

郎世寧與他的“海西法”畫派

莫小也*

郎世寧（Castiglione, Giuseppe, 1688-1766）是18世紀初來華的意大利人。儘管當初他祇是耶穌會派遣的一名普通畫家，但在今天卻得到了令人注目的榮譽：既在世界藝術史、宗教史範疇內被列為重要人物，同時又得到東西方關係學者的普遍關注。《牛津藝術辭典》評論：“他根據皇帝的命令學習中國繪畫，在山水畫、動物畫與世俗風情畫中，首次將中國的筆法與西方的寫實畫風結合起來，在宮廷裡贏得極好贊譽。他是第一位被中國人瞭解并欣賞的西方畫家。”⁽¹⁾日本學者則強調郎世寧“向清人傳授了歐洲的透視學、陰影法、解剖學，但是，他本人則學習中國傳統畫法，用中國的畫具（他本人對它們有所改造）、紙、絹創造自己獨特的畫風。”⁽²⁾

20世紀以降，隨着清代宮廷文物的整理與公開，人們對於郎世寧已經有一定瞭解。近年來，郎世寧及其代表的清代宮廷作品多次在海內外展出，研究郎世寧或康、乾時期中西融合畫風的論著不斷問世，使我們對郎世寧所推動的“海西法”畫派有了重新評價的可能性。

筆者認為，郎世寧在華度過的半個世紀（1715-1766）中，獨立繪製或與人合作的大量作品，不僅代表了18世紀中西美術交流的重大成就，同時開創了一個適應時代所需求的新畫派。祇有把握郎世寧，才能理解他的中國學生與歐洲同事，才能認識18世紀清代宮廷繪畫的發展趨勢，也才能將這一東西方文化融合的碩果納入世界藝術的恰當位置。鑒於專家們對郎氏生平、作品等已有定論，本文重點放在親眼所見郎世寧及其畫派作品的評介，並力求結合新發現的材料，論證“海西法”畫派的成熟過程及其歷史價值。

將西方藝術推廣於東方

郎世寧的來華，首先是作為藝術人材引進的。1715年夏天，當他一踏上中國土地，廣東巡撫楊琳就向康熙折奏郎世寧將“往北京天朝效力”，康熙很快即硃批：“知道了。西洋人舛速催進京來！”⁽³⁾已經在宮廷服務的馬國賢向康熙介紹了這位新來的青

年畫家。康熙時期，郎世寧作品並無明確記載，祇知康熙曾將大量油畫送給屬臣。⁽⁴⁾雍正、乾隆年間，郎世寧的藝術活動記載很多，其中奉命畫油畫的次數有六十餘次。人們熟悉這位海西人，稱其“工翎毛花卉，以海西法為之”⁽⁵⁾。乾隆皇帝對他的海西畫法也贊譽不絕，論其畫馬曰：“我知其理不能寫，爰命世寧神筆傳。”論其畫人物則稱“寫真無過其右者”。這一切都與郎世寧青年時期在意

* 莫小也，藝術學博士，浙江大學藝術學系副教授。本文插圖係由作者提供。



◀ 現存北京的郎世寧墓碑（銘文：耶穌會士朗公之墓）

大利接受的美術教育有關。

在入華之前，他曾經在米蘭的卡洛·科納拉（Carlo Cornara）畫坊學習繪畫技術，打下扎實的繪畫基礎。19歲入耶穌會後，修會要求他製作以聖·依納爵為題材的兩幅大型油畫。^{（6）}從這些壁畫，我們不難看出，郎世寧曾經受到17世紀意大利巴洛克美術的影響，他的畫以熱情奔放、運動強烈補充了文藝復興時的莊重典雅，並積極發揮了寫實主義的傳統。那時，利用透視法來描繪教堂的天頂，具有強烈的逼真效果，比較適應群眾的宗教感情，使巴洛克美術樣式被羅馬天主教會利用為爭取信眾的宣傳工具。郎世寧在康、雍年間為中國天主教會東堂、南堂作的大量壁畫，其樣式也是巴洛克風格。有人記載南堂的天頂畫稱：“其堂上所繪天主像，乃三十歲許美好丈夫，在正中極高處。旁兩楹粉壁，上層俱繪人物，或作三五歲稚子，神態皆活，皆有內翅能飛。”^{（7）}除宗教題材之外，他還作過不少世俗壁畫，在位於宣武門內偏東、南堂的三楹客廳裡就有四幅：

1）南邊東壁畫的是中國款式書房，所見“曲房洞敞，珠簾盡卷。南窗半啟，日光在地。牙籤玉軸，森然滿架。有多寶閣焉，古玩紛陳，陸離高下。北偏設高几，几上有瓶，插孔雀羽於中，燦然羽扇，日光所及，扇影、瓶影、几影不爽毫髮。壁上所張字幅篆聯，一一陳列。穿房而東，有大院落。北首長廊連屬，列柱如排，石砌一律光潤。又東側隱然有屋焉，屏門猶未啟也。低首視曲房外，二犬方戲於地矣。”^{（8）}

2）南邊西壁畫的是西洋房舍，觀者曰“又見外堂三間。堂之南窗日掩映，三鼎列置三几，金色迷離。堂柱上懸大鏡三，其堂北牆樹以榻扇，東西兩案，案鋪紅錦，一置白鳴鐘，一置儀器。案之間設兩椅，柱上有燈盤，四銀燭臺其上，仰視承塵，雕木作花，中凸如蕊，下垂若倒置狀。俯視其地，光明如鏡，方磚一一可數，磚之中路白色一條則甃以白色者。由堂而內寢室，兩重門戶，簾櫳窅然深靜，室內几案遙而望之飭如也，可以入矣。”^{（9）}

以上二畫均為落地整個牆壁的全景畫。另有兩

◀ 現存北京的天主教南堂外景





▲ 朗世寧作品〈大閱圖〉

幅為上半牆面的壁畫：

3) 北邊東壁畫的是“戰陣人馬，俱二三尺，層累而上，漸小至四五寸。方丈之內，密比錯雜，無少空隙。初無界畫也，而層次極清，境界極遠。刀劍之影，絲毫不亂。”⁽¹⁰⁾

4) 北邊西壁繪“外番賽會之景，彩輿上百戲俱備。盈尺孩童，圓渾活跳，洵稱絕筆。及出門，見廊下一小門，闔其一，其一半開。細火猙獰露半身，門外見者欲避，繪事之工至此”⁽¹¹⁾。

如今客廳建築已蕩然無存，但讀罷中國文人親自描述的壁畫內容及其水準，我們會深切體會到郎世寧何以在中國宮廷受到青睞并取得巨大成績的緣由。那即是他有扎實的西畫功底。上述壁畫中，既有東方民間建築、道具與民俗的客觀記錄，又有西方人在中國生活的真實寫照。由於透視知識的準確

運用，使得重重進深的建築、密比錯雜的戰場“絲毫不亂”，連地下的方磚也一一可數，明暗與色彩效果極佳，讓人們望及“柱上有字紙條飛起，欲用手揭看”。這種“逼真”令人終於意識到：“界畫精緻，宜遠眺，極深遠。然皆不如天主堂內畫壁之工也。”⁽¹²⁾

筆者曾見油畫〈慧賢皇貴妃像〉。此畫大約作於乾隆初年，肖像的油畫技法比較熟練，被認為出自郎世寧之手。⁽¹³⁾該畫上無款印，雖經數百年之後，畫面的色彩仍保持極好的鮮明度。畫面上沒有顯著的筆觸，畫法極為細膩，薄薄的層次卻不失微妙的解剖關係，臉部富有清晰的立體感，五官造型也十分準確。儘管在造型手段方面，這幅油畫吸收了中國繪畫的一些要素，但構圖方式與技巧仍以

▼ 朗世寧作品〈慧賢皇貴妃像〉





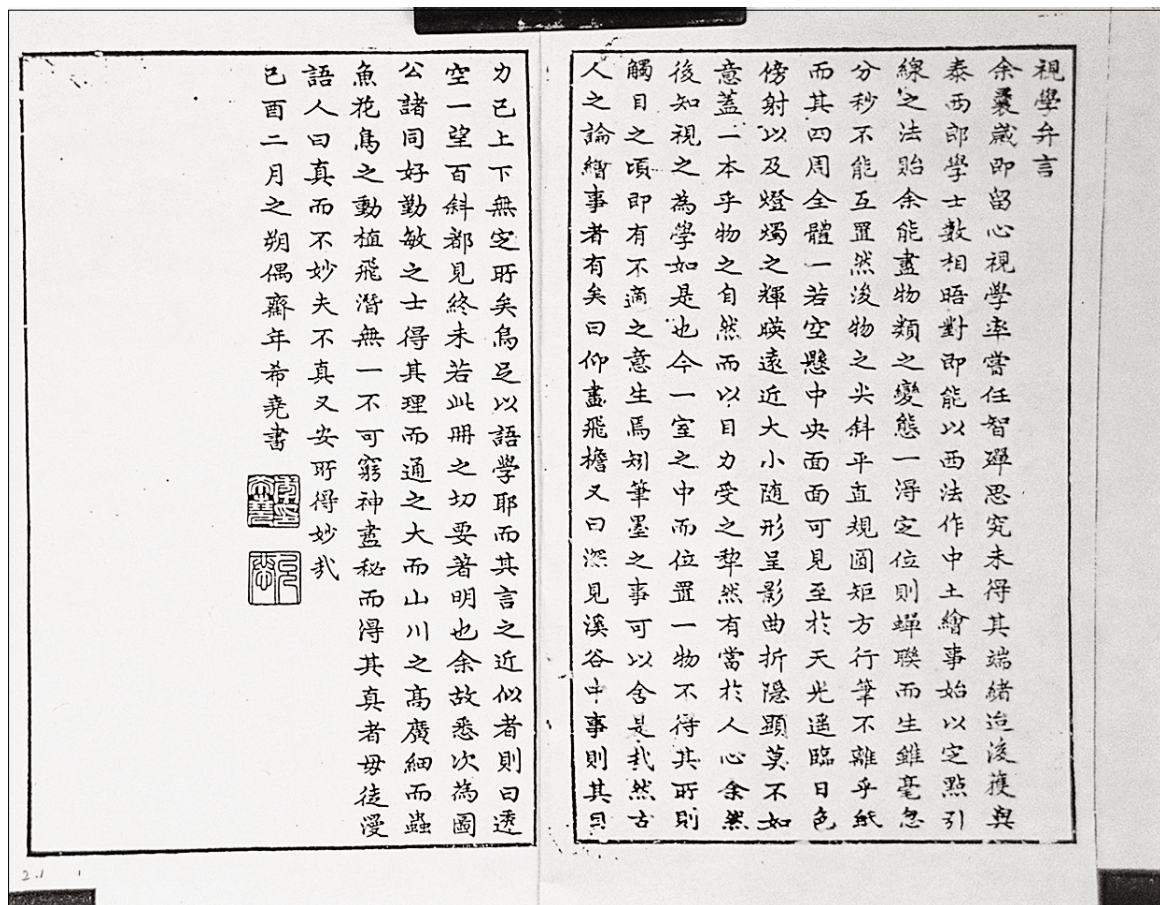
郎世寧早期繪畫的宗教題材大型油畫之一

西洋技法為基礎。像這一類帝王或功臣的人物肖像在康、雍、乾三朝還有多幅，其中如〈清世宗雍正化妝像〉也是色彩絢麗且構圖自然的肖像畫。相對而言，明代的宮廷人物肖像則全為正面全身像，臉部僅用線條勾勒，無立體感。而早年利瑪竇帶來的耶穌、聖母像僅為西方古典形式的肖像畫。祇有到了郎世寧時期，描寫現實生活中人物的肖像技法才傳了進來，它帶來了文藝復興之後新的繪畫表現手段。這從郎世寧為乾隆皇帝畫的〈大閱圖〉也可證實。皇帝已經可以自由地在奔馬上炫耀英武，色彩與人物動態均來自於一般生活場面。⁽¹⁴⁾這種畫法為許多中國人所接受，並在後來的描寫真人的肖像畫中產生重要作用。

然而，郎世寧作為一名畫家，並沒有停留在身

體力行的實踐，為了滿足中國人對西方繪畫技法深層的理解，他投入了相當精力來傳授西畫理論。以現存的《視學》一書，就可明白西洋繪畫技法為甚麼能在宮廷中迅速普及。《視學》初名《視學精蘊》，雍正七年（1729）由年希堯編寫首次出刊。年希堯雖然身居高職，卻對藝術極有興趣，既會“畫花卉翎毛”，“又工山水”⁽¹⁵⁾。最重要的是，他曾經親自管理過江西景德鎮為皇家製作瓷器的事務，是清代“以製瓷得名”并善書畫的五位大臣之一。⁽¹⁶⁾在《視學精蘊》〈弁言〉中他寫道：

余曩歲即留心視學，率嘗任智殫思，究未得其端緒。迨後獲與太西郎學士數相對晤，即能以西法作中土繪事。



《視學》1729年版弁言

始以定點引線之法貽余，能畫物類之變態；一得定位，則蟬聯而生，雖毫忽分秒不能互置。然後物之尖斜平直，規圓矩方，行筆不離乎紙，而其四週全體，一若空懸中央，面面可見。至於天光遙臨，日色旁射，以及燈燭之輝映，遠近大小，隨形成影，曲折隱顯，莫不如意，蓋一本乎物之自然，而以目力受之，犁然有當於人心，余然後知視學之為學如是也。

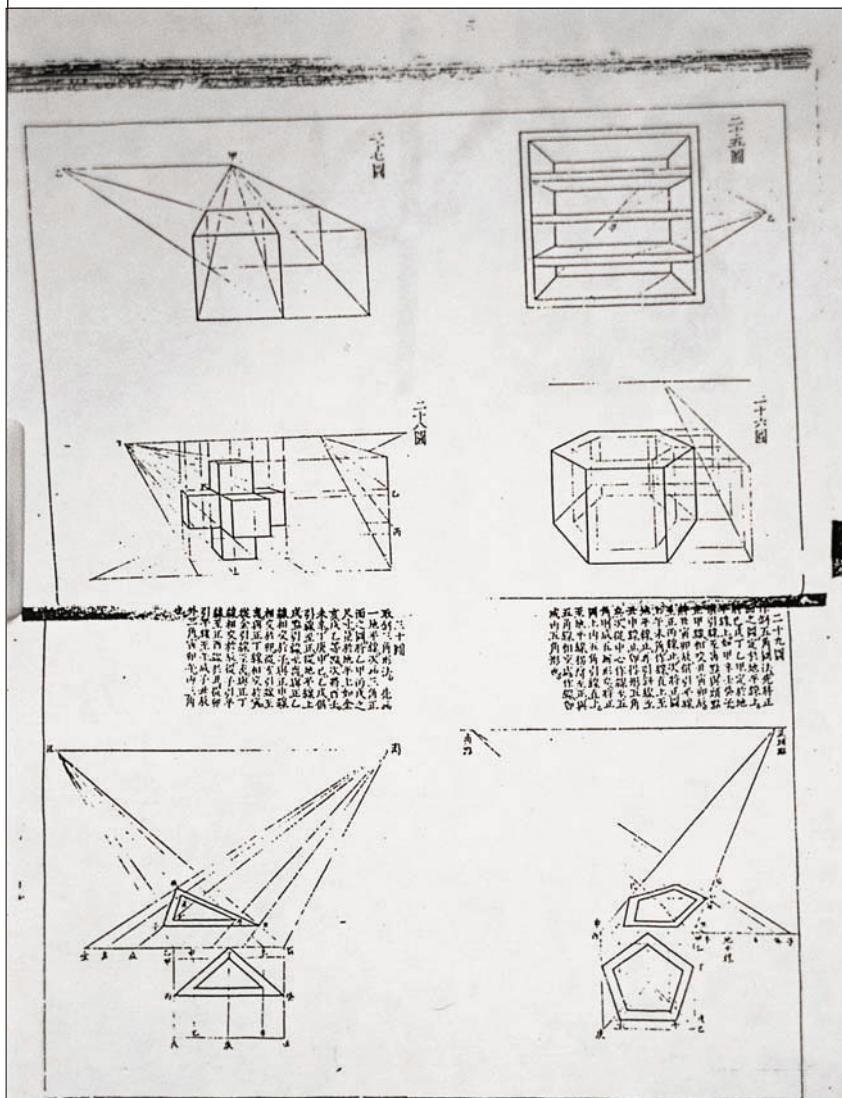
今一室之中，而置一物不得其所，則觸目

即傾，即有不適之意生焉，矧筆墨之事，可是舍是哉！然古人之論繪事者有矣。曰仰畫飛檐，又曰深見溪谷中事，則其目力已上下無所定矣，烏足以語學耶？而其言之近似者則曰：透空一望，百斜都見，終未若此冊之切要著明也。余故悉次為圖，公諸同好，勤敏之士得其理而通之，大而山川之高廣，細而蟲鳥花魚之動植飛潛，無一無可窮神盡秘而得其真者。毋徒漫語人曰真而不妙。夫不真，又安所得妙哉！（17）

在此，年希堯感激郎世寧對他的多次幫助，才使自己運用西洋繪畫技法作畫，編成這部書。但更重要的是，他以簡單的言語概述“視學”之特徵，并與中國透視畫法進行比較後，肯定了西洋透視畫法的優勢，結論是“定點引線之法”，“無一不可窮神盡秘而得其真者”。但是，年希堯並不滿足於第一版的成績，他繼續向郎氏請教，於雍正十三年（1735）又重新出刊此書，誠如他自己所敘：

視學之造詣無盡地，予曷敢遽言得其精蘊哉。雖然，予究心於此三十餘年矣，嘗謂中土繪事者或千巖萬壑，或森林密箐，意匠經營，得心應手，固可縱橫自如，淋漓盡致，而相賞於尺度風裁之外。至於樓閣器物之類，欲其出入規矩，毫髮無差，非取則於泰西之法，萬不能窮其理而造其極。先是余初理其端緒，刊圖問世，特豹之一斑，而鼎之鬣，雖已公諸同好，終不免於膚淺。

近數得郎先生諱世寧者，往復再四，研究其源流。凡仰陽合復，歪斜倒置，下觀高視等線法，莫不由一點而生。……試按此法或繪成一室，位置各物，儼若所有，使觀之者如歷階



◀《視學》插圖

級，如入戶門，如入奧堂而不知其為畫。或繪成一物，若懸中央，高四平斜，面面可見，借光臨物，觀察靡不指為真物，豈非物假陰陽而拱凹，室從掩映而幽深，為泰西畫法之精妙也哉！

然亦難以枚舉縷述而使之賅備也。惟首知出乎點線而分遠近，次知審乎陰陽而明體用，更知取諸天光以臻其妙，則此法之若離若合，或同或異，神明變化，亦略備於斯三者也。予

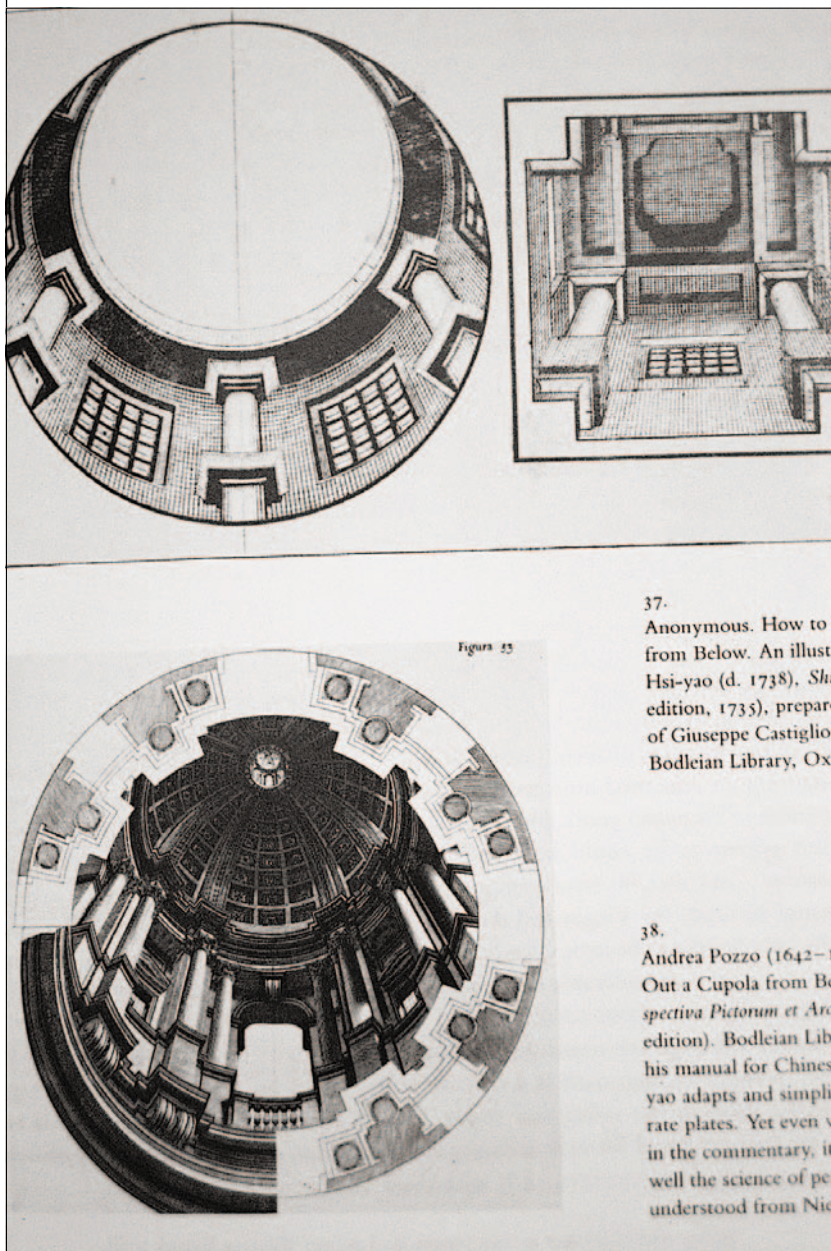
復苦思力索，補縷五十餘圖，并為圖說以附益之，亦可云克物類之變化，而廣點線之推移，直探斯法之源流，為視學之梯航矣。倘以退食之暇，更得窮無盡之造詣，精思以殫其蘊，而質諸高明君子，藉所裨益焉，即又予之願也夫！（18）

推算年希堯學習透視學知識大約是從1705年左右開始，但直至與郎世寧交往之後才得以解謎。這

是為甚麼呢？因為年希堯《視學》一書的主要參考來源是意大利人畫家波梭（A.Pozzo）的著作《畫師與建築師用透視學》。波梭在意大利是一位著名的透視畫家，有許多教堂的天頂是他繪的，郎世寧來華前曾經直接接受波梭的指導。而《視學》第一版發表之圖，大抵是在郎世寧幫助下，將波梭的書上圖複製出，并按中國人習慣予以必要的文字說明。如果僅第一版，也可謂是翻譯為主。（19）但在第二次出版時，年希堯增加了五十餘圖，這些圖上器物、道具一眼就可知是中國式的，因此，有可能是在郎世寧指導下完成的。另外，也不排斥有些較抽象的圖例，是郎氏作為教材畫了送給他，而他又編入《視學》一書的。其實，1735年版的此書已經全面概述了西洋技法的內容，即年氏所說“點線”、“陰陽”、“天光”三者。而他以此“質諸高明君子”，則說明雍正年間宮廷內外關心視學的人已不為少數。顯而易見，當《視學》一書開始流傳之時，郎世寧的繪畫技法也就更易於在中土普及了。

據說雍正年間，郎世寧周圍已經有了一大批中國學生。《造辦處活計清檔》記載，雍正元年他奉命繼續帶徒弟，對原有的學徒作了一次淘汰，

◀《視學》（上圖）與原波梭《畫師與建築師用透視學》（下圖）比較



37. Anonymous. How to draw from Below. An illustration from Hsi-yao (d. 1738), Shanghai edition, 1735, prepared by Giuseppe Castiglione. Bodleian Library, Oxford.

38. Andrea Pozzo (1642-1700). Out a Cupola from Below. In Perspectiva Pictorum et Architectonice (London edition). Bodleian Library. This manual for Chinese artists adapts and simplifies the original plates. Yet even in the commentary, it is well the science of perspective understood from Nic...



“將畫油畫烏林人佛延、柏唐阿全保、富位地、三達里等四人，留在養心殿當差；班達里沙、八十、孫威鳳、王介、葛曙、永泰等六人，仍歸在郎石寧處學畫；將查什巴、傅弘、王文志革退。”⁽²⁰⁾此後，他的學生中較有成就者王幼學、王儒學都能夠與郎世寧合作，筆法、風格幾乎可以亂真。這裡介紹張為（惟）邦的一幅靜物作品〈歲朝圖〉。

此畫絹本設色，掛軸，137/62.1cm，為春節時應景之作。筆者一眼望去，就被畫面真實細膩的描繪手法所打動。這是向郎世寧水彩之精工學習的結果，作畫時運用層層色階逐漸重疊的方法，使畫面達到中國畫暈染的效果。這幅畫的工具顯然是中國式的，卻是極大地吸收了西洋繪畫技巧。它們表現在：第一，作畫時完全是按照實物寫生的，視平線放在畫面上方的花叢，畫家根據需要對實物進行佈置，如呈長方形的盆景與圓柱形的青瓷瓶有意識地前後組合在一起。右上方有明確的光源，所有花草枝葉也都經過畫家精心配置，從而使畫面既充實又有一定韻味；第二，此畫中已經完全沒有中國式的筆墨表現，而是依靠水彩方式將筆痕溶化在塑造物體的色彩之中，這種方式與傳統工筆畫也是迥然相異的。如畫葉子，能按色相、明暗與冷暖關係處理，從瓶口粗枝向小枝發展時，色彩由深綠慢慢轉變為帶黃的嫩綠，繼而又因嫩葉產生暗紅色、玫瑰色，即使葉子正反面也儼然有別，正面略帶黃而暖，反面發青而呈冷，這種“著色精細入毫末”的描繪，使全無背景的枝葉仍能恰如其份地表現自己的空間；第三，

◀ 張為邦作重彩中國畫〈歲朝圖〉

此畫最成功的是對物體質感、量感的刻劃，嚴格的透視關係加上色彩的真實性已使物體凸起網上，但畫家還強調玻璃質青瓷與木質臺座、琉璃質花盆表面的細微變化，如高光的產生，裂紋的隱現，木漆的凝重，琉璃的燒痕，無不讓人感到伸手可以觸摸。

筆者以為，此畫雖有“臣張為邦恭畫”之字，但不能排斥兩種可能性：一是在郎世寧直接指導下按步就班地完成，郎世寧或多或少動手給予修改，甚至示範性地畫一部份；一是此畫郎世寧有成品，張為邦僅為臨摹之作，如後來郎世寧的作品很多曾讓他的學生臨摹而汲取技巧那樣，這也是郎世寧在宮廷中傳授西洋畫法的一種方法。⁽²¹⁾現在我們說不清楚到底有多少人曾經向他學習過西畫技巧，但他那精湛的藝術手段一定會讓周圍的人們震驚，由此而模倣、而合作、而深入研究的，就像蘇立文所說的那樣：

傳教士們被宮廷畫院中的中國畫家包圍了，上至有學問的官員如鄒一桂，下至宮廷中普通畫家如沈源和丁觀鵬，他們有時與傳教士們合作，在傳教士畫的人物形象後邊添上山水背景。郎世寧及其他的技術的影響逐漸由宮廷畫家向外與向下普及，最後終於在北京、上海、廣州的專業畫家與畫商的畫室、工場中推廣，在那裡一種低水平的中西合璧的形式一直延續到十九世紀。⁽²²⁾

其實，蘇立文提到的都是有名的畫家，他們有時與郎世寧合作畫畫，主要還是自己獨立作畫，借鑒西洋技法并不多；而在郎世寧周圍的中國畫工，則幾乎都以郎世寧為中心，創作那些大幅通景畫或主題畫，他們學習郎世寧的種種繪畫技法，各有所長，並由此擴大了郎世寧的影響，也擴大了西方繪畫技法的影響。當那些來自蘇州的畫工們學到這些西畫技巧之後，一旦回到家鄉就有可能進一步將這種技術擴大到民間。⁽²³⁾總之，“海西法”或“泰西法”都是當時人們對西洋繪畫的習慣稱法。當郎世寧來華

數十年後，他本人所致力之西洋畫法已經為宮廷內外所接受，初步形成了一個“海西法”畫派。

研習東方藝術完善“海西法”

然而，綜觀郎世寧在清宮廷推行“海西法”的全過程，就會看出，那絕不是一件輕鬆愉快的事情。最初，他抵達的畫室“僅數間平房，不可避寒暑。冬唯設一小爐，凍則呵筆從事。夏則炎日蒸爍，室內如爐”，“雖終日供職於內廷，實不啻囚禁其中”。⁽²⁴⁾郎世寧知道自己與清廷帝王大臣的關係對耶穌會在華的利益十分重要，更加緊了自己的藝術實踐。他獻上一幅幅激起皇帝歡心的作品，如雍正元年（1723）他送上〈聚瑞圖〉，乾隆元年（1736）他又獻上〈羊城夜市圖〉。他還根據朝廷需要，從事各種工作，如錢明德（Amiot）神父在1723年4月的一份報告中描述的：

我們親愛的郎世寧在宮廷裡整天埋頭於他的藝術。他先是在瓷器上作畫，接著是用通常技巧作畫，不管是油畫還是水彩，全都要受到雍正的檢查。遵照皇帝的指令，他必須將所作的畫交給當權者。⁽²⁵⁾

郎世寧還必須迎合乾隆個人的藝術品味。因為乾隆雖然對西洋物質文明時有不肖一顧的倨傲自尊，卻對西洋畫表現出很大興趣。出於對藝術秉持包容態度，乾隆贊揚西洋畫的寫實能力與中國畫所強調的神韻相互相合。這個想法的具體表現就是在郎世寧與金廷標合作的〈五馬圖〉上所題的詩：

泰西繪具別傳法，沒骨曾命寫褒貶。
著色精細入毫末，宛然四駿騰沙堤。
似則似矣遜古格，盛事可使方前低。
廷標南人擅南筆，摹舊令貌銳耳批。
聰駟駉駿各曲肖，卓立意已超雲霓。
副以於思服本色，執勒按隊牽駉。
以郎之似合李格，爰成絕藝稱全提。⁽²⁶⁾



蘇州桃花塢版畫：〈妙齡愛蓮圖〉（左）和〈靈臺同樂圖〉（右）

他承認西洋畫的長處，但這僅是“形似”，更需要以“神全”來彌補。因此，他提出讓東西方畫家合作。乾隆還曾經要求西洋畫家們學習水彩，以改變油畫顏色易發黑的問題；要求西洋畫家們在畫人物時去掉暗部與投影，以適應中土人們的欣賞習慣。郎世寧就是在因地緣和帝王的制約下，通過學習中國傳統藝術表現方法來完善他的“海西法”的。

有一幅郎世寧親自畫的〈山水圖〉⁽²⁷⁾可以說明他對東方繪畫傳統有過認真的研究。此畫總體上近似清初正統六大家之一王翬的風格。山體由近及遠，小溪從右側山泉流下，樹叢中掩蓋著幾處民居。細看圖中近景或中景的一個局部，其透視關係，前後層次都表現得較好，富有一定的立體感。然而，該畫從整體上講，缺少內在的脈絡關係，似乎顯得鬆散，即缺少王翬所稱的“龍脈”⁽²⁸⁾；從局

部而言，筆觸顯得嫩拙，樹葉點得均勻而缺少韻味，顯然有西洋人製作特徵。此畫樹枝的筆墨表現與後來郎世寧畫的〈白鵲圖〉（1751年）也十分相近。那麼，誰是郎世寧的先生呢？筆者以為，大概要算比他大數歲、先入清廷畫院的唐岱（1680-1749），他“荷兩朝知遇，山水宗法宋大家，少時名動公卿，既入內廷，指示親承，筆法倍進”，作品“尺璧同珍”。⁽²⁹⁾ 郎世寧與唐岱關係密切，二人既互相學習，又共同創作。一方面，雍正元年起的記載，凡郎氏的合作者有數位，總是將唐岱置於第一位，而他倆合作，也總是唐在先、郎在後。如乾隆元年一月十四日，“太監毛團交高其佩山水絹畫一張。傳旨：此畫景緻好，中間山石不好，姪唐岱、郎世寧改畫，照樣放高大一些，另畫一張，欽此。”⁽³⁰⁾ 另一方面，在清廷畫院就技法而論，唐岱是山水畫的代表，而其它人如焦秉貞、冷枚是人物畫代表，沈源是樓閣的代表。郎世寧僅是花卉的代表，他向唐氏學習是勢在必然的。唐岱的論著《繪事發微》，對山水畫從筆墨技巧到特殊表現都作了全面論述，近人評述“所論淺顯易知，頗便初學。至筆墨蹊徑頗類純全議論，中亦多推演純全之說。”⁽³¹⁾ 它對郎世寧提高山水繪畫技術一定起過作用。此外，在花卉方面，郎世寧會受到蔣廷錫、鄒一桂等人的影響。

人們可能對郎世寧與唐岱合作的〈春郊閱馬圖〉（1744）頗為熟悉。這幅畫更多地帶有中國傳統繪畫的特徵，而對早年郎世寧向中國畫過渡時的作品尚瞭解不多。在此，筆者以乾隆元年裝裱的〈羊城夜市圖〉為例，說明他畫風的轉變過程。⁽³²⁾ 此畫傳為郎世寧與唐岱合作，260.0 / 155.0cm，現存加尼福尼亞斯坦福大學美術館，絹本墨畫彩色。它可以看作18世紀前期，以郎世寧為中心在宮廷創造的中西折衷樣式優秀作品之一。在此畫中，畫家將人物與山水同時展現，帶有濃鬱的風俗畫味道，既具有東方韻味，又立足於西洋繪畫的技法。

站在畫面之前，我們一眼就能看出，這是南方某一濱水城鎮初夏的一個夜晚。近景有碼頭，旁邊即沿河的夜市，中景是橫貫的大河與對岸寧靜的村

落。在遠方，描繪了夜空中穿插於雲層的山脈，初昇的月亮在水面上留下銀色的波光。此圖雖然表現中國生活場景，卻更多帶有西洋畫特徵：隨處可見的陰影表現，人物造型源於生活，非常生動自然。畫面中出現四十餘人，有開夜市茶店者，也有在戶外賣飲料者。正在喝水的大人、小孩，提著燈籠行走的商販，坐在岸邊的竹筏上、靠微弱光線吃夜飯的漁夫，坐在小船上搖扇乘涼的人與童僕，他們的臉部、身軀，始終被燈籠的光所照耀，在一部份水面及地面上也留下了白色。與此同時，投影被明確地描繪出來。對岸，一位士人正拄杖拐杖回家，他的前邊有一小孩提著燈籠為他照路。再遠處，有正在江中行駛的航船，它開過的地方留下白色的波紋。在水邊活動的人物與近景江邊一個瞭望臺，倒影均清晰可見。這一切，在傳統中國繪畫中都是沒有的，這種根據現實生活寫生而產生的陰影、立體等表現，使觀者有親臨其境之感。然而，此畫使用的工具是毛筆，畫中土坡、山石等主要景物的表現用的是文人畫皴法，并非按照西洋技法來描繪。此外，構圖方面較多地吸收了中國傳統手法，一條大江呈S形由右下方彎向左上方，最後又在右上方消失。不知郎世寧是否看到過17世紀中期吳宏畫的〈拓溪草堂圖〉⁽³³⁾，比較一下，兩畫的構圖具有令人驚訝的相似性，尤其是近景小橋與左上方臨江的大樹，祇是前者的視平線比一般中國的直幅放得更清晰，更使畫面增加了穩定感與真實性。

自雍正年間，郎世寧始吸收中國傳統技巧，包括〈百駿圖〉（1728）一類畫有明顯的中西調和傾向。但是，康熙與雍正並沒有對郎世寧提出過多的要求。而當郎世寧成為乾隆的宮廷畫師之後，在乾隆直接干預下，他原有的風格進一步趨向中國化，從而出現一種新的中西合璧畫風。因此，從嚴格意義上講，郎世寧的“海西法”又不是純正的西洋畫法了。這可從〈清高宗擊鹿圖〉進一步證實。⁽³⁴⁾

該圖背景是打獵圍場中一個以S形為特徵構成的山溝，山坡邊上長著高大的各類樹木，圖左方乾隆一人正蹲著擺弄火槍。靜謐之中，一頭梅花鹿正在走近。稍遠處，乾隆的馬站立著。這幅畫的構圖、



郎世寧作品（山水）（絹本中國畫）

人物形象的刻劃是遵循西洋繪畫技法的，如在構圖處理上，遠近層次分明。以兩株大樹及石塊構成近景，幾乎佔圖面三分之一。中景一組樹一下子退遠變小。遠景樹木則在霧靄之中延向畫面縱深之處，使畫面產生完整的空間關係。為了突出乾隆的形象，作者特意將他置於一片空地之中間，儘管畫面中他佔的比例很小，卻能一目了然。相反，掩蔽於樹後的鹿，雖形體大，卻並不醒目。值得一提的是，畫面中人、馬與鹿的比例均與原物大小相倣，且解剖結構準確，固有色彩濃烈而鮮明，近似水彩的筆法，層層渲染，使這些生物非常逼真。近觀之時可察覺馬頭、人物面部尤為深入細膩，並有強烈的體積感，其細密程度實可與現代照片相匹敵。但另一方面，此畫又參用中國繪畫技法，大量景物均借鑒中國畫的筆墨，樹枝、樹幹與石塊使用墨色勾勒皴染尤為成功；整個畫面沒有特定的光源，並使用了比較調和的色調。從畫家對真實人物、動物刻劃的水平以及全圖中西合璧手法的成熟，可判斷此畫屬郎世寧中年以後的作品，也是郎世寧經過相當實踐以後融合中西繪畫技法的成功之作。

事實上，郎世寧的探索也并非十全十美。儘管他繪的馬具有毛髮絲毫不差的寫實能力，卻同時顯示此種畫法的局限性：它讓人看了總有佈景前表演之感覺，即人物與環境的繪畫風格不夠協調，與相對輕鬆筆調畫的景色比較，過份細膩的人物、動物，簡直像是擺在科技館裡的標本，而不是活生生的生命載體。

有趣的是，郎世寧個人致力於“海西法”新形式的嚐試，卻帶動了他身邊及身後來華的傳教士畫家。在清廷的西洋畫家中，除王致誠⁽³⁵⁾之外，技術上幾乎無人能接近郎世寧的水平。尤其是後來的幾位畫家⁽³⁶⁾的畫風都受到郎世寧的直接影響，可以說是郎世寧的學生。例如，1745年來華的艾啟蒙⁽³⁷⁾就是跟舛郎世寧，一起在如意館為皇帝畫畫的，他有一套《十駿犬圖》（冊）紙本設色，24.5/29.3cm，此圖冊每圖各畫一犬，共十犬。⁽³⁸⁾經筆者仔細對照，這一套畫與郎世寧所繪《十駿犬圖》⁽³⁹⁾僅相差一幅，名為“蒼猊”，餘均同名，各畫均是

將郎世寧所畫之犬按原動勢照搬於畫中，無論姿態、神情、色彩，均與郎氏所繪完全一樣。區別在於艾啟蒙將郎氏原與實物同大的圖像繪製於冊頁之中，並將畫面比例調整之後重新配景。據陳萬鼎考證，郎世寧的組畫作於1746-1753年間，而“蒼猊”為最早的一幅。⁽⁴⁰⁾我認為，最初艾啟蒙尚未入宮才會缺第一幅的，其餘的畫則是他剛入宮跟郎氏時繪的。從整套畫的畫風看，艾啟蒙很快接受了郎世寧推出的這類中西合璧畫法：主體動物以西法繪製，配以略帶西化的中國山水之景。當然，在技法上艾啟蒙等人作畫能力是不能與郎世寧相比的。

以上說明，清代人們所謂的“海西法”是18世紀東西洋畫家共同追求的一種新的繪畫形式，郎世寧則成為此畫風和畫派的主要帶頭人。

郎世寧畫派的成就與評價

1766年，郎世寧已經78歲高齡，可謂來華耶穌會士中的長壽者。儘管已入耄耋之年，但他仍作畫不止。此前幾年，他多作通景畫稿，並負責率西洋畫家王致誠、安德義、艾啟蒙等為銅版畫《平定準回兩部得勝圖》起稿。為了讓郎世寧更靜心作畫，當他在鶴安齋東五間殿內起壁畫稿時，太監胡世傑專門傳旨“不要走過人去”。該年五月十五日，郎世寧與他的同事們又一次得到乾隆嘉賞，郎氏獨得菜一桌，不久後他就患病去世。⁽⁴¹⁾然而，當時的清廷畫院已經形成了一支很有實力的繪畫隊伍，他們對於郎世寧開拓的中西合璧畫法達到了純熟的運用水平。這從該年丁觀鵬、金廷標、姚文瀚、張廷彥等合作的大幅繪畫《萬國來朝圖》⁽⁴²⁾足可窺見一斑。

《萬國來朝圖》，約380/250cm，絹本設色，畫幅巨大。畫面描寫故宮金水橋邊各族使臣、各國來賓等待乾隆皇帝親見的大場面。與以往紀實畫記錄郊外場景的情況有別，這幅畫全景式地記錄了自金水橋向太和門、保和殿縱深而進的故宮內景。從透視角度看，作者是站在午門上畫下去的，大抵利用了高視平線的俯瞰效果，使得景色非常開闊。就



郎世寧作品〈羊城夜市圖〉

局部建築而言，運用了比較規範的焦點透視手段。但為了讓遠處景物、人物比例適當放大，又合理地參用散點透視方法，其奧妙在於利用薄霧浮雲或參天樹木將前後建築合理地融為一體。

此畫視覺中心位於正前下方的金水橋。數百人形成的朝覲隊伍從左右兩方走向中間的金水橋。各國各族的隊伍前邊都有一人舉旗，左邊旗上以國名為多，如朝鮮國、緬甸國、大西洋、荷蘭國、法蘭西等，右側旗則是以民族稱呼為多，如安集延、南掌等，數十個民族均穿袂不同，膚色不同，臉部刻劃精細，有明顯的肖像特徵。行進隊伍中不時夾入進呈的各地物產。最有趣的是，各國均獻有珍奇動物，如獅子、大象、山羊、猴子等，人們牽、搯、扛、頂挾它們，不僅形體結構準確，而且動態十分生動。在體仁閣與中左一帶，清廷宮吏已經準備好了賞賜的禮品，一部份負責接待的朝廷大員在檢查工作。筆者估計，僅這數百人的形象、服飾、姿態等的草圖製作就要畫上幾年。因此，如果乾隆二十六年（1761）授意繪此圖，至乾隆三十一年完成是可能的。

這幅畫借鑒了工筆重彩形式，又利用環境色的相互影響造成豐富的色彩層次，使總體色彩保持了相對的真實性。例如，金水橋左右兩邊各有大銅獅，其色彩既畫出了固有青銅色經日曬雨淋後斑跡點點的感覺，又能看出



►〈拓谿草堂圖〉吳宏作（絹上中國畫）

因周圍環境色的影響而變得極其微妙的效果。大抵紅色的宮廷建築，由近及遠慢慢地增加灰層次，使整體畫面空間拉開。這類畫協調色彩的一個顯著辦法是：建築物、樹木等大件用線適當地勾勒，但色彩卻以平塗為主，而人物等生命之物則將色彩層層渲染，畫出不同的表情與豐富的體積感，而不再用線去描劃。這樣，無論從遠看構圖氣勢還是從近觀人情風俗都不會乏味。如果說，此畫確是在18世紀70年代所作，那麼它應該是達到紀實性繪畫水平的頂峰了。我們知道，此前有定為郎世寧作品〈哨鹿圖〉（1741）、〈馬術圖〉（1755）及佚名的〈祭先農壇圖〉（雍正年間）、〈萬樹園賜宴圖〉（約1754）等，均為〈萬國來朝圖〉同類畫風，它們也因篇幅巨大，由郎世寧率王致誠等中外畫家一起完成，因此帶出了一大批擅長“海西法”的畫家。上

述〈萬國來朝圖〉大抵是由中國畫家們獨立製作的重大題材作品之一。

筆者認為，郎世寧本人及其畫派的成就，可以體現在以下三個方面：

首先，是在記錄重大題材的紀實畫（也包括一系列紀實人物、花鳥、走獸畫）的創作方面。迄今為止，在東西方繪畫中，我們還未發現有哪一種更好的方法，可以替代這一種表現重大主題的描繪方法，它既是一種生活場景的具體記錄，又起了肖像畫、風俗畫的作用。從細部的刻劃講，它的深入程度可以與西方油畫相比。從整體的立意與構圖看，它的氣勢與規模勝過了西方油畫的表現能力，甚至今日也極少有人再下此般功夫。當科學尚未發展到以照片技術記錄真實人物、動植物的情況下，郎氏等人能以超寫實主義畫風作畫，為我們研究當時的

社會文化、科學技術，研究清代對外文化交流均提供了最佳的可視形象，這有時甚至比文字檔案更具說服力。乾隆年間一系列珍奇植物、動物的寫生畫，為我們瞭解清廷內歐洲、東南亞及地方各民族的貢品提供了第一手資料。而繼〈平定準回兩部戰圖〉之後，宮廷畫家們創作的〈平定兩金川得勝戰圖〉、〈平定臺灣戰圖〉、〈平定安南戰圖〉等七套大型銅版畫，則為我們研究清朝開拓疆域戰爭的詳盡形象資料。僅靠文字記載不可能瞭解的事物，通過那些繪畫即能一目了然。與宋代、明代記錄事物的風俗畫、動植物畫相比，“海西法”有更嚴格的科學性和真實性。

其次，郎世寧在清廷畫院近五十年的繪畫活動中，總是以開拓精神不斷提高技藝。儘管在清廷，帝王大臣對他的畫風、以及傳播基督教的活動都有很大限制，但他畢生好學與努力，為探索東西方藝術的結合進行了大膽嚐試，具有自己的藝術面貌。他的畫風由西到中，又趨向中西結合的過程，正是兩百年後林風眠所提倡的：“一民族之文化，能常有所貢獻於

◀ 郎世寧作品〈清高宗擊鹿圖〉（紙本中國畫）





王致誠早年來華前之油畫作品（局部）

世界者，必具有兩條件：第一，以固有之文化為基礎；第二，能吸收他民族之文化以為滋養料。此種狀態，在各種文化事業，均可見痕跡；而尤以美術為顯而易見。”⁽⁴⁴⁾由於美術的特性，郎世寧融合中西美術的實踐，比他懂科學的同事們在中西文化交流方面走得更遠，這使得18世紀中西方美術的影響顯然比其它領域更為顯著，有許多中國人與歐洲人成為這一畫派的骨幹。因此，郎世寧及其同事的嚐試，對今天中國人如何借鑒西方藝術，更好地完善民族藝術語言是有積極意義的。

第三，郎世寧及其周圍的中外畫家們共同開創了東西美術大規模交流的新時代。從理論上講，注入了全面的西洋畫知識，傳授面之寬，理論性之強遠遠超過了早期來華的利瑪竇、南懷仁、馬國賢等人；在技巧方面，直接培養了一大批具有西洋技巧的畫家與他們一起繪製出各種類型、題材、技法的作品。從西洋顏料的定購、製作，到種種大畫、通

景畫、銅版組畫的起稿，從介紹西洋建築、繪畫給皇親大臣，到具體地為清政府向西方訂製版畫、印刷版畫事宜，郎世寧與一批傳教士都參與了。他們主持了西洋樓圓明園建築的設計，為江西景泰藍瓷器大規模機器化生產出謀策劃。正是郎世寧與同行的多年奮鬥，清廷院畫出現了繁榮景象，乾隆朝的藝術活動達到歷代宮廷未曾有過的高峰。另一方面，當〈平定準回兩部得勝圖〉一類中國銅版畫送到歐洲製作時，在那兒又留下一批作品，數年以後被再次重雕，這都為西方瞭解與學習中國美術增加了渠道。事實上，在18世紀，郎世寧等人的作品或手稿已經流傳歐洲。⁽⁴⁵⁾

然而，無論在郎世寧活著的時候還是此後二百餘年，人們對郎氏作品及此派畫風多有貶詞。與郎世寧同輩的宮廷畫家鄒一桂（1686-1774）熟悉并親自實踐西洋畫法。他在一本專論花卉的理論書中評論：



艾潘蒙所作〈十駿犬〉油畫（兩幅）



琥珀彪

題

大學士沈嘉公傳

琥珀彪

琥珀彪

琥珀彪

琥珀彪





丁廷標等作絹上中國畫〈萬國來朝圖〉（局部）

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。布影由寬而狹，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。⁽⁴⁶⁾

清代晚期畫家松年比較中西繪畫優劣，對西洋畫的批評更為嚴厲：

西洋畫工細求酷肖，賦色真與天生無異，細細觀之，純以皴染烘托而成，所以分出陰陽，立見凹凸。不知底蘊，則喜其工妙，其實板板無奇，但能明乎陰陽起伏，則洋畫無餘蘊矣。……昨與友人談畫理，人多菲薄西洋畫為匠藝之作。愚謂洋法不但必學，亦不能學，祇可不學為愈。⁽⁴⁷⁾

即使今日，人們對郎世寧藝術風格還持有這樣的觀點：“明清時西洋畫法的傳入，對中國繪畫而言，的確注入了新的觀念和認識”，然而，“西方的光影和逼真，在國人看來是粗鄙倉俗的，局限於形的範疇的，不足取法。”⁽⁴⁸⁾以上評論，確有一定道理。筆者以為，就“海西法”畫風來看，畢竟過多強調折中，它並沒有盡力去發揮各自的優勢，而是一味地調和，因為工筆接近西洋畫法，似乎用此可能完成中西繪畫的融合，豈知這僅是表面的參用。當郎世寧強調西洋繪畫科學性一面時，藝術性一面就漸漸喪失了。就郎世寧追隨者的合作方式或態度來看，有比較勉強的一面，如艾啟蒙學習郎氏畫風，工細有加，但神態更為板滯，僅得皮毛。許多合畫之作，往往表面風格就不一致，因此其觀賞價值十分有限；就藝術家的個性發揮而言，郎世寧也好，他的摹倣者也好，作畫全部受奉上命，很難說有創作自由。刻意接近朗世寧的風格，幾乎讓後來畫人失去了自我的面貌。因此，最後我們發現，郎世寧創造了一個“埋沒自身”的流派，當他離開人世後，不僅清廷畫家沒有更多的認同或繼承，即使

普通百姓也不會去稍作理會。

當然，還有更深刻的因素影響妖郎世寧及其西洋畫家的沉浮。18世紀的耶穌會士們已經不可能像利瑪竇那樣熟悉中華文明的內涵。儘管郎世寧本人在清廷生活了半個世紀，但他的漢文并不太好。當一個外國人對中華文化瞭解甚少的時候，那麼他要從事任何深層的結合都似乎是不太可能的。尤其是宗教與藝術特性是有區別的。宗教尚可因地制宜，最終可以在某種程度上達到傳播目的，而藝術卻是很難作徹底調和的。郎世寧及其畫派的曇花一現，給我們留下了更多地思考與探索的餘地。

【註】

- (1) THE OXFORD DICTIONARY OF ART. by I.Chilvers & H.Osborne, Oxford, 1988.
- (2) 今泉篤男等編：《西洋美術辭典》，東京堂1945年版，頁151；《中國畫家大辭典》（神州國光社1934年版，孫鑄編）中強調郎世寧“畫風已變西洋法，幾能自成一派”。郎世寧的事跡與作品在日本1995年出版的《“中國洋風畫”展——明末至清代的繪畫、版畫、插圖書籍》圖錄（町田市國際版畫美術館編）中有全面反映。
- (3)(20)〈清宮廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年〉，《故宮博物院院刊》，1988年第2期。
- (4) 據上述《年譜》記載，僅1721年4月至12月，康熙就賞關保、勒什亨、佛倫、馬爾賽公、孫查齊、大學士馬齊油畫各一張，賞阿哥們西洋油畫四張。
- (5)(26)(29)（清）胡敬：《國朝院畫錄》。
- (6) 題名為“聖·依納爵在曼雷薩洞穴”，“基督向聖·依納爵現身”，作於1707-1710年；還有保存在熱那亞馬丁內斯歌劇院、以聖經故事為主題的八幅大型油畫認定為他的作品。參見Cecile and Michel Beurdeley: Giuseppe Castiglione, A Painter Cort of Chinese Emperors. Publishers Rutlant, Vermont and Tokoy, 1971。
- (7)(10)(11)(12)（清）徐崑：《豚齋偶筆》，作於乾隆十八年（1753）。他曾客京師六載，於雍正元年（1723）離開，由此推斷這些壁畫作於康熙末年。
- (8)(9)（清）姚元之：《竹葉亭雜記》，卷三，上海掃葉山房石印本。作者稱“南堂內郎世寧有線畫法二張，張於廳事東西壁，高大一如其壁”。
- (13) 此畫繪於屏上，油畫紙本，53.5/40.4cm，現存北京故宮博物院。慧賢為乾隆弘曆皇貴妃，乾隆十年（1745）進封為皇貴妃。圖載《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》頁175，文物出版社，1995年。參見聶崇正〈清代宮廷油畫肖像談〉，載《美術》1997年第6期。
- (14) 圖見《郎世寧畫集》頁133，天津人民出版社，1998年3月。
- (15)(16)據（清）李放《八旗畫錄》記“年希堯，字允恭，廣寧人，隸漢軍鑲黃旗，由筆帖式累官廣東巡撫工部右侍郎。雍

壽昌江之戰

三江橫亘此為
層岡守聲援
家系津乘露
定方掩牙帳
渡灤卜漏失
重根攻堅室
銳已奪魄砍
竹編槎可當
輪將領前驅
名軍奮志其
同是漢軍人
乾隆己酉
仲秋之月
滿筆



市球江
之戰
遇險應如蘇
後政諭馳
未至期同
統軍系志田
豐策勇將
偏饒李愬
雄臨下標高
彼頗熾出
奇制勝我
成功黎城將
近兵威鼓
眾志維揚
企績崇
乾隆己
酉仲秋
滿筆



平定安南戰圖（銅版畫·佚名作）

- 正三年革職，四年授內務府總管，管理淮關稅務。十三年削職。乾隆四年（1739）卒。”餘均轉引該書：《古今畫史》，《三萬六千頃畫船錄》，《繪境軒讀畫記》。
- (17)(18) 引自1735年再版本。現藏北京圖書館，共131面，37.5/25cm，木版印刷。
- (19) 參見沈康身〈《視學》再析〉，《自然雜誌》第13卷9期。
- (21) 此畫雖有“臣張為邦恭畫”之字，但《清帝與歐洲文化》（故宮博物院展出，1997年春季）展中仍寫“意大利畫家郎世寧與中國學生張維邦以中西合璧手法繪製的靜物寫生畫”。但《清代宮廷繪畫》頁136，聶崇正定作者為張為邦。又記：張為邦，廣陵（江蘇揚州）人，擅長畫人物、樓觀及花卉等，曾隨郎世寧等外國畫家學習西洋繪畫技法，其作品具有立體感。
- (22)(25) Michael Sullivan: The Chinese Response to Western Art. Art International 24, nos.3-4。
- (23) 《國朝院畫錄》卷下載：陳枚，初學宋人，折衷唐寅，以海西法於寸紙尺縑圖群山萬壑、峰巒林木、屋宇橋樑、往來人物，色色俱備。羅福，工山水人物樓觀，參用西洋法，筆意極細。關於蘇州版畫參見拙文〈乾隆年間姑蘇版所見西畫之影響〉，載《東西交流論譚》，上海文藝出版社，1998年3月。
- (24) 王致誠1743年11月1日給歐洲某傳教士的信，引自《郎世寧傳略考》（石田干之助（日）《美術研究》第10號，1932）。
- (27) 《郎世寧畫集》頁48，絹本，墨筆，143/89cm，現存臺北故宮博物院，Sullivan 與 B.Cecile & Michelf均將此畫歸屬於郎世寧。
- (28) 王原祁在《雨中漫筆》中論及王翬的“龍脈”之說：“作畫但須顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必求舊稿，若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡頓挫轉折處，天然妙景自出。”筆者認為，這正是郎氏等西洋人最難掌握的。
- (30) 中國第一歷史檔案館：《各作成做活計清檔》。
- (31) 余紹宋：《書畫書錄題解》，1931年。
- (32) 關於此畫作者尚待最後考證。筆者從《各作成做活計清檔》查得，“裱作”欄下有一條為：（乾隆元年一月）十九日太監毛團傳郎世寧畫的《夜景圖》一張，姚托裱，欽此。而據《中國洋風畫》圖錄第256頁說，在畫面的右下方角落裡有一款記：郎世寧乾隆元年五月製作。時間略有差異。關於它的流傳，在上述B. Cecile & Michelf一書的圖錄中介紹：據1939年上海出版的一個小冊子敘述，郎世寧於1735年之前曾經去廣東看望他的朋友科斯塔（Pedro de Costa），然後在北京完成了這一作品，此畫作為禮物送給乾隆。但乾隆並不喜歡畫上的歐洲風格，將畫送給一名高官。1911年高官後裔將此畫流入市場，幾經轉手於1940年在上海被美國傳教士L.C.Hylbert買走。此外，M. Sullivan 曾經在Apollo（1968年11月號）撰文指出，即使小冊子提供的信息不太可靠，但仍然可以將《羊城夜市》歸屬於郎世寧。還可參見M. Sullivan, The Meeting of Eastern and Western Art第二章：China and European Art, 1600-1800。一般說法此圖是由郎世寧畫人物，由文人山水畫專長的宮廷畫師唐岱補景的。圖見《海外中國名畫精選》VI，清代，上海文藝出版社，1999年1月。
- (33) 該畫絹本，設色，160.8/78.8cm，現存南京博物院，作於康熙十一年（1672），此圖具有濃厚的寫實風格。見《中國美術全集·繪畫編·9》頁52。
- (34) 此圖為《清帝與歐洲文化》展品之一，約260.0/170.0cm，載《清代帝后像》（故宮博物院輯，1935）第四冊。另有《弘曆刺虎圖》與其風格相近，載《清代宮廷繪畫》頁163。
- (35) 王致誠（Jean-Deins Attiret, 1702-1768），1738年入清宮廷作畫，與郎世寧同事時間最長。但《國朝院畫錄》僅寫“工畫馬”，著錄“《十駿馬圖》一冊”。筆者認為，這套畫是模倣郎世寧的，而他的作品大多掛郎世寧名或“佚名”。
- (36) 另有安德義（Joannes Damascenus Salusti, ?-1781）是郎世寧逝世前四年（1762）來華的；潘廷璋（Giuseppe Panzi, 1734-1812）於1771年來華；賀泰清（Louis de Poirot, 1735-1814）於1770來華；均在郎世寧、王致誠去世以後，他們沒有直接受到郎氏指導，但郎世寧的風格已在宮廷普遍認同，他們的畫風也近郎氏。
- (37) 艾啟蒙（Ignaz Sichelbart, 1708-1780）字醒庵，《國朝院畫錄》稱“海西人，工翎毛”。著錄作品九件。他1708年生於波希米亞，1745年到達北京，本人是畫家，並為郎世寧的學生，參與起稿《平定準回兩部戰圖》，1780年逝於北京。參見《在華耶穌會士列傳及書目補編》下，頁615。艾啟蒙還奉命為已作的油畫肖像“添畫衣服、盔甲”。
- (38) 它們分別名為“雪爪鷹”、“漆點”、“驚空鵲”、“霜花鶴”、“蒼水鷺”、“炎星狼”、“金翅獫”、“墨玉螭”、“斑錦彪”、“茹黃豹”，是乾隆皇帝行獵南苑或園場時的幫手。從圖上十犬的造型看，都是歐洲的純種獵犬。此圖冊載《清代宮廷繪畫》頁168-169。
- (39) 郎世寧繪《十駿犬圖》，依據臺北出版的14/17cm精印名片，據B.Cecile & Michelf一書圖目“蒼猊”原大尺寸為297/225cm而其餘則為248/164cm，以這樣的巨幅描繪動物是郎世寧首創的。
- (40) 陳萬鼎：〈郎世寧繪畫年代質疑〉，載《郎世寧之藝術》（輔仁大學主編，臺北幼獅文化事業公司出版）頁142。
- (41) 王致誠等三人得一桌半，每桌素菜兩碗、攤雞蛋一碗、蝦米白菜一碗、又點心一盤及素粉湯，這是郎世寧在如意館最後一次活動的記錄。據上述《年譜》。
- (42) 此圖在《清帝與歐洲文化》展出，無印刷品，僅憑當時直觀記錄。畫面總體特徵與郎世寧《哨鹿圖》、《馬術圖》相倣。筆者認為此類大型歷史紀實畫最能體現“海西法”。《清檔》傳旨作此圖是1766年3月19日，但畫面右上角題跋是乾隆辛巳（1761）年，有待考證。題跋著錄如下：累治重熙四海春。皇清職貢屬方均書文。車軌誰能外方趾，圓口莫不新那許，防風仍後至早聞，干口已咸賓涂山，玉帛千秋述商室，共球百祿臻。詎是索疆恢此日，不惟謨烈賴前人，唐家右相堪依列，畫院名流命寫真，西鰲東鶴觀王會，南蠻北狄秉元辰，丹青非為誇聲教，保泰承慎俯循。乾隆辛巳秋御題。
- (43) 乾隆年間全部銅版畫載《中國洋風畫》圖錄頁280-333。
- (44) 《林風眠畫語——日月山畫譚》上海人民美術出版社，1997年，頁51。
- (45) 郎世寧於1729年寄回歐洲的信中說：“這幾年我畫了各種各樣的油畫，為此積累了大量素描稿，如果能將它們刻成銅版畫，對傳教、對指導繪畫初學者都是有意義的。”他寄去的

兩幅稿子〈創立耶穌會的羅耀拉〉、〈迎至天國的沙勿略〉後來被鑄成銅版畫，現存羅馬耶穌會本部古文圖書館。據 B.Cecile & Michelf 書頁154。

(46) (清) 鄒一桂：《小山畫譜》。

(47) (清) 松年《頤園論畫》，引自《中國畫論輯要》（江蘇美術出版社，1985年）。頁288。

(48) 沈以正：〈郎世寧繪畫之我見〉，載《郎世寧之藝術》頁63-73。



圓明園西洋樓（銅版畫·佚名作）