

古代肖像画的名称与性质

李晓庵

肖像画作为人物画的一个分支,既与一般的人物画有共同特点,又有明显的独特性。探求肖像画的性质问题,对于我们界定肖像画的范畴,深入研究传统的肖像画有重要意义。

“肖像画”一词于20世纪初由欧洲引进,但肖像一词在我国最早见于陆游《入蜀记》:“故当时乐章曰:‘范金肖像申阙严奉,宫馆状翬飞,万灵拱卫瑞烟披,堤柳映黄麾。’”只是这个时期的肖像指的是雕像或塑像而非绘画。在我国古代,称肖像画为“传神”、“写照”、“写真”、“传影”等。名称是对事物属性的基本概括,本文通过对这些名称的词义及涵义的分析,探讨肖像画的性质。

“传神”与“写照”最早均出现在顾恺之的论画语录中,据刘义庆《世说新语·巧艺》记载:“顾长康画人或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体妍媸,本无关妙处,传神写照,正在阿堵中。’”

“写”有抒发、书写、描写、仿效等涵义,在此当解作描写、描绘。“传”有传授、传布、传闻、传送和传讯等涵义,在此为表达之意。

“神”在我国不同的历史时期有着不尽相同的内涵。先哲分别从道与万物依存关系、因果关系和“形”、“神”关系的角度提出了“神”的概念,并进行了论述。《荀子·天论》曰:“形具而神生。”《芥舟学画编》曰:“今有一人焉,前肥而后瘦,前白而后苍,前无须髭而后多髯。乍见之,或不能相识,即而视之,必恍然曰:‘此即某某也’。盖形虽变而神不变也。”从这些论述中我们不难看出,在人物绘画创作中所谓的神,就是人物的精神面貌、性格特征。传统中国人物画虽然也重形,但更崇尚神,追求对对象精神本质的把握。“传神”就是通过绘画语言来表达人物的精神面貌及性格特征的一种绘画。

“照”有照耀、辉映、镜子的反射形象等涵义,在陆机《演连珠》中:“镜无畜影,故触形则照。”“照”,当解为镜中的形象。可见“写照”即是描绘如镜中看到的形象,就是真实再现被画的形象称之为“写照”。

“写真”最早出现于北齐《颜氏家训·杂艺》中言:“武烈太子偏能写真,座上宾客,随意点染,即成数人。”但当时此词并不流行,到唐代才成为肖像画的

习惯叫法。杜甫诗《丹青引赠曹将军霸》中有:“将军画善盖有神,必逢佳士亦写真。”对“写真”一词,长孙无忌在《隋书》卷二中作了解释:“所以雕铸灵相,图写真形,率土瞻仰,用申诚敬。”“写真”就是“图写真形”,即描绘对象的本性与真实容貌。

“传影”最早出现在宋人陈思《两宋名贤小集》言:“此景人间不长有,写真传影正须诗。”“影”字亦有多种字义,有光线被遮而投下的阴影、人或物映在镜或水中的形象、物体的模糊形象、画像等。“传影”与“写照”同义,都是指真实再现被画的人、物形象。

虽然古代对肖像画有多种不同的称呼,但其含义都可归结为“形”与“神”,只是各有侧重,“传神”侧重于对神的表现,“写照”和“传影”侧重于对形的表现,“写真”则兼顾了二者。笔者以为,肖像画就是“写真”,也就是“图写真形”,是兼顾被描绘对象的本性与真实容貌的一种绘画表达,用“传神”、“写照”、“传影”来命名肖像画都是不准确的。

明确了古代肖像画的各种名称的意义再来探讨其性质,其性质可归纳为三:

其一,创作的主旨性——以人物的形神为表现主体。肖像画创作的主旨是创作主体对绘画对象的形和神,尤其是面部的精细描绘,而不是强调作品的情节性和故事性。肖像画主要是要表现人物形象本身,这种着重刻画客观对象的专一性与一般人物画创作主旨的多样性有着鲜明的差异。

如阎立本的《历代帝王图卷》和《步辇图》,《历代帝王图卷》共画了十三个帝王的肖像,图卷中的这些帝王阎立本不管是否见过,他都不可能对着真人写生,而是通过文献的描述或是凭着记忆默写完成的。《步辇图》描绘的情景及画中的人物都是画家亲眼目睹的,但他也不可能对着真人写生,也是通过记忆默写完成的。两图的创作方式有共同之处,而不同之处在于《历代帝王图卷》的创作主旨是通过对画中帝王面貌的刻画来反映他们的性格特征,使人联想到各代帝王的行为及其国家的兴衰,从而达到“恶以诫世,善以示后”(王延寿《鲁灵光殿赋》)的教化目的。是典型的传统肖像画作品。《步辇图》的创作主旨是通过描绘禄东赞觐见唐太宗情景的描绘,达到宣扬大

唐王朝宽容、和善的目的。所以《步辇图》属于人物故事画——尽管由于画家对主体人物的客观写实与传神表达,使其具有一定的肖像画特性。因此,断定一幅作品是否属于肖像画,首先要判断其创作主旨是否以描绘人物的形貌与精神气质为主要目的,即对其创作目的性的甄别。

其二,肖似性——外形肖似。肖像画所描绘的对象是现实中的人,要求刻画出人物鲜明的外貌特征。肖像画的创作分别有“实对”、“默写”和“想象”等不同方法,在看待其肖似性时,需要分别对待。

“实对”就是面对被画对象现场创作;“默写”是古代肖像画创作中最为常用的一种方法,画家记住对象的形象特征,创作时凭借记忆进行刻画。这两种创作方法的不同之处是画者在创作时前者面对被画者,而后者没有面对被画者,全靠记忆来完成。共同之处是画家在创作中都是以被画者的基本形象的结构特征为基础的,因此,采用这两种创作方式描绘出的肖像与客观对象的外貌特征都是较为接近的。

《说苑》中记载了东周敬君画妻失妻的故事:“齐敬君者,善画。齐王起九重台,召敬君画之,敬君久不得归,思其妻,乃画妻对之。齐王知其妻美,与钱百万,纳其妻。”此即是以默写法创作的肖像画。

“想象”与前两者不同,这种创作方式是画家以文献记载或口头描述为基础,以自己的理解加以想象来创作的。这种创作方式描绘出的肖像与客观对象的外貌特征会有一定差距,其相似性更多地体现在审美主体的主观认同上。《尚书·说命上》记载了武丁画傅说的故事:“梦帝赉予良弼,其代予言。乃审厥象,俾以形旁求于天下。说筑傅岩之野,惟肖,爰立作相。”这是有关肖像画创作的最早记载,其创作是根据商王武丁的描述来进行的,方式有点现代根据目击者的描述来画刑侦画像。这种方式创作的肖像画,与采用实对、默写法所创作的肖像画相比,在形象的具体性上要弱一些,但还是可以与客观对象较为接近的。所以,宫人依据画在木榜上的画像,在“傅岩之野”找到了传说。再如陈洪绶所绘的《屈子行吟图》就是一幅典型的依据文献记载创作的想象性肖像画。这幅作品虽被公认为形神兼备的肖像画,但画中的屈原形象与真实的屈原相貌定然有着较大的差异;因为在相关历史文献中并未对屈原的相貌作具体的描述,作者只能依据史料中对屈原的记载来分析其性格,然后主观地刻画其心力交瘁的消瘦身形和怀忠不平的精神面貌,此类绘画更多的是侧重于

人物精神的表达。

其三,传神性——人物情感与精神的表现。如前所述,神是中国古典哲学中的一个重要命题,相关文献中反复论述了形神关系及神的重要性。《淮南子·原道训》曰:“夫形者,生之舍也;气者,生之元也;神者,生之制也。一失位,则三者伤矣。”“故以神为主者,形从而利;以形为制者,神从而害。”《淮南子·说山训》曰:“神贵于形也。故神制则形从,形胜则神穷。”进而在《淮南子·说山训》中就绘画中神的重要性作了具体阐述:“画西施之面,美而不可说,规孟贲之目,大而不可畏,君形者亡焉。”顾恺之《论画》中也谈到:“若长短、刚柔、深浅、广狭与点睛之节,上下、大小、浓薄,有一毫小失,则神气与之俱变矣。”这些说明了传统绘画重视对人物的个性、气质等内在精神的审美表现。张怀瓘在《画断》中说:“象人之妙,张得其肉,陆得其骨,顾得其神,神妙无方,以顾为最。”神作为绘画艺术的审美标准,一直贯穿于中国画的发展过程之中。

中国传统肖像画以形似为基础,以传神为目的,要求画家通过对外形特征的刻画,传达出客观对象的内在精神。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?”沈宗骞在《芥舟学画编·传神总论》中亦指出:“画法门类至多,而传神写照由来最古,盖以能传古圣先贤之神垂诸后世也。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?”因此,表现人的性格、气质的传神性是肖像画的又一重要特征。

综上所述,肖像画的性质可归纳为创作的主旨性、肖似性和传神性三个方面。创作的主旨性是主体的创作目的,肖似性是表现基础,传神性是表现的结果。创作的主旨是肖像画创作的前提条件,肖似性与传神性二者相互关联、互为因果。因此,我们界定或鉴赏肖像画时,必须以肖像画的这三方面性质特点为依据进行考量与品评。

(本文为山西师范大学《中国古代肖像画史研究》资助项目成果之一)

(作者单位 山西师范大学美术学院)

责任编辑 韦平