



唐代《簪花仕女图》(局部)

资料图



明代画家曾鲸所绘的《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]

据李云并、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，土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，披蓑戴笠在风雨中踟蹰前行的文士形象，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，并将其悬挂在中堂，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”，

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，他在裴楷脸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

为后人尊崇慕族时所祀。

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，勿奓手，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”。

D[“似”与“不似”]

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。回