丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格

林煥盛
雲林科技大學文化資產維護系
助理教授

提　　要

丁觀鵬曾經直接學習到郎世寧所帶來的西方畫法，另一方面則從冷枚的稿本中學習到融合古畫圖式和西方畫法。他的摹古繪畫根據乾隆皇帝的意見，具體反映了乾隆皇帝所提的「以郎之似合李格」創作原則。

清院畫在乾隆皇帝的主導下，特別突顯了「摹古」在繪畫創作上的功能。這個現象可觀察自院畫家採用組合的方式將幾種不同的古畫圖式表現在同一畫面上。更值得注意的是，西方畫法也融合其中。從這個角度來看，丁觀鵬的摹古繪畫便與以往宮廷畫家所作的大不相同。以往畫院中所製作的摹古繪畫大多是為了保留古畫的「神彩筆蹤」而「摹搨」。但是丁觀鵬卻將摹古當成創作之前的基本訓練功夫。這種作法繼承了明末清初以來「正統派」畫家所提倡的「集大成」概念，同時也反映了王翬與王原祁等人在清畫院中的具體影響。

關鍵詞：丁觀鵬、清代宮廷繪畫、乾隆院畫、中西交流

前言

丁觀鵬在摹古繪畫裡融合中西畫法的模式，吻合了乾隆皇帝所提「以郎之似合李格」的創作原則。[1]「以郎之似合李格」一語出自乾隆題於金廷標所作的〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉卷，原句為「以郎之似合李格，爰稱絕藝稱全提」，此語曾被胡敬 (1769-1845) 詮釋成因為郎世寧的繪畫有所不足，所以乾隆皇帝讓金廷標採用李公麟的畫風來「補圖」，或被向達（活動於二十世紀上半期）批評成一種「非驢非馬」的畫風。此卷儘管不存，借由丁觀鵬的作品風格，以及清初畫院的集大成作風，我們可重新理解乾隆提出「以郎之似合李格」的意義，也同時理解乾隆時期畫院畫家的活動成因。乾隆時期畫院的風格，近代學者已多有論述，而對於乾隆皇帝如何引導院畫畫家發展院畫風格，丁觀鵬正是我們最佳的例證。

無論是在宮廷服務的時間、畫作數量，或是參與如「三希堂」、「四美具」等內府重要書畫收藏活動等方面，[2] 丁觀鵬 (fl.?-1771) 都足以代表乾隆朝院畫極為重要的面向。隨著清內務府造辦處各作成活計清檔（後簡稱活計檔）的大量使用，清宮院畫家的生平、作畫方式都漸漸明晰，也讓乾隆畫院初期郎世寧、沈源、冷枚、丁觀鵬、乃至金廷標等院畫家及內府所藏畫作間的交互關係趨於明朗。

丁觀鵬於雍正四年入宮，領月俸「錢糧銀八兩，公費三兩」[3]，並於乾隆六年與金昆，孫祜，張雨森，余省，周鯤等皆定為一等畫畫人。[4] 乾隆二十六年金廷標二度升薪後，乃仍比照丁觀鵬此俸。可見丁觀鵬在畫院畫家中的重要地位。

西洋畫風早在明末清初隨傳教士傳入中國，郎世寧在康熙五十四年抵華後，在畫院中影響顯著，不僅是現存流傳的「線畫法」作品，活計檔中郎世寧更時常擔任各處宮殿修繕補畫油畫的工作。根據聶崇正的考證，乾隆七年郎世寧為歐洲風格宮

---

1 感謝拙文的審查委員對內容議題的各項重要建議，更能凸顯本文企圖用「以郎之似合李格」來詮釋乾隆院畫新風格的觀點。

2 乾隆十年 (1745）內府所藏王羲之〈快雪時晴帖〉、王獻之〈中秋帖〉、王珣〈伯遠帖〉等三帖被乾隆皇帝集結，特開一室保存，名曰「三希堂」，並命令丁觀鵬、董邦達、張若靄等三人，分別繪圖於卷末。次年 (1746)，內府接著收入了顧愷之〈女史箴圖〉、李公麟〈瀟湘臥遊圖〉、李公麟〈九歌圖〉、李公麟〈蜀江圖〉等四幅古畫。而丁觀鵬、董邦達、張若靄、鄒一桂等四人，又再奉敕繪圖於各卷末拖尾。乾隆皇帝也特闢一室保存，名曰「四美具」。

3 〈記事錄〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》(後簡稱活計檔) 雍正四年三月十六日 (後依年月日簡寫 4-3-16)，冊 2，頁 320。本文引用中國第一歷史檔案館與香港中文大學合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。

4 〈記事錄〉，《活計檔》乾隆 6-7-8，冊 10，頁 304。

殿敬勝齋繪製貼裱天頂與通景畫，[5] 可以想像當時的紫禁城建築中除了傳統宮殿園林外，也包含了西方建築繪畫的元素與氛圍。

在早期的研究中，將清代畫院的成員分為供奉畫家（如唐岱）、畫院畫家（丁觀鵬）、和傳教士畫家（郎世寧）諸類。[6] 而這三種成員之間，由於工作與帝王要求，亦極常產生師徒（助手）及合作關係，如乾隆初期丁觀鵬以徒弟身分協助郎世寧學習油畫與協助庶務，姚文瀚曾為冷枚徒弟紀錄，乾隆二十四年有丁觀鵬帶徒弟作畫之記錄等等。[7] 這使得畫院的風格在帝王的品味領導之下，展現出一種特殊的作坊現象。

一、丁觀鵬詮釋的西方技法

如前言所述，丁觀鵬曾以郎世寧之「徒弟」身分，於畫院中作畫，並留下作油畫之記錄，此處我們可由的〈太簇始和〉（乾隆 13 年）（圖 1）、〈蕤賓日永〉（圖 2）、〈南呂行金〉（圖 3）看丁觀鵬在「線法畫」上的表現方式。[8] 這三幅畫均使用「定點引線」的作法。但引線在畫面中出現的比重，卻有所不同。其中，〈太簇始和〉最明顯，引線就是畫幅中心的大馬路；〈南呂行金〉次之，引線是短短的一段橋；〈蕤賓日永〉則完全沒有。然而觀眾都可以在這三幅畫中，沿著建築物的屋頂，透過引線，找出定點。引線在畫面上的分隔作用，一向是透視畫法無法避免的表現方式，但在丁觀鵬的作品上卻是隱而不顯。這說明了經郎世寧整理過後的「線法畫」，使得畫家更容易掌握透視法的表現方式。丁觀鵬也因而擴展了描繪畫面空間的能力。迴避了早期透視畫法中，因利用引線分隔空間，而在畫面上所造成的強烈僵直感。

---

5 聶崇正，〈清代外籍畫家與清宮畫風之變〉，《美術研究》，（北京：人民美術出版社，1995）第一期，頁 27-32。

6 杉村勇造，《乾隆皇帝》，（東京：二玄社，1961），頁 176-183；以及王耀庭，〈盛清宮廷繪畫初探〉，（臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1977），頁 62-106。

7 郎世寧與丁觀鵬之活計檔見〈記事錄〉，《活計檔》乾隆 1-3-3，冊 7，頁 193。乾隆 1-9-25 冊 7 204-205；〈記事錄〉，《活計檔》乾隆 3-2-27 冊 8，頁 250-251；〈如意館〉，《活計檔》乾隆 3-3-24 冊 8 頁 212；姚文瀚條見〈如意館〉，《活計檔》乾隆 7-9-28，冊 11，頁 71；丁觀鵬帶徒條見〈如意館〉，《活計檔》乾隆 24-7-25，冊 24，頁 689。

8 〈院畫十二月禁籞圖〉，《石渠寶笈三編》，（臺北：國立故宮博物院，1969），冊二，頁 889-891。〈如意館〉，《活計檔》乾隆 13-7-9，冊 16，頁 251。並參見林莉娜〈靜觀建福－清丁觀鵬畫〈太簇始和〉研究〉，《故宮文物月刊》，326 期 (2010)，頁 114-127。

師承焦秉貞的冷枚則是另一影響丁觀鵬之重要院畫家，[9] 在乾隆皇帝的命令下依照冷枚稿樣，丁觀鵬曾參與並繪製了〈養正圖〉、〈太平春市〉等重要畫作。[10] 由此足可想見冷枚對丁觀鵬產生的直接影響。焦秉貞所任職的「欽天監」為西洋傳教士在宮廷傳播「西學」的中心；而利瑪竇等傳教士引進的西洋繪畫，也算是「西學」之一。因此，學習西方技法的冷枚，對於利瑪竇將西洋畫法與中國傳統畫法對比分析的說法可能相當熟悉。利瑪竇說：

> 中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽之故面有高下而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立，則向明一邊者白，其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫相者解此法用之，故能使畫與生人亡異也。[11]

證諸畫面，冷枚在〈人物圖〉冊（圖 4-1,4-2,4-3,4-4）中的表現，便有別於上述利瑪竇所評「中國畫…無凹凸相」的傳統。〈人物圖〉冊畫面的人，五官及局部肌肉均有明暗的描繪，這便是利用了利瑪竇所說的西洋設色法：「若側立，則向明一邊者白；其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相」。這可說是冷枚接受西方人物畫設色方法的具體成績。

丁觀鵬在〈摹顧愷之洛神圖〉卷（乾隆十九年，1754，圖 5）中將定點透視法套入了（傳）顧愷之〈洛神圖〉卷（圖 6）的構圖中用固定視點來表現景物之間的

---

9 有關冷枚在畫院中繪畫活動的重要文章如下：Rosenzweig Daphne Lange,“Court Painting of The K ang-Hsi Period,”(PhD diss., Columbia University, 1973)；楊伯達，〈冷枚及其避暑山莊圖〉，《故宮博物院院刊》，第一期 (1979)，頁 51-61；Rosenzweig Daphne Lange,“Reassessment of Painters and Paintings at the Early Ch'ing Court,”Li, Chu-tsing, ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: University of Kansas, 1989)，78-86；聶崇正，〈焦秉貞、冷枚及其作品〉，《中國畫研究》，第 6 輯 (1990)，頁 81-84。李亦梅，《清代宮廷畫家冷枚人物畫研究》，（中壢市：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2010）。

10 「司庫劉山九七品首領薩木哈來說：太監毛團傳旨：著將冷枚教回造辦處與丁觀鵬張為邦處畫畫。欽此。」〈如意館〉《活計檔》乾隆 2-4-9，冊 7，頁 174；「司庫圖拉催總韓起龍等押帖一件，內開本十六日。太監傳旨：將冷枚畫成養正圖冊頁十副，唐岱畫山水，孫祜學畫界畫，丁觀鵬畫人物，將來冊頁十副稿臨下先畫，候冷枚新起的稿得時，畫成一部欽此。」〈如意館〉，《活計檔》乾隆 3-8-17 冊 8，頁 217。「司庫劉山九白世秀來說：太監高玉等交送蘇漢臣太平春市圖手卷一卷，隨匣傳旨：著冷枚、丁觀鵬、金昆、郎世寧等四人按此手卷畫意各另起稿一張呈覽，欽此。於乾隆七年四月初五副領催德鄰持來如意館押帖一件。內開本日將起得手卷稿四張呈覽，奉旨准畫。將金昆、冷枚所畫的稿俱著丁觀鵬畫。欽此。」〈如意館〉，《活計檔》乾隆 6-11-14，冊 10，頁 831。

11 利瑪竇分析〈凹凸畫〉一事，參見顧起元，《客坐贅語》（江寧傅春官金陵刻本，1908 年刊），卷六，頁 18b-19b。

「三度空間」，以此取代「顧本」的「圈圍式空間」的表現法。[12] 至於在摹本中無法以透視法圓滿交代的部份，丁觀鵬則以雲煙遮蓋過去。這種設計與他在「線法畫」中的表現一致：藉「遠景雲山」來協調西洋透視法與中國傳統繪畫二者在融合上產生的困難。

丁觀鵬在〈摹顧愷之洛神圖〉卷中也是以西洋的明暗設色法，重新詮釋了這件名作。丁觀鵬的〈摹顧愷之洛神圖〉畫面上明暗設色最為顯著的部份是馬、樹石、怪獸、水紋等。乾隆皇帝再次肯定這件彩色摹本的效果。他說：「見說後生畏，誰云前藝空。神傳期阿睹，目送易歸鴻。詎在依形肖，堪稱積健雄」。「後生畏」明顯地是指丁觀鵬用明暗設色法重臨古畫的視覺效果，足以媲美古人。[13]

丁觀鵬的〈九歌圖〉卷（乾隆二十五年）摹自（傳）李公麟白描本〈九歌圖〉卷。[14] 乾隆皇帝命令丁觀鵬將摹本加上設色。因為他認為〈九歌〉文辭中詭麗的描述需要依靠設色來表現，藉此可以弭補李公麟白描本在設色上過於單調的缺點，目的在於希望藉此與李公麟「爭勝」或為〈九歌圖〉「補闕」。他說：「命丁觀鵬仿為之，殆欲與龍眠爭勝。蓋觀鵬善臨摹，兼工設色，余既用其所長，而歌辭中，若青雲衣，白霓裳，孔益翠旌，龍堂貝闕，非五彩彰施，不足以狀其詭麗，是圖且可為前人補闕矣」。[15]

丁觀鵬的摹古繪畫由於加入了定點透視與明暗設色等西方畫法，而產生了全新的面貌。這當然是受到乾隆皇帝支持的結果，因為乾隆皇帝對於採用新式的西方畫法與摹本中所應該保有的古代畫風，採取兩者並重、不可或缺的結合態度。一方面，他對於西方畫法有相當高的愛好，因而命令丁觀鵬將它融合在所臨摹的古畫當中，希望藉此而能「與龍眠爭勝…為前人補闕矣」。他甚至以「青出藍」的比喻來讚賞丁觀鵬的仿本勝過仇英的〈乞巧圖〉。[16] 另一方面，他又同樣重視古畫的既有成就，而有所謂「見說後生畏（指丁觀鵬的新式西方設色），誰云前藝空（指古畫

12 有關「圈圍式空間（space-cell）的發展，參見 Pao-chen Chen, "The Goddess of the Lo River: A study of Early Chinese Narrative Handscrolls," (PhD diss., Princeton University, 1987), 166-172.

13 有關丁觀鵬運用西洋設色的研究，參閱石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《美術史研究集刊》，第 23 期 (2007)，頁 51-71。

14 見丁觀鵬，〈九歌圖〉，《石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），冊三，頁 1249；李公麟，〈九歌圖〉，見《石渠寶笈》，冊下，頁 1202。另見〈如意館〉，《活計檔》乾隆 24-9-25 冊 24，頁 693。〈如意館〉，《活計檔》乾隆 25-7-04 冊 25，頁 508。可知此卷為乾隆 24 年至 25 年之間成畫。

15 丁觀鵬，〈九歌圖〉，《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1249。

16 參見丁觀鵬，〈乞巧圖〉卷，《石渠寶笈續編》，冊六，頁 3391。

的既有成就）」的說法，讚揚丁觀鵬在古畫的基礎上，結合西方畫法。[17]

二、丁觀鵬的摹古方式：「摹寫筆意」與「集大成」

摹古繪畫，在明末清初的時空中是文人畫家自我訓練的一種模式。從董其昌以來的所謂「正統派」畫家們都以此為主要的創作方式。值得注意的是院畫家丁觀鵬的摹古繪畫，竟然也與正統派畫家「集大成」的作法同出一源。王翬在康熙時期入主畫院之後，他的「集大成」創作方式（利用摹寫真蹟，重新詮釋古代繪畫典範的作法）激發了院畫家創作的嶄新模式。這種情形在大量古畫進入乾隆內府收藏後更形確定。從摹古中再創新的方式，也成為丁觀鵬的主要繪畫模式。至於丁觀鵬所摹畫的對象與內容都是經由乾隆皇帝所指定的，也多是以「奉敕摹寫某畫家筆意」的形式而完成的。所謂的「筆意」，包括了不同的母題與畫風等。由於丁觀鵬是在「集大成」的模式下創作，因此他需要將古、今、中、外等不同的畫風組合在一起—這確實是一項全新的挑戰。

〈仿仇英漢宮春曉圖〉卷（乾隆三十三年，1768，圖 7）款：「春敕敬摹仇英筆意。臣觀鵬恭畫」。[18] 這張畫最足以說明丁觀鵬透過摹古繪畫強烈地意識到古今畫風的差別。從構圖上看來，這卷畫與乾隆六年 (1741) 孫祜、周鯤、丁觀鵬合作的《院本漢宮春曉圖》卷（圖 8）十分類似。[19] 但是細節上則稍有不同。對比《仿仇英漢宮春曉園》卷與《院本漢宮春曉圖》。在這裡丁觀鵬為了表現原來的「仇英筆意」，「簡化」了院本《院本漢宮春曉圖》上許多西方畫法的特徵：包括畫院落用透視法所表現出豐富的空間層次感，以及畫人物用明暗設色法所表現的立體效果。丁觀鵬故意捨棄了當代新技法，因為他意識到這些新技法不可能出現在明代仇英的繪畫中。於是丁觀鵬選擇了仇英繪畫中特有的母題與造型，以便傳達出「仇英筆意」，比如竹林、芭蕉、樹木的造型、仕女的造型等等儘量接近仇英原來的面貌。至於丁觀鵬本《仿仇英漢宮春曉圖》中的侍從，他們的身體比例上過度地小於宮妃，此一特徵則反映出仇英人物畫「尊大卑小」的古法。

以〈蒔竹圖〉卷（乾隆十一年，1746，圖 9）為例。畫面上結合了三種不同

17 參見丁觀鵬，〈摹顧愷之洛神圖〉卷，《石渠寶笈續編》，冊七，頁 3461。
18 著錄見丁觀鵬，〈仿仇英漢宮春曉圖〉，《石渠寶笈續編》，冊四，頁 2241。
19 著錄見〈院本漢宮春曉圖〉，《石渠寶笈》（臺北：國立故宮博物院，1971），冊下，頁 787。

的畫風。[20]（一）西方透視畫法被運用在兩落屋舍的表現上。（二）唐岱整理的「董巨風格」式的山巒，被引用在畫幅的遠方。（三）所沿用的古畫圖式有兩個。一是（傳）仇英的〈畫移竹圖〉軸（圖 10）中大部份的母題，[21] 包括了書齋、雙梧桐與亭子、芭蕉與太湖石、圃師的造型、以及小橋與水澤的畫法。另一則是（傳）南宋趙葵 (1186-1266) 的〈杜甫詩意圖〉卷中用斜對角構圖表現裊裊的雲煙與之字形的坡坨，以及用墨色濃淡來表現雲煙與竹叢交疊處的前後關係。[22]

丁觀鵬的〈蒔竹圖〉與仇英的〈畫移竹圖〉在構圖和空間的表現上有根本的差別。先說構圖上的差別。仇英的〈畫移竹圖〉採用了傳統的三段式構圖法。下段畫的是水際垂柳；中段是梧桐、書屋、蓮池與垂釣的文士、和煮茗整書的童僕等；上段則是竹林、亭子與移竹的圃師三人。至於丁觀鵬的〈蒔竹圖〉則是在定點透視法中將仇英〈畫移竹圖〉的母題予以重組。

西方定點透視畫法在〈蒔竹圖〉中是隱晦的，沒有明顯的「定點引線」法，它以畫面左下角的屋簷為起點，與畫面右上角房舍的屋簷達成一線。值得注意的是，丁觀鵬在透視法中段空缺的部份，引用了趙葵所畫〈杜甫詩意圖〉的圖式，而趙畫〈杜甫詩意圖〉則沿用了趙大年〈江鄉清夏圖〉卷（圖 11）斜角的坡坨以及煙雲造成深遠的空間感的構圖。從趙大年的〈江鄉清夏圖〉到趙葵的〈杜甫詩意圖〉卷再到南宋盛行的「馬夏風格」，他們在固定視點與空間感的表現上，有些類似西洋的單點透視法。[23]

至於丁觀鵬以樹叢雲帶來表現「趙大年風格」的方法實是導源於王翬的詮釋。王翬對宋元名蹟的詮釋使得這些古代畫風有著「定形化」的趨勢，[24] 並透過他入主清初畫院的關係而影響到其他的院畫家。

王翬的「趙大年風格」看起來雖然是垂柳與樹叢雲帶並存，但值得注意的是在王翬的作品上，樹叢雲帶比起垂樹更常出現，成為靈活運用的單元，如他的〈水村圖〉軸（國立故宮博物院）上方竹叢中裊繞的雲煙；又如他的〈仿宋元山水冊〉

---

20 著錄見丁觀鵬，〈蒔竹圖〉，《石渠寶笈三編》，冊五，頁 2431。

21 著錄見仇英，〈畫移竹圖〉，《石渠寶笈續編》，冊五，頁 2802。

22 著錄見宋趙葵英，〈杜甫詩意圖〉，《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1537a-1539b。

23 南宋繪畫中利用故定視點的作法，有著類似西洋透視法的表現。此點參見 Richard Edwards, "The Real World : Style and The Object (Wu 物) in Late Sung Painting ,"《中央研究院國際漢學會議論文集藝術史組》，（臺北：南港中央研究院，1980），頁 37-72。

24 參見方聞，〈王翬之集大成〉，《故宮季刊》，3 卷 2 期 (1968)，頁 27-30。

（圖 12）中橫亙的雲帶等都是佳例。尤其值得注意的是當他在詮釋「趙大年風格」時，特別著重樹叢雲帶的表現，例如他在《仿宋元山水冊》中題道：「令穰畫法，不為崇崖進谷，灌木修篁，只在煙村一曲」；[25] 又如他在〈畫山水〉冊中又說：「只取煙林一曲，以淡蕩勝」等等都可見他對趙畫特別用心之處。[26]

王翬的這種作法實延續了明末畫壇將「師古」、「摹古」當成求新求變訓練過程的概念。而乾隆皇帝欣賞王翬「集大成」的程度，可從他自己收藏王翬作品的情形得到了解。他在「內府所收王翬畫，佳者頗多」的情況下，[27] 仍多予收藏，並加品評，比如有一回當他得到王翬的〈山水冊〉時，便認定這是王翬最好的作品，甚至「并擬其法」，戲為小景。[28] 此例中，不但可見乾隆皇帝對王翬作品的喜好，也顯示乾隆皇帝所擬之「法」，極可能就是王翬的「集大成」之呈現之法。

總之，王翬的「集大成」作法激發了乾隆皇帝以同樣的態度去面對中國傳統繪畫，並用這原則去指導院畫家臨摹古畫；而在摹古的同時又兼用西畫中的定點透視與明暗設色法。這可謂集古今與中西畫法之大成，而丁觀鵬在乾隆皇帝的指導下所作的摹古繪畫，便呈現了這種特色。

三、丁觀鵬摹古繪畫產生的背景

正統畫派開始在清畫院中產生影響力可溯自康熙時期，這與康熙皇帝的文化政策有關。清朝由於是外族入主中國，滿清皇帝採取沿續漢族文化的方法來鞏固他們的統治權。這使得他們在文化上對於漢族所謂的「正統」特別推崇，並形成清初官學的特色。其中官方推崇的學術由「程朱理學」所講究的道統取代了晚明「王學」所主張的心性之學，便是例証之一。[29] 在繪畫方面，董其昌所提倡的、以文人畫為主的「正統派」配合了康熙皇帝所推崇的漢族正統文化政策，成為官方所支持的正統畫派。

正統畫派對清畫院的影響，從康熙時期起到乾隆時期為止，一直在蓬勃發展。

---

25 文見王翬，〈仿宋元山水冊〉，第二幅，「平林村舍」，《石渠寶笈三編》，冊五，頁 2172a。
26 文見王翬，〈畫山水〉冊，第四幅「柳岸河隄」，《石渠寶笈續編》，冊四，頁 2091a。
27 見王翬，〈山水冊〉，《石渠寶笈》，冊下，頁 1192a。
28 同上註。
29 參閱劉潞，〈康熙的文化政策〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1984)，頁 16-22。

首先是由於康熙皇帝對董其昌書畫的喜愛，這成為正統畫派進入清畫院的引路。[30] 繼之，王翬於康熙二十八年 (1689) 以「集大成」的手法繪製〈南巡圖〉。[31] 其後，王原祁於康熙四十七年 (1708) 奉敕編纂《佩文齋書畫譜》；康熙五十年 (1711) 熱河的避暑山莊落成時又奉命繪製〈避暑山莊三十六景冊〉；[32] 康熙五十三年到五十六年 (1714-1717) 則領銜冷枚等院畫家繪製康熙《萬壽聖典》。[33] 雍正時期 (1723-1735)，雖然為期不長，但正統畫派的影響仍然發生作用。院畫家謝淞洲（約活動於十八世紀上半）受到雍正皇帝的重視，被任命「鑒別內府所藏之真贋」。其畫風也是源自正統畫派所強調的元人筆墨。乾隆時期，唐岱仍然受到乾隆皇帝的重視，[34] 這說明了正統畫派的勢力在王翬與王原祁相繼離開宮廷之後，對清代畫院仍有相當的影響力。

而正統畫派的地位在唐岱的詮釋下，更提升到與儒家道統相比的程度。這方面展現於唐岱《繪事微言》（編於 1717）中對「正派」的意見中，其言道：

> 畫有正派，須得正傳，不得其傳，雖步驅古法，難以名世也。何謂正傳：如道統自孔孟後遞衍於廣川昌黎，至宋有周程張朱，統緒大明…畫學亦然，派始於伏羲畫卦，以通天地之德。史皇收蟲漁卉木之形，以舒藻揚芬，筆端造化，於是始逗漏一斑矣。傳曰：畫者成教化，明人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功。蓋精於畫者，嘗問代而一出也。唐李思訓、王維始分宗派。[35]

---

30 正統畫派在清畫院中的發展情形，參閱楊伯達，〈董其昌與清朝院畫〉，《新美術》，1 期 (1993)，頁 37-44。

31 王翬在繪製《南巡圖》時將「集大成」的繪畫形式帶入畫院，而開創了一種「新古典風格」。此點詳閱 Maxwell K. Hearn, "The Kangxi Southern Tour: A Narrative Program by Wang Hui," (PhD diss., Princeton University, 1990), 278-272.

32 著錄見王原祁，《畫避暑山莊三十六景圖》，《石渠寶笈》，下冊，頁 745a-751b。

33 詳見王原祁，《萬壽聖典初集》，收於《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：臺灣商務印書館，1983）總 653 冊，頁 1-20。

34 關於唐岱在清初畫院中的活動情形，參見馬季戈，〈清．唐岱《劉長卿詩意圖》〉，《故宮博物院院刊》，3 期（1988），頁 68-69。又乾隆皇帝在實親王時期與唐岱的關係，參閱 Howard Roger, "Court Painting under the Qianlong Emperor," In Ju-shi Chou and Cloudia Brown. eds., *The Elegant Brush : Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 310. 而唐岱生平的考證，參見 Ju-shi chou, "Tangdai: A Biographical Sketch," *Phoebus 6*, no. 1(1998), 132-140. 再者，有關唐岱的著錄參見張庚，《國朝畫徵錄》卷上，收於《畫史叢書》，冊三，頁 97-98；胡敬，《國朝院畫錄》卷上，收於《畫史叢書》，冊三，頁 4-6。

35 唐岱，《繪事發微》，收於沈子丞編，《歷代論畫名著彙編》（北京：文物出版社，1982），頁 404。

這段文字很明顯地將正統畫派地位比擬為儒家的道統。就唐岱而言，由董其昌沿續元四家，遙接董巨衣缽，而得王維正傳的「正派」，就好比文化上起自孔孟、繼之程朱的道統「正傳」。此一發展，若從康熙皇帝推崇文化正統的政策來理解，自是相當清楚。

再者，滿州皇帝訴諸漢族文化正統時的主要手段是追求古典，這與當時文化界的考證風氣是為一體兩面。明末清初的學術風氣，由強調心性的陽明學說一變而為務實的博古之學，古典考證之學更成為執牛耳的學術主流。王原祁所編纂的《佩文齋書畫譜》明顯地反映出當時考證學風的影響。這可從康熙皇帝在該書的「序言」中得到証明。首先，他明示該書畫譜的編纂主旨在於「為世之嗜古者，樹毫楮之標準，弘考索之旨趣」。[36] 按著又提出一套嚴密的纂輯方針，來為審查作譜。他說：「先明源流以為體，次備規矩以為法，述指要以為學，列次第以為品」。[37] 這使得該書具有「凡所引皆注出處，極便考稽」的優點；更擁有了「實為自有書畫譜以來，最完備之作」的美譽。[38] 其次，康熙皇帝對繪畫源流的考訂，內容上如同翻版自唐代張彥遠所著《歷代名畫記》中的「敘畫之興廢」。[39] 他說：

> 若圖畫之事。始自秦漢，盛於六朝。其間作者輩出，曹衛顧陸擅能於前，董展孫楊流聲於後。隋有何鄭，唐則閻吳。大抵皆畫佛像人物，下筆輒依故事。殆氣韻之超，極於潑墨；寫生之精，窮於沒骨。而畫之變盡焉。[40]

更凸顯出康熙皇帝視古典為正統的文化政策。日後，乾隆皇帝策動群臣為內府收藏的書畫編輯成《石渠寶笈》等書時，在考證上的主要依據便是《佩文齋書畫譜》對書畫源流「援證浩博」的精神。[41]

總之，正統畫派在康熙皇帝建立官方正統書畫觀的過程中扮演著重要的角色。它不僅成為清院畫的主要表現形式；並且代表官方書畫觀的主要內容與理論基礎。

---

36 文見孫岳頒等撰，《御定佩文齋書畫譜》，收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），總 819 冊，頁 1-2。

37 同上註。

38 文見余紹宋，《書畫書錄解題》，（浙江：浙江人民美術出版社，1982），卷八，頁 27。

39 《歷代名畫記》中「敘畫之興廢」：「圖畫之妙，爰自秦漢，可得而記。降於魏晉，代不乏賢。及乎南北，哲匠間出，曹衛顧陸擅重價於前，董展孫楊垂妙蹟於後。」文見張彥遠，《歷代名畫記》，收於《畫史叢書》，冊一，頁 3。

40 同註 43。

41 《石渠寶笈續編》凡例：「法書名畫具源流，《佩文齋書畫譜》援證浩博，足可依據」。

此點明顯反映了一件事實：清內府的書畫收藏，從規模上與價值標準這兩方面來看，都與明末清初江南的收藏文化，息息相關。自康熙時期起，董其昌、高士奇二人的收藏意見，便是內府書畫收藏的重要指導原則。[42] 這種現象也在乾隆皇帝身上反映出來，最明顯的是他在題跋中時時與董、高二人較量；而且在他所敕編的《石渠寶笈》與《秘殿珠林》的編輯形式上，也大多仿照高士奇《江村消夏錄》的體例，[43] 甚至專闢一室，引用了董其昌的「畫禪室」名號以貯存古畫。乾隆皇帝在此基礎下透過收藏古畫、考證古畫，又令丁觀鵬等畫畫人作摹古繪畫，讓畫家有機會直接學習古畫，並從中創新。這些措施在在地顯示了董其昌以來正統畫派的強大勢力，並影響乾隆皇帝以摹古繪畫作為院畫新風格的重要元素。[44]

四、丁觀鵬摹古繪畫所見的乾隆院畫新風格

(一)、「以郎之似合李格」的對作原則

從丁觀鵬的摹古繪畫中可以發現「以郎之似合李格」的面貌是多樣的：「郎之似」包括了自郎世寧所代表的明暗設色法與透視法等新式樣的西方畫法；「合李格」則不單只是指李公麟的畫風，而是對古畫圖式的泛稱。[45] 這個創作原則由丁觀鵬與其他院畫家共同奉行。顯然「以郎之似合李格」是乾隆皇帝用來指導院畫創作時，「一以貫之」的標準。以院畫〈萬樹園賜宴圖〉軸（圖 13）為例，畫中很明顯地運用了西洋明暗設色與焦點透視法。[46] 雖然如此，在「以郎之似合李格」的原則下，本幅畫面上乾隆皇帝出現時的場面便利用了古畫圖式。古畫中表現帝王出現時的場面有一個固定的圖式，如（傳）閻立本〈歷代帝王圖〉或〈步輦圖〉中的帝王形象，左右有隨從服侍的作法。該圖式也被〈萬樹園賜宴圖〉所引用。

不料這個影響乾隆院畫創作的重要原則，卻被胡敬將它詮釋成因為郎世寧的繪

---

42 此點參閱余紹宋，《書畫書錄解題》，（浙江：浙江人民美術出版社，1982），「江村書畫目」條，卷六，頁 17；「江村消夏錄」條，卷六，頁 34。再者，康熙皇帝寵遇高士奇的情形，參閱來新夏，〈清代宮廷學者高士奇和他的著作〉，《故宮博物院院刊》，2 期 (1982)，頁 42-44。

43 余紹宋，《書畫書錄解題》，「江村書畫目」條，卷六，頁 34。

44 感謝本文審查委員建議有關正統畫派對清代院畫之影響，在目前文獻描述之外，應更增加實質畫作的比對。這確實是清代院畫有待發展的議題。

45 有關「以郎之似合李格」的詮釋，參閱王耀庭，〈郎世寧合筆畫研究：以國立故宮博物院藏品為主例〉，《「激盪與新生－亞歐文化藝術的交流」學術研討會》，2015。

46 有關院畫〈萬樹園賜宴圖〉軸中運用西洋明暗設色與焦點透視法的描述，參閱楊伯達，〈萬樹園賜宴圖考析〉，《故宮博物院院刊》，4 期（1982），頁 16-20。

畫有所不足，而讓金廷標採用李公麟的風格「補圖」，日後的學者也據此批評它是一種「非驢非馬」的畫風。如此惡評主要與胡敬在《國朝畫院錄》中對「以郎之似合李格，爰成絕藝稱全提」的解釋息息相關。因此我們對胡敬的說法有必要重作了解。

首先需要說明「以郎之似合李格」既然是乾隆皇帝用來指導院畫創作時，「一以貫之」的標準，為什麼這個創作原則直到乾隆二十八年 (1763) 才由他題在金廷標所作的〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖卷〉上。根據本文對丁觀鵬摹古繪畫的分析之後發現，這是為了再一次宣示給乾隆二十二年 (1757) 才進畫院的金廷標，讓他依樣執行罷了。[47]

金廷標〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉卷的繪製始末如下：先是，乾隆二十八年 (1763) 郎世寧在金廷標之前，以西洋明暗設色法作〈愛烏罕四駿〉一卷（圖 14）。其目的在於乾隆皇帝利用郎世寧的寫實技巧，使繪畫成為具有「神聖性」的史實物証，達到「誌實作訓」的效果，讓四方的新藩舊屬得以永遠臣服在大清的聲威中。[48] 然而郎世寧先前所畫的〈愛烏罕四駿〉缺少古畫的風格。於是，金廷標奉命再作一卷，採「以郎之似合李格」的原則，將原先郎世寧的西洋設色寫實作風，與李公麟〈五馬圖〉中馬伕執靮的圖式，兩者融合，如此便可達到藝術創作上絕妙的表現。[49] 但是〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉現已不存，我們可藉金廷標的〈松陰牧馬圖〉（圖 15），來幫助我們想像〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉的面貌。〈松陰牧馬圖〉中馬匹的設色沿襲了郎世寧以西方明暗設色所作的馬畫風格，一旁拉縴的馬夫身上的衣紋則仍是中國傳統線描的作法。其實這類

47 金廷標在乾隆畫院的活動時間，詳細考證見楊婉瑜，《清代宮廷畫家金廷標（?-1767）歷史故實畫研究》，（中壢市：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012）；聶崇正，〈清代宮廷畫家雜談〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1984)，頁 44-45。

48 乾隆皇帝的題跋說：「別毛按品予嘉號，永誌底貢無乘睽，所幸在此懼在此，太保作訓吾將徯」；而大臣們也在題跋中，點明了乾隆皇帝的意圖：「上寵錫嘉名，下繪院具圖，…亦孳孳於誌實作訓，幸與懼并，以茲昭示方來」。文見郎世寧，〈愛烏罕四駿〉，《石渠寶笈續編》，冊六，頁 3052a-3052b。

49 乾隆皇帝在金廷標所畫〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉卷上的題畫詩，全文如下：「元祐頗亦訖聲教，于闐董氈建秋鞮，左騏驥院育良駟，鳳頭錦膊名堪稽。以此公麟留妙蹟，不脛乃入西清西，徒觀傳神及畫骨，詎珍金躨與玉題。茲者致貢愛烏罕，昂藏有過無不齊。泰西繪具傳別法，墨骨曾命寫裘蹄。著色精細入毫末，宛然四駿騰沙隄。似則似已遜古格，盛事可使方前低。廷標南人擅南筆，撫舊令貌貌耳批。驄騮騄駿各曲肖，卓立亦已超雲霓。副以于思且反本色，執靮按隊牽駃騠。以郎之似合李格，爰稱絕藝稱全提。匪說攸聞垂往訓，萬類一理終無睽，長歌慚匪工部建，陡懷往作吟蘇徯。命金廷標摹李公麟五馬圖法，畫愛烏罕四駿。因疊前韻作歌。癸未（1763，乾隆二十八年）夏日」文見金廷標，〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉卷，《石渠寶笈續編》，冊六，頁 3392a-3392b。

畫風，早已在丁觀鵬的〈墨妙珠林〉冊「岑羲」頁（乾隆十二年，1747，圖 16）上發現了。因此，這當中「以郎之似合李格」的創作原則早經丁觀鵬在乾隆十二年 (1747) 之間運用過，十年後金廷標只是再按著它來完成〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉卷。

然而金廷標是否一直運用了「以郎之似合李格」的原則作畫？他在〈負擔圖〉（圖 17）中的人物情節，選用了仇英〈春遊晚歸〉（國立故宮博物院）的圖式；而山水樹石等母題，則來自趙孟頫的《鵲華秋色圖》卷。他的另一張畫〈弘曆宮中行樂圖〉橫幅（乾隆二十八年，1763 圖 18）中鹿隻與人物的臉部採用了西洋明暗設色法。古畫圖式方面，他則按著乾隆皇帝在題畫詩上的指定，要以「松年（劉松年）粉本摹作東山（東山攜妓）趣」，而且畫面上嬪妃羅列的樣子，還要「較勝明妃出塞圖」。[50] 證諸畫面，水榭樓閣、怪松峭壁等母題，確實與劉松年的〈四景山水圖〉卷中所見，極為相似。根據以上的分析，金廷標也像丁觀鵬一般，確遵循著「以郎之似合李格」的原則來創作。

但是何以胡敬將金廷標的〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉當成是金廷標仿李公麟筆為郎世寧的作品「補圖」？因為他知道金廷標被乾隆皇帝推崇為「七情畢寫皆得神，顧陸以後今幾人」的傳神好手。[51] 於是，他就從傳神與否為標準，來詮釋乾隆皇帝在命郎世寧畫〈愛烏罕四駿圖〉之後，又令金廷標作〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉的這件事情。進而將乾隆皇帝題在郎世寧〈愛烏罕四駿〉卷中「似則似矣遜古格」一語，理解成「觀愛烏罕四駿，高廟仍命金廷標仿李公麟筆補圖，於世寧未許其神全，而第許其形似」。[52] 換句話說，胡敬將「以郎之似合李格」詮釋成郎世寧的繪畫只有「形似」沒有「神全」，因此他才認為乾隆皇帝命金廷標作〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉是為了彌補郎世寧的不足。

胡敬的說法實在是偏解了乾隆皇帝的意見。因為乾隆皇帝並沒有用金廷標作〈摹李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉來批評郎世寧的畫風。他說：「前歌曾命郎世寧為圖，世寧所畫，有馬而無人，茲各寫執靮人一，如伯時卷（五馬圖）中

50 金廷標的〈弘曆宮中行樂圖〉橫幅，未見《石渠寶笈》等書著錄。本文所引乾隆皇帝題詩，見故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992），圖版 116，頁 192-193。

51 文見胡敬，《國朝院畫錄》卷下，收於《畫史叢書》，冊三，「金廷標」條，頁 31。

52 文見胡敬，《國朝院畫錄》卷上，收於《畫史叢書》，冊三，「金廷標」條，頁 18。

法」。[53] 可見，古畫圖式的加入與否才是乾隆皇帝的重點。

總之，乾隆皇帝有計劃地經營畫院，而將「以郎之似令李格」作為院畫家的創作原則。丁觀鵬的摹古繪畫便是該原則的具體表現的。

(二)、中國傳統圖式的運用

乾隆皇帝雖然在正統派畫家「集大成」觀念的影響下，推出了「以郎之似合李格」的創作原則。然而，就作品的表現而言，乾隆院畫卻與正統派的「集大成」畫風不盡相同。正統派的「集大成」畫風從董其昌起便積極地建構出一套細密複雜的理論以及相對應的表現技法。他們不僅從摹古的過程中整理許多圖式，加以組合創新；更重要的是他們在這種看起來「公式化」的圖式組合中，利用筆墨的變化產生不同於傳統的新式樣。這是「集大成」從摹古中創新最重要的精神。[54] 反觀清畫院受到「集大成」觀念影響之後的表現，從康熙畫院「取西法而變通之」到乾隆畫院「以郎之似合李格」等作法，都是著重在圖式的組合上，並沒有追求筆墨上的變化。這裡所謂的圖式，可從丁觀鵬在摹古繪畫上的表現加以歸納，包括了構圖方式、母題、以及畫家個人風格等。

乾隆時期的宮廷畫家在運用圖式再行創作這方面已經形成一種風尚。正統畫派的宮廷畫家忠實地演練著由董其昌以及「四王」所整理出來的各種古畫圖式。而專業的宮廷院畫家對圖式的運用也很明顯。他們一方面接受乾隆皇帝所指命，依古畫圖式再行創作；另一方面他們也加入了職業畫家的傳統圖式，如《三才圖會》中所輯的「畫法圖」，其中包括了「體法」：行、立、坐、臥圖等四種，以及「像法」；一分至十分像圖等十一種，還有人物畫母題：「鼓琴圖」、「臨流圖」等的三十七種圖式。[55] 至於西洋傳教士畫家也無法自外於這個大趨勢，如以郎世寧在清畫院中的馬畫為例，畫面上都有一匹瘦馬出現（圖 19），這顯然不是所謂的「寫生」，而是按著一定的圖式來製作。[56] 因為同樣的作法，早在康熙五十七年 (1718) 冷枚所畫

---

53 清高宗，《清高宗御製詩文全集》，（北京：中國人民大學出版社，1993），第四冊，御製詩三集卷 31，頁 680。

54 此點參閱方聞，〈董其昌與正統派繪畫理論〉，《故宮季刊》，2 卷 3 期（1968），頁 1-18。方聞，〈王翬之集大成〉，《故宮季刊》，3 卷 2 期（1968），頁 27-30。方聞著、宋曉霞譯，〈董其昌和藝術的復興〉，《美術研究》，1 期（1991），頁 21-28。

55 「畫法圖」參見王圻纂輯、王思義續輯，《三才圖會》，（上海：上海古籍出版社，1988），中冊，人事，卷四，頁 1638-1650。

56 參見馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義－從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮季刊》，27 卷 3 期（2010），頁 103-138

的《畫馬》冊（圖 20）中就會出現過。

「瘦馬」是一個流傳已久的圖式，在傳統馬畫中對神駒的要求，壯碩只是其中的一類；另外還有一類便是肋骨「細而多」的瘦馬。元代的任仁發 (1254-1327) 以畫馬聞名，他曾說過：「馬肋貴細而多，凡馬僅十許助，過此即駿足，惟千里馬多至十五肋」。[57] 這更足以說明郎世寧的馬畫也參用了中國傳統的圖式來製作。而這種運用中國圖式來創作的方式，正是另一位傳教士畫家王致誠（Jean Denis Attiret，1702-1768）所埋怨的「新體」繪畫。他在製作〈萬樹園賜宴圖〉的過程中，依據運用圖式創作的原則，使得他在表現西洋透視畫法的同時必須加入古畫圖式。然而這是乾隆皇帝的旨意，他也只能屈從。所以，王致誠因此感嘆的說：「吾等所繪之畫皆出自皇帝之命…呈閱時不如其意，輒命退還修改…惟有屈從其意旨而已」。[58]

乾隆畫院中除了運用古畫圖式來創作之外，當時院畫中新創的圖式也被院畫家們所引用：

（一）清院畫中特有的題裁〈冰嬉圖〉，有兩種表現形式，一是沈源的〈冰嬉圖〉軸（乾隆十一年）；一是金昆、程志道、福隆安等合作的〈冰嬉圖〉卷。這兩張作品上所描繪的冰嬉場面，或多或少，均參考了實際的屬於「紀實畫」一類。[59] 但金昆等人所合作的〈冰嬉圖〉以漩渦形來表現冰嬉的場面，比起沈源的本子更為圖式化，而成為日後同類作品的典範。

（二）西洋透視法在清畫院中所發展出來的「線法畫」也成為新興的圖式。不僅院畫家採用，連翰林畫家也引用，如翰林畫家董邦達的〈四美具贊圖〉軸（乾隆十一年）與院畫家沈源的〈畫琴德簃圖〉軸。而且個人創作時用，集體合筆時也使用，如院本〈新豐圖〉軸（乾隆九年）與張廷彥的〈畫登瀛洲圖〉軸（乾隆三十三年）。

（三）翰林畫家的作品也成為院畫家所沿用的圖式，如董邦達的〈弘曆松蔭消夏圖〉軸（乾隆十年）被張宗蒼、郎世寧等院畫家完整複製在〈弘曆撫

57 文見阮元，《石渠隨筆》，收錄於《筆記小說大觀》，（臺北：新興書局，1978），二十二篇，第十冊，頁 6420。

58 參見向達，〈明清之際中國美術所受西洋影響〉，頁 33。

59 有關清宮中冰嬉的活動，參閱簡松村，〈轉龍蹙鞠說冰嬉〉，《故宮文物月刊》，2 期 (1988)，頁 80-83；而〈冰嬉圖〉被歸為「紀實畫」，見楊伯達，〈清代康、雍、乾院畫藝術〉，《中國美術全集》，（臺北：錦繡出版社，1987），繪畫編，10，《清代繪畫》，中，頁 21。

琴圖〉軸（乾隆十八年）上。[60] 差別在前者是水墨，後者則加上了設色。

（四）乾隆皇帝更拿畫家能否掌握古畫圖式來審核民間「薦舉」的畫家，如王岑與陳士俊兩人都曾在內府，王氏曾仿馬和之筆意作〈毛詩圖〉，二人後來更在繪製〈樂舞圖〉之後分別得授不同官職。[61]

總之，乾隆時期的宮廷畫家運用既有圖式進行創作的現象十分普遍。畫院中正統畫派、職業畫家、西洋畫家等各種不同背景的畫家，便在這種運用圖式再行創作的方式之下，形成了融「古今中外」一爐的新「集大成」風格，那代表了乾隆院畫的新品味。

(三)、畫面敘述能力的新發展

〈十二月令圖〉(國立故宮博物院藏）是院畫家將乾隆皇帝的御製詩結合描繪實景的典型代表作。畫家以「圓明園」的實景為藍本，參考乾隆皇帝在〈圓明園四十景詩〉中的描述，採單點透視畫法，描繪出園中十二個月的生活型態。[62] 而且〈十二月令圖〉與〈圓明園四十景詩〉中的每一單景都有「水域」的表現，這則符合了「圓明園」地區「傍山依水」、「凸山凹池」紛列的實際地理景觀。[63] 關於院畫家在〈十二月令圖〉中將御製詩的內容轉譯到畫面的情形，可以「三月」與「七

---

60 按聶崇正的說法，乾隆十八年 (1753) 張宗蒼的〈弘曆撫琴圖〉軸，人物由郎世寧畫成；衣紋似金廷標；山水由張宗蒼主筆。見故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，(北京：文物出版社，1992)，圖說 94，頁 258。但金廷標於乾隆二十二年 (1757) 才入宮，故不可能合作此畫。

61 王岑的事蹟如下：「王岑字玉峰，號白雲山樵，本錢塘人，與商丘宋氏 (宋犖) 有中表親，遂入籍河南，宋富收藏，岑故善畫，見倪高士《獅子林》真蹟，喜而欲狂，銳意臨摹，寒暑無間。後挾技入京，游於張得天 (張照)、董東山 (董邦達)、李穀齋 (李世倬)、張晴嵐 (張若靄)，及諸名宿家，用勵滋大 (勵宗萬) 薦，奉敘臨內府名繪。又出馬和之真蹟，倣其意作《毛詩圖》。久事筆硯，夜以繼日，繪《樂舞圖》成，議敘，授雲南霑益州吏目，即赴任。」；再者，陳士俊的事蹟如下：「陳士俊字獻廷，浙江山陰人，寄居杭城。以善寫真名兩浙。乾隆丁巳 (乾隆二年，1737) 初至都，淪落不偶，橋寓僧室，育遇青崖上人，延至臥佛，寫木成和尚大像，宛然如生。其諸名剎皃孫，爭相傳寫，以是受如於得天 (張照)，聘繪《樂舞圖》，圖成，議敘，旋以張若靄薦，供奉內廷，因得縱觀馬和之真蹟，筆思大進。墨梅，尤蒼勁研媚，雖像師雪湖 (劉世儒)，然已出藍，惜人鮮識其長」。上列二文見佚名，《讀畫輯略》，引自洪業輯校，《清畫傳輯佚三種》，哈佛燕京大學引得編纂處，《清代畫家字號引得》，(上海：上海古籍出版社，1990)，頁 58-59。

62 關於〈十二月令圖〉的創作時間與相關問題，請參見陳韻如，〈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 夏)，頁 103-179。乾隆皇帝，〈御製圓明園四十景詩〉，全文參見《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1787b-1788a。

63 「傍山依水」一詞出自雍正皇帝〈圓明園記〉：「圓明園在暢春園之北，朕藩邸所居賜園也…朕以扈蹕，拜賜一區，林泉清淑，陂淀渟泓，因高就深，傍山依水」文見〈御製圓明園記〉，《石渠寶笈續編》，冊七，頁 3755a-3756a。另「凸山凹池」一詞出自乾隆皇帝〈圓明園後記〉：「昔我皇考因皇祖之賜園，修而茸之，…而軒墀亭榭，凸山凹池之紛列於後者」文見〈御製圓明園後記〉，《石渠寶笈續編》，冊七，頁 3757b.

月」二圖為例。

「三月」（圖 21）是以〈圓明園四十景詩〉中「坐石臨流」的詩意為描繪的內容。詩曰：「仄澗中眾泉奔區…激波分注，潺潺鳴籟，可以漱齒，可以泛觴…東為同樂園，白石清泉帶碧籬，曲流貼貼泛金荷，年年上巳尋歡處，便是當年晉永和」。[64] 其中所謂「當年晉永和」指的是歷史上「蘭亭修禊」的傳說。它發生在東晉永和年間（345-356）的「上巳日」（陰曆三月三日），故以此作為〈十二月令圖〉描繪「三月」景的主要內容。畫面前方左下角輩出「曲水流觴」的景象，傳達了詩中「當年晉永和」的主題。畫面右下角畫的是「同樂園」，據檔案的記載：「同樂園」後樓下安有玻璃窗，畫面也確實畫出安有玻璃窗的屋宇，顯然是對「同樂園」實景的描繪。[65] 畫面遠方所繪農漁景象，也是出自〈圓明園四十景詩〉中「北遠山村」的詩意：「循苑牆，渡北關…矮屋幾楹漁舍，疏籬一帶農家。獨速畦邊秧馬，番岸上水車。牧童牛背村笛」。[66] 畫家利用透視法的左上右下對角線斜切畫幅，上半部描繪「北遠山村」詩中的意境；下半部描繪「坐石臨流」詩中所謂「同樂園」旁「曲水流觴」的歡樂景象。

「七月」（圖 22）是表現〈圓明園四十景詩〉中「西峰秀色」的詩意，又加入了七月「乞巧」習俗的場面，就成為「七月」描繪的主要內容。詩曰：「軒極洞遠，面臨翠巘。西山爽氣，在我襟袖。後為含韻齋，周值玉蘭十餘本，方春花氣襲人，晚入眾香國裡…不如詩客窗中玩，結構既久蒼苔老，花棚藥，令相縈抱，憑欄送目無不住」。[67] 畫面的重點以「乞巧」的活動為主，它位在畫幅左上右下對角線的中心點上。畫幅上方院落畫出「後為含韻齋，周值玉蘭十餘本，方春花氣襲人，晚入眾香國裡」的氣氛；而最頂端所描繪的雲山，則是「西山東氣，在我襟袖」的寫照。

綜上所述，乾隆皇帝在〈圓明園四十景詩〉的描述中加入了「方位」的形容，而院畫家用定點透視法加以配合的結果，在畫面空間的表現上是多樣性的，如「三月」景是開放的空間，而相對的「七月」景則是封閉的空間。

---

64 參見〈御製圓明園四十景詩〉，《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1790a。

65 見中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料圓明園》，（上海：上海古籍出版社，1991），下冊，279 條，頁 1193。

66 〈御製圓明園四十景詩〉，《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1787b。

67 〈御製圓明園四十景詩〉，《石渠寶笈續編》，冊三，頁 1787b-1788a。

值得注意的是，畫家在安排畫面人物的位置峙，對於空間感的表現極為重視。以「三月」為例：「曲水流觴」的文士們利用身體坐臥的姿態，配合著曲水，呈現出「S」形的律動，尤其是最前方的文士，背對著觀眾，舉起右手指向前方，在視覺上給觀者一種前導作用。與此同時，畫面上對角線左上方有圓窗的屋子，其中的人物正朝著「曲水流觴」的場景看。這一前一後的呼應關係，使畫中人物的活動雖然處在開放性空間中，但各種活動之間卻依存著一種緊密的聯絡關係。又如「七月」景中，畫面前景水城周圍的人物，視線均朝向畫面中心「乞巧」的場景，引導觀眾注視畫面的重點所在。然而這種表現手法也見於傳統寫實性繪畫中。如今這種傳統的作法也同時出現在西洋透視法的空間表現上，這正是清院畫融合中西畫法的明証。

院畫人物畫在上述作法下的特色是著重集中敘述的焦點與凝聚情節的高潮，人物之間敘述的重點則被描繪在畫幅最前方，以便逼近觀眾，產生臨場感。丁觀鵬在〈蒔竹圖〉中便是將人物情節放置到畫面最前方，並利用人物肢體手勢的動作，來表現畫面的內容。反觀仇英的〈畫移竹圖〉，雖然它與〈蒔竹圖〉上的母題一樣，但各組人物之間過於分散，這與孩童的畫面空間結構有直接的關係，因為人物活動被分隔在三段式疊架性空間之中，不易形成一個焦點。其它院畫人物也有一致的表現，如金廷標的〈弘曆宮中行樂圖〉（圖 18）中。乾隆皇帝的位置偏在左上角，其他的人物則分列在靠畫面最近的橋上及前後的岩石區中。橋左前方的太監，他前進的方向暗示著通往乾隆皇帝的路。橋右後方的太監則回頭呼應岩石後方的另一組太監。金廷標利用人物面相肢體之間的呼應關係，使得畫面上岩石區內不甚明朗的路徑，頓時起了連貫的作用。同時也讓觀眾了解到這是發生在同一時空下的情節。乾隆皇帝在該畫的題詩中以「前行迴顧，後行呼」形容畫面的人物，確實相當切題。[68] 還有郎世寧的作品也不例外。他的〈弘曆觀畫圖〉軸（圖 23）中描繪乾隆皇帝正在觀賞丁雲鵬的〈掃象圖〉（圖 24）。有趣的是，〈弘曆觀畫圖〉中的構圖與人物衣紋等作法，均來自〈掃象圖〉。但是在人物的互動上，兩者的表現卻有極大的差別：〈掃象圖〉中的人物雖然也有肢體的動作與臉部顧盼的表情，但三組人物之間卻沒有互動的關係。反觀〈弘曆觀畫圖〉中所有人物的活動則都指向畫面的焦點一乾隆皇帝觀畫的動作上。可見，乾隆院畫人物在西方透視法的影響下，也引用了中國傳統人物畫中眼神顧盼與肢體引帶等作法，並因此成為院畫人物的主要風格

68 「前行迴顧，後行呼」一詞，出自乾隆皇帝在金廷標畫〈弘曆行樂圖〉上的題畫詩，見故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，圖 116，頁 192-193。

特徵。

在這一觀點下，李公麟的人物畫在乾隆皇帝所提倡的「以郎之似合李格」的創作原則中，就格外的具有意義。一般對李公麟人物畫風格的描述，不論是著錄記載或收藏題記都強調兩個重點：一是他承傳了顧愷之「高古游絲描」的筆法；另一點則是他沿續了顧愷之畫人物時「意在筆先」的特色。但這都不如乾隆皇帝來得透徹。因為他直接從李公麟的作品上洞悉畫家的心意與畫面安排的巧思，揭開了李公麟人物畫的傳神秘訣是的令傳達出畫家內心的情愫。這原本是一種相當抽象的意念，但李公麟卻能在微妙的人物關係中，透過人物動作及故事情節的描繪將它傳達給觀眾。乾隆皇帝在李公麟所繪〈便橋會盟圖〉的題跋中便指出，這是李公麟利用描繪唐太宗與突利會盟便橋一事，想像當時「貞觀之治」，在盛世裡能夠不戰而屈敵的威行，用這來傳達他內心中的感慨，因為北宋政府面對當時遼金等國的威脅竟惱於予取予求的窘況。所以乾隆皇帝認為〈便橋會盟圖〉是李公麟「有感於國威之不振」，將「深心之所託於毫素」的作品。[69]

乾隆皇帝認為李公麟的〈免胄圖〉卷（圖 25）是他微妙地表達內心意旨的典範作品，因而將此畫譽為「公麟妙蹟所見第一」。[70] 畫中描寫唐朝郭子儀於涇陽見回紇的故事。乾隆皇帝認為李公麟描繪的重點是「子儀誠喻」與「葛羅欽服」，[71] 其中「誠喻」與「欽服」都是極難描繪的內心意象，但李公麟描繪之妙就妙在「胥於搓手中形之」。證諸畫面，李公麟〈免胄圖〉中「握手」的動作正是故事情節中的高潮，同時也是畫面的焦點，畫面上雙方人馬的視線也多集中於此，甚至連人物與馬匹也都以生動的表情輔助「誠喻」與「欽服」等抽象意念的表現。[72] 這正是乾隆皇帝透過收藏古畫，直接從畫面上體會到的重點。此一深刻的領會，可用他在李公麟〈便橋會盟圖〉引首上的題字「寫心望古」來說明，其中「寫心」一詞相當切題的點出乾隆皇帝比起史上收藏家對於李公麟的人物畫有更獨到的瞭解。

上述李公麟的人物故事畫風透過了乾隆皇帝對清院畫產生了直接的影響，方式則是經出臨摹。回顧丁觀鵬摹李公麟〈明皇擊球圖〉卷所作的〈唐明皇擊鞠圖〉

---

69 見古原宏伸編，《文人畫粹編》，第二卷，《董源、巨然》，（東京：中央公論社，1975），圖說 66。

70 乾隆原題畫語為「公麟妙蹟，所見甚多，此為第一」，參見李公麟，〈免胄圖〉卷，《石渠寶笈續編》，冊二，頁 946。

71 出處，同上註。

72 參見邱士華，〈化干戈為玉帛－李公麟免胄圖賞析〉，《故宮文物月刊》，第 378 期 (2014)，頁 104-115。

（圖 26），正是表現擊球活動高潮的佳作。如此的「李格」，豈不正是乾隆院畫人物畫的風格導師？！

再者，乾隆院畫人物的發展，顯示出宮廷與民間在吸收西方畫法之後，產生了截然不同的繪畫品味。這可從乾隆皇帝對金廷標作品的喜好或將徐璋迅速遣離畫院等事件加以了解。徐璋 (1694- ？) 以畫肖像寫真傳神聞名於松江一帶。江寧織造圖拉（生卒年不詳）將他荐舉入宮廷畫院。但他從乾隆十四年 (1749) 五月二十六日到七月四日，在短短不到兩個月的時間，便被乾隆皇帝斥回。[73] 相反的，同樣來自漸江的職業畫家金廷標，於乾隆二十二年 (1757) 入宮之後，卻被乾隆皇帝喻為「七情畢寫皆傳神，顧陸以後今幾人」的傳神好手。[74] 兩相比較，他們在畫院中受到的待遇，真是天壤差別。更值得注意的是，徐璋是繼曾鯨 (1568-1650) 之後，以寫真聞名的「波臣派」第三代傳人，此派是民間融合西方畫法最為成功的一支。[75] 就技法的發展而言，「波臣派」的寫真技術與清畫院裡的西方畫法，在性質上最為接近，也應該最容易為乾隆皇帝接受才對；而從檔案上來看，徐璋並沒有犯錯的記錄，那麼促使他迅速被遣回的原因，應當是民間「傳真為畫家一派」的肖像畫不合宮廷的繪畫品味所致。[76]

此點也可藉自徐、金兩人進入畫院前後的畫風加以了解。徐璋離開乾隆畫院之後，仍然在北方停留了將近一年才返回松江。此間他畫了〈李鍇獨樹圖〉。這張作品忠實反映了，畫中人物「英姿颯爽，德容肅穆」的氣質，卻無戲劇情節的描繪。[77] 民間畫風中「寫真傳神一派」的主要特色，是以人物臉部神情為主要描繪的重點。同時期揚州出名的寫像專家丁皋（生卒年不詳），在他所著的《寫真秘訣》

73 徐璋進出宮廷畫院的檔案記錄，參閱聶崇正，〈清代宮廷畫家雜談〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1984)，頁 47-48。

74 文見胡敬，《國朝院畫錄》卷下，「金廷標」條，收於《畫史叢書》，冊三，頁 31。

75 有關曾鯨如何從傳統肖像畫中融合西法，詳參閱李國安，《明末肖像研究》（臺中：東海大學歷史研究所碩士論文，1991），頁 110-114。

76 李斗所輯《揚州畫舫錄》，特闢「傳真為畫家一派」一條，記錄傳統肖象畫家受到西方繪畫的影響，在技法上有所創新，並擁有廣大的繪畫市場的情形。參見李斗，《揚州畫舫錄》，收於楊家駱編，《中國學術名著》，（臺北：世界書局，1963），第六輯，頁 47-48。

77「英姿颯爽，德容肅穆」是徐璋的肖像畫在寫真形似之外，所添加的一種畫面氣氛。根據著錄，他有兩項新成就：一是以生紙寫生；一是摹寫《雲間往哲像》。以生紙寫生這一點，由於無法比照材料與畫蹟，因此有了解上的困難；但可以說這是他繼曾鯨巧妙融合中西巧妙寫像技法之後，所發展出來的新成就。另外，他所摹寫的《雲間往哲像》冊共摹寫一百十人，使得「兩百七十年中，忠孝、廉節、文章、理學、皆登於冊。瑤國筆意蒼秀，茲冊又所加意，英姿颯爽，德容肅穆，仰止之思，不覺油然以生。」以上有關徐璋的生平，參見馮金伯，《國朝畫識》，引自周駿富輯《清代傳記叢刊》，（臺北：文明書局，1986），71 冊，頁 741。另徐璋入畫院前後的活動情況，參閱聶崇正，〈清代宮廷畫家雜談〉，頁 47-48。

當中，也著力說明這個重點。這本被譽為在傳統寫像領域中「從來未有之書」利用「面部總圖」、「三停五部位圖」等圖式，[78] 教導讀者如何透過臉部的描繪，達到寫真傳神的效果。事實上，丁皋的《寫真秘訣》是將「祖傳畫人像的秘法」加以整理，成為一種學習範本。[79] 至於書中所錄的「分面圖法」，在清初畫院的作品上，早就加以運用了。這則說明了乾隆院畫人物受到西方畫法的影響之後，不單只停留在臉相上作功夫。院畫家更在「以郎之似合李格」的原則下，組合了古今中外各種不同的圖式，形成了獨特的畫風，它已經與民間「寫真傳神一派」的畫風大不相同了。

總之，乾隆院畫人物在畫面敘述能力的新發展是院畫家藉由摹古繪畫回應西方畫法的結果。值得我們注意的是「摹古」在這裡發揮了重要作用。乾隆畫院的畫家們透過摹古，將傳統人物畫中眼神顧盼與肢體引帶呼應等技法特徵，搭配在西方透視法的畫面中，描繪出一幕幕的故事情節，這種作法確實是十八世紀中國繪畫的革新。因為類似性質的融合方法要等到十九世紀初才由徐悲鴻 (1895-1953) 遠赴法國才習得，並運用在他的幾幅「經史題材」繪畫中。他在〈中國畫改良〉一文中，就是從「中西融合」的態度出發，提出「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不住者改之，未足者增之，西畫之可採入者融之」的作法。[80] 他在「經史題材」中所表現的人物畫，主要的風格特徵也是在西方透視法的空間中，利用人物的肢體語言，集中在畫幅的最前方，逼近觀眾，表現出故事情節的高潮。這與乾隆院畫人物融合中西畫風在作法上來說是一致的。當徐悲鴻在檢討中國近三百年來藝術衰落的原因時，焦點便放在「畫中無人物」的問題上。[81] 因此他努力推行從法國習得的學院派寫實人物畫風，作為改良中國畫的方法。這與乾隆皇帝力主「以郎之似合李格」的中西融合法，在性質上是相同的。乾隆皇帝提出「以郎之似合李格」作為院畫的創作原則，這反映了十八世紀初文化界集結傳統經驗回應西學的「中土本位」作風。然而它在十九世紀初期，當文化界籠罩在一片「振興中國」的意識形態之中時，竟然無人聞問，反而遭到惡評。即使像徐悲鴻那麼重視傳統繪畫的重要性，竟也忽略了乾隆院畫從摹古繪畫來融合中西畫嵐的成就。這說明了一個事實：乾隆院畫遭受到的

78 「從來未有之書」一詞出自李斗，〈傳真為畫家一派〉，《揚州畫舫錄》，收於楊家駱編，《中國學術名著》，第六輯，頁 47-48。「面部總圖」、「三停五部位圖」等圖式出自《寫真秘訣》，收於《芥子園畫譜》，（臺北：華正書局，1982），第四集，頁 60。

79 此點見〈重印芥子園畫傳的說明〉，出自《芥子園畫譜》，第四集，頁 1-3。

80 〈中國畫改良〉的全文見徐悲鴻，《美的解剖》，收在《徐悲鴻文集》，（臺北：藝術家出版社，1987），上冊，頁 83-84。

81 參閱徐悲鴻，〈復興中國藝術運動〉，引自卓聖格，《徐悲鴻研究》，（臺北：臺北國立師範大學美術研究所碩士論文，1987），頁 149。

誤解與忽視，造成了十八世紀畫史上的一大段空缺。從這個層面來看，乾隆院畫從摹古繪畫的角度重作認識實在是相當有意義的一件事。

結語

丁觀鵬的摹古繪畫具體反映了乾隆皇帝所提倡的「以郎之似合李格」的創作原則。他曾經直接學習到郎世寧所帶來的西方畫法，又從冷枚的稿本中學習到融合古畫圖式和西方畫法，再依據乾隆皇帝的意見體現該創作原則。

清院畫在乾隆皇帝的主導下特別突出「摹古」在繪畫創作上的功能。這明顯地表現在院畫家採用組合的方式將幾種不同的古畫圖式表現在同一畫面上。更值得注意的是，西方畫法也被融合在這種方式當中。從這個角度來看，丁觀鵬的摹古繪畫便與以往宮廷畫家所作的大不相同。以往畫院中所製作的摹古繪畫大多是為了保留古畫的「神采筆蹤」而「摹搨」。[82] 但是丁觀鵬卻將摹古當成創作之前基本的訓練功夫。這種作法繼承了明末清初以來「正統派」畫家所提倡的「集大成」概念，也反映了王翬與王原祁等人在清畫院中的具體影響。清院畫也因為乾隆皇帝的主導而著重對文人畫傳統的延續。

清初皇帝盡力收羅古畫反映出他們積極漢化的態度。康熙四十七年 (1708) 康熙皇帝敕編了《佩文齋書畫譜》，而乾隆八年 (1743) 乾隆皇帝則敕編《石渠寶笈》等書。他們這種行為可比擬宋徽宗敕編的《宣和畫譜》。乾隆皇帝更依靠內府的大量收藏來主導畫院。他的收藏規模超越元明直追唐宋帝室。此外，明末董其昌所提倡的「集大成」理念也被滿清皇帝引納到畫院中發展，而在乾隆畫院時達到高峰。同時西方畫法也在這套理念下，被乾隆時期的院畫家將它與古畫圖式結合在一起，形成了融古今中外的新「集大成」畫風。

清初的滿清皇帝因中國傳統文化的厚實資助，使他們面對西方文化時產生自信，並且對中西文化採取沒有偏見的兼容態度。這也正是丁觀鵬得以從摹古繪畫出發來融合中西章法的重要前援。

82 張彥遠，《歷代名畫記》，收於《畫史叢書》，冊一，頁 23；顏娟英，《藍瑛與仿古繪畫》，（臺北：國立故宮博物院，1980），頁 25-26。

引用書目

傳統文獻

（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收於《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1974。

（明）王圻纂輯、王思義續輯，《三才圖會》，上海：上海古籍出版社，1988。

（明）顧起元，《客坐贅語》，江寧傅春官金陵刻本，1908。

（清）王原祁，《萬壽聖典初集》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

（清）王概等編，《芥子園畫譜》，臺北：華正書局，1982，第四集。

（清）李斗，《揚州畫舫錄》，收於楊家駱編，《中國學術名著》，臺北：世界書局，1963。

（清）阮元，《石渠隨筆》，收錄於《筆記小說大觀》，臺北：新興書局，1978。

（清）胡敬，《國朝院畫錄》，收於《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1974。

（清）唐岱，《繪事發微》，收於沈子丞編，《歷代論畫名著彙編》，北京：文物出版社，1982。

（清）孫岳頒等撰，《御定佩文齋書畫譜》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

（清）張庚，《國朝畫徵錄》，收於《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1974，冊三。

（清）清高宗，《清高宗御製詩文全集》，北京：中國人民大學出版社，1993。

（清）馮金伯，《國朝畫識》，引自周駿富輯，《清代傳記叢刊》，臺北：文明書局，1985，71冊。

中國第一歷史檔案館與香港中文大學合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。

中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料圓明園》，上海：上海古籍出版社，1991。

國立故宮博物院編，《秘殿珠林 ・ 石渠寶笈》三編，臺北：國立故宮博物院，1969。

國立故宮博物院編，《秘殿珠林 ・ 石渠寶笈》初編，臺北：國立故宮博物院，1971。

國立故宮博物院編，《秘殿珠林 ・ 石渠寶笈》續編，臺北：國立故宮博物院，1971。

近代論著

方聞，〈董其昌與正統派繪畫理論〉，《故宮季刊》，2 卷 3 期 (1968)，頁 1-18。

方聞，〈王翬之集大成〉，《故宮季刊》，3 卷 2 期 (1968)，頁 27-30。

方聞著、宋曉霞譯，〈董其昌和藝術的復興〉，《美術研究》，1 期 (1991)，頁 21-28。

王耀庭，《盛清宮廷繪畫初探》臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1977。

王耀庭，〈郎世寧合筆畫研究：以國立故宮博物院藏品為主例〉，《「激盪與新生－亞歐文化藝術的交流」學術研討會》，2015。

王靜靈，〈中西藝術的交流與融合—有關丁觀鵬〈蓮座文殊〉的兩三事〉，《故宮文物月刊》，第 349 期 (2012)，頁 94-101。

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〉，《美術史研究集刊》，第 26 期 (2009)，頁 1-36。

石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《美術史研究集刊》，第 23 期（2007），頁 51-71。

向達，〈明清之際中國美術所受西洋影響〉，《東方雜誌》，27 卷 1 號 (1930)，頁 19-38。

佚名，《讀畫輯略》，引自洪業輯校，《清畫傳輯佚三種》，哈佛燕京大學引得編纂處，《清代畫家字號引得》，上海：上海古籍出版社，1990。

余紹宋，《書畫書錄解題》，浙江：浙江人民美術出版社，1982。

李國安，《明末肖像研究》臺中：東海大學歷史研究所碩士論文，1991。

李亦梅，《清代宮廷畫家冷枚人物畫研究》，中壢市：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2010。

林莉娜〈靜觀建福－清丁觀鵬畫〈太簇始和〉研究〉，《故宮文物月刊》，326 期 (2010)，頁 114-127。

邱士華，〈化干戈為玉帛－李公麟免胄圖賞析〉，《故宮文物月刊》，378 期 (2015)，頁 104-115。

來新夏，〈清代宮廷學者高士奇和他的著作〉，《故宮博物院院刊》，2 期 (1982)，頁 42-44。

卓聖格，《徐悲鴻研究》，臺北：國立師範大學美術研究所碩士論文，1987。

徐悲鴻，〈美的解剖〉，收於《徐悲鴻文集》，臺北：藝術家出版社，1987，上冊，頁 83-84。

馬季戈，〈清．唐岱《劉長卿詩意圖》〉，《故宮博物院院刊》，3 期 (1988)，頁 68-69。

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 103-138。

馬雅貞，〈二十年來 (1990-2009) 臺灣關於中國宮廷圖繪的研究〉，《藝術學研究》，8 期 (2011)，頁 205-242。

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 夏) 頁 103-179。

楊伯達，〈冷枚及其避暑山莊圖〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1979)，頁 51-61。

楊伯達，〈董其昌與清朝院畫〉，《新美術》，1 期 (1993)，頁 37-44。

楊伯達，〈萬樹園賜宴圖考析〉，《故宮博物院院刊》，4 期 (1982)，頁 16-20。

楊伯達，〈清代康、雍、乾院畫藝術〉，《中國美術全集》，繪畫編，10，《清代繪畫》，中，頁 21。

楊婉瑜，《清代宮廷畫家金廷標 (?-1767) 歷史故實畫研究》，中壢市：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012。

劉潞，〈康熙的文化政策〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1984)，頁 16-22。

簡松村，〈轉龍蹙鞠說冰嬉〉，《故宮文物月刊》，2 期 (1988)，頁 80-83。

聶崇正，〈清代宮廷畫家雜談〉，《故宮博物院院刊》，1 期 (1984)，頁 41-48。

聶崇正，〈焦秉貞、冷枚及其作品〉，《中國畫研究》，第 6 輯 (1990)，頁 81-84。

聶崇正，〈清代外籍畫家與清宮畫風之變〉，《美術研究》，第 1 期 (1995) 頁 27-32。

顏娟英，《藍瑛與仿古繪畫》，臺北：國立故宮博物院，(1980)。

古原宏伸編，《文人畫粹編》，第二卷，《董源、巨然》，東京：中央公論社，1975。

杉村勇造，《乾隆皇帝》，東京：二玄社，1961。

Chen, Pao-chen. “The Goddess of the Lo River: A study of Early Chinese Narrative Handscrolls,” (Ph.D. diss., Princeton University, 1987), 166-172.

Chou, Ju-shi. “Tangdai: A Biographical Sketch,” *Phoebus 6*, no. 1(1998), 132-140.

Edwards, Richard. “The Real World : Style and The Object (Wu 物) in Late Sung Painting , ” 《中央研究院國際漢學會議論文集藝術史組》，（臺北：南港中央研究院，1980），頁 37-72。

Hearn, Maxwell K.. “The Kangxi Southern Tour: A Narrative Program by Wang Hui,” (Ph.D. diss., Princeton University, 1990), 278-272.

Lange, Rosenzweig Daphne. “Court Painting of The K’ang-Hsi Period,” (Ph.D. diss., Columbia University, 1973).

Lange, Rosenzweig Daphne. “Reassessment of Painters and Paintings at the Early Ch'ing Court,” Li, Chu-tsing, ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: University of Kansas, 1989), 78-86.

Rogers, Howard. “Court Painting under the Qianlong Emperor,” In Ju-shi Chou and Cloudia Brown. eds., *The Elegant Brush : Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 310.

Wang, Chingling. “Praying for Myriad Virtues: On Ding Guanpeng’s (fl. 1726-1771) *Shuofa tu* (The Buddha Preaching) in the Berlin collection” (Ph.D. diss., Berlin Ferien University, 2013).

New Approach in Court Painting in Qianlong Period- Case Study of Ding Guan-Pong

Lin, Huan-Shen
Assistant Professor, Department of Cultural Heritage Conservation
National Yunlin University of Science & Technology

Abstract

Ding Guanpeng 's "copying of the ancient [paintings]" (mogu 摹古) to a great extent realized the Qianlong Emperor's idea of "combing the likeness in Lang [Shining (Giuseppe Castiglione)'s work] with the style of Li [Gonglin]." Following the Qianlong Emperor's instructions, Ding studied the European painting skills with Castiglione, while at the same time drew inspiration from the examples of Leng Mei to synthesize the painting traditions of the ancient masters with Western painting.

The Painting academy at the court during the Qianlong reign showed a great preference for copying the ancient works in art production. This approach was most manifested in the juxtaposition in one single composition of a variety of motifs, pictorial idioms, and specific styles taken from different ancient paintings. Moreover, European painting techniques were also applied in these cases. Ding Guanpeng's copying of the ancient paintings thus differed significantly from that of the court painters in the earlier periods which often aimed at preserving the form and spirit of the originals. However, Ding took "copying" as a fundamental training process which helped develop his own work. This attitude can be viewed as a continuation of the idea of the "great synthesis" advocated by the "Orthodox" masters during in the late Ming and early Qing period. It also served as testimony to the influence of Wang Hui and Wang Yuanqi in the painting academy at the Qing court.

Keywords: Ding Guanpeng, Court Painting of the Qing dynasty, Court Painting during the Qianlong reign, Sino-Western exchange

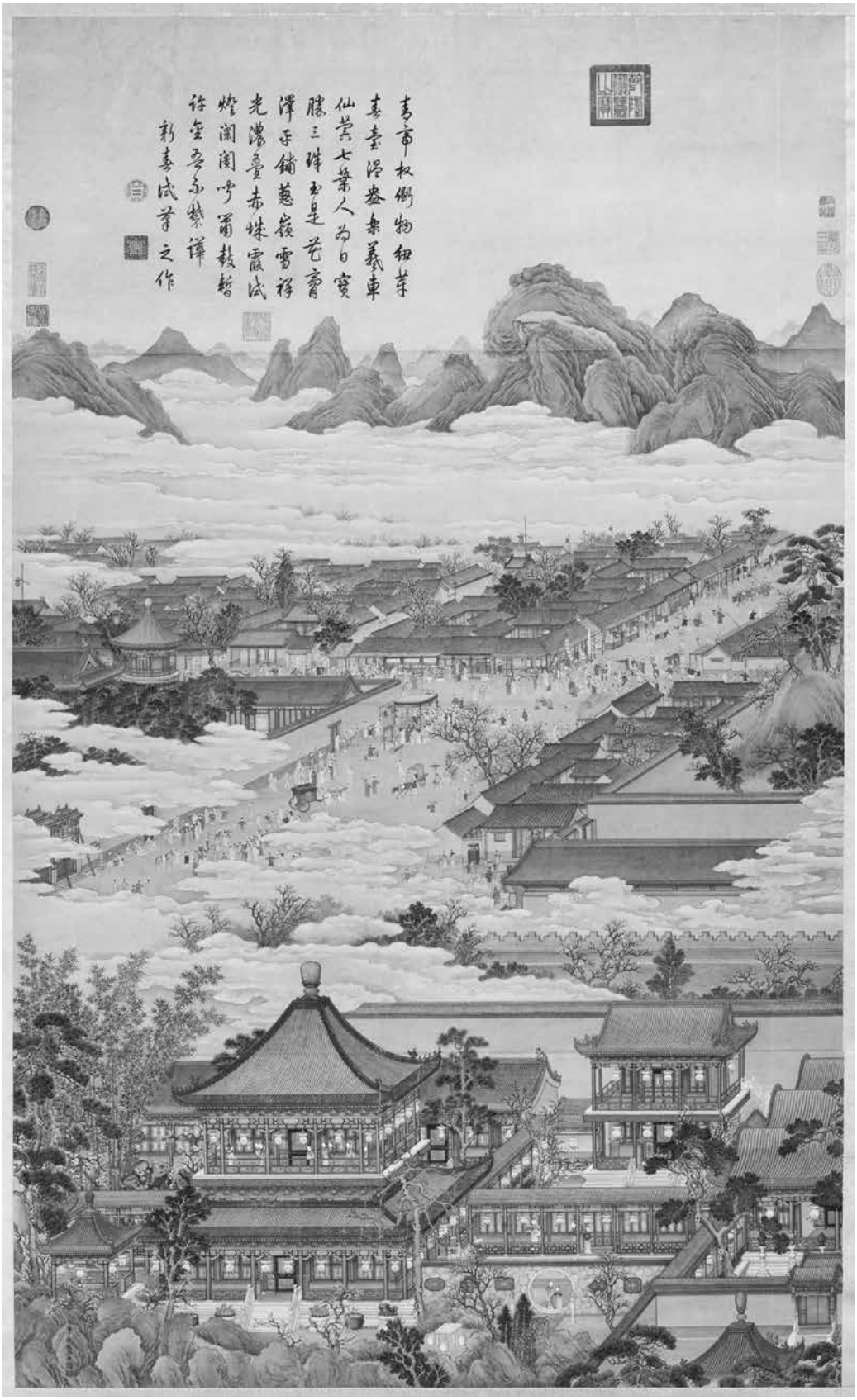

圖 1　丁觀鵬，〈太簇始和〉軸，國立故宮博物院。

圖 2　丁觀鵬，〈蕤賓日永〉軸，國立故宮博物院。

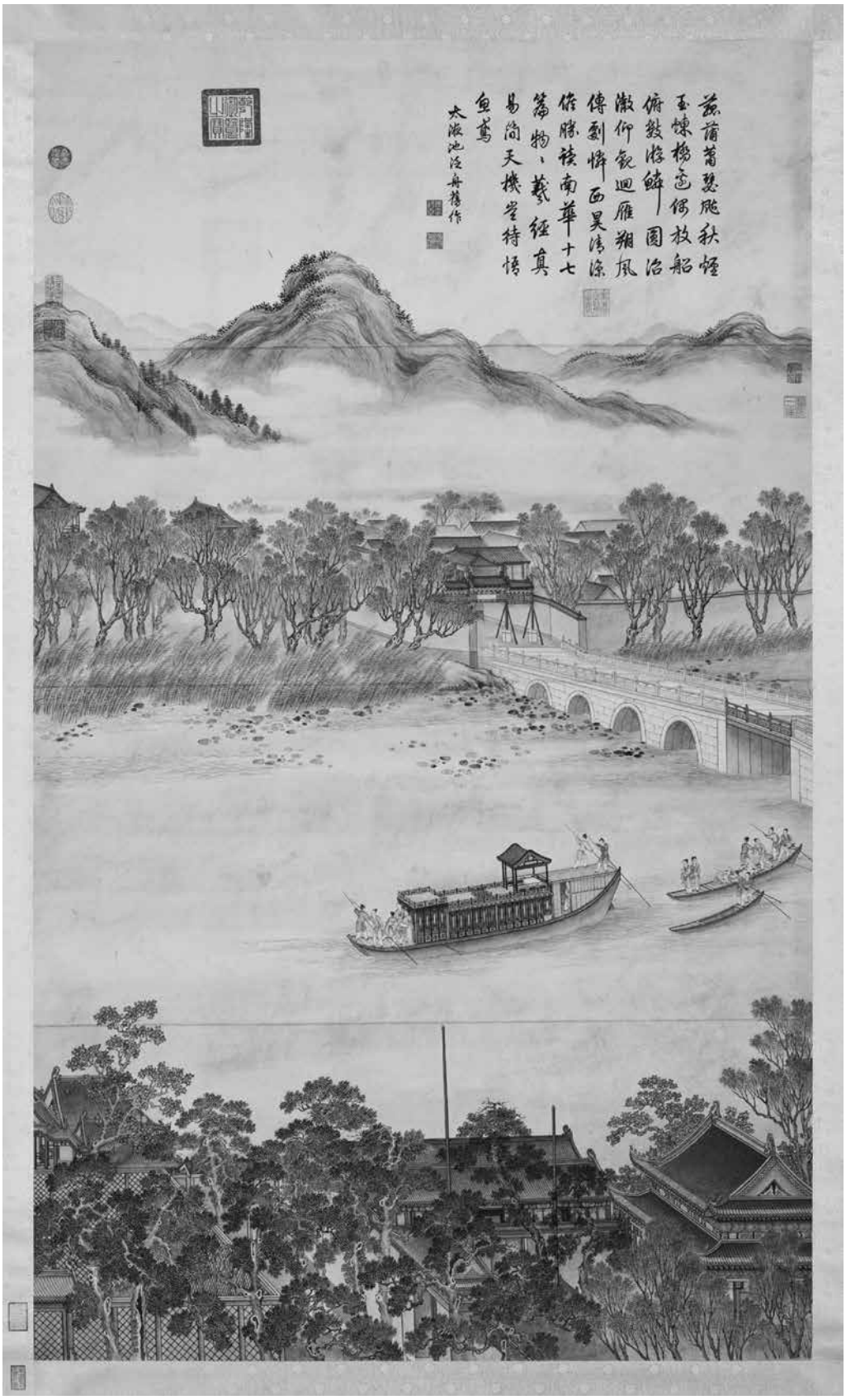

圖 3　丁觀鵬，〈南呂行金〉軸，國立故宮博物院。

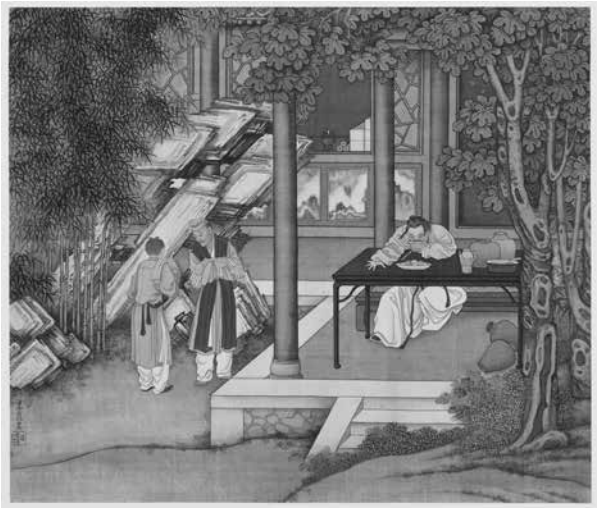

圖 4-1 冷枚，〈人物圖〉冊，國立故宮博物院。

圖 4-2 冷枚，〈人物圖〉冊，國立故宮博物院。

圖 4-3 冷枚，〈人物圖〉冊，國立故宮博物院。

圖 4-4 冷枚，〈人物圖〉冊，國立故宮博物院。

圖 5　丁觀鵬，〈摹顧愷之洛神圖〉卷，1754，國立故宮博物院。

圖 6 顧愷之，〈洛神圖〉卷，北京故宮博物院。

圖 7　丁觀鵬，〈仿仇英漢宮春曉圖〉卷，1768，國立故宮博物院。

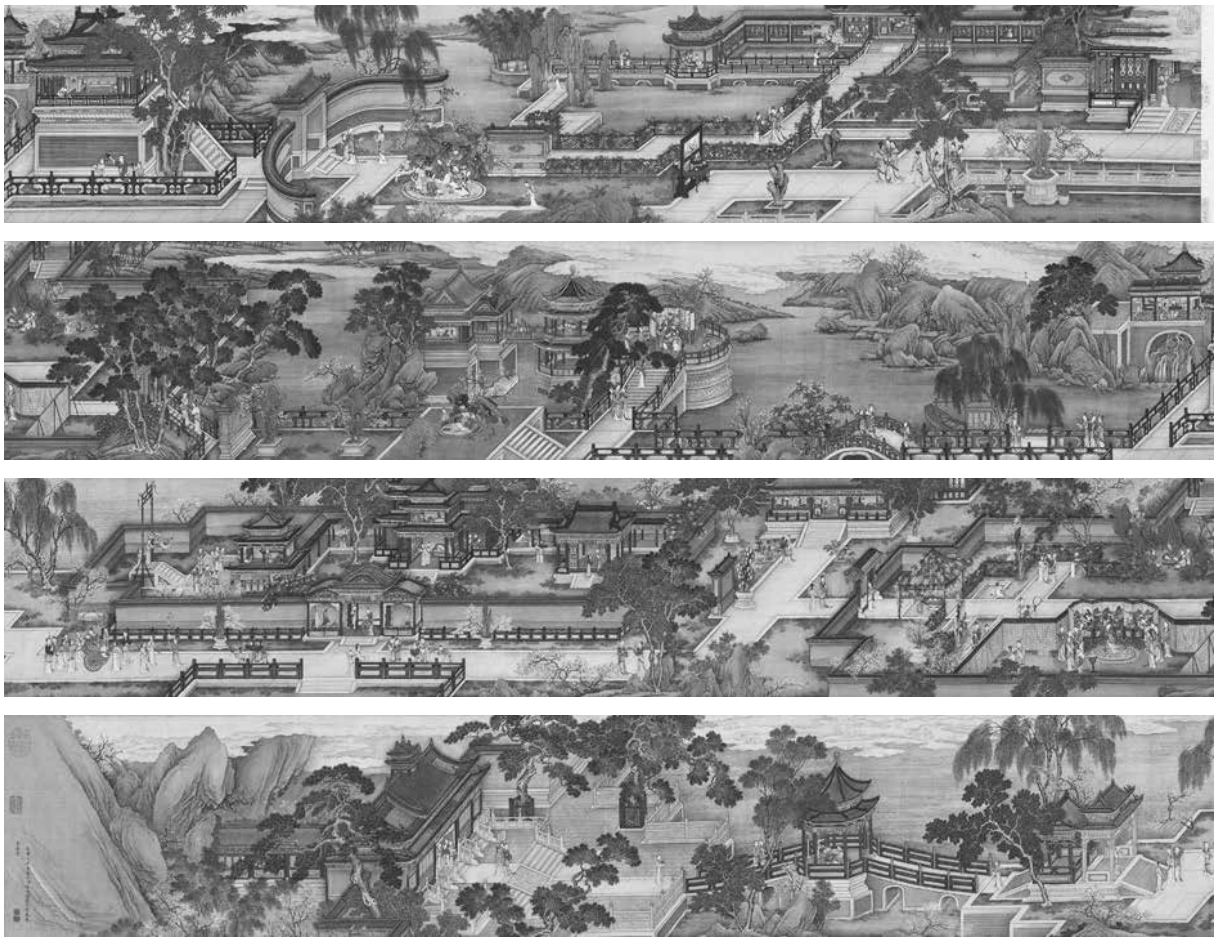

圖 8　孫祜、周鯤、丁觀鵬等合繪，〈院本漢宮春曉圖〉卷，1741，國立故宮博物院。

圖 9　丁觀鵬，〈蒔竹圖〉卷，1746，國立故宮博物院。

圖 10　仇英，〈畫移竹圖〉軸，國立故宮博物院。

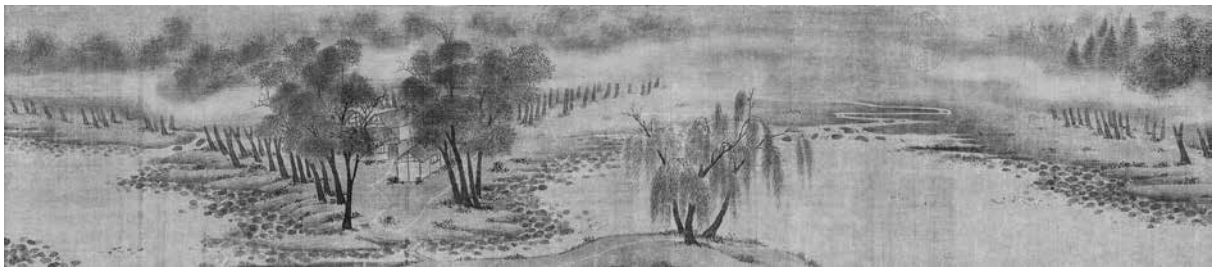

圖 11 趙大年，〈江鄉清夏圖〉卷（局部），美國波士頓美術館。

圖 12 王翬，〈仿宋元山水冊〉，國立故宮博物院。

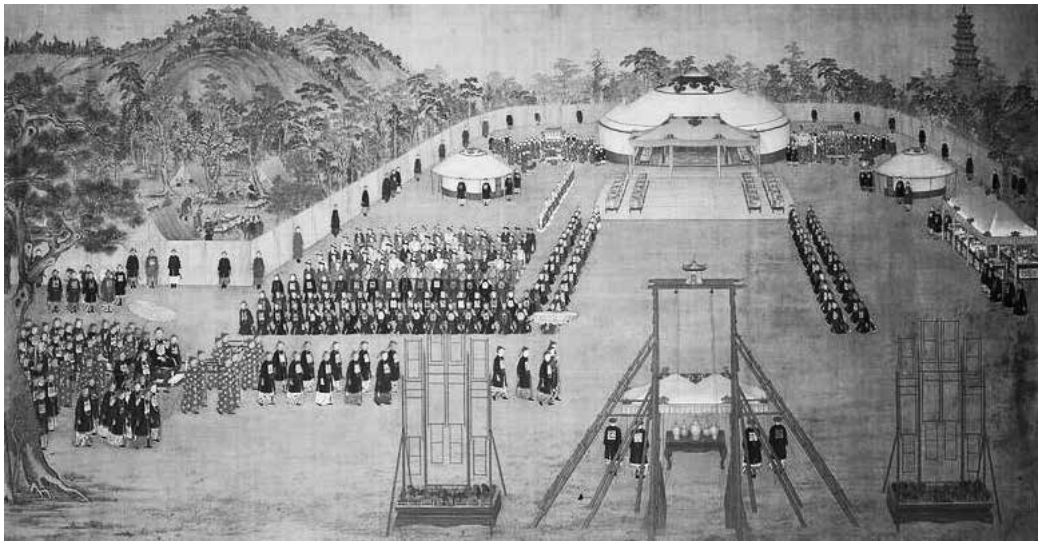

圖 13 清院畫，〈萬樹園賜宴圖〉軸，北京故宮博物院。

圖 14　郎世寧，〈愛烏罕四駿〉卷（局部），1763，國立故宮博物院。

圖 15　金廷標，〈松陰牧馬圖〉軸（局部），國立故宮博物院。

圖 16　丁觀鵬，〈墨妙珠林〉冊，〈岑義〉頁，1747，國立故宮博物院。

圖 17　金廷標，〈負擔圖〉軸，北京故宮博物院。

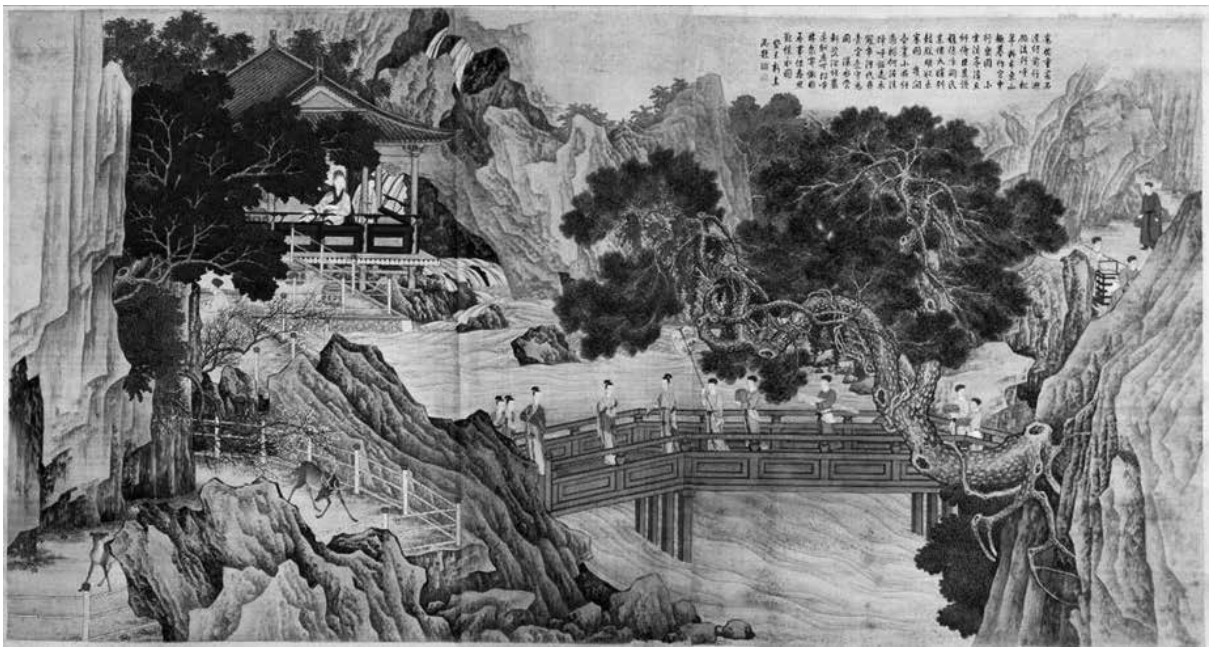

圖 18　金廷標，〈弘曆宮中行樂圖〉橫幅，1763，北京故宮博物院。

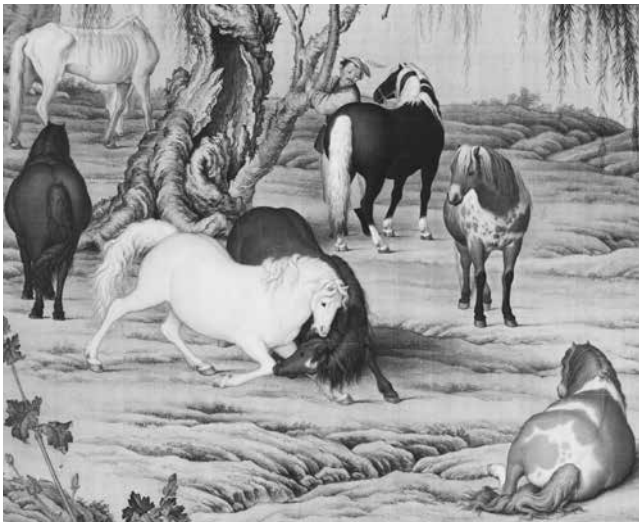

圖 19　郎世寧的馬畫局部採自國立故宮博物院藏〈八駿圖〉軸（左）與〈百駿圖〉卷（右）。

圖 20　冷枚，〈畫馬〉冊之一，1718，國立故宮博物院。

圖 21　清院畫，〈十二月令圖〉軸，「三月」，國立故宮博物院。

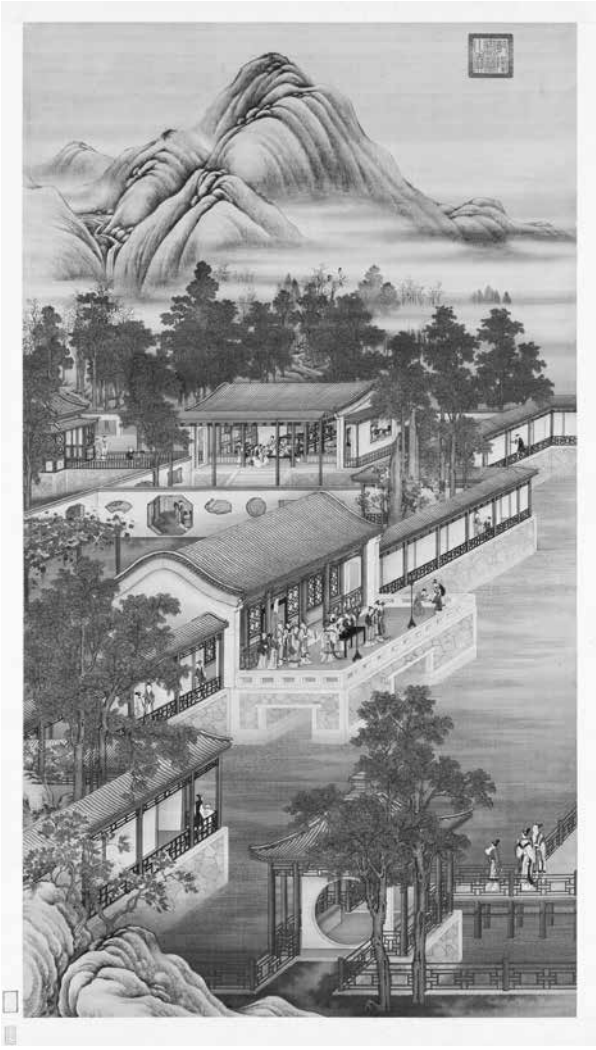

圖 22　清院畫，〈十二月令圖〉軸，「七月」，國立故宮博物院。

圖 23　郎世寧，〈弘曆觀畫圖〉軸，北京故宮博物院。

圖 24　丁雲鵬，〈掃象圖〉軸，1588，國立故宮博物院。

圖 25　李公麟，〈免胄圖〉卷（局部），國立故宮博物院。

圖 26　丁觀鵬，〈畫唐明皇擊鞠圖〉卷，1746，國立故宮博物院。