略談祖宗像與文人小像

以故宮藏帝王像及文士像爲例

李宜蓁

人像是中國繪畫自古即有的題材，其中所謂「寫眞」、「傳神」或「寫照」一門，描繪的是存活於當代的人物，能對應到歐美藝術史中「肖像」的範疇，故可以「肖像畫」一詞稱之。從文獻來看，六朝的人物畫開始對表現人物的生理特徵產生興趣，並強調觀察和描繪像主本人的重要性，如東晉顧愷之提出「實對」理論、南齊謝赫提出「應物象形」的概念等。然而，中國肖像畫並非如今人設想一般如實地再現像主的形貌，而是根據所預定的使用情境，搭配不同的服飾、姿態和擺設，甚至對像主面容的肖似性作出某種程度的忽略。因此，順應著常見的使用情境，中國肖像畫也衍生出祖宗像和文人小像兩種特定的類型。

就肖像畫的繪製而言，從面容、表情到姿態、服飾，甚至是環境佈置，皆有固定的圖像元素可資參考和援用。肖像畫具有明顯的功能取向，在製作之初往往已設定了日後的展示場域和觀眾社群，因此在選用和調整各種圖像元素時，考慮的不只是像主的生理特徵，還有委託者對肖像畫所預設的使用情境。換言之，一張肖像畫的製成，實際上奠基於畫家和委託者之間的溝通，以及雙方對圖像元素所具意義的共識。然而，隨著收藏脈絡的變遷導致展示場域和觀看社群的更動，肖像畫本來的用途也逐漸遭到遺忘，並被賦予新的功能意義。最明顯狀況

圖四　明英宗坐像　軸　絹本設色　縱208.3，橫154.5公分　國立故宮博物院藏

圖二　宋寧宗坐像　軸　絹本設色　縱186，橫107.5公分
國立故宮博物院藏

圖一　宋高宗坐像　軸　絹本設色　縱185.7，橫103.5公分
國立故宮博物院藏

的就是，博物館內所藏的肖像畫，常被參觀者視爲一個單獨而孤立的藝術品，而排除了它本有的實用性質。因此，若要眞正了解肖像畫，自然不能忽略與之相連的文化習俗和風氣。

中國歷代肖像畫主要是紀錄人的形像，在實際使用上與人的生活密切扣合，因此其功能也相當複雜。舉例來說，《漢書．蘇武傳》即載漢宣帝在甘露三年單于入朝之際，想到蘇武等十一位名臣的功勞，因此將之形貌圖繪於麒麟閣，並在壁旁署其官爵姓名，以供後世瞻仰學習。另外，漢元帝時王昭君因未賄賂宮中畫師毛延壽，而被毛延壽醜化其肖像，以致冷落於後宮的故事，也顯示肖像畫成爲帝王私下「按圖召幸」的工具。事實上，中國肖像畫在使用上之複雜，不只從文獻記載上可見一般，傳世作品多元的圖像表現也反映了此一現象。可惜的是，今日海內、外博物館所藏肖像畫多爲明中葉以後的作品，因此對於明以前的使用狀況多半只能從文獻記載或極少數的傳世作品來探究。

值得注意的是，在國立故宮博物院所藏的中國肖像畫之中，卻有不少明中葉以前的作品。這批作品以清宮南薰殿舊藏的宋、元、明帝、后像爲主，另有少數文人學者的畫像。一九七〇年代故宮開始整理這批作品，蔣復璁、李霖燦等學者分別撰文介紹，敘其圖像內容和流傳狀況，稍後故宮將之集結出版名爲《故宮圖像選萃》的畫冊，此一成果爲海內外學者進行中國肖像畫的研究奠下基石。（註一）從今日學界的研究可知，院藏宋、明的全身帝王像，以及宋、元的文人像，分別是中國因應祖先信仰和文人文化而產生的「祖宗像」和「文人小像」。（註二）在大批傳世的明中葉以後肖像畫之中，這兩種肖像畫類型也最爲普遍。因此，透過院藏的此二類作品，以及現有研究成果，可進而

圖三　明太祖坐像　軸　絹本設色　縱208.3，橫154.5公分　國立故宮博物院藏

幫助我們理解祖宗像和文人小像在早期的圖像表現。

祖宗像

顧名思義，「祖宗像」的製作和祖先崇拜與祭祖儀式密切相關。中國人相信人死後雖然肉體消失，但靈魂依舊存在，會幫助後代在財運、仕途、生育各方面有更順遂的發展。此一崇拜祖先的觀念被儒家所吸收，轉化成所謂「孝順」的道德觀，而伴隨此一觀念的喪、葬、祭儀式，也成爲儒家禮制的一部份。宋以前家內祭祖多以木主作爲儀式中心，但到了宋代，不論在宮廷或民間，肖像畫取而代之，並成爲明、清兩代普遍的作法。此即所謂的「祖宗像」，而院藏的宋、明帝王全身像可說是目前所見最早的實例。

院藏的宋代諸帝王像基本上採取非常類似的圖式，即雙手籠於袖中，端坐於華麗的座椅。以宋高宗和宋寧宗的畫像（圖一、二）爲例，二像面容儘管不同，但在面容以下的部分卻非常相似。二像頭戴烏紗展腳幞頭，身著朱紅袍服，足踩皂文靴，呈現天子日常的衣著。儘管如此，畫中的朱色座椅雕工細膩，靠背一端出頭處以龍頭爲飾，並綁縛著黃色鋪蓋，顯得隆重而貴氣，傳達了像主作爲天子的崇高地位。值得注意的是，二像背景一片空白，並未指示出具體的時空環境，賦予了像主超越時空而存在的神聖感。換言之，宋代的帝后像不只在呈現像主的身分和地位，也企圖烘托出一種祖先如神祇的宗教氛圍。

明代帝王像雖仍承襲宋代帝王像的圖式，卻出現了與之不同的描繪方式。〈明太祖坐像〉（圖三）的背景依舊空白，但地上卻多出了一塊幾何花紋密佈的毯子，〈明英宗坐像〉的衣袍上甚至出現了各種繁複的紋樣。〈明英宗坐像〉的衣紋走向雖近似於〈明太祖坐像〉，但更顯平板。以前臂的衣袖摺痕爲例，〈明太祖坐像〉呈現出自然的蓬鬆感，但〈明英宗坐像〉（圖四）卻顯得僵直硬挺。換言之，〈明英宗坐像〉的描繪重點並非呈現身體結構的合理性，而是衣袍上紋樣的細節和分佈上的對稱。這些紋樣即所謂的「十二章」，本爲古人氏族崇拜的圖騰單位，後來經常出現在帝王服飾上，成爲其權威的象徵。（註三）如此藉由裝飾紋樣凸顯像主帝王權威的作法在稍後愈演愈烈，在〈明孝宗坐像〉（圖五）上甚至出現繪有雲龍紋的屏風。

除此之外，自〈明英宗坐像〉起，帝王像給觀者一種震懾人心的視覺效果。宋、明兩代的帝王像皆採大畫面的立軸形制，人像幾乎佔據整個畫面，務求在儀式上懸掛時，參與者能清楚看到。另外，這些畫像的設色精美，座椅和服飾的質感與紋路也被細膩處理，以襯托儀式之隆重。然而，不像宋代、明初的帝王像作斜視側坐之姿，〈明英宗坐像〉的眼神望向畫外觀者，面向和體態採正面示人，與觀者產生更爲直接的視覺互動。不僅如此，〈明英宗坐像〉雖以朝畫心聚焦內縮的畫法繪製座椅，但背屏和墊面被描繪出來的面積頗大，呈現出平視和俯視結合下之景象，因此當畫像被高懸而起時，人物仿若自座椅中傾倒而出，給觀者一種壓迫的存在感。在〈明孝宗坐像〉上，帝王座椅的背後出現三屏式屏風，盈滿整個畫面，

圖五　明孝宗坐像　軸　絹本設色　縱208.3，橫154.5公分　國立故宮博物院藏

圖八　宋　宋人維摩圖　軸　絹本設色　縱107.4，橫68.1公分　國立故宮博物院藏

拜中心，小像顯然是一種文人之間私下交流的媒介。

由於文人小像和祖宗像的功能不同，在圖繪表現上也有所不同。以〈楊竹西小像圖〉卷爲例，此像以墨線描繪人物和樹石土坡，欲藉由不同形態的墨線來呈現各類物質的質感，如以起筆提、落筆按的衣紋表現布料之硬挺，以細碎堆疊的皺紋顯示肌膚之粗糙。換言之，不像宋、明兩代的帝王像設色豐富，且極力營造有如聖像的視覺效果，〈楊竹西小像圖〉卷展現的是筆墨本身的趣味。如此風格不僅適於近觀賞玩，而且在風格史上被歸屬於顧愷之白描人物畫傳統，元初在趙孟頫的倡導下流行於文人圈，成爲一種高古的象徵。另外，〈楊竹西小像圖〉卷的人物身穿皂帽白袍，作布衣打扮，持杖立於松石環繞的土坡之間。這樣的形象早在東晉即有，顧愷之在爲同時代的隱逸文人謝鯤（二八〇～三二二）寫眞時，即以丘壑爲其背景來表現謝鯤的隱逸心志。由此可知，不像宋、明帝王像藉由服飾配件來凸顯像主的身分地位，〈楊竹西小像圖〉卷傳達的是像主楊謙的內在心境。

除了如〈楊竹西小像圖〉卷呈現像主悠遊山林的形貌外，院藏〈張雨題倪瓚像〉（圖七）則顯示了文人小像的另一種圖像傳統。與〈楊竹西小像圖〉卷一樣，〈張雨題倪瓚像〉採手卷形制，人物僅佔畫面部份比例，畫上有道士張雨對倪瓚性格的評贊，可歸爲小像的範疇。而且，儘管〈張雨題倪瓚像〉爲設色之作，但畫家以流暢的墨線勾勒衣紋，略施朱色暈染來表現面部凹凸，也近似於〈楊竹西小像圖〉卷的白描風格。不同的是，倪瓚坐臥榻上，手持沾墨毛筆和展開紙卷，周圍置有古銅器罍、筆山等文房用具和古玩，背後置有一山水屏風，呈現出倪瓚身居書齋、構思文句的形象。事實上，倪瓚臥榻而坐，斜倚憑几，右肩外袍脫落於手肘，手持紙、筆的

圖六　元　楊竹西小像圖　卷　紙本設色　縱28.2，橫60.9公分　北京故宮博物院藏

圖七　元　張雨題倪瓚像　卷　紙本設色　縱28.2，橫60.9公分　國立故宮博物院藏

使這種視覺效果更爲明顯。相較於宋代帝王像，明代帝王像更具「聖像」特質，並有意地喚起觀者心中一種宗教崇拜的情緒。

文人小像

除了祖宗像之外，中國文人也經常繪製所謂的「小像」，元代倪瓚和王繹合作的〈楊竹西小像圖〉卷（圖六，北京故宮博物院藏）即是其中一例。像主楊竹西是元末松江富豪楊謙，畫卷的左方倪瓚題：「楊竹西高士小像嚴陵王繹寫，句吳倪瓚補作松石。癸卯二月」，可知此像是王繹和倪瓚合作的成果。值得注意的是，倪瓚將此像稱爲「小像」，而畫中人物所佔比例確實不大，且被描繪在手卷上，利於私下的傳遞和觀覽。事實上，此像拖尾有鄭元祐、蘇大年、高淳、錢爾、靜慧等九位元代文人的題贊，內容多關注像主行俠仗義有豪傑、亂世隱居有如仙道的個人氣質，顯示楊謙有意識地將自身肖像在友人之間傳佈，以取得友人對自我內在的正面評價。換言之，相較於祖宗像作爲祭祖儀式的崇

姿態，與〈宋人維摩圖〉（圖八）非常相似，顯然來自維摩居士的圖像傳統，經常作爲隱逸文人的形象。（註四）

不僅如此，〈張雨題倪瓚像〉畫中的山水屏風以乾筆描繪出一河兩岸的蕭瑟景色，正是倪瓚山水畫特有的風格，突出了倪瓚的個人標記，類似作法也見於院藏的〈楊季靜小像〉（圖九）上。此像出於文伯仁之手，採手卷形制，前有文徵明所題「琴士楊季靜小像」七字隸書引首，後接有文伯仁的像贊，以及祝允明、都穆、唐寅、王穀祥、王寵等二十一人的題贊。不論是書寫引首、繪製畫像或題贊的人皆爲蘇州有名文人，由此顯示楊季靜以琴藝悠遊蘇州主流文人圈的一面，以及此像如〈楊竹西小像圖〉卷、〈張雨題倪瓚像〉般作爲文人之間情感交流和身份認同的媒介。此像以素樸淡雅的設色和頓挫分明的用筆來描繪，在風格上近乎白描。不僅如此，楊季靜在畫中被描繪成坐在一土黃色方椅上，腿上擺置一琴，上半身微傾，雙手撥弄著琴弦的姿態，凸顯了楊季靜作爲琴士的特殊身分。換言之，相較於包括帝王像在內的祖宗像，文人小像顯然更具表現像主個性的企圖。

圖九　明　文伯仁　楊季靜小像　卷　局部　紙本設色　縱29.1，橫23.9公分　國立故宮博物院藏

小結

從以上對祖宗像和文人小像的討論可知，中國肖像畫並非僅止於描繪像主的外貌特徵，而是隨著所預設的使用脈絡，表現關於像主的外在或內在。祖宗像和文人小像不只是圖像表現，繪畫風格和畫幅尺寸也各異。一般來說，祖宗像多採立軸形制，畫幅尺寸較大，務求在儀式上懸掛時，參與者能清楚看見。而且，它們的設色鮮艷，對於服飾、座椅等配件的質感和紋樣細膩處理，欲藉物質上的象徵意義和視覺再現來傳達像主外在的身份地位。最重要的是，它們利用充滿裝飾性的風格，以及視線和面向的正面設計，提供觀者一種有如在寺院中敬拜神祇偶像的視覺體驗。相較於此，文人小像的畫幅尺寸較小，多採手卷形制，以利於私下的傳遞和觀覽。再者，它們被以白描畫風描繪，這類風格被文人共同意識爲具有文雅的氣質，其中的筆墨趣味需就近觀覽才能體察。除此之外，文人小像經常借用特定人物的形象傳統，如前述謝幼輿或維摩居士，凸顯像主與之類似的內在精神，有時也透過某些圖像來強化像主的個性。

值得注意的是，中國肖像畫對於再現像主外貌的需求，並不如今人想像中的強烈，同樣也是隨著其使用脈絡而有程度之別。以〈楊季靜小像〉爲例，此像的面容遠較〈楊竹西小像〉和〈張雨題倪瓚像〉規格化。文伯仁像贊在開頭有一段問答：「或曰楊子之像象耶？文子曰象也。又曰何以稱耶？文子曰琴也。又曰：今襜爾衣冠，端爾瞻視，後何知耶？文子曰既象矣，則知其琴，則可以稱，則後可知」。他將此像「象」否歸因於「琴」，而非「衣冠」和「瞻視」，認爲只要描繪出琴這個物件，無需特別著墨於服飾和面容，即可與楊季靜的特質相稱。換言之，此像本來預設的觀眾，是未見到楊季靜本人的後人，自然不需刻意描繪楊季靜的生理特徵。

然而，〈楊季靜小像〉亦顯示了文人小像在用途上的複雜性。根據江兆申對裝裱狀況的研究，〈楊季靜小像〉本來應是一幅小立軸。（註五）由於文伯仁在像贊中提到此像繪成於嘉靖五年（一五二六），而文徵明所寫隸書引首紀年爲嘉靖九年（一五三〇），可見此像是在這段期間內改裝成手卷。不僅如此，文伯仁在像贊中提到：「雖不柱指鈞弦，捋附規規，吾知立之清廟明堂，必能起廉劇之思」，進而具體地指出此像之繪製是爲了在楊季靜過世之後，高掛廟堂，作爲子孫學習的榜樣。換言之，〈楊季靜小像〉從繪製完成到在蘇州文人圈傳佈，經歷了使用脈絡上的轉換。由此可知，儘管本文對祖宗像和文人小像的用途和隨之而來的畫面設計有一初步的歸納，但相較於與儀式密切扣合的祖宗像，在對文人小像的討論上其實留有更多不確定性，有必要針對個案作更深入的研究。

作者為本院書畫處研究助理

註釋

1. 李霖燦，〈故宮博物院的圖像畫〉，《故宮季刊》第五卷第一期（一九七〇秋季），頁五一—六一；蔣復璁，〈國立故宮博物院藏南薰殿圖像考〉，《故宮季刊》第八卷第四期（一九七四夏季），頁一—一六；國立故宮博物院，《故宮圖像選萃》，臺北：國立故宮博物院，一九七一。
2. 關於院藏宋、明全身帝王像與祭祖儀式之討論，首見於Mette Siggstedt, 'Forms of Fate : An Investigation of the Relationship Between Formal Portraiture, Especially Ancestral Portraits, and Physiognomy(Xiangshu) in China,' 收入《中華民國建國八十年中國藝術文物討論論文集》，臺北：國立故宮博物院，一九九二，頁七一三—七四八。而對文人肖像如何製作和運用的深入研究，則首見於Richard Vinograd, *Boundaries of the self : Chinese portraits, 1600-1900*(Cambridge, England: New York, USA: Cambridge University Press, 1992).
3. 也就是《畫經．益稷篇》提到的「日、月、星辰、山、龍、華蟲、作會、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻」Wen C. Fong, *"Imepirial Portraiture in the Song, Yuan, And Ming Periods,"* p.57.
4. 板倉聖哲，〈張雨題〈倪瓚像〉與元末江南文人圈〉，頁一一—一二三。
5. 江兆申，〈讀畫箚記之三：吳派畫家筆下的楊季靜〉，《故宮季刊》第七卷第三期（一九七三秋季），頁六六—六八。