

87. 9. 02

國立教育資料館
研究部研究室



我國的肖像畫與官像畫

沈以正

國立臺灣師範大學美術學系副教授

壹、前言

歷史上記載最早的肖像畫，相信殷商高宗（武丁）時代，夢見名臣傳說，因而有「畫像求賢」的故事，果得賢相而國家大治。漢代宮中設有畫官——「尚方畫工」，如營建甘泉宮時，中為台寶，畫者應詔于牆上畫天、地、太一諸神圖像，霍光輔佐社稷堪當重任，武帝命畫「周公輔成王朝諸侯圖」賜他，以示恩寵。宣帝甘露三年（公元前51年），命黃門畫者在麒麟閣畫十二功臣的畫像，以旌表大臣的功勳，如金日磾雖是匈奴人，入漢後為名臣，甘泉宮曾畫他母親的像以表揚其母教誨子女的功績，日磾每見畫，常拜泣然後離去，這段故事，足以說明肖像畫已

日益受到重視。西漢元帝時最膾炙人口的故事便是王昭君事蹟。當時黃門畫者有杜陵人毛延壽，安陵人陳敞，新豐人劉白，洛陽人龔寬……等。元帝多後宮，不能一臨幸，便命畫官將嬪妃圖畫進呈。毛延壽最擅寫真，老少美醜無不形象逼真。故嬪妃們不惜重金賄賂請他增飾，昭君自持貌美，對毛延壽不假辭色，元帝應匈奴呼韓單于所請，擇一和親，便選中了圖最醜的王昭君，未料在陛前辭行時，方知其貌後宮第一。這一段冤情在元帝窮索下方真相大白，抄查畫官的家產，莫不家資萬金，結果畫官也同時遭受到棄市的命運。

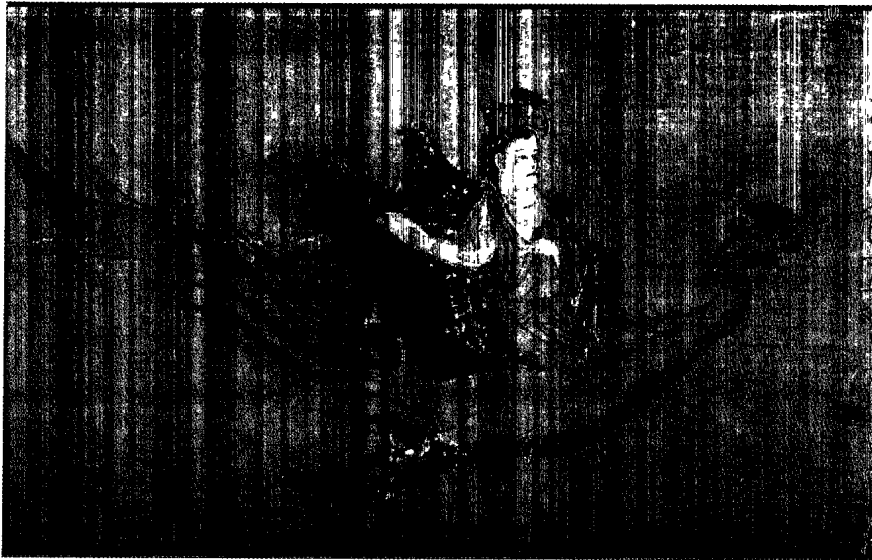
後漢相傳畫像的記述也還很多，如明帝永平中圖畫二十八將於南宮雲台，靈帝光和元年在鴻都門學府繪孔子及七十二弟子的

壁畫等，一如張彥遠《歷代名畫記》所評述，我國早期繪畫都以人物畫為主，目的在「成教化、助人倫，窮神受、測幽微。」肖像畫有助於政教的推展，故在漢代確已達到了較高的水準。

貳、唐宋時期人物畫

唐代繪畫，尤其在人物畫的部份，已臻巔峰，名家輩出，如閻立本、吳道子、周昉、韓幹、李真等，都在傳真上留下了不世的名跡，即由於魏晉南北朝三大師顧愷之、陸探微、張僧繇已奠定了良好的基礎。

顧愷之，字長康，小字虎頭，晉陵無錫人，謝安稱道他「腳畫生人以來未之有也。」顧愷之身處東晉，由於佛畫的傳入，使



▲梁 張僧繇（傳）五星二十八宿神形圖卷（局部）

人物畫的內容大大增加，他作畫衣紋骨法⁽¹⁾可能有所缺失，他卻能注意到形似以上的「以神寫形」的重要性。他作殷仲堪像，殷氏眼有白內障，他在畫瞳仁時輕拂白色如輕雲蔽日。作謝鯤因他為高士，故置身於山巖間。畫裴楷在頰上添畫三根毫毛，頓覺神明愈勝⁽²⁾，所以顧愷之不僅畫出形象，更以獨創的意匠強化並塑造對方鮮明的個性。他的「傳神寫照」卻在阿堵中⁽³⁾，更是膾炙人口的畫論，佛像製作強調了開光，張僧繇的「畫龍點睛」，都是說明了眼神實是形象內在精神表出之處，是作肖像畫時應牢牢掌握的。

閻立本的「歷代帝王圖」雖是初唐時以想像手法完成的作品，但每位帝王鮮活的個性，神情躍然網上。記述中他曾為太唐畫行樂圖，「步輦圖」畫出太宗接見吐蕃使者祿東贊時的情形。唐太宗的龍行虎步，威儀特出，在圖中生動地描繪了出來。吳道子一反一般佛畫的細描緩寫，新創

了有動勢的「兩端略細如蓴菜條」般的線條，他作佛光不用規矩，運筆揮掃如旋風，他畫地獄變中，鬼神的猙獰威猛，受難者的痛哭哀嚎，其生動處令長安屠夫竟有懼而改業者。在吳道子前另一由于闐前來的尉遲跋質那和尉遲乙僧父子，他們用筆緊勁，著色堆起絹素，濃重厚實：是將印度陰影暈染法傳入，實際也影響到日後密宗的膠彩繪畫。

唐代的鞍馬名家陳闥、曹霸和曾氏弟子韓幹，同樣也是皇帝的供養而兼長肖像畫的。此外如張萱和周昉，同樣兼以貴族仕女的生活作為描繪的題材。張萱留傳到今天的畫作「虢國夫人游春圖」，描寫了豐潤圓滿的唐代仕女豐姿，另有傳宋徽宗所摹的「搗練圖」，精確的描繪技法，給人以嶄新的生活風情的感受。傳周昉的作品有揮扇仕女圖和簪花仕女圖，但記述中卻有著另一件關於肖像畫的記載。郭子儀的女婿侍郎趙縱，分別請韓幹和周昉繪了他自己的肖像，掛於壁間，

時韓幹已極為知名，相訪的群友賓客都一時無法定作品的優劣。最後詢及其夫人，他指韓幹僅祇外貌相似，而周昉更得其性情言笑，足證當時肖像畫的水準，已達形神兼備的心靈境界。常粲和其子重胤，善於寫像，為唐僖宗作御客，片刻即成。他為通王宗裕寫姬妾們的肖像，僅佇立默默地觀察片刻，像成後形貌形相沒有絲毫誤失。貫休亦為五代的人物大家，卻推服其作品為前無古人，後無繼者。德宗時有李真其人，繪出密宗（真言宗）闍法大師金剛智等五祖圖像，為日人空海攜返日本，其中僅不空畫像較完整，其合掌趺坐，神態虔誠的形像，確為傳世肖像名作。

五代時西蜀南唐均設畫院，南唐則人物傑畫家為多。保大十五年，元旦大雪，唐主李璟召大第以下諸官登樓張宴賦詩，並繪畫紀勝。高太沖主筆繪御客，周文矩畫侍臣和樂工，後人評他的冕服、車馬和貴族生活的描繪工力，可媲美唐代的周昉。傳世名作以顧闳中的「韓熙載夜宴圖」最為知名。韓熙載本為北方人，仕南唐為李煜的寵臣，因不得志於時，以聲色犬馬自侮，後主命顧闳中寫其家中生活情形，全圖分五段：聽樂、觀舞、歇息、清吹、散宴。人物個性突出，尤其主人韓熙載聽樂時的全神貫注，觀舞時親自擂鼓配樂，宴畢後揮手送別，在圖中分別以不同的角度和神情出現，生動自然，可見作者功力的深厚。

宋代帝王及后妃圖像，傳世尚眾，南宋北宋均設翰林圖畫院，人才輩出，畫院內外的畫家兼長人物的為數不少，如畫玉清昭應宮的武宗元，以白描見長的李公麟、南宋的李唐、劉松年和以



▲唐 閻立本 步輦圖卷 絹本 設色

潑墨意寫知名的梁楷及晚宋的牧谿等人，都能精通數種畫科。敦煌地處邊陲，政府無力遍顧，曹議金及其子曹元忠，孫曹延祿等多年任歸義軍節度使，並與回鶻、于闐等國交往或結親，開鑿洞窟，將家屬相關人員均繪成供養人像於洞口甬道二側，包括于闐國王李聖天及公主等之肖像，其衣冠制度，足以補服飾史上之不足，為彌足珍貴之肖像史料。甚至包括早期吐蕃（唐時代）至宋以後西夏統治敦煌之近二百年中，有不少洞窟中留下了他門貴族們的供養像。敦煌由於開龕造像始終不絕，當地畫工依此為生的為數也不少，曹氏統治階段甚至仿照中原情形成立「勾當畫院」，所以畫院高手留下的作品在洞壁中保存了下來，代替了中原許多唐宋寺廟繪畫毀於兵燹火災史料的不足，其重要性由此可知。



▲唐 閻立本 步輦圖卷（局部）
絹本 設色



▲唐 閻立本 歷代帝王圖

參、元代人物畫的發展

宋代《宣和畫譜》及元湯垕之畫鑑著錄中，均論及人物畫，但專論肖像畫的著述，應推元代王繹之寫像秘訣，圖畫人均不擅著述，有經驗者卻無法以文字申論，評論家欠缺技法要則，謹能略加評述，無法深入探討。繪畫至元代，並不因異族入侵而衰退，元四家的山水有長足的發展。人物畫中除趙孟頫父子外，如龔開、錢選等各有所長，張瑄的「文姬歸漢」，鞍馬人物均稱不弱。劉貫道任御衣局使，寫裕宗像，故宮藏品中之世祖出獵圖，極為精到。顏輝的佛道，筆法賦染奇絕，有八面生意之趣。任仁發也擅鞍馬，壁畫名師朱好古，山西襄陵人，稷山興化寺有他與張伯淵合作的佛教壁畫。山西芮城永樂宮純陽殿道教壁畫，有題記載「禽昌朱好左門人張遵禮、田德新、李弘宜等畫成」。傳色古厚，筆致勁挺、法身莊嚴，為寺壁傳世中留存了唐宋壁畫的諸種特色。另以界畫知名的王振鵬，也是寫像高手，有伯牙鼓琴圖卷傳世。

王繹，字思善，年方十二三，已能丹青，其後更以寫真為時人所重，非特形似，且得神氣。《寫像秘訣》一書，文字不多，但極為精要。大要如：

凡寫像須通曉相法⁽⁴⁾，面貌之五岳四竇，各各不侔，自有相對照處。……先鼻準，次人口、次眼堂、次眼、次眉、次額、次頰、次髮際、次髮，次頭、次打圈（面部）。

文中對面相特徵，分田、由、國、用、目、申、風八字稱為

八格，也即歸納出八種相貌，並除面相染法外對衣著器用如何調色為宜，都有詳明的說法。唐時有采繪錄，陶宏景曾作圖象集要，今並不傳，所以此書應是最早的傳神訣要。

肆、明清時期人物畫的類別

明清兩代，由於對祖先的慎終追遠，為祖先描摹畫像，傳諸後世，遂有張掛於祭祖時間的官像畫，或一般家中可常懸掛的傳神肖像畫並行於世。大致來說，若干長於歷史故實內容的畫家們，什九均兼擅肖像畫的，像浙派的戴進、吳偉、張路、蔣嵩等人，畫院中的謝環、倪端、商喜等人，嘉靖以後院派諸家如周臣、唐寅、仇英等人。但嚴格來說，畫家與畫工的作品是分途的。在肖像畫的前提下，大致有幾種類別。

一是宮廷肖像，稱「殿堂真容」，是由職業畫家任職供奉的專為帝王及貴族畫像的。⁽⁵⁾

二是民間肖像，亦稱「壽相」，有的在生前，甚至在臨終前時刻，僱民間以畫遺容為職業的藝人（即畫像師）前來作畫。民間藝師也有固定的工作場所，兼繪些寺廟的功德圖或與裱畫店合作，畫些吉祥性的題材賴以為生的。民間俗稱之謂「買太公」或記眼⁽⁶⁾，像徐悲鴻的父親徐達章，在藝術作品出售乏人照顧時，祇能游走各地擔任過這類職業。齊白石也曾作過一段繪製「喜容」的工作，故宮藏有他為師母湘綺老人的夫人作過肖像畫，尤其對以黑紗羅的外衫罩袍，能表達其若隱若現內袍掛上的織紋更是齊



▲五代 顧闳中載夜宴圖卷（局部）
絹本 設色

氏作畫的一絕，這也是他中年作品中能兼長工筆草蟲的原因，草蟲的翅膀透明如蟬翼，的確是需要專門的技法方能實踐的。

三是傳記肖像，也即歷史故實中以肖像為主的繪畫題材，像歷史人物如孔子、蘇東坡等歷史上知名人物，而與宗教有關的菩薩、羅漢，或歷史上崇拜的武聖關公等像。過端午時掛鍾馗，過年時掛財神，祝壽之壽堂上男性則掛壽星，女性則掛麻姑，像故宮藏陳洪綬的獻壽圖中，麻姑的神情不但清古端穆，多節的扶杖，似鳥爪般的手指，以淡墨和醒出的白粉畫出織錦的紋樣，在誇張了的造型形象以外，更充分顯示了他亟力創導以簡馭繁，以繁顯現功力的特色。

四為書齋肖像，也即一般俗稱的行樂圖或自畫像。清代帝王康熙乾隆三代，均常畫這類題材，而乾隆更是樂於此道，不但自己屢次命如意館畫家作圖，重要活



▲元 王繹 楊竹西像圖卷(局部)
紙本 27.7×86.8公分

動的木蘭秋獵時的狩獵，或專門顯現帝室的智勇和國力的如哨鹿圖，冰戲圖、馬術圖、刺虎圖等。早期乾隆像部份卻由義大利畫家郎世寧作稿寫真。在若干作品中由於國外來畫家的介入，對肖像畫的形相上的確注入了新的觀念技法，但士大夫觀念強調了「似」的反面所謂的「神」，這便是乾隆晚年對眾多郎世寧肖像畫未必盡然滿意，方有膠炳泰的畫上增添耳中毫毛，以示耄耋的壽徵而大悅的這段事蹟。這一類畫像，明代仇英便以能寫像而知名，盛元渚背影玩鶴圖的故事真確性故不論，相傳能由背影而繪出主人的情態，確可與唐代楊惠之「留杯亭」的故事相互媲美了(7)。這一類的作品，不像官像那樣古板，稱為「云身」的半身像，或文人生活中讀書、納涼、賞花以致送別友人等題材，不但隨興手

到繪出，更可藉賦詩題句而更具學術性及藝術性。描繪的技法，由白描、寫意到工整重彩或淺設色等各不相同，傳世的作品如沈周像等為數也頗多，畫者都為名手，使形相能略脫縑素，更形鮮活。(8)

伍、人物畫的轉變

傳神畫法中滲入光影變化使畫像更形生動者應屬晚明時的曾鯨。

明萬曆四年，教皇下令澳門建立教區，促成利瑪竇的東來，隨教堂的建立，帶同傳入了許多有關地理、幾何、醫藥的知識。有關藝術方面的如以天主像一幅，天主母（聖母）像二幅獻於御前，《福音史事圖解》一書中有版畫一五三幅，程大約墨苑也由丁雲鵬作畫，將西方宗教畫鐫刻墨模而予發行，對中國藝術界興起了一大覺醒。關於中西繪畫的差異，利瑪竇直指中國繪畫祇畫陽不畫「陰」，一如姜紹書在無聲讀史所述：「利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踽踽欲動；其端嚴娟秀，中國畫工無由措手」。顧起元客座贅語引申利瑪竇氏的看法：西畫兼陰與陽寫之，故而有高下……能使畫像與生人亡異也。因有這段討論，對晚明寓居金陵的畫家如吳彬畫中表達了光影，龔賢山水中強調了黑白顯現的效果，崔子忠衣紋上的明顯染出明暗，而曾鯨則引用到肖像畫中，採用了強化陰影的描繪新法。

曾鯨，字波臣，福建莆田人，流寓金陵，他注重「墨骨」，烘染數十層，然後傳彩，「如鏡

取影，妙得神情」，點景加毫，儼然如生，每圖一像，烘染數十層，必匠心而後止。我國畫人歷年來都對強烈的陰影未必盡然認同，故曾鯨此種折衷的觀點，似乎頗受歡迎(9)。他所繪的杭州名醫張卿子像，看去陰暗未必清明，可感到面部肌膚富有質感，妙得神情，對當時及後代肖像畫的觀念，實有重大的啓發。作肖像不但能形貌必真，論虛實而辨陰陽，在開染中使神氣清潤而顯現內在精神的清潤活潑，方稱高手。曾鯨的畫張卿子，筆筆精意，墨暈和色暈均適可而止，眼眶、鼻梁及兩顴，或濃或淡，以淡墨擦染，再以色籠之，這便是丘壑高下凹凸之訣要，確是勾染精到。所以作肖像不但用筆的起落要合宜，尤重渲染之訣要，丁皋(10)所著的寫真秘訣不但列有「骨法」的法則，提神時的「突光」一突出而反光處和「隙光」一光之陰影處有獨到的看法，對紙絹等材料與墨與色的處理法則，甚至進而論及背景的補景，都有精湛的見解，都是「波臣一派」的新機軸影響所致。

曾鯨的弟子甚眾，有謝彬(11)、沈韶(12)、徐易、張遠、郭等為最著。清代如禹之鼎(13)、徐璋(14)等的宮廷畫家，都遠承法乳，而焦秉貞、莽鵠立和丁瑜等，都為直接影響的清院畫諸家，強調了渲染皴擦技法用於面相，在人物畫的領域中算得上是有所新意的。

陸、中西繪畫的交融

因康熙向教皇去函，要求派水法畫家來華，早期的郎世寧因而專程來華，自雍正朝獻聚瑞圖



▲明 佚名 徐光啓像軸 紙本
設色 27.7×86.8公分



▲明 佚名 徐光啓夫人像軸 紙本
設色 56.5×30.8公分

開始直到乾隆三十一年，在宮廷中工作了五十一年，並帶回了王致誠和艾啓蒙等人共同以凹凸的丹青法受清廷的重視，乾隆對郎氏寫真的工力直認無人出其右，故院畫中作乾隆像時什九均出自郎氏手筆，尤其唐英與郎氏合作譯出「透視學」即所謂海西焦點透視法，普遍應用於宮廷繪畫中。除御像外，重要慶典節目時外藩的功臣均囑畫院作油畫或水墨法畫成肖像，郎世寧年老不宜遠赴熱河時，則由王致誠等專程去寫像，畫像可說極一時之盛。圓明園興建中，郎氏等繪成數以百幀的油畫，可惜均為八國聯軍亂火焚毀，否則必將流傳驚人數量的作品。郎氏由於身在中國，力求融和中西繪畫特色，可謂為屈就中國國情而形成以折衷觀念表

達的畫法，室內裝飾畫、油畫、通景畫、線畫、水畫、夜景畫等均研究而予新的詮釋，然為文人譏諷為「過于瑣屑」，或形似雖生動未許其神全的批評，但對肖像畫的精到，對當時朝野和後世的確有其實質的影響。

義大利傳教士利瑪竇對中國畫「畫陽不畫陰」的看法，無凹凸相，尤其西方「若側立則向明一邊者白，其不向明一邊眼耳鼻口凹處，皆有暗相」的評論，這不但批判了肌膚，對衣著的光影更為中肯，如以沈周畫像，頭戴巾帽，身著交領衣袍來為例證，老人斑與眼角的皺紋，而面容消瘦精神矍鑠的沈周，在淺色暈染下的精神畢現，與較晚曾鯨作品比較，並非曾鯨略滲西方觀念後便更有較高的成就。明代早期若

干肖像畫的確已達極高水準，但畫者僅止於肖像，不像曾鯨一派的畫家，肖像外能兼擅山水之佈景，或與其他畫家合繪，提昇了肖像畫的藝術水平，這是波臣一派的成就，也是肖像畫或官像畫無法企及的。

清代余集、改琦、費丹旭等畫家以仕女畫見長，較早的揚州八怪中的丁農及其弟子羅聘，都能作肖像畫，以古拙和個性鮮明取勝。而光緒年間則有任頤和虛谷，也都有極為出色的作品流傳下來。任頤字伯年，為晚清的大家，山水、人物、花卉、走獸無一不佳，人物尤為傑出，聊聊數筆，肖像神彩奕奕，其師任熊、任薰都能作肖像畫，卻遠不如任伯年之作品能得雅俗共賞。他不但能作正面像、側面像，也畫背面像(14)，凡有客來，命學生奉茶，要他佇立觀察客人的神情動態而默寫之，「取得客人之本真而后止」。他作為吳昌碩像如「蕉蔭納涼」、「酸寒尉」、「飢看天」，運墨設色，新意疊出，對像的性格鮮活，補景運筆，造意尤佳，真稱得上不世的傑出人才。近代的大家徐悲鴻和張大千，也都兼以寫像知名，他們的素描基礎極深，雖然也是肖像，其藝術造詣，都已遠在求真之上(15)。肖像畫在美術史上留傳已久，在古代無照相可傳諸後世，在懷念與表揚時人或先人的遺澤，使這一類的繪畫，在藝術發展中占有一定的地位。且與文人結合以後，肖像畫將藝術推昇至更高的境界，取「傳神」這一名詞，源自顧愷之畫論「傳神之趨」、「於妙處傳神，正在阿堵中」，這是自古以來對人物作畫時點睛的重要，畫像點睛，則神明頓生。



▲清 羅聘 自畫像 絹本 設色 59.8×56釐米



▲清 閔貞 巴慰祖像軸（局部）

柒、人物畫中之官像畫

官像畫，應即為「寫真」或「傳神畫」。所以與一般肖像之不同，則在官像畫有一定的格式，穿著正式的服飾，或夫婦或二代、三代甚至五世並列畫出，後方往往有神主牌位，將對像名諱及供奉者姓名寫出，以供後代認知或瞻仰。因此，官像畫與行樂圖或一般肖像畫是不同的，行樂圖融入生活，內容隱喻家居環境、經濟狀況、子孫輩亦同時出現。肖像畫則將個人之修養，志趣一併繪出，而什九均完成於生前。像徐悲鴻的父親徐達章，本是一名畫家，畫一般家庭懸掛的吉祥畫為生，不足糊口時不免淪落為

走方的「喜容」畫家，喜容即指肖像，甚至往往於彌留之際，請畫像者作畫於床榻之前，留音容以傳後人，有追思之念。宋時，俗語謂寫像曰喜神，「喜容」為專有名詞，雖於人大去之時寫像，名謂「喜」，取其吉祥語意。當然，更有若干人家一時無法覓得畫家，以追思方式要畫家依據家人面貌繪出，這便是若干官像畫數代面容相似的原因。攝影發展以後，尚有職業性的炭精畫者將照片放大，懸掛家中以示追思，基本上這一類畫師，便是應這項的需求而存在的，家庭貧困者生活無著，對祖先的孝思未必形諸懸像禮拜，置一牌位即可。如經濟狀況好轉，置產建造廳堂，同時亦為父母或祖先，並及子孫

，捐納官職以為榮耀，故官像畫上自帝王，下至仕紳。代代相傳，每逢過年，均「請」出祖先神像，懸掛正廳，辭歲時闔家祭祖，吃團圓飯，直至過完春節方收回珍藏，且一般官像均傳於長孫，這便是明清以降官像畫的由來。

明清兩代的官像畫，繪製的格式有所定例，最大的差異，則在男性的服飾。對象均坐於有扶手的太師椅上，有單身、雙身、二代、三代至五世者，稱之謂「代圖」。唐代杜暹五世同居，故五世同堂有子孫昌盛之意，為世人所尊重。由於官像不僅懸掛為了追思，且具矜誇炫耀之意，故有功名者均著官服，以示品第高下，且政府開放捐官制度後，捐

官故可為仕途晉身之道，若干無政治才能而富資財者，往往為本人或先人捐官職使能形諸於官像，為子孫榮耀。以淡水廳陳朝綱為例，不僅為子廷揚、廷文，延修等捐監生及從九品職銜、陳朝綱本人由貢生而後捐職知府，並捐得父母四品封典且將本身妻室封典馳封祖父母。後因軍功選用州同加知府銜請戴光翎。以此一紀錄可知明清二代間，除依正途文職或武職經考試依成績授官職外，尚有捐納並請恩賞或死後加級之榮封，即為了光宗耀祖。(16)

明代官階文官分九品四十二階，武官分六品三十階，九品以下為未入流，其冠服依等級而有所不同。清代制度大致均由明代而來。明代官吏視事戴烏紗帽，朝會奏事則戴幘頭，幘頭承宋代樣式，帽後兩腳伸長。朝服不但冠梁有一梁至七梁不等，如一品冠七梁，革帶用玉，綬用雲鳳四色花錦。二品冠六梁，革帶用犀，綬同一品，依此皆有不同，甚至朝笏一至五品用象牙，六至九品用槐木，都有定製。服飾之顏色一至四品用朱色，五至六品青色，八至九品綠色，且前胸後背加一塊繡文的「補」，文官武官的「補」均依階級而不同，實物遺留至今者極少，在官像畫上卻留下許多資料可補史料實證之不足。男姓仕官除官職名稱外，尚有官銜的從一品文官授榮祿大夫，從二品武官則初授鎮國將軍，陞受定國將軍，加授奉國將軍等。命婦也依官人品級如一、二品稱夫人，三品淑人，四品恭人等。夫婦合繪，約可從男女的稱謂上得知階級。

在服裝上，授官則頭戴烏紗帽，著盤領補服。士人則戴四方平定巾（俗稱襦巾），身穿「直裰」

（或稱直身），皂綠或淺赭地子上有各式花紋織綿，大襟袍子直掖至腋下。女性則上襦下裙，官像畫上袖較寬大，補子和玉帶同男性，裙幅至明末由六幅增至十幅

，腰褶越來越密，單色多，也有每褶一色如月華般多變化的。背子或比甲是對襟開的，日常穿著較多，官像上也偶可一見。

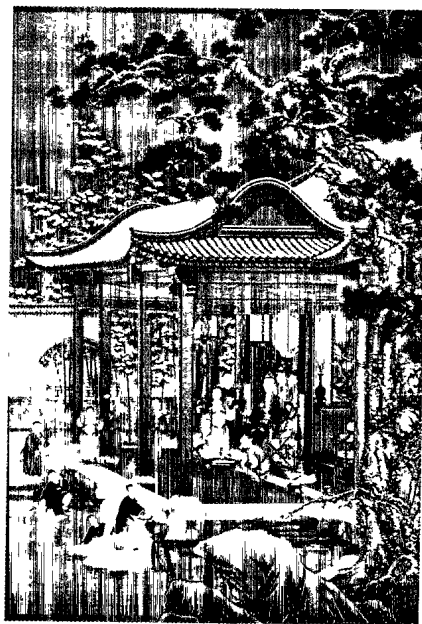
明代服裝傳世不多，墓內出



▲明 曾鯨 王時敏小像軸 絹本 設色 64×42.3公分



▲清 任頤 蕉陰納涼圖軸 紙本 設色 129.5×58.9公分



▲清 郎世寧等 弘曆雪景行樂圖軸

士的色澤均已變去，補子與清代官服相近，女性的冠飾有金鳳、珠翠、寶鈿等，加霞帔，清代大致均沿用。男性均著厚底方履，漢人纏足，故女像均以裙幅遮蓋，清代亦同。

捌、清朝官像畫中之形制

清代官像與明代最大差異為男性官服，雍髮易服的法令中，有所謂「十降十不降」的規定，如「男降女不降」，則女性的纏足和服飾，可沿用明代，如滿族婦女多梳「叉子頭」，髻梳成扁平，髻式增高如牌樓，稱「大拉翅」，僅有在非官像的繪畫上，才能看到一般民間服飾的情形。

清代百官服飾有朝冠、補服、朝服、蟒袍等。朝冠頂珠一品用紅寶石，二品用珊瑚（紅色，即所謂紅頂）。三品藍寶石，四品青金石，五品水晶，六品碑磬（貝類外殼），七品素金，八品鏤花陰文金頂，九品鏤花陽文金頂，無頂珠者為未入品。蟒袍藍及石青色均可，一至三品九蟒五爪，四至六品繡四爪八蟒，七品至九品繡四爪五蟒。其補子文官一品用仙鶴；二品錦雞；三品孔雀；四品雲雁；五品白鸚；六品鸞絲；七品鸚鵡；八品鶴鷄，九品練雀。武官一品麒麟；二品獅子；三品豹；四品虎；五品熊；六品彪；七、八品犀牛、九品海馬。清代補子較明代劃分較為明確，文官五品及武官四品以上及科道、侍衛等袍褂外須懸朝珠，共一百零八顆，串珠及流蘇於背者名謂背雲⁽¹⁷⁾。清代官像畫均著朝服，畫行樂圖則著便服，即所謂的長袍馬褂，腰間則懸有搭襖、

荷包、摺扇套子，眼睛袋等，用以貯放日常用物如鼻煙壺、老花眼鏡等必備物事。清代婦女在婚嫁或入殮時，借穿「鳳冠」、「霞帔」，一般婦女則著寬袖花緞邊或繡花的對襟大襖，家居時滿族則著琵琶襟馬甲，或外罩緞地繡花斗篷。今人援明清例子，婦女死後入殮，即著大襖及裙褲，外披斗篷，即清代一般婦女妝扮。

官像畫中女妝者多著紅袍，正室者著紅，側室及填房則為他色，清慈禧太后以不能穿紅終身引以為恥，故高陽作品中言曾紀澤返國獻慈安為紅寶，慈禧為鑽石，為李蓮英進讒有諷刺慈禧不能御紅色之意，遠不知其中價值之懸殊，以大明山眉福樂公圖片為例，妻妾二人服裝色澤不同，可資佐證。

此次展出官像中如光祿大夫龍慶公官像，不但形貌生動保存尤佳，確為難得。五代官像前三排為清代服製，後三排為明服飾，可以蠱知時代變遷與服飾的異同之關係。另大明林飛魚尚書二代官像，服飾色澤鮮明，畫工精到，神情自然，非高手莫辦。清代皇族戴坤官像，戴暖帽，肩加披領，服五品白鸚補朝服，懸朝珠，兩手隱馬蹄袖中，是標準畫像。皇恩欽賜二代平安官像。男著貂領朝服，似為九品鍊雀補，上有「皇恩欽賜朱字，同例也見於其他畫像，或作「朱地白文」，這是特殊的畫法，以示官服未必有正式官職的一種方式。另圖四代祥和安樂官像一圖，除曾祖父袍服有補外，餘均缺，男姓面相均極相似，則繪圖時祖先已見背，祇能以最幼者面相為準，依次遞加歲月如無鬚，上為黑鬚，再上為灰白鬚，最高為白色鬚眉

，可以測知當時作畫時依實際相貌加上想像而完成作品。「大清臺灣萬華鶴鷄補官像圖」雖服飾為八品鶴鷄，作畫面相已強調光影明暗，故神情容貌分外生動。虎皮交椅下方的暗影和木質的質感，妥貼真實，應屬光緒前後的畫法。「清金照豐翰林題婺城侯夫人像」的女像，鳳冠考究，補子和霞帔齊全，下服綠面繡花之摺襖馬面裙，是頗為突出的。

玖、結語

官像畫家由於藝術性較諸一般專業畫家的水平略低，因此在秘訣或訣要等的著述中，有著頗



▲清 臺灣萬華鶴鷄補官像圖軸
紙本 141.5×75公分



▲清 金照豐翰林題姿城侯夫人像
紙本 173×78公分

為詳盡的說明，例如面相學所謂的三停五部位，天三地四的分法，如何畫出鼻形和五岳，如何添眉畫鬚，都有一定的法則。畫官像的家庭既然都有相當的家世和地位，也即是一般人所謂具富貴、福壽之相，因此將若干相法的特徵如所謂「天庭飽滿」、「地角方圓」，等的原則應用於作品上，也易於為家屬所贊同。中國人早些時期是沒有所謂「光影」觀念的，但多次暈染，作品一定要畫在絹本或經過礬水的紙本上，因此如何上礬調膠，礦物性的色料如硃砂、石青、石綠等的調

配，都有一定的方法，加上金泥和銀泥等的填染，使作品光彩煥發，掛在廳堂，方能璀璨生輝。這類官像畫臺灣地區傳存的作品，早為國外人士搜集一空，故市廛甚多做摹的作品，有專門的作坊雇用研習美術的學生們依稿本臨摹後外銷。大陸地區，文革時的破五舊，促使一般家庭或寺廟中的宗教畫或祖先的畫像，也都紛紛掃地出門，今天舉行此項展出，慎終追遠，這些代表了先世文化藝術的一部份，有高度成就的藝術作品，也有出自一般畫工的手筆，重現後人的面前，即使這類「孝思」是形諸某種形式，祭祖中示意，子孫昌盛，血食綿延。▲

註

- (1) 骨法意指相法，衣紋為畫人像時所需表達的結構，所以六法中第二項即為「骨法用筆」，也即如何以運筆表達人的形態。
- (2) 見張彥遠《歷代名畫記》卷五，指俊朗有識具，此正是其識具，觀者詳之，定覺神明的殊勝。此言顧氏重新創造對象鮮明的個性。
- (3) 「阿堵」六朝唐人語指這箇，顧氏意指「眼神」。
- (4) 同(1)，相法貴賤不同，略知相法，方能畫出「主」「從」的差異。
- (5) 乾隆朝畫院名手甚多，繆炳泰為某翰林學士畫像神氣宛然，高宗以八百里排單往取，名畫御像。作耳際毫毛叢出，高宗攬鏡比視大悅，即賞郎中。
- (6) 指民間專畫祖宗遺容的藝人。
- (7) 唐代塑聖楊惠之所塑的長安名伎「留杯亭」像，放在大街面壁而立，來往的人都能指出，說明他作品寫實的逼真。
- (8) 如較早的倪瓚像，明人畫像冊，明無款五同會圖像卷等。
- (9) 曾鯨畫法主要實來自傳統，並未因西畫有多大的改變，祇能認為他吸收西法之後，在觀念上更能達到寫像形相正確的探求。

- (10) 明蔣驥之《傳神祕要》一書中已有「閃光」一論，而丁皋提神要法一則中言「高有突光染法，低有隙光染法」。
- (11) 謝彬，字文侯，號仙麗，浙江上虞人，常住錢塘，擅長畫肖像。
- (12) 沈韶，字爾調，浙江嘉興人，寓金山，工寫真。
- (13) 禹之鼎，字上吉，號慎齋，江蘇揚州人，幼師藍深，善寫照，人物墨骨傅色，受曾氏影響。
- (14) 徐璋，字瑤園，松江人，為沈韶學生。
- (15) 徐悲鴻寫生功力之深，無可論比，寫黃君璧像以古松與雲山為背景，構思特出。張大千有畫像頗多，早期作仕女寫像，隨手拈來，皆成妙諦。
- (16) 詳細記載均見於本人收藏之陳氏各處置產業總抄契白簿，自乾隆式拾四年至光緒二十年及日本明治三十一年。
- (17) 朝珠旁附小珠三串，名謂記念，男的二串在左，另有串珠及流蘇於背，名背雲又名背引。