



# 通景画与郎世宁遗产研究

【美】李启乐

**内容提要** 通景画是乾隆朝中西艺术交流的顶峰,但直到近年才有人开始对其进行深入的研究。耶稣会士、意大利画家郎世宁在完善这些非同寻常的作品中起了至关重要的作用,尤其是将中国传统绘画母题、审美趣味与欧洲富有纪念性的奇幻绘画相结合。尽管郎世宁在通景画创作方面享有盛誉,但并非所有的通景画都是由其独立完成,其中许多是由他的学生创作,但这些人的生平却鲜为人知。

**关键词** 通景画 乾隆皇帝 郎世宁 王幼学 伊兰泰

紫禁城内最令参观者惊叹的,莫过于倦勤斋内部的园林景致〔图一〕。参观者步入斋内,四周是修长的“斑竹”围成的篱笆,中间开了一道月亮门。门外是两只仙鹤漫步,喜鹊头顶疾飞,旁边的双层建筑,黄瓦红墙,髹金装饰,表明这是一处帝王居所。粗壮的松柏下面,牡丹、月季和玉兰盛开,远处山峦叠障,其间一练瀑布落入池塘。格子状围栏仿佛支撑着高高的格子架,天顶密密地缠绕着绿色阔叶藤萝和茂盛的藤萝花,透过藤萝花可瞥见明丽的蓝天。格子架下是座精致的小戏台,仅四米多高,上覆“黄琉璃瓦”,最上面是大大的攒尖金顶。位于小戏台和巨大、带垫的座位之间的,是另一个小的、无遮盖的演出平台,而那座位是观看此平台的最佳位置。这一恬静、繁盛的春季园林景象,是勤勉一生的皇帝在归政后颐养天年的最佳场所。

戏台是实实在在的,但花园却是一种错觉:它仅仅是一组天衣无缝地画在建筑的墙壁和天花板上令人产生错觉效果的绘画。这种画叫“通景画”,是1770年代由一群为乾隆皇帝(1736—1795年在位)服务的欧洲和中国艺术家创作的。作品采用域外的直线透视法、透视缩短及明暗法,为观者营造一个近似真实的景象,这种让人分不清虚实的全景式绘画在中国艺术史上是独一无二的。

通景画为18世纪清帝国宫廷所独有。据史料记载,它们被装饰在京城内外所有乾隆皇帝最喜爱和最常去的地点。除紫禁城外,这种画作还出现在北京城西北华丽的圆明园<sup>1)</sup>、香山<sup>2)</sup>、西苑<sup>3)</sup>以及

〈1〉 例如位于“坦坦荡荡”、“奉三无私”和“蓬岛瑶台”的画作。材料出自北京中国第一历史档案馆藏《内务府造办处各作成做活计清档》的如意馆部分(以下简称“如意馆档”)。以上三处,分别见“如意馆档”乾隆十三年八月初二日,乾隆十一年八月二十六日和乾隆二十五年五月二十日。

〈2〉 “如意馆档”,乾隆十一年正月十九日。

〈3〉 “如意馆档”,乾隆十九年六月初五日。



〔图一〕倦勤斋通景画 约1774-1779年



皇太后所居住的畅春园<sup>1</sup>。盘山是乾隆皇帝的一座行宫，也有着与倦勤斋相似的通景画，装饰在墙壁和天顶<sup>2</sup>。甚至是京城北面250公里外的承德避暑山庄也有通景画<sup>3</sup>。

通景画平均两到三米高、两到六米长，能够将墙壁甚至是天顶不留痕迹地隐去。在这些画作中看不出有欧洲风格的画法，意味着是隐去实际的创作过程以及画家的技艺，从而令观看者的注意力聚焦于栩栩如生的风景。以上两个特点就是通景画最具意义

的地方，它通过与周围的建筑合为一体以及“去除”画作的承载面，重塑观看者对于空间和真实性的认识。作品使用的透视绘画技巧“突破了”承载面，使得承载面拥有比实际更大的“空间”。为了达成目的，这些画作总是将相邻的建筑和与众不同的装饰融为一体。这些组成部分被划分成精确的尺度，以便在其上进行通景画的创作，而且它们也包括了窗户和门口，以绘制景致取代它们的支撑表面。这两方面的内容，即整合和消除，就是将绘画和建筑的物质存在拿掉，这样，观看者目力所及仿佛是一个真实的空间——可以花时间去欣赏的真实空间。

现存的所有通景画，可能都出自乾隆朝<sup>4</sup>。乾隆元年即1736年，乾隆皇帝就开始要求在其寝宫及理政处养心殿〔图二〕<sup>5</sup>进行创作。但现今依然保存在原来位置的通景画，主要位于宁寿宫的乾隆花园，其中倦勤斋保存着仅有的完整的墙壁—天顶通景画<sup>6</sup>。

〈1〉 “如意馆档”，乾隆二年六月二十四日。

〈2〉 “如意馆档”，乾隆十五年八月初一日。这些绘画是乾隆皇帝1750年下令绘制，模仿引胜轩已有的通景画。

〈3〉 “如意馆档”，乾隆十八年七月二十六日。

〈4〉 然而，绘制这些画作的旨意早在1720年代雍正时就出现在了造办处档案中，有些人认为养心殿的通景画《梅报春新》，也是在雍正时创作的。尽管清宫廷19世纪时对通景画进行过修补和小规模的装潢，但实际上通景画已在乾隆朝终结。参见聂卉：《清宫通景线法画探析》，《故宫博物院院刊》2005年第1期，页41—52。

〈5〉 “如意馆档”，乾隆元年正月初五日以及乾隆元年六月二十五日。第一条材料中没有提及作画之人，第二条材料特别要求郎世宁做画。

〈6〉 除倦勤斋，在玉萃轩、养和精舍内部还有三幅。





## 一 通景画的创作

正统的中国绘画理论和美学对于文人画家所表达的“气韵”的推崇，胜过职业画家具象、精确的写实表现，而通景画的所有一切都直接对此发出了挑战。通景画无视传统，引发了许多问题，人们最想知道的莫过于它们刻意“制造奇幻”背后的动机。关于中国绘画的学术研究极多，但对于通景画基本上还处于未研究状态。复原这些画作的历史，会给中国艺术史增添浓墨重彩的一章，并可以揭示18世纪清宫中西艺术交流的新的内涵。

在整个中国绘画史上，生动形象的写实手法一向被人轻视为雕虫小计而非真正的艺术。那些纯粹为了自我表现而进行创作、未经训练的文人画家，被认为远胜于那些训练有素的职业画家，后者的创作是为了以画谋生。然而，通过绘画技巧制造画面的奇幻感以引起观众错觉的例子，在中国历史上的的确确存在。画家曹不兴(约活动于3世纪)画了一只苍蝇，吴王孙权(182—252，在位时间229—252)试图将它从绘画的白绢上赶走<sup>1)</sup>。荀勖(?—289)为了报复别人取笑自己，就在那个人新的房屋内画了该人已去世祖父的画像，画像极逼真，那个人及兄弟吓得弃屋而逃<sup>2)</sup>。为了取悦魏明帝曹叡(226—239在位)，徐邈(约活动于在3世纪中叶)画了一条鲮鱼，栩栩如生，竟吸引了一船的珍贵白獭来捉它，人们就将这些白獭捉住进献给了曹叡<sup>3)</sup>。然而，3世纪繁荣一时的写实主义错觉艺术是中国绘画史上的另类。关于这些技法的知识和实践在18世纪时早已失传。这期间的上千年，不论是在审美还是象征意义上，最有影响的画家都拒绝绘画的写实主义，这对于中国绘画的历史以及历史书写都有着影响。

18世纪的通景画是受欧洲大型视幻艺术的启发而诞生的。早在古希腊时期，画家帕拉修斯(Parrhasios, 约活动于公元前435—390年)和宙克西斯(Zeuxis, 约活动于公元前440—390年)之间曾就谁的绘画最能引发人的错觉进行过比赛，中间经由文艺复兴早期建筑上的错觉艺术做法，以

〔图二〕养心殿三希堂外西墙人物贴落《梅报春新》 约1725—1750年  
郎世宁、金廷标绘



<1> William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. (《关于唐朝及唐以前中国绘画的一些文献》) Volume 2. Leiden: E.J. Brill, 1974. p.19.

<2> William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Volume 2. Leiden: E.J. Brill, 1974. p.28.

<3> William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Volume 2. Leiden: E.J. Brill, 1974. p.18.



及以数学为基础的直接透视的发展，最终演进为 quadratura<sup>41</sup>。这些在墙壁和天顶上绘制的大型文艺复兴和巴洛克绘画，使用三维绘画技法，是在真实的环境以及作为支撑的建筑上进行创作，在二维平面上产生无限空间的错觉<sup>42</sup>。意大利画家如米开朗基罗·科隆纳(Michelangelo Colonna, 1604-1687)、阿戈斯蒂诺·密特里(Agostino Mitelli, 1609-1660)和耶稣会士安德里亚·波佐(Andrea Pozzo, 1642-1709)是将绘画与建筑空间连为一体进行创作的最重要画家。

在欧洲错觉艺术绘画的巅峰时期，耶稣会士、意大利职业画家乔瓦尼·切拉蒂尼(Giovanni Gherardini, 1655-1723)加入了前往清朝(1644—1911)宫廷的法国耶稣会使团。身为quadratura大师科隆纳和密特里的学生，切拉蒂尼于1699年抵达北京，在接下来的一些年为康熙皇帝(1661—1722年在位)作画，培训中国宫廷画家的透视技巧，并在位于北京的法国耶稣会教堂(北堂)的墙壁和天顶绘制透视画。他不满足于循规蹈矩的耶稣会生活，于1704年离开北京，鲜有材料提到他这一时期的情况<sup>43</sup>。

切拉蒂尼对于中国宫廷的影响微不足道，但1715年到来的另一位耶稣会士朱赛佩·伽斯底里奥内(Giuseppe Castiglione, 1688—1766)却影响深远。他的中文名字是郎世宁，曾侍奉康熙、雍正(1723—1735年在位)、乾隆三朝皇帝。身为技艺高超的画师，郎世宁备受恩宠。他所具有的欧洲的直线透视、透视缩短以及明暗结构的绘画技巧被用于数以百计的绘画之中，尤其是在乾隆朝。郎世宁自称是建筑透视绘画大师波佐的追随者，他在1730年代之前曾经在北京的另两座耶稣会教堂内部绘制了透视画<sup>44</sup>。教堂绘画原作没有保存下来，但那一时期的中国和朝鲜参观者记录了他们在这些栩栩如生的绘画面前为他们自己被“欺骗”所发出的惊叹。尽管3世纪时中国有这样的绘画作

〈1〉 Ingrid Sjöström, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting*. 《Quadratura: 意大利天顶画研究》Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1978. p.11. Quadratura一词来自这位艺术家所创制的网格，用以将它们的草图和底图转至到墙壁等实体表面，有合适的变形以产生错觉。

〈2〉 William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Volume 2. Leiden: E.J. Brill, 1974. p.11-12. Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. 《欺骗与错觉：五个世纪的“障眼法”绘画》Washington: National Gallery of Art, 2002. p.22.

〈3〉 Elisabetta Corsi, *La Fábrica de las Ilusiones: Los Jesuitas y la Difusión de la Perspectiva Lineal en China, 1698-1766*. 《错觉的构造：耶稣会士和线法画在中国的传播，1689-1766年》Mexico: El Colegio de México, 2004. pp.27-33. 有些奇怪的是，切拉蒂尼应有中文名字，但不见于现存的材料。现仅知有两幅作品归其名下：《康熙读书像》和《桐荫仕女图》(两者约是十八世纪初作品，现存故宫博物院。)

〈4〉 一个是东堂，在北墙和南墙上绘有康斯坦丁一世的故事；一个是南堂，在天顶绘有一个穹顶，另在四周墙上绘有建筑和房间。对此的描述，见Mikinosuke Ishida, “A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty.” 《郎世宁生平研究：清宫廷的耶稣会士画家》Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko 19(1960), pp.79-121.





品，但这些饱学的参观者一致认为，东亚的绘画没有这种写实和视觉欺骗的传统<sup>1)</sup>。

为了适应乾隆皇帝的宫廷需要，郎世宁对建筑透视绘画做了两项重大调整。首先，钦命的作品不再像教堂中透视绘画的那样绘在墙上，而是采取中国传统的贴落画形式<sup>2)</sup>。与整个东亚流行的卷轴画不同，贴落画不用锦缎和画轴加固，也不会为了保护而进行收存——只是偶尔拿出玩赏。贴落画在纸或绢帛上绘制，然后直接贴到墙上一直陈列，直到新的画作取而代之，或是移至他处。采用与实物大小一样的形式进行直线透视、透视缩短以及明暗法创作时，这些画作就成为了通景画：这一绘画类型使观看者产生可以进入所绘制景色的错觉。

其次，是迎合乾隆皇帝不喜欢阴影的个人审美。欧洲绘画中的阴影投射和明暗对比创造了三维空间，但乾隆皇帝认为这些是在污损画面，人物的面部肮脏不堪。郎世宁用光线凸出最重要部分以代替光线与阴影的效果，创作出的场景和人物仿佛布满正午阳光，保证有一致的光源，也不必舍弃画作的大幅尺寸以及表现众多的人与物。阴影投射不是传统中国绘画的组成部分，但因为创作这些画所使用的物质，使得通景画鲜明的正午光亮得以很好地表现：最优等的绢帛和矿物颜料不仅创造了色彩鲜艳的画面，而且也反映出了奢华的皇家风范。

郎世宁是清宫廷通景画的设计师，但不止他一人负责画作的具体创作。无阴影的错觉艺术效果的“郎世宁风格”因其独特性可以立刻被辨认出来，但因为这一风格对于18世纪中国宫廷绘画来说是全新的，因此人们很容易将由其他画家以这种方式创作的作品错误地归为出自郎世宁之手<sup>3)</sup>。皇家史料表明，通景画是由属于“如意馆”的皇家画院的艺术家集体创作的。如意馆包括了乾隆皇帝所认为的宫廷中最好的画师，既有中国人也有欧洲人。参与绘制这些作品的中国宫廷画家，如金廷标(?-1767)、丁观鹏(约活动于1738-1768)以及姚文瀚(活动于18世纪)，在他们生活的时代都很有名。欧洲艺术家都是传教士，这些人服务于宫廷，期冀能使皇帝皈依他们的宗教，他们包括：王致诚(Jean-Denis Attiret, 1702-1768)、艾启蒙(Ignatius Sichelbarth, 1708-1780)、安德义(Jean-Damascène Salusti, 卒于1781)、潘廷璋(Giuseppe Panzi, 1734-1812年之前)以及贺清泰(Louis de Poirot, 1735-1813)。

〈1〉 同上书，页102-103；Shin Ik-Cheol, “The Experiences of Visiting Catholic Churches in Beijing and the Recognition of Western Learning Reflected in the Journals of Travel to Beijing.”(《〈燕行录〉所记录的参观北京天主堂和对于西学的赞誉》) *The Review of Korean Studies* 9:4(2006), 11-31. Lee Hyung-dae, “Hong Dae-yong’s Beijing Travels and His Changing Perception of the West—Focusing on Eulbyeong yeonhaengnok and Uisan Mundap.”(《洪大容的北京之行及他对西人认识的变化》) *The Review of Korean Studies* 9:4(2006), 46-62, 52-53.

〈2〉 聂卉认为该词直接来自动词“贴”和“落”，由这两个字组成了一个名词，意味粘于墙上，可以移动的绘画。聂卉：《贴落画及其在清代宫廷建筑中的使用》，《文物》2006年第11期，页86-87。

〈3〉 尽管郎世宁在他于中国所创作的所有绘画上都签上了中文名字，这里我还是用原来的姓指称他，这是出于两方面的考虑。首先，使用欧洲的名字将他与其中国的同事区分开来，并以此提醒读者，郎世宁及其绘画风格都不是中国的。其次，“郎世宁风格”或“郎世宁模式”更强调绘画中的错觉艺术方法，而不是强调为适应中国皇帝的审美品味而在技巧上所作修正，比如去除明暗对比。(文中Castiglione第一次出现予以音译外，其他径译作“郎世宁”——译者。)



但是，那些更加积极、更为投入地创作通景画的画家则被中国艺术史所忽略。郎世宁去世后，发扬“郎世宁风格”的是他的中国同事和学生，这些人继续用错觉艺术的手法进行创作。许多情况下，是他们而不是郎世宁创作了在紫禁城乾隆花园今天仍可以看到的作品。考察这些绘画使我们能够了解郎世宁之后供奉清朝宫廷的画家。将创作者归为用“郎世宁风格”进行工作的人，以及将这些作品置于更广阔的历史背景之中，我们可以推测乾隆皇帝钦命出自这一国际性的艺术家小团体创作的无以伦比作品的动机。

尽管迄今能看的这些画家署名的作品并不多，但皇家档案记录了他们繁忙和尽心的服务<sup>19</sup>。有两个名字反复出现，即王幼学(约活动于1733—1780年代)和伊兰泰(约活动于1750年代—1790年代)，这两人与郎世宁共事多年，最初是郎世宁的学生，后来成为了他在如意馆的同事。

## 二 王幼学和乾隆花园

王幼学可能是郎世宁所培养的最博学和最最有才干的学生，甚至可以与其他欧洲的画家相比肩。最晚在1733年(时当雍正朝)，王幼学就已与郎世宁、唐岱一道为宫廷作画<sup>20</sup>；乾隆初年，他与郎世宁以及清宫其他一些最重要的画家，包括沈源、丁观鹏一同作画<sup>21</sup>；1738年，他被称为“柏唐阿”和“郎世宁徒弟王幼学”<sup>22</sup>。1740年代和1750年代，他频繁为乾隆皇帝创作油画和其他西洋风格的作品，且常常是独自完成。王幼学是极少数能够使用郎世宁的欧洲技巧而无须郎世宁指导的中国艺术家。1766年郎世宁去世后，王幼学继续娴熟地使用这些技巧作画，最著名的就是乾隆花园中的作品。1770年代，王幼学绘制了倦勤斋的藤萝天顶画[图三]和玉萃轩[图四]的通景画。1770年代以后王幼学不见于档案记载，但他长期为雍正和乾隆两位皇帝服务，创作了各种欧洲风格的绘画，这清楚表明了他高超的绘画技艺。

倦勤斋建于1771年，1773年完工，绘画创作于1774至1779年。倦勤斋仿照的是位于紫禁城西北区域建福宫的敬胜斋，后者是乾隆皇帝特别喜欢的建筑。乾隆皇帝在一首有关倦勤斋的诗中点明了这层关系：“敬胜依前式，倦勤卜后居。”<sup>23</sup>倦勤斋的绘画因此被认为是1742年郎世宁为敬胜斋所创作绘画的仿作，而后者又是仿效圆明园中已有的作品<sup>24</sup>。倦勤斋的绘画未发现有画家的签名，但

〈1〉 这些材料在“如意馆档”可以找到。

〈2〉 “如意馆档”，雍正十一年九月初八日。

〈3〉 “如意馆档”，乾隆二年十月初三日。

〈4〉 “如意馆档”，乾隆三年十月初十日。

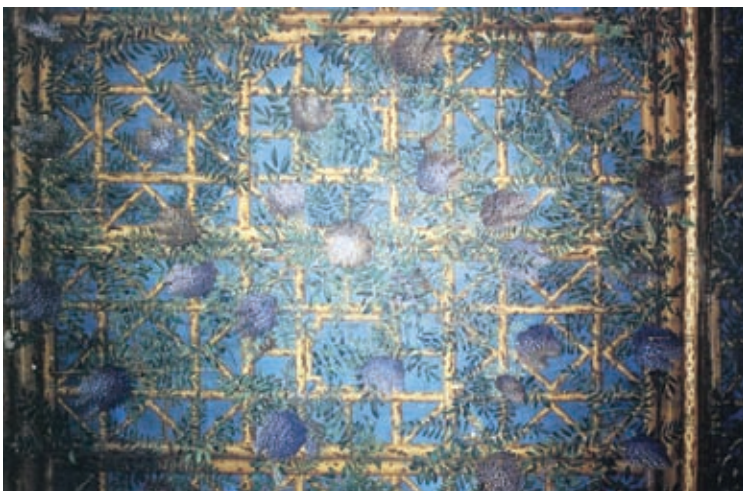
〈5〉 引自聂崇正：《故宫倦勤斋天顶画、全景画探究》，该文收入氏著《清宫绘画与“西画东渐”》页232—247，紫禁城出版社，2008年。

〈6〉 “如意馆档”，乾隆七年五月二十五日和乾隆七年六月初三日。





〔图三〕倦勤斋天顶画 约1774-1779年  
王幼学等绘



〔图四〕宁寿宫玉萃轩通景画 约1775年  
王幼学、姚文瀚等绘



内务府如意馆的档案记载，乾隆三十九年二月十一日(1774年3月22日)乾隆皇帝将这一任务交付王幼学<sup>〔1〕</sup>。然而档案也记载王幼学常常在郎世宁的构图基础上绘画，因此，该作品中是否有郎世宁的手笔，现在人们争论激烈。尽管郎世宁在倦勤斋画作开始前的八年已经去世，但一些学者还是极力坚持，认为只有这位意大利人才有如此高超的技艺，创作出有如此效果的作品。

倦勤斋绘画〔图五〕运用了大量的传统象征物，表达了对乾隆皇帝长寿的内在祝愿。例如，覆盖棚顶的藤萝喻意子孙瓜瓞绵绵，此意来自于一根茎上盛开的多重花瓣组成的花朵<sup>〔2〕</sup>。月亮门后，观看者一眼看到的是牡丹，也就是富贵花，它在春天盛开，象征高贵、成功、富庶，以及男性的阳刚<sup>〔3〕</sup>。牡丹与倦勤斋西墙的白玉兰，取意吉祥的“玉堂富贵”<sup>〔4〕</sup>。藤萝花、牡丹和玉兰，所有这些都都在春季盛开，这是生机和活力的季节，是为了掩饰乾隆皇帝已步入老年。倦勤斋中所描绘的春天也可能指乾隆皇帝的个人名号“长春居士”，这是他年轻时雍正皇帝所赐，寓意永远年轻的文人，富有朝气。

画作中还有常青、象征延年的松树和柏树。松与柏共同出现加强了其象征力量，祝愿“松柏长

〔1〕 “如意馆档”，乾隆三十九年二月二十日。

〔2〕 王子林：《紫禁城原状与原创》页284，紫禁城出版社，2007年。

〔3〕 C.A.S.Williams, *Outlines of Chinese symbolism and art motives*. (《中国的象征手法及艺术目的》) third edition. New York: Dover Publications, 1976. pp.320-321. 牡丹在中文称为“花王”。

〔4〕 Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. (《中国艺术：主题与视觉形象指南》) North Clarendon, VT: Tuttle Publishing, 2008. p.36.



〔图五〕倦勤斋北墙通景画  
王幼学等绘



寿”<sup>〔1〕</sup>。鹤，人们认为可以活百岁以上，也表示长寿。松树与鹤一同出现，寓意“松龄鹤寿”<sup>〔2〕</sup>。乾隆皇帝可能是藉此表达自己要做“长春居士”，但是这些重复出现、交织在一起的长寿祝愿，也表明他对于老年和归政的一些焦虑。

除了作为花园和远处风景的一部分的表面身份外，这些绘画中的花与兽表达了一种清晰和吉祥的信息，祝愿乾隆皇帝长寿、健康、幸福以及子孙绵绵。因此，有人可能会提出，这些绘画作品与任何有着同样象征物的其他中国绘画——用传统的毛笔以及程式化形式创作的绘画——没有什么不同。松鹤是中国固有的表示长寿的象征物，无论是用高度写实还是用抽象的笔法进行表达。但是，这些象征物以通景画的形式，绘制在一个紫禁城红墙围绕的花园之内，这一事实表明，这些预兆之物应被视为乾隆花园这一颐养天年的宫殿内的一个明确主题。这些绘画中，透视技巧以及与实物一样大小的表现手法使其承载的表面隐匿不见，与其说这些作品仅仅是为了装饰，毋宁说它们就是乾隆皇帝现实生活中实实在在的东西。当然，不可否认的是，这些景致仅仅是平面上的绘画。那么，乾隆皇帝对于这一表现手法会有怎样的反应呢？外来的欧洲绘画技巧能为乾隆皇帝做到而传统中国绘画不能为乾隆皇帝所做的又是什么呢？

〔1〕 Patricia Bjaaland Welch, 2008.

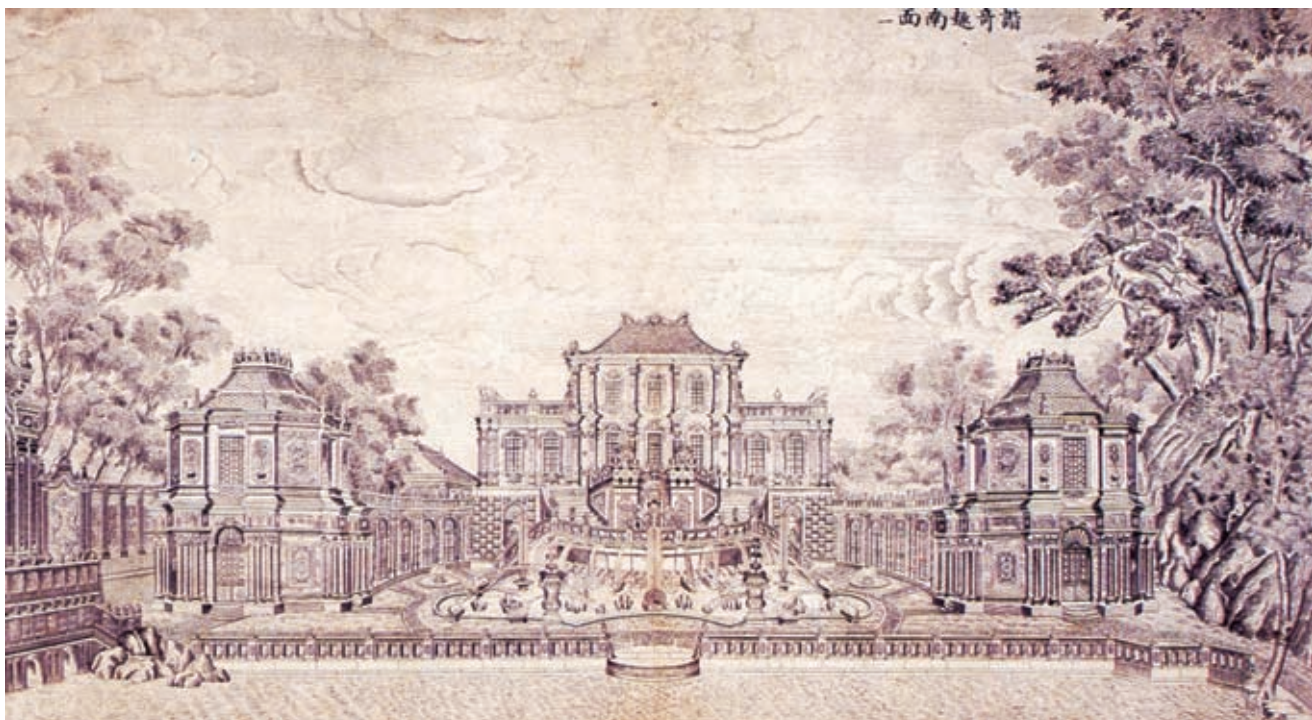
〔2〕 Patricia Bjaaland Welch, 2008. p.69.





〔图六〕《谐奇趣》

出自《西洋楼水法图》(1781-1786年)之一。该组铜版画有20幅,每幅尺寸约长90厘米、宽50厘米。英国维多利亚和阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)有藏。



### 三 伊兰泰和西洋楼水法图

许多通景画最初装裱在圆明园的西洋楼,这是由郎世宁设计的一组休闲殿宇和喷泉,位于绮丽的景色之中,用青铜和大理石建造,融汇了欧洲和中国的设计元素。尽管现在该地方已成为一片废墟,但史料显示,通景画最早是在18世纪现身于这些建筑之中的<sup>〔1〕</sup>。一组二十幅名为《西洋楼水法图》〔图六〕的铜版画,是伊兰泰在1780年代初设计的,它也反映出了一种不同寻常的户外使用的通景画,以及它们如何被观赏和理解的。

作为满人艺术家,伊兰泰不仅与欧洲的画家们一同工作,还是郎世宁的学生。如意馆档案中首次提到伊兰泰是在1749年,一项钦命的任务交付郎世宁、王致诚、艾启蒙以及其他的中国宫廷画家<sup>〔2〕</sup>。1752年,他是如意馆的“画画柏唐阿”,这些人每月额外赏银二两,这意味着他已成为了如意

〔1〕 Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, "Europeomania at the Chinese Court: The Palace of the Delights of Harmony (1747 and 1751), Architecture and Interior Decoration." 《中国宫廷的欧洲癖: 谐奇趣(1747年和1751年), 建筑和内部装饰》Transactions of the Oriental Ceramic Society 65(2001), 47-60.

〔2〕 “如意馆档”, 乾隆十四年九月。





馆一位享有薪俸的官员<sup>11</sup>。1750年代到1780年代的档案极少提到他，但在1772年初，有记载说他与艾启蒙合作绘制乾隆皇帝的肖像，他负责画衣饰，而艾启蒙画容貌<sup>12</sup>。1782年，伊兰泰协助最后在华服务宫廷的耶稣会士艺术家贺清泰和潘廷璋，在西洋楼的数座建筑中创作通景画<sup>13</sup>。1781至1787年间，他也参加了西洋楼水法图的设计和创作，这是出自他手的仅存作品。如意馆档案中最后一次提到伊兰泰是在1789年，但不是作为画家，而是作为副催长，与表现1786—1788年台湾之役的一组版画作品有关。

伊兰泰供奉宫廷至少四十年，而且很显然他娴熟于欧洲绘画方法，但他宫廷绘画生涯记载上的间隔表明他也从事其他的活动。但到1780年代，伊兰泰是乾隆宫廷极少数接受过郎世宁培训，甚至与郎世宁共过事的人之一，其他绝大多数接受郎世宁培训的满汉画家，或已去世，或离开了宫廷。潘廷璋和贺清泰，是乾隆朝最后两位欧洲画家，两人都是在郎世宁去世后于1766年抵达北京的。因此，在乾隆皇帝眼中，伊兰泰应是掌握了特别的透视方法和欧洲绘画技巧，而这些甚至是宫廷中其他欧洲艺术家也不掌握的。与乾隆皇帝最喜欢的欧洲画家即郎世宁有最直接的关系，这可以解释为什么伊兰泰被选中承担设计《西洋楼水法图》，而这一套铜版画是伊兰泰仅存的作品和杰作。

第二十也就是最后一幅〔图七〕，描绘的是西洋楼最东端的一条欧洲街道。重建别处的景点和建筑，对于乾隆皇帝来说不是什么了不起的事情：圆明园就包括一些仿制景点，包括一些诗歌描述的中国南方的著名景点、北京的喇嘛庙，甚至是北方的广袤草原（用作操练场地）。乾隆皇帝曾仿苏州，开设了一条买卖街，太监、奴仆充当店老板、过客和小偷，这样，乾隆皇帝就可以品味平民的生活。乾隆皇帝不是在西洋楼建造一条“真正”的欧洲街道，而是通过悬挂在平行分布的石屏风上的通景画加以展现，对于遥不可及的西方，有了一种深远的透视效果。

现在这些屏风和绘画全都消失不见了，但它们曾经真实存在过，证据就保存在这一景致的铜版画的说明中。简短的文字将这一景致，不是命名为一条欧洲街道，而是“湖东线法画”。将这一景致称为“线法画”，乾隆皇帝想要证明产生错觉的方法对他来说比摸得到的仿建物更具价值。具体地讲，这一说明文字表明，乾隆皇帝认为创造出欧洲城镇错觉的透视技巧（即线法）是这一景观最具特色的方面。认识到这是一错觉，从而所引发的惊奇，正是希望观看者所作出的反应。正如说明文字以及它在作品不起眼的左上角的位置所揭示的，事先不知情的观看者第一眼肯定惊叹于域外风光，接着又惊叹于他发现此一风光乃一幅用未知风格所创作的平面绘画，最终惊叹于观者自身对于现实

〈1〉 Yang Boda, “The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy.” (杨伯达《乾隆画院的发展》) in Fong, Wen C. and Alfreda Murck, eds. *Words and Images: Poetry, Calligraphy and Painting*. New York and Princeton: Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991. pp.333-356. 文中所引内容见343页。

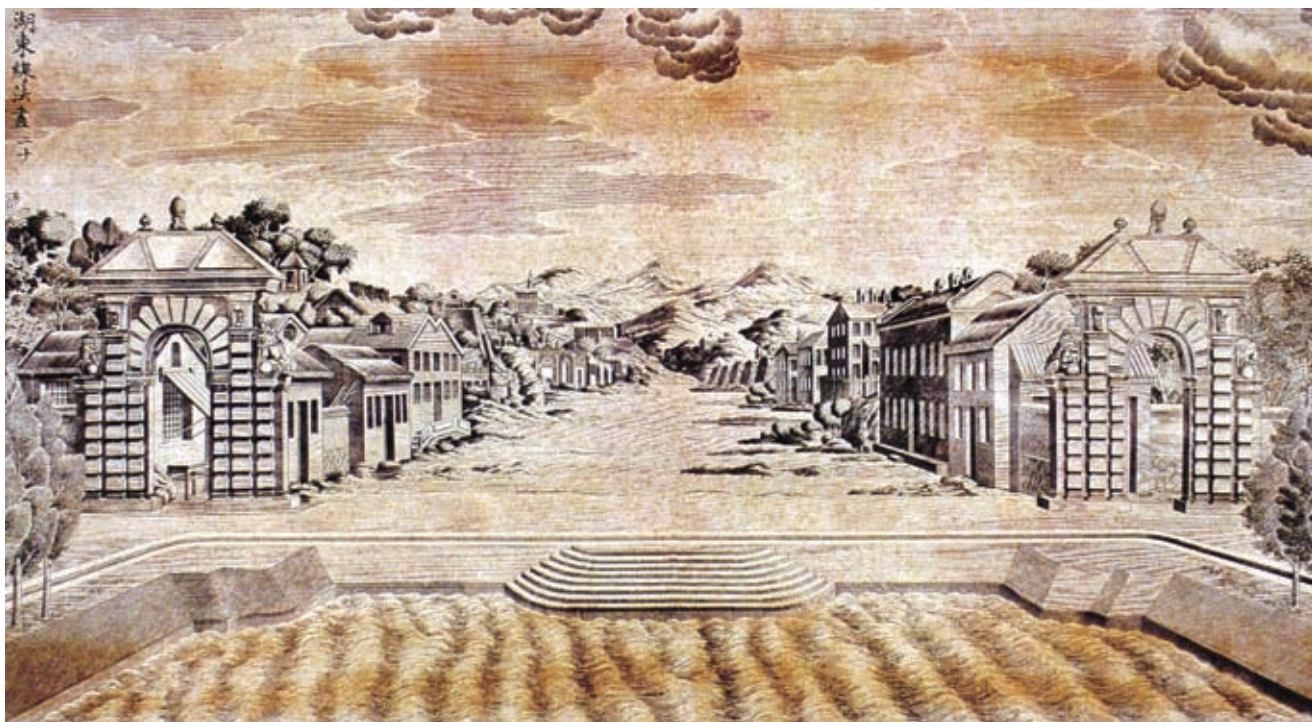
〈2〉 中国第一历史档案馆编：《清中前期西洋天主教在华活动档案史料》第4册，文件436、354号，中华书局，2003年。档案记录了二人间许多肖像画的合作，只是现还无法确定哪些作品出自他们之手。

〈3〉 “如意馆档”，乾隆四十七年四月初九日。





〔图七〕《湖东线法画》  
出自《西洋楼水法图》(1781-1786年)之二十



的错觉。如同宙克西斯与帕拉修斯之间的比赛一样，这些画作的成功在于它们暴露了真相以及观看者认识到自己被欺骗了。

那么，谁是乾隆皇帝真正想要欺骗的人呢？只有他自己。也就是说根本没有任何人。假的欧洲街道风光意味着，观看者发现原来这是通景画而产生的惊讶与赞叹，这才是最重要的。通过认识到了那一景色是一组绘画而不是建筑——这应该是很容易达到的，人们就会清楚地认识到错觉及其被揭穿的意义。发现这一景色是画出来的，而不是真实建造的，这种叹为观止以及惊愕甚至远胜于欣赏这一景色的心满意足。这表明借助通景画所实现的欺骗，是这一观看经验中最有价值的部分。这些画作就是为了欺骗观看者，令观看者惊诧于自己所认为的该风景是真的以及自己最初的错误反应。

乾隆皇帝下令在他的许多住处绘制通景画，这清晰地表明了他很享受所经历的感觉：他发现（或重新发现）透视技巧是如何能够重现人的真正视觉效果。乾隆皇帝再三地对某种真实产生悬疑并接受一个匪夷所思的替代物，这是理解他从这种作品获取怎样欢娱的关键所在。只是当他第一次看到通景画时，他应该是真正地被骗了，但即便是有了这种认识，他还能够继续享受由这种欺骗所激发的感受。这种由聪明才智所带来的惊异和好奇心——这是如意馆的艺术家再三地投入到通景画创作的原因，表明乾隆皇帝全然意识到并欣赏这些艺术的虚构和完美的存在。仙鹤在倦勤斋外徘徊寓意着长寿、康健的一生，遥远欧洲的未知神秘之物，就坐落在花园的尽头，而不须跨洋过海。



天空没有乌云，地上没有阴影，各种吉祥之物出现的世界，就在观看者身旁。

可以说，欧洲技巧所提供的，是拓展乾隆皇帝可感知到的世界的可能机会，因为这些绘画中的物体看起来就是它们在人们眼中的样子。通过消除承载平面以及将真实的面貌与周围的建筑和风景融为一体，通景画所使用的错觉艺术技巧，为观看者提供了进入景色的可能性。观看者无疑可以占有他所看到的空间，并与其中的东西互动，因为这一空间及其中的东西看起来是真实的。因为错觉艺术绘画所描绘的物品就像它们在人的裸眼中样子，即便有着该景色是绘画的先见之明，但在确认该景色只不过是错觉之前，观看者仍能得到短暂的享受。然而，不容忽视的是，尽管这些作品的技巧基础是欧洲的，但这些绘画内容却是中国式的，完全属于中国。绘画的内容从未采取欧洲的内容或是象征意义，在通景画中使用的直线透视也不承载任何欧洲的隐喻。这些域外的技巧，只是自信、泰然自若地改造利用以创新一种新画种的代表性技术而已，而这一画种显然属于18世纪的中国。

尽管通景画在乾隆朝很流行，但只有十余幅保存至今<sup>11</sup>。其他的或遗失或毁坏，可能被多次肆虐紫禁城和圆明园的大火所吞噬<sup>12</sup>。通景画极易遭破坏，因为它们——有一些情况，今天仍旧如此——永久陈列，巨幅画面长时期受北京恶劣气候剧烈变化的影响。倦勤斋绘画以及还能在乾隆花园见到的其他少数绘画得以保存至今，纯粹是环境所致：乾隆皇帝亲自谕令，宁寿宫只能供太上皇居住——而他是唯一的太上皇。一个最基本的事实是，随着如意馆画家们的离世，创作通景画所需的技能一并绝迹，它在19世纪的宫廷没有得到延续。即便如此，现存的绘画作品和皇家史料共同无可置疑地见证了，18世纪时清宫廷上下广泛存在着通景画，因此也证明了中国艺术史上它们的存在。无论是在18世纪还是21世纪，碰到这些错觉艺术的绘制之作所产生的真实感受，证实了含有那些无限欢娱的欺骗之物乃真正的奇迹。（董建中译）

[作者单位：美国圣路易斯华盛顿大学艺术史和考古学系；

译者单位：中国人民大学清史研究所]

（责任编辑：宋仁桃）

<1> 除倦勤斋和西洋楼的绘画外，已知现存其他的通景画，见Kristina Kleutghen, “The Qianlong Emperor’s Perspective: Illusionistic Painting in Eighteenth-Century China.” (李启乐《十八世纪中国的通景画》) Ph.D. diss.: Harvard University, 2010.完全有可能存在着更多未知与未被研究的通景画，因为发现、研究这种绘画，与这种绘画保存、展出和出版面临的困难差不多。

<2> 1860年时，圆明园所有通景画可能被劫掠或毁坏掉了。

