

清宮畫家法國耶穌會士王致誠 在華活動考述

湯開建

[提 要] 本文利用新近發現的史料對清宮畫家法國耶穌會士王致誠在中國的一些活動進行了詳盡的論述。王致誠的繪畫作品及其畫風的轉變等為本文重點關注的對象。通過對這些內容的詳盡辯證考察，本文為重新認識王致誠在華活動提供了新鮮的史料與視角。

[關鍵詞] 王致誠 清宮畫家 法國耶穌會

[中圖分類號] B979 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2011) 04 - 0190 - 12

在中國繪畫領域中，由於一批西方傳教士畫家進入清朝宮廷，接受中國傳統繪畫技藝並融入其西洋繪畫之中，使清宮的繪畫風格有所改變，形成新的畫體和畫風。大約從康熙後期起，那些“擅長繪畫的傳教士以他們的繪畫技藝，成為中國宮廷畫家的成員，影響了中國繪畫藝術的發展”。^①這批具有專業素質的傳教士畫家成為這一時期西洋藝術在中國的主要傳播者，其代表人物有義大利耶穌會士聶雲龍（Giovanni Gherardini）^②、郎世寧（Joseph Castiglione）和法國耶穌會士王致誠（Jean-Denis Attiret）等。三人中關於郎世寧的研究最多也最為全面詳細，對王致誠的專門研究則並不多見，上個世紀曾有一批法國學者做過相關研究。^③中國方面有關王致誠及其作品的研究則散見於方豪、楊伯達、聶崇正、莫小也等學者的文章之中。^④本文利用中文檔案和《耶穌會士中國書簡集》中王致誠及錢德明（M. Amiot）的信，並參考伯希和（Paul Pelliot）等前人的研究成果，對王致誠在華活動（包括其作畫情況、創作成就等）作一考述。

一、北堂的宮廷畫家代表

王致誠，又名巴德尼，1702年7月31日出生於法國。其父Jean-Claud是木工大師和名畫家，其長兄Jean-Baptiste也是一位畫師，其從弟Claude-Françoise則是雕刻師。^⑤王致誠幼年時隨父習畫，1725年左右獲布魯瓦西亞（de Broissia）侯爵資助前往義大利學習繪畫。^⑥在“畫家、雕刻家、學問深奧的修道人和學者們雲集”的羅馬，王致誠得到了很好的薰陶和訓練。他曾寫到：“在看到

拉斐爾的作品之美時，我便產生了一種無法言狀的情感。我被感動得涕流滿面，鉛筆從我的手中掉了下來。”^①學成歸國時，道經里昂在其地作數畫，因初得其畫名。^②1733年王致誠回到故鄉，“全神貫注地致力於從事繪畫，主要是完成有關《聖經》和宗教內容的繪畫”。兩年後，王致誠加入耶穌會，隨後又到阿維尼翁進行初修。他“告別了世俗界和藝術家的生活……他忘記了一切，包括其藝術、其才能、其年輕時的名氣，而全身心地投入致力於為上帝效勞和傳播基督教的事業。”在阿維尼翁的修行加深了王致誠對上帝的虔誠，也使他的才華最終得以發揮。他籌劃進行的《四位福音傳道人》的繪畫裝飾大功告成。^③由此為他獲得前往中國的機會奠定了基礎。

清宮廷對西洋畫家的接納始於順治時期。至康熙時，由於其對西方科技及文化藝術均有極濃厚的興趣，故羅致一大批專精於此的傳教士入宮，其中包括一批西洋畫家。康熙四十六年（1707）八月十三日奏摺：“欽奉旨，若西洋人內有技藝巧思，或係內外科大夫者，急速著督撫差家人送來。”^④又五十九年（1720）八月十四日奏摺：“此後如有通曉天文及技藝之人到粵，當即差人伴送來京。”^⑤康熙時進入清宮的西洋畫家有聶雲龍、衛嘉祿、馬國賢、郎世寧、陳忠信、席若漢、利博明等。雍正對西洋技藝不感興趣，故其在位十幾年，很少有西洋人進入宮廷。乾隆即位後，處處以“聖祖”為楷模，其愛好興趣亦與康熙相同，他也積極鼓勵有西洋技藝之人進宮服務。乾隆四十九年（1784）九月十六日奏摺：“欽奉上諭，西洋人在京漸少……嗣後西洋人來廣，遇有願進土物及習天文、醫科、丹青、鐘表等技赴京效力者……隨時詳報總督衙門代為具奏，護送進京。”^⑥乾隆自身又是藝術家，故對西洋畫家尤為看重。

郎世寧自康熙末年進京後，在雍正朝未被重用，但在宮廷繪畫活動中頻頻出現。他甚至為雍正繪過御容肖像。乾隆即位後，郎世寧在宮中地位的迅速改變。乾隆皇帝對郎世寧態度十分親切，而且表示非常欽佩，“幾乎每天都到這位西洋畫家身邊，隨便垂詢，如談家常”，還不止一次要郎世寧為他繪製肖像。特別重要的是，郎世寧利用乾隆對他的信任和厚愛，隨時為教會利益出力：“耶穌會士以皇上信任郎世寧，特藉其便呈遞奏疏。皇上覽奏，雖未收回禁止聖教之命，然既准傳教士奏事，則猶有留戀聖教之意焉。未幾，有教民劉二者，憐憫垂死孤兒，賦以洗禮，有人誣其迷拐人口，由是禁止尤逾於前。乾隆二年，皇上復頒上諭，嚴禁天主教。次日，郎世寧跪伏上前，流涕滿面，哀懇皇上格外施恩，勿張其論，皇上憐之，復頒諭旨云：刑部以劉二迷拐人口，大幹國紀，特行嚴拿治罪，然此案於天主教人及傳教士毫無干涉，等語。此語既出，遂將禁止天主教之諭旨，置而不問。由是傳教之士，多有微服而入中國者，其暫居澳門之傳教士，改裝而至者，不下四十年。是郎世寧片言之功，大勝於千百奏疏也。”^⑦

郎世寧由繪畫而獲乾隆之寵信，由寵信而得以保護教會，這就是耶穌會士心目中郎世寧在清宮的作用。正因為郎世寧在清宮有較高的地位並能起到保護教會的作用，各教會均希望在清宮有自己的代言人。然而，郎世寧為義大利耶穌會士，受葡萄牙保教權節制，居於北京東堂；法國耶穌會士則居於北堂，他們不願意接受葡萄牙保教權的管轄。閻宗臨曾如是評論：“各國教士與政府合力，偏執不肯相讓，並非敵人挑撥，實同一宗教，有各種教會的衝突，如耶穌會、方濟各會、多明我會、外方傳教會、奧古斯丁會等；同一修會而又有各國的不同，如荷國耶穌會，法國耶穌會。”^⑧法國與葡萄牙的矛盾首當其衝。按理說，在華耶穌會士雖國籍不同，但都是羅耀拉的門徒，本應相互配合、同心協力，共同推進天主教在中國的傳播，但在十八世紀歐洲民族國家興起的時期，即使同屬耶穌會的法籍傳教士和葡系傳教士，各自代表著不同的民族和國家利益。國家和民族利益之爭通過教派之爭表現出來。因此，法國便向中國派遣耶穌會士，盡各種力量開

關在華傳教區，以打破葡系傳教士對中國傳教活動的控制。法國傳教士在北京興建北堂，作為法國傳教區的總部和基地。同時，他們亦希望有一位優秀的法國畫師進入清宮為其提供宗教保護，且與葡萄牙傳教會競爭。^⑩這樣，出身於繪畫世家且在歐洲經過多年訓練的專業畫家王致誠就成為北堂推薦的來華人選。古伯察（Évavieiste Régis Huc）《基督教在中國》稱：“當時在中國的傳教士們曾要求派遣一名有真才實學的畫師來華，以便在朝廷取得信任後，能發揮有助於傳教事業和庇護教會的積極作用。王致誠修士自願應召，並獲允准。”^⑪樊國樑亦稱：“郎世甯以丹青見重於朝，按世甯原助葡國耶穌會士，居東堂；此時法國耶穌會士居北堂者，亦欲得一本國畫工，總統即遣一會昆，名德尼。”^⑫從王致誠1743年11月1日的信中也可以看出，他入宮當清帝畫師的主要動機和目的就是幫助傳教和庇護教會：“如果我不再認為自己的畫筆有利於宗教的利益，會使皇帝更青睞向他佈道的傳教士們，如果我在自己經受苦難和工作後仍不能看到天堂，那麼這一切就會促使我很快便會走上重返歐洲之路。使我滯留於此處，並且像於此為中國皇帝效勞的所有歐洲人一樣地費心工作的惟一引力，正在於此。”^⑬王致誠就帶著這樣的目的和動機而作為北堂法國耶穌會的代表畫師進入清宮。

二、入宮前期王致誠繪畫風格的改變與適應

王致誠1738年來華，1739年進宮，1768年在京病逝，前後在清宮從事繪畫工作整整30年。從現有資料可以看出，以乾隆十九年（1754）為分水嶺，其清宮繪畫生涯可分為前後兩個時期，前期從乾隆四年（1739）至乾隆十八年（1753），後期從乾隆十九年至乾隆三十三年（1768），而乾隆十九年五至七月的熱河繪畫為其繪畫生涯的轉捩點。

王致誠動身來華的時間是1738年1月8日，而抵達中國的時間有兩說：費賴之的記錄是1738年8月5日，榮振華的記錄則是1738年8月7日。但費賴之補注又說明，巴德尼和楊自新兩修士來華日期為8月5日，嘉類思來華日期為8月7日。既然他們三人是同舟抵達，何以有兩天之差？據《威爾特·博特（Welt—Botel）》第590號，第113頁記錄，8月5日抵達者為魏繼晉（Florian Bahr）、鮑友管（Antoine Gogeisl）和南懷仁（G. X. de Laimbeckhoven），故疑巴德尼和楊自新均應是8月7日抵華，而非8月5日。^⑭費賴之、榮振華均未言王致誠等三人自何口岸登陸，然王致誠1743年11月1日的信中提到“自離開澳門後，我每年都給您寫信”^⑮，由此可證三人是在澳門登陸。但何時進入北京，尚無準確資料。榮振華稱王致誠“1739年成為北京宮廷畫家”^⑯。從現存的清宮檔案來看，王致誠的名字首次出現於“乾隆四年七月二十七”^⑰，估計他大約在1739年初進入北京。

王致誠入京不久，即獲乾隆帝召見。他在謁見時向皇帝進獻了一幅自己繪製的《三王來朝圖》，乾隆“對此畫極為欣賞，並懸掛在宮內一處景致的書房內。從此允許王致誠每天在皇帝左右從事繪畫，足見對他的特別器重。”^⑱初入清宮的王致誠受到乾隆帝的寵愛和犒賞，在中國來說，這是莫大的榮譽，然而王致誠並不快樂。作為一名“西洋畫的藝術家”，卻又擔任御用畫師，這種雙重且頗為悖論的身份，必然為他的繪畫生涯帶來“千般障礙”^⑲：

（1）“王修士原來擅長於歷史事蹟畫和肖像畫，其他方面非其所好。但一到中國後，他被迫改變風格，以求適合中國人的欣賞傳統，而從事風景畫，戰爭場面畫，花鳥走獸、亭臺樓閣畫，包括裝潢用的彩繪等。為此，他必須捨棄先前之所好，而開始一門新的藝術。”^⑳

（2）作為御用畫師，一切創作必須服從帝旨。王致誠自言：“我們作畫，都得聽從帝旨，畫好之後，先得讓他過目，做些修改，改得正確與否，不能妄加評論，必須照辦。”王修士已深

諳此中真情，“作畫必須迎合皇帝和宮廷大臣們的鑒賞愛好，不惜在畫上留下瑕疵，他們已學會了善於自制。”^②

(3) 作為一名歐洲藝術家，其所習專業及工作習慣都是油畫。乾隆最初接觸西方油畫時似乎並沒有什麼反感，但“我們向皇帝敬獻的此類第一批繪畫，據說是在做工低劣的絹本上所繪，時隔不久，它們都變黑了。”^③此事導致乾隆對油畫產生厭惡，故諭令王致誠：“水彩畫無疑更受人喜愛，不論從哪個角度去欣賞，都感到賞心悅目。為此，新來的客卿要按照一般宮廷畫師的方法作畫。對於肖像畫一門，仍可採用油畫。”^④對王致誠而言，放棄油畫是對藝術生命的一大犧牲，但他別無選擇。其1741年11月4日的信中稱：“我必須忘記我曾經過長期學習和工作才學會的東西，而要習慣於另一種繪畫方式。我必須學會用水在一種薄紗上作畫，這種繪畫很難駕馭也很微妙，它比細密畫具有某種更加微妙的特徵。……自一年多以來，我除了在玻璃上作畫之外，再未曾作過其他任何事情。”^⑤其1743年11月1日的信亦稱：“至於繪畫，除了皇帝兄弟、其嬪妃，另外幾位宗室王公和公主，幾位寵臣和其他王爺畫像外，我從未以歐洲風格為任何人畫過像。我可以說，我必忘記自己過去所學的技藝，我還必須學會一種新技藝以符合該民族的情趣。”^⑥不能以歐洲風格從事油畫創作，對於藝術家王致誠來說，其內心是痛苦的。

(4) 工作環境的惡劣亦是其繪畫前途之“障礙”：“建築物底層的一間大廳，暴露在因季節而造成的一切不便中。這便是被用作畫師們的畫院或畫坊的地點。那裡僅有一個小小的取暖火爐，他將調色碟放在上面，以防止顏料起皮。他在冬季忍受著刺骨的嚴寒，在夏季於一個被灼熱的太陽從四面八方都曬熱的地方，他同時也在忍受酷熱迫使他處於疲憊之中。”^⑦

所有繪畫作品必須依從於帝王及權貴們的喜好，所有的創造必須改變自己的繪畫風格，必須犧牲自己對西洋油畫的高品質追求，還必須在十分惡劣的環境中堅持不懈地工作。這一切對於王致誠都是嚴峻的考驗。在這一改變和適應的過程中，王致誠修士“早已把個人的一切愛好置之度外。但是，在他的心靈深處，依然潛伏著法國人的個性特點，使他對皇帝強人所難的旨令，深感難以自制。他曾向郎世寧說：‘我來此原是作為一名歷史事蹟畫和人像畫專家而來，是作為一名西洋畫的藝術家而來的，而不是一個初出茅廬的繪畫學徒。’在場的中國人雖不懂他說的外語，但從他的表情和神態上也能略知一二。從此，他們決定盡其所能地對他施以影響，以抑止那種不受歡迎的西歐人容易衝動的性格。不久，在王修士身上起到了作用，他學會了樂意接受人們對他的敬意，雖然並非出於他的真心而感到彘扭。那些中國畫師不斷給予幫助指點為入之道，使他不勝感激。他還得經常向他們討教，以示虛心學習。郎世寧修士的鼓勵，傳教神父的勸導，尤其他本人的內心修養，善盡光榮天主和拯救人靈的使命，使他逐漸適應了來自外界的考驗。”^⑧從清宮中保存的繪畫檔案，可以反映王致誠的改變和適應過程（見下表）^⑨。

以上記錄僅能反映王致誠繪畫的一部分，但已可確證他在1743年11月1日信中所說：“我必須用四分之三的時間在玻璃上作畫，或者是在絲綢上作水墨畫，也畫樹木、水果、飛鳥、遊魚，各種動物，很少畫肖像畫。”^⑩初入宮廷的王致誠不熟悉其他中國繪畫方法，但熟悉油畫，故乾隆讓他在玻璃上畫油畫。從上表記錄看，乾隆四年至十年（1745）間，王致誠的繪畫以玻璃油畫為主，這幾年應是他學習中國水墨畫和水彩畫的時間；從乾隆十年到十九年，花卉、動物畫和美人畫頻頻出現，反映他已經掌握了中國水墨畫和水彩畫的技巧，亦能夠達到宮廷對這一類畫的要求。通景畫系大型風景畫，在中國畫中具有較高難度。故王致誠到乾隆十四年（1749）才開始畫通景畫，而且是先畫草稿，呈乾隆過目後，經批准再畫。之後雖有多次畫通景畫，但只是起稿或

油畫和玻璃油畫	乾隆四年七月二十七日	為“萬方安和”掛屏畫油畫
	乾隆四年九月三日	致松風開畫油畫畫書二格
	乾隆四年九月二十六日	在啟祥宮行走，畫油畫
	乾隆七年九月四日	為建福宮玻璃鏡畫油畫花卉
	乾隆七年十月初二日	在造辦處油畫房畫玻璃油畫
	乾隆八年三月十二日	照畫稿一件畫玻璃油畫
	乾隆八年四月十四日	如意館畫玻璃油畫
	乾隆八年四月二十二日	為“方壺勝境”畫玻璃油畫
	乾隆八年五月十七日	畫油畫玻璃斗方八塊
	乾隆八年七月十日	畫玻璃油畫一塊
	乾隆九年二月十日	畫油畫
	乾隆十年四月二十七日	掛屏上玻璃畫油畫
	乾隆十年七月一日	畫油畫
美人畫	乾隆十一年十二月	畫美人畫兩張
	乾隆十二年五月十一日	畫美人畫一幅
	乾隆十三年五月二十日	畫美人畫
	乾隆十三年五月二十六日	畫美人畫
	乾隆十四年六月二十二日	畫同樂園雙美人畫稿一張
	乾隆十四年七月十五日	畫圓光美人圖一幅
	乾隆十六年三月十日	畫“別有洞天”44幅美人畫之臉像
	乾隆十七年四月二日	為“九洲清晏”畫美人畫一幅
	乾隆十九年四月十六日	為萬壽山樂安和圓光門二面畫美人
	乾隆二十四年七月十六日	畫靜宜園“雲棲松塢”雲莊殿通景畫
通景畫	乾隆十四年十一月九日	在瀛臺蘭室起通景畫稿，照樣准畫
	乾隆十四年十二月二十四日	在瀛臺蘭室照樣准畫通景畫，照樣准畫
	乾隆十五年十一月二十二日	在靜宜園樓雲樓起通景畫稿，照樣准畫
	乾隆十六年十一月	照郎世甯通景畫稿放大
	乾隆十八年十一月八日	照郎世甯通景畫小稿4張，放大
	乾隆二十一年三月二十三日	玻璃掛屏畫花卉
其 他	乾隆十二年十一月一日	畫馬一匹
	乾隆十三年八月十七日	仿劉宗道畫《照盆孩兒》畫一張
	乾隆十四年十一月	畫六方亭
	乾隆十五年正月	畫“芙蓉坪”東壁橫批一張
	乾隆十五年八月六日	畫西洋式畫屏香幾花樣
	乾隆十六年九月	畫斗方
乾隆十八年三月	畫葡萄牙來華使臣巴哲格肖像 ^④	

放大，或僅作為合作者參與其中。有一點必須說明，儘管乾隆不喜歡油畫，但並未絕對不讓王致誠畫油畫，其旨明稱：“對於肖像畫一門，仍可採用油畫”^④。王致誠曾“以歐洲風格”為“皇帝的兄弟、其嬪妃，另外幾位宗室王公和公主，幾位寵臣和其他王爺”繪製過油畫肖像，這批畫數量多寡尚不可知，但至少沒有荒廢其油畫技藝。

經過十幾年的學習與適應，王致誠已十分嫻熟地掌握了中國繪畫技巧，通過長期的高頻率作畫，他的藝術才華更得到充分的發揮。乾隆也對他日益賞識和器重。蘇理文認為，“重要的是他的作品很像中國畫了”，“他的藝術趣味已經證明他是半個中國人”。^⑤至乾隆十六年，清宮領銜畫

師郎世甯已年逾63歲，身體漸衰，精力遠不如從前，乾隆欲對王致誠委以重任，由其遞補郎世甯之職。^⑧乾隆十九年，“承恩公德（保）奉旨帶領西洋人王致誠往熱河畫油”^⑨。

三、乾隆十九年王致誠的熱河繪畫

乾隆十九年王致誠的熱河繪畫是其在華繪畫最為重要的時期。乾隆十八年冬，準噶爾都爾伯特部台吉策凌等因受到準噶爾首領達瓦齊的進攻和洗劫，損失重大，為求生存而率殘餘部眾歸附清王朝。十九年五月朝覲於熱河，乾隆皇帝在承德避暑山莊召見並冊封“三策凌”（即都爾伯特台吉策凌、策凌烏巴什和策凌孟克），並舉行隆重儀式，以示褒獎。^⑩為記錄這次盛舉，乾隆選派王致誠前往熱河，讓他“用油畫畫出，或至少是用鉛筆勾勒出在即將舉行的盛典上發生的一切”^⑪。選派王致誠而非郎世甯擔任這一極具重要意義的盛典的領銜畫師，說明在乾隆的心目中，王致誠已成為郎世甯的接班人選。

王致誠這一次在熱河共住了50餘天，其中有40餘天的時間用於作畫^⑫，其創作共為四項：

（1）繪製《冊封三策凌盛典圖》。為完成這幅大型油畫，王致誠耗費了大量心血。該圖現不存，從錢德明的記錄可看出王致誠完成這一作品的步驟：“儀式剛一結束，他就接到了立即作畫的命令。有人代表皇帝告訴他，構圖應在當晚交給德（保）公。……他終於有了主意，這就是以皇帝步入舉行儀式的場地的那一瞬間來展開畫面。……神父迅速地用鉛筆勾畫出草圖，其中的人物就數以百計。……皇帝讓德公對神父說，一切都很好。”^⑬這就是說，儀式結束當天，王致誠已完成草圖，並獲得乾隆首肯。《冊封三策凌盛典圖》是由4幅描繪盛典儀式的油畫組成的巨幅繪畫，需要畫的內容很多，故每一幅畫均要畫一天或者好幾天。^⑭繪製期間，乾隆親自予以指導和關照，不僅過問繪畫的每一步驟，還不斷提出修改意見，曾先後四次駕臨繪畫現場，並為王致誠作模特來修改自己在畫中的儀態：“皇帝發現在他被畫到的兩處地方（其一是騎在馬上，其二是坐在轎子裡）身體過於後仰，他要求神父立即改正，並坐在椅子上，擺出合適的樣子，要畫家按他的姿勢畫。”^⑮這在清宮繪畫史上恐怕是絕無僅有之事，反映出乾隆對這一西北部歸附的重視。這幅畫作不僅僅是一件藝術作品，其內涵的政治意義更為重要。王致誠在幾天內即已完成這一重要作品，乾隆對此十分滿意，並大加讚賞。

（2）繪製《都爾伯特部歸附首領肖像畫》。乾隆要王致誠“給十一位剛剛獲得榮譽的顯貴畫肖像”，並要求在6天內完成，因為他要在盛典結束之前給這些顯貴們看。^⑯乾隆要王致誠在盛典結束之前完成“顯貴肖像”的繪製，就是要用洋畫家的藝術品來達到其“懷柔遠人，綏服異邦”之大略，這些繪畫作品的政治意義遠遠高於藝術價值。王致誠接受這一任務時，身患感冒，且有腹瀉和高燒，但他一天都沒有休息，從早到晚拼命趕製，最後在規定時間內畫好了11幅肖像畫。王公顯貴們看到這些肖像時，個個讚歎不已。^⑰每幅肖像畫遞呈給乾隆時，“皇帝每次都說‘很好’”，而最後完成的肖像畫共為22幅^⑱，兩次完成，先畫11張，後又畫11張。

（3）為乾隆帝繪製“御容”。錢德明神父的記錄稱：“皇帝一聽說信差已經回來，即前往王致誠神父作畫的大廳，坐在大廳內的寶座上，並命令神父把他畫得大一些。神父從未有過這樣的榮幸。其他的肖像已經得到皇帝以及所有廷臣的好評，因而皇帝的肖像也應當畫得更出色。有鑒於此，畫家做得比以往還要好。他在繪圖時出其不意地加上了想像，結果收效甚佳。這幅肖像最讓皇帝感到高興的地方是能看到他的大腦袋和超乎常人的身材。……當皇帝剛一離開，王致誠神父就開始重新修改肖像。他在肖像上添加一些他覺得對美化皇帝外表頗有必要的線條，儘量使

畫面顯得更美。幾天後，皇帝因為這幅肖像變得比其第一次看到時更對他的口味，遂將畫家誇獎了一番。皇帝愈來愈希望神父能儘快地用色彩把肖像加工完畢。”^④據清宮檔案，這幅乾隆御容肖像油畫應是在乾隆十九年六月八日之前完成，並於六月八日在熱河行宮懸掛。^⑤

(4) 繪製《乾隆射箭油畫吊屏》。清宮檔案記錄：“乾隆十九年六月十三日，承恩公德保奉旨著王致誠畫御容射箭吊屏一副”。至乾隆二十年（1755）正月二十一日上諭“將吊屏添寬三尺，添高五寸，於五月十九日完成，並懸掛熱河行宮”。^⑥此畫現存於故宮博物院。吊屏周緣飾紫檀木陽紋線邊框，框縱105.3釐米，橫224.1釐米，畫心縱95釐米，橫213.7釐米。^⑦這應是加寬以後的畫。從“六月十三日”可知，這幅“御容射箭吊屏”也是乾隆十九年在熱河時期完成。錢德明記錄了這幅畫的創作過程：“他剛一到宮內，即接到命令，要其速去御花園，皇帝將在那裡練習射箭。皇帝在御花園見到神父時，即對他說：‘過來，過來，到朕的身邊來看射箭，待在這裡什麼都可以看到’。皇子、廷臣及顯貴們都出席了這一射箭儀式。射箭儀式結束後，王致誠神父準備重新開工畫畫。”^⑧錢德明所記這一次繪畫，應該就是《乾隆射箭油畫吊屏》的原畫。

乾隆十九年五月至七月的熱河繪畫，使王致誠在清宮中獲得極大的成功。對於王致誠個人的繪畫事業而言，他的《冊封三策凌盛宴圖》、《都爾伯特部歸附首領肖像畫》、《乾隆御容肖像畫》及《乾隆射箭油畫吊屏》均獲得乾隆及王公大臣的贊翊和表彰，畫作十分成功，其融合中西新的油畫表現手法，使其“無疑已攀上了他藝術生涯的頂峰”^⑨。更為重要的是，他在清宮的聲譽和地位隨之高漲，“對於王致誠神父的祝願，德公只是回以祝賀時用的一連串的恭維話。王致誠深信，所有這一切恭維均與他在為皇帝畫的肖像中取得的成功有關。”^⑩為了嘉獎王致誠勤勉工作的精神和所取得的巨大成績，皇帝不僅賜食賞絹，還賜封四品文官及俸祿。^⑪當然，乾隆賜官還有一層意思，即王致誠有了這一官銜後，就可以取代郎世甯成為清宮領銜畫師。然而，王致誠婉拒這一切。他認為，“他以及所有其他在宮中的歐洲人，絕非是為了此類世俗的獎賞而來中國的，他和他的歐洲同伴們有著更純潔、高尚的動機，所以希望大臣奏請皇上不要強讓他接受使他餘生不自在的職位。”^⑫王致誠拒官，是修會會士遵從教會戒律及會規的表現，也是在保護其宗教信仰的純潔。

四、清宮後期王致誠的繪畫生涯及作品

王致誠辭官，在世俗的中國人眼中當然是不可思議，所以很多關於他的神奇傳說開始在北京城流傳。^⑬重要的是，王致誠多次辭官並沒有影響乾隆這位專制君主對他的重用和信任：“在解決了辭官事件之後，王致誠神父有了一種前所未有的輕鬆。他繼續根據所接到的皇帝諭令來作畫，皇帝幾乎每天都來看他作畫。”^⑭王致誠一如既往，不辭勞苦地在清宮中繪畫。“儘管王致誠神父當時身體欠佳，但他還是不得不從早畫到晚，一天除了吃飯和睡覺的時間，幾乎沒有任何休息”。^⑮王致誠的兄弟甚至在1771年給馬利尼侯爵的信中，請求侯爵轉奏中國皇帝，“念致誠供奉內廷之勞績，對其兄恩賜撫恤”。^⑯由此可見，清宮繪畫之所以產量高，完全是基於高強度和長時間的勞動。乾隆利用傳教士為其宮廷服務的手段是十分高明的，既要嚴厲打擊甚至鎮壓天主教，又要充分發揮這些來華傳教士之所長為宮廷服務。錢德明稱：“自傳教士在此立足以來，沒有任何一位皇帝比當今在位的皇帝更多地利用傳教士們的服務，沒有任何一位皇帝比當今在位的皇帝更為虐待他們，也沒有任何一位皇帝比當今在位的皇帝更多地壓制他們所信仰的神聖宗教。”錢德明如是評價乾隆皇帝的喜好：“這位君主的愛好就像季節一樣多變，他原先喜歡音樂和噴射水柱，現在則喜歡機械裝置和建築物。惟有對繪畫的偏愛幾乎沒有變化。”^⑰正因為這位

風流天子偏愛繪畫，而且“幾乎每天都來”看王致誠作畫，在這種“恩寵”和“殊榮”的壓力下，王致誠的繪畫成就也與日俱進。據清宮檔案，自乾隆十九年熱河繪畫以後至乾隆三十三年王致誠逝世前，其全部繪畫記錄如下^⑥：

人物畫	乾隆二十一年六月初四日	為“樂安和”向西門畫人物臉像
	乾隆二十五年三月二十五日	為新建水法三間樓上畫絹畫人物四幅
	乾隆二十七年閏五月十九日	為思永齋畫西洋人物絹畫一幅
	乾隆二十七年十月二十六日	為怡性樓下用絹畫人物
	乾隆二十八年四月二十五日	為按秀山房畫線法絹畫
	乾隆三十二年二月十九日	為水法三間樓上插屏畫人物絹畫二幅，一幅畫至八成，一幅未畫
	乾隆三十三年三月十二日	鑑園師堂假門人物絹畫一幅
美人畫	乾隆二十三年十月十五日	為愛山樓後澤蘭堂畫油畫美人一張
	乾隆二十四年二月十二日	畫得夜景大畫並油畫美人
	乾隆二十四年二月十六日	為長春園澄觀閣畫絹畫美人三張
	乾隆二十七年十二月二十五日	為思永齋西樓上拉門一道東面畫美人畫
	乾隆二十七年五月十六日	為夾道北牆門畫美人畫
	乾隆三十一年十月初五日	為盤山引勝軒西洋水法門口畫美人畫
油畫	乾隆十九年六月初八日	畫油畫御容一幅
	乾隆二十二年十一月初一日	為玻璃燈畫畫
	乾隆二十四年十二月十六日	畫眾大人油畫臉像
	乾隆二十五年四月十一日	為承光殿古籟堂畫油畫假門二張
	乾隆二十五年六月二十三日	為“蓬島瑤臺”畫西洋水法風景油畫，為紫檀木插屏一座另畫油畫一張
	乾隆二十六年五月十六日	為“諧奇趣”樓畫西洋油畫、水畫，厄魯特、回子畫起稿
	乾隆二十七年十月十四日	為怡性軒樓畫油畫人物
	乾隆二十八年正月二十三日	為瀛臺聽鴻樓畫西洋畫一幅
動物畫	乾隆二十二年十二月十四日	畫牛鹿圖一張
	乾隆二十三年正月二十一日	照靜宜園白駝鹿畫一幅
	乾隆二十三年二月十二日	為含經堂影壁畫油畫獅子、老虎
	乾隆二十一年四月	畫跑馬掛屏
	乾隆二十九年二月二十二日	為瀛臺日知閣殿內五屏風群板畫宣紙異獸
通景畫	乾隆十九年十一月	畫背畫通景稿
	乾隆十九年十二月十九日	起通景小稿
	乾隆二十五年十月十三日	為熱河“夕佳樓”畫西洋通景大畫
	乾隆二十八年三月十八日	為思永齋畫通景絹畫
	乾隆二十九年五月二十九日	為“蓬島瑤臺”兩卷房西里間南牆起畫稿
其他	乾隆二十三年六月初五日	為澄虛榭仿郎世甯夜景橫批白絹畫一幅
	乾隆二十三年十一月初十日	王致誠畫線法畫一張
	乾隆二十四年三月二十日	為五福堂畫遭風船景致絹畫一張
	乾隆二十年五月九日	畫筵宴圖大畫二幅
	乾隆二十九年二月二十三日	為水法十一間樓畫掛屏、門門、窗戶畫
	乾隆二十九年五月二十四日	為“蓬島瑤臺”畫絹畫一幅
	乾隆二十九年五月二十九日	為“澄虛榭”靜香館畫支窗線法絹畫一幅
	乾隆二十九年十月十七日	為“玉玲瓏館”後殿西牆線法畫面周圍添畫
	乾隆二十九年十月二十五日前	畫《和洛羅斯之戰》、《平定回部獻俘》及《阿爾楚爾之戰》三圖

通過上表可以看出，在乾隆十九年至三十三年這15年間，王致誠的繪畫次數與前15年大體相當。值得注意的是，現存的王致誠畫作，絕大部分產生於乾隆十九年後。

(1) 《十駿馬圖》。《石渠寶笈》中著錄了王致誠所繪《十駿馬圖》。據清檔記載，乾隆十二年“十一月初一日，太監胡世傑傳旨將葛爾丹策楞進的馬著郎世寧、王致誠、艾啟蒙各畫馬一匹。”^④這是檔案中有關王致誠“畫馬”的唯一記錄，且是與郎世寧、艾啟蒙（Ignace Sichelbart）同畫。因此，《十駿馬圖》不應是乾隆十二年完成的。這幅畫作筆觸細膩，顯示出王致誠中國畫技巧之嫻熟，特別是畫中運用毛筆的能力，可知其應不是王致誠早期的作品，而是後期作品。胡敬《國朝院畫錄》亦稱王致誠“工畫馬”^⑤，可見畫馬是其後期繪畫作品的重要題材。美術史專家似乎對《十駿馬圖》未給予足夠的關注，這幅畫應是王致誠保留下來的作品中最完整、最清晰的一部。《十駿馬圖》冊曾多次展出。全冊共10開，幅上有作者題款“臣王致誠恭繪”，鈐白文、朱文印各一方：“恭”、“畫”。每頁均有滿文榜題，鈐有清“乾隆鑒賞”、“三希堂精鑒璽”、“太上皇帝”、“寶笈重編”等印璽。畫冊精繪了乾隆皇帝的10匹由西域進呈的坐騎。手法精整工致，外輪廓用線條勾出，再敷色隱去線跡，質感鮮明。馬匹的肌膚皆合解剖，姿態閒雅安適，富有活力與生氣，體現了畫家對馬匹個性的認識和精湛的藝術表現力。而每頁中的山水、樹石配景則出自宮廷裡的中國畫家之手。此畫冊被譽為中西合璧之作，實為千古一絕。

(2) 《乾隆萬樹園賜宴圖》。該圖現存北京故宮博物院。圖縱221.2釐米，橫419.6釐米，是一幅描寫乾隆皇帝在熱河行宮萬樹園內賜宴歸附三策凌部落首領的巨幅絹畫。^⑥據清檔：乾隆二十年“五月初九日，員外郎正培奉旨，熱河卷阿勝境東西山牆著郎世寧、王致誠、艾啟蒙畫賜宴圖大畫大幅。”同年六月二十六日，“太監胡世傑傳旨郎世寧等畫御容筵宴圖大畫二幅，得時交內大臣海望，貼在熱河卷阿勝境殿內東西兩山牆。”^⑦《乾隆萬樹園賜宴圖》應係乾隆二十年五至六月完成的兩幅“御容筵宴圖”中的一幅，似為郎世寧、王致誠、艾啟蒙三人合作完成。但當時到熱河參加冊封“三策凌”慶典的只有王致誠一人，郎世寧、艾啟蒙則是在慶典結束後，九月二十三日才動身去熱河。所以楊伯達認為此圖應該主要是由王致誠完成，特別是圖中主要人物之肖像，或者說他是該畫的實際執筆人。此畫在融合中西畫法上頗具典型，是王致誠從郎世寧承襲下來的中西折中的畫法和藝術造詣的代表之作。^⑧

(3) 《乾隆西域武功圖》。這是由郎世寧、王致誠、艾啟蒙及安德義合作完成的系列繪畫，共16幅。據伯希和的法文檔案：“乾隆三十年五月二十六日（1765年7月13日）上諭：前命供奉京師之西洋繪士郎世寧等所繪準噶爾回部等處得勝圖十六幅，今欲寄往歐羅巴洲選擇良師鋅為銅版，俾能與原圖不爽毫釐。所有鋅版工資照發，不得延誤。郎世寧繪《愛玉史斫營圖》，王致誠繪《阿爾楚爾戰圖》，艾啟蒙繪《伊犁人民投降圖》，安德義繪《呼爾滿戰圖》，凡四幅，應先交首先放洋海船運往。刻工必須迅速鋅成，印一百套，連同銅版寄還。餘十二圖分三道寄往歐羅巴洲，每道四圖。”^⑨法國國務大臣白爾丹（Bartın）於1766年12月31日見到上述4幅畫時稱：“這些用中國墨描的圖畫很美，郎世寧神父同王致誠修士的作品尤為超群。”^⑩1767年1月10日廣州東印度公司董事會信劄又稱：“今將中國皇帝戰勝圖十二幀奉上。”^⑪可知，1767年1月間《乾隆西域武功圖》的後12幅亦運往歐洲，但這12幅畫的作者是誰，信中並無交代。據伯希和考證，其中《和落羅斯之戰圖》與《平定回部獻俘圖》當為王致誠所作，再加上前4幅中的《阿爾楚爾戰圖》，在16幅《武功圖》中，王致誠作其三。關於畫作完成時間，清檔有載：乾隆二十九年“十月二十五日，太監胡世傑傳旨，平定伊犁等處得勝圖十六張，著郎世寧起稿，得時呈覽，

陸續交粵海關監督轉交法郎西雅國，著好手人照稿刻做銅版，其如何做法，即著郎世寧寫明，一併發出。”^②據此可知16幅《西域武功圖》完成時間應在乾隆二十九年十月二十五日之前。此處雖只著錄“郎世寧”一人，但乾隆三十年五月十九日的清檔則稱：“西洋人郎世寧等四人起得勝圖稿十六張。”^③“四人”，當即指郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義四人。

(4)《平定準部諸將圖》。據錢德明1769年3月1日致王致誠堂弟之信劄稱：乾隆命致誠繪畫平定準部諸將圖像約二百張。^④據聶崇正的研究，王致誠這批作品尚存8幅，現藏於德國柏林國立民俗博物館。^⑤這批畫均為紙本油畫，尺幅相同，都是縱70釐米、橫55釐米。每幅畫的右上角用漢字豎寫被畫者的部落、封號和姓名，左上角是同樣內容的滿文。這些肖像“均為半身，著滿洲貴族的服裝，而臉型具有非常典型的蒙古民族的特點”。“每個人除去年齡大小、胖瘦等外形的區別顯而易見外，作者還能注意到人物內在性格的刻畫”。如有的顯得敦厚憨直，有的則比較奸詐兇狠，顯示了王致誠的造形能力和熟練的油畫技巧。^⑥但是，聶崇正將王致誠所繪像稱之為乾隆十九年夏季來歸附的準噶爾蒙古族都爾伯特部的首領，應係誤解。據《清高宗乾隆實錄》乾隆十九年五月辛卯，乾隆在澹泊敬誠殿召見都爾伯特三策凌部新冊封的親王、郡主、貝子及一等台吉等13人，還有閒散台吉等23人，全部具錄姓名。^⑦查《欽定皇輿西域圖志》，以上八人中，策凌、布彥特古斯、巴圖孟克、額爾得尼、剛多爾濟、根敦六人屬衛拉特蒙古的都爾伯特部，而另外兩人是衛拉特蒙古之綽羅斯部人。^⑧可以看出柏林所藏這批王致誠畫的準噶爾首領肖像並非同一時期的作品，既有乾隆十九年夏季，也有二十年冬季。錢德明既稱“準噶爾部將圖約200人”，可以推知，大概從乾隆十九年到二十一年，都爾伯特、綽羅斯、和碩特、輝特及土爾扈特諸部歸降，王致誠可能均給他們畫過肖像畫。錢德明的信也說明了一點：“皇帝將為近萬名新的俯首稱臣者舉行同樣的儀式。很可能他此行要做的事情比頭一次輕鬆，因為和他一樣是畫家的艾啟蒙神父和郎世寧神父將與他同行。此外，這三位畫家很可能僅僅被召去為新的俯首稱臣者當中的主要人物畫肖像，其他人的肖像均已經由王神父（應為修士）所畫好。”^⑨這約200人的畫像除22幅為乾隆十九年五月間第一次熱河之行所繪外，其餘應是在第二次熱河之行或以後所繪。^⑩

綜上所述，可以看出，從乾隆十九年開始，王致誠的繪畫出現了較大的改變，從過去的以美人畫、通景畫、動物畫為主，變為以人物畫和政治題材畫為主，而且絕大多數作品都是油畫，僅準噶爾蒙古首領油畫肖像就達200幅。為什麼會出現這樣的變化？乾隆皇帝為什麼在王致誠入宮十五年後如此大規模地讓他去畫其並不喜歡的油畫肖像？是乾隆的藝術品味改變，還是完全的政治需要？或者兩者得而兼之？我們尚無法作出準確的判斷。

五、餘話

作為清朝的宮廷畫師，王致誠無論是在掌握中國繪畫的技巧方面，還是在將西洋繪畫的技藝融入中國繪畫方面，都是一個極大的成功者，以致乾隆帝“特別欣賞某些歐洲傳教士的藝術，如郎世寧、王致誠。”^⑪然而，作為基督徒和負有幫助教會、庇護教會使命感的耶穌會士，他卻是失敗的。在乾隆時期屢屢發生的大大小小的教難中，王致誠在清宮的地位，對決心禁教的封建帝王根本不起任何作用。乾隆十一年（1746）福安教案爆發時，“儘管郎世寧修士與另外兩名如同他一樣的耶穌會士畫家，經常會見到皇帝的御駕，但卻不允許他們向皇帝呈奏任何事，除非是他們受到了詢問。此外，使用這一管道，那就會觸犯那些大人物們。當我們想利用他們的時候，他

們始終都會表現出來其怨恨。”^①同郎世寧一樣的兩位耶穌會士畫家一位是艾啟蒙，另一位就是王致誠。他不僅無法在禁教時勸阻清廷，亦無力幫助其他傳教士的工作。此外，繁重的繪畫工作令王致誠幾乎沒有自由：“在一日又一日的光陰交替中，我惟有星期四和節假日，才勉強有閒暇進行祈禱上帝。”^②連祈禱這種基督徒應盡的本分都沒有時間去做，更何談幫助教會工作？但有兩件事可以說明王致誠還是力圖想為教會做些工作的，一是他曾經繪製過一幅《守護天神圖》，此圖乃宣傳教義之宗教畫，王致誠在宮中繪這些畫，是否可說明其曾向宮中妃嬪、太監、宮女等人宣傳過天主教教義？二是乾隆二十七年（1762）七月二十四日，王致誠和錢德明曾呈文請求和王出面干涉澳門葡萄牙當局將三名法國耶穌會士驅逐回國之事，但並無任何結果。^③

總而言之，王致誠曾懷著充當皇帝御用畫師可以起到幫助教會、庇護教會作用的動機而進入清宮，但這一幻想“在各省屠殺我們的神父，以最嚴厲的態度禁止我們神聖的宗教，並以最新的預防措施限制我們行使聖職”^④的乾隆皇帝面前徹底破滅，最後，終其一生勞累於清宮的王致誠在一幅畫至八成的人物絹畫面前倒下，悄悄離開了人間。

①（英）邁克爾·蘇立文：《東西方美術的交流》，陳瑞林譯，南京：江蘇美術出版社，1998年，第333頁。

②聶雲龍，即費賴之（Louis Pfister）《在華耶穌會士列傳及書目》一書中的年修士，馬國賢回憶錄稱其是第一將油畫傳入中國的人。參見湯開建：《明清之際經澳門進入中國內地西洋畫家鉤沉》，載《藝術史研究》第3輯，廣州：中山大學出版社，2001年。

③（法）伯德萊（Michel Beurdeley）：《清宮洋畫家》，耿昇譯，濟南：山東畫報出版社，2002年；伯希和：《乾隆西域武功圖考證》，載馮承鈞譯《西域南海史地考證譯叢》第2卷第6編，北京：商務印書館，1995年；喬治·喀齊埃：《18世紀中國宮廷中的一名孔特藝術家——王致誠（1702-1768）》，載《杜漢斯競賽學會論叢》第8套第6卷，第4~7頁，1911年；裴化行（H. Bernard）：《為乾隆（1739-1768年）服務的王致誠修士》，上海：震旦大學歷史系，1943年。

④方豪：《中西交通史》（下），長沙：嶽麓書社，1987年；聶崇正：《王致誠、艾啟蒙和潘廷璋的油畫》，北京：《美術》1990年第10期；楊伯達：《〈乾隆射箭油畫掛屏〉述考》，載楊伯達：《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993年；聶崇正：《清代外籍畫家與宮廷畫風之變》，台北：《美術史研究》，1995年第11期；羅恬：《法國傳教士王致誠研究——十八世紀中西藝術交流探討》，北京：北京大學碩士學位論文，1998年；莫小也：《十七—十八世紀傳教士與西畫東漸》，杭州：中國美術學院出版社，2002

年。

⑤（法）榮振華（Joseph Dehergne）著：《在華耶穌會士列傳及書目補編》上冊，耿昇譯，北京：中華書局，1995年，第40頁；伯希和：《乾隆西域武功圖考證》，載馮承鈞譯：《西域南海史地考證譯叢》第2卷第6編，第80頁。

⑥（法）伯德萊：《清宮洋畫家》，第18~19頁；費賴之：《在華耶穌會士列傳及書目》下冊，北京：中華書局，1995年，第820頁。

⑦⑨⑲⑳㉑（法）伯德萊：《清宮洋畫家》，第23頁；第23~29頁；第103頁；第36頁；第38頁。

⑧⑳費賴之：《在華耶穌會士列傳及書目》下冊，第820頁；第825頁。

⑩⑪⑫⑬中國第一歷史檔案館、澳門基金會、暨南大學古籍研究所合編：《明清時期澳門問題檔案文獻彙編》第1冊，第72頁；第128頁；第431頁；第367頁。

⑭⑮樊國樑：《燕京開教略》卷中，北京：救世堂，光緒三十一年（1905）排印本，第391頁。

⑯閻宗臨：《清初葡法西士之內訌》，載《傳教士與法國早期漢學》，鄭州：大象出版社，2003年，第176頁。

⑰方豪《中國天主教史人物傳》下冊（北京：中華書局，1988年）《王致誠》稱，“或云，因南堂葡萄牙耶穌會士有郎世寧等數人，故北堂法國耶穌會士乃邀請致誠來華，以相競爭。”見該書第94頁。

⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟費賴之著：《明清間在華耶穌會士列傳（1552-1773）》，第972~973頁。

⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ (法) 杜赫德編：《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄》IV，耿昇譯，第300頁；第287頁；第300頁；第300頁；第300頁；第348~349頁；第300頁。

⑳費賴之：《在華耶穌會士列傳及書目》下冊，第820頁；榮振華：《在華耶穌會士列傳及書目補編》上冊，第38頁。

㉑榮振華：《在華耶穌會士列傳及書目補編》上冊，第38頁。

㉒鞠德源等：《清宮畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年》，北京：《故宮博物院院刊》，1988年第2期。

㉓㉔表中資料主要依據《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》（中國第一歷史檔案館編，北京：中華書局，2003年）第4冊及《清宮畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年》中的檔案編制。

㉕（英）邁克爾·蘇理文：《中國與歐洲的美術1600-1800》（下），杭州：《美術譯叢》，1982年第3期。

㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲楊伯達：《清代院畫》，第234頁；第226頁；第235頁；第180頁；第180頁。

㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》第4冊，第204頁；第207頁；第220頁；第145頁；第315頁；第319頁。

㉔《欽定皇輿西域圖志》卷37《封爵》1，四庫全書本。

㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲（法）杜赫德編：《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄》V，耿昇譯，第32~36頁；第50頁；第37~38頁；第50頁；第37~41頁；第37頁；第38頁；第41~42頁；第46頁；第42頁；第45頁；第44頁；第44頁；第49頁；第50頁；第51頁；第50頁；第52頁。

㉕錢德明神父稱“畫了22幅油畫肖像”（《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄》V，第50頁），但清檔記載是“畫油畫十二幅”，其中“熱河畫來油畫臉像十幅著託高麗紙二層周圍俱鑲錦邊”。參見《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》第4冊，第204、208頁。查《西域圖志》，乾隆十九年五月熱河策封的都爾伯特部首領共二十二人，其名為：策凌、策凌烏巴什、伯什阿噶什、納默庫、策凌孟克、色布騰、巴圖博羅特、剛多爾濟、喇嘛扎布、根敦、洛壘原端、額爾得尼、班珠爾、布圖克森、孟克特木爾、瑪什巴圖、烏巴什、達木巴都噶爾、巴圖孟克、剛、布顏特

古斯、孟克博羅特。故知，王致誠為這22位首領每人都繪製了一幅油畫肖像。

㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲馮承鈞譯：《西域南海史地考證譯叢》第2卷第6編，第111頁；第72頁；第98頁；第102頁；第163頁。

㉕胡敬：《國朝院畫錄》卷2《王致誠》，上海：上海人民出版社，1963年。

㉖《清檔》編號3462及3459，轉自《清代院畫》，第186頁。按：此兩條西洋傳教士繪畫資料《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》一書並未收錄。

㉗8幅肖像畫分別為“綽羅斯和碩親王達瓦齊”、“都爾伯特汗策凌”、“綽羅斯公達瓦”、“都爾伯特公布彥特古斯”、“都爾伯特公巴圖孟克”、“都爾伯特扎薩克固山貝子額爾德尼”、“都爾伯特扎薩克多羅貝勒剛多爾濟”和“都爾伯特扎薩克固山貝子根敦”。

㉘聶崇正：《王致誠、艾啟蒙和潘廷章的油畫》，北京：《美術》，1990年第10期。

㉙《清高宗乾隆實錄》卷464乾隆十九年五月辛卯。

㉚《欽定皇輿西域圖志》卷37載：“乾隆二十年三月，準噶爾綽羅斯部台吉葛爾藏多爾濟等率屬內附，九月覲於熱河。詔封爵宴賚有差，均授為劄薩克。十一月，達瓦齊俘至。宥罪加恩各備藩京邸，澤及世嗣。達瓦齊封和碩親王。”上述畫中稱“綽羅斯和碩親王達瓦齊”，就是乾隆二十年被俘至京，後又宥罪封王的“達瓦齊”，故知這幅就應是乾隆二十年十一月以後王致誠畫的像。又查《西域圖志》之衛拉特蒙古和碩特部：“乾隆十九年七月準噶爾和碩特部台吉班珠爾等率屬內附。二十年九月，台吉沙克都爾曼濟等入覲，封爵有差。達瓦，封輔國公。”而上述畫中稱“綽羅斯公達瓦”，是錄畫者誤，還是畫畫者誤，不得而知。但達瓦非綽羅斯部，而是和碩特部。

㉛第二次熱河之行在乾隆十九年九月二十三日，與郎世寧、艾啟蒙同行。參見《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》第4冊，第206頁。

㉜（美）恆慕義（A. W. Hummel）：《清代名人傳略》中冊，中國人民大學清史研究所譯，西寧：青海人民出版社，1990年，第135頁。

作者簡介：湯開建，澳門大學歷史系教授、博士生導師。

【責任編輯 陳志雄】