

默寫在肖像畫史的論述與創作

國立中正大學 李淑卿

提 要

中國歷代傳統肖像畫的創作方式最常見的是正襟危坐面對面直接寫生。但早在魏晉南北朝時期，顧愷之及謝赫就強調以「悟對」、「不俟對看」的默寫方法創作肖像畫始能真正描畫出對象的自然神情，且歷代畫論中亦陸續有強調並補充「默識於心」的論點。綜合歷代倡導以默寫畫肖像的論述，我們發現其二基本論點是：一、暗中觀察且默識於心，二、憑藉記憶描繪。若完全以默寫方式畫肖像，除了要暗中觀察且默記對象的具體形貌外，還要默記其極抽象微妙且複雜的神情氣韻，實屬不易，故歷來能以此種方式創作肖像畫的人實如鳳毛麟角。這種現象的產生除直接與創作時實際面臨到的困難有關外，亦與宋元以來寫意畫風興起，士大夫文人漸不屑從事肖像畫的歷史背景有關，而近代又因照相術的發明，故肖像畫乃日漸式微，更少人講究以默寫方式畫肖像。而學術界向來不很重視肖像畫之研究，更未見有學術專文以有關默寫方式畫肖像為主題。本文試圖按年代先後先探討歷代畫論中倡導以默寫畫肖像之論述，再探索歷來畫家實際以默寫創作肖像畫的過程及作品特色，經由這兩方面的綜合分析，期能將默寫在中國肖像畫史的發展過程較完整的建構出來。

關鍵詞：默寫、肖像畫、神情、暗中觀察、默記於心

一、序 論

肖像畫起源甚早，¹且在魏晉南北朝時已有不少著名士大夫肖像畫家，²然自宋元寫意畫風興起後，士大夫文人漸不屑於從事肖像畫，致使肖像畫之創作始漸淪為民間畫工的專業。至明清時期肖像畫更進一步民間化和專業化，更講究技法，形成多種風格和流派，且至清朝時乃出現較多專門探討肖像畫技法之論著。以往學術界大都偏向於山水畫、花鳥畫及文人畫家之探討，較少以肖像畫為研究主題，僅少數對某一時期肖像畫之概述或對某一肖像畫家之分析。然此現象近一、二十年來略有轉變，漸有學者從各個角度研究與肖像畫有關之諸問題，或者概述肖像畫的歷史發展過程，³或以某一時期某類型的肖像畫為範圍，⁴或從社會學角度探討肖像畫製作與社會脈動之相互關係，⁵或分析促成中國肖像畫獨特發展之特殊條件。⁶筆者認為肖像畫家創作過程中所採取的方式與其畫作所呈現之風格有密切關係，故本文乃試

- 1 清代盧雅雨曾說：「畫像之興，由來尚矣。伊尹從湯，言素王九主之事，皆圖畫其形。高宗夢傳說，使百工寫其形，旁求天下。孔子觀乎明堂，有堯舜之容，桀紂之像，有周公相成王、朝諸侯之圖。其在於漢，則自六經諸子，賢士烈女，以及問禮講學，皆有圖。」見李斗，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1997），卷二，頁46。這些有關商周時期之記載，現已無法確證真相，然由戰國長沙楚墓出土的〈御龍升天圖〉及東周時齊國的敬君因思其妻而畫妻像之例子（見本文第四節），又由顧炎武《日知錄》中所言：「而春秋以後，不聞有尸之事；宋玉招魂，始有像設君室之文。尸禮廢而像事興，蓋在戰國之時矣。」見顧炎武，〈像設〉，《日知錄》（臺北：商務印書館，1978），卷十八，第3冊，頁97。故我們有足夠的文獻和出土資料證實最晚於東周時確已出現肖像畫了。
- 2 如唐代《貞觀公私畫史》即記載魏晉南北朝時期多位畫家尚存的隋朝官本肖像畫畫跡，其中陸探微就有十三卷肖像真跡，顧愷之有六卷，顧寶光有五卷，顧景秀有三卷，史藝有二卷，陰長生有二卷等，其他尚有不少畫家皆留有肖像畫畫跡。裴孝源，《貞觀公私畫史》，收錄於楊家駱編，《中國學術名著》（臺北：世界書局，1975），第5輯，藝術叢編第1集，第8冊，頁5-23。
- 3 如單國強在〈肖像畫歷史概述〉一文中將肖像畫的發展分三個階段：濫觴時期—上古至西漢；成熟時期—六朝至唐宋；獨立時期—元明清（《故宮博物院院刊》，76期，1997年5月，頁59-72）；Richard Vinograd 在 *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900* 一書中對早期肖像畫的功能及發展亦作一概述（Cambridge：Cambridge University Press, 1992, pp. 1-27）；另外，張道一在〈中國肖像畫漫談〉一文中亦對肖像畫的淵源和發展作一概論（見該文101-108頁，此文收錄於吳美雲編，《中國民間肖像畫》（臺北：漢聲雜誌社，1994）。
- 4 如石守謙的〈南宋的兩種規鑒畫〉一文主要是探討南宋的「畫像規鑒畫」和「故事規鑒畫」，且分析此兩種規鑒畫在早期之發展狀況（《藝術學》，第1期，1987年3月，頁7-39）；而Richard Vinograd 的 *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900* 一書主要分析1600-1900間非正式莊重的肖像畫，尤其是自畫像和畫家的肖像。
- 5 如李國安的〈明末肖像畫製作的兩個社會性特徵〉，此文著重於由明末社會脈動去分析合作式肖像畫的酬酢性格及促使畫像正面取角的普遍化（《藝術學》，第6期，1991年9月，頁119-157）。
- 6 如Mette Siggstedt 在“Forms of Fate：An Investigation of the Relationship Between Formal Portraiture, Especially Ancestral Portraits, and Physiognomy (xiangshu) in China”一文中即提出中國肖像畫之所以要求立體效果，乃是受中國相術之影響，該文收錄於國立故宮博物院編輯委員會編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集》，書畫，下（臺北：國立故宮博物院，1992），頁715-748。

圖探究前此為學界所忽略的有關以默寫方式創作肖像畫的論述與實際作品。

肖像畫在不同的歷史階段各有其發展特色，由周至兩漢時期大多數肖像畫的創作有其特定的教化或宗教功能，以線描為主，大多僅注重人物形貌的描繪。至魏晉南北朝，由於當時文藝批評及哲學思想的影響，且因有較多士大夫畫家從事肖像畫的創作及理論的探究，促使肖像畫的創作不僅注意形貌，並強調人物性格神情的描繪。其中顧愷之（約346-407）基於自身創作的經驗，最先明確提出「傳神」的重要，且從「以形寫神」及「遷想妙得」兩方面揭示傳神的方法。⁷他認為神是存在於客觀本體的形象中，神是經由形才得以表現，故描繪對象要「以形寫神」。然而要如何始能表現出神呢？他主張要「遷想妙得」，即是畫家要先對對象的思想情感有深刻體會後，才能構思出具有神韻的形象。南齊的謝赫亦提出了「六法」，即畫家必備的六種功夫，其中的「氣韻生動」與顧愷之的「傳神」成為中國歷代多數畫家所共同追求的目標。

中國畫論自顧愷之以來即對形神之間的關係，以及形似與神似何者較重要之問題爭論不已，有的主張形神兼備，有的偏重形似，有的則偏重神似。⁸然而明顯可見大多數畫家與畫論家不是偏重「神韻」境界的追求，就是主張「形神兼備」，即使是重視形貌者，亦是因他們強調唯有透過「形貌」，才得以進而追求「神韻」。宋鄧椿在《畫繼》中曾明確提出：「畫之為用大矣！盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態，而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也？曰：傳神而已矣。」⁹他強調「傳神」是唯一能真實生動地將天地萬物描繪出來的方法。所謂「傳神」即是作者融入其思想情感將所描繪的客觀對象的主要內在精神無遺地傳達呈現出來。中國畫以人物畫發展的最早，故中國人物畫的「傳神論」亦發展最早，其實完成於西漢的《淮南子》一書，早已提出畫人物要捉住「神情」之重要性：「畫西施之面，美而不可說（悅）。規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉。」¹⁰其認為畫家雖將西

- 7 顧愷之以「遷想妙得」的難易來劃分繪畫題材表現的難易，他說：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」（見張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於于安瀾，《畫史叢書》（上海：人民美術出版社，1982），第1冊，卷五，頁70）；而「以形寫神」出自他的〈魏晉勝流畫讚〉，請參考本文第三節討論顧愷之處（見張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁71）。
- 8 有關肖像畫中形與神之問題探討，可參考張安治，《墨海精神——中國畫論縱橫談》（臺北：東大圖書，1995），第一章〈形與神〉，頁1-34；江宏，〈論形似〉，《朵雲》，第19卷（1988），頁18-37；劉曦林，〈寫真、傳神、寫心——肖像藝術散論〉，《美術研究》，第4期（1979），頁24-29。
- 9 鄧椿，《畫繼》（臺北：藝文印書館，1965，百部叢書集成之四十六），卷九，頁2。
- 10 《淮南子》即《淮南鴻烈》，此書是劉安招致賓客集體編寫的，其中另有以演奏音樂為例：「使但吹竽，使工厭竅，雖中節而不可聽，無其君形者也」（卷十七，〈說林訓〉），說明「君形」是藝術創作最需呈現的部分。高誘註釋說：「生氣者，人形之君，規畫人形，無有生氣，故曰君形亡。」見〈說山訓〉，《淮南子》，收於《四部備要》（臺北：中華書局，1965），卷十六，頁11。

施及孟賁的形貌特徵畫出，然因沒有將西施、孟賁之「君形者」描繪出來，故觀賞者並無法產生共鳴，此處「君形者」，是指對象各自特有的內在神情。

肖像畫在我國除稱「寫照」外，還有兩種傳統名稱，一稱「傳神」，一稱「寫真」，¹¹ 這說明了中國肖像畫的創作目標是「形神兼備」，既要形貌逼真，又要呈現出對象內在思想神情。儘管形與神的關係是彼此結合的，沒有形，神絕對無處顯現，然而「神情氣韻」比「外在形貌」重要而難描繪的觀點常為歷代人物畫論或肖像畫論所強調。例如《唐朝名畫錄》中記載趙縱夫人分別以「空得趙郎狀貌」及「兼移其神氣，得趙郎情性笑言之姿」來評論韓幹、周昉兩人畫其夫像之優劣。¹² 宋代《宣和畫譜》亦言：「故畫人物最為難工，雖得其形似，則往往乏韻。」¹³ 同時代的袁文則更明確指出描繪人的形體較神采容易多了，他說：「作畫形易而神難，形者其形體也，神者其神采也。凡人之形體，學畫者往往皆能，至於神采，自非胸中過人有不能為者。」¹⁴ 同時代的陳郁亦有同感，其言：「蓋寫形不難，寫心惟難，寫之人尤其難者也……蓋寫其形，必傳其神，傳其神，必寫其心；否則君子小人，貌同心異，貴賤忠惡，奚自而別？形雖似何益，故曰寫心惟難。」¹⁵

至元代的劉因評論田景延的寫真時，除讚賞他兼得其形似與神韻，亦進一步強調風神氣韻則是形似達到極致時才可得，他說：「清苑田景延善寫真，不惟極其形似，併與夫東坡所謂意思，朱文公所謂風神氣韻之天者而得之。夫畫形似，可以力求，而意思與天者，必至於形似之極，而後可以心會焉。」¹⁶ 元代的大畫家趙孟頫亦主張：「畫人物以得其情性為妙。」¹⁷ 至清代的沈宗騫則特別強調形貌有雷同者，

11 「傳神寫照」源出於顧愷之所說的：「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」（張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁68）；而「寫真」一語較早出自北齊顏之推記載：「武列太子偏能寫真，座上賓客隨宜點染，即成數人，以問童孺，皆知姓名矣。」（顏之推，《顏氏家訓集註》（臺北：漢京文化，1983），卷七，雜藝第十九，頁517-518）；唐杜甫〈丹青引贈曹將軍霸〉一詩亦云：「將軍畫善蓋有神，偶逢佳士亦寫真。」（杜甫，《杜詩詳註》（臺北：文史哲出版社，1985），卷十三，頁696）

12 此事例記載於朱景玄之《唐朝名畫錄》：「郭令公婿趙縱侍郎，嘗令韓幹寫真，眾稱其善。後又請周昉長史寫之。二人皆有能名，令公嘗列二真置於坐側，未能定其優劣。因趙夫人歸省，令公問云：『此畫何人？』對曰：『趙郎也。』又云：『何者最似？』對曰：『兩畫皆似，後畫尤佳。』又問：『何以言之？』云：『前畫者空得趙郎狀貌，後畫者兼移其神氣，得趙郎情性笑言之姿。』令公問曰：『後畫者何人？』乃云：『長史周昉。』是日遂定二畫之優劣。」（朱景玄，《唐朝名畫錄》（臺北：商務印書館，1986），景印文淵閣四庫全書，頁4-5）。

13 《宣和畫譜》，收錄於于安瀾編，《畫史叢書》，第2冊，卷五，頁51。

14 袁文，《甕牖閒評》，收於《叢書集成·初編》（北京：中華書局，1985），卷五，頁52。

15 陳郁，《藏一話腴》，收於《百部叢書集成·續編；六》（臺北：藝文印書館，1972），七集卷下，頁9。

16 劉因，《靜修先生文集一》，收於《叢書集成·初編》（北京：中華書局，1985），卷二，頁34。

17 卞永譽，《式古堂書畫彙考三》（臺北：正中書局，1958），畫卷之十，趙孟頫題李贊華〈東丹王人犬圖〉，頁402。

然神韻則人人皆異，其言自古畫肖像「不曰形曰貌而曰神者，以天下之人，形同者有之，貌類者有之，至於神則有不能相同者矣……故形或小失猶之可也，若神有少乖則竟非其人矣。」¹⁸

既然肖像畫以能呈現出「神情氣韻」最為重要，那該如何始能掌握且描繪出對象的「神情氣韻」呢？這是歷來畫家與畫論家所共同關注思考的問題，亦是本文主題所涉及到的問題。我們由歷代人物畫論中可清楚看出，幾乎各時代皆有主張以「靜觀默識」的背擬方式創作肖像畫才能真正達傳神境界的論述。然而這些論述從未被有系統的整理出來，故對於以此種方式創造出的肖像畫，畫史上並沒有給予一特定的名稱。這些論述中對這種創作方式的說明是「法當於眾中陰察之」、「靜而求之」、「從旁窺探其意思」、「默識於心」、「熟想而默識，一得佳思，亟運筆墨」等，¹⁹ 因其是從旁暗中沈靜的觀察且將所得印象默記，事後再憑藉記憶描繪，是屬於一種默寫的創作方式，故與傳統面對面仔細描繪的寫生創作方式不同。至於這些論述的內容是否有其異同？歷來有多少畫家曾以此種背擬或默寫方式創作肖像畫？這種方式是否為中國肖像畫創作的一種固定或常見方式？這些問題始終沒有被嚴謹的探討過，本文乃按年代先後先探討歷代主張以默寫方式創作肖像畫的重要論述，進而解析歷代以此種方式創作肖像畫的重要實例，旨在將歷來有關此種創作方式的論述及其實際創作的過程與特色綜合分析整理出來，並探討其間是否存在任何關聯，以期能將默寫在肖像畫史之發展過程建構起來。在進入主題探討前，我們有必要先瞭解傳統肖像畫創作的的基本方式有那些及其特色。

二、 肖像畫的創作方式

肖像畫的創作與社會制度、文化背景息息相關，其功能自古以來主要可分為規鑒性、祭祀性、讌賞自娛三大類，包括宮廷肖像、民間肖像、傳記肖像、書齋肖像、行樂圖、雅集、自畫像等，²⁰ 其中以民間肖像畫的樣式最多。²¹ 若依所創作的

18 沈宗騫，〈傳神總論〉，《芥舟學畫編》（香港：中華書局，1974），卷一傳神，頁1。

19 有關歷來這種創作方式的論述，請參考本文第三節。

20 有關肖像畫的功能及種類，請參考 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 1-14；王伯敏，〈明清的肖像畫〉，《藝苑掇英》，18期（1982），頁37；李國安，〈明末肖像畫研究〉（臺中：東海大學歷史研究所碩士論文，1991），頁34-89。

21 主要有為老人畫像，稱為「生像」亦稱「壽相」；根據死者生前特徵來追寫的稱「追影」或「賈太公」；替剛死之人繪像，稱「揭帛」、「喜神」或「傳神」；亦有表現閨家歡聚的「家慶圖」，或稱「閨家歡」；有畫一人或與朋友詩酒琴書的稱「行樂圖」；亦有一種幾與真人等身，衣冠楚楚且上色貼金，專供家人於年節時祭祀用的稱「衣冠像」或稱「祖宗像」，亦稱「記眼」。秦嶺雲，《民間畫工史料》（北京：中國古典藝術出版社，1958），頁59-60；有關明清民間繪畫中的卷軸寫像，請參考王伯敏的《中國繪畫通史》（下）（臺北：東大圖書，1997），頁1062-66；另外有關民間肖像畫，可參考王達弗的〈從「賈太公」談起——民間肖像畫的理論和發展〉（收錄於吳美雲編，《中國民間肖像畫》，頁119-134）。

對象，肖像畫大約又可分為為生人的寫生、為死人的揭帛、²²為無觀察對象的模擬三種。²³其中為死人的揭帛寫照，是在人剛去世時，請畫工來速寫，因死人已合了眼，故要求得形似已屬不易，更不可能奢求得神似。²⁴當然，若生前曾見過，留有印象則還好些，就如清代小說《醒世因緣》中即有畫士說：「揭白畫的，怎得十分相肖？幸得我還會過晁老先生，所以還有幾分光景；若是第二個人，連這個分數也是沒有的。」²⁵

至於無對象可以觀察寫照，僅靠畫師憑空想像或以他人為範本或聽他人描述而模擬繪像，是絕對無法描繪出對象「真實的形貌」與「真實的神情」。很多具政治或教化功能的畫像，常是畫歷代功臣勳將、先賢聖哲，畫家根本未見過這些古人，僅能憑想像或以他人形神去描繪。這類畫像很多，例如南宋理宗紹定三年製的〈道統十三贊〉，包括伏羲、堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子、顏子、曾子、子思、孟子，即使讓南宋極優秀的畫家馬麟來畫這些古聖賢像，他亦只能根據想像，再運用一些理想化的細節及圖形、動物的描繪，以使畫像的規鑒意涵更深刻。²⁶這些古聖賢像是絕對無法呈現「真實的形似」，更遑論「真實的神似」。難怪王耀庭會將其中猶藏臺北故宮博物院的〈伏羲像〉、〈帝堯像〉、〈夏禹像〉、〈商湯像〉、〈周武王〉諸畫像與〈宋理宗坐像〉並置比較，且主張這五位聖王其相貌是理宗的基本體型，甚至就是宋理宗一人而已，旨在隱寓宋理宗是道統的傳人。²⁷

肖像畫若要求描繪得形貌逼真，甚而捕捉住神韻，基本上應是有活生生的對象以供畫家觀察，故本文探討的範圍即以描繪見過的活人肖像為主。而歷代對生人肖像的描繪，常因創作功能、動機不同，且各個畫家創作態度、理念不一，及畫家涵養、能力之差異，故產生各種相異的創作方法。本節藉由對各家論述的整理與分析，歸納出歷來創作肖像畫的主要方式有二：一是寫生方式，即正襟危坐，面對面

22 揭帛亦即揭白，是指人死後，臉上多用白布或一塊綢子蓋著；為死者畫遺像，需把白布或綢子揭起，故稱之「揭白」或「揭帛」。參見西周生，《醒世姻緣》（臺北：聯經出版社，1986），第十八回，頁247，註16；華人德，〈明清肖像畫略論〉，收錄於熊宜中編，《明清官像論叢》（臺北：國立藝術教育館，1998），頁134。

23 華人德在〈明清肖像畫略論〉一文中有一節論及寫像的過程和方法，見該文頁133-135。

24 《金瓶梅》是描寫北宋故事，然是明代作品，其第六十三回中描寫李瓶兒死後，西門慶請畫師韓先生來畫遺容，其中對揭白畫像的速寫過程描述頗清楚，應是根據當時明代習俗（笑笑生，《金瓶梅》（臺北：東大圖書，1979），頁597-598）。

25 西周生，《醒世姻緣》（臺北：聯經出版社，1986），第十八回，頁246-47。

26 石守謙在他的〈南宋的兩種規畫〉一文中對馬麟畫的道統十三贊諸聖賢像的規鑒意涵有較詳細的分析（《藝術學》，第1期，1987年3月，頁14-20）；王耀庭在〈從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉一文中亦曾詳細探討此畫贊的諸聖賢像（見《故宮學術季刊》，14卷1期，頁47-56）。

27 王耀庭，〈從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉，頁47、52。

直接描繪；二是默寫方式，即暗中觀察，憑藉記憶描繪。本節除分析此二種方式之優缺點外，亦偏重於證實此二種方式皆是長久以來已存在的傳統；此外，亦舉例說明傳統肖像畫工為因應由直接寫生而過渡到暗中默寫，所發展出的一種鍛鍊寫形的基本方法。

（一）寫生方式——正襟危坐，面對面直接描繪

讓對象正襟危坐，而畫家邊看邊畫，此創作方式的優點是可以較仔細描摹其各部位，易求得其逼真的形貌，然缺點是被畫者的自然神情必然不易顯露出來，畫家難以捕捉其神韻。宋代時蘇軾就已提出此種質疑，因他看到當時畫肖像一般是讓被畫者目不轉睛地端坐著，他認為如此被畫者必容貌嚴肅，怎可能現出其神情呢？他說：「今乃使人具衣冠坐，注視一物，斂容自持，豈復見其天乎？」²⁸此處「天」是指人的神情氣韻。約晚蘇軾一個世紀的陳造亦提出類似的觀點，他認為若讓被畫者穿戴整齊嚴肅端坐，而畫家很認真的邊看邊畫，即使能畫得極為逼真，連毛髮都一樣如鏡中取影，未必不會如木偶一樣的僵硬，其言：「使人偉衣冠，肅瞻眠，巍坐屏息，仰而視，俯而起草，毫髮不差，若鏡中寫影，未必不木偶也。」²⁹元代時寫真能手王澤亦慨嘆當時一些畫工不知變通，僅知道以「正襟危坐，如泥塑人」的方式畫肖像，結果「萬無一得」。他說：「近代俗工，膠柱鼓瑟，不知變通之道，必欲其正襟危坐，如泥塑人，方乃傳寫，因是萬無一得，此又何足怪哉？吁！吾不可奈何矣！」³⁰

至清代時蔣驥亦極反對以「令人端坐」的方式畫肖像，他認為：「凡人有意欲畫照，其神已拘泥……若令人端坐後欲求其神，已是畫工俗筆。」清代中期的沈宗騫亦批評當時一般畫肖像以「令人正襟危坐，刻意摹擬」的方式，他說這種方式不僅畫者，甚至被畫者皆會感意興闌珊，即使畫得有些相似，也會有呆板或堆積之缺點，其言：「今之寫照者，令人正襟危坐，刻意摹擬，或竟日不成，或屢易不就，不但作者神消氣沮，即坐者亦鮮不情怠意闌，縱得幾分相似，不失之板滯即流於堆垛，騷人雅士見之定當攢眉，亦何取於筆墨哉？」³¹

28 蘇軾，〈傳神記〉，《蘇東坡全集》，收錄於楊家駱編，《中國文學名著》（臺北：世界書局，1989），第6集，下冊，卷十二，頁374。

29 陳造此段有關論寫神之文字，引自俞劍華《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977），頁471。筆者曾查遍陳造僅存著作《江湖長翁集》，共40卷，並未見此段文字，且筆者亦見不少文章引用此段文字，出處皆引自《中國畫論類編》，故此段文字的來源有待更進一步地考察。

30 陶宗儀，《輟耕錄》，收錄於楊家駱編，《中國學術名著》（臺北：世界書局，1987），第6集，讀書劄記叢刊·第2集，卷十一，頁163。

31 沈宗騫，〈傳神·活法〉，《芥舟學畫編》，卷一，頁37。

由上述宋代、元代及清代各家的論述，我們可確知此種面對面正襟危坐的創作方式是中國長期以來即已存在的最普遍的創作方式，尤其是流行於一般的民間畫工。而此種方式通常是仔細刻意摹擬，較易取得形似，然其缺失為無法捕捉到對象的自然神情，故受到一些畫論家的批評反對。除由上述各家論述中可證實面對面直接寫生的方法由北宋至清代一直存在，我們亦可由南宋時的趙君壽在臨安水埠邊為人畫像，結果「爭求寫真者，無日間斷」的實例，³²及宋摹周文矩的〈宮中圖〉、元版《妙法蓮華經》的引首木刻畫，及明代仇英的〈漢宮春曉圖〉（圖1）³³諸畫卷中皆可見用框架繃絹素面對被畫者作畫的情景，³⁴來肯定此面對面直接寫生的方法由宋至明清一直存在的事實。

我們可再藉由張庚的《國朝畫徵錄》及姜紹書的《無聲詩史》，來證實在明清之際大多數畫肖像還是以寫生為主，因當時仔細描摹層層渲染的技法頗流行，而此種技法是靠直接寫生或多次觀看。張庚提及：「寫真有二派：一重墨骨，墨骨既成，然後傅彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣，此閩中曾波臣之學也；一略用淡墨，鉤出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。」³⁵雖然張庚沒說明墨骨法和江南畫法是否面對對象直接寫生，但照道理若不是多次觀看對象或直接寫生，怎麼需要且如何先用淡墨描出輪廓，再用墨色多次皴擦暈染或用色彩反覆渲染以繪出對象臉部之氣色及五官之高低呢？而姜紹書在《無聲詩史》中則清楚的說明晚明創墨骨法的曾鯨（1568-1650）畫肖像時是以面對面細心觀察，再層層烘染，以達如鏡中取影般逼真，其云曾鯨「磅礴寫照，如鏡取影，妙得神情。其傅色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睠嚙笑，咄咄逼真……一經傳寫，妍媸惟肖，然對面時精心體會，人我都忘。每圖一像，烘染數十層，必匠心而後止」。³⁶

日人近藤秀實曾主張曾鯨所創始的新風格肖像畫以稱「動態」肖像畫或「風雅」肖像畫更為恰當，因他認為曾鯨不是表現人物正襟危坐、嚴肅拘謹的肖像畫，而是展示人物某個動作的瞬間，傳神的畫出人物的神態。³⁷儘管由曾鯨流傳下來的畫

32 參見王伯敏，《中國繪畫通史》（上），頁514。

33 此圖可見於國立故宮博物院編輯委員會編，《仇英作品展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁34，圖一六之六。

34 宋摹周文矩的〈宮中圖〉有四段，分藏於Cleveland Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, Fogg Art Museum, I Tatti, Florence (Italy)。參見王伯敏，《中國繪畫通史》（上），頁513-514；秦嶺雲，《民間畫工史料》（北京：中國古典藝術出版社，1958），頁59-60；伍蠡甫主編，《中國名畫鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社），頁203-04。

35 張庚，《國朝畫徵錄》，收錄於于安瀾，《畫史叢書》，第3冊，卷中，頁38-39。

36 姜紹書，《無聲詩史》，收錄於于安瀾，《畫史叢書》，第3冊，卷四，頁71-72。

37 近藤秀實，〈曾鯨與黃檗畫像——中日繪畫交流之一端〉，《故宮博物院院刊》，第91期（2000），頁80。

像，我們確實可看出他的肖像畫已脫離傳統嚴肅的風格而轉向輕快自然風格，但由其仔細刻畫的技法及姜紹書的記述，我們推測他創作的方式應還是以面對對象直接寫生為主。曾鯨在構圖上並沒超越傳統太多，但他的肖像畫呈現出如鏡取影的寫實技法，很容易被推論為是受西方繪畫的影響。³⁸墨骨法於明末清初在江左（江蘇省等地）一帶廣為流傳，但因日漸庸俗化，致使西洋畫派在清朝中期宮廷畫院內盛行一時。³⁹

面對面直接寫生的方式，通常是慢慢勾畫刻意摹擬以求形似，亦有些特殊狀況是當場快速勾畫，如北齊顏之推在其《顏氏家訓》上所記載：「武列太子偏能寫真，座上賓客隨宜點染，即成數人，以問童儒，皆知姓名矣。」⁴⁰梁武列太子不僅能當場速寫肖像，且能達逼肖其人的境界。有些畫家可憑速寫的功夫，快速捕捉住對象的形神特徵，以草草數筆先勾畫出形貌大概，細部再慢慢另作描繪，這種方式可避免讓對象因端坐過久而神情僵硬。任伯年即是一頗擅長速寫的肖像畫家，例如〈岑銅士像〉即是畫他與岑銅士於雪夜聊天至夜半燈盡談興正盛時，他左手燃紙右手揮筆而成，岑銅士記述任伯年當時作畫的情形：「去臘客滬城，與任君伯年煮雪夜譚，伯年乘興為我寫照。時漏下二鼓，燭已見跋，乃折紙蘸油燃火，左手執之，右手運筆，不頃刻而成，見者咸謂得神似云。」⁴¹此處岑銅士不僅告訴我們凡見到此畫者皆認為此畫已達神似境地，而且讓我們知曉任伯年創作此畫是採取寫生中的速寫方式，是對象仍在場之作。任伯年並非慢慢地邊看邊畫，而是於談笑中一邊觀察對象自然神情，然後一邊快速下筆。速寫肖像的方式，通常是指被畫者被告知且仍在場的情況，而通常是在短時間內觀察且快速勾畫，此方式是由面對面仔細寫生，過渡到暗中觀察憑記憶默寫常見的一種訓練。

（二）默寫方式——暗中觀察且默識於心，再憑藉記憶描繪

由上述的討論我們確知面對面直接寫生是傳統畫肖像常見的方式，且知其缺點為無法捕捉對象的神情，故為不少畫家與畫論家所反對。他們在反對此方法時，大都亦同時提出了另一種他們認為更合適的方法以改正原方法之缺失，而他們幾乎皆不約而同提出了一與其優缺點正好相反的方法——即暗中觀察對象且默記於心，於

38 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 42-48.

39 張庚《國朝畫徵續錄》記載：「寫真之法，閩中曾鯨氏墨骨為正，江左傳之，第授受既久，流落俗工，莫有能心悟以致其功者，故徒法雖存，而得其神者寡，反遜西洋一派矣……」（《國朝畫徵續錄》，卷上，頁93）。

40 見顏之推，《顏氏家訓集註》，卷七，雜藝第十九，頁517-518；而《歷代名畫記》上亦記載：「元帝長子方等，字實相，尤能寫真。坐上賓客，隨意點染，即成數人，問童兒皆識之。」（張彥遠，《歷代名畫記》，卷七，頁89）故武列太子即指南朝梁元帝的長子方等。

41 丁義元，〈任伯年年表〉，《中國近現代名家畫集·任伯年》（臺北：錦繡文化企業，1988年條）。

對象不在場時憑藉記憶描繪。而他們會提出此種默寫方法應與實際創作之需要有關，因在封建社會裡，描繪特殊對象時是不容許長時間的寫生，如畫帝王、貴族、大家閨秀等，因此經歷代畫家在長期觀察、體悟、記憶的實際訓練中，於是有些畫家發展出依靠視覺記憶的默寫能力。而有些民間畫工為求神似亦常採用默寫與寫生並用的方式，即是當他們被請去畫肖像時，先是與被畫者對坐交談，從中觀察其形貌與神情，往往前兩次不動筆，等回去後再根據記憶畫出一初稿，繪出其大致形象與氣色，稱為「喜容」，然後再拿去徵求被畫者意見，經過一再修改最後始定稿。⁴² 這種默寫與寫生並用的方式因經多次修改，故最後完稿很可能已失去原來所捕捉到之神情，反而與直接寫生的方式較相近，最後皆僅能求得形似。相信一般民間畫工因其本身的觀察力、敏感度、記憶力及描繪的能力皆有限，要全靠暗中觀察，然後憑藉記憶描繪，且一揮而就，不再屢次修改，實非易事。

在幾篇較重要的肖像畫論著中，即元代王繹的〈寫像秘訣〉、明代周履靖的《天形道貌畫人物論》、清代蔣驥的《傳神秘要》、沈宗騫的《芥舟學畫編》及丁皋的《寫真秘訣》，皆仔細的交代創作肖像畫時該注意的種種細節。例如詳細論述了該如何用筆、用墨、用色，及該先畫面部的哪一部位，其次畫哪個部位，甚至某個部位該先畫哪一筆，接著畫哪一筆，且有將面像的取角，分正背像，及一分到九分，亦有將面形分為「八格」、「四條十六目」、「三停五部」等。尤其乾隆年間丁皋寫的《寫真秘訣》則是一部很詳盡有關肖像畫技法的論述，其中除詳細的文字論述外，還附四十九圖說明。⁴³ 既然如前面所述王繹、蔣驥、沈宗騫三人皆提及反對「正襟危坐如泥塑人」的描繪方法，但為何似乎又矛盾的主張要一筆一筆仔細的描繪面部？因若一筆一畫按步就班摹擬五官各部位，豈不是需靠面對對象直接寫生？史怡公認為這些論著是讓學者知道畫肖像的詳細步驟且認識到面部的邱壑和肌理膚色的各種一般常識性的描寫方法，故他主張「這（指這些論述與圖解）說明我們傳統的寫真畫法從來是以目記為主而以對真為輔的」。⁴⁴ 近年來亦有不少學者與史怡公的看法一樣，亦主張中國肖像畫後來逐漸發展出以默寫為主，而以當面寫生為輔的方法，且是代代傳承下來，而成為中國古代肖像畫的重要方法、特徵和傳統。⁴⁵ 筆者以為這些論述與圖解之產生可能是作者認為要要求學畫者以目記方式畫肖像是十

42 秦嶺雲，《民間畫工史料》，頁60。

43 有面部總圖、三停五部位圖、渾元一圈圖、兩儀四象圖、三光定淮圖及面部各局部類型圖等，見李長蘅等編，《芥子園畫譜》（臺北：華正書局，1992），第四集人物，頁55-97。

44 史怡公，〈談「寫真」〉，《美術研究》，第4期（1957），頁69-74。

45 劭洛羊，〈從古代肖像畫到現代肖像畫〉，《朵雲》，第3期（1982年5月），頁24-25；陳兆復，《中國畫研究》（臺北：丹青圖書，1986），頁59-62；華人德，〈明清肖像畫略論〉，頁133；王樹村，《中國民間畫訣》（上海：人民美術出版社，1982），頁46；丁義元，〈任伯年人物畫綜述〉，《名家翰墨》，第28期（1992），頁61。

分不容易做到，故特別列出這麼詳盡的論述與圖解來幫助學畫者於平時就先瞭解畫像時用筆、用墨、用色的原則，且心中熟悉面部各部位的基本位置，以訓練畫者培養目識心記的能力。

Mette Siggstedt 從另一個角度來看這些肖像畫論著，她提出從〈寫像秘訣〉和《寫真秘訣》二論著中可明顯看出肖像畫受相術的影響很大，因這二論著中面部各部位名稱皆引自人相學術語，她認為丁皋受相術的理論和術語影響尤深，是以相術的觀念來研究肖像畫，且他的論述可能是專業畫家一代代流傳下來的遺產。⁴⁶ Siggstedt 認為中國肖像畫家會藉著墨色、彩色去層層染出其明暗陰影以產生立體效果，主要是受相術強調臉部五官高低的關係，另外相術上對臉部五官各部的細分，亦導致肖像畫家僅注意細部的描摹，而忽視了畫面的整體效果。⁴⁷ Richard Vinograd 亦認為中國肖像畫與人相學是有關連的，他甚至將任伯年畫的〈陸書城像〉與丁皋《寫真秘訣》中的面部總圖並置，他認為由〈陸書城像〉中圖解式的特質，可看出實際上肖像畫與人相學理論上的關連性。⁴⁸

中國肖像畫確實受相術影響不小，尤其自王繹主張「凡寫像須通曉相法」⁴⁹ 以來更甚，因懂得相術的畫家，除了在短時間內較易掌握被畫者五官部位的特徵，亦較易認識被畫者的性格神情。王繹於〈寫像秘訣〉一開頭就提出相法對肖像畫的重要性及他對創作肖像畫的觀點，其言：

凡寫像須通曉相法，蓋人之面貌部位，與夫五嶽四瀆，各各不侔，自有相對照處，而四時氣色亦異。彼方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之。默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底，然後以淡墨霸定，逐旋積起，先蘭臺庭尉，次鼻準，鼻準既成，以之為主。若山根高，取印堂一筆下來；如低……次人中，次口，次眼堂……必宜如此一一對去，庶幾無纖毫遺失。近代俗工，膠柱鼓瑟，不知變通之道，必欲其正襟危坐，如泥塑人，方乃傳寫，因是萬無一得，此又何足怪哉？吁！吾不可奈何矣！

由王繹的主張及清代各家論著中，我們可以總結出他們皆反對正襟危坐刻意描摹的方法，而贊成暗中觀察默識於心的默寫方法。然同時他們亦皆提出描繪臉部細部技法及步驟的詳盡論述，且希望學畫者能「一一對去，庶幾無纖毫遺失」。筆者以為

46 Mette Siggstedt, "Forms of Fate: An Investigation of the Relationship Between Formal Portraiture, Especially Ancestral Portraits, and Physiognomy (xiangshu) in China", pp. 737-740.

47 Mette Siggstedt, pp. 736, 740-741.

48 〈陸書城像〉現藏浙江省博物館，任伯年於一八八四年五月畫於上海（見《藝苑掇英》，第18期，1982，頁45）；Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 5-7.

49 見陶宗儀，《輟耕錄》，卷十一，頁163。

這些論著的產生應是或多或少反映出當時社會上的一般現象與需要，這些肖像畫論家一方面希望學畫者能確實依照相面學的觀點仔細一筆一筆勾畫，以培養默記於心的能力，另一方面又不希望學畫者拘泥於正襟危坐面對面直接寫生的方法，故他們亦皆倡導默寫，作為學肖像畫者最後理想之創作方法。

（三）練習寫形的方法

基本上直接寫生與暗中默寫是兩種截然不同的創作方式，但它們皆需面對形與神的問題。然而如何由正襟危坐，面對面仔細勾畫的方式，訓練到能於對象自然行動中觀察其形貌與神情，且依憑記憶描繪？中國傳統肖像畫因有此需要亦發展出一種鍛鍊寫形的基本方法，這種方法有助於訓練默寫，在民間肖像畫工中頗為流行，尤其是自清初以來因肖像畫的需求量更多更見普及。因在此之前祭祀祖先習慣用「尸」，即替身或偶人，清初即普遍改而用「像」，即肖像畫。⁵⁰下面舉賀天健及錢松喆所提及的實例，以說明此練習寫形方法的過程。

賀天健（1891-1977）曾談到他小時候的老師孫雲泉，是當時江浙兩省著名的傳神畫師，則是以民間肖像畫工流傳畫圓圈兒之基本練習教他。即是拿圓形來圈、來合的方法，從小到大，從大到小，反覆地練習，其次再用橢圓形、三角形、四方形及其他靜的或動的東西，依次照畫，常常反覆練習。⁵¹賀天健受其師之影響，他自己後來學習山水畫過程亦相當重視「背默」的訓練，⁵²吳道子畫蜀道嘉陵江山水「臣無粉本，並記在心」，即是賀天健的創作楷模。⁵³

錢松喆（1898-1985）在《硯邊點滴》一書中亦談到他幼時見一般學習人物畫，多以上官周木刻本的《晚笑堂畫傳》為範本，學習過程分三階段：第一是「印」，即用薄稀礬紙蒙在範本上照描；第二是「臨」，將範本置於旁，看了對臨，直至蒙到範本上筆畫對筆畫不差錯為止；最後步驟是「默」，即不看範本，憑空從記憶中畫出來，直至蒙到範本上，亦不差錯與印了畫一樣。⁵⁴可見清末時一般學肖像畫

50 清初黃宗羲在《南雷文定三集》的〈贈黃子期序〉中言：「古人祭祀，無不用尸，蓋不敢死其親之意。畫像者，尸之流也。程子曰：『苟毫髮不似，便非吾親。』若夫尸則全然不似矣，畫像即不肖，猶有一二分之似也。今日尸廢而像存，亦理勢之自然。」（此書收錄於楊家駱編，《中國學術名著第六輯》（臺北：世界書局，1964），文學名著第六集，第十六冊，卷一，頁7-8）。然本文註1已提及顧炎武在《日知錄》一書中則言：「而春秋以後，不聞有尸之事；宋玉招魂，始有像設君室之文。尸禮廢而像事興，蓋在戰國之時矣。」其實肖像畫具宗教祭祀功能應自戰國以來已存在，只是至清初以肖像畫祭祀祖先的現象更為普遍，而較少以尸。

51 賀天健，《學畫山水過程自述》（北京：人民美術出版社，1962），頁89。

52 賀天健，《學畫山水過程自述》，頁60-68。

53 賀天健，《學畫山水過程自述》，頁18。

54 錢松喆，《硯邊點滴》（上海：人民美術出版社，1979），頁49。

者，最後步驟應是「默畫」。錢松喆亦認為學畫首先確實要通過視覺記憶的訓練，他又進而提到過去的人學習肖像畫，最先重視的是練眼，亦是手腦眼並用的訓練，其與孫雲泉教學生的方法是相似的，即是：

老師和學生相對坐（其間有適當距離），老師初以圓盆口舉起對學生一晃，隨即拿去，叫學生隨手畫一個圓圈，要和所見到圓盆口同樣大小。如此通過一段時期，達到一見就畫得正確。再換碗杯等圓形物，由大逐漸縮小，再從小逐漸放大，忽大忽小，無不一瞥即得。⁵⁵

此種練眼的功夫對訓練學生敏銳的觀察力、視覺的記憶力和大膽果敢的用筆有一定的助益，而這亦是默寫肖像所需具備的基本能力。由賀天健及錢松喆的敘述，我們相信應有不少民間肖像畫工是經過寫形的長期訓練，而他們當中應有少數優秀者被訓練出能完全以默寫的方式創作肖像畫，據文獻記載任淞雲教任伯年的即是民間的默寫寫真術。⁵⁶為進一步探究默寫在肖像畫史上的發展情形，我們接著將分二節分別從歷代重要畫論中去探討倡導以默寫方式畫肖像之論點為何？及從歷代實際創作的重要例子中去分析其創作過程及特色。

三、歷代倡導以默寫方式創作肖像畫的論述

中國歷代畫論中，有不少論述主張以靜觀默識的方法畫肖像始能達傳神的境界，然這些論述從未被有系統的整理出來且加以分析。本節按年代先後解析歷來重要畫論中強調默寫的論述，以瞭解各篇論述內容之主要意義及其間之異同。

（一）東晉——顧愷之

形神的關係是傳神論中的一個重要問題，顧愷之認為神韻是依賴形象而存在的，然為達傳神，對於人物複雜的外形就要有所取捨，不能鉅細靡遺，要掌握能表現其精神特徵之部位。顧愷之強調畫肖像不對著實際對象描繪，會導致大缺失，對得不準確亦會產生小缺失。然而，實對的方式是比不上悟對的方式來得通神。他說：

凡生人無有手揖眼視而前無所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趣失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。⁵⁷

55 錢松喆，《硯邊點滴》，頁50。

56 薛永年，〈任伯年的生平藝術與歷史地位〉，《中國近現代名家畫集 任伯年》，代序，引自龔產興，〈任伯年創作思想初探〉，收入龔產興，《任伯年研究》（天津：人民美術出版社，1982）；丁義元，〈談任三訪〉，《名家翰墨》，第28期（1992），頁70-71。

57 張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁71。

此處顧愷之除提出以「實對」的方式來掌握準確的外形；另外，又主張以「悟對」的方式最能掌握對象的內在神情。可惜顧愷之未進一步清楚解釋「悟對」，故一般學者不是忽略其重要性，就是將其解釋為在描繪對象時從中體察對象的內心世界。⁵⁸筆者以為其「悟對」應是特指與「實對」正好相反的創作方式，不是面對著對象詳細寫生，而是經觀察體悟對象的主要精神特質後背擬出來，雖然此處顧愷之並沒特別強調「悟對」是否指暗中觀察，但若不是暗中觀察，豈不與「實對」一樣嗎？他固然強調畫肖像要「實對」，但他更重視「悟對」的效果，因他認為以此方式創作始能真正達「通神」。為達傳神境界，顧愷之除了提出較為人所熟知的「遷想妙得」及「以形寫神」二論點外，更提出一有效但實施起來相當不易的「悟對」方式。

悟對即背擬，也就是默寫，即是經觀察體會，將對象的精神特質爛熟於胸中，然後根據視覺記憶進行背擬。中國畫家向來強調「傳神」、「意在筆先」及「胸有成竹」，故這種背擬法實為優秀的畫家所嚮往，亦為理論家所極力倡導。然或許是文獻失傳，除了顧愷之簡單的提及「悟對」外，我們找不到宋朝以前其他有關此方面之論述。

（二）宋——蘇軾、陳造

以默寫畫肖像還要牽涉到如何觀察對象的問題，是暗中觀察，或是熟識觀看，還是短暫快速觀看，此問題直至宋朝才被蘇軾（1036-1101）提出。他在〈傳神記〉中才很明確的說明且倡導以默寫畫肖像的方法，他主張為求得人物的真實自然神情，畫家必須於人群活動中暗地觀察體會，而不是讓對象正襟危坐，他說：「傳神與相一道，欲得其人之天，法當於眾中陰察之。」⁵⁹蘇軾為何提出「眾中陰察」的觀察方式，因他有鑑於當時人畫肖像一般皆讓對象端正坐著目不轉睛，他認為如此對象一定是很拘謹嚴肅，怎可能出現自然神情呢？他除強調以暗中觀察的方式，亦進而提出「凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。」⁶⁰其實，顧愷之早就提出：「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」⁶¹蘇軾除了強調顧愷之所說的眼睛是畫肖像最難且最重要之處，更將「鼻口」視為與「眉目」一樣，同是最能顯現出人物性情神韻之部位。比蘇軾稍晚的趙希鵠，繼承了顧愷之及蘇軾的論點，亦主張眼睛是最能表現生機之處，其言：「人物鬼神生動之物，全在點睛，睛活則有生意。」⁶²他進而批評宣和畫院工以生漆點睛的方法是錯誤的，他認

58 例如：葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（臺北：丹青圖書，作者後記1980），頁31；及單國強，〈肖像畫歷史概述〉，頁60-61。

59 蘇軾，〈傳神記〉，頁374。

60 蘇軾，〈傳神記〉，頁374。

61 張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁68。

62 趙希鵠，《洞天清祿集》，《百部叢書集成·三九》，頁41。

為點睛的妙方應是：「要須先圈定目睛，填以籐黃，夾墨於籐黃中，以佳墨濃加一點作瞳子，須要參差不齊，方成瞳子，又不可塊然。」⁶³

陳造對如何畫肖像始能達「傳神」，亦與蘇軾的看法相似。他亦反對被畫者正襟危坐的讓畫家寫生，他主張畫家應仔細觀察體悟被畫者於平時各種狀況中的形神，然後默記於心，一有好的構思，即快速提筆，始能描繪出完整的神情氣韻，其言：「著眼於顛沛造次，應對進退，顰頰適悅，舒急倨敬之頃，熟想而默識，一得佳思，亟運筆墨，免起鵲落，則氣王而神完矣。」⁶⁴陳造比前人更重視的是「熟想而默識，一得佳思，亟運筆墨」，其與蘇軾的「於眾中陰察之」兩者結合起來，實更具體發揮了顧愷之以「悟對」達「通神」之主張，為創造肖像畫提供一捕捉對象真實內在精神的好方法。

（三）元——王繹

宋代以後有關肖像畫技法的討論更為詳盡，然而有關以何種方式畫肖像才能達「傳神」的基本論點，並沒超越前人，後人亦陸續提出相關論述以增補原有的論點。元代王繹的〈寫像秘訣〉是我國古代肖像畫理論的重要里程碑，此篇基於作者的實踐經驗，其中亦有一段結合蘇軾與陳造論點的話：「彼方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之。默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底。」他亦主張畫肖像時，應靜心觀察對象於動態中所呈現的真性情，且將其默記於心，閉上眼睛亦覺如在眼前，提筆作畫時就會自然由筆底流露出來，而反對當時一般俗工「正襟危坐，如泥塑人」，不知變通的寫生方法。

王繹是元代最傑出的肖像畫家，《圖繪寶鑒》評他：「善寫貌，尤長於小像，不徒得其形似，兼得其神氣。」⁶⁵他的肖像畫以線描為主，面部稍加暈染，筆簡意靜，神形兼備，其中以一三六三年畫的〈楊竹西小像〉最負盛名。王繹以單純而概括的線條將當時松江的名士楊謙畫成一滿臉皺紋與鬚鬚、雙頰消瘦、眼神內斂、神情沈靜而略顯悒鬱、策杖獨立的文人，而倪瓚於像旁畫松石。文獻上並未特別記載王繹如何完成此畫，⁶⁶然由畫面上簡潔流動的筆法及楊竹西欲行又止的自然神態，有學者認為王繹是以速寫的方式畫出；⁶⁷另外，亦有主張王繹是依他自己的論點於自然談話中暗中觀察且默記楊謙的神情。⁶⁸筆者推測王繹絕非以他鄙視的正襟危坐

63 趙希鵠，《洞天清祿集》，頁41。

64 引自俞劍華，《中國畫論類編》，頁471。

65 夏文彥，《圖繪寶鑒》，收錄於于安瀾編，《畫史叢書》，第二冊，卷五，頁136。

66 此畫乃因當時松江的名士楊謙的富而韻樓築成，除王繹、倪瓚合寫其像外，趙仲穆為其作畫，楊鐵崖作記，馬文辟諸人題詠，參見孫承澤，《庚子銷夏記》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書），卷八，頁19。

67 王伯敏，《中國繪畫通史》（上）（臺北：東大圖書，1997），頁677-679。

68 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 23-27.

刻意模擬的方式畫楊謙，但亦不太可能是完全以默寫方式，因若他以自己倡導的默寫方式完成，在當時應會傳為佳話。由其〈寫像秘訣〉一文，我們可以瞭解當時一般肖像畫的創作過程應是面對面直接寫生的呆板方式，故他提出反對的論述，然我們並未見任何文獻記載他曾以默寫方式創作肖像畫，或許實際上欲以默寫來創作肖像畫並非照理論上所言即可達成。

（四）清——蔣驥、沈宗騫

明代並沒有任何較詳細的肖像畫論述。而清代蔣驥於乾隆七年完成的《傳神秘要》則較王繹的〈寫像秘訣〉一文更為詳盡，足補前人所未及。蔣驥在書中認為陳造的論述最佳，而他的基本論點亦不出蘇軾與陳造，他亦強調畫肖像不應讓對象端坐，應趁其無意時，「從旁窺探其神情意思」且將其「默記於心」，他說：

凡人有意欲畫照，其神已拘泥。我須當未畫之時，從旁窺探其意思，彼以無意露之，我以有意窺之。意思得即記在心上。所謂意思，青年者在烘染，高年者在皴紋。烘染得其深淺高下，皴紋得其長短輕重也。若令人端坐後欲來（求）其神，已是畫工俗筆。⁶⁹

此外，他對眉目與鼻口的看法亦與蘇軾類似，然他更具體的指出「神在兩目，情在笑容，故寫照兼此兩字為妙」。他亦特別注意應捕捉何種笑容，且強調兩眼與笑容需兼顧，其言：「笑格每不同，大笑失部位，喜笑或眼合。取笑之法，當窺其人心得意，而口尚未言，神有所注，而外貌微露。若徒有笑容，不能得兩目之神，亦所不取。」⁷⁰

乾嘉時期的沈宗騫在他的《芥舟學畫編》中強調天下人的神情並不一樣，故畫肖像應因人而異，而不能以一套固定的方法，其言：「吾所謂活法者，正以天下之人無一定之神情，是以吾取之道亦無一定之法則」，⁷¹但他則相當反對寫照以「令人正襟危坐，刻意摹擬」的方式。此外，他特別提出朱竹垞老人述及沈爾調（曾鯨高弟）曾說：「觀人之神如飛鳥之過目，其去愈速其神愈全」。⁷²他自己即特別主張愈是快速剎那間所捕捉住的神態愈是完整而真實，他認為畫家若能以極簡鍊而準確的數筆就勾畫出對象的神韻，很容易神情活現，而達自然天成之妙。他說：「故當瞥見之時，神乃全而真。作者能以數筆勾出，脫手而神活現，是筆機與神理湊合，自有一段天然之妙也。」⁷³ 沈宗騫所強調的與陳造所主張的「熟想而默識，一

69 蔣驥，《傳神秘要》，收於《百部叢書集成·四八》，頁2。

70 蔣驥，《傳神秘要》，頁3-4。

71 沈宗騫，〈傳神·活法〉，《芥舟學畫編》，卷一，頁37。

72 沈宗騫，〈傳神·活法〉，頁5。

73 沈宗騫，〈傳神·活法〉，頁5。

得佳思，亟運筆墨」有相異與相同之處。相異之處是陳造的「熟想而默識」強調仔細觀察對象，而沈宗騫的「故當瞥見之時，神乃全而真」則是強調短暫剎那間的觀察；而相同之處則是兩者皆強調一旦掌握住對象神韻後，應盡快提筆，他們或許皆顧慮到時間拖越久可能印象越易模糊。雖然陳造強調熟識觀察，而沈宗騫主張短暫剎那間的觀察，但他們的基本觀念並不衝突，皆是趁對象不注意時觀看。沈宗騫更進而提出該注意選擇捕捉對象神情的時機，需等到對象流露出愉悅之情時，他認為：「天有四時之氣，神亦如之……故傳神者，當傳寫其神之正也。神出於形，形不開則神不現。故作者必俟其喜意流溢之時取之。」⁷⁴

此外，沈宗騫對如何運用筆墨始能達傳神之境，亦比前人有更仔細的分析，他認為每個人神情各不一樣，故需各個運用不同的筆法，他強調：「夫神之所以相異，實有各各不同之處，故用筆亦有各各不同之法。」⁷⁵ 他亦主張傳神的秘訣乃在於掌握筆墨的運用，他說：「夫傳神秘妙，非有神奇，不過能使墨耳。用墨秘妙，非有神奇，不過能以墨隨筆，且以助筆意之所不能到耳。」⁷⁶ 除了取神、活法、用筆、用墨外，沈宗騫對如何約形、相勢、傳色等皆有詳盡分析，可謂是集歷代人物肖像畫理論之大成，亦補充了前代有關默寫在肖像畫論述之不足，使默寫在肖像畫史上之論點更臻於完備。

民國以來的畫家並不太重視傳統人物畫，而有關人物畫之理論亦少。徐悲鴻（1895-1953）於二〇、三〇年代開始倡導現代水墨人物畫，他相當重視人物畫，曾說：「吾人努力之目的，第一以人為主體，盡量以人的活動為題材」，⁷⁷ 且極強調「素描為一切造型藝術之基礎」，⁷⁸ 極講求形象之精確，認為「神者，乃形象之精華；韻者，乃形象之變態，能精於形象，自不難求得神韻。」⁷⁹ 然在教學上他曾一再強調默寫之重要，他主張在基本訓練課程上「必須認真默寫，不但能收事半功倍之效，而且在畫中國畫時，能落筆有神。」⁸⁰ 但並未見徐悲鴻有任何關於默寫肖像的論述。

由以上的文獻記載，我們可得知自魏晉以來，陸續有強調以默寫方式始能描繪出對象真正神情的論述被提出，且後人亦不斷在前人基本論點上再加以補充，使主

74 沈宗騫，〈傳神·活法〉，頁5。

75 沈宗騫，〈傳神·傳神總論〉，《芥舟學畫編》，卷一，頁1。

76 沈宗騫，〈傳神·用墨〉，《芥舟學畫編》，卷一，頁17。

77 徐悲鴻，〈復興中國藝術運動〉，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），下冊，頁549。

78 徐悲鴻，〈新國畫建立之步驟〉，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），下冊，頁531。

79 陳傳席，〈徐悲鴻〉（臺北：麥克公司，1997），頁82。

80 徐悲鴻夫人廖靜文在〈李琦其人其藝〉一短文上回憶起其夫當年極重視默寫，其文錄於《李琦畫集》（北京：北京出版社，1998），頁2。

張以默寫畫肖像的論述日臻豐富完備。歷來有關的論述，對默寫肖像並無具體的定義，其間仍有些微小差異處，例如觀察對象時，除皆贊同要暗中有在對象最自然的各種情境下觀察且默記其形神，有強調要「熟想而默識」，亦有強調「瞥見之時，神乃全而真」。至於該何時提筆及提筆之後該如何完成亦無一定方法，但僅見有主張一揮而就者，如「一得佳思，亟運筆墨」、「能以數筆勾出，脫手而神活現」，並未見主張慢慢勾畫或修改者。然由宋代以來，倡導默寫的畫論中則出現二共同強調的基本觀點，即是創作過程是採取暗中觀察的方式且默識於心，然後再憑藉記憶所得描繪。而這些倡導默寫肖像的論述，自古至今未曾被質疑或反對過，可見以默寫方式畫肖像歷來皆被視為是一可行的好方法。然而此方法的實際發展狀況如何？這將是下一節探討的重點。

四、歷代以默寫方式創作肖像畫的實例

一般而言，理論常是經一段時日的實踐觀察後才提出，中國歷代畫論的提出亦大都是如此。故由上述第二、三節中諸家所提出之論述，我們確知「正襟危坐」的寫生方式是歷代最常見畫肖像的方法，且知其缺點為無法捕捉被畫者的自然神情，因此畫論家又提出以「靜觀默識」的默寫方式來求取傳神。由歷代畫論家不斷倡導以默寫方式畫肖像的事實，我們亦可確知這種方式必然是長期存在的。然這些論述是否帶動了畫家實際以默寫方式創作肖像畫？抑或是因實踐以默寫畫肖像而促使更多相關的論述出現？創作與論述是否有其長遠的互動歷程？為瞭解以上諸問題，本節根據文獻資料及流傳畫作，亦按年代先後，探討歷代曾以默寫方式畫肖像之重要實例。

（一）東周——敬君

根據史籍最早憑藉記憶印象而創作肖像畫的是東周敬君。漢劉向《說苑》佚文輯中記載：

齊王起九重之臺，募國中能畫者賜之錢。有敬君居常飢寒，其妻妙色，敬君工畫臺，貪賜畫臺，去家日久，思憶其妻，像向之而笑。傍人見以白王。王召問之，對曰：「有妻如此，去家日久，心常念之，竊畫其像，以慰離心，不悟上聞。」⁸¹ 王即設酒，與敬君相樂。謂敬君曰：「國中獻女無好者，以錢百萬謂妻，可乎？不者，殺汝。」敬君悼惶聽許。⁸²

由以上文獻我們得知敬君憑藉著本身對妻子的記憶而默寫其妻以解思念之愁，雖文

81 歐陽詢撰，《藝文類聚》（臺北：新興書局，1973），卷三二，頁869-870。

82 李昉等撰，《太平御覽》（臺北：國泰文化事業，1980），卷三八一，頁1758。

獻中未進一步說明此肖像畫是否達傳神境界，但既能引起齊王的注意，我們推測敬君應不僅畫出其妻姣好的形貌，更應是以其特有神情吸引了齊王，難怪王伯敏稱讚敬君是「擅長默寫的高手了」。⁸³

（二）西晉——荀勗

曹魏至西晉時期的畫家荀勗（？-289），十餘歲能屬文，多才藝，工書且善畫人物。因鍾會竊取其寶劍不還，故荀勗乃潛往鍾會兄弟的精麗新宅，在門堂畫了鍾會（225-264）的父親鍾繇（151-230）的肖像，因「衣冠狀貌如生平」，所以「二鍾入門便大感，宅遂空廢」。⁸⁴ 這幅鍾繇肖像畫，除已將其外在的衣冠形貌逼真的繪出，更可能的是亦已將其生前之神態勾畫出，故會讓其二子見之而深受感勵。文獻上並未說明荀勗是如何畫鍾繇，然我們可推測他應是憑自己從小對鍾繇的記憶累積而默寫，因鍾繇是其從祖父，且從小鍾繇就極讚賞他。⁸⁵ 荀勗畫鍾繇與敬君畫其妻一樣皆是依憑往日相處觀察所得之深刻記憶來創作肖像畫。

（三）南齊——謝赫

東晉的顧愷之提出「以形寫神」、「遷想妙得」及「傳神寫照，正在阿堵之中」的卓越理論，且提出「實對」及「悟對」的創作方式，他亦曾畫了不少當時名人肖像，如司馬宣王、謝安、劉牢之、桓玄、沅湘、裴楷、謝鯤等。⁸⁶ 文獻上並未曾記載他那一幅肖像畫是以悟對默寫的方式完成的，或許他「悟對」的論點是他在晚年時，因累積了多次「實對」的經驗之後才體會出的方法。南齊時代（479-501）的謝赫將顧愷之的「傳神」更具體發展為六法論中的「氣韻生動」，氣韻即指人物內在的精神氣質。謝赫頗擅長肖像畫，他畫肖像時並不需等面對著對象才寫生，而是採取短暫觀看一下，即可提筆默寫，且能仔細地勾畫出對象。姚最《續畫品》評他：「寫貌人物不俟對看，所須一覽，便工操筆，點刷研精，意在切似，目想毫髮，皆無遺失。麗服靚妝，隨時變改，直眉曲鬢，與世事新。」⁸⁷ 謝赫是以短暫觀看的方式來撮取對象整體的形神，然後將其特質牢記於心，加以提煉、概括後即動筆，這與

83 王伯敏，《中國繪畫通史》（上），頁59。

84 張彥遠在《歷代名畫記》中誤以為鍾繇是鍾會的祖父（見該書卷五，頁65）。參考劉義慶，《世說新語》（臺北：中華書局，1970），卷下之上，頁26；陳壽，《三國志》，收錄於楊家駱主編《史學名著》（臺北：鼎文書局，1977），卷十三，頁391-400；《新校本三國志注附索引二》，收錄於楊家駱主編《中國學術類編》（臺北：鼎文書局，1978），《三國志》，卷二八，頁784-785。

85 《晉書斟注一》（二十五史8，臺北：藝文印書館），卷三九，頁13-21。

86 裴孝源，《貞觀公私畫史》，《中國學術名著》，第5輯，藝術叢編第1集，第8冊，頁12-13；張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁68。

87 姚最，《續畫品》，《中國學術名著》，第5輯，藝術叢編第1集，第8冊，頁6-7。

顧愷之「遷想妙得」及「悟對」的創作過程相似，這種依視覺記憶的默寫法，很早就成為傳神藝術的傳統重要法則之一。可惜我們不僅無法得知謝赫曾以此種方式創作了那些肖像畫，亦無法看到他的任何肖像畫作。

(四) 晚唐至五代十國——常重胤、顧閔中

由晚唐入前蜀的著名肖像畫家常重胤，於僖宗朝時（874-888）為翰林供奉，曾畫僖宗御容及百餘位隨駕的文武臣僚的肖像，皆得其神采。唐滅亡後，前蜀通王宗裕，欲為眾姬妾畫像，但因其性格多猜忌「惡人久見」，當他請常重胤為姬妾們畫像時提出了「不孰視審觀」的無理要求，僅讓其寵姬在常重胤面前稍停片刻，即必須退離，等到隔日取圖觀賞，竟然「姿容短長，無遺毫髮」，被稱讚為「其敏妙皆此類也」。⁸⁸ 常重胤能在短暫時間內觀看且記憶對象的準確形貌，然後毫無差錯的默寫出來，這已屬相當不易，且達敏妙之境，更屬難得。由於時代久遠，我們亦無法看到常重胤這些憑藉記憶而創作的肖像畫。常重胤畫這些姬妾被要求「不孰視審觀」與謝赫畫人物肖像僅「所須一覽」，同樣皆是短暫的觀看，然常重胤是面對這些姬妾觀看，故她們應是較難流露出真實自然的神情，而謝赫的觀看既然是不等待面對對象之前，應是屬於暗中觀看。

向來被視為是中國畫史上最著名的默寫人物畫是傳為五代顧閔中（約910-980）的〈韓熙載夜宴圖〉，⁸⁹ 今北京故宮博物院藏有一卷。多位學者曾對此畫作過分析，⁹⁰ 余輝對此畫的年代考訂頗詳盡，他主張「作者是以南宋的社會生活為背景，再現南唐韓熙載夜宴的盛況，惜不知作者是誰。」⁹¹ 高木森則對此畫的內容及創作動機有較特殊的觀點，他主張該畫是描繪南唐皇帝李煜潛行韓熙載家參加夜宴的情景，故畫上同時出現李煜和韓熙載二人。⁹² 此畫之年代、作者、創作動機及內容仍眾說紛紜，但學者對此畫原作是以「目識心記」方式創作的看法似乎並無爭論。綜合分析前人之說，我們可以進一步將此畫的可能創作過程分三種，因動機的不同很可能影響畫家創作過程，故動機需與過程一起考慮。

88 黃休復，《益州名畫錄》，收錄於于安瀾編，《畫史叢書》，第4冊，卷上，頁11-13；郭若虛，《圖畫見聞誌》，收錄於于安瀾編，《畫史叢書》，第1冊，卷二，頁18。

89 此圖可參考中國歷代藝術編輯委員會編，《中國歷代藝術·繪畫編》（臺北：臺灣大英百科，1995），上，頁216-221。

90 李松、張安治及沈從文皆曾討論過此畫，近年較詳盡的研究有：高木森，《五代北宋的繪畫》（臺北：文史哲出版社，1982），頁37-45及其《中國繪畫思想史》（臺北：東大圖書，1992），頁206-209；徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），上卷，頁156-161；余輝，《畫史解疑》（臺北：東大圖書，2000），頁29-59。

91 余輝，《畫史解疑》，頁50。

92 高木森，《中國繪畫思想史》，頁206-08。

目前對此畫的創作動機與過程，主要的說法有三種：一是根據《宣和畫譜》的說法，此畫乃因南唐中書舍人韓熙載「以貴游世胄，多好聲伎，專為夜飲，雖賓客揉雜，歡呼狂逸，不復拘制」，後主李煜「頗聞其荒縱，然欲見樽俎燈燭間觥籌交錯之態度不可得，乃命閔中夜至其第竊窺之，目識心記，圖繪以上之。」⁹³ 二是根據宋代陶岳《五代史補》的記載，因韓熙載官至侍郎，性情脫略不羈，女僕百人，常宴請賓客，而「偽主知之雖怒，以其大臣，不欲直指其過，因命待詔畫為圖以賜之，使其自愧，而熙載視之安然。」⁹⁴ 三是根據這幅畫左端未署名〈韓熙載行實〉中的一段話：「後主每伺其家宴，命畫工顧閔中輩丹青以進。」⁹⁵ 第一種說法是李後主因不得親見韓氏夜宴，故命顧氏偷偷觀看夜宴情景，然後以「目識心記」的方式畫了〈韓熙載夜宴圖〉；而第二種說法雖沒有特別說明顧閔中是如何畫〈韓熙載夜宴圖〉，但既然此畫是李後主命顧氏畫來賜給韓熙載，使他自戒愧疚，故可推測顧氏不太可能明目張膽在夜宴當場寫生，較可能亦如第一種情形是暗中觀察夜宴，離去後再憑藉記憶繪製；至於第三種說法是高木森較贊同的看法，但卻是最難推測出顧閔中是用何種方法畫出，高氏認為：「我們大概可以說李後主參加夜宴之後，覺得很值得留念，希望把盛況記錄在畫中以便隨時取出欣賞或留諸後世，或炫耀後人。於是命顧氏隨去，目識心記，完成這一幅畫。」若如高氏所推測，既然後主曾不只一次參加韓氏夜宴，且他的目的是記載夜宴盛況，照常理他應是希望較詳盡的現場描繪，若此與他隨去的顧閔中，可能就不一定需採取「目識心記」的方式。

五代時除顧閔中曾畫過〈韓熙載夜宴圖〉，周文矩亦曾奉後主之命畫過此圖，⁹⁶ 而五代之後更多仿學者，《宣和畫譜》便記錄有四卷。我們尚無法確定故宮藏本作者是誰，是原作或摹本，亦無法確知其是否以「目識心記」方式創作，若是，我們更不知其是暗中觀看一次或好幾次，故我們今日實在不易且不能藉由此畫去分析顧閔中的默寫能力。

(五) 北宋——王霽、元霽、武宗元

北宋初的王霽，開封人，頗尚靜默，工畫佛道人物，擅長寫真。同為北宋的劉道醇和郭若熙皆曾對王霽有較為詳盡的介紹，郭若熙言王霽「五代間以畫聞，晉末與王仁壽皆為契丹所掠，太祖受禪放還，授圖畫院祇候，遂使江表，潛寫宋齊丘、韓熙載、林仁肇真，稱旨。改翰林待詔。今定力院寫太祖御容、梁祖真像，皆霽筆

93 《宣和畫譜》，卷七，頁72。

94 陶岳，《五代史補》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書），卷五，頁15。

95 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷，頁157；高木森，《中國繪畫思想史》，頁206-207。

96 元代湯垕曾記載當時他還見周文矩畫此圖二本，見《古今畫鑒》（北京：中華書局，1985，叢書集成·初編），頁7。

也。」⁹⁷而劉道醇言王霽受命「微服往鍾陵，因潛寫宋齊丘、韓熙載、林仁肇等形狀，如上意受賞加等。奉詔於定力院寫宣祖及太后御容，梁祖真相亦在焉。」⁹⁸潛寫在北宋時亦是指秘密描繪的意思，即採取秘密暗中觀察的方法，且亦是事後才憑藉記憶描繪，並不讓所描繪之對象知曉。王霽既然是奉皇上之命很正式的到江南去潛寫這些重要人物，王霽的創作過程應是暗中觀察對象，然後再以記憶所得繪製。王霽憑暗中觀察宋齊丘、⁹⁹韓熙載、¹⁰⁰林仁肇¹⁰¹三人的形象而分別將他們描繪下來，應是皆畫得形神兼備，故能受到朝廷的讚賞。另外，他奉詔在定力院寫的肖像包括了〈宣祖御容〉、¹⁰²〈太后御容〉、〈太祖御容〉及〈梁祖真像〉，¹⁰³而這些肖像亦應是憑記憶印象而繪製的好例子。王霽曾刻意潛寫或憑藉記憶畫了這麼多位有名人物的肖像，其在這方面的能力應是相當不凡，只可惜這些以潛寫或默寫創作的肖像畫，並沒有任何一幅被流傳下來。

北宋初有一僧人叫元霽，擅長寫真，亦曾有默寫肖像之記錄。太宗朝時（976-997）曾召他至宮內畫像，有一次在御書院作畫，圍觀的宦官中有一小宦官將其用畢的小硯拿走，經元霽喧呼索取始歸還，且以穢言侮辱後逃跑。元霽詢問在場諸宦官，無人肯透露此小宦官之名，於是元霽就憑他短時間內之觀察，將他對那小宦官之印象畫下，然後將此事求訴於宮內李都知。李都知說小宦官太多，不知姓名無法找出其人，元霽乃取出懷中的畫像，李氏一看便大笑說：「此楊懷吉也」，即召楊伏罪致歉，元霽因能於倉促間默寫得如此精妙，故他傳神的聲望乃蔚為獨步。¹⁰⁴相信元霽此畫應至少已將小宦官形貌特徵呈現出來，至於神韻方面亦應是頗為精彩，故能博得傳神的聲譽，可惜他亦無任何以默寫創作的肖像畫流傳下來。

北宋時還有位畫家武宗元（？-1050），他亦有默寫肖像的經驗。武宗元官至虞曹外郎，年十七，即能畫北邙山老子廟壁，頗稱精絕。¹⁰⁵他畫佛道鬼神學吳道子，

97 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷三，頁39。此書完成於熙寧七年（1074）。另外，有關王霽資料，可參考夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷三，頁60。

98 劉道醇，《宋朝名畫評》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書），卷一，頁2-3。此書約完成於嘉祐二年（1057）。

99 有關宋齊丘的傳記，可見龍袞，《江南野史》（四庫全書珍本），卷四，頁1-8；毛先舒，《南唐拾遺記》（百部叢書集成），頁4、18；馬令，《馬氏南唐書》（四部叢刊續編），卷二十，頁1-6；吳任臣，《十國春秋》（景印擒藻堂四庫全書薈要），卷二十，頁4-11。

100 有關韓熙載的傳記，可見吳任臣，《十國春秋》，卷二八，頁1-5；馬令，《馬氏南唐書》，卷十三，頁1-4；陸游，《陸氏南唐書》（四部叢刊續編），列傳卷九，頁2-4。

101 有關林仁肇的傳記，可見吳任臣，《十國春秋》，卷二四，頁8-10；龍袞，《江南野史》，卷九，頁4-6；馬令，《馬氏南唐書》，卷十二，頁5-6。

102 宣祖是趙宏殷，他是太祖（趙匡胤）的父親。

103 梁祖即是朱溫，王霽先前曾為朱梁朝的翰林待詔。參見劉道醇，《宋朝名畫評》，卷一，頁2；夢元老，《東京夢華錄》（叢書集成初編），卷三，頁58-59。

104 劉道醇，《宋朝名畫評》（臺北：商務印書館，1986，文淵閣四庫全書），卷一，頁19-20。

105 劉道醇，《宋朝名畫評》，卷一，頁5-6。

曾於洛都上清宮畫〈三十六天帝〉及潛寫宋太宗（939-997）御容；有次真宗（968-1022）祀汾陰，還經洛都，至上清宮觀賞壁畫，看到太宗聖容，很驚訝的說：「此真先帝也。」馬上命令設供焚香祭拜，久站立於畫前，讚嘆其為神來之筆。¹⁰⁶武宗元在上清宮牆壁潛寫宋太宗，一定是秘密暗中觀察宋太宗，而後憑藉記憶繪製，而由真宗對太宗肖像的反應，我們可推測出武宗元所潛寫的〈宋太宗御容〉亦應是形神兼備。唐代時吳道子就曾將五位皇帝：高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗畫於上清宮即唐玄元皇帝廟。¹⁰⁷

由以上的諸例子，我們不難發現在唐、五代及宋代差遣畫院畫家去某處、某廟宇或宮廷內，寫重要人物、寫御容或描繪宮中生活，是常見之事，而其中以默寫方式畫御容的實例不少，¹⁰⁸只是這些建築物幾乎皆已毀壞，我們已無法具體去評論這些畫作。相信歷來應還有些類似此種默寫實例而不知作者是誰，例如宋太祖尚未當皇帝時，有次遊渭州潘原縣，經過邈州長武鎮時，有位寺僧見其相貌不凡，故暗中遣使人將其繪於寺壁，是天人之相。¹⁰⁹

（六）明——戴進、吳偉

明初浙派始祖戴進（約1388-1462）亦擅長寫真，且曾有憑藉印象描繪人物的經驗。《無聲詩史》上記載有一次他到金陵，他的行李和搬運行李的挑夫一起失去了下落，因戴進事先並未詢問挑夫姓名，於是從酒家借了紙筆，憑著他對挑夫的記憶將其描繪下來，城裡的人因其畫而認出是某某挑夫，於是帶戴進去挑夫家取回行李。¹¹⁰戴進事先並無計畫描繪挑夫，故他可能並無仔細觀看挑夫，亦無刻意默記其形神，然由此文獻我們可推測戴進應至少已將其形貌特徵畫出，但並無法確知是否亦描繪出其神情。雖此畫並非正式的肖像畫創作，且文獻上亦未記載戴進曾以默寫方式創作過其他肖像，但由他在無意默寫的情況之下，都能提筆憑印象畫出其形貌，可見他具有非比尋常的觀察力和默寫能力。

比戴進約晚半個多世紀的吳偉（1459-1508），亦有憑藉記憶畫肖像的功夫。他畫人物出自吳道子，擅長白描，線條纖細，後來又學梁楷筆法，揮筆不刻意經營，風格奇逸瀟灑。他曾經至杏花村喝酒，酒後口渴，遂向一老嫗索取茶喝，隔年他又去該地，老嫗已過世，於是吳偉憑一年前之記憶提筆默寫此老嫗肖像，老嫗的兒子

106 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷三，頁34-35。

107 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷三，頁34-35。

108 王伯敏，《中國繪畫通史（上）》，頁374。

109 紹伯溫，《紹氏聞見前錄》，收錄於《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1974），十五編，第一冊，頁103。

110 姜紹書，《無聲詩史》，卷一，頁14。

看了此肖像畫極為悲慟，乃向吳偉乞求此畫珍藏。¹¹¹ 我們推測吳偉默寫的老嫗像，應是形神兼備，才能勾起其子深切的思親情懷。吳偉可憑一年前的記憶而追寫，可見其默寫能力之高。吳偉畫老嫗、戴進畫挑夫及元靄畫小宦官的創作過程皆屬臨時起意的默寫，因事先並未計畫默寫，故其創作風格應比有計畫的默寫肖像更簡易些。

吳偉默寫肖像的能力，我們可藉由他流傳的二幅畫作作進一步瞭解。一是〈歌舞圖〉（圖2），¹¹² 由此畫上半部唐寅、祝枝山等六家的題詩，¹¹³ 我們可知此圖是描繪一五〇三年春天吳偉和唐寅在南京共同參加的一個歌舞歡宴的情景，而此畫應是吳偉於該次宴會後，憑他當時參加歡宴時的印象描繪出來的。¹¹⁴ 此畫下半部除座椅外，並無其他背景，重心為中間年僅十歲嬌小異常的歌舞妓李奴奴。此畫透露出吳偉亦具有同時默寫多人的能力，他以纖細流暢的白描線條，除勾畫出李奴奴正蹲身載歌載舞的姿態外，還畫出六位坐姿不一而略成一圓形圍著李奴奴的觀賞者，他們似乎皆專注地融入聽歌觀舞的氣氛中。吳偉並沒有特別仔細刻畫李奴奴的臉部，反而是強調其嬌小玲瓏的體態，我們亦無法確知其他每個人物是否皆被描繪得形似，然他們確是個個形神不一，尤其是在旁觀賞的一名長滿鬍鬚的男賓客被刻畫得最為入神。或許因為此畫是以默寫方式而不是以寫生方式繪製，所以我們可以感覺到吳偉所欲強調的並不是人物面貌五官的精細描繪，而是藉由他們互相呼應的姿態與神情來呈現出其皆陶醉於此歡樂歌舞聚會的情景。

除〈歌舞圖〉外，吳偉的〈武陵春圖〉亦有可能是以默寫方式繪製，但目前仍無法完全確定。根據此卷後徐霖寫的〈武陵春傳〉，¹¹⁵ 我們知此畫主角為武陵春，其本名齊慧真，亦為秦淮名妓，她除擅長音樂外，亦頗具文采，與江南傅生相戀，後傅氏因罪而出戍廣西，她極力營救且以死相許，終至憂惋成疾而卒。此畫以坐於小凳上的齊慧真為重心，她頭稍偏右，而以右手撫腮，目光注視著應是傅生所留下的手卷，流露出一副令人憐愛的神態。根據石守謙之推測，此畫可能是於齊氏死後，由傅氏或她生前熟識好友共同為紀念她而作，而徐霖與吳偉應是齊慧真生前之舊識。¹¹⁶ 若吳偉是齊慧真的舊識，則此畫應是吳偉於齊慧真死後，憑藉他對齊慧真

111 有關此段記載筆者僅見於文史哲編輯部編的《中國美術家人名辭典》（臺北：文史哲出版社，1984），頁296。筆者查閱了不少論及吳偉的明清文獻，並未見此記載，故此段記載的出處仍待考察，此段記載原先亦可能僅是流傳於民間。

112 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編·6·明代繪畫：上》（上海：人民美術出版社，1993），圖121。

113 穆益勤，《明代院體浙派史料》（上海：人民美術出版社，1985），頁279-280。

114 石守謙〈浪蕩之風——明代中期南京的白描人物畫〉一文中對此畫分析頗詳盡（此文見《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第一期，1994，頁40-44）。

115 穆益勤，《明代院體浙派史料》，頁280-281。

116 石守謙對此畫有極詳盡之分析，他認為徐霖是南京富豪，經常在其大花園「快園」舉行宴

生前的記憶，而描繪出她睹物思人的動人神情。吳偉此畫之風格亦如〈歌舞圖〉，皆以較具流動性的白描線條為主，且對人物面貌的描繪並不精細，而較偏重神情之捕捉。

（七）清——解易、任伯年

清初的解易畫肖像時亦相當反對死板的正對著對象精細刻畫，他說：「吾每見寫真者，必盛冠服張拱莊坐，畫者筆亂和墨，旁睨而髣佛焉，其索之愈工，去之愈遠。」¹¹⁷ 而他採用的方法是：

接之聲歛，以觀其形，投之喜怒嬉戲，以觀其神，得之矣，然不敢耗氣。吾倚如槁梧，植如槪株，非譽巧拙不以搖其樞，神凝形釋與彼為一；然後縱吾筆而從之，以天合天，故其神全。宜畫者之莫吾若也。¹¹⁸

當有人請他去寫真時，他並不立刻面對對象作畫，而是先觀察對象是屬何種類型的性格，然後以各種不使對象察覺的方法，讓對象顯現出其真性情來。有時他與對象對坐一整天而不作聲亦不下筆，有時聊天或是假裝不理會對象而一邊在室內漫步，一邊朗誦詩文，而對那些只有在寂靜無人之處才能現出真性情的人，他則是同屋假裝蒙頭大睡，然後偷偷窺視對方的神情，不論用什麼方法，直到抓住他理想的形態神情時，他就很快地在預備好的紙上勾畫下草稿。¹¹⁹ 解易所強調的就是用各種方法暗中觀察對象之真實神情，很可惜我們亦無法得知解易的哪一幅作品是以此種方式創作的。

任伯年（1840-95）是清末最傑出的人物畫家，他畫的人物肖像約有五十二件之多，¹²⁰ 他亦擅長以默寫畫肖像，十歲左右其父任淞雲就教授他寫真術，當時已能靠記憶為客人傳神。¹²¹ 他善於目識心記，曾言：「吾襍被投止時，即無時不留心于主人之舉止行動，今所傳者在神，不在貌也。」¹²² 故他畫像時常常是伸紙潑墨，寥寥數筆即神采奕奕，相信他所畫肖像人物所以生動傳神，且相當準確，應與他的默寫功夫有關。丁義元認為：「他（任伯年）蓬勃的創作慾，象生活一般繁富、信手拈來的速寫技藝，肖像寫真傳神目識心記的獨特敏悟力，尤其是前無古人的。」¹²³

會，聚集為數上百的女妓，故齊慧真生前一定也參加過他的快園之宴；另外，再由吳偉性格上之好酒與妓，且徐霖的題詞經常出現於吳偉畫作這兩點，他亦推測吳偉極可能是徐霖快園宴集中的常客。見石守謙，〈浪蕩之風——明代中期南京的白描人物畫〉，頁45-46，圖7。

117 李淵府，李寶凱編輯，《毗陵畫徵錄》（常州城天井巷12號發行，1933），卷下，解易條。

118 李淵府，李寶凱編輯，《毗陵畫徵錄》卷下，解易條。

119 史怡公，〈談「寫真」〉，頁71。

120 丁義元，〈任伯年人物畫綜述〉，頁48。

121 薛永年，〈任伯年的生平藝術與歷史地位〉；丁義元，〈談任三訪〉，頁70-71。

122 見一八七七年〈仲英先生五十六歲小像〉馬衡題跋，引自劉芳如，〈清季人物畫巨匠任伯年（中）〉，《故宮文物月刊》，第78期（1989年9月），頁67。

123 丁義元，〈任伯年人物畫綜述〉，頁66。

任伯年平日教學即要求學生細心觀察對象的精神特徵，例如每有客來，必令學生端茶，並命其在旁侍候，其實是要學生留意客人的容貌神情，等客人離開，他就嚴格要求學生默寫客人的像，及至「取得客人之本真面後止」。¹²⁴

任伯年自幼即善默寫，然他年長後更常憑目識心記的能力而以速寫方式畫像，如本文已提到的〈岑銅士像〉。而他一八八八年秋畫的〈酸寒尉像〉（圖3），¹²⁵ 丁義元誤認為亦是任伯年為吳昌碩「朝歸欲解衣脫換之際的即興照」。¹²⁶ 其實此畫是吳昌碩於辭官職後，央請任伯年為他為期僅一個月的小吏生涯繪圖以誌，而任伯年瞭解好友心情，「便將吳塑造成一介頭頂纓帽、足蹈朝鞋的窮官，而他那拱手作揖，敬謹參見上司的窘態，更是刻畫入神，直教觀者忍俊不禁。」¹²⁷ 此畫是任伯年憑藉自幼訓練養成的默寫能力，再加上他平日與吳氏交往時所累積之觀察印象，故能描繪出其著卑微官服時亦莊亦諧之形神。因任伯年自一八六八年居留上海後，與吳昌碩過從甚密，常在一起談論畫理，故他傳世肖像畫亦以畫吳昌碩最多。¹²⁸ 此畫與〈岑銅士像〉最大不同之處是被畫者吳昌碩當時並不在場，故不是當場即興或速寫之作，而是任伯年憑藉記憶以淡筆率性草草勾寫面部，再加皴擦、潑墨、潑彩完成的一幅神采生動的寫意默寫作品。

民國以來徐悲鴻倡導的寫實主義風格影響了一代畫家，使中國人物畫產生了嶄新的局面，他是現代中國繪畫的奠基人，又是中國寫實主義美術教育的奠基者。徐悲鴻曾畫了不少水墨肖像，他在教學中，曾一再強調必須認真默寫，而他創作肖像畫時亦有時是憑藉記憶，如他一九二八年即曾憑記憶為其父徐達章畫了一幅油畫肖像。¹²⁹ 此畫並非是面對面寫生，而是憑印象以寫實風格完成的油畫，雖缺少中國傳統水墨畫淋漓自然靈動的韻味，但他將其父剛硬且帶折角的雙眉、大而明亮的雙眼及微凸而緊閉的嘴一一清晰的描繪出，亦讓我們深刻感受到其父堅毅果斷的個性神情。徐悲鴻雖提倡默寫之重要，但並未見文獻上記載任何他實際以默寫方式創作的水墨肖像畫。

124 王伯敏，〈明清的肖像畫〉，《藝苑掇英》，第18期（1982），頁37。

125 此圖請參考丁義元，〈任伯年人物畫綜述〉，頁50。

126 趙希鶴，《洞天清祿集》，頁41。

127 劉芳如，〈清季人物畫巨匠任伯年（中）〉，頁69。另請參見Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 138-141；高木森，《中國繪畫思想史》（臺北：東大圖書，1992），頁388。

128 共有七幅：一八八三年〈燕青亭長像〉，一八八六年〈飢看天圖〉，一八八七年〈棕蔭納涼圖〉，一八八八年〈蕉蔭納涼圖〉，一八九五年〈棕蔭憶舊圖〉及〈山海關從軍圖〉（後兩幅今不存）；Richard Vinograd, *Boundaries of the Self Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 132-141。

129 徐達章亦是宜興縣的一名畫家，自幼即喜好繪畫，刻苦自學，能詩文擅書法、篆刻。該油畫請見陳傳席，《徐悲鴻》（臺北：臺灣麥克公司，1997），頁6。

由以上對歷代以默寫方式創作肖像實例的探討，我們得知幾乎每個時代皆有優異的畫家曾以默寫創作肖像而著稱，但終因時代久遠，得以流傳至今的作品實極為有限，致使我們無法實際瞭解大多數默寫畫作的風格及其間特色之異同。我們僅得以較具體分析了吳偉的〈歌舞圖〉及任伯年的〈酸寒尉像〉，而這兩件默寫作品在筆墨與構圖上固然迥然不同，然它們顯然有其相似之處，即是皆忽視面部五官的精細刻畫，而皆偏重於神情之呈現。

五、結 語

自古以來提倡以默寫方式創作肖像畫的大多是士大夫文人，然亦有部分民間肖像畫工流傳以練習寫形的方式訓練學徒的默寫能力，因即使是畫工亦瞭解以直接寫生的方式，一般被畫者皆會感拘束不自在，只能勉強描摹其形貌。清末光緒間，浙江上虞有位民間畫工周德，他畫肖像時的兩句口訣是：「人家頂真我畫嘴，人家寬心我畫鬼。」¹³⁰ 其意思是他為人畫肖像時，若對方坐得認真，很嚴肅拘謹，就先畫嘴、鼻等細部結構，等對方放鬆心情，精神姿態自然時，始捕捉其神情。此口訣正說明了本文所探討的這兩種畫肖像方式之優缺點所在。寫生方式以求得形似為主，故會刻意慢慢勾畫出被畫者精確的五官結構，但不易捕捉到其自然神情；反之，默寫方式以呈現神韻為主，故不會拘泥於準確的形貌，會捨去瑣碎之描繪，僅著重較具特色之處，故常常是簡鍊的寫意之作。

根據以上各節之討論，我們得知歷代陸續有呼籲應以靜觀默識的方式來畫肖像的論述，且已知幾乎各朝代皆有少數肖像畫家能傳承這種頗能「傳神」的傳統，這皆足以證實以默寫方式創作肖像畫在中國確有淵源流長的傳統。我們不能忽視其在論述與創作兩方面長期存在的事實，我們亦相信中國自古以來應該還有一些倡導默寫肖像的論述未被記載或流傳下來，同樣亦可能還有些從事默寫肖像創作的畫家或民間畫工並不為人所知。照常理論述與實際創作之間應有密不可分之關係，因大多數論點是透過實際經驗累積的成果，而某些論點亦可能會激發某些畫家或給予某些畫家實際創作的指引。但若我們探討為何自古至今所流傳下來的默寫肖像作品竟是寥寥無幾，而且長久以來僅少數優異畫家能以默寫畫出形神兼備的肖像，這種現象之產生是否與默寫肖像的論述不夠完備或有缺失有關？由本文第三節之討論，我們

130 蔣寶齡，《墨林今話》，收錄於周駿富輯，《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985），卷十，頁10。歷代民間流傳的畫工口訣，原是非常豐富的，但是真正能流傳下來的並不多，主要有二原因：一是畫工少文化，書寫有困難；二是畫工不輕易傳給他人。請參考王伯敏，《中國繪畫通史》（下），頁1060-65；張道一，〈中國肖像畫漫談〉，《中國民間肖像畫》，頁108。

已知經過一千多年來歷代理論家及畫家研究心得的累積，所提出倡導默寫肖像的論點是日臻豐富完備，亦未見任何批評此方式之論述。雖然一直沒有那一位理論家為以此創作方式畫的肖像畫定下一具體名稱，及其必須遵循的一定法則，故其間各家有些微不同之看法，但這其實亦是其特點所在，因其無死板的規則，故畫者尚有空間可自由靠天機性靈，將對象與自己相與交融。然此創作方式的二基本論點：暗中觀察且默識於心，及憑藉記憶描繪，其實於宋朝時即已建立起來，且其後的論述皆是基於此二論點而作的補充。

歷代理論家大都贊同以默寫方式畫肖像應是較寫生方式能傳達出對象的神韻，然由以上對歷代有關默寫肖像的論述與實例的探討，我們並未發現其論述與實際創作之間呈現任何必然之關係，且其間並未出現實際的互動歷程。如第四節中所提及的這些曾以默寫方式畫肖像的畫家中，並未見有哪位因自身的創作經驗而著述提倡默寫肖像。雖因年代的增加確實累積了更豐富更完備的默寫方法論述，尤其是宋以來有關的論述日益增加，但並沒因此相對的產生更多更優秀以默寫著稱的肖像畫家。這當然與宋元以來重視寫意的士大夫文人不屑於參與肖像畫創作有極大關連，因強調寫意風格的文人才可能是重視神情的默寫創作的主要動力來源。此外，最直接的原因應是一般畫家，尤其是民間畫工，並不具備以默寫創作形神兼備的肖像畫的能力。因以默寫方式畫肖像，不僅要記憶對象的具體形貌，還要默記其極抽象微妙且複雜的神情氣韻，故實際提筆創作時，可能常面臨知易行難之問題。而靠默寫畫肖像，絕不可能是精細的工筆之作，而以意筆運腕，只要有一毫之差，就難以求肖，所以能以默寫畫肖像，而達形神兼備，實非等閒之輩所能，故歷來少有畫家能擅長此道。而近代更加上照相術的發明，致使肖像畫之重要性日漸消減，更少畫家願意從事傳統水墨肖像畫之創作。而以默寫方式畫水墨肖像又需克服創作過程之艱難考驗，故當代中國畫壇上能繼承默寫肖像的優秀傳統者實更少。經由本文分別對歷代有關默寫肖像的重要論述與實際創作的探討後，相信我們對默寫在肖像畫史的發展過程應有較清晰完整的瞭解，我們亦相信以默寫方式創作肖像畫是值得延續且加以發揚光大的優秀傳統。



圖1 仇英〈漢宮春曉圖〉局部 絹本設色 30.6 × 574.1 公分 臺北故宮博物院藏



圖2 吳偉〈歌舞圖〉1503年 局部（下半段） 紙本水墨 118.9 × 64.9 公分 北京故宮博物院藏



圖3 任伯年〈酸寒尉像〉 1888年 紙本設色 164.2×77.6公分 浙江省博物館藏