

沈源 《清明上河圖》（局部） 1736－1795年 臺北 國立故宮博物院藏



余省 《姑洗昌辰軸》
清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣藝術學術期刊資料庫



《平定準噶爾回部得勝圖》試印本〈黑水圍解圖〉 清 臺北 國立故宮博物院藏



《平定準噶爾回部得勝圖》正式本〈格登山斫營圖〉 清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202109_(51).0002

畫院運作機制對清代宮廷繪畫的形塑與作用

陳韻如*

【摘要】清代宮廷藝術研究在近十年來，逐漸從聚焦於帝王個人角色轉向宮廷產製層面。本文擬以「畫院運作機制」為研究視角，藉之解析宮廷繪畫製作實態。本文所稱「運作機制」正是指宮廷畫院內特定的工作流程與決策過程，並將執行者、控制者等參與角色均納入檢視，試圖釐清形塑清宮畫院畫風的內在作用力。在運作機制的思考中，雖同樣關注畫稿製作、畫院制度、作業流程等，但並不止於清宮畫院的人物與制度之分析，更要探討其中如何決策、如何控制、產製並形塑畫風。

本文選以郎世寧《百駿圖稿本》、沈源《清明上河圖》、沈源與丁觀鵬等人合繪《十二禁籞景》、《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫等四個案例進行說明。這些案例跨越雍正、乾隆朝畫院，在類型上各有特色卻又與郎世寧角色相關，能呈現出此階段畫院運作的不同面向。其中，郎世寧《百駿圖稿本》與沈源《清明上河圖》與圖式之創樣有關；後兩組《十二禁籞景》、戰圖銅版畫等則可觀察畫家內部的協調、畫稿之創制與風格控制等層面，能有效地呈現雍正、乾隆朝「運作機制」之相關實況。經此檢視，可知帝王主導力仍受制於畫題、圖式。而畫院內有視覺手段之傳遞，在《十二禁籞景》可見畫家們彼此協調、收束風格的製作實況，呈現出機制中的自我控管力量。至於戰圖銅版畫的生產則超出清宮畫院技藝範圍而更添變因，從工作程序、流程控管等都能左右畫風。

關鍵詞：清宮畫院、郎世寧、沈源、戰圖銅版畫、合筆畫、運作機制

前言

二十一世紀以來，清代宮廷藝術既是中國藝術史領域中發展最快速的範疇，同時也成為籌辦展覽的熱門主題。① 此一熱衷清代藝術議題的起點應能上

＊國立臺灣大學藝術史研究所 副教授

① Susan Naquin, “The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004,” *T’oung Bao*, 90:4/5 (2004), pp. 341-397.

臺灣大學學術期刊資料庫

溯至1980年代，② 後繼的推展又有兩方助力相輔成。其一從資料層面而言，是與清宮文物圖像與文獻檔案均於九十年代後之逐步公開有關，③ 其二從研究視野而言，則得力於清史學者從滿人漢化治理的舊論轉向強調滿族特色的新清史取徑之推展有關。④ 整體而言，伴隨著研究素材與研究視野之開拓，清宮文物又在典藏機構主導優勢中展出，亦促成一波對文物作品實務面的考察；其研究取向從宮廷之用探索文物功能脈絡，並切入清宮工坊製作、技術源流乃至物質特色等議題，更可說是清宮藝術研究發展的第三助力。⑤

此三方視野相互激盪，從研究內容而言可區分為：人物與制度之個案考察、作品製作時空之解析、申論作品延伸意義並兼及評估帝王角色等不同面向。由議題進程而言，1980年代研究初期以人、事、物等清宮藝術個案之累積，重心多在凸顯帝王在藝術製作上扮演的主導角色，並重建相關文物個案。⑥ 2002年國立故宮博物院以「文化大業」綜觀乾隆治世的各項藝術作為，

② 周汝式（Ju-hsi Chou）於美國鳳凰城美術館策劃的清代展覽與研討會可為代表，展覽圖錄見Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985).

③ 清宮「內務府造辦處各作成做活計清檔」是揭示清宮文物製作實況之重要文獻，較早引用清檔重建作品製作的研究見楊伯達，〈冷枚及其《避暑山莊圖》〉，《故宮博物院院刊》，1979年第1期，頁51-61。針對內務府檔案之整理研究，參見李典蓉，〈清代內務府研究綜述〉，收入祁美琴編，《清代內務府》（瀋陽：遼寧民族出版社，2009），頁250-275。

④ 關於新清史研究特點，見歐立德（Mark C. Elliott），〈滿文檔案與新清史〉，《故宮學術季刊》，24卷2期（2006），頁1-18（特別7-15）。對於2000年前後九部新清史取徑論著的評介，見Joanna Waley-Cohen, “The New Qing History,” *Radical History Review*, 88:1 (2004), pp. 193-206.

⑤ Susan Naquin, “The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004,” pp. 379-387. 文中指出在呈現清代宮廷生活之際，也觸動對文物作品與其製作等議題之關注。

⑥ 探討清朝帝王於藝術上所扮演的角色，早見於1988年的乾隆朝藝術研討會中，參見Claudia Brown, “Epilog: Approaches to Painting at the Qianlong Court,” in Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor* (Arizona: Arizona State University, 1991), pp. 163-168.

臺灣大學學術期刊資料庫

從中也釐清宮廷製作的相關目標。⑦ 2005年倫敦皇家藝術院與北京故宮博物院合作以盛清三帝王為主軸，雖仍凸顯著帝王角色，但亦有涉及製作之關懷。⑧

帝王與宮廷藝術製作的關聯，經由個案研究能揭示其不同層面的主導意圖。白瑞霞（Patricia Berger）從清宮宗教信仰層面出發，突破原有對清宮藝術的理解框架，將向來被視為一再複製而了無新意的宮廷製品置於宗教信仰脈絡中重新認識，並於彰顯帝王角色之後取得全新的理解脈絡。⑨ 此一角度，突破原有對清宮藝術的理解框架，除了指出藏傳佛教的信仰內涵亦是主導著乾隆朝多項藝術的關鍵驅動力；同時，乾隆皇帝也被形塑為一位開明、積極的君主，藉藝術超越語言、風格乃至文化差異，建構龐大、多語言、文化的帝國。在白瑞霞專著出版之後，進入二十一世紀的清宮藝術研究更是蓬勃發展，對照其於二十世紀初期乏人聞問的景況已大有不同。其中一個研究趨向讓清代帝王跳脫了帝制皇權的爭議角色，甚而轉而使其化身為文化藝術的熱情支持者、主導者。⑩ 然而就在關注帝王與藝術製造之關係，也正因聚焦於宮廷製作的文物本身，除有頌揚皇權之於藝術主導角色，同時亦開啟對宮廷產製脈絡的新視野。

在「帝王意志」與「宮廷產製」兩個對應的思路激盪中，宣揚帝王主導宮廷藝術製作雖不讓人意外，但在清宮藝術展覽過度強化帝王角色之際，一些認識上的偏頗也已觸動反思。例如，歷史學者羅友枝（Evelyn Rawski）早在2004

⑦ 前引Susan Naquin, “The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004” 一文以北京故宮為檢視主體，臺北故宮2002年「乾隆皇帝的文化大業」分就帝王本人、顧問詞臣、文化傳統、中西交流與求取創新等方向設想展覽子題。其對清宮文物製作也有新取向，如舉以唐英與官窯之產製互動為例，檢視清官窯創新樣式的製作實況。見余佩瑾，〈別有新意—以乾隆官窯的創新為例〉，收入石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁281-295。

⑧ Evelyn S. Rawski, Jessica Rawson eds., *China: The Three Emperors 1662-1795* (London: The Royal Academy of Arts, 2005).

⑨ Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2003).

⑩ 部分展覽甚至將乾隆皇帝比擬如「文創總監」般，強調其如文化藝術的熱心支持者、畫院的教育、指導者。參見余佩瑾主編，《品牌的故事—乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》（臺北：國立故宮博物院，2017）展覽總說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

年評述乾隆皇帝之研究課題時，已質疑皇權絕對作用的研究意見，並強調乾隆皇帝也會因其文官官僚之組成而有治理態度上的差異調整。⑪ 白彬菊（Beatrice Bartlett）則指出軍機處雖作為皇帝專權表現，但隨著皇帝親決事務增加，也不免仰賴官員意見，是以無法忽略皇帝與臣僚形成一種彼此權力制約的關係。⑫ 然而就在前舉羅友枝的同一份評述文章中，針對清宮藝術研究仍止於強化乾隆皇帝角色的研究概況，於繪畫、工藝、建築等面向仍多尋求其與帝王治術相關的論點。⑬ 顯然針對帝王角色的審視評估，歷史學研究課題之推進更早於藝術史研究領域。

直到近年的藝術史研究，得見部分學者開始評估帝王角色所面臨的限制。例如，石守謙在解析十八世紀清宮山水畫的研究中雖未排除帝王所扮演的角色，但更看重與帝王互動後調整其畫風面貌的詞臣畫家本身之作為；舉如鄒一桂、董邦達對盤山或西湖之描繪，均已添入從視覺觀察實景之修正作風。⑭ 據此研究，石守謙以為詞臣不再只是被動的受命者，其一方面掌握帝王意旨，一方面亦積極修訂正統派山水的表現模式。詞臣雖是因帝王品味主導而有意求新，但在執行上採行對正統派的修訂幅度，甚或透過實景而創出的「詞臣山水畫風」，不能否定文臣方面的主動貢獻。其中，如董邦達以「疊翠」構築的山水畫風特色，說明詞臣畫家本人所積極參與的畫風之變，將十七世紀正統派反對自然的畫風樣式融入實景觀念而鍛造出全新樣式，在十八世紀山水畫的風格發展中別具意義。⑮

檢視「帝王」在宮廷藝術中的主導地位之限制，並不意味著就要主張帝王不具掌控權；而是要更落實「產製」層面的觀察，探索宮廷藝術之實務創作過

⑪ Evelyn S. Rawski, “Re-Imagining the Ch’ien-Lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, 21:1 (2003), p. 4.

⑫ Beatrice S. Bartlett, *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Mid-Ch’ing China*, *1723-1820* (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 276.

⑬ Evelyn S. Rawski, “Re-Imagining the Ch’ien-Lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship,” pp. 15-19.

⑭ 石守謙，〈以筆墨合天地：對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁287-306。

⑮ 石守謙，〈以筆墨合天地：對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，頁302-304。

臺灣大學學術期刊資料庫

程。由此而言，相較於石守謙所探討的詞臣個案，皇帝在宮廷畫院理應更具作用。宮廷畫家隨皇家需求產出作品，帝王的命令旨意必然是宮廷畫家創作之關鍵動機自不待言。但從產製實務層面來看，宮廷畫家如何「應製」皇家需求，其實際執行過程仍有許多未解之謎。其中，最令人好奇的是宮廷產製作品的風格究竟如何具體達成共識？現今研究雖多指出「稿樣呈覽」的產製流程，但是流程中如何運行其決策，至今尚未能有效具體說明其實務內容。而且，宮廷畫家所面對的情況顯然比詞臣畫家更為複雜。宮廷畫家服務於宮廷，其所繪製作品主要在因應皇家生活所需，帝王命令意旨確實等於皇家生活的最高準則。究竟在其執行流程之中，帝王的參與程度與畫家的主動意向如何評估，就成為研究者的最大挑戰。即使仰賴皇權主導，仍需要面對作品產製過程的「品管」標準，院畫機構在實務層面的監管與執行，成為評估帝王意志之必要檢視基礎。

相較於歷代的宮廷藝術製作，正因清宮製作文物的內務府檔案存世頗豐，就釐清產製實況更有具體參照。⑯ 自2005年中國第一歷史檔案館將所藏內務府檔案出版以來，⑰ 學界對清宮作坊的制度、人力，乃至於製作流程之掌握認識更快速累積。⑱ 其中，對清宮畫院較早即有相關研究成果。以清宮院畫的研究成果為例，1980年代雖仍關注於帝王角色，但亦已能勾勒宮廷畫畫人的分工與

⑯ 較早介紹內務府檔案概況見吳兆清，〈清內務府活計檔〉，《文物》，1991年第3期，頁89-96、55。學界對清宮檔案與藝術製作的掌握，多受惠北京故宮博物院學者於90年代之研究發表，如前引楊伯達論著之外，聶崇正亦於清宮繪畫投注甚多，見聶崇正，《宮廷藝術的光輝》（臺北：東大圖書公司，1996）。另在2003年由朱家溍選編的造辦處史料，提供當時無法取得原檔的研究者得以一窺端倪，朱家溍選編，《養心殿造辦處史料輯覽》（北京：紫禁城出版社，2003）。

⑰ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（北京：人民出版社，2005）。

⑱ 吳兆清，〈清代造辦處的機構和匠役〉，《歷史檔案》，1991年第4期，頁79-86、89；嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23卷3期（2006），頁127-159；陳國棟，〈內務府官員的外派、外任—與乾隆宮廷文物供給之間的關係〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期（2012），頁225-269；陳國棟，〈武英殿總監造赫世亨－活躍於「禮儀之爭」事件中的一位內務府人物〉，《故宮學術季刊》，30卷1期（2012），頁87-134；陳國棟，〈怡親王、雍正皇帝以及內務府造辦處〉，《故宮文物月刊》，358期（2013），頁36-45。陳國棟老師多次親授內務府見解，感銘於心。

臺灣大學學術期刊資料庫

作畫流程。⑲ 1990年代則在製作個案的累積增補，又逐步釐清宮廷製作如何指派畫家摹古、製稿等具體內容。⑳ 二十一世紀以後在內務府檔案公開發表流通之後，研究者更著眼於宮廷作坊呈覽畫樣、稿本的流程，乃至聯名創作等不同宮廷繪畫模式，或者進一步解釋其調整脈絡等。㉑ 這些研究已開啟思考畫作的產製過程，只是由於針對呈覽與取得核可之決策流程，仍歸因於帝王品味，是以這類研究尚多聚焦於帝王本身。究竟如何能有效將研究置於宮廷藝術的「產製」實務層面，至今仍是有待突破的議題。本文在此將利用「運作機制」作為一個研究切入的視角，進行相關梳理。

首先說明本文稱之為「運作機制」的內容概念。所謂「機制」（mechanism），是由十七世紀將源於希臘文（mēkhanē）一詞轉為現代拉丁文詞語（mechanismus）而來，㉒ 原意指器械的構造和動作的原理；現在則廣泛用在說明自然現象、社會現象，指其內部組織和運行變化的規律，可以是指一個工作系統的組織或部分之間相互作用的過程和方式。必須在此事先釐清的是，工業產製流程所謂「機制」的定義，並不需考慮人為控制的變因。但是在本文的使用上，所謂的「機制」卻非此類完全不具備人為控制的「工業機制」，而是需要考慮人為因素的一種行政組織之運作機制。

---

⑲ 針對乾隆皇帝對繪畫的態度，見古原宏伸，〈乾隆皇帝の畫學について〉（上、中、下），《國華》，1079、1081、1082（1985），頁9-25、35-43、33-41。不過，楊伯達也早藉《萬樹園筵宴圖》個案梳理畫院製作流程，後有專文說明畫院分工與作畫過程，見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉，《故宮博物院院刊》，1982年第4期，頁3-21；楊伯達，〈清代畫院觀〉，《故宮博物院院刊》，1985年第3期，頁54-68。

⑳ 林煥盛對丁觀鵬的研究，亦已開始引用活計檔案重建宮中的作畫流程，參見林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994）。

㉑ 清宮畫樣稿本等資料雖早被提出，正式專論見聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，2004年第3期，頁75-91。另筆者曾以焦秉真《山水冊》作為月令圖繪之畫稿進行討論，見陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，22卷4期（2005），頁111-117。

㉒ The Oxford English Dictionary Online: https://www.oed.com/view/Entry/115557?redirectedFrom=mechanism#eid（檢索日期：2021年1月15日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

由此來看畫院內的「運作機制」，實際是包括宮廷畫院內一組特定的工作流程與其決策過程。工作流程是指其於制度層面的步驟與程序，而決策過程則涉及其中的執行者、控制者與推動者之意向態度。也正因此，畫院的運作機制與機器運作、甚或經濟機制模式的運作概念有著根本的差異，意味著在畫院運作中，各類參與者均將對機制的成效產生作用。換言之，在本文的討論中，「運作機制」並不排除人為調控的影響。但是，若非全然機械般的流程概念，又何以需要特別以「機制」一詞來談論宮廷工坊的運作流程呢？其關鍵目標之一，是要透過「機制」概念的優勢來檢視流程與決策之間的緊密度，以及其相輔相成的特殊關連。另外，也有意藉此指出在宮廷工坊的運作中，更存在著超越著單一個人意志的驅動力量，而這種驅動力可能更與設定「機制」目標與「收束」風格面貌的企圖息息相關。

接著有必要強調清宮畫院的「運作機制」，並非清宮畫院制度或工作流程的替換名詞。制度，是畫院的組織與其規章辦法；流程，則是宮廷作坊運作的基本作業程序。所謂的「運作機制」，是指畫院作坊組織（制度規範）於工作流程之中如何透過機制的運作調配，有效地管理、控制作坊的運行成果。「機制」是一些針對作品成果「品管」的設定、或者針對成品標準之「決策」。換言之，若是針對清宮畫院的人物與制度的分析考察，就只能說是此一研究範疇的基礎作業。更為重要的是，進一步需要掌握流程之中的一些動態選項、甚且是如何調配控制的作法，經由此一研究取徑，吾人更著重於藝術製作的實務層面，甚至可有機會思考「機制」的控制力與作用效果。

經由「運作機制」概念來觀察清宮畫院，亦在提供對宮廷藝術研究方法上的反省與修正。清代宮廷藝術的研究在近二十年累積成果豐碩，研究議題的推進也取得多方突破。其中，特別是相對於其他朝代的宮廷藝術，清宮因有主責宮廷製作的內務府檔案存世，提供學者耙梳宮廷作坊實務之契機，而由此切入具體製作流程的研究也已取得不少成果。㉓ 本文正要藉一些相關個案以闡明清

㉓ 近年檢視清宮製作之論著，參見Martina Siebert, Kai Jun Chen, and Dorothy Ko eds., *Making the Palace Machine Work: Mobilizing People, Objects, and Nature in the Qing Empire* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021).

臺灣大學學術期刊資料庫

宮畫院的運作機制實況，希望經由清宮案例的探討與思考，能作為與其他宮廷藝術案例之對照評估。因此，本文對清宮畫院運作機制的考察不在追求對清宮畫院之完備研討，但從製作層面挑出具有意義的四個案例，以為思考清宮畫院製作實務的代表例證。

為能有效檢視清宮製作的流程與運行之特色，本文選擇的四個案例是郎世寧（Giuseppe Castiglione）《百駿圖稿本》、沈源《清明上河圖》、沈源、丁觀鵬等人合繪《十二禁籞景》圖組，以及清宮銅版戰圖等。此四個案例的選擇雖非能用以代表清宮畫院創作所有類型，但卻是現今有較多材料資訊能檢視其製作實況與流程的案例。其中最值得注意的是，這四個案例都與稿本圖樣之製作相關，部分案例也有一些針對製作脈絡的研究成果可為基礎，希望能有助於釐清本文所設定討論的運作機制之概念。此外，本文選擇此四個案例所能掌握的清宮畫院時間跨度也未必是周延的。不過，這四個案例都與郎世寧有著直接或間接的關聯，從盛清宮廷畫院的發展與成就而言，也能說是最值得觀測的鼎盛階段。至於如此的案例選擇，是否會有觀察角度上的侷限，本文也將在最後結論部分進行省思評估。以下，將先依序檢視四個案例的製作脈絡，並從中析論畫院的製作，再藉之討論其中機制的運作實況。

一、案例一：郎世寧《百駿圖稿本》

首先以郎世寧《百駿圖稿本》為例，說明清宮製作中「創新圖式」個案與畫院機制的關係，經由西洋畫家郎世寧創新圖式的脈絡，評估在此工作流程中的機制決策情況。以下討論將透過《百駿圖稿本》的製作痕跡，釐清樣稿與定本的作業過程，說明郎世寧的西洋繪畫訓練背景，如何能在清宮畫院與既有風格協調，又「保有」西洋畫風特色；接著仍需闡述《百駿圖》在圖式上的新意與貢獻；最後進而思考其中「運作機制」如何發揮作用，以期有別於此前對清宮畫院工作流程的掌握。

《百駿圖稿本》（圖1，美國大都會藝術博物館）是郎世寧《百駿圖》（圖2，國立故宮博物院）的稿本，二者不僅尺寸上相當，其內容構圖與母題配置也

臺灣大學學術期刊資料庫

十分相近。㉔ 郎世寧的《百駿圖》與《百駿圖稿本》二者能同時傳世，是研究畫稿與產製脈絡的最佳個案。㉕ 不過，即使《百駿圖稿本》早有研究發表，2015年在臺北故宮「神筆丹青——郎世寧來華三百年特展」卻是二者首度並列展出，更提供難得觀察機會，《百駿圖稿本》與清宮畫院的研究價值得以重新發掘。

郎世寧於康熙五十四年（1715）抵達澳門，此後五十二年未再離開清朝。依傳教士劉松齡（August von Hallerstein）的紀錄，郎世寧甫入宮廷就曾為康熙皇帝畫過一隻鳥而引起讚嘆。㉖ 關於郎世寧的歐洲畫風樣貌原不清晰，近年一方面有熱那亞（Genova）耶穌會修院所存油畫的再發現而有一些可能推測，㉗ 另一方面則從郎世寧曾參與琺瑯彩瓷繪製之記錄，可由康熙朝《銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶》（圖3-1，故琺384）、《銅胎畫琺瑯花果盒》（圖3-2，故琺342）等推想重建其畫風。㉘ 學界綜覽郎世寧早期畫風特色，如豐富色彩層次、物象立體特性等，都顯示其擅長掌握物象在光線變化中的效果，也與郎世寧存世最早紀年作品《聚瑞圖》（圖4，國立故宮博物院）之色彩層次、明暗光影等有絕佳

㉔ 關於《百駿圖稿本》作為郎世寧《百駿圖》畫稿的討論，特別是對此畫稿作為《百駿圖》之前身，參見陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》（臺北：國立故宮博物院，2015），頁360-364。

㉕ 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，收入氏著，《清宮繪畫與「西畫東漸」》（北京：紫禁城出版社，2008），頁248-253。

㉖ 此事推測為劉松齡（August von Hallerstein）所記之郎世寧生平文字，出自Marco Musillo曾英譯的羅馬文獻 *Memoria Postuma*。見Marco Musillo, “Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766),” (Ph. D. diss., University of East Anglia, 2006), p. 194.

㉗ Marco Musillo, *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2016), pp. 70-79。其中兩件曾至臺北參展，見何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》（臺北：國立故宮博物院，2015），圖1-01、1-02。

㉘ 傳教士馬國賢（Matteo Ripa）回憶其在康熙五十五年與郎世寧被要求畫琺瑯事，參引George Loehr, “Misssionary-Artists at the Manchu Court,” *Transactions of the Oriental Ceramics Society*, 34 (1962-1963), p. 55. 康熙朝傳教士參與畫琺瑯的情況，見施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證——清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24卷3期（2007），頁55-58；余佩瑾，〈郎世寧與瓷器〉，《故宮學術季刊》，32卷2期（2014），頁5-10。

臺灣大學學術期刊資料庫

呼應。㉙ 整體而言，雍正朝所見郎世寧的西法核心特色應包含兩方面，光影設色與透視手法，《聚瑞圖》雖能代表郎世寧在物象立體與色彩表現之成就，至於西洋透視法的運用卻無法從中檢證；因此《百駿圖》橫向構圖長卷，就成為掌握郎世寧融彙中西畫風的另一重要例證。

正因為此一橫向構圖，探討《百駿圖》所顯示出濃重的「西法」取向多聚焦於畫卷構圖手法，例如有學者指出此卷為「純然西方的構圖」，將全卷分為三段，而試圖在個別段落推敲出其中的消失點。㉚ 針對《百駿圖》之製作情況因有稿本存世而有深入掌握機會，該《百駿圖稿本》以線條勾勒繪成，是其定稿前安排佈置構思之依據；其性質原被認為與中國畫法傳統白描畫稿作用相當，但實際上除了構圖定位外，在《百駿圖稿本》更能發現卷中保有不少西洋工坊畫稿的描繪技巧，更揭露郎世寧於清宮畫院中的獨特角色。㉛

仔細觀察《百駿圖稿本》與傳統白描畫稿即可發現其十分不同。《百駿圖稿本》的墨線型態可分為兩種（圖5），一為描繪山石植物的用筆之墨色濃黑，有較多粗細變化；另一則為描繪馬匹的線條，細直少有轉折變化，墨色也略顯灰淡。另外在部分馬匹的輪廓墨線下方還可見到有淡灰色的略粗底線，應該就是碳筆的痕跡。而無論是硬直的墨線或碳筆線條，《百駿圖稿本》上所見線條特質，均非中國傳統毛筆所能造成的效果。㉜ 不僅是描繪工具上的差異，郎世寧在《百駿圖稿本》還一再顯示出與中國傳統白描圖稿不同的用筆型態，例如馬匹腳蹄旁延伸而出的短線陰影之畫法，更與米蘭素描傳統有著密切呼應，明確顯示郎世寧的米蘭或熱內亞之工坊訓練背景。㉝

㉙ 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁357-358。

㉚ Marco Musillo, *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812,* p. 90. 作者對段落的區分並不利用兩組大樹，而是透過畫中馬與人等物象，段落中的前兩個消失點，都以遠景的騎馬人物作為消失點的暗示指引。

㉛ 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁360-364。

㉜ 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁362-364。

㉝ 透過《百駿圖畫稿》可見郎世寧的歐洲工坊技術特色。例如《百駿圖稿本》的馬匹腳蹄旁陰影短線的來源，推測是與郎世寧於米蘭、熱那亞（Genova）等地工坊受訓有關，當時在熱那亞的Gionvanni Benedetto Castiglione相當活躍，現今仍有素描圖繪稿存世，或許可用之觀察郎世寧所受訓的素描畫風特色，見陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁361-364。

臺灣大學學術期刊資料庫

不過，就如許多白描樣稿容易引發的混淆，《百駿圖稿本》也曾一度被質疑其與《百駿圖》之創制先後關係。㉞ 但是若經仔細檢視《百駿圖稿本》的紙質，以及畫上鉛筆底稿的自然痕跡等，都能將此作創制時間指向郎世寧原蹟，㉟《百駿圖稿本》作為《百駿圖》之創制樣稿即無需置疑。至於《百駿圖稿本》展現的西方畫稿技術，更有效表明郎世寧的西洋畫家知識背景，似乎在製作《百駿圖》的過程中具有較高的主導性，亦符合現今學界對其《百駿圖》具備西洋畫風特質的觀察。㊱

到底郎世寧如何「融彙中西」？《百駿圖稿本》又能如何說明清宮畫院機制的模式？以下先檢視郎世寧在創新圖式上的貢獻。學者認為描繪百馬的主題在中國畫馬傳統本就有先例，郎世寧可能從《百馬圖》（圖6，國立故宮博物院）這類作品中取得題材靈感。㊲《百馬圖》主要是將原野放牧、河岸浴馬兩種構圖整合成一橫卷，雖然郎世寧《百駿圖稿本》也保有此二類題材手法，但郎世寧對畫面之安排卻與傳統圖繪無關。最特別之處在於《百駿圖稿本》於畫面上方三分之二處，隱約有一道橫向貫通的地平線之設定（圖7）。

無論《百駿圖稿本》畫卷中的消失點設定是否能被明確判定，單從《百駿圖稿本》畫馬的比例來看，其前後、大小變化確實具有其規律。若將畫馬分為前中後景來檢視畫馬比例，如以後景的畫馬為一個單位高度（每單位實測約8.4公分），中景的馬就為一點五個單位高度，而前景的馬有兩個單位高度。這可說明《百駿圖稿本》雖未必有明顯的消失點，但畫中物象卻能以一定比例表現前、中、後的遠近關係（圖8）。《百駿圖稿本》的構圖特色在設定出一個縱跨

㉞ 由於郎世寧《百駿圖》曾出現二十世紀初期的臨摹本，缺乏流傳記錄的《百駿圖稿本》與其他相近的白描線描作品曾引起關注。聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，頁250-253。該臨摹本在卷後渡水段落中，竟描繪了因稿本殘破而造成的錯誤理解，參考郎世寧、馬晉，《郎世寧《百駿圖》稿及馬晉《百駿圖》卷》（天津：天津人民美術出版社，2008）。

㉟ 關於兩件作品的疊合對比，見陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，圖2，頁362。

㊱ Susan Naquin, “Giuseppe Castiglione/ Lang Shining 郎世寧: A Review Essay,” *T’oung Pao*, 95:4/5 4/5 (2009), pp. 393-412.

㊲ 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27卷3期（2010），頁103-113。

臺灣大學學術期刊資料庫

橫向畫面的地平線高度，有效表現橫向延伸的平原河岸完整空間，而且在此空間中的物象也都盡可能隨著比例安置於畫面。

《百駿圖》的定稿大多遵照著《百駿圖稿本》的畫面配置，僅有很小部分的微調。值得注意的調整就在中段上方的放牧場景（圖9-1），描繪一位由山間騎馬而出的放牧人段落；稿本該段落上方的山丘原本並無樹木生長，但在《百駿圖》定稿上就添改畫出兩棵樹（圖9-2）。㊳ 經此調整《百駿圖稿本》原有斜向地平面的延伸效果、且隱約地指向一個約略位於遠山消失點的效果就不再可見於《百駿圖》定稿。整體而言，稿本意圖顯示的消失點手法，在定稿《百駿圖》中因添入更多人物、馬匹等細節的描繪而不再清晰。此一處理從原有的西方透視法則來說，消失點或地平線附近理應沒有太多物象景觀，《百駿圖稿本》就是如此；但是在定本《百駿圖》時，郎世寧顯然已無意強調消失點的線性空間特色，雖而將《百駿圖稿本》清晰的線性構圖加以調整改畫。

究竟在《百駿圖稿本》所見的幾何線性空間延伸效果，何以在《百駿圖》定稿中被重新調整或使之更為隱晦，其理由並不容易確認。但或可從兩方面考慮。其一，從郎世寧的畫稿修正而論，可考慮此一部分的調整，或許是畫家本人主動的意志，也或許是雍正皇帝的裁示。在雍正四年正月有一段關於四宜堂裝修畫片的活計檔記錄，郎世寧曾被命令要依據交來的「西洋夾紙深遠畫片六張」照樣製作「人物畫片」，郎世寧完成後呈覽，卻被帝王下旨修改，「此樣畫得好，但後邊幾層太高難走，層次亦太近。再著郎石（世）寧按三間屋內的遠近照小樣，另畫一份。」㊴ 郎世寧在《百駿圖稿本》所保有的西方線性延伸空間與消失點暗示等，於定稿《百駿圖》中改入遠景物象的描繪增添等，或許就是畫家掌握帝王意旨之後的慣性回應。

其二，應將清宮圖式的共同趨向納入考慮，而這方面更與宮廷畫作之功能目標有關。清宮類似郎世寧《百駿圖》的長卷畫面製作案例尚有不少其他例

㊳ 此一局部調整更能說明《百駿圖稿本》確為《百駿圖》的前身畫稿，《百駿圖稿本》不應是摹畫《百駿圖》的晚期衍生作品。

㊴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，頁262。關於雍正皇帝對郎世寧之遠近技巧的認識與修改，參見陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，《故宮學術季刊》，28卷2期（2010），頁23-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

作，郎世寧如何在長卷製作中尋求新制？郎世寧雖可能已知中國傳統百馬圖的圖式，但其《百駿圖稿本》仍使用西洋手法來構築畫面空間，更積極重新組合人馬母題位置，企圖達成一個得以橫向展現空間延伸特效的新創圖式。郎世寧《百駿圖》的畫面延伸空間，雖對《百駿圖稿本》清晰線性空間略有調整，但仍稱得上是一個能整合多樣人馬活動的絕佳橫幅空間場景，甚至在地平線之上更得有豐富細節。而在清宮畫院之中，論及橫向畫卷容納大型活動的表現手法，自然不能忽略康熙朝由王翬主導的《康熙南巡圖》這一系列畫卷對清宮繪畫製作的影響力。

康熙皇帝在第二次南巡後命令王翬主導《康熙南巡圖》十二卷鉅作經六年完成，何慕文研究指出整套圖卷於單景敘事、壯碩景觀等方面，達到了前所未有的新視覺效果，例如《康熙南巡圖．第三卷》（圖10，美國大都會藝術博物館）。[40] 而《康熙南巡圖》作為清宮新創帝王出行圖式，也成為乾隆朝的南巡圖繪的參考。[41] 近來更因新發現《康熙南巡圖》第六卷殘段（圖11，香港私人收藏），聶崇正進一步指出其中應有參考《清明上河圖》圖式。[42] 2020年10月在香港公開展出描繪鎮江到常州的第六卷全卷，[43] 沿途以河岸景觀為主，有遼闊水域、石橋與城區屋舍以及城門等母題，的確更易引人想起《清明上河圖》的構圖手法。《康熙南巡圖》各卷因應帝王行程也會隨之調整構圖，但其對畫

---

[40] Maxwell K. Hearn 對《康熙南巡圖》的畫風與其對清宮畫作之影響的分析十分具有參考作用。參見Maxwell K. Hearn, “Art Creates History: Wang Hui and *The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour*,” in Wen C. Fong, Chin-Sung Chang and Maxwell K. Hearn eds., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), pp. 129-183.

[41] Maxwell K. Hearn, “Art Creates History: Wang Hui and *The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour*,” p. 178.

[42] 聶崇正，〈南巡盛事 皇家巨制——簡論《康熙南巡圖》及其殘卷〉，蘇富比（Sotheby's）網站：https://www.sothebys.com/zh-hant/文章/南巡盛事-皇家巨制-簡論康熙南巡圖及其殘卷（檢索日期：2021年1月15日）。

[43] 2020年10月3日蘇富比拍賣公司推出「江天一攬——康熙南巡圖第六卷」，展出《康熙南巡圖》第六卷本，特整合原已被分為七段的畫卷。The Value 值點網: https://hk.thevalue.com/articles/kangxi-southern-inspection-tour-scroll-exhibition-sothebys（檢索日期：2021年1月15日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

面延伸空間之追求仍是共相，都有意在橫向畫面中佈置出豐富的活動細節。這樣的圖式目標，自然與《清明上河圖》的構圖有相符合處；但更重要的是，《康熙南巡圖》將構築單一全境、容納豐富活動的圖式特徵，確立了不可撼動的基礎。

在《康熙南巡圖》之後，凡是圖寫皇家儀式活動都有單一全境場景、容納豐富活動這兩大訴求。例如，雍正朝《雍正帝祭先農壇圖》（圖12，法國吉美博物館）也採行類似構圖模式。如此來看《百駿圖稿本》的西洋線法空間，很可能也在這樣的訴求中得到更多包容；郎世寧在《百駿圖》定稿所修改的地平線附近景觀，正是他的西洋新創圖式具體融入清宮的操作成果。從清宮畫院運作機制層面而論，在《百駿圖》個案之中，郎世寧創作樣稿之際，帝王雖未必主導左右宮廷畫家本人，因此給予郎世寧發揮其西洋畫風特色的可能性。不過，當「圖式」開始被擇定、創稿之後，畫家若尋求宮廷製作前例，「圖式」的實際型態更能在過程中發揮作用。

郎世寧的融彙中西風格雖在康熙、雍正朝逐步形塑，卻很難說是單一帝王意志的主導下完成。從郎世寧與《百駿圖》之製作案例看來，「圖式作用」在畫院機制中的實際情況值得進行檢視。從前述討論可知，在此所謂「圖式作用」並非局限於樣稿呈覽等作業流程層面的作用，而是要綜合宮廷繪畫功能與目標的製作驅動特色來相互檢視。換言之，本文所要探討的畫院運作機制，正是一個講究畫院內部動態調控、並能兼及院體畫風統整的研究取徑。從運作機制層面思考，也意味著除了制度流程之外，還需要考慮其中因為流程實務所發生的動態成果。例如，以郎世寧與其《百駿圖》的創製，從畫院機制的運作來看，畫家的背景條件（具有西洋技法）只是第一層次的作用，接著依據功能、主題擇定圖繪的圖式（包容豐富活動的橫向場景）是第二層次作用力，而經過「呈覽」定稿之時，帝王的擇定，實際上已經是建立在前兩層因素作用之後的結果。以下，再利用一位與郎世寧角色相近，但又長期被忽略的畫家「沈源」與其《清明上河圖》之製作問題，進一步評估第二層次的畫院機制運作實況。

二、案例二：沈源《清明上河圖》

經過前節分析的郎世寧《百駿圖稿本》與《百駿圖》個案，梳理清宮圖式

臺灣大學藝術期刊資料庫

之新創與運用情況。其中特別應指出，經由畫院運作機制的觀察，即能從畫院創稿與呈覽原有的流程之間，發掘出畫家如何因為題材內容的擇定而有不同的圖式取向。本節則將藉沈源《清明上河圖》（圖13，國立故宮博物院）之創稿製作個案，一方面進一步說明第二種清宮院畫家工作模式，也就是創稿後交付其他畫家完成定稿的例子，再方面亦擬從中檢視運作機制的作用。以下將先檢視沈源《清明上河圖》之稿本特色，說明清宮畫家如何使用「舊圖樣」彙整圖式，同時釐清院畫家的創稿與定稿流程，乃至其中運作機制如何發揮作用，經此個案解析清宮院畫風格的創制與形塑。

「清明上河圖」作為政治清明象徵的圖繪產物，在清宮的改創已有研究討論梗概。[44]「清明上河圖」圖式以全境畫幅、豐富活動為主要特色，就如《康熙南巡圖》一般，不難推想其在清宮運用上的成效。本節選擇沈源《清明上河圖》作為討論個案，主要是因沈源為清宮畫樣人，並曾與郎世寧密切學習，而沈源的《清明上河圖》一卷又可與《清院本清明上河圖》在圖繪內容上有密切相關，是用來解析清宮畫稿製作流程具有關鍵意義的個案。如同郎世寧的《百駿圖稿本》，沈源的《清明上河圖》也屬稿本性質，堪稱為郎世寧歐洲畫稿技巧在清宮的衍生產物，而其「圖式」的產生則更可見其彙整既有圖繪之操作過程。

沈源《清明上河圖》初看以水墨筆法勾勒完成，但經仔細觀察即可發現卷中多處可見淺赭或加上調墨的用色筆法，甚至還直接以粉色用筆染點出桃花林繁盛的效果（圖14-1）。此一獨特染色手法，讓沈源《清明上河圖》雖非彩繪設色，但與常見的「白描畫稿」也有所區別。就如同郎世寧《百駿圖稿本》所受到的質疑一般，沈源的《清明上河圖》亦因具設色與較高完成度而被質疑其畫稿性質。[45] 實際上，沈源《清明上河圖》顯示著獨特的清宮畫稿特色，且是

---

[44] 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50期（2005），頁124-128；陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，頁1-64。

[45] 童文娥，〈稿本乎！摹本乎！——清院本〈清明上河圖〉的孿生兄弟〉，《故宮文物月刊》，326期（2010），頁102-113。

臺灣大學學術期刊資料庫

受到郎世寧新引入歐洲畫稿手法之影響成果。㊻ 過去，由於未能從《百駿圖稿本》釐清郎世寧所具有的歐洲畫稿技術特色，是以造成沈源此卷的畫稿價值也因而長期被忽略。

在此，有必要先說明沈源卷中繼承郎世寧的歐洲畫稿技術特色。在沈源《清明上河圖》全卷人物均可見有另一層的勾勒用筆為底稿，顯示本卷的現況實已經有底稿勾勒定位後，才又以墨筆畫妥人物形貌。（圖14-2）畫中底稿線條與常見的傳統用筆不同，水份多且沒有用筆的起落變化，其實就如同郎世寧在《百駿圖稿本》的處理手法一般，先以略淡的用筆定位馬匹，再有另一層略濃用筆畫成馬的輪廓外型，線條特色也相近。另外，就是沈源《清明上河圖》全卷可見的淡赭色染手法，例如在土坡、水面等處暈塗確實能突出物象（圖14-3）；而這樣的塊面染暈處理方式，同樣也在郎世寧《百駿圖稿本》（圖15）水面的陰影處理可見有相近手法。勾勒用筆、淡染物象等手法乃至其線條特色等，都一再顯示著沈源與郎世寧於畫稿繪製的技巧，存在著非常密切的相近觀念，甚且用了同樣的描繪工具。

郎世寧引入的歐洲畫稿特色在沈源《清明上河圖》的延續，意味著沈源與郎世寧的關係應該被重視。「沈源」雖不見於雍正朝檔案記錄，但於雍正六年檔案已見有「沈元」的記錄。㊼ 清宮畫家姓名的同音異字在檔案中時有所見，例如郎世寧於雍正朝就被記為「郎石寧」，因此沈源於雍正朝被記為「沈元」並不讓人意外。雍正十年沈源（元）也有相關活動記錄，㊽ 乾隆元年才奉旨由

㊻ 針對沈源使用的畫稿風格與郎世寧的關係，最早討論見陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，頁13。

㊼ 「沈元」見於雍正五年七月八日郎世寧為圓明園萬字房畫油欄杆畫之後的小字附記：「于六年二月二十七日據畫匠沈元來說：郎中海望奉旨，油畫欄杆著改水畫二張，欽此。」見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，頁721。

㊽ 雍正十年（記事錄）三月二十一日記錄後有「四月十六日，畫匠沈元持來白虎殿添蓋房屋畫樣一張。」見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，頁577。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫樣作轉往「內庭畫畫處行走」，可知沈源在雍正朝屬畫樣作[49] 並在不久，乾隆元年正月初九就獲「賞畫畫人沈源官用緞」的獎勵，[50] 也證明沈源的資歷與技藝匪淺。實際上在乾隆朝以後，沈源的工作記錄更有增多，例如乾隆三年被命與唐岱共同為圓明園畫冊起稿，[51] 乾隆十年還曾擔任郎世寧畫風技巧的「傳授者」，以將郎世寧畫法「轉教外邊畫圖人」；[52] 乾隆十一年六月十八日（如意館）有修改一件高其佩所畫閣樓的「線法」之記錄。[53] 以上諸多文獻說明沈源不僅僅是雍正朝已入清宮工作，且因擔任畫樣工作或得與郎世寧有所互動，顯然他熟悉郎世寧技法，所以不僅製作畫稿手法相近，還因能有效掌握郎世寧技巧，進而成為傳授郎世寧畫法的代理角色。[54] 沈源在乾隆畫院前期也如郎世寧一般，能協同其他畫家直接負責創稿，除有與唐岱的合作繪製圓明園，在乾隆十一年五月十九日如意館記錄「著沈源會合董邦達前往香山，繪圖起稿呈覽……。起得畫稿一張，高九尺四寸、寬一丈四尺。……」[55] 這一大幅畫稿應是描繪香山新造的靜宜園景觀，或正是董邦達名下的《靜宜園二十八景》（圖

[49] 乾隆二年閏九月十一日記事錄稱「畫樣作呈為補放畫畫人事。本作原有畫樣人沈源、江漢、焦國諭、余秀等四人，於雍正十一年內，焦國諭、余秀等二名告病回南訖，沈源於乾隆元年內奉旨，著在內庭畫畫處行走。……」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，頁786，

[50] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，頁190。

[51] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊14，頁422。

[52] 乾隆十年十一月初八記事錄「……傳旨將京城圖樣著海望管理，令郎士寧將如何畫法指示沈源。著沈源轉教外邊畫圖人畫。欽此。」中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊13，頁572。

[53] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊14，頁424。

[54] 前引沈源向郎世寧學得以傳授「外邊圖畫人」的知識，是與京城圖樣的繪製工作相關。楊乃濟，〈《乾隆京城全圖》考略〉，《故宮博物院院刊》，1984年第3期，頁9。

[55] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊14，頁422。

臺灣大學學術期刊資料庫

16，北京故宮博物院）。[56] 沈源能參與輿圖的繪製、稿樣的描繪，亦與郎世寧工作內容相當，更可說明沈源是郎世寧稿樣技術的重要傳承人之一。在清宮舊藏中有一件沈源《畫佛像卷》（圖17，國立故宮博物院）過去則罕被注意，亦是另一沈源稿本成果。[57] 依據該卷引首乾隆皇帝題識，可知是因清宮原來缺乏阿彌陀佛安養道場的同題畫作，因此讓沈源依據「貫休極樂圖」作圖，也能說是圖式之創樣。[58]

沈源《清明上河圖》的稿樣製作手法雖近似郎世寧《百駿圖稿本》，但是兩份稿本的圖式性質則略有不同。如前所述，郎世寧的《百駿圖稿本》保有較大比例的構圖創新企圖，但沈源的《清明上河圖》則向既有「清明上河圖」圖繪作品汲取養分。依據比較可知沈源卷中取用不少來自明代本的活動細節，例如在卷首的河道兩岸之構成手法、修繕屋舍的場面安排，以及校閱活動的描寫，乃至卷末宮牆的增添和宮苑建築之配置等，一再說明沈源確實由明代諸本汲取創作參考。[59] 只是，沈源雖是通過明代諸本所創制出新的「清明上河」圖式，但卷中顯示的視點更具橫向平移的地平線設定，就此一視點的安排手法而言，沈源的稿本與郎世寧《百駿圖稿本》採行相近「圖式」之關係更顯密切。沈源明顯沿用了郎世寧的創新圖式手法，同樣構築出一個具有寬廣地面延伸空間的畫卷舞台，用以容納其所彙整的清明上河活動細節。而此圖式源流，就與《康熙南巡圖》、《雍正親耕圖》等記錄皇家禮儀活動的畫卷屬同一類作品。

---

[56] 沈源在乾隆八年到十一年期間，陸續被派往香山、盤山等地起稿畫圖，引自張震，〈畫師粲筆探幽境 天然丘壑意匠營──試析董邦達《葛洪山八景圖》冊的“實地取景”畫法〉，收入澳門藝術博物館編，《山水正宗—王時敏、王原祁及婁東派繪畫學術研討會論文集》（澳門：澳門藝術博物館，2014），頁252。

[57] 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2013），冊32，頁340-345。

[58] 本卷曾於2013年7月筆者任職故宮所策劃「造型與美感」中展出，今（2021）年再度於故宮南院「樹：從信仰到抒情」展出。此卷原本下方畫幅略有破損，2013年展出前已經修補。全卷紙背於各尊佛像相應處均有的同一開光梵文，為當時圖書文獻處研究員胡進杉先生協助辨識，推測此卷後續可能還有實際的禮供功能。

[59] 陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，表一，頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

沈源《清明上河圖》作為樣稿與定稿《清院本清明上河圖》相較，有兩類差異值得注意。其一，是對母題繁複化的增添，沈源本的建築物件比較簡約，但清院本有更為繁複的細節（圖18-1）。例如中後段對於華麗園邸的表現，清院本增加了許多園林奇石的配置，已不同於沈源本的建築園苑僅見大片湖水，屋舍構造也顯得單純。其二，是對於畫面空間效果的呈現，特別是在一些局部顯示了兩件作品對空間遠近關係之不同追求。例如在第一段的農田景觀（圖18-2），沈源本的空間安排更講究不同空間之區隔效果，因此對前後空間之推展有比較多的層次；而清院本則因空間沒有細分區隔，其整體遼闊效果反而增強。

沈源雖受郎世寧影響甚鉅，但其構想《清明上河圖》之際亦能看到其有新的取捨。郎世寧《百駿圖稿本》意圖維繫的「消失點」之暗示手法，已不再見於沈源構圖考慮之中。沈源筆下的遠景部分，常見有滿佈的物象而甚至還能延伸到畫面之外，例如未能完全畫出的耕地農田（圖19-1），或者是無限延伸的水景（圖19-2）。沈源《清明上河圖》對具備消失點效果的遠景表現已不再看重，而這一構圖想法亦為《清院本清明上河圖》沿用（圖20），甚至被增添物象細節以追求豐富性與遼闊性。

沈源《清明上河圖》的構圖既已不看重消失點的安排，但仍保有斜向引線的空間特色。不追求消失點，並非放棄追求遼闊延伸感，《清院本清明上河圖》的遠景細節就是另一種重建延伸空間效果的新手段。沈源的調整、乃至清院本的增添等，其目標可能都在呼應雍正皇帝對「西洋夾紙深遠畫片」的修改意見。不難想像，對於因透視手法而產生遠景上揚的批評意見，正是因缺乏對消失點理念上的認同所致，因此發出「後面幾層太高難走」的異議。當郎世寧調整地平線附近景物之後，接續的沈源又再加添改，使其成為清院本的依據。至於沈源的調整，雖其《清明上河圖》缺明確紀年並不易判定時間，若依據乾隆皇帝所稱清院本創繪於雍正六年來看，推測是與沈源當時以南匠身分入職清宮時間相當。[60] 沈源的繪畫學習背景缺乏更多資料，但他對郎世寧的西法技術有相當認識則亦已無庸置疑。

[60] 前引註46指出沈源（元）於雍正六年已在宮中活動，另於雍正十年九月初六則有記錄稱「畫作南匠沈元」，見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，頁300。

臺灣大學學術期刊資料庫

再以沈源與唐岱合作的《圓明園四十景》（圖21-1，法國國家圖書館）為例，此作被視為是將傳統畫風的正統派山水與西方線性透視的整合畫作。[61] 不過，畫中透視手法僅於建築物的斜向配置而達到遠近效果，至於遠山或山水佈景則與建築群的透視概念全無相關的安排。例如〈正大光明〉一開的建築群可聯繫出斜向引線，而其消失點也仍在畫面之內（圖21-2），[62] 不過在畫面上卻已被橫向的遠山遮蔽，畫家並未利用任何物象來凸顯此一消失點所在，畫中的遠山與建築物就如同兩種不相關的佈景被強搭在一個畫面。由於唐岱以山水為專項，因此《圓明園四十景》具有講究透視效果的建築物應出自沈源手筆。而且，沈源更使用了具備光影效果的設色技巧（圖21-3），[63] 顯然他所掌握的郎世寧畫風十分全面，既能運用透視技法描繪建築，也擅長能呈現光影效果之用色技術。

沈源的光影繪製技法，在《圓明園四十景》有清晰的呈現。由於學者在探討沈源畫風時，原聚焦於沈源對西方透視手法的轉用，因此討論沈源畫風時也多關注於構圖與建築物的透視。[64] 實際上，沈源對物體光影效果的表現力十分精熟，這一作畫技巧特色在沈源《畫佛像卷》（圖22）也能看到一些相近手法。另外，故宮所藏《墨妙珠林》大套冊頁中也有一本由沈源具名的《墨妙珠林（酉）》冊，主題描繪「凌煙閣二十四功臣圖」（圖23，國立故宮博物院），其中功臣姿態雖然採傳統人物畫樣式，不過就在個別臉部五官部分卻使用了巧妙的暈染，一方面顯示沈源對各種題材的駕馭能力，另一方面也說明他在處理光影效果上的擅長強項。整體看來，沈源於《圓明園四十景》製作中所

---

[61] John Finlay, ""40 Views of the Yuanming Yuan": Image and Ideology in a Qianlong Imperial Album of Poetry and Paintings," (Ph. D. diss., Yale University, 2011), p. 335.

[62] John Finlay, ""40 Views of the Yuanming Yuan": Image and Ideology in a Qianlong Imperial Album of Poetry and Paintings," p. 338.

[63] 筆者曾於John Finlay博士協助下，在法國國家圖書館提件研究此套《圓明園四十景》，該套冊頁尺寸高大，其中建築屋舍的描繪筆法明顯強調光影效果，惟因現有複製品尺幅較小，此項特點不容易判知。參見冷枚等，《《圓明園四十景圖》絹印珍藏畫卷》（北京：中國國家博物館，2004）。

[64] John Finlay, ""40 Views of the Yuanming Yuan": Image and Ideology in a Qianlong Imperial Album of Poetry and Paintings," pp. 169-180.

臺灣大學學術期刊資料庫

扮演的角色，不僅是能以透視手法釐定畫中建築的畫樣人，再又是得以呈現屋舍建築光影質感的繪製者。

清宮繪畫中的透視技術如何運用發展，向來是學界關注焦點。學者研究也已經指出，以焦秉貞《山水樓閣圖冊》（圖24，國立故宮博物院）與《十二月令圖組》（圖25，國立故宮博物院）的圖式沿用情況而言，[65] 清宮樓閣圖繪的透視畫法並非都直接從透視知識之傳承來延續，甚至不能排除只是「圖式」之沿用。不過從郎世寧與沈源相關的創作活動來看，兩人之間確實是有直接互動並直接傳授知識技術的獨特優勢。如此也意味著沈源更有機會掌握圖式調整的配套知識，更能理解較明確的西法繪製概念與技法，甚至可直接創制猶如郎世寧之手法的新圖式。

但是即使如此也不應忽視，沈源從郎世寧所學習延續的圖式創繪能力，並非只是在強化其中西法的運用。更該指出的是新圖式與其作用，經由郎世寧、沈源一再於山水場景中以透視手法安排建築房舍，兩人一先一後地聯手形塑出一種描繪山水宮苑的新圖式，這是一種將原已見於《康熙南巡圖》或甚至是「清明上河圖」等相近圖式，又加修整得更具單一場景特性、更能收納豐富活動的絕佳圖繪手法。無論是園林圖景、宮苑建築，經由沈源轉譯過的郎世寧透視空間，才能鍛造出清院本彷如盛世真境的效果。或許可說，由焦秉貞到十二月令圖是一種縱向的宮苑圖式，沈源於清明上河圖則在發展橫向的宮苑圖式。

從清宮運作機制的角度而言，郎世寧與沈源等這類創新圖式者於運作機制之中扮演著關鍵角色，整合著第一層（畫家）與第二層（圖式）的作用力，專門擬定畫樣、創設圖式。從目前的分析討論可知，宮廷的圖繪製作顯然在帝王命令下達之後，其決策力量就會流往郎世寧、沈源等稿樣制定人。雖在過程中會經「呈覽」再將決策力量送回帝王一端，不過，從圖繪的實質製作而論，畫院畫家的創繪成品仍是帝王決策之前提，而這正是討論畫院運作機制的重要反思。經由此一反思，自然可知帝王意志與製作脈絡二者之間的制衡關係，未必皆是帝王意志能成為真正驅動所在。

至於案例一的郎世寧與案例二的沈源也有值得注意的差異。郎世寧與《百駿圖》所代表的案例一，郎世寧本人是圖式創製者也是定稿繪製人。但在《清

[65] 陳韻如，〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，頁111-117。

臺灣大學學術期刊資料庫

院本清明上河圖》的製作流程中，沈源雖制定《清明上河圖》之畫稿，卻不是定稿的繪製參與者。清宮畫院將圖稿交予不同畫家繪製的情況不少，《清院本清明上河圖》由五名畫家合作繪製的實際情況已有專文討論，在此不再贅述。[66] 簡言之，《清院本清明上河圖》的繪製由多位畫家合作，但能協調出一種能相互掌握、搭配的宮廷畫風，很難只從畫家技巧的培訓或學習層面來解釋，以《清院本清明上河圖》而言，若非有沈源定稿完成的《清明上河圖》作為合作之基礎，後續的分工繪製就沒有明確的參考藍圖，也不易達成協調畫風。從清宮運作機制的認識來說，實質的合作與分工情況，意味著從第一層（畫家）、第二層（圖式）之後，應該要進入檢視第三層在合作創繪成果的實際狀況，究竟我們應如何理解畫家之分工合作？下一節所討論的《十二禁籞景》圖組就是可說明第三層執行繪製實務的最佳案例。

三、案例三：《十二禁籞景》圖組

沈源於清宮畫院所扮演的創制圖式角色確實值得重新釐清，而且在圖式確立之後，究竟分工的畫家如何合筆作畫，也仍值得從運作機制進行探討。在此節將以一組十二幅的《十二禁籞景》圖組（圖26，國立故宮博物院）為例，說明一個不同於郎世寧《百駿圖》與沈源《清明上河圖》的宮廷圖式創製案例。清宮畫院對畫史「圖式」搜求與再製的積極態度，並不止於「清明上河圖」，例如「漢宮春曉圖」、「十八學士圖」等具有古典傳統的畫題亦一再見於清宮畫院製作。[67] 除了古典畫題的複製再造之外，清宮畫院對於帝王行儀活動的描繪記錄更不在少數。其與正式朝儀相關之製，既有《康熙南巡圖》為前例，其所

---

[66] 關於《清院本清明上河圖》的合筆風格，雖原多強調五位畫家的分工，但更重要的是如何協調畫風的實際成果，參見陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，頁6-13。

[67] 清宮畫院所再製的古典畫題相當多元，《漢宮春曉》、《十八學士》等都是清宮複製多次的作品題材，針對清宮仿古圖式研究，見林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，《故宮學術季刊》，34卷2期（2016），頁165-205。個別畫題研究參見秦曉磊，〈清宮春曉：乾隆朝畫院中的〈漢宮春曉圖〉〉，《故宮學術季刊》，31卷2期（2013），頁37-100。

臺灣大學學術期刊資料庫

追求的完整單一空間、豐富活動細節等圖式目標，似乎也持續影響此後相關主題的圖繪製作。至於非正式的帝王個人活動、抒情詩意等圖繪創製，則在乾隆朝之後大量增多，不少詞臣、清院畫家均參與御製詩意圖繪的任務。針對乾隆帝御製詩的圖繪製作，應有不同的製作模式可再探討。乾隆十三年，沈源、丁觀鵬、余省與周鯤等四位畫家被指定要共同完成《十二禁籞景》圖組，就是一項新型態的清宮院畫家合作模式。

實際上，這套《十二禁籞景》十二幅現在《故宮書畫圖錄》已不是成組方式記錄，而是各以十二音律為名，分入沈源、丁觀鵬、余省與周鯤等四位畫家名下而分幅記錄。[68] 不過由於《石渠寶笈．三編》仍可檢出此十二幅成組的紀錄文字，[69] 因此《故宮書畫圖錄》雖已將作品拆開記錄，現仍得以重建十二幅畫作的原有組合樣貌。此十二幅圖組更為完備的創製經緯，則是再依據內務府活計檔記錄的解讀，始得有全新認識。主要資料為乾隆十三年（1748）七月初九日（如意館）項下：

> 副催總六十七持來司庫郎正培瑞保押帖一件，內開為本年四月十四日太監胡世傑交宣紙十二張，御製十二個月詩十二首，傳旨著沈源、丁觀、余省、周鯤合畫起稿呈覽。欽此。[70]

依此可知這套作品的製作，是先由帝王交下「宣紙十二張」已經寫妥帝王詩文的「十二個月詩十二首」，再指定四位畫家「合畫起稿呈覽」。帝王是在畫作繪製之前備妥題詩，並且交寫好詩文的「宣紙十二張」予畫家們據之作畫，由四位畫家聯合起稿，再分別於三幅具名繪製而組合為成套作品。[71]

---

[68] 《故宮書畫圖錄》已依據畫家名稱分別收錄，不過均加註「本幅石渠寶笈三編著錄為丁觀鵬等畫十二月禁籞景圖十二軸之……」。例如元月景即丁觀鵬，〈太簇始和〉，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2013），冊13，頁138。

[69] 國立故宮博物院編，《石渠寶笈．三編》（臺北：國立故宮博物院，1969），冊2，頁889-890。

[70] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊16，頁252。

[71] 這一程序所造成的現象，後續也將再討論，並能從現存十二軸的實際畫面觀察確認，就在各軸的詩題部分都被書寫於單獨的一張宣紙之上，各軸皆由四張紙接合而成。

臺灣大學學術期刊資料庫

此一繪製模式，從畫作類型與製作流程而言，約略能與清宮常見的御製詩意圖繪製作有關。御製詩意猶如指定的畫題，事先擬定後才由畫家據以創作。其畫上的御製詩與畫作關係，與傳統的帝王御題畫作順序不同。從詩畫關係而言，帝王已非「視畫作詩」的畫面詠讚者，反而是要求畫家「隨詩作畫」的主導者。不過，在此獨特的合作繪製模式中，若於畫院運作機制層面加以檢視，畫家與製作實況中又有哪些值得的現象，以下將從「解題起稿、系列構圖、風格呼應」等方面，分項說明此一個案的獨特運作模式。

由帝王交下的這十二首詩文內容，成為畫家創繪的關鍵命題。這意味著畫家必須依詩文內容作畫，但是顯然四位畫家選擇的回應方式並沒有採行針對「詩文字句一一對應」之詮釋手法。根據現存畫上的御製詩題，乾隆皇帝交出的「十二個月詩十二首」並非同一系列的成組詩作，而是乾隆九年至十三年期間之不同詩作的匯集。這十二首詩多針對特定時空景物的感時詩作，而其詩詠的對象多是隨著節令而變的宮苑景觀，乃至延伸出其對此時空的心境與詠嘆。乾隆皇帝對這十二首詩的挑選亦非隨機組合，十二首詩多數能對應一年內的設定月份，甚至還明確與特定的宮苑景觀相關。各幅御製詩文與對應景觀的標註，詳見表1。

具體看《十二禁籞景》畫面，合作繪製的畫家們對「畫題」之解釋應先有共識，共同商議解題之後，彼此才能協調「合畫起稿」，此一頗為特殊的互動程序是清代宮廷繪畫運作常見現象。從現有畫作表現看來，四位合作構思的畫家們並未從帝王抒情文句中尋找靈感，而是設定了從宮苑景觀構思畫面的共識。無論十二首詩文字面如何描繪帝王所見所感，四位畫家並不拘泥於字面描述，而是聚焦在該詩作相關的宮苑景觀，並且盡力於相關畫面上表現其對應的地景與建築物。

《十二禁籞景》四位畫家對各幅描繪場景的選擇雖不拘泥字面，但也不能偏離帝王詩文主題。仔細分析這十二首御製詩（表一），除了搭配六月、七月的詩文沒有明確標明地點外，其餘如二月、三月、四月、五月、八月、九月、十月、十一月、十二月等軸上的詩文文字，多有明確的作詩地點。畫家們從宮苑景觀構思起稿甚為合理。例如題在《十二禁籞景》現稱《太簇始和》（一月景）的「新春試筆」御製詩，首二句「青帝權衡物紐芽，春臺溫盎樂羲車」用以寫一年春景，末二句「試燈闌闇聞簫鼓，暫許金吾不禁譁」則點出宮苑內外

臺灣大學學術期刊資料庫

同慶燈節的景況。在乾隆皇帝的詩文之中，其實並未明確指出此詩作的相對位置，但該幅畫家丁觀鵬以燈節為題（圖26-1），選擇可遠眺後街燈會的建福宮作為宮苑景觀主題，進而得將宮苑內外的燈節景致都收納入畫面之內。

將此十二軸連續排列看來，其整體構圖手法說明了四位畫家們在規劃樣稿之際，即有明確的溝通步驟，並能相互確認各軸構圖設計。例如，一月景以建福宮為前景，佔有畫面景物的三分之一比例。接著的二月、三月、四月，分別略微俯瞰視點描繪北海靜心齋、圓明園鏤月開雲、靜明園清音齋等處景觀；這幾處雖都是小型建築組合，但在各幅都盡可能地畫出屋舍（圖26-2、26-3、26-4）。至於五月、六月與八月等軸的場景，畫中水域的比例升高，基本上是呼應著詩文所描述的不同宮苑水域，如紫禁城外的南塘、香山靜宜園、太液池等，雖是宮苑之中的不同地點，三軸畫作卻都營造出水域遼闊的效果（圖26-5、26-6、26-8）。而轉至九月、十月、十一月，則又開始以遠山為多的景觀，並且逐漸轉入以建築群為主要的描繪主題。例如九月就是以圓明園的福海北岸的兩峰插雲為對象（圖26-9），[72] 接著十月為圓明園景（圖26-10），十一月是瀛台之涵元殿前（圖26-11），至十二月則是紫禁城御花園為主景（圖26-12）。

十二軸畫面的構成語彙，也顯示出一種成套系列的獨特模式。例如，十二軸畫面都同樣採用了俯瞰視點的構圖手法。多件作品利用斜向引線方式，將畫面中物象、建築等統整為一個延續完整的空間。這一處理物象手法雖大致與此前所見《清院畫十二月月令圖》相近，經仔細分析畫中物象的比例關係，會發現在《十二禁籞景》的景觀比較集中於畫面中下段，不像《清院畫十二月月令圖》（圖27）畫面的上、中、下各段落都有景觀活動。《十二禁籞景》各軸均在上方三分之一處留出天空區塊，並於相近的水平高度定義出地面位置，這顯然已非關詩文內容，而是畫家們對構圖規劃的結果。

仔細觀察可知《十二禁籞景》各幅畫均由四張紙組成，每幅最上一張為御製題詩，即是帝王所交下的十二張紙之一。由於畫家們需顧及御題紙張之安排、考慮御題位置，因而都有意將畫中遠景之地平線或遠山峰頂等安排在御製詩題的下緣位置。這十二軸畫面經此特殊程序，各軸對畫中物象的配置因而取

[72] 此軸畫面描繪景致與《圓明園四十景圖》（第31景）「平湖秋月」的畫面右側景觀呼應。

臺灣大學學術期刊資料庫

得較為一致的遠景效果。畫家們就在畫面上方保有留空，以利營造出一個猶如御題詩畫的自然成效。

整體而言，《十二禁籞景》依循著帝王十二個月份的活動場合。但除了個別對應月份，單從畫面構圖看，也能發現其中有整體系列化設計視點的趨向，甚至還符合帝王在宮城御苑之間的移動。例如，十二幅系列安排，猶如讓人先從建福宮花園從裡向外遠望，接著再分別於幾處紫禁城外的宮苑，從小型屋舍、遼闊水域等圓明園景觀，再到較複雜建築群，最後一軸則又從外部宮苑轉回紫禁城內，以御花園雪中松樹作為完成之景。最後一景的建築物採橫向布置的手法，也呼應了第一軸對於建福宮建築物的橫向描寫方式。這些十二幅構圖景觀上的整體序列化安排，從繪製成果來看，既非帝王詩文的描述所需，顯然也不會僅是個別畫家自己的構想，而是一個必須經過事先溝通確認的成組設計。這組《十二禁籞景》應能說是在清宮中一種新型態的「合作畫」，其製成經緯更能增進吾人對畫院運作機制的認識。

正因這是一組共同合作的圖繪結果，十二軸的畫家分工實態不能僅由各軸掛名現況立論。以《十二禁籞景》中的四位合作畫家而言，沈源、丁觀鵬與周鯤都兼善各體，[73] 而余省則集中於花卉題材。[74] 以丁觀鵬與沈源名下的六軸來看，其中的建築物群都顯得較具規模，前舉丁觀鵬的《太簇始和》更是十二軸之中最有繁複華麗的建築細節。而周鯤名下的三軸，建築物的比例與複雜度也顯得較低，山水表現似乎更多一點。至於余省掛名的三軸中，《姑洗昌辰》（三月）（圖26-3）對於盛開花圃的細膩表現，甚至仍能從花朵細部看到藉白色顏料表現高光效果的處理；《無射戒寒》（九月）中可見山坡上、庭園間滿佈的菊花叢等等都屬余省專長題材。至於最後歸入余省名下的《大呂星回》（十二月）（圖26-12）雖不見花卉，但此軸畫面大量使用白色顏料表現雪景的表現，可以說是余省擅長用色的另一種展現。這一特殊講究以白色顏料呈現雪

---

[73] 例如國立故宮博物院藏品中，沈源名下有12組件（山水、人物、佛像、建築），丁觀鵬有33組件（山水、人物、佛像），周鯤在其中有11組件（多為山水），參見「書畫典藏資料檢索系統」: painting.npm.gov.tw（檢索日期：2021年1月15日）

[74] 以國立故宮博物院的收藏內容為例，余省名下有14組件作品，而除此三件為立軸山水作品外，均為花卉題材之作。若總和《石渠寶笈》各編記錄，也多是以花鳥題材為主。

臺灣大學學術期刊資料庫

景的特殊處理手法，就在另一件余省《畫花卉軸》（圖28，故畫3058，國立故宮博物院）看到相近的畫風技巧。這些事例顯示合作畫家協調畫風之際，也不忘善用個人專長，積極規劃合適的主題。

清宮畫家的畫風專擅與掛名問題確實十分複雜。也正因此，與其膠著於追考各件作品中實質執行的畫家組成，更應考慮畫家們如何整合畫風。換言之，清宮畫家在畫上掛名，雖可說明在清宮繪畫活動的製作流程中個別畫家的繪製結果能得到尊重，因此有機會明確列名於畫作之上；但是，掛名結果不該被當成畫家個人風格範圍。再以余省為例而論，《十二禁籞景》的構圖既已經先有規劃，說明余省名下的三軸畫面構圖應在前置階段已經商量、確認。余省名下《大呂星回》（十二月）的構圖，將園中松樹以正側面方式進行描繪，凸顯了畫中松林的高聳效果，這一表現與另一位清宮畫家張若靄《高宗御筆秋花詩》（圖29，故畫3123，國立故宮博物院）對園中秋花直接採正側面來表現其旺盛活力的強調手法可為呼應，都在凸顯宮苑場景的特殊景物，而且是特別要用以回應御製詩文之描述。或許就在創稿時就有意強化余省所擅長的松林，特意突出其為該畫軸的關鍵亮點。這些設計應是在構圖之際就已經考慮其視覺成效，正是畫院內部製作過程的協調結果。

至於余省在《十二禁籞景》圖組中所扮演的明確角色，或者是四位畫家彼此究竟如何分工，這些合筆工作實態已難有明確解答，但可以確認的是清宮前期畫家們的合作十分密切、充分協調。這也意味著余省雖未必是《十二禁籞景》整體構圖的主導人，但也不會是單一母題的執筆人而已。從整體結果而言，在《十二禁籞景》圖組的創作中，四位畫家均能有效地發揮所長，而且亦未受到個人專長的侷限。

清宮畫家們有其專項本可說是宮廷畫院的常態，方便於宮廷依據各人專長進行實質分工。在清宮畫院中的分工案例，或許是因《清院本清明上河圖》有乾隆皇帝文字記載畫家各有專擅的情況後，此一分工個案成為學界熟知事例。[75] 但是卻也因此造成一種假象，讓人誤以為清宮畫院合作都必須是如專

[75] 清高宗，《御製詩集．初集》（文淵閣四庫全書本，臺北：商務印書館，1983），第1302冊，卷8，頁15。陳韻如，〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

業系統地分工，分以花卉、人物、山水、屋舍等母題繪製分工一般進行。事實上，清宮畫家在各題材上的專擅表現，並不宜視為必然不變的分工模式。《十二禁籞景》的個案，可說是修正清宮合筆畫作模式的最佳例證。其十二軸作品雖由四位畫家分別掛名，但因有預先的整體規劃程序，才能有此一合筆成果。換言之，比起畫家的分工，此一製作流程的程序與機制更具有關鍵作用。不難推想，清宮此前製作的《雍正十二月行樂圖》、《清院畫十二月月令圖》等分軸卻又成組的作品群，均可能是採行相近製作流程的成果。

在《十二禁籞景》的合筆製作個案中，吾人應如何理解畫院運作機制的作用？畫家接到起稿呈覽的任務後，雖然需因不同任務創製圖稿，但也不能忽略清宮既有圖式的影響作用。從配合御製詩意，到描繪宮苑場景的製作，《十二禁籞景》更為關注十二個月份的宮苑景觀描繪，形成與宮苑圖式有進一步的呼應與調整。沈源曾在乾隆十年依據乾隆皇帝「新月詩」完成一幅《新月詩意》（圖30，國立故宮博物院），帝王詩文字句以新月為描述主體，但畫家則將景觀二分為近中景、遠景的京城場景；讓觀者猶如從近景民房河岸的一端，遠眺望向市街、城門，遠方則隱約可見宮苑在繚繞雲霧之中。此類宮苑景致有無實景應對已不易確認，但從沈源構圖而論，也與《十二禁籞景》對宮苑場景的設定有相近手法。乾隆帝在《新月詩意》題詩表明「勅院臣沈源繪為圖，以志風光節物之佳，非誇詩句工好也。」[76] 此畫軸的宮苑山水構圖，既是由御製詩意而起題，但畫家描繪「風光節物之佳」的結果同樣取得帝王的認可。而沈源因為具有郎世寧的創稿能力，加上他擅長對宮苑建築場景起稿，即使沈源不是元月畫軸的具名畫家，但作為《十二禁籞景》繪製的領銜畫家也非無據。

再次從運作機制來思考此一繪製案例，畫家、圖式、畫法等三項層面的作用，共同形成風格的面貌。這些牽涉於繪畫創製的宮廷製造實況，其實不能看做是流程或程序間的推進而已。而所謂的帝王意志，究竟如何能影響、左右宮廷內的製作實況，可能仍要被嚴格檢視。換言之，畫家無論如何應對作畫

[76] 國立故宮博物院編，《石渠寶笈・秘殿珠林》（臺北：國立故宮博物院，1971），下冊，頁812。

臺灣大學學術期刊資料庫

題旨，作畫的圖式參照與新創，都是屬於視覺層面的產出。即使是積極參與指導繪事的乾隆皇帝，猶不能全然主導。作畫參照的圖式或題材雖能由帝王指定，又或可將畫家派往實地取景，使其參酌實景。但無論如何，畫家在移景為畫的過程中，又常常受到既定圖繪格套或舊有圖式影響，即使是呈現特定地理景觀，也容易受制於習用的取景角度。例如沈源曾與董邦達被派往香山描繪景觀，前已指出董邦達《靜宜園二十八景圖》（圖16）可能就是該繪製成果。不過從畫面構成看，《靜宜園二十八景圖》雖能敘明莊園位置，不過在構圖採山體環繞莊園的手法，依舊讓人想起康熙朝冷枚《避暑山莊圖》（圖31，北京故宮博物院）的相近圖式構想。這類利用巨幅山石層疊，再將莊園配置其中的手法，此後便被不斷沿用，乾隆四十四年的《盤山圖》（圖32，國立故宮博物院）巨幅，也未脫離此一圖式格套。

檢視清宮畫院機制的運作，主要是受制於「圖式」的使用再加上工作流程的調控。有著圖式的新創與共構為基礎，個別畫家的風格就容易達成彼此呼應。其中，雖然也會受到參與人員的變因左右，不過，若是選擇的圖式相近，流程調控中又無太多變化，那麼，畫院產出的成果就容易達成一種相近的樣態。這一機制與流程，自然形塑了一個略具有共通特徵的「院體」畫風面貌。

四、案例四：《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫

清宮畫院的製作以記錄朝儀、裝飾御苑為目標，再依帝王需求應製圖繪，其類別發展相當多元。前述三項個案的圖式製作模式各有其重點，從單一畫家創製畫稿並完成的《百駿圖》，到畫家創稿後交由不同畫家繪製的《清明上河圖》，乃至於多位畫家聯合起稿創作的《十二禁籞景》。本節將舉《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫為例，藉以說明多人繪製起稿、又選用西洋銅版技法製作之清宮獨特案例，檢視清宮畫院運作機制在此一類型的製作模式有何值得注意之處。

隨著康熙朝至乾隆朝對西北邊防之積極投入武力，在帝王出行圖式的南巡圖繪之外，清宮亦著力於創繪戰爭事蹟之武功圖寫。學者即曾推測清帝國初期以大閱、行圍等典禮為圖寫武功題材，但自平定回疆之後，描寫戰爭凱旋之武

臺灣大學學術期刊資料庫

功圖繪更成為全新且重要的宮廷圖繪題材，甚而發展出帝國戰勳的新圖式。[77] 這類新型態戰爭圖繪的製作，在清宮畫院運作之中隨而具有不同的運作型態，本節擬就此進行梳理，將原有的關注點從帝王角色轉移至宮廷製作層面，試以說明清宮畫院內部的工作模式。

在清宮產製的戰爭圖繪形制甚多，其中以特意發往歐洲印製的《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫最受矚目。關於《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫的製程，由清朝發送至法國的曲折經過，乃至法國承接後之印製梗概，甚至在初步試印後送回中國的過程亦有相當闡述。[78] 近年再因相關資料的再發現，對其創稿構想或受法國路易十四印製的皇家版畫影響。[79] 不過，無論乾隆皇帝是否因歐洲圖繪影響而有銅版畫之訂製，學界對清宮畫院內部如何擬定畫稿與其修訂過程，乃至於思考此類製程中畫院機制的運作實態等仍待具體增補內容。本節設定以《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫的製作為主，進行清宮畫院內部運作機制的再檢討。其中，也將牽涉郎世寧於畫院製作的角色變化，最後評估戰功圖題材的新製作模式與其意義。

關於《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫的印製，據上諭檔知是由乾隆皇帝在三十年五月下令發往西洋製作。這件委製案過程曲折，第一批交出郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義四人完成的樣稿，原訂在三十四年運回中國，餘下十二幅樣稿則在乾隆三十二年七月送抵法國。第一批完成的銅版畫是在乾隆三十五年九月才送回中國，後續完成第二批在乾隆三十六年送到，最後一批運

---

[77] 馬雅貞，《刻畫戰勳：清朝帝國武功的文化建構》(北京：社會科學文獻出版社，2016)，頁148-149。

[78] 伯希和著，馮承鈞譯，〈乾隆西域武功圖考證〉，收入《西域南海史地考證譯叢六編》(北京：中華書局，1956)，頁86-105。莊吉發，〈附錄二 清代乾隆年間的銅版得勝圖〉，收入氏著，《清高宗十全武功研究》(臺北：國立故宮博物院，1982)，頁518-531。

[79] 劉晞儀，〈乾隆平定回疆圖像系列：法王路易十四戰功圖壁毯和版畫的啟發〉，《故宮博物院院刊》，2019年第1期，頁31-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

抵中國則已經是乾隆四十二年。[80]

乾隆皇帝為何大費周章地向歐洲訂製《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫？現有研究多將此舉視為乾隆皇帝面向歐洲藝術風潮的一種回應，顯示其利用西洋技法展現帝國戰功的企圖。[81] 比較能確定的是，此套銅版畫製成之後，乾隆皇帝確實曾賞賜皇家成員與朝臣，甚至還因賞賜需要，清宮曾自行於北京又再印製兩百套。[82] 在乾隆三十一年正月寫成的御製序文，乾隆皇帝首先表明此圖起稿費時較久，是因既要掌握戰爭經過，又得「結構丹青」來構圖佈置，所以花費時日。其次釐清繪圖目標確實在記錄戰功，雖已曾有功臣圖像的紀錄，但戰蹟實況同樣值得傳頌。乾隆皇帝甚至表達因此而能「目擊心存」竟如在戰場的折衝抗敵之境。[83]

由此來看，自乾隆二十年（1755）清軍進兵伊犁，西北戰事陸續傳捷開始，清宮的戰功圖繪製作也隨即啟動。乾隆皇帝陸續提出繪製不同形制圖作的指令，最先是乾隆二十年五月作「筵宴大畫」張貼於熱河「卷阿勝境」牆面，又陸續寫成功臣圖像，西北戰功的圖繪形制不僅包括冊頁、長卷、大畫貼落，最後還特別向歐洲訂製銅版畫。這些不同形制的製作，雖都與戰功軍勳相關，但從製作脈絡可知其圖繪屬性未必相當。例如，最先製作的「筵宴大圖」貼落

---

[80] 此套銅版畫由法國印製完成後，陸續運回清朝。依據李質穎咨呈軍機處，乾隆四十二年（1777）九月二十日最後一批銅版畫，包括銅版畫一百四十九張、銅板一塊和圖稿二張，送往造辦處。該檔案見何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，頁286-287。「銅版記功」故宮主題網站：https://theme.npm.edu.tw/etching/archives.html（檢索日期：2021年1月5日）。

[81] Niklas Leverenz, “Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor’s East Turkestan Copperplate Engravings,” *Arts Asiatiques Tome*, 68 (2013), pp. 39-60. Marcia Reed, “Imperial Impressions: The Qianlong Emperor’s Print Suites,” in Petra Ten-Doesschate Chu and Ning Ding eds., *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2015), pp. 124-139.

[82] 〈賞給得勝圖名單〉，「銅版記功」故宮主題網站：https://theme.npm.edu.tw/etching/archives.html（檢索日期：2021年1月5日）。莊吉發，〈附錄二 清代乾隆年間的銅版得勝圖〉，頁527-528。

[83] 乾隆皇帝御製序，見何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，頁294-295；「銅版記功」故宮主題網站：https://theme.npm.edu.tw/etching/archives.html（檢索日期：2021年1月5日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

或即是《萬樹園賜宴圖》（圖33，北京故宮博物院），畫面描繪準部三車凌來降獲賜宴，乾隆皇帝正由左側乘轎進入賜宴空間，透過連續張立的布幔所圈圍成的儀式場景。不過，這樣的「筵宴大圖」可說是原有朝覲儀式活動的一種記錄，尚非直接傳遞戰功的圖繪模式。至於紫光閣的功臣圖，則延續著功臣圖繪傳統，是屬於個人功勳的授與肯定。

乾隆皇帝在熱河接受準噶爾部首領達瓦齊投降以來，陸續下達製作圖繪命令。期間，乾隆二十年七月曾命郎世寧製作「愛玉史德（得）勝營盤圖」橫披大畫，並且在十一月二十九日要求等畫得時鑲三寸邊，就貼在圓明園正大光明殿東墻上。此一營盤圖橫披，描繪內容正是阿玉錫（愛玉史）得勝於營盤的戰事細節。阿玉錫在營盤的大捷，可說是西北戰事轉趨優勢的關鍵。由郎世寧進行構圖繪製，應有意藉之凸顯戰事經歷並喚起臨場效果。另外，馬瑞是在乾隆二十四年正月作為富德將軍先鋒，據說是在五日四夜內殺回兵千名，而乾隆二十五年三月就有命令貼馬瑞得勝圖在紫光閣，並且要與西苑揭下的達瓦齊圖一同貼上。「馬瑞得勝圖」可能也是用以鋪陳其殺敵上千的英勇行為。換言之，原來的功臣圖只是留下個人形貌，但是這些新制的「戰圖」有意鋪陳戰場實況與細節，以便表現將士的攻堅舉止與不避之勇。

郎世寧擅長布置事件活動場景，又能有效配置豐富人物互動，早在《百駿圖》的製作成果已得驗證。不過，由於郎世寧的存世作品此後又罕有配組豐富人物動態活動的事例，不免讓人忽略了他最擅長的圖繪效果。實際上，就在此馬瑞得勝圖完成不久，乾隆二十五年四月二十一日郎世寧即被命為西北戰事起稿，「著郎世寧起伊犁人民投降、追取霍集占首級、黑水河打仗、阿爾楚爾打仗、獻俘、郊勞、豐澤園宴，共畫七張，用絹畫。」[84] 這七張起稿的構圖原則，不難想像就是沿用了要能鋪陳戰況細節的新戰圖圖式。其中所謂「伊犁人民投降」應是與阿玉錫夜襲達瓦齊大營，使得數千人不戰而降的英勇事蹟有關。可惜這七張畫稿未有更多資料，但是可知當時郎世寧已經開始為西北戰事繪製更具細節過程的圖作。

[84] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊25，頁498。

臺灣大學學術期刊資料庫

至於《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫雖有記錄是由郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義四人起稿，[85] 其前身應是郎世寧曾繪製的「十六幅小樣」。據檔案記錄在乾隆二十七年六月十七日前，郎世寧顯然已經完成一份「得勝圖小稿十六張」，並同時由姚文瀚仿畫成手卷四卷。[86] 從圖式的創製而言，《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫的構圖具有系列化傾向，加上如果利用前述《十二禁籞景》的合作起稿個案來評估，這類銅版畫稿樣的繪製，特別是對於戰事的細節釐定一定需要商議協調的製作流程，自然也意味著郎世寧曾繪製的「得勝圖小稿十六張」很可能就是最佳參考底本藍圖。

近年，天理大學圖書館藏的三開戰圖稿本經研究者公開，現知其中第一開（編號40009，圖34-1）的正面有滿文黃籤，背面左上角有「郎世寧起稿」中文黃籤，內容應是為「和落霍漸之戰圖」（The Victory of Khorgos），在《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫記錄則為王致誠（Jean-Denis Attiret）負責起稿。第二開（編號440010，圖34-2）是「通古思魯克之戰圖」（The Battle of Tonguzluq），右上有黃籤滿文標題，另兩張黃籤標註「兆惠」、「明瑞」（將軍名），背後有黃籤「郎世寧起稿」。第三開（編號440011，圖34-3）為「阿爾楚爾之戰圖」（The Battle of Arcul）正面沒有黃籤，背後有黑田源次郎的收藏印章。[87] 天理大學圖書館的三開稿本尺寸相近，約寬有36至38公分，縱高在61.8至70公分之間，均小於《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫尺寸，是否即為檔案記錄中的「得勝圖小稿十六張」尚待釐清。稿本上的人物尺寸不大，但卻又標註戰場將士的滿文姓名黃籤來看，這些稿本很能符合釐定戰況、記錄參戰者，卻未必是要凸顯參戰將士的個人勳功，與一般功臣圖性質不同。這樣能夠鋪陳戰況細節的戰圖畫稿，正能呼應乾隆皇帝在《平定準噶爾回部得勝圖》御製序文表達的期待，讓他能「目擊心存」，且「竟如指揮諸將士於折衝禦侮之際」。郎世寧稿樣表明戰事細節之選擇與構圖定位規劃，已經大致可以確定，不過這些稿樣中的人物尺寸比例並沒有前後差異。

---

[85] 伯希和著，馮承鈞譯，〈乾隆西域武功圖考證〉，頁72。

[86] 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊27，頁193。

[87] Niklas Leverenz, “Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor’s East Turkestan Copperplate Engravings,” pp. 41-42.

臺灣大學學術期刊資料庫

本節以下將利用天理大學所藏郎世寧擬稿本，以及故宮所公布的《平定準噶爾回部得勝圖》試印本、正式本，仔細進行圖像上的比較並藉以探討其中清宮機制的作用。首先，將天理大學圖書館所藏第一開（編號40009）與《平定準噶爾回部得勝圖》試印本之〈和落霍澌之戰圖〉（圖35，平圖021261，國立故宮博物院）進行比較，可以發現兩圖雖尺寸有差異，但整體畫面物象配置已十分相近。在一個可見連綿遠山的平原空間之上，佈滿對立的兩方軍隊，多數被黃籤標註的人物動作都同樣呈現在試印本上；其間的山石、林木等，也都有接近的配組位置，乃至其遠山的造型、高低山峰的關連，雖然於試印本上並不十分清晰，但也都約略可見有相近的定位關係。

在進一步說明郎世寧稿本與故宮所藏試印本之差別前，有必要先釐清故宮試印本的性質與特色。現存故宮的試印本僅有十三幅，過去以為是一套殘本而未曾公開發表，直到2015年在「神筆丹青展」中才首度展出其兩幅，[88] 而完整圖像現可見於「銅版記功」網站。[89] 此套試印本應該是法國刻工依據圖稿轉刻到銅版之際，以線蝕法呈現版畫基本線條與輪廓後，先進行試印檢視效果的試印存本。如〈黑水圍解圖〉試印本（圖36，國立故宮博物院）遠景部分，由其中利用橫向帶狀留白以表現雲霧的手法，乃至一些接近常見中式遠山峰頂造型之組合，推測應該與清宮送出的原稿樣差距不大。換言之，此套試印本的基本物象輪廓應該就是原有稿樣的規劃與定位。

基本上，天理大學的郎世寧稿本與故宮所藏試印本，二者最大的區別在於畫中人物比例的變化不同。故宮試印本顯然更有意強調人物的遠近比例差異，例如就在〈和落霍澌之戰圖〉試印本（圖37-1）畫面右下方的水岸邊，幾位舉鳥槍向前衝出的敵軍身形就十分壯碩，而這樣的比例關係並未出現在天理大學的郎世寧稿本。郎世寧稿本在人物配組上，雖也有遠中近景的比例差異，但是最前景的人物並沒有戲劇性的加大尺幅。從畫面的配置而言，郎世寧稿本可以表

---

[88] 莊吉發，〈附錄二 清代乾隆年間的銅版得勝圖〉，頁528。鄭永昌，〈平定準噶爾回部得勝圖——格登山斫營圖（試印本）〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》（臺北：國立故宮博物院，2015），頁248。

[89] 「銅版記功」故宮主題網站：https://theme.npm.edu.tw/etching/archives.html（檢索日期：2021年1月5日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

現畫面的軍容陣式，至於到了試印本時，除了軍容陣式依舊可見，更因最前方的人物比例加大，確實能強化出一種頗為吸引人注意的臨場感。雖然現今無法確知送往法國的製作稿本原貌，但應該與天理大學稿本有著差距，而這個人物比例尺寸上的調整很可能已經是清宮畫家們調整並繪製稿樣的本意，或非法國印製者的調整。

為了釐清天理稿本與故宮試印本的差異，還可從遠山的處理來進一步分析說明。經過比較圖作可知，此兩者對遠山景觀的配置十分相近。特別是一些罕見於西洋山水景觀的垂直式山頭的組合，即使在故宮試印本中僅見勾勒輪廓，也都能保有其大概造型。此外，在故宮試印本的天空留白處，還有一些非常細微的雲朵輪廓線條，而這些雲朵線條就不見於天理所藏稿本上。從這樣的細節差異而言，可以推測在天理稿本完成之後，還曾經有更增添有天空細節的另一次稿本，而很可能就是真正送往法國的稿本，估計，就是當時還分別掛上不同西洋人姓名的畫樣圖稿，例如此一〈和落霍澥之戰圖〉為例，送出的稿本應該是掛上了「王致誠」之名。

這些不同版本對遠山描繪上的差異，其實也流露出清宮畫院機制中最巧妙的運作結果。以這份〈和落霍澥之戰圖〉的試印本（圖37-2）為例，其遠山雖多僅具輪廓而尚未完成質面細節，不過，從中已能確定二者在山形與位置關係上都顯示相近的定位規劃。這也說明即使天理稿本並非送往法國的印製稿本，也已經是非常接近的稿樣。就在天理稿本上，郎世寧顯然在遠景配置中，添加了不少更為貼近於中國山水傳統的母題，例如前已舉出的垂直式山峰，又或者是勾勒出橫向雲霧的示意輪廓弧線等。而這些遠山配置的線條，同時也依舊出現在故宮試印本上，顯示其所依循的稿樣與天理稿本相近。不過，即使稿樣有這些雲霧、遠山的輪廓線條，到了正式印成的銅版畫作上，這些看似容易理解的造型線條，就產生了無法控制的結果，例如在〈和落霍澥之戰圖〉正式本的遠山上雲霧（圖38-1）就轉成為一些難以理解的光亮霧氣，此樣因過多的留白效果，讓人乍看還以為是從中另有光源一般。當然，在遠山預留光源般的手法，從西洋山水畫風的表現而言並不讓人意外；但這樣的處理方式，卻從未在清宮山水畫中出現。即使是郎世寧這樣熟悉西方明暗光源畫法的西洋畫家，也未見有如此激烈的光影畫法。

臺灣大學學術期刊資料庫

既然郎世寧都已確知所繪稿本是將送往歐洲印製銅版畫的依據，他於稿樣上仍以中式手法約略勾畫山體輪廓而非採用西方式遠山，就意味著郎世寧在創樣之際，已然延續著清宮畫院習慣之圖式手法。這樣的構圖設想，似乎是屬於清宮乾隆朝畫家們所面對的常態。例如前舉沈源與唐岱的合作《圓明園四十景》，就是由唐岱畫了傳統山水樣式為主要背景。此外，即使是郎世寧在清宮的油畫作品，也有西式手法描繪乾隆皇帝御容，但其背景山水即使是油畫技巧也都採中式風格。北京故宮現存一件大型油畫通景《弘曆撫琴像》據研究指出畫中人物以明暗立體技法表現，背景卻為全然中式風格。⑨⓪

從清宮內部的繪製流程而言，即使是在畫稿僅用簡單的輪廓線條示意，在繪圖定稿之際仍可由完稿者依據清宮慣用方案加以完稿。從郎世寧的起稿情況看，天理大學稿本已經都為天空遠景確定雲朵與遠山型態與位置，作為底稿藍圖，郎世寧並不需要明確畫出質面細節，而只需要簡略地勾勒輪廓線。因為即使圖稿只有輪廓線，對於習慣清宮中式遠山景觀的配組畫家而言，如何進行完成所需的細節描繪似乎無需更多勾勒用筆，清宮畫家們很容易在共同工作之際心領神會。但是，此一清宮內部運作的操作模式，卻在送往法國製作銅版畫之際，因為進入不同的繪製工坊與技術流程，原有清宮內部容易掌控的畫風共識就失去了操作的依據，正因此而面臨了不同的調整定稿。⑨① 銅版畫正式本的天空與雲朵，如〈格登山斫營圖〉銅版畫正式本（圖38-2，國立故宮博物院）多呈現出一種晦暗明滅的強烈光線特色。如此強烈天空光影的處理，等到清宮自行印製《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫時，也或許是添加御製詩之需，遠景與天空的戲劇性雲霧光影已被減弱對比，經常可見是以一段御製詩文大篇幅地據有上方畫面。

如何解釋這樣的情況？這其中就牽涉了運作機制的作用，而天空雲霧與遠山部分的描繪調整就是最好的證明。實際上，郎世寧的畫稿小樣、或是送往法國的定本，原來都有對遠景的雲霧、山峰之勾勒定位。但僅僅是勾勒輪廓、

⑨⓪ 劉輝，《歐洲淵源與本土語境：從幻覺裝飾到清宮線法通景畫》（北京：故宮出版社，2017），頁139。

⑨① 對於法國印製此套銅版畫過程的思考，見李欣葦，〈清宮銅版畫戰圖創生：從《回部得勝圖》到《臺灣戰圖》〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012），頁11-28。

臺灣大學學術期刊資料庫

加以定位的雲霧遠山，對乾隆三十年前後的清宮內的中外畫家們而言似乎已有較一致的共識。而這樣的稿本面貌，即便是在清宮畫院中也能輕鬆轉畫成中式面貌的山體。不過，卻因為轉手到法國銅版印製人手上之後，原有容易理解的勾勒、示意線條，就成為難以掌握的古怪要求，例如在《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫正式本〈黑水圍解圖〉圖左上方（圖39），就出現了原本應該條狀雲氣的上緣，卻在法國印製人手中變成了一道不解其意的橫向虛線。

等到乾隆朝自行印刷甚至刻製銅版畫戰圖，如此激烈的法式遠山或雲彩光影顯然不被延續。除了已經指出在乾隆朝自印的《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫改添御製詩的調整手段之外，例如《平定金川得勝圖》銅版畫（圖40，國立故宮博物院）的上空雖有雲朵，但各開畫面的雲朵都十分相近，幾乎已成裝飾圖案一般。直到《臺灣戰圖》銅版畫（圖41，國立故宮博物院），更是有些就直接省略天空雲氣的描繪。

透過清宮內部運作機制的作用層面進行檢視之際，會發現宮廷製作實況有許多不被文字明白說出的「視覺手法」在其中傳遞、發揮作用。在《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫的案例中，郎世寧作為小樣創稿人的角色再度說明他在清宮畫院的主導性作用。可見他在許多圖繪製作中，一直是稿樣圖式的制定者。但是就如同前已討論過的案例一般，畫家在繪製與創稿等層面的作用力雖有決策主導力，但是題材與圖式的選擇，卻也是能變化創稿內容的關鍵力量。至於帝王的決策雖必然有相當作用力，但也非全然主控。從清宮戰圖銅版畫的案例，我們還能注意到清宮畫院工作實務層面中，一些因為共同工作後所建立的內部工作習慣，特別是畫風樣式的認識與表達等，都無法僅僅從工作流程的程序，或由個別宮廷畫家的存世作品就想重建其個人畫風，甚至要逕自進行所謂的「院體」風格之評估。

結論：清宮繪畫制約性風格的形成

經由以上四個案例之製作脈絡以及透過運作機制進行的考察，說明現今對清宮畫院課題之釐清認識，至少在三個方向上可藉之修正原有研究取徑的不足。首先，是修正了對清宮畫院呈覽流程的簡化想像，得以重建畫稿的創制與

臺灣大學學術期刊資料庫

運用實況中的複雜作用。所謂的稿樣並非在「呈覽」才確立面貌，即使在呈覽之前都有其他可能造成影響作用的因素，其中特別是需要檢視清宮對於既定題材與圖式等之認識與接受狀況，而且這些部分的決定力量未必低於帝王意志之主控性。第二，是提醒吾人應注意畫院內部工作實況與其中視覺素材的傳遞力量。無庸置疑，畫題的決定權在帝王或其代理人，不過如何詮釋題旨，仍由畫家創稿發動之後，藉「視覺素材」經由呈覽流程來取得帝王意旨准駁。由此來看，對於清宮畫院風格的形塑，如何有效整合帝王意旨與宮廷產製兩個面向之作用力，應能在運作機制的檢視過程中，有效評估其中成果。這也就呼應了本文所提出的第三個修正要點，亦即，本文認為應該正視在清宮畫院中所具有的一種制約收束的力量。所謂的自我制約、畫風收束等作用力，過去並未有太多正面的認識。或是究因於宮廷畫風的重複性，或是歸責於帝王品味改變，甚至推測是因為畫家不再有才華。當然，清宮畫院在乾隆朝後期風格變化的理由很難排除以上說法。但是，清宮畫院內部所發展而出的運作機制，雖在過程中能成為形塑共同畫風的絕妙手段，但也不能排除正是此一機制的後續發展，最後也導致了另一種預期之外的結局。

在此，本文有必要總述四個案例所釐清對清宮製作實況的認識。基本上，此四個案例都能顯示稿樣的創制與其作用，並且能檢視其所面臨的限制因素。在四個案例之中，案例一（郎世寧百駿圖稿本）與案例二（沈源清明上河圖），都是在說明兩位畫家之畫稿創制流程，但也能觀察到畫稿完成之後，定本繪製者不同的模式差異。案例一的郎世寧《百駿圖稿本》個案，郎世寧不僅是畫稿之創樣者，本人也直接完成了設色本《百駿圖》，成為最後定本的繪製者。相對之下，案例二的沈源稿樣完成之後，現存正式設色定本則是另由陳枚等五位畫家具名的《清院本清明上河圖》，沈源的稿本交予另外的畫家群完成定本。不過，案例一顯示郎世寧仍保有其由西方繪畫傳統引入的自由度，也就是在稿樣中仍有較高強度的西洋透視手法，也在定本畫風中傳達了他西洋彩繪技巧。案例二，沈源是創稿人，但在畫面整體構圖上，他顯然採用了由郎世寧《百駿圖稿本》已經可見的相近遼闊場景構成。此一構圖特色在於能夠統整一個完整空間所在，又能有效收納多樣的景觀建築與豐富的人物活動等，是配組宮廷活動的最佳圖式。沈源在沿用郎世寧的橫幅空間構圖法之際，更巧妙地調

臺灣大學學術期刊資料庫

整了畫面中遠景部分的畫法，應該已經是有意避開原有被帝王質疑的遠景空間「太高不好走」的缺點，換言之，沈源已經充分理解了郎世寧在《百駿圖》定稿時的修正企圖。而在此可見，視覺素材直接發揮了作用，沈源作為創稿人雖有主動設計，但也能延續題材在宮廷製作內部所面對之回應情況。最後，繪製該定本的陳枚等畫家群的畫風則是採行著當時最通行的手法，而不依循郎世寧或沈源能展現的西風彩繪模式。

在原來僅注意到清宮工作流程的研究意見，多半會強化「某個環節」中表達修正意見的指令。因此，也容易從「呈覽」動作流程中，推測多數的「修正意見」應該推想為「帝王旨意」。然而，這一推想，很可能建立在過度強化「呈覽流程」的意義。「呈覽」環節，到底如何發揮作用？從實質面看來，檢視現存活計檔檔案記錄可以確認「呈覽」流程幾乎無所不在。其中影響現今甚鉅的觀點，就在透過活計檔記錄文字，整理出雍正皇帝或乾隆皇帝對於宮中文物製作案例中的評論意見，甚且，在文字中斟酌、推敲出帝王的「品味」方向，無論哪一種研究，都指向檔案所建立完成的一種前提般的認識，亦即帝王可經由「呈覽」參與了風格樣式的決策。

然而，即使帝王表達了意見、參與了決策，卻無法明確真正經由口頭命令或文字意見，就向製作者們呈現其所要進行的文物於「視覺」上的修正實況。以雍正皇帝所參與的決策記錄為例，不少檔案文字呈現出他一再表達希望宮廷製作能「文雅、秀氣」，不過，若缺乏實際物品的對應說明，究竟哪些風格樣式為「雅」，哪些為「俗」，可能僅是無止境的字面膠著罷了。如果實際從現存雍正朝的文玩作品看來，風格類型中既有樸素質樸之作，也同樣有華麗堂皇之作。雖然研究者企圖歸納統整於「雅」的整體風尚之下，但不辨自明的是，所謂的內造宮廷樣式，根本無法僅從文字字面的說法進行檢視。過去的這類研究過度強化檔案文字的字面說詞，而後繼研究者則試圖從「樣」的類型與運用上，再度調整觀點。針對乾隆皇帝在玉器製作中，有意從各種「樣」的運用來掌握、推想成品，此部份確實具有相當作用。不過，這些「樣」的模擬，雖能夠決定立體物品的外型構造，對於宮廷繪畫之產製，卻未必能提供完備的充分理解。例如，繪畫的稿本能夠釐定畫中物象的配組、定位，但是繪畫風格上的呈現或者視覺素材之實況面貌，卻無法僅僅透過呈覽的稿樣就取得可能的想像憑據。

臺灣大學學術期刊資料庫

在本文的案例三（十二禁籞景圖組）、案例四（平定準噶爾回部得勝圖），實際就能解析這一繪製流程中的細膩執行過程，以及對於畫風風格的控管，實際上無法單憑帝王意志而得到完全的控制。例如，《十二禁籞景圖》的畫面構成，雖均由帝王交下的御製詩為題旨，但詩文內容的描述具體、抽象不一，若非有預先的解題、構圖等統合過的前置準備之商議，很難合作製成一套成組又系列化的繪畫作品。當然，我們也不能排除這樣的繪製成果，可能是由單一畫家進行構圖規劃，例如在此案例中名列四位畫家首位的沈源，或許是整體圖組的統籌人。但是，真正完成「視覺」成果者，仍需經由這些畫院畫家之手來達成。帝王命令旨意的傳達，不過就是此一運作過程的一個作用力，相較之下，畫家本身的藝術風格能力等，仍有相當的影響作用。

在案例三，我們還可注意到畫家們彼此協調的合作模式中，一種「制約式風格」的產生。原有的清宮畫院研究，向來也注意此類「合筆」現象。不過，至今的研究者多數強調個別畫家的專擅，反而少意識到畫家如何在一個共通的工作空間中，更容易形成彼此學習（模仿）畫風樣式的實質狀態。我們可能過度強調了清宮畫家的「個人性」，也過度強化了清宮畫家的「專業分工」特質。以案例三的四位畫家為例，至少三位（沈源、丁觀鵬、周鯤）都是能跨越繪畫題材的創作者。也因此，更值得注意的是合作畫家們進行彼此協調、自我制約地完成畫面風格的呈現。

此一制約力量，可說是蘊藏在清宮畫院的運作流程之內。首先是畫樣、稿本的商議，從單一畫稿新創、到彙整舊有圖式之擬稿，又或者是共同商議出一組合作的圖稿。在這些實際繪畫產製過程之中，最為關鍵的作用力，其實不應該放在「呈覽」這個看似由帝王主導的決策環節。本文透過實際案例所觀察到的是，最具關鍵作用的，還在於畫家們彼此協調、收束風格的製作實況，而正是這些是潛藏於製作流程之內，一種透過內部工作機制中所醞釀而成的自我控管力量。

所謂畫院機制的研究，其實也就在指出帝王角色的作用有其侷限；更直接的說，選擇權是建立於宮廷畫院實質工作層面之間，帝王能夠選擇、決策，卻是在宮廷畫家們準備好的基礎上才得以進行，也僅僅是其中一環。最後一個案例四，就是要從中檢視這個層面的作用。

臺灣大學學術期刊資料庫

《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫，可以說是毫無疑問的歐洲製品。最初創稿的構想，是由乾隆皇帝下令指定，甚至還可推測應該與乾隆皇帝的歐洲視覺經驗密切相關。乾隆皇帝對於歐洲視覺產物的興趣，已經有不少事例為之確立。然而，這樣的視覺興趣如何與世界帝國的企圖相關，卻仍值得審慎檢視。與此相關，也是在乾隆朝製作銅版畫戰圖的案例中尚未仔細探討的課題，亦即是銅版畫在乾隆後期於清宮自行產製的實況，及其對清宮畫院造成的影響。限於篇幅，在此僅就其風格面貌與前述的自我控管機制進行補充說明。而在此部分，也將一併檢視郎世寧於清宮畫院的角色與作用。

在清宮發往歐洲印製的銅版畫送回之前，郎世寧已經過世。但是，清宮畫院仍有多位中外籍畫家熟悉郎世寧與其在畫院中的工作。理論上，從畫院運作機制層面看，這些作畫的經驗遺產不應受到畫家個人之存在與否而受到太大的影響。然而，郎世寧的角色是否超越了這一常態？清宮印製銅版畫過程中，當《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫在北京自行印刷，並且加上御製詩文於天空部分時，其實他們所捨棄的戲劇化雲彩效果，本來就是法方的挪加增添。此後，當清宮自行印製《平定金川得勝圖》銅版畫時，選擇了《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫作為設計稿樣的參考，也很能讓人理解。但是，由於這些戰圖有彩繪畫本、銅版畫本，到了印製《臺灣戰圖》之際，彩繪本成為製稿的底本，於是開始脫離了原有的銅版畫圖繪模式。而為了更快速完成印製任務，原有的技術步驟也在分工流程之中省略，視覺呈現出來的畫風面貌，開始有其因為流程簡省或控制下的新結果。

郎世寧之死，可能不是造成清宮乾隆朝晚期畫風變化的關鍵原因。但是，畫院內部的運作機制因為工作量增加、人員變化等因素作用下，其所發揮的成效未必都是朝向同一種結果。在清宮內部的工作量能似乎於乾隆晚期快速擴增，幾套不同戰圖的印製，乃至於大量重複的宮廷圖儀製作，都可能在乾隆後期交互影響作用，而實際的考察分析應可在更多從運作機制層面檢視製作個案而得到全新認識。

後記：

本文構思於筆者任職故宮，因「時間的形狀——十二月令圖特展」對

臺灣大學學術期刊資料庫

《十二禁籞景》圖組的研究觀察，期間曾於臺大藝術史研究所、中研院近史所等研討活動中口頭發表部分成果，得到多位與會學者提問、指正，受益匪淺，在此一併申謝。此文屬於科技部專題計畫「清宮畫院運作機制與其畫風形塑」（103-2410-H-136-004-MY2）補助成果之一。

（責任編輯：高珮庭、黃俞瑄）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編
《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。
朱家溍選編
《養心殿造辦處史料輯覽》，北京：紫禁城出版社，2003。
冷枚等
《《圓明園四十景圖》絹印珍藏畫卷》，北京：中國國家博物館，2004。
沈源
《墨妙珠林（酉）冊》，臺北：國立故宮博物院藏。
沈源、唐岱
《圓明園四十景冊》，巴黎：法國國家圖書館藏。
清高宗
《御製詩集．初集》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：商務印書館，1983，第1302冊。
國立故宮博物院編
《石渠寶笈．三編》，臺北：國立故宮博物院，1969。
《石渠寶笈．秘殿珠林》，臺北：國立故宮博物院，1971。

近人論著

王正華
2005 〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50期，頁115-184。
Wang, Cheng-hua
2005 “Reshaping Suzhou: Political Power, Cultural Consumption, and the Making of Local Sites in the Cityscapes of the Qianlong Period,” *The Bulletin of the Institute of Modern History, Academia Sinica*, no. 50, pp. 115-184.
石守謙
2017 〈以筆墨合天地：對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版股份有限公司，頁287-306。
Shih, Shou-chien
2017 “Reorienting Brushwork to Harmonize with the Creation of Nature: Toward a New Understanding of the Eighteenth-Century Chinese Landscape Painting,” in Shou-chien Shih, *The History of Chinese Landscape Painting and Audience*, Taipei: Rock Publishing Intl., pp. 287-306.

臺灣大學學術期刊資料庫

古原宏伸

1985 〈乾隆皇帝の畫學について〉(上、中、下),《國華》,1079、1081、1082期,頁9-25、35-43、33-41。

Kohara, Hironobu

1985 "Kenryūkōtei no gagaku ni tsuite (Qianlong Emperor's Painting Theory)," Part 1, Part 2 and Part 3, *Kokka*, no. 1079, 1081, 1082, pp. 9-25, 35-43, 33-41.

吳兆清

1991 〈清內務府活計檔〉,《文物》,第3期,頁89-96、55。

1991 〈清代造辦處的機構和匠役〉,《歷史檔案》,第4期,頁79-86、89。

Wu, Zhao-qing

1991 "Qing neiwufu huojidang (The Archives of the Imperial Workshops of the Qing Dynasty)," *Cultural Relics*, no. 3, pp. 89-96, 55.

1991 "Qingdai zaobanchu de jigou he jiangyi (The Institution and Craftsmen of the Imperial Workshops of the Qing Dynasty)," *Historical Archives*, no. 4, pp. 79-86, 89.

伯希和著;馮承鈞譯

1956 〈乾隆西域武功圖考證〉,收入《西域南海史地考證譯叢六編》,北京:中華書局,頁86-105。

Pelliot, Paul; Cheng-jun Feng, trans.

1956 "Les Conquettes de l'empereur de la Chine (The Conquests of the Emperor of China)," in *Xiyu nanhai shidi kaozheng yicong liu bian* (Translation and Annotation of Scholarship on History of Western Regions and South China Sea), Part 6, Beijing: Zhonghua Book Company, pp. 86-105.

李欣葦

2012 〈清宮銅版畫戰圖創生:從《回部得勝圖》到《臺灣戰圖》〉,臺北:國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

Li, Hsin-wei

2012 "The Creation of Cooper-Engraved Battle Prints in the Era of Emperor Qianlong: From "East Turkestan Campaign" to "Taiwan Campaign"," Master's thesis, The Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.

李典蓉

2009 〈清代內務府研究綜述〉,收入祁美琴編,《清代內務府》,瀋陽:遼寧民族出版社,頁250-275。

Li, Dian-rong

2009 "Qingdai neiwufu yanjiu zongshu (Scholarship on the Imperial Household Department of the Qing Dynasty: A Survey)," in Mei-qin Qi ed., *Qingdai neiwufu* (The Imperial Household Department of the Qing Dynasty), Shenyang: Liaoning Nationality Publishing House, pp. 250-275.

臺灣大學學術期刊資料庫

余佩瑾

2002 〈別有新意—以乾隆官窯的創新為例〉，收入石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，頁281-295。

2014 〈郎世寧與瓷器〉，《故宮學術季刊》，32卷2期，頁5-10。

Yu, Pei-chin

2002 "Bieyou xinyi: yi Qianlong guanyao de chuangxin wei li (The Creativity of Guan Ware in the Ch'ien-lung Reign)," in Shou-chien Shih, Ming-zhu Feng eds., *Emperor Ch'ien-lung's Grand Cultural Enterprise*, Taipei: National Palace Museum, pp. 281-295.

2014 "Giuseppe Castiglione and Porcelains," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 32, no. 2, pp. 5-10.

余佩瑾主編

2017 《品牌的故事—乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，臺北：國立故宮博物院。

Yu, Pei-chin ed.

2017 *Story of a Brand Name: The Collection and Packaging Aesthetics of Emperor Qianlong in the Eighteenth Century*, Taipei: National Palace Museum.

何傳馨主編

2015 《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，臺北：國立故宮博物院。

Ho, Chuan-hsing ed.

2015 *Portrayals from a Brush Divine: A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China*, Taipei: National Palace Museum.

郎世寧、馬晉

2008 《郎世寧《百駿圖》稿及馬晉《百駿圖》卷》，天津：天津人民美術出版社。

Lang, Shi-ning (Giuseppe Castiglione), and Jin Ma

2008 *Lang Shining "baijun tu" gao ji Ma Jin "baijun tu" juan* (Giuseppe Castiglione's "One Hundred Horses" Preparatory Drawing and Ma Jin's "One Hundred Horses" Scroll), Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House.

林煥盛

1994 〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

2016 〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，《故宮學術季刊》，34卷2期，頁165-205。

Lin, Huan-shen

1994 "New Approach in Court Painting in Qianlong Period: Case Study of Ding Guan-Pong," Master's thesis, The Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.

2016 "New Approach in Court Painting in Qianlong Period: Case Study of Ding Guan-Pong," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 34, no. 2, pp. 165-205.

臺灣大學學術期刊資料庫

施靜菲

2007 〈十八世紀東西交流的見證——清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉,《故宮學術季刊》,24卷3期,頁45-95。

Shih, Ching-fei

2007 "Evidence of East-West Exchange in the Eighteenth Century: The Establishment of Painted Enamel Art at the Ch'ing Court in the Reign of Emperor K'ang-hsi," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 24, no. 3, pp. 45-95.

馬雅貞

2010 〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉,《故宮學術季刊》,27卷3期,頁103-138。

2016 《刻畫戰勳:清朝帝國武功的文化建構》,北京:社會科學文獻出版社。

Ma, Ya-chen

2010 "The Transformation and Meanings of the Iconography of Horse Paintings in the Qing Court: Beginning with Giuseppe Castiglione's "One Hundred Horses"," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 27, no. 3, pp. 103-138.

2016 *Commemorative Images of War: The Cultural Construction of the Qing Martial Prowess*, Beijing: Social Sciences Academic Press (China).

秦曉磊

2013 〈清宮春曉:乾隆朝畫院中的〈漢宮春曉圖〉〉,《故宮學術季刊》,31卷2期,頁37-100。

Qin, Xiao-lei

2013 "Spring Morning in the Qing Palace: The Spring Morning in the Han Palace as Rendered by the Qianlong Emperor's Court Painters," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 31, no. 2, pp. 37-100.

國立故宮博物院編

2013 《故宮書畫圖錄》,臺北:國立故宮博物院,冊32。

National Palace Museum ed.

2013 *Illustrated Catalog of Painting and Calligraphy in the National Palace Museum*, Taipei: National Palace Museum, vol. 32.

莊吉發

1982 〈附錄二 清代乾隆年間的銅版得勝圖〉,收入氏著,《清高宗十全武功研究》,臺北:國立故宮博物院,頁518-531。

Chuang, Chi-fa

1982 "Fulu 2 Qingdai Qianlong nianjian de Tongbandeshengtu (Appendix II: Documenting Victory in Etching in the Qianlong Reign)," in Chi-fa Chuang ed., *Qing gaozong shiquan wugong yanjiu* (The "Ten Great" Qianlong Emperor's Martial Prowess), Taipei: National Palace Museum, pp. 518-531.

臺灣大學學術期刊資料庫

陳國棟

2012 〈武英殿總監造赫世亨－活躍於「禮儀之爭」事件中的一位內務府人物〉,《故宮學術季刊》, 30卷1期，頁87-134。

2012 〈內務府官員的外派、外任—與乾隆宮廷文物供給之間的關係〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》, 33期，頁225-269。

2013 〈怡親王、雍正皇帝以及內務府造辦處〉,《故宮文物月刊》, 358期，頁36-45。

Chen, Kuo-tung

2012 "Heshihen, Superintendent of the Wuyindian Workshops: A "Rites Controversy" Figure of the Department of Imperial Household," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 30, no. 1, pp. 87-134.

2012 "Imperial Bondservants' Provincial Positions and Their Contribution to the Acquisition of Objets d'Arts for Emperor Qianlong's Court," *Taida Journal of Art History*, no. 33, pp. 225-269.

2013 "Yi qinwang, Yongzheng huangdi yiji neiwufu zaobanchu (Prince Yi, Yongzheng Emperor and the Imperial Workshop)," *The National Palace Museum Research Monthly of Chinese Art*, no. 358, pp. 36-45.

陳韻如

2005 〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉,《故宮學術季刊》, 22卷4期，頁103-140。

2010 〈製作真境：重估〈清院本清明上河圖〉在雍正朝畫院之畫史意義〉,《故宮學術季刊》, 28卷2期，頁1-64。

2015 〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉, 收入何傳馨主編,《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，臺北：國立故宮博物院，頁356-373。

Chen, Yun-ru

2005 "The Shape of Time: A Study of Twelve Months in the Ch'ing Court," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 22, no. 4, pp. 103-140.

2010 "Producing a Realm of Truth: Reexamining the Art-Historical Significance of the Qing Court Version of Up the River During Qingming at the Yongzheng Painting Academy," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 28, no. 2, pp. 1-64.

2015 "Lang Shining huafeng zhi bian yu Yongzheng chao huayuan yunzuo ji zhi (The Style of Giuseppe Castiglione and the working mechanism of Emperor Yongzheng's Imperial Workshop)," in Chuan-hsing Ho ed., *Portrayals from a Brush Divine: A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China*, Taipei: National Palace Museum, pp. 356-373.

張震

2014 〈畫師橐筆探幽境 天然丘壑意匠營——試析董邦達《葛洪山八景圖》冊的"實地取景"畫法〉, 收入澳門藝術博物館編,《山水正宗—王時敏、王原祁及婁東派繪畫學術研討會論文集》, 澳門：澳門藝術博物館，頁248-263。

臺灣大學圖書館資料庫

Zhang, Zhen

2014 “Huashi tuobi tan youjing, tianran qiuhe yijiang ying: shixi Dong Bangda Gehongshan bajing tu ce de “shidi qujing ” huafa (On Dong Bangda’s “Eight Views of Gehong Mountain” Album and his ‘Scenes Taken from Nature’ Method),” in Macao Museum of Art ed., *Landscapes of the Wangs: Theses on the Paintings of Wang Shimin, Wang Yuanqi and Luodong School from the Palace Museum and Shanghai Museum*, Macao: Macao Museum of Art, pp. 248-263.

童文娥

2010 〈稿本乎！摹本乎！──清院本〈清明上河圖〉的孿生兄弟〉,《故宮文物月刊》，326期，頁102-113。

Tung, Wen-e

2010 “Gaoben hu! Moben hu! Qing yuanben Qingming shanghe tu de luansheng xiongdi (The Doubles of the Qing Version “Along the River During the Qingming Festival”),” *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, no. 326, pp. 102-113.

歐立德（Elliott, Mark C.）

2006 〈滿文檔案與新清史〉,《故宮學術季刊》，24卷2期，頁1-18。

Elliott, Mark C.

2006 “Manchu-language Archives and the New Ch’ing History,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 24, no. 2, pp. 1-18.

嵇若昕

2006 〈乾隆時期的如意館〉,《故宮學術季刊》，23卷3期，頁127-159。

Chi, Jo-hsin

2006 “The Hall of Self-Fulfilment in the Ch’ien-lung Court,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 23, no. 3, pp. 127-159.

楊乃濟

1984 〈《乾隆京城全圖》考略〉,《故宮博物院院刊》，第3期，頁8-24。

Yang, Nai-ji

1984 “Qianlong jingcheng quantu kaolue (On Emperor Qianlong’s “Complete Map of Beijing”),” *Palace Museum Journal*, no. 3, pp. 8-24.

楊伯達

1979 〈冷枚及其《避暑山莊圖》》,《故宮博物院院刊》，第1期，頁51-61。

1982 〈《萬樹園賜宴圖》考析〉,《故宮博物院院刊》，第4期，頁3-21。

1985 〈清代畫院觀〉,《故宮博物院院刊》，第3期，頁54-68。

Yang, Bo-da

1979 “Leng Mei ji qi Bishu shanzhuang tu (Leng Mei and his work “Chengde Mountain Resort”),” *Palace Museum Journal*, no. 1, pp. 51-61.

1982 “Wanshuyuan ciyan tu kaoxi (On “Garden of Ten Thousands Trees”),” *Palace Museum Journal*, no. 4, pp. 3-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

1985 “Qingdai huayuan guan (On the Qing Imperial Court Painting),” *Palace Museum Journal*, no. 3, pp. 54-68.

劉晞儀

2019 〈乾隆平定回疆圖像系列：法王路易十四戰功圖壁毯和版畫的啟發〉，《故宮博物院院刊》，第1期，頁31-58。

Liu, Xi-yi

2019 “Qianlong’s Picture Series of His “Subduing Zunghar Mongolian Confederation and Turkic Muslim Tribes” Was in Line with Louis XIV’s Serial Conquests with Wool Tapestry Suites and Outsized Prints,” *Palace Museum Journal*, no. 1, pp. 31-58.

劉輝

2017 《歐洲淵源與本土語境：從幻覺裝飾到清宮線法通景畫》，北京：故宮出版社。

Liu, Hui

2017 *Ouzhou yuanyuan yu bentu yujing: cong huanjiao zhuangshi dao qinggong xianfa tongjing hua* (The European Influence and the Local Context: From Trompel’oeil to Tung Jing Hua in the Qing Court), Beijing: Palace Museum Publishing House.

鄭永昌

2015 〈平定準噶爾回部得勝圖——格登山斫營圖（試印本）〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，臺北：國立故宮博物院，頁248-255。

Cheng, Wing-cheong

2015 “Pingding Zhungaer huibu desheng tu: Gedengshan zhuoying tu (shiyin ben) (Gallary Proof of the “Stroming of the Camp at Gädän-Ola”),” in in Chuan-hsing Ho ed., *Portrayals from a Brush Divine: A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione’s Arrival in China*, Taipei: National Palace Museum, pp. 248-255.

聶崇正

1996 《宮廷藝術的光輝》，臺北：東大圖書公司。

2004 〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，第3期，頁75-91。

2008 〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，收入氏著，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，頁248-253。

Nie, Chong-zheng

1996 *Gongting yishu de guanghui* (The Glory of Court Art), Taipei: The Grand East Book Co. Ltd.

2004 “A Description of Studies of the “Manuscript Versions” (gaoben) of Qing Dynasty Palace Paintings,” *Palace Museum Journal*, no. 3, pp. 75-91.

2008 “Lang Shining Baijun tu juan ji qi gaoben he moben (The Manuscripts and Copies of Giuseppe Castiglione’s “One Hundred Horses”),” in Chong-zheng Nie ed., *Qinggong huihua yu ‘xi hua dong jian’* (The Qing Court Painting and its European Influence), Beijing: The Forbidden City Publishing House, pp. 248-253.

臺灣大學學術期刊資料庫

Bartlett, Beatrice S.

1991 *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Mid-Ch'ing China, 1723-1820*, Berkeley: University of California Press.

Berger, Patricia

2003 *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Brown, Claudia

1991 "Epilog: Approaches to Painting at the Qianlong Court," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Arizona: Arizona State University, pp. 163-168.

Chou, Ju-hsi and Claudia Brown eds.

1985 *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor 1735-1795*, Phoenix: Phoenix Art Museum.

Finlay, John

2011 ""40 Views of the Yuanming Yuan": Image and Ideology in a Qianlong Imperial Album of Poetry and Paintings," Ph. D. diss., Yale University.

Hearn, Maxwell K.

2008 "Art Creates History: Wang Hui and The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour," in Wen C. Fong, Chin-Sung Chang and Maxwell K. Hearn eds., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 129-183.

Leverenz, Niklas

2013 "Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings," *Arts Asiatiques Tome*, 68, pp. 39-60.

Loehr, George

1962-1963 "Misssionary-Artists at the Manchu Court," *Transactions of the Oriental Ceramics Society*, 34, pp. 51-67.

Musillo, Marco

2006 "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)," Ph. D. diss., University of East Anglia.

2016 *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles: The Getty Research Institute.

Naquin, Susan

2004 "The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004," *T'oung Bao*, 90:4/5, pp. 341-397.

2009 "Giuseppe Castiglione/ Lang Shining 郎世寧: A Review Essay," *T'oung Pao*, 95:4/5, pp. 393-412.

臺灣大學學術期刊資料庫

Rawski, Evelyn S.
2003 “Re-Imagining the Ch’ien-Lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, 21:1, pp. 1-29.
Rawski, Evelyn S. and Jessica Rawson eds.
2005 *China: The Three Emperors 1662-1795*, London: The Royal Academy of Arts.
Reed, Marcia
2015 “Imperial Impressions: The Qianlong Emperor’s Print Suites,” in Petra Ten-Doesschate Chu and Ning Ding eds., *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*, Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 124-139.
Siebert, Martina, Chen Kai Jun and Dorothy Ko eds.
2021 *Making the Palace Machine Work: Mobilizing People, Objects, and Nature in the Qing Empire*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
Waley-Cohen, Joanna
2004 “The New Qing History,” *Radical History Review*, 88:1, pp. 193-206.

網路論文與資料庫

北京故宮博物院
https://www.dpm.org.cn/collection/paints.html（檢索日期：2021年9月20日）。
https://www.dpm.org.cn/ancient/yuanmingqing/159974.html（檢索日期：2021年9月20日）。
國立故宮博物院南部院區
https://south.npm.gov.tw/SelectionsDetailC004100.aspx?Cond=da3f4fed-9e54-4c2c-9fe7-d50a0091f398（檢索日期：2021年9月20日）。
國立故宮博物院器物典藏資料檢索系統
https://antiquities.npm.gov.tw（檢索日期：2021年9月20日）。
國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統
https://painting.npm.gov.tw（檢索日期：2021年1月15日及9月20日）。
「銅版記功」故宮主題網站
https://theme.npm.edu.tw/etching/archives.html（檢索日期：2021年1月5日）。
https://theme.npm.edu.tw/etching/official.html（檢索日期：2021年9月20日）。
https://theme.npm.edu.tw/etching/test.html（檢索日期：2021年9月20日）。
蘇富比（Sotheby’s）網站
https://www.sothebys.com/zh-hant/文章/南巡盛事-皇家巨制-簡論康熙南巡圖及其殘卷（檢索日期：2021年1月15日）。
The Oxford English Dictionary Online
https://www.oed.com/view/Entry/115557?redirectedFrom=mechanism#eid（檢索日期：2021年1月日15日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

The Metropolitan Museum of Art
https://www.metmuseum.org/art/collection/search（檢索日期：2021年9月20日）。
The Value 值點網
https://hk.thevalue.com/articles/kangxi-southern-inspection-tour-scroll-exhibition-sothebys

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1、5、7、8、9-1、15　郎世寧，《百駿圖稿本》，紐約，美國大都會藝術博物館藏。https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44632（檢索日期：2021年9月20日）

圖2、9-2 郎世寧，《百駿圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3614（檢索日期：2021年9月20日）

圖3-1　銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶，臺北，國立故宮博物院藏。https://antiquities.npm.gov.tw/Utensils_Page.aspx?ItemId=315605（檢索日期：2021年9月20日）

圖3-2　銅胎畫琺瑯花果盒，臺北，國立故宮博物院藏。https://antiquities.npm.gov.tw/Utensils_Page.aspx?ItemId=315563（檢索日期：2021年9月20日）

圖4　郎世寧，《聚瑞圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3581（檢索日期：2021年9月20日）

圖6　（傳）元人，《百馬圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1433（檢索日期：2021年9月20日）

圖10　王翬，《康熙南巡圖第三卷：濟南至泰山》，紐約，美國大都會藝術博物館藏。https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49156（檢索日期：2021年9月20日）

圖11　傳王翬等，《康熙南巡圖第六卷》殘段，香港，私人收藏。https://www.sothebys.com/zh-hant/文章/南巡盛事-皇家巨制-簡論康熙南巡圖及其殘卷（檢索日期：2021年1月15日）

圖12　清人，《雍正帝祭先農壇圖》，下卷，巴黎，法國吉美博物館藏。

圖13、14、18、19-1　沈源，《清明上河圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5701（檢索日期：2021年9月20日）

圖16　董邦達，《靜宜園二十八景圖》，北京，故宮博物院藏。https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234908.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖17、22 沈源，《畫佛像》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=28205（檢索日期：2021年9月20日）

圖18-1、19-2、20　陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道，《清院本清明上河圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3782（檢索日期：2021年9月20日）

圖21　沈源、唐岱，《圓明園四十景冊》，巴黎，法國國家圖書館藏。

圖23　沈源，《墨妙珠林（酉）冊》，臺北，國立故宮博物院藏。

圖24　焦秉貞，《山水冊》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=7843（檢索日期：2021年9月20日）

圖25　《清院畫十二月月令圖》四月，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6741（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-1　丁觀鵬，《太簇始和軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/

臺灣大學學術期刊資料庫

Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6692（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-2 周鯤，《夾鐘嘉候軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6667（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-3 余省，《姑洗昌辰軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6688（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-4 沈源，《中呂清和軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6672（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-5 丁觀鵬，《蕤賓日永軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6758（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-6 周鯤，《林鐘盛夏軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6665（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-7 沈源，《夷則清商軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6669（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-8 丁觀鵬，《南呂金行軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6693（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-9 余省，《無射戒寒軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6687（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-10 周鯤，《應鐘協律軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6666（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-11 沈源，《黃鐘暢月軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6670（檢索日期：2021年9月20日）

圖26-12 余省，《大呂星回軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6689（檢索日期：2021年9月20日）

圖27 《清院畫十二月月令圖》十二月，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6749（檢索日期：2021年9月20日）

圖28 余省，《花卉軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6690（檢索日期：2021年9月20日）

圖29 張若靄繪、清高宗筆，《御筆秋花詩軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6755（檢索日期：2021年9月20日）

圖30 沈源，《新月詩意軸》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6375（檢索日期：2021年9月20日）

圖31 冷枚，《避暑山莊圖》，北京，故宮博物院藏。https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228126.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖32 姚文瀚、袁瑛，《盤山圖》，臺北，國立故宮博物院藏。https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=13622（檢索日期：2021年9月20日）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖33　郎世寧等，《萬樹園賜宴圖》，北京，故宮博物院藏。https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233333.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖34　《戰圖稿本》三開，奈良，天理大學圖書館藏。Niklas Leverenz, “Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings,” *Arts Asiatiques Tome,* 68 (2013) , pp. 39-60.

圖35、37　《平定準噶爾回部得勝圖》〈和落霍澌之戰圖〉試印本，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/etching/test.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖36　《平定準噶爾回部得勝圖》〈黑水圍解圖〉試印本，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/etching/test.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖38　《平定準噶爾回部得勝圖》正式本，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/etching/official.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖39　《平定準噶爾回部得勝圖》〈黑水圍解圖〉正式本，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/etching/official.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖40　《平定金川得勝圖》，北京，故宮博物院藏。https://www.dpm.org.cn/ancient/yuanmingqing/159974.html（檢索日期：2021年9月20日）

圖41　《平定臺灣圖》銅版畫，臺北，國立故宮博物院藏。https://south.npm.gov.tw/SelectionsDetailC004100.aspx?Cond=da3f4fed-9e54-4c2c-9fe7-d50a0091f398（檢索日期：2021年9月20日）

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　郎世寧 《百駿圖稿本》 1723－1725年 紐約 美國大都會藝術博物館藏

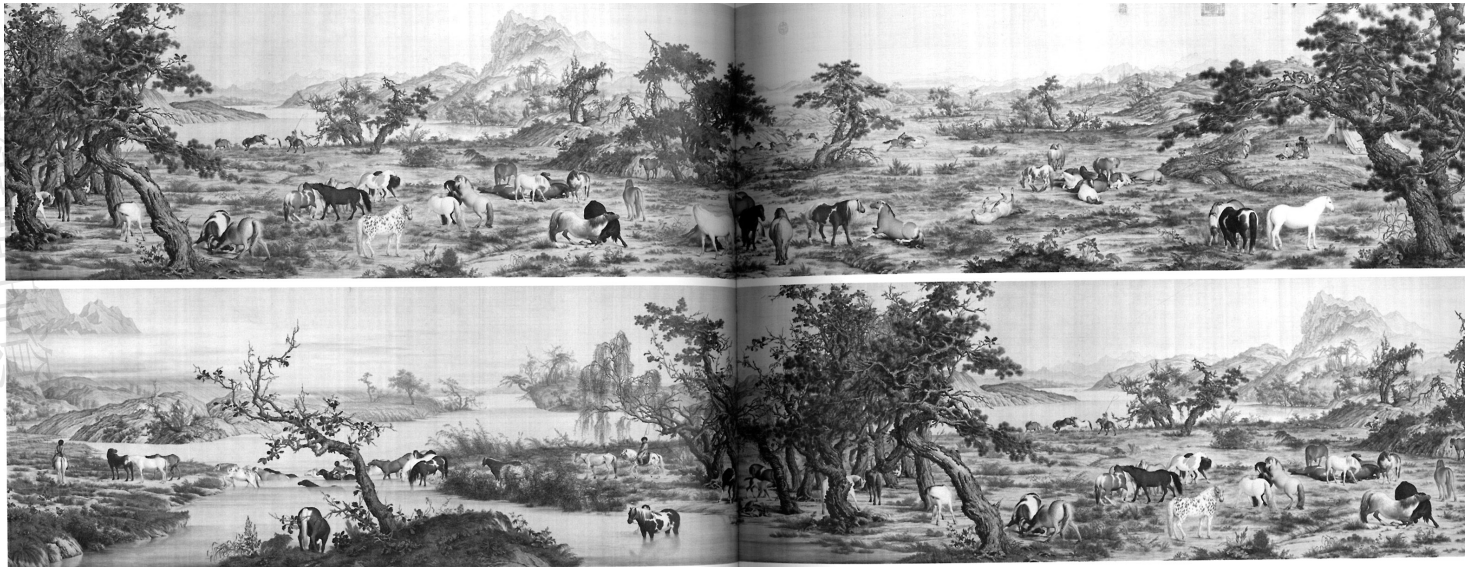


圖2　郎世寧 《百駿圖》 1728年 臺北 國立故宮博物院藏

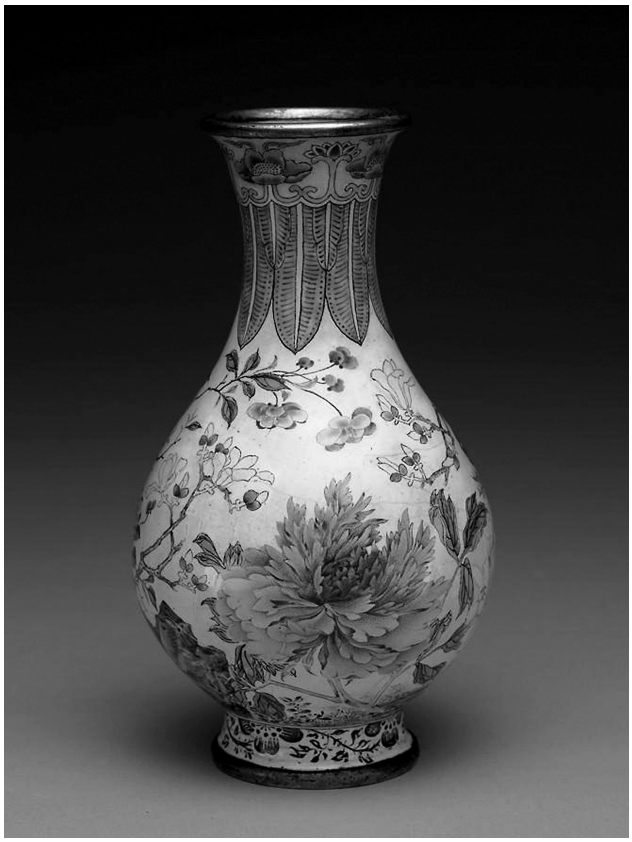


圖3-1 銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶 清 康熙朝 臺北 國立故宮博物院藏





圖3-2 銅胎畫琺瑯花果盒 清 康熙朝 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4 郎世寧 《聚瑞圖》 1723年 臺北 國立故宮博物院藏

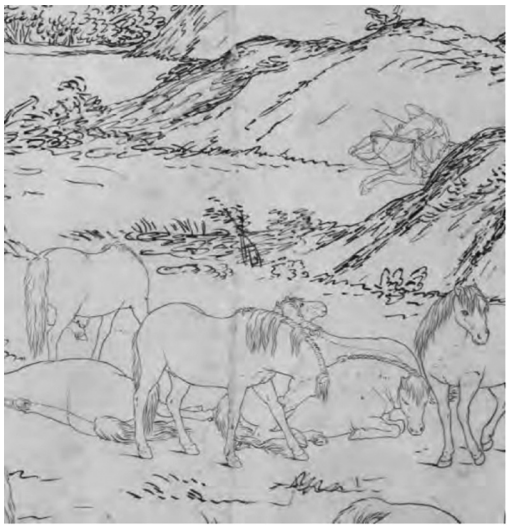


圖5 郎世寧 《百駿圖稿本》（局部） 1723－1725年 紐約 美國大都會藝術博物館藏

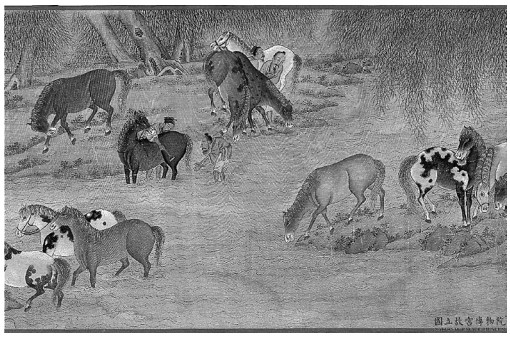


圖6 （傳）元人 《百馬圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

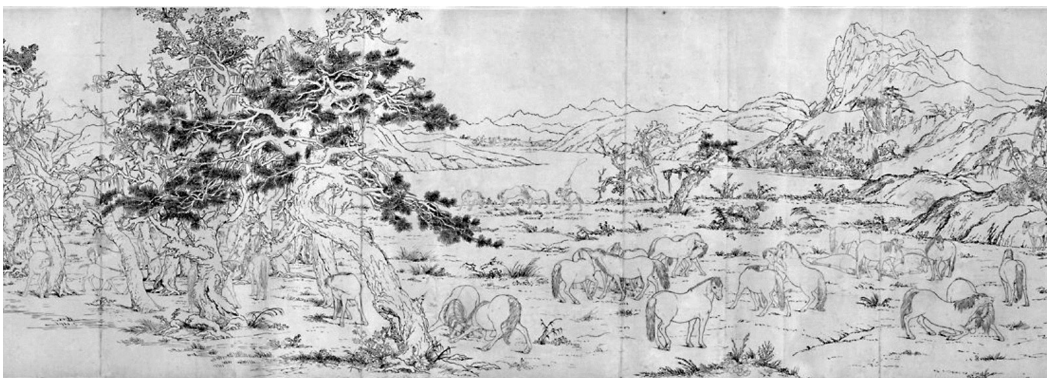


圖7 郎世寧 《百駿圖稿本》（局部） 1723－1725年 紐約 美國大都會藝術博物館藏



圖8 郎世寧 《百駿圖稿本》（局部） 1723－1725年 紐約 美國大都會藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

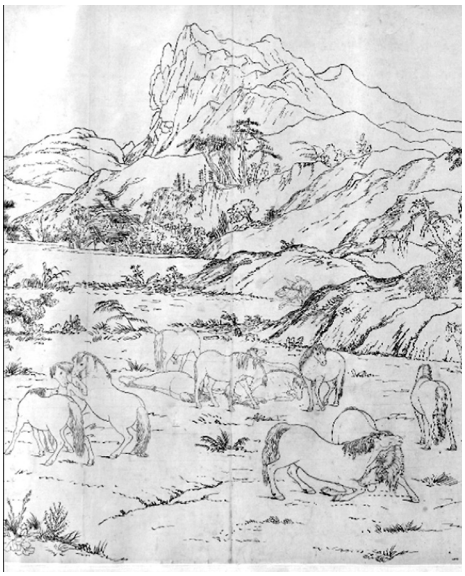


圖9-1　郎世寧　《百駿圖稿本》（局部）　1723－1725年　紐約　美國大都會藝術博物館藏



圖9-2　郎世寧　《百駿圖》（局部）　1728年　臺北　國立故宮博物院藏

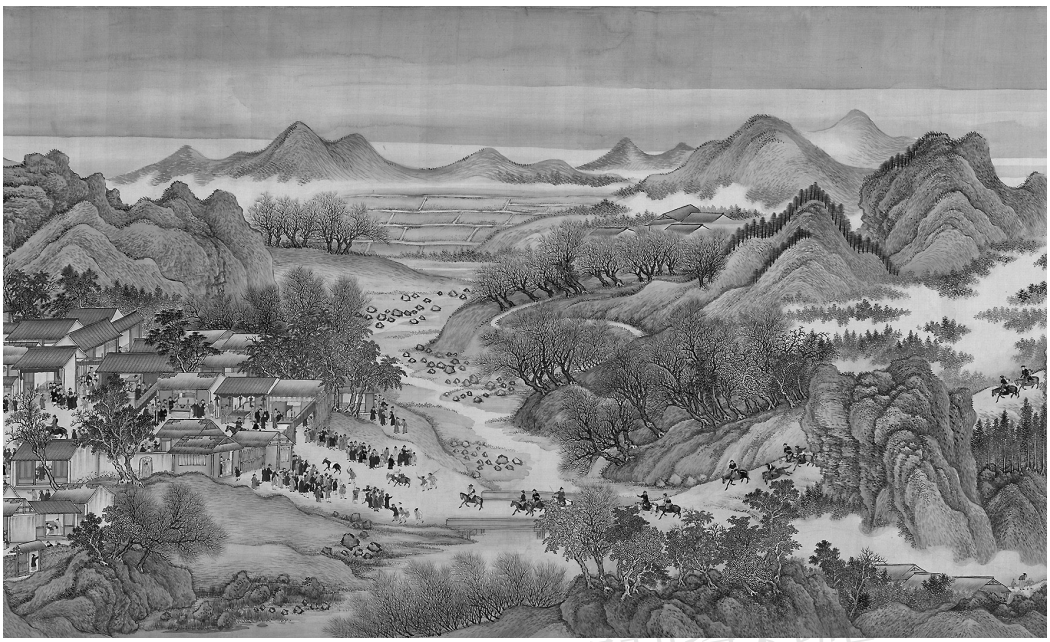


圖10　王翬　《康熙南巡圖第三卷：濟南至泰山》　1698年　紐約　美國大都會藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　傳王翬等 《康熙南巡圖第六卷》殘段 1698年 香港 私人收藏



圖12　清人 《雍正帝祭先農壇圖》（下卷） 清 雍正朝 巴黎 法國吉美博物館藏

臺灣大學藝術史研究所

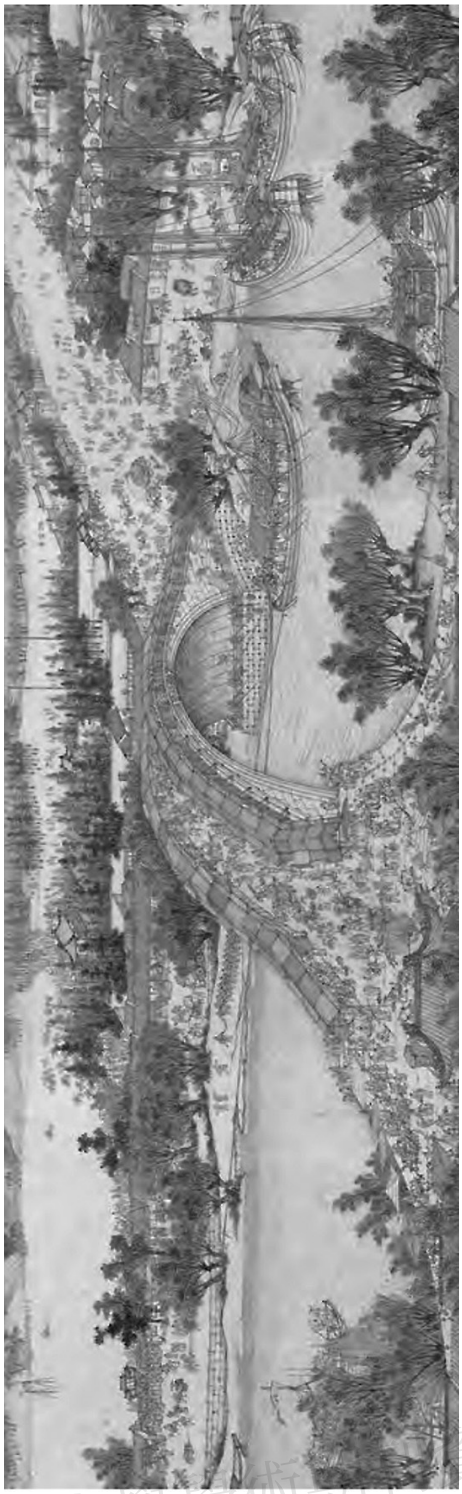


圖13　沈源　《清明上河圖》（局部）　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

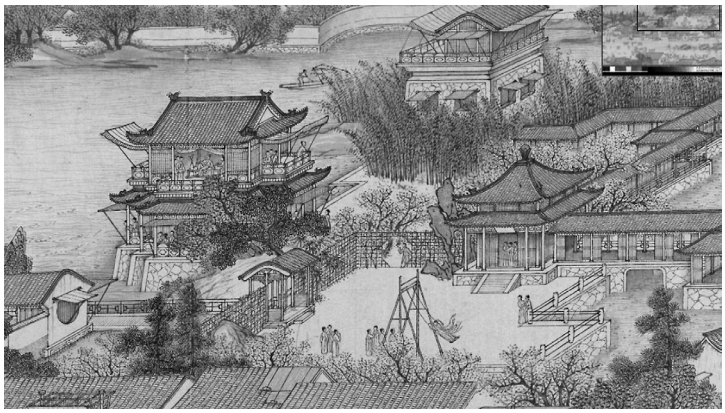


圖14-1 沈源 《清明上河圖》（局部） 臺北 國立故宮博物院藏

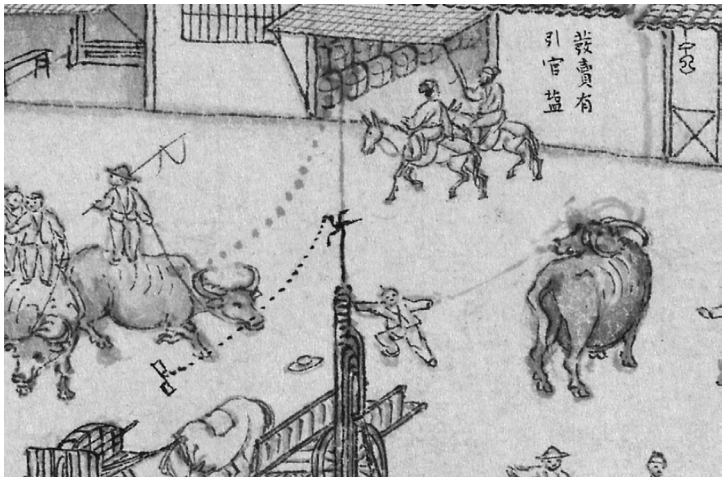


圖14-2 沈源 《清明上河圖》（局部） 臺北 國立故宮博物院藏

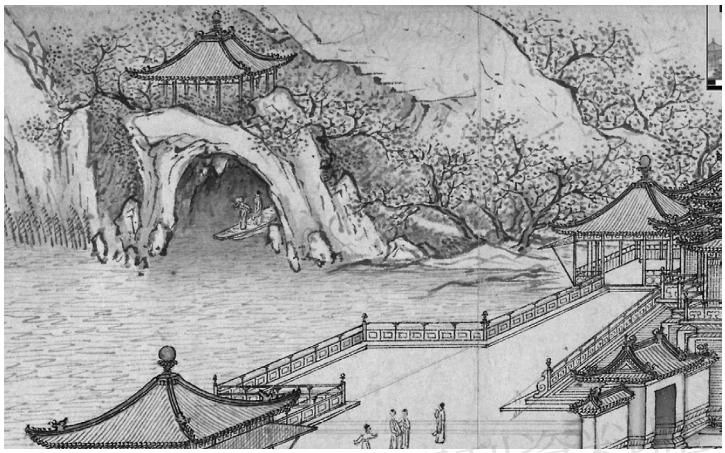


圖14-3 沈源 《清明上河圖》（局部） 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖15　郎世寧　《百駿圖稿本》（局部）　1723－1725年　紐約　美國大都會藝術博物館藏



圖16　董邦達　《靜宜園二十八景圖》　1747年後　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

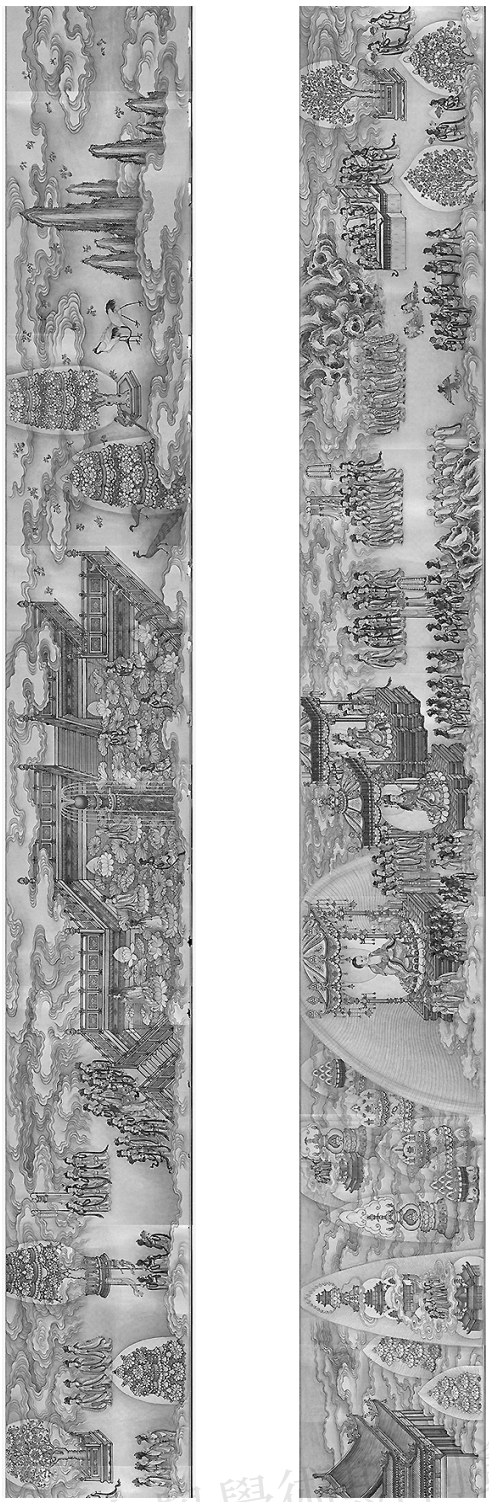


圖17 沈源 《畫佛像》（局部） 1744年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術典藏資料庫

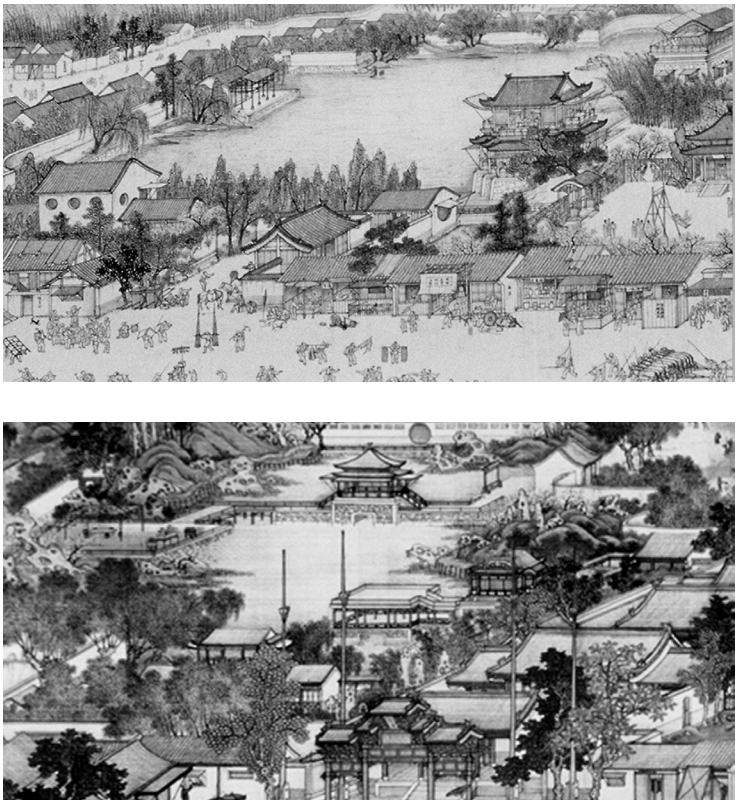


圖18-1　沈源本（上）與清院本（下）局部對比

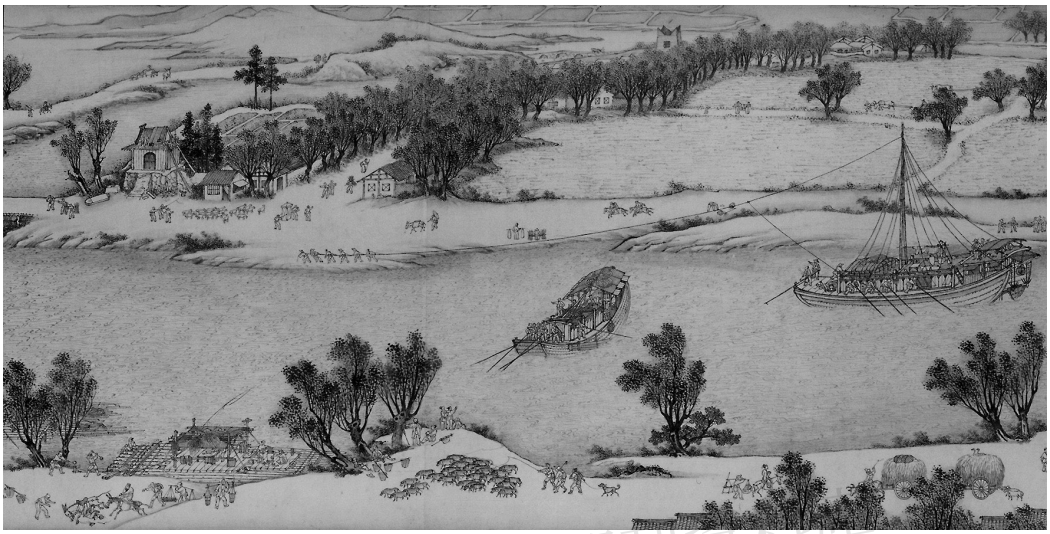


圖18-2　沈源　《清明上河圖》（局部）　1736－1795年　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

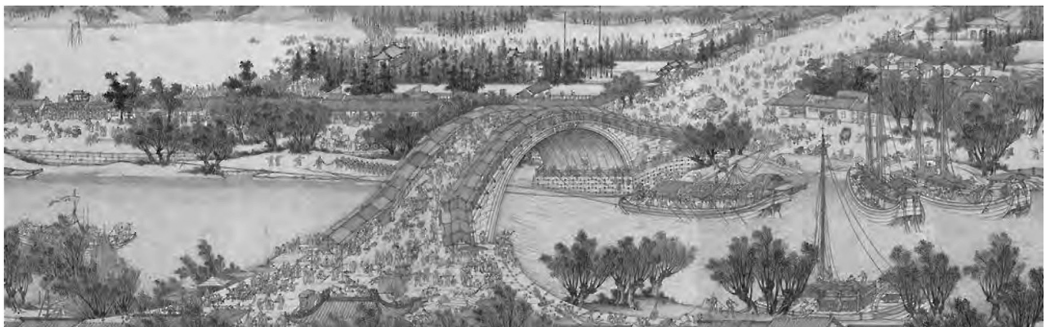


圖19-1 沈源 《清明上河圖》（局部） 1736－1795年 臺北 國立故宮博物院藏



圖19-2 陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道 《清院本清明上河圖》（局部） 1736年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖20 陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道 《清院本清明上河圖》（局部） 1736年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖21-1 沈源、唐岱 《圓明園四十景冊》〈勤政親賢〉 1747年 巴黎 法國國家圖書館藏



圖21-2 沈源、唐岱 《圓明園四十景冊》〈正大光明〉 1747年 巴黎 法國國家圖書館藏

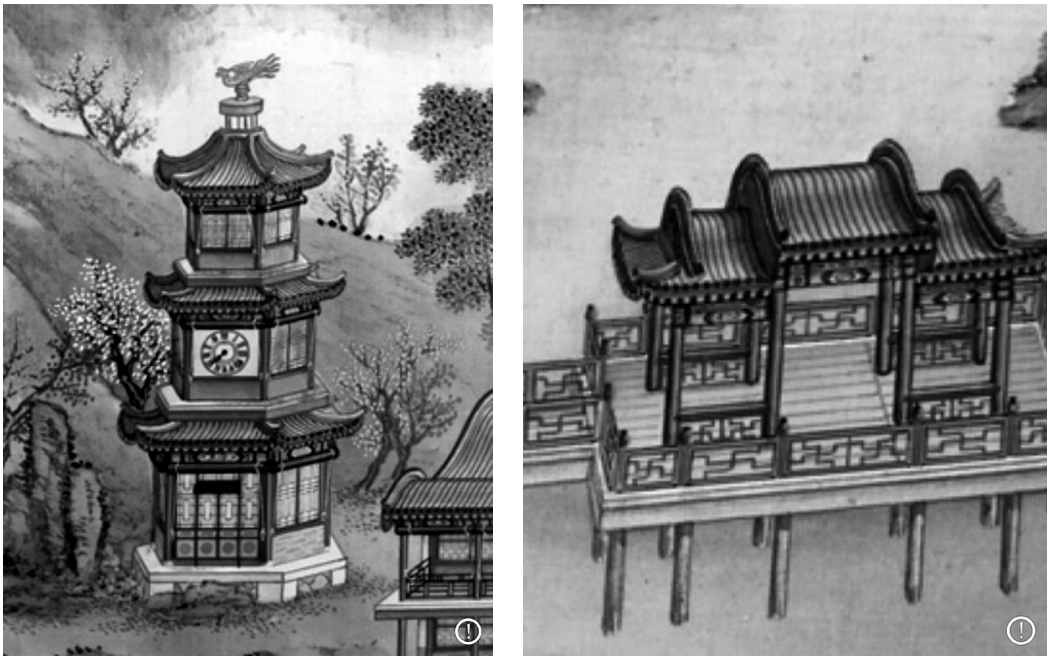


圖21-3 沈源、唐岱 《圓明園四十景冊》（局部） 1747年 巴黎 法國國家圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖22　沈源 《畫佛像》（局部） 1744年 臺北 國立故宮博物院藏



圖23　沈源 《墨妙珠林（酉）冊》〈長孫無忌〉 1747年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

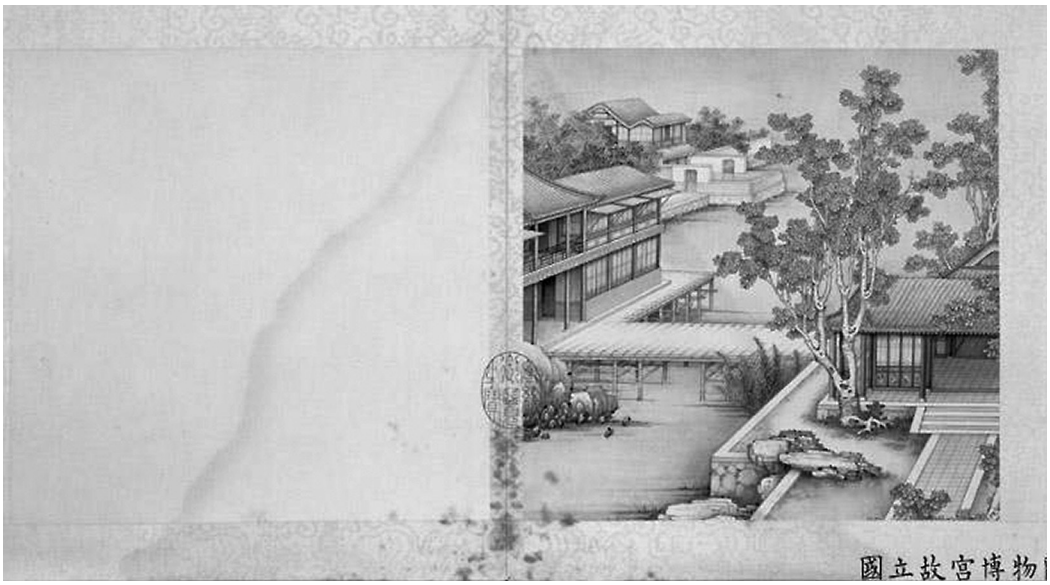


圖24 焦秉貞 《山水冊》第四開 臺北 國立故宮博物院藏

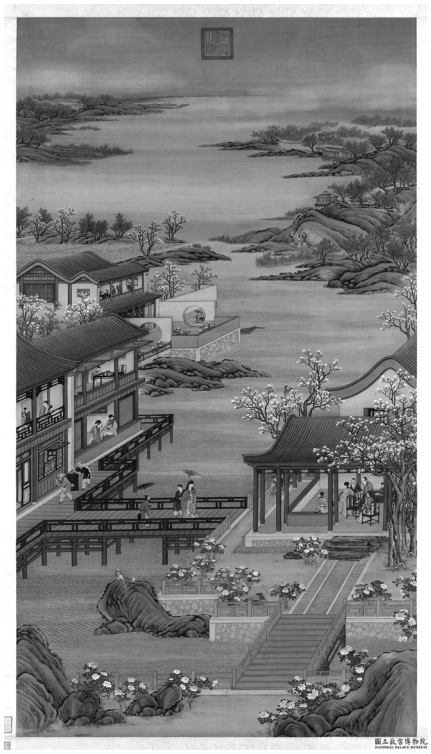


圖25 《清院畫十二月月令圖》四月
臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖26-1　丁觀鵬　《太簇始和軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏



圖26-2　周鯤　《夾鐘嘉候軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏



圖26-3　余省　《姑洗昌辰軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏



圖26-4　沈源　《中呂清和軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

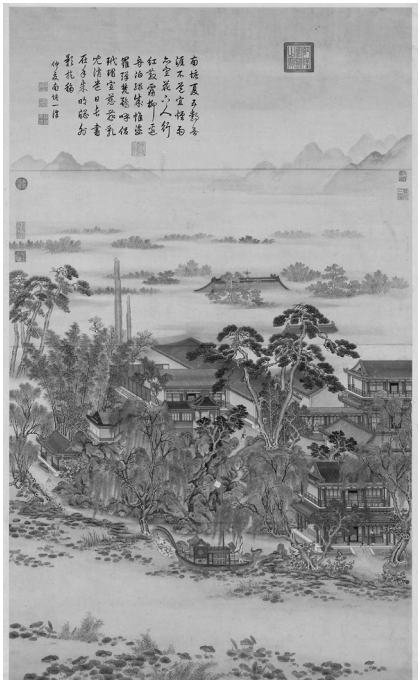


圖26-5 丁觀鵬 《蓼賓日永軸》
清 臺北 國立故宮博物院藏

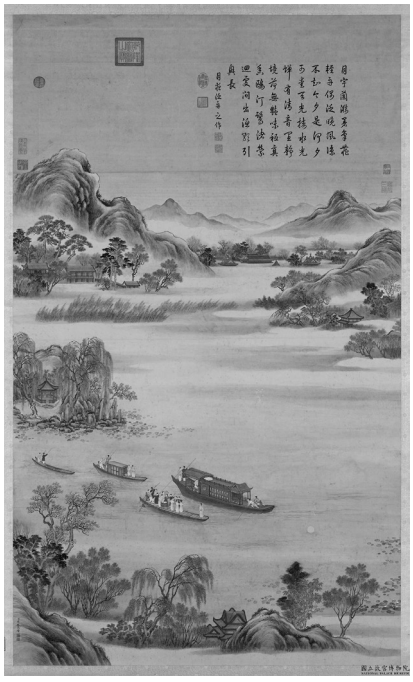


圖26-6 周鯤 《林鐘盛夏軸》
清 臺北 國立故宮博物院藏

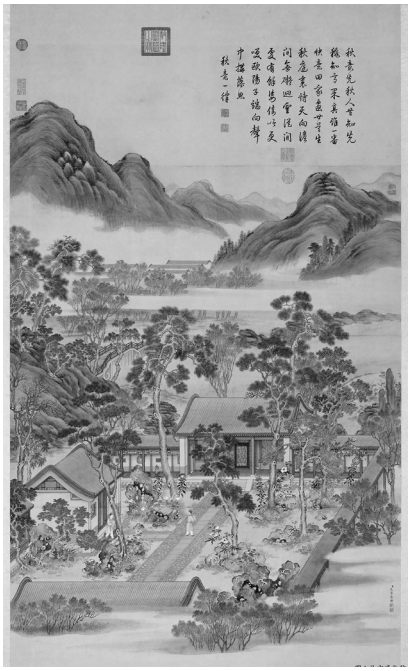


圖26-7 沈源 《夷則清商軸》
清 臺北 國立故宮博物院藏

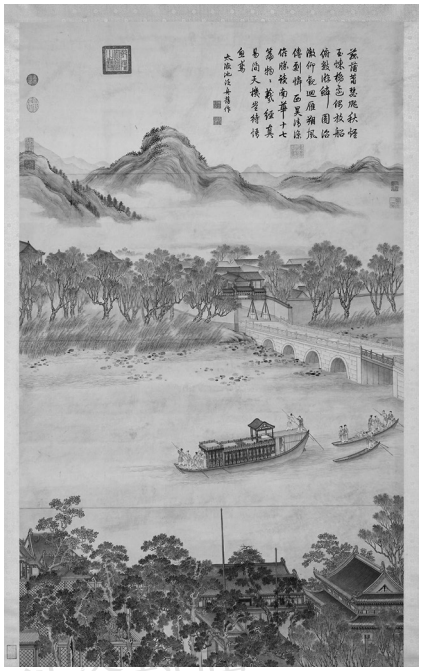


圖26-8 丁觀鵬 《南呂金行軸》
清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖26-9　余省　《無射戒寒軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏



圖26-10　周鯤　《應鐘協律軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏



圖26-11　沈源　《黃鐘暢月軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏

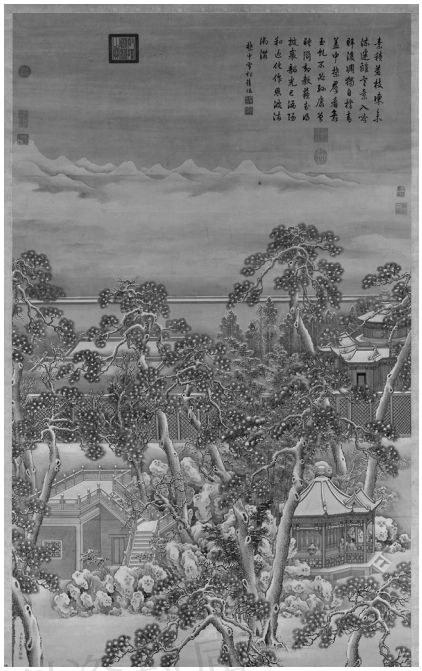


圖26-12　余省　《大呂星回軸》
清　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

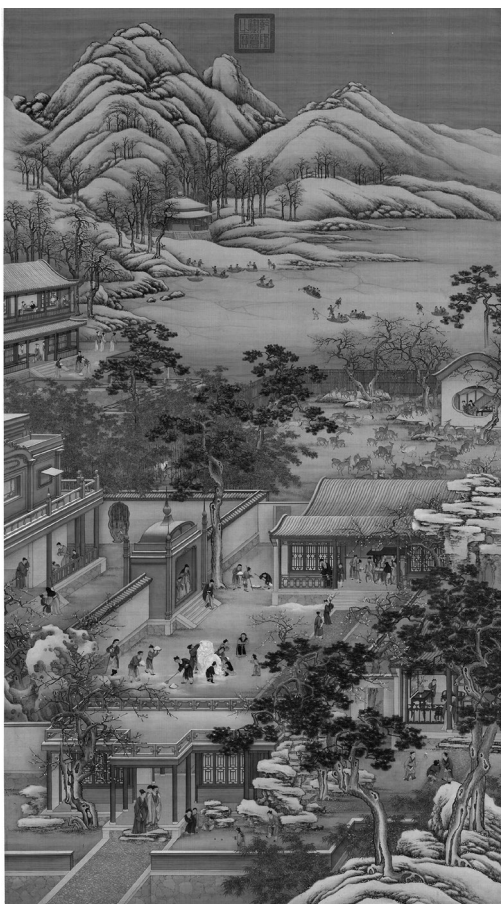


圖27 《清院畫十二月月令圖》十二月 清 臺北國立故宮博物院藏



圖28 余省 《花卉軸》 清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖29　張若靄繪、清高宗筆　《御筆秋花詩軸》　1746年　臺北　國立故宮博物院藏

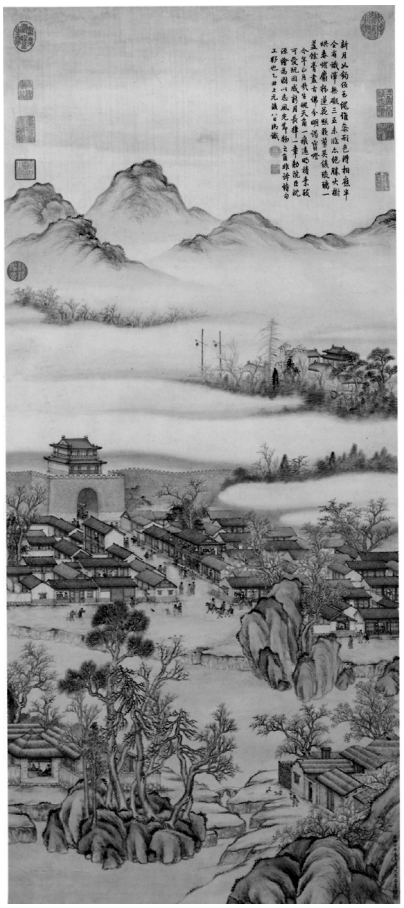


圖30　沈源　《新月詩意軸》　清　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

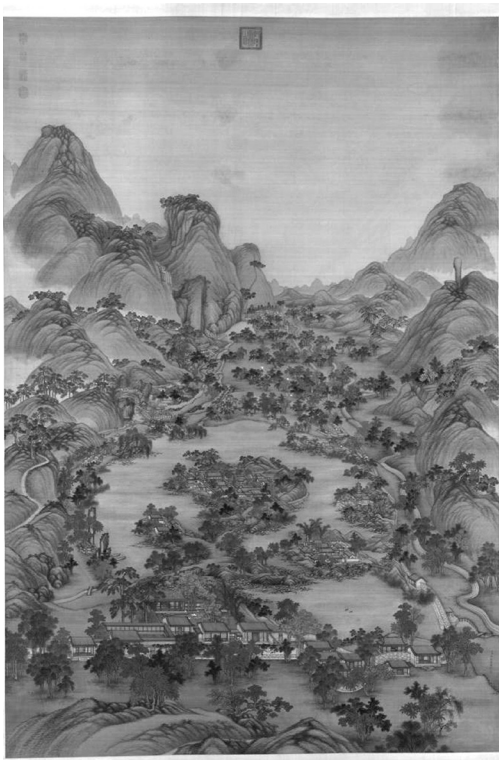


圖31 冷枚 《避暑山莊圖》 清 北京 故宮博物院藏

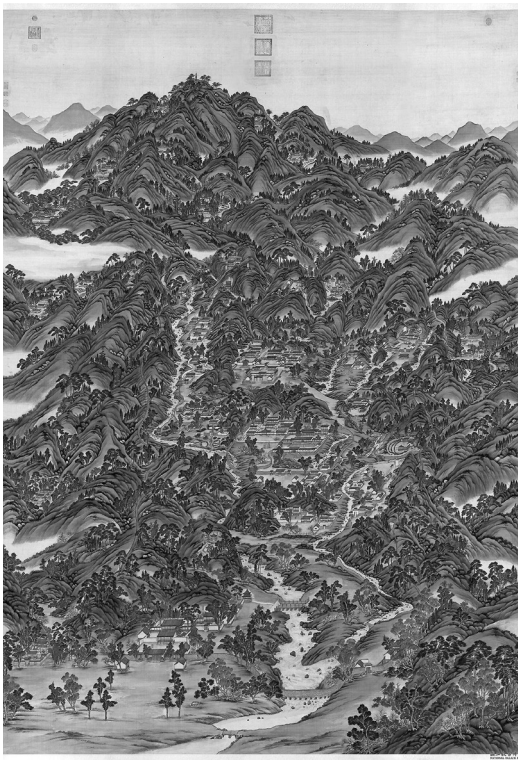


圖32 姚文瀚、袁瑛 《盤山圖》 1779年 臺北國立故宮博物院藏

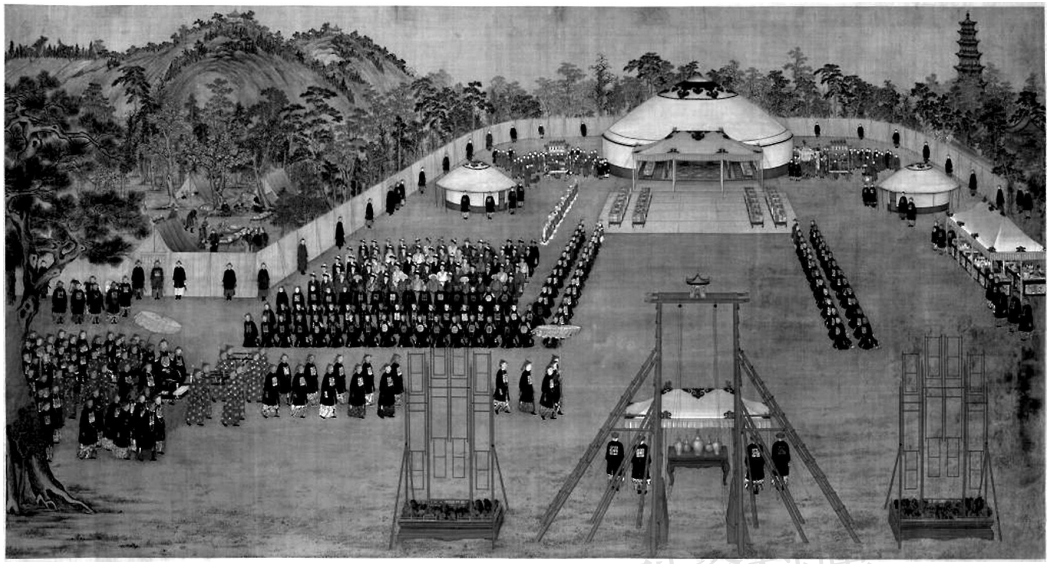


圖33 郎世寧等 《萬樹園賜宴圖》 1754年 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖34-1 《戰圖稿本》三開 第一開〈和落霍澌之戰圖〉 編號40009 奈良 天理大學圖書館藏



圖34-2 第二開〈通古思魯克之戰圖〉 編號440010 奈良 天理大學圖書館藏



圖34-3 第三開〈阿爾楚爾之戰圖〉 編號440011 奈良 天理大學圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

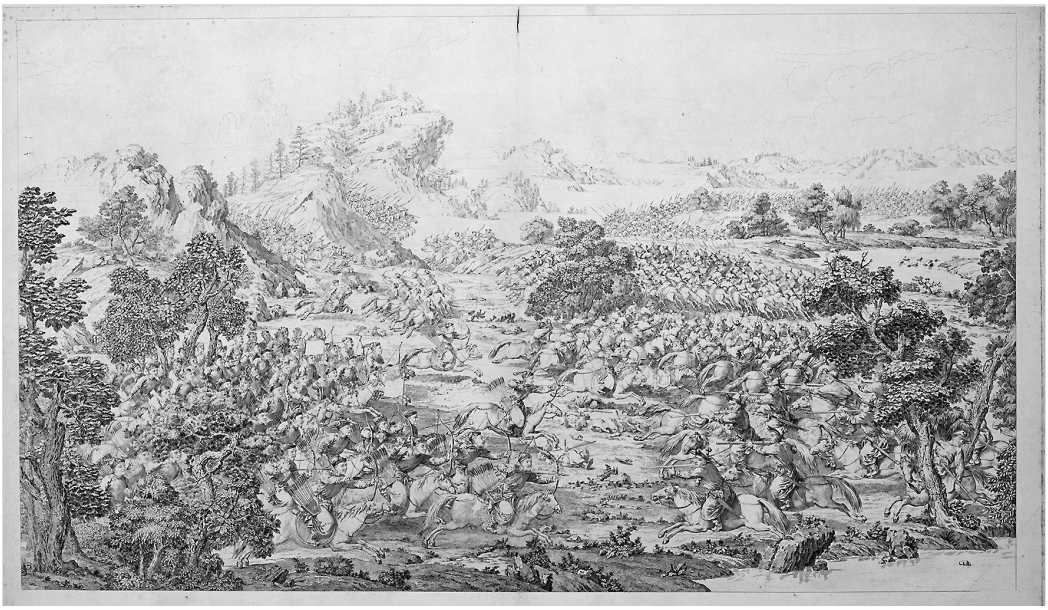


圖35 《平定準噶爾回部得勝圖》試印本〈和落霍澌之戰圖〉 清 臺北 國立故宮博物院藏



圖36 《平定準噶爾回部得勝圖》試印本〈黑水圍解圖〉 清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖37-1　《平定準噶爾回部得勝圖》試印本〈和落霍澌之戰圖〉（局部）　清　臺北　國立故宮博物院藏

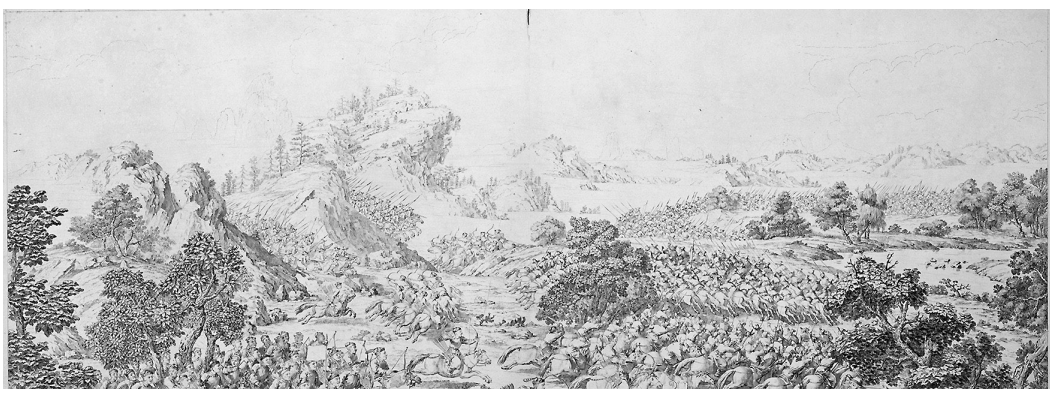


圖37-2　《平定準噶爾回部得勝圖》試印本〈和落霍澌之戰圖〉（局部）　清　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

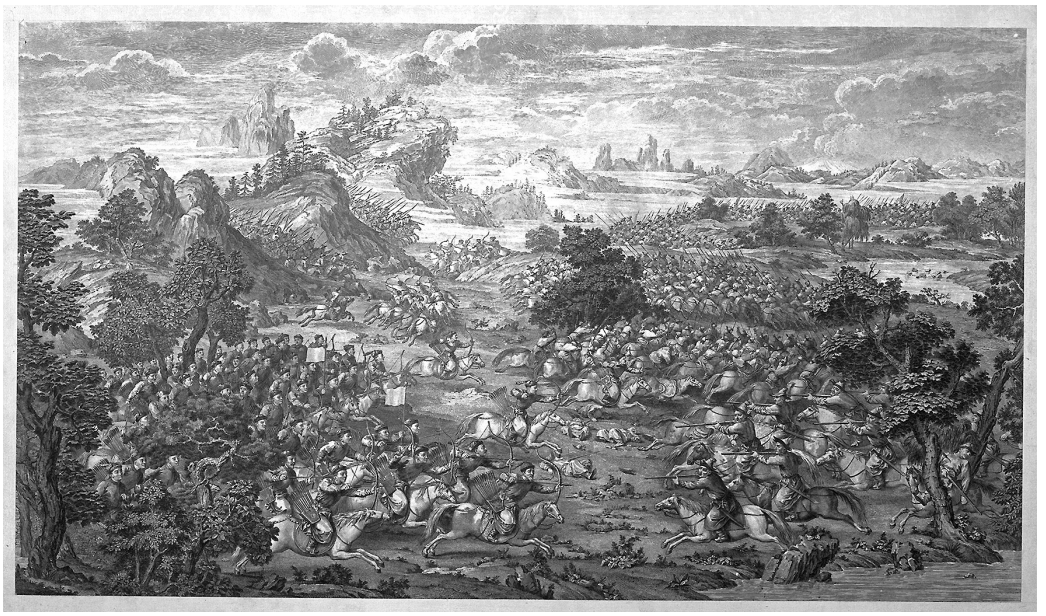


圖38-1 《平定準噶爾回部得勝圖》正式本〈和落霍澌之戰圖〉（局部） 清 臺北 國立故宮博物院藏

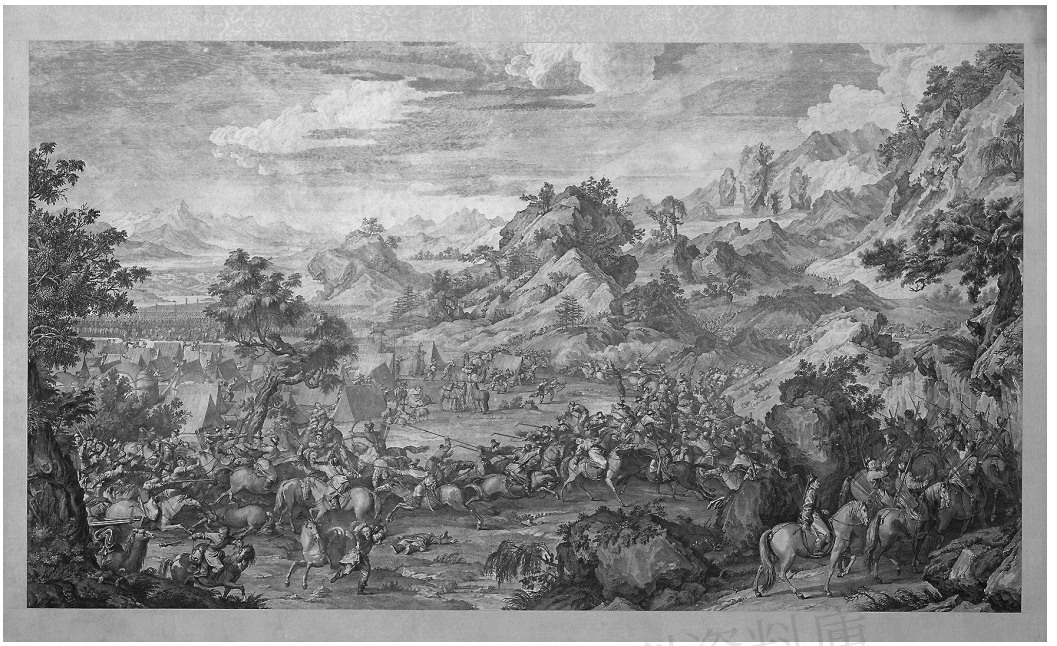


圖38-2 《平定準噶爾回部得勝圖》正式本〈格登山斫營圖〉 清 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖39　《平定準噶爾回部得勝圖》正式本〈黑水圍解圖〉 清　臺北 國立故宮博物院藏



圖40　《平定金川得勝圖》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

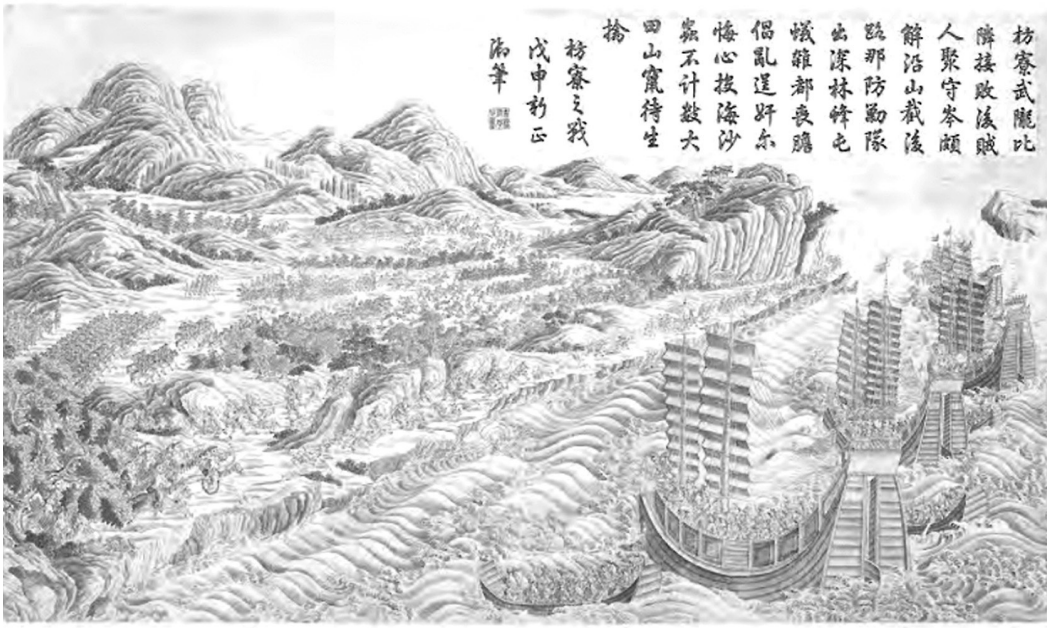


圖41 《平定臺灣圖》銅版畫〈枋寮之戰圖〉 清 乾隆朝 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

The Operating Mechanism of the Painting Academy in the Formation and Function of Qing Dynasty Court Paintings

Chen, Yun-ru

Graduate Institute of Art History
National Taiwan University

In the past few decades, studies on Qing court art have turned from the role of individual rulers to court productions as a whole. The present study adopts this approach to propose the "operating mechanism of the painting academy" as a way to further analyze the production of court paintings. Though the word "mechanism" has its origins in the configuration of a particular apparatus, it is now used increasingly to explain phenomena in society and describe the patterns of its internal operations. "Operating mechanism" here refers to the work flow and decision-making process of the painting academy at court. It incorporates the participation and role of both those who executed and controlled the process to clarify the forces behind the formation of the Qing court academic style. As for the operating mechanism, the focus is still on producing drafts, the painting academy system, and its procedures, but it does not stop with the figures and system behind Qing court painting. Rather, it explores the decisions, control, and formation of painting style.

To clarify the production of Qing court painting, this study examines four examples: Giuseppe Castiglione's draft for "One Hundred Horses," Shen Yuan's "Up the River During Qingming," the collaborative "Twelve Views of Forbidden Compounds" by Shen Yuan and Ding Guanpeng, and the copperplate prints of "Victory in the Pacification of Dzungars and Muslims." The four span the painting academy of the Yongzheng and Qianlong reigns and vary in format and features. Also connected to the role of Castiglione, they reflect various facets of the painting academy at this time. Among them, "One Hundred Horses" and "Up the River During Qingming" are related in terms of drafting. The other two works demonstrate the coordination, drafting, and stylistic control of the artists. Thus, they manifest the "operating mechanism" proposed in this study. The results show that the ruler still had direct control over titling and visualizing works. The painting academy had a means, as evident in "Twelve Views of Forbidden Compounds," for artists to coordinate their styles, showing the power of self-restraint in this system. As for the battle prints, they exceeded the technical skills of the painting academy and required adaptation, the work flow to procedural controls approximating those in the painting style.

(Translated by Donald E. Brix)

Keywords: Qing court painting academy, Lang Shining (Giuseppe Castiglione), Shen Yuan, battle copperplate prints, collaborative painting, operating mechanism

臺灣大學學術期刊資料庫