

2011

届博士学位论文

论文题目：

郎世宁在华境遇及其所画瘦马研究

作者姓名：曹天成

学 号：10047081060009

专 业：美术学

研究方向：中外美术比较

指导教师：邵大箴 教授

所属院系(部)：人文学院

完成日期：2011年5月

中央美术学院

版 权 声 明

本人对《郎世宁在华境遇及其所画人马研究》论文的全部研究成果享有著作权，并保留所有权利。除本人已授权者之外，任何持有及保存此论文的机构和个人，不得抄袭、复制、拍照、转借、出售本论文的全部或部分内容或通过其它流通渠道向外传播，否则，著作权所有人将依法追究相关机构和人员的法律责任。

签名：曹天成

日期：2011年5月16日

学术规范声明

本人郑重声明：所提交的论文《郎世宁在华境遇及其所画瘦马研究》是本人在中央美术学院工作和学习期间在导师指导下为教学和科研需要而创作的作品。本人系本作品的唯一作者（第一作者），即著作权人。论文中除了特别加以标注引用和致谢的部分外，不包含其他人已经发表或撰写的研究成果，不包含他人为获得中央美术学院及其他教育机构学位所撰写的研究成果。与我一同工作的同学对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

作者签名：曹天成 日期：2011年5月16日

关于学位论文和毕业创作（设计）使用授权说明

本人完全了解中央美术学院有关保留、使用学位论文及毕业创作/设计的规定，即：学校有权保留送交论文印刷本及毕业创作/设计作品的电子版图片资料，允许论文被查阅和借阅；允许毕业创作/设计作品以画册形式出版。学校可以公布论文/毕业创作（设计）作品的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和毕业创作（设计）作品。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

作者签名：曹天成
2011年5月16日

导师签名：邵大箴
2011年5月16日

内容提要

自上世纪初中国画改良运动勃兴以来，郎世宁渐成为艺术史研究中的热门话题，但讨论和关注的重点多限于其绘画作品所体现出的中西绘画技法融合，以及对当时宫廷绘画的影响，至于其在中国生活、工作、交游、待遇等方面的情况，虽有所涉及，但由于史料发掘不够，在系统性和深入性上都有待拓展。本文以郎世宁的双重身份——“耶稣会士”和“画画人”——为切入点，探讨其在华期间（1715-1766）的方方面面，目的在于重估郎世宁在宫廷中的地位，并试图还原其真实的形象。

大量事实表明，郎世宁的在华生活充满失意和挫折。作为耶稣会士，他面对的是雍正、乾隆时期史无前例的禁行天主教；作为画画人，他的工作并不能得到皇帝的全面认可。如考虑到郎世宁来华之首要目的，第二种失意和挫折尚可忍受，或必须接受，而第一种失意和挫折则堪称致命打击。因为发展传教事业是支持郎世宁在恶劣环境中忍辱负重生活下去的惟一精神力量源泉，但不绝如缕的教案，不仅为其生活蒙上挥之不去的浓重阴影，也陷其于人生失去价值的巨大危险之中。从根本上说，文化冲突是郎世宁遭受失意和挫折的深层原因所在。作为“他者”（Other），郎世宁无法也不可能与周围的人和事在核心价值观上取得认同，而这也决定了他与所处环境格格不入。

以上述研究为基础，本文提出一个以往论者所不曾深究的问题：郎世宁画作中的瘦马形象。在欧洲、南亚以及中国的文学、绘画、诗歌、宗教典籍中，有许多瘦马形象，而其隐喻涵义也随文化土壤的不同而呈现多种多样的内容。鉴于此，笔者以为，对郎世宁所画瘦马的认识不能简单地止于视觉美学角度之观察，而应探究其中是否隐藏着某种信息。当然，由于迄今为止尚未发现郎世宁本人有关其所画瘦马的文献资料，解决这个问题的难度可想而知。但基于郎世宁可能具有的三种瘦马图像经验，以及对相关画作中瘦马“位置”（location）的构图分析，本文提出一种大胆假设：郎世宁所画瘦马可能是其自身写照，而瘦马的孤立无援，或游离于群体之外的位置状态，可能正是其在华之困厄境遇的形象折射。

关键词： 郎世宁 耶稣会士 画画人 瘦马

Studies in the Circumstances of Giuseppe Castiglione in China and Thin Horse in His Paintings

ABSTRACT

Research on Giuseppe Castiglione became a hot topic in art history since the rise of the reform movement of traditional Chinese painting in the early 20th century although most discussions are restricted to his amalgamation of Chinese and western painting techniques, and other aspects of his life, work, interpersonal relationships, remuneration, etc, have been touched upon, more in-depth and systematic research is needed. This paper explores every aspect of Giuseppe Castiglione's life in China (1715-1766), beginning with his double identity as a "Jesuit" and "*Huahuaren*" ("painter"), the goal is to reevaluate Giuseppe Castiglione's status in the palace, and to attempt to restore his image as closely to historical reality as possible.

The majority of facts indicate that Giuseppe Castiglione's life in China was full of frustrations and setbacks. As a Jesuit during the Yongzheng and Qianlong reigns, he faced unprecedented restrictions on Catholic missionary activities; as a *Huahuaren*, his work could never be fully accepted. Considered the most important goal that Giuseppe Castiglione came to China, it was tolerable, or must accept for the latter one, but it was a fatal blow for the former. Because his spiritual mission became the main source of spiritual strength supporting Castiglione to endure this harsh environment, but hanging by a thread, Giuseppe Castiglione not only lived with a shadow overhead, but also encountered the great crisis of losing his life's value. Basically, cultural conflict was the reason for all of the frustrations and setbacks Giuseppe Castiglione encountered. Stigmatized as the "Other", he was unable to obtain recognition for his core values from the people around him, which also made it difficult to adapt to the environment.

Based on the above arguments, this paper has raised a problem that previous researchers have neglected: the "thin horse" in paintings of Giuseppe Castiglione. In

view of the fact that there have been many “thin horse” images in European, South Asian arts, as well as in Chinese literature, painting, poetry, ancient religious books and records, the metaphor changes according to different cultural backgrounds. We cannot simply limit our understanding to visual aesthetics in understanding Giuseppe Castiglione’s “thin horse”, but should explore contextual information. This is a difficult task because there are no extant documents on Castiglione’s “thin horse”, however, this paper presents a innovative hypothesis based on three kinds of image experiences of the “thin horse” that Giuseppe Castiglione may have, and the composition analysis of the location of the “thin horse” in his paintings: The “thin horse” maybe a self-portrait of Giuseppe Castiglione, and it suffers from an isolation, helplessness or drifting away from the population, which maybe a reflection of Giuseppe Castiglione’s distressed circumstances in China.

Key words: Giuseppe Castiglione, Jesuit, *Huahuaren*, Thin horse

目 录

绪论	1
第一章 耶稣会士	13
第一节 背景	13
第二节 苏努与穆敬远	30
第三节 护教	44
第二章 画画人	63
第一节 活计	63
第二节 “活计” 去处	72
第三节 同事与伙伴	93
第三章 “他者”	115
第一节 格格不入	115
第二节 生不逢时	126
第四章 瘦马	143
第一节 百骏图	143
第二节 八骏	159
第三节 可能的瘦马经验	174
第五章 隐喻	195
第一节 图像与文本	195
第二节 “肥” 与 “瘦”	211
第三节 构图	226
结论	245
附录	249
参考文献	301
后记	313

绪论

郎世宁,¹字若瑟,原名朱塞佩·迦斯底里奥内(Giuseppe Castiglione),1688年7月19日生于意大利米兰一个颇有声望的家庭。父亲名彼得罗·迦斯底里奥内(Pietro Castiglione),母亲名安娜·玛丽娅(Anna Maria)。郎世宁是彼得罗夫妇的第二个孩子。姐姐安吉拉·玛丽娅(Angela Maria)早夭,弟弟乔凡尼·巴蒂斯塔(Giovanni Battista)出生于1690年12月17日,²并于1709年在罗马加入圣凯米洛修会(the Order of St. Camillo)。³童年时代的郎世宁曾在家庭教师的指导下学习文学,⁴后在一位知名画家⁵的指导下学习绘画,并在这方面展现出非凡的潜质,而关于这种非凡潜质的一个传说是——郎世宁是手持画笔来到这个世界的。⁶1707年1月16日,19岁的郎世宁进入意大利热那亚(Genoa)的耶稣会

¹ 郎世宁的中文名字最早出现在中国官方档案中是“郎宁石”而非“郎世宁”。1715年7月,广东巡抚杨琳上奏:“七月十九日有香山澳本澳商人,从小西洋贸易船回澳门,搭载西洋人郎宁石、罗怀忠二名,奴才于八月初六日传至广州。据郎宁石称,系画工,年二十七岁……”见鞠德源,田建一,丁琼,《清宫廷画家郎世宁年谱:兼在华耶稣会上史事稽年》,《故宫博物院院刊》,1988,第2期,第37页。台北故宫博物院研究员庄吉发之《故宫档案与清初天主教史研究》也提到此条档案,见天主教辅仁大学主编,《郎世宁之艺术》,台北:幼狮文化事业公司,1991,第91页。在教皇克雷芒十一世(Pope Clement XI)特使嘉乐(Jean Ambroise Mezzabarba)的日记中(康熙五十九年十一月二十五日至十二月二十四日),有“郎石宁”的名字出现。见方豪,《中国天主教史人物传》,北京:宗教文化出版社,2007,第538页。另外,《清宫廷内务府造办处档案总汇》显示,雍正年间对郎世宁名字的记录很不统一,有“郎石宁”、“郎士宁”或“郎世宁”,至乾隆年间才比较统一的记为“郎世宁”。见本文附录一。

² Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 1.

³ 同上,第102页。

⁴ Marco Musillo, “Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter,” *Eighteenth-Century Studies*, vol. 42, no.1 (2008): 51.

⁵ 在意大利学者 George Robert Loehr 的著作中,未提及这位画家的姓名,但用 ‘accomplished masters’ 来形容其水平。见 George Robert Loehr, *Giuseppe Castiglione (1688-1766). Pittore di Ch'ien-lung, Imperatore della Cina*, Rome, 1940, 7. 转引自 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 6. 关于郎世宁的师承及学习地点,目前学界有多种说法,意大利学者 Maco Musillo 在其博士论文中对此有较完整的讨论。见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 100-105.

⁶ Howard Rogers, “For Love of God: Castiglione at the Qing Imperial Court” in *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*, ed. Ju-hsi Chou and Claudia Brown (Chicago: Art

士初学院 (Jesuit noviciate), 并在当天成为一名耶稣会士 (Jesuits), 注册为“派往中国教区的初学助手” (novice coadjutor assigned to the Chinese Province)。⁷在此期间, 他为初学院的礼拜堂和餐厅分别画了两件表现耶稣会 (The Order of Jesuits) 首任总会长圣依纳爵·罗耀拉 (St Ignatius Loyola, 1491-1556) 的祭坛画: 《基督显形于圣依纳爵面前》 (*Christ Appearing to St Ignatius*) 与《曼雷萨洞中的圣依纳爵》 (*St Ignatius in the Cave of Manresa*), 以及八件装饰画。⁸1709年, 郎世宁转到葡萄牙的科英布拉 (Coimbra), 计划从此地经海路前往中国。⁹滞留期间, 郎世宁为科英布拉耶稣会会院的圣弗朗西斯·博尔贾小教堂 (Chapel of St. Francis Borgia) 绘制了多幅壁画。¹⁰1714年, 郎世宁在里斯本 (Lisbon) 为玛丽亚·安娜王后 (Queen Maria Ana of Austria) 的两个孩子玛丽亚·芭芭拉 (Maria Barbara) 及佩德罗 (Pedro) 绘制了肖像画, 同年4月11日离开里斯本,¹¹启程前往中国。经大西洋、印度洋, 并在印度的果阿 (Goa) 做停留休整后,¹²于1715年8月20日抵达中国澳门,¹³同年10月11日从广州启程赴北京。12月21日, 由意大利虔劳会 (The Order of the Pious Labourers¹⁴) 修士马国贤 (Matteo Ripa,

Media Resources, 1988), 141.

⁷ Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 14.

⁸ 马可·穆西罗认为, 其中一件可能非郎世宁的手笔。其他七件分别题为 *Christ and the Samaritan Woman, The Temptation of Christ, Supper at Emmaus, The Sacrifice of Isaac, Abraham and Sarah, Massah and Meribah, Tobias and the Angel*. 见 Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 58, 61.

⁹ 同上, 第14页。

¹⁰ Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 129-130. 意大利籍耶稣会士利玛窦 (Mathew Ricci, 1552-1610) 曾在此滞留10个月。见 Liam Matthew Brockey, *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579-1724* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 230.

¹¹ Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 15.

¹² 见孙若怡, 《圆明园西洋楼景区的园林建筑与精致文化》, 北京: 商务印书馆, 2009, 第153页。

¹³ Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter," *Eighteenth-Century Studies*, vol. 42, no.1 (2008): 52.

¹⁴ 见(意)马国贤, 《清廷十三年: 马国贤在华回忆录》 (*Memoirs of Father Ripa, During Thirteen Years' Residence at the Court of Peking in the Service of the Emperor of China*), 北京: 外语教学与研究出版社, 2008, 第3页。

1682-1745)任翻译,郎世宁在北京受到康熙皇帝的召见。¹⁵在自此之后的五十一年里,郎世宁主要供职于位于紫禁城内的内务府造办处,居住在位于宣武门内的南堂。¹⁶1766年7月16日(乾隆三十一年六月初十日)郎世宁病逝,葬于阜成门外滕公栅栏,其墓地与墓碑至1900年还在。¹⁷墓碑正面碑文有中文和拉丁文两部分内容。

右半部分为中文:

乾隆三十一年六月初十日,奉旨:“西洋人郎世宁,自康熙年间入值内廷,颇著勤慎,曾赏给三品顶带,今患病溘逝。念其行走年久,齿近八旬,着照戴进贤之例,加恩给予侍郎衔,¹⁸并赏内府银三百两,料理丧事,以示优恤。钦此。”

¹⁹

左半部分为拉丁文:

若瑟郎世宁修士(P. Josephus Castiglione)意大利米兰人。耶稣会襄佐修士,主历一千七百十五年奉旨入京。公在欧洲已以画驰名,在宫中仍以画效劳五十年;于传教事业极著功绩,其宗教修养,亦颇昭彰;主历一千七百六十六年阳历七月十六日虔诚而终;世寿七十八岁,会龄五十九年半。²⁰

在清末民初关于中国画改良的大讨论中,郎世宁从深宫禁苑和尘封档案进入

¹⁵ 见刘通义《郎世宁修士年谱》(中国国家图书馆文献缩微中心),第11页。根据马国贤的记述,郎世宁觐见康熙皇帝的时间是在1715年的11月。见马国贤,《清廷十三年:马国贤在华回忆录》,第98页。

¹⁶ 目前学界对于郎世宁在北京的居住地存有两种意见:一种认为郎世宁居住在隶属葡萄牙教会的东堂,以日本学者石田干之助和中国天主教学者方豪为代表;另一种认为郎世宁居住在南堂,以日本学者矢泽利彦(Yazawa Toshihiko)为代表。见孙若怡,《圆明园西洋楼景区的园林建筑与精致文化》第153页,注释第100。但一封在华耶稣会士的信件表明,郎世宁住在葡萄牙耶稣会管理下的南堂。信中记述到,为庆祝艾启蒙(Ignace Sichelbarth)的七十岁生日,皇帝派有关人员前往南堂,了解以前郎世宁七十岁生日的时候,皇帝送了哪些礼物,以及礼仪安排等相关情况,以便给予艾启蒙同样的礼遇。见《一位在华传教士的信》(1778年于北京),《耶稣会士中国书简集:中国回忆录》(下卷,VI),郑州:大象出版社,2005,第108页。

¹⁷ 此处通称葡萄牙墓地。郎世宁的墓地位于最西一列,北数第三号。见鞠德源等《清宫廷画家郎世宁年谱:兼在华耶稣会士史事补年》,《故宫博物院院刊》,1988,第2期,第70页。郎世宁的墓址已无从考证,但其墓碑现存北京市西城区车公庄大街6号北京市委党校院内。此处还有耶稣会士利玛窦、南怀仁(Ferdinand Verbiest)、汤若望(Jean Adam Schall Von Bell)三人的墓、墓碑以及其他几十位欧洲来华传教士的墓碑。

¹⁸ 需要注意的是,郎世宁是在去世以后才被追赠侍郎衔,而耶稣会士戴进贤(Ignace Kögler)在生前(1725年4月)即加“礼部侍郎衔”。

¹⁹ 此部分碑文实为乾隆皇帝在郎世宁病逝当日所下谕旨的内容。

²⁰ 见方豪,《中国天主教史人物传》,第537页。

学者的视野，成为被“研究”的对象。康有为就曾力举郎世宁，树其为榜样，主张用西画之写实技术改造中国画。在1917年发表的《万木草堂藏画目序》中他写道：“墨井寡传，郎世宁乃出西法，它日当有合中西而成大家者。日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？”²¹由于中心议题是中国画的命运问题，而郎世宁仅是一个“治病”的处方，所以在此次热闹喧嚣的大讨论中，对这位西洋人的认识多停留于表层的绘画技术上，并未曾从艺术史的角度展开深层研究。

日本汉学家石田干之助（Mikinosuke Ishida, 1891-1974）于1932年编纂完成的《郎世宁传考略》，资料翔实，考证严密，是郎世宁研究的奠基之作。由贺昌群翻译，《郎世宁传考略》发表于1933年《国立北平图书馆馆刊》第七卷3、4号合刊上。此后，傅抱石重新翻译，并发表于1936年《国闻周报》第十三卷第32、33期上。1959年，日本大学人文科学研究所《研究纪要》创刊号上刊登了石田干之助的《郎世宁小传稿》，²²据相关介绍，此“传稿”乃其1932年完成之《郎世宁传考略》的扩充修订版本。由于采用的是编年记事形式，《郎世宁传考略》与《郎世宁小传稿》均可归于年谱类研究。

1934年，“北平故宫博物院”编纂出版《郎世宁画》，是为郎世宁绘画作品第一次正式结集出版。1944年，中国籍耶稣会士刘迺义编著的《郎世宁修士年谱》出版。自此之后，大陆的郎世宁研究陷于沉寂。直到上世纪八十年代，郎世宁重又受到关注，并形成一个出版热潮，除相关研究著作与画册陆续面世外，更有大量刊载郎世宁作品的挂历、年画等印刷品广泛流传。

1983年，聂崇正编纂的《郎世宁》由人民美术出版社出版，这是建国以后大陆有关郎世宁的第一部正式出版物。1988年，《故宫博物院院刊》推出“纪念郎世宁诞辰三百周年特辑”，其中除刊发杨伯达《郎世宁在清内廷的创作活动及其艺术成就》、聂崇正《中西艺术交流中的郎世宁》两篇重要文章，还发表了鞠

²¹ 见康有为，《万木草堂藏画目》，上海：上海长兴书局影印本，1917，第35-36页。

²² 得益于旅日学者杨启樵的介绍，国内最近始有人注意《郎世宁小传稿》。意大利汉学家白佐良（Giuliano Bertuccioli）在《意大利与中国》一书中引用了石田干之助的该研究成果。该书相关注释为：*A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shi-ning), A Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty in "Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko"*, n.1960. 见（意）白佐良，马西尼，《意大利与中国》，北京：商务印书馆，2002，第166页。

德源与田建一、丁琮合著的《清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年》，这是郎世宁研究史上第二部，也是迄今为止内容最为详尽的一部年谱。

相比较而言，台湾地区的郎世宁研究更具连续性。1957年，台北中华丛书委员会编辑出版《郎世宁》；1969年，《现代学苑》月刊第四卷第7期发表罗光的《郎世宁其人其画》；1971年台北艺文出版社出版《郎世宁画集》；1983年，台北故宫博物院编辑出版《郎世宁作品专辑》。1988年至1989年，《故宫文物月刊》（第67-72期）连载韩北新的《郎世宁绘画系年》，堪称郎世宁画作断代研究力作。1991年，台湾天主教辅仁大学发起召开“宗教与艺术学术研讨会”，《郎世宁之艺术：宗教与艺术研讨会论文集》也随之由台北幼狮文化事业公司出版。在此次研讨会上，美术史家李霖灿跳出以往研究之思维定式，逆向思考中西绘画融合问题，并对以郎世宁为代表的“折衷派”（或“揉合派”）提出质疑：某个特定文化土壤孕育的绘画艺术能否在另一个文化土壤中成功“嫁接”或“移植”？其问题实质是：“融合”能否在“技术”与“美学”两个层面达到一致？遗憾的是，这个深具力度的反思并没有得到应有的关注和回应。²³同是在这次研讨会上，曾培的《郎世宁：西洋第一位“鱼乐图”画家》令人耳目一新。该文用西方艺术史研究中的图像学方法诠释郎世宁作品，尽管其解读有牵强之处，且在方法论运用上有明显的“水土不服”之象，但作者的尝试对当代郎世宁研究开辟新领域、探寻新角度，都具有非常重要的启发意义。2007年，台北故宫博物院举办郎世宁作品展，并随之出版《新视野：郎世宁与清宫西洋风》，可谓新世纪台湾地区郎世宁研究的开篇之作，但置郎世宁于中西绘画交流的视域中予以展示和讨论的思路，使其未能在前人研究基础上取得较大突破。

欧洲第一部郎世宁研究专著是意大利学者 George Robert Loehr 的《郎世宁》（*Giuseppe Castiglione(1688-1766). Pittore di Ch'ien-lung, Imperatore della Cina*），

²³ 这个问题是李霖灿在点评沈以正的论文《郎世宁绘画之我见》时提出的。其原话是：“郎世宁氏的一幅山水图画，仿的是黄子久的《浮岚暖翠图》，由图上看得出来，郎氏是尽了全力，要画一张中国风味的山水画，技巧是没有问题，但是完成之后，通幅看来，仍然是徒有其外表而不能拥有其中国文化之灵魂。——在这里使我想到，有时候宗教倒是可以移植，而艺术的精微就比较困难了一点，折衷派在历史上多半没有多大的成功，其原因值得我们深深思维……艺术则是愈有分歧而愈不相融合或化合的现象，郎世宁氏的绘画在这里提示出一个特例，希望有心人士于此等处多所致意，有以教我。”见天主教辅仁大学主编，《郎世宁之艺术：宗教与艺术研讨会论文集》，台北：幼狮文化事业公司，1991，第73页。

该书于 1940 年在罗马出版。²⁴自此之后，直到 1971 年法国学者伯德莱（Michel Beurdeley）与 Cécile 合著的《中国宫廷中的耶稣会士画家郎世宁》（*Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*）在巴黎出版，欧洲的郎世宁研究未有显著进展。从文献角度看，《中国宫廷中的耶稣会士画家郎世宁》是一部集大成之作，除披露包括郎世宁书信在内的一些关键史料，还发表了当时所能搜集到的郎世宁的所有绘画作品，²⁵使之成为相关领域学者开展研究的必备参考书。

意大利学者马可·穆西罗（Marco Musillo）完成于 2006 年的博士论文《沟通欧洲与中国：郎世宁的职业生涯（1688-1766）》（*Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*）是当代欧洲郎世宁研究的新成果。²⁶正如题目所显示的那样，马可·穆西罗认为，郎世宁的首要身份是职业画师（professional painter），而非耶稣会士。²⁷其主要论据是：一，吸收有专长的青年人乃耶稣会的招募原则；²⁸二，郎世宁来华是为了满足当时康熙皇帝对西洋画师的需求。如果说马可·穆西罗的观点或有继续讨论的余地，²⁹他把郎世宁视为欧洲和中国绘画的沟通者³⁰的结论也并无太多新意，但在对郎世宁画作所体现出的中西绘画技术与观念融合的论述上，马可·穆西罗的研究深度是前人所不

²⁴ Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 6.

²⁵ 对于其中部分作品是否郎世宁手笔，目前仍存争议。

²⁶ 在本文最初展开研究的时候，美国学者 Kristina Kleutghen 即建议笔者征求 Marco Musillo 的意见，认为他的研究能够代表当代郎世宁研究的最新进展。

²⁷ 马可·穆西罗的原文是：“Contrary to the current scholarly view, I shall demonstrate that Castiglione came to China first and foremost as a professional painter.” 见 Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 5-6. 本文第一章对此问题有讨论。

²⁸ 同上，第 17, 21 页。

²⁹ 圣母圣心会士欧麦尔·德格里杰斯（Omer Degrijse, C.I.C.M）认为：“耶稣会士的科学与文化工作并非其事业的首要目标。从根本上说，这是一个传教事业。这些耶稣会士抱着使中国人归信基督的理想启程来华。”作为教会中人士，欧麦尔·德格里杰斯的观点是更为符合客观实际的。见（法）伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔，《耶稣会士张诚：路易十四派往中国的五位数学家之一》（序言），郑州：大象出版社，2009，第 2-3 页。

³⁰ 马可·穆西罗用“translation”表达这种意思。

及的，把对有关问题的认识切实向前推动了一大步。³¹而对郎世宁所接受的意大利绘画传统（师承关系）的较系统研究，则是该文的另一个重要价值所在。³²

法国汉学家毕梅雪（Michèle Pirazzoli-t'Serstevens）也对郎世宁有较多研究。其刊登于2004年第3期《故宫博物院院刊》的《郎世宁与中国十八世纪帝王肖像画的复兴》一文，从肖像画角度切入对郎世宁在中西绘画技术与观念融合方面的成就及影响的研究，亮点在于对郎世宁画作中欧洲因素的深入分析。2007年，毕梅雪出版《郎世宁》（*Giuseppe Castiglione*），可谓欧洲郎世宁研究的最新进展。³³

如果对郎世宁作品系统整理和记录的1744年算起，³⁴对这位艺术家的研究迄今已有257年历史，即使从20世纪初的中国画改良大讨论算起，也有近百

³¹ 马可·穆西罗不仅深入研究了欧洲生活经验对郎世宁在中国的工作的影响，还考察了郎世宁来华之前就可能具备的有关中国的知识，如童年和少年时期在米兰观赏中国的艺术品，阅读有关中国的书籍，了解到皈依基督教的著名中国人徐光启（1562-1633）等等。

³² 马可·穆西罗用“意大利训练”（Italian training）来表达郎世宁的绘画学习渊源，并认为这是目前郎世宁研究最为欠缺的领域。见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 6-7. 美国学者罗浩（Howard Rogers）认为，郎世宁继承的是北欧弗莱芒（Flemish）的动物画传统，因为当时的弗莱芒画家 Frans Snyders（1579-1657）和其学生 Jan Roos（1591-1638）都曾在热那亚（Genoa）生活过。而 Frans Snyders 曾为鲁本斯（Peter Paul Rubens）绘画中的动物捉笔。见 Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes* (Chicago: Art Media Resources, 1988), 141. 罗浩做出这种推论的主要根据很可能是郎世宁来华以后的绘画作品大多是动物画。事实上，郎世宁来华以前的作品主要是宗教题材的人物画，这在意大利学者 Maco Musillo 的博士论文，以及法国学者 Michel Beurdeley 与 Cécile 的合著的书中都有显示。古伯察在《基督教在中国》一书中也有记述：“世宁从事于历史肖像绘画已久”。见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，北京：中华书局，1995，第647页。笔者以为，郎世宁之所以在中国画了大量的动物画，是按照皇帝的旨意所为，而其描绘动物形象之逼真也只是由于其坚实的写实绘画技术基础，并不能由此确证其在意大利曾受到过专门的动物画训练。台湾学者孙若怡指出，郎世宁曾被热那亚一位有名的画家安德烈亚·波佐（Andréa Pozzo）赏识，言下之意，郎世宁曾受到该画家的指点。见孙若怡《圆明园西洋楼景区的园林建筑与精致文化》，第153页。

³³ 由于该书为法文，笔者未能深入研读，无法对其研究作出评论。但联系到毕梅雪分别于2008年11月7日和2010年10月4日在台北故宫博物院和香港中文大学发表的同一题目的演讲看，其于2007年出版的《郎世宁》之研究思路并未摆脱“中西绘画融合”的主题。该演讲题目为：《郎世宁（1688-1766）：游离于两个传统之间的艺术家》（*Giuseppe Castiglione (1688-1766), An Artist Between Two Traditions*）。

³⁴ 《石渠宝笈》从此年开始编纂。其中郎世宁绘画作品的著录情况是：“初编”（1744-1745）5件；“续编”（1791-1793）37件；“三编”（1793-1816）15件。共57件。详见本文附录二。据《清代宫廷史》的统计，《石渠宝笈》、续编、三编收录作品最多的清代宫廷画师是张宗苍（1686-1756），共116件。见万依、王树卿、刘澐，《清代宫廷史》，沈阳：辽宁人民出版社，1990，第314页。

年历史。在文献资料十分匮乏的情况下，学者们仍取得了丰硕成果，但除去年谱类研究外，我们不难发现一个问题：大多囿于“中西绘画技法融合”的角度。具体言之，即过多地从表面的绘画技术因素及视觉效果看郎世宁，而未曾试图从日常生活的角度去研究一个有血有肉的人，³⁵对其紧张凄苦处境之时代背景更是鲜有深入而系统的阐发。如反思何以造成这种局面，艺术界普遍关心的20世纪初有关中国画改良的大讨论遮蔽了其它问题，可能是主要原因。出于医治中国画之病的迫切需要，康有为等人援引郎世宁这块它山之石有其历史原因。但由于他们在当时文化艺术界的影响力，以及在整个中国文化史中的地位，他们从纯粹技术角度对郎世宁的定位——中西绘画技法融合之典范——深刻影响了此后的美术史研究。

从更宽广的视野看，郎世宁研究凸显出来的问题，并不是一个孤立的问题，而是正日益受到学界重视的整个中国美术史研究普遍存在的问题。

如何跳出某种思维定式，从材料和史实出发，重新认识美术史中千百年来一成不变的某个人物、流派以及风格？中央美术学院教授尹吉男以1982年江苏淮安王镇墓出土的谢环画作为契机，对整个中国美术史的生成方式提出质疑，即我们目前所熟知的美术史与历史中真实的“人”和“物”有差距吗？如果有差距，这种差距是如何造成的？³⁶尹吉男教授的质疑，在某种程度上坚定了笔者的心：郎世宁不应该被抽象为美术史著作中“融合”、“交流”、“写实”之类的语言符号。作为一个有着双重身份，并在远离故土的地方生活了半个多世纪的外国人，他的人生一定是跌宕起伏、极其丰富的。我们必须重新审视郎世宁，建构新的叙事语境，以尽力还原其历史真实形象。

重新审视郎世宁，也需要一个契机。对笔者来说，这个契机即是郎世宁在《百骏图》、《郊原牧马图》、江西省博物馆藏《八骏图》、台北故宫博物院藏《八骏图》、《云锦呈才》等五件作品中所画的七匹瘦马。郎世宁为什么画瘦马？是他人指示，还是个人行为？是偶然为之，还是处心积虑？是为让画面丰富，还是别有深意？

³⁵ 旅英华人苏立群著有小说《郎世宁》（北京：中国文学出版社，1998），情节内容虽有荒诞不经之处，不能作为学术研究的依据，但作者声明其写作方法为“依实撰虚”，并曾在英大图书馆及伦敦大学亚非学院图书馆搜寻大量史料。从这个角度看，阅读此书对我们感性认识郎世宁多少会有所帮助。

³⁶ 见尹吉男，《明代宫廷画家谢环的业余生活与仿米氏云山绘画——中国绘画史知识生成系列研究之一》，《艺术史研究》（第九辑），广州：中山大学出版社，2007，第101-126页。

这显然是非常有意思的问题，因为不仅在中国，在欧洲、南亚地区的绘画艺术中，也有相当多的“瘦马”，它们都不是一种单纯的动物图像，而还蕴涵着丰富而深刻的象征或隐喻意义。在此背景下，郎世宁所画瘦马当然也不能仅从视觉美学角度去认识和把握，而应把它作为一种意义的载体去解读。但由于世界范围内瘦马图像之丰富，以及尚未发现郎世宁本人有关其所画瘦马的只言片语，解读其中隐喻意义的难度可想而知。但是，由于该问题未曾引起足够的重视和深入的研究，笔者以为，即使有关结论仅止于假设和猜想，如能引发更多关注，其价值和意义也非完全虚无。

题为“耶稣会士”的第一章集中研究郎世宁个人交游背后的集体利益诉求，以及他在涉及教会事务活动中的积极表现。大量史料表明，郎世宁在北京教会中有着突出地位和重要影响力，并数度发挥出急先锋作用，而其与皇帝之间的“需求错位”（皇帝有求于郎世宁的是写实绘画技术，而郎世宁有求于皇帝的是改变传教政策），则让行动成效微乎其微，根本无从扭转形势发展趋势。而不自觉卷入“苏努案”与“穆敬远案”，或许让郎世宁在为传教事业忧心忡忡的同时，也为自身处境惴惴不安。但从其来华目的看，不能有效履行耶稣会士身份所应承担的义务，应是郎世宁心中最大的痛处。

第二章“画画人”的主要内容是研究郎世宁在内务府造办处的工作情况。³⁷在中国绘画艺术主流价值观之下予以观照，无论是皇帝，还是臣子，说他们对郎世宁画作的态度是发自内心的美学上的欣赏，毋宁说是对其写实技术的猎奇³⁸与功利主义的使用。这一态度从根本上决定了郎世宁的工作不可能获得全面认可，而被指定与中国画师的合作正是不认可的突出表现。从这个角度看，郎世宁的“画画人”工作难言成功，而就所获皇帝“宠遇”而言，与中国同事及欧洲伙伴相比

³⁷ “画画人”是清代内务府造办处对宫廷画师的一般称呼，以“画画人”作为章节名称，并非意味着笔者认为郎世宁在宫廷中的唯一工作内容就是画画。相关讨论见本文附录一《郎世宁“活计”编年（1723-1765）》。

³⁸ 据耶稣会士所撰《郎世宁行传》（*Memoria Postuma*），郎世宁初到北京，康熙皇帝就迫不及待的想一睹其写真绘画绝技。在召见郎世宁时，康熙命他画一只鸟，结果令康熙大为惊异。“As soon as Castiglione arrived in Beijing, his fame reached the ears of Emperor Kangxi who was waiting for him very impatiently because he wanted to see with his own eyes all this bravura. Once in the city, the Emperor ordered Castiglione to be conducted to him even before he had met our people (the Jesuit missionaries). Without preambles the Emperor asked Castiglione to paint a bird. Castiglione obeyed and he did it so skillfully that the Emperor was wondering whether the bird was alive or painted.” 见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 17, 28, 204.

较，郎世宁不仅无特别出格之处，甚至略有逊色。

作为从偏僻一隅入主中原的少数民族，在文化立场上作出明确表态，并进而求得汉族文人士大夫对其政权合法性的认可，是清前期统治者一项极为重要的任务。换言之，他们要特别强烈的表现出自己是中华文化的一部分，而非“他者”。³⁹正是在此“文化认同”国策⁴⁰之下，雍正、乾隆二帝坚决禁行天主教的立场，以及乾隆对徐扬、金廷标等江南画师的欣赏有加才能得到更为深刻的理解。以此为背景，郎世宁的“他者”身份愈加突显，从而使其命运不可避免的带有生不逢时的悲剧色彩。这既是第三章“他者”想要说明的主要问题，也是对本文前两章的总结性思考。

本文第四章题为“瘦马”。通过梳理中国画史中的“百马”及“八骏”，指出郎世宁有关作品与此传统的相悖之处：加入瘦马形象。进而讨论郎世宁可能具备的三种瘦马图像经验，并提出问题：郎世宁为什么画瘦马？把郎世宁所画瘦马置于中国文化语境中予以考察是第五章“隐喻”的主要内容。在中国，无论是绘画还是诗歌，其中瘦马多为作者挫折迭生，坎壈不得志之人生写照，以此曲折表达不平心声。基于这一“规律”，以及对郎世宁画中瘦马位置的构图分析，本文提出一种大胆假设：画幅中瘦马的孤立无援，或游离于群体之外的位置状态，可能正是郎世宁在华之困厄境遇的形象折射。

“始于”瘦马（从引发本文思考的角度而言），终于瘦马。虽本文之最初目的乃尝试着解开郎世宁所画瘦马可能的隐喻秘密，但大部分工作则集中于对郎世宁在华期间生活、工作、交游、待遇等方面情况作系统而深入的探讨，这是以往郎世宁研究所不曾着力的地方，对笔者而言，也是一个充满挑战的任务：郎世宁在中国做了哪些事？为什么做？效果如何？什么事会让他欢欣鼓舞？什么事又会使其忧愁悲伤？郎世宁干过哪些活？为何地而作？在何地完成？以什么样的

³⁹ 见（英）迈克·克朗，《文化地理学》（修订版），南京：南京大学出版社，2005，第55-56页。

⁴⁰ 见常建华，《国家认同：清史研究的新视角》，《清史研究》，2010年11月，第4期，第1-17页。美国学者史景迁（Jonathan D. Spence）的《追寻现代中国》（*The Search for Modern China*）（1990年英文版，第60，102页），以及Judith A. Berling的论文‘When They Go Their Separate Ways: The Collapse of the Unitary Vision of Chinese Religion in the Early Ch’ing’（见Irene Bloom and Joshua A. Fogel (eds), *Meeting of Minds. Intellectual and Religious Interaction in East Asia Traditions of Thought*, New York, 1997, 209-237, 212-213）对此问题均有讨论。转引自Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 37.

状态进行？和哪些人有过交往？关系怎样？他受到何种待遇？等等。概而言之，本文试图通过具体事实，再现郎世宁在华期间的鲜活形象，进而呈现他复杂的内心世界。如果在这方面有所发现，有所贡献，笔者会感到无限欣慰。



第一章 耶稣会士

第一节 背景

1. 一封信

……我向阁下提出以下建议：最近几年我画了各种各样的画（当然没什么价值）（*certainly of little value*），而且仍然保存着这些画的草图。我想，如果能把它们制成铜版画并印刷出来，或许有助于传教（*for the use of this mission*）。而用这些印刷品做成的书对欧洲初学画画的人则不乏教益，因为除了图片，里面还有一些对他们的建议，以及关于绘画艺术的文献材料（如果这些在我看来是有用的）。

由于这项工作需要一位技术精湛的铜版雕刻师，我曾就此与利博明¹（他目前住在我们驻所）商量。得到长上首肯之后，他以无以复加的热情提供了帮助。老实说，如果就我们俩耶稣会的兄弟一起干这件小事，而没有陌生人的打扰，将是一件非常愉快的事情。在我看来，这本小书也将提醒欧洲民众，他们将意识到我们在这儿不仅不再是无所事事，而且还在尽心竭力地荣耀上帝（*we dedicate all our time to the glory of God*）。这些观点将在书中被巧妙地提到。

如果此项工作既能让我们的主感到高兴（*If it pleased God Our Lord*），又能得到您的赞成，我或许能出色地完成它。如能完好无损地寄至欧洲，我相信这本书即使不那么特别有用和趣味横生，至少也是一件带有些许异域情调的虔诚之作。我想说的是，平分从这件最初为了传教事业的工作中获得的收益，能够使我们俩做任何各自认为最有利于传教的事。至于书的制作费用，我将使用我募集的善款，尽管加上其它相关支出可能使这笔钱不敷用，但我能够从长上或者耶稣会同事们那里得到帮助，如有必要，我们的上帝将给我勇气请求阁下您的帮助……

2

¹ 利博明（*Ferdinando Bonaventura Moggi*, 1684-1761），意大利佛罗伦萨人，耶稣会士，1720年到中国，1761年逝世于北京。

² *Giuseppe Castiglione, a letter dated Peking, 14 November 1792. Cecile Beurdeley, Giuseppe Castiglione: A Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*, (London: Lund Humphries, 1972), 154.

以上内容节选自郎世宁于雍正七年（1729）11月14日写往欧洲的一封信。主要意思是向欧洲的同事（很可能是耶稣会赞助人）介绍自己的一个工作想法：把过去几年的绘画作品制成铜版画册在欧洲出售，所得利润的一半将用于北京的传教事业。

信中透露出几条重要信息：一，郎世宁自认为来华之后十几年间画得画没什么价值。这个说法可能出于自谦，但如果从其所画内容分析（宗教题材绘画的数量不可能太多），这也可能是郎世宁对自己以往工作的真实评价；二，郎世宁虽然主要是在宫廷画画，但工作之余还是相当积极地参与了包括募捐在内的各种教会活动。单就募捐活动而言，从其所筹善款数额能够大概支付画册出版费用看，这种活动不会太少；³三，也是最重要的一点，郎世宁始终把服务传教事业作为一切活动的出发点。如在这段不完整的信件中，就多次出现“服务传教”、“荣耀上帝”之类的话。

尽管郎世宁只是耶稣会辅理修士（Temporal Coadjutor or Lay Brother），⁴乃会中层级最低的成员，⁵但他仍然属于耶稣会的正式成员，除在履行职责、义务的范围与方式上有所区别，他和负责发展信徒的专职神父（Professed Father）在最高目标是完全一致的，即都是为了扩大基督福音在中国的影响及信徒的数量。这封信清楚地表明了郎世宁在宫廷工作之余，在履行这方面职责与义务时所具有的虔诚态度。正如耶稣会士刘松龄（Augustin F. Hallerstein, 1703-1774）在郎世宁逝世后的书牒中所写：“世宁为一出众画家，尤其是一位虔诚修士”。⁶以此观之，马可·穆西罗认为郎世宁的首要身份是职业画师的观点，显然有待进一步考

³ 与郎世宁同时来华的意大利籍耶稣会辅理修士罗怀忠（Jean-Joseph da Costa, 1769-1747）就曾以募捐得来的善款购买田地，然后用出租田地所获利息维持其设立的“施诊所”。见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第651-652页。由此可见，任何一位耶稣会士，无论其本身持有何种专业技能，在会中处于何种层级，服务教会，自觉地献身于基督的事业，都是他们的最高人生理想和价值追求。

⁴ Maco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)*, 23. “Temporal Coadjutor”也有翻译为“襄佐修士”的，“lay Brother”则翻译为“世俗助理”或“俗家修士”，二者意思相同。见方豪，《中国天主教人物传》，第544页。

⁵ 耶稣会内高于辅理修士的两类成员是 Professed Father (who takes four solemn vows)¹与 Spiritual Coadjutor (who takes the three solemn vows)。辅理修士在耶稣会中一般从事服务性工作，如裁缝、厨师、园艺师等。见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 23.

⁶ 见刘遵义，《郎世宁修士年谱》，第3页。

证。事实上，作为一种盖棺定论，郎世宁墓碑上的拉丁碑文已经对其耶稣会士身份做出了权威注解：“于传教事业极著功绩，其宗教修养，亦颇昭彰”。而其他几位以个人技术才能供职于北京宫廷的耶稣会士之言行，则能更加丰富我们对郎世宁耶稣会士身份的认识。

法国籍耶稣会士蒋友仁（Michel Benoist, 1715-1774）本来是位天文学家，但当大家一致推选他负责设计圆明园西洋建筑群中的水法（喷泉）时，他并没有退却：“易天文家为喷水匠……只须有利于宗教，遑分水土”。工作中的蒋友仁殚精竭虑，“一息尚存，仍劳而不倦”，使大小各种水法设计和建设取得了巨大成功，“是以得乾隆皇帝宠眷，而推及于一切传教士。”⁷但蒋友仁本人对所有这些工作成绩的评价恐怕会令所有教会以外的人士难以理解：“这些成就……不值得一位传教士自吹自擂，因为他被迫从事与教化和布道工作完全不同的事情，这始终是痛苦的，几乎说是丢脸面的”（这与郎世宁在信中称自己多年所画的画“毫无价值”何其相似）。⁸蒋友仁还曾在信中说，无论宫廷中的工作多么繁忙，“并不因此而忽视了我们的职责和对基督徒的关爱”，如果星期日或其它宗教节日不得不前往宫中做事，耶稣会士们也“总是在一大早做完圣事后才动身前去”。⁹就连在日常的工作间隙，耶稣会士们也没有忘记自己的身份。“白天，在工作场所，如果我们能一人独处片刻进行默思，我们就这么做；如果没有这种机会，我们就设想无处不在的上帝能证明我们所做的事情，于是祈求他帮助我们，同时加倍努力完成工作，因为我们相信，认真而尽力地完成我们的工作会让上帝高兴的。这样想着上帝，也就代替了我们当时无法做的祈祷；此外，晚上回到教堂后我们还要予以弥补。”¹⁰

信仰是超越一切的。同为耶稣会辅理修士的意大利人潘廷章（Joseph Panzi, 约 1733-约 1812）在一封信中曾表白：“虽然我画师也，别言之，传教会之忠仆也，如主有命，我决为此传教会尽瘁而死。”¹¹法国籍耶稣会士王致诚（Jean-Denis

⁷ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 850 页。

⁸ 见〈蒋友仁神父致巴比甫·道代罗什先生的信〉（1767 年 11 月 16 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 134-136 页。

⁹ 同上，第 136 页。

¹⁰ 见〈蒋友仁神父的第三封信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 54 页。

¹¹ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 1038 页。在该书以及方豪的《中国天主教史人物传》中，Joseph Panzi 的中文名字为“潘廷璋”，北京故宫博物院研究员聂崇正根据其画作上的落款，认为其中

AttiRet, 1702-1768) 则说: “如果我不再认为自己的画笔有益于宗教的利益, 会使皇帝更青睐向他传道的传教士们, 如果我在自己经受苦难和工作之后仍不能看到天堂, 那么这一切就会促使我很快便会走上重返欧洲之路。使我滞留于此, 并且像于此为中国皇帝效劳的所有欧洲人一样地费心工作的惟一引力, 正在于此。”¹² 王致诚的话能在一位受耶稣会邀请在北京宫廷服务的世俗画家身上得到印证。虽然这位画家技术高超, 并得到了康熙的欣赏, 但由于没有坚定的信仰支持 (当然他也未负有这个责任和义务), 从而无法忍受艰苦的生活环境, 不顾耶稣会的“竭力挽留”, “仍坚决要回家享天伦之乐。”¹³

总而言之, 郎世宁的耶稣会士身份是我们研究其一切在华活动的前提和基础。换句话说, 只有依此角色观察郎世宁, 其言行才能得到更为恰当和完整的理解。

2. 耶稣会的成立

至十五世纪, 腐败与堕落已令欧洲各阶层民众对天主教会失去信心, 以致其最高领袖教皇庇护二世 (Pope Pius II, 1405-1464) 也不得不承认: “人们说我们生活享乐, 聚敛财富, 举止轻慢, 骑肥骡, 坐骏马……豢养猎犬以供狩猎, 花在优伶与食客身上的钱更多, 而用来保卫信仰者, 则无一物。”¹⁴ 宗教问题一旦和世俗政治问题纠结在一起, 这种信任危机也就变得愈加严重, 而各种矛盾也难以从根本上得到调和, 但最终引发“宗教改革”的导火线是 1517 年罗马教廷颁售

文名字应为“潘廷章”。

¹² 见《耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索先生的信》(1743 年 11 月 1 日于北京), 《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(中卷, IV), 第 300 页。王致诚与郎世宁一样, 也是辅理修士。见 (法) 费赖之, 《在华耶稣会士列传及书目》, 第 820 页。

¹³ 见《北京传教士蒋友仁神父致某先生的信》(1773 年 11 月 4 日), 《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(下卷, VI), 第 26 页。据蒋友仁的另一封信, 这位世俗画家很可能就是意大利人吉拉尔迪尼 (Giovanni Gherardini, 1655-1723), 见《蒋友仁神父的第三封信》, 《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(下卷, VI), 第 43 页。在美国学者孟德卫 (David E. Mungello) 的著作中, 吉拉尔迪尼的中文名是“聂云龙”。他于 1699 年在法国传教士白晋 (Joachim Bouvet) 的带领下来到中国, 后来因为“不喜欢北京苛严的宗教生活, 只在中国生活了 5 年, 便于 1704 年返回法国。”见孟德卫, 《1500-1800: 中西方的伟大相遇》, 北京: 新星出版社, 2007, 第 84-85 页。马可·穆西罗也注意到了耶稣会士与非耶稣会士在艰苦生活环境下表现出的差异。见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 30.

¹⁴ (美) 威尔·杜兰, 《马丁·路德时代》, 北京: 东方出版社, 2007, 第 17 页。

的赎罪券。

为改善财政吃紧状况，1517年3月15日，教皇利奥十世（Papa Leo X, 1475-1521）批准颁行赎罪券。这是一种由教会发行的专门证书，其价值根据购买人所犯罪过的性质及轻重程度不同而有高低之分，其实质是基督恩典的商品化。早在十四世纪，教皇约翰二十二世（Pope John XXII, 约1249-1334）就为之制定了详细价目表。赎罪券的潜在危险在于，人们不再有敬畏之心，因为只要肯花钱，十恶不赦的罪过也能免受上帝的审判和惩罚。而出于敛财的目的，教会人士不仅不关心这一点，反而强调赎罪券的神奇功能：“当投入钱箱里的银币发出声响的时候，炼狱中的灵魂便会升入天堂。”¹⁵对于赎罪券与金钱之间的不道德交易，牛津大学校长托马斯·加斯科因（Thomas Gascoigne）早就进行过辛辣嘲讽：

今日之罪徒说，“我不在乎在上帝眼前犯了多少罪恶，因为我能够轻易地获得由教皇所授予的赦罪文与赎罪券，而完全免除所有的罪过与惩罚，其文券我可用四或六便士购得，或者同赦罪者在一场网球赛之赌金中而赢得。”这些赎罪券的掮客巡游于乡间，有时以两便士，有时以一口黄汤或啤酒……或者甚至以妓女的酬报，及肉欲的满足就可将赎罪券卖出。¹⁶

出于对金钱的渴望，利奥十世兜售赎罪券的行动力度前所未有的，参与兜售的教会人士也极尽夸张之能事。在德国勃兰登堡（Brandenburger）主持赎罪券事务的台彻尔（Johann Tetzel）就有这样的赦罪辞：“首先赦免受教士责难的人，无论他是什么原因引起的。其次赦免犯罪、犯规或过分无节制的人，无论他的过错多大……当你死时，惩罚之门将会关闭，而快乐的天堂之门，则将为你敞开。”这种过于慷慨的免罪保证不免会引起买主的怀疑。当有人把教皇的赦罪训谕拿给维登堡（Wittenberg）大学神学教授马丁·路德（Martin Luther, 1483-1546），以向他求证其效力时，马丁·路德予以否认。这一举动招致了台彻尔的不满和公开指责，而马丁·路德的回击是，在1517年10月31日中午把《为呈请赦罪状之权威的争辩》（95篇论文）张贴到维登堡教堂的大门上。¹⁷这一事件标志着宗教改革的正式开始。

¹⁵ 见赵林，《中世纪基督教道德的蜕化》，《宗教学研究》，2000，第4期，第72页。

¹⁶ 见（美）威尔·杜兰，《马丁·路德时代》，第31页。

¹⁷ 同上，第65页。

宗教改革不仅直接改变了欧洲的宗教版图，使基督教分裂为新教和天主教两大阵营，还引发了天主教会内部的自我改革。

新教徒称天主教会的反应为“反宗教改革”（Counter Reformation），天主教徒则称之为“天主教的改革”（Catholic Reform）。为维护天主教会的地位，拯救信仰危机，罗马教廷组织召开了长达 18 年的特伦特公会（The Council of Trent, 1545-1563），会议决议的内容之一便是废止售卖赎罪券。在“反宗教改革”大潮中，新的修会相继成立，其中最具影响力的就是西班牙人圣依纳爵·罗耀拉于 1534 年 8 月 15 日成立的耶稣会。由于该会的核心目标是拯救天主教会，扩大天主教的影响，有助于缓解罗马教廷面临的改革压力，从而在 1540 年 9 月 27 日获得教皇保罗三世（Alessandro Farnese, 1468-1549）的批准。

《耶稣会宪章》（Institute of the Society of Jesus）第一条明确规定，耶稣会所有成员都负有传播信仰之责任。¹⁸“特别要通过布道、宣讲和其它一切称扬天主话语的方式，通过借助告解圣事给基督信众带来的神性安慰，以及通过执行其它各项圣事，加强捍卫和宣传信仰，促进生命和基督教学说中灵魂的进步；修会应努力行事……首先要把天主放在眼前。”¹⁹对于这些宪章条文，十九岁即加入耶稣会的郎世宁不仅了然于心，而且也必然潜移默化至其日常的一言一行中。

作为一个改革时代的产物，耶稣会在很多方面都和传统的基督教修会不同，比如在共同参加日课、统一服装等方面的要求就不如其它修会那样严格。但它更为显著的两个特点是：一，不强调在固定的修院中过集体生活，而是将会士派往四面八方；²⁰二，实行“中央集权的、军事化”的组织管理方式。其中第二点的核心理念就是绝对服从：

我们应当坚信，一切都合理；对于修会上司安排的一切事物，假如未见其中有任何罪恶的迹象，那么我们当在盲目的服从中否认自己所持的一切反对意见和判断。我们应当意识到，每一个生活在服从之中的人，都必须甘愿接受修会上司的指引和领导，——因为是神意通过上司在指引和领导，——仿佛他是一副死掉的身躯，任人带向各方，任人随意处置，或像一位老者手中的拐杖，无论在何处，

¹⁸ The Sketch of the Institute of the Society of Jesus (1539), *The Autobiography of St. Ignatius Loyola*, ed. John C. Olin (New York: Fordham University Press, 1992).106-7

¹⁹ 见（德）彼得·克劳斯·哈特曼，《耶稣会简史》，北京：宗教文化出版社，2003，第 21 页。

²⁰ 同上，第 12 页。

也无论为何目的，均听从主人的意愿，侍奉主人。”²¹

这种服从的极致即是为修会的集体利益而“颠倒黑白”。军人出身的罗耀拉在给葡萄牙耶稣会士的一封信中就曾写道：“如果修会认为白的是黑的，那么，我们便必须把白的说成黑的……你之所以毫不犹豫地‘服从’上司，服从‘向导’，唯一的原因恰恰是上帝命令你这样做。”²²

从耶稣会会规看，郎世宁在面对上级指定的任务时，除了无条件服从，任何风险和压力都不能让他选择回避或退缩。当然，我们不能怀疑郎世宁在涉及耶稣会集体利益时的各种举动有自觉自愿的成分，但也不能完全排除耶稣会铁的纪律对其成员所起的约束作用。²³

3. 保教权与外方传教

在欧洲文明史中，西班牙和葡萄牙是两个曾经的超级海洋大国。从某种程度上说，这得益于两国王室对海外探险活动的资助。如哥伦布(Christopher Columbus, 1451-1506)即是在西班牙国王费迪南德(Ferdinand, 1451-1506)及王后伊萨贝拉(Isabella, 1451-1504)的赞助下于1492年横穿大西洋寻找到通达印度的新航路。而在获得葡萄牙王室的大力支持后，达·伽马(Vasco da Gama, c.1469-1524)于1498年发现了绕经非洲到达印度的航路。从实质内容看，此类探险活动的主要目的有两个：一是获取经济利益及建立殖民地；二是弘扬天主教。由此，有人把新航路开辟之后的大规模海外扩张活动之目的概括为“为了胡椒与灵魂的拯救”。²⁴正是由于宗教因素在其中，为避免冲突，确保西班牙和葡萄牙两国海外殖民地的利益均衡，罗马教廷出面划分两国的势力范围，根据1494年的《托尔德西里雅斯条约》(Treaty of Tordesillas)和1517年的《萨拉哥撒条约》(Treaty of Zaragoza)，亚洲大陆、东印度群岛、巴西和非洲为葡萄牙的势力范围；美洲、太平洋诸岛和菲律宾等地为西班牙的势力范围。而“保教权”(对葡萄牙称作

²¹ 同上，第14页。

²² 见(法)埃德蒙·帕里斯，《耶稣会士秘史》，北京：中国社会科学出版社，1990，第27页。

²³ 原本要被派往北京的葡萄牙籍耶稣会士麦大成(Francisco Cardoso, 1677-1723)听闻中国的种种困难后，曾一度向果阿的耶稣会领导层提出申请，要求呆在印度。但在果阿省巡视员(Visitor of the Province of Goa) Miguel de Amaral的坚持下，仍不得不照原计划启程。见Liam Matthew Brockey, *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579-1724* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 193-194.

²⁴ 见戚印平，《远东耶稣会史研究》，北京：中华书局，2007，第3页。

Padroado, 对西班牙称作 Patronato Real) 也对两国的权、责做出相应规定: 教廷在任命主教或成立新教区时须经两国同意; 为海外传教事业提供传教经费和交通便利等支持。²⁵

正是由于保教权所规定的权利, 赴东亚传教的耶稣会士必须得搭乘葡萄牙的远洋船舰从葡萄牙的港口起航, 并持葡萄牙护照。²⁶这正是郎世宁在葡萄牙滞留五年, 以及在印度的果阿停留, 到达中国后住在归葡萄牙传教团管理的南堂,²⁷ 并与葡萄牙籍传教士有着较密切关系的主要原因。

耶稣会领导人在成立之初就可能意识到一个问题, 即要在基督教文化历史深厚、各种矛盾十分复杂的欧洲贯彻自己的改革理念是不容易的。由此, 他们把目光转向欧洲之外基督教未曾到达的地方。《耶稣会宪章》规定: “我们的使命是奔赴世界每一个角落; 哪里更希望有人为天主效劳, 哪里灵魂更期待得到帮助, 我们就生活在那里。”²⁸但在具体传教活动安排的顺序上, 耶稣会优先考虑的地方是最困难的地区, 其次是亚洲和美洲地区, 最后才是重要的城市和大学。²⁹

欧洲之外, 耶稣会士于 1548 年到达非洲的刚果; 1549 年抵至南美洲的巴西; 1556 年则有会士觐见了埃塞俄比亚国王; 1566 年登陆北美洲。而到亚洲传播福音则是耶稣会“最初的任务之一”。³⁰

耶稣会成立仅两年, 罗耀拉的亲密战友方济各·沙勿略 (Francis Xavier, 1506-1552) 就到达了印度, 并在果阿建立起牧灵中心, 而这个中心也是整个亚

²⁵ Boxer, “The Portuguese Padroado in East Asia and the Problem of the Chinese Rites, 1576-1773”; Sebes, “The Precursors of Ricci.” 转引自黄一农, 《两头蛇: 明末清初的第一代天主教徒》, 上海: 上海古籍出版社, 2006, 第 2 页。

²⁶ 见欧麦尔·德格里杰斯, 《耶稣会士张诚: 路易十四派往中国的五位数学家之一》(序言), (法) 伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔夫人, 《耶稣会士张诚: 路易十四派往中国的五位数学家之一》, 郑州: 大象出版社, 2009, 第 5 页。

²⁷ 南堂始建于 1605 年。“神父们于 8 月 27 日迁入他们的新居。他们所作的第一件事就是修建一间漂亮宽阔的礼拜堂……后来又加盖了三间房作为顶层, 底层也增盖了三间。”见 (意) 利玛窦, 金尼阁, 《利玛窦中国札记》, 北京: 中华书局, 1983, 第 515 页。

²⁸ 见 (德) 彼得·克劳斯·哈特曼, 《耶稣会简史》, 第 13 页。耶稣会宪章的这一规定, 从某种程度上可以说是不得已而为之, 因为如果要想在各种宗教矛盾错综复杂的欧洲腹地实现自己的改革目标, 几乎毫无可能。所以在耶稣会领导者的观念里, 从信仰空白之地开始应该容易取得成就。见周萍萍, 《清初法国对葡萄牙“保教权”的挑战》, 《中国社会科学院研究生院学报》, 2002 年增刊, 第 107 页。

²⁹ 见 (德) 彼得·克劳斯·哈特曼, 《耶稣会简史》, 第 21 页。

³⁰ 同上, 第 50 页。

洲传教的重要基地。1549年沙勿略在日本的鹿儿岛（九州岛）登陆，“日本发达的文化和当地特有的道德理念，给他留下了深刻印象”。³¹而在他的领导下，日本的传教事业也取得了很大进展，至1593年，日本的天主教徒已达21万7千人。³²但沙勿略并没有满足于此，而是把眼光投向了中国。据传，促使沙勿略发生转变的是日本人的一句反问：

深受中国儒学影响的日本人向他（沙勿略）问道：“如果你们的宗教是真理，为什么作为一切智慧之源的中国人没听到它呢？”这个难以回答的问题使沙勿略萌发了一个念头，先以基督教归化中国人，进而影响整个儒家文化圈。为此，沙勿略决心进入中国传教。”³³

以上说法可能有杜撰成分，但沙勿略本人也确有类似观点，他在1522年的笔记中写道：“中国乃一可以广事传播耶稣基督教理之国。若将基督教理输入其地，将为破坏日本诸教派之一大根据点。”³⁴细究沙勿略此言，或可从另外一个角度理解，即到中国去还是为了从源头上解决在日本传教所遇到的问题。但从中国在整个东亚文化圈中所具有的巨大影响力看，如果沙勿略活的时间更长一些，他的这种观点必然会有所转变，即中国才应是传教重心之所在。沙勿略之后的耶稣会士书信证实了这一点。P.de.Halde神父就认为：“如果中国可以基督教化，那么像朝鲜、满洲³⁵这样文化上追随和尊重中国的国家，无疑在几年间就会效仿中国。”³⁶耶稣会士马若瑟（Joseph-Henrg-Marie de Prémare, 1666-1735）在给巴黎一位耶稣会同事的信中则乐观的说，以后“不再写中国传教区的黯淡光景”，而是应当存有希望，因为“只要中国一朝归附耶稣基督，那么地球上就没有一个基督宗教国家能与之相匹敌。”³⁷

4. 上层路线

³¹ 同上，第39-50页。

³² 同上，第50-51页。

³³ 见戚印平，《远东耶稣会史研究》，第59页。

³⁴ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书日》，第2页。

³⁵ 原文即如此。

³⁶ 原文载浦川和三郎《朝鲜殉教史》第一章《朝鲜天主教先史》，第34页。转引自葛兆光《邻居家里的陌生人：清中叶朝鲜使者眼中北京的西洋传教士》，《中国文化研究》2006年夏之卷。第5页。

³⁷ 见（美）魏若望，《耶稣会士傅圣泽神甫传：索隐派思想在中国及欧洲》，郑州：大象出版社，2006，第141-142页。

经过成功与失败的历练，耶稣会在中国的传教除了奉行“文化适应政策”（*accommodatio*），³⁸还坚定不移的走“上层路线”。所谓上层路线就是通过发挥社会上层人士政治、经济、文化上的权利或影响力，减小、弱化甚至消除在中国传教遇到的阻力，通俗的讲就是寻求靠山。如在1616年的“南京教案”中，徐光启（1562-1633）、李之藻（1565-1630）、杨廷筠（1562-1627）就分别写有护教文章呈送皇帝。³⁹虽然这些高官没能阻挡住事态发展，但仍为传教士提供了宝贵的舆论和精神支持。而在针对传教士的迫害达至高潮的时候，有五位传教士都在杨廷筠家里避难。⁴⁰耶稣会士在建构与国家政治精英的关系网络方面所做的努力，从他们与明末东林党人唇亡齿寒的关系可以看出。余三乐指出，“耶稣会士与东林党人不仅有着良好的个人友谊，而且常常有着共同的遭遇，一荣俱荣，一损俱损。当崇祯皇帝一举剿灭了魏忠贤的阉党势力，重新重用东林党人之后，耶稣会士们的境况也同时得到了极大地改善。”⁴¹这表明，上层路线的实践，让耶稣会士不仅对中国高层政治运作体系有了十分深刻的认识，而且对具体的政治斗争技术也有了娴熟把握，从而能够审时度势根据自己的需要而“正确”地选择靠山。

作为中国的政治中心，北京很自然地就成为耶稣会士执行上层路线的最好舞

³⁸ 见戚印平，《远东耶稣会史研究》，第239页。这一政策的实质即“入乡随俗”，主要体现为习汉语、着汉服、行儒家礼仪、研读儒家经典等等，以求在和中国人的交往中消除隔阂，取得信任。利玛窦甚至“为不能改变自己的眼睛的颜色和鼻子的高度，从而使自己完全地中国化而感到遗憾。”见（美）邓恩，《从利玛窦到汤若望：晚明的耶稣会传教士》，上海：上海古籍出版社，2003，第20页。

³⁹ 礼物是执行上层路线的“通行证”，当然一定得是“西洋货”，或是中国非常少见的东西。奥地利籍耶稣会士恩理格（Christian Herdtricht, 1624-1684）就在一封信中提到了玻璃工艺品：“各种玻璃镜，如平面镜、凸面镜、凹面镜、三棱镜、多棱镜、散焦镜、放大镜和圆筒镜、望远镜，尤其是那些较小的能够握在手中的‘袖珍型望远镜’，还有适于各种年龄所用的眼镜，有一些甚至是彩色的。”见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，郑州：大象出版社，2007，第395-396页。据《利玛窦中国札记》：“百姓先看到准备送给原长官的玻璃三棱镜，惊得目瞪口呆……那些仔细打量玻璃的人，只有惊羡无言地站在那里。随同长官的官员们尤其如此，他们越称赞它，就越引起群众的好奇心。”见（意）利玛窦，金尼阁，《利玛窦中国札记》，第164页。利玛窦还曾送给李之藻两座石制日晷，其中一个还可以悬挂在墙上。见余三乐，《中西文化交流的见证：明末清初北京天主教堂》，第27页。据在上海地区传教的柏应理（Philippe Couplet, 1623-1693）的记录，徐光启曾收到过“许多欧洲珍品”。见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第396页。

⁴⁰ 见余三乐，《中西文化交流的见证：明末清初北京天主教堂》，第57-64页。

⁴¹ 同上，第97页。

台。这既是来华耶稣会士先驱利玛窦（Mathieu Ricci, 1552-1610）要千方百计在北京落脚的原因，也是耶稣会派遣最优秀的耶稣会士服务北京宫廷的根本出发点。

利玛窦始终注意“以京城为起点，建立一个遍布全国的、高层的友好人士的网络”。⁴²如每逢有相熟的官员赴地方任职，利玛窦总会前往拜访，请求他们对当地的传教士予以照顾。⁴³在对这一点的认识上，后来的南怀仁（Ferdinand Verbiest, 1623-1688）与利玛窦无异，他力主让“副省会长”驻扎北京的根据就是：“在北京可以获悉中国各省总督和巡抚的升迁谪降。这样信息就可以及时传达给发生人事变动之省份的传教士。”⁴⁴而在大考之年和官员述职考评之年，全国各地的文人和官员都会聚集在北京，“神父们在这里利用这一大好时机与来自其他没有定居点的城市的地方长官和无数的商人们进行接触。这是一个提高北京教会声望的办法。北京教会像一棵大树使各地教会在它那树荫之下得到庇护。”⁴⁵这个时候，宣武门内的南堂就成为一个重要的“公关”活动中心。

事实表明，北京的耶稣会驻地同时还发挥着应急指挥中心和情报中心的作用。法国籍耶稣会士张诚（Jean-François Gerbillion, S.J., 1654-1707）等一行五人于1687年7月23日抵达宁波的时候，当地官员对他们“极不信任”，以致张诚等人“被当做犯人来对待”。耶稣会士洪若翰（Jean de Fontaney, 1643-1710）就此向北京的南怀仁紧急求助。结果令人满意。康熙降旨之后，这些人得到总督的礼遇，并受到隆重的欢迎。⁴⁶1729年9月，在某位大臣呈上有关要求进一步严格管理传教活动的奏章后，看到扭转局势无望，耶稣会士巴多明（Dominique Parrenin, 1663-1741）表示，“我们所能做的，就是尽早地通知各省传教士们，好好隐藏起来，或者藏到他们的船上去。”⁴⁷而基层传教士也对北京的同事寄予厚望。1732年8月，广东地方官员要求当地传教士在规定时间内全部撤到澳门。

⁴² 见（美）邓恩，《从利玛窦到汤若望：晚明的耶稣会传教士》，第71页。

⁴³ 《利玛窦全集》（4），第383页。转引自张凯，《庞迪我与中国》，郑州：大象出版社，2009，第179页。

⁴⁴ 见（美）魏若望，《耶稣会士傅圣泽神甫传：索引派思想在中国及欧洲》，第19页。

⁴⁵ 见（意）利玛窦，金尼阁，《利玛窦中国札记》，第493页。

⁴⁶ 见（法）伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔夫人，《耶稣会士张诚：路易十四派往中国的五位数学家之一》，第8页。

⁴⁷ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会杜赫德神父的信》（1734年10月15日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，I），第152页。

传教士们的对策之一就是，“要求一个较长的期限，以有充分的时间将这道命令通知我们在北京的神父，让他们在本命令执行之前便能获得对它的撤销”。⁴⁸据法国学者伯德莱说，郎世宁曾在本年 11 月间与意大利籍遣使会士德里格（Téodorico Pedrini, 1671-1746）共同致信被驱逐至澳门的传教士。⁴⁹从当时情势看，主要内容可能是表示慰问。次年三月前后，郎世宁再次与耶稣会士戴进贤（Ignace Kögler, 1680-1746）等写信至澳门，说皇帝已经同意其中的三人返回广东。⁵⁰这说明，虽然北京的耶稣会士没有神通广大到使法令“撤销”，但也的确使形势有所好转。在情报搜集方面，北京的耶稣会士们也进行的有声有色。据洪若翰写于 1703 年的一封信，“杭州教案”爆发后，“北京的神父们收到了浙江巡抚的所有布告和诉讼案卷的副本，”并随之展开斡旋。⁵¹更能说明北京耶稣会士活动能力的事例是，他们甚至能先于大学士级别的中央政府官员获得某些重要文件的副本，毫无疑问，这令“后者甚为惊讶”。⁵²

从耶稣会的既定政策——上层路线看，郎世宁的一些交往活动或许就不那么纯粹。根据目前确切知道的绘画作品，在康、雍两朝，除去工作上的交往，郎世宁私下交往的皇室成员有康熙第十七子果亲王允礼（1697-1738）、康熙第二十一子慎郡王允禧（1711-1758）、雍正第四子弘历（即日后的乾隆皇帝）。一般看

⁴⁸ 〈耶稣会士卜文气（Porquet）致同一耶稣会的戈维里神父的信〉（1752 年 12 月 11 日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 78 页。该信件日期可能有误。鄂弥达和杨永斌分别任“两广总督”和“广东巡抚”的时间均是在雍正十年（1732），而信中所录相关文件的时间也是雍正十年。

⁴⁹ 见〔法〕伯德莱，《清宫洋画家》，济南：山东画报出版社，2002，第 54 页。

⁵⁰ 见刘遵义，《郎世宁修士年谱》，第 16 页。

⁵¹ 见〈耶稣会传教士洪若翰神父致拉雪兹神父的信〉（1703 年 2 月 15 日于舟山），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第 281 页。在北京宫廷服务的耶稣会士会利用一切能够利用的机会，探听有关信息。如冯秉正在一封信中所写：“我和巴多明神父决定第二天一早进宫，名义上是问亲王次日（这一天是中国春节）我们在何处举行仪式，实际上为打探陈情书的消息。”见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724 年 10 月 16 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上，II），第 331 页。当远在浙江宁波的传教士反映某些官员不同意他们建教堂的时候，“为使礼部在如此棘手的局势中对我们有利……张诚神父去见了礼部的尚书。后者对张诚神父颇为喜爱，并对张诚神父保证，要善待我们神圣的宗教。”斡旋取得很好的结果，当地官员批准了教堂的建设。见〈耶稣会传教士洪若翰神父致国王忏悔师、本会可敬的拉雪兹神父的信〉（1704 年 1 月 15 日于伦敦），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第 309 页。在同一封信中，洪若翰还记述了张诚为湖北（湖广省）黄州（Huoan-tcheou）建教堂的事，通过北京国子监的某位官员做协调工作。同上，第 325 页。

⁵² 见〈耶稣会传教士冯秉正神父的信〉（1717 年 6 月 5 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第 189 页。

来,郎世宁之所以能够和以上皇室成员发生关系,完全是因为郎世宁的画画技术,换句话说,是皇室成员主动找到郎世宁,而郎世宁只是被动地为他们画画,但如果考虑到以上这些人个个都是当朝“红人”,以及耶稣会上层路线所积累的经验,我们就不能完全排除郎世宁有过某种程度的主动靠近的可能性(当然,郎世宁的画名在外是前提条件)。而这种主动靠近可能是在耶稣会成员的指导下进行的,也可能是郎世宁的个人行动。

《果亲王骑马像》⁵³画于雍正十三年(1735)六月。“郎世宁谨绘”的落款位于画幅左边缘靠下位置。



图1 郎世宁《果亲王骑马像》北京故宫博物院藏

由于在皇位继承权斗争中始终如一的支持皇四子胤禛,允礼在胤禛登基后深得信任与宠遇,先是在雍正元年封多罗果郡王,六年(1728)晋和硕果亲王,并先后受命管理过理藩院、工部、户部三库,还任宗人府宗令。雍正对允礼深厚而真挚的感情在其遗诏中展露无遗:“果亲王至性忠直,才识俱优,实国家有用之才,但平日气体清弱,不耐劳,悦遇大事,诸王大臣当体之,勿使伤损身体,若因此而损贤王之精神,不能为国家办理政事,则甚为可惜”。⁵⁴弘历登基后,允礼的待遇与日俱增,不仅被“赐食亲王双俸”,还成为乾隆初年四位总理大臣之一,在朝中的地位和权威达至顶峰,见皇帝可以免行叩拜礼。允礼因病于乾隆三年去世后,乾隆将自己的弟弟弘瞻过继给允礼,并承袭果亲王爵位。⁵⁵

郎世宁在乾隆年间为允禧画过《八骏图》(江西省博物馆藏)。由于年龄幼

⁵³ 册页,绢本设色,纵31.4厘米,横36.6厘米,现藏北京故宫博物院。

⁵⁴ 见苏发祥,〈允礼与藏传佛教〉,《中国藏学》,2009,第1期,第195页。

⁵⁵ 见徐广源,〈果亲王地宫亲探纪实〉,《紫禁城》,2007,第5期,第201页。

小，未卷入皇位继承权斗争，胤禛继位后，对允禧优礼有加。雍正八年（1730）二月封固山贝子；同年五月，进多罗贝勒。雍正十一年（1733）八月授权办理镶红旗满洲都统事务。弘历登基后，这种礼遇持续，继位当年（雍正十三年）十月，授宗人府左宗正，并办理正黄旗汉军都统事务；十一月，进多罗慎郡王。

弘历与允禧的特殊情谊，有多方面原因，一是年龄相仿，允禧仅比弘历年长8个月。二是早年曾共同随侍康熙皇帝。弘历曾说当年自己刚入宫时“诸叔父咸善视余，而二十一叔尤肫然有加也”。而允禧则说，“康熙六十一年，爰命皇四子宝亲王入侍内廷，以示宠异。是时，王年方舞勺，而予齿亦埒，相对甚欢。”年稍长，二人则“把握深谈，大有水乳之和”。⁵⁶

从允礼、允禧的业余爱好看，郎世宁与两位王爷的交往很可能不止于给他们画画，还可能在绘画技术方面有过深入交流。

允礼擅长赋诗作画，据说康熙十二年在泰宁时曾给七世达赖喇嘛画过肖像。⁵⁷在允礼管理的理藩院，也有一位擅绘人物的蒙古族官员莽鹄立（1672-1736）。既是同事，又有同好，允礼与莽鹄立的关系应相当熟悉。而莽鹄立两度为其顶头上司画肖像的事实更表明两人业余交流之深。⁵⁸据画史载，莽鹄立“工写真，其法本于泰西……设色鲜丽，神情酷肖，传真之法，别开生面，颊上添毫，颇无虚誉”。莽鹄立受到西洋画家的影响是确切无疑的，考虑到郎世宁也曾为允礼画过像的史实，这位西洋画家可能就是郎世宁。⁵⁹如果此推论成立，允礼、莽鹄立、郎世宁三人之间有热络来往也是完全有可能的。

允禧的画更是被称为“宗藩第一”，尤其是乾隆，十分仰慕允禧的画，称赞其“胸中早贮千年史，笔下能生万汇春”，并屡次向他索画，而内府收藏的允禧画作即多是以此种方式入宫的。⁶⁰

胡敬《国朝院画录》所载郎世宁《写生花卉》，为绢本设色，共12开，每

⁵⁶ 见杨丹霞，〈慎郡王允禧及其绘画〉，《紫禁城》，2005，第4期，第189页。

⁵⁷ 见苏发祥，〈允礼与藏传佛教〉，《中国藏学》，2009，第1期，第199页。

⁵⁸ 北京故宫博物院和美国纳尔逊美术馆分别藏有莽鹄立所画《果亲王允礼小像》（与蒋廷锡合画）和《果亲王允礼像》，见聂崇正〈蒙古族肖像画家莽鹄立及其作品〉，《清宫绘画与“西画东渐”》，北京：紫禁城出版社，第122-123页。

⁵⁹ 同上，第121页。

⁶⁰ 见杨丹霞，〈慎郡王允禧及其绘画〉，《紫禁城》，2005，第4期，第189页。

开左幅配有梁诗正（1697-1763）所书宝亲王弘历的诗。款识“郎世宁敬画”，以及册上“宝亲王宝”、“长春居士”二玺证明，这件作品是郎世宁给当时的四皇子弘历画的。⁶¹显而易见，至晚在雍正十一年（1733），⁶²郎世宁与弘历即有所往来。而郎世宁在弘历登基称帝后，数度在涉及教会事务上“有所作为”则说明，两人早年的往来在某种程度上具有私人情谊性质。⁶³

5. “宣传画”

对于具有强烈立体感和鲜艳色彩的西洋油画，某位耶稣会士曾提到中国人的好奇：“他们对我们的油画册，对其中的人物，认为是雕刻的，而不是手画的。”⁶⁴康熙就曾多次以西洋油画赏赐大臣及皇子。⁶⁵据耶稣会士宋君荣（Antoine Gaubil, 1689-1759）说，雍正“十分喜爱郎世宁修士的许多油画”。⁶⁶正是浓厚的异域情调和特殊的视觉效果，西洋画不仅被传教士用于处理和各级官员的关系上，还在传教工作中发挥着独特而重要的对外宣传作用。利玛窦就曾提到北京教堂里的绘画：“许多教友来望弥撒，但教外人来得更多。他们出于好奇心，是来看其中供奉的美丽的圣像。我们趁此机会，给他们讲些教会的道理。这样不出门便给教外人布道，已有一些果然信了教”。⁶⁷为加强这方面的投资，奥地利籍耶稣会士恩理格（Christian Herdtricht, 1624-1684）向维也纳的同事写信：“我正非常大量需要的东西是：肖像画，比如要挂在我们会院走廊上的许多图画，新旧皆宜，因为这些画在这里极受欢迎，人们对画充满敬意，它们很有助于获得朋友的好感：各

⁶¹ 见聂崇正，〈谈郎世宁的非“臣字款”画〉，《清宫绘画与“西画东渐”》，第122页。《石渠宝笈》著录：“洪次一等，贮乾清宫，梁诗正书皇帝青宫时题句。”第344-345页。

⁶² 弘历在此年获封“和硕宝亲王”。

⁶³ 需要特别注意的是，这种情谊不能予以夸大。本文下文对此有详述。

⁶⁴ 《利玛窦书信集》，第285页。转引自余三乐，《中西文化交流的见证：明末清初北京天主教堂》，第27页。

⁶⁵ 见鞠德源，田建一，丁琮，〈清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稷年〉，《故宫博物院院刊》，1988，第2期，第40页。

⁶⁶ 见《宋君荣神父北京通信集》（Le P. Antoine Gaubil S. J. Correspondance de Pékin, 1722-1759）第五十一号信件（1727年10月8日于北京）。转引自杜文凯编，《清代西人见闻录》，北京：中国人民大学出版社，1985，第169页。与其父皇不同，乾隆“不喜油画，盖恶涂饰，荫色过重，则视同污染”。见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第822页。

⁶⁷ 《利玛窦书信集》，第405页。转引自余三乐，《中西文化交流的见证：明末清初北京天主教堂》，第31-32页。

种各样的画，包括铅笔画以及我们日耳曼人的铜版画。”⁶⁸“为了促进他设想的目的”，耶稣会士范礼安（Alexandre Valignani, 1538-1606）“搜集了他认为凡是有助于这个目标的所有物品……其中有一帧从西班牙寄来的圣母像，一帧救世主基督像”。⁶⁹

除了人物画，逼真再现自然和建筑景观的西洋“透视画”也格外受欢迎。负责苏州府地区传教的比利时籍耶稣会士鲁日满（Franciscus de Rougemont, 1624-1676）在其短短两年的日常生活账本（1674-1676）中，除一些“画像”、“图画”或“欧洲风格的绘画”的支出记录外，更有多项名为“透视画”的支出记录：

1674年11月：修补两幅准备送给官员等人的透视画的费用，见上面的记录；可能是0.500两。⁷⁰

1675年5月：买木料做一幅透视画的盒子。⁷¹

1676年1月24日：买二两石青，用以油漆透视画等物：0.500两。⁷²

账本第116页：给漆匠的工钱，他给瓮子、一幅透视画及牌匾上了漆：1.280两。”⁷³

给安装一幅透视画等工作的两位木匠：0.600两。”⁷⁴

账本第117页：为展览一些透视画买一些木板和木块：1.780两。⁷⁵

让我们感兴趣的是，在一个仅有一位传教士的基层传教点，透视画有何用途？联系到利玛窦所说北京教堂里绘画的作用，这些透视画显然也是为了促进传教。鲁日满就曾建议柏应理（Philippe Couplet, 1624-1692）“模仿常熟会院装饰上海的住所，以吸引和劝导中国人”。⁷⁶综上所述，郎世宁在北京南堂所画线法画（透视画），也应从这个角度认识。

宣武门内东城根者曰南堂。南堂内有郎世宁线法画二张，张于厅事东、西壁，

⁶⁸ 见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第385页。

⁶⁹ 见（意）利玛窦，金尼阁，《利玛窦中国札记》，第314页。

⁷⁰ 见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第105页。

⁷¹ 同上，第118页。

⁷² 同上，第130页。

⁷³ 同上。

⁷⁴ 同上，第135页。

⁷⁵ 同上，第134页。

⁷⁶ 同上，第272、397页。

高大一如其壁。立西壁下，闭一目以觑东壁，则曲房洞敞，珠帘尽卷。南窗半启，日光在地，牙签玉轴，森然满架。有多宝阁焉，古玩纷陈，陆离高下。北偏设高几，几上有瓶，插孔雀羽于中，灿然羽扇。日光所及，扇影、瓶影、几影不爽毫发。壁上所张字幅篆联，一一陈列，穿房而东，有大院落。北首长廊联属，列柱如排，石砌一律光润。又东侧隐然有屋焉，屏门犹未启也。低首视曲房外，二犬方戏于地矣。再立东壁下，以觑西壁，又见外堂三间。堂之南窗日掩映，三鼎列置几，金色迷离。堂柱上悬大镜三。其堂北墙树以榻扇，东西两案，案铺红锦，一置自鸣钟，一置仪器。案之间设两椅。柱上有灯盘，四银烛矗其上。仰视承尘，雕木作花，中凸如蕊，下垂若倒置状。俯视其地，光明如镜，方砖一一可数。砖中之路，白色一条，则甃以白石者。由堂而内寝室，两重门户，帘栊窅然深静。室内几案遥而望之飏如也，可以入矣。即之，则犹然壁也。线法古无之，而其精乃如此，惜古人未之见也。特记之。”⁷⁷

姚元之（1776-1852）细致入微而井井有条的描述几乎能够让我们根据其文字复原郎世宁的画作。这是两幅空间布局格外复杂，家具物品繁多，绘制细致入微，显示出极高透视技巧的室内景观壁画。如果满足于对视觉艺术之考察，这两幅画的价值可能仅止于此，但如果进一步思考其创作环境和背景，可能会有更多问题值得研究。

首先，欧洲的天主教教堂或其他相关宗教场所里的绘画主要有两类：一是纯粹宗教题材作品（主要是圣经故事画）；二是描绘相关赞助人或家族成员形象或故事的作品。而极少有单纯表现自然或建筑景观的作品，相反，这类绘画多出现在一般家庭中。如在古罗马时期的庞贝（Pompeii）、赫库兰尼姆（Herculaneum）、

⁷⁷ 见（清）姚元之，《竹叶亭杂记》（卷三），北京：中华书局，1982，第66-67页。郎世宁在北京的东堂（又称圣约瑟夫堂，St. Joseph，建于1721年）也画有透视画，利博明（Ferdinando Bonaventura Moggi）在1729年11月发自北京的一封信中，描述了郎世宁的作品。见 Maco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*, p.131. “The best painting is that of the cupola painted by Castiglione on a flat canvas. It gives to the eye the effect of height and depth because it is very well lit thanks to the skilfully created effects of lights and shadows.” 在北堂也有透视画，画家是 Gherardini, “The Chinese cannot believe that all this has been painted on one plane, and cannot be persuaded that the columns are not straight as they seem to be. The light that comes through the arcades and the balustrades is so wisely painted that one can easily be deceived.” 见 Maco Musillo, *Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)*, 141.

伯斯科雷阿莱（Boscoreale）等城市就流行过一种室内装饰壁画风格——“建筑风格”（Architectural Style），又称“晚期第二共和风格”（Later Republican Style），其最显著特点就是在平面墙壁上“再现”三维视觉景观（图2）。

其次，郎世宁在欧洲完成的绘画作品全部是人物画，到中国以后，其绘画题材也主要是人物和动物，而较少有绘制南堂这类大型普通家居景观画的经验。

既与欧洲教堂一般装饰原则相违，又是一个相对生疏的绘画领域，郎世宁在南堂所画这两幅壁画显然是经过特殊“谋划”的，即要使其发挥出对中国人的宣传功能。而要使这个功能最大化，惟有最大限度地展示西洋透视技术的“致幻”魅力。从这个角度看，画面空间组织的复杂性，显然是郎世宁有意强调的。而“室内几案遥而望之饬如也，可以入矣”的画面效果则表明，郎世宁做出的努力也是巨大的。

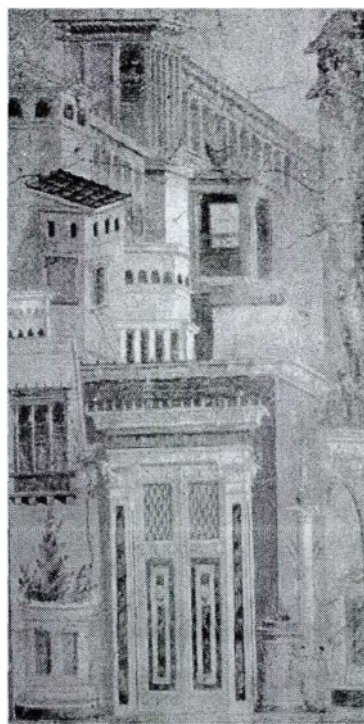


图2 壁画 公元前40年左右，意大利伯斯科雷阿莱

第二节 苏努与穆敬远

通过结交皇室成员、贵族、各级官员及社会精英，而千方百计寻求他们对传教事业的支持，是耶稣会在华早期领袖利玛窦认为行之有效的一个重要策略，但他“时时告诫中国传教团的会友，在这种成功背后仍潜伏着危机”。⁷⁸利玛窦所指的危机就是耶稣会士过多、过深地与高层人物接触与往来，会不自觉地卷入残酷政治斗争的漩涡，从而可能让传教事业受到全面重创。

1. 苏努案

苏努（约1648-1725）是清太祖努尔哈赤（1559-1626）的四世孙，顺治八年（1651）破例授封辅国公，顺治十四年（1657）晋封镇国公。康熙十二年（1673）为宗人府左宗人，三十六年（1697）晋封为固山贝子，三十八年（1699）升为宗

⁷⁸ 见张铠，《庞迪我与中国》，第289页。

人府左宗正。⁷⁹

1708年，康熙废黜太子允礽（1674-1725）之举引发储位之争，其中以皇八子允禩（1681-1726）和皇九子允禔（1683-1726）为中心形成了两个具有相当影响力的政治集团，二人之中又以允禩最具竞争力。面对复杂的局面，为平息各方斗争，康熙于翌年复立允礽为皇太子，但这似乎进一步激化了各方矛盾，而朝中王公大臣为个人利益计，也纷纷“加盟”自认最有希望成为下任皇帝的皇子派系。尽管康熙四十七年（1708）十月的谕旨指出允禩在拉拢苏努，⁸⁰但从当时的政治实力对比看，也不能排除苏努主动选择允禩的可能，因为即使到了康熙五十六年（1717），深孚众望的大学士李光地（1642-1718）还认为“目下诸王，八王最贤。”⁸¹而据耶稣会士的说法，在康熙当年废黜皇太子，征求大臣们的意见以图改选一位亲王时，苏努投了皇八子允禩的票。⁸²

既是皇室成员，又与下任皇帝的热门人选有着特殊关系，可能正是这两方面因素，使苏努成为耶稣会士的重点发展目标之一。尽管苏努本人至死都没有加入天主教，但他默许了其家族成员相继成为基督徒。

苏努儿子受洗情况⁸³

排行	本名	圣名	受洗年	施洗神父	其它
一	噶荣加 ⁸⁴	沙勿略	雍正二年		
二			雍正四年		
三	苏尔金	若望	康熙六十年		建有教堂
四	赫世亨				

⁷⁹ 吴伯娅，〈苏努研究〉，见《史料与视界：中文文献与中国基督教史研究》，上海：上海人民出版社，2007，第61-67页。

⁸⁰ “允禩……希冀为皇太子……邀结苏努为党羽。”《清圣祖实录》卷二百三十五，康熙四十七年十月丙午，第6册，第347页。转引自吴伯娅，〈苏努研究〉，《史料与视界：中文文献与中国基督教史研究》，第73页。

⁸¹ 《文献丛编》第三集，戴铎奏折。故宫博物院，1930年。转引自吴伯娅，〈苏努研究〉，《史料与视界：中文文献与中国基督教史研究》，第71页。

⁸² 见〈耶稣会传教士巴多明神父致本会某神父的信〉（1724年8月20日于北京），《耶稣会士中国书简集》（中卷，III），第29页。

⁸³ 见方豪，《中国天主教史人物传》，第511页。

⁸⁴ 方豪书中没有列出苏努长子的“本名”。

六	勒什亨	类思	雍正元年	穆敬远	
七	鲁尔金	伯多禄	雍正四年		
九	福尔陈				
十	书尔陈	保禄 ⁸⁵	康熙五十八年	苏霖	建有教堂，郎世宁曾修补教堂内的宗教画像
十一	库尔陈	方济各	康熙六十年		建有教堂
十二	乌尔陈	若瑟	雍正元年		
十三	木尔陈	若翰达尼老	雍正三年		

在苏努家族成员的皈依中发挥关键作用的是耶稣会士巴多明。⁸⁶

巴多明“谙华言，以前欧人之操华语者无人能及；其满语流利，与其操母国语言无异”。作为皇帝御用翻译，工作之余的巴多明不失时机地“向诸王公大臣等讲说教义”，⁸⁷凭借出众的语言能力和高超的交际能力，巴多明在北京官场游刃有余。其同事在一封信中曾以不无羡慕的口气写道：“他人为一极细微之事而求人者，或须经过种种困难，或须赠与种种礼物；而多明设有求于汉人或满人之事，每求必如愿以偿，其手腕诚可佩服。”⁸⁸“虽不能劝化诸人入教，然至少可以使朝中士大夫为本教之友与保护人也”。⁸⁹在巴多明积极与之交往的人中，就有苏努家族成员，而对于巴多明这样一位明星似的人物，他们也会乐于与其交往。巴多明在1724年的一封信中曾写道：“十二年前的秋天……亲王随康熙皇帝到鞞打猎。他知道我也去了，就吩咐手下人打听我的帐篷在哪里，嘱咐尽可能地、不动声色地把他的帐篷安在我的旁边。”⁹⁰巴多明信中所指亲王即是苏努第三子

⁸⁵ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会某神父的信》（1724年8月20日于北京），《耶稣会士中国书简集》（中卷，III），第20页。

⁸⁶ 据费赖之记述，“苏努全家之入教实由多明定其始基。”见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书日》，第510页。

⁸⁷ 同上，第510页。

⁸⁸ 同上，第510-511页。

⁸⁹ 同上，第510页。

⁹⁰ 《耶稣会传教士巴多明神父致本会某神父的信》（1724年8月20日），《耶稣会士中国书简集》（中卷，III），第5页。

苏尔金，而从苏尔金的举动看，他与巴多明的接触必然要早于 1712 年（康熙五十一年）。由此可见耶稣会士在对高层人士展开的说教转化工作中的恒心和毅力。而这种努力也确实得到了回报。入教以后的苏努家族成员虽然后来遭受残酷迫害和打击，但无一背叛信仰。自然，他们与巴多明等耶稣会士的关系也十分密切。如巴多明充分发挥自己的语言优势，为苏努家族把祈祷词翻译成满语，⁹¹并经常去各府上解疑答惑。而保禄、方济各在给巴多明的信中，则称其为“我的精神父亲”。⁹²

苏霖（Joseph Suarez, 1656-1736）、⁹³费隐（Xavier-Ehrenbert Fridelli, 1673-1743）、戴进贤、严嘉乐（Charles Slaviczek, 1678-1735）、白晋（Joachim Bouvet, 1656-1730）等耶稣会士也和苏努家族保持有较密切关系。⁹⁴如苏努家族第一个受洗的人，第十子书尔陈就是由苏霖施洗；⁹⁵而费隐则为保禄的儿子施洗；⁹⁶葡萄牙籍耶稣会士穆敬远（Jean Mourao, 1681-1726）为第六子勒什亨施洗。⁹⁷

在耶稣会士和苏努家族的关系网中，还有郎世宁的身影，他为保禄亲王的小教堂修补了圣徒画像：“教堂深处，祭坛后面，有一镀金的仿欧的装饰屏，做工非常精巧。正中是一幅三位一体的圣像，旁边是守卫天使像，另一边是圣·约瑟夫像，都上了油漆，出自一位中国人之手。但是，米兰耶稣会士郎世宁教士作了修补”。⁹⁸

如果考虑到郎世宁与苏霖、费隐的关系，郎世宁与苏努家族的关系可能不止于这一次小小的修补活动。

苏霖于 1684 年来华，1688 年抵京，⁹⁹住在南堂。¹⁰⁰1711 年任教区副区长。

⁹¹ 同上，第 18 页。

⁹² 同上，第 57, 68 页。

⁹³ “1719 年以来，宗室苏努（Sourniama）全家几尽入教；其后虽全家充发西宁，仍死不背教，具见霖教化感人深。”见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 401 页。

⁹⁴ 〈耶稣会传教士巴多明神父致本会某神父的信〉（1724 年 8 月 20 日），《耶稣会士中国书简集》（中卷，III），第 40 页。

⁹⁵ 同上，第 8 页。

⁹⁶ 同上，第 32 页。

⁹⁷ 同上，第 15-16 页。

⁹⁸ 同上，第 22-23 页。

⁹⁹ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 401 页。

¹⁰¹而郎世宁在 1715 年到北京后也是住在南堂，并且为南堂画了多幅大画。¹⁰²无论是会内层级、年龄，还是资历，苏霖都堪称郎世宁的长辈。除此之外，还有两点更重要的因素使二人的关系不同寻常，一是 1722（康熙六十一年）十二月八日，郎世宁发“末愿”，¹⁰³是在苏霖的见证下进行的。¹⁰⁴依据耶稣会的入会程序，发末愿的修士，要宣读誓词，并在誓愿书上签字，由此真正成为耶稣会的一员。这个仪式的重要性在于，仪式之前的郎世宁还不是严格意义上的耶稣会的正式成员。由此也能说明苏霖在郎世宁生活中的特殊地位和所具有的重要影响。二是对一个地方共同拥有的记忆。苏霖是葡萄牙科英布拉人，¹⁰⁵而郎世宁则曾滞留科英布拉长达五年左右（1709 至 1714 年间），并为当地的一所会院创作多幅壁画。虽然郎世宁到科英布拉的时候，苏霖已身处中国，但这种对某一个地方的共同记忆即使对于今天身处异乡的人们来说，也会特别容易引起情感上的亲近，更不要说交通、通讯极其困难的十八世纪。除日常生活及宗教事务上的交往，郎世宁与苏霖在内务府造办处也可能有碰面的机会，因为苏霖也会时常应诏做一些事

¹⁰⁰ 见香港中文大学，中国第一历史档案馆，《清宫内务府造办处档案总汇》，第 7 册，北京：人民出版社，2007，第 203 页。乾隆元年八月“记事录”。

¹⁰¹ 根据苏霖的主要活动地，此处“副区长”可能是指北京教区副区长。见（法）费赖之《在华耶稣会士列传及书目》，第 401 页。苏霖也很得康熙的信任：1690 年，曾被康熙派往广东采办西洋枪及历算仪器等；1704 年，北京城涌入大量山东灾民，康熙命苏霖与巴多明设厂施粥。见上书同页。

¹⁰² “郎世宁先前用两幅巨大华丽的油画美化了这个厅堂，它展现了即将获胜的君士坦丁大帝（Le grand Constantin）和作为战胜者与凯旋者的君士坦丁大帝。厅堂旁侧还可以看到两幅使人产生错觉的远景画，装饰天花板的画极美。”见〈一位在华传教士的信〉（1778 年于北京），《耶稣会士中国书简集》（下卷，VI），第 110 页。

¹⁰³ 许愿，“是向天主慎重而自由地所作之承诺，以虔敬的心态去实践一件可行、而更好的善事。”（见天主教字典 <http://www.catholic.org.tw/katalina/ycw/BLESSING/dict/V.htm>）末愿（final vows），又称终身愿、大愿、永愿。分两种，一是除发普通的三愿（贞洁、贫穷、服从）外，还发一绝对服从教宗分派的誓愿，这类会士称明宣会士，是修会的骨干成员。另一种只发普通的修会三愿，称为神业辅理会士，各等级耶稣会士各按自己的地位献身为天主服务，同属修会的一员，性质上没有什么分别。（见中国天主教与耶稣会网站 <http://china-catholic-history.spaces.live.com/blog/cns!B9166383C843A7EF1452.entry>）尽管郎世宁是辅理修士，属于耶稣会成员体系中最低的一个层级，但仍是发过三项誓愿（贞洁、贫穷、服从）的耶稣会成员，同样要遵守耶稣会诸项条约。

¹⁰⁴ 见刘迺义，《郎世宁修士年谱》，第十四页。

¹⁰⁵ 葡萄牙籍耶稣会士徐日升（Thomas Pereira, 1645-1708）也曾入科英布拉修院学习。1672 年到北京，“初入觐，即博帝欢，自是亘三十六年，宠眷不衰”。见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 381 页。

情。¹⁰⁶

1720年，始建于顺治十二年（1655）的东堂¹⁰⁷因地震倒塌。时任东堂住持道长的费隐主持重建，¹⁰⁸约请意大利籍耶稣会士利博明主持建筑设计事宜，郎世宁主持绘画装饰工作。和南堂一样，东堂的绘画也十分成功：“其圆顶，绘画悉用透视法，来堂瞻视之满、汉访客，莫不惊羨。有奥斯定会士二人来自罗马，以为置此堂于罗马，亦无愧色。”¹⁰⁹可能藉由此次工作，郎世宁与费隐的关系得到深化。

综上所述，可能正是与苏霖和费隐的交往，使郎世宁对已经在北京城由于与耶稣会士的密切关系而受到各方关注的苏努家族有了比较深入的了解。出于发展传教事业的考虑，他也会很乐意在方便的时候为苏努家做些力所能及的事情，而修补画像的小活很可能只是其中之一。

苏努及其家族成员的政治立场在胤禛继位之后，逐渐遭到清算。雍正元年（1723）二月初十日，雍正发布上谕：

勒什亨险邪小人，伊父苏努系七十之党，结为生死之交。七十等朋比为奸，摇惑人心，扰乱国是。朕于苏努父子宥其罪戾，叠沛恩施，封苏努为贝勒，授勒什亨领侍卫内大臣，御前行走，亦冀其感念国恩，悔改旧恶，岂知伊等心无履足，仍然结党营私，庇护贝子允禩，代为支吾巧饰，将朕所交之事，颠倒错谬，以致诸事掣肘，难以办理……勒什亨显悖朕旨，记载档案，复敢以愚给佐领冒昧陈请，狂妄悖谬。勒什亨不可在内廷行走，着革职发往西宁，跟随允禩效力。¹¹⁰

雍正二年（1724）五月十四日：

朕即位后，于苏努格外加恩，晋封贝勒，伊子勒什亨委署领侍卫内大臣，亦冀伊等感朕宽大之恩，迁善改过耳。詎意勒什亨并不感戴，仍袒护贝子允禩，扶同隐匿，将所交事件故为迟延。及朕将勒什亨派往西宁，伊弟乌尔陈指称武备院奏事入内，于朕前显露愤恨之容。勒什亨系获罪之人，例不得奏请训旨，而乌

¹⁰⁶ 雍正三年十月份的一则档案显示，苏霖曾应旨收拾修理一件日晷。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第1册，第465页。

¹⁰⁷ 即圣若瑟堂。

¹⁰⁸ 见余三乐，《中西文化交流的历史见证：明末清初北京天主教堂》，第162-163，338页。

¹⁰⁹ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第619页。

¹¹⁰ 《清世宗实录》卷四，雍正元年二月庚申。转引自《史料与视界：中文文献与中国基督教史研究》，2007，第72页。这条谕旨表明，苏努的六子勒什亨在康熙中晚期的皇位继承权斗争中站在了皇九子允禩一边。

尔陈将伊兄引入紫禁城内，殊属不合。是以将乌尔陈同伊兄发往军前……今苏努以七十病故，退有后言，是仍念伊等旧日党羽，扰乱国家之心竟无悔改也。苏努不可留在京师，煽惑众心，著革去贝勒，其属下佐领著撤回，存贮公所，止留伊府佐领，著伊同在京诸子于十日内，带往右卫居住，到彼之后，若不安静自守，仍事钻营，差人往来京师，定将苏努明正国法。¹¹¹

雍正四年秋八月，“发苏努子孙鲁尔斤、赫席恒、傅尔陈、吴尔陈、库张于山东、河南、山西、江宁、苏州、浙江督抚，圈禁衙署内。”所谓圈禁，就是软禁，但其条件很苛刻：“圈禁之制，为屋数间，宽不满丈，高倍之，墙之厚数尺，留穴以通饮食。”¹¹²

雍正五年冬，“刑部请旨正法，上以苏努之子孙至四十余人，不忍悉诛，仍行圈禁。”¹¹³

对与苏努家族有着千丝万缕关系的耶稣会士，雍正也并没有留情。冯秉正（Joseph-Francois-Marie-Anne de Moyriac de Mailla, 1669-1748）在雍正二年（1724）10月16日的信中写道：

我尊敬的神父：主内平安。在我们所处的难以忍受的痛苦中，叫我怎样给您写信？又如何给您描述发生在我们眼皮子底下的一幕幕悲惨情景呢？多年来我们所担心并无数次预言过的一切终于于最近发生了：我们的圣教在中国已被完全禁止，所有传教士——除在北京的以外——都被逐出帝国，教堂或被拆除或被派作渎神的用场；敕令已经颁布，基督徒必须放弃信仰，其他人不得信仰基督教，违者将被严惩。近二百年来花了我们无数心血建立起来的传教会竟落得如此可悲的下场。¹¹⁴

危急之下，耶稣会士似乎不想引火烧身，面对曾经热心发展的信徒的请求，却不敢有稍稍出格之举。严嘉乐的一封信记述了1726年7月苏努家族成员从流放地押解至北京的相关情形：“他们先派了一个忠实的仆人来找我们，交给我们一封在夜间偷写的密信。信中苦苦哀求我们，派一名教士到他们抵达京城之前的

¹¹¹ 《清世宗实录》卷二十，雍正二年五月丙辰。同上，第73-74页。

¹¹² 见（清）萧爽，《永宪录》，北京：中华书局，1959，第296页。

¹¹³ 同上。

¹¹⁴ 见（耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信）（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集》（上卷，II），第314页。

最后一个宿夜地点去，乘着黑夜秘密地为他们做最后一次忏悔，因为他们以后永远不会有忏悔的机会了。”¹¹⁵由于害怕激起当局的反应，对传教事业造成不必要的麻烦，北京的传教士没有答应苏努家族成员的要求。严嘉乐说：“他们又派人来找我们，要求在他们被发配离京，走过我们的住院门前时，我们有教士混在观望的人群中，悄悄地宽恕他们的罪孽，他们届时会认真准备。”¹¹⁶

严嘉乐的记述一方面反映出耶稣会士转化苏努家族成员信仰工作的极大成功，另一方面也透露出雍正即位以后急转直下的传教形势。据耶稣会士宋君荣的信件，由于苏霖、白晋和巴多明与苏努家的“特殊联系”，使耶稣会士们“很害怕皇帝会抄查葡萄牙人的团体和法国人的住处”，甚至对生命安全充满担忧，惴惴不安的“请求天主在这动乱的时刻来拯救”他们。¹¹⁷作为其中一员，并与苏努家族有所往来的郎世宁此时的心境可想而知。

2. 穆敬远案

穆敬远¹¹⁸是葡萄牙人，1700年（康熙三十九年）来华。¹¹⁹做过康熙皇帝多年中文翻译，并数次随驾巡幸塞外，深得康熙信赖。据某位耶稣会士说，在一次谈话中，康熙问穆敬远“应该任命哪一位皇子为皇位继承人。穆敬远推托了许久，不予直接答复。最后他夸奖了九皇子胤（允）禔的优秀品质。”¹²⁰西方传教士涉入宫廷事务之深由此可见一斑。

政权逐渐稳固之后，在争议中继承大统的雍正对皇位继承权斗争中的对手之一皇九子允禔逐渐发力。先是在雍正元年（1723）命其出驻西宁。雍正三年七月，“手诏斥为无耻，遂夺允禔爵，撤所属佐领”。雍正四年正月查获允禔寄给皇十

¹¹⁵ 见（捷克）严嘉乐，《中国来信（1716-1735）》，郑州：大象出版社，2002，第57页。

¹¹⁶ 同上。

¹¹⁷ 见《宋君荣神父北京通信集》（Le P. Antoine Gaubil S. J. Correspondance de Pékin, 1722-1759）第四十三号信件（1727年10月4日于北京）。转引自杜文凯编，《清代西人见闻录》，北京：中国人民大学出版社，1985，第152，154页。

¹¹⁸ 穆敬远：《雍正实录上谕内阁》作“经远”；《上谕八旗》作“金远”；故宫懋勤殿档“雍正朱批年羹尧秘折”作“近远”；《文献丛编》中记为“景远”；弗赖之《在华耶稣会士列传》作“敬远”。见方豪《中国天主教史人物传》，第516页。

¹¹⁹ 同上。

¹²⁰ 见（捷克）严嘉乐，《中国来信（1716-1735）》，第163页。

四子允禔（1688-1756）的“西洋字书”。¹²¹命革去黄带子，削宗籍，押解还京，令胡什礼监视同行。五月，令允禔改名为塞思黑。¹²²随着允禔势力的瓦解，穆敬远也被收监受审：

我在塞斯黑处行走有七八年，他待我甚好，人所共知……当年太后欠安，听得塞斯黑得了病，我去看。他向我说：我与八爷、十四爷三人有一人做皇太子，大约我身上居多。我不愿坐天下，所以装病成废人。后十四爷出兵时，说这皇太子一定是他。这都是塞斯黑说过的话。……塞斯黑原与阿其那、允禔很好，自皇上登基后他不如意，虽不说，我在旁也看得出来。……我有一本格物穷理书，他看了说有些像俄罗斯素的字样，这字可以添改，不想他后来添改了写家信，我不知道。我住的去处与塞斯黑只隔一墙，他将墙上开了一窗，时常着老公叫我。后我病了，他自己从这窗到我住处是实。我是外国人，逢人赞扬他，就是该死，有何辩处。¹²³

穆敬远的供词表明，允禔完全视其为无话不谈的密友，二人堪称铁哥们，而穆敬远也善于察言观色，用心维护这种关系，允禔所写外人看不懂的字，很可能就是穆敬远帮助“发明”的，至少是提出过相应的建议。¹²⁴敌人的朋友即是敌人，刑部对穆敬远做出的判决体现出了雍正的这一观点：

穆经（敬）远以西洋微贱之人，幸托身于辇毂之下，不尊法度，媚附塞斯黑，助其狂悖……潜与往来，密为心腹，广行交游邀结，扇惑人心……经（敬）远逢人赞扬塞斯黑大有福气，有将来必为皇太子之言，及塞斯黑诸恶败露，本当立正典刑。蒙我皇上至圣至仁，令往西宁居住，冀其洗心悔罪。乃不但绝无悔惧之心，益肆怨尤之恶。而经（敬）远之穴墙往来，构谋愈密，奸逆愈深，是诚王法之所不容，人心之所共愤……将穆经（敬）远立决梟示，以为党逆之戒可也。¹²⁵

如果穆敬远单单和皇九子允禔有牵连，或许不至于让雍正对他处以极刑，偏偏他又和苏努家族有瓜葛。

¹²¹ 见（清）萧爽，《永宪录》，第258页。

¹²² 见赵尔巽等，《清史稿》卷二百二十，列传七，北京：中华书局，1976，第9075页。

¹²³ 〈刑部为穆经远附和塞斯黑朋奸不法案请旨〉（雍正四年六月二十二日，1726.07.21），见吴旻，韩琦，编校《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，上海：上海人民出版社，2008，第41-43页。

¹²⁴ 方豪认为穆敬远没有指导这种字体。见《中国天主教史人物传》，第517页。

¹²⁵ 见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第43页。

据《在华耶稣会士列传及书目》，穆敬远“居谪所时，得苏努家若干人之助，劝化数人入教，建筑教堂数所。雍正帝决意禁止天主教，闻敬远身居谪所，尚敢劝人入教，怒甚”。¹²⁶明知苏努家族已经受到惩处，穆敬远还积极与之交往，在雍正看来，即使完全不考虑穆敬远的举动与相关法律的冲突，也会感到这是对其权威的极大蔑视和公然挑衅。事实上，早在雍正上台之前，穆敬远与苏努家族即已有来往，这从穆敬远与苏努第六子勒什亨在皇位继承斗争中都支持皇九子允禩，而穆敬远又为勒什亨施洗能够看出。

雍正五年（1726年）¹²⁷八月十八日，穆敬远在西宁被处死。《中国宗教状况轶事》中记：“敬远死，状甚惨”。冯秉正也根据这一史料，说“敬远受缢刑，头示众，焚尸扬灰”。耶稣会士费赖之（Aloysius Pfister, 1833-1891）对此种说法表示怀疑，认为穆敬远是被下毒而死。¹²⁸

郎世宁与穆敬远有无关系？如有关系其深度几何？对于这些问题，耶稣会士严嘉乐写于1723年10月14日的信值得推敲：

1723年4月14日以皇帝的名义将苏霖、费隐、冯秉正及俗家修士郎世宁召进宫，皇十三子示意他们，不必为穆敬远的事伤心，也不可与他通信（因为皇十三子说，他的流放对他们有好处），皇子劝他们根据自己的信仰安静的生活，宣传自己的信仰，不要管别的事，尤其是不必关心皇帝陛下为何至今未召见他们，因为别的人至今也未见到皇上。¹²⁹

在同一封信中，严嘉乐提到穆敬远是在雍正元年（1723）4月5日被流放到满洲边境，一同流放的还有“他的保护者（皇九子）”。¹³⁰但《清史稿》的记载显示雍正元年皇九子允禩是被发往西宁。另外，穆敬远本人的供词也表明他是在

¹²⁶ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第569页。

¹²⁷ 《郎世宁修士年谱》中所记时间为1727年。见刘迺义，《郎世宁修士年谱》，第15页。

¹²⁸ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第568-569页。葡萄牙国王曾在1726年遣使来华，希望开释穆敬远，未果。在7月8日皇帝召见的活动中，该使节“恳请陛下对他们（指传教士）施加恩宠和保护，就同先帝康熙皇帝一样。可是皇帝一听到‘传教士’这几个字，原来欢快的脸色就变了，等使臣说完了之后，就以不清晰的、气恼的、还带着几分嘲讽的声调作了回答……当天晚些时候，当几位传教士感谢皇帝陛下对使臣和对他们自己的恩宠照顾时，皇帝对他们明确地说，葡国使臣替他们讲情使他感到不快。他还当着他们的面讲了许多反对基督教的话，嘲笑他们的讲道和基督教的教义；他还傲慢地说可以当他们的导师，能把他们教育得更好。”见（捷克）严嘉乐《中国来信（1716-1735）》，第64页。

¹²⁹ 见（捷克）严嘉乐，《中国来信（1716-1735）》，第41页。

¹³⁰ 同上。

西宁：“我住的去处与塞斯黑只隔一墙”。¹³¹可见严嘉乐把地点搞错了。¹³²但他的信却让我们确认了穆敬远的谪期是在 1723 年。¹³³由此可以推断，皇十三子（怡亲王允祥，1686-1730）在和苏霖、费隐、冯秉正及郎世宁的谈话中所提“不必为穆敬远的事伤心”，所指正正是穆敬远被流放至西宁这件事。

令人疑惑的是，当时常驻北京的耶稣会士有二十多位，¹³⁴怡亲王却为何独独召见苏霖、费隐、冯秉正及郎世宁四人。这其中有多种可能：第一，四人在北京耶稣会内较有影响力；第二，至少在雍正看来，这四人具有某种小团体性质（从上文所分析郎世宁与苏霖、费隐之间的关系看，这种小团体的形成是有可能的）；¹³⁵第三，四人与穆敬远的关系较近。据费赖之记载，穆敬远曾任北京某堂堂长，¹³⁶而从穆敬远的葡萄牙国籍看，应是南堂或东堂的堂长。而郎世宁、苏霖都是住在南堂的。虽然费隐是东堂的住所道长，但在管理上仍附属于南堂。¹³⁷这就使苏霖、费隐、郎世宁与穆敬远之间的密切交往以至相互更亲近的关系提供了可能。

138

¹³¹ 见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第 41-43 页。

¹³² 也可能是严嘉乐认为清朝的边境等同于“满洲的边境”。

¹³³ 苏努第六子勒什亨等人也是在同一年被发往西宁。

¹³⁴ 至康熙四十年（1701），在华耶稣会士共有 59 人，见刘迺义《郎世宁修上年谱》第 8 页，以及〈戈维里神父就〈趣闻轶事〉的作者针对中国宗教现状而对其第一封书简的答复而再致某先生的第二封信〉，《耶稣会士中国书简集》（中卷，IV），第 33 页。在乾隆八年（1743），北京有 22 名耶稣会士，其中 7 名专门服务皇帝。见〈耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索（d'Assant）先生的信〉（1743 年 11 月 1 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 303 页。

¹³⁵ 作为雍正最亲密、最得力的政治助手，怡亲王的立场等同于雍正的立场。

¹³⁶ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 568 页。

¹³⁷ 见孙尚扬，（比利时）钟鸣旦，《1840 年前的中国基督教》，北京：学苑出版社，2004，第 415 页。北堂位于康熙 1693 年赠予法国耶稣会士张诚、白晋的地产之上。主要居留属法国耶稣会管理的传教士：白晋、巴多明、殷弘绪、冯秉正、宋君荣、沙如玉、王致诚、蒋友仁、杨自新、汤执中、钱德明、贺清泰、潘廷璋等人。耶稣会士严嘉乐在 1725 年 11 月 20 日信中提到的“属于法国神父的‘圣徒萨尔瓦多住宅’”即是北堂，因为他在信中提到了居住在这个住院的人有殷弘绪、白晋、巴多明、冯秉正、宋君荣等。见严嘉乐《中国来信（1716-1735）》，第 46 页。西堂购置于雍正三年，不属于耶稣会系统。乾隆时期的主持人是意大利遣使会德理格（Theodorico Pedrini）与安德义（Jean Damascene）。见《1840 年前的中国基督教》，第 418-419 页。

¹³⁸ 苏霖、巴多明、穆敬远三人曾于 1717 年联名上奏康熙，从中能够看出苏霖与穆敬远在工作中的合作关系。有关此次上奏的信息载于 *Lettres édifiantes*, XI V, pp. 129-133; Rosso, *Apostolic Legations*, p.321。见（美）史景迁，《康熙：重构一位中国皇帝的内心世界》，桂林：广西师范大学出版社，2011，第 94-96，103 页。据中译本“书简集”，这次联名上奏前后的情况可能正是冯秉正 1717 年 6 月 5 日信件所说的内容。见《耶

从表面上看，怡亲王谈话的主题是劝慰和安抚四位耶稣会士，不要为教中伙伴受到的处罚而感到难过，但从怡亲王对四人所提明确要求看，这更像是一次诫勉谈话：“根据自己的信仰安静的生活，宣传自己的信仰，不要管别的事”！无需怡亲王多作解释，郎世宁四人也能听出来，新皇帝是在委婉地警告他们，切勿再卷入宫廷政治斗争，或王室成员之间的矛盾纠葛中。而这种警告实际上意味着，皇子时期的胤禛就对苏霖、费隐、冯秉正、郎世宁等人各种有针对性的上层交往活动了如指掌。

即使苏霖、费隐、冯秉正、郎世宁四人不具有小团体性质，怡亲王的谈话也能多少反映出郎世宁在北京耶稣会事务中的活跃程度。而这一点恰是以往多强调郎世宁之辅理修士身份的研究所忽视的地方。换言之，虽然是会中层级较低，且不负有传教职责的辅理修士，郎世宁在有关教会事务中的表现是相当积极的。

虽然目前还未发现郎世宁与穆敬远交往的直接证据，但从二人同时与年希尧（1671-1738）保持有超乎寻常的关系看，他们之间的关系也应较密切。

年希尧出身于由皇帝直接控制的汉军镶黄旗。¹³⁹康熙四十八年（1709），年家拨归尚为雍亲王的胤禛门下。同年，年希尧的一个妹妹入宫作了雍亲王的侧福晋。¹⁴⁰在一定程度上，这种姻亲关系使年希尧与其弟年羹尧（1679-1726）在雍正朝享有特殊地位。年希尧于雍正元年授广东巡抚，年羹尧则在当年封三等公，世袭罔替，后官至川陕总督、抚远大将军，并授兵部尚书兼都察院右都御史，位极人臣。尽管在随后的几年间年羹尧被打击致死，但年希尧却没有受牵连，而是始终得到雍正的信赖和重用。在升为内务府总管的同年（1726）七月，年希尧又被命榷税淮安，加左都御史，并督理景德镇御窑；次年九月接管宿迁关务。这些最有利可图和令人垂涎的肥差¹⁴¹相继统统交予年希尧，其与雍正的关系由此可见一斑。¹⁴²

耶稣会士中国书简集》（上卷，II），第184-194页。

¹³⁹ 清代皇帝直接控制着八旗中的上三旗：正黄、正白与镶黄。

¹⁴⁰ 恒安石，《清代名人传》，华盛顿国会图书馆版，第587页。转引自（意大利）伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献》，《中国史研究》，2000，第3期，第156页。

¹⁴¹ 见（意大利）伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献》，《中国史研究》，2000，第3期，第156页。

¹⁴² 乾隆登基后，对年希尧从严治罪，在乾隆元年二月的谕旨中，痛骂年希尧“甚属无耻。有亏臣节，乃辜负皇考任用之恩”。《清高宗实录》卷一三。转引自（意大利）伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡

对于这样一位炙手可热的人物，耶稣会士当然不会错过，通过各种渠道积极与之建立关系。而年希尧也确实对涉及耶稣会士的问题发挥过一些作用，如当广州和佛山的居民要求推翻当地的教堂时，时为广东巡抚的年希尧以北京城也建有教堂予以搪塞：“瞧，连皇帝也允许在他的皇城里面建起一座很高的教堂。去干涉此事将会是多么冒失”。¹⁴³

在耶稣会处理和年希尧的关系时，穆敬远可能是主力。其在 1726 年刑部的审讯中供述道：

我原与年希尧相与，在年希尧家会过年羹尧……我因向年羹尧说：塞斯黑大有福气，将来必定要做皇太子的。原是我赞扬他的好处，要年羹尧为他的。后来年羹尧向我说，皇上把九贝子骂了。我听见这话心上不服，因对他说皇上骂九贝子是作用，不足为凭的。¹⁴⁴

“相与”即是两个人非常要好的意思。从穆敬远的供述看，他不仅与年希尧关系密切，对年羹尧也相当熟悉。¹⁴⁵这从穆敬远与年羹尧讨论的话题能看出。被立储问题折磨的心力憔悴的康熙早在四十七年（1708）就曾严厉警告过众皇子：“如有钻营谋为皇太子者，即国之贼，法断不容。”¹⁴⁶而他也确实对皇八子允禩做出过严厉惩处。在这种情况下，臣子们很少敢于公开讨论有关话题，即使是在私下场合，一般的交往关系也不会让他们冒险涉及。而穆敬远不仅无所顾忌地与年羹尧大加议论，甚至还试图说服这位当时手握重兵的股肱之臣支持皇九子允禔。和年氏兄弟的交往，也从另外一个角度证实了耶稣会同事对穆敬远的评价：

献》，《中国史研究》，2000 年第 3 期，第 157 页。乾隆皇帝说年希尧“甚属无耻”可能指在雍正处理年羹尧的时候，年希尧曾迎合雍正，无情揭发年羹尧。

¹⁴³ 见〈耶稣会传教士洪若翰神父致国王忏悔师、本会可敬的拉雪兹神父的信〉（1704 年 1 月 15 日于伦敦），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第 310 页。雍正皇帝对年希尧在耶稣会士问题上所持的同情态度也有所了解，这在怡亲王允祥 and 冯秉正等人的一次谈话中透露出来：“皇上说广东巡抚年希尧就此肯定会提出申请的”。见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724 年 10 月 16 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第 332 页。

¹⁴⁴ 见〈刑部为穆敬远附和塞斯黑朋奸不法案请旨〉（雍正四年六月二十二日，1726.07.21），吴旻，韩琦，编校《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第 41-43 页。

¹⁴⁵ 穆敬远在与年羹尧的交往过程中也少不了礼物。据穆敬远说，他曾送给年羹尧三四十个小荷包，因为年羹尧“只爱小荷包”。见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第 42 页。

¹⁴⁶ 《清圣祖实录》卷二百三十四，康熙四十七年九月壬寅。第 6 册，第 343 页。

“深得朝廷信任，朝中大员争与交游”。¹⁴⁷但事情的发展可能是穆敬远始料未及的，年羹尧并没有把穆敬远当做知心朋友，在控告苏努第六子勒什亨和第十二子乌尔陈加入天主教，并建造教堂的密折中（1724年7月1日），年羹尧提到了穆经远与他们的密切关系。¹⁴⁸而雍正正在年羹尧相关奏折¹⁴⁹上的朱批是：“西洋人穆近（敬）远，摇尾乞怜之外，无他技也”，又在穆敬远的名字旁特意加注：“内中此人留心”。¹⁵⁰

转过来看郎世宁与年希尧的关系。

在雍正七年（1729）出版的《视学》序言中，年希尧写到：“余曩岁即留心视学，率尝任智殚思，究未得其端绪。后获与泰西郎学士数相晤对，即能以西法作中土绘画。”《视学》是年希尧在意大利画家安德烈亚·波佐（Andrea Pozzo, 1642-1709）之《画家和建筑师的透视学》（*Perspectiva Pictorum et Architectorum*）基础上编著的。伊丽认为，波佐这本1693年以拉丁和意大利文首版于罗马的书可能是被意大利人乔凡尼·吉拉尔迪尼（Giovanni Gherardini, 1655-1723）带到中国来的。¹⁵¹

“数相晤对”虽然是个模糊的说法，但从“数相晤对”之后年希尧便“能以西法作中土绘画”的效果看，郎世宁与年希尧交流的深度自不必言，而次数也不会太少。

郎世宁与年希尧的关系可能始于雍正四年（1726），因为年希尧在本年授内务府总管之职，而这个职位正是掌管造办处的最高机构，作为在造办处服务的画师，郎世宁与其上司之间碰面和交流的机会不会太少。而年希尧在景德镇御窑瓷器生产中，“引进包括郎世宁在内的宫廷艺术家所创作的新款式”，¹⁵²也说明他对郎世宁是有相当了解的。画技高超，而又身为意大利人，郎世宁显然是年希尧研

¹⁴⁷ 可能主要指康熙年间的情况。见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第568页。

¹⁴⁸ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会某神父的信》（1724年8月20日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，III），第27页。

¹⁴⁹ 可能不是上述密折。

¹⁵⁰ 见方豪，《中国天主教史人物传》，第516页。对穆敬远“无他技”的评价，从侧面反映出雍正对郎世宁等耶稣会士的基本态度：以是否有用作为如何对待他们的唯一标准。

¹⁵¹ 见（意大利）伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献》，《中国史研究》，2000，第3期，第164页。

¹⁵² 同上，第158页。

究《视学》的最佳助理，而郎世宁必然也乐意为雍正的红人兼顶头上司提供力所能及的帮助，包括翻译一些关键术语，指导插图绘制等。

年希尧不仅在陶瓷、算学、历史等方面有广泛而深入的研究，且“精于绘画”，《八旗画录》（后编）、《岭南画征略》、《古今画史》、《三万六千顷画船录》、《雪桥诗画》等典籍都有其画艺的相关记载。¹⁵³在郎世宁与年希尧的交往中，这个因素无疑又会对二人关系的发展起到促进和深化作用。

无论是穆敬远还是郎世宁，他们的耶稣会士身份决定了，与年希尧的交往都不可避免的带有双重功利目的：一是寻求政治支持；二是传播天主教义。而年希尧晚年的生活状态也反映出与耶稣会士的交往对其所产生的深刻影响。¹⁵⁴宋君荣在一封寄往欧洲的信中写道：

年希尧很理解耶稣的宗旨……他心仪耶稣，如果不是死亡阻止了他，他已经受洗了，因为在重病中他已万分痛苦，而欧洲人又不准进入他的宅邸。他曾经常到教堂拜会会士们，并爱听祈祷。他很领会耶稣教义，还能准确地背诵祈祷词。

¹⁵⁵

综上所述，在雍正年间或主动或被动的卷入“苏奴案”和“穆敬远案”的郎世宁之处境虽不至于令其整日提心吊胆，也足以让他一度寝食难安。可能正是这个原因，使得雍正年间的郎世宁虽也参与一些教会事务，但与乾隆年间的情况相比，显得低调很多。

第三节 护教

不断地寻求政治靠山，是北京耶稣会士的核心工作之一，而对于最大的政治靠山——皇帝，他们不仅竭尽全力为其提供最优质的服务，而且还“投资”于未来的皇帝——太子。从长远发展眼光看，这种“投资”更具战略意义。

对皇位继承人的浓厚兴趣表现在耶稣会士对每一位皇子的情况都尽可能地了解。如耶稣会士殷弘绪（François-Xavier d'Entrecolles, 1662-1741）在1707

¹⁵³ 同上，第163页。

¹⁵⁴ 年希尧编纂的《关于中国人的指导性编年史料》可能于1732年（雍正十年）前后在罗马印行，应该与在华耶稣会士的推荐介绍有关系。同上，第159页。

¹⁵⁵ 宋君荣，《北京通信，1722-1769》（西蒙·勒内编，日内瓦卓兹图书馆1970年版，第261-264页），转引自伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献》，《中国史研究》，2000，第3期，第157页。

年7月17日的一封信中就提到了“皇子某失宠”等内廷情况。¹⁵⁶在巴多明的信中则有更详细的分析，他写道：“康熙皇帝的第十子（胤俄）和第十四子（胤禔）还关在牢里，第十子关在城里，第十四子关在乡下。康熙皇帝去世时，第十四子还在鞑靼腹地，正领着中国军队和准噶尔打仗。因为他功勋卓著，他的十八岁的儿子宝基特别出众，深得（康熙）皇帝的喜爱，大家都毫不怀疑皇上会让他（十四子）继承皇位。”¹⁵⁷耶稣会士在苏努案和穆敬远案中的角色表明，他们似乎没有把鸡蛋放在一个篮子里，换句话说，面对康熙中晚期皇位继承权斗争之复杂多变与险象环生，北京的耶稣会士可能有过彷徨与迷惑，但他们最终的选择在当时看来很可能是非常明智的，即在每一个有希望成为皇帝的皇子身上都“押宝”。¹⁵⁸从上文可以推测，穆敬远可能被指定发展皇九子允禔、¹⁵⁹苏霖可能被指定发展皇八子允禩（苏努一派），而身为两度被立为皇太子的允禔的师傅，耶稣会士白晋也应该会发挥自己独特的作用。¹⁶⁰但不幸的是，耶稣会士似乎没能看上皇四子胤禛，即日后的雍正皇帝，并作相应的工作，这给他们带来了无尽的麻烦。¹⁶¹

¹⁵⁶ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第554页。

¹⁵⁷ 见（巴多明神父致本会杜赫德神父的信）（1736年10月22日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，III），第158页。

¹⁵⁸ 耶稣会会外人士对耶稣会士过多卷入皇位之争的批评，虽有言过其实之处，但也并非完全是空穴来风。“他们驱逐了你们，因为你们想推翻一位合法占据皇位的王子”。见（戈维里神父就〈趣闻轶事〉的作者针对中国宗教现状而对其第一封书简的答复而再致某先生的第二封信），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第33页。

¹⁵⁹ 允禔确实在相关事务上对耶稣会士有过帮助。据冯秉正说，在1717年的一次斡旋活动中，允禔“为我们的事情大展手脚，而且至少取得了……积极成果”。见（耶稣会传教士冯秉正神父的信）（1717年6月5日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第188页。

¹⁶⁰ 见（德）柯兰霓，《耶稣会士白晋的生平与著作》，郑州：大象出版社，2009，第211页。

¹⁶¹ 从目前掌握的材料看，登基前的皇四子胤禛完全没有出现过在耶稣会士们的信件中，他们对这位未来皇帝的“忽视”由此可见一斑。事实上，这种“忽视”并不能完全归于北京耶稣会策略上的失误，因为，胤禛异军突起继承皇位，也出乎很多当朝王公大臣的预料。可能正是由于缺乏与皇子时期的胤禛的沟通与交流，巴多明用“始终都缺乏安全的处境”形容雍正年间的传教形势。他认为，雍正皇帝“确确实实是仇恨基督教，但出于礼貌，他又谨慎地与我们打交道，在人前能善待我们，这是由于他害怕与其父皇之间的差异过分惹人注目。”见（耶稣会传教士巴多明神父致同一耶稣会中尊敬的某神父的信）（1754年10月29日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第120页。此信可能写于1734年。因为巴多明在1741年就去世了。根据这个情况判断，《书简》中卷的几封信，都存在把“5”记成“3”的问题。如在另一封信中，巴多明提到“10月7日，雍正皇帝……于御园圆明园晏驾”的消息。显然，这一年应该是1735年，即雍正十三年，而《书简》中这封信的时间是1755年。见（耶稣会传教士巴多明神父致法国科学院德·梅郎先生的信）（1755年9月28日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），

对于皇位继承权斗争中的对手，雍正毫不留情地一一处置，而对于对手的朋友，他也逐个肃清。雍正在这方面采取的行动范围之广，从远在南京的江宁织造曹頌（1706-1774）也受到查处可见一斑。曹頌于1728年1月被撤职并抄家，据说其罪证仅是皇九子允禩在江宁织造衙门旁的曹家家庙（万寿庵）内“藏贮镀金狮子一对”。¹⁶²

面对新皇帝的清洗行动，盘算落空的耶稣会士显然感受到了前所未有的压力和恐慌。冯秉正在1724年的一封信中写道：“时过境迁，今上几乎不再使用欧洲人，对科学及外国珍奇之物似乎也鲜有兴趣。皇帝这种态度使原先一些朋友疏远了我们，他们中一些人已不能再为我们出力，另一些人则不敢与外国人来往。”¹⁶³而这仅仅是厄运的开始。

1. 雍正二年

雍正登基后，礼科掌印给事中法敏、内阁侍读学士双喜、镶蓝旗汉军副都统布达什等大臣纷纷上疏请求禁止天主教。¹⁶⁴这对向来对康熙朝传教士政策有所不满的雍正来说，无疑是个莫大的政治支持。而“福安教案”¹⁶⁵的发生又为他提供了展开行动的绝佳机会。

福安教案发生后，闽浙总督满保于雍正元年（1723）五月十二日（阳历6月14日）发布公告称：“此种外国宗教蛊惑百姓，败坏我醇厚民风，后果严重，

第148页。关于雍正皇帝在传教士问题上的态度，沙如玉也有类似于巴多明的感受：“雍正于心灵深处就仇视基督教及其使徒们，他长期以来都会毫不踌躇地使传教士们感到了其恶意的影响。”见《沙如玉（Valentin Chalien）神父致韦塞尔（Verchère）神父的信》（1741年10月10日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第238页。据耶稣会士宋君荣的信件，在一次召见中，雍正“当着我们的面把天主教大骂了一通，并把它与那些邪恶教派相提并论。”见《宋君荣神父北京通信集》（Le P. Antoine Gaubil S. J. Correspondance de Pékin, 1722-1759）第二十一号信件（1725年10月27日于北京）。转引自杜文凯编，《清代西人见闻录》，北京：中国人民大学出版社，1985，第142页。

¹⁶² 见（美）史景迁，《曹寅与康熙：一个皇室宠臣的生涯揭秘》，上海：上海远东出版社，2005，第307-310页。

¹⁶³ 见《耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信》（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第322页。

¹⁶⁴ 据怡亲王的说法，雍正皇帝曾接到要求禁教的奏章达二十余件，但都压了下来，没有公布。同上，第335页。

¹⁶⁵ 据冯秉正的信件，此案最初源起于一位信基督教的秀才对某位传教士的不满，放弃了信仰后，这位秀才与当地其他几位秀才一起联名向官府控告传教士。同上，第314页。

因此以禁止为宜，不得放任自流……今后若有胆敢违反此令者须依法严惩。聚众奉教者应录其姓名，捉拿归案，惩其罪行，不得姑息。”¹⁶⁶

由于当地传教士采取了不合适的应对策略，导致满保在取得雍正的默许后，于八月初二日（9月7日）发布了另一个全省范围的禁教公告。¹⁶⁷这一消息迅速传到北京的传教士那里。尽管应传教士的要求，时为广东巡抚的年希尧曾向福建巡抚写信，试图做出补救，但为时已晚。满保要求进一步在全国禁教的奏章（农历十月二十四日）已经到达北京：“恳将西洋人许其照旧在京居住外，其余各外省不许私留居住，或送京师，或遣回澳门，将天主堂尽行改换别用，嗣后不许再行起盖。”¹⁶⁸北京的耶稣会士在12月27日看到这份奏章后，随之展开了密集斡旋，其中不仅要动用各种以往结交的各层次、各部门关系，花费大笔的金钱也是必须的。¹⁶⁹但结果却令他们失望，雍正二年（1724）一月十八日，¹⁷⁰雍正皇帝批复了礼部对满保奏章的处理意见：“照礼部决定办理”。¹⁷¹而礼部的决议是：

其从前曾经内务府给有印票者，尽行查出送部，转送内务府销毁。所有起盖之天主堂皆令改为公所，凡误入其教者，尽行禁飭，令其改易。如有仍前聚众诵经等项，从重治罪。地方官不实心禁飭，容隐不报者，该督抚查参，交与该部严加议处。¹⁷²

事实上，早于皇帝的正式批复之前，耶稣会士们已经在1月4日得知了礼部的决议。并于1月5日展开了新一轮斡旋，并由费隐、郎世宁和冯秉正三人直接

¹⁶⁶ 同上，第315页。

¹⁶⁷ 见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第319页。

¹⁶⁸ 丁琮，〈从福安教案看雍乾禁教之异同〉，《故宫博物院八十华诞暨国际清史学术研讨会论文集》，北京：紫禁城出版社，2006，第337页。

¹⁶⁹ 据冯秉正的信件，“负责文书档案的官员们收了一笔数量可观的钱后答应依我们所愿为我们效力”。见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第324页。

¹⁷⁰ 见鞠德源，田建一，丁琮，〈清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稔年〉，《故宫博物院院刊》，1988，第2期，第41页。耶稣会士所记时间是阳历1月11日。见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第325页。

¹⁷¹ 见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第325页。

¹⁷² 中国第一历史档案馆编，《清中前期西洋天主教在华活动档案史料》（第一册），北京：中华书局，2003，第56-57页。

去找雍正最信赖的人——怡亲王允祥。为什么选择这三个人，而不是其他人，很可能是经过慎重周密的考虑的。冯秉正精通满、汉语言，又熟知中国的风俗习惯、历史典籍，“欧罗巴人之精研中国历史、文学……鲜有能及”。¹⁷³而郎世宁则“很讨这位亲王的喜欢。”¹⁷⁴但也有耶稣会士认为，让郎世宁参加这样的活动，似乎显示出北京耶稣会士在宫廷中的影响力和政治斡旋能力的严重下滑：“真想不到基督教在中国竟沦落到这种地步，只有靠耶稣会一名教士的画笔才能救他”。¹⁷⁵选择费隐，则可能是从资历、名望的角度考虑的。

在此次交涉中，怡亲王提到了雍正皇帝禁教的态度：“要是我们的人去欧洲要改变你们先贤制定的律法和习俗，你们会怎么说呢？今上——我的兄长坚决要求有效地结束这种状况。”在谈话的最后，三位耶稣会士请求的语气，不仅显示出耶稣会团体对当时处境的极度担忧，也能让我们对北京传教士的实际地位有客观了解，即如果没有真正强大的靠山，或出于宫廷工作的需要，他们随时都会被赶出中国：“王爷，我们恳请您注意到我们这些外国人像可怜的孤儿一般无依无靠，只能祈求皇上和您的支持了。我们冒昧希望您能像慈父一样庇护我们。”¹⁷⁶

在1月7日和庄亲王允禄（1695-1767）会面的时候，这位王爷的态度更为强硬：“我要明确告诉你们，如果你们离开，中国不会缺任何东西，没有你们也丝毫无损于中国。我们不会强行留住你们任何人，不过也不允许任何人在这里践踏法律并竭力取消我们的习俗。”¹⁷⁷

斡旋行动一直持续到1月28日，但怡亲王最后的回答绝对地令耶稣会士们万念俱灭：“你们要我做什么呢？难道要我也陷入你们的窘境，让我为了救你们而自己完蛋吗？”“亲王做了个手势表示这不可能，随之转身就走，使我们陷入一种您完全可以想象但我们无法描述的深深的悲哀之中……这便是本传教会的

¹⁷³ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第608页。

¹⁷⁴ 见《耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信》（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第326页。

¹⁷⁵ 见《严嘉乐从南昌寄给布拉格尤里乌斯·兹维克儿的信》（1723年10月14日），《中国来信（1716-1735）》，第41页。

¹⁷⁶ 见《耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信》（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第326-327页。

¹⁷⁷ 同上，第327页。

可悲处境……反宗教的裁决公布以后，出现了一系列最不幸的事件。”¹⁷⁸

北京以外的各地教堂，纷纷被改做仓库、祠堂、医院、学校以及政府办公场所，有的则完全被毁，其中的祭坛被推倒，画像被当众焚烧。北京之外的所有传教士都必须在规定时间内赶往广州集中，其中一些传教士的生命安全则受到威胁：“波兰籍耶稣会士邦库斯基（Bonkouski）在浙江首府杭州街头若不急忙躲避，就会被扔向他的大量石块砸死。在同一省份平湖县的卜文气神父要不是地方官在其教堂门口设置岗哨使其免遭百姓粗暴之举，也可能就没命了。”¹⁷⁹在山东传教的卜述济神父（Francisco Nieto-Diaz de la Concepcion, 1662/1663-1739）和 Torrejón 神父，在接到必须赶赴澳门的官府通知时，给他们的准备时间只有一天，并声称如“不在 24 小时内离开，他们所有的家当和行李都会被扔到大街上。”¹⁸⁰而在雍正二年之后，冒险进入内地的传教士之处境更是凄惨：

初至中国海口也，则深藏船舱，不敢露面。至夜深人静，则改入教友之小船。黎明，开船入河，仍深藏舱内，往往数月不敢出。夏日溽暑，蒸日难堪。及过关卡，则扮作病夫，蒙头盖脑，僵卧不起。若被人觑破，则出钱运动，买人不语。不能，则潜身逃脱。及至传教地方，藏于热心教友家。昼则隐伏，夜则巡行。所遇艰险，所受困苦凌辱，多为后人所不及知，无从记载。¹⁸¹

就在北京的耶稣会士为福建总督满保发布于雍正元年八月初二日的禁教公告四处活动的时候，郎世宁正在宫廷里的某处，凝神静气地描绘一丛插在一只官窑长颈弦纹瓶中的荷花、莲蓬、谷穗等祥瑞之物。完成之后的画作即是今天大名鼎鼎的《聚瑞图》。¹⁸²此图勾形精微，设色工细而逼真，光感、质感强烈。而紫檀木瓶座则使整幅画显得尤其端庄典雅。从画幅右上角的题款看，这是一件恭祝

¹⁷⁸ 同上，第 332 页。连雍正最信任的怡亲王都如此表白，足以显示雍正禁教态度之坚决。

¹⁷⁹ 同上，第 332-342 页。

¹⁸⁰ 见（美）孟德卫，《灵与肉：山东的天主教，1650-1785》，郑州：大象出版社，2009，第 135 页。

¹⁸¹ 萧若瑟，《天主教传行中国考》，河北献县天主堂印行，1931，第 372-373 页。转引自周萍萍，《十七、十八世纪天主教在江南的传播》，第 137 页。耶稣会士卜嘉为了能够偷偷进入内地传教，甚至藏身于棺材内，以通过各个城镇、关口和驿站。在从广东佛山至浙江杭州的整个行程中，只有在十分有把握的情况下，他“才敢走出棺材”，但即使如此，他“始终极端害怕有人会前来揭露我。”见〈入华耶稣会士卜嘉（Gabriel Baborier）神父致其属于同一耶稣会的侄子巴博里耶（Baborier）神父的信〉，《耶稣会上中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 246-249 页。

¹⁸² 此图为绢本设色，轴，纵 173 厘米，横 86.1 厘米，现藏台北故宫博物院。

雍正登极的作品：

皇上御极元年，符瑞叠呈，分岐合颖之谷实于原野，同心并蒂之莲开于禁池。臣郎世宁拜观之下，谨汇写瓶花，以记祥应。雍正元年九月十五日，海西臣郎世宁恭画。

在争议中登上皇帝宝座的雍正素来对祥瑞之物有着特殊喜好，¹⁸³颇有以此向怀疑者表明其继承大统纯是天命，而非暗箱操作的意味。而臣子也投其所好，积极进呈祥瑞之物，报告祥瑞之象。如雍正元年“五月江南凤阳等县献麦茎两歧；八月初二日，山东进瑞谷数百株，一本双穗，禾长丈余；初六日，内池莲房并蒂；初八日，进蜀黍二秆，四穗，抽拔丈余，穗大如帚，粒大如椒，皆为元年嘉祥。”¹⁸⁴雍正元年九月，五彩祥云“自西北起覆于景陵，缭绕不散”。雍正五年正月，河南总督田文静等人报“黄河水清，逾三千里”。¹⁸⁵

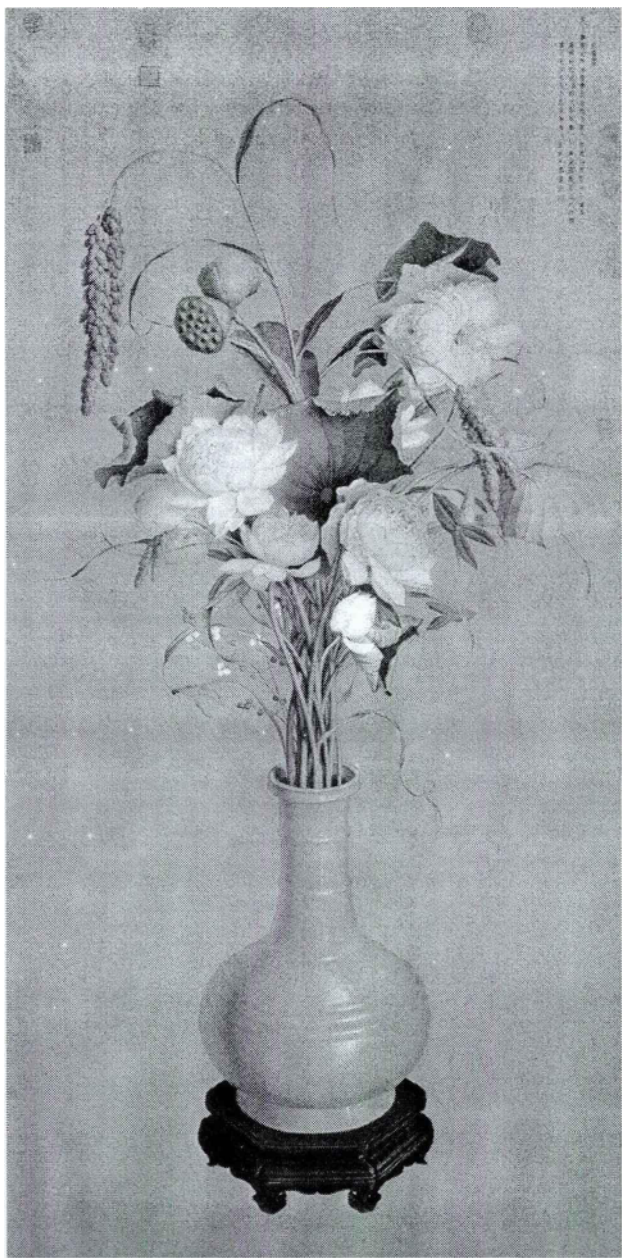


图3 郎世宁《聚瑞图》台北故宫博物院藏

《聚瑞图》所画并蒂莲、双穗谷等物，很可能即是雍正元年各地所献。但值得深究的是，这件作品在清宫内务府造办处档案中没有任何记载：既没有皇帝要求画祥瑞之物的谕旨，也没有完成情况的记录。而在一般情况下，造办处各作的

¹⁸³ 杨乃济、冯佐哲的论文《雍正帝的祥瑞观与天人感应说辨析》对雍正对祥瑞事物的态度有深入细致的研究。见《清史研究》（第五辑），北京：中华书局，1984，第192-220页。

¹⁸⁴ 见（清）萧爽，《永宪录》（卷二），第130页。

¹⁸⁵ 见《清史研究》（第五辑），第194，197页。

活计都会登记在册。如雍正三年的造办处档案就记载了此年九月十四日，雍正下旨要求郎世宁照河南、陕西等地进呈的“瑞谷”画画，并于“九月十九日将瑞谷物五十二本画完俱交内阁典籍厅李宗杨、贺继增等持去讫。”¹⁸⁶由此我们推测，《聚瑞图》可能是郎世宁在听说内务府收到外地进献的祥瑞之物时，自己主动画的。从耶稣会士在宫廷中的活跃交往，以及搜集相关信息的能力看，这并非毫无可能。如果这个推论成立，其动机也很容易理解，即在危机四伏的多事之秋，郎世宁希望能够以此引起皇帝对宫中耶稣会士所做贡献的注意，进而能在有关政策上有所调整。但事实上，雍正的态度始终都没有任何改变。如果这个推论不成立，即《聚瑞图》是在雍正或其它官员的示意下绘制的，更加能够证明在北京宫廷服务的耶稣会士们的生存状态：即使是在最恶劣的情况下（也即是耶稣会的最高利益受到损害的时候），他们的服务质量也不能有丝毫打折。

2. 第一次直谏

就郎世宁和雍正的关系，耶稣会士严嘉乐如此记述：“皇帝陛下很喜欢他的艺术作品，常赐给他特别丰厚的礼物，但至今也未召见过他，没有和他谈过话。”¹⁸⁷与这种不冷不热的关系相比，¹⁸⁸郎世宁与乾隆皇帝的关系显然要好很多。据相关档案，乾隆年间的郎世宁至少四次在耶稣会士的正式奏折中署名，¹⁸⁹而在雍正年间却一次都没有。这个对比或可作为郎世宁与两位皇帝的关系有所差别的证明。

¹⁸⁶ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第1册，第444，566页。

¹⁸⁷ 见〈严嘉乐从南昌寄给布拉格尤里乌斯·兹维克尔的信〉（1723年10月14日），《中国来信（1716-1735）》，第41页。但在雍正皇帝1727年7月21日与在京耶稣会士的集体谈话中，郎世宁位列其中。其他神父包括：苏霖、费隐、戴进贤、雷孝思、巴多明、宋君荣等。见杜文凯编，《清代西人见闻录》，第144页。据宋君荣的信件，在此次谈话中，雍正再三强调他不想有人在他面前为西洋传教士的事疏通求情。见《宋君荣神父北京通信集》（Le P. Antoine Gubil S. J. Correspondance de Pékin, 1722-1759）第四十二号信件（1727年7月21日）。同上，第148页。

¹⁸⁸ 雍正十年（1732）八月二十日，雍正发布谕旨，集居在广东的传教士一律驱逐出境，而北京的传教士都被软禁于堂内。见刘通义，《郎世宁修士年谱》，第16页。据伯德莱（Michel Beurdeley）说，正是在这段被“强行囚禁”的时间里，郎世宁为东堂绘制了装饰画。见伯德莱，《清宫洋画家》，第12页。

¹⁸⁹ 〈西洋人戴进贤等奏恳免禁天主教获旨慰谕〉（乾隆元年三月二十三日）、〈西洋人戴进贤等奏恳免诬指查拿天主教〉（乾隆元年十月十六日）、〈西洋人戴进贤等谢恩并求免指天主教名查拿问罪〉（乾隆二年十月二十七日）、〈西洋人徐懋德等奏报新到澳门之刘松龄等有技艺西洋人〉（乾隆三年九月十四日）。见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第54-58页。

据耶稣会士巴多明说，雍正第四子弘历成为皇帝以后，“让郎世宁教士在他寝宫旁边的一间屋子里作画”，而皇上则“经常到教士屋里看他作画。”¹⁹⁰从对郎世宁的这种特殊安排看，乾隆的确是对郎世宁有所青睐。而从上文所述郎世宁为皇子时期的弘历所画《写生花卉》册可知，二人关系由来已久。

很明显，绘画是促进二人关系深入发展的重要纽带。从弘历的角度看，对诗文书画均有特殊的浓厚兴趣，使其乐于交往这方面的人才。据耶稣会士韩国英（Pierre-Martial Cibot, 1727-1780）讲，乾隆甚至自称为郎世宁的弟子，在“服丧其间的大多数日子里，他几乎每天都要与郎世宁修士一起待上好几个小时。”¹⁹¹从郎世宁的角度看，早在弘历尚为皇子的时候，他通过各种渠道就应该比较清楚弘历在当时政治格局中的独特地位。为避免康熙晚年由于皇位继承权之争所造成的结党营私的混乱局面重现，雍正即位后，创建了秘密建储制度，即把写有皇位继承人名字的诏书，存放于乾清宫“正大光明”匾额之后的小匣子里。从该制度的设计原理看，在皇帝去世之前，除了皇帝自己，其他所有人都不知道谁将成为下一任皇帝。但从雍正的种种特殊安排看，皇四子弘历将是下一位皇帝成了一个公开的秘密。如雍正元年正月，雍正召弘历到养心殿赐食斋，即“承福受胙”；十一月，派遣 13 岁的弘历代替自己到景陵致祭。这意味着，“在位皇帝派遣未来的皇帝向先帝致祭，表明储位已有所属，藉此请求先帝保佑”；雍正八年弘历的文集《乐善堂文钞》编辑成书，并由庄亲王允禄、果亲王允礼、贝勒允禧、大学士鄂尔泰（1677-1745）、张廷玉（1672-1755）等人为之作序，其规格之高实属罕见。¹⁹²有学者指出，《雍正帝观花行乐图》（牡丹台纪恩图）也有意暗示了弘历的特殊身份与地位。¹⁹³对经历过康熙朝惊心动魄的皇位继承权斗争，且由于策略失误而遭受严重打击和巨大损失的耶稣会士来说，对于这样的信息必然有十分清楚地了解。他们不能再犯同样的错误了。从这个角度看，郎世宁与乾隆皇帝的关系

¹⁹⁰ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会杜赫德神父的信》（1736年10月22日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，III），第173页。

¹⁹¹ 见《尊敬的韩国英神父致尊敬的D神父的信》，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第262页。

¹⁹² 见向斯，《从〈乐善堂文钞〉之问世重新审视雍正皇帝》，《故宫博物院八十华诞暨国际清史学术研讨会论文集》，第498，501页。

¹⁹³ 见张琼，王扬宗，《〈雍正帝观花行乐图〉与雍正继位之谜》，《故宫博物院院刊》，2009，第5期，第127-142页。

（包括在乾隆登基之前相当长时间内的交往），并非是两个人之间的关系，而是一个团体和一个人的关系。换言之，郎世宁与乾隆皇帝的任何互动，都可能存在耶稣会的集体利益诉求在其中。弘历甫一即位，郎世宁就成为北京耶稣会士试图改变前朝禁教政策的突破口。

由于新皇帝登基后“既不重申他父亲留下来的旨令，也不以使其无效的方式来解释先皇的旨令。”仍处于雍正二年礼部禁教决议案阴影之下的耶稣会士对自己的前途命运仍充满惶惑不安。在巴多明朝中好友的建议下，他们写了一个“要求恢复基督教和传教士的奏本”，但由于庄亲王允禄的反对，这个行动以失败而告终。几乎与此同时，新的指控基督徒的奏章呈给了皇上。乾隆元年（1736）4月26日，禁教的命令传至礼部和户部，新一轮的迫害开始，“官员们还没收到皇帝的敕令就已经行动起来了”，基督徒们“被掌嘴掌得满脸是血，被按在地上鞭抽棍打”。¹⁹⁴

情况危急之时，耶稣会士决定通过郎世宁递交奏章，“尽管这条渠道有点不同寻常，而且有违宫里的规矩。”¹⁹⁵

5月3日：

皇上和平时一样坐到他身旁看他作画。教士放下毛笔，突然满脸悲伤，跪倒在地，断断续续边叹息边说了几句我们教会遭难的情况之后，从怀里取出用黄帛包着的我们的奏章。太监们都被这个教士的大胆举动吓得发抖，因为他事先没有告诉他们此事。然而，皇上很平静地听了他的陈述，温和地对他说：“朕没有谴责你的教会，朕只是禁止营旗里的官兵进教。”同时，他示意太监们收下奏本，又转身对教士说：“朕会读它的，你放心，继续作画吧。”¹⁹⁶

虽然皇帝并没有做出任何要改变现状的举动，但听闻传教士的此次行动，以及内大臣海望与巴多明等人关于这本奏章的交谈，¹⁹⁷持续了两个月的迫害虽然

¹⁹⁴ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会杜赫德神父的信》（1736年10月22日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，III），第161-165页。

¹⁹⁵ 同上，第173页。

¹⁹⁶ 同上。通过郎世宁这个渠道虽然对结果充满未知，但至少能够直接表达诉求，因为对耶稣会士而言，见到皇帝并不是一件容易的事情。耶稣会士卜文气曾记述，“我们那些居住在北京的神父们，付出了很大的辛劳与气力，才获准了皇帝的一次召见”。见《耶稣会士卜文气（Porquet）致同一耶稣会的戈维里神父的信》（1752年12月11日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第75页。

¹⁹⁷ 见《耶稣会传教士巴多明神父致本会杜赫德神父的信》（1736年10月22日），《耶稣会士中国书简集：

没有平息，但终于有所缓和，而“太监们都被……吓得发抖”则证明了郎世宁在此次行动中所承担的巨大风险，因为擅自向皇帝递交奏折的行为是被严格禁止的。如意馆管事官员郎正培和德魁就曾因画画人方琮和张镐擅自上奏，遭到罚俸三个月的处置。¹⁹⁸郎世宁也不例外，他不仅受到相关部门官员“非常严厉地指控”，还在自此之后的觐见活动中对其实施有辱人格的搜身检查：宫中的官员“在宫殿内严格地对郎世宁进行搜查，看他有没有夹带与呈送给皇帝的请愿书相同的文书。”¹⁹⁹

甘愿承担风险，不顾无法预知的后果，郎世宁的冒险之举一方面显示出对自己与乾隆私交的信心，另一方面也显示出他对耶稣会的虔诚，这在呈给皇帝的奏章中有充分反映：

西洋人臣戴进贤、徐懋德、巴多明、郎世宁等谨奏，为沥诉愚诚、求恩怜悯事。切臣等一介孤踪，侧身修士，自惭谏劣，待罪内廷，新逢皇上缙绪方新，臣等莫不愿糜顶踵，勉效涓埃……忽闻此议，不觉惊疑无措，寝食靡宁。泣思臣等不宦不婚，离家学道，从无为名为利、求富求荣之念，惟笃守敬主爱人之十诫，劝人趋善避恶而已……在臣等受辱受欺，甚属小事，应当默忍，似此玷辱教名，且重伤列祖钦褒之典，关系匪轻，不得不痛泣零泪，略陈始末于大君慈父之前，吁恳圣明裁夺……²⁰⁰

3. 刘二案

乾隆二年（1737）11月，由于为遭遗弃的儿童举行洗礼，²⁰¹北京大兴县的

中国回忆录》（中卷，III），第174页。

¹⁹⁸ 《清宫内务府造办处档案总汇》，第21册，第487-488页。

¹⁹⁹ 见〈一位在北京的传教士于1750年寄给某先生的信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第15页。

²⁰⁰ 据有关档案，这件奏章的时间是乾隆元年三月二十三日，而在耶稣会士的书信中，郎世宁冒险呈递的时间是乾隆元年5月3日。时间差异表明，此处摘录的奏章可能非郎世宁5月3日呈递的奏章。但考虑到阴历和阳历之间，书写和呈递之间存在的时间差，以及三月二十三日的奏章内容看（“新逢皇上缙绪方新，臣等莫不愿糜顶踵，勉效涓埃”），也可能是同一件奏章。见〈西洋人戴进贤等奏恳免禁天主教获旨慰谕〉（乾隆元年三月二十三日），吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第54-58页。

²⁰¹ 如果存在以入教人数评价在华传教士“工作业绩”的事实的话，为遭遗弃的孩子施洗显然是个捷径。首先这个数量巨大，其次不会遇到发展成人信徒时的巨大阻力和重重障碍。当然，这也从反面证实了耶稣会士在中国开展传教工作的艰难。“在北京每年被人遗弃的孩子的数目非常巨大，简直使人难以相信。我们几乎每天都要为一些这样的孩子施洗，这是我们在国家能够获得的最为可靠的成果之一。因为成年人归

基督教信徒刘二 (lieu-eul) 被捕。根据雍正元年 (1723) 礼部禁止加入基督教的决议案, 刑部判决刘二一百大板、戴枷一个月, 并在枷板上写着大字“基督教罪犯”, 然后再打另外四十大板。²⁰² 由于刘二是北京葡萄牙传教士的传道士, 在此案件的整个审理过程中, 北京的耶稣会士都试图通过各种关系展开营救, 但未能取得明显效果。最后他们决定上奏皇帝。

11月20日, 耶稣会士戴进贤、巴多明、陈善策 (Dominique Pinheiro, 1688-1748) 拿着写好的奏折入宫求见。听闻此事, 正在宫中的耶稣会士沙如玉 (Valentin Chaliér, 1697-1747) 和郎世宁也加入了其中。他们首先找到了海望, 并把奏折交给他。海望答应帮忙看看是否有需要修改的地方, 并于当天把修改过的折子退还给郎世宁。折子由于各种原因被耽搁了几天之后, 27日, 北京城所有城门及十字路口都已经贴上了刑部关于刘二的判决书, 判决书的最后写着: “如若有人暗中追随此洋教, 或拒绝放弃之, 那么他们将会受到严惩。”²⁰³

在神父们的奏折最终到达皇帝案上之后, 皇帝命令此案发回刑部重审。而这恰恰是神父们所不愿看到的。因为耶稣会士此前的一系列斡旋行动已经激怒了刑部, 所以他们预料该部的官员一定会在下一步审理中更加坚定禁教立场。12月13日刑部的复议证明了神父的担心:

我 (刑部尚书尹继善) 发现, 在雍正元年十二月间, 礼部曾审议过浙江和福建总督满保 (Mouan-Pao) 的一道本章。他要求基督教立即遭禁, 虽然可以把欧洲人留在北京, 以便在那里从事某种工作, 并在其后无关宏旨的事务中利用他们……要强迫那些已经信奉这种宗教的人背弃它。如果以后有人集会以从事其修习, 那就必须严加惩处。该判决已获得皇帝恩准。

乾隆元年 (1736) 三月……通政使司的官吏赵之恒……要求严格禁止兵勇和平民百姓信仰基督教……礼部将以在所有街道中张贴告示的方法, 颁布禁令, 禁

依宗教后, 有可能中途放弃或发生变化, 太多的人不能保持他们对所受到的恩典的忠诚, 相反, 被遗弃的孩子在他们受洗后不久便告别人世, 必然升入天堂, 在天上, 他们必然为那些给他带来无限幸福的人们祈祷。”见《傅圣泽 (Fouquet) 神父致法国贵族院议员德·拉福尔斯 (de la Force) 公爵的信》(1702年11月26日于中国江西省首府南昌), 《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(上卷, I), 第227页。在《关于中国传教会现状的汇报》中, 某耶稣会士具体谈到了关于给遭遗弃的孩子施洗的情况, 包括每年施洗的数量, 为传道士支付一定薪酬, 等情况。见《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(上卷, I), 第232-233页

²⁰² 见《中华帝国1738年的宗教形式》, 《耶稣会士中国书简集: 中国回忆录》(中卷, IV), 第174-177页。

²⁰³ 同上, 第177-178页。

止西洋人以任何方式邀请兵勇和平民追随其宗教。对于皇帝陛下批准的判决，人们都尊重并记录在案。这样一来，禁止兵勇和平民信仰这种宗教的禁令，明显是帝国的一条法律，人们应该在里里外外都应该遵守它。²⁰⁴

这个将要呈报皇上的复议案，重点强调了雍正元年和乾隆元年的相关法律条例及决议，意在提醒皇上要尊重旧制。决议书最令耶稣会士感到害怕的是新的禁教立场：“欧洲人的宗教……激发人产生了许多欺人之术的灵感。给予他任何自由，都会有极大的危害，其后果将是灾难性的……我们必须将趋向于欺骗民众的所有邪教教理连根拔除”。²⁰⁵

措辞严厉的文件得到了皇帝的批准。传教士们则在同一天被海望召至宫中接听陛下的诏书，其主要内容即是维护刑部的立场，而这也是刘二案的最终结局。在这个时刻，郎世宁再次肩负着耶稣会同事的重托挺身而出：

农历同月二十三日（西历12月14日），上午10点钟左右，皇帝驾幸郎世宁修士正忙于作画的房间。他向郎世宁修士提出了有关绘画的多个问题。该修士为皇帝前一下达的圣旨感到极度悲伤和痛苦。皇帝询问他是否病了。他回答说：“不，老爷！但我处于最大的沮丧之中。”他然后跪倒在地上说：“陛下，老爷！您禁止我圣教，街头贴满了废除该教的告示。继此之后，吾辈怎能安心为陛下效劳呢？当人们在欧洲知道了您已经下达的命令，将来是否还会有某人愿意前来陛下驾前效力呢？”皇上回答说：“就你们这些人而言，朕丝毫没有禁止你们的宗教。你们可以自由的修习它，但我们的人不应该信仰它。”修士回答说：“我们很早以前就来到中国，正是为了向中国人宣讲这种宗教。您高贵的祖父康熙皇帝，曾颁布在整个中国的容教令。”由于该教士是眼含热泪而呈奏这一切的，所以皇帝也受感动了，他扶起了郎世宁修士，并向此人许诺他将再次研究这桩案件。²⁰⁶

乾隆皇帝确实做出了反应，他下了一道圣旨：“将来不要再贴辟基督教的告示了”。可以想象，如此无关痛痒的“命令”对扭转全国范围内禁教事态的发展会有多大作用。而事实上，在这道圣旨之前的12月27日，刑部就已经向各省下发了12月13日皇帝批准的关于刘二案的决议文件。“传教士们对此感到非常惊

²⁰⁴ 同上，第181-182页。

²⁰⁵ 见《中华帝国1738年的宗教形式》，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第182-183页。

²⁰⁶ 同上，第185页。

愕，因为他们完全有理由害怕在整个帝国爆发一场全面的仇教风潮。”²⁰⁷随后不久从陕西、山东、湖广等地传来的消息证明，北京耶稣会士所担心害怕的状况变成了现实。郎世宁的第二次护教行动显然不能说是成功的。

4. 教义之辩

“我们比任何时候都更需要祈祷，这是由于我们的处境造成的。我们刚刚经历了至今在中国所发生的最恐惧的一次教案。”²⁰⁸这是蒋友仁在乾隆十一年（1746）11月2日的信中所写的话。而他所指的教案源起于当年福建省福宁府一位叫董启祚²⁰⁹的地方官员对天主教的控告，相关内容公开于农历五月初十日。

乾隆十一年（1746）五月二十八日，福建巡抚周学健上奏乾隆：“似当乘此，严定科条，治其诬世惑民之大罪，渐行驱除，绝其固结人心之本根，使山陬海澨，晓然知天主一教，为盛世所必诛。士民不敢复犯，岛夷不敢潜藏，方可廓清奸宄。”皇帝批准了与之相关的一系列文件，并指示，做出一切努力搜捕地方西洋传教士及中国信徒，与此同时，还要求对执行不力的官员予以革职或降级处分。²¹⁰

圣多明我会（The Dominican Order）会士莫里西卡夫特尔（Mauricastre）、白多禄（Pierre Martyr Sanz）、费若望（J. X. Alcber）、德方济各（Franciscus Serrano）、施方济各（Franciscus Diaz）、华若亚敬（Joachim Royo）等欧洲传教士以及大批基督教信徒被捕并遭受拷打或杖笞。其中，德方济各神父“皮肤肿起，整个脸部都鲜血淋淋”。大多数教堂被彻底摧毁，圣像、十字架、念珠、蜡烛、教堂装饰物、圣骨盒、圣牌等所有与天主教相关的物品都遭到焚毁。高压之下，相当多的中国教徒“否认自己是基督徒”，并签署“背教文书”。²¹¹

²⁰⁷ 同上，第187页。

²⁰⁸ 见〈入华耶稣会士蒋友仁神父致同会尊敬的某神父的信〉（1746年11月2日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第313页。

²⁰⁹ 在耶稣会士尚若翰的信中，此人叫“董继祖”（Tong-ky-tsou），而在同一封信所转载的福建巡抚周学健的奏章中，此人又被记为“宫继祖”。这可能是翻译的问题，也可能是尚若翰记述的问题。见〈尚若翰神父致夏欣特夫人的记述〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第323，334页。但根据乾隆十一年五月初十日（1746.6.28）《福建福宁府董启祚访查天主教通禀文》，此地方官名字可能是董启祚。见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第60-62页。

²¹⁰ 见周萍萍，《十七、十八世纪天主教在江南的传播》，第123-124页。

²¹¹ 见〈尚若翰神父就中华帝国1746年爆发的全面教案而自澳门致圣—夏欣特夫人的记述〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第324-336页。

始自福建的禁教风潮迅速传遍全国。在广东香山县，当地官员让耶稣会士杨若望（Jean-François Beuth, 1706-1747）受尽了各种凌辱和拷打，“其面部皮肤在多处突了起来，血液在十五天期间始终在外渗和凝结”。²¹²在山西，意大利籍方济各会会士阿波米奥（Abomio）被捕后，不仅遭受暴打，一度差点被秘密处死，还在狱中受到了持续一个半月的非人折磨；他和其他信徒被“用锁链绑在一个相当狭窄的囚室之间对面的两堵墙上，从而使他们既不能站立，又不能坐下，甚至无法转动身体。牢房给予他们的惟一宽容，便是每天解开锁链两个小时”。²¹³在湖广，耶稣会士石若翰（Jean-Baptiste de la Roche, 1704-1785）在危急之下，“匆匆忙忙地退避到森林中的一个小茅屋中，最终又被迫前往更远的地方寻求藏身之地”。耶稣会士嘉类思（Louis du Gad, 1707-1786）“在找到新的避难地之前……在江河湖泊中游荡了很长时间。”即使是在皇帝允许外国传教士居留的澳门，当地的官员也试图要关闭一座教堂。在北京，顺天府官员对辖区天主教徒也采取了压制措施，搜捕、拷打、收没、焚毁等行动一如地方。²¹⁴

耶稣会士们开始行动起来。他们先是试图上奏，但由于所谓的天主教“保护主”的“一再拖延”，奏章并没有到达皇帝的面前。²¹⁵由此，他们便“委托”郎世宁抓住有利时机，再次直接向乾隆皇帝呈奏眼下发生的一切。耶稣会士尚若翰（Jean-Gaspard Chanseaux, 1711-1756）记述了郎世宁的这次行动：

“我请求陛下可怜一次已处于绝望之中的我圣教。”皇帝听到这项请求，立即变色，并丝毫不予回答。修士认为是皇帝未听到，再次重复了一遍他刚才讲的话。皇帝于是便发言了，并对他说：“你们这些人是外国人，不懂我们的方式和习惯。朕任命了本朝的两位大臣，以便在这样的背景下照顾你们。”²¹⁶

谈话气氛并不如前两次那样缓和与富有感情，而是相当紧张，“君主脸上充满怒色，对他不加理睬，并连着几天未去原以看郎世宁作画为乐的地方。”²¹⁷而对于皇帝所说的派两位大臣“照顾”他们的说法，传教士们深表怀疑，因为“这

²¹² 同上，第 340 页。

²¹³ 同上，第 341 页。

²¹⁴ 同上，第 344-347 页。

²¹⁵ 同上，第 347 页。

²¹⁶ 同上。

²¹⁷ 见〈一位在北京的传教士于 1750 年寄给某先生的信〉（1750 年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 15 页。

种保护显得非常暧昧”。²¹⁸此次召见之后的西历 12 月，郎世宁和乾隆有了另外一次交谈。谈话是从耶稣会士沙如玉的病情开始的：

“告诉朕另一件事。基督徒们害怕死亡吗？”修士（郎世宁）反驳说：“那些生活得很好的人并不害怕死亡，那些生活很糟的人却非常害怕它。”皇帝说：“但是，怎样才能知道人们生活得很好，还是生活得很糟呢？”修士说：“人们会通过其良心的见证而知道这一切”……皇帝反驳说：“它是怎样得以解释的呢？”修士回答说：“上帝通过其无所不能的强大势力，于童贞女的胸膛中培育了一个身体，他将一个灵魂与此身体结合在一起了，他还将这种灵魂和这种身体与其神性结合起来了，从而可以将堕入罪孽之中的人从地狱中赎出来。”他继续说：“我无法很好地讲出我想讲的一切。但这种奇迹已在我教的经书中作了长篇发挥。”²¹⁹

这个时候，乾隆马上对画室里一位称自己不是基督徒的中国画师说：“这是由于你不会阅读欧文书，你才未成为基督徒。”郎世宁则接上去说：“陛下，让我启奏陛下，我们拥有汉文书籍，其中对化身的奥义已作出了解释。”郎世宁的“强词夺理”显然让皇帝失去了继续讨论的兴趣，他悻悻的讲了两个字：“好吧！”²²⁰这次行动显示，在皇帝对郎世宁的宽教请求予以曲折回绝后，郎世宁似乎还在抱有某种希望，甚至试图努力改变皇帝对天主教的看法。两人之间的谈话看上去像一场教义宣讲或教理辨析。²²¹具有讽刺意味的是，与此同时，北京的衙门里正在紧锣密鼓的审理周学健拟就的对几位西洋传教士的判决意见。1747 年 4 月 21 日，刑部的复审结果得到皇帝的批准：白多禄“斩立决”；费若望、德方济各、施方济各、华敬志（华若亚敬）与一名中国信徒郭慧人（Ambroise Ko）“斩监候”；

²¹⁸ 见〈尚若翰神父就中华帝国 1746 年爆发的全面教案而自澳门致圣一夏欣特夫人的记述〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 347 页。尽管北京的耶稣会士受到“保护”，但他们“也不完全安全”。如耶稣会士刘松龄和 Feliks de Rocha 有次就因为“给天主教徒发放了一些书籍和画册，鼓励他们信教”，而被叫到刑部接受质询。见刘松龄写于乾隆十四年十月十九日（1749 年 11 月 28 日）的信。转引自高王凌，〈刘松龄笔下的乾隆十三年：刘松龄研究之二〉，《清史研究》，2008，第 3 期，第 94 页。

²¹⁹ 同上，第 350 页。

²²⁰ 同上。

²²¹ 郎世宁与乾隆皇帝的此次“辩论”，是对洪若翰有关宫廷中耶稣会士评论的极好注脚：“不管他们如何忙于侍奉这位君主，他们仍不放过宣传耶稣基督的机会”。见〈耶稣会传教士洪若翰神父致国王忏悔师、本会可敬的拉雪兹神父的信〉（1704 年 1 月 15 日于伦敦），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第 309 页。

其余人等的处罚一律按刑部判决执行。²²²

血的事实证明,北京的耶稣会士高估了郎世宁与乾隆的某种程度上的亲近关系,以及这种关系对皇帝在处理国家事务上所能发挥的影响力。

5. 奉辰苑卿

乾隆十三年(1748)十月初八日:司库郎正培来说,大学士傅传旨:“郎世宁着按品级赏给俸禄,钦此。”²²³

根据果亲王弘瞻在郎世宁《百骏图》(江西省博物馆藏)上的题跋,郎世宁至晚在乾隆三年(1738)即为“奉辰苑卿”,为何十余年之后方才“按品级赏给俸禄”?另外,乾隆十三年七月十七日的一道谕旨也令人疑惑,即特别提出要郎世宁在落款时注明官衔:“着郎世宁仿木兰图画画一幅,高一丈、宽六尺,落款写现今官衔,钦此。”²²⁴联系到1747年前后耶稣会的一些情况,及耶稣会士的相关认识,乾隆的两道谕旨或有深意。

乾隆十二年(1747)12月,在苏浙地区传教的黄安多(Antoin-Joseph Henriques, 1707-1748)与谈方济(Tristano de Attimis, 1707-1748)被捕,并被押解至苏州接受审讯。在狱中,二人“系足镣于柱,受四围凶犯嘲骂,终夜不能成眠”。其间,身为教首的黄安多受到数次拷打,包括“掌夹四十”,²²⁵“在紧固于脚踝骨处的木刑具上砸二十四锤。”²²⁶最终,江苏巡抚安宁以宣传邪说、诱惑百姓,请旨将二人处以绞刑。由于黄安多是葡萄牙人、谈方济是意大利人,²²⁷或许有特殊的地缘亲情关系在其中,据《苏州致命事略》,郎世宁与刘松龄²²⁸积极参与了这次营救,撰写奏本,请官员代陈:“圣教道理正,实无邪,教士都能洁身谨行。民间但为奉教缘故,受刑万状,实属冤抑。且天主圣教,明代以来,未闻邪妄之说,

²²² 同上,第351页。

²²³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》,第16册,第232页。“记事录”。

²²⁴ 同上,第16册,第256页。

²²⁵ 见(法)费赖之,《在华耶稣会士列传及书目》,第737页。

²²⁶ 见〈耶稣会士傅安德神父致同一耶稣会的帕图耶神父的信〉(1750年12月2日于澳门),《耶稣会士中国书简集:中国回忆录》(中卷,IV),第360页。

²²⁷ 见吴旻,韩琦编校,《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》,第201页。

²²⁸ 刘松龄分别在1741年10月10日和1765年10月27日致其兄的信中提到过郎世宁的绘画。在1766年9月24日致其兄的信中又提到郎世宁的去世。由此可推,刘松龄与郎世宁交往较多,且怀有好感。见(法)费赖之,《在华耶稣会士列传及书目》,第788页。

奸诈行为。间虽有人妒恨教士，横加冤诬”。²²⁹

但最终结果依然是失败。黄安多与谈方济于1748年9月12日被处死：先是赐毒食，至晚九时许，“缚其手，以绳加于颈，然后以桑皮纸覆其眼、鼻、口、耳，喷水纸上”，后“用绳绞毙。”²³⁰令人感到蹊跷的是，关于两位传教士的死因，官方对外公开的说法是“在监病故”。如秉公执法，又何以如此遮遮掩掩？乾隆给江苏巡抚安宁的密诏提供了答案：“此等人犯若明正典刑，转似于外夷民人故为从重；若久禁囹圄，又恐滋事，不如令其殒毙，不动声色，而隐患可除。今王安多尼（黄安多）、谈方济二犯，亦应照福建之案速行完结。但此等信息，稍不慎密，恐不待传播而彼处已知。应于接到谕旨之日，即传司府，密谕遵照办理，不得稍稽时日，以致泄漏。”²³¹

照乾隆的说法，秘密处决黄安多与谈方济是怕走漏了风声，反而引起人们对欧洲传教士及天主教的关注，但从郎世宁参与营救看，乾隆的这一做法似乎也是怕引起参与二人营救的北京传教士的反弹，或者失望，以至对自身地位产生怀疑，进而在工作中心神不安。而乾隆所言“彼处已知”中的“彼处”很可能即是指北京的耶稣会士。事实上，风声鹤唳之下，北京的传教士已经感到极度的恐慌，这从他们虽对营救行动无果而终表示无奈，但仍以未被赶出京城而感到庆幸的心态得到真切反映：“吾人能为者皆曾为之，然皆无效，而吾人未被放逐出京者，不得谓非一种恩惠也。”²³²从当时情势看，在黄、谈被处死以后，按官衔品级赏给郎世宁俸禄，很可能是一种安抚人心之举。联系到耶稣会士宋君荣对皇帝授予西洋人官职的看法，以上推测似乎是成立的。

在1753年10月20日致耶稣会会长维斯孔蒂（Ignacio Visconti, 1682-1755）的信中，宋君荣写道：“满、汉人皆知帝恶天主教，不许外省有传教师……是以读教中书、言教中事者甚稀。即在教友之中，信心日弱，吾人不信朝中尚有一人敢在帝前言西士为传教师。每次吾人试一为之，辄被拒绝。帝意以为我辈西士中已有四人擢授官爵，即此以足，从未思及略微优遇天主教。”²³³

²²⁹ 徐允希《苏州致命事略》，上海土山湾印书馆，第51-52页。转引自周萍萍，《十七、十八世纪天主教在江南的传播》，第127-128页。

²³⁰ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第739页。

²³¹ 见高王凌，《刘松龄笔下的乾隆十三年：刘松龄研究之二》，《清史研究》，2008，第3期，第94页。

²³² 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第738-739页。

²³³ 关于授予耶稣会士官职的大致情况，可见本文第二章第三节有关讨论。另外，也可参见费赖之《在华耶

分析宋君荣的语气，他似乎看透了乾隆授予西人官职的真正意图：我都已经给你们那么高的官职了，你们还不知足吗？还要在我面前唠叨外省的一些烦心事吗？以此观之，乾隆给予郎世宁等部分西洋传教士²³⁴的“官职”和“俸禄”，也可从“封口”的动机理解。事实上，乾隆十三年七月十七日特别要求写明“现今官衔”的谕旨，很可能即是一种暗示或提醒。

虽然以上分析仅是一种推测，但令人感兴趣的是，自此次营救黄、谈二人至其终老，再无郎世宁因传教活动受到压制等问题而上奏，或直接向乾隆陈情的历史记载。而郎世宁长达近二十年的“沉默”并不表示乾隆年间针对天主教的迫害事件销声匿迹了。乾隆二十九年（1764），在地方传教的耶稣会士河弥德（Mathurin de Lamathe, 1722-1787）在给同事的信中写道：“基督教在此始终保持着同样的步调，因此，如果我没有不时地受到种种迫害的话，我将没有任何新的内容可写给您。”²³⁵

雍正虽未涉及对北京耶稣会士的直接打击，但其坚决禁教的立场对郎世宁等人的承受力显然是一个巨大考验。由于没有与雍正建立起某种私人关系，郎世宁在雍正年间有关事务上的相对低调是能够理解的。但从乾隆年间比较有代表性的几件教案能够看出，耶稣会试图通过郎世宁与乾隆的单方面的，也很可能是“想象中的亲密关系”，来改善或拯救天主教在中国之生存环境的想法是不现实的。耶稣会士钱德明（Jean-Joseph-Marie Amiot, 1718-1793）对乾隆的认识有助于我们理解这个问题：“自传教士在此立足以来，没有任何一位皇帝比当今在位的皇帝更多地利用传教士们的服务，没有任何一位皇帝比当今在位的皇帝更为虐待他们，也没有任何一位皇帝比当今在位的皇帝更多地压制他们所信仰的神圣的宗教。”²³⁶

耶稣会士列传及书目》，第 690 页。

²³⁴ 有些西洋传教士获封官职确为工作所需，如在钦天监供职的汤若望、南怀仁等人。

²³⁵ 见《耶稣会传教士河弥德神父致布拉索神父的信件摘要》（1764 年 7 月），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 86 页。

²³⁶ 见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754 年 10 月 17 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 51 页。而皇帝周围的人也清楚地意识到了这一点，只不过在极力遮掩，但欲遮弥彰。如某位大臣就曾对耶稣会士说过，皇帝对传教士好，“并不是皇帝需要他们的数学、绘画和钟表，而完全是出自心中的慷慨大度。”见《尚若翰神父就中华帝国 1746 年爆发的全面教案而自澳门致圣一夏欣特夫人的记述》，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 348 页。

第二章 画画人

第一节 活计

1. 画珞珈

雍正、乾隆时期的内务府造办处对宫廷画师实行分类管理，一般是以工作场所名称加“画画人”称谓画师，如：“慈宁宫画画人”、“启祥宫画画人”、“南熏殿画画人”、“春宇舒和画画人”、“咸安宫画画人”、“画院画画人”、“珞珈处画画人”、“菱荷香画画人”、“如意馆画画人”等。¹除了工作场所，划分的依据还可能涉及工作内容以及画师的水平。如乾隆二十年十一月二十八日：“胡世杰传旨，年例岁轴六对着启祥宫画画人分画，钦此。”²乾隆二十一年十一月初七日：“胡世杰传旨，照年例岁轴五对，着启祥宫画画栢唐阿分画，钦此。”³诸如此类的情況还有很多，它可能意味着在某一时期，某个画画处负责完成某种特定的活计。如果从水平分类的角度看，“如意馆画画人”可能都是水平较高的画师，如金廷标、⁴郎世宁就在如意馆行走。⁵而从乾隆二十八年十月十二日的一则档案看，“珞珈处画画人”水平似乎不太高，他们只是负责为艾启蒙画的画补上衣纹，并上色：“前五后五十功臣图像着金廷标照手卷图像仿挂轴稿，着艾启蒙用白绢画脸

¹ 各画画处有合并的情况，如乾隆二十七年五月记事录：“初七日郎中白世秀、员外郎寅著来说，总管李裕奉旨法（珞）珈处着赫达塞协同花善管理，所有春宇舒和画画人亦着归法（珞）珈处画院一体行走，达子所管事务繁多，不必令其管珞珈处事物，钦此。”见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第27册，第362-363页。档案显示，在某特定期限内，以上各“画画”机构有过同时存在或并行的情况，而非杨伯达所认为的那样，随工作地点的改变而改变画画机构的名称。见杨伯达，《清代院画》，北京：紫禁城出版社，1993，第27-28页。

² 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第21册，第318页。另外，第23册，第517页；第24册，第707页也有类似记载。

³ 同上，第21册，第706页。

⁴ 乾隆二十二年六月初八：“传旨如意馆新来画画人金廷标着画十八学士登瀛州手卷一卷，往细致画，钦此”。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第22册，第541页。

⁵ 尽管对郎世宁的称呼并不是“如意馆画画人”，而是“西洋人郎世宁”，但其最主要的工作仍是画画。

像，衣纹着色着珐瑯处画画人画”。⁶

尽管郎世宁的主要工作是画画，但他还做了许多其他中国画画人所无法完成的工作，如设计钟表样式、水法、织物图案、装饰品，以及规划建筑、园林景观，等等（详见本文附录一《郎世宁“活计”编年（1723-1765）》）。由于比较规范完整的内务府造办处档案始自雍正元年（1723），使得郎世宁自康熙五十四年（1715）至雍正元年8年间的活计情况出现一段空白。但根据零散的档案材料，或能对此有所弥补。

新进造办处行走的画师或者工匠，都要经历一个针对其专业技能的测评程序，以检验手艺如何，能否承担活计等等。如乾隆四年王致诚刚进造办处的时候，皇帝就下旨让他画几张油画。⁷乾隆二十二年“如意馆新来画画人”金廷标的测评内容是“画十八学士登瀛州手卷一卷”，并要求其“往细致画”。⁸测评程序的存在意味着，如果来人水平不行很可能就要被辞退，如乾隆十四年六月二十七日“要徐璋试手画呈览”，七月四日下旨：“着新来画画人徐璋回去罢”。⁹初来乍到的郎世宁也经历过这一关，其测评内容是：先画一件珐瑯作品，再画一张油画（或许是水彩）。¹⁰其中画珐瑯作品的测评内容值得推敲。

在清朝前期，珐瑯器是广受朝野上下欢迎的一种新鲜玩意儿。¹¹耶稣会士洪若翰注意到这种现象后，随即写信回法国，要求寄来更多的珐瑯器具和珐瑯画，以作为打点官员的礼物。¹²而郎世宁来到北京的时候，正处于这个大量需求珐瑯器的阶段，宫廷中的人很希望新来的画师能在这方面有所造诣，以尽快帮助提高

⁶ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第28册，第75页。

⁷ 乾隆四年九月“如意馆”。二十六日太监毛团传旨：“西洋人王致诚、画画人张维（为）邦等着在启祥宫行走，各自画油画几张，钦此。”见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第9册，第172页。

⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第22册，第541页。

⁹ 同上，第17册，第197页。

¹⁰ 见李梅龄，〈雍正时代的珐瑯彩瓷〉，《故宫文物月刊》第二十三期，1985，第126页。美国学者罗友枝（Evelyn Rawski）认为郎世宁“没有通过考试（也许是有意）”，可能是指郎世宁与马国贤为了摆脱画珐瑯的活计，而故意画得很差一事。见罗友枝，《清代宫廷社会史》，郑州：大象出版社，2009，第208页。本文第三章第一节对此有讨论。

¹¹ 如雍正的宠臣年羹尧就曾上书索求珐瑯器物：“臣伏睹珐瑯翎管制作精致，颜色娇丽，不胜爱慕……如有新制珐瑯物件，赏赐一二，以满臣之贪念。”见万依、王树卿、刘澍，《清代宫廷史》，沈阳：辽宁人民出版社，1990，第188页。

¹² 原文见 George Loehr, *Missionary-artist at the Manchu Court*, p.52. 转引自施静菲，〈十八世纪东西交流的见证——清宫画珐瑯工艺在康熙朝的建立〉，《故宫学术季刊》，第二十四卷，第三期，2007，第54页。

本地此类器物的烧造水平并实现自足。据马国贤记述，至少在1716年3月底之前，郎世宁在造办处的主要工作可能就是用珐琅彩料画画。¹³尽管郎世宁来华之前并没有相应工作经验，并在1716年3月底之后摆脱了承担这类活计的烦恼，但他仍然对清宫珐琅器的制作提供了持续的、力所能及的指导与帮助。耶稣会1723年的一份内部报告显示，传教士Tomacelli最初并“不懂画珐琅这项专业”，但在郎世宁的大力协助之下，“其才能……得到一定的看重”。¹⁴除了郎世宁、马国贤、Tomacelli，以及法国珐琅艺人陈忠信（Jean Baptise Gravereau）、¹⁵对提高清宫珐琅器制作工艺水平有贡献的西洋人还有德国籍耶稣会士纪理安（Bernard-Kilian Stumpf, 1655-1720），据穆敬远说，此人不仅“懂得制作玻璃和釉彩颜料，并且教导工匠建造窑炉”。¹⁶

台北故宫博物院的施静菲认为，正是在郎世宁等西方传教士的直接参与和指导下，使得清宫廷珐琅器制作得到极大突破与发展。这从康熙五十八年（1719）康熙皇帝对闽浙总督满保进呈的西洋器物的态度可以看出：“选几样留下，珐琅等物宫中所造已甚佳，无用处，嗣后无用找寻”。意思是我们自己制作的珐琅器已经很好，以后不要再费心思搜求西洋产的这类玩意儿了！珐琅器在康熙六十年（1721）甚至成为赠送外国使节的国礼的一部分，¹⁷足以证实此话不虚。

2. 活计流程

清代宫廷各种活计的大致工作流程是：皇帝下达谕旨、画师或工匠起稿、稿样递交呈览、皇帝提出意见、正式画画或开工、完成后呈览（在此环节还可能会提出意见，或者局部修改，或者返工重画），最后是贴落或摆放。

¹³ 见 George Loehr, *Missionary-artist at the Manchu Court*, p.55. 转引自同上，第55-56页。

¹⁴ 见施静菲，〈十八世纪东西交流的见证——清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立〉，《故宫学术季刊》，第二十四卷，第三期，2007，第64页。

¹⁵ 据两广总督杨琳的奏折，陈忠信于康熙五十八年（1719）五月十二日抵达广州：“本年五月十二日，到有法兰西洋船一只，内有法兰西行医外科一名安泰，又会烧珐琅技艺一名陈忠信。奴才业会同巡抚公奏闻于六月十八日遣人伴送赴京在案。”见吕坚，〈康熙款画珐琅琐议〉，第93页。转引自施静菲，〈十八世纪东西交流的见证——清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立〉，《故宫学术季刊》，第二十四卷，第三期，2007，第63页。

¹⁶ 见施静菲，〈十八世纪东西交流的见证——清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立〉，《故宫学术季刊》，第二十四卷，第三期，2007，第60页。

¹⁷ 同上，第64页。

在正常工作程序之外，还有一种特殊的活计形式——主动请纓。即皇帝并没有下达要画画的谕旨，但画师主动提出要画。如乾隆元年（1736）十二月初五日：“骑都尉唐岱、西洋人郎世宁、画画人沈源来说，年节每人欲画绢画一张，预备呈进等语”。乾隆元年四月十四日，“画画人张为邦、丁观鹏等四人来说，端午节欲合画高六尺、宽三尺绢画一张”。¹⁸这种情况在雍正、乾隆两朝之间存在较多，其原因大概可以从两个角度考虑：一是以逢年过节为“借口”，讨好皇帝；二是画画人与皇帝之间形成一种默契，即该过节了，皇帝即使不主动提出要求画画，但根据常识，逢年过节也应该自觉有所表示。但这种主动请纓的情况在乾隆中晚期几乎不存在，其主要原因是乾隆的个人意识越来越强烈，绝对主导着各种艺术生产的风格样式、美学趣味等等，尤其是根据不同画家的专长，有选择的让画家合作完成绘画，是这一时期绘画制作的重要特点之一。

3. 活计时间

造办处的活计时间一般有三种。第一种是谕旨没有明确活计完成时间。但档案显示，一般情况下画师和工匠都会在力所能及的范围内尽快完成，因为如果一件活计没有及时完成，很可能下一件活计任务又下达了，由此造成的拖延就会受到惩处。如乾隆十四年四月初六日的记事录就记载了皇帝的一道谕旨：“咸安宫画画人画画迟滞，着怡亲王等将监造人议处，钦此。”¹⁹

第二种是严格限定活计时间。如乾隆二年二月初七日：“将四月景画着陈枚赶三月内画完”。²⁰而当工作量繁重，但所给时间又非常有限的时候，画师无疑会面临巨大压力。乾隆九年七月二十三日太监胡世杰传旨：“春字舒和珅画大阅图据金昆称说三十年方能画得。着怡亲王、海望、安宁问明金昆，按年分（份）雇人帮画，造办处画样人亦着帮画，限三年要得”。²¹按照金昆的估计（这种估计必定经过了慎重周详的考虑），《大阅图》需要三十年才能完成，而皇帝则把这个时间猛烈压缩至三年，即使有其他画师帮忙，金昆所承担的压力之巨可想而知。

硬性规定活计完成时间的一个极端例子是，在回家奔丧的往返途中，也要抓紧时间做宫中的活计，如乾隆十九年二月二十八日的档案：

¹⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第182页。

¹⁹ 同上，第17册，第183页。

²⁰ 同上，第171页。

²¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第12册，第353页。

效力栢唐阿六十四持来帖一件，内开二月二十六日员外郎郎正培等为金震寰母亲病故告假回南等语奏闻奉旨，准假回籍，将白玉哨鹿赋册页一分（份）计四片，御笔本文六张，着他带去往返路上刻做。钦此。²²

第三种情况是在最短的时间内紧急完成：

乾隆九年正月二十四日，“太监胡世杰交长春仙馆墨池云装修纸样一张，传旨中层明间面阔板墙中间着王致诚速画油画表盘一张”。²³

乾隆二十二年四月二十九日，“王大人谕端午节年例应做活计着急速赶做，于五月初一日呈进”。²⁴

乾隆二十四年（1759）三月二十二日“五福堂桃花春一溪楼下南梢间板墙，着郎世宁起通景画稿，急速就画”。²⁵

从以上三类活计时间，以及郎世宁接受活计的频率（见本文附录一）看，郎世宁可能长期处于满负荷运行状态，如果遇到类似紧急画就的活计，舍弃休息时间连轴转也是完全可能。王致诚的有关经验即能为此提供证据。

在1743年11月1日的信中，王致诚写道：“现在我……没有一时一刻的时间属于我自己，我将被迫占用睡觉的时间以给您写信。”²⁶据耶稣会同事说，在1754年的一次工作中，王致诚“不得不从早画到晚，一天里除了吃饭和睡觉的时间，几乎没有任何休息。他还经常被迫放弃睡眠，以便独自把他的不同的画组合起来。他在鞑靼只待了五十来天……画了二十二幅油画肖像和四幅描绘盛典的巨幅绘画，后者需要画的内容很多，故每一幅均需要画一天或者好几天。由于劳累过度，以至于他在回京时已难以让人认出他来。我们看到他已经变瘦了，脸色苍白，驼着背，行走艰难。”²⁷

4. 徒弟

除了画画、搞设计，郎世宁在宫廷中还承担着另一种特殊活计：教授中国人

²² 同上，第20册，第350页。

²³ 同上，第12册，第358页。

²⁴ 同上，第22册，第777页。

²⁵ 同上，第24册，第669页。

²⁶ 见〈耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索（d'Assant）先生的信〉（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第298页。

²⁷ 见〈钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信〉（1754年10月17日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第50页。

学习油画方法及透视画技术。

指定西洋人向中国人传授西方绘画技术，似乎是清代宫廷的一个传统。早在康熙年间，意大利籍耶稣会士利类思（Louis Buglio, 1606-1682）就曾“以西方绘画之法教授华人”。²⁸其后，于1698年来华的意大利人乔凡尼·吉拉尔迪尼也做过此类工作。据马国贤说，在1711年的时候，宫廷中有七位油画师都是吉拉尔迪尼的学生，而且“用规尺作透视处理”。²⁹而马国贤自己也曾应康熙的要求收了一些中国徒弟，据他自己说，教学比较成功（tolerable success）。³⁰根据耶稣会士钱德明1754年的信件，王致诚也有自己的中国弟子。³¹

目前有关郎世宁授徒的最早记录是雍正元年。九月二十八日怡亲王谕令：“将画油画人乌林人佛延、柏唐阿全保、富拉他、三达里等四人，留在养心殿当差，班达里沙、八十、孙威凤、王玠、葛曙、永泰六人仍归在郎石（世）宁处学画。查什巴、傅弘、王文志三人革退；将查什巴原在画画处得的甲革退归，在本佐领下当差，再画鸟谱。金尊年、王恒、于寿白三人着原养赡之织造官，送回本籍”。³²从这条档案看，最初跟随郎世宁学油画的徒弟有十六个人，到1723年，经过淘汰拣选，还剩下班达里沙、八十、孙威凤、王玠、葛曙、永泰六个人。雍正五年（1740）三月，王玠病故，其子王幼学顶替其职，继续在宫中“效力当差”，同时继承了其父在宫中的官房。³³虽然没有王幼学跟随郎世宁学画的明确记录，但从其它一些档案看，二人存在师徒关系是没有问题的，如乾隆三年十月初十日

²⁸ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第242页。

²⁹ 《马国贤档案》，〈Copic antiche di variscritti del servo Matteo Ripa, vols. A-B-C〉 Ms. 1847年。转引自（意大利）伊丽，《年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献》，《中国史研究》，2000，第3期，第164页。在美国学者孟德卫（David E. Mungello）的《1500-1800：中西方的伟大相遇》中，吉拉尔迪尼的中文名叫“聂云龙”。该书相关记载与此稍有出入：“马国贤在1715年的报告中提到，他亲见七八个聂云龙的学生在厚实的朝鲜纸上用油画技法描绘中国风景”。见《1500-1800：中西方的伟大相遇》，北京：新星出版社，2007，第85页。

³⁰ 见（意）Matteo Ripa, *Memoirs of Father Ripa, During Thirteen Years' Residence at the Court of Peking in the Service of the Emperor of China*, 《清廷十三年：马国贤在华回忆录》，北京：外语教学与研究出版社，2008，第90页。

³¹ 见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754年10月17日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》下卷（V），第49页。

³² 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第1册，第74，164页。

³³ 同上，第2册，第645-646页。

的谕旨：“双鹤斋着郎世宁徒弟王幼学等画油画先起稿呈览，准时再画”。³⁴这意味着，在雍正五年的时候，郎世宁的正式徒弟仍是六人。但根据档案，最晚至雍正六年（1741）的七月份，郎世宁还有一个叫林朝楷的徒弟：“员外郎唐英启称怡亲王，为郎世宁徒弟林朝楷身有劳病，已口过呈子，数次求回广调养俟病好时再来京当差，今病渐至沉重，不能行走当差等语，奉王谕着他回去吧”。³⁵乾隆三年三月的档案显示，戴正也是郎世宁的徒弟。二十六日总管刘沧州传旨：“照五福堂楼梯书榻现安古玩画片，令郎世宁徒弟戴正等画一分，得时安在万方安和床前面拉门书格上，钦此。”³⁶

总起来看，郎世宁有据可查的徒弟共有九位，即班达里沙、八十、孙威风、王玠、葛曙、永泰、王幼学、林朝楷、戴正。³⁷

此外，通过比较两条档案，张为邦极有可能也是郎世宁的徒弟。乾隆七年（1742）二月二十日：“着郎世宁带徒弟等往看道路、树木、墙垣、庙宇、房间、河道，俱随线法改正，画画一幅”。³⁸在同年三月“木作”的档案中有一条与此相似的记载：“十五日接得如意馆来帖一件，内开为二月二十八日高玉持来海子图样一张，传旨：着郎世宁、张为邦、王幼学往看某道路、墙儒（档案中即是此字）、树木、河道、房间、庙宇等样，俱线法改正，画画一张，钦此。”³⁹显然，两条档案所载是同一件活计，只是第一条档案省略了徒弟的名字，第二条档案予以列举。

为了源源不断地为造办处各个画画处补充新鲜血液，乾隆十年五月初四日，皇帝下旨要求司库郎正培等人再挑选几个“包衣下小孩子跟随郎世宁等学画油画”。⁴⁰乾隆十六年六月二十九日又传旨：“再将包衣下秀气些孩子挑六个跟随郎世宁等学画油画栢唐阿行走”。⁴¹同一天的谕旨显示，王幼学的弟弟王儒学也被

³⁴ 同上，第8册，第219页。

³⁵ 同上，第3册，第423页。

³⁶ 同上，第8册，第212页。

³⁷ 聂崇正指出，张廷彦、丁观鹏、姚文瀚（翰）、王儒学、孙祐、于世烈等也是郎世宁的徒弟。见《中国名画家全集：郎世宁》，石家庄：河北教育出版社，2006，第154页。

³⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第12册，第357页。

³⁹ 同上，第10册，第729页。

⁴⁰ 同上，第13册，第548页。

⁴¹ 同上，第18册，第387页。

赏给“栢唐阿”学画油画。⁴²这些档案表明，除了画画，教授徒弟也是郎世宁持续不断的工作任务之一。但谕旨中“郎世宁等”的字样意味着，新招选的小徒弟不再是单独跟郎世宁一人学画油画，同时还有其他画师参与指导。

在郎世宁的众多徒弟中，最有成就的是王幼学和张为邦，这从二人独立完成了很多画画活计的档案可以得到证明。尤其是张为邦，曾与师傅合作为乾隆画像，足以显示其技术水平出众。而获封造办处名为“催总”的小官职，可能正是对王幼学工作成绩的肯定。虽然职级低微，但较快的升迁速度，仍能侧面证明王幼学不仅画画得好，办事能力也得到了某种程度的认可。如在乾隆十九年六月的一则档案中，王幼学尚是“副催总”，⁴³到了第二年的十月，王幼学已升至“催总”。

44

除了王幼学和张为邦，作为郎世宁最早的一批学生之一，班达里沙在绘画方面也有一定的造诣，并得到了雍正皇帝的激赏，这从一条档案得到反映。雍正七年十月二十八日郎中海望传旨：“班达里沙画的松鹿永年画比先画的好，尔持出贴在圆明园北门新盖平台处。再传与内务府总管查官房一所，赏伊居住，每月动用造办处钱粮赏给马银二两，钦此。”⁴⁵不要说每月在其薪俸之外多出的二两“交通津贴”，单看一所官房的大小：二十四间半，就足以让同事艳羨。⁴⁶

俗话说“安居乐业”，即使是在三百多年前的清朝，住房问题似乎也是动一发而牵全身的大事。以致连向来老实本分的丁观鹏也曾冒着相当大的风险为住房问题而向“上面”申诉。⁴⁷所以说他冒险，是因为擅自提出住房要求是要面临严厉惩处的。如乾隆二十年七月十九日：

员外郎金辉来说奏事总管王常贵传旨画画人方琮、张镐撞敢相继奏事请讨房间，皆管事人员平素漫无约束之故。着交果亲王阿里衮将郎正培德魁二人治罪。钦此。

⁴² 但不能确定王儒学是否包含在以上六名孩子中间。同上。

⁴³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第20册，第385页。

⁴⁴ 档案显示，郎世宁画了两张，并由其徒弟王幼学带到热河贴落。此时的王幼学已升至“催总”。在乾隆十九年六月的一则档案中，王幼学尚是“副催总”。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第20册，第385页。据《历代职官表》，清代内务府某些部门的催总为八品职衔，在某些部门则“无品级”。

⁴⁵ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第3册，第677页。

⁴⁶ 同上，第4册，第125页。

⁴⁷ 见本章第三节“同事与伙伴”相关论述。

和硕果亲王的回奏：臣等伏思，郎正培等系在如意馆管事之员，所有画画人等理应平素严加训饬，在内谨慎当差。乃方琮等擅自奉事而郎正培竟不得知，实系平时漫无约束之所致，应将郎正培德魁各罚俸半年，以为将来者戒。⁴⁸

上司受到惩处，方琮、张镐也不会有好结果。其原因可能有两个：一是违反了相关上奏规定（最有可能是“越级上访”）；其次是内务府房源紧张，如果都自作主张的要房子，势必会扰乱秩序，造成人心不安。房源紧张的说法是有一定根据的。从档案看，造办处各作平均每作有工作用房三间左右。如珙瑯作有“珙瑯屋”三间，⁴⁹绣作有“绣作房”两间，⁵⁰画师金玠有工作房两间，⁵¹郎世宁有工作房三间。据相关研究，在18世纪30年代初，内务府造办处共有176名银匠、105名铜匠、170名皮匠和300多名裁缝。⁵²至乾隆二十三年，造办处共有下属各作41作。⁵³如果按照这些统计估算造办处需要管理的房屋数量，显然会是一个非常庞大的数字。即使是纯粹工作用房，也是相当多的。从这一背景看，再联系到方琮、张镐的遭遇，班达里沙在雍正那里还是享有相当高地位的。

徒弟的成就当然也能从侧面反映出郎世宁的教学是成功的，并付出过相当心血。虽然没有相关记载，但蒋友仁对待学生的态度或可以作为旁证：“他毫不忽略能方便他们学习的任何东西，并把学习变成一件饶有趣味的、愉快的和合乎道德的事。他从不削减（培养）弟子们所必须的时间，剩余时间不够他用以处理其他事物，他便挤占睡眠时间。”⁵⁴

除了教授画画，郎世宁还负责教授制作颜料。如乾隆元年十二月初五日的档案：“骑都尉唐岱、西洋人郎世宁来说，太监毛团传旨：着挑小苏拉几名与唐岱、

⁴⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第21册，第487-488页。乾隆最后从轻处罚，将罚俸半年改为罚俸三个月。

⁴⁹ 雍正七年十一月初三日柏唐阿邓八格来说，郎中海望、员外郎满毗传“着将珙瑯屋三间内并桌子九张另糊饰见新”。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第4册，第120页。

⁵⁰ 雍正七年十一月初四日柏唐阿五十八来说，员外郎满毗传着“将绣作房二间另糊饰见新”。同上。

⁵¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第5册，第310页。

⁵² 见叶志如，〈从皇室王府奴仆下人地位看清代社会的腐朽没落〉，《故宫博物院院刊》，1988，第1期，21-22页。转引自罗友枝：《清代宫廷社会史》，第207页。

⁵³ 见万依、王树卿、刘澍，《清代宫廷史》，沈阳：辽宁人民出版社，1990，第316页。

⁵⁴ 见〈一位在华传教士的信〉（1775年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第71页。

郎世宁学制颜料，钦此。”⁵⁵而这种颜料很可能是油画颜料，但由于唐岱也是师傅之一，也有可能是所有画画的颜料。

第二节 “活计” 去处

郎世宁的画主要有两种使用形式，一是直接贴在宫殿屋宇室内的墙壁、窗户、家具上等等；⁵⁶二是以装裱过的挂轴或横披的形式，悬挂在某处墙壁上。第一种形式最为普遍。除此之外，还存在一种情况，即最初是贴在墙壁或其它物品上的，经过一段时间后被揭下来装裱成挂轴或手卷保存。研究郎世宁作品最初是为哪些地方而作，及其最初的存在方式，对我们完整认识郎世宁的绘画活动，深入考察其工作状态都是极有帮助的。

为某处宫殿画画，一般有三种工作形式。一是管事太监把需要贴画的某个地方的尺寸量好，然后把尺寸交给指定的画师，由画师采用相应规格的宣纸或绢画，如乾隆十一年十二月初二日，“副催总六十七持来催总花善等押帖一件，内开为十一月二十八日太监胡世杰交出尺寸单一件，传旨咸安宫画画人画年画，俱照此尺寸画，先起稿呈览，准时再画，钦此。”⁵⁷乾隆十四年四月二十八日，“副催总六十七持来司库郎正培、瑞保押帖一件，内开为十三年八月初四日太监胡世杰交黄纸条尺寸二件，传旨盘山中所澹怀堂后殿东墙面西板墙上着郎世宁照尺寸起稿呈览，准时画通景画，钦此。”⁵⁸

第二种工作形式是，管事太监把需要画画的某处画成标注有尺寸、形状、周围环境等信息的“纸样”，交由画师。如乾隆十四年二月初五日，“副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件，内开为十三年九月初七日太监胡世杰交盘山行宫松云意板墙纸样一样，传旨：着周昆照诗意起稿，钦此。”⁵⁹

以上两种工作形式不需要画师到现场。一般是在画室里画，特殊情况下也可

⁵⁵ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第207页。从这条记载能看出当时造办处档案的记载程序，即贴身太监传旨后，相关承旨人要向档案部门汇报传旨人、传旨时间、圣旨内容等信息以备案。

⁵⁶ 杨伯达有关于“贴落画”的讨论。见杨伯达，《清代院画》，第197-198页。另外，朱家溆有《郎世宁的贴落画》，载于《东方学》第十九卷，1988，第11期。

⁵⁷ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第14册，第430-431页。

⁵⁸ 同上，第16册，第589页。

⁵⁹ 同上，第583页。

以在住处画，如乾隆三年四月初六日的谕旨：“郎世宁之病如好了，着伊在家将保合太和围屏上画画得时送进”。⁶⁰

第三种工作形式是画师到现场画。先由相关工匠把需要画画的地方糊裱好画材，然后由画师直接在上面画。如乾隆二年六月二十四日，“内大臣海望量得畅春园寿萱春永东次间仙楼，上高六尺二寸，下高六尺五寸，面宽一丈零五寸，进深四尺二寸。东口山房高一丈二尺一寸，面宽一丈四尺八寸。每处贴得通景油画纸样一张。七品首领萨木哈持进转交太监毛团、胡世杰、高玉呈览。奉旨：着郎世宁画，钦此。”⁶¹乾隆三年（1738）九月初五日，“将重华宫西配殿……北面满糊油纸，令郎世宁画油画”。等等。⁶²

地点		工作内容	具体位置	时间	
圆明园	四宜书屋 (四宜堂) ⁶³	人物画	后穿堂内隔断上	1726.1.15	
		“窗内透花画”	新盖房处，前二间 屋内板墙上	1730.3.7	
	澹泊宁静 (田字房)	花卉、翎毛斗方		1726.6.25	
		起画稿	东、南、北三面墙， 连棚顶	1748.8.14	
		画哨鹿赋一张		1754.3.27	
	万方安和 (万字房)	画画	南一路围屏	1727.7.8	
		起画稿	戏台后面	1744.6.5	
		填泥金字	戏台后面横披上	1744.10.1	
		黑猿大画一幅（合作）		1760.8.17	
	水木明瑟 (耕织轩)	四方亭		四面板墙	1728.3.2;
	西峰秀色		西洋画		1728.6.20
			山水画		1728.12.28
			山水画	殿内东板墙画案 上前面	1729.1.28
			起画稿	一座围屏上	1739.3.16
		含韵斋	画窗户棂画	前卷棚下窗上	1729.1.12
山水画(2幅)			棕竹边漆背书格 二架上层	1729.闰7.19	

⁶⁰ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第8册，第212-213页。

⁶¹ 同上，第7册，第771页。

⁶² 同上，第8册，第199页。

⁶³ 四宜堂位于圆明园内福海北岸，雍正《四宜堂集》中的“四宜堂”即指此处。乾隆时期改名为“四宜书屋”，为圆明园四十景之一。

九州清晏		画花卉	东暖阁	1729.8.14
		画油画(2张)		1742.10.11
		起人物通景画稿 (合作)	仙楼东西二面	1751.10.12
			一件围屏上	1737.6.27
		画画		1756.2.11
		画通景画四张(合作)	东西两稍间南北墙	1758.4.14
	清晖阁	《圆明园图》(合作画)		1736.11.15
		画油画(合作)	一座玻璃围屏上	1741.1.29
		画通景画一幅	仙楼上面向西板墙	1747.4.26
	奉三无私 ⁶⁴	起画稿	宝座后隔扇上	1739.5.12
	通景大画二张	西墙	1746.7.26	
余暇静室		后圆光门内	1732.6.23	
勤政亲贤	保合太和	画画	一件围屏上	1738.4.6
		画花卉	大殿东暖阁内一扇玻璃窗户上	1738.7.23
		画油画	仙楼下	1744.3.25
		起通景画稿	东近间向北墙上	1750.4.22
	怀清芬	画山水通景画	东近间后东墙、东稍间西墙	1749.5.10
富春楼	画通景画	坐拥琳琅东墙床罩内三面画	1751.5.15	
长春仙馆 (莲花馆)		画画	西洋楼下门帘子	1738.10.22
		画小画一张	玻璃围屏上	1744.7.13
濂溪乐处 (慎修思永)	乐天和	花鸟横披画	一扇玻璃窗户上	1739.3.17
		起画稿		1744.7.19
	鉴光楼	画通景画	楼上东进间南墙	1753.7.5
		起画稿	东北间里南墙	1755.2.27
天然图画	五福堂	花鸟横披画		1739.3.17
		起通景画稿	桃花春一溪楼下南梢间板墙	1759.3.22
坦坦荡荡	半亩园	起画稿		1741.2.19
镂月开云	御兰芬	西洋景油画	五更钟门上	1741.7.20
		画大画一幅(合作)		1745.3.26
		画高山流水抚琴	西进间西墙	1755.7.12

⁶⁴ 九州清晏的主要建筑是由南向北依次坐落的三座大殿，分别是：圆明园殿、奉三无私殿、九州清晏殿。见刘洋，《昔日的夏宫圆明园》，北京：学苑出版社，2005，第14-15页。

			景油画御容一幅。		
	方壶胜境		画古玩	大宝座格内	1742.1.17
	汇芳书院		画油画		1742.10.11
		抒藻轩	画油画	戏台	1742.8.27
		眉月轩	画通景画一幅	南近间南墙	1756.8.6
	添画倭子纸			1757.11.17	
	廓然大公 (双鹤斋)		画通景画	后殿东进间西墙	1748.8.6
			起通景画稿(合作)	前殿西墙	1754.3.7
			画大画一幅(合作)	前殿西墙	1758.4.27
			画通景大画	后殿	1758.7.5
	蓬岛瑶台		画画	一座门上	1751.闰5.13
	杏花春馆		画通景棚顶		1755.2.27
			画画		1756.11.13
	正大光明		画爱玉史等得胜图横披大画	殿内东墙	1755.8.3
	茹古涵今	韶景轩	绢画横披一张		1758.5.22 ⁶⁵
	涵雅斋 ⁶⁶		画天鹅横披画一张	西间东墙	1758.6.15
	映水兰香 (多稼轩)		起通景画稿	东稍间西墙	1759.6.30
	紫碧山房	澄素楼	画楼梯样式		1760.5.15
	同乐园 ⁶⁷		画洋猴画		1760.8.17
	别有洞天 (秀清村)	竹密山斋	画孔雀大画	西进间北墙	1761.10.16
	接秀山房	澄练楼	画御容一幅	楼下南间南墙	1763.4.25
故宫	养心殿		美人画	西二间屋内的玻璃镜楠木架上	1728.10.19
			通景大画四幅	后山	1746.5.24
				东暖阁仙楼	1747.2.3
			起通景画稿	后殿三面墙棚顶	1748.4.8
			画鱼缸、金鱼	西暖阁	1749.4.11
			画水画	西暖阁玻璃吊屏	1749.4.16
			画脸像	西暖阁三希堂 ⁶⁸	1765.11.8

⁶⁵ 此画于当日送交“匣裱作”托裱。

⁶⁶ 1763年(乾隆二十八年)十月,在四宜书屋仿海宁陈氏隅园,改建添建成安澜园。园内有“安澜园十景”及山影楼、涵雅斋、引凉小楼、挹香室、得趣书屋、云涛亭等十余景点。

⁶⁷ 为圆明园内的一座戏台建筑。据姚元之,《竹叶亭杂记》卷一,“圆明园福海之东有同乐园,每岁赐诸臣观剧于此。”见《竹叶亭杂记》,第5页。

⁶⁸ 在于倬云主编的《紫禁城宫殿》(北京:三联书店,2006)第95页,有“养心殿三希堂外间”的图片,其中可看到“三希堂迎门的西墙上”有一幅《人物观花图》,编者指出这幅画是乾隆三十年(1765)由郎世

	重华宫 ⁶⁹		通景油画		1736.6.29	
			油画	西配殿北面	1738.9.5	
			重画油画(合作)		1745.7.18	
	斋宫		画油画书格	前殿东暖阁	1742.4.8	
	建福宫	敬胜斋			西四间内	1742.5.3
		静怡轩	画格扇四扇,再围屏槛框画楠木色(合作)		仙楼上壁子(二扇)	1742.8.23
			油画花卉(合作)		小三卷房床罩内玻璃镜	1742.8.23
			猿松小条画一张			1742.7.3 (8.8)
	昭仁殿 ⁷⁰		画油画		后殿西边假门口	1742.5.18
			起通景画稿		后虎座	1753.5.25
			画通景画		南墙	1754.1.4
	咸福宫		画藤萝架			1742.5.25
			画大画一张,手卷一卷(合作)			1755.11.17
	景阳宫				后殿西间板墙	1744.8.1
			桃花写生图画一轴		后殿西次间东墙上悬挂	1742.6.11
	弘德殿		画画一张		东暖阁北墙	1745.3.2
	寿康宫		画画一幅			1748.4.9
	怡性轩		通景画		西面墙	1751.闰5.14
	启祥宫		画油画			1756.12.23
畅春园	寿萱春永		通景油画	东次间仙楼	1737.6.24	
	东口山房		通景油画		1737.6.24	
	蕊珠院		画通景画		1748.8.6	
	集凤轩		画通景画		1748.8.14	
西苑 ⁷¹	丰泽园	澄怀堂	画油画		1741.7.24	
		暇曷楼	画人物油画		1741.11.18	

宁、金廷标合画的。其根据很可能就是造办处档案中的一条记载：“本月初八日太监胡世杰传旨，养心殿西暖阁三希堂向西画门，着金廷标起稿，郎世宁画脸，得时仍着金廷标画”。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第29册，第539页。

⁶⁹ 位于紫禁城西路西六宫以北，原为明代乾西五所之二所。雍正五年，皇子弘历在此成婚。雍正十一年，弘历被封为“和硕宝亲王”，此处改称“乐善堂”。弘历登基后，改称“重华宫”。

⁷⁰ 紫禁城乾清宫两侧，东为昭仁殿，西为弘德殿。

⁷¹ 据周维权《中国古典园林史》，作为皇家御苑的西苑始建于元，基本规模形成于明，其范围包含北海、中海、南海。通过《乾隆时期西苑平面图》可以完整了解西苑宫殿、寺观的位置、形制等，见《中国古典园林史》（第三版），北京：清华大学出版社，2008，第470-471页。

		纯一斋 ⁷²	画通景画	后虎座, 连棚顶	1750.3.18
		春藕斋	画通景画	大殿内东仙楼(二间)	1756.10.2
		听鸿楼	《得胜图》一张	楼下西墙	1757.1.5
			画“丛簿行”诗意	楼下东墙	1758.10.4
		爱翠楼	画画	楼梯	1757.1.11
	瀛台	兰室	画人物油画		1741.11.18
		虚舟	画人物油画		1741.11.18
			龙画一幅从虚舟(屋)揭下		1748.2.2
		涵元殿 ⁷³	通景大画一张	北墙	1746.7.26
			画画一张	仙楼	1746.7.26
		长春书屋 ⁷⁴	画油画		1741.7.24
		漱芳润	画画	殿内北墙	1756.11.8
	宝月楼 ⁷⁵		画西洋式壁子隔断线法画(合作)		1758.10.3
			画油画		1759.6.30
	淑清院	日知阁	画通景画	南墙	1752.7.20
	永安寺	半山房口	画通景画稿		1751.2.23
		胎房			
		看画廊	画通景画	里间	1754.10.28
	画舫斋 ⁷⁶		画《大阅图》大画一幅	后金板墙	1758.10.14
			画火鸡大画一幅		1759.9.25
			画青羊图(合作)		1759.10.19
玉泉山	静明园 ⁷⁷		画通景画(合作)		1741.9.21
		岑华阁	画通景画		1756.11.24
北戴河	澄海楼				1744.5.15
雍和宫	五福堂		美人画		1744.6.17
香山	行宫 ⁷⁸	亭子	起画稿(合作)	顶隔	1745.7.7
	行宫	响水房	画西洋画	房内四面板墙连顶隔	1745.10.17
	情赏为美		通景大画		1746.5.12

⁷² 纯一斋、春藕斋、听鸿楼、爱翠楼均位于丰泽园西部一个名为“静谷”的独立院落内。

⁷³ 瀛台的正殿, 坐北向南, 是清代皇帝游览、休息和筵宴的主要场所。

⁷⁴ “长春书屋”与“漱芳润”南北相对。

⁷⁵ 即今天中南海正门新华门。

⁷⁶ 又称“水殿”, 是北海东岸的一座行宫。

⁷⁷ 始建于康熙十九年(1680), 原名“澄心园”, 康熙二十三年(1684)改名“静明园”。见周维权, 《中国古典园林史》, 第377页。

⁷⁸ “香山行宫”于康熙十六年(1677)在原香山寺旧址上扩建而成。同上。

	静宜园	瓌珞岩	填泥金字	一幅西洋画上	1746.闰3.3
		物外超然		后抱厦三间连棚顶	1749.4.19
		烟霏蔚秀	起通景画稿	仙楼四面	1750.12.20
			画通景画	四面板壁以及仙楼上三面	1751.1.6
		雨香馆 ⁷⁹	画通景画	后抱厦	1749.10.13
长春园	思永斋		画通景画二幅	穿堂内壁子两面	1747.4.29
				走廊圆光门二面 画连棚顶子柱子	1747.5.24
			起画稿	戏台	1748.6.12
			配画格起稿	东暖阁镶嵌罩	1763.1.23
		东所	画西洋通景画	楼下	1758.7.5
	中所		画通景画	头层殿西墙	1747.5.26
	八角亭 ⁸⁰		画通景连柱画		1747.6.20
	含经堂		画通景画	照背	1748.6.24
			画通景大画	西进间西墙	1753.7.11
		西所	画西洋水法花卉人物通景画一幅	涵光室殿内围屏（八扇）	1756.4.15
	芸晖屋		画通景画	后抱厦明三间内	1758.5.8
	谐奇趣 ⁸¹		起通景画稿	大殿三间、东西梢间四间、游廊十八间、东西亭子二间、顶棚连墙，	1750.6.8
			画花盖、靠背、坐褥花样。	正殿	1750.8.16
			画玻璃灯样	西平台桌案上	1753.5.13
			画西洋式香几纸样		1753.5.24
			画西洋画（合作）	东、西游廊两进间三面墙棚顶，并吊屏九幅	1753.11.3
			添画西洋人脸像	东平台九屏风	1754.7.23
		画棚顶	东、西游廊八方亭进间	1755.2.27	
	修补棚顶画	东、西游廊并大殿等处	1755.7.12		

⁷⁹ 雨香馆位于北京香山玉乳泉西南，为静宜园（在乾隆十年由康熙年间所建“香山行宫”改建而成）二十八景之一，1860年被毁。

⁸⁰ 位于“方外观”楼西。

⁸¹ 根据房间格局及两边游廊和亭子，可判定此处为谐奇趣。由于楼前建有大型喷水池，所以也有称此处为“水法房”或“水法殿”的。

方外观 ⁸²			画照壁纸样	正宝座背后	1756.8.16
		八方楼	画油画一张	楼下口檀木插屏	1762.5.23
			画通景大画	棚顶、周围墙壁	1757.5.17
			画挂毯画	楼下西进间东墙	1761.4.9
	海晏堂		画通景画（合作）	后殿西洋式棚顶 三间连墙窗户门 桶	1760.8.8
			画挂毯画	北明间二间、南明 间二间四面、	1761.4.9
			画通景画	楼下明间内、西进 间周围墙连棚顶	1761.5.13
			画西洋式棚顶，墙 壁画西洋通景画	南北进间	1762.5.5
	新建水法		画西洋画（合作）	西洋门内八方亭 棚顶	1760.3.21
	湖中镜		起画稿一张		1751.闰 5.16
	宝相寺	倒座楼	画天鹅白绢画斗 方一张	楼上	1758.7.2
	玉玲珑馆		起线法画稿。	照殿九间西六间	1764.7.12
			画西洋线法画	新建殿五间	1765.5.17
鹤安斋		棚顶画小稿样	东五间中间	1765.11.10	
盘山 ⁸³	中所	澹怀堂	起通景画稿	后殿东墙面西板 墙上	1748.8.4
	行宫		画大表纸样		1748.8.6
		松云意	画通景画		1748.9.7
景山	观德殿 ⁸⁴		画大画（合作）		1750.5.17
清漪园 （颐和 园）	万寿山	乐寿堂	画通景画	东二间仙楼	1751.1.6
			起稿画“一色水 画”	后游廊	1751.9.10
两间房 行宫 ⁸⁵			画通景大画（合 作）	内三卷棚后间西 墙	1751.8.25
热河行 宫（避暑 山庄）	惠迪吉		画通景大画	戏台	1753.6.28
	卷阿胜境		画筵宴图大画二 幅（合作）	东西两山墙	1755.5.9

⁸² 位于海晏堂西部，为座南向北的西洋式建筑，上下两层均为三间，当时称“新建水法殿三间楼”、“三间水法楼”，或者“三间楼”。

⁸³ 位于天津蓟县城西北 12 公里处，乾隆曾先后 32 次巡幸盘山，留下了歌咏盘山的诗作 1366 首，并发出了“早知有盘山，何必下江南”的感叹。据称，盘山行宫是清代京城以外规模仅次于避暑山庄的第二大皇家行宫。

⁸⁴ 观德殿位于景山寿皇殿东侧，是清代皇家停放灵柩、举行丧礼的场所。

⁸⁵ 两间房行宫始建于康熙四十一年（1702）年，位于河北省滦平县两间房乡东侧，距县城 22 公里，是清帝由北京到热河途中的行宫之一。

	沧浪屿		起通景画稿	东间北墙	1755.10.21
--	-----	--	-------	------	------------

1. 圆明园

在所有为之工作过的地方里，圆明园无疑是郎世宁最熟悉、也很可能是逗留时间最长的地方。

圆明园是康熙于 1709 年赏赐给雍亲王胤禛的私家花园。自胤禛登基以后，此处逐渐成为仅次于北京皇城的第二个政治中心。⁸⁶有统计显示，雍正平均每年驻园 206.8 天，而乾隆在 1740 年驻蹕圆明园长达 251 天。⁸⁷随着皇帝在京城和圆明园之间的转移，直接负责皇帝日常生活起居的内务府各机构及相关人员也会随之迁移。与此同时，造办处各作的活计也会随皇帝而动。如雍正六年三月十九日，怡亲王“着傅（副）催总刘三九、领催白老格带好手艺铜匠等，各带小式家伙；画法（琺）瑯人谭荣、好手艺家内大器匠一名，带铜叶法（琺）瑯材料赴圆明园来”。⁸⁸雍正六年十二月初一日，“序班沈祥交来圆明园梧桐院窗户内画片纸样一张，说郎中保德传着照样画一张”，“于十二月初十日画得山水画一张，领催马口途送往圆明园交郎中保德收讫”。⁸⁹

正是由于皇帝与圆明园的密切关系，出现了两处“如意馆”。据昭槿《啸亭杂录》续录卷一：“如意馆在启祥宫南，馆室数楹，凡绘工文史及雕琢玉器裱褙帖轴之匠皆在焉。”⁹⁰也即是紫禁城西华门内武英殿以北，清朝内务府造办处所在地。据蒋友仁记述，圆明园的如意馆位于“这座别宫的花园入口处，它是中国和欧洲画家、制造自动装置或其他各种机器的欧洲钟表匠及加工宝石和象牙的工匠们工作的地方。”⁹¹此外，在圆明园“周围还有许多各种类型的工场，大批工

⁸⁶ 见刘阳，《昔日的夏宫圆明园》，第 1-5 页。

⁸⁷ 见刘畅，《慎修思永：从圆明园内檐装修研究到北京公馆设计》，北京：清华大学出版社，2004，第 18-19 页。据蒋友仁的信件，乾隆“一年中在北京只住三个月左右”。见〈蒋友仁神父的第三封信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 54 页。

⁸⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第 3 册，第 54 页。

⁸⁹ 同上，第 307 页。

⁹⁰ 见（清）昭槿，《啸亭杂录》，北京：中华书局，1980，第 398 页。杨伯达认为昭槿所记有误，据其考证，如意馆位于圆明园东门附近的“洞天深处”，系一组四座四合院建筑。“乾隆元年在此设立以画家为主要活动场所的工作机构，并以该建筑名称为名”。见杨伯达，《清代院画》，1993，第 39-40 页。

⁹¹ 见〈蒋友仁神父的第三封信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 55 页。

匠为了装饰宫殿而经常在这里工作”。⁹²

到了乾隆年间，造办处甚至曾被整体搬迁至圆明园。乾隆十五年三月：“胡世杰传旨，启祥宫、咸安宫并造办处于十三日俱搬往圆明园，钦此。”⁹³但这种搬迁并不是一劳永逸的，因为在此之后，档案还记录了很多搬迁信息，如乾隆十八年正月初九日：“太监胡世杰传旨，造办处作房并启祥宫俱移挪圆明园”。⁹⁴乾隆二十七年正月十一日：“太监胡世杰传旨启祥宫、画院处、造办处俟起銮后俱搬往圆明园”。⁹⁵这种整体搬迁的情况一般发生在乾隆驻蹕圆明园时间较长的時候，因为如果只停留两、三天或五、六天，来回周折所造成的浪费必然很大。可能为了减少不必要的浪费，以及人员劳损，乾隆在二十四年的十月初六日特意传旨：“作房在京内，来圆明园住两三日不必进活；作房在圆明园时，进京两三日亦不必进活，钦此。”⁹⁶

正是由于造办处及相关事务在紫禁城和圆明园之间的迁移，使得内务府造办处的档案会有“圆明园来帖”和“京内来帖”⁹⁷两种形式。

“圆明园四十景”的命名完成于乾隆九年（1744），其中包括雍正年间已经存在的二十八景，⁹⁸和乾隆年间新增的十二景。⁹⁹尽管郎世宁曾为“四十景”中的二十三景画画工作，但对于这样一个规模庞大、建筑装饰富丽堂皇的场所，他却并没有留下任何文字记述，令我们无法得知他身处其中的感受，但他的同伴蒋友仁、¹⁰⁰王致诚都有信件予以记述，而王致诚的描写尤为细致：“在每条山谷中和

⁹² 同上，第 55 页。

⁹³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第 17 册，第 276 页。

⁹⁴ 同上，第 19 册，第 515 页。

⁹⁵ 同上，第 27 册，第 360 页。

⁹⁶ 同上，第 24 册，第 603 页。

⁹⁷ 乾隆八年四月“祿作”：“二十日接得京内来帖内开本月十四日首领寇明传：养心殿重华宫二处年例安展窗，记此。”同上，第 11 册，第 770 页。

⁹⁸ 正大光明、勤政亲贤、九州清晏、镂月开云、天然图画、碧桐书院、慈云普护、上下天光、杏花春馆、坦坦荡荡、万方安和、茹古涵今、长春仙馆、武陵春色、汇芳书院、日天琳宇、澹泊宁静、多稼如云、濂溪乐处、鱼跃鸞飞、西峰秀色、四宜书屋、平湖秋月、蓬岛瑶台、接秀山房、夹镜鸣琴、廓然大公、洞天深处。见周维权，《中国古典园林史》，第 390 页。

⁹⁹ 曲院风荷、坐石临流、北远山村、映水兰香、水木明瑟、鸿慈永祐、月地云居、山高水长、澡身浴德、别有洞天、涵虚朗鉴、方壶胜境。见周维权，《中国古典园林史》，第 513 页。

¹⁰⁰ 见《蒋友仁神父致巴比甬·道代罗什先生的信》（1767 年 11 月 16 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 133-134 页。

流水之畔，都有巧妙布局的多处主体建筑、院落、敞篷或封闭式的走廊、花园、花坛、瀑布等的建筑群，它们形成了一个组合体，看起来令人赏心悦目，赞不绝口……所有的山岭都覆盖着树木，尤其是花卉，它们很普遍。这是一个真正的人间天堂……所有的门面都会有廊柱和窗户，被镀金、绘画和涂漆装饰得雕梁画栋，灰砖砌成的墙经过精心磨制非常光滑；屋顶上覆盖着琉璃瓦，分别呈天蓝色、金黄色、翠绿色和淡紫色，它们的混合与搭配形成了一种赏心悦目的风格与千变万化的图案。”¹⁰¹

作为皇家禁地，圆明园戒备森严，有着严格的管理措施。圆明园总管太监掌握有一份所有园内人员包括外貌特征在内的详细档案信息，以确保陌生人或未经许可的人进入园内。进园做活的匠役或百姓，“都要预先呈报他们的姓名，以便做最细密的检查。这些人进入园内之前，都先要在大门口集合，并接受点名。”¹⁰²1757年的新规进一步严格了进园规定，即所有常住园内的人必须携带腰牌，“每一个人不管是进入或离开圆明园，都要接受彻底的搜查”。¹⁰³类似于冒名顶替在园内生活和工作的人都将遭受最严厉的惩罚。¹⁰⁴可以想象，郎世宁进园做活，或出园的时候，也很有可能同样接受一系列不厌其烦的检查或者搜身。即使如此，他或许曾经为能够进入这个赏心悦目之所而感到兴奋，因为王致诚就曾庆幸自己还会点画画，否则，也会像有些欧洲人一样，来到北京已经二三十年了，却还从未踏上过圆明园等皇家园囿的土地。¹⁰⁵

进园以后如何工作？郎世宁本人又没有任何记述。王致诚写道：“他们虽然将我们带到了那里，却又由太监们严密看押。我们必须步履匆匆地行走，无声无息，以脚尖着地，就如同偷着前去办坏事一般。”¹⁰⁶在这样的情形下，谨言慎行就是必须，否则将面临惩处。如在1744年的某一天，太监刘玉由于随意坐在栏杆上，而被处以杖打四十大板的处罚。同一天，某太监因当班的时候偷睡，也被

¹⁰¹ 见〈耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索先生的信〉（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第289-290页。

¹⁰² 见汪荣祖，《追寻失落的圆明园》，南京：江苏教育出版社，2005，第152-153页。

¹⁰³ 同上，第153页。

¹⁰⁴ 同上。

¹⁰⁵ 见〈耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索先生的信〉（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第298页。

¹⁰⁶ 同上，第299页。

处以相同的惩罚。¹⁰⁷对于郎世宁等西洋人来说，如果“违规”（至少在周围的中国人看来如此），虽不至于受到肉体上的惩处，也会遭到侧目，甚至呵斥。

工作时需要有相关人员监视，似乎是一种规矩。乾隆二十五年二月的“记事录”中就有这样的谕旨：“重华宫东西佛堂着好生糊饰，系何人监视记下名字”。¹⁰⁸当然，除了管理制度的因素外，外国人在这种环境中也会因其特殊身份而受到特别照顾。随英国马戛尔尼（George Macartney, 1737-1806）使团在1793年访华的约翰·巴罗（John Barrow, 1764-1848）对自己在圆明园的短暂生活经历如此描述：

在我离开圆明园内那些著名的园囿之前，人们自然期待我对其中的景观说上几句。我曾听说和读到过许多有关其优雅美丽的景色和宏伟壮观的宫殿的描述，自然期待会看到一种比欧洲同类园林优越、至少是相等的风格和设计。要是我的行动没有受约束，或许我的所有期待真的都会得到满足。可惜事实并非如此。我的一切漫游全都是偷偷地进行的。即便是大殿和下榻处之间大约300步的短距离内来往，我们也被一刻不停地监视着。一想到会被太监或小官吏发现而受到阻拦，我们就会因面临的羞辱而止步。在这种情况下，自尊通常都胜过满足好奇的欲望，不管它有多么强烈。¹⁰⁹

除了太监和其他的管理人员，皇帝也会经常光顾画师的工作场所，王致诚就说：“皇帝几乎每天都前往那里巡视我们的工作，以至于我们无法离席而出，更不能走得太远，除非是那里需要绘画的东西是能搬动的原物。”¹¹⁰

近乎苛刻的管理规定无处不在。工作更是不能有丝毫马虎。1770年夏天，由于谐奇趣喷水池的水位比往常低了约四、五厘米，苑丞常贵被指责，并要求前往内务府向相关主管做出解释。¹¹¹1779年，几名苑丞因为池塘的荷花太少、太稀疏，而被控工作失职和浪费公帑，罚俸三到六个月。即使是内务府大臣这种级别的人也不例外，如1787年福长安和金简由于在燃放烟火的时候，点亮灯墩的

¹⁰⁷ 见汪荣祖，《追寻失落的圆明园》，第155页。

¹⁰⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第25册，第402页。

¹⁰⁹ 见（英）约翰·巴罗，《我看乾隆盛世》，北京：北京图书馆出版社，2007，第90页。

¹¹⁰ 见《耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索先生的信》（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第299页。

¹¹¹ 见汪荣祖，《追寻失落的圆明园》，第155页。

时间晚于预定程序，而遭到严厉的惩戒。¹¹²

虽然没有档案显示，郎世宁由于活计不当而受到过惩罚，但我们可以推想他在如此的工作环境中会有怎样的压力和感受。而当在具体工作中遇到不可避免的困难时，压力可能会更大，以至于要祈祷上帝的帮助。某位传教士就曾写道：“欧洲不可能真切地感受到这种处境所决定和要求的一切；然而，当人们把所有信任都寄予了上帝而且只追求上帝时，人们就胜过了一切。”¹¹³

在当时的交通条件下，从京城到达西北郊的圆明园是一段非常遥远的路程。如果一个人要从紫禁城出发，及时在早朝前抵达圆明园，就必须在半夜出发。¹¹⁴所以，如果皇帝长时间住在圆明园，造办处的工匠们不可能每天往返京城和西郊。王致诚、蒋友仁等西洋人白天在园内工作，晚上则出园住在海淀传教士们自己掏钱买的一座房子里，¹¹⁵虽然蒋友仁称此处房屋属于法国教会，“供在陛下宫中效力的法国传教士住”。¹¹⁶据钱德明说，属于葡萄牙教会管理的郎世宁有时可能因工作需要也会住在这里。¹¹⁷但与西洋人的情况形成对比的是，中国的画师却可以住在圆明园内。乾隆元年四月十一日，“内大臣海望、太监毛团传旨：画画人张为邦等四人原在圆明园深柳读书堂画古玩片，尚有一年古玩片未曾画完，今与园内总管太监等知，着伊等四人住在深柳读书堂画古玩片，俟画完时再来，钦此。”¹¹⁸根深蒂固的“夷夏之别”观念也体现在圆明园内的规划上。西洋式建筑群即被

¹¹² 同上。

¹¹³ 见〈一位在华传教士的信〉（1775年于北京），《耶稣会士中国书简集》（下卷，VI），第66页。

¹¹⁴ 吴振棫，《养吉斋丛录》，第245页。转引自汪荣祖，《追寻失落的圆明园》，第98页。

¹¹⁵ 见〈耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索先生的信〉（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第299页。

¹¹⁶ 见〈蒋友仁神父的第三封信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第55页。

¹¹⁷ 见〈钱德明（Amiot）神父致本会德·拉·图尔（de la Tour）神父的信〉（1754年10月17日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第41页。这所房子是座小教堂，王致诚有时会在此处完成一些画画的活计。据耶稣会士韩国英说，乾隆皇帝的某位兄弟很喜欢王致诚，“经常到我们海淀的小教堂来看他作画”。见〈尊敬的韩国英神父致尊敬的D神父的信〉（1771年11月3日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第263页。另据耶稣会士汪达洪的信件，韩国英所说的王爷很可能就是曾前往海淀小教堂拜访他和王致诚的和亲王弘昼（1712-1765）。见〈耶稣会传教士汪达洪（de Ventavon）神父致布拉索神父的信〉（1769年9月15日于海淀），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》下卷（V），第212页。

¹¹⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第182页。

一条东西走向的“界山”与中式园林景区断然隔开。¹¹⁹

2. 西洋楼

圆明园的东部有长春园，加上附近的绮春园，合称“圆明园三园”。位于长春园最北端的西洋式园林建筑群，分东、西两大部分。¹²⁰西部分东西宽约90米，南北进深约350米，自南向北依次建有：线法桥、谐奇趣、蓄水池、养雀笼及万花阵。¹²¹其中，谐奇趣是长春园中最早建造的西洋楼。参与建设的西洋人包括郎世宁、王致诚、艾启蒙（Ignace Sichelbar, 1708-1780）、蒋友仁、杨自新（Gilles Thébault, 1703-1766）、席澄源、汤执中（Pierre d’Incarville, 1706-1757）、利博明、戴卡维（Pieer d’Incarville, 1706-1757）等。据钱德明说，所有西洋式建筑的设计师和监工是郎世宁，¹²²而从利博明的工作经验看，他也应该参与了一部分建筑设计工作。其它分工可能如下：郎世宁、王致诚、艾启蒙主持绘画装饰工作；蒋友仁主持水法设计；杨自新和席澄源主持有关机械及金属制品的设计和监制工作；汤执中¹²³和戴卡维主持绿化工作。

营建谐奇趣的最初目的是为了满足不同乾隆对西洋式喷泉的浓厚兴趣。1747年，乾隆“看到一幅喷泉画后便让郎世宁修士向他解释，并问宫中是否有某个欧洲人能造同样的东西”。经过打听和咨询，郎世宁向乾隆推荐了蒋友仁。根据某传教士的信件，蒋友仁制作呈送的“第一个模型使皇帝如此喜欢，致使后者命人将其送进寝宫以便闲暇时仔细端详。为此，皇帝决定造一幢西洋楼，还亲自在其花园里选定了位置并命令郎世宁修士和蒋友仁神父一道画出其图样”。¹²⁴

谐奇趣主楼坐北朝南，共三层，一、二层七开间，三层缩至三开间，四坡屋顶。主楼两侧各建一座两层六边形塔楼，与主楼之间用弧线连廊联结。中间庭院内是海棠形喷水池，池中有口中喷水的石雕鱼及铜雕雁、羊。主楼北面台阶前也建有喷水池（图4）。¹²⁵

¹¹⁹ 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，武汉：湖北教育出版社，2003，第116页。

¹²⁰ 依建设时间分两期：西部属于第一期，东部属于第二期。

¹²¹ 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第116页。

¹²² 见〈钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信〉（1754年10月17日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第51页。

¹²³ 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第118页。

¹²⁴ 〈一位在华传教士的信〉（1775年于北京），《耶稣会士中国书简集》（下卷，VI），第64-65页。

¹²⁵ 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第118页。

如果从乾隆十二年（1747）算起，第一期西洋式建筑的土木建设工程大概持续了三年左右的时间，因为造办处档案显示，直到1750年的六月，才陆续有关西洋建筑装潢设计工作的活计任务，其中最为庞大繁重的一项是该年六月初八日，要求郎世宁为谐奇趣的大殿、东西梢间、游廊、东西亭子，总共二十七间房间墙壁，以及所有房间的顶棚连墙，起通景画稿。郎世宁花了近半年时间才把完成的面稿进呈。¹²⁶画稿完成之后，1753年十一月开始与其他画师一起为游廊等

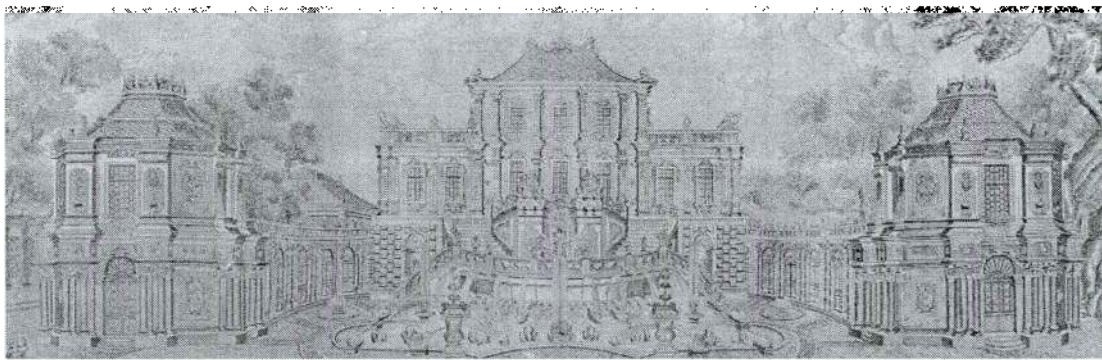


图4（清）伊兰泰，版画，《谐奇趣》南立面 法国国家图书馆藏（Bibliothèque nationale, Paris）

处画西洋画；1755年单独为东游廊八方亭进间画棚顶。

除了画画，郎世宁也部分参与了喷泉的设计工作，并于1751年的六月十五日与其他人（可能是蒋友仁）合作画得一些西洋法子陈设纸样稿，有鸽子、龙凤瓶等，具体的制作则由扬自新、席澄源主持完成。

从日程安排上看，郎世宁的1752年是非常清闲的一年。除了为淑清院画通景画，全年只有区区6项工作活计（这些活计都不是画画），与日程满满的其他年份相比，这显得格外不寻常。根据造办处的各种管理规定看，无故旷工是会遭受严惩的，即使是一般的迟到或早退也会遭受惩罚。雍正五年十二月初二日怡亲王就明令：“如各作监造官员柏唐阿及匠役头目等内有懒惰空班者，即行指名回知，从重责罚”。¹²⁷翌年十一月又指示：“每日稽查……如有不来者，即行启我知道”。¹²⁸乾隆九年就有造办处匠人因“进内甚迟”而罚俸三个月的记录。¹²⁹如果是生病，在档案中也会有所记录。综合以上情况，郎世宁因生病而在1752年赋闲的可能性不大，剩下的可能就是在这一年里，郎世宁一直在西洋建筑群里忙一

¹²⁶ 与此同时，郎世宁还为谐奇趣正殿的室内织物用品，靠背、坐褥等设计设计了图画稿样。

¹²⁷ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第2册，第567-568页。

¹²⁸ 同上，第3册，第160页。

¹²⁹ 同上，第12册，第370页。

些非常具体、琐碎的活计。先是正月份设计玻璃挂屏，从十月份开始，一直在指挥各种室内陈设品的摆设和安装工作：十月十九日安设一座玻璃九屏风；¹³⁰十一月十二日在水法殿认看各种西洋器物，包括罗镜三件、西洋银油灯一份（三件）、显微镜一份、砂漏子八件、天体仪一件、浑天仪一件、表仪一件、西洋蜡三盘、西洋蜡十支、交食仪一件、七政仪一件（共计三十二件）；十九日在水法殿安设

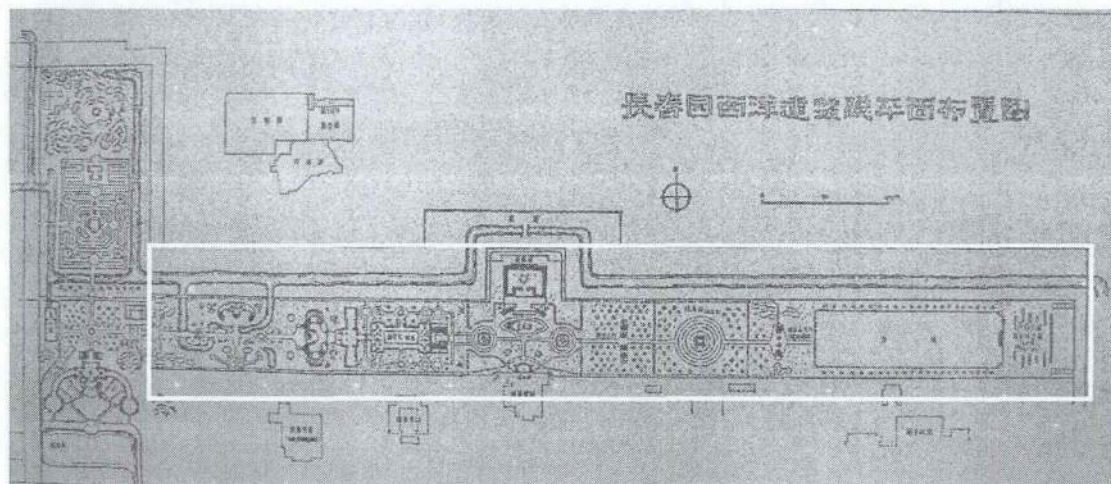


图5 西洋建筑群平面图 原图载童寓《北京长春园西洋建筑》

两座铜胎广珽琅插屏；二十二日在水法殿安设一件铜胎珽琅缸；二十五日在水法殿安设一对西洋玻璃八仙灯。

西洋建筑群（可能主要是谐奇趣）的装饰工作持续进行到乾隆十八年（1753）。郎世宁于是年正月十七日画得大玻璃灯座子纸样一张，二十一日画得大玻璃花座子纸样一张；五月十五日画得西洋式玻璃灯纸样二张，二十七日“画得西洋式香几纸样一张。不仅要设计，郎世宁还得操心玻璃制品的烧制。由于新设计的玻璃器皿较大，郎世宁于正月二十一日上奏，称“秋天烧造大玻璃器皿时须得新造大窑”。¹³¹可以想象，在新窑的设计、建设、使用等方面，也必然让郎世宁费心不少。

1756年，郎世宁为谐奇趣东边空地设计的西洋式花园地盘样稿，正是长春园西洋楼二期工程（图8线框内所示）。样稿呈览后于该年四月初七日“奉旨照样准造”。该处建筑群东西宽约750米，南北进深约70米，自西至东依次建有方

¹³⁰ 可能乾隆觉得在西洋建筑里装饰西洋人的画像既是合适的，同时也能够在一定程度上安抚他们。1754年七月二十三日乾隆下旨，要求郎世宁查找在北京服务宫廷的西洋人，并想办法把他们的画像画在谐奇趣东平台的一座九屏风背后。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第20册，第378页。

¹³¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第18册，第850页。

外观、五竹亭、海晏堂、大水法、观水法、远瀛观、线法山西门、线法山、线法山东门、方河及线法墙。¹³²从工程包含项目看，郎世宁所做的工作，完全是一个专业建筑设计师及景观规划师才能完成的工作。尤其令人不可思议的是，郎世宁在接到设计任务的当天即完成了图稿并呈览。在皇帝并没有对时间提出明确要求的前提下，郎世宁在如此短的时间内完成如此庞大的设计内容，一方面反映出郎世宁的非凡才气，另一方面也可能是还有其它活计等着他，容不得半点拖延。档案显示，就在本月，郎世宁还奉旨为准噶尔部的一位首领画了油画脸像，并为长春园内含经堂西所涵光室殿内的八扇围屏绘制了通景画。

海晏堂是长春园内最大的西洋式建筑，分东、西两楼，有连廊相接。西楼东西向，两层十一开间，西立面（图6）中部设有大门，门外两侧有弧形室外楼梯直达二层，楼梯两侧均设计了跌水，¹³³水流沿跌水流至楼前水池。东楼是南北向工字形楼，十一开间，中部用砖砌筑高台，台上是蓄水池。两翼是东、西水车房，用龙尾车提水至蓄水池。¹³⁴由于海晏堂东、西两楼均为十一开间，所以造办处相关档案也将其记为“十一间楼”。

包括海晏堂在内的长春园二期西洋建筑群的室内装饰工作仍由郎世宁负责，相关谕旨在土木工程建设阶段就已经下达。乾隆二十一年（1756）十一月十三日的谕旨要求：“新建水法西洋楼各处棚顶墙壁”凡是需要画画的地方，全部由郎世宁起稿。这可能仅是一个总体规划安排，因为在次年五月才开始局部室内装饰工作：“新建水法西洋楼先画三间楼棚顶及周围墙壁上画通景大画”。从谕旨的语气判断，这项活计可能是一个试验，即皇帝需要先看效果如何，然后再大规模展开。同年，郎世宁还为此处设计了铁门。

1760年三月，为西洋门内八方亭¹³⁵画西洋画；同年八月与其他画师一起为十一间楼后殿西洋式棚顶三间连墙窗户门桶画通景画。

¹³² 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第116页。

¹³³ 即水扶梯。

¹³⁴ 见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第116页。

¹³⁵ 可能是海晏堂东线法山上的八角亭，因为只有线法山位于两个门之间。见杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，第122页。而从造办处档案看，长春园内其他地方应该还有八角亭，因为郎世宁在1747年十月十四日曾奉命为“长春园八角亭起画稿，奉旨准画。”而长春园西洋楼景区的第二期工程在1756年才开始建设，所以1747年的活必然是在另一个八角亭做的。另外，谐奇趣内也有八方亭，位于东游廊上。1755七月二十九日，郎世宁曾为谐奇趣东游廊八方亭进间画棚顶。

1761年开始进行海晏堂的室内壁毯设计工作。四月初九日的圣旨要求：“新建水法十一间楼下北明间二间、南明间二间，四面俱用苏州织来白毯子，照原来西洋毯子着郎世宁等仿画。有现挂西洋毯子不合尺寸，亦着口画。再，三间楼下西进间东墙一面亦着照样画”。五月，为明间内西进间周围墙连棚顶，起稿画通景画。1762年五月再次为海晏堂室内棚顶、墙壁起稿画西洋通景画。

除了画画，郎世宁也参与了部分喷泉景观设计工作。1756年，六月初一日，乾隆命郎世宁、蒋友仁想法做几件陈设品用在水法上。还特意指示郎世宁将玻璃时辰表、珉琅走兽等三十一件配做陈设，在水法上用。

毫无疑问，郎世宁、蒋友仁等人在西洋式建筑及园林景观的建设中投入了大

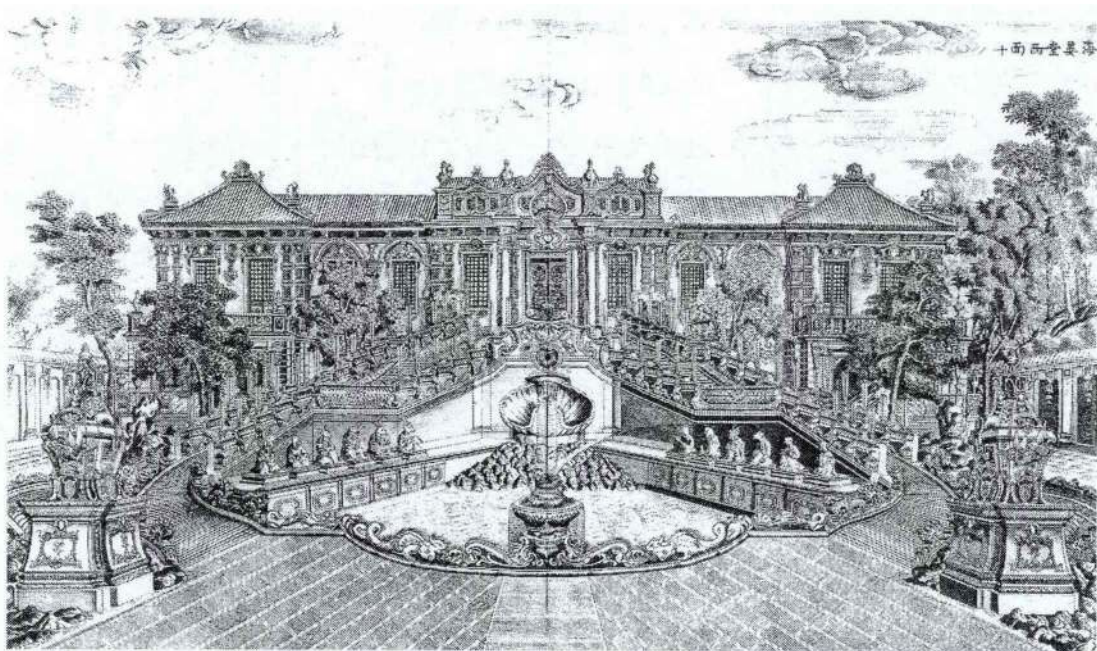


图6 (清) 伊兰泰, 版画,《海晏堂》西立面 法国国家图书馆藏 (Bibliothèque nationale, Paris)

量心血和时间。工作上的劳累不说，由于圆明园及长春园的庞大面积，¹³⁶单是每天从住处赶到园内各个工作地点，就需要花费相当体力。一位传教士记述到：“我们在海淀的住院离宫殿有半法里以上，而从他（指蒋友仁）在其前面跳下骡¹³⁷来的（圆明园）门口到西洋楼还有 $3/4$ 法里¹³⁸的路程。当每天都要数次这样往返

¹³⁶ 虽然长春园也有宫门，但从传教士的记载看，他们经由圆明园才能到达长春园。

¹³⁷ 王致诚在住地和工作场所之间的交通工具也是骡子，更确切的说是一匹母骡。见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754年10月17日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第33页。）

¹³⁸ 据传教士说，从海淀到北京城也就是2法里多一些。见《一位在华传教士的信》（1775年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第68页。

时，走这段路就不再是什么溜达了——虽说是在美不胜收的花园之中。”¹³⁹除了在园内各处工地间奔波，为了指导水法零部件的制做，蒋友仁还要不时的从这一个工场赶到半法里，甚至是距圆明园 2 法里以外的另一个工场，“然后再急匆匆返回苑中等候皇帝。炎热、下雨、刮风以及大伏天的骄阳都不能成为他可以少做任何工作的理由”。¹⁴⁰而内务府安排西洋传教士们“吃饭的地方也很远，去那里用餐就够累的”，再加上“不适应中餐，用餐时间颠三倒四”，想通过饮食来补充体力是不可能的事情。“白天工作过度使他疲惫不堪，晚上回到住地已是筋疲力尽。”¹⁴¹这种长期高强度工作所造成的后果就是积劳成疾，这在蒋友仁和乾隆的一次对话中透露出来。蒋友仁说自己“体弱多病”，不能兼顾宫廷中的活计和教堂的管理工作，所以辞去了教堂的“当家”一职，乾隆接道：“你身体确实一直较弱，而且还得过大病，不过这都是劳累所致”。¹⁴²

如考虑到郎世宁在整个西洋楼工程中承担的工作量及职责范围，其辛苦和操劳程度很可能要远远超过蒋友仁。虽然没有关于郎世宁在西洋建筑群工作情况的记载，但从蒋友仁的情况看，无论是交通还是饮食，郎世宁的待遇都可能不会好于蒋友仁太多，因为，蒋友仁获得的皇帝的关照已经超乎寻常。在营建二期西洋楼工程的水法时，为了照顾体弱的蒋友仁，乾隆甚至特意降旨要求尽可能避免他劳累，¹⁴³还“频频把自己餐桌上的菜肴送给他”。¹⁴⁴在蒋友仁去世以后，乾隆向传教士们详细询问他临终时的种种情况，随后当着众人的面说道：“蒋友仁是好人，他满腔热忱为朕效力”。这些简单的举动和话语对于中国人来说简直就是一个人所能获得的无上的光荣和褒扬。¹⁴⁵

郎世宁对其倾注心血的地方是怀有很深的感情的，否则他不会在看到谐奇趣的东西游廊及大殿等处的棚顶有渗漏变色的地方，而主动向有关部门汇报，要求

¹³⁹ 同上，第 67 页。

¹⁴⁰ 同上。

¹⁴¹ 见〈一位在华传教士的信〉（1775 年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 67-68 页。

¹⁴² 见〈蒋友仁神父的第三封信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 52-53 页。

¹⁴³ 见〈一位在华传教士的信〉（1775），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 72 页。

¹⁴⁴ 同上，第 74 页。

¹⁴⁵ 见〈晁俊秀先生致德夏尔韦修道院院长先生的信〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第 177 页。

“找补收拾”。¹⁴⁶如果与漠视不管的态度相比，这种细心的观察和随之的举动显然是一个尽职尽责的人的所为。但对于在郎世宁主持和参与下完成的这些画，乾隆是怎样的态度呢？在二十七年（1762）五月二十一日谕旨中，乾隆说：“谐奇趣墙上西洋画不好，著如意馆俟行围后画”。¹⁴⁷

3. 热河

热河行宫又称热河离宫，即避暑山庄，位于今河北省承德市区北部。这里群山环抱，地势高峻，气候宜人，是清代皇帝夏日避暑与处理政务的场所。它始建于康熙四十二年（1703），¹⁴⁸扩建工程则从乾隆十六年（1751）持续到乾隆五十五年（1790），从而使热河行宫成为占地达 564 公顷的清代最大的一座皇家苑囿。

¹⁴⁹

郎世宁最早为热河工作，是 1753 年为惠迪吉¹⁵⁰的戏台画通景大画。次年九月二十三日再次赴热河：“着西洋人郎世宁、王致诚、艾启蒙前往热河，着派库掌六达子并如意馆栢唐阿一名将西洋人郎世宁等应用骡脚食物，俱动用钱粮，妥协办理送往”。¹⁵¹但据相关档案和耶稣会士信件，早在这一年的五月初七日王致诚就接到了要求其前往热河画油画的圣旨，¹⁵²并在次日凌晨三点从海淀的住所启程。耶稣会同事钱德明、蒋友仁前往送行。两天后王致诚到达两间房行宫。¹⁵³也就是说，王致诚先于郎世宁四个多月就到了热河，并在此处单独完成了二十二幅油画肖像和四幅描绘典礼场面的巨幅绘画。¹⁵⁴

¹⁴⁶ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第 21 册，第 310 页。

¹⁴⁷ 同上，第 27 册，第 186 页。

¹⁴⁸ 见罗哲文等，《中国名园》，天津：百花文艺出版社，2005，第 55 页。

¹⁴⁹ 见周维权，《中国古典园林史》，第 529 页。

¹⁵⁰ “在热河行宫东北部边缘，一个远离宫廷和湖景的地方，有一处不起眼的小院，这即是乾隆在 1754 年所题‘三字’三十六景之一的‘澄观斋’。此斋有门殿二楹，悬挂着康熙御题匾额‘澄观斋’，院内有大殿五间，康熙题匾‘惠迪吉’悬于内檐，外檐则悬挂着乾隆的题匾‘山高水长’。”见刘玉文，《浓缩天地：避暑山庄营造技艺》，沈阳：辽宁人民出版社，1997，第 178 页。

¹⁵¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第 20 册，第 285 页。

¹⁵² 同上，第 20 册，第 377 页。

¹⁵³ 见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754 年 10 月 17 日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 33 页。

¹⁵⁴ 同上，第 50 页。德国柏林国立民俗博物馆收藏有数幅纸本王致诚所画满、蒙大臣油画像，可能即是此次热河之行所画。图版见聂崇正《清宫绘画与“西画东渐”》，北京：紫禁城出版社，2008，第 178、184 页。

同时召三个西洋画家到热河，是为了让他们把几次重要典礼完整记录下来。这就是乾隆于 1754 年在万树园御幄蒙古包¹⁵⁵接见准噶尔部落首领，并举行盛大宴会和其它欢迎庆祝活动，如共同观赏马技、歌舞、焰火表演等。¹⁵⁶但在造办处档案中，确切下旨要求画画的时间却是 1755 年的五月初九日。该谕旨要求郎世宁与王致诚、艾启蒙共同为热河行宫卷阿胜境殿东、西两山墙画两幅大画——“筵宴图”。从时间上看，两道谕旨相隔七个多月，而且这两幅大画是在北京完成的。¹⁵⁷由此可以推断，郎世宁等人在 1754 年九月到热河的主要任务就是以草图或其它绘画形式简单记录各种场面，待整个活动结束后，再回到北京细致工整的绘制。北京故宫博物院现藏郎世宁、王致诚等人所画《万树园赐宴图》正是其中之一。¹⁵⁸

郎世宁没有留下任何相关工作情况的文字记载，但钱德明转述了王致诚在典礼中的活动情形：“人们一再叮嘱神父要置身于能很好地看到一切的地方，以免漏画任何使皇帝感到高兴的东西”，“满怀诚意的王致诚神父来到了举行仪式的场地，并且自始至终在现场尽量地进行观察。尽管如此，他在仪式结束时还是不知道该如何来构图。他的头脑里只觉得杂乱无章，并对他不得不做出选择而感到局促不安。他似乎已看到了一切，但又似乎什么也没看到”。¹⁵⁹显然，紧张和压力让王致诚忙乱无措。

¹⁵⁵ 万树园是热河行宫内的政治活动中心之一，清朝皇帝经常在这里接见蒙古、西藏等少数民族上层王公贵族及宗教领袖等。在万树园的开阔地带设置有蒙古包 28 架，其中最大的一架即是皇帝起坐的“御幄蒙古包”。见周维权，《中国古典园林史》，第 540-541 页。

¹⁵⁶ 乾隆十八年（1753）准噶尔杜尔伯特台吉车凌乌巴什（都尔伯特蒙古三车凌）率部来降，于第二年（1754）春觐见乾隆，该年五月，乾隆谕曰：“杜尔伯特台吉车凌、车凌乌巴什等，皆准噶尔渠帅，仰慕德化，率领万众，倾心来归，甚属可嘉，应施恩赏给封号，以示怀柔至意。其台吉车凌，封为亲王。车凌乌巴什，封为郡王。”《高宗纯皇帝实录卷四百六十四、乾隆十九年五月记事》，转引自韩北新《郎世宁绘画系年》，《故宫文物月刊》，1988，第 69 期，第 107 页。乾隆于十九年五月在热河隆重接待“三车凌”长达 11 天。同年十一月，乾隆又按以往规格隆重接待了准噶尔辉特部台吉阿睦尔撒纳等。见杨伯达，《清代院画》，第 182 页。

¹⁵⁷ 《清宫廷内务府造办处档案总汇》第 21 册，第 303 页的记载显示，这两幅大画于七月初十日送往热河贴讫。

¹⁵⁸ 为绢本设色，纵 222 厘米，横 419.6 厘米，杨伯达对此图有详细考证。见杨伯达《〈万树园赐宴图〉考析》，《清代院画》，第 178-210 页。

¹⁵⁹ 《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754 年 10 月 17 日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 36 页。

王致诚“作画的地方是在一个廷臣们相聚与候旨的大厅，人声嘈杂……他们每天站在他的身旁向他提出成百上千个五花八门的问题，对于这些问题，他不得不一边作画，一边予以回答。王致诚神父很想让这些讨厌的人走开，但他不敢这样说，因为这些人都是帝国的王公显贵。他越想越觉得这些人的行为举止不值得让人尊重……他们始终注视着调色板和画笔，画家的每一个动作都难逃他们的视线……当他们开怀大笑时，他们的神色、举止以及各种方式均与中国式的礼仪相去甚远。很有可能在所有在场的人当中，只有画家才感到拘束。”¹⁶⁰

虽然乾隆给予王致诚足够的礼遇，“每一天均有一位身着盛装的官员给他端来陛下餐桌上的食品，并且当着他们（指一些臣子或太监）的面把这些食品交给神父。”¹⁶¹但身处热河的王致诚依然感到难以忍受，他在给钱德明的信中写道：“我急切地想结束这种可笑之举，因为在远离教堂和圣事的情况下，我难以说服我自己相信，在此的一切乃是上帝的荣耀。”¹⁶²

第三节 同事与伙伴

郎世宁在宫中服务的时间长达半个世纪，经历了一波又一波的人员变更，但其交往圈子主要还是限于他的徒弟，以及皇帝所不定时指定的合作者。

档案显示，郎世宁的很多活计是他和徒弟们一起完成的。除了皇帝指定要求合作的之外，应该还有很多档案所未记载的徒弟们主动帮忙完成的活计。因为到了郎世宁晚年，考虑到其年老体衰，皇帝的谕旨大多只要求郎世宁画图稿，具体绘制则由其徒弟完成。除了工作中的密切接触，郎世宁师徒之间在生活上也应该会有很多来往。档案虽然只记载了两件小事，但也能从中看出师徒之间浓厚的感情。如雍正八年三月十二日王幼学把造办处给郎世宁做的一张杉木画桌送到其画室。¹⁶³乾隆元年四月十九日，王幼学又和其他人一起向管事官员反映郎世宁画画房的天棚需要重新搭盖的问题：“因过夏经雨，以致绳席糟烂，不敷苫盖，今另换新绳，加添苇席”。¹⁶⁴在众多徒弟中间，王幼学与师傅的关系最亲近，其原因

¹⁶⁰ 同上，第38页。

¹⁶¹ 同上，第39页。

¹⁶² 同上。

¹⁶³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第4册，第449页。

¹⁶⁴ 同上，第7册，第198页。

可能是其父王玠在去世前有“托孤之举”，请求郎世宁给予关照。而王幼学能够子承父业，并跟随郎世宁学画，也证明郎世宁的确履行了自己的承诺。从这个角度看，王幼学对老师的关心和照顾显然也有报恩心理在其中。

徒弟之外，单从工作关系上看，郎世宁来往较多，也必定很熟悉的宫廷画师有唐岱、丁观鹏、沈源、方琮、金廷标等。由于相处时间较多，郎世宁在日常生活中也必然与他们有所往来，但除了丁观鹏，都没有留下相关文字材料。

丁观鹏在宫中服务的时间长达四十六年，几乎和郎世宁一样长，是名副其实的老同事。一件小事能够反映出郎世宁与丁观鹏的关系：

乾隆三年二月二十七日司库刘山久、催总白世秀来说，太监憨格交银一百两，传旨着赏西洋人郎世宁养病，钦此。（于本日丁观鹏将赏银一百两领去讫）。¹⁶⁵

由于生病在家，丁观鹏代郎世宁领赏银。帮人捎带钱物即使在今天看来，也仍然是关系熟稔，或者有一定交情，至少两个人之间相互信任才会发生的事情。更何况，这一百两银子在当时来说是个相当大的数目，如正六品的如意馆司库郎正培全年收入只是120两。¹⁶⁶从这条档案看，丁观鹏与郎世宁不仅在平常的工作中有交往，在私下日常生活中，也有不浅的交情。¹⁶⁷其感情基础可能是相近的性格，即都是朴实、谦虚、温和、谨慎的人。就郎世宁而言，有一件小事足以反映出他的这些性格特点。¹⁶⁸

王致诚刚进宫的时候，难以适应工作环境。“一日，王致诚不能再忍其同事拂意之指摘，遂弃画具而起曰：‘我不服此’！在傍之世宁，急以帝命为借口，劝之曰：‘请尔为爱主之故，面呈笑颜，并口思何故来为此！其他，当我二人同处时，当再为尔解释。今尔既蒙帝特选作此，而未令余或其他中国画师，宜乎承荣答谢，何推辞之有！余已备妥各色颜料，并愿助尔完成此帝欲之工作’”。¹⁶⁹对于王致诚的抱怨，郎世宁耐心地劝慰，晓之以理，动之以情，还以皇帝的特别青睐鼓励他，甚至帮王致诚备妥颜料并承诺帮助他完成工作，对伙伴的体贴和爱护之

¹⁶⁵ 同上，第8册，第25-251页。

¹⁶⁶ 见巩剑，《清代宫廷画家丁观鹏的仿古绘画及其原因》（中央美术学院2008届硕士学位论文），第23页。

¹⁶⁷ 如丁观鹏与郎世宁之间存有师徒关系，二人的情谊显然会更深厚。见聂崇正，《中国名画家全集：郎世宁》，石家庄：河北教育出版社，2006，第154-156页。

¹⁶⁸ 见〈一位在华传教士的信〉（1775年于北京），《耶稣会士中国书简集》（下卷，VI），第64页。

¹⁶⁹ 见刘迺义，《郎世宁修士年谱》，第20页。

情溢于言表。

至于丁观鹏的性格，在乾隆二年正月他为自己和家人争取官房的一件上奏中也有所表现：

观鹏于雍正四年行走十有余年，未得官房，同伴人等，俱有官房住，惟观鹏未沾栖身之恩，今因有金玠腾出房一所，付乞大人总管恩准赏给观鹏老幼栖身，举家朝夕顶祝不浅，为此呈称随奉。¹⁷⁰

从这段话可以推断：首先，丁观鹏不善于和上级官员沟通关系，表达合理诉求。换句话说，丁观鹏不会阿谀奉承，溜须拍马之事；其次，丁观鹏可能是过于老实本分，素来与人无争。否则，凭自己的优秀画技，¹⁷¹不至于在造办处行走十余年而无栖身之所，其他同事则“俱有官房住”。

1. 合作者

根据造办处档案，清代宫廷画师的合作大致有以下几种情况：第一，在同一件物品上画画，比如在一件九扇屏风上，一位画师画一扇，这是最宽泛意义上的合作；第二，在同一个工作场所内，如一位画师画一座建筑物的北墙，另一位画师画南墙，以此类推；第三，合作画一件大型作品，如同一个主题，分为几部分（或几卷、几幅），第一部分由一个画师画，第二部分由另外一位画师画，以此类推；第四，几位画师合作画同一件作品，即在同一个画幅上，某位画师专门画人物的脸像，某位画师画花卉、树石，某位画师画山水背景，等等。下面的表格主要整理的是第三、四种情况。

主要合作者简表

姓名	活计内容	时间
蒋廷锡	合作画红萝卜一个	1725.9.26
唐岱	合作为九州清晏东暖阁画画（郎画花卉，唐画石头）。	1729.8.14
	合作画绢画。	1729.11.4

¹⁷⁰ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第779页。

¹⁷¹ 丁观鹏为“一等画人”，是造办处薪酬待遇等级最高的六位画师之一。乾隆六年七月初八日，太监高玉传旨：“画院处画人等次，金昆、孙祐、丁观鹏、张雨森、余省、周鲲等六人一等，每月给食钱粮银八两、公费银三两。”见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第10册，第304页。《石渠宝笈》、续编、三编共收录丁观鹏绘画作品83件。

	合作仿画高其佩的山水画。	1736.1.14
	合画挑山。	4.12
	合画《圆明园图》(另外还有沈源)。	11.15
	合画《岁朝图》(另外还有陈枚)。	11.15
	合画上元节大画(另外还有陈枚、沈源)。	1737.1.5
	合画《元宵图》一大幅(另外还有陈枚、沈源)。	1.17
	为静明园合画一幅通通景。	1741.9.21
	合画关于香山、玉泉山景象的大画二幅(另外还有沈源)。	1743.3.29
	合画围猎大画一张。	5.29
	再度合画《围猎图》大画一幅。	6.25
	合画条画十幅。	7.1
沈源	合画《圆明园图》(另外还有唐岱)。	1736.11.15
	合画上元节大画(另外还有唐岱、陈枚)。	1737.1.5
	合画《元宵图》一大幅(另外还有唐岱、陈枚)。	1737.1.17
	合画关于香山、玉泉山景象的大画二幅(另外还有唐岱)。	1743.3.29
	合画《岁朝图》大画一幅(另外还有丁观鹏)。	1746.2.3
	合作仿画《上元图》一幅(另外还有周昆、丁观鹏)。	9.1
张为邦	合作为莲花馆西洋楼下门帘子画画。	1738.10.22
	合作画美人像。郎世宁起稿,张为邦、王幼学画脸像,丁观鹏画衣纹。	1744.6.17
	合画大像一幅。	1745.3.20
	为御兰芬合作画大画一幅。	3.26
	合画《平川图》(另外还有周昆、姚文瀚)。	1749.4.25
	合作为观德殿画大画。	1750.5.17
	合作在咸福宫画大画一张,手卷一卷(另外还有张廷彦)。	1755.11.17
	合画大画一幅(另外还有张廷彦)。	1760.12.6
	合作为皇太后画像。	1761.12.18
陈枚	合画《岁朝图》(另外还有唐岱)。	1736.11.15
	合画上元节大画(另外还有唐岱、沈源)。	1737.1.5

	合画《元宵图》一大幅（另外还有唐岱、沈源）。	1737.1.17
丁观鹏	合作画美人像。郎世宁起稿，张为邦、王幼学画脸像，丁观鹏画衣纹。	1744.6.17
	合画岁朝图大画一幅（另外还有沈源）。	1746.2.3
	合作仿画《上元图》一幅（另外还有沈源、周昆）。	1746.9.1
	合画百骏手卷一卷，丁观鹏画人物。	1748.5.9
	合画九州清晏仙楼通景画。	1751.10.12
周昆	合画养心殿四幅通景大画，郎世宁起稿，周昆画树石，余省画花卉。	1746.5.24
	合作仿画《上元图》一幅（另外还有沈源、丁观鹏）。	1746.9.1
	合作画十骏马和十骏狗册页（共二十开），周昆画树石，余省画花卉。	1748.3.28
	合画百骏手卷一卷，周昆画树石。	1748.5.9
	画《百鹿》手卷一卷。周昆画树石。	1749.4.5
	合画《平川图》（另外还有张为邦、姚文瀚）。	1749.4.25
金廷标	合作仿画马图一幅（另外还有姚文瀚、方琮）。	1757.12.9
	为双鹤斋合画大画一幅。	1758.4.27
	合画开屏孔雀大画一轴。由方琮、金廷标合笔补景。	1758.7.12
	合作仿画准噶尔贡马图。	1758.10.24
	合画天鹅大画一张。	1759.6.18
	合作为万方安和殿画黑猿大画一幅。金廷标画树石。	1760.8.17
	合作为同乐园殿画洋猴画一幅。金廷标画树石。	1760.8.17
	合作画乾隆像，由金廷标起稿，郎世宁画面容。	1762.10.25
方琮	合作画白鹰一轴。方琮画松树。	1756.11.10
	合画开屏孔雀大画一轴。由方琮、金廷标合笔补景。	1758.7.12
	合作为瀛台听鸿楼画诗意图。	1758.10.4
	合画青羊一幅，方琮补景。	1759.10.19
	合作为乾隆画像，郎世宁画面容，方琮补景。	1763.4.25
	合画白鹰绢画一幅。方琮画树石。	1764.5.2
姚文瀚	由卢蔭、姚文瀚任助手。画咸福宫藤萝架。	1742.5.25

	合画《平川图》(另外还有张为邦、周昆)。	1749.4.25
	合画白鹰一座,姚文瀚画鹰架、帘子、锦袱。	1757.11.9
	合作起白鹰图画稿。	1765.1.5

在以上画师当中,郎世宁与之合作最多的是唐岱。

唐岱(1673-约1753),字毓东,号静岩,早年即以画技“名动京师公卿”,康熙曾在其《千山落照图》上题诗:“我爱唐生画,屡索意未已”,还特别御赐“画状元”的称号。¹⁷²雍正年间,唐岱正式进入宫廷供职。至乾隆朝,“益被宠遇”。¹⁷³乾隆在其所画《溪山雪霁图》上题诗曰:“唐岱笔法老尤劲,鼻祖摩诘追范宽”。¹⁷⁴除去突出的绘画技巧,唐岱之所以获得较高礼遇,还可能有两方面原因:一,唐岱出身满族贵族,其祖先“从戎辽左,有择主之明,有先登之勇,有死事之烈”,赠光禄公,“特授世爵,子孙罔替”;¹⁷⁵二,唐岱曾师从著名画家王原祁(1642—1715)。这种师承关系在清初的官方画坛具有十分重要的意义。作为王时敏(1592-1680)的孙子,王原祁继承的是明代书画大家董其昌(1555-1636)的传统,并曾于康熙四十四年奉旨领衔编纂《佩文斋书画谱》,康熙五十六年主持为康熙祝寿的《万寿盛典图》。从表面上看,皇帝对王原祁的推崇是基于其画艺,并试图确立一种官方绘画风格,但其深层政治意涵则是积极向汉族精英文化传统靠拢,从而以“文化认同”求得汉族文人士大夫对其政权合法性的认可。正是在这个背景下,皇室推崇既是满人,又与王原祁有师承关系的唐岱的举动,才能得到更为深刻的认识。由此,我们或可提出一种假设:唐岱的满族身份可能是皇帝选择其与郎世宁合作的主要出发点,意在昭示唐岱所画乃纯粹中国画,从而以此消弭汉人之满族“外在于”中国文化的认识。

从郎世宁的角度看,皇帝之所以要求其与唐岱合作,主要原因是不能完全接受其绘画的美学特质。¹⁷⁶这从乾隆十二年(1747)的一则档案毫无遮掩的透露出

¹⁷² 见王洪源,《满族宫廷画家唐岱》,《满族研究》,1994,第3期,第70页。

¹⁷³ 同上。

¹⁷⁴ 见聂崇正,《清代宫廷画家唐岱与张雨森》,《清宫绘画与“西画东渐”》,北京:紫禁城出版社,2008,第115页。

¹⁷⁵ 同上,第113页。

¹⁷⁶ 只是在动物和花卉画,以及纪实性绘画方面,郎世宁才能凸显自己独一无二的价值。对郎世宁有保留、有选择的使用,在雍正年间也有表现。如雍正八年六月十三日太监刘希文、王守贵传旨:“着画西洋画人米

来：

十七日七品首领萨木哈来说，太监胡世杰交陈容九龙图一卷，宣纸一张，传旨着交郎世宁用此宣纸仿九龙图画一张，不要西洋气，钦此。（胡世杰于本日又传旨：陈容九龙图不必用宣纸画，问郎世宁爱用绢即照此画尺寸用绢画九龙图一张；用纸画即用本处纸照此画尺寸画九龙图一张。不要西洋气。钦此。¹⁷⁷

“不要西洋气”！这几个字可以代表乾隆对郎世宁绘画的根本态度。这种对西洋风格的不适，在乾隆十年（1745）三月十一日的一道谕旨中也有反映：“着郎世宁将画上闪光去了，钦此。”¹⁷⁸乾隆所指的“闪光”，可能就是西画在表现物象的立体感时所加入的高光点。

郎世宁与唐岱的合作关系长达十四年，但令人遗憾的是，有着如此长时间的交往，唐岱却没有留下任何关于郎世宁的只言片语，个中缘由不得而知。但晚于唐岱，同时也与郎世宁在宫廷中的活动时间有重叠的邹一桂（1688-1772）则有评价西洋绘画的文字留下来，这或许可以帮助我们了解唐岱会如何看待郎世宁：

西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影，其所用颜色，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦著体法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。

¹⁷⁹

“不入画品”的断语，显然意味着深刻的不屑一顾。综合考虑唐岱所继承的绘画传统及其“得交于东南之士”¹⁸⁰（指江南精英文人士大夫）的文化修养背景，其对西洋绘画的认识应该与邹一桂相差不多。如果这种推论成立，唐岱对有着十

圆明园画古玩，不必着郎石（世）宁来，钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第4册，第349页）“画西洋画人”可能是指用油画材料画画的中国宫廷画师。此条谕旨特别交代“不必着郎石（世）宁来”，可以从雍正认为画古玩的活计甚小，不值得让技术高超的郎世宁参与的角度认识，但也可以从雍正恐郎世宁把中国古玩画得西洋味太浓、“不伦不类”的角度认识。因为从造办处档案看，皇帝对待任何一件活计的态度都是精益求精，务求尽善尽美。单从完成活计的精美程度而言，作为西洋人的郎世宁显然能够比中国画师画得更好，应该让郎世宁参与此件活计。

¹⁷⁷ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第15册，第343，489页。

¹⁷⁸ 同上，第13册，第220页。

¹⁷⁹ 见郑午昌，《中国画学全史》，上海：上海世纪出版集团，2008，第336页。

¹⁸⁰ 佚名《读画辑略》，转引自王洪源，《满族宫廷画家唐岱》，《满族研究》，1994，第3期，第70页。

几年工作来往的郎世宁的不置可否就容易理解。

由文化态度所决定的绘画美学观念，在乾隆中晚期对郎世宁的使用上，有着越来越鲜明的体现，即乾隆越来越清楚地意识到，郎世宁绘画技术的哪一部分可以接受，哪一部分完全不符合自己的口味，不能接受。这正是此一时期郎世宁的画画活计多以合作形式进行的根本原因所在。其基本规律是：郎世宁画人物或者动物，山石、树木、花卉等景物则由周昆、金廷标、方琮补画。乾隆在郎世宁与金廷标合笔画上的题诗，阐明了其理论根据：“泰西绘画别具法……似者似矣逊古格……廷标南人擅南笔……以郎之似合李格”。¹⁸¹郎世宁的画尽管逼真相似，但与传统中国画的趣味相去甚远，所以得出来自江南的金廷标去弥补这种缺憾。在《题李公麟画三马苏轼赞真迹卷》中，乾隆写道：“奇形即命世宁传，神韵更教廷标写。”在诗注中，乾隆对此做出了解释：“癸未岁，爱乌罕贡四骏，命郎世宁为之图，形极相似，但世宁擅长西洋画法，与李伯时笔意不类，且图中有马无人，因更命金廷标用公麟五马图法，用郎之奇肖李之韵，为四骏写生。”¹⁸²

单从写实技术看，金廷标显然也有缺憾，但如果从中国绘画的最高评价标准“气韵生动”看，金廷标无疑更令乾隆满意。

金廷标（？-1767），字士揆，乌程（今浙江吴兴）人，乾隆二十二年（1757）在乾隆二次南巡期间进献图画，获得赏识，进而至北京成为一名宫廷画师。¹⁸³台湾学者杨婉瑜通过薪酬、级别等方面与其他宫廷画师的比较，详述了乾隆对金廷标的格外青睐，并特别指出金廷标仅仅在一年半的时间里，就从一个“新人”升至“一等画画人”。¹⁸⁴需要对杨婉瑜的研究予以补充的是，金廷标甚至享有“带薪休假”之特权：

乾隆二十八年五月初二日，“画画人金廷标因丁父忧，告假回南，奉旨金廷标所食钱粮着加恩照旧赏给”。¹⁸⁵

同样，这种待遇只有与造办处其他画师或艺匠相比较才能显示出其特殊之

¹⁸¹（清）胡敬，《国朝院画录》，见卢辅圣主编，《中国书画全书》（11），上海：上海书画出版社，1997，第747页。

¹⁸²《清高宗御制诗》，五集，卷六十二，《题李公麟画三马苏轼赞真迹卷》

¹⁸³见聂崇正，《清代宫廷绘画机构、制度及画家》，第54页。《石渠宝笈》、续编、三编共收录金廷标绘画作品81件。

¹⁸⁴见杨婉瑜，《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，《议艺份子》，2010，第14期，第25-88页。

¹⁸⁵见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第28册，第58页。

处：

雍正六年八月二十日：“今造办处画法（珪）瑯人林朝楷系有用之人，因身病告假回广养病，将伊送回广东，到广之日，将伊本地所食安家银两暂行停止，俟伊病好，照旧着人将伊送上京来时，将伊所食银两再行发给”。¹⁸⁶

雍正七年六月二十二日，“招募漆匠戴有德为伊母多病，告假回南养亲事，具呈一件禀：郎中海望、员外郎满毗准其回南养亲，将所食钱粮俱行停止”。¹⁸⁷

乾隆十一年四月的一份薪酬档案显示，在该月支取钱粮的画师中，吴械和戴洪分别因病和“告假”而停止钱粮。¹⁸⁸尤其值得注意的是，乾隆三十五年十月，“一等画画人”丁观鹏的“钱粮银”也曾因患病而被停止。¹⁸⁹

从北京到吴兴，往返近六千里，按照当时的交通条件，这个路程可能要花上一、两个月，甚至更长的时间。这意味着，金廷标在几个月的时间里是享有皇室薪资的。

乾隆对金廷标的格外器重在题画诗中有更多表露，如“七情毕写皆得神，顾陆以后今几人”，直把金廷标比作当代顾恺之和陆探微。¹⁹⁰在题金廷标的《琵琶行图》诗中，乾隆更是有感叹不已的味道，认为与唐寅的《琵琶行》相比，“廷标此图……高出其上……然画院中作如此解者实少也。”¹⁹¹

至于金廷标在宫中的流行情况，乾隆的另一句诗或许可以提供佐证：“廷标内廷昔供奉，画幅粘壁随处有”。¹⁹²此情此景与宋神宗（1048-1085）对郭熙（1023-约1085）的喜爱何其相似：“昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。”¹⁹³

金廷标病逝以后，乾隆对其持续不断的追念几乎可用“此情绵绵无绝期”来形容：“绘事不难难得神，精描粗写每超伦。是隔世画无双画，可惜斯人作古人……”

¹⁸⁶ 同上，第3册，第119页。

¹⁸⁷ 同上，第591-592页。

¹⁸⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第14册，第722页。

¹⁸⁹ 见巩剑，《清代宫廷画家丁观鹏的仿古绘画及其原因》（中央美术学院2008届硕士学位论文）第21页。

¹⁹⁰ 见王耀庭，《乾隆的宫廷画师金廷标》，《故宫文物月刊》，第127期，1993，第44-57页。

¹⁹¹ 见杨婉瑜，《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，《议艺份子》，2010，第14期，第35页。

¹⁹² 同上，第33页。

¹⁹³ 见（宋）邓椿，《画继》（卷十），北京：人民美术出版社，1963，第123页。

从兹遇迹须题句，晒我徒殷过后珍。”¹⁹⁴乾隆三十二年《题金廷标杂花四种·金丝桃》：“去年命写寻常事，今日谁知珍重加。”在注释中他写道：时廷标已物故，每遇其画辄珍惜之。”¹⁹⁵乾隆四十六年《题金廷标墨牡丹》：“廷标虽作古，迹伙禁中留。粘壁频收拾，弃珍珠辈俦。”¹⁹⁶乾隆五十年《题金廷标花卉》：“画苑昔年供奉人，寻常粘壁那知珍。即今逢美装而弃，当面失之自惹嗔。”¹⁹⁷

在乾隆的心目中，郎世宁和金廷标孰轻孰重？这从一件小事似乎可一窥端倪。乾隆二十五年十一月二十日胡世杰传旨：

“将郎世宁所画青羊霍鸡先取来，在画舫斋原处贴，俟金廷标青羊霍鸡画得时，将郎世宁所画青羊霍鸡换下来，裱挂轴，欵此。”¹⁹⁸

杨婉瑜认为，乾隆把郎世宁的画换下，是“为了将郎世宁本装裱珍藏”。¹⁹⁹但在笔者看来，如果把这个小举动视为乾隆更欣赏金廷标的画作，也完全行得通。首先，即使是普通画师的作品，从宫室墙壁或其它地方揭下来后，一般都会装裱收藏，不会随意丢弃。其次，一些画作被揭下来，换做其他作品，也是比较正常的现象。把郎世宁的画揭下来“装裱”是事实，但需要主要的是，在此条档案中并没有表明要进一步的“装匣”或者“配囊”，而这是乾隆对待优秀画作的常规要求。所以，把仅属一般动作的“裱挂轴”，称为“珍藏”似乎显得有些牵强。事实上，如果说“珍藏”，金廷标的画倒是真正享受过此种待遇。²⁰⁰如乾隆二十四年二月，乾隆下旨将金廷标的一套紫檀木壳面册页入藏“百什件”。²⁰¹这个“百什件”正是乾隆的平生珍玩之所在，其中包括了他最喜爱的绘画、书法、玉器、瓷器、金银器等等，比如在同年的十二月，王羲之的“楷帖二种、册页一

¹⁹⁴ 乾隆题金廷标《桐荫采兰图》诗。转引自王耀庭《乾隆的宫廷画师金廷标》，《故宫文物月刊》，1993，第127期，第44-57页。此诗内容与杨婉瑜所摘录的同一首诗略有出入：“足称世画无双画，可惜斯人作古人。”见《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，第35页。

¹⁹⁵ 见杨婉瑜，《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，《议艺份子》，2010，第14期，第35页。

¹⁹⁶ 同上，第36页。

¹⁹⁷ 同上。

¹⁹⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第25册，第531-532页。郎世宁《青羊图》现藏台北故宫博物院。绢本设色，纵217.6厘米，横191.8厘米，款“臣郎世宁恭画”。《石渠宝笈续编》著录。

¹⁹⁹ 见杨婉瑜，《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，《议艺份子》，2010，第14期，第32页。

²⁰⁰ 郎世宁其他作品也曾享受过此类待遇，如《十骏图》即曾专门制匣保存。见本文附录一。

²⁰¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第24册，第635页。

册”也被入藏“百什件”收贮保存。²⁰²第三，如果从乾隆的角度考虑，他更希望一来到画舫斋这个地方，就能看到甚为符合自己审美标准的画。在此，我们不能低估乾隆皇帝在主张自己美学趣味，或个人爱好方面的坚决态度。如乾隆三年十一月，乾隆就对圆明园万方安和内的一块玻璃镜上的画，做出明确安排：“着冷枚画画一张，若冷枚画得着伊画，若画不得，着冷枚起稿，令丁观鹏画，钦此。”²⁰³意思很明白，这张画最好是由冷枚来画，如果冷枚实在脱不开身，退而求其次，由冷枚起稿也能接受。²⁰⁴第四，如果联系到宋徽宗（1082-1135）继位后，因不喜欢而把郭熙的画从宫中统统撤换下的举动，²⁰⁵乾隆撤换下画舫斋郎世宁所画“青羊霍鸡”之动机应与宋徽宗无异。

2. 待遇问题

以往相关研究总乐于强调郎世宁在皇帝面前获得如何高的宠遇，但需要注意的是，这种强调是把乾隆对其他画师的宠遇完全忽略不计的情况下做出的。²⁰⁶

在中国画师中，除了前面已提到的金廷标所获得的超常礼遇，另一个人同样引人注目，他就是徐扬。

徐扬（1712-?），字云亭，江苏吴县人。他的与众不同之待遇有两个：一是特赐举人。据《读画辑略》记载：“乾隆十六年（1751）南巡，（徐扬）恭进画册，仰荷恩，命来京供奉内廷。以太学生两试北闱，不中；寻特赐举人，准其一体会试。丙戌会试后，授内阁中书。”²⁰⁷如果考虑到当时的情境，特赐徐扬举人出身的礼遇非常人所敢奢望。首先，举人是到北京参加会试的必须资格，也就是有机

²⁰² 同上，第 655 页。

²⁰³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第 8 册，第 220 页。

²⁰⁴ 本文第四章第三节有乾隆和冷枚关系的讨论。

²⁰⁵ “先君……见背工以旧绢山水揩拭几案，取观，乃郭熙笔也。问其所自，则云不知。又问中使，乃云，此出内藏库退材所也。昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。上（宋徽宗）即位后，易以古图，退入库中者，不止此耳。先君去，幸妾知，若只得此退画足矣。明日，有旨尽赐，且命置至第中。故第中屋壁，无非郭画。”见（宋）邓椿，《画继》（卷十），第 123 页。

²⁰⁶ 虽然郎世宁技术高超，但仍面临着中国优秀画师的竞争压力。另外，马可·穆西罗还指出，尽管水平存在差距，郎世宁同时还需面对罗马教廷传信部（Propagation of the Faith, 意大利语 Propaganda Fide）所派遣欧洲画师的竞争。见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 32-33.

²⁰⁷ 见聂崇正,《观徐扬画平定西域献俘礼图卷》,《收藏家》,2009 年第三期,第 32-34 页。另外,杨多在其硕士学位论文《〈乾隆南巡图〉研究》(中央美术学院 2004 届硕士学位论文)中,对徐扬生平有较深入研究。

会考取进士的最关键环节。其次，从乾隆三十五年（1770）礼部的一项规定看，只有耄耋老人才可能获得特赐举人的恩宠：“年届八十之恩、拔、副、岁，优贡生赏给举人，廩、增、附生、例贡、例监年届八十赏给副榜，年届九十赏给举人。”²⁰⁸特殊待遇之二：一等画画人。徐扬于乾隆十六年（1751）六月初甫一抵京，乾隆即于六月初二日下旨：“画画人张宗苍、徐扬每月钱粮公费照余省、丁观鹏一样赏给，于六月起，钦此。”²⁰⁹而余省和丁观鹏都是乾隆六年被定为的一等画画人。²¹⁰从这道谕旨看，徐扬几乎是一进宫就被定为“一等画画人”，这与金廷标用了近一年半的时间才从“新人”升至“一等画画人”的经历相比，徐扬显然更胜一筹。

即使与其西方伙伴相比，郎世宁所拥有的恩宠也未出格太多。

法国籍耶稣会士沙如玉于雍正六年（1728）抵华，并在雍正八年（1730）进入造办处，供职于“钟表作”。²¹¹耶稣会同事称，“其才干与其温和恳笃，皇帝与朝中亲贵数人并喜见之”，而发明“报更自鸣钟”则展现了沙如玉的“才干”。据钱德明说，即使在欧洲，这种新的精巧机械“已足视为珍物，纵不然亦为技术上一种杰作也。”²¹²有这种出众技术，当然会受到皇帝的欣赏。乾隆元年五月二十五日，太监毛团传旨：“着海望拟赏西洋人沙如玉，钦此。”海望于两天后拟得赏赐方案，计划赏给沙如玉“上用缎二匹、纱二匹”。乾隆对此方案表示不满，在当天的谕旨中指出，除了拟定的缎、纱外，要“再加赏银一百两”！²¹³

与乾隆三年郎世宁生病才赏给一百两银子的情况相比，给予沙如玉的赏赐显然很具分量。乾隆八年十二月初二日又下旨赏“缎子二匹，银五十两”。²¹⁴

除了物质上的慷慨赏赐，对患病²¹⁵之后沙如玉的真诚关切也能显示出乾隆对

²⁰⁸ 见韩芳，〈析清代的科举落第政策〉，《理论界》，2009，第11期，第100页。

²⁰⁹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第18册，第382页。

²¹⁰ 同上，第10册，第304页。

²¹¹ 档案有时亦记为“自鸣钟”。本年十月二十九日内务府总管海望奉旨：“着西洋人做小表一件试看，钦此。”“于本日内务府总管海望传着西洋人余（沙）如玉做有架子时钟、问钟二座”。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第4册，第583页。

²¹² 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第742-743页。

²¹³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第200-201，395页。

²¹⁴ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第11册，第730页。

²¹⁵ 根据耶稣会士尚若翰的信件，可能是在1746年的11月份前后。

这位西洋人的由衷喜爱。耶稣会士尚若翰在一封信中记述到：

皇帝根据其习惯来到了郎世宁修士正率领几个汉人和鞑靼人绘画的工作间，与他交谈了起来。皇帝询问大家是否还有希望将沙如玉神父再留在人世间。修士回答他说，尚有很少一点希望。皇帝补充说：“难道你们这里没有几个欧洲医生吗？”修士回答说：“我们没有。”皇帝又接着问：“为什么会是这样？”修士说：“这是由于很难从如此遥远的地方请来一名欧洲医生。但我们有两名精通医术的外科医生。”皇帝说：“在外科手术中，很容易变成技术精湛者。因为他处置的都是外科疾病。但告诉朕，你们这些基督徒，是否会为病人祈祷你们的上帝呢？你们不能请求他医治愈病人吗？”修士回答说：“是，阁下！我们每天都为此而祈祷。”皇帝说：“那么，为什么你们不能获得这种成功呢？”²¹⁶

一问一答之间，乾隆的焦灼与关爱，溢于言表。事实上，在谈话进行的时候，乾隆应经派了“首席太医去照料”沙如玉。²¹⁷

据《清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年》，在宫中服务的五十多年间，郎世宁从无纯粹因为活计出色而获得大数目银两赏赐的经历。

雍正元年（1723）七月初二日：绒纓凉帽一顶。²¹⁸

雍正三年（1725）五月初四：金锭子、香袋、扇子一份。

雍正五年（1727）正月初五：大荷包一对、貂皮二张。

十月二十七日：貂皮一张。

雍正七年（1729）正月初一：入养心殿赏藕粉吃。

雍正十年（1732）十二月：御笔龙绢福字一张、宁绸袍褂料二件。

雍正十二年（1734）正月初九：小花荷包一袋，内银镮二个。

十二月三十日：御笔四龙福字一张。

雍正十三年（1735）正月初一：小荷包一个，每个内装一钱重银镮四个。

²¹⁶ 见〈尚若翰神父就中华帝国 1746 年爆发的全面教案而自澳门致圣——夏欣特大人的记述〉，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第 349 页。

²¹⁷ 同上，第 351 页。关于沙如玉的得病及去世，耶稣会士费赖之有记载：“如玉既闻教难遍及全省，曾力谋挽救。福建官吏将多明我会士拟处死刑，曾以重金贿托，悉皆无效。由是积忧以至于死”。见（法）费赖之《在华耶稣会士列传及书目》，第 744 页。这种记载也证实了沙如玉的同事对其评价不虚：“其工作之目的唯在谋教务之发展。”同上，第 743 页。

²¹⁸ 见王澈，〈雍正元年御笔赏赐簿〉，《历史档案》，2001，第 3 期，第 20 页。“赏养心殿西洋人郎世宁绒纓凉帽一顶”。

弘历于本年九月初三日登基称帝，于十月二十八日赏郎世宁貂皮二张、缎一匹、宁绸一匹。

乾隆元年（1736）三月初三：人参二斤、纱二匹。²¹⁹

九月二十七日：上用缎二匹、貂皮二张。²²⁰

乾隆二年（1737）四月二十一日：赏上用缎一匹、纱一匹。

乾隆五年（1740）正月十一日：受赏（内容不明）。

乾隆七年（1738）八月二十三日：银元宝一个。²²¹

乾隆二十年（1755）正月初一：赏克食。

二月初九：赏克食。

简单统计以上封赏，雍正时期的郎世宁在十三年间获赏8次，而乾隆时期的郎世宁在三十年间获赏8次。²²²反差之巨令人嗟叹。需要指出的是，乾隆二年的赏赐是源于郎世宁和戴进贤、徐懋德、巴多明、沙如玉等人一起进献了绘画颜料。²²³换言之，这次赏赐是乾隆在“回礼”。由此，乾隆年间的主动封赏实际上只有7次。不仅是频率，从内容上看，郎世宁在乾隆年间所获赏赐也远远少于在雍正年间所获，比如金、银的数目。郎世宁在雍正年间曾获赐一个金锭子、六个银镮。而在乾隆年间则只获赏一个银元宝。另外，在雍正年间，郎世宁还曾两次获赏御笔，而乾隆年间则没有。

²¹⁹ 初三日太监毛团传旨：“着海望拟赏唐岱郎世宁并郎世宁徒弟，钦此。”于本日内大臣海望谨缮折片拟得赏郎世宁、唐岱每人，人参二斤、纱二匹。赏郎世宁徒弟每人官用缎二匹。司库刘山久持进交太监毛团转奏。奉旨：“照所拟赏给，钦此。”于本月十二日柏唐阿王幼学将人参四斤、纱四匹、官用缎八匹持去赏讫。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第173页。

²²⁰ “于本月二十七日司库刘山久、七品首领萨木哈，将内大臣海望谨拟得赏西洋人郎世宁上用缎二匹，貂皮二张”。

²²¹ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第11册，第151页。

²²² 因患病而获赏赐与因为欣赏或喜欢而获赏赐的意义完全不同，所以郎世宁在乾隆三年因病获赏没有列入以上统计。另外，在宫廷服务的耶稣会士去世后，皇帝一般都会有两百两银子的赏赐，以处理后事，如苏霖去世就赏给此数目的银两。见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第203，528页。

²²³ “乾隆二年五月二十一日，七品首领萨木哈将西洋人戴进贤、徐懋德、郎世宁、巴多明、沙如玉恭进西洋宝黄十二两、红包金土十三两五钱、黄包金土十一两、浅黄包金土七两三钱、紫包金土二十二两五钱、阴黄六十两、粉四十两、片子粉十六两、绿土三十两、二等绿土二十一两、紫粉九两五钱、二等紫粉十二两五钱。持进交太监毛团、胡世杰、高玉呈览。奉旨着交郎世宁画油画用。赏给戴进贤、徐懋德、郎世宁、巴多明、沙如玉每人上用缎一匹、纱一匹、折片一件。”见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第783页。

郎世宁在雍正和乾隆两朝的不同待遇还表现在对其工作室的装修与维护上。以下是根据档案整理出来的一些情况：

雍正六年十一月初二日，“郎中海望、员外郎沈嶮传为西洋人郎石（世）宁画画屋内铺地炕，着行取见方一丈旧黑羊毛毡一块”。于本日铺在朗石宁画画屋内。²²⁴

雍正七年十一月初五日，“将朗石（世）宁画画屋内收拾地炕一铺，隔断壁子一槽，后墙开窗户一扇，糊顶隔”。²²⁵

雍正七年三月十二日，员外郎满毗传着“将西洋人朗石（世）宁画画屋内墙壁上窗户有不全处俱找补糊饰”。²²⁶

雍正七年六月二十二日郎中海望、员外郎满毗着“将西洋人朗石（世）宁画画屋内安新窗一扇”。²²⁷

雍正九年四月十四日，“员外郎满毗传将西洋人朗石（世）宁画画房糊裱一间”。²²⁸

雍正九年十一月初三日“拜他拉布勒哈番唐岱、西洋人朗石（世）宁回称画画房二间重新盖造棚壁，未经裱糊，今欲裱糊等语。员外郎满毗准裱糊”。“于十一月初四日将画画房二间领催马学途糊讫”。²²⁹

雍正十年闰五月初十日，“员外郎满毗、三音保同传：拜他拉布勒哈番唐岱、西洋人朗士（世）宁画画屋内窗户着糊冷布”。²³⁰

雍正十年九月十五日，员外郎满毗传“糊西洋人郎士（世）宁画画房大小窗户四扇，横披一扇”。²³¹

雍正十年十月初二日，“西洋人郎世宁来说，画画房的窗户系西纸糊饰，甚透日光，映日难以画画，意欲另糊高丽纸等语，员外郎满毗准糊饰，记此”。²³²

²²⁴ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第3册，第301页。

²²⁵ 同上，第750页。

²²⁶ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第4册，第110页。

²²⁷ 同上，第3册，第592页。

²²⁸ 同上，第4册，第706页。

²²⁹ 同上，第5册，第62页。

²³⁰ 同上，第268页。

²³¹ 同上，第306页。

²³² 同上，第315，424页。

乾隆元年四月十九日，“柏唐阿王幼学等来说，为西洋人郎世宁画画房原有天棚一座，面宽三间，因过夏经雨，以致绳席糟烂，不敷苫盖，今另换新绳，加添苇席，重新搭盖等语。回明监察御史沈瑜、员外郎满毗、三音保准照议搭盖”。

233

统计显示，郎世宁的工作室在雍正年间曾装修、维护过十次，而乾隆年间仅有一次，而这仅有的一次还是在室外院落里搭凉棚。这个事实不能不让我们对以往相当多研究过分强调郎世宁与乾隆的亲密关系产生怀疑。

造办处档案还记载了乾隆八年（1743）三月的一件小事：

二十九日司库白世秀副催总达子来说，首领郑爱贵传旨：郎世宁图书小了，着造办处放大些，做图书二方，一方刻“臣郎世宁”、一方刻“恭画”，不要好石头。钦此。²³⁴

“不要好石头”！按照我们常人的理解，对于拥有无数珍宝的皇帝来说，一两块好石头算什么呢，但乾隆却偏偏嘱咐用一般的石头。如何认识这样一件小事，恐怕只有两个角度：一是乾隆太吝啬；二是郎世宁在其心目中并不重要。但从郎世宁的实际身份——一个为皇帝服务的外国画师——来看，第二个角度似乎更符合实际。

除了以上所提到的赏赐，乾隆三十一年（1766）的五月初五日，郎世宁还获得一次封赏：“一桌菜”。距此仅35天，郎世宁即与世长辞。从时间上看，乾隆的此次封赏可能有着特殊的意义：对郎世宁的终极犒劳。因为在郎世宁去世之前的一段时间内，乾隆应该比较清楚郎世宁的身体状况，然后据此做出封赏之举。按正常的理解，在宫廷勤恳服务一辈子，做出了非常大的成绩，且享有“很高”声誉，这最后的犒赏一定是丰盛的，即使郎世宁本人难以享受，最起码在形式上也是应该能够对得起他的地位和荣誉的。但这是一桌怎样的菜呢？

素菜两碗、摊鸡蛋一碗、虾米白菜一碗，点心一盘，素粉汤一份。²³⁵

与此同时，王致诚、艾启蒙、安德义（Joannes Damascenus Salusti, ? -1781）三个人另赏一桌半菜，陪着郎世宁吃。从菜的内容看，毫无荤腥，口味清淡，与

²³³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第7册，第198页。

²³⁴ 同上，第11册，第593页。

²³⁵ 见鞠德源，田建一，丁琼，〈清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年〉，《故宫博物院院刊》，1988，第2期，第70页。

佛家的斋饭几无二致。如何看这桌菜？恐怕见仁见智。但我们首先需要注意的是，耶稣会士并非佛教徒，无论是耶稣会的宪章，还是天主教会的其他条例，都没有禁食肉类的规定。所以从皇帝为照顾和尊重宗教界人士饮食习惯的角度予以考虑是行不通的。其次，皇宫里并不缺乏肉食。据《起居注册》，康熙年间的“御茶膳房供应皇帝每天的猪肉十九斤，鸡三只，羊肉两盘，鹅一只，小猪一只，每天轮用；供应皇太子的猪肉十八斤八两，羊肉一盘，鹅一只，鸡两只，笋鸡一只，鸭一只；供应皇长子的猪肉十二斤，羊肉一盘，鹅一只，鸡二只，笋鸡一只；其他阿哥们各用猪肉九斤，鹅半只，鸡一只半，鸭半只。”逢年过节，更加丰盛。据档案记载，乾隆的元旦大宴每桌需用“猪肉六十五斤，野猪肉二十五斤，鹿肉十五斤，羊肉二十斤，鱼二十斤，肥鸭一只，菜鸭三只，肥鸡三只，菜鸡七只，肘子三个，关东鹅五只，野鸡六只，鹿尾四条。”²³⁶

另外，再看看乾隆招待外国使节的饮食安排，对认识郎世宁的这顿饭也有参照价值。某俄罗斯外交官曾记述：“首先拿来一张摆满各式各样水果和蜜饯的整洁小桌几……水果之后，其他食物都是以同样的方式端上……包括了鸡肉、羊肉、猪肉，全都是它们最好的品种……特别是烹煮的野鸡肉，非常可口。”²³⁷

直接赐予耶稣会士整桌饭食并非没有先例。洪若翰曾记述了康熙皇帝的赐食：“一桌摆满了肉食，另一桌则摆满了水果与果酱”。²³⁸雍正皇帝在1733年春节的时候，曾赐给冯秉正等人“一桌配有肉、鱼和奶制品的御宴”。²³⁹更具说服力的是，即使是和生活条件较为艰苦地方的耶稣会同事相比，郎世宁的这顿饭也实在太简单。基于对基层耶稣会传教士鲁日满的账本的研究，比利时学者高华士（Nöel Golvers）指出，“传教士的菜单远比普通中国人丰富得多……普通中国人的饮食只包括三种食品：豆腐、各种蔬菜和大米。耶稣会士的菜单中还包括各种

²³⁶ 见庄吉发，〈满汉全席：宫中的新年菜单〉，《故宫文物月刊》，1990，第83期，第118-120页。

²³⁷ John Bell, *Travels from St. Peterburg in Russia to Various Parts of Asia*. (Edinburgh: Geo. Robinsons & Co. 1788), 14-15. 转引自汪荣祖，〈追寻失落的圆明园〉，第173页。

²³⁸ 见〈耶稣会传教士洪若翰神父致拉雪兹神父的信〉（1703年2月15日于舟山），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第295页。

²³⁹ 见〈耶稣会传教士冯秉正神父致同一耶稣会某神父的信〉（1755年10月18日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第99页。根据信中所记北京耶稣会士斡旋雍正十年（1732）广东地区传教士被驱逐至澳门一事判断，此信可能写于1733或者1735年。

肉类、鱼类甚至是贝类，还有蛋糕和点心。”²⁴⁰

综上所述，乾隆赐给郎世宁的“最后一顿”饭，是寒酸的、不够体面的，也是有欠尊重的。究其原因，可能有几点：一是由于“审美疲劳”，晚年的郎世宁已经越来越不能引起乾隆的喜爱，和一中国普通画师无异；二，已经被榨干的郎世宁就像一台老朽的机器，已失去利用价值；三，随着巴多明、宋君荣等康熙、雍正年间学富五车，并有着突出人格魅力的耶稣会士的逐渐陨落，耶稣会士在北京宫廷的影响力也逐渐下降；四，耶稣会日薄西山的整体处境，令乾隆眼中的耶稣会士更显无足轻重。从国内情况看，各地传教事业都处于风雨飘摇之中，北京的传教士也感觉到了潜伏的重重危机。在郎世宁逝世前两年的1764年，在宫廷服务的耶稣会士韩国英说：“人们在外省所抱怨的狂风暴雨尚未在北京出现，但它可能于一夜之间在北京发作，并以一种极为凄惨的方式把一切统统打乱。”²⁴¹从国际上看，法国国王路易十五（Louis XV）于1764年12月1日，签署了禁止耶稣会在法国活动的禁令。在郎世宁逝世后的第二年，即1767年的2月27日，西班牙国王查理三世（Charles III, 1716-1788）发布驱逐耶稣会士的命令。六年之后，1773年，教皇克莱芒十四世（Clement XIV）于7月21日签署了取缔耶稣会的短谕。²⁴²这意味着，即使在欧洲，耶稣会也成了一个非法组织。

3. 艾启蒙

1777年8月末的一天，乾隆和艾启蒙之间有这样一个场景：

他（乾隆）向正在作画的艾启蒙神父走去，装作第一次发现他的手在抖的样子，对神父道：“你的手在抖。”“不要紧，皇上，我还能画。”“你多大年纪了”艾启蒙神父答道：“我七十岁了。”“你为何不对朕说呢？你不知道郎世宁七十岁的时朕为他做了什么吗？朕想为你做同样的事。哪天是你的生日？”“皇上，”艾启蒙神父答道，“是农历八月廿日（1777年9月21日）。”于是，皇帝便离开了。

²⁴³

²⁴⁰ 见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第427页。

²⁴¹ 见（韩国英（Pierre-Martial Cibot）神父致德尔维耶（Dervillé）神父的信件摘要）（1764年11月7日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第90页。

²⁴² 见（德）彼得·克劳斯·哈特曼，《耶稣会简史》，第84-86页。

²⁴³ 见（一位在华传教士的信）（1778年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第108页。

紧随其后，相关人员马上前往南堂，向传教士们了解当年郎世宁七十岁生日的时候，皇上做出了哪些安排，以便照此标准为艾启蒙庆贺生日。到了9月21日，即艾启蒙生日当天，南堂管理财务的传教士前往圆明园领取贺礼：六匹头等丝绸、一件官袍、一串硕大的玛瑙项链以及其他各种物品，然而，在所有这些贺礼中最引人瞩目的是乾隆褒奖艾启蒙的御笔：海国耆龄。²⁴⁴随后这些礼物被放在华盖之下一张铺着黄缎的桌子上，开始了展示游行。前面是身着盛装的二十四名吹鼓手，“随之是四名骑马的官员，再后面是由八名轿夫抬的华盖，负责传达皇帝命令的一名官员跟在华盖后面，传教士（索神父）在官员旁边”，队伍行至西直门，“皇帝侍从们穿的号衣一出现，（把守城门的）警卫队便进入戒备状态，并派出兵士在城里为之鸣锣开道：这是此地表示尊敬的一种方式”。毋庸置疑，这种隆重的仪式吸引了成群结队的围观百姓。²⁴⁵

反过来看乾隆参照郎世宁的标准为艾启蒙庆生，艾启蒙从乾隆那里得到的宠遇丝毫不比郎世宁差，而其所获“海国耆龄”的御笔甚至令郎世宁稍逊一筹。²⁴⁶

就乾隆如何对待艾启蒙，还有一个问题尤其值得注意，即艾启蒙不仅拥有官衔，而且与郎世宁的职级一样。据《正教奉褒》记载，艾启蒙“精于绘事……在如意馆效力，甚合上意；特授奉辰苑卿，三品职衔。”²⁴⁷在其去世后，乾隆依郎世宁例，也赠予艾启蒙侍郎衔。²⁴⁸

不仅是艾启蒙，王致诚也曾在1754年被授予官衔，只不过由于王致诚的坚辞不受而告终。²⁴⁹对王致诚的官职安排根据郎世宁的前例，以及其后艾启蒙的官

²⁴⁴ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第865页。关于皇帝题字的重要性及其所象征的礼遇，耶稣会士晁俊秀记述到：“只有亲眼目睹中国人对它们何等重视，才能真正明白其价值。我们见过一幅仅有三个字的皇帝题词，是康熙皇帝致巴多明神父的一句亲切的话。这幅题词挂在我们接待达官贵人的厅堂中最体面的地方。我见过一位宗室亲王甚至不敢在题词下方落座；出于恭敬，他退到了厅堂一个角落。”见（晁俊秀先生致德夏尔韦修道院院长先生的信），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第178页。

²⁴⁵ 见（一位在华传教士的信）（1778年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第108-109页。

²⁴⁶ 目前没有发现郎世宁生日曾获得皇帝御笔赏赐的记录。

²⁴⁷ 见方豪，《中国天主教史人物传》，第543页。（法）费赖之《在华耶稣会士列传及书目》第864-865页也有关于此事的记载。

²⁴⁸ 见台北故宫博物院“数位典藏与数位学习”网：

<http://catalog.digitalarchives.tw/dacs5/System/Exhibition/Detail.jsp?OID=1117466>

²⁴⁹ 见（钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信）（1754年10月17日发于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第43-47页。

职，很可能也是属于三品官衔的“奉辰苑卿”。

除了艾启蒙，潘廷章、贺清泰（Louis de Poirot, 1735-1771）两位耶稣会士画师也曾被授予官职。²⁵⁰而其他受封官职的非画师西方传教士则更多，如徐懋德（André Pereira, 1690-1743）、鲍有管（Antoine Gogeisl, 1701-1771）、刘松龄、纪理安、高慎思（Joseph d’Espinha, 1722-1788）、傅作霖（Félix da Rocha, 1713-1781）、索德超（Joseph-Bernard d’Almeida, 1728-1805），等等。据乾隆十九年《仪象考成》所载“诸臣职名”，刘松龄的职名全称是“钦天监监正加三品职衔食俸”。²⁵¹以此类推，其他凡担任过钦天监监正的西洋传教士，其官衔级别一般也应是三品。

而在郎世宁之前，更有一些西洋传教士获得三品以上官衔。如汤若望（Jean Adam Schall Von Bell, 1591-1666），除在顺治初年授钦天监监正（加太常寺少卿衔）、康熙初年授“少保”，²⁵²还曾授“正一品光禄大夫”。²⁵³此外，汤若望与顺治皇帝的关系，也值得一提。顺治不仅称汤若望为“玛法”（Ma-fa，满洲话父亲的意思），还“不拘礼节”，“每有咨询，随时宣召其玛法入宫”。更在一次和大臣的谈话中说：“汝曹只知语我以大志虚荣，若望则不然，其奏疏语皆慈祥，读之不觉泪下。”他还说，“玛法为人无比；他人不爱我，惟因禄利而仕，时常求恩；朕常命玛法乞恩，彼反以宠眷自足；此即所谓不爱利禄而爱君亲者矣。”²⁵⁴汤若望之外，戴进贤于雍正三年（1725）授钦天监监正（加礼部侍郎衔），²⁵⁵为二品官。南怀仁先后受封钦天监监正、太常寺卿、通政使司通正使、通奉大夫等官职，最终获授“工部侍郎”，²⁵⁶亦为二品官。

当我们把郎世宁置于一个更为广阔、有更多的人物和事件可相互比较、印证的环境中，就会发现他在北京宫廷中较为真实的地位。当然，乾隆皇帝可能确有眷顾于他的地方，比如其他耶稣会士去世以后，通常只赏二百两银子，而郎世宁

²⁵⁰ 见（法）佩雷菲特，《停滞的帝国：两个世界的撞击》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007，第3版，第117页。

²⁵¹ 见郭世荣，李迪，《略论傅作霖在华之工作》，《故宫博物院院刊》，2003，第4期，第40页。

²⁵² 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第172-178页。

²⁵³ 见方豪，《中国天主教史人物传》，第529页。

²⁵⁴ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第174-175页。

²⁵⁵ 同上，第655页。

²⁵⁶ 同上，第343-347页。

去世以后却赏给三百两，²⁵⁷但这种待遇并没有高到让他的同事和伙伴所受到的待遇黯然失色的程度。正如 Rowbotham Arnold Horrex 的研究所指出的那样：“巴多明神父是耶稣会中，第二代的最后一个，还算是清朝皇帝的亲密、忠诚的仆役。从雍正即位以后，外国的学者不再拥有像张诚、巴多明以及前人，所持有的显赫和重要的地位了。从这个时候起，这些外国教士只是皇帝身旁的技艺仆役 (Skilled Servants) 而已，他们的声音再不被皇帝所采纳了。”²⁵⁸

²⁵⁷ 见鞠德源，田建一，丁琮，〈清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年〉，《故宫博物院院刊》，1988，第2期，第70页。

²⁵⁸ Arnold H. Rowbotham, *Missionary and Mandarin: the Jesuits at the Court of China*, (New York: Russell & Russell, 1966), 207-211. 转引自王嘉骥，《郎世宁与清初院画》，台湾中国文化大学艺术研究所硕士学位论文，1986，第37页。

第三章 “他者”

第一节 格格不入

1. 宫廷

康熙皇帝对我们欧洲的珐琅器以及珐琅彩绘的新技法着了迷，想尽办法要将画珐琅的技术引进到他早就为此目的在宫中设立的作坊中，由过去瓷器上用来施彩的颜料，以及他设法得到的几件欧洲珐琅器，制作画珐琅这件事变得可行。为了也要有欧洲画匠，他指派我和郎世宁（1715年抵达澳门）用珐琅彩料来彩绘，然而我们两个考虑到可能要和一群腐败的人从早到晚在宫中作坊内相处，就觉得无可忍受，就推托说我们从来未曾学过此项艺术，但即使如此，在命令的强迫下，我们只好遵从，一直画到本月的31日，在我们从未学习此艺术的前提下，我们毅然下定决心，永远也不想习得此项艺术，我们故意画得很差，当皇帝看到我们的作品时，说“够了”，我们因此从被奴役的状态下得到解脱。¹

以上摘自马国贤写于1716年3月的一封信。其主要意思是他和郎世宁都对皇帝指派他们画珐琅的这项工作甚为不满，并最终消极怠工的方式从中得到解脱。不满的表面原因是来华之前未曾学过该项技术，深层原因则是无法忍受以一种“被奴役”的状态“和一群腐败的人从早到晚在宫中作坊内相处”。如果联想到只要能够有益于基督福音的传播，传教士们皆能够克服任何艰难险阻的忍辱负重和自我牺牲精神，马国贤和郎世宁如此坚决的“永远也不想习得此项艺术”，说明他们周围的人群确实令人“无可忍受”。再者，从时间上看，马国贤写这封信时，郎世宁来华尚不足半年（郎世宁于1715年12月21日第一次进紫禁城受到康熙皇帝的召见），不适应新环境是很正常的。但已经在北京生活了五年（1711年2月5日抵京）的马国贤依然对宫廷生活表示出反感和抵触就耐人寻味。²

¹ 见 George Loehr, *Missionary-artist at the Manchu Court*, p.55. 转引自施静菲,《十八世纪东西交流的见证——清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立》,《故宫学术季刊》,第二十四卷第三期,2007,第55-56页。

² 在乾隆十四年（1749）的一封信中，耶稣会士刘松龄写道：“阁下您可以看得出来，我们处在怎样危险的情况下，和在怎样的宫廷，给怎样的君主服务。我们受得了这种工作，只是因为职业的目的，希望我们在

这是一个什么样的宫廷呢？某位耶稣会士曾如此形容：“这个宫廷沉醉虚荣超过了对其他任何事物的迷恋，崇拜财富超过了崇拜偶像，因利益而造成的分歧超过了因意见而导致的不和；何况它越是心术不正地进行处罚和恶意中伤，也就越是不吝啬客套和溢美之词。”³不需要更多的注释和解读，宫廷生活的险恶与诡谲在这段话中淋漓尽致地展现出来。在画师专业技能水平不太高的珽瑯处，⁴这种状况可能会更加糟糕。由此，马国贤和郎世宁极力想摆脱画珽瑯的工作安排也就能够理解。

郎世宁的工作环境是否因离开珽瑯处而得到了改观呢？1943年的《震旦杂志》曾登载过有关文章，虽然其中描述可能多少有想象成分，但联系到马国贤的上述信件，基本情况应该大致相符：

“当时内廷供奉中，有不少中国画家，颇占优势。而且中国水彩画，又最为盛行。郎世宁所擅长者，乃西洋油画，故当其到院之初，颇受彼等欺侮，使之依照中国画法绘画山水人物等。以为此等画艺，乃中国人士所欣赏，皇帝所喜悦者。世宁无奈，只得将已固有艺术与作风，尽行抛弃；自名师身份降至艺徒地位，来学其工笔画”。⁵

“颇受彼等欺侮”的说法可能指三种情况：一是中国画师或管事官员对郎世宁以纯粹西洋技法所画的画表示轻视和鄙夷。西洋画固然会引起当时中国人的好奇和赞叹，但仅止于此，这种态度与美学角度的欣赏不可同日而语。毋庸说西洋人画的纯粹的西洋技法画，张庚《国朝画徵录》对焦秉贞（生卒年不详）西洋趣味的画都表示不屑：“然非雅赏也，好古者所不取。”⁶二是对郎氏初步运用中国绘画材料、技法完成的，看起来不伦不类的作品加以嘲笑。这种情况应和其后来

这个国家的存在和为皇帝的服务，可以给上帝显著的贡献；其次为了可以保护我们这个残破的传教站；第三，为了好几千中国教徒的利益。”见高王凌，〈刘松龄笔下的乾隆十三年：刘松龄研究之二〉，《清史研究》，2008，第3期，第97页。

³ 见〈一位在华传教士的信〉（1775年于北京），《耶稣会上中国书简集：中国回忆录》（下卷，VI），第66页。

⁴ 见本文第二章第一节相关讨论。

⁵ 见刘迺义，《郎世宁修士年谱》，第11页。注释26。

⁶ （清）张庚，《国朝画徵录》，见卢辅圣主编《中国书画全书》（10），上海：上海书画出版社，1996，第435页。向达在〈明清之际中国美术所受西洋之影响〉（载于《东方杂志》，1930）一文中认为，对于参採西法的画作，“中国人……鄙为伧俗”。转引自石守谦，《风格与世变：中国绘画十论》，北京：北京人学出版社，2008，第7页。

华的王致诚的遭遇相差无几：“工部之谬派庸师……每对王氏之作品妄加指摘”。⁷三是从潘廷章的经验看，水平不高的中国画师也可能会肆意修改郎世宁的画：“作画既成，有时不免经一华人修改，其人常为无识之人”。⁸而当郎世宁在某件作品上表现出完全失败的时候，诸种“颇受彼等欺侮”的状况可能会加剧。如马国贤在试验制作铜版画的时候，就遇到过这种情况。他在回忆录中写道：“当作品呈现出无法形容的糟糕效果时，在周围太监、官员等宫廷的各色人等中，就会爆发出不堪入耳的嘲笑与捉弄的声音，而我的窘迫与难堪之情则无以言表。然而，当我一想到来此的最高目的后，我使用耐心和幽默应对这种局面。”⁹

王致诚曾对一位同事说，当他因为画画受到皇帝的赞扬时，周围的人不仅有恭维，也有出于嫉妒的嘲弄。¹⁰此种情形，马国贤有过更详细的描述：“我不得不忍受被嫉妒冲昏头脑的人的打搅，其中最疯狂的是某些官员，他们对我所获得的皇帝的欣赏深感不悦，并费尽心机让我处于难堪的境地。他们干的最恶毒的一件事是，当看到我的某些作品起初不太好的时候，他们就雇佣了一个文字雕刻师来刻板，很显然，尽管这位雕刻师能够比较忠实地把我的设计转化成线条，但由于不懂得光线和阴影的和谐，印刷出来的画面效果糟糕至极，主管欧洲人事务的姓周的官员看到如此作品，非常失望，气急败坏地把版画撕成碎片，并处以那个可怜的雕刻师笞刑。”¹¹

除了周围的画师，郎世宁等人还要与宫内的大小太监打交道，只要有活干，这几乎是每一天都不可避免的。档案显示，与郎世宁有较多接触的太监有胡世杰、高玉、毛团、如意、张明等，其中最熟悉的应该是胡世杰。由于没有直接相关文献予以参考，我们难以了解郎世宁与宫廷太监们的互动情况，即郎世宁如何与太监打交道，他对太监有何印象，以及太监们又会怎样看待郎世宁，等等。但某些

⁷ 见刘迺义，《郎世宁修士年谱》，第20页。

⁸ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第1038页。

⁹ “In consequence of this, when it was worked effect produced was the worst description, and draw forth the laughter and jests of the eunuchs, mandarins, and many persons belonging to the court, so that my trouble and confusion were complete.”见（意）Matteo Ripa 著，（英）Fortunato Prandi 译，《清廷十三年：马国贤在华回忆录》，北京：外语教学与研究出版社，2008，第78页。

¹⁰ 见（钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信）（1754年10月17日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第39页。

¹¹ 见 Matteo Ripa，《清廷十三年：马国贤在华回忆录》，第79页。

间接材料或能够帮助我们认识这一问题。从利玛窦的经验看，他对太监并无好感：“他们样子很瘦弱，未受过教育，在终身的奴役中长大，呆头呆脑，根本就没有能力听懂一项指示，也没有办法去执行。”¹²虽然利玛窦所指为晚明宫廷中的太监，但清代的情况应该与此没有太大差别。乾隆就曾特意指示：“内监职在供给使令，就使读书，不过教之略识字体……能粗辨字画足矣。”¹³仅就受教育程度而言，郎世宁私底下恐怕对太监没有多少好的评议，而太监的生理特征则甚至可能让郎世宁潜意识里对他们有种负面感受。王致诚就曾针对圆明园里的情况半开玩笑地说：“这里只有一个男人，他便是皇帝”！¹⁴显然，他没有把太监看作是“男人”。耶稣会士汤若望甚至直言太监是“一种下贱的人民”。¹⁵

至于太监们会如何看待郎世宁，情况也好不到哪里去。事实上，宫廷中的太监，特别是皇帝的贴身太监，由于和皇帝长期朝夕相处，在与皇帝之外的人打交道时，往往会有高人一等的感觉，盛气凌人。如乾隆年间的某位太监，就曾“命令内务府的三品和四品官员跪在他面前，申斥他们，‘视如无物’”。¹⁶类似情况并非孤例，甚至有过之而无不及。在1735年的一道谕旨中，乾隆皇帝严厉指责了首领太监苏培盛：

凡诸王大臣皆国家屏藩辅翊之人，尔等寻常接见，自应恭谨尽礼，岂得与奉旨宣谕时一样举止乎？至内廷阿哥等，我朝旧制，无论王公、大臣，俱行跪见请安之礼，惟有亲伯叔行，乃免跪见，至尊重也。何况尔等微末太监……岂得以阿哥等年尚冲幼，遂尔怠忽邪？即如苏培盛，乃一愚昧无知之人耳，竟敢肆行狂妄，向日于朕弟兄前或半跪请安，或执手询问，甚至庄亲王并坐接谈，毫无礼节。¹⁷

乾隆一一指出太监在和王公大臣、皇子阿哥接触时应具备的基本礼仪规范，从反面证实了苏培盛在和这些人交往的过程中，不仅没有严格遵守，反而利用其与雍正皇帝的特殊亲近关系狐假虎威，飞扬跋扈，怠慢疏忽王公大臣及皇子。不

¹² 见（英）雷蒙·道森，《中国变色龙：对于欧洲中国文明观的分析》，北京：中华书局，2006，第58页。

¹³ 见（美）罗友枝，《清代宫廷社会史》，第227页。

¹⁴ 见（耶稣会士和中国宫廷画师王致诚修士致达索（d'Assant）先生的信）（1743年11月1日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（中卷，IV），第298页。

¹⁵ 见《汤若望传》，转引自万依、王树卿、刘瀚，《清代宫廷史》，沈阳：辽宁人民出版社，1990，第41页。

¹⁶ 见（美）罗友枝，《清代宫廷社会史》，第227页。

¹⁷ 雍正十三年十月十一日（1735年11月24日）上谕。见（美）罗友枝，《清代宫廷社会史》，第229-230页。

难想象，连王公大臣乃至皇子都敢怠慢，对于地位远远低于他们，且身份只是为皇帝服务的外国人，苏培盛之类的人又会有怎样的举动。如果考虑到当时一般国人对外国人所具有的深刻的不信任和“轻视”，情况可能会更糟。这可从耶稣会士沙勿略的一段话得到侧面了解：“他们之间的礼仪极为庄重，但由于蔑视外国人，对我们这些外国人的礼节非常随意。”¹⁸尽管沙勿略所言是日本人，但从文化习俗上说，当时的日本和中国基本没有太大差别。即使没有像对马国贤那样的恶意陷害，在传旨或供应相关工作材料时，稍有不如意便会向郎世宁施以冷嘲热讽，甚至恶语相向、敲诈勒索等，应该都是比较正常的。某传教士就曾在私下里对一位外国使节大吐苦水：“传教士在华丽的外表下过着痛苦的生活……衣袋里的挂表或办公桌上的小摆钟如果被人看到……最好尽快送掉：如果遭到拒绝，窘迫的官员便会叫他们完蛋。”¹⁹

庞大的紫禁城并非人间净土。据内务府档案，这里不乏争执、吵骂、甚至斗殴、杀人等非常事件。²⁰而在造办处的日常生活中，偷窃、诈骗、酗酒闹事等事件也时有发生。²¹如雍正九年六月二十二日：“内务府总管海望谕前月外厂偷铁一事，员外郎马尔汉每斤铁罚银一两，共铁十四斤罚银十四两；柏唐阿默尔参峨、领催福禄每斤铁罚银五钱，每人各罚银七两；如不愿罚者，可责十四板；匠役头目每人责二十板；披甲人等责二十七鞭；将偷铁匠役俟秋后另行治罪。帖到即将罚银催收”。²²而发生在乾隆二十四年的一件事似乎惊动了不少人：

二月二十七日造办处谨奏，为奏闻事，臣等查得从前粤海关监督李永标送来广木匠王常存手艺尚好，系因素日好酒，近成痰疾之症，不时举发，本月二十五日自参将衙门领回时间伊是何缘故，在外欲行自缢。据云因打坏铜雀口砚害怕等语。臣等随查口砚并无损坏，即与看时，伊仍不明白，惟只涕哭，言语错乱，看此情形实系痰症。复查王常存素无偷盗情事，口作亦无遗失物件……²³

¹⁸ 见戚印平，《远东耶稣会史研究》，第103页。

¹⁹ 见（法）佩雷菲特，《停滞的帝国：两个世界的撞击》（第三版），北京：生活·读书·新知三联书店，2007，第238-239页。

²⁰ 见（美）罗友枝，《清代宫廷社会史》，第222页。

²¹ 可参见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第4册，第732页；第12册，第370页；第22册，第777页；第24册，第586-587页等处记载。

²² 同上，第4册，第732页。

²³ 同上，第24册，第586-587页。

事实上, 换做另外一些地方, 郎世宁等人在内务府造办处遇到的情况也不可能不发生。但让一位强调精神修行的基督徒长年累月处在此环境中, 对他来说, 这不仅是种考验, 也是一种折磨。²⁴

2. 主仆

在欧洲, 艺术家与赞助人之间的关系是一种权责明确的契约关系,²⁵工作完成以后, 这种关系也随之而解除。其实质是双方对等的法律地位。换言之, 艺术家与赞助人之间可能存在的政治、经济等方面的悬殊, 并不能泯灭艺术家独立人格的无上尊严。如果对待遇、地位、工作条件等不满意, 或者感到自己的人格尊严受到伤害, 即使是教皇、国王, 也无法阻挠他们另投“明主”。而在工作过程中, 艺术家也一般都会坚持自己的意见和态度, 这在一些大艺术家身上表现地尤为鲜明。

米开朗基罗 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 在绘制西斯廷礼拜堂天顶壁画的过程中, 就曾直言不讳地说教皇“所建议的构图最后会是个‘很糟糕的东西’”, 事实上, 这位教皇也已经习惯了这位大腕的“抱怨不断”。²⁶在瓦萨里 (Giorgio Vasari, 1511-1574) 笔下, 安德烈亚·委罗基奥 (Verrocchio Andreale, 1435-1488) 更是一位特立独行的艺术家。在为威尼斯做一件青铜骑马雕像的时候, 由于赞助方临时改变要另外一个雕塑家做人像, 而只让委罗基奥铸造战马。得知这个消息之后, “安德烈亚砸碎了模型的腿与头, 一言不发, 愤怒地返回了佛罗伦萨。长老会得知后, 警告他再别冒杀头之险回威尼斯, 安德烈亚就此回信答复道, 他会非常小心地避免类似事件发生, 因为一旦人头落地, 他们就再也无法用其他东西替代了, 更不可能将其恢复到同自己的脑袋一模一样, 然而自己在砸碎战马脑袋后, 却能塑造一个甚至更漂亮的脑袋。这个答复并未激怒长老会,

²⁴ 一位同事称郎世宁道德完美: “everything in him was perfect according to the rule of firm virtue. What he confessed as a mortal sin would hardly be considered blameworthy by his confessor. 见 Maco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)” (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 17.

²⁵ 英国艺术史家巴克桑德尔 (Michael Baxandall) 用 “legal agreement” 来表达这种关系。见 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Second Edition) (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1.

²⁶ 见 (英) 金恩, 《米开朗基罗与教皇的天花板》, 上海: 文汇出版社, 2005, 第 55 页。

后来，他们又以两倍的薪水说服他返回威尼斯。”²⁷到了十七世纪，也就是郎世宁来华之前所处的时代，艺术家的独立地位有增无减，据说有位名叫罗萨（Salvatore Rosa）的画家曾直截了当的对一位挑剔的赞助人说，“去找制砖工人，因为他们听命行事。”²⁸

但在中国，“艺术家”和皇帝的关系是另一种情形。正如某传教士所说的那样：“人们在欧洲具有的与统治者说话的自由和人们在东方与这些广袤疆土的主宰们说话方面存在的困难之间有着天壤之别。在欧洲，人们所冒的只是被赶出宫廷或城市的危险；而在中国，违抗皇帝是一项应处以极刑的死罪”。²⁹高官显宦也不例外。三国时期的韦诞（179-251）善书法，尤精榜书，官至光禄大夫。有一次，魏明帝曹叡（204-239）令其为新建的大殿题榜，由于匾额距地面太高，“去地二十五丈”，在梯子³⁰上心惊胆战的韦诞写好下来之后，须发全白。由此，他告诫自己的子孙：“绝此楷法，著之家令”。³¹此说虽有明显夸张成分，但和“艺术家”在皇帝眼中的地位仍基本相符。而如果在欧洲，艺术家从个人安全或心理承受力的角度考虑，完全有可能拒绝服从命令。

《旧唐书》第七十七卷，列传第二十七：

太宗尝与侍臣学士泛舟于春苑，池中有异鸟，随波容与。太宗击赏，数诏座者为咏，召立本令写焉。时阁外传呼云：“画师阎立本。”时已为主爵郎中，奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹粉，瞻望座宾，不胜愧赧。退诫其子曰：“吾少好读书，幸免面墙，缘情染翰，颇及济流。唯以丹青见知，躬厮役之务，辱莫大焉！汝宜深诫，勿习此末伎。”³²

阎立本（约 601-673）曾在显庆初年任工部尚书，总章年间拜右相，封博陵县公。其父阎毗（564-613）七岁袭石保县公，及长，娶北周武帝宇文邕（543-578）之女，入隋拜车骑将军。其兄阎立德（？-656）在贞观初为将作大匠，官至工部

²⁷ 见（意）乔尔乔·瓦萨里，《意大利艺苑名人传：辉煌的复兴》，武汉：湖北美术出版社，长江文艺出版社，2003，第 293 页。

²⁸ 见（英）金恩，《米开朗基罗与教皇的天花板》，第 54 页。

²⁹ 见〈一位在北京的传教士于 1750 年寄给某先生的信〉（1750 年于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 15 页。

³⁰ 另一种说法是，韦诞站在笼子里被人用辘轳吊上去。

³¹ 见徐震堉，《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984，第 385 页。

³² 见（后晋）刘昫，《旧唐书》，北京：中华书局，1975，第 2680 页。

尚书，封大安县公，显庆元年赠吏部尚书，拜州都督。这样的家庭出身及政治地位，并不能免除皇帝对阎立本的颐指气使，以致其大发感慨：“躬厮役之务，辱莫大焉！”

“完全从属于中国的官僚等级体系”³³的郎世宁，在面对类似于韦诞、阎立本的处境时，其状况并不会太多不同。而如果考虑到郎世宁的身份和任务，他的反应只可能是表现得更加顺从和隐忍。曾八次随康熙皇帝出巡塞外的耶稣会士张诚对此深有体会：“对于一个欧洲人来说，至少和他们自己的国家相比，此处的生活是极其艰难的。传教士的职业使我们不得不忍受特别的疲劳艰辛，而在宫廷中供职的传教士所忍受的劳累远比其他传教士要多，因为他们必须完全顺从君主和大臣的意愿，以维系他们对天主教的保护。”³⁴

雍正五年（1727）正月初六日，雍正下旨：“郎石（世）宁画的者尔得小狗虽好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再着郎士（世）宁照样画一张。”³⁵此意是“返工”。又比如同年七月初八日的圣旨，要郎世宁为万字房南一路六扇写字围屏画榻扇六扇。郎世宁于八月初四日画得榻扇画共十二扇。雍正览后很不满意：“此画窗户档子太稀了些，着郎士（世）宁另起稿画油栏杆画”。于八月二十二日再次传旨：“万字房通景画壁前着郎士（世）宁画西洋栏杆，或用布画，或用绢画，或用绫画，尔等酌量画罢，不必起稿呈览”。这一次雍正可能有些不耐烦，就说不用再让我看稿子，直接画成就好。但雍正六年二月二十七日的谕旨表明，他对郎世宁的工作还是不满意：“油画栏杆着改水画二张”。可想而知，又经历过一个工作周期，最后在四月二十二日才把画持进贴讫。如果从雍正五年七月算起，至雍正六年的四月，这件活计曲曲折折地进行了近一年时间。³⁶

档案所记最为细致的一次修改是改画马的站立方位。乾隆二十三年七月十四日，乾隆要求郎世宁用白绢画八骏马手卷一卷。图稿于二十三日呈览后，乾隆提

³³ 见（法）佩雷菲特，《停滞的帝国：两个世界的撞击》（第三版），第332页。

³⁴ 见（法）伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔夫人，《耶稣会士张诚：路易十四派往中国的五位数学家之一》，第101页。张诚在1691年12月1日的信中曾写道：“这位皇帝……的处事方式前所未有的，令人生畏，我们不知道如何与他相处，如果他自己不就某事公开发表意见，或者人们无法确知他的喜好，那么向他提这件事或作出建议是极其危险的。”见（法）伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔夫人，《耶稣会士张诚：路易十四派往中国的五位数学家之一》，第86页。

³⁵ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第2册，第422，716，717页。

³⁶ 同上，第492，721页。

出修改意见：“将第三匹改画正面的，其余准画，改得时即将此一匹稿子发来呈览”。³⁷意思是按这个意见改过之后，还要单独呈递这匹马的图稿。

王致诚也有此类经验。1754年在热河画画期间，“皇帝仔细地看了神父刚刚画的东西，并要求他去掉那些不对皇帝胃口的内容，加上那些皇帝觉得有必要补上的内容……皇帝发现在他被画到的两处地方（其一是骑在马上，其二是坐在轿子里）当中，自己被画得过于往后仰了一点。他要求立即改正这一错误。为此，他坐上了在同一地方的宝座，摆出一副他觉得合适的样子，要画家就按他现在的姿态来画。”另外一次，“皇帝命神父对画中正准备投掷标枪的骑士的姿势做些修改。在作了这一小小的修改之后，这幅画被重新送回陛下的书房，因为皇帝还想在书房里再给这幅画添上几笔。但是，在同一天的晚上，此画又被送至王致诚神父处，同时传来了要神父画完此画的命令。”³⁸

当然，欧洲的艺术家在工作过程中也会或多或少接受赞助人的各种意见，但从本质上看，欧洲赞助人的意见和中国皇帝的意见不可同日而语。在某种程度上，欧洲赞助人对艺术家的独特艺术风格或技术个性会体现出相当的理解和尊重。事实上，在另外一些情况下，赞助人正是因为喜欢艺术家风格的独树一帜才特别委托其工作。而中国皇帝对郎世宁等人工作所提出的意见则是一种居高临下、不容置疑的“指导”。这种指导纯粹是为满足个人之情趣喜好，而毫无从艺术家角度考虑的成分。活计过程中的反复修改，实际上是在不断地消磨郎世宁等人的个性，而不断地向皇帝的观念靠近。从这个角度看，郎世宁等西洋画师等同于皇帝的代笔。³⁹对于郎世宁和王致诚等人的工作状态，钱德明的看法是抱有相当同情心的。他在寄往欧洲的一封信中以不无嘲谑的口气写道：“在我们灵巧的欧洲艺术家当中，那些有怪念头，以及只愿意按照他们自己的方式，并在他们自己高兴的时间里工作的人应当来此待上一段时间。他们在经过于北京宫廷里的数月初修期之

³⁷ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第23册，第470页。

³⁸ 见〈钱德明神父致本会德·拉·加尔神父的信〉（1754年10月17日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第40-41页。

³⁹ 台湾学者石守谦认为这种合作的实质是“画家被工具化”。见《风格与世变：中国绘画十论》，第355页。事实上，无论是雍正还是乾隆，对于优秀的中国画师，特别是身居高位的词臣画家，还是相当欣赏他们发挥出了自己个性的作品。与这种情况相比较，郎世宁“被工具化”的使用就表现的更为明显，他只需按照皇帝的意思完成规定活计，不需要有个性。

后，肯定会彻底地根治掉他们所有的任性。”⁴⁰

全无个性的艺术生产方式，让一位欧洲人对郎世宁表示怀疑，甚至轻视：“他虽是一位艺术家，但为了迁就中国生活方式，变成了一个善于仅仅能低三下四模仿别人行为的人。”⁴¹英国马戛尔尼访华团成员约翰·巴罗曾在圆明园看到过郎世宁的画。对两幅巨大的风景画，约翰·巴罗认为轮廓还说得过去，但由于“没有任何强烈的大团光影”，整体而言缺乏力量和效果。对于装裱成画册的人物画，约翰·巴罗的印象只能用“差”来形容。他在回忆录中写道：“他们仿佛是楞戳在纸上似的，神情呆板，既没有阴影或前景，也没有距离感，毫无生气。”⁴²事实上，郎世宁写于1729年11月14日的信已经表明，他自己也认为他在中国完成的画作“没什么价值”。⁴³

3. 语言

即使是今天，一个人由于语言障碍而难以融入另一个族群或阶层的例子仍不鲜见。而对于郎世宁等西洋人来说，与欧洲语言绝无任何相像之处的汉语无疑又增加了他们处境的困难。耶稣会士沙守信（Émeric de Chavagnac, 1670-1717）在给同事的信中说：“我向你保证，要不是为了上帝，我们是绝不会自讨苦吃去学它的。”⁴⁴

在语言问题上，耶稣会对不同类别的教士可能有不同的要求。如果是肩负传播福音，发展信徒的专职神父，可能必须得会使用汉语交流，而对于以专门技术服务耶稣会的辅理修士，如郎世宁、王致诚、潘廷章等人，可能就没有掌握汉语的要求。事实上，他们的日常工作和任务，也不需要特别的与人沟通。除此之外，工作繁忙而无暇学习，也是语言能力始终没有进步的原因之一。如在做钟处服务的耶稣会士汪达洪（Jean-Mathieu de Ventavon, 1733-1785）就说自己“没时间学习汉字”。⁴⁵但正是这种语言障碍，在某种程度上加剧了他们的孤独、寂

⁴⁰ 见〈钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信〉，《耶稣会上中国书简集：中国回忆录（下卷，V），第50-51页。

⁴¹ 见（法）费赖之，《在华耶稣会上列传及书目》，第647页。

⁴² 见（英）约翰·巴罗，《我看乾隆盛世》，北京：北京图书馆出版社，2007，第232页。

⁴³ 见本文第一章第一节的相关讨论。

⁴⁴ 见〈耶稣会传教士沙守信神父致本会郭弼恩神父的信〉（1703年2月10日于江西省抚州府），《耶稣会上中国书简集：中国回忆录》（上，I），第243页。

⁴⁵ 见〈耶稣会传教士汪达洪（de Ventavon）神父致布拉索神父的信〉（1769年9月15日于海淀），《耶稣会

寞，以及与外界的隔膜感。潘廷章在 1777 年的一封信中写道：“吾辈法、葡两国教堂，为中国信徒往来最频之所，缘有神甫数人精通华语，尤以不畏劳苦之索德超与行同圣者之方守义二神甫为甚。至若庸劣如我者，终日在内廷作画，记忆已失，仅知沉默，我之处中国，一如粗野无知之水手处于热那亚城一宫殿之内。”⁴⁶

语言问题成为王致诚在 1754 年坚决不接受官职的理由，⁴⁷而这个理由能够得到乾隆皇帝的认可，说明这不是一个令人生疑的托词，而是实际情况。而此时王致诚已经来华十六年，进入造办处的时间也有十五年了，⁴⁸仍然“不会说中文，而且也不怎么听得懂中文。”⁴⁹这既说明了学习汉语的难度，也说明王致诚在日常工作中与中国人的交流实在有限。台湾天主教学者罗光曾指出，正是由于不懂中文的原因，王致诚很多画的签名是他人代笔。⁵⁰

由中国人代西洋画师在画幅上落款可能是一个“惯例”。原台北故宫博物院研究员王耀庭指出，郎世宁画上的签名就是代笔。⁵¹而造办处档案的两条记载又为此提供了新的证据。

乾隆三年三月初九日：

司库刘山久催总白世秀来说，太监毛团、高玉交御制清赏图沉香壳面小册页一册、焦秉真画楼台沉香壳面小册页一册。传旨：着将前八页楼台人物漆对题托裱册页一册，用原旧壳面。中五页、尾二页，共七页画山水漆对题托裱册页一册，花⁵²唐岱款；后九页画花卉翎毛走兽，亦安对题裱册页一册，落西洋人郎世宁款。此二册俱安沉香壳面、象牙签，刻御制清赏，乾隆戊午，臣唐岱、郎世宁

上中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 212 页。

⁴⁶ 见（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，第 1038 页。

⁴⁷ 见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754 年 10 月 17 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 47 页。

⁴⁸ 王致诚于乾隆四年（1739）九月进启祥宫。见本文第二章第一节有关论述的注释。

⁴⁹ 见《钱德明神父致本会德·拉·图尔神父的信》（1754 年 10 月 17 日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第 47 页。

⁵⁰ 见 Cecile Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*, (London: Lund Humphries, 1972), 134.

⁵¹ 见天主教辅仁大学主编，《郎世宁之艺术：宗教与艺术研讨会论文集》，台北：幼狮文化事业公司，1991，第 25 页。从《聚瑞图》工整的宋体字看，也有可能是郎世宁照着别人在另外纸上写好的字描“画”上去的。

⁵² 档案中即是此字。

恭画。俟托裱时，画在前，字在后。钦此。⁵³

乾隆很可能是把自己和焦秉真画的两件册页，打散后重新托裱制作成三册，同时把其中的两册更改了画者信息：一册落唐岱的款、一册落郎世宁的款。也就是说，把乾隆和焦秉贞的画，“改换”成唐岱和郎世宁的画。而从乾隆的语气判断，唐岱和郎世宁二人似乎并不知道这件事。

乾隆九年六月初十日：

司库白世秀来说太监胡世杰交无款水仙灵芝斗方一张，郎世宁画莺斗方一张，传旨将郎世宁画斗方上篆写恭画二字，俱集锦用，如用在何处奏明，钦此。

54

结合潘廷章、王致诚的语言水平，再加上代笔落款的事实，郎世宁对中国语言文字的掌握不会比其同伴强太多，而由语言文字不通所带给他的种种感受，应该也与他们相类似。但如果联系到马国贤于1724年返回意大利，王致诚于1738年、艾启蒙于1745年、贺清泰（Louis de Poirot, 1735-1814）于1770年、潘廷章于1771年来华，在长达十四年的时间里，在造办处专职画画的西洋人实际只有郎世宁一个人的情况，其由于缺乏交流或沟通障碍而产生的身心孤独、寂寞以及与外界的隔膜感一定远远甚于王致诚、潘廷章等人！

第二节 生不逢时

尽管初到中国的郎世宁曾经有过“抗争”，但他在为三代皇帝的“勤慎”服务中度过余生的事实表明，对他来说，生活、工作中的困苦与磨难，⁵⁵在耶稣会的最高利益面前均微不足道，也是完全能够克服和忍受的。唯关系其人生价值能否实现的基督教传播环境才是最令他寝食难安，忧心忡忡的。如果基督教彻底完全地在中国禁绝，即意味着他所遭受的困苦磨难毫无价值，他的人生也就轻如鸿

⁵³ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》，第8册，第301页。

⁵⁴ 同上，第12册，第719页。

⁵⁵ 某位欧洲人曾描述王致诚的工作环境：“建筑物底层的一间大厅，暴露在因季节而造成的一切不便之中。这便是被用作画师们的画院或画坊的地点。那里仅有一个小小的取暖火炉，他将其调色碟放在上面，以防止颜料会起皮。他在冬季忍受着刺骨的严寒；在夏季于一个被灼热的太阳从四面八方都晒热的地方，他同样也在忍受酷热迫使他处于的疲惫之中……”见（法）伯德莱，《清宫洋画家》，济南：山东画报出版社，2002，第38页。

毛。因为，上帝的声音能够得到传播，基督的羊群能够得到扩大，是他别离故土，不远万里来到这个陌生国度的唯一动机。但残酷的现实宣告了郎世宁及其同事命运之悲剧性：清朝前中期禁绝天主教的力度史无前例。

1. 文人士大夫

康熙三年（1664），杨光先（1597-1669）上《请诛邪教状》：“告为职官谋叛本国，造传妖术惑众，邪教布党各省，邀结天下人心，逆行已成，厝火可虑，请乞早除以消伏戎事”。⁵⁶翌年，杨光先又在《辟邪论·下》中写道：“非我族类，其心必殊。不谋为不轨于彼国，我已不可弛其防范；况曾为不轨于彼国乎？”⁵⁷“若望之流，开堂于江宁、钱塘、闽、粤，实繁有徒，呼朋引类，往来海上，天下之人知爱其器具之精工，而忽其私越之干禁。是爱虎豹之纹皮，而蒙之卧榻之内，忘其能噬人矣”。⁵⁸

作为中国历史上最为著名的反教人物之一，有关杨光先的研究已经有很多，⁵⁹而学界对于把他定位为极端反教者也有广泛共识。但需要注意的是，即使杨光先的某些言论有失常识甚至理智，但从更广阔的历史文化空间看，杨光先算不上异类，只不过他以一种不太合适的方式公开表达出来而已。⁶⁰因为，其反教的核心依据与中国主流思想价值观念——知识精英阶层所持有的儒家思想价值观念——完全相符。换言之，在杨光先背后有着一个庞大的反教同盟：文人士大夫阶层。只是由于各种原因，并未如杨光先那样公开站出来呛声罢了。这在怡亲王允祥与耶稣会士的一次谈话中明确无疑的表现出来：“我的先父皇对你们十分喜欢，恩宠有加，但你们不是不知道，他对你们的庇护与恩赐常引起文人们窃窃私议。”

⁵⁶ 见周萍萍，《十七、十八世纪天主教在江南的传播》，北京：社会科学文献出版社，2007，第83页。

⁵⁷ 原文出自杨光先《不得已》（黄山书社，2000，第28页。转引自戚印平，《远东耶稣会史研究》，第252页。

⁵⁸ （清）杨光先：《辟邪论》下，陈占山校注《不得已》“附二种”。转引自周萍萍，《十七、十八世纪天主教在江南的传播》，第83页。

⁵⁹ 较有代表性的研究有：阎丽娟，陈静，〈杨光先排教思想概观〉，《兰州大学学报》（社会科学版），1995，第23卷第1期，第83-88页；陈静，〈杨光先述论〉，《清史研究》，1996，第2期，第78-87页；谢景芳，〈杨光先与清初“历案”的再评价〉，《史学月刊》，2002，第6期，第42-51页。

⁶⁰ 从杨光先晚年对自己的评述看，他确实性情急躁，容易走极端：“臣禀不中和，气质粗暴，毫无雍容敬谨之风，纯是鲁莽灭裂之气。与人言事，不论兵刑礼乐、上下尊卑，必高声怒目，如斗似争”。见陈静，〈杨光先述论〉，《清史研究》，1996，第2期，第78页。

⁶¹虽然对于康熙优容耶稣会士没有公开的抨击，但“窃窃私议”也足以显示皇帝的举动，让朝野文人士大夫及一般知识分子难以认同。而在雍正看来，这甚至已经大大损害到了父皇“在文人们心目中的威望。”⁶²

不难理解，在这样的文化环境中，加入天主教会的中国人，尤其是文人士大夫，在生活、精神诸方面都会面临重重压力和挑战，这在明末中国天主教徒孙元化（1581-1632）⁶³的“两头蛇”诗中得到形象的表达：

吾闻两头蛇，其怪不可弭。昔贤对之泣，而吾反独喜。喜者意云何？以我行藏似。蜿蜒不留停，奔赴孰驱使？当南更之北，欲进掣而止。首鼠两端乎，犹豫一身尔。蛇也两而一，相牵无穷已。混心腹肾肠，各口颊唇齿。毕生难共趋，终朝不离咫。屈伸非自甘，左右何能似。岂不各努力，努力徒萦累。杀一诚使一，一杀一亦死。并存终奈何，听之造物理。⁶⁴

用两头蛇的“左右为难”，来形容自己徘徊于儒家思想观念与天主教教义之间的矛盾与挣扎，⁶⁵孙元化的类比堪称恰切，而他的矛盾与挣扎也可能在他选择死亡方式的那一刻达至顶峰。据史载，“吴桥兵变”后被叛军俘虏的孙元化曾试图自刎以守节，而这种方式是与天主教教规相冲突的。这个举动表明，在基督徒孙元化的骨子里，儒家传统观念还是占据着上风。

孙元化的矛盾与挣扎，对我们认识明末清初的吴历（1632-1718）有重要帮助。有学者指出，吴历“自幼受洗”，⁶⁶于康熙二十一年（1682）在杭州加入耶稣会，⁶⁷并曾在家乡常熟地区担任耶稣会士鲁日满的传道士。⁶⁸

作为一位在当时享有较高知名度的画家，吴历与文化艺术圈的关系却显的格外疏离。比如，康熙年间著名收藏家和鉴赏家，同时也是书画家的宋荦

⁶¹ 见《耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信》（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上，II），第335页。

⁶² 同上，第339页。

⁶³ 崇祯初年官至登莱巡抚。

⁶⁴ 见黄一农，《两头蛇：明末清初的第一代天主教徒》（自序），上海：上海古籍出版社，2006年，第4页。

⁶⁵ 同上。

⁶⁶ 见章文钦，《吴渔山集笺注》（前言），北京：中华书局，2007，第5页。

⁶⁷ 同上，第7页。

⁶⁸ “3月12日给传道士吴渔山（U Yu xan）的旅费，他将要去太仓城：0.400两。”见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第142页。

(1634-1713)⁶⁹周围就聚集有一大批知名画家，如王翬(1632-1717)、查士标(1615-1698)、罗牧(1622-1705)等，其中王翬与宋荦“或赠画，或请题”，关系“十分热络”。⁷⁰而王翬的同乡吴历与宋荦却没有“一诗一画酬答”。⁷¹造成吴历这种处境的原因可能有其个人自视清高的因素，⁷²但也不能说毫无周围文人士大夫对其基督徒身份的质疑，及由此造成情感上排斥的因素。

关于史传王翬与吴历的绝交，张庚曾在《国朝画徵录》写过：“渔山与石谷初为画友，相得最深，后假去石谷所摹黄子久《陡壑密林图》不还，遂踈。”⁷³认为是一幅画导致了王、吴的疏离。他在《图画精意识》中重述了这一观点：“大痴各图皆满茂，独《陡壑密林图》以清踈见长。王石谷曾临一本，甚珍惜，后为吴渔山借去，屡索不还，遂绝交。”⁷⁴

对此，叶廷琯(1791-1861)有另一种说法：“忆张浦山《画徵录》称石谷因渔山借其所抚大痴画幅不还，遂因渔山入彼教，而非为借画不还。石谷事亲至孝，人品经商，旧交割席，不忍显言，特假细事为藉口耳。”⁷⁵

从地缘关系上看，吴历和王翬都是常熟人，而叶廷琯则是距常熟不远的吴县(今苏州)人。从时间上看，叶廷琯与吴历和王翬相距不到百年。这两个因素可能使叶廷琯的说法较为可靠，即王、吴交恶的根本原因是由于吴历的基督徒身份，而“借画不还”只是借口。在台湾学者马晋封的相关文章中，虽然没有直接提及吴历的基督徒身份与吴、王交恶之间的关系，但他探讨吴历与当时文人士大夫保持距离时提到的观点，或可作为王、吴交恶源于基督教的佐证：“其时士大夫观念中，认定天主教是外教，凡是教徒皆被视为异端；墨井既奉外教，又突然热心和外教人士往来，自亦被列入异端之流，是以旧日朋侪，自必望望然去之。”

76

⁶⁹ 曾任江苏巡抚。

⁷⁰ 见石守谦，《风格与世变：中国绘画十论》，第352页。

⁷¹ 见马晋封，〈神甫画家 墨井道人〉，《故宫文物月刊》，1986，第39期，第40页。

⁷² 陆廷灿《南村随笔》称：“墨井道人，人品高逸，欲得其画者，不可以利动，不可以力得，贵官大买，求其寸楮尺幅，莫能致也。”见马晋封，〈神甫画家 墨井道人〉，《故宫文物月刊》，1986，第39期，第40页。

⁷³ 见章文钦，《吴渔山集笺注》，第710页。

⁷⁴ 同上。

⁷⁵ 见周骥谷，〈晚年之吴历与王翬〉，《中华文化画报》，2004，第6期，第68-71页。

⁷⁶ 见马晋封，〈神甫画家 墨井道人〉，《故宫文物月刊》，1986，第39期，第38页。

旧日朋侪渐行渐远，反教的文人士大夫更是施以辛辣尖锐之批判。

吴历《墨井画跋》之六十九曰：“墨井道人年垂五十，学道于三巴，眠食第二层楼上，观海潮度日，已五阅月于兹矣。忆五十年看云尘世，较此物外观潮，未觉今是昨非，亦不知海与世孰显孰危。索笔图出，具道眼者，必有以教我。”⁷⁷

“学道于三巴”指吴历曾于 1681 年前后在澳门三巴静院学习神学等课程。⁷⁸白门逸民⁷⁹据此批之：“前数则尚无形迹，此则又发邪说矣。”“观此见此公若四十余岁死，为幸多矣。乃老而不死，沉湎于邪教者卅余年，古人有以大寿为不幸者，于此公益信。”⁸⁰意思是，如果吴历四十多岁就死掉堪称幸事，因为如此他就不会加入邪教了。但是他活了七十多岁，行天主教三十余年，长寿对其来说毫无价值意义，所以说他不幸。正如古人所言：“爱其人者，兼爱屋上之乌；憎其人者，恶其余胥。”在反教人士眼中，任何人只要和天主教稍稍有所联系，均难逃批驳。对于曾在吴历画作上题跋的张鹏翮（1688-1745）⁸¹，白门逸民批曰：“张宫詹必不知其为天主教之徒，但赏其画而已。”而对学习吴历绘画的人，白门逸民甚至质疑其人品：“陆道淮若爱其师，必将天主教一切邪说芟除净尽，乃存而不弃，吾恐其衣钵相传，亦非佳士也。”⁸²

吴历或未曾经历过孙元化之矛盾与挣扎，但如果说“众叛亲离”之凄凉晚景完全不曾触动他的心灵，恐怕很难令人信服。“渡浦去郊牧，纷纷羊若何？肥者能几群？瘠者何其多！”⁸³“肥者”指加入天主教的信徒，“瘠者”指反教的人。吴历所作《牧羊词》清楚地表明，在当时的中国，加入天主教的人，尤其是知识分子，毕竟是少之又少。在此情境下，吴历的内心感受可想而知。

2. 百姓

作为亲历者，在基层传教的欧洲耶稣会士对中国基督徒处境的认识，比其他人的认识显然更深刻而切实：

⁷⁷ 见章文钦，《吴渔山集笺注》，第 450 页。

⁷⁸ 见章文钦，《吴渔山的生平及其著作》，《吴渔山集笺注》，第 714 页。

⁷⁹ 据章文钦考证，“白门”为金陵别称，“白门逸民”可能是金陵反教士大夫。见章文钦，《吴渔山集笺注》（前言），第 6-7 页。

⁸⁰ 见章文钦，《吴渔山集笺注》，第 715 页。

⁸¹ 张鹏翮，字天飞，江苏嘉定人。雍正五年（1727）进士，官至詹事府詹事，工书画。

⁸² 见章文钦，《吴渔山集笺注》，第 715 页。

⁸³ 同上，第 264-265 页。

折磨并不来自，或很少来自强力：周围没有亲属、没有朋友，却充斥着敌人，在自己的国家中被视为外人，由于害怕冒犯上帝或处在冒犯上帝的环境中……不得不放弃所有的风俗和习惯，而这些风俗和习惯却是当地的不信教者当做天经地义的。⁸⁴

有清一代，基层教案绝大多数缘起于基督教教义与中国传统伦理价值观念的激烈冲突，而其中最为紧要的两个方面就是祭祖以及男女接触。

康熙九年（1670），在明太祖朱元璋“圣谕六言”的基础上，康熙颁布“上谕十六条”，其主要内容即是悃孝悌以重人伦，意在通过“孝”建构稳定的道德伦理价值体系。⁸⁵

反观1704年11月20日教皇克雷芒十一世（Pope Clement XI）有关中国礼仪问题决议案之四、五、六、七款：

四、凡入天主教之人，不许入祠堂行一切之礼。

五、凡入天主教之人，或在家里，或在坟上，或逢吊丧之事，俱不许行礼。或本教与别教之人，若相会时，亦不许行此礼。因为还是异端之事。凡入天主教之人，或说我并不曾行异端之事，我不过要报本的意思，我不求福，亦不求免祸，虽有如此说话者亦不可。

六、凡遇别教之人行此礼之时，入天主教之人，若要讲究，恐生是非，只好在旁边站立，还使得。

七、凡入天主教之人，不许依中国规矩留牌位在家，因有“灵位神主”等字眼，又指牌位上有灵魂。要立牌位，只许写亡人名字。再者，牌位作法，若无异端之事，如此留在家里可也，但牌位旁边应写天主教孝敬父母之道理。⁸⁶

毋庸置疑，这种与中国传统文化价值观念严重冲突的教规，在官方和民间都难以得到认可。雍正十一年（1733）二月三日，在与冯秉正等耶稣会士的一次正式谈话中，雍正皇帝说：“你们从不祭祀已故的父母和先祖，你们从不去为他们上坟，这是一种很大的不孝；你们对你们父母，并不比对位于你们脚下的瓦砾更加

⁸⁴ 见〈一位在华耶稣会士致朋友的信〉（1766年8月28日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第109页。

⁸⁵ 见张瑞泉，〈略论清代的乡村教化〉，《史学集刊》，1994，第3期，第23页。

⁸⁶ 见顾卫民，《中国与罗马教廷关系史略》，北京：东方出版社，2000，第58-59页。

尊重。乌尔陈⁸⁷可以作证……他主要并不是受汝教教法的归化，主要是对其先祖有失敬之处，而人们又从未软化其顽固的态度，这是令人无法忍受的。”⁸⁸在认为雍正禁教是出于政治斗争需要的研究者看来，雍正此番谈话或可看做是一种自我辩护，但从中国人对几千年传承下来的伦理纲常的敬畏的角度看，雍正所言恰是其禁教主要动因的表白，这从乾隆皇帝的类似态度能够得到证实：“欲人舍其父母，而以天主为至亲，后其君长，而以传天主之教者执国命。悖乱纲常，莫



图7 《抵制传播天主教的年画》之一

斯为甚，岂可行于中国哉？”⁸⁹

基层官方文告则是这种国家意志的具体体现。如雍正元年福建福安县的公告：“查其教以圣贤、神祇、祖宗为魔鬼，不敬礼、不祭祀，遇父母死丧不哭泣、不祭典”。“不治丧，在追远，全无水源之木本；不祀神，不谒圣，居然华夏西洋。售

童身，则终身弗字，不再娶，甘毕世无儿。似此左道惑人，败伦伤化，良非浅鲜，辟之诚不可稍缓须臾。”⁹⁰

文告不仅提到天主教在祭祀祖先问题上有悖伦常，还特别指出“售童身，则终身弗字，不再娶，甘毕世无儿”之违反孝道。中国有句古话：“不孝有三，无后为大”。意乃传宗接代，延续家族“香火”，为人子之最高孝道。文告此言，显然触及寻常百姓的敏感之处，从而能够最大程度上争取到基层民众对官方禁教立场的拥护与支持。以此角度观察，即使官方不采取任何禁教行动，天主教的传播

⁸⁷ 苏努第十二子。

⁸⁸ 见《耶稣会传教士冯秉正神父致同一耶稣会某神父的信》（1755年10月18日），《耶稣会士中国书简集》（中卷，IV），第99页。

⁸⁹ 《四库全书总目》卷134，子部《天学初函》条。转引白陈捷先，《略论乾隆朝的文化政策》，冯明珠主编，《乾隆皇帝的文化大业》，台北：台北故宫博物院，2002，第227页。

⁹⁰ 见吴旻，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，上海：上海人民出版社，2008，第22-24页。

也会在基层遭遇强大阻力。在这个问题上，连大名鼎鼎的天主教徒徐光启（1562-1633）也曾感叹：“十诫无难守，独不娶妾一款为难”！之所以有此感叹，是因为当时徐光启“仅有独子而无孙”，有“纳侧室以广嗣”的打算。虽然徐光启在欧洲传教士的劝导下没有破诫，⁹¹但从他曾经的苦闷和彷徨能够看出传统孝道对中国人影响之深刻。徐光启尚且如此，基层百姓会有何种反应可想而知。⁹²

事实上，相当多成为天主教徒的普通百姓，在日常生活中仍会坚持自己的中国文化价值观，比如在祭祖，以及婚丧仪式上请风水先生、佛教僧侣、道士等主持或参与活动，等等。17世纪在常熟地区传教的耶稣会士鲁日满即在一次正式的葬礼上，“强烈谴责那些徒有其名的教友，在他们临死的时候仍然采用异教礼仪，相信异教主持者。”⁹³而在另外一些情况下，中国土生土长的一些宗教团体或组织也会向天主教教徒游说甚至施加压力。⁹⁴

除了祭祖及相关礼仪问题，吸收和接纳女信徒也是基督教在中国民间广受诟病及受到强烈抵制的主要原因之一。在古代中国，男女之间的交往有着非常严格的规范，及至清代，这种规范所具有的约束性愈加强大。这从理学名臣陈宏谋（1696-1771）的《风俗条约》中有关女子居处的规定可见一斑：“妇女礼处深闺，坐则垂帘，出必拥面，所以别嫌疑、杜窥伺也。”⁹⁵而在乾隆年间流传较广的《女学言行纂》则重点强调了贞洁的重要性，特别指出，如怕死失节，“则辱身贱行，狗彘不如”。⁹⁶在清朝完善的旌表节孝制度下，旌表节妇人数远远超越了前代。单雍正一朝（1723-1735）节妇受旌人数就达到9995人，年平均769人，约相当康熙年间平均旌表数的9倍多。⁹⁷可以想象，在这样一个社会环境下，传教士与女信徒之间的交往受到质疑和反对是很正常的，而这也是历年有关查禁天主教的官方文告中无一例外都要提及的一项内容，其中最有代表性，同时也产生巨大影响的是雍正元年和乾隆十一年两条：

⁹¹ 见艾儒略《合校本大西西泰利先生行迹》以及伯应理《徐光启行略》。转引自黄一农，《两头蛇：明末清初的第一代天主教徒》，第76页。

⁹² 从基层传教士的信件可知，普通老百姓加入天主教的最大障碍正是纳妾。

⁹³ 见（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，第339页。

⁹⁴ 同上。

⁹⁵ 见（美）曼素恩，《缀珍录：十八世纪及其前后的中国妇女》，南京：江苏人民出版社，2005，第243页。

⁹⁶ 见张瑞泉，《略论清代的乡村教化》，《史学集刊》，1994，第3期，第25页。

⁹⁷ 见常建华，《国家认同：清史研究的新视角》，《清史研究》，2010，第4期，第10页。

雍正元年五月二十三日，“福安县查明县内各处教堂”：

福州府正堂加二级杨为外教煽惑愚民，以正人心，以端风化事……男女授受不亲，又礼所切戒……查其教……闺女终身不字，名曰小童贞，且于暗室屋漏之中，不分男女，私相密语，名曰解罪……灭绝伦理，邪僻异常，与圣贤之垂教、朝廷之政治大相违悖，煽惑人心、伤风败俗，莫此为甚。⁹⁸

乾隆十一年五月初十日，“福建福宁府董启祚访查天主教通禀文”：

福宁府为查实通禀请究示行事。卑府访得福安地方惑于天主邪教者众，并有处女守童贞之恶风，是以通禀设法飭禁在案……尤可恶妇女解罪暗室之中，孤男独女密语细声，一切衰情秽行不可告之亲与妇者，无不向西洋人尽吐衷肠，败伦伤化，一至于此。⁹⁹

而事实也证明，民间在男女问题上对传教士的质疑和指责并非空穴来风。方济各会（Order of Friars Minor）神父利安当（Antonio de Santa Maria Cabalero）就曾被指控猥亵女信徒，而他自己的解释是，在施圣油的过程中助手解开了女信徒的衣领。¹⁰⁰从 1736 年春到 1738 年春，山东和直隶传教区爆发的丑闻连有关传教士的欧洲同事也感到愤慨。方济各会另一成员贝维拉瓜（Bernardino Maria Bevilacqua）在两年间，“利用自己的教士职权引诱中国基督徒中的熟人和忏悔者，其中有已婚妇女也有未婚的女孩。”¹⁰¹同一教区的方济各会士布彻（Giovanni Antonio Buocher）神父在 1738 年 7 月 20 日的信中说，贝维拉瓜是个“放荡的卡拉布里亚人，性行为的爱好者，在中国基督徒当中组成了自己的后宫”。¹⁰²另一位神父兰达尼尼（Alessio Randanini），也因行为不检点而被调离山东和直隶传教区。¹⁰³传教士的行径不可避免的引起了当地中国基督徒和普通民众的激烈反应，这不仅让其他传教士面临十分尴尬的境地，也使该地区的传教工作“陷入巨大的危险之中”。¹⁰⁴

江苏巡抚安宁在乾隆十三年（1748）的有关报告中对耶稣会士黄安多的指控

⁹⁸ 见吴昊，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第 24 页。

⁹⁹ 同上，第 61 页。

¹⁰⁰ （美）孟德卫，《灵与肉：山东的天主教，1650-1785》，郑州：大象出版社，2009，第 11 页。

¹⁰¹ 同上，第 151 页。

¹⁰² 同上。

¹⁰³ 同上，第 163-165 页。

¹⁰⁴ 同上，第 156 页。

说明，山东和直隶地区存在的问题在中国其它地方也不不同程度的存在：“赋性淫邪，罔顾法纪”，与女信徒过从甚密，“同居共处”。¹⁰⁵

虽非普遍，但传教士的不检点行为，无疑成为激烈反教人士最好的攻击把柄：“老婆媳妇个个陪猪（主）困，还要把女儿留个陪猪

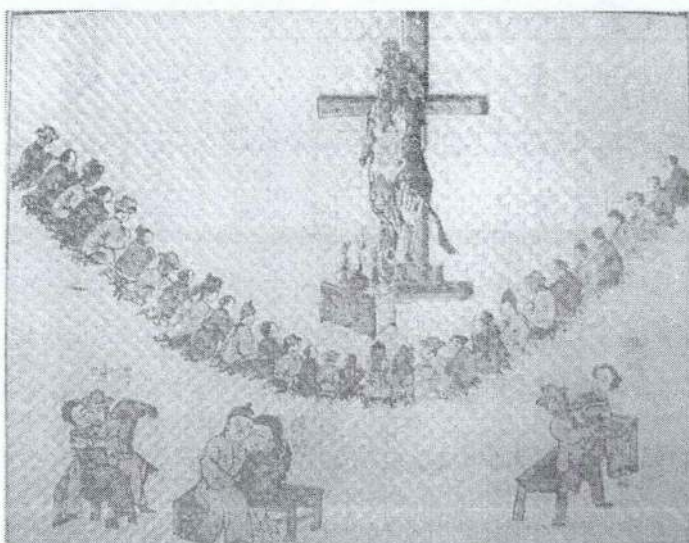


图8《抵制传播天主教的年画》之二

（主）不嫁人”，“弟兄父子绿帽明明顶，族戚和邻友来来往往笑纷纷”。在《谨遵圣谕辟邪全图》中，其中一幅画所配对联为：“臭流二千年万分不堪，听八方一熟半生，随意成两成双人鬼女男同枕睡；图告十九省百姓通晓，合五服四邻三党，谨防亡六亡七天猪（主）兄弟进门来。”¹⁰⁶需要注意的是，类似煽动性宣传虽然言过其实，但在十八、十九世纪中国农村的传播过程中，它们显然不可能得到理性梳理和认知，一旦有涉及天主教的非常事件发生，必然会迅速形成有着广泛民意基础的反教同盟。

3. 儒家文化圈

天主教在中国的遭遇并非孤例，环顾亚洲其他国家，对天主教所采取的高压政策与清朝相比有过之而无不及。激起禁教的原因各种各样，其中不乏偶发事件，但从本质上看，天主教教义与儒家思想的冲突是根源所在，这在以儒家思想立国或儒家思想已渗透进国民日常生活的朝鲜、日本和越南表现的最为典型。

1794年，朝鲜爆发“辛亥教难”，天主教在朝鲜受到致命打击，而其最初的导火索是天主教信徒尹持忠以天主教礼仪给母亲治丧。当年11月，尹持忠被处死。1800年正月，金大妃发布严厉的禁教令，朝鲜大规模搜捕和追杀天主教徒。翌年十月又发布《纯祖辛酉讨邪教文》，其中涉及基本伦理价值观念的措词与中

¹⁰⁵ 见吴昊，韩琦编校，《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》，第198-199页。

¹⁰⁶ 见吕实强（周汉反教案），台湾《中央研究院近代史研究所集刊》，第2期。转引自董丛林，《龙与上帝：基督教与中国传统文化》，桂林：广西师范大学出版社，2007，第170页。

国文告无异：“今所谓邪学，无父无君，毁坏人伦，背驰教化，自归于夷狄禽兽”。在这场教难中，共有三百多人被处死或监禁。¹⁰⁷

在日本，丰臣秀吉（Toyotomi Hideyoshi, 1582-1598）于1587年颁布《伴天连追放令》，以官方文件的形式明确天主教为邪教，并遣返相关教会人士。1597年，有三位耶稣会士被处死。¹⁰⁸自1614年起，江户幕府的前三代将军均明令禁教并驱逐传教士；1626年，长崎奉行水野守信（1577-1637）制定的“踏绘”制度，在通衢要道广设刻有耶稣或玛利亚像的木板或金属板，要求民众必须踩踏以分辨其为教徒与否。1633-1639年间，德川家光（Tokugawa Iemitsu, 1623-1651）屡次发布锁国令和禁教令。1638年，在全国各地大张告示，以优渥赏金鼓励密告，捉拿传教士和教徒。1640年，幕府设立宗门奉行，专司禁教及其他宗教事务。在德川秀忠（Tokugawa Hidetada, 1616-1623）和德川家光统治时期，约有4000名以上的天主教徒殉教。除此之外，在“岛原之变”还有35,000名天主教徒殉难。1671年，制成《宗门人别改帐》，确实掌握改宗之源天主教徒的名册，规定每个人都要与寺院结成固定的“寺请”关系，每村每年都要造册以进行此一宗教信仰的户口普查，并用踏绘方式加以确认。1687年，更发布《基督徒类族令》，施行连做法以禁教。¹⁰⁹

1712年5月10日，东京（Tunquin）¹¹⁰国王发布诏令，驱逐几位欧洲传教士，命令他们“永远不准回来”。而对于国内天主教徒，“一旦被揭发，将被罚银六十两”，这些钱将奖励给那些检举揭发者。这一敕令使非基督徒“非常关注捉拿基督徒和传教士”，致使后者处境异常危险，纷纷“设法躲起来。”¹¹¹1737年1月12日，葡萄牙人巴特勒米·阿尔瓦雷斯、埃马纽埃尔·德阿布雷乌、万桑·达库尼亚，德国人让-加斯帕尔·克拉特等四位耶稣会士被斩首。¹¹²

¹⁰⁷ 见葛兆光，《邻居家里的陌生人：清中叶朝鲜使者眼中北京的西洋传教士》，《中国文化研究》，2006年夏之卷。第5页。

¹⁰⁸ 见（德）彼得·克劳斯·哈特曼，《耶稣会简史》，第51页。

¹⁰⁹ 见黄一农，《两头蛇：明末清初的第一代天主教徒》，第14-15页。

¹¹⁰ 为越南历史上的北部政权，首都在河内。

¹¹¹ 见《传教士勒鲁瓦耶神父的第三封信》（1714年于东京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第12-13页。

¹¹² 见《综述》，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，I），第43-49页。

东京有史以来针对基督教的最残酷的迫害发生在 1721 年。¹¹³在这次迫害风潮中，布夏莱利（Buccharelli）神父、皮埃尔·弗利厄（Pierre Frieu）、安普瓦兹·达奥（Ambroise Dao）、埃马纽埃尔·迪安（Emmanuel Dien）、菲利普·米（Philippe Mi）、Luc Thu、Luc Mai、Thadee Tho、保罗·努阿（Paul Noi）、弗朗索瓦·康（Francois Kam）等十位传教士被斩首。¹¹⁴而掀起此次迫害风潮的最初原因仅是某位天主教信徒表现出对孔子的不尊重：“在一股有失谨慎的热情驱使下，这个新信徒闯入被百姓尊为学者的孔子的庙堂，推倒他的塑像并踩在脚下。几名异教徒立刻向他扑去，对他一顿拳脚，还将他拖到省都堂上，要省督判他侮辱先师的罪名。”¹¹⁵联系到儒家文化对东京的深刻影响，天主教徒的这种行为能够引发全国范围的仇教风潮也就不难理解。据《耶稣会士中国书简集》，“东京很少有哪个城市中不建有至少一座孔庙的。庙中最高处是这位哲人塑像，其被民众置于偶像之列的他的弟子们的塑像环绕于四周……城中官员每月朔望两日齐集于此行小型献祭，即向祭台献礼、焚香并频频跪拜”，“每年春分和秋分，这里要举行所有读书人必须参加的隆重献祭”。¹¹⁶

4. 禁教之深层原因

在中国历史上，打压外来宗教的事件时有发生，如起源于印度的佛教在中国就历经多次禁绝。太平真君七年（446），北魏太武帝拓跋焘（408-452）在大臣崔浩（381-450）的建议下下诏灭佛；北周武帝宇文邕于建德三年（574）下诏禁断佛教；会昌三年（843），唐武宗李炎（814-846）下“杀沙门令”；会昌四年，敕令尽拆大型寺院、佛堂，勒令僧尼还俗；周世宗柴荣（921-959）禁止私自剃度出家，拆毁寺庙数千所，勒令僧人还俗数十万人，毁铜佛像以铸钱。对于此类事件的动机或根源的研究，有很多不同观点。有的归结于政治和经济因素，有的归结于统治者或相关事件发起者的个人好恶与情感因素，但总的来看，中国历史上所有针对外来宗教的打击或排斥，有一个非常重要的共同出发点，即它们是外来事物，其思想观念与中国数千年来自身发展演变起来的一些基本价值观念有相

¹¹³ 同上，第 15 页。

¹¹⁴ 同上，第 27-29，33 页。

¹¹⁵ 同上，第 19 页。

¹¹⁶ 见《意大利耶稣会士、尊敬的奥尔塔（Horta）神父致某伯爵夫人的信》（1766 年于法兰西岛），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上，I），第 90 页。

互冲突的地方。¹¹⁷一旦遇到非常情况，外来宗教与中国固有传统价值观相冲突的地方就会被放大，从而能够获得社会各阶层的广泛认同与支持。

清朝统治者对天主教的打击、压制或者说迫害，也应置于这样一个大的情境之下予以考察，即天主教作为一种外来宗教，与中国传统的价值观念、道德伦理有冲突和龃龉之处。从这个角度看，即使完全不考虑对外国势力渗透与入侵的潜在风险，¹¹⁸任何一个汉族政权在文化精英和普通民众的双重强大压力面前都会或迟或早地禁绝它，而对于从偏远地域入主中原的清朝满族统治者而言，他们特别迫切地需要这样做，因为相对于历代汉族政权及中原文化而言，他们是一个“外来者”，¹¹⁹即文化上的“他者”，如果不能迅速有力地确定文化认同问题，也即是在“具有决定意义的”特征上与汉族文化精英达成一致，他们的政权合法性就会受到强烈质疑，其治理的有效性也会大打折扣。中国人民大学教授杨念群的精辟论述有助于我们认识这个问题：

“边缘种族有时被中心族群视为敌类，并非是其缺少夺取大统的政治和军事实力，而是缺乏足够的文化积淀和渗透能力，故‘夷狄’虽总有争夺中心地位的欲望，并且均最终成功占据中心位置，却未必能成功建立起真正的合法性……历

¹¹⁷ 在与北京耶稣会士的一次集体谈话中，雍正曾说：“汉明帝任用印度僧人，唐太宗任用西藏喇嘛，这两位君主因此受到了中国人的憎恶。”这从一定程度上表明，前车之鉴让雍正对天主教深怀顾虑。用耶稣会士宋君荣的话讲，雍正皇帝“不愿意因为引进欧洲教义而自讨中国人的憎恶”。见《宋君荣神父北京通信集》（Le P. Antoine Gaubil S. J. Correspondance de Pékin, 1722-1759）第四十二号信件（1727年7月21日于北京）。转引自杜文凯编，《清代西人见闻录》，第145、147页。

¹¹⁸ 在康熙四十二年（1703）的南巡途中，康熙就对“传教士散居中国各处”提高了警觉，“希冀严加管束传教士”。大臣的上奏也认为“传教士、商贾勾结危害尤剧”。据《大清圣祖仁皇帝实录》，史景迁用“寝食难安”形容康熙对西洋人的焦虑：“海外如西洋等国，千百年后，中国恐受其累”。见史景迁《康熙：重构一位中国皇帝的内心世界》，桂林：广西师范大学出版社，2011，第93页。雍正在和巴多明、冯秉正等耶稣会士的一次谈话中，如是说：“……你们想把中国人变成教徒，这是你们道理所要求的。但我们会变成什么样子，我们岂不很快成为你们君王的顺民吗？教友只认识你们，一旦边境有事，百姓惟尔等之命是从。现在虽然不必顾虑及此，但等到万千战舰来我海岸之时，则祸患就大了。”L. W. Allen: “Jesuits at the Court of Peking”, 262-265. 转引自顾卫民，《中国与罗马教廷关系史略》，北京：东方出版社，2000，第87页。

¹¹⁹ 雍正皇帝对此问题十分敏感，雍正四年九月的诏书曰：“惟有德者乃能顺天之所与，岂因何地之人而生区别耶？”“推逆徒之意，谓本朝以满洲之君，入主中国，妄生此疆彼界之私见”。激烈抨击对满族入主中原持怀疑态度的人。见（口）稻叶君山，《清朝全史》（上），北京：中国社会科学出版社，2008，第397页。雍正处理相互关联的“曾静案”和“吕留良案”截然不同的态度，正清楚地表明了他对“外来者”身份的忌讳：曾静（1679-1735）被宽宥特赦，吕留良（1629-1683）则被开棺鞭尸，其子孙及学生也被株连下狱。原因即在于吕留良的“华夷之别”论。见万依、王树卿、刘澍，《清代宫廷史》，第41页。

史总是标示出一个‘文化’的尺度，使得这种攫取不完全表现为疆域空间的占有，更是一种情感和心理学上的深层文化较量。甚至于解释这种情感心态纠葛的成功与否往往决定了其正统性的确立程度。”¹²⁰

就中国历史经验而言，求得与汉族的“文化认同”¹²¹是任何一个“外来者”赢得统治合法性的重要战略。对于清朝前中期统治者来说，它突出地表现在两个方面：一是认同明朝统治的合法性。各地反清斗争尚未完全平息，清朝即已开始纂修《明史》，其根本目的即在于消融汉人反清情绪，减小军事行动及实施治理的阻力，以完成政权的统一。而康熙皇帝祭拜明太祖陵，也是通过尊崇明朝开国皇帝，争取汉族民众感情认可之举。据史载，为表示虔敬，康熙皇帝“由甬道旁行”，在陵前“行三跪九叩头礼，诣宝城前，行三献礼。出，复由甬道旁行”。这种谦卑举动显然赢得了上至官员下至百姓的心，“父老从者数万，人皆感泣”。¹²²二是尊崇孔子。在1684年首次南巡的回銮途中，康熙往曲阜祭拜孔子。车至奎文阁，康熙步行至大成殿，在孔子像前行三跪九叩头礼，并宣谕：“至圣之德，与天地日月同其高明广大”！并御书“万世师表”匾额。康熙还把所有的仪仗用具保存在孔庙，并特别指出：“朕今亲诣行礼，务尊崇至圣，异于前代。”¹²³雍正对孔子的尊崇更是到了无以复加的程度：于雍正元年四月追封孔子五世王爵。¹²⁴雍正二年颁布的《圣谕广训》实则是以儒家伦理为基本指导思想的治国大纲，这在雍正的一道长篇谕旨中同样有所体现：“若无孔子之教，则人将忽于天秩天叙之经，昧于民彝物则之理……使为君者不知尊崇孔子，亦何以建极于上而表正万邦乎？人第知孔子之教在明伦纪，辨名分，正人心，端风俗，亦知伦纪既明，名分既辨，人心既正，风俗既端，而受益者之尤在君上也哉！朕故表而出之，以见孔子之道之大，而孔子之功之隆也。”¹²⁵

¹²⁰ 见杨念群，《何处是“江南”？：清朝正统观的确立与士林精神世界的变异》，北京：生活·读书·新知三联书店，2010，第14页。

¹²¹ 见常建华，《国家认同：清史研究的新视角》，《清史研究》，2010，第4期，第1-17页。

¹²² 见小横香室主人，《清朝野史大观》（上），上海：上海科学技术文献出版社，2010，第19页。

¹²³ 《清圣祖实录》卷117，康熙二十三年十一月己卯。转引自常建华，《国家认同：清史研究的新视角》，《清史研究》，2010，第4期，第7页。

¹²⁴ 同上。

¹²⁵ 见朱昌荣，《试论雍正、乾隆二帝的理学思想》，《清史论丛》（09年号），北京：中国广播电视出版社，2008，第298页。

教皇克雷芒十一世的决议案（1704年11月20日）恰恰在这方面与清帝的举措背道而驰：

二、春秋二季，祭孔子并祭祖宗之大礼，凡入教之人，不许作主祭、助祭之事，连入教之人，并不许在此处站立，因为此与异端相同。

三、凡入天主教之官员或进士、举人、生员等，于每月初一日、十五日，不许入孔子庙行礼。或有新上任之官，并新得进士，新得举人生员者，亦俱不许入孔庙行礼。¹²⁶

几番交涉无果之后，¹²⁷康熙于1707年三月十七日下旨：“自今以后，若不遵利玛窦的规矩，断不准在中国住，必逐回去……尔教化王万一再说尔等得罪天主杀了罢，朕就将中国所有西洋人等都查出来，尽行将头带与西洋去。”¹²⁸1715年，教皇克雷芒十一世又颁布“自登基之日”（Ex Illa Die）的通谕，重申所有在华传教士必须宣誓遵守1704年的禁令，否则将受逐出教会的处罚。1720年十一月十九日，教皇特使嘉乐（Cardus Mezzabarba）接到了康熙皇帝的谕旨：

尔教王所求之事，朕俱俯赐允准。但尔教王条约，与中国道理大相悖戾。尔天主教在中国行不得，务必禁止！教既不行，在中国传教之西洋人亦属无用。除会技艺之人留用，及年老有病不能回去之人仍准存留，其余在中国传教之人，尔俱带回西洋去。且尔教王条约，只可禁止尔西洋人，中国人非尔教王所可禁止。其准留之西洋人，着依尔教王条约，自行修道，不许传教！¹²⁹

从这道谕旨看，始自雍正年间的大规模禁教在康熙晚年即已有所萌芽。而康熙皇帝的一次谈话也透露出他对北京宫廷中耶稣会士的真实态度：“汝等知西洋人渐渐作怪乎？将孔子也骂了。予所以好好待他者，不过用其技艺尔。”¹³⁰曾为

¹²⁶ 见顾卫民，《中国与罗马教廷关系史略》，第58-59页。

¹²⁷ 康熙四十四年（1705）十月十九日，教皇特使多罗晋京，当面与康熙皇帝交涉教会事宜，引起康熙的抵触，认为教廷干涉中国礼俗。康熙认为，“尔等西洋之人，如来我中国，即为我也。”随即颁布了在华传教士的登记制度：“凡不回去的西洋人等，写票用内务府印发给。票上写西洋某国人，年若干，在某会，来中国若干年，永不复回西洋。”分别见《康熙朝满文朱批奏折全译》第435页和《中国天主教史人物传》（中）第324页。转引自顾卫民，《中国与罗马教廷关系史略》，第68-69页。

¹²⁸ 见庄吉发，《故宫档案与清初天主教史研究》，《郎世宁之艺术：宗教与艺术研讨会论文集》，第88页。

¹²⁹ 见鞠德源，田建一，丁琼，《清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年》，《故宫博物院院刊》，1988，第2期，第39页。

¹³⁰ 中国第一历史档案馆，《康熙朝满文朱批奏折全译》（北京：中国社会科学出版社，1996，第424页），转引自李卫华，《从帝王的文化心理看清朝前期对天主教的宽与禁》，《太原师范学院学报》（社会科学版），

康熙写过传记的耶稣会士白晋对传主的认识显示出难得的理性：“虽说康熙是个政治家，但他如果对天主教和儒教的一致性稍有疑虑，就决不会允许天主教的存在”。¹³¹

天主教教义和有关教规与以儒家思想为核心的中国传统文化价值观念的严重冲突，决定了它必然地要在中国受到抵制，而当这种抵制成为寻求政权合法性的国家战略的重要组成部分时，它将会变得史无前例的激烈。从这个角度观察，雍正年间的禁教就不能简单地归结为皇权斗争的延伸，而耶稣会士以及其他传教组织成员在中国的遭遇也不能视为偶然，而是其命运的必然。

“谁应该属于哪个群体或被排除在外，将取决于哪些特征被视为具有决定意义。”¹³²按照英国学者麦克·克朗（Michael A. Crang）在《文化地理学》中所阐述的观点，来华的耶稣会士及其他欧洲传教组织成员即是典型的“他者”。因为，他们不仅肤色、毛发、体型、所操语言、生活习性等与周围环境格格不入，更是在“具有决定意义”的特征上不具有任何能够与周围的人取得共识的因素。对于传教士来说，他们“具有决定意义”的特征是基督徒身份及其秉持的基督教思想，而中国人具有决定意义的特征则是根深蒂固的儒家传统思想价值观念。从这个层面看，虽然郎世宁等耶稣会士身处中国，但他们却“不在其中”。¹³³

回顾古今中外艺术史，艺术家多在其作品中融入对个人命运之反思，或者形象、构图、色调，或者内容、情绪、风格，多多少少隐藏着他们的心曲，郎世宁是否也会在其绘画作品中一寄愁肠呢？

2005，第4卷，第4期，第29页。

¹³¹ 同上，第28页。

¹³² 见（英）迈克·克朗，《文化地理学》（修订版），第55页。

¹³³ “在被称作‘他者化’的过程中，‘自我’和‘他者’的特征以一种不平等的关系建立了起来。前者围绕一个共同特征把自己定义为‘其中之一’，接着，又把其他非成员定义为剩余者，即‘不在其中’”。见（英）迈克·克朗，《文化地理学》（修订版），第56页。文化上的隔膜之外，情感上的疏离也是造成在华耶稣会士普遍感到孤独的主要因素。从耶稣会士刘松龄写于大金川之战（1747-1749）后的信件可以得知，由于严厉禁教，耶稣会士在私底下对清朝皇帝的反感甚至发展至对满族政权的仇恨：“（在战斗中）军队伤亡惨重，满洲人真丢了面子……全国还是在笑皇帝……现在事情全部过去了。但我看不出这些满洲人还能有多长时间来控制中国？满洲人的力量已经弱了，从几个地方能够看得出来，这一次打仗就看得更清楚了。一个共同的认识，是中国人是比较容易赶走满洲人的，如果在江苏、浙江发生了什么起义的的话。”见高王凌，《刘松龄笔下的乾隆十三年：刘松龄研究之二》，《清史研究》，2008，第3期，第96页。

第四章 瘦马

第一节 百骏图

1. 绢本

雍正二年（1724）三月初三日，内务府员外郎沈焄奉怡亲王允祥谕：“着郎世宁画百骏图一卷，遵此。”¹这即是今天台北故宫博物院所藏郎世宁《百骏图》的源起。根据题款，此图的绘制历时四年，至雍正六年（1728）仲春方完成。

《百骏图》为绢本设色，卷，纵 94.5 厘米，横 776.2 厘米，描绘了塞外皇家牧场秀丽俊美的景象。得益于高视平线构图，画面空间极为辽远开阔：远处有雄伟的高山、起伏的丘陵，近处有平坦的草甸、苍劲的古木。其间，河流蜿蜒，苇荡深深，水泊平静。在这个气象万千的宏大场景里，画家共描绘了一百匹皮毛、动态、神情各异的马，以及十一位圉人，一条牧犬。

全卷造型严谨，设色精雅，把欧洲传统绘画写实的造型技术特点表现的淋漓尽致。尽管马匹、人物众多，场景复杂，但由于构图精巧，《百骏图》并没有让



图9 郎世宁《百骏图》台北故宫博物院藏

观者有拥堵凌乱的感觉。自右至左徐徐展开画卷，马匹人物聚散有方，山水树木错落有致，前、中、后景高低起伏，动静交融。把卷品读，犹如欣赏一曲磅礴宏伟但又不失舒缓细腻的交响乐，令人心旷神怡，流连再三。

开始创作《百骏图》时，郎世宁 36 岁，正值精力充沛、创造力旺盛的壮年，而《百骏图》也确实堪称他一生巅峰之作，但就是这样一件作品，命运却不如其画面那样光彩耀人。根据内务府造办处画画活计的一般工作流程，作品完成之后，一般都会尽快呈给皇帝御览，或者至少要把完成时间记录在册，但直到乾隆十三

¹ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第 1 册，第 269 页。

年五月初九日，造办处档案中都没有绢本《百骏图》的任何信息。它在近二十年的时间里默默无闻，必然有很多我们无从考证的原因，但“不太受欢迎”或许是其中的一个。

2. 纸本

乾隆十三年（1748）五月初九日，“太监胡世杰交百骏图一卷传旨：着郎世宁用宣纸画百骏手卷一卷，树石着周昆画，人物着丁观鹏画。钦此。”²

传旨布置新活计的胡世杰为什么还同时拿出一卷《百骏图》？有三种可能：一，胡世杰所交《百骏图》是郎世宁于雍正六年完成的绢本《百骏图》，胡世杰第一次把它呈给乾隆御览，乾隆不满意，于是下旨要求重画一卷，但郎世宁只负责画马，树石、人物由中国画师画；二，乾隆让郎世宁照着绢本《百骏图》的样式，用宣纸临摹一卷，树石、人物由中国画师画；三，胡世杰所拿《百骏图》乃前人所画，乾隆让郎世宁照着其中的意思再画一卷，树石、人物由中国画师画。从造办处档案看，如果皇帝要求画师仿照某件作品再画一件，都会明确的说“仿”或“临”。如乾隆十二年三月十七日，“胡世杰交陈容九龙图一卷，宣纸一张，传旨着交郎世宁用此宣纸仿九龙图画一张”。³乾隆十三年七月十七日，“着郎世宁仿木兰图画画一幅”。⁴乾隆十九年四月初四日，要求郎世宁将明宣德皇帝御笔《白猿图》中的“白猿临下”。⁵据此笔者以为，第一种可能性较大，即乾隆不满意郎世宁绢本《百骏图》，要求郎世宁、周昆、丁观鹏三人合作，用宣纸重新画一幅：

本幅宣纸本，纵一尺一寸二分，横一丈一尺六寸六分。设色画百骏马，平冈浅草，陂陀曲折，寝讹蹄啮，各极其态。奚官围人共八人，或偃息帐中，或驻立沙地，或前后驰骋驱策。款：臣郎世宁恭绘。铃印二：臣郎世宁、恭绘。⁶

从以上《石渠宝笈续编》的著录看，纸本《百骏图》与绢本《百骏图》是有相当差别的：首先，尺寸不同。纸本纵约 36.7 厘米，横约 366.7 厘米，而绢本纵 94.5 厘米，横 776.2 厘米。纸本比绢本小一半还多。其次内容不一。纸本画有围人 8 人，而绢本则有 11 人。第三，两卷中人物的位置、动态也不尽相同。纸本

² 同上，第 16 册，第 268 页。

³ 同上，第 15 册，第 343 页。

⁴ 同上，第 16 册，第 252 页。

⁵ 同上，第 20 册，第 364 页。

⁶ 见《石渠宝笈续编》（二），上海：上海书店，1988，第 795 页。

中的人物有“偃息帐中”的，绢本的人物则是在帐前攀谈、瞭望。除规格、内容上的不同，两本《百骏图》的待遇和处境似乎也不一致。

除一方“乾隆御览之宝”的朱文红印，绢本《百骏图》画面上没有乾隆皇帝的题跋字迹，这种情况对在画幅上题字有着特殊癖好的乾隆来说很不寻常。⁷相反，纸本《百骏图》却有乾隆的长篇题诗：

云行者龙陆行马，马犹龙性理固然。又闻大宛界海裔，时有神龙出其渊。合于牧北北乃字，渥洼龙种昂腾骞。孽息辗转盛北地，一一如龙现在田。徒观□□已轩翥，更参变态犹联翩。我知其理不能写，周以繡领带镜川。齑饮既适马性悦，作息乃得全其天。目迷万锦姑弗论，粗陈厥状真奇焉。翘足而陆涸而水，饱而卓立倦而眠。怒者奋蹄嬉者啮，痒者摩颈跃者旋。突者惊者竞相赴，或改其意中俄延。或背而驰似相忌，或依而就如相怜。夫惟衡扼之不藉，故无□辔与诡衔。鲁颂一言蔽诗意，蒙庄数语包全篇。骅骝骐驎世常有，谁言今也无曹韩。⁸

细细观览，并把马的各种动态姿势描述一遍，乾隆皇帝对纸本《百骏图》的爱惜之情可以想象。

另外，单纯从著录情况看，两本《百骏图》也有着不同的地位。相对于纸本在《石渠宝笈续编》中的 83 字著录，《石渠宝笈》对绢本的著录则显得格外简略，只有区区 33 字，而连最基本的尺寸规格都不予以统计记载，更显示出几分漫不经心：

洪次一等，贮御书房，素绢本，著色画，款式云，雍正六年岁次戊申仲春，臣郎世宁恭画。⁹

同为《百骏图》，绢本和纸本的待遇何以会有以上差别？正如前面所分析，

⁷ 如乾隆在李公麟（1049-1106）《临韦偃放牧图》的画面及后隔水都有题字。画面上是一首七言诗：“将军弟子韦与韩，往往画马遗人间。一匹价值千金驥，攻驹富牧何曾传。伯时奉教摹粉本，神迹重私见韦偃。幹惟画肉杜老嗤，独于偃也无贬损。薄言駟者锦繡张，饮秣适性力乃强。筋埋肉长固无数，此中不少駟駟藏。但养其骏弃其弩，弩多骏少非良图。兼容并包择贤用，既有伯乐骏岂无。”后隔水题曰：“向于卷中见明高帝墨迹，英气飒飒进露豪楮。恍睹其仪表。辛未春省方南至江宁奠孝陵谒遗像，周览宫阙，俯仰慨然，重展是卷，因并识之。”见《石渠宝笈续编》（四），第 2690 页。李公麟《临韦偃放牧图》为绢本设色，纵 46.2 厘米，横 429.8 厘米，现藏北京故宫博物院。共画马匹 1286，圉人 143。作为清宫贮藏的群马图名作，美术史家姜斐德博士（Dr. Alfreda Murck）认为，郎世宁在创作《百骏图》时，可能参考了《临韦偃放牧图》。

⁸ 见《石渠宝笈续编》（三），第 795 页。

⁹ 见《石渠宝笈》，第 1071 页。

乾隆皇帝要求郎世宁再画一件已经表明，他不喜欢绢本《百骏图》。正因为如此，皇帝懒得在上面题字，而臣子似乎也揣摩得他的心思，在著录的时候漫不经心，以示区别。

乾隆皇帝为什么不喜欢绢本？郎世宁、周鲲、丁观鹏三人在纸本上的分工明确提供了答案：乾隆不喜欢郎世宁描绘的山石、树木、人物（也即画中马匹的整体环境）：毫无“笔法”可言。由此，他点名周鲲画其擅长的树石，丁观鹏画其擅长的人物。

两本《百骏图》在绘画风格上有何区别？由于纸本已经失传，我们无法对二者进行比较。但如果仅仅从中、西画师的绘画风格以及相应的画面视觉效果上比较，同是合笔画的艾启蒙《百鹿图》（树石山水由中国画师完成）¹⁰能够充当纸本的角色。

从图 10 看，郎世宁所画树木过于写实，立体感很强，尤其是前面一株松树的树枝，似要张牙舞爪地伸向观者的眼睛。由于树皮剥落而暴露在外的光滑的树干，反射出白花花的阳光。写实也让左侧一棵大树的树疤、树洞，显得阴森而突兀。与此相较，《百鹿图》中由中国画师绘制的树木则清新秀润，树干虽也盘旋扭曲，树结、疤痕比比皆是，但并不让观者感到视觉上的紧张，反而为画卷平添几分古意（图 11）。另外，从空间感的营造上，郎世宁的画卷虽极其深邃辽远，但也徒然增加了观者与画卷之间的距离感，使观者难以“亲近”画卷。这与中国绘画美学“物我合一”的诉求显然背道而驰。反观图 11，其中虽同样绘有远山，但其造型主旨乃回避物理深度，并力图挤压空间，使画面趋于平面化，或使之“深度”限定与某种可控范围内，从而消弭观者与画卷之间的距离。总而言之，从最高审美层面上讲，中国绘画所追求的是情感上的“进入”，和认知上的超越，而非“真实”和三维深度之建构。就山水画而言，这一观念在南朝王微（415-453）之《叙画》中即有明确阐述：“非以案城域、辨方州、标镜阜、划浸流。本乎形者，融灵而变动者心也。”¹¹

归根结底，风格之异源于观念有别，而这也正是郎世宁之绢本《百骏图》受到冷遇的深层原因。

¹⁰ 著录于《石渠宝笈续编》（二），第 1270 页。绢本设色，纵 42.5 厘米，横 423.7 厘米。现藏台北故宫博物院。

¹¹ 见郑午昌，《中国画学全史》，上海：上海世纪出版集团，2008，第 66 页。

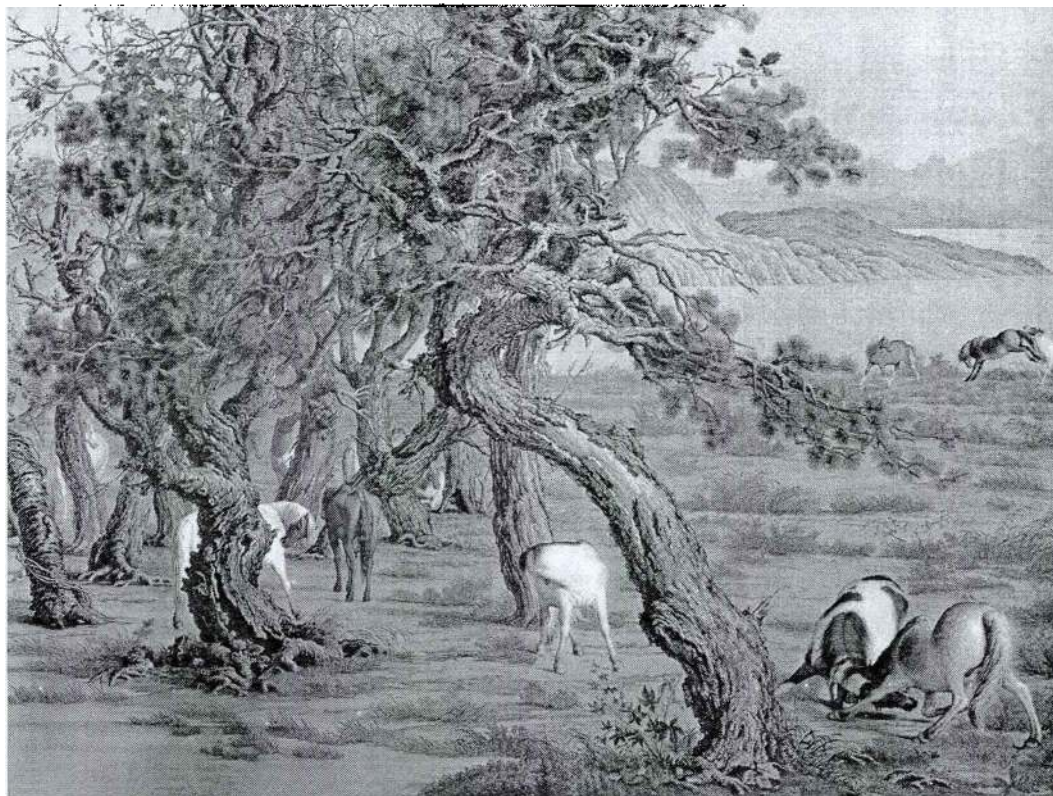


图 10 郎世宁《百骏图》(局部)

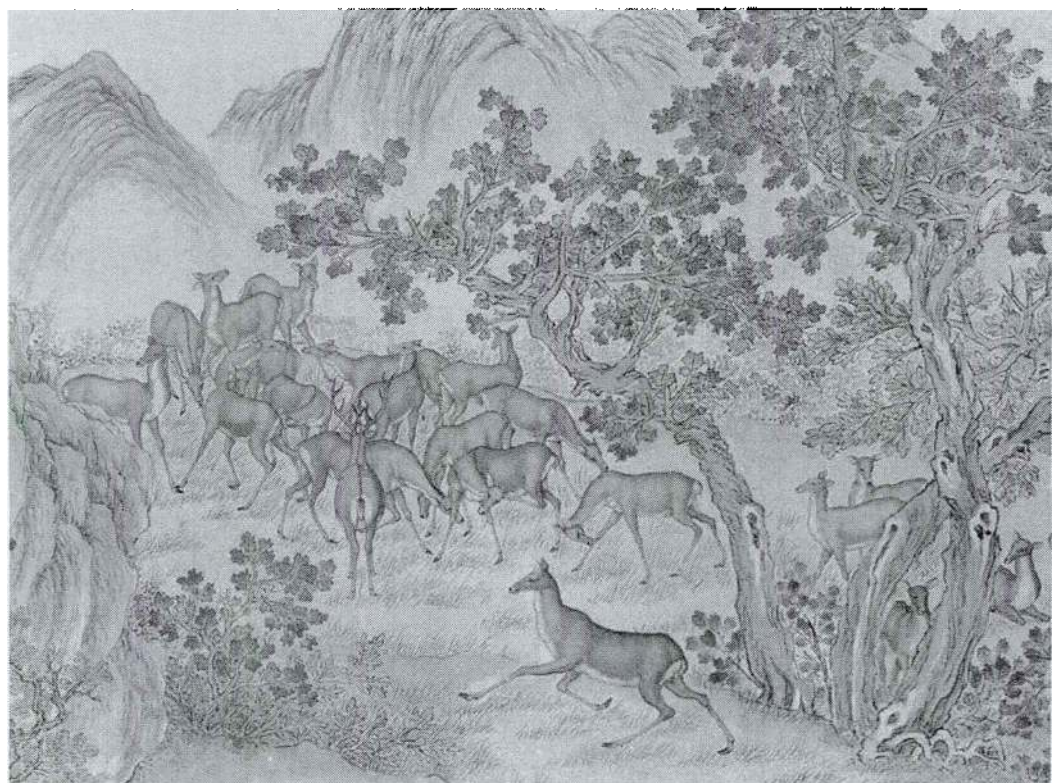


图 11 艾启蒙《百鹿图》(局部)

3. 稿本

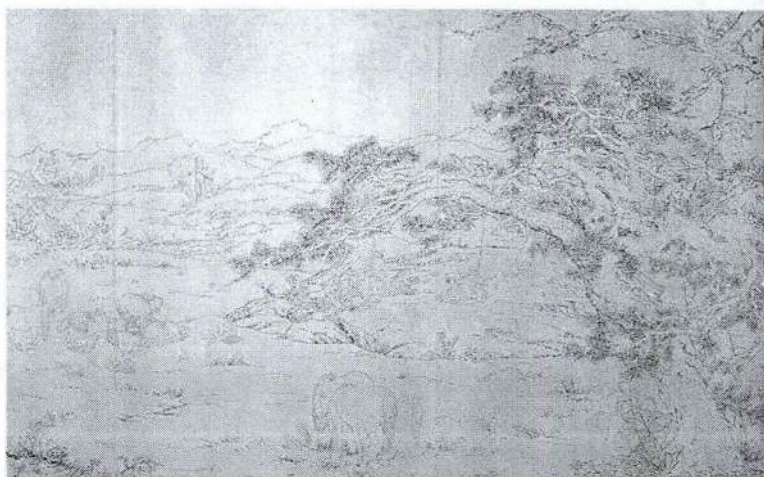


图 12 郎世宁《百骏图》稿本（局部）

美国纽约大都会博物馆(the Metropolitan Museum of Art)藏有一件白描本《百骏图》，乃郎世宁绘制绢本《百骏图》的稿本（图 12）。该卷为纸本墨笔，纵 94 厘米、横 789.3 厘米。其上题跋曰：

郎世宁欧洲人，入华籍，雍正朝供奉内廷，画马兼工人物、花鸟、屋宇，参用西法，尺缘测绘，丝粟不爽，工致绝伦。准噶尔进大宛马，上命图之得邀。睿赏赐题其所画。百骏图长卷久藏大内，宣统朝由摄政口借出摄影，今有流传影本。是卷百骏图稿本，虽荒率不经意而矩度森严，笔画遒劲，亦海内孤本，似远胜球壁之珍也。听秋道士识于宣南幻吾庐中。¹²

由落款“听秋道士”可知，此段跋文的作者为民国时期北京著名画家章维汉，¹³而他也可能是这件图稿的拥有者。作为前清如意馆的宫廷画师，章维汉定此卷为“海内孤本”是令人信服的。但目前还存世有另外一件《百骏图》稿（民国时期画家马晋（1899-1970）所藏，下称“马本”），北京故宫博物院研究员聂崇正认为此稿本也是出自郎世宁的手笔。¹⁴笔者以为，这个判断值得商榷。因为，除了以上章维汉“海内孤本”的题跋外，聂崇正先生可能还疏忽了另外一个问题，

¹² 此题跋录自大都会博物馆网站。图稿上钤印四，其中三方为：“雪泥鸿爪”、“全城章氏白子”、“恨不十年读书”。一方无法辨识。

¹³ 见乔晓军编，《中国美术家人名补遗辞典》，西安：陕西旅游出版社，2004，第 565 页。

¹⁴ 分别见聂崇正《郎世宁〈百骏图〉卷及其稿本》，《郎世宁〈百骏图〉稿及马晋〈百骏图〉卷》，天津：天津人民美术出版社，2008，第 2 页；聂崇正《郎世宁〈百骏图〉卷及其稿本和摹本》，《清宫绘画与“西画东渐”》，北京：紫禁城出版社，2008，第 248-253 页。

即两件稿本之间的细微差别。

马本上有四处字迹，自右至左分别是：“原画此处有松树及□□□大小四棵”；“原画此处有□□□衣服靴帽□□，黄皮帽，□黑靴，蓝衣”；“原画上此人□□□□”。还有一处漫漶不清（位于河水中央正牵马下水的圉人上部），大意是：原画中这位圉人上身穿着衣服，而在图稿中则是光着上身（图14）。大都会博物馆所藏图稿上则没有这些字迹。

首先可以断定，这几处字迹不是出自郎世宁之手。原因有二：一，

郎世宁不可能自己在图稿和最终完成的作品之间做以上比较，并以提醒的语气写下来；二，郎世宁不可能如此流利地写汉字。¹⁵如果不是郎世宁所写，只能是图稿拥有者的笔迹。但如果这件图稿确是郎世宁所画原稿，从雍正二年（1724）算起，到马晋在上面落款时的“庚申二月”（1920），这件稿本已有近两百年历史，

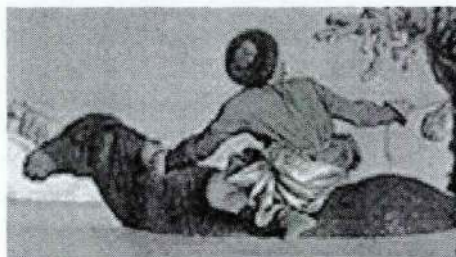
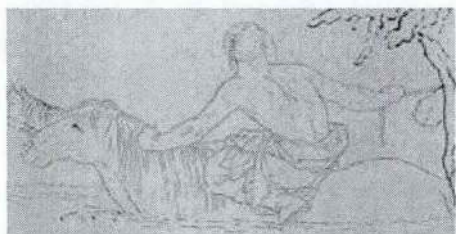


图 14

是一件名副其实的文物了，马晋应该不会在具有相当价值的文物上面随意写字（这种字和书画类文物上正式的题跋不可同日而语）。由此，笔者推测，这件图稿很可能是马晋自己的临摹之作，而非郎世宁的手笔。

作为民国时期北京画坛名家，章维汉与胡佩衡（1892-1965）、秦仲文（1896-1974）等画家都有很多来往。自幼喜爱画马，并终生学习郎世宁画风的马晋也是这个圈子里的一员。从这个背景看，马晋很有可能是从章维汉处借得

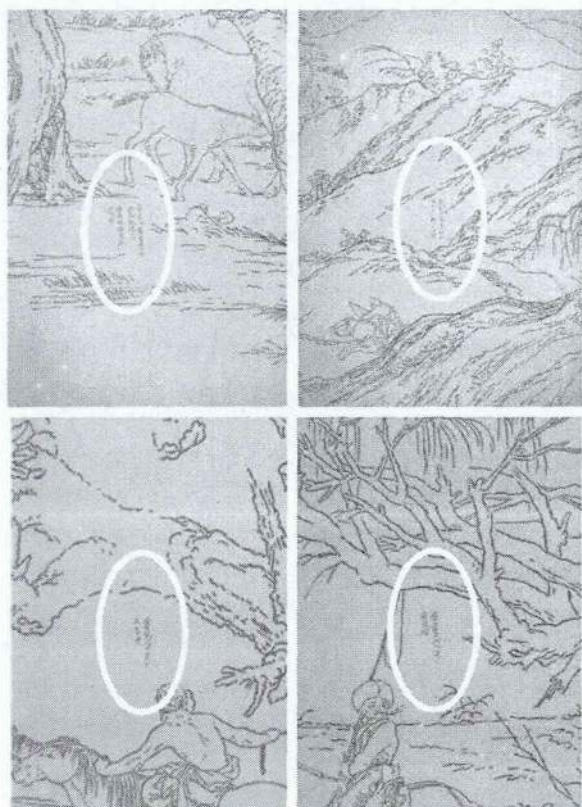


图 13

¹⁵ 见本文第三章相关论述。

郎世宁原稿，加以临摹，同时他还到“古物陈列所”¹⁶观摩郎世宁绢本原作。在此过程中，马晋注意到了白描稿和绢本原作之间的差别，并在自己的临摹本中标注出来，以示提醒。事实上，马晋称自己“用郎世宁原稿”画《百骏图》，¹⁷并不能证实他曾经拥有原稿，而可能仅是曾经对照着借来的原稿画而已。

清代内务府造办处绘画活计一般包括“起稿”、“呈览图稿”、“正式绘制”、“进呈完成品”等四个阶段。在“呈览图稿”阶段，皇帝可能会对图稿提出修改意见，也可能会完全赞同图稿，下旨照稿准画。绢本《百骏图》与大都会博物馆所藏《百骏图》之间的异同表明，在图稿呈上之后，皇帝提出了修改意见，具体意见是否体现在马本上所标注的四处，我们无从考证。但可以设想的是，其中一处可能是皇帝予以明确指出的，即画卷近结尾处河水中央骑在马上，正扭身用力拽着一匹马下水的圉人（图14）。皇帝可能觉得光着上身的形象有碍观瞻，要求给他穿上衣服。但这个理由似乎不太充分，因为在画卷起首处，也有一位圉人是裸露着上身的。剩余的三处，可能是郎世宁本人进行的调整，特别是圉人在河中给马洗澡的那一处（图15）。

郎世宁为何在正式作品中的河岸上添画一堆衣服？第一种可能是，由于圉人几乎被马完全遮挡住，如果不加以提醒，观者很可能会忽略他，所以郎世宁在岸上添画一堆衣服，以示提醒。但从全卷构图看，这位圉人并非一个关键因素，所以他的被忽略与否并不重要。由此，第一种可能性可以排除。第二种可能是，如果没有水岸边的一堆衣服，该圉人及身旁的马匹将与水边林地中的一小群马失去联系，从而打破全卷构图上的逻辑性，¹⁸而这可能是郎世宁添画衣服的真正动机。

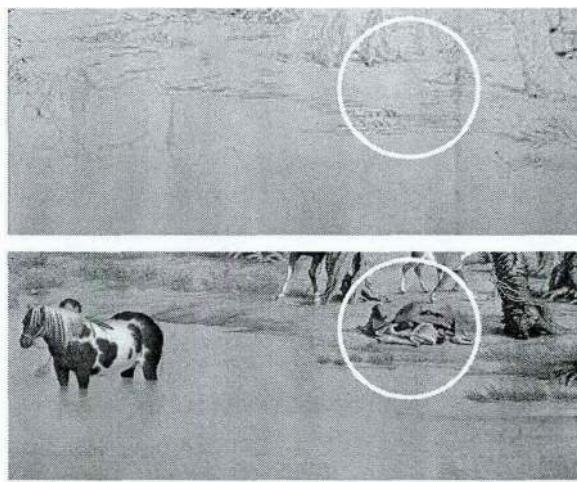


图15

¹⁶ 今北京故宫博物院前身。

¹⁷ 见聂崇正，《郎世宁〈百骏图〉卷及其稿本》，《郎世宁〈百骏图〉稿及马晋〈百骏图〉卷》，第2页。

¹⁸ 见本文第五章第三节相关论述。

4. 绢本之特殊

在绢本《百骏图》的100匹马中，除了1只小马驹，还有3匹¹⁹瘦马（自右至左如图16）：第一匹棕红色瘦马朝向左前方站立；第二匹红褐色瘦马以几乎正背对观众的方位站立；第三匹全侧面灰白色瘦马朝向正左方行走。高耸突兀的骨架、细瘦的腰腹以及清晰可数的肋骨是它们的共同特征。在丰腴肥硕的马群中，这3匹皮包骨头的瘦马显然是异类。

古今中外，王室或皇家赞助的绘画作品，无论是人物还是动物，无不是极力展现其最美好的一面，而清代宫廷绘画更是以华丽悦目而著称，从这个角度看，郎世宁所画这几匹瘦马显然有失皇家风范，不合时宜。

郎世宁为什么要画瘦马？是皇帝的指令？是如实描绘皇家马场的情景？是

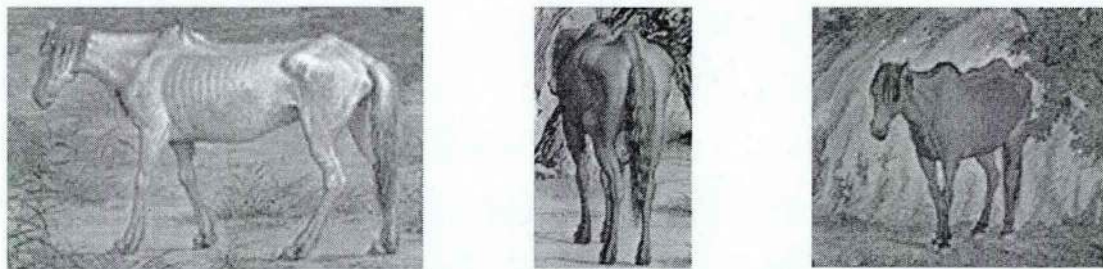


图 16

为了调剂画面？还是中国“百马图”的传统？

在中国画史中，北宋马贲，²⁰南宋龙衮，²¹金代杨邦基、²²完颜允恭（1146-1185），元代任仁发（1254-1327）、²³赵孟頫（1254-1322）等都画过百马图。无一例外，这些“百马”都失传了。²⁴目前存世三件百马图²⁵，²⁶其中北京故

¹⁹ 台湾学者马雅贞指出，郎世宁绢本《百骏图》卷末倒数第四匹马略瘦。见《清代宫廷画马语汇的转换与意义——从郎世宁的〈百骏图〉谈起》，《故宫学术季刊》第二十七卷第三期，2010年春季号，第109页，注释第28。

²⁰ 见（宋）邓椿，《画继》（卷七），北京：人民美术出版社，1963，第96页。

²¹ （宋）董道，《广川画跋》，见于安澜编，《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社，第308页。

²² 见余辉，《中国美术图典：人马画》，广州：岭南美术出版社，1996，第30页。

²³ 《四库全书·总集类》，《石仓历代诗选》卷三百六十六，《明诗初集八十六》。释大圭（1304-1362）有题画诗《题任少监百马图》。《清河书画舫》（卷七）也著录有任仁发的“百马图”，见《文渊阁四库全书》（电子版），上海：上海人民出版社，1999。

²⁴ 另外则有“百马图”题画诗流传下来，如：元代丁复（字仲容）《题百马图为南郭诚之作》、贡性之《题百马图》（《四库全书·别集类》，《南湖集》卷上），元末明初张以宁（1301-1370）《题郭诚之百马图》（《翠屏集》卷一）。

态，堪称画马工具图典，表现出画家细腻的观察力和杰出的表现力。

虽然该卷《百马图》中绝大多数马匹“各自为政”，使画面显得有些无序，但从整体上看，还是体现出作者明确的全局意识。它体现在几个方面：一是画卷开始和结尾处的马桩，起到前后呼应的作用；二是画卷右端河中人给马洗澡的场景与左端人马休整、饮食的场景，既起到平衡画面力量分布的作用，也赋予画卷从“动”到“静”的发展趋势，这与手卷的欣赏和观览方式是相一致的；三是

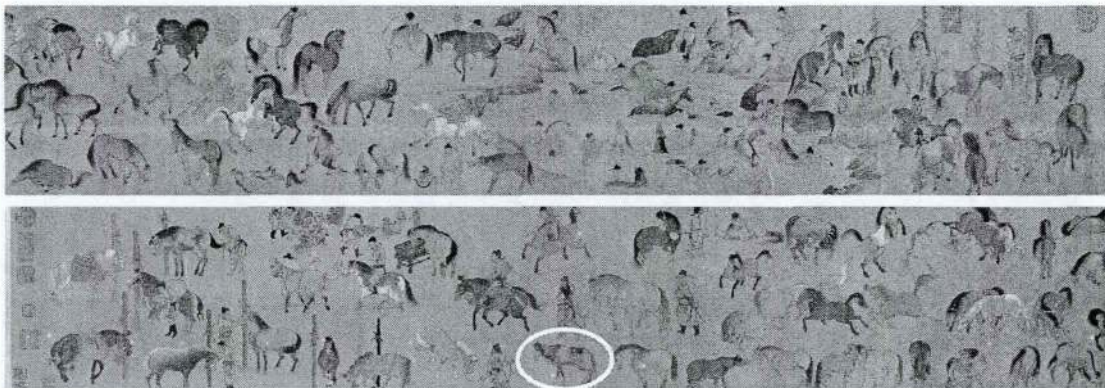


图 17 (传)唐《百马图》北京故宫博物院 藏

围人都集中在画卷首尾，而且与马的互动较多，而画卷中段纯粹是单个马匹的“特写”，这种安排使画卷具有了“紧”、“松”、“紧”的节奏感。

除了全局构图上的用心，在某些局部处理上也展现出画家出色的叙事能力，如画卷右首围人给马洗澡的一段场景：有的马不愿下水，不顾围人的牵扯在拼命往后掣；有的马立在河中顺从惬意地享受洗刷；有的马整个身子都潜入水中，只露出头部；有的马激烈地挣扎，试图要冲上河岸……水声、马的嘶鸣声、围人的吆喝声，不绝于耳，其热闹与紧张的气氛丝毫不亚于北宋张择端《清明上河图》中船过虹桥的一幕。

根据鉴藏印，此本《百马图》先后辗转于赵孟頫、³³元代诗人张翥(1287-1368)、明末清初的曹溶(1613-1685)、清代大收藏家梁清标(1620-1691)³⁴等人之手。

台北故宫博物院藏元人《百马图》为绢本设色，卷，纵 32.5 厘米，横 492 厘米。从马的写实性上说，此卷不及传唐本《百马图》，从绘画技术和美学品质上说，又不及明许宝的《百马图》。其长处在于人、马的活动更为复杂多样。

³³ 赵孟頫的印：“赵子昂氏”。

³⁴ 梁清标的印：“洁躬”、“蕉林书屋”、“蕉林梁氏书画之印”、“苍岩”、“蕉林鉴定”、“棠村”、“蕉林居士”、“冶溪渔隐”、“苍岩子”、“蕉林”、“观其大略”。

北京故宫博物院藏明代《百马图》亦是绢本设色，卷，纵 26 厘米，横 728.3 厘米，卷尾落款“许宝”，钤印“林泉”、“烟霞散人”。由于明清时期各类书画鉴藏典籍均无著录此卷，到目前为止，对作者及其它信息的了解仅此而已。画卷保存状况不佳，表面折痕裂纹较多，且有几处色彩完全剥落。但瑕不掩瑜，如果以纯粹中国审美趣味来判断，该卷《百马图》可称得上是目前存世最为精美的一卷。从绘画技巧上说，马的造型优雅俊逸，轮廓勾勒干净爽利，设色工细，与

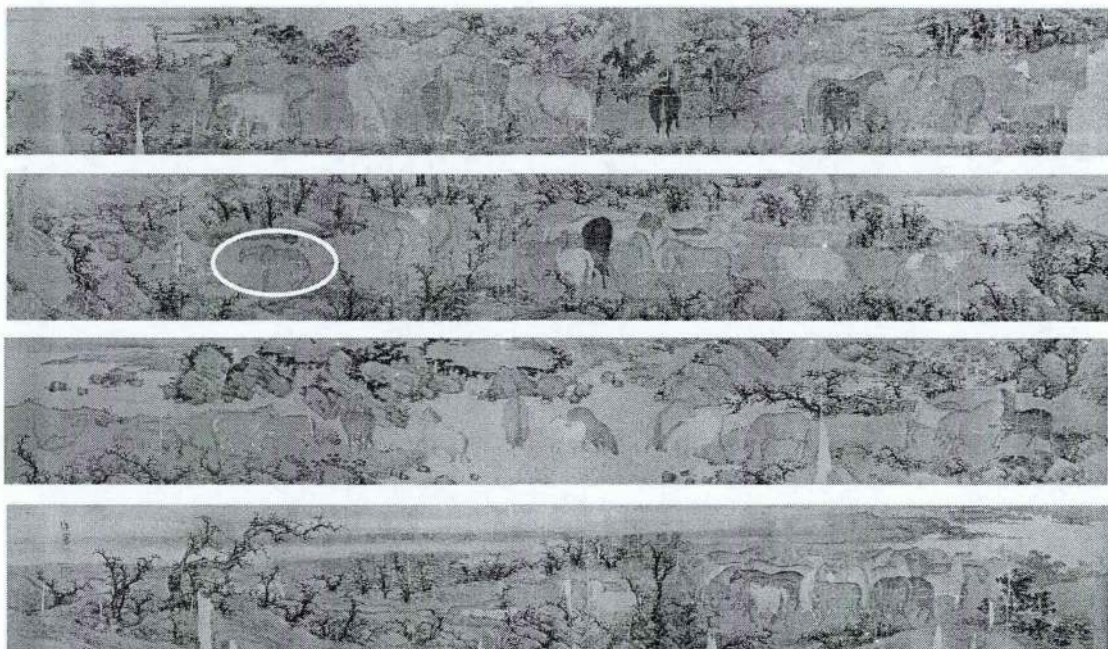


图 18 明 许宝《百马图》北京故宫博物院 藏

自然环境的粗笔皴擦点染形成鲜明对比，趣味横生。树木花草多用浓墨，山石则青绿浅绛。100 匹马分布于狭长的平缓谷地间，有数十匹挤在一团的，有七八匹排成一行的，有三五成群的，还有形单影只的，赋予画卷一种美妙的节奏感。从大的运动趋势看，许宝《百马图》与郎世宁绢本《百骏图》一样，均是自右至左，但比较两卷结尾处的构图处理，许宝似乎稍逊一筹。在画卷末尾处，许宝用向右生长的几株树木表示结束，但却与马群的整体运动方向相异，在视觉上令人有突兀生硬之感。而郎世宁则依然坚定地用向左生长的树木表示画卷整体内在的强劲动势，仅用形体较小、也较不明显的，静止的一人一马，暗示全卷的结束，视觉上显得更为自然流畅（图 19）。

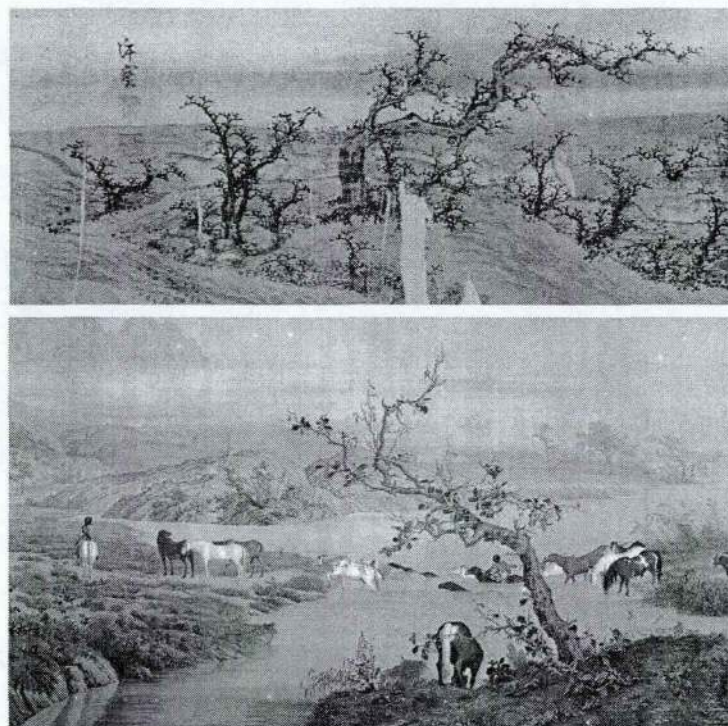


图 19

从目前存世的三卷《百马图》看，元人《百马图》中没有瘦马，传唐本《百马图》和许宝的《百马图》中倒是有一匹疑似瘦马，³⁵但把它们和郎世宁绢本《百骏图》中所画瘦马并列在一起相比较（图 20 上、中、下分别是传唐本、明许宝本、郎世宁绢本局部），两匹马并非瘦骨嶙峋，³⁶尤其是传唐本中那匹，后腿尤显肥壮。进一步仔细观察，画家描绘的是两匹老弱³⁷病残之马，而非瘦马。

图 20 上。首先从外表上看，其皮毛色彩黯淡，显得灰脏，后背部一块突兀而醒目的暗斑，并不像是自然的毛色斑纹。可能由于年龄的原因，此马鬃毛长而稀疏，完全遮盖住了颈部而垂至胸前。依稀可见的马颈则表明，鬃毛由于营养不良而毛质细软。这些都与同卷其它马匹鬃毛的干净整齐形成强烈反差（图 21）。马尾则更显短小稀疏。其次从动态上看，此马两条前腿尚显正常，两条后腿则非

³⁵ 从图片上看，除了本文提到的这一匹，许宝《百马图》中还有两匹卧在地上的类似老病的马。

³⁶ 台湾学者马雅贞也认为许宝《百马图》中的瘦马非“骨相嶙峋”。见〈清代宫廷画马语汇的转换与意义——从郎世宁的〈百骏图〉谈起〉，《故宫学术季刊》2010年春季号，第107页。

³⁷ “老马”也是中国绘画的一个重要题材。《宣和画谱》曾著录有韩幹《老骥图》，见《宣和画谱》，南京：江苏美术出版社，2007，第298页。明僧妙声有诗《题老马图》：“老弃东郊道，空思冀北群。萧条千里足，错落五花纹。苜蓿秋风远，蘼芜落日曛。太平无一事，愁杀故将军。”见《四库全书·御定历代题画诗类》卷一百六。

正常的略弯曲，后半部躯体呈下坠趋势，走路瘸拐的态势很明显。左后腿显得尤其糟糕，只用蹄尖轻轻点地，不胜重负的情态跃然于卷。从这种情况再去看看前腿。由于左后腿伤残，以致左前腿也不敢太用力，从而使几乎全身力量都集中于右前腿，这从其紧张绷直的状态表现出来。

图 20 中。颈部的鬃毛几乎脱落殆尽，光秃秃的，马尾也只是细细一小绺，单薄而稀疏。最能显示这匹马伤病的地方是其后腿，与上图的马相比，状态更甚：上图马的左后腿尚能稍微用点力，中图马的左后腿则完全不能着地，走路的时候可能要一直悬着。

如传唐本《百马图》确是一件马画范本，其中出现病马正体现了它的包罗万象。画史表明，病马也是古代中国马画的一个重要题材或分支。如唐代的韦偃（生卒年不详）就曾画过病马，³⁸宋代的李用及（生卒年不详）甚至以画病马而闻名，刘道醇《圣朝名画评》曾记载：“用及能画天厩马，深得韩幹笔法，人多称之。为病马，尤有功，

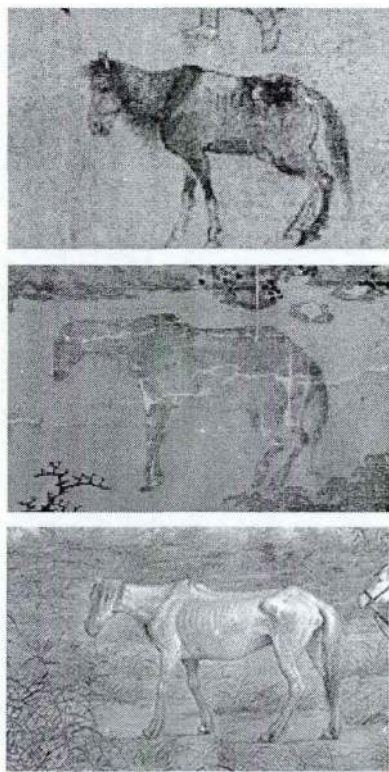


图 20

³⁸ 金代文学家王寂（1128-1194）有《跋韦偃病马图》，见《四库全书·集部·别集类》《拙轩集》卷一。另外，元代学者程端礼（1271-1345）有《唐人病马图》：“志存千里困鞿縻，此病奚官难解医。翻恨不如群马舞，衔杯自效太平时。”见《四库全书·集部·别集类》《畏斋集》卷二。元代刘因《病马图》：“青丝屈曲长安道，卓午归来厩中老。侧身仰天思远游，口不能言颜色悄。奚官却立深有望，似言非病那容医。愿乘长风迅绝足，一息八极归瑶池。”见《御定历代题画诗类》卷一百六（元代袁桷《清容居士集》卷七有《病马图》一诗，与此诗完全一样）。明代周忱《病骥图》：“吴兴父子俱能画，捉笔往往追曹霸。当时托意知为谁，侧枪令人伤此马。此马颡颥未可轻，昔随八骏天衢行。彩云禁籞春如海，曾听玉辂和鸾鸣。一朝谢病离天仗，骨耸毛焦气凋丧。耻与驽骀竞粟食，自甘假卧沙丘上。孙阳去后苦难逢，寂寞谁加剪拂功。鞿金络玉复何日，顾影怀恩悲晚风。古来千金市骏骨，况此精神那可忽。饲秣重归十二闲，犹堪万里奔腾出。”见《御定历代题画诗类》卷一百六。在中国古代文学史中，还有很多以“病马”为题的诗歌，如杜甫《病马》：“乘尔亦已久，天寒关塞深。尘中老尽力，岁晚病伤心。毛骨岂殊众，驯良犹至今。物微意不浅，感动一沉吟。”元稹《贻蜀五首·病马诗寄上李尚书》：“万里长鸣望蜀门，病身犹带旧疮痕。遥看云路心空在，久服盐车力渐烦。尚有高悬双镜眼，何由并驾两朱轡。唯应夜识深山道，忽遇君候一报恩。吴历《病马》：“毛骨尚疏众，秋深奈病何？战场空草绿，壮士且悲歌。力尽尘无限，嘶惨岁几多？主恩知不浅，泪血洒晴莎。”



图 21

古未有也。”³⁹另外，宋代善马画的郭道卿、郭游卿，也有“病马”流传。⁴⁰元代许有壬（1287-1364）有《病马图》诗：“将军功就画堂深，伏枥低垂老病侵。纵使房星天上去，涓人持骨尚千金。”

41

综合图像分析以及相关画史信息可以判断，图 20 上、中两匹马的作者的意图很明显，就是要描绘衰老和伤病之马。如果它们和同卷中其它马匹相比确实稍显瘦小，也仅是老病所致，而非作者要着力于表现其瘦。相反，郎世宁所画之马（图 20 下）除了皮包骨头的瘦，其它各方面都很正常，特别是从行走状态看，

不仅毫无伤病困扰之象，甚至堪称强健。或者饮食匮乏，或者劳累所致，如果稍微加以护理调养，这匹瘦马就能很快变得膘肥体壮。所以，表现其“瘦”是郎世宁的根本目标。

如果存世的“百马图”中没有瘦马，已经失传的“百马图”中是否有瘦马呢？虽无图像资料可供参考，但从现存有关“百马图”的遣词造句中或可寻得一些蛛丝马迹，如元代诗人贡性之⁴²《题百马图》：

乌桓城头春雨晴，乌桓城下春草生。百灵长养少畋猎，牧马晓出乌桓城。腾骧驰突各异态，饥啮渴饮仍纵横。健儿独夸好身手，上马捷若飞鸢轻。青丝不鞞金鞍卸，什什伍伍争先行。奚官遥望拍手笑，落日半照旌旗明。忆昔开元全盛日，四十万匹俱龙精。驪驎駉駉捻神物，骏气上贯房垣星。只今四海罢征战，含哺鼓腹歌升平。英雄用武已无地，一日底用千里程。吁嗟伯乐倘一顾，尔价顿使千金增。⁴³

第一句，“腾骧驰突各异态，饥啮渴饮仍纵横”。依常识判断，瘦马一般都如郎世宁所画的那样，或者安静地呆在一边，或者慢悠悠地行走。不会如诗人所描述的那样奔腾雀跃，竞相奋蹄。第二句，“青丝不鞞金鞍卸，什什伍伍争先行。”

³⁹（北宋）刘道醇，《圣朝名画评》，见于安澜主编，《画品丛书》，第 139 页。宋代的郭道卿、郭游卿也有“病马图”流传，见（宋）邓椿《画继》（卷五），第 65 页。

⁴⁰ 见（宋）邓椿，《画继》，第 65 页。

⁴¹ 见《四库全书·集部·别集类》，《至正集》卷二十四。

⁴² 贡性之，字友初，又作有初，宣城（今安徽宣城）人。

⁴³ 见《四库全书·别集类》，《南湖集》卷上。

“鞚”是指带嚼子的马笼头。这句诗表明画中的马匹个个都是无拘无束，争先恐后的纵横驰骋。与前一句相似，这样的描写也不适用于瘦马。第三句，“只今四海罢征战，含哺鼓腹歌升平。”“鼓腹”即是指马肚子圆滚，健壮肥硕。郎世宁绢本《百骏图》中就有这种“鼓腹”之马的形象（图22）。诗人此句显然是在揣摩画家描绘肥马的用意——歌颂当今社会稳定，经济发展，人民安居乐业。但从全诗的主旨看，诗人是从一个相反的角度看“肥马”。由于“四海罢征战”，马匹无所事事，以致膘肥体壮，以此隐喻人才不能得到使用或重用。根据以上分析我们推断，有贡性之题诗的《百马图》不会有瘦马。

据《石渠宝笈》著录，赵孟頫《百马图》为“盈次一等，贮乾清宫，宋笺本着色画”，诗塘自题云：

沙树历历沙草荒，江上谁开鱼牧场，马群所聚凡一百，
饮秣而俯嘶而昂，寝讹浴涉踈且驤，或乳或驻或轧疮，三纵
五横不成行。若龙若口青紫黄，乌骓赤兔照夜白，连钱桃花
斗文章，牝兮牡兮未可辨，亦莫可识驽与良。相骨相肉俱已
矣，老夫两眼徒茫茫，但爱个个无羁鞿，自纵自得肥而駟。
肥哉肥哉空老死，未试何以知尔长。我知马亦待驾御，人马
两得气始扬。请看沟汗流血浆，争前欲逐左贤王，追风掣电
一般走，一百之中当有强，百马，余十年前所画，仲时秀才近得于钱塘市上，归
而持以示余，余因作歌以寄意，大德元年⁴⁴二月孟頫识。⁴⁵

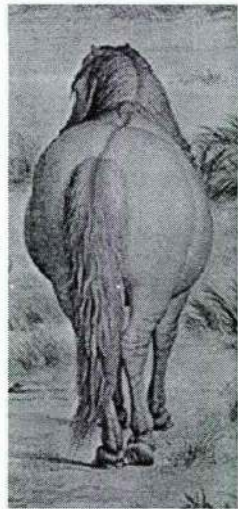


图 22

俗话说“三十年河东，三十年河西”，意指人一生的境遇会随着时间的迁移，而发生天翻地覆的变化，而人的人生观、价值观也会随之发生转变。赵孟頫也不例外，他在《百马图》上的题跋清楚地展现了其面对变化时五味杂陈的复杂心态。

根据“大德元年”（1297）的落款，以及“十年前所画”，赵孟頫《百马图》作于1287年，正是这位宋室宗亲被程钜夫（1249-1318）举荐给元世祖（1215-1294）的第二年。虽有诚恳辞让，33岁的赵孟頫对即将展开的事业或许仍充满期待和

⁴⁴ 1297年，丁酉三年。

⁴⁵ 见《石渠宝笈》，第436页。据王士禛（1634-1711）《池北偶谈》卷十五，该图曾为顺治四年进呈宋琬所有：“庚戌七月，予寓公路浦，莱阳宋荔裳（琬）北上过予，所携名画甚伙，因得纵观。最奇者为郭河阳《枯木》、刘松年《罗汉》（上有御府图书、皇妹图书各一）、赵松雪《百马图》……”见《池北偶谈》，北京：中华书局，1982，第359页。

向往，而此时画就的《百马图》，可能多少也是其对元世祖搜罗笼络天下俊杰名士之举的善意回应，以“肥而駟”的百匹骏马（“駟”即健壮肥硕之马），象征受到重用的各方英才。但十年之后，赵孟頫清楚地意识到，自己仅是一个异族政权的点缀和摆设，所有的理想和抱负都仅是憧憬而已。就像看到美丽肥皂泡的破灭，当再次看到当年的画卷，想起当年的激情和宏图壮志，不免有几分惆怅和无奈：“肥哉肥哉空老死，未试何以知尔长”。但赵孟頫并没有过度的悲哀和自怜，而是试图超脱：“但爱个个无羁鞵，自纵自得肥而駟”，只要吃饱喝足，悠游自在就足够了！赵孟頫此时的安于现状、与世无争，与十年前的意气风发简直判若两人。据此可以推断，赵孟頫的《百马图》中不会有瘦马，否则，这种形象既与其最初作画时的心境和状态不一致，他十年之后的感慨也难以切题。⁴⁶

第二节 八骏

1. 八骏之异

如果郎世宁仅仅在绢本《百骏图》中描绘瘦马，我们完全可以从偶而为之或纯粹为增加画面之丰富性的角度加以认知，但郎世宁在其后几件画马的作品中，持续不断的描绘这种特殊的物象，显然就不能不使我们详加考究。

从目前掌握的图片资料看，郎世宁在四件八骏题材作品中画有瘦马，分别是北京故宫博物院藏《郊原牧马图》、江西省博物馆藏《八骏图》、台北故宫博物院藏《八骏图》及《云锦呈才》。

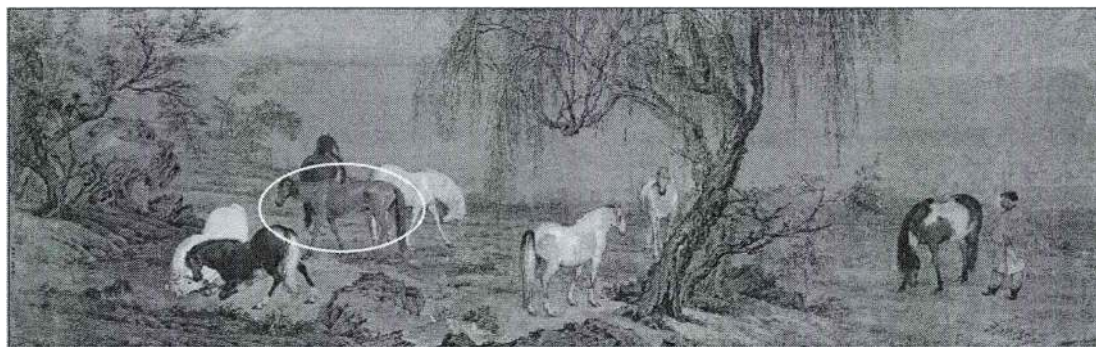


图 23

《郊原牧马图》为绢本设色，卷，纵 51.2 厘米，横 166 厘米（图 23），“郎

⁴⁶ 关于中国绘画史中“异时同图”的问题，见石守谦，《风格与世变：中国绘画十论》，北京：北京大学出版社，2008，第 232 页。

世宁恭绘”的落款位于画卷末尾左下方。⁴⁷据聂崇正的研究，无“臣”字的题款均不是为皇帝所画，所以此卷拥有者可能是某位王公贵戚。⁴⁸从位置关系上看，全卷1人8马可分为三组。右首一人一马为一组。头戴皂帽，身穿绿衣（非满族服饰），左胯配有腰刀的圉人手牵缰绳，静静地低头注视红白相间的马。中段成100度夹角相对站立的两匹马为一组。两棵树干和树冠生长方向相左的柳树，把它们包围起来。再往左的五匹马为一组。其中位置靠前的两匹相互撕咬着倒在地上；一匹瘦马步履稳健地向左方走去；位置靠后的两匹，一匹背对观众朝远方观望，一匹朝向右方，低头啃噬着左后腿的关节处。

目前对于《郊原牧马图》的创作时间，及其是否为合笔画还存有争论。笔者以为，这实际上是相互联系着的两个问题，如果能够证实此卷不是合笔画，也就能大致推测它的时间。

首先从图中人物的头部看（图24右）。尽管扭转动势复杂，但头与脖颈的结构关系把握的十分准确。无论是面部还是颈部，通过肌肉的凸凹起伏来塑造立体感的意识和手法很明显，这



图24

一点突出的表现在由于脖颈扭动而隐约鼓起的胸锁乳突肌上。这些细节都清晰的展示出画者所具备的扎实解剖知识基础。与清宫廷画师姚文瀚（生卒年不详）所画人物头部（图24左）⁴⁹相比较，

两图由于造型技术的差异而形成的不同画面风格趣味，一目了然。其次从人物的裤子看（图25）。用明暗对比表现褶皱的高低起伏，处理手法纯粹是西方的素描技术。虽然流露出要压抑和减弱西方技术风格



图25

⁴⁷ 目前没有资料证实它的创作时期。聂崇正从绘画技术风格上判断，认为可能作于雍正时期。

⁴⁸ 见聂崇正，《谈郎世宁的非「臣」款画》，《清宫绘画与「西画东渐」》，北京：紫禁城出版社，2008，第263-271页。

⁴⁹ 姚文瀚，《卖浆图》，现藏台北故宫博物院，图版见《故宫书画图录》（十三），第367页。

（或西洋味）的意识，但骨子里的造型惯性却是画者无法控制的。这种惯性也清晰的体现在该卷柳树的造型手法上。树皮表面斑斑点点的白色颜料，显然就是西方绘画中对塑造物体立体感具有画龙点睛作用的“高光”（图 26 左）。图 27 是十七世纪荷兰画家维米尔（Johannes Vermeer, 1632-1675）所画《倒牛奶的女仆》局部，其中条编面包筐及旁边器皿上的白色斑点，即是西方绘画处理高光的典型手法。两相比较，《郊原牧马图》中柳树“高光”的技术渊源就十分清楚。反观中国宫廷画师表现树木的手法，如艾启蒙《百鹿图》中由中国画师画的树干（图 26 右），即使要表现树木圆转，以及受光的感觉，也只是用颜色的平涂或晕染来实现，而绝不会直接用颜色堆点。

无意识表露在细节上的西方绘画造型技术特点，清楚地表明《郊原牧马图》是由郎世宁单独完成的。既然确定不是合笔画，我们可以据此推断它的大概创作时间。尽管郎世宁在雍正时期也曾按照皇帝的要求画过一些合笔画，但和乾隆时期的数量相比，是非常有限的。另外，郎世宁在雍正时期与中国画师的合作主要是在大型年节画上，如《岁朝图》、《元宵图》等，或者具有舆图性质的大型景观图上，比如合作画香山、玉泉山、圆明园大图等。⁵⁰类似于《郊原牧马图》的小型画卷，则鲜有合作的档案著录。由此我们推测，《郊原牧马图》应该画于雍正年间。与雍正二年开始着手画的绢本《百骏图》比，《郊原牧马图》中草的画法已明显的不再追求精细写实，而是趋向某种写意性。这可说明，随着在中国生活时间的延长，和中国画师交往的增多，以及皇帝审美趣味的压力，郎世宁对中国绘画的“笔法”有了更多的了解，并努力地去付诸实践。由此可推断，《郊原牧马图》的出现至少要晚于雍正二年。

⁵⁰ 见本文第二章第三节：“主要合作者简表”。

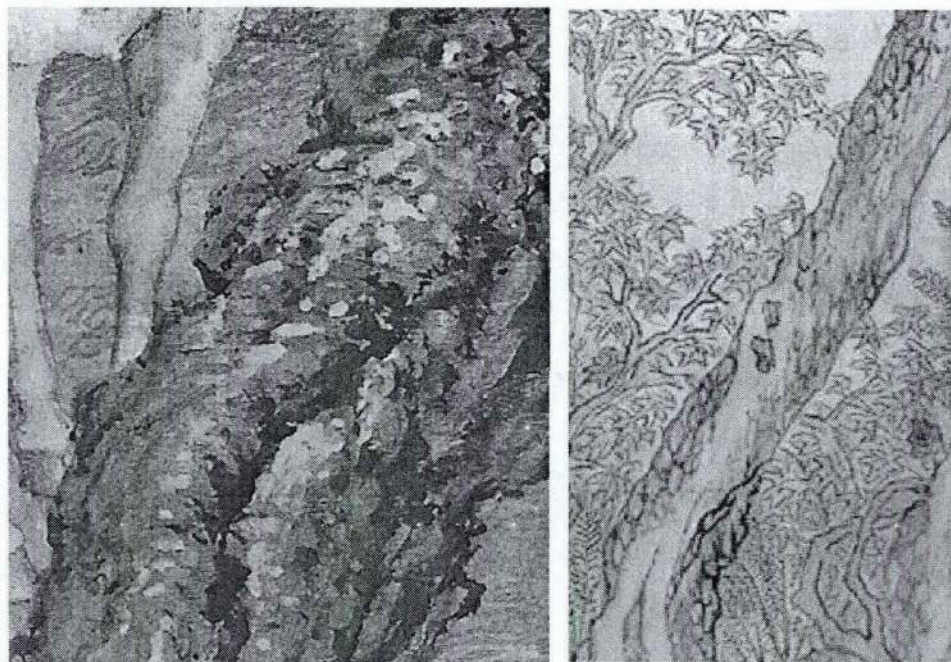


图 26

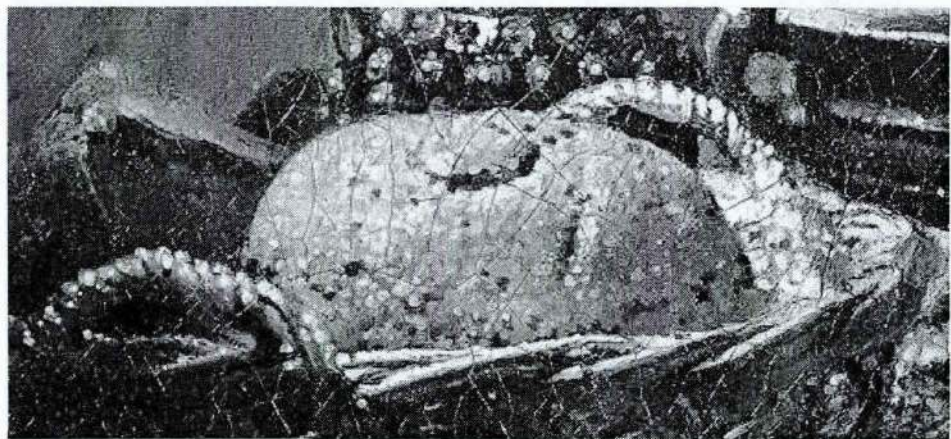


图 27

如果以上时间推断是正确的,《郊原牧马图》中瘦马(图28上)形象的来源又可为之增加一个证据。除在毛皮色彩上有所区别,《郊原牧马图》中瘦马与绢本《百骏图》中灰白色瘦马(图28下),体型、姿态几乎完全一样:正侧面,头扭转向右,朝向左方行走。这种相似性有理由让我们认为,《郊原牧马图》中的瘦马就是从绢本《百骏图》照搬下来的。

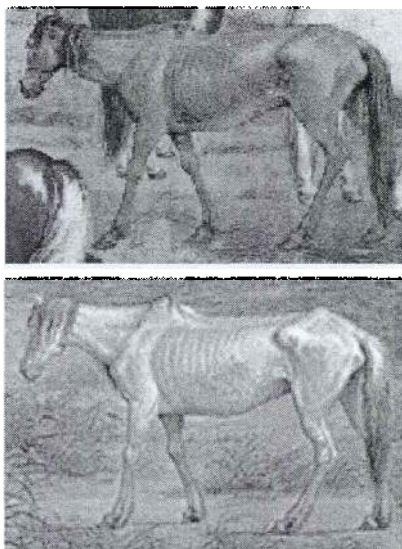


图28

江西省博物馆藏《八骏图》为绢本设色,卷,纵53厘米,横92.5厘米,⁵¹无背景(图29)。“郎世宁敬画”的落款位于画卷左下方。画卷右上方是雍正第六子弘瞻(号经畬主人)的题跋:

郎卿画马非画马,凭仗秃笔写胸臆。八骏依然十骏同(世宁曾奉诏画十骏图,现贮于内府),夹镜连钱表奇特。就中两两竞相啮,雾鬣风毛互怜惜。一匹眠沙气自昂,一匹齧草神偏适,卓然一匹森天骨,有买讵惜千金掷?四蹄雪白影飞空,骝腾讵数奔虹赤(唐太宗时马名)。怪来一马形最羸,峻嶒并露十五肋。只恐常怀万里心,众中牵出无人识。谛观尽是神龙种,分明汗血来西极。等闲羁勒未可施,俊气浅云骑不得。吁嗟乎!当年不逢韩幹手,世岂知有照夜白。丹青自入杜陵诗,至今尚忆昭陵石。此图画善洵有神,房星入夜应无色。供君清玩供君豪,落汛千群皆辟易。良工良骥岂偶然,掩卷风生厩中枥。奉宸苑卿郎世宁为紫琼叔画,谨题请正,经畬主人书。

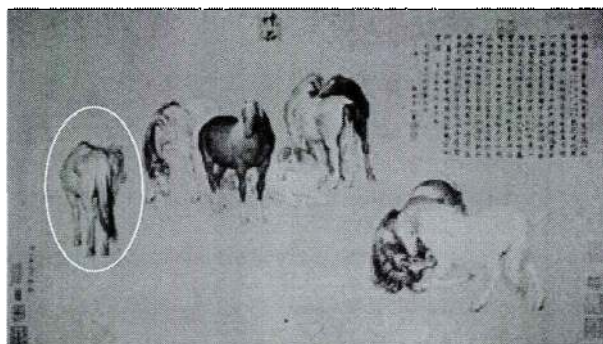


图29

⁵¹ 见曾非软、刘品三,《郎世宁的〈八骏图〉卷》,《文物》,1980,第11期,第93页。

由题跋可知，此图是郎世宁为康熙皇帝第二十一子慎郡王允禧（字谦斋，号紫琼、紫琼崖道人等）所作。由于弘瞻在乾隆三年（1738）袭封果亲王，所以该卷上的“果亲王宝”印可以确定此画的年代上限是 1738 年。

这个时间点，为上文有关《郊原牧马图》中瘦马“拷贝”自绢本《百骏图》的推论在某种程度上提供了侧面支持，因为从形象上看，江西本《八骏图》中的瘦马也是源自绢本《百骏图》：除头部扭转姿势及受光方向相左，马尾有微小差别外，两匹马几乎完全一样（图 30）。

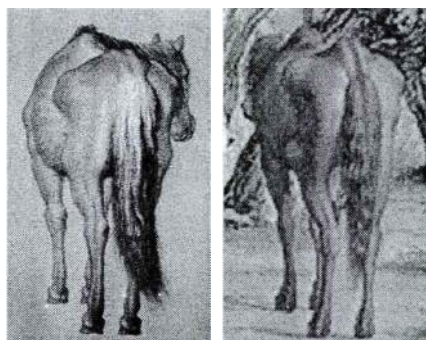


图 30

台北故宫博物院藏《八骏图》⁵²为绢本设色，轴，纵 139.3 厘米，横 80.2 厘米（图 31），款“臣郎世宁恭画”，钤印二“臣世宁”，“恭画”。台湾学者韩北新根据乾隆皇帝写于乾隆十三年（1748）的诗《龙马歌题郎世宁所画》，把这件作品断代为 1748 年。⁵³



图 31

在占据画面三分之一强的平地上，8 匹马或立或卧，或嬉闹，散落分布。右边的一位圉人在用刷子为马梳理皮毛，稍远处的另一位圉人正要把一匹马拴在一棵小树上。小树长得很特别，树干向右倾斜，树枝却像被某种力量吸引住似地努力向左生长，其中两枝还“巧妙地”从旁边大垂柳的树杈间穿过，与之交错在一起。巨大的垂柳向右倾斜，与地面成 45 度夹角，中空的树干及其扭曲的形态表明，它苍老而历经风霜。与这两棵树形成强烈对比的是远处的一棵杞柳树，这棵树不仅树干笔直，且枝繁叶茂，生机勃勃，“高耸入云”。在它旁边，一匹白色瘦马正低头吃草，或许是发现了这匹特立独行的瘦马，一匹完全背对观者的深枣红色马，正若有所思地注视着它。

⁵² 见《石渠宝笈续编》（三），第 1864 页。无乾隆题诗。

⁵³ 见韩北新，《郎世宁绘画系年》（二），《故宫文物月刊》，1988，第 68 期，第 131-12 页。

乍看上去，此图中的瘦马（图 32 左）是郎世宁创造的一个“新形象”，但仔细打量，除头颈部姿态和躯体朝向相异外，它与绢本《百骏图》中的灰白色瘦马（图 32 右）几如镜像。

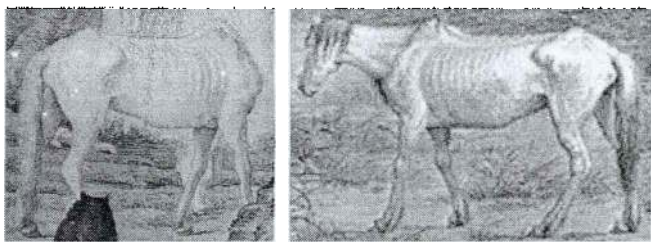


图 32

台北故宫博物院藏《云锦呈才》为绢本设色，轴，纵 59 厘米，横 35.4 厘米（图 33）。画幅左上角有乾隆御书“云锦呈才”，并钐宝“乾隆御笔”，右下角款“臣郎世宁恭画”，钐印一“臣郎世宁”。根据诗塘于敏中（1714-1779）楷书御制诗，韩北新认为这件作品的创作时间不会早于乾隆二十四年（1759）。⁵⁴如果这个推断是成立的，画这幅画时，郎世宁已经是七十一岁高龄的古稀老人。虽然没有材料证实此图是合笔画，但从表现手法上看，其中的树木、山水显然是中国画师所为。根据乾隆二十四年前后郎世宁与中国画师的合作情况，此图很可能是由金廷标或方琮补景。⁵⁵



图 33

柔婉的远山，明净的水面，纹丝不动的垂柳，营造一个夏日午后充满慵懒气氛的场景。水岸边的八匹骏马，有的四蹄朝天在撒欢，有的懒洋洋的静卧休憩，有的互相打斗，有的朝画外观望，不一而足。在这其中，一匹土黄色瘦马似乎完全没有注意到周围的环境，只顾专心低头吃草。除了头部和颜色的区别外，其体态、姿势、运动趋势，皆与《郊原牧马图》、绢本《百骏图》中的瘦马类似（图 34，自上而下分别是绢本《百骏图》、《郊原牧马图》、《云锦呈才》中的瘦马）。

⁵⁴ 见韩北新，〈郎世宁绘画系年〉（四），《故宫文物月刊》，1989，第 70 期，第 118 页。

⁵⁵ 参见本文第二章“主要合作者简表”。

2. 八骏的历史

“八骏”之说源于西周时期的传奇君主周穆王（前 976-前 922 年在位）。据《穆天子传》记载，周穆王曾“率七萃之士，驾八骏之乘，河宗伯傲为导，造父奔戎为御，长驱万里，绝流沙，登昆仑”，⁵⁶并于公元前 989 年十月二十九日会西王母于瑶池之上。⁵⁷

由于兼具“世俗国王”和“神仙中人”两大引人瞩目的要素，尽管自《穆天子传》于西晋初年出土以来，对其真伪的争议就不曾平息，但周穆王驾八骏出游的故事却广泛流传开来，并成为中国文艺史中一个长盛不衰的创作题材。⁵⁸

周穆王的八骏到底是何模样？

据《穆天子传》中所载八骏名字：赤骥、盗骊、白义、踰轮、山子、渠黄、华骝、绿耳。西晋郭璞（276-324）曾从实证的角度（即皮毛颜色、生理指标等）予以部分解释：“赤骥”即“世所谓骐骥”；盗骊指“细颈骊黑色”的马；华骝“色如华而赤，今名马骠”；绿耳“北唐之君来，见一骊马，是生绿耳。魏时，鲜卑献千里马，白色而两耳黄，名曰黄耳，即此类也。”“八骏皆因其毛色以为名号耳”。



图 34

59

由于描述的色彩过于黯淡，北宋郭若虚很可能是根据某本古画，从皮毛颜色上辨识八骏：

渠黄：身青，鬃尾赤，项下至肚红而蹄黑；

山子：身紫，鬃尾黑，项下至肚红而蹄黑；

盗骊：身黄而黑斑，鬃尾黑，项下至肚红而蹄黑，鬃鬣绝少也；

⁵⁶ 见刘蓉，〈论《穆天子传》的史料价值〉，《文史哲》，2003，第5期，第14页。

⁵⁷ 见戴良佐，〈《穆天子传》中的瑶池今地考〉，《西北民族研究》，2004，第1期，第148页。

⁵⁸ 除大量的绘画与诗歌作品，在小说创作中也有借用“八骏”之名的，如沈从文（1902-1988）就曾写有短篇小说《八骏图》，但内容与“马”毫不相干。

⁵⁹ 见（清）洪颐煊点校，《穆天子传》（卷一），平津馆丛书（乙集），1806，第19-20页。

绿耳：身青，鬃尾黑而虬，（项）⁶⁰下至肚红而蹄黑；

赤骥：身赤，鬃尾赤而黄，项下至肚红而蹄黑；

口（音“华”）骝：身浅紫，鬃尾深紫而虬，项下至肚红而蹄黑；

踰轮：身紫而带黑，鬃尾黑而虬，项下至肚红而蹄黑；

白口（音“义”）：身青，鬃尾红，项下至肚红而蹄黑；⁶¹

明代郭子章（1543-1618）从八骏所具有的神奇能力上进行辨识，并详细考证出八骏在车驾中的具体位置：

一名绝地，足不践土；二名翻羽，行越飞禽；三名奔霄，夜行万里；四名越影，逐日而行；五名踰辉，毛色炳耀；六名超光，一行十影；七名腾雾，承云而奔；八名扶翼，身有肉翅；遽而驾焉，按辔徐行，以匝天地之域。穆天子传天子命驾，八骏之乘，右服口骝，而左騶駼；右驂赤口，而左白口；天子主车，造父为御，口口为右，次车之乘，右服渠黄，而左榆轮；右骏盗骊，而左山子。栢天主车，参伯为御，奔戎为右，至于黄泽。官乐谣曰，黄之池，其马比沙，皇人威仪。皇之泽，其马比玉，皇人寿穀。⁶²

角度不一的考证并没有限制中国八骏题材绘画发展出两个分支：一是非纪实的八骏图，即按照周穆王的传说进行理想化描绘；一是纪实性八骏图（或称档案式八骏图），即每一匹马都是对照着真实的马绘制而成，且标注名字。

目前所知最早的非纪实八骏图是晋代史道硕的《周穆王八骏图》⁶³和史瓘的《穆天子八骏图》。⁶⁴但据郭若虚的记载，早在周朝时即有八骏图出现，史道硕的八骏图乃是古本的临摹本：“旧称周穆王八骏，日驰三万里，晋武帝时所得古本，⁶⁵乃穆王时画，黄素上为之，腐败昏溃，而骨气宛在，逸状奇形，实亦龙之类也，遂令史道硕模写之。”⁶⁶尽管史道硕并非是最早画八骏的人，但他的作品却可能是同类题材绘画流传最为久远的。至东晋及南朝，史道硕本八骏图渐成“国宝”，受到各代珍视。隋文帝杨坚（541-604）灭陈后，此画为大将军贺若弼

⁶⁰ 原文此处没有“项”字，但根据上下文推断，可能是遗漏。

⁶¹ 见（宋）郭若虚，《图画见闻志》，北京：人民美术出版社，1963，第113页。

⁶² 郭子章《续农生马记》，见《丛书集成新编》（44），台北：新文丰出版公司，1985，第278页。

⁶³ 著录于《贞观公私画史》，见于安澜编，《画品丛书》，第33页。

⁶⁴ 同上，第36页。

⁶⁵ 郑午昌认为，此八骏图古本“或为汉时人伪作之品，亦未可知。”见郑午昌《中国画学全史》，第14页。

⁶⁶ 见（宋）郭若虚，《图画见闻志》（卷五），第112页。

(544-607)所有,齐王杨暕(586-618)闻知后,以四十匹骏马和五十匹锦缎换得,后进献于隋炀帝杨广(569-618)。入唐,该图流传至魏王李泰(618-652)手中,并开始有摹本传世。⁶⁷孙承泽(1592-1676)《庚子销夏记》著录有“史道硕八骏图”,虽不确定是否史道硕晋武帝时的原始摹本,但比较清晰地记载了此图在唐之后的流传:先是在北宋宣和(1119-1125)年间入藏内府(上有“宣和秘殿印记”的印章),并著录于《宣和画谱》。入元后,赵孟頫及白斑(1248-1328)分别在上面题诗。明代万历年中,曾属王世贞(1526-1590)家藏,后归明末清初诗人龚鼎孳(1615-1673)所有。⁶⁸

周朝古本及史道硕的“八骏”均已失传,我们或可根据古人的文字考证想象其形象的俊美、色彩的绚烂,但张彦远有关八骏的描述却与我们的想象相去甚远:“皆螭颈龙体,矢激电驰,非马之状也。晋、宋间顾陆之辈,已称改步;周、齐间董、展之流,亦云变态”。⁶⁹显而易见,为了表现周穆王八骏的神奇力量和超凡速度,画家大幅夸张了马的体态,以至于和现实生活中的马相距甚远,连南北朝时期的董伯仁、展子虔等都视之为“变态”。

张彦远对古本八骏图的观感及评价在某种程度上能够表明,至中晚唐时期,人们对“八骏”的认识已经渐趋理性。⁷⁰这既是马在唐代军事、政治领域发挥着较前代更为重要作用的体现,也是唐代国力强盛,“外域名马重译累至”⁷¹的结果。据称,唐玄宗李隆基(685-762)的御厩中即有良马四十万。⁷²当有更多机会看到真正的“宝马”时,现实经验的积累必然弱化唐人对“八骏”怀有的神秘感

⁶⁷ 见(宋)郭若虚,《图画见闻志》(卷五),第113页。“宋齐梁陈,以为国宝,隋文帝灭陈,图书散逸,此画为贺若弼所得,齐王暕知而求得之,答以骏马四十蹄,美锦五十段,后复进献炀帝。至唐贞观中,勅借魏王泰因而传模于世。”

⁶⁸ 见(清)孙承泽,《庚子销夏记》(卷八),风雨楼丛书,1911。

⁶⁹ 见(唐)张彦远,《历代名画记》(卷九),南京:江苏美术出版社,2007,第245-246页。

⁷⁰ 这在某种程度上与当时反对“雕琢华美”、“追求奇巧炫目”的文艺思潮有关系。柳宗元(773-819)所作《观八骏图说》的主题虽是“讽刺世人不知求贤”,但其中有关骏马的评价正是这种思潮的具体反映:“古之书有记周穆王驰八骏升昆仑之墟者,后之好事为之图,宋齐以下传之。观其状甚怪,咸若鸾若翔,若龙凤、麒麟,若螭螭然……骀駼、白羲、山子之类,若果有之,是亦马而已矣,又乌得为牛、蛇,为俱头,为龙凤、麒麟、螭螭然也哉。”见《柳河东集》(文渊阁四库全书本),卷16,第15-16页。转引白石守谦,《风格与世变:中国绘画十论》,第79-80页。

⁷¹ 见(宋)《宣和画谱》,南京:江苏美术出版社,2007,第297页。

⁷² 见(唐)张彦远,《历代名画记》(卷九),第246页。

和好奇心，从而趋于以写实手法表现这个题材。

至北宋宣和年间，唐人韩幹（约706-约783）的《八骏图》尚藏于内府，⁷³虽然今已不传，但从韩幹的绘画经历及风格特点看，这件《八骏图》中很可能不会有瘦马。据传，唐玄宗曾要求韩幹向当时的画马名家陈闳（生卒年不详）学艺，韩幹推辞道：“臣自有师，今陛下内厩马，皆臣之师也。”⁷⁴另据《历代名画记》：“时主好艺，韩君间生，遂命悉图其骏，则有玉花骢、照夜白等。时崎、薛、宁、申王厩中皆有善马，幹并图之”。⁷⁵正是这种写实的造型训练基础，及常为王室贵胄之良驹画像的经历，使韩幹笔下的马具有一种鲜明的个人特色——肥。杜甫（712-770）曾两度在诗中提到这一点，一是《画马赞》：“雪垂白肉，风蹙兰筋，逸态萧疏，高骧纵姿，四蹄雷雹，一日天地”；⁷⁶二是《曹霸画马歌》中的“幹惟画肉不画骨”。⁷⁷《宣和画谱》的有关记载也从反面证实了韩幹笔下多肥马：“世谓昉画妇女，多为丰厚态度者，亦是一蔽。此无他，昉贵游子弟，多见贵而美者，故以丰厚为体。而又关中妇女，纤弱者为少。至其意秣态远，宜览者得之也。此与韩幹不画瘦马同意。”⁷⁸

韩幹对“八骏”的定位：肥硕健壮，在唐代应该具有一定代表性，这从有关八骏图的诗歌中有所表露。如元稹（779-831）《八骏图诗并序》：

良马无世无之，然而终不得与八骏并名，何也？吾闻八骏日行三万里，夫车行三万里而无毁轮坏轅之患，盖神车也。人行三万里而无丧精褫魄之患，亦神之人也。无是三神而得是八马，乃破车掣御，蹶人之乘也。世焉用之？今夫画，古

⁷³ 见《宣和画谱》，第298页。

⁷⁴ 同上，第297页。

⁷⁵ 见（唐）张彦远，《历代名画记》（卷九），第246页。

⁷⁶ 同上，第247页。

⁷⁷ 对于如何理解杜甫所言“幹惟画肉不画骨”，台湾学者石守谦有专文研究。其中提到张彦远的意见：“彦远以杜甫岂止画者，徒以幹马肥大，遂有画肉之谓”。见石守谦《“幹惟画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在中国画史上的没落》，《风格与世变：中国绘画十论》，第51-84页。《石渠宝笈三编》著录有《唐韩幹洗马图》，为纸本设色，轴，纵30.5厘米，横37.7厘米。画一圉人，一瘦马。上有乾隆题诗：“不凋气体尚尤有，鞍鞅弗施自在原。祇以誉师排弟子，少陵未免过苛论。”见《石渠宝笈三编》（二），第1359页。图版见台北故宫博物院《故宫书画图录》（一），第23-24页。有专家认为，这件作品的真伪有待考证。笔者以为，如果该轴是真品，也并不与以往人们对韩幹画马作品的整体评价相冲突，因为仅凭其多画肥马的说法，并不能证明韩幹从未画过瘦马。就本文讨论的问题而言，无论该作真伪与否，乾隆的题诗明确的告诉我们，他丝毫没有对其中马匹的瘦骨嶙峋表现出特别的兴趣。

⁷⁸ 见《宣和画谱》，第148页。

者画马而不画车馭，不画所以乘马者，是不知夫古者也。予因作诗以辨之。

穆满志空阔，将行九州野。神馭四来归，天与八骏马。龙种非凡性，龙行无暂舍。朝辞扶桑底，暮宿昆仑下。鼻息吼春雷，蹄声裂寒瓦。尾掉沧波黑，汗染白云赭。华辔本修密，翠盖尚妍冶。御者腕不移，乘者寐不暇。车无轮扁斲，辔无王良把。虽有万骏来，谁是敢骑者。⁷⁹

元稹以为，画家在八骏图中只画马而不画车和御手，是对古人的曲解。如果没有制作精良的马车与高超的御手，纵有“日行三万里”的骏马，也无济于事。只有车、马、人互相匹配，才能“朝辞扶桑底，暮宿昆仑下”，无往而不胜。从表面上看，元稹是在批评画家，实则是批评当时的统治者缺乏领导能力：不懂得

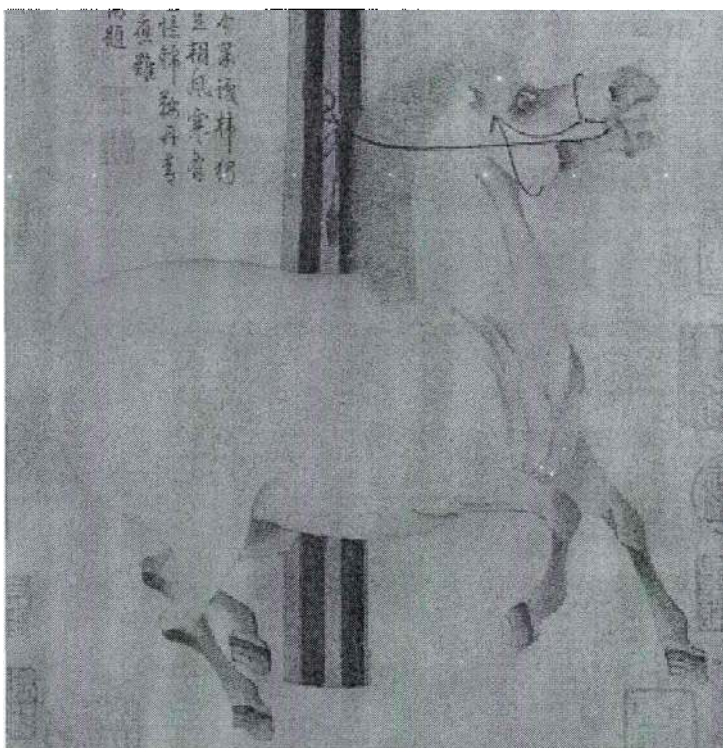


图 35 唐（传）韩幹《照夜白图》局部

使用人才，并为之创造优越的环境。

元稹可能是就画而写诗，也可能仅是“借题发挥”，以抒个人政见。无论何种情况，我们都可推测一下他的八骏是何模样。所谓人才，即是济世经邦之士，如果与此类有着非同寻常素质和能力的人相比拟，“八骏”断不能是瘦骨嶙峋，气若游丝，而应“鼻息吼春雷，蹄声裂寒瓦”，它雄健强壮，剽悍威武，

是速度与力量的完美化身。美国纽约大都会博物馆藏有传为韩幹的《照夜白图》，堪称元稹理想中骏马的写照：腹鼓臀圆，四蹄雀跃，鼻孔喷张，双目圆睁，鬃毛直立（图 35）。

元稹的挚友白居易（772-846）也曾写过“八骏”：

穆王八骏天马驹，后人爱之写为图。背如龙兮颈为象，骨竦筋高脂肉壮。日

⁷⁹ 见冀勤 点校，《元稹集》，北京：中华书局，1982，第 32 页。

行万里远如飞，穆王独乘何所之？四荒八极踏欲遍，三十二蹄无歇时。属车轴折趁不及，黄屋草生气若遗。瑶池西赴王母宴，七庙经年不亲荐。壁台南与盛姬游，明堂不复朝诸侯。白云黄竹歌声动，一人荒乐万人愁。周从后稷至文、武，积德累功世勤苦。岂知才及五代孙，心轻王业如灰土。由来尤物不在大，能荡君心则为害。文帝却之不肯承，千里马去汉道兴。穆王得之不为戒，八骏驹来周室坏。

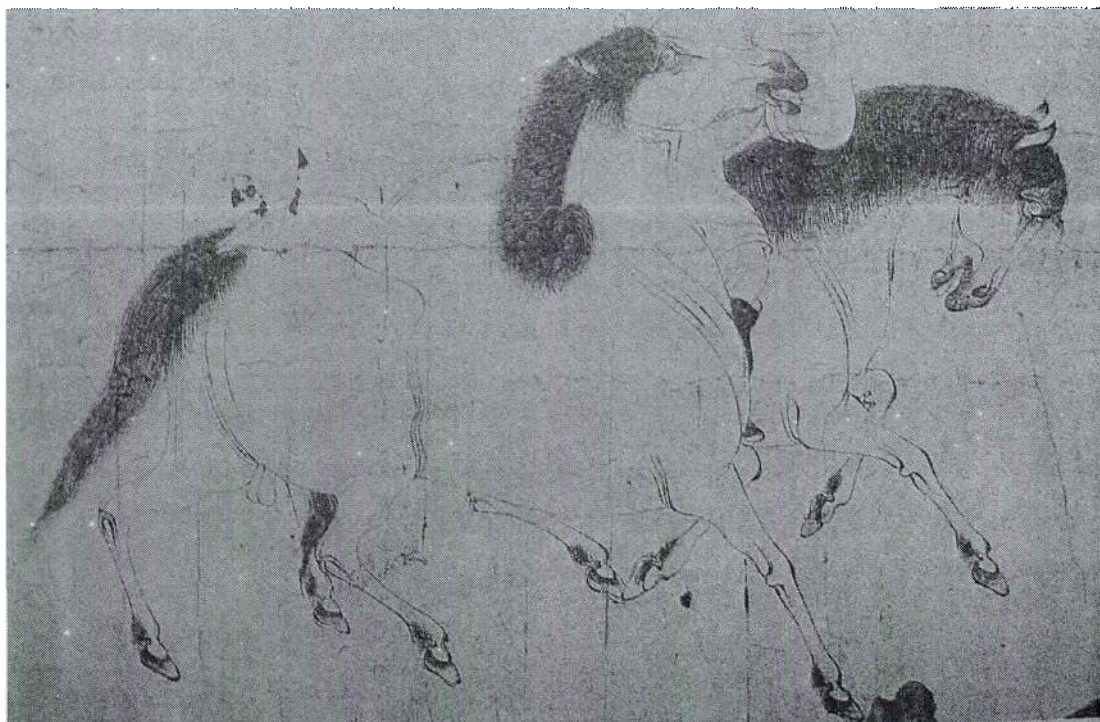


图 36 (传) 元 赵雍 《画马》(局部) 台北故宫博物院 藏

至今此物世称珍，不知房星之精下为怪。《八骏图》，君莫爱。⁸⁰

在白居易笔下，周穆王显然是一个只顾个人逍遥游乐，而置黎民百姓于水深火热之中的昏庸君主，并以此劝诫当下的君主莫玩物丧志，而荒废国政。虽诗文用意不同，但白居易笔下八骏与元稹笔下八骏并无二致，也是壮硕强健之马：“背如龙兮颈为象”形容骏马内蕴的漫漶无穷的力量，而“骨竦筋高脂肉壮”则是骏马体态特征的具体刻画。

唐代很有可能是非纪实性八骏题材绘画的稳定发展时期，并使描绘强健肥壮之马成为一种“惯例”，因为自唐之后的此类作品无一例外都是如此。⁸¹如元代赵孟頫的《洗马图》(八马)、⁸²传为赵雍的《画马》(八马二人)(图 36)，⁸³明代

⁸⁰ 《八骏图》，见谢思炜，《白居易诗集校注》，北京：中华书局，2006，第 372 页。

⁸¹ 此判断基于截至目前笔者所能够掌握的图片材料。

⁸² 现存美国纽约 (Howard and Mary Ann Rogers Collection)，图版见 Robert E. Harrist, Power and Virtue: The

李麟的《打毯图卷》(八马八人)、⁸⁴佚名《八骏图》、⁸⁵佚名《群马图》(八马一人)、⁸⁶清代沈铨(1682-1760)《骏马图卷》(八马)、⁸⁷张穆(1607-1683)《八骏图卷》、⁸⁸高其佩《八骏图》、⁸⁹无款《天闲驯良平安八骏》、⁹⁰民国时期《八骏图》(熊清泉、赵敬予、戈湘岚、殷梓湘、谢之光、谢碧月、陈英泉、徐绍九等人画于1945年)、⁹¹以及徐悲鸿的多件《八骏图》，等等，均无瘦马。

根据目前掌握的材料，纪实性八骏图可能始于明成祖朱棣(1360-1424)。受到唐太宗李世民命人制作《昭陵六骏》(飒露紫、拳毛騧、白蹄乌、特勒骠、青骝、什伐赤)的启发，朱棣命人以自己征战所骑过的八匹马为原型，绘成《八骏图》。至万历朝(1572-1619)，此图被分割，只剩下四匹：龙驹、赤兔、皂骠和黄马。⁹²

朱棣所创造的八骏图形式在清代得到发扬广大，但其中的马匹已经不单纯是战功和武力的象征，而具有强烈的政治象征意义，因为它们绝大多数都是臣服于清政权的西北各部落进献的贡马。郎世宁分别画于乾隆二十四年(1759)和乾隆二十五年的(哈萨克)《八骏图》，及《拔达山八骏》，即属此类纯粹写实性作品。

(哈萨克)《八骏图》著录于《石渠宝笈续编》，今已不传。此图为绢本设色，纵一尺二寸五分，横一丈一尺二寸，并有满、汉两种文字标注的马的名字：

一横立，浅黑色，曰浴洼骏；哈萨克阿布尔毕斯恭进；高五尺一寸，长七尺

Horse in Chinese Art (New York: China Institute Gallery, 1997), 90.

⁸³ 图版见台北故宫博物院，《故宫书画图录》(十七)，第183页。

⁸⁴ 图版见(日)铃木敬编《中国绘画总合图录》(二)，E16-007。绢本著色，纵27.8厘米，横116.4厘米。Victoria & Albert Museum

⁸⁵ 图版见《中国绘画总合图录》(一)，A21-036。纸本淡彩，纵29.1厘米，横117.3厘米。现藏美国Freer Gallery of Art

⁸⁶ 图版见《中国绘画综合图录》(四)，JP6-011。绢本，水墨，纵43.3厘米，横80.8厘米。Takashi Yanagi Collection

⁸⁷ 图版见《中国绘画综合图录》(四)，JP6-046。Takashi Yanagi Collection

⁸⁸ 图版见《中国绘画综合图录》(二)，E22-021。纸本著色，纵21.5厘米，横112.0厘米。Národní muzeum v Praze - Náprstkovo muzeum

⁸⁹ 现藏台北故宫博物院，纵266.8厘米，横162.6厘米。图版见台北故宫博物院，《故宫书画图录》(二十一)，第499-500页。

⁹⁰ 台北故宫博物院藏有两件《天闲驯良平安八骏》，均著录于《石渠宝笈三编》。图版见台北故宫博物院，《故宫书画图录》(二十一)，第499-504页。

⁹¹ 见胡西林，《民国名画〈八骏图〉创作及其传承》，《艺术与投资》，2006，第4期，第81-81页。

⁹² 马的名称均是音译 Longju, Citu, Zaoliu, Huangma。见 Hou-mei Sung, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, (New Haven: Yale University Press, 2009), 188.

五寸。一贴地，青白色，曰口玉驄；哈萨克霍集伯尔恭进；高四尺八寸，长七尺四寸。一正立，红白花色，曰锦云馱；哈萨克喀拉巴拉特恭进；高四尺七寸，长七尺二寸。一白色一黑色，作拗颈相啮状，白曰苍龙驄，哈萨克阿布赖恭进；高四尺七寸，长七尺；黑曰繡钱驄，哈萨克额尔垒恭进；高五尺一寸，长七尺八寸。一滚尘，黑红色，曰明月题；哈萨克辉格尔德恭进；高四尺九寸，长七尺五寸。一斲草，纯白色，曰雪团花；哈萨克阿毕里斯恭进；高四尺七寸，长七尺二寸。一扬鬣奔驰，褐色，曰星文驄，哈萨克图里拜恭进；高四尺九寸，长七尺三寸。

93

《拔达山八骏》也著录于《石渠宝笈续编》，已失传。为纸本设色，纵九寸一分，横八尺五寸。所绘为拔达山汗、素尔坦沙进献的八匹贡马，均用满、汉文标注马的名字。洱海驄为白色，“口发立”；祥霞驄为赭白色，“立而作势欲前”；坚昆鹞为青白色，“滚尘”；玉题骏为黑色，“立而亚口”；口云馱为银褐色，“作啮口状”；服远骝为黑色，“卧欲起”；送喜驄为青白色，“疾驰”；紫电驄为紫色，“屈前口欲伏”。⁹⁴

台北故宫博物院所藏两件清宫廷画师贾全绘制的《八骏图》也是纪实性八骏图，形制与郎世宁（哈萨克）《八骏图》及《拔达山八骏》相似，都画于乾隆四十一年（1776），描绘的是相同的八匹马，并用满汉两种文字标注马名：万吉驄、阚虎骝、霹雳驄、赤花鹰、佶闲骝、如意驄、锦云馱、宝吉骝。其中一件著录于《石渠宝笈续编》，另外一件不见著录。而两卷上乾隆的题诗内容完全一样，仅时间稍有出入：有著录一卷上的时间是“丙申孟冬”，而不见著录一卷上的时间是“丙申冬月”。另外，有著录一卷画面无背景，而无著录的一卷有背景。⁹⁵

即使没有图版以作参考也能断定：以上所述纪实性八骏图中均无瘦马形象，因为它们所描绘的或为皇帝坐骑，或为进贡之物，不可能皮包骨头。

⁹³ 见《石渠宝笈续编》（四），第3050页。

⁹⁴ 见《石渠宝笈续编》（四），第3394页。

⁹⁵ 图版见台北故宫博物院，《故宫书画图录》（二十一），第209-212页。《石渠宝笈续编》（二），第1262页。纸本设色，纵34.1厘米，横270.6厘米。无著录的一卷为纸本设色，纵34.2厘米，横213.8厘米。

第三节 可能的瘦马经验

1. 乾隆与八骏

既然画史中的两类八骏图中都不曾有瘦马，为何郎世宁要在其中加入一匹？这是一个貌似简单的问题，也有一个非常省力的答案：应皇帝的要求所画。没错，作为宫廷画师，郎世宁所有的画当然要无条件地完全按照皇帝的意志去绘制，但对于“瘦马”，这个答案并不适用。因为从创作年代以及归属看，有瘦马的五件作品分别是为雍正皇帝、雍正时期的某位贵族、允禧和乾隆所画。四个有着不尽相同的政治地位，且在性格、人生经历、文化品位与审美趣味上也必定有所差异的人，对同一种形象感兴趣的可能性很小。事实上，也没有任何档案材料能够证实，四个人均特别提出要郎世宁在相关画卷中画瘦马。而在这几位“赞助人”中，乾隆尤其对瘦马没有表现出任何兴趣。

其中有瘦马，且属于乾隆的八骏作品有两件，一是台北本《八骏图》，二是《云锦呈才》。台北本《八骏图》没有题诗，《云锦呈才》虽有题诗，但既非专门为此画而作，又非乾隆“御笔”。如果瘦马是在乾隆的指示下面就，或者他对此形象有着某种特殊兴趣，他应该会诗兴大发，赋新诗并题写于卷上，甚至有可能在诗句中特别指出这匹瘦马。与此相反，让词臣于敏中代为抄写旧诗的举动表明，乾隆对《云锦呈才》并无特别兴趣，其中的马，仅仅让他又一次联想起收复伊犁开疆辟地的历史性功绩，以及哈萨克各部前来归顺朝贡的治国成就：

今之哈萨昔大宛，峽山神种古所传。乌孙中阆阻声教，攘为已有曾恭闲。不仁之守再世斩，伊犁万里拓幅员。哈萨布鲁胥向化，无他为贡致敬虔。驥裹汗血实方物，左右部长及可汗。遣其首领远来献，却之失望厚贲还。駉駉騊駼类实伙。校人辨物陈墀前。为龙为駉各天矫，雄姿逸态英且闲。流珠□玉谁则见，奔霄追电有必然。往者貳师求善种，徒劳数万恶少年。致一二□尤艳诩，奚称归德开远门。闢疆勤远非本意，人归天与宁可捐。人归天与宁可捐，作歌自警示后昆。⁹⁶

在一百匹马中忽视两三匹瘦马是可能的，但如果画面中仅有八匹马，而对形象特殊的一匹视而不见，显然是无动于衷的漠视的表现。

⁹⁶ 见《石渠宝笈三编》（三），第2471页。

事实上，即使面对专门描绘瘦马的作品，乾隆也从未表现出特别的偏爱，⁹⁷而仅是将其作为自己数量庞大的书画收藏中的普通一件予以品鉴。尤其值得注意的是，乾隆并没有在相关题跋中牵强附会地引入太多个人的观念，而是非常注意了解画家的意图或动机。如题唐人曹霸（约 704-约 770）《羸马图》：“霸盖自貌坎壈缠，神妙臻至业独擅”。⁹⁸乾隆认为，正是由于生活的困顿波折，事业的不顺遂，而让画家在描绘瘦马时有了更加深刻的感受，从而能够使其形神兼备。乾隆在宋末元初龚开（1221-1305）《骏骨图》上的题诗与在曹霸《羸马图》上的题诗相类，也认为龚开所画瘦马是其个人“自貌”：“翠岩荆楚倜傥人，命蹇适丁兵燹时，晨炊夕口屡不继。错莫墨突无黔期，作马聊以供日给。法如篆籀出秦斯，逆旅荒寂乏几榻。伏儿背上粗成之，东郊瘦马见是卷。”⁹⁹生逢兵荒马乱的艰难时世，命运多舛，连基本的饮食都不能保证，靠卖画维持生活。羁旅途中，没有书桌画案，只能在儿子的背上画画。乾隆不厌其烦详述龚开极端困苦的生活情状表明，他认为瘦马是画家本人的写照，其中凝结着不堪言说的人生感悟。

另外，从乾隆要求制作八骏图的可能意图看，有无瘦马更是无关紧要（当然在纪实性八骏图中不可能有瘦马），因为乾隆需要的仅是“八骏图”这种形式，而非内容。这或许正是乾隆对台北本《八骏图》以及《云锦呈才》中的瘦马视而不见的主要原因。

一种可能意图是用纪实性八骏图表彰自己的政绩与武功。如郎世宁的（哈萨克）《八骏图》，以及《拔达山八骏》，贾全的《八骏图》，¹⁰⁰等。乾隆在郎世宁所

⁹⁷ 日本学者古原宏申（Kohara Hironobu）在一篇论文中曾提到，乾隆非常喜欢龚开的《骏骨图》。见 *The Qianlong Emperor's Skill in the Connoisseurship of Chinese Painting, Chinese Painting under the Qianlong Emperors: The Symposium Papers in Two Volumes* (Chicago: Art Media Resources, 1988), 72.

⁹⁸ 见《石渠宝笈续编》（四），第 2631 页。

⁹⁹ 见《石渠宝笈续编》（四），第 3191 页。

¹⁰⁰ 前隔水有乾隆御笔《玉镂八骏歌》：“权兴十骏图口皇，癸亥岁命世宁郎。至今历卅余年长，继厥后者颇多良。十中亦或备数常，原非匹匹供御輶。和阗贡珍口天阗，肖形事俾玉人襄。合先踪后惟抡臧，爰成八骏古语口。引领仍属万古驩，以德弗以力致详。驩称闾虎星降房，雄姿威伏于口藏。俊逸独是露雳驩，木兰围里歼天狼。赤花鹰似朵云翔，口彼飞隼相低昂。有驩借闲鸟中凰，海子蹙毙胯下驩。厄鲁所进如意驩，麟身汗血气开张。锦云骝口稳玉床，雪山淙途健步康。宝古驩米最后行，洪豁尔远天一方。凡兹八者真骏英，无掺琢彼口瑶相。紫檀为屏美牧场，饮馐适性乐未央。龙为友固可年忘，遐想造父事穆王。以车御行穷八荒，何足数哉肆游狂。朝家诰戎马射口，夙所资力应表彰。寿之贞珉允所当，峻坂驰下为弗徨。作歌识兴微慷慨。见《石渠宝笈续编》（二），第 1262 页。

画《拔达山八骏》上的题诗清楚地表明了这一点：

大宛骏马斯已奇，拔达山骏奇倍之。方隅贵山南以西，献口称臣诚识时。良驥服皂纳贡随，青骢送喜领群蹄。捷音早共红旗驰，坚昆底定我马归。鶻其英鸷色其骐，洱海一战举厥旗。获良翻以来白羲，有駉紫电名雅宜。扫尘灭迹追无遗，服远在德不在威。阙虎已老兹其妃，蝦蟆一跳丈六齐。掉尾肃肃白玉题，呈览按队过河池。祥霞辉映光配藜，逸足未骋望可知。口云底藉鞭捶施，徒观骨骼皆英姿。揣称且命儒臣为，天闲调习付有司。待予秋狝徐试骑，譬霍集斯居京师。富贵之更教礼仪，游闾阖兮观玉台。初非求马兴戎麾，销兵从此舍生熙。¹⁰¹

乾隆的主要意思有三点：一是称赞部落首领识时务，向清政府俯首称臣，并进献西域良马；其次，称赞清军勇猛无敌，所向披靡；三，表达自己以德治国，而反对穷兵黩武的统治理念；四，主张以优越的中原文化怀柔边民。

（哈萨克）《八骏图》上有于敏中书乾隆《御制大宛马歌》：

房星之明，月口之精。天驥育粹，泽龙胚灵。高山峨峨，七十余城。五色所产，以汗血名。逖以声教，振古闾隔。金马空遗，貳师远索。犬疲车徒，仅一二获。遂使神骏，独钟绝域。圣武遐畅，德口泽滂。奠定西极，扫犁北荒。六辔在手，远馭八方。血气之属，咸奋腾骧。口是大宛，别部左右。先后敬口，贡其所有。藉彼上驰，效乃下走。选尤肖貌，两其四牡。赤雁制曲，白狼纪诗。诂表符异，实诏德威。王会之盛，缣素用垂。传形似神，不饰金羁。如列勾陈，闾阖跌宕。壁府天闲，屹立相向。各骋雄姿，口口腾上。观者堵墙，谓太乙况。殊色同德，异态并妍。掉尾龙翥，连拳凤骞。或富鸷势，绝尘而前。或蹶远景，若烟非烟。尺幅之上，天风万里。月氏我闾，康居咫尺。口口无垠，祁连口口。骅骝开路，六幕顺轨。帝歌庸作，炳麟琅球。嘉名肇锡，师圉纪麻。蒲稍陋汉，騄駼迈周。匪贵异物，式焕王猷。惟瑞之侏，惟德是宝。匹麟于口，口龙于沼。玉墀赐观，载赓服皂。摠赞扬言，敬彰有道。¹⁰²

强调西北用兵的功绩，阐述治国理念，乾隆《大宛马歌》的主题思想与其在《拔达山八骏》上题诗类似。

用非纪实性八骏图提醒自己莫做玩物丧志，置黎民百姓于不顾的昏君庸主，

¹⁰¹ 见《石渠宝笈续编》（四），第3394页。

¹⁰² 见《石渠宝笈续编》（四），第3050页。

可能是乾隆皇帝要求大量制作“八骏图”的另一种意图，御制诗《八骏图，戒奇物恣佚游也》则是此种意图的具体阐释：

八骏图，国朝家法与古殊，守之以文勤抚字，济之以武诘戎时，迈弗敢疏，马射亦有骏者八，以示外藩，犹非御以车，既至踵事图，其后则以爱乌罕及拔达山屡贡其名驹，然益持盈保泰勤政之念日殷，吾未敢恣佚游而玩奇物，白家少传知此乎！¹⁰³

对于瘦马是在乾隆指示下完成的假设，还有一个有力反驳证据，即如果知道乾隆喜欢这种形象，或者是喜欢在八骏图中画进一匹瘦马，与郎世宁同时代的其他宫廷画师为何不画？其中高其佩（1660-1734）最具典型性，因为郎世宁不仅知道这位中国画师，甚至还相当熟悉。首先，二人在如意馆的时间有重叠，高其佩曾在雍正年间奉召入圆明园如意馆作画三年。¹⁰⁴档案显示，郎世宁曾在雍正九年（1731）的五月初二日、六月十四日和九月二十七日，三次与高其佩同时接旨画画；¹⁰⁵其次，二人都为皇子时期的乾隆画过画；第三，乾隆元年正月十四日，郎世宁曾和唐岱合作仿画高其佩的一幅山水画。¹⁰⁶

台北故宫博物院藏有一件高其佩的《八骏图》，是在雍正十二年（1734）为“宝亲王长春居士”弘历所画。其中没有瘦马。如果知道弘历喜欢瘦马，高其佩的如意馆工作经验，再加上其在朝中任职的经历（曾任刑部右侍郎、正红旗汉军都统等职），一定不会让他错失宝贵的表现机会，更何况种

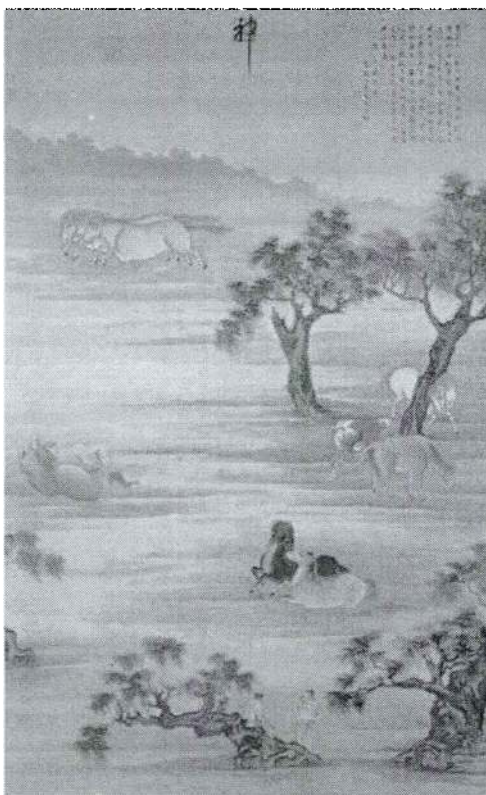


图 37 （清）高其佩《八骏图》

¹⁰³ 《八骏图，戒奇物恣佚游也》，《御制诗四集》，卷 4。转引自林士铨，《乾隆时代的贡马与满洲政治文化》，《故宫学术季刊》，2006 年冬季，第二十四卷第二期，第 90 页。

¹⁰⁴ 见杜巽，《论高其佩指画艺术——兼论高粟〈指头画说〉》，《杭州师范学院学报》，1997，第 4 期，第 61 页。

¹⁰⁵ 分别见《清宫内务府造办处档案总汇》，第 4 册，第 716、731 页；第 5 册，第 72 页。有关详细信息见本文附录一。

¹⁰⁶ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第 7 册，第 135-136 页。

种迹象已经表明，弘历即是下任皇帝的不二人选呢？

从弘历的题诗看，他所感兴趣的是高其佩“古今一人”¹⁰⁷的指画绝技，而根本没有提到有无瘦马的问题：

首蓓平川数十里，几株杨柳秋风裹。两驹并驰若惊鸿，一匹齧草间且喜。卧者有二立者一，老马摩癯如龙视。就中紫骝独称神，滚地生风尘欲起。奚官无事但立望，两人容与疎林底。古人画马用秋毫，高君画马用十指。腕下生风何足云，指头运意得神髓。悬之高堂秋意多，西余兴在南海子。¹⁰⁸

既非他人授意，也非主动讨好他人，郎世宁画瘦马只能从其个人行为的角度予以认识。当然，他这样做有一个前提，即他十分熟悉“瘦马”。

2. 死神的坐骑

在欧洲绘画史中，最著名的“瘦马”出于丢勒（Albrecht Durer, 1471-1528）的《启示录四骑士》（*The Horsemen of the Apocalypse: the entities that bring war, famine, pestilence, and death*）。¹⁰⁹该作是以《圣经·启示录》为题材的大型木版组画之一，纵 39.4 厘米，横 28.1 厘米，约作于 1497 至 1498 年间，现藏英国伦敦大英博物馆（The British Museum）。

《启示录》是使徒约翰受上帝启示后记下的所见所闻，主要内容是神对“最后审判”前人类之所行的各种惩罚及种种征兆。四骑士是“瘟疫”、“饥饿”、“战争”、“死亡”四种邪恶力量的代表，他们奉上帝之命，要灭掉世上的四分之一的生物，而剩下的将获得悔改的机会，并且以坚定的信仰作为继续生活下去的唯一准则。在丢勒的作品中，左下方须发全白的老骑士即是“死亡”的



图 38（德）丢勒《启示录四骑士》

¹⁰⁷（清）谢堃，《书画所见录》。转引自杜巽，《论高其佩指画艺术——兼论高爽〈指头画说〉》，第 65 页。

¹⁰⁸ 见《石渠宝笈初编》（二），第 814 页。

¹⁰⁹ ca. 1497-98, 39.4 cm × 28.1 cm, print, woodcut, London, The British Museum.

代表。他衣不蔽体，形同骷髅，手持铁叉，身下的坐骑瘦骨嶙峋，它们气势汹汹地冲向人群，妇女、老人纷纷被践踏在地，象征着死亡横扫人间。大致看去，四位骑士并驾齐驱，但从死亡骑士与其他三位骑士之间的距离看，他形单影只。这种构图处理，使“死亡”和“瘦马”虽然处于画幅边缘，却显得格外突出。

意大利拉察（Lecce）省加拉蒂纳镇（Galatina）的圣卡特琳教堂（The Church of Santa Caterian）至今保存有一组作于1470年之前的壁画，¹¹⁰其中一幅也是以“启示录四骑士”为题材（图39）。皮包骨头的死亡骑士全身赤裸，双手横持长杆大镰

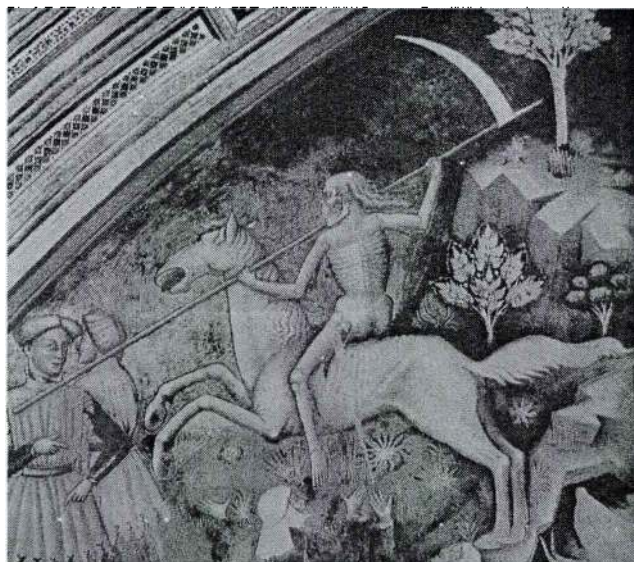


图 39

刀，骑在一匹与其相得益彰的瘦马之上，奔腾呼啸着杀向人群。除了手中所持武器不同外，此图中的死神及瘦马与丢勒木版画中的死神、瘦马，在表现思路和手法上并无太大区别。但一件作于德国，一件作于意大利。地域信息告诉我们，把瘦马与死亡骑士联系在一起，是文艺复兴时期欧洲“启示录四骑士”题材绘画的一个表现传统，或通行做法。

丢勒作于1505年的一件素描¹¹¹可能也是源于《启示录》。画中的死神完全是一付人体骨架，弓腰俯身骑在一匹瘦马之上。死神头戴冠冕，左手持象征掌管生杀大权的镰刀，右手紧纂马鬃，翕张的下颌骨显示他正念念有词，似在不耐烦的催促坐骑加快

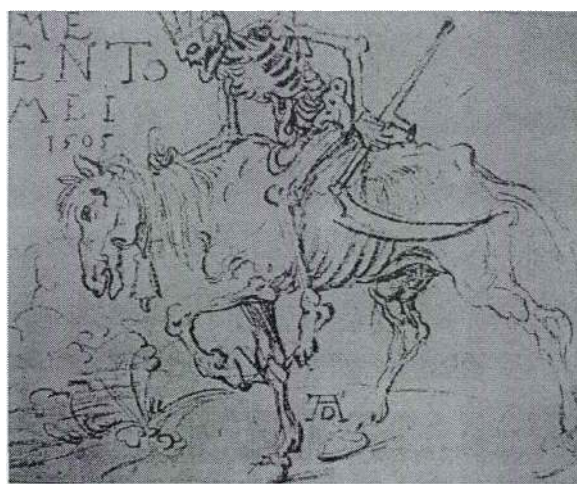


图 40

¹¹⁰ 图版见 Steffi Roettgen, *Italian Frescoes: The Early Renaissance, 1400-1470* (New York: Abbeville Press, 1996), 87.

¹¹¹ 图版见 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dure*, (Princeton: Princeton University Press, 1955), 147.

行进速度。而项悬铃铛（象征死亡的丧钟）的瘦马则力不从心，虽然埋头下劲，步伐仍显得迟滞而沉重，张开的嘴似乎在喘着粗气，眼神中流露出的是受人驱使的无奈与顺从，它或许正是人类面对绝对的死亡之时的一种象征：只能接受，无法逃脱（图 40）。

与死亡形影不离的瘦马在弗兰德斯画家老彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder, 1525 - 1569）的油画《死亡的胜利》（*The Triumph of the Death*）中也有表现（图 41）。¹¹²这幅画描绘了死亡降临世界之时恐怖而悲惨的情景。在画幅的靠近中心位置，死亡之神双手挥舞着巨大的镰刀，驾着一匹狂野而暴烈的红色瘦马，疯狂地冲向挤在一起争相逃命的无助的芸芸众生。在画幅的左下方，一匹浅灰色瘦马，正拉着满满一车人骨，低头缓缓向前行驶。与红色瘦马相比，它显得有气无力，甚至像是在原地踏步。车上的人骨已经太多太重，背上还侧身坐着一位死神。死神右手提着一盏马灯，也可能是一座象征时间的沙漏，左手摇着一把铃铛（丧钟）。死神身后的马背上还站立着一只形似乌鸦的鸟，从其处所的环境看，也应该是一个不祥之兆。

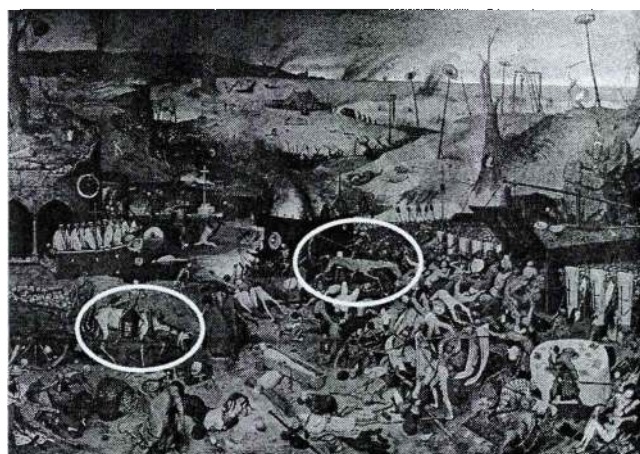
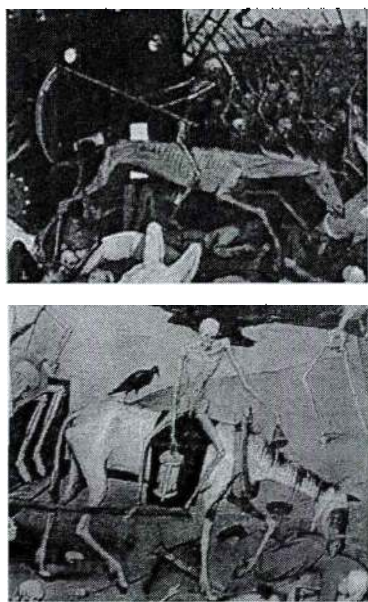


图 41

¹¹² 规格：117 cm×162 cm，木板油画，约作于 1562 年。现藏西班牙马德里普拉多博物馆（Museo del Prado, Madrid）

意大利巴勒莫（Palermo）西西里地区美术馆（Regional Gallery of Sicily）藏有一件佚名文艺复兴早期的湿壁画，也是名为《死亡的胜利》（图 42）。¹¹³画幅中央，死神骑在一匹庞然大物般的灰色瘦马上，自左至右冲向锦衣华服的贵族和上流社会成员群体。他左手持弓，右手扬起在空中，刚刚射出的箭精准命中画幅右下角穿蓝色外套的男人的脖颈。瘦马身下，国王、教士、僧侣等已经纷纷中箭



图 42

倒地。而在死神和瘦马身后，穷苦百姓及善良的人们都安然无恙，有的以感恩的姿态和神情注视着死神的背影，似在为他的义举而祈祷。有的则以凛然的眼神望向画外，似在告诫观者勿作恶多端。显然，这是一幅惩恶扬善的隐喻画。两件《死亡的胜利》表明，瘦马在欧洲可能不仅仅是《启示录》题材绘画中的一个通用形象，而且可能始终都与“死亡”密不可分。

十七、十八世纪的欧洲艺术家在学习过程中，除了要经历工作室里的训练，经常性地各地观摩教堂以及城市公共建筑内的各类绘画、雕塑等艺术作品，也

¹¹³ 图版见 David G. Wilkins, ed., *The Collins Big Book of Art: From Cave Art to Pop Art* (New York: HarperCollins Publishers, 2005), 110.

是必不可少的学习内容。¹¹⁴在欧洲生活了二十六年的郎世宁也不会例外。虽然郎世宁是否去过拉察省的加拉蒂纳镇或意大利南部的西西里已不可考，但作为一种约定俗成的表现手段，在意大利其他城市，甚至是郎世宁的家乡米兰，也一定会有以瘦马象征死亡的各种形式的绘画。

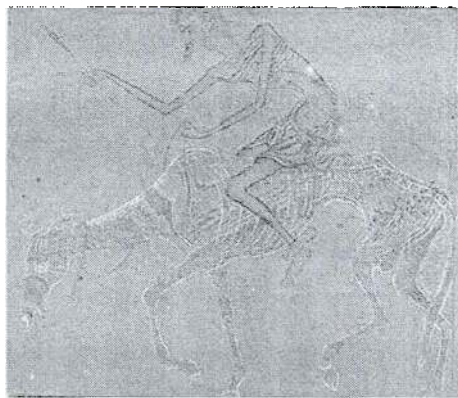


图 43

参观游历之外，临摹各种印刷品也是郎世宁时代学习绘画的重要手段之一。¹¹⁵作为享誉欧洲的绘画大师，丢勒曾多次访问意大利。在访问威尼斯时，威尼斯总督和教皇都曾经亲自到他的画室拜访他。而意大利画家对丢勒更是表现出极大的敬仰和尊重，甚至于有人说，能够在有生之年见到大师，死而无憾。¹¹⁶随着丢勒的声名远播，他的很多版画作品也传至意大利。¹¹⁷从这些情况考虑，郎世宁看到过，甚至是临摹过丢勒《启示录四骑士》的可能性就不能排除。

概言之，作为一个地道的欧洲人，并且在意大利接受了系统而严格的绘画训练，¹¹⁸说郎世宁对欧洲瘦马图像及其象征意义一无所知，是很难令人信服的。如果考虑到郎世宁的耶稣会士身份（比一般的民众对《圣经》及“启示录四骑士”更加熟悉），他对“瘦马”可能比普通民众有着更为深刻的认识。

¹¹⁴ 马可·穆西罗特别强调了视觉经验（visual experience）的积累在绘画学习过程中的重要性。见 Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 76-77.

¹¹⁵ 意大利米兰的一位画家 Luigi Scaramuccia (1616-1680)曾写道：“If you are so eager to dedicated yourself to this virtuous art of painting, resolve to use (when you cannot do otherwise) the good prints of the excellent Masters. You can find them everywhere. I mean those prints by Titian, Carracci others. 转引自 Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione(1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), p.79 德国艺术史家威尔赫姆·韦措尔特在《丢勒和他的时代》中，也提到过这种情况。见该书第 85 页。

¹¹⁶ （德）威尔赫姆·韦措尔特，《丢勒和他的时代》，北京：北京大学出版社，2009，第 15 页。

¹¹⁷ 同上。

¹¹⁸ Howard Rogers, *For Love of God: Castiglione at the Qing Imperial Court, Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes* (Chicago: Art Media Resources, 1988), 141.

3. 苏菲派

纽约大都会博物馆藏有一件十七世纪中期印度南部城市比贾布尔 (Deccan, Bijapur) 的《骑马人像》(*Rider on a Nag, A broken-down or useless horse*) (图 43)。¹¹⁹人和马都是瘦骨嶙峋, 形象、动态与丢勒 1505 年所画素描中的死神和马颇为相似。对于这种相似性是否源于南亚和欧洲之间存在的此类图像的交流, 笔者目前还没有发现能够予以证实的材料, 但可以确定的是, 在南亚大陆之内, 此类瘦马图像曾一度大量制作并广泛传播。

波士顿美术博物馆 (Museum of Fine Arts, Boston) 所藏《饥马》(*A Starving Horse*) 也是十七世纪中期印度的绘画作品 (图 44 下)。¹²⁰把它和大都会博物馆所藏瘦马图相比, 形象几无二致: 骨骼耸立, 腰腹细瘦, 俯首伸颈, 步态沉重而迟滞。毫无疑问, 两图出自同一个

蓝本 (图 44)。来源于南亚地区, 且绘制年代相近的瘦马图像还有: 纽约布鲁克林博物馆 (Brooklyn Museum) 所藏《瘦马》(*An Emaciated Horse*) (图 45),¹²¹或许是饥饿所致, 这匹马步态凌乱, 摇摇欲坠, 几乎要倒伏在地上; 美国克里斯蒂拍卖行 (Christie's) 所藏 18 世纪早期印度人马像 (*A Portrait of Mullah Do Piaza*),¹²²描绘的是莫卧儿王朝 (The Mughal Empire) 智者 Mullah Do Piaza 和他的坐骑 (图

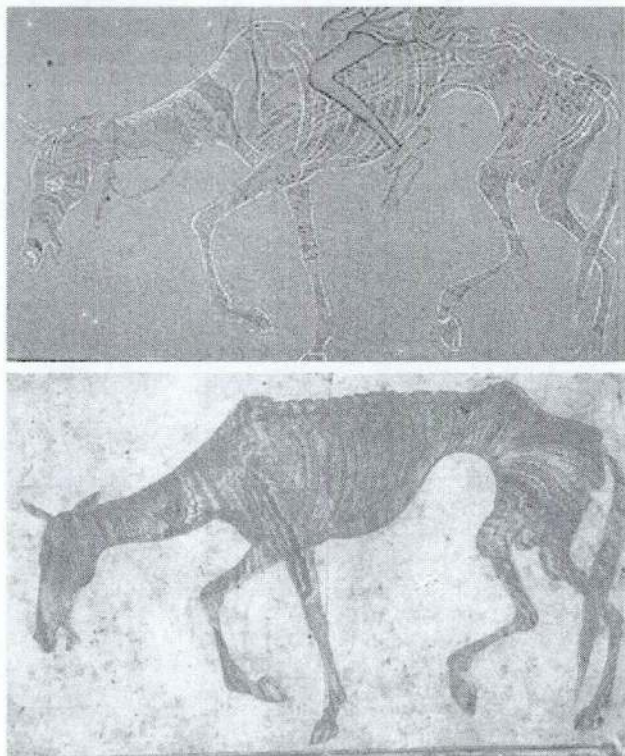


图 44

¹¹⁹ 规格: 10 cm×11.7 cm, 图见纽约大都会博物馆网站: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/44.154>

¹²⁰ 规格: 14.8 cm×10.0 cm, 图见波士顿美术博物馆网站:

<http://www.mfa.org/collections/object/a-starving-horse-13933>

¹²¹ 图见纽约布鲁克林博物馆网站:

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/50295/An_Emaciated_Horse

¹²² 图见克里斯蒂网站: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5049090

46); 印度加尔各答印度博物馆 (Indian Museum, Calcutta) 藏有莫卧儿王朝画家 Basawan (活动于 1580-1600) 一件约创作于 1595 年的作品, 其中也有瘦马的形象。¹²³

尽管形体相似, 但与欧洲截然不同的宗教文化环境决定了, 南亚地区的瘦马图像有着另外一种象征意义。

在十七、十八世纪的南亚地区, 苏菲教派 (Sufi) 是一个有着相当影响力的伊斯兰宗教派别。其主要思想是, 人的精神或“灵魂”就像是“难以驾驭的马或骡子, 必须保持饥饿和经受持续不断的折磨和训练, 才能最终胜任驮着骑者到达目的地的任务。”¹²⁴而对“苏菲”一词的来源, 则有多种解释。一种是以赛义德·阿里·胡吉伟利

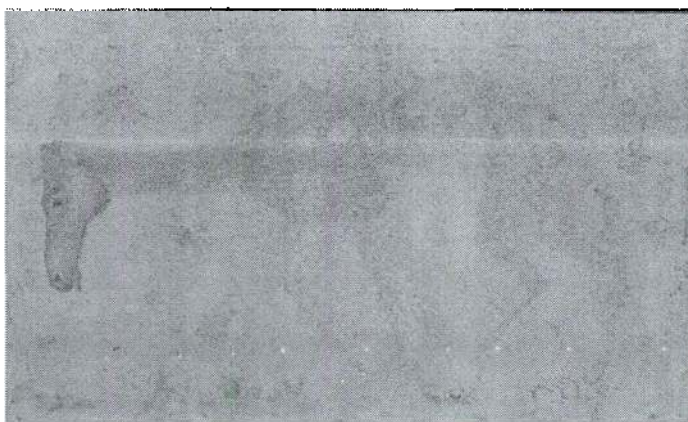


图 45

(1010-1079) 和伊玛姆·格里斯 (? -1073) 为代表的观点。胡吉伟利认为, “苏菲”一词来自“safaa”, 意思为“洁净”, 它的反义词为“浑浊”。因为神秘主义信仰者是要净化自己的灵魂和行为, 保持自身不沾染污点, 所以称其为“苏菲”。¹²⁵格里斯的观点和胡吉伟利类似: “苏菲”的意思就是洁净, 即指心灵的洁净、外在的洁净和道德的洁净。¹²⁶

第二种解释是, 苏菲派的生活类似于奉行苦行和禁欲的苏夫哈人 (suffha) 的生活状态, 比如有些人“只有一身衣服, 每日吃一顿饭”,¹²⁷住的地方也很简

¹²³ 相关信息见 Gautama V. Vajracharya, *Waston Collection of India Miniatures at the Elvehijem Museum of Art: a Detailed Study of Selected works* (Madison: University of Wisconsin Press, 2003), 18.

¹²⁴ “According to Sufi philosophy the nafs or the “soul” is almost like “the restive horse or mule that has to be kept hungry and has to undergo constant mortification and training so that, eventually, it serves the purpose of bringing the rider to his goal”. Gautama V. Vajracharya, *Waston Collection of India Miniatures at the Elvehijem Museum of Art: a Detailed Study of Selected works* (Madison: University of Wisconsin Press, 2003), 18.

¹²⁵ 瓦西德·伯哈希·斯亚尔《<神秘的启示>诠释》, 拉合尔, 1995, 第 210 页。转引自唐孟生《印度苏菲教派及其历史作用》, 北京: 经济日报出版社, 2002, 页 3-4 页。

¹²⁶ 阿卜杜尔·穆吉德·辛迪《巴基斯坦苏菲运动》, 拉合尔, 1994, 第 6 页。同上, 第 4 页。

¹²⁷ 同上。

陋，因而得此名。第三解释认为，“苏菲”一词源自阿拉伯语“Saff”，意思是“行”、“列”、“排”、“行列”。苏菲派“渴望真主，但心里又惧怕真主，他们在注意外在洁净的同时，还强调心灵洁净，目的是在真主前能居于前列。”¹²⁸第四种观点以贝鲁尼为代表，认为“苏菲”源于希腊的“sophos”，意思是“智慧”。第五种观点认为，“苏菲”源于阿拉伯语“suf”，意为“羊毛”，“之所以称神秘主义信仰者为‘苏菲’，是因为他们习惯穿粗羊毛织成的衣服。”¹²⁹

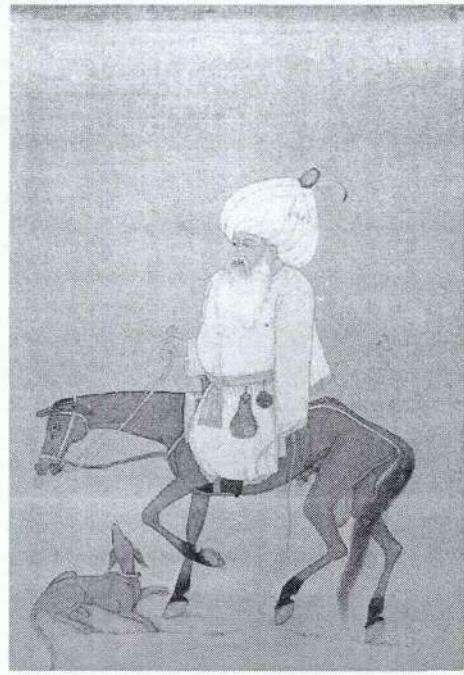


图 46

苏菲派教徒主要从肉体和精神两方面进行修炼：肉体上做到少饮食、少睡眠等；精神上则要“断念、满足”。¹³⁰如一位叫姆因丁·契什提的苏菲大师就坚持少食。据说“他的祈祷经常是从晚礼做到晨礼，每天白天和夜间都要诵读《古兰经》。苦修的最初阶段，他常云游四方，走到哪个城镇，就在那儿的陵园里过夜。当人们知道他的消息时，他早已悄然离开。”¹³¹另一位叫法利德丁·甘吉·谢格尔，“二十年来，一直站着冥想，从没有坐过，脚都肿得流血……有一天做完晨礼，倒在地上竟爬不起来。他很少进食，有时候连自己吃什么都不知道，到后来他真是干瘦如柴。”¹³²

对苏菲教徒来说，“瘦马”可能是他们努力净化人生和升华自我的写照，或者一种提醒、警示或劝诫的符号，也可能是他们在痛苦历练过程中的精神慰藉，以从中汲取不断向上的力量，获得克服物欲诱惑的信心。图 47 (*Album Page with a Miniature of An Emaciated Horse*)¹³³是十七世纪印度（或波斯）地区的一幅插

¹²⁸ 嘎兹·贾维德《印度穆斯林文化》，卡拉奇，第 35 页。同上。

¹²⁹ 阿卜杜尔·穆吉德·辛迪《巴基斯坦苏非运动》第 5 页。同上。

¹³⁰ 金宜久主编：《伊斯兰教》，北京：宗教文化出版社，1997，第 292 页。同上，第 62 页。

¹³¹ 赛义德·瑟巴赫丁·阿布杜尔·拉赫曼，《苏非教团》，德里，1971，第 65 页。同上，第 63 页。

¹³² 同上。

¹³³ 17th Century, India or Persia. 图见：<http://www.flickr.com/photos/pluriverse/3143407864/>

图画。与以上几幅图中的瘦马有所不同的是，此图中的瘦马有几分滑稽色彩，或许长时间的苦修已经使其生命接近崩溃之极限，饥肠辘辘的它几乎是三步并作两步的冲向一小撮青草，迫不及待的张口就啃。而一只张开双翅的黑喜鹊似乎正在啄去瘦马身上的污渍或寄生虫。这种图像组合是精神胜利之喜悦的象征？抑或是对苦修途中苏菲教徒的鼓励？可能二者兼有。

郎世宁对南亚地区的“瘦马”有无了解？从相关图像的宗教文化背景看，这种可能性几乎没有，但如果从郎世宁的旅行经验看，这种可能性就不能完全排除。

作为葡萄牙里斯本和中国澳门之间的中转站，几乎所有来华耶稣会士都在印度的果阿留下了足迹，¹³⁴郎世宁也不例外。果阿历史悠久，文化发达。¹³⁵据称，在果阿一座16世纪由奥古斯丁会（The Order of Saint Augustine）会士所建的大教堂中，图书馆堪与17世纪英国牛津大学图书馆相媲美。¹³⁶虽然郎世宁在此停留休整的具体时间没有记载，但根据他于1714年4月11日离开里斯本，并于1715年8月20日抵达澳门的时间，很可能是在1715年前后，而十七、十八世纪正是瘦马图像在南亚地区流传比较广的时期。依十八世纪的交通条件，即使是短暂停留，也至少应该有一两周时间。据法国学者伯德莱说，郎世宁在果阿度过了整个“冬季停航期”。¹³⁷由此看，郎世宁的停留时间可能长达两三个月。在这样

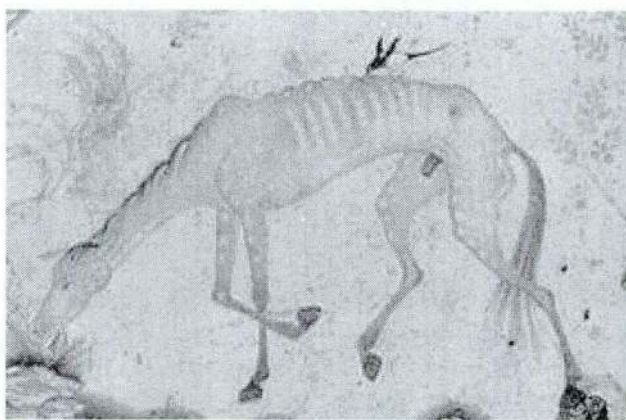


图 47

这样一个经济文化高度发达，各方交流十分紧密而频繁的地方，郎世宁看到或了解到苏菲派教义影响下的瘦马图像的可能性很大。如果该推论成立，当郎世宁看到南亚地区的“瘦马”，再联系到欧洲的“瘦马”，很可能会对不同地域的图像所具有的高度相似性，

¹³⁴ 见顾卫民，《印度果阿访问记（一）——果阿的历史文化遗产》，《世界宗教文化》，2006，第4期，第52页。

¹³⁵ 该地曾出土许多古希腊罗马时期的陶器碎片，以及中国和柬埔寨的古瓷。

¹³⁶ 见顾卫民，《印度果阿访问记（一）——果阿的历史文化遗产》，《世界宗教文化》，2006，第4期，第53页。

¹³⁷ 见（法）伯德莱，《清宫洋画家》，第5-6页。

但却又具有截然不同的隐喻涵义表示惊异，进而对之产生浓厚兴趣。或许郎世宁本人也不会想到，他还可能会看到第三种文化土壤中孕育的瘦马图像。

4. 冷枚

据《历代名画记》，活动于北周（559-581）与隋（581-618）之间的冯提伽（生卒年不详）是目前所知最早画过瘦马的画家。¹³⁸《宣和画谱》则著录有唐代李元昌（619-643）和曹霸的《羸马图》。¹³⁹在中国画史中，画题虽无瘦马字样，但实际描绘瘦马的作品更多，如元代赵孟頫的《双骏图》（传）、任仁发的《二马图》，清代钱沅（1740-1795）的《桐柏双骏图》，等等。¹⁴⁰当然，目前存世最著名的瘦马图是龚开（1222-1304）的《骏骨图》。与这个悠久的图像传统相对应，¹⁴¹在中国古典文学史中则有许多以“瘦马”为主题的文学诗歌作品。唐代诗人杜甫的《瘦马行》是中国文学史中第一首以“瘦马”为题目的诗。其后，李端（约743-约783）、元代的杨维禎（1296-1370）也有同题诗作传世。唐代的白居易和乔知之（？-697）则分别写有《羸骏》和《羸骏篇》。在诗歌中运用瘦马意象的诗人更多，如李商隐（“柱上雕虫对书字，槽中瘦马仰听琴”）、王昌龄（“羸马望北走，迁人悲越吟”）、杜牧（“重关晓度宿云寒，羸马缘知步步难”）、苏轼（“羸僮瘦马従吾饮，陋巷何人似子贤”）、王安石（“独骑瘦马冲残雨，前伴茫茫不可寻”）、陆游（“破衫羸马老黄尘，人自衰迟岁自新”），等等。而从知名度上说，元代马致远的《天净沙·秋思》中的那一匹瘦马最广为人知：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”它负载着诗人无以排遣的愁绪与哀思，落寞地走向远方，只留下那长长的背影，让后人唏嘘感叹。

¹³⁸ 见（唐）张彦远，《历代名画记》（卷三），第81页。

¹³⁹ 见《石渠宝笈续编》（四），第2631页。“羸”音“雷”，意瘦弱。“羸马”同“瘦马”。

¹⁴⁰ 如元代揭傒斯《瘠马图》：“念汝出塞下，四蹄疾如飞。半夜驰临关，气夺戎王围。被脚踏河冰，几度向武威。将军事百战，腾力不顾肥。祇今饮涓流，齿老不任鞿。坡寒暮风酸，磧瘠春草微。百感画者意，要见骏马稀。但看古英贤，工苦常寒饥。”瘠马即瘦马。

¹⁴¹ 《御定历代题画诗类》录有元代丁立的《题胡环瘦马图》：“渥洼此去几万里，荒草黄云连白沙。到得单于台下日，暖风开遍地椒花。”元代郑东《题张戡瘦马图》：“北风萧萧沙草黄，天寒马瘦骨如墙。浑家儿女雕鞍上，日日阴山射白狼。”元代刘永之：“是时张戡画口马，尺素流传擅声价”（所指可能是张戡擅画瘦马）。元末明初张以宁（1301-1370）《题进士卜友曾瘦马图》：“……前有杜陵瘦马行，令我阁笔久嗟吁……嗟哉，此马世罕有，驽骀多肉空敷腴。格骨梭层神观在，颇类山泽之仙臚。解剑贖汝归，伯乐今岂无？”此外，江珂玉《珊瑚网》（卷四十七）著录有林静的《瘦马图》，“乃东仓王敬美家藏画品”。见卢辅圣主编《中国书画全书》（五），第1216页。

当然，郎世宁不可能如此深入全面地了解中国文艺中的“瘦马”传统，但可以确定的是，他知道中国“瘦马”并不是一个如欧洲死亡骑士的坐骑那样令人感到恐惧乃至引人反感的艺术形象，否则，他绝不敢在“百马”和“八骏”中贸然加入中国画家在同类题材中都不曾使用的母题。换言之，郎世宁不仅知道“瘦马”在中国全无负面和消极意义，甚至还知道它是作者的情感寄托之所在，及其坎壈人生的自我写照，并由此受到观者或读者的热烈称颂。郎世宁是如何知道中国“瘦马”的？

有两种可能。第一种可能是在工作过程中听同事提到过相关话题。宫廷绘画除了讲求绘制精工细致，还讲求内容喜庆吉祥。精工细致主要是靠技术，喜庆吉祥则主要是靠所画形象的寓意来传达，比如“鹰”象征着“英明”；“蝙蝠”象征着“福气”；“鹿”象征着“禄”（钱财）；“松”、“鹤”、“灵芝”等象征着延年益寿等等。随着工作经验的积累以及同事的讲解或指导，郎世宁对此类宫廷绘画的不成文规矩或传统应是相当了解的。在创作马画时，郎世宁可能也会主动请教或接受同事的指点，以免触犯禁忌和避讳。正是在这个过程中，他了解到“瘦马”在中国是一个隐晦传达作者某种不敢或不便直言的情感和情绪的图像符号。

第二种可能是，在与中国画师冷枚（1672-1742）交往的过程中获得了相关信息。

冷枚在康熙中朝入宫，并曾跟随供奉内廷的焦秉贞学画。¹⁴²据胡敬《国朝院画录》：“焦秉贞，工人物、山水、楼观，参用海西法……秉贞职守灵台，深明测算，会悟有得，取西法而变通之。”康熙对他的绘画十分欣赏：“素按七政之躔度，五形之远近，所以危峰叠嶂中，分咫尺之万里，岂止于手握双笔”。¹⁴³对于焦秉贞从何学得西方绘画技术，史书并无记载，但根据其钦天监工作经历，¹⁴⁴他极有可能是在与欧洲人的交往过程中，学习掌握了西洋透视绘画技术。据美国克利夫兰艺术博物馆（Cleveland Museum of Art）中国艺术部 Anita Chung 博士的研究，

¹⁴² 见余辉，〈十八世纪服务于京城王府宦邸的人物画家〉，《故宫博物院院刊》，2002，第6期，第65页。

¹⁴³ （清）胡敬，《国朝院画录》，见卢辅圣主编《中国书画全书》（十一），第73页。

¹⁴⁴ 焦秉贞曾任钦天监五监正，而当时执掌钦天监的主要官员几乎都是欧洲人，这一情况使焦秉贞与欧洲人之间有较多来往成为可能。

郎世宁曾与焦秉贞有过绘画合作。¹⁴⁵作为焦秉贞的徒弟，冷枚不仅在专业学习上受到乃师影响，也可能同时结识了师傅交往圈子中包括郎世宁在内的西洋传教士。基于共同的专业背景，二人的关系进一步深化，乃至有了更多关于绘画方面的交流与互相学习的机会。

由于曾经为前皇太子允礽画过《养正图》册，冷枚受到雍正的猜忌，并由此寄居于宝亲王弘历的府上长达十三年。¹⁴⁶如果此种说法与史实相符，冷枚与弘历的关系非同一般。虽然身份是画师，但冷枚寄居的性质可能与王府中的家臣（包衣）没有太大区别，即本人及亲属的衣食住行全部由主人承担，而家臣则对主人赴汤蹈火，忠心耿耿。在这方面，曹寅（1658-1712）和年羹尧是典型。虽然出身包衣，但在各自主人康熙皇帝与雍正皇帝¹⁴⁷的提携下，或者财富，或者权势，一时无出其右者，亲密无间的主仆关系在有清一代堪称登峰造极。虽然冷枚无法和曹寅、年羹尧辈相提并论，但他在弘历登基后所享受到的超常待遇，显然是其他画师所不敢奢望的。

乾隆元年正月初九日，乾隆发布上谕：“将画画人冷枚传来，照慈宁宫画画人赏给钱粮”。¹⁴⁸这意味着把冷枚转为造办处登记在册由国家供养的宫廷画师，正式吃上“公粮”。此后，又接连“加薪”及解决其子生活问题：

正月十二日：员外郎常保将画画人冷枚家口甚众，钱粮不足度用回明，内大臣海望着画画人冷枚俟到圆明园去时，除伊在本库每月所食钱粮十一两之外，再给饭银三两，俟画完时再将饭银停止。¹⁴⁹

二月十七日，内大臣海望口奏，画画人冷枚有一子，现今帮伊画画，欲照画画人所食次等钱粮赏给工食，应否之处请旨。奉旨：“知道了，钦此。”于本月（三月）二十三日员外郎常保来说，回明，内大臣海望给冷枚之子冷鑑三等钱粮及衣

¹⁴⁵ 见 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), 49-52. 转引自 Maco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006), 48.

¹⁴⁶ 聂崇正, 〈试解画家冷枚失宠之谜〉, 《鉴赏家》1995年创刊号。转引自余辉, 〈十八世纪服务于京城王府宦邸的人物画家〉, 《故宫博物院院刊》, 2002, 第6期, 第65页。

¹⁴⁷ 有关清代“包衣”与其“主人”之间关系的研究, 可参考王光越, 〈“雍亲王谕”考证〉, 《清史研究》, 2007, 第3期, 第95-99页。

¹⁴⁸ 见《清宫廷内务府造办处档案总汇》, 第7册, 第173-174页。

¹⁴⁹ 同上, 第174页。

服银两，记此。¹⁵⁰

而冷枚也知恩图报，在乾隆皇帝对其工作内容和数量均无硬性要求的情况下，以年近古稀的老迈之躯十分投入地绘制了大量作品，完全一副“鞠躬尽瘁，死而后已”的工作状态：

三月初七日太监毛团传旨：“着将画绢给冷枚几块，令伊随意画画，钦此。”于本月二十九日画得《惜花春起早》；本年四月初三日画得《爱月夜眠迟》、《漠漠水田》横披；五月初一日画得《相马图》、《大碛判》；八月十二日画得“万寿”绢画、十二月二十五日画得《雪艳图》、《海天旭日》；于乾隆二年四月初七日画得《搦管构思图》、《锡飞常近鹤》；四月二十五日画得《画龙作雨图》；五月初一日画得《钵龙致雨图》；六月初七日画得《老姬解诗图》；十一月十二日画得《高士跨蹇图》；十二月二十六日画得《三阳开泰》；乾隆三年二月初一日画得《佇看丰年》；五月初二日画得《松枝引鹤行》。¹⁵¹

基于这种关系，乾隆很有可能把自己尚为皇子时就比较熟悉的郎世宁介绍给冷枚，¹⁵²以相互交流绘画技术或心得，甚至不排除三人同处一室，把手言欢，切磋交流的可能。

如果冷枚通过焦秉贞的渠道早就和郎世宁相识，二人与乾隆的关系可能进一步加深了互相之间的了解和认识。冷枚可能会向郎世宁展示自己的作品，而郎世宁也可能会向冷枚请教中国绘画技法，乃至中国绘画的历史等问题。在这个过程中，我们不能排除郎世宁听冷枚谈起过甚至看到过《画马》册页的可能性。

《画马》册页现藏台北故宫博物院。纸本，墨笔淡设色，共八开，各纵 29.4 厘米，横 35.2 厘米，画于康熙五十七年（1718），落款“金门画史冷枚”，钤印四：“冷枚”、“吉臣”、“金门画史”、“朝朝染翰”。第一开画并排吃草的两匹马；第二开画一人一马，其中的马四蹄朝天打滚；第三开画两匹卧马；第四开画一人一立马；第五开画两匹立马，其中一匹扭身舔舐右后蹄；第六开画一人一瘦马（图 48）；第七开画两匹奔腾向前的马；第八开画一人一马，其中的马俯身低头正靠着石头蹭痒痒。¹⁵³

¹⁵⁰ 同上，第 192 页。

¹⁵¹ 同上，第 181-182 页。

¹⁵² 郎世宁曾给弘历画《写生花卉》册。见本文第一章相关论述。

¹⁵³ 图版见台北故宫博物院，《故宫书画图录》（二十五），第 49 页。

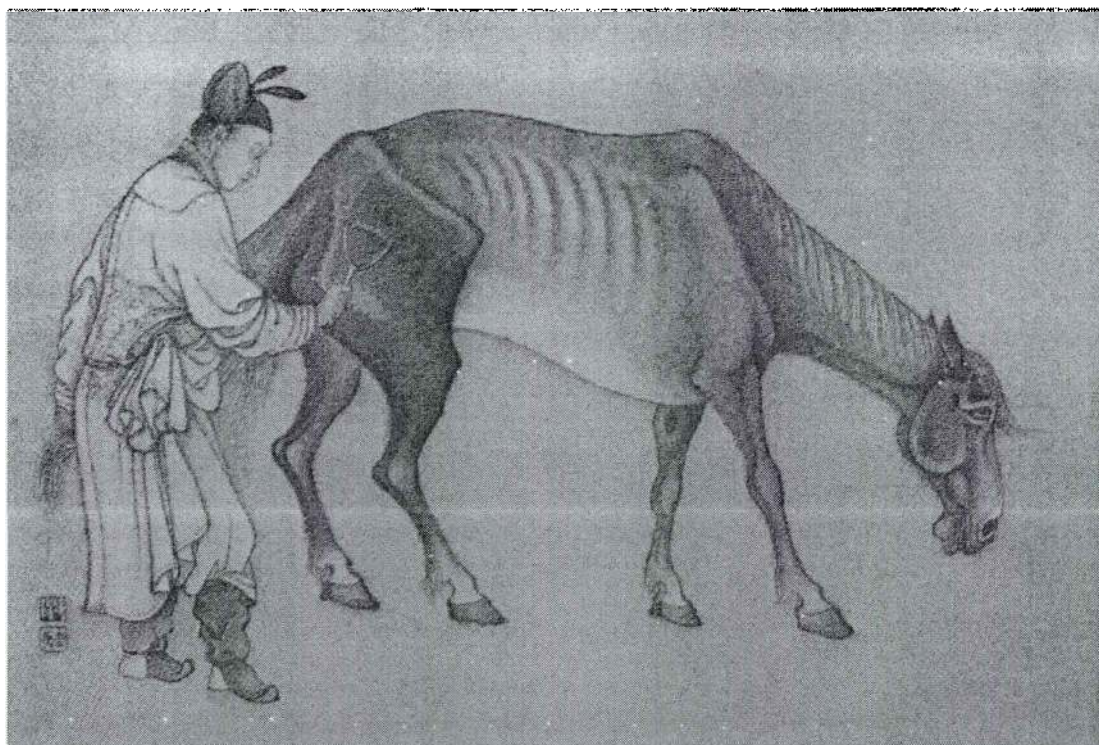


图 48 (清) 冷枚《画马》(局部) 台北故宫博物院 藏

第六开中的瘦马采用正侧面构图。它骨架耸立，胸肋毕现（似为强调突出的肋骨，鬃毛也被描画成一缕缕垂下的形状），凄楚哀怨的眼神似在向观者诉说其不堪回首的遭遇。它的弱不禁风与不堪重负通过后腿极其传神的流露出来：由于圉人梳理皮毛用力稍重些，马的整个后半部躯体都随着圉人向下施加的力量而下坠，两条后腿则随之弯曲。

由于落款及印章皆没有“臣”字，可以断定这本册页并不是为皇帝所画，而是冷枚于宫廷外的私人性质的作品，¹⁵⁴这种性质使其成为私下交流品评的对象成为可能。即使冷枚不主动提起这件作品，或画马的有关经验，当郎世宁在雍正二年接到绘制《百骏图》的谕旨后，也可能会私下里主动向这位老画师请教在中国画马需要注意哪些事项，以免触犯禁忌，并由此涉及到有关瘦马的话题。

5. 对一种解读的质疑

在确定不会与“赞助人”发生冲突的前提下，郎世宁个人行为之下的瘦马会有什么样的隐含意义？到目前为止，除台湾学者马雅贞对此问题曾有涉及，还没有学者进行过深入研究。但遗憾的是，马雅贞不仅完全没有注意到欧洲、南亚的

¹⁵⁴ 余辉也曾指出，“金门画史”乃冷枚在京城宫外作画的专用印章。见余辉《十八世纪服务于京城王府宦邸的人物画家》，《故宫博物院院刊》，2002，第6期，第65页。

瘦马图像，对中国文艺史中的“瘦马”也少有系统深入的讨论，当然，其论文主题并非“瘦马”，而是“分析马的图像语汇在清代宫廷的发展和变化”，并“讨论其中图像转换的意义”。但即使如此，其论证方法和结论都有值得商榷的地方。¹⁵⁵

第一，该文对郎世宁所画瘦马（主要是绢本《百骏图》中的瘦马）意义的诠释，建立在圉人出现与否这一基础上，换句话说，瘦马与圉人的组合关系在马雅贞看来是理解瘦马意义的“核心元素”。她认为，没有被圉人照顾到的瘦马喻指未

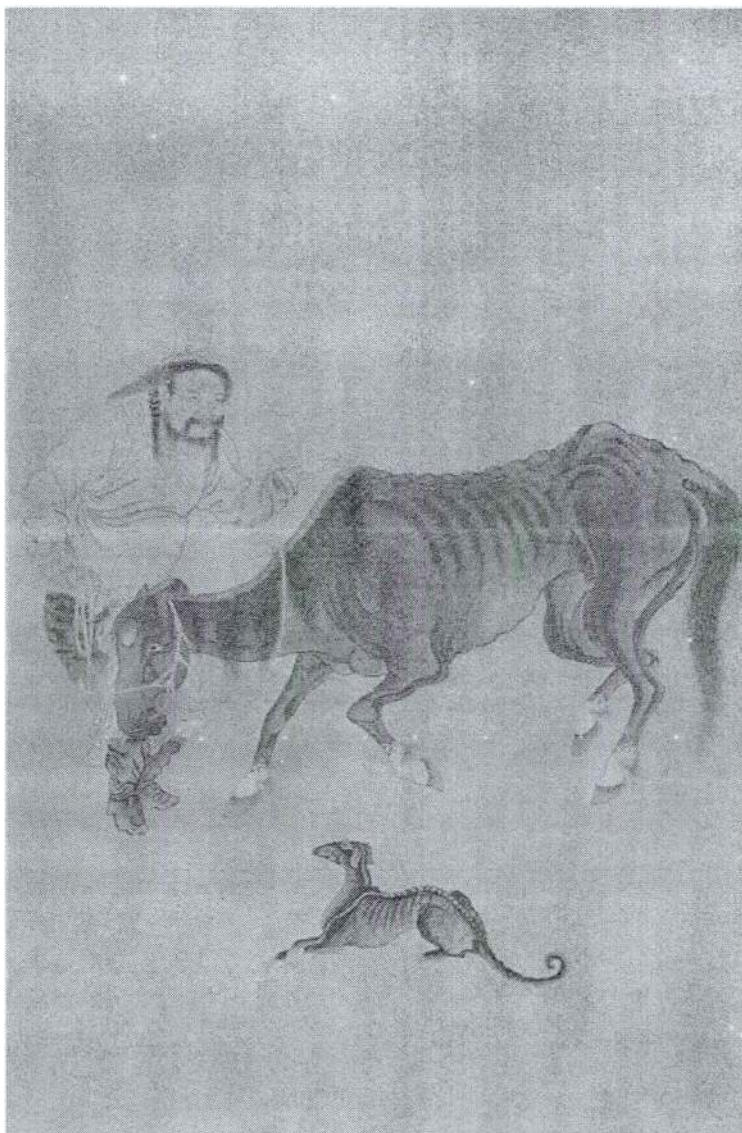


图 49

被清朝招募、笼络的汉族才俊，而得到圉人照料的瘦马则是清统治者正在“抚字”的人才。如果这个结论成立，前代出现和没有出现圉人的描绘瘦马的作品如何理解？¹⁵⁶如现藏美国华盛顿弗利尔美术馆（Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery）传为明代的《人马图》（*A Tartar, a lean horse, and a dog*）（图 49）、

¹⁵⁵ 感谢中央美术学院 2009 级硕士研究生王瑀提醒笔者阅读这篇论文。马雅贞，《清代宫廷画马语汇的转换与意义——从郎世宁的〈百骏图〉谈起》，《故宫学术季刊》第二十七卷第三期，2010 年春季号，第 103-137 页。需要特别指出的是，在看到马雅贞此篇论文之前，笔者并不知道有人曾对郎世宁所画瘦马有所注意，因为笔者在 2009 年 8 月即已开始本文的研究与写作。

¹⁵⁶ 马雅贞显然没有注意到这一问题，她在其论文中写道：“将瘦马纳入圉人养护的骏马之林，却非之前瘦马图绘所习见。”见《故宫学术季刊》第二十七卷第三期，2010 年春季号，第 112 页。

¹⁵⁷日本私人收藏的元代佚名《瘦马图》¹⁵⁸，都是一匹瘦马和圉人的组合，而在任仁发的《人马图》中，也有瘦马和圉人的形象同时出现。¹⁵⁹难道其中的瘦马都是已经或正在得到政府眷顾的失意人才的写照吗？再如，现藏台北故宫博物院传为赵孟頫的《双骏图》，所绘单纯是两匹瘦马而没有圉人，又如何理解呢？类似还有清代钱沅的《桐柏双骏》，画中也仅有两匹瘦马。

第二，无论郎世宁画了多少件“百骏图”，领命于雍正二年，完成于雍正六年的绢本《百骏图》都是关键，因为在这件作品中郎世宁第一次描绘了瘦马。而要理解或阐释一件美术作品或其中的某个形象，既要尽量还原画家创作此件作品当时的心态与处境，更要深入细致地研究时代背景，这是艺术史研究的基本方法，也是应该始终贯彻的基本原则，也就是说，如果要阐释郎世宁所画瘦马可能隐含的意图，必须得以雍正时期，尤其是雍正二年前后的各种情况，作为最基本的解读和阐释背景。而马雅贞却用乾隆于1748年在龚开《骏骨图》上的题诗，诠释始作于1724年的《百骏图》，以及用乾隆于1751年在李公麟《临韦偃放牧图》上题跋，指《百骏图》的构图乃郎世宁对此题跋的反应，¹⁶⁰从逻辑上说，均难以成立。尤其是作者用乾隆四十二年（1777）的御制诗《八骏图，戒奇物惩佚游也》，去诠释创作于康熙五十七年（1718）冷枚《画马》册页中的瘦马，更难以令人信服。¹⁶¹另外，如上文所述，此册页并非冷枚在宫廷中为皇帝所画，而仅是私下业余生活的创作。¹⁶²既然不是应诏之作，或主动献给皇帝的图画，把其内容或主题与康熙或清政府的人才政策联系在一起，显然过于牵强。

¹⁵⁷ 该作纵 64.9 厘米，横 43.6 厘米。图见

<http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1917.427>

¹⁵⁸ 图版见（日）铃木敬 编《中国绘画总合图录》（四），JP11-006。绢本着色，纵 20.2 厘米，横 29.3 厘米。Yabumoto Collection.

¹⁵⁹ 见本文第五章第二节相关论述。

¹⁶⁰ 作者先是引用乾隆在李公麟《临韦偃放牧图》上的题跋“筋埋肉胀圉无数，此种不少駉弭藏。但养其骏弃其弩，弩多骏少非良图”，指出乾隆对以往构图形式的不满，随后提到“郎世宁《百骏图》采取的便是折中的作法”，这种论述逻辑很容易让人认为，郎世宁的改变是对乾隆态度的一种反应。

¹⁶¹ 事实上作者也意识到了这个问题，但并没有做出令人信服的解释。文见《故宫学术季刊》第二十七卷第三期，第 111 页。

¹⁶² 关于画家的业余生活与其官方正式活动之间存在的显著差异，可参见尹吉男《明代宫廷画家谢环的业余生活与仿米氏云山绘画——中国绘画史知识生成系列研究之一》，《艺术史研究》（第九辑），广州：中山大学出版社，2007，第 101-126 页。

第三，如果按照作者所建构的郎世宁画于雍正年间的《百骏图》之瘦马叙事逻辑——表现“招募人才的不同阶段”¹⁶³——也就是“汉人才逐渐为清政府所用”的过程来理解，从第一匹的“未入仕”，到第二匹的“已经不再和其它密林内的骏马保持距离”，再到第三匹的“已经属于‘天闲之马’的一份子，可望在受到奚官的照料后，就能够‘筋埋肉胀日以滋’”。¹⁶⁴到了乾隆年间，这些人才，早已应该膘肥马壮了，为何瘦马还一再出现于郎世宁画于绢本《百骏图》之后的作品中呢？另外，如果以《百骏图》长卷式构图自右至左来诠释瘦马的意义，那不是长卷式构图而又出现有瘦马形象的作品，如江西本《八骏》、台北本《八骏》，以及《云锦呈才》中的瘦马又如何理解呢？

本文以为，尽管郎世宁很可能在来中国之前，对“瘦马”就有相当了解，但它们的象征意义使欧洲和南亚的两种瘦马图像都不适于郎世宁将其应用于画作中（单从绘画角度讲，这两种图像经验对于郎世宁的作用可能仅止于加深了他对瘦马体表特征的认识）。身处中国，本地瘦马图像经验对郎世宁是有决定意义的，也即是说，只有为其所画瘦马建构一个中国文化语境，其可能的隐喻涵义才能得到更为符合实际的认识和理解。

¹⁶³ 见《故宫学术季刊》第二十七卷第三期，第110-111页。

¹⁶⁴ 同上，第109页。

第五章 隐喻

第一节 图像与文本

1. 本意

尽管目前无法确定十七、十八世纪南亚地区的瘦马图像可能有着除苏菲派教义以外的其它文化阐释，但在欧洲，“瘦马”与“死亡”或“死神”的联系并非固定不变。十九世纪法国画家杜米埃（Honoré-Victorin Daumier, 1808-1879）的《堂吉珂德与桑丘·潘沙》（*Don Quixote and Sancho Pansa*）¹就是一个例子。画中的浪漫骑士堂吉珂德左手持盾，右手持矛，昂首挺胸端坐于一匹瘦马之上。在原著中，西班牙作家塞万提斯（Cervantes, M. de, 1547-1616）如此形容主人公和他的坐骑：堂吉珂德“身材瘦削，面貌清癯”；瘦马“蹄子上的裂口比一个里亚尔²兑换的小硬币还多，身上的毛病比戈纳拉的那匹马还多”。³这表明，在塞万提斯生活的十六、十七世纪，欧洲人对于瘦马的认识，并没有局限于“死亡”，而杜米埃的画作也是忠实于原著的——没有赋予“瘦马”本意之外更多的隐喻涵义。

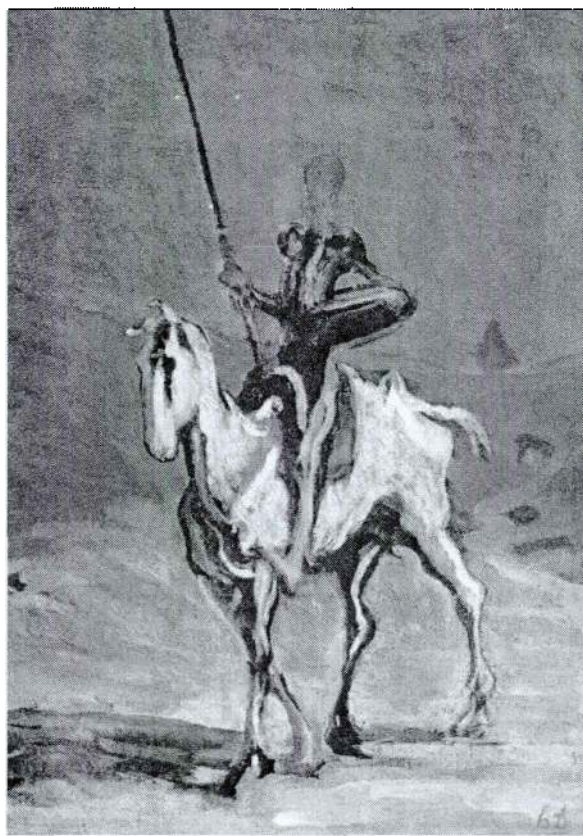


图 50 （法）杜米埃 《堂吉珂德与桑丘·潘沙》

在中国，“瘦马”也有从“本意”

¹ 规格：33 cm×52 cm, Oil on canvas. c. 1865-70. The Neue Pinakothek, Munich, Germany.

² “里亚尔”（real）是十五至十九世纪中期西班牙的一种货币单位。

³ 见（西班牙）塞万提斯，《堂吉珂德》（第二版），南京：译林出版社，2002，第11-13页。

到“引申”的丰富意涵。如目前所知最早的瘦马图就很可能是一个类似于《堂吉诃德与桑丘·潘沙》的故事插图。

《历代名画记》卷三《记两京外州寺观画壁》：“大云寺东浮图北有塔俗呼为七宝塔，隋文帝造，冯提伽画《瘦马》……已剥落。又东壁、北壁郑法轮画，西壁田僧亮画，外边四面杨契丹画《本行经》。”⁴根据“隋文帝造”的说法，此“大云寺”很可能就是始建于隋文帝（541-604）开皇四年（584）的光明寺，⁵入唐后方改称大云寺，位于长安怀远里。⁶从参与绘制壁画的画家看，这座七宝塔的级别相当高。冯提伽在北周曾官至散骑常侍兼礼部侍郎，时人称其画“风格精密，动若神契”；郑法轮为隋著名画家郑法士的弟弟，虽画技“比其兄为劣”，但所画楼阁亭台，人称“绝尘”；田僧亮“挺特生知，不由师授”，被誉为“田家一种，古今独绝”；杨契丹“六法备该，甚有骨气”。⁷据裴孝源《贞观公私画史》，名气更大的展子虔、郑法士也曾在光明寺留有画迹。⁸可能正是由于名家荟萃的壁画景观，大云寺在隋唐时期声名远播。杜甫就曾在唐肃宗至德二载（757）游览大云寺：

细软青丝履，光明白氎巾。深藏供老宿，取用及吾身。自顾转无趣，交情何尚新。道林才不世，惠远得过人。雨泻暮檐竹，风吹青井芹。天阴对图画，最觉润龙鳞。⁹

尽管没有提到具体的画家或画迹，但一向对绘画有着浓厚兴趣的杜甫显然不会错过饱览名家手笔的机会，把包括冯提伽《瘦马》在内的大云寺所有画迹一一过目。杜甫的这个经历，不难引人联想：他于758年，也即游览大云寺之后第二

⁴ 见（唐）张彦远，《历代名画记》（卷三），第81页。

⁵ 关于光明寺的源起有几种说法：一，据《续高僧传》卷八，初由曇延于广恩坊之赐地（后之长寿坊）创建延众寺，至隋文帝开皇四年（584），改称延兴寺。当时因文帝所敕赐之蜡烛未曾点燃即自放光焰，帝闻之称奇，遂更名为光明寺，并由曇延奏请而另立一寺，亦称光明寺。二，据《长安志》卷十，光明寺位于广恩坊南边之怀远坊，系隋开皇四年，为沙门法经所建。三，据《酉阳杂俎续集》卷五，《寺塔记》长安长乐坊安国寺条中载，此寺位于怀远坊，寺中之当阳弥勒像常常放光，故称光明寺。四，据《新修往生传》，唐代净土教高僧善导曾住于此寺，因常念佛而口中放出光明，唐高宗感之，遂赐以“光明寺”之额。至武则天时，改称“大云经寺”。以上内容引自：<http://zh-cn.oldict.com/%E5%85%89%E6%98%8E%E5%AF%BA/14/>

⁶ 见（唐）张彦远，《历代名画记》（卷八），第205-206页。

⁷ 同上，第197-205页。

⁸ （唐）裴孝源，《贞观公私画史》，见于安澜主编，《画史丛书》，第42页。

⁹ 《大云寺赞公房四首》，见（清）仇兆鳌，《杜诗详注》，北京：中华书局，1979，第334-335页。

年所写《瘦马行》是否与大云寺的视觉经验有关呢？对此我们无法考证，但冯提伽所画瘦马名声在外是很有可能。首先，尽管该画在张彦远的时代已经剥落，¹⁰张彦远并未曾亲睹，但他却在书中予以特别记录，说明冯提伽及其瘦马图是有相当影响的；其次，从寺院主持者或其他赞助人的角度讲，选择画师一般都会从该画师的专长出发，如让擅长人物的画人比较多的画面，建筑景观、花草树木，以此类推。可能正是这个原因，“车马为得意，人物非所长”¹¹的冯提伽被要求画瘦马，而他也不负重望，所画瘦马精彩绝伦。

作为一座佛教寺院，大云寺的绝大多数壁画都应该与佛教故事有关系，冯提伽所画瘦马也应从这个角度考虑，但佛教经典中并无单独关于瘦马的故事。这就让我们有理由相信，张彦远所记录的“瘦马”很可能是冯提伽所画某个故事场景的局部。

据《大藏经·佛说杂譬喻经》：古时有位国王得了一种怪病，缠身十二年而不得治。后来听说某臣属小国有位医师善治疑难杂症，国王就把这位医师召来，许诺如果治愈他的病，将让医师尽享富贵荣华。医师果然名不虚传，调养有时，药到病除。看着国王痊愈，但却绝口不提此前的承诺，医师内心不免充满怨恨，不顾国王的热情挽留而坚持归国返家。更令他闷闷不乐的是，国王竟只给他安排了一匹瘦马作为代步工具！有功无报，难以消解的怨恨伴着医师回到了自己的家乡。¹²在离家不远的地方，医师看到了成群的猪马牛羊，再往前走，自己的家早已被辉煌富丽的高宅大院所替代，出门迎接自己的妻子家眷，个个都绫罗绸缎，珠光宝气。细问缘由，医师恍然大悟，原来病愈之后的国王马上就命令医师所在臣属国的国王重赏医师，之所以没有当时奖赏他，是怕其在返家路上携带大量金银财宝遭遇不测。想到自己的怨恨，医师不禁惭愧难当。

从故事内容看，瘦马似乎是强化戏剧性冲突，抑或加强故事道德劝诫说服力非常重要的一个形象，即瘦马越瘦，也越能表现出国王的“不守信用”，由此也就能更加突出了解真相之后医师的愧疚与羞赧。冯提伽很可能领悟到了这一点，在画这个故事场景的时候，特别强调了瘦马的形象，赋予其动人心魄的视觉冲击

¹⁰ 《历代名画记》成书于847年。

¹¹ 见（唐）张彦远，《历代名画记》（卷八），第199页。

¹² 另有版本说，医师在返家前偷偷给国王下了一副腹泻药，以解心头之恨。

力，从而受到人们的争相传颂，及至到了张彦远的时代，虽然画已剥落，但“瘦马”仍在民间流传。

2. 惺惺相惜

东郊瘦马使我伤，骨骼硃兀如堵墙。
 绊之欲动转欹侧，此岂有意仍腾骧。
 细看六印带官字，众道三军遗路旁。
 皮干剥落杂泥滓，毛暗萧条连雪霜。
 去岁奔波逐馀寇，骅骝不惯不得将。
 士卒多骑内厩马，惆怅恐是病乘黄。
 当时历块误一蹶，委弃非汝能周防。
 见人惨澹若哀诉，失主错莫无晶光。
 天寒远放雁为伴，日暮不收乌啄疮。
 谁家且养愿终惠，更试明年春草长。¹³

《瘦马行》是杜甫写于758年的一首诗。其中的瘦马曾是一匹驰骋沙场的官马，由于偶然的失误而遭到摒弃，以致形容枯槁，流落城郊。诗人认为，如能悉心调养，这匹马仍然可以为主人贡献力量。联系到杜甫写作此诗之前十年的经历，“怀才不遇”的思想主题之外，《瘦马行》应该也有相当程度的个人生活速写成分。

“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛。”¹⁴此句诗写于748年，记述了杜甫到各个达官贵人府上拜访求见，希望能得一官半职，但却处处遭冷遇的情状。谋职不成，又无生活来源，到了754年，杜甫只能依靠政府针对赤贫民众发放的救济粮度日：“杜陵野客人更嗤，被褐短窄鬓如丝，日籴太仓五升米，时赴郑老同襟期。”¹⁵做为丈夫和父亲的失败，以及由此带来的内疚之情流露在755年的《自京赴奉先县咏怀五百字》中：

……老妻寄异县，十口隔风雪，谁能久不顾，庶往共饥渴。入门闻号咷，幼

¹³ 见（清）仇兆鳌，《杜诗详注》，第472页。

¹⁴ 《奉赠韦左丞丈二十二韵》，同上，第73-80页。

¹⁵ 《醉时歌》（又名《赠广文馆博士郑虔》）。753年，长安城连月淫雨，米价暴涨，为平民怨，朝廷开仓以低价向穷人售米，为防止投机商人炒作，规定每天只能买五升。见康震，《康震评说诗圣杜甫》，北京：中华书局，2010，第42页。

子饥已卒，吾宁舍一哀，里巷亦呜咽。所愧为人父，无食致夭折，岂知秋禾登，贫窶有仓卒？生常免租税，名不隶征伐，抚迹犹酸辛，平人固骚屑。默思失业徒，因念远戍卒，忧端齐终南，涸洞不可掇。¹⁶

756年，范阳节度使安禄山（753-707）兵乱，杜甫拖家带口一路逃荒：“痴女饥咬我，啼畏虎狼闻。怀中掩其口，反侧声愈嗔。小儿强解事，故索苦李餐。一旬半雷雨，泥泞相牵攀。既无御雨备，径滑衣又寒。”¹⁷757年，杜甫终于被朝廷授以左拾遗¹⁸的小官，但当他于当年秋天回家探亲的时候，家中的情形令人触目惊心：“经年至茅屋，妻子衣百结。痛哭松声回，悲泉共幽咽。平生所娇儿，颜色白胜雪。见耶背面啼，垢腻脚不袜。床前两小女，补绽才过膝。海图坼波涛，旧绣移曲折。天吴及紫凤，颠倒在短褐。”¹⁹在左拾遗职位上不满一年，758年春，杜甫又因上书言事引起唐肃宗的不满而遭贬！《瘦马行》很可能就是写于这次贬官之后。

据米芾《画史》：“世俗见马即命为曹、韩、韦，见牛即命为韩滉、戴嵩，甚可笑。唐名手众，未易定。薛道祖绍彭家九马图合杜甫诗，是真曹笔。”²⁰“薛道祖绍彭”即北宋神宗时书法家薛绍彭，米芾认为其家藏曹霸《九马图》才是真迹。这种判断苏轼也予以认可，他在《九马图赞（并引）》中写道：“长安薛君绍彭，家藏曹将军《九马图》，杜子美所为作诗者也，拳毛狮子二骏在焉。”²¹由此可确知，杜甫的《韦讽录事宅观曹将军画马图》诗是题在曹霸《九马图》上的：“……昔日太宗拳毛騧，近时郭家狮子花。今之新图有二马，复令识者久叹嗟。此皆骑战一敌万，缟素漠漠开风沙。其余七匹亦殊绝，迥若寒空动烟雪。霜蹄蹴踏长揪间，马官厮养森成列。可怜九马争神骏，顾视清高气深稳……”²²除了这首诗，杜甫还曾特意写诗《丹青引》赠与曹霸，另外在《存殁口号二首》中也提到过曹霸。²³从在韦讽家的合作及诗存看，曹霸与杜甫的关系可能不止于一般的

¹⁶ 见（清）仇兆鳌，《杜诗详注》，第264页。

¹⁷ 同上，第413-416页。

¹⁸ 杜甫于肃宗至德二载（757）五月十六日被授予左拾遗职衔。

¹⁹ 〈北征〉，见（清）仇兆鳌，《杜诗详注》，第395-406页。

²⁰ 〈宋〉米芾，《画史》，见于安澜主编，《画品丛书》，1982，第190页。

²¹ 《四库全书·集部·苏轼集》卷九十四。

²² 见（清）仇兆鳌，《杜诗详注》，第1152-1155页。

²³ “郑公粉绘随长夜，曹霸丹青已白头。天下何曾有山水，人间不解重骅骝。”见《杜诗详注》，第1452-1453

认识，而是相当的熟悉，甚至堪称挚友，这似乎能从杜甫对当时同为画马名家韩幹的评价上得到反面印证：“弟子韩干早入室，亦能画马穷殊相。干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”虽然这句诗的真正意涵引发后人无数争议，²⁴但从杜甫与曹霸的关系看，曹霸的水平显然要高于韩幹。

促成两人关系超出一般的因素仅是互相欣赏对方的才华吗？从杜甫所写《丹青引赠曹将军霸》（《丹青引》）看，可能并非如此。

曹霸乃三国时魏高贵乡公曹髦（241-260）²⁵之后，其画在唐开元年间享有盛名，天宝末，“每诏写御马及功臣，官至左武卫将军。”²⁶而在杜甫写《丹青引赠曹将军霸》的764年，曹霸已然是一位穿行于成都街头巷陌的流浪画家：“将军魏武之子孙，于今为庶为清门……开元之中常引见，承恩数上南薰殿……即今漂泊干戈际，屡貌寻常行路人。途穷反遭俗眼白，世上未有如工贫。但看古来盛名下，终日坎壈缠其身。”从天子脚下到一介草民，面对巨大的人生落差，曹霸会有如何心境可以想象。

杜甫的远祖杜预（222-285）乃著名学者，²⁷曾官拜镇南大将军，封当阳县侯。²⁸祖父杜审言（约645-708）乃高宗咸亨元年进士，先后官隰城尉，洛阳丞。武后²⁹时授著作佐郎，迁膳部员外郎，累官至国子监主簿。父杜闲（682-741）先后任奉天令、朝议大夫、衮州司马。³⁰从出身看，杜甫虽非显宦贵胄之后，也算上层社会成员。而在事业文章上，杜甫也曾一度有过辉煌：“天宝十三载，玄宗朝献太清宫，飨庙及郊，甫奏赋三篇。³¹帝奇之，使待制集贤院，命宰相试文章”。

页。

²⁴ 见石守谦《“韩幹画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在中国画史上的没落》，《风格与世变：中国绘画十论》，第51-84页。

²⁵ 曹髦（241-260），字士彦，幼好学，善书画，《三国志·魏志》有传。张彦远称“曹髦之迹独高魏代”，见（唐）张彦远，《历代名画记》，第108页。

²⁶ 同上，第244页。

²⁷ 有《春秋左氏经传集解》三十卷传世。

²⁸ 杜甫深以此为荣，曾作《祭远祖当阳君文》：“十三叶孙甫，谨以寒食之奠，敢昭告于先祖晋駙马都尉、镇南大将军、当阳成侯之灵……”见胡可先，《杜甫叔父杜并墓铭笺证》，《杜甫研究学刊》，2001，第2期，第36页。

²⁹ 即武则天，于674-690称帝。

³⁰ 见王辉斌，《杜甫之父杜闲考略——兼及其子女六人的生年问题》，《首都师范大学学报（社会科学版）》，1997，第2期，第44-45页。

³¹ 天宝九年（750年），《朝献太清宫赋》、《朝享太庙赋》、《有事于南郊赋》。

³²乃至晚年仍时回忆往昔：“忆献三赋蓬莱宫，自怪一日声烜赫。集贤学士如堵墙，观我落笔中书堂。往时文彩动人主，今日饥寒趋路旁”。³³

可能正是相似的今非昔比的人生遭际，让杜甫与曹霸两人惺惺相惜，从而成为知心朋友，而曹霸曾画瘦马³⁴似能印证这种关系。

据《石渠宝笈续编》著录，曹霸《羸马图》为绢本水墨，轴，纵110厘米，横51.7厘米，画双马卧坡，老树藤络，无名款。³⁵ 上有清代书法家傅山(1606-1684)在1651年冬天的题识：“此为家耀州公藏物，公好古书画，藏宋元名迹颇富，经乱散失，忆少年时，常过小东门杏花馆，见挂此图壁间，穷诵浣花老子砮砮堵墙之篇，快其形似，不谓今遇枫仲收得，亦几乎伯乐之口矣。”³⁶

从傅山的题识可知，曹霸《羸马图》曾先后为其叔祖傅震和明末清初著名文人戴廷栻(1618-1691)所有。而“穷诵浣花老子砮砮堵墙之篇，快其形似”一句则告诉我们，其中的两匹马完全如杜甫笔下“瘦马”一样：“骨骼砮兀如堵墙”。曹霸很可能在流落成都之前就知道杜甫《瘦马行》，但由于没有切身体会，并不能对“瘦马”有真正深刻的认识，而成都的艰苦生活以及与杜甫的交往，则让他对《瘦马行》有了更多的领悟，由此画了《羸马图》。

3. 扬州瘦马

清人吴焯昌《客窗闲话》卷六：

金陵匪徒有在四方贩卖幼女，选其俊秀者，调理其肌肤，修饰其衣履，延师教之，凡书画琴棋，箫笛管弦之类，无一不能。及瓜，则重价售与宦室富商为妾，或竟入妓院，名之曰“养瘦马”。遇有贫家好女子，则百计诱之，有受其诳，追悔莫及者，不知凡几。³⁷

与杜甫所言瘦马截然不同，在明清时期的江南地区，“瘦马”是地位微贱、相貌俊美女性的代名词，而“养瘦马”即是女性人口买卖的行话，明代王士性

³² 见(宋)欧阳修、宋祁，《新唐书》(卷二百一)，北京：中华书局，1975，第5736页。

³³ 〈莫相疑行〉，见(清)仇兆鳌，《杜诗详注》，第1213-1214页。

³⁴ 见《宣和画谱》(卷十三)，第295页。

³⁵ 见《石渠宝笈续编》(四)，第2631页。

³⁶ 同上。

³⁷ 见顾廷龙主编，《续修四库全书·子部·小说家类》，上海：上海古籍出版社，2002，第1263册，第382页。

(1547-1598)《广志绎》对此有记载。据清代学者赵翼(1727-1814)《陔余丛考》,“养瘦马”盛于扬州:“扬州人养处女卖人作妾,俗谓之‘养瘦马’。”而具体情形如何,张岱(1597-1679)曾有详细记载:

扬州人日饮食于瘦马之身者数十百人。娶妾者切勿露意,稍透消息,牙婆耻,咸集其门,如蝇附膻,撩扑不去。黎明,即促之出门,媒人先到者先挟之去,其余尾其后,接踵伺之。至瘦马家,坐定,进茶,牙婆扶瘦马出,曰:“姑娘拜客。”下拜。曰:“姑娘往上走。”走。曰:“姑娘转身。”转身向明立,面出。曰:“姑娘借手瞧瞧。”尽褫其袂,手出、臂出、肤亦出。曰:“姑娘眇相公。”转眼偷觑,眼出。曰:“姑娘几岁?”曰几岁,声出。曰:“姑娘再走走。”以手拉其裙,趾出。然看趾有法,凡出门裙幅先响者,必大;高系其裙,人未出而趾先出者,必小。曰:“姑娘请回。”一人进,一人又出。看一家必五六人,咸如之。看中者,用金簪或钗一股插其鬓,曰“插带”。看不中,出钱数百文,赏牙婆或赏其家侍婢,又去看。³⁸

“瘦马”出现于市民小说中,更加证明它的流程度,如冯梦龙(1574-1646)《醒世恒言》卷一:“那婆娘把东西收起,思想道:‘我把石家两个丫头作贱勾了,丈夫回来,必然厮闹。难道我惧怕老公,重新奉承他起来不成?那老王八把这两个瘦马养着,不知作何结束。’”方汝浩《禅真逸史》第三十回:“缪一麟道:‘若论这人心地,却也利害,比我们江湖上好汉还狠十倍……还要说人情,讲公事,买良为娼,贱买贵卖,掠人女子,养作瘦马……’”³⁹

有学者指出,明清时期“养瘦马”的说法,可能与唐代诗人白居易有关,⁴⁰其证据就是白居易的《有感三首》之二曾把“瘦马驹”和“小妓女”相提并论:

莫养瘦马驹,莫教小妓女。
后事在目前,不信君看取。
马肥快行走,妓长能歌舞。
三年五岁间,已闻换一主。
借问新旧主,谁乐谁辛苦?

³⁸ 见(清)张岱,《陶庵梦忆·西湖寻梦》,北京:中华书局,2007,第69-70页。

³⁹ 转引自刘玉红,《明清“养瘦马”风俗小考》,《华夏文化》,2008,第1期,第36页。

⁴⁰ 同上,第35页。

请君大带上，把笔书此语。⁴¹

如果上述推论是成立的，白居易的“创意”可能与年代更早的民歌有某种程度的联系，如宋人郭茂倩《乐府诗集·梁鼓角横吹曲》所收录南北朝（420-589）时期的《幽州马客吟歌辞》（五曲）：

快马常苦瘦，剿儿常苦贫。黄禾起羸马，有钱始作人。
 荧荧帐中烛，烛灭不久停。盛时不作乐，春花不重生。
 南山不厌高，只与北山齐。女儿自言好，故入郎君怀。
 郎着紫袴褶，女着彩袂裙。男女共燕游，黄花生后园。
 黄花郁金香，绿蛇衔珠丹。辞谢床上女，还我十指环。⁴²

从整体上把握五曲歌辞的内容，《幽州马客吟歌辞》显然是一组热烈奔放，乃至失于太过直白的情歌。可能正是从“有伤风化”的角度考虑，清代诗人沈德潜在编写《古诗源》时候，断然把后四曲舍去，只保留了第一曲。⁴³以致于后世学者多把第一曲作为一首独立的诗歌予以研读。很显然，这种类似于断章取义的研究结果很可能是曲解。浙江大学教授江弱水（陈强）即注意到了这个问题，他在《风流经史：读梁鼓角横吹曲》一文中指出：“每每分开来引，形式遭割裂，价值遂遽减。”⁴⁴虽然江弱水的观点并非具体针对《幽州马客吟歌辞》，但也促使我们思考以下问题：古人何以把“羸马”和言情内容联系在一起的呢？这种联系是出于曲调上的一致，抑或音韵上的一致，还是主旨的一致？而要尝试着回答这些问题，必须得清楚何谓横吹曲。《乐府诗集》卷二十一对此有专门解释：

横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉已来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫茄者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。⁴⁵

⁴¹ 见谢思炜，《白居易诗集校注》，北京：中华书局，2006，第1696页。

⁴² 见（宋）郭茂倩，《乐府诗集》卷第二十五，北京：中华书局，1979，第370-371页。此歌为“梁鼓角横吹曲”，日前学界倾向于为五胡十六国时期（304-439）的作品。相关研究见王运熙，《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄市专学报》（社会科学版），1995，第4期，第20-24页。曾智安《梁鼓角横吹曲杂考》，《乐府学》第三辑，2008，第123-158页。

⁴³ 见（清）沈德潜，《古诗源》（第二版），北京：中华书局，2006，第277页。

⁴⁴ 见江弱水，《风流经史：读梁鼓角横吹曲》，《读书》，2010，第七期，第127页。

⁴⁵ 见（宋）郭茂倩，《乐府诗集》，第309页。

简言之，横吹曲就是源出北方少数民族，为古时军士在马上所唱歌曲。既是军人所为，再加上北地粗犷刚健的民风 and 雄壮辽阔的自然环境，豪迈粗犷即是横吹曲的主要特点，这决定了其“言及男女情爱，也不似南方民歌那样柔情”。⁴⁶从这个角度看，《幽州马客吟歌辞》第一曲和后四曲之间的联系必基于内容，而看似与主题无关的第一曲很可能仅是“起兴”。

回头看《幽州马客吟歌辞》第一曲，“黄禾起羸马，有钱始作人”即是以“羸马”起兴，意为只要粮草充足，瘦马就能很快膘肥体壮；只要资财丰厚，人都能精神焕发，衣着光鲜。这在第三曲中得到明证：“郎着紫袴褶，女着彩袂裙”。其中特别交代男人着紫衣，暗示出其身份地位超出一般。而第二曲的“盛时不作乐，春花不重生”显然是及时行乐思想的流露。而其它两曲则具体描述燕游情形。总的看，无论是及时行乐思想，还是对钱财和女人的渴求，《幽州马客吟歌辞》的直白，完全与残酷生活环境中的军人审美口味相契合，而当他们的命运更多的具有悲剧色彩的时候，这种需求就显得尤其强烈并且合情合理：“一去数千里，何当还故处”、“十五从军征，八十始得归”。⁴⁷由此可推，《幽州马客吟歌辞》或许和武人的“买春”有关，而这也可能是把“瘦马”与“女人”联系在一起的渊源所在。

4. 李元昌

《宣和画谱》载有唐汉王李元昌（619-643）的《羸马图》，⁴⁸除画题之外，其他信息阙如，但元、明时期两部画史的著录弥补了这个空白。

元代汤允谟《云烟过眼录续集》：“余见施家有一手卷，锦表首，汉王元昌羸马图，上写广德（一作“政”）元年七月，奉圣旨检入汉王元昌画，臣严款之，臣陈净心进。上有龙凤印，绍兴印，乾卦七印，余一印不分晓。”⁴⁹明代汪珂玉《珊瑚网》卷四十七：“施氏所藏，汉王元昌羸马图手卷，锦褙上写广元年七月，奉圣旨检入，汉王元昌画，臣严款之、陈净心进。上有双龙印，绍兴印，乾卦七印。”⁵⁰

⁴⁶ 见王运熙，《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄师专学报》（社会科学版），1995，第4期，第22页。

⁴⁷ 《紫骝马歌辞》，见（宋）郭茂倩，《乐府诗集》，第309页。

⁴⁸ 见《宣和画谱》（卷十三），第292页。

⁴⁹ 见于王安编辑，《中国历代美术典籍汇编》（7），天津：天津古籍出版社，1997，第420-421页。

⁵⁰ 见卢辅圣主编，《中国书画全书》（五），第1207-1209页。

相较之下，两则著录相差无几，但后者存有一个重大纰漏，即少录了年号中的一个字：“德”或“政”。“广德”（763-764）是唐代宗李豫（726-779）的年号，“广政”（938-965）是后蜀孟昶（919-965）的年号。“严款之”无从考证，而朱景玄《唐朝名画录》“能品下”则录有“陈净心”，⁵¹另外，画幅上题字称“汉王元昌”而非“唐汉王元昌”。依此判断，《羸马图》卷上所书年号可能是“广德元年”。即李元昌《羸马图》于763年七月成为唐皇室藏品。“龙凤印”、“绍兴印”，以及“乾卦七印”表明，该图后又相继成为北宋和南宋的内府收藏。至清代，王毓贤《绘事备考》，⁵²《式古堂书画丛考》⁵³都曾有著录。

李元昌为唐高祖李渊第七子，唐太宗李世民异母弟。贞观二年授散骑常侍；五年除西韩州刺史，俄迁华州刺史；七年陇州刺史；八年除梁州刺史；贞观十年正月改封汉王、梁州都督。李元昌多才多艺，在绘画方面有很高的造诣，近年新发现的《李元昌墓志》曰：“啼猿落雁之巧，命中如入神；垂露象形之工，转注穷妙神”。⁵⁴这印证了画史对其的评价：“少博学能书画”，⁵⁵“画马尤工，非胸中有千里，骥骥欲度骅骝前者，岂能得之心而应之手耶？”⁵⁶张彦远甚至认为李元昌的画要高于阎立德、阎立本。⁵⁷令人疑惑的是，杜甫在回顾和评价曹霸、韩幹之前的唐代画马名家时，却明显的“忽略”了李元昌：“国初以来画鞍马，神妙独数江都王”（《丹青引赠曹将军霸》）。“江都王”即霍王李元轨（约621-688）之子李绪。从时间上看，李元昌比李绪更早，而从比杜甫更具专业品鉴眼光的张彦远的评价看，李元昌的绘画成就应该也高于李绪。⁵⁸杜甫为什么要忽略李元昌？

《旧唐书》列传第十四：

元昌在州，颇违宪法，太宗手敕责之。初不自咎，更怀怨望。知太子承乾嫉魏王泰之宠，乃相附托，图为不轨。十六年，元昌来朝京师，承乾频召入东宫夜宿，因谓承乾曰：“愿殿下早为天子。近见御侧，有一宫人，善弹琵琶，事平之

⁵¹ 见于安澜编，《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社，1982，第86-87页。

⁵² 卷三。见《文渊阁四库全书》（电子版），上海：上海人民出版社，1999。

⁵³ 卷三十二。同上。

⁵⁴ 见樊波，举纲，〈新见唐〈李元昌墓志〉考略〉，《考古与文物》，2006，第1期，第95页。

⁵⁵ 见（唐）张彦远，《历代名画记》，第208页。

⁵⁶ 见《宣和画谱》，第292页。

⁵⁷ “在上品二阎之上”。见《历代名画记》，第208页。

⁵⁸ 《宣和画谱》仅载李绪“最长于鞍马，以此得名”。见《宣和画谱》，第292页。

后，当望垂赐。”承乾许诺。又刻臂出血，以帛拭之，烧作灰，和酒同饮，共为信誓，潜伺间隙。⁵⁹

原来，李元昌任职于各地时并不能安分守己，而是“颇违宪法”。在受到唐太宗的指责后，心怀怨恨，进而加入到试图谋变的太子李承乾（619-645）政治集团中。事发之后，于贞观十七年（643）被太宗赐死。⁶⁰李元昌的这种作为显然会被秉持儒家政治伦理观念的杜甫所轻视，进而对李元昌的绘画艺术成就“视而不见”。

事实上，李元昌不仅精于绘画实践，在鉴藏方面也有相当经验。被后人广泛征用的裴孝源之《贞观公私画史》⁶¹正是在李元昌的指示下编纂而成：“大唐汉王元昌，天植其材，心专物表，舍运覃思，六法俱全，随物成形，万类无失。每燕时暇日，多与其流商确精奥，以余耿尚，常赐讨论，遂命魏晋以来前贤遗迹所存，及品格高下，列为先后。”⁶²可以想象，李元昌的绘画创作活动也从这种赏鉴活动中获益良多。但从《贞观公私画史》所著录的 293 卷（件）画作的名称看，不仅没有一件“羸马图”，而且从有关“马”的画作的题目看，也似乎没有瘦马，见下表：⁶³

作者	画题
陆探微	（非陆真迹）《刘亮駟马图》、《高丽赭白马图》
毛慧远	《骑马图卷》
蓬师珍	《唐居人马图》
史道硕	《周穆王八骏图》
戴逵	《名马图》
顾宝光	《洛中车马图》（两卷）
曹不兴（？）	《南海监牧进十种马图》
史文敬	《梁翼人马图》
月长生	《车马图》

⁵⁹ 见（后晋）刘昫等，《旧唐书》（卷六十四），北京：中华书局，1975，第 2425 页。

⁶⁰ 见樊波，举纲，《新见唐〈李元昌墓志〉考略》，《考古与文物》，2006，第 1 期，第 95 页。

⁶¹ 成书于贞观十三年（639）。

⁶² 见于安澜主编，《画品丛书》，第 27 页。

⁶³ 同上，第 29-41 页。

史棗	《穆天子八骏图》
范怀贤	《渥洼马图》
张僧繇(?)	《羊鸦人跃马图》、《杂人马兵器图》
曹仲达	《齐神武临轩对武骑图》(二卷)、《名马样》
董伯仁(?)	《周明帝畋游图》、《隋文帝上厩马图》
郑法士(?)	《洛中人物车马图样》、《北齐畋游图》
展子虔	《长安车马人物图》

以李元昌的皇族地位及其对艺术的酷爱，他应该能够看到，甚至收藏有当时存世的所有他认为值得看的画迹。由此，《贞观公私画史》在羸马或瘦马图像方面的空白，让我们作出以下推想：以画幅形式专门描绘瘦马是李元昌的独创。尽管皇侄李绪要晚李元昌几十年，但李绪在画马作品上的观念也应适用于李元昌：

“士人多喜画马者，以马之取譬，必在人才骛骥迟疾、隐显遇否，一切如士之游世。不特此也，诗人亦多以托兴焉。是以画马者可以倒指而数。”⁶⁴

联系到李元昌横溢的才华，“流派天潢，霄形紫极，姿容端丽，体貌淹华”⁶⁵的外表，以及不安于现状的政治冒险活动，与众不同的羸马或许是他自我期许甚高，但现实却非其所愿的心态写照。当然，李元昌的羸马或许还有其它我们难以解读的隐涵意义，但总归不会像杜甫和曹霸那样，把瘦马作为困顿艰辛之人生的象征。

5. 遗民

龚开《骏骨图》为水墨纸本，卷，纵31厘米，横56.7厘米，款“龚开画”，铃印二，“淮阴龚开”，“学古文艺”。虽卷首题曰“骏骨图”，但明代郁逢庆《书画题跋记》卷四却将其著录为《龚开羸马图》，汪珂玉《珊瑚网》(卷四十八)和李日华《六研斋笔记》(卷四)均以《瘦马图》记之。

明代朱存理(1444-1513)《珊瑚木难》卷六载有龚开的一则尺牘：

往予见姜白石诗一卷，有绝句作小草尤佳云：道人野性如天马，欲摆青丝出帝闲。某爱此诗，第恨其不通画，不能使无声诗有声画相表现。此为欠事，因戏作前马，既又念此句此马终无出路。复成后纸。去冬有瘦马一匹，寄天台僧存书

⁶⁴ 见《宣和画谱》，第292-293页。

⁶⁵ 见樊波，举纲，〈新见唐〈李元昌墓志〉考略〉，《考古与文物》，2006，第1期，第95页。

记，鹤臞亦以书来取画。久之未报，今得此归丈室，如有数也。天随言凡物惟散者为得，二马得失何如？白石不可作析而辨之，其在鹤臞。楚龚开。”⁶⁶

赵琦美（1563-1624）《赵氏铁网珊瑚》所录《龚翠岩天马图》，⁶⁷以及《式古堂书画汇考》所录《龚翠岩天马图并题》，⁶⁸内容与以上尺牘基本相同。由此可知，《珊瑚木难》所录龚开的尺牘即是其“天马图”上的跋文。由于此图不传，其中天马是肥是瘦也就无从可考，但跋文所言“去冬有瘦马一匹寄天台僧”，令我们对此“瘦马”是否流传至今的《骏骨图》产生联想。可能是，也可能不是，但无论是与否，龚开都很可能不止一次画过瘦马，如俞德邻（1231-1293）就曾有诗《题郭元德所藏龚圣与瘦马图》。⁶⁹

有关龚开《骏骨图》及其自题⁷⁰的讨论，用汗牛充栋来形容并不为过。但大多拘泥于画家之“千里马”的自拟，而对倪瓒（1301-1374）⁷¹的题跋则多少有所忽略：

忆昔升平贞观年，八坊锦队如云烟。当时下笔写神骏，就中最数韩曹贤。权奇五马宋元佑，苏黄赏叹称龙眠。本朝天马渥洼种，口顾千里宁加鞭。饥食玉山之禾饮醴泉。龙骧虎跃何翩翩。翰林仙人赵荣禄，画法直度曹李前。至今览画皆叹息，真龙欲见无由缘。淮阴老人气忠义，短褐雪髯当宋季。国亡身在忆南朝，画思诗情无不至。宋江三十肖形模，中山鬼队尤可吁。高马小儿传意匠，诗就还成瘦马图。夕阳沙岸如山影，天闲健步何由骋。后世徒知绘可珍，孰知义士愤欲

⁶⁶ 见卢辅圣主编，《中国书画全书》（三），第425页。

⁶⁷ 卷十二。见《文渊阁四库全书》（电子版），上海：上海人民出版社，1999。

⁶⁸ 卷四十五。同上。

⁶⁹ 《四库全书·集部·总集类》，《宋百家诗存》卷三十八。“吾闻神骏之名十有五，雄姿矫矫腾龙虎。四蹄踏铁尾捎风，藐视昆仑薄玄圃。何时历块误一蹶，弃置荒林繁榛莽。思昔先朝十一闲，駉骟骐骥充其间。此马当时最倜傥，流沙万里来函关。祇今沦落归人世，何人饱饗思终惠。髯龚前身李伯时，殷勤染翰怜权奇。棱嶒瘦骨见者叹，度越驽骀犹万万。天上房星久已空，此图此马俱难逢。至人爱图如爱马，收拾瑰文为模写，我知髯龚欲画时。天地黯黯风烟悲，离离禾黍今如此，谁识羸骖真駉駉，明年野外春草平。瑶池八骏还争鸣，此时更倩髯龚笔，一掃籥云龙八尺。”

⁷⁰ “一从云雾降天关，空尽先朝十二闲。今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。《经》言马肋贵细而多，凡马仅十许肋，过此即骏足，惟千里马多至十有五肋。假令肉中画骨，渠能使十五肋现于外。现于外，非瘦不可，因此成相，以表千里之异，劣非所讳也。”

⁷¹ 有关杨维禎与倪瓒交往的研究，可参阅吕少卿《元代画家倪瓒书画郊游考略》，见《内蒙古大学艺术学院学报》，2009年第六卷，第二期，第27-28页。

瘦。⁷²

从遗存的文学作品看，倪瓒对龚开的评价——“忠义”——是名副其实的。除为背负南宋最后一位皇帝⁷³投海自尽的抗元名士陆秀夫（1236-1279）撰写《宋陆君实传》，龚开还曾作《宋文丞相传》颂扬文天祥宁死不做贰臣、为国捐躯的壮举，其情真意切令张栻（1292-1348）感喟不已：“淮阴龚开作《文丞相传》，其事甚备，予每读之，未尝不废卷流涕也。”⁷⁴而龚开的《宋江三十六赞》更是

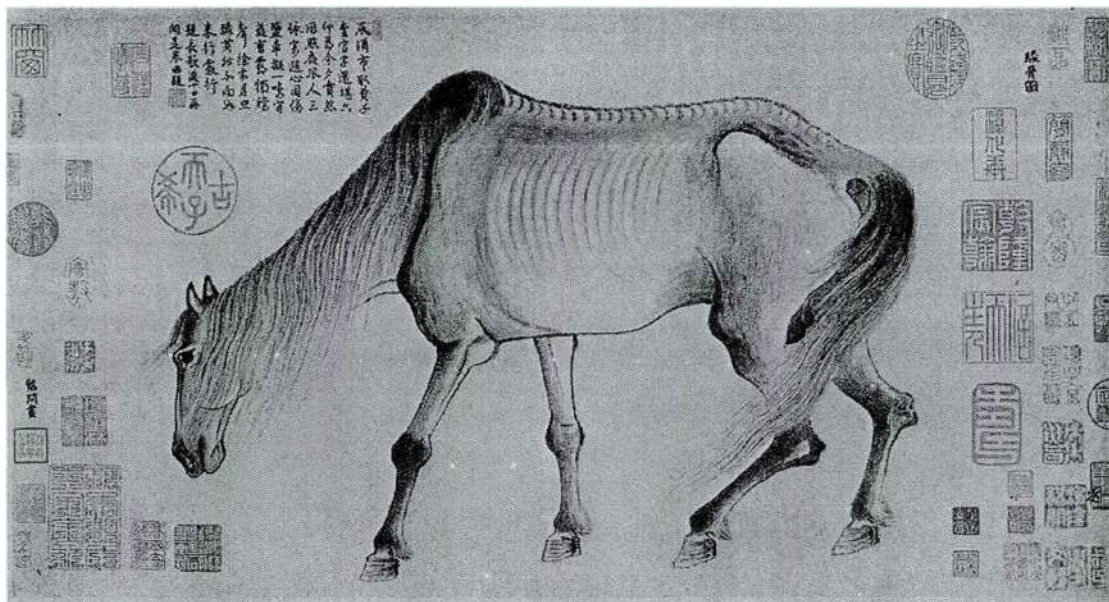


图 51 (宋) 龚开《骏骨图》日本大阪市立美术馆 藏

旗帜鲜明地“以忠、义劝勉宋江诸人”。首先贬斥宋江及其追随者落草为寇，与朝廷作对的行径；其次劝勉他们归附宋室，抗击外敌，报效国家。⁷⁵文学传记作品之外，龚开的《清凉居士图》、《中山出游图》⁷⁶等画作也寄托了其对于赵宋政权的忠贞与感念。⁷⁷从这些背景看，倪瓒在《骏骨图》上的题跋可能道出了龚开的心声，以“千里马”自喻，不是抱怨世无伯乐，及个人境遇的糟糕，而是寄寓“有家无国”，无法“挽狂澜于既倒，扶大厦之将倾”的悲叹，正如倪瓒“后世徒知

⁷² 见《石渠宝笈续编》（四），第 3192 页。

⁷³ 赵昀（1272-1279）。

⁷⁴ 见吕乃岩，〈试说龚开的〈宋江三十六赞〉及其史传之作〉，《文学遗产》，1999，第 4 期，第 67 页。

⁷⁵ 同上。

⁷⁶ 有研究指出，龚开的《中山出游图》（Freer Gallery）有以钟馗故事嘲讽蒙元统治下的社会怪象之意。Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington: The Smithsonian Institution, 1973), p. 142-149. 转引自石守谦《雅俗的焦虑：文征明、钟馗与大众文化》，颜娟英主编《美术与考古》（上册），北京：中国大百科全书出版社，第 112 页。

⁷⁷ 见袁世硕，阿部晋一郎，〈解识龚开〉，《文学遗产》，2003，第五期，第 85-95 页。

绘可珍，孰知义士愤欲瘵”。

对于倪瓚的国家意识，吕少卿有文指出，虽然倪瓚面对元政府的招募曾有过“世为中华民”的表白，不肯“缀艳词以媚七贵”，但在元政权处于风雨飘摇之际，又表现出对朝廷的拳拳之心。在张士诚（1321-1367）据吴抗元时坚决不与其合作，而在张士诚依附元政权后，请人代为致意，

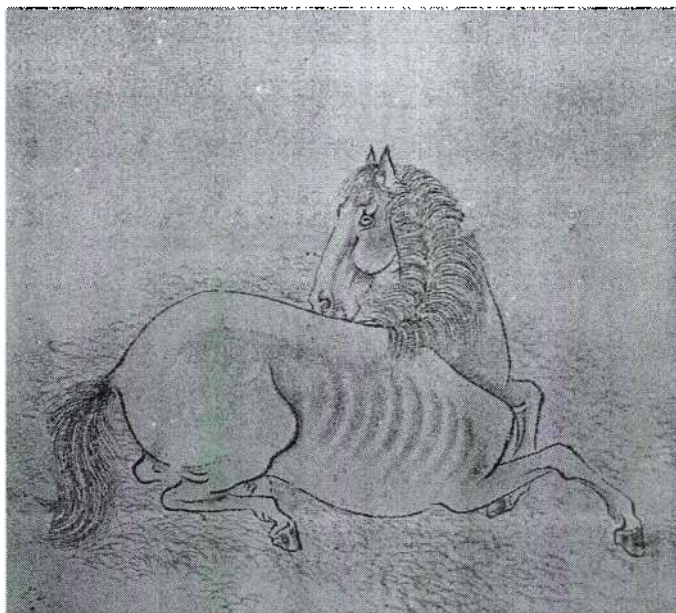


图 52 （清）张穆《卧马册页》

并写诗歌赞颂张。元亡后，倪瓚成为前朝遗民，不仅拒仕新朝，“明初被召，固辞不起”，而且还多次写信劝友人王蒙（1308-1385）不要出仕。在入明后的画作上，倪瓚则从不书朱明年号。⁷⁸ 这些言行都表明，倪瓚谨守“道统者，治统之所在”的儒家知识分子的政治理念，忠于元朝，对政权的消亡表示哀婉。尽管龚开所悼念的是南宋，倪瓚悼念的是元朝，但二人在实践“忠义”价值观上是一致的。

以瘦马为题材的遗民画家还有明末清初的张穆（1607-1683）。彭孙通（1631-1700）曾有题画诗曰：“黄金新埽玉为鞭，一骋双蹄旋旋圆。持比前朝诸画客，风流何让李龙眠。”⁷⁹把张穆与李公麟相提并论，虽有溢美之意，但从中也可看出张穆画马的水平之高。

《卧马册页》（图 52）现藏香港北山堂。⁸⁰一匹瘦马横向偃卧于地，马首警觉地向左扭转，目光机敏地盯住观者，似乎觉察到周围有什么动静。它后蹄尚蜷曲，而右前蹄已经向前伸出，而左前蹄也正要伸出，准备着应声站起来，其神情状态与枕戈待旦的武士无异。而张穆本人也确实自幼喜爱耍刀弄棒，青少年时期倜傥任侠，友人曾形容其“十二慕信陵，十三师抱朴。十五精骑射，功名志沙漠。

⁷⁸ 见吕少卿，〈倪瓚逸民遗民心态变化论〉，《内蒙古大学艺术学院学报》，2009 年第六卷，第二期，第 27-28 页。

⁷⁹ 见任道斌，〈明遗民画家东莞张穆的马图及其他〉，《新美术》，2009，第 2 期，第 19 页。

⁸⁰ 是由香港知名人士利荣森（1915-2007）创办的私人文物收藏机构。

袖中发强矢，纷如飞雨雹。”⁸¹及至1644年崇祯帝自缢于景山，明朝灭亡，张穆“闻变，为位哭于茶山雁塔寺”。其《马猴图》巧妙的表达了自己坚决不为异族政权服务的态度：猴子在拉扯马的缰绳，而马则向后退。⁸²加入南明（1644-1662）隆武政权后，张穆被授以“御营兵部试用”，与同乡张家玉（1615-1647）劳军于惠州、潮州，参与抗清斗争。⁸³虽然《卧马册页》的创作时间不详，但从其中瘦马所展现出来的精神状态判断，很可能是张穆投入武装抗清斗争之后的作品，而这也符合其友人对张穆的评价：“家国之痛，死丧之戚，一寓于画马吟咏，寄其身世之感。”⁸⁴

第二节 “肥”与“瘦”

1. 意义的转化

《诗经·駉》：

駉駉牧马，在坰之野。薄言駉者：有騶有皇，有驹有黄，以车彭彭。思无疆，思马斯臧。駉駉牧马，在坰之野。薄言駉者：有騶有馵，有辛有骐，以车伾伾。思无期，思马斯才。駉駉牧马，在坰之野。薄言駉者：有驪有駉，有聊有洛，以车绎绎。思无斁，思马斯作。駉駉牧马，在坰之野。薄言駉者：有骃有馵，有驪有鱼，以车祛祛。思无邪，思马斯徂。”⁸⁵

“駉駉”，指“良马肥干腹张”，⁸⁶意同“强健肥壮”。此篇的主题是歌咏鲁国君主鲁僖公（姬申）的善政：“俭以足用，宽以爱民，务农重谷”，而肥马正是善政的隐喻。此类作品在诗经中还有不少，如《有駉》：“有駉有駉，避彼乘黄。夙夜在公，在公明明。振振鹭，鹭于下。鼓咽咽，醉言舞。于胥乐兮。”⁸⁷“駉”也是指马肥硕强壮。

在古代中国，马匹是重要的军事战略物资之一，马的强壮与否以及数量多少，

⁸¹ 见任道斌，〈明遗民画家东莞张穆的马图及其他〉，《新美术》，2009，第2期，第18页。

⁸² 图版见汪宗衍、黄莎莉，《张穆年谱》，香港：香港中文大学文物馆，1991。图十。

⁸³ 见《张穆年谱》，第15-19页。

⁸⁴ 同上。

⁸⁵ 见程俊英，蒋见元，《诗经注析》，北京：中华书局，1991，第997-1000页。

⁸⁶ 同上，第998页。

⁸⁷ 同上，第1002页。

直接决定了某个国家或政权军事实力的强弱，而军事实力又直接决定了其政治影响力。这种现实需求反映在诗歌、绘画、雕塑中，马的形象均是膘肥体壮。对于这样一个隐喻传统，很多人都不陌生，但在这个正面歌颂的传统之外，还有另外一个少有人注意的贬抑肥马的传统。

据《论语·雍也》，孔丘（前 551-前 479）的弟子公西赤将要出使齐国，孔丘的另一位弟子冉有为其母亲向孔子要一些小米。孔子说，“给他六斗四升”。冉有请求再多给点，孔子说，“给他十六斗”。冉有却给了他八十斛。孔子不太满意了：“赤之适齐也，乘肥马，衣轻裘。吾闻之也：君子周急不继富。”⁸⁸说公西赤乘坐肥马驾的车，可能是实际情况，也可能就是一般的类比，并没有特别深刻寓意，但孔丘在儒家思想体系中的崇高地位和巨大影响力，很可能让这段对话改变了肥马在人们心目中的形象，并把它逐渐演化成为高级物质生活水平的代名词，进而成为儒家学者展开道德批判的一个利器。

战国时期的魏惠王⁸⁹曾就治国方略请教孟轲（前 372-前 289）。孟轲并没有开门见山地一通枯燥说教，而是用环环相扣的比喻来逐渐切入正题：

梁惠王曰：“寡人愿安承教！”

孟子对曰：“杀人以挺与刃，有以异乎？”

曰：“无以异也。”

“以刃与政，有以异乎？”

曰：“无以异也。”

曰：“庖有肥肉，厩有肥马，民有饥色，野有饿殍，此率兽而食人也。兽相食，且人恶之；为民父母行政，不免于率兽而食人，恶在其为民父母也？”⁹⁰

孟子首先问：拿棍棒和刀枪杀人，二者有区别吗？梁惠王回答说：没什么两样。再问：刀枪杀人与苛政杀人，二者有区别吗？答曰：没有。孟子开始阐述自己的治国理念：厨房里存着肥肉，马厩里养着肥马，但老百姓却面有饥色，荒野时现饿殍，这是在领着禽兽吃人哪！虎狼吃禽兽，人们尚且痛恨，作为一国君主，却带领禽兽吃人，这是老百姓的衣食父母应该做的事情吗？

对于中国文艺史中的“瘦马”而言，孟子无疑是个真正的开拓者，因为在其

⁸⁸ 见（清）刘宝楠，《论语正义》，北京：中华书局，1990，第 214 页。

⁸⁹ 即梁惠王（前 400-前 319）。

⁹⁰ 见（清）焦循，《孟子正义》，北京：中华书局，1987，第 62 页。

与梁惠王的对话语境中，“肥马”第一次成为“腐败统治”、“苛政”、“暴政”的同义词。他不仅把“肥马”从孔子时代的私人生活领域引入到公共政治话语空间，同时也彻底颠覆了《诗经》对强壮肥硕之马的赞美与讴歌的文学叙事模式，为“瘦马”开辟了一个广阔的隐喻空间。

2. 清廉

汉代有一首广泛流传的《鲍司隶歌》，其词曰：“鲍氏骢，三人司隶再入公。马虽瘦，行步工。”⁹¹它歌颂的是西汉末的鲍宣（卒于公元3年）、鲍永和鲍昱祖孙三人。

鲍宣在西汉哀帝（前27-1）时任司隶校尉，职责是监督、考察、检举和调查官员的言行举止，以及是否存在渎职问题等。由于为人刚直不阿，为政清正廉洁，⁹²鲍宣后因犯颜直谏而被罢官。王莽时自尽。其子鲍永也以清廉中正名世，“虽为将军，而车服敝素，为道路所识。”⁹³东汉建武十一年（35）出任司隶校尉，因事弹劾光武帝刘秀（前6-57）的叔父赵王刘良，“由是朝廷肃然，莫不戒慎。”当时朝廷还有一位鲍恢，⁹⁴任都官从事，“亦抗旨不避强御”，以至于光武帝常常对大臣们说：“贵戚且宜敛手，以避二鲍。”意思是，你们行事都要小心点，以免被鲍永和鲍恢检举弹劾。⁹⁵鲍永的儿子鲍昱也担任过司隶校尉，史载“奉法守正，有父风。”⁹⁶

从《鲍司隶歌》的形式及内容看，它可能源出民间乡野，甚至就是一首曾在街头巷尾传唱的童谣，歌中的人和事虽已逝去，但其中饱含的黎民百姓对清明政治的诉求却是永恒的。可能正是这个原因，“瘦马”作为一种指称公正廉洁的政治美德符号，逐渐得以强化。在这个语境中，作为“瘦马”的对立面，“肥马”自然成为贪腐堕落的象征。与此同时，“肥”字的负面意涵也不断加强。《世说新

⁹¹ 见（清）沈德潜，《古诗源》（第二版），北京：中华书局，2006，第84页。

⁹² “渤海鲍宣妻者，桓氏之女也，字少君。宣尝就少君父学，父奇其清苦，故以女妻之，装送资贿甚盛。宣不悦，谓妻曰：少君生富骄，习美饰，而吾实贫贱，不敢当礼。妻曰：大人以先生修德守约，故使贱妾侍执巾栉。既奉承君子，惟命是从。宣笑曰：能如是，是吾志也。妻乃悉归侍御服饰，更著短布裳，与宣共挽鹿车归乡里。”见（宋）范曄，《后汉书》（卷八十四），北京：中华书局，1965，第2781页。

⁹³ 同上，第1018页。

⁹⁴ 鲍恢是与鲍永同时的另一名纪检官员，与鲍永家没有关系。

⁹⁵ 见（宋）范曄，《后汉书》（卷二十九），第1020页。

⁹⁶ 同上，第1022页。

语》就记载了一则与此有关的小故事。有一天，庾亮（289-340）去拜访周顛（269-322），周顛迎头一句：“君何所欣说而忽肥？”意思是说，是什么高兴事让你这段时间突然胖了起来？庾亮没有回答，而是反问道：“君复何所忧惨而忽瘦？”即有什么愁心事让你周伯仁最近消瘦的这么厉害？周顛答曰：“吾无所忧，直是清虚日来，滓秽日去耳。”我没什么好忧愁的，只不过每一天都有清新的精气神充盈自己的身体，而腐朽污秽的东西日益从我身上祛除。⁹⁷从表面上看，这段对话是两位熟人或好友之间不乏亲切的斗嘴，或者一种充满机智调侃的特殊问候，以显示各自能言善辩。但深究其中“肥”和“瘦”两个字，这种对话也许有另外一种含义，即由于“肥”字在经典文献中所具有的负面隐喻，已经深入到文人雅客的思想中，以至于在日常生活中，用“肥”来形容人的体形，也成为一种有欠缺尊重的不礼貌行为，所以庾亮会“反唇相讥”。

对“肥”的避让，似乎也是魏晋时期以“瘦”为美的审美风尚的反映。东晋太子洗马卫玠（285-314）之所以名噪天下，第一是由于他的清谈本领：“卫君谈道，平子三倒”；⁹⁸第二，卫玠是个超级美男。据《晋书》记载，卫玠年少时曾“乘羊车入市，见者皆以为玉人，观之者倾都。”⁹⁹围观的人里三层外三层，而他正是以瘦为美。宰相王导（276-339）对此印象深刻：“居然有羸形，虽复终日调畅，若不堪罗绮。”¹⁰⁰意思是，卫玠如此之瘦，似乎连身上轻薄的丝质衣服也难以承载。这种对“瘦”的欣赏，从当时的绘画流行趋势也能看出一些蛛丝马迹：“顾生首创《维摩诘像》，有清羸示病之容，隐几忘言之状，陆与张皆效之，终不及矣。”¹⁰¹东晋大画家顾恺之（348-409）在描绘维摩诘（Vimalakīrti）的时候，创造出一种新的表现风格，就是把这位著名的居士描画成清癯瘦弱，病怏怏的模样。虽然不能肯定这种人物形象与现实生活中人们的审美标准有某种必然联系，但南朝著名画家陆探微和张僧繇也竞相模仿则表明，至少在人物画中，“瘦”还是较受欢迎。

如果“肥”和“瘦”的隐喻在东晋时期仅限于美学批评领域，白居易的《轻

⁹⁷ 见（清）徐震堦，《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984，第50页。

⁹⁸ 同上，第245页。

⁹⁹ 见（唐）房玄龄等，《晋书》（卷三十六），北京：中华书局，1974，第1076页。

¹⁰⁰ 见（清）徐震堦，《世说新语校笺》，第337页。

¹⁰¹ 见（唐）张彦远，《历代名画记》，第50页。

肥》则直指政治腐败，似又回到其最初衍生的语境：

意气骄满路，鞍马光照尘。借问何为者，人称是内臣。朱绂皆大夫，紫绶悉将军。夸赴中军宴，走马去如云。樽垒溢九酝，水陆罗八珍。果擘洞庭桔，脍切天池鳞。食饱心自若，酒酣气益振。是岁江南旱，衢州人食人！¹⁰²

一边是极尽奢华的盛宴，一边是“人食人”的饥馑，虽然全诗没有出现“肥肉”、“肥马”，但白居易的隐喻方式，显然与孟轲对梁惠王的“教导”一脉相承。

元代任仁发曾画《二马图》，除一瘦一肥两匹马外，卷中别无他物。这种构图方式似乎与赵孟頫的《二羊图》有干系，以让观者能够集中精力于有着强烈反差的 two 匹马，并就这种反差提出问题：为何如此构图？任仁发的题跋写得很清楚：“世之士大夫，廉滥不同，而肥瘠系焉，能瘠一身而肥一国，不失为廉，苟肥一己而瘠万民，岂不貽汗滥之耻，按图索骥，得不愧于心乎？”瘦马即是廉洁奉公者的写照，肥马则是贪污腐败者的化身。

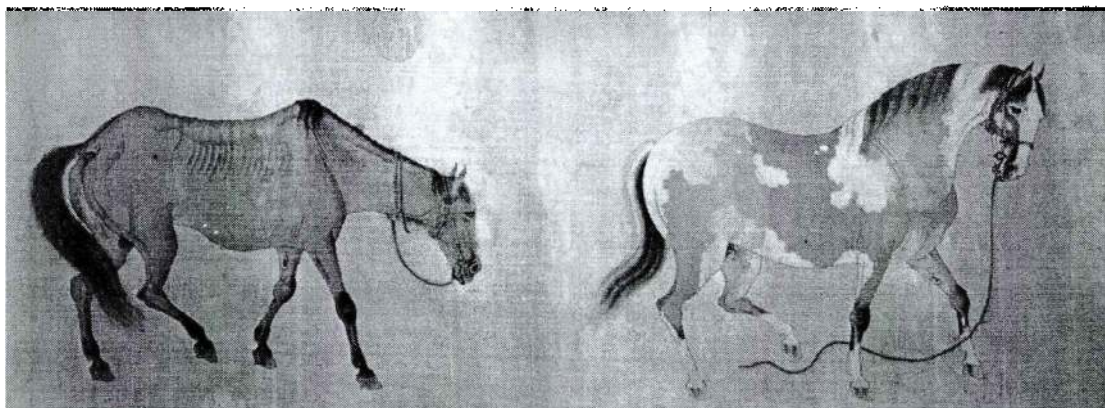


图 53 (元)任仁发《二马图》北京故宫博物院藏

除了形体上对比，任仁发在细节上也强调了两匹马的不同处世原则。瘦马颈上缠绕着的缰绳意味着其忠于职守，任劳任怨，鞠躬尽瘁，死而后已。肥马拖曳在地上的缰绳则表明其擅离职守，完全不把自己应负的责任放在心上。

《二马图》之外，任仁发还有一件同时描绘瘦马和肥马的作品《人马图》。其中黑色肥马¹⁰³立于地上，旁边立着一位圉人。白色瘦马卧在地上，无人照应。

¹⁰² 见谢思炜，《白居易诗集校注》，第174页。

¹⁰³ 用黑白色来表示对某件事物的负面和正面的评价，似乎是元、明绘画中比较流行的一种隐喻方式。如在赵孟頫的《二羊图》中，代表李陵的羊就是黑色。而相对应的苏武的就是白羊（身上有黑色斑纹似乎表明了赵孟頫在仕元问题上的暧昧态度）。明代一件 *A Black and a White Mongolian Pony Tethered to Willow Trees*，也画有一黑一白两匹马。图版见 Hou-mei Sung, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal*

此图 1982 年 4 月出土于江苏省淮安市明代王镇墓，为绢本设色，卷，纵 32.1 厘米，横 57.9 厘米，画上的两方印章已无法辨认，楷书“月山”字样表明此卷作者是任仁发（任仁发号月山）。¹⁰⁴徐邦达认为此卷为仿作，绘制年代不晚于元明之间。¹⁰⁵宋后楣（Hou-mei Sung）认为这件作品可能是明代画家郑世民。¹⁰⁶无论真伪，一肥一瘦两匹马同时出现于一个画面中，很可能是当时比较流行的题材。如方回（1227-1307）曾题赵孟頫的画：“一匹背树似措痒，一匹龀枯首羸垂。赵子作此必有意，志士失职心伤悲。我思肥马不可羈，不如瘦马劣易骑。焉得生致此二匹，马亦如我老且衰。”¹⁰⁷

从《人马图》对肥马和瘦马的不同处理手法看，其想要表明的态度可能与《二马图》没有太大差别。卧于地上的瘦马显然是积劳成疾、忠于职守官员的象征，而立于地上神情放松、毛皮整洁的肥马则是享受着俸禄却不作为官员的象征。而肥马身旁的圉人则可能暗示，不称职或腐败的官员却反而更受重用，以此反映整个官场的暗无天日。¹⁰⁸

与任仁发一样，清代的钱沅也以画瘦马的方式来宣示自己的为官价值取向。钱沅字东注，号南园，云南昆明人，精于书、画，尤其长“颜体”，但他在历史上的名声更多源自他不屈服强权，与贪污腐败做斗争的事迹。直至今日，以钱沅为原型的文学、戏曲、影视作品仍在广为传播，其中最主要的两段情节即是钱沅在甘肃“冒赈案”和山东“国泰案”中的作为。

乾隆四十六年（1781），甘肃“冒赈案”发，总督勒尔谨被赐自尽，其他相关大小官员数十人被处死，其中包括已经升迁为浙江巡抚的原甘肃布政使王亶望。在这种情形下，掌两署陕甘总督、陕西巡抚毕沅却毫发无损。出任江南道监察御史不足一月的钱沅上疏弹劾：“亶望为布政使时，沅两署总督，近在同城，

Painting, (New Haven: Yale University Press, 2009), 198.

¹⁰⁴ 见江苏省淮安博物馆，〈淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理简报〉，《文物》，1987，第3期，第9页。

¹⁰⁵ 见徐邦达，〈淮安明墓出土书画简析〉，同上，第16页。

¹⁰⁶ 在宋后楣的书中，此画家的名字记作 Zheng Shimin，但并没有提供相关中文检索。本文此处的中文名字为音译。见 Hou-mei Sung, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, (New Haven: Yale University Press, 2009), 188.

¹⁰⁷ 见李铸晋，〈鹄华秋色：赵孟頫的生平与画艺〉，第105页。

¹⁰⁸ 见（宋后楣）Hou-mei Sung, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, (New Haven: Yale University Press, 2009), 188.

岂无闻见？使沅早发其奸，则播恶不至如此之甚；即陷于刑辟者，亦不至如此之多。臣不敢谓其利令智昏，甘受所饵，惟是瞻循回护，不肯举发，甚非大臣居心之道。请比捏结各员治罪。”¹⁰⁹此疏之后，毕沅遭处分，初出茅庐的钱沅声名鹊起。

乾隆四十七年（1782），钱沅又上书弹劾山东巡抚国泰、布政使于易简：“吏治废弛，贪婪无厌，各州县库皆亏缺”。乾隆命大学士和珅（1750-1799）、左都御史刘墉（1719-1804）以及钱沅前往调查，为应付调查，国泰不得已借用市场上一般银两充作五十两为一铤的“帑银”（即国库官银）。而和珅则暗中包庇国泰，恐吓钱沅不要深究。钱沅不为所动，指令国泰把所有冒充的一般银两退还，山东历城、章丘、东平、益都等州县国库皆出现亏缺，其数额

之巨，震惊朝野。此案最终以国泰被处死而完结，但钱沅由此也遭到和珅的忌恨。从当时和珅如日中天的权势看，钱沅的举动是冒着巨大人身和政治风险的，而这也愈加证明了他的刚直不阿与嫉恶如仇。

据说由于为官清廉，生活清贫，钱沅外出时经常骑一匹瘦马，所以老百姓称

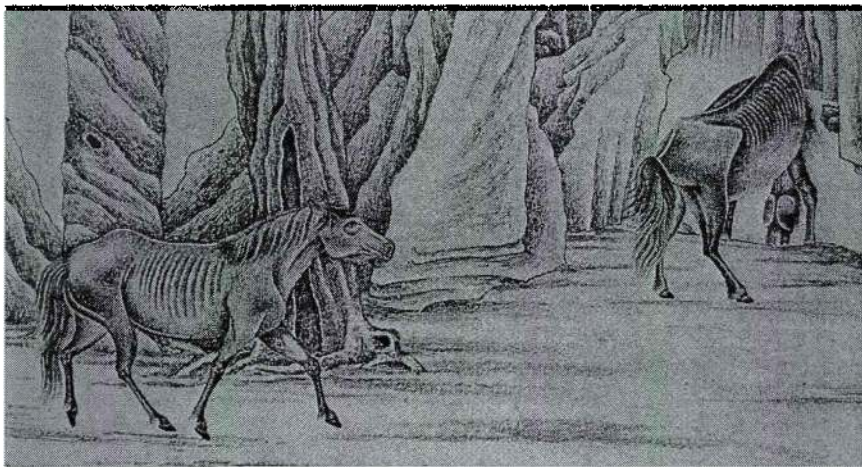


图 55（清）钱沅《桐柏双骏》局部

其为“瘦马御史”。相对于这个多有杜撰成分的传说，称其为“瘦马御史”的另外一个原因可能更为接近事实，即他经常画瘦马。

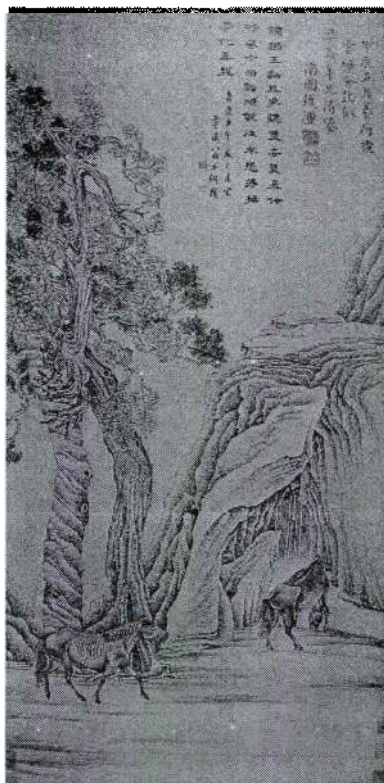


图 54（清）钱沅《桐柏双骏》

¹⁰⁹ 见赵尔巽等，《清史稿》（卷三百二十二），北京：中华书局，1976，第10797页。

钱泮的“瘦马图”目前现存两件，一件题为《桐柏双骏》（图 54），¹¹⁰一件名《画马图》（台北故宫博物院藏）。

《桐柏双骏》画有两匹瘦马，一株古柏，一株巨桧。树木苍劲高拔，树枝虬屈，生命勃郁。其中一马俯首山涧中饮水，一马似闻声正尾随而至。无论山石、树木、马匹，用笔皆刻意强调瘦劲骨感，尤其是两匹马，条条肋骨犹如石刻一般（图 55）。

《画马图》（图 56）为纸本水墨，纵 67 厘米，横 33.3 厘米。画面只有瘦马一匹，树木一株，小径一条。小径两边的野草不是伏偃在地面上，而是根根如针，直愣愣地立于地上。瘦马腹细肋突，鬃尾既稀且短，垂首伸颈，目光哀怨，步态踟蹰，显得心事重重。

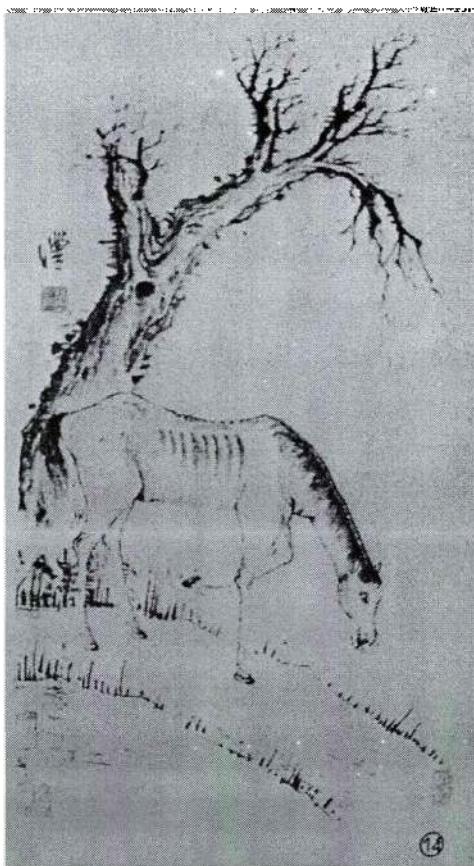


图 56（清）钱泮《画马图》

其落寞愁苦的情绪由朝右下方倾斜扭转的小径，以及下垂的一个树枝（这条枝杈与马颈相平行）所形成的下坠感所强化。树的主干粗壮，饱经风雨的沧桑与衰老通过一个黑黢黢的树洞表现出来，而树洞所处的位置——两个主枝干的交叉点，则让它显得更突兀。两个主枝干，一枝朝向左上方，一枝朝向右上方。而朝向左上方的枝干只剩靠近树干的一短截，依其粗度及折断处的茬口看，非巨大外力不可能至此（很可能是狂风暴雨所摧）。朝右上方的主枝干又分为三条（其中一条向下耷拉着），但稀疏短小，很明显是土壤贫瘠，缺乏水肥所致。或值深秋，或本来即枯死已久，整个枝干没有一个叶片，浓重的墨色又加重了光秃秃的视觉效果。从马的形态看，枯死的可能性更大一些，因为如此构图钱泮并不是第一个，赵孟頫就有把瘦马和枯树画在一起的作品。¹¹¹

¹¹⁰ 纸本水墨，纵 107.5 厘米，横 53.5 厘米，作于 1784 年五月。私人收藏。图版见张以国，《以古为新：晚明的艺术和影响》，北京：中国社会科学出版社，2009，第 220 页。

¹¹¹ “一匹背树似指痒，一匹齧枯首羸垂。赵子作此必有意，志士失职心伤悲。我思肥马不可羁，不如瘦马劣易骑。焉得生致此二匹，马亦如我老且衰。”见李铸晋，《鹤华秋色：赵孟頫的生平与画艺》，第 105 页。

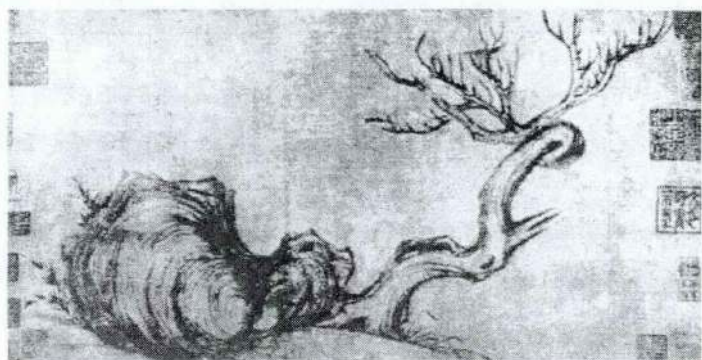


图 57 (宋) 苏轼 收藏地不详

在中国文化中，“枯树”并不是一个简单的物象。米芾就认为苏轼所画枯木¹¹²是其宦海沉浮，仕途失意之人生经历的写照：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬亦怪怪奇奇无端，如其胸中

盘郁也。”¹¹³这种以枯木或丧失生命的植物作为人生坎坷境遇象征的创作手法，在文学诗歌作品中也多有体现，如北周的庾信（513-581）、唐代的卢照邻（632-695）就都写有《枯树赋》，杜甫则写有《枯楠》、《枯棕》。钱沣曾手书庾信的《枯树赋》，《画马图》中的枯树可能与此有关：“风云不感，羁旅无归；未能采葛，还成食薇；沉沦穷巷，芜没荆扉，既伤摇落，弥嗟变衰……‘木叶落，长年悲’”。

相对于《桐柏双骏》的工整严谨，《画马图》则显得很讲究，用笔甚为简陋粗率，而意境也相当萧索荒寒。为什么会有如此区别？两幅画的款识提供了答案。《桐柏双骏》右上角款曰：“养痾揽云禅舍作，似准翁年兄清鉴，南园钱沣”。¹¹⁴《画马图》左边款识仅仅一个“沣”字。显而易见，前者是为友人而画，后者是钱沣的个人“戏笔”。正是这种私人性质，使他“得意忘形”，对积蓄已久浓烈情感的抒发超越了笔法和程式的规范，从而使自己的心境完全地袒露于纸面。《清史稿》载：“上夙许其持正……凡遇劳苦事多委之”。¹¹⁵“沣贫，衣裘薄，宵兴缚散，遂得疾”。¹¹⁶一边是繁重的工作，一边是清廉而致的贫苦，《画马图》中干瘪、疲惫的瘦马，可能正是双重压力煎熬之下钱沣的人生写照。

3. 浮华如云

赵孟頫是否知道曹霸的《羸马图》已无从考证，但台北故宫博物院所藏传为

¹¹² 苏轼《枯木竹石图》现藏上海博物馆，纸本，纵 23.4 厘米，横 50.9 厘米，无款印。见夏玉琛，《记苏轼枯木竹石文同墨竹合卷》，《文物》，1965，第 8 期，第 24-31 页。

¹¹³ 见于安澜编，《画品丛书》，第 200 页。

¹¹⁴ 见张以国，《以古为新：晚明的艺术与影响》，第 220 页。

¹¹⁵ 见赵尔巽等，《清史稿》，第 10799 页。

¹¹⁶ 同上。

赵孟頫的手卷《双骏图》，却与“画双马卧坡，老树藤络”的曹霸《羸马图》¹¹⁷非常相似。该卷起首有老松古木，临水坡冈之上，偃卧着一深一浅两匹肋骨突出的瘦马。赵孟頫一向推崇曹霸，在后者《人马图》上曾题跋：“唐人善画马者甚众，而曹、韩为之最，盖其命意高古，不求形似，所以出众工之右耳，此卷曹笔无疑。圉人太仆自有一种气象，非世人所能知也。”¹¹⁸由此可知，赵孟頫对曹霸的作品相当熟悉，虽然没有材料能够证实赵孟頫曾经看到过曹霸的《羸马图》，但从构图及用笔看，《双骏图》很可能是赵孟頫的临仿之作，或者在他处看过以后，凭记忆所画。从“不求形似”的角度看，《双骏图》在用笔上确实比较放松，

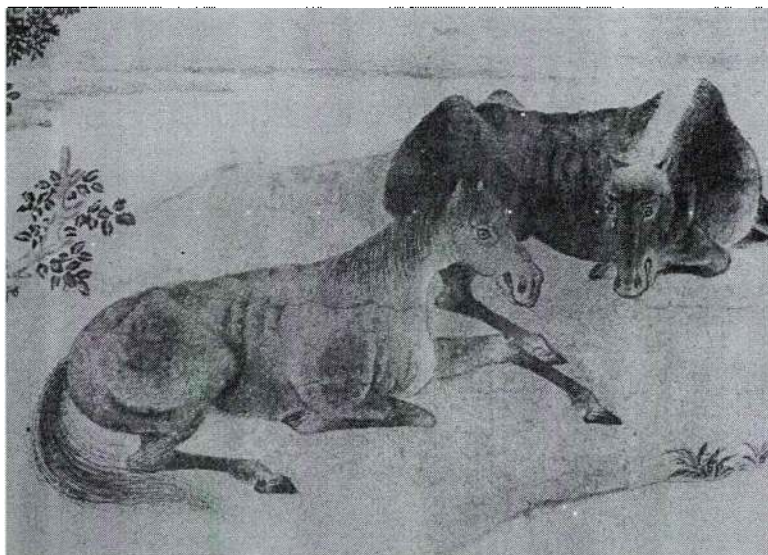


图 58 (元) 传 赵孟頫 《双骏图》局部 台北故宫博物院藏

不像赵孟頫其他作品用笔精谨，¹¹⁹应是刻意临摹或追求曹霸笔意的结果。

所以，如果单从用笔上判断《双骏图》是伪作难以成立。另外，根据“至大三年”的题款，《双骏图》作于1310年。也是在这一年，赵孟頫出任侍读学士、知

制造同修国史，而在《双骏图》上跋有诗文的元代著名文学家贯云石(1286-1324)则是在1313年拜侍读学士、中奉大夫、知制造同修国史。¹²⁰可能正是相同的任职经历，让赵孟頫与贯云石在工作和业余时间有较大交往。如果《双骏图》是伪作，作伪者不可能把相关人物和时间把握得如此精确。第三，赵孟頫画马有名气，如果作伪，应该选择他比较受欢迎的一种风格样式，而不是选择其很不知名，且

¹¹⁷ 见《石渠宝笈续编》(四)，第2631页。

¹¹⁸ 俞剑华在注释《历代名画记》“曹霸”条目时，把杜甫的诗和元代汤垕对曹霸的评价作为补充材料附在正文后。见(唐)张彦远，《历代名画记》，第244-245页。

¹¹⁹ 赵孟頫早期绘画的确以“工细秀嫩”为特色，而《双骏图》作于1310年，是晚年之作，用笔很可能会松动一些。见李铸晋，《鹊华秋色：赵孟頫的生平与画艺》，第269-270页。

¹²⁰ 见王开元，《论贯云石的思想倾向》，《西域研究》，1998，第4期，第79页。

题材是瘦马的作品。第四，赵孟頫有过画瘦马的经验。¹²¹第五，赵孟頫的朋友方回与龚开相当熟悉，¹²²龚开曾画《玉豹图》赠给方回。¹²³基于这种关系，赵孟頫很可能知道龚开，而对其所画瘦马也应该有所耳闻。¹²⁴综上所述，笔者以为《双骏图》为伪作的可能性不大。

赵孟頫为何画瘦马？其中的瘦马对他来说又意味着什么？

与曹霸大起大落的人生境遇不同，赵孟頫出身既贵，又位极人臣。¹²⁵他不仅无物质匮乏之虞，甚至对高官厚禄、衣食无忧的生活满腹牢骚：“肥哉肥哉空老死，未试何以知尔长。我知马亦待驾御，人马两得气始扬。”¹²⁶皇家的马匹个个肥壮，但却因为没有一展身手的机会，而徒然老死在马厩中。这正是赵孟頫虽然锦衣玉食但却精神苦闷的根源所在。其中既有英雄无用武之地的感慨，也可能有对自己身居高位却不能实实在在做一些有益于民的事而感到的愧疚，如他在一首诗中所写：“……官途久有曼容志，婚娶终寻尚子言。政为踈慵无补报，非干高尚幕丘园。”¹²⁷

赵孟頫仕元，既非主动，也非外人所想象的那样顺畅。对于元朝的征辟，他曾有过诚恳的推辞：“有司强起之，称疾，且曰：‘尧、舜在上，下有巢、由。今孟頫……已为微、箕，愿容某为巢、由也。’”¹²⁸从《宋史翼》所载这段文字看，赵孟頫一面以身体有病为托词加以婉拒，一面表示自己身为前朝宗室之后，仕于新朝恐怕有失忠诚，希望皇帝能允许自己以古代的贤人巢父、¹²⁹许由¹³⁰为榜样，做一介平民，归隐于田野山林。虽然后来应诏北行，但赵孟頫还时有归隐之心，这在他的许多诗文中都有所表现。如当看到著名学者吴澄（1255-1330）辞官自

¹²¹ 见上文所述方回（1227-1307）题赵孟頫画作上的诗。

¹²² （元）方回《桐江续集》（卷三二），《送钱纯父西征集序》：曰“龚开圣予、莫仑子山、柳岳子山、刘澗养源、李辟，皆钱之行。独李辟予不熟其名，亦在行。养源至池阳，圣予至皖口，隐嘻，今尚忍言之乎！”见袁世硕，阿部晋一郎，〈解识龚开〉，《文学遗产》，2003，第五期，第86页。

¹²³ 见余辉，《龚开》。<http://www.cnread.net/cnread1/hhys/z/zhuboxiong/zgsh/gongkai/002.htm>

¹²⁴ 根据题画诗及相关著录，龚开很可能不止画过一件瘦马图。

¹²⁵ 夏文彦曾形容赵孟頫：“荣际王朝，名满四海”。

¹²⁶ 见本文第一部分赵孟頫《百马图》题跋。

¹²⁷ 见李铸晋，《鹤华秋色：赵孟頫的生平与画艺》，第63页。

¹²⁸ 同上，第56页。

¹²⁹ 古时贤人。

¹³⁰ 古时贤人，皇甫谧《高士传·许由》：“尧欲召我为九州长，恶闻其声，是故洗耳”。

大都（今北京）南归时，赵孟頫感慨万千：“吴君博学多识，经明而行修，达识而知务，诚称所举矣，而余亦滥在举中。既至京师，吴君幡然而有归志，曰：‘吾之学无用也，迂而不可行。赋渊明之诗一章，朱子之诗二章而归。’吴君之心，余之心也。以余之不才，去吴君何啻百倍，吴君且往，则余当何如也？”¹³¹

由此观之，赵孟頫画《双骏图》似在从另一个角度为自己鸣不平：名利、地位、财富都不是我本意所想追求的，而我的生活也并非如表面上那样怡然自得、优哉游哉，我时时都在饱受精神的煎熬，也从未停止过道德上的自我批判。尤其需要声明的是，我能够接受清贫，但能体现出自己价值的有意义的生活。三国时司马徽（？-208，字德操）对庞统（179-214，字士元）的批评或可作为我们理解赵孟頫为什么画《双骏图》的钥匙。

《世说新语·言语第二》：

南郡庞士元闻司马德操在颖川，故两千里候之。至，遇德操采桑，士元从车中谓曰：“吾闻丈夫处世，当带金佩紫，焉有屈洪流之量，而执丝妇之事？”德操曰：“子且下车。子适知斜径之速，不虑失道之迷。昔伯成耦耕，不慕诸侯之荣；原宪桑枢，不易有官之宅。何有坐则华屋，行则肥马，侍女数十，然后为奇？此乃许、父所以愤慨，夷、齐所以长叹，虽有窃秦之爵，千驷之富，不足贵也。”

¹³²

听说司马徽在颖川（今河南禹州），庞统即前往拜访，打算以“两千里侯”的爵位相聘。到了司马徽的住处，发现他正在田地里采桑，庞统在车里探头说道：我听说大丈夫在世，应当带金佩紫，哪能埋没委屈自己的才华，在这里做女人干的活计？司马徽回答道：你先下车来。你只知道贪求小道便利，却不忧虑已经误入歧途。伯成¹³³安于田耕，而不羡慕诸侯的荣华；原宪¹³⁴家的房子简陋不堪，而不为堂皇大屋所动。古时的贤人什么时候稀奇住华美的居所，出门就有肥马拉的车，随时还有侍女伺候着的生活呢？事实上这也正是许由、巢父、伯夷、叔齐所

¹³¹ 赵孟頫《送吴幼清南还序》。见李铸晋，《鹤华秋色：赵孟頫的生平与画艺》，第56-57页。

¹³² 见徐震堃，《世说新语校笺》，第38页。

¹³³ “尧治天下，伯成、子高立为诸侯。禹为天子，伯成辞诸侯而耕于野”。见徐震堃，《世说新语校笺》，第37页。

¹³⁴ “原宪字子思，宋人，孔子弟子。居鲁，环堵之室，茨以生草，蓬户不完，桑枢而瓮牖，上漏下湿，坐而弦歌”。同上。

以感叹的原因：吕不韦的爵位，¹³⁵齐景公的资财均不足以动摇他们淡泊名利的追求。

如果肥马是不受欢迎的，甚至遭士人鄙视的，作为其对立面的瘦马当然能够成为清心寡欲、安贫乐道的隐喻符号象征。《双骏图》中两匹神态安然，精神自足的瘦马或许正是赵孟頫“安贫乐道”的写照。如果这种解读是成立的，赵孟頫一生所画肥马或许只是其人生的表象，而为数极少的瘦马才是真正的自己。

4. 人才与庸才

唐代诗人李贺（790-816），字长吉，七岁的时候即“以长短之歌名动京师”，引得当时的文坛领袖韩愈（768-824）与皇甫湜（777-835）前往其家中一探虚实。成年后的李贺也一度充满雄心壮志：“我有迷魂招不得，雄鸡一声天下白；少年心事当拿云，谁念幽寒坐呜呃！”“一朝沟陇出，看取拂云飞”。但在社会习俗和舆论的强大压力下，李贺因避父讳而不能参加进士科考试，再加上其自身身体条件的限制，¹³⁶最终仅以恩荫入仕，做一个太常寺从九品奉礼郎的小官。理想与现实的巨大反差，让他倍感痛苦绝望：“长安有男儿，二十心已朽”；“我当二十不得意，一心愁谢如枯兰”；“壮年抱羁恨，梦泣生白头”。¹³⁷

对于自己不能为朝廷所用，而又为时人所妒的处境，生肖属马的李贺在《马诗二十三首》中，以马自喻，抒发怀才不遇的悲愁，批评当政者的无能。其中第二十三首就以“肉马”（肥马）曲折讽喻朝廷在选拔人才方面的腐败昏聩，任用的官员都是庸才：“武帝爱神仙，烧金得紫烟。厩中皆肉马，不解上青天。”与此相对应，“瘦马”即是英才：“此马非凡马，房星本是星。向前敲瘦骨，犹自带铜声。”¹³⁸

这种“肥”、“瘦”对比的隐喻手法，李贺之前的白居易在《羸骏》中就曾使用：

骅骝失其主，羸饿无人牧。向风嘶一声，莽苍黄河曲。踏冰水畔立，卧雪冢

¹³⁵ “吕不韦为秦子楚行千金货于华阳夫人，请立子楚为嗣。及子楚立，封不韦洛阳十万户，号文信侯。”见徐震堉，《世说新语校笺》，第38页。

¹³⁶ 据李商隐《李长吉小传》，李贺：“通眉，长指爪。”

¹³⁷ 可参阅周玉华《李贺〈马诗〉隐喻性探析》，《中国韵文学刊》，2007，第21卷，第1期，第7-11页；梁文娟《寂寞诗鬼千古恨：试论李贺仕途之遭际》，《文教资料》，2007，10月号中旬刊，第5-6页。

¹³⁸ 同上。

间宿。岁暮田野空，寒草不满腹。岂无市骏者，尽是凡人目。相马失于瘦，遂遗千里足。村中何扰扰，有吏征刍粟。输彼军厩中，化作驽骀肉。¹³⁹

一面是真正的人才无人问津，忍饥挨饿；另一面是搜刮民膏得来的钱粮却供养着无才无德者，造成这种局面的根本原因是世无伯乐：“岂无市骏者，尽是凡人目”！

唐宪宗元和年间（806-820），由于多次秉公直谏，白居易引起宪宗的反感：“白居易小子，是朕拔擢至名位，而无理于朕，朕实难奈”。与此同时，朝中同僚也压制排挤，使白居易经受了多次仕途上的打击和失意：一是其“左拾遗”秩满后未能正常例转“补阙”，而是出任“京兆府户曹参军”的地方官；二是在服丧期满后，朝廷未及时召其回京复职，滞留居家一年半之久；三是回朝后，被授以“太子左赞善大夫”的闲职，在这一时期，他曾写道：“寂寞曹司非闲地，萧条风雪是寒天。远坊早起常侵鼓，瘦马行迟苦费鞭。”流露出遭冷遇的失落感；四是元和十年（815）因“越职论事”远贬江州司马。反思之余白居易难掩愤懑：“握兵于外者，以仆洁慎不受赂而憎；秉权于内者，以仆介独不附己而忌；其余附丽者，恶仆独异，又信狺狺吠声，惟恐中伤之不获……以此获罪，可不悲乎？”¹⁴⁰《羸骏》可能正是其此种心境的具体描述。

李端是杜甫之后另一位作有《瘦马行》的唐代诗人。

城傍牧马驱未过，一马徘徊起还卧。眼中有泪皮有疮，骨毛焦瘦令人伤。朝朝放在儿童手，谁觉举头看故乡。往时汉地相驰逐，如雨如风过平陆。岂意今朝驱不前，蚊蚋满身泥上腹。路人识是名马儿，畴昔三军不得骑。玉勒金鞍既已远，追奔获兽有谁知。终身枥上食君草，遂与驽骀一时老。倘借长鸣陇上风，犹期一战安西道。¹⁴¹

大历（766-790）五年被授予秘书省校书郎的九品小官后，李端仕途一直失意，这与他“十五事文翰，大儿轻孔融”的自负与“大历十才子”之一的名声甚不相符。¹⁴²“瘦马”正是虽处凄凉寥落之境，仍怀千里之志的作者的速写。

¹³⁹ 见谢思炜，《白居易诗集校注》，北京：中华书局，2006，第27页。

¹⁴⁰ 见蹇长春，《白居易的江州之贬与王涯的落井下石：兼论元和朝局及乐天遭贬的政治原因》，《西北师大学报》，2005，第42卷，第1期，第90-99页。

¹⁴¹ 见（清）彭定求等，《全唐诗》，北京：中华书局，1960，第3239页。

¹⁴² 见程冰，《李端及其诗歌研究》，首都师范大学2009届硕士学位论文。

如唐代诗人“怀才不遇”是机缘巧合之下个人命运的不幸，仕途失意则是元代汉族知识分子的共同悲剧。一方面由于元朝实行民族分化政策，汉族文人士大夫尤其是江南汉族士人受到普遍歧视和压制，另一方面，元政府中止科举考试长达80年，禁绝了文人通过科举改变命运的机会，堵住了实践“学成文武艺，货与帝王家”人生理想的道路，从而造成中国历史上最大规模的人才闲置。在此背景下，文人对朝政的抱怨及辛辣嘲讽就不足为奇，如马致远：“这壁边拦住贤路，那壁又挡住仕途”。¹⁴³宫大用（生卒年不详）：“都是些装肥羊法酒的人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤”。¹⁴⁴即使是有所任用的汉族文人，其仕途也历经挫折。泰定四年（1327），杨维禎被授以承事郎、天台尹兼劝农事的职位，但居官仅三年就因得罪权贵而被罢免，又三年，转官钱清场盐司令。至元五年（1339）因父母相继去世，“弃官以终二亲之养，养既终，吏部不调者十年”。¹⁴⁵在此期间，为了补官他做过多次努力，虽补得一个低级官职，并在几年后转任他地，但终不如意，尝尽仕途坎坷，生活也潦倒艰辛。在至正四年（1344）的一封信中，他写道：“今某为业教授市中儿，已苟免大饥冻之窘，其穷可知已”。¹⁴⁶从“市中儿”一词可以推断，杨维禎所教授的学生多是街市上一般百姓家的儿童，而这种营生的地位与收入显然无法与大户人家的私塾教师相比拟，其情形与在成都街头“屡貌寻常行路人”的曹霸何其相似。杨维禎的《瘦马行》可能正是作于此时：

瘦马青海种，新自流沙至。
市门顾不售，千金价无二。
肉骀大项领，匹帛可收致。
天寒道里愁，伏枥消远志。
瘦马虽伶仃，毅有千里气。

¹⁴³ 可参阅玄书仪《元代文人心态》，北京：文化艺术出版社，1993。另外，李日星〈论元代文人的异端性及其文化底蕴〉，《湘潭大学社会科学学报》，1999年10月第23卷第5期，第40-43页；余勇〈元杂剧与元代文人心态〉，《北方论丛》，2004年第1期，第59-61页，均有相关论述。

¹⁴⁴ 见李日星，〈论元代文人的异端性及其文化底蕴〉，《湘潭大学社会科学学报》，1999，第23卷第5期，第42页。

¹⁴⁵ 见刘倩，〈杨维禎生平述略〉，《淮北煤炭师范学院学报》（哲学社会科学版），2007，第28卷第2期，第127页。

¹⁴⁶ 同上。

世无牙与青，瘦马与谁试。¹⁴⁷

第三节 构图

1. 二羊图

图像如何传达意义？美国学者 Michael Grillo 认为传统的图像志研究方法失之于机械，即基于某个图像与某种意义之间固定的对应关系，解读图像的工作变得像翻看一部词典那样简单，但实际情况并非如此。在《象征的结构：构图在意大利中世纪艺术传达意义中的作用》（*Symbolic Structures: The Role of Composition in Signaling Meaning in Italian Medieval Art*）一书中，Michael Grillo 提出，作为一种语法构架（framing syntax），“构图”更加正式地提示着图像的特定意义（formally cues their specific meanings）。¹⁴⁸

在中国艺术史研究领域，如 Michael Grillo 那样致力于构图研究的学者还不多。但对此问题有所涉及的却有不少，其中最有影响的莫过于李铸晋（Chu-Tsing Li），而具体研究案例即是他对赵孟頫《二羊图》的识读：“二羊站立的姿势是反向的，它们的身躯朝着相反的方向，而头部回转，使两个主题产生联系。山羊的俯视和绵羊的昂首成一对比；而且，前者表现出动态，后者却是静穆，从容自如”。¹⁴⁹在图像分析基础之上，李铸晋认为，赵孟頫设计这些构图上的细节是有意图的，即“左



图 59（元）赵孟頫《二羊图》美国华盛顿弗利尔美术馆藏

¹⁴⁷ 见（元）杨维禎，《杨维禎诗集》，杭州：浙江古籍出版社，2010，第48页。

¹⁴⁸ Publisher, introduction to *Symbolic Structures: The Role of Composition in Signaling Meaning in Italian Medieval Art*, by Michael Grillo, (New York: Peter Lang, 1997).

¹⁴⁹ 见李铸晋，《鹊华秋色：赵孟頫的生平与画意》，第227页。

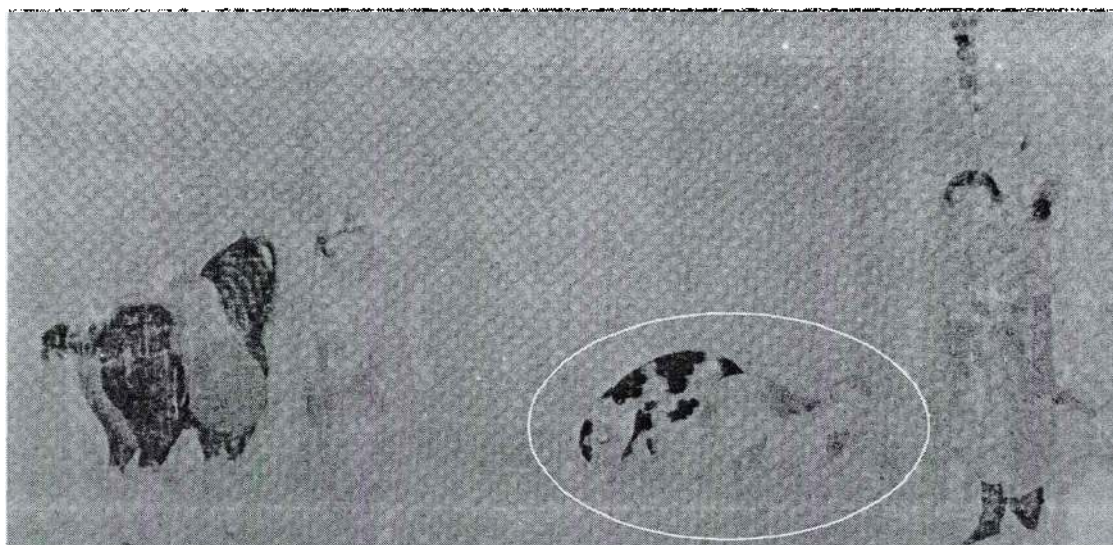


图 60 (元) 钱选 《苏武牧羊图》 美国 Ernest Erickson 藏

面绵羊的傲气似乎反映苏武的精神，而山羊的屈辱神色则似代表李陵”，以此曲折表达自己对“故宋尽忠”的主题。¹⁵⁰

在该研究中，李铸晋提到了韩滉的《五牛图卷》、戴嵩的《斗牛图》、韩幹的《照夜白图》，也提到了传为周文矩的《苏李别意图》¹⁵¹，甚至注意到赵孟頫《二羊图》中的绵羊和《苏李别意图》中站在高处的绵羊如出一辙，但他却忽略了可能与赵孟頫《二羊图》存有某种更切近联系的传为钱选（1239-1299，字舜举）的《苏武牧羊图》（图 60）。¹⁵²

《苏武牧羊图》为绢本著色，卷，纵 27.6 厘米，横 84.6 厘米，曾为美国纽约 Ernest D. Erickson 的私人藏品。其中的两只羊是意图传达的焦点，虽然都近在苏武身前，但二者动态姿势的发展趋势却十分明确而果断，黑色¹⁵³斑纹的羊朝着劝说失败，正转身离去的李陵的方向走去，而浅色斑纹的羊则以与黑色斑纹的羊完全相反的方向朝向苏武。单从羊一深一浅的颜色看，寓意就十分明显，黑色斑纹的羊即投降匈奴的李陵，浅色斑纹的羊即誓死不变节的苏武。再看两只羊的姿态。黑色斑纹的羊低头吃草，显出灰溜溜、难为情的神态，而浅色斑纹的羊则高昂着头回视来访者，其凛然的神态充满对劝谏者的不屑与鄙夷。通过两只羊与人

¹⁵⁰ 同上，第 274 页。

¹⁵¹ 现藏台北故宫博物院。绢本设色，纵 33.3 厘米，横 89.9 厘米。

¹⁵² 图版见（日）铃木敬 编《中国绘画总合图录》（二），E21-005。纵 27.6 厘米、横 84.6 厘米，绢本著色。E.Erickson Collection.

¹⁵³ 由于《中国绘画总合图录》中的相关图版为黑白印刷，此处所描述色彩可能与原作有误差。

物的位置关系，画家十分清楚地表明了自己的立场态度。黑色斑纹的羊即是不顾民族气节而仕元的人，吃草的动作似乎是暗示投降者接受了新政权的俸禄。浅色斑纹的羊则是坚守对汉室的忠诚，甘愿遭受折磨的苏武的写照。虽然《苏武牧羊图》中的两只羊只占画面很小一部分，但它们的色彩、姿势、动态对强调画面主题起到了极其重要的作用。

由于《二羊图》与《苏武牧羊图》的创作时间不详，¹⁵⁴不能确定二图之间的影响关系。但从赵孟頫与钱选的各自处境看，可能是钱选的《苏武牧羊图》在前，赵孟頫的《二羊图》在后。换言之，可能是赵孟頫参考了钱选的构图方式。

在与元政权合作与否的问题上，钱选的态度十分明确。张羽《敬居集》曾记述：“吴兴当元初时，有八俊之号。盖以子昂为称首，而舜举与焉。至元间，子昂被荐入朝，诸公皆相附取宦达，独舜举齟齬不合，流连诗画以终其身。”¹⁵⁵钱选自己也有诗：“江南北苑出奇才，千里溪山笔底回。不管六朝兴废事，一樽且向画图开。烟云出没有无间，半在空虚半在山。我亦闲中消日月，幽林深处听潺湲”。¹⁵⁶从这个背景看，《苏武牧羊图》正是钱选通过两只羊与苏武、李陵之间明确无疑的对应关系，公开宣示自己的政治态度，但已经仕元的赵孟頫囿于现实处境，不可能像钱选那样直接地表明态度，但为了化解士人圈对自己暧昧立场的质疑，只得采用更加隐晦的手法，即把苏武牧羊题材中应该有的苏武和李陵的形象去掉，而只描画两只动作、神态、位置相异的羊，间接的发表政治声明。联系到赵孟頫仕元之前所画《苏李泣别图》，这种推论显然很具说服力：“苏武李陵作别，有号泣状，有一羊立在前面，有留恋之态”。¹⁵⁷

2. 位置之谜

李铸晋从羊的动态、姿势、神情和位置，对赵孟頫《二羊图》的解读令人拍案叫绝。虽然其结论仅是假设，也非所有人都能认同，但其看问题的角度却对笔者认识郎世宁所画瘦马有很大启发。

¹⁵⁴ 据说《二羊图》成于1301年。见李铸晋，《鹤华秋色：赵孟頫的生平与画意》，第254页。

¹⁵⁵ 同上，第33页。

¹⁵⁶ 见（清）顾嗣立，《元诗选二集》（上），北京：中华书局，1987，第87页。

¹⁵⁷ 见李铸晋，《鹤华秋色：赵孟頫的生平与画意》，第269-270页。

总览《百骏图》全卷，所有马匹和人物被分成前后两部分：前景中的7个圉人及82匹马为一部分，后景的4个圉人及17匹马为一部分。两部分马匹不仅由于远近透视变化而呈现出大、小上的区别，在整体上更表现出强烈的动、静的对比：前景中的马匹大多处于比较慵懒和缓的状态，而后景的马匹则情绪亢奋，动

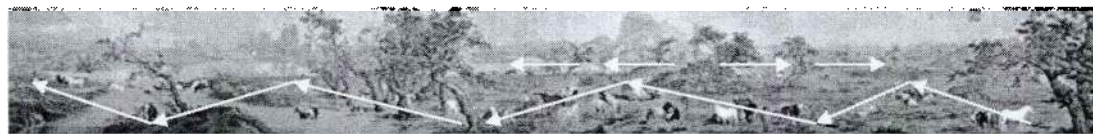


图 61

作剧烈。有的在圉人的招呼下奋蹄疾驰，有的则尃蹶子打尃，有的桀骜不驯，正力图摆脱圉人的控制。前景82匹马虽然相对平静，但从右至左采用大的折线（ \setminus \swarrow \setminus \swarrow \setminus \swarrow \setminus ）构图，赋予整个群组波浪式动态发展趋势，寓动于静，避免了沉闷和单调。后景17匹马虽然动作剧烈，但采用水平线（ \leftarrow \leftarrow \rightarrow \rightarrow ）构图，动中有静，缓和了过度的激荡不安。尤能体现《百骏图》构图之精妙的是，除两部分之间有对比，两部分各自内部也有动、静对比安排，使画面层次更趋丰富（图61）。

《百骏图》起首是两株遒劲苍老、力蕴千钧的古松。枝丫盘旋交错，针叶繁茂浓绿。其中一株纵贯画幅的右边缘，不见树梢；另一株的树干从上半部开始向左倾斜，尤其是顶部的一大支松枝，远远地延伸至画幅左面，似乎在提示画卷的正式展开。松树下站立着形成前景第一组的3匹马。不远处的坡地上立着一顶做工精致、布料厚重耐用的白色帐篷，前面约三分之一的篷布被掀开，折叠着搁在右侧篷面上，露出帐篷内部的部分空间。篷内中央有一根柱子，与里面相对应的一根共同支撑着帐篷。靠左边地面上摆放着两个连在一起的水桶，看起来能够正好一边一个搭在马背上，以便于运载。旁边还有一个窄口器皿，和摞在一起的几个碗，一个舀子反过来扣搭在碗的沿口。靠右边，一只黑白相间的小狗正探出头向外张望。稍往前，约有十来个用来固定帐篷的橛子，整齐地弧形排列着楔入地面。就在橛子的近旁，有两个着满族服饰的圉人。前面一位把帽子搁在一边，蓝色外套扒褪至腰部，盖在腿上，露出里面的白色衬衣，敞开怀斜躺在地上。他脚踏长靴，左腿叠压在右腿上，右胳膊弯曲撑在衣服堆上支起上半身，左手扶着长烟管，边抽烟，边专注地看着单腿跪在自己身边的同伴。这位同伴着棕褐色外套，

左腿跪地，右腿支起，上半身倾向斜卧在地上的圉人，他左手扶套马索杆撑地，右手拿烟管。从目光的交流及烟管冒出的白色烟气看，两个人正在一边惬意地享受烟草，一边你一言我一语地聊天，但从着棕褐色衣服圉人稍显紧张的身体姿态看，他似乎正在向同伴咨询或求证某个问题。在他们右前方不远处，面向左方立着另一位圉人，天气或许很暖和，或许刚刚费劲地安顿好一群马，身上有些汗，这位圉人把衣服完全剥落至腰间，袒露出上半身以便能凉快些。他的身子与双手紧握的套马索杆互相支撑，达到某种力的平衡，从而使他能够左腿直立，右脚尖轻轻点地，整条腿自然弯曲压在左腿上。他的头向左歪斜，靠向左、右手与套马

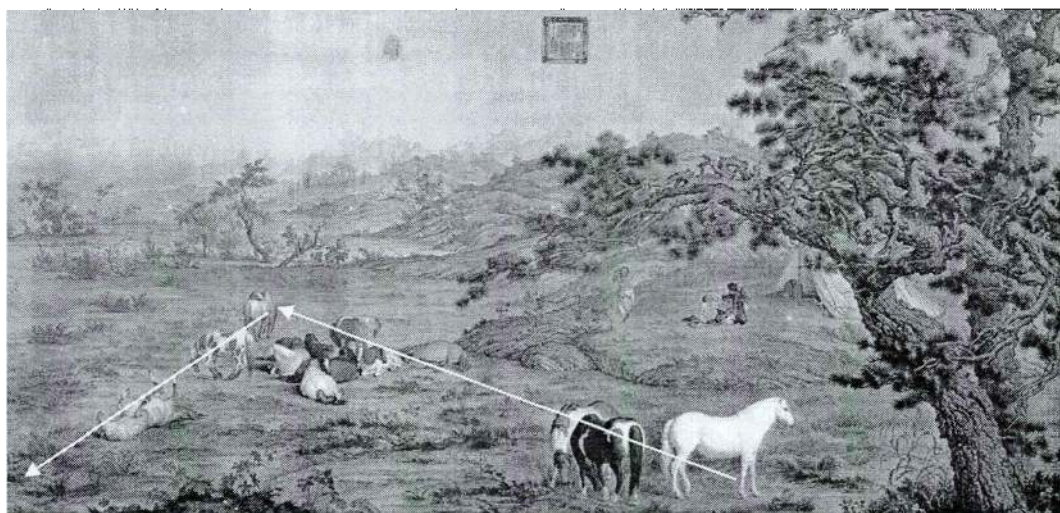


图 62

索竿之间的支点上，沉静安详，若有所思，目光所及之处是七倒八歪，懒洋洋地卧在地上休息的几匹马，人的神情状态与马的神情状态俨然合一。包括这几匹卧马在内的附近的 13 匹马形成前景第二组。从画卷起首第一组的白马到第二组那匹四蹄朝天，在地上打滚的马，以交颈亲昵相摩的两匹马为高点，形成一对折线（ \sphericalangle ）（图 62）。

从前景自右至左第十七匹马开始，除去一匹立于树丛下的瘦马，至撕咬纠缠在一起的第四十六、四十七匹，共 31 匹马，形成前景第三组。该组的折线（ \sphericalangle ）高点是第三十四匹马（图 63）。

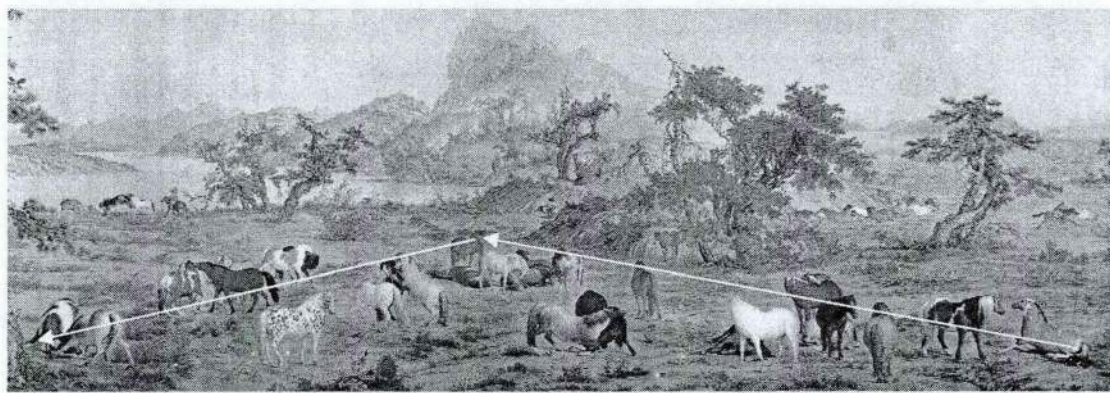


图 63

自前景自右至左第四十八匹起至第五十九匹为前景第四组。除最左边骑马圉人外，共有圉人1个，马12匹，其中11匹散落于苍松、古柏、巨柳、梧桐间，虚实相映，形成一个较为封闭的小团体，而正起劲吃奶的小马驹也似乎暗示了这段场景的隐密性。另外1匹则远远地伫立于树林边的水泊中，从其所处的位置看，它并不属于这一组，但堆放在树林左侧水边的一堆衣物表明，这匹马是从小树林入水的，因为衣物是站在水中给它洗澡的圉人脱下的。圉人右手伸入水中，持刷子的左手扶在马背上，似乎刚刚给马刷过一遍，正准备擦水冲洗。显然，这一人一马的“出格”，是画家为了使画面构图更显灵动而做出的特殊安排。虽然这组

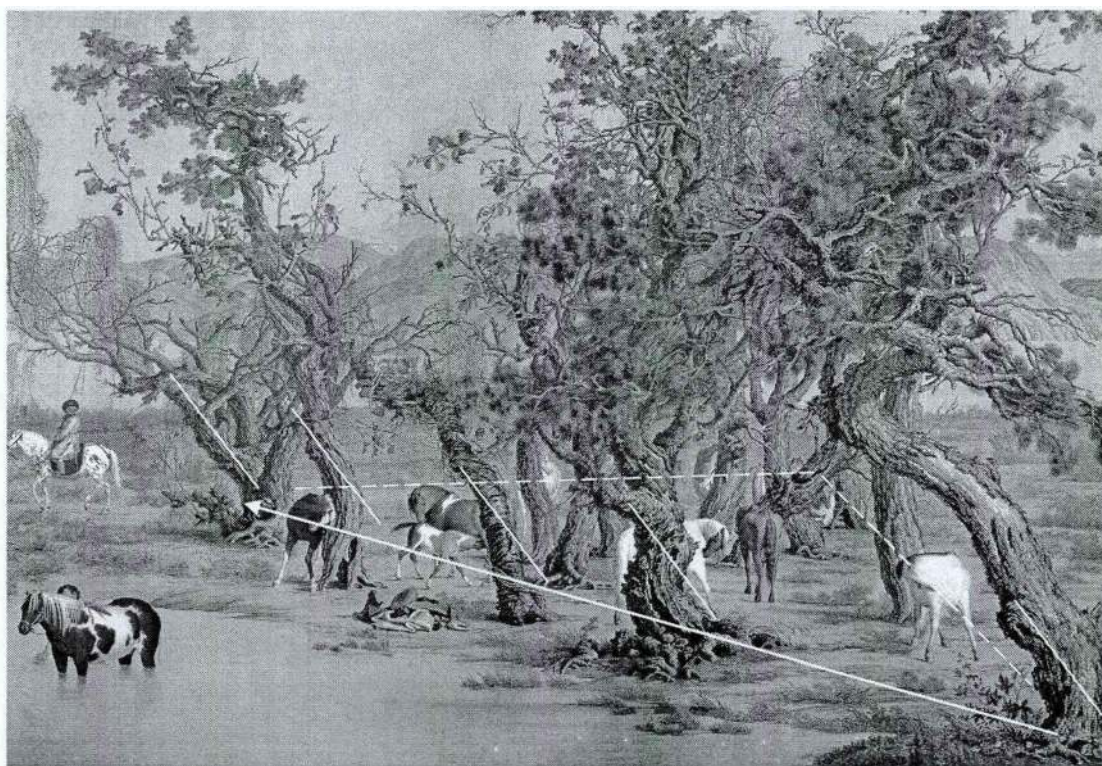


图 64

马的位置比较凌乱，相互之间缺乏紧密的联系，但三角形的小树林把他们组成一个团体。特别是由水岸边的五棵树排列而成的一条斜线，赋予此范围内的物体某种一致性（正是这个原因，最左边骑马围人不属于这一小组）。也正是这条斜线，交代出了第四组的内在构图秩序（ \wedge ），与此秩序相适应，五棵树的主干均向左倾斜生长（图 64）。

自前景自右至左第六十匹至《百骏图》全卷结束，为前景第五组。共有围人 3 个，马 23 匹（图 69）。与全卷前景其它四组相比，此组人马非常特殊：前有围人引路，中有围人辅助，后有围人断后，这群马正缓慢而有序地向画卷左方行走。这种趋势的不可扭转从引导围人坚定的背影能够看出，也能从无论人马不为阻碍所动，涉深水过河的场面看出。而断后围人扭头向后张望的身影，以及他那充满告别和留恋的眼光表明，他们正要离开身后的这片牧场。而前景其它四组的人马则毫无迁移的意思：马匹或者睡懒觉，或者蹭痒痒，或者相互嬉戏，或者静卧发呆。从第三组在河中给马洗澡的牧丁的动作看，一时半会儿他也不会出来。而画卷起首安闲休憩的牧丁，以及固定在地上的帐篷都表明，这部分的人和马更没有任何要迁移转场的意思。

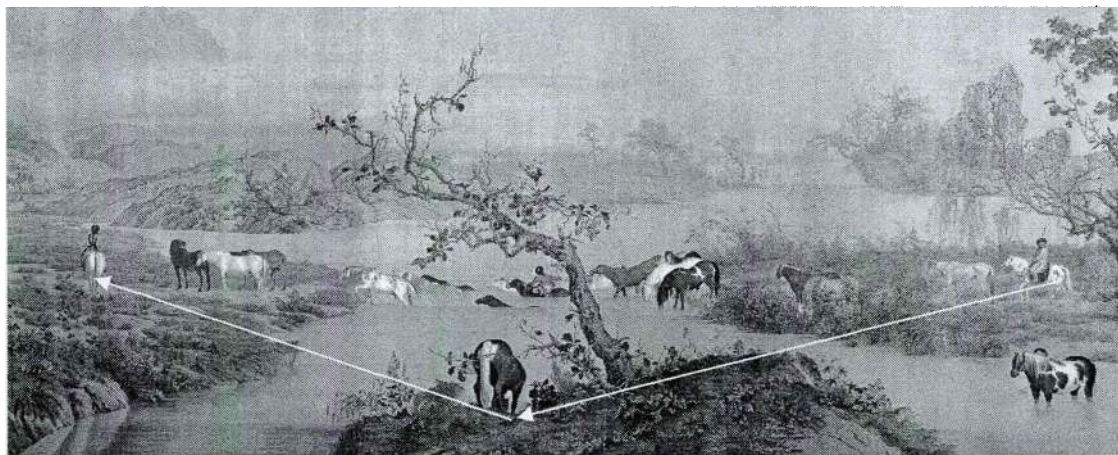


图 65

第五组为什么要离开？¹⁵⁸总览全卷此问题就迎刃而解：郎世宁意在通过第五组的向左迁移之举，造成画卷首尾之间十分强烈地“静”、“动”对比，通过这种构图张力，进一步增强整个画卷的动感。同时，这种群体之间的分离，又给波澜不惊的牧马场景平添一些戏剧性效果。但需要注意的是，这种张力和分离是有节

¹⁵⁸ 据北京故宫博物院研究员聂崇正讲，香港某学者曾把马群朝左方的迁移解读为中国将接受西方的基督教。

制的，这种节制体现在于画卷末尾停下来，朝右前方瞭望的圉人身上，他的完全静止，通过几乎与画幅下边缘垂直的马匹的站立姿势得到强化。犹如一个休止符，《百骏图》末尾的圉人和马匹，不仅让第五组的动势戛然而止，同时也让整幅画卷有了一个终结。

第五组以断后圉人为高点，以背对观者、俯身在河中高岗边饮水的马为低点，以引导圉人为高点，完成了前景第三对折线（ $\setminus \swarrow$ ）（图 65）。在这一组中，从其所处三面环水的位置看，背对观者饮水的马似乎是孤立的，与本组其它马匹人物不相干，但从画面距离看，它与一匹正涉水过河、只露出头颈和一点点背部的马距离很近；其次，一株小树的两条枝干分别指向这两匹马，也暗示了它们之间的联系。紧靠小树、向左倾斜生长的大树在构图上也发挥着重要作用，它一方面强调正在饮水的马与第五组的关系，另一方面，其生长趋向也暗合了第五组的运动趋势。放眼《百骏图》全卷，第五组的这棵大树又与画卷起首向左倾斜的巨松以及画卷第四组处向左倾斜的树木相呼应。

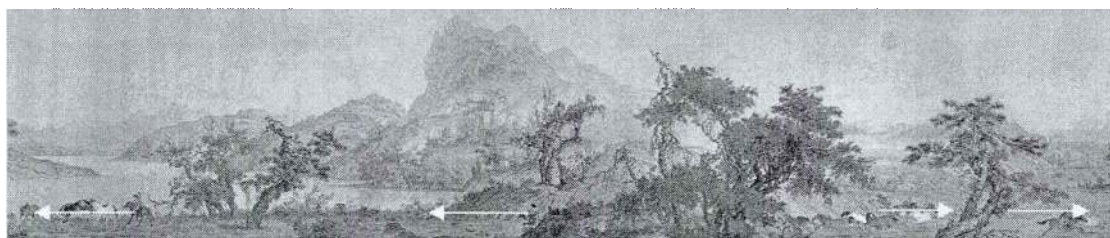


图 66

《百骏图》背景人马可分为四组（图 66）。最右边 1 人、2 马为一组。其中的圉人骑在一匹枣红色马上，朝右前方疾驰，追赶一匹被套马索套住脖颈的白马，而白马则一边狂奔，一边低首猛掣，似想挣脱套马索，而圉人则奋力试图制服它，他两腿紧蹬马镫，双手拼命地拉住套马杆，由于紧张用力，他的上下半身弯成一个 90 度角。该组前进方向形成背景第一个右向动态线（ \rightarrow ）。

从小山包后面冲出来的 1 人、10 马为一组。骑马的圉人坦露着上半身，像是刚刚把一小撮马从远处赶过来，看他的动势及方向，他想把马群赶向右方，但一些不听指挥的马匹却贴着山包边缘，顺势穿越两座山包之间的狭窄谷地奔向左方。该圉人的前进方向形成背景第二个右向动态线（ \rightarrow ）。

谷地另一端的 1 人、1 马为一组。圉人驾马呼啸而出，引导出背景的第一个左向动态线（ \leftarrow ）。他可能是即将穿越谷地的一小撮马的引导者，也可能是要去帮背景最左边一组处理一点小麻烦。

最左边一组由1人、4马组成。麻烦似乎是由扭打在一起的三匹马造成的，骑在马上的人正挥起套马杆要驱散开它们，其中一匹白鬃白尾的马识趣地跑向一边，而一匹浑身黑灰的马则不依不饶，在跑开的一瞬间还要尥蹶子踢后面的马一下。该组运动方向形成中景第二个左向动态线（←）。

总起来看后景，四组人马虽然朝两个方向发展（分别向右和向左），但四位围人两两在方向上的一致，有效地均衡了这种反方向的力量。与此同时，后景左、右最边上两位围人的动作（都在试图使某种状态停止下来）又有力地抑制住了分离的趋势，从而使后景的人和马组织成动静有节，高度和谐的整体。

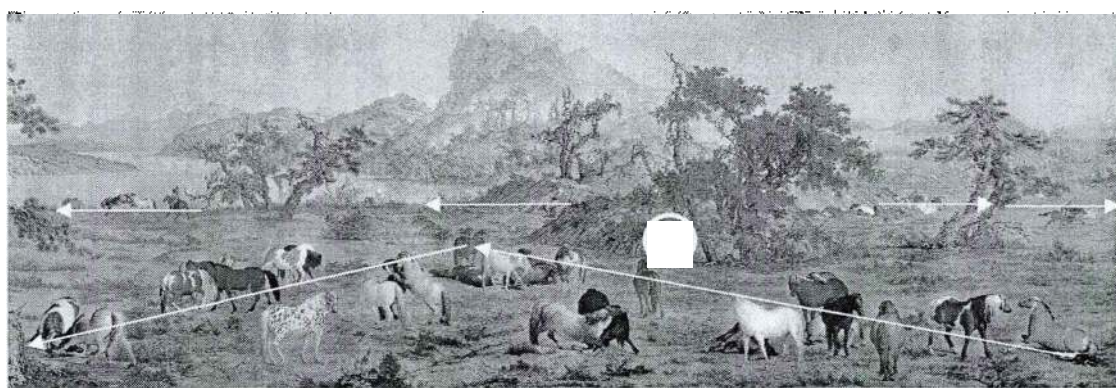


图 67

通过对全卷构图的解析，《百骏图》从右至左第一匹瘦马（图 67 圈内所示）恰恰处于前景折线（↘↙↘↙↘↙↘）与中景水平线（←← →→）之间的空当内。其孤立显而易见：既不属于前景的一组，也不属于后景的一组（图 68）。依据自右至左的欣赏方式，中国手卷画在绘制的时候也应该是从右往左画，郎世宁很可能也是遵照这种基本程序作画。从这个角度看，这匹瘦马是郎世宁所画七匹瘦马中最先构思的一匹，如果他在这匹瘦马身上寄寓了某种信息，那这个信息应该是我们认识其它六匹瘦马的基础。

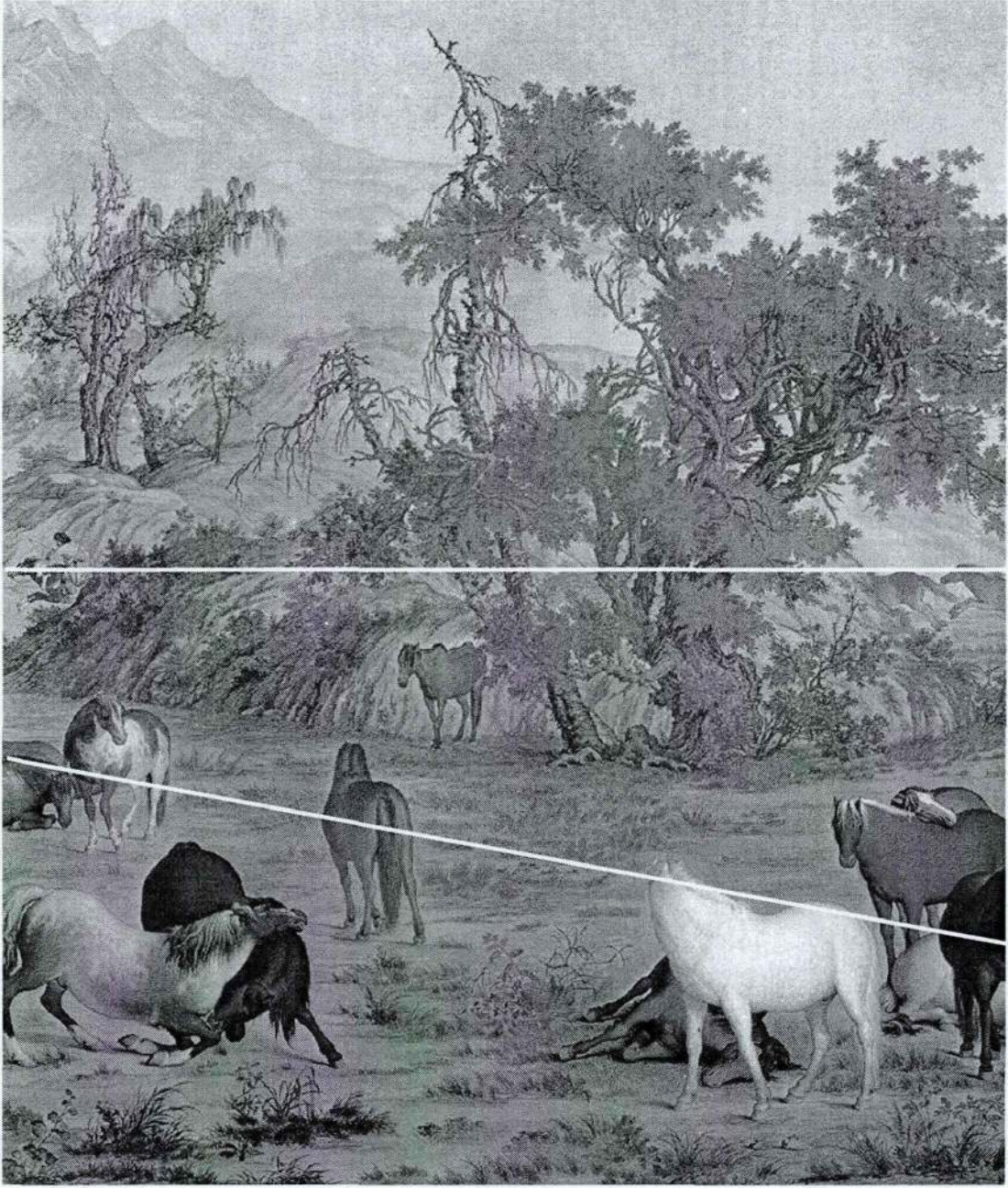


图 68

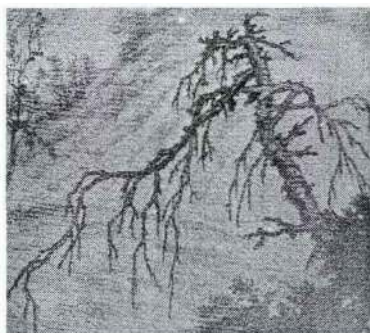


图 69

首先从其所在位置看，瘦马与马群相距较远，从而由于透视变化显得形体较小。其次，瘦马背靠陡坡，后蹄几乎紧贴着陡坡边缘，无路可退。瘦马右侧有两棵朝左侧方倾斜的树，其中位置靠后，较小的一棵几乎要倒伏于地，与地面形成一个30度角，使瘦马所处的空间显得十分逼塞狭窄。两棵树光秃秃的，没有一片树叶。从《百骏图》中其它各类树木的生长情况看，郎世宁所画非万木凋零的隆冬时节，所以这两棵树并不是由于季节变化而造成的落叶，而是由于生命枯竭而造成的落叶（图68）。与《百骏图》中其它没有树叶，但仍活着的树相比，瘦马身旁两棵树的了无生机更显得触目惊心：死树的树枝是一律下垂的（图69），相比之下，有生命的树的树枝则都是向上的（图70），这在一段几近完全折断的树枝上表现的尤为

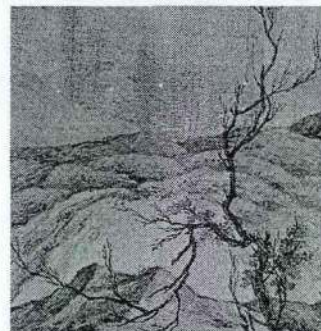
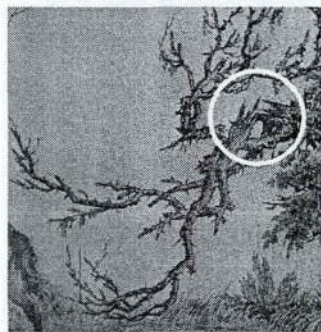


图 70

明显。虽然快要挨着地面了，但它仍然倔强的向上生长（图70中）。树枝一律低垂向下耷拉着，不仅起到强化死亡信息的作用，同时还加剧了其下部空间的逼塞

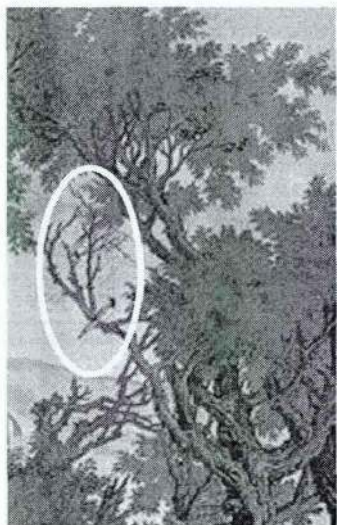


图 71

和压抑之感。似乎为了更进一步提示观者，紧挨着两棵枯树生长着一株树干极粗壮、枝繁叶茂的巨树，这株巨树与其枝头上各自扭转着头，正相对啾鸣言语的两只灰喜鹊所共同演绎着的生命的活力，无疑是在强调枯树的死寂。而为了凸显这两只鸟，画家特意让这一段树枝不长一片树叶（图71）。总的来说，瘦马周围的事物，无不在暗示其身处环境的阴暗和悲剧色彩。如果联系到赵孟頫、钱泮等人把瘦马与枯树并置在一起的构图方法，不能不让人推想郎世宁对中国文化语境中某类图像之隐喻可能性的更深入了解。如果说郎世宁对这些毫无所知，

那就不能不让人惊叹这种巧合！

从瘦马的神态看，它既不像周围一些马欢腾地撕咬、纠缠在一起嬉闹，也不像一些马亲昵地相互依偎在一起休憩，或者像一些马那样静静地、慵懒地卧在地上享受美梦，而是一幅显得紧张、缺乏安全感的，情绪低落、满腹心事、落落寡欢、暗自神伤的模样。它形单影只、默默无闻、缺乏沟通的孤立无援的状态通过其左前方正以好奇、狐疑不解的神态从远处观望自己的一匹肥马得到加强（图74中，虚线箭头所指）。而肥马显然是对这匹瘦马抱有深刻不理解、不信任态度的马群的代言者。但深陷于自己的世界中的瘦马似乎并未注意到外界对它的注视，或者知道这种注视的存在但无意回应。无论怎样，从瘦马的静止姿态看，它没有表现出要走出孤立，融入群体的强烈愿望，而是宁愿孤零零地长久地呆在原地（从其左前蹄、右后蹄的动态看，有前进的微小趋势，但很不明显）。它与周围的马匹之间立着一堵无形的厚重的墙，隔断和阻绝了所有的交流。

《百骏图》从右至左第二匹枣红色瘦马（图72）。它以几乎与画幅下边缘成垂直的角度背对观众，四蹄不动，完全静止地伫立于九株大树合围而成的小片空地内。这种姿态表示，瘦马对与外界发生某种交流持默然抵制的态度。虽然在这个小小的空间里还有一匹白色的马，但从它朝向画外扭头啮舐身体的动作看，这

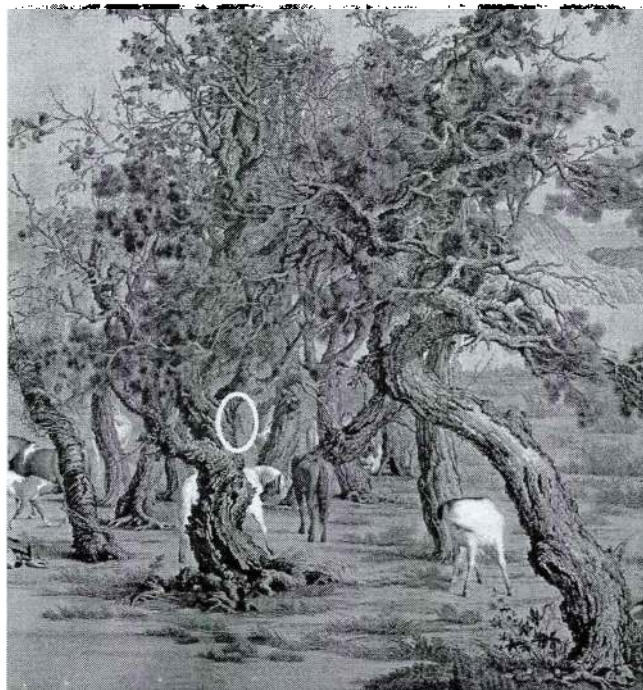


图 72

匹马与外界（观者）是有交流的。事实上，无论是皮毛颜色、站立姿势，还是神情状态，都明确交代，处于同一空间内的这两匹马并非一类。

瘦马周围的大树，枝叶浓密而犬牙交错，完全遮蔽住了天空，与第一匹瘦马的环境相比，这是一个更为封闭阴翳的空间。粗糙皴裂以及由于时间久远而中空的树干显示，这些大树历经风霜，它们组织在一起，象征一种根深蒂固，外部势力和影响无

法突破，似铜墙铁壁般坚固的观念或意识。换句话说，如果这个群体对某个事物或某种观念持质疑和反对态度，要改变这种态度是相当困难的。有意思的是，在小树林的外围，在与瘦马站立的方向几成 180 度角的方位上，有一匹马正悄悄地注视着瘦马。虽然由于树干的遮掩，这匹马只露出一个头（图 72 圈中所示），但也正是环境的局促以及不为人所注意，使得它注视的目光更加引人揣摩，其中可能有对瘦马的“瘦”产生的疑问，也可能对它的位置产生的疑问，或者对它的处境表示的同情。

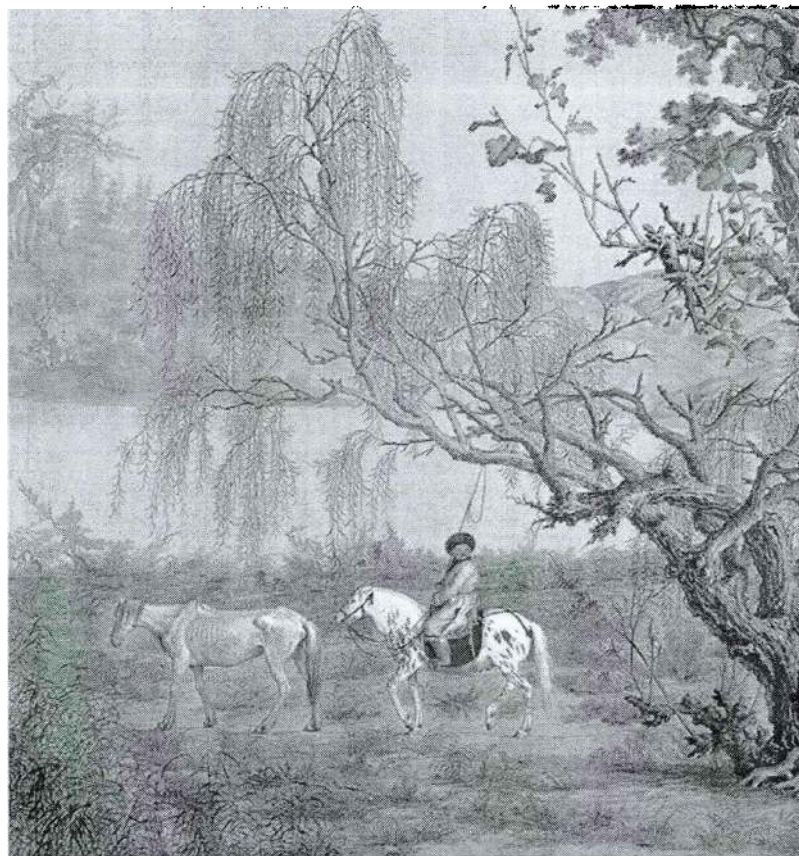


图 73

《百骏图》从右至左第三匹浅灰色瘦马（图 73）。它一边似乎有所顾忌地微微侧首向右观望，一边缓步朝向左前方行进。一匹白色灰斑肥马紧随其后。乍看上去，瘦马并不孤立，而是有一个结伴同行者。但即使不讲体形上的差异，两匹马的皮毛、神情、步态也表示，它们不是一伙儿。瘦马的皮毛呈灰白色，仔细观察，这并非其本色，而是长久没有洗刷、梳理的缘故。与同卷其它马匹光滑、细腻、整洁的皮毛相比，显得粗糙而灰脏。瘦马的微微侧首显然是出于谨慎，似乎生怕违反规矩。而其步态则沉重无力，其中两条后腿的动作甚至显得有些步履维艰，需要稍稍稳定一下才能继续下一步。反观肥马。四蹄轻快，精神矍铄。事实

上，对两匹马之间关系起决定意义的还是端坐于肥马上的圉人。尽管圉人扭头向后观望，但他手持肩扛的套马索杆告诉我们，瘦马是被监视和管理的对象。从这个角度看，瘦马不仅是孤立的，而且不得不服从人的指挥和调教。自由意志面对的是套马索象征的强制驱使，瘦马的无奈与无力反抗之态昭然若揭。

江西本《八骏图》构图最为简洁明了（图 29）。八匹马分为三组，右边距观

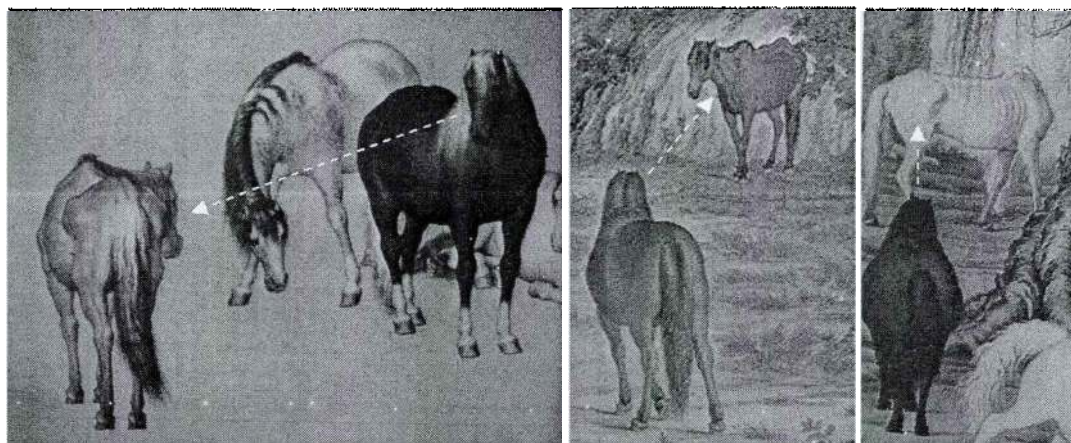


图 74

者较近的两匹相互纠缠嬉戏为一组，中间五匹除了位置最靠前的一匹黑毛白鬃的马外，其后四匹互相掩映，紧密地联结成一个团体。从观者的角度看，黑马对身后四匹马的叠压也使其成为该团体不可分割的一部分。这样分析下来，画幅最左边的枣红色瘦马形单影只，孤立之态一目了然。它与《百骏图》中第二匹瘦马的站立姿势几乎完全一致，但头却扭向右方（图 30）。或许是一种被动的回应，或许是主动地在向周围试探，瘦马怯生生地瞅着正在打量自己的体型高大而肥壮的黑马。而居高临下的黑马并没有积极的反映，其不动声色的神态传递出的是高级身份地位带给它的强烈优越感（如图 74 左，白色虚线所示）。这种内容复杂的来自周围注视和打量的神情郎世宁多有重复（如图 74 中、右）。

在台北本《八骏图》的构图中，起关键作用的是占据画面近三分之一面积的巨柳。柳树自左向右倾斜，从树根到树梢形成一条直线，果断地把画面分为两部分，马群也由此一分为二：七匹位于柳树的右侧，一匹位于柳树的左侧，而孤零零的这一匹正是瘦马（图 75）。乍看上去，画幅最左边正背对观者的一匹肥马，似乎逾越了大柳树所划分的空间，但仔细观察，它的整个身体仍处于大柳树的右侧（图 76）。

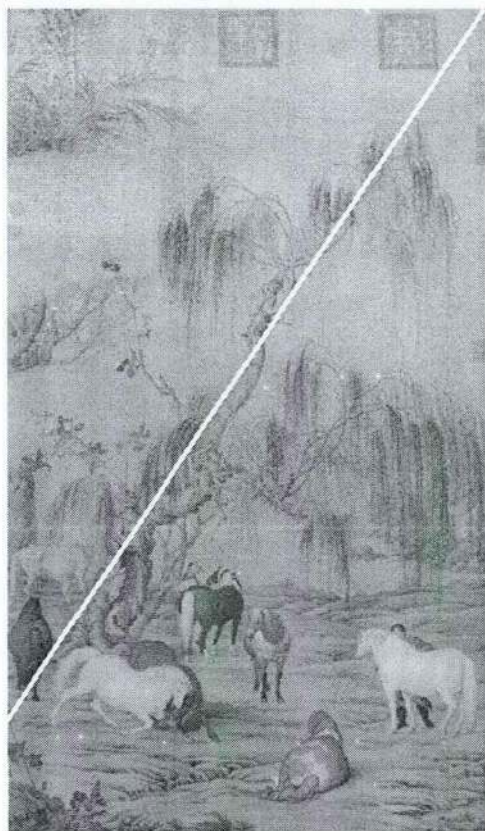


图 75

瘦马不仅处于孤立状态，与《百骏图》中自右至左第一匹瘦马相比，画家还把它置于一个更为逼塞狭窄的空间里。依据画面中景水的边际，以及远景的山石估算，马群处于一片靠水的平缓高地上，且临水的一面相对比较陡峭。而瘦马几乎处于这片高地的边缘，再往前数步，即可能坠入一个陡坡。大柳树旁一小株阔叶树虽然树干随着大柳树向右倾斜生长，上部的主要枝条却又回转向左，两度与画幅左边缘的大杞柳树相接。柳树、杞柳树、小阔叶树与画的边缘连在一起，合围成一个完全封闭的画面空间，而瘦马正是这片天地的主人。

瘦马上方弥漫、翻滚着的浓厚的白色云朵，与水色、天光混在一起，越出画的边界，把笔直的杞柳树一分为三，既打破了画幅左边缘构图的密不透风，平衡了画幅右边垂柳枝条的重量，同时也使瘦马本来已经非常狭窄的空间平添了许多沉重和压抑，它扭转脖颈向左后方的举动似乎不是为了追寻聊以充饥的青草，而是在闭塞环境压迫之下的无奈之举（图 75）。在这样的情况下，青草也并不是肥美丰盛的，而只是紧贴着地皮稀稀拉拉的长着寥寥几丛。尽管如此，瘦马并没有引起两位围人的关注与爱护，一位正在专心致志地为一匹健壮亮丽的白马梳理皮毛，另一位正在把一匹马拴在小树上，而目光则与马进行着亲切的交流。不仅是围人，除了一匹腹满臀圆的赭红色肥马正在大柳树的另一边静静地看着这匹孤零零的瘦马（图 74 右），其它所有的马都没有意识到它的存在。它或是一个被遗忘者。

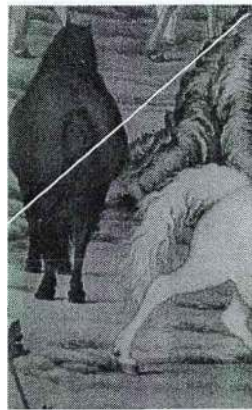


图 76

从《郊原牧马图》全卷看（图 23），八马一人可分为三组，最右侧的围人和身旁的马为一组，虽然马和人都朝向画面左方，但马俯首转向右侧吃草，从而与围人低头看它的姿态产生呼应。其次，

从马背顺着马颈、马头、缰绳，到圉人手持缰绳的手，再到圉人低头下视的眼睛，有一条隐藏着的弧线，把马和牧丁组织成一个相对独立的“团体”。

柳树下的两匹马为一组。其中正面站立的马正在注视灰白色的马，这种注视使二者联系在一起。它们身边一前一后有两棵柳树。前面一棵主干向右后方倾斜，后面一棵主干向左后方倾斜，但到了上部树冠，两棵树则一致地向左扭转，形成一对平行线，这种态势密切了它们之间的关系，相应的，树冠下的两匹马的关系也得到加强。而下垂至前面一匹马的马臀处的枝条无疑是在这两匹马和左边五匹马之间划出了一条界线。

《郊原牧马图》中左边五匹马（图 77 下）。左前方一黑一白匍匐偃卧、相互嬉戏的两匹为一组，剩下的三匹为一组，但仔细观察，以正侧面角度描绘的枣红色瘦马与其他两匹没有任何联系。尤其让瘦马显得与众不同，它正以连续的步态决绝地向左方走去，与此同时，其它七匹马的状态都相对稳定。瘦马很快就要离开目前的小群体，而从其步态和运动趋势看，它最终要走向画外（卷轴的结束之处），离开大的群体。从这种趋势

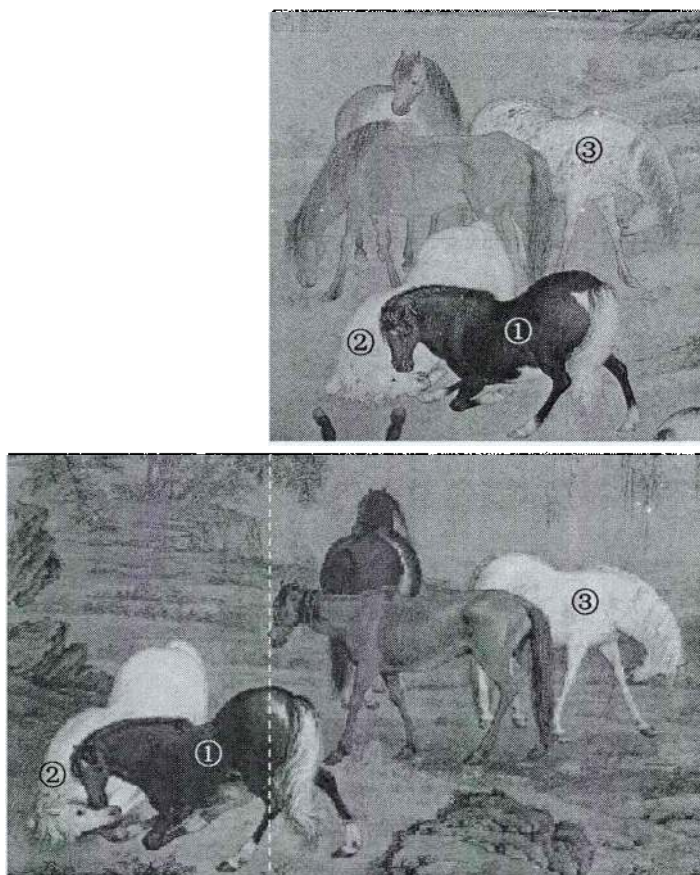


图 77

看，瘦马和其右边两匹马的重叠，显然只是暂时路过造成的。

从前后位置看，《云锦呈才》中的八匹马分为三组，最前面的 2 匹为一组，中间的 5 匹为一组，远处的 1 匹为一组。这种 2、5、1 的数量组织方式与江西本《八骏图》完全一样，但瘦马的位置有所变化。《云锦呈才》的瘦马位于中景的五匹马之间，似乎是这个团体不可分割的一部分，但仔细观察就能发现其中的微

妙之处。从动态上看，这五匹马分为三组：其中大半部躯体俯卧地上，撕咬在一起的前面两匹马为一组；后面朝向右方站立的两匹为一组；中间一匹瘦马则朝向左方俯首觅食，从其腿的动态看，它正朝向左方行走，其发展趋势也必然是要离开马群。

把《云锦呈才》中间一组五匹马和《郊原牧马图》中最左边一组五匹马并列观察（图 77），除了头部动作一俯首，一平视，其中两匹瘦马的体型、动态，以

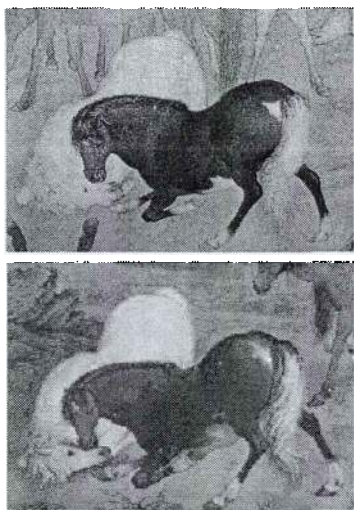


图 78

及发展趋势几乎完全一样。

再看两图中瘦马周围的情况。《云锦呈才》中标注为①②的两匹马与《郊原牧马图》中标记为①②的两匹马完全一样；两图中标记为③的马匹除了皮毛颜色有细微差别，体型、动态完全一样。剩下的一匹虽在皮毛颜色上有差别，但从站立的姿势、神情状态看，大致是一种相对立的镜像（图 78）。这样分析下来，两匹瘦马周围的环境非常相似。郎世宁如此构图，当然可以从图省事的角度解释，即把过去作品中的图式照搬至新的作品中，但也可以从郎世宁想要把《郊原

牧马图》中瘦马的状态搬至《云锦呈才》中的角度解释。换言之，如果《云锦呈才》中的瘦马是有某种隐喻涵义的，其涵义和《郊原牧马图》中瘦马的隐喻涵义相同。

需要注意的是，《云锦呈才》远处那匹卧在地上的马虽然和群体相距较远，从表面上看去显得很孤立，但其安详自得，有些慵懒的恬静神态表明，它安于现状，并不打算起身离开马群。从画幅右边大柳树的形状看，这匹马实际上处于柳条和枝干的半包围之中。进一步分析还能够发现，画幅右下方白斑浅灰色马匹和柳树根部的部分重叠，显然意在暗示远处那匹卧马和群体的联系（图 79）。

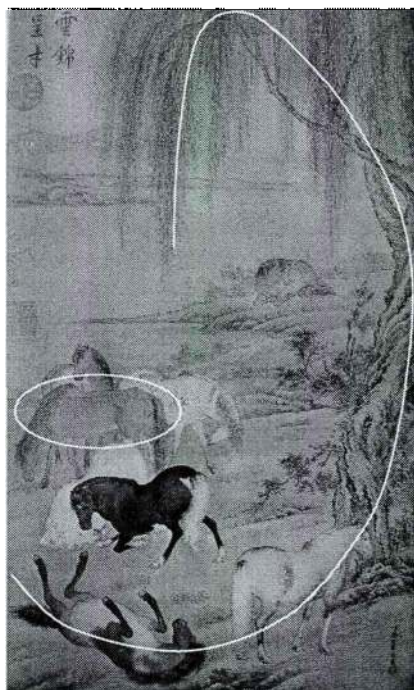


图 79

简要梳理瘦马图像与文本的双重历史能够发现，在中国文化语境中，“瘦马”的隐喻涵义与作者的身份地位、生活处境、事业发展有着密切的关系，总结其“规律”，一般都是困顿不得意之多舛人生的形象写照。以此为背景，郎世宁所画瘦马也应该有与他经历相关的特殊意义，而这种意义很可能通过其笔下瘦马在画幅中的特殊位置状态得到强烈暗示：孑然孤立或正试图离开群体。而这种位置状态无疑与郎世宁在中国的境遇相吻合：事业上的重挫、工作中的失意、精神上的疏远，情感上的隔膜，交流中的障碍，认同上的壁垒……由此，笔者以为，郎世宁所画“瘦马”可能正是其自身写照，而“瘦马”的物理位置状态则是其心理情感状态的集中折射。

结 论

未在绪论中阐述研究方法，看起来似是本文一个有违学术规范的疏忽，实则是笔者出于谨慎的有意为之。自上世纪八十年代“新艺术史”（New Art History）兴起以来，当代艺术史研究对“方法”产生了前所未有的浓厚兴趣，语言学、符号学、人类学、新马克思主义、女性主义、酷儿理论等方法（观念）纷纷登场，加上传统的图像学、社会学、精神分析等，以致令人眼花缭乱，无所适从：当面对一个研究课题时，论者费尽思量首先考虑的是选择何种方法，而非直接切入课题本身。这种现象值得引起学界注意，因为，本末倒置之举凸显的是对艺术史哲学有欠深思或漠然置之的问题。¹

艺术史的根本价值在于通过研究从事艺术的人及其在特定环境中的生存状态，获得观察当下、反思当下的经验和力量。进一步言之，如果有一种关于艺术的知识生成，其本质内容是对自身的认识，²从这个层面看，“艺术”仅是一个载体或语境。哲学史、法律史、政治史、经济史、文学史、音乐史、戏剧史，等等，莫不如此，归根结底都要落实到人的问题上。如能秉持此种观念，“方法”不会也不应成为一个负担。从某种程度上说，“新艺术史”正是由于对“方法”的焦虑，而在实践中多少偏离了“历史”的维度。以其代表人物诺曼·布列逊（Norman Bryson）为例，由于着迷于表达语汇和叙事结构的改变，使其“三部曲”³从整体面貌上看，更像是“艺术批评”而非“艺术史”。若言回归艺术史本体，无论新旧，如有助于更充分、更深刻地认识人的问题，并不一定要泾渭分明地严守某种方法，而又有意识地拒斥另一种方法。雅各布·布克哈特（Jacob

¹ 笔者拙文《材料、方法与艺术史哲学：当前国内艺术史研究和写作问题之管见》对此问题有所讨论。该文曾于2009年6月入选由中国美术学院主办的“全国美术院校首届博士生论坛”，并收录于《原道与正纬——首届全国美术院校博士生学术论坛论文集》（南昌：江西美术出版社，2010）。后修改为《材料、方法与艺术史哲学刍议》，并发表于2011年第3期《中国书画》杂志。

² 黑格尔曾说：“哲学史的过程并不昭示给我们外在于我们的事物的生成，而乃是昭示我们自身的生成和我们的知识或科学的生成。”见[德]黑格尔，《哲学史讲演录》，北京：商务印书馆，1959，第9页。笔者以为，把“哲学史”换成“艺术史”，这句话不仅成立，也有助于我们反思艺术史哲学的问题。

³ 《语词与图像：旧王朝时期的法国绘画》（*Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*）、《视觉与绘画：注视的逻辑》（*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*）、《传统与欲望：从大卫到德拉克洛瓦》（*Tradition and Desire: From David to Delacroix*）。

Burckhardt, 1818-1897) 被研究者称为是文化艺术史学者, 但其著作中所饱含的对“人”的理解和尊重则是这种名号所不能涵盖的, 即对人之“苦难”(suffering)、“奋斗”(striving) 和“事功”(doing)⁴的用心体察。换言之, 方法抑或观念是有局限的, “文化史”的标签并不足以容纳布克哈特博大的人文主义情怀。“高山仰止, 景行行止。虽不能至, 然心向往之。”对于前辈学人的高度, 笔者虽不敢奢望, 但仍以此为标杆, 勉力为之。正是基于以上思考, 本文并未拘泥于某种方法, 而是始终围绕郎世宁的双重身份——“耶稣会士”与“画画人”, 置其于“生活”之中, 探究他五十一年在华主要活动的动机、状态与成效, 以及相应的情绪和感受。所以, 本文的某些部分有图像学的影子, 另一些部分又有社会学的痕迹, 而在有关瘦马的构图讨论中, 形式分析的分量则显得重一些。另外, 黄仁宇以小见大的历史观, 史景迁(Jonathan D. Spence)对历史人物命运之脉动的细腻把握, 均对笔者的研究和写作提供不少灵感。对于这种并无明确方法可以介绍, 也无意于追求某种方法的情况, 如在论文开篇即如此表述, 可能会引起某些误会。

本文的研究表明, 郎世宁在华期间的境遇虽不至于说凄惨, 但也是充满挫折与艰辛, 悲凉与失望。他勤恳地尽量出色地完成数不胜数的活计; 默默忍受周围不时的冷嘲热讽、暗箭明枪; 想法设法迎合中国趣味; 勇敢地呈递奏章、面谏皇帝; 处心积虑并小心谨慎的与高官显宦交往……一切都是为了争取传教环境的改善, 因为其来华的首要目的即在于此。但残酷的血的事实表明, 他的付出与回报并不成正比。回首两百多年前北京的耶稣会士, 欧麦尔·德格里杰斯(Omer Degrijse, C.I.C.M)神父深有感触: “人们很难想象, 为了保住在中国宫廷中的地位, 这些耶稣会士要付出多大的努力, 要有多么坚定的信仰, 要保持多大的耐心, 要经历多少挫折, 要使用如何机敏的交际手段, 有时还要冒生命危险。甚至在京城以外的基督徒遭受最严重迫害的时期, 他们也能够保住自己在宫廷中的位置。”

5

作为耶稣会成员, 雍正二年(1724)一月十八日对于郎世宁应该具有特殊的意义, 因为雍正皇帝在这一天正式批准了礼部关于禁止传习天主教的决议。自此之后直至郎世宁去世之后的若干年间, 除去北京的宫廷和几座教堂, 中国其它所

⁴ Eric Fernie, *Art history and its Methods: a Critical Anthology*, (London: Phaidon Press, 1995), 85.

⁵ 欧麦尔·德格里杰斯, 〈序言〉, 见(法)伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔夫人, 《耶稣会士张诚: 路易十四派往中国的五位数学家之一》, 郑州: 大象出版社, 2009, 第2页。

有地方有关天主教的活动都是非法的，所有传教人员都将面临官府的查禁、追捕与驱逐，甚至酷刑及处决。这对来华耶稣会士来说无疑是致命一击，因为雍正此举不仅粉碎了他们孜孜以求的事业理想，也让他们面临人生失去价值的巨大危险。尽管郎世宁不肩负传播福音、发展信徒的责任，但他有义务为这项事业提供力所能及的支持。从这一点来说，对于雍正禁教，郎世宁的感受应该与会内神父们无异。由此，笔者以为，郎世宁在雍正二年三月开始绘制的《百骏图》中画入瘦马的形象，很可能不是一个巧合。换言之，很可能是雍正二年的禁教法令，促使“像可怜的孤儿一般无依无靠”⁶的郎世宁描绘这种特殊的动物形象，一寄愁苦之情绪。

而从大时代背景看，身处中西交流渐趋深入，文化冲突日益激烈的十八世纪，“孤独”应是郎世宁等在华耶稣会士的最深刻感受。作为一个“他者”，郎世宁与身处的环境格格不入，他不属于“这个地方”。这对我们认识郎世宁所画瘦马在画幅中的位置（location）——完全孤立或游离于群体之外——所具有的启发和提示作用是不言而喻的。能否将郎世宁的心理情感状态与其所画瘦马的物理位置状态联系起来，某耶稣会士写给母亲信中的一段话或能提供支持：“我们在此命定是要受到排斥的，我们不能改变我们的脸面，不能改变我们的口音，我们在此二十年、三十年甚至四十年，周围危险丛生”。⁷

本文以为：郎世宁所画瘦马可能是其自身写照，而瘦马孤立无援，或游离于群体之外的状态，则可能是其在华之困厄境遇的形象折射。如果此种假设成立，郎世宁在从1724年画绢本《百骏图》至1759画《云锦呈才》长达35年的时间里，持续不断地描绘瘦马，便不能单纯从一种形象的重复的角度去认知，还应从一种心境、意识和情感状态的重复的角度去把握。

本文的价值在于：一，突破了从中西绘画技法融合与中西绘画交流的角度研究郎世宁的窠臼，在郎世宁研究史上第一次以人际交往为主线，深入、系统地讨论了郎世宁参与教会事务的情况，比较清晰地展现了他在北京耶稣会中的地位

⁶ 这句话是郎世宁与费隐、冯秉正三人就礼部相关决议向怡亲王允祥求情时所说的。见〈耶稣会传教士冯秉正神父致本会某神父的信〉（1724年10月16日于北京），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（上卷，II），第326-327页。

⁷ 见〈一位耶稣会传教士给母亲的信〉（1768年9月8日），《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下卷，V），第110-111页。

影响力，使其形象得到了极大充实和丰富；二，在郎世宁研究史上第一次完整、细致地梳理了某一时期内郎世宁的工作内容、工作地点、工作状态，以及工作伙伴等方面情况，并以对其所获待遇的多角度讨论为基础，重新评估了郎世宁在宫廷中的地位，揭示出他与乾隆之间更符合实际的关系；三，对以往论者有所忽视的问题——郎世宁画作中的瘦马形象——进行了更为详实的研究，并提出一个大胆假设：郎世宁所画瘦马可能是其自身写照。无论此假设能否成立，如果今后有一部中国瘦马图像史，郎世宁的名字不应该再被忽略。

附录一：

郎世宁“活计”编年（1723-1765）

自 1715 年来到中国，郎世宁的绝大部分时间和精力都用在了宫廷“活计”上，其中除了画画，还有相当多与画画关系不大，甚至完全不相干的各样“活计”。对于具体的“活计”内容，迄今为止，只有前中国第一历史档案馆研究员鞠德源、田建一、丁琮等人在上世纪八十年代合著的《清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年》有过梳理，¹但由于当时的清宫档案绝大部分尚处于原始状态，整理工作的难度可想而知，以致使该年谱涉及郎世宁“活计”的部分存在较多纰误。基于《清宫内务府造办处档案总汇》，笔者以编年形式统计了从雍正元年（1723）至郎氏去世前一年的乾隆三十年（1765），郎世宁 43 年间有案可查的各项活计。其价值在于：第一次全面、系统而清晰地整理了郎世宁某一时期内的工作内容、工作形式、工作地点、合作伙伴等各方面情况，为进一步深入研究郎世宁提供了坚实的材料基础。

关于“活计”编年的整理，有几点说明：

二、关于编年内所涉及的时间。首先，所有时间均是阴历（农历）；其次，档案本身有三种时间，一是谕旨下达时间；二是谕旨归档时间；三是档案誊抄时间。²

本编年“时间”栏所显示的都是谕旨下达时间，也就是皇帝最初布置活计的时间，这一点十分重要。通过整理档案笔者发现，内务府造办处“档子房”³处理活计档案有一定的规律：最初是贴身太监口头传达皇帝谕旨，同时或者其后，

¹ 旅日学者杨启樵对郎世宁雍正年间的绘画活计也有过片段整理。见《雍正帝与郎世宁》，白寿彝主编《清史国际学术讨论会论文集》，沈阳：辽宁人民出版社，1990，第 242-243 页。

² 档子房对谕旨的记录可能有两次，第一次仅是初步记录，在字体、格式等方面都可能不太规范，第二次是在某个时间集中整理相关初步记录，并以工整的字体和规范的格式誊写。

³ 内务府专门收集、整理、记录档案的机构在档案中显示为“档子房”，在皇城内有办公场所，在圆明园也有办公场所，如乾隆十五年四月十一日：“圆明园档子房来帖内为本月初七日胡世杰交张若澄画条十二张……”见《清宫内务府造办处档案总汇》，第 17 册，第 538 页。

又由专人笔录，最后再以帖子的形式传至档子房。这种办事流程致使两种情况存在：一是帖子当天传至档子房，当天随即记录归档；二是先把帖子保存在某个地方，或者两、三天，或者五、六天，乃至一、两个月，一、两年后再传至档子房，并记录归档。比如乾隆十年三月如意馆的一则档案：“十九日司库白世秀、副催总王来学持来司库郎正培、骑都尉巴尔党押帖一件，内开为九年八月初一日太监胡世杰传旨：景阳宫后殿西间板墙上着郎世宁画油画一张，起稿呈览，钦此。”⁴从中可以看出，活计谕旨下达时间是乾隆九年八月初一日，而到了第二年的三月十九日才送达档子房，中间间隔半年多。这种时间差甚至有长达四年的，如乾隆十六年（1751）闰五月十三日的一件活计，直到乾隆二十年（1755）四月十八日才归类入档。⁵在两种情况中，第二种情况就是档案中出现同一天记录很多“旧”帖子的原因，比如乾隆三十年（1765）七月十九日当天集中处理了28件帖子。⁶显而易见，如果根据档案时间来研究相关活计，必然存在很大误差。⁷台湾中央大学艺术学研究所杨婉瑜对造办处档案中有关金廷标记录的整理，就疏忽了这个问题。在其所制表格的“时间”一栏里，实际上记载的是谕旨归档时间或档案誊抄时间，而非谕旨下达时间，也即金廷标可能开始工作的时间。⁸

为便于研究者根据档案时间顺序查找活计项目，本编年在谕旨时间上加以注释，注明档案时间，记录方式为“某月某日入档”。没有注释的时间均表示该条谕旨是当天传旨，当天入档。需要注意的是，“入档时间”还不完全等于档案抄录时间，而可能是先把相关谕旨折子或太监、官员的传话做简单记录，然后在此后的某个时间里再集中规范地誊写，以正式建档。这个抄录时间可能是几个月、半年，甚至几年清理一次。比如在乾隆初年造办处的档案中就有一条关于系统整理雍正年间内务府某类档案的记载。

另外，本编年所记活计完成时间，并非全部是作品完成当日的日期，而是郎世宁上交作品或回报完成情况，或者太监把完成作品进呈给皇上的时间。可以确

⁴ 同上，第13册，第220页。

⁵ 同上，第21册，第301页。

⁶ 同上，第29册，第524-529页。

⁷ 不仅是鞠德源的年谱，目前有相当多的研究都是按照档案时间来研究的。这个问题显然应该引起足够重视。

⁸ 见杨婉瑜《清乾隆宫廷画师——金廷标研究》，《议艺份子》，第十四期，第44-76页。

定的是，活计实际完成时间不会晚于档案所记录的完成时间。

三、本编年的活计（仅限于皇帝谕旨所要求的，并在造办处存档的活计）统计并不完全。⁹首先，造办处档案中有一些要求画画的谕旨，并没有指定由谁画，比如乾隆十七年十二月二十六日，太监胡世杰传旨要求如意馆分画六十八张白绢斗方。¹⁰乾隆十八年三月十一日，胡世杰传旨要求如意馆分画绢斗方五十六张。¹¹乾隆十九年四月初一日胡世杰传旨要求如意馆分画白绢斗方十五张。¹²乾隆二十年二月初五日，“董五经持来双鹤斋五屏风用宣纸三张，万寿山怡春堂内五屏风一座用宣纸四张，传旨着如意馆人分画人物、花卉、楼阁，钦此。”¹³我们虽然不能肯定郎世宁参与了这些活计，但也不能完全否定这种可能性的存在。因为在档案中存在不记姓名的例子，比如乾隆二十三年七月十四日的谕旨要求郎世宁画八骏图手卷一卷，但在二十三日呈览图稿的帖子中只记录“如意馆画得八骏图纸稿”。¹⁴另外在乾隆三十年七月初六日，谕旨要求为一座钟“着如意馆照样配做一件里面安转盘活动人物”，没有指明要谁做。但在完成情况的档案中就显示为“本日郎世宁画得纸样一张”。¹⁵这类档案就把郎世宁的个人工作笼统地归到“如意馆”集体名下。这种不具姓名的活计在其它“画画处”也存在，比如乾隆十四年十一月十四日，太监胡世杰就拿出白绢斗方二十五幅，传旨：“着启祥宫画走兽六幅、楼阁七幅、人物六幅、山水三幅、花卉三幅。钦此。”¹⁶在启祥宫行走的周鲲、张为邦、曹夔因、王致诚等画师都有可能参与了这些活计的创作。¹⁷同一天，胡世杰还交给咸安宫画画处绢斗方十五张，同样没有点名，要求众画师分画。¹⁸金昆、余省、余穉等画师也可能会参与活计。

其次在档案中还存在一种情况，即有些活计只说是让西洋人做，但却没有指

⁹ 比如郎世宁的《聚瑞图》在造办处档案中就没有记录。

¹⁰ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第19册，第551页。

¹¹ 同上，第557页。

¹² 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第20册，第367页。

¹³ 同上，第20册，第367页；第21册，第297，631页。

¹⁴ 同上，第23册，第470页。

¹⁵ 同上，第29册，第526页。

¹⁶ 同上，第17册，第353页。

¹⁷ 有关这些画师属于启祥宫的档案可在《清宫内务府造办处档案总汇》第14册第416，389页；第17册，第201页等处查到。

¹⁸ 同上，第17册，第353-354页。

明要谁做。比如乾隆二十四年六月二十二日的一条档案：“胡世杰交玻璃人物画片四块、玛瑙片十八片、象牙塔随本套一件，传旨着西洋人起稿配做陈设”。完成情况的记载是：“于本日将玻璃片四件起得插屏纸样一张，配做一对；玛瑙片十八片起得插屏纸样一张；象牙塔起得本座纸样一张”。¹⁹根据活计内容，这个西洋人很可能是郎世宁。因为此时²⁰在造办处工作的西洋人除了郎世宁，还有沙如玉、王致诚、艾启蒙、杨自新、²¹席澄源、²²蒋友仁。沙如玉在“做钟处”行走，工作职责是设计制作钟表；根据档案，王致诚、艾启蒙二人从未有过类似活计经验；杨自新、席澄源²³主要是从事机械制造等当面的活计；蒋友仁主要从事水法方面的设计安装工作。排除这几个西洋人之后，只剩下郎世宁一人。相反，郎世宁则有多次类似活计经历，²⁴如乾隆二十四年三月初十日的活计：“胡世杰交玛瑙盒盖（二件）、玛瑙片（二块）、珊瑚人（一件）、西洋法瑯盒（一件），着郎世宁画样，”于本日画得累丝镀金盘托纸样一张、台撒镀金盒子纸样一张、珐瑯盒子纸样一张、累丝宝石盒陈设纸样一张、西洋珐瑯盒木座纸样一张。²⁵由此可以判断，乾隆二十四年六月二十二日活计的承担者就是郎世宁。

正是由于不完全的活计档案记录，再加上“二次装裱”²⁶的问题，完整统计

¹⁹ 同上，第24册，第682页。

²⁰ 西洋人安德意乾隆二十七年进如意馆行走。五月十七日谕旨：“画西洋画人安德意着在如意馆行走，钦此”。同上，第27册，第180页。

²¹ 乾隆四年六月十二日（第8册，第813页），催总白世秀来说，太监高玉传旨：“着新来会做钟表西洋人杨自新在做钟处行走，着伊做活计一件，先画样呈览，准时再做，钦此”（于本月二十日首领赵进忠杨自新画得自行人自鸣钟纸样一张）。乾隆二十七年五月初六日的谕旨要求杨自新按照“西洋陈设纸样”做，“应用法（发）条向做钟处要”。根据内容判断，杨自新所做应是一个机械装置（第27册，第175页）。乾隆二十一年四月杨自新做“自行狮子”（第21册，第637页）。乾隆二十九年杨自新做“造办工程陈设”（第28册，第811页）（第29册，第197页）。

²² 1738年来华。

²³ 乾隆十八年四月，杨自新、席澄源曾为做“有法子自行鳌山陈设”等向造办处有关人员讨要发条（第20册，第398-399页）。乾隆二十年还收拾“四足活动”的“自行虎”（第21册，第300页）。乾隆二十一年四月席澄源做“西洋式跑马中圈陈设”（第21册，第640页）。在乾隆二十五年的档案中还有“自行娃娃”的记载（第25册，第425页）。乾隆二十七年六月席澄源做得“自行人”（第27册，第197页）（第29册，第197页）。

²⁴ 见第19册，第577页；第21册，第655-656，664页。

²⁵ 见第24册，第666-667页。乾隆二十五年十一月二十四日，“胡世杰交镶银靶黑珊瑚鞭靶一件，传旨着问西洋人应配何样鞭总，配何样鞭总将银靶梅洗配匣盛装”（第25册第299-300页）。

²⁶ 即以前已经托纸或装裱的作品由于年久或其它原因而重修装裱。

郎世宁的活计数量是不可能的。尤其显著的一个例子是，在郎世宁去世以后的造办处档案中，还出现一些装裱郎世宁画作的记载，而这些画作在其生前的工作档案中并没有显示，如乾隆三十一年（1766）十一月十九日要求配囊的《雪板归牧》。

27

四、本编年“内容”栏的活计可能部分地与“完成及装裱情况”栏的活计有重复。主要原因是一些画贴在某处一段时间后，会被揭下来装裱收藏；另外也有一些是由于老化、破旧的问题，而重新装裱。

五、档案“出处”栏的记载方式。档案出处以两组阿拉伯数字的形式记载，小数点前的一组数字表示册数，小数点后的一组数字表示页码。比如“1.103”，表示该条档案出自《清宫廷内务府造办处档案总汇》第1册的第103页。以此类推，“29.515”表示此条档案出自《清宫廷内务府造办处档案总汇》第29册的第515页。档案内容相同或者档案之间有紧密联系的，如果在同一册中出现，以顿号间隔，比如“1.35、183”，表示此条档案在第1册的第35页和第183页都有记录。如果在不同册出现，则以分号间隔，比如“1.269、382；16.268”，表示此条档案及相关信息在第1册的第269页、第382页，以及第16册的第268页有记录。这种档案重复记录的主要原因有两点：一是雍正年间造办处档案大致以两种方式进行，一种是按照“作别”登录，比如“玉作”从一月到十二月做了哪些活计；“木作”从一月到十二月做了哪些活计，等等；第二种是按照时间登录，比如一月份“玉作”做了哪些活计，“木作”做了哪些活计，“裱做”做了哪些活计，等等。所以，同一道谕旨内容一般在档案中会出现两次。二是乾隆年间同一道谕旨有重复传达和记录的情况。²⁸比如乾隆十五年五月十七日有关郎世宁的一道谕旨就分别在五月、六月、七月的“如意馆”档案中各记录一次。²⁹还有一种情况就是同一件活计在不同作别中都有记录，比如乾隆十八年五月郎世宁画西洋式玻璃灯样的活计，在当年的“记事录”、“如意馆”和“玉作”都有记录。³⁰

六、活计内容除了个别出自“木作”（广木作）、“玉作”、“油作”、“自鸣钟”

²⁷ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第30册，第117页。

²⁸ 正是由于这种原因，鞠德源等著《清宫廷画家郎世宁年谱：兼在华耶稣会士史事稽年》也出现了重复记录的失误。

²⁹ 见《清宫内务府造办处档案总汇》，第17册，第356，358，362页。

³⁰ 同上，第19册，第531，561，621页。

(做钟处)、“记事录”、“杂活项”等门类外,主要出自“画作”、“裱做”(也有记为“表作”)、“画院处”(或“画画处”)、“如意馆”等门类下。

七、错字和别字问题。首先,记录皇帝口头谕旨的人员以谐音笔录,比如把人名“冷枚”记为“冷梅”,“姚文瀚”记为“姚文汉”,“汪由敦”记为“汪油敦”等等。把地名“御兰芬”记为“玉兰芬”,把“桃源书屋”记为“讨源书屋”等等。把动物的名字“鹰”记为“莺”,把物件的名“屏风”记为“屏峰”,等等,另一个原因也可能是档案抄录人员图省事,以简化字代替本来的字。为尊重档案的最初面貌,本编年一律按照照抄,但在随后的小括号内加入正确的字体。

时 间	内 容	完成及装裱情况	出 处
雍正元年(1723)			
正月二十八日	认看鱼骨、画眉石。 ³¹		1.103
四月二十日	画桂花玉兔月光画一轴。(画作)	七月初三日。	1.35、183
七月十六日	画扇子四十柄。(画作)	翌年六月十二日。	1.57、185
雍正二年(1724)			
三月初二日	画百骏图一卷。	雍正六年(戊申仲春)。 于乾隆十三年五月初九 日进呈。	1.269、 382; 16.268
雍正三年(1725) 32			
二月二十日	画两个双圆哈密瓜。 ³³	三月初二日。(画作)	1.409、 563
五月十九日	照暹罗国(今泰国)所进的狗、 鹿,每样画一张。	十月二十九日。	1.416、 564

³¹ 玉作。“于二十八日传得西洋人冯秉正、郎士(世)宁认看鱼骨、画眉石,据伊详称,此鱼骨不认得,画眉石比黑铅微软些,亦写得字等语”。对于类似情况,耶稣会士钱德明曾在一封信中以略带无奈的口气说:“如果人们在皇帝的库房中发现既不知其用法,又不知其名称的某种机械装置、乐器、矿物或药物,人们一定会叫我们去告诉他们。如果人们从世界上的某个国家带回某种尚不知名的珍稀之物,那也还是要我们去搞清楚它们,似乎‘为陛下服务的法国人或欧洲人’这一称号标志着其对来自外国的一切无所不知。”见(钱德明(Amiot)神父致本会德·拉·图尔(de la Tour)神父的信)(1754年10月17日于北京),《耶稣会士中国书简集:中国回忆录》(下卷, V),第52页。

³² 本年二月二十六日,“画画处六品官阿兰泰来说,本画画处恭画圣像业已画成”。见《清宫内务府造办处档案总汇》,第1册,第410页。

³³ 任务是照物写生。“二月二十二日总管太监张起麟交双圆哈密瓜二个(随银盘二个),传旨着郎士(世)宁照样画,钦此。”“于三月初二日画得双圆哈密瓜画一张,并原交哈密瓜二个,银盘二个。首领太监程国用持去交总管太监张起麟收讫。”

九月初四日		“将郎士宁画的老虎取来朕看”。 ³⁴	1.565
九月十四日	画瑞谷图。 ³⁵	本月十九日。	1.444 、 566
九月十六日		本月十九日交兰花绢画一张。	1.446 、 566
九月二十六日	画一个鲜南红萝卜，并酌情配画其它物品。 ³⁶	十月十八日。	1.452 、 568
十二月初七日	照驴肝马肺钩窑缸（瓷器）画画。 ³⁷	本月二十八日。	1.502 、 575
雍正四年(1726) ³⁸			
正月十五日	为四宜堂后穿堂内隔断画人物画。 ³⁹	于六月初二画完呈览，雍正提出修改要求。后于八月间完成修改。 ⁴⁰	1.698 ； 2.262
六月二十五日	为田字房画花卉、翎毛斗方十二张。	后又添画四张，于十月初七日完成。 ⁴¹	1.788 ； 2.270
雍正五年(1727)			
正月初六日		“郎石宁画的者尔得小狗虽好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再着郎士宁照样画一张。” ⁴² 闰三月十	2.422 、 716、717

³⁴ 此条档案表明，郎世宁在此前曾画过老虎画。

³⁵ “十四日内阁典籍厅李宗杨持来河南省进来瑞谷十五本，陕西省进来瑞谷二十一本，先农坛进来瑞谷十六本。说大学士张廷玉传旨着西洋人郎士（世）宁照样画，钦此。”“于九月十九日将瑞谷物五十二本画完俱交内阁典籍厅李宗杨，贺继增等持去讫。”

³⁶ “刘玉、张玉柱、陈璘交鲜南红萝卜一个，传旨着郎石（世）宁画一张，蒋廷锡画一张，该配合什么画好看，他们配合着画。”

³⁷ “着郎石（世）宁照样画，比缸略放高些，两头收小些”。

³⁸ 此年年希尧已是内务府总管，见《清宫内务府造办处档案总汇》，第1册，第773页。

³⁹ 海望持出西洋夹纸深远画片六张，奉旨：“四宜堂后穿堂内安隔断，隔断上着郎石宁照样画人物画，画片其马匹不必画”。

⁴⁰ “于六月初二日照样画得人物画片一分，海望呈览奉旨：此样画得好，但后边几层太高难走，层次亦太近，着郎石（世）宁按三间屋内的远近，照小样另画一分，将此一分后一间收拾出来，以便做玩意用”。

⁴¹ 在本年的档案中没有注明作者，但在雍正五年的档案中注明是郎世宁所画。档案记为“一页”，按照谕旨，应该是把十六张花卉翎毛画配成一套册页。此条档案又出现在第2册，第788页。

⁴² “者尔得”，满文读“jerde”，意思是赤红色的，“者而得小狗”，即赤红色小狗。见庄吉发，《满文史料与雍正朝的历史研究》，《两岸故宫第一届学术研讨会：为君难—雍正其人其事及其时代》。这件作品可能是雍正三年十月二十九日完成的暹罗国所进狗的画。另外，二月二十九日档案记：“着西洋人朗石（世）宁将者尔得狗再画一张记此。”见《清宫内务府造办处档案总汇》，第2册，第445页。

		六日。	
闰三月二十六日 ⁴³	进圆明园画牡丹。	四月二十五日。	2.461、717
七月初八日	为万字房南一路六扇写字围屏画榻扇六扇 ⁴⁴		2.492、721
雍正六年(1728)			
三月初二日 ⁴⁵	圆明园耕织轩四方亭内四面板墙 ⁴⁶ 起稿。准画。	七月初十日。糊饰白虎殿 ⁴⁷	3.23、303、3.304
六月二十日 ⁴⁸	“奉旨准平头案式样一张，着朗石宁放大样画西洋画”。	八月初六日。贴在西峰秀色屋内。	3.93、305
十月十九日	养心殿西二间屋内的玻璃镜楠木架上“或着朗石宁画一美人，或着画画人画何(荷)样画贴上”。 ⁴⁹		3.196-197
十二月二十八日		画得年例山水画。于雍正七年三月初十日贴在西峰秀色。	3.171、307
雍正七年(1729)			
50			

⁴³ 闰三月二十七日入档。“着传朗石(世)宁圆明园来将此牡丹照样画下”。

⁴⁴ “万字房南一路六扇写字围屏上空白纸处着郎石(世)宁二面各画榻扇六扇，应画开掩处著其酌量”。

⁴⁵ “于三月初二日员外郎沈嶙唐英传，为西洋人郎石(世)宁画耕织轩处四方重檐亭内四面八字板墙隔断画八幅，着糊饰白虎殿”。“于七月初十日朗石(世)宁画得西洋绢画二十六张，郎中海望带领领催马口途持进贴讫”。“于本月十二日郎中海望奉怡亲王谕，将此画交郎石(世)宁另起小稿改画”。“于本月十七日郎石(世)宁改画得大(八)方亭西洋小画样八张，呈怡亲王看，奉王谕准改画”。“于十八日领催白士秀带郎石(世)宁并画画人戴越等进内于八月初二日改画成讫”。

⁴⁶ 板墙为八字形，高一丈二尺二寸一分，进深一丈三尺，上进深一丈三尺一寸。根据档案内容推测，应是有八幅画贴在白虎殿，二十六张(幅)贴于耕织轩八方亭。

⁴⁷ 白虎殿位于紫禁城内。清代吴长元《宸垣识略》载：“白虎殿系明仁智殿，俗称为办机密之所，今内务府官署即其旧址。”位置在在今天故宫西华门内武英殿以北一带。清代的造办处即在白虎殿后房。

⁴⁸ 六月二十日圆明园来帖，内称“五月十九日画得新添房内平头案样一张，翘头案样一张，郎中海望呈览，奉旨，准平头案式样一张，着郎石(世)宁放大样画西洋画，其案上陈设古董八件，画完口下来，用合牌托平，若不能平，用铜片掐边”。“于八月初六日画得西洋案画一张，并托合牌假古董画八件，郎中海望持进贴在西峰秀色屋内讫”。

⁴⁹ 十月十九日郎中海望奉旨：“养心殿东二间屋内西板墙对宝座处，新安得的玻璃镜插屏甚蠢，尔看闲空折(拆)出，将西二间屋内陈设的楠木架玻璃镜亦取出，将玻璃镜折(拆)下另配硬木边，安在东二间屋内，不必做牙子，背后安档门画片书格，北边做一折叠书格。其拆下玻璃镜木架亦甚文雅，不必改做，或着郎石(世)宁画一美人，或着画画人画何(荷)样画贴上，有陈设处陈设”。档案没有明确记载郎世宁是否画画，只提到楠木镜架上贴了“书册页画片”。

⁵⁰ “三月初九日首领太监赵进忠传怡亲王谕，着西洋人沙如玉在造办处做自鸣钟活计，遵此。”本年六月

正月十二日 ⁵¹	“含韵斋前卷棚下窗上横披空白纸处画窗户棧画”。 ⁵²	五月初八日。	3.439; 4.122
正月二十八日 ⁵³	为西峰秀色殿内东板墙画案上前面画山水画。	四月二十六日。	4.123
闰七月十九日 ⁵⁴	“西峰秀色含韵斋殿内陈设的棕竹边漆背书格二架上层着朗石宁画山水二幅，要相仿”。	八月二十日。	3.631 ; 4.124
八月十四日 ⁵⁵	与唐岱合作为九州清晏东暖阁画画（郎画花卉，唐画石头）。	九月二十七日。	4.124
九月二十四日	为万寿节画画一张。	十月二十九日。	3.649; 4.125
十月二十五日	认看西洋字。 ⁵⁶		4.246
十一月初四日	与唐岱合作画绢画。 ⁵⁷	十二月二十九日。	3.681; 4.125
雍正八年(1730) 58			

二十二日郎中海望、员外郎满毗着“将西洋人郎石（世）宁画画屋内安新窗一扇”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第3册，第592页）

⁵¹ 正月二十三日入档。“于二月十六日将西洋人郎石（世）宁画得圆明园含韵斋屋内对宝座前面，东西板墙上画稿三张郎中海望呈览。奉旨：准山水画稿一张，其画着添画日影，钦此。”“于五月初八日画得窗户棧西洋画三张，郎中海望带领表（裱）匠李官保持进含韵斋横披窗上贴讫。”

⁵² 年谱记为“画西洋窗户棧画”，档案原文是：“含韵斋前卷棚下窗上横披空白纸处着西洋人郎石（世）宁画窗户棧画。”

⁵³ 正月二十九日入档。“本月二十八日郎中海望画得西峰秀色殿内东板墙画案上前面添画片，后面添窗画样一张，呈览奉旨：前面画片着郎石（世）宁画山水，背面窗四扇俱要拆卸，钦此。”“于四月二十六日画得山水画片一张，郎中海望带领催白士秀持进贴讫。”

⁵⁴ 二十四日入档。

⁵⁵ 八月十七日入档。本月十四日郎中海望奉旨：“九州清晏东暖阁贴的玉堂春富贵横披画上玉兰花、石头甚不好，尔着郎石（世）宁画花卉，唐岱画石头，着伊二人商议画一张换上，钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第3册，第640页）

⁵⁶ “二十五日张玉交来西洋玻璃眼睛一副（系西洋人戴进贤进），传旨着照朕带的的眼镜样式装修，再将盒内西洋字白纸签着西洋人认看，因写汉字，钦此。随将西洋字白纸签一件着西洋人郎士（世）宁认得，系七十岁三字等语”。

⁵⁷ “着唐岱、郎石（世）宁画绢画三张”，“于十二月二十九日画得年节绢画三张”。

⁵⁸ 本年六月十五日，“圆明园来帖内称，本月十三日太监刘希文、王守贵传旨，着画西洋画人来圆明园古玩，不必着郎石（世）宁来，钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第4册，第349页）本年十月二十九日内务府总管海望奉旨：“着西洋人做小表一件，试看，钦此。”“于本日内务府总管海望传着西洋人余（沙）如玉做有架子时钟、问钟二座”。“于雍正九年十二月二十八日做得有架时钟、问钟二座”。

三月初七日 ⁵⁹	为“四宜堂后新盖房处，前二间屋内安板墙一槽，开圆光门，门内墙上着郎士宁画窗内透花画”。		4.326、550
三月十九日	“照百福禄儿、者尔德狗样着朗石宁画”。	于十三年十一月二十六日画得百福禄、者尔得狗画二张。	4.333、551
十月二十六日	为两件金胎珐琅杯设计装饰花样。		此条档案录自《海望及其年表》 ⁶⁰
十一月十九日	画绢画一张。 ⁶¹	十二月二十八日。	4.426、554
雍正九年(1731)			
二月初三日	“画各样果子围棋，大小二分”。		4.666; 5.70
三月十七日		莲花画一张托裱，翌年七月二十六日裱讫。	5.59
五月初二日 ⁶²	画大画一幅。	六月初七日。	4.716; 5.70
六月十四日 ⁶³	画风雨景山水画一幅。	八月十三日。	4.731; 5.71
九月初七日	为万寿节画画。 ⁶⁴	十月二十八日。	4.756; 5.71-72
九月二十七日	画画三幅。	十月十一日; 十一月十八日。 ⁶⁵	4.761; 5.72
十一月初四日	画画一幅。 ⁶⁶	十二月二十八日。《夏山	4.781;

⁵⁹ 三月十四日入档。“于二十六日画得窗内透花画样一张，郎中海望呈览，奉旨：牡丹花画在外边，不必伸进屋内来，钦此。”“于十月二十一日画得牡丹花一张，领催马学尔持进贴讫。”

⁶⁰ 相关信息见：<http://www.xuancaoyuan.com/RenWu/HaiWang/index.html>

⁶¹ “内务府总管海望传着柏他拉布勒哈番唐岱画绢画二张，西洋人郎士(世)宁画绢画乙(一)张”。

⁶² 五月初四日入档。“首领太监郑忠奉旨，着高其佩、唐岱、郎世宁每人画大画一副(幅)，钦此。”至六月十四日托裱完毕。

⁶³ 六月十七日入档。“本月十四日太监张玉柱、王常贵传旨着高其佩、唐岱、郎世宁每人画风雨景山水画一副(幅)，钦此。”

⁶⁴ 雍正九年九月初七日，员外郎满毗传“着拜他拉布勒哈番唐岱、西洋人郎石(世)宁画万寿进呈绢画各一幅”。

⁶⁵ 此项谕旨为命高其佩、唐岱、郎世宁每人各画三幅。共得九幅山水画。完成时间有两个：十月十一日(五幅); 十一月十八日(四幅)。

⁶⁶ 初四日内大臣海望、员外郎满毗传旨：“备用画着拜他拉布勒哈番唐岱、西洋人郎士(世)宁、柏唐阿班达里沙、王幼学、画画人汤振基、戴恒等各画一副(幅)”。

		瑞霭》	5.72
雍正十年(1732)			
四月初八日	画《午瑞图》绢画一张。	本月二十九日。	5.430
六月二十三日	圆明园“余暇静室后圆光门内朗石宁画的大画东西两边着接上添画”。 ⁶⁷	七月初六日。	5.279、 432
九月初九日 ⁶⁸	为万寿节画画一幅。	十月二十八日。《松寿鹤灵》 ⁶⁹	5.432
十一月初九日	画年节备用绢画。	十二月二十八日。《仙萼承华》。	5.433
雍正十一年(1733)			
三月初六日	画端午节绢画。	五月初一日。《瑞连百子》 ⁷⁰	5.796- 797
九月初八日	画万寿节绢画。	十月二十八日。《万寿长春》 ⁷¹	5.684、 797
十月二十九日	画画二张。 ⁷²	十二月二十七日。《绿竹》和《野外咸宁》。	5.706、 797
雍正十二年(1734)			
三月初一日	画端午节绢画。	五月初二日。《夏日山居》 ⁷³	6.331、 6.463
八月二十二日	画万寿节绢画。	十月二十七日。《万松永茂》。 ⁷⁴	6.378、 463
十一月初八日	画年节绢画。	十二月二十八日。《锦堂春色》	6.400、 465
雍正十三年(1735)			

⁶⁷ 各高八尺六寸、宽三尺三寸。“司库常保带领西洋人郎石(世)宁、画画人戴越等持进圆明园余暇静室,后圆光门内大画之东西二处,接画贴讫”。(见《清宫内务府造办处档案总汇》,第5册,第432页)

⁶⁸ 九月初九日的档案:员外郎满毗、三音保传旨:“西洋人郎世宁、拜他拉布勒哈番唐岱画备用绢画各一幅”。可能是同一件活计。(见《清宫内务府造办处档案总汇》第5册,第302页)

⁶⁹ 按著录中唐岱、郎世宁的顺序看,《松高万年》在前,《松寿鹤灵》在后。所以后一幅应是郎世宁所画。

⁷⁰ 按著录中唐岱、郎世宁的顺序看,《翠壁清溪》在前,《瑞连百子》在后。所以后一幅应是郎世宁所画。

⁷¹ 按著录中唐岱、郎世宁、王幼学的顺序看,《松岳嵩年》、《万寿长春》、《福寿如意》,中间一幅应是郎世宁所画。

⁷² “着郎石(世)宁亦画画二张,内一张画径一寸三分竹子,一张随意画”。按著录中唐岱、郎世宁的顺序看,两人各画二张:《恩泽万方》、《风雨同舟》;《绿竹》、《野外咸宁》。后二幅应该是郎世宁所画。档案显示,《野外咸宁》于十二年正月初五日贴在了圆明园九州清晏的某个玻璃镜上。

⁷³ 按著录中唐岱、郎世宁的顺序看,《午瑞图》在前,《夏日山居图》在后。后一幅应是郎世宁所画。

⁷⁴ 按著录中唐岱、郎世宁的顺序看,《群仙恭祝》在前,《万松永茂》在后。后一幅应是郎世宁所画。

四月十四日	画端午节绢画。	四月三十日。	6.738
乾隆元年(1736)			
正月 ⁷⁵ 十四日	与唐岱一起照高其佩的山水画另画一张：“照样放高大些”。 ⁷⁶	二月十四日托裱好并“持去”。	7.135-136
正月十九日	随意画斗方。 ⁷⁷	本月二十八日。	7.175
正月十九日		夜景画托裱。本月二十一日托裱好“持出”。	7.137
三月十三日	画花卉斗方。 ⁷⁸	本月二十九日“持进”贴糊。	7.176
四月初一日	“着唐岱郎世宁沈源画三色泥金”曹扇二十柄。 ⁷⁹	本月十五日。	7.176
四月十二日	画端午节绢画。 ⁸⁰	六月初十日。	7.176
四月十二日	与唐岱合画挑山。 ⁸¹	本月二十六日。	7.176
四月十六日	员外郎常保传旨：“冷枚现画圆明园殿宇处，俟汇总时令郎世宁、唐岱、沈源绘画”。		7.174
四月二十六日	画花卉五幅，配合飞禽走兽五幅（内画兔一幅、八骏马一幅、虎一幅、鹿一幅，其余一幅酌量配合画走兽）。 ⁸²		7.249
五月十四日	画花卉翎毛。 ⁸³	七月二十三日画完。	7.176
五月二十三日		翎毛四张、莺一张、山水一张、花卉六张、旧绢画二张、八骏一张，托裱挑山。乾隆二年三月十五日进呈。 ⁸⁴	7.150

⁷⁵ 根据乾隆元年正月初七日的谕旨，此时冷枚已在宫中行走。（“将春夜宴桃李园绢画令冷枚落款”。见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第142页）

⁷⁶ 乾隆对高其佩画的意见：“景致好，中间山石不好”。

⁷⁷ “着唐岱、郎世宁二人随意各画斗方二张，钦此”。

⁷⁸ “首领萨木哈面奉上传：洋漆格背后画斗方五张，着冷枚画人物，唐岱画山水，沈源画房子，郎世宁画花卉、陈枚画白描，各一张，随意画，钦此。”

⁷⁹ “太监毛团交曹扇二十柄，传旨着唐岱、郎世宁、沈源画三色泥金，钦此。”

⁸⁰ 毛团传旨，“端午节着郎世宁、唐岱、沈源各画绢画一张，记此。”

⁸¹ “毛团传旨：着照现画山水横披令郎世宁、唐岱合画挑山二张，钦此。”

⁸² 这些画是贴在养心殿西暖阁内的一座“楠木边栢木心群板线环镶紫檀木”的围屏上。除了郎世宁，乾隆还要求唐岱画山水十幅、冷枚画人物十幅、陈枚与损友画楼台殿阁十幅。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第249页）

⁸³ “胡世杰传旨：着唐岱画山水挑山一幅，沈源画楼阁挑山一幅，郎世宁画花卉翎毛一幅，冷枚画人物横披一幅，钦此。”

⁸⁴ 此次托裱有冷枚的人物画两张，高其佩的八骏图一张。

五月二十四日	“照画过横披尺寸再画一张，钦此。”	八月十三日。	7.176
六月二十九日	为重华宫画通景油画。 ⁸⁵	七月初十日进呈。	7.177
七月二十三日	在榻子上画画。 ⁸⁶	八月初四日。	7.178
八月二十六日	“后殿明间钟架玻璃门上着郎世宁画油画，钦此。”	本月二十八日画讫。	7.178
二十九日		九月初六日。册页改换签子。 ⁸⁷	7.167
十一月十五日	与唐岱、沈源合画《圆明园图》。 ⁸⁸	于乾隆三年五月十一日由唐岱贴在清晖阁。	7.179
	与唐岱、陈枚合画《岁朝图》。 ⁸⁹	十二月二十五日进呈。	7.179
十二月初五日	画年节绢画。 ⁹⁰	本月二十七日进呈。	7.179
二十六日	画山水横披。 ⁹¹	本月二十八日进呈。	7.180
乾隆二年(1737) 92			
正月初五日 ⁹³	与唐岱、陈枚、沈源合画(上)元节大画。	本月十三日交。	7.766
正月十七日	与唐岱、陈枚、沈源合画《元宵图》一大幅。	三月十三日交。	7.767
六月 ⁹⁴ 二十四日	为畅春园寿萱春永东次间仙楼、东口山房画通景油画。 ⁹⁵	于八月初七日“持进贴讫”。	7.771
六月二十七日	为一座围屏画画。 ⁹⁶		7.755

⁸⁵ “二十九日西洋人郎世宁来说，太监毛团传旨，重阳宫着画通景油画三张，钦此。”

⁸⁶ “二十三日画画人沈源来说，太监愍恪传旨：榻子上着郎世宁、唐岱、陈枚、沈源各画画二幅，钦此。”

⁸⁷ 这套册页没有注明时间和内容，可能是以前的作品，因签字老化而更新。

⁸⁸ “十五日沈源来说，太监毛团传旨：着唐岱、郎世宁、沈源画圆明园图一幅，钦此。”

⁸⁹ “十五日画画人沈源来说，太监毛团传旨，着唐岱、郎世宁、陈枚商酌画岁朝图一幅，钦此。”

⁹⁰ 档案原文：“初五日骑都尉唐岱、西洋人郎世宁、画画人沈源来说，年节每人欲画绢画一张，预备呈进等语”。很有意思，这是主动要求工作。乾隆四月十四日，“画画人张为邦丁观鹏等四人来说，端午节欲合画高六尺、宽三尺绢画一张”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第182页）

⁹¹ “二十六日唐岱来说，太监胡世杰传旨：宝座后东墙贴着唐岱画，着郎世宁画山水横披一张，钦此。”

⁹² 本年十月初三日，余省的名字第一次出现在档案中。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第773页）本年十月十八日，“崇文门奏准交来风琴八架，着西洋人德里格收拾以备应用”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第794页）

⁹³ 记录在“如意馆”类别下。

⁹⁴ 本月十三日，太监毛团传旨：“着西洋人沙如玉想法做自行转动风扇一分（份），钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第791页，“白鸣钟”）

⁹⁵ 六月二十七日，内大臣海望量得畅春园寿萱春永东次间仙楼，上高六尺二寸，下高六尺五寸，面宽一丈零五寸，进深四尺二寸。东口山房高一丈二尺一寸，面宽一丈四尺八寸。每处贴得通景油画纸样一张。七品首领萨木哈持进转交太监毛团、胡世杰、高玉呈览。奉旨：着郎世宁画，钦此。根据档案，此二处为“太后常坐落处”。

七月 ⁹⁷ 十七日	画万寿节画绢画。 ⁹⁸	八月十一日。	7.771
七月十七日	为一件法郎盒画西洋番花。 ⁹⁹		7.724
十二月二十八日		绢画一张托纸，并落款。 本月三十日“持进”。	7.766
乾隆三年(1738) 100			
四月初六日	传旨：“郎世宁之病如好了，着伊在家将保合太和围屏上画画得时送进”。		8.212-213
五月二十一日	随意画花卉。 ¹⁰¹	六月十五日交。	8.214
五月二十六日	“将圆斗方画走兽二张，海棠式斗方画走兽四张、花卉五张，海棠式横披画花卉一张。 ¹⁰²	七月二十一日交。	8.215
七月二十三日 ¹⁰³	为保合太和大殿东暖阁内的一扇玻璃窗户画花卉。		8.217
九月 ¹⁰⁴ 初五日	“将重华宫西配殿……北面满糊油纸，令郎世宁画油画”。		8.199

⁹⁶ 裱做。二十七日七品首领萨木哈将做得圆明园九州清晏围屏木样一件，交太监毛团、胡世杰、高玉呈览。奉旨：照样准做。其围屏背后，着新来三名画画人画；其玻璃上亦画画。俟郎世宁到时再画画之展前面斗方上糊各色绢，钦此。

⁹⁷ 七月二十二日，画画人冷枚来说，为万寿节欲画画一幅，回明监察御史沈翰、员外郎满毗、司库四格准行，记此。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第7册，第772页）

⁹⁸ 档案为：“骑都尉唐岱等来说，为万寿呈进，郎世宁……每人欲画绢画一张等语。”

⁹⁹ 杂活作。七月十七日首领吴书将西洋番花铜胎法（珐）郎盒一件交太监胡世杰呈览，奉旨：“着持出照此样再做一件，其盒上所烧番花着西洋人郎世宁画，钦此。”

¹⁰⁰ 正月二十九日崔总白世秀来说，太监毛团交焦秉真册页一册，传旨：“着新西洋人照此尺寸画册页一册，钦此。”于本年三月初九日新到西洋人张纯一将交出焦秉真画御制清赏小册页，画得人物画片二片，交太监毛团呈览。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第8册，第211页）。三月二十三日，“新到来西洋人张纯一进羊皮画西洋景扇面一张，紫羊皮扇面四张。”“赏西洋人张纯一上用缎一匹、折片一件”。（记事录，《清宫内务府造办处档案总汇》，第8册，第252页）。二十九日四月二十日，太监胡世杰传旨：“着西洋人张纯一照冷枚相马图画一张，钦此。”（于八月初六日画完，见《清宫内务府造办处档案总汇》，第8册，第213页）

¹⁰¹ 太监胡世杰传旨：“着郎世宁随意画花卉二张。”

¹⁰² 太监胡世杰交圆斗方样一张、海棠式斗方样一张、海棠式横披样一张，传旨：“着郎世宁将圆斗方画走兽二张，海棠式斗方画走兽四张、花卉五张，海棠式横披画花卉一张，此三张如从前画过的，不必再画，钦此。”“此三张如从前画过的不必再画”，意思是让郎世宁在太监胡世杰拿来的三种形式（圆斗方、海棠式斗方、海棠式横披）的纸上画画。

¹⁰³ 八月初九日入档。

¹⁰⁴ “着西洋人张纯一画长四尺、宽二尺备用。再画长三尺，宽一尺五寸画”。

九月二十九日 ¹⁰⁵	画油画二张。		8.219
十月十五日	起稿画画二幅。 ¹⁰⁶		8.219
十月二十二日	与张维邦一起为莲花馆西洋楼下门帘子画画。 ¹⁰⁷		8.219-220
十一月二十四日	画大画一张。 ¹⁰⁸		8.220
十二月十四日		册页一册，用锦做套，写绫签子。 ¹⁰⁹	8.466
十二月十八日 ¹¹⁰	画各样走兽册页一部。		9.167
十二月二十九日	为“一块山子式地景”烘色。地景上的图像可能是伊兰泰 ¹¹¹ 做的“子母梅鹿”。		8.220-221
乾隆四年(1739) ¹¹²			
正月三十日 ¹¹³	画油画一张。		9.167、169
二月十三日		“郎世宁来说，太监毛团传画大油画，着预备头号高丽纸，颜料”。 ¹¹⁴	9.167

¹⁰⁵ “西洋人郎世宁奉上谕着画油画二张，钦此。”

¹⁰⁶ “胡世杰传旨着西洋人郎世宁起稿画画二幅，钦此。”

¹⁰⁷ 二十二日柏唐阿花塞来说，员外郎常保、蓝翎侍卫松林将画得莲花馆西洋楼下门帘子纸样一张，交太监毛团胡世杰承览奉旨：“着郎世宁、张维邦画，钦此。”

¹⁰⁸ 太监毛团传旨：“着西洋人郎世宁画大画一张，钦此。”

¹⁰⁹ 太监毛团交郎世宁画册页一册，传旨：“着用从前交出锦做套，写绫签子，钦此。于本月二十九日配得锦套。”

¹¹⁰ “乾隆三年十二月十八日西洋人郎世宁奉旨谕着画各样走兽册页一部”。档案录在乾隆四年三月初四日的“如意馆”下。

¹¹¹ 伊兰泰，满族人，乾隆时期宫廷画师，曾于1744年绘制《圆明园四十景图》铜版画。曾师从郎世宁学习西洋线画法，据张恩荫研究，伊兰泰曾为长春园东部西洋建筑之一的远瀛观的室内房间起过10余幅人物故事通景画稿，还是“长春园西洋建筑二十幅铜版画”的作者。见张恩荫，《圆明大观话盛衰》，第158-160页。档案：二十九日二等侍卫伊兰泰做得子母梅鹿三件，七品首领萨木哈持进交太监高玉，呈览奉旨：“此子母鹿三件着做一块山子式地景，得时交进，着郎世宁烘色，钦此。”

¹¹² 六月如意馆：十四日催总白世秀将西洋人张纯一学画得绢画一张持进交太监高玉毛团呈进，奉旨：“着再往好里画。钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第9册，第171页）十二月裱做：“二十二日七品首领萨木哈、催总白世秀将西洋人张纯一画得画一张持进，交八品官高玉、太监毛团胡世杰呈进，奉旨：着托纸一层。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第9册，第38页）

¹¹³ 在四月初十日如意馆的档案中有类似的一条记录：“正月二十九日太监毛团传旨着郎世宁画油画一张。”从传旨时间上看，只有一天的差别，而且传旨人也为同一人。由此可以推断，这是同一件活计。

¹¹⁴ 于本日柏唐阿强锡将定粉二十斤、黄丹二斤、广胶十八斤、白矾二斤、密陀口一斤、核桃仁一百斤、白粗布六尺、黑炭九十斤、高丽纸一百张，交王幼学收去讫。

三月十六日	为西峰秀色内一座围屏起画稿。 115		8.774
三月十七日 ¹¹⁶	“慎修思永乐天和玻璃窗户一扇着郎世宁画花鸟横披画一张；再五福堂亦画横披花鸟画一张。”	七月二十日。	9.169
五月初五日		“池莲双瑞图”一轴，配做画斗、画杆等。 ¹¹⁷	9.111
五月十二日 ¹¹⁸	“奉三无私宝座后隔扇六扇上象牙席二面透画着郎世宁起稿”。 ¹¹⁹	本日进呈。	9.169-170
五月二十七日	“面奉旨谕着画油画一张”。		9.170
六月二十七日		花卉册页一册。 ¹²⁰	9.21
八月 ¹²¹ 十二日		绢画横披一张，托纸一层。	9.28
乾隆五年(1740)			
正月十一日		因参与画“化日舒长”而受赏。 ¹²²	9.516
二月二十九日		鹑口(鸪?)绢画一张，裱轴。	9.297
六月三十日	画手卷三卷。 ¹²³		10.369
七月十一日		《岁安图》一轴装裱。本月十八日完成。	9.320
八月 ¹²⁴ 十九日		《五瑞图》一轴托裱。丁	9.324

¹¹⁵ 乾隆四年五月记事录：十三口员外郎常保来说，为三月二十六口太监胡世杰传旨：“西峰秀色厅内三面添做围屏。一面糊蓝杭绸，一面糊画绢，着郎世宁起稿呈览。准时着常保外雇匠人交张为邦、王幼学带领指示同画，钦此。”

¹¹⁶ 此条档案补录在五月十三日。

¹¹⁷ 木作。“太监胡世杰交郎世宁池莲双瑞图一轴，传旨：着配做象牙画口子、锦云子、紫檀木画斗、楠木画杆做一分。钦此。”

¹¹⁸ 五月十三日入档。

¹¹⁹ 由张为邦按照郎世宁的画稿画。

¹²⁰ “胡世杰交郎世宁花卉册页一册，唐岱山水画片十二张，对题字十二张，传旨将唐岱山水画片十二片、对题十二张，着照郎世宁花卉册页尺寸大小，托裱册页一册，其册页心照新画片大小尺寸做。钦此。”此本册页很可能是郎世宁以前画好的，太监胡世杰拿来，只是将此作为样本，将唐岱的“山水画片十二片”托裱制作册页一册。

¹²¹ 记事录：八月初十日首领李久明将西洋人张纯一学画得象牙罩漆人物画片一片，交太监毛团、胡世杰呈览。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第8册，第782页）

¹²² 郎世宁得赏：内庭缎匹二匹。

¹²³ 乾隆六年正月（如意馆）初四日副催总六十七持来司库郎正培押帖一件，内开五年六月三十日太监胡世杰传旨：“着唐岱、郎世宁各画手卷三卷，先起稿呈览。钦此。”

¹²⁴ 做钟处。八月十四日：“着西洋人沙如玉想法做钟，先画样呈览”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第9册，第589页）

		九月初八日做好进呈。	
		《八骏图》一轴托裱。于九月初八日做好进呈。	9.324
九月二十七日		绢画一张，做吊屏一件。 ¹²⁵	9.455-456
乾隆六年(1741)			
正月二十九日 ¹²⁶	与其他画师合作为清晖阁玻璃集锦围屏一架画油画。		10.370
二月十九日 ¹²⁷	“坦坦荡荡半亩园亭后旧日所画的药兰架着郎世宁配合改画起稿”。		10.371
六月二十三日		花卉横披一张，装裱成锦边挂屏一件。	10.341
七月十七日	画手卷三卷。 ¹²⁸		10.378
七月二十日 ¹²⁹	“玉(御)兰芬五更钟门上着郎世宁照重华宫大宝座隔后面画西洋景油画”。		11.123
七月二十四日	“着郎世宁师徒五人往瀛台澄怀堂长春书屋画油画”。		10.379
七月二十五日		绢画一张托纸。	10.344
九月二十一日 ¹³⁰	与唐岱一起“往静明园布一通景”。		10.380
十一月 ¹³¹ 十四日	照宋苏汉臣《太平春市图》画意起稿一张。 ¹³²	于翌年四月初五日呈览。准画。	10.381

¹²⁵ 木作。“二十七日司库刘山久来说首领开其里交郎世宁绢画一张，励廷仪绢对一幅，传旨俱做闷钉一块、玉吊屏一件、挂对一副。钦此。”（于本年十月十八日司库刘山久将做得一块玉杉木壁子绢画吊屏一件，挂对一副交首领开其里收讫。）（第9册，第456页）

¹²⁶ 二月初五日入档。司库郎正培面奉旨：“将清晖阁玻璃集锦围屏一架共六十八块，着郎世宁等画油画。钦此。”

¹²⁷ 档案录入时间是二月二十五日。

¹²⁸ 本日太监胡世杰传旨：“着唐岱、郎世宁各画手卷三卷，长七尺五寸宽九寸。钦此。”此条旨旨有可能是正月初四日旨旨的补充，即明确尺寸要求。但时隔六个月，也有可能是一次新的任务。

¹²⁹ 档案录入时间是乾隆七年三月二十三日。

¹³⁰ 档案录入时间是九月二十七日。

¹³¹ 记事录。初四日催总邓八格来说太监高玉等传旨：“新来西洋人纪文党智忠通使孙章三人着在六所行走，每人照西洋人分例饭各赏给一分。”（见《清宫内外府造办处档案总汇》，第10册，第312页）“十七日司库白世秀来说太监高玉等传旨：着赏西洋人沙如玉缎三匹，西洋人孙章并新来二名每人缎一匹。”（见《清宫内外府造办处档案总汇》，第10册，第314页）

¹³² 太监高玉等交宋苏汉臣太平春市图手卷一卷（随匣），传旨：“着冷枚、丁观鹏、金昆、郎世宁等四人按此手卷画意各另起稿一张呈览，钦此。”

十一月十八日	为遐瞩楼、兰室、虚舟等三处画人物油画。 ¹³³		10.381、382
十二月二十六日 ¹³⁴		“春蔬丰盛”绢画一张，托纸一层。	10.367
乾隆七年(1742)			
正月十七日 ¹³⁵	“方壶胜境大宝座格内着郎世宁酌量配合画古玩”。		11.66、123；16.260
二月二十日 ¹³⁶	“着郎世宁带徒弟等往看道路、树木、墙垣、庙宇、房间、河道，俱随线法改正，画画一幅”。 ¹³⁷		12.357
三月二十二日		百兽小扇十柄，配象牙扇箍，楠木胎黑漆扇匣。 ¹³⁸	11.208
四月初八日 ¹³⁹	“斋宫前殿东暖阁着郎世宁等画油画书格一张”。		11.67
五月初二日		绢画一张，托纸一层。	10.677-678
五月初三日 ¹⁴⁰	“建福宫敬胜斋西四间内照半亩园糊绢，着郎世宁画藤萝”。		11.68
五月十八日 ¹⁴¹	为昭仁殿后殿西边假门口画油画一张。		11.377-378
五月二十五日	画咸福宫藤萝架。 ¹⁴²		11.67-

¹³³ 太监高玉等传旨：“遐瞩楼东进间门口，并兰室明间门口、虚舟明间门口俱着郎世宁画油画人物。先起稿呈览，准时将油画纸拿在内廷画”。

¹³⁴ 裱做。

¹³⁵ 档案录入时间是二月十九日。在乾隆七年如意馆三月二十五日的档案中，这则谕旨的时间记为“正月二十八日”。在乾隆十三年如意馆十月初九日的档案中，记为“五月二十八日”，但是紧接着记到“于三月二十四日起得古玩稿”。由此可见此处时间记载存有误差。

¹³⁶ 乾隆九年正月二十五日。在乾隆七年三月“木作”的档案中也有一条记载：十五日接得如意馆来帖一件，内开为二月二十八日高玉持来海子图样一张，传旨：“着郎世宁、张为邦、王幼学往看某道路、瑞儒（档案中即是此字）、树木、河道、房间、庙宇等样，俱线法改正，画画一张。钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第10册，第729页）虽时间上有出入，但两条档案所记是同一件活计。由此可以推断，张为邦应是郎世宁的徒弟。

¹³⁷ 原图“海子图”应是北京某处湖泊的全景图，太监高玉拿来要求郎世宁等根据实际地貌，用西方透视方法重新画一张。规格为：长一丈三尺，宽六尺。

¹³⁸ 乾隆七年三月“牙作”：太监高玉等传旨：“有郎世宁所画百兽小扇十柄，配象牙扇箍、楠木胎黑漆扇匣。钦此。”

¹³⁹ 档案录入时间是五月十六日。

¹⁴⁰ 档案录入时间是六月初二日。

¹⁴¹ 乾隆八年正月二十七日入档。

¹⁴² 二十五日司库白世秀、副催总达子将画样人卢璠、姚文瀚画得画稿二张持进交太监高玉呈览，奉旨：“将

			68
六月十一日		桃花写生图画一轴，配画斗等。 ¹⁴³	10.739
七月初三日		猿松小条画一张，裱轴并配画斗等。 ¹⁴⁴	10.742
八月二十三日 ¹⁴⁵	“静怡轩仙楼上壁子二扇，着郎世宁等画格扇四扇，再围屏槛框画楠木色”。		11.70
八月二十三日 ¹⁴⁶	建福宫“小三卷房床罩内玻璃镜三面有走锡处挖去，着郎世宁、王致诚画油画花卉”。		11.71
八月二十七日	为汇芳书院抒藻轩戏台画油画。 ¹⁴⁷	九月六日画讫。	10.697
十月初五日 ¹⁴⁸	为一座插屏起稿画油画。		11.74
十月十一日 ¹⁴⁹	为汇芳书院画油画。		11.72
十月十一日 ¹⁵⁰	为九州清晏殿内画油画二张。		11.73; 11.377
乾隆八年(1743)			
三月初四日 ¹⁵¹	画十骏大画十幅(不必布景)。		11.379
三月十五日 ¹⁵²		画得大画一幅，托裱。	11.379-3 80
三月二十九日 ¹⁵³	与唐岱、沈源一起前往香山、玉		11.380

此画稿着造办处收贮，令卢穉、姚文瀚帮助郎世宁画咸福宫藤萝架。钦此。”

¹⁴³ 六月木作。“十一日司库白世秀、副催总达子来说，首领开其里交郎世宁桃花写生图画一轴，传着配画云画斗、画口楣杆。记此。”档案交代，此画“系景阳宫后殿西次间东墙上挂”。

¹⁴⁴ 乾隆七年木作。初三日司库白世秀、副催总达子来说，首领开其里交郎世宁猿松小条画一张，唐岱春霭晴峦绢画一张。传旨：“着裱画二轴，各随画云画斗、画口楣杆。记此。”(于八月初八日副催总强锡将托裱得绢画二轴随画斗、画口楣杆持进安挂在建福宫讫。)

¹⁴⁵ 九月初九日入档。

¹⁴⁶ 九月二十五日入档。

¹⁴⁷ 裱做。太监高玉传旨：“汇芳书院抒藻轩戏台着糊油纸，郎世宁画油画。钦此。”

¹⁴⁸ 十二月二十二日入档。副催总六十七持来司库郎正培、骑都尉巴尔克押帖一件，内开为十月初五日太监张明持来紫檀木插屏一座，传旨：“将背面玻璃镜除下，糊画片一张。除下玻璃镜另配做插屏一件，玻璃镜着郎世宁起稿画油画，背面亦糊画片一张。钦此。”

¹⁴⁹ 十月十二日入档。“汇芳书院着郎世宁等画油画”。

¹⁵⁰ 十二月初四日。

¹⁵¹ 三月初四日入档。至本年五月十二日，乾隆下旨要唐岱给十骏手卷“布景”(实际上即补景。第12册，第358-359页)。鞠德源年谱记：长一丈六尺六寸、宽九尺八寸五分。至十月二十六日完成。托裱成轴，特制黑红漆画金龙箱收贮。至乾隆十三年四月，又将郎世宁所画《大宛骝图》、《红玉座图》和《如意驄图》三轴续入《十骏图》内。《清宫内务府造办处档案总汇》第11册，第786页有“黑红漆画金龙箱”的信息。

¹⁵² 三月二十五日入档。

¹⁵³ 四月十一日入档。每幅长九尺、宽七尺。

	泉二处，看其道路景界，合画大画二幅。		
四月初三日		郎世宁、唐岱绢画一张，托纸。	11.764
五月二十九日 ¹⁵⁴	与唐岱合画围猎大画一张。		11.384
六月十四日 ¹⁵⁵	画大画十幅。		11.384
六月二十五日 ¹⁵⁶	与唐岱再画《围猎图》大画一幅。		11.385
七月初一日 ¹⁵⁷	与唐岱合画条画十幅。		11.385
十二月初十日		绢画一张，裱大轴子。	11.796
十二月十二日		花卉大画一张，裱成轴。	11.798
十二月二十二日		绢画一张，托纸一层。	11.803
十二月二十六日 ¹⁵⁸	画油画册页四册。		12.355
乾隆九年(1744)			
正月十一日		双猿画一轴，配画斗等。 <small>159</small>	12.427
三月二十五日 ¹⁶⁰	为保合太和仙楼下画油画一张。		12.360
四月二十二日		人物绢画一张，托纸一层。	12.706
五月初二日		绢画一张，传旨托纸一层。	12.709-7 10
五月十五日 ¹⁶¹	为澄海楼画横披一张。		12.362
五月二十五日		绢画一张，托纸一层。	12.716
六月初五日 ¹⁶²	为万方安和戏台后面起画稿。	当日做得木头小样并画稿。	12.363
六月初九日		山海图画一张，托纸一层。	12.719
六月初十日		画鸢斗方一张，添写“恭	12.719

¹⁵⁴ 六月十六日入档。

¹⁵⁵ 六月十六日入档。本月十四日太监张明传旨：“着郎世宁画大画十幅，酌量起稿呈览，钦此。”

¹⁵⁶ 七月初十日入档。本年六月二十五日，太监胡世杰传旨：“着唐岱、郎世宁再画围猎图大画一幅，高一丈、宽六尺。照横披画上款式布景，起稿呈览，钦此。”

¹⁵⁷ 七月初二日入档。

¹⁵⁸ 乾隆九年正月初七日入档。正月初七日副催总六十七持来司库郎正培、骑都尉巴尔当、催总华善押帖一件，内开为八年十二月二十六日太监张明传旨：“着郎世宁画油画册页四册，用云母片画，钦此。”

¹⁵⁹ 乾隆九年“雕漆作”。正月十一日司库白世秀来说首领开其里交郎世宁双猿画一轴，传旨着配画斗云、口楣杆一分，记此。

¹⁶⁰ 档案录入时间是三月二十九日。

¹⁶¹ 五月二十八日。

¹⁶² 档案录入时间是七月十二日。

		画”二字。 ¹⁶³	
六月 ¹⁶⁴ 十七日 ¹⁶⁵	为雍和宫五福堂起美人稿。		12.363
七月十三日	“长春仙馆玻璃围屏上着添字画天元地方，其条环亦用字画另画样呈览”。	本月二十五日，交小画一张。 ¹⁶⁶	12.727
七月十九日 ¹⁶⁷	为慎修思永濂溪乐处起画稿。		12.365
七月十九日		海子图画一张，托纸一层。 ¹⁶⁸	12.730
八月初一日 ¹⁶⁹	为景阳宫 ¹⁷⁰ 后殿西间板墙上画油画一张。		13.220
八月十一日		绢画一张，托纸一层。	12.747
八月 ¹⁷¹ 十三日		竹股（骨）画扇一柄。 ¹⁷²	12.551
九月二十四日		旧绢画一张，托纸二层。	12.762
十月初一日 ¹⁷³	“画万方安和戏台后面石青地横披，填泥金字”。		12.368
十月十一日		与唐岱合笔纸画一张，托纸一层。	12.769
十一月 ¹⁷⁴ 二十一日	画大画一幅。		12.369
十一月二十七日		旧绢画一张，托纸接长。	12.777
十二月初八日		绢画一张，“着镶蓝绫边，	12.783

¹⁶³ 初十日司库白世秀来说太监胡世杰交无款水仙灵芝斗方一张，郎世宁画鸢斗方一张，传旨：“将郎世宁画斗方上篆写恭画二字，俱集锦用，如用在何处奏明，钦此。”

¹⁶⁴ 六月十六日的档案：清晖阁围屏上盆景，着张为邦、王幼学用郎世宁的旧稿二张收小画水画二张。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第12册，第363页）

¹⁶⁵ 七月初八日入档。六月十七日太监胡世杰持来雍和宫五福堂元（圆）光纸样一张，传旨：“着郎世宁起美人稿，着张为邦、王幼学画脸像，着丁观鹏画，钦此。”

¹⁶⁶ 为此次活计画画的还有：唐岱（两张）、张雨森、余省、丁观鹏、沈源、孙祜。

¹⁶⁷ 八月十七日入档。七月十九日太监胡世杰传旨：“慎修思永濂溪乐处，着郎世宁照热河观莲所扁样起稿呈览，钦此。”

¹⁶⁸ 这张画很可能是乾隆七年二月二十日谕旨要求郎世宁带徒弟勘察地形，画“海子图”的结果。见《清宫内务府造办处档案总汇》，第12册，第357页。

¹⁶⁹ 乾隆十年三月十九日司库白世秀、副催总王来学持来司库郎正培、骑都尉巴尔党押帖一件内开为，九年八月初一日太监胡世杰传旨：“景阳宫后殿西间板墙上着郎世宁画油画一张，起稿呈览，钦此。”

¹⁷⁰ 景阳宫在紫禁城东六宫区域。

¹⁷¹ 张纯一象牙西洋异兽图一册呈览。

¹⁷² 同作。“传旨着入琼瑶藪一处装”。

¹⁷³ 十月初七日入档。十月初七日太监胡世杰持来御笔字一张，传旨：“着郎世宁画万方安和戏台后面石青地横披，填泥金字，钦此。”

¹⁷⁴ 本月二十七日有郎世宁旧绢画一张，“着另托纸接长”。见《清宫内务府造办处档案总汇》，第12册，第777页。

		出磁青纸小线”。	
十二月二十二日	在一件玳瑁盒盒底上随意画一画片。 ¹⁷⁵		12.370
十二月二十三日		太平欢庆画一张，托纸一层。	12.779-780
乾隆十年(1745)			
二月初七日		画一张，托纸一层。	13.353
三月初二日 ¹⁷⁶	为弘德殿东暖阁北墙上画画一张。	六月初四日	13.237
三月十一日	修改一幅绢画。 ¹⁷⁷		13.220
三月二十日 ¹⁷⁸	与张为邦合画大像一幅。		13.233-234
三月二十六日 ¹⁷⁹	画大像一幅。		13.235、237
三月二十六日 ¹⁸⁰	与张为邦前往玉(御)兰芬画大画一幅。		13.242
七月初七日 ¹⁸¹	“香山行宫亭子顶隔着郎世宁等即往起稿”。		13.240
七月十八日 ¹⁸²	“重华宫油画着郎世宁等重画一遍”。 ¹⁸³		13.240
十月十七日 ¹⁸⁴	为香山行宫响水房内四面板墙连顶檐画西洋画。		14.415
十一月初八日	太监胡世杰传旨：将京城图样着海望管理，令郎世宁将如何画法指示沈源，着沈源教外边画图人画。		13.572
乾隆十一年(1746)			
二月初三日 ¹⁸⁵	与沈源、丁观鹏合画岁朝图大画		14.415

¹⁷⁵ 二十二日七品首领萨木哈来说，太监胡世杰交一面玻璃罩盖玳瑁盒一件，传旨：“着郎世宁在盒底上随意画一画片，隔玻璃看。钦此。”

¹⁷⁶ 档案录入时间是六月初四日。

¹⁷⁷ 十一日司库白世秀来说，太监胡世杰交郎世宁绢画一张，传旨：“着郎世宁将画上闪光去了，钦此。”

¹⁷⁸ 档案录入时间是四月十二日。

¹⁷⁹ 档案录入时间是四月二十五日。

¹⁸⁰ 档案录入时间是十月十二日。

¹⁸¹ 档案录入时间是八月初七日。

¹⁸² 档案录入时间是八月初七日。

¹⁸³ 郎世宁曾于乾隆元年六月二十九日为重华宫画通景油画。

¹⁸⁴ 档案录入时间是乾隆十一年正月二十九日。

¹⁸⁵ 二月初七日入档。规格要求：高九尺五寸、宽六尺四寸。

	一幅。		
三月十八日		骚青绢画斗方四张，“传旨著集锦用”。 ¹⁸⁶	14.571
闰三月初三日 ¹⁸⁷	“香山纓络（瓔珞）岩殿内画得西洋画上诗堂着郎世宁上骚青地填御笔泥金字”。		14.419
五月十一日	添补收拾油画一张。 ¹⁸⁸		14.422
五月十二日 ¹⁸⁹	为香山情赏为美画通景大画一幅。		15.342
五月二十四日	为养心殿后山画通景大画四幅。 ¹⁹⁰		14.424
七月二十六日 ¹⁹¹	为西苑涵元殿 ¹⁹² 北墙画通景大画一张。		14.425
	为涵元殿仙楼上画画一张。		
七月二十六日 ¹⁹³	为奉三无私西墙画通景大画二张。		14.426
八月初十日	画手卷四卷。 ¹⁹⁴		14.426
九月初一日 ¹⁹⁵	与沈源、周昆、丁观鹏合画《上圆（元）图》。		14.428
乾隆十二年 (1747)			

¹⁸⁶ 乾隆十二年裱作的档案中有：“传旨将集锦斗方内有御题郎世宁画猫斗方一张查来呈览”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第15册，第496页）。不知在“骚青绢画斗方”是否有猫画。

¹⁸⁷ 档案录入时间是本月二十七日。

¹⁸⁸ 五月十九日副催总六十七持来司库郎正培骑都尉巴尔党押帖一件，内开为五月十一日总管刘沧州持来油画一张，传旨：“着郎世宁等添补收拾，钦此。”

¹⁸⁹ 乾隆十二年二月初一日入档。五月十一日太监胡世杰传旨：“香山情赏为美着郎世宁等画通景大画一幅，钦此。”

¹⁹⁰ 六月二十日入档。二十日副催总六十七持来司库郎正培骑都尉巴尔党押帖一件，内开为五月二十四日太监胡世杰传旨：“养心殿后山画大画四幅着郎世宁起稿呈览，树石着周鲲画，花卉着余省画，钦此。”

¹⁹¹ 八月初五日入档。初五日副催总六十七持来司库郎正培等押帖一件，内开为七月二十六日太监胡世杰传旨：“着郎世宁、王幼学徒弟等，西苑涵元殿北墙上画通景大画一张，仙楼上画画一张，钦此。”

¹⁹² 西苑即今天中南海，瀛台是其中的一部分，涵元殿、丰泽园等是瀛台上的主要建筑之一。（具体信息可参阅周维权《中国古典园林史》（第三版），第274-275页。）

¹⁹³ 档案录入时间是八月二十六日。七月二十六日胡世杰传旨：“奉三无私西墙上着郎世宁等照养心殿画通景大画二张。钦此。”

¹⁹⁴ 初十日司库白世秀来说太监胡世杰传旨要鑄丝手卷匣呈览。于本日司库白世秀将鑄丝手卷匣大小十件持进交太监胡世杰呈览。奉旨：“将此上俱做出签子的款式，用四件大的着郎世宁画手卷四卷，钦此。”

¹⁹⁵ 九月初八日入档。初八日副催总六十七持来司库郎正培等押帖一件，内开为九月初一日太监胡世杰持来上圆图一幅，传旨：“着郎世宁、沈源、周昆、丁观鹏合画，钦此。”《上元图》可能是前人作品，要求四人合作临摹。如雍正十一年三月十四日，太监胡世杰持来《扫象图》一幅，传旨着丁观鹏用宣纸临画一幅。

二月初三日 ¹⁹⁶	为养心殿东暖阁仙楼画通景大画一幅。		15.342-343
三月十七日	仿陈容《九龙图》一卷。 ¹⁹⁷	于四月十三日交裱作，十八日贴讫。	15.343; 480
四月二十六日	为清晖阁仙楼上，面向西板墙起稿画通景画一幅。 ¹⁹⁸		15.348
四月二十九日 ¹⁹⁹	为思永斋穿堂内壁子两面画通景画二幅。		15.347
五月二十四日 ²⁰⁰	为长春园思永斋走廊圆光门二面画连棚顶子柱子起稿。		15.350
五月二十六日 ²⁰¹	为长春园中所头层殿西墙起稿画通景画。		15.348
六月二十日 ²⁰²	准备为长春园八角亭起稿画通景连柱画。	七月十八日画得小稿。	15.354-355、360
十月二十三日 ²⁰³	画十俊大狗十张。		15.359
十一月初一日 ²⁰⁴	照噶尔丹策楞进的马，画马一匹。		15.357
乾隆十三年(1748)			
二月初二日		换下瀛台虚舟屋内郎世宁龙画。 ²⁰⁵	15.591

¹⁹⁶ 三月十一日入档。二月初三日太监胡世杰传旨：“养心殿东暖阁仙楼上着郎世宁等画通景大画一幅，钦此。”

¹⁹⁷ 十七日七品首领萨木哈来说，太监胡世杰交陈容九龙图一卷，宣纸一张，传旨：“着交郎世宁用此宣纸仿九龙图画一张，不要西洋气，钦此。”（胡世杰于本日又传旨：“陈容九龙图不必用宣纸画，问郎世宁爱用绢即照此画尺寸用绢画九龙图一张；用纸画即用本处纸照此画尺寸画九龙图一张。不要西洋气。钦此。”）

¹⁹⁸ 五月二十一日入档。四月二十六日太监胡世杰传旨：“清晖阁仙楼上面向西板墙上着郎世宁起稿画通景画一幅，钦此。”

¹⁹⁹ 五月十三日入档。

²⁰⁰ 七月十一日入档。五月二十四日太监胡世杰传旨：“长春园思永斋走廊圆光门二面画连棚顶子柱子俱着郎世宁起稿，钦此。”

²⁰¹ 六月十三日入档。五月二十六日太监胡世杰传旨：“长春园中所头层殿西墙着郎世宁照喀拉呵屯画过的意思起稿画通景画，钦此。”

²⁰² 十月十四日入档。六月二十二日太监胡世杰传旨：“长春园八角亭俟盖完时着郎世宁起稿画通景连柱画，钦此。”

²⁰³ 档案录入时间是十二月十八日。乾隆十四年三月十一日曾托裱《十犬图》十卷，不知是否此件活计的成品。

²⁰⁴ 十一月十三日入档。十三日副催总六十七持来司库郎正培副司库瑞保押帖一件，内开为十一月初一日太监胡世杰传旨：“将噶尔丹策楞进的马，着郎世宁、王致诚、艾启蒙各画马一匹，钦此。”

²⁰⁵ 二月初二日太监张良栋来说首领文旦交董邦达宣纸画一张，传旨：“着托纸，换瀛台虚舟屋内郎世宁龙画，钦此。”乾隆六年十一月十八日，郎世宁曾往虚舟画油画，换下的可能是此次所画。也有可能是仿陈容

三月二十七日 ²⁰⁶	为《鹵簿大驾图》中的太和殿、太和门等处起稿。	于四月初二日改画得。	16.247; 16.263
三月二十八日	画十骏马、十骏犬小册页两册(共二十开)。 ²⁰⁷		16.269
四月初二日		玉花骢图大画一轴、红玉座图大画一轴、大宛骝图大画一轴,配做画囊。	15.596
四月初八日 ²⁰⁸	为养心殿后殿三面墙棚顶起通景画稿。		16.250
四月初九日 ²⁰⁹	往寿康宫 ²¹⁰ 画画一幅。		16.247
五月初九日 ²¹¹	用宣纸画百骏手卷一卷。		16.268
五月二十三日	修补一件破旧观窑三足炉。 ²¹²	六月二十四日送讫。	16.250
六月十二日 ²¹³	为长春园思永斋戏台起画稿”。	于七月十一日起得小稿,准画。	16.254
六月十六日	画一人拉马画一张。 ²¹⁴	本月二十七日交讫。	15.607
六月二十四日 ²¹⁵	为长春园含经堂照背画通景画。		16.259

的《九龙图》绢画,因为根据乾隆十二年四月十八日的档案记载,仿陈容《九龙图》由太监拿去贴讫,但不明确贴在何处。

²⁰⁶ 四月二十七日。二十七日副催总六十七持来司库郎正培副司库瑞保押帖一件,内开为三月二十七日太监胡世杰交鹵簿大驾图二卷,法驾鹵簿汉字折一件,传旨:“太和殿、太和门等着郎世宁起稿。着王幼学将汉字折内所有增补添仪仗添入卷内,卷内有黄签子减去者不必画,先起稿呈览,钦此。”

²⁰⁷ 十二月十四日入档。十四日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年三月二十八日太监胡世杰交宣纸二十张,传旨:“着郎世宁将十骏马图并十骏狗俱收小,用宣纸画册页二册,树石着周昆画,花卉着余省画,钦此。”

²⁰⁸ 档案录入时间是六月二十六日。

²⁰⁹ 档案录入时间是四月二十一日。

²¹⁰ 寿康宫是紫禁城内廷的一组宫殿。

²¹¹ 十二月十四日入档。十四日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年五月初九日太监卢成来说太监胡世杰交百骏图一卷,传旨:“着郎世宁用宣纸画百骏手卷一卷,树石着周昆画,人物着丁观鹏画。钦此。”

²¹² 二十三日司库白世秀来说太监胡世杰交观窑三足炉一件,传旨:“着郎世宁按破处找补颜色,钦此。”

²¹³ 闰七月初一日入档。六月十二日太监胡世杰传旨:“长春园思永斋戏台上着郎世宁起稿呈览,钦此。”

²¹⁴ 十六日司库白世秀来说太监胡世杰交冷枚、金昆合画一人拉马挂屏一件,传旨:“着交郎世宁照此样大小画一人拉马一张,其马要劣蹶”。

²¹⁵ 九月十六日入档。十六日副催总佛保持来司库郎正培、瑞保押帖一件,内开为十三年六月二十四日太监王紫云来说,太监胡世杰传旨:“长春园含经堂照背后着郎世宁照静宜园情赏为美走廊内油画起稿画通景画,钦此。”

七月十七日 ²¹⁶	仿《木兰图》画画一幅。		16.252
闰七月二十八日	照均釉双耳瓶画画一张。 ²¹⁷		16.256
八月初四日 ²¹⁸	为盘山中所澹怀堂后殿东墙面西板墙上起通景画稿。		16.589
八月初六日 ²¹⁹	为畅春园蕊珠院画通景画。	于翌年二月十五日画得通景画稿。	16.581
八月初六日 ²²⁰	为双鹤斋后殿东进间西墙上画通景画。	于九月初四日起得小稿，“照样准画”。	16.268
八月初六日	为盘山行宫画大表纸样。 ²²¹		16.270
八月十四日 ²²²	为澹泊宁静东墙并南北两边墙连棚顶共四面起稿。		16.267
八月十四日 ²²³	为畅春园集凤轩画通景画。	于乾隆十四年七月初五日画得进讫。	16.268、 16.584-5 85
九月初七日 ²²⁴	为盘山行宫松云意画通景画。	于乾隆十四年正月二十八日进呈画稿一张。于乾隆十四年八月初九日画得进讫。	16.583-5 84

²¹⁶ 七月二十六日入档。二十六日副催总六十七持来司库郎正培、瑞保押帖一件，内开七月十七日太监胡世杰传旨：“着郎世宁仿木兰图画画一幅，高一丈、宽六尺。落款写现今官衔，钦此。”七月二十六日的另一则档案记载：“着唐岱画山水画一幅，长一丈，宽六尺。落款写雍正年间官衔。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第16册，第253页）

²¹⁷ 二十八日司库白世秀催总达子来说，太监胡世杰交均釉双耳瓶一件，宣纸一张，传旨：“着郎世宁照样用宣纸画一张，不要此瓶，另画好款式瓶，钦此。”

²¹⁸ 乾隆十四年四月二十八日。二十八日副催总六十七持来司库郎正培、瑞保押帖一件，内开位十三年八月初四日太监胡世杰交黄纸条尺寸二件，传旨：“盘山中所澹怀堂后殿东墙面西板墙上着郎世宁照尺寸起稿呈览，准时画通景画，钦此。”

²¹⁹ 乾隆十四年正月初九日入档。初九日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年八月初六日太监胡世杰传旨：“畅春园蕊珠院着郎世宁起稿画通景画，钦此。”

²²⁰ 十二月十四日入档。十四日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年八月初六日太监胡世杰传旨：“双鹤斋后殿东进间西墙上着郎世宁起稿呈览，准时画通景画，钦此。”

²²¹ 白鸣钟。八月十九日首领孙祥副司库太山保来说为本月初六日太监胡世杰传旨：“盘山新（行）宫内安大表一分（份），画着郎世宁画，其表盘照前宫式样画样呈览，钦此。”

²²² 十一月十三日入档。十三日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为本年八月十四日太监胡世杰传旨：“澹泊宁静东墙，并南北两边墙，连棚顶共四面，俱着郎世宁起稿呈览，钦此。”

²²³ 十二月十四日入档。十四日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年八月十四日太监胡世杰传旨：“畅春园集凤轩着郎世宁照长春园含经堂通景画的意思起稿呈览画通景画，钦此。”

²²⁴ 乾隆十四年二月初五日入档。档案显示，这次工作要求郎世宁和周鲲各自起一张画稿，进呈以后，周鲲的画稿没通过，只准郎世宁按照稿子画画。

九月二十四日 ²²⁵	“将鼎木王阿子拉达尔当阿二人进的鹰二架着郎世宁画画二幅”。		16.268
九月三十日 ²²⁶	照一个塞乐盖狗画画。 ²²⁷	于本年十月初一日画得小稿。于翌年四月初三日画得进讫。	16.587
十二月初八日		绢画一张，托纸一层。	15.637
十二月二十五日		白鹰绢画挑山一张，裱挂轴。	15.638
乾隆十四年 (1749)			
三月十一日		托裱《十犬图》十卷。 ²²⁸	16.683
四月初五日 ²²⁹	画《百鹿》手卷一卷。	八月十六日。	16.593
四月十一日	为养心殿西暖阁向通景画案下添画“鱼缸，缸内画金鱼”。		16.588
四月十六日	为养心殿西暖阁内一件玻璃吊屏画水画。		16.588
四月十九日 ²³⁰	为静宜园物外超然后抱厦三间连棚顶起通景画稿。		16.590
四月二十五日 ²³¹	画《平川图》第四卷。		16.596
五月初十日 ²³²	为怀清芬东近间后向西东墙、东稍间向东西墙，画山水通景画稿。	于六月二十五日画得二张小稿。进呈准画，要求用绢画。	16.596
六月十三日 ²³³	与刘松龄、傅作霖合作画《木兰图》一幅。		16.594
六月二十六日	参与画斗方绢画。 ²³⁴		16.598

²²⁵ 十二月十四日入档。十四日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为十三年九月二十四日太监胡世杰传旨：“将鼎木王阿子拉达尔当阿二人进的鹰（鹰）二架着郎世宁画画二幅，钦此。”

²²⁶ 档案录入时间是乾隆十四年三月二十日。

²²⁷ 根据雍正五年正月初六日档案中的“者尔得狗”（满语：赤红色小狗）推断，“塞乐盖”可能是满语发音的汉字拼写，意思可能是某种颜色。

²²⁸ 未注明作者，可能是乾隆十二年郎世宁奉命所画十骏大狗十张。十一日司库白世秀来说太监胡世杰交绢画犬十张，传旨：“着照从前做过十骏大画尺寸做法一样，裱做大画十轴，亦要照样配匣盛装，钦此。”（于十八年十二月初五日员外郎白世秀将裱得十犬图十卷随红漆金龙箱持去呈进讫。）

²²⁹ 七月十五日入档。十五日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内四月初五日太监张国栋来说，胡世杰交旧色新宣纸一张，传旨：“着郎世宁用新宣纸画百鹿手卷一卷，树石着周鲲画，钦此。”

²³⁰ 五月初一日入档。

²³¹ 七月二十三日入档。第一卷未注明，第二卷由张为邦画，第三卷由周鲲画。

²³² 七月二十三日入档。

²³³ 七月十六日入档。十六日副催总佛保持来司库郎正培瑞保押帖一件内开为六月十三日总管太监王常贵交新画纸木兰图一幅，旧画绢木兰图一幅，传旨：“新画纸木兰图与旧木兰图较之地名，旧图上有新图上没有，新图上有旧图上又没有，着郎世宁同刘松龄、傅作霖斟酌，准照旧图上山式另画木兰图一幅，钦此。”

十月十三日 ²³⁵	为雨香馆后抱厦画通景画稿。	于翌日起得画稿呈览。照样准画	17.351
十二月初四日 ²³⁶	画油画四幅。		17.348
		本年冬天画得热河总图稿。 ²³⁷	17.368
乾隆十五年 (1750)			
正月初十日	为两个黑漆描金元(圆)盒重新涂漆。 ²³⁸		17.199
三月十八日 ²³⁹	为瀛台纯一斋 ²⁴⁰ 后虎座连棚顶满起通景画。		17.328
四月二十二日 ²⁴¹	太合保和东近间向北墙上起通景画稿。		17.358-359
四月二十七日		胡世杰传旨：“着郎世宁对颜色漆漆的小元(圆)盒如何不见呈览”？ ²⁴²	17.543
五月十七日 ²⁴³	与张为邦为观德殿画大画。		17.356、358、362
六月初八日 ²⁴⁴	为长春园水法房大殿三间、东西	于十一月三十日起得通	18.348、

²³⁴ 其他参与画师有：王致诚、艾启蒙、丁观鹏、周鲲、张为邦、姚文瀚、余稚、王幼学、张廷彦、张廉、福荣、伊兰太(泰)、德舒、福贵、福海等，共计七十九幅。

²³⁵ 档案录入时间是乾隆十五年二月初十日。

²³⁶ 档案录入时间是乾隆十五年二月初二日。

²³⁷ 乾隆十五年六月二十五日太监胡世杰传旨：“去年冬间着郎世宁画的热河总图稿着周鲲、张镐起准稿时用绢画一幅。钦此。”(见《清宫内务府造办处档案总汇》，第17册，第368页)

²³⁸ 乾隆十四年九月杂录：二十九日司库白世秀来说，太监胡世杰传旨：“现做黑漆描金元(圆)盒不但新的做得不好，连旧的亦模糊了，着将管作官员治罪，匠役责处，钦此。”于十五年正月初十日白世秀将从(重)漆得黑漆小元(圆)盒二件持进交太监胡世杰呈览。奉旨：“此盒漆得不好，着郎世宁对颜色另漆，钦此。”于五月初一日员外郎白世秀司库达子将郎世宁说用黄包土、红包金土对漆漆得小元盒二件持进交太监胡世杰呈览。奉旨：“着另想法从(重)漆，钦此。”(见《清宫内务府造办处档案总汇》，第17册，第199页)

²³⁹ 画院处。四月十三日入档。

²⁴⁰ 纯一斋为一上下两层的戏台，康熙时建，在中南海内。

²⁴¹ 档案录入时间是六月十八日。

²⁴² 油作。

²⁴³ 档案录入时间是五月二十日。

²⁴⁴ 乾隆十六年六月二十九日入档。二十九日副催总佛保持来员外郎郎正培库掌刘山久押帖一件，内开为十五年六月初八日太监胡世杰交西洋铜板(版)手卷二卷，传旨：“长春园水法房大殿三间、东西梢间四间、游廊十八间、东西亭子二间、顶棚连墙俱着郎世宁仿卷内款式起通景画稿呈览，钦此。”于十一月三十日起得通景小稿四张，郎正培等呈览。奉旨：“照样准画，着王致诚放大稿，钦此。”于乾隆十七年九月二十三日郎正培奉旨，水法房东游廊十八间二面画务必赶来年二月内要得，若如意馆人不足，着外雇画人帮画。

	梢间四间、游廊十八间、东西亭子二间、顶棚连墙，起通景画稿。	景小稿四张。	350; 19.570
八月十六日	“长春园水法房正殿花盖、靠背、坐褥着郎世宁画样，发往南边成做”。 ²⁴⁵		17.315-3 16
十二月二十日 ²⁴⁶	为静宜园烟霏蔚秀仙楼四面起通景画稿（四张）。	于十二月二十四日起得进呈。准画。	18.340
乾隆十六年 (1751) ²⁴⁷			
正月初六日 ²⁴⁸	“乐寿堂东二间隔断仙楼照样准做，其烟霏蔚秀亦照此样即便改做安装，四面板壁以及仙楼上三面交郎世宁画通景画，俟乐寿堂安装得时，亦照此画通景画”。		18.341
二月二十三日 ²⁴⁹	为永安寺 ²⁵⁰ 半山房口胎房画通景画稿。		20.372
五月十五日 ²⁵¹	为富春楼坐拥琳琅东墙床罩内三面画通景画一张。		18.359
闰五月十三日 ²⁵²	“蓬岛瑶台手卷式画山水画门一座，着郎正培带韩起龙拆去木边，有虫蛀处另换楠木，将门边不用糊锦糊绢，着郎世宁画手卷式包首。将门上山水画另换一张，着徐扬画仙鹤桃树，其余收拾见新”。	于十月十九日将仙鹤桃树画等持进贴讫。	21.301
闰五月十四日 ²⁵³	为怡性轩 ²⁵⁴ 西面墙画通景画。	于本月十七日画得小稿。照样准画。	18.346

（这项活计持续时间至少二年零八个月）

²⁴⁵ “苏州”。织物图案设计。

²⁴⁶ 档案录入时间是乾隆十六年四月初七日

²⁴⁷ 据《耶稣会士档》，郎世宁此年“体力虚弱”；1752年，“体力尚弱”；1754年，“身体欠佳”。1755，“康健尚未复原”。见刘遵义《郎世宁修士年谱》，第28-29页。

²⁴⁸ 档案录入时间是四月十二日。

²⁴⁹ 档案录在：乾隆十九年五月初一日。

²⁵⁰ 位于今天北海公园内，原名白塔寺，建于顺治八年（1651），乾隆八年改为永安寺。

²⁵¹ 档案时间：十月十八日。“富春楼坐拥琳琅东墙床罩内三面画通景画一张，着郎世宁或连顶棚画，或不用画棚顶，先起稿呈览”。

²⁵² 档案录在乾隆二十年四月十八日。这项活计是修缮圆明园“蓬岛瑶台”处的一扇门。

²⁵³ 档案录入时间是六月初八日。

²⁵⁴ 怡性轩，为紫禁城内廷西六宫之一太极殿（永乐年间名“未央宫”，嘉靖十四年更名“启祥宫”，清晚期改名“太极殿”）后殿体元殿的东配殿。

闰五月十六日 ²⁵⁵	为长春园湖中镜起画稿一张。		18.359
六月十五日 ²⁵⁶		“郎世宁等将画得西洋法子陈设纸样稿二张呈览”。照样准做。交西洋人扬白新、席澄源带领匠役在如意馆制作。	18.348; 19.573
六月十五日 ²⁵⁷		“郎世宁画得西洋法口转象柱纸样稿二张”。 ²⁵⁸	18.605; 19.573
八月二十五日 ²⁵⁹	“两间房行宫 ²⁶⁰ 内三卷棚后间向东曲尺西墙着郎世宁等画通景大画”。		19.556
九月初十日 ²⁶¹	为万寿山乐寿堂后游廊起稿画“一色水画”。		18.359
十月十二日 ²⁶²	与丁观鹏合作为九州清晏仙楼东西二面起稿(通)景画。	于十月二十一日起得人物画稿二张。 ²⁶³	18.364
十一月十七日 ²⁶⁴	将“万年欢”陈设在如意馆。	于十二月初七日将该陈设更改做法,烫得合牌小样一件。呈览。 ²⁶⁵	18.366
乾隆十七年 (1752)			
正月二十四日	画玻璃挂屏纸样一张。 ²⁶⁶		18.729
三月十九日		《岁岁双鹤》旧绢画一张,裱轴。 ²⁶⁷	19.87
七月二十日 ²⁶⁸	为淑清院 ²⁶⁸ 日知阁南墙画通景画。		20.375

²⁵⁵ 档案时间十月十八日。

²⁵⁶ 档案录入时间是六月二十九日。

²⁵⁷ 档案时间:乾隆十七年十月十二日。“照样准做”,档案字迹不清,应该是由西洋人扬白新、席澄源做。

²⁵⁸ 由扬白新、席澄源承做。

²⁵⁹ 档案时间:乾隆十八年六月二十三日。

²⁶⁰ 两间房行宫,位于河北省滦平县古北口东北,始建于康熙四十一年(1702)。

²⁶¹ 档案时间是十月十八日。

²⁶² 档案时间是十一月十五日。

²⁶³ 准画:丁观鹏画人物,姚文瀚画花卉,余省画山石,张宗沧画界画,张镐画花架,王幼学画隔扇。

²⁶⁴ 档案时间是十二月二十二日。

²⁶⁵ 乾隆的意见:“水法座子改铜胎撒镀金,鸳鸯做发廊的,其余俱准做”。由此推断,“万年欢”是一件用在喷泉上的一样装饰物。

²⁶⁶ 木作。正月二十一日员外郎白世秀来说,太监胡世杰传旨“鱼跃鸢飞”撤下玻璃挂屏,将顶花玻璃拆去,中心空堂添做金彩漆西番瑞草,安圆玻璃镜地,丈满糊西洋锦,在水法工程处酌量安设。着画样呈览。钦此。于本月二十四日郎世宁将画得鱼跃鸢飞撤下改做玻璃挂屏纸样一张呈览,奉旨照样准做。钦此。

²⁶⁷ “秘殿珠林”。

²⁶⁸ 档案录在乾隆十九年六月初五日。

十月十六日	在圆明园水法殿安设玻璃九屏风一座。 ²⁷⁰	于本月十九日交给郎世宁。(意味着最早于此日开始安设)	18.704
十一月十二日	在水法殿认看西洋器物。 ²⁷¹		18.711
十一月十九日	在水法殿安设西洋玻璃八仙灯一对。	器物于本月二十五日交讫。(意味着最早于此日开始安设)	18.712-7 13
十一月十九日	在水法殿安设铜胎珐琅插屏二座。		
十一月二十二日	在水法殿安设铜胎珐琅缸一件。		
乾隆十八年 (1753)			
正月十七日		画得大玻璃灯座子纸样一张。 ²⁷²	18.849
正月二十一日		画得大玻璃花座子纸样一张。 ²⁷³	18.849- 850
正月二十一日		要求新建烧造玻璃器皿的大窑。 ²⁷⁴	18.850
五月十三日 ²⁷⁵	“水法殿西平台桌案上添玻璃灯一对，着郎世宁画样呈览”。	于本月十五日画得西洋式玻璃灯纸样二张。	19.561、 531、621
五月十三日 ²⁷⁶	“胡世杰交金胎珐琅钟表四件，金胎珐琅盒四件，传旨着郎世宁按西洋样款起稿，配做座子四件”。	于本月十九日起得小稿四张。	19.577
五月二十四日 ²⁷⁷	“水法殿西平台现陈设漆香几四件着郎世宁照此高矮另画西洋样	于本月二十七日“画得西洋式香几纸样一张”。 ²⁷⁸	19.555

²⁶⁹ 位于中南海内南海西北角。

²⁷⁰ 此座屏风原安设在抚宸殿。根据 1754 年一月二十一日的档案：“为谐奇趣东平台九屏风背后配画十七个”，此次工作的具体地点应在长春园内。但由于长春园被认为是圆明园的附园，所以称“圆明园”也没错。

²⁷¹ 包括：罗镜三件、西洋银油灯一份（三件）、显微镜一份、砂漏子八件、天体仪一件、浑天仪一件、表仪一件、西洋蜡三盘、西洋蜡十支、交食仪一件、七政仪一件。共计三十二件。谕旨：“应用的留用，无用的交进”。

²⁷² 珐琅作。此物用在水法殿。

²⁷³ 珐琅作。此物用在水法殿。

²⁷⁴ 正月二十一日郎世宁为烧造大玻璃器皿，旧大窑一座难以应用，秋天烧造大玻璃器皿时须得新造大窑等语回奏。奉旨：“旧窑既用不得，另造新窑一座，钦此。”（于十八年三月十五日员外郎达子库掌邓八格将得仿西洋玻璃番花三座、玻璃灯九座、玻璃缸八件、玻璃花浇二件，俱随紫檀木座持赴水法殿呈进讫。）

²⁷⁵ 档案时间：九月十七日。

²⁷⁶ 档案时间：十二月二十一日。

²⁷⁷ 档案时间：六月十四日

²⁷⁸ 呈览后，“照样成做四件”。

	款”。		
五月二十五日 ²⁷⁹	为昭仁殿后虎座起通景画稿。		20.375
六月二十八日 ²⁸⁰	为热河惠迪吉戏台画通景大画。		19.588
七月初五日 ²⁸¹	为慎修思永鉴光楼上东进间南墙起稿画通景画。		20.374
七月十一日 ²⁸²	为含经堂西进间画(西)墙画通景大画。		20.374
七月十一日 ²⁸³	着郎世宁画油画脸像二幅。		20.391; 20.567
十一月初三日 ²⁸⁴	“谐奇趣东西游廊两进间三面墙棚顶,并吊屏九幅俱着郎世宁等画西洋画”。		19.573
十二月二十一日 ²⁸⁵	画画一幅。		20.89
十二月二十一日 ²⁸⁶	画大画一张。		20.94
乾隆十九年 (1754)			
正月初四日 ²⁸⁷	为昭仁殿南墙配画通景画。		20.375
二月初六日 ²⁸⁸		胡世杰此日所交的“金纸面折叠合牌棋盘一件:背后糊郎世宁画”。	20.96
三月初七日 ²⁸⁹	“双鹤斋前殿西墙将张为邦从热河临来焦秉贞画稿着郎世宁周围放出,照西墙尺寸起通景画稿,		20.364

²⁷⁹ 乾隆十九年六月初五日入档。

²⁸⁰ 档案时间:七月十三日。要求:“务于出外之前赶得”,并贴讫。也就是务必要赶在乾隆动身去热河之前完成。

²⁸¹ 档案录在乾隆十九年六月初五日。

²⁸² 档案录在乾隆十九年六月初五日。

²⁸³ 档案录在乾隆十九年十二月二十五日。要求把此两幅油画脸像做紫檀木边挂屏二件,“随托挂钉倒环”。于乾隆二十年二月二十二日进讫。

²⁸⁴ 档案时间:十一月二十二日。

²⁸⁵ 档案记在十九年如意馆的“初七日”,但月份缺损,根据此月所记各项活计多为上一年,即乾隆十八年的,所以这个月份应是“正月”。本来“郎世宁”的字迹也缺损,但根据最后一个字“宁”,以及中间模糊的字样,应该是郎世宁。因为当时画画人中只有郎世宁姓名最后一个字为“宁”。

²⁸⁶ 乾隆十九年正月二十八日入档。

²⁸⁷ 档案录在六月初五日。

²⁸⁸ 此条档案记在“厘作”。从中可以了解郎世宁的画的各种用途之一。

²⁸⁹ 档案时间:四月初三。要求“用上好骚青”。两条谕旨可能是说的同一件活计,后者只是补充画画的材料问题。

	众徒弟们帮画。着王致诚画脸像”。		
三月初七日	“双鹤斋着郎世宁仿焦秉贞画大画一幅，着用上好骚青”。		20.366
三月二十七日 ²⁹⁰	为澹泊宁静画哨鹿赋一张。		20.373、 365、179
四月初四日	临宣德御笔《白猿图》一轴。 ²⁹¹		20.364
闰四月十六日 ²⁹²	“郎世宁画的宣纸脸像着结长配画哨鹿图手卷一卷”。		20.373
七月二十三日	“谐奇趣东平台九屏风背后现贴西洋来使把哲格脸像，着郎世宁查在京出力多年，有画过脸像西洋人，配画十七个”。	翌日，“郎世宁查得现有画过脸像西洋人十四个呈览。奉旨：着十四人之内拣去三个，将现在内庭行走郎世宁等六十画上”。	20.378
十月二十八日 ²⁹³	“永安寺看画廊里间着郎世宁起稿连糊顶画通景画”。	于十一月初一起得四面墙，曲尺影壁，连糊顶通景画小稿。照样准画。	20.388-3 89
十一月初一日		郎世宁等画得额鲁得油画脸像十幅。	20.178； 21.348
十一月初五日		绢画一张托贴。于本月十一日托得持进贴讫。 ²⁹⁴	20.179、 365、512
十二月二十五日	画油画脸像二幅。		
乾隆二十年 (1755)			
正月十一日 ²⁹⁵	“其熊眼着郎世宁指视”。		21.299

²⁹⁰ 档案录在五月初一日。“哨鹿赋”可能是乾隆所做，让郎世宁画，有命题画的意思。

²⁹¹ 谕旨“将白猿临下”的意思可能是，原画中白猿周围的景物不需临画。

²⁹² 档案录在五月初一日。分析这条档案的内容，很可能与三月二十七日的谕旨有关。即要求郎世宁只画哨鹿图中所有人物的脸像，其余则有名叫“节长”的画师补画完成。而且此卷《哨鹿图》是纸本。

²⁹³ 档案录在本月三十日。

²⁹⁴ “十一月初五日太监董五经来说，首领桂元交郎世宁绢画一张（系淡泊宁静插屏上），传旨着托贴，钦此。于本月十一日太监董五经将郎世宁绢画一张托得纸，持进贴讫。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第20册，第179、512页）它很可能是郎世宁遵照三月二十七日谕旨，画得的“哨鹿赋”。因为多条档案证明，淡泊宁静的一座插屏上贴的是“哨鹿赋”。乾隆十九年四月十一日，“员外郎白世秀来说太监胡世杰传旨，淡泊宁静插屏上现贴哨鹿赋揭下在北边换贴，其换下之画交进，俟如意馆画得时贴在插屏上，钦此。”（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第20册，第365页）

²⁹⁵ 档案录在四月初十日。根据档案，用猎获的熊皮由木匠、雕匠做成仿真大熊，意在纪念乾隆围猎的成果，同时也显示自己的武功。所以他不满意十九年十二月十七日做得的熊，“此熊还小，在猎场内杀时，有四尺余高，一丈余长”。二十年正月十一日做得的熊还似乎不太满意，“此熊大小是了，其熊眼着郎世宁指视，再将前做得小熊拆开，另做九尺余长大熊一只”。所谓“大小是了”，意思即是“就这样吧”。让郎世宁指视熊

二月初六日		“西洋人郎世宁等画成油画阿穆尔萨那等脸像十一幅，照先画过脸像一样镶锦边”。于本年三月二十六日交讫。	21.297
二月二十三日 ²⁹⁶	“御容油画一轴着郎世宁周围放大，照如今御容改画收拾”。	于翌年七月三十日贴在玉兰芬。	21.299
二月二十七日	为慎修思永鉴光楼东北间里南墙起画稿。 ²⁹⁷		21.297
二月二十七日 ²⁹⁸	为杏花春馆画通景棚顶。	于翌年十一月十四日托贴完讫。	21.312、708
二月二十七日 ²⁹⁹	为谐奇趣东、西游廊八方亭进间画棚顶。	于翌年四月初二日画完贴讫。	21.312
三月十七日		金字骚青绢紫檀木插屏一件呈览。 ³⁰⁰	21.380-381
三月十九日 ³⁰¹	起《行围图》稿一幅。	于五月二十九日画得。	21.298
五月初九日	“热河卷阿胜境东西两山墙着郎世宁、王致诚、艾启蒙等画筵宴图大画二幅”。	于七月初十日送往贴讫。	21.303
六月十二日 ³⁰²	画御容。	七月初一日画完。	21.306
六月二十六日		“传旨郎世宁等画御容筵宴图大画二幅得时交内大臣海望贴在热河卷阿胜境殿内东西两山	21.180

眼的意思可能觉得眼的大小、位置等与真熊不太一样，所以请懂动物解剖的郎世宁看看。

²⁹⁶ 档案录在四月十一日。

²⁹⁷ 此条档案内容和乾隆十八年七月初五日档案内容相近，“呈览”字样可能表示此任务完成。

²⁹⁸ 档案录在七月二十九日。要求“仿佛静宜园待月亭意思”画，即按照“待月亭”通景棚顶的内容等画。

²⁹⁹ 档案录在七月二十九日。

³⁰⁰ 油作。“三月初五日员外郎郎正培催总德魁为陈下活计内有等，郎世宁骚青绢金字紫檀木插屏一件，西洋人画掐丝法珞插屏一件，姚文瀚画黑漆插屏架子一件，俱面奏闻。奉旨着造办处将此插屏三件伺候呈览。钦此。于本月十七日员外郎白世秀将法珞边紫檀木插屏一件，金字骚青绢紫檀木插屏一件，黑洋漆插屏一件，俱现等如意馆画持进安在九州清晏呈览。首领张玉太监胡世杰传旨，将黑漆插屏照样从（重）漆见新，其法（珞）珞边紫檀木插屏一件交如意馆等画，其御笔金字骚青绢插屏一件交懋勤殿。钦此。于本月二十六日太监董五经持出紫檀木边金字骚青绢插屏一件，御笔藏经纸字一张，画一张，传旨着将藏经纸字画贴在插屏上，镶六分宽蓝绫边在外，其换下骚青绢金字交进。钦此。于本月二十七日员外郎白世秀将紫檀木架贴御笔藏经纸字画插屏一件持进交太监胡世杰呈进，奉旨着双鹤斋看地方摆，其换下骚青绢金字着鎔（熔）化。钦此。”

³⁰¹ 档案录在：三月二十日。要求用白绢画。根据档案内容，这幅画要贴在一件紫檀木边镶珞璃片的插屏上。

³⁰² “十二日接得员外郎郎正培催总德魁押帖内开本日首领桂元交观文推蓬册页一页，传旨着郎世宁画御容。钦此。”

		墙”。于本年七月二十日送往热河贴讫。	
七月十二日 ³⁰³	“玉（御）兰芬西进间西墙上着郎世宁画高山流水抚琴景油画御容一幅”。	于翌年七月二十六日呈进贴讫。	21.310
七月十二日 ³⁰⁴	“西洋人郎世宁看得谐奇趣东西游廊并大殿等处棚顶有渗漏变色处，须得找补收拾”。	于翌年四月初二日找补收拾完讫。	21.310
七月二十七日 ³⁰⁵	为爱玉史 ³⁰⁶ 画油画脸像一幅。		21.312
七月二十八日 ³⁰⁷	画《爱玉史德（得）胜营盘图》大画一幅。		21.312
七月二十八日	将爱玉史脸像画跑马扎枪式宣纸手卷一卷。 ³⁰⁸	于八月初九日呈讫。	21.312
八月初三日	“正大光明殿内东墙上着郎世宁用白绢画爱玉史等德（得）胜图横披大画一张，西墙上着汪由敦配横披字一张”。		21.312
八月初五日 ³⁰⁹	“西洋人郎世宁等三人，俟出哨回銮至热河前一日，着伊等前去预备画油画，将油画脸像一并带去”。		21.315
十月二十一日	为热河沧浪屿东间北墙起通景画稿。	于本日起得小稿一张，呈览准画。于翌年八月初六日持赴热河贴讫。 ³¹⁰	21.316
十一月十七日	“立刻预备杉木口子一个，口绢一块，着郎世宁、张为邦、张廷彦在咸福宫 ³¹¹ 画大画一张，手卷一卷”。	于翌年三月二十九日画得呈进讫。 ³¹²	21.317
乾隆二十一年（1756）			
二月十一日 ³¹³	往九州清晏画画。		21.633

³⁰³ 档案录在七月十五日。

³⁰⁴ 档案录在七月十五日。

³⁰⁵ 档案录在七月二十八日。

³⁰⁶ 即阿玉锡。

³⁰⁷ 档案录在七月二十九日。

³⁰⁸ 即《阿玉锡持矛荡寇图》。

³⁰⁹ 档案录在八月十四日。

³¹⁰ 档案显示，郎世宁画了两张，并由其徒弟王幼学带到热河贴落。

³¹¹ 为紫禁城内廷西六宫之一。

³¹² 杉木口子于十九日进讫。根据内容推断，此物应是画画用的案子或框子一类的东西。

³¹³ 档案录在二月十五日

四月初一日	为达瓦齐画油画脸像。		21.636
四月初七日 ³¹⁴	画西洋式花园地盘样稿。	于本日画得。	21.638
四月十五日 ³¹⁵	为含经堂西所涵光室殿内八扇围屏，画西洋水法花卉人物通景画一幅。		21.639
五月二十日 ³¹⁶	将一件珊瑚人配做成西洋样式陈设。		21.655
五月二十四日 ³¹⁷	将四片玛瑙片配做成西洋样式陈设。	于本日画得杯样一张，盒子样三张。	21.655-656
五月二十八日 ³¹⁸	“着郎世宁、蒋友仁想法做水法陈设几件”。	于五月二十九日画得水法陈设纸样一张。	21.663
五月二十八日 ³¹⁹	将玻璃时汉表、法珲走兽等（三十一件）配做水法陈设。		21.664
四月初二日 ³²⁰	照库理狗的坐像画画一张。	于本日起得纸样一张呈览。“着画油画一张，得时将画用背板糊作陈设”。	21.668
四月初六日	胡世杰交《十骏犬图》七幅，“着郎世宁照库理狗油画配画十幅，得时用背板糊作陈设”。		21.668
七月十三日	“长春园全图上着张廷彦添画茜园、谐奇趣，并新添西洋水法，有不明白处问郎世宁画”。	于本月二十五日托表。	21.679
七月三十日		起得水法陈设鸽子纸样二张、龙凤瓶纸样一张。 <small>321</small>	21.685
八月初六日	为汇芳书院眉月轩南近间南墙画通景画一幅。		21.686
八月十六日 ³²²	仿刘宗道《照盆孩儿》画一张。	九月十九日。	21.689
八月十六日 ³²³		起得谐奇趣正宝座背后	21.689

³¹⁴ 档案录在四月十一日。该花园位于长春园谐奇趣东边，即长春园内的第二期西洋式建筑群。

³¹⁵ 档案录在四月十六日。

³¹⁶ 档案录在五月二十五日。

³¹⁷ 档案录在五月二十五日。

³¹⁸ 六月初一日入档。稿样呈览后，要求“水法盘着交珐珲处做掐丝珐珲，其架子交铸炉处做铸铜镀金，座子用紫檀木做”。

³¹⁹ 六月初一日入档。

³²⁰ 四月初四日入档。

³²¹ 珐珲作。“着珐（珐）珲处做珐珲鸽子一对，掐丝珐珲龙凤瓶一件，其座子用紫檀木做”。

³²² 本月十七日入档。王致诚、丁观鹏、姚文瀚也奉命各仿画一张。于闰九月十九日画完进讫。

³²³ 本月十七日入档。“着交造办处照周围吊屏做法做楠木花纹贴金，空内俱嵌玻璃”。于乾隆二十二年四月二十四日持进安讫。

		照壁纸样一张。	
十月初二日 ³²⁴	为丰泽园春耦斋大殿内东仙楼（二间）画通景画。		21.697
十月十一日	用宣纸摹画菊花画一份（二十二幅）。 ³²⁵		21.699-700
十一月初八日	“瀛台漱芳润殿内北墙，着郎世宁照南面曲尺柱子通远景配画起稿”。	“得时着王幼学画”。	21.706
十一月初十日 ³²⁶	用绢画白鹰一轴。	于十二月初四日画得呈进。长六尺、宽三尺。着方琮画松树。	21.707、713； 22.513
十一月十三日 ³²⁷	“杏花春馆画得的棚顶，着郎世宁用绢接画，周围托枋柱子俱画石纹”。	于翌年四月二十九日持赴贴讫。	21.708、312
十一月十三日 ³²⁸	“新建水法西洋楼各处棚顶墙壁，有应画处，俱著郎世宁起稿呈览”。		21.708
十一月二十四日 ³²⁹	“静明园岑华阁楼梯书格拆去，按壁子著郎世宁画通景画”。	于翌年六月初五日持赴贴讫。	21.709
十二月初五日 ³³⁰		绢画松鹰一张，裱做挂轴。	21.713 22.513
十二月二十二日 ³³¹		绢画花卉一张，裱挂轴。	21.717；
十二月二十三日 ³³²	“着启祥宫预备油画（木正）子二幅，着郎世宁画油画”。		21.717
乾隆二十二年（1757） ³³³			

³²⁴ 本月初四日入档。

³²⁵ 余省也摹画一份（二十二幅）。

³²⁶ 本月十一日入档。

³²⁷ 本月十四日入档。

³²⁸ 本月十四日入档。

³²⁹ 本月二十五日入档。由催总王幼学持赴。

³³⁰ 十二月初七日入档。从时间上判断，此画很可能是遵照十一月初十日谕旨，由方琮补画松树的“白鹰图”。

³³¹ 本月二十三日入档。

³³² 本月二十四日入档。

³³³ 六月初九日，接得员外郎郎正培催总德魁押帖一件内开本月初七日太监如意传旨：“如意馆新来画画人金廷标着画十八学士登瀛洲手卷一卷，往细致画。钦此。”于九月二十六日员外郎郎正培等将画得十八学士手卷一卷呈进讫。

正月初五日 ³³⁴		白鹰图一轴，配囊。	22.513; 21.713、 707
正月初五日 ³³⁵		“瀛台听鸿楼下西墙用郎世宁绢画《得胜图》一张，其高宽不足，亦着王方岳用绢接补找画，速办”。	22.514
正月十一日 ³³⁶	为瀛台爱翠楼楼梯画画。	九月二十六日。	22.517
五月十七日 ³³⁷	“新建水法西洋楼着郎世宁等先画三间楼棚顶、周围墙壁上通景大画”。		22.531
十月初十日 ³³⁸	“奉宸苑卿西洋人郎世宁面奉旨，新建水法西洋楼铁门纸样一张，着交造办处枪砲处照花样成做，着西洋人杨自新指说”。		22.562-5 63
十月十四日 ³³⁹	用宣纸画白鹰一架。		22.564
十一月初九日 ³⁴⁰	用宣纸画白鹰一座。	姚文瀚画鹰架、帘子、锦袱。	22.573
十一月十七日 ³⁴¹	“汇芳书院眉月轩画过西洋景大画上棚顶，着郎世宁去看，随外边线法添画倭子纸”。		22.575
十一月二十七日 ³⁴²		宣纸海青画一张裱挂轴。	22.578
十二月初九日	与姚文瀚、方琮、金廷标合画仿张□□马图一幅。		22.582
乾隆二十三年 (1758)			
三月二十二日		绢画马一张裱挂轴。	23.443

³³⁴ 本月初六日入档。这件配囊的鹰画可能是去年十一月初十日奉旨画的，见《清宫内务府造办处档案总汇》第21册，第707页。于十二月初五日装裱成轴。同上，第713页。此次是把画轴配囊。这是一个连贯的过程。另外，能配囊的画作一般是乾隆非常欣赏的。

³³⁵ 翌日入档。

³³⁶ 翌日入档。要求仿照岑华阁画，王幼学等人可能也参与了画画。“于九月二十六日员外郎郎正培等着催总王幼学等俱画完讫。”

³³⁷ 翌日入档。

³³⁸ 翌日入档。

³³⁹ 翌日入档。

³⁴⁰ 十一月十一日入档。

³⁴¹ 翌日入档。

³⁴² 翌日入档。

四月十四日	“九州清晏东西两稍间南北墙上着郎世宁等画通景画四张”。 ³⁴³		23.449
四月二十七日 ³⁴⁴	与金廷标为双鹤斋前殿西墙合画大画一幅。		23.451
五月初八日	“含经堂芸晖屋后抱厦明三间内着郎世宁等照物外超然后抱厦通景画一样画画”。		23.454
五月初二日		宣纸画一张，镶蓝绫边一寸，做一块玉璧子安闷钉护眼。 ³⁴⁵	23.715
五月二十二日		绢画横披一张，镶蓝绫边一寸，托贴。 ³⁴⁶	23.720; 721
六月初三日		画一张，镶蓝绫边一寸。 ³⁴⁷	23.723
六月初四日 ³⁴⁸		“澄虚榭着王致诚仿郎世宁画过夜景横披用白绢画一幅”。	23.458-4 59
六月十五日 ³⁴⁹	为涵雅斋西间东墙用白绢画天鹅横披画一张。		23.461
七月初二日	为宝相寺倒座楼上画天鹅白绢画斗方一张。 ³⁵⁰		23.464
七月初五日 ³⁵¹	为思永斋东所楼下画西洋通景画。 ³⁵²		23.465-4 66
	为双鹤斋后殿画通景大画。 ³⁵³		23.466
七月初九日 ³⁵⁴		马鹿画二张，裱挂轴。 ³⁵⁵	23.466

³⁴³ 这四张画可能是完成的去年的任务。郎世宁曾于乾隆二十一年二月十五日奉命往“九州清晏”画画。

³⁴⁴ 翌日入档。

³⁴⁵ 匣裱作。根据档案，这幅画来自瀛台的某个场所。

³⁴⁶ 匣裱作。此画来自圆明园韶景轩的某个场所。根据档案，这幅横披画可能与乾隆御笔横披字相匹配。

³⁴⁷ 匣裱作。此画贴在圆明园富春楼的某个地方。根据乾隆十六年（1751）五月十五日的谕旨，郎世宁曾为富春楼坐榻琳琅东墙床罩内三面画通景画一张。此次要求镶蓝绫边的画可能就是这件通景画。

³⁴⁸ 翌日入档。

³⁴⁹ 翌日入档。

³⁵⁰ “本日太监胡世杰传旨，宝相寺倒座楼上用画斗一张，着郎世宁合画天鹅一张，用白绢画，钦此。”档案中写有“合画”字样，但没有注明和谁合画。根据乾隆二十四年六月十八日的谕旨，可能是金廷标。见《清宫内务府造办处档案总汇》，第24册，第681页。

³⁵¹ 七月初七日入档。

³⁵² 要求仿照汇芳书院眉月轩西洋景样式画。

³⁵³ “双鹤斋后殿现有通景大画，着郎世宁改其样式，另画通景大画一份”。

³⁵⁴ 七月初七日入档。

³⁵⁵ 根据档案内容推断，这两张画原来是分别贴在两扇围屏上的。

七月十二日 ³⁵⁶	用白绢画开屏孔雀大画一轴。	由方琮、金廷标合笔补景。	23.470; 26.721
七月十四日 ³⁵⁷	用白绢画八骏马手卷一卷。	通高一尺。本月二十三日将图稿呈览。奉旨：“将第三匹改画正面的，其余准画，改得时即将此一匹稿子发来呈览”。	23.470
九月二十九日 ³⁵⁸		纸画菊花一张，裱挂轴。	23.476
十月初三日 ³⁵⁹	“瀛台宝月楼着郎世宁等照眉月轩画西洋式壁子隔断线法画”。		23.477
十月初四日 ³⁶⁰	与方琮为瀛台听鸿楼下东墙合画丛簿行诗意。		23.477
十月十四日	为画筋斋后金板墙用白绢画《大阅图》大画一幅。		23.480
十月二十四日	“郎世宁、金廷标做（照）从前画过准噶尔贡马图另起手卷稿”。		23.487
十月二十六日		《云锦呈瑞》挂轴一轴，配做紫檀画斗云口、楠木楣杆。 ³⁶¹	23.320
十一月二十五日 ³⁶²		绢画八骏横披一张裱做手卷。	23.494.4 95
乾隆二十四年（1759）			
三月初十日 ³⁶³	照玛瑙盒盖（二件）、玛瑙片（二块）、珊瑚人（一件）、西洋法瑯盒（一件），画样。	于本日画得：累丝镀金盘托纸样一张、台撒镀金盒子纸样一张、法瑯盒子纸样一张、累丝宝石盒陈设纸样一张、西洋法瑯盒木座纸样一张。	24.666-6 67
三月十三日		绢画夜景大画一幅，着镶蓝绫边托贴。	24.667
三月二十二日	“五福堂桃花春一溪楼下南梢间板墙，着郎世宁起通景画稿，急速就画”。		24.669

³⁵⁶ 七月初七日入档。

³⁵⁷ 七月初七日入档。

³⁵⁸ 七月初七日入档。

³⁵⁹ 十月初五日入档。

³⁶⁰ 十月初五日入档。

³⁶¹ 油木作。

³⁶² 本月二十七日入档。此八骏图可能是遵七月十四日谕旨所画手卷，此时到了装裱阶段。

³⁶³ 翌日入档。

六月十六日 ³⁶⁴		宣纸横披画一张，裱手卷。	24.681
六月十七日	“马瑤小脸像手卷着郎世宁仿长再画一卷”。		24.681； 25.493
六月十八日		与金廷标合画天鹅大画一张，贴在宝相寺倒座楼上。	24.681
闰六月二十五日		宣纸横披画一张裱手卷。	24.686
		宣纸花卉画一张裱挂轴。	
六月三十日 ³⁶⁵	为多稼轩东稍间对玻璃镜西墙起通景画稿。		24.687
	“瀛台宝月楼西洋式通景画地面着依线画油画。”		
九月二十五日	“画和鸡大画一幅”。 ³⁶⁶	根据档案，此画最迟于翌年十月二十三日完成（25.526）	24.692-6 93； 25.531-5 32
十月十九日 ³⁶⁷	“画舫斋着郎世宁照霍鸡尺寸用白绢画青羊一幅”。	方琮补景。根据档案，此画最迟于翌年十月二十三日完成（25.526）	24.697； 25.289、 504、 526、 531-532
十二月十六日 ³⁶⁸	“着郎世宁、艾启蒙、王致诚等画众大人油画脸像”。		24.711
乾隆二十五年（1760）			
二月初七日		旧绢方、元（圆）斗方二张，裱成“天元（圆）地方”挂轴一轴。	25.485
二月十九日 ³⁶⁹		绢画花卉圆光一张裱挂	25.486、

³⁶⁴ 翌日入档。画上有乾隆御题。

³⁶⁵ 七月初二日入档。

³⁶⁶ 根据前后档案内容判断，“和鸡”应为“霍鸡”或“火鸡”。在档案中，记错字很常见，人名、地名、物名等等都有出错的地方，大多是声音相同。另外，乾隆二十五年十一月二十日的档案（“将郎世宁所画青羊霍鸡着造办处急刻取来在画舫斋原处贴去”。见《清宫内务府造办处档案总汇》，第25册，第289页）证明，“霍鸡”和“青羊”两幅画都是张贴在画舫斋的。

³⁶⁷ 翌日入档。乾隆二十五年五月二十五日（第25册，第504页），传旨金廷标用绢照原仿画尺寸郎世宁所画霍鸡、青羊二图。另外，二十五年十一月二十日的档案（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第25册，第531-532页）别有意味：“将郎世宁所画青羊、霍鸡先取来，在画舫斋原处贴，俟金廷标青羊、霍鸡画得时，将郎世宁所画青羊、霍鸡换下来裱挂轴”。

³⁶⁸ 翌日入档。

³⁶⁹ 二月二十七日入档。

		轴。(另有斗方一张, 没有明确交代)	487
三月二十一日 ³⁷⁰	“新建水法西洋门内八方亭棚顶着郎世宁等画西洋画”。		25.491
四月二十一日	画“伊利人民投降、追取霍集占首级、黑水河打仗、阿尔楚尔打伏、献俘、效劳、丰泽园筵宴”七张绢画。		25.498
五月十五日 ³⁷¹	为紫碧山房新建澄素楼设计楼梯样式。	本月二十日。	25.523
六月初十日 ³⁷²	为八件玻璃盏设计西洋花样盖。	本日起得西洋花样玻璃盏盖稿一件。	25.505
八月初八日 ³⁷³	“新建水法十一间楼后殿西洋式棚顶三间连墙窗户门桶, 着郎世宁等画通景画”。		25.513
八月十四日 ³⁷⁴		八骏图横披画一张, 裱手卷。	25.514
八月十七日 ³⁷⁵	为万方安和殿内画黑猿大画一幅。	高一丈二尺四寸、宽五尺。金廷标画树石。 ³⁷⁶	25.520、526
	“同乐园殿内着郎世宁照洋猴画一幅”。	高三尺五寸、宽三尺。金廷标画树石。	25.521
十一月初三日 ³⁷⁷		绢画一张裱挂轴。	25.528
十二月初六日 ³⁷⁸	与张为邦、张廷彦用绢合画大画一幅。		25.537
乾隆二十六年(1761)			
正月初九日 ³⁷⁹		绢画大挂轴一轴, 交启祥宫改做。	26.679-680

³⁷⁰ 三月二十五日入档。

³⁷¹ 十月二十二日入档。“奉旨紫碧山房新建澄素楼转向楼梯照依丰泽园爱翠楼楼梯一样成造, 钦此。于二十日郎世宁起得楼梯八方筒小稿八张伺候呈览。奉旨准画, 钦此。”

³⁷² 翌日入档。

³⁷³ 八月十五日入档。

³⁷⁴ 翌日入档。

³⁷⁵ 九月初九日入档。

³⁷⁶ 此画的完成情况有出入, 一种记载是于十一月三十日画得呈览(见《清宫内务府造办处档案总汇》, 第25册, 第520页); 一种是十一月初三日画得托贴(同上, 第526页)。

³⁷⁷ 十一月初九日入档。

³⁷⁸ 翌日入档。

³⁷⁹ 翌日入档。“初十日接得员外郎安泰押帖一件内开本月初九日太监胡世杰交郎世宁等绢画大挂轴三轴, 传旨着交启祥宫改做, 钦此。”可能是改做装裱样式。

正月二十五日 ³⁸⁰		合笔绢画一幅，托纸。	26.682
三月二十五日 ³⁸¹	起雪猎图稿一张。		26.688-6 89、700、 705
	丛簿行 ³⁸² 稿另行用绢改画一张。		
四月初九日	“新建水法十一间楼下北明间二间、南明间二间，四面俱用苏州织来白毯子，照原来西洋毯子着郎世宁等仿画。有现挂西洋毯子不合尺寸，亦着□（分、竖刀）画。再，三间楼下西进间东墙一面亦着照样画”。		26.691
五月十三日	“新建水法十一间楼下明间内西进间周围墙连棚顶，俱着郎世宁起稿画通景画”。		26.698； 24.698
五月二十九日 ³⁸³	与艾启蒙合作画油画四幅，做成紫檀木西洋式挂屏四件。		26.703
六月初九日	按照紫檀木挂屏尺寸再添画油画一件。		
十月十六日 ³⁸⁴	“郎世宁原画孔雀大画一幅，照秀清村竹密山斋西进间北墙尺寸□（分、竖刀）画”。		23.470； 26.721
十月十九日 ³⁸⁵	画□□（狐狸）狗。		26.722
十二月十八日 ³⁸⁶	与张为邦为皇太后画御容。		26.731
乾隆二十七年 (1762)			
五月初五日 ³⁸⁷	为十一间楼南北进间起稿画西洋式棚顶，墙壁俱画西洋通景画。		27.174

³⁸⁰ 正月二十八日入档。“本月二十五日太监胡世杰交郎世宁等绢画大画一幅，丁观鹏画钱谱五开，传旨着将郎世宁等绢画托纸，丁观鹏画钱谱裱册页一册，钦此。”

³⁸¹ 本月二十七日入档。本年六月初九日的谕旨，要求王幼学前往热河贴画，其中有“雪猎、丛簿行、看戏楼画三幅”的字样，其中的“雪猎”和“丛簿行”可能就是郎世宁所画。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第26册，第705页）

³⁸² 乾隆二十三年（1758）十月初四，命郎世宁、方综合画《丛簿行》。

³⁸³ 六月初二日入档。油画用在四件紫檀木西洋式挂屏上。

³⁸⁴ 翌日入档。

³⁸⁵ 十月二十三日入档。“着郎世宁画□□（狐狸）狗，照杜罗斯一样画法，成做得时在水法陈设，钦此。”

³⁸⁶ 翌日入档。

³⁸⁷ 五月十二日入档。五月十七日谕旨：“画西洋画人安德意着在如意馆行走，钦此”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》，第27册，第180页）

五月二十三日 ³⁸⁸	为谐奇趣东八方楼下口檀木插屏画油画一张。		27.182
六月十一日 ³⁸⁹		“将郎世宁起得得胜图小稿十六张着姚文瀚仿画手卷四卷”。 ³⁹⁰	27.193
十月二十五日 ³⁹¹	与金廷标合作为乾隆画像。		27.218
十月二十九日 ³⁹²	照安佑宫世宗（雍正）皇帝圣容画像一幅。		27.219
乾隆二十八年（1763）			
正月二十日 ³⁹³	为思永斋东暖阁镶嵌罩配画格起稿。		28.47
二月十八日 ³⁹⁴	画关防绢画。		28.52
三月十五日 ³⁹⁵	画口（留鸟）雉绢画一幅。	九月二十九日交，裱挂轴。	28.52; 28.71
四月二十五日 ³⁹⁶	为接秀山房澄练楼楼下南间南墙画御容一幅。		28.57
五月十二日 ³⁹⁷		马画一张，裱手卷。	28.61
九月二十六日 ³⁹⁸		《爱鸟罕四骏》手卷一卷，配袱别。	28.70
乾隆二十九年（1764）			
三月二十五日 ³⁹⁹		玉花鹰挂轴一轴配，囊。	28.798
二月十九日 ⁴⁰⁰		群马画一张，裱挂轴。	28.790-7

³⁸⁸ 闰五月二十日入档。五月二十四日胡世杰传旨：“着艾启蒙照先画得西洋式挂屏再配画油画挂屏一件”。（同上，第182页）

³⁸⁹ 六月十七日入档。

³⁹⁰ 乾隆二十九年十一月初五日档案：传旨将郎世宁所起平定伊犁等处得胜图稿十六张，陆续交粤海关监督转交法国，着好手人照稿刻做铜版。其如何做法，即着郎世宁写明一并发去。由乾隆三十年五月十九日档案记：“西洋人郎世宁等四人起得得胜图稿十六张”。可知此作是合作画。

³⁹¹ 十一月二十一日入档。“十月二十五日太监如意传旨，金廷标起稿，着郎世宁用白绢画御容一幅，钦此。”

³⁹² 十一月二十一日入档。“十月二十九日太监如意传旨，着郎世宁用白绢照安佑宫圣容画世宗皇帝圣容一幅得时裱挂轴，钦此。”安佑宫位于圆明园内，是乾隆七年（1742）仿照景山寿皇殿建造。

³⁹³ 本月二十三日入档。

³⁹⁴ 三月十八日入档。

³⁹⁵ 四月十九日入档。

³⁹⁶ 五月初九日入档。“接秀山房澄练楼楼下南间南墙着郎世宁画御容，方琮补景绢画一幅”。

³⁹⁷ 六月初六日

³⁹⁸ 十月初一日

³⁹⁹ 翌日入档。

⁴⁰⁰ 三月二十一日

			91
四月四日 ⁴⁰¹		画口雉挂轴一轴，配囊。	28.800
四月初十日 ⁴⁰²		《群马图》挂轴一轴，配囊。	28.801
五月初二日 ⁴⁰³	画白鹰绢画一幅。	方琮画树石。	28.809
七月初五日 ⁴⁰⁴		白海青画一张，裱挂轴。	28.820
七月十二日 ⁴⁰⁵	为玉玲珑馆照殿九间西六间起线法画稿。		28.822
十月二十五日 ⁴⁰⁶		绢画白海青挂轴一轴，配囊。	28.826
十月二十五日 ⁴⁰⁷	平定伊犁等处得胜图十六张着郎世宁起稿，得时呈览，陆续交粤海关监督，转交法郎西雅国着好手人照稿刻做铜板，其如何做立即着郎世宁写明一并发去。		28.825-826; 29.515、519
乾隆三十年 (1765)			
正月初五日 ⁴⁰⁸	画白鹰一架。	于初九日与姚文瀚合起得画稿一张。	29.508
四月二十二日 ⁴⁰⁹		绢画白海青一张，裱挂轴。	29.510
五月十七日 ⁴¹⁰	为玉玲珑馆新建殿五间画西洋线法画。		29.514
七月初六日 ⁴¹¹	为含经堂一架时乐钟，配做转盘	本日画得纸样一张。	29.526

⁴⁰¹ 四月初十日入档。

⁴⁰² 四月二十二日入档。

⁴⁰³ 五月初七日入档。

⁴⁰⁴ 七月初十日入档。

⁴⁰⁵ 七月二十三日。“本月十二日太监胡世杰交线法景合牌画片一分(份)，传旨玉玲珑馆照殿九间西六间着郎世宁照合牌画片放大稿线法，有应该处更改，准时用绢画一分(份)”。

⁴⁰⁶ 十一月初五日。在乾隆三十二年四月“行文”中也有“郎世宁画白海青挂轴”配囊的记载。(见《清宫内务府造办处档案总汇》，第30册，第758页)

⁴⁰⁷ 十一月初五日。乾隆三十年(1765)五月十七日的档案显示，十六幅图是分工画得：“西洋人郎世宁等四人起得胜图稿十六张，著丁观鹏等五人用宣纸依照原稿着色画十六张。”(见《清宫内务府造办处档案总汇》，第29册，第515页)另外，在乾隆三十年六月十六日，“将西洋人郎世宁等四人画得胜图稿十六张内先画得四张，并汉字旨意帖一件、信帖一件、西洋字帖四件交太监胡世杰呈览。奉旨着交王常贵交军机处发往粤海关监督方体浴遵照办理。钦此。”(见《清宫内务府造办处档案总汇》，第29页，第519页)

⁴⁰⁸ 正月十五日入档。“正月初五日喀尔喀多罗贝勒阿约尔进白鹰一架，本日奏事太监高升传旨着郎世宁画图，钦此。于初九日郎世宁姚文瀚合起得画稿一张呈览。”

⁴⁰⁹ 四月二十六日入档。

⁴¹⁰ 五月十九日入档。

	活动人物。		
七月初七日 ⁴¹²	重新起“鹤斋”东五间殿内线法画稿。		29.529
十一月初八日 ⁴¹³	养心殿西暖阁三希堂向西画门，著金廷标起稿，郎世宁画脸。		29.539
十一月初十日 ⁴¹⁴		起得玉玲珑馆鹤安斋东五间中间八方棚顶画小稿样。	29.540
乾隆三十一年 (1766) ⁴¹⁵			
八月十二日		绢画一张，裱挂轴。 ⁴¹⁶	30.110
十一月十九日		雪板牧归一轴，配囊。	30.117

⁴¹¹ 七月十九日入档。“七月初六日太监荣士泰口口传旨，含经堂现安时乐钟一架着如意馆照样配做一件里面安转盘活动人物，钦此。本日郎世宁画得纸样一张叫太监胡世杰呈览，奉旨：活动人物着席澄源做，钦此。”

⁴¹² 七月十九日入档。“七月初七日太监胡世杰传旨，郎世宁现起鹤斋东五间殿内线法画稿，著伊另起，不要走过人去，钦此。”

⁴¹³ 十一月十二日入档。

⁴¹⁴ 十一月十二日入档。

⁴¹⁵ 郎世宁已于本年六月初十日（阳历7月16日）病逝。此后所交作品一定是以前所画。

⁴¹⁶ 此画来自热河行宫（避暑山庄）“水月庵”的后殿“山心精舍”。

附录二:

《石渠宝笈》著录郎世宁绘画作品⁴¹⁷

名称	材质	规格	时间	贮藏地点	页码
画鸽	素绢本着色			乾清宫	454
十骏图(十轴)	素绢本着色	轴,纵七尺四寸,横八尺四寸。	乾隆癸亥	御书房	1159
百骏图	素绢本着色		雍正六年	御书房	1071
写生花卉	素绢本着色	册,十二幅。		乾清宫	344
绘清高宗御容			乾隆丁卯		1226
以上 5 件著录于《石渠宝笈初编》					
画估开骝	绢本设色	轴,纵六尺五寸,横五尺一寸。	乾隆戊寅	乾清宫	797
画草(莘)野鸣秋	绢本浅设色	轴,纵一尺八寸五分,横九寸五分。		乾清宫	797
画白海青	绢本设色	轴,纵五尺六寸,横三尺七寸五分。	乾隆甲申	乾清宫	798
画白鹰	绢本设色	轴,纵五尺五寸八分,横三尺五分。	乾隆三十年	养心殿	1268
画垌牧蕃孳	绢本设色	轴,纵二尺六寸,横二尺九寸。	乾隆戊辰	养心殿	1268
画盆兰	绢本设色	轴,纵二尺六寸,横二尺五分。		养心殿	1269
画白猿	绢本设色	轴,纵四尺六寸五分,横二尺八寸。		重华宫	1864

⁴¹⁷ 共计 57 件。资料来源:《秘殿珠林·石渠宝笈合编》(影印),上海:上海书店,1988。空格为相关信息不详。

画青羊	绢本设色	轴，纵六尺八寸，横六尺。		重华宫	1865
画白鹰	绢本设色	轴，纵五尺九寸，横三尺一寸。		重华宫	1865
画鱼藻	绢本设色	轴，纵二尺一寸五分，横三尺八寸五分。		重华宫	1866
画火鸡	绢本设色	轴，纵六尺七寸，横六尺。		重华宫	1866
画鹭鸶尔	绢本设色	轴，纵五尺四寸，横二尺九寸五分。		御书房	2256
画交趾果然	绢本设色	轴，纵三尺四寸七分，横二尺六寸四分。		御书房	2257
画玉花鹰	绢本设色	轴，纵四尺五寸，横二尺四寸五分。		御书房	2258
画海西知时草	宣纸本设色	轴，纵四尺二寸五分，横二尺七寸五分。		御书房	2258
画洋菊	宣纸本设色	轴，纵一尺九寸五分，横一尺三寸二分。		御书房	2259
画锦春图	绢本设色	轴，纵五尺三寸，横三尺。		御书房	2259
画天威服猛图	宣纸本	卷，纵一尺一寸三分，横一丈一尺三寸五分。		宁寿宫	3043
画准噶尔贡马图	宣德笺本	卷，纵一尺二寸五分，横六尺三寸五分。	乾隆戊辰	宁寿宫	3043
画哈萨克贡马图	宣纸本设色	卷，纵一尺三寸五分，横七尺六寸。	乾隆丙午	宁寿宫	3046
画阿玉锡持矛荡寇图	宣纸本设色	卷，纵八寸四分，横三尺二寸五分。	乾隆乙亥	宁寿宫	3049

画玛瑙斫阵图	宣纸本设色	卷, 纵一尺二寸, 横八尺八寸八分。		宁寿宫	3049
画爱乌罕四骏	宣纸本设色	卷, 纵一尺二寸八分, 横九尺三寸。	乾隆癸未	宁寿宫	3052
画白海青	宣纸本设色	轴, 纵四尺四寸五分, 横二尺七寸八分。	乾隆戊寅	宁寿宫	3053
画秋源群鹿	宣纸本设色	轴, 纵三尺一寸三分, 横二尺。	乾隆丁卯	宁寿宫	3054
画拔达山八骏	宣德笺本设色	卷, 纵九寸一分, 横八尺五寸。		淳化轩	3394
画莲花	宣纸本设色	轴, 纵三尺, 横一尺五寸。	乾隆戊辰	淳化轩	3395
画各种花卉 (绘事罗珍)	绢本设色	十对幅, 每幅纵一尺, 横八寸九分。		静宜园	4125-26
八骏图	绢本设色	轴, 纵五尺五寸, 横四尺五寸。		重华宫	1864
百骏图	宣纸本设色	卷, 纵一尺一寸二分, 横一丈一尺六寸六分。		乾清宫	795
聚瑞图	绢本设色	轴, 纵五尺四寸五分, 横二尺七寸。	雍正元年	乾清宫	796
白鹞图	绢本设色	轴, 纵三尺九寸, 横二尺二分。	乾隆十五年	乾清宫	796
雪坂归牧图	绢本浅设色	轴, 纵二尺三寸, 横一尺二寸八分。		养心殿	1267
秋林群鹿图	绢本设色	轴, 纵三尺八寸, 横二尺五寸。		养心殿	1267
八骏图	绢本设色	卷, 纵一尺二寸五分, 横一丈一尺二寸。	乾隆辛亥	宁寿宫	3050

十骏图（与艾启蒙合作）	绢本设色	轴，每幅纵七尺二寸，横八尺六寸。	乾隆癸巳	宁寿宫	3061
与张廷彦合笔马技图	绢本设色	卷，纵一尺五寸五分，横二丈五寸三分。	乾隆十四年	养心殿	1278
以上 37 件著录于《石渠宝笈续编》					
八骏图	绢本设色	轴，纵一尺八寸五分，横一尺一寸。		延春阁	2471
画孔雀开屏	绢本设色	轴，纵一丈二尺五分，横九尺八寸。		宁寿宫	3470
池莲双瑞图	绢本设色	轴，纵四尺九分四分，横二尺六寸三分。		宁寿宫	3470
画松石仙禽	绢本设色	轴，纵六尺，横三尺六寸三分。		御书房	3209
画花卉	右绢本，左洒金笺本	册，十六对幅，纵一尺四寸，横八寸七分。		御书房	3209
画画底仙龙	绢本设色	轴，纵三尺八寸三分，横一尺九寸二分。		宁寿宫	3471
画花阴双鹤	绢本设色	轴，纵五尺四寸，横三尺。		宁寿宫	3472
画花鸟	绢本设色	轴，上圆下方，上幅径一尺五分；下幅纵一尺一寸七分，横一尺三寸。		静寄山庄 ⁴¹⁸	4199
桃花山鸟	绢本设色	轴，纵一尺九寸八分，横一尺一寸。		静寄山庄	4199
画瓶花	绢本设色	轴，纵三尺五寸五分，横一尺八寸五分。		延春阁	2473
开泰图	纸本设色	轴，纵七尺二寸，横	乾隆丙寅	延春阁	2472

⁴¹⁸ 即“盘山行宫”。见本文第二章第二节相关注释。

		四尺三寸。			
瑞鹿图	绢本设色	轴，纵六尺七寸五分， 横四尺五寸。		延春阁	2471
唐岱沈源合画 幽风图	绢本设色	轴，纵一丈三寸，横 七尺六寸。		圆明园 (正大光明)	3488
画苍猊犬	绢本设色	轴，纵八尺四寸五分， 横六尺一寸。		宁寿宫	3472
画苍雪鹰	绢本设色	轴，纵四尺五寸二分， 横二尺四寸。		宁寿宫	3473
以上 15 件著录于《石渠宝笈三编》					

参考文献

中文部分（含译著与论文）：

刘适义，《郎世宁修士年谱》，天津教区主教文汇，1944（中国国家图书馆文献缩微中心）。

（日）石田干支助，《郎世宁传考略》，台北：艺文印书馆，1975。

鞠德源，田建一，丁琼，《清宫廷画家郎世宁年谱》，《故宫博物院院刊—纪念郎世宁诞生三百周年特辑》，1988，第2期。

天主教辅仁大学主编，《郎世宁之艺术：宗教与艺术研讨会论文集》，台北：幼狮文化事业公司，1991。

苏立群，《郎世宁》，北京：中国文学出版社，1998。

（意）郎世宁，《宫廷画师郎世宁》（第二版），天津：天津人民美术出版社，2008。

聂崇正，《中国名画家全集：郎世宁》，石家庄：河北教育出版社，2006。

聂崇正，《郎世宁〈百骏图〉稿及马晋〈百骏图〉卷》，天津：天津人民美术出版社，2008。

聂崇正，《清宫绘画与“西画东渐”》，北京：紫禁城出版社，2008。

王耀庭主编，《新视野：郎世宁与清宫西洋风》，台北：国立故宫博物院，2007。

杨伯达，《清代院画》，北京：紫禁城出版社，1993。

（法）伯德莱，《清宫洋画家》，济南：山东画报出版社，2002。

（法）杜赫德，《耶稣会士中国书简集：中国回忆录》（下、中、下），郑州：大象出版社，2005。

（德）彼得·克劳斯·哈特曼，《耶稣会简史》，北京：宗教文化出版社，2003。

（法）埃德蒙·帕里斯，《耶稣会士秘史》，北京：中国社会科学出版社，1990。

戚印平，《远东耶稣会史研究》，北京：中华书局，2007。

（法）费赖之，《在华耶稣会士列传及书目》，北京：中华书局，1995。

方豪，《中国天主教史人物传》，北京：宗教文化出版社，2007。

（意）利玛窦，金尼阁，《利玛窦中国札记》，北京：中华书局，1983。

（意）Matte Ripa，《清廷十三年：马国贤在华回忆录》（英文版），北京：外语教

学与研究出版社，2008。

（美）邓恩，《从利玛窦到汤若望：晚明的耶稣会传教士》，上海：上海古籍出版社，2003。

（德）柯兰霓，《耶稣会士白晋的生平与著作》，郑州：大象出版社，2009。

（美）魏若望，《耶稣会士傅圣泽神甫传：索隐派思想在中国及欧洲》，郑州：大象出版社，2006。

（法）伊夫斯·德·托马斯·德·博西耶尔，《耶稣会士张诚：路易十四派往中国的五位数学家之一》，郑州：大象出版社，2009。

（比利时）高华士，《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究》，郑州：大象出版社，2007。

张铠，《庞迪我与中国：耶稣会“适应”策略研究》，郑州：大象出版社，2009。

（丹麦）龙伯格，《清代来华传教士马若瑟研究》，郑州：大象出版社，2009。

（捷克）严嘉乐，《中国来信（1716-1735）》，郑州：大象出版社，2002。

（美）威尔·杜兰，《马丁·路德时代》，北京：东方出版社，2007。

（法）克利斯坦，《宗教改革：路德、加尔文和新教徒》，上海：汉语大词典出版社，2003。

方豪，《中西交通史》，上海：上海人民出版社，2008。

何兆武，《中西文化交流史论》，武汉：湖北人民出版社，2007。

黄爱萍，黄兴涛主编，《西学与清代文化》，北京：中华书局，2008。

孙若怡，《圆明园西洋楼景区的园林建筑与精致文化》，北京：商务印书馆，2009。

杨秉德，《中国近代中西建筑文化交融史》，武汉：湖北教育出版社，2003。

余三乐，《中西文化交流的历史见证：明末清初北京天主教堂》，广州：广东人民出版社，2006。

董丛林，《龙与上帝：基督教与中国传统文化》，桂林：广西师范大学出版社，2007。

陈义海，《明清之际：异质文化交流的一种范式》，南京：江苏教育出版社，2007。

李天纲，《跨文化的诠释：经学与神学的相遇》，北京：新星出版社，2007。

（法）佩雷菲特，《停滞的帝国：两个世界的撞击》（第三版），北京：生活·读书·新知三联书店，2007。

（美）孟德卫，《1500—1800：中西方的伟大相遇》，北京：新星出版社，2007。

- 江滢河,《清代洋画与广州口岸》,北京:中华书局,2007。
- (意)马佐良,马西尼,《意大利与中国》,北京:商务印书馆,2002。
- 顾卫民,《中国与罗马教廷关系史略》,北京:东方出版社,2000。
- 周萍萍,《十七、十八世纪天主教在江南的传播》,北京:社会科学文献出版社,2007。
- (美)孟德卫,《灵与肉:山东的天主教,1650-1785》,郑州:大象出版社,2009。
- 吴旻,韩琦编校,《欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编》,上海:上海人民出版社,2008。
- 中国第一历史档案馆编,《清中前期西洋天主教在华活动档案史料》(第一册),北京:中华书局,2003。
- 张先清主编,《史料与视界:中文文献与中国基督教史研究》,上海:上海人民出版社,2007。
- 孙尚扬,(比利时)钟鸣旦,《1840年前的中国基督教》,北京:学苑出版社,2004。
- (美)韩书瑞,罗友枝,《十八世纪中国社会》,南京:江苏人民出版社,2009。
- 万依、王树卿、刘潞,《清代宫廷史》,沈阳:辽宁人民出版社,1990。
- (美)罗友枝,《清代宫廷社会史》,郑州:大象出版社,2009。
- (美)曼素恩,《缀珍录:十八世纪及其前后的中国妇女》,南京:江苏人民出版社,2005。
- 杜文凯编,《清代西人见闻录》,北京:中国人民大学出版社,1985。
- (英)雷蒙·道森,《中国变色龙:对于欧洲中国文明观的分析》,北京:中华书局,2006。
- (英)约翰·巴罗《我看乾隆盛世》,北京:北京图书馆出版社,2007。
- 冯明珠主编,《乾隆皇帝的文化大业》,台北:台北故宫博物院,2002。
- 杨念群,《何处是“江南”? :清朝正统观的确立与士林精神世界的变异》,北京:生活·读书·新知三联书店,2010。
- 李明军,《统与政统之间:康雍乾时期的文化政策和文学精神》,济南:齐鲁书社,2008。
- (日)稻叶君山,《清朝全史》,北京:中国社会科学出版社,2008。
- 小横香室主人,《清朝野史大观》,上海:上海科学技术文献出版社,2010。

- 北京故宫博物院，国家清史编纂委员会，《故宫博物院八十华诞暨国际清史学术研讨会论文集》，北京：紫禁城出版社，2006。
- 黄一农，《两头蛇：明末清初的第一代天主教徒》，上海：上海古籍出版社，2006。
- 段怀清，《传教士与晚清口岸文人》，广州：广东人民出版社，2007。
- 康有为，《万木草堂藏画目》，上海：上海长兴书局影印本，1917。
- 张玉英编，《徐悲鸿谈艺录》，郑州：河南美术出版，2000。
- （英）金恩，《米开朗基罗与教皇的天花板》，上海：文汇出版社，2005。
- （意）乔尔乔·瓦萨里，《意大利艺苑名人传：辉煌的复兴》，武汉：湖北美术出版社，长江文艺出版社，2003。
- （美）史景迁，《曹寅与康熙：一个皇室宠臣的生涯揭秘》，上海：远东出版社，2005。
- 周维权，《中国古典园林史》，（第三版），北京：清华大学出版社，2008。
- 于倬云主编，《紫禁城宫殿》，北京：三联书店，2006。
- 刘畅，《慎修思永：从圆明园内檐装修研究到北京公馆设计》，北京：清华大学出版社，2004。
- 汪荣祖，《追寻失落的圆明园》，南京：江苏教育出版社，2005。
- 刘洋，《昔日的夏宫圆明园》，北京：学苑出版社，2005。
- 罗哲文等编，《中国名园》，天津：百花文艺出版社，2005。
- 刘玉文，《浓缩天地：避暑山庄营造技艺》，沈阳：辽宁人民出版社，1997。
- 李铸晋，《鹊华秋色：赵孟頫的生平与画艺》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008。
- 石守谦，《风格与世变：中国绘画十论》，北京：北京大学出版社，2008。
- 颜娟英主编，《美术与考古》，北京：中国大百科全书出版社，2005。
- 张以国，《以古为新：晚明的艺术与影响》，北京：中国社会科学出版社，2009。
- 唐孟生，《印度苏非教派及其历史作用》，北京：经济日报出版社，2002。
- （英）迈克·克朗，《文化地理学》（修订版），南京：南京大学出版社，2005。
- （西班牙）塞万提斯，《堂吉珂德》（第二版），南京：译林出版社，2002。
- 康震，《康震评说诗圣杜甫》，北京：中华书局，2010。
- 余辉，《中国美术图典：人马画》，广州：岭南美术出版社，1996。

(法) 毕梅雪, 侯锦郎, 《木兰图与乾隆秋季大猎之研究》, 台北: 国立故宫博物院, 1982。

《丛书集成新编》(44), 台北: 新文丰出版公司, 1985。

汪宗衍、黄莎莉, 《张穆年谱》, 香港: 香港中文大学文物馆, 1991。

章文钦, 《吴渔山集笺注》, 北京: 中华书局, 2007。

程俊英, 蒋见元, 《诗经注析》, 北京: 中华书局, 1991。

徐震堃, 《世说新语校笺》, 北京: 中华书局, 1984。

谢思炜, 《白居易诗集校注》, 北京: 中华书局, 2006。

冀勤 点校, 《元稹集》, 北京: 中华书局, 1982。

(宋) 范曄, 《后汉书》, 北京: 中华书局, 1965。

(唐) 房玄龄 等, 《晋书》, 北京: 中华书局, 1974。

(唐) 张彦远, 《历代名画记》, 南京: 江苏美术出版社, 2007。

(后晋) 刘昫 等, 《旧唐书》, 北京: 中华书局, 1975。

(宋) 邓椿, 《画继》, 北京: 人民美术出版社, 1963。

(宋) 郭若虚 《图画见闻志》, 北京: 人民美术出版社, 1963。

(宋) 郭茂倩, 《乐府诗集》, 北京: 中华书局, 1979。

(宋) 欧阳修, 宋祁, 《新唐书》, 北京: 中华书局, 1975。

俞剑华 注译, 《宣和画谱》, 南京: 江苏美术出版社, 2007。

(元) 杨维禎, 《杨维禎诗集》, 杭州: 浙江古籍出版社, 2010。

(清) 洪颐煊 点校, 《穆天子传》, 平津馆丛书(乙集), 1806。

(清) 刘宝楠, 《论语正义》, 北京: 中华书局, 1990。

(清) 焦循, 《孟子正义》, 北京: 中华书局, 1987。

(清) 姚元之, 《竹叶亭杂记》卷三, 北京: 中华书局, 1982。

(清) 萧奭, 《永宪录》, 北京: 中华书局, 1959。

(清) 昭槱, 《嘯亭杂录》, 北京: 中华书局, 1980。

(清) 黄本骥, 《历代职官表》, 上海: 上海古籍出版社, 2005。

(清) 王士禎, 《池北偶谈》, 北京: 中华书局, 1982。

(清) 顾嗣立, 《元诗选二集》, 北京: 中华书局, 1987。

(清) 仇兆鳌, 《杜诗详注》, 北京: 中华书局, 1979。

- (清)张岱,《陶庵梦忆·西湖寻梦》,北京:中华书局,2007。
- (清)沈德潜,《古诗源》,北京:中华书局,2006,第二版。
- (清)彭定求等,《全唐诗》,北京:中华书局,1960。
- (清)孙承泽,《庚子销夏记》,风雨楼丛书,1911。
- (清)张照等,《秘殿珠林·石渠宝笈合编》,上海:上海书店,1988。
- 中国第一历史档案馆、香港中文大学,《清宫内务府造办处档案总汇》,北京:人民出版社,2007。
- 郑午昌,《中国画学全史》,上海:上海世纪出版集团,2008。
- 赵尔巽等,《清史稿》,北京:中华书局,1976。
- 于安澜编,《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社,1982。
- 于安澜编,《画史丛书》,上海:上海人民美术出版社,1982。
- 于玉安编辑,《中国历代美术典籍汇编》,天津:天津古籍出版社,1997。
- 乔晓军编著,《中国美术家人名补遗辞典》,西安:陕西旅游出版社,2004。
- 卢辅圣主编,《中国书画全书》(1-12),上海:上海书画出版社,1992-2000。
- 国立故宫博物院编辑委员会,《故宫书画图录》(1-24),台北:故宫博物院,1989-2005。
- (日)铃木敬编,《中国绘画总合图录》,东京:东京大学出版会,1983。
- 《文渊阁四库全书》(电子版),上海:上海人民出版社,1999。
- 顾廷龙主编,《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,2002。
- 韩北新,〈郎世宁绘画系年〉(1-6),《故宫文物月刊》,1988-1989,第67-72期。
- 杨启樵,〈郎世宁与雍正帝〉,白寿彝主编《清史国际学术讨论会论文集》,沈阳:辽宁人民出版社,1990。第227-243页。
- 曾非欵、刘品三,〈郎世宁的〈八骏图〉卷〉,《文物》,1980,第11期。第93页。
- 童文娥,〈郎世宁的中国画风——清〈郎世宁画山水〉〉,《故宫文物月刊》,2006,第279期,第5-9页。
- (法)毕梅雪(Michele Pirazzoli),〈郎世宁与中国十八世纪帝王肖像画的复兴〉,《故宫博物院院刊》,2004,第3期。第92-104页。
- 冯明珠,〈骏马天山来:谈郎世宁所画的骏马〉,《故宫文物月刊》,1984,第19

期。第 58-70 页。

王子林,〈恢宏壮阔与细致入微:北京故宫藏郎世宁新体画欣赏〉,《故宫文物月刊》,1997,第 168 期。第 100-117 页。

马雅贞,〈清代宫廷画马语汇的转换与意义——从郎世宁的〈百骏图〉谈起〉,《故宫学术季刊》第二十七卷第三期,2010 年春季号。第 103-137 页。

沈定平,〈传教士马国贤在宫廷的绘画活动及其与康熙皇帝的关系〉,《清史研究》,1998,第 1 期。第 83-92 页。

韦羽,〈清宫画家法国传教士王致诚(Jean-Denis Attiret)新探〉,《广东技术师范学院学报》(社会科学),2009,第 2 期,第 89-91,97 页。

万新华,〈策马啸西风——及南京博物院藏艾启蒙〈八骏图〉〉,《艺术市场》,2004,第 4 期。第 104-105 页。

林莉娜,〈清朝皇帝与西洋传教士〉,台北:《故宫文物月刊》,2002,第 236 期。第 42-69 页。

王澈,〈雍正元年御笔赏赐簿〉,《历史档案》,2001,第 3 期。第 18-30 页。

杨乃济,冯佐哲,〈雍正帝的祥瑞观与天人感应说辨析〉,《清史研究》(第五辑),北京:中华书局,1984。第 192-220 页。

张琼、王扬宗,〈〈雍正帝观花行乐图〉与雍正继位之谜〉,《故宫博物院院刊》,2009,第 5 期。第 127-142 页。

李梅龄,〈雍正时代的琉璃彩瓷〉,《故宫文物月刊》,1985,第 23 期。第 124-132 页。

高王凌,〈刘松龄笔下的乾隆十三年〉,《清史研究》,2008,第 3 期。第 93-100 页。

杨婉瑜,〈清乾隆宫廷画师——金廷标研究〉,台湾“中央大学”艺术研究所,《议艺份子》,2010,第 14 期。第 25-88 页。

王耀庭,〈乾隆的宫廷画师金廷标〉,《故宫文物月刊》,1993,第 127 期。第 44-57 页。

林士铉,〈乾隆时代的贡马与满洲政治文化〉,《故宫学术季刊》,2006 年冬,第 24 卷第 2 期。第 51-97 页。

马晋封,〈神甫画家 墨井道人〉,《故宫文物月刊》,1986,第 39 期。第 38-40 页。

- 周駟谷,〈晚年之吴历与王翬〉,《中华文化画报》,2004,第6期。第68-71页。
- 阎丽娟,陈静,〈杨光先排教思想概观〉,《兰州大学学报》(社会科学版),1995年第23卷第1期。第83-88页。
- 陈静,〈杨光先述论〉,《清史研究》,1996,第2期。第78-87页。
- 谢景芳,〈杨光先与清初“历案”的再评价〉,《史学月刊》,2002,第6期。第42-51页。
- 李新德,〈从西僧到西儒:从《天主实录》看早期耶稣会士在华身份的困境〉,《上海师范大学学报》,2005,第1期。第87-92页。
- 赵林,〈中世纪基督教道德的蜕化〉,《宗教学研究》,2000,第4期。第70-76页。
- 周萍萍,〈清初法国对葡萄牙“保教权”的挑战〉,《中国社会科学院研究生院学报》,2002年增刊。第107-110页。
- 顾卫民,〈印度果阿访问记(一)——果阿的历史文化遗产〉,《世界宗教文化》,2006年,第4期。第52-54页。
- 葛兆光,〈邻居家里的陌生人:清中叶朝鲜使者眼中北京的西洋传教士〉,《中国文化研究》,2006年夏之卷。第1-11页。
- 李卫华,〈从帝王的文化心理看清朝前期对天主教的宽与禁〉,《太原师范学院学报》(社会科学版),2005,第4卷,第4期。第28-29页。
- 朱昌荣,〈试论雍正、乾隆二帝的理学思想〉,《清史论丛》(09年号),北京:中国广播电视出版社,2008。第297-313页。
- 常建华,〈国家认同:清史研究的新视角〉,《清史研究》,2010,第4期。第1-17页。
- 王光越,〈“雍亲王谕”考证〉,《清史研究》,2007,第3期。第95-99页。
- 徐广源,〈果亲王地宫亲探纪实〉,《紫禁城》,2007,第5期。第200-205页。
- 杨丹霞,〈慎郡王允禧及其绘画〉,《紫禁城》,2005,第4期。第188-197页。
- 苏发祥,〈允礼与藏传佛教〉,《中国藏学》,2009,第1期。第195-201页。
- 余辉,〈十八世纪服务于京城王府宦邸的人物画家〉,《故宫博物院院刊》,2002,第6期。第63-69页。
- (意大利)伊丽,〈年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献〉,《中国史研究》,2000,第3期。第155-165页。

施静菲,〈十八世纪东西交流的见证——清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立〉,《故宫学术季刊》,第二十四卷,第三期,2007。第45-94页。

王洪源,〈满族宫廷画家唐岱〉,《满族研究》,1994,第3期。第69-71页。

聂崇正,〈观徐扬画平定西域献俘礼图卷〉,《收藏家》,2009,第3期。第32-34页。

杜巽,〈论高其佩指画艺术——兼论高稟〈指头画说〉〉,《杭州师范学院学报》,1997,第4期。第61-65页。

庄吉发,〈满汉全席:宫中的新年菜单〉,《故宫文物月刊》,1990,第83期。第118-123页。

刘蓉,〈论〈穆天子传〉的史料价值〉,《文史哲》,2003,第5期。第14-19页。

戴良佐,〈〈穆天子传〉中的瑶池今地考〉,《西北民族研究》,2004,第1期。第148-152页。

江弱水,〈风流经史:读梁鼓角横吹曲〉,《读书》,2010,第7期。第127-134页。

王运熙,〈梁鼓角横吹曲杂谈〉,《楚雄师专学报》(社会科学版),1995,第4期。第20-24页。

樊波,举纲,〈新见唐〈李元昌墓志〉考略〉,《考古与文物》,2006,第1期。第95-96页。

赵晓兰,〈瘦马、病橘、枯棕——略论杜诗表现“伤时忧世”主题的一组个人意象〉,《杜甫研究学刊》,2002,第3期。第51-56页。

胡可先,〈杜甫叔父杜并墓铭笺证〉,《杜甫研究学刊》,2001,第2期。第35-44,53页。

王辉斌,〈杜甫之父杜闲考略——兼及其子女六人的生年问题〉,《首都师范大学学报(社会科学版)》,1997,第2期。第42-47页。

周玉华,〈李贺〈马诗〉隐喻性探析〉,《中国韵文学刊》,2007,第21卷第1期。第7-11页。

梁文娟,〈寂寞诗鬼千古恨:试论李贺仕途之遭际〉,《文教资料》,2007年10月号中旬刊。第5-6页。

蹇长春,〈白居易的江州之贬与王涯的落井下石:兼论元和朝局及乐天遭贬的政治原因〉,《西北师大学报》,2005,第42卷第1期。第90-99页。

- 夏玉琛,〈记苏轼枯木竹石文同墨竹合卷〉,《文物》,1965,第8期。第24-25页。
- 吕乃岩,〈试说龚开的〈宋江三十六赞〉及其史传之作〉,《文学遗产》,1999,第4期。第64-67页。
- 袁世硕,阿部晋一郎,〈解识龚开〉,《文学遗产》,2003,第5期。第84-96页。
- 陈德馨,〈从赵雍〈骏马图〉看画马图在元代社会网络中的运作〉,《美术史研究集刊》,2003,第15期。第113-160页。
- 吕少卿,〈元代画家倪瓒书画郊游考略〉,《内蒙古大学艺术学院学报》,2009,第六卷,第2期。第25-35页。
- 李日星,〈论元代文人的异端性及其文化底蕴〉,《湘潭大学社会科学学报》,1999,第23卷第5期。第40-43页。
- 余勇,〈元杂剧与元代文人心态〉,《北方论丛》,2004,第1期。第59-61页。
- 刘倩,〈杨维禎生平述略〉,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学版),2007,第28卷,第2期。第126-129页。
- 王开元,〈论贯云石的思想倾向〉,《西域研究》,1998,第4期。第79-85页。
- 江苏省淮安县博物馆,〈淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理简报〉,《文物》,1987,第3期。第1-15页。
- 徐邦达,〈淮安明墓出土书画简析〉,《文物》,1987,第3期。第16-18页。
- 刘玉红,〈明清“养瘦马”风俗小考〉,《华夏文化》,2008,第1期。第35-36页。
- 任道斌,〈明遗民画家东莞张穆的马图及其他〉,《新美术》,2009,第2期。第18-24页。
- 张瑞泉,〈略论清代的乡村教化〉,《史学集刊》,1994,第3期。第22-28页。
- 韩芳,〈析清代的科举落第政策〉,《理论界》,2009,第11期。第99-100页。
- 胡西林,〈民国名画〈八骏图〉创作及其传承〉,《艺术与投资》,2006,第4期。第81-82页。
- 刘晓路,〈观〈百马图〉〉,《美术观察》,2000,第2期。第67-68页。
- 王嘉骥,《郎世宁与清初院画》,台湾中国文化大学艺术研究所1986年硕士学位论文。
- 杨多,《〈乾隆南巡图〉研究》,中央美术学院2004届硕士学位论文。
- 巩剑,《清代宫廷画家丁观鹏的仿古绘画及其原因》,中央美术学院2008届硕士

学位论文。

程冰,《李端及其诗歌研究》,首都师范大学 2009 届硕士学位论文。

西文部分 (含论文):

Maco Musillo. "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)" PhD diss., University of East Anglia, 2006.

Ju-hsi Chou and Claudia Brown, ed. *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*. Chicago: Art Media Resources, 1988.

Liam Matthew Brockey. *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.

John C. Olin, ed. *The Autobiography of St. Ignatius Loyola*. New York: Fordham University Press, 1992.

Hou-mei Sung. *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*. New Haven: Yale University Press, 2009.

David G. Wilkins, ed. *The Collins Big Book of Art: From Cave Art to Pop Art*. New York: Harper Collins Publishers, 2005.

Robert E. Harrist. *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art*. New York: China Institute Gallery, 1997.

Steffi Roettgen. *Italian Frescoes: The Early Renaissance, 1400-1470*. New York: Abbeville Press; 1st edition, 1996.

Gautama V. Vajracharya. *Waston Collection of India Miniatures at the Elvehjem Museum of Art: a Detailed Study of Selected works*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Cecile Beurdeley and Cécile. *Giuseppe Castiglione: A Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*. London: Lund Humphries, 1972.

Michele Pirazzoli. *Giuseppe Castiglione*. Paris: Thalia, 2007.

Michael Sullivan. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Wu Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

- Evelyn Rawski and Jessica Rawson. *China: The Three Emperors 1662-1795*. London: Royal Academy of Arts, 2006.
- Jung Ying Tsao. *Chinese Paintings of the Middle Qing Dynasty*. San Francisco: San Francisco Graphic Society, 1987.
- Rudolf Arnheim. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Art*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Michael Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- W.J.T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.
- Erwin Panofsky. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991.
- Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Luke Clossey. *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Michael Grillo. *Symbolic Structures: The Role of Composition in Signaling Meaning in Italian Medieval Art*. New York: Peter Lang, 1997.
- Jerome Silbergeld. "In Praise of Government: "Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics." *Artibus Asiae*, VOL. XLVI, 3(1985): 159-198.
- Richard Edwards. "Li Gonglin's Copy of Wei Yan's Pasturing Horses." *Artibus Asiae*, VOL.LIII, 1/2 (1993): 168-194.
- Marco Musillo. "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter." *Eighteenth-Century Studies*, VOL. 42, no.1, (2008): 45-59.
- Peter C. Sturman. "The Donkey Rider As Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting." *Artibus Asiae*, VOL.L LV, 1/2(1995): 43-97.
- George Loehr. "Missionary Artists at the Manchu Court." *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, VOL. 34 (1962-63): 51-67.

后记

未读博士之前，曾看过不少出版的博士论文，在后记中，作者们大多言及研究、写作之艰辛。老实说，当本文完成的时候，虽然过往的酸甜苦辣只有自己晓得，但却并没有感到过特别的痛苦或压力，唯一的烦恼是需要持续不断地与惰性作斗争。这种惰性主要体现在满足于人云亦云、满足于堆砌材料、满足于差不多……论文完成了，尽管不乏遗憾，总归是一场重大的胜利，但这并不意味着与惰性进行的斗争随之而终结。总结三年的学习，这一点心得体会是最值得珍视的财富，也将继续指导我的学业、工作和生活。

感谢我的导师邵大箴先生。先生学贯中西，思想深刻，往往能用简洁的几句话指出某个问题的症结所在。而在具体指导方法上，先生既能发现学生的不足之处以激发学生，又能在合适的时候针对优点予以莫大的鼓励。治学之外，先生还特别重视学生品德的修养，谆谆教诲常回响在学生耳旁：“君子固穷”、“做人要敦厚朴实”、“与人为善”……

在论文前期准备过程中，先生始终以“创新”为原则，“逼迫”学生发现问题。在论文写作过程中，先生多次电话或口信联系相关专家学者，力所能及地提供各种学术资源，为写作的顺利进行提供了极大方便。在论文修改过程中，先生处处体现出对学生的尊重，总是以委婉的方式、商量的口气提出自己的观点和意见，而这些观点和意见往往是极有高度、深有见地的。在文字方面，先生勾圈点划，字斟句酌，细致到纠正“的”、“地”，以及标点符号的不当使用。

感谢意大利的马可·穆西罗（Marco Musillo）博士，在论文开题阶段给予宝贵的指导和热情的支持，并发来其博士论文全文及数篇相关论文。感谢北京故宫博物院聂崇正研究员，在论文开题阶段给予指导，馈赠相关著作，并阅读论文草稿。感谢哈佛大学 Kristina Kleutghen 博士，在论文起步阶段给予指点和帮助。感谢艺术史家姜斐德（Alfreda Murck）博士在开题阶段给予指点，并在论文修改阶段提出具体的意见。前台北故宫博物院研究员王耀庭在与笔者的短暂交流中对本文研究思路也给予过指点和帮助。中央美术学院曹田泉博士和中央美术学院博士研究生张涛，在论文整个过程都给予了重要帮助。首都师范大学谢继胜教授、

中国美术馆王雪峰博士也对本文给予过指点和支持。中央美术学院留学生安静（Lee Ambrozy）帮助修改润色论文英文摘要；朋友陈洁从美国邮寄书籍，中央美术学院博士研究生杨慧丹托朋友从香港复印资料；北京大学博士研究生方建勋帮助从北大图书馆查找文献；北京保利艺术博物馆胡志明先生曾提供相关图片资料；北京大学博士研究生孟宪平曾推荐相关论文以供参考；中央美术学院博士研究生陈粟裕、硕士研究生王珏花时间帮忙校对文字；一并表示诚挚感谢。

感谢我的妻子，三年来，她的乐观与豁达给予我巨大的支持。感谢我的儿子，他是我最大的快乐源泉和前进动力。

感谢在美院结识的众多良师益友。从他们身上，我学到许多书本上未有的知识和经验。

曹天成

2011年5月16日于花家地