

# 比較視域下的明清人物肖像畫風格問題

## 以南京博物院藏明清人物肖像畫為例

李倍雷\*

明清人物肖像畫受到西方繪畫的影響，將傳統的繪畫技法與西方繪畫的造型諸因素相結合，不但提昇了寫實技巧的能力，而且產生了一種融合中西繪畫特徵的繪畫樣式。曾鯨這位多少帶有一些文人趣味的民間人物畫家被文人寫進了美術史，故此成為研究者有文獻印證的重點研究對象，尤其是對他繪畫技法的爭論，是研究的焦點。由於曾鯨長期活動在民間，他的那種略有渲染出來的凹凸感特徵實際是受那些具有強烈西畫特徵的民間人物肖像畫影響的。而那些具有強烈西畫特徵的民間人物肖像畫，包含了西方繪畫中的“寫實主義”與“自然主義”雙重特徵與品質，這些特點構成了明清人物肖像畫的“寫實自然主義”圖式特徵的新風格。

在中國繪畫史上，人物畫似乎經歷了兩個高峰：唐和明清。這兩個人物畫高峰時期，雖然都不同程度地受到了外來因素的影響，但因放送者和接受者的態度不同，形式上和本質上存在較大的區別。唐代人物畫感性而華貴，煥燦求備，融匯了某些外來因素，成為我國人物畫史的第一個高峰。五代以降，中國山水畫的發展和文人的積極參與，使人物畫處於微勢狀態，但有王繹（約 1333 年）等肖像畫家的努力，積累和總結了中國肖像畫的經驗，所著《寫像秘訣》對明清人物肖像畫頗具影響，也使肖像畫逐步成為一個明確的畫種。明清人物肖像畫在此基礎上於民間和宮廷迅速發展，因受西方繪畫科學因素的影響，具有較多“寫實”的元素，人物畫理性而莊重，但頗有神氣，像應神全，是我國人物畫史上的第二個高峰。

具有較多外來因素的明清人物畫，破天荒地為文人所接受，“波臣畫派”就是最顯凸的例子。在明

清人物畫中除了有趙用賢、黃埔鈍、錢復、羅虛白、顧見龍、徐璋以及孔昭靳、舒時貞等這些有姓名的畫家，為我們留下難得的研究圖像史料外，最為可貴的是，還有許多沒有留下姓名的人物畫家，他們長期活動在民間，是非常優秀的人物畫家。他們繪畫的寫實技巧程度，實在讓人驚歎，其肖像畫非常出色，寫實技法令人折服。僅就寫實程度而言，遠遠超過曾鯨和“波臣畫派”的畫家，甚至在某種程度上還可能影響了“波臣畫派”的人物畫技法。南京博物院收藏了一套無款《明人肖像冊》共十二幅作品，晚明無款〈范仲淹像〉、〈王鏊像〉、〈朱夫人像〉、〈沈度像〉、〈沈藻像〉、〈沈士隆像〉、〈錢三持像〉、〈錢三持家堂圖像〉、〈陸昶像〉、〈李貞像〉、〈吳寬像〉、〈洪承疇像〉、〈洪應瓚夫婦像〉、〈江公選像〉以及〈齊孺人像〉等，是其中的傑出代表作品。這些有款與無款的明清人物肖像畫給我們提供了一個清新而鮮活的圖像世界，讓

\*李倍雷（本名李倍蕾），大連大學藝術研究院院長、教授、藝術學博士、文藝學碩士生導師，西北工業大學人文經法學院教授、藝術學碩士生導師，主要從事比較藝術學與藝術史論研究。

我們看到了中國晚明清初繪畫的“寫實”風格特徵。由於很多人物肖像畫作品無作者的印款或簽名，古籍文獻也難以有相關的記載，從而給研究帶來諸多困難，譬如與“波臣畫派”的關係，其繪畫風格和技法與曾鯨的風格和技法為何存在一定的區別，受到哪些方面外來因素的影響，放送者和接受者的關係如何等等，這些都是需要研究的。尤其是這些受到西方繪畫影響的因素和顯現的非傳統繪畫形態，所構成的不同於傳統人物肖像畫的“新風格”，我們必須在跨越中西的視域中，融會貫通中西不同的美術與文化，用中西比較美術學的研究方法，才有可能使研究深入和更加有效。

### 曾鯨“波臣畫派”技法及相關問題

曾鯨的人物畫在晚明清初影響最大，傳承其畫法者甚眾，遂有“波臣畫派”。有關曾鯨“寫實”繪畫風格的形成，有兩種說法。

一種說法來源於中國繪畫傳統。由於曾鯨最初是一名民間畫工，故身世沒有更多的記載，也無有關曾鯨師承關係的文獻記載。現在美術史家一般都是根據姜紹書《無聲詩史》的記載：

曾鯨，字波臣，莆田人，流寓金陵。風神修整，儀觀偉然。所至卜築以處，迴廊曲室，位置瀟灑。磅礴寫照，如鏡取影，妙得神情。其傳色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睐顰笑，咄咄逼真，雖周昉之貌趙郎，不是過也。若軒冕之英，若壑之俊，閨房之秀，方外之蹤，一經傳寫，妍媸惟肖，然對面時精心體會，人我都忘。每一圖像，烘染數十層，比匠心而後止。其獨步藝林，傾動遐邇，非偶然也。年八十三終。(1)

姜紹書的記載沒有顯示曾鯨受西方繪畫影響的資訊，仍是在傳統的技法範圍內闡釋。姜紹書與曾鯨是好朋友，其長子姜顏初也善畫。曾鯨對顏初的畫有過評價，《無聲詩史》中記載：

顏初，余兒也。(……)偶圖小景，友人曾波臣見之，歎其秀爽。(2)

因此，姜紹書作為曾鯨同時代的好友，他對曾鯨畫跡的記載與評論基本上是可信的。

另一種說法認為，曾鯨僅僅是受到了西方畫風的影響，並沒有摹倣。日本美術史學家大村西崖(1866-1934)的《中國美術史》說：

傳神寫照的明人曾鯨出來後，名聲曾轟動一時。在萬曆十年，意大利的耶穌教士利瑪竇來華，善畫，能繪耶穌的聖母。曾波臣素來掌握着傳統技法，沒有去摹倣，但也吸收利瑪竇的畫法來畫肖像畫。(3)

雖然沒有明確說明哪些因素是受了西方繪畫方法的影響，但說明曾鯨直接看到西方的繪畫。陳師曾的《中國繪畫史》說：

其法重墨骨，而後傳彩加暈染，其受西法之影響可知。(4)

這是從“傳彩加暈染”的技法中推斷的。

王伯敏主編的《中國美術通史》認可了上述兩種說法：

曾鯨對於利氏帶來文藝復興繪畫，供養在南京教堂中的西方畫天主教，是有可能見到的，並從中得到一些啟發。但他沒有去摹倣(……)(5)

但後來王伯敏在他撰寫的《中國繪畫通史》(下冊)中有改變：

有人以為曾鯨受西洋畫法影響，其實不然；他畫像，皆以傳統畫法為之。(6)

我認為第二種看法也許比較切合圖像所顯示的資訊。因為，曾鯨及其傳人的肖像畫的確有傳統路



〔圖1〕(明)曾鯨、胡宗信：〈吳允兆像〉 北京故宮博物院藏

徑以外的繪畫特點與技術問題。雖然元人肖像畫家王繹與他的〈寫像秘訣〉，為曾鯨及其“波臣畫派”奠定了基礎，但〈寫像秘訣〉還是比較籠統的，是王繹根據“相法”而制定的人物面部的大體細節和各個關係的位置，以及畫法的順序。因而，就曾鯨的圖像來看，有些略帶非傳統的元素，可能不是來自王繹的〈寫像秘訣〉，但也不是直接來自西方繪畫的因素，而是來自其它因素的影響。

南京博物院藏十二幅《明人肖像冊》所畫的人物肖像都是萬曆年間江南地區有名有姓的重要人物，如汪生洲、劉憲寵、童學顏、劉伯淵、徐渭、何

斌、李日華、徐惺勿、羅應門、葛寅亮、王以寧、陶虎溪等，因而這些肖像畫的創作年代基本可以認定是萬曆年間的作品。那麼，曾鯨人物畫的寫實技法是否受到類似《明人肖像冊》這樣的作品和民間畫工的影響，值得探討。

曾鯨生於明嘉靖四十三年（1564），福建莆田人。從北京故宮博物院收藏的一幅曾鯨與胡宗信合作的〈吳允兆像〉〔圖1〕上的創作時間推斷，曾鯨在明萬曆三十五年（1607）活動於浙江一帶，因為合作者胡宗信是南京畫家，被畫者吳允兆本人也是南京人。此時的曾鯨時年雖然四十三歲，但還不是獨立



〔圖2〕(明)曾鯨：〈王時敏小像〉 天津博物館藏

進行人物畫的創作時期，並且萬曆三十五年（1607）祇是一個底線，可能曾鯨更早就到了江南。天津博物院館藏的〈王時敏小像〉〔圖2〕是曾鯨第一幅獨立完成的肖像畫作品，是他到了江南以後北上的獨立作品。據畫中提款“萬曆丙辰五月曾鯨寫”，當是曾鯨在萬曆四十四年（1616）完成。此時王時敏祇有二十五歲，曾鯨時年五十四歲，此後才是曾鯨肖像畫獨立創作活躍的時期。南京博物院所藏的創作於萬

曆時期《明人肖像冊》，是我們研究曾鯨作品非傳統元素的一個極為重要的圖像文獻資料。根據所畫的對象看，如〈徐渭像〉〔圖3〕，徐渭生於1521年，卒於1593年，而這段時間還不是曾鯨肖像畫技法的成熟階段，更不是獨立肖像畫的創作時期。再如〈李日華像〉〔圖4〕，李日華，生於1565年，卒於1635年，從圖像的形貌上看，李日華當是五十多歲。曾鯨比李日華祇大一歲，五十多歲僅僅是曾鯨獨立創作肖像畫的開始。當可推知，這些肖像畫的畫家雖與曾鯨同在萬曆年間，但比曾鯨的獨立創作與繪畫技法的成熟時間要早一些。毫無疑問，江南人物畫家的造型與色彩影響到在江南從事繪畫活動的曾鯨及其“波臣畫派”。張庚《國朝畫徵錄》說：“一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。”足以證明曾鯨學過江南人物畫家的技法，所以才有“曾氏善矣”的結論。為此，我們認為曾鯨的畫法可能受到江南民間畫工繪畫的影響。

接承曾鯨技法的傳人，在徐沁的《明畫錄》中均有記載：

傳鯨法者為金穀生、王宏卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、張子遊輩，行筆俱佳。<sup>(7)</sup>

黃宗羲《南雷集·吾悔集》卷二〈題張子遊卷〉記載：



〔圖3〕(明)無款：〈名人肖像冊·徐渭像〉  
南京博物院藏

大略為曾波臣之弟子，如金穀生、王弘（宏）卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、謝文候、張子遊皆是也。

增加了一個謝文候。《國朝畫徵錄》記載：

波臣弟子甚眾。其拔萃者，文候而外，莆田郭鞏，字無疆；山陰徐易，字象九；華亭沈韶，字爾調；汀州劉祥生，字瑞生；嘉興張琦，字玉可；海鹽張遠，字子遊；秀水沈紀，字聿修。<sup>(8)</sup>

又多出了郭鞏、徐易、沈紀、劉祥生。可見曾鯨的弟子的確眾多，其中江南人也不少。弟子“皆不問



〔圖4〕(明)無款：〈名人肖像冊·李日華像〉  
南京博物院藏

研媿佬幼，糜不神肖，正如養氏之射，百發而不一失也”。<sup>(9)</sup>此也足見“波臣畫派”寫實功底深厚，高手眾多。

我們來看曾鯨及其傳人的人物畫風格與圖式特徵。姜紹書《無聲詩史》有云：

磅礴寫照，如鏡取影，妙得神情。其傳色淹潤，（……）盼睐顰笑，咄咄逼真。（……）每一圖像，烘染數十層，必匠心而後止。<sup>(10)</sup>

姜紹書是從傳統的繪畫觀念與技法研究曾鯨的人物畫的。“磅礴寫照”倒還有些老莊的意味，來源於莊子“解依般磚”的典故，全身心的投入繪畫創作，顯然是把曾鯨的繪畫創作向文人畫方向靠近所作的評



〔圖5〕(明)曾鯨：〈沛然像〉(局部) 上海博物館藏

價，也是文人接受曾鯨的原因。“如鏡取影，妙得神情”，說明了傳統追求的“形神兼備”，不但所繪人物的形象如同鏡中人影般的逼真，還妙得其對象的精神傳達，可謂形神兼備的真實，因此才有“盼睐顰笑，咄咄逼真”的結論。就其技法而論，先墨線定稿，後再傳彩。但所謂“烘染數十層”而止於匠心出，似乎並不符合曾鯨繪畫的實際情況。〈王時敏小像〉(天津市藝術博物館藏)之筆法與用色均出自傳統，是曾鯨人物畫的初成時期，線條勾勒非常明顯，色彩也沒有“烘染數十層”的厚潤，而且幾乎

是平塗，僅僅在眉弓骨的地方略有結構的渲染。人物的造型不管是整體的比例還是五官的刻劃都比較準確，體現了較強的造型能力。頭像的塑造已經有擺脫傳統程式化的傾向，可能此時受到了其它因素的一些浸染，但手部的塑造有傳統化的痕跡。〈沛然像〉(上海博物館藏)〔圖5〕畫上題有“萬曆己未”，說明是曾鯨1619年所畫。此畫在頭像結構的表現上比〈王時敏小像〉有了發展，略用墨色渲染明暗，想塑造人物畫的體感與結構，造型也比較自然。這種處理方法在傳統中是沒有過的，明顯的是受到他者(the other)繪畫的啟發所致，但仍然是墨線造型，色彩仍然是平面化的簡單罩染，追求宋元以來文人畫的“貴乎澹雅”。因此，曾鯨嚮往人文的審美趣味，而有意識地迴避了“烘染數十層”的繪畫技法。

清人張庚對曾鯨用色的論述值得注意。張庚《國朝畫徵錄》云：

墨骨既成，然後傳彩，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。(11)

具體說明了曾鯨繪畫技法。縱觀曾鯨的人物畫作品的確是“墨骨既成，然後傳彩”。如傳為曾鯨人物畫作品〈張卿子像〉(南京博物院藏)〔圖6〕、〈趙士鏗像〉(上海博物館藏)、〈趙賡像〉(廣東博物館藏)〈徐元亮像〉(廣東博物館藏)、〈胡爾慥像〉(浙江德清縣博物館藏)、〈李醉鷗肖像〉(上海博物館藏)、〈葛震甫像〉(北京故宮博物院藏)等，都是先用淡墨造型，然後略施色彩。曾鯨這些成熟時期的人物畫，歸結為一點，略具一定的結構、體感的意識。用略帶明暗渲染法進行表現，也能抓住人物的個性與生理特徵，卻也遺留有概念化

的痕跡，譬如人物的鼻子、手等幾乎是雷同的造型。

然而，雷同的現象到了曾鯨的弟子們有了較大的改進。清人黃宗羲云：

傳影之家，今所稱名手者，大略為曾波臣之弟子，如金穀生、王弘（宏）卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、謝文候、張子遊皆是也。非是則無師法，即有肖，有不肖，究與俗工不遠。（《南雷集·吾悔集》卷二〈題張子遊卷〉）

“即有肖”、“究與俗工不遠”，說明沒有脫離曾鯨的繪畫技法的範疇，“有不肖”很能說明對曾鯨的技法有所推進與發展。如謝彬〈邵彌像〉〔圖7〕（北京故宮博物院藏），張子遊〈圓信像〉（北京故宮博物院藏），張子遊、項聖謨合作的〈尚友圖像〉（上海博物館藏），廖君可〈雪庵像〉（北京故宮博物院藏），沈爾調〈貞郎和尚像〉等畫像，在這些人物畫像中，人物尤其是頭部的造型特徵比曾鯨的更具個性化，可以說是發展與改善了曾鯨某些造型上的不足與遺憾，基本克服了五官概念化的表現程式，也更注重人物的結構與體積表現，明顯地增加了對解剖知識的進一步瞭解與運用。“波臣畫派”的這些造型特徵，充份體現了寫實繪畫風格的某些因素。

〔圖6〕（明）曾鯨：〈張卿子像〉  
浙江博物館藏





〔圖7〕(清)謝彬：〈邵彌像〉(局部) 北京故宮博物院藏

## 無款《明人肖像冊》 之技法及相關問題

現收藏於南京博物院的《明人肖像冊》共十二幅肖像畫，圖像所呈現的是萬曆年間江南地區有名有姓的重要人物。清人張庚《國朝畫徵錄》“顧銘”條下，記載了江南地區的人物繪畫技法：

寫真有二派：（……）  
一略用淡墨，鈎出五官部位  
之大意，全用粉彩渲染，此  
江南畫家之傳法。

張庚所記錄的江南技法，印證了《明人肖像冊》的繪畫所顯示的特徵，屬於“一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用粉彩渲染”的繪畫技法。

王伯敏主編的《中國美術通史》評價《明人肖像冊》說：

明代江南一帶的畫家都是  
用淡墨勾線，粉彩渲染  
的，如謝環《西園雅集圖》

〔圖8〕、《明人肖像冊》，即使用這種方法，它實際上就是唐宋以來線描輪廓用色渲染的發展。<sup>〔12〕</sup>

實際上，這僅僅是比較籠統地看到了傳統繪畫路徑的脈絡，遮蔽了非傳統的繪畫元素，沒有說出《明人肖像冊》形成的另類繪畫風格的外來因素，即沒有看到以色彩造型的特徵。況且《西園雅集圖》與《明人肖像冊》有着根本不同的造型要素。如果我們將兩者的圖像進行比較，就明顯地可以看到，《西園雅集圖》是以“線”為主的造型方法，而《明人肖像冊》是以“色彩”為主的造型方法。造型元素是《明



〔圖8〕（清）華岳：〈西園雅集圖〉（局部） 北京故宮博物院藏

人肖像冊》不同於其它傳統路徑人物畫最本質的區別。因此，有必要探討《明人肖像冊》的造型等諸問題。

我認為，《明人肖像冊》繪畫技法來源於傳統繪畫與西方繪畫兩個方面，並且結合得相當完美。我們都知道中國傳統肖像畫基本是線條勾勒色彩平塗的手法或基本上是白描，到了元代的王繹也仍然是這個基本範疇。前一種主要源於吳道子，後一種主要源於李公麟。《明人肖像冊》幾乎是“全用粉彩渲染”，顯然是在晉唐以來“三簪九染”的路徑裡同時吸收、融納了西方繪畫以色彩造型的元素。按照



〔圖9〕(明)無款〈名人肖像冊·何斌像〉  
南京博物院藏



〔圖10〕(明)無款〈名人肖像冊·陶虎溪像〉  
南京博物院藏

中國傳統繪畫的技法是色不壓墨的。唐岱《繪事發微》還說：“着色之法貴乎淡，非為敷彩炫目，亦取氣也。”<sup>(13)</sup>而《明人肖像冊》給人的感覺恰恰就是為了“敷彩炫目”，並非為了淡雅，也看不到太多的墨線痕跡（主要指面部），明顯地脫軌於傳統的技法路徑。即或是有一點“線”的造型因素，也基本上把“線”歸到了“面”的造型因素中去了，成為“體積”的意義而不是傳統的“定型”的意義或“筆墨”的意義。把“線”歸到“面”裡去正是西方繪畫的造型方式，“面”的造型這一技法是西方繪畫的通用手法。達·芬奇以後的肖像畫或人物畫改變了波提切利以前的線條造型的技法，此後的西方繪畫基本以“面”造型。當然《明人肖像冊》這些“線”沒有完全徹底地歸到“面”中，仍然帶有很多的“線”的意識，也

就是說多少也保留了傳統繪畫的“線”性質，譬如〈何斌像〉〔圖9〕、〈徐渭像〉、〈陶虎溪像〉〔圖10〕等，但我們不能否認它們用“面”的造型因素和意識。因此，《明人肖像冊》與傳統的中國繪畫觀念明顯不同，包含有太多的外來因素。

傳統的中國肖像畫繪畫，運用的是勾勒線條造型的方法和觀念，再施以單色渲染。《明人肖像冊》中十二幅肖像畫最明顯的技法特徵是，色彩造型意識非常明顯，“全用粉彩渲染”已經說明了這個特點。譬如說肖像畫中所有的眉弓骨、面頰以及顴骨，無一不是用色彩塑造出來的，並且是用“面”的手法順着結構塑造，這樣人物的形象不但有色彩造型意識，也呈現了體積與結構。有的肖像畫甚至連壽斑也是用色彩處理，〈童學顏像〉〔圖11〕等就是



〔圖 11〕(明) 無款：〈名人肖像冊·童學顏像〉  
南京博物院藏

如此，給人具有視覺上的真實感，這種帶有西方“自然主義”繪畫特徵的觀念也不是中國傳統的繪畫路徑。在西方意大利文藝復興時期的肖像畫中，我們就看到了如實描繪人物的生理缺陷的油畫作品。譬如吉蘭達約（Domenico Ghirlandaio, 1449-1494）的〈老人與孫子〉〔圖 12〕作品中的老人，顛骨部位的肉痣和臃腫凹凸不齊的酒糟肉團鼻子，可謂描繪得淋漓盡緻。再如勃魯蓋爾（Pieter Bruegel, 1525/30-1569）的〈盲人的寓言〉〔圖 13〕作品中的盲人們，自然的生理缺陷絲毫沒有被遮蔽。

在這些肖像畫中，〈劉伯淵像〉〔圖 14〕體積與結構的塑造是最優秀的。畫面中人物的顴骨、顴弓骨、眉弓骨、下頷骨、鼻骨這些骨骼結構與骨點等，塑造得如此準確與到位。面部肌肉的塑造，一



〔圖 12〕(意) 吉蘭達約：〈老人與孫子〉(局部)  
斯多哥爾摩國立博物館藏

一俱現，皺眉肌、降眉肌、顴肌、咬肌，眼輪匝肌、口輪匝肌等肌肉的位置、形狀、穿插關係表現不但準確，而且非常連貫自然，具有解剖學上的意義。更絕妙的是，圖像〈劉伯淵像〉所顯示的骨骼與肌肉的表現、體積與形狀的結合非常完美，每一個結構都是轉化為“面”而隨着體積與形狀轉折的。再看五官的造型，其結構與形體的來龍去脈，交代得如此準確肯定，使我們想到了北方文藝復興時期德國畫家丟勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）繪畫中的一些元素。〈劉伯淵像〉中的上下眼簾的球體意識明顯，一個小小的弧形就解決了，鼻子的兩個鼻翼、鼻頭、鼻孔太準確了，上下嘴唇隨着牙床弧形造型，這種弧度感增加了整個頭部的體積，頗與丟勒的畫法相近，譬如丟勒的〈母親像〉〔圖 15〕的造型技法，完全像是現代人受過嚴格的西方素描訓練的人才能做到的造型功夫。雖然，在清人丁巳《傳真心領》中也提到了人物肖像的結構問題，如配有“十



〔圖 13〕(尼德蘭) 勃魯蓋爾：〈盲人寓言〉(局部) 那不勒斯國立美術館藏



〔圖 14〕(明)無款,〈名人肖像冊·劉伯淵像〉  
南京博物院藏

五骨節虛染圖”<sup>(14)</sup>〔圖 16〕,規範了在結構的地方渲染出骨節(即結構),但不具有解剖學上的意義和準確性,而且我們也不能把後人的論據拿去印證前人,這是常識。事實祇能說明,清代人“寫真”強調的“骨骼”,這不是偶然的,更多的是清代畫家兼畫論家丁皋因為明代肖像畫家受西方繪畫的影響而顯現的結構特徵,而在此基礎上,填補了元代王繹《寫像秘訣》所沒有的相關內容,但仍然是基於骨相學。

《明人肖像冊》的〈劉伯淵像〉,如果我們排除這些圖像的“色彩”不問的話,僅就造型而言,至少接近了同時期西方人物肖像畫家的水平。我們比較一下法國 16 世紀畫家克魯埃 (François Clouet, 約 1515-1572)



〔圖 15〕(德)丟勒〈母親〉 柏林國立美術館藏



〔圖 16〕(清)丁皋〈傳真心零·十五骨節虛染圖〉  
人民美術出版社 1964 年版



〔圖 17〕(意) 克魯埃：〈狄安娜·布瓦提埃〉(局部)  
繆塞爾·H·克雷斯藏

的〈狄安娜·布瓦提埃〉〔圖 17〕中人物畫，就可以看到〈劉伯淵像〉的造型水平是如此的高妙和精湛。以至於我們敢大膽推測：可能是當時某位來華的外國傳教士兼畫家與中國明代畫師合作的，或人物的面部由外國畫師做過修正，衣帽由中國畫工獨立完成，至少是在外國傳教士畫家的直接指導下完成的。

〈徐惺勿像〉〔圖 18〕、〈李日華像〉、〈徐渭像〉等就體積而言，要遜色一些，其它肖像畫的體積造型水平居中，但都是運用色彩造型的。以“固有色”的色彩造型，是《明人肖像冊》最大的特徵與風格。這裡的“固有色”應該是明代畫家眼中認為的“肉色”一類，因此，我們發現這些“固有色”基本是單色，即是一種顏色。僅僅是在這“肉色”上加赭色，使其

色彩較深，亮面的顏色加白色使其較亮，以深淺不同層次的色彩，塑造人像的體積、明暗、結構等。眼睛刻劃較細，仍然是用固有色刻劃瞳孔、眼白、高光等，非常酷似。中國的固有色觀念與西方“面”的造型手段結合，體現了明代人物畫家的視覺感知、視覺經驗和繪畫造型的意識。嚴謹的結構表現與透視的運用，是為了更為準確地造型，使圖像畫得更接近對象，盡量做到與對象重疊，這些西方的繪畫意識在《明人肖像冊》得到了體現。不僅如此，更讓人驚歎的是，對解剖、透視等知識的運用是緊緊圍繞着體積這一重要觀念展開的。中國傳統的人物畫幾乎是體積觀念不強，甚至沒有或有意忽略體積，一直以二維平面為造型特徵，而《明人肖像冊》強烈的體積意識表明了它偏離傳統而形成了自身的繪畫風格與造型特徵。

傳統的中國人物畫比較注重“神”的表現，從理論上講是傳統

人物畫的一大特徵，但實際上流傳下來的人物畫的“傳神”是比較空洞的。程式化的繪畫手段必然導致空洞的結果。而《明人肖像冊》卻是每幅肖像畫神情俱佳，十分傳神，完全得益於西方繪畫的影響。這些畫家熟悉解剖知識，並運用自如，使畫面的人物結構嚴謹連貫，對骨點的硬朗、肌肉的鬆弛和彈性的表現恰到好處。在結構的處理與五官的關係中，譬如鼻子、眼睛、嘴，面部的骨點與轉折面均符合透視變化，而且相當準確。這些技法的運用，準確地體現了人物的精神面貌與內心世界，十二幅肖像的表情無一重複，的確可以稱為是“像應神全”。

這些肖像畫中，受西方繪畫影響最大的是造型意識，即運用色彩去塑造人物頭像的結構、體面等關係，並較好地解決了透視問題。我們都知道，透



〔圖 18〕(明)無款：〈名人肖像冊·徐惺勿像〉  
南京博物院藏

視學、解剖學、明暗光影和色彩學，是西方文藝復興以來建立在繪畫上的四大支柱，構成了完全不同於中國繪畫的最本質要素和手段，它顯現了西方繪畫崇尚科學的理性主義特徵。而我們在這裡看到的《明人肖像冊》也顯示了這些特徵(除了色彩以外)，這都是西方外來因素影響的結果。當然，值得注意的是，這些肖像畫僅僅是在人物的臉部非常西化，而衣帽的處理是非常中國傳統式的，典型的單線平塗，不具有西方繪畫的體積感。同時，用色仍然是固有色的意識，沒有西方繪畫中的環境色、光源色的意識，因而也談不上有冷暖的微妙變化與對比。《明人肖像冊》的中西技法的混合運用，產生了一種非常有趣的圖像，從而形成了既有別於傳統繪畫又有別於西方繪畫的新風格。《明人肖像畫冊》可能出

自江南畫家某些畫家之手，從極為趨同的繪畫風格與技法上看，也存有差異，並非出自一人之手。譬如其中的〈劉伯淵像〉、〈徐渭像〉、〈徐惺勿像〉等在繪畫風格與技法的處理上明顯不同，繪畫水平也有高低之別。

有意思的是，與《明人肖像冊》民間畫工幾乎同時期的畫家趙用賢(?-1596)，官至禮部尚書，後入佛門，他的人物肖像畫明顯與《明人肖像冊》不同。現南京博物院存有他的四幅人物畫作品，〈九祖伏羲密多尊者像〉、〈印山雪巖欽禪師像〉、〈學城禪師像〉和〈佛圖澄法師像〉，都為佛門禪師、法師肖像。趙用賢的技法，顯然是比較傳統的繪畫技法，以“線”為主的造型特徵，兼用淡墨渲染，頗像張庚《國朝畫徵錄》對曾鯨畫法的描述：重墨骨，然後傅彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣。趙用賢的肖像畫似乎也有“骨”，但絕不是西方解剖學意義上的骨骼解構，而是中國相法學意義上的骨相。所以，我更多地認為趙用賢與元人王繹的《寫像秘訣》關係最直接。尤其是趙用賢畫的都是法師或禪師，與王繹《寫像秘訣》中的“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”的論述相一致。佛門中是很講究骨相的，這正好暗合了趙用賢描畫佛門中人肖像“風骨”的動機和意圖。因此，我們看到了比較傳統的趙用賢的肖像畫與受到西方繪畫影響的無款民間畫工的《明人肖像冊》之間的文化差異和技法差異。

到這裡，我們再回到曾鯨及其“波臣畫派”所受到的影響上來。我們可以這樣認為，曾鯨及其波臣畫派所受到的外來因素的影響，的確可以如學者們所說，是受其影響，沒有摹倣。不過其中的原因是，曾鯨及其波臣畫派是直接受到那些如《明人肖像冊》晚明民間畫工等的影響，也就是說，是具有西方影響的晚明民間畫作品中的西方因素，影響了曾鯨及其波臣畫派。質言之，曾鯨及其波臣畫派是間接地受到了西方繪畫的影響。故此，曾鯨屬於西漸影響下的“再傳弟子”。正因為如此，在有些研究者看來，是“影響”而不是“摹倣”。同樣，趙用賢肖像畫中的一

些非傳統因素，譬如對骨骼的渲染所形成的凹凸感，也可能受到如同《明人肖像冊》圖像的影響。

### 晚明其它無款人物畫的技法及相關問題

由於晚明眾多的人物畫家出身於民間畫工，故沒留下姓名的很多。除了《明人肖像冊》無作者姓名以外，還有很多無款的優秀人物畫作品，其寫實技法與《明人肖像冊》相頡頏。這些人物畫大多是全身畫像，從整體到局部都體現了較好的把握能力，對細節的刻劃也是較為成功的。南京博物院藏無款〈沈度像〉、〈沈藻像〉、〈沈世隆肖像〉、〈朱夫人像〉、〈錢三持像〉、〈錢三持家堂圖像〉、〈陸昶畫像〉、〈李貞像〉、〈吳寬像〉等，都是晚明時期非常優秀的人物畫像。這些畫像保持了用線造型的傳統意識，穩重亮麗而不豔俗的色彩具有晉唐以來的品質。在繪畫技法上，同樣保持了傳統的線條造型特質，對對象結構的處理上也保持着傳統中的低染法，而不是西方繪畫明暗的觀念，這與《明人肖像冊》所顯示的繪畫技法有較大的區別，同樣也區別於“波臣畫派”的技法。如〈沈藻像〉的技法處理，先用墨線定型，然後層層渲染，色彩鮮而不豔，非常沉穩厚重，不像清代摹品〈王鏊像〉殘留有清人色彩豔俗而略感輕飄的視覺效果。在結構包括五官的處理上作一定的低染而使其結構突出，這種技法在傳統與西方繪畫之間徘徊，它既不同於《明人肖像冊》帶有西畫明暗意識的以色彩來塑造體積與結構的技法，也不同於曾鯨以墨線塑造用色淺染的素雅，圖式的平面意識較強，衣服的處理幾乎是平塗，這是顧愷之的傳統路徑。在人物的五官塑造上，確具“寫實”的意義，能夠抓住對象的生理上的本質特徵，這種跳出傳統路徑的技巧，得力於西方繪畫的影響，其五官結構中的來龍去脈交代得比較具體與明確，形、面與結構的轉折也符合透視的要求，所以視覺上呈現的形象就比較逼真，在一定程度上擺脫了傳統中的程式化概念。

現藏於南京博物院的〈王鏊像〉〔圖19〕是清代人摹明代人的一幅肖像畫作品，構圖形象為“朝服

大像”式。從這幅摹品作品中，我們可以看到晚明人物畫寫實功夫的技巧不凡。該畫的特點有“波臣畫派”一路的影響，在線條勾勒的地方用低染法，體現一些骨相的結構，儘管面部也用了顏色，但都以平塗為主，配合渲染，線條仍起着主要的造型作用，衣服色彩較豔麗，線與色的運用介於波臣與江南畫家之間。像衣服這樣鮮豔、漂浮的色彩以及用線略顯僵硬的特點，應該是清代人臨摹時留下的清人的痕跡。

如果我們用西方的繪畫造型意識或觀念來看這些晚明無款人物肖像畫作品，〈沈度像〉〔圖20〕是這些圖像中最理想的。這幅作品受到西畫的影響較大，頭部的體積也較強，透視感好。另一幅〈沈藻像〉的衣服用了暈染法將衣紋做了強調，倒也顯示了比〈沈度像〉衣紋較強的“體積”感。兩幅作品都有些接近《明人肖像冊》的技法，作品中的人物動態幾乎完全一致，衣紋的表現非常概括，內裡有一種文人似的簡潔和大氣，祇是畫家在處理二人的手法或用心的程度上有區別。對沈度的畫像的面部可能採用的西畫因素要略多一些，譬如更多注意了體積感，造型的準確度上處理得好一些，對眼睛微妙關係的處理比較到位。沈度和沈藻為父子關係，從畫法上看〈沈度像〉和〈沈藻像〉〔圖21〕極可能是同一畫家的作品。將二者圖像進行比較，我們可以看到一個畫家作畫時的心境與狀態往往隨對象的不同而存有差異，其結果也就有所不同。總體說來，這些無款人物畫由於仍然是以線條造型為主要特徵，傳統的繪畫因素非常明顯。

在這些作品中，更有趣的是空間平面化的處理與人物的佈局和頭像體積的衝突，有一種戲劇性的視覺效果。如〈錢三持家堂圖像〉圖式，畫中表現的四個人物成並列構成，使我們聯想到了漢代畫像石的表現圖式。雖然受到西方繪畫的一些影響，尤其是透視對中國傳統繪畫影響甚大，但這幅作品卻避開了西方的透視元素。這顯然是不習慣於西方透視的前後遮擋的視覺習慣，中國傳統從來就不習慣於將人物處理為被遮擋的關係圖

〔圖 16〕明 無款 王鏊像

南京博物院藏





〔圖 20〕（明）無款：〈沈度像〉

南京博物院藏



〔圖 21〕（明）無款：〈沈藻像〉 南京博物院藏



〔圖 22〕(明) 無款：〈錢三持家堂圖像〉 南京博物院藏

式。中西這一衝突在一幅作品中被鮮明地顯露出來，說明了明代民間畫家沒有將二者的衝突解決（當然也可能是家族造像的民間法則就是如

個人在家族或宗堂的地位。

從〈沈世隆肖像〉〔圖 23〕、〈朱夫人像〉〔圖 24〕的造型手段和技法特徵來看，可能出於同一畫

此，畫工們必須遵守）。不過這種衝突倒也形成某種有趣味的風格樣式。同樣有意思的是，該圖像中似乎還有一些“空氣透視”的規律的表現——近處清晰而遠處比較模糊。圖像呈現的是前面的兩個人物面部非常清楚明晰，後面的兩個人物面部則相對模糊。空氣透視的規律在歐洲文藝復興時期由達芬奇開始從科學的角度研究，非常深入成熟了，而這也正是晚明時期，這倒是一個非常有意思的現象。當然，這種現象背後的真正因素，我們認為多屬於為了突出主要人物而設計的方法。中國古代人物之間的地位、等級是非常明確的，該現象與達芬奇的“空氣透視”僅僅是一種巧合罷了。〈錢三持像〉的技法特徵顯示了與〈錢三持家堂圖像〉〔圖 22〕一樣的技法特徵，應該屬於同一畫家。這種家族式的“宗堂像”或“祖宗像”的畫像，頗為流行於民間，專為錢三持一人畫像，也體現了一

〔圖 23〕(明) 無款：〈沈世隆像〉

南京博物院藏





〔圖 24〕（明）無款：〈朱夫人像〉 南京博物院藏

家。其畫法基本接近沈度父子肖像的畫法，但是，平面化和線條造型的中國傳統因素要多一些，卻不同於唐代的人物畫。畫面人物的“骨感”顯示了晚明人物畫的總體特徵，對骨點作了渲染，造型依然嚴謹，衣紋同樣做了文人似的概括處理，簡潔大氣。

在這些人物肖像畫中，頗有意味的是背景也不作空間處理，祇保留紙張本色，即沒有做任何色彩表示或暗示畫面的空間結構。現在看到發黃的背景顏色，是由於年代久遠而形成的，非畫家所為。也就是說，背景是空白，傳統的“留白”路徑，肖像與背景沒有形成空間透視關係。實際上，這是明代畫家不明白或沒有掌握西方繪畫如何處理人物肖像與背景的關係問題而造成的。這無形中倒成了一種有趣的繪畫圖式，如果重新用今天的語義闡釋這一圖式，可以與當下的某些繪畫意識相聯繫，即有點“現代感”的意味。當然，這決不會是明代畫家的意識。<sup>〔15〕</sup>

## 清初人物畫的風格和技法

就南京博物院收藏的清初的人物肖像來看，有兩種基本傾向：一是大致體現了繼承晚明民間畫工人物肖像畫與吸收西方繪畫元素所呈現的有“工筆”意味的風貌；二是比較文人氣的有“寫意”特點的風貌。前者色彩比較豔麗、輕飄，譬如顧見龍、舒時貞、孔昭靳以及無款〈洪承疇像〉等，不像晚明人物畫色彩穩重、沉靜，將民間的色彩意識推向極致；當然也有比較穩重的，如無款作品〈洪應瓚夫婦像〉、〈江公選像〉、〈齊孺人像〉。後者大體是曾鯨的“波臣畫派”路徑畫脈的繼承者，譬如清代畫家禹之鼎、徐璋、胡淦的作品以及無款作品〈婁東十老圖〉等，包含了文人的氣息，盡量與民間繪畫拉開距離。

無款〈洪承疇像〉〔圖25〕是比較典型的清初風格肖像作品，繼承了晚明肖像畫的特點，又有冗繁、精細、面面俱到、精雕細琢的技巧。整體上看，基本上是傳統的手段。但從造型的嚴謹上看，似乎還受到了西畫的影響。洪承疇（1593-1665）係明末清初人，曾為大清平定南明魯王、唐王政權出過力，去世於康熙四年，因而其畫像時間也不會距晚明的一些肖像畫作品太遠。其坐像的姿態和畫法頗與〈錢三持像〉〔圖26〕接近，可能受到了像〈錢三持像〉這樣一些作品風格的影響。〈洪承疇像〉雖然沒有西方的透視關係，但也盡可能遵從視覺習慣而處理了一些關鍵部位，譬如在人物的腰部、髖關節、膝關節、肘關節等處的衣紋表現，還是努力想製造一種坐着的姿態，畫家基本憑直覺用衣紋暗示了人體的結構和動態，這也可能得益於傳統，也可能得益於西方繪畫要素的影響，否則腰部和髖關節的感覺不會如此生動和準確。類似〈錢三持像〉的還



〔圖25〕（明）無款：〈洪承疇像〉 南京博物院藏

節、膝關節、肘關節等處的衣紋表現，還是努力想製造一種坐着的姿態，畫家基本憑直覺用衣紋暗示了人體的結構和動態，這也可能得益於傳統，也可能得益於西方繪畫要素的影響，否則腰部和髖關節的感覺不會如此生動和準確。類似〈錢三持像〉的還



〔圖 26〕(明)無款：〈錢三持像〉 南京博物院藏

有無款〈洪應瓚夫婦像〉〔圖 27〕，構圖和設色都非常近似。但是與舒時貞的〈徐如珂像〉〔圖 28〕的畫法和技巧很相同，很有可能出自同一人之手，從造型手段、人物的細節刻劃到精神面貌，都很相近。當然也不妨是同一模式或程式化所反映出來的相同特徵。從〈徐如珂像〉中人物徐如珂（1562-1626）來判定，在時間上比洪承疇還接近〈錢三持像〉，所以，〈徐如珂像〉畫面上的許多因素，多與〈錢三持像〉近似。這些現象說明了清初的人物肖像畫風格受晚明人物肖像畫的影響很重，也很具有貴族氣息。

孔昭靳的〈關天培像〉〔圖 29〕最具清代人物畫的特徵，具有華麗、繁複和精細的性質。最值得注意的是這幅作品的頭部處理和表現的手段與《明人肖像冊》很近似，我們甚至可以用西方的“素描”這個術語來描述它。關天培（1780-1841）主要生活在嘉慶和道光年間，是道光時期的廣東水師提督，這幅作品也應該大致是在這個時期完成的。孔昭靳與費丹旭同時，他們所處的時期是外籍畫家早已來華傳授西方繪畫高峰之後，許多外籍畫家都應詔入宮，成為宮廷職業畫家。郎世寧、艾啟蒙、安德義、潘廷章等康乾時期



〔圖 27〕（清）無款：〈洪應瓚夫婦像〉 南京博物院藏

司空會陽徐公像



〔圖28〕（清）舒時貞：〈徐如珂像〉

南京博物院藏

〔圖 29〕（清）孔昭斬：〈關天培像〉

南京博物院藏



世祖用三公



〔圖30〕（清）無款：〈江公選像〉 南京博物院藏

入宮的外籍畫家，儘管早於孔昭靳，但這些外籍畫家的繪畫技法——寫實要素，必然對後學的孔昭靳影響不淺。孔昭靳對人物的面部肌肉和骨骼的熟悉程度及其表現準確度，在行家眼中幾乎是沒有太多可挑剔的。眼睛周圍的眼輪匝肌、眼睛球體與顳骨窩所構成起伏關係非常準確，眉弓骨和眉肌的關係以及顴骨和顴肌的關係等等，無一不具有解剖學上的意義。但在表現手法上，孔昭靳似乎並沒有忘記傳統的筆墨方法，他把山水中的雨點皴法和積墨法用來代替渲染，可謂獨創一格，並且富有質感，肌肉的彈性、鬆弛和骨骼的硬度等，都恰到好處地被表現出來。五官的刻劃不但符合人物的解剖結構，而且排除了民間人物畫秘笈的程式化，完全是按照人物本身的樣貌特徵進行處理的。不僅如此，孔昭靳還按照透視規律來把握人物的五官。總之，〈關天培像〉的頭部是運用中國傳統的筆墨很西方化處理的方法來表現的，從寫實的角度看，有很深的素描功底，其精彩程度可與《名人肖像冊》中的〈劉伯淵像〉相比，當屬精品。

更具有民間味道而沒有宮廷貴族氣息的肖像畫要算〈江公選像〉〔圖30〕和〈齊孺人像〉〔圖31〕，從繪畫的風格和畫面的題字來看，極可能是出自同一人之手。這兩幅作品十分注重寫真，這使我想到了他們與明清徽州的民間“容像”繪畫技法聯繫在一起。徽州容像普遍追求人物骨骼與肌肉的起伏表現手段，甚至不惜手段強調骨骼與肌肉的起伏，這實際上是受到了西畫的影響和傳統的骨相法的影響而形成的一種繪畫技法。如果說那些具有貴族氣息的肖像畫作品的人物面部造型還是比較平面性的話，那麼〈江公選像〉和〈齊孺人像〉就很具有“體積感”了，尤其是〈江公選像〉，不妨認為〈江公選像〉在某種程度上也是用“面”在造型，頗與《明人肖像冊》的用“面”造型相似。而〈齊孺人像〉可能是畫工考慮到性別的關係問題，在處理手法上有意識地減弱了骨感等因素，但畫工的“體感”意識還是明顯的，譬如在眼眶周圍用重色渲染出骨骼解構，祇是處理上沒有像男性那麼突出罷了。總體來說，實際上這些民間畫工的肖像畫作品，本質上就是屬於“容

像”。他們的造型、表現方式和人物的姿態等，都有一整套模式。這套模式在徽州民間流傳有容像“粉本”，這些“粉本”就是程式化的模式的根源。<sup>(16)</sup>畫工們根據這些粉本練就一套肖像畫的畫法，面對不同的人，僅在形象上努力畫像對象，但在手段上基本是一致的。稍有差異也是因畫工不同而已。不過，這些粉本受到了西方繪畫因素的影響，是在傳統的骨相法和人物畫法基礎上吸收西方繪畫元素而形成的一套人物肖像畫的繪畫模式。這是民間肖像畫的套路。

那麼具有文人氣息的肖像畫，顯然沒有那麼一整套的粉本模式的規則，雖然前面我們談到“波臣畫派”的嫡系傳人中，並沒有他們，但是他們作品顯示的技術與方法卻是受到了曾鯨及其“波臣畫派”的影響。最具代表性的是徐璋《松江邦彥像冊》圖集〔圖32〕、〈婁東十老圖〉以及胡淦的〈吳中七老圖〉。

徐璋是乾隆時期的宮廷畫家，最擅長的是人物畫，《松江邦彥像冊》是他畢生精力的代表畫作。他的作品屬於曾鯨一路的傳統的筆墨落線兼暈染的方法，使人物有凹凸感，但他的造型卻勝於曾鯨，體積感也比曾鯨要強一些，人物的動態瀟灑生動而自然，畫像造型自然灑脫，很像竹林七賢的狀態，顯然是為了追求人文的逸氣品格。他畫中的人物多是有名的文人，比如“倪瓚”、“陳繼儒”、“莫是龍”、“張弼”、“莫如忠”、“陳子龍”等。他處理的衣紋完全是寫意性的筆墨情調，十分講究運筆的頓挫和節奏，以淡彩渲染，人物面部在五官處簡單地落色淡染使其有凹凸感，屬於“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”的曾鯨的方法。

〈婁東十老圖〉〔圖33〕從造型和用筆等方面看，與曾鯨的繪畫風格很相近。畫中的十位老者都是明末清初江南太倉地區的隱逸之士，畫家把他們安排在山水湖泊之間，其寓意十分明瞭，就是要體現他們的精神追求和逸氣的品格。從畫中看，畫家也比較擅長山水畫，人物與山水的關係處理比較協調得體，較好地體現了這些隱士享樂在山水之間的狀態。這種意圖必然使文人畫家不同於民間肖像畫工

正祖母齊孺人



〔圖31〕（清）無款：〈齊孺人像〉 南京博物院藏



〔圖 32〕(清) 徐璋：〈松江邦彥像冊·沈猶龍像〉(局部) 南京博物院藏

的處理手法，對逸筆的要求使畫家不得不放棄一些如像民間畫工那樣的精緻的準確造型，這裡對神似的要求要高於對形似的要求。胡淦〈吳中七老圖〉〔圖 34〕的用意與〈婁東十老圖〉如出一轍，依然是筆墨落定，淡色渲染，便得人物之神采。畫中的文人雅士都是江南的名流，文人雅士的閑散、清高、澹泊，借用環境的物件諸如書籍、畫卷、茶具等營構了一個書香的氛圍，也體現了文人的雅趣和審美

追求。此類人物肖像畫深得文人的喜愛。清代人物肖像畫的兩種不同面貌，即民間的肖像畫和文人的肖像畫的路徑與兩種審美傾向和風格，使我們看到了民間“容像”的基本範式和文人“人物畫”的基本範式之趣味形式；但這兩種範式都不同程度地、不同方式地受到了西方繪畫元素的影響，這一點卻是毋庸置疑的。



〔圖 33〕（清）無款：〈婁東十老圖〉（局部） 南京博物院藏



〔圖 34〕（清）胡濙：〈吳中七老圖〉（局部） 南京博物院藏

## 結語

以上我們在中西比較美術學的視野下，對明清人物畫以及肖像畫進行了深入的分析。因為中國早有“應物象形”的理論基礎，所以它們在某些圖式的表現中就較為容易地吸收西方繪畫的某些因素，不同程度地偏離了我們認為是傳統的經驗與原則，但又在傳統的路徑中演變，偏離畢竟不等於背離。因為吸收西方繪畫或受影響是局部的，非整體的，往往主要在人物面部上的影響。對面部結構完整的掌握，甚至對體積的認識與表現，都來源於西方繪畫技法的影響，但我們又覺得是中國味。我們不得不讚歎明清人物肖像畫技法精湛的水平，他們能將中西不同的繪畫技法的諸要素，融洽得很完美，讓人同時感受到中國與西方傳統繪畫技法的共存，創造了明清時代人物畫的新圖式和新風格。

受西方繪畫元素影響較深的往往也以色彩直接造型，並較為熟練地運用解剖、透視等知識，最終獲得視覺的真實，同時也表達了對個性的追求，以及內在精神與氣質的表現；尤其以外部的細微特點來展示人物的個性特徵與內心神情，甚至有意識地強調而不是迴避某些“不美”生理特點。〈葛寅亮像〉〔圖35〕呈三角形細小的一大一小的雙眼，被如實地刻劃，雙唇之間的一個凸牙同樣被表現出來。〈羅應斗像〉〔圖36〕雙眼肌肉鬆弛，尤以右眼上眼簾鬆弛較重，幾乎遮去了大半個眼睛，同樣被細膩地刻劃，臉上的壽斑均不迴避。再



〔圖35〕（明）無款：〈名人肖像冊·葛寅亮像〉 南京博物院藏

如〈劉憲寵像〉的五官不正，鼻子與嘴部略有向右歪的特點，以及〈關天培像〉的肉痣等，都真實地被表現出來。對這些“缺陷”細節的刻劃，正是為了體現人物的個性特徵與性格，從理論上講，這不僅僅是“寫實”的處理方法能涵蓋的，同樣也有“自然主義”



〔圖 36〕(明)無款：〈名人肖像冊·羅應斗像〉 南京博物院藏

的視覺表述特徵。因此，明清人物肖像畫的繪畫風格不但具有寫實主義的性質，其中也包含有自然主義繪畫風格的傾向，當然是具有中國傳統繪畫經驗與原則的寫實主義與自然主義的傾向。尤其是《明人肖像冊》等民間肖像畫的繪畫風格與形式是中國傳統繪畫特徵的“寫實主義”與“自然主義”的雙重品質與風格，我們把這種“雙重品質與風格”稱之為“寫實自然主義繪畫新風格的工筆人物畫”。而明清具有文人氣息的人物畫，在傳承中逐漸演變為具有寫實主義特徵的寫意人物畫。

### 【註】

- (1)(2)〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(四冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁857。
- (3)〔日〕大村西崖：《中國美術史》，陳彬和譯，北京：商務印書館，1928年。此處引文轉自王伯敏主編：《中國美術通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。
- (4)陳師曾：《中國繪畫史》〔M〕，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁108。
- (5)王伯敏主編：《中國通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。
- (6)王伯敏：《中國美術繪畫通史》(下冊)，上海：生活·讀書·新知三聯書店，2000年，頁218。
- (7)〔明〕徐沁：《明畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁9。
- (8)(9)〔清〕張庚：《國朝畫徵錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁430。
- (10)〔清〕姜紹書：《無聲詩史》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(四冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁857。
- (11)〔清〕張庚：《國朝畫徵錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁437。
- (12)王伯敏主編：《中國美術通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。
- (13)〔清〕唐岱：《繪事發微》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(八冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁889。
- (14)〔清〕丁泉：《傳真心領》，北京：人民美術出版社，1964年，頁59-68。
- (15)參見李倍雷：〈明代晚期人物畫的寫實風格研究〉，《榮寶齋》，2007(2)，頁56-65。
- (16)參見石毅風編著《徽州容像藝術》，安徽美術出版社，2001年。