

郎世寧繪畫之我見



／沈以正

(本文作者為師範大學美術系教授)

一、

向達先生於東方雜誌撰有「明清之際中國美術受西洋影響」一文，其中分析西洋繪畫對我國之影響，立論頗為精闢，其中所論述之要點，對郎世寧氏來華之源由，實具有積極的說明。

明代末葉利瑪竇與湯若望先後携來天主像及聖蹟圖，於顧起元「客座贅語」卷六利瑪竇條中曾對中西繪畫作一評述：

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；若側立則明一邊白，其不向明一邊去眼耳鼻口凹處，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。

程君房的墨苑，曾經請丁雲鵬參酌湯若望聖蹟圖作畫四幅以製墨模，而日人大村西崖氏則直認曾鯨折衷中西畫法施之於肖像畫，故研究美術史者均認為採西法寫真之術，曾鯨實首開其風。

二、

清初設如意館於啓祥宮南，康熙時傳教士供奉宮中者象，而清代以擅歷史風俗畫的有焦秉貞、冷枚、金廷標等，且先後供職內廷，其中尤以焦、冷師弟二人參用西法作畫更為聲名卓著。在著述中言焦秉貞作山水、人物、樓觀、位置之法，自近而遠、由大而小，純用西洋畫法。胡敬畫院錄中更言及按海西法，善於繪影、剖析分割，以量度陰陽向背斜正長短就其影所着而設色，分濃淡明暗焉。……聖祖獎其丹青，正以獎其數理也。焦氏之作耕織圖，應用西洋之透視法，且四十六幅曾鏤版以賜群臣，故知自康熙朝起，即對西方嶄新的繪畫觀念頗多嘉許。

景德鎮附近之製瓷，自三藩亂平，製作漸盛。自明末及清初，西方以瑤瑯施畫於金銅等地之彩繪，已由教會傳來。漸施於瓷胎，稱為瓷胎洋瓷，也始於康熙。尤其雍乾之際，受國外之需求，更大量製作，這種洋彩取瑤瑯之色彩鮮艷，又為

製器後售於西商，所以匠人悉意摹倣西法，也促成故宮後日所謂之「古月軒」瓷器之粉彩艷逸絕倫，達到我國瓷器彩繪未有之境地。可能由於西方繪畫方式普遍受朝野的重視，康熙朝先後有利類思、南懷仁等在宮中任職並教授西法（註一），後教會以應康熙之要求陸續派畫家入宮供奉（註二），頗受康熙的禮遇。郎世寧身為耶穌會會員後，所作油畫技法的精湛，可知其畫技之卓絕，正是來華的理想人選。郎氏因而在當時對西方繪畫熱切的需求下，於一七一五年來華，實是有其機緣與目的的。

三、

郎氏來華後先在澳門學習中國風俗和生活方式，同年十一月住於東華門外的東堂。一如乾隆曾諭工部謂「王致誠作畫雖佳卻無神韻，應其改學水彩。」又如王致誠寫給巴黎友人信中透露「是余拋棄其平生所學而另為新體，以曲阿皇上之意旨矣。……乃呈閱時不如其意，輒命退還修改，至其修改之當否，

非吾等所敢言；惟有典從其意旨而已。」亦可測知郎氏挾油畫技來華，而於公元一七二三年此七年間無作品問世，端在研究如何以其畫技使能符合帝王的喜好。而能與中國水墨設色法相合者，實即「水畫法」。

四、

在歐洲十六世紀時，以淡彩或渲染法作水彩已頗普遍，尤其應用透明水彩於草稿，或以半透明的（Tempera）或不透明的（Opaque）染料顏色，作畫於聖經彌撒書的插圖或封面。更以之為服裝設計及動植物的研究上，形成精確的紀錄繪圖，德國畫家杜勒便以細緻而獨特的手法描寫花草、野兔和風景受後世的尊重，而拉斐爾所作的全世界最大水彩（Feed my sheep）便是以動物膠混合不透明水彩製作的。其後意大利這類精細描繪的水彩有著長足的發展，對郎世寧而言，應該有著極大的影響，從日後他所選用的題材和精細的筆法而言，可蠡知便是循著這一系統去發展的。

郎氏初抵北平，雖可能晉見康熙，但正式進呈的作品聚瑞圖，繪於雍正元年，依聚瑞圖的內容為並蒂蓮及連理穗，蓮有清廉德政的意思，出萬民於水火，又作連年。穗諧音為「歲」，北史梁彥光時有嘉政，故嘉禾連理出州境。故聚瑞圖取清代吉祥說法，言雍正御極之年，符瑞疊呈乃彙寫以紀祥應，慶賀世得明君，連年得有嘉歲之意。第二年作「嵩獻英芝」畫的是蒼松與鷹，松與靈芝均為長壽之意，鷹為英雄，有睥睨傲世，君臨天下的氣勢。雍正六年作有百駿圖。相傳周穆王有八駿馬，（即日後郎氏所繪雲錦呈才）用以巡行天下。而「百」

則有頌壽之意，吉祥畫中有百鳥朝鳳，百祿（鹿）等圖。西方自十五、十六世紀以降，凡是神仙故事或史實中有關戰爭之題材中無不描繪駿馬奔騰，馬應高大雄健，毛色煥燦，大多為阿拉伯種。郎氏既習西法，對畫馬自然頗有心得。圖中諸馬或息或臥，一側有牧帳居牧人，光影層次宛然。後景則或馳驅以套索伏馬，囂喧之意溢於畫面。與同時畫院諸人相較，可看出中西兩方作馬之高大長短截然不同。山石滲中國皴法意，樹也法國畫，作枯樹枝如蟹爪，山脚也以雲拱斷，由近而遠，層層泯去，增加視野的寬度與深度，惟河中清淺的倒影，樹幹的明暗與松針的密集方法，與東方畫法截然不同，再再顯融彙中西特色的處理方式，全圖氣勢雄偉，稱之謂罕世巨構誠當之無愧。此時郎氏年為四十、正值壯年精力過人之際，而作品之繁複，自構思至完成的確非數年不辦。雍正四年，年希堯兼理景德鎮御窯廠，雍正年間之古月軒瓷，高雅精美絕倫，乾隆朝固然力求精謹，繁瑣有餘而格調遠遜。雍正六年時郎世寧協助年希堯完成第一本有關透視的書，在著考序中一再感謝郎氏的傳授之恩（註三），可見珐瑯彩之施工，一為調以芸香油，一用膠水，一用清水（註四），膠使揚刷，清水便推填，是以國畫染法施於珐瑯，而珐瑯色燒成後明快鮮艷遠勝釉料和粉暈染以及加粉點蕊，都在傳統中創新了技法，與中西繪畫的相互研究，也有它實質的助力。

五、

就「聚瑞圖」本身來說，題材是中國的，內容也是中國的，形式也類似國畫，而仔細加以分析，技



▲清 郎世寧 白猿圖



▲清 郎世寧 仙靈長春冊
虞美人·蝴蝶花



▲清 郎世寧 八駿圖

法和觀念上與國畫仍有差異，應該是屬於水彩畫的。福開森書中即言及乾隆令王致誠改學水彩，可知水彩之精工技法，層層色階漸次重疊的法則，如果處理適宜，頗能達到國畫暈染效果。聚瑞圖的特色，第一；郎氏作畫態度嚴謹，極可能作畫時先以實物為本，再根據構想增添其欲求的效用，所以光線向背，無不合宜。第二；國人作畫重視筆墨而水彩則筆痕化於陰影中。第三；西法重視外物本身的質感，故瓶子的玻璃質裂紋，台座木質的厚重，均能與實物相似。故自聚瑞圖至乾隆五年的寫生冊，其著色的明

艷，所產生強烈光線感覺，樹枝部份經放大後可以明顯地看出層層著色的水彩技法。郎氏去世後尚有西方色料留下，可知他作畫時豐富的色彩運用，除了滲和國畫用色法外，由於水彩明度和彩度的變化均較為豐富，因此在作畫時不斷使用。

郎氏曾於乾隆廿四年時繪有愛鳥罕四駿；國朝畫徵錄卷中言及命金廷標撫李公麟五馬圖法畫之，在乾隆御詩中故對郎氏寫真極為推崇，卻深以不合李公麟五馬圖法為憾。詩謂：

泰西繪具別傳法，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。……以
 郎之似合李格，爰成絕藝稱全提。

愛爾罕四駿郎氏所繪全以水彩速寫法完成，月轔駱一圖的脚部以淺水紅作顫動的線條點染，全不類國畫的暈染法，故乾隆為興起令金廷標再畫的意念，「以郎之似合李格」，可見西方畫法在帝室的觀念中，仍無法完全接受。而愛爾罕四駿圖，也正是郎氏以水彩法細畫的最佳代表作品。

六、

在郎世寧的繪畫生涯中，西方畫法的長處在「似」，也就是所謂的逼真，而郎氏精力過人，能不厭其繁地層層染出光影及厚度、形相的正確、神情的自然，遠非中國畫家所能夢見。鄒一桂對西方畫法之特色，謂其善勾股法，陰陽遠近不差錙黍。其所顏色與筆與中華絕異，但筆法全無，故不入畫品。這一看法，代表了中國文人對西方畫法的品評觀念和事理的分析，所以乾隆時郎氏供奉內廷，若干長卷如「春郊試馬圖」乾隆及從世人物及馬為

郎氏所繪，而景則為唐岱筆。馬技圖為與張廷彥合筆。哈薩克貢馬圖，帝及侍從及貢馬為郎氏手筆。哨鹿圖主題的人馬，木蘭圖卷中的射鹿，及有關乾隆肖像部份，均為郎氏所繪，而其除人物畫得神情逼真維妙維肖外，馬匹的軒昂自然，毛色的變化與其他畫院諸家以筆勾勒而形態呆板來作比較，自然覺得郎氏的造詣和天份，實遠遠超越了同儕。所以展圖觀說，郎氏的部份，極為醒目而自然。

七、

郎氏在宮中的生活，夏日不能去暑，冬天無法保暖，呵凍落墨的苦，還不如乾隆經常駕臨畫室，指導如何經營。王致誠有許多抱怨的描述，說起幾乎沒有畫過一件合乎自己才能及興趣的作品。甚至不僅皇帝的指示要聽，四週官員和太監的話也得遵從。但為了有利於教業的推展，任何的苦都得忍受。他的作品無不是填描細染，毛羽也是根根烘繪，沒有宗教信仰的堅毅篤誠，是無法克服體力精神雙重壓力下的負荷的。尤其越到晚年，作品未見減少，足見乾隆對他倚重之深。

縱觀郎氏一生最感遺憾的，莫過中西觀念的互異，若干作品中如果毋需山石林木作背景的，則單純的主體，不易因筆墨技法而遭致垢病。舉例來說，郎氏寫生冊中的樹法，樹幹斑駁，上附青苔，如塊面般的筆法，與國畫的的樹全然不同。又如花底仙彪，樹幹的多皴和裂罅，山石的層面變化極大，雖有線勾和皴法的面貌，毫無用筆的意趣，相信這也是乾隆始終不以為然的。乾隆的御容，今見傳存者故多郎氏所寫，然畫史載乾隆五十年後