



COMPLETE WORKS OF
GIUSEPPE CASTIGLIONE

郎世宁全集

1688—1766

下卷

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

COMPLETE WORKS OF
GIUSEPPE CASTIGLIONE

郎世宁全集

1688—1766

下卷

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

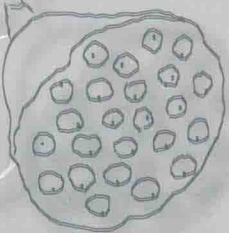


王師
朝締構敢云
地百世寧綏有
所思好雨優雷
上宇拓敬心邨
為慰心移
乙亥仲夏月作
御筆



Plates

图版



CONTENTS

1	“欧风东渐”与清代宫廷铜版画
12	乾隆平定西域战图
50	松鸟图
52	锦春图
56	白海青图
58	白鹰图
60	白鹰图
62	阅骏图
64	万寿长春图
66	海天旭日图
68	弘历观画图
74	另类郎世宁
79	塞宴四事图
82	六鹤同春图
86	松柏九鹤图
90	松鹤图
94	花鸟图册
115	清代宫廷中的其他传教士画家
119	十骏马
131	风狸图
133	山猫图
136	土尔扈特白鹰图
138	驯吉骝图
140	十骏犬图

CONTENTS

147	白鹰图
148	贡鹿图
150	白海青图
152	黄鹰图
154	廓尔喀贡马象图
156	郎世宁年谱——兼在华耶稣会士史事稽年
194	郎世宁传世作品存目

“欧风东渐”与清代宫廷铜版画

聂崇正

在清朝宫廷中有一部分与中国传统版画相异的新品种，即铜版画。铜版画是舶来品，并非属于中国古老的传统艺术。它原先是欧洲的一个版画品种，由于其制作的材料是铜，故而称之为铜版画。

中国是世界版画的发源地，英国人理查德·卡莱因说：“欧洲版画艺术的发展，应当归功于中国发明木版印刷，我们在公元15世纪印刷书籍要比中国迟了好几百年。”（摘自《英国版画展览》前言）但是中国的版画主要是木刻版画。而版画之一的铜版画，中国则是从欧洲引进的，由于是在铜质的版上刻划腐蚀画面刷印而成，故名铜版画。根据绘画史的叙述，欧洲的铜版画大约产生于15世纪中期，略晚于欧洲的木刻版画。早期欧洲的铜版画是在小作坊内由无名的艺匠制作的，大都用于宗教宣传的目的。由于这一画种可以重复多次印制，价格又比之油画要便宜得多，很容易进入一般家庭，所以比较普及。自欧洲文艺复兴以来，铜版画又有了新的发展。德国、意大利、荷兰、法国、西班牙等国均出现了不少铜版画的大师。除去创作版画以外，铜版画还大量用来缩小复制油画作品。不过铜版画与木刻版画相比，价格仍属昂贵，在欧洲也算是较为珍贵的版画品种。

就在公元17世纪欧洲铜版画繁荣发展之际，这一画种便传到了东方的中国。在这“西画东渐”的过程中，欧洲的传教士起到了重要的作用。因为传播宗教的需要，传教士在携来的物品中就有带版画插图的基督教典籍。以后随着欧洲传教士进入宫廷供职，他们也将铜版画这一画种带到了清朝的皇宫内，其时间约在公元18世纪初叶。铜版画起先是用以制作地图，康熙五十年（1711年），又由意大利传教士马国贤（见图一）（Matteo Ripa, 1682—1745）主持，依照中国宫廷画家绘制的《御制避暑山庄图》（见图二），制作了一套36幅的铜版画，而到

了乾隆皇帝在位期间，国力强盛，于西北边境用兵，开疆扩土，在云、贵、川、台湾平定叛乱，屡屡获胜，为纪念和炫耀这些武功，于是命令供职宫廷的中外画家，绘制了一系列“战图”；此外清官还运用铜版画来描绘辉煌的皇家园林圆明园。



图一 马国贤像
石版画 尺寸不详



图二 御制避暑山庄图
石版画 尺寸不详

刀光剑影、兵戎相见，总是凶险之事，所以在中国古代传统绘画中，描绘战争题材的作品非常之少，在清朝的初期也还不多见。正是由于乾隆时期多次用兵取得的胜利，为创作以战争为题的绘画作品提供了一个历史背景；再加上乾隆皇帝本人的重视，为了彰扬功绩，不朽于历史，致使在清朝出现了大量的“战图”，成为清朝宫廷绘画题材上的一大特色。这些“战图”除去有手绘的之外，大都还制成了铜版画，印制数百套，作为赠送的礼品，颁赏给大臣，或放置于各地行宫及寺庙中，广为宣传，扩大影响。

乾隆二十年（1755年）和乾隆二十三年、二十四年（1758年、1759年），清朝中央政府与新疆准噶尔部达瓦齐及维吾尔族（即回部）大和卓木波罗泥都、小和卓木霍集占的叛乱势力进行过较大规模的战斗，并取得了胜利。为此，乾隆皇帝决定将这次平叛的战斗用图画的形式加以表现，因而制作了一套铜版组画。

这套铜版组画名为《乾隆平定西域战图》，或

称《乾隆平定准部回部战图》。组画共16幅，每幅纵55.4厘米、横90.8厘米，纸本印制。16幅图的名称如下：1.《平定伊犁受降》；2.《格登鄂拉斫营》；3.《鄂垒扎拉图之战》；4.《库陇癸之战》；5.《和落霍渐之捷》；6.《乌什酋长献城降》；7.《通古斯鲁克之战》；8.《黑水解围》；9.《呼尔珪大捷》；10.《阿尔楚尔之战》；11.《伊西洱库尔淖尔之战》；12.《霍斯库鲁克之战》；13.《拔达山汗纳款》；14.《平定回部献俘》；15.《郊劳回部成功诸将士》；16.《凯宴成功诸将士》。

以下结合历史史实简述16幅图画的内容。



图三 乾隆平定西域战图——平定伊犁受降
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图五 乾隆平定西域战图——鄂垒扎拉图之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图四 乾隆平定西域战图——格登鄂拉斫营
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图六 乾隆平定西域战图——库陇癸之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm

1.《平定伊犁受降》（见图三）。乾隆二十年（1755年）二月，弘历命定北将军班第等人率军分两路平定厄鲁特准噶尔部达瓦齐的叛乱。大军翻山越岭，深入沙碛地带，于五月底抵达伊犁，准噶尔部

众载道欢迎，“有牵羊携酒，迎叩马前者；有率其妻子，额手道旁者”。画面为清军马队佩带弓箭从山谷林木中整队进入一片空地，准噶尔部众牧民于两旁跪迎，近景为牵牛、羊、马、骆驼的牧民，最前一排人跪于地，双手高举火枪；另一边跪迎的牧民中有人双手持降表，还有的人双手献哈达，另有一支乐队在吹奏乐曲，情绪甚为欢快。远景中尚有众多蒙古族牧民牵携马匹、骆驼及物品渡河来归。

2.《格登鄂拉斫营》（见图四）。准噶尔部叛头目达瓦齐率领万余人，退至伊犁西南180里的格登山据险顽抗。乾隆二十年（1755年）六月十四

日夜，清军派翼领喀喇巴图鲁阿玉锡、厄鲁特章京巴图济尔噶尔以及新投诚的准噶尔部宰桑哈什率士兵22名，前往达瓦齐营垒探听虚实。阿玉锡等人见敌军毫无戒备，便相机而行，仅以二十余人骑突入

敌方营中，呐喊放枪。叛军遭到突然袭击，惊恐万状，乱作一团，自相践踏，达瓦齐仅率少数亲兵落荒而逃。此战将达瓦齐叛乱的主力一举瓦解，俘获人马兵器甚多，阿玉锡立下赫赫战功。此图右部画阿玉锡等人全副戎装，轻骑行进于崎岖的山道上；转出山口，人马向敌营冲去；画面的中间部位，是双方厮杀的场面。叛军溃败，混乱不堪。远景中清军的大队人马绕过山后策应包围。

3.《鄂垒扎拉图之战》（见图五）。乾隆二十年（1755年）三月，回部叛乱武装之一部分在清军追击下退往鄂垒扎拉图岭。清军定边将军兆惠派明瑞、安泰、玛瑞等人昼夜尾追，十六日黎明时分于山口追及，清军先头部队仅50人，分为两翼，截断敌兵退路，以少胜多，取得胜利。画面为清军荡平一处叛军的营地。清军杀到，叛军仓皇从倒塌的帐篷中出逃；远处几座叛军的帐篷已被清军占领，另一部分清军又继续向其他帐篷进攻。

4.《库陇癸之战》（见图六）。乾隆二十三年（1758年）三月十五日夜，清军见到有火光移动，进入库陇癸山口。经审问俘虏，得知部分回部叛乱头目发现清军大军抵达，率残部退入山里，企图隐匿藏身，定边将军兆惠选派少数人马搜索诱敌。叛军见清军兵少无援，于十六日晨掩袭，清军大队则利用山谷中弥漫的浓雾的掩护，突然冲杀。温福、高天喜二将，各携火炮一门，抢据制高点向叛军轰击。此役清军斩获甚众。画面近景为一山坡，树丛中清军将领居高临下正在指挥战斗。画面中间有一条河，河的右岸为叛军营帐，清军骑兵乘胜追杀残敌；河左岸的叛军营帐已被清军攻占，骑士跃马弯弓，争先渡河，河边尚有若干叛军持火枪射击。远景中，残余的敌兵逃入山中，清军马队在后面追击，山谷间晨雾迷蒙。

5.《和落霍渐之捷》（见图七）。乾隆二十三

年（1758年）三月，几股敌兵在和落霍渐会齐，准备向伊犁河下游逃窜。定边将军兆惠获悉，便派策布登扎布领兵翻越罔勒奇岭尾追，自己则率大军策应。追击部队在和落霍渐击败叛军。画面为一片空旷的平地，双方的骑兵纵马冲杀。清军均持弓箭，而叛军都手持火枪。大部分叛军都已调转马头后退，只有少数人还在抵抗，其中有的人中箭落马。远景中，大队清军在山谷间尾随叛军，乘胜掩杀。

6.《乌什酋长献城降》（见图八）。乾隆二十三年（1758年）八月三十日，回部首领霍集斯接受清军招抚，于乌什城边迎接清军。霍集斯率领部下头目人等来到清军大营，跪请皇上万安。兆惠等清军将领在帐中端坐。霍集斯礼毕，兆惠令其旁坐，好言抚慰。此次霍集斯率乌什归顺回部部众共两万余口。此幅图中为一圆形营垒，内设有帐篷，戒备森严，旌旗鲜明。清军主将端坐在中央大帐内，回部头领趋前致礼，两旁还有跪拜之人和牛羊牲畜。画面左边有依山而建的小城一座。

7.《通古斯鲁克之战》（见图九）。乾隆二十三年（1758年）十月十三日，清军追击叛军至通古斯鲁克，叛军以两万余众阻截，清军五百余人渡河与之对攻，虽有斩获，但终因兵力孤单，缺少后援，又加长途征战，人马疲惫，遂反被叛军包围。画面中为一土筑城堡，清军于内据城而守。土城外围有若干小型土堡，清军小股正逐一突击攻打，纵火焚毁，土堡中的人或被清军俘虏，或掉入烈焰之中。

8.《黑水解围》（见图十）。清军三千余人被叛军两万余众围于黑水城后，筑城坚守。敌兵轮番进攻，或决水或挖地道，但是均被清军所破。双方相持近三个月，至乾隆二十四年（1759年）正月初八日，清将富德、舒赫德率领援兵赶到，里应外合，击破包围圈，遂解黑水之围。画面近处的山坡



图七 乾隆平定西域战图——和落霍斯之捷
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图八 乾隆平定西域战图——乌什酋长献城降
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图九 乾隆平定西域战图——通古斯鲁克之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十 乾隆平定西域战图——黑水解围
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm

上，清军主将指挥炮兵向山下密集之叛军轰击，叛军人马死伤甚夥，兵败如山倒。画面的左方，被围在黑水城中的清军在大队人马的接应下，架设木桥，渡河冲出包围圈。

9.《呼尔珲大捷》（见图十一）。黑水解围时，回部叛乱首领小和卓木霍集占率骑兵五千余人阻截清军的援兵，富德、舒赫德等清军将领，各按部伍，排列枪炮，分为两翼，双方接战十余次，叛军阵脚开始松动并慢慢后撤。清军见状纵兵掩杀，乘机夺取了对方的营地。呼尔珲之战前后打了五天，清军获得全胜，歼敌千余人，缴获鸟枪、长枪以及骆驼马匹无数。叛乱头目之一的大和卓木波罗泥都亦于此役中受了重伤。这幅画面的左边为列队整齐的清军，骑兵弓箭在手，火枪队随后，骆驼驮火炮跟进；画面右侧为叛军，他们人数虽然不少，但已溃散不成队形，少数叛军骑兵还在持矛反扑，其中有人中箭落马。

10.《阿尔楚尔之战》（见图十二）。乾隆二十四年（1759年）七月初八日，清军探知大小和卓木叛军的踪迹，于是骑兵星夜急行，于次日在阿尔楚尔与叛军遭遇。叛军在山中设伏，引诱清军深入。清军分为三队，中路以火炮轰击，叛军不敌，败退；清军冲至山岭，据高向下攻击，叛军溃退三十余里。再次接战，叛军又败，越山而遁。此役消灭叛军千余，获取武器上千件，并于阵前斩杀和卓木手下头目阿卜都克勒木等多人。画中大队清军人马满山遍野而来，将少数叛军团团包围。清军以骑兵打头阵，骆驼队驮炮为后援；远处的山头上，清军占据制高点，以火枪向逃散的败兵射击。阵前跑散的马匹、骆驼被清军牵回。

11.《伊西洱库尔淖尔之战》（见图十三）。清军取得阿尔楚尔之战的胜利后，尾随叛军追击，并于七月初十日傍晚抵达一大湖，即伊西洱库尔淖尔。



图十一 乾隆平定西域战图——呼尔满大捷
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十三 乾隆平定西域战图——伊西洱库尔淖尔之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十二 乾隆平定西域战图——阿尔楚尔之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十四 乾隆平定西域战图——霍斯库鲁克之战
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm

尔，在湖边追上了叛军。清将富德派遣诸将分头把守阻截，叛军则利用地势据险顽抗。清军一方面挑选精于射击的士兵组成突击队攻击前进，另一方面用归顺的回部人喊话招降。在双重攻势下，有千余叛军不顾小和卓木霍集占的拦阻，下山投诚。双方相持到十二日黎明，霍集占见大势已去，只率领了四五百人逃遁。此役回部降众多达一万两千余人，收缴军械2000件，驼马牛羊万余。此图中间偏右处画河流一条，清军在河右岸以火炮、火枪轰击对岸之敌人，大队清军列阵于后。叛军在山顶上也以火枪回击，企图阻止渡河的清军。近景处，一支清军从无人设防之处渡河迂回，绕至叛军的背后发起冲锋，打击叛军的侧翼，双方激战正酣。

12.《霍斯库鲁克之战》（见图十四）。乾隆二十四年（1759年）八月二十八日，大小和卓木的骑

兵六千余众据霍斯库鲁克岭顽抗。清军以火枪弓箭回击叛军的枪炮，奋勇冲击，一度将叛军击溃。但是叛军人马众多，不多时又集队反扑。清将明瑞率队且战且退，并据山势设伏，叛军中计，阵形大乱。双方激战至天黑，叛军渐渐不支，大小和卓木等率残部越山而遁。此役消灭叛军五百余人，清军亦有百余人的损失。图中山石林木间，清军骑兵分多路从各个山口出击，少数叛军虽然仍手持火枪，利用地势顽抗，但大部分叛军已经转身逃跑，死伤者坠落马下；左下角画一清军将领，率亲兵卫队，挥鞭指挥。

13.《拔达克山汗纳款》（见图十五）。大小和卓木败逃到拔达克山，投奔当地首领素勒坦沙。素勒坦沙对波罗泥都和霍集占存有戒心，但又不知他们的底细，故请大小和卓木兄弟面叙。波罗泥都率亲信入城，霍集占则聚残部于城外鼓噪，扬言要素勒

坦沙交出清朝的使臣。素勒坦沙不允，霍集占就纵兵抢掠村庄百姓。素勒坦沙就势将波罗泥都拘捕，同时率领数千兵马将霍集占所据山冈团团包围。霍集占在交战中胸背三处受创，遂被擒获，与波罗泥都一同被斩杀。清军经多方交涉，素勒坦沙愿与之合作，向清廷进献贡品，并到清军大营交出霍集占的首级（波罗泥都的尸首为其亲信夺走）。画面为一座清军营垒，营中遍设帐篷，中央为一大帐，帐中坐主将，其余诸将分列两旁，拔达克山汗的使臣等向帐中跪拜。帐前广场上有清军骑士表演马技，远处还有牧放的马群。

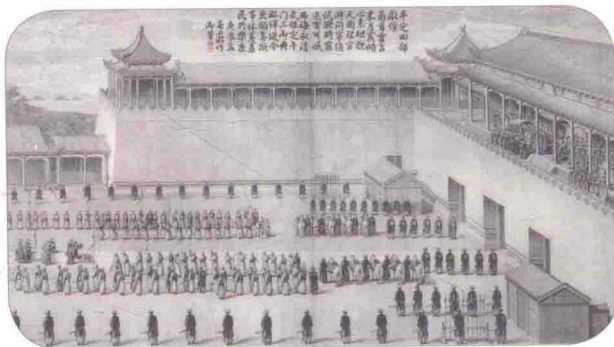
14.《平定回部献俘》（见图十六）。乾隆二十五年（1760年）正月，回部叛乱头目霍集占的首级及被俘的其余回部头领由定边将军兆惠等押送京师。乾隆皇帝弘历于紫禁城午门城楼上升座，由兵部尚书李元亮上奏，兆惠等行献俘礼。画面右边是紫禁城的午门，弘历端坐在门楼上，侍卫排列于广场，远征的将士分三排跪拜，并将霍集占的首级献上。

15.《郊劳回部成功诸将士》（见图十七）。乾隆二十五年（1760年）二月，乾隆皇帝下令在京师以南的良乡附近筑坛，慰劳出征平叛凯旋的将士。坛上列旗，乐队奏乐。弘历由卤簿大驾前导，登坛拜天，行三跪九叩礼。兆惠、富德、明瑞、巴禄等出征将领全身甲胄，和满汉大臣一同行礼。仪式结束后，弘历在黄幄内接见了有功将士。图中画一圆坛，乾隆皇帝在侍卫及文武官员的簇拥下骑马来到凯旋的军营。与圆坛相对，有帐篷数座，周围亦有侍卫站立。圆坛两侧乐队跪地吹奏，场面肃穆庄严。

16.《凯宴成功诸将士》（见图十八）。乾隆二十六年（1761年）正月，在大内西苑中的紫光阁修葺一新，弘历于此设宴庆功，并将在西征中立有战功的傅恒、兆惠、班弟、富德、玛瑞、阿玉锡等



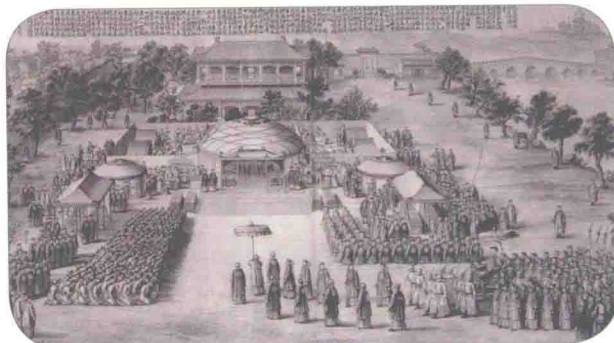
图十五 乾隆平定西域战图——拔达克山汗纳款
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十六 乾隆平定西域战图——平定回部献俘
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm



图十七 乾隆平定西域战图——郊劳回部成功诸将士
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm

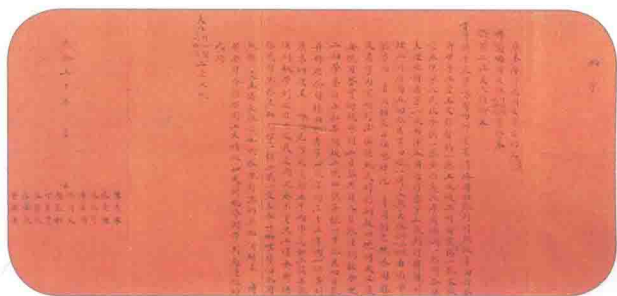


图十八 乾隆平定西域战图——凯宴成功诸将士
共16幅 纸本印刷 55.4cm×90.8cm

100人的画像置于紫光阁内，以示表彰。文武大臣、蒙古王公台吉以及出征准部回部的将士等一百余人出席了庆功宴会。画中描绘的是西苑，紫光阁前搭了一座帐篷，乾隆皇帝乘坐十六人抬的肩舆，缓缓进入宴会场。文武官员及蒙古王公贵族分列两旁跪迎。帐篷两边放置了赏赐的物品，帐篷后面正在准备宴席。画面右上角为隔开中海、北海，连接东西的金鳌玉蝀桥，远处可见琼岛上的白塔，地域特征非常鲜明。

根据史料记载，这套铜版组画是由在清官供职的欧洲传教士起稿的，他们是郎世宁（*Giuseppe Castiglione*, 1688—1766，意大利人）、王致诚（*Denis Attiret*, 1702—1768，法兰西人）、艾启蒙（*Ignatius Sicklart*, 1708—1780，波希米亚〈今属捷克〉人）和安德义（*Joannes Damasceuns Safusti*, ?—1781年，意大利人）。乾隆二十七年（1762年），皇帝命令郎世宁起草《乾隆平定西域战图》的小稿16幅。乾隆三十年（1765年），以上四位画家奉命每人绘制正式图稿一幅，该年的五月，乾隆皇帝亲自审阅了已经完成的四幅图稿。这四幅图稿是郎世宁画的《格登鄂拉斫营》、王致诚画的《阿尔楚尔之战》、艾启蒙画的《平定伊犁受降》和安德义画的《呼尔珥大捷》。乾隆皇帝阅后颇为满意，并规定画家，其余的12幅底稿，分三次绘制呈进。

郎世宁等四人的图稿完成后，乾隆皇帝决定将它送往欧洲制作成铜版画，当时并未指定由哪一国制作。负责此事的广东海关，原先打算把图稿送到英国去，此时欧洲耶稣会驻华会长正在广州，他是法兰西人，便在广东总督面前力陈法国艺术为欧洲之冠，主张将图稿送往巴黎制作成铜版画。经过皇帝的同意，随四幅图稿，并附有乾隆上谕的拉丁文及意大利文译本，及郎世宁的一封制作要求的信件，随后由当时与外国人做生意的广州十三行和法国的东印度公司接洽承办此事。为此双方订立了契



图十九 1765年广州“十三行”与法国签署之刻印铜版画契约
纸本 24cm×80cm
法国巴黎国家图书馆藏

约（见图十九），这份契约的法方文本，现在由法国巴黎的国家图书馆收藏。

四幅图稿送抵法国后，受到法国有关部门的重视。法兰西皇家艺术院院长马立涅（*Marigney*）侯爵亲自过问此事，委托柯欣（*Charles Nicoas Cochon*）负责，挑选了雕版名手勒巴（*Le Bas*）、圣·奥本（*Saint Aubin*）、布勒弗（*B. L. Prevot*）、阿里默（*Afiamet*）等七人分别制作。《乾隆平定西域战图》的其余12幅图稿也随后于乾隆三十一年（1766年）分三批送往法国。雕版印制工作前后进行了7年之久，其间清内务府曾让广东海关催问过多次。到乾隆三十五年（1770年）十月，广东海关接到从欧洲海运来的第一批铜版画。其中有《格登鄂拉斫营》200张、《阿尔楚尔之战》4张、《平定伊犁受降》28张，以及《格登鄂拉斫营》和《平定伊犁受降》两图的底稿。一直到乾隆三十八年（1773年），16幅铜版画各200张，连同原图稿及铜版原版才全部运抵中国。这套铜版组画全部完成时，主持并绘制图稿等工作的意大利画家郎世宁和法兰西画家王致诚已经分别于乾隆三十一年（1766年）和乾隆三十三年（1768年）去世了，都未及看到成品。而且由于制作过程比较长，接手的内务府人员已经搞不清图幅的名称了，又把前期参与此项工作的波希米亚人艾启蒙请来一一辨认注明。根据契约上的记载，全部花费为花边银5000两，款项是分期拨交

给法方的。

这套《乾隆平定西域战图》送到北京后，乾隆皇帝十分满意。法国方面特地于乾隆三十六年（1771年）将《平定回部献俘》一幅做成镶金边的玻璃镜框的形式，送给中国皇帝，根据乾隆皇帝的命令，此图悬挂于宫中。这200套《乾隆平定西域战图》，在乾隆后期已经陆续散出清宫。乾隆四十九年（1784年），皇帝下令把《乾隆平定西域战图》分送给全国各地的行宫、皇家园林和寺庙保存陈设；同时对编纂《古今图书集成》等呈进图书较多的私人藏书家，赏赐《乾隆平定西域战图》。目前这套《乾隆平定西域战图》在海内外的若干博物馆、图书馆及私人手中均有收藏。铜版画的原版，现在收藏在德国柏林的国立民俗博物馆中，应当是晚清光绪二十六年（1900年）八国联军占据北京时，从大内西苑紫光阁中掠去的。

由于《乾隆平定西域战图》铜版画是由欧洲传教士画家绘制的草图，又是由法国的雕版艺匠刻制的，所以带有比较明显的欧洲绘画风格。图中所画的虽然都是东方人，却有着高鼻深目的脸庞，这是因为雕版者没有见过黄种人；图中的山石树木，阴阳向背分明，受光处明亮，而背光处浓黑；马匹的肌肉凹凸，颇合解剖结构，以上均为欧洲画法之特点。尤其是那幅《鄂垒扎拉图之战》，画了若干赤身裸体的人物，从帐篷内匆忙逃出，这更是在欧洲绘画中常见的镜头，而在中国传统绘画中是没有的。但是这套组画毕竟是以中国发生的事件为题材，绘制图稿的画家在中国又生活了相当长时间，所以画中自然也包含了一些中国绘画的因素。中国传统绘画中的时空变化是灵活多样的，可以在同一个画面内表现发生在不同时间的东西。比如《韩熙载夜宴图》卷，在同一画面中描绘了韩熙载家中多个宴会的场面，画幅的完整性和连续性并未受到损伤。同样在《乾隆平定西域战图》中也能看到这样

的手法。试以《格登鄂拉斫营》一图为例，它描绘了阿玉锡率领突击队出发、在崎岖的山道中行进、骑兵跃马冲击、双方短兵厮杀、叛军松动溃败、清军大队接应等并非同时出现的情节，这些情节组合在一起，也突破了时空的限制，取得了很好的效果。应该说在这套组画中融合了东西方的艺术风格和艺术智慧。

全景式的构图也是这套铜版画艺术上的特点之一，作者采用这样的构图形式是基于作品内容的需要。乾隆时平定准噶尔部和回部的战争，是在一个地域相当广阔的范围内进行的一场规模很大的战争，只有现在这样的构图方式，才能表现出战斗的规模和全貌。如在《库陀癸之战》一图中，画面分近、中、远三景，近景山坡树丛中，清军将领居高临下正在指挥作战；中景是清军的骑兵在冲击叛军的营地，部分叛军在用火枪射击，企图阻止渡河的清军，河对岸的叛军营地已经被清军占领；远景中，溃散的叛军纷纷逃向山里，清军随后掩杀。作者对这一场面做了十分出色的描绘。叛军沿河结营，是为人马饮水方便；驻扎在河的两岸，是为相互援救呼应。清军针对叛军的部署，采用分兵合击的战术，使对方顾此失彼，从而被各个击破。如果不是这样全景式的构图，就很难把战役过程中双方的阵势表现出来，让我们今天对此还能有一个明晰和完整的印象。

由于这套铜版组画的成功，乾隆皇帝就将此后一系列的征战，均以同样的方式制作成铜版画印刷，留存于世，以显示他的“十全武功”。

12幅为一组的《乾隆平定台湾战图》册，就是在《乾隆平定西域战图》的直接启示下，由中国的艺术家完成的。这套组画反映的是乾隆年间，清军镇压台湾林爽文（？—1788）农民起义的历史事件。这12幅组画，每一幅上原先并无图名，根据画幅上

面乾隆皇帝的题诗，可以确定为如下图名：1.《诸罗之战》；2.《攻克斗六门》；3.《攻克大里灰》；4.《攻剿小半天山》；5.《枋寮之战》；6.《生擒林爽文》；7.《生擒庄大田》；8.《厦门登岸》；9.《凯宴诸将》；10.《大武垵之战》；11.《集集埔之战》；12.《大埔林之战》。这12幅图上均有乾隆皇帝的一首御制诗，而且是与画幅同时刻制成铜版印刷的。乾隆皇帝的御制诗分别写于“丁未”“戊申”“己酉”，即乾隆五十二年至五十四年（1787年至1789年）。那么，这套铜版画的制作只能是在乾隆五十四年（1789年）之后的事了。

《乾隆平定台湾战图》上亦无作画者的姓名，但是仅仅从绘画的风格就能断定，这套图册的作者是中国的艺匠。这套铜版画模仿和借鉴《乾隆平定西域战图》，其痕迹是显而易见的。但是除去画面

的全景式构图，二者尚能相仿佛外，实际在具体人物、山石、树木、海浪的描绘上，都体现了传统中国绘画的手法，深远感及层次感均不显著。人物面部均以单线勾勒轮廓，没有表现凹凸的阴影，衣服的描画同样也是如此；至于山石的处理手法更是与传统的山水画相类，画家企图表现山石之向背凹凸，也加了不少斜向的线条，但更接近于皴擦之法，无立体的效果；树石的画法也显得比较单调，而缺乏前后的层次差别；海浪的画法则完全是图案化的，属典型中国式的表现手法。以上种种，均说明这套铜版组画是由宫廷中的中国艺匠完成的，绘画水平很普通，刻制水平也十分一般，在艺术感染力和绘制的精致程度等方面都明显不如《乾隆平定西域战图》，说明当时在铜版画的制作上，徒弟并未能赶上师傅。



图二十 乾隆平定台湾战图——枋寮之战
共12幅 纸本印刷 50.2cm×86.7cm



图二十二 乾隆平定台湾战图——厦门登岸
共12幅 纸本印刷 50.2cm×86.7cm



图二十一 乾隆平定台湾战图——生擒庄大田
共12幅 纸本印刷 50.2cm×86.7cm



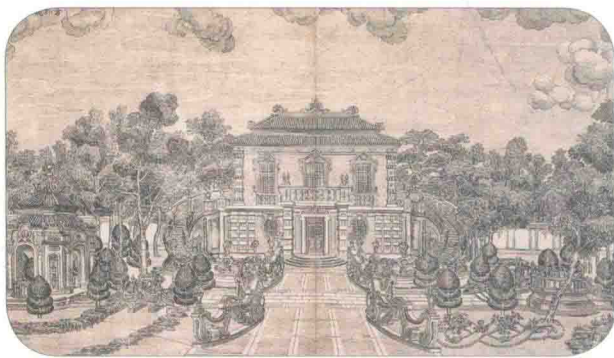
图二十三 乾隆平定台湾战图——大武垵之战
共12幅 纸本印刷 50.2cm×86.7cm

铜版画出现艺术质量的退步，笔者认为原因主要有两个。第一个原因是从嘉庆初年开始，在清宫供职的欧洲传教士画家都先后去世或离开了宫廷，欧洲传教士画家供职清宫廷这一长达约一个世纪的有趣现象消失了。他们的离去，也使清朝的宫廷绘画带有西洋色彩的历史告一段落。铜版画作为一个外来的移植的绘画品种，自然也就失去了它的根基，逐渐萎缩了。第二个原因是欧洲的铜版画相当多的是创作版画，另外有一部分才是复制版画。而在中国的这部分铜版画均属复制版画，本来底稿的绘制水平就有限，再加参与刻制的工匠艺术素养不高，根本没有创作版画的功底，所以要想制作出十分精致、具有较高艺术感染力的铜版画作品来几乎是不可能的，艺术质量的退步也就毫不奇怪了。

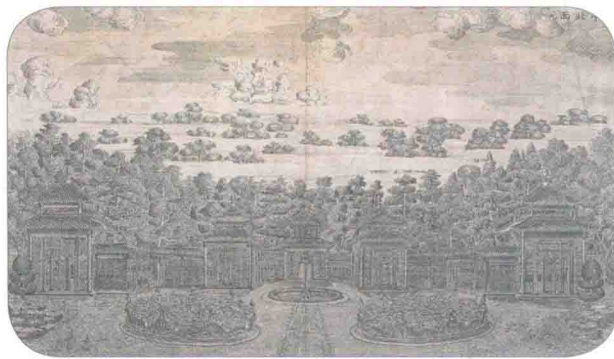
清代乾隆时的宫廷铜版画除了描绘皇家园林的《圆明园图》册20幅外，其余均为“战图”，计有《乾隆平定西域战图》册16幅、《乾隆平定两金川战图》册16幅、《乾隆平定台湾战图》册12幅、《乾隆平定苗疆战图》册16幅共四组60幅之多。

清代宫廷绘画的盛期，是在雍正到乾隆的前半叶，此时宫中聚集了一些较为著名的中国与欧洲的画家，绘画的质量上乘，“中西合璧”的绘画风格十分突出，极其富有时代的特点。那些欧洲画家运用西方的写实画风，用以记录当时发生的许许多多重大的事件，为我们留下了一般的山水画、花鸟画无法替代的形象资料。这些纪实绘画作品，是清代宫廷绘画题材上最具显著特色的部分。但是与清朝国力的兴衰几乎同步，清朝的宫廷绘画同样也随之起伏，到乾隆后期已经开始走上了下坡路。而清朝由强向弱转化正是在乾隆的中、后期这段时间里。我们在《乾隆平定西域战图》和《乾隆平定台湾战图》这两套铜版组画的对比中，不也能感受到其中由盛向衰的变化吗？

以上着重叙述了《乾隆平定西域战图》和《乾隆平定台湾战图》两组铜版画，从中显然可以看到前者在清代宫廷版画中的重要地位，它为以后的同类作品定下了一个基调，或者说提供了一种样式。这种影响甚至延续至晚清到民国初年的民间画坛，体现在上海出版的石印的《点石斋画报》上。《点石斋画报》的主创者吴友如，曾经在同治、光绪年间参与镇压太平天国、捻军等战图的描绘，创作中自然参考了官中所藏前代绘制的铜版画作品，并且受到了启发。比如大场面的处理、全景式的构图手法等，均被用于吴友如为《点石斋画报》所画的作品中。《点石斋画报》中许多表现战争场面的画幅，无疑留有清代宫廷铜版画战图的痕迹，甚至在我国上海早期连环图画的结构上，也有所反映。



图二十四 铜版画 圆明园图 之一
共20幅 纸本印刷 50cm×87cm



图二十五 铜版画 圆明园图 之二
共20幅 纸本印刷 50cm×87cm