

唐代《簪花仕女图》(局部)。
资料图



明代画家曹鲸所绘的《王时敏小像》。
资料图

古人画像讲究啥

文|本刊特约撰稿 韩惠娇

绍圣四年(1097年),苏轼乘坐一叶孤舟,在琼州海峡的烟波间,赴任“琼州别驾”。在海南的贬谪生涯几乎是东坡先生人生的最后一站,当时的海南岛被视为“化外之地”,瘴疠遍地,苏轼花甲之年赴琼,前途难料,曾丧气写信与友人道,“今到海南,首当作棺,次之便作墓”。

寓居海南,时常米粮不济,生活十分艰苦,但东坡先生是个乐天派,能以道家自解,“小舟从此逝,江海寄余生”。但他始终脱不下一身儒服,在琼州力行教化之能,办学兴教,遗泽琼人,被后世建苏公祠所铭记。苏公祠位于今海口市五公祠东苑,祠内有两块与苏轼颇有历史渊源的画像碑:“苏文忠公像碑”和“东坡笠屐图碑”。

A[虽是复刻 亦很经典]

据李云井、陈智勇在《海南五公祠东坡画像石源流考》一文中的考证,康熙年间琼州知府贾棠购得宋朝惠州人何充所绘的《苏文忠公五十九岁写真》的描摹本,命人摹勒上石,祀于双泉祠。双泉祠旧址正是现今五公祠所在。由此可见,《苏文忠公五十九岁写真》正是五公祠内所篆的苏文忠公像的传摹母本。

而“东坡笠屐图”碑则应与乾隆年间由广东归善县知县陈礼仁所修苏祠内的“东坡笠屐图碑”有深刻渊源。此碑原图为陈善武所写,碑由唐得沾、僧藏真篆刻,但入琼信息杳然,仅在五公祠“东坡笠屐图”碑上尚存一行模糊的刻款“一九八九年重刻府城……”由此可知,此碑也并非原件,尚需进一步探寻。原五公祠博物馆馆长羊文灿称,该碑最早于1950年代就已立于祠堂内,其流传经历不明。此与碑上“一九八九年重刻”的落款两相印证,可知原碑在1950年代尚存,而今散佚。

相传,苏东坡居儋时,一日外出拜访黎子云,途中遇雨,乃于农家借箬笠木屐披戴而归。坡翁不熟木屐,走得踉踉跄跄,形容怪异,妇人小儿相随争笑,邑犬争吠。东坡曰:“笑所怪也,吠所怪也。”封建社会阶级森严,士人皆儒衣持节谨守仪范。而东坡先生不拘小节,戴着农家的雨具,风雨里不拘形迹,应对众人的嬉笑,坦然自若,颇有《庄子》中“解衣般礴”的真意。

此事被传为一时佳话,东坡笠屐图成为文人画的经典画材。在众多山水画的点景人物中,披蓑戴笠在风雨中踽踽前行的文士形象,就是来源于东坡笠屐这一形象的范式化。



海口市五公祠内的《东坡笠屐图》石刻。 韩惠娇 摄

B[古人画像的雅与俗]

“东坡笠屐图”“苏文忠公像”均属于古代肖像画的范畴。在肖像画发展的早期,多作为统治阶级“成教化,助人伦”的礼教工具,具有宣扬治乱兴废、纪功、颂德、表行的作用,如汉宣帝曾命人于麒麟阁内绘股肱之臣像,以供后世纪念。至唐宋,出现了迎合审美需要的仕女图,典型的如簪花仕女图等。

明清两代,市民文化与士大夫文化发生一定程度的融合,出现了大量的用于书房自娱或用于雅集上品评交流的“行乐图”,其作用类似于当代“朋友圈”,体现了自我形象宣传的作用。更有意思的是,民国时期,著名书画家、篆刻家吴昌硕就曾请“写真名家”任伯年为自己画了多幅肖像画,并将其悬挂于中堂,对公众展示,这几乎与当代明星的形象“硬广告”有异曲同工之意。

五公祠的苏文忠公像和东坡笠屐图,属于纪念性的名人肖像,供后人敬仰膜拜。在民间,同类型的,我们最常见到的是正月里在祠堂内供奉的祖宗“朝服大影”,上面绘的是祖宗容像,即使是平民百姓,男的也都身着官服,女的多着凤冠霞帔的命妇礼服(这是后人抬高先辈之举),大多是正面端坐或站立的画像。民间将肖像画叫“传个神子”,或“留个影儿”,故祖宗像又称“大影”,

为后人尊祖慕族时所祀。

与西方肖像画讲究光影、透视,以解剖学为画理基础不同,中国传统肖像画以“墨骨”画出人面肌骨,以“渲染”为画像着青、壮、老、病之色,且以古代“相面术”为画理,进行五官分析,以形写神,传神写照。

元人王绎在《写像秘诀》开篇直言:“凡写像,须通晓相法。”

相面之术,本是古代以貌取人的术论,其通过察看一个人的脸部特征,断人品性、运势、健康等,对面相类型进行简明扼要的概括,确实对画像有明确的技法性指导意义。但在明清以后,相面之术的影响,加之社会审美的统一,礼教观念的束缚,使得人物画越来越程式化,走向了“千人一面”的局面。

依相面之说,男性额高颐丰,龙眉凤目,鼻大口宽,双目有神,乃大贵之相。故观自古帝王画像,皆遵循此理。对于女性形象则称:“眉长而秀者,贤妇。眼秀而清者,贵合。鼻如削者,贵而多寿。”又说,“女子口小兮,聪慧智良”。民间画诀更是对仕女画“美人样”有扼要的总结:“鼻如胆,瓜子脸,樱桃小口,蚂蚱眼;慢步走,勿爹手,要笑千万莫张口。”这样的“美人样”几乎是清代仕女画的“同一首歌”,成了人物画家们不敢跨过的“雷池”。

C[“似”与“不似”]

对中国的人物画,向来争议已久,主要原因除了程式化的流弊以外,在中西方艺术对比时,尤其是中西方肖像画的较量中常存在“似”与“不似”之争论。这其实是中西方艺术价值取向的差异,而不存在好坏之分。

传统肖像画是以墨线勾勒轮廓,后博彩,精神载于墨骨之中,讲究的是“以形写神”,为的是传达绘画对象的精神气质。甚至最早在汉代,就曾提出过“谨毛而失貌”的观点,过度描摹细枝末节,而失去了对对象整体的把握。

《晋书·顾恺之传》记:“尝图裴楷象,颊上夹三毛,观者觉神明殊胜。”东晋画家顾恺之,曾为裴楷画像,画后,众人皆云不像。寻思半晌,他在裴楷颊上添了三笔裴楷所没有的胡须,众人反而觉得精神气质更似本人。众人不解,顾恺之解释说:裴楷这个人很有学识,但光画五官,又不能反映他的气质,所以就在画像的脸上加上三根胡子,这更能反映出他的学识渊博。

这掌故很生动地解释了中西方对艺术追求的差异。众人以为的“似”是与本人外

形上的相像,而传统绘画上的“以形写神”是追求对象本身精神气质的表达,形只是表达的工具。以一佛偈总结,“形”只是绘画中的“指月之指”“登岸之舟”,“月亮”与“彼岸”才是真正的目的,而不是用来指月亮的手指,或是用于登岸的小舟。

近代以后,中国画已行至穷巷,进退两难,一方面笔墨干枯,往往以“逸笔草草”掩盖其“师造化”的不足,“以形写神”的追求也流于程式。所以,近代艺术家们始终在内外求索,企图探索出一条艺术的改革之路。

徐悲鸿就是在吸收西方绘画古典主义养分的基础上改造中国绘画,为国画注入了西方解剖学、光影的养分,让国画走出了一条“中西结合”的艺术道路,开启了中国绘画的新局面。

然而,发展至今的国画似乎又走向了追求“似”的极端,而弊病丛生,失去中国绘画传统里对“气韵”“精神”的追求。大概艺术发展道路就像是东坡先生的人生,一路跌宕起伏摇摆无常,需要艺术家们坚持不懈地在探索的道路上行进。■