



## 肖像·相勢·相法

王耀庭

國立故宮博物院研究員

### 壹、肖像

繪畫的多種門類中，肖像畫應該是最有主題性的意念，從紀念性而言，它企圖要保留一些不能保留的東西，更有否定面對死亡，軀殼因而消失的天理，這在中西有其同曲同工之妙。「肖像畫」是近代的名詞，但就畫科來說，肖像畫在古代是被稱為「寫真」、「寫照」、「寫像」、「傳真」、「傳神」、「傳影」等等。肖像畫該如何界定呢？應該是畫像，這個「像」，是以臉部為主，一如今天證件用的頭像？還是以全身像，坐立行臥，乃至行樂時的描繪？想來都是。之所以如此使用「肖像」，或許來自《宋文鑑》七二：「闕里泣麟，傅巖『肖像』。」<sup>(1)</sup>「

傅巖肖像」的故事，出自《尚書·說命》：「高宗夢得說，……說築傅巖之野，惟肖。『《傳》肖，似。似所夢之形。』」<sup>(2)</sup>這也可以說是國史上最早肖像畫記載。

遠古時代實存作品既少，但頗多是人物畫，例如一九七三年長沙子彈庫楚墓所發掘出的〈取龍圖〉，造形是《楚辭》：「帶長袂之陸離兮，冠切雲之崔嵬。」飛天的連想，則是乘龍飛昇的墓主。其次西漢馬王堆帛畫中央畫有一老婦，也被認為墓主。果如是這也可以說是某種類型的肖像。畫像是實用，這可以說養生送死都用到畫像。史傳記錄上，則可以明顯的知道「畫像」的存在。漢代毛延壽為王昭君的畫像故事固然膾炙人口，宮廷裏更正式的畫像，就如唐張彥遠《歷代

名畫記》：「以忠以孝，盡在雲臺；有烈有動，皆登麟閣。見善足以為戒，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事，具其成敗，以傳既往之蹤。」<sup>(3)</sup>這絕不是子虛烏有，而許多是當時人當時事，畫像的準確度應該不容懷疑。這種往昔皇帝是對臣下的籠絡，著名的還有唐太宗的秦府十八學士圖、凌煙閣功臣。這是由名畫家閻立本所畫。閻立本是當時人，也為唐太宗畫過御容<sup>(4)</sup>。及至清代，乾隆年間更是善用當時來華傳教士畫家，如郎世寧、王致誠等人的西洋寫像技巧，為皇室人員、蒙古新疆地區來的王公畫像。至於宋元以來歷代的帝后畫像，今日猶然存在。「畫像」是單件，因損毀而不消失，畫上的「畫像贊」由於是文字，因為傳抄流存，文學作品不少的「畫



▲圖一 明代版畫「還魂記」插圖，杜麗娘自我畫像。（取自鄭振鐸編《中國古代木刻選集》第五冊）

像贊」，說明有不少的畫像。顧愷之的〈魏晉勝流畫贊〉，已對前人畫像作出評論。可見畫像之普遍。肖像畫的種類運用，有殿堂的嚴肅，有孝道的追思，有友朋的往來，有情愛的表達。前三者例來是論述的主流。後者較少，略舉二例。畫史上，為所想念的人畫像，最早的該是齊國的敬君，事載劉向《說苑》、《歷代名畫記》曾引用。故事如此：

敬君者，善畫。齊王起九重臺，召敬君畫之，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之。齊王知其妻美，與錢百萬納其妻(5)。

讀這則小故事，敬君是有情人呢？還是愛情有價？可以出售？或者，面對操著生死予奪的君王莫可奈何呢？真令人扼腕。男畫家可畫夫人的像，女畫家爲了



▲圖二 明仇英「漢宮春曉」(局部)，毛延壽為皇后(？)嬪妃畫像，故宮博物院藏。

讓丈夫回心轉意，也使出畫像的本領，事情真是無獨有偶，事載於匯集女畫家事蹟的《玉臺畫史》，書是清朝湯漱玉所輯，引范摭《雲溪友議》，記唐代女畫家薛媛，有如下的故事：

漆梁南楚材，旅遊陳穎，穎守墓其儀範，將欲以子妻之。楚材諾之，遂遣家僕歸取琴書，似無返舊之心。其妻薛媛，善書畫，妙屬文，亦微知其意，乃對鏡圖其形，



▲圖三 宋人人物（局部）故宮博物院藏

并詩四韻以寄之。楚材得要真及詩，甚慚，遽有為不疑之讓，夫婦遂偕老焉。里語曰：當時婦棄夫，今日夫棄婦，若不送丹青，空房應獨守。」薛媛寫真寄夫詩曰：「欲下丹青筆，先拈寶鏡端，已驚顏索寞，漸覺鬢凋殘。淚眼描將易，愁腸寫出難。恐君渾忘却，時展圖畫看(6)。」

對鏡圖形，事關男女相愛，與薛媛另一個版本的故事，見於明代湯顯祖《還魂記》，女主角杜麗娘也有如此一景。明代版的此書插圖，（圖一）杜麗娘彎腰正吮筆對鏡，鏡中景反映此影像，案上紙則顯示出她的自畫像了。古來畫論談畫像，實際技術上談論固多，被畫者與畫家如何相對？畫像想來古今相同，對人造像，故宮藏明仇英「漢宮春曉」有一景，依題義該是畫師毛延壽為皇后（？嬪妃）畫像。（圖二）這位皇后懷袖端坐，姿態莊重，

畫師左手執畫幅，右手執筆，筆尖所觸正是渲染臉頰。這幅畫中畫，已經是完成的程度。值得注意的是，畫家畫像，畫幅不是平鋪，且是用框繃平，而正為后寫真。正是「傳神最大者，令彼隔几而坐，可遠三四尺許，若小照可遠五六尺許，愈小宜愈遠。」(7) 關於寫像的技巧，早在這幅之前的實對與傳寫，顧愷之《魏晉勝流畫贊》已經談論到(8)。

## 貳、相勢

故宮藏「宋人人物」（圖三）高雅的主人坐在榻上，左手拿著紙卷，右手拿著筆，垂神凝思，似乎費心於文字的推敲。榻前小几上，放置著硯、墨、果碟。旁邊的童子，正為他點茶（斟酒？），榻的右邊擺的是代表古人生活中最幽雅的琴棋書畫。相關於本文的，屏風上挂有這位主人的畫像。這一小幅畫，鈐有徽宗「宣和」、高宗「紹興」印，時代是

北宋，應無疑。提供了裝裱的形制與掛畫的例證(9)。像左顧，人右視。這幅畫中畫，與畫面主人像畫法，兩幅八分臉來湊成十分臉。畫法上的意義如何呢？這是「相勢」，關乎像取景的角度：

其畫面像更有分數，九分、八分、七分、六分、五分、四分、三分、二分、一分之法。背像正像則七分、六分、四分，乃為時常之用者。其背像用之甚少，惟畫神佛，欲其威儀莊嚴尊重矜敬之理，故多用正像，蓋取其端嚴之意故也(10)。

這樣的意念作了圖示的整理，則見之明代萬曆年間出版的《三才圖會》。(11)（圖四）清代沈宗騫，也意會到這個問題，所著《芥舟畫學編》（成書1781）：

傳寫之道，元不必拘於一格，不解道理者，但知當面描摹，豈知畫雖一面，而兩旁側疊之處，實有地面，何可略去？則是動筆便有三面，方得神理俱足。若五嶽皆高起者，但竭力以圖正面，不過略得其意，而高起之處斷斷難取，須帶幾分側像乃能醒露。蓋寫人正面最難下筆，若帶側，則山根一筆，已易著手，而上下諸相照應處，俱有一氣連絡之勢(12)。

側面，或說是五分相，最是容易畫和令人認知的。蘇東坡〈傳神記〉：

傳神之難在目，其次在額頰頰。吾嘗於燈下自顧頰影，使人就壁畫之，不作眉目，見者皆失笑，知其為吾也(13)。

這「影」是側像。遠古時代到東晉，做為人物畫，或被認為是肖像者，如戰國「雙龍鳳女圖」



▲圖四 明代萬曆年間出版的《三才圖會》。

、「馭龍圖」、西漢馬王堆帛畫中的老婦女。均是典型的側面像。晉顧愷之的「女史箴圖」中〈家族團圓〉一景，像也都是八分側像。肖像畫必然要有「深·遠」的觀念。人的空間意識發展，是從無秩序往二度、三度，乃至於時空交錯的四度空間發展。側面深度，高低短長，最容易認知。正面的臉，五官的分佈，從美感的觀點是「對稱」之美。就一個人的成長認知來說，當孩童時期，畫一個人，必然是正面的大頭像。這種幼童畫的表現法是概念的，知識的，或者說，是畫腦中所想，而不是畫眼所見。相對來說，眼耳口鼻對稱，祇是一個四平八穩的框框而已。在畫幅上呈現的臉形，既無動態，也難有尖銳的空間深度。換句話說，畫幅本是二度空間，如加上的還是二度空間形式的平面，未始不可，效果上並沒有強烈感，那是可以

預期的。對於一個相對稱的臉形（圓、橢圓、方等等）要增強動態，空間感，用斜向表達，自然容易具有動態，有動態方始有生氣。套一句書法〈草書勢〉的評論詞：「取左隱右（抑左揚右），兀若疏崎，獸跂鳥峙，志在飛移。」飛移就是動態。這樣的說明，是在突出側面相與正面相的區別。

但話說回來，「畫法愈備，去畫愈遠。」能把正面像畫得好，這更能突顯畫家的本事。這在古人也是有所體驗。《圖畫見聞誌》卷三人物門，記有獨工傳寫者七人。這也說明至宋熙寧七年（本書自序），善畫像，已被視為專門一科。此篇最先者為牟谷。

牟谷，不知何許人。工相術，善傳寫，太宗朝為圖畫院祇候，端拱初詔令隨使者往交趾國，寫安南王黎桓及諸陪臣真像，留止數年，既還

屬，宮車晏駕，未蒙恩旨。聞居昌閨門外。久之，真宗幸建隆觀，谷乃以所寫太宗御容張於戶內，上見之，敕中使收赴行在，詰其所由，谷具以實對，上命釋之。時太宗御容已命元霽寫畢，乃更令谷寫正面御容，尋授翰林待詔。能寫正面唯谷一人而已。」<sup>(14)</sup>

以郭若虛當時見聞之廣博，竟然說「能寫正面唯谷一人而已。」可見畫正面像不是普通畫家所能辦得到的。五代兩宋之間所見，祇有南唐周文矩「重屏會棋圖」，中間正面者南唐中主李璟。從今日留存的名作，如收藏於日本京都唐李真「不空像」，宋代帝后像，乃至如「睢陽五老圖」都難見到所謂正面像。這正面像的大量出現應該是到了元朝，如著名肖像畫家元王禕：所畫「楊竹西像圖卷」即是正面像（兩耳





▲圖六「十格」《契王氏秘傳知人風鑑原理相法全書》

法令至腮頭左右，合為四部，謂之地四。此亦部位之法，不可不知者也。要立五岳：額為南岳，鼻為中岳，兩額為東西岳，地閣為北岳。將畫眉目準唇，先要均勻五岳，始不出乎其位。至兩耳安法，上齊眉，下平準，因形之長短高低，通變之耳。凡此皆傳真入手機關，絲毫不可易也。果能專心致志，而不使有毫釐之差，則始以誠而明，終由熟而巧，千變萬化，何難之與有？落筆絲毫不得移，對真曲直總相宜，細開細省官星位，五部三停要預知(21)。

文字的解釋不如圖像示意來得直接。就「八格」來說，也只是某種基數而已。明代相書：

天下之貌亦眾矣！豈十字足以盡之哉，雖然善觀理者，以一本而貫萬殊，善相者，以五行而包萬狀。……(22)

這本書將人之面相分成十格，其口訣：

由甲中田同，王圓日用風。  
有人明此理，造化在其中。  
(23)

這「十格」如(圖六)，可與王繹所說「八格」對照。

就今日畫家畫像，那對人取像就是了，所見是何種相貌，筆下呈現何種像貌，總歸一句話，

基本上畫得「像」，再言其他。這八格、十格，卻是如何掌握「大局」的捷徑，古來畫家傳藝有口訣，這就是。況且，畫像的大部份畫家是所謂民間畫師，其傳承更是靠口訣。民間畫師，乃至於史傳上的名家，為人畫像，「像不像」固然主人介意，贊不贊同也還有其它因素，畫家往往不能完全作主。民間有謂「七分主人三分作」的問題。畫師為帝王畫像，有的稱旨，有的被棄。真正的原因，固然已無法就作品來判斷。牽涉的還是主人主觀的品味。至於今日留存許許多多的祖宗像。宋牟獻〈題趙主簿遺像〉謂：



▲圖七 明太祖坐像十二幀「異像」之一 故宮博物院藏

後世之俗，生則繪其像，謂之傳神。歿則香花奉之，謂之影堂。(24)

是不是都能「生則繪其像」，就所知也未必。歸有光〈先妣事略〉記述其母親周桂死時：

傷哉！於是家人延畫工畫，出二子命之曰：「鼻以上畫有光，鼻以下畫大姐。」以二子肖母也。(25)

這樣還算有所本。當代中國美術史家黃苗子先生有〈從傳神小稿說起〉一文(26)。介紹收藏的畫像，是清末傳神畫家為顧主準備的稿樣，多至二百幅以上。稿上甚至寫「照此樣畫」。到底這是某位畫師的實際畫像存稿？也可能是用來與顧主溝通的樣本？文中也記述，北京有隆福寺口「嵇家「裱畫追影」」。並注「追影是死後根據子孫後人的回憶口



▲圖八 明太祖坐像 故宮博物院藏

述，由畫工將影像畫出來，不是照著活人寫生的。」這樣，「小稿」幾乎是提供比起「八格、十格」，更多的選擇。

純由「相法」而定畫像，明太祖朱元璋傳世的多幅畫像，或可作一例。單故宮博物院就藏有

朱元璋像十二幀，其中十幀，一向被認為「異像」。(圖七)特徵是：「取八分像……隆鼻高顙，額頸突起，黑痣滿面，顙頰眉目，大異常人。此所謂『五嶽朝天』之象也。」(27)清代胡敬奉敕參與《石渠寶笈三編》編纂及後



▲圖九 明太祖高皇帝像 冊頁 故宮博物院藏

來自成《南薰殿圖像考》，這類圖畫以「鳳眸龍頤，黑髭盈面，服冕執圭」形容(28)。另兩幅，一是「坐像」(圖八)，烏紗折上巾，黃袍，紫面虬鬚」(29) (案就今日原件所見，實非「紫面」，恐是誤記。) 一是「白描半身像，皮弁，盤龍袍。」(圖九)(30) 兩者之間的差異，孰是孰非，民國以來討論已多。此地僅就明太祖「異相」之相法解釋。世人傳言這異像是「七十二煞(痣)」，豬龍

形，大貴之相。豬作朱，龍作天子、龍之鼻本是同豬。總之就是龍種。何謂「龍相」？相書上的答覆？還是據《契王氏秘傳知人風鑑原理相法全書》：有「禽獸圖相秘訣」，將人之面相分成「龍形、麒麟、獅、虎、象、犀、猿、猴、龜、牛、鼠、蛇、馬、羊、魚、豬、狗、蟹、貓、獐、蝦、豹、驢、狐、豺、猩猩、兔、駱駝、鳳、鶴、鷹、燕、鴿、鵝、鸚鵡、孔雀、雀、雞、鴉

、鷓鴣、鸞鷲、骨、雁、禾、鸛。」諸形(31)。

對龍形，所附「龍形」人相(圖十)；又有一詩斷：「體勢如飛宛若龍，美鬚頭角鼻高隆。威靈赫變如無比，萬國雲從作帝充聰。」龍相是帝王之尊，一般形容帝王的「高準隆鼻」即是。比對相書上的龍像與朱元璋的豬龍相，卻是相符合的，尤其「大鼻」的造形、額頸突起，如一模型。帝王為「龍種」的觀念，由來以久。《史記·高祖本紀》：「高祖，沛豐邑中陽里人，姓劉氏，字季。父曰太公，母曰劉媪。其先劉媪嘗息大澤之陂，夢與神遇。是時雷電晦冥，太公往視，則見蛟龍於其上。已而有身，遂產高祖。」這則寓言，使後世認為皇帝是龍子龍孫。龍也成為皇權和帝德的象徵，龍是帝，帝是龍，「真龍天子」於焉深植任何中國人的心目中。果如是，這類「異像」無非如此產生。然而，就畫論畫，這十幅「異像」，實在不高明，說其出於記載中，曾為朱元璋畫像的陳遠、陳遇兄弟，孫文宗、沈希遠、王直翁(32)等宮庭高手，實無法讓人相信。相對於其它二幅，一壯一老，不失其容貌豐偉，英姿煥發，絕對是出於二手。

何以有這種觀念出現，進而圖諸畫像？「相」的觀念深植中國人心中，因「異相」而成一脈相傳的「聖君」。一如歷代皇帝一樣的被「神化」，來符合天命說。帝王的神性，中國歷史上屢見不鮮。宗教上比喻成道成佛。往後元、清兩代，帝王是佛的化身更是不勝枚舉(33)。畫於廟壁，供人膜拜。宋太祖亦有相似的例子：「太祖微時，遊渭川潘原縣，過逕州長武鎮，寺僧守嚴者，



# 龍形



▲圖十「龍形」人相《契王氏秘傳知人風鑑原理相法全書》



▲圖十之一 明太祖半身像（局部） 國立故宮博物院收藏

異其骨相，陰使人圖於寺壁，青巾褐裘，天人之相也。今易以冠服矣。」<sup>(34)</sup>朱元璋得天下，一樣有許多的「異相」說<sup>(35)</sup>。這也無非是強調天命之所在。這種「異像」對於相學上所說的某些特異處，如臉色「紫」是一端，宋太祖「紫鬱而豐頤」，見之宋人筆記<sup>(36)</sup>。以故宮藏帝后像，見有宋太祖、明成祖、明宣宗。可以說畫家無臆造。畫家畫相，自可以所見存真，或者加以強調，這都是常情之內。然畫像也未必一直強調「相法」，宋陳郁〈藏一話腴論寫心〉，認為「寫照非畫科比，蓋寫形不難，寫心惟難也。」<sup>(37)</sup>指出帝堯與魯僖司，同是秀眉；沛公與嵇康同是龍顏；唐太宗與李靖都是鳳姿……，相同之下，寫屈原要行吟澤畔，懷忠不遇；寫杜甫要風騷沖淡，……。這

就讓人想起，周昉與韓幹畫趙縱，而之所以為勝，趙幹是「空得趙郎狀貌」；周昉是「兼移其神氣，得趙郎性情言笑之姿。」<sup>(38)</sup>這是長久以來形與神的藝術表現問題，那將是另外的一個問題了。遺憾的是無法得見原跡以供印證。▲

## 註

- (1) 呂祖謙編，《宋文鑑》卷七二。王隨，〈省分箴〉。收錄於《景印文淵閣四庫全書》第 1350 冊（台北：商務，1983），頁 748。
- (2) 「肖像」兩字，早見於《淮南子·汜論》：「夫物之相類者，世主之所惑亂也，嫌疑肖像者，眾人之所眩耀也，故狠者類知而非知，愚者類仁而非仁，慙者類勇而非勇。」
- (3) 見張彥遠，《歷代名畫記》卷一。收

錄於于安瀾編《畫史叢書》一，（上海，人民美術出版社，1962）頁 2。

- (4) 言念舊臣，北周庾信《陝山集》十四，周柱國大將軍乾干弘神道碑。天子畫凌煙之閣言念舊臣出平樂之宮，實思賢傳。唐太宗貞觀十七年、代宗廣德元年都有畫功臣事。同（3），頁 104。
- (5) 唐張彥遠，《歷代名畫記》卷四頁五十九。收錄於于安瀾編《畫史叢書》一，（上海，人民出版社，1962）頁 59。
- (6) 見清湯漱玉輯，《玉臺畫史》卷二，薛媛條。收錄於于安瀾編《畫史叢書》五（上海，人民出版社，1974）頁 9。
- (7) 清蔣驥，《傳神秘要》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》（台北：華正，1977）頁 499。
- (8) 案顧愷之《魏晉勝流畫贊》有「人有長短，今既定遠近以屬其對，則不可改易闕促，錯置高下也。凡生人，亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，全生之用乖，傳神之遺失矣。空其實對則大失，對而不正則小

- 失，不可不察也。一像之明珠，不若晤對之通神也。」
- (9) 關於本幅之研究可參考《宋代書畫冊頁名品特展》，(台北：故宮，1995) 頁 276-278。
- (10) 明周履靖(約 1630)，《天形道貌畫人物論》收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁 496。
- (11) 明王圻·王思義編，《三才圖會》(上海：上海古籍出版社，1985 據萬曆年刊本翻印) 頁 1639-1670。
- (12) 清沈宗騫，《芥舟畫學編》收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁 525。
- (13) 《傳神記》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁 454。
- (14) 見郭若虛，《圖畫見聞志》卷三，收錄於于安瀾編《畫史叢書》頁 47-48。
- (15) 區分，一、側面像。二、四分之三像。三、正面像。四、文學傳統中群相中有多角度談空間。見，Wai-Kam Ho Developments Of Chinese Portrait Painting As Seen From The Face-Orientation Of The Subjects” 《肖像》：國際交流美術史研究會第 6 回。(國際交流美術史研究會京都大學文學部美學美術史學研究室，1978) pp.131-136。
- (16) 王充，《論衡》卷三頁四下。收錄於《四部備要》(台北：中華)。
- (17) 韓拙，《山水純全集》「論用筆墨法」。收錄於《美術叢書》二集八輯，頁 31。(藝文版 9)
- (18) 王穉《寫相秘訣》收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁 485。
- (19) 同(18)，頁 487。
- (20) 同(18)，頁 488。
- (21) 清丁皋，《寫真秘訣》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁 544-545。
- (22) 國立故宮博物院藏本，王文潔編輯，萬曆己亥仲秋劉氏安正堂梓。(台北：武陵，1988)(翻印) 頁 7。
- (23) 同(22)，頁 9。
- (24) 牟獻，《牟氏陵陽集》卷十五。收錄於《景印文淵閣四庫全書》第 1188 冊(台北：商務，1983) 頁 132。
- (25) 歸有光，《歸震川文集》卷二十五。
- (26) 黃苗子《從傳神小稿說起》(《中國美術》北京：人民美術北京，1984.9) 頁 63-64。
- (27) 潘齊(崇禎)，《明太祖畫像考》，《故宮季刊》第七卷第三期。(台北：故宮，1973) 頁 61-75。
- (28) 案，文為《故宮書畫錄》四，卷七，(台北：故宮，1999) 頁 30 引用，今據之。
- (29) 同(28) 頁 33
- (30) 同(28) 頁 34。
- (31) 同(22)，卷之七頁十五下：頁 506。
- (32) 參見註(27)之文。
- (33) 參見 David M. Farquhar “Emperor As Bodhisattva in the overance of the Ch’ing Empire” Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 38:No.1 June 1978 pp.5-21.)
- (34) 邵博，《邵氏聞見前錄》卷一 收錄於《筆記小說大觀》(台北：新興書局，1974) 十五編一冊頁一上。(頁103)
- (35) 參見註(27)之文。
- (36) 宋田況，《儒林公議》，卷上頁一，收錄於《筆記小說大觀》序編7，(台北：廣文書局) 頁1685。
- (37) 宋陳郁《藏一話談論寫心》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》(台北：華正，1977) 頁473。
- (38) 《唐朝名畫錄》，收錄於陳高華《隋唐畫家史料》(北京：文物出版社，1987) 頁317。