

郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制

陳韻如

國立故宮博物院 書畫處

一、中與西：三百年前的穿越

康熙五十四年（1715）七月十九日，年約二十七歲出生於米蘭的 Guiseppe Castiglione 抵達澳門。他取名郎世寧，¹ 在十一月獲准北上京城，謁見康熙皇帝之後就在宮廷服務。² 郎世寧在北京這個直線距離他家鄉米蘭約一萬多公里外的清朝都城內，活動了五十二年，他從未曾返家，於七十八歲高齡過世，並葬在北京。³ 這趟跨越萬里的穿越重洋之旅，成就了一場難得的中西文化激盪風潮。主要的事件場景雖多是屬於清朝宮廷之內，但跨越時空保存至今的一批藝術作品仍能鮮明地展現這些成果，蘊藏著豐富的過去等待著再度發現與傳述。

郎世寧是由耶穌會葡萄牙傳道部派遣來華，他在抵華之後於康熙朝期間的幾年活動並沒有明確紀錄。曾有記載指出，郎世寧曾在面見康熙皇帝之際，畫了一隻鳥而讓康熙皇帝讚嘆如真。⁴ 而依據另外一位傳教士馬國賢（Matteo Ripa, 1682-1745）的說法，他曾陪同郎世寧謁見康熙皇帝，也曾與其一起奉命試畫瑛瑯。⁵ 現今據學者研究釐清，估計在康熙六十年前後郎世寧開始於宮中受命作畫，並參與相關內府工藝製造活動。⁶

- 1 Guiseppe Castiglione 來華初期的漢名並不一致。宮中檔奏摺稱「郎寧石」，但在內務府造辦處檔案中則見稱「郎石寧、郎士寧」，約至乾隆朝之後才都改稱郎世寧。宮中檔文獻見於《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊6，頁442，其討論參見莊吉發，〈故宮檔案與清初天主教史研究〉，收入天主教輔仁大學主編，《郎世寧之藝術：宗教與藝術研討會論文集》（臺北：幼獅文化事業公司，1991），頁90。
- 2 針對郎世寧的生平活動概況，可參閱羅崇正，〈中西藝術交流中的郎世寧〉，收入氏著《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》（臺北：東大圖書公司，1996），頁191-209。關於其在雍正朝活動情況，見羅崇正，〈雍正十三年間的郎世寧〉，收入《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁368-372。
- 3 郎世寧過世後，乾隆皇帝賜侍郎官銜，賞銀三百兩為其料理後事。郎世寧被安葬於北京阜城門外外國教士墓地，墓碑稱「耶穌會士郎公之墓」。
- 4 這一記載，見於一份存於羅馬史料，稱為“Memoria postuma” (Bras. 28, ff. 92r-93v, Archivum Romanum Societatis Iesu (ARS), Rome)，此份文件英文翻譯參見 Marco Musillo, “Bridging Europe and China: the Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766),” Ph. D dissertation, University of East Anglia, 2006, 193-197. 此份文件 Marco Musillo 並未辨識出作者。後有雖學者認為記錄者即為另一位清宮傳教士劉松齡（August von Hallerstein, 1703-1774），但是 Marco Musillo 以為證據不足確認。
- 5 馬國賢是比郎世寧更早抵華的西洋傳教士，在他的書信日記中保有不少相關資訊。參見馬國賢 (Matteo Ripa) 著，李天綱譯，《清廷十三年：馬國賢在華回憶錄》（上海：上海古籍出版，2004）。
- 6 關於郎世寧於康熙朝繪瑛瑯的記載梳理，參閱余鳳瑾，〈郎世寧與瓷器〉，《故宮學術季刊》，32卷2期（2014冬），頁3-5。

傳教士，從郎世寧的身分而言，實際上是一個過度的泛稱。郎世寧雖是由耶穌會派遣而來，但因其身分是屬於 lay brother，重要服務宗旨並不在於傳佈或宗教或神學層次的哲學思辨。在耶穌會的組織中，本來就有一部分信仰者是選擇透過世俗事務的服務，作為其貢獻天主的主要方式。作為一名宮廷畫家，郎世寧實際上是恰如其分地扮演著透過繪畫專業技藝，從事著服務天主的理想。⁷ 教廷透過派遣傳教士服務於清朝宮廷，其最高目標雖在於傳教，不過在這些宗教目標之下，各式西洋知識、物品乃至與技藝仍隨之傳入清宮，更且在不同脈絡中構組成清朝宮廷文化的奇特景觀。由畫史的角度視之，服務於清宮畫院的郎世寧與其畫作，提供了一個十分難得的觀測視角，經由這一觀察，正是探討清宮畫院之畫史意義的重要起點。

內務府，是一個專為帝王內廷生活所需提供服務的機構。郎世寧以西洋人身分活動其間，也確實是清朝畫院中名聲最顯的畫家之一。雖然有許多文字似乎有意將郎世寧塑造為備受寵信的宮廷畫家，但近來也有學者重新評估這種過度美化的形象。⁸ 他的畫風過去被視為「中西」畫風融合的代表，更常被人評價為可能是不成功的西洋畫家，但幸而能把西方風格「融入」中國傳統畫風，終成為一個出色的畫家。近年在清宮藝術研究熱潮之中，郎世寧的畫史角色再度引發學者關注。⁹ 究竟該如何評估郎世寧的畫風成就，確定有待更多深入研究思索。

本文主要考察郎世寧畫風於雍正朝階段的成就，並要指出郎世寧的畫風之特色與變化情況。然而，有別於從風格演變史的觀點，本文以服務於內務府的郎世寧與其畫風所面臨的鎔鑄過程為研究重點，文中將試圖說明其畫風之變其實並非僅是一個人主動選擇的成果。更具有獨特作用力者，還在於當時主導著畫院畫家活動之雍正朝畫院機制的運作模式，也在此一歷程中扮演了重要角色。本文以下即擬從作品與文獻資料雙方面，進行這一課題的考察。

二、寫物與畫樣

雍正元年（1723）秋季，郎世寧作〈聚瑞圖〉（圖版 I-03）一軸，其畫上題記「皇上御極元年，符瑞疊呈。分岐合穎之穀，實於原野。同心並蒂之蓮，開於禁池。臣郎世寧拜觀之下，謹彙寫瓶花以記祥應。雍正元年九月十五日。海西臣郎世寧恭畫。（鈐印）臣世寧。恭畫」。此軸是目前存世所知郎世寧紀年最早之作。畫上款題文字端整嚴謹，就目前所見郎世寧畫作情況而論，很少見有如此長篇題字內容。題字以「宋字」書體寫成，這類字體

- 7 對於郎世寧宗教身分對其藝術成就的思考，參見 Marco Musillo, “Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter,” *Eighteenth Century Studies*, 42:1 (2008). 另有相似內容之中文發表，見馬可·馬西羅，毛立平譯，〈重估郎世寧的使命——將意大利繪畫風格融入清朝作品〉，《清史研究》，2009年3期，頁77-85。
- 8 例如針對郎世寧與乾隆皇帝的關係，有學者認為並不如想像熱絡。曹天成，〈郎世寧與乾隆帝關係新考〉，《美術學》，2013年11期，頁97-99。
- 9 Susan Naquin, “Giuseppe Castiglione/Lang Shining 郎世寧：A Review Essay,” *T'oung Pao* 95 (2009), 393-412.

見用於清宮印刷，有專人負責繕寫，是一種結構清晰的書體。¹⁰ 在郎世寧雍正時期的作品之上，常可見此字體款題畫作。此軸繪製的背景與脈絡，雖尚未能於內務府活計檔案中找到直接紀錄，但從畫題已能明確得知此為慶賀雍正皇帝即位以後祥瑞紛呈情狀，宮中檔案於雍正元年九月亦有類似紀錄。¹¹ 「分岐合穎之穀」、「同心並蒂之蓮」本是植物生態異狀，歷朝帝王常藉此類事物作為聖王治世徵兆，多用為歌頌太平盛世。描繪此類並蒂植物的圖繪，宋元以來更有畫作為證。

不過，相較於元人〈嘉禾圖〉（故畫 0374）所描繪的茂盛稻禾，郎世寧〈聚瑞圖〉選擇描繪瓶花之景就顯得別有意趣。此軸畫面並無背景交代，畫軸上就只描繪一青瓷絃紋瓶，以及瓶中插滿的並蒂蓮花、蓮蓬以及雙穗禾穀等寓意祥瑞的植物。郎世寧雖在此幅主題擷取中國傳統畫題，但所強調的描繪景象卻已有其新意。從構圖而言，郎世寧此軸雖如狀物寫生成果，但其實也援用了明代以來描繪瓶花的圖式。例如傳陳洪綬〈歲朝圖〉（故畫 0653），二者構圖表面上看來似乎大同小異，都是在留白畫面上描繪插滿花卉植物的瓶花。然而，郎世寧畫中瓷瓶與木作台座描繪翔實，藉白色顏料畫出局部高光效果，並將視點設於三分之二幅水平位置，讓觀者得以看到瓷瓶口內側，充分增強了瓷瓶的立體效果。郎世寧對於物象與視點位置關係的細膩講究，就是一項更親近於西方繪畫重現透視傳統的一種顯現。

除此之外，郎世寧對植物的描繪則十分強調光線作用，特別能用色塊表現物象立體凹凸，乃至其前後掩映所造成的陰影。乍看雖似無線條勾畫輪廓，實則採與物象相通的色線勾畫外型。整體敷彩微妙精緻，顏色的變化雖不劇烈，卻能於高彩度區間內顯示細膩差異。而這樣的設色技巧，更為物象添上有如自體內在發光般的質感，這也正是郎世寧透過中國母題駕馭西法的絕佳呈現。〈聚瑞圖〉畫中所繪青瓷瓶，學者推測與院藏雍正朝〈仿汝釉青瓷弦紋瓶〉（故瓷 5521）體制相近，只是，若再進一步細究畫上瓷器的表面釉層的開片紋樣，目前仍未能指出十分一致者。

雖然目前無法明確掌握郎世寧在康熙朝的活動細節，但能確定至雍正朝以後，郎世寧於宮廷畫院之內即扮演重要角色，多樣的繪製工作於雍正朝內務府活計多有可見。即使此軸〈聚瑞圖〉的委製情形尚未明確，但在雍正三年起則已有直接命其繪製類似主題的紀錄，當年九月十四日即命郎世寧據地方進呈瑞穀照樣作畫。¹² 雍正皇帝當時顯然已對郎世寧畫風有相當接受度，例如雍正三年九月十六日曾由圓明園送出一幅蘭花絹畫，雍正皇帝還特

意下旨詢問畫者何人，要求查明之後「即將畫畫人的名字寫在此畫上。再畫上有汗漬處收拾乾淨，即速送來。」¹³ 而在九月十八日經巴多明（Dominicus Parrenin, 1665-1741）認看，指出是郎世寧畫，「遂將西洋人郎士寧名字寫于畫上，並將畫上汗漬處收拾乾淨。」¹⁴ 在此，值得注意此條資料似乎也在說明畫上郎世寧署名，並未必都是由他個人親自所寫。¹⁵

雍正朝初期，郎世寧進行不少對於物象的直接描繪工作，〈聚瑞圖〉若依據題款所言「臣郎世寧拜觀之下，謹彙寫瓶花以記祥應」看似為郎世寧的主動繪製呈覽。但此一情況顯非常例，更多的情況仍是應制創作。例如雍正五年閏三月二十七日曾從圓明園傳旨，「著傳郎世寧圓明園來，將此牡丹照樣畫下，欽此。」四月二十五日郎世寧即畫得牡丹畫。¹⁶ 此一任務的成果雖未有具體畫名，但很可能與描繪並蒂牡丹的〈畫瓶花〉（圖版 I-04）這件畫作關係密切。〈畫瓶花〉也採宋字書寫款名，雖未紀年，但整體畫風與〈聚瑞圖〉十分貼近，估計年代相差不遠。傳詔畫家至宮中作畫的傳統，本為宮廷畫院運作常態。郎世寧於此際角色並不顯得獨特，不過，確實能從不少資料得知他已受到更多重視。

自雍正三年以後，檔案紀錄顯示郎世寧與原在康熙朝已受重視的文臣蔣廷錫，兩人經常有類似的作畫委派任務。例如在雍正三年九月二十六日，內廷曾交下鮮南紅羅卜一個，要求郎世寧、蔣廷錫各畫一張，「該配什麼畫好，著他們配合著畫。」畫作主體雖都是羅卜，但仍讓他們自由決定配置物件。¹⁷ 蔣廷錫（1669-1732），江蘇常熟人，康熙三十八年舉人，後即供奉內廷，四十二年（1703）賜進士，歷任南書房、內閣學士，在康熙朝即以畫藝聞名，「工詩善畫，事聖祖內直二十餘年」，雍正皇帝即位後除繼續繪事外，又即令其參與《古今圖書集成》編纂工作，並修輯《大清會典》等，雍正八年還曾為皇子弘曆講習，可謂當時重要文臣。¹⁸ 蔣廷錫於康熙、雍正朝所做的畫作多屬應制，也就是郎世寧宮廷畫作的相似題材。例如，另有一件蔣廷錫的〈四瑞慶登圖〉（故畫 2999）描繪豐收稻穀情景，款題雍正元年九月，就與郎世寧〈聚瑞圖〉為同時之作，推測二件作品之製作脈絡相近。

除了執行對宮中祥瑞景狀或入貢名物的描繪之外，¹⁹ 郎世寧也從事一些畫樣的繪製。其中如雍正三年十二月初七日，郎世寧即據驢肝馬肺均窯缸一件照樣畫作，並且依據要求調整畫樣，「比缸略放高些，兩頭收小些」。這類描繪物象並加以修改調整的任務，其實正是各式活計製作的準備前置。內務府的各式作坊，由於需要將製作活計呈覽批核，畫樣

13 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，雍正三年九月十四日〈畫作〉，頁 566。

14 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，雍正三年九月十四日〈畫作〉，頁 566。

15 學界曾依宋字書風題款推測為郎世寧早期畫作。經此資料，或許應留意郎世寧于雍正年間畫作常見宋字書風者，很可能是一些代書結果。不過，另外仍難解者在於，何以在活計檔案中對於郎世寧的稱謂「郎士寧、郎石寧」等款署至今未曾有見，且在存世作品上均一律署名為「郎世寧」。

16 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，雍正五年閏三月二十七日〈畫作〉，頁 717。

17 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，雍正三年九月二十六日〈畫作〉，頁 452。

18 《清史稿》，卷 289。

19 關於這類製作，另外如雍正三年七月十九日畫暹羅國所進狗、鹿。同年九月，又有內閣持來的各地入進瑞穀共五十二本，皆要求郎世寧照樣畫。至於雍正朝的此類祥瑞現象，參見林莉娜，〈雍正朝之祥瑞符應〉，收入《雍正：清世宗文物大展》，頁 374-399。

10 金簡，《欽定武英殿聚珍版程式》（景印文淵閣四庫全書本，1983，頁 19），〈刻字〉。在刻字之前，都需要先寫成宋字，在貼在木頭上以刻成印刷用木字版。但因講究結構清晰，不重視用筆變化，此類書風並不受士人青睞，《六藝之一錄》收錄〈汪重閔訓子二十紙〉中即戒訓寫書須戒除刻板宋字筆劃。見倪濤，《六藝之一錄》（景印文淵閣四庫全書本，頁 1），卷 264。

11 雍正元年九月初七日西安巡撫范時捷奏報西安鳳翔等地豐收稻穀，其中有雙穗乃至三四五穗者，實為祥瑞。雍正皇帝批示將雙枝及四五穗粟穀送數莖呈覽。見《宮中檔雍正朝奏摺》（臺北：國立故宮博物院，1977），輯 1，頁 682。參閱王耀庭，〈從故宮藏品探討郎世寧的畫風〉，收入天主教輔仁大學主編，《郎世寧之藝術：宗教與藝術研討會論文集》，頁 26。

12 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（香港：香港中文大學，2005），冊 1，雍正三年九月十四日〈畫作〉，頁 566。

就成為十分關鍵的工作流程之一環，可用來確認活計的成品與效果。

圓明園修造期間，各處活計所需就常有此類畫樣需求。雍正八年三月二十六日郎世寧畫窗內透花畫樣，就是要用在四宜堂後新蓋房處前二間屋內開圓光，呈覽後，雍正皇帝指示「牡丹花畫在外邊，不必伸進屋內來。」²⁰ 看來郎世寧原擬畫樣意圖營造牡丹花有如入屋內的幻象，但並沒有被帝王接受。郎世寧作畫過程中，其實經常面臨修改調整的要求。郎世寧現存畫作中，還有不少此類例證。例如〈畫花底仙彪〉（圖版 I-05）即是個值得說明的例子。雍正五年正月初六日指出：「郎石寧畫的者爾得小狗雖好，但尾上毛甚短，其身亦小些。再著郎石寧照樣畫一張。」²¹ 這一文字紀錄所稱的「者爾得」亦即滿文棗紅色，與〈畫花底仙彪〉畫中小狗顏色相符，此外，小狗尾巴附近也有畫絹裁縫，明顯是經過修改的畫作，很可能正是與此紀錄有關的作品。²² 在畫作呈覽過程中，調整畫作甚至影響構圖的情況多有所見。而這些修改更動的成果，很可能仍被保留在皇室收藏之內。

三、畫稿與西法

關於郎世寧畫風的整體成就，有學者強調於其融匯中西畫法的總和特色，也有讚揚其將西法引入中國畫法之新意。郎世寧此一獨特的畫風形塑過程確實很難有明確定義之說法，雖有多位學者試圖拆解中西畫風特色，進而說明郎世寧新樣畫風的主要貢獻。²³ 究竟，什麼才是郎世寧最為獨特的畫風，或許在學者之間也未必能夠取得共識。但是，無論意見如何分歧，對於郎世寧畫風中所顯示出非中國繪畫傳統的特色，則多能有所同感。以下，應該先說明郎世寧畫風的非中國特色。

郎世寧〈百駿圖〉（圖版 III-02）是提供此一重要觀察的最佳引導。曾有學者著意在此畫卷上的構圖手法，試圖於其中追索西方透視法的運用與修正情況。²⁴ 此一畫卷畫面橫向構圖，雖能視為一個完整安排，也得從中分析透視法之運用結果，但畫卷上更為明顯的特色則在於其描繪物象之獨特技巧，實與中國傳統畫法有相當距離。這些探討分析，若透過一件藏在美國大都會博物館所藏的白描畫稿作品〈百駿圖稿本〉（圖版 III-01）加以比較更有深入的可能，此一〈百駿圖〉與其畫稿的比較分析，相當適合作為一個說明郎世寧畫風融匯成就的例證。

現存美國大都會博物館的〈百駿圖稿本〉全卷繪於牙白紙上，此一紙質是常見於清宮

院畫之製，是屬於較為緊實細密的高品質用紙。這件畫稿的畫卷尺幅與〈百駿圖〉十分接近，所描繪的內容也大致相仿。這件〈百駿圖稿本〉上無任何收藏款印，但畫卷外有一張「日華展覽會」舊題籤（圖 1），推測於進入大都會館藏前曾經日華展覽會展出。該展覽會主要是於 1920 至 1930 年代之間舉行，可以推測在當時，此一畫卷已非屬於清宮舊藏。

白描的〈百駿圖稿本〉經仔細觀察，可以注意到全畫上的墨線型態大致分為兩大類，一是描繪山石植物的用筆，墨色較深黑，線條的粗細變化也較為劇烈。另外一種描繪馬匹的線條，墨色顯得較為淡灰，線條多細直少有轉折變化。目前，雖然單從線條特色而言很難具體判斷出其筆墨工具為何，但值得指出此二類線條特色與傳統中國毛筆所畫出的線條都不相類，可以說是並不具有中國傳統用筆的書法線條特色者。這樣的觀察非常值得進一步推敲，特別是描繪山石植物的較粗墨線，其粗細的劇烈變化，實則沒有毛筆筆鋒的轉動效果，即使不是採用硬筆繪製而成的結果，也是一種不講究中國毛筆用筆效果的成品。雖然卷上並沒有任何款題，但應該就是熟悉西方繪畫技巧的郎世寧最能顯示其與西方繪畫傳統淵源的例證。

〈百駿圖稿本〉與〈百駿圖〉之間的最大差異，當然可說〈百駿圖〉是一設色的絹本畫作，至於〈百駿圖稿本〉則為白描線條的勾勒紙本。但是，在此所謂的畫稿，也不應該過度簡化地將其視為草稿畫本。經過仔細比對，美國大都會博物館藏本〈百駿圖稿本〉與本院所藏〈百駿圖〉二者之間，其構圖景物的相近程度極高，這件畫稿已經十分接近完成繪製的作品〈百駿圖〉，或者應說，即使此件是為畫稿，也是十分接近成品的定稿後畫樣圖稿，而非還在修改中的草稿。這是與西洋繪畫傳統中所稱的 *cartone*，就是要用於繪制定稿的畫樣者。曾在歐洲受過繪畫訓練的郎世寧，對於此類畫樣圖稿的繪製自然不會陌生。

若是把〈百駿圖〉這件成品與〈百駿圖稿本〉之圖像上下層疊加以檢視，不難發現二者之間對馬匹的安排幾乎一致。相對之下，二者其於植物山石方面雖大致內容相同，佈置安排上則有些位移差異（圖 2）。全卷最大差異處僅有最後馬匹渡河涉水段落，〈百駿圖稿本〉因紙張的局部殘損（圖 3），致使原應畫有一隻馬匹頭部已無法辨識，乍看之下會誤以為缺少一隻渡河馬匹。整體而言，設色的〈百駿圖〉應該是依據〈百駿圖稿本〉之安排而作，其中的一百隻馬匹幾乎完全相符；但在針對植物山石的描繪上則有細微程度的調整。

實際上，前亦已指出〈百駿圖稿本〉的馬匹與山石植物，實可分為兩種筆描線條類型。若再仔細觀察也會發現〈百駿圖稿本〉馬匹部分顯然並非由單純的墨線繪成，其於馬匹輪

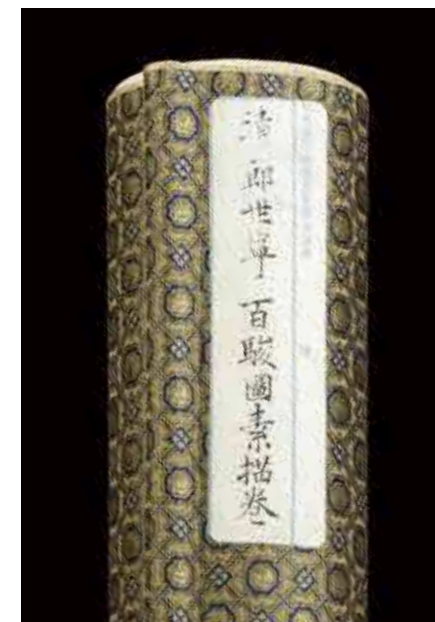


圖 1 〈百駿圖稿本〉上「日華展覽會」舊題籤
美國大都會博物館藏 1991.134

20 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正八年三月十四日〈畫作〉，頁 550。

21 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，雍正五年正月初六日〈畫作〉，頁 716。

22 關於此一史料的解讀與滿文翻譯，參見莊吉發，〈滿文史料與雍正朝的歷史〉，收入《為君難：雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 235。

23 Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/ Lang Shining 郎世寧: A Review Essay," *T'oung Pao* 95 (2009), pp. 393-412.

24 Marco Musillo 曾有演講說明其針對〈百駿圖〉透視之分析。參見 Marco Musillo, "Bridging Europe and China: the Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)," pp.90-95. 本文暫不擬納入透視法則問題，而將討論先集中於繪畫手法之辨析。



圖 2 〈百駿圖〉疊上〈百駿圖稿本〉之效果

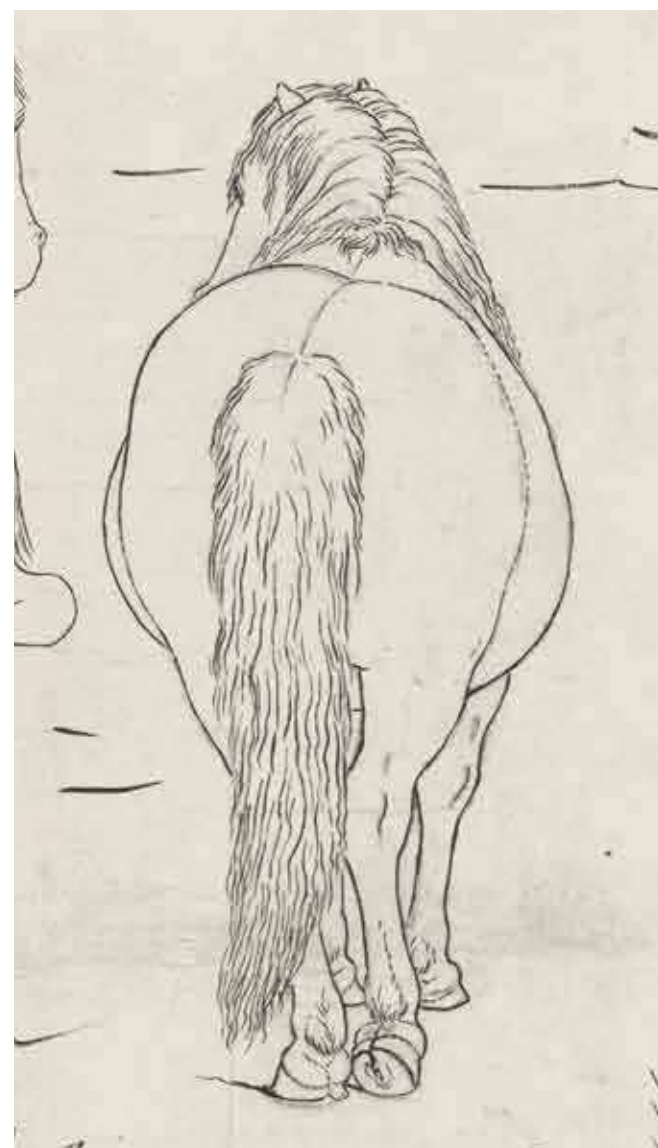


圖 3 〈百駿圖稿本〉局部 美國大都會博物館藏 1991.134

廓墨線之下仍有隱約可見略粗的淡灰線條，應即是碳筆線條痕跡。（圖 4）這類運用碳筆作畫稿的手法，在西方繪畫傳統中十分常見。值得一提的是，郎世寧離開米蘭之後曾於熱那亞（Genoa）地區學習繪畫，當地的素描繪圖（drawing）與印刷（print）繪畫傳統曾被西方藝術史學者關注研究，自十六世紀中期至十八世紀之間發展成爲一個別具特色的地方畫派。就在郎世寧抵達前不久才有一位重要的 Giovanni Benedetto Castiglione（1609-1664）在當地十分活躍，有不少個別的素描繪圖以及銅板印刷作品。這位 Giovanni Benedetto Castiglione 與郎世寧家族姓氏相同，也是米蘭人。無論其與郎世寧之間是否有關，郎世寧於熱那亞期間，Giovanni Benedetto Castiglione 與工坊所擅長的素描繪圖或印刷一定是郎世寧有所掌握的繪畫傳統。²⁵

〈百駿圖稿本〉上的馬匹墨線之下的碳筆痕跡，正可說明郎世寧採用著西方素描繪圖技巧作爲勾勒構形的基礎。若仔細觀察〈百駿圖稿本〉將近百匹馬的描繪，會注意到在部分馬匹足蹄附近，會有一個未曾出現於其他中國傳統畫馬的表現細節，也就是在足蹄附近畫出一道短的墨線，可能目標是用以表現陰影。這個獨特的處理細節，在〈百駿圖稿本〉卷中出現多次（圖 5）。但是這樣的小墨線，作爲一整匹大馬的陰影，實在太不相稱也十分不合理。有趣的是，此一描繪細節在 Giovanni Benedetto Castiglione 與其工坊的素描繪圖作品上，竟有相近的處理。在〈年輕獵人與狗〉（“Young Hunter and His Dogs in a Landscape,” The Metropolitan Museum of Art, 08.227.24）的素描繪圖作品上（圖 6），在畫面正中站立的犬隻腳側，就有類似的兩道陰影。另外，〈青年爲酒神奏笛〉（“Youth Playing a Pipe for a Satyr,” Metropolitan Museum of Art, 62.126）（圖 7）畫中青年的足部附近也有類似的短墨線。這些短墨線原本應是用以說明描繪對象之體積所形成的陰影，不過後來透過一些素描畫稿，

25 Giovanni Benedetto Castiglione 有其子 Francesco Castiglione (1641-1710) 協助並繼承畫業。現今於美國大都會博物館中仍有其畫作與素描作品。關於其生平畫藝，參見 Timothy J. Standring and Martin Calyton, *Castiglione: Lost Genius* (London: Royal Collection Trust, 2013).

圖 4 〈百駿圖稿本〉局部
美國大都會博物館藏
1991.134

可能就成爲一種奇特的特色細節。例如，〈山水中的動物與鳥〉（“Studies for a Composition with Orpheus, Unrelated Detail Studies and Caricatures,” The Morgan Library & Museum, 1975.4）（圖 8）這份素描畫稿上，由於是一種物象姿態的練習作，多僅有物象局部，但卻與前述表現手法相似地，就在足部畫上一道延伸而出的短墨線。

雖然無法明確掌握郎世寧與 Giovanni Benedetto Castiglione 工坊的關係，但可以確定的是，郎世寧〈百駿圖稿本〉上的馬匹足部延伸短墨線的細節，明顯是受到此類工坊圖樣的影響。此類細節也能說明，郎世寧是從西方素描繪圖傳統習得掌握物態的手法。若再觀察完成著色的〈百駿圖〉，不難發現畫卷有多處馬匹足蹄附近，仍舊保有這類拖長的短橫線細節。即使在完成著色的畫卷上，郎世寧依然延續著從素描繪圖傳統而來的技巧特色。實際上，對於陰影的表現處理，正是繪畫表現中最常引發中、西法爭議的膠著點。郎世寧確實已大幅減去物象的陰暗面與大塊面陰影。但更值得留意的是，郎世寧並沒有消極地捨去

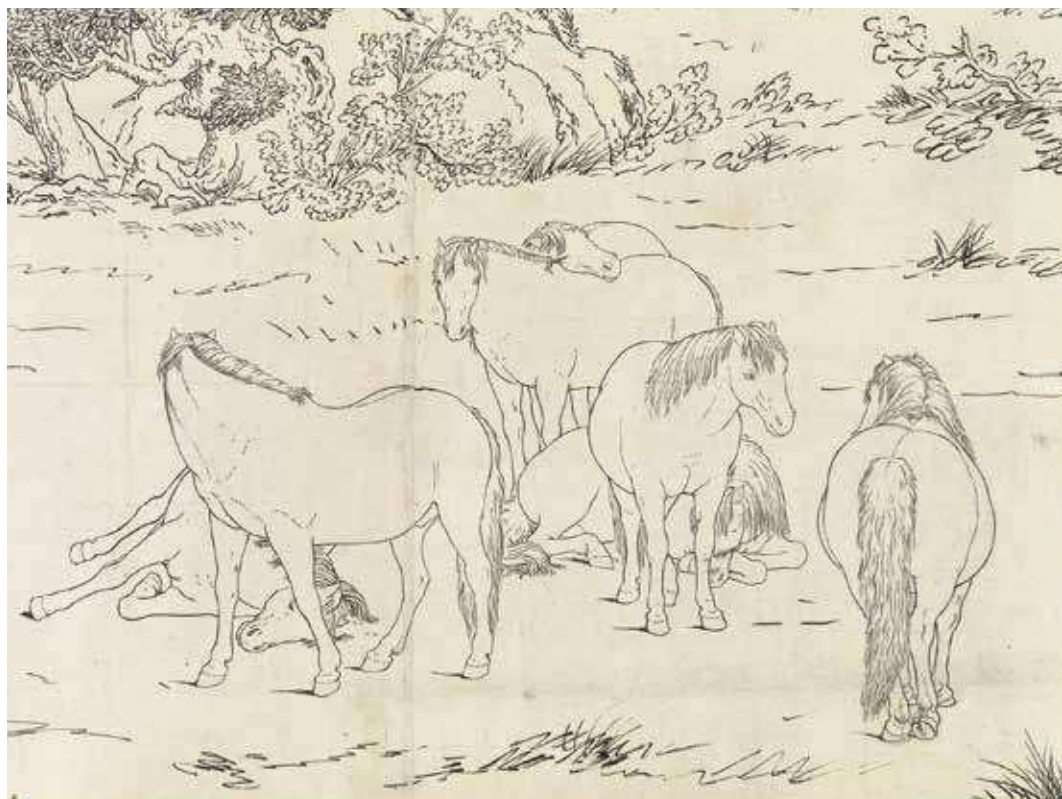


圖5 〈百駿圖稿本〉 局部 美國大都會博物館藏 1991.134

原有的西方繪畫之各種講究，其實，從積極面而言，面對著以筆墨線條為主調的中國繪畫傳統，郎世寧大幅取用素描繪圖傳統，也正宣示著，他有意識地藉之爭取共存。

簡單的說，郎世寧並沒有放棄西方繪畫傳統。但是，他很技巧地挪移了容易引起爭議的油畫繪畫光影明暗表現，擇用較多線性筆意的素描繪圖傳統作為相容平台。從〈百駿圖〉的整體畫面效果而言，他的選擇顯然十分成功，也從而塑造出一個無論中西方都幾乎從未有過的新風格類型。只是，這個新穎獨特的繪畫成就，並沒有在畫史上存留太久。乾隆朝初年不久，這樣的畫風就開始隱退到所謂的清院畫風格之下。

四、呈覽與改畫

郎世寧於雍正朝的繪畫風格與他在乾隆朝的繪畫風格不是一成不變。郎世寧畫風於雍正朝到乾隆朝之間的轉變，並非是一個單純易解的課題。本文在此，首先關注畫院運作機制的的作用力，但是這並不意味著其他作用力不具影響度。所謂的畫院運作機制，過去常被思考為畫院的制度與活動狀態。確實，畫院的制度規劃會引發對應結果，但是，制度的規範與其中實際的運作情形卻未必是容易直接畫上等號。也正因此，本文所稱「畫院運作機制」，實在是希望能於畫院制度之架構中，透過一些活動實態與作品比較來增補對其中動態操作情況的認識與了解。

當然，所謂的畫院制度牽涉層面複雜，不難想見從人事任命到薪資待遇，乃至於獎懲



圖6 〈年輕獵人與狗〉("Young Hunter and His Dogs in a Landscape," The Metropolitan Museum of Art, 08.227.24)



圖7 〈青年為酒神奏笛〉("Youth Playing a Pipe for a Satyr," The Metropolitan Museum of Art, 62.126)

升遷等等都可說是相關課題。本文在此希望先聚焦於與畫家創作活動有關者。其中最引人注目者，應是在清宮畫院內所進行的呈覽過程之特殊性，以及相關合筆案例的成果。以下先說明呈覽過程的作用力。

清宮畫院的畫樣呈覽過程，在內務府活計檔案中並不少見。以郎世寧的創作活動而言，雍正元年起就有不少委派作畫情況。前已舉出一些紀錄宮中景物的事例，而直接顯示在作畫過程被呈覽審閱情況，以雍正四年正月的一段針對四宜堂裝修畫片之紀錄最適說明。紀錄指出，當年正月十五日員外郎海望持出「西洋夾紙深遠畫片六張」，目前沒有資料可知這六張畫片是郎世寧原創，或為其他西洋傳入之圖繪。但是，透過這組六張深遠畫片，郎世寧被要求「照樣畫人物畫片」。接著，六月初二日郎世寧畫成畫片一份，由海望交予「呈覽」。呈覽之後，帝王下旨「此樣畫得好。但後邊幾層太高難走，層次亦太近。再著郎石寧按三間屋內的遠近照小樣，另畫一分。將此一分後一間收拾出來，以便做玩意用。」之後於



圖8 〈山水中的動物與鳥〉(“Studies for a Composition with Orpheus, Unrelated Detail Studies and Caricatures,” The Morgan Library & Museum, 1975.4)

八月十七日「畫得深遠畫片六張，并原樣畫片六張，海望持進，貼在四宜堂內穿堂內訖。」²⁶

雖然這一段紀錄，目前並無實際作品可為參照，但從中仍可注意到雍正皇帝對於遠近空間表現的個人意見。所謂的「後邊幾層太高難走，層次亦太近」，應當是針對山水遠景延伸透視的空間表現狀況。有趣的是，雍正直接下令修改後，雖未用於此次實際裝修上，但並未捨棄原有畫樣，僅表示要「收拾出來，以便做玩意用」。雍正皇帝審閱郎世寧畫樣，有褒獎也有修改要求，但顯然也給予郎世寧部分發揮空間。雍正五年七月，同樣是圓明園內的裝修工作，萬字房南一路六扇寫字圍屏上空白紙處，「著郎士寧二面各畫隔扇六扇」。八月初四，「郎士寧畫得隔扇畫，共十二扇。」呈覽之後，皇帝給的指令要求郎世寧「此畫窗戶檔子太稀了些。著郎士寧另起稿畫油欄杆畫」。到了八月二十二日，另有命令要「著郎士寧畫西洋欄杆，或用布畫，或用絹畫，或用綾畫。爾等酌量畫罷，不必起稿呈覽。」²⁷呈覽之後，經過修改調整，帝王也可能就讓畫家「酌量」作畫。

畫作呈覽的目標，當然是在追求符合帝王意志之作。這一程序雖能給予帝王充分控制的權力，但若說帝王成為畫院風格主導者，卻也未必正確。畫家們接旨進呈的第一次畫樣，通常就是其各自藝術才能之展現。帝王的評判，總必須基於這些畫樣再予以要求修正或進行抉擇。郎世寧〈百駿圖〉應該是於雍正二年所接下的委製任務，不過畫卷上題寫年

款為雍正六年。經過四年畫成此卷之後，究竟雍正皇帝是否曾經見過此卷，目前暫無法有明確資料可論。不過，從活計檔案紀錄中，郎世寧所畫的山水畫並不少見。前舉雍正五年萬字房一條紀錄的最後一段，就還補充提到於雍正六年二月二十七日，此處油畫欄杆又再度「著改水畫二張」並於四月二十二日改畫得「山水畫二張」。²⁸在此所稱「水畫」可能是指材質上並非油彩，題材則是山水畫。

在雍正朝前期，不少繪製工作都與圓明園的空間裝修工程有關，就如前所舉出的事例也都屬於此類。雍正六年二月初六日，雍正皇帝批准圓明園耕織軒處四方亭的一項畫作任務。這是一項於雍正五年十二月初四日交予郎世寧起稿的大型壁繪，「四面八字板牆，高一丈二尺二寸一分，進深一丈三尺，上進深一丈三尺一寸。」換算為公制，這個空間高達三百九十公分，進深有四百一十六公分。二月交辦的任務，郎世寧於三月初二日就達成，但是此一為耕織軒四方重簷亭繪製的八幅，卻被要求改「著糊飾白虎殿」。此條記錄後又補記，七月初十日「郎石寧畫得西洋絹畫二十六張，郎中海望帶領催馬孝邁持進貼訖。」再又一條指出「十二日郎中海望奉怡親王諭，將此畫交郎石寧另起小稿改畫。」「十七日郎石寧改畫得大方亭西洋小畫樣八張，呈怡親王看，奉王諭准改畫。」「十八日領催白士秀帶郎石寧並畫畫人戴越等進內，於八月初二日改畫成訖。」²⁹這份記錄，豐富地呈現郎世寧為圓明園繪製壁繪的可能景況。下令繪製的作品，雖原有明確訂製空間要求，但卻在呈覽之後，被改貼到養心殿的白虎殿。這樣的空間改使用情况，可能並非特例。此外，同樣的畫作內容，有多本複製的情況也不讓人意外。至於「另起小稿改畫」批准後，郎世寧是與「畫畫人戴越等」一同進內改畫，而改畫的工程，是從七月十八日到八月初二日，短短十六天內完成。這也顯示，郎世寧雖是起稿樣者，但在執行時可能是多人合筆完成。

這項畫題內容不明的任務，顯然十分受到喜愛。紀錄所謂「西洋小畫樣」，其實也點出這項畫作風格，很可能還是保有郎世寧西洋風格特色的成果。從此推想，這個備受歡迎的作品特色，或許仍能用雍正六年款的〈百駿圖〉中的西法山水景觀加以聯繫。

透過呈覽，帝王有機會改動畫樣，但也得到機會多方運用畫樣。前述紀錄，指出郎世寧起稿畫樣被重複作為多處使用，另外，宮廷使用舊畫作為新制畫樣的情況也不少。呈覽過程，雖經常會有主動地積極命令要求畫家進行修改，但是，在此同時，這種呈覽過程其實也提供著畫家修正畫風的機會。郎世寧的畫風變化，特別是在雍正朝期間的轉變，可以說是因為此一過程而有加速變化的可能。

五、合筆與分工

討論郎世寧畫風與畫院運作機制之間的關係，當然不能忽略其中所謂的「合筆」問題。

26 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正四年正月初五日〈畫作〉，頁262。

27 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正五年七月初八日〈畫作〉，頁721。

28 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正五年七月初八日〈畫作〉，頁721。

29 這段雍正六年二月相關記錄，見段雍正六年二月相關計《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年六月初六日〈畫作〉，頁303-304。

近有不少研究，試圖在清宮院畫作品上積極辨識出不同「作者」。這類研究雖有其價值，但是從較為宏觀的視野看來，特別是在了解到雍正朝階段對於合筆的情況與乾隆朝情況並不不同的前提下，計較畫中各個部分如何由不同畫家完成，不若緣木求魚。

郎世寧於雍正年間的創作，雖然有幾件存世可為考察。但若以文獻紀錄所見論，現存的作品數量實在相當有限。特別是前引檔案紀錄的一些為圓明園繪製之各式題材作品。這些裝飾壁面的製作，常有通景畫之稱，而現雖有針對郎世寧通景畫之討論，³⁰ 但其於雍正朝的通景畫面貌，可惜仍難有實際例子可論。此外，雍正年間有多次要求郎世寧作山水畫，例如雍正七年在圓明園含韻齋屋內對寶座前東西板牆上，郎世寧曾畫山水畫稿；³¹ 又如雍正六年十二月於西峰秀色內也有郎世寧的山水畫作，³² 另於雍正九年十一月畫〈夏山瑞靄〉等。³³ 這類山水畫題雖多見於紀錄，但實際上現存郎世寧名下山水非常有限。

首先，畫上有郎世寧名款的〈畫山水〉（圖版 I-10）是一立軸畫，描繪層巒重嶂。此軸乍看猶如四王傳統中的山體組構，實與唐岱山水畫風十分相近。比對唐岱繪於雍正十年（1732）的〈千山落照圖〉（圖 9），不難發現郎世寧〈畫山水〉中的山體組構概念，就能在唐岱〈千山落照圖〉中找到許多相似模式。雖然，一些紀錄顯示郎世寧也常與唐岱合作，不過，更值得留意的是在雍正朝期間，郎世寧與唐岱也曾同時接受委任，再各自呈上其山水畫作品。前述雍正七年元月含韻齋的委製工作，郎世寧就是負責齋前捲棚下窗上橫披，奉准畫山水一張，並被要求「著畫日影」；至於在屋內寶座前南面橫披，就交予唐岱畫得山水畫四幅。³⁴

在前文已加以討論的〈百駿圖〉上也有山石佈景，但與這幅〈畫山水〉面貌十分不同。實際上，在作於雍正二年的〈嵩獻英芝圖〉（圖 10）上，山石流水的描繪手法也全然與〈畫山水〉不相似。無論〈百駿圖〉或〈嵩獻英芝圖〉上的山石構造安排與描繪處理，似乎仍讓郎世寧保有較多從西方傳統而來的手法。例如針對山石結構面的處理，常可見留出光亮留白區塊的效果。但在〈畫山水〉上，山石上有一層淡染青黃色料，似乎已採從中國傳統青綠的設色手法。有趣的是，仔細觀察畫中人物與屋舍，確實都還保有一些人影在地的效果。而遠山的安排雖乍看如傳統模式，但是畫面右上的一群方折山頭遠山，則巧妙地是利用留白，呈現著一個不能明確指出的光源，似乎就在主山之後。〈畫山水〉很可能是郎世寧開始試圖採用唐岱山水畫法的製作，而這樣的成果，雖能說是郎世寧融貫中國傳統山水畫法的例證，卻也同時顯示了他在放棄了更多西法傳統之後，所能營造的山水氣派也開始失去了凸出的西風特色。相較於〈畫山水〉這種被中國傳說畫風馴服的山水面貌，另一幅



圖 9 清 唐岱 〈千山落照圖〉
國立故宮博物院藏

〈海天旭日圖〉雖是也有部份融彙，不過在對雲彩之描繪上則保有大量西法，卻能成就出一種超凡的視覺效果。

透過〈海天旭日圖〉（圖版 I-09）畫面多處舊傷損判斷，可推測此一小橫幅原應是建築內貼落畫。畫中以西畫描繪遼闊水面以及蒸騰雲霧，幾座小島隱約現於水雲之間，更顯萬頃浪濤與雲霧的壯闊氣勢。這些小島上的設色手法，也是和〈畫山水〉相似，都開始採取青綠設色手法，已不見雍正朝早期的〈百駿圖〉或〈嵩獻英芝圖〉的特色。雍正七年八月，郎世寧被要求與唐岱合作，但此一合作契機原是因要改造一幅在九州清宴東暖閣的橫披畫，郎世寧被要求畫花卉，唐岱負責畫石頭。³⁵ 在此之後，郎世寧雖仍有山水畫繪製，不過，唐岱的山水畫任務此後更為增多。至於雍正十年五月，雍正皇帝交付冊頁三冊，指示「爾

30 關於郎世寧通景畫研究，可參見 Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces* (Seattle: University of Washington Press, 2015).

31 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正七年正月二十三日〈畫作〉，頁 122。

32 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 3，雍正六年十二月二十八日〈畫作〉，頁 307。

33 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正九年十一月初四日〈畫作〉，頁 72。

34 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正七年正月二十三日〈畫作〉，頁 122。

35 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正七年八月十七日〈畫作〉，頁 124。



圖 10 清 郎世寧 〈高獻英芝圖〉
北京故宮博物院藏

等酌量此冊頁上字意，應畫山水即畫山水，應畫花卉即畫花卉。其畫山水處著唐岱畫，其畫花卉處著裡邊畫人畫。俱要合冊頁上的字意。」³⁶又在十年十二月準備年節用絹畫時，唐岱畫〈歲豐圖〉可能是山水人物景觀，而郎世寧則是〈仙萼長春〉明顯就是花卉題材的作品。³⁷唐岱已經在負責山水專項，而郎世寧則開始從山水題材中退場。雍正十一年，兩人又分別負責端陽節畫作，一張畫名〈翠壁清溪〉，另一張為〈瑞蓮百子〉，單就畫名已不難猜出相應的作者之名。³⁸

畫院中的分工，實與畫家合筆為一體之兩面。但是，單從郎世寧的例子也能得知，並非所有畫家都在一開始就有明確分工專業。至少，在雍正朝的畫院內部運作而言，並非有如此有系統的先行專業分工規範。換言之，若要把雍正朝畫家的分工視為一種明確的任務編組，並不十分符合實情。而更為有趣的是，究竟是什麼樣的作用力，造成了分工細化的

36 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年五月初二日〈畫作〉，頁 260。

37 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年十一月初九日〈畫作〉，頁 433。

38 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十一年三月初六日〈畫作〉，頁 797。

必要性？雖然畫院作品都有呈覽過程，卻也未必能直接說是受到帝王品味的主導。例如在雍正朝初期，郎世寧與蔣廷錫經常共同參與作畫任務，當時兩人都同時負責花卉題材為多。而後有唐岱參與繪事，才逐漸顯示出郎世寧專項於花卉植物與動物等題材。宮中交派繪畫之際，似乎有意適應著畫家的專長。

至於合筆的情況，原來應該也非制度化的操作模式。由於畫院繪製需要增多，特別是在雍正四年前後因應裝修圓明園之需，內裝壁繪的製作任務數量龐大。郎世寧顯然已領有不少畫畫人協同工作，據稱雍正元年就有班達里沙、八十、孫威鳳、王玠、葛曙、永泰等人直接下屬於郎世寧，堪稱為其徒弟或助手之關係。³⁹不過，其實際分工職份並非一成不變關係。例如班達里沙，雖曾於郎世寧處習畫，但在雍正元年即有怡親王直接交付繪製美人畫任務，雍正七年所畫〈松鹿永年〉就獲得雍正皇帝讚譽有加，甚至還賞賜官房一所為其住處。⁴⁰

合筆繪製較頻繁出現於雍正朝後期。前舉郎世寧引戴越進入圓明園作畫是少見前期事例，至雍正十年四月有命令班達里沙、王幼學、戴正、戴越、張為邦、丁觀鵬等人合畫〈午瑞圖〉，得絹畫三幅。⁴¹推測合筆的最初動機，還是希望在有限時間內得能完成大幅繪製。例如，同樣於雍正十年中秋節前，以班達里沙為主的六人，又再度合作繪製絹畫二幅。⁴²至於當年十月，畫畫人戴正、張為邦、戴越、丁觀鵬與王幼學五人合畫〈群仙祝壽〉絹畫一張。⁴³這些都是應景亟需的繪製任務，雖然目前難以掌握其實際面貌，但從委製的紀錄而言，不難推想可能都是尺幅較大的大型製作。在雍正年間雖未被記錄於活計檔，然而應是十分重要的製作任務為〈清院本清明上河圖〉的繪製。此一畫卷雖有款題於乾隆元年，但實際的製作時間是始自雍正六年，畫卷的合作者至少有五人。⁴⁴

郎世寧參與合筆計畫應該早有先例，惟在雍正年間卻少有明確作品。直到進入乾隆朝後，才陸續可見相關事例。郎世寧在乾隆朝以後畫院中角色，仍值得再有專文申論，但大致可說郎世寧後來就開始扮演更多繪製起稿畫樣的角色。而這樣的角色轉換，一方面說明乾隆朝階段的院畫執行已逐漸轉由另外一批畫家。另一方面也可能是郎世寧的構圖起稿雖仍有吸引力，不過其畫風中的西法特色可能正在被限縮，而其作畫題材更已逐漸縮減至一些動植物之描繪，終而使其於乾隆時期，畫風特色就集中於對動物毛髮之立體質感呈現。

39 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，雍正元年九月二十八日〈畫作〉，頁 75。

40 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正七年十月二十八日〈畫作〉，頁 125。

41 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年四月初五日〈畫作〉，頁 429。

42 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年五月十二日〈畫作〉，頁 431。

43 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年十月初七日〈畫作〉，頁 433。

44 關於此卷製作脈絡與畫史意義，參見陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉于雍正朝畫院之畫史意義〉，《故宮學術季刊》，28 卷 2 期（2010 冬），頁 45-87。

六、小結

郎世寧畫風的「中與西」特色，究竟應該如何看待？是西法中用？中西混融？還是不中不西？Susan Naquin 的提問仍是一個面對郎世寧畫作不容迴避的挑戰。無論採用哪一種說法，其實最關鍵處還在對畫風視覺效果的掌握。過去的研究，由於圖像資料與訊息之侷限，郎世寧畫中的許多獨特細節並未被認真看待與梳理。這一面對郎世寧畫風的認識，並不是一種說法上的詞彙問題，更為關鍵者還在於如何掌握其實質畫風及作畫觀念。

郎世寧〈百駿圖〉與〈百駿圖稿本〉之比較，提供了非常重要的觀察平台。藉由〈百駿圖稿本〉所保留的西方素描繪傳統技法，一方面讓我們認識到郎世寧與義大利熱那亞地區之藝術傳統的緊密關連，另一方面也能說明，郎世寧特意選用線性為主的素描技巧，實際上也正是能夠巧妙涵攝中國傳統筆墨的絕佳手段。郎世寧作為一名有經驗的畫家，面對著全然不同的繪畫傳統之際，他雖然在雍正元年，仍舊是以平塗彩繪的油畫技術作為主要操作技巧，最早完成的紀年作品〈聚瑞圖〉應該稱得上成功之作。不過，很明顯地，這樣的技巧有其題材上的侷限，植物花卉或許能有絕妙表現的可能，例如〈畫仙萼長春〉冊（圖版 II-01），也是一個極為精采的示範。但是，這樣的手法不能進行山水題材的表現，因為，中國的山水是由筆墨所構成。郎世寧在畫風上的權宜擇用，可以說是一位成功畫家的智慧之舉。

不過，更值得在此補充的是，若非有清宮畫院運作機制上的幾項特點，中與西方藝術的碰撞，很可能是無法取得中間平衡的揉合點。這些畫稿的呈覽程序，實質上增加了協調的機會，帝王的意志、畫家的技術，乃至於實際運用的場合處所等，種種不同作用力在此中交匯，遂以促使郎世寧的畫風顯出新的視覺效果。

只是，這樣的交融力道，卻也隨著制度的規則化與自由度的緊縮而出現不同作用力。到了雍正朝後期，雖然，更多的專業分工要求逐漸成形，但這個看似一個畫院分工機制的成熟階段，其實也正是創新能量限縮的開端。當然，進入乾隆朝之後，這又是另一個需要深入的課題，一個未完的故事。

The Transformation of Giuseppe Castiglione's Style and Operations of the Painting Academy in the Yongzheng Reign

Yun-ru Chen

Associate Curator, Department of Painting and Calligraphy, National Palace Museum

Abstract

Giuseppe Castiglione was in China for almost 52 years, and his painting style during this period can be divided into different stages. He entered the institution of the painting academy at the Qing court not long after arriving in China, the style of his academic painting for the Yongzheng court developing in diverse and marvelous ways. The present study takes the style of his painting from this period as the subject for research. The study first compares Castiglione's masterful "One Hundred Horses" with a draft for the painting, "Preparatory Drawing for One Hundred Horses," to see how he chose a technique from the tradition of Western drawing that could be more easily assimilated with the style of Chinese painting. This completely new manner that he fused in the process was perpetuated at the Yongzheng court for many years and resulted in the creation of many fascinating works.

Furthermore, in a departure from merely analyzing the stylistic changes to form a chronological overview of stages in development, the present study also takes into consideration the influence of painting academy operations at the court on Giuseppe Castiglione's paintings. The operations of the painting academy here refer to different affects on the style of a court artist during the process of interaction to realize a painting project. These influences include instructions from the emperor, the preparation of drafts for imperial review, and the ways of coordination among painters working in cooperation. In other words, the changes in Giuseppe Castiglione's paintings seen over time were not merely the result of personal taste or his maturation as an artist, but they also involve the overall operations of the painting academy at the Yongzheng court.