

西洋傳教士畫師 與清代宮廷建築繪畫

傅東光*

北京故宮博物院古書畫部繪畫組組長

明清之際西洋傳教士東來，揭開了中西文化互相衝擊與交流的序幕。自晚明起，隨天主教傳入中國，歐洲的文化、藝術、科學也隨之傳入，並開始在一定範圍內對中國社會發生影響。清代皇帝，特別是康熙、雍正、乾隆三帝本人對數學、物理、天文、曆法等西方傳入的科學技術有一定的修養和相當的興趣，使更多的西洋傳教士得以供職於內廷，清代宮廷自然成為當時中西文化交流的中心舞臺，宮廷繪畫也是這種交流中的重要一環。其中與科學技術密切相關的宮廷建築繪畫，由於受到西洋傳教士畫師的影響，在表現技法上引入更能表現建築物空間感和體積感的焦點透視法和明暗對比法，呈現出與傳統建築繪畫明顯不同的“中西合璧”的鮮明特色。

建築繪畫，顧名思義，是以建築物為描繪對象的繪畫門類。由於與人們生活息息相關，建築在人類文明社會中不僅具有單純的實用功能，更成為一種文化意蘊的象徵；不僅需要借助技術手段實現，也因具有豐富的審美內涵而成為重要的藝術門類之一，成為文學、雕刻和繪畫的表現對象。為了表現清王朝的文治武功，宮廷御用畫家創作了大量宏幅鉅製的紀實作品來紀錄本朝重要人物和重大事件，許多當時具有代表性的建築物成為宮廷繪畫的重要表現題材。此外，宮廷畫家還繪製了相當多的反映帝王后妃宮廷生活情境的作品，即所謂的“行樂圖”，富麗的宮殿園囿也成為此類繪畫的背景。在這些作品中，既有中國宮廷畫家的創作，也不乏西洋傳教士畫家的作品，更有中西畫家合作的佳構。此次澳門“海國波瀾”特展入選的展品，雖以肖像畫、歷史畫、紀實畫和犬馬畫為主體，但從作為畫面背景的殿宇樓閣和一部份直接以建築為描繪對象的作品中，我們仍可以清晰地看到西洋

傳教士畫師對清代宮廷繪畫產生了巨大影響，以及清代宮廷建築繪畫所表現出的“西學東漸”的新風。

清代宮廷繪畫的發展，經過了順、康，到雍、乾時期達到極盛，大量畫家在如意館內供奉，創作了大量富於宮廷特色的作品，藝術活動十分活躍。如集歷史、紀遊、建築、風俗、人物和山水於一體的〈康熙南巡圖〉繪製耗時六載，計十二卷，總長度幾近三百米，可謂宏篇鉅製。而〈乾隆南巡圖〉更是紙本、絹本兩套各十二卷，洋洋大觀。兩部〈南巡圖〉卷均以建築物和街市為主要題材，真實而具體地記錄了當時京師和各地的城池、官署、街市、寺觀等建築。但這類繪畫雖刻意求工，卻多失之於平板，並沒有脫離傳統界畫的表現程式。真正給清代宮廷建築繪畫帶來新風的，是西洋傳教士畫師明顯帶有歐洲技法的作品，他們的到來使傳統樓閣畫發生了新的變化，最終促使清代宮廷建築繪畫中西合璧畫風形成。

在宮廷供職的歐洲畫家中，影響最大的是意大利

人郎世寧。郎世寧，康熙二十七年（1688）生於意大利北部城市米蘭，年輕時加入歐洲宗教組織耶穌會，曾經接受過系統的繪畫訓練。康熙五十四年（1715），二十七歲的郎世寧被歐洲耶穌會葡萄牙傳道部派來中國，先至澳門，取漢名郎寧石，後經廣州北上北京。當郎世寧尚在澳門時，康熙皇帝就對這位身懷絕技的西洋畫師產生了濃厚的興趣，他在廣東巡撫楊琳的奏摺上作了硃批：“知道了，西洋人妖速催進京來。”康熙皇帝對於西洋繪畫的這種好奇興趣使郎世寧來華後順利進入宮廷，成為一名專職的御用畫家，每日往來於東華門外的天主教東堂住所與皇帝的居所紫禁城。在康、雍、乾三朝，郎世寧都以其獨到而精湛的畫藝得到皇帝恩寵和重用，直到乾隆三十一年（1766）在北京去世。其間，他繪製了大量肖像、歷史、鳥獸、建築畫，向中國皇帝和其它宮廷畫家展示了歐洲焦點透視和明暗畫法的魅力。

耶穌會士們遠涉重洋來到中國，為的是在歐洲以外尋求人們對天主教的信仰，同時傳播西方所特有的藝術、科學與文化，但中西之間堅實的文化隔膜為他們的傳播帶來難以想象的重重困惑，在繪畫上的傳播與交流也是如此。

法國傳教士畫師王致誠初入宮庭時，東方皇帝對這位外國畫家的最初要求並不是展現其特有的純熟紮實、具有濃厚歐洲繪畫風格的油畫技藝，而是受命將借鑑“海西”畫法的中國畫家焦秉貞的〈御製清賞小冊頁〉和冷枚的〈相馬圖〉各臨一張。⁽¹⁾從這條記載中，可以看到中國皇帝的固有文化傳統與喜新獵奇心理的一種矛盾，在對全新的西方繪畫的選擇上，他更強調其工具價值，而排斥或摒棄與中國傳統審美取向相異的內涵。對郎世寧，也曾經有這樣一段記述：

“郎氏初來欲以歐洲光線陰陽濃淡暗射之法輸入吾國，不為清帝所喜，且強其師吾國畫法，因之郎氏不能不曲阿帝旨，棄其所習，別為新體。”⁽²⁾自幼受東方文明熏陶的中國皇帝對宮廷繪畫要求的“唯我獨尊”和對中西畫家群體的“兼容並包”，使得這些在歐洲受到過系統西畫訓練的傳教士畫師不得不改變一些繪畫習慣，以適應和取悅中國皇帝。這使得大量宮廷繪畫作品由中西畫家合作而能諧調沖和，同時也為宮廷建築繪畫中西合璧風格的形成提供了一個前提。

一方面，西洋畫師接受了中國繪畫傳統，採用中國筆墨顏料和紙絹作畫；另一方面，他們依然堅持西

洋透視原則，在作品中刻意表現物體的體積、質感、明暗、投影乃至倒影。這種逼真效果的寫實畫風，直接體現在他們所創作的宮廷建築畫上，同時也影響到中國宮廷畫家。當時稱歐洲為“海西”，清代宮廷受“海西法”影響的新型建築畫曾經十分盛行，當時稱為“線法畫”，即採用西洋繪畫中的焦點透視法，擴大建築物在畫面中的空間感和縱深感，力求達到“於陰陽遠近，不差鎔黍。……佈影由闊而狹，以三角量之。畫宮室與牆壁，令人幾欲走進”的立體效果。郎世寧主持繪製的巨幅紀實繪畫〈萬樹園賜宴圖〉橫軸，其中的建築描繪，無論是遠近、前後、大小的比列關係還是可推求出準確滅點的西洋透視原則，都把握得恰到好處，場面宏大真實，具有強烈的空間感和縱深層次。而另一幅未署作者名款實為郎世寧主繪的〈弘曆觀荷撫琴圖〉軸中的水邊亭榭，不僅通過高超的技巧、精準的透視畫法在二維平面上表現出三維空間的立體感、通透感，而且將建築整體複雜的結構和各個構件的細部都交代得一清二楚，幾乎可以按圖構建，細膩的筆觸與富於變化的色彩將原木立柱和屋頂青石瓦片的肌理與質感描繪得精微生動。畫家運用與傳統中國繪畫描繪空間的手法完全不同的焦點透視手法，按照一定的規律將所見到的屋宇移於畫幅，自覺地將許多自然科學的成果運用於繪畫，成功地在平面的畫幅上真實地表現出多維空間。

雍正二年（1724），雍正皇帝決定擴建康熙年間即已開始興建的圓明園，在持續雍正、乾隆兩朝不間斷的大規模擴建中，通曉西洋建築學的郎世寧曾與法國傳教士蔣友仁、王致誠等一起，參與園內著名的西洋樓的設計和工程督造，並有機會在較長時間裡住在這座東方名園裡為裝飾殿堂而畫了許多不同尺幅的作品，其中既有歐洲風格的油畫，也有以歐洲焦點透視法在平面上表現深遠效果的“線法畫”。雖然郎世寧在圓明園的這些創作由於兵燹劫難早已湮沒無存，但從故宮博物院收藏、曾於1999年來澳門展出的《圓明園西洋樓圖》冊銅版組畫中，我們仍然可以看到郎世寧等西洋宮廷畫家在宮廷建築繪畫上的高超造詣與成就。這組完全西式的銅版組畫也成為清代宮廷建築繪畫全新技法的代表，徜徉流連其中，西洋風格的建築形式以及宮殿園林的完美結合，使觀者對這座焚於英法聯軍的“萬園之園”產生無盡的遐想。

故宮博物院倦勤齋至今保存相對完好的天頂畫和

通景畫，亦是與郎世寧有密切關係的建築繪畫傑作。倦勤齋座落於寧壽宮花園的北端，“倦勤”二字取《書》“耄期倦於勤”之意，點示此齋為乾隆歸政安享太上皇生活的憩息之所。室內頂棚以及西牆、北牆之上則是滿鋪的“貼上”“落下”的“紙質壁畫”。北牆上畫家以細膩的筆觸和精準的透視關係描繪出一座巍峨宮殿，紅牆黃瓦，具體精微，極富立體感，恰與南窗外真實的殿閣呼應願盼，而畫面中以筆墨描摹的斑竹花籬與齋內斑竹搭成的實際隔斷互為連屬，亦真亦幻，使得室內不大的空間得以隨舛通景畫的延伸而自然延展。庭院中悠然信步的兩隻丹頂鶴與籬外一飛一止的喜鵲同樣使人身處室內，有如面向自然的開闊感。西牆上描繪的遠山、藍天、碧樹、澄湖更是“雖由人造，宛自天成”，令人心曠神怡。最為奇妙的還是畫滿整個天頂的繁茂藤蘿，藍紫色的花朵以彩塑形，整幅以戲臺前的某一點為正中心，遠近不同位置的花朵依透視關係逐漸傾斜，最遠的花朵幾乎已經傾斜到了水平。“當你站在這個點上向戲臺方向看去，那些藤蘿加上的花朵似乎是朵朵下垂的樣子，造成一種很奇妙的立體錯覺。”⁽³⁾繪畫的風格與技法明顯受到歐洲教堂天頂畫與壁畫藝術風氣的影響。有學者根據清宮造辦處檔案，推斷出此組作品是由郎世寧的中國學生王幼學奉旨根據郎世寧所創作的建福宮敬勝齋（1923年燬於火）天頂畫與通景畫完全複製的，其中丹頂鶴、喜鵲等一些局部還直接出自郎世寧之手。倦勤齋這組繪畫是中國古代天頂畫這一獨特環境藝術保存至今的唯一一處，從中不難看到歐洲文化對於中國宮廷文化，特別是西洋傳教士畫家對清代宮廷建築繪畫產生的重要影響。

雍正年間，清代學者年希堯寫成《視學》一書，並於雍正七年（1729）和雍正十三年（1735）先後兩次木版印刷出版。這本書是作者在借鑑意大利畫家法拉·安德烈·波佐（Fra Andrea Pozzo, 1642-1707）《畫家和建築師的透視學》的基礎上，並“數與郎先生諱世寧者往復再四，研究其源流”才寫成的，是中國第一本專門介紹歐洲焦點透視畫法的書籍。該書較為詳細地介紹了各種透視的畫法，並配有大量形象的線描插圖，為清代宮廷建築繪畫中西合璧藝術風格的形成提供了理論基礎。

在建築繪畫上較早接受“海西”畫法的中國宮廷畫家是康熙時的焦秉貞及其弟子冷枚。焦秉貞曾經擔

任過欽天監五官正的官職，掌管天文臺，他在學習歐洲天文曆算的同時開始在樓閣繪畫中“參用海西法”，得到皇帝的賞識：“深明測算，會悟有得，取西法而變通之，聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。”⁽⁴⁾弟子冷枚的畫風與其一脈相承。此次特展中焦秉貞的《歷朝賢后故事圖》冊和冷枚的《養正圖》冊、《十宮詞圖》冊均以描繪歷代賢德帝王后妃故事為內容，雖為人物畫，但作為背景的樓閣宮闈佔有相當的比重。建築物畫法適當借用了焦點透視法，並力圖在設色上用暈染的深淺表現構件的明暗關係，突出建築的立體感。但從作品的整體上看，構圖、線條、色彩並沒有擺脫明代仇英的設色界畫系統，畫面帶有較多的裝飾色彩和平面感覺，在表現建築的體積感和建築材料的質感上尚顯不足。焦氏師徒這種在中國傳統界畫基礎上“參用海西法”，即運用透視畫法增強畫面的空間深度感，和以明暗關係區分陰陽向背的繪畫風格，由於康熙皇帝的賞識在宮廷中日漸被欣賞和接受。

繪製於康熙時期的〈桐蔭仕女圖〉屏風出自中國宮廷畫家之手，是目前所見最早的中國油畫作品。作者完全採用西洋油畫形式描繪了一座典型的中國傳統木構建築，其中不僅運用了明顯的減點透視法增強畫面的縱深感，也極力通過光線照射下所產生的高光與投影的強烈明暗關係來表現建築的立體感，雖然技法尚稚拙，但無疑是一種新的嚐試，為中國傳統建築畫注入了新的表現形式和技法。

雍正、乾隆朝，擅長樓閣繪畫的中國宮廷畫家有陳枚、丁觀鵬、沈源、金廷標、徐揚、謝遂等。其中，丁觀鵬是郎世寧的學生，金廷標等人都曾與郎世寧合作繪畫，他們對歐洲繪畫技法的掌握更加嫺熟自如，在二維平面上表現三維景物的能力有了相當大的提高。陳枚“以海西法於寸紙尺縑圖群山萬壑、峰巒林木、屋宇橋樑。”⁽⁵⁾其〈月曼清遊圖〉冊中的建築利用透視學原理繪成，根據圖中透視線斜度的變化，可以準確求出減點的具體位置。謝遂的《樓閣圖》冊，更是直接接受採用歐洲建築渲染畫法，利用透視線描表現亭臺樓閣的縱深，用淡墨渲染區分建築的明暗面，屋檐、迴廊、窗牖、涵洞之下以水墨作上深下淺的渲染，表現這些部份在漫射光作用下逐漸變暗，有效地強調了其凹入的效果，增強了畫面立體感。

中國宮廷畫家對西洋畫法的學習，並不是簡單的

翻版與機械的複製，他們的學習是以中國傳統樓閣畫為根基的。一方面，中國宮廷畫家作品受到審美傳統的限制，西洋繪畫中的一些效果在一定程度上有所淡化；另一方面，在具體的藝術實踐中，焦點透視技法雖然更適合表現建築的個體，但在表現建築群落與大山大水相結合的大全景上很難起到中國審美所能接受的藝術效果，因此，中國畫家在《養正圖》冊和《十宮詞圖》冊中採用有減點的“海西法”透視畫建築，而在另一幅1999年隨“盛世風華”赴澳門展覽的〈避暑山莊圖〉巨軸運用焦點透視和散點透視的方法描繪建築時顯得比較靈活。冷枚在小幅冊頁的創作中，仍以中國傳統散點透視畫法為基礎，採用鳥瞰式構圖，並適當參用歐洲透視法，將清代行宮避暑山莊的宮區、湖區、山區各部份風貌一一展現在觀者面前，取得了完美的藝術效果。可以說，中國宮廷畫家對西洋畫法的學習是主動的，靈活的，有所取捨的，他們筆

下的“海西”畫法是一種意化了的中國式的“海西”畫法，西方焦點透視與東方散點透視的有機結合。一幅幅精美的宮廷建築繪畫作品，反映出中國宮廷畫家在借鑑西法過程中的藝術再創造，體現了他們在藝術實踐具體應用中的睿智哲思。

由於西洋傳教士畫師的繪畫一經問世，就主要被收貯於宮廷，他們對清代建築繪畫的影響也僅限於宮廷。隨着乾隆皇帝的去世，清代盛世結束，宮廷繪畫日益衰落，建築畫也難挽衰微的命運，以“海西”透視法建築畫為專長的畫家也日見凋零了。

【註】

- (1) 見乾隆三年 《各作成做活計清檔》。
- (2) 見《郎世寧畫集》，北平故宮博物院出版，1934。
- (3) 見聶崇正撰〈記故宮倦勤齋天頂畫、全景畫〉，載《故宮博物院院刊》1995年第三期。
- (4)(5) 見胡敬《國朝院畫錄》。

▼〈寒林樓觀圖〉軸 絹本設色 88cm x 145cm 謝 遂作

