

# 歐洲傳教士與清代宮廷銅版畫的繁榮

莫小也\*

明清之際中國版畫的發展有兩次高峰，各個階段都有自己的特色：第一個高峰在明代萬曆至天啟年間，它的表現形式主要是傳統木版畫，雕刻製作者分佈在長江下游及沿海一帶經濟發達地區。但是，當清代康熙至乾隆年間出現第二個版畫製作高峰時，版畫的表現手段明顯轉向了銅版畫，而它們的製作者基本上集中在北京紫禁城中。

中國銅版畫何時始有製作？明清之際銅版畫發展的總體面貌如何？由於20世紀中期以來人們對清代宮廷“御製”作品的偏見，使那些銅版畫一直深藏於故宮大庫，幾乎未能與世人見面。<sup>(1)</sup>而以往美術史家得出的各種結論大抵亦祇能自圓其說，至今為止的說法差距甚大，更沒有比較全面地論述這一專題的成果。<sup>(2)</sup>與木版畫的製作方式不同，銅版畫的製作、印刷必須借鑒科學知識及依賴較好的設備。清代宮廷創作的銅版畫最初是在西洋傳教士的指導下，由他們與宮廷畫家一起完成的，它不僅是中國傳統木版畫技法的延續，也是中西文化交流的結晶之一。在此基礎上，清宮廷曾經出現銅版畫創作的高峰。

本文是筆者在親自考察部份銅版畫實物和查閱全部銅版畫<sup>(3)</sup>圖像、相關文字資料的基礎上寫成的，除了有重點地探討、分析銅版畫製作的背景、製作的過程以及作品的特色之外，還特別揭示了歐洲來華傳教士與清代宮廷銅版畫興盛的關係。

## 明末清初西洋銅版畫在宮廷的傳播

清康熙後期宮廷中正式製作銅版畫之前，明清皇家貴族早已與歐洲輸入的銅版畫有過接觸。在此，我們先回顧一下西方銅版畫及其技法介紹到宮廷的過程。

意大利利瑪竇（Matteo Ricci）是最早將歐洲銅版畫響入中國宮廷的傳教士。1601年1月27日，即利瑪竇抵京後的第三天，由太監把他的奏疏與貢物呈給明代萬曆皇帝（1573-1620年在位）。該奏疏中提

到“謹以原鑿本國土物，所有〈天帝圖像〉一幅，〈天帝母圖像〉二幅，《天帝經》一本，珍珠鑲嵌十字架一座，報時自鳴鐘二架，《萬國圖志》一冊，西琴一張等物，陳獻御前。此雖不足為珍，然出自西貢至，差異耳。”<sup>(4)</sup>其中《萬國圖冊》是一部裝幀精緻、附有大型對褶銅版畫的插圖書。<sup>(5)</sup>此書於1579年由西歐最有實力的法國出版商普朗坦（Plantin, Christophe）出版，在著名印刷中心安特衛普印刷。據說，當萬曆皇帝通過逼真的銅版畫看到威尼斯水城時，樂得哈哈大笑，問傳教士水上的建築為何不會沉沒。更有趣的是，利瑪竇還通過複

\* 莫小也，浙江大學藝術學系副教授，美術學碩士生導師。



萬國圖志：丹芬尼景色 一五七九年 歐洲銅版畫



萬國圖志：神聖羅馬主教與權貴 一五七九年 歐洲銅版畫

製一幅銅版畫來讓中國宮廷瞭解西方。那次萬曆皇帝想知道歐洲君主的服飾、髮式、宮殿是甚麼樣子，利瑪竇就主動將神父們藏佚的一幅銅版畫獻上，由於畫的尺寸太小而又無彩色，加上中國宮廷畫家不會畫陰影，他與龐迪我“花了兩三天時間，奉旨幫助官方畫師把它放大姝色”<sup>(6)</sup>。這幅成功地用彩色繪製的大畫，使神父能把語言不能講清的事物傳達給萬曆皇帝。利瑪竇曾經將一些宣傳基督教義的銅版畫贈送給安徽製墨兼出版家程大約，使後者能夠在自編的《程氏墨苑》中成功地以木版形式雕刻出四幅銅版畫效果的作品。其中摹倣的〈古代聖母像〉<sup>(7)</sup>最著名，如果不細心察看，完全會認為是銅版畫。

然而利瑪竇進宮的機會畢竟有限，明末社會的動蕩也令宮廷中無人去關心西方的舶來品。相比之下長期任職於欽天監的南懷仁（Ferdinand Verbiest）則有條件為銅版畫在清宮廷的傳播起作用。他是比利時人，於1658年抵達澳門，先在陝西



程氏墨苑：古代聖母像 1605年 木版畫

然不是以畫家身份進入宮廷的，但卻具備美術方面的知識。他主持的插圖書都是木版印製的，由於採用的表現方法借鑒了銅版畫技法，使當時在欽天監工作的青年人有機會直接學習這門技術，如以焦秉貞為主於1695年完成的〈耕織圖〉就具有銅版印製一樣的纖細效果。這些成果激起了康熙皇帝對歐洲

傳教，1660年因精於天文曆算被召入宮廷協助湯若望。1669年至1672年間他作為欽天監監正主持了北京觀象臺的重建，隨後出版了一部《新製儀像圖》，計117圖，其中包括黃道儀、地平經儀等天文儀器，“版面闊大，鑄刻極精，所繪儀器形象逼真，為清代宮廷最早由外國傳教士繪畫、中國宮廷雕刻家合作完成的一件科技文物圖像作品集”<sup>(8)</sup>。除了這部作品外，他所著《坤輿圖說》中也插入世界七大奇蹟等圖像。南懷仁雖

銅版畫極大的興趣，他一方面贊揚焦秉貞“素按七政之躔度，五形之遠近，所以危峰疊嶂中，分咫尺之萬里”<sup>(9)</sup>，將組畫頒賜王宮大臣、外藩員使，另一方面則請南懷仁向耶穌會總長及各教會省省長建議，派遣具有科技、藝術才華的傳教士來清朝宮廷服務。

18世紀初，終於有兩位意大利畫家先後來華。他們都是受耶穌會鼓動、按康熙皇帝的旨意招聘而來的。第一位是傑凡尼·切拉蒂尼（Giovanni Gheradini），出生於意大利波隆那，曾經受托裝飾法國耐弗爾斯聖彼埃爾大教堂與巴黎耶穌會圖書館。1698年法籍耶穌會士白晉（Joachim Bouvet）返中國時切拉蒂尼應邀同行，與十多名傳教士一起乘坐昂菲特里特號於次年抵達廣東。據說，由於他不是正式的耶穌會士，忍受不了種種生活艱辛與教內紀律，更不願自己的才華被埋沒在異國他鄉，因此，在華僅停留四年時間就歸國了。<sup>(10)</sup>在北京，切拉蒂尼主要承擔耶穌會教堂北堂的裝飾任務，受到教會內外一致好評。與此同時，切拉蒂尼也以繪畫特長進入宮廷服務。但是，切拉蒂尼在宮廷裡畫過甚麼不太清楚，可能為皇室成員畫了一些肖像，並在宮廷畫室向中國人傳授油畫技法。不過，從北堂的會客室裡曾經展出了法國名著中優秀銅版畫一事以及後人的記載來看，他也會將銅版畫譽入宮廷畫室之中，並對他的中國弟子有所講解。

接袞，以畫家和傳教士雙重身份來華的是馬國賢（Matteo Ripa），他是意大利人，1682年生於薩萊諾地區的愛波里（Eboli）小鎮。馬國賢的父親是醫生，在當地可謂富有的資產階級，十五歲時他被送到那不勒斯學習。有一次，在維塞雷高（Viceregol）大廈廣場，他聽了一位方濟各會士的演講，從此立下終生傳播福音的決心。<sup>(11)</sup>1705年3月，馬國賢在自己家鄉陞職為神父。不久，他赴羅馬傳信部接受訓練，學習中國文化地理及民族習俗。1707年10月8日，他覲見了教皇，被委派到中

► 耕織圖·春碓 1695年 木版畫

## 木版版畫



▲ 新製儀像圖：觀象臺圖 1574年 木版畫



國傳教，於1710年1月2日抵達澳門。那正是“禮儀之爭”十分激烈的時期，一些傳教士由於抗旨，被押送澳門拘禁，或被驅逐出境。但是康熙出於對藝術人材的喜愛，立即要求馬國賢等人前往宮廷服務。因此，次年2月馬國賢就被召至北京。

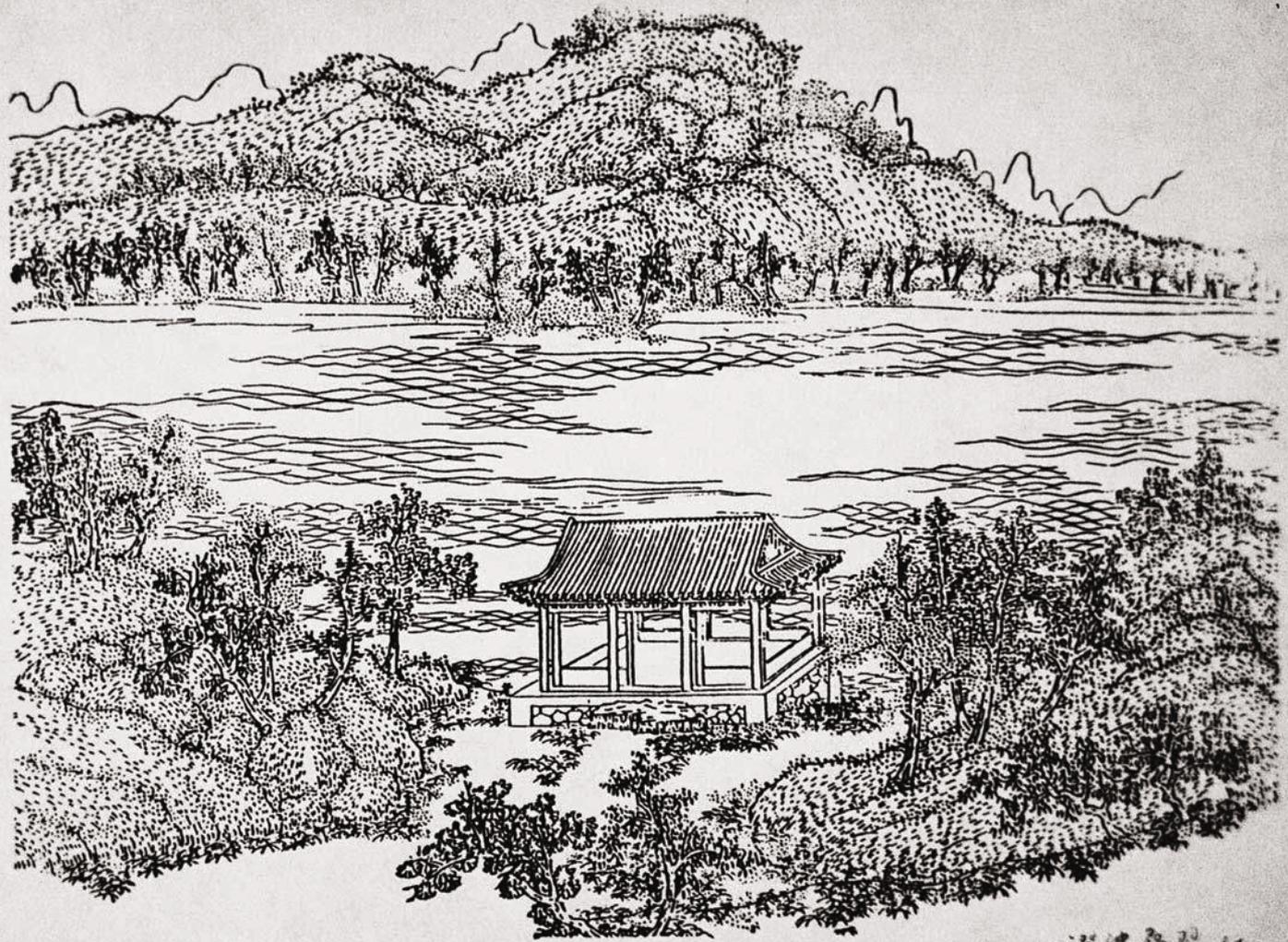
馬國賢在清廷居住十三年。除了現存的一套銅版組畫《避暑山莊三十六景圖》<sup>(12)</sup>之外，無一說明他繪畫才華的實物。但是，從他自己的回憶錄《京廷十有三年記》<sup>(13)</sup>中，還是可以瞭解到他的藝術事蹟的。自從幼年時代，馬國賢對繪畫就有十分濃厚的興趣，但他的父親不願意他在繪畫方面花太多的時間而耽誤學習，因此，他祇能偷偷地臨摹一些名家的作品。在羅馬讀書時，有位傳教士告訴馬國賢說中國皇帝要找一些精通科技和繪畫的人材，看了他畫的聖母像後就認為馬國賢能勝任。在澳門，馬國賢曾畫了兩幅畫作為贈送給皇帝的禮品，廣州官員看了畫後，大為贊嘆。在清宮廷，馬國賢享有較好的待遇。他有一間畫室，裡面有作畫所需的工具，還有漂亮的油畫、木版畫、銅版畫，那些物品也許是不久前離開這裡的切拉蒂尼留下的。那些畫使馬國賢在藝術方面得到有益的借鑒。他領到的生活費用比其他人多，因為他需要化錢買畫布、顏料、畫筆。馬國賢回憶道：“我受命進宮是在1711年1月7日，我被帶到了切拉蒂尼的弟子們的畫室，

他是第一位把油畫引進中國的畫家。這些人向我表示歡迎以後，就給我拿來了畫布、畫筆和顏料，於是我和他們一起作畫。”“在這裡，作油畫用的畫布是高麗紙，……我不習慣這種畫布，我從來也沒能照自己主觀想象創作過作品，祇能作一些平庸的複製工作。我知道，這種複製品在中國人中也不太受欣賞，因此感到很不安。這種描繪中國式的風景大概畫了七、八幅，畫上僅有山水與中國房屋。然而，有人告訴我，皇帝倒是挺喜歡這些畫的，他不怎麼喜愛肖像畫。”<sup>(14)</sup>由此說明他最初在宮廷裡履行的是畫工任務，那幾幅早期油畫如〈桐蔭仕女圖屏〉<sup>(15)</sup>、〈各國人物屏〉、〈通景山水屏〉，有可能是他來華時期留下的作品。但有一點是肯定的，康熙對他的風景畫感到非常滿意。此外，康熙也曾評價過他的肖像畫，稱贊他畫得非常像。直至1711年4月，他一直在畫油畫，後來就奉命製作銅版畫了。

那時，康熙一直想找人為他雕刻銅版地圖。有一天，他詢問了馬國賢等傳教士。結果，祇有馬國賢回答說，懂一點明暗表現的原理以及用硝酸製作銅版畫的方法。其實，馬國賢僅在羅馬時，聽了他的朋友建議，向一位畫家學習過簡單的銅版畫課程，來華以前並沒有實踐經驗。但皇帝聽說他懂一點，就高興地要他立即製作。雖然馬國賢沒有充份

▼桐蔭仕女圖屏  
清中期  
油畫





澄波疊翠 14



春跡無蹤可得尋  
不將詩眼看春心  
楊蕭野詩學  
石田翁畫  
清雲從

的工具材料，但因為皇帝急欲想看，他祇好當場表演。馬國賢在回憶錄中寫道：“皇帝命令中國畫工們畫一張山水畫，以便讓我照樣雕刻。當銅版畫一做完，它就與原作一起被呈給皇上看。皇上看了非常高興，因為他驚奇地發現摹品與原作很接近，絲毫沒有使原作失色。這是皇帝第一次看到銅版畫的製作。”<sup>(16)</sup>此後在避暑山莊，馬國賢根據自己僅有的一點銅版畫知識，開始了艱苦的材料製作、印刷的嚐試。他是個極聰明的人，僅依靠一些代用品就製成了硝酸、油墨、滾筒等，然而他製成的銅版畫腐蝕與印刷效果都不理想。但康熙看了以後卻表示滿意，“皇上甚至宣佈這些作品是優秀的，他要求繼續製作，而一點也沒有發現我作品中的那些敗筆”。<sup>(17)</sup>經過一番努力，馬國賢的銅版畫技藝確實有了進步，康熙決定讓他刻印避暑山莊三十六景。馬國賢與一些已受命製作圖稿的宮廷畫家一起，走遍避暑山莊所有的地方，還登上了山莊中最高的山峰。在馬國賢的指導下，畫家們一起對景寫生。接映，他參考畫家們的畫稿陸續刻印成銅版畫。康熙稱這些銅版畫是“寶貝”，並要求與詩文配在一起裝訂成冊，然後作為禮物贈送給皇親貴族。大約1713年6月，風景銅版組畫完成了，康熙又命令馬國賢按此方式刻印《皇輿全覽圖》，此圖由四十四幅銅版畫組成。此外，那段時間馬國賢還指導了數名中國學生。

也許是馬國賢積極的傳教活動使他無心再從事銅版畫的創作，也許是郎世寧的到來使他的技藝顯得遜色，1715年以後，馬國賢在清宮廷的藝術活動就基本停止了。

### 第一套銅版畫《避暑山莊三十六景圖》

然而，馬國賢給清宮廷留下了極其珍貴的歷史畫卷《避暑山莊三十六景圖》。目前這組銅版畫在世界四大圖書館珍藏。<sup>(18)</sup>當時馬國賢究竟刻過幾幅熱河風景畫，現已不太清楚，據洛埃爾（G. Loehr）介紹，馬國賢曾在1712-1714年間奉中國皇帝欽命製作了六十幅銅版畫，這是在中國雕刻的第

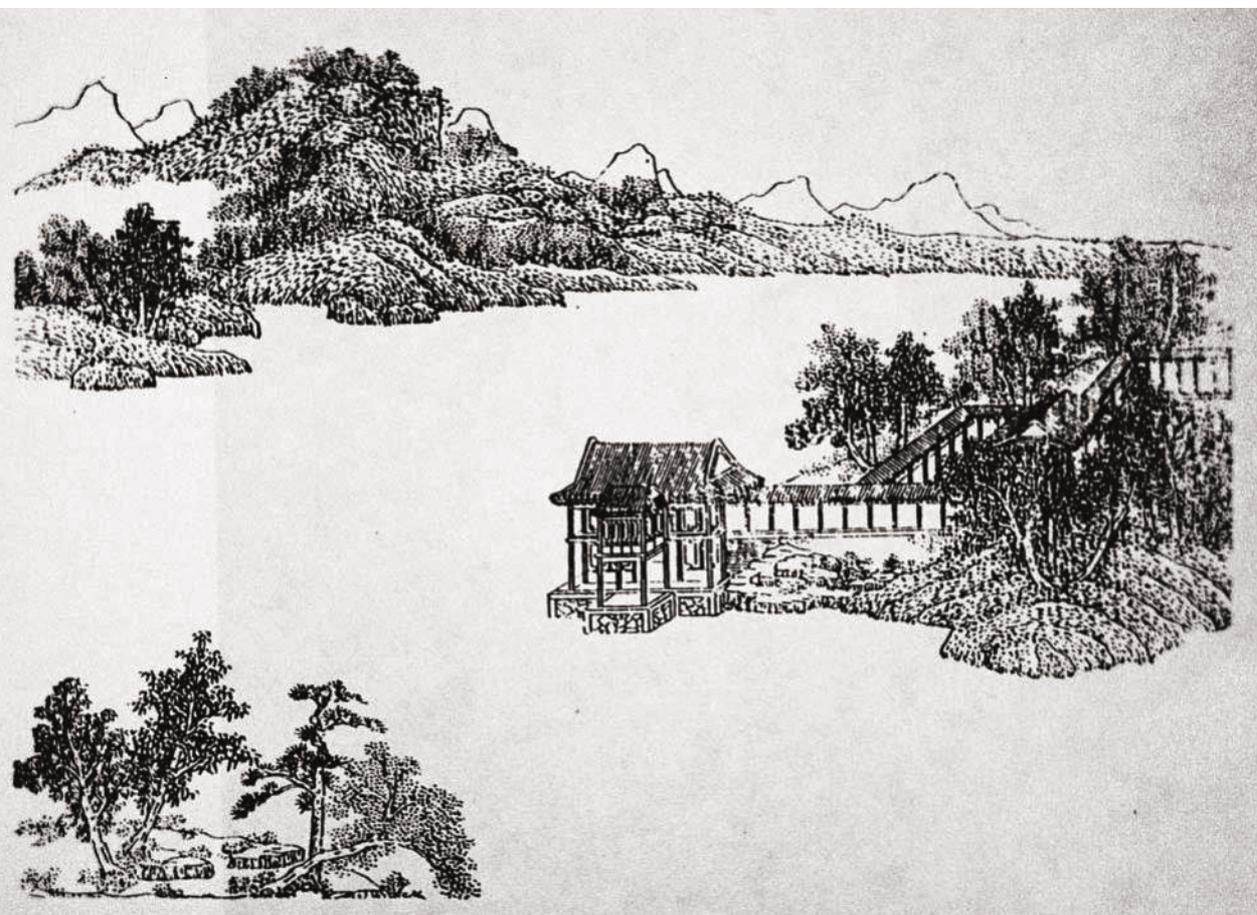
一批“熱河景”畫。<sup>(19)</sup>從現存的三十六圖分析，在初稿時，畫家也許作過很多嚐試，數量會更多一些，但它的大致範圍應當以康熙五十年（1711）正式命名的景點為準。這一年康熙親自在澹泊敬誠殿前的內午朝門上題了“避暑山莊”四字，並將他以四字題名的若干組建築組成了三十六景，為每一景都寫序題詩。<sup>(20)</sup>馬國賢助手創作組畫也當在該年六月。

對這套銅版畫的研究，筆者認為首先應該瞭解它與同一題材木版組畫的關係。祇要仔細地比較一下1711年由沈喻繪圖、朱圭與梅裕鳳刻的《御製避暑山莊圖詠》就會發現，儘管這兩組版畫在構圖、景物處理等方面存在許多相似性，但是，它們仍然有許多區別：首先是銅版畫表現了高度的真實性。木版畫僅在處理建築物等主體對象時，才要求符合實際，而對一些樹石小景是任意添加的，但大多銅版畫則強調了特定的對象，對於景物中的一草一木，土坡山石均以寫生為基礎，使人看了以後有親臨其境的感覺。其次，銅版畫採用西洋構圖，普遍地將地平線放到較低的位置，留出了天空的空間，以此表現特定的天地氛圍。在處理景物時，將近景、中景與遠景明顯地區別開來，強調了畫面的三度空間。這樣的景色處理比較接近於普通人的視覺感覺。而木版畫則幾乎不留天空位置，更談不上對時辰的表現，構圖比較接近於傳統的三遠法，追求平面的美感。銅版畫尤為重要的特徵是表現了極其豐富的明暗關係。這不僅僅限於用光影法表現特定光源，對一切景物都塑造出厚重的體積，而且在於用整體的明暗調子來構圖與佈局，以單一色調表現自然界種種固有色彩。這一點尤使我們想到：直至18世紀初的中國木版風景畫，基本上沒有考慮用色素的方法來表現自然的，從《東西天目山志》、《太平山水圖畫》到《黃山圖》，這些插圖作品基本上還是以局部的明暗表現少量固有色彩的，沈喻等創作的《御製避暑山莊圖詠》木版組畫也是如此。<sup>(21)</sup>由此可知馬國賢製作的銅版畫是以西洋藝術表現手法為基本特徵的。

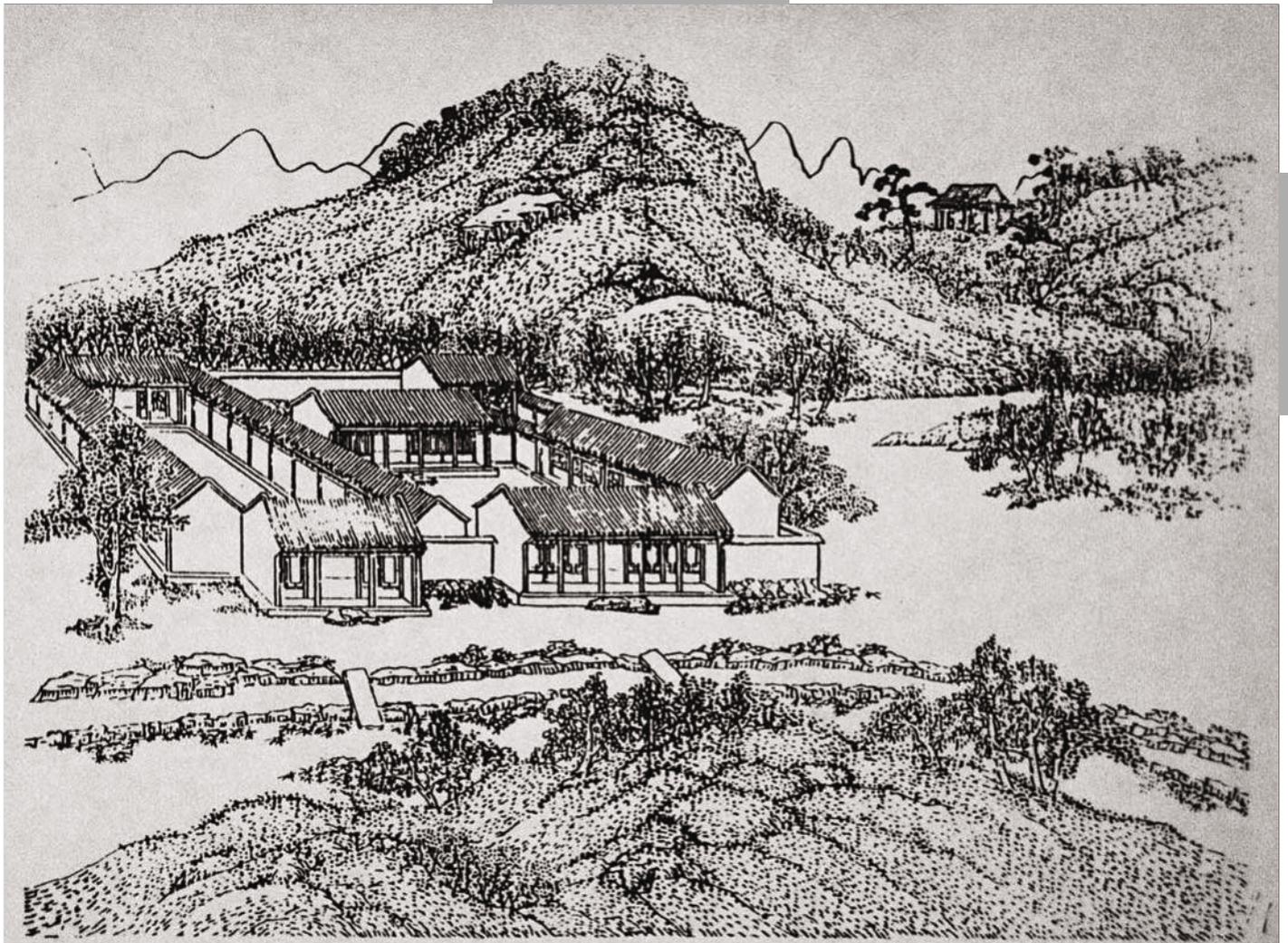
值得注意的是，就銅版畫本身來說，每一幅畫



避暑山莊三十六景圖：西嶺晨霞 一七一三年 銅版畫



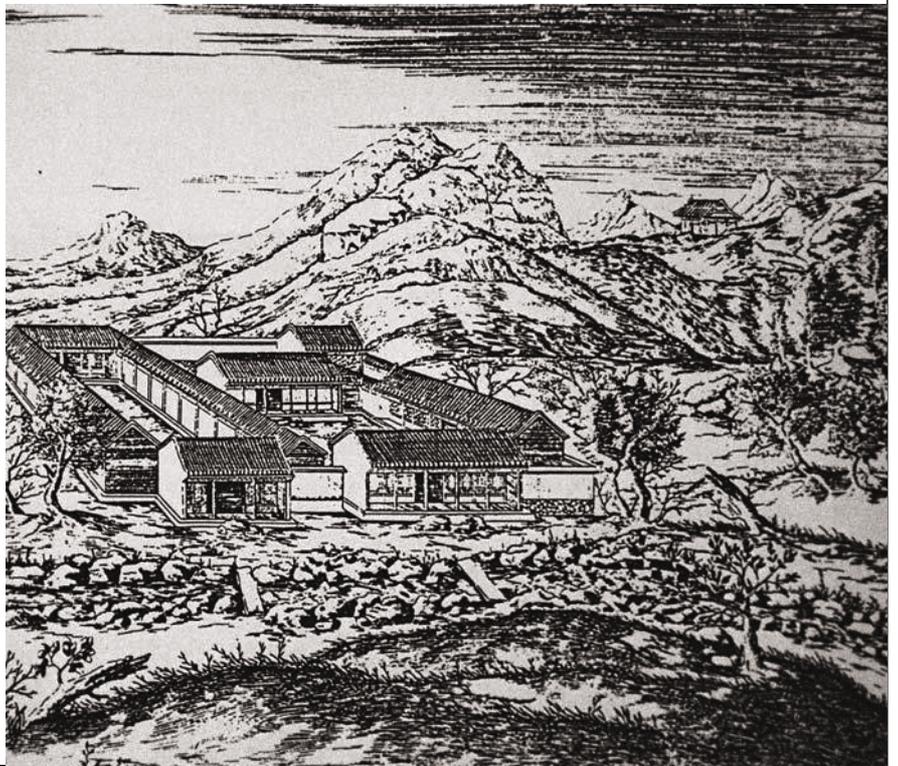
御製避暑山莊圖詠：西嶺晨霞 一七二一年 木版畫

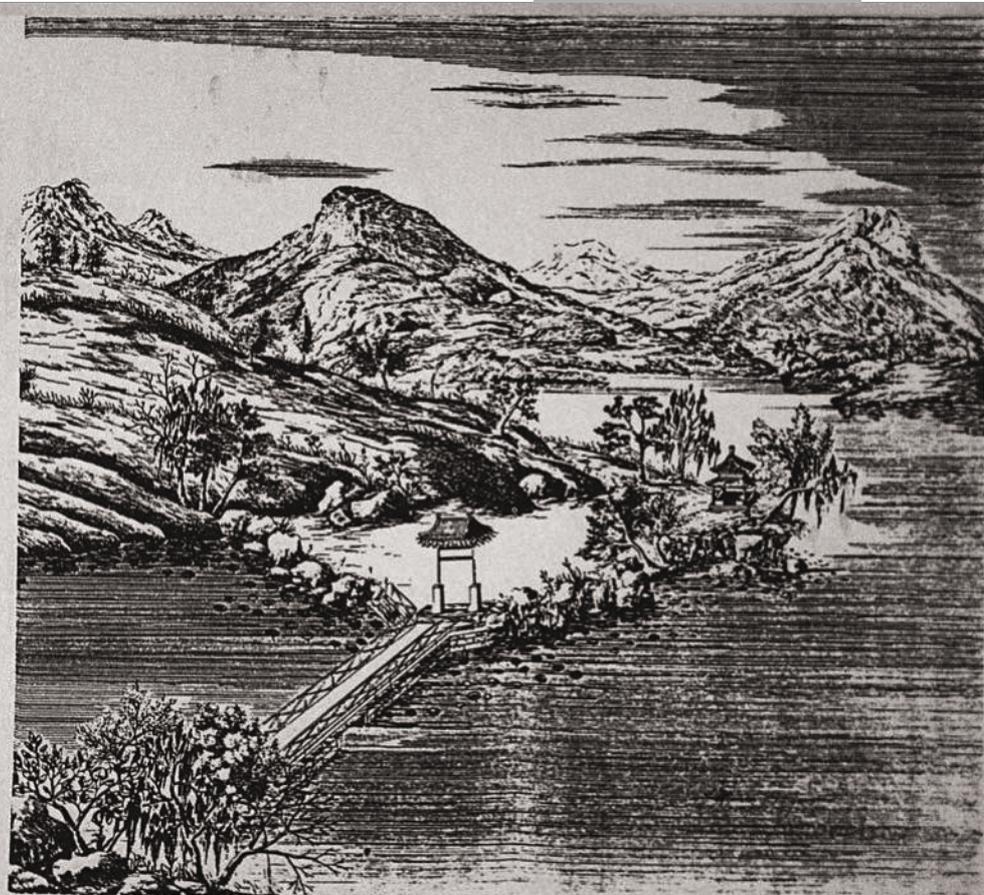


▲御製避暑山莊圖詠·風泉清聽 一七二一年 木版畫

的風格並不是完全一致的。我們看到，其中有一部份畫或多或少帶有東方繪畫的特色。由此推測，中國畫家參與了銅版畫的創作。根據上述銅版組畫特徵明顯與否，我將其中十二幅畫定為完全由馬國賢個人創作的，這些畫也許從起稿直至雕刻結束，都出於他個人之手。<sup>(22)</sup>而其它一些畫，有的是中西技法互滲，有的是中國風格顯著，則很可能是由中國人合作或獨立完成的。因為有幾幅畫中，遠山反而刻得比近山更有體積感。也有可能，馬國賢先製作了中國傳統風格的作品，

▶ 避暑山莊三十六景圖：  
風泉清聽 1713年 銅版畫





◀ 避暑山莊三十六景圖：  
濠濮間想 1713年 銅版畫

而那些完成西洋特色的作品則相對要晚些。依筆者的看法，這套組畫應該是以馬國賢為主創作的，從技法到風格，它都保留了當時西方銅版畫的特徵。限於篇幅，下面就以筆者認為出於馬國賢之手的作品為例，作些具體分析。

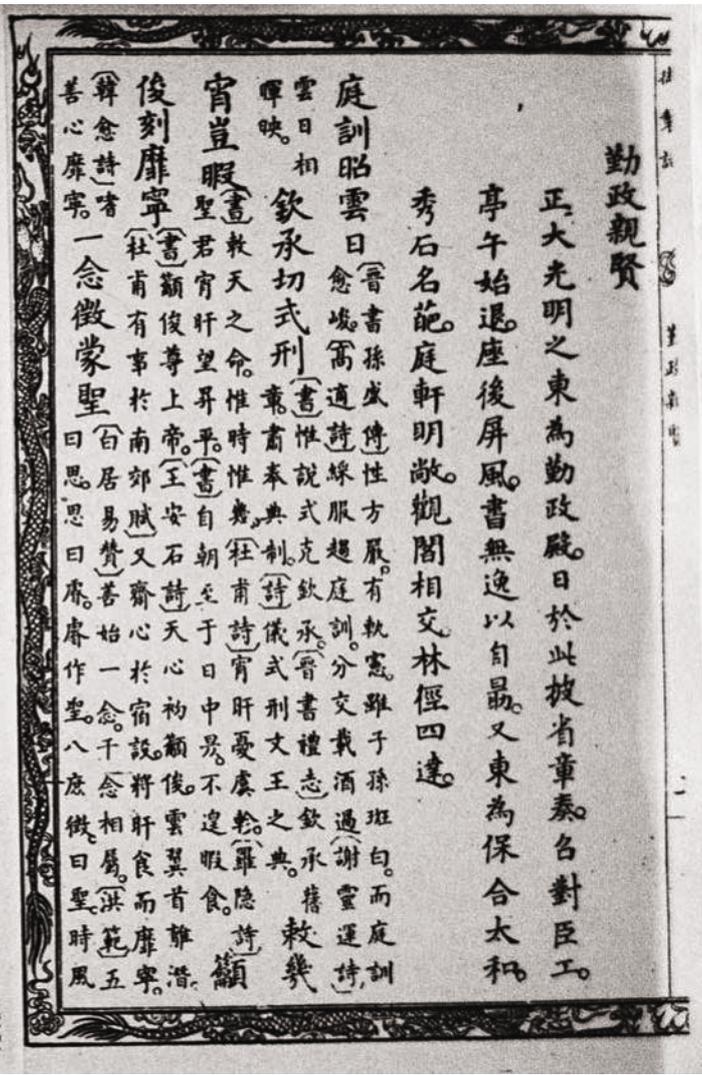
〈西嶺晨霞〉是上卷第十一幅畫，表現了西山美麗的景色，“傑閣凌波，軒窗四出，朝霞初煥，林影錯繡”<sup>(23)</sup>，康熙、乾隆皇帝先後題過七首絕詩。這幅畫的成功之處，即是對初晨瞬間陽光的捕捉。馬國賢將地平線畫在畫面中間略偏上處，留出相當的空間，描繪了厚厚的並在流動的雲層，朝陽正在冉冉上昇，放出迷人的光線，從山的後邊，一群群小鳥正向近處飛來。水面近深遠淡，表現了逆光下水面波光粼粼的狀態。沿狹湖面向遠處伸展的山脈，明顯地按透視比例縮小，山上的樹木也由此變化，具有強烈的縱深

◀ 避暑山莊三十六景圖：  
石磯觀魚 1713年 銅版畫

感、體積感。再看近處樓閣與樹木，刻劃十分細膩。他不僅將建築物的比例、位置畫得相當準確，而且將建築的窗戶、樹木花草以至水中的石塊都表現得淋漓盡致。特別是從中景土坡、建築的倒影刻劃，看出馬國賢具有豐富的藝術涵養。他將離岸近處水面畫得很深，倒影漸漸地出現了，清晰了，然後倒影又融入整個水面之中。就這樣，全部水面被處理成亮、灰、暗三種調子，這能使人們感受到色彩的變化。因此，除了以上所說這套銅版畫的三個特徵外，這一幅畫還給人以現實生活中的活力與生機。反之，在木版畫〈西嶺晨霞〉中，視平線上昇至上部四分之一處，天、水及遠山完全沒有筆墨，樹木土坡的表現也是按畫譜描繪的。儘管初看兩幅畫雷同，卻反映了東西方表現自然的不同方式。

在〈風泉清聽〉、〈雲容水態〉的畫面中，我們看到水的另一種表現方式。各圖都將潺潺流動的小溪作為前景來重點描繪：前者光線從左上方射來，通過一波一波短小的明暗線條刻劃，顯示出動感；後者光從正上方射去，描繪出近亮遠暗的水流趨勢。該圖還利用橋墩對水的阻力，表現水的急緩，確有“暗花舒不覺，明波動見流”<sup>(24)</sup>的韻味。還須指出，兩圖對溪邊石頭、花木、土坡的刻劃也顯示出馬國賢的扎實寫生功夫，如〈風泉清聽〉圖中前邊有一土坡，他以大塊的暗部將它突現在觀者面前，不僅描繪一些小草雜木，還特地畫了一株很大的枯樹，但樹上又長出嫩芽。令人驚奇的是，木版畫中一株具有典型特徵的大松樹，在銅版畫中卻沒有出現。由此推測：或許馬國賢作畫時尚無此

▼圓明園四十景圖 一七四五年 木版畫



西師定功於己卯越七年丙戌  
 戰國始成因詳詢軍營征伐形  
 勢以及結構丹青有需時日也  
 夫我將士出百死一生為國宣力  
 賴以有成而使其泯滅無聞朕  
 豈忍為哉是以紫光閣既勒有  
 功臣之像而此則名就血戰之地  
 繪其攻堅斫銳斬將奪旗實蹟  
 以旌厥勞而表厥勇爾時披露  
 布已有成詠者即書之幀間其  
 未經點筆者茲特補詠凡六事  
 禮不云乎駭鼓輦之聲則思將  
 帥之臣格是圖也有不吝若是  
 威先是宵旰勤勞雖日神馳於  
 連營列陣之間此則目擊心存  
 如指揮法將士於折衝禦侮之  
 際而痛定之懼予惟益欽  
 天眷於無窮凜月盈於有永遑敢  
 自裊生謀伐赫濯而忘兢業哉  
 乾隆丙戌孟春月御題

平定西域戰圖：扉頁乾隆御筆 1755年 木版畫

樹，證明銅版畫早於木版畫，或許是宮廷畫家以概念代的手法表現此景，借鑒馬氏之作，任意添加了此樹。我們還能從〈濠濮間想〉看到四周暗中間明、明中有暗的構圖處理，那位於亮部背景下深色的橋坊，正是引導人們觀賞此圖的視覺中心。〈石磯觀魚〉則是上明下暗，左側精心刻劃的石磯在明亮的天光襯托下，顯得更為厚實、更為險要。

總之，看過這一幅幅精采畫面，可以體會，如果沒有具備像馬國賢那樣來自西方的、比較正規的銅版畫知識，那麼這組銅版畫是難以形成的。儘管此前基督教義銅版畫作品早已被中國人複製成木版畫，一些銅版畫技法也被應用於各種木版畫創作之中，但是，直到馬國賢親自向康熙介紹銅版畫技法及製作這些風景畫之前，國內還沒有人正式嚐試過這一技術。從這一角度來說，是馬國賢首先引進了銅版技術，培養了第一批中國人學習銅版技法。因此，馬國賢雕刻的銅版組畫筆路藍縷，有開創之

功。就這組銅版畫本身來說，因為這是一套以西方繪畫風格為主，又容納了東方繪畫某些特徵的組畫，因此，它的成功一方面推動了宮廷繪畫的西洋化，如嚴格的透視、明暗、構圖手法成為以後數套木版《避暑山莊前後三十六景圖》、《圓明園四十景圖》的樣板。<sup>(25)</sup>另一方面，也為乾隆年間創作大型戰爭題材的銅版組畫奠定了基礎。馬國賢在銅版畫及其技法輸入宮廷過程中起了承前啟後的作用。

### 傳教士合作銅版畫《平定西域戰圖》

眾所周知，1715年意大利傳教士郎世寧（Giuseppe Castiglione）的抵華使清代宮廷繪畫翻開了新的一頁。<sup>(26)</sup>郎世寧在清代宮廷畫院奮鬥了半個世紀，領銜創造了中西融合的新畫風。但是在康熙、雍正年間，郎世寧的藝術活動並無確切記載，也沒有留下任何銅版畫的痕跡。康熙將勸農耕織與



平定西域戰圖：和落羅斯之捷 1758年 銅版畫

皇家園林版畫贈送給臣民的做法，直到其孫輩乾隆執政數年之後才給予重視。然而這一次相贈的圖像已經變為宏偉場面的戰爭圖。這些戰爭圖共有八套，另有一套例外表現圓明園西洋樓。它們大抵集中在乾隆朝中後期創作。總計上百幅戰爭圖全是乾隆帝對西域與西南、東南周邊採取軍事行動的真實記錄。在描繪技巧方面它們比具有西洋特徵的木版畫《御製耕織圖》與銅版畫《避暑山莊三十六景圖》難度更大。因為各圖所表現的均為周邊特殊地域的戰爭場景，而每一幅畫均有數以百計的人物。

《中國洋風畫展》圖錄載七套銅版畫計九十六幅，《清代宮廷版畫》則多一套道光年間製作的《平定回疆得勝圖》計十幅。在此，先根據本人對個別作品直觀後的感受，談談郎世寧等四位傳教士共同創作的第一套戰爭版畫。

乾隆二十年起，中央政權為反對邊疆部份少數民族頭目的分裂活動，進行了一系列維護統一的軍事行動。題名為《平定西域戰圖》，各圖55.4/90.8cm，共16圖。雖然伯希和、聶崇正等專家都對這套畫進行過考證，但各畫題名與實際畫面內容、

乾隆詩詞的關係都有待進一步推敲。<sup>(27)</sup> 此套銅版組畫有珂羅版印刷品稱《新疆戰圖》，圖16面，文字18面，外框62.5/46cm，圖版44/25.5cm，據聞為清末印刷品。筆者看到，原畫每幅畫前均有乾隆御筆題詩，乾隆在扉頁寫道：“興師定功於己卯，越七年丙戌（1766）年戰圖始成。因詳詢軍營征戰形勢，以及結構丹青，有需時日也。夫我將士出百死一生為國宣力，賴以有成，而使其泯滅無聞，朕豈忍為哉！是以紫光閣既勒有功臣像，而此則各就血戰之地，繪其攻堅、斫銳、斬將、擐旗實蹟，以旌厥勞，而表厥勇。”<sup>(28)</sup> 由序及各圖詩詞的創作時間表明，乾隆自1755年起陸續題詩前後經歷十一年，組畫的草圖主要是根據乾隆詩詞創作完成的。所謂“有需日時”，既有征戰過程細節調查的日程，也有畫家起稿、定稿所化費的時間。當時已經在清宮廷服務的四位傳教士畫家郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義均為銅版畫底稿起草人。筆者綜合已有成果，據《新疆戰圖》實跡，將組畫按順序排列，並列出每幅畫名稱、乾隆題詩時間與作者：1) 平定伊犁受降（1755），艾啟蒙；2) 格登鄂拉斫營



(上) 平定西域戰圖：通古斯魯克之戰 1766年 銅版畫 (下) 上圖之局部

(1755)，郎世寧；3) 和落霍斯之捷 (1758)，王致誠；4) 鄂墨扎拉圖之捷 (1766)，郎世寧；5) 庫隴癸之戰 (1766)，安德義；6) 烏什酋長獻城降 (1758)，安德義；7) 黑水解圍 (1759)，安德義；8) 呼爾滿大捷 (1759)，王致誠；9) 通古斯魯克之戰 (1766)，王致誠；10) 羅斯庫魯克之戰 (1766)，安德義；11) 阿爾楚爾之戰 (1766)，王致誠；12) 伊西洱庫爾淖爾之戰 (1766)，郎世寧；13) 拔達克山汗納款 (1759) 安德義；14) 平定回部獻俘 (1760)，王致誠；15) 郊勞回部成功諸將士 (1760)，安德義；16) 凱宴成功諸將士 (1760)，王致誠。以清宮廷傳教士畫家們為主創作的這套銅版畫先後分批運往法國雕刻、印刷，再於1773年左右全部運回北京，它們不僅直接推動了中法藝術的交流<sup>(29)</sup>，也使不久後清宮廷銅版畫技術迅速成熟。

值得注意的是，自從銅版組畫創作開始，郎世寧始終是負責人與指導者。乾隆二十九年 (1764) 十月二十五日傳旨“平定伊犁等處得勝圖十六張，朕郎世寧起稿，得時呈覽，陸續交粵海關監督轉交法郎西雅國，朕好手人照稿刻做銅版，其如何做，即朕郎世寧寫明”<sup>(30)</sup>。乾隆三十年又有“西洋

人郎世寧等四人起得勝圖稿十六張”之說。而實際上，銅版畫正式起稿之前，郎世寧於1760年已經完成伊犁人民投降、阿爾楚打仗、獻俘、郊勞等七幅絹畫，然而此時郎世寧72歲，將走盡他的藝術人生。相比之下，王致誠、艾啟蒙、安德義三位傳教士更年輕一些，他們有精力來完成花時費力的作品。還須注意，即使是他們創作的作品也必然受到郎世寧的指點，尤其艾啟蒙與安德義進入清宮畫院後，以郎世寧為師，他們的作品或許即以郎世寧絹畫為藍本。美術史家對後三位作者一直未能引起重視，此處結合生平、作品給予簡要介紹。

王致誠 (Denis Attiret) 是耶穌會士，1702年生於法國多爾城，其父親是當地著名畫家。他年輕時曾經赴羅馬學習繪畫，返回法國里昂及家鄉後留下大量作品。他於1735年成為耶穌會修士，1738年來華進入清宮廷服務，成為法國傳教團親近乾隆皇帝的重要渠道。他的繪畫技巧並不遜於郎世寧，然而由於他既不接受乾隆擬授的四品官銜，又力圖保持自己的西洋畫風，結果簽有他名字的畫極少。<sup>(31)</sup> 這批銅版畫草稿中，被專家們定為他的作品有六至七幅。<sup>(32)</sup> 筆者在“清帝與西歐文化”展覽中見到上

▼ 平定西城戰圖：平定伊犁受降  
一七五五年  
銅版畫





平定西域戰圖：烏什酉長獻城降 1758年 銅版畫



平定兩金川戰圖：收復小金川全境圖 1781年 銅版畫

述第3與第8兩幅也屬於他。畫上分別題有“戊寅新秋月作御筆和落霍斯之捷”、“己卯仲春月作御筆通古斯魯克之戰”，可知兩畫均在1758、1759年左右繪出草圖。前者表現一片空曠之地，清軍與準部叛軍的騎兵縱馬衝殺，後者表現清軍寡不力敵，築土城轉攻為守。在近觀巨幅畫面的條件下，可見到銅版印刷精良，畫面清晰度極高，塑造物體的效果逼近油畫。畫面光源分別來自左或右上方，有十分強烈的陽光感，加之陰影的刻劃，使近處的人物面部、身軀均有層次豐富的明暗關係。畫面中各人的動態正確、表情生動，均按照嚴格的透視比例描繪，使遠近空間感強烈，充份表現出巨大戰爭場面的宏偉氣勢。由此證明，王致誠是一名基礎扎實、富有才華的畫家。

艾啟蒙 (Ignaz Sichelbart) 是波希米亞人，1708年生於波希米亞的諾伊德克。他於1744年獲准作為畫家進入北京，1745年在清宮廷有專門的畫室。《正教奉褒》記曰：“以精於繪事，奉旨進京，特派在如意館响力，甚合上意；特授苑卿，三品職銜。”<sup>(33)</sup> 艾啟蒙雖然是郎世寧的學生，但作畫水平也與郎世寧接近。他至少有三十餘種掛軸、冊

頁被記載下來，大多為馬、鷹、犬動物之類。<sup>(34)</sup> 他畫的《十駿犬圖》動物主體與郎世寧的畫相似，僅將背景完全重繪。筆者認為，銅版草圖他僅作一幅〈平定伊犁受降〉，這幅畫也可能是以郎世寧原作為基礎作成。畫面為清軍整齊的騎兵馬隊從山谷林木中進入一片平地，準噶爾部牧民跪迎於兩旁。其中有雙手高舉火槍的，也有雙手捧哈達的。一支樂隊正在吹奏樂曲。近處與遠景均有牧民牽舐牛羊，或以船運牛羊來獻給清軍的場面。人物與動物的神態和造型都表現得很成功。這幅畫在整體組畫中不顯弱，可說明他的水平尚可。

安德義 (Joannes Damascenus Salusti) 是自來羅馬的奧斯定會修士。生年不詳，他大約在1665年進入清宮廷畫院，也可能是為創作這一套銅版畫而招聘的。十年後他又離開了宮廷到天主教西堂，曾經任北京主教，於1781年去世。據說他的才藝不太高明，第一批寄往法國的四張草圖中有一張“出安德義神甫手，為諸畫中之欠佳者”<sup>(35)</sup>。但是，伯希和與費賴之均認為安德義完成了銅版畫稿六幅，僅由於順序不同，所指畫面會有差異。其所繪〈烏什酋長獻城降〉記乾隆二十三年八月三十日，回部首

▼ 平定臺灣戰圖：枋寮之戰圖 一七八九年 銅版畫





平定安南戰圖：市球江之戰圖 1789年 銅版畫



平定廓爾喀戰圖：攻克擦木之圖 1793年 銅版畫

領霍集斯接受清軍招撫，於烏什城外迎接清軍的場面。此畫景色開闊，中央為圓形戰時營壘，設有帳篷，戒備森嚴，旌旗飄揚。回部首領正在向端坐於大帳中的清軍主將致禮。四周有牧民牽舐畜物前來慶賀。左方背景是繞山而築的城池。人物與畜物比例均較其它畫小，但仍有嚴格的透視與投影，從人們微妙的動勢中可以看出民族相互之間的融洽關係。筆者認為，安德義畫稿數量相對多一些，一方面當時他年紀輕，有條件執筆完成這些任務，另一方面，郎世寧等人可能有要求更高的油畫創作任務，所以對銅版畫畫稿僅作指導而沒親自動手。此外，傳教士在創作這套版畫過程中，肯定會有中國宮廷畫家一起配合的。

總之，這套銅版畫開創了清宮廷銅版畫藝術的新起點。為此後宮廷內創作、印製的八套銅版畫奠定了扎實的基礎。

### 乾隆後期銅版畫創作的高潮

18世紀70年代左右，隨舐《平定西域戰圖》先

後從法國運送回國，上述幾位傳教士相繼離開人世，郎世寧、王致誠甚至沒有見到印成的作品。然而，此時乾隆對銅版畫愛不釋手，他在以武力開拓周邊或平定少數民族起義取得勝利的同時，自居為“文武十全”<sup>(36)</sup>老人，不斷為各個戰事題辭，要求宮廷畫家們繼續以銅版畫形式表現這些戰爭。其中戰圖六套，在此以時間先後敘述大概：

《平定兩金川戰圖》，共16圖，51.0/87.7cm，此套圖僅最後一圖上署有“乾隆丙申夏御筆”，大抵創作於乾隆四十一年至四十六年（1776-1781）。畫面內容是：1）收復小金川全境圖；2）攻克喇穆喇穆等處圖；3）攻克羅博瓦山礮寨圖；4）攻克宜喜達爾圖山梁圖；5）攻克日旁礮寨圖；6）攻克康寨薩爾礮寨圖；7）攻克木里工噶克了口礮柵圖；8）攻克宜喜甲索礮卡圖；9）攻克石真噶礮寨圖；10）攻克則大海昆色爾等處圖；11）攻克勒烏圖圖；12）攻克科布曲索隆古礮寨圖；13）攻克噶喇依圖；14）郊勞凱旋將士圖；15）金川平定午門受俘圖；16）紫光閣凱宴將士圖。上述標題大多來自清軍將領阿桂花、明亮奏報。全圖描繪乾隆十二年

▼ 平定苗疆戰圖：解永綏城圖  
一七九八年  
銅版畫



▼ 平定苗疆戰圖：攻克暴木山 一七九八年 銅版畫

至四十年（1747-1775）清政府兩次出兵平定四川西部金沙江一帶割據大小金川的苗族首領莎羅奔、索諾木的戰爭場面。從創作此套組畫開始，尺寸縮小，製作相對粗放，有明顯的國內製作特色，但該組畫對苗族山區建築、風土的紀實性描繪仍有重大價值。據說艾啟蒙和另一位新來的傳教士賀泰清也參加了底稿的繪製。

《平定臺灣戰圖》，共12幅，50.7/87.9cm，上有“乾隆丁未”、“乾隆戊申”、“乾隆己酉”年號，大約完成於乾隆五十四年（1789）。內容有：1）諸羅解圍圖；2）攻克斗六門圖；3）攻克大里戈圖；4）進攻小半天圖；5）集集埔之戰圖；6）大埔林之戰圖；7）大武祢之戰圖；8）枋寮之戰圖；9）生擒林爽文圖；10）生擒莊大田圖；11）抵廈門圖；12）賜宴凱施諸將圖。乾隆五十一年（1786）臺灣天地會首領林爽文等率眾起義，自稱盟主大元帥，建元順天，又有南路會黨莊大田自稱洪號、輔國大元帥。組畫即記載了乾隆五十三年（1788）清官軍福康安、柴大紀等圍剿天地會林爽文起義軍的概況。這套畫描繪了大量山海景色，基本上用的是

傳統畫法，可以說明已經是以中國宮廷畫家為主創作的作品了。

《平定安南戰圖》，共6幅，54.4/87.6cm，乾隆己酉年（1789）創作。分別是：嘉觀訶之戰圖；壽昌江之戰圖；市球江之戰圖；三異柱右之戰圖；富良江之戰圖；阮光顯入覲賜宴圖。記錄1789年乾隆派孫士毅安撫安南國王阮文惠、結束安南內亂的幾場戰役。該組畫畫風與《平定臺灣戰圖》一致，其中最後一幅場面、建築均相同。

《平定廓爾喀戰圖》，共8幅，55/88cm，各幅均有“癸丑新正月御題”之字，估計作於乾隆五十八年（1793）。各圖標題為：1）攻克協布嚕之圖；2）攻克東覺山之圖；3）攻克瑪噶爾轄爾之圖；4）攻克薩克濟龍之圖；5）攻克熱索橋之圖；6）攻克帕朗古之圖；7）攻克擦木之圖；8）廓爾喀陪臣至京之圖。廓爾喀即為今之尼泊爾，乾隆中期由西北進入加德滿都開國，後不斷入藏騷擾，在清軍逼迫下於1792年求和，組畫即反映此史實，印刷效果甚差。

《平定苗疆戰圖》，共16幅，49.8/87.6cm，創



作於乾隆乙卯至嘉慶戊午（1795-1798），筆者對此組銅版畫進行了重新題名和順序排列：1）興師；2）福安康、和林克期會合；3）攻克松桃之圍；4）解永綏圍城；5）攻克藍草坪滾牛坡；6）攻克黃寨；7）攻克蘇麻；8）攻得茶它柳夯等處苗寨；9）攻克高多寨；10）攻克石隆苗寨；11）攻克平隴苗寨；12）捷來；13）攻克暴木山；14）攻克廖家捏；15）收復乾州；16）攻克強虎哨。就製作時間而言，此時已是清宮廷製作銅版畫的尾聲。<sup>(37)</sup>然而，它是一套數量多、場面大，充份反映戰爭史實的創作版畫，而且明顯借鑒了西洋畫法：首先，畫家利用透視近大遠小的方法表現了許多開闊場面，如在〈解永綏城圍〉一圖中，近景是圍攻土空寨的場面，中景是清軍迎接將領入城，遠景是全永綏城，城裡的道路、樹木與房屋均按照透視關係畫出。其次，明暗關係的處理也比較妥貼，一般近景人物的服飾都呈現細膩的光感，表現出光源的一致性，如〈攻克廖家沖〉，光源來自左方，又如〈攻克暴木山〉，光源來自右方，光源處理得好使畫面

中人物、道具都有立體感。整圖表現崇山峻嶺的畫面，也往往有大的明暗起伏，此外，人物動態的處理也是比較成功的，如騎馬、打槍、格鬥、射箭等，有些畫面上有上百個不同動作的人物，都表現得栩栩如生。這是西洋畫家在清宮廷中長年進行指導的結果。當然，組畫中也融合了中國人自己積累的銅版畫經驗，不僅在每一幅圖中均有機地插入乾隆御筆詩，還將山水、巨石、流雲、樹木的表現帶有傳統繪畫韻味，使它在具有相當高的史料價值的同時，也有一定的觀賞性。

《平定雲貴戰圖》，共四幅，49.0/87.3cm，作於嘉慶二至三年（1797-1798），但仍寫“乾隆丁巳季秋御筆”、“乾隆戊午新正御筆”等，應是乾隆親自督辦的最後一套銅版畫。內容如下：雲貴總督阿輝奏報剿盡狃苗餘黨之圖；雲貴總督勒保奏報攻克北鄉巴林賊巢之圖；攻克洞灑當丈賊巢之圖；圍捕狃苗南籠圍解之圖。這組銅版畫記錄嘉慶初年清政府再次出兵鎮壓湖南、貴州苗民起義的戰鬥場面，但畫上題辭仍為乾隆御筆。





圓明園西洋樓圖：海晏堂北面 1786年 銅版畫

以上國內製作的六套戰爭題材版畫有幾個特色：首先，是它們均以《平定西域戰圖》為範本，不僅是技術方面，而且構圖構思均有不同程度的借鑒，有些甚至是全圖照搬，僅人物動態略作調整。還有照抄中國人自己製作的銅版畫的。因此，乾隆後期所製作的銅版畫無論是圖稿還是版刻、印刷均不能超過《平定西域戰圖》水準；第二，此六套版畫雖努力以西洋銅版畫為榜樣，但是明顯地參有中國古代版畫技法，尤其是山水、植物的技法借鑒更多，有古版畫重陣式之感，加上各圖上方均有題辭或詩文，蓋有“乾隆御覽之寶”、“太上皇帝之寶”等印章，整體具有東西合璧之藝術效果。此外，還須注意乾隆題辭或詩文均用木版刷印，這使得一幅畫的製版效果也有特殊性；第三、這些銅版畫的主要起草者應該是清宮廷畫家，與第一套銅版畫戰圖水平相差甚遠，他們中也許有人曾經跟隨軍隊進入戰地，因而他們記錄的環境、人物服裝、武器、戰船直至小道具比較詳盡，對研究軍事史、民族史有重大的參考價值。當然，我們從這些銅版畫

可以見到一種趨勢，竭盡財力的軍事行動，尤其對民眾起義的殘酷鎮壓，將會導致國力空虛、民族衰亡；一位君主如果常以顯赫武功來炫耀自己，那麼他的統治也許不會長久了。至此，國家、民族之間的藝術交往也會中斷，出現文化領域的衰敗現象，這就是此後不久銅版畫迅速消聲匿跡的原因之一。

這裡需要補充兩點：第一，唯一與戰圖不同的是乾隆五十一年（1786）製作的銅版畫《圓明園東長春園西洋樓圖》<sup>(38)</sup>，這組銅版畫共20幅，尺寸為50.0/87cm，是蔣友仁、郎世寧、王致誠等歷時十三年設計建造的意大利式建築十二景的真實記錄。它們包括諧奇趣（二幅）、蓄水樓（一幅）、花園（二幅）、養雀籠（一幅）、方外觀（一幅）、竹亭（一幅）、海宴堂（四幅）、遠瀛觀（一幅）、大水法（一幅）、觀水法（一幅）、線法山（三幅）、湖東線法畫（一幅）等二十個畫面。當筆者觀察其中一些原作時，一邊為想象乾隆晚年西洋樓壯麗的景象而感動，一邊也發現這套銅版組畫更可能祇是建築草圖的複製品。畫面證實，建築主體透

視、明暗都畫得熟練正確，而配景的樹木、天空幾乎是任憑主觀意趣而添加的，可能是歐洲某一插圖畫上植物的翻版，表現得十分生硬。

其次，這一階段還有兩位傳教士畫家在宮中。上述賀泰清（Louis de Poirot），1735年生於法國洛里昂，在意大利受教育，1756年入耶穌會，乾隆三十五年（1770）抵華。他精通滿文、漢文，亦擅長繪畫，因此被召入宮廷。但他為中俄談判，將拉丁語文件譯為滿文，為傳教將《聖經》譯為漢文、滿文，化費了許多時間。他的作品多為鳥獸、山水，畫藝平平。<sup>(39)</sup>他於1814年病逝於北京。潘廷璋（Giuseppe Panzi），1734年生於意大利佛羅倫薩，1771年與法國傳教團一起來華，乾隆三十八年（1773）在清宮廷為乾隆作肖像。<sup>(40)</sup>據說他僅將漢人畫家勾完的素描稿上色，在藝術方面還受到乾隆的許多限制。他們兩位具體如何參與上述銅版畫的製作未能發現詳盡資料。筆者推測，作為同時期的宮廷畫家也會提出若干建議或修改草圖。

自利瑪竇鑿入銅版畫，到馬國賢介紹它的技法，再到郎世寧率傳教士、清宮廷畫家陸續創作出大批銅版組畫，先後經歷了二百餘年。從這些珍貴遺物，我們不僅能形象地看到一系列紀實性的時代畫卷，也能觀察到一個畫種自引進到興盛、又進入式微的整個過程。筆者認為：一種繪畫風格或說新畫種的形成，一方面必須與時代休戚相關，一方面也是文化交流的結晶。儘管上述大多銅版畫更具有歷史文獻價值，但是，我們也不應當忽視藝術水平一般卻在藝術發展過程中具有特別意義的作品。

### 【註】

- (1) 筆者所指的是國內情況，即北京故宮博物院所藏的作品從無整體的展示過，個別的展出是在《清帝與歐洲文化》（1996年12月）中展出《平定西域戰圖》兩幅，《中國古代建築圖展》（1999年10月）中展出《圓明園東長春園西洋樓圖》四幅。但是，在國外、港澳已經有多次展覽。其中比較全面的是日本町田市國際版畫美術館於1995年10月舉辦的《中國洋風畫展》，同時出版了《中國洋風畫展——明末清代的繪畫、版畫、插圖書》。
- (2) 一說是日本人岸田吟香的《吳淞日記》所載，即他於1867年1月20日在上海書法家黃雲山家中見到《順治登基圖》八幅，但目前不能肯定製作年代，參見《中國洋風畫展》圖錄頁6；

另一說則是王伯敏主編《中國美術通史》（山東教育出版社，1988年）所敘：“康熙三十五年（1696）有英武殿銅版印本《御製耕織圖詩》及《避暑山莊詩》，是為中國早期的銅版畫。”但是《御製耕織圖詩》是否是銅版畫尚未最後定論，《避暑山莊詩》確切製作年代至少在1710年以後。

- (3) 最近出版的《清代宮廷版畫》全面地反映了北京故宮博物院所藏的銅版畫，全書載銅版畫共計10套，114幅（《避暑山莊三十六景圖》共36幅，該書載6幅），其中最晚創作的一套銅版畫是在道光十年（1830），已經於創作高峰三十年之後。翁連溪編著，文物出版社，2001年。
- (4) 《熙朝崇正集》卷20，崇禎十一年刻版。
- (5) 原書名 *Teatrum Orbis Terrarum*，此書名又譯《全球史事輿圖》，見 Michael Sullivan. *Some Possible Sources of European Influence on Late MING and Early CH'ING Painting*, Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting. National Palace Museum, Taipei, 1970, pp. 593-615.
- (6) （法）裴化行著：《利瑪竇評傳》中譯本，商務印書館，1993年，頁337。又見劉俊餘等譯：《利瑪竇全集》（臺灣輔仁大學出版社，1986年）第2冊，頁349。
- (7) 此畫原版為日本長崎有家耶穌會學校複製的銅版畫，由日本返回的修士倪雅魯帶給利瑪竇。參見（日）西貞村〈有家版日本耶穌會聖母圖〉，《南蠻美術》，東京講談社，1958年，頁131-143。
- (8) 翁連溪：〈清代宮廷版畫概述〉，《清代宮廷版畫》，頁11。
- (9) 胡敬：《國朝院畫錄》卷上，畫史叢書本。
- (10) 關於他的生平，參考（日）《耶穌會士中國書信集》（平凡社，1974年）卷1，頁207，卷4，頁34。
- (11) 馬國賢生平參見劉曉明：〈馬國賢〉，《清代人物傳稿》第七卷，上編，中華書局，1994年，頁291-297。又見郭永亮：〈那不勒斯中國學院的創辦人馬國賢在華史簡介〉，《大陸雜誌史學叢書》第4輯，第5冊，頁448-453。
- (12) MATTEO RIPA, peintre-graveur-missionnaire a la Cour de Chine / Imprime sur Les presses de Victor Chen, Comentale, 1983，該書在頁176-177之間插入了全套三十六幅銅版畫，高27.8cm，橫30cm，此外，清宮廷畫家有木刻版本：最初是康熙辛卯（1711）內府滿文刊本，題為《御製避暑山莊圖詠》，注：此版本乾隆辛酉（1741）重刊時為漢文本，題為《御製恭和避暑山莊圖詠》，圖版完全相同，高26cm，橫29.3cm。上述木刻版本於1921年由武進陶氏重印，本人參考1991年臺北新文豐出版的《叢書集成續編》。另有一說馬國賢曾經“臨摹理學名臣陳獻章遺像”，實物未存，見鞠德源等〈清宮廷畫家郎世寧〉，《故宮博物院院刊》，1988年第2期。
- (13) 這是在中國出英文版時的中文書名，全書名原為：Memoirs of Father Ripa during thirteen years' residence at the court of Peking in the service of the Empror of China. Selected and translated from the Italian. By Fortunato Prandi. China, 1939.
- (14) MATTEO RIPA，頁79；又參見Memoirs，頁54。
- (15) 故宮博物院編：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，文物出版

- 社，1995年，頁86。
- (16)(17) 同前Memoirs of Father Ripa, 頁66; 頁71。
- (18) 它們是：巴黎國家圖書館，倫敦大英圖書館，教廷（梵蒂岡）圖書館與臺北國立圖書館，引自MATTEO RIPA序言，據聶崇正講，北京博物院、遼寧省博物館也各有藏，詳情待查。《清代宮廷版畫》載六幅，未寫明所藏圖版數目。
- (19) （法）喬治·洛埃爾：〈入華耶穌會士與中國園林風靡歐洲〉，載《明清間入華耶穌會士和中西文化交流》，巴蜀書社，1993年，頁301。
- (20) 關於避暑山莊情況參見袁森坡：《避暑山莊與外八廟》，北京出版社1981版。在康熙命名之前，大學士張玉書已列十六景：澄波疊翠、芝徑雲堤、長虹飲練、暖溜暄坡、雙湖夾鏡、萬壑松風、曲水荷香、西嶺晨霞、鍾峰落照、芳渚臨流、南山積雪、金蓮映日、梨花伴月、鶯囀喬木、石磯觀魚、甫田叢樾。後合名時又增二十景為：煙波致爽、無暑清涼、水芳巖秀、松鶴清越、延薰山館、雲山勝地、四面雲山、濠濮間想、青楓綠嶼、香遠益清、遠近泉聲、澄泉繞石、北枕雙峰、風泉清聽、天宇咸暢、泉源石壁、雲帆月舫、鏡水雲嶺、水流雲在、澄波疊翠、雲容水態。以上三十六景的排列方法，在康熙命名時有所變動，但名稱完全一樣。
- (21) 參見王伯敏主編：《中國美術全集》繪畫編20，版畫，頁172-194。又見陳傳席編：《蕭雲從畫譜》，安徽美術出版社，1995年。
- (22) 它們是：芝徑雲堤、無暑清涼、延薰山館、西嶺晨霞、風泉清聽、濠濮間想、鶯囀喬木、雲帆月舫、雲容水態、石磯觀魚、雙湖夾鏡、長虹飲練。對馬國賢的主持或參與的情況還可作進一步探討，如《中國洋風畫展》圖錄頁276指出：“馬國賢對作品製作有多大程度的關係還不明白”，對馬國賢本人的記載有懷疑。劉曉明認為“他曾參加繪畫熱河行宮三十六景圖”。翁連溪認為，馬國賢據木版畫重新繪刻。
- (23) 見《御製避暑山莊圖·圓明園詩》下卷，清光緒年間石印本，浙江大學圖書館。
- (24) 梁簡文帝詩，引自《御製避暑山莊圖·圓明園詩》下卷。
- (25) 第一組木版畫以後，有雍正版（1726）、乾隆版（1741）、《熱河志》版（1782）及香山徐氏摹、大同書局印的石印本，又有勵宗萬（1752）、張若靄、錢維城（1782）的手繪冊頁。參見《御製避暑山莊圖·圓明園詩》，圖15x10cm；《圓明園四十景圖》，清唐岱、沈源繪，中華書局，1940；另見《內務部古物陳列所書畫目錄》卷七，何煜撰，1923年。
- (26) 關於郎世寧的生平與畫蹟已經有大量專題論文，因此本文省略。其中重要的有鞠德源等《清宮廷畫家郎世寧年譜》，楊伯達《郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就》，《故宮博物院院刊》，1988年第2期。拙文〈郎世寧與他的“海西法”畫派〉，《文化雜誌》中文版，第42期。
- (27) 此套銅版組畫以往研究成果最多，在此簡述：伯希和（Paul Pelliot）〈乾隆西域武功圖考證〉，載馮成鈞譯《西域南海史地考證譯叢》第二卷，頁69-183（商務印書館，1962年重印第1版）該文對畫家、雕刻家、工價、印數、此後其它銅版畫等均有詳細考證；聶崇正：《清宮廷銅版畫》，載聶崇正《宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢》頁253-266（臺北市，東大發行，1996年初版），此文對各幅畫內容考證最詳，並收集了《清檔》主要材料；此外，榮振華（Joseph Dehergne, S.J.）著，耿昇譯《在華耶穌會士列傳及書目補編》（中華書局，1995年）中有〈乾隆開拓圖1754-1760年〉一專題。伯希和稱組畫名“乾隆西域武功圖”，聶崇正稱“乾隆平定準部回部戰圖”，《中國洋風畫展》圖錄題名“平定準回兩部得勝圖”。
- (28) 《新疆戰圖》藏浙江大學西溪校區圖書館，據悉60年代在北京琉璃廠地攤購得，疑清末日本翻印本。重新裝訂者已經將全部順序（包括題、詩、圖對應關係）打亂，有待研究。
- (29) 筆者在北京1997年春季嘉德拍賣行見到1785年法國重版的《平定西域戰圖》，套色銅版畫也是十六幅，尺寸約前者一半，但刻版十分精緻，其中有兩幅為重新創作。
- (30) 中國第一歷史檔案館：《內務府造辦處活計清檔》。
- (31) 例如胡敬《國朝院畫錄》僅記“工畫馬”，著錄“《十駿馬圖》一冊”。他在宮廷三十年卻沒有一幅正式簽名的作品。
- (32) G. R. Loehr: *L'Artiste Jean-Deais et L'influence exercée par sa description des jardins impériaux*. 轉引許明龍《中西文化交流的先驅》東方出版社，1993年，頁344。
- (33) 黃伯祿：《正教奉褒》，光緒三十年上海慈母堂排印本。
- (34) 福開森編：《歷代著錄畫目》，人民美術出版社，1993年，頁92-93。
- (35) 伯希和著：〈乾隆西域武功圖考證〉，引自《西域南海史地考證譯叢》卷2，頁85。
- (36) 《御製十全記》稱：“十全者，平準噶爾為二，定回部為一，掃金川為二，靖臺灣為一，降緬甸、安南各一，即今二次受廓爾喀降為十。”見蕭一山：《清代通史》（中華書局，1982）卷中，頁145。
- (37) 1830年還有一套銅版畫《平定回疆得勝圖》，共10幅，52/91cm，但效果近似木版。見《清代宮廷版畫》，頁262-266。
- (38) 參見張蔭恩等編著《西方人眼中的圓明園》，對外經濟貿易大學出版社，2000年。
- (39) 《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，載有他個人與潘廷璋合作的作品，均畫得非常死板，另見文字說明，頁261。
- (40) 日文版《耶穌會士中國書信集》卷5，頁265-369。

〔本文為浙江大學董氏文史哲研究獎勵基金資助項目所做課題研究之一，由本人供《文化雜誌》首次發表。——作者2002年2月20日書於杭州半天閣。〕