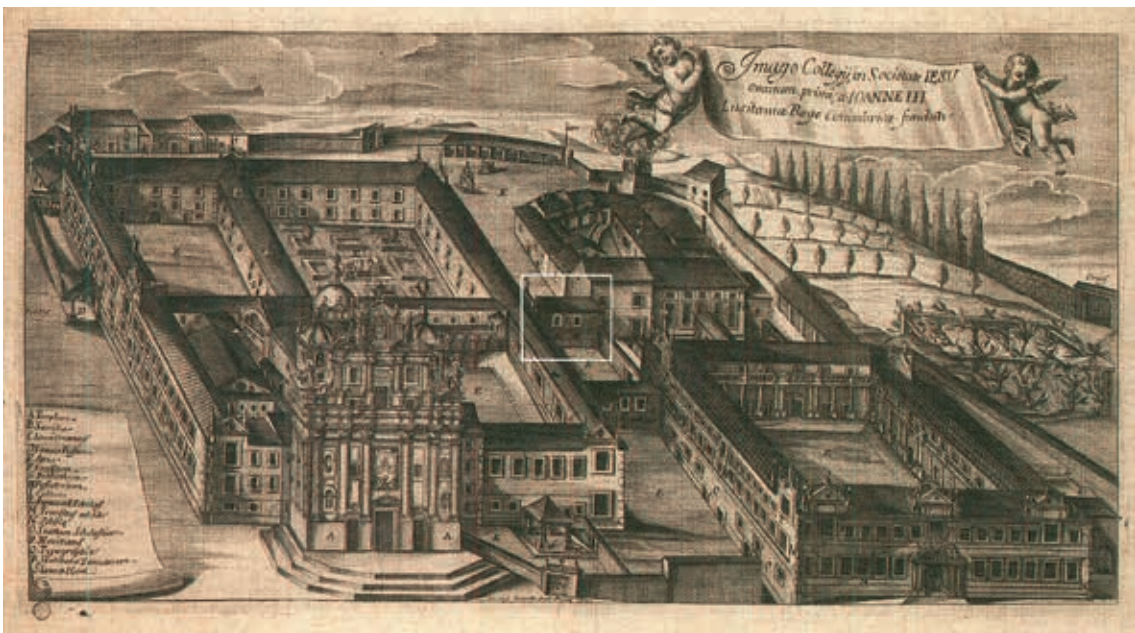




圖一 1732 科英布拉耶穌會會院（Carlo Grandi）銅版畫 葡萄牙國家圖書館藏
標出區域為郎世寧作品所在的小禮拜堂

五十年（一七一）落成之時，雖堂身雄偉，卻苦於無人裝飾內景，所以和當時有著精美天頂幻景畫的北堂相比，仍是相形見绌。

在這個背景下，精於繪事的郎世寧背負著眾人的期許，踏上了去北京的路程。在離開歐洲的前幾年，他剛剛為科英布拉耶穌會院（Jesuit College, Coimbra）的小禮拜堂（圖一）創作「聖波吉亞」（St. Francisco de Borgia, 1510-1572）生平的一系列油畫作品。但在1770年以後的多份圖紙和資料中，這個小禮拜堂（始建於一六九八年）均沒有出現過，據筆者考證，應連同郎世寧的幾幅畫作焚毀于龐巴爾侯爵（Marquês de Pombal, 1742-1812）改革時期。（註一）

初到北京的王廉明，除了忙於給康熙皇帝畫瑤瑯外，大多數時間都待在西堂和東堂（聖約瑟堂）裡。康熙五十二（一七一三），即西堂落成後不久，冬至使金昌業（一六五八—一七二一）曾來造訪，他是這樣描述西堂內圖像的：「北壁掛一像，其人散髮袒臂，持火珠，面如生：左右壁

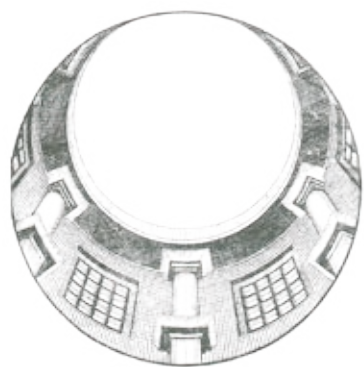
各掛一像，其貌皆似北壁者」。（《燕行日記》卷六，癸巳年二月九日條）無獨有偶，金昌業的描述和北京葡國傳教士Francisco da Fonseca（生平不詳）一七二一年對西堂聖壇畫的記載頗為相似：「（堂內）一共有七個聖壇。主祭壇上是耶穌救世主以及天地真主的銘文；接著的兩個，一個敬獻給最神聖的聖母；另一個獻給我們的聖約瑟夫；剩下的兩個，一個是獻給（大天使）聖米歇兒，另一個是給守護天使的；最後兩個是獻給聖依那爵以及聖沙維爾的」。（註二）

一直到康熙五十八年燕行者趙榮福（一六七二—一七二八）來訪時，天主堂內的圖像仍沒有發生太大的變化：「四壁必畫人，或有翼者，或有披髮者，以紗帳垂蔽」。（註三）這裡說的「有翼者」應該就是大天使聖米歇兒，而「披髮者」以及「以紗帳垂蔽」的人說的就是金昌業口中的「持火珠」者，即主祭壇上的「耶穌救世主像」（Salvador Mundi）。這是一種標準化的聖像類型，在中國有著悠久的傳統。晚明的宣武門天主堂（西堂

正畫天形

郎世寧對北京天主堂的貢獻

王廉明



作為服務康雍乾三代帝王的西洋畫師，郎世寧對清宮畫院影響深遠，其活動和成就多見於《造辦處養心殿各作成做活計清檔》的記事。然而，郎世寧在北京的早期活動，特別是從康熙五十四年（一七一五）年抵華後一直到完成《聚瑞圖》（雍正元年，一七二三）的這八年間，卻鮮有文字記載。事實上，郎世寧除了在康熙朝宮廷畫瑤瑯外，這段期間還活動於北京的葡屬天主堂——西堂內（一七二三年後稱：南堂）。因此，深度挖掘這段被遺忘的歷史，對解讀郎世寧在清宮的繪畫創作活動至關重要。

目前關於郎世寧這段時間內活動的資料，均出自朝鮮燕行者的記載，但由於缺乏梳理，很多材料之間存在矛盾。康熙五十九年（一七二〇），郎世寧（「郎石寧」）的名字第一次出現在朝鮮燕行使者李器之

（一六九〇—一七二三）的日記中。（李器之，《一菴集》卷四，庚子年十月十六日條）作為提調李頤命（一六五八—一七二三）的小兒子，李器之曾於該年跟隨冬至使節團被派往北京，並分別於九月到十月間多次造訪西堂。這

裡說的西堂，就是後來的南堂，坐落於宣武門內，因位於法國北堂（亦稱：救世堂）之西，故被稱作「西堂」。西堂的營建始於順治朝，後因年久失修，由葡萄牙傳教士向康熙皇帝借款白銀一萬兩修葺擴建。到康熙



圖五 匿名 18世紀南堂內景圖 縱50.5，橫55.5公分 紙本設色 里斯本海外歷史檔案館藏

錄》卷三)這種以繪畫的方式表現不同實物材質的特點，在乾隆後期的通景繪畫中曾多次出現，比如寧壽宮玉粹

主堂興趣大增，每次來京必會在此停留。雍正七年(一七二九)造訪天主堂的金舜協(一六九三—一七三二)曾指出，堂內大理石立柱的五彩石色皆為畫筆所畫，並非原色：「回瞻殿內，無非黃金之色而輝轉熒煌，眼睛炫奪恍惚，驚駭莫測其如何也良久。而細察，則其中所立之柱與架桌等皆青石花石五色石，而人之言曰此非石也，和漆于木取出石色：」。《燕行錄》(卷三)這種以繪畫的方式表現不同實物材質的特點，在乾隆後期的通景繪畫中曾多次出現，比如寧壽宮玉粹

「足踏一鬼」的大天使聖米歇兒外，李器之提到的「大龕」(主祭壇)中

卻供奉著另一幅聖像，其內容和湯若望《進呈書相》第二十三開「天主耶

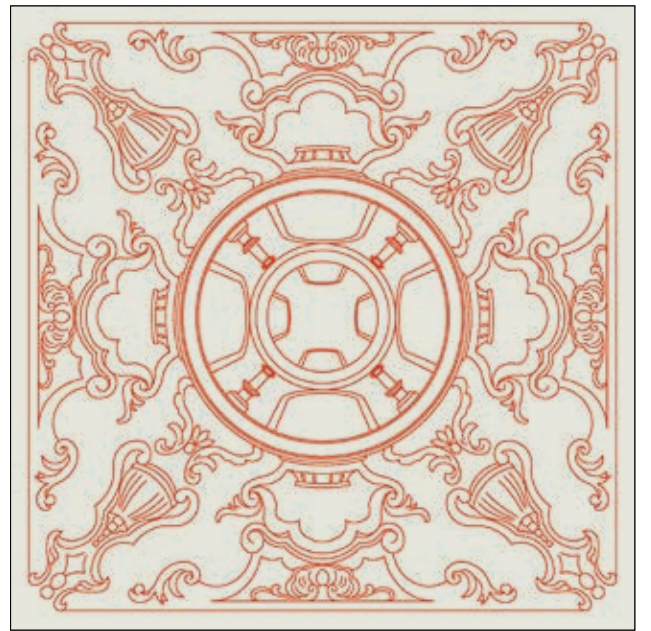
前身)曾在主祭壇上供奉過此像，文人劉侗和于奕正曾對此曾有過詳述。(註四)具體可見于艾儒略(Giulio Aleni, 1582-1649)的《天主降生出像經解》第一開的「天主降生聖像」。值得注意的是，康熙五十九年李器之來訪時，他所看到的景象，尤其是主祭壇的聖像卻和之前的記載不同，已換成「群像」：「天主堂壁上，天主像。一人朱衣立雲中。

旁有六人，出沒雲氣中，或露全身，或露半身，或披雲露面。亦有身生兩翼者。眉目鬚髮。直如生人。鼻高口陷。手腳墳凸，衣摺而垂，若可攀撈。雲氣數鬆如彈綿。而披雲露面者，深若數丈：初入堂中，仰面乍見，壁上有大龕，龕中滿雲氣。雲中立五六人，渺渺恍惚。若仙鬼變幻。而審視則貼壁之畫耳，不謂人工之能

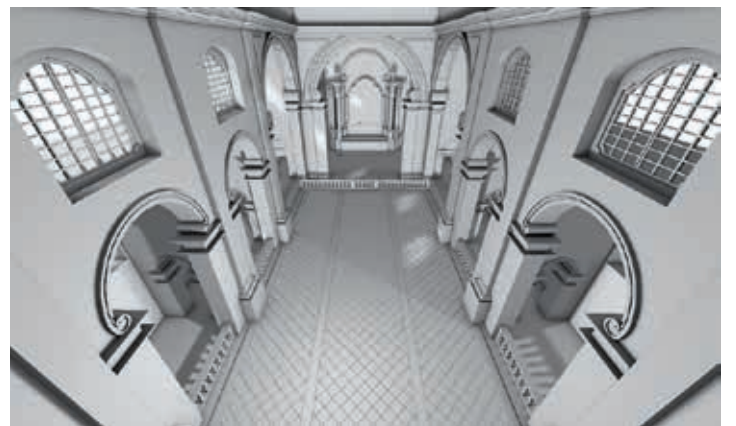
抵京之後的繪事活動至關重要。除了李器之的描繪，對於瞭解郎世寧

至此也。」(註五)同時，李器之還注意到，觀者的位置和觀看的視覺效果之間有著微妙的聯系，他記錄下了這壹從未見過的景象：「又畫天主堂棟梁，交錯掩映，高深廉角，側轉如可隱身。圓柱簇立，中高邊殺，而圓體分明。畫天主側臥雲上手撫大珠狀，鬚髮鬆然，眼光照人。其珠大如人頭而青色，炯然玲瓏，若琉璃水晶，透見一邊：畫天神足踏一鬼，以四稜鐵槍杵其頭，目睛射地，勃勃若生。身不貼壁而槍後墳高，如刀刀向外」。

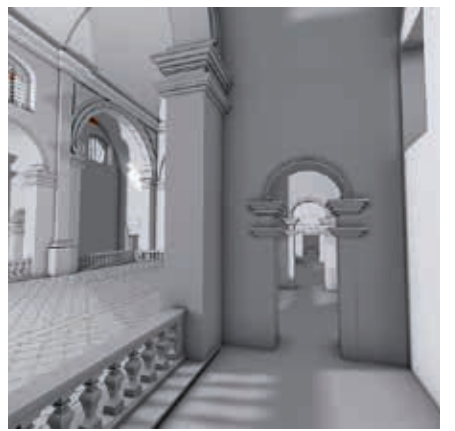
《西洋畫記》)



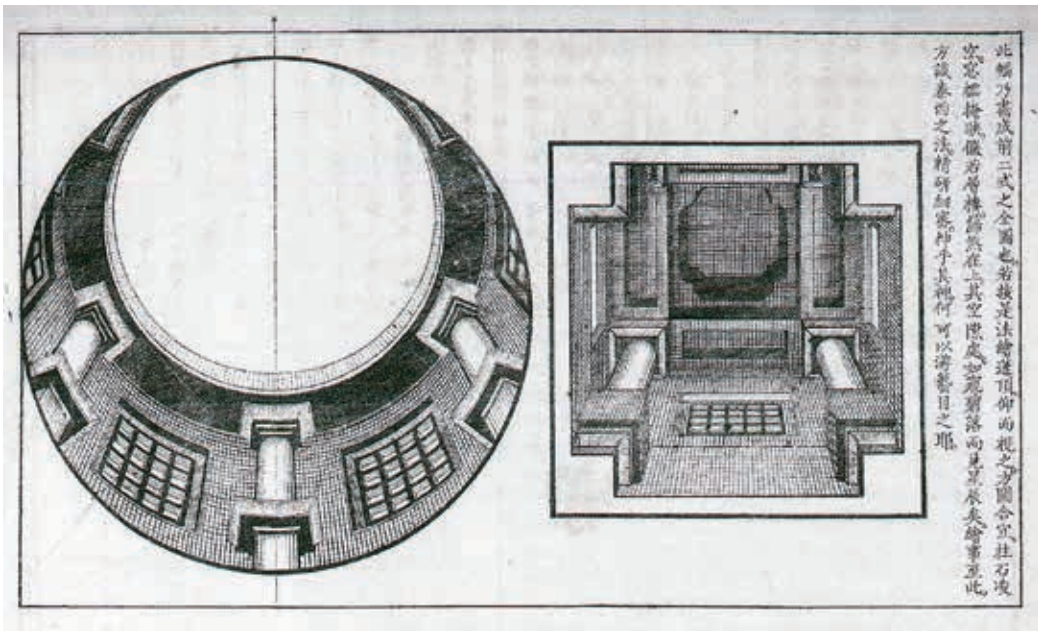
圖四 馬方濟 郎世寧南堂幻景天頂樣式重建



圖二 馬方濟(Francesco Maglioccola) 18世紀南堂中殿及禮拜堂空間重建



圖三 馬方濟 18世紀南堂東壁「龕門」禮拜堂空間重建



圖六 清 年希堯 《視學精蘊》 蓬頂二式 1729 牛津大學Bodleian圖書館藏

刊印於雍正七年（一七二九）的《視學精蘊》中，記載了年希堯

軒迎門畫罩內的仕女嬰戲通景線法、倦勤齋北牆斑竹月門以及思永齋（弘曆妃及永琰孩提時像）等皆是切實的例證。

而雍正十年（一七三二）來訪的正使李宜顯（一六六九—一七四五）

對天主堂內的幻景畫，卻有著自己獨特的見解和感受：「入門便覺丹碧炫耀，目難定視，既是象天上者，故其高幾摩星漢。其畫日月星辰固也。壁上多畫陰鬼。有同禪房十王殿。見之，幽閒無陽明氣象。可怪也：丹牓爛彩鳳，飛拱上磨空，飄若雲中班」。（《陶穀集》卷三十）李宜顯所提到的「禪房十王殿」正是俗稱「喇嘛廟」的旃檀寺（即：弘仁寺），位於皇城西安門內，臨近北堂。對他來說，郎世寧的幻景畫幾乎可以與五彩斑斕的佛畫媲美。而他口中的「陰鬼」，在同時期的金舜協眼中確是另一番景象：「見其東西壁則每於一間做寬門，狀而淡，其中頗闊，皆畫人形或以二三或以四五。而其為畫則幼女倩盼，稚兒肥軟，如笑如喜，若將開話如是者：」。 （《燕行錄》卷三）

（圖二、三）排除個人的喜好和情感的因素，我們有理由相信，郎世寧在雍正八年（一七三〇）北京大地震後，藉著修葺天主堂的機會，對幻景畫及聖像畫進行了整體翻新。

若往前追溯，最早在北京實踐幻景畫的並不是郎世寧，而是同為義大利人的耶穌會世俗畫家聶雲龍（Giovanni Cheradini, 1655-1723?，又名年修士）。法國傳教士杜德美（Pierre Jartoux, 1669-1720）曾對聶雲龍為北堂所作的天頂幻景畫有如下描述：「天花板全由繪畫組成。它分三個部分：中間繪有開闊的蒼穹，佈局絢麗多彩；幾根大理石柱子支撐著一排拱廊，拱廊上有精美的欄杆；柱子本身置身於另一排構思巧妙的欄杆之間，旁邊是擺放得當的花盆；人們可以看到天主高高地端坐在雲中，手握著地球，下面簇擁著一群天使」（《耶穌會士中國書簡集》），其形式和西堂的天頂幾乎是如出一轍。類似的描繪，我們在一張十八世紀手繪天主堂（南堂）內景圖可以得到印證。（圖四、五）圖中所畫圓頂凹進，由廊柱支

（一六七一—一七三八）就方圓兩種圓頂畫法的評鑒：「若按照是法繪蓬頂，仰而視之，方圓合宜，柱石凌空，窗掩映，儼若層樓，蔚然在上，其空隙處，如窺碧落而見星辰矣」。

（圖六）年希堯所舉的「蓬頂」中的圓頂，其實是波佐版本的簡化版，最早應用於北堂和西堂（南堂）的天頂上。如果李器之所見的就是南堂內景圖的天頂，那麼郎世寧很有可能在康熙五十九年以前就完成了繪製工作。

同一時間，金舜協還看到了堂北的巨大祭壇：「自下作為層層石：畫像左右各立雙金柱，其柱圓而大，於柱上五色石，層層圓構而飾以黃金，其上下左右形龍篆雲文，彩繪燁輝，奇異難狀」。（《燕行錄》卷三）他所說的飾以黃金的五色石「金柱」其實就是內景圖中所畫的主祭壇兩邊的蛇形柱，最早可見於波佐所設計的羅馬聖賈匝咖小禮拜堂（Cappella S. Luigi Gonzaga）的聖壇上。在一七〇一年所出版的《繪畫和建築中的透視學》（Perspectiva pictorum et architectorum）第一冊中，波佐對蛇

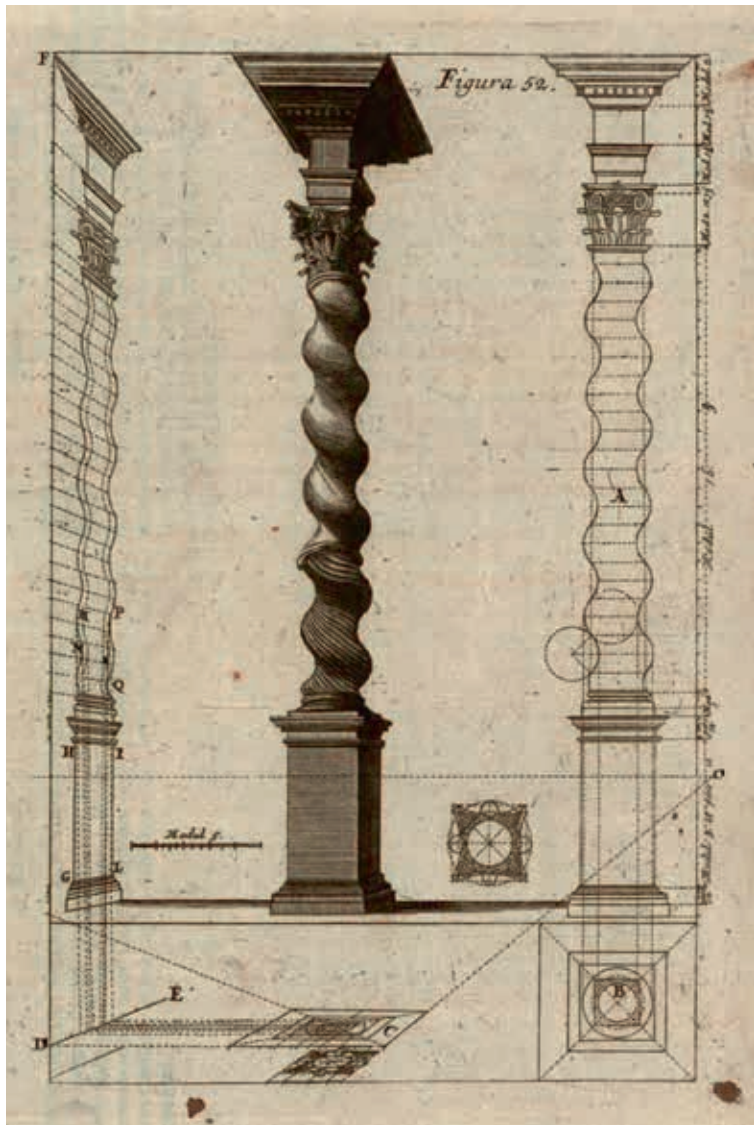
撐，中間有花盆，圓頂四周輔有花瓶狀紋樣，和中國傳統木構建築中的藻井頗有幾分相似。天頂的頂部雖不可見，但應如李器之所見，畫「天主側臥雲上手撫大珠狀」。

其實，類似的幻景圓頂不僅出現在南堂中，在郎世寧所居住的東堂中也有類似景觀。雍正十年，造訪過東堂的李宜顯回憶到：「新造廟宇（東堂）而窮極奇麗，四隅作虹霓門，層層造上，最上頂極圓，正畫天形」。（李宜顯，《壬子燕行詩》）乾隆三十年（一七六五）洪大榮（一七三一—一七八三）指出：「（東堂）器物之奢，遜於西堂，而壁畫之神巧過之」。（《留館錄》上，壬辰年十二月二十二條）由於東堂的重建晚於當時的南堂（西堂），可見郎世寧在幻景壁畫上花了很大的精力。通過比對上述材料可以發現，北堂、西堂乃至東堂的幻景天頂包含了圓形蒼穹部分，可能繼承的是義大利博洛尼亞學派的繪畫傳統，而郎世寧的老師波佐（Andrea Pozzo, 1642-1709）正是此傳統的集大成者。

形柱的比例和繪製作了詳細的註解，這顯然對郎世寧設計主祭壇是有很大的指導意義的。（圖七）

在主祭壇後的聖器室裡，李器之還看到了一幅不同尋常的犬圖，比清宮最早的大圖（畫花底仙彪）（一七二七）早了八年：「北壁門開，而有狗露面門扉，引頸窺外，諦視則元無門焉。但畫門扇於壁，作半開狀而畫狗其下，筆畫塗抹，甚不精細。而近視則畫也，卻立十步外觀之，則分明是生狗，而門扇之內，甚為深邃」。（《西洋畫記》）由於觀者的位置改變，「畫」變成了「生狗」，李器之很很好奇，所以就天主堂的人打聽這幅畫的作者：「問之馬，郎石寧畫雲，其人郎長似是狗也」。

（《一菴集》卷四，庚子年十月二十六條）事實上，這並不是一幅簡單意義的通景線法畫或幻景畫，「露面門扉」以及「畫門扇於壁」說明這是一幅類似於在歐洲低地國家盛行的「窗景畫」（Fensterbild），和當時的室內靜物畫乃至戲劇的盛行密切相關。（註七）上文中〈弘曆妃及永琰孩提時像〉



圖七 波佐在《繪畫和建築中的透視》第一冊中，註解蛇形柱比例及製作則例。

中的窗臺就是最好的例子。

值得一提的是，李器之在參觀該犬圖的前幾日，還曾收到郎世寧轉贈給他的大圖冊，該冊頁「以厚紙畫小狗，剪紙但存狗形，側立地上，猝見如生物，且出地面」（《一菴集》卷四，庚子年十月二十二條），讓他在吃驚之餘不得不贊嘆其技法的巧

妙。當時的耶穌會院內除天主堂外，還有其它類似的大圖。乾隆四十三年（一七七八），朝鮮臨川郡公李德懋（一七四一～一七九三）來訪時，還曾見到了另外一幅犬圖：「堂之右，有小門。門內，有小衙衛。從小門遠望，則北牆畫一大犬，鐵索貫其頂，瞥看則可怖其欲噬，其下有活犬數頭

臥於陰地」。（李德懋，《入燕記》下，正祖二年六月條）其外形和韓國中央博物館所藏的十八世紀〈猛犬圖〉頗有幾分相似。考慮到李器之曾從北京帶回犬圖以及其它西洋銅版畫，〈猛犬圖〉很有可能是借鑒了郎世寧的一個母本或參考了當時北京的西洋銅版犬圖。

另外，金舜協在雍正七年曾提到：「天主殿外西邊有小閣，閣中空而四壁皆畫畫，細密者無非絕妙不可畫狀。見壁上畫五間之閣，而閣中幽深平正其中空間，看看益遠：畫城邑人家者。畫僅一二尺。而若登高俯視，滿城人家：重楹小窗歷歷如真焉。犬立於門而門是畫也，白馬回頭而恍如動蹄：交椅有影，花瓶有陰」。（《燕行錄》卷三）金舜協說的這個地方，據考應該是天主堂西北邊庭院中的一處閣樓。除了「犬立於門」和「白馬回頭」外，他還看到了多幅的室內和城市通景線法畫。

乾隆三十年，洪大容也尋訪至此，看到了類似的景象：「見兩壁畫樓閣人物，皆設真彩。樓閣中虛，凹凸相參，人物浮動如生，尤工於遠

勢，若川穀顯晦，煙雲明滅，至於遠

天空界，皆施正色」。（洪大榮，《溫軒燕記》）另外，他還在天主堂前的東磚牆上看到了一幅「窗景」城市圖：「穿牆而為門，門半啓，望其外樓閣，欄重重，意其有意觀也：前數步察之，果畫也」。（洪大榮，《溫軒書外集》卷七）

根據中國文人如張景運（乾隆朝人，生卒不詳）和姚元之（一七七六～一八五二）在十八世紀末期均的記載，推測這些作品躲過了乾隆四十年（一七七五）的大火。但姚元之所說的「郎世寧線法畫二張，張於廳事東西二壁，高大一如其壁」（姚元之，《竹

葉亭雜記》，卷三），應該指的就是金舜協看到的畫作，而並非嘉慶年人士趙慎軫（一七九七～一八六五）所描繪的〈君士坦丁大帝凱旋圖〉和〈大帝賴十字架得勝圖〉。（註八）這兩幅圖由於並不包含建築，而且也完全不見于洪大容的記載，所以推測應作于郎世寧繪製〈平定準噶爾回部得勝圖〉小稿（一七六二）之後。

綜上所述，西堂內的天頂幻景畫應該完成於康熙五十八到五十九年間，另外郎世寧用「天主耶穌顯聖容像」替換了先前主祭壇上的「耶穌救世主像」，並有可能在雍正三十年地

震後，對幻景畫和聖像畫作了翻新。值得注意的是，天主堂內的大圖、馬圖、建築通景畫以及窗景畫所出現的時間，都要遠遠早於清宮的同類作品。由此可見，天主堂是郎世寧早期實踐西洋美術的重要視覺空間。它不僅是十八世紀東北亞西學的中心，也是我們深入理解清宮視覺文化的必要參照點。^{註九}

作者為海德堡大學東亞藝術史學研究所助理教授

註釋

1. 據筆者實地考證，George Loehr 研究中所提及的「科英布拉小禮拜堂壁畫」並非郎世寧的真跡，而是由多位葡萄牙畫家在一七二〇年代合作完成，現藏於科英布拉大學建築系。見 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court", in: Transactions of the Oriental Ceramic Society 34 (1962-63), 51-66; fig. 1b.
2. Albani 261, fols. 196r-197v, in: António Vasconcelos de Saldanha (ed.), De Kangxi para o Papa pela via de Portugal: memória e documentos

- relativos à intervenção de Portugal e da Companhia de Jesus na questão dos ritos chineses e nas relações entre o imperador Kangxi e a Santa Sé, 3. vol., Macau: Instituto Português do Oriente, 2002, 180-181.
3. 趙慎軫，《燕行錄》，錄《燕行錄全集》卷三十六，首爾：東國大學校出版部，二〇〇一，頁九一。
4. 劉侗、于奕正，《帝京景物略》，北京：北京古籍出版社，一九八〇，頁一五一。
5. 李器之，《西華書記》，錄《一菴集》卷一。
6. Joseph Stöcklein et al. (eds.), Der neue Welt-Bott..., vol. 5, August: In Verlag

- Philips, Martins, und Joh. Veith seel. Erben, 1762, 75 (no. 681).
7. 「窗景畫」和「幻景畫」的差別參見：Stephanie Sonntag, Ein >Schau-Spiel< der Malkunst: Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, München: Deutscher Kunstverlag, 197-200.
8. 趙慎軫，《榆巢雜識》，「崇文門內天主堂」條：「客廳東，西兩壁，畫人馬凱旋之狀」。西文記載見：Charles Le Goben (ed.), Lettres édifiantes et curieuses, 24. Vol., Paris: Chez J. G. Merigot, 1781, P396.