

論中國人物畫中的眸子設色表現與流變

On the Expression and Development of Color Setting for Eyes in Chinese Figure Painting

林淑芬

Lin, Shu-Fen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

關於中國美術人物繪畫的研究著重於形態神情、衣著妝術或線條表現、構圖組織等等，研究者眾成果繁碩，但是，對於人物畫中的眼睛的表現及設色方式，較少人進行過探討。從較早的繪畫中看到以「單色塗點表示概念性的視覺器官」，到了大約西元 9 世紀左右，新疆柏孜克里克石窟壁畫中的人物，用雙色來區分眼睛構造中的虹膜(iris)¹和瞳孔(pupil)，出現以「雙色填塗」來表示眼睛；再看看西元 13 世紀的人物畫，除了在眼睛的虹膜賦予色彩外，甚至「填加白點以示眼球高光，表現立體感」。隨者時間的推進，畫家對於眼睛描繪的重視，越加精進細微，說明了每個時代的畫家們都很努力地觀察，並且想盡辦法表現人類的感覺器官，近而成為繪畫完備的表象。

筆者擬整理從西元 8 世紀至 17 世紀左右，以中國地域相對方位西邊及東邊所發現的繪畫，來比較同一時期人物畫的眸子²(眼睛)表現，從設色表現的流變，試圖說明賦色於虹膜技巧傳播可能的源流，以及從畫面中眼睛設色的方式：從單色→複色勾墨圈→複色不勾墨圈→複色勾墨圈加白等變化過程，試圖說明各時代畫家畫眼睛方式的慣性，其研究結果可助於辨別其成畫年代的參考依據。

【關鍵詞】 中國人物畫、眸子(眼睛)設色方式流變

¹ 眼球內部含有色素的環狀薄膜。由環狀和輻射狀排列的平滑肌構成，可調節瞳孔大小。眼珠的顏色即由虹膜含色素量多寡來決定。(教育部國語辭典簡編本 網路瀏覽查詢 2019 年 5 月 29 日)

² 眸子，指眼珠；眼睛裡的瞳仁。源自《國語活用辭典》，五南出版社，2001 年，頁 1292。

一、描繪眼睛對於繪畫上的意義

繪畫類別中的人物畫，當然以人物為主體表現，無論是群相、單相，描繪具故事性內容並使人物表達情感，畫面的組織構圖、人物的造形動態等是否可達到足以告訴觀者的故事情節或能感受到人物的情緒表現，都有賴於畫家線條上的努力與創造。然而，人物肢體動作在視知覺的辨識裡，不一定需要臉部表情就可以傳達喜、怒、哀、樂等不同的情感。但是，畫面中若有需要人物以面部表現在觀者的眼前，則臉上的口、眼、鼻的造形所引起的情感深度來得比肢體形態還要深刻。口形的開裂閉合大小，除了牽動著鼻、眼附近的肌肉使之形成曲扭、折線、凹凸，傳達出來的情感淺深程度也就不同。孟子《離婁》「存乎人者，莫良於眸子。」眼睛，是人所具備的感知器官之一，也是觀察人物內在心理情感、情緒的入口。畫家在人物的五官形態表現上為了使整體畫面展現如戲劇般的張力，對於眼神的描繪除了竭力造形之外，更注重知識性的細微結構或外在因素(光線)引起的變化現象，以力求畫面表現形式與內容題材的密合。

調查中國繪畫理論文獻記載，西元 5 世紀的南朝宋劉義慶在《世說新語-巧藝篇》說：「顧長康畫人，或數年不點目睛。人問其故？顧曰：『四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。』」西元 9 世紀的唐朝張彥遠在《歷代名畫記-卷七-南朝梁》提到張僧繇畫龍：「金陵安樂寺四白龍，不點眼睛，每云：『點睛即飛去。』」由這兩則記錄可以知道，畫出眼睛能使物象達到「傳神靈動」的功用，以達到「靈活」、「生動」、「生氣」以接近真實。所以，人物的動作形態再如何的誇張，衣紋線條再如何的大肆飄舉，最後都需要透過眼睛來使其獲得生氣、精神。

二、概念性的表示視覺器官：單(墨)色

概念性是相對於寫實性的描繪而言。西元 2 世紀左右，在羅馬發現的女子肖像畫(圖 1)，古羅馬畫家畫眼睛的方式，於虹膜設色、塗點高光白點，表現真實性的感覺器官；相較於中國東漢時期(西元 1 至 3 世紀)的繪畫表現(圖 2)，畫家在表現人物眼睛時，採用單色「塊面」塗點，採用一種概念式的方式表達視覺器官。這樣的表現原因有兩個：1.東漢磚畫表現的是人物群像畫，且人物比例尺寸不大，

可能對於人眼內部的細小結構沒有表現出來。2.早期的中國畫家注重人物的整體動態描繪來得比眼睛重要，「凡生人，亡有手揖眼視，而前亡所對者」，因此，將人物之間對應關係的動態畫出來比其他來得重要，這似乎也暗示著中西方繪畫從古代起就發展出不同的觀念主張。

	
	
<p>圖 1³ 約西元 2 世紀女子肖像畫板 愛丁堡艾格蘭皇家博物館藏</p>	<p>圖 2 東漢(約西元 1 至 3 世紀)磚畫 上林苑鬥獸圖</p>

在中國地域西邊的新疆于闐達瑪溝出土的佛教人物壁畫(約西元 7 至 9 世紀)(圖 3)、甘肅敦煌莫高窟第 103 窟維摩詰畫像(約西元 8 至 9 世紀)(圖 4)，與東邊的陝西懿德太子墓室壁畫(西元 701 年)(圖 5)。觀察這些人物畫中的眼睛設色，都是以單(墨)色描畫上下眼瞼及眼珠，這時期的畫家僅用「單色」塗點表示概念性的視覺器官，無論在用色或線條的表現上都與人物其他的部位如出一轍，有所連貫。但是，同樣在新疆庫車縣阿艾石窟所發現的佛像畫(約西元 7 世紀末至 8 世紀)(圖 6)，在人物眼睛的描繪上，已經可以清楚看到畫家分別畫出眼睛的瞳孔與虹膜構造，不過，在色彩方面還是以單(墨)色表現。

以現存的磚畫、壁畫來看，可以約略得知中國人物畫從西元 1 至 8 世紀在表現人物眼睛的方式幾乎是相同的技法。對於眼睛細微結構性的表現必須等到西元 8 世紀之後才開始有了變化。

³ 圖片來源：《大英視覺藝術百科全書》第 2 卷羅馬藝術，台灣聯合文化事業有限公司，1993 年，頁 24。

			
			
圖 3 約西元 7 至 9 世紀 新 疆于闐達瑪溝出土壁 畫	圖 4 約西元 8 至 9 世紀 甘 肅敦煌莫高窟維摩詰 畫像(第 103 窟)	圖 5 西元 701 年 懿德太子 墓室壁畫	圖 6 約西元 7 世紀末至 8 世紀 新疆庫車縣阿 艾石窟壁畫

三、畫家開始關注眼睛的構造與色彩：「複色、勾墨圈、點瞳」與「複色、不勾墨圈」

大約於西元 9 世紀左右，新疆吐魯番柏孜克里克石窟第 20 窟的壁畫中都統⁴僧官人物像(圖 7)，觀察其眼睛的構造描畫，除了以墨色勾描眼珠外廓之外，虹膜的部位塗以朱色，瞳孔點墨。這種表現方式筆者稱之為：複色勾墨圈點瞳。這裡所指的「複色」是相對於單色而言；勾墨圈，指的是眼珠的外輪廓。這時期的畫家已經關注到眼睛的構造與色彩。

在同一石窟裡的其他壁畫人物(圖 8)，觀察其眼睛部位，左邊僧人設以灰藍色虹膜，右邊的僧人以單(墨)色表示眼珠，顯然兩者人物分屬不同族群。依照地理位置與時代，判斷左邊僧人可能是唐朝時期的粟特人，(他們活躍於絲路一帶，擅長商業活動，並於西元 7 世紀歸順於唐朝，漢化的粟特人有部份是信仰佛教的)。我們輕易地從畫家所繪製的人物眼睛虹膜的色彩快速判斷不同的民族人種，有可能畫家已經體會到人物組織細微的差異，或者可能為不同族群的畫家所繪製。

⁴ 都統：唐代高昌管理眾僧最高的僧官。資料來源：佛光山宗委會，《世界佛教美術圖說大辭典》，頁 774。

		
		
圖 7 約西元 9 至 10 世紀 新疆吐魯番柏孜克里克石窟第 20 窟壁畫	圖 8 約西元 9 至 10 世紀 新疆吐魯番柏孜克里克石窟壁畫第 20 窟壁畫	圖 9 約西元 10 至 12 世紀〈父母恩重經變相圖〉敦煌藏經洞出土

畫家除了在虹膜賦色以用來區別不同地域人種之外，對於人物的身份類別也特別加以區分。例如，在敦煌藏經洞所出土的〈父母恩重經變相圖〉絹畫(約西元 10 至 12 世紀) (圖 9)。供養人的眼睛以單(墨)色表示，佛像的眼睛則在單(墨)色眼珠之外廓設以一圈朱色，這圈朱色就如是虹膜部位。不過，在這裡的眼珠不勾墨圈於外輪廓。前述中，我們知道西元 9 至 10 世紀的畫家已經知道如何描繪眼睛的構造與設色，在此我們看見畫家似乎不打算這麼表現。尤其，在「神佛」高於「世人」地位分明的年代，可從構圖位置、大小安排、衣著裝飾以示區別，神佛人物各部位造形雖然與現實人物極其相近，但是若要將神性與人性的精神表現出來，這時期的畫家似乎創造了一種前所未有的表現方式。即是運用人物的眼睛設色方式來加以區分身分之別，特別是神佛人物用朱色填塗虹膜部位並放大瞳孔墨色面積。在之後的五代、北宋、遼、金、西夏(西元 10 到 13 世紀左右)等現存石窟壁畫，皆用這樣的方式「複色不勾墨圈」來畫神佛眼睛以區別供養人的眼睛，也代表了這樣的技法得以被認同與傳承。

到了西元 13、14 世紀的元代，在山西永樂宮壁畫的人物眼睛描繪方式已經不分佛或世俗人了，皆以「複色、勾墨圈、點瞳」來進行繪製。明代的北京法海寺的壁畫人物亦是如此，甚至出現了局部加白的現象。可見神佛與世人的階級區分有逐漸均等的現象。

四、表現眼睛立體感的方法：複色、勾墨圈、點瞳、加白點





西元 11 世紀北宋的沈括在《夢溪筆談-卷十七書畫》：「歐陽公嘗得一古畫牡丹叢，其下有一貓未知其精粗。丞相正肅吳公與歐公姻家，一見曰『此正午牡丹也。何以明之？其花披哆而色燥，此日中時花也；貓眼黑睛如線，此正午貓眼也。有帶露花，則房斂而色澤。貓眼早暮則睛圓，日漸中狹長，正午則如一線耳。』此亦善求古人心意也。」雖然，這則故事所描述的對象是貓的瞳孔的生理變化，不過由此可知，這時期的畫家已經發現光線能使眼睛產生細微的生理反映現象。同樣地，在表現人物畫時應該也能具備有這樣的觀念才是。對於眼睛的細微結構賦予色彩、勾墨圈、點瞳也就逐漸成為了往後人物畫的慣性規則。這樣的技法主要多出現在以人物為主的佛道壁畫或肖像畫。

順著時間軸的發展，從北宋帝后像到元代帝后像的人物眼睛描繪技法看來，畫家又有了新的表現方式。例如，北宋太祖像(圖 10)、北宋哲宗后像(圖 11)、元世祖像(圖 12)這三組眼睛的設色方式較為類似，都以複色、勾墨圈、點瞳來描繪眼睛。其中，畫家在描畫元世祖眼白的部分增加了些許的白，除此之外，大致上和宋代帝后像眼睛的畫法雷同。然而，稍晚的元順宗后像(圖 12)的眼睛描繪較前三者在虹膜上多了些半透明的白色點。這些白色點的出現說明了畫家試圖表示眼珠的立體感與真實感。這種繪畫方式在西元 14 世紀元代的王繹《寫像秘訣》中提到：「…眼中白染瞳子外兩筆，次用烟子點睛，墨打圈。眼稍微起，有摺便笑…。」這裡說明了兩件事情：1.元帝后像的畫家群中有些人已經掌握新的表現方式「眼中白染瞳子外兩筆」作為準則；2.元帝后像較宋帝后像的人面色彩多些烘染以表示肌膚的立體感，與其眼睛的畫法互為搭襯，有可能來自於境外畫家的影響。可能與西南地區有關，其中來自尼泊爾的阿尼哥（Anico，1244-1306）扮演著關鍵性的指導地位。⁵

⁵ 陳韻如，〈大汗的世紀—蒙元時代的書畫藝術〉，國立故宮博物院線上展覽公開文章 <https://theme.npm.edu.tw/khan/Article.aspx?sNo=03009223> (瀏覽時間: 2019 年 10 月 5 日 AM09:54)

			
			
圖 10 北宋太祖像 國立故宮博物院藏	圖 11 北宋哲宗后像 國立故宮博物院藏	圖 12 元世祖像 國立故宮博物院藏	圖 13 元順宗后像(原題順宗 皇帝后塔濟) 國立故宮博物院藏

西元 13、14 世紀是人物畫技法轉捩時期，畫家追求肌理質感表現的同時，更著重在人物的精神、個性、情感的描繪。元代盛行在人物畫眼睛的部位以複色、勾墨圈、點瞳、加白技法的運用，在明代之後的人物畫(尤其是肖像畫)中可以看到更精進的表現，這可能的因素還必須考慮到西元 17 世紀隨著來自大西洋船隊的海路交通的影響。收藏於南京博物館的《明人十二像冊》(圖 14)中清楚可見，源於元代畫眼睛技法的傳承，畫家運用不同深淺的棕色或灰藍色賦於虹膜部位以搭配人物的神情和個性。這樣的色彩搭配觀念似乎也說明了，畫家對於物像色彩調子的講究直接以視覺語言與觀者進行對話，使觀看的人直接從畫面中獲得人物的情感訊息。

		
		
圖 14 佚名，《明人十二像冊》(部分) 成畫年代不詳		

五、小結

從現存中國的佛教石窟壁畫來看，約西元 9 世紀左右，畫家開始關心人物畫裡的眼睛繪製，並且開始有了「隨類(人種、階級)賦彩」的現象。到了西元 10、11 世紀時，畫家逐漸關心起眼睛的構造與光線所產生的生理現象。西元 13、14 世紀以後的畫家，對於眼睛的描繪越趨精細，並且增加白點以表示反光，企圖表示眼睛的球體感。從《明人十二像冊》看到人物虹膜部位的色調注重與人物性格的搭襯。我們可以看到歷代畫家對於人物畫眼睛的寫照，從概念性的單色塗點，到複色、勾墨圈、點瞳、加白點等等的努力與創新貢獻。這是畫家的技法在交流之下的結果，反映出時代的風格與技巧的接受度，並從看到各個時代畫家技巧的慣性，以此作為推定成畫時間的參考要素之一。