次大分工，為明清肖像畫的繁榮發展作了歷史性的鋪墊。山水畫在六朝時期從人物畫中獨立出來；花鳥畫在晚唐、五代時期從人物畫、山水畫中獨立出來，獲得進一步發展；肖像畫在兩宋時期又從人物畫中獨立出來。這三次階段性突破，完成了中國畫功能性的三次大的分類與分工，這為明清肖像畫的形成提供了歷史性的基礎。早期中國繪畫的主導方向是以人物畫為主展開的，兩漢、六朝至兩宋，除宮廷畫工從事肖像畫的創作外，幾乎著名的畫家都有從事肖像畫創作的經歷，如顧愷之、陸探微、張僧繇、曹仲達、楊子華、鄭法士、閻立本、殷仲容、吳道子、盧梭迦、楊庭光、曹霸、韓幹、陳闕、張萱、常粲、李真、周昉、王勣、釋元勣、牟谷、何充、李公麟、內臣楊日言、郝處、郝澄、牟穀等，都以人物肖像畫見長，這和西方文藝復興以後的情況相仿。明清時期，情況則有了新的變化，山水畫、花鳥畫、肖像畫創作有了進一步的明確分工，花鳥畫、山水畫的創作主要以宮廷職業畫家和文人畫家為主導，而肖像畫的創作主體則主要由民間畫工來承擔，鮮見著名山水畫家、花鳥畫家從事主題性人物畫創作、肖像畫創作的記載，但也不乏著名文人畫家從事繪畫創作的典型事例。可以說，明清時期，從事肖像畫創作的人員散佈在各個階層，既有專職的畫工，也有文士和官員，“多習此藝者，不獨畫工，且有學士”，畫工和學士共同參與肖像畫的創作，於當時情景可見一般。如南京博物院所藏羅虛白〈魏沅初像〉、



(清)羅聘：金農像 113.7 cm x 59.3 cm 浙江省博物館藏



(明) 成祖仁孝皇后像



(明) 孫丹：汪孺人像(安徽省博物館藏)



(明) 陳洪綬、徐易：樓月德像局部
(浙江省博物館藏)



(清) 康熹：三娘子像(廣東省博物館藏)



柳如是



(清) 小清像



(清) 張溥東：顧媚像

無款〈明人冊頁〉十二開、無款〈沈度像〉、曾鯨〈顧夢遊像〉、無款〈王鏊像〉、顧見龍〈吳梅村像〉、樊圻、吳宏〈寇白門像〉、清·無款〈婁東十老圖〉、沈韶〈語石和尚像〉、楊晉、王翬〈耕夫像卷〉、翟申甫〈張昫像〉、無款〈小青像冊〉、禹之鼎〈王原祁像軸〉、〈女樂圖〉、〈喬萊像〉、胡岫雲〈潘世恩像卷〉、華冠〈覺羅永忠像〉、徐璋〈勝朝松江邦彥畫像〉、潘恭壽〈張鉉像卷〉、〈唐耀卿

像〉、丁以誠、費丹旭〈江藩像軸〉、湯祿名〈鄧廷楨像〉卷、萬嵐〈吳熙載像卷〉、清孔昭靳〈關天培像〉、任頤〈沙山春像軸〉、任頤〈沙山村像〉等等，便包括了著名文人畫家的作品、專業畫家的作品，以及民間無名肖像畫高手精美的製作。但以畫工尤其以民間畫工為主體、其他階層畫家為輔的肖像畫創作人員的社會性、群體性分工的局面



寇白門像局部

在明清時期顯然已經形成了。這種以民間畫工為主體的明清人物肖像畫創作隊伍，與西方繪畫大師直接參與肖像畫的製作所形成的強烈反差，使我們似乎意識到這一時期的中國人物畫的創作已經滯後於西方，悲觀地認為明清時期我國的繪畫創作進入不可逆轉的式微期、衰退階段。如果僅從著名畫家參與人物畫創作的整體數量上看，似乎確實如此。如兩漢、六朝至兩宋這一段漫長的歷史時期內，除宮廷畫工從事肖像畫的創作外，著名的畫家幾乎都有從事肖像畫創作的經歷，

這和西方文藝復興以後的情況相仿。但從另外的角度看，從民間職業畫家以及一部分著名畫家創作的肖像畫作品看，這一時期的歷史情形顯然又不盡如此。明清時期，經過諸多著名肖像畫家和龐大的民間畫工群體的辛勤努力，中國人物畫(肖像畫)創作仍然取得了重大的進展，堅挺住了中國人物畫的歷史地位。



(清) 范雙玉像(吉林省博物館藏)



(明)金農：自畫像
(北京故宮博物院藏)



(明)高鳳翰：自畫像
(北京故宮博物院藏)



任頤作吳昌碩像

當然，這一時期比較值得關注的一個肖像畫現象便是以畫家為肖像畫創作對象和以女性為創作對象的肖像畫作品的出現。雖然畫家肖像、女性肖像畫作品一直有創作的先例，但明清時期這兩類肖像畫題材開始頻繁出現，也可以看作是明清肖像畫的新發展。畫家作為肖像畫題材並不是在明清時期才出現的，據現有的文獻記載，較早將自己的形象繪製下來的為唐代的著名詩人王維，據米芾《畫史》言：

(王維畫辟支佛)，下畫王維仙桃中黃服合掌頂禮，乃是自寫真。與世所傳十大弟子像真法相似，是真筆。

故宮博物院所藏〈聽琴圖〉中，亦有我國宋代畫家宋徽宗趙佶的形象。目前美國波士頓博物

館所藏南宋〈五百羅漢圖〉中也有南宋民間畫工畫家本人的畫像。但大量畫家肖像畫的出現，則發生在明清時期。從這一角度亦可看出，明清肖像畫創作已經日益向更加專業和細微化的方向發展。畫家肖像畫的不斷出現，成為肖像畫職業分工成熟的重要標誌之一。目前現存的畫家肖像有無款〈沈周自題八十像〉、無款〈文徵明像〉、黃安平〈箇山自題小像〉、〈陳洪綬自畫像〉、〈周亮公像〉、無款〈李日華像〉、無款〈徐渭像〉、顧見龍〈吳偉業像〉、禹之鼎〈王原祁像〉、〈華岩自畫像〉、〈高鳳翰自畫像〉、〈金農自畫像〉、〈羅聘自畫像〉、羅聘〈金農像〉、任伯年〈酸寒尉像〉、〈吳昌碩焦蔭納涼像〉等，都是這一類題材中比較著名的肖像畫作品。在〈杏園雅集圖〉群體肖像中，明代著名宮廷畫家謝環自己也把自己的形象畫進去。這些作品或為畫家本人的自畫



(明)曾鯨、項聖謨：董其昌像
(上海博物館藏)



(清)方士庶：鄭燮像
(北京故宮博物院藏)

現出來，同時也在筆端流露出強烈的美人遲暮之感，作者借現實的遲暮美人哀歎明王朝的滅亡。這幅肖像不僅是為寇白門寫照，而是明亡後當時士人心中一曲淒美的輓歌，正如錢謙益詠寇白門的詩句：“寇家姊妹戀芳菲，十六年來花事迷。今日秦淮恐相值，防他紅淚一沾衣。”有着對已經消失的前明王朝的無限眷戀。

此一時期，肖像畫無論從繪畫流派還是繪畫風格上，都出現了新的趨向。畫派林立是明清繪畫的一個重要現象，在明清肖像畫領域也不例外。不僅在傳統

像，或為當時的一些畫家同行所作。畫家自畫像作品的出現，也反映了此一時期畫家自我意識的增強，畫家自我形象成為表達的主題之一。

有關女性肖像的肖像畫作品，當以南京博物院所藏〈顧眉像〉、〈寇白門像〉最為殊勝，這一類肖像畫的出現從一個角度反映了社會心理的變化和新風尚的出現。〈顧眉像〉為金陵名妓顧媚的肖像。顧媚字眉生，一字眉莊，號橫波，又號智珠，善音律，工詩畫，時人推為南曲第一，山水天然秀絕，尤善畫蘭，後嫁與江南名士龔鼎孳，著有《柳花閣詩集》，是一位天生秀麗、才華絕人的女性。從此像中讓人想到她當時的迷人豐采。〈寇白門像〉則是明末清初“金陵八家”的重要代表樊圻和吳宏的合作。在這幅作品中，作者通過簡練的筆墨，將具有相當文化修養的秦淮名妓寇白門娟娟靜美、跌宕風流的優雅神態呈

白描法的基礎上出現了“墨骨派”、“江南派”等繪畫流派，而且也出現了以西法進行繪畫創作的“西洋派”和融合中西之法而自成派系的“曾鯨派”、“秉貞派”、莽鵠立派等肖像畫繪畫流派。以上所列為我國明清以來的主要肖像畫流派。明清時期肖像畫流派的出現，進一步反映了明清肖像畫的繁榮。

以西洋傳教士為主的西洋肖像畫派。這一派畫家主要以康熙、乾隆時期供職宮廷的西洋傳教士為主，如朗士寧、艾啟蒙、王致誠、潘庭璋、安德義等人，都是來自歐洲掌握西洋繪畫技法的西洋畫家；同時也包括晚清廣州等地區出現的一批肖像畫家，如關喬昌等人。這批畫家以西方繪畫技法以西法為主，折中中西，進行肖像畫創作，創作了不少油畫類肖像畫作品。這類作品包括宮廷帝后御容（包括帝后嬪妃全身像、半身像、



沈周像



明人肖像冊徐清像



明人肖像冊李白華像

群體肖像、便服像、朝服像等)、親王像、功臣像等；廣州等地區的油畫肖像作品則包括地方一般官員和士紳、仕女以及海外來華商人為題材的油畫肖像等。清代出現的油畫肖像畫作品亦可以看作是我國明清肖像畫的重要組成部分。



關喬昌自畫像（香港藝術館藏）

可以說，明末清初利瑪竇、朗士寧、艾啟蒙、王致誠等人的來華，使已經開始醞釀變化的中國肖像畫進入快速的變革、發展時期。他們來華後，有些人甚至直接參考中國傳統的繪畫技法，參與了肖像畫的創作，服務於宮廷，受到皇帝的青睞。這一創作實踐，一方面豐富了中國肖像畫的筆墨技法，使傳統的墨骨、敷色兩大傳統肖像繪畫受到啟迪，終於產生“波臣派”的變法。另一方面也將西法在中國特殊的文化情境下進行了變通，使西法適應中國的審美感受，為今後接受西方繪畫的傳播準備了條件。這一文化藝術交流是在平等的歷史情況下進行的，無論是成功還是不足，都為東西方平等地進行交流和往來提供了寶貴的歷史經驗和教訓。更為重要的是，來自西方的肖像畫法對民間肖像畫的發展產生了深遠的影響。雖然由於歷史的原因，曾經受到士夫階層的抵制，在當時沒有能夠獲得更加廣泛的發展。但也為19世紀晚期、20世紀初期掀起大規模學習、接受西方的寫實技法提供了潛在的社會基礎。這是中西繪畫交流為中國畫發展帶來的積極性的一面，從一個方面推進了中國繪畫的發展。我們曾經積極向西方學習了數百年的時間，汲取了西方文明的精華，使古老悠久的中華文明



朗士寧：香妃像（台北故宮博物院藏）

緊緊跟上了時代的巨變與發展，不斷加快速度，完成了文化上的一系列自我轉型和超越。

中西融合型繪畫流派。明末以來，利瑪竇來華，帶來了西方的繪畫作品。借鑒西法使中國的肖像畫創作開始發生了一系列的變化。西法的輸入豐富了中國肖像畫的創作技法。融合中西之法進行肖像畫創作，除了“曾鯨派”之外，還有以焦秉貞、莽鵠立為首的兩大肖像畫派的崛起。焦秉貞畫派是在曾鯨派基礎上發展確立起來的繪畫流派，主要成員有冷枚、唐岱、陳枚、羅福旻、張恕等；而莽鵠立則是主要以西法為主折合中西進行肖像畫創作的流派，有着自己獨到的特色和優勢，其主要成員有金介、丁允泰、丁瑜等。根據中國的文化觀念和審美習慣對油畫這一外來畫種進行改造，在外來油畫家和中國本土油畫家的共同努力下，在中國肖像畫領域亦結出了累累碩果，曾鯨、焦秉貞、莽鵠立等人都成為借鑒西法而開派的著名肖像畫家，創作出了相當成功的肖像畫作品。

文人肖像畫派。明清肖像畫的發展，除民間職業畫家和宮畫家的參與外，文人參與創作肖像畫，也是明清肖像畫領域的一個亮點。由於文人畫家參與肖像畫的創作，形成了不同於民間畫工和宮廷的審美風尚，尤其晚清任頤，既有雄厚



(清) 仕女肖像 中國美術館藏

的傳統基礎，也接觸西洋畫的寫實技法，創造了寫意性與寫實性相結合的肖像畫，將中國肖像畫又推向新的境地，為現代中國肖像畫的產生、發展開了先河。陳洪綬與徐易合作〈樓月德像〉、〈何天章像〉、閔貞〈巴慰祖像〉、虛谷〈沈麟元葑山釣徒像〉像等，都是明清時期比較著名的肖像畫作品，反映了明清文人肖像畫的藝術成就。

可以說，清末任伯年等人的出現，將曾鯨以來中國肖像畫的發展推進到一個新的高潮。他們

接受了曾鯨、禹之鼎等人的肖像畫創作方法以及曾鯨再傳弟子徐璋生紙寫生的方法，同時繼續接受西方傳來的肖像畫技法，創造了兼工帶寫、寫意型的中國肖像畫新形式，這已經是融合中西後非常成熟的肖像畫體系了。虛谷、任頤等文化人士進行肖像畫創作，形成了不同於民間畫工和宮廷的審美風尚。尤其是任頤，既具有雄厚的傳統基礎，也接觸西洋畫的寫實技法，創造了寫意性與寫實性相結合的肖像畫法，將中國肖像畫又推向新的境地，為現代中國肖像畫的產生、發展開拓出新的藝術道路，成為我國19世紀末期、20世紀上半期以來現代中國肖像畫的先驅。明清肖像畫兩三百年的持續努力，兼收並蓄，終於在任伯年等人手中又迎來中國肖像畫創作的高峰，為明清肖像畫的發展劃下了明亮的句號。

當然，明清肖像畫的出現也和明清時期經濟發展尤其是市場經濟、商品經濟的繁榮有關。明清以前，肖像畫的創作，主要集中在宮廷和上層

社會，而在民間和士大夫階層之間，尚沒有大規模肖像畫的創製。明清以來，隨着經濟的不斷發展，人們開始從向外的觀察轉向自身，留影存真才成為一種時尚。從社會需要的角度可以看出，雖然人物畫相對地衰落下去，肖像畫卻一枝獨秀，呈現出旺盛的發展局面。肖像畫的創作不再局限於宮廷和社會精英階層，開始在社會和民間蔓延，在江南經濟相對發達的地區，尤為迅速。這也許和這一時期江南社會整體經濟、文化風氣



(明)仕女圖 中國王樹村藏

明清肖像畫的繪畫種類及其表現手法

一、明清肖像畫的種類

明清時期由於肖像畫創作的巨大發展，在肖像畫內部已經出現了專業分工的趨勢：“或精雲身，或善衣冠。”有的肖像畫家擅長衣冠像的製作，有的則在胸像上造詣獨特，或者在配景肖像上顯其所長。肖像畫的種類日益繁多，逐漸出現多種類型肖像畫相容並進的發展局面。

明清時期由於肖像畫的巨大發展，肖像畫的種類也日益繁多，出現多種類型肖像畫相容並進的局面。明清肖像畫種類基本上可分為喜神、家堂、肖像、行樂等等幾種。高桐軒所作《墨餘瑣錄》對明清時期的肖像畫繪畫經驗進行了總結，其中就有追容法、寫照法、行樂圖等的分類。丁皋《寫真秘訣》中亦有〈衣冠補景論〉，專門談到配景肖像畫配景的

的變動有關。明清時期江南迅速崛起的商品經濟，在一定條件下也支撐了江南肖像畫的發展與審美趣味的形成，體現了那一個特定歷史時代特有的精神氣質和社會心理。

特定的社會心理條件、社會經濟條件的出現，帶動明清肖像畫進入了新的歷史發展時期，在畫派林立的時代，與花鳥畫、山水畫共同構成了明清繪畫的發展主體。

意識與方法。這都是在實踐基礎上得出來的理論性總結。

當然，明清肖像畫中最为流行的肖像畫仍然是大影即衣冠像的製作。這一類肖像畫在明清肖像畫中最为常見，其中朝服大影和小像（指便服像）是明清衣冠像中最主要的方式。《金瓶梅話》第六十三回寫李瓶兒新死，西門慶便請畫士韓先生為其“傳神”：



明人肖像冊何斌像



(明) 朱夫人像



洪英瓚夫婦像

傳神一軸大影，一軸半身，靈前供養。俱要大青大綠，冠袍整齊，綾裱牙軸。

雖然故事描寫的北宋時的情境，其實乃明清時代的社會狀況，是明代中晚期的社會情形。文中已經出現“大影”、“半身”的概念。這一類肖像畫作品在博物館所藏明清肖像畫藏品中也最為常見，如南京博物院所藏〈沈度像〉、無款〈王鏊像〉、無款《明人肖像十二冊》等，即是這一類代表性作品。朝服大影像和小像像（指便服像）是明清衣冠像中最主要的方式，也是最具有欣賞性、紀念性最為重要的明清肖像畫作品。

明清肖像畫又分群體肖像、配景肖像和胸像（雲身）、頭像幾類，其中亦包括帝后、親王和功臣紀功的肖像。這裡值得一提是群體肖像畫（或稱組畫式肖像）的創作，曾鯨的〈牛首八十一祖像〉、〈婁東十老圖〉以及再傳弟子徐璋的《勝朝松江邦彥畫像》等，都是明清群體肖像畫的著名典範。

徐璋《勝朝松江邦彥畫像》的創作，乃是根據松江賢哲遺像而進行的群體人物肖像創作：

嘗以松江為衣冠淵藪，明代士大夫(……)項背相望，而遺像未有裃集而成圖者，乃竭一生心力，廣蒐博訪，手自臨摹，久之積成若干幅。(陸錫雄《勝朝松江邦彥畫像》題識)

作者耗費了大量的心血進行這一群體肖像畫的創作，表達了作者對雲間先賢們業績的嚮往和自己的價值理想。這件肖像畫巨作在創作過程中曾經散失，後被舟人送還：

(徐璋) 出入恒以自隨，嘗渡江失之，懊恨累日，既經年而舟人忽以故物見還，一點無損，蓋精神所注，即鬼神亦為之呵護。(陸錫雄《勝朝松江邦彥畫像》題識)

《勝朝松江邦彥畫像》共九十九幀，所作人物始於太學全思成，終於陳子龍，共畫雲間二百七十年間往哲一百一十人，現存九十四人：

(徐璋) 摹雲間往哲像，始於於陳黃門子龍，共一百十人。凡勝國二百七十年中，忠

孝、廉節、文章、理學，悉登於冊。（彭蘊臻《歷代畫史匯傳》）

作者創作這一鴻篇鉅製式的肖像畫作品，並非面壁而構，而是根據松江地區遺存的肖像為範本而進行再創造完成的，因而極富有真實性和藝術性。為本地賢哲創作群體肖像，已經不是單純地肖像畫製作，而是具有理想追求的藝術創作活動了。在為先賢造像的過程中，凝結着作者自己深刻強烈的愛恨情感。正是由於作者這一群體肖像的製作，為後世留下了雲間先賢的容貌形象、精神風貌。從此創作體例也可看出，明清肖像畫創作不僅遵循寫實主義傾向，而且也有根據圖本進行再創作的成分，具備了主題人物畫創作的一些因素。



（清）徐璋：僧人像



（清）徐璋：松江邦彥像冊莫是龍像



（明）曾鯨：王時敏像 天津市博物館藏



松江陳子龍像



禹之鼎：王原祈像

二、明清肖像畫的表現手法

按照肖像畫的創製手法，明清的肖像畫可分為三種，即墨骨平塗、白描和西法三種表現手法。這三大手法基本上涵括了我國肖像畫的主要表現手法。這一時期，既有單線平塗的肖像畫作品，也有以白描手法創作的作品，還有受西法影響具有立體感的作品。焦秉貞等人為首的“西學派”、以禹之鼎等人為首的“白描派”，都是清朝中期以來最主要的肖像畫流派。

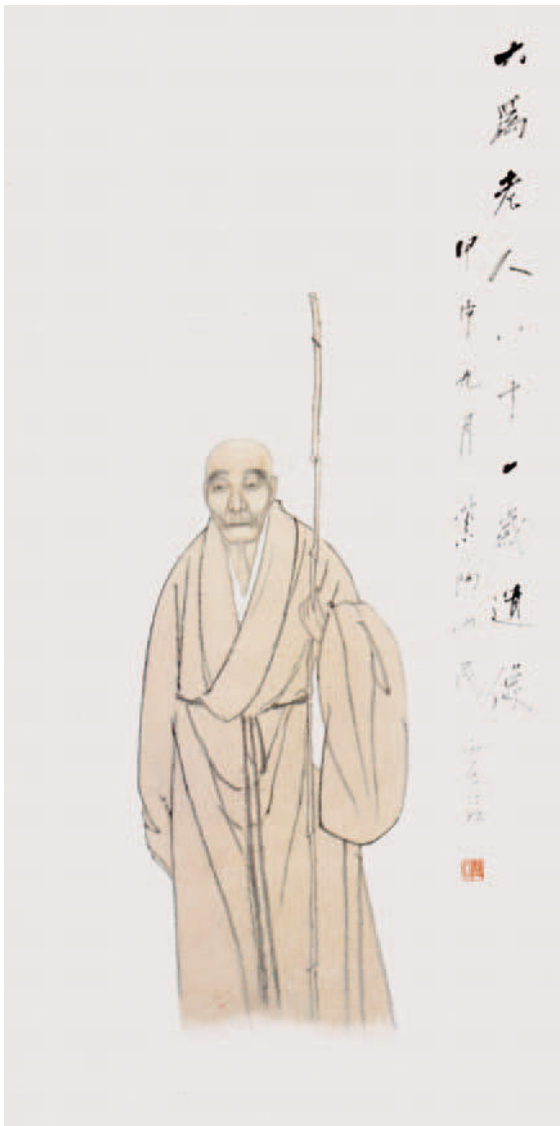
中國肖像畫的表現手法，基本上是以單線平塗和白描為基本方法，一直到元代王繹，都不脫離這兩大範圍。明代以來的肖像畫，同宋元肖像畫作品相比，其表現手法顯然有了明顯的提高。傳統的以單線平塗和白描為基本方法的表現手法出現新的變化。以線造型，則是李公麟體系的承傳，亦即白描派，其中以禹之鼎、華冠、陳森、張瑩、費丹旭、羅聘、金農、虛谷、任頤等畫家為代表，他們繼承了李公麟、王繹等人傳統的白描肖像畫法，以線條為主要造型手段進行肖像畫的創作：

白描寫真，秀媚古雅，為當代第一，一時名人小像皆出其手。（張庚《國朝畫徵錄》）

善寫照，一時稱絕，客長安，公卿貴人爭購之。（《圖繪寶鑒續纂》）

以白描手法創製的肖像畫作品很被時人看重。白描手法是明清肖像畫領域中最為基本的創作手法之一。南京博物院所藏樊圻、吳宏〈寇白門像〉、禹之鼎的〈王原祁像軸〉、崔寫照、黃鼎補圖的〈佚名人物像〉等，都是以白描手法創製的肖像畫作品，這些表現手法是唐宋以來傳統肖像畫表現手法的延續。

當然肖像畫的創作並非能得到人們的一致首肯，由於人們的認識、觀念和文化素養的不同，在似與不似的問題上存在着不同的價值判斷。文人畫家的肖似標準與世人肖似標準有着相當的差異，其中羅聘為袁枚畫像就頗能說明這一問題：



虛谷：大為和尚像

兩峰居士為我畫像，兩峰認為是我也，家人以為非我也，兩爭不訣。(……)家人既以為非我矣，若藏之於家，勢必誤為灶下執炊之叟、門前賣漿之翁，且拉雜摧燒之矣。(……)不敢自存，轉託兩峰代存。(袁枚《小倉山房尺牘卷五》)

雖然羅聘與他老師金農一樣(曾作〈金農自畫像〉)，在肖像畫上由於他們在藝術上的深厚功力

和精湛的造詣，以白描的手法創造出肖像畫史新的典範，但未必能讓不同層次的人都能領會。

傳統的墨骨法，乃是先構輪廓，然後淡彩敷色，這一方法來自吳道子的傳統，張庚《國朝畫徵錄》：

寫真之法，閩中曾鯨氏墨骨為正，江左傳之。寫真有兩派：一重墨骨，墨骨既成，然後傳色彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣。(……)略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南畫家之傳法。

墨骨用色，淡墨和色，多層乾染，以此手法進行肖像畫創作，在明清最為流行，為肖像畫創作手法的主流，其中以曾鯨、徐璋最為傑出。曾鯨曾為董其昌、陳繼儒、王時敏、婁堅、黃道周等人都作過肖像，在明末清初有相當的影響力。《海鹽縣誌》評價他“開闢前庭，前無古人”，在明清肖像畫創作上創造了中國肖像畫的新時代。

在明清肖像畫中，最為重要的是明代中葉以來“江南派”表現手法的運用。在構線的基礎不惜多次敷色渲染的“江南派”表現手法出現，對於更加逼真表現像主的精神、氣質和形象的肖似方面，比以前的單線勾勒然後以色彩平塗的傳統手法更具有表現力，這是傳統肖像畫表現手法的新發展，在明代中期就已經非常熟練了。明無款《明人肖像冊》十二幅肖像作品，即是這一手法運用的典範。明末曾鯨作肖像注重暈染傳彩，富有質感，亦是傳統手法的具體運用。據《國朝畫徵錄》言：

寫真有二派，(……)一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法。(《國朝畫徵錄》)

並說曾鯨非常擅長這一表現手法：

對面時，精心體會，人我都忘。
寫照如鏡取影，妙得神情。(《無聲詩史》)



(清) 任頤：沙山春像



(清) 任頤：葛仲華像（北京故宮博物院藏）

大小影像，無不儼然如生。(……)雖一幅而有數十人者，行坐顧盼接相浹洽。(《圖繪寶鑒續纂》)

兼得筆墨之靈，衣紋配合各得其當。(《圖繪寶鑒續纂》)

均認為曾鯨在肖像畫上有很高的天賦和驚人的造詣。曾鯨作肖像注重墨骨，暈染傳彩富有質感，明顯是傳統手法的運用。

但曾鯨對肖像畫發展有巨大貢獻的標誌不

是“江南派”手法的熟練運用和這一技法探索上的完備，而是吸收利瑪竇等人帶來的西方繪畫的表現手法，結合傳統表現手法所創立的具有立體感的“凹凸派”表現手法的出現。這一創法成功，為曾鯨帶來了巨大的社會聲譽：

寫真有二派，一重墨骨，墨骨既成，然後敷彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨之中矣。此閩中曾波臣之學也。(《國朝畫徵錄》)

正是由於曾鯨的努力，在中國肖像畫領域終於誕生了以他個人名字命名的肖像畫流派：“波臣派”，這在肖像畫史上確實是一件值得大書特書的事件，成為明清時期肖像畫進入繁盛時期的象徵和標誌。曾鯨在肖像畫創作中，非常注重人物的透視效果和明暗關係，強調墨量為主，在製作中不惜以丹墨數十次烘染、皴擦，然後略施粉彩，使人物富有極強烈的立體感，這在以往的肖像畫中確實是沒有過的，無疑發展了中國肖像畫的筆墨技法。南京博物院所藏〈顧隱亮像〉即是曾鯨以“墨骨法”創製的代表性作品。這件作品是作者與金陵畫派著名畫家張風的合作，曾鯨作像，張風補景。由於張風的作品非常稀少，又是與一代肖像畫宗師的聯合創作，所以這件作品非常珍貴，是南京博物院收藏的最為重要肖像畫藏品之一。注重人物的透視效果和明暗關係，使人物有立體感（“凹凸感”），顯然是受西法的影響。相融中西而自創的新法，這一新方法的運用將中國肖像畫發展到新的境地。

如上所言，曾鯨再傳弟子徐璋也是一位非常重要的肖像畫家。在他的努力下，用生紙進行肖像畫創作開闢了先例，使新的肖像畫面貌風格的出現成為可能。徐璋生於康熙三十年(1694)，字瑤圃，婁縣人（今上海），是一位自發地通過刻苦學習而成名的肖像畫家。《國朝畫徵錄》說他是一位傑出的肖像畫家：

遍覓縉紳家先代畫像，酷意臨摹，遂成傳神名手。

徐璋於乾隆十四年(1749)曾由織造圖拉推薦入宮，在宮廷為乾隆皇帝作畫。他在京師活動的時間並不長，由於他創製的〈勝朝松江邦彥畫像〉觸及朝廷隱諱，被人告發，無法在京城立足，不久便被乾隆委婉地辭退，被迫回到江南，重操舊業，在不得志中鬱鬱地度過了自已的餘生。徐璋在北京雖然沒有產生重大影響，但他回到家鄉後卻廣

受歡迎，尤其用生紙作肖像的方法，被後來的肖像畫家繼承下來。他的這一作畫方法，改變了傳統上用綾、絹、帛等絲織物作畫的習慣，這一變革也直接影響了海派畫家任頤等人的創作，開啟了中國肖像畫用生紙作畫的先河，引發了寫意性中國肖像畫時代的到來。他所創造的生紙造像，使明清肖像畫兼工帶寫、寫意性與寫實性相結合的中國肖像畫新形式的出現成為可能，拉近了肖像畫在表達情感、精神等寫意性方面與寫意花鳥、寫意山水之間的距離。

虛谷、任伯年等人接受了曾鯨、禹之鼎、徐璋等人的創作手法，在生紙上進行寫生，同時繼續接受西方傳來的肖像畫技法，創造出了兼工帶寫、寫意性與寫實性相結合的中國肖像畫新形式，把中國肖像畫的創作又推向新的境地，所作肖像畫兼工帶寫，色墨交融，為肖像畫藝術的發展開拓出了新的表現領域：

任頤，字伯年，山陰人，(……)兼善白描傳神，一時刻集而冠以小像者，咸乞其添毫，無不逼肖。(鄭午昌《中國畫學全史》)

伯年興起為余寫照。時漏二鼓，燭已見拔，任君以折紙蘸油燃之，左手執之，右手捉筆，不頃刻而成，見者咸謂神似。(沈銅士題任頤作《沈銅士畫像》)

任頤用筆細勁，設色濃重，兼工帶寫，色墨交融。我們從他遺存的〈酸寒尉像〉和〈蕉蔭納涼圖〉上可以看到任頤在肖像畫上的傑出成就。虛谷肖像畫的色彩淡雅，筆墨灑脫，簡率等，都為文人肖像畫開拓了新的表現領域。

利瑪竇在明代晚期來華，是第一次西法的輸入，直接影響了曾鯨“波臣派”的興起，為明清肖像畫的表現手法帶來一縷清新的風氣。利瑪竇帶來了西方的繪畫作品，中國肖像畫家借鑒西法，使我國的傳統肖像畫創作發生重大變化，西法的輸入，豐富了中國肖像畫的創作技法。朗士寧、艾啟蒙、王致誠等人在清代初期的來華，則



顧夢遊像

是西法的又一次輸入，這一次催生了宮廷以油畫為材料進行肖像畫創作的宮廷肖像流派的崛起，與後來在廣州地區以油畫為材料進行肖像畫創作的畫家一起成為明清肖像畫領域中新的繪畫流派。他們所用的西洋表現方法、新的繪畫觀念，為20世紀我國油畫的引進起到了先驅的作用。

除西方來華畫家融合中西繪畫方法進行創作外，也影響誕生了一批折中中西而以西法為主的肖像畫流派的產生，他們基本上是在宮廷的繪畫氛圍中成長起來的。肖像畫創作深受西法影響的著名代表人物有：焦秉貞、冷枚、莽鵠立、丁允

泰、丁瑜等人，他們進行肖像畫創作時一遵西洋烘染法，不先墨骨，純以渲染皴擦之法為之：

莽鵠立，字卓然，滿洲人，官長蘆鹽院，工寫真，康熙時官至都統。其法本於西洋，不先墨骨，純以渲染皴擦而成，神情酷肖，見者無不指曰，是所識某也。（《國朝畫徵錄》）

這一創作表現手法不合我國傳統的審美標準：“太為著相……此泥於用墨，而非吾所以為用墨之道也。”“不入雅賞，見隨於俗工。”因而受到中國文人的抵制，沒能在肖像畫領域獲得充足的發展。但其所引進、形成的肖像畫表現手法在民間則流傳甚廣，張庚《國朝畫徵錄》說：

丁瑜，字懷謹，錢塘人，父允泰工寫真，一遵西洋烘染法。懷謹守其家學，專精人物，俯仰轉側之勢極工。

為近現代重新向西方繪畫學習提供了寶貴的歷史經驗。

當然明清肖像畫創作，仍然遵循默繪與寫生相結合的方法，即注重觀察，通過熟想默識和目識心記而進行創作。我國古代並不是沒有寫生方法之具體運用，如上文所言王羲之對鏡作自畫像，五代周文矩〈宮中圖〉中亦有一位畫家正對一宮女作肖像寫生。陳造《江湖長翁集》又言：

使人偉衣冠、肅瞻砥，巍坐屏息，仰而視，俯而起，毫髮不差，若鏡中寫影，未嘗不木偶也。

說明在宋代仍有使用對人直接寫生的手法，這一手法作為對肖像畫家基本功訓練尚可，但若運用於繪畫創作，顯然不能達到預想的效果。所以歷史上始終注重默繪與觀察的綜合運用：

欲得其人之天，法當於眾中陰察之。今乃使人具衣冠坐，注視一物，彼斂容自持，豈復見其天乎？（蘇軾《傳神記》）

彼方叫嘯談話之間，本真性情發現，我則靜而求之，默識於心，閉目如在目前，放筆如在眼底。（王繹《寫像秘訣》）

而默繪和觀察寫生的高度結合這一手法則最適宜表達。宋初元藹“曾與一小黃門楊懷吉鬥謔，中官無人肯告以姓名，元藹乃畫其顏貌，訴於李都知，李大笑，此楊懷吉也，乃召而責讓，令其伏罪致謝而退，由是其名益振。”從這一事例可以看出中國肖像畫家觀察人物之仔細和準確。注重對人物形神的深入觀察，要求神全形得，已經是典型的繪畫創作論了。

明清的肖像畫家們繼承了這一優良的表現手法，注重寫實能力、觀察力、記憶力和想像力的培養和綜合運用：



（清）朗世寧：嬪妃像 北京故宮博物院藏

須未畫部位之先，即留意其人行止、坐臥、歌頌、談笑，見其天真發現，神情外露，此處細察，然後落筆，自有生趣。（蔣驥《傳神秘要》）

觀人之神如飛鳥之過目，其去愈速，其神愈遠。故當瞥見之時，神乃全而真。作者能以數筆出之，脫手而神活現。（《芥舟學畫編·取神》）

惟寫真以逼肖為極則。（《過雲廬畫論》）

這使他們獲得了高深的肖像畫創作能力。明清肖像畫家的寫生功底十分過硬，有些簡直就是出神入化。肖像畫為甚麼在民間得到了輝煌的發展，與這一創作方法論的使用顯然是分不開的。僅舉一例也可以看出這些肖像畫家對這一手法運用的嫺熟程度和繪畫技法的精湛，如接白，這是為剛去世不久的人繪製遺像。民間肖像畫家先觀察去世不久的死者遺容，畫出初稿，然後傾聽家

屬口述此人在世時的性情態度，然後經過友朋、家人的多次過目，經過不斷地修改，最終使此人音容宛在，躍然復活於紙上。如果沒有默繪和觀察寫生表現手法的綜合運用，充份發揮畫家的想像力、寫實能力，恐怕很難創造出能令死者家人滿意的肖像畫作品，完成繪製遺像的繪畫任務。

繼王繹《寫像秘訣》之後，清代先後出現幾部總結性的肖像畫理論專著，即丁皋《寫真秘訣》、蔣驥《傳神秘要》、沈宗騫《芥舟學畫編傳神》、高桐軒《追容像譜》等。江蘇丹陽人丁皋和曾祖丁雨辰、祖父丁俟侯、父親丁新如、兒子丁以誠都以寫真得名，一家五代致力於肖像畫的創作，在歷史上確實罕見。其所體驗自然是多代、多年積累的心得之言，丁氏“以神寫形”觀念的提出，是在中國形神論的基礎上提出的新的觀點，已經注意到肖像畫家的主觀能動性對繪畫對象把握、抽象、提煉、概括的重要作用。沈宗騫《芥舟學畫編傳神》取神、約形、用筆、用墨、傅色、斷訣、分別、相勢、活法等方面作了理論性地闡述，高桐軒(曾為慈禧寫照)《追容像譜》則提出了人物面相的具體分類等，均反映了明清肖像畫創作的總體理論水準，已經具有現代肖像畫學分類的意義了。

明清肖像畫的歷史地位、價值及意義

明清肖像畫經歷了不斷發展、不斷向前推進的歷史發展過程，在一定程度上成為中國人物肖像畫的大成時期。這一時期，同山水畫、花鳥畫的發展一樣，這一領域也出現了流派紛呈的局面，並且出現了以個人命名的風格流派：“波臣派”(曾鯨字波臣)，這是明清肖像畫高度成熟的重要標誌。“波臣派”(曾鯨字波臣)的出現與發展，影響了明末以來直至清末中國肖像畫的發展。以禹之鼎等人為首的白描派，焦秉貞等人為首的西學派，也都是明清時期主要的肖像畫流派，與“波臣派”一同構成了中國明清人物肖像畫的主流，共同開創了人物肖像畫發展的黃金時期。



(明)無款女容像 (安徽省博物館藏)

可以說，明清肖像畫在中國肖像畫演變史上，在中國人物畫史上，及在中國繪畫史上具有十分重要的意義，佔有相當重要的歷史地位。山水畫在六朝時期從人物畫中獨立出來；花鳥畫在晚唐、五代時期從人物畫、山水畫中獨立出來，獲得進一步發展；肖像畫在兩宋時期又從人物畫中獨立出來。這三次階段性突破，完成了中國畫功能性的三次大的分類與分工，為明清中國畫繪畫典型特徵的形成提供了歷史性的基礎。明清時期見於記載的著名肖像畫家不下二百人，由於社會對肖像畫的龐大需求，民間無名肖像畫家群體的總體



明人肖像畫冊王以寧像



(清) 洪承疇像

歷史性的轉變，以人物肖像畫為主導方向的中國畫最終轉變到以山水畫、花鳥畫為主導的方向上來，在明清時代蔚為主流，揭開新的篇章，成為中國繪畫最為主要的特徵。在明清五六百年的時期內，由於從事肖像畫創作的主體主要由民間畫工來承擔，鮮見著名山水畫家、花鳥畫家從事肖像畫創作的記載，此一時期人物肖像畫的創作主體和創作對象發生了不同於傳

數量當不下於專業畫家十倍、百倍之多，這顯然與強大的社會需求有關。從這一角度認識明清人物肖像畫，顯然有着不同於傳統認識的認知觀念。為甚麼明清時期山水畫、花鳥畫並列，人物肖像畫卻始終不廢其格，與其功能性重大分工有關。從一個側面也可以深刻意識到明清肖像畫所取得的成就和歷史地位。

早期中國繪畫的主導方向是以人物畫為主展開的。在兩漢、六朝至兩宋這一段漫長的歷史時期內，除宮廷畫工從事肖像畫的創作外，著名的畫家幾乎都有從事肖像畫創作的經歷，這和西方文藝復興以後的情況相仿。如顧愷之、陸探微、張僧繇、曹仲達、楊子華、鄭法士、閻立本、殷仲容、吳道子、盧梭迦、楊庭光、曹霸、韓幹、陳闓、張萱、常粲、李真、周昉、王藹、釋元藹、牟谷、何充、李公麟、內臣楊日言、郝處、郝澄、牟穀等，都以人物肖像畫見長。中國繪畫主導方向的改變，以五代、兩宋為樞紐，經歷了

統上的狀況，肖像畫家不再有可能掌握話語權，以致於在藝術價值和藝術成就上不能獲得人們的高度重視和認可，使人們對明清肖像畫的認識產生相當的偏頗。這種以民間畫工為主體的明清人物肖像畫創作隊伍與西方繪畫大師直接參與肖像畫的製作所形成的強烈反差，使我們似乎意識到肖像畫的衰退，使這一時期的中國人物肖像畫的創作明顯滯後於西方。如果從著名畫家的創作上看，確實如此，但如果從民間職業畫家以及一部分著名畫家創作的人物肖像畫作品看，事實顯然並非如此。明清時期，經過諸多著名肖像畫家和龐大的民間畫工群體的辛勤努力，中國肖像畫在明清時期中國人物肖像畫仍然取得了重大的進步，在中國繪畫史上應佔有重要的歷史地位。

由於明清時期具有影響和創造力的文人畫家大多致力於山水、花鳥畫的創作，肖像畫創作以民間職業畫工居多，雖然從事人物肖像畫創作的人員中也有不少的文士和官員，甚至是傑出的繪



(清)康熙御容



(清)慧賢皇貴妃像 (北京故宮博物院藏)

畫藝術家，民間職業畫工中也不乏才智卓越之士，並共同創作了大量肖像畫精品，但由於傳統習慣觀念的影響(如衣冠像不入鑒賞之列等)，即使肖像畫獲得很高的藝術成就，也很難得到人們的認可，為人們所知曉，並得到應有的重視與研究，社會上也無法對肖像畫家及其成就給予高度的尊敬與讚揚。明清人物肖像畫不能享有山水畫、花鳥畫相等的地位與評介，因此絕大多數的民間肖像畫家默默無聞，以致於在藝術價值和藝術成就上不能獲得人們的高度重視和認可，使人們對明清肖像畫的認識產生相當的偏頗，主觀地認為肖像畫、人物畫不若山水畫、花鳥畫的成就大，這確實是一個很大的遺憾。可以說，明清肖像畫不僅是我國明清人物畫、山水畫的重要組成部分，與山水畫、花鳥畫共同構成了明清中國繪畫史的

歷史進程，而且它自身更是一部淵源有自、始終沒有中斷其發展歷史的一個繪畫門類，明清肖像畫是中國人物肖像畫大發展的又一特殊產物。這種情形在中國繪畫史、乃至世界其他各民族的繪畫史上都是十分罕見的歷史現象。因而必須重新認識明清肖像畫的價值、性質、特徵、成就和地位。展開中國肖像畫史尤其是具有大量繪畫遺存的明清肖像畫的整理和研究工作，具有非常重要的學術價值。

相對於明清山水和花鳥畫的巨大發展而言，明清時期中國主題人物畫的創作處於相對的衰退階段，但這並不等於中國人物畫由之進入了歷史性的衰退時期，我國明清時期肖像畫所取得的成就，證明了這一點。明清肖像畫作為明清中國人物畫的重要組成部分，成為我國明清人物畫獲得



(明)曾鯨：張卿子像

新進展的主導性標誌之一，以其成就和造詣彌補了明清主題人物畫創作上的不足。在中國繪畫史尤其中國人物畫史發展史上，明清肖像畫所取得的成就和價值顯然具有特別的意義。我們認為明清肖像畫的價值和成就就可以概括為以下幾方面：

第一、明清肖像畫藝術成就的取得是我國繪畫繼續分工的結果。六朝以來，我國繪畫藝術在歷史上共經歷了三次大分工。第一次是在六朝時期，山水畫從人物畫中獨立出來，逐漸發展為我國繪畫藝術的重要組成部分。這一次大分工對中國繪畫未來的發展產生了極為深遠的影響。第二次大分工是在晚唐、五代時期，花鳥畫從人物畫、山水畫中分離出來，獲得了獨立性的發展。這一次大分工使花鳥畫演變為中國畫的又一重要組成部分，從而形成人物畫、山水畫、花鳥畫三足鼎立的發展局面，為明清以來花鳥畫的盛起奠定了基礎，後世中國畫的構成框架也基本形成。宋元時期，肖像畫作為專門的畫科從人物畫中獨立出來，這是中國畫的第三次



吳寬像



(清) 馮之鼎、藍深：雲林同調圖 浙江省博物館藏

大分工。明清時期肖像畫之所以能取得重大成就顯然得力於這一次繪畫大分工。

第二、由於明清主題人物畫創作的相對衰落，肖像畫處於相對的繁榮，因而使明清肖像畫在人物畫史尤其明清人物畫史上具有承上啟下的重要意義，在一定範圍內成為明清中國人物畫最為主要的代表。我國兩宋以前是人物畫佔據主導地位的時代，是人物畫創作的繁盛時代。五代以後，隨着山水畫、花鳥畫逐漸佔據主導地位，主題性人物畫創作開始進入相對的衰落期。明清肖像畫作為明清時期人物畫的主要種類，在技法、表現方式以及風格特徵上等方面繼續持續了宋元以來中國人物畫的創作，延續了中國繪畫的寫實

性傳統，並在一定條件下取得了新的進展。明清肖像畫寫實性與寫意性並舉，為中國人物畫在20世紀的復興，為中西方藝術在19世紀以後的縱深交流，作了堅實的鋪墊和準備。而明清肖像畫在寫實性方面的探索和進展，對於山水畫、花鳥畫高度程式化傾向，其創作原理和技法的使用無形中也起了一定的規範和匡正作用。這是中國畫在其自身內部作出的文化自我約束，在發展過程中起到了有效的均衡作用，這是中國畫內部發展的有機均衡，亦具有深遠的意義。中國畫一直保持了具象特徵、保持寫實與寫意相結合的方式，沒有發展出純抽象、純觀念的繪畫樣式，這一制衡原則顯然起到了重要的作用。明清肖像畫經歷了



任預：達夫像

長期的歷史發展過程，有着特定的繪畫題材和繪畫內容，形成了特定的藝術特徵和藝術風格，尤其肖像畫繪畫技法的發展與完善，肖像畫創作經驗的不斷積累，都促使明清肖像畫藝術在原有的基礎上不斷向前發展，使明清肖像畫創作水準不

斷提高。在明清山水畫、花鳥畫佔據主流的時代，通過許多有名、無名肖像畫家、畫工的勤奮努力和創造性藝術活動，明清肖像畫藝術保持了自已雄厚的創造根基和穩健的發展方向。在現在多元文化格局下，從現代文化觀念出發重新反思明清肖像畫的藝術成就，發掘其中深層次的文化內涵和觀念，具有不可替代的現實意義。

第三、明清肖像畫創作是繼承優秀繪畫傳統和積極吸收外來優秀文化進行創作的結果。中國肖像畫藝術不僅有着自己悠久的歷史文化傳統，而且不排斥外來的影響，在接受傳統優秀文化的基礎上廣泛吸收外來營養。在歷史上最明顯的表現是六朝以來供養人、高僧、祖師像的繪製、明代“波臣派”畫家對西方繪畫技法的吸收以及清代宮廷肖像畫家採用西法進行肖像畫的創製等，這都是在肖像畫領域進行文化交流獲得的成功典範。明清肖像畫不僅是一個相對獨立、完善的文化系統，而且也是一個開放和充滿活力的文化生命，不斷將外在的營養進行消化吸收，轉化為自我生命的滋養。明清肖像畫創造性吸收了西洋繪畫的某些要素，完成了新繪畫的轉型，這一文化模式的成功鑄造，也為我們當代如何接受現代優秀的先進的世界文化觀念、為現代文化條件下中國繪畫藝術的發展提供了某種成功的參照。明清肖像畫在傳統基礎上借鑒西法而成功地完成自我變法，確實具有先驅的意義。

第四、明清肖像畫包含豐富的歷史文化資訊，具有圖像記史的意義。明清肖像畫為我們留下了大量歷史人物的形象，形象地再現了明清時期的歷史風貌，是明清文化、歷史和精神狀態的真實記錄。明清肖像畫在一定意義上形象地再現了明清時代的歷史面貌，為我們留下了大量歷史人物的形象，是明清人物形象的真實圖像性記錄。作為圖像資料，在明清政治、經濟、文化史的研究中無疑具有不可替代的重要作用。尤其是文化史，比如明清學術文化的變遷、地域文化的形成、服裝服飾的沿革等等，在這裡都能找到直接的依據，都可以為之提供非常豐富的歷史文化

資訊。作為圖像資料，明清肖像畫在明清政治、經濟、文化、藝術史的研究中具有不可替代的重大作用。正是肖像畫所包含的非常豐富的圖像資料，才使明清肖像畫具有不可替代的重要文獻價值。

在當今世界多元化文化格局下，明清肖像畫也是文人畫之外足以和世界文化藝術進行深刻交流不可忽視的一個重要領域，在中外文化交流、藝術交流方面，值得進一步作出展開，為加深彼此深層次的理解、充份認識各自的文化特徵提供合適的平臺與管道。

新視野下的東方與西方 明清肖像畫與西方肖像畫之比較

肖像畫在西方有着悠久的歷史。早在希臘、羅馬時代，就已經開始肖像畫的創作，雖然很少

見到這一時期的歷史遺存，但從大量遺存的真實人物的石雕塑像，可以感受到西方早期肖像畫的繁盛局面。中世紀時代西方雖然也遺存為數不菲的供養人像及帝、后肖像，但肖像畫的創作顯然處於相對的停滯階段。直到文藝復興以後，西方才真正迎來肖像畫的輝煌時代，出現了一大批具有世界性聲望的傑出的肖像畫家。達芬奇（Leonardo da, 1425-1519）、提香（Tiziano Vecelli 約1487-1576）、揚·凡·埃克（Jan van Eyck, 1390-1441）、丟勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）、小漢斯·荷爾拜因（Hans Holbein D.J., 1497-1543）、格列柯（El Greco, 1541-1614）、卡拉瓦喬（M. de Caravaggio, 1573-1610）、魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）、弗蘭斯·哈爾斯（Frans Hals 約1581-1666）、倫勃朗（Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606-1669）、委拉斯貴茲（D. R. de



（意大利）拉文納：查士丁尼·馬克西米安努斯主教與隨從（聖維塔爾教堂半圓室中北牆鑲嵌畫，約公元547年）

Velazquez, 1599-1660)、賀加斯 (William Hogarth, 1697-1764)、庚斯博羅 (Thomas Gainsborough, 1727-1788)、戈雅 (F. de Goya, 1746-1828)、安格爾 (Ingres, 1780-1867)、庫爾貝 (Courbet, 1819-1877)、馬奈 (Edouard Manet, 1832-1883)、雷諾瓦 (Pierre Auguste Renoir, 1841-1919)、凡高 (Vincent van Gogh, 1853-1890)等，都是西方畫史上有著卓越地位的繪畫大師，他們的肖像畫作品成為西方繪畫的典範。肖像創作貫穿了14世紀到20世紀初期整整近六百年的時間，這一段歷史也就成為西方肖像畫史的黃金時代。這一時期大約從14世紀開始萌芽，到16世紀，西方肖像畫 (包括群體肖像畫) 與風景畫一起作為獨立的畫科出現了。

中國專業肖像畫家出現在隋唐五代，而在兩宋時期獲得充份的發展。我國第一部肖像畫理論專著《寫像秘訣》也寫成於14世紀，作為肖像畫獨立分科的依據的出現，比西方要早得多。而明清持續而堅挺的肖像畫創作潮流，則恰巧與西方屬於同一個歷史時間段內。這確是一個歷史的巧合，為我們在兩者之間進行比較提供了相對可比較的時間平臺。在肖像畫領域，東西方彼此呼應，各自走向了不同的發展道路。

19世紀晚期、20世紀初期，東西方掀起又一輪交流衝撞的浪潮，西方肖像畫藝術終於對明清以來的肖像畫體系產生了巨大的解體作用，中國肖像畫的創作進入多元發展的新時期。將東西方肖像畫藝術作一相對的比較，大致有以下幾個方面的考慮。

一、差異性

東西方肖像畫的創作由於各自不同的歷史傳統、人文環境和審美好尚以及進行創作的繪畫物質條件不同，二者有着非常明顯的差異。

首先，西方肖像畫的創作與我國所使用的材料不同，主要有亞麻布、紙、壁畫、



(意大利) 龐貝：一對夫妻的肖像 (那不勒斯國家博物館)



(德國) 特里爾：登上王位的奧托三世
(慕尼黑拜恩國立圖書館)



勒布倫夫人自畫像 (佛羅倫薩)



埃斯特王族公主像 (約1443年)



阿爾諾芬尼夫婦像 (約1449年)



(巴黎) 聖瑪麗 (約1452-1455年)



(美國) 巴隆塞聖像 (約1470年, 紐約大都會博物館)



年輕女子像 (約1470年, 柏林國家博物館)



丟勒1500年的自畫像



(巴黎) 巴爾達薩雷伯爵像 (約1514-1515年, 盧浮宮)



埃拉斯穆斯像 (約1523年)

鉛筆、粉筆、水彩、油彩、水粉筆、油畫筆等，從而產生了油畫肖像畫、素描肖像畫、色粉肖像畫等。

我國肖像畫的創作以毛筆、綾絹、宣紙、水墨、礦物顏料、植物顏料等物質材料為載體，從而產生了工筆重彩肖像、白描肖像、寫意型肖像畫。使用材料的不同使東西方在肖像畫創作上終於產生根本性的差異。

其次，東西方肖像畫的表現手法的不同。西方肖像畫主要通過直接對人寫生，運用明暗對比、透視原則和色彩的冷暖、色相對比等來具體地表現真實的人物形象，雖然提香乃至以後的印象派等畫家也注意到筆觸對表現人物和抒發畫家真實感受的重要性，荷爾拜因、丟勒、安格爾等

人也用簡潔的線條塑造人物形象，但線條並不具備中國所具有的獨立意義。

我國肖像畫的表現手法主要有白描、單線敷色平塗和兼工帶寫等。高度注意對象的形和神的關係，形成了完備周詳的形神論，成為中國肖像畫的指導原則。同時中國肖像畫的創作不依靠直接的對人寫生，而是寫實與默繪相結合的方式進行創作，注重筆墨的細微變化，注重線條本身的獨立價值，意筆傳神，通過不同的用筆和運墨來描繪對象的精神和形象特徵。

東西方肖像畫的風格流派之不同。東西方肖像畫的使用材料和表現手法的巨大差異，形成了各自肖像畫的風格特點。西方文藝復興以來的肖像畫一直有着人文精神的浸潤，從而形成了具



藝術家的弟弟和妹妹（約1555年）



自畫像 (1894-1895)



富家妻子像 (1909)



女演員埃莫娃像 (1905)

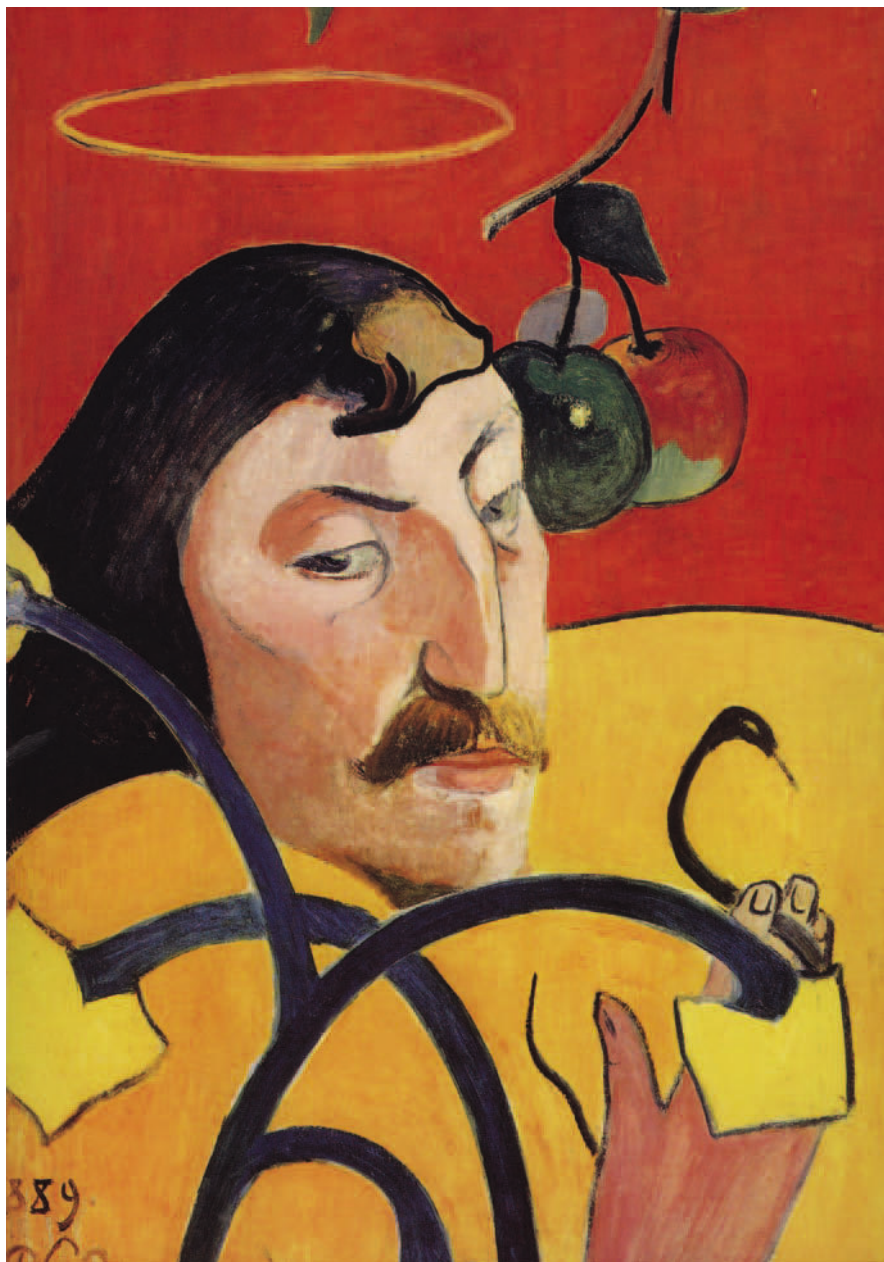
有連續性變動的風格特色，既有各自不同的時代背景，也有各自特殊人文環境的印痕。諸如文藝復興時期意大利肖像畫風、尼德蘭畫派的肖像畫風、巴羅克肖像畫風、現實主義肖像畫風、羅可可肖像畫風、新古典主義肖像畫風、浪漫主義肖像畫風、批判現實主義肖像畫風

以及印象主義肖像畫風等等，延續不斷，均有着各自的人文內涵和原則理想，從而構成了西方自14世紀以來持續不斷的風格演變的歷史。我國肖像畫風格，比西方的肖像畫風格的演變的歷史要久遠得多，從六朝時代就已經成為一個連續演變的歷史了。“秀骨清象”、“顧家樣”、“吳裝”、“周家樣”、“波臣派”，都是在歷史上有重大影響的風格流派，無論上的時間綿延之廣和風格範疇之演進，均與西方肖像畫的發展走了一條不同的道路。

二、相似性

東西方肖像畫儘管有這樣或那樣的不同，但由於都屬於肖像畫的範疇又有着相同的造型規律，雖然其中有很多相似性，主要則有兩點。

其一，東西方肖像畫肖似之相同。既然是肖像畫，就必須肖似，這一點東西概莫能外。西方肖像畫家們除為教廷和各國宮廷繪製了大量肖像畫外，他們也留下了市民階層乃至自己的肖像畫作品；既有形象方面的深刻把握，也有由於社會階層不同而形成的心理、精神狀態和性格特點的深刻剖析，越是卓越的肖像畫大師，其酷似性就越強。我國的肖像畫創作也是如此，始終以形神兼備為最高的典範，不僅酷肖其人，而且也要酷肖其神。以形寫神成為中國中國人物畫的根本方法，對於形似、神似的要求於之可



頭懸光輪的自畫像（約1888年）

見一斑。民間畫工為了能達到肖似的程度，也形成了許多行之有效的訓練方法和創作方法。由於受文人畫的影響，在筆墨的要求上比西方繪畫技法的掌握更加嚴格、殘酷。

其二，東西方肖像畫提煉概括之相同。西方肖像畫家在進行創作時並不是一覽無餘地將人物

形象抒之與筆端，而是有一個深入觀察、提煉的過程。選取對象的典型特徵而進行深入刻劃，比如達芬奇的〈蒙娜麗莎〉、倫勃朗不同時期的〈自畫像〉等，都因為揭示了人物內在的精神氣質而留下了那一個時代永恆的記憶。我國的肖像畫家也有類似的經驗和傳統。早在漢代就提出了“謹毛而失貌”的觀點，認為肖像畫的創作需要深入觀察，提煉概括以得對象精神氣質為上，所以才有顧愷之頰後添三毛而神采畢現、宋代在以形傳神的基礎上提出寫心的概念。明清數百年間更不乏提煉概括的著名論斷，這裡就不一一列舉了。

最後對於東西方的肖像畫史作一回顧。西方有着悠久的寫實造型傳統，而自羅馬時代以後，寫實性傳統曾經中斷了相

當長的時間。而中國在漢代直至兩宋，則一直沒有中斷人物畫的發展，這一歷史時期，中國肖像畫的水準顯然高於西方。文藝復興以後，大致相當於中國的明清時期，西方寫實性繪畫進入了恢復和勃發的歷史時期，其勢如此猛烈，超越了歷史上任何一個時期。尤其歐洲繪畫大師的參與，



1866，吹笛少年

使西方肖像畫藝術達到歷史的輝煌。這一時期由於中國繪畫大師致力於山水畫和花鳥畫的創作，中國主題人物畫的創作相對處於歷史的低潮，而肖像畫的創作主體也轉向了民間，以民間畫工為主體進行肖像畫的創作，這一點不同於西方的肖像畫藝術。西方肖像畫創作依托於在科學技術領域獲得的理論認識來進行，直到諸如光學、物理學、透視學、解剖學、色彩學等認識上的進步，使繪畫愈來愈有完整的學科體系來支撐，雖然在繪畫本體層面有待深入。中國肖像畫的發展，雖然有始終沒有斷裂的深厚傳統，形成了自身發展的理論體系。但長期以來由於受到文人畫的負面影響，以及注重經驗的積累，而一定程度忽視理論的總結和超越，同時也由於明清時期繪畫創作



關喬昌：托馬斯·皮斯像（英國科爾頓基金會藏）

的主體基本以民間畫工為主導，文化素養的相對單薄等以及對肖像畫創作認識的相對不足等，都不同程度制約了中國肖像畫藝術的提高與發展。即使如此，明清時期廣大肖像畫家的積極、辛苦的創造，在肖像畫領域開闢了新的道路，獲得了堪以自豪的藝術成就，其成就在整個世界範圍內也毫不遜色，成為明清中國人物畫的代表和象徵，為中國今後肖像人物畫的創作作了歷史性的鋪墊，這也許是明清肖像畫最堪值得診視和認可的地方。

20世紀以來，西方一些文化機構和研究人員開始致力於中國肖像畫尤其是祖宗像（影像）的收藏和研究，如美國塞克勒藝術館等館的豐富收藏。西方藝術史家理查·布林埃頓（Richard Brilliant）對於中國肖像畫（祖宗像）曾經評述道：

藝術作品和人物對象之間，影像極具個性化。基於此，影像作品對我們的藝術想像力發揮了超凡的作用。

從西方學者對我國明清肖像畫的評價上可以看到，他們對於這一領域的研究已經開始重視，這對於我們對中國肖像畫尤其是明清肖像畫的重新認識，不無啟迪。

結論：一座有待深入挖掘的金礦 明清肖像畫研究展望

明清肖像畫作為一個特定的繪畫範疇，是在我國傳統肖像畫、人物畫基礎上發展延續下來的一個繪畫門類，經歷了從產生到發展的特定的歷

史過程，形成了其特有的價值體系和範疇，是一部淵源有自、始終沒有斷裂的繪畫科目。但由於各種主客觀原因，人們對明清肖像畫的藝術成就和價值產生了不應有的遮蔽，致使許多重要的課題研究不能深入，尤其在與同時期西方繪畫的比較研究方面，不能充份展開工作，無論對於中國繪畫的內容、特徵、文化母本等的認識，還是對於世界範圍內一切優秀繪畫藝術的理解和認識，缺少有力的一個環節。因而關注明清肖像畫的專題研究工作，關注具有大量繪畫遺存的明清人物肖像畫的整理工作，在現階段來說，應當具有非常重要的學術價值和現實意義，這是一座可以不斷深入挖掘的學術金礦。

由於種種原因，長期以來，對於明清繪畫專題的研究，人們的熱點一直集中在中國寫意花鳥



(清) 顧見龍：吳偉業像



巴慰祖像

畫和山水畫領域，對於明清肖像畫的研究有所忽視，明清肖像畫但相關專題研究，一直沒有獲得突破性的進展，民間畫工創作的大量肖像畫，沒有得到應有的切實重視。而在此研究不完備的基礎上對中國明清繪畫的整體價值成就進行評判，其所得出的結論，顯然是不完備的，至少有意無意間忽略了明清肖像畫的歷史成就。可惜這一研究狀況，直到現在都沒有能獲得根本性的改觀。除歷史上對肖像畫的認識和看法影響我們的認識外，這也許同19世紀中後期以來我們所面臨的嚴重的國內、國際形勢有相當的關聯。積貧積弱的國家現狀、外國列強的不斷入侵，社會動盪不安，對我國思想界、文化界確實產生了極為重要的影響，思想領域、文化領域發生了一系列新的、劇烈變化，進而進一步影響了美術史觀、繪畫史觀的確立和發展。如康有為在1917年所作《萬木草堂藏畫目》、呂澂1918年出版的《美術革命》、陳獨秀的《美術革命》、徐悲鴻1920年出版的《國畫改良論》等，指出中國畫已經衰蔽了，中國畫需要革命和改良：“中國畫至國朝而衰弊極矣”、“美術之衰弊，更有甚焉”，“革四王的命，採用西洋畫的寫實精神”，“中國畫之頹敗，至今日已已矣”等，均提出了革命、變革的繪畫主張，認為祇有通過學習西方寫實的手段，對中國人物畫進行改良，才是中國畫的根本出路。其變革中國畫的良苦用心是好的，矯枉過正的手段也是可以理解的，在社會層面上也取得了巨大的社會效應。19世紀末期和20世紀初期，中國畫的發展始終面臨相當嚴重的危機。那一時期有這樣的論斷無可厚非。但時過境遷，站在今天的文化角度重新反思19世紀晚期、20世紀出現的繪畫思潮和變革思路，確實有許多值得商榷的地方，有許多觀念和認識確實未必為我們所認同。中國人物肖像畫，尤其是以明清肖像畫為代表的明清人物肖像畫，在寫實性上所獲得的成就，無論如何都不應低估。在當今世界多元化文化格局下，由於其所具有的中國文化的獨特性、地域性之特色，也具有相當重要的學術價值與意義，值

得進一步的發掘和整理。明清時期在肖像畫藝術領域所取得的成就，是和西方文化藝術進行進一步交流時不可忽視的重要文化交叉點，應當作為珍貴的藝術遺產加以重新認識。隨着對我國古代肖像畫進行全面的尤其是明清肖像畫不斷深入的研究，對於中國歷代肖像畫的價值，必將有更加深入的理解和認識。通過對明清肖像畫文化內涵和基本特徵的梳理，我們深刻地認識到，深入研究、認識明清肖像畫的歷史成就和價值，不僅是從專業的角度對中國肖像畫進行內部梳理和價值評估的需要，而且對於重新認識明清繪畫的整體藝術成就，也具有相當重要的意義。評估明清整體繪畫成就，明清肖像畫不能缺失。

長期以來，由於研究人員將精力相對集中在花鳥畫和山水畫研究領域，對於明清肖像畫的研究顯然也有所忽略。未能掌握系統、客觀的歷史文獻，沒有經過長期深入的系統研究，卻希望在掌握極不完備的研究材料基礎上，確立中國明清繪畫的整體價值，對明清肖像畫所取得的藝術成就與價值進行判斷，那麼所得出的結論，顯然是不可能是完備的，也不可能對明清繪畫、明清肖像畫的整體歷史成就作出客觀的深入剖析，作出準確價值上的判斷。祇有對中國明清繪畫包括明清肖像畫在內作出全面、深入、系統的考察，對其價值觀念與體系進行綜合的認識和研究，辯證地剖析其中的是非得失，才能夠真正認識明清繪畫的價值和精華，從而在世界繪畫史的範圍內進行自我文化價值肯定，擔負起中華民族藝術創造和不斷推進文明進步的歷史責任。至少在明清肖像畫方面，近代以來關於明清肖像畫的一些看法、觀念認識確實有值得商榷的地方，有許多地方需要作出新的匡正。由於歷史的原因，我們一直對明清人物畫、肖像畫的創作成就和價值有着比較偏頗的認識，認為明清山水畫、花鳥畫代表了中國畫的主要成就，甚至是中國畫乃至明清中國文化的精神象徵，這一認識雖然不無道理，但可以肯定的是，明清時期在肖像畫上的探索及所獲得的成就及其繪畫價值顯然亦是不容低估的。