

形妙神合

明清肖像画

山西博物院 南京博物院 编



山西出版传媒集团

山西出版传媒集团

前 言

肖像画在中国绘画传统中被称为“写真”“写像”“留影”或“真容”，同时具备传神和写照的双重含义。在历经汉唐宋元的延续与嬗变之后，明清肖像画达到了一个新的艺术高度，并形成了鲜明的特色与完善的体系。总体而言，明清肖像画家师承的是民间写真术，但他们也师法正统文人画，同时又将西洋绘画中精湛的造型技术融入其中，给人以亦古亦新、亦中亦西的观感。其表现的题材对象也逐渐从帝后将相走向文人雅士、庶民百姓。这种多元化、多层次状态下的明清肖像画既是对当时人物的真实记录，也用生动鲜活的作品诠释了中国传统绘画善于吸收、借鉴先进绘画经验的内在活力，而这些都是值得当代艺术家探究的。

南京博物院一直比较重视明清肖像画的征集、收藏和研究工作，此次展览精选南京博物院收藏的明清两代肖像画作品百余幅，全面展示了明清数百年间肖像画的流变、发展，让历史和古人鲜活地再现于我们眼前，同时也为我们了解和研究明清社会史、经济史提供了立体的参照。

目 录

I 致辞 龚 良

III 致辞 石金鸣

V 前言

001 传神写照 记录史貌 ——南京博物院藏明清肖像画赏介 万新华

007 明清肖像画略论 赵启斌

023 明代

024 曾 鲸 顾梦游像

027 无 款 李镗家乐图

028 无 款 徐渭像

030 无 款 汪庆百像

032 无 款 刘宪宠像

034 无 款 童养所像

036 无 款 刘伯渊像

038 无 款 何斌像

040 无 款 李日华像

042 无 款 徐惺勿像

044 无 款 罗应斗像

046 无 款 王以宁像

048 无 款 陶崇道像

050 无 款 葛寅亮像

052 皇甫钝 顾隐亮像卷

057 罗虚白 魏浣初像卷

058 谢 彬 朱葵石孺慕图（朱茂时像）

060 钱 复 紫柏真可像

062 无 款 沈度乐琴书处图

064 无 款 沈度独引友鹤图卷

070 无 款 沈度像

072 无 款 沈藻像

074 无 款 沈世隆像

076 无 款 钱世楨像

078 无 款 陆昶像

080 无 款 吴江周氏四代家堂像

090 王 简 张芑 王圻像卷

093 清代

094 舒时贞 司空念阳徐公像（徐如珂像）

096 无 款 史可法像

099 无 款 洪承畴像

100 顾见龙 吴伟业像

102 禹之鼎 雪山归马图（高士奇像）

106 禹之鼎 王翬 听泉图卷（王揆像）

110 禹之鼎 王原祁像

112 禹之鼎 乔莱书画娱情图

114 禹之鼎 少壮三好图（乔浣尘像）

118 朱 穀 乔莱纵棹图册

131 徐 兰 摹禹之鼎《饷乌图》（乔崇烈像）

133 吴 昶 王显庸像

134 沈 韶 通初禅师像

137 顾尊焘 语石早年遗照（通证禅师像）

传神写照 记录史貌 ——南京博物院藏明清肖像画赏介

南京博物院 万新华

活脱脱的明清肖像画史。其中，或因年代的久远而弥足珍贵，如明佚名《范仲淹像》；或因出自名家之手而具有很高的艺术价值，如曾鲸《顾梦游像》、沈韶《语石翁像》、樊圻和吴宏合作《寇湄像》、禹之鼎《白描王原祁像》和《乔元之三好图》、华冠《永忠像》、徐璋《松江邦彦画像册》、任颐《沙馥像》等；或因描绘的历史人物而具有历史文献价值，如顾见龙《吴梅村像》、佚名《洪承畴像》、孔昭靳《关天培像》等，不一而足。这些肖像画作品，画法不同，面貌各异，反映了不同时期画家的审美追求和艺术个性特色，人们亦以此了解明清肖像画的发展脉络。

自20世纪70年代以来，南京博物院先后四次结集出版《明清肖像画集》，流播甚广。多年来，频繁的出版与介绍，使得南京博物院的肖像画藏品广为人知，受到业界许多专家学者的关注和重视。人们可以此作一番深入的研究，从画家的艺术特色、创新之处、风格异同都可进行详尽的比较分析，掌握相关的知识。

南京博物院收藏最早的一件肖像画作，是明人所作《范仲淹像》，原为苏州范氏后裔旧藏。范仲淹手持笏板，神情凝重端庄，一股刚毅、英武之气跃然绢素之上。此画卷敷色明丽，勾勒劲挺，尤以眼部点白，如西

140 杨 晋 王翬 沧浪濯足图卷（杨宾像）
144 华 冠 蒋士铨归舟安稳图像卷
150 华 冠 蕙仙观妙图卷（爱新觉罗·永忠像）
152 华 冠 周元理像
154 无 款 王鏊像
156 吴省曾 董邦达 嵇璜像
160 沈宗騫 深柳读书图卷（陆宗澐像）
164 方 薰 长林爱日图卷（顾修像）
170 张 藻 杏花江店图卷（顾修像）
176 王学浩 雷塘庵主小像（阮元中年像）
178 蔡升初 仪征相国八十三岁画像（阮元老年像）
180 王学浩 石琢堂先生小像（石韞玉像）
182 王学浩 董荣 舒位像
184 徐 梁 李璿 红衣垂钓图（张祥河像）
192 费丹旭 鸿案联吟图（张澹伉俪像）
196 万 崑 如愚图卷（吴熙载读书图）
200 嵇 枢 吴攘之先生七十岁后小像（吴熙载像）
200 华 鳌 吴俊 昔醉图卷（杨沂孙像）

210 丁以诚 管希宁 载书图卷
214 翁 雒 鸿案联吟图卷（张澹伉俪像）
220 范 玘 逸庵图
222 程庭鹭 望云图（王文韶像）
224 吴大澂 陆恢 郎亭侍郎三十三岁像（汪鸣銮像）
226 汤禄名 邓廷桢像
228 无 款 关天培像（官服像）
230 孔昭靳 关天培像（便服像）
232 吴新铭 曾文正公像（曾国藩像）
234 任 薰 戴兆登 张熊 心矩斋读书图卷（蒋凤藻像）
241 任 颐 榴生像
242 任 颐 山春先生三十九岁小像（沙馥像）
244 尹 沅 任颐 施酒像
246 沙 馥 机声夜课图
248 任 预 陈炳寅像
250 任 预 达夫仁兄大人卅九岁玉照（俞礼像）
252 倪 田 观津先生行看子图（哈麟像）

253 肖像画艺谭

255 比较视域下的明清人物肖像画风格问题 ——以南京博物院藏明清人物肖像画为例 李倍雷

洋高光处理之法突出了像主上朝请奏时的专注神态，惜作者现已不可考。

在南京博物院的明清肖像画中，影响最著者莫过于出自明代民间画师之手的《明人肖像册》。多少年来，这部图册一直被视为明代肖像画杰作，受到海内外研究者的高度重视，成为研究明末清初西画东渐的重要资料。《明人肖像册》共计12开，所描绘的人物多是江南地区声名卓著的人物，多为知县以上的官员，如大写意巨匠徐渭（1521—1635）、文人书画鉴藏家李日华（1565—1635）等。所有的人物都是“大头照”，官服、衬景等传统人物画中必不可少的组成部分全部被略去，看上去就像现在的工作照一般。画家并没有因为其身份而“为尊者讳”，以高度写实的手法，客观表现了像主日常生活中的正常形象。值得一提的是，画家能准确把握住人物的脸部特征，善于以眼神衬托像主个性，刻画细腻精致，力求形神兼备，点缀高光的处理方式与西洋画法相通，因而有人感慨“估计与真人的相似程度在九成以上”，可视为中国画类型的“超级写实主义”。就技法而言，这部像册属典型的重色派，即清初张庚（1685—1760）所言“略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染”的江南画法之传法。所绘人物面部的大体结构主要用淡墨来固定位置，肌肤纹理以粉色层层罩染，在罩染的过程之中又能体现出笔法和笔意，殊为难得。

其实，明清两代的肖像画创作，就风格流派而言，大致上可以分为两个派系：一是注重线条的勾勒，主要是靠骨法用笔为主，

而敷色仅是为了烘染和丰富人物形象，称之为“墨线淡彩派”。该派既为文人士大夫所喜，又能为普通人家所接受。如明代曾鲸，清代禹之鼎（1647—1709）、徐璋可归此派。另一派是重敷色，在墨线勾勒之后，主要是靠颜色的反复渲染，以期再现对象肌肤、衣着的真实感和自然属性。这种用淡墨定型着意于颜色烘染的肖像画创作方法起源于元代，元末王绎《写真秘诀》所说的“淡墨霸定”“逐旋积起”之法即是如此，上述《明人肖像图册》就是以这种方法创作而成的。后来，张庚在《国朝画征录》中总结：“写真有两派，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，勾出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。”

曾鲸长期活动于江南一带，吸收利玛窦等人带来的西方绘画的表现手法，注重人物的透视效果和明暗关系，又结合传统表现手法，强调墨晕为主，在制作中不惜以丹墨数十次烘染、皴擦，然后略施粉彩，使人物富有强烈的立体感，后人称之为“凹凸派”。南京博物院藏《顾梦游像》是曾鲸肖像画中的代表作之一，以“墨骨法”创制而成。在创作时，曾鲸着重表现了像主顾梦游（1599—1660）作为晚明知名诗人的山林气象，对脸部的描摹尤为生动，开相细腻入微，先以淡墨勾定五官轮廓，再沿线条以淡墨轻染，以淡红偏赭色调罩全脸反复烘染十数层之下不显脏腻，气色仍湿润明朗，从纸面上亦可让观者觉察到面

部骨骼皮肤的凸凹之感。

晚明以来，肖像画的变革流程基本上是以曾鲸及波臣派的发展为主线的。清初以来，曾鲸画法由于讲究笔墨韵味深受文人士大夫的青睐和重视。当年，曾鲸广收门徒，学者甚众，正如朱彝尊（1629—1709）所言：“谢彬、沈韶、徐易、张远，学曾鲸氏而有得焉者也”，史称“波臣派”。沈韶（1605—?）是“波臣派”第二代画家中的重要一员，画人物肖像“俨然如生”。南京博物院所藏《贞朗和尚像》是沈韶康熙十五年（1676）时所作，像主贞朗着灰色僧服、红色僧鞋，左肘枕石，右手执拂尘正在潜心观察对面翩翩起舞的丹顶鹤，周围衬以湖石数块，人物神态安逸庄重。显然，画家将一位置身尘世外、既参禅悟道又具有文人气质的僧人形象表现得恰到好处。而《语石翁像》取自传统的罗汉趺坐造型，人物面部阴阳凹凸感非常强烈，面相清癯而棱角分明，无不体现出曾鲸人物肖像画的明显痕迹。

乾隆时期活跃于江南一带的肖像名家徐璋是沈韶弟子，写真最为世人称道，艺术水平不在禹之鼎、华冠诸人之下。南京博物院藏《松江邦彦画像册》是徐璋晚年所写的鸿篇巨制，具有经典性意义。该册共绘有明一代云间270年间先贤往哲110人，现存94人，著名者如文人官僚徐阶、陆树声、孙承恩、张鼐、潘恩等，抗清志士如沈犹龙、陈子龙、夏允彝、夏完淳、李待问等，以及书画大家如倪瓒、张弼、沈度、沈粲、董其昌、陈继儒、莫如忠、莫是龙等。关于徐璋创作这套画像的缘由，亦如时任《四库全书》总纂官的上海人陆锡熊（1734—1792）于乾隆五十年

（1785）所作题跋所说：“尝试松江为衣冠渊薮，明代士大夫焯焯缟油，项背相望，而遗像未有哀集而成图者，乃竭一生心力，广搜博访，手自临摹，久之积成若干幅。”《画史汇传》则对徐璋创作更有详尽记载：“摹云间往哲像，始于全公思诚，终于陈黄门子龙，共一百一十人，凡胜国二百七十年中，忠孝廉节文章理学悉登于册。”《松江邦彦画像册》继承了《明人肖像册》的晕染写实手法，既准确生动地突出了每个人物的面貌生理特征，又根据各人的身世经历作了主观化的表现，力求通过不同的神态动作展现像主真实的内心世界。

如果说《明人肖像册》是“淡墨重彩”的典范之作，那么，《松江邦彦画像册》则是体现“墨线淡彩”神韵的最佳示范。在创作时，徐璋一般以线条勾勒，以淡墨、颜色渲染晕托，使人物面部凹凸分明，极富立体感；所绘人物须眉鬓发历历在目，兼有工笔之美。譬如《方叔毅像》为其中少见的侧身人物肖像，人物衣袍及背部线条用虚实相间的笔墨简略勾出，左手拈须而怡然自得，侧面头部与颈、肩的衔接处理十分自然，毫无牵强之感。总的来说，徐璋的勾线之法不是单一地根据古人的某种描法，亦不拘泥于某一种程序化的描法，而往往视表现效果的优美而定，尽力做到笔到意随而显曲折生动。对于细部的处理，徐璋并未刻意求工，而能放笔为之，绝无板滞僵硬之感。

值得一提的是，《松江邦彦画像册》中的画作，徐璋大部分绘于生纸之上，生纸画像要求技巧高度熟练，落墨要绝对准确，尤

其讲究用笔，在勾画人物面部和服饰上不拘于程序章法，而重笔墨变化，求取整体效果，充分发挥笔墨效能，使其所画人物具有“韶韵之致”的情味。由此可见，徐璋的肖像画已不是中国传统绘画中的单纯“写真”，而是形神俱化的传神写照。

如果说，明末最有影响力的肖像大家是曾鲸的话，那么，清代初年的肖像名家当首推禹之鼎。禹之鼎早年活动于扬州一带，画艺出入宋元之间，曾入宫廷供职，其肖像画以白描最见长，被当时誉为本朝第一。南京博物院藏《王原祁像》是禹之鼎少数白描人物肖像之一。像主王原祁（1642—1715）身着长袍趺坐于蒲团之上，神情悠闲自得，姿态端庄雍容。就技法而言，禹之鼎以细墨线勾勒五官，再以兰叶描绘出柔软或飘动的衣袍，基本依循着东晋顾恺之、北宋李公麟以来的白描人物画传统。在画中，王原祁的姿势略为斜侧，禹之鼎比较写实地将王氏双眼画成大小不一，十分符合视觉原理。其面部则以细碎短促的线条堆叠而成如须发、眉毛、眼窝、鼻子等部位，远看时，王原祁的五官像是画家细心地以一条条的干笔短线或疏或密地慢慢皴擦、结组而成，脸上像是长满了麻子或触须般，遍布着大小、长短不一的线条与点。其实，这种描绘方法真实地再现了王氏的体貌特征。文献记载显示，王原祁“体貌瓌伟，虬髯丰颐，遇事坦易，不设机变，上尝称其存心莫及。多麻，人呼麻石狮子，自号石师道人”。而《乔元之三好图》则是禹之鼎肖像人物画的代表之作，画中乔元之踞榻而坐，身后案几上书卷堆积如山；左侧三个女乐人

正吹拉弹唱，而右侧侍女抬出一瓮新酒，书籍、酒坛、女乐寓意着书、酒、音律“三好”，充分展示出主人公豪宕放纵、不拘一格的性格特征。乔元之的面部用写真法绘出，勾染细腻，仕女用笔工整，设色清丽，呈现出秀媚古雅的风貌和意趣。

晚清任颐（1840—1896）也以肖像画驰名，早年师法萧云从、陈洪绶、费丹旭、任熊等人，注意从民间艺术中汲取营养，重视写生而获得很强的捕捉对象外貌特征和内心活动的的能力，创造出兼工带写的写意型中国肖像画新形式，受到时人关注。其肖像人物往往勾勒、泼墨交替互用，善于以景托人而能将人物与景物融为一体，又十分讲求画面的虚实、繁简、轻重的对比，赋色鲜活明丽，形象生动活泼。同时，在创作时，其衣纹处理也颇有特色，起笔多顿点，善用钉头鼠尾描，装饰性强，且富有节律感。《沙馥像》是任颐早年力作，基本呈现出画家早期绘画的风格特点。画中的沙馥（1831—1906）侧身拱手而立，面额线条的刻画虚实相生，人物的眼神、手势和体态细节用类似速写的写意笔法刻画，面部采用没骨手法，不作繁复的皴擦渲染，将水墨和淡彩轻涂融合在一起，如狂草般的衣纹行笔，与身后傲然孤立的太湖石合为一体，衬托像主孤傲不群的性格和风骨。

如果说文人书斋肖像是文人的日常游艺生活中用于燕赏自娱不可或缺的话，那么，悬于祠堂家庙中的祖宗像则是富裕的商贾、官宦人家乃至普通百姓以供祭祀之用而更为普遍流传。每逢家祭或节令，人们多要悬挂

祖宗像进行相关的祭祀活动。这些画像大多是出自民间的无名画家之手，呈现出与文人画家不同的表现风格和审美趣味。

南京博物院藏明清肖像画不乏祖宗像的精品。譬如，明代佚名所画沈度祖孙三代像是较为突出的。沈度（1357—1434）是明初永乐年间大书家，曾任翰林侍讲学士，其书得宋克的遗法又加以规范，深受朝野上下的喜爱，所作藏于秘府，被称为“馆阁体”。子沈藻官居礼部员外郎，亦以书法名世，得其父之遗风。孙沈世隆早年传承家学，后参与修国史，因得罪宦官刘瑾而罢官，正德五年（1510）复官。“沈度三世像”的技法、风格基本一致，可能是出自同一画家及其门徒之手。画家继承了宋初肖像画家创造的朝服大影的方式，以正面坐像来描绘像主的神情状态，如《沈度像》在刻画其外貌之余更加着重突出其精神气质，以淡墨对眼睛、额头进行准确细致的定位，笔法精到入微，然后通过反复的烘染来强化面部的皱纹、老人斑等外部特征以达到真实生动的效果。

在南京博物院所藏的明清肖像画中，取容像正面而坐的还有两件巨制：其一是佚名《王鏊像》，其二是顾见龙（1606—？）《吴伟业像》。王鏊（1450—1524）官至户部尚书，权倾一时。《王鏊像》描绘细致生动，目光坚毅果敢，准确地传递出像主身为达官的精神气质。其中，面部以淡墨晕染，卷曲的胡须勾画井然有序，一切皆自然生动。同时，画家通过浓淡不同的反复烘染，表现出朝服的质感和体积感，各种繁缛的纹样，设色艳丽，十分精致，有效地衬托出像主王鏊的地

位和名望。而《吴伟业像》所反映的精神气度与王鏊像迥然有异，画像中吴伟业（1609—1671）目光平易近人，然善良和蔼之中却隐隐透露出若干的疑惑和不安。当然，我们从吴伟业晚年的生命历程中找到他为什么会出现这种神情的答案。当年清军临城，吴伟业开城投降，并入朝为官，为士林所不耻，也成为他的主要心结。晚年，吴伟业回到家乡太仓，立遗嘱死后以僧服入葬，表达了失节后的心理。在这幅肖像中，吴伟业未着官服，头戴黑冠，一派布衣装束。画家在大致定型之后便以反复的渲染来体现对象肌肤的真实感，面部刻画细致入微，尤其强调对像主眼睛的描摹，深邃的目光似乎再现出像主复杂的心态。

明清时期，肖像画“宜众人所需”，不仅官府宫廷因政治教化、祭祀礼仪而需要，民间亦大量需求，“祖宗像”十分流行。如果从形制上作细致分类，祖宗像大致可分为两种：一种是单像，一直盛行到明末；之后，又出现了另一种肖像样式——群像，即所谓的“家堂图”，由夫妻或两代乃至三代祖先累迭而成，其人物衰老的程度几乎一样，只是以位置的上下来区别辈分（辈分越高，位置越高）。一般而言，祖先的画像由族长保管，通常是在每年除夕的前一天挂出，供族人在除夕祭拜，一直张挂到正月十五。由名家精绘的祖先肖像，族长只允许在除夕祭拜时挂出，拜毕即小心收起。江南地区还有“鬼节”（农历七月十五）祭祖的风俗。北京故宫博物院收藏的清代下久《朱茂时祭祖图》就形象地再现了这类肖像画的用途。南京博物院藏《钱

三持家堂像》则是明清时期典型的“家堂图”样式。画中一排右一为钱三持，余三者为其家族成员，正襟危坐，表情严肃，神态庄重，宗教式意义非同一般，而其画法是江南一带盛行的重彩画法，与文人书斋肖像风格迥然有异。

在南京博物院藏肖像画中，有两件女性肖像是值得关注的，其一是樊圻、吴宏合作《寇湄像》，其二是陆淡容《袁母韩孺人像》。寇湄为秦淮八艳之一，才华出众，善鼓琴，能度曲，工画兰竹，原为明朝保国公朱国弼爱妾，明亡后，辗转南归，不幸流落于乐籍中，后成南院名妓，与江南的文人名流交游甚多。钱谦益曾撰诗悼念寇湄曰：“丛残红粉念君恩，女侠谁知寇白门。黄土盖棺心未定，香丸一缕是芳魂。”《寇湄像》作于辛卯（1651），由活跃于金陵画坛的名家樊圻（1616—1694）白描肖像、吴宏补景，颇有浓郁的地域色彩。画中的寇湄浓妆端坐，娟娟秀美，穆然恬静；补景古木参差，绿水无波，一派幽逸景致，静穆中又寓勃勃生机，与人物的处境、身份、仪表相呼应，笔端流露出强烈的美人迟暮之感。画幅书有寇湄传，裱边、诗堂有众家题跋，或题诗，或像赞，或记述，汇集了清代文人对这位明末名妓的

种种看法。韩孺人（1742—1781）为吴县藏书家袁廷桢（1764—1810）之母，秉礼德庄，是一位倍受乡里称颂的女子。《袁母韩孺人像》为松江女画家陆淡容所绘，风格秀逸脱俗，设色明丽雅致，基本呈现出韩孺人作为大家族女主人的端庄形象，不失为一幅精工之作。有趣的是，画像篆书题赞“袁节母韩孺人小影”为吴门女士丁懋所书，像主、创作者、题赞者同为女性，三位一体。卷后有王文治（1730—1802）等当时文人雅士所书像赞十余则，无不表达了他们对这位贞节母亲的崇敬、赞赏之情。

余辉研究指出，女性独幅肖像画的出现，表明妇女在明清时期的知识家庭中受尊重的程度有所提高，有的女画家本人亦为自己的肖像画补景添物，反映出一定的自我肯定和自尊、自信的观念。在传统中国男性主导的文化氛围里，《寇湄像》和《袁母韩孺人像》以其独特的图文内容，为研究男性视野下的古代女性文化提供了珍贵的资料。在这两幅肖像中，像主、画家、题赞者共同营构出女性肖像画深沉的文化意涵，显示了清代人观看、期待女性的真实意识，诱导读者进入图像文本的深度思考，并激起不同面向的文化认知。

明清肖像画略论

南京博物院 赵启斌

个侧面也反映了中国肖像画发展的繁盛：

将军善画盖有神，偶逢佳士亦写真。
（兴唐寺）西院韩干画一行大师真。
（张彦远《历代名画记》）
（千福寺）北廊堂内（画）智顛思大禅师、
法华七祖及弟子影。（同上）

由于对不同的肖像有不同的称谓，因而也带来了肖像画界定的困难，大致上我们把基本符合现代肖像画定义的古代理类作品均划进肖像画的范围。如藏于美国波士顿博物馆的唐阎立本《历代帝王图》、藏于日本教王护国寺的唐李真《不空和尚像》、藏于故宫博物院的元王绎《杨竹西像》、明无款《沈周自题八十像》等，都是中国肖像画史上具有典型意义的非常杰出的肖像画作品。

2. 肖像画的范畴

按照我们对于肖像画的认识，将现实生活 and 历史上真有其人，并且肖似其人的绘画，称之为肖像画。即把通过写生、观察或通过流传资料酝酿所创作的特定的专题性人物画称之为肖像画。如我国现存于台北故宫博物院的帝、后肖像，虽然有些不一定是画家亲眼所见，而是根据历史文献记载所绘制，具有其人的性格特点，因而也一并称为肖像画，而不称为历史人物画。至于根据现实人物而绘制的非主题性

肖像画隶属于人物画中的肖像画题材范畴，我国肖像画创作有着非常悠久的历史。我国古代肖像画的创作观念与西方的肖像画观念有所不同，肖像画起初并不是作为一门观赏的艺术来创制的，而是有着实际的功利目的，社会上也不将它作为一种艺术品来收藏、展示、鉴赏，但肖像画史作为中国美术史的重要组成部分，不应被排斥在研究的视野之外。本文结合有关文献，试对明清肖像画略作剖析。

一、肖像画的概念

1. 古代肖像画的名称

“肖像画”一词来自于西方。中国古代虽然有肖像画这一绘画样式存在，但没有“肖像画”这一确切的专门术语。按照《辞海》的解释，肖像画是指：“描绘具体人物形象的绘画，包括头像、全身像、群像等。要求达到形神兼备。中国传统肖像画叫‘写照’‘传神’或‘写真’。”这一词条大致设定了肖像画的定义和范畴。中国古代称肖像画除以上称谓外，尚有写貌、写像、影像、追影、写生、容像、象人、祖先影像、禅宗祖师像、顶相、仪像、传神、寿影、喜神、揭帛、代图、接白、帝王影像、圣容、衣冠像、云身、小像等。概念极为庞杂，但均是泛指肖像画而言的。如此清晰而明确的多种概念的出现，从一

的人物画作品则是典型的肖像画。因而肖像画在时间、时代划分上，可以分为同时代写真性肖像和历史人物追摹性肖像。其中亦包括补景肖像画，我们将之称为配景像。详细划分如下：

头像、胸像、半身肖像（明清流行的云身像即属于这一范围）、全身像、单人像、双人肖像和群体肖像。

单人肖像：头像、胸像、半身像、全身像、配景像。

双人肖像：胸像、半身像、全身像、配景像。

群体肖像：（三人以上的肖像画的统称）半身像、全身像、配景像。

中国传统意义的肖像画大致不外这几种类型。

3. 肖像画与人物画的关系

肖像画与人物画有着非常密切的关系，肖像画是人物画的一个有机组成部分。在人物画的发展过程中，肖像画始终发生着最为重要的关键作用。在两宋以前，肖像画与人物画没有明确的界限，其中有许多作品既是人物画，也是肖像画，或者是肖像性的人物画。如战国《人物御龙升天图》、汉代大量的历史故事画、西汉长沙相軫侯利苍之妻肖像画、东汉墓主肖像人物画、六朝职供图、隋唐壁画及卷轴画中的供养人像等，以及隋唐创作的主题性肖像画如阎立本《步辇图》都是真人的肖像，都是以真人的具体形象进行描绘的。这一类作品在中国绘画中占有相当的比重，五代周文矩在《重屏会棋图》中所作南唐中主李璟肖像，据后人记载与中主肖像“无毫发

之稍异”，但不能称为严格意义上的肖像画。倘要再作出明确的界定，历史上十分流行的行乐图式肖像性人物画和文人雅集之类的作品，也不应称其为肖像画。顾闳中《韩熙载夜宴图》、赵佶《听琴图》、《重屏会棋图》、李公麟《西园雅集图》、谢环《杏园雅集图》、戴进《南屏雅集图卷》、商喜《宣宗行乐图》（巨幅人物画，宣宗周围人物一一可指为某人，大型人物肖像画）、《弘历雪景行乐图》等，这一类作品与肖像画有所不同，由于既有一定的情节，又反映一定的主题（升天、宴乐等），都属于主题性创作的范畴，与以表现人物具体形象为创作原则的现代肖像画的概念有着根本的差异。虽然在这类作品中也表现了像主人的性格特征，甚至是逼肖至极，但不能将其称为严格意义上的肖像画作品。将其作为肖像画与人物画的一种过渡地带，是一个中间环节，亦无可不可，即既属于中国肖像画的范畴，又属于历史、故事人物画的范畴，亦可称为肖像性人物画。

逼肖其形，作为中国古代人物画家的基本功，这是最为基本的要求，“为人形，丑好老少，必得其真”（《历代名画记》），只有这样，才能谈得上进行人物画创作。因而中国古代许多名家既是各有所专的画家，又是著名的肖像画家。尤其人物画家进行绘画创作，由于其过人的写实能力，很难将其人物画创作与肖像画创作区分开来。两宋以前的许多作品既属于肖像画的一种形式，又是典型的人物画。也正因此，所以《宣和画谱》才没有专列肖像画一门，

而只笼统地称为道释人物画。

两宋时期，随着绘画门类的专门化趋向，肖像画领域出现了专职画家，逐渐形成专门的画科，肖像画才从人物画中独立出来。元代王绎《写像秘诀》的出现，标志着这一画科的进一步成熟，进入明清，肖像画发展迎来又一黄金时期。在元、明、清三朝人物画处于相对衰退的时期，明清时期的肖像画且一枝独秀，成为人物画的重要代表。

4. 肖像画创作的动机与作用

早期的肖像画作为辅助政治教化的手段而被逐渐发扬、开展起来，“成教化、助人伦”，具有宣扬治乱兴废、纪功、颂德、表行的资政作用，乃是孝道观念、崇德纪功形象的形象外化。

孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉（《孔子家语》）

盖画者，鸟书之流也。观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋。是知存乎鉴者图画也。（曹植《画赞序》）

与记言行的史官所起的作用相同，这种肖像画在祭祀时和平时悬挂时使用，供奉祖先，以追念祖先的业绩，褒扬美德大功。

金日磾母教诲两子甚有法度。上闻而嘉之，病死，诏图画于甘泉宫，署曰“休屠王阏氏”。日磾每见画常拜，向之涕泣，然后乃去。（《汉书·金日磾传》）

国家甚至有专门的机构和建筑场所来安

置这些作品，如周之太常、明堂、西汉未央宫、东汉云台、麒麟阁以及唐之凌烟阁等。

汉宣帝甘露三年，单于始入朝。上思股肱之美，乃图其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。（《汉书·苏武传》）

凌烟功臣少颜色，将军下笔开生面。（杜甫《丹青引赠曹将军霸》）

这种肖像画，历代均有专门的保管机构，除以上所述的保管地方外，唐、宋、元则放在神御殿中，即指定的佛寺道观之中或在宫廷内。神御殿又称影堂，国家每年按时祭祀。元代暂存翰林院，但一般情况下仍存于专门的佛寺神御殿中。“真容悬壁耀朝冠”的诗句则反映了这一存储方式。台北故宫博物院收藏有历代帝后肖像一百五十余幅，曲阜孔府收藏有从六十一代衍圣公孔弘绪以来的十六世肖像（绵延达四百年之久），现存四十七幅肖像画中，包括衣冠像三十二幅、云身像二幅，小像九幅。遗存如此众多的肖像画作品，充分反映了这一肖像画的基本社会功能。历代肖像画均有见贤思齐、慎终追远之意，这虽然成为肖像画的基本功能，但仍有人对这一功效表示怀疑，王充的论断颇能反映这一观点：

人好观图画，夫所画者古之死人也，见死人之面，熟与观其言行。（王充《论衡》）

认为绘画不若“言行”之流传更容易收到教化的功效。尽管如此，这一方式仍然被延续下来，西汉宣帝、东汉明帝曾先后下令绘制功臣像，毛延寿也因为画人之“老少美

恶皆得其真”而成为我国早期著名的肖像画家，更因为他的行为引出家喻户晓的“昭君出塞”。

不仅历代王朝将之作为定制，肖像画的功效也被社会所广泛使用，以后祖宗像的绘制、佛教僧侣像（祖师像）的创制，都是这一功能的延续，从而也促进了中国肖像画的发展。

六朝以后，随着文人士大夫参与肖像画的创制，肖像画的教化功能有所削弱，越来越注重人物性格特征的塑造和画家的表现成分。这样，中国肖像画除以上功效外，又具有抒情和纯艺术的成分，使肖像画的概念发生进一步变化。

二、中国肖像画的历史沿革

1. 传统肖像画的历史记载

中国肖像画有着悠久的历史，早在商代就已经有肖像画的制作了，《尚书·说命上》：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。

记载商王武丁梦见上帝赐予辅佐之臣，于是下令写形以求，果真在版筑工匠中获得了成为商朝一代中兴名相的传说。明代著名画家杜琼在《赠写真张近义》中仍然提起了这一肖像画史上的著名事件：

商后梦良弼，像求说惟肖。

斯事几千秋，后来称写照。

汉唐代有人，丹青总辉耀。

春秋战国时代，范蠡助越王勾践灭吴后隐居，越王思念，亦曾命人作《范蠡像》，同时：

齐有敬君者，善画。齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画其妻对之。（唐张彦远《历代名画记》引《说苑》）

敬君思念夫人而作其妻肖像自娱的事迹，说明在春秋战国时代，肖像画的创作已经非常流行了。

两汉时期更不乏肖像画创作的历史记载：

永平中，显宗追感前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台。其外有王常、李通、窦融、卓茂，合三十二人。（《后汉书二十八将传论》）

初，充国以功德与霍光等列，画未央宫。（《汉书·赵充国传》）

（高彪）后迁外黄令，帝敕同僚临送，祖于上都门，诏东观画彪像以劝学者。（《后汉书·文苑传》）

（延笃）后遭党事禁锢。永康元年，卒于家。乡里图其形于屈原之庙。（《后汉书·延笃传》）

州中论功未及上，会竦病创卒，张乔深痛惜之，乃刻石勒铭，图画其像。（《后汉书·南蛮传》）

汉灵帝亦曾经命令蔡邕画赤泉侯五代将相于省，兼命作赞并书写其上。而赵岐十余岁时亦曾经为自己作自画像（寿藏）：

自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位。自画其像居主位，皆为赞颂。（《后汉书·赵岐传》）

六朝以后，关于专门画肖像的记载的文献则逐渐多起来，如王羲之临镜自写真；颜之推“武烈太子偏能写真，座上宾客，随宜

点染，即成数人，以问童孺，皆知姓名”；张僧繇为梁武帝作诸王像，乘传写貌，对之如在目前；《旧唐书·孟浩然传》记王维过郢州，写《孟浩然像》于刺史亭；德宗时李放为白居易写真“我貌不自识，李放写我真”。郭若虚《图画见闻志·慈氏像条》又言：

左边一人执手炉，裹头，衣中央服，右边一妇人捧花盘，顶翠凤宝冠，衣珠珞泥金广袖。画僧默识其立意非俗而画法精高，遂以半千售之。乃重加装备，持献之大内阎都知。阎一见且惊曰：执香炉者实章圣御像也，捧花盘者章宪明肃皇太后真容也。此功德乃高文进所画。

周必大《益公题跋》：

李伯时近作“子瞻按藤仗，坐磐石，极似其醉时意态”

同时，陆游亦见过数帧苏轼的画像。此外朱景玄《唐朝名画录》、裴孝源《贞观公私画史》、张彦远《历代名画记》、刘道醇《圣朝名画评》、郭若虚《图画见闻志》、《宣和画谱》、邓椿《画继》等书，亦记载了诸多著名人物画家进行肖像画创作的画例和肖像画作品。

元、明、清时代，在文献中很少再有著名文人进行肖像画创作的文献记载，但仍有不少著名肖像画家的记载，如元之王绎、明之曾鲸、陈洪绶、清之金农、罗聘、闵贞、虚谷、任伯年等，在肖像画创作方面取得了相当的成就。

2. 历代肖像画的沿革与发展

两宋以前，道释人物画是中国绘画的主

流。五代以后，随着山水、花鸟、竹石题材的发展，人物画开始走向相对的衰落，因而宋代是中国人物画的分水岭。虽然如此，人物画仍在原有的基础上有所发展，并且呈现出新的风格特点，而作为人物画的组成部分的肖像画，由于社会的需要，却呈现出相对的旺势，在一定程度上弥补了人物画相对衰退的趋势。

据文献资料和考古发现可知，春秋战国到两汉时期的肖像性人物画创作，仍然比较简单，基本上是以取影的方式，单线勾勒，描摹人物的具体形象。《人物御龙帛画》中的墓主人形象、长沙相軫侯利苍之妻的肖像以及东汉墓主肖像等，人物形象、动态相当成熟，但仍以追求人物的形似为主。这一时期是中国肖像画的前奏阶段，亦是中国肖像画发展的重要时期，已经基本框定了中国肖像画的基本形式，尤其是纪功崇德成为中国肖像画创作的基本题材。

六朝时代，肖像画则有了新的发展，“画壮士，有奔腾大势，恨不尽激扬之态”，对人物的类型化开始留意，是在两汉基础上的进一步发展。在理论上同时意识到肖像画形与神的关系，主张以形写神，传神写照，注重人物形象和内在精神气质的刻画。注重人物精神、气质与形似的关系，注意刻画人物的突出特点，同时将人物放置在特定的环境中加以描写，开启了中国今后配景肖像画的发展，成为中国肖像画的一个特殊形式。在关注教化式肖像画的同时，隐逸和名士题材的肖像画开始增多。顾恺之、陆探微、张僧繇、曹仲达、杨子

华秀骨清象的风格特点亦开始形成，顾恺之“春蚕吐丝描”、张僧繇“张家样”、陆探微“陆家样”绘画样式的出现，标志着肖像画开始进入第一轮风格成熟的阶段。除以上所列著名画家外，谢赫亦以写貌著称，姚最《续画品录》说他：

写貌人物，不俟对看，所须一览，便工操笔，点刷精研，意在切似，目想毫发，皆无遗失。

认为他“中兴以后，象人莫及”，绘画风格为“细密精致而臻丽”，达到了当时肖像画艺术的最高成就。

隋唐五代，是中国肖像画取得重大进展的历史时期。郑法士、阎立本、殷仲容、吴道子、卢稜伽、杨庭光、曹霸、韩干、陈闳、张萱、常粲、李真、周昉等都是道释人物和写真兼擅的著名画家。

除阎立本在初唐以铁线描创作了大量人物画和肖像画，奠定了重钩线、平敷色肖像画格局之外，吴道子又做出了突出的贡献，首创“莼菜描”，往往墨骨数笔，便横绝千里，然后淡淡敷色，形成了特殊的绘画样式“吴家样”“吴装”。

其敷彩于焦墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装。（汤垕《画鉴》）

他的以墨骨为主动然后淡敷色的画法成为中国肖像画的基本方式，对后世产生了深远的影响，宋代李公麟便是继承了吴道子的绘画而成为宋代墨骨派肖像画大家的。周昉在盛唐的基础上继续向前推进，“衣裳劲简”，形成了又一特殊的绘画样式，人称“周家样”，

对晚唐和五代人物画、肖像画的发展产生了非常重要的影响，甚至影响到朝鲜和日本。晚唐常重胤在成都画僖宗内外官属，百官见后，无不叹骇。肖像画艺术到了唐代后期已经发展到非常惊人的程度。五代肖像画的繁丽精细，显然来自于周昉肖像画格调的影响。五代后梁郑唐卿、南唐高太冲、前蜀宋艺、阮知海、李文才等都是当时著名的人物画兼肖像画家，尤其在肖像画方面，颇为当时人所称道。

宋代著名的肖像画家，有王嵩、释元嵩、牟谷、何充、李公麟、杨日言、郝处、郝澄、程怀立、法相大师等，都是擅长写真的肖像画家。宋代的肖像画更加向精微、肖似上发展，出现了白描、工笔重彩两种类型，相对于唐五代的肖像画创作，是一个很大的进步。宋初牟谷创造了正面写真的绘画程式，这在肖像画史上确实是一个非常重要的事件。肖像画中正面像的出现，在一定意义上是肖像画发展成熟的重要标志。

北宋《图画见闻志》人物门中已列“独工传写”条，邓椿《画继》亦有“人物传写”条，肖像画在宋代开始作为一个单独的画科出现，正式出现了专门以肖像画名家的肖像画家。如许怀立为东坡写真，苏轼《赠写真何充秀才》“写貌擅东南，无出其右”，《传神记》又言“南都程怀立，众称其能，于吾传神，大得其全”的记载。由此可见，最迟在北宋中晚期，肖像画就已经成为专门的绘画专科了。

元、明、清是中国肖像画大发展的时期，然而由于文人画家大多致力于山水、花鸟画的创作，肖像画创作的主流被民间画工所取

代，导致肖像画不能享有山水画、花鸟画家相等的地位与评介。更多的民间肖像画家默默无闻。即使如此，见于著录的明清肖像画家亦不下二百余人，从一个侧面表明了肖像画在明清时期的繁盛状况。

王绎是元代一个颇有成就的肖像画家，人们对他的绘画成就有着深刻的印象：

王绎非惟貌人之形似，抑且得人之神气。（《辍耕录》）

王绎根据自己的绘画实践，写了《写像秘诀》一书，这是我国第一部完整的肖像画专著，全面深刻地阐述了肖像画的创作原理和笔墨技法，在中国肖像画理论上具有重要的意义。元代画家王绎以后，从事肖像画创作的人员散布在各个阶层，既有专职的画工，也有文士和官员：“多习此艺者，不独画工，且有学士”，画工和学士参与肖像画的创作，于当时情景可见一斑。

明中叶以后，利玛窦来华，带来了西方的绘画作品，借鉴西法，中国的肖像画创作发生重大变化，西法的输入，丰富了中国肖像画的创作技法，形成了几大流派。同时陈洪绶、罗聘、虚谷、任颐等文人进行肖像画创作，也形成不同于民间画工和宫廷的审美风尚，尤其是任颐，既有雄厚的传统基础，也接触西洋画的写实技法，创造了写意性与写实性相结合的肖像画，将中国肖像画又推向新的境地，为现代中国肖像画的产生、发展开了先河。

三、明清肖像画的艺术特色

1. 明清肖像画的种类

明清时期由于肖像画的巨大发展，在

肖像画内部已经出现了专业分工的趋势，“或精云身，或善衣冠”。有的肖像画家擅长衣冠像的制作，有的则在胸像上造诣独特，或者在配景肖像上显其所长。肖像画的种类日益繁多，逐渐出现多种类型肖像画兼容并进的发展局面。明清肖像画种类基本分为喜神、家堂、肖像等几种。高桐轩所作《墨客瓌录》对民间绘画经验进行总结，其中就有追容法、写照法等分类。丁皋《写真秘诀》中亦有《衣冠补景论》，专门谈到配景肖像画配景的意识与方法。当然最为流行的仍然是大影即衣冠像的制作。明清两代的朝服大影，也就成为欣赏性、纪念性最为重要的肖像画作品。朝服大影和小像（指便服像）是明清衣冠像中最主要的方式。而称之为“画影”，则源于宋人的论述：

欧阳公像，公家与苏眉山皆有之，而各自是也。苏本韵胜而失形，家本形似而失韵。失形而不韵，乃所画影尔，非传神也。（陈师道《论画》）

“画影”也就成为衣冠像的特定称谓。

明清肖像画又分群体肖像、配景肖像和胸像（云身）、头像几类，其中亦包括帝后、亲王和功臣纪功的肖像。除国画外，入清后也产生了部分油画作品。这里值得一提的是群体肖像画（或称组画式肖像）的创作。如曾鲸的《牛首八十一祖像》、《娄东十老图》（南京博物院藏）等，便是明清群体肖像画的典范。徐璋是曾鲸弟子沈韶的高足，穷其一生心力创作了《胜朝松江邦彦画像》，所作人物始于太学全思成，终于陈子龙，共画云间

二百七十年间往哲一百一十人，现存九十四人。此一肖像画的创作，乃是根据松江贤哲遗像而绘制的人物肖像：

尝以松江为衣冠渊藪，明代士大夫焯炜缋油，项背相望，而遗像未有褒集而成图者，乃竭一生心力，广蒐博访，手自临摹，久之积成若干幅。（陆锡雄《胜朝松江邦彦画像》题识）

作者耗费了大量的心血进行这一群体肖像画的创作，表达了作者对云间先贤们业绩的向往和自己的价值理想，在创制过程中曾经散失，后被舟人送还：

（徐璋）出入恒以自随，尝渡江失之，懊恨累日，既经年而舟人忽以故物见还，一点无损，盖精神所注，即鬼神亦为之呵护。（陆锡雄《胜朝松江邦彦画像》题识）

正是由于作者这一群体肖像的制作，在文字狱严酷的时期曾经被人向乾隆皇帝告发，他在京城无法立足，被迫重回江南，郁郁寡欢，在不得意中度过了自己的一生。从《胜朝松江邦彦画像》不仅可以看到云间先贤的容貌衣冠，同时也看到了一位有思想、有灵魂的肖像画家的内心世界。《胜朝松江邦彦画像》有幸皮藏南京博物院，抚摩此卷，岂不让人感慨万千！

从风格流派来看，明清的肖像画种类又分为三种：即墨骨平涂派作品、白描派作品和西法派作品。这一点在表现手法部分中略作阐述。

2. 明清肖像画的表现手法

中国肖像画的表现手法，基本上是以单

线平涂和白描为基本方法，一直到元代王绎，都不脱离这两大范围。传统的墨骨法，乃是先构轮廓，然后淡彩敷色，这一方法来自吴道子的传统，张庚《国朝画征录》：

写真之法，闽中曾鲸氏墨骨为正，江左传之。写真有两派：一重墨骨，墨骨既成，然后傅色彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣。略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南画家之传法。

墨骨用色，淡墨和色，多层干染，曾鲸、徐璋最为杰出。这一派在明清最为旺盛，为肖像画创作手法的主流。曾鲸曾为董其昌、陈继儒、王时敏、娄坚、黄道周等人都画过肖像，在明末清初有相当的影响。《海盐县志》评价他“开辟前庭，前无古人”，创造了中国肖像画的新时代。

对面时，精心体会，人我都忘。
写照如镜取影，妙得神情。（《无声诗史》）
大小影像，无不俨然如生。虽一幅而有数十人者，行坐顾盼接相浹洽。（《图绘宝鉴续纂》）
兼得笔墨之灵，衣纹配合各得其当。（《图绘宝鉴续纂》）

研究者均认为曾鲸在肖像画上有很高的天赋和惊人的造诣。曾鲸作肖像注重墨骨，晕染敷彩富有质感，明显是传统手法的运用。而注重人物的透视效果和明暗关系，使人物有立体感（“凹凸感”），则显然受到了西法的影响。兼容中西而自创新法，将中国肖像画发展到一个新的境地，曾鲸确实做出了

巨大的贡献，产生了如此广泛的影响。他的再传弟子徐璋则用生纸作肖像，改变了传统用绫、绢、帛等丝织物作画的习惯，这一变革对任颐等人肖像画的创作产生了深刻的影响。在纸上作肖像，徐璋开了先河。

而以线造型，则是李公麟体系的承传，亦即白描派，其中以禹之鼎、华冠、陈森、张莹、费丹旭、罗聘、金农、虚谷、任颐为代表，继承了李公麟，王绎等人传统的白描肖像画法，以线条为主要造型手段进行肖像画的创作。张庚《国朝画征录》说禹之鼎：

白描写真，秀媚古雅，为当代第一，一时名人小像皆出其手。

他的白描肖像很被时人看重，《图绘宝鉴续纂》说：

善写照，一时称绝，客长安，公卿贵人争购之。

当然肖像画的创作并非能得到人们的一致首肯，由于人们的认识、观念和文化素养的不同，在似与不似的问题上存在着不同的价值判断，文人画家的肖似标准与世人肖似标准有着相当的差异，其中罗聘为袁枚画像就颇能说明这一问题：

两峰居士为我画像，两峰认为是我也，家人以为非我也。两争不决。家人既以为非我矣，若藏之于家，势必误为灶下执炊之叟、门前卖浆之翁，且拉杂摧烧之矣。不敢自存，转托两峰代存。（袁枚《小仓山房尺牘卷五》）

虽然罗聘与其老师金农一样（曾作《金农自画像》），在肖像画上由于他们在艺术

上的深厚功力和精湛的造诣，以白描的手法创造出肖像画史新的典范，但未必能让不同层次的人都能领会。

在白描和敷色的基础上，近代虚谷、任颐等人创造了新的手法，出现了兼工带写似的肖像画创作手法：

任颐，字伯年，山阴人。兼善白描传神，一时刻集而冠以小像者，咸乞其添毫，无不逼肖。（郑午昌《中国画学全史》）

伯年兴起为余写照。时漏二鼓，烛已见拔，任君以折纸蘸油燃之，左手执之，右手捉笔，不顷刻而成，见者咸谓神似。（沈铜士题任颐作《沈铜士画像》）

任颐用笔细劲，设色浓重，兼工带写，色墨交融，我们从他遗存的《酸寒尉像》和《蕉荫纳凉图》可以看到任颐在肖像画上的巨大成就。虚谷肖像画的色彩淡雅，笔墨洒脱、简率等，都为肖像画艺术开拓了新的表现领域。

利玛窦在明代晚期来华，是第一次西法的输入，直接影响了曾鲸“波臣派”的兴起，为明清肖像画的表现手法带来一缕清新风气。郎士宁、艾启蒙、王致诚等人在清代初期的来华，则是西法的又一次输入，这一次催生了宫廷肖像画的崛起。除西方来华画家融合中西绘画方法进行创作外，也影响生成了一批西法派，他们基本上是在宫廷的绘画氛围中成长起来的，主要代表人物有：焦秉贞、冷枚、莽鹄立、丁允泰、丁瑜等人，他们进行肖像画创作时一遵西洋烘染法，不先墨骨，纯以渲染皴擦之法为之。由于不合我国传统

的审美标准：“太为著相……此泥于用墨，而非吾所以为用墨之道也”，“不入雅赏，见随于俗工”，受到中国文人画的抵制，没能在肖像画领域获得充分的发展。但其所引进、形成的肖像画表现手法，在民间则流传甚广，为近代以后重新向西方学习提供了宝贵的历史经验。

当然，明清肖像画的创作，仍然遵循默绘与写生相结合的方法，即注重观察，通过熟想默识和目识心记而进行创作。我国在古代并不是没有写生方法的具体运用，如上文所言王羲之对镜作自画像，五代周文矩《宫中图》中亦有一位画家正对一宫女作肖像写生。而默绘和观察写生的高度结合这一手法则最适宜表达。宋初元嵩“曾与一小黄门杨怀吉斗讴，中官无人肯告以姓名，元嵩乃画其颜貌，诉于李都知，李大笑，此杨怀吉也，乃召而责让，令其伏罪致谢而退，由是其名益振”，从这一事例可以看出中国肖像画家观察人物之仔细和准确，确实让人叹为观止。

须未画部位之先，即留意其人行止、坐卧、歌颂、谈笑。见其天真发现，神情外露，此处细察，然后落笔，自有生趣。（蒋骥《传神秘要》）

观人之神如飞鸟之过目，其去愈速，其神愈远。故当瞥见之时，神乃全而真。作者能以数笔出之，脱手而神活现。（《芥舟学画编·取神》）

惟写真以逼肖为极则。（《过云庐画论》）

明清的肖像画大师们继承了这一优良的表现手法，注重写实能力、观察力、记忆力

和想象力的培养和综合运用，使他们获得了很高的肖像画创作能力，他们的写生功底十分过硬，有些简直就是出神入化，肖像画之所以在民间得到了辉煌的发展，与这一创作方法论的运用显然是分不开的。仅举一例即可说明，如接白，即为刚去世不久的人绘制遗像。民间肖像画家先观察去世不久的人的遗容，画出初稿，倾听家属口述此人在世时的性情态度，然后经过友朋、家人的多次过目，经过不断地修改，最终使此人音容宛在，跃然复活于纸上。

继王绎《写像秘诀》之后，清代先后出现了几部总结性的肖像画理论专著，即丁皋《写真秘诀》、蒋骥《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编传神》、高桐轩《追容像谱》等。江苏丹阳人丁皋和曾祖丁雨辰、祖父丁俟侯、父亲丁新如、儿子丁以诚都以写真得名，一家五代致力于肖像画的创作，在历史上确实罕见。其所体验自然是多代、多年积累的心得之言。“以神写形”的提出，是在中国形神论的基础上提出的新的观点，已经注意到肖像画家的主观能动性对绘画对象把握、抽象、提炼、概括的重要作用。沈宗骞《芥舟学画编传神》取神、约形、用笔、用墨、傅色、断诀、分别、相势、活法等方面作了理论性的阐述，高桐轩（曾为慈禧写照）《追容像谱》则提出了人物面相的具体分类等，均反映了明清肖像画创作的总体理论水平，已经具有现代肖像画学分类的意义了。

3. 明清肖像画的历史价值

相对于明清山水和花鸟画的巨大发展而

言，中国人物画显然处于相对衰退的历史时期。而明、清两朝辉煌的肖像画创作，作为中国画人物画的重要组成部分，则弥补了人物画创作的严重不足，明清肖像画在中国绘画史尤其是明清绘画史上具有十分重要的意义。主要表现在：

首先，明清肖像画在一定意义上形象地再现了明清时代的历史面貌，为我们留下了大量历史人物的形象，是明清人物形象的真实记录。作为图像资料，在明清政治、经济、文化史的研究中无疑具有不可替代的重要作用。尤其是文化史，比如明清学术文化的变迁、地域文化的形成、服装服饰的沿革等，包含了非常丰富的历史文化信息。

其次，在绘画领域，由于人物主题性绘画的相对衰落，肖像画处于相对的繁荣，这在一定意义上具有承上启下的重要价值。两宋以前兴盛的人物画创作延续到明清，由于山水画、花鸟画主导性的发展，处于相对的陪衬地位，而明清肖像画显然成为人物画的代表，这样继续在技法、表象方式以及风格特征等方面继续持续了中国人物画的创作历史，尤其延续了中国绘画的写实性传统，同时在一定条件下又出现了新的发展，这对于中国人物画在20世纪的复兴、为中西文化艺术的交流，作了坚实的铺垫和准备。而肖像画写实性方向的制定，对于山水画、花鸟画高度程式化的发展，肖像画的创作原理和技法的使用无形中也起了规范和匡正作用。这是中国画内部发展的有效均衡，具有深远的现实意义。

四、中西肖像画比较

肖像画在西方有着悠久的历史，早在古希腊、古罗马时代，就已经开始肖像画的创作，虽然很少见到这一时期的历史遗存，但从大量遗存的真实人物的石雕、塑像可以感受到西方早期肖像画的繁盛局面。中世纪时代西方虽然也遗存为数不少的供养人像及帝、后肖像，但肖像画的创作显然处于相对的停滞阶段。直到文艺复兴以后，西方才真正迎来肖像画的辉煌时代，出现了一大批具有世界性声望的杰出的肖像画家，达·芬奇（LEONARDO DA VINCI 1425—1519）、提香（TITIAN TIZIANO VECELLI 约1487—1576）、扬·凡·埃克（JAN VAN EYCK 1390—1441）、丢勒（AIBRECHT DVRER 1471—1528）、小汉斯·荷尔拜因（HANS HOLBEIN D.J. 1497—1543）、格列柯（EL GRECO 1541—1614）、卡拉瓦乔（M.DE.CARAVAGGIO 1573—1610）、鲁本斯（PETER PAUL RUBENS 1577—1640）、弗里斯·哈尔斯（FRANS HALS 约1581—1666）、伦勃朗（REMBRANDT HARMENSZ.VAN RIJN 1606—1669）、委拉斯贵兹（D.R.DES.VELAZQUEZ 1599—1660）、贺加斯（WILLIAM HOGARTH 1697—1764）、庚斯博罗（THOMAS GAINSBOROUGH 1727—1788）、戈雅（F.J.DE.GOYA 1746—1828）、安格尔（INGRES 1780—1867）、库尔贝（COURBET 1819—1877）、马奈（EDOUARD MANET 1832—1883）、雷诺阿（PIERRE AUGUSTE RENOIR 1841—1919）、凡·高（VINCENT VAN GOGH 1853—1890）等，都是西方画史上有着卓越地位的绘画大师，他们的肖像画作品成为

西方绘画的典范。肖像创作贯穿了 14 世纪到 20 世纪初期近六百年的时间，这一段历史也就成为西方肖像画史的黄金时代。这一时期大约从 14 纪开始萌芽，到 16 世纪，西方肖像画（包括群体肖像画）与风景画一起作为独立的画科出现了。

中国专业肖像画家出现在两宋时期，我国第一部肖像画理论专著《写像秘诀》写成立于 14 世纪，作为肖像画独立分科的依据的出现，都比西方要早得多。而明清持续而坚挺的肖像画创作潮流，则恰巧与西方属于同一个历史时间段内，在肖像画领域东西方彼此呼应，各自走向了不同的发展道路。

19 世纪晚期、20 世纪初期，东西方掀起新一轮交流冲撞的浪潮，西方肖像画艺术终于对明清以来的肖像画体系产生了巨大的瓦解作用，中国肖像画的创作进入多元发展的新的历史时期。而西方的回应应在 20 世纪已经开始，不久的将来，这一回应将会更加剧烈持久则是可以预见到的。将东西方肖像画进行艺术比较，我们大致有以下几个方面的考虑，一并陈述于下：

1. 在差异性方面。东西方肖像画的创作由于各自不同的历史传统、人文环境和审美风尚以及进行创作的绘画物质条件不同，二者有着非常明显的差异。

首先，西方肖像画的创作与我国所使用的材料不同，主要有亚麻布、纸、壁画、铅笔、粉笔、水彩、油彩、水粉笔、油画笔等，从而产生了油画肖像画、素描肖像画、色粉肖像画等。我国肖像画的创作以毛笔、绫绢、宣纸、水墨、矿物颜料、植物颜料等物质材

料为载体，从而产生了工笔重彩肖像、白描肖像、写意型肖像画。使用材料的不同使东西方在肖像画创作上最终产生根本性的差异。

其次，东西方肖像画的表现手法的不同。西方肖像画主要通过直接对人写生，运用明暗对比、透视原则和色彩的冷暖、色相对比等来具体地表现真实的人物形象，虽然提香乃至以后的印象派等画家也注意到笔触对表现人物和抒发画家真实感受的重要性，荷尔拜因、丢勒、安格尔等人也用简洁的线条塑造人物形象，但线条并不具备中国所具有的独立意义。我国肖像画的表现手法主要有白描、单线敷色平涂和兼工带写等。高度注意对象的形和神的关系，形成了完备周详的形神论，成为中国肖像画的指导原则。同时中国肖像画的创作不依靠直接的对人写生，而是以写实与默绘相结合的方式进行创作，注重笔墨的细微变化，注重线条本身的独立价值，意笔传神，通过不同的用笔和运墨来描绘对象的精神和形象特征。

东西方肖像画的风格流派之不同。由于东西方肖像画的使用材料和表现手法的巨大差异，因而形成了各自肖像画的风格特点。西方文艺复兴以来的肖像画一直有着人文精神的浸润，从而形成了具有连续性变动的风格特色，既有各自不同的时代背景，也有各自特殊人文环境的印痕。诸如文艺复兴时期意大利肖像画风、尼德兰画派的肖像画风、巴洛克肖像画风、现实主义肖像画风、洛可可肖像画风、新古典主义肖像画风、浪漫主义肖像画风、批判现实主义肖像画风以及印象主义肖像画风等，延续不断，均有着各自

的人文内涵和原则理想，从而构成了西方 14 世纪以来持续不断的风格演变的历史。我国肖像画风格，比西方的肖像画风格的演变的历史要久远得多，从六朝时代就已经成为一个连续演变的历史了。“秀骨清象”“顾家样”“吴装”“周家样”“波臣派”，都是在历史上有重大影响风格流派，无论时间绵延之广和风格范畴之演进，均与西方肖像画的发展走了一条不同的道路。

2. 在相似性方面，东西方肖像画由于都属于肖像画的范畴，尽管有或这或那的不同，但又有着相同的造型规律，虽然其中有很多相似性，主要则有两点。

其一，东西方肖像画肖似之相同。既然是肖像画，就必须肖似，这一点东西概莫能外。西方肖像画家们除为教廷和各国宫廷绘制了大量肖像画外，他们也留下了市民阶层乃至自己的肖像画作品，既有形象方面的深刻把握，也有对由于社会阶层不同而形成的心理、精神状态和性格特点的深刻剖析，越是卓越的肖像画大师，其酷似性就越强。我国的肖像画创作也是如此，始终以形神兼备为最高的典范。不仅酷肖其人，而且也要酷肖其神。以形写神成为中国人物画的根本方法，对于形似、神似的要求从中可见一斑。民间画工为了能达到肖似的程度，也形成了许多行之有效的训练方法和创作方法，由于受文人画的影响，在笔墨的要求上比西方绘画技法的掌握更加严格、残酷。

其二，东西方肖像画提炼概括之相同。西方肖像画家在进行创作时并不是一览无余地将人物形象抒之于笔端，而是有一个

深入观察、提炼的过程。选取对象的典型特征而进行深入刻画，比如达·芬奇的《蒙娜丽莎》、伦勃朗不同时期的《自画像》等，都因为揭示了人物内在的精神气质而留下了那一个时代永恒的记忆。我国的肖像画家也有类似的经验传统。早在汉代就有人提出了“谨毛而失貌”的观点，认为肖像画的创作需要深入观察，提炼概括以得对象精神气质为上。所以才有顾恺之颊后添三毛而神采毕现、宋代在以形传神的基础上提出写心的概念。明清数百年间更不乏提炼概括出的著名论断，这里就不一一列举了。

最后对于东西方的肖像画史作一回顾。西方有着悠久的写实造型传统，而自罗马时代以后，写实性传统曾经中断了相当长的时间，而中国从汉代直至两宋，一直没有中断人物画的发展。这一历史时期，中国肖像画的水平显然高于西方。文艺复兴以后，大致相当于中国的明清时期，西方写实性绘画进入了恢复和勃发的历史时期，其势如此猛烈，超越了历史上任何一个时期。尤其欧洲绘画大师的参与，使西方肖像画艺术达到历史的辉煌。这一时期由于中国绘画大师致力于山水画和花鸟画的创作，中国人物画的创作处于历史的低潮时期，而肖像画的创作主体也转向了民间，以民间画工为主体进行肖像画的创作，这一点不同于西方的肖像画艺术。西方肖像画创作依托于在科学技术领域获得的理论认识来进行，诸如光学、物理学、透视学、解剖学、色彩学等认识上的进步，使绘画

愈来愈有完整的学科体系来支撑，虽然在绘画本体层面有待深入。中国肖像画的发展，虽然有始终没有断裂的深厚传统，形成了自身发展的理论体系。但长期以来由于受到文人画的负面影响，以及注重经验的积累，而一定程度忽视理论的总结和超越，同时也由于明清时期绘画创作的主体基本以民间画工为主导，文化素养的相对单薄以及对肖像画创作认识的相对不足等，都不同程度制约了中国肖像画艺术的提高与发展。即使如此，明清时期广大肖像画家的积极、辛苦的创作，在肖像画领域开辟了新的道路，创造了堪以自豪的精神成果，其成就在整个世界范围内也毫不逊色，成为明清中国人物画的代表和象征，为中国今后肖像人物画的创作作了历史性的铺垫。这也许是明清肖像画最值得珍视和认可的地方。

西方 20 世纪以来致力于中国肖像画尤其是祖宗像（影像）的收藏和研究，如美国塞克勒艺术馆等馆的丰富收藏。西方艺术史家理查德·布林埃顿（RICHARD BRILLIANT）对于中国肖像画（祖宗像）曾经评述道：

艺术作品和人物对象之间，影像极具个性化。基于此，影像作品对我们的艺术想象力发挥了超凡的作用。

从西方学者对我国明清肖像画的评价上可以看到，他们对于这一领域的研究已经开始重视，这对于我们对中国肖像画尤其是明清肖像画的重新认识，不无启迪意义。

明清肖像画是我国明清人物画、山水画的重要组成部分，是在中国特定历史文

化条件下发展起来的一门艺术。明清肖像画作为一个特定的绘画范畴，经历了从产生到发展的一系列历史过程，形成了中国肖像画特有的价值体系和范畴，是一部渊源有自、始终没有断裂的绘画科目，虽然其中经历了盛衰的演变、沿革，这种情形在中国绘画史，乃至世界其他各民族的绘画史上都是十分罕见的历史现象，不仅在中国绘画史上具有重要的历史地位，在世界肖像画领域中也具有重要的历史地位。因而对于中国肖像画史尤其是具有大量绘画遗存的明清肖像画史的整理和研究，具有重要的学术价值。

五、结论

明清肖像画经历了长期的历史发展过程，有着特定的绘画题材和绘画内容，形成了特定的艺术特征和艺术风格，尤其是肖像画绘画技法的不断发展与完善、肖像画创作经验的不断积累，促使明清肖像画艺术在原有的基础上不断向前发展，使明清肖像画创作水平不断获得提高。在明清山水画、花鸟画占据主流的时代，通过许多有名、无名肖像画家、画工的勤奋努力和创造性艺术活动，明清肖像画艺术保持了自己雄厚的根基和稳健的发展方向，这也是明清肖像画艺术给我们留下来的最为宝贵的文化遗产。

结合一些历史文献和本文对肖像画发展历史的分析，我们可以看出，我国绘画艺术在历史上共经历了三次大分工。第一次是在六朝时期，山水画从人物画中独立出来，逐渐发展为我国绘画艺术的重要组

成部分。这是第一次大分工，这一次大分工对中国绘画后来的发展产生了极为深远的影响。第二次大分工是晚唐、五代时期，花鸟画从人物画、山水画中被分离出来，获得了独立性的发展。这一次大分工使花鸟画演变为中国画的又一重要组成部分，从而形成人物画、山水画、花鸟画三足鼎立的发展局面，为明清以来花鸟画的兴盛奠定了基础，后世中国画的构成框架也基本形成。宋元时期，肖像画作为专门的画科从人物画中独立出来，这是中国画的第三次大分工，明清时期肖像画之所以能取得重大成就显然得力于这一次绘画大分工。

中国肖像画艺术不仅有着自己悠久的历史传统文化传统，而且不排斥外来的影响，在外来文化中广泛地吸收营养。在历史上最明显的表现是六朝以来供养人、高僧、祖师像的绘制。明代“波臣派”画家对西方绘画技法的吸收以及清代宫廷肖像画家采用西法进行肖像画的创作等，这都是在肖像画领域进行文化交流获得成功的典范。明清肖像画不仅是一个独立自为的相对独立完善的文化系统，而且也是一个开放和充满活力的文化生命，它将外在的营养不断地消化，转化为自我生命的滋养，完成了在新的历史文化条件下的转型，为具有现代文化观念、现代意义的中国肖像画的诞生提供了基础，具有先驱的意义。

长期以来，由于人们的研究热点一直集中在花鸟和山水画领域，对于这一领域的研究有所忽视，民间画工创作的大量肖像画并没有得到应有的重视。而在此研究

不完备的基础上对中国明清绘画的整体价值成就进行评判，其所得出的结论，显然是不完备的，至少有意无意间忽略了中国肖像画的历史成就。这一情况，一直到现在都没有获得根本的改观。近现代以来，康有为在 1917 年所作《万木草堂藏画目》、吕澂 1918 年出版的《美术革命》、陈独秀的《美术革命》、徐悲鸿 1920 年出版的《国画改良论》，先后指出中国画已经衰敝了，需要革命和改良：“中国画至国朝而衰弊极矣”“美术之衰弊，更有甚焉”“革四王的命，采用西洋画的写实精神”“中国画之颓败，至今日已极矣”。徐悲鸿对中国人物画把握物象的能力以及审美的习尚、怪异风格全方位地进行指责，认为只有通过学习西方写实的手段，对中国人物画进行改良，才是中国画的根本出路。其变革中国画的良苦用心是好的，矫枉过正的手段也是可以理解的，在社会层面上也取得了巨大的社会效应。

时过境迁，现在重新反思 19 世纪晚期到 20 世纪的变革思路，有许多确实未必为我们所认同。如果他们是指山水画、肖像画而言，则可被我们理解和接受，如果是指明清肖像画创作，我们则未必苟同了。只有对中国画作全面的考察，对其价值观念与体系进行综合的认识和研究，辩证地剖析其中的是非得失，然后才能下一定义，也才能真正认识各自的价值和精华。至少在关于明清肖像画的认识上，确实有许多值得商榷的地方。

通过对中国肖像画的梳理和对明清以来肖像画的发展的研究，我们深刻地认识到，

深入研究、认识明清肖像画的历史成就和价值，不仅是对中国肖像画的内部梳理和价值评估，同时对于重新评估明清绘画的整体艺术成就，无疑也具有重要的意义。评估明清整体绘画成就，明清肖像画不能缺失，以明

清肖像画为代表的明清人物画，在中国人物画史上具有非常重要的意义。在当今世界多元化文化格局下，这一领域是文人画之外足以和西方文化艺术进行深刻交流的不可忽视的一个重要领域。

明代

明代，随着人物画的衰微和文人画家与职业画家的分道扬镳，肖像画逐渐走向民间，无名画工中涌现出许多写真能手。同时基于肖像画的独立发展，在职业画家也有不少善绘肖像者，一些名家还创立了流派，最著名者莫过于曾鲸及其“波臣派”。有明一代是肖像画日趋专业化、民间化的转变时期，故无论宫廷画家、职业画家、文人画家、民间画工，都有不少肖像画创作，呈现出多元化、多层次的状况。明代后期，肖像画题材有所拓展，形式日趋多样，主要类型有朝臣像和宦迹图、文人像和雅集图、庶民像和家庆图。艺术风貌既有传统的勾勒法、彩绘法，又吸收了西法中的墨骨法，其影响延续到清代中前期。



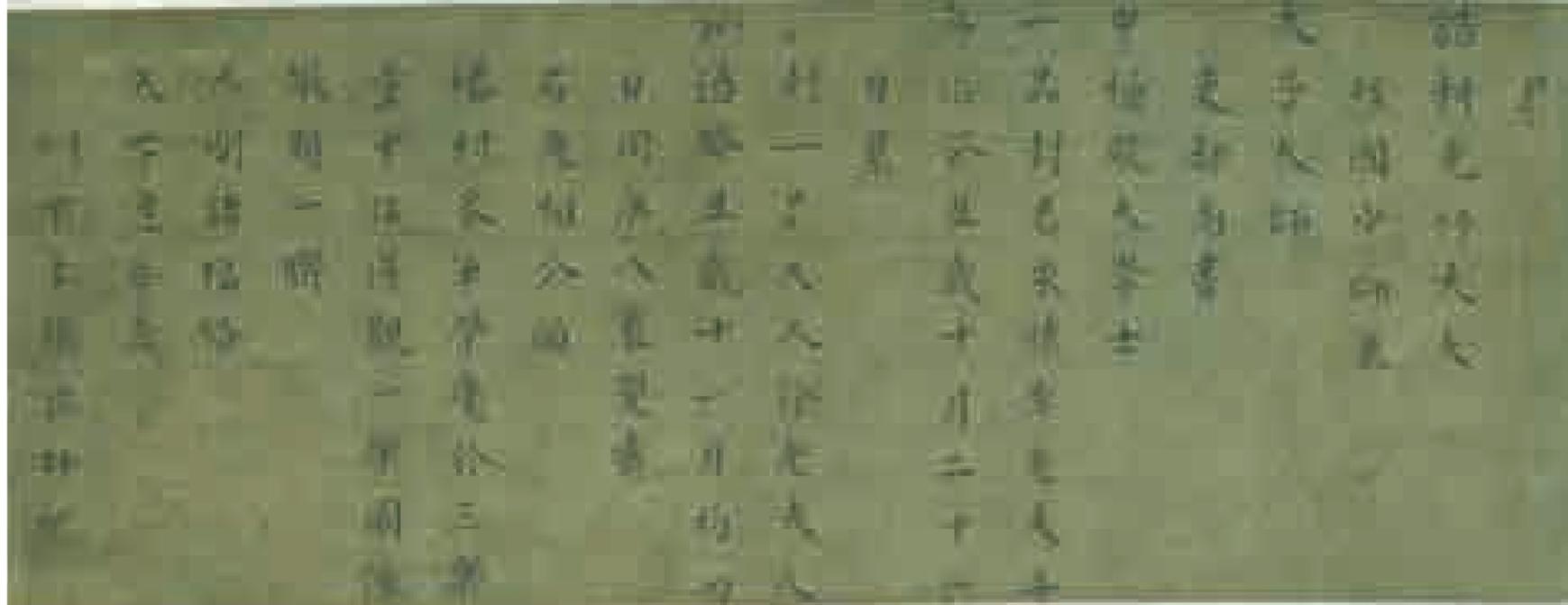
曾鲸 顾梦游像

纸本，纵 105 厘米，横 45 厘米。

曾鲸（1568—1650），字波臣，福建莆田人，明末著名肖像画家，侨居南京，传派极广，遂形成“波臣派”。其画像如镜取影，妙得神情。近代画家陈衡恪以为“传神一派，至波臣乃出一新机，其法重墨骨而后敷彩晕染，是受西洋画之影响”。

顾梦游（1599—1660），字与治，江苏南京人，明末清初著名诗人，入清后不仕，以遗民终老。曾被清政府下狱，后被释放。平生任侠好义，著有《茂绿轩集》等。





无款 李鏗家乐图

纸本，纵 94.5 厘米，横 115 厘米。1572 年。

李春芳（1510—1584），字子实，号石麓，江苏兴化人。嘉靖二十六年（1547）状元，授翰林学士，与张居正同科。后任内阁首辅，著有《贻安堂集》。画面上绘李春芳父母李鏗与徐太夫人，二人皆由朝廷诰封一品，下立者二人为李春芳及其弟李齐芳。此图为庆祝李鏗、徐太夫人八十双寿所绘。

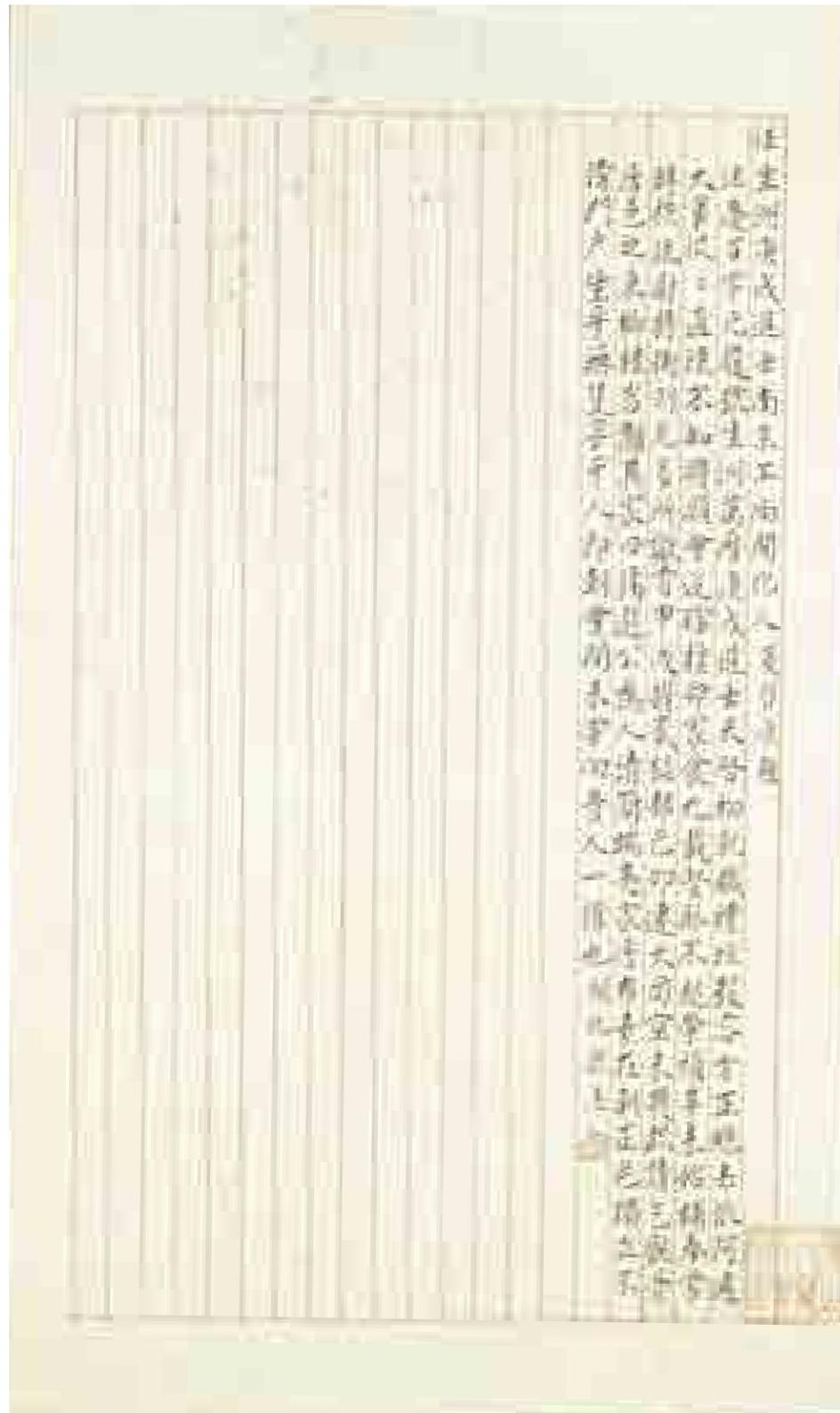


无款 徐渭像

纸本，纵 45.4 厘米，横 26.4 厘米。

徐渭（1521—1593），字文清，更字文长，号天池，别号田水月、天池生、天池渔隐、青藤老人、青藤道人、漱老人、山阴布衣等，浙江绍兴人。工诗文词曲书画，绘画卓然大家，尝自谓：“吾书第一，诗二、文三、画四”。曾于嘉靖三十七年（1558）被胡宗宪招至幕府，极受重用。后因胡被逮自杀而精神失常。终因击杀后妻而下狱，为张元忬营救出狱之后，以鬻画著书度其晚年。



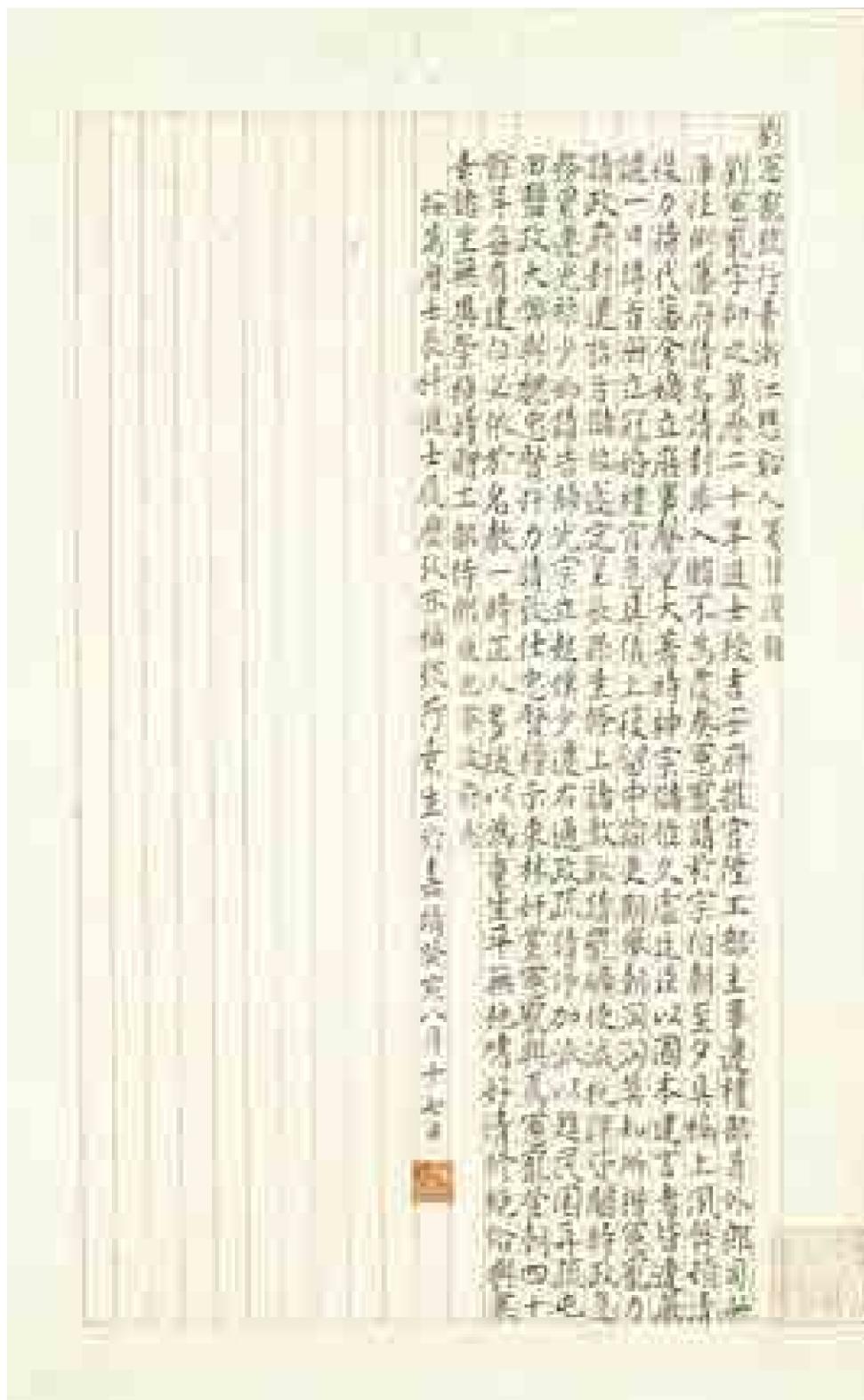


无款 汪庆百像

纸本，纵 45.4 厘米，横 26.4 厘米。

汪庆百（？—1652），字符履，号生洲，浙江开化人。万历三十八年（1610）进士，曾任吏部侍郎、南京工部尚书等。为人清简、高洁，刚正能直言。明亡后，隐居终老。



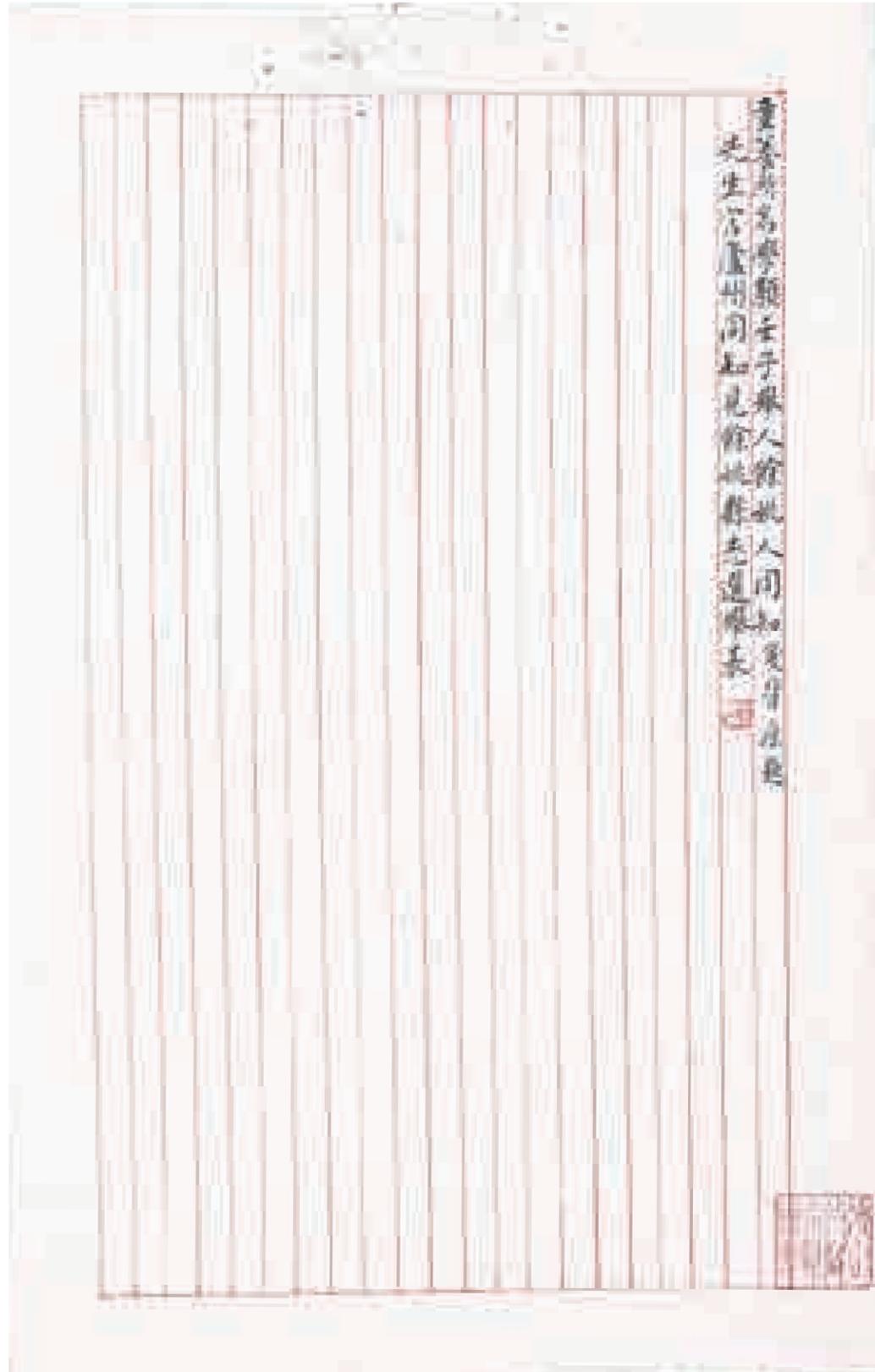


无款 刘宪宠像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

刘宪宠，生卒年不详，字抑之，号行素，浙江慈溪人。万历二十年（1592）进士，授吉安府推官，升工部主事，曾遭魏忠贤一党迫害，崇祯时复官，著有《诗经会说》。



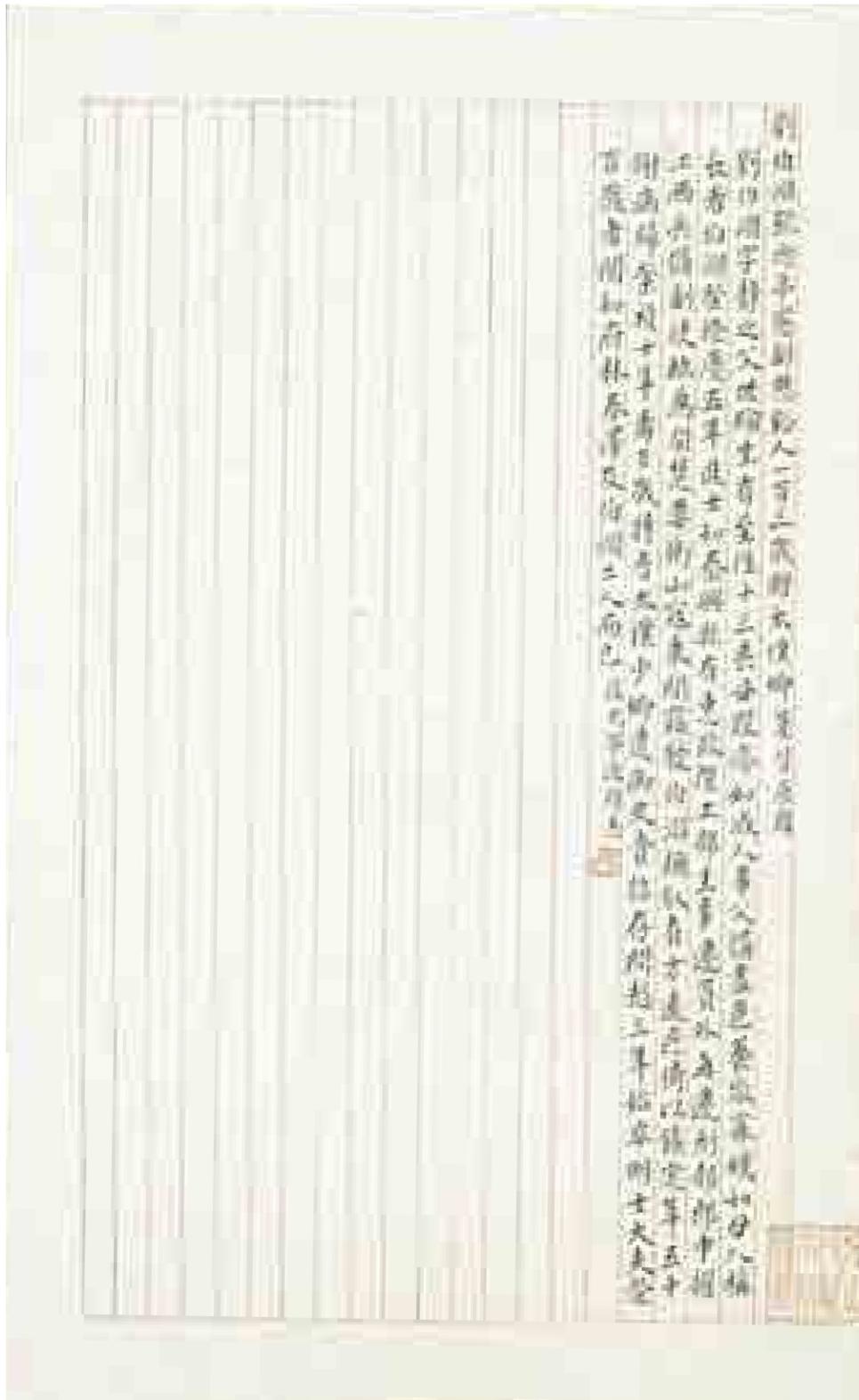


无款 童养所像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

童养所，名学颜，浙江余姚人。官庐州同知。为官四十余年，为人刚正不阿。





无款 刘伯渊像

纸本，纵 45.4 厘米，横 26.4 厘米。

刘伯渊（1538—1640），字静之，号念亭，浙江慈溪人。隆庆五年（1571）进士，历官工部郎中、江西按察使。年五十致仕，居家五十年，惟以诗酒自娱，寿至 103 岁。擅书法，著有《灌息亭集》。



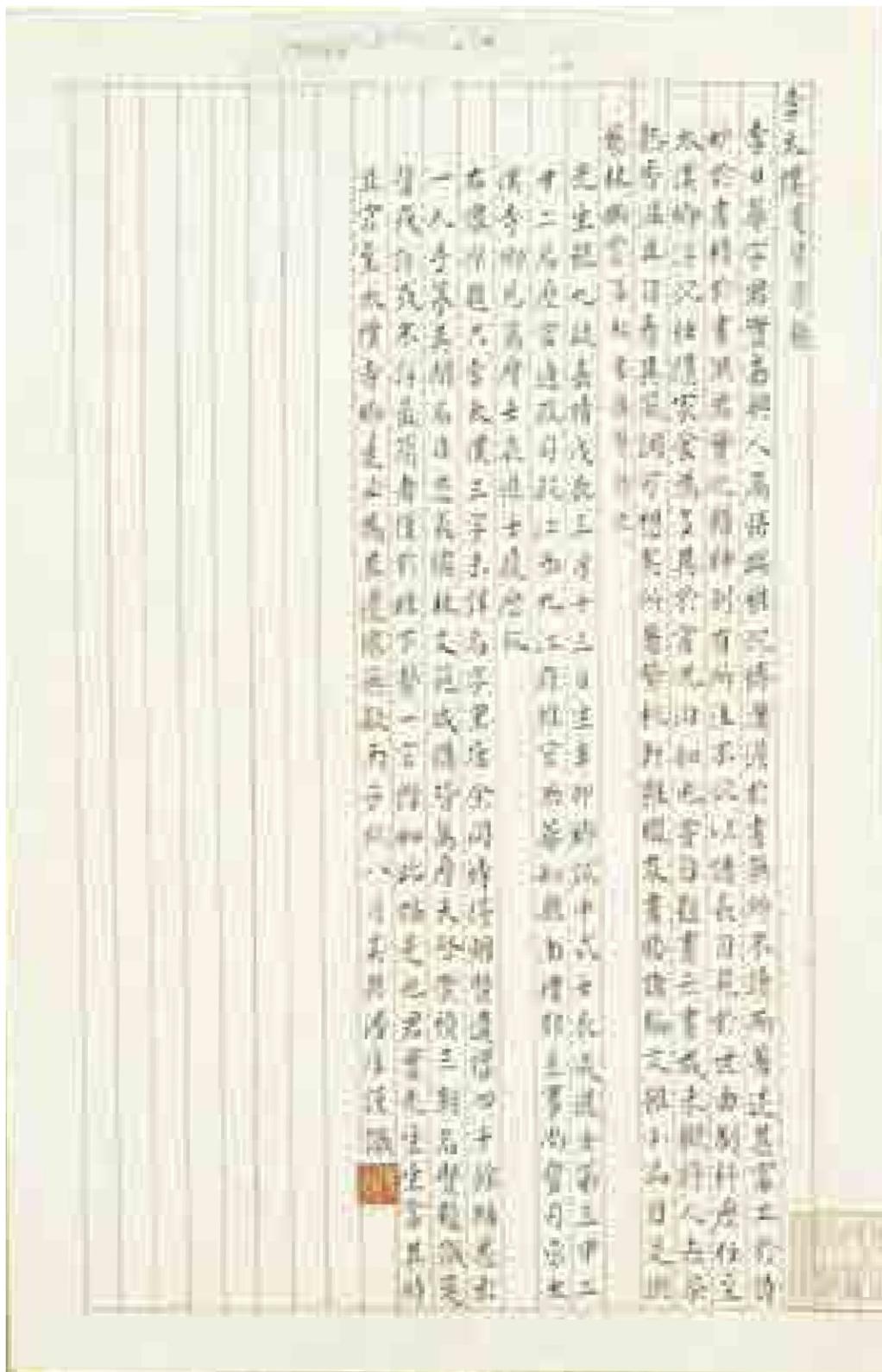


无款 何斌像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

何斌，生卒年不详，浙江绍兴人，官总兵。





无款 李日华像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

李日华（1565—1635），字君实，一字九疑，号竹懒、痴居士等，浙江嘉兴人。万历二十年（1592）进士，官至太仆寺少卿。工诗文、善书画，尤以精赏鉴著称于世，著述甚富，有《六研斋笔记》、《竹懒画媵》、《紫桃轩杂缀》、《味水轩日记》等。





无款 徐惺勿像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

徐惺勿，直隶按院，辛未年进士。浙江余姚人。其生平待考。





无款 罗应斗像

纸本，纵 45.4 厘米，横 26.4 厘米。

罗应斗，号巍江，浙江慈溪人。万历十四年（1586）进士，授工部主事，为人清正廉洁，明神宗曾嘉其廉而特赐金。





无款 王以宁像

纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

王以宁（1567—？），字祯甫，号咸所，浙江绍兴人。万历二十六年（1598）进士，授宜兴知县，建崇文书院，讲学其中，后巡按广东，官至福建参政。



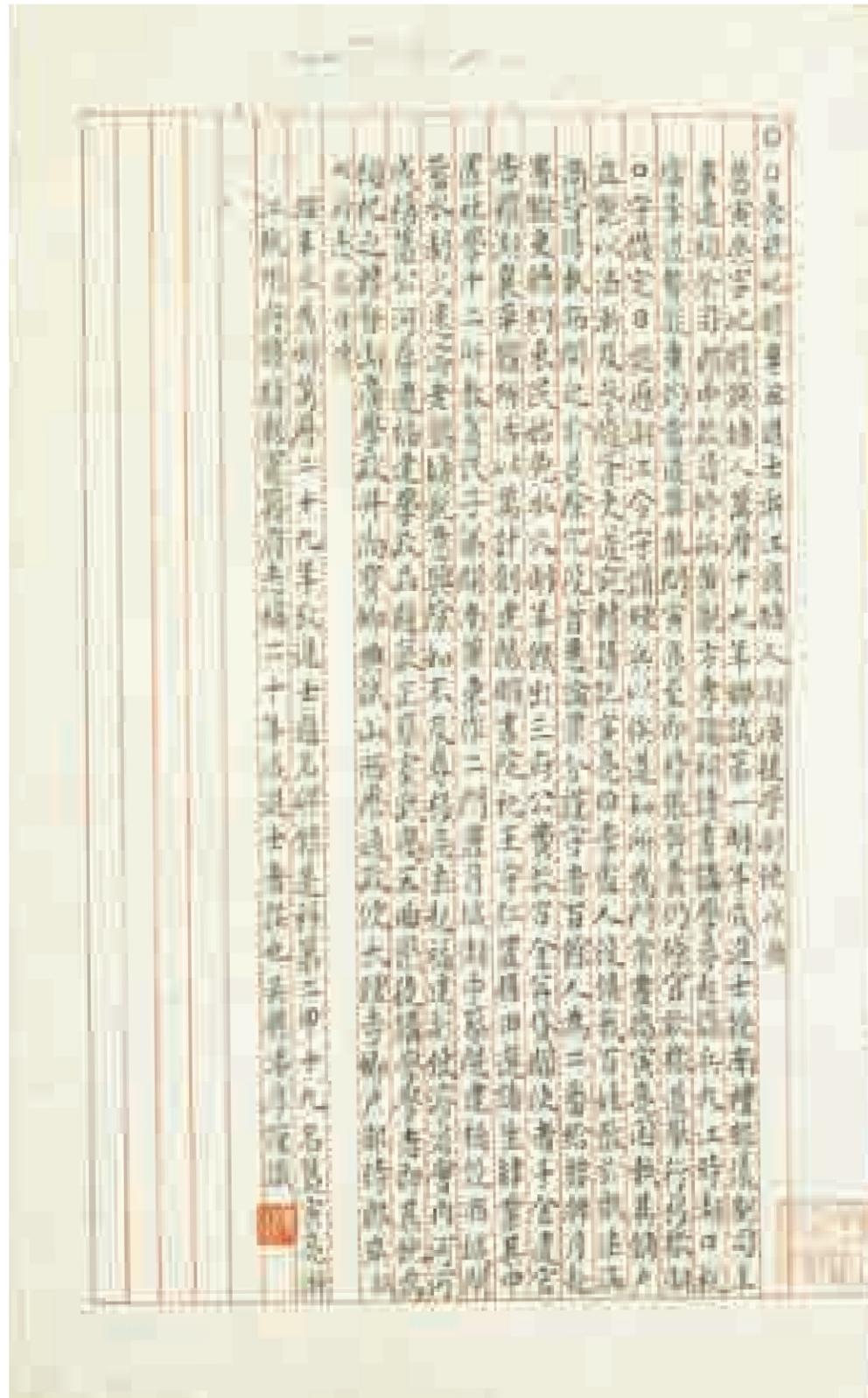


无款 陶崇道像

纸本，纵 45.4 厘米，横 26.4 厘米。

陶崇道，生卒年不详，字路叔，号虎溪。浙江绍兴人。万历三十八年（1610）进士，官南京给事中，未上任即因丁忧归乡。崇祯元年（1628）奉召起复，在兵部任职，遇事敢言，有“鸣凤”之称。崇祯八年（1635）迁按察使，升福建右布政使，未就任即去官归里。



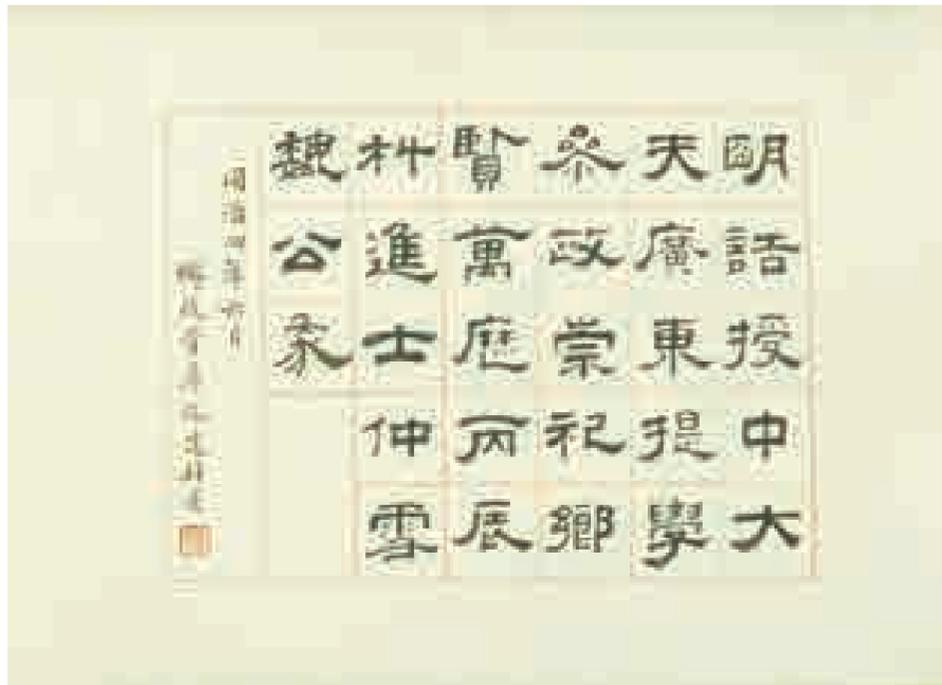
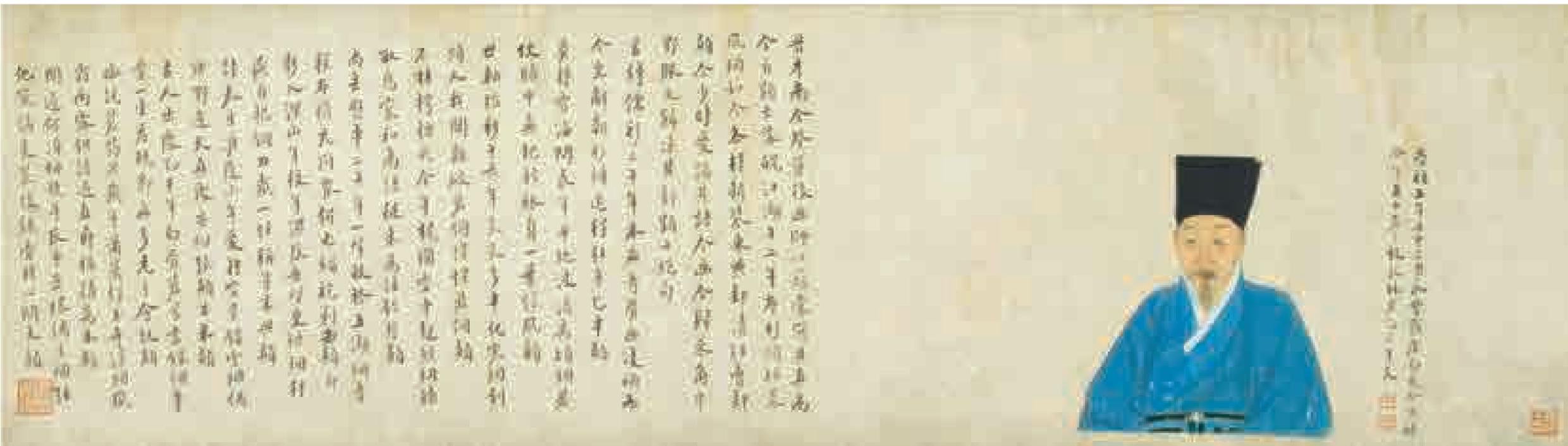


无款 葛寅亮像

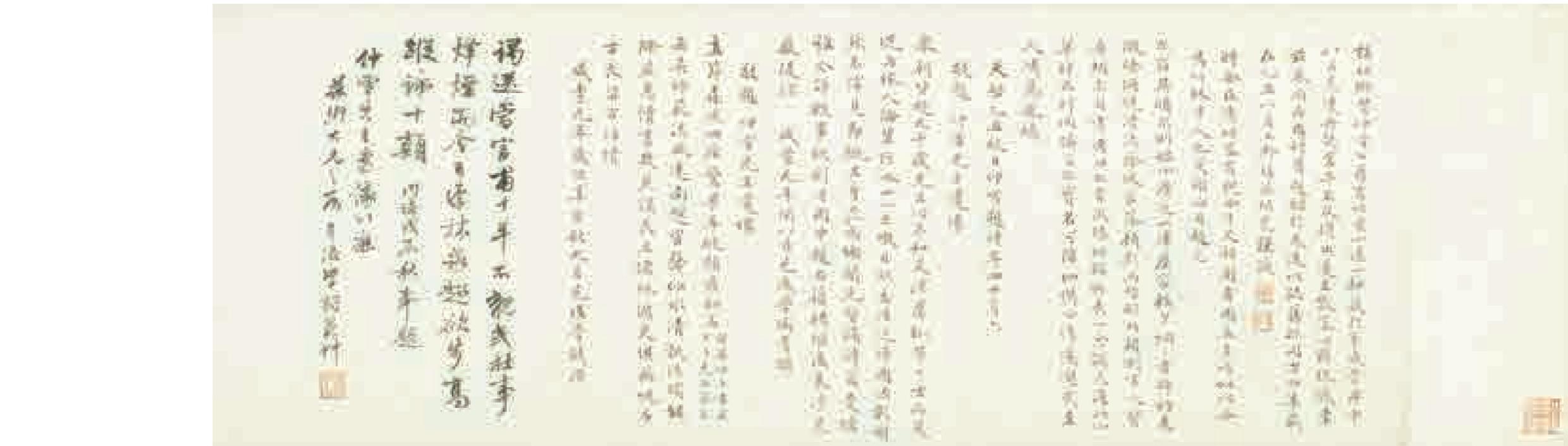
纸本，纵45.4厘米，横26.4厘米。

葛寅亮（1570—1646），字水鉴，号纪瞻，浙江杭州人。万历二十九年（1601）进士，万历、天启、崇祯、弘光朝屡次起复，隆武二年（清顺治三年，1646）十月，隆武政权灭亡，葛寅亮绝食殉国。





罗虚白 魏浣初像卷
 纸本，纵 28 厘米，横 97.8 厘米。1632 年。
 罗虚白，生卒年不详，江西永丰人。
 魏浣初（1580—？），字仲雪，又字仲云，江苏常熟人。明万历四十四年（1616）进士，官至广东提学参政，著有《四如山楼集》。





谢彬 朱葵石孺慕图（朱茂时像）

绢本，纵 65.6 厘米，横 48.5 厘米。1642 年。

谢彬（1601—1681），初名份，字文侯，号仙屩，浙江上虞人，工写真，自幼拜曾鲸为师，为曾得意门生之一，也是“波臣派”的主要画家。《图绘宝鉴续纂》云：“彬善写小像，一经彼笔，世无俗面，至于数人合幅或举家全庆，神情淡洽，眉目照映，海内称首望焉！”间作山水，亦能绘花鸟。

朱茂时，生卒年不详，字子葵，号葵石、葵石道人，浙江嘉兴人。其父朱大启曾官刑部侍郎。茂时历官顺天府通判、贵阳知府等职。明亡后不愿出仕清朝，于故乡的放鹤洲上修造别墅园林，自号鹤洲居士，隐逸终老。





钱复 紫柏真可像

纸本，纵 128.6 厘米，横 56.7 厘米。1603 年。

钱复，浙江绍兴人，生平待考。

紫柏真可（1543—1603），俗姓沈，法名达观，中年后改名为真可，号紫柏老人，后世尊称他为紫柏尊者，江苏吴江人。为明末四大高僧之一，因为陷入东林党争，被东厂拷打，伤重圆寂。著有《紫柏尊者全集》。



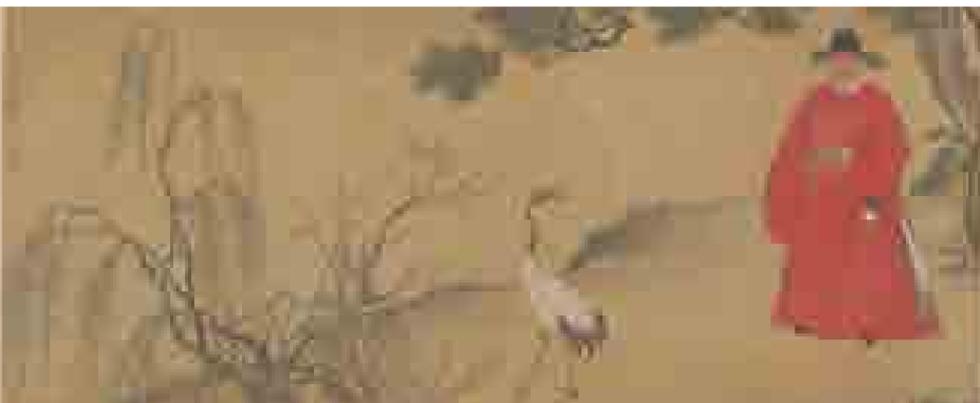
无款 沈度乐琴书处图

绢本，纵74厘米，横112.6厘米。

沈度（1357—1434），字民则，号自乐。上海人。篆隶真行诸体皆能，被明成祖誉为“我朝王羲之”，官翰林修撰、侍讲学士，与弟沈粲皆擅长书法，并称“二沈先生”“大小学士”，为明代台阁体书法的代表人物。



沈度獨引友鶴圖卷
 沈度字允文，號石湖，嘉興人。嘉靖初，官至太僕寺卿。此卷為其書畫，內容為沈度獨引友鶴圖卷。



獨引友鶴
 沈度書

沈度獨引友鶴圖卷
 沈度字允文，號石湖，嘉興人。嘉靖初，官至太僕寺卿。此卷為其書畫，內容為沈度獨引友鶴圖卷。



獨引友鶴
 沈度書

无款 沈度独引友鹤图卷
 绢本，纵39.9厘米，横95.9厘米。



无款 沈度像

绢本，纵 142.7 厘米，横 92.4 厘米。



无款 沈藻像

绢本，纵 146.5 厘米，横 83.3 厘米。

沈藻，生卒年不详，字凝清，一字仲藻，上海人，沈度之子。官至中书舍人，迁礼部员外郎。承家学，以书法知名，擅长楷书，传家法，真、行、草书并佳。亦为“台阁体”代表人物。



无款 沈世隆像

绢本，纵 139 厘米，横 84.6 厘米。

沈世隆，生卒年不详，字维昌，上海人。沈藻孙，以善书承其家学。奉召至京，授中书舍人。后因触怒宦官刘瑾，被罢官，刘瑾被诛后，复原官。



无款 钱世桢像

绢本，纵 142.1 厘米，横 76.7 厘米。

钱世桢（1561—1642），字士孙，号三持，上海人。万历十七年（1589）武进士。历任蓟镇参将、东征游击将军、金山镇参将等职，最后升江西总兵，未就任便告老还乡。曾于“壬辰倭乱”中先锋赴朝，抗击日军，屡建奇功。著有《征东实记》等。



无款 陆昶像

纸本，纵 162.3 厘米，横 54.2 厘米。

陆昶，生卒年不详，字孟昭，号薇庵，江苏苏州人。景泰二年（1451）进士，历任刑部郎中、福建参政等职，中年致仕。为官公正明恕，颇有政声，文声甚著。



无款 吴江周氏四代家堂像

纸本，纵 164.2 厘米，横 86.6 厘米。

周用 (1476—1547)，字行之，号白川，江苏苏州人。弘治十五年 (1502) 进士。曾劝谏明武宗不要从乌斯藏 (今西藏) 迎佛，出为广东左参议，平定番禺叛乱。后官工部尚书、刑部尚书、吏部尚书。周用为官端亮有节，善书画，曾得沈周传授。诗名甚著，有《恭肃集》。妻施氏，妾姜氏。

周式南 (?—1581)，字仲翰，号养室，周用子，嘉靖三十七年 (1558) 举人，后为人迫害致死，赠太仆寺卿。妻郁氏。

周辑符，生卒年不详，字次公，号明川，周式南子。敕封福建道监察御史，赠太仆寺卿。著有《宴如斋集》。妻顾氏。

周宗建 (1582—1626)，字季侯，号来玉，周辑符子。明末天启年间东林党人之一，万历四十一年 (1613) 进士，官福建道御史，巡按湖广。天启二年 (1622)，弹劾魏忠贤与客氏乱政，激怒明熹宗，因诸大臣力救免死。次年再上疏指斥魏忠贤擅权，痛斥魏忠贤“千人所指，一丁不识”，被东厂视为“第一仇人”。天启六年 (1626)，被逮入狱，抄没家产，同年被迫害致死于狱中，弘光帝在南京即位后追谥其为“忠毅”。妻申氏。













王简 张芭 王圻像卷

王简，生卒年不详，字惟文，江苏苏州人。康熙初供奉内廷，精写生。

张芭，生卒年不详，字子扬，上海嘉定人。承家学，工画山水及花鸟、人物。

王圻（1530—1615），名堰，字公石、元翰，别号洪州公，上海人。嘉靖四十四年（1565）进士，官至陕西布政参议，后归家著述，著有《续文献通考》、《稗史汇编》等。



清代

清代是肖像画发展的繁荣时期，西学东渐等历史原因使得清代的肖像画发展迅速且多样。清代前期，仍活跃在江南地区的“波臣派”和以禹之鼎为代表的带有文人画审美倾向的画家群体逐渐占据了领袖地位；清代后期，以“四任”为代表的海派画家一方面承继传统，一方面积极吸收西洋画法，领导晚清风尚。从创作数量上来看，清代肖像画创作远远超过前朝，且题材丰富，所描绘对象层次多样；其次，从艺术语言和创作技巧上讲，清代的肖像画较之前朝都有很大的拓展及变化，笔墨表现手法也自成特色，集古人肖像画传神之特色又吸收西画写真之优势。从相关理论著述来说，清代的肖像画所涉及的问题都更为广泛，且论述详尽，立体地构建起肖像画创作的巅峰时期。

舒时贞 司空念阳徐公像（徐如珂像）

绢本，纵 156.4 厘米，横 78.2 厘米。

舒时贞，生卒年不详，活动于明末清初，江苏苏州人。善画肖像，人物形神逼肖，线条道劲酣畅，师法曾鲸笔法。工书法，著有《篆书考异》。

徐如珂（1562—1626），字季鸣，号念阳，江苏苏州人。万历二十三年（1595）进士，官至南京工部右侍郎。时魏忠贤掌权，徐公然为已被魏忠贤放逐的杨涟饯行，遂触怒魏阉而被削籍归里。



无款 史可法像

纸本，纵 41.6 厘米，横 30.8 厘米。

史可法（1602—1645），字宪之，又字道邻，河南开封人。崇祯元年（1628）进士，任西安府推官，后转平各地叛乱。北京城被攻陷后，史可法拥立南明弘光帝，继续与清军作战。官至督师、兵部尚书。弘光元年（1645），清军大举围攻扬州城，城破，史可法拒降遇害，清军随即对扬州展开十日屠城。南明谥可法为“忠靖”，乾隆三十七年（1772），清廷赠史可法谥“忠正”。后人收其著作，编为《史忠正公集》。





无款 洪承畴像

绢本，纵 159 厘米，横 94 厘米。

洪承畴（1593—1665），字彦演，号亨九，福建南安人。万历四十四年（1616）进士，崇祯时官至兵部尚书、蓟辽总督。松锦之战战败后被清朝俘虏，降清，顺治元年（1644）随清军入关，任太子太保、兵部尚书等职，继而领兵南下，为镇压南明鲁王、唐王、桂王等政权出力良多。卒，谥文襄，乾隆时被编入《贰臣传》。

顾见龙 吴伟业像

绢本，纵 149.7 厘米，横 89.8 厘米。

顾见龙（1606—1687年后），字云臣，号金门画史，江苏苏州人。系曾鲸弟子，康熙初以写真祇候内廷，名重京师，画人像酷肖，兼工人物、故实、佛像，亦能画花鸟。临摹古迹，一时难辨真伪。编有《古绘粉本》、《汇录名公题跋》。

吴伟业（1609—1671），字骏公，号梅村，别署鹿樵生、灌隐主人、大云道人，江苏苏州人。明末清初著名诗人，与钱谦益、龚鼎孳并称“江左三大家”，又为“娄东诗派”开创者。长于七言歌行，初学“长庆体”，后自成新吟，后人称之为“梅村体”。崇祯四年（1631）进士，高中榜眼，曾任翰林院编修、左庶子等职。清顺治十年（1653）被迫应诏北上，次年被授予秘书院侍讲，后升国子监祭酒。顺治十三年（1656）底，以母丧乞假南归，此后不复出仕。临终囑以僧装入殓，乾隆时被编入《贰臣传》。著有《梅村家藏稿》、《绥寇纪略》等。





禹之鼎 雪山归马图（高士奇像）

纸本，纵 50.3 厘米，横 86 厘米。1697 年。

禹之鼎（1647—1709 后），字尚吉，一字尚基，一作尚稽，号慎斋，江苏扬州人。出身贫寒，曾为富家童仆，并有机会学习绘画，据称曾师从蓝瑛，后画名渐显，为士林所瞩目。康熙二十年（1681）官鸿胪寺序班，以画供奉入直畅春园，曾多次入贡使者，康熙二十一年（1682）随从出使琉球。当时朝野名流多请其摹绘图象。禹之鼎夙以肖像画著称，但艺术功底比较深厚，他广泛涉猎绘画领域，兼长人物、仕女、山水、花鸟各科；先后出入蓝瑛及宋元诸家，转益多师，擅长工笔重彩、水墨写意、白描、淡彩、没骨等多种画法，肖像画也兼取墨骨法、白描法和江南画法等诸多技艺。

高士奇（1644—1703），字遁人，号江村，浙江杭州人。以诸生供奉内廷，为康熙赏识，任南书房行走大臣，官詹事府詹事。康熙二十八年（1689）被劾归里。康熙三十三（1694）年，复召入宫修书，仍直南书房，官礼部侍郎。善诗文、书法，精鉴赏，通医道，所藏书画甚富。为康熙宠臣。著有《春秋地名考》、《江村销夏录》等。





禹之鼎 王翠 听泉图卷（王揆像）

绢本，纵 38.7 厘米，横 255.8 厘米。1697 年。

王翠（1632—1717），初字象文，后易字石谷，号耕烟散人，又号乌目山人、清晖老人等。江苏常熟人。少时拜同里张珂为师，后为王鉴、王时敏相继收为弟子。对古画的鉴赏、临摹功力极深，宋以来许多失传的古画，借王翠的临摹得以传世。康熙三十年（1691），由宋骏业、王揆推荐，入京担任制作《康熙南巡图》的首席画师。为“虞山画派”创始人。

王揆（1644—1728），字藻儒，一作藻如，号蘧庵、西田主人，江苏太仓人，王时敏第八子。康熙九年（1670）进士，授编修，官户部侍郎、吏部侍郎、刑部尚书、工部尚书、兵部尚书、礼部尚书。康熙六十年（1721），因太子事件旨，应谪戍，以年老由子代行，寻致仕。著有《西田集》。



禹之鼎 王原祁像

纸本，纵91厘米，横34厘米。1707年。

王原祁（1642—1715），字茂京，号麓台，王时敏孙，江苏太仓人。康熙时进士，因专心画学被召供奉内廷，曾奉旨编纂《佩文斋书画谱》，官至户部侍郎。他早年画风接近王时敏，临摹古迹多循古人规范，中年后渐形成自己的风格。与王时敏、王鉴、王翬并称“四王”。



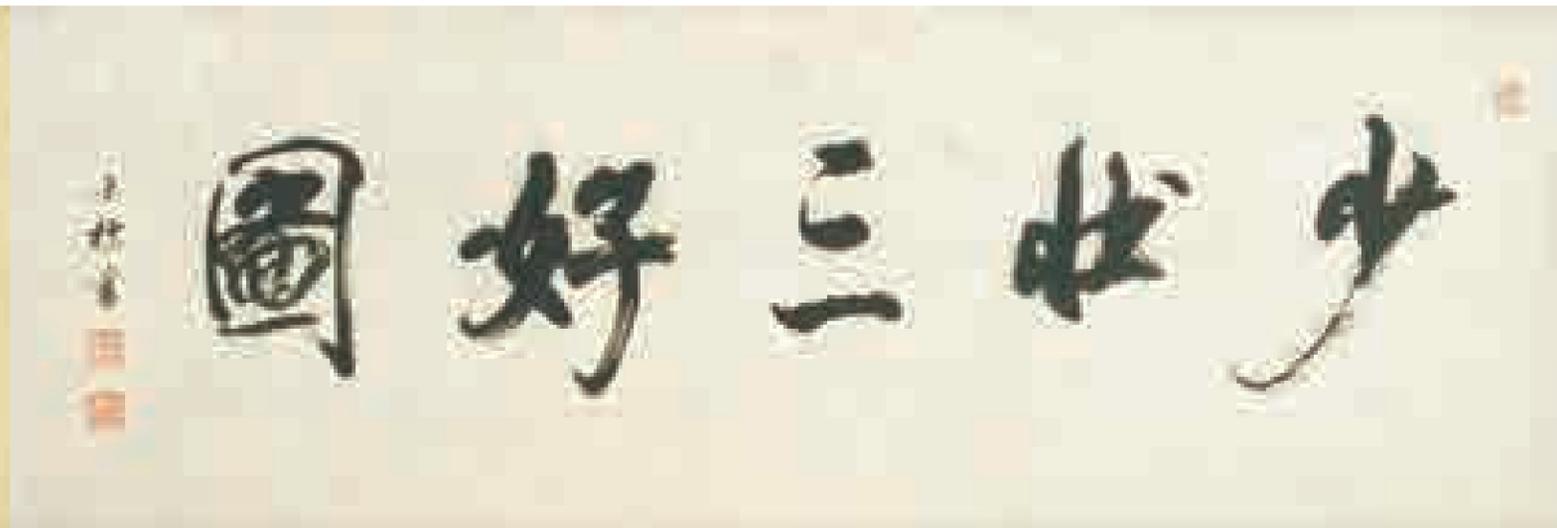


禹之鼎 乔莱书画娱情图

绢本，纵 37.5 厘米，横 29.5 厘米。

乔莱（1642—1694），字子静，一字石林，江苏扬州人。康熙六年（1667）进士，授内閣中书，乞养归。康熙十八年（1679）试博学鸿词科，授翰林院编修，参与修撰《明史》，后入朝充实录馆纂修官，迁翰林院侍读。康熙二十六年（1687）罢免归乡。





禹之鼎 少壮三好图（乔浣尘像）

绢本，纵 37.5 厘米，横 110 厘米。

乔浣尘，生卒年不详，字元之，江苏扬州人，乔莱侄。莱称其生平无所好，唯嗜书画、图籍，不好交往，为人淳朴，其余待考。





朱穀 乔莱纵棹图册

绢本，每开纵 41.4 厘米，横 30.7 厘米。

朱穀，生卒年不详，湖南郴州人，有诗名，善绘事。















徐兰 摹禹之鼎《饷乌图》（乔崇烈像）

纸本，纵 86 厘米，横 47.2 厘米。

徐兰，生卒年不详，约活动于康熙、雍正年间。字芬若，号芝仙，江苏常熟人。少从王士禛学诗，为“虞山诗派”诗人，擅画花卉及白描人物，线条生动，名盛一时。

乔崇烈（1661—1721），字无功，号学斋，江苏扬州人，乔莱长子。康熙四十五年（1706）进士，由于受其父被罢官的影响，不愿做官，改授庶吉士。为人倜傥不羁，须髯如戟，工书善画，诗文亦佳。著有《芥舟集》、《学斋诗集》等。



吴昶 王显庸像

绢本，纵116.2厘米，横54.7厘米。

吴昶，字侣仙，无锡人，生平待考。

王显庸（1651—1721），字执中，王鏊六世孙，隐居终老。



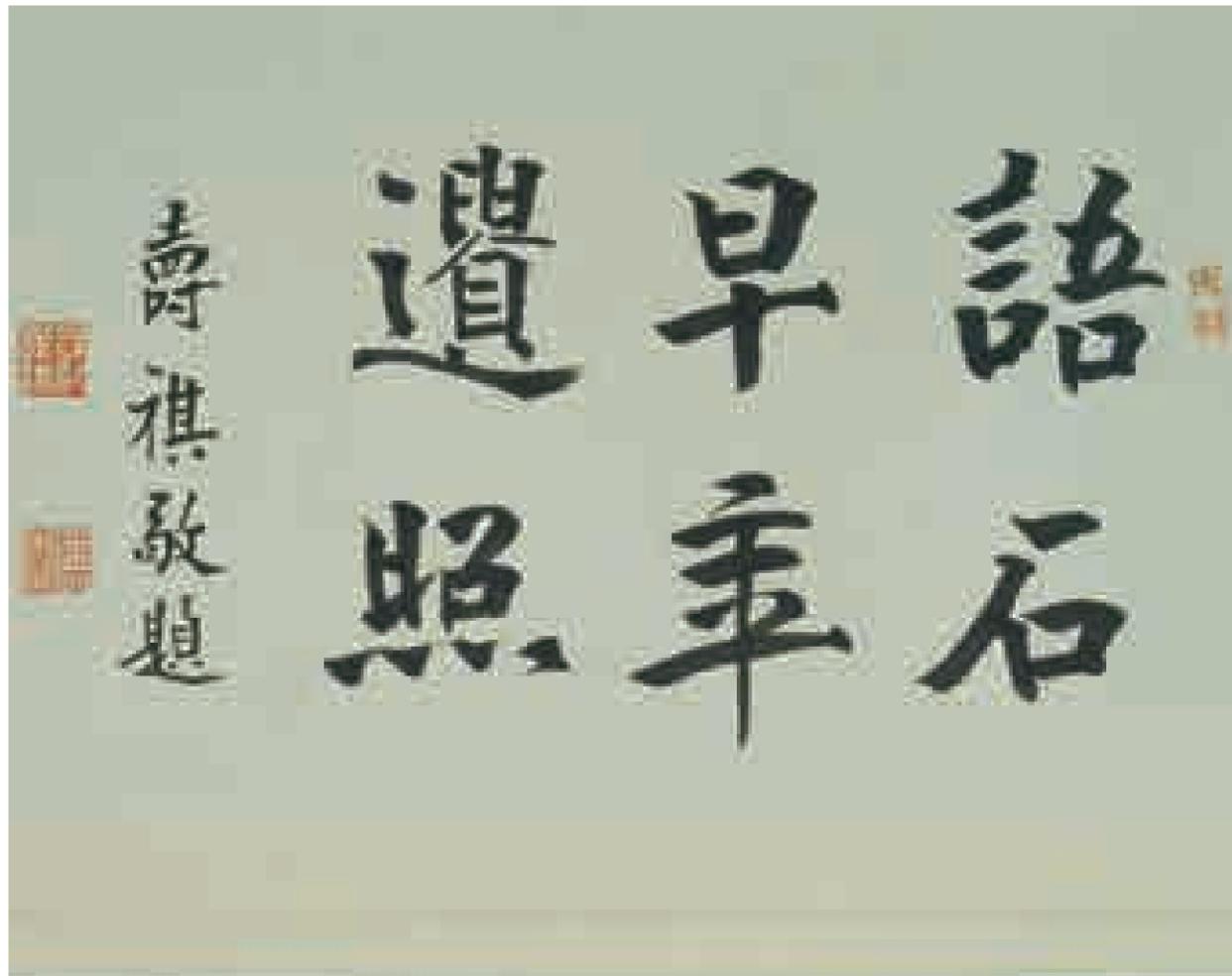
沈韶 通初禅师像

绢本，纵 85.1 厘米，横 50.1 厘米。1676 年。

沈韶（1605—1681 后），字尔调，浙江嘉兴人，一说为上海人。善画人物仕女，曾鲸弟子，“波臣派”画家，写真法颇得曾鲸三昧，有名于清初。世称其画肖像画“俨然如生”。

通初禅师，生卒年不详，俗姓程，字贞朗，安徽新安人。明亡后剃发为僧，住上海圆津禅院，逃禅终老。与语石并称“语、朗二师”。通初喜爱书画、搜集诗文翰墨，与文人士夫多有交往。





顾尊焘 语石早年遗照（通证禅师像）

绢本，纵 27.2 厘米，横 41.9 厘米。1684 年。

顾尊焘，生卒年不详，约为康熙时人。字向临，江苏苏州人。写真神肖，博学工诗，游京师时，名公巨卿争相延致。

通证禅师，生卒年不详，俗姓罗，字超澄，号语石。明末清初上海圆津禅院第三代住持。从小削发出家，除念佛经外，嗜好书画，师从王鉴，擅长泼墨山水，雅好篆刻。当时文人雅士都喜与语石交往，为一时风雅所向。





杨晋 王翠 沧浪濯足图卷（杨宾像）

绢本，纵 31.1 厘米，横 112 厘米，1719 年。

杨晋（1644—1728），字子和，一字子鹤，号西亭，自号谷林樵客、鹤道人，又署野鹤，江苏常熟人。山水为王翠入室弟子，尝参与绘制康熙南巡回。尤长画牛，多写意，杨晋写照之成就，在其山水、花鸟之上，一生为人写照，从未停止。

杨宾（1650—1720），字可师，号大瓢、耕夫，浙江绍兴人。少聪慧，自幼能诗文。康熙元年（1662）年十三时，其父涉“通海案”而流放宁古塔。康熙十七年（1678）寓吴门，巡抚举应“博学鸿词科”，拒不应试。康熙二十八年（1689），康熙南巡，杨宾率弟杨宝往叩行在，泣请与妻子代父成边。不允。杨宾兄弟二人随御舟行数百里，呼号吁请，被鞭笞几死，后杨宾只身出塞省亲，待父于戍所。著有《塞外诗》、《大瓢偶笔》、《柳边纪略》等。





华冠 蒋士铨归舟安稳图像卷

纸本，纵61.6厘米，横133.2厘米。1764年。

华冠，生卒年不详，原名庆冠，初名点，字庆吉，号吉崖，江苏无锡人。官广西同知，工写照，擅长白描。乾隆南巡，写御容称赏，遂征召入都。兼工山水、木石、花卉。

蒋士铨（1725—1784），字心馥、茗生，号藏园，又号清容居士，晚号定甫。江西铅山人。乾隆二十二年（1757）进士，官翰林院编修。乾隆二十九年（1764）辞官，后主持书院讲席。其人精通戏曲，工诗古文，与袁枚、赵翼合称清诗“乾隆三大家”。著有《忠雅堂诗集》等。







华冠 蔡仙观妙图卷（爱新觉罗·永忠像）

纸本，纵 37.8 厘米，横 58.8 厘米。1778 年。

爱新觉罗·永忠（1735—1793），字良辅，号渠仙，又署雁仙、耕桐道人、延芬居士。清宗室，其祖父为康熙第十四子允颺。袭封辅国将军，但出世消极，情近佛道。能诗、工书、善画。著有《延芬室集》。

华冠 周元理像

纸本，纵 166.7 厘米，横 95.1 厘米。

周元理（1706—1782），字秉中、丙衷，江苏苏州人。乾隆三年（1738）举人，累官天津知府、山东巡抚、直隶总督、工部尚书。





无款 王鏊像

纸本，纵 161.6 厘米，横 96.1 厘米。

王鏊（1450—1524），字济之，号守溪，晚号拙叟，学者称其为震泽先生，江苏苏州人。明成化十一年（1475）进士。正德元年（1506）拜户部尚书、文渊阁大学士。王鏊在任上尽力保护受刘瑾迫害之人，终因无法挽救时局而辞官归乡，此后不复出。王守仁赞其为“完人”，唐寅曾赠联称其“海内文章第一，山中宰相无双”。著有《震泽集》等。





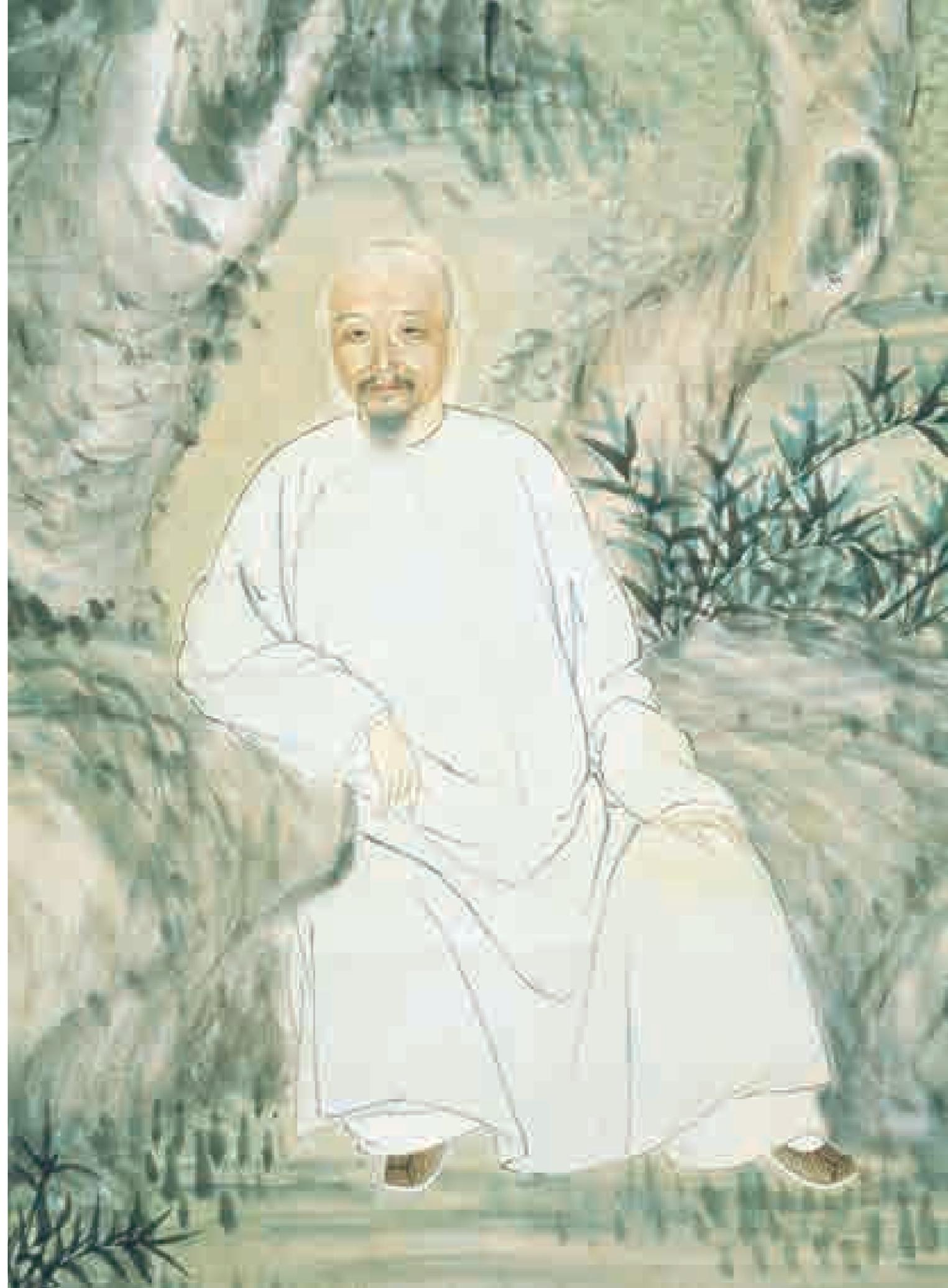
吴省曾 董邦达 嵇璜像

纸本，纵 179.3 厘米，横 79.1 厘米。1766 年。

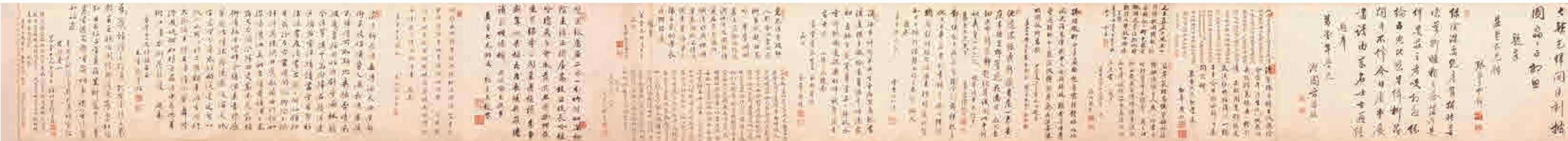
吴省曾，生卒年不详，字身三，江苏无锡人。善绘肖像，名重一时。

董邦达（1699—1769），字孚闻、非闻，号东山，浙江富阳人。雍正十一年（1733）进士，官礼部尚书。好书画，篆隶得古法，山水取法元人，善用枯笔。其风格在娄东、虞山之间。

嵇璜（1711—1794），字尚佐，号黼庭，晚号拙修，江苏无锡人。嵇曾筠之子，父子皆长于治河。雍正八年（1730）进士，历官河道总督、工部尚书。





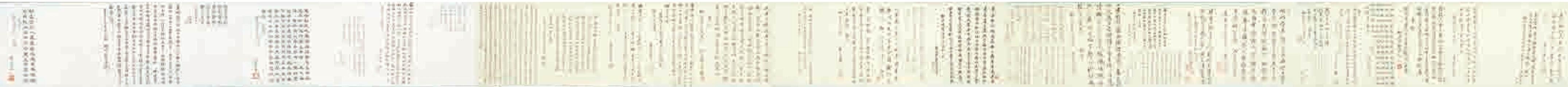


沈宗騫 深柳读书图卷（陆宗彦像）

纸本，纵32.7厘米，横134.5厘米，1778年。

沈宗騫，生卒年不详，活动于乾嘉时期。字熙远，号芥舟，又号研湾老圃，浙江湖州人。早岁能书、画，小楷、草书及盈丈大字，皆具古人神效魄力。画山水、人物、传神，无不精妙。

陆宗彦，生卒年不详，字维水，号益堂，上海嘉定人。



方薰 长林爱日图卷（顾修像）

纸本，纵40.5厘米，横173.8厘米。

方薰（1736—1799），字兰士，一字懒儒，号兰坻、兰如、兰生、长青、楞庵，别署语儿乡农，浙江桐乡人。性高逸，善诗、书、画，并妙，写生尤工，与奚冈齐名，世称“浙西两高士”，称“方奚”。著有《山静居画论》等。

顾修，生卒年不详，字仲欽，号松泉，又号菴厓，浙江桐乡人。工诗、画。生活于乾隆、嘉庆间，博学嗜古籍，刊有《读画斋丛书》，为学林所重。





张藻 杏花江店图卷（顾修像）

纸本，纵 37.2 厘米，横 339 厘米。

张藻，生卒年不详，字小谷，号雁湖，上海人。人物肖像之外，兼擅山水。





王学浩 雷塘庵主小像（阮元中年像）

纸本，纵 132.2 厘米，横 42.7 厘米。1808 年。

王学浩（1754—1832），字孟养，号椒畦，江苏昆山人。乾隆五十一年（1786）举人。山水得王原祁正传，结体精微，笔力苍古。著有《山南论画》。于书无不工，篆、隶、真、行皆佳。

阮元（1764—1849），字伯元，号芸台、雷塘庵主，晚号怡性老人，江苏仪征人。乾隆五十四年（1789）进士，先后任礼部、兵部、户部、工部侍郎，山东、浙江学政，浙江、江西、河南巡抚及漕运总督、湖广总督、两广总督、云贵总督等职。历乾隆、嘉庆、道光三朝，体仁阁大学士。他在诗文、经史、数学、天算、舆地、编纂、金石、校勘等方面都有着非常高的造诣，被尊为三朝阁老、九省疆臣，一代文宗。

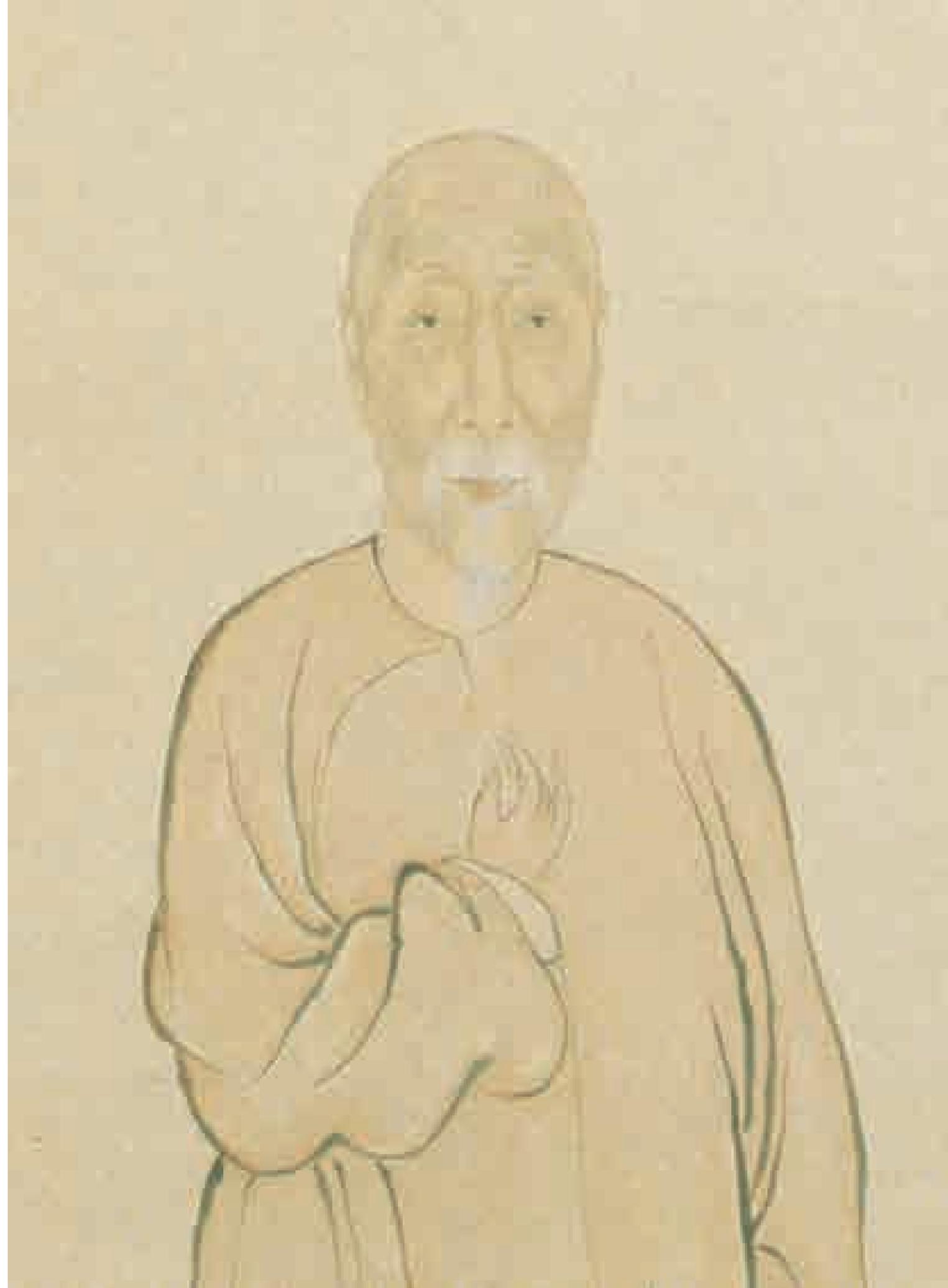




蔡升初 仪征相国八十三岁画像
(阮元老年像)

纸本，纵 111.2 厘米，横 30.7 厘米。1846 年。

蔡升初 (?—1860)，一名升，字可阶，浙江德清人。擅长画肖像，用笔古秀，设色高雅。能得曾鲸画法精神，不仅形似而已。又能作花卉树石，超拔秀润。



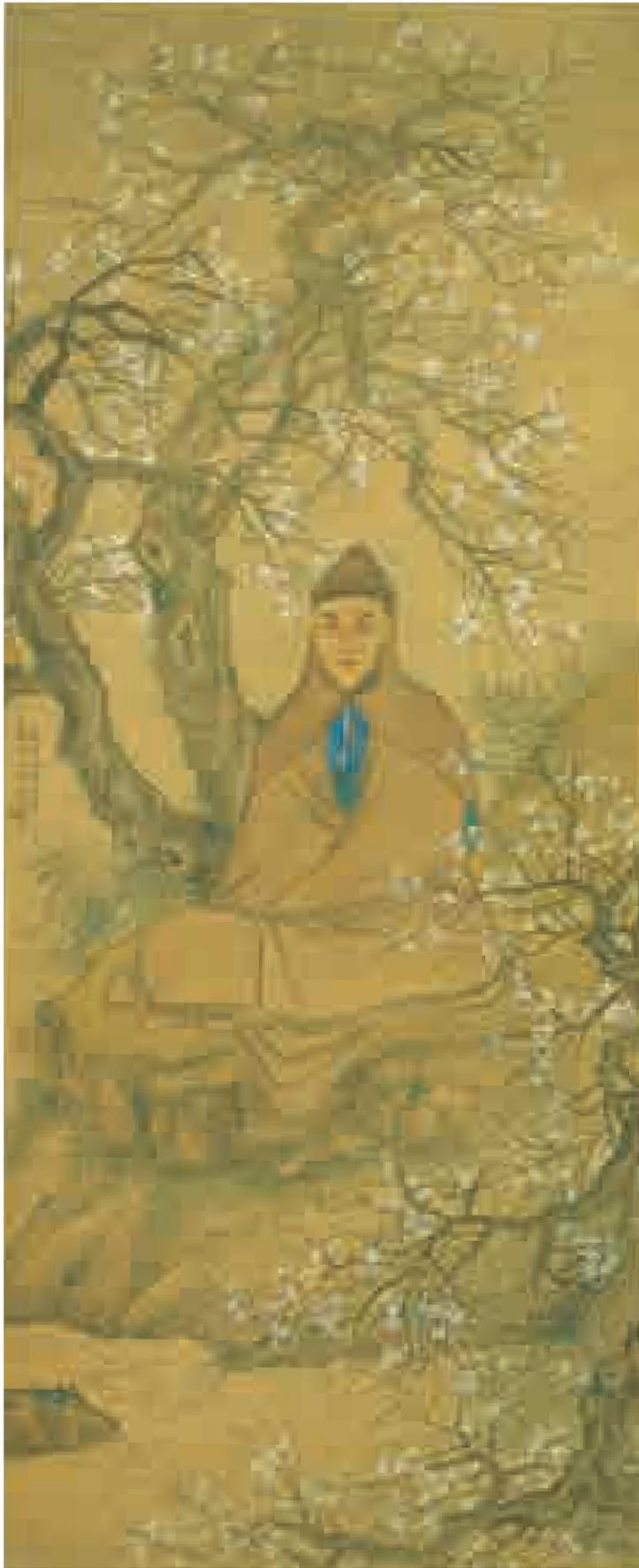


王学浩 石琢堂先生小像（石韞玉像）

纸本，纵 128.7 厘米，横 53.2 厘米。1817 年。

石韞玉（1756—1837），字执如，号琢堂，又号花韵庵主人，亦称独学老人，江苏吴县人。乾隆五十五年（1790）状元，授翰林院修撰。历官四川重庆府知府，山东按察使。著有《独学庐诗文集》、《晚香楼集》等。





王学浩 董棨 舒位像

绢本，纵 134.7 厘米，横 56.2 厘米。1819 年。

董棨（1772—1844），字汉符，号乐闲，又名梅泾老农、梅溪老农，浙江嘉兴人。山水、人物、花鸟、草虫无不精妙，尤喜作蔬果，点染生动。书法宗颜鲁公，行草宗赵松雪、祝允明。亦擅长篆刻。

舒位（1765—1816），字立人，小字犀禅，号铁云、铁云山人。北京大兴人，生长于江苏苏州。乾隆五十三年（1788）举人，屡试进士不第，贫困潦倒，游食四方，以馆幕为生。博学，善书画，尤工诗。所著有《瓶水斋诗集》、《乾嘉诗坛点将录》等。





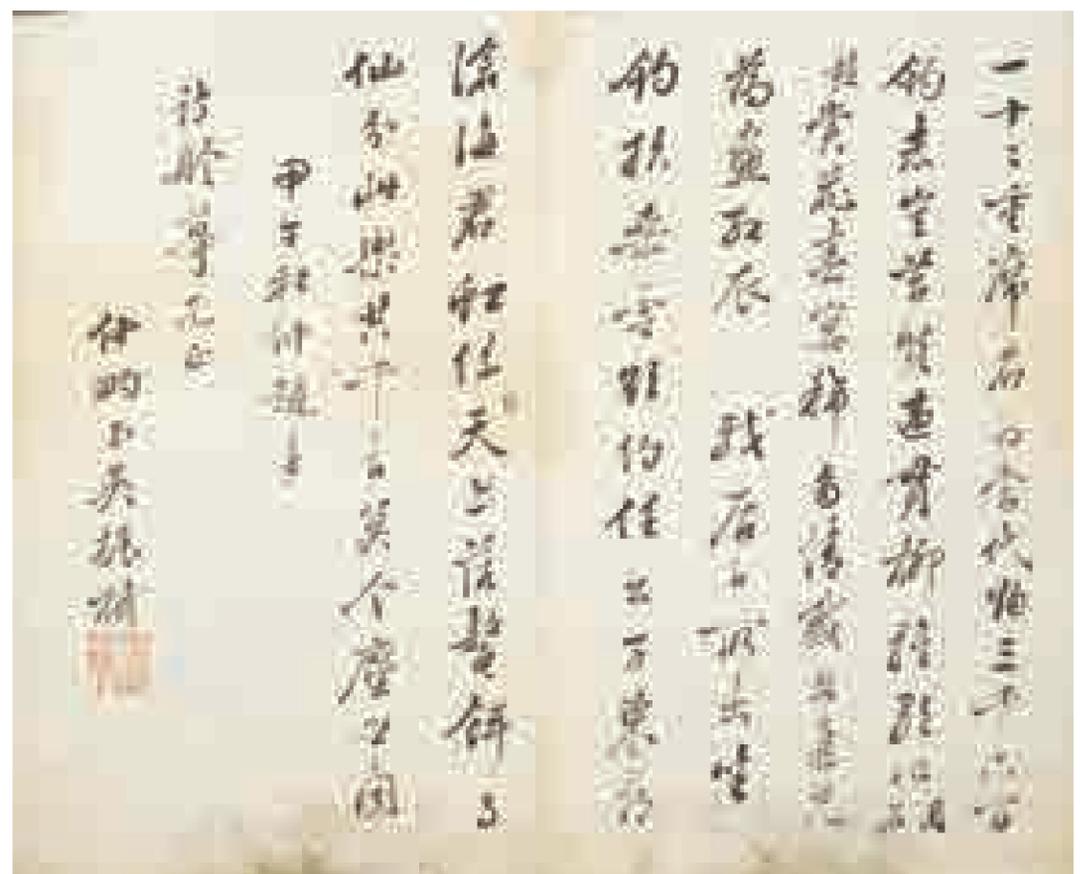
徐梁 李璿 红衣垂钓图（张祥河像）

纸本，纵 23.1 厘米，横 27.7 厘米。1833 年。

徐梁，生卒年不详，字秋池，上海人。以写人物肖像名重一时。

李璿，生卒年不详，字白楼，山东济宁人。诗、画得外祖黄易传。山水苍润，笔墨松秀，兼善花卉，生平颇自矜贵，不苟为人作。著有《生花榭诗存》。

张祥河（1785—1862），原名公璠，字元卿，号诗舸、法华山人，上海人。嘉庆二十五年（1820）进士，官工部尚书。擅绘花草、山水。著有《小重山房集》等。



西江寄友作投函風度寒於似
 不勝佳味看芳茶妙多步
 頓論去上榮德手板水投一志
 雲卷千嘉艾融河水暖油揚
 和妙甚後 正卷三由廣地七峰
 翠登望遠引四下下切信書月
 仍候其四四雷清文雙映霞清一
 牛小西子物共歲天備於高窮
 步休列月能交 程文以信書月且其
 請於秋寄為題 卷五抄學亦得

垂釣衣披一品紅孤舟共暮空
 迴難同回且再地暮毫日早
 然偏茂掌中 請看雲烟即
 等名那弓向情坐釣磯暢新
 唯能忘抱憂何借臨警息
 心機
 九重早識作雲士鞭拂湖
 親家享朝露沿堤尋舊跡
 君再上釣魚臺 先生骨相最
 豐腴寧似瓦真一釣徒也記江
 郭園豈好傳神卻是萬瑪脆
真高文雅士者如柳惠約國為撰之奇亦
 請雁任牙去人屬 五先生宋亦湖

頻年不挽原良謀野耕珊瑚託
 五國會心深果註惠趣心公原不
 為華鱗 大存中流自在看苔磯小
 望水風寒釣徒莫作尋常視多少
 綠綸什一竿 鸞鶴存仙儂歌呼風
 味煙波祿玉志終識 先生垂釣志
 忌機不問釣魚無 倘賦天隨漁具
 待水楊柳夕陽時休羨青笠渾
 雞穉一品紅衣化釣師 題余
 請於先生親家天刻之 精堂天慶啟

閑遊張子煙波羨釣徒
 曾羨排竿似欲拂珊瑚
 依堤柳港凝靜以看秋風
 鐘上起事作憶等鱸
 請於前年友人 程文清書
 謂是張志和而此景甚美謂是張志
 和而此景頗時知君未嘗東海釣
 賦非直野自攝我請所人何則欲作
 除嚴陣故走非但恐魚骨尾紅一也
 衣力更獲亦為魚氣





费丹旭 鸿案联吟图（张澹伉俪像）

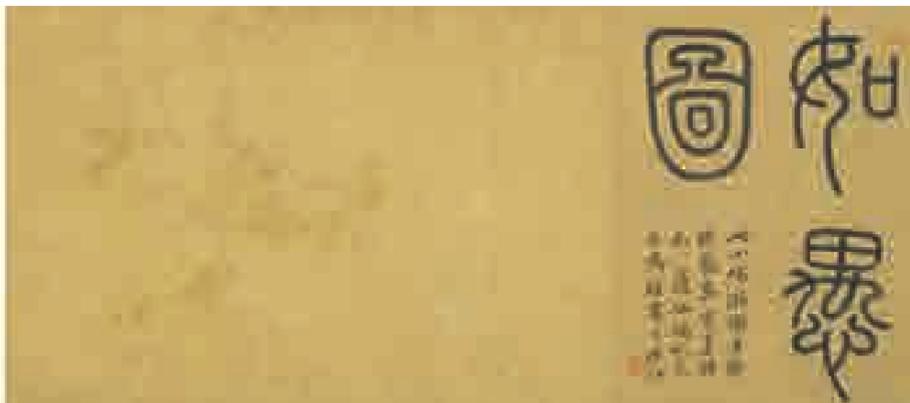
绢本，纵 34.7 厘米，横 59.9 厘米。1833 年。

费丹旭（1802 年—1850 年），字子苕，号晓楼，别号环溪生、环渚生、三碑乡人、长房后裔，晚号偶翁，浙江湖州人。少时便得家传，后与画家汤贻汾、张熊，鉴赏家张廷济等均有往来。其肖像画独具一格。亦作花卉山水，尤精补景仕女，有“费派”之称。

张澹，生卒年不详，字耕云，一字新之，号春水，江苏苏州人。善山水，初得钱志伟指授，后入汤贻汾幕，晚客上海，以画自给。







万崑 如愚图卷（吴熙载读书图）

纸本，纵38.5厘米，横228厘米。

万崑（？—1860）字袖石，江苏盐城人。工山水、人物，尤以画肖像画著名。

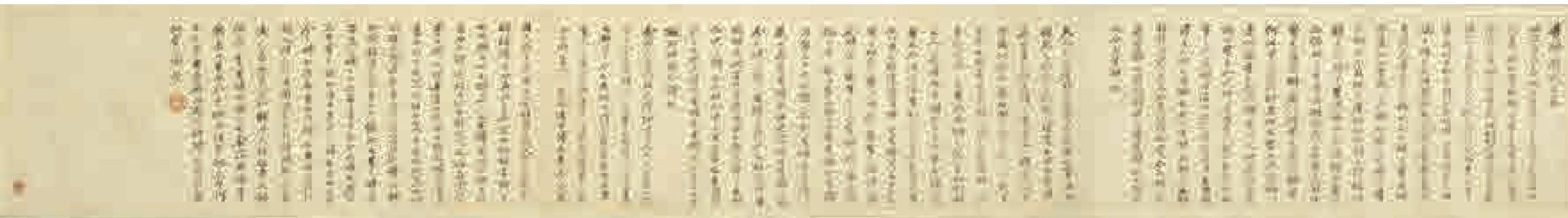
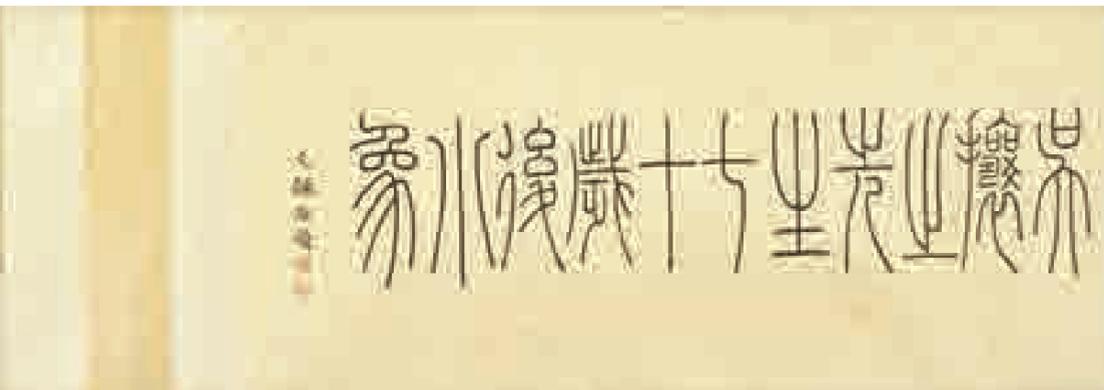
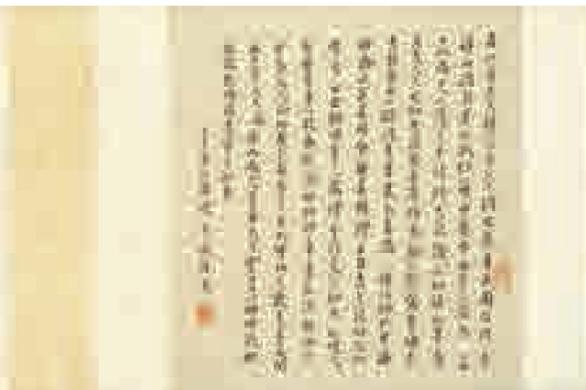
吴熙载（1799—1870），原名廷燧，字让之，也作攘之，号让翁，晚学居士、方竹丈人等。江苏扬州人。篆刻家、书画家。包世臣弟子，篆书和隶书学邓石如，行书和楷书取法包世臣。



穉樞 吴穉之先生七十后小像（吴熙载像）

纸本，纵143.1厘米，横39.1厘米。

穉樞，生卒年不详，字叔明，号小筠、小云，江苏扬州人。肖像画家嵇澹子。擅长写真，与万岚齐名。



华蘧 吴俊 昔醉图卷（杨沂孙像）

纸本，纵24.3厘米，横70.2厘米。1868年。

华蘧，字星槎，号跛仙，浙江绍兴人。善写人像，亦善松树、山水、花卉，有陈淳意。

吴俊，字子重，号南桥、冠英，江苏江阴人。精绘事，写真尤得古法，亦工篆刻。

杨沂孙（1813—1881），字咏春，号子舆，晚署濠叟，江苏常熟人。道光二十三年（1843）举人，官至安徽凤阳知府。杨以篆书著称于世，初学邓石如，后吸收金文、石鼓文、汉碑，自成一格。著有《观濠居士集》等。



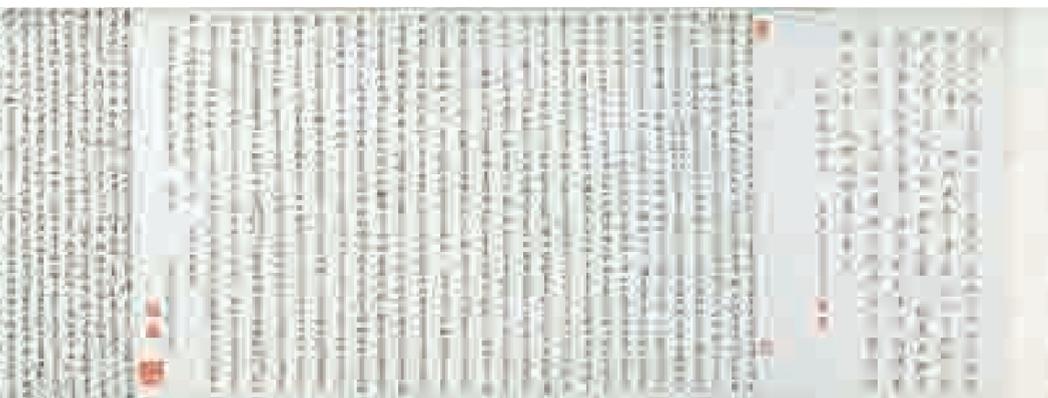


茗園圖

大清宣統元年
吳昌碩畫





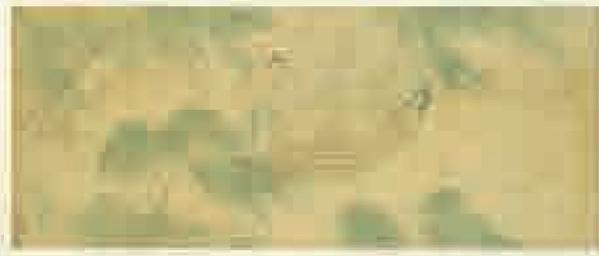
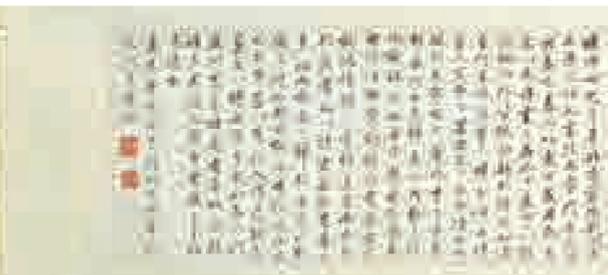
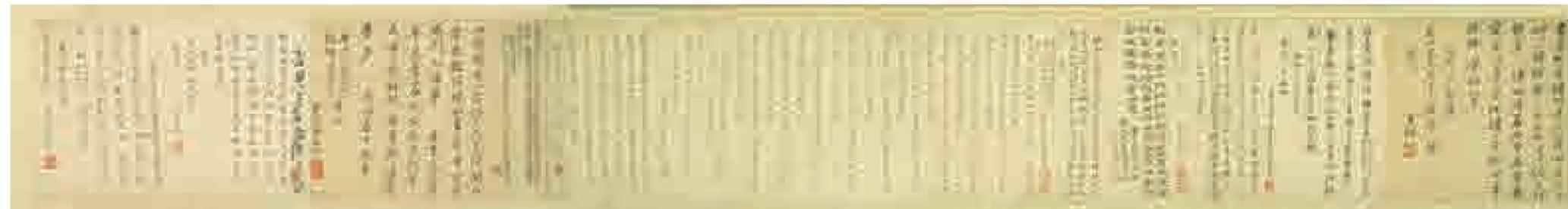


丁以誠 管希宁 载书图卷

纸本，纵37厘米，横178.8厘米。

丁以诚（1743—1823后），号义门，江苏丹阳人，以肖像画著名于时，所画肖像有禹之鼎遗意。兼工山水花卉。

管希宁（1712—1785），字幼孚，号平原生，又号金牛山人，江苏扬州人。精书、画，书兼篆、隶、真、行诸体，山水笔致幽冷，间写花草，亦别有会心。著有《金牛山人印谱》、《就儒斋诗集》。



翁雒 鸿案联吟图卷（张澹伉俪像）

纸本，纵23.2厘米，横55.5厘米。

翁雒（1790—1849），字穆仲，号小海，一号小梅，江苏苏州人。初写人物，中年后专攻花鸟、草虫、水族，尤善画龟。笔精墨妙，生动尽致。著有《小蓬海遗诗》。

张澹（？—1846后），字耕云，一字新之，号春水，江苏苏州人。善山水，初得钱志伟指授，后入汤貽汾幕，晚客上海，以画自给。其人工诗善画，兼精篆刻。妻陆惠，字璞卿，又字又莹，别署苏香，室名玉燕巢、琴娱室、得珠楼，江苏苏州人。工诗画，善写生，学恽寿平、蒋廷锡，人赞其画“不落窠臼，辄能抗手古人”。著有《玉燕巢双声合刻》、《陆璞卿遗稿》。张澹、陆惠夫妇琴瑟和鸣，谈诗论艺，传为佳话，澹有小印曰“文章知己、患难夫妻张春水、陆璞卿”。





范玘 逸庵图

纸本，纵 107.2 厘米，横 46.3 厘米。1855 年。

范玘，生卒年不详，约活动于乾隆后期至道咸年间，字引泉，江苏常熟人。善画山水，尤善鉴别书、画、古物。著有《过云庐画论》。





程庭鹭 望云图（王文韶像）

纸本，纵 70.2 厘米，横 34.6 厘米。1855 年。

程庭鹭（1796—1858），初名振鹭，字缙真，又字问初，号绿卿，改名庭鹭，字序伯，号衡乡。上海人。工词章，兼擅丹青、篆刻。画山水得钱杜指授，清苍浑灏，逼近明末“嘉定四先生”的李流芳。

王文韶（1830—1908），字夔石，号耕娱、庚虞，又号退圃，浙江杭州人。咸丰二年（1852）进士。同治间任湖南巡抚，光绪间任兵部侍郎，后任云贵总督，擢直隶总督兼北洋大臣，奏设北洋大学堂、铁路学堂等，旋以户部尚书协办大学士，官至政务大臣、武英殿大学士。





汤禄名 邓廷桢像

纸本，纵 34.1 厘米，横 95.1 厘米。

汤禄名（1804—1874），字乐民，江苏常州人。画家汤貽汾第四子，官两淮盐运通判。擅长工笔人物、山水、花卉，尤工仕女。

邓廷桢（1776—1846），字维周，又字瀚筠，晚号妙吉祥室老人、刚木老人，江苏南京人。嘉庆六年（1801）进士，工书法、擅诗文，官至云贵、闽浙、两江总督，与林则徐协力查禁鸦片，击退英舰挑衅。后调闽浙，又戍伊犁。释还，迁至陕西巡抚。著有《石砚斋诗钞》。



无款 关天培像（官服像）

纸本，纵 142 厘米，横 82 厘米。

关天培 (1781—1841)，字仲因，号滋圃，江苏淮安人。嘉庆八年 (1803) 中武秀才，授把总，累升至参将、总兵、江南提督、广东水师提督。全力支持林则徐虎门销烟。道光二十一年 (1841)，英军对虎门要塞发动总攻，关天培亲自指挥，死守阵地，最终因援军未至，壮烈殉国。著有《筹海初集》等。





孔昭靳 关天培像（便服像）

纸本，纵115.8厘米，横75厘米。

孔昭靳，号春园，生平待考。

曾文正公像
 吴新铭画
 纸本 纵121.2厘米 横31.6厘米
 曾文正公，名藩，字伯涵，号涤生，湖南湘乡人。湘军的创立者和统帅。与胡林翼并称“曾胡”，与李鸿章、左宗棠、张之洞并称“晚清四大名臣”。官至两江总督、直隶总督、武英殿大学士，封一等毅勇侯，谥曰“文正”。



吴新铭 曾文正公像（曾国藩像）

纸本，纵 121.2 厘米，横 31.6 厘米。

吴新铭，生卒年不详，字南兰，生平待考。

曾国藩（1811—1872），初名子城，字伯涵，号涤生，湖南湘乡人。湘军的创立者和统帅。与胡林翼并称“曾胡”，与李鸿章、左宗棠、张之洞并称“晚清四大名臣”。官至两江总督、直隶总督、武英殿大学士，封一等毅勇侯，谥曰“文正”。



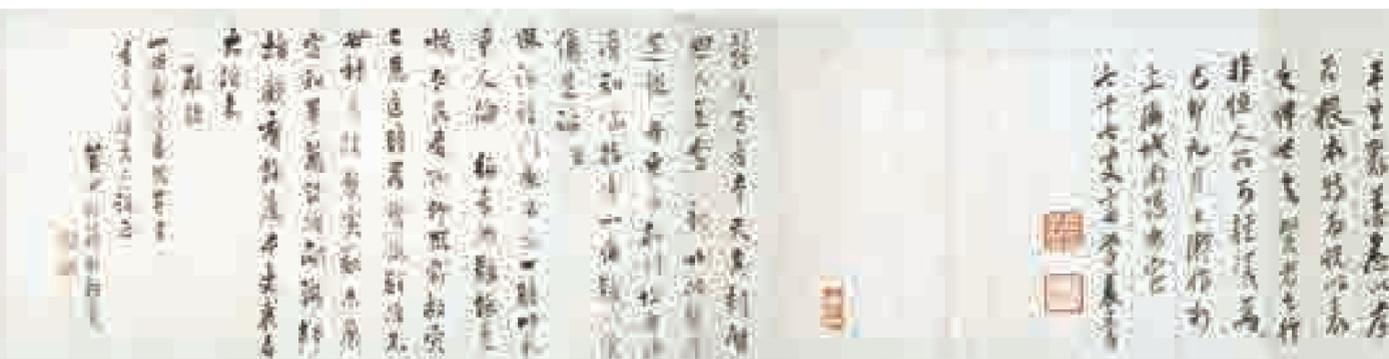
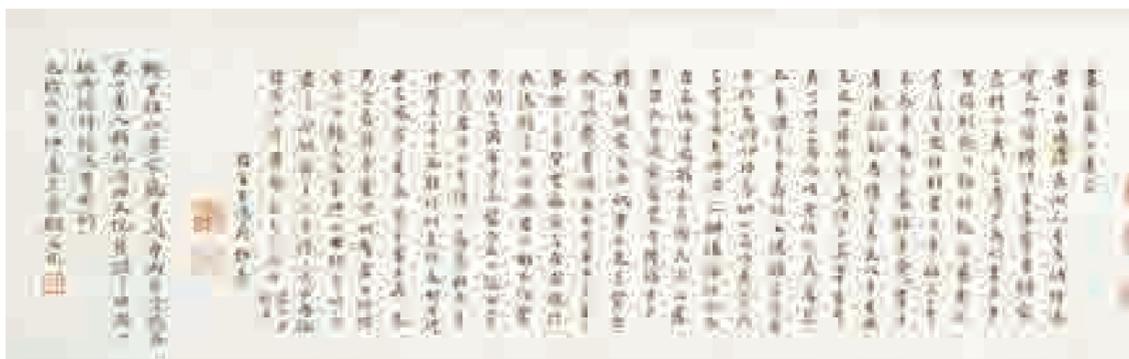
任薰 戴兆登 张熊 心矩斋读书图卷（蒋凤藻像）
纸本，纵23.3厘米，横164.6厘米。1879年。

任薰（1835—1893），字舜琴，又字阜长，浙江萧山人。少从兄任熊学画，青年时在宁波卖画为生，后寓居苏州、上海，任颐、任预均从其习画。兼工人物、花鸟、山水、肖像、仕女，画法博采众长，面貌多样，富有新意。与任熊、任颐、任预合称“四任”，为海上画派代表画家之一。

戴兆登，字步瀛，号啸隐，又号苏门，浙江杭州人。戴熙孙。书法清逸，尤精绘事，山水苍秀沉厚，得戴熙嫡传。

张熊（1803—1886），又名张熊祥，字寿甫，亦作寿父，号子祥，晚号祥翁，别号鸳湖外史、鸳湖老人，浙江嘉兴人。所绘花鸟、草虫、蔬果、人物、山水均具功力，亦精篆刻。

蒋凤藻（1845—1908），字香生，一作罗生，香山，江苏苏州人。家资甚富，富于藏书，刻有《铁华馆丛书》和《心矩斋丛书》。





任頤 榴生像

纸本，纵128.2厘米，横47.8厘米。1868年。

任頤（1840—1896），初名潤，字伯年，一字次远，号小楼，亦作晓楼，浙江绍兴人，清末海派代表画家。绘画题材广泛，人物、肖像、山水、花卉、禽鸟无不擅长。



任颐 山春先生三十九岁小像
(沙馥像)

纸本，纵 128.6 厘米，横 32.3 厘米。1868 年。

沙馥(1831—1906)，字山春，号粟庵，别署香泾外史，江苏苏州人。出身绘画世家，工人物、仕女、花鸟，笔意纵意饶富韵致。初慕陈老莲，任熊至吴门，遂问业于任。任熊去世后，又与任薰关系甚密，后因自愧画学不如任薰雄伟恣肆，转学改琦、费丹旭，并专攻仕女、花卉，自成一派。





尹沅 任颐 施酒像

纸本，纵 133.9 厘米，横 54.8 厘米。1893 年。

尹沅（1836—1899），字芷萝，号丽生，江苏苏州人。工写真及人物仕女，名驰南北。其画法起稿即求神似，为吴昌硕激赏。

施酒（1848—1917），字季仙，浙江湖州人，吴昌硕妻子。





沙馥 机声夜课图

纸本，纵 65.8 厘米，横 134.6 厘米。1879 年。



任預 陈炳寅像

纸本，纵127.5厘米，横60.5厘米。1881年。

任預（1853—1901），一名豫，字立凡，浙江萧山人，任熊子。擅画山水、人物、花鸟，无所不精。从任薰、任颐学画，笔墨初无师承，尽变任氏宗派。兼善篆刻，得赵之谦指授。

陈炳寅，生卒年不详，号碧荫轩主人。工人物、仕女。





**任预 达夫仁兄大人卅九岁玉照
(俞礼像)**

纸质，纵 106.8 厘米，横 58.9 厘米。1888 年。

俞礼（1850—1922），字达夫，别署随庵，浙江绍兴人，任颐弟子。人物、山水、花卉，尽得师传。在沪卖画四十余年，中年后，改仿徐渭，参金农笔法，画格一变。





倪田 观津先生行看子图（哈麟像）

纸本，纵 49 厘米，横 131.4 厘米。1914 年。

倪田（1855—1919），初名宝田，字墨畊，别署墨畊父，号墨道人、墨翁，又号璧月龕主，江苏扬州人。画人物、仕女、佛像名重一时，尤善画马及走兽。曾于 1910 年任上海书画研究会庶务协董。

哈麟（1856—1934），字少甫，号观叟，晚号观津老人。回族，江苏南京人。为 20 世纪初上海工商界巨子。1910 年任上海书画研究会协理。在画坛非常活跃，工书画，精鉴赏，富收藏，著有《宝铁砚斋书画》等。

肖像画艺谭

凡写像须通晓相法。盖人之面貌部位与夫五岳四渎，各各不侔，白有相对照处，而四时气色亦异。彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。点识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底，然后以淡墨霸定，逐旋积起，先兰台庭尉，次鼻准，鼻准既成，以之为主。若山根高，取印堂一笔下来；如低，取眼堂边一笔下来；或不高不低，在乎八九分中，则侧边一笔下来。次人中，次口，次眼堂，次眼，次眉，次额，次颊，次发际，次耳，次发，次头，次打圈，打圈者面部也。必宜如此，一一对去，庶几无纤毫遗失。近代俗工胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉？吁，吾不可奈何矣！

写真之法，先观八格，次看三庭。眼横五配，口约三匀。明其大局，好定寸分。

八格解：相之大概不外八格：田、由、国、用、目、甲、风、申八字。面扁方为田。上削下方为由。方者为国。上方下大为用。倒挂形长是目。上方下削为甲。腮阔为风。上削下尖为申。

三庭解：发际至印堂为上庭，印堂至鼻准为中庭，鼻准下一笔至地角为下庭，谓之三庭。

五配三匀解：山根约一眼之位，两鱼尾约两眼之位，共成五，谓之五配。两颧约两口之位，共成三，谓之三匀。

——（元）王绎《写像秘诀》

传神总论

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？

取神

传神者，当传写其神之正也。神出于形，形不开则神不现。故作者必俟其喜意流溢之时取之，目于喜时，则稍纹挑起；口于喜时，则两角向上；鼻于喜时，则其孔起而欲藏；口鼻两傍于喜时；则寿带纹中间勾起向颊。盖两颧之间，笑则起，愁则下；不起不下，在人不过无喜无愁。照此传写，犹恐其板滞而无流动之致，故必略带微笑乃佳尔。

约形

以盈尺之面，而缩于方寸之中，其眉目鼻口方位，若失之毫厘，何啻千里。故曰约。约者，束而取之之谓。以大缩小，常患其宽而不紧，故落笔时，当刻刻以宽泛为防。

用笔

试观古人所作人物，但落落数笔勾勒，绝不施渲染，不但丘壑自显，而且或以古雅，或以风韵，或以雄杰，或以隽永，神情意态之间，断非寻常世人所易得。苟以庸俗之笔，仿而为之，则依然庸俗之状而已矣，则甚矣用笔之足尚也。今之传神家，全赖以脂赭之色，添而成之，纵得几分相肖，必至俗气熏人，难以向迹。

傅色

傅色之道，必外而研习于手法，内而领会于心神，一经其笔，便觉其人之精神丰采，若与人相接者，方是活色。夫活色者，神之得也。神得，而形又何虑乎。

分别

天下至不相同者，莫如人之面。不特老少苍嫩，各人人殊，即一人之面，一时之间，且有喜怒动静之异。况人各一神，乌可概以一法。

活法

传神固在求肖，然但能相肖，而笔墨钝涩，作法胶固，乌得即为妙手耶。且同是耳目口鼻，碌碌之夫，未尝无好相，而与之相习，渐觉寻常。雄才伟器，虽生无异质，而一段英杰不凡之概，时流溢于眉睫之间，观杜少陵赠曹将军诗可见矣。今人但知死法，不求变化之妙，依样写去，只是平庸气息耳。夫以平庸之笔，写平庸之人，犹之可也。若以平庸之笔，写非常之人，如何可耐？方将以不平庸之笔，写平庸之人，俾少减其平庸之气。奈何以平庸之笔，写不平庸之人哉。

——（清）沈宗骞《芥舟学画编》

比较视域下的明清人物肖像画风格问题 ——以南京博物院藏明清人物肖像画为例

东南大学艺术学院美术系 李倍雷

在中国绘画史上，人物画似乎经历了两个高峰：唐代和明清。这两个人物画高峰期，虽然都不同程度地受到了外来因素的影响，但因放送者和接受者的态度不同，形式上和本质上存在较大的区别。唐代人物画感性而华贵，焕灿求备，融会了某些外来因素，成为我国人物画史的第一个高峰。五代以降，中国山水画的发展和文人的积极参与，使人物画处于衰微状态。但有王绎（约1333年）等肖像画家的努力，积累和总结了中国肖像画的经验，所著《写像秘诀》对明清人物肖像画颇具影响，也使肖像画逐步成为一个明确的画种。明清人物肖像画在此基础上于民间和宫廷迅速发展，因受西方绘画科学因素的影响，具有较多“写实”的元素，人物画理性而庄重但颇有神气，像应神全，是我国人物画史上的第二个高峰。

具有较多外来因素的明清人物画，破天荒地为人所接受，“波臣画派”就是最显著的例子。在明清人物画中除了有赵用贤、皇甫钝、钱复、罗虚白、顾见龙、徐璋以及孔昭靳、舒时贞等这些有姓名的画家，为我们留下难得的研究图像史料外，最为可贵的是，还有许多没有留下姓名的人物画家，他们长期活动在民间，是非常优秀的人物画家。他们绘画的写实程度，实在让人惊叹，其肖像画非常出色，写实

技法令今人折服。仅写实程度而言远远超过曾鲸和“波臣画派”的画家，甚至在某种程度上还可能影响了“波臣画派”的人物画技法。南京博物院收藏了一套无款《明人肖像册》共十二幅作品，晚明无款《范仲淹像》、《王鏊像》、《朱夫人像》、《沈度像》、《沈藻像》、《沈世隆像》、《钱三持像》、《钱三持家堂图像》、《陆昶像》、《李贞像》、《吴宽像》、《洪承畴像》、《洪应璜夫妇像》、《江公选像》以及《齐孺人像》等，是其中的代表作品。这些有款与无款的明清人物肖像画给我们提供了一个清新而鲜活的图像世界，让我们看到了中国晚明清初绘画的“写实”风格特征。由于很多人物肖像画作品无作者的印款或签名，古籍文献中也难以找到相关的记载，从而给研究带来诸多的困难，比如与“波臣画派”的关系、其绘画风格与技法与曾鲸的风格与技法为何存在一定的区别、受到哪些方面外来因素的影响、放送者和接受者的关系如何等，这都是需要研究的。尤其是这些受到西方绘画影响的因素和显现的非传统绘画形态，所构成的不同于传统人物肖像画的“新风格”，我们必须在跨越中西的视域中，融会贯通中西不同的美术与文化，用中西比较美术学的研究方法，才有可能使研究深入和更加有效。

一、曾鲸“波臣画派”技法及相关问题

曾鲸的人物画在晚明清初影响最大，传承其画法者甚众，遂有“波臣画派”。关于曾鲸的“写实”绘画风格的形成，有两种说法。

一种说法认为来源于中国绘画传统。由于曾鲸最初是一名民间画工，故身世没有更多的记载，也无有关曾鲸师承关系的文献记载。现在美术史家一般都是根据姜绍书《无声诗史》的记载：“曾鲸，字波臣，莆田人。流寓金陵。风神修整，仪观伟然。所至卜筑以处，回廊曲室，位置潇洒。磅礴写照，如镜取影，妙得神情。其傅色淹润，点睛生动，虽在楮素，盼睐颦笑，咄咄逼真，虽周昉之貌赵郎，不是过也。若轩冕之英，若壑之俊，闺房之秀，方外之踪，一经传写，妍媸惟肖，然对面时精心体会，人我都忘。每一图像，烘染数十层，比匠心而后止。其独步艺林，倾动遐迹，非偶然也。年八十三终。”^[1]姜绍书的记载没有显示出曾鲸受西方绘画影响的信息，仍是在传统的技法范围内进行阐释。姜绍书与曾鲸是好朋友，姜绍书的长子姜彦初也善画，曾鲸对彦初的画有过评价，《无声诗史》中记载：“彦初，余儿也……偶图小景，友人曾波臣见之，叹其秀爽。”^[2]因此，姜绍书作为曾鲸同时代的好友，他对曾鲸画迹的记载与评论基本上是可信的。

另一种说法认为曾鲸仅仅是受到了西方画风的影响，并没有模仿。日本美术史学家大村西崖(1866—1934)的《中国美术史》说：“传神写照的明人曾鲸出来后，名声曾轰动一时。在万历十年，意大利的耶稣教士

利玛窦来华，善画，能绘耶稣的圣母。曾波臣素来掌握着传统技法，没有去摹仿，但也吸收利玛窦的画法来画肖像画。”^[3]虽然没有明确说明哪些因素是受了西方绘画方法的影响，但说明曾鲸直接看到了西方的绘画。陈师曾的《中国绘画史》说：“其法重墨骨，而后傅彩加晕染，其受西法之影响可知。”^[4]这是从“傅彩加晕染”的技法中推断的。

王伯敏主编的《中国美术通史》认可了上述两种说法：“曾鲸对于利氏带来文艺复兴绘画，供养在南京教堂中的西方画天主教，是有可能见到的，并从中得到一些启发。但他没有去模仿……”^[5]但后来王伯敏在他撰写的《中国绘画通史》中口吻又有改变：“有人以为曾鲸受西洋画法影响，其实不然；他画像，皆以传统画法为之。”^[6]

我认为第二种看法比较切合图像所显示的信息。因为，曾鲸及其传人的肖像画的确有传统路径以外的绘画特点与技术问题。虽然元代肖像画家王绎与他的《写像秘诀》，为曾鲸及其“波臣画派”奠定了基础，但《写像秘诀》还是比较笼统的，是王绎根据“相法”而制定的人物面部的大体细节和各个关系的位置，以及画法的顺序。因而，就曾鲸的图像来看，有些略带非传统的元素，可能不是来自王绎的《写像秘诀》，但也不是直接来自西方绘画的因素，而是来自于其他因素的影响。

南京博物院藏十二幅《明人肖像册》所画的人物肖像都是万历年间江南地区有名有姓的重要人物，如汪生洲、刘宪宠、童学颜、刘伯渊、徐渭、何斌、李日华、徐惺勿、罗应斗、

葛寅亮、王以宁、陶虎溪等，因而这些肖像画的创作年代基本可以认定是万历年间。那么，曾鲸人物画的写实技法是否受到类似《明人肖像册》这样的作品和民间画工的影响，值得探讨。

曾鲸生于明嘉靖四十三年(1564)，福建莆田人。从北京故宫博物院收藏的一幅曾鲸与胡宗信合作的《吴允兆像》上的创作时间推断，曾鲸在明万历三十五年(1607)活动于浙江地区一带，因为合作者胡宗信是南京画家，被画者吴允本人也是南京人。此时的曾鲸时年虽然43岁，但还不是他独立进行人物画的创作时期。并且万历三十五年(1607)只是一个下线，可能曾鲸更早就到了江南。天津博物院馆藏的《王时敏小像》是曾鲸第一幅独立完成的肖像画作品，是他到了江南以后北上时的独立作品。据画中题款“万历丙辰五月曾鲸写”，当是曾鲸在万历四十四年(1616)完成。此时王时敏只有25岁，曾鲸时年54岁，此后才是曾鲸肖像画独立创作活跃的时期。南京博物院所藏的创作于万历时期的《明人肖像册》是我们研究曾鲸作品非传统元素的极其重要的图像文献资料。根据被画的对象看，如《徐渭像》，徐渭生于1521年，卒于1593年，而这段时间还不是曾鲸肖像画技法的成熟阶段，更不是独立肖像画的创作时期。再如《李日华像》，李日华，生于1565年，卒于1635年，从图像的形貌上看，李日华当是50多岁。曾鲸比李日华只大一岁，50多岁仅仅是曾鲸独立创作肖像画的开始。当可推知，这些肖像画的画家虽与曾鲸同在万历年间，但比曾鲸的独立创作与绘

画技法的成熟时间要早一些。毫无疑问，江南人物画家的造型与色彩影响到在江南从事绘画活动的曾鲸及其“波臣画派”。张庚《国朝画征录》所说的“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”足以证明曾鲸学过江南人物画家的技法，所以才有“曾氏善矣”的结论。为此，我们认为曾鲸的画法可能受到江南民间画工绘画的影响。

接承曾鲸技法的传人，在徐沁的《明画录》中均有记载：“传鲸法者为金穀生、王宏卿、张玉珂、顾云仍、廖君可、沈尔调、顾宗汉、张子游辈，行笔俱佳。”^[7]黄宗羲《南雷集·吾悔集》卷二《题张子游卷》记载：“大略为曾波臣之弟子，如金穀生、王弘(宏)卿、张玉珂、顾云仍、廖君可、沈尔调、顾宗汉、谢文候、张子游皆是也。”增加一个谢文候。《国朝画征录》记载：“波臣弟子甚众，其拔萃者，文候而外，莆田郭巩，字无疆；山阴徐易，字象九；华亭沈韶，字尔调；汀州刘祥生，字瑞生；嘉兴张琦，字玉珂；海盐张远，字子游；秀水沈纪，字聿修。”^[8]又多出了郭巩、徐易、沈纪、刘祥生。可见曾鲸的弟子的确众多，其中江南人也不少。弟子“皆不问妍媸老幼，靡不神肖，正如养氏之射，百发而不一失也。”^[9]也足见“波臣画派”写实功底深厚，高手众多。

我们来看曾鲸以及传人的人物画风格与图式特征。姜绍书《无声诗史》所云：“磅礴写照，如镜取影，妙得神情。其傅色淹润……盼睐颦笑，咄咄逼真……每一图像，烘染数十层，必匠心而后止。”^[10]姜绍书

是从传统的绘画观念与技法研究曾鲸的人物画。“磅礴写照”倒还有些老庄的意味，来源于《庄子》“解衣般礴”的典故，全身心地投入绘画创作。显然是把曾鲸的绘画创作向文人画方向靠近所作的评价，也是文人接受曾鲸的原因。“如镜取影，妙得神情”，说明了传统追求的“形神兼备”，不但所绘人物的形象如同镜中的人影般逼真，还妙得其对象的精神传达。可谓是形神兼备的真实，因此才有“盼睐颦笑，咄咄逼真”的结论。就其技法而论，先墨线定稿，后再傅彩。但所谓“烘染数十层”而止于匠心出，似乎并不符合曾鲸绘画的实际情况。《王时敏小像》（天津市艺术博物馆藏）其笔法与用色均出自传统，是曾鲸人物画的初成时期，线条勾勒非常明显，色彩也没有“烘染数十层”的厚润，而且几乎是平涂，仅仅在眉弓骨的地方略有结构的渲染。人物的造型不管是整体的比例还是五官的刻画都比较准确，体现了较强的造型能力。头像的塑造已经有摆脱传统程式化的倾向，可能此时受到了其他因素的一些浸染，但手部的塑造有传统化的痕迹。《沛然像》（上海博物馆藏）画上题有“万历己未”，说明是曾鲸1619年所画。此画在头像结构的表现上比《王时敏小像》有了发展，略用墨色渲染明暗，想塑造人物画的体感与结构，造型也比较自然。这种处理方法在传统中是没有过的，明显是受到他者（the other）绘画的启发所致，但仍然是墨线造型，色彩仍然是平面化的简单罩染，追求宋元以来文人画的“贵乎淡雅”。

因此，曾鲸向往人文的审美趣味，而有意识地回避了“烘染数十层”的绘画技法。

清人张庚对曾鲸用色的论述值得注意。张庚《国朝画征录》云：“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。”^[11]具体说明了曾鲸的绘画技法。纵观曾鲸的人物画作品的确是“墨骨既成，然后傅彩”。如传为曾鲸人物画作品的《张卿子像》（南京博物院藏）、《赵士镌像》（上海博物馆藏）、《赵赓像》（广东博物馆藏）、《徐元亮像》（广东博物馆藏）、《胡尔慥像》（浙江德清县博物馆藏）、《李醉鸥肖像》（上海博物馆藏）、《葛震甫像》（北京故宫博物院藏），都是先用淡墨造型，然后略施色彩。曾鲸这些成熟时期的人物画，归结为一点，就是略具有一定的结构、体感的意识。用略带明暗渲染法进行表现，也能抓住人物的个性与生理特征，但也遗留有概念化的痕迹，比如人物的鼻子、手等几乎是雷同的造型。

然而，雷同的现象到了曾鲸的弟子们有了较大的改进。清人黄宗羲云：“传影之家，今所称名手者，大略为曾波臣之弟子，如金穀生、王弘（宏）卿、张玉珂、顾云仍、廖君可、沈尔调、顾宗汉、谢文候、张子游皆是也。非是则无师法，即有肖，有不肖，究与俗工不远。”（《南雷集·吾悔集》卷二《题张子游卷》）“即有肖”“究与俗工不远”，说明没有脱离曾鲸的绘画技法的范畴，“有不肖”很能说明对曾鲸的技法有所推进与发展。如谢彬《邵弥像》（北京故宫博物院藏）、

张子游《圆信像》（北京故宫博物院藏）、张子游、项圣谟合作的《尚友图像》（上海博物馆藏）、廖君可《雪庵像》（北京故宫博物院藏）、沈尔调《贞郎和尚像》等画像，在这些人物画像中，人物尤其是头部的造型特征比曾鲸的更具个性化，可以说是发展与改善了曾鲸某些造型上的不足与遗憾，基本克服了五官概念化的表现程式，也更注重人物的结构与体积表现，明显地增加了对解剖知识的进一步了解与运用。“波臣画派”的这些造型特征，充分体现了写实绘画风格的某些因素。

二、无款《明人肖像册》技法及相关问题

现收藏于南京博物院的《明人肖像册》共十二幅肖像画，图像所呈现的是万历年间江南地区有名有姓的重要人物。清人张庚《国朝画征录》的“顾铭”条下，记载了江南地区的人物绘画技法：“写真有二派：……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。”张庚所记录的江南技法，印证了《明人肖像册》的绘画所显示的特征，属于“一略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染”的绘画技法。

王伯敏主编的《中国美术通史》评价《明人肖像册》说：“明代江南一带的画家都是用淡墨勾线、粉彩渲染的，如谢环《西园雅集图》、《明人肖像册》，即使用这种方法，它实际上就是唐宋以来线描轮廓用色渲染的发展。”^[12]实际上，这仅仅是比较笼统地看到了传统绘画路径的脉络，遮蔽了非传统的

绘画元素，没有说出《明人肖像册》形成的另类绘画风格的外来因素，即没有看到以色彩造型的特征。况且《西园雅集图》与《明人肖像册》有着根本不同的造型要素。如果我们将二者的图像进行比较，就可以明显地看到，《西园雅集图》是以“线”为主的造型方法，而《明人肖像册》是以“色彩”为主的造型方法。造型元素是《明人肖像册》不同于其他传统路径人物画最本质的区别。因此，有必要进一步探讨《明人肖像册》的造型等问题。

我认为，《明人肖像册》绘画技法来源于传统绘画与西方绘画两个方面，并且结合得相当完美。我们都知道中国传统肖像画基本上是线条勾勒色彩平涂的手法或白描，到了元代的王绎也仍然是这个基本范畴。前一种主要源于吴道子，后一种主要源于李公麟。《明人肖像册》几乎是“全用粉彩渲染”，显然是在晋唐以来“三矾九染”的路径里同时吸收、融纳了西方绘画以色彩造型的元素。按照中国传统绘画的技法是色不压墨的，唐岱《绘事发微》还说：“着色之法贵乎淡，非为傅彩炫目，亦取气也。”^[13]而《明人肖像册》给人的感觉恰恰就是为了“傅彩炫目”，并非为了淡雅，也看不到太多的墨线痕迹（主要指面部），明显地脱轨于传统的技法路径。即便是有一点“线”的造型因素，也基本上把“线”归到了“面”的造型因素中去了，成为“体积”的意义而不是传统的“定型”的意义或“笔墨”的意义。把“线”归到“面”里去正是西方绘画的造型方式，

“面”的造型这一技法是西方绘画的通用手法。达·芬奇以后的肖像画或人物画改变了波提切利以前的线条造型的技法，此后的西方绘画基本以“面”造型。当然《明人肖像册》中这些“线”没有完全归到“面”中，仍然带有很多的“线”的意识，也就是说多少也保留了传统绘画的“线”性质，比如《何斌像》、《徐渭像》、《陶虎溪像》等，但我们不能否认它们用“面”的造型因素和意识。因此，《明人肖像册》与传统的中国绘画观念明显不同，包含有太多的外来因素。

传统的中国肖像画绘画，运用的是勾勒线条造型的方法和观念，再施以单色渲染。

《明人肖像册》中十二幅肖像画最明显的技法特征是，色彩造型意识非常明显，“全用粉彩渲染”已经说明了这个特点。譬如说肖像画中所有的眉弓骨、面颊以及颧骨，无一不是用色彩塑造出来的，并且是用“面”的手法顺着结构塑造，这样人物的形象不但有色彩造型意识，也呈现了体积与结构。有的肖像画甚至连寿斑也用色彩处理，《童学颜像》等就是如此。给人具有视觉上的真实感，这种带有西方“自然主义”绘画特征的观念也不是中国传统的绘画路径。在意大利文艺复兴时期的肖像画中，我们就看到了如实地描绘人物的生理缺陷的油画作品。譬如吉兰达约(Domenico Ghirlandaio,1449—1494)的《老人与孙子》作品中的老人，颧骨部位的肉痣和臃肿凹凸不齐的酒糟肉团鼻子，可谓描绘得淋漓尽致。再如勃鲁盖尔(Pieter Bruegel, 1525—1569)的《盲人的寓言》作品中的盲

人们，自然的生理缺陷丝毫没有遮蔽。

在这些肖像画中，《刘伯渊像》体积与结构的塑造是最优秀的。画面中人物的颧骨、颧弓骨、眉弓骨、下颌骨、鼻骨这些骨骼结构与骨点等，塑造得如此准确与到位。面部肌肉的塑造，一一俱现，皱眉肌、降眉肌、颧肌、咬肌、眼轮匝肌、口轮匝肌等肌肉的位置、形状、穿插关系表现不但准确，而且非常连贯自然，具有解剖学上的意义。更绝妙的是，图像《刘伯渊像》所显示的骨骼与肌肉的表现、体积与形状的结合非常完美，每一个结构都是转化为“面”而随着体积与形状转折的。再看五官的造型，其结构与形体的来龙去脉，交代得如此准确肯定，使我们想到了文艺复兴时期德国画家丢勒(Albrecht Dürer, 1471—1528)绘画中的一些元素。《刘伯渊像》中的上下眼帘的球体意识明显，一个小小的弧形就解决了，鼻子的两个鼻翼、鼻头、鼻孔太准确了，上下嘴唇随着牙床弧形造型，这种弧度感增加了整个头部的体积，颇与丢勒的画法相近，譬如丢勒的《母亲像》的造型技法，完全像是现代受过严格的西方素描训练的人才能做到的造型功夫。虽然，在清人丁皋《传真心领》中也提到了人物肖像的结构问题，如配有“十五骨节虚染图”^[14]，规范了在结构的地方渲染出骨节(即结构)，但不具有解剖学上的意义和准确性，而且我们也不能把后人的论据拿去印证前人，这是常识。事实只能说明，清代人“写真”强调的“骨骼”，这不是偶然的，更多的是清代画家兼画论

家丁皋因为明代肖像画家受西方绘画的影响的结果显现的结构特征，而在此基础上，填补了元代王绎《写像秘诀》所没有的相关内容，但仍然是基于骨相学。

《明人肖像册》的《刘伯渊像》，如果我们排除这些图像的“色彩”不问的话，仅造型而言，至少达到了同时期西方人物肖像画家的水平，甚至超过了西方同时代的许多二流画家的水平。我们比较一下法国16世纪画家克鲁埃(Francois Clouet, 约1515—1572)《狄安娜·布瓦提埃》中的人物画，就可以看到《刘伯渊像》的造型水平是如此高妙和精湛。以至于，我们作大胆地推测：可能是当时某位来华的外国传教士兼画家与中国明代画师合作的，或人物的面部由外国画师做过修正，衣帽由中国画工独立完成，至少是在外国传教士画家的直接指导下完成的。

《徐惺勿像》、《李日华像》、《徐渭像》等就体积而言，要逊色一些，其他的肖像画的体积造型水平居中，但都是运用色彩造型的。以“固有色”的色彩造型，是《明人肖像册》最显著的特征与风格。这里的“固有色”应该是明代画家眼中认为的“肉色”一类，因此，我们发现这些“固有色”基本是单色，即是一种颜色。仅仅是在这“肉色”上加赭色，使其色彩较深，亮面的颜色加白色使其较亮，以不同层次深浅的色彩，塑造人像的体积、明暗、结构等。眼睛刻画较细，仍然是用固有色刻画瞳孔、眼白、高光等，非常酷似。中国的固有色观念与西方“面”的造型手段结合，体现了明代人物画家的视觉感

知、视觉经验和绘画造型的意识。严谨的结构表现与透视的运用，是为了更为准确地造型，使图像画得更接近对象，尽量做到与对象重叠，这些西方的绘画意识在《明人肖像册》中得到了体现。不仅如此，更让人惊叹的是，对解剖、透视等知识的运用是紧紧围绕着体积这一重要观念展开的，中国传统的人物画几乎都是体积观念不强，甚至没有或有意忽略体积，一直以二维平面为造型特征，而《明人肖像册》强烈的体积意识表明了它偏离传统而形成了自身的绘画风格与造型特征。

传统的中国人物画比较注重“神”的表现，从理论上讲是传统人物画的一大特征，但实际上流传下来的人物画的“传神”是比较空洞的。程式化的绘画手段必然导致空洞的结果。而《明人肖像册》却是每幅肖像画神情俱佳，十分传神，完全得益于西方绘画的影响。这些画家熟悉解剖知识，并运用自如，使画面的人物结构严谨连贯，对骨点的硬朗、肌肉的松弛和弹性的表现恰到好处。在结构的处理与五官的关系中，比如鼻子、眼睛、嘴，面部的骨点与转折面均符合透视变化，而且相当准确。这些技法的运用，准确地体现了人物的精神面貌与内心世界，十二幅肖像的表情无一重复，的确可以称为“像应神全”。

这些肖像画中，受西方绘画影响最大的是造型意识，即运用色彩去塑造人物头像的结构、体面等关系，并较好地解决了透视问题。我们都知道，透视学、解剖学、明暗光影和色彩学，是西方文艺复兴以来建立在绘画中的四大支柱，构成了完全不同于中国绘画的最本质的要素和手段，显现了西方绘画崇尚

科学的理性主义的特征。而我们在这里看到的《明人肖像册》也显示了些特征（除了色彩以外），这都是西方外来因素影响的结果。当然，值得注意的是，这些肖像画仅仅是在人物的脸部，非常西化，而衣帽的处理是非常中国传统的，典型的单线平涂，不具有西方绘画的体积感。同时，用色仍然是固有色的意识，没有西方绘画中的环境色、光源色的意识，因而也谈不上有冷暖的微妙变化与对比。《明人肖像册》的中西技法的混合运用，产生了一种非常有趣的图像，从而形成了有别于传统绘画又有别于西方绘画的新风格。《明人肖像画册》可能出自江南画家中某些画家之手，从极为趋同的绘画风格与技法上看，也存有差异，并非出自一人之手。譬如其中的《刘伯渊像》、《徐渭像》、《徐惺勿像》绘画风格与技法的处理上明显不同，绘画水平也有高低之别。

有意思的是，与《明人肖像册》民间画工几乎同时期的画家赵用贤（？—1596），官至礼部尚书，后入佛门，他的人物肖像画明显地与《明人肖像册》不同。现南京博物院存有他的四幅人物画作品：《九祖伏驮密多尊者像》、《印山雪严钦禅师像》、《学城禅师像》和《佛图澄法师像》，都为佛门禅师、法师肖像。赵用贤的技法，显然是比较传统的绘画技法，以“线”为主的造型特征，兼用淡墨渲染，颇像张庚《国朝画征录》对曾鲸画法的描述那样“重墨骨，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣”。赵用贤的肖像画似乎也有“骨”，但绝不是西方解剖学意义上的骨骼解构，而是中国相

法学意义上的骨相。所以，我倾向于认为赵用贤与元人王绎的《写像秘诀》关系最直接。尤其是赵用贤画的都是法师或禅师，与王绎《写像秘诀》中的“凡写像，须通晓相法。盖人之面貌部位，与夫五岳四渎，各各不侔，自有相对照处，而四时气色亦异”。佛门中是很讲究骨相的，这正好暗合了赵用贤描画佛门中人肖像“风骨”的动机和意图。因此，我们看到了比较传统的赵用贤的肖像画与受到西方绘画影响的无款民间画工的《明人肖像册》的文化差异和技法差异。

说到这里，我们再回到曾鲸及其“波臣画派”所受的影响上来。我们可以这样认为，曾鲸和波臣画派，所受到的外来因素的影响，的确可以如学者们所说，是只受其影响而没有模仿。不过其中的原因是，曾鲸和波臣画派直接受到的是那些如《明人肖像册》晚明民间画工等的影响，也就是说，是受到西方影响的晚明民间画作品中的西方因素，影响了曾鲸和波臣画派。质言之，曾鲸及其波臣画派是间接地受到了西方绘画的影响。故此，曾鲸属于西渐影响下的“再传弟子”。正因为如此，在有些研究者看来，是“影响”而不是“模仿”。同样，赵用贤肖像画中的一些非传统的因素，譬如对骨骼的渲染所形成的凹凸感，也可能受到如同《明人肖像册》这样的图像的影响。

三、晚明其他无款人物画的技法及相关问题

由于晚明众多的人物画家出身于民间画工，故没留下姓名来的很多。除了《明人肖像册》无作者姓名以外，还有很多无款的优

秀人物画作品，其写实技法与《明人肖像册》相颉颃。这些人物画大多都是全身画像，从整体到局部都体现了较好的把握能力，对细节的刻画也是较为成功的。南京博物院藏无款《沈度像》、《沈藻像》、《沈世隆肖像》、《朱夫人像》、《钱三持像》、《钱三持家堂图像》、《陆昶画像》、《李贞像》、《吴宽像》等，都是晚明时期非常优秀的人物画像。这些画像保持了用线造型的传统意识，稳重亮丽而不艳俗的色彩具有晋唐以来的品质。在绘画技法上，同样保持了传统的线条造型特质，对对象结构的处理上也保持着传统中的低染法，而不是西方绘画明暗的观念，这与《明人肖像册》所显示的绘画技法有较大的区别，同样也区别于“波臣画派”的技法。如《沈藻像》的技法处理，先用墨线定型，然后层层渲染，色彩鲜而不艳，非常沉稳厚重，不像清代摹品《王鏊像》残留有清人色彩艳俗而略感轻飘的视觉效果。在结构包括五官的处理上作一定的低染而使其结构突出，这种技法在传统与西方绘画之间徘徊，它既不同于《明人肖像册》带有西画明暗意识的以色彩来塑造体积与结构的技法，也不同于曾鲸以墨线塑造用色浅染的素雅，图式的平面意识较强，衣服的处理几乎是平涂，这是顾恺之的传统路径。在人物的五官塑造上，确具“写实”的意义，能够抓住对象的生理上的本质特征，这种跳出传统路径的技巧，得力于西方绘画的影响，其五官结构中的来龙去脉交代得比较具体与明确，形、面与结构的转折也符合透视的要求，所以视觉上呈现出的形象就比较逼真，在一定程度上摆脱了传统中的程式

化的概念。

现藏于南京博物院的《王鏊像》是清代人摹明代人的一幅肖像画作品，构图形象为“朝服大像”式。从这幅摹品作品中，我们可以看到晚明人物画写实功夫的技巧不凡。该画的特点有“波臣画派”一路的影响，在线条勾勒的地方用低染法，体现一些骨相的结构，尽管面部也用了颜色，但都是平涂为主，配合渲染，线条仍起着主要的造型作用，衣服色彩较艳丽，线与色的运用介于波臣与江南画家之间。像衣服这样鲜艳、漂浮的色彩以及用线略显僵硬的特点，应该是清代人临摹时留下的清人的痕迹。

如果我们用西方的绘画造型意识或观念来看这些晚明无款人物肖像画作品，《沈度像》是这些图像中画得最理想的。这幅作品受到西画的影响较大，头部的体积也较强，透视感好。另一幅《沈藻像》的衣服用晕染法将衣纹做了强调，倒也显示了比《沈度像》衣纹较强的“体积”感。两幅作品都有些接近《明人肖像册》的技法，作品中的人物动态几乎完全一致，衣纹的表现非常概括，内在里有一种文人似的简洁和大气，只是画家在处理二人的手法或用心的程度上有区别。沈度的画像的面部可能采用的西画因素要略多一些，譬如更多注意了体积感；造型的准确度上要处理得好一些，譬如对眼睛微妙关系的处理就比较到位一些。沈度和沈藻为父子关系，从画法上看《沈度像》和《沈藻像》极可能是同一画家的作品。将二者图像进行比较，我们可以看到一个画家作画时的心境与状态往往随对象的不同而存有差异，其结果也就

有所不同。总体说来，这些无款人物画由于仍然是以线条造型为主要特征，传统的绘画因素非常明显。

在这些作品中，更有趣的是空间平面化的处理与人物的布局和头像体积的冲突，有一种戏剧性的视觉效果。如《钱三持家堂图像》图式，画中表现的四个人物成并列构成，使我们联想到了汉代画像石的表现图式。按理既然受到西方绘画的一些影响，尤其是透视对中国传统绘画影响甚大，然而，这幅作品却避开了西方的透视元素。这显然是不习惯西方透视的前后遮挡的视觉习惯，中国传统从来就不习惯于将人物处理为被遮挡的关系图式中。中西这一冲突在一幅作品中被鲜明地显露出来，说明了明代民间画家没有将二者的冲突解决（当然也可能是家族造像的民间法则就是如此，画工们必须遵守）。不过这种冲突倒也形成了某种有趣味的风格样式。有意思的是，该图像中似乎还有一些“空气透视”的规律的表现——近处清晰而远处比较模糊。图像呈现的是前面的两个人物面部非常清楚明晰，后面的两个人物面部则相对模糊。空气透视的规律在欧洲文艺复兴时期，达·芬奇开始从科学的角度研究，已非常深入成熟了，而这也正是中国晚明时期，这倒是一个非常有趣的现象。当然，这种现象背后的真正因素，是为了突出主要人物而设计的方法，中国古代人物之间的地位、等级是非常明确的，该现象与达·芬奇的“空气透视”仅仅是一种巧合罢了。《钱三持像》显示出了与《钱三持家堂图像》一样的技法特征，应该属于同一画家。这种家族式的“宗

堂像”或“祖宗像”的画像，颇为流行于民间，专为钱三持一人画像，也体现了一个人在家族或宗堂的地位。

从《沈世隆肖像》、《朱夫人像》的造型手段和技法特征来看，作者可能是同一画家。其画法基本接近沈度父子想象的画法，但是，平面化和线条造型的中国传统因素要多一些，但不同于唐代的人物画。画面人物的“骨感”显示了晚明人物画的总体特征，对骨点作了渲染，造型依然严谨，衣纹同样做了文人式的概括处理，简洁大气。

在这些人物肖像画中，同样有意味的是背景也不做空间处理，只保留纸张本色，即没有做任何色彩表示或暗示画面的空间结构。现在看到发黄的背景颜色，是由于年代的久远而形成的，非画家所为。也就是说，背景空白是传统的“留白”路径，肖像与背景没有形成空间透视关系。实际上，这是因明代画家不明白或没有掌握西方绘画如何处理人物肖像与背景的关系问题而造成的。这无形中倒成了一种有趣的绘画图式，如果重新用今天的语义阐释这一图式，可以与当下的某些绘画意识相联系，即有点“现代”感的意味。当然，这绝不是明代画家的意识。^[15]

四、清初人物画的风格和技法

就南京博物院收藏的清初人物肖像来看，有两种基本倾向：一是大致体现了继承晚明民间画工人物肖像画与吸收西方绘画元素的所呈现的有“工笔”意味的风貌；二是比较文人气的有“写意”特点的风貌。前者色彩比较艳丽、轻飘，譬如顾见龙、

舒时贞、孔昭靳的作品以及无款作品《洪承畴像》等，不像晚明人物画的色彩稳重、沉静，将民间的色彩意识推向极致，当然也有比较稳重的，如无款作品《洪应璜夫妇像》、《江公选像》、《齐孺人像》；后者，大体是曾鲸的“波臣画派”路径画脉的继承者，譬如清代画家禹之鼎、徐璋、胡淦的作品以及无款作品《娄东十老图》等，包含了文人的气息，尽量与民间绘画拉开距离。

无款作品《洪承畴像》是比较典型的清初风格肖像作品，继承了晚明肖像画的特点，又有冗繁、精细、面面俱到、精雕细琢的技巧。整体上看，基本上是传统的手法。但从造型的严谨上看，似乎还是受到了西画的影响。洪承畴（1593—1665），明末清初人，曾为大清平定南明鲁王、唐王政权出过力，去世于康熙四年，因而其画像时间也不会与晚明的一些肖像画作品太远。其坐像的姿态和画法颇与《钱三持像》接近，可能受到了像《钱三持像》这样一些作品风格的影响。《洪承畴像》虽然没有西方的透视关系，但也尽可能遵从视觉习惯处理了一些关键部位，比如在人物的腰部、髋关节、膝关节、肘关节等处的衣纹表现，还是努力想制造一种坐着的姿态，画家基本凭直觉用衣纹暗示了人体的结构和动态，这也可能得益于传统，也可能得益于西方绘画要素的影响，否则腰部和髋关节的感觉不会如此生动和准确。类似《钱三持像》的还有无款《洪应璜夫妇像》，构图和设色都非常近似。与舒时

贞的《徐如珂像》的画法和技巧很相同，很有可能出自同一人之手，从造型手段、人物的细节刻画到精神面貌，都很相近。当然也不排除是同一模式或程式化所反映出来的相同特征。从《徐如珂像》中人物徐如珂（1562—1626）来判定，在时间上比洪承畴还接近《钱三持像》，所以，《徐如珂像》画面上的许多因素，多与《钱三持像》近似。这些现象说明了清初的人物肖像画风格受晚明人物肖像画的影响很深，也很有贵族气息。

孔昭靳的《关天培像》最具清代人物画的特征，具有华丽、繁复和精细的特质。最值得注意的是这幅作品的头部处理和表现的手段与《明人肖像册》很近似，我们甚至可以用西方“素描”这个术语来描述它。关天培（1780—1841）主要生活在嘉庆和道光年间，为道光时期的广东水师提督，这幅作品也应该大致是这个时期完成的。孔昭靳与费丹旭同时，他们所处的时期是外籍画家早已来华传授西方绘画技术的高峰之后。许多外籍画家都被应诏入宫，成为宫廷职业画家。郎世宁、艾启蒙、安德义、潘廷章等康乾时期入宫的外籍画家，尽管早于孔昭靳，但这些外籍画家的绘画技法——写实要素，必然对后学的孔昭靳影响不浅。孔昭靳对人物的面部肌肉和骨骼的熟悉程度和表现准确度，在行家眼中似乎是没有太多可挑剔的。眼睛周围的眼轮匝肌、眼睛球体与颞骨窝所构成起伏关系非常准确，眉弓骨和眉肌的关系以及颞骨和颞肌的关系等，无一不具有解剖学上的

意义。但在表现手法上，孔昭靳似乎并没有忘记传统的笔墨方法，他用山水中的雨点皴法和积墨法来代替渲染，可谓独创一格，并且富有质感，肌肉的弹性、松弛和骨骼的硬度等，都恰到好处地被表现出来。五官的刻画不但符合人物的解剖结构，而且排出了民间人物画秘笈的程式化，完全是按照人物本身的样貌特征进行处理的。不仅如此，孔昭靳还按照透视规律来把握人物的五官。总之，《关天培像》的头部是运用中国传统的笔墨的西方化处理的方法来表现的，从写实的角度看，有很深的素描功底，其精彩程度可与《名人肖像册》中的《刘伯渊像》相比，当属精品。

更具有民间味道而没有宫廷贵族气息的肖像画要算《江公选像》和《齐孺人像》，从绘画的风格和画面的题字来看，极可能是出自同一人之手。这两幅作品十分注重写真，这使我想到了他们与明清徽州民间“容像”绘画技法联系在一起。徽州容像普遍追求人物骨骼与肌肉的起伏表现手段，甚至不惜手段强调骨骼与肌肉的起伏，这实际上是受到了西画和传统的骨相法的影响而出现的一种绘画技法。如果说那些具有贵族气息的肖像画作品的人物面部造型还是比较平面性的话，那么《江公选像》和《齐孺人像》就很具有“体积感”了，尤其是《江公选像》。不妨认为《江公选像》在某种程度上也是用“面”在造型，颇与《明人肖像册》的用“面”造型相似。而《齐孺人像》可能是画工考虑到性别的关系问题，在处理手法上有意识地减弱了骨感等因素，但画工的“体感”意识

还是明显的，比如在眼眶周围用重色渲染出骨骼结构，只是处理上没有像男性那么突出罢了。总体来说，实际上这些民间画工的肖像画作品，本质上就是属于“容像”。他们的造型、表现方式和人物的姿态等，都有一整套模式。这套模式在徽州民间流传有容像“粉本”，这些“粉本”就是程式化的模式的根源。^[16]画工们根据这些粉本练就一套肖像画的画法，面对不同的人，仅在形象上努力画像对象，但在手段上基本是一致的。稍有差异也是因画工不同而相异。不过，这些粉本受到了西方绘画因素的影响，是在传统的骨相法和人物画法基础上吸收西方绘画元素而形成的一套人物肖像画的绘画模式。这是民间肖像画的套路。

那么具有文人气息的肖像画，显然就没有那么一整套的粉本模式的规则，虽然前面我们谈到“波臣画派”的嫡系传人中，并没有他们，但是他们作品显示的技术与方法却受到曾鲸及其“波臣画派”的影响。最具代表性的是徐璋《松江邦彦像册》图集、《娄东十老图》以及胡淦的《吴中七老图》。

徐璋是乾隆时期的宫廷画家，最擅长的是人物画，《松江邦彦像册》是他毕生的代表画作。他的作品是属于曾鲸一路的传统的笔墨落线兼晕染的方法，使人物有凹凸感，但他的造型却胜于曾鲸，体积感也比曾鲸要强一些，人物的动态潇洒、生动而自然，画像造型自然洒脱，很像竹林七贤的状态，显然是为了追求人文的逸气品格。他画中的人物多是有名的文人，比如“倪瓚”“陈继儒”“莫是龙”“张弼”“莫如忠”“陈子龙”等。

他处理的衣纹完全是写意性的笔墨情调，十分讲究运笔的顿挫和节奏，以淡彩渲染，人物面部在五官处简单地落色淡染使其有凹凸感，属于“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”的曾鲸的方法。

《娄东十老图》从造型和用笔等方面看，与曾鲸的绘画风格很相近。画中的十位老者都是明末清初江南太仓地区的隐逸之士，画家把他们安排在山水湖泊之间，其寓意十分明了，就是要体现他们的精神追求和逸气的品格。从画上看，画家也比较擅长山水画，人物与山水的关系处理得比较协调得体，较好地体现了这些隐士享乐在山水之间的状态。这种意图必然使文人画家不同于民间肖像画工的处理手法，对逸笔的要求使画家不得不放弃一些如民间画工那样的精致的准确造型，这里对神似的要求要高于对形似的要求。胡淦的《吴中七老图》其用意与《娄东十老图》如出一辙，依然是笔墨落定，淡色渲染，使得人物之神采。画中的文人雅士都是江南的名流，文人雅士的散闲、清高、淡泊，借用环境的物件诸如书籍、画卷、茶具等营造了一个书香的氛围，也体现了文人的雅趣和审美追求。此类人物肖像画深得文人的喜爱。清代人物肖像画的两种不同面貌，即民间的肖像画和文人的肖像画的路径与两种审美倾向和风格，使我们看到了民间“容像”的基本范式和文人“人物画”的基本范式与趣味形式。但这两种范式都不同程度地、不同方式地受到了西方绘画元

素的影响，这一点是毋庸置疑的。

五、结论

以上我们站在中西比较美术学的视野下，对明清人物画以及肖像画进行了深入的分析。因为中国早有“应物象形”的理论基础，所以它们在某些图式的表现中就较为容易地吸收西方绘画的某些因素，不同程度地偏离了我们认为是传统的经验与原则，但却又是在传统的路径中演变，毕竟偏离不等于背离。因为吸收西方绘画技法或受其影响是局部的、非整体的，往往主要在人物面部上的影响。对面部结构完整的掌握，甚至对体积的认识与表现，这些都来源于西方绘画技法的影响，但我们又觉得是中国味。我们不得不赞叹明清人物肖像画技法的精湛，他们能将中西不同的绘画技法的诸要素融彻得很完美，让人同时感受到中国与西方传统绘画技法的共存，创造了明清人物画的新图式和新风格。

受西方绘画元素影响较深的往往也以色彩直接造型，并较为熟练地运用解剖、透视等知识，最终获得视觉的真实，同时也表达了对个性的追求，以及内在精神与气质的表现。尤其以外部的细微特点来展示人物的个性特征与内心神情，甚至有意识地强调而不是回避某些“不美”的生理特点。《葛寅亮像》呈三角形细小的一大一小的双眼，被如实地刻画，双唇之间的一个凸牙同样被表现出来。《罗应斗像》双眼肌肉松弛，尤以右眼上眼帘松弛较重，几乎遮去了大半个眼睛，同样被细腻地刻画。脸上的寿斑均不作回避。再如《刘宪宠像》的五官不正，鼻子与嘴部略

有向右歪的特点,以及《关天培像》的肉痣等,都真实地被表现。对这些“缺陷”细节的刻画,正是为了体现人物的个性特征与性格,从理论上讲,这不仅仅是“写实”的处理方法能涵盖的,同样也有“自然主义”的视觉表述特征。因此,明清人物肖像画的绘画风格不但具有写实主义的性质,其中也包含有自然主义绘画风格的倾向。当然,是具有中国传统绘画经验与原则的写实主义与自然主义的倾向。尤其是《明人肖像册》等民间肖像画的绘画风格与形式是中国传统绘画特征的“写实主义”与“自然主义”的双重品质与风格,我们把这种“双重品质与风格”称之为“写实自然主义”绘画新风格的工笔人物画。而明清具有文人气息的人物画,在传承中逐渐演变为具有写实主义特征的写意人物画。

注释

- [1] [明]姜绍书.无声诗史[M].卢辅圣主编.中国书画全书(四册).上海:上海书画出版社,2000:857。
- [2] [明]姜绍书.无声诗史[M].卢辅圣主编.中国书画全书(四册).上海:上海书画出版社,2000:875。
- [3] [日]大村西崖.中国美术史[M].陈彬和译.北京:商务印书馆,1928.此处引文转自王伯敏主编.中国美术通史(卷5)[M].济南:山东教育出版社,1996:370。
- [4] 陈师曾.中国绘画史[M].北京:中国人民大学出版社,2004:108。
- [5] 王伯敏主编.中国美术通史(卷5)[M].济南:山东教育出版社,1996:370。
- [6] 王伯敏.中国美术绘画通史(下册)[M].上海:生活·读书·新知三联书店,2000:218。
- [7] [明]徐沁.明画录[M].卢辅圣主编.中国书画全书(十册).上海:上海书画出版社,2000:9。
- [8] [清]张庚.国朝画征录[M].卢辅圣主编.中国书画全书(十册).上海:上海书画出版社,2000:430。
- [9] [清]张庚.国朝画征录[M].卢辅圣主编.中国书画全书(十册).上海:上海书画出版社,2000:430。
- [10] [清]姜绍书.无声诗史[M].卢辅圣主编.中国书画全书(四册).上海:上海书画出版社,2000:857。
- [11] [清]张庚.国朝画征录[M].卢辅圣主编.中国书画全书(十册).上海:上海书画出版社,2000:437。
- [12] 王伯敏主编.中国美术通史(卷5)[M].济南:山东教育出版社,1996:370。
- [13] [清]唐岱.绘事发微[M].卢辅圣主编.中国书画全书(八册).上海:上海书画出版社,2000:889。
- [14] [清]丁皋:《传真心领》[M].北京:人民美术出版社,1964:59~68。
- [15] 参见李倍雷.明代晚期人物画的写实风格研究[J].荣宝斋.2007(2):56~65。
- [16] 参见石谷风编著《徽州容像艺术》[M],安徽美术出版社,2001。