

試讀中國民間祖先像

吳衛鳴*

祖先像是我國宗族制度中的社會化圖像產物，包含着十分豐富的文化內涵。在祖先畫像中呈現的事物，往往可追溯至先秦時期的文明觀念，祇是基於文化隔阻的原因，這些曾被認為是接近於永恆真理的價值觀念，在當代文明環境中已變得生疏、隱晦。為增加讀者對這種以描繪祖先形象為主要表現內容的畫像之了解，本文將扼要地介紹我國民間祖先畫像的基本分類，並闡述其出現的社會基礎，勾勒其在元、明、清及以後的發展，乃至在新的政治情境中消失的歷史過程。

民間祖先像的基本分類

宣物莫大於言，存形莫善於畫。(陸機·張彥遠《歷代名畫記》卷一引)

在中國人物繪畫傳統上，肖像畫稱作“寫真”、“寫照”、“傳影”、“傳神”、“真容”等，均有對照真實人物寫生的意味。在宋代，出於社會環境需要，以平民為對象的肖像繪畫及為去世先祖追繪的遺像畫得到了發展，並在明清兩代達至極盛，這些畫像主要由民間畫師繪畫，當中祇有一小部分留下了畫匠姓名（主要集中於廣東及福建地區）。根據寫像時的客觀情況，可把民間祖先寫真像分成幾個類別：

——為活人畫的肖像：稱為“寫真”、“生像”、“描容”、“壽相”、“喜容”、“喜神”。在廣東潮汕地區，有把男祖先畫像稱作“喜神像”，女祖先畫像稱作“媽神像”。

——為逝世先祖追畫的舊容留影：稱為“遺像”、“賣太公”、“記眼”。

——對入殮前的死者繪畫：稱為“接帛”、“追影”、“追相”、“揭帛”。

若在使用功能及形式上作區分，民間祖先像又可分為：

一、供奉祭祀用途

——“整身”：以傳統平民服飾出現的全身畫像，或以獨張出現，或有以男、女分成兩幀一對形式出現，為民間肖像的流行類型之一。此外亦有童子及侍女出現先祖身旁作侍奉之狀。

——“大影”：又稱“衣冠像”、“神軸子”、“老影”，是先人身穿與其社會地位相稱之衣冠朝服的全身畫像 [圖1]，主要用作供奉祭祀。同時，單身的“衣冠像”也往往配合在隆重喪葬行列的“像亭”中使用。

——“家堂圖”：表現家族內不同行輩成員共聚一堂的群體肖像，清中晚期頗為流行 [圖2]。

——“祖圖”：又稱作“宗圖”，為“家堂圖”中的一種，是人數較多的集體畫像，兼具以圖像顯示族譜的功能，在北方被稱作“家譜”。“祖圖”、“家譜”以表達始祖及一代接一代的後人繁衍關係為主要內容，畫中秩序感特別強烈。當

*吳衛鳴，出生於澳門，早年隨畫家甘長齡先生學習素描及水彩畫。1992年里斯本ARCO藝術學院繪畫系畢業。2002年獲廣州美術學院之中國畫論碩士學位。2010年獲中國美術學院美術學博士學位。曾任澳門藝術博物館首任館長，2010年獲委任為澳門特別行政區政府文化局局長。1995年至今於澳門和海外的繪畫及設計比賽中獲獎六十多項，曾在中國內地、澳門、香港、歐洲等地舉辦個人畫展多次。



〔圖1〕〈衣官像〉 清末·筆者收藏
在徽州部分地區的畫像中，對人物容貌的描繪逼真生動，而穿戴在人物身上的衣飾相當金碧輝煌。



〔圖2〕〈五代同堂圖〉 約19世紀·筆者收藏
在此類多見於於福建的祖先圖中，男女有別尊卑分明，實為儒家倫理秩序的縮影。

中人物相貌並不強調寫實性，而多以象徵的程式化面目出現，同時畫中亦多配以寫上先祖姓名的個人神主及排列成行的集體神位牌。

——“家慶圖”：同樣是由“家堂圖”發展而來的集體肖像，但卻以同一宗族內的若干小家庭為單位，各小家庭按其家族行輩高低而合理地分佈於建築物的不同空間之內。畫軸中往往出現小童玩樂、遊戲等場面，充滿着和諧的家庭氣氛，在福建西部地方多見。

——“雲身”：即半身畫像，作靈前供奉及紀念用途，近代則為油畫、擦筆炭像或攝影相片所取替〔圖3〕。

二、紀念性、非祭祀用途

——庶民“行樂圖”：為明、清時期十分流行

的肖像畫形式，多以反映人物之詩酒琴書、博雅好古等帶有一定情節的內容。畫面十分重視人物與院落、花木等自然環境的配合。由於較少用於祭祀，故此畫中人物多穿便衣常服，富生活氣息。

——“家居樂”：由“行樂圖”發展而來，但以單個家庭生活為內容，多反映子孫繞膝的天倫之樂情境，有以家居內為背景，亦有以戶外作襯托。同時，同樣由於較少考慮祭祀功能，肖像神情及姿態較自然輕鬆，不似“衣冠像”那般莊重恭謹〔圖4〕。

——“小照”：為單人畫像，主要用於紀念，畫中人物多以便裝出現，姿態悠然。齊白石先生在憶述昔日在家鄉的生活時曾指出：“有錢的人，在生前總要畫幾幅小照玩玩。”⁽¹⁾在廣



〔圖3〕〈半身像〉 約19世紀·筆者收藏
由於畫像中人物下半身似隱藏於雲霧之中，故此半身畫像又稱為“雲身”。

東四邑地區，以家居生活背景為內容的小照頗為普遍。

上述民間祖先肖像畫或用於宗族祭祀，或作先祖紀念用途，形形式式的變化和發展到了光緒年間達到了高峰。這類畫像共通的最大特點，是人像的正面性傾向及對面相特徵的寫實性追求。

民間祖先像出現的社會環境及思想基礎

司馬光於《書儀》中指出：“世俗皆畫影，置於魂帛之後。”這說明北宋年間，用於祭奠亡者的畫像已流行於民間。

祖先像是描繪先祖容貌及衣冠的人物畫像，主要用於宗族祭祀、慶賀福壽及宗族紀念性儀式之



〔圖4〕〈家樂圖〉清末·筆者收藏
此為充滿家庭歡樂氣氛的福建地區畫像

中，其造型表達技巧可追溯至戰國、兩漢、六朝、隋、唐至五代的人物繪畫傳統，在這些朝代裡，推動人物肖像繪畫興盛的主要動力來自統治階層、貴族及宗教組織，藉以發揮政治教化和宗教宣傳的功能。對於庶民階層而言，唐代以前的民間肖像畫並未形成廣泛需要。筆者相信，祖先像是宋代特定思想形態及社會環境中的產物，它不僅回應了生活情境中個人和集體對先祖緬懷的需求，而且還配合一套由國家權力及士紳階層共同推動的社會行為策略與專有儀式，建構起一個全國範圍內的

強道德認同網絡，藉着祖先像中一張張與自身血緣相繫的先人面孔，讓每一個體發現自身存在的永恆歷史感，繼而確立生活秩序的合理性。若要瞭解民間祖先像的社會性價值，還須把目光放到其所出現的社會環境及思想基礎之中。

11世紀中葉開始，北宋朝政的腐敗，加上在跟遼和西夏戰爭中消耗的巨大軍費和賠款，引起了國家財政危機，使朝廷上下瀰漫着要求變革的情緒，最終導致仁宗時由范仲淹於西元1043年推行的“慶曆新政”，及神宗時王安石於西元1069年推行的“熙寧變法”。正當持實用策略的官僚在首都汴梁一而再地推行既實用又具成效的新政策之前後，在洛陽卻聚集了一批暫時沒有權力的高層士大夫與思想家，當中包括了北宋思想史上幾位著名學者，如邵雍、程顥及程頤等。他們的相互交往和討論，漸漸形成了一個以思想與學術為標榜的圈子，表達了與國家權力意志以外的另一種聲音。這些士大夫並不贊成皇帝支持下所採取的激烈實用政策及變革，而試圖通過傳統文化的重建及借助道德的理性力量，以溫和漸進方式建設一個理想的社會秩序，並冀望把源自遠古的道德、倫理行為規範提昇至永恆的至高無上的地位，由此而奠定中國儒學發展的一個重要階段——理學的基礎。

事實上，早在北宋中葉開始，儒家學者已不斷地探求、解釋宇宙的起源，企圖從事物演化的規律裡總結出蘊藏在萬物之中的內在聯繫，並努力在古代聖人經典中尋求人生的目標與快樂。他們的言論與探討引起不少士人的興趣，開始滲透到智識分子和百姓的文化生活之中，並直接推動着宗族制度在民間的發展。

宋仁宗時期是宗族制度發展史上的一個重要階段。早於慶曆元年(1041)，皇帝趙禎因應士大夫的強烈渴求頒佈敕書，允許文武官員建立家廟以祭祀祖先。自古以來，祭祖權是體現統治特權及控制社會各階層的手段之一。早在商代，貴族們已依據繁雜的禮節祭祀自己的祖先。到周代，對建立宗廟的規定相當嚴格，“王立七廟、諸侯

立五廟……大夫立三廟……適士二廟……”然而，“庶士、庶人無廟，死日鬼。”（《禮記·祭法》）即庶民並無資格建立家廟而祇能在住所中祭祀祖先。秦代以降，建造家廟祭祀先祖仍是貴族、官員們的特殊權利，到了唐末，社會大亂，士大夫宗族建立的各級家廟多毀於戰火。北宋初年，為防止重新出現豪強割據，北宋政府曾一度嚴令禁止家族設置家廟。

因此，宋仁宗允許官員建立家廟，實在是重新整理國家範圍內祭祖的禮制。當然，這種態度上的改變，並非出於皇帝的個人決定，而是在士大夫對儒家理念長期推動下的結果。

直到南宋已建立半個世紀前後，著名思想家朱熹（1130-1200）開始活躍於知識階層之中，他在集合先前儒家理論的基礎上，指出天地宇宙、萬事萬物，冥冥中皆存在着一個永恆不變的終極依據——“理”，這個“理”既由始至終地支配着天地四時的運行，同時也作用於人類的社會更替之中。朱熹認為，國家既是一個具體存在的社會組織，必定也存有一個永恆的治國之“理”，每個政權若按照國家之理來實行統治，天下自然會達到孔子所謂的“近者悅，遠者來”（《論語·子路》）的國泰民安理想境界；反之則必陷入混亂，繼而滅亡。此外，朱熹亦把孟子的思想再次提出並加以確認。孟子關於國家的起源與存在作了如下的解釋：“人之有道也，飽食暖衣、逸居而無教，則近於禽獸。聖人有憂之，使契為司徒，教以人倫，父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。”（《孟子·滕文公上》）很明顯，孟子認為國家的起源與社會的延續應建基於“人倫”，而“人倫”即朱子所說天經地義的人際關係的“理”。朱熹對《論語》、《孟子》、《大學》、《中庸》等儒家經典作註釋，創造性地完成了對歷史及古代思想的重新理解。通過這些整理及具體化的努力，使那些原本屬於知識階層的道理和倫理原則更深刻地進入民眾的世俗化生活與意識世界之中。朱熹所著的《朱子家禮》對後世影響甚廣，他在《家禮》中非常推崇冠、婚、

喪、祭等傳統儀式在家庭及家族內部的遵行，因為這些儀式有助於促進對“名分之守”、“愛敬之實”的差序觀念的確立，並利用外在的儀節使人們構建“修身齊家之道，慎終追遠之心。”（朱熹《朱文公文集》）

朱熹又根據當時社會階層的重新組合，進一步確立與穩固宋代的宗族制度，使民間修族譜、繪畫先祖遺像等活動日趨活躍。他積極把社會秩序納入儒學指導思想之內的努力，使宋代理學不但在思想領域佔據主導地位，亦在百姓的日常生活秩序中產生了極大影響。

同時，以推崇儒家道統為理想的智識分子亦主張庶人應擁有祭祀祖先、甚至祭始祖的權利。這些設想僭越了古代禮制中對士大夫、甚至諸侯之禮。故此朱熹放棄“家廟”這一名稱而改稱“祠堂”，革命性地繞開古制的障礙，使民間各階層都能藉此建造祭祀祖先的空間，至於無經濟條件設立祠堂的百姓，便擇一廳堂專作“影堂”以取代家廟（在傳世的不少清代祖先像、特別是北方的作品中，便往往以“影堂”作襯景）。就在這樣的社會情景下，配合“祠堂”祭祖儀式而出現的祖先畫像獲得了空前發展的條件。

元、明、清及後成為社會需求的祖先像

到了元代，民族矛盾異常尖銳，漢族智識分子的社會地位受到歧視，在仕途上也難以有所發展，因而不少士大夫把自身的學養及精力投入到包括宗族建設的地方文化事務中去。

在元代，王朝禮制基本依蒙古風俗實行，政權對臣民設立家廟採取既不提倡也不限制的態度。故此，不少漢族士大夫便從禮制的起源為依據，正式在宗祠建設上衝破“禮”的限制。元代祠堂、特別是大宗祠的發展是宗族規模擴大及組織化的重要標誌。“今世宗祠合族，數十百千咸在，似起於元之季世。”⁽²⁾這些公共祭祀空間對宗族起着極大的作用。在地域上看，江西、安徽、浙江、江蘇、福建等地尤為明顯。隨着民間

宗祠的增加、張掛於宗祠內、用於懷緬及拜祭的祖先肖像繪畫需求亦隨之增多。

元明易代、漢人再次登上皇座，體現民族文明的儒家思想再次被認定為天經地義的真理，得到當權者前所未有的重視。洪武元年（1368）三月，朱元璋下令設科取士，使君臣、父子、夫婦、長幼的倫常儒家理念，在新朝代開始時就被納入制度化的科舉考試之中，成為一般士人用作攀登社會地位的基本知識體系。

到了16世紀以後，經由《朱子家禮》等儒家普及書籍所傳揚的禮儀規範和倫理觀念逐漸在士紳生活中佔上主流，而與儒家思想關係至為密切的宗族組織實踐，亦在政權的刻意推動下深入百姓民間。明代宗族制度的高度發展，首先是以民間自行編修族譜作基礎。隨着程、朱理學在官學正統地位的確立，明代私家修譜極為盛行。不僅漢族修譜，連少數民族亦莫不如此，修譜幾乎成了中華民族的全民性文化活動。明代的族譜體例非常完備，內容包括世系圖、祠堂、墳塋、族規、祠產、文書、傳記等等與家族有關的大量資料，同時，保留先祖容貌的畫像亦是不少族譜的重要內容，成為日後追繪先祖畫像的圖像參考依據。

基於血緣關係上對祖先的崇拜，既切合民眾對儒家人倫理想的實踐，更利於封建政權對社會的有效管治。明嘉靖十五年（1536），朝廷接納了禮部尚書夏言的奏請，允許臣民祭祀始祖。這一政策打破皇帝、貴族及上層士大夫對祭祀始祖特權的長期壟斷，民間宗族因而紛紛自行建立宗祠，並配合族譜的編修，把始祖作為追源認同的聯繫紐帶來推展聯宗活動。

隨着興建祠堂之風席卷全國，祠堂內用作拜祭對象的祖先畫像成為空前的社會性需求，並在明代晚期出現了首次發展高潮。而這裡所指的“高潮”，不單體現在繪製數量上的增加，同時亦反映在畫幅中對華麗衣飾的描繪及先祖肖像真實再現的技術層次方面。安徽省博物館便典藏着一批氣格大度、用筆細緻工整的明代民間祖先像，畫

像中散發着一份難得的莊重及端秀，不愧為傑出的人像作品。

1644年，滿族輕易地在動盪的局面中入主中原。為了保證滿族作為主體的統治者，大清政權一方面堅決實行民族高壓政策，以血腥手段鎮壓反抗；但在另一方面，卻以儒家文化繼承者自居，欲以懷柔手段拉近與漢人之間的距離。康熙二十年（1681）“三藩之亂”徹底平息後，社會經濟得以迅速恢復和發展，人口亦穩步增長。到了乾隆五十六年（1791），根據清代官方的人口統計，中國人口總數已超過三億⁽³⁾，為明末清初人口的三倍以上（當時為八千萬至一億左右）。可以想像，隨着乾隆年間歷史人口增長高峰的來臨，社會上對生活物資，如糧食、衣物、消費品等的需求均在迅速增長，其時配合民間宗族活動的祖先畫像亦在社會上形成了強烈的需要。

到光緒時期，民間宗族制度發展已高度成熟，族田、義莊大量出現，而族譜編撰及宗族學堂的建設亦十分蓬勃。在這樣的環境中，作為祭祀對象的祖先像的發展也到達了新的階段 [圖5]，保存至今的民間祖容像有相當大的一部分即繪製於此一期間 [圖6]。同時，由於19世紀中葉開始，西方事物尤其是圖像的大量輸入，直接影響了清末祖先畫像的形式及風格的發展，使之呈現出前所未有的豐富面貌。祖先像——這一維護及體現封建秩序的特殊圖像產物，在漫長的封建制度結束前，閃耀出最後一次的璀璨光華。

歷元、明、清三朝，宋代形成的理學體系構成了中國數百年來的知識、思想與信仰基



[圖5]〈明代祖先像圖〉 約19世紀·筆者收藏
此明裝祖先雖為清代所重繪，但觀者仍可透過其儒雅的服裝感受到一份簡樸的文化氣息。

調，並始終配合着政權的科舉制度，成為教育及考試的主要內容。而祖先像則始終伴隨着儒家的世俗化擴散並配合民間宗族制度的穩定發展與成熟而存在，代復一代地傳到後世，生動地反映了封建世俗倫理思想在百姓日常生活中的深刻滲透。

現實情境中退出 歷史舞臺的祖先像

清代末年，中國的社會環境出現了急遽變化的新形勢。在過去封閉的時代，士大夫及百姓所接觸的主要是四書五經、三綱五常等傳統儒家文化及封建倫理觀念。到了近代，西方的物質文明和精神文明隨着商人、傳教士、殖民者等源源不斷湧入中國，令長期由封建制度塑造形成的內向、穩定的社會結構及傳統文化認同性受到空前巨大的挑戰而趨於解體。辛亥革命以後，在代表文明的西學、西俗對照下，以維護封建統治秩序為目標的儒家價值觀及思想行為，均被視為阻礙社會改革的落後習俗而受到批判。例如，由古代席地而坐演變出來的基本禮節——跪拜禮，便被認為是體現封建專制與宗教迷信的產物，於民國元年以國家制度形式頒佈廢除，取而代之是脫帽鞠躬的男子禮及僅鞠躬不脫帽的女子禮等等。在人們的心目中，西方禮俗中所體現的是自由、平等和博愛的精神和理念，那是在中國固有社會秩序中所不可想像的。

“家堂圖”、“家慶圖”等大型集體畫像製作，在經歷了光緒年間盛極一時



[圖6]〈三人衣冠圖〉 19世紀·筆者收藏
每幅祖先畫皆是豐富象徵意象的總匯

的景象後，隨着興起於晚清、在民國初年達到高漲的“移風易俗”思潮開始走向衰落。然而，這個衰落過程是較為緩慢的，並不像民國初年嚴禁鴉片、禁止賭博、管制娼妓、改革曆法、限期剪辮、勸禁纏足等由政府推行的社會改革措施那樣的來得直接。

在民主共和制度取代了封建專制制度之後，宗族制度對個人的束縛大為減輕。在福建地區，民間祖先像的繪畫由昔日以大宗族作背景的“家堂圖”、“家慶圖”先祖像轉向以單個家庭作為重心的“家居樂”，而炫耀宗祖顯赫社會地位的僵化的“朝服大影”亦逐漸讓位給身穿庶民服飾、表現個人性格的肖像：成年男子雙腿從以往左右分放改成了舒展自然的相交靠迭，婦女脫下了重壓頭上的命婦鳳冠，剛從封建禁制中解放出來的新一代青年女子穿上西式皮鞋並帶上了腕表[圖7]，而男孩子則換上一身中山裝或手執球拍……。價值觀改變了，生活環境改變了，人物姿勢、神態都改變了，一切均顯示着社會朝着現代化轉型的新意向。舊日高不可攀的先祖畫像固然依舊使用於宗族祭祀儀式裡，但20世紀製作的民間肖像卻以更親切近人的姿態成為真正具有先祖紀念意義的圖像。到了30-40年代，民間寫真已被日益方便、普及的攝影術，以及於20世紀初首先興起於上海、同樣具有攝影逼真效果的碳粉擦筆畫或瓷像畫所代替。

到新中国建立後，公共權威前所未有的從中央、都市一直伸展到農村，特別經歷了土地改革、合作社、人民公社和文化大革命等運動，全國社會意識形態發生了非常巨大的變化，傳統文化受到社會主義新文化的嚴厲批判和衝擊，使以鞏固封建秩序為內容的宗族文化幾近消失。千百年來作為天下萬物終極依歸的“理”，在全新的政治、經濟社會格局中徹底失效。家族組織在政治措施的有力打擊下走向衰落，曾經一度作為古代文



[圖7]福建風格的〈家樂圖〉 約20世紀，筆者收藏
畫中兩位少女手腕錶，神色輕鬆自然，與居於中間前座的女祖先的肅穆莊重形成強烈對比。

明象徵的祖先畫像失去了存在的社會基礎，而留存於家族中的祖先畫亦受到前所未有的災難性毀滅和破壞。反而在遠離文明中心的地區及偏遠農村，甚至在漢化程度較高的少數民族聚居地區，部分經由世代相傳下來的祖先畫像卻幸運地得到了保存。

【註】

- (1) 摘自《白石老人自述》，山東畫報出版社，2000年7月第一版，頁68。
- (2) 常建華：〈宗族制度的歷史軌跡〉，《中國社會史論》上卷，湖北教育出版社，2000年12月，第一版，頁322。
- (3) 姜濤：《人口與歷史》，人民出版社，1998年7月，第一版，頁75。