

清代宮廷繪畫



故宮博物院藏文物珍品全集



ISBN 962 07 5206 6



9 789620 752063

PUBLISHED AND PRINTED IN HONG KONG

故宮博物院藏文物珍品全集

清代宮廷



繪畫

主編：聶崇正
商務印書館

清代宮廷繪畫

Paintings by the Court Artists of the Qing Court

故宮博物院藏文物珍品全集

The Complete Collection of the Treasures
of the Palace Museum

主 編 聶崇正
編 委 袁 杰 趙志成
攝 影 馮 輝 劉志崗 趙 山

出 版 人 陳萬雄
編輯顧問 吳 空
責任編輯 陳 杰
裝幀設計 三易設計有限公司
出 版 商務印書館(香港)有限公司
香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓
<http://www.commercialpress.com.hk>
製 版 昌明製作公司
香港北角英皇道430號新都城大廈C座536室
印 刷 中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大增汀羅路36號中華商務印刷大廈
版 次 1996年12月第1版
1999年8月第2次印刷
©1996 商務印書館(香港)有限公司
ISBN 962 07 5206 6

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或任何文字翻印、仿製或轉載本書圖版和文字之一部分或全部。

©1996 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

All inquiries should be directed to:
The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.
8/F., Eastern Central Plaza, 3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong.

故宮博物院藏文物珍品全集

特邀顧問：（以姓氏筆畫為序）

王世襄	王 堯	李學勤
金維諾	宿 白	張政烺
啟 功	蘇秉琦	

總編委：（以姓氏筆畫為序）

于倬雲	王樹卿	朱家潛
杜迺松	李輝柄	邵長波
胡 錘	耿寶昌	徐邦達
徐啟憲	單士元	單國強
許愛仙	張忠培	高 和
楊 新	楊伯達	鄭珉中
劉九庵	聶崇正	

主 編： 楊 新

編委辦公室：

主 任：	徐啟憲		
成 員：	李輝柄	杜迺松	邵長波
	胡 錘	高 和	單國強
	鄭珉中	聶崇正	姜舜源
	郭福祥	馮乃恩	秦鳳京

總攝影： 胡 錘



總序

楊新

故宮博物院是在明、清兩代皇宮的基礎上建立起來的國家博物館，位於北京市中心，佔地72萬平方米，收藏文物近百萬件。

公元1406年，明代永樂皇帝朱棣下詔將北平升為北京，翌年即在元代舊宮的基址上，開始大規模營造新的宮殿。公元1420年宮殿落成，稱紫禁城，正式遷都北京。公元1644年，清王朝取代明帝國統治，仍建都北京、居住在紫禁城內。按古老的禮制，紫禁城內分前朝、後寢兩大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，輔以文華、武英兩殿。後寢包括乾清、交泰、坤寧三宮及東、西六宮等，總稱內廷。明、清兩代，從永樂皇帝朱棣至末代皇帝溥儀，共有24位皇帝及其后妃都居住在這裏。1911年孫中山領導的“辛亥革命”，推翻了清王朝統治，結束了兩千餘年的封建帝制。1914年，北洋政府將瀋陽故宮和承德避暑山莊的部分文物移來，在紫禁城內前朝部分成立古物陳列所。1924年，溥儀被逐出內廷，紫禁城後半部分於1925年建成故宮博物院。

歷代以來，皇帝們都自稱為“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣”（《詩經·小雅·北山》），他們把全國的土地和人民視作自己的財產。因此在宮廷內，不但匯集了從全國各地進貢來的各種歷史文化藝術精品和奇珍異寶，而且也集中了全國最優秀的藝術家和匠師，創造新的文化藝術品。中間雖屢經改朝換代，宮廷中的收藏損失無法估計，但是，由於中國的國土遼闊，歷史悠久，人民富於創造，文物散而復聚。清代繼承明代宮廷遺產，到乾隆時期，宮廷中收藏之富，超過了以往任何時代。到清代末年，英法聯軍、八國聯軍兩度侵入北京，橫燒劫掠，文物損失散佚殆不少。溥儀居內廷時，以賞賜、送禮等名義將文物盜出宮外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宮文物再次遭到嚴重損失。儘管如此，清宮的收藏仍然可觀。在故宮博物院籌備建立時，由“辦理清室善後委員

會”對其所藏進行了清點，事竣後整理刊印出《故宮物品點查報告》共六編28冊，計有文物117萬餘件(套)。1947年底，古物陳列所併入故宮博物院，其文物同時亦歸故宮博物院收藏管理。

二次大戰期間，為了保護故宮文物不至遭到日本侵略者的掠奪和戰火的毀滅，故宮博物院從大量的藏品中檢選出器物、書畫、圖書、檔案共計13,427箱又64包，分五批運至上海和南京，後又輾轉流散到川、黔各地。抗日戰爭勝利以後，文物復又運回南京。隨着國內政治形勢的變化，在南京的文物又有2,972箱於1948年底至1949年被運往台灣，50年代南京文物大部分運返北京，尚有2,211箱至今仍存放在故宮博物院於南京建造的庫房中。

中華人民共和國成立以後，故宮博物院的體制有所變化，根據當時上級的有關指令，原宮廷中收藏圖書中的一部分，被調撥到北京圖書館，而檔案文獻，則另成立了“中國第一歷史檔案館”負責收藏保管。

50至60年代，故宮博物院對北京本院的文物重新進行了清理核對，按新的觀念，把過去劃分“器物”和書畫類的才被編入文物的範疇，凡屬於清宮舊藏的，均給予“故”字編號，計有711,338件，其中從過去未被登記的“物品”堆中發現1,200餘件。作為國家最大博物館，故宮博物院肩負有蒐藏保護流散在社會上珍貴文物的責任。1949年以後，通過收購、調撥、交換和接受捐贈等渠道以豐富館藏。凡屬新入藏的，均給予“新”字編號，截至1994年底，計有222,920件。

這近百萬件文物，蘊藏着中華民族文化藝術極其豐富的史料。其遠自原始社會、商、周、秦、漢，經魏、晉、南北朝、隋、唐，歷五代兩宋、元、明，而至於清代和近世。歷朝歷代，均有佳品，從未有間斷。其文物品類，一應俱有，有青銅、玉器、陶瓷、碑刻造像、法書名畫、印璽、漆器、琺瑯、絲織刺繡、竹木牙骨雕刻、金銀器皿、文房珍玩、鐘錶、珠翠首飾、家具以及其他歷史文物等等。每一品種，又自成歷史系列。可以說這是一座巨大的東方文化藝術寶庫，不但集中反映了中華民族數千年文化藝術的歷史發展，凝聚着中國人民巨大的精神力量，同時它也是人類文明進步不可缺少的組成元素。

開發這座寶庫，弘揚民族文化傳統，為社會提供了解和研究這一傳統的可信史料，是故宮博物院的重要任務之一。過去我院曾經通過編輯出版各種圖書、畫冊、刊物，為提供這方

面資料作了不少工作，在社會上產生了廣泛的影響，對於推動各科學術的深入研究起到了良好的作用。但是，一種全面而系統地介紹故宮文物以一窺全豹的出版物，由於種種原因，尚未來得及進行。今天，隨着社會的物質生活的提高，和中外文化交流的頻繁往來，無論是中國還是西方，人們越來越多地注意到故宮。學者專家們，無論是專門研究中國的文化歷史，還是從事於東、西方文化的對比研究，也都希望從故宮的藏品中發掘資料，以探索人類文明發展奧秘。因此，我們決定與香港商務印書館共同努力，合作出版一套全面系統地反映故宮文物收藏的大型圖冊。

要想無一遺漏將近百萬件文物全都出版，我想在近數十年內是不可能的。因此我們在考慮到社會需要的同時，不能不採取精選的辦法，百裏挑一，將那些最具典型和代表性的文物集中起來，約有一萬二千餘件，分成六十卷出版，故名《故宮博物院藏文物珍品全集》。這需要八至十年時間才能完成，可以說是一項跨世紀的工程。六十卷的體例，我們採取按文物分類的方法進行編排，但是不囿於這一方法。例如其中一些與宮廷歷史、典章制度及日常生活有直接關係的文物，則採用特定主題的編輯方法。這部分是最具有宮廷特色的文物，以往常被人們所忽視，而在學術研究深入發展的今天，卻越來越顯示出其重要歷史價值。另外，對某一類數量較多的文物，例如繪畫和陶瓷，則採用每一卷或幾卷具有相對獨立和完整的編排方法，以便於讀者的需要和選購。

如此浩大的工程，其任務是艱巨的。為此我們動員了全院的文物研究者一道工作。由院內老一輩專家和聘請院外若干著名學者為顧問作指導，使這套大型圖冊的科學性、資料性和觀賞性相結合得盡可能地完善完美。但是，由於我們的力量有限，主要任務由中、青年人承擔，其中的錯誤和不足在所難免，因此當我們剛剛開始進行這一工作時，誠懇地希望得到各方面的批評指正和建設性意見，使以後的各卷，能達到更理想之目的。

感謝香港商務印書館的忠誠合作！感謝所有支持和鼓勵我們進行這一事業的人們！

1995年8月30日於燈下

導言

聶崇正



清代宮廷繪畫，指的是清朝的宮廷組織職業畫

家，專門為皇帝而繪製的作品。宮廷組織畫家進行繪畫創作，並非始於清朝，根據史料記載，中國在商周時，宮廷的牆壁上就畫有圖畫，但是這些圖畫的作者都未能留下姓名；秦漢之際，史料中可以見到不少宮廷畫家的活動，如唐·張彥遠《歷代名畫記》一書中記述了西漢元帝時宮中畫工毛延壽，因宮女王昭君不肯向他賄賂，就故意將她畫得比較醜的故事；唐初的閻立德、閻立本兄弟，繪製了許多反映當時重大事件的畫幅；及至五代、兩宋，宮廷內設立“翰林圖畫院”，容納的畫家更多，繪畫創作的規模更大，宮廷繪畫的風格可以影響到整個畫壇的面貌，極大地促進和推動了當時繪畫的發展。元、明、清三朝雖然在作法或名稱上不盡相同，但都同樣在宮廷內集中了數量眾多的畫家，繪製了大量的作品。清朝就是在繼承前代宮廷繪畫作法的基礎上，形成了富有時代特色的清代宮廷繪畫藝術。

清代宮廷繪畫機構的設置，有它自己的特點⁽¹⁾。順治（1644—1660年在位）、康熙（1661—1722年在位）時，清朝入關定鼎中原未久，國力尚在恢復之中，宮廷繪畫亦屬初創階段，畫家及作品都未形成規模和特色，繪畫機構也不太完備，其繪畫創作是由內務府組織的，數量及質量還未達到可觀的程度；到了雍正、乾隆時，國力達到極盛，在雄厚經濟實力的基礎上，清朝的宮廷繪畫也發展到了頂點，作品數量多，而且具有“中西合璧”的新時代特點。在這一時期內，繪畫創作的組織機構也日趨完善，雍正時見於檔案文獻記載的有“畫作”、“畫院處”等名稱，它們均隸屬於內務府。至乾隆元年（1736），根據皇帝的命令，正式在內務府下建立“如意館”。“如意館在啟祥宮南，館室數楹，凡繪工文史及雕琢玉器、裱褙帖軸之匠皆在焉”（清·昭槤《嘯亭雜錄》），《清史稿》中也說：“清制畫史供御者無官秩，設如意館於啟祥宮南。”清內務府造辦處“各作成做活計清檔”內專門有一份名為“如意館”的檔案，負責記錄宮中畫家作畫諸事。雍正、乾隆時期，宮廷繪畫達到極盛，反映在以下幾個方面：首先

是畫家的數量大增，清宮中大部分較有影響及成就的畫家都活躍在這段時間裏；其次是具有清宮特色的畫風開始形成，代表清代宮廷繪畫那種規整、細膩、華麗而又多少帶有歐洲繪畫風格影響的作品，成為這一時期宮廷繪畫的典型面貌，作品的質量比較高；再就是作畫所用的紙、絹、顏料以及畫幅的裝裱都是比較精緻考究的。目前存世的清代宮廷繪畫，絕大多數也都是這一時期的作品。雍正皇帝胤禛雖然在位只有十三年（1723—1735年），但是許多乾隆時極為活躍的畫家，都是在雍正時被發現或啟用而入宮供職的。如丁觀鵬、丁觀鶴兄弟、金昆、張為邦等。

除了供職宮廷的中國畫家之外，這一時期中還有若干名歐洲畫家也在清朝的宮廷內供奉。他們是歐洲天主教耶穌會來華的傳教士，都曾受過良好的教育，其中的善畫者，由於皇帝的欣賞，就成為中國的宮廷畫師。這些歐洲傳教士畫家中最著名的是意大利人郎世寧（Giuseppe Castiglione，1688—1766年），此外還有法蘭西人王致誠（Denis Attiret，1702—1768年）、波希米亞人艾啟蒙（Ignatius Sicklart，1708—1780年）、法蘭西人賀清泰（Louis de Poirot，1735—1814年）、意大利人安德義（Joannes Damasceuns Salusti，？—1781年）、意大利人潘廷章（Joseph Panzi，？—1812年前）等。他們不但自己在清宮廷內作畫，而且還將歐洲的繪畫技法傳授給中國的宮廷畫家，對於清宮“中西合璧”新穎畫風的形成，起到了直接和關鍵的作用。

這一時期宮廷繪畫的繁榮，乾隆皇帝弘曆（1735—1795年在位）起了很大的作用。他在位六十年，退位後還當了三年太上皇，本人又雅好文翰書畫。他着力經營根據他的命令建立起來的“如意館”，並命令取消自康熙、雍正以來對宮中畫家“南匠”的稱呼，而改稱“畫畫人”⁽²⁾，對畫家的地位多少有所提高。少數又亦善文詞的宮廷畫家還被乾隆皇帝授予官職。乾隆皇帝為修建皇家園林圓明園中的西洋式建築物，曾任命郎世寧擔任奉宸苑卿的職務。郎世寧和艾啟蒙這兩位歐洲畫家七十壽辰時，都獲得了很高榮譽，賞賜豐厚。清代宮廷繪畫發展到此時出現高潮，除去政治、經濟原因外，乾隆皇帝個人的因素也是不能忽視的。

隨着乾隆皇帝的去世，宣告了清代盛世的結束。龐大帝國的國力逐漸衰退，無力繼續為宮廷藝術的發展提供雄厚的經濟後盾。再則，以後的幾代皇帝，對文化與藝術也缺乏廣泛的興趣，致使清代的宮廷繪畫走上了衰退的下坡路，直至清朝滅亡。這一時期的表現是：宮廷內供奉畫家的數量大為減少，幾乎沒有甚麼有名的畫家在宮廷內供職；“如意館”名存實亡；繪畫作品的藝術水平下降，幾乎提不出幾幅這一階段代表作品的名稱來。雖然到了清末光緒

時，因為慈禧皇太后個人的喜好，又搜羅了一些畫家在宮廷中供職，但無奈此時已遠非康、雍、乾盛世可比，頻繁的內憂外患，使得晚清的宮廷繪畫猶如回光返照，很快就泯滅了。隨之不久，清代也滅亡。

在談及清代宮廷繪畫作品、風格、特點等問題之前，先大致敘述一下這部分繪畫在署款以及裝裱方面的情況。

清代宮廷繪畫作品在署款的格式上，有其自身的特點。即畫幅上都用工整的楷書豎行書寫“臣××恭畫”、“臣×××恭繪”、“臣×××奉敕恭畫”等字樣，就是說在畫家姓名之前必定冠有一個“臣”字，絕無例外，由此表明這件作品是專為皇帝而畫的⁽³⁾。在畫幅上畫家除署款、鈐印外，幾乎不再書寫其他文字，不像文人或民間畫家，在署款、鈐印之外，還多在畫面上題寫詩句或跋語。另外大部分描繪帝王、后妃肖像的宮廷繪畫畫幅上，畫家是不署自己名款的，這大概是一種尊敬的表示。而宗室、詞臣們呈獻給皇帝的畫幅上，署款的格式，一如以上所述，它們之間並無差別，很難加以區分，但是作者身分、地位的高下卻是十分懸殊的。

清代宮廷繪畫作品的形制包括手卷、立軸、冊頁等，這也是大部分中國傳統繪畫的裝裱格式。此外，在清代宮廷內，還有一種稱為“貼落”的畫，這是清代宮廷中新出現的裝潢形制。在宮殿的牆壁上貼畫，是清代非常普遍的做法，畫家在紙、絹上先作畫，畫完之後，四周鑲以綾、絹，然後再將畫幅貼到牆上。這種可以隨時貼上、揭落的畫幅形制，即名為“貼落”。“貼落”畫可以起到壁畫的作用，但製作與更換卻比直接畫在牆上的壁畫簡易和方便得多。清代宮廷繪畫中有許多巨幅作品，原來就是“貼落”畫，後來從牆壁上撤下，再重新裝裱成立軸的形式。

清代宮廷繪畫與前代宮廷繪畫在內容方面相比較，並無顯著的區別。仍然是：一、裝飾宮殿及作為玩賞用的花卉、翎毛、走獸畫；二、以史為鑑的歷史人物故事畫；三、記錄當時重大事件或重要人物的紀實畫；四、宗教題材畫，其中喇嘛教題材的道釋畫，是其新的特色。但是在以上各類繪畫題材的比例上，卻有鮮明的時代特點。第二類歷史故事畫，在清代宮廷中數量並不很多，只佔所有作品的極小部分，看來此類題材的作品在清代宮廷內並沒有受到應有的重視。與此相反，記錄本朝人物和事件的紀實性繪畫作品則特別盛行，成為清代宮廷繪畫在題材內容上的一大特色。究其原因，大概是過去中國歷史中的大部分時間，是由漢族佔據主導地位的，也可以說是漢族的歷史。而清朝的開國者，作為地處東北白山黑水間的滿

族，是以武力擊敗李自成的大順政權和南明王朝的勢力而奪取政權的，所以他們更加相信自己的力量，因此也更加需要充分地表現和樹立自己的形象，在歷史的大舞台上要力爭扮演主要的角色。在歷史題材繪畫作品和現實題材繪畫作品兩者的選擇中，清朝統治者更加看重後者，原因也就在此。清朝宮廷中的紀實繪畫，與宋、元、明時代宮廷中同類題材的作品相比較，可以說在質上絲毫不讓前朝，而在量上則大大超過它們。在沒有新聞攝影和記錄電影、電視的時代，要把當時的重大事件和重要人物形象地記錄下來，最好的辦法莫過於運用繪畫的手段。清朝的統治者就充分利用了這一媒介。

特別是在清康熙、雍正、乾隆三朝，更是通過繪畫的方式把一些重要歷史事件及人物記錄下來，使我們對幾百年前發生的事情如在眼前，帝后、功臣的相貌歷歷在目。這是清代宮廷紀實繪畫的鼎盛時期。更需要指出的是，紀實繪畫中尤以乾隆時期清朝中央政權與西北少數民族的關係反映得最為具體、生動。這些繪畫作品既反映了清朝中央政權平定邊遠地區少數民族分裂勢力的叛亂，鞏固國家統一的業績，又紀錄了各民族部落首領擁護統一，紛紛歸附的行動⁽⁴⁾。這些畫幅的作者生活在宮廷裏，很多事件中的人物和場面都是他們親眼目睹或親身經歷的，因此這些作品具有極強的真實感。畫家採用工整、細緻、一絲不苟的工筆寫實畫法，對人物相貌、衣冠服飾、隊列儀仗、武器裝備、兵馬陣式、城市建築、車船橋肆等都描繪得細緻入微，真實具體。所以這部分作品具有裝飾殿堂的花鳥畫、山水畫無法替代的實錄作用。另外歐洲來華的傳教士畫家在宮廷內供職，他們帶來的歐洲寫實畫法，也對清代宮廷紀實繪畫的發展與提高起到了很重要的促進作用。總之，統治者政治的需要，加上中外畫家技藝提供的可能，二者結合，便出現了我們現時所見到的那種富有特色的清代宮廷紀實繪畫。

清代宮廷繪畫中還有一部分作品，畫的是單獨的禽鳥、走獸和花草，從表面來看，它們與一般的、傳統的花卉翎毛畫並沒有很大的區別，但是在這些畫幅上，大都書寫有文字，說明圖中的鳥獸、花草是何年、何方、何人所進貢。它們的畫風還十分工細、寫實、具體，通過畫面，可以了解到清朝中央政府與國內其他民族，周邊藩屬、乃至世界別的國家之間相互交往的關係，同樣具有重要的歷史價值。從這部分畫幅的內容和功能來說，它們也應當屬於紀實繪畫的範疇。

當然，這些紀實繪畫的局限性也是顯而易見的，它們完全是為了皇權統治的需要繪製，很多畫幅都是圍繞皇帝為中心而展開的，所以這部分繪畫反映當時史實的廣泛性和深刻性都是有

一定限度的。但是它們畢竟給後人留下了十分珍貴的形象資料，這就是清代宮廷紀實繪畫所具有的獨特的價值。

以上僅就清代宮廷繪畫題材及內容的特點略作分析，下面再從繪畫藝術的角度來分析一下它的特色。

清代的宮廷繪畫，藝術風格上最大的特點，可以概括為中西合璧四個字。如前所述，康熙、雍正、乾隆三朝的宮廷內，有若干名歐洲畫家在其中供職，他們在學習和掌握中國畫筆墨、技法的基礎上，不但自己繪製了很多的作品，而且還將歐洲繪畫的部分技法傳授給中國的宮廷畫家，這種情形見於內務府檔案中的多處記載。雍正元年(1723)的“各作成做活計清檔”中記載：“斑達里沙、八十、孫威鳳、王玠、葛曙、永泰六人仍歸在郎世寧處學畫”；乾隆三年(1738)皇帝傳旨：“雙鶴齋着郎世寧徒弟王幼學等畫油畫”；同年的檔案中還有“着郎世寧徒弟丁觀鵬等將海色初霞畫完時，往韶景軒畫去”的記載；乾隆四年(1739)皇帝傳旨“西洋人王致誠、畫畫人張為邦等着在啟祥宮行走，各自畫油畫幾張”；乾隆十六年(1751)根據皇帝的命令“着再將包衣下秀氣些小孩子挑六個跟隨郎世寧等學畫油畫”，隨後又叫王幼學的兄弟王儒學也跟着郎世寧學畫油畫；乾隆十年(1745)，為繪製京城圖樣，皇帝命令“郎世寧將如何畫法指示沈源，着沈源轉外邊畫圖人畫”。另外在檔案中還可以見到王幼學、于世烈等中國畫家和歐洲畫家艾啟蒙一起繪製“綫法畫”的記載。

從以上所徵引的檔案中可以清楚地看出，歐洲流行的油畫這一畫種⁽⁵⁾以及焦點透視畫這一技法(歐洲的焦點透視畫在清宮中被稱為“綫法畫”)⁽⁶⁾，在清朝宮廷內也是相當盛行的。在清朝宮廷內，油畫是僅次於傳統中國畫的又一大畫種。過去有的文章中認為，中國的皇帝不喜歡油畫，而強令供奉內廷的歐洲畫家改以水彩作畫，這樣的說法似乎並不完全符合實際情況。事實上雍正、乾隆這兩位皇帝不但允許歐洲畫家以油彩作畫，而且還下令中國的宮廷畫家向他們學習油畫的技藝，檔案中的記述說明了這一點。不過要求是這些油畫作品要符合東方民族的欣賞習慣。十分可惜的是，二百餘年前清宮廷中所畫的油畫作品，由於當時製作技術較為粗糙，以及後來存放保管條件受到局限，再加所附着的建築物或拆毀或重新粉飾等等因素，存留至今的已如鳳毛麟角，十分罕見了。本圖錄特地從北京故宮博物院收藏品中選取若干幅，以窺當時宮廷油畫創作之一斑。這些油畫的作者中既有歐洲的宮廷畫家，也有中國的宮廷畫家。檔案中所示的斑達里沙、八十、孫威鳳、王玠、葛曙、永泰、丁觀鵬、王幼學、王儒學、張為邦、于世烈等人，大概可以算作中國最早的一批油畫家了吧。

在繪製這些油畫時，供奉內廷的歐洲畫家並沒有將他們觀察事物的方法全盤搬到了中國，而是適當作了變通，這反映在人物肖像畫上最為明顯。歐洲畫家所畫的人物肖像，喜歡採用側面的光照，造成人物臉部受光及背光部分的強烈對比。中國傳統的人物肖像畫則描繪的是人物在常態中的容貌，五官清晰，不受光綫變化的影響。在宮中的歐洲畫家在為皇帝、后妃、大臣等畫像時，既保留了歐洲畫法造型準確、注重解剖結構的長處，又一律取正面光綫，並減弱光照的亮度，使人物面部清晰柔和，更加符合東方民族的欣賞習慣。此特點是這些歐洲畫家融合中西畫法後的新的創造。

而“綫法畫”這一歐洲繪畫技法在宮廷繪畫中的運用，顯然也與供奉內廷的傳教士畫家密切相關。“綫法畫”即焦點透視畫，這是歐洲文藝復興以來，藝術家們將許多自然科學的成就引入繪畫藝術的結果。它力圖在平面的畫幅上體現出縱深立體的效果。雍正年間，出版了由年希堯編著的名為《視學》的書，該書初版於雍正七年(1729)，六年後公元1735年再版。根據此書作者在序言內自述：“迨後獲與泰西郎學士(即指郎世寧)數相晤對，即能以西法作中土繪事。始以定點引綫之法貽余，能盡物類之變態。”此書還附有許多示意圖，刻印亦相當精美⁽⁷⁾。同時在清宮廷內，若干畫家亦以焦點透視法作畫，描繪中國的景色和建築物，雖然透視技法運用得還不十分精確與得當，這也是在引進外來技法的初期，不可避免出現的幼稚。但作品顯然有別於傳統中國界畫的面貌。

在清代宮廷中，還有一種歐洲的繪畫品種銅版畫，一度也頗為流行⁽⁸⁾。銅版畫在歐洲已經有近六百年的歷史了，經常被用來複製大幅的油畫作品，單純用黑白綫條來體現油畫原作的層次感、立體感和深遠感，表現力十分豐富。大約在康熙時期，由歐洲的傳教士將這一藝術品類帶到了中國，起初銅版畫是用來製作地圖的，到了乾隆時開始用銅版畫製作了一系列描繪征戰場面的組畫，以此來表現歷史事件，並且相當成功。

在這一系列銅版組畫當中，最為精緻的是《平定西域戰圖》(以下簡稱《戰圖》)。這套《戰圖》是據乾隆二十年(1755)平定厄魯特蒙古族準噶爾部達瓦齊，以及隨後平定天山南路回部波羅泥都、霍集占(又稱大小和卓木)叛亂的事件繪製的。組畫共有十六幅，描繪了戰場上的各次戰鬥。組畫的草圖是由供奉宮廷的歐洲畫家郎世寧、王致誠、艾啟蒙和安德義四人分別繪製的，畫完後經皇帝過目同意，由郎世寧將製作要求寫成拉丁文的信件，交由廣東粵海關及廣州的“十三行”代為聯繫，把圖稿分批送往歐洲的法蘭西刻製成銅版印刷，每幅畫各印了二百張，全部印製工作於乾隆三十八年(1773)完成，共耗資白銀四千八百兩，並將銅版送回了中

國。由於這組《戰圖》是由歐洲畫家繪製圖稿並由歐洲刻工刻製銅版，故而西洋風味十分濃厚，精緻細膩，明暗立體感相當強烈⁽⁹⁾。

這套《戰圖》製成以後，清朝宮廷內府仿照這一形式，又相繼由中國的畫家製作了許多描繪乾隆皇帝武功的銅版畫，如《平定兩金川戰圖》(十六幅)、《平定台灣戰圖》(十二幅)、《平定苗疆戰圖》(十六幅)等，共計有七組八十二幅之多。

從清代宮廷繪畫中似乎還能看到不同的皇帝對待歐洲藝術的不同態度。以郎世寧的作品為例，郎氏的早期作品全都是他一手所繪，受到中國繪畫的影響及中國皇帝的干預比較少，而到了乾隆時期他只畫主要部分即人物肖像，而其他人物的衣紋綫條、背景中的樹石，則是由中國畫家補繪的。從檔案資料中得知，這是因為乾隆皇帝除去肖像畫外，不甚喜歡歐洲人沒有綫條的畫法以及對樹石的描繪，這是他個人的意見和欣賞習慣的反映。這種畫風上前後細微的變化，顯然是滿族君主在入關之後受到中原文化影響深淺不同所致。但是這又代表了當時中國很多人對西方藝術的看法與意見，其中似乎又隱含了彼時東西方文化的不同以及它們之間的矛盾、衝突與融合、交流。

清朝宮廷內繪製的大量畫幅，在清王朝覆滅之前，大部分均儲於宮中及皇家園林行宮內。其中一部分於咸豐十年(1860)和光緒二十六年(1900)，英法聯軍及八國聯軍侵華時遭到劫掠，或被毀壞，或流失海外，清亡後亦有少量散佚，而主要部分後來都成為在明、清皇宮基礎上建立起來的故宮博物院的藏品。現在，清代的宮廷繪畫，除了少量分藏於境內外其他一些博物館外，比較集中收藏於北京故宮博物院和台北故宮博物院。

本圖錄所收載的為北京故宮博物院的珍藏，其中包括了清代宮廷繪畫中的許多重要作品。如具有重要歷史價值的描繪康熙皇帝南巡盛舉的《康熙南巡圖》卷。該圖應有十二巨卷，但是目前已不復完整了，現在圖錄中刊印了第一、九、十、十一、十二卷，其餘的第二、三、四、七卷分別收藏在法國巴黎的吉美博物館、美國紐約的大都會美術館及加拿大某私人手中，其總長度在二百米以上。全圖描繪康熙二十八年(1689)第二次南巡的過程，將康熙皇帝一行從京師出發，沿途所經州縣城池、山川名勝一一畫出，場面浩大，人物眾多，描繪細緻，色彩鮮艷，每一卷中皇帝的形象都出現一次。此圖由內務府曹荃任“監畫”、御書處辦事刑部員外郎宋駿業出面邀請畫家，主筆者是清初著名山水畫家王翬，參加繪製的還有楊晉、冷枚、王雲、徐攻等人。全圖歷時六年方告完成⁽¹⁰⁾。此圖開創了清宮描繪重大事件巨幅大卷畫的先河。

圖錄中收入了多幅帝王的肖像畫，這也是宮廷繪畫中很大的一個門類。由於皇帝的喜好不同，因此其肖像畫也就各具特點，例如雍正皇帝並不像他父親康熙皇帝那樣，曾多次外出巡視。他的活動範圍主要在京師宮廷及皇家園囿圓明園內，故而有關描繪他的肖像畫大都局限在這個範圍，尤以各種裝扮的“行樂圖”為最多。在一套冊頁畫中，雍正皇帝的裝束非常奇特，他沒有穿戴滿族的服飾，而是分別穿着漢族的衣冠、和尚的袈裟、道士的道袍或其他少數民族的服裝，而其中一幅圖中，雍正皇帝身穿歐洲貴族的洋服，頭戴蜷曲的假髮，儼然一位歐洲紳士的形象。在野史及傳聞中，很多將雍正皇帝說成是一個陰沉、邪惡的人。看了這些圖畫之後，或許能夠對他的精神世界會增加更多的感性認識吧。那套畫幅眾多的《雍正耕織圖》冊（五十二開）也是這位皇帝重視農耕的一種寫照。

而圍繞着乾隆皇帝的活動，宮廷畫家創作的畫幅就更多了。其中包括了朝服像、戎裝像、古裝像、便裝像、佛裝像、典禮圖、出巡圖、狩獵圖、行樂圖等。對以上作品本圖錄中均有收載。《乾隆朝服像》軸，是這位皇帝系列朝服像中較早的一幅，它描繪了弘曆二十五歲（1736年）登極之初時的相貌，畫法細膩，臉面部分完全是歐洲繪畫技法，注重於解剖結構及立體感的表現，服飾的質感亦十分逼真，畫幅上雖然沒有作者的款印，但是從繪畫的風格及水平來分析，此圖無疑是意大利畫家郎世寧的手筆。《乾隆大閱圖》軸（又稱《乾隆戎裝像》軸）反映了這位君主尚武的一面。弘曆全身披挂，戴頭盔，穿鎧甲，腰間挎弓箭及腰刀，騎高頭駿馬，以顯示滿族君主不忘祖宗騎射打天下之功業。這件作品畫於乾隆四年（1739）弘曆首次前往南苑閱視八旗官兵騎射之後，曾懸掛在南苑行宮內很長時間。

狩獵也是清皇室成員的一項重要活動，它具有習武及娛樂的雙重功效。通過這項活動來保持和發揚滿族尚武的傳統。圖錄中所收的《哨鹿圖》軸、《圍獵聚餐圖》軸、《乾隆虎神槍圖》軸、《乾隆叢薄行圍圖》軸等作品，都屬於這類作品。這些作品或表現箭在弦上的一瞬間，或表現滿載獵物的歸途，或表現狩獵後的野餐，情狀不同，各具特點，但都極富生活氣息，有很強的歷史真實感。在乾隆皇帝的許多便裝像、行樂圖中，則又反映了帝王生活另外的一個方面。尤其是那些行樂圖，描繪乾隆皇帝與子女在一起享受天倫之樂的情景，雖然與普通百姓生活相比有天壤之別，但與朝服像、典禮圖等圖中所表現的氣氛卻有很大的不同。

本卷中的幾幅宗教題材的作品，也有鮮明的特色。它們具有西藏喇嘛教藝術的外觀樣式，與唐卡十分相似，但是仔細觀察圖中佛像的面容，卻分明是乾隆皇帝的肖像。它一方面說明了喇嘛教在清朝尊崇的地位，同時也說明了清朝最高統治者是如何通過宗教有效地控制着西

藏。在這裏，乾隆皇帝不但是人間的帝王，而且還是神界的領袖。從畫面來看，佛的面相顯然是歐洲畫家的手筆，而其他部分則是西藏畫工所畫，合璧的繪畫手法，產生了奇妙的藝術效果。

《馬術圖》橫幅⁽¹¹⁾和《萬樹園賜宴圖》橫幅⁽¹²⁾這兩件作品，描繪了清朝中央政權與西域少數民族之間的交往，是當時歷史事件的形象資料。《馬術圖》畫的是乾隆皇帝在乾隆十九年（1754），於熱河承德避暑山莊內的萬樹園中賜宴招待來歸順的蒙古族首領阿睦爾撒納、班珠爾、納默庫等人。《萬樹園賜宴圖》畫的是同一年清朝皇帝在承德的避暑山莊內，接見來歸降的蒙古族杜爾伯特部首領車凌、車凌烏巴什、車凌孟克（即三車凌）的場面。在構圖和人物比例上都有新的突破。

姚文瀚所畫的《紫光閣賜宴圖》卷，則描繪了清朝平定西域後在中南海的慶功場面，與慶功宴同時還舉行了盛大的冰嬉活動，當時的表演在張為邦、姚文瀚合畫的《冰嬉圖》卷⁽¹³⁾及金昆、程志道、福隆安合畫的《冰嬉圖》卷中得到了充分的展示。

巨大的《塞宴四事圖》橫幅，反映的是乾隆皇帝在塞外觀看蒙古族表演摔跤、賽馬、馴馬、奏樂的情景⁽¹⁴⁾，真實而生動，細節描繪極為具體，對於了解滿蒙之間的關係、蒙古民族的習俗乃至當時的樂器及演奏，都是十分珍貴的資料，具有文字記載無法替代的價值。

本卷所精選的清代宮廷繪畫作品，在題材內容上以紀實性繪畫為主，在繪畫樣式上以“中西合璧”的畫風為主，而在時間跨度上則以康熙、雍正、乾隆三代皇帝為主，在此之外的作品，較少選入。清代宮廷中的山水畫、花鳥畫，數量很多，但基本上繼承的是清初“四王”（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）和惲壽平“常州派”的衣鉢，並沒有多少創新，主要用於裝飾宮殿牆面，本卷中沒有重點予以選載。

在圖版的編排上，本卷基本是按照時間先後為順序的。但是其中個別作品或個別地方，因無絕對年份，又為照顧門類的一致、題材的相近或主副圖之間的關係，適當作了靈活的變動。因為本卷從嚴格意義上講，不是清代宮廷繪畫的一部編年史。