

第二章 追憶的容顏祖宗畫像

漢人社會對祖先的崇拜，除以神主牌祭祀之外，也將祖先的像掛在廳堂供子孫追憶、懷念。民間為活人的畫像，稱為「壽像」，如果是追念祖先遺容，則稱之為「追容」。追容畫像的方式是由子孫直接描述或根據子孫的容貌特徵描繪，或由畫師就畫譜中的眼耳鼻眉等相像處綜合畫成，但由子孫指認到滿意為止。清朝後期，台灣的祖先畫像中，有的筆法仍然沿襲中國水墨傳統，然而因為處於拓荒的移民社會，顯得比較單薄簡陋，不過也因此自成另種風格。除外，有的畫像採用了西方的透視法。明暗顯影更加立體寫實，栩栩如生。漢人社會自古以來重視家族的傳承意識，講求香火一脈相傳，所以慎終追遠之餘，還發展出一套祖先崇拜的禮節儀式。經濟窮困的庶民社會，也許只能藉著一方小小的牌位，早晚一支香，象徵著薪火相傳。而環境寬裕的富貴家庭當然可多添一幀肅穆凝神的祖先畫像，加強後人的記憶和傳承意識。¹¹居於它對常民生活的不可或缺性，本章擬針對祖宗畫像做一探討，它屬於肖像畫的一種，透過肖像畫的歷史概述，了解其演變。

第一節 肖像畫的歷史概述

何謂肖像，以廣泛的定義來說，可包含眾多媒材的，如繪畫、雕刻、紀念章、相片等等，都可作為描繪人物的表現形式。而這些形式的刻劃，無非是想將人物的身體特徵及個性，藉由表情、衣物、肢體動作與背景等描寫，來構成平面或立體的肖似物。整體來說肖像的呈現方式，頭部的描繪則是構成肖像物作品的重點所在，因此，人們在製作肖像物時，除了是徹底描寫對象的肖似，表現個體原先應有的特徵以求人物的寫實性之外，人們也會將人物修飾成理想中標準美感，塑

¹¹周樑楷，〈從傳承意識到歷史意識-台灣祖先畫像的意義〉，《當代》，119期，1997.7.1。

造成自己以及大眾所認定的樣子，能在某層面上滲入了社會所期待的類型，來呈現在肖像物上，甚至也改變原來被描繪者的面容。因此肖像物製作，多少受到民族性及時代性所認定的標準，而展現人們所認定的肖似性。¹²

一、肖像畫的坊間定義

這好比祖宗畫像中，頭部的描繪為肖像畫主要特徵，並依據被描寫的人物作身體特徵、面部表情的表現，除此之外，姿體動作及衣著，也是祖宗畫像在表現社會身分的表徵，而這將觀看的意義經由場景、姿態的展現，化為二維世界的符號，形成我們所熟悉的面貌。

隨著十九世紀，攝影術的發明之後，攝影成為人們快速複製圖像技術的來源，這也造成寫實主義參照攝影技術的原由，許多藝術家都利用攝影作為創作的輔助工具，他們利用相片的取景構圖的呈規，視之為眼睛之外的精準記錄手法來源，依據攝影照片輔助使用，所使用的機械複製的來莫擬手法，用來印證肉眼上的有見覺差異。卻也改變了長期以來華人的繪畫觀，台灣攝影史研究者簡永彬也論述：「攝影術尚未真正登陸之前，唐山傳承來的『精炭畫像』是一般大眾依賴畫像師以炭筆、九宮格人畫，這是為高堂留作紀念的唯一途徑。當畫像師還在花二個禮拜時間才能完成一張人像，而寫真術，僅在幾秒之間就能完成一張絕對逼真，而又能修整無瑕的人像照，對畫像館的師父來講是一項革命。」¹³對畫像如此，繪畫更不遑多讓，以中國繪畫為例，在用筆用墨方面，毛筆所畫成的線條為中國繪畫的要素，造就成線條為主要的描繪和表現形式。在加上毛筆在紙類材質上所營造出皴、擦、點、染等筆觸的皴法，以及黑、白、乾、濕、濃、淡等所謂

¹² 張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》，國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士論文，2004。頁 21。

¹³ 簡永彬，〈鏡像寓喻的對話〉，收錄於簡永彬主編，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，台北：夏綠原國際有限公司，2010，頁 20。

墨分六色的濃淡層次變化，構成了傳統繪畫的表現基礎。和中國所不同的是，西方繪畫也是由線條開始的，之後在表現形式上，則轉向於強調描繪表現物的光影、色彩、體積、質感等具體形態的層次感，並模擬描摹物二度空間的立體呈現。因此，和西方繪畫相較之下，傳統中國繪畫物像的表現方式，所追求不是描摹物一絲不苟的形似來模擬，而傾於心靈意念的神似為表現目標。

宋代中國的文人畫理念浮現，期使繪畫與造化同功的「畫以載道」理念盛行，促使了山水樹石的水墨畫成為主流，文人也自許與工匠有所區隔。¹⁴隨著意境模寫人物的肖像畫則漸漸退至邊緣，肖像畫師也漸偏向民間發展，為常民百姓追祀紀念祖先而作畫，並遭文人畫家鄙稱為「俗工」，且在元代以後民間肖像畫技已為專業性的獨立畫科，¹⁵及至明代，中國肖像畫已發展為「殿堂真容、傳記肖像、書齋肖像、民間肖像」四類，前三類分屬於帝王、士宦、文人的世界，最後一類則屬於底層民間。¹⁶也即是本文所探討的這種專供家族追祀祖先用途的祖宗畫像。

在中國繪畫史上，真正可以稱為肖像畫大家的畫人是顧愷之〈晉代345-405〉，他主張「以形寫神」，把肖像畫的形似和神肖兩個極端加以統一處理，對肖像畫上有很大的貢獻。¹⁷等到西方宗教傳入之後，帶來了西洋人物畫的圖範，而影響到中國傳統肖像畫的變革，如明朝萬曆四年因澳門成立教區，促使利瑪竇的到來，並將相關西方藝術方面的繪畫觀念均帶入中國，其技巧有別於傳統中國肖像畫正面平光的運用，這與近代民間炭精擦畫肖像畫，在繪製的過程可看出多少受到西方繪畫的影響。如傳統中國肖像繪製的光影變化，及人物面容的取自，在明代有明顯的轉變，這是受到西方油畫材質，不同於中國水墨的暈染描繪法則，像這種混合西方描繪的方式，讓中國傳統裡，畫陽不畫陰的繪畫原則，有其

¹⁴石守謙，〈中國文人畫究竟是什麼？〉，收錄於《從風格到畫意——反思中國美術史》，台北：石頭出版公司，2011，頁58-59。。

¹⁵單國強，〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》第2期，1997，頁65-66。

¹⁶參見沈以正，〈我國的肖像畫與官像畫〉，《美育月刊》99期，1999，頁1-10。

¹⁷徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，杭州：中國美術學院出版社，2013.05。

極大的改變。

之後再加上清代中、末期時，經由通商及傳教士的影響下，使攝影及廣告技法的傳入，導致月份牌畫技術的出現，也間接影響傳統肖像畫技法的革新。其月份牌的歷史來源，主要和當時上海商業繁盛有密切的關聯，由於經濟上的發展，使人們對消費品需求，開始更重視物質娛樂的享受，外商開始在上海，引進新的企業化經營模式，和商品行銷的管通，因此在商業形式的改變下，廣告形式也隨著商品及商業的活動開始熱絡起來，由於受外國美術廣告的理念及技法的影響，因此月份牌畫的海報形式，也是屬於這一類商業宣傳模式。

如次的演變形成目前民間祖宗畫像常可見到兩類型，一種是丹青重彩肖像畫，大都是日治末期到四〇年代，如圖 2-3-1；圖 2-3-2；圖 2-3-3；圖 2-3-4，人物皆著正式服飾，有如清朝士紳家族服飾，畫法是以工筆勾勒後再施以丹青重彩描繪色彩。另一種類型則是炭精擦筆肖像畫，畫中人物幾乎都是未著官服的一般人物，畫法是以炭精擦筆為主要工具，以素描的基礎技法加上層次堆疊與反覆擦揉，將畫中人物光影變化模製至極似相片效果。

在這兩大類之外，根據田野調查，民間祖宗畫像還有一種特殊變形，主要指的是「立體佈景肖像畫」，也就是先以工廠繪圖印刷方式製成標準化的全身肖像及布置背景，但頭部位置留空，最後再將被繪者本人頭像用描繪或攝影人像剪貼、砂磨至平整而成。¹⁸這種拼貼的方法出現時間稍晚，約為六〇年代，目前保留的數量也最為龐大，如：圖 2-8-1 至圖 2-8-27。

炭精肖像畫大約出現在 1900 年代前後，相對於元明以來就流傳坊間的傳統丹青重彩畫法，炭精畫是近百年來台灣民間供奉祖先遺容的最盛行肖像畫類型。

¹⁸曾秉中，《台灣早期民間肖像畫修復與保存之研究—以兩幅祖先重彩肖像畫為例》，台南：國立台南藝術大學，2008，頁 18-19；廖瑾瑗，〈祖先的凝視〉，《背離的視線—台灣美術史的展望》，台北：遠流出版社，2005，頁 50-51。

¹⁹炭精肖像畫一般的高 40 至 60 公分（16 吋至 24 吋），使用的工具主要以炭筆演變的炭精筆為主。早期畫師的一般工具就是「畫箱裡，四、五十枝畫筆，一盒炭精粉，幾團棉絮」，²⁰而後出現將炭粉加上蠟油精煉而成的炭精筆，不僅保留炭粉用於灰階著色的特質，另增加各種軟硬程度及色調畫師更有能力模擬各種光影明暗及組細線。因為這種炭精粉或炭精筆在紙上作畫時，還須借用軟式橡皮等工具來擦揉塗抹，因此炭精畫又稱「擦筆畫」，²¹而後由於炭精筆技術的演進，擦筆技法後來也開發出彩色畫法，或者施加薄油彩於其上，同樣明確展現光影且歷久不褪色。本文行文中即以炭精擦筆畫稱之。使用炭精作畫，使肖像畫有能力表達由全白到全黑各種層次光線陰影，原本屬於攝影照片專有的光影變化，也就過渡轉移到民間畫師之間。若再考量炭精肖像畫的作畫幾乎都以「攝影照片」為底本臨摹繪製，既非根據真人作像，也不根據前人圖冊範本重描，肖像畫與攝影術之間的關係，就更形重要了。²²

擦筆肖像畫的圖型構製，在某層面上和傳統中國的肖像畫，有著密不可分的關係，以中國歷史來說，在春秋時代就有記載，如漢人劉向「說苑」說：「齊王起九重之臺，召敬君圖弋，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之，王因知其妻美，與錢百帶納之。」²³而這樣立像的目的，不外乎視圖像為真人代表之意。就喪葬儀式中的遺像，這種替亡者畫肖像的習俗，可追溯到戰國時代「祭必有尸」的習俗，而所謂尸的意思是指人死還沒入葬之意，也就是在古代祭奠祖先之時，由後代子孫裝扮成二者生前模樣，來作為亡者接受祭祀的代表。²⁴如在《儀禮·士虞

¹⁹蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，收錄於劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》，遠流出版事業股份有限公司，2012.04.15，頁 382。

²⁰蔡文婷，〈代代「傳神」-祖宗畫〉，《光華雜誌》4 月號(1997)，頁 44。

²¹奚淞，〈邁入廿世紀的炭精人像畫一訪一筆畫室〉，《漢聲雜誌》63 64 上卷(1994)，頁 39-44。
²²。

²³殷登國，《圖說三百六十行》，民生報社，1985，頁 697。

²⁴「尸」的作用性，和祖先牌位、肖像等，都是作為靈魂的依附對象物，大都由亡者直系血緣生者的孫子扮演，享用著後代子孫所供奉的祭品。

禮》中有指出：「『祝迎尸。』注「尸，主也。孝子之祭，不見親之形象，心無所繫，立尸而主意焉。」²⁵而就名詞釋義而論，「尸」則是代表鬼神受人祭祀，而「祝」則是傳告鬼神訊息之人，這些喪葬儀式的背後，除了這種利用活人扮演亡者的形式之外，若以繪圖及雕像形式來呈現的話，都是以人造建構的機制，作為召喚祖先遺容之用。

《家語觀周》中有記載：「孔子觀乎明堂，睹乎四門之墉，有堯舜桀紂之象，而各有善惡狀，興廢之誠焉。又有周公相成王，抱之而負斧戾，南面朝諸侯之圖焉。」²⁶而這種將祖先刻繪於祠堂宗廟墉壁之上，其用意不外乎以圖像作為替代亡者的表意。而為亡者畫遺像，此習俗在宋代已非常流行，《司馬氏書儀》卷五《魂帛》說：「又世俗皆畫影，置於魂帛之後」。²⁷也就是說在宋代時就已盛行為亡者畫遺像，而這種替亡者面容作畫，又稱之為「揭帛」，而揭帛的意思是將亡者頭部的面帛揭開來，以方便畫工們按亡者遺容作畫。肖像作畫大致上分作兩種，一種是替在世者作畫，又稱「寫真」；第二種是幫亡故親人的面容作畫留念，稱之為「追影」。如中國四大奇書之一《金瓶梅》，在書中的第六十三回中記載，西門慶所寵愛的李瓶兒死時，西門慶花了十兩銀子請了畫師韓先生為李彌兒畫遺像，而文中把當時為亡者畫遺像過程、作畫的情形及酬勞等均有詳細的描寫，顯示出當時人們為亡者留影寫真的習俗。

就早期炭精擦筆肖像畫的製作機能而言，除了作為紀念祖先的功能外，在應用上也和現今拍照留念的意味相似，如畫一家老小的合影的家慶圖及畫子孫輩繞膝及與友人對酒吟詩的行樂圖一般，這些圖像製作的取得，要有專業畫家的製作能力才能完成，非一般人所能勝任。因此，當攝影照相技術普及到人手一機的情況下，所有家庭生活的重要時刻，以及重大事件的紀念，屬於這些家庭儀典的圖

²⁵ 張道一，《中國民間肖像畫》，漢聲雜誌，1994，頁104。

²⁶ 凌純聲，〈中國祖廟的起源〉，《民族研究所集刊》第七期，中央研究院民族學研究所，1959，頁143。

²⁷ 徐吉軍，《中國喪葬史》，江西高校出版社，1998，頁487。

像，只須簡單的相機操作技巧，就能取得代表該家族的生活影像，因而造就了每個家庭的室內擺飾，以及相本相框等，各式置留影像的製作保存。藉由這些拍攝蒐集而來的家族照片，作為一種家族群體的價值凝聚，有如血緣親族般賦予意義真實的代表。

就圖像表象而言，它所營造的展示意義，符合人們對物質或精神生活的追求，換言之，無論是祖宗畫像、個人肖像或明星照等，這些肖像物的生產過程，在某層面上是不斷被重新再生、定義的象徵符碼，符合某時代當下的情境，由這些肖像所形成意義流通及交換，藉這些肖像物物體關係，形成人和人間的中介狀態，反映這些圖像所蘊含在 日常生活中實踐機制。

二、祖宗畫像從神似轉向形似

中國民間肖像畫雖然並非文人肖像畫的白描風格，但是否已經脫離「神似」傳統而轉向「形似」性質？是否再延續成為流行台灣民間的炭精擦筆肖像畫之元祖？本文認為當中似乎不無疑問存在。

中國自明代中期之後的中國肖像畫發展，雖已符應社會的流動、多元與複雜化而發展出多種樣式，以配合不同場合及雇主需求，但基本上仍不脫這個「不以形似而求傳神」的認識，若以這樣的概念來檢視前述《追容像譜》與人物畫「神似」傳統的關係，丹青重彩肖像畫的歷史位置或許也有重新解讀的必要。

傳統中國民間肖像畫的畫法，約在元代王鐸提出稱為「八格」的八種面相畫技的《寫像祕訣》時初步定型，至清乾隆年間丁皋的《寫真祕訣》，更詳盡論述歸納出人物的五官，鼻型、眉型、眼型與髮型等不同圖錄，進而成為民間肖像畫的基本百科，也是民間畫師的繪圖底稿。²⁸《追容像譜》就是在這個傳承系譜下將民間畫稿分類集冊，「追容」意指先人已逝，畫師依照後代子孫的描繪以追溯

²⁸明末清初另有蔣驥的《傳神祕要》、沈宗騫的《芥舟學畫編》的〈傳神〉一卷，與丁皋《寫真祕訣》，合稱明清人物畫的「傳神三論」。

繪出祖先容顏。所以《追容像譜》基本上是各種類型的祖先容貌範本，作為師徒授課及範本檔案的功能。這些肖像畫一般都是先以線條描繪人臉輪廓、再以敷染畫出陰暗的方式呈現臉部凹凸，進而達致肖像的寫實性。²⁹

若對照清朝畫師張庚在《國朝畫徵錄》中指稱「中國只能畫陽面故無凹凸」，而西洋畫則「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」，³⁰此即說明了中國原無處理凹凸的繪畫傳統。《追容像譜》所表達的人物面部的凹凸關係、皮膚氣血的真實光澤，並不是參考光線的陰暗，而是借助工筆重彩畫技，先以線條描繪，後加淡墨烘托五官凹陷處，最後再做膚色深淺和氣色好壞上彩的所謂「丹青畫法」。這種畫法的臉部整體幾乎全是亮面，左右兩邊臉部沒有陰晴之分，相對的反而重視臉部皮膚黑白、氣色，因此五官形狀及膚色清晰易辨，甚至可以傳達面相學的訊息。³¹就如廖瑾瑗所分析，這種畫法應是承自明末「波臣派」，只在崇尚「神似」傳統中國畫之上強調「形似」的要素，而仍有別於西方近代著重自然光影的理性寫實。³²

這樣看來「不以形似而求傳神」這種中國傳統對於祖宗畫像的認識基礎，不僅在宮廷畫像如此，在民間畫像亦然，而且即使到了明清之際，應該也還未出現斷裂。而日治時期在台灣常見的丹青重彩畫像，基本上也是中國畫論傳統的一個類型，相對的，炭精擦筆畫則與丹青重彩畫有所斷裂，其所處的歷史位置也就益形特殊。

從以上的演變可知，攝影技術的引進，對祖宗畫像一定起了一個技法或是觀念的轉變，清朝末年，照相術傳入中國，由於並不普遍，於是民間的肖像畫師便新興一種「畫照片」炭精畫，而光影的運用也跟著照片融入畫像，帶來新的風格。

²⁹廖瑾瑗，《祖先的凝視》，頁 50-51。

³⁰張庚，《國朝畫徵錄》，《國家圖書館藏古籍藝術類編》，北京：北京圖書館出版社，2004，頁，477。

³¹賴佩君，《台灣家族紀念照研究》，台北：國立台灣師範大學，2008，頁 19-20。

³²廖瑾瑗，《祖先的凝視》，頁 50-51。

在那還沒有彩色照片的年代，畫師們並以炭精加上粉彩上色，為人們的祖先「畫」下一張永不褪色的彩色照片。即使到了今天，有的畫師雖然以油畫顏料代替炭精，然而在筆觸上，講究的依然是「綿綿細細、一片自然」的仿相片式畫法。³³從以上的敘述，炭精擦筆畫的出現流行，對祖先畫像有明暗的接受到產生了變化。

炭精擦筆畫像的對象，很明確是處在「有光線的環境」之中被畫，因此正面嘴鼻呈現為亮部，臉部側面靠近耳朵和髮鬢處則加深色，亦即以自然光影」的認識概念而使臉部中間凸出，形成臉部整體的立體效果。³⁴從炭精擦畫畫師的描繪過程可以清楚得知，炭精擦筆畫像乃是依造照片描摹，模擬自然光影之合理性寫實，不論在光影技巧或製作流程，都大異於明清以來的中國民間肖像畫傳統。

因此，可以說明清民間肖像畫是中國文人畫「神似」傳統的延續，而炭精擦筆肖像畫則是這道傳統的斷裂。³⁵因此，炭精擦筆畫像究竟是在什麼樣的社會脈絡下產生呢？炭精擦筆畫像既然是民間畫師的工藝，實際上起源自何時與何人？已難有資料可確切查考。但重要的是炭精擦筆畫像如何由丹青重彩畫像轉化而出，演變成一種利用光線原理的繪圖形式？在綜觀整個民間祖宗畫像的歷程，這絕不是少數畫師的奇想所能改變的過程，而是整個社會對人物圖像從線條平面到明暗立體的認知需求轉折。

從目前所可知，至少在 1920 年代的台北已經有炭精擦筆肖像師執業做生意，有趣的是，當時肖像畫館與攝影相館甚至同時經營。³⁶在高雄地區田調的過程中，詹浮雲先生戰後開班授徒畫祖宗畫像外，也開設照相館兼賣攝影器材及照相；美濃的吳其章即是如此，他原先是炭精擦畫師，後到日本寫真學校留學，返國後開設攝影塾畫祖宗畫像。而他早年到竹田學炭精擦筆畫的老師吳昭華，也是在竹田地區開寫真館兼畫像。

³³蔡文婷，〈代代「傳神」-祖宗畫〉，《台灣光華雜誌》，1997年4月，頁44。

³⁴賴佩君，《台灣家族紀念照研究》，頁19-20。

³⁵蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，頁387。

³⁶蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，頁387；漢聲雜誌，〈《中國民間肖像畫》〉，台北：英文漢聲出版社，1994.03。