

# 焦秉貞仕女畫的師承

## The Origin of Jiao Ping-Chin's Paintings of Women

周琍琪

Chou Li-Chi

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形碩士班研究生

### 摘要

焦秉貞（約活動於十七世紀中期至十八世紀初期）融合「海西法」繪畫技法的仕女畫，在清初宮廷繪畫中獨樹一格。由他所樹立的「仕女」風格，更樹立了清代新的標竿，揮別了明代仕女畫的舊貌。然而有關焦秉貞的生平，畫史的記載十分有限，尤其在師承的部分更是付之闕如。繪畫風格的創造往往來自師承，因此若欲研究焦秉貞在繪畫上的成就，師承關係的探討是不可忽略的一環，然學界並未重視此議題的探討。因此本文試就「西洋繪畫技法的影響」與「仕女傳統畫法的傳承」兩個角度切入，探討焦秉貞在「仕女畫」畫法上師承的來源。

【關鍵詞】海西法、聖像畫、版畫藝術、仕女畫、透視學

## 一、前言

焦秉貞於仕女畫中所樹立「仕女」形態的風格，大抵承襲自明代以降的纖弱仕女體態再加以變革，是立足於傳統之上再做創新。而傳統畫法中，除了針對明代仕女畫家在風格上對焦秉貞仕女畫風所產生影響的觀點分析之外；盛行於明代的戲曲、小說版畫，於明末所發展出畫家與木刻藝術家之間的緊密關係，也是在探討焦秉貞受明代傳統仕女畫風格影響時，另一個值得探討的發展方向。

焦秉貞於中國繪畫中融入「海西法」觀點作畫的特色，是本文探討的重點之一，所謂的「海西法」，根據嘉慶年間所撰《國朝院畫錄》作者胡敬（1769—1845）的解釋：

海西法善於繪影，剖析分判，以量度陰陽向背，斜正長短，就其影之所著而設色分濃淡明暗焉。故遠視，則人、畜、花、木、屋、宇皆植立而形圓，以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均絜布於寸縑尺楮之中。<sup>1</sup>

指的應是西洋繪畫技法中的「焦點透視法」與「陰影明暗法」。藉由了解焦秉貞學習「海西法」的源頭，並且分析其任職欽天監時的經歷，當可追溯出焦氏於「西法」師承淵源的可能發展脈絡。

## 二、焦秉貞的生平與評價

清代宮廷「仕女畫」畫風不同前朝之處，主要在於「海西法」的運用。康熙朝時的宮廷畫家焦秉貞，字爾正，其生卒年不詳，根據《國朝院畫錄》中記載「焦秉貞，山東濟寧人。康熙中，官欽天監五官正。工人物樓觀，通測算…」，<sup>2</sup>為清代畫史中最早於作品中開始呈現西洋畫風的中國畫家之一。

胡敬所撰《國朝院畫錄》曾載：

<sup>1</sup> [清]胡敬撰，《國朝院畫錄》收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第1082冊；胡氏書畫考三種，卷上焦秉貞條（上海市：上海古籍出版社，2002），頁33。

<sup>2</sup> 同上註。

聖祖御臨董其昌〈池上篇〉識云：「康熙己巳春，偶臨董其昌池上篇，命欽天監五官焦秉貞，取其詩中畫意。古人嘗讚畫者曰：「落筆成蠅」、曰：「寸人豆馬」、曰：「畫家四聖」、曰：「虎頭三絕」，往往不已。焦秉貞素諳七政之躔度、五形之遠近，所以危峰疊嶂中，分咫尺之萬里，豈止于手握雙筆，故書而記之。」<sup>3</sup>

所謂「七政之躔度」指的是日、月、五星運行方位的測量，而「五形」之「形」恐為筆誤，應書為「行」字，「五行」指的是金、木、水、火、土五種元素，於古時常以此五種元素說明宇宙萬物的起源與變化，此敘述說明了焦秉貞熟悉天文、測算方面的知識。聖祖（1654—1722）對焦秉貞參用「海西法」繪畫方式的讚賞，是命其據董其昌《池上篇》作畫的主要原因。而焦秉貞之所以善於運用西洋透視繪畫技法，據胡敬於《國朝院畫錄》註解「秉貞職守靈臺，深明測算，會悟有得，取西法而變通之」，<sup>4</sup>指出作者認為此種技法是源自於他任職欽天監，經由對測算知識方面的瞭解，進而變通運用於繪畫之上。截至目前為止，有關記載焦秉貞的文獻中，尚未曾有提及他是否曾受西洋傳教士畫家指導；胡敬所總結聖祖對焦秉貞運用「海西法」的觀點「聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也」，<sup>5</sup>也僅能印證焦氏任職欽天監所具備的專業知識，與他運用「海西法」於傳統繪畫中的表現方式密不可分。

雖然聖祖對西方科技與數理的熱中態度，廣及繪畫領域，然而運用西洋技法的繪畫作品，並未獲得當時士大夫的普遍性認同。直到乾隆時鄒一桂（1686—1772）於所撰的《小山畫譜》中對西洋畫有「筆法全無雖工亦匠，故不入畫品」的評價，<sup>6</sup>論述突顯出清代對中、西方繪畫在欣賞觀點上仍有頗多差異，而這種存在於傳

<sup>3</sup> [清]胡敬撰，《國朝院畫錄》，收入《續修四庫全書》，子部，藝術類，第1082冊；胡氏書畫考三種，卷上焦秉貞條（上海市：上海古籍出版社，2002），頁33。《尚書》云：「七政者，北斗七星，各有所主：第一曰正日；第二曰主月；第三曰命火，謂熒惑也；第四曰斂土，謂填星也；第五曰伐水，謂晨星也；第六曰危木，謂歲星也；第七曰剽金，謂太白也。日、月、五星各異，故曰七政也。」。（引自《漢語辭典》網站www.zdic.net/）。躔度：日用星辰運行的度數。古人把周天分為三百六十度，劃為若干區域，辨別日月星辰的方位。五形：泛指身體。

<sup>4</sup> 同上註。

<sup>5</sup> 同上註。

<sup>6</sup> [清]鄒一桂撰，《小山畫譜》卷下，收入《景印文淵閣四庫全書》，卷838（臺北市：臺灣商

統與變革矛盾中的差異，說明了中西合璧的畫法在清代初期仍未得到普遍性的認同。此種矛盾一直到乾隆四年(1739)張庚所撰《國朝畫徵錄》中，一段記述利瑪竇 (Matteo Ricci, 1552—1610) 攜帶油畫作品來華時的內容仍可看出：

白苧村桑者曰：「明時有利瑪竇者，西洋歐羅巴國人，通中國語，來南都居正陽門西營中，畫其教主，作婦人抱一小兒為天主像，神氣圓滿，采色鮮麗可愛，嘗曰：中國祇能畫陽面故無凹凸，吾國兼畫陰陽，故四面皆圓滿也。」凡人正面則明，而側處即暗染其暗處，稍黑斯正面，明者顯而凸矣，焦氏得其意而變通之。然非雅賞也，好古者所不取。<sup>7</sup>

文內對於焦秉貞運用西洋繪畫技法中「陰影明暗」的敘述，張庚對焦秉貞有「得其意而變通之」的評價，乍看似有讚賞之意，實則重點在評論其作品為「非雅賞也，好古者所不取」。

### 三、焦秉貞與欽天監的淵源

若從文獻中追溯焦秉貞與西學之間的淵源，最為具體並可供考證的依據為《清史稿》中「康熙中，官欽天監五官正」的記載。<sup>8</sup>記載透露出焦秉貞所具備的西學知識，最初的學習來源有可能為任職欽天監的經歷；另根據清代內府所藏書畫著錄的專書《石渠寶笈》所述，焦秉貞最早的繪畫記錄為「聖祖仁皇帝御臨董其昌池上篇識云：康熙己巳春偶臨董其昌池上篇，命欽天監五官焦秉貞取其詩中畫意……」，<sup>9</sup>內容顯示焦秉貞於康熙二十八年（1689）繪製〈池上篇圖〉時，任職於欽天監的五官正。關於焦秉貞任職欽天監的正確時間，目前文獻中尚無相關記錄。然依照目前學界推算焦秉貞活動的年代約為康熙中期至雍正初期來看，當

---

務，1983—1986），頁 733。

<sup>7</sup> [清]張庚撰，《國朝畫徵錄》卷中，收入《續修四庫全書》，子部，藝術類，第 1067 冊（上海市：上海古籍出版社，2002），頁 121。

<sup>8</sup> [清]趙爾巽等撰，《清史稿》，卷 504，列傳 291，藝術三，焦秉貞條（北京：中華書局出版，1986），頁 13911。

<sup>9</sup> [清]張照等編纂，《石渠寶笈：初編》，收入《秘殿珠林石渠寶笈合編》本第二冊（上海：上海書店出版社，2011），頁 1163。

時的欽天監主要是由比利時的傳教士南懷仁（Ferdinandus Verbiest，1623—1688）所掌理，顯見焦秉貞與南懷仁任職欽天監的時間點是有重疊性的。南懷仁於明永曆十三年即清順治十六年（1659）來華，<sup>10</sup>並於順治十七年（1660）被調往北京，輔佐年事已高，任職欽天監正的湯若望神父（Johann Adam Schall von Bell，1591—1666）從事曆算的工作。<sup>11</sup>

清代自順治二年（1645）開始於欽天監採行西法所編製的曆書《時憲曆》，並以德國傳教士湯若望為欽天監正。但是在採用西法的過程中，湯若望與掌管欽天監的禮部與欽天監官生的摩擦，卻發展成順治末年，楊光先（1597—1669）等以「榮親王擇吉」案誣告湯若望，並於康熙四年（1665）定讞的「曆獄」（1664）事件。<sup>12</sup>因此一事件，造成當時欽天監中無任何西洋傳教士供職，直至康熙七年（1668）十一月二十三日，清聖祖遣內院大學士李蔚（1625—1684）等，捧上諭一道，諭楊光先、吳明烜等反西教人士和安文思、利類思、南懷仁等傳教士稱：「天文最為精微，曆法關係國家要務，爾等勿懷夙仇，各執己見，以己為是，以彼為非，互相爭競。……務須實心將天王曆法詳定，以成至善之法。」令雙方進行四次的觀測競賽，「曆獄」三年多的爭鬥，才終以傳教士在觀象臺等地的天象預測競賽獲全面性的勝利而翻盤。<sup>13</sup>康熙朝（1662—1722）自此事件之後，欽天監製曆的主導權即交由南懷仁所掌理。

康熙九年七月二十三日（1670），時任欽天監副的南懷仁於其所上奏之〈欽天監治理曆法難為立法蹟澳等事一疏〉中，曾提及「臣自受事以來，召致官生開局講肄，按期考試，務使理數兼通，有裨國家億萬年曆典之用。」的內容，<sup>14</sup>說明了南懷仁於欽天監除了治理曆法之外，亦負有培育及延續清初天文人才的使命。而南懷仁從事天文教育與他具有主導欽天監事務之權有很大關係。根據《熙朝定

<sup>10</sup> 方豪，《中國天主教史人物傳》（北京：宗教文化出版社，2007.8），頁339。

<sup>11</sup> 王忠和，《紫禁城裡的洋大臣》（天津：天津人民出版社，2010.1），頁125。

<sup>12</sup> 周維強，〈康熙間曆法對決與觀象臺歐式天文儀器〉，《故宮文物月刊》第三四四期（民國一〇一年十一月），頁59。

<sup>13</sup> 周維強，〈康熙間曆法對決與觀象臺歐式天文儀器〉，《故宮文物月刊》第三四四期（民國一〇一年十一月），頁60。

<sup>14</sup> 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁88。

案》中康熙八年六月二十六日題（1669）〈禮部題復明綸恩逾格外等事一疏〉（恩准懷仁辭職欽給品俸）中記載「奉旨：據奏，南懷仁控辭官職，其曆法天文一切事務，俱殫心料理，情辭懇切，准其所請……。」<sup>15</sup>內容主述南懷仁雖費盡心力辦理曆務，卻因宗教因素堅辭「監副」職銜的過程，顯見南懷仁於欽天監中的重要性。

尤其為了解決自明末以來天文專業知識匱乏的重擔，南懷仁於〈欽天監治理曆法難為立法曠澳等事一疏〉奏摺中有「…迨至明末，始輕視其事，賤視其官，以致人才寥落，術業不精，日差日遠…」的感嘆。<sup>16</sup>凡此種種，均突顯清初在天文知識人才上的缺乏與需才若渴。而西洋傳教士於欽天監中傳授西洋天文知識的時空背景，正是焦秉貞當時所身處的環境。

關於焦秉貞最早任職於欽天監的具體文獻，在康熙十三年（1674）三月二十八日奏摺〈太子太保文華殿大學士管吏部尚書事對恭際欽造之儀象告成等事一疏〉由欽天監所呈送關於表彰造「觀象臺儀器」者的名單內容記載「博士焦秉貞……此七員監造諸器，按式較對，規制得宜，懋著勤勞。」<sup>17</sup>印證了早在康熙十三年，焦秉貞就以「博士」官職任職於欽天監，較之於〈池上篇圖〉的繪製時間，早了約十五年。而此「觀象臺儀器」是於康熙八年八月十六日聖祖所下旨建造，此項工程前後共歷時四年，完成於康熙十二年冬。從工程建造與完工的時間來推算，若焦秉貞從建造一開始即參與其中，則早於康熙八年（1669）他就已經服務於欽天監。

滿人入關之初的欽天監，仍繼承前明的編制與人員，當時監中官生依所用曆法的不同大致形成三個主要群體，使用《大統曆》者以監正戈承科為首，使用《回回曆》者以回回科曆官吳明炫為首，使用西曆者以曆局修正曆法湯若望為首。<sup>18</sup>清人入關之後，湯若望屢屢奏陳西法在觀測上的密合，使得多爾袞（1612—1650）

<sup>15</sup> 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁 58。

<sup>16</sup> 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁 88。

<sup>17</sup> 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁 111。

<sup>18</sup> 黃一農，〈清初欽天監中各民族天文家的權力起伏〉，《新史學》二卷二期（一九九一年六月），頁 78、79。

決定採用依西法所編的《時憲曆》。<sup>19</sup>清初雖然以西法為編制曆法的主軸，但延續自明末欽天監的體制大致並未改變。

明洪武六年（1373）時，曾詔令欽天監人員：「凡本監人員，洪武六年令，永遠不許遷動，子孫只習學天文曆算，不許習他業，其不習學者，發海南充軍」，並且有欽天監考用任事亦以該監官生弟子為優先的規定。<sup>20</sup>由於新政權的欽天監仍舊延續明末「世襲」的舊制，至於焦秉貞最初所具備關於幾何、測算方面的專業知識，是否有可能是經由此種制度習得，尚需了解其是否為「監官生弟子」的身分才能論斷。雖然目前仍無法排除焦秉貞是否受南懷仁啟蒙的可能性，但論及康熙八年之後焦秉貞於欽天監內的進修學習，受南懷仁的影響是可以確定的。

根據《國朝院畫錄》焦秉貞於康熙二十八年(1689)受命繪製〈池上篇圖〉的記載所言，焦秉貞為「五官」的官品等級，比對學者黃一農所繪製之〈清代（康熙九年以後）欽天監漢官品級及陞授示意圖〉（圖一）（官品以阿拉伯數字附注於括號內），<sup>21</sup>由圖中依箭頭方向所表示陞授職位的順序，顯示原於康熙八年為六品「博士」官品的焦秉貞，最晚至康熙二十八年已陞任為正六品的「五官正」一職。完整的陞遷歷練，證明了焦秉貞理應非常熟習天文、曆法的知識。南懷仁於呈吏部的奏摺內曾提到，任職欽天監的官員們需具備「安置星座、測對儀象、繕繪書圖」的基本條件，<sup>22</sup>當中「安置星座」與「測對儀象」兩項，即為聖祖對焦秉貞「素按七政之躔度、五行之遠近」的評價。<sup>23</sup>

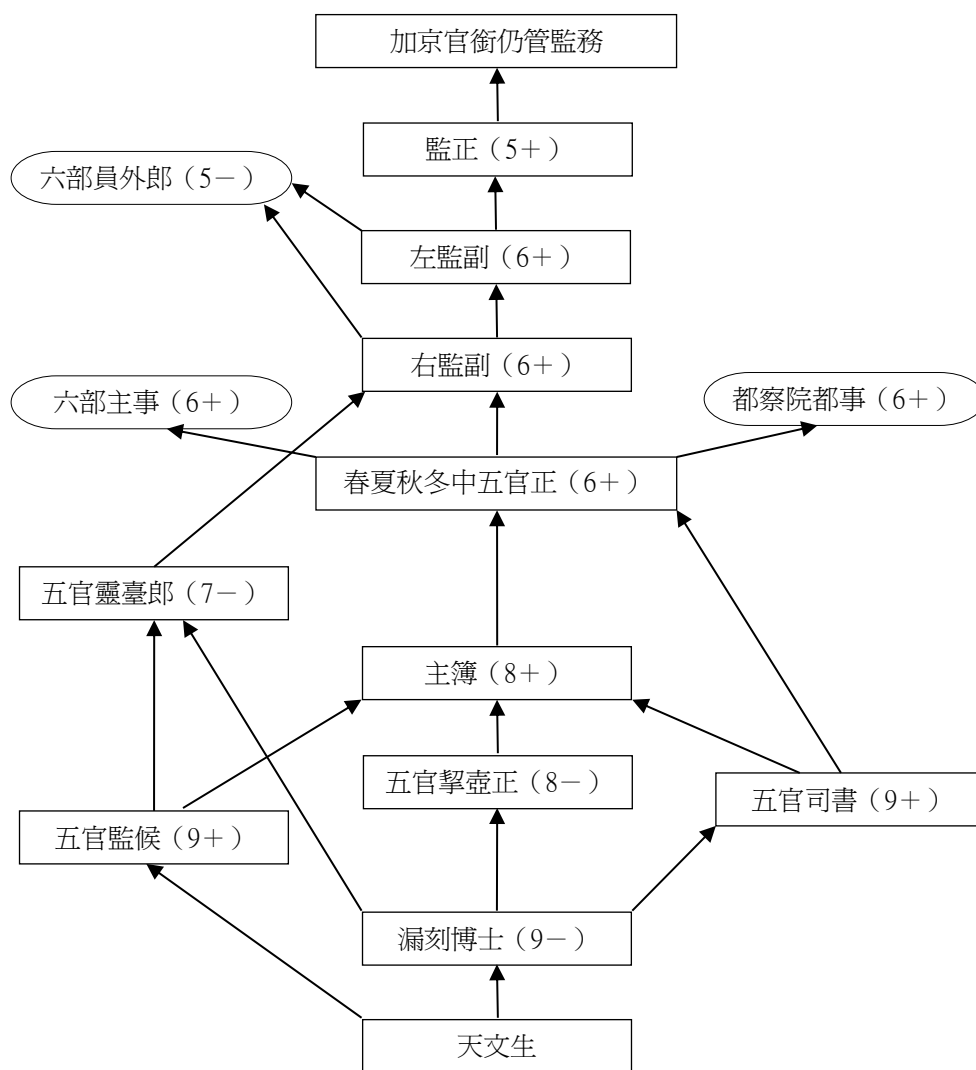
<sup>19</sup> 周維強，〈康熙間曆法對決與觀象臺歐式天文儀器〉，《故宮文物月刊》第三四四期（民國一〇一年十一月），頁 59。

<sup>20</sup> 李東陽等纂、申時行等重修，《大明會典》（臺北：新文豐出版公司，民國六十五年七月）卷二二三，頁 9。

<sup>21</sup> 黃一農，〈清初欽天監中各民族天文家的權力起伏〉，《新史學》二卷二期（一九九一年六月），頁 96。

<sup>22</sup> 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁 111。

<sup>23</sup> 〔清〕胡敬撰，《國朝院畫錄》，收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第 1082 冊：胡氏書畫考三種，卷上焦秉貞條（上海市：上海古籍出版社，2002），頁 33。



圖一：〈清代（康熙九年以後）欽天監漢官品級及陞授示意圖〉  
 原圖引自：黃一農，〈清初欽天監中各民族天文家的權力起伏〉，頁 96。  
 本圖版已經作者重新描繪。

西方天文學傳入中國，始於明末的利瑪竇，因此早在湯若望於清初負責欽天監事務之前，監中的漢人天文學家即已久習西法。然而普遍性的運用西方曆法，則是在湯若望掌治曆之權後。順治元年（1644）八月十五日，欽天監奉旨：「該監各科併回回科官生，通曉新法的照舊留用，怠惰冒濫的應行淘汰，著禮部同禮科官詳加考試，分別具奏……。」在當時的應考者中，僅有曾受學於傳教士的賈良琦、劉有慶、朱光顯三人通新法，<sup>24</sup>據此推測焦秉貞於其時尚未入欽天監。而此

<sup>24</sup> 黃一農，〈湯若望與清初西曆之正統化〉，《新編中國科技史》下冊（臺北：銀禾文化事業公司 1990），頁 474、475。引文出自《奏疏》卷一，頁 37。



一測試過程主要目的，在於裁汰不按西法的監中官生，在歷經過此一變革之後，當時的欽天監中應無不按西法之官員。由此推知，從順治之後凡入欽天監者，必曾受或需受幾何、天文相關知識的教育。

依照焦秉貞漢官的身分(清政府於康熙九年九月才開始培養滿人的基層天文人才)，<sup>25</sup>以及欽天監在人員的選用方面，為控制天文知識的流傳，歷朝多採「世襲制」的慣例來看，<sup>26</sup>目前雖然無法證實焦秉貞是否為沿襲「世襲制」之欽天監官生弟子的身分，但由前段敘述所言焦秉貞曾參與康熙八年「觀象臺儀器」的建造推斷，他學習西洋天文學的啓蒙時間應該早於康熙八年。焦秉貞學習西法的淵源有兩種假設尚待釐清：其一，為焦秉貞是否以欽天監官生弟子的身分，依歷朝欽天監「世襲制」的慣例，於康熙八年之前已被選入欽天監中接受西法天文方面的教育；其二，為焦秉貞於「曆獄」事件結束之後，南懷仁入欽天監任監副之職，並於監中開始接受幾何、測量之學的教育。此二者中以前者的可能性較大，原因在於「曆獄」開始發生的年代為康熙三年(1664)，直至康熙八年(1668)初始正式落幕，而南懷仁受此案牽連，有四年的時間不在欽天監內任職。這段時間在京城西洋傳教士們，僅存湯若望(Johann Adam Schall von Bell, 1591-1666)、南懷仁、利類思(Louis Baglio, 1606-1682)和安文思(Gabriel de Magalhaens, 1609-1677)等四位身繫牢獄的神父，其餘二十五位均被押禁於廣州府，不容進退，<sup>27</sup>因此當時的欽天監中並無西洋傳教士，合理推論焦秉貞至少於此四年中並無受南懷仁甚或是西洋傳教士傳授西法的可能性。然於此時間點之前及之後，則不能完全排除南懷仁的影響力。

參酌南懷仁再度入欽天監並執掌欽天監任監副之職為康熙八年三月(1669)，以及天文教育的學習並非一蹴可幾等兩項因素來分析，若焦秉貞於康熙八年八月十六日即參與「觀象臺儀器」的建造，在此之前，必然已經對相關西學知識有一定程度的認識，否則無法勝任如此專業性極高的工作。據此推測，焦秉貞若因「世

<sup>25</sup> 《聖祖仁皇帝實錄》，康熙九年九月戊午條，卷三十四，頁3、4。

<sup>26</sup> 黃一農，〈清初欽天監中各民族天文家的權力起伏〉，《新史學》二卷二期(一九九一年六月)，頁80。

<sup>27</sup> 蕭若瑟，《天主教傳行中國考》(上海：上海書店，1931)，頁311。

襲制」的慣例被選入欽天監中培育並任職，初任職的時間最遲應不至晚於康熙八年；假設焦秉貞關於西法知識的啓蒙得自於西洋傳教士的傳授，則啓蒙時間推算應早於康熙三年的「曆獄」事件，則焦秉貞西學知識的啓蒙必與南懷仁有關（「曆獄」事件發生之前，南懷仁的主要工作是於欽天監中輔佐湯若望）。

焦秉貞於畫作中參入「海西法」技法的運用，是融合了中、西畫法技巧的創新風格。此種風格的塑造與欽天監所傳授之西法知識之間，並非有絕對關係，據《國朝畫徵補錄》曾受教於湯若望的畫家孫蘭（活動於十七世紀中葉）的記載，顯示湯若望雖傳曾傳授曆法知識於孫蘭，但他的繪畫技巧並未受西法影響：

孫蘭字滋九，一名禦寇，江都人，入明季補諸生後棄去，於書無不窺，由精九章六書之學，順治初，西洋人湯若望為欽天監監正，滋九從之受曆法，遂盡通泰西推步之術，著書八卷；工詩歌、善畫梅、竹、松、菊、蘭、水仙，皆有古人法度，卒年九十餘。<sup>28</sup>

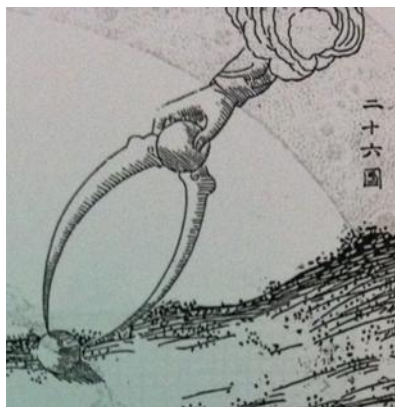
根據內文所述，孫蘭雖然「盡通泰西推步之術」（「泰西」即「海西」），但是在繪畫技法上仍運用「古人法度」，顯示孫蘭並未將從湯若望處所習得之西法運用於繪畫中。這也說明了熟習「海西法」並非等於必能融會貫通運用於傳統繪畫。

學者劉潞曾提出「焦秉貞《耕織圖》木版畫，有類南懷仁《靈台儀像志》木版畫，均是以寫實手法，表達技術細節，頒發眾人或實施或參考。從這個意義上講，將焦秉貞視為南懷仁西洋版畫的傳承者並不為過。」<sup>29</sup>的說法。因此筆者舉南懷仁於康熙十三年奏疏中要求繪製的版畫作品《靈台儀像志》其中之〈二十六圖〉局部（圖二之一）、〈圖二之二〉與〈六十三圖〉（圖三）為例。由〈二十六圖〉所繪製的儀器明顯可見「陰影明暗法」的運用；〈六十三圖〉畫面中除了陰影明暗的表現之外，閘門以及門前端儀器上的方形盒狀結構，均以透視原則塑造近大遠

<sup>28</sup> [清]劉瑗撰，《國朝畫徵補錄》，收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第1067冊，上部孫蘭條（上海市：上海古籍出版社，2002），頁173。

<sup>29</sup> 劉潞，〈從南懷仁到馬國賢：關於康熙宮廷西洋版畫之演變〉，《兩岸故宮第三屆學術研討會：十七、十八世紀(1662-1722)中西文化交流》，頁296。

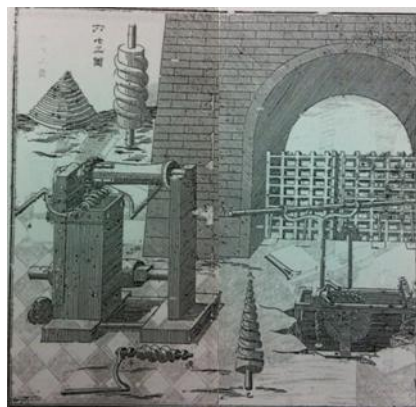
小的空間透視感，顯示南懷仁繪製的版畫作品，具備了「焦點透視法」與「陰影明暗法」的視覺效果。



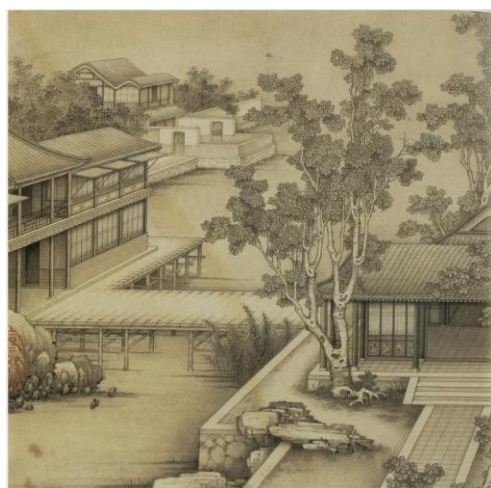
圖二之一：《靈台儀像志》〈二十六圖〉局部，圖版來源：南懷仁《靈台儀像志》。



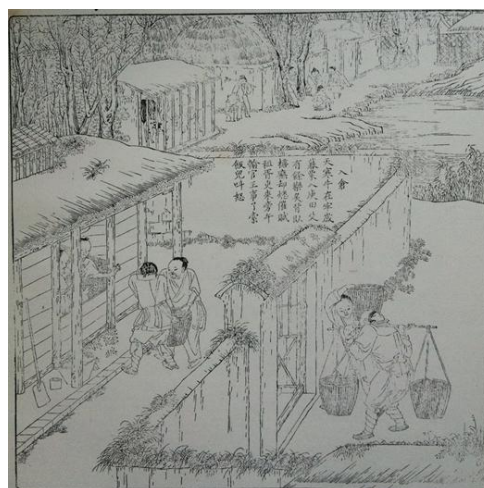
圖二之二：《靈台儀像志》〈二十六圖〉局部。



圖三：《靈台儀像志》〈六十三圖〉。



圖四：《山水樓閣》第二開，圖版來源：《新世界郎世寧與清宮西洋風》，頁 32。



圖五：《耕織圖》〈入倉〉，圖版來源：《御製耕織圖》。

《靈台儀像志》版畫作品的功能，主要是作為工程之用，因此在製作上偏重於功能性的表達，較少美觀上的琢磨。儀像志中版畫線條的構造簡潔俐落，對比焦秉貞的界畫作品〈山水樓閣〉（圖四），以及依據他所繪製《耕織圖》所鏤刻的木版畫中〈入倉〉（圖五）一圖的畫面結構，作品中「焦點透視法」與「陰影明暗」的運用，均印證了焦秉貞視覺觀點的學習來源及承襲自西法的基礎天文知識，與早已存在於欽天監中的天文教育脫不了干係。更與南懷仁於欽天監傳授幾何學等相關知識有所關連性。

## 四、焦秉貞的師承

鑑於康熙時欽天監正南懷仁曾於康熙八年受命於欽天監中培養學生的記載。焦秉貞既任職於欽天監，必然具有根據南懷仁認為欽天監官員們所需具備能力之一的「擅繪圖書」。<sup>30</sup>而「擅繪圖書」所運用的「透視學」、「陰影明暗法」等知識，於焦秉貞繪製輿圖與儀像圖時已足堪應用，但若要完成觀賞用的繪畫作品，則還有段距離。

焦秉貞融合「海西法」的繪畫風格，筆法表現細膩，尤其於工筆重彩的仕女畫作品。舉《歷朝賢后故事》〈約束外家〉（無紀年）（圖六）、《仕女畫》〈風雨微吟〉（無紀年）（圖七）為例，作品中嫻熟的繪畫表現技法，顯示作畫者若非相當熟習中國傳統繪畫技法，加上對西方油畫觀念有一定程度的瞭解，進而融合「海西法」觀點於傳統中國繪畫元素中，否則極難將西方繪畫技法與中國繪畫技法作如此成功的結合。



圖六：《歷朝賢后故事圖》〈約束外家〉，北京故宮博物院藏，絹本設色，縱 30.6cm 橫 37.3cm。



圖七：《仕女圖》〈風雨微吟〉，臺北故宮博物院藏，絹本設色，縱 30.9cm 橫 20.4cm。

<sup>30</sup> 劉澗，〈從南懷仁到馬國賢：關於康熙宮廷西洋版畫之演變〉，《兩岸故宮第三屆學術研討會：十七、十八世紀(1662-1722)中西文化交流》，頁 294。

學者單國強對於清代宮廷仕女畫多工筆重彩的風格，曾提出「主承明代仇派仕女衣鉢」的說法，<sup>31</sup>認為清代宮廷仕女的畫法，主要承繼了來自明代仇英（1494—1552）的繪畫風格。若焦秉貞的仕女畫風格承襲自明代，然明代擅畫仕女的畫家除了仇英之外，尚有文徵明（1470—1559）、唐寅（1470—1524）、陳洪綬（1598—1652）…等，繪畫呈現手法各具風格的畫家。究竟在仕女畫技法上焦氏是取法自明代的何種風格？以及他在「仕女」體態的表現，除了仍延續著明代以來「纖弱體態」的主流之外，是否全然地如單國強所論述，是承襲自仇英的仕女畫風，均需要作進一步探討。

此外盛行於明代的戲曲、小說版畫，在萬曆（1572—1620）以後，因大量的著名畫家投身於版畫創作，無可避免的對繪畫產生若干程度的影響，尤其版畫是由線條所構成，內容上通常具故事性，因此題材較多著重關於「人物」主題的描繪。而焦秉貞的仕女畫，除了可能延續明代的仕女畫風之外，必然無法忽視及切割明代與繪畫關係密切的「版畫」，對他在仕女人物的表現技法上所可能產生的影響。

因此就東、西方繪畫對焦秉貞於仕女畫風格上產生影響的來源，分為兩部分作探討：其一，針對焦秉貞接觸西洋畫以及建立視覺經驗的可能管道分析，尤其是中國與當時一樣同受西洋風潮影響的日本，均處於受西洋傳教士繪畫教育影響的時空背景下，這樣的風潮是否曾經影響到焦秉貞？對於將「海西法」從繪製天文輿圖進一步運用於繪畫的過程中，焦氏到底是師承有方？抑或是純粹觀摩自學而來？必須做進一步的釐清；其二，對於焦秉貞仕女畫畫作延續自中國傳統繪畫技法的部分，是否受明代仕女畫風格影響？以及其風格的形成與明代盛行的戲曲、小說版畫之間是否有關連性？就可能的歷史淵源與技法形式作分析。

## （一）、焦秉貞運用「海西法」於繪畫作品的溯源

### 1. 日本與澳門的「聖像畫」教育

日本人第一次和歐洲人發生交往，是於天文十八年（西元 1549 年 8 月 15 日）羅馬天主教耶穌會的傳教士弗朗西斯科·薩威（Franciscus·Xavier，1506—1552）

<sup>31</sup> 單國強，〈清代宮廷仕女畫的特色〉，《紫禁城》第三期（北京：故宮博物院，1995），頁 17。

在日本鹿耳島登陸開始，自此以後有更多的歐洲人來日。關於歐洲天主教為傳教目的而開始於日本教授繪畫的最早紀錄，據史料記載為天正七年（1579）自弗朗西斯科·薩威來日本之後約三十年，由當時耶穌會的教會總監亞歷山大羅·瓦立蓋諾（Alesandro·Valignano）（1539—1606）在安土、有馬、府內、白杵等地開設了修學院（Seminario）、學林（Callegio）、修練院（Noviciado）等神學院，傳授語言學、神學、音樂、美術、印刷技術等課程；<sup>32</sup>而「聖像畫」的傳授在中國，於西元 1582 年抵澳門的義大利籍耶穌會士喬凡尼·尼古拉（Giovanni Niccolo）（1560—？）應為第一人。他於澳門時所繪製的油畫作品《救世祖》，據傳為西方傳教士在中國境內繪製的第一張油畫。但在西元 1583 年轉往日本傳教前，尚未有他教授繪畫的記載。直至喬凡尼·尼古拉因日本「禁教政策」返回澳門，才於西元 1614 年在澳門聖保羅教堂內設立美術學校，也是中國境內第一家傳授西洋繪畫的機構。<sup>33</sup>

基於日本與中國為同一教區的因素，喬凡尼·尼古拉曾於天正十一年（1583）離開澳門到日本長崎傳教，在當地教堂內的修學寮教日本人西洋畫，並在西元 1596 年轉往有馬開辦另一所美術學校，當時有學生十四人。之後由於西元 1614 日本禁止天主教的活動，又從長崎回到了澳門，<sup>34</sup>印證中、日兩國關於西洋「聖像畫」的學習來源，是有淵源的。此種屬教堂教育形式的西洋繪畫傳授模式，在中國與日本分別培養出了一批運用西方繪畫技法的聖像畫家。

關於西洋畫的傳日分為兩個階段，第一階段屬「聖像畫」的傳授，時間點大致以耶穌會士喬凡尼·尼古拉於桃山時期天正十一年（1583），在教堂內教授日本人西洋畫開始，至江戶時期西元 1617 年德川家康下令「禁教政策」為止；第二階段為西元 1721 年將軍吉宗解除洋書的輸日禁令開始，再次興起西洋畫的學習風潮。

焦秉貞在繪畫上受西畫影響的可能因素，以西洋畫傳日兩階段的影響年代來

<sup>32</sup> [日] 町田甲一，《日本美術史》（上海：上海人民美術出版社，1988），頁 292。

<sup>33</sup> [英] M.蘇立文，《東西方美術的交流》（江蘇：江蘇美術出版社，1998），頁 7。

<sup>34</sup> 戚印平，《日本繪畫史》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 237。

判斷，與日本並無關係，大致可以排除此一可能性。以此二階段時間對照焦秉貞大致的活動年代，約康熙八年至雍正四年（1669—1726），與上述日本西洋畫盛行的第一階段並無重複，而第二階段雖與焦秉貞的活動年代有五年的重複時間，即1721年至1726年，但是屬於最晚期，此時的焦秉貞早已完成不少具「海西法」技法的畫作，且已垂垂老矣。推斷焦秉貞在繪畫上，並無赴日接受日本傳教士傳授西洋畫法的可能性。

另根據學者陳振濂於著作《維新：近代日本藝術觀念的變遷－近代中日藝術史實比較研界》中所整理，有關江戶時期到日本長崎的中國畫家們列表（圖表一），<sup>35</sup>名單中也無焦秉貞列名：

圖表一：江戶時期到日本長崎的中國畫家們列表

人名	赴日時間	主要事跡
逸然	1644年（正保元年）	高僧，長崎漢畫之祖。日本畫家渡邊秀石、僧若芝皆拜學門下，為興福寺三代祖。
隱元	1654年（承應三年）	禪僧，日本黃檗山開祖。著書甚多，書法亦開黃檗派。
木庵	1655年（明歷元年）	黃檗宗二世祖，書法名家。
即非	1657年（明歷三年）	黃檗僧，崇福寺中興開祖。書法名家。
大鵬	1722年（享保七年）	高僧，為黃檗山二度首席。書畫俱佳，尤以畫竹為甚。
費漢源	1716年？（享保）	畫家，門生有楊君山、打橋竹雲等。
沈南蘋	1731年？（享保）	畫家，花鳥畫寫生的大家。在日本號為「南蘋派」，對日本繪畫史影響甚大。
伊孚九	1720年？（享保）	畫家，以南宗山水畫擅勝。為江戶畫壇文人畫勃興的主要締造者。
方西圓	1780年（安永九年）	畫家，長於水墨花鳥畫，影響及於古文晁和渡邊華山。
孟涵九	1789年？（寬政）	畫家，入居「唐人屋敷」後，學伊呂波假名書法，古筆臨書特有可觀。
張秋谷	1781年？（天明）	畫家，與伊孚久、費漢源、江稼圃成為「舶來四大家」。
胡兆新	1822年？（文政）	醫生，亦擅書法。
江稼圃	1803年？（享和）	傳來南方畫風，門人有鐵翁、木下逸雲等。
江雲閣	1840年？（文化）	船主，詩畫俱佳，與大槻磐溪、江馬細香、賴山陽等唱酬甚歡。

資料來源：陳振濂，《維新：近代日本藝術觀念的變遷－近代中日藝術史實比較研界》，頁244。

<sup>35</sup> 陳振濂，《維新：近代日本藝術觀念的變遷－近代中日藝術史實比較研界》（杭州：浙江古籍出版社，2006），頁244。

以游文輝（？－1630）為例，他是中國最早從事油畫創作的藝術家，之前是澳門耶穌會藝術中心所培養的華裔傳教士畫家，他曾經於西元 1593 年至 1598 間前往日本學習西方繪畫，時間點屬於第一階段「桃山時代」，學習的地點同樣是於耶穌會所辦的學校裡學習繪畫等各種訓練課程，游文輝當時的老師就是喬凡尼·尼古拉。<sup>36</sup>藉由教堂教育形式所教授的宗教畫，是此一時期西方繪畫技法對傳統文化產生衝擊的模式，而影響的地區目前看來僅限於日本以及中國南方地區的澳門。

## 2. 南方與北方的傳教模式

西方所帶來油畫技法在明末清初的傳授，無論在中國或日本（桃山時代），最初動機均是以傳教為目的。明末時西洋傳教士直至利瑪竇於萬曆三十八年（1610）四月，才開啓了北京第一座教堂「南堂」的建立。<sup>37</sup>當時的北方，文獻中並無設立「教會學校」的紀錄。明末徐光啓（1562－1633），字子先，號玄扈，明南直隸松江人，中進士前即與利瑪竇相善，徐光啓擬籌設「曆局」，於崇禎二年（1629）七月十一日奏稱：「……其開局之處，查得宣武門內有舊創首善書院，係在空閑，堪以整理暫住，則造作省矣。」<sup>38</sup>此處所指稱的「首善書院」，之後改建為「無玷始胎聖母堂」，直至順治七年（1650）仍有湯若望於此處研究天文曆法的記載。<sup>39</sup>「首善書院」遂成為西方科學在華傳播的基地。這與位於南方的澳門耶穌會傳教士於學校所從事教授人文、神學、音樂、美術等課程的學習方向並不相同。由此歸結出北方西畫技法的源頭，應是以幾何、測算方面的天文知識為基礎所發展出來的；而南方西畫技法的傳遞，則是以學習宗教畫為開端。

雖然目前文獻並無焦秉貞赴澳門或日本學畫的相關記載，但根據利瑪竇於回憶錄中所述：

<sup>36</sup> 上海博物館，《利瑪竇行旅中國記》（北京：北京大學出版社，2010），頁 93。

<sup>37</sup> 王忠和，《紫禁城裡的洋大臣》（天津：天津人民出版社，2010），頁 53。

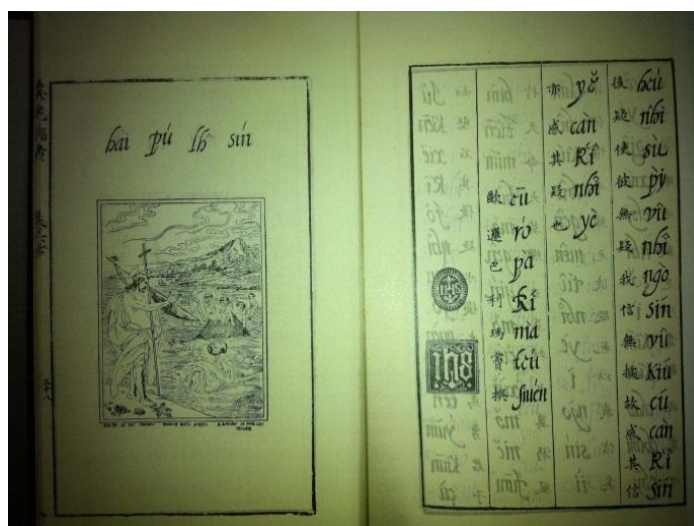
<sup>38</sup> 周維強，〈敬天以心，觀天以器：明代觀象臺及其天文儀器〉，載《故宮文物月刊》第三三八期（民國一〇一年五月），頁 116。

<sup>39</sup> 莫小也，《17－18 世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 77。



…一星期有三天教友可輪流望彌撒，但在主日及節慶，大家都要望彌撒。開始時，領洗的教友都分得聖像及聖牌等聖物，但這些物品是從海外運來的，很快就用完了。因為需要，神父請了當地的藝人雕刻了木板，印些聖像。<sup>40</sup>

說明廣為散發從日本、菲律賓或澳門複製的聖像銅版畫，是從明末開始的傳教方式之一。西元 1593 年出版納達爾的《聖跡圖》（又稱《福音故事圖像》），兼具透視與陰影明暗效果的銅版畫即為一例；之後由於需求過大等眾多因素，進一步演變成為直接由中國當地的木版雕刻師以西洋銅版畫為本，另外雕版印製木版畫作品，例如萬曆三十四年（1606）由程大約出版的《程氏墨苑》（圖八），<sup>41</sup>即是由利瑪竇提供給程大約四幅宣揚天主教教義的西洋銅版畫做為稿本所摹刻的木版畫。<sup>42</sup>顯見版畫流傳的範圍並非僅限於教徒，而焦秉貞於欽天監與西洋傳教士共事的環境，接觸到宗教傳單的機會又較一般人更為容易些。



圖八：《程氏墨苑》，圖版來源：《程氏墨苑》。

宣揚天主教教義的木版畫與銅版畫均為運用線條構成畫面，並藉由「焦點透視法」營造畫面空間、「陰影明暗」呈現體感。此兩種表現技法，對於任職於欽天

<sup>40</sup> 莫小也，《17—18 世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 66。

<sup>41</sup> 《程氏墨苑》：萬曆三十四年（1606）徽州製墨名家程大約所主持出版，是刊載其所製各種墨錠上所壓印的圖樣的宣傳樣本，其中收入利瑪竇所提供宣揚天主教教義的西洋銅版畫做為稿本所摹刻的木板畫。

<sup>42</sup> 李超，《中國早期油畫史》（上海：上海書畫出版社，2004），頁 102。

監具備繪製輿圖專長的焦秉貞而言，早已具備，只是「聖像畫」表現手法較之於一般「輿圖」更為細膩。經由對宗教版畫作品在視覺經驗上的接觸與學習，是焦秉貞學習進一步融合「海西法」於繪畫中的可能方式之一。

「南懷仁自謂嘗作畫三幅，呈聖祖預覽，於透視之法，遵守惟謹，並作副本懸堂中。全國官吏進京者，必以一睹為快。」<sup>43</sup>的一段記載；以及高士奇（1645—1703）於所撰《蓬山密記》記載「轉入觀劇處，高台宏麗，四周皆樓，設玻璃窗。上指示壁間西洋畫令觀。」<sup>44</sup>此處「壁間西洋畫」據載即為南氏所作，均說明南懷仁確實有繪製油畫的能力，但是對於南氏是否曾在宮廷中傳授西洋畫技法目前則無法證實。

康熙皇帝可能是基於對「透視畫法」的興趣，希望有專業的西洋畫家而非兼擅畫畫的傳教士為其服務，因此執意要求耶穌會的傳教士們，替他邀請一位精通透視技法的專業畫家來華。依目前的文獻記載顯示，當時受邀來中國非傳教士的世俗畫家切拉蒂尼（Giovanni Gherardini，1654—？），確實是當時宮廷中，甚至是北方地區出現的第一位專業畫家，在此之前清代宮廷中僅有傳教士利類思於西元1648年到北京後曾於宮廷傳授歐洲繪畫技法的記載。<sup>45</sup>但利氏多以清廷歷年所藏的「西物」為題材傳授中國畫師，<sup>46</sup>由此看來他所傳授的，是屬於西畫中的「素描」與「靜物畫」一類的基礎技法。而西元1711年被召進北京，義大利籍的傳教士馬國賢（Matteo Ripa，1682—1745）曾經看見七八個切拉蒂尼的中國學生，正在粗糙的高麗紙上畫出中國山水畫作風的油畫。<sup>47</sup>馬國賢於《回憶錄》中曾記述：

我受命進宮是在1711年1月7日，我被帶到了切拉蒂尼的弟子們的畫室，他是第一位把油畫引進中國的畫家。這些人向我表示歡迎以後，就給我拿來畫布、畫筆和顏料，於是我和他們一起作畫。

<sup>43</sup> 方豪，《中西交通史》下冊（上海市：上海人民出版社，2008），頁636。

<sup>44</sup> 高士奇撰，《蓬山密記》（臺北：廣文書局，1972），收入《清史集腋》，頁217。

<sup>45</sup> [英] M.蘇立文，《東西方美術的交流》（江蘇：江蘇美術出版社，1998），頁56。

<sup>46</sup> 方豪，《中西交通史》下冊（上海市：上海人民出版社，2008），頁636。

<sup>47</sup> [英] M.蘇立文，《東西方美術的交流》（江蘇：江蘇美術出版社，1998），頁57。

在這裡，作油畫用的畫布是高麗紙……然而，由於我不習慣這種畫布，我從來也沒能照自己主觀想像創作過作品，只能作一些平庸的複製工作……。<sup>48</sup>

顯示中國畫師西畫技法的精進，除了技法之外，更進一步脫離國畫媒材的運用而擴展至西畫的油畫媒材。而根據馬國賢的敘述內容，證實了切拉蒂尼的確是於宮中傳授油畫技法的第一人。<sup>49</sup>

由利類思於宮廷傳授西法繪畫的時間點來判斷，焦秉貞有可能受其繪畫技法影響；而切拉蒂尼來華時間為康熙三十九年（1700），在此之前焦秉貞至少已有康熙二十八年（1689）〈池上篇圖〉以及康熙三十五年（1696）《耕織圖》冊兩件運用「海西法」畫法的作品記錄，說明焦秉貞關於「海西法」繪畫師承的淵源，在排除日本與澳門二者學習管道的可能性之後，除了他於欽天監透過幾何學的知識所熟知的「焦點透視法」、「陰影明暗法」觀念之外，西洋繪畫技法極有可能受教於利類思。根據利類思拉丁文墓碑的記載「一六八二年十月十二日卒於北京，在會六十年，以教理、語言、文字及已刊諸書，著稱於世。」的內容，<sup>50</sup>於明末即來華的利類思，直至康熙二十一年均於北京以傳授幾何、天文學為重心，是康熙前期（約康熙元年至康熙二十一年），唯一可能對焦秉貞繪畫技法產生影響的來源。

雖然焦秉貞在海西法的學習上，很難找得到直接的師承。但從學習中國傳統繪畫「摹古」的學習觀點了解到，觀察、模仿對繪畫技法提升是有幫助的。因此視覺的觀賞經驗，成為焦秉貞「海西法」繪畫技法成熟的重要影響來源之一。此外運用於繪畫作品中的「海西法」，在細膩度與色彩呈現的難度上比版畫更勝一籌，視覺經驗的擴展有助於焦秉貞於繪畫中「海西法」的呈現。

歸納前述焦秉貞「視覺經驗」的可能來源，約可分為三類：第一類來自宗教傳單中的版畫插圖，此種傳播方式的流傳廣度更勝於油畫，但是形式是侷限於觀念上的線條表現方式；第二類則為教堂內的裝飾油、壁畫，以切拉蒂尼於 1700 年

<sup>48</sup> 莫小也，《17—18 世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 198。

<sup>49</sup> 馬國賢，《清廷十三年：馬國賢回憶錄》（上海：上海古籍出版社，2004），頁 48。

<sup>50</sup> 方豪，《中國天主教史人物傳》（北京：宗教文化出版社，2007.8），頁 286。

2月初抵達北京，即承擔為「北堂」繪製巴洛克風格的裝飾壁畫一事為例。杜德美（Pierre Jartoux）曾描述當時的狀況：

教堂天頂全被畫滿了。它分三個部分：在中央設計奇妙的穹頂上，用畫表現出虛幻無盡的世界；在伴有美麗的欄杆並支撐一系列拱廊的大理石圓柱之間，巧妙地描繪了花瓶，它們被恰當地鑲嵌在欄杆裡；那上面坐著永恆的耶穌，他手裡捧著地球儀，被一群小天使蜂擁在高高的雲彩之中。

我們告訴中國人這一切都是同一平面上的，但是他們不相信。這些所見的柱子竟不是直的，他們覺得完全不可思議。事實上是由於畫家將陽光穿過拱廊與欄杆的感覺處理得相當好，很容易使人們造成錯覺。這些都出於義大利畫家切拉蒂尼之手。<sup>51</sup>

證明當時北京教堂的裝飾方式，一如歐洲的教堂般充滿了以「宗教」為主題的壁畫，而教堂並不會限制非教徒的人民進入觀賞這些油、壁畫。所以北京最早建立的「南堂」以及西元 1655 年利類思建立的「東堂」，少不了以宗教為主題的油、壁畫，這也是焦秉貞所可能吸收「海西法」繪畫技法的可能來源之一；第三類則為欽天監西洋傳教士的油畫作品，以高士奇《蓬山密記》中關於南懷仁懸掛於暢春院觀劇處油畫作品的一段記載可供印證。

## （二）、中國傳統仕女藝術創作風格的影響溯源

焦秉貞畫作的特色，除了眾人所關注「海西法」的運用部分之外，他對於中國傳統繪畫技法運用得也極為純熟，這是焦秉貞能夠於作畫技法上既保留傳統風格，又能同時融入西方繪畫新元素的堅強基礎與後盾；也是早在郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688—1766）之前，在兼顧中國傳統繪畫與欣賞習慣的前提下，成功結合中、西繪畫技法的先驅者。

---

<sup>51</sup> 莫小也，《17—18 世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 193、194。引自杜德美 1704 年 8 月 20 日自北京給巴黎洪若翰神父的信。日文版《耶穌會士中國書信集》第四卷，頁 18。

焦秉貞以中國傳統繪畫觀點所呈現的仕女繪畫風格，除了延續自明代以來纖弱清秀的仕女形態，分析他在「仕女」風格的塑造上與明代「仕女畫」之間的可能淵源，是探討焦秉貞師承問題不能忽略的重點之一。另外針對畫作中筆法的運用部分，則需藉由探討明末盛行的戲曲、小說版畫的「線條」表現形式，釐清焦秉貞在仕女畫法上是否有所取法。目的主要是著墨於明末社會風氣的延伸對清初繪畫形式所可能產生的影響分析。

## 1. 版畫的影響

將「版畫」藝術視為可能對焦秉貞的繪畫風格產生若干影響的因素之一，除了是因版畫藝術與中國繪畫中的「界畫」，在視覺呈現上，同樣是藉由「線條」形塑出畫面的整體風格之外；從焦秉貞的界畫作品《山水圖》冊所呈現出工整、細膩且線條粗細變化性小的線條特性，顯示焦氏繪畫作品中的線條風格與版畫線條之間的相似性頗高。

盛行於明代的版畫藝術作品，於一般民間取得容易，推測焦秉貞於繪畫作品中所勾勒出更具美感與繪畫性的線條筆觸，與運用幾何觀念所繪製的輿圖屬俐落性筆法的差異甚大，主要的原因，可能是受到版畫線條觀念的影響。因此藉由焦秉貞運用線條在「景物」與「人物」所呈現的風格，探討同樣以線條表現的明代版畫作品對焦秉貞於繪畫中的線條風格所可能產生的影響。

明代（1368—1644）為歷朝以來版畫藝術的鼎盛期。明代版畫藝術主要運用於戲曲、小說等的出版品，在戲曲、小說盛行的社會風氣下，版畫作品於一般民間非常普及。版畫為配合戲曲、小說富有意義與情節性的內容，因此表現的題材眾多，作品中表現仕女風格的版畫線條，相較於傳統仕女畫運用筆法、墨色所描繪的「仕女」形態，二者間存在著某種程度相互影響的可能性。而影響所及，主要指的是「線條」的表現風格，對於清代仕女繪畫中「仕女」線條風格產生的影響。

明代版畫之所以與繪畫間產生連結，主要肇因於明末版畫所發展出的新變革，即畫家開始為雕版作畫，也就是專業畫家與木刻藝術家的結合。此種結合，促成了原本較屬於工匠類的版畫藝術，呈現出濃厚的文人畫色彩。以明隆慶三年（1569）

蘇州眾芳書齋顧氏刊本《西廂記雜錄》中〈鶯鶯遺艷〉(圖九)、〈□崔鶯鶯真〉(圖十)兩幅插圖為例,〈鶯鶯遺艷〉右上角即有「吳趨唐寅摹」的字樣。雖然因為年代的因素,無法證明是否真是依照唐寅所留存的畫稿所刻,對照學者王伯敏於《中國版畫史》中提到「吳派畫家唐寅曾為《西廂記》作插圖」的記載。<sup>52</sup>此種說法至少證實明代畫家與刻工的合作模式。此外曾為《列女傳》的插圖起稿的仇英,以及對明末版畫貢獻極大的陳洪綬,均為明末版畫藝術與繪畫藝術結合的代表人物。<sup>53</sup>



圖九：《西廂記雜錄》中〈□崔鶯鶯真〉，圖版來源：周亮《明清戲曲版畫》。



圖十：《西廂記雜錄》中〈鶯鶯遺艷〉，圖版來源：周亮《明清戲曲版畫》。

傳統繪畫中的人物造型，主要是運用線條來表現，而不同的線條描繪有助於形塑出不同的仕女風格。明、清兩代在仕女畫的用筆上，多採「十八描」中的高古游絲描、柳葉描、鐵線描，以及高古游絲描與鐵線描相結合的形式。<sup>54</sup>將焦秉貞在描繪仕女體態的筆法技巧，與明代崇禎癸未年汪砢玉所撰《珊瑚網》中〈古今

<sup>52</sup> 王伯敏，《中國版畫史》（臺北市：蘭亭書店，1986），頁 61。

<sup>53</sup> 王伯敏，《中國版畫史》（臺北市：蘭亭書店，1986），頁 61。

<sup>54</sup> 王宗英，《中國仕女畫藝術史》（南京：東南大學出版社，2009），頁 67。

描法)所歸結出的十八種畫法「十八描」做比對,<sup>55</sup>焦秉貞在仕女畫法上雖具「高古游絲描」的筆觸,但較少飄逸感、墨色深淺變化度少的特性,以及近似「鐵線描」粗細一致的線條筆觸風格,則較偏向於「界畫」與「版畫」的線條特性。因此焦秉貞是否有參酌明代版畫的線條風格進而運用於畫作中,有待考證。而焦秉貞經此工整、硬挺的線條曲度特色所呈現出的仕女的仕女體感,對比於明代仕女畫家唐寅以及仇英在衣紋筆觸多變化的線條風格,更顯得輕、薄而纖弱。

根據明代在「版畫」表現形式上,依地區不同所產生的「地域風格」分析,可做為探討焦秉貞繪畫技法中所承襲線條風格來源的參考依據;而同一地區的版畫風格,隨著時代的改變也會產生不同演進的風貌。因此綜合比對二者,進一步釐清焦秉貞與版畫線條風格間的關聯性。

### (1)地域風格

首先,針對因「地域」不同所產生版畫創作形式的差異做比較。以明初北方版畫約成化年間(1464-1487)北京永順書堂刊本《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》的版畫(圖十一),與現存最早的南方戲曲版畫,宣德十年(1435)金陵積德堂刊本《新編金童玉女嬌紅記》的版畫(圖十二)為例,比較明代早期南、北方在版畫線條表現上的差異。「北方版畫」在人物體態上的表現,線條頭尾粗細一致似「鐵線描」,線條特色多長且直,線條的彎曲度主要是配合人物肢體而變化,少有呈現飄逸美感的線條,其次衣服多無紋飾;而「南方版畫」則是運用長短不一且曲度多變化的線條呈現人物肢體,線條的表現類型相對較多變元,衣服紋飾豐富,整體風格較具裝飾性。

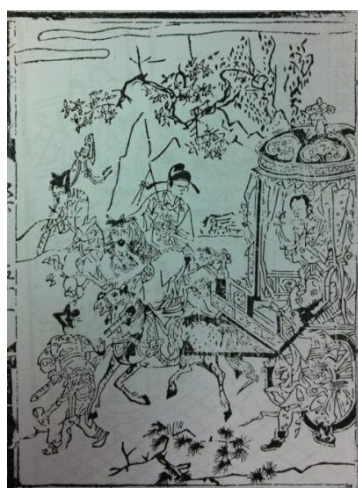
將二者比對焦秉貞《繪事羅珍》第八開(圖十三)仕女線條的表現方式,同時參酌焦秉貞為山東濟寧人,地理位置屬北方的因素,發現他在表現仕女的線條風格上較傾向於「北方版畫」,線條的曲度主要著重於表現身體姿勢的變化,屬於

<sup>55</sup> [明]汪珂玉撰,《珊瑚網》(上海:上海古籍出版社,1991),頁941。汪珂玉提出古今描法一十八等:「高古游絲描」、「琴絃描」、「鐵線描」、「行雲流水描」、「馬蝗描」、「釘頭鼠尾」、「混描」、「擻頭描」、「曹衣描」、「折蘆描」、「橄欖描」、「棗核描」、「柳葉描」、「竹葉描」、「戰筆水紋描」、「減筆」、「柴筆描」、「蚯蚓描」。

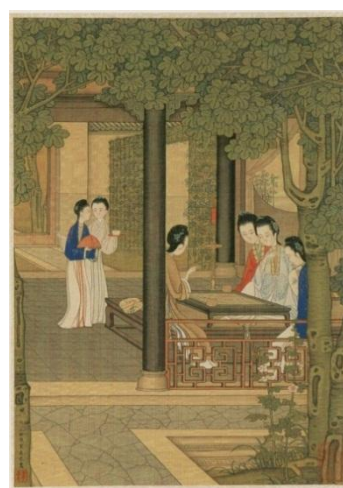
呈現飄逸美感的裝飾性線條則少有出現。



圖十一：《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》，圖版來源：周亮《明清戲曲版畫》。



圖十二：《新編金童玉女嬌紅記》，圖版來源：周亮《明清戲曲版畫》。



圖十三：《繪事羅珍》第八開，北京故宮博物院藏，絹本設色，縱 30cm 橫 21.2cm。

圖表二：焦秉貞《繪事羅珍》與明初南、北方版畫比較





名稱	《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》（圖十一局部圖）	《繪事羅珍》第八開（圖十三局部圖）	《新編金童玉女嬌紅記》（圖十二局部圖）
作品			
年代	成化年間（1464-1487）	約康熙時期	宣德十年（1435）
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：由左至右依序為《明清戲曲版畫》，頁 20；故宮博物院編《清代宮廷繪畫》；《明清戲曲版畫》，頁 3。			

然而說到版畫藝術在明代發展的顛峰期，主要開始於明代末年萬曆（1572—1620）年間，並歷經泰昌（1620—1620）、天啓（1620—1627）直至崇禎時期（1627—1644）為止，這段時期屬於中國古版畫藝術史上的黃金時代，發展地區主要集中於南方。依地域來做區隔劃分，大致以蘇州、金陵、徽州、建安、吳興…等江南地區為發展中心，而這些地點同時也是明末刻書事業發達的處所。上述各地的



版畫風格各不相同，以製作風格的形成分類，大致可分為以民間藝匠創作為主的「建安版畫」、「金陵版畫」；以及有畫家參與製作的「徽州版畫」、「蘇州版畫」兩類。這其中以蘇州版畫的仕女表現風格與焦秉貞的仕女畫法最為神似。蘇州版畫的特殊處，在於並未經歷過如建安、金陵派版畫以民間藝匠為創作主體的階段，一開始就帶有強烈的文人畫氣息，<sup>56</sup>表現上雖不似建安版畫的手法古樸，卻也不似徽派風格纖弱秀麗。

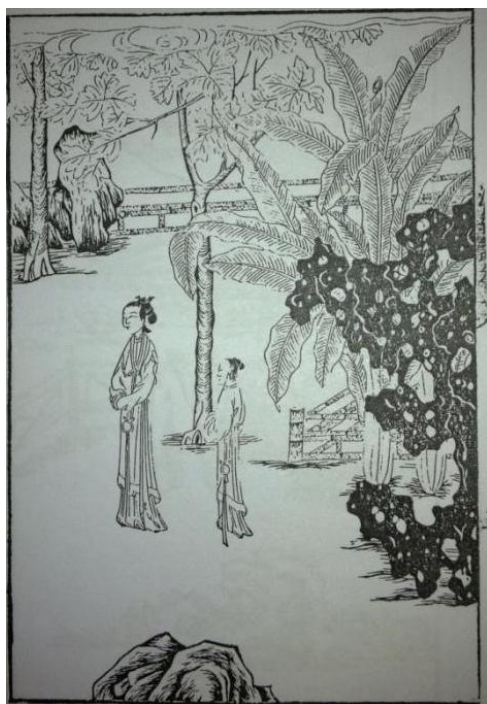
圖表三：南方版畫風格

地域	蘇州版畫	徽州版畫	吳興版畫	建安版畫
作品				
名稱	《李卓吾先生批評浣紗記》	《吳騷集》	《紅梨記》	《重鐫出像音釋西廂評林大全》
年代	明崇禎年間(1627-1644)	明萬曆四十二年(1614)	明泰昌庚申元年(1620)	明萬曆二十年(1592)
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：由左至右依序為《明清戲曲版畫》，頁 198；《明清戲曲版畫》，頁 540；《日本藏中國古版畫珍品》，頁 45；《明清戲曲版畫》，頁 53。				

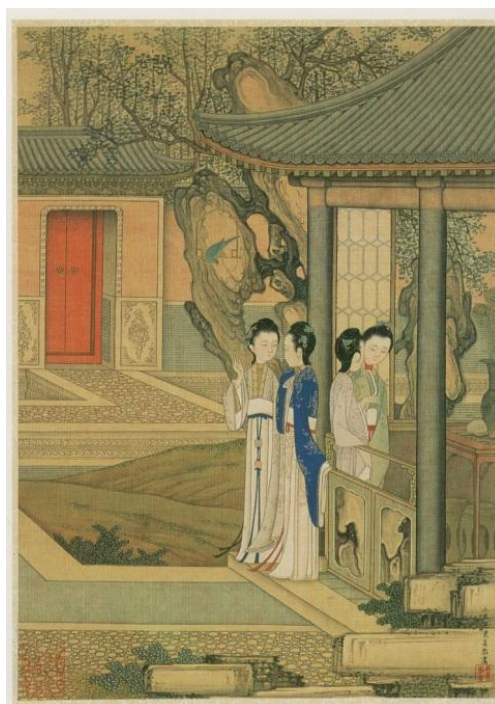
以明崇禎年間(1627-1644)的蘇州戲曲版畫《李卓吾先生批評浣紗記》的版畫（圖十四）為例，畫中的仕女線條工整、長直而少細碎彎曲的線條，與北方版畫作品北京永順書堂刊本《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》中版畫「仕女」直實的線條風格相近。因此將《李卓吾先生批評浣紗記》中版畫的「仕女」表現風格比對焦秉貞《繪事羅珍》第四開（圖十五）中的「仕女」形態，發現二者無論在體態以及風格上均有相似之處，相似點主要表現在無任何肩部角度的削肩，以及直線到底的裙襞線條上。由蘇州版畫、北方版畫與焦秉貞「仕女風格」的比較結果（圖表四）顯示，藉由版畫風格演變所分析出可能對焦秉貞「仕女風格」產生影響的流派，

<sup>56</sup> 周心慧，《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁 184。

除了原先所推論明初的「北方版畫」之外，明末的「蘇州版畫」在風格上更趨近於焦氏繪製的「仕女風格」。



圖十四：《李卓吾先生批評浣紗記》，圖版來源：周亮《明清戲曲版畫》。



圖十五：《繪事羅珍》第四開，絹本設色，縱 30cm 橫 21.2cm。

圖表四：蘇州版畫、北方版畫與焦秉貞仕女風格的比較

作品名稱	《李卓吾先生批評浣紗記》（圖十四局部圖）	《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》（圖十一局部圖）	《繪事羅珍》（圖十五局部圖）
作品局部圖			
作品年代	明崇禎年間(1627-1644)	明成化年間（1464-1487）	康熙時期
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：由左至右依序為《明清戲曲版畫》，頁 198；《明清戲曲版畫》，頁 20；故宮博物院編《清代宮廷繪畫》。			

## (2) 北方版畫的風格演變

以北京為中心的「北方版畫」，在晚明時顯得沒落。明代學者胡應麟（1551—1602）曾言「燕中刻本自稀，然海內舟車輻輳，筐篋走趨，巨賈所攜，故家之蓄錯其間，特盛於他處」，顯示北京在此時並非重要的圖書梓行地，而是全國最大的圖書貿易中心。<sup>57</sup>但明末北方版畫業雖非興盛，期間仍有版畫作品刊刻出版，只是多無圖。作品中附有版畫圖片者雖然為數不多，但仍可大致分析出其間演變的脈絡。觀察由萬曆元年（1573）張居正、呂調陽專門為小皇帝朱翊鈞編寫的一部帝王教材《帝鑒圖說》裡〈寵昵飛燕〉（圖十六）篇章中版畫的仕女風格、萬曆十八年（1590）《閨苑圖說》（圖十七）以及萬曆二十一年（1593）於永清刊的《便民圖纂》卷第一〈女紅之圖〉（圖十八）中的仕女做比較，便可看出「仕女」版畫線條的風格演變，比起明初時的「北方版畫」更為精細而活潑。觀察《寵昵飛燕》中仕女的線條表現方式，除了維持較多明初以來古拙質樸的線條表現特色之外，頭飾與足部的線條逐漸脫離明初簡約的線條表現風格，出現了較為靈活的曲線；而萬曆中期的《閨苑圖說》以及《便民圖纂》作品中版畫仕女的形象，在線條表現上更有逐漸圓弧化的趨向，除了不同於明初以來較為直實的線條特性之外，體態也漸趨纖弱，尤其面容的部分，趨近於唐寅、仇英的表現特色，顯示出明末北方的版畫風格逐漸受南方風格的影響。

「北方版畫」中的「仕女」形象，自明萬曆（1573—1620）中期後開始逐漸脫離明初樸拙的風格特色。直至晚明泰昌年間，以太監金忠（生、卒年不詳）於泰昌庚申元年（1620）所刊刻版畫集《御世仁風》〈益過生怨〉（圖十九）的版畫作品為例，版畫線條除了仍維持衣服布料上無裝飾性紋飾的一致性之外，作品中仕女線條表現的技巧比之於萬曆時期更為細緻與流暢，除了保持原本明初北方版畫長、直線條的特色之外，線條多了圓弧性曲度的變化，使仕女體態更為豐富多變，但是表現體態的衣紋線條仍不若「南方版畫」的飄逸與細緻；而同樣由太監金忠所刊刻並於崇禎十一年（1638）出版《瑞世良英》中的版畫作品〈用兵仁勇〉（圖二十），在風格上與早十八年出版的《御世仁風》〈益過生怨〉相比，「仕女」的版畫線條表現方式上差異不大。

<sup>57</sup> 周心慧，《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁206。

經由上述「北方版畫」演變的過程顯示，原屬質樸且直實的線條表現風格逐漸變成較多圓滑曲度的線條，漸趨活潑的線條表現風格，與屬南方的「徽州版畫」於線條表現細瑣多變相比，仍有段差距；但比起初期，已更能表現女性嬌柔的體態。而南、北版畫在線條的表現風格雖不盡相同，但很明顯到了明末，北方在版畫線條造型的風格上，已逐漸接受了南方的風格，持續拉近了二者間的距離。

「北方版畫」經由時代演變所呈現的風格變化，於明初至明萬曆年間的線條屬性，基本上與焦秉貞較有關聯性。而戲曲來自民間，戲曲版畫插圖的讀者原屬於下層社會，這種情形到了萬曆年間產生了改變，由於質量方面的提升，版畫作品逐漸開始傳播至中產階層擁有文化素養以及鑑賞品味的文人、官僚和商人，<sup>58</sup>焦秉貞屬知識階層自然增加接觸到這類作品的機會。





雖然泰昌、崇禎年間的版畫作品《御世仁風》與《瑞世良英》，在風格表現上已經比明初「北方版畫」的線條曲線更為豐富多元，仕女體感的表現也較趨圓潤，與焦秉貞所繪「仕女」扁平纖弱的風格差異度漸大。然而自明代萬曆年間開始，各地方版畫其實是朝著兩條道路推進的，即各地的版畫在擁有各地自己本土作風的同時，還存有另一種受「徽派版畫」<sup>59</sup>影響所產生的共同風格。<sup>60</sup>雖然因北方版畫作品的稀少性，較難分辨出明末是否有明確的兩種風格存在，但若舉目前所收集到萬歷年之後的五件作品《帝鑿圖說》〈寵昵飛燕〉、《御世仁風》〈益過生怨〉、《瑞世良英》〈用兵仁勇〉、《閨範圖說》〈王木叔妻〉、《便民圖纂》〈經緯〉來看，此時的仕女風格與明初成化年間《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》〈楊公回家與兒安靈位〉的版畫相較，約略可看出其中演變的脈絡。萬曆之後的版畫除仍保有明初仕女衣裙長、直的線條特色之外，袖子與暗示足部的裙襞曲線已漸趨活潑多變化，而由這些線條風格雖可看出此時的版畫與繪畫的線條筆觸已愈來愈接近，但仍難以證實此種風格的改變是受「徽派版畫」的影響。

<sup>58</sup> 周亮，《明清戲曲版畫》上冊（合肥市：安徽美術出版社，2010），〈概述〉內容無頁碼。

<sup>59</sup> 徽派版畫：明末時期，由於徽州擁有眾多的優秀刻工，而徽州刻工的流動範圍廣，逐漸在明末形成一個以徽工為中心的跨地域版畫流派。

<sup>60</sup> 周亮，《明清戲曲版畫》上冊（合肥市：安徽美術出版社，2010），〈概述〉內容無頁碼。

圖表五：北方版畫的風格演變

出版年	明初成化年間 (1464-1487)	萬曆元年 (1573)	萬曆十八年 (1590)	萬曆二十一年 (1593)	泰昌庚申元年 (1620)	崇禎十一年 (1638)
作品名稱	《新編說唱包龍圖 公案斷歪烏盆傳》 〈楊公回家與兒安 靈位〉 (圖十一局部圖)	《帝鑿圖說》 〈寵昵飛燕〉 (圖十六)	《閨苑圖說》 〈王木叔妻〉 (圖十七)	《便民圖纂》 〈經緯〉 (圖十八)	《御世仁風》 〈益過生怨〉 (圖十九)	《瑞世良英》 〈用兵仁勇〉 (圖二十)
局部圖						
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：由左至右依序為《明清戲曲版畫》，頁 20；《帝鑿圖說》，頁 223；《閨苑圖說》卷之四，頁 78；《便民圖纂》卷第一，頁 15；《御世仁風》，頁 69；《瑞世良英》卷之四，頁 8。						

### (3) 蘇州版畫的演變

明萬曆以後，大量的著名畫家投入版畫創作，使版畫插圖產生質的提升的時空背景；以及同樣以線條構成作品內容，版畫刀刻線條與繪畫以筆墨所描繪的線條愈來愈相近的表現性，均增加了焦秉貞在學習仕女畫法的同時有可能參酌當時流傳的版畫作品的可能性。

以與焦秉貞「仕女」風格較相近明初成化年間的北方版畫《新編說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》的版畫風格，以及崇禎年間蘇州版畫《李卓吾先生批評浣紗記》的版畫風格為例，分別比較「北方版畫」、「蘇州版畫」對焦秉貞繪畫風格產生影響的可能性。「北方版畫」的仕女線條從原先以表現肢體線條為主的簡單曲線，逐漸演變為《御世仁風》版畫作品所呈現出肩部的線條較為厚實的纖弱仕女體態，整體型態較趨近於唐寅與仇英所繪仕女的體感，與焦秉貞纖弱、扁平如紙片人般的仕女型態仍有些微差距；而「蘇州版畫」《李卓吾先生批評浣紗記》作品中的版畫仕女體態，削肩、多長直工整的衣紋線條、文雅的肢體語言以及帶有濃厚的文人畫氣息，整體氣質與形態比較趨近於焦秉貞的「仕女」風格。

焦秉貞與「蘇州版畫」風格看似較為相近，然而「蘇州版畫」無可避免的同樣存在著兩種風格，而根據學者周亮的論述，《李卓吾先生批評浣紗記》的版畫風格即屬於「蘇州版畫」的本土風格。<sup>61</sup>蘇州版畫的崛起較明代其他地區在時間上要晚了很多，大約開始於萬曆二十四年（1596）顧正誼所繪《百咏圖譜》，顧正誼為晚明華亭派的著名山水畫家，根據周心慧於《中國古版畫通史》的記載，圖譜中馮大受的序言有「真是詩中畫，畫中詩，兼右丞之二有，擅虎頭之三絕」的讚譽，<sup>62</sup>作品中帶有濃厚的文人氣息。此種以畫家參與主導版畫的發展形式，是「蘇州版畫」的最大特色。除了「蘇州版畫」之外，「徽州版畫」於萬曆年間開始同樣也發展出畫家參與版畫製作的模式，不同處在於「徽州版畫」是經由刻工主導一段很長的時間才產生的變革，至於其他地區的版畫主要仍是以民間藝匠為主體，逐漸發展出民間藝術的風格。而這些不同地區的版畫作品到清初時均逐漸衰亡，僅有「蘇州版畫」的盛行一直由明末延續到清代，因此在時間的連結性上，對焦秉貞所可能產生影響的機率就更高了。

若提到線條的特性，元代湯垕（約 1262—1332）於畫論中論「界畫」的一段敘述：

世俗論畫，必曰畫有十三科，山水打頭、界畫打底，故人以界畫為易事，不知方員曲直、高下低昂、遠近凹凸、工拙纖麗，梓人匠氏有不能盡其妙者。況筆墨硯尺運思於縑楮之上，求合其法度準繩，此為至難…近見趙集賢子昂教其子雍作界畫云：「諸畫或可杜撰，至界畫，未有不用工合法度者，此為知言也。」<sup>63</sup>

文中「筆墨硯尺運思於縑楮之上，求合其法度準繩」以及「諸畫或可杜撰，至界畫，未有不用工合法度者，此為知言也。」，兩段內容均符合焦秉貞類似版畫線條的「仕女」表現特色以及幾何測量的觀念。證明了焦秉貞繪畫風格的線條表現部分，

<sup>61</sup> 周亮，《明清戲曲版畫》上冊（合肥市：安徽美術出版社，2010），〈概述〉內容無頁碼。

<sup>62</sup> 周心慧，《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁 184。

<sup>63</sup> 〔清〕孫岳頒等奉敕撰，《御定佩文齋書畫譜》卷十二（臺北市：臺灣商務，1983—1986，收入《文淵閣四庫全書》子部·藝術類），頁 380。

至少融合了「版畫」與「界畫」線條的表現形式與「海西法」中的「焦點透視」與而成。

## 2.明代仕女繪畫的影響

清代仕女畫纖弱的仕女形態，主要是延續自明代的仕女繪畫風格。而焦秉貞仕女體態的表現風格，除了於前述所推測，可能因為受明代戲曲、小說版畫的影響，在表現方式上筆法工整、墨色少變化之外；針對焦秉貞於仕女描繪風格也有取法自明代仕女繪畫的部分，本文以下將探討焦秉貞於傳統繪畫技法中包括線條表現與用色在內的師承來源。



圖二十一：《湘君、湘夫人圖》  
紙本淡設色縱，縱 100.8cm 橫  
35.6cm，北京故宮博物院藏。

明代擅繪仕女畫的畫家中，在仕女畫法上與焦秉貞屬纖弱、憂鬱形象的仕女風格特徵相近者，為唐寅與仇英二位；此外非專擅仕女畫的文徵明，亦有一幅名為〈湘君、湘夫人〉（圖二十一）的仕女畫傳世，圖中的仕女形象纖弱。以此三者與焦秉貞在「仕女」繪畫風格上，同樣是以呈現明、清兩代以來崇尚柔弱、病態美的仕女形象為表現主軸的畫家為對象，分析焦秉貞在「仕女」畫法的表現上是否受其影響。

唐寅、仇英與文徵明三者創作歷程上，具有蘇州地緣關係的共通性。文徵明，初名璧，以字行，祖籍橫山，出生於江蘇吳縣，畫作〈湘君、湘夫人圖〉中的仕女風格，以削肩、突顯衣服布料的輕薄感的淡染墨色，用誇張的曳地長裙呈現出飄逸的氣質，突顯出明代纖弱體感的仕女特色；而騰空的披肩彩帶以及呈現工字型彎曲的衣紋線條，似有一陣風自畫面中右方吹來，動態的表現相當生動。

文徵明六十二歲（1538）時，於〈湘君、湘夫人圖〉畫作左下方自題的內容除了「余少時閱趙魏公所畫湘君湘夫人，行墨設色皆極高古。」，提到年少時曾見過趙孟頫所繪相同主題的作品，語句中並有「設色皆師錢舜舉」一語，認為趙孟頫用色方面吸收了錢選的精華，因此文徵明所繪〈湘君、湘夫人圖〉的仕女表現風格，應該也是受此影響，加上此幅作品所描繪者為傳說中的人物之故，整體繪畫風格以「摹古」為出發點，仕女形象似參酌傳顧愷之〈洛神賦圖〉（宋人摹本）（圖二十二）中的洛神以及〈女史箴圖〉的仕女人物所繪製；北魏（386—557）司馬金龍墓隨葬漆畫木板屏風中所繪製的「班婕妤」（圖二十三）亦屬此一類型的仕女形象風格。



圖二十二：傳東晉顧愷之《洛神賦圖》局部（宋摹本），絹本設色，縱 27.1cm 橫 572.8cm，北京故宮博物院藏。



圖二十三：北魏司馬金龍墓隨葬漆畫木板屏風中所繪製的「班婕妤」。

對比於焦秉貞工筆仕女畫的特色，文徵明畫作不同處，在於〈湘君、湘夫人圖〉色設方面採用淡墨，畫作整體風格是以「寫意」與「摹古」為主要表現方式，與焦秉貞設色濃重、筆法工整的表現技法相異。因此二者畫作除了明、清兩代仕女



畫普遍的削肩風格之外，無論在仕女面容、衣紋線條與設色的表現方式均不相同。

圖表七：《湘君、湘夫人圖》與傳東晉顧愷之《洛神賦圖》「摹古」分析圖

畫作名稱	文徵明《湘君、湘夫人圖》	傳東晉顧愷之《洛神賦圖》
局部圖		
<p>資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：《綺羅遺韻：名畫中的女性》，頁 13 及頁 75。</p>		

文徵明與仇英之間的關係，由明王穉登於〈湘君、湘夫人圖〉右下角的題跋內容可略知一二，除了證明文徵明用筆功力之深，亦可見其不吝提携後輩仇英之心胸：

少嘗侍文太史，談及此圖云：使仇實父設色兩易鉅皆不滿意，乃自設色之以贈王復古先生。今更三十年，始獲觀此真蹟，誠然筆力扛鼎，非仇英輩所得夢見也。

仇英，字實父，號十洲，原籍江蘇太倉，後移居蘇州，曾受文徵明與唐寅的賞識。相較於唐寅與文徵明，仇英的仕女畫作品，少有參雜文人畫的「寫意」風格，並非是仇英不善「寫意」，只是於表現仕女畫人物時多運用「工筆」技法。

唐寅，初字伯虎，後字子畏，江蘇蘇州吳縣人。對於唐寅於仕女畫「仕女人物」纖弱的表現風格，魯迅於《論：舊形式的採用》一文中曾言「唐伯虎畫的細腰

纖手的美人，是他一類人們的欲得之物。」，<sup>64</sup>「欲得之物」一語，點出以唐寅所繪的仕女風格，代表了明代仕女畫的觀賞角度是以男性角度出發。此一審美觀一直延續影響至明、清兩朝的仕女畫風。

談到唐寅的人物仕女畫風格大致可分為兩類，一種是以線條精細的介於「高古游絲描」與「鐵線描」勾勒，用筆精細工整，設色厚重艷麗的工筆仕女畫，以描述五代前蜀後主王衍（在位時間 918—925）後宮故事為題材的〈王蜀宮妓圖〉（圖二十四）堪稱其代表之作；除工筆設色的一類外，另有一種則較寫意，在這類畫中，唐寅有的使用單純的白描，有的則在白描外稍微敷色（效果遠不及他的第一類仕女畫華麗炫目），<sup>65</sup>〈秋風紈扇圖〉（圖二十七）、〈蕉葉仕女圖〉均屬此類作品。焦秉貞所繪工筆「仕女」的體感風格，比較偏向唐寅以工筆重彩所繪的「仕女」圖〈王蜀宮妓圖〉中的仕女形象。

至於焦秉貞與仇英的風格是否有關，本文特以仇英存世的仕女畫代表作〈漢宮春曉〉（圖二十五）與〈列女傳圖—薛濤戲箋〉（圖二十六）的仕女人物造型，分析仇英與焦秉貞在仕女畫法上的異同。也許是出身漆工的身分，因此仇英在線條的處理上細膩而精準，衣紋線條靈活多變，清代名士楊翰（1812—1879）在《掃石軒畫談》評介仇英人物畫「筆筆皆如鐵絲，有起有止，有韻有情，亦多疏散之氣，如唐人小楷，令人探索無盡。」，<sup>66</sup>此種線條風格與焦秉貞衣紋線條硬挺的表現方式不同。

此外仇英在足部及裙擺的描繪立體，與焦秉貞只以延續自腰部的線條描繪裙襬，使仕女體感表現扁平，差異度極大，這也說明了二者表現纖弱體感的線條筆法方式不同。反觀仇英與焦秉貞在仕女面容的表現方面則有相近處，五官分布與表現均極細緻，柳葉眉、鳳眼、櫻唇、臉頰豐腴的特性均極相似，但是臉型稍有差異，仇英所繪的仕女額頭較高，臉型呈橢圓下巴圓潤飽滿；焦秉貞的仕女臉型

<sup>64</sup> 杭春曉，《明代吳門畫派》（瀋陽：遼寧美術出版社，2003），頁 134。

<sup>65</sup> 馮幼衡，〈唐寅仕女畫的類型與意涵：江南第一風流才子的曠古沉哀〉，《故宮學術季刊》第二十二卷第三期（民國九十四年春季），頁 65。

<sup>66</sup> 林治，〈仇英評傳〉，載《書畫家》（1983），頁 15。

則較短，下巴的圓潤度則稍減。

圖表八：焦秉貞與仇英的仕女比較

畫作名稱	《繪事羅珍》第四開	〈漢宮春曉〉 (圖二十五)	《列女傳圖》薛濤戲箋 (圖二十六)
局部圖			
裙襞與足部的比較			
面部比較			
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：故宮博物院編《清代宮廷繪畫》；《仇英作品展圖錄》；《歷代美人畫選》。			

以唐寅〈王蜀宮妓圖〉對比焦秉貞《繪事羅珍》第四開中的仕女形象，發現二者共同點之一在繪製裙子的特色，除了裙襞僅有微微的擺動幅度，與一般仕女畫喜以誇張拖地的裙襞呈現飄逸感不同之外，均少見的以裙角切齊地面的方式表現出仕女拘謹的氣質。〈王蜀宮妓圖〉線條所形塑出的宮廷仕女風格，與焦秉貞於《繪事羅珍》第四開中，以切割式長且直的線條表現出的仕女形象相比，從整體視覺上的感受相近，但若細究線條的形式，唐寅此件作品的線條表現方式，除了比他在其餘仕女畫作品中的線條表現要簡潔且變化度低之外，仍然有明確由深及淺的墨色變化，以及線條粗細、強弱、長短的差異性；對比於焦秉貞線條粗細

近乎一致，墨色無明顯變化且一線到底的「鐵線描」線條特性，看來並不太一樣。其實之所以會有相近的感受，主要在於二者的線條表現方面，唐寅此幅圖中所繪仕女的線條雖有長短，但除了袖子之外，幾無彎曲多變化的動態線條；而焦秉貞直線的比例更是佔了人物造型的大部分，推測焦秉貞的線條表現風格，有可能是經由取法唐寅的線條風格，進一步融合了版畫的線條技法所發展出的個人特色。

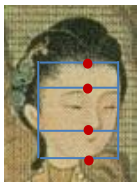
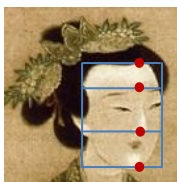
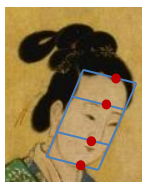
圖表九：焦秉貞與唐寅、仇英的仕女比較

	焦秉貞《繪事羅珍》第四開	唐寅《王蜀宮妓圖》 (圖二十四)	唐寅《秋風紈扇圖》 (圖二十七)
局部圖			
	工筆重彩	工筆重彩	淡墨
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：故宮博物院編《清代宮廷繪畫》；《綺羅遺韻：名畫中的女性》，頁 79；《歷代美人畫選》。			

其次，比較焦秉貞與唐寅、仇英的仕女面容，除了先前所述，五官的描繪技法應該是受仇英的影響。仇英所繪仕女的臉型為橢圓的鵝蛋臉，與唐寅於〈王蜀宮妓圖〉額頭較寬下巴略尖的仕女臉型不同，焦秉貞於《繪事羅珍》與《仕女圖》中繪製的仕女臉型，也屬於額頭較寬下巴略尖的類型；其次針對臉部比例的分配上以《繪事羅珍》第四開最左側仕女為對象，比對唐寅〈王蜀宮妓圖〉與仇英《列女傳圖》〈薛濤戲箋〉中仕女面容上五官的配置比例(圖表十)，分別以髮際、眉、鼻尖、下巴四點為基點，比較結果《繪事羅珍》第四開中的仕女面容為 4：6：4、〈王蜀宮妓圖〉為 4：7：6、《列女傳圖》〈薛濤戲箋〉則為 5：6：5，據此比較

結果歸結出焦秉貞的仕女面容畫法，在臉型以及五官的配置比例上應是受唐寅的影響，而在五官的描繪上則主要取法自仇英。

圖表十：焦秉貞、唐寅、仇英「仕女」五官比例分析圖

	焦秉貞	唐寅	仇英
			
以髮際、眉、鼻尖、下巴四點為基點的面部比例	4 : 6 : 4	4 : 7 : 6	5 : 6 : 5
	上寬下窄型臉	上寬下窄型臉	橢圓臉
資料來源：圖表由作者整理繪製。 圖版來源：故宮博物院編《清代宮廷繪畫》；《綺羅遺韻：名畫中的女性》，頁 79；《歷代美人畫選》。			

## 五、結論

追溯焦秉貞的師承關係，少有文獻資料可供推敲並明確指出影響其畫風的對象與流派。因此針對焦秉貞繪畫風格中所呈現的特色，分就「海西法」與「仕女畫風格」兩個面向探討他的畫風來源。

首先針對他在運用「海西法」知識所建立的視覺觀點作論述，於康熙八年（1669）之前，焦秉貞關於西法測量知識的建立，應是承襲自明代開始即於欽天監中傳授天文教育的傳統，而康熙八年之後，進一步受南懷仁於欽天監所傳授的幾何學等相關知識的影響。測量方面的基本觀念，是為他以融合「海西法」於繪畫中所塑造的創作風格打下的基礎。

其次藉由視覺方面的經驗的累積，將僅運用線條表現天文輿圖的繪製能力，提升繪圖技法並且加強繪畫上的精緻度。在排除了焦秉貞赴澳門與日本學習的可能性之後，整合出視覺經驗的學習途徑約可分為四類：

- 1.來自以傳播宗教為目的之教會傳單中的版畫插圖
- 2.教堂內的裝飾油、壁畫
- 3.欽天監中西洋傳教士的油畫作品

4.西洋傳教士利類斯：學者方豪於著作《中西交通史》中，曾論及利類思神父工於繪畫，並於宮廷中傳授繪畫技法；英國籍學者蘇利文於其著作中亦提出相同的論述，且於註解處明確指出時間約為西元 1648 年（順治五年）利類思到北京之後。這是目前文獻記載上，康熙朝時唯一一位西洋傳教士與焦秉貞，除了在活動年代有明確重疊性之外，又另具有可能於康熙八年之前即與焦秉貞有接觸機會，以及目前看來，利類思應為康熙朝時西洋傳教士於宮廷中傳授西洋繪畫技法之第一人等，三項條件均顯示焦秉貞有可能受教於利類斯。然以利類思所傳授的繪畫題材多為清廷歷年所藏西物來看，焦秉貞若受教於利類思目前看來有可能僅限於靜物類。

其次對於焦秉貞延續自中國傳統繪畫風格的師承分析，主要分為「版畫」與「明代仕女畫風格」分別探討：

針對「版畫」的部分，焦秉貞的線條特色，主要可能受到兩方面的影響，其一為「北方版畫」的本土風格；其二為文人畫風格濃厚的「蘇州版畫」。其中蘇州版畫的興盛自明末延續至清代，是主要影響來源。

明代的「蘇州」除了是一流畫家的聚集地，產生了許多知名畫家之外；還因為畫家的影響，孕育出「蘇州版畫」具文人氣息的特殊風格。這其中，除了「蘇州版畫」的線條表現形式為焦秉貞所取法，仕女畫法的部分也受到與蘇州有地緣關係，即明代仕女畫家唐寅與仇英仕女畫風格的影響。顯見焦秉貞於中國傳統繪畫技法的影響來源，與明代畫家主要的聚集地「蘇州」有很深的淵源。

清代仕女畫主要延續自明代纖弱體態的風格。焦秉貞除了仕女面容表現的方式融合了唐寅與仇英的繪畫技法；在體態上則似取法唐寅於〈王蜀宮妓圖〉的仕女風格，較少肢體語言的表達。綜合焦秉貞在仕女體格的表現形式比明代更為精簡。「仕女」漠然的神情，線條表現近似版畫的風格，線條描繪方式一致（同質）性比例頗高等特質，配合保守使用陰影明暗所呈現的人物體感，均是在焦秉貞融合了「海西法」、「蘇州版畫」與「唐寅、仇英的仕女畫風」之後，所逐漸發展出屬於清代初期宮廷繪畫中極具個人風格的仕女畫風。

## 參考書目

### 原始文獻

- 〔明〕李東陽等纂、〔明〕申時行等重修，《大明會典》（臺北：新文豐出版公司，民國六十五年七月）卷二二三，頁9。
- 〔明〕汪珂玉撰，《珊瑚網》，上海：上海古籍出版社，1991。
- 〔清〕胡敬撰，《國朝院畫錄》，收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第1082冊：胡氏書畫考三種，上海市：上海古籍出版社，2002。
- 〔清〕張庚撰，《國朝畫徵錄》，收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第1067冊，上海市：上海古籍出版社，2002。
- 〔清〕鄒一桂撰，《小山畫譜》，《景印文淵閣四庫全書》，838卷，臺北市：臺灣商務，1983—1986。
- 〔清〕趙爾巽等撰，《清史稿》504卷，列傳291，藝術三，北京：中華書局出版，1986。
- 〔清〕張照等編纂，《石渠寶笈：初編》，收入《秘殿珠林石渠寶笈合編》本第二冊，上海：上海書店出版社，2011。
- 《聖祖仁皇帝實錄》，康熙九年九月戊午條，卷三十四。
- 〔清〕劉瑗撰，《國朝畫徵補錄》，收入《續修四庫全書》子部·藝術類，第1067冊，上海市：上海古籍出版社，2002。
- 〔清〕高士奇撰，《蓬山密記》，收入《清史集腋》，臺北：廣文書局，1972。
- 韓琦、吳旻校注，《熙朝崇政集 熙朝定案》，北京：中華書局，2006。
- 〔清〕孫岳頒等奉敕撰，《御定佩文齋書畫譜》卷十二，收入《景印文淵閣四庫全書》子部·藝術類，臺北市：臺灣商務，1983—1986。

### 近人研究

#### 1.專書

- 方豪，《中國天主教史人物傳》，北京：宗教文化出版社，2007。
- 蕭若瑟，《天主教傳行中國考》，上海：上海書店，1931。
- 〔日〕町田甲一，《日本美術史》，上海：上海人民美術出版社，1988。
- 戚印平，《日本繪畫史》，杭州：中國美術學院出版社，2002。

- 陳振濂，《維新：近代日本藝術觀念的變遷－近代中日藝術史實比較研界》，杭州：浙江古籍出版社，2006。
- 上海博物館，《利瑪竇行旅中國記》，北京：北京大學出版社，2010。
- 李超，《中國早期油畫史》，上海：上海書畫出版社，2004。
- 馬國賢，《清廷十三年：馬國賢回憶錄》，上海：上海古籍出版社，2004。
- 莫小也，《17－18 世紀傳教士與西畫東漸》，杭州：中國美術學院出版社，2002。
- 周亮，《明清戲曲版畫》上冊，合肥市：安徽美術出版社，2010。
- 王伯敏，《中國版畫史》，臺北市：蘭亭書店，1986。
- 王宗英，《中國仕女畫藝術史》，南京：東南大學出版社，2009。
- 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000。
- 周亮，《明清戲曲版畫》上冊，合肥市：安徽美術出版社，2010。
- 杭春曉，《明代吳門畫派》，瀋陽：遼寧美術出版社，2003。
- 王忠和，《紫禁城裡的洋大臣》，天津：天津人民出版社，2010。
- 〔英〕M.蘇立文，《東西方美術的交流》，江蘇：江蘇美術出版社，1998。

## 2.論文期刊

- 周維強，〈康熙間曆法對決與觀象臺歐式天文儀器〉，載《故宮文物月刊第 344 期》，頁 59－66。
- 周維強，〈敬天以心，觀天以器：明代觀象臺及其天文儀器〉，載《故宮文物月刊第 338 期》，頁 110－118。
- 黃一農，〈清初欽天監中各民族天文家的權力起伏〉，《新史學》二卷二期，（1991），頁 75－108。
- 黃一農，〈湯若望與清初西曆之正統化〉，《新編中國科技史》（下）（臺北：銀禾文化事業公司 1990），頁 465－490。
- 馮幼衡，〈唐寅仕女畫的類型與意涵：江南第一風流才子的曠古沉哀〉，《故宮學術季刊》第二十二卷第三期（民國九十四年春季），頁 55－133。
- 劉潞，〈從南懷仁到馬國賢：關於康熙宮廷西洋版畫之演變〉，《兩岸故宮第三屆學術研討會：十七、十八世紀(1662-1722)中西文化交流》，頁 291－299。
- 單國強，〈清代宮廷仕女畫的特色〉，《紫禁城》（1995 年 3 期），頁 16－17。
- 林治，〈仇英評傳〉，載《書畫家》（1983），頁 12－31。