

郎世寧〈畫山水〉之風格偏向研究

A Study of Giuseppe Castiglione's Stylistic Preferences in his Landscape Painting

林淑芬

Lin, Shu-Fen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

郎世寧的繪畫技法雖然懷著 17 世紀義大利的繪畫技巧學養，但是觀察他一幅未紀年，為宮廷製作的作品〈畫山水〉(署名「臣郎世寧恭畫」)，不完全來自於當時 17、18 世紀義大利講求再現現實的繪畫技巧，也非清雍乾時期的山水繪畫方式，似乎介於兩者之間。若具體地與清雍乾時期的山水畫相較，有西洋畫的感覺；與 17、18 世紀義大利繪畫相較，又深具中國山水畫特色。故此，本文擬以郎世寧進入清宮後所創之作品〈畫山水〉，比較與郎氏來華之前和與其同期的清宮畫家的山水作品，相較其中的異同。因此，為了找到其中的差異，擬先分析郎世寧山水畫中的特徵之後，再進行與其他中國山水作品和義大利繪畫作品比較，從「構圖」與「色調」兩項作為評量準則，探討郎世寧〈畫山水〉的風格偏向視為本文研究目的。

【關鍵詞】 郎世寧〈畫山水〉、西洋中國風

一、郎世寧的生平簡介

郎世寧(Giuseppe Castiglione)於西元 1688 年生於義大利米蘭。1707 年進入了位於熱那亞(Genoa)的天主教組織—耶穌會，並且在該會中進入初修。¹當時的義大利繪畫風格處於巴洛克時期和一種結合透視、光線、繪畫、建築的幻景畫技術。幻景畫(Quadraturismo)²是從艾米利亞—羅馬涅(Emilia-Romagna)發展出來的，傳至托斯卡尼(Tuscany)接續發展，因此常見於托斯卡尼及艾米利亞—羅馬涅的波隆那、摩德納、帕爾瑪、倫巴底，喬瓦尼·杰拉爾迪尼(Giovanni Gherardini)是波隆那幻景畫(Quadraturismo)學校的第二代學生，師承阿戈斯蒂諾·米特利(Agostino Mitelli, 1609~1660)和安吉洛·米凱勒·科隆納(Angelo Michele Colonna, 1604~1687)，兩人皆為幻景建築畫的核心人物，他們不僅參與壁畫，也包含劇場布景，雖然後者(指劇場布景)現今無法看到，但為數更廣，遍及歐洲。17 世紀末，郎世寧在米蘭接受初期繪畫訓練，因地理位置相近，師承科隆納(Colonna)學派。³從地理位置圖來看，下面(圖 1)所框起來的範圍即是艾米利亞—羅馬涅區，米蘭和熱那亞皆在其附近位置，早期的繪畫技藝由師徒傳授，再藉由人的行旅活動，自然而然地擴張到其他地區，在時間與空間上來說，郎世寧在義大利時的繪畫學養接受幻景畫(圖 2)技術的可能性非常大。

¹ (法)柏德萊著，耿昇譯，《清宮洋畫家》(濟南：山東畫報出版社，2002)，頁 1。

² 幻景畫(Quadraturismo)是一種繪畫風格，受到文藝復興時期壁畫的啟發，自 16 世紀至 18 世紀盛行於義大利、西班牙、奧地利和德國，主要表現在牆壁和天花板上的彩繪透視圖，其構圖以虛幻的方式擴展了壁面的空間，並採用與之連續的建築元素，例如柱廊、半球形、拱頂等，增添自然元素、人物、天體人物等裝飾，必要時畫家也會將原本的建築以繪製的手法加以延伸以配合畫面上的需要。觀者通常可以站立在房間中心或沿主軸的投影中心觀看這引人入勝的幻覺空間。引自 <https://www.teknoring.com/wikitecnica/rappresentazione-e-media/quadraturismo/> 瀏覽日期 2020 年 6 月 27 日。

³ Marco Musillo (2018 年 12 月 14 日)，余倩文撰寫，節錄中央研究院明清推動委員會演講「幻景繪畫與清十八世紀北京通景畫：新探索與方法論觀點」紀要(Quadratura and Qing Illusionistic Painting in Eighteenth-Century Beijing: New Explorations and Methodological Perspectives) 取自 http://mingching.sinica.edu.tw/mingchingadminweb/SysModule/mvc/friendly_print.aspx?id=732(瀏覽日期 2020 年 6 月 8 日)



圖 1 紅框區為艾米利亞—羅馬涅地區範圍。



圖 2 安吉洛·米凱勒·科隆納(Angelo Michele Colonna)幻景畫表現。

在郎世寧來華之前，義大利畫家喬瓦尼·杰拉爾迪尼(Giovanni Gherardini)(譯聶雲龍)曾短暫地為清廷服務(1698~1704)，他本身非耶穌會士，來到中國的原因是於 1693 年傳教士白晉受康熙皇帝委託返歐，招募不同領域的耶穌會士來華為清廷服務。康熙 37 年(1698)，與白晉同行回京復命的耶穌會士，包括雷孝思、巴多明、杜德美、建築雕塑家衛嘉祿及畫家聶雲龍。聶雲龍在宮中繪製油畫，也為法國耶穌會士住院-北堂(今西什庫天主堂)天頂彩繪。北堂於康熙 42 年(1703)12 月落成，隔年聶雲龍獲准返國。康熙皇帝另需尋求有藝術和科學技藝的西洋人。⁵中、歐的交流，在康熙皇帝重視西洋技藝與教會的科技傳教為目的之下頻繁而熱絡起來。傳教士馬國賢(Matteo Ripa, 1682~1745, 義大利那不勒斯人)的回憶錄提到了一段話：「康熙皇帝曾經要求鐸羅樞機主教以他的名義，給教宗寫一封信，派一些在藝術和科學方面有技藝的傳教士過來。」⁶歐洲教廷為了滿足清康熙皇帝的需求，不斷地派遣技藝高超之才人，最好是耶穌會內的人員，只有真正的傳教士才能全力為宗教事業付出貢獻與犧牲。康熙 54 年(1715)馬國賢奉旨到皇帝御前給剛從歐洲到來的畫家和藥劑師擔任翻譯，其中的畫家即是郎世寧。

郎世寧奉命來到中國清宮擔任傳教士畫家直到 1766 年 7 月 17 日去世，未

⁴ 圖片來源：By Angelo Michele Colonna - Giovanni Piccirillo (a cura di), La chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Becocci Editore, Firenze 2006. sailko, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3098485>(瀏覽日期：2020 年 6 月 9 日)

⁵ 林莉娜，〈班達里沙、蔣廷錫〈畫人參花〉〉，《故宮文物月刊》第 343 期(臺北：國立故宮博物院文創行銷處，2011)，頁 68、69。

⁶ 馬國賢(Matteo Ripa)著，李天綱譯《清廷十三年-馬國賢在華回憶錄》，2004 年，上海古籍出版，頁 30。

回到歐洲。郎氏的繪畫成就在於將他的作品與它的觀賞者進行聯繫，透過繪畫技巧的轉譯能力獲得觀賞者的喜愛，而這轉譯的過程卻是一個充滿異質又矛盾的經歷。⁷所謂的異質，指的是中國繪畫注重線條表現、強調畫家心象的本質與歐洲繪畫注重畫面立體感表現、強調畫面空間與觀看者之間的聯繫為本質的差異性；這裡所指的矛盾，指的是郎世寧以傳教士的身分來到清宮，原傳教士身分的目的是為了宣教，而懷有繪畫技巧僅是其手段，然而，從清朝內務府營造司養心殿造辦處《各作成做活計清檔》頻繁的畫作派令紀錄，郎世寧被視為清宮中的專職畫師的身分已經遠超過其傳教士的身分。回顧郎世寧在清宮中的時間，自 1715 年至 1766 年，歷經康熙、雍正、乾隆三朝計有 51 年，已知傳世最早的作品是雍正元年(1723 年)的〈聚瑞圖〉，它是屬於典型的花卉靜物類型作品，而目前筆者所蒐集到郎世寧所留下來的繪畫約估計 119 件⁸，這裡不包括通景畫、版畫、建築設計稿，以及未署名的人物肖像畫，作品數量是眾多來中國的西洋畫家之最。但是，在郎世寧眾多作品之中以山水為題材的作品不多，目前已知以海為主題的〈海天旭日圖〉藏於北京故宮博物院，以山水為題材的〈畫山水〉藏於臺北國立故宮博物院，此二件作品可視為郎世寧屬於山水畫類型的作品，其中的〈畫山水〉作為本文主要探討對象，並就其中的「構圖」和「色調」作為分析風格偏向的評量準則。

二、清康雍乾期間宮廷山水畫與 17 世紀晚期至 18 世紀初期 歐洲繪畫風格概述

⁷ Marco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*(England: Doctorate of Philosophy, School of World Art and Museology, University of East Anglia, 2006), pp.191-194.

⁸ 依據國立故宮博物院公開資訊(網址 <http://painting.npm.gov.tw/>)，署名郎世寧作品有 65 件；北京故宮博物院公開資訊(網址 <https://www.dpm.org.cn/collection/paints.html>)，署名郎世寧或與其他畫家合作有 41 件、美國大都會博物館有 1 件百駿圖稿本；根據《中國古代書畫圖目》(段書安編，北京：文物出版社，1986 年)：瀋陽故宮博物院有 3 件(頁 296、297)，廣東省博物館有 2 件(頁 270)，上海博物館有 1 件(頁 265)，中國美術館有 1 件(頁 65)，中國歷史博物館有 1 件(頁 45)，四川省博物館有 1 件(頁 102)，江西省博物館有 1 件(頁 217)，吉林大學有 1 件(頁 161)，北京市工藝品進出口公司有 1 件(頁 172)。上述合計 119 件。

中國繪畫自謝赫提出六法論後，後世逐漸視為品評繪畫之圭臬，歷朝畫論所著甚多，集前人所言並加以擴充。本文既為探討清宮郎世寧〈畫山水〉之作品，故擇以清宮畫家所論之畫理為出發，探索清康熙乾隆期間的山水畫論述之主要面向。另外，對於 17 世紀歐洲繪畫的部分，則以明清時期來到中國的西洋傳教士對於歐洲繪畫為敘述。除了文獻的回顧之外，筆者蒐集康雍乾期宮廷畫家山水作品與郎氏來華之前歐洲繪畫(包括傳郎世寧的油畫作品在內)，作為說明時的對照，並擬以沒有藝術家名字的方式，以不受流派主張的影響，直接以畫面的外在形式進行探討。

(一) 康雍乾期間宮廷山水繪畫

明朝顧起元(1565-1628)《客座贅語》卷六利瑪竇條記云：「中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面驅正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側之，則明一邊白，其不向明一邊則眼耳鼻口凹處皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人無異也。」⁹由此可知，利瑪竇認為中國的繪畫只畫出了陽面(受光面)，沒有畫出陰影，所以人的臉看起來是平面的無立體感。西洋繪畫異於中國的繪畫最大的特徵在於畫出了光影明暗，也因此能使畫面達到與現實相仿，但是，若要達到「畫像與生人無異」，其實還需要色彩的技巧，只是利瑪竇沒有提到。雖然，利瑪竇的敘述是以人物畫的現象作為觀察，但是他還是指出中國的繪畫特徵最大方向—沒有陰影。若以因為光線導致統一方向性的「陰影」為評量項目，並作為觀察康雍乾的山水畫，確實很難在畫面中找到因光影的變化產生統一方向的明暗陰影。

清初被視為山水畫正統派之一的王原祁(1642-1715)在《麓台題畫稿》中提到：「筆墨一道，用意為尚，而意之所至，一點精神在微茫之間，隱躍欲出。」¹⁰中國繪畫的筆墨可以在虛處、實處取其氣勢，靈感活潑，以主意為尚，精神也在這一點之間躍然而出。唐岱(1673-1752)任職清宮，受康熙皇帝賞識封為畫狀元，在

⁹ 顧起元，《客座贅語》卷六（錄於影本，中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh> 瀏覽日期 2020 年 5 月 11 日），頁 52。

¹⁰ 王原祁，〈麓台題畫稿〉，錄於潘運告編《清人論畫》（湖南：湖南美術出版社，2004），頁 116。

乾隆時期經常奉令與郎世寧畫合作畫，唐岱(1673-1752)在《繪事發微》也提到：「畫之有山水也，發揮天地之形容，蘊藉聖賢之藝業，如山主靜，畫山亦要沉靜。立稿時須凝神澄慮，存想主山從何處起，布置穿插，先有成見，然後落筆。」¹¹唐岱認為畫山水最重要的事情是畫家個人的主見與立意，作畫前必須謹慎沉著的思考，內心先有了山水的基本布局之後再下筆，最後的目的就是要達到大師之藝術境界。山水畫除了重視視覺可見的筆畫線條和墨韻之外，更強調的是經由畫家的主觀意念所表達出來的形而上的筆墨精神。因此，清康雍乾期的山水畫風格不以形似為畫面中的最終目標，而是藉由筆和墨所能表現出來的線質、墨韻、空白，結合概念性的形象、色彩，喚起觀看者的心理轉移(mental rotation)¹²或知覺填補，進入畫家營造的情意畫境。

下列試舉清宮康雍乾時期臣字款的山水作品，觀察其中的「構圖」和「色調」兩項特徵，歸整康雍乾三朝宮廷山水畫的特色。從王原祁(1642~1715，康熙9年進士，受任縣知縣)〈春雲出岫〉(圖3)、高其佩(1660~1734，繼父爵位，任知州右侍郎都統)〈山水圖〉(圖4)、唐岱(1673~1752，以畫祇候內廷，康熙皇帝御賜畫狀元)〈秋林讀易圖〉(圖5)、張宗蒼(1686~1756，供奉乾隆朝內廷畫師)〈佃漁樂事〉(圖6)等山水作品，首先，從構圖上來觀察，這些作品皆採用立軸垂直式發展構作，以「垂直疊加」樹石、雲霧、樹屋、橋渠等物件方式組合交錯而成，從唐岱近景礮石、土坡、蜿蜒山勢延伸到遠景的地方，連綿起伏，帶領觀者的視線由下逐步向上，以垂直為視覺的動態；其二，這些作品都以高眺的視角來構成畫面的近景、中景、遠景。近、中景為俯視角，中景稍深遠一點，遠景視角呈水平，物體清楚高大，不具有深遠的感覺。以側面觀察的話，則呈現拋物線垂直向上的動勢(圖7)。其三，在山石組織排列方面，都屬於畫家與自己的對話，山勢的發展與大自然的景象關聯性不大，是畫家自己內心

¹¹ 唐岱，《繪事發微》(錄於潘運告編《清人論畫》，湖南：湖南美術出版社，2004年1月第1版)，頁301。

¹² 1971年由心理學家謝帕德(R.N. Shepard)與梅茲勒(Metzler)進行研究證實：「所謂心理旋轉(或心理轉移)(mental rotation)即單憑心理運作，不靠實際操作，將知覺之對象予以旋轉，從而獲得正確知覺經驗的心理歷程。」引自彭聃齡、張必隱，《認知心理學》(臺北：臺灣東華書局，2000)，頁239。

的發想，是畫家心中理想的意境，王原祁在《雨窗漫筆》提到作畫須意在筆先，強調自己內心的思慮考量勝於眼前的真實景象：

意在筆先，為畫中要訣。作畫於搦管時，須要安閒怡適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣。看高下，審左右，幅內幅外，來路去路，胸有成竹，然後濡毫吮墨。先定氣勢，次分間架，次布疏密，次別濃淡。¹³

由王原祁的話可以得知，畫山水最為重要的是先定氣勢，成竹於胸，山水意象由心而定，山石可以隨心所欲自由想像，也可以無限延展，或使山路隨山峰曲折迴轉。也因此，我們在王原祁〈春雲出岫〉(圖3)和高其佩〈山水圖〉(圖4)的作品中不斷地看到向上疊加的三角形山形，或不斷積累的卵形礮石，或以雲霧掩蓋山腳，或以瀑布聯結山勢，或以亭舍當作轉折歇息，或以橋道引導視覺的觀看等等。另外，在山石的質感方面，也與大自然的現象無多大關係，畫家運用各樣的線條，或擦、或圈、或點，完成山石的觸感，而雲霧的布置，也為了配合畫面的延伸或發展等需要進行添加。這是山水畫意象式的組構，充滿了思想性的繪畫特色；其四，中國畫家的山水畫線條並非界定物象的外輪廓線。線，藉由筆舒展開來，筆是手的延伸，手是心靈的傳輸，強調線條本身的情緒表達與形象的質感，以快、慢、起伏、波動的線作為最終的表現，繪畫中的線條以自由的向度展現多元的造形樣式。例如：將線條自南北東西往中心匯集，再加上類似圓形狀的外框，可表示為石頭，若將線條按規律性的縱方向拉長、排列，可表示為山體結構，橫方向拉長，可表示土坡。同時，線條也可以發展成樹、流水等造形。筆有朝輯，連綿相屬，此為山水畫中的筆意精神。

這些作品的景深並不深，除了唐岱〈秋林讀易圖〉(圖5)和張宗蒼〈佃漁樂事〉(圖6)將遠景的山勢稍降低並延伸到畫外的地方去，不過由畫面的整體來看，圖3至圖6仍然還是平面，而造成這樣的感覺除了高遠處突然出現的龐然山頭(例如，圖3、圖4)，遠景的色調也是造成這種平面現象的重要因素，例如，

¹³ 王原祁，〈雨窗漫筆〉錄於《芋園叢書》影印本，引自 <https://ctext.org/zh> 中國哲學書電子化計劃。

圖5和圖6，雖然近景與中景連綿順暢，遠景退到深遠的地方，但是遠景的色調與近景相似，因此一下子又把遠景拉到了觀者面前。觀察這些畫家作品的設色表現，皆以墨色的深淺(灰色階)完成整件作品的山水樹石的結構，最後再敷染景物的概念性色彩作為完成，也就是這些色調通常不因為遠近而有所差異。設色的目的，並非依據真實視覺的現象，而是視畫面的需要進行填色，色彩多為概念性的目的。例如，唐岱的〈秋林讀易圖〉(圖5)，無論近景石頭或中遠景的山群，全都以同樣的青色和褐色交叉敷染，樹以朱色、赭色點染樹葉或直接以墨色點畫，遠山雖以藍色輕輕畫染帶過，但是山形的重墨色和重深色樹木，似乎將遠方的色彩給予過度的明顯濃重。這樣的敷色是畫家內心的山水風景色調，並非從大自然來的真實色彩。因此，畫家通常會以一種或兩種色調作為代表性的象徵意涵，青色代表山或石或植被，朱色、赭色代表土或石或樹幹或樹葉，又全幅採用墨色勾畫，所以經常可見遠山也有清楚而重深的墨線。這種概念性的設色是中國式山水繪畫的特徵，也是造成平面感最大的原因。

畫家畫出自我的意識勝過於視覺意識，將「應該」屬於遠景的山勢刻意凸顯或壯大，或以相同的色彩構畫、敷染全幅，使得相近的色調充斥在近、中遠景，使得我們無法從視覺上感受或分辨出接近真實的「近」與「遠」。

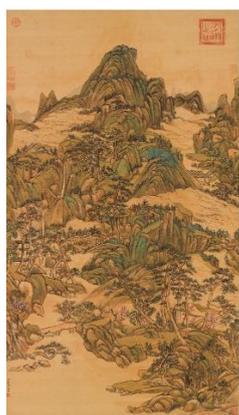


圖3
清王原祁〈春雲出岫〉
(康熙朝) 124x71 公分
絹 國立故宮博物院
藏



圖4
清高其佩〈山水
圖〉(1729年)
222.7x109.1 公分 絹
國立故宮博物院藏



圖5
清唐岱〈秋林讀易圖〉
(1736年) 163.9x89.4
公分 絹 國立故宮博
物院藏



圖6
清張宗蒼〈佃漁樂事〉
(1753年) 183.7x117.4
公分 絹 國立故宮博物
院藏

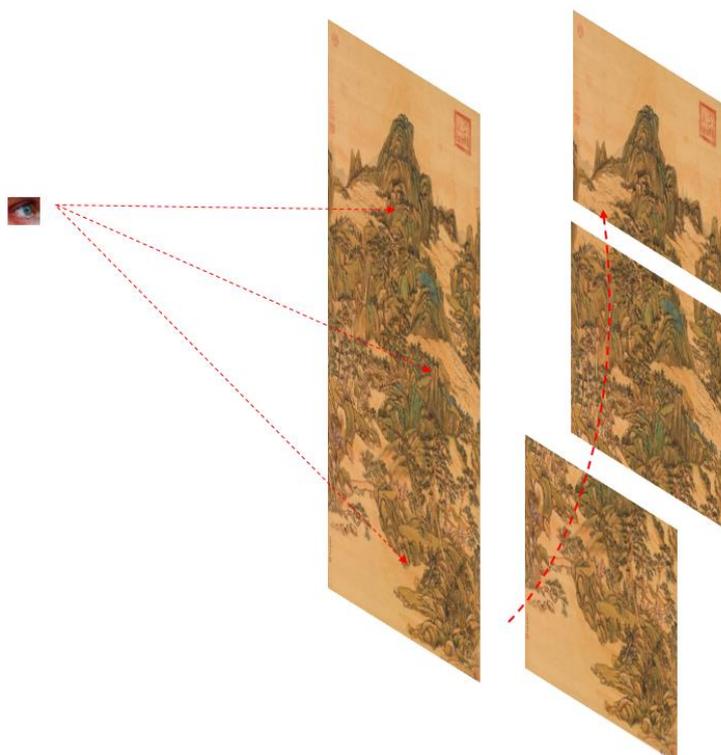


圖 7
拋物線垂直向上的動勢

在清康熙時期有些畫家已經受到了西洋透視的影響，表現在畫面上有明顯的按比例往景深縮小，例如，焦秉貞(約1689~1726在宮廷活動，官至欽天監，常與西方傳教士接觸，知西方繪畫技法)〈山水冊-曲院溪橋〉(圖8)、陳枚(生卒不詳，康熙時供奉內廷，師從焦秉貞)〈畫耕織圖冊-布秧〉(圖9)，這兩件作品的尺寸接近正方形，採用山水畫慣用的山形、礮石表現，以屋舍建築、田渠作為表現透視的運用，畫面中透視的聚合點在畫外之處。在色調方面，前者〈山水冊-曲院溪橋〉為單色，雖為單色，但有遠近之別，近景明度低、遠景明度高；後者〈畫耕織圖冊-布秧〉為多色設色，不過觀念上並沒有遠近之別；此二件作品僅呈現物象按比例透視安排，並沒有畫出西洋繪畫的特徵-明暗陰影。在康熙朝時，西洋傳教士馬國賢(Matteo Ripa, 1682~1745)也畫過類似小尺寸的山水畫稿，最後製作成版畫，例如〈西嶺晨霞〉(圖10)。馬國賢在回憶錄《清廷十三年：馬國賢回憶錄》寫到：

我知道自己的技藝只是在設計藝術上，就從來不敢去畫自己發明的題材...
無論如何我必須觀察所有別的畫家的作品，然後鼓起勇氣來僅僅畫了一些
風景和中國馬匹。對於任何一個只有中等人物畫知識的人來說，是沒有辦

法畫好風景畫的，我只能把自己的努力交給天主的指引了，開始做一些我從來沒有做過的工作。很高興我取得了如此的成功，以致於皇上非常滿意。因此，我就不間斷地畫到四月份，皇上下令就可以把我的作品拿去刻版了。」¹⁴

從〈西嶺晨霞〉的構圖上看，透視的運用沒有太明顯，畫面中表現了類似山水畫的山形、礮石組構，水中出現倒影，山石、樹木皆有明暗陰影，陰影呼應了天空中出現的太陽光線，而光線和天上的雲層是中國山水畫幾乎不曾出現的畫法。〈山水冊-曲院溪橋〉、〈畫耕織圖冊-布秧〉、〈西嶺晨霞〉這三件作品雖然可作為清康雍時期繪畫受到西方觀念的影響，但是由於這些作品的尺寸屬於方形結構的小品製作，在構圖上與郎世寧〈畫山水〉長形立軸的構圖概念不同，因為方形結構畫面在視覺動勢上頂多考慮到平遠、深遠的幅度，較少顧慮高遠的問題，因此，本文聚焦在清康雍乾時期宮廷畫作以長立軸形式的山水畫作品為主要討論對象。



圖 8
清 焦秉貞〈山水冊-曲院溪橋〉26.2x26.4 公分 紙 國立故宮博物院藏



圖 9
清 陳枚〈畫耕織圖冊-布秧〉26.5x29.6 公分 絹 國立故宮博物院藏



圖 10
馬國賢〈西嶺晨霞〉版畫 31.9x34.8 公分 (1711-1713 年)大英博物館藏

整理清康雍乾時期宮廷山水畫的特徵，如下表「清康雍乾時期宮廷山水畫特徵以構圖和色調為調查一覽表」(表 1)所示：

¹⁴ 馬國賢(Matteo Ripa)著，李天綱譯，《清廷十三年：馬國賢回憶錄》(上海：上海古籍出版社，2004)，頁 48。

表 1 清康雍乾時期宮廷山水畫特徵以構圖和色調為調查一覽表

清 康 雍 乾 時 期 宮 廷 山 水 畫 特 徵	構圖	色調
	(1)垂直動勢。	(1)單色明度表示。
	(2)高眺的視角。	(2)概念性的設色。
	(3)意象式的山石組構。	
	(4)線條的自由向度。	

(筆者整理)

(二) 17 世紀晚期至 18 世紀初期的歐洲繪畫

過去文藝復興繪畫強調的知性、冷靜、耐人尋味、啟人哲思的繪畫風格開始被具有強烈戲劇性、情緒渲染性的畫風所取代，對比強烈的光影明暗也將畫家藉由畫筆評斷事物是非善惡的觀點毫不掩飾地表明了出來。巴洛可繪畫追求的是在瞬間快速攫獲觀者注意力，讓觀者在情緒上很快進入畫面營造的信仰情境。¹⁵在畫面中，注重人物肢體語彙的技術表現，尤其是身體旋扭、四肢誇大伸展和手指的關節動作等，從文藝復興到巴洛可，一直是畫家所遵從與著墨的部分。然而，巴洛可的畫家更在意人物與背景的關係，人物在畫面中與空間的關係，也因此畫出深入畫心的景深與製造強烈的光線所造成的明暗對比，更是巴洛可時期的畫家更為在意的畫境表象。將感覺訴諸於造型美術的機能本質，刺激感情的騷動，使情感高昂。¹⁶光線強烈鮮明，具有韻律性的動感效果、人物肢體情緒的表達與戲劇化的動態樣式，和細膩、與背景調和的色彩變化，與幻景畫所要營造的感知訴求正好得到相同的貫通。

從傳郎世寧的油畫作品(圖 11、圖 12)來看，雖然並非如幻景畫

¹⁵ 花亦芬，〈神的國度•人的畫筆-義大利宗教繪畫的建立與開展〉，《藝術與宗教-義大利十四至十七世紀黃金時期繪畫特展》(臺北：天主教輔仁大學，2006)，頁 35。

¹⁶ 神林恆道、潮江宏三、島本院主編，潘禧譯《藝術學手冊》(臺北：藝術家出版社，1996)，頁 160。

(Quadraturismo)所表現出來與幾何、穿牆般的建築透視強烈，但是，就其人物與空間的關係來看，他利用畫面人物之間的前後位置、肢體舉止動態，企圖製造景深效果，尤其將視平線位於人物正後方(約畫面 3 分之 2 的高度)，使得近景人物更具震撼效果。將景象布置成視覺上的「前闊後窄」的透視圖感，例如，年代接近郎世寧的畫家薩爾瓦托·羅薩(Salvator Rosa)(1615-1673，活躍於那不勒斯、羅馬、佛羅倫斯)〈托比特與天使的風景(Landscape with Tobit and the Angel)〉油畫作品(圖 13)，藉以加深觀者對於畫家所製造出來的空間場域。景深透視與色彩的調和是畫家從幻景技術中所獲得的心得，這樣的技法可使觀者出現一種幻覺，即是畫中人物處於如實際般的空間範圍，畫裡的空間有無限延展的感覺，人物與背景的色彩是聯繫而緊密的，因此，人物與空間的界線必須相對模糊而互相融和，如真實般空間就是幻景畫所要營造的視覺感知，然而，這樣的視覺感知也是 17 世紀巴洛可繪畫風格興起的背景。



圖 11
傳郎世寧〈耶穌與薩馬黎亞婦人〉
270x187 公分 年代不詳
義大利熱那亞馬丁尼茲養老院藏



圖 12
傳郎世寧〈多畢亞與大天使拉非爾〉
272.5x181.5 公分 年代不詳
義大利熱那亞馬丁尼茲養老院藏



圖 13¹⁷
薩爾瓦托·羅薩(Salvator Rosa)〈托比特與天使的風景(Landscape with Tobit and the Angel)〉，油畫，約 1670 年

¹⁷ 圖片來源：英國國家美術館 National Gallery(網址

郎世寧來華之前的歐洲繪畫特徵除了表現出了光線明暗、物象邊界與相鄰接的色彩融合之外，色調也根據遠近而有所不同，近景的色調彩度通常高於遠景的色彩，而明度上則會低於遠景的色彩。畫出再現自然的空間並延伸進入畫心深遠之處更是這個時期繪畫的特徵表象，尤其在視覺上能使觀者踏入畫面之中。對此，清鄒一桂（1688-1772），在《小山畫譜》提到西洋畫說：「西洋善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，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。布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進，學者能參用一二，亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」¹⁸顯示鄒一桂對於西洋繪畫的理解，尤其，對透視景象特別深刻並體會到「令人幾欲走進」的地步。關於郎世寧所處的歐洲繪畫時代環境是，如何將三維的圖像投影在二維的平面上，更重要的是以幾何學、線性度量與現實之間如何取得聯繫，按比例描述空間，視覺化的透視是重要的學習方式。¹⁹因此，以當時中國人的角度來看當時的西洋繪畫，有影、凹凸、生動，由闊而狹擴建畫面空間，但是缺少筆法；以當時西方人的角度來看當時的西洋繪畫，則是極力地去做現實的再現。

以下歸整郎世寧來華之前歐洲繪畫的特徵，如下表「郎世寧來華之前歐洲繪畫特徵以構圖和色調為調查一覽表」(表 2)所示：

表 2 郎世寧來華之前歐洲繪畫特徵以構圖和色調為調查一覽表 (筆者整理)

繪畫特徵 郎世寧來華之前歐洲	構圖	色調
	(1) 強調畫面透視，營造空間深遠感。	(1) 明暗陰影對比強烈。
	(2) 視平線約在畫面 3 分之 2 處，能使近景物象高大，營造前闊後窄。	(2) 物象邊界與相鄰接的色彩相互融合。
		(3) 色調因遠近有區別。

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-landscape-with-tobias-and-the-angel> 瀏覽日期：2020 年 5 月 12 日)。

¹⁸ 鄒一桂，《小山畫譜》(濟南：山東畫報出版，2009)，頁 144。

¹⁹ Marco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*(England: Doctorate of Philosophy, School of World Art and Museology, University of East Anglia,2006), pp.121-122.

三、郎世寧〈畫山水〉的特徵與康雍乾時期宮廷山水畫的 同質與差異

乾隆皇帝曾命金廷標（生卒年不詳，乾隆間內廷供奉）仿李公麟〈五馬圖〉筆法，補畫郎世寧所畫〈愛烏罕四駿圖〉時，寫下評語：「泰西繪具別傳法(前歌曾命郎世寧為圖)，沒骨曾命寫裏蹠，著色精細入毫末，宛然四駿騰沙隄，似則似矣遜古格，盛事可使方前低，廷標南人善南筆，撫舊令貌銳耳批，馳聊駉駿各曲肖，卓立意已超雲霓，副以于思服本色(郎世寧所畫有馬而無人茲各寫執勒人一如伯時卷中法)，執勒按隊牽駉駉，以郎(世寧)之似合李(公麟)格，爰成絕藝稱全提。」²⁰皇帝的意思很明白的指出，雖然郎世寧所畫馬匹宛如真馬的寫實，但是還缺少了神韻，因此才命金廷標以仿李公麟的畫法補畫。這或許是郎世寧完全以自身西洋擬真繪畫技巧(尤其是色調的擬真技巧)表達中國繪畫時，因過度完滿未留給觀者的視知覺進行幻想的地方所致。但是，無論如何郎世寧模擬真實的技巧表現仍然給觀者快速地進入畫裡的意境，尤其是色調上的表現，就像他在〈畫山水〉的作品中，給人一種如親臨實訪山水天地間的奇幻感覺。

郎世寧〈畫山水〉(圖 14)是一件未紀年的作品，畫面署款「臣郎世寧恭畫」，在畫面中間頂部鈐印「乾隆御覽之寶」，對照他在雍正 6 年(1728)所完成的〈百駿圖〉(圖 15)中的山勢結構來看，〈畫山水〉的山形偏似於中國畫家慣用的皴法線條，用筆圓潤，沒有鋒利的稜角，也沒有強烈的偏光所造成的陰影，山勢隨著雲霧的冉冉升起而忽隱忽現，而他另一件作品〈海天旭日〉(圖 16)也同樣



圖 14
清 郎世寧〈畫山水〉年代不詳 軸
143.2x89.1 公
絹 國立故宮博物院藏

²⁰ 清高宗，〈罕四駿因疊前韻作歌〉《御製詩三集》卷三十影本(錄於中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh> 御製詩及八十六，瀏覽日期：2020 年 5 月 11 日)，頁 24、25。

以類似皴法線條且更為疏朗的來表達山石造型。〈畫山水〉的表現手法應該是郎世寧詮釋山水造型最接近中國山水畫之作，可能在〈海天旭日〉之前所創作，完成的年份應該在乾隆朝時期的元年至 31 年(1736~1766)之間。



圖 15
清 郎世寧〈百駿圖〉(局部)1728 年 卷
94.5x776.2 公分 絹 國立故宮博物院藏



圖 16
清 郎世寧 〈海天旭日〉(局部) 年代不詳
93.7x186.2 公分 北京故宮博物院藏

就構圖上來看，〈畫山水〉是一幅與清康雍乾時期宮廷山水作品形式一樣的立軸式作品，它的長寬(143.2x89.1 公分)比例約為 3：2，如圖 17 所示，郎世寧將這件作品規劃成近、中、遠景各佔長邊的三分之一，中軸線的位置正好在寬邊的中間位置，整件作品約可分為九個區塊。以縱軸面來看，這件作品屬於平穩的構圖，所有的山勢統一朝向右後傾的方向發展。視覺上的動勢，雖然也屬於垂直動勢，但是若以側面觀察，則呈現逐漸斜向後方的拋物線，不過，這段拋物線分有兩段，一在近景的區塊，二在中景望向遠景的地方，如圖 18 所示，以下說明其原因。



圖 17

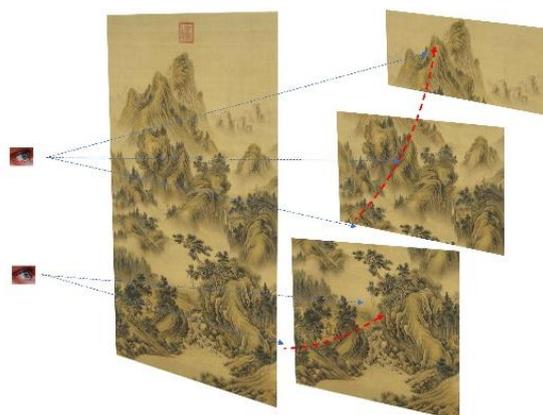


圖 18

郎世寧給予近景獨立的景深，如下圖(圖 19)，這裡的視覺深度與他的〈四季花卉棋盤〉(圖 20)有相似之處，而且都以「前闊後窄」的形式呈現，這樣的視覺感知如同我們的視覺真實現象。例如，一張有建築景象的真實照片(圖 21)，在相片中的人感知眼前的建築物大致是矩形的，但是他會對視覺真實進行視覺校正，所以他看到的矩形的水平線卻沒有互相平行，它們彼此聚合於一點上。²¹ 郎世寧〈畫山水〉與〈四季花卉棋盤〉的近景部分(圖 19、圖 20)，都將視平線安排在較低的位置上，將溪流自中間的後方往前方流動，越近觀者處的水面呈現兩岸敞開狀，水流從湍急變平緩，而「前闊後窄」所表示的景深令人視覺欲走進去，另外，我們也可以從義大利畫家薩爾瓦托·羅薩(Salvator Rosa, 1615~1673)的作品〈托比特與天使的風景(Landscape with Tobit and the Angel)〉(圖 13)中明顯地的看到遠山與近景形成「前闊後窄」的形狀，這種透視感的表達正是西洋繪畫的構圖風格。因此，在視覺動勢上，我們將〈畫山水〉近景看作是一個獨立的透視景窗(圖 19)，在中景的地方有另一個視平線，大約在瀑布往上面一些的位置(圖 17 約中軸位置)，從這裡平視的望去，可以看到平遠的景色，望上面看去可以看到

²¹ Robert H. McKim 著，蔡子瑋譯，《視覺思考的經驗》(台北：六和出版社，2002)，頁 104。

遠景的山脈景象。所以，在構圖方面，找到〈畫山水〉第一點特徵，就是畫面中有兩個視點，且視點位置並非採用清康雍乾期宮廷中國畫家所擅用的高眺視角，而是較低的視平線，以及近景具有「前闊後窄」的深遠透視感。



圖 19
郎世寧〈畫山水〉(局部)
近景為獨立的景深。



圖 20
郎世寧〈四季花卉棋盤〉

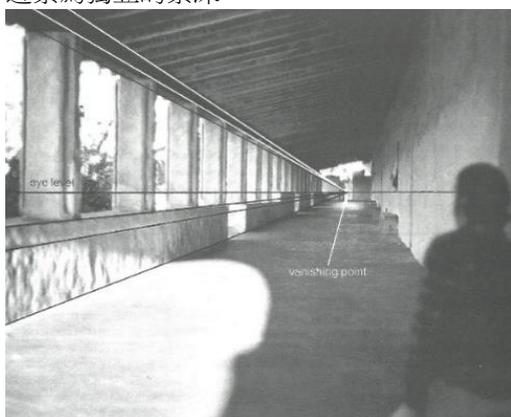


圖 21²²
透視：聚合(消失點)與視水平線



圖 13
薩爾瓦托·羅薩(Salvator Rosa)〈托比特與天使的風景(Landscape with Tobit and the Angel)〉

第二，觀察〈畫山水〉山石的組構方面，並非現實世界中的自然的山石結構，而是由畫家隨自己的構思組織而成的，隨著畫面需要的動勢發展出山石的構造，這樣的技巧與清康雍乾時期宮廷中國畫家所採用的「意象式的山石組構」一樣，都具有畫家個人的精神展現。

²² Robert H. McKim 著，蔡子瑋譯，《視覺思考的經驗》，頁 104。

第三，在〈畫山水〉中郎世寧試圖營造出如皴法線條，仔細觀察其中的山石線條多以「點」和「短線」組合而成(如圖 22)，雖然並不像清康雍乾時期宮廷中國畫家所畫連續流暢的線條，不過，整體遠觀來看，還是可以觀察到郎世寧試圖營造石面、樹幹質感且帶有連續性的線條。



圖 22 〈畫山水〉局部
以「點」與「短線」的組合產生線的感覺

在色調的方面，郎世寧的〈畫山水〉看似以墨色來做為全圖主要架構。但是，郎氏不同於其他中國畫家，他將墨色的深到淺，分別安排於近景、中景、遠景(如表 3 第一列所示)。近景色重(低明度)，中景略淡些(中明度)，遠景又更淡些(高明度)；這種色調分布的方式符合了視覺對於近到遠的色調的感覺：近的景物，色彩飽和鮮明；遠的景物，色彩模糊稀淡。因此，郎世寧將山水畫在以垂直的往上堆疊山石、雲層的構圖模式中，摻入了模擬真實的視覺感知，近色鮮深、遠色濁淡，這樣的視覺感知正是西洋繪畫最重要的元素之一，模擬眼睛所見景物之真實現象於畫面。傳郎世寧油畫作品〈耶穌與薩馬黎亞婦人〉(圖 11)、〈多畢亞與大天使拉非爾〉(圖 12)，在人物的設色上採用差異大的明度比與高彩度作為清楚、明顯的配色，而在背景(深遠)空間的色調上則採用差異小的明度比與低彩度作為遠處模糊的表示，這是因為遠處的光線傳達到人眼的時候，經過塵埃、水氣等微粒層的阻礙，造成散光反射現象，尤其是短波長的藍光、紫光容易有這種現象。因此，我們所看到的遠山通常會是朦朧的淺藍或灰藍色調。

下表(表 3)為了檢視〈畫山水〉近景、中景、遠景的色調調查，各採集近、中、遠景之石凹面、石凸面及樹葉的色票，色票的表示以 C、M、Y、K 各代表青色(Cyan)、品紅色(Magenta)、黃色(Yellow)、黑色(Black)等數值代表其色料含量佔比，最低為 0、最高為 100。為了觀察郎世寧對於畫面中空間遠近所使用的深淺調子，故以色票的 K 數值來觀察即可。表中的第二列為近、中、遠景的石凹面的色票，色票中 K 的數值呈遞減；而表中第三列為石凸面的部分，K 的數值為零，這個部分保持高明度的色調；表中第四列為近、中、遠景的樹葉色票，K 值與石凹面具有同樣遞減的變化。如果以真實環境中的視覺感知-近色清晰、遠色模糊稀淡，來觀察郎世寧的〈畫山水〉，此時會發現與的我們視覺經驗相符，也因此當我們觀看〈畫山水〉時，即使山勢的構造與清康熙乾隆時期宮廷中國畫家山水樣式頗有相似之處，但是卻能夠感覺到如親臨寫真之景，其原因在於郎世寧對色調上敏銳而細膩的處理技巧。

表 3 〈畫山水〉近、中、遠景之石凹面、石凸面、樹葉色票表

		
近景：墨色深	中景：墨色略淡	遠景：墨色稀淡
C71M62Y67K18 近景石凹面色票 	C64M55Y65K6 中景石凹面色票 	C51M45Y61K0 遠景石凹面色票 
C29 M31 Y46 K0 近景石凸面色票 	C25 M29 Y45 K0 中景石凸面色票 	C21 M27 Y43 K0 遠景石凸面色票 
C73 M61 Y71 K20 近景樹葉色票 	C71 M60 Y73 K19 中景樹葉色票 	C58 M50 Y62 K2 遠景樹葉色票 

四、小結

清康雍乾時期宮廷山水畫著重於畫家以心理冥想，不須理會大自然宇宙定律，自由性的疊加結構，使畫面可臥遊想像、任神思自由穿梭其間，無需考慮所謂的空氣重力問題。因此，我們可以看見畫家所建造的山水世界，石塊、雲層、屋舍、樹木、道路、橋樑等，可能隨時出現在崖邊或雲層裡面，這樣的作品富有超自然、浪漫、象徵的形式美感，充滿中國文學的哲思。郎世寧〈畫山水〉在構圖上雖然與清康雍乾時期宮廷山水畫相似，都有「垂直動勢」和「意象式的山石組構」，但就視角的位置來看，康雍乾時期的山水畫作品皆從畫面的高眺處往下俯瞰，遠景處為平視角，中景和近景皆現成鳥瞰視角；而郎世寧〈畫山水〉的視平線設於中景位置，往上看為遠景，往下俯瞰聯接近景，尤其近景有一個獨立的深遠透視，因次，郎世寧〈畫山水〉出現了兩個視點。在山石走勢方面，中國畫家的山石走勢方向皆往山頂集中，或山腳兩翼、石坡兩翼橫向發展；而郎世寧的山石走勢則統一往斜後方發展，用意應該也是想讓觀者知道他想要展示的畫內空間是非常寬廣而無限的。

在設色方面，郎世寧對於近、中、遠景三段的色調給予近深遠淺的區分，畫出觀者視覺距離的感知經驗，所以郎世寧〈畫山水〉作品高遠處出現和宮廷山水畫一樣的龐然山頭而不覺得突兀、壓迫，因為濁淡的色調反映在觀者的視知覺，與觀看真實遠山的視覺經驗連結，其原因就是郎世寧在色調上進行視覺化的調整與佈署。

整理郎世寧〈畫山水〉與清康雍乾時期宮廷山水畫與郎世寧來華之前歐洲繪畫特徵，以構圖與色調作為特徵項目，從中瞭解郎世寧〈畫山水〉的風格偏向，以下歸整「郎世寧〈畫山水〉風格特徵對照表」(表 4)。由表中可得知，郎世寧山水作品看起來雖然與清康雍乾時期宮廷山水畫多有同質性，但是其中沒有「高眺的視角」是同質中的差異，而畫面中近景部分出現「空間深遠感」與「前闊後窄」的透視感與「色調因遠近有別」符合視覺感知的色調分布，這三項西洋繪畫特徵是成為郎世寧〈畫山水〉風格偏向的主要因素，因此本文將郎世寧的山水畫風格暫定為「西洋中國風」，此風格的稱呼並不完全因為他是西洋人畫中國畫的緣故，而是指畫面中具有與中國畫家的山水畫特徵較多於西洋繪畫特徵而言。

表 4 郎世寧〈畫山水〉風格特徵對照表

時期 地域	特徵	具體項目	郎世寧〈畫山水〉與清康雍乾時期宮廷山水畫與來華之前歐洲繪畫特徵相同之處，以「◎」為表示。
清康雍乾時期宮廷山水畫	構圖	(1)垂直動勢。	◎
		(2)高眺的視角。	
		(3)意象式的山石組構。	◎
		(4)線條的自由向度。	◎
	色調	(1)單色明度表示。	
		(2)概念性的設色。	
郎世寧來華之前歐洲繪畫	構圖	(1) 強調畫面透視，營造空間深遠感。	◎(僅有近景的部分)
		(2) 視平線約在畫面 3 分之 2 處，能使近景物象高大，營造前闊後窄。	◎(僅有近景的部分)
	色調	(1) 明暗陰影對比強烈。	
		(2) 物象邊界與相鄰接的色彩相互融合。	
		(3)色調因遠近有區別。	◎

郎世寧〈畫山水〉在構圖與色調的特徵

參考書目

- 王原祁，〈兩窗漫筆〉錄於《芋園叢書》影印本，引自 <https://ctext.org/zh> 中國哲學書電子化計劃。
- 王原祁，〈麓台題畫稿〉(錄於潘運告編《清人論畫》，長沙：湖南美術出版社，2004)。
- 花亦芬，〈神的國度•人的畫筆-義大利宗教繪畫的建立與開展〉，《藝術與宗教-義大利十四至十七世紀黃金時期繪畫特展》(臺北：天主教輔仁大學，2006)。

- 林莉娜，〈班達里沙、蔣廷錫〈畫人參花〉〉，《故宮文物月刊》第 343 期(臺北：國立故宮博物院文創行銷處，2011)。
- 神林恆道、潮江宏三、島本院主編，潘禧譯《藝術學手冊》(臺北：藝術家出版社，1996)。
- 馬國賢(Matteo Ripa)著，李天綱譯，《清廷十三年：馬國賢回憶錄》(上海：上海古籍出版社，2004)。
- 清高宗，〈罕四駿因疊前韻作歌〉《御製詩三集》卷三十影本(錄於中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh>)。
- 唐岱，〈繪事發微〉，錄於潘運告編《清人論畫》(長沙：湖南美術出版社，2004)。
- 彭聃齡、張必隱，《認知心理學》(臺北：臺灣東華書局，2000)。
- 鄒一桂，《小山畫譜》卷下，錄於楊家駱主編《中國學術名著第五輯藝術叢編第一集第十五冊》初集第九輯(臺北：世界書局印行，1968)。
- 顧起元，《客座贅語》卷六 (錄於影本，中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh>)。
- (法)柏德萊著，耿昇譯，《清宮洋畫家》(濟南：山東畫報出版社，2002)。
- Robert H. McKim 著，蔡子瑋譯，《視覺思考的經驗》(臺北：六和出版社，2002)。
- Marco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)”(England: Doctorate of Philosophy, School of World Art and Museology, University of East Anglia,2006)。