



圖五 郎世寧〈青羊〉局部



圖六 金廷標〈青羊〉局部

清高宗「集大成」訓練課程—— 複製〈青羊〉

邱士華

國立故宮博物院與美國私人收藏家，各自擁有一幅幾乎完全一樣的〈青羊〉大軸，但是畫上款署分別為乾隆時期著名的院畫家郎世寧與金廷標。透過檔案資料的整理與圖像比對，這篇文章將還原這兩張〈青羊〉出現的故事。

郎世寧的〈青羊〉

國立故宮博物院所藏的〈青羊〉圖（圖一），畫中青羊有貼著頭的平順短毛、光亮堅硬的短角、透明的棕色瞳孔，還有身上滿佈的縷縷鬃曲鬃毛。這些質感各異的部位，隨著光線呈現出細緻的顏色變化。

兩隻青羊的姿態也很特別——上方的青羊像是要躍向巖塊，僅以後足支撐，將身體和前肢高高舉起，讓人想到英雄人物肖像畫中，雙蹄高舉嘶鳴的名駒；另一隻則背對觀者、微側地朝巖塊下方前進。兩隻青羊還像是察覺到觀者目光似地，警醒地將頭朝畫外看去，這使得牠們的身體產生了更多的扭轉。

想要描繪這種複雜姿態的畫家，若不能精準掌握動物的整體結構，很容易讓動物的四肢長短不一，或是軀體顯得不自然。如果取巧地紀錄動物正側面靜止不動的形象，在技術上則簡單得多。但對於受過西畫紮實訓練的義大利傳教士畫家郎世寧（一六八八—一七六六）來說，這根本不是問題。為動物設計細膩的動作，反而是

他的一大特色。無論在一邊興奮奔跑、一邊回望的〈花底仙彪〉，或是在俯身振翅的〈海東青〉中，都可以看到郎世寧對動物姿態的重視與高超的描繪技術。

郎世寧所繪的這幅〈青羊〉，品質精良，曾受到清高宗的肯定，將此作收錄在宮中收藏的精選集《秘殿珠林石渠寶笈》續編中。畫上的題詩，也可以在清高宗《御製詩》中找到：

青羊善緣壁，四蹄利如錘，

躑躅巖岼間，虎狼不能躡。

一朝失所據，生捕被虞獵，

神蕊豈跳跟，喙息惟伏帖。

何必貪肥膾，爰命育寒茶，

誰辨梓樹化，謾擬成都接。

隨園霍集斯，驚觀笑蹶頰。

(三集，卷八，頁十二)

目前中國東北、華北、西藏等地仍有稀少的青羊蹤跡，牠們一般生活在山地森林中。如同清高宗詩中提到的，牠們善於在險峻巖石間跳躍、活動，躲避猛獸襲擊，因此另有「岩羊」之稱。郎

世寧〈青羊〉圖中頭部的黑短小角、咽喉處的白毛、狹窄的蹄部，都是青羊身上的特徵。牠們多單獨或小群生活，生產數量不多，因此一直屬於珍稀的動物。

對清高宗來說，青羊不只是稀有動物，由題詩中的「誰辨梓樹化，謾擬成都接。」兩句，可知他很快地想到老子出關以及千年樹精幻化為青羊的典故。因此郎世寧所作的〈青羊〉圖，對乾隆皇帝來說，就像北宋徽宗的〈宣和睿覽冊〉一樣，是一種祥瑞圖像，是對天子盛德、天下太平無聲的讚詞。

金廷標的〈青羊〉

被視為宮廷畫院精品的郎世寧〈青羊〉，除了國立故宮博物院的藏本外，美國私人收藏中也有一件形象幾乎相同的〈青羊〉。(圖二)

故宮本〈青羊〉的本幅尺寸高二一七·六公分，寬一九一·八公分，而美國本則是高二二七公分，寬一九四公分。兩本高度僅差〇·六公分，寬度也只差了二·二公分，大小可說完

全一致。兩隻青羊的姿勢不但一模一樣(圖三、圖四)，由畫面右上方垂下的枝葉，或是左下方岩石及翠綠葉片遮擋青羊身軀的部位及形狀也完全一致(圖五、圖六)。畫面上方也都端整地抄錄了清高宗的〈青羊詩〉(圖七、圖八)。顯而易見的，故宮本與美國本〈青羊〉必然存在著深切的關係。

不過，兩本也有相異之處。例如：相同的御題詩，故宮本的抄錄者為梁詩正，美國本則為于敏中；兩圖前景雖然都是巖塊與樹木、煙霧後方浮現巖壁與瀑布的遠景，但是除了大致的輪廓以外，巖塊山石的結構與組成並不相同。更重要的是，畫面左下方作者的簽款，故宮本為「臣郎世寧恭繪」，美國本卻是「臣金廷標恭畫」。(圖九、圖十)

為何會出現兩件大小和畫面幾乎一樣的〈青羊〉？而一件歸於郎世寧名下，一件歸於金廷標名下呢？

〈青羊〉誕生的故事

雖然這兩幅〈青羊〉都未署年款，但其上的題詩因為收錄在依年代排列的清高宗《御製詩集》中，因此可知〈青



圖二 金廷標《青羊》美國私人藏



圖三 郎世寧〈青羊〉局部



圖四 金廷標〈青羊〉局部

羊〉詩作於乾隆二十五年（一七六〇）。再以這一年為原點，翻閱前後幾年紀錄宮廷內各作坊活動的《內務府造辦處各作成活計清檔》，在「如意館」項下可以查到關於〈青羊〉的記錄，藉此可大約拼湊出孿生青羊的故事輪廓。

〈青羊〉的繪製，要從另一張圖〈火雞〉說起。關於〈火雞〉的紀錄，出現在製作〈青羊〉聖旨下達一個月前九月二十五日的資料中：

九月二十五日傳旨，著郎世寧畫火雞大畫一幅。

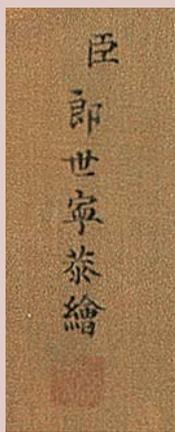
約過了一個月之後，直接關於青羊的第一條資料出現在乾隆二十四年十月二十日：

傳旨畫舫齋著郎世寧照火雞尺寸，用白絹畫青羊一幅，補景著方琮畫。

清代院畫家在完成圖畫之前，多半要先上呈畫稿，通過皇帝核可後方能完稿。因此由這兩條紀錄或可推測郎世寧約在接到繪製〈火雞〉命令的一個月後，將草稿呈給清高宗，御覽後頗為滿意，便依其尺寸追加了一張〈青羊〉。

款署金廷標的美國本，則出現在七個月後，乾隆二十五年六月初三日的檔案紀錄：

太監胡世傑傳旨郎世寧畫得雀雞青羊大畫二張，著金廷標用白絹照尺寸另



左 圖九 郎世寧〈青羊〉題款
右 圖十 金廷標〈青羊〉題款

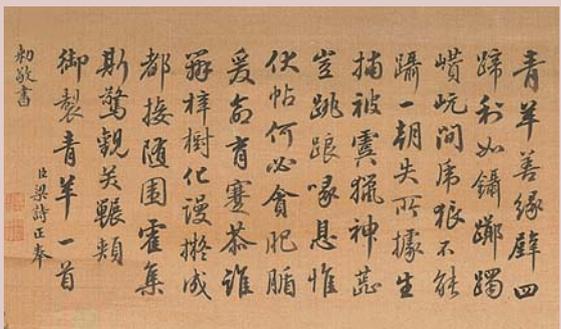
畫二張。

由此可知郎世寧約莫此時交出〈火雞〉和〈青羊〉的成品。清高宗看過之後，便要求金廷標各複製一份。又過了五個月，乾隆二十五年十一月初二日的檔案紀錄著：

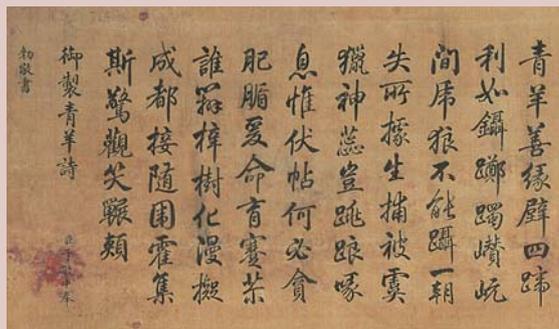
太監胡世傑交郎世寧畫青羊、火雞畫二張。傳旨著如意館托紙裱掛軸。

這條資料顯示此時金廷標至少已經完成依照郎世寧原畫所作的本複製工作。因此郎世寧的〈火雞〉和〈青羊〉才可能進入托紙裱掛軸的程序。

由乾隆二十四年九月底開始，下令



圖七 郎世寧〈青羊〉梁詩正書御題



圖八 金廷標〈青羊〉于敏中書御題

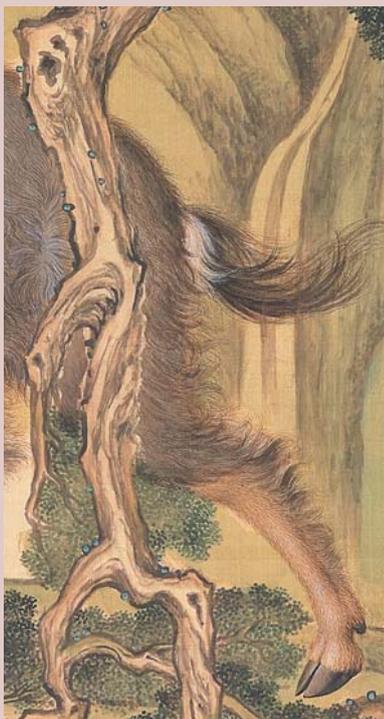
為畫舫齋製作〈火雞〉與〈青羊〉開始，至此已經超過一年了。清高宗或許對於空了太久的壁面感到不耐，因此在二十天後的十一月二十二日下令：

將郎世寧所畫青羊、霍雞先取來在畫舫齋原處貼，俟金廷標青羊、火雞畫得時，將郎世寧所畫青羊、霍雞換下裱掛軸。

金廷標的〈青羊〉和〈火雞〉，應於乾隆二十六年完成。

因為根據北京圖書館所藏《乾隆二十六年二十七年續入內府書畫目》的紀錄，這一年的十月十八日，如意館已經上呈裱好的郎世寧〈青羊〉和〈火雞〉。而畫舫齋則應已換上金廷標的畫作，也就是美國私人收藏的本子。美國本上的紅漬，或許就是此畫做為牆上貼落時受到的污損。

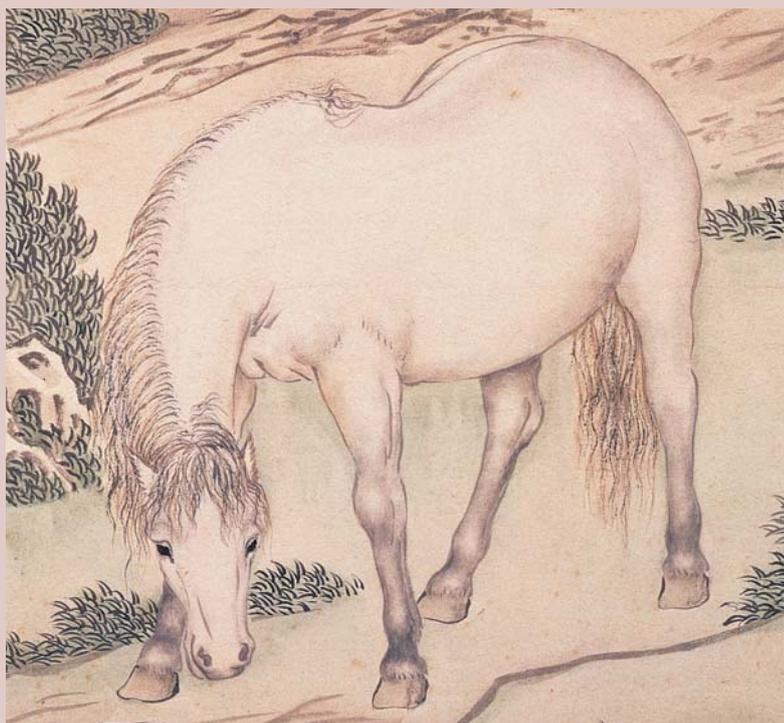
這些紀錄除了說明清高宗確實要求郎世寧與金廷標分別畫過〈青羊〉和〈火雞〉，也說明了〈青羊〉和〈火雞〉原本



圖十一 左為郎世寧〈青羊〉，右為金廷標〈青羊〉，二隻青羊大腿細部比較

是為裝飾畫舫齋而下令繪製的。〈青羊〉約兩公尺見方的尺幅，應是根據畫舫齋壁面大小採用的特定規格。由乾隆將原本當作貼落使用的〈青羊〉、〈火雞〉改裱為軸，可以瞭解他相當滿意郎世寧的這兩件作品，才會下令裱裝存貯；但





圖十三 左起郎世寧〈八駿圖〉、〈郊原牧馬〉、〈馬圖〉局部



圖十二 金廷標〈松陰牧馬〉及局部 (左上) 國立故宮博物院藏

他也沒有放棄裝飾畫舫齋的想法，因此特命金廷標另作大小相同的一套，完成後再將郎世寧的原作換下。

郎世寧的〈青羊〉與〈火雞〉完成前後期間，清高宗似乎非常滿意並著迷於以大型動物畫裝飾壁面。活計檔中乾隆二十五年九月九日就有兩條命令：

萬方安和殿，著郎世寧畫高一點二四丈，寬五尺黑猿大畫，樹石著金廷標畫。
同樂殿內著郎世寧照洋猴畫畫一幅，樹石著金廷標畫。

另外，北京故宮博物院所藏的〈孔雀開屏〉，描繪的是在御苑欣賞孔雀的情狀，畫中的清高宗、隨侍內官及一對孔雀就都以西洋畫法繪製。畫上還留著從牆壁上揭下一小扇門的孔洞，可以想見當初尺幅之大。台北故宮那些高度每每超過兩公尺的郎世寧〈十駿圖〉、〈十駿犬圖〉及〈孔雀開屏圖〉，當初懸掛起來，也一定滿佔了大片壁面。

而清高宗意欲以大尺幅動物畫裝飾



圖十四 金廷標〈竹溪六逸〉及局部（右上）國立故宮博物院藏



圖十五 金廷標〈青羊〉局部

的畫舫齋並不在紫禁城中，而是乾隆二十二年新建於北海東岸皇家園林的一小叢院落。清高宗曾多次題詠此區齋室，光是與〈青羊〉繪製時間相近的乾隆二十四、二十五年，與畫舫齋相關詩作就多達七首。依照收藏宮殿名稱分別記錄書畫作品的《秘殿珠林石渠寶笈》書中，北海周邊園林收藏書畫的齋室，除了瀛台以外，就只有畫舫齋了。畫舫齋應是乾隆皇帝當時喜愛的宮室，清高宗曾有在附近習射，以及在瀛台宴畢蒙古王公大臣後，隨即移駕畫舫齋歇息的紀錄。乾隆二十三年十月十四日活計檔中曾下令要郎世寧為畫舫齋後金板牆畫

〈大閱圖〉這種政治圖像的紀錄。因此畫舫齋似乎與「塞外」、「政治」等意象有些關連。這或許可以說明為何會以〈青羊〉和〈火雞〉裝飾的原因。由〈青羊〉題詩中的倒數第二句「隨園霍集斯」，可知清高宗在圍獵時曾捕獲青羊外，〈青羊〉和〈火雞〉詩都收錄於《欽定熱河志》中，因此除了可放入前述皇家瑞相圖的脈絡中瞭解外，〈青羊〉和〈火雞〉也是清高宗在熱河木蘭圍獵的記憶，以及恪守祖訓、英勇狩獵的另一種政治性圖像。

郎世寧有沒有為金廷標跨刀呢？

找出了〈青羊〉誕生的故事，明白兩件畫作為何一幅標為郎世寧所作，一幅標為金廷標所做作，但是問題並沒有結束。因為這兩件作品，特別是青羊間驚人的相似性，讓人禁不住懷疑這兩幅畫是否同出於一手。聶崇正先生便曾以「雙胞胎現象」一詞介紹這兩件畫作，並認為繪製高度寫實青羊的畫家應該都是郎世寧。





圖十六 〈清高宗御筆開泰說并仿明宣宗開泰圖〉
國立故宮博物院藏



圖十七 郎世寧〈開泰圖〉 國立故宮博物院藏

如果這兩件作品同樣出自郎世寧之手，那麼我們不禁要慨嘆這對「雙胞胎」的命運實在天差地遠：一件成爲著錄在《秘殿珠林石渠寶笈》重華宮中的珍寶，一件卻只能在檔案中查到它曾經是畫舫齋的壁面裝飾。

來自浙江的畫家金廷標（？—一七六一），在清高宗第二次南巡時，因進《白描羅漢圖冊》受到賞識，因此於乾隆二十二年六月進宮任職。從現存的作品看來，他的確是一位相當優秀的畫家，使用中國傳統的釘頭鼠尾式線條流利勾勒物像，並善於賦予人物多樣形貌與活潑姿態。不過，他在進入宮廷以前可能學習西洋技法嗎？又或者金廷標是進宮以後才學會的？但乾隆皇帝要求他繪製《青羊》的時間是乾隆二十五年六月，距離進宮才短短三年的時間，可能訓練出媲美郎世寧的西畫水準嗎？

關於《青羊》作者的答案最後還是要回到畫面中尋找。看似彩色影印機複製的兩件《青羊》，真正比較時到底有沒有差別呢？

以畫面上方的青羊爲例，標爲金廷

標的美國本，幾乎是亦步亦趨地仿照故宮的郎世寧本，同樣一根一根地描繪深淺不同的鬚毛、該彎的線條跟著彎、直挺的線條跟著直挺。這麼高度的相似性，難道還不能證明郎世寧曾經為金廷標跨刀描繪青羊的部分嗎？

奇妙的是雖然像是努力複製了每根線條的金廷標〈青羊〉，在遠觀時卻與郎世寧名下的〈青羊〉有著不同的效果：在金廷標的〈青羊〉同樣細膩的線條顏色變換，卻無法如郎世寧〈青羊〉傳達出清楚的軀體結構，例如脖子到軀幹間因扭轉造成的幾層繃折，軀幹本身的團塊感，或者如羊蹄後方兩小塊黑色突起的位置所代表的羊蹄結構與質感等。

此外，放大檢視兩件作品的線條時，可以發現「筆性」上的差異。同樣以畫面上方的青羊為例，故宮本〈青羊〉頭頂豎起的硬毛線條沒有美國本來得平滑順暢，常常在接近頂端的部位，忽然改變行進的角度才完成，因此略帶接續之感；而青羊後大腿部分的毛髮，故宮本〈青羊〉在靠近樹幹處，有一些不規

則的扭動，但在美國本〈青羊〉中則保持平滑順暢。（圖十二）

在許多精緻寫實的郎世寧畫作中，其實都可以發現類似的延續但不規則扭動、甚至長短方向不一、略帶狂放的線條。除了故宮本的〈青羊〉身上可以見到以外，另一件郎世寧年代相近的名作〈交趾果然〉（本期頁十三）圖上亦可找到同類線條。相較之下，美國本〈青羊〉就顯得相當重視維持線條的順暢。

檔案記錄中乾隆皇帝下旨繪製兩件〈青羊〉的時間，差距約莫只有一年。如果兩幅圖皆出於郎世寧之手，那麼一年之內對青羊軀體結構的認識與表現、用筆的習慣應該會相當接近。但這兩件畫作在結構上和筆性上的差異，有理由讓我們相信美國本的〈青羊〉並非郎世寧的手筆。

現存金廷標的作品，雖有如〈松陰牧馬〉（圖十二）一類的作品，不過顯然並非以仔細臨摹西洋畫法的方式完成。〈松陰牧馬〉馬匹肌肉清楚的輪廓線是金廷標慣用的釘頭鼠尾線條。馬匹大體上

結構合理，姿態也很細膩，例如調轉前伸的頸子與馬頭，以及四十五度斜向佇立的四肢。各個部位還淡淡施予暈染，意圖製造肌肉起伏的明暗效果。不過清代宮廷繪畫中姿勢類似的馬匹，還可以找到好幾匹，例如北京故宮藏郎世寧的〈郊原牧馬〉、江西省博物館藏〈八駿圖〉，或是上海博物館藏的〈馬圖〉等（圖十二）。〈松陰牧馬〉極有可能是金廷標依照類似〈郊原牧馬〉等圖的宮廷馬圖稿本描摹的。相較之下，〈松陰牧馬〉雖已掌握了馬的外型，但在許多細節處，還是與上述其他的西洋畫法有清楚的落差。最明顯的是馬的鬃毛，〈松陰牧馬〉雖然也表現出捲曲披散的感覺，但總有一種荒禿感，像是沿著脊柱在頸子上長了薄薄一片並一齊向左倒去，沒有層層毛髮疊壓產生的厚度和蓬鬆感。此外，施於馬匹腿部的一些線條，也無法增進對於此處肌肉結構的表現。

由〈松陰牧馬〉可以瞭解金廷標複製清宮西洋風格畫稿的能力大致沒有問題，但因為對結構的認識不夠，因此對



於與結構相關的一些線條或是細部，就無法確切地表現出來。這也是美國本〈青羊〉出現的問題。

美國本〈青羊〉又是否真是出自金廷標的手筆呢？目前歸於金廷標名下並沒有像〈青羊〉一樣寫實地描繪週身滿佈毛髮的畫作。但如果以金廷標畫作中較多的人物如〈竹溪六逸〉，觀察他描繪人物鬚髮（圖十四）所用線條習慣的彎曲弧度，與美國本青羊身上注重線條滑順的毛髮（圖十五），確有近似之處。並且，檔案中確實記錄了清高宗要求金廷標仿作一本的聖旨。在圖像和檔案資料的佐證下，標示著金廷標簽款的美國本〈青羊〉，無論圖中的動物或背景，都應可接受為金廷標而非郎世寧的手筆。

乾隆皇帝的「集大成」訓練計畫

藉由檔案資料，兩件〈青羊〉出現的歷史情境已經得到相當程度的復原，作者的歸屬也透過作品分析各自回到郎世寧和金廷標身上，接下來的問題是：既然兩張圖相似到讓人懷疑青羊都是郎世寧繪製的，為何清高宗不一開始就讓郎世寧自己複製另一件〈青羊〉呢？

在現有的文獻與圖像資料中，清高宗要求院畫家複製作品的例子很多，無論是宮中所藏

的古畫，或是當代清宮畫家的作品。就檔案來說，即使是郎世寧也被要求仿作宋代陳容〈九龍圖〉、明宣宗〈白猿〉等圖，甚至要他照以前雍正朝畫過〈百駿圖〉再畫一次。

不過，上述仿製畫作的狀況，並不代表清高宗單純地對複製畫作感到興趣或是滿意。因為就現存畫作與檔案記錄看來，清高宗多會刻意安排另一位畫家仿製原作者的畫作。如同林煥盛在其論文中以丁觀鵬為例，說明乾隆皇帝要求他大量仿製古代畫作，希望他能藉由對古畫臨仿的訓練，創造出融貫古今的作品，並實現清高宗對「集大成」的獨特想法。

金廷標臨仿郎世寧〈青羊〉，同樣也見證了清高宗有意識地對宮廷畫家施以「集大成」的訓練，不過這次訓練希望融會的不是「古、今」，而是「中、西」：讓中國畫家金廷標透過臨摹，一筆一劃地學習西洋畫家郎世寧的描繪技法。

金廷標的〈青羊〉雖然可以指出一些沒有掌握好的部分，但比起〈清高宗御筆開泰說并仿明宣宗開泰圖〉（圖十八）



圖十八 郎世寧〈愛烏罕四駿圖〉 國立故宮博物院藏

對郎世寧〈開泰圖〉(圖十七)中綿羊的模仿等其他臨仿郎世寧的畫作來說，金廷標的這幅〈青羊〉實在作得相當出色。

除了可以由〈青羊〉展現出金廷標驚人的臨仿功力，我們也可以由〈松陰牧馬〉一類畫作中，看出他對於清高宗「集大成」的期待相當清楚。〈松陰牧馬〉一類畫作，並非臨仿西洋畫家的作品，但金廷標也會部分以西洋畫法表現其內容。乾隆皇帝顯然也很滿意金廷標的表現，在檔案中記錄了他對金廷標的讚美與快速升遷，並在其父喪時特准回鄉。

金廷標「集中西大成」最成功的作品應是現已不存的〈撫李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿圖〉。此畫在乾隆二十八年(一七六三)時獲得清高宗的高度肯定，特別為其賦詩。詩中提到「以郎世寧之似合李公麟格，爰成絕藝稱全提」。因為郎世寧已先行受命繪製〈愛烏罕四駿圖〉(圖十八)，所以金廷標是依據郎世寧的馬又重繪了一次，但另外依循了李公麟〈五馬圖〉的傳統添上馬佚。這次，金廷標的作品因為被清高宗認為成功融合了「中(李公麟)、西(郎世寧)」，反而獲得比郎世寧原作更高的評價。

郎世寧〈青羊〉，原本是當時優異的宮廷畫作，後來更如同宮中珍藏的古代書畫，成為宮廷畫家的示範教材；而金廷標的〈青羊〉，除了代替郎世寧的畫作產生實際裝飾宮廷的功能，也是清高宗繪畫訓練下的傑出產物。由於乾隆皇帝推動其「集大成」的繪畫思想，因此在西洋畫家郎世寧完成〈青羊〉後，才會出現另一張極其相似的中國畫家金廷標所畫的〈青羊〉。

◆感謝 Bergeron 先生惠賜金廷標〈青羊〉正片。

參考書目

1. 聶崇正，〈繪畫作品中的雙胞胎現象〉，《收藏家》，一九九七：四，頁三一—三。
2. 王耀庭，〈乾隆的宮廷畫師金廷標〉，《故宮文物月刊》，十一卷，七期，頁四四—五八。
3. 林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，台灣大學藝術史研究所碩士論文，一九九四。
4. 《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》，澳門：澳門美術博物館，二〇〇二。
5. 《郎世寧畫集》，天津：天津人民美術出版社，一九九八。

