

康熙朝洋画家：杰凡尼·热拉蒂尼^{*}

——兼论康熙对西洋绘画之态度

刘 辉

内容提要 西方画家在清宫供职，始于康熙朝。意大利画家杰凡尼·热拉蒂尼（Giovanni Gheradini），是有据可考的最早供职于康熙宫廷的洋画家。他受法国耶稣会邀请来到中国，承担北京天主教北堂的装饰任务，同时为康熙皇帝及其家族绘制肖像，并在宫内教授油画技巧，后返回欧洲。当时清宫具有相对开放的文化环境，康熙皇帝对绘画实用性的需求并对西画的透视学感兴趣，这奠定了西洋绘画在清宫传播的基础。而西洋绘画一进入清宫，就开始了中国化改造，至雍正乾隆朝，清宫廷绘画形成了中西合璧的热潮。

关键词 杰凡尼·热拉蒂尼 耶稣会 天主教北堂 康熙 班达里沙 焦秉贞 清宫早期油画

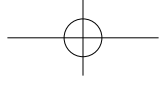
一 康熙朝洋画家活动概况

西方绘画在清宫的传播，始于康熙，而盛于雍正、乾隆朝。雍正、乾隆朝活跃于清宫中的洋画家，如郎世宁、王致诚、艾启蒙等，其创作与活动，档案多有记载，且留下许多作品可供研究，学界已经比较了解。但康熙朝洋画家的艺术活动，仅马国贤因制作《御制避暑山庄诗图》铜版画和撰写《清廷十三年》回忆录^{〔1〕}而广为人知，其他人学界则较少论述，存在不少空白点。近年来在华传教士活动资料的出版和发掘，以及某些中西交流史著作的问世，间或有这方面的零星记载，再查阅相关西文资料，使我们可以了解康熙朝西方绘画在清宫肇始的一些情况，并简略梳理康熙朝洋画家的活动脉络，在此基础上，分析研究康熙皇帝对西洋绘画之态度。

康熙在位前期，尚无专业西洋画家在宫廷活动，宫廷中涉及西洋绘画的艺术活动，最早由一些

^{*} Giovanni Gheradini，其中文名为聂云龙，参见林莉娜：《班达里沙、蒋廷锡〈画人参花〉——康熙宫廷百草之王》，《故宫文物月刊》，2011年10月（第343期），页68—78。但作者未述其所出，本文以原名称之。

〔1〕 《清廷十三年——马国贤在华回忆录》（英文版），外语教学与研究出版社，2008年。



懂得透视法技术的耶稣会修士承担，如利类思¹、南怀仁²、闵明我³。此外，耶稣会还曾派某些画家来到北京工作，如比纳昔攸斯(Pinnacius)⁴、费约理(Fiori,Cristoforo)⁵等，但事迹不详，亦未有作品记录。1693年，康熙派耶稣会士白晋携带其赠与法王路易十四的礼物返回法国，希望白晋招徕更多的有各种技艺的传教士到中国服务。1699年白晋乘法国商船“昂菲特利特号”返回中国，带来了两位画家，其一是耶稣会士卫嘉禄(Belleville,Charles de)，其二是耶稣会聘请的意大利画家杰凡尼·热拉蒂尼(Giovanni Gheradini,1655-1729)。

卫嘉禄是法国人，耶稣会士，作为版画家和建筑师被耶稣会派往中国。不过，卫嘉禄是否在宫廷里有过艺术活动，有待于进一步研究。据相关论述，康熙皇帝见过卫嘉禄并了解其才能⁶：

(康熙三十九年)三月十日，至镇江金山。十二日，九位来华的教士陈圣修、利圣学、颜理伯、马若瑟、翟敬臣、南光国、卜纳爵、巴多明、卫嘉禄，由白晋招致，奉命登御舰，与帝共坐一舱，约历二小时半。帝询各人特长，并聆伊等演奏西乐。十三日傍晚，帝又命登舰，再听音乐，并提出奇异问题质询。

这说明，卫嘉禄在宫廷供职是很有可能，但耶稣会资料中，强调卫嘉禄为传教作出的贡献，如修建了北京和广州的住院，主持建筑并绘制建筑图样，1704年在广州为教堂绘制图画，等等。

1 利类思(Louis Baffio,1605-1682)是一位博学多才的学者，意大利人。《费书》记载，“利类思以其余暇作汉文书籍，此外并以西方绘画之法教于华人，宫中颇赏其画法。南怀仁神父曾在《欧罗巴天文学》一书中，称其曾以画三帧呈康熙，其画全守透视之法，并绘副本三帧陈列其所居庭园中。各处官吏来京者见此画皆惊赏，彼等皆不明缘何能在一平布上，将一切室廊门户及道路皆能一一绘出。”费赖之：《入华耶稣会士传略与书目提要》页242—243，中华书局，1979年(简称《费书》)。

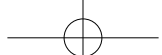
2 南怀仁(Verbiest, Ferdinand,1623-1688)也为西方透视法绘画传入中国做出了贡献。南怀仁曾任钦天监监正，并非专职画师，但其因工作所需，绘制了《卢沟桥运孝陵石料图》《测量万泉庄河道图》《新制灵台仪象志》《坤輿全图》等符合西方透视法的木版画。南怀仁同时在钦天监带学生，要求学生“安置星座，测对仪象，善绘图画”，善于西法绘画的焦秉贞则是南怀仁的学生，钦天监博士之一。相关研究见刘潞《从南怀仁到马国贤：关于康熙朝西洋版画之演变》，“17—18世纪中西文化交流”论文，两岸故宫第三届学术研讨会，2011年11月；韩琦、吴旻 校注《熙朝崇政集 熙朝定案》。

3 闵明我(Philippe-Marie Grimaldi, 1639-1712)，意大利人。《费书》记载，闵明我“有一次在园囿四壁上绘人面各一，壁高五十尺，面长如之。正面视之，只见山林游猎诸景，第若位在一定地点观之，则风景没有，人面见焉”。杜赫德神父还记载“所绘一切图画，表面视之，似模糊不明，若在一定地点，用圆锥形、圆柱形或角柱形之镜视之，图画毕见，如是之类，举不胜举。朝中贵人视之者，咸惊羨不已。”前揭费赖之：《入华耶稣会士传略与书目提要》页370。

4 比纳昔攸斯(Pinnacius),意大利人，1690年(康熙二十九年)被推荐为清宫画家。见[法]荣振华等编(耿昇译)：《16-20世纪入华天主教传教士列传》页151，317条，广西师范大学出版社，2010年。

5 费约理(Fiori,Cristoforo)，意大利人，画家，1694年(康熙三十三年)到达北京，1697年在澳门。见前揭耿昇译《16-20世纪入华天主教传教士列传》页274，639a条。

6 鞠德源等：《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年第2期。



卫嘉禄于1707年返回欧洲¹。

有许多资料表明，1700-1704年间，杰凡尼·热拉蒂尼(Giovanni Gheradini,1655-1723)成为在京法国耶稣会以及康熙宫廷的重要画家。

二 杰凡尼·热拉蒂尼 (Giovanni Gheradini) 北京事略

杰凡尼·热拉蒂尼出生于意大利的摩德纳(Modena)²，曾就读于波隆那(Bologna)一所著名的学习建筑透视法的学校³，主要学习在墙壁和天花板上装饰透视画，以造成开放的纵深的空间的错觉，17世纪意大利语出现了专门指称这一技术的术语Quadratura⁴。1684年热拉蒂尼在法国纳维尔(Nevers)装饰过属于耶稣会的圣皮埃尔教堂(the Cathedral of Saint-Pierre)，后来他到巴黎，绘制了耶稣会图书馆的天顶画。和耶稣会的多次合作，让耶稣会了解并认可了热拉蒂尼的才能，1698年，耶稣会聘请他和白晋一起前往中国，1700年到达北京，1704年返回欧洲⁵。

热拉蒂尼接受法国耶稣会的委托来到中国，在北京的首要工作是装饰法国耶稣会教堂——北堂。1699年，康熙皇帝在皇城内(中南海湖畔蚕池口)划出一块地，资助张诚神父建造隶属于法国耶稣会的教堂——北堂，北堂于1703年建成⁶。热拉蒂尼带领两个中国人，负责了教堂的全部装饰工作。《耶稣会士中国书简集：25》刊登了在华耶稣会传教士杜德美神父致本会洪若翰神父的信(1704年8月20日于北京)⁷，描述了热拉蒂尼为北堂装饰的天顶画：

天花板全由绘画组成。它分三部分：中间绘有开阔的苍穹，布局绚丽多彩；几根大理石柱子支撑着一排拱廊，拱廊上有精美的栏杆；柱子本身置于另一排构思巧妙的栏杆之间，旁边是摆放得当的花盆；人们可以看到天主高高地端坐于云中，手中握着地球，下面簇拥着一群天使。

〈1〉 前揭耿昇译：《16-20世纪入华天主教传教士列传》页75，96条。

〈2〉 摩德纳，意大利北部城市，艾米利亚—罗马涅大区摩德纳省省会，距波隆那很近。

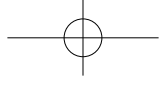
〈3〉 David E. Mungello, *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, p.40, Rowman & Littlefield, 2009.

〈4〉 Quadratura为意大利语，意思是通过建筑绘画错觉，打开、拓宽墙壁。Quadratura直接体现了17世纪欧洲透视理论和建筑空间的联系。它通过对透视技术的娴熟掌握，综合运用绘画、建筑、雕塑等各种元素，将真实存在的物体与平面上由于透视关系造成的三维空间幻觉交杂在一起，比早期的错觉天顶画更为震撼。巴洛克教堂壁画和天顶画大量采用Quadratura技术，尤其是耶稣会修建的教堂。17世纪Quadratura技术的集大成者，以耶稣会艺术家安德里亚·波佐(Andrea Pozzo)为代表。

〈5〉 Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, P.54, University of California Press, 1989.

〈6〉 北堂于1827年被拆毁，1860年重建，后因中南海扩建，1887年北堂迁址重建，即今天的西什库教堂。

〈7〉 [法]杜赫德编(耿昇译)：《耶稣会士中国书简集·Ⅱ》，大象出版社，2005年。



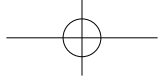
我们徒劳地告诉中国人这一切全是画在一个平面上的，但他们无法相信这些看似笔直的柱子其实并非如此。的确，透过拱廊与栏杆柱子间进入的光线被处理得如此巧妙，以致极易让人产生错觉。

这幅画出自热拉蒂尼先生(意大利画家)之手。两侧是两幅椭圆形的充满欢乐令人愉悦的油画。祭坛后部放置的装饰屏上与天花板一样也有绘画；两侧的远景画使教堂更显深远。看中国人走到这里参观被他们称为祭坛后面的教堂这一部分真是一件乐事。到达这里后，他们止住脚步，倒退几步后再走上前来，然后用手摸摸，以便验证这里是否真的既没有升高也不能再往深处走。

热拉蒂尼装饰的教堂绘画在当时引起了极大轰动，惜今日原教堂不存，我们已无缘得见热拉蒂尼的作品。不过，从文献分析，北堂的室内装饰风格，应该主要有两个来源。其一，意大利Quadratura大师米开朗基罗·科隆那(Michelangelo Colonna, 1604-1687)和阿格斯蒂诺·米特利(Agostino Mitelli, 1609-1660)的风格特征。二人曾在波隆那的Quadratura学校任教，培养出众多知名学生。由于学生数量巨大，他们的样式成为Quadratura中最流行的一种，作品广泛分布在波隆那、帕尔玛、摩德纳、佛罗伦萨、罗马等地。热拉蒂尼即毕业于二位大师任教的学校，应该会受其影响。其二，著名建筑师、画家、美术理论家、Quadratura大师、耶稣会士安德里亚·波佐(Andrea Pozzo, 1642-1709)。波佐是当时耶稣会最受推崇的艺术家，作品广泛流传。他的著作《建筑师和画家的透视》(*Perspectiva pictorum Architectorum Andreae*, Roma, 1693-1700)，将Quadratura技巧普遍推广；他在罗马的圣依纳爵教堂(Church of St. Ignatius)和耶稣会教堂(Church of the Gesu)的装饰，成为耶稣会在世界各地教堂装饰的样板——北堂正是法国耶稣会的教堂，必然会受到波佐的影响。我们可以通过这些艺术家现存的作品，感受热拉蒂尼令人震撼的北堂天顶画。例如，安德里亚·波佐装饰的罗马圣依纳爵教堂[图一、图二]，从图中可以看到，真实的建筑构件与平面天顶上描绘的三维空间幻觉交融在一起，使空间有向上无限延伸的感觉。而图中仿佛雕塑的人物，以及逼真的圆形拱顶，也是在平面画上去的，很有立体感，以假乱真。

以上画面反映了晚期巴洛克艺术在宗教建筑中最重要的特征：强烈的动态、夸张的透视，戏剧性光线，绘画、建筑、雕塑融为一体，造成具有感染力的幻觉空间，表达了狂热的宗教情感。而其平面上画出的圆穹顶，在某一特定点看上去，与建筑构件结合，空间感非常逼真。想必当时的中国人见到这样的景象，应是惊叹不已。耶稣会画家很多人都精通此技术，例如郎世宁，也曾为北京天主教南堂^①、东

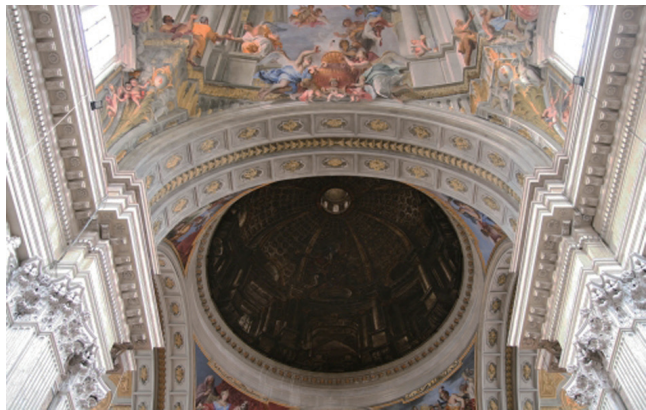
① 南堂是北京最早的天主教堂，为利玛窦所建，位于宣武门内。1610年重建，成为欧式教堂。顺治七年(1650)，“上赐汤若望宣武门内天主堂侧隙地一方，以资重建圣堂”，规模进一步扩大。



〔图一〕安德里亚·波佐《圣依纳爵的胜利》 罗马圣依纳爵教堂天顶画，1685–1695年



〔图二〕安德里亚·波佐，罗马圣依纳爵教堂天顶画，1685–1695年



堂^{〔1〕}绘制此类壁画，令国人惊叹并记录下来^{〔2〕}。在郎世宁的帮助下，年希尧翻译了波佐著作《建筑师和画家的透视》的部分内容，并增加中国图例，出版了《视学精蕴》^{〔3〕}一书。书中画出了类似圣依纳爵教堂圆顶的线图，并解释如何才能产生这样的视觉效果，成为中国研究西方透视学以及画法几何的第一部专著。雍正年间，西方透视学的理论和实践都已经具备，清宫开始出现了能够在平面上制造三维空间幻觉的线法通景画，并在乾隆朝达到极盛——线法通景画是对西方错视觉绘画（trompe l'oeil）方法与Quadratura技术的改造和应用。

除了绘制教堂装饰，为康熙宫廷服务也是耶稣会聘请热拉蒂尼来华的重要使命。康熙四十年，张诚在写给巴黎郭弼恩神父的信中谈到北堂的室内装饰时说^{〔4〕}：

我们当然不会忘记对教堂进行彩绘，但康熙皇帝每次出巡都命杰拉尔迪诺（热拉蒂尼）扈从，不断地占用他的时间。

热拉蒂尼在康熙宫廷的工作，主要是绘制肖像，并教授宫廷画师油画。在前文所述杜德美神父致洪若翰神父的同一封信中，杜德美神父还提到康熙皇帝谈起热拉蒂尼：

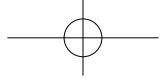
陛下接着说道，有一位他十分器重的大喇嘛曾经求他让热拉蒂尼先生给他画一张像，但陛下担心这位基督徒画师会产生反感，因此拒绝了大喇嘛的要求。

〔1〕 东堂由利类思建于1721年。

〔2〕 相关描述见姚元之：《竹叶亭杂记》卷三，页66-67，中华书局，1982年。

〔3〕 《视学精蕴》共有1729（雍正七年）、1735（雍正十三年）两个版本。

〔4〕 [法]伊夫斯·德·托马斯（Jean-Francois Gerbillon）（辛岩译）：《耶稣会士张诚——路易十四派往中国的五位数学家之一》页121，大象出版社，2009年。



从这段表述中能够看出，康熙皇帝对这位画师以及天主教信仰非常尊重，同时透露了一个重要信息：热拉蒂尼很擅长画肖像画，并得到认可和推崇，这才会使某位大喇嘛闻名而至，主动求画。

据《意大利传记词典》的记载，热拉蒂尼曾“在宫中为皇帝及其家族创作了一些肖像”^①，热拉蒂尼在北京的时间为1700—1703年底，时为康熙三十九年到四十三年之间。联想到高士奇《蓬山密记》所述，康熙四十二年四月十八日，皇帝曾对高士奇出示过两幅肖像画，则很有可能是热拉蒂尼的作品：

上曰：“西洋人写像，得顾虎头神妙。因云有二贵嫔像，写得逼真。尔年老久在供奉，看亦无妨。先出一幅，云：此汉人也；次出一幅，云：此满人也。”……十九日，赐士奇西洋画三幅。

除少数行乐图外，皇帝及其妃嫔的肖像是允许画师署名的，因此我们无法确认，故宫博物院现存的康熙及其妃嫔肖像中是否有热拉蒂尼的作品，但从风格、技法、时间上推断，有几幅作品可能性很大，特提出以供探讨。

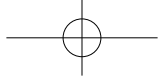
故宫博物院现存康熙御容24件套，多为明显的中式画法，但有两幅西法康熙肖像，从容貌看，都是五十岁左右，即康熙四十年前后绘制。其一为油画《玄烨半身像》屏〔图三〕。此图模仿西方微型肖像画^②的构图方式，将康熙半身像置于椭圆形背景中，且采取西方肖像画常用的四分之三侧面造型，人物的肌肉和皮肤，特别是手指关节和指甲的质感，真实而细腻。但由于没有做很好的技术处理，保存至今，颜料发白变色现象较为严重。风格近似的西方作品可参见〔图四、图五〕。

其二为《康熙帝读书像》轴〔图六〕，此图虽然是用中国颜料画成，但有较为准确的透视，衣服扣子有高光，展示了金属质感，扣子下有明显的阴影造成的立体感；画面上有从左侧而来的光源，因此，不仅康熙背后的书架，在墙上有了投影，连康熙的脸部都左边明亮，右边较暗，立体感较强，这种明暗对比的画法，被当时的很多中国人认为是“阴阳脸”，因此不甚接受。整幅画面，基本上是西画的风格，但也尊重了中国人的某些爱好，如采用正面像方式，面部的明暗对比还是有一定程度的减弱等。

其三为油画清人画《和妃半身像》〔图七〕。画面背后贴有宫中旧黄签，上书“和妃喜容像一屏”。查阅清帝后妃系谱，仅康熙帝和道光帝后妃中有“和妃”之封号，但道光帝和妃御容尚存，与此画像

① Dizionario biografico degli Italiani(《意大利传记词典》),Rome,1999,vol.53,P596-597.

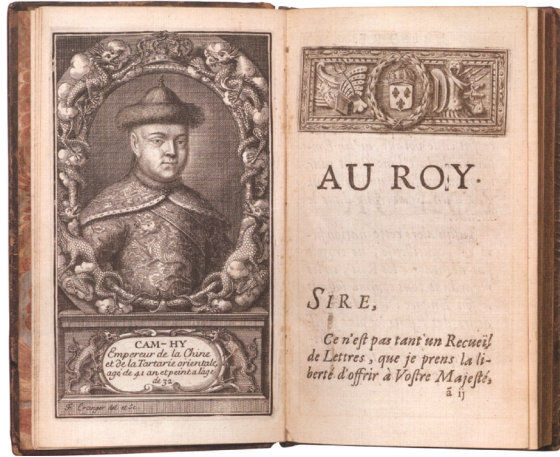
② 微型肖像画(miniature)最初是用于装饰手写本和作为手写本的插图，产生于15世纪。自15世纪60年代开始，手写书本就不得不与印刷书籍展开竞争，微型插图就成为手写本的优势之一。后发展为金属、珐琅等材质的便携的、私人的人像艺术作品，其构图形式多为椭圆形框中的半身像。



〔图三〕《玄烨半身像》屏 绢本油画 故宫博物院藏



〔图四〕1696年耶稣会士李明在巴黎出版的《中国近事报道》中的康熙帝肖像插图 法国集美博物馆藏



〔图五〕嵌西洋珐琅人物画火罐盒 台北故宫博物院藏
此物为清宫旧藏，研究者认为画珐琅铜片是17世纪法国里摩居（Limoges）生产，康熙晚年由广东官员购买进贡。这是西方典型的微型肖像形式。



〔图六〕《康熙帝读书像》轴 绢本设色 故宫博物院藏

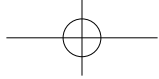


〔图七〕清人画《和妃半身像》 布面油画 故宫博物院藏



不符，且道光时期，西洋画家已无人供奉内庭，西洋画经画也已经衰落，因此皇族御容，没有油画像。因此判断此画像为康熙帝之和妃。和妃姓瓜尔佳氏，康熙三十九年17岁入宫即被册封为“和嫔”，深得康熙喜爱^{〔1〕}；康熙五十七年晋为“和妃”。康熙六十一年，弘历入宫抚养，和妃受命照顾，因此得到雍正、乾隆的尊重，两朝间屡加封号至“温惠皇贵太妃”，乾隆三十三年病逝，享年86岁，是康熙妃子中最长寿的。这幅画像采用了与《康熙半身像》屏同样的构图形式，亦是置于椭圆型背景中的四分之三侧面像，敷色细腻，技法成熟。画面人物身着香色吉服，头戴五凤钿，双耳各坠三颗珍珠。根据《皇朝通典》卷五十四记载，嫔“袍皆用香色”“耳饰每具各三”，因此，画面人物应为

〔1〕 根据清宫后妃制度，后妃册封一般从较低等的封号开始，如答应、常在、贵人等，瓜尔佳氏家族势力平平，入宫即被册封为“嫔”，说明其被康熙喜爱的程度。



“嫔”¹¹。康熙三十九年至五十七年间，和妃的封号正是“和嫔”。画面中的和嫔青春貌美，大约20岁左右的年纪，应该也是康熙四十年前后绘制的。此画疑为康熙向高士奇出示的两“贵嫔”像之一。

这几幅画像，如果拿当时受西法绘画影响中国画师的作品——如焦秉贞等人的作品，或者油画《桐荫仕女屏》作为比较的话，可以看出其“西法”之成熟度，无论透视、明暗、骨骼肌肉的准确塑造能力，还是器物质感的表达，都是同一时期中国画师难以达到的。康熙五十年之前，马国贤、郎世宁尚未到中国宫廷，热拉蒂尼最有可能是这几幅御容像的作者。而其创作，部分尊重了中国人的审美，并尝试使用中国绘画材料，可见西洋绘画中国化的尝试，从康熙朝即开始探索，后来郎世宁风格的形成以及大量中西合璧绘画的出现，是以前人经验为基础的。

在得到康熙皇帝的尊重和喜爱后，热拉蒂尼成为宫廷中非常重要的画家。在耶稣会传教士眼中，热拉蒂尼对于康熙，正如郎世宁对于乾隆皇帝一样重要。在《耶稣会士中国书简集134：蒋友仁神父的第二封信》中，蒋友仁神父对乾隆皇帝，将热拉蒂尼与郎世宁并提¹²：

康熙时期由我们带来的并有幸赢得先皇欢心的吉拉尔迪尼（即热拉蒂尼）先生以及深得陛下恩宠的郎世宁修士，都是意大利人。

康熙皇帝对油画很感兴趣，除了让热拉蒂尼亲自画画，还派中国画匠跟随他学习油画。这虽然在中文资料中尚未发现记载，但马国贤的回忆录却证明了直至1711年，热拉蒂尼已经离开中国7年，宫中却还保留着热拉蒂尼工作的油画房，热拉蒂尼的学生们还在画着油画¹³：

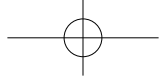
（马国贤于1711年2月7日进入皇宫）我被领到油画工的房间，这些油画工都是第一个将油画技术传入中国的热拉蒂尼的学生。在对我表示了有礼貌的欢迎后，这些先生们递给我毛笔、颜料和油画布，请我当众作画。他们画油画的时候，不是用画布，而是用高丽纸，用明矾水刷一下，不做更多加工。

虽然南怀仁、利类思曾经传授西画中的透视法技术，并且在木版画中应用，但鉴于二人并非真正的画家，真正的油画技术应该主要是热拉蒂尼向宫廷传授的。马国贤的回忆录证明了这一点。但或者是由于油画所用的亚麻布不易得，或者由于中国画都是画在纸上，受到中式审美和习惯影响，

11 康熙朝《大清会典》，对于嫔的服色规范，仅为“黄色、秋香色不用”，而未言何种可用。但后妃吉服仅有三种服色：一、黄色（后分出明黄、金黄两色）；二、秋香色；三、香色。因此，嫔级别的妃子，仅有香色可用。因此推断，康熙年间嫔的服色与乾隆年间相同。

12 前揭[法]杜赫德编(耿昇译)：《耶稣会士中国书简集·VI》，页43。

13 前揭《清廷十三年——马国贤在华回忆录》(英文版)，页58。



油画材料也发生了改变——高丽纸^①代替了亚麻布。油画房到乾隆朝依旧存在，承担了许多大型宫廷绘画装饰的任务^②。

1703年底，热拉蒂尼在北京工作4年后，虽然得到了康熙皇帝的喜爱，却依然坚持回国。由于他不是传教士，教会对他无可奈何。《耶稣会士中国书简集133：北京传教士蒋友仁神父致某先生的信》中称，乾隆三十八年(1773)，潘廷璋进宫给乾隆皇帝画肖像，乾隆问为何进宫的画家都是传教士。蒋友仁神父以热拉蒂尼离开的例子解释，教会只能派传教士而不是世俗之人到北京宫廷服务^③：

在康熙时代，我们就希望有个画家在这里工作，由于当时修道士中无人能担当此任，我们便邀请了一位能干的世俗画家，此人^④在为您先祖效力的几年中的确也有幸获得了您令人敬畏的先祖的欢心，然而尽管先君待他恩宠有加，我们也竭力挽留，但他仍坚决要回家享天伦之乐。由于我们认为他是有教养的人，不可能做出让欧洲人丢脸的事，再加上是我们带他来的，于是让他住进了我们教堂；然而，如果万一他品行不端，我们就无法成功的迫使他就范，也无法令其恪守职责，因为他不是修道士，无论在此地还是在欧洲，都没有对其道德品行进行管辖督查的任何长上。正因为这样，我们只向陛下推荐修道之人。

这说明，热拉蒂尼离开中国后，教会也意识到，世俗之人不能在异乡坚守工作，教会也无法控制，对传教事业非常不利。从此后，各教会再向清宫推荐艺术家，就必须是修道士了。如马国贤受直属于教皇的罗马传信部派遣，郎世宁、艾启蒙、贺清泰、潘廷璋、穆宝禄均受耶稣会派遣，安德义则属于奥古斯丁会。

热拉蒂尼回国时，康熙皇帝送给他100盎司白银作为践行之礼^⑤。在来中国的旅程中，他将沿途事迹记录下来，1700年在法国出版了《一六九八年昂菲特利特号的中国旅程记事》[图八]，内容包括从法国拉罗舍尔港(La Rochelle)到广东的航程，以及初到广东的生活记录，还包括1699年致

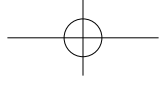
① 高丽纸，又名韩纸、高丽贡纸，古代高丽国(又称高句丽、朝鲜)所产。色白、质厚，有绵性，很坚韧，有明显的直纹。据北宋文献著录：“高丽纸以棉、茧造成，色白如绫，坚韧如帛，用以书写，发墨可爱。此中国所无，亦奇品也。”此纸多为粗条帘纹，纸纹距大，又厚于白皮纸。

② 油画房有时也被称为“油画作”，与如意馆、画院处的关系尚不明晰，但在《清宫内务府造办处档案总汇》中多次出现。档案记录表明，油画房多承担大型绘画装饰任务，有油画，也有用中国颜料绘制的作品。王致诚等人也曾任油画房工作。

③ 前揭[法]杜赫德编(耿昇译)：《耶稣会士中国书简集·VI》，页26。

④ 文中并未蒋友仁神父并未指明“此人”的姓名，但进宫服务的非传教士画家只有热拉蒂尼一人，而且蒋友仁神父的叙述，也符合《意大利传记词典》等西文资料对热拉蒂尼的记录，因此判断其所指为热拉蒂尼。

⑤ David E. Mungello, *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, p.40, Rowman & Littlefield, 2009.



其庇护人纳维儿公爵^①的一封信，但后人评判此书“内容荒唐无稽，令人难以置信”^②。他后来主要活动在佛罗伦萨。今天，热拉蒂尼创作的部分油画作品尚存，其中有一幅命名为《船厂的日出》，描绘了古堡、帆船、日出的景象，可以看出，作品属于典型的巴洛克风格，擅长用光线和构图，制造强烈的戏剧感。

三 康熙朝宫廷画家的油画创作

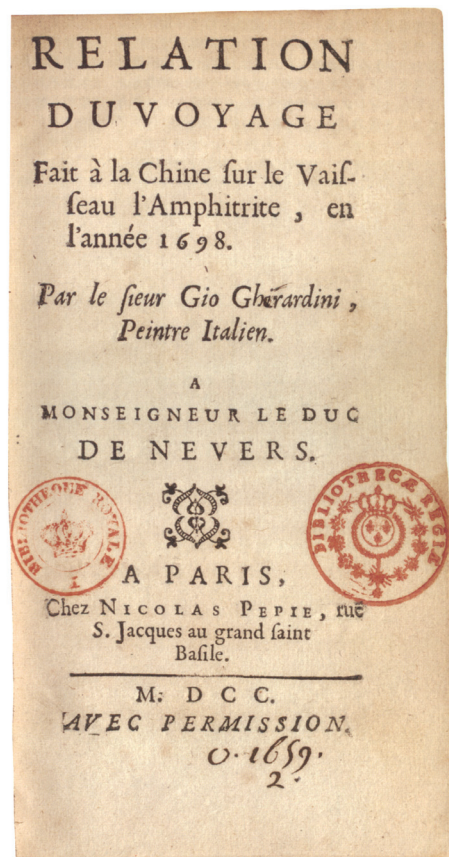
热拉蒂尼带来的西方油画和壁画技术，在康熙朝宫廷就已经较为广泛地应用了，这在资料以及实物中都可以得到证明。高士奇《蓬山密记》，述康熙四十二年三月二十一日至畅春园观剧，见“高台宏丽，四周皆楼，设玻璃窗，上指示壁间西洋画，令观”。说明康熙年间，西洋画已经开始装饰宫廷苑囿。

除御容像外，今天还有一些康熙朝油画作品尚存。马国贤所述康熙时期用高丽纸画的油画作品，台北故宫存班达里沙《人参花》一轴〔图九〕。《石渠宝笈初编》著录此图：

班达里沙《人参花》一轴，贮养心殿，次等宿一。制朝鲜笺本，仿西洋画，未署款。右方上圣祖仁皇帝泥金书题句，并识云：热河产人参，虽不及辽左，枝叶皆同。命画者图绘，因戏作七言截句记之：旧传补气为神草，近日庸医悞（误）地精，五叶五枝含洛数，何斟当用在权衡。下有“康熙”、“稽古右文”二玺，前有“中和”一玺。

蒋廷锡亦有《人参花》一幅〔图十〕收入《石渠宝笈初编》，贮御书房。从植物形态上比较，两幅画所绘人参花为同一株，构图、题诗也大致相同，只是把“命画者图绘”改成了“命翰林蒋廷锡画图”，把“何斟当用在权衡”改为“当看当用在权衡”，因此班达里沙的油画，应与蒋廷锡同题材作品同时完成。因御制诗收入《圣祖仁御制文集》第四集，从前后文章时间推断，此诗创作于康熙五十二年夏秋之际^③。从绘画技法上看，班达里沙明显具备西画风格，如有左上方的光源，瓷盆、花叶有明暗面

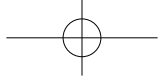
〔图八〕《一六九八年昂非特利特号的中国旅程记事》书影
法国国家图书馆藏



① 法王路易十四执政早期首相尤勒·马萨林(Jules Cardinal Mazarin)的侄子。

② Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, P.54.University of California Press, 1989.

③ 参见前掲林莉娜：《班达里沙、蒋廷锡〈画人参花〉——康熙宫廷百草之王》，页68-78。



〔图九〕班达里沙《人参花》
纸本油画 台北故宫博物院藏



〔图十〕蒋廷锡《人参花》
绢本设色 台北故宫博物院藏



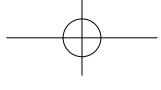
和质感，地面上有阴影，与蒋廷锡国画设色作品不同。这说明康熙五十二年，班达里沙已经掌握了较为成熟的油画技术。如此成熟的油画技巧应该是多年练习的结果，而马国贤当时刚进宫一年，又忙于铜版画的研制创作和翻译工作，郎世宁尚未进宫，因此班达里沙最初有可能是马国贤所说的热拉蒂尼的学生之一。雍正元年九月十八日《造办处档案》中记载，“班达里沙、八十、孙威风、王玠、葛曙、永泰等六人仍归在郎石宁处学画。”说明班达里沙曾经跟郎世宁学习过。不过《人参花》作品说明，班达里沙不仅是雍正朝画家，还是康熙朝画家；不仅是郎世宁的学生，还有可能曾跟随热拉蒂尼学习。

故宫博物院內，也保存着康熙时期装饰性的油画作品，如《玄烨临董其昌围》屏〔图十一〕，背面有仕女人物油画，一般被称为“桐荫仕女图”〔图十二〕。康熙临董字四十岁左右开始有其风貌，五十岁左右风格较为成熟^{〔1〕}，从康熙这幅作品临董字的成熟度看，更可能是五十岁以后的手笔，背面的“桐荫仕女图”应该是同时期作品，即康熙四十年之后创作的，为现存清宫最早的油画作品之一。从画面技巧分析，此图虽然用的是油彩，且符合西方透视原理，但人物以及光影处理都较为呆板，人物形体也不符合准确的人体结构，推测是在油画房学习了西方油画技术但尚不能成熟运用的中国宫廷画师的作品^{〔2〕}。这件屏风将皇帝“御笔”背后安放上一幅西洋风格的油画，即使不是康熙亲命所为，也是手下揣测“上意”而行的，这说明康熙对西洋油画接受的态度。到了康熙朝晚期，马国贤、郎世宁以及油画房的中国画师创作的油画更多起来。康熙六十年四月至十二月，康熙帝曾赏关保油画鹰一张、勒什亨油画一张、佛伦油画一张、马尔赛公油画一张、孙查齐油画一张、大学士马齐油画一张，赏阿哥们西洋油画四张^{〔3〕}。油画作为康熙皇帝爱好并炫耀的“西洋奇技”之一，成为他笼络臣下的手段之一。

〔1〕 见杨丹霞《清代皇族书画创作与鉴赏》中对康熙书法风格分期的论述，《故宫学术讲谈录·第一辑》页243-247，紫禁城出版社，2010年。

〔2〕 聂崇正先生从人物形态特征上推测是焦秉贞作品，亦为一说。见氏著：《故宫藏清代早期油画》，《美术观察》1997年第9期，页71。不过《石渠宝笈》中收录的焦秉贞作品，如《耕织图》《历代贤后故事图》等，均有“臣焦秉贞恭绘”之类的落款，此幅无落款，且为宫内装饰图画，并非册页之类文人玩赏之物，因此更有可能是在宫内油画房学习过的、地位低下的宫廷画师的作品。

〔3〕 鞠德源等：《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年第2期。



〔图十一〕《玄烨临董其昌》 绢本围屏 故宫博物院藏

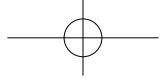


〔图十二〕《桐荫仕女图》 绢本油画 故宫博物院藏



四 康熙爱好西洋绘画的原因

康熙对于西洋绘画的兴趣，促使了油画以及中西合璧绘画在清宫的发端，这是很有意思的现象。康熙为什么会接受西洋绘画呢？我们可以从几个方面分析。



首先，我们分析康熙对待“绘画”的态度。在其有限的涉及绘画的诗文中^①，我们看到康熙有如下表述^②：

世图写功臣，用示褒异，则又人物之肖象，粲然着见于史册者矣。嗣是工绘事者日众，自天文地輿鸟兽草木，以及宫室器用与一切登临游览之胜，皆假图画以传于世。夫图绘，艺事也，而近于道；题画，诗之一类也，而通于治。

可见，在绘画领域，康熙帝虽然曾对于王翬、唐岱等代表文人画正统的画家表达过赞美^③，但在很多时候，生性务实的康熙皇帝亦将绘画作品视为政治教化、历史记录、实用学习的工具，而非单纯的文人雅兴和个人爱好。如果以“政治教化”等作为对绘画功能的主要要求，用以抒发性情、追求意境的文人画很少有这样的现实意义。相反，文人画家轻视的写实能力则成为非常重要的评价标准。以写实能力而论，工匠画胜于文人画，而西画又胜于中国画，而康熙帝对于西画的写实能力是非常赞赏的。正如他对高士奇称赞的二位妃嫔画像，虽然开始只能借用“得顾虎头神妙”之类的传统文人画品评词汇，之后对“神妙”的解释，却是赞扬此画“写的逼真”，且能够表现出不同民族的面貌特征（满人、汉人之别），这实际上是在称赞西方人像艺术的对骨骼肌肉等物质真实的表现能力。而中国传统画论，“虎头之神妙”指的是“迁想妙得”“以形写神”等“传神论”，可见康熙帝对绘画的评判，无论语言概念如何表述，实际上并非中国传统文人画理论的意义和内涵。西画的写实性能够满足康熙帝对绘画的社会性和功利性要求，这是康熙皇帝接受西画的重要原因之一。

其次，当时相对开放的文化环境，也是康熙及清宫能够接收西方绘画的因素。对于刚刚以异族入主中原的清初统治者，无论是汉文化还是西学，其实都可以视为新鲜事物。为了获取统治的合法性，满族统治者必须要向汉文化传统靠近，拜祭明陵、大兴儒学，提升孔子地位等，都表达了这样的努力。但对于清初满族统治者而言，汉文化并非根深蒂固的文化基因，亦非一切观念和行为的标

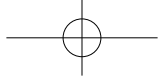
准；清初供职于宫廷的汤若望、南怀仁等西方传教士，也大力传播西学知识。顺治帝与汤若望来往甚密，尊之为师，钦天监也采用传教士制定的历法，西学在清宫中也有一定影响力。康熙初年鳌拜等曾不遗余力地排挤汉族贵族，反对各种汉化政策^④，同时也通过“历法之争”对西方文明大力排斥，这是满洲保守贵族视“汉学”“西学”均为外来异质文化的证明。但康熙皇帝坚持以理性开放的态度去面对汉学、西学两种文化知识系统，潜心学习并各用其所长；而非在任何领域，以汉人之是非

① 康熙皇帝所作古近体诗共一千多首，题画诗只有18件，这与乾隆皇帝三千多首和书画相关的诗文相比（某些题跋并未计算在内），可以看出他对绘画相对疏淡。

② 《御定历代题画诗类·序》。

③ 邀请王翬绘制《南巡图》，赐“山水清晖”；称唐岱为“画状元”等。

④ 见刘澍：《融合：清廷文化的发展轨迹》一书的相关论述。紫禁城出版社，2009年。



为是非，特别是与政权统治关系并不密切的科学艺术领域，更与传统汉族文人观念存在较大差异。这种相对开放的思想状态，有利于宫廷和上层社会对西方科学文化以及艺术的接受。

第三，从个人爱好和知识层面的积累而言，康熙皇帝不顾中国文人对“奇技淫巧”的蔑视，坚持对西学整体掌握和研究，成为他接受和理解西方绘画的学术基础。文艺复兴后至现代艺术兴起之前，欧洲文化艺术界的主流观点是“绘画即科学”，一幅画必须是实体的精准再现，能够揭示自然界的真实性^①。艺术家必须掌握透视、解剖、色彩、比例、动态、光影、心理学等诸多科学知识，并同时具备建筑设计、机械制造等多种科技才能^②。当时的文人画家秉承国画写意性传统，对西方科学、文化、历史都很陌生，难以理解和接受西画的科学性和“精准再现”客观世界的追求，但康熙皇帝对西学用功颇深，在数学、天文、地理、医学等领域都有相当广泛的知识^③。在掌握数理、几何、人体解剖、光影等西方绘画基本原理的基础上，理解其以科学为核心的价值观，就变得相对容易。康熙对西法绘画的态度，充分体现在对焦秉贞作品的评论上。《石渠宝笈初编》记载焦秉贞参用西法绘得《池上篇图》后，康熙皇帝在画上题跋：

康熙己巳春，偶临董其昌池上篇，命钦天监五官焦秉贞取其诗中画意。古人尝赞画者，曰落笔成蝇，曰寸人豆马，曰画家四圣，曰虎头三绝，往往不已。焦秉贞素按七政之躔度，五形之远近，所以危峰迭嶂中，分咫尺之万里，岂止于手握双笔？故书而记之。

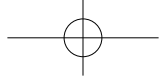
康熙的评论，完全不涉及笔墨、意境等传统文人画所重视的绘画因素，而只是针对绘画中透视比例准确造成的立体、纵深的空间效果而言，这种科学的透视，正是不同于古人“寸人豆马”“四圣”“三绝”的西洋新法，是康熙所赞赏的。而张庚在《国朝院画录》中，对此有明确的认识：

秉贞职守灵台，深明测算，会司有得，取西法而复通之。圣祖之奖其丹青，正以奖其理数也。

① 这是达芬奇在其著作《论绘画》中的著名论断，后被西方思想文化和艺术界普遍接受。文艺复兴后西画写实技术突飞猛进，其科学基础主要有三点：其一，建立在数学和几何基础上的透视法，解决了在二维平面上反映的三维空间的问题；其二，建立在光影分析上的明暗法，使物体更加具有立体感；其三，建立在解剖学上的人体描绘，使得人体和动态更符合人体构造，更真实可信。

② 文艺复兴之后的画家，如达芬奇、米开朗基罗等都兼建筑师、工程师、艺术家于一身，而17、18世纪入华画家也拥有艺术和科技的综合才能，例如，郎世宁承担过圆明园的设计建造工作。

③ 康熙皇帝对于西学的学习有很多记载，如白晋在《康熙传》中记述，1687年他和张诚等以“国王数学家”身份来华的法国传教士，在几年内曾每天为康熙皇帝讲解数学和几何。康熙五十一年(1712)，在畅春园蒙养斋设算学馆，广招传教士以及国内科技人才，如梅珏成、明安图等人，白晋将蒙养斋与法国皇家科学院相提并论。在康熙皇帝的支持下，传教士翻译编撰了大量科技著作。如涵盖天文、数学、乐理的《律历渊源》、地理学的《坤輿图论》《职方外记》，翻译成满文的《人体解剖学》等。



所以，比例准确，透视科学，空间感强，焦秉贞在绘画中表现出了数学、几何原理，这正是康熙皇帝感兴趣的地方，也是其喜爱焦秉贞的原因。因此，康熙对西法绘画的态度，接近文艺复兴后西方绘画最重要的评判标准——绘画是否精准再现了真实的自然，是否符合科学原理。相比之下，缺乏西学知识的传统文人画家对焦秉贞参用西法的绘画方式，不甚认可。这幅被康熙皇帝称赞的《池上篇图》，在《石渠宝笈初编》中仅被列为次等^①。

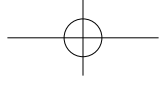
对西方科技以及艺术的爱好，使得康熙皇帝在“礼仪之争”事件发生后，依旧欢迎有技艺的传教士入宫。热拉蒂尼之后，康熙五十年(1711)马国贤入宫，康熙五十四年(1715)郎世宁入宫，他们都奉命继续在宫内传授西画技巧，同时在皇帝的直接干预下，根据中国人的审美改造绘画技巧、工具、原料，形成中西合璧的风格。雍正时期，内务府造办处档案中，多次提及让画画人做油画或者通景画作为宫殿装饰；乾隆时期，西洋画师和中国画师的油画作品、西洋风绘画作品更大量出现。今天，观赏这些留存至今的中西合璧的绘画作品，我们不能不回想那位率先将油画等西方绘画技巧传到清宫来的意大利画师——杰凡尼·热拉蒂尼，也不能不对康熙皇帝以开放的心态，接受西方科学和艺术，使中国绘画史更加丰富，而感到庆幸。

附记：本文撰写得到了故宫博物院书画部傅红展、袁杰、李湜、傅东光、赵炳文、张震等诸位老师、同仁的大力支持与帮助，宫廷部阮卫萍老师对画面人物服饰问题给予指导，在此表示衷心感谢。

[作者单位：故宫出版社]

(责任编辑：张 露)

① 《石渠宝笈初编》的编撰者，为乾隆朝通笔墨、谙绘画的词臣张照、梁诗正、厉宗万、张若霭等人，他们秉承传统文人画观念，对焦秉贞等人的西法绘画作品并不认同。



“小立体”与“大平面”

——谈清宫绘画对西画的吸收与变革

杭春晖

内容提要 清中期的宫廷绘画由于西方传教士的介入,呈现出一种特有的中西画学融合之特点,这种对于传统绘画语言的改造,一方面需要迎合东方皇权的平面性审美趣味,另一方面也需要体现出西画关于体积与空间的视觉表现能力,从而迎合满族统治阶层的文化猎奇心理。在这种看似矛盾的语言探索中,产生了一种立体化描绘局部,平面化布局整体的折中方式,而这种“小立体”与“大平面”的语言组合无疑为中国绘画的发展提供了一种新的视觉线索。

关键词 清代宫廷绘画 渲染法 立体性 平面性 波臣派 中西融合 郎世宁 西画技法

对于清代宫廷绘画的变革与发展,在学术界一直是有争议的,例如向达先生在《明清之际中国美术所受西洋之影响》一文中就认为清代传教士所画的中国画非驴非马。而康有为则在论及近代中国画时说“……墨井寡传,郎世宁乃出西法,他日当有合中西而成大家者,当以郎世宁为太祖矣。”^{〔1〕}与向达完全相反,康有为把郎世宁等人的画法视为未来中国画家发展的必然。当然,任何历史描述,就其本身而言其实是一种有立场的文本重构,我们无法简单地对这些不同的观点进行价值判断,笔者认为可以先抛开这种价值观的预设,从绘画语言自身发展的特征来分析这个现象。

相对于晚明的“波臣派”,清代宫廷人物画在技术上对西画的吸收显然更为深入。一方面由于满清皇室异族文化的背景,相对于汉族统治阶层,在文化层面上的约束要少一些,也更具有开放性。另一方面,这一阶段的创作主体又是以西方传教士画家为主,因此在西画技法的运用上,比“波臣派”更为自然,对于中西绘画语言的融合也更为深入。细观这一时期的宫廷绘画,无论是在造型上还是在空间上,都呈现出一种不同以往任何时期的视觉特征,在中西两种绘画语言的交融中,笔者认为清宫人物画在技术层面上体现出一种“小立体”与“大平面”的矛盾性共存。前者是对西画资源的局部吸收,而后者则是迎合中国传统审美的整体折衷。本文正是试图以这种“以技论道”的角度重新探讨清初宫廷人物画的语言变革。

〔1〕 (清)康有为:《万目草堂藏画目》,《东方杂志》第27卷第1号,页19—38,1930年。