



圖一 司馬江漢 畫羅漢 40.8×63.3公分 國立故宮博物院藏

荷蘭人在東亞

十七、八世紀可說是荷蘭縱橫東亞的年代，北至日本，南到印尼都不難看見他們的行蹤。藉由貿易的往來，荷蘭的文化藝術似乎也浸染了這個區域，其中尤以日本洋風畫的發展最為明顯，藏於國立故宮博物院由司馬江漢所繪的〈達摩像〉（圖一）便

是這個背景下的產物。當時的中國畫壇，同樣受到西方畫風的影響，但這股西方風格的來源，以往的討論多集中在耶穌會所起的作用上，與天主教勢力相異的荷蘭，一向居於此議題的外圍。確實，雖然中國一直是荷蘭極欲往來的對象，但在官方的文字上卻未見到太多正式交往的紀錄。一六〇二年，荷蘭籌組成東印度公司（VOC, *Vereenigde Oost-Indische Compagnie*），希望藉此能使他們在東亞所從事的經濟活動更有組織與效率，其中，與中國建立正式而長久的貿易關係亦是荷蘭想要達成的目標。原本荷蘭希望在澳門取得永久的貿易根據地，卻被先佔其地的葡萄牙人擋在門外，後來他們轉往福建沿海，並於澎湖建立基地，旋即亦被明朝軍隊所驅逐，一六二四年，雖然荷蘭在台灣建立了熱蘭遮城，卻在短短的三十八年後讓給了鄭成功。除了尋找與中國貿易的根據地充滿困境，荷蘭與中國的官方往來在耶穌會的作梗下亦不甚順遂，即便如此，荷蘭仍有幾次出使中國的機會，

藉由這樣的朝貢，荷蘭很有機會將其藝術成就呈給大清皇室，《石渠寶笈》中便清楚的記載著荷蘭繪畫的收藏。此外，除了少數的官方往來，檯面下民間交往所發揮的威力恐怕超過文字記載的邊界許多，更是不可忽視的力量（註一）。從這個角度來看，表面上荷蘭繪畫藝術似乎在中國畫壇找不到任何的著力點，然而，藉由各種圖像的比對，依稀可看出荷蘭在中國繪畫中所留存的影響。筆者以為，本院所藏的謝遂〈職貢圖〉卷首中許多西洋人物的形象，便透露出這樣的可能。

有關〈職貢圖〉的藝術史課題

一般來說，乾隆朝所繪製的「職貢圖」最初的版本包括了手卷與冊頁的形制，繪製開始的時間可能是乾隆十六年至十七年之間（一七五十一—一七五二），其中卷一的外夷繪製，是乾隆十七年時由閩浙總督喀爾吉善（？—一七五七）及福建巡撫陳弘謀（一六九六—一七七二）所進呈，爾後再由宮廷中的畫家重新繪製，這

描繪荷蘭人

從謝遂〈職貢圖〉看荷蘭繪畫在中國的可能影響

朱龍興





圖五 16世紀末 Boxer Codex (局部) Collection of The Lilly Library Indiana University



圖四 1645 萬國人物之圖 (局部) 131.5×56公分 長崎歷史文化博物館藏 引自：《アジアとヨーロッパの肖像》

指出，荷蘭人物畫在當中所扮演的角色與作用。

風格源流與分析

謝遂〈職貢圖〉的畫面以男女全身像為主要的構成形式，並以留白的背景突顯描繪的人物。在畫幅中單純展現人物全身像的表現形式，不難在中國畫史上找到類似的例子，傳為顧愷之所繪的〈列女仁智圖〉抑或是一直到明朝由周臣所作的〈流民圖〉均可找到相似的構圖方式，但是同時將一男一女呈現在同一空間中則是不常出現的情況，這並非表示傳統的中國畫作上未出現這樣的安排，唐寅所作的〈陶穀贈詞圖〉便是這樣的案例，只是這種畫作的題材多半隱藏著情色的意涵，因此謝遂〈職貢圖〉的構圖形式應當尚其他的視覺來源。現藏於長崎歷史文化博物館的〈萬國人物之圖〉中共計四十二組的人物圖是較為相近的例子(圖四)(註四)。從人物的組成特徵來判斷，這件作品的形式顯然又取自於阿姆斯特丹布勞(Willem Jans Blaeu)於一六〇六至一六〇七年所出版的〈世界地圖〉(World map)。謝遂〈職貢圖〉上所出現的人物是否參考日本所刊行的

〈萬國人物之圖〉人物版畫，或者是同樣以布勞所出版的〈世界地圖〉為參考案例，恐怕難以確定，這個不確定的主要原因來自於目前收藏於美國印第安那大學的利利圖書館當中(The Lilly Library, Indiana University)，於一五九五年左右所完成的〈布克什手抄本〉(Boxer Codex, 圖五)。該件作品原本是由艾雀斯特伯爵(Lord Ilchester)所有，後來在一九四七年經由一場拍賣交易由布克什教授(Prof. Charles R. Boxer)所獲得，也因此被稱為布克什手抄本。從書法線條的表現形式來看，布克什教授認為這件抄本應是出自福建的中國畫家之手，而繪製的目的是應當時佔領菲律賓的西班牙統治者，為了瞭解鄰國民族與當地土著所作。手抄本以華麗的動植物花邊為邊界裝飾，框內的人物就同樣以一男一女的形式呈現在紙上。從上文所提及的事例來看，謝遂〈職貢圖〉中這種單一男女並存的作法，應該與西歐繪畫發展有密切關係，然而其中更明確的影響關係與脈絡，則有待未來的研究給予更為明確的輪廓。



圖二 清 謝遂 職貢圖 (局部) 英吉利國夷人 國立故宮博物院藏



圖三 清 文淵閣四庫全書 皇清職貢圖 (局部) 國立故宮博物院藏

個工作一直進行到乾隆二十六年才初步的裝裱完成。當職貢圖完成後，隨著時間的流轉，後來又有所增補，此外，亦出現不同方式的翻製，謝遂所繪的〈職貢圖〉(圖二)抑或是四庫全書中《皇清職貢圖》(圖三)的版本應該就屬於這樣的情況。值得關注的是，不論是哪個階段完成的版本，人物的形象除了著色與否的差異外，均保持著高度的一致性。這說明了乾

隆朝以「職貢圖」為題的描繪重點落在人物的姿態與造形，而非色彩與明暗的表現。回顧學者談及西洋畫風對中國繪畫所產生的影響時，大致不脫離二種風格的表現因素，一為光影的明暗變化，二為空間透視的營造。確實，不僅後來的學者注意到這些西方風格在中國畫中所起的作用，即便在當時的明清時期，不論從西方或東方的角

度來看，光影的明暗以及空間的透視都是判斷中西畫風差異的重要準則。以利瑪竇(Matteo Ricci, 1552-1610)為例，他認為中國人不會畫油畫，畫的東西也沒有明暗之別，因此畫面顯得平板毫不生動(註二)。從中國畫壇的角度來看，鄒一桂除了提到光影變化之外，還強調了空間營造的擬真性，他在《小山畫譜》中說：「西洋人善勾股，故繪畫于陰陽遠近，不差錙黍，所畫人物、屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布景由闊而狹，以三角量之。畫宮牆于牆，令人幾欲走進。」然而，繪畫風格的判斷，除了明暗或空間的品質(qualities)、形式關係(form relationship)外，應該還包括了形式的元素或母題(form elements or motifs)(註三)。有趣的是，在西方對中國畫風影響討論當中，母題圖式幾乎未見著墨，難道西方的母題從末在中國畫壇上留下痕跡？筆者以為，若我們以謝遂〈職貢圖〉為案例，那麼不僅可見西洋繪畫的概念在其中扮演的影響力，甚至可以更為精確的

■ 描繪荷蘭人—從謝遂〈職貢圖〉看荷蘭繪畫在中國的可能影響



圖十一 圖十局部



圖九 清 謝遂 職貢圖（局部）
大西洋國夷人 國立故宮博物院藏

進一步推測，謝遂〈職貢圖〉中西洋人物的豐富肢體語言，很可能並非源自於中國傳統的繪畫。那麼影響塑造這些姿勢的來源究竟為何呢？從大西洋國的男子像中（圖九），似乎不難聯想到某些描繪荷蘭人的造型。男子的左手插於腰間的口袋，右手持著手杖，同樣的母題較早可以追溯到康熙年間（一六六二—一七二二）出產的一對方瓶中（圖十）。其中一只

瓶上所描繪的人物幾乎與大西洋國夷人的形態如出一轍（圖十一），略為不同之處在於前者是將手插於腰際，而後者將部分的手指插入口袋。方瓶上人物是對荷蘭人的描繪，由此大概可以推測出，謝遂〈職貢圖〉中大西洋國夷人的男子像很可能借用了荷蘭人在東亞所流傳的形象。值得一提的是，在謝遂〈職貢圖〉描繪西洋人之前，康熙方瓶上的荷蘭人並非是

唯一視覺來源，一七三八年，一位名叫張汝霖的上海畫家，就曾以中國人物畫中較常看見的姿勢予以繪製（圖十二），三件圖像的關係更加強化了康熙方瓶與謝遂〈職貢圖〉中的關聯性。

那麼康熙方瓶或是謝遂〈職貢圖〉中所描繪持杖插腰的人物所據為何呢？如果我們稍微檢視一下黃金時期的荷蘭肖像畫，似乎便不難找出提

姿態及其背後的文化觀

除了畫面的構成外，謝遂〈職貢圖〉中人物的站姿也是探討風格表現的關鍵因素。畫中人物以四分之三的角度面對觀者，有的人一手置於腰

際，另一手則持器物或拄杖，雙腳呈現一側一正的站姿，姿態各異。整體而言，不難看出畫中人物的肢體動作均十分豐富。進一步來看，這些肢體上的特徵與傳統中國人物畫的表現有

許多不同之處。以傳為閩立本所畫的〈步輦圖〉（圖六）為例，左側來自西藏的使者祿東贊將雙手藏於作揖狀的袖內，雙腳併攏，上身微微的向前傾斜，在在表現出謙和恭敬的樣貌。這種不強調肢體動作的人物畫像，可以在沈周八十歲的肖像上得到進一步的印證（圖七），畫中的沈周將雙手置於胸前並刻意的藏於袖子當中，這種將雙手置於衣袖之內的動作，很顯然是中國人以外表肢體展現內在謙和態度的一種方式。其特殊的肢體語言，亦讓來自西方的利瑪竇印象深刻，在他的手稿中特別註記：「中國的禮節，不講究脫帽，及兩腳的動作；更沒有擁抱，吻手等禮節。他們見面時，一般的禮節是把雙手及長袖合攏，舉起來，再放在胸前，同時彼此說：『請！請！』」（註六）。現在藏於羅馬梵蒂岡博物館，由游文輝所繪的〈利瑪竇像〉（圖八），同樣將利氏的雙手藏於袖口之內，這件看似西洋風格明顯的畫作，因為畫中人的肢體表現，而帶入了中國繪畫的因子。



圖七 明 沈周八十歲畫像 北京故宮博物院藏



圖八 明 游文輝 利瑪竇像（約1610）
耶穌會總部耶穌教堂（Chiesa di Gesu）藏



圖六 唐 閩立本 步輦圖（局部） 卷 絹本、設色
38.5×129.6公分 北京故宮博物院藏



圖十 清 康熙（1662-1722）方瓶 倫敦、里斯本，Jorge Welsh

描繪荷蘭人—從謝遂〈職貢圖〉看荷蘭繪畫在中國的可能影響



圖十七 1705 福爾摩沙島原住民冬天的穿著
《荷使第二及第三次出訪(大清)中國
記》 22.5×16.7公分 國立台灣歷史
博物館藏



圖十四 1670 山膠 東印度公司總督像 142×111公分
阿姆斯特丹 國立美術館 (Rijksmuseum,
Amsterdam) 藏



圖十三 c.1625, 哈爾斯 威廉肖像 205×135公分
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



圖十二 清 張汝霖 (1738) 荷蘭人像 軸 絹本 設色
阿姆斯特丹 國立美術館 (Rijksmuseum, Amsterdam) 藏

供母題圖像來源。十七世紀荷蘭黃金時期的許多肖像畫作均提供了這個連結基礎。舉凡哈爾斯 (Frans Hals) 所作的威廉肖像 (Portrait of Willem van Heythusen, 圖十三), 以及山膠 (Samuel van Hoogstraten) 所作的東印度公司總督像 (Matheus van den Broecke, Governor of the East Indies, 圖十四) 都可明顯的看到拱起手肘插於腰際的姿勢。這種姿態, 常見於十七世紀荷蘭黃金時期的男子肖像畫, 有學者將其特殊的形式稱為「文藝復興之肘」(The Renaissance elbow) (註

七)。如此稱呼的原因主要是基於這樣的母題元素其實源自於更早期時期的文藝復興宗教人物畫。其中, 最明顯的例子來自於杜勒 (Albrecht Dürer) 所做的帕格納祭壇畫 (Paumgartner Altarpiece), 此畫右翼的掌旗者 (Standard-bearer, 圖十五) 右手持著象徵基督教的旗幟, 左手握著佩戴於腰間的寶劍, 形成了手肘弓起的姿勢。在此, 值得特別注意的是, 謝遂〈職貢圖〉中大西洋合勒未祭亞省夷人的形象 (圖十六), 便與杜勒帕格納祭壇畫的掌旗者十分相似, 這種相似性不只來自於手部的舉止, 如果我們將觀察的注意力置於腿部的表現, 二者將重心同時落於左腳所形成的「兩腳歇站」姿態, 可以更加肯定當時這種掌旗者形象的流行。我們無法斷定大西洋合勒未祭亞省夷人的形象來自於對杜勒作品的臨模, 但不能否認圖像間直接或間接連結的可能性。十六世紀末, 歐洲的出版中心因為政治及宗教的因素, 原本獨占鰲頭的安特衛普 (Antwerp) 逐漸讓位於北方的阿姆斯特丹 (Amsterdam), 十七世

紀蓬勃發展的荷蘭出版事業, 除了雇用繪圖師與刻版工來生產創新的圖像外, 大量翻製大師傑作, 可說是當時常見景象, 其中杜勒的作品便十分的受到歡迎。十七、八世紀為荷蘭東印度公司縱橫東亞的全盛時期, 許多資料亦顯示當時大量的出版刊物藉由東印度公司的船舶進入了東亞。我們藉以推測, 杜勒作品中掌旗者或其影響下的造形, 透過荷蘭人之手, 使得歐洲的人物畫在謝遂〈職貢圖〉中找到了影響的著力點。

後來, 這種插腰姿勢不僅成為荷蘭肖像畫掌旗者的模擬範本, 也成為荷蘭男子肖像畫中表現驕傲、自信的常見樣式。有趣的是, 「文藝復興之肘」不僅在十七世紀成為荷蘭描繪自身的流行姿態, 也成了荷蘭版畫家建構異族人民的骨架來源。在《荷使第二及第三次出訪(大清)中國記》中, 其中紀錄(福爾摩沙島原住民冬天的穿著)(圖十七)的版畫, 右側男子的姿勢幾乎等同於上文所提的威廉及東印度公司總督的肖像。這些都在在說明了, 這種曲肘插腰的姿勢是

多麼受到荷蘭畫家的歡迎。

既然謝遂〈職貢圖〉中, 大西洋國夷人的圖像是採用了原本荷蘭人的形態, 那麼, 荷蘭人本身又如何被呈現在職貢圖上呢? 以男子像為例, 荷蘭國夷人左手持杖, 並夾者脫下的黑氈帽, 右手置於身前的腰際, 頭部

微微向後觀看, 整體呈現出身體微幅轉身的形態(圖十八)。對於軀幹的表現, 我們一樣可以在同一組的康熙方瓶中找到相似的荷蘭人圖像(圖十九), 唯一的差別就在於帽子的穿戴與手杖的有無。如同上文利瑪竇所提及的觀察: 「中國的禮節, 不講究

微微向後觀看, 整體呈現出身體微幅轉身的形態(圖十八)。對於軀幹的表現, 我們一樣可以在同一組的康熙方瓶中找到相似的荷蘭人圖像(圖十九), 唯一的差別就在於帽子的穿戴與手杖的有無。如同上文利瑪竇所提及的觀察: 「中國的禮節, 不講究



圖十六 清 謝遂 職貢圖(局部) 大西洋合勒未祭亞省夷人
國立故宮博物院藏



圖十五 c.1498 and c.1502 杜勒
帕格納祭壇畫(局部) Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Munich

描繪荷蘭人—從謝遂〈職貢圖〉看荷蘭繪畫在中國的可能影響



圖二二 1637-1638 傑瑞特·弗雷德里克及亞曼地亞夫婦像(局部)
213×202 cm, Mauritshuis (海牙)



圖二一 清 油畫像 裝框·紙本油畫
114.3×78.3公分 國立故宮博物院藏

二一)。這張畫像向來被認為是在郎世寧影響下所代表的作品，完成的年代與謝遂〈職貢圖〉相去不遠，不論是畫中人物的身份抑或是油畫所營造出的光影質感，均是過去陳述這件畫作的重點。然而，以油彩畫作的明暗光影作為風格判斷的唯一來源，恐怕過於簡略，如果我們從另一個角度，也就是人物的母題姿態上著手，那麼

「脫帽」，以致於當荷蘭人「遇人則免冠挾之為禮」的行為出現時，必定令人印象十分深刻，或許我們可以從這個角度來理解從康熙到乾隆中，描繪荷蘭人戴帽與否的這個轉變。另一個差異之處（也就是持杖的有無），則不難在我們上文所提及的荷蘭肖像畫中看見（圖十四），這樣的視覺印象



圖十九 圖十局部（鏡像反轉）



圖十八 清 謝遂 職貢圖(局部)
荷蘭國夷人 國立故宮博物院藏

畫中女子左手插於腰際，右手持著官杖 (Zaon) 的形象，無疑亦可窺見來自於荷蘭肖像畫的影響。其中，傑瑞特 (Gerit van Honhorst) 於一六三八年所完成的弗雷德里克及亞曼地亞夫婦像 (Double Portrait of Frederick Hendrik and Amalia van Solms, 圖二二) 特別能說明二者之間的視覺關係，畫中的男子與穿著戎裝的女子，左手均插於腰際，下方顯露出懸於腰間的劍首，右手亦同樣持著圓柱體的官杖。

從上文所舉的圖像中，大致可以

推測出，當時閩浙總督陳弘謀進呈時的手稿，或者乾隆宮中為疑為容妃的女子作像時，應當有相當的比例參考了荷蘭人的肖像畫，這些荷蘭的肖像畫雖然很難確定是直接為中國畫壇所接收？抑或是藉由其他管道、形式以間接的方式從福建沿海的港口進入中國？不論答案為何，由現存的視覺資料來看，荷蘭肖像畫在當中所發揮的作用力應當不容小覷，由此，也為我們欣賞中國繪畫時注入另一個面向的想像空間。

作者任職於本院南院處

想必深深的烙印在畫稿提供者的心裡，以致於如英吉利國夷人、法蘭西國夷人、大西洋國黑鬼奴等這些鄰近荷蘭的外國人，皆出現類似的持杖舉動。將這個持杖的姿態類歸為荷蘭肖像畫中的因子，並非只基於二者的正向視覺關聯，這樣的關係還得助於中國傳統畫作上持杖者的描繪，元代由王繹與倪瓚所合作的〈楊竹西小像〉（圖二十）當能說明這種持杖樣式的差異。畫中的楊竹西面對著觀者，雙



圖二十 元 王繹、倪瓚 楊竹西小像(局部) 27.7×86.8公分
北京故宮博物院藏

臂自然下垂，右手握住手杖三分之一部位，手杖在這裡並沒有發揮支撐的功能，而似乎只具備裝飾的效果，這剛好加強了謝遂〈職貢圖〉中西洋夷人的持杖的特殊性。

餘論

除了謝遂〈職貢圖〉上對西洋夷人的描繪可見荷蘭繪畫的影子，事實上，荷蘭的肖像畫在中國畫壇上的影響力，應該還可在本院所收藏的女子軍裝肖像中找到更確切的輪廓（圖

註釋

1. 包樂史在他的著作中特別強調朝貢貿易外的民間交往，見Leonard Blussé, *Visible cities: Canton, Nagasaki, and Batavia and the coming of the Americans*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.
2. 劉俊餘、王玉川合譯，《利瑪竇全集一》（台北：光啓，1986），頁18。
3. Meyer Schapiro, "Style", in: A.L. Kroeber eds., *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory* (Chicago: Chicago University Press, 1953), pp. 287-312. 此外，本文之撰寫亦深受貢布里希 (E. H. Gombrich) 在藝術史觀點上的啓發，相關文章見Gombrich, 'Ritualized Gesture and Expression in Art', in: Gombrich, *The Image and The Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982. pp. 63-77.
4. 有關此一主題之圖繪，在日本就有許多版本，除了長崎歷史文化博物館外，東京、大阪、福岡等地亦見不同版本的收藏。
5. Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 28-29, 94.
6. 見《利瑪竇全集一》，頁48-49。
7. 見J. Spicer, 'The Renaissance Elbow', in: J. Bremmer, H. Roodenburg eds., *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge: Oxford, 1991, pp. 84-128.