

东西方艺术精神交融下的郎世宁绘画

——析郎世宁的《十骏图》和《百骏图》卷

徐 茜

郎世宁（1688—1766年）意大利米兰人，天主教耶稣会修士，1715年来到中国，以画供奉朝廷，历经清朝盛期康熙、雍正和乾隆三个皇帝。在长达半个世纪的绘画生涯中创作了众多的人物、动物和花鸟等图卷，真实地描绘出当时宫廷生活的各方面。他在潜心研究中国传统绘画的基础上以西方古典油画技法入图，开创了一种新型的中西艺术结合的画风，丰富了中国画的表现方法；并且影响了同时代一批中国画家，出现了注重透视和立体感

从着皇帝们的欣赏爱好，郎世宁将他在本国学习到的油画方法介绍到中国画法中去，用可视的艺术作品沟通中西方文化内涵，成为传播西方文化艺术的使者。即使今天，我们依旧可以在清末、民国时期的月份牌和其它形式的画卷上看到他的影响。本文仅对郎世宁诸多绘画作品中的骏马图做相关分析，从中再窥郎氏艺术得以成功的真谛。

一、郎氏的《百骏图》和历代众马图的比较

图1 《百马图》（局部）

郎世宁的《百骏图》从历代中国画家的众马图中演变而来。现可以看到最早的工笔设色的绘在绢本上的《百马图》^[1]（图1）乃为唐代佚名画家的作品。此画卷藏北京故宫博物院，纵26.7公分，横302.1公分，在长达3米的

卷轴上，画家创作了动态各异的九十五匹骏马。这些马有的拴在马桩上，有的在进食，更多的在草地上玩耍，还有一些在洗浴。整幅画没有明显的疏密对比，呈散点状构图，也没有山峦作其背景，仅画卷后端绘有一段河堤水流。画中还绘有养马人，他们从拴马、解马鞍、斩草、喂马直至脱衣下河、洗马，再到将清理干净

的众马系到马栓上，表现出一个完整的放马过程。和这幅《百马图》形成强烈对比的乃是北宋著名画家李公麟的《临韦偃牧放图》，绢本设色，纵46公分，横425公分，藏北京故宫博物院。从这幅画的局部^[2]（图2）可以看到画家也采用俯视图，山脚下的草原上几十匹骏马疏密有度，排列有序向着右前方悠然走去。马丛里有几个官府着装的养马人骑在马背上，或转首后望，或扭头交谈，画面右侧几人骑马疾奔而来。马群后面用简略的线条勾勒出山脚的起伏，画面的下方绘有枝干劲峭、绿叶茂密的大树，它们和群

的许多画作。可以讲郎世宁是第一个将东西方绘画艺术结合成功的外国画家，尽管他到中国的初衷是带着对上帝的虔诚信仰传播上帝的福音，但是中国当时的文化环境和社会环境却使他作为一个宫廷御用画家为皇帝服务。顺

马形成动静对比的视觉效果。尽管这幅画是李公麟临韦偃之作，但马匹和人物的形象无不生动传神。它们不仅再现韦偃牧放图的原貌，也反映出李公麟浑厚的笔墨功底。将人物、马匹和景色进一步结合成功的作品在元代画家赵孟頫的《秋郊饮马图》^[3](图3)中可以看到。该画没有象前面两幅画那样绘有上百匹骏马，仅在纵23.6公分，横59公分的绢本上描绘了十匹马和一个牧马官。但是在这幅画卷上出现了由树木、平原和河流构成的风景。画面空旷的平地上有一身着红色官服的牧马官骑在黑色骏马上，前方几匹马正往河中走去，身后还有两匹马尾随嬉闹，河对岸两匹马一前一后奔跑撒欢。这十匹马均用墨线勾出轮廓，再用赭石之类的颜色渲染。河岸平地用石绿、石青罩色，显现出入秋后万物凋零的苍凉。而画中树木的布局、用笔和用色不仅拉开了景色的空间距离，也增添了霜染红叶的秋意。这三幅表现众马的图卷虽创作于不同时代，具有不同的风格，但画家们对骏马的爱好都



图3 《秋郊饮马图》(局部)

是共同的。它们一方面代表了中国画中注重神韵的传统，另一方面呈现出历代皇室贵族对好马的珍贵。时风所尚，使中国绘画史上有关骏马的图卷和西方艺术史里表现骏马的雕塑、壁画、油画一样，都成为东西方艺术史册中不可忽略的一章。

西方艺术里有关骏马的作品早在古希腊艺术中就已经出现，直至近代西方油画里仍有许多表现战马和勇士一起格斗厮杀的场面^[4]。在这些不同于中国材料和画法的作品里，我们看到的战马大都处在一种激烈的状态中，它们完全不像中国传统绘画里马匹的安祥与平和，但战马准确健美的身躯和动态表现出它们冲锋陷阵时的无畏勇气。作为一个意大利人，郎世宁无疑受到来自欧洲绘画艺术的影响，而且在来华之前他还曾接受过有关于此的训练。到达中国后进入宫廷画院，

使郎世宁有机会看到清朝皇室收藏的历代名画，目睹这些根本不同于西方艺术的作品，其中的东方艺术之美深深打动了郎世宁，他认真地研究中国

绘画的笔墨布局，并且将这些运用到他为朝廷所作的一系列绘画中，在这些绘画中就有堪称他的代表作品《百骏图》。

《百骏图》(图4, 1-3)创作于1728年(雍正六年)，绢本设色，纵94.5公分，横776.2公分，现藏台湾故宫博物院。在这幅长达近8米的画面里，郎世宁继承了中国前代画家用山水作背景的构图方式。画卷从左边开始绘有一条宽阔的河流弯延绕到画面

图2 《临韦偃牧放图》(局部)

中央，然后一分为二渐渐向远山消失。画卷三分之二是空旷的平原和山丘，用三丛古树分割构成三部分，古树有的是松树，有的是枫树，还有的是榆树，它们有的单独挺立在河流的土堤上，有的十余棵聚集在一起，还有的双株联袂，这些古树枝干粗壮，密叶浓绿，构成了该画卷中黑白对比强烈的双重布局。古树之间的开阔地段，众马分成大小不一的群落散在各处。众马的画法采用了意大利文艺复兴时期开创的明暗写实技法，同时用胶调颜料作图，它们大大增加了马匹的体积感。如画卷左前方的河水有一匹正在被牧马人洗刷的黑白相间的骏马，郎世宁为了突出马的形体，用浓重的黑色变化表现出马

的结构，尤其从马腹上大块白色的深浅过渡可以清楚看到马的体积不同于中国传统画中马匹的视觉效果。马的四腿浸在河水中，水面上映衬出淡淡的倒影，虽然这里没有山水画中水流的勾染，但马的倒影依旧表现出流动的河水（图5）。马身后的堤岸上一个身着旗装的牧马人骑在一匹花斑马上，前面走着一匹瘦骨嶙峋的老马，老马只剩下皮包着骨架，后臀部突出的骨胳更见老马的衰弱。这匹老马同元代画家任仁发的《二马

图5 《百骏图》(局部)

十余匹一组，每组马的动态、颜色和角度各不相同；它们或立或卧、或顶头撕磨、或倒地打滚，但是不管它们是何种姿态、颜色，郎世宁都采取了欧洲古典绘

洗刷赶马，只在画卷右边有两三个牧马人卧地休息，旁边是一顶白色的帐篷传递出这些牧马人日常放马生活的细节。另外，该画卷采用了中国传统画里表现平原山峦的技法：在右边一大片开阔的平原周围环绕着高低起伏的山峦，近处的平原杂草丛生，地面凹凸不平，远处的山峰重重叠叠渐远渐虚。从这幅全景式的画面里，可以清楚地看到朗世宁对中国山水画的理解和欣赏，他也同历代大师们一样



图4(1-3) 《百骏图》

图》^[5]中的瘦马（图6）画法完全不同，它没有用线条、墨色渲染马的神态，但老马的肉干毛净则一样令人恻隐感伤。老马前方有一列马正蹚水过河，领先的几匹马已经过了河，画面最左边也有个人背着观众骑在马身上，马仅露出后臀部，同画面下方露出部分背脊身躯的低头饮水马形成呼应。这两匹马的观看角度都采用了透视，然而马的结构依然准确真实。第二部分是用分群组合方法表现的众马，马群三五匹、

画用笔，用不见笔触的各种颜色描绘出众马不同的肤色，再用深浅颜色细腻的变化表现出马匹的结构体积。第三部分乃是画卷中景处的土丘后面急驰的马群，它们比前面马匹小了许多，因此马匹的刻画没有前景中的马匹深入，仅仅勾画出马的动作和颜色，从大小和繁简上表现出空间的距离。此幅《百骏图》没有《临韦偃牧放图》中众多的骑马人，在上百匹马群中仅有八、九个人，他们有的带马前行，有的

精心推敲、反复琢磨画面的山水布局，树木马匹的位置经营。他没有采用西方风景画里的焦点透视，相反他沿袭了中国山水画的散点透视再现中华大地特有的山川地貌。而从河堤平原到丘陵山峦的用笔、用色，郎世宁在考虑到中国画法的同时，也采用了与画马一样的明暗技法；各种不同朝向的物体被分为一层层的立体面，前重后轻、前实后虚，它们和众多马匹活泼的身影一起构成了宏大的场面，成为中西艺术合

壁的代表作品。尽管有人评价郎世宁的绘画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”，正是这些不入“画品”的《百骏图》和郎氏的其它作品带着西方艺术中注重物体的真实性开创了中国传统绘画的新艺术表现形式，一种前所未有的画风在中国最高统治者的钟爱下诞生了，并在随后的几百年间逐渐为更多的中国人接受，最后成为当代艺术的主流之一。

二、郎氏的《十骏图》和传统单幅骏马图的比较

不同于百马图之类的宏大场面，单幅马图一直是中国艺术家

们热爱的母题之一。从东汉时期众多画像石上的车马出行图中已经可以看到结构准确，神态活泼的单只马匹^[6]。至唐朝太宗皇帝下诏命工匠镌刻的昭陵六骏^[7]，都是琢在石板上的单只马匹。时至北宋著名画家李公麟在纸本长卷上用白描手法描绘了当时宫廷太骥院中的五匹名马，这五匹名马虽仅用深浅不同的墨色线条表现，但马的神韵性格无不栩栩如生^[8]。随后金代画家赵霖更是依据唐太宗昭陵六骏马的石刻浮雕在绢本上再次表现战马的雄姿风采。《昭陵六骏图》^[9]纵

27.4公分，横444.2公分，现藏北京故宫博物院。在这幅长卷上，画家均等安置了六匹马，六匹马有的在行走中，有的在奔跑中，其中还有身中利箭的战马。马身上置有不同饰物的马鞍，仅在第一匹“飒露紫”前方绘有大将军丘行恭正在拔出马身上的流矢。六匹马和人物采取工笔重彩，先用单线的深浅变化勾勒出马的轮廓结构，再用赭石墨色渲染出马的体积重量，尽管它们的动态不一，但战马的顽强矫健在黄灰色的背景里尽情展现（图7）。此画卷是中国早期为数不多的采用颜

图4(2)



图4(3)

色渲染骏马形象的作品。用颜色表现骏马的结构体积在清代画家郎世宁的《十骏图》中达到高峰。《十骏图》创作于1743年（乾隆八年），现有五幅藏于台北故宫博物院，它们描绘了当时蒙古贡奉的十四匹皇家功勋战马。这十幅画轴也采用了绢本设色的中国传统绘画手法，但是用笔和用色都和以往画法不同。如《十骏图》中的“奔霄骢”（图8）绘在浅绛色的背景里，马全身呈白色，仅马鬃和四蹄是黑灰色。马身斜立，一蹄抬起，三蹄踏地，马头略向右方转动，以此构成马身和马头之间微妙的动态。马头可看到侧面，马眼明亮温顺，鼻孔略张喷息，嘴唇富有弹性，马面上的血脉骨胳清晰可见。马颈和身躯丰满圆起的体型显示出该马良好的出身和性能，而马四肢的肌肉和关节处的刻画再次看出郎世宁绘画艺术中的写实功底。在这幅画中郎世宁采用了和《百骏图》一样的胶调颜料的涂色方法，在描绘出马的轮廓和结构之后，由深到浅，将马的体积完整的表现出来。当然，用这种画法和材料画出来的骏马完全不同于李公麟和赵霖笔下的骏马，它有着强烈的真实感，正是这种真实感让三代皇帝喜欢上外来艺术的表现形式。所以以郎世宁为代表的西方传教士变成了中国宫廷御用画家，在他们的画法得到皇帝嘉奖之余，一些中国画家也开始研究西方绘画中注重真实的表现方法，他们和外来传教士们一起形成了一种以形取胜的审美观和艺术风格，被当时画坛称为“海西画派”。

郎世宁的重透视、重结构的画马技法在《十骏图》中的“雪点雕”（图9）中得到进一步强调。“雪点雕”的构图不同于上幅画，“雪点雕”以四分之三的视角展现在同样背景的前方，从这个角度可以看到大致正面的马头，马的身躯也发生了变化。因为观察马的视点从马的前侧方开始，马的脖子和身躯产生了难度极大的

四蹄上闪亮的高光显示了此处的质感不同于马肤。雷同马的身躯和四肢处理手法，马棕和马尾画家也采用了欧洲油画古典技巧：马头上方的马棕分为几缕，顺马头自然垂到马眼上方，再由后至前，由暗至亮复盖在马的额部，



图6 《二马图》（之一）

图7 枫露紫

透视，这里马的脖子被压缩在一个很小的空间里，画家采用远暗近亮的色彩处理，表现出了颈部的正确结构。其次，马的身躯也采用这种方法，马的臀部用深赭色画出它的形状，同腹部接近的地方逐渐变浅，马腹则用稍淡的赭色画出此处的结构体积，越向前越亮。其三，用接近腹部中间的颜色画出前肢的暗部，然后逐渐变化形成富有体积感的肌肉经腱。最后马的四肢处理采用同样的涂色方法，画家细心地描绘出

靠近左耳处的马棕较其它地方马棕明亮了许多，它同墨黝黝的马眼形成了醒目的对比，而马颈上淡黄色的棕毛同全身呈深赭色的马肤又形成了悦目的对比。马尾的画法略不同于马棕，它们隐现于马臀后方，自然下垂着，由下朝上慢慢变浅，反衬出马的后肢，同时也衬托出白色的马腿。在这幅名为“雪点雕”的马腹和臀部有二处醒目的白色斑点和条纹，此即是该马名称的由来。这幅“雪点雕”同上幅“奔霄骢”

一样，马的前后及上方都写有中满文两种文字的题款和盖有大小不同的数颗印章，这些题款及印章的位置同马匹的身躯结构和起

图8 奔霄骑

伏再次构成彼此呼应的形式，使之成为中国传统绘画的基本样式。但是传统绘马图中用笔墨勾勒轮廓结构和用赭石朱砂之类颜料渲染马的体积方法完全被郎世宁从意大利带来的表现方法取代，从而产生了一种不同于以往历代绘马图中的新艺术形式。这种新艺术形式不仅拥有西方绘画的古典手法，也拥有东方艺术的精神内涵，正是这种合而为一的绘画风格使《十骏图》更能代表郎世宁艺术的真谛。他同热爱故国的艺术一样热爱中国艺术，并且深深感受到它们不同形式下具有的共同美好。正因为如此，郎世宁的绘画才远远超出明末清代一些以传教士身份任宫廷画家的作品^[10]，成为中国画史上将东西方艺术交融成功的重要画家。

结语

郎世宁的《百骏图》和《十骏图》创作在不同时期，前者是他中年所作，后者是他晚年所

作。从这两幅作品比较上来说，《十骏图》拥有更多的东方艺术宁静的精神。而《百骏图》作为郎世宁的巨幅大作代表了他对东西方艺术如何结合成功的尝试。在这两幅作品里，他将东方艺术的再现与西方艺术的表现恰到好处地融会贯通，让它们在拥有两大古老艺术形式的同时形成了东西方艺术合璧的完美



图9 雪点雕

效果。所以郎世宁的绘画以其独特的形式打开了东西方艺术交流的窗口。他是最早撒下西方艺术的表现技法和留下醒目作品的外国画家，从此方面来讲比较起他原始的传教士的使命，他对中国这个古老民族的贡献远远超过他初期的设想。他以独具一格的行动和贯穿其大半生的实践完成了当初派他来华的意大利天主教会赋予他的使命：他把对上帝的和对人类的热爱贯穿到他众多的艺术作品里。今天，他的一幅《莘野鸣秋》画卷在2000年中国画拍卖

会上拍出1765.5万港币的天价，远远超出那些认为他的画作不入画品的中国画家作品的价格。历史就以这样的荒谬告诉我们开拓者的原创作品难以得到他同时代人的认可，只有时间才会让后来者明白他们真正的价值。当然，郎世宁是幸运的，他生活在一个容纳外来文化艺术的中国帝王朝代，而这些帝王的审美取向引领了一个时期的趣味潮流，使之成为新文化艺术的先驱。

(徐茜 江苏城市职业学院传媒艺术系 讲师)

注释：

[1] 郑工、欧阳启名主编：《中国画鉴赏》九州图书出版社、天津人民美术出版社，“远古隋唐”1999年版，第79页。

[2] [3] [5] [8] [9] 郑工、欧阳启名主编：《中国画鉴赏》，九州图书出版社、天津人民美术出版社，“宋元时期”（上、下册）第

24页、第173页、第201页、第95页、第115页。

[4] 雅克·马赛勒、纳戴依·拉内里·达贡：《世界艺术史图集》，上海文艺出版社，1999年版。

[6] 张万夫：《汉画选》，天津人民出版社，1982年版。

[7] 王子云：《中国雕塑艺术史》下册，人民美术出版社，1988年版，图片428-433。

[10] 洪再新：《中国美术史》，中国美术学院出版社，2001年版，第351-357页。

东西方艺术精神交融下的郎世宁绘画——析郎世宁的《十骏图》和《百骏图》卷

作者: [徐茜](#)
作者单位: [江苏城市职业学院传媒艺术系](#)
刊名: [文博](#)
英文刊名: [RELICS AND MUSEOLOGY](#)
年, 卷(期): 2007, "" (4)
被引用次数: 0次

参考文献(6条)

1. [郑工](#). [欧阳启名](#) [中国画鉴赏](#) 1999
2. [郑工](#). [欧阳启名](#) [中国画鉴赏](#)
3. [雅克·马赛勒](#). [纳戴依·拉内里·达贡](#) [世界艺术史图集](#) 1999
4. [张万夫](#) [汉画选](#) 1982
5. [王子云](#) [中国雕塑艺术史](#) 1988
6. [洪再新](#) [中国美术史](#) 2001

本文链接: http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_wenb200704011.aspx

授权使用: 广东商学院图书馆(gdsxy), 授权号: 12689a59-38d7-41a6-a26f-9e4d008f2c8d

下载时间: 2010年12月15日