



COMPLETE WORKS OF
GIUSEPPE CASTIGLIONE

郎世宁全集

1688—1766

上卷

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

上卷

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

郎世宁全集：全2册 / 聂崇正主编. — 天津：天津人民美术出版社，2015.9
ISBN 978-7-5305-6807-1

I. ①郎… II. ①聂… III. ①中国画—作品集—意大利—近代 IV. ①J232.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第115892号

郎世宁全集（上卷·下卷）

出 版 人：李毅峰

责 任 编 辑：刘 欣

马春梅

技 术 编 辑：李宝生

装 帧 设 计：范鑫瑶

英 文 翻 译：王 璐

出 版 发 行：天津人民美术出版社

社 址：天津市和平区马场道150号

邮 编：300050

电 话：(022)58352900

网 址：<http://www.tjrm.cn>

经 销：全国新华书店

印 刷：天津市豪迈印务有限公司

开 本：787毫米×1092毫米 1/8

版 次：2015年9月第1版

印 次：2015年9月第1次印刷

印 张：59

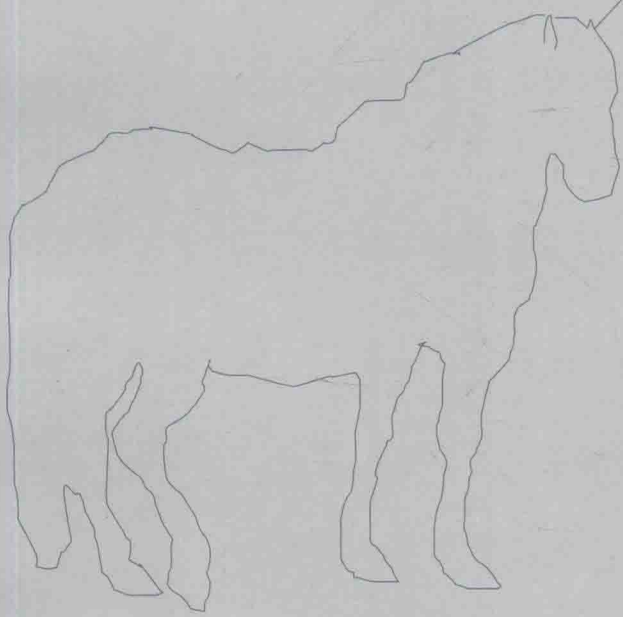
印 数：1-1500

定 价：798.00元（全2册）

版权所有 侵权必究



*The Contributions of Giuseppe Castiglione
to the Sino-western Arts Exchanges*



郎世宁与中西美术交流

聂崇正

公元15世纪，欧洲各主要国家的社会制度先后由中世纪时的封建制度转化演进为资本主义的生产关系。其中的意大利、西班牙、葡萄牙、法兰西、英国、荷兰诸国，得航海之便利，首先向欧洲以外的地方进行了大规模的探索活动。公元1498年（明·弘治十一年），葡萄牙人瓦斯科·达·伽马率船队绕过非洲南端的好望角，首次抵达印度；随后，西班牙人哥伦布为了寻找到达东方的新的海上航线，发现了美洲大陆；不久之后，西班牙人麦哲伦率领的船队，经历了种种艰辛，于公元1522年（明·嘉靖元年）完成了人类历史上首次的环球航行。世界地理的新发现（从欧洲人的角度来讲），又大大促进了欧洲各国对于了解这些地方的浓厚兴趣。于是欧洲的宗教组织便率先派遣属下赴东方各国，通过传教活动，帮助欧洲各国政府来达到其贸易互市、了解动态，乃至控制殖民的目的。这些受派遣来到东方各国的欧洲传教士，都受过较高深的教育，有些人本身就是精通某种学科的学者，他们有着为宗教献身的信念，所以背井离乡，长期生活在遥远的异国，从事着自己“神圣”的使命。其中的许多欧洲传教士，离开故土家园后，就再也没有回归自己的国家，终老异邦，埋葬在所在国。所以在相当长的一段时间里，东方和西方之间的文化、艺术、科技交流，主要就是通过这些传教士来进行的。这一时期来华的欧洲传教士，有明朝末年的意大利人罗明坚、利玛窦等。此后欧洲天主教的各个宗教组织便持续不断地派遣神职人员来到中国传教，并在中国建立教堂，发展信徒。到了清朝初期，有一些欧洲传教士进入了皇宫内廷，并以他们所擅长的西方科学文化知识，如天文历法，担任了一定的职务，由此开始了欧洲传教士在中国宫廷中供职的历史。

在陆陆续续来华的欧洲传教士中，有一些擅长绘画技艺的人，虽然他们的水平高下不一，但到了中国以后却以此在清宫廷内供职作画，成了中国宫廷画家的一员。当然，这部分来华的传教士画家，如果拿当时欧洲画坛的绘画水平来衡量，即把他们放在欧洲绘画发展的历史背景下进行比较的话，那么他们都算不上是第一流的画家，有的人甚至连三流画家都排不上。但这些传教士的贡献并不完全在于绘画技艺的高下上面，而在于他们本身便是东西方文化、艺术接触的媒介。

在清康熙至乾隆时供奉清廷的外国传教士画家，以意大利人郎世宁的名气最大，而且留下来的作品最多，影响也最显著。

郎世宁的生平

郎世宁，原名朱塞佩·伽斯底里奥内（*Giuseppe Castiglione*），公元1688年（清·康熙二十七年）7月19日生于意大利北部的米兰，他年轻时曾受过较为系统的绘画训练。公元1707年（清·康熙四十六年），年轻的伽斯底里奥内加入了欧洲天主教的宗教组织耶稣会。又过了7年，即公元1714年5月4日，年仅26岁的伽斯底里奥内以传教士的身份，由耶稣会的葡萄牙传道部派遣，经由大西洋，绕过非洲，进入印度洋，中途在印度西海岸的果阿（当时为葡萄牙殖民地）稍作停留，并在第二年的8月17日（清·康熙五十四年七月十九日）抵达了中国南方沿海的澳门（此时也已为葡萄牙所占领）。与伽斯底里奥内同船来到中国的还有一位意大利外科医生罗怀忠（原名 *Ginseppe Costa*）。他们按照当时欧洲来华传教士取汉名的做法，伽斯底里奥内遂以郎世宁之名开始了他在中国的漫长生涯。

随后，郎世宁一行从澳门转赴广州，继而北上到达清王朝的中心——北京。对于郎世宁的到来，清朝统治者表示了欢迎。到了北京后，郎世宁居住在紫禁城东华门之东的天主教东堂内。大约在康熙末期，郎世宁便以其画艺供奉中国的皇室，开始了他宫廷艺术家的生活。此后，一直到郎世宁去世，他在宫廷内创作了大量人物肖像、历史纪实、

走兽翎毛、花卉和静物画作品，他还将欧洲的油画、铜版画以及天顶画、焦点透视画的技法传授给供职宫廷的中国画家，使之在清代宫廷内形成了一种“中西合璧”的新颖的绘画风格，而独树一帜于清朝画坛。乾隆三十一年六月初十日（1766年7月16日），郎世宁在北京病逝，皇帝特赐予侍郎衔，赏银300两为其料理丧礼，葬在北京阜成门外的外国传教士墓地内，并竖有墓碑。自康熙五十四年（1715年）来到中国，至乾隆三十一年（1766年）去世，郎世宁在华总共51年，为二百余年前中国与欧洲的文化艺术交流做出了重要的贡献。

清康熙六十一年（1722年）十一月，入关以后的第二代皇帝玄烨因病去世，由皇四子胤禛继承大统，并于第二年改元雍正。郎世宁仍然在官中得到重用，他向中国的皇帝和宫廷画家展示了欧洲明暗画法的魅力。作于雍正元年（1723年）的《聚瑞图》轴（台北“故宫博物院”藏）、作于雍正二年（1724年）的《嵩献英芝图》轴（北京故宫博物院藏）、作于雍正六年（1728年）的《百骏图》卷（台北“故宫博物院”藏）等作品，都显露了郎世宁坚实的写实功底，体现了他早期绘画的特色和面貌，这部分画幅的一大特色就是更多注重明暗的效果，整幅作品不管是主要部分还是背景部分，都出自郎世宁一人之手，具有非常浓厚鲜明的欧洲绘画的风格和情调。

在雍正年间，郎世宁还根据皇帝的命令，向中国的宫廷画家传授欧洲的油画技艺与方法，使得一部分中国的宫廷画家也受到欧洲画风的影响。在清内务府造办处的档案中多次记载了郎世宁等欧洲画家向中国画家传授画艺的事实。“各作成做活计清档”记载，雍正元年（1723年），“斑达里沙、八十、孙威凤、王玠、葛曙、永泰六人仍旧在郎世宁处学画”；乾隆三年（1738年）皇帝传旨，“双鹤斋着郎世宁徒弟王幼学等画油画”。同年的档案中还有“着郎世宁徒弟丁观鹏等将海色初霞画完时往韶景轩画去”的记载；乾隆四年（1739年）皇帝传旨，“西洋人王致诚、画画人张为邦等着在启祥宫行走，各自画油画几张”；乾隆十六年（1751年），根据皇帝的命令，“着再将包衣下秀气些小孩子挑六个跟随郎世宁等学画油画”，随后即派王幼学的弟弟王儒学等跟着郎世宁习画；乾隆十年（1745年），为绘制京城图样，皇帝命令“郎世宁将如何画法指示沈源，着沈源转教外边画图人画”。根据以上档案材料的记载，宫廷画家中的斑达里沙、八十、孙威凤、王玠、葛曙、永泰、王幼学、王儒学、丁观鹏、张为邦、沈源等十余人都曾经向欧洲画家学过西洋绘画的技艺，再加上在其他文献记载中提到的姚文瀚、焦秉贞、冷枚、陈枚、罗福旼、金玠等和没有留下姓名而学过西洋画的中国宫廷画家，人数已然相当可观，其实力也不可小视。其中有部分画家不光是在中国画中糅合了一些西洋画风，而且还掌握了欧洲的油画技法和焦点透视的画法，可以说他们在宫廷内已经形成了一个具有特殊风格的绘画流派。

雍正二年（1724年），皇帝胤禛决定扩建位于北京西北郊海淀的皇家园林圆明园。这座园林是康熙皇帝生前赐给他的王府花园。这次大规模的扩建为画家郎世宁提供了发挥其创作才能的极好机会，为此他有很长一段时间居住在这座东方名园内，画了许多装饰殿堂的大小不同尺幅的绘画作品，其中既有欧洲风格的油画，还有在平面上表现纵深立体效果的欧洲焦点透视画（清代宫廷内称之为“线法画”）。雍正皇帝胤禛经常对郎世宁的作品发表观感，比如对郎氏所作的一幅人物画有“此样画得好”的评语，同时又指出背景部分“后边几层太高，难走，层次亦太近”的不足。总之，雍正皇帝胤禛对于郎世宁写实风格的作品，是十分赞扬和欣赏的。

在雍正年间，郎世宁的艺术活动中还有一件很值得一提的事情。雍正七年（1729年）曾刻印了一部名为《视学》的著作，这部书的作者叫年希尧。它是第一部在中国介绍欧洲焦点透视技法的专书。书中除去文字外，还附有大量的线描插图，精确而又细致地讲述了各种透视的画法，非常直观。欧洲绘画技法最多被采用的就是焦点透视的画法。欧洲文艺复兴以来，绘画中运用了许多自然科学的成就，透视学就是其中一种。它力图在平面的画幅上体现出纵深立体

的效果。欧洲画家在作画时，视点是不变的，画面上亦有一个固定的视点，画中的所有平行的直线，都会按照规律而消失于画面中的这个固定的视点，因称其为“焦点透视”法。而传统的中国绘画中一般是没有一个固定视点的，视点是可变的、移动的，有人将其称为“散点透视”。欧洲的“焦点透视”画法在清宫廷中被称作“线法”或“线法画”。这个名称多次出现于清内务府造办处的档案中。如乾隆二十三年（1758年）“十月初五日，接得库掌德魁押帖一件，内开本月初三日太监胡世杰传旨：瀛台宝月楼着郎世宁照眉月轩画西洋式壁子隔断，线法画一样画”；乾隆三十五年（1770年）“正月二十四日，接得郎中李文照押帖，内开正月十一日太监胡世杰传旨：延春阁西门殿内宝座两边，北门内西墙，着王幼学画线法画二张”；同年“正月二十七日，接得郎中李文照押帖，内开正月二十四日太监胡世杰传旨：延春园主善斋东进间北墙线法画一张，着于世烈画”；次年五月“十六日，接得郎中李文照押帖，内开本月十一日太监胡世杰传旨：养心殿内南墙线法画一份，着交艾启蒙改正线法，另用白绢画一份”。由记载可知，在宫中作“线法画”的有欧洲画家郎世宁、艾启蒙，也有中国画家王幼学、于世烈等，说明这种画法已经被中国的宫廷画家所掌握。足可见以郎世宁为代表的传教士画家对宫廷绘画的影响。

《视学》在雍正十三年（1735年）又再版刊印。该书的作者年希尧，为年退龄之子、年羹尧之兄，曾官工部右侍郎，精于测算数学，他在《视学》一书的序言里写道：“迨后获与泰西郎学士数相晤对，即能以西法作中土绘事。”序言中说及的“郎学士”即指郎世宁。这部书虽然署名年希尧，但它的完成与出版，应当也包含了郎世宁的心血和功劳。

雍正十三年（1735年）八月，皇帝胤禛在他生前喜欢居住的圆明园内逝世，按照秘密建储的诏书，皇位由皇四子弘历继承，第二年改元为乾隆，开始了清朝历史上长达60年的盛期。而作为宫廷画师的郎世宁，在乾隆朝的绘画创作活动，又占了弘历在位的一半时间。

爱新觉罗·弘历是满族入关以后的第四代皇帝，本人雅好书画诗文，在位期间重视宫廷绘画的发展，所以从康熙时就入官的前朝老洋画师郎世宁仍然是宫廷画家中的佼佼者。

乾隆三年（1738年）法兰西耶稣会士王致诚（Jean Denis Attiret），乾隆九年（1744年）波希米亚耶稣会士艾启蒙（Ignatius Sichelbart）先后来华，并同样以画艺供奉内廷，但这两位后来的欧洲画家并没有动摇郎世宁在宫廷中的地位和作用。

乾隆初年，皇帝弘历数次颁赏钱物给宫廷画家，每次都有郎世宁的份，而且数量与质量都超过一般画家，与宫廷画家中的元老如冷枚、唐岱等对待遇相同。乾隆元年（1736年），郎世宁两次分别获得人参一斤、纱二匹和上用缎二匹、貂皮二张的赏赐；乾隆三年（1738年），郎世宁患病，皇帝弘历特赏银100两，供他养病之用；到了乾隆六年（1741年），根据皇帝弘历的命令，由太监传旨，确定供奉宫廷的画家等次：其中金昆、孙祜、丁观鹏、张雨森、周鲲等六人为一等画家，吴桂、余樾、程志道、张为邦等四人为二等画家，戴洪、卢湛、吴械、戴正、徐焘等五人为三等画家。而以上画家中的丁观鹏、张为邦、戴正等均是郎世宁的学生，可见郎世宁在宫中的地位要超过上述诸人，与他的一些同行相比，显得尤其突出。

康熙、雍正、乾隆三朝的百余年间，清中央政权与西北蒙古族各部和维吾尔族回部争战频繁，其中有几次皇帝御驾亲征，经过反复的征战和刚柔相济的手段，终于在乾隆中期战争取得了决定性的结果，清政府最终平定了厄鲁特蒙古部和回部的叛乱，从而使清朝西北边境地区有了一个相对安定和平的局面，还扩大了领土疆域。为此乾隆皇帝

征召供奉宫廷的中外画家们，创作了一系列有关清中央政权与西北各民族之间或战或和的史诗般的画卷。乾隆十九年（1754年），厄鲁特蒙古族的杜尔伯特部首领车凌、车凌乌巴什、车凌孟克以及厄鲁特蒙古族的辉特部首领阿睦尔撒纳相继归顺清朝（阿睦尔撒纳后又复叛），乾隆皇帝弘历高兴异常，特地在承德的热河行宫避暑山庄内举行盛大而又隆重的仪式表示庆贺与欢迎。为此，已66岁高龄的郎世宁和另两位欧洲传教士画家王致诚、艾启蒙一起离开京城，赶赴承德，画了一批蒙古族归顺首领的半身油画人物肖像。后来根据此行所收集的素材，郎世宁和其他中外画家共同完成了两幅大型的历史画：《万树园赐宴图》横幅（北京故宫博物院藏）和《马术图》横幅（北京故宫博物院藏）。画幅悬挂在承德避暑山庄内卷阿胜境殿的东西墙上。郎世宁表现这一主题的绘画作品还有《哈萨克贡马图》卷（法国巴黎吉美博物馆藏）、《阿玉锡持矛荡寇图》卷（台北“故宫博物院”藏）、《玛琿斫阵图》卷（有相似的两卷，分别由台北“故宫博物院”和德国柏林东方美术馆收藏）等。另外，从乾隆二十七年（1762年）开始，郎世宁和王致诚、艾启蒙、安德义（意大利人，原名Joannes Damascenus Salusti）一起为铜版组画《乾隆平定西域战图》（又称《乾隆平定准部回部战图》，北京故宫博物院藏）绘制草稿。这套16幅的图稿后来被送往法国巴黎镌刻成铜版刷印，它又成为宫廷的艺术珍品之一。铜版画草稿主要是由郎世宁负责的，他自己动手画了其中的若干幅，还用拉丁文和法文写了一封有具体要求的说明信。十分遗憾的是，当这套铜版组画全部竣工运回中国时，郎世宁已经去世了。此后清宫廷仿照《乾隆平定西域战图》，绘制了一系列表现征战场面的铜版画，这些画幅是由在清宫内供职的中国画家根据郎世宁等人所传授的铜版画技法而制作的，可以视作中国最早的铜版画作品。

郎世宁除去作画外，还于乾隆十二年（1747年）参与了圆明园内长春园欧洲式样建筑物的设计与施工，由此二度担任了掌管皇家园林工作的奉宸苑卿的职务，该职务为正三品。在宫廷之外，郎世宁还与乾隆皇帝的几个叔父有过交往，如怡亲王允祥、果亲王允礼、慎郡王允禧等，为他们画过画，并有作品流传至今。允祥、允礼和允禧均为雍正皇帝胤禛的同父异母兄弟，年纪较胤禛小很多，故康熙皇帝玄烨晚年，诸皇子为皇位的继承权明争暗斗时，允祥等因年纪尚幼，均未参与，故一生倒也清静太平。郎世宁与这几位皇亲显贵的关系仅是作画而已，并无其他瓜葛。

乾隆二十二年（1757年），按照中国人以虚岁计算年龄的方法，郎世宁正值七十大寿，俗话说“人生七十古来稀”，为此乾隆皇帝弘历特地为他举行了盛大的祝寿仪式。生日的当天上午，郎世宁从城里赴圆明园晋謁乾隆皇帝弘历。皇帝赏赐给郎世宁绢六匹、朝服一领、玛瑙项饰一环，此外郎世宁还得到乾隆皇帝亲笔题写的祝词一幅。在从圆明园返回城里的路上，郎世宁更是荣耀万分：他坐在轿内，轿上施以华丽的装饰，轿子由24人的乐队为前导，另有满、汉官员四人骑马相随护卫，上面提及的赏赐品则由八名侍从双手捧着与钦差官同行。郎世宁等一行从西直门进城时，城门的门洞上结扎彩带，并在沿途受到百姓的欢迎。所有在京师的欧洲传教士们，不分国别，都聚集在宣武门内的天主教南堂门口，来为郎世宁祝贺。

郎世宁作为一个欧洲宗教组织派遣来华的传教士，仍然负有一定的宗教使命。在为中国皇帝作画的同时，也多次利用他与皇帝接近的独特条件，对于几次教案的处理，施展了影响，并部分达到了目的。

郎世宁在宫廷中作画，获得了许多荣耀，不但超过了其他欧洲传教士画家，而且众多供奉宫廷的中国画家也无法望其项背。但是，郎世宁在为中国皇帝服务时，其身份也就是一个宫廷画师而已，并无什么特殊的优越条件。从下面的实例中可以一窥郎世宁等画家作画的环境与心态。

一次乾隆皇帝诏宣郎世宁进宫画嫔妃的肖像，郎世宁诚惶诚恐，兢兢业业地埋头作画。第二天，乾隆皇帝竟然似

开玩笑地问郎世宁：昨天你所画的妃子中哪一个最漂亮？郎世宁唯唯作答说：我没有细看她们，我在数陛下房上的琉璃瓦。乾隆皇帝马上问：那么琉璃瓦有多少块？郎世宁沉静地回答：共30块，陛下。乾隆皇帝即刻叫太监去数，果然如郎世宁所说的30块，就没有再说什么。看来郎世宁为此也出了一身冷汗！

郎世宁的伙伴王致诚曾在写往欧洲的信件中说起他们作画的情形：“吾人所居乃一平房，冬寒夏热，视为属民。皇上恩遇之隆，过于其他传教士，但终日供奉内廷，无异囚禁……作画时颇受掣肘，不能随意发挥。”作画场所及条件都十分艰苦，郎世宁的荣耀亦来之不易。

乾隆三十一年六月初十日（1766年7月16日），郎世宁在他78周岁生日的前三天，因病在北京逝世，遗骸被安葬在北京阜成门外的欧洲传教士墓地内，此处也是先郎世宁来华的传教士利玛窦、汤若望等人的最后归宿。乾隆皇帝弘历对郎世宁的去世甚为关切，特地下旨为其料理丧事。郎世宁的墓碑上就刻着皇帝的旨谕：“乾隆三十一年六月初十日奉旨，西洋人郎世宁自康熙年间入值内廷，颇著勤慎，曾赏给三品顶戴。今患病溘逝，念其行走年久，齿近八旬，著照戴进贤之例，加恩给予侍郎衔，并赏给内务府银三百两料理丧事，以示优恤。钦此。”墓碑正中为一行汉字“耶稣会士郎公之墓”，左边为拉丁文的墓志。

郎世宁的艺术

郎世宁来到中国后，画有大量作品，目前存世大约还有近百幅之多，主要收藏于北京故宫博物院和台北“故宫博物院”，海内外其他博物馆亦有个别收藏。郎世宁刚来华画于康熙时的作品目前未见存世。现时所见最早的作品是画于雍正元年（1723年）的《聚瑞图》轴（台北“故宫博物院”藏），这是一幅具有欧洲静物画风格的描绘中国传统习俗的作品。雍正二年（1724年）郎世宁所画的《嵩献英芝图》轴（北京故宫博物院藏）中，作者充分展示了他扎实的欧洲绘画的功底，此图造型准确、精细，挺立的白鹰，羽毛的质感很强，弯曲盘绕的松树，枝叶掩映，树皮斑驳，并适当画出光线照射出现的阴影，使图中的物象具有比较强烈的立体感。雍正六年（1728年）完成的巨作《百骏图》卷（台北“故宫博物院”藏），更是属于郎世宁的精品。这幅长卷画中共画有100匹骏马，姿势各异，或立，或奔，或跪，或卧，可谓曲尽骏马之态。画面首尾各有牧者数人，控制着整个马群，体现了一种人与自然界其他生物间的和谐关系。在表现手法上，郎世宁充分展现了欧洲明暗画法的特色，马匹的立体感十分强，用笔细腻，注重动物皮毛质感的表现。以上这几件作品都是郎世宁在雍正年间创作的，更多展示了欧洲绘画的艺术风貌，同时郎世宁也以其欧洲严谨的写实画确立了他在清朝宫廷画师中的地位。而到了乾隆时，郎世宁与众多的中国宫廷画家合作画了许多作品。在这些合笔画中，郎世宁或负责起草图稿，或绘制图中的主要人物的肖像，仍然起着相当重要的作用。下面按照绘画门类或品种分别叙述郎世宁的绘画艺术及其特色。

一、人物肖像画

欧洲画家在宫廷里有一项很重要的工作，那就是为皇帝、后妃以及文武功臣和有关人员绘制肖像。在照相摄影技术发明之前，绘画是保留人物面貌的最佳手段之一。存留下来的绘画作品和文献档案记载，都说明清朝宫廷中对于肖像画的需求大过以往任何朝代。

郎世宁在绘画上具有较强的写实能力，描绘的人物逼真酷肖，故深得几代皇帝的喜爱。雍正皇帝胤禛、果亲王允礼、乾隆皇帝弘历以及弘历的若干嫔妃、弘历的子女等，都通过郎世宁的画笔，保留下来了相貌。《平安春信图》轴（北京故宫博物院藏）中的一老一少分别为雍正皇帝胤禛和尚为皇子的宝亲王（弘历当皇帝前的封号）弘历，两人均着汉装，富有生活气息。画上虽然没有郎世宁的款印，但是从绘画的风格及画上弘历的一段题诗，可以确定，该图是出自郎氏手笔。乾隆皇帝弘历的诗是这样的：“写真世宁擅，绩我少年时，入室幡然者，不知此是谁？”说明此图是郎世宁较为早期的作品。从语气中可以看出，乾隆皇帝十分称赞郎世宁的画艺。另外，宫廷内为了供奉祭祀的需要，每个皇帝和皇后以及主要的嫔妃都画有穿戴整齐的正面全身朝服像，这些作品华丽工细，格式相似，其中不少亦出自郎世宁手笔。由于这部分朝服像上作画者照例不署名款，我们只能根据绘画的风格加以判别和确定。如乾隆元年（1736年）弘历即位当了皇帝后，立即召郎世宁画全身朝服像（北京故宫博物院藏），而且还画了一卷《心写治平图》卷（又称《乾隆皇帝与后妃像》，美国克利夫兰艺术博物馆藏），以作为他自己和所宠爱的后妃青春相貌的记录。乾隆皇帝自己一生也只打开看过三次，以回忆他和后妃们青春年少时的相貌。另外，在宫中众多的狩猎图、典礼图、行乐图中，郎世宁也画了乾隆皇帝的肖像，比如《木兰图》卷（法国巴黎吉美博物馆藏）、《哨鹿图》轴（北京故宫博物院藏）、《乾隆皇帝岁朝行乐图》轴（北京故宫博物院藏）等。

郎世宁谙熟欧洲的明暗画法，但是这类明暗对比的肖像画，到了东方却没有受到欢迎。这是由于东方和西方在人物肖像画上审美观念的差异造成的。东方人要求肖像画表现人物在常态下清楚完整的面貌，因为肖像画一般都是被画人生日祝寿时的纪念，故人物神情端庄凝重，而欧洲的肖像画较多表现在一特定的光照下，人物面部有凹凸分明的立体感。郎世宁为了适应东方人的审美习惯，不得不适当地修正他的画风，使之能够为中国的皇帝所认可。

在人物肖像的描绘上，郎世宁仍然继承了欧洲的技法，即讲究造型的准确，注重人物面部及人体的解剖结构，并富有立体效果的特点；但是在光线的运用上极为慎重，完全摒弃欧洲绘画中经常可见的侧面光照，而一律代以正面受光，以避免由于侧面光线照射所出现的强烈的明暗对比，即半面亮、半面暗的所谓“阴阳脸”现象。即使是正面受光，也尽量减弱其强度，使人物面部不致出现阴影，从而保持肖像色调的柔和以及五官的清晰，使之符合东方人（其中当然也包括皇帝）的欣赏习惯。同时他在光线的运用方面，又吸取了中国传统“写真”艺术的一些方法，如面部清晰、表情传神和动作庄重的长处。这是郎世宁来到中国以后，在欧洲画法的基础上融合了中国传统写真技法的新创造。此外，在郎世宁所画的表现皇帝日常生活、参加重大活动的作品中，也有部分人物肖像，一如上述的描绘手法，有的虽只有指甲般大小，但仍十分精细传神。其作品成为融合中西画法的一个成功的例子，故而获得好评。

二、花鸟走兽画

郎世宁的这类作品又可大致分为两部分。一部分是单纯为装饰观赏或节令应时的画幅，比如《花鸟图》册（北京故宫博物院藏）等；而另一部分的作品上虽然画的也是动物花草的形象，但是这些动物和植物是由边疆地区或国外进贡而来的，比如《海西知时草图》轴（台北“故宫博物院”藏）、《东海驯鹿图》轴（台北“故宫博物院”藏）、《白鹰图》轴（台北“故宫博物院”藏）等，它们是郎世宁奉命写生而画成的，这些画幅既可以作为观赏品，但更重要的是透过画幅中的动、植物，可以了解清中央政权与藩属或外国之间的关系与交往，所以从这层意义上来说，它们又都具有纪实绘画的性质，而不同于一般的花鸟走兽画。

郎世宁的花鸟走兽画除去以上提及的，还有《郊原牧马图》卷（北京故宫博物院藏）、《云锦呈才图》轴（台

北“故宫博物院”藏)、《花底仙龙图》轴(台北“故宫博物院”藏)、《十骏马图》轴(北京故宫博物院藏)、《羚羊图》轴(北京故宫博物院藏)等作品。

郎世宁的走兽画中,有马、羊、虎、鹿、狐、牛等,但以画马最多,这里大概和中国传统文化关联甚大。马是中国历代画家描绘的传统题材之一,绘画史上曾经出现过众多的画马能手,如陈闳、韩昉、韩幹、韦偃、胡瓌、李公麟、赵孟頫、赵雍、任仁发、张穆等,而郎世宁画马又别具一格。如前所述,郎世宁在来到中国之前,曾在欧洲系统地学习过绘画,打下了较为坚实的写生基础;到了中国以后又接触到传统的中国绘画,东西方艺术的熏陶,为他开创一种新颖的画风提供了良好的条件。

郎世宁在清宫内画马的作品,大致可以分成两大类。第一类作品是对着真马所画的写生画,这部分作品大都为奉皇帝之命而画。所画的骏马都是由蒙古族、维吾尔族、哈萨克族向皇帝进献的贡品,如现收藏在北京故宫博物院的《自在骠图》轴、《英骥子图》轴、《万吉骠图》轴、《阙虎骠图》轴、《狮子玉图》轴,收藏在台北“故宫博物院”的《爱乌罕四骏图》卷,收藏在法国巴黎吉美博物馆的《哈萨克贡马图》卷等。以上这些画幅中的马都是实实在在的真马,许多画上还专门写明某匹马的名称,是由什么部落什么首领进献的,还标明了马的色泽和身高、体长的尺寸,描绘得极其细致逼真。从这些画幅中,我们不但可以看到郎世宁高超的写实技艺,还可以了解到当时清中央政权与藩属间的交流,具有一定的历史纪实价值。

而第二类作品,是郎世宁根据自己多年的观察、体会而创作的画幅。这些画幅中的马匹,并不确指某一名驹,而是在综合、融会各种马匹形象的基础上创造出来的。这类画幅的代表作有《百骏图》卷(台北“故宫博物院”藏)、《柳荫双骏图》横幅(镇江市博物馆藏)、《八骏图》卷(又称《郊原牧马图》卷,北京故宫博物院藏)、《八骏图》卷(江西省博物馆藏)、《八骏图》轴(台北“故宫博物院”藏)、《云锦呈才图》轴(图中画八匹骏马,台北“故宫博物院”藏)等。

这第二部分画幅,由于不是对着某匹真马写生,所以作者更能充分发挥其想象力,图中的马匹显得愈加活泼天真、自然生动,其艺术性要略高于对着真马写生的作品。

郎世宁在清宫中画过许多动物,但它们的数量远远及不上马,究其原因,当然首先是因为,雍正、乾隆时蒙古、西域等地出产良种骏马,当地的首领不断将骏马作为贡品进献给皇帝,使得画家郎世宁在客观上有条件可以更多地描绘这些皇家御苑中的名马;但是这只是问题的一个表面现象,而更深一层的原因,还需要到中国传统的文化意识中去寻找。

中国古代绘画中的动物或植物,除去它们固有的自然属性之外,画家在表现它们时,往往还赋予其某种象征或比喻的含义,比如竹包含清高、气节的意思,牡丹花喻义富贵,松树象征长寿等等。而动物中的骏马,除去能体现迅速快捷之外,还常被视为出类拔萃的人才。

根据以上的事实,可以这样认为,郎世宁作品中大量的画马题材(除去描绘进贡的骏马以外),是为了迎合最高统治者皇帝的需要,由此来说明,社会上的各种人才,由于生逢太平盛世,为明君所赏识和重用。那么这些画幅就不仅仅是单纯描绘和表现动物的形象,而其中就明显地带有歌功颂德的用意了。难怪画家郎世宁不断重复地描绘着姿

势大同小异的马匹，他这样做同样也是为了博取皇帝的欢心，感激皇帝对他的知遇之恩，表示自己愿效犬马之劳的意思。这就是宫廷画师身处的地位和作画时的心境。这与文人画家吟诗写字、泼墨挥洒可谓相去甚远。

此外，还有一个十分有趣的现象，郎世宁这类画马作品中，尤其以《八骏图》为最多。仔细分析起来，这里面也有典故。传说周穆王有八匹良骏，一说为赤骥、盗骊、白义、逾轮、山子、渠黄、华骝和绿耳（见《穆天子传》）；另一说为“王驭八龙之骏，一名绝地，足不践土；二名翻羽，行越飞禽；三名奔霄，夜行万里；四名超影，逐日而行；五名逾辉，毛色炳耀；六名超光，一形十影；七名腾雾，乘雪而奔；八名挟翼，身有肉翅”（见《拾遗记》）。周穆王曾驾驭这八匹神骏西游，会见西方的神人。很显然郎世宁经常画八匹骏马，用的就是这个典故。清朝康熙、雍正、乾隆三个皇帝在位时，国力强盛，尤其到了乾隆前半期，在西北用兵，屡战屡胜，相继平定了蒙古族准噶尔部达瓦齐和阿睦尔撒纳以及回部的波罗尼都、霍集占（亦称大小和卓木）的叛乱，随之西北各部落纷纷归附清朝，“西陆万余里，城无不下，众无不降”（乾隆皇帝上谕），西域大片土地纳入清朝版图，乾隆皇帝踌躇满志，得意非凡。所以郎世宁一而再、再而三地画《八骏图》，其目的和用意也是显而易见的，通过对马匹的描绘，赞扬了清朝皇帝驾八骏遨游八极四方，开疆扩土。我们从这些画幅中，隐约可以感受到皇帝由此产生的一种心理上的满足与慰藉。

至于在绘画的技艺方面，郎世宁开创了一种不同于中国传统绘画的新颖的画法。他运用中国的毛笔、纸绢和色彩，却能以欧洲的绘画方法注重于表现马匹的解剖结构、体积感和皮毛的质感，使得笔下的马匹形象造型准确、比例恰当、凹凸立体，而不像中国古代画家采用延绵遒劲的线条来勾勒物象轮廓的方法。他是以细密的短线，按照素描的画法，来描绘马匹的外形、皮毛的皱褶和皮毛下凸起的血管、筋脉，或者利用色泽的深浅来表现马匹的凹凸肌肉，与传统中国绘画中的马匹形象迥然有别。在二百多年前的宫廷里，这种别开生面的画法，受到了皇帝的喜爱，并由此影响到一部分中国宫廷画家的画风，以至这个中西合璧的画马方法，时至今日还不乏传人。

三、静物画

“静物画”一词见于西方的绘画史中，在欧洲是一个很流行的画题。它是以表现室内静止不动的摆设、器皿等为主的绘画作品。公元17世纪，欧洲的许多画家将玻璃器、金银器等画得透明闪烁、金光灿灿，充满了珠光宝气及玻璃、金属的质感，显示了画家高超的技巧。传统中国绘画中没有完全相对应的画种。在中国传统绘画中有一类表现古器物的画幅，被称为“博古图”，与西方的“静物画”有些相类似的地方。两者虽然在题材上有相似之处，但外观却有很大的不同。中国画家所绘的“博古图”，背景完全留出空白；而欧洲的静物画则还要加上阴影，画上背景，用色彩满涂。由于郎世宁等欧洲画家在宫廷内供职，“静物画”也在清宫廷内出现了。郎世宁所画的“静物画”没有完全照搬欧洲静物画的题材和画法，而是在内容及表现手法上都有了变化，使之更加适合中国观赏者的习惯和口味。

《午瑞图》轴（北京故宫博物院藏）是郎世宁在宫廷中所画的静物画之一。这件作品为绢本设色画，图中画了一只青灰色瓷瓶，瓶中插着蒲草叶和盛开的石榴花、蜀葵花；瓶的左侧放有一个托盘，盘内盛有鲜嫩的李子和樱桃；瓶子的右侧放置了几个粽子。一望而知，这是一幅反映中国端午节（农历五月初五日）习俗的节令画。所以画幅的内容纯粹是中国传统的。而从这幅作品的形式来看，却与中国传统描绘端午节的画迥然不同。它更加接近于欧洲的静物画。青瓷瓶的圆润晶莹，以及瓷瓶光滑釉色反光的画法，都有着油画的意趣；瓶中的插花，交错掩映，前面的花叶处于亮部，后面的花叶隐于暗处，前后的层次关系交代得十分清楚，花瓣、枝叶，用浓淡深浅的色彩染出，富有厚度及立体感。青瓷瓶两侧的粽子、樱桃等，也同样画得非常细腻，粽叶和果皮的质感表现得很充分，是比较典型的欧洲明暗画法。此画唯

一不同于欧洲静物画的地方是，花瓶及其他东西的后侧面都没有由于光线照射所出现的阴影，背景空无一物，显露了绢质的本色，而不似欧洲静物画的背景用色彩布满。作者采用的又是中国的绢素和绘画工具，风格独特。

这幅《午瑞图》轴上，郎世宁未书写作画年月，根据清内务府造办处档案所记，此图作于雍正十年（1732年），属于郎世宁来华之后较早期的作品。从这幅《午瑞图》轴上，可以看到郎世宁是如何将欧洲的静物画和中国传统的博古图巧妙地结合在一起的。类似这样风格的画幅，郎世宁还画有《瓶花图》轴（台北“故宫博物院”藏）、《聚瑞图》轴（台北“故宫博物院”藏）等。其中《瓶花图》轴上所画的瓶子，实物尚存台北“故宫博物院”。可见郎世宁在创作这些作品时，是完全按照欧洲绘画的作画程序，对着实物写生而成的，在创作方法上与传统的中国绘画也完全不同。从宫廷中存留下来的多幅作品来看，说明当时中国皇帝对这些作品还是完全能够理解和欣赏的。

四、纪实绘画

在以上叙述郎世宁生平的部分中，已经提及他创作了为数不少的以重大历史事件为题的画幅。这些画幅所描绘的大都是与郎世宁同时代发生的事件，其中有些人物和事件甚至郎世宁都耳闻目睹了，故这部分作品具有重要的历史纪实价值，在照相摄影技术发明之前，这是再现历史场景和人物的最佳手段；同样，这也是供奉宫廷画家的重要职责之一，自古以来，这方面的例子举不胜举。比如传为唐初画家阎立本所画的《步辇图》卷，描绘了唐太宗李世民接见吐蕃使臣禄东赞的场面；南宋画院画家所画的《迎銮图》卷，画的是南宋曹勋奉命去金国迎还宋徽宗赵佶灵柩的史事；明朝宫廷画家画的《宣宗行乐图》卷，描绘了宣德皇帝朱瞻基在宫中的各项娱乐活动。

这些纪实绘画都有一个最明显的特点，即当时人记录的几乎就是当时的事情，所以画幅的真实性，它的实录作用就是其他画科、画种无法替代的。清朝以前，宫廷中也不乏精彩的纪实绘画作品，但是与清朝宫廷中的纪实绘画作品相比较，无论质量还是数量都显得略为逊色。宫廷内需要记人记事的纪实绘画，由此也就需要大量画风写实的画家来创作、绘制纪实绘画作品，正好在清雍正至乾隆时发生了许多重大事件，又恰恰在这一时间，画得一手写实绘画的欧洲传教士画家郎世宁来到了东方，供奉于宫廷。宫廷的需要于是就和画家们提供的技艺紧紧地结合到一起了。也就是说这种需要和可能造就了郎世宁成为一个出色的宫廷御用画师。

公元17世纪70年代，清朝西北边境地区的厄鲁特蒙古部族不断发动妄图分裂国家的武装叛乱，叛乱还得到了沙俄帝国的支持，持续了八十余年，从康熙朝直到乾隆朝，成为清代前期边防上的一大祸害。为此，清政府多次出兵与之争战，康熙皇帝甚至御驾亲征，指挥过战斗。直至乾隆二十年（1755年），叛乱头目达瓦齐、阿睦尔撒纳等败亡覆灭，这场战火才大致熄灭。叛乱的平定，使得清朝西北部边境得到相对的安定，同时也打击了沙俄帝国觊觎清朝领土的野心。捷报传来以后，乾隆皇帝弘历亲自撰写诗文、树碑立石以记其事，并下令绘制图画，形象地记录下这一丰功伟绩。

在表现清政府与西北边境民族之间或和或战的画幅中，郎世宁曾经参与了许多作品的绘制，并担当主要的执笔者。

《阿玉锡持矛荡寇图》卷（台北“故宫博物院”藏）是一幅描绘在平定西域战斗中立功将士的肖像画。阿玉锡原为蒙古人，于雍正年间归顺清朝，乾隆二十年（1755年）春天，阿玉锡随清远征军出发，参加南北两路夹击达瓦齐叛军的军事行动。达瓦齐等在清大军的追击下，向西逃窜，企图在伊犁西南90公里的格登山踞险抵抗。当年的五月

十四日夜晚，清军统帅命令阿玉锡率领另外24名蒙古族战士，组成突击队，利用他们在服饰、语言和对地形熟悉等方面的有利条件，在夜色掩护下奇袭叛军营地。叛军毫无斗志，遭到突袭后，很快溃败，万余人的队伍，大部分投降了清军，仅叛乱头目达瓦齐率少数亲信落荒而逃。这一仗消灭了叛军的主力，基本上解决了达瓦齐这股势力。在取得这一胜利的过程中，阿玉锡立下了赫赫战功，所以当他凯旋后，受到乾隆皇帝的接见勉励，并获得画家郎世宁为其单独画像的殊荣，以表彰他的功勋。郎世宁以他擅长的“写真”技艺，精细、真实地刻画了一位蒙古族勇士的形象，坚毅、勇敢的阿玉锡全身戎装，持矛跃马向前冲杀，画家舍去了作品中的全部背景，既富于我国传统绘画的特色，又是阿玉锡艺高胆大、冲杀敌阵如入无人之境的生动写照。

《玛瑙斫阵图》卷，纸本设色画，纵36.4厘米，横303厘米，图现藏德国柏林国立东方美术馆。玛瑙也是清军平定西域战争中的立功者。他曾随副将军富德讨伐准噶尔部叛乱，奋勇冲杀，三箭将敌酋射落马下，后来被敌军所围，战马负伤倒毙，玛瑙弃坐骑步战，负伤十余处，仍坚持作战，以战功升为护军统领。图中玛瑙纵马弯弓追杀，敌酋中箭，垂首弃矛坠马。作者同样也将所有的背景舍去，突出了画中的人物。人及马匹的画法十分细致，采用的是欧洲的画风。

同样题目、内容和构图的画还有一幅，现藏于台北“故宫博物院”，尺幅略小些，画幅上有“臣郎世宁恭绘”款一行。细观两幅同名作品，同为郎世宁亲笔所绘，虽然德国柏林收藏的那幅上没有郎氏之款印。可见郎世宁当时画了不止一幅。

《马术图》大横幅（北京故宫博物院藏）和《万树园赐宴图》大横幅（北京故宫博物院藏）均是描绘乾隆皇帝在热河避暑山庄（今河北承德）接见和宴请归降的蒙古族首领的画幅。这两幅作品是由郎世宁领衔，由中外画家共同创作的，画完之后，悬挂在避暑山庄的卷阿胜境殿的东西墙面上。《马术图》为绢本设色画，纵223.4厘米，横426.2厘米。根据史料及档案记载，所画的场景是乾隆十九年（1754年）秋冬之际，皇帝弘历接见辉特部阿睦尔撒纳、和硕特部班珠尔和杜尔伯特部纳默库等人一事。当时有18个蒙古族贵族被册封为亲王、郡王、贝勒和贝子。册封仪式结束之后，乾隆皇帝设置盛大的宴会招待蒙古归顺的首领，并燃放焰火，表演马技，以资余兴，气氛非常隆重而热烈。

就在乾隆皇帝接见册封蒙古贵族之前，供奉宫廷的中外画家已经在为留下这一场面做准备了。乾隆十九年（1754年）十一月初一日的档案中记载：“为郎世宁等往热河画油画制作画具。”随即郎世宁、王致诚、艾启蒙等中外画家从京师出发前往承德热河，对着真人为蒙古族首领作油画肖像。这部分肖像画完成后，除去为绘制巨幅的《马术图》留为创作素材外，还根据乾隆皇帝的命令，“照先前画过的脸像一样镶锦边”，收贮于宫内。

在《马术图》的左下角，有“乾隆二十年七月臣郎世宁奉敕恭绘”15字款，分两行用楷体书写。画面描绘了乾隆皇帝弘历率领文武百官和来归的蒙古族各部首领一起观看马术表演。刚健、勇武的八旗骑士策马飞奔，在坐骑上做着各种难度很大的惊险动作。表演者或在马上倒立，或在马上托举，或在马上弯弓搭箭，动感十分强烈。画面的正中部是归顺的蒙古族首领，排列整齐，神情肃穆，第一排的人已经换上了清朝的官服，后面的人仍然穿着本民族的衣服。

乾隆皇帝率领的文武百官，在画面的右半部。这些王公大臣都骑着骏马，呈一个锥形阵式，而皇帝弘历则是这个锥形的最前端。他和随行人员又稍稍有些距离，但地位仍然显得非常突出。在画幅中，画家没有采用皇帝比其他人

身材更加魁梧、更加高大的老手法来突出皇帝的尊贵地位，而是利用构图方面的安排来突显皇帝至尊的地位。这样的构图的安排显然要得到乾隆皇帝的同意和认可，但是画家郎世宁能够不拘成法突破老套子的勇气也是很可感佩的！

图中乾隆皇帝和重要的蒙古贵族以及大臣，都具有肖像的特征，非常逼真。从画法上分析，可以这样认为：整个构图及主要人物的肖像、坐骑等等，欧洲风味浓厚，无疑是出自郎世宁之手，而次要的人物及背景中的树、石、建筑物等，在风格上体现出更多传统中国绘画的用笔，应当是中国宫廷画家补画的结果。两种风格融会在一处，新颖别致。画上虽然只署了郎世宁一人的姓名，但应当将它视为以郎世宁为主的中外画家的集体创作。

《万树园赐宴图》和《马术图》可以称为姊妹作，两幅作品画于同一年（乾隆二十年，1755年）。《万树园赐宴图》，为绢本设色画，纵221.2厘米，横419.6厘米。这幅作品也是描绘乾隆皇帝弘历在热河避暑山庄接见并赐宴归附的蒙古族杜尔伯特部首领的场面。乾隆皇帝乘坐由16名太监抬着的肩舆，在文武百官的簇拥下，缓缓进入宴会场地。被接见的蒙古族首领则跪着迎接皇帝的到来。

和《马术图》一样，图中皇帝和重要官员、蒙古族的首领四十余人的头像，均具有肖像的特征，每个头像都个性鲜明，栩栩如生，应当是画家在写生基础上画成的。图内周围的环境和各类器物、服饰的描绘，也力求真实酷似，给人以身临其境的感觉。但十分不巧的是，这幅画署款处的绢丝恰恰脱落，以至无法确指本图的作者。但是根据档案文字的记载和对绘画风格的分析，可以推定，此图也是由郎世宁领衔主绘的，参加作画的还有王致诚、艾启蒙以及供奉宫廷的中国画家。

表现乾隆皇帝打猎的画幅，郎世宁画过不止一件，这是因为清朝前期的几个皇帝把打猎作为检验王公贵族骑射本领高下的手段，以向子女、群臣表明祖宗靠武力夺得江山之不易，要大家依旧保持传统，永固社稷。这类作品大都表现狩猎的场景，或猎后的欢乐。

画于乾隆六年（1741年）的《哨鹿图》轴（北京故宫博物院藏）为绢本设色画，纵267.5厘米，横319厘米，就是郎世宁和中国宫廷画家唐岱奉皇帝之命而画的。“哨鹿”是清朝皇帝一种习武兼娱乐的打猎活动。围猎之前先派人戴着鹿头并模仿鹿的鸣叫声来引诱群鹿，而狩猎者预先埋伏在树丛内，待鹿群进入包围圈，即用火枪和弓箭射杀。在狩猎过程中，乾隆皇帝都是一马当先，斩获甚多，骑射均十分娴熟。此图所画为乾隆皇帝弘历即位后，首次赴木兰围场（今河北省承德市围场满族蒙古族自治县）行围打猎，围猎已经结束，乾隆皇帝一行正骑着马沿着曲折的山路，缓缓而行，返回营地。马队前列第三骑白马者即为皇帝弘历，其余则为随行的王公官员及侍卫。山峦间侍卫驾着猎鹰，骆驼上放着猎到的麋鹿，远处山谷间，骑马的侍卫手持旌旗、弓箭、火枪，准备撤离狩猎场。图中人物、马匹均出自郎世宁之手，尤其是近处的几个人，面部都具肖像特征，应当是实有其人的。重叠的群山及繁茂的秋树，则是唐岱所画的，两者结合得还比较自然。

《围猎聚餐图》轴同样也属郎世宁描绘帝王狩猎生活的纪实绘画。此图为绢本设色画，纵317.5厘米，横190厘米，现藏北京故宫博物院。这是一幅表现乾隆皇帝一行行猎完毕，休息、煮食鹿肉的场面。乾隆皇帝弘历盘腿坐在黄色的坐垫上，他身后是一座圆顶的帐篷，两边近臣侍卫分列，有的人站立，有的人半跪，大多数人手中持有弓箭、腰刀和虎神枪，其中一人肩上还扛着模仿鹿鸣声的哨子，再外面一圈，中间的人正在准备野餐的食品，所要吃的就是刚刚被猎杀的鹿。画面左边有三人正在用利刃剥下鹿皮、切割鹿肉，另有三人则架起一口大锅，燃烧起炭火在烩鹿肉

汤。在画面的中下部还有三人在炭火上烧烤鹿肉，旁边有人手捧果品盒和酒具，另有数人手持虎神枪警戒，最下方有一人背着一只中箭的狍鹿走来。帐篷的背后为起伏的群山和参天的古松，山坳处有几匹马和骆驼在休息，其中一只骆驼背上还搭着一头死鹿。这幅画是一次战果辉煌的狩猎活动的生动写照。

像郎世宁其他纪实绘画一样，并不是靠把皇帝的形象画得大于别人来突出他，而是巧妙地利用构图和图中人物的位置来显示其最尊贵的地位。乾隆皇帝被安排在半圆形的中间，而与其他诸人又稍稍有些间隔，再加上身后黄色帐篷的衬托，自然而然地便将乾隆皇帝的形象突出出来了。

此图的款识很值得注意，右下角写有“乾隆十四年四月奉宸院卿臣郎世宁恭绘”。在画上写明郎世宁曾任奉宸院卿官职的仅此一件，这则署款提供了郎世宁在中国担任奉宸院卿官职的直接证据。

郎世宁画于乾隆时期的作品，主要部分和次要部分的风格有差异，此《围猎聚餐图》轴亦无例外，背景部分当是中国宫廷画家所补绘。

同类题材的作品，以郎世宁为首的中外画家还画过一套四卷的《木兰图》，现藏法国巴黎的吉美博物馆。四卷的尺寸纵都为49.5厘米，横分别为第一卷1660.5厘米，第二卷1547厘米，第三卷1479.5厘米，第四卷1509厘米。参与作画的中外画家有郎世宁、金昆、丁观鹏、吴桂、余熙璋、程志道、李慧林、程梁、丁观鹤、卢湛和陈永价等11人，其中只有郎世宁和金昆、丁观鹏参加了全部四卷的绘制工作，其他人则只参加了一卷或两卷的创作。

这四卷《木兰图》更加细致详尽地把乾隆皇帝一行到围场行猎的全部过程完完全全表现在画面上，看了这幅作品，几乎就可以将当时狩猎的情景照样复原出来，这就是纪实绘画的功能和作用。

这四卷画署款中，郎世宁都排名首位，说明他在创作这套《木兰图》时的重要作用，从画幅来看，乾隆皇帝的肖像无疑是出自郎氏之手，其他如坐骑等也应是郎世宁画的，甚至四卷画的总体设计都可能有郎世宁参与意见。

纪实绘画是历代宫廷绘画中很重要的门类之一，这是由纪实绘画的功能所决定的。宫廷绘画的实录作用是除去文字记载之外保存人物相貌和事件过程的最佳手段。唐、宋、元、明各朝均有此类作品传世，但清代宫廷纪实绘画的数量、质量较之前代更多、更佳，更为逼真写实。在清宫廷此类绘画中又以乾隆时的纪实绘画为最多，究其原因，除去弘历本人雅好文翰，注重自己在历史上的地位，在位时间长等因素之外，郎世宁这位欧洲传教士画家供职宫廷也是一个极其重要的原因。

郎世宁等欧洲画家所掌握的写实绘画的技艺，与宫廷需要表现现实事物的做法完全吻合，即清宫廷的需要给郎世宁技艺的发挥提供了可能。欧洲社会，自文艺复兴以来，绘画以表现人的主题为主，诸神逐渐退隐，所以在欧洲此前出现了许多表现现实人物的巨作。这种人文主义的思想，亦或多或少地在这部分传教士画家身上有所反映。传教士画家到了清宫中，也将这一绘画表现现实生活的做法加以发挥、改造，绘制了一系列以乾隆皇帝为主的巨幅纪实绘画。在构图等方面，欧洲的艺术思想同样也在清官纪实绘画中有一定的影响。中国传统的纪实绘画，大都是在同一画面中表现事件发生过程中的多个片段，而清官的纪实画，则只表现事件发生过程中的某一个瞬间，这是郎世宁等欧洲传教士画家传来的绘画时空观念。目前所见的清官纪实绘画中的绝大多数作品，都是受到欧洲纪实绘画的影响的，都