

郎世寧繪畫中的色彩計畫初探-以〈畫花底仙彪圖〉之 樹幹和〈聚瑞圖〉之花卉為例

Analysis of Color Design on Giuseppe Castiglione Painting-
Taking Painting of Long-haired Dog Beneath Blossoms and
Gathering of Auspicious Signs as an example

林淑芬

Lin, Shu-Fen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士研究生

摘要

所謂的風格，按辭典的意思是「泛指事物的格調、特色；或指人的風度、品格。」以繪畫作品而言，即在畫面中能看到類似的處理方式或設色方法或筆觸線條等，畫家在處理畫面的物象時所留下的習慣性的表現方式。

郎世寧，作為一位清朝宮廷畫家的歐洲教會人士，同時又具備西方繪畫技法基礎下的中國宮廷寫實畫家，從繪畫作品中看到中西繪畫的技法激撞與融會運用。郎世寧奉旨作畫或與其他畫家合畫等記錄非常多，常見清宮內務府《各作成做活計清檔》記載，帝王對於畫面中的物象大小、馬匹方位角度構圖方面，有所干涉並要求在製畫前必須起稿呈覽，准後始繪。雖至如此，帝王參與繪事尚未觸及畫面的色彩問題。從郎世寧來華後獨自完成的早期作品中探討作畫程序，藉以理解郎世寧設色之計畫。是故，郎世寧的繪畫除了描繪物象的固有色之外，又如何感動觀畫者的心理的色彩計畫是本文的探討動機。本文試以〈畫花底仙彪圖〉、〈聚瑞圖〉之數位圖檔分別進行樹幹、花卉色彩分析的案例探討。

【關鍵詞】 郎世寧、色彩計畫、色彩分析

一、前言

郎世寧的繪畫研究是筆者長期專研的對象，《清宮廷寫實風格畫家郎世寧繪畫研究-從 Giuseppe Castiglione 到郎世寧的繪畫風格轉移》¹論文，是探討郎世寧在擁有西方繪畫技術之後，來到東方世界的清朝宮廷進行繪事，如何將歐洲繪畫風格移轉成為讓貴族王室喜愛的繪畫樣式。該篇論文章節探討 Giuseppe Castiglione 在歐洲的繪畫技法養成，到紙絹繪畫的學習與轉變，再到表現出中國繪畫的特徵、構圖形式，並且進行基底材、敷色表現等問題之實驗與研究。

在清宮內務府營造司養心殿造辦處《各作成做活計清檔》(以下簡稱《清檔》)記錄中時有見指派郎世寧繪製穿堂、窗上橫披、窗戶櫺、祝壽畫、年節畫、山水畫、犬馬畫、花卉...等繪事記錄。有些記載著皇帝傳旨要畫家隨意畫；畫前先起稿呈覽；或是照旨意修改設計；又或是指導構圖。例如，「雍正 5 年(1727 年)1 月 6 日傳旨郎世寧畫過的者爾得小狗雖好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再著郎世寧照樣畫一張。2 月 21 日畫完奉旨於潤 3 月 16 日又畫了一張」²。又如「乾隆 8 年(1743 年)5 月 12 日傳旨郎世寧畫〈十駿〉手卷一卷，布景著唐岱畫；6 月 16 日傳旨唐岱、郎世寧畫圍獵大畫一張，起稿呈覽；7 月 10 日命唐岱、郎世寧再畫〈圍獵圖〉大畫一幅，照橫披畫上款式佈景，起稿呈覽。」³關於傳旨郎世寧作畫或與其他畫家合畫等文獻記錄非常多，尤其在乾隆時期更為頻繁，甚至指揮誰畫主題、誰畫背景，並要求製畫前須起稿呈覽，准後始繪。雖至如此，皇帝參與繪事尚未觸及畫面色彩問題。回顧郎世寧的繪畫，除了忠實地描繪物象的固有色之外，對於物象周圍配置的色系規劃存在自我風格，這也是仿製者所無法達到的細膩表現。

本文欲再度深入探討郎世寧繪畫中的色彩計畫，探討畫家進行繪畫時的用色、佈色等問題。繪畫是視覺的騙術，藉由大腦的運作誤以為眼見的畫面是有深度的存在，甚至是活靈活現的運動體。深度的視幻覺，多是造形比例大小、或肌理變

¹林淑芬，《清宮廷寫實風格畫家郎世寧繪畫研究-從 Giuseppe Castiglione 到郎世寧的繪畫風格轉移》，2011 年 6 月。

²《各作成做活計清檔》影本，國立故宮博物院圖書文獻館。

³《神筆丹青-郎世寧來華三百年特展》，臺北市：故宮博物院，2015 年 10 月初版，第 396 頁。

化等在畫面中有次序地排列。然而，在畫面中能引起靈動感、精神性的除了造形的因素之外，設色技巧與計畫的優劣，更是牽動著觀畫者的心理活動。故本文試以探討幾個面向：第一，是否可能從作品中直接觀察到郎世寧作畫程序，藉以理解郎世寧設色之計畫？第二，假設郎世寧對於畫面中的色彩是有計畫的安排，那麼他如何顧及「客觀寫實」與「主觀營造」的貫通？本文所列舉的作品以郎世寧來華之早期作品且應該為獨立一人完成之畫幅為主要探討對象。

二、研究範圍與限制

學術殿堂上有許多專家學者對於郎世寧繪畫的研究，探究精微，鞭辟入裡，令筆者讚嘆不已。筆者從這些專家學者的研究中獲得許多啟發，例如：長期從事中國古代繪畫陳列與研究工作，職於北京故宮博物院的聶崇正先生說：

「郎世寧署款或未署款的作品來加以區分，計有以下五種狀態的作品流傳於世。一、畫幅上有作者署款，繪畫風格完全符合郎世寧面貌的作品；二、畫幅上有郎世寧署款，但只畫了主要部分，其他部分由中國畫家補繪；三、畫幅上沒有作者署款，但繪畫風格符合郎世寧面貌的作品；四、畫幅上署另外畫家，但畫面某些局部符合郎世寧繪畫風格；五、畫幅上署郎世寧名款，但風格與郎世寧不相似，是由好事者偽造...。」⁴

就上述內容瞭解，郎世寧的繪畫作品存在許多複雜性，光以「是否出自郎世寧之手筆？」這項問題，去探討流傳為郎世寧之作品約近 200 件⁵中各自歸納其色彩計畫，將是值得深究的計畫，同時也是耗時的大工程，現階段暫無法一一做出完整報告。故本文嘗試以國立故宮博物院藏〈畫花底仙衫圖〉⁶與〈聚瑞圖〉⁷之數位圖檔作為本文分析樹幹及花卉色票數值之母樣。

⁴ 聶崇正《郎世寧的繪畫藝術》，北京：人民美術出版社，2017年4月第1版，第77頁。

⁵ 郎世寧作品流傳至今接近200件之數，參考聶崇正《郎世寧的繪畫藝術》中之內容。

⁶ 本數位圖片以國立故宮博物院藏品圖像授權使用，作為本文色彩分析色票數值之母樣。

⁷ 同註6。

三、郎世寧的生平時代背景介紹

郎世寧，本名 Giuseppe Castiglione，生於 1688 年義大利米蘭，19 歲加入耶穌會，據有限的資料顯示，在義大利和葡萄牙可能有 Giuseppe Castiglione 之畫跡。在他所處的時代背景，繪畫藝術是屬於榮光的宗教藝術表現，人物的動態、披衣摺紋的繁複、刻意設計的光線造成的視覺幻景，都是這個時代義大利畫家的技巧特徵。

中國皇帝寫給教宗的信件希望派遣藝術和科學方面有技藝的傳教士來中國⁸，時 26 歲的 Giuseppe Castiglione 因此踏上前往中國的途徑。1715 年(清康熙 54 年)以耶穌會修士身分抵達中國澳門，取漢名為郎石寧或郎士寧(之後以郎世寧稱)，同年 11 月由馬國賢傳教士引薦進入宮廷。從此，在宮廷執行繪事長達 51 年之久，歷經康熙、雍正、乾隆三位皇帝時期，最後於 1766 年病逝北京，享年 78 歲。

自康熙至乾隆年間，外籍畫師供奉宮廷畫家按照任職時間先後，計有馬國賢、郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義、賀清泰、潘廷章等，其中以郎世寧最著名。郎世寧任職期間歷經三位皇帝之中，以康熙皇帝對於傳教士來說是較為仁慈的，且對於西方科學或藝術方面有極大的好奇與喜愛。在郎世寧之前就已經有其他的西方傳教士兼畫家在宮廷服務，這表示西方繪畫對於康熙皇帝來說並不陌生，在康熙皇帝逝世之前郎世寧已在宮中工作了 8 年，在《清檔》記載中似乎找不到相關的繪事，或許說明了他的才華尚未被最高權位者發掘，抑或是當時品味主流還是以王原祁、唐岱等畫風為主。

《清檔》中關於郎世寧的繪事記錄始於雍正元年時，怡親王命郎世寧製作畫幅、畫扇、教導學生等，「雍正元年(1723 年)4 月奉怡親王命畫〈桂花玉兔月光〉軸；7 月 16 日奉怡親王諭畫扇畫；9 月 15 日畫得〈聚瑞圖〉絹設色縱五尺四寸橫二尺七寸；9 月 28 日怡親王諭班達裡沙、八十、孫威鳳、王玠、葛曙、永泰六人歸在郎石寧處學畫」。一直到了雍正 3 年(1725 年)由最高權位者雍正皇帝傳

⁸ 馬國賢(Matteo Ripa 1682-1745，義大利那布勒斯人)的回憶錄提到：「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，派一些在藝術與科學方面有技藝的傳教士過來。」出處：Matteo Ripa 著，李天綱譯《清廷十三年馬國賢在華回憶錄》，上海古籍出版，2004 年，第 30 頁。

旨命郎世寧畫瑞穀、畫羅卜、畫鹿、畫驢肝馬肺鈞窯缸...等，至此終被最高權位者賞識。翌年，雍正皇帝便開始大量傳旨派令繪事，裝飾廳堂書屋，開始了與中國畫家焦秉貞進行合作繪事，後續更與高其佩、唐岱等畫家一同起稿上呈御覽。由此可見，郎世寧的繪畫技能逐漸被受重視。

1735 年雍正皇帝的逝世結束了 13 年的執政，後續由其子弘歷接掌政權，年號乾隆。乾隆元年(1736 年)，這時郎世寧已是一位 48 歲的壯年人，遇上乾隆皇帝本身對藝術、文學的愛好，我們可以在《清檔》的記錄中看到頻繁的派令郎世寧或與其他畫家合畫的大小繪事工作，大量的通景畫、人物肖像畫、戰功名將得勝圖、狩獵款宴記錄圖等，多集中在郎世寧生命中最後的 30 年歲月之中。

郎世寧原以「遠地傳教」的使命來到了中國，最後因繪畫技藝在宮廷中留下許多的寫實風格繪畫，除了符合宮廷精緻細膩的品味要求之外，我們更可以從作品中閱讀到郎世寧細密的心思與設計規劃。以下分別就〈畫花底仙彪圖〉、〈聚瑞圖〉兩件作品中，單項物象之敷色作為觀察分析，進一步說明郎世寧繪畫方式(程序)的可能性與習慣，藉此深入探討郎世寧的色彩計畫。

四、〈畫花底仙彪圖〉之樹幹設色探討

〈畫花底仙彪⁹圖〉(無年款，款識臣郎世寧恭畫)是畫有一隻翹起尾巴的褐色小狗站立在一棵碧桃老樹下，樹盤根錯節，小狗的肢態似乎被樹旁的事物吸引而頭部突然回轉後方。樹幹後方有一巨大嶙峋湖石作為支撐與穩定畫面。根據記錄「雍正 5 年(1727 年)傳旨郎世寧畫過的者爾得小狗雖好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再著郎世寧照樣畫一張。」其中「者爾得」



郎世寧〈畫花底仙彪圖〉軸
絹本設色 縱 123.3cm 橫
61.9cm
國立故宮博物院藏

⁹ 彪：音同「旁」，指多毛的犬。

滿文指棗紅色。目前所存此畫軸可能是修改後的作品。

(一) 色相與色調

樹、石、雲、水是中國繪畫常見的題材，尤其以「樹」最為基礎。以林木的參差、重疊，襯山之氣勢。畫幾棵老樹參天，寫畫面之意境。樹，這類題材經常不是中國繪畫裡的主角，但卻是提襯畫面意境之重要媒介。而主張寫生、重視觀察的荊浩在《筆法記》云：「...獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢。」這是對松樹的表面質感和姿態的描述，要告訴人們畫松樹時需要注意的幾個面向。例如；畫樹皮要有似魚鱗般的紋路，畫枝柯屈曲有如蟠龍，又要有高大頂天之狀貌等，對於畫面中居於配角之位的樹木，也要有如此細膩的描寫才能提升畫面之意境。假設〈多俾亞與大天使拉菲爾〉(圖 1)是郎世寧在義大利熱那亞時所繪製，那麼相較於來華之後所繪製的〈百駿圖〉(圖 2)中的樹木表現，便可以說郎世寧對於物象的觀察心得與表現手法的轉變。



圖 1 〈多俾亞與大天使拉菲爾〉約 1707-1713 年間 油畫設色 272.5x181.5 公分 義大利熱那亞馬丁尼茲養老院藏



圖 2 郎世寧〈百駿圖〉(局部) 1728 年 絹本設色 94.5x776 公分 國立故宮博物院藏

觀察郎世寧所畫〈百駿圖〉(圖 3)、〈畫花底仙衫圖〉(圖 4)、〈畫仙萼長春-紫白丁香瓜哇雀〉(圖 5)之近景樹幹設色表現，發現大約使用了下列幾種色彩構成，分別有陽面的底絹色(淺黃色)、淺褐色、白色(有時白色也會出現在陰暗面)，柱狀轉折面的深褐色、凹陷或陰暗面的暗褐色、黑色等，苔蘚的草綠色或白綠色。

其中，以褐色系列的顏色所佔面積最多；白色雖佔面積最少卻是使用最廣泛的一種顏色。



圖 3 〈百駿圖〉(局部)



圖 4 郎世寧〈畫花底仙彪圖〉(局部)



圖 5 郎世寧〈畫仙萼長春-紫白丁香爪哇雀〉(局部)
1723-1735 年絹本設色
33.3x27.8 公分

以下就〈畫花底仙彪圖〉數位圖檔進行色調分析，並將畫面中各物象色彩整理如(表 1)所示。表格中，左縱向是畫面中的物象類別；橫向是代表該物象的主要色調色票。主要色相一行，是選取該物象色票中，以最大面積和視感覺印象綜合得出。各單項的代表色票之挑選，採分層區域採樣，以「點」擷取色階數值(RGB 和 CMYK)，並比較剔除過於相近之色票後，擇其主要代表色調色票。由表中的 CMY 數值的相近，可以知道這件作品的樹幹、犬、湖石、地坪等主色調是褐色系列，並以「彩度向列」為變化。其中，降低彩度的方法是採用色彩加色彩之方法表現，而非加白或加黑的方式。

(表 1：筆者整理)

表 1 郎世寧〈畫花底仙彪圖〉主要色相與色調分析表									
	主要色相	色調(明度與彩度的綜合變化)							
樹幹	 R93G81 B69 C67M66 Y71K23	 R185G172 B160 C33M32 Y35K0	 R199G178 B144 C27M31 Y45K0	 R158G136 B109 C46M48 Y58K0	 R109G95 B79 C63M62 Y69K13	 R122G116 B110 C60M54 Y55K2	 R93G81 B69 C67M66 Y71K23	 R68G58 B52 C72M72 Y74K41	

犬	 R118G82 B64 C57M69 Y76K19	 R216G202 B184 C19M22 Y28K0	 R188G157 B125 C32M41 Y51K0	 R156G133 B111 C47M49 Y56K0	 R164G116 B84 C44M60 Y70K1		 R118G82 B64 C57M69 Y76K19		 R80G66 B61 C70M71 Y71K33
湖石	 R186G156 B121 C33M41 Y53K0	 R210G190 B155 C22M27 Y41K0	 R186G156 B121 C33M41 Y53K0	 R134G109 B85 C55M59 Y68K5		 R118G97 B79 C60M62 Y69K12		 R83G69 B60 C69M69 Y73K31	
地坪	 R193G173 B127 C31M33 Y54K0	 R193G173 B127 C31M33 Y54K0	 R183G153 B112 C35M42 Y58K0	 R176G150 B108 C38M43 Y61K0		 R135G109 B81 C54M59 Y71K6	 R123G94 B70 C57M64 Y75K13		 R70G60 B55 C72M72 Y73K38
花 (碧 桃花)	 R157G92 B83 C46M72 Y65K4	 R212G191 B163 C21M27 Y37K0		 R183G132 B117 C35M54 Y51K0	 R134G112 B114 C56M59 Y50K1	 R157G92 B83 C46M72 Y65K4	 R147G75 B70 C48M79 Y71K10	 R119G21 B24 C51M100 Y100K32	 R106G60 B56 C58M79 Y74K29
草(竹)	 R114G120 B80 C63M50 Y77K5	 R153G143 B121 C47M43 Y53K0	 R136G125 B85 C55M50 Y73K2	 R114G120 B80 C63M50 Y77K5	 R120G114 B61 C61M53 Y88K7	 R97G104 B79 C68M55 Y73K11		 R71G74 B56 C74M64 Y79K32	 R77G70 B59 C73M67 Y75K33

表 1 說明：

1. 以 Adobo Photoshop 軟體擷取圖面，製作代表色票。
2. 本色票數值以顯示器所列為準，未經校正之列印及印刷設備結果會有偏差。

(二) 可能的設色程序

以媒材上來探討，從絹布¹⁰和顏料的特性來看，研判郎世寧設色的可能程序如下：(1)首先，預留樹木的亮面，也就是底絹的淺黃色；(2)接著根據樹的結構進行第一層淺褐色擦染，根據結構中樹皮斑剝、凹凸交接之處施以暗褐色；(3)最後，使用接近黑色的線條在陰暗處視需要再擦染一遍，再用淺褐色提染整理，使其呈現視覺上的圓柱效果，增加樹木厚實感；(4)白色，最後視需要的地方(高光處)輕畫幾筆，或擦染一、兩遍。通常白色都會被敷設在淺色系之上，不過，有時也會看到以薄層方式(含水量較多)疊加在黑褐色上面，以緩衝暗深色的僵硬感。

¹⁰ 絹布的特性：絹布適合由淡入深疊加顏色，若先上濃厚深色再疊上淡色的話，筆刷的水分在絹布上來回擦拭，容易讓下層的濃厚深色顏料產生浮動，而容易直接在絹布上發生混色現象。

(三) 表現紋理的用筆習慣

另外，根據畫面中樹幹的筆觸表現，粗線條和細線條呈現同步平行的效果來看，研判應該使用筆的側鋒或偏鋒所擦出來的效果。可以看到這些線條，像是用筆毛開岔的筆去繪製出來的線條。而這樣的線條，也可以在地坪土質上觀察得到。依照個人的繪畫經驗，這是含水量較少的傾斜側筆與基底材摩擦出來的效果，這種線條在視覺上給人乾澀、硬質、粗糙的感覺，在敷設以不同調性的褐色之後，一棵老樹的樣態即出現在觀眾眼前。

筆觸線條的走勢根據樹的結構進行，郎世寧有一套自己的表現肌理的畫法，例如：〈畫花底仙彪〉、〈畫山水〉、〈四季花卉棋盤〉、〈百駿圖〉、〈郊原牧馬圖〉、等作品，表現在樹幹、地坪土質、石面的肌理上，我們可以看到帶有起伏波弧度的短線條不斷地重複出現，拉長的波線「」多用在地面、石面、樹幹皺褶，短的波線「」多用在樹幹的轉折面或樹瘤的地方，這是郎世寧作畫用筆的特點。

整體來說，郎世寧對於樹木的觀察除了來自於表現真實之外，其設色程序上的亮色面是以保留基底色的方式呈現，不似油畫在暗色上疊加高明度色調的方式呈現，這樣的作畫程序反而類似水彩畫或傳統工筆的設色方式。郎世寧很注重畫面每種顏色水分的控制，每一層的顏色都待其乾燥後再疊加另一顏色，很少看到讓顏色直接在絹布上進行混色。¹¹色相方面，除了選擇接近物象的固有色之外，特別令人著迷的是這些色調是經過郎世寧的巧密揀選與安排，個體物象多採用類似色相、類似彩度、局部拉大明度差異等配色原則，而全畫幅也採用這樣的規則相互呼應，創造出和諧雅緻的風貌。

¹¹ 郎世寧在〈仙萼長春圖-虞美人蝴蝶蘭〉一冊的配景石是採用，是採取在第一層顏色未乾的情況下覆加第二種色彩，讓色彩直接在絹布混色產生濡染效果，不過這樣的技法在郎世寧作品是較為少見的。

五、〈聚瑞圖〉之花卉設色探討

在郎世寧的一冊 16 開的〈畫仙萼長春〉花卉作品中，其構圖形式類似於南宋時期的花鳥繪畫，多作花葉一桿斜入畫面，特寫花、蝶、禽鳥互動的情境，以「一邊」、「一角」的「特寫角度」提供視覺語法。再看這套〈畫仙萼長春〉的作品，紋理皆俱，細膩寫實，姿態自然，動感流暢，設色濃淡而富有變化，用色膽大、佈色心細，為中國花鳥畫增添一股清新的創作樣貌。郎世寧對於繪畫設色方面，雖然，依照物體固有色進行敷設；不過，對於色彩的安排有其一套法則。現在，就以郎世寧來華後，有紀年的第一幅花卉作品〈聚瑞圖〉(圖 6、圖 7)進一步探討。

郎世寧對於繪畫設色方面，雖然，依照物體固有色進行敷設；不過，對於色彩的安排有其一套法則。現在，就以郎世寧來華後，有紀年的第一幅花卉作品〈聚瑞圖〉(圖 6、圖 7)進一步探討。〈聚瑞圖〉款識「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」字體筆畫橫細縱粗，工整宛如印刷排版。畫蓮花、蓮葉、蓮蓬、穗穀等十數株植物置於一瓷瓶，瓶下繪製一木檯座。全畫幅以瓶花置於畫面中央位置，以靜物畫方式呈現。中國繪畫強調語意情境，將花卉插瓶寫生¹²，多寓意平安、富貴、祥瑞，有祝賀之意。

(一) 以賓襯主

在〈聚瑞圖〉淡赭黃色的底絹上，畫面分成了上、下兩區塊，上面是繁複動感的花草植物，下面則是靜穩的仿汝釉青瓷弦紋瓶和木座。依據這件作品標題與款題字句顯示，這是一件描繪集合一蒂結兩穗、一蒂開雙花的特殊現象，寓意吉

¹² 歲朝清供之母題樣式：約源於宋朝，尤其明清之後，文人畫家喜歡的歲朝清供圖題材更加蓬勃發展。

祥徵兆。花草植物種類有蓮、慈姑、小米穗等三種。在構圖上，特別於中軸線上安排一片大蓮葉，以綠色的蓮葉為中心，將蓮花環繞其四周，在花的周圍再穿插其他綠色葉子，讓花、葉以環繞中心的構圖安排。「花卉」，在這件作品中顯然是主角，但不居其中心位置，而是被安排在綠色的葉片四周。以色相來看，由中心向外分別是，綠色-茜紅色-綠色順序。這裡的茜紅色是高明度的淺紅色，因此，在視覺上較不易造成紅配綠對比性高的唐突刺目。以下分別將「大蓮葉」、「植物莖桿」、「蓮花」之設色做細部分析：

以下分別將「大蓮葉」、「植物莖桿」、「蓮花」之設色做細部分析：

大蓮葉，以正面深綠色向四周擴散，色的變化由深漸淺拉高綠色的明度。在蓮葉邊緣描繪褐色乾枯的狀態，藉此與更上層的綠色植物的色彩做區隔，以免產生色彩的曖昧。葉的反面，使用加了白的高明度綠色塗染(部分塗染，部分透出底絹色)，並在與蓮花接觸之處略加深，以暗示深凹處並同時襯出花朵的造型。

植物莖桿的部分，使用與蓮葉一樣的兩種綠色(加白的綠色和不加白的綠色)進行圓柱狀的描繪，光線來源統一調整為正向偏右。陽面高光處為高明度的白綠色，陰面為暗綠色，並在陽面與陰面交接處做和色。通常，郎世寧在處理圓柱狀的植物莖桿時，通常都會做出3至5面的和色(這樣的方式也可以在〈畫瓶花圖〉(圖8)或〈畫仙萼長春-翠竹牽牛〉(圖9)觀察得到)；有時也會保留線稿的輪廓色成為其中的轉折色。最後，在陽面加上白色線或者是高明度白綠色線(這種白綠色有時也用在複勾葉脈)以表示立體感。莖桿的綠色調，也因為有前後位置的關係，刻意製造出影子的表現，若仔細觀察可以瞭解，其實影子就是未加白綠色的部位。

蓮花的部分，共分兩種主色，茜紅色與白色。茜紅色花瓣有些局部保留底絹色，有些敷以薄層白色(尤其在花瓣內側)，再以茜紅色複勾輪廓，花瓣的頂尖處為茜紅色輪廓線和茜紅色花脈的集中處。所以，在一定距離的視覺上會感覺這朵

花是淡紅色的。白色蓮花，其敷色方式與茜紅色花朵相似，白色顏料屬性多具有覆蓋力較強的特性。放大倍數觀察後，發現這裡的白色以多層次敷染，在薄層白色之下還可以看透底下的線稿。另外，在花瓣交接之處用稍濃厚的白色，以局部勾染的方式，增添醒目效果。花芯的部位或花瓣尖端的地方，複勾或填加少許的茜紅色，在視覺上能使得白色的花朵更具有活力之貌。然而，茜紅色也會出現在其他部位，例如：在綠色的葉子邊緣、葉草尾端枯萎處的葉脈、細小的樹枝...等。

主角對象在畫面上被彰顯出來，是創作者的刻意表現，當然也要符合觀賞者的心理期待。這件作品中的花卉雖是主要的描繪對象，不過，郎世寧在描繪紅花或白花時，並不是一直關注在花朵的顏料夠不夠紅，或夠不夠白的問題上。而是，利用週圍的色彩和色彩飽和度來「襯」出「主角」對象。另外，又將主要物象的主色彩適量敷設在其他周圍物象之上，除了讓整體畫面有視覺關聯性之外，色彩的游移也帶給安靜的畫面有一種生命跳動感，或許，這也是郎世寧設色計畫的特色之一。



圖 6 郎世寧〈聚瑞圖〉 1723 年 絹本設色
173x86.1 公分 國立故宮博物院藏



圖 7 〈聚瑞圖〉(局部)



圖 8 郎世寧〈畫瓶花圖〉(局部)(約 1727 年) 絹
本設色 113.4x59.5 公分 國立故宮博物院藏



圖 9 郎世寧〈畫仙萼長春-翠竹牽牛〉(局部)
(1723-1735 年) 絹本設色 33.3x27.8 公分 國立
故宮博物院藏

(二)少數色相製造豐富色調

郎世寧在〈聚瑞圖〉所採用的色相種類並不多，歸納起來主要有：綠色、茜紅色、赭色、白色。其中，綠色用量最多，色階、色調最廣，並經常與石綠色或茜紅色搭配。與石綠色搭配，可增加葉片厚實感、豐富變化；與茜紅色搭配，可提升植物本身的鮮活效果。另外，白色是分布最廣泛的顏色，有時單獨使用，有時與其他顏色色和。

(表 2)「郎世寧畫〈聚瑞圖〉主要色階調查表」，可以很清楚的看到，郎世寧所選用的主要色相和該色相可做出的色調色票。用少數的色相進行全幅的色彩布局。各色調的「調和」儘量保持在同一色系裡，這樣顏色才能保持純淨清明。

(表 2：筆者整理)

綠色	穗葉	R183G185 B163 C34M24 Y37K0	R188G178 B142 C33M29 Y47K0	R154G149 B117 C47M40 Y57K0	R141G155 B138 C52M34 Y47K0	R111G120 B93 C64M50 Y68K4	R124M129 B109 C60M47 Y59K0	R105G107 B85 C66M55 Y69K9	R86G92 B64 C71M58 Y81K20
	蓮葉	R182G183 B151 C39M25 Y44K0	R173G166 B124 C39M33 Y55K0	R163G165 B125 C44M32 Y55K0	R137G146 B119 C54M39 Y56K0	R107G119 B99 C66M50 Y64K3	R107G113 B87 C66M52 Y70K6	R79G88 B67 C73M59 Y77K22	R59G63 B49 C76M67 Y80K40
		R191G194 B177 C30M21 Y31K0	R174G182 B158 C38M24 Y40K0	R153G161 B138 C47M32 Y47K0	R142G166 B150 C51M28 Y43K0	R109G119 B92 C65M50 Y68K4	R103G104 B73 C66M56 Y77K12	R85G98 B72 C72M56 Y77K16	R76G81 B61 C73M62 Y79K27
		R182G187 B157 C35M23 Y41K0	R183G183 B157 C34M25 Y40K0	R134G145 B115 C55M39 Y58K0	R125G144 B116 C58M38 Y58K0	R117G123 B89 C62M49 Y71K3	R112G122 B95 C64M49 Y67K3	R84G97 B71 C72M56 Y77K16	R108G114 B78 C65M52 Y77K7
		R175G172 B137 C38M30 Y49K0	R152G157 B127 C48M35 Y53K0	R131G132 B100 C57M46 Y65K1	R100G115 B86 C68M51 Y72K6	R117G131 B108 C62M45 Y61K0	R120G160 B79 C67M55 Y73K10	R100G107 B74 C67M54 Y78K11	R131G133 B92 C57M45 Y70K1
赭色	穗	R216G198 B184 C19M24 Y26K0	R210G192 B168 C22M26 Y34K0	R207G196 B176 C23M23 Y31K0	R187G169 B145 C33M34 Y43K0	R179G156 B114 C37M40 Y58K0	R129G87 B62 C54M69 Y79K15	R112G79 B60 C59M70 Y78K22	R91G64 B45 C63M72 Y84K35

		 R207G173 B135 C24M36 Y48K0	 R194G148 B112 C30M47 Y57K0	 R180G135 B94 C37M52 Y66K0	 R158G147 B119 C45M42 Y55K0	 R132G97 B67 C54M64 Y78K11	 R145G118 B89 C51M56 Y68K2	 R120G87 B68 C57M67 Y74K16	 R113G102 B82 C62M59 Y69K10
茜色	花朵	 R209G196 B179 C22M23 Y29K0	 R197G161 B139 C28M41 Y44K0	 R203G182 B161 C25M30 Y36K0	 R192G152 B128 C31M44 Y48K0	 R190G154 B135 C31M43 Y44K0	 R166G125 B103 C43M55 Y59K0	 R163G104 B94 C44M67 Y60K1	 R154G98 B87 C47M69 Y64K3
白色	花朵	 R212G203 B187 C21M20 Y27K0	 R213G208 B203 C20M17 Y19K0	 R206G194 B173 C24M24 Y32K0	 R213G207 B196 C20M18 Y23K0	 R214G205 B194 C19M19 Y23K0	 R196G168 B159 C28M37 Y34K0	 R179G169 B156 C36M33 Y37K0	 R166G153 B137 C42M39 Y45K0

表 2 說明：

1. 以 Adobo Photoshop 軟體擷取圖面，製作代表色票。
2. 代表色票之挑選，採分層區域採樣，以點擷取色階數值(RGB 和 CMYK)，並比較剔除過於相近之色票後，擇其主要代表。
3. 本色票數值以顯示器所列為準，未經校正之列印及印刷設備結果會有偏差。

(三) 從仿作中看郎世寧之清雅色調

對郎世寧的作品進行仿製者很多。雖然，臨仿物象造形輪廓、比例大小可以達到精準無誤差；實際上，難以見到用色精確之仿作。要不是色調太過鮮豔，就是色調太過混濁，難達到「色清典雅」之境界。以下舉例，清光緒年間如意館畫士屈兆麟(1866-1937，善工筆)所臨畫〈仿郎世寧花卉-荷花蝴蝶〉(圖 10)和郎世寧的〈畫仙萼長春-荷花慈姑彩蝶〉(圖 11)做為對照比較，便可一窺究竟。

屈兆麟所臨仿的這套花卉作品一共有 16 開，與郎世寧所畫〈畫仙萼長春〉共 16 開之數量和內容相同。畫幅尺寸相當接近，各開畫面物象造形比例，以肉眼觀察大略精準。但是，若仔細觀察便感覺色彩顯得濁而不清、色調和諧度不夠協調等問題。探究其因，可能是屈兆麟對於郎世寧之敷色方法的理解和對色調不夠徹底所致。例如，以勾畫葉脈來講，郎世寧在勾勒葉脈時，會配合葉子正、反面的綠調子而調整葉脈綠顏色的深淺，營造色彩的調和；反觀屈兆麟所畫葉脈，似以同一深綠色勾勒整幅，一色到底，反而失去植物應有的生命力表現，而使得

畫面出現僵硬的視覺效果，實屬可惜。

從整體色彩來看，(圖 10)屈兆麟所使用的顏料在彩度上都與(圖 11)郎世寧作品的彩度低了幾階。較明顯易見的是，在近景的綠色蓮葉中摻和過多的黃褐色，以致看起來較像是已枯萎多日的葉子，因此整體的視覺焦點就會集中在後一層的粉色蓮花與白色花苞。若分別觀察個體物象，(表 3)彙整兩件作品在綠色、茜紅色、白色、褐色等 4 種色相區域的比較對照。首先，將畫面物象分層(A 層為郎世寧畫蓮葉，A'層為屈兆麟所畫蓮葉...以此類推)，再以各層之區域進行取樣，選擇區域之主要代表色票。從色票中可以知道屈兆麟在 B'(蓮葉邊緣)D'(慈姑花)、E'(粉色蓮花)、F'(白色蓮花)等層次的主色相與郎世寧的接近；但是，在 A'(蓮葉)和 C'(慈姑葉)列中明顯欠缺綠色調，產生不鮮活的感覺。又如，(表 3)座標：(A'，4)、(A，4)和(A'，5)、(A，5)這兩組色票來看，各屬於蓮葉層中綠色含量最高的代表色票。不過，從數值來看，屈兆麟色調中 M 值(紅)偏高，故色票偏褐色。

郎世寧的〈畫仙萼長春-荷花慈姑彩蝶〉把翠綠新鮮的蓮葉，在邊緣的地方刻意描繪瞬間乾枯轉黃的狀態，隨著破損的裂痕，葉的姿態忽高向上，此時的「生氣盎然之貌」完全感受不到枯萎凋零的褐色葉緣影響。而綠色系搭配褐色系，正是郎世寧給予物象最大的反差效果。粉色蓮花的綻放引來蝴蝶停渡，色如白瓷、含苞待開的蓮花探頭來與粉色蓮花互相爭艷。整件作品，提高了色彩的明度差與彩度差，提供了觀者視覺上的刺激，除了令人越想探尋畫面的每個細節之外，色彩的色調控制與巧妙搭配產生了「色之清雅」感覺。這或許又是郎世寧的設色計畫之二。



圖 10 清光緒 屈兆麟〈仿郎世寧花卉-荷花蝴蝶〉絹本設色 33.5x28.2 公分 國立故宮博物院藏



圖 11 郎世寧〈畫仙萼長春-荷花慈姑彩蝶〉絹本設色 33.3x27.8 公分 國立故宮博物院藏

(表 3：筆者整理)

表 3 〈仿郎世寧花卉-荷花蝴蝶〉與〈畫仙萼長春-荷花慈姑彩蝶〉色調比較表											
屈兆麟〈仿郎世寧花卉-荷花蝴蝶〉						郎世寧〈畫仙萼長春-荷花慈姑彩蝶〉					
圖片來源： http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=12403						圖片來源： http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=4966					
	1	2	3	4	5	5	4	3	2	1	
A'蓮葉	 R44G47B35 C79M71 Y84K53	 R69G70B49 C73M65 Y84K36	 R89G85B49 C68M61 Y90K25	 R114G113 B70 C63M53 Y82K8	 R139G122 B57 C54M52 Y90K4	 R137G181 B106 C53 M16Y70 K0	 R150G167 B88 C50 M27Y76 K0	 R61G88 B49 C79M56 Y95K25	 R68G88 B56 C76 M57Y87 K24	 R46G59 B46 C81 M67Y81 K44	A 蓮葉
B'蓮葉邊緣	 R95G71B48 C63M69 Y84K31	 R187G162 B112 C33M38 Y60K0	 R218G188 B143 C19 M29Y47K0			 R190G139 B88 C32 M51Y69 K0	 R193G162 B128 C30 M39Y50 K0			 R118G99 B70 C59 M61Y77 K12	B 蓮葉邊緣
C'慈姑葉	 R47G51B37 C78M70 Y85K50	 R125G128 B89 C59M47 Y72K2	 R169G163 B111 C42M34 Y62K0	 R191G189 B146 C32M23 Y47K0	 R157G139 B82 C47M46 Y75K0	 R99G136 B69 C69 M39Y89K1	 R108G124 B58 C66 M46Y93K4	 R67G94 B33 C78M54 Y100K21	 R72G83 B19 C74M59 Y100K28	 R47G76 B47 C82M59 Y91K33	C 慈姑葉
D'慈姑花		 R178G173 B133 C37M30 Y51K0	 R235G230 B195 C11M9 Y28K0	 R229G225 B197 C14M22 Y26K0	 R201G172 B108 C28M34 Y63K0	 R247G244 B183 C7M3 Y37K0	 R229G237 B225 C13M4 Y15K0	 R224G224 B212 C15M11 Y18K0			D 慈姑花
E'粉色蓮花	 R108G43B31 C54M88 Y94K36	 R169G76 B83 C42 M82Y62K2	 R200G114 B126 C27 M66Y39K0	 R204G147 B139 C25 M50Y39K0	 R235G219 B193 C10 M16Y26K0	 R183G78 B97 C36M82 Y52K0	 R237G226 B224 C8M13 Y10K0	 R219G208 B206 C17M19 Y16K0	 R162G119 B124 C44M59 Y44K0	 R51G3B6 C68M96 Y93K67	E 粉色蓮花

F'白色											F 白色
蓮花		R184G182 B145 C34 M26Y45K0	R212G204 B168 C22 M19Y37K0	R241G241 B220 C8M4 Y18K0		R252G253 B247 C2M1Y5K0	R238G246 B234 C9 M1Y12K0	R221G222 B216 C16 M11Y15K0	R163G175 B158 C42 M26Y39K0	R148G154 B139 C49 M36Y45K0	蓮花

表 3 說明：

1. 此兩圖檔為國立故宮博物院公開之附參考色卡之圖檔使用，以 Adobo Photoshop 軟體擷取圖面接近相同位置之週圍色彩數值(RGB 和 CMYK)，製作代表色票。
2. 代表色票之挑選，採分層區域 (如表中 A、A'、B、B'、...) 取樣，以點擷取色階數值，並比較剔除過於相近之色票後，擇其主要代表。分層後若該物象目視有明顯兩種以上色相區域者，則分別以各色相製作代表色票。
3. 阿拉伯數字代表色調色階，數字越小明度、彩度越低，數字越大明度越高或彩度越高。
4. 代表色票若接近顯示器之白色，則將色票置於灰色背景予以彰顯。
5. 本色票數值以顯示器所列為準，未經校正之列印及印刷設備結果會有偏差。

六、從全幅色彩看〈畫花底仙彪圖〉、〈聚瑞圖〉的視覺規劃

以欣賞者的角度觀看全畫幅，能不能獲得賞心悅目是考驗畫家的畫面經營功力，這其中的色彩成分佔據了重要的因素，尤其是色調之間的關係；其中，色相的選擇顯然已經不是非常的重點選項。以〈畫花底仙彪圖〉全幅視覺效果來看，以褐色為統調；尤其，在樹、犬、石、地坪等地方。其中，以犬的褐色系最為暗深，總體面積較小，因此可與圖面右邊樹幹、湖石的褐色面積總和達到視覺上的平衡。另外，畫幅上半部的茜紅色碧桃花與下半部地坪上的綠色植物，雖然，是對比色相；但是，碧桃花瓣多數設明度較高的茜紅色，且兩者在畫面上相距較遠，同時又被褐色犬隻隔開，因此削弱了視覺上對比性，反而增添了花與草、紅與綠的呼應與對話。

〈聚瑞圖〉按照畫題與觀者心理預期，應該以花卉、結穗、果等作為主要重點描繪對象，形成理想的目光焦點。相反地，郎世寧處理這件作品卻以綠色系為視覺優先焦點，將綠色大蓮葉至於畫面中央位置，又將其他綠色葉子以背景環繞於花卉之旁。畫面上半部的綠色植物，與下半部的青綠色瓷瓶除了具有「動」、「靜」的呼應之外，同時，也是綠色系的呼應。在綠色葉子與瓷瓶之間的植物莖桿，則

是連接上、下兩半部的中繼色，也是「動」與「靜」之間的視覺緩衝區。

郎世寧的畫作以數位圖檔放大來看，可以觀察到他的製畫過程，大致的設色程序與下筆謹慎的程度。有時，可見物象的顏色精準地疊加在底稿線之上(底稿線大多會採用接近物象固有色之類似色。有些底稿線是淡褐色，有些是淡灰色)；有時，物象的顏色會超出底稿線之外，或讓底稿線成為物象的一部份(視覺上不易察覺，通常這個情況多發生在繪製有毛髮的動物上，例如：畫犬、畫馬、畫狐猴...等。)

整理郎世寧作品畫面中有以下特點：(1)線條功能多作為物體範圍之界線，即是「管」住色彩的界線；(2)立體感的成立多來自色調的安排，就算沒有背景協助透視景深，只要在物體上繪出不同色調色階的配置，同樣可以得到視覺上的立體感；(3)白色的使用。在中國繪畫中，白色是一種普遍被使用的顏料，尤其唐宋時期從壁畫到紙絹材質繪畫皆可看到白色運用。白色在畫面上雖然所佔面積不大，但卻能使作品獲得視覺上的注目焦點。而郎世寧對於白色的運用，多為後加，白色顏料的含水量少，通常表現在本身就是白色的物象上；若白色顏料的含水量多，色層薄透，通常運用在表示物體的高光處、反光處，或暗示物象畫面的空間位置，或是表現動物的毛髮。綜合以上，是探索郎世寧作品色彩細微觀察的另一項發現，除了刻劃細微又能注意整體畫面的色調輕重安排，這或許亦是郎世寧的設色計畫之三。

七、小結

郎世寧在處理畫面顏料十分小心，色與色之間的融合過渡很少出現過筆觸，除非表現特定粗質感的物象。而線條對他來說，是界定物象造形輪廓，同時也是一種顏色的表現，在這樣的觀念之下，全幅色彩的計畫就會變得很重要，如果沒有先預設好色相和色調的搭配就容易產生畫面上色彩的喧鬧、艷麗、不和諧，便

少了清雅的氣氛。越是仔細觀看郎世寧的花鳥畫，越能連想到南宋院畫的花鳥作品給人的印象，注重主體與環境的之間的搭配處理。所謂的清新秀雅，麗緻脫俗，除了來自畫面中的細筆之工，更多的應該來自於畫面中色調中彩度的層次與和諧，而非絕對的色相的多寡。這大概是郎世寧貫通「客觀寫實」與「主觀營造」的方式之一吧！

參考書目

- 林淑芬《清宮廷寫實風格畫家郎世寧繪畫研究-從 Giuseppe Castiglione 到郎世寧的繪畫風格轉移》，2011 年 6 月。
- 《神筆丹青-郎世寧來華三百年特展》，2015 年 10 月。
- 聶崇正《郎世寧的繪畫藝術》，北京：人民美術出版社，2017 年 4 月。
- Matteo Ripa 著，李天鋼譯《清廷十三年馬國賢在華回憶錄》，上海古籍出版，2004 年。
- 鄧喬彬《宋代繪畫研究》，河南：河南大學出版社，2006 年 10 月。
- 薛永年、杜娟《清代繪畫史》，北京：人民美術出版社，2000 年 12 月。
- 李理《紫氣東來-瀋陽故宮博物院院藏繪畫研究》，北京：故宮出版社，2013 年 9 月。

*本論文原發表於 2018 年 11 月 16 日「2018 中國傳統色彩學術年會研討會暨論文集」(主辦單位：中國藝術研究院美術研究所。出版單位：文化藝術出版社)。2019 年元月進行修正後，並刊登於國立臺灣藝術大學《書畫藝術學刊第 26 期》。