

# “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。”<sup>〔1〕</sup>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,也更有具开放性。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。



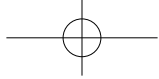
〔图一〕《心写治平图》卷  
绢本设色画 纵53厘米 横688.3厘米  
采自台湾大学《美术史研究集刊》



## 一 小立体——《心写治平图》中局部体积的表现

“小立体”是清代宫廷人物画一种特有的视觉面貌，不同于晚明“波臣派”仅仅是人物脸部的局部体积，清代宫廷画的立体观体现在画面中的每一个局部，不仅仅是人物脸部，几乎所有的画面表现对象，都运用到了西画的体积表现方式。对于这一点，我们可以从《心写治平图》卷中的人物表现中得到证实。

《心写治平图》卷〔图一〕为绢本设色画，纵53厘米，横688.3厘米，又称《乾隆及后妃像》，描绘



了乾隆皇帝与其十二位后妃的肖像，学界一般认为这幅作品是乾隆元年(1736)开始创作的，对于这一点，我们可以从乾隆皇帝自己题写的“乾隆元年八月吉日”得到证实。此卷现藏于美国克里夫兰艺术博物馆。《心写治平图》无疑是以中国传统工笔画的方式为帝王制作的肖像，但仔细分析此画的表现技巧，我们能够发现在人物形体的边缘线上有一种类似于西画中“面性化”的渲染层次，从而使绘画对象的每一个小局部都出现了明暗转折，相对于传统线性化的渲染，这种突出局部体积的表现方式，无疑是一种新的尝试。

在对《心写治平图》的研究过程中，笔者对比同时期的一批纸本油画，如《乾隆皇帝半身朝服像》屏[图二，法国集美亚洲艺术博物馆藏，此图屏为纸本油彩画，纵54.5厘米、横42厘米]、《孝贤皇后<sup>①</sup>半身朝服像》屏[图三，故宫博物院收藏，此图屏为纸本油彩画，纵53厘米、横40.5厘米]、《慧贤皇贵妃<sup>②</sup>半身朝服像》屏[图四，现为故宫博物院收藏，此图屏为纸本油彩画，纵53.5厘米、横40.4厘米]、《纯惠贵妃<sup>③</sup>半身朝服像》屏[图五，此图屏为纸本油彩画，纵54.5厘米、横42厘米]。这批作品无论是从方式还是内容上，都与《心写治平图》有着惊人的相似之处！一方面，从这种对比中，我们能够看到西方绘画技法，例如明暗、透视、比例、空间的写实性表现手法，是如何逐步融入到中国传统工笔绘画技法中；另一方面，我们也能看到，中国绘画关于题材、构图和造型的观念是如何修正西方传统绘画的表

〔图二:1〕《乾隆皇帝半身像》屏  
郎世宁作 纸本油画



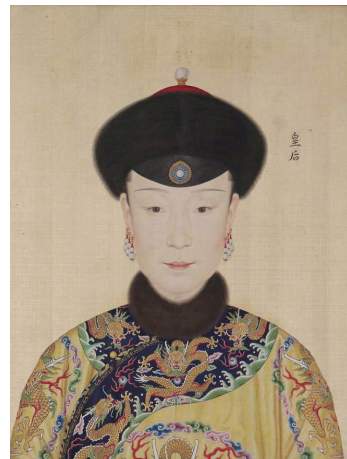
〔图三:1〕《孝贤皇后半身朝服像》屏  
纸本油画



〔图二:2〕《心写治平图》卷首的乾隆朝服半身像  
美国克里夫兰艺术博物馆收藏 绢本设色



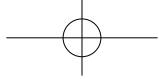
〔图三:2〕《心写治平图》卷中的孝贤纯皇后像  
绢本工笔



① 孝贤是乾隆皇帝的皇后，生于康熙五十一年(公元1712)，姓富察氏，满洲镶黄旗人，察哈尔总管李荣保之女、大学士傅恒之姐；雍正五年(公元1727)被册封为弘历的嫡福晋，时年十六岁；弘历即位，于乾隆二年(公元1737)十二月以嫡妃身份册立为皇后；生有二子二女；乾隆十三年(公元1748)皇后随乾隆皇帝东巡，返回京师的途中患病，三月二十一日卒于德州(今山东境内)舟次，终年仅三十七岁。

② 慧贤皇贵妃，生年不详，满族人，姓高佳氏，为大学士高斌之女；雍正年间选入弘历藩邸为侧福晋；乾隆二年(公元1737)被册封为贵妃；乾隆十年(1745)去世，追封为皇贵妃，谥号“慧贤”。

③ 纯妃，生年不详，满族，姓苏佳氏，为苏召南之女，雍正年间入侍弘历藩邸，生皇三子。弘历继位，赐号纯嫔。乾隆二年(1737)晋封为纯妃，又生一子一女。乾隆十年(1745)晋为纯贵妃，乾隆二十五年(1760)再晋为纯皇贵妃，于当年四月去世。



〔图四:1〕《慧贤皇贵妃半身朝服像》屏  
纸本油画



〔图四:2〕《心写治平图》卷中的慧贤皇贵妃  
绢本工笔



〔图五:1〕《纯惠贵妃半身朝服像》屏  
纸本油画



〔图五:2〕《心写治平图》卷中的纯惠贵妃  
绢本工笔

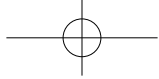


现技法。这种双向的修正恰恰体现出中西绘画相互吸收与融合的时代特征。因此也有学者认为这些油画肖像作品可能是为创作《心写治平图》卷而作的素材稿本。如果这种假设成立，无疑是一种区别于中国画以往任何时代的创作方法，而这种类似于后来写生的过程，也决定了清宫廷绘画在技法上的突破程度。

《乾隆皇帝半身像》屏、《孝贤皇后半身朝服像》屏、《慧贤皇贵妃半身朝服像》屏、《纯惠贵妃半身像》屏、《婉嫔半身朝服像》屏，这些纸本油画屏在表现手法上十分近似。从绘画风格上来看，欧洲画风影响甚重，尤其是背景部分完全用色彩覆盖，不留纸或绢的底色，这和中国传统“写真”画大相径庭；从材料来看，画面基底为纸本，由多层高丽纸粘合而成，使用西洋的油画颜料，色彩厚重而具有覆盖感，不同于传统工笔的水色表现效果。从表现技法上看，人物面部颜色调和，几乎不见笔触，不依靠线条勾勒来塑造形体，体现出西洋油画脸部塑造的技法特点。

对于脸部骨骼与肌肉的结构关系表现得十分

准确，人物以半身正面取景，面部明亮，似乎有一束柔和的光线从对面漫射过来，使人像在背景中显得格外突出，这种对于主体形像的更多关注，显然与中国传统审美中“象外之象”的虚实观有所不同。但是，这组油画作品又似乎并不完全追求西画的立体感，作者用一种淡化明暗而又不失清晰的方式交代出面部的五官结构，避免出现侧面光照形成的强烈对比。相对于文艺复兴以来的油画空间表现，这批画似乎又在寻求中国画线条造型的平面意味，在表现容貌特征的同时赋予人物一种优雅而含蓄的东方气质。这一点在《乾隆皇帝半身像》屏的人物描绘中表现的尤为突出，该画在对乾隆脸部边缘线的处理过程中，通过强化边缘线来表现人物造型的意图十分明确。尤其是在表现“面”的空间性转折时，画家尽可能在明暗交界线与边缘线重叠处渲染色彩，从而在合理的范围内压缩空间的纵深感。对此，我们可以从乾隆鼻子边缘的处理和下巴与脖子的空间处理上得到证实。正是油画中的这种平面性绘画语言的探索，为《心写治平图》在渲染技法上吸收油画的技术特点预设了很好的基础。在深入对比两幅乾隆肖像画的耳朵部分时，我们还能发现《心写治平图》中的渲染几乎都是以油



画的结构性暗部为基础进行的，在渲染面性的微妙转折中，十分准确的把握了骨骼与肌肉的造型特点，这种对结构与空间的表现传统中国画中是没有的，在通过两组绘画作品的比较中，我们能够清晰地看到中西绘画语言上的双向影响。

但是《心写治平图》中的《乾隆朝服半身像》并没有通过明暗对比的强弱变化来表现前后空间，也就是说，在耳朵的处理上并没有强调人物头部的厚度和纵深空间，在色彩与明度的虚实处理上，这张画似乎还是以平面化为目标的。正如牛克诚先生在《色彩的中国绘画——中国绘画样式与风格历史的展开》中所说：“‘西体中用’是用中国画的工具材料而去完成西洋画的造型。西洋画的基本造型原则（如明暗、透视、比例等）及块面造型等基本手法是这一体式的基盘，同时，它们在中国画的线描造型原则的要求下在某种程度上得到修正，如减弱明暗对比，一律采取正面光，省去阴影等。另外，在这种绘画体式中，我们也能明显地看到中国画的构图及题材特征。”<sup>41</sup>

当然，这种平面化的视觉修正已经与传统绘画习惯拉开了巨大的距离，在《心写治平图》的人物与空间环境的关系上表现得十分明显。由于在对结构线与轮廓线的重叠处理中，没有背景色的存在，相对于油画作品，《心写治平图》中的服装轮廓线显得更为孤立，缺少边缘上的虚实节奏的呼应，使视觉主体过于突出。同时，由于在渲染造型中过多刻画对象的细节，从画面的效果上看，人物的表现显得更为“实”一些，不能“虚入”背景，从而难以达到人与环境的“天人合一”的意境。从某种意义上看，这种过于“实”的强化“人”的绘画表现，其实更加符合西方人类中心主义的文化理念，因此无论是从视觉感官上还是从审美的文化理念上，清宫廷绘画中的渲染技法都赋予了中国传统绘画之“虚实观”以不同的呈现方式。

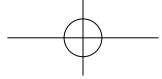
## 二 “大平面” —— 晚明“波臣派”与清代宫廷肖像画之差异

波臣派是明末清初以曾鲸<sup>2</sup>画法为师承的一批肖像画画家群，多为曾鲸弟子或再传弟子。“波臣弟子甚众，其拔萃者，文侯而外，莆田郭巩，字无疆；山阴徐易，字象九；华亭沈韶，字尔调；汀洲刘祥生，字瑞生；嘉兴张琦，字玉珂；海盐张远，字子游；秀水沈纪，字聿修。皆不问妍蚩老幼，靡不神肖。”<sup>3</sup>应该说，“正是在波臣派的影响下，以西画人物之法结合传统人物画线条的平面处理，极大地推动了晚明人物肖像画的发展。其影响一直波及清代前期人物画的创作，其中最重

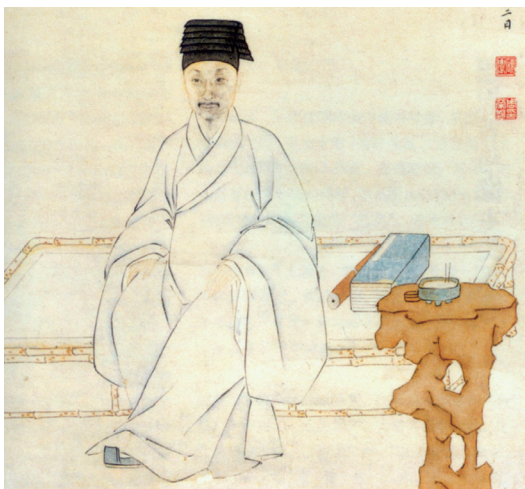
41 牛克诚：《色彩的中国绘画》，湖南美术出版社，2001年。

42 曾鲸（1564—1647），字波臣，福建莆田人，流寓金陵，“磅礴写照，如镜取影，妙得神情。其傅色淹润，点睛生动，虽在褚素，盼睐微笑，咄咄逼真，虽周昉之貌赵郎，不是过也。若轩冕之英，岩壑之俊，闺房之秀，方外之踪，一经传写，妍媸唯肖，然对面时，精心体会，人我都忘。每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。其独步艺林，倾动遐迩，非偶然也。年八十而终”，（明）姜绍书撰，印晓峰点校：《无声诗史》，华东师范大学出版社，2009年。

43 （清）张庚：《国朝画徵录》卷一，转录自卢辅圣《中国书画全书》第十五册，上海书画出版社，2009年。



〔图六〕曾鲸《赵赓像》轴(局部)



〔图七〕徐璋《松江邦彦画像》册(局部)



〔图八〕郎世宁《平安春信图》轴

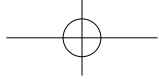


要的代表画家为徐璋”<sup>11</sup>。徐璋，字瑶圃，一作瑶园，江苏娄县人。《国朝画徵续录》记“写真不独神肖，而笔墨烘染之痕俱化，补图亦色色可观，不愧为沈韶高弟。游都门，名甚重，康熙中祇候内廷。”<sup>12</sup>徐璋是沈韶弟子，故而应为波臣派第三代代表画家。

以下通过三幅画作试作探讨：曾鲸《赵赓像》〔图六，广东省博物馆藏〕、徐璋《松江邦彦画像》册〔图七，南京博物馆藏〕、及郎世宁《平安春信图》〔图八，故宫博物院藏〕。比较三幅肖像画，我们发现局部立体化的渲染特征在三幅作品中呈现逐渐强化的现象，一方面，立体化渲染法运用的范围在逐渐增加，例如《赵赓像》和《松江邦彦画像》册两幅画鞋的处理，前者是以墨线为基础，平涂色彩

〈1〉 张见：《传教士影响下明清人物画风之嬗变》，中国艺术研究院美术学博士论文，2008年。

〈2〉 (清)张庚：《国朝画徵续录》卷下，《画史丛书》第三册，上海人民美术出版社，1963年。



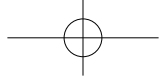
而成，全然没有脸部之立体感；后者则能在鞋底上看到具有明显光影结构的处理方式，甚至在鞋底边缘起伏中，我们也能看到色彩渲染的效果。而在《平安春信图》中，这种对于体积与光线的表现则几乎充满了画面的每一个局部。另一方面，立体化的视觉效果也在加强。在曾鲸的作品中，以墨为骨、以色晕染的墨骨法不但只集中在人物的脸部，而且相比之下还更加强墨线的运用，而徐璋则不仅继承了前者墨骨画法的基本特点，同时还将一定的光影因素结合到墨骨结构之中，使得人物表现更为立体而真实。再到郎世宁的作品，这种局部的体积感则更为强烈，甚至在雍正皇帝服装的边缘上出现了高光因素。

纵观三件作品，笔者发现，虽然曾鲸和徐璋都在人物面部渲染上吸收了西画的表现方式，但是在对人物服装的表现上还是以墨线为主、略施淡彩为辅。我们能在他们对衣纹的用笔处理中看到明显的文人画痕迹。这种大面积平面线条的运用，很大程度上消弱了画面中西画的气氛，保留了传统文人审美特质。对此，笔者总结其为“小立体、大平面”的语言渐变。但有一点需要强调的是，在波臣画派中，这种“小”与“大”是体现在立体化渲染的运用面积上。那么，这种语言渐变的趋势是否也发生在郎世宁的作品之中？

作为清宫廷传教士画家的代表人物，郎世宁在中西画风的融合上作了大量的探索工作，并在清宫内部引发了一场新画体的潮流。从《平安春信图》画面特质来看，这种由传教士为创作主体的绘画作品融入了大量西画的表现手法，相对于前两张画，这张作品中的每一个局部都是以立体化的渲染技法来完成，不再像波臣派那样仅限于局部区域。显然，上文所总结的大小之分不再合适用来解释这张画的语言变革。但在综合分析这种变化之后，笔者认为，在郎世宁的作品中依然存在着上述特征，只是这种大小之分不再体现在运用面积上，而是体现在运用的强弱之上，也就是虚实对比之上。这与“波臣派”截然不同。

《平安春信图》中这种“小立体、大平面”的特点主要表现在局部与整体的对比关系上。在郎世宁的作品中，画面中的每一个部分都是用立体化渲染技法完成的，但是相对于强调空间写实的西方绘画，郎世宁的作品又具有明显的平面色彩。那么，是什么原因让每一个局部都是用立体渲染完成的作品，在整体上却表现出如此明确的平面性呢？笔者认为，这是因为郎世宁减弱了局部与局部之间强弱与虚实的对比关系。从而在整体上消弱了过于强烈的空间纵深感。也就是说，在西画中通过对比强弱所产生的虚与实之空间关系被郎世宁放弃了，因此，在其作品中体现出一种整体上的平面化特点。这种局部立体而整体平面正是上文的“小立体、大平面”的另一种发展，这里的“大”与“小”其实就是“局部”与“整体”。也就是说，上文所总结的立体化发展趋势，从曾鲸到徐璋是体现在渲染面积的运用上，而从波臣派到宫廷传教士则体现在渲染的虚实关系上。

“局部立体、整体平面”事实上是郎世宁对中西画学资源进行技术性调和的结果。一方面，由于其自身具备完整的西画技法，使其在绘画的过程中不可能完全消除这样的影响；而另一方面又受制于中国皇家的东方美学习惯，不能不在审美上迎合。所以，郎世宁在这两种文化壁垒中寻找一条



〔图九〕郎世宁《阿玉锡持矛荡寇图》卷



〔图十〕韩干《牧马图》

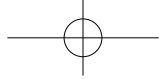


折衷的道路。对于这一点，我们可以从下面的两幅画中作进一步分析。其一是郎世宁为战斗英雄阿玉锡画的《持矛荡寇图》〔图九，台北故宫博物馆藏〕，其二是唐代韩干所画的《牧马图》〔图十，台北故宫博物院藏〕从造型因素来看，《牧马图》中人与马的动态含蓄而饱满，作者较为主观地突出马的健壮体格，而微微上踢的腿部刻画更是“静中取动”的典型案例，整幅作品凸显了蓄势待发的东方美学张力，暗含着东方所特有的人与自然的和谐思想，符合传统美学标准。《持矛荡寇图》中表现的则是人物作战动作的瞬间，造型上注重现实比例和对象结构的准确性，更多体现的是西方的“人本主义”。值得注意的是，郎世宁试图在用大量留白的背景来修正这种过于现实的动态表现，为画面注入“动中取静”的意境表现，以追求一种相对安静的感觉，迎合东方人的审美习惯。

也许正是这种修正让我们在郎世宁的画面中看到了他对于中国传统绘画的继承。但笔者认为，郎世宁的价值更多地体现在他对中国画技法的发展。这种发展在《持矛荡寇图》的渲染技法中表露无疑。相对于《牧马图》，郎世宁的马匹在渲染上更加注重对现实结构的描绘，比如在对马头的渲染上，韩干以墨线勾勒为底，以线为落墨的基础进行渲染，再配以“没骨”的方式烘托出马的整体造型，这是典型的传统渲染技法，设色含蓄而平面化。但是在《持矛荡寇图》中，马头的造型则十分立体、也十分逼真，很多的渲染是以明暗交界线为落墨基础的，因此，对于马的嘴部小结构表现得十分准确，从空间布局上来看，《持矛荡寇图》与韩干《牧马图》有着十分相似的处理手法，即只描绘绘画的主体，背景大面积留白。郎世宁在整体布局上更多考虑的是平面化空间表现，在对局部细节“似”的描绘之外，亦在努力追求“象外之象”的意境表达。

### 三 “小立体、大平面”——连接中西绘画的过渡性技法

如上文所述，“小立体与大平面”既是波臣派对西画的融合手段，也是郎世宁取悦东方传统的策略，但是两者却有着完全不同的性质和方法。波臣派是立体化渲染的小面积运用，主要表现技法还是中国传统的，这种选择是建立在中国画基础之上的中西融合，其本质是通过吸收西画的立体技法



改进水墨在人物画上的表现力；而郎世宁显然是通过消弱局部之间的对比关系，拉平画面的虚实与空间，从而在整体上获得一种平面的视觉感官，从本质上看，这是一种建立在西方立体化表现基础之上的西画改良。虽然从某种意义上看，这种中西之间的平衡获得了一定的成功，但是却让这一变革徘徊于中西两种文化之间。一方面，由于其绘画的基础是建立在西画技法之上，故而难以真正融入东方文化之中；另一方面，由于在文化取向上的东方化，又导致其渐渐远离了西学之精髓，从而走向一条“非中非西”的混合之路。对于这个观点，可以通过对比下面四幅作品来分析。

比较郎世宁《乾隆皇帝南苑阅兵图》〔图十一〕和拉斐尔《圣乔治与龙》〔图十二〕两幅作品，我们可以发现，郎世宁在绘画的叙事空间与渲染技法上明显吸收了西方油画的表现语言，在人物造型与画面情绪上则以平面与含蓄为主。虽然两幅画都在表现与武力相关的事件，但是郎世宁的作品显然更加强调一种东方式的内敛之道，这一点与上文描述的韩干之“静中取动”十分相似。从绘画语言上看，郎世宁为了迎合东方民族的欣赏习惯和审美心理，在其画面中使用了层层叠加的渲染法，这是在欧洲画法的基础之上，借鉴了中国传统“写真”的表现技法，运用细腻的笔触和色彩层次渲染而出。面部造型上采用正面取像，以减弱明暗对比。在绘画过程中，运用结构色染出面部的凹凸感，消弱了影调的起伏关系，强化了传统平面涂色的技术运用，同时，郎世宁还在不同局部的刻画上采取了平均化的处理原则，从而在尽可能的范围中实现整体上的平面感，即笔者提出的“小立体与大平面”。这种平均化渲染的语言实验，使郎世宁的画在局部与局部之间缺乏变化，尤其是在对每一个局部“事无巨细”的描绘过程中，使得画面因缺少节奏而显得刻板，相对于拉斐尔作品中灵活的光影与虚实处理，郎世宁在边缘线的处理上显得过于平均。完整而缺少变化的轮廓线处理，很容易使表现对象孤立化，这种过于务“实”的刻画使得郎世宁的作品缺少了节奏上“虚”与“实”的变化，故而也就比拉斐尔的作品显得更为僵硬一些，缺少生动的绘画趣味。由此，在西学的角度来看，郎世宁的这种画风并不能获得认可。对此向达在其《明清之际

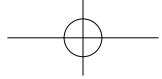
〔图十一〕郎世宁《乾隆皇帝南苑阅兵图》



〔图十二〕拉斐尔《圣乔治与龙》



〔1〕 1504年，英王亨利七世授予拉斐尔故乡的乌尔宾诺公爵以“嘉德勋章”，公爵为了答谢英王，委托21岁的拉斐尔绘制一幅歌颂英国守护神圣乔治的小型图画，并要求他在画中把圣乔治画成杀死毒龙的嘉德骑士。这个题材拉斐尔画过几幅，这一幅最为杰出，画家以对角线安排形象，腾跃的白马呈向上趋势，圣乔治举刀作欲砍之势，动作十分英武优美。画家更多关注绘画的造型形式，显示出拉斐尔自己的艺术个性。



〔图十三〕郎世宁《十骏图》(局部)



〔图十四〕韩干《照夜白图》(局部)



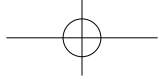
国美术所受西洋之影响》中写道：“当时，看到郎世宁新体画的西方来使认为：郎画‘笔触细腻，然过于琐屑’，对‘明暗阴阳毫不注意’，‘即不守透视法之规则，于事物远近亦不适合’，‘所作画纯为华风，与欧画不复相似，阴阳远近俱不可见。’这一

批评十分尖刻，把郎世宁新体从西方绘画中排除出去，归属到‘纯为华风’之列。”<sup>〔1〕</sup>

西方的排除态度至少在一个方面否定了传教士的混合结果，但是由于很好地迎合了皇家的文化猎奇，郎世宁的新体画在中国宫廷内得到了广泛的认可。这种官方的认可与当时处于文化主流的士大夫阶层之认同有着很大的区别，一方面，清朝作为一个异族统治阶层，在文化上获得汉族士大夫阶层的全面认可是一个漫长的文化融合过程，因此在清初时期，皇家的认可并不能使郎世宁的新体画在中国当时的文化主流中获得认可；而另一方面，也是更为重要的深层原因，这种东西文化的混合并不是建立在中国传统画学之基础上的。对于此，我们还可以通过郎世宁的《十骏图》〔图十三，故宫博物院藏〕与韩干的《照夜白图》〔图十四，美国大都会博物馆藏〕对比获得认证。

两幅作品都是在表现马匹，在空间布局上都采用了大量留白的手法，但是仔细比较两幅马的渲染技法，我们能看出两者不同的技术出发点。韩干的马在渲染上沿用了中国画的古法，即以线条为主要依据的渲染方式，突出线条的结构，无论是细节部分还是整体，都在强调由墨色形成的平面节奏关系。在这种节奏关系中，线条起到了决定性作用。也就是说，韩干之马的画面结构是一种由线条分布所产生的疏密关系构成，而其用的渲染技法也是以每一根线条为起点，在由线所形成的主观平面疏密关系中寻找画面色彩的浓淡结构。在郎世宁的画中，线条的因素被极大的消弱了，在局部造型的处理上，通过在明暗交界线上渲染着色，并向四边分染的方式强化了物体的体积与内在结构。画家关注的是在小局部上塑造物体真实的结构关系，而不是在寻找画面本体的美学结构，这也是不同于中国传统审美的最主要原因。郎世宁试图在整体上通过对局部刻画的一致性来达到一种新的平面性，然而或许正是这种渲染的面面俱到，使得画面失去了“气”的流动，从而处处皆“实”，难以达到中国传统审美对意境的要求，也是中国文人阶层难以接受其画的内在原因。毕竟，在中国传统绘画中，“形似”难以达到“写真”的境界，因为后者是一种“象外之象”。在韩干的《照夜白图》中，马仅仅是一个画面的起因，但表现马并不能成为唯一的目的，最为主要的是由这匹马和其所

〔1〕 向达：《明清之际中国美术所受西洋之影响》，《新美术》1987年第4期，页18。



处的空间所形成的整体意境。这就需要画者在“虚空”里下更多的功夫，马的表现是一种“实”，而对“空”的处理则是一种“虚”。画者在渲染“对象之形”的同时，应该注意每一片色彩与周围“虚空”之间的关系，应该做到“有松有紧”、“虚实相应”，但是这又不同于拉斐尔处理由光影在物体边缘线上产生的“虚实”变化，它是一种“主观”与“再现”相协调的另一种虚实关系，即另一种“形”与“神”的统一。中、西审美及表现方法之不同，使得郎世宁的作品不被当时主流文人画所接受，认为其作品只得“形”而不得“神”，故翰林院编修胡敬在其编辑的《国朝院画录》中评论朗世宁及其“海西画”时，就直言朗世宁新体画的特点和弱点，“朗世宁，海西人。工翎毛花卉，以海西法为之。……臣敬谨按：世宁之画本西洋，而能以中法参之，其绘花卉具生动之姿，非若彼中庸手之詹詹于绳尺者比。然大致不寓姑习，观爱乌罕四骏，高庙仍命金廷标仿李公麟笔补图，于世宁未许其神全，而第许其形似，亦如数理之须合中西二法，义蕴方备，大圣人之衡鉴，虽小必审察而善择两端焉。”胡敬的评论体现出中国传统画于“神”与“形”的审美标准。除此之外，邹一桂在《小山画谱》中亦认为“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，亦具醒法，但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”从上述观点中，我们不难发现，清宫廷画的中西探索在当时的主流文化价值体系中是不被重视的。

## 四 小结

虽然在中国传统绘画的美学体系中，以郎世宁为代表的清宫廷绘画风格不被认可，但这种对外来艺术语言的吸收，对于中国画自身无疑具有着积极的意义。这种语言的推进虽然是以西画“求实”的态度进行的，但是在对于体积与空间去线条化的渲染中实现了具有中国画特征的视觉表现，这对于当下中国工笔画的发展有着很大的启示。尽管这一时期渲染技法的融合因为多种原因，在之后的中国画发展中并没有产生更大的影响，但正如梁江曾经指出：一方面“郎世宁失败了，虽然中国文化艺术那样沉重缓慢的车轮受到一次撞击，感到了震动，但并没有偏离它应有的轨道”<sup>11</sup>，但另一方面“郎世宁所代表的西画东渐的冲击波，预兆着中国美术必然的变革，对近代、现代美术的发展有更重要的肇启意义，其历史价值超出了石涛一派的革新”。从这一角度来看，笔者认为这一时期的技法探索对于二十世纪之后的中国画发展具有不可忽视的借鉴价值。

[作者单位：北京理工大学艺术与设计学院]

(责任编辑：杨丽丽)

<sup>11</sup> 梁江：《美术学探索》页253—275，重庆出版社，2000年。