

Retro genes and heterogeneous echoes: cross-cultural narrative in Yuan, Ming, and Qing dynasty figure paintings

Yicheng Zhao

Mokwon University, 35349, South Korea

Abstract

This article explores the development trajectory of the aesthetic paradigm transformation of character images in the Yuan, Ming, and Qing dynasties, and reveals the innovation and diverse integration under the framework of revivalism. The formation of the dual center pattern of the north and south in the Yuan Dynasty and the diversified development of the fusion of painting styles, Zhao Mengfu reconstructed the traditional Jin and Tang dynasties with the "ancient meaning theory", and the fusion of multi-ethnic artistic elements in temple murals formed the "third tradition"; The Ming Dynasty achieved a breakthrough in techniques through the collision of the art academy system and the literati trend, with the Wu School of Painting and the Bo Chen School respectively advancing the dimensions of freehand brushwork and realism; In the Qing Dynasty, under the background of the spread of Western learning to the east, the integration of Chinese and Western painting was completed, and the Yangzhou School of Painting and the Maritime School of Painting promoted the transformation of painting functions towards modernity. The visual narrative network jointly constructed by the artistic practices of the three dynasties shaped the diversified ecology of Chinese figure painting in the tension of retro and innovation, local and heterogeneous.

Keywords

cross-cultural narrative, retro style, literati painting, portrait painting, fusion of Chinese and Western art

复古的基因与异质的回声—元明清人物画中的跨文化叙事

赵一澄

韩国牧园大学, 韩国 35349

摘要

本文以元明清人物形象审美范式转型的发展轨迹, 揭示复古主义框架下的革新与多元交融。元代南北双中心格局的形成以及画风交融的多元发展, 赵孟頫以"古意论"重构晋唐传统, 寺观壁画熔铸多民族艺术元素形成"第三种传统"; 明代在画院制度与文人思潮碰撞中实现技法突破, 吴门画派与波臣派分别推进写意与写实维度; 清代则在西学东渐背景下完成中西融合, 扬州画派与海上画派推动绘画功能向现代转型。三朝艺术实践共同构建起的视觉叙事网络, 在复古与革新、本土与异质的张力中形塑了中国人物画的多元生态。

关键词

跨文化叙事、复古主义、文人画、肖像画、中西融合

1 元代绘画的复古与多元融合

元代绘画在复古主义框架下的建构与突破, 以赵孟頫为核心的士人群体通过重构晋唐传统确立文人画正统性, 其“作画贵有古意”理论并非简单摹古, 而是将书法抽象性融入笔墨实践, 在《红衣西域僧》中可见陆探微“秀骨清像”与西域特征的融合, 线条方圆并济的处理既保持中锋用笔的书法性, 又暗含多民族现实的隐喻表达。这种艺术探索与元代特殊的政治文化语境形成张力, 尽管政策上压制汉族士人的意图明显, 却意外推动文人画脱离理论与风格上的创始阶段, 形成跨越南北的艺术运动。巫鸿指出元代文化政策兼具

华夏历史纵向延续与跨欧亚横向影响的双重特质, 这一矛盾性深刻塑造了绘画发展的轨迹—太湖流域聚集着南宋留下来的画家, 元大都则汇聚金国旧地画师, 形成南北双中心格局。^[1]北方人物画延续唐至辽代传统, 何澄在《归庄图》中巧妙结合李公麟白描与李郭树石技法, 显示出追北宋楷模的意图; 刘贯道则通过《消暑图》反转周文矩“重屏”程式, 将现实场景与书房理想进行镜像置换, 折射出士人身份认同的裂变, 同时形成虚实空间的哲学思辨。

刘贯道《元太祖成吉思汗像》开创半身肖像新风, 以清淡的色彩画于白笺纸上, 微妙的晕染技法绘出起伏的面庞、眼窝、鼻梁和耳朵, 细笔画出的胡须和简率的衣纹构成形式张力, 达到“形神兼备”新高度。尽管余辉认为此作更似何礼霍孙手笔,^[2]仍反映出元代肖像画对形神关系的探索。

【作者简介】赵一澄(1990-), 女, 中国黑龙江绥化人, 在读博士, 从事造型艺术(东洋画)研究。

宫廷中还有李肖岩，其至少三次承命绘画御容。^[1]程钜夫曾赞：“海内画手如云起，写真尽说中山李。”《雪楼集》言：“自言貌尽千万人”，而非常可贵之处，即在于“不独形殊心更异”，写出内在的性情。有学者认为《元代后半身像册》即出自之手。王铎《写像秘诀》提出“胆大抓神、心细抓形”理论，其写像之所以有成就，即在于写形之外能写心。^[4]《杨竹西小像》以简洁白描实现清高拔俗之韵，用笔挺而流动，尤其点画须眉与眼鼻，正是于落笔之际，胆大心细，避去纵横习气，而得清高拔俗之韵，标志文人审美向肖像领域的渗透。

寺观壁画以永乐宫为集大成者，在继承唐宋传统的同时实现对技法与观念的突破性。《朝元图》中群像的严谨组织与动态设计，将神祇塑造为充满生命力的整体，主像庄严肃穆的体量感与玉女衣袂的轻盈飘逸形成张力，武士虬髯的刚劲线条与真人衣纹的圆转流畅构成节奏对比。画师用特制猪鬃捻子笔，以腕力控制实现长线条的弹性变化，太乙天尊衣纹处可见起笔藏锋、行笔提按、收笔回锋的完整笔法序列，既延续了武宗元的“吴带当风”传统，又以书法性的线条质感推进白描体系的发展。色彩配置突破唐宋程式，用青绿基调间施朱砂、赭石、石黄的冷暖对比，服饰上孔雀石绿与朱砂红的强烈冲撞既暗合五行观念，又通过中性白色过渡达成视觉平衡。细节处理上，以墨线分层晕染的鬓发根根入肉的立体刻画与衣纹、璎珞处凸起的堆金沥粉线条形成精微对比，展现出对材料特性的掌控。空间建构上，《东壁天帝图》前后叠压的空间层次，侍从人物侧身排列形成环绕主神的动态场域。这种“移步换景”的观看体验，与元杂剧舞台的时空转换形成跨媒介呼应。壁画与文人画并非隔绝，白虎君面部造型明显受到赵孟頫“古意论”影响，鼻梁挺括的秀骨清像与饱满的面部轮廓达成微妙平衡，而玉女捧桃图衣纹处理则可见李公麟白描法的变体。学者王伯敏指出，元代壁画实质上构成了“第三种传统”：既非纯粹的文人墨戏，亦非简单的匠作传承，而是在仪轨框架下，实现了职业画师、文人审美与多民族艺术元素的熔铸重生。在《朝元图》西域神祇的形象塑造中，深目高鼻的面部通过汉地晕染法呈现，火焰纹背光融入伊斯兰几何图案，而飘带纹样则保留了契丹织金的装饰传统，在多元文化碰撞中催生出前所未有的视觉史诗。

题材重构与跨媒介互动的创新路径。钱选在《杨贵妃上马图》中复兴唐代三段式构图，其《蹴鞠图》以铁线描复兴顾恺之高古游丝描；龚开《中山出游图》则以墨代粉的夸张造型颠覆钟馗题材常规表现。王振鹏《维摩演教图》采用长卷嵌套屏风时空，与元杂剧折子戏形成结构互文，而张渥《九歌图》将米氏云山笔法融入白描体系，标志人物画与山水画技法的深度交融。这种创新不仅体现在视觉语言层面，更渗透至空间观念一职业画师与文人画家的融合趋势，使《秋舸清啸图》船篷精工与坡岸逸笔并存，反映出雅俗界

限的消弭。学者余辉通过对《元太祖成吉思汗像》材质与技法的考证，揭示出肖像画在跨文化语境中的适应性演变，白笺纸上的清淡设色与细笔胡须既延续汉地传统，又暗合游牧民族审美取向。这种多元融合最终在赵孟頫艺术实践中达到顶峰，其终生临习古代典范却拒绝机械复制，将晋唐气韵转化为个人化的古意表达，在复古表象下的真正创新作出最佳诠释。

2 明代人物画的裂变与转向

明代人物画在画院制度复兴与技术革新的交织中展现出多元面貌，绘画的发展脉络呈现出从宫廷绘画的多元探索到文人画风的深化，再到写实转向与个性化表达的演变过程。宣宗朱瞻基以《武侯高卧图》将书法韵律融入绘画线条，延续元人笔墨意蕴，这种文人意趣与商喜《关羽擒将图》中“三白法”的面部立体塑造形成技法共振，后者则将宋代院体写实推向新境。当谢环在《杏园雅集图》中以园林空间重构文人群像时，戴进正通过《钟馗夜游图》突破职业画师桎梏，其铁线描与兰叶描的交替使用打破马夏传统，遒劲短促的线条在《秋江渔乐图》中爆发出前所未有的动态张力。这种生态的多样性在吴门画派达到顶峰，文徵明《湘君相夫人图》复兴的游丝描传统，与仇英《松阴琴阮图》对高古技法的视觉解构形成古今对话，而仇英《汉宫春晓图》中严谨界画与时空穿越的人物活动，则折射出商业社会对历史叙事的消费化改造。

唐寅的多重艺术身份使其创作始终浸润着自我表达的张力。《王蜀宫妓图》《李端端图》精心设计的构图，并以柔韧的线条和细腻的色彩塑造出精美的人物形象和场景。前者“三白法”晕染的面容延续杨子华《北齐校书郎》却注入文人雅致；后者屏风分隔现实与想象的时空并置，与题诗中“真真假假总难分”的哲学思考形成对话，并与仇英超现实叙事形成跨媒介呼应。《陶穀赠词图》则以精致设色重构历史典故，道德讽喻与个人际遇在此交织。这种将私密情感注入公共叙事的特质，开辟出不同于曾鲸写实转向的抒情路径。

写实技术的演进呈现多向突破，吴伟《武陵春图》以淡墨虚影颠覆仕女程式，其心理描摹倾向预示曾鲸波臣派的革新。曾鲸在《张卿子像》中创造的“骨法墨韵”，将西方体积感融入传统“三矾九染”，面部凹凸渲染与平面装饰性的平衡，实为文人审美嬗变与跨文化影响的共同结晶。^[5]当吴彬以《五百罗汉图卷》的奇崛造型解构复古秩序时，陈洪绶正通过《摹古双册之坐地罗汉》将心理创伤转化为图像悖论一扭曲面容与抽象环境的并置，既延续贯休罗汉的变形传统，^[6]又暗合晚明尚奇思潮。这种裂变在陈氏晚期达到极致，《蕉林酌酒图》中士人的精神悬浮与女子的现实活动构成静动对照，根雕小桌与厚重石案的物质反差隐喻时代裂痕，而《吟梅图》里唐装佳人的写生场景，则在玲珑奇石与苦思文

人的镜像对称中,完成古今时空的诗意叠合。^[7]那些沉默士人与灵动女子的永恒对话,恰是明代人物画从技术革新走向精神深度的最终见证—在商业浪潮与文化阵痛的激荡中,完成了对时代的超越与救赎。

3 清代绘画的碰撞与转型

清代早期绘画以元代文人画为创作源泉,继承钱选、赵孟頫等人倡导的复古风潮,将历史积淀转化为新的绘画语言,并通过个性化表达传递内心情感。石涛《自写种松图小照》以通过绘画思考和表现自我的明确例子。方维仪《观音图》以寥寥数笔勾勒而成,简练硬直的连笔创造出空寂境界的大士形象;金礼赢《观音图》与方维仪的绘画风格上向成鲜明的对照,则以乌发白袍的强烈对比与美人画构图赋予观音图女性特质,展现出本土传统的内生性演变。

欧洲传教士带来的西方绘画技法如透视学、比例结构与光影表现,对中国传统人物画形成了冲击。中国传统人物画注重象征意义与隐晦意涵的传达,而非形式准确,但部分画家开始尝试融合西法。曾鲸作为先行者,结合民间写真传统与文人审美,吸收西方体积处理方式,开创了中西融合的肖像画法。而郎世宁为适应东方审美,通过弱化明暗对比、采用工笔渲染,完成西法本土化实践,在《心写治平图》以精准造型绘出面部的微妙起伏,同时又避免了东方人不习惯的浓重阴影。^[8]尽管文人阶层对西法持保留态度,但宫廷画家如焦秉贞、冷枚等在传教士指导下学习透视法,重构画面空间。^[9]焦秉贞的《耕织图》采用“焦点透视”弱化投影,形成“折衷透视法”,成为清宫绘画的标准范式;其《仕女图册》更以戏剧化场景结合空间纵深,突破传统人物按身份大小布局的惯例。这一时期的中西互动在宫廷与民间并行,波臣派与江南白描法形成肖像画两大流派:前者以墨骨技法强化结构,后者以粉彩渲染凸显雅致,如禹之鼎融合宋元诸家,以兰叶描法塑形,两颊晕染脂赭,呈现出古雅风貌。^[10]

扬州画派的崛起标志着文人画与职业绘画的进一步交融。石涛等人倡导的“师造化、抒个性”理念推动阔笔写意的发展。金农以方笔写意开创肖像新境,其《人物山水册》以极细线条与淡墨营造宗教意象,《自写真像》更以几何化造型与隶书笔法突破传统肖像范式,题跋“形模难辨处,且看此精神”彰显主体意识觉醒。高凤翰《自画像》利用立轴形制颠覆常规构图,以俯视视角与白鹤意象构建超然意境;华岳《天山积雪图》则以垂直构图强化空间纵深感,通过孤雁与仰视动态引导视觉流动。^[11]黄慎将狂草笔法融入人物画,《群盲聚讼图》以没骨法模糊五官细节,预示近代写意

形态;罗聘《鬼趣图》通过湿纸晕墨制造幽冥氛围,卷尾骷髅图像更显欧洲影响。这一时期画家在媒材运用、空间处理与笔墨实验上的突破,体现了艺术观念的多元转向。

至清中后期,通商口岸的文化交融催生了更彻底的技法融合。任熊《自画像》以铁线衣纹与裸露躯干的明暗对比塑造反传统形象;任伯年则在肖像画中综合波臣派墨骨与水彩技法,《蕉荫纳凉图》面部写实与泼墨背景并存,反映上海通商口岸的文化混杂性。吴友如在《点石斋画报》中将传统人物画转型为大众传媒工具,通过新闻人物画实现艺术功能的现代性转换。这种从复古到融合、从文人抒怀到社会介入的演变轨迹,完整展现了清代绘画在继承与变革中形成的多元生态。推动中国绘画从传统文人体系向现代艺术形态的过渡,完成了视觉语言与社会功能的双重转变。

4 结语

元明清人物画的演进史实为一部动态的文化对话录,其价值不仅在于技法层面的传承突破,更在于艺术语言如何成为时代精神的物质载体。当赵孟頫重构晋唐传统、陈洪绶解构古典秩序、郎世宁调和东西技法时,中国绘画始终保持着对异质文化的创造性转化能力。这种在复古表象下暗涌的革新动力,既延续了华夏艺术基因,又在跨文化碰撞中催生出新的视觉语法。本文通过重审元明清人物画的发展脉络,揭示出在传统中深植的开放性与适应性特质,为理解传统绘画的现代转型提供了新的阐释路径。

参考文献

- [1] [美]巫鸿.中国绘画.元至清[M].上海:上海人民出版社,2024:9.
- [2] [美]巫鸿.中国绘画.元至清[M].上海:上海人民出版社,2024:21.
- [3] 陈高华.元代画家史料汇编[M].杭州:杭州出版社,2004:436-437.
- [4] 王伯敏.中国绘画通史(上)[M].北京:生活读书新知三联书店,2020:553.
- [5] [美]巫鸿.中国绘画.元至清[M].上海:上海人民出版社,2024:270.
- [6] 翁万戈.陈洪绶的艺术[M].上海:上海书画出版社,2021:232.
- [7] [美]巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2019:420-427.
- [8] 聂崇正.郎世宁的绘画艺术[M].北京:人民美术出版社,2026:23-25.
- [9] [英]迈克尔·苏利文.中国艺术史[M].徐坚,译.上海:上海人民出版社,2014:271.
- [10] 张志明.时代面容的塑造[M].桂林:广西师范大学出版社,2022:101.
- [11] [美]巫鸿.中国绘画.元至清[M].上海:上海人民出版社,2024:21.461