

清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義 ——從郎世寧的《百駿圖》談起

馬雅貞
國立清華大學
歷史研究所

提 要

收藏於國立故宮博物院的《百駿圖》作為義大利傳教士郎世寧進入清宮後的早期大幅作品，向來被認為是展現了西洋繪法重視立體解剖和透視空間的畫馬名作。相對於藝術史界對於其西洋風格的強調，歷史學者則將清代宮廷眾多的駿馬及貢馬圖像，放入滿洲政治文化的脈絡來理解。不過，如果藝術史家指出的《百駿圖》西洋因素無法解釋其後無數馬畫的製作情境；歷史學者勾勒的滿洲政治文化脈絡，也尚未能釐清院畫中駿馬圖與貢馬圖之間的關係。事實上不論是《百駿圖》或《八駿圖》這兩個描繪駿馬的傳統主題，其圖像語彙在清代都出現了不尋常的變化。《百駿圖》中瘦馬的出現和其與奚官的複雜配置更使之成為觀察清代馬畫變化的關鍵。從郎世寧《百駿圖》出發，本文希冀透過回歸當時觀者的解讀，一方面分析馬的圖像語彙在清代宮廷的發展和變化，另一方面藉由清帝及其臣子的觀畫題跋等文本討論其中圖像轉換的意義。

關鍵詞：百駿圖、郎世寧、八駿圖、清代宮廷繪畫、馬畫

署款「雍正六年，歲次戊申仲春，臣郎世寧恭畫」的〈百駿圖〉（國立故宮博物院）作為義大利傳教士 Giuseppe Castiglione（1688-1766）進入清宮後的早期大幅作品，¹向來被認為展現了西洋繪法重視立體解剖和透視空間的畫馬名作。²近年來兩卷稿本的出現，一為大都會博物館收藏的水墨紙本，酷似素描的描繪方式，再而強化了吾人對〈百駿圖〉的西洋印象；³另一原為擅仿郎世寧的畫家馬晉（1899-1970）之收藏，也讓人聯想到晚清民初諸多模仿盛清西洋畫風的「後門造」仿本。⁴相對於藝術史界對於〈百駿圖〉西洋風格的強調，歷史學者則將清代宮廷為數眾多的貢馬圖像，放入滿洲政治文化的脈絡來討論。⁵兩者的角度都為吾人理解清代的畫馬圖像，奠定了重要的基礎。不過，如果藝術史家指出的〈百駿圖〉西洋因素，無法解釋其後無數馬畫的製作情境；歷史學者勾勒的滿洲政治文化脈絡，也尚未能釐清清代院畫中駿馬圖與貢馬圖之間的關係。而相對於目前最新研究，將清宮中珍禽異獸的描繪置於全球視野下來觀察，⁶清代院畫中為數眾多、作為傳統母題的馬畫又該如何解析？

若放回中國畫馬的脈絡來看，乍看之下郎世寧〈百駿圖〉所描繪的場景或馬匹，都可以在傳統的馬畫找到淵源，但其組合在一起的方式頗出人意表，比起眾所矚目的西洋風格並不遑多讓。〈百駿圖〉的構圖基本上可以按照樹木的分布分成三段，第一段（圖 1）以前景巨松起首，樹下靜立和低頭食草的三馬，與中景於略高臺地處休

* 本文為國科會計畫 N98-2410-H-007-045 之研究成果。初稿曾於「雍正——清世宗文物大展」專題演講（國立故宮博物院，2009 年 10 月 8 日）發表，感謝與會人的意見和審查人的指正。

1 （清）張照等，《石渠寶笈》，卷 7，頁 1071。

2 例如 Cecile Beurdeley and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, p. 119; 王耀庭、陳韻如、蒲思棠（Donald Brix），《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁 58。

3 Maxwell Hearn, *The Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, p. 135; Maxwell Hearn, "One Hundred Horses," p. 87; Wen C. Fong, "Imperial Patronage of the Arts under the Ch'ing," pp. 559-560.

4 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，收入氏著，《清宮繪畫與西畫東漸》，頁 248-253；郎世寧、馬晉，《郎世寧《百駿圖》稿及馬晉《百駿圖》卷》。

不過，聶崇正指出這兩卷稿本除了可能是雍正六年完成的絹本設色〈百駿圖〉之底稿外，也可能是清內務府造辦處《各作成做活計清檔》所記乾隆十三年下令用宣紙畫的另一本〈百駿圖〉之稿本。事實上清代宮廷製作的〈百駿圖〉不只兩件，詳見下文討論，因此這兩件稿本究竟是作為哪一本〈百駿圖〉的底稿還有待研究。

5 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 51-108。

6 賴毓芝，〈從印尼到歐洲與清宮——談院藏楊大章額摩鳥圖〉，頁 24-37；Daniel Greenberg，〈院藏《海怪圖記》初探——清宮畫中的西方奇幻生物〉，頁 38-51。

憩的三位牧人，彷彿隔著鏡面相映而沉浸於各自的世界。接下來第二段（圖2）大片的前景平原上，接連展現了群馬動作各異的姿勢與互動，中景的樹叢（圖3）出現於此段的中心，打破了遼闊遠景的平靜氣息，和後方驅馳與套馬的奔騰動勢（圖4）互相呼應，而有別於第一段靜態的人馬關係。最後，陡然出現的龐然樹幹與密林（圖5）標示了畫卷結構的最終轉折，人馬回歸到和緩的步調，彼此間的互動隨著水域的出現成為畫面的焦點，既不像第二段將之推後到比例驟減的中遠景，也非如首段以地面的高度區隔前景的馬匹和中景的牧者，而以人馬之間親近交融的浴馬（圖6）與牽引渡河（圖7）來結束畫卷。在這三段之中，前景連貫全圖的各式馬匹姿態、前段的休息牧人、中段中遠景的套馬、或是末段浴馬的場景等，看似都是熟悉的母題。但是其結構從靜態、動態到趨於和緩的步調，以及相應的人馬關係自區隔、緊張、到和諧的變化，應該不是隨意結組，而值得深入探索其中蘊含的意義。

就群馬主題來說，郎世寧〈百駿圖〉雖然傳承自傳統模式，但也做了相當的調整。目前可以追溯到最早以群馬為題的畫作均是宋代傳寫唐代的摹本，北宋李公麟（約1049-1106）〈臨韋偃放牧圖〉（北京故宮）最廣為人知，描寫唐代帝國牧放馬匹的浩大場景。⁷據說包括了一千多匹馬和一百多位放牧人，⁸將帝國壯盛的儲備武力展示無遺。後世畫馬以放牧為題者不少，郎世寧〈百駿圖〉卷首即有休憩的牧人，也可大致歸做此類。但是〈臨韋偃放牧圖〉之後的馬畫鮮有這種盛大的牧馬場面，郎世寧顯然也無意傳承這種展現無數馬匹的壯闊氣勢，而是在有限的百匹之內表現馬兒姿態各異的特色。乾隆皇帝在李公麟〈臨韋偃放牧圖〉後的題跋，就批評此畫「筋埋肉漲固無數，此中不少駮弭藏。但養其駿棄其駑，駑多駿少非良圖」，⁹看來也對這種大規模但難免重複和粗陋的作法不能苟同。郎世寧〈百駿圖〉採取的便是折衷的作法，以形色不同但數量有限的百馬，來表現亦具有相當規模的大片放牧。不禁令人聯想到另一宋代摹本，傳唐人〈百馬圖〉（北京故宮）著重描繪百隻馬匹動作的作法。¹⁰

傳唐人〈百馬圖〉可以說是後代此主題的重要祖型，此卷中段描繪各式的馬匹姿

7 Richard Edwards, "Li Gonglin's Copy of Wei Yen's Pasturing Horses," pp. 168-193. 圖版見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》2，圖90-92。

8 中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》2，圖版說明，頁30。

9 故宮博物院，《中國歷代繪畫：故宮博物院藏畫集》2，頁7。

10 圖版見聶崇正，《故宮博物院藏文物珍品大系2 晉唐兩宋繪畫·花鳥走獸》，圖66。

態，前後則為圉人照顧馬匹的不同情景，例如前有浴馬、後有飼餵草秣、梳理馬尾等。雖說其佈局盈塞而類似課徒樣本，¹¹但是其中多樣的馬匹姿態和洗馬的母題，顯然是之後群馬主題一再出現的焦點。有的群馬畫僅選擇兩個主題的其中之一，例如明代許寶〈百馬圖卷〉（北京故宮）便著重展現百馬姿態，而完全略去人物的部份。¹²後世的牧馬場景則經常以洗浴群馬為主題，例如南宋〈柳塘牧馬圖〉（北京故宮）、¹³趙孟頫〈浴馬圖卷〉（北京故宮），¹⁴和傳陳居中之明人畫〈洗馬圖卷〉（遼寧省博物館）都是以浴馬為核心。¹⁵傳元人〈百馬圖〉（國立故宮博物院）（圖8）則最為類似傳唐人〈百馬圖〉，同時表現了各色馬匹、以及浴馬和飼餵草秣等奚官照護的景況。¹⁶郎世寧〈百駿圖〉看來也很接近這個模式，同樣強調馬匹各式風貌，也包括浴馬的段落。但是郎世寧置浴馬段落為卷末，不像傳唐人〈百馬圖〉或傳元人〈百馬圖〉均位於卷前的開宗明義。而且郎世寧〈百駿圖〉僅出現一匹浴馬，只能說是聊備一格。更何況〈百駿圖〉在照養馬匹之外，還參雜了其他人馬互動的母題，例如中段中景的羈馬段落，就非傳唐人〈百馬圖〉奚官照顧馬兒的主題所能涵括。郎世寧〈百駿圖〉作這些調整的目的為何？又代表什麼意義？

其實，郎世寧〈百駿圖〉不僅群馬主題的表現不同於以往，其圖像語彙和結組方式，更是跳脫了過去畫馬傳統的意義。以下先就瘦馬、奚官和畫卷配置的關係，討論郎世寧〈百駿圖〉所發展出的敘事（narrative）意涵。並在此基礎上進而觀察其他清代宮廷的畫馬主題，尤其是八駿圖和貢馬畫相應的改變和衍申的脈絡。透過回歸當時觀者的解讀，本文一方面分析馬的圖像語彙在清代的發展與變化，另一方面藉由清帝及其臣子的觀畫題跋等文本討論其中圖像轉換的意義。

一、〈百駿圖〉瘦馬和奚官組成的新敘事結構

郎世寧〈百駿圖〉中最為特殊的圖像語彙，莫過於夾雜於體態渾美的駿馬間之三

11 余輝，《中國美術圖典——人馬畫》，頁69。

12 圖版見余輝，《中國美術圖典——人馬畫》。

13 圖版見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》6，圖91。

14 圖版見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》7，圖57-58。

15 圖版見余輝，《中國美術圖典——人馬畫》，頁73。

16 余輝提及南宋〈柳塘牧馬圖〉和明代〈洗馬圖〉在浴馬的主題外，還加入了貴族觀看的場景，余輝，《中國美術圖典——人馬畫》，頁73。

匹骨相嶙峋的瘦馬。首匹（圖 9）毛色淡褐，斜對觀者，出現在第二段中景的樹叢下；第二匹棕馬（圖 10）背對畫面，置身於從第二段轉入第三段的密林內；最後一匹白駒（圖 11）即將渡河，位於末段奚官洗馬的後方。和前景一系列豐碩的駿馬相比，這三匹位於中景的瘦馬並不立即引人注目，不僅尺寸較小，有的甚且背對觀者，隱匿密林。但是無庸置疑的是，牠們的出現和週遭的駿馬形成對比，雖然不是焦點，卻也不可能忽視，顯然是刻意的安排。更何況前述過去的群馬畫作均未出現骨相嶙峋的瘦馬，不論是表現帝國放牧情景的李公麟〈臨韋偃放牧圖〉，或是描繪圉人照顧馬匹的傳唐人和傳元人〈百馬圖〉，呈現的都是馬兒在奚官養牧後健壯的樣貌，畢竟毛色亮美、肌肉渾雄的馬匹才得為國家所用。而未描繪牧者的許寶〈百馬圖〉，雖囊括了略瘦的馬匹來展現各色駿馬的諸種樣貌，仍然沒有描畫骨相嶙峋的瘦馬。¹⁷那麼究竟為什麼郎世寧〈百駿圖〉要在身形渾健的駿馬之中，安插這三隻瘦骨嶙峋的馬匹？

中國藝術史傳統中最負盛名且經清代宮廷收藏的瘦馬圖像——龔開（1222-1307）〈駿骨圖〉（大阪市立美術館），¹⁸其獨特的瘦骨嶙峋之貌，顯然和郎世寧〈百駿圖〉的三匹瘦馬形象息息相關，因此龔開〈駿骨圖〉實為理解〈百駿圖〉何以要描繪如斯瘦馬的關鍵。龔開自題畫中的表徵意義：「一從雲霧降天關，空盡先朝十二閑。今日有誰憐駿骨，夕陽沙岸影如山。經言馬肋貴細而多，凡馬僅十許肋，過此即駿足。惟千里馬多至十有五肋，假令肉中畫骨，渠能令十五肋畢現於外？現於外非瘦不可，因成此相，以表千里之異，疋劣非所諱也。」¹⁹其視瘦馬為千里馬並以之自比、不願

17 傳禹之鼎〈百駿圖〉卷（前萬野美術館收藏）和傳郎世寧〈牧馬圖〉卷（東京國立博物館）亦描繪了略瘦的馬匹，但非瘦骨嶙峋之貌，應該也是像許寶〈百馬圖〉卷用來展現各色駿馬之樣態。不過此二卷真偽存疑，傳禹之鼎〈百駿圖〉卷末署「摹趙文敏〈百駿圖〉，康熙五十六年冬月，臣禹之鼎、潘林奉敕恭繪」，但目前傳世的禹之鼎畫作幾無署臣字款者。傳郎世寧〈牧馬圖〉卷圖版見參鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》3，圖版編號 JM1-091；傳禹之鼎〈百駿圖〉卷圖版見戶田禎佑、小川裕充編，《中國繪畫總合圖錄續編》3，圖版編號 JM38-010。關於清代宮廷臣字款繪畫的研究，參聶崇正，〈談清代「臣字款」繪畫〉，收入氏著，《宮廷藝術的光輝》，頁 29-35。關於禹之鼎繪畫的討論，參李珣詩，《詩畫兼能為寫真：禹之鼎詩題式肖像畫研究》。

另外，傳龔開〈百馬圖〉軸（日本私人收藏）有一匹看來骨相嶙峋之馬，是目前筆者所知除了清代院畫群馬圖之外，出現突出瘦骨馬匹的孤立。或許是因為此軸傳龔開所作，故特地加上龔開〈駿骨圖〉的瘦馬形象。筆者未能親覽，真偽存疑。圖版見參鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》4，圖版編號 JM35-014。

18 圖版見大阪市立美術館、財團法人日本書藝院、上海美術館，《中國書畫名品圖錄》，圖 25。

19 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3192。

仕元的遺民寓意十分清楚，倪瓚即題曰：「國亡身在憶南朝，畫思詩情無不至」。²⁰而龔開對千里馬多肋骨、畢現於外非瘦不可的解釋與圖繪，顯然也獲得其他觀畫者的認同，例如畫上題跋「相馬貴骨不貴肉，開也畫圖無乃同」，就認為畫出骨相嶙峋的羸馬是龔開的獨特表現。²¹然而，相對於過去題跋者一致稱讚龔開「耿介不同流俗」，²²當乾隆皇帝率同諸大臣觀覽此畫並題跋唱和時，共同有了不同的闡發，而留下了解開瘦馬意象在清代宮廷意義的詩句。

乾隆率先題詩：「天閑之馬多無萬，水飲芻秣圉人司。豈無詭銜並竊轡，筋埋肉脹日以滋。如此駿者困泥滓，疇則入告何由知。」²³他將人才悲傷的責任歸咎於下屬不報，對比政府照料下得以豐腴的駿馬，從而申論他認為千里馬（人才）應該為奚官（政府）所照料，如此瘦馬才可免於悲傷而能夠英姿煥發。梁詩正（1697-1763）附和曰：「莫教絕足憫遺棄，豈惟天育慙職司。沈淪終得被恩顧，枯瘁便可迴豐滋。」²⁴汪由敦（1692-1758）也持同樣立場，進一步感嘆龔開若處清代則會有不同選擇：「即今王良耿星象，八坊十萬職有司。渥注龍種大宛至，甘泉沙白春草滋。龔生生恨不同世，九原喜氣吐可知」²⁵沈德潛（1673-1769）更是以自己相比，認為所有當代人才都已為皇帝所用：「一朝得邀聖人顧，宸藻揮灑營神思。權奇滅沒慮卑伏，塵外賞識關職司。南城泥滓無汙辱，東郊苜蓿添華滋。披圖砥礪發遙嘅，方今渥注龍種盡受天家知。」²⁶也就是說，龔開的瘦馬在清代宮廷引發的意象不再只是不得志的人才，而是未逢盛世以至於無法受政府照顧者。乾隆皇帝關心君主需晉用人才的責任，而將龔開的抑鬱推為部屬的職責；同處異族統治的清朝文士則高唱自己幸生盛世，而得以為皇帝所識的口調。²⁷尤有甚者，這三位文士均和龔開一樣是來自江南的漢人，

20 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3192。

21 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3192。

22 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3193。

23 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3192。此外，乾隆皇帝尚曾摹畫龔開〈駿骨圖〉，見（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3119。

24 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3194。梁詩正，字養仲，號薌林，錢塘人。

25 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3194。汪由敦，字師茗，號謹堂，安徽休寧人。

26 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 3194。沈德潛，字確士，號歸愚，長洲人。關於沈德潛的研究，見馮明珠，〈玉皇案吏王者師——論介乾隆皇帝的文化顧問〉，載於石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁 246-248；Michael Chang, *A Court on Horseback: Imperial Touring & the Construction of Qing Rule, 1680-1785*, pp. 271-280.

27 另外，于敏中（1714-1780）（字叔子，號耐圃，江蘇金壇人）題曹霸〈羸馬圖〉時提到「嘗觀龔開〈駿骨圖〉……品題同感伏樞恩」，也是類似上述三位漢人文士的筆調。又，乾隆皇帝

他們的出仕清朝，對比同為漢人的龔開不仕蒙古統治的元朝，進一步衍伸了瘦馬所象徵的漢人才，應在滿族統治下的清朝作出不同抉擇。龔開〈駿骨圖〉的瘦馬圖像，顯然在清代有了不同以往的意義。

只是，倘若以瘦馬比擬自己的龔開生不逢時，那麼郎世寧〈百駿圖〉的瘦馬又該如何解釋？回過頭來看郎世寧〈百駿圖〉的三匹瘦馬，其在畫卷中的位置與活動仿若帶有敘事情節。第一匹瘦馬最先獨立出現在卷前中景的樹下，第二匹瘦馬與其他駿馬交錯在第二段轉向第三段的密林之間，最後第三匹則在奚官的導引下，跟著其他駿馬即將渡河。隨著畫卷的展開，可以看到瘦馬從單獨孤立，逐漸加入其他駿馬的行列。其中轉變的關鍵，在畫卷突然從草原轉向大樹密集的林木處。相對於首匹獨自出現的瘦馬，此處的瘦馬左右均是獨自揩癢的白馬（圖 12），彷彿暗示馬兒需要圍人的協助。緊接著出現一位奚官替一匹馬沐浴，另三位帶著一隊馬匹渡過河流，而瘦馬此時已然融入其他駿馬之中。

如是三匹瘦馬在畫卷中的故事，可以說勾勒的正是在異族統治下，人才進入宮廷的過程。孤單的第一匹褐色瘦馬是未入仕的人才，遠遠地從中景樹下，望著前景受牧養的駿馬群聚嬉戲，也許有所猶豫。對比之下，樂在其中的群馬之外，有一匹同為褐色的馬兒（圖 13）單獨面向瘦馬，彷彿鏡映出「為天朝所養」前後的對照，又彷彿注意到瘦馬的存在，而嘗試進行勸說？不論是前者溝通的結果，或者瘦馬自身觀察後的決定，亦或是特殊情境所引起，到了第二段平野和第三段水域之交，第二匹瘦馬已經不再和其他密林內的駿馬保持距離。背對觀者的瘦馬不知是否有所思致，但夾處於搔癢的兩匹白馬之間，自己未嘗不無同樣的需求，大概不會拒絕奚官的援助，很可能暗示瘦馬決定進入天閑之馬群體的心境轉折。接下來的第三匹瘦馬其實就位於前景浴馬的後方（圖 14），瘦馬身後的奚官回頭望向之前馬兒揩癢的密林，前方則有兩位帶領馬匹隊伍渡河的圍人，顯然瘦馬此時已經屬於「天閑之馬」的一份子，可望在受到奚官的照料後，就能夠「筋埋肉脹日以滋」，²⁸如同〈百駿圖〉中其他碩美的駿馬一樣。

命題曹霸〈羸馬圖〉的臣子，包括非漢人的觀保（1711-1776）和漢人于敏中等，龔開〈駿骨圖〉上只有漢臣卻無滿臣的題詩，應非偶然。（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 2631-2632。

28 郎世寧〈百駿圖〉卷末在最後一位奚官帶領下渡過河岸的馬兒之中，也有一匹褐色斑紋的略瘦馬匹，牠並非前三匹羸馬那般瘦骨嶙峋。但對照之下，幾乎可以說就是前三匹瘦馬在奚官照護之後「筋埋肉脹日以滋」的寫照。感謝廖嘉信指出這匹看來亦略瘦的馬匹。

郎世寧〈百駿圖〉裡三匹瘦馬融入「天閑之馬」的過程中，負責照顧馬匹的奚官其實佔有關鍵的作用。正是因為天閑駿馬都受到圉人良好的牧養，象徵漢人才的瘦馬才願意加入其中。事實上，奚官與瘦馬同樣是〈百駿圖〉重要的圖像語彙。全卷共十一位奚官，從事三種類型的活動。第一類是卷首輕鬆休息的牧者（圖 15），第二類為在第二段中遠景套馬者（圖 16），第三類則是卷末照料馬匹者（圖 6、圖 7）。就像瘦馬圖像有其淵源一樣，三類的奚官活動亦有其圖像傳統可循。第一類休息的奚官，在李公麟〈臨韋偃牧馬圖〉或是趙雍〈駿馬圖〉（國立故宮博物院）（圖 17）均可見到，²⁹不過郎世寧在此明顯借用了西方田園畫傳統中的人物姿勢，³⁰而傳達出人與動物間的平和關係。相反的，第二類縱馳套馬的奚官，則代表了一種積極對待馬匹的方式，描繪快速奔馳在中景的羈馬情形，同樣的主題也可見於金代楊微〈二駿圖〉（遼寧省博物館），令人聯想到非漢民族的套馬騎術。³¹第三類照料、清洗馬匹的奚官，則是描繪人馬的繪畫中經常可見的母題，傳唐人的〈百馬圖〉或是趙孟頫的〈浴馬圖〉都是著名的例子。

然而，雖然這三類的奚官活動都有先例，郎世寧〈百駿圖〉對傳統的改動也不容忽視。先就郎世寧〈百駿圖〉中第一類和第三類圉人的數量來說，比起之前描繪群馬的傳唐人和元人〈百馬圖〉，或是以浴馬為主題的南宋〈柳塘牧馬圖〉和趙孟頫〈浴馬圖〉，〈百駿圖〉的奚官比例大為降低，顯然重心不在於突出放牧或是照料馬匹的場景。而前已述及原來不屬於牧馬主題會有的套馬場景，卻在〈百駿圖〉中段的中遠景頻頻出現，再說這種羈馬題材多用於描繪非漢民族，也意味著〈百駿圖〉的奚官意義不能只用傳統的牧放群馬來解釋，而必須重新考慮三類奚官在畫卷的位置，以及和其他畫馬語彙的關係。

誠然，郎世寧〈百駿圖〉畫卷構圖對三類奚官活動的配置，正與三匹瘦馬圖像的敘事結構相合。後者從瘦馬的角度，描繪其逐漸為奚官照料的過程；前者則從政府的立場相呼應，從卷首的自由放任、中段의積極招募、³²到卷末的洗沐照顧，暗示招

29 Richard Edwards, "Li Gonglin's Copy of Wei Yen's Pasturing Horses," p. 178.

30 Robertz D. Cafritz, "Netherlandish Reflection of the Pastoral Landscape," 關於郎世寧對其他西方母題借用的討論，參 Dorothy Berinstein, "Hunts, Processions and Telescopes: A Painting of an Imperial Hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione)," pp. 171-184.

31 圖版見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》3，圖 76。

32 論者或認為羈馬展現了清政府對漢人的武力威嚇，但考慮前景天閑之馬受到照養的煥發姿態，將之視作積極招募的涵義應較合適。

募人才的不同階段。整體而言，奚官和馬匹所在的前、中、後景關係，也顯示類似的過程：從遠景圍人羈馬、中景奚官看牧馬兒，到前景天閑之馬容光煥發的成果。進一步來看，如果〈百駿圖〉中的瘦馬圖像源自龔開〈駿骨圖〉而象徵漢人才，〈百駿圖〉裡削髮留辮和戴清式暖帽的奚官則是清代政府的表徵。比起清代院畫中的其他傳統母題如〈耕織圖〉以漢裝入圖，³³郎世寧〈百駿圖〉卻是以當代髮式入畫，應該是刻意要將削髮留辮和戴清式暖帽的奚官比擬為清政府。倘若如此，這些數量不多的清朝奚官和駿馬的比例，也讓人聯想起滿洲以少數民族支配整個官僚系統的情況。

清代奚官和馬匹在〈百駿圖〉的安排與配置有著相輔相成的關係，顯然是形成此複雜畫馬意象的核心元素。這種加入了政府向度、招募人才過程以及滿漢關係的畫馬意涵，實為過去同樣題材的百馬圖所未見。透過操弄瘦馬語彙和其他馬匹、圍人的關係，加入非漢民族的套馬主題，以及畫面位置的安排，郎世寧〈百駿圖〉並不是只在呈現百匹駿馬的姿態，而更富含敘事性。因此，〈百駿圖〉絕非僅是傳統中國牧馬畫的西洋風版本，而是集畫馬語彙大成之後，新衍生的關於清政府和漢人才關係的表述。〈百駿圖〉中象徵漢人才的瘦馬和清代奚官搭配而成的新敘事，體現的正是漢人才逐漸為清政府所用的過程，也正是乾隆帝及其漢臣認為不願仕元的龔開在清朝應該會做的選擇。

不過，龔開〈駿骨圖〉上的乾隆和其他臣子題詩為乾隆十三年（1748）所寫，用乾隆前期的詮釋來說明郎世寧完成於雍正六年的〈百駿圖〉是否恰當？事實上，瘦馬和奚官圖像的新運用至少在郎世寧製作〈百駿圖〉的雍正時期就已經出現，甚至可以上溯到康熙朝，一直到乾隆前期都是清代宮廷畫馬主題中極為特別的語彙。目前最早可以見到的清宮瘦馬圖是冷枚於康熙五十七年（1718）所作〈畫馬冊〉（國立故宮博物院）的一開（圖 18），該圖中除了一匹駿骨外，還有圍人為其理毛。此冊共八開，按照國立故宮博物院的排序分別是嚙草、滾塵、臥地、調習、咬足、理毛、奔馳、擦癢之動作（圖 19），³⁴其中奇數開均為雙馬，偶數開則描繪奚官和單匹馬。

33 關於清代〈耕織圖〉的討論，參 Lo Hui-chi, "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Development of Portraiture," pp. 67-106.

34 國立故宮博物院，《歷代畫馬特展》，頁 143。另外，上海博物館藏有郎世寧的《馬圖冊》，存有 6 葉，目前僅出版 3 葉，其中雙馬以及嚙草的母題有些類似，圖版以及討論見聶崇正，〈談郎世寧的非「臣字款」畫〉，收入氏著，《清宮繪畫與西畫東漸》，頁 267-268。

此冊並無題跋而難以探究其單匹和雙馬配置的緣故，但可以確認的是，瘦馬同屬冊中其他受到奚官照料的駿馬之列。視瘦馬為駿馬之一，至少從龔開的題跋可知並非不尋常，但是將瘦馬納入圉人養護的駿馬之林，卻非之前瘦馬圖繪所習見。龔開的駿骨是不出仕於元朝政府的寫照，自然不受奚官的照顧。同樣聞名的任仁發（1255-1328）〈二馬圖〉（北京故宮），³⁵將之轉換為繫有繮繩的瘦馬，可能是出仕元朝的任仁發之自我寫照——象徵忠於職守但不為上司關照的儉樸官員，抑或代表不仕元廷的漢人。³⁶無論如何，龔開或任仁發畫中瘦骨嶙峋的羸馬，都非圉人加以照料之駿馬。³⁷但是冷枚的瘦馬卻躋身於受政府照顧的駿馬之林，正如郎世寧〈百駿圖〉裡的瘦馬也置身於有著奚官照顧的放牧之景中。

如此說來，康熙時期的瘦馬和奚官語彙就已經不同於龔開或任仁發的瘦馬，而接近於郎世寧的〈百駿圖〉。不過冷枚〈畫馬冊〉的奚官並非著清代服飾，郎世寧〈百駿圖〉中以瘦馬象徵漢人才和清代奚官組合而成的新敘事，在此時可能並未完全成形。但是康熙之後，雍正時期郎世寧製作的〈百駿圖〉以及下節所述的〈八駿圖〉中，瘦馬和清代圉人的搭配一再出現，可以確定十八世紀前半的清代宮廷已經發展出畫馬的新圖式。³⁸

35 圖版見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》7，圖68。

36 關於任仁發〈二馬圖〉的討論，參楊臣彬，〈元代任仁發二馬圖〉，頁34-36；Jerome Silbergeld, "In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics," pp. 160-168；James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*, pp. 155-156.

37 雖然龔開的羸馬十分著名，根據學者宋后楣的研究，任仁發（1255-1328）借用龔開瘦馬而創作的一肥一瘦的〈二馬圖〉，對明代畫馬的影響可能更大。在明代江蘇淮安墓出土的繪畫中同樣可以見到類似〈二馬圖〉肥瘦的對比，只是瘦馬改為屈膝偃坐，而肥馬旁有了照顧的奚官。瘦馬並未和圉人有所互動，應該也是延續任仁發而屬不受奚官照料之列。另外一種宋后楣重新認為明代流行的〈五馬圖〉雖然也來自任仁發的瘦馬形象，但是已經未明顯表露出瘦骨嶙峋的樣子，故此處不論。Sung Hou-mei, "The Symbolic Language of Chinese Horse Painting," pp. 70-72, 收入氏著, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, pp. 171-206. 不過，龔開和任仁發的瘦馬之外，尚有其他人物和瘦馬的組合，如Freer Gallery藏有兩件類似的傳胡瓌〈龍駒圖〉冊葉，均描繪一胡人牽著一匹低首瘦馬的繮繩，前景則有同樣骨瘦如柴的獵犬。圖版參其官方網站藏品搜尋資料庫 <http://www.asia.si.edu/collections/>（檢索日期：2009年10月2日）。以及日本叢本收藏的〈瘦馬圖〉有一名奚官右手持桶、左手以繮繩牽著一匹低首瘦馬，繪者與時代不明。圖版參鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》4，圖版編號JP11-6。

38 雖然清內務府造辦處《各作成做活計清檔》並無清帝下令繪作瘦馬母題的紀錄，但是從檔案中常見皇帝要求畫家起稿呈覽、或是少數現存畫作稿本和正本的差異來看，從康熙朝到乾隆前期出現的瘦馬母題應該也和大多數的院畫一樣，是帝王所接受、甚至是其提示下的產物。

二、〈八駿圖〉在雍正與乾隆朝的變化

目前被歸作雍正時期的郎世寧〈八駿圖〉有兩件，分別收藏於國立故宮博物院（〈八駿圖〉軸）（圖 20）、³⁹北京故宮（〈八駿圖〉卷，又名〈郊原牧馬圖〉卷）。⁴⁰這兩幅〈八駿圖〉和〈百駿圖〉一樣，和傳統作法最不同的地方，在於瘦馬和奚官的搭配。⁴¹從周穆王典故而來的八駿圖式，不論自文字紀錄或目前仍存的圖繪來看，在清代以前都未見瘦馬的形象。例如美國私人收藏的趙孟頫〈八駿圖〉（又名〈洗馬圖〉），⁴²和香港藝術館收藏的張穆〈八駿圖〉都只描繪體態碩美的馬匹。⁴³然而這兩件郎世寧所作的〈八駿圖〉，卻都描繪了瘦馬。比起龔開〈駿骨圖〉中垂頭落魄的瘦馬，郎世寧〈八駿圖〉中的羸馬雖然瘦骨嶙峋，但馬首並不低垂。與龔開〈駿骨圖〉中彷彿遺世獨立的瘦馬相比，郎世寧〈八駿圖〉裡的瘦馬反倒像是方被發現的千里馬，怯生生地尚未與其他拳摩嬉戲的駿馬互動，但就像〈百駿圖〉中的瘦馬，可望在受到奚官的照顧後就可以逐漸豐滿，融入天閑駿馬的群體。

和過去的八駿圖像比較，出現一、兩位圉人的這兩件郎世寧〈八駿圖〉，就奚官而言，也有其特殊之處。過去的八駿圖似可分為三類，一為完全無奚官而僅有馬匹者，強調的是各駿馬的姿態，如張穆〈八駿圖〉；第二類為每匹馬配對一奚官者，近於李公麟〈五馬圖卷〉（藏地不明）的模式；⁴⁴第三類是類似前述趙孟頫〈八駿圖〉（〈洗馬圖〉），搭配了比較多的圉人以表現照料馬匹的情景。不過，像這兩件郎世寧〈八

39 王耀庭、陳韻如、蒲思棠（Donald Brix），《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁 54。

40 圖版參聶崇正，《清代宮廷繪畫》，圖 23。

41 郎世寧〈八駿圖〉卷（郊原牧馬）中的奚官似乎是否著清代服飾，仍待研究。其所戴的帽子，和清代宮廷漢裝像的繪畫，如〈雍正像耕織圖〉冊、〈雍正十二月行樂圖〉軸、〈乾隆雪景行樂圖〉軸、〈乾隆觀孔雀開屏圖橫幅〉、金廷標〈乾隆行樂圖橫軸〉均不類。反倒比較接近王翬等人所作〈康熙出巡圖屏〉中跪迎皇帝的民眾所戴的帽子，因此很可能郎世寧〈八駿圖〉卷（郊原牧馬）中的奚官還是著清代服裝。若非著清代服飾，或承襲自前述冷枚《畫馬冊》著漢裝的奚官，未如郎世寧於雍正朝所作的〈百駿圖〉和〈八駿圖〉軸已發展出明確的當代奚官語彙。圖版參聶崇正編，《清代宮廷繪畫》，圖 11、20、73、42、59、7。

42 Robert E. Harist, *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art*, 20.

43 圖版見戶田禎佑、小川裕充編，《中國繪畫總合圖錄續編》2，圖版編號 S36-015。關於張穆的研究，參任道彬，《明遺民畫家東莞張穆的馬圖及其他》，頁 18-24；江宗衍、黃莎莉，《張穆年譜》。

44 例如《嶽雪樓書畫錄》著錄「元代趙仲穆八駿圖冊」的八匹馬均書有馬名，且馬的左方均配一圉人。以首匹「絕地駿」為例，即是「絕地馬右立回顧，一圉人左立。」見（清）孔廣陶，《嶽雪樓書畫錄》，卷三，頁 91-92。李公麟〈五馬圖〉的圖版，見中國古代書畫鑑定組，《中國繪畫全集》2，圖 93-97。

駿圖〉搭配少數奚官的方式並不常見，⁴⁵讓人聯想到趙雍〈駿馬圖〉（圖 17）五匹馬和一奚官的搭配。⁴⁶趙雍〈駿馬圖〉中「老奚倚樹春睡足，不在鞭策老馳驅」，⁴⁷予人一派悠閒的感覺，或許意在突顯駿馬「雄姿不受圉人紮」。⁴⁸但郎世寧這兩幅〈八駿圖〉中的牧者並未打盹，應該不是要來對比百駿的雄姿。郎世寧〈八駿圖〉的奚官數量雖然有限，並未如趙孟頫〈八駿圖〉（〈洗馬圖〉）刻意強調相當數量的奚官一起照料馬匹之情形，但也已足以展現圉人對駿馬的照顧。或者也和郎世寧〈百駿圖〉裡比例不多的清代奚官類似，郎世寧〈八駿圖〉軸中戴清朝花翎帽的奚官（圖 21）和八匹駿馬，也不無比擬少數滿洲統治階層支配整個官僚系統的情形？

無論如何，雍正時期郎世寧所繪製的馬畫，不論是〈百駿圖〉或〈八駿圖〉都出現了類似的瘦馬和清代奚官組合，是清代畫馬語彙發展發生轉折的重要標誌。郎世寧〈百駿圖〉中複雜的奚官和馬匹配置，更使其成為觀察清代宮廷馬畫變化的關鍵，不過除了從畫面分析這些新圖彙的出現外，〈百駿圖〉在清宮製作的曲折和複製原委也不容忽視。郎世寧於卷末自題作於雍正六年，清宮造辦處的檔案則紀錄此畫於雍正二年三月勅命製作，⁴⁹但卻在乾隆即位後的雍正十三年十一月才呈進存於御書房。⁵⁰而此國立故宮博物院藏本之外，《造辦處各作成做活計清檔》還記載乾隆十三年命郎世寧和周昆（鯤）、丁觀鵬複製一卷；⁵¹《石渠寶笈續編》亦有存於乾清宮之郎世寧〈百駿圖〉的紀錄。⁵²除了檔案歷歷的幾本〈百駿圖〉外，尚有日本私人收藏者，其中一本提及「世寧曾畫〈百駿圖〉三卷，惟此卷存於重華宮中。」⁵³究竟為什麼乾隆

45 目前僅見一佚名〈群馬圖〉為八駿和一人物，圖版參鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》4，圖版編號 JP6-011。

46 關於趙雍〈駿馬圖〉的研究，見 Jerome Silbergeld, "In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics," pp. 160-168; 陳德馨，〈從趙雍《駿馬圖》看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，頁 133-167。

47 趙雍〈駿馬圖〉上劉庸（至順三年任秘書監校書郎）題跋，全文見陳德馨，〈從趙雍《駿馬圖》看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，頁 139。

48 趙雍〈駿馬圖〉上王國器（1284-?）題跋，全文見陳德馨，〈從趙雍《駿馬圖》看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，頁 139。

49 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館，《清宮內務府造辦處檔案總匯》1，頁 269、382。

50 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館，《清宮內務府造辦處檔案總匯》1，頁 382。

51 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館，《清宮內務府造辦處檔案總匯》16，頁 268。

52 此二者或為同一卷，見下文討論。（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 795。

53 傅申認為從複製品看來乾隆的題詩未必為其手跡，但因其代筆的情形很多，此跋提及的細節也非一般造假所能知曉，不應據此判斷此卷真偽。感謝傅申的意見。此卷最初為米澤嘉圖於 1951 年在《國華》介紹，後來曾展覽於 1963 年的「中國明清美術展」，最近亦有學者討論，看來日本學界對此卷的真偽並無懷疑。米澤嘉圖，〈百駿圖〉，頁 318-325。收入氏著，《米澤嘉

一再複製〈百駿圖〉，是否只是像畫院經常重複製作的其他繪畫，⁵⁴或者另有不同的意義？

乾清宮和重華宮本的〈百駿圖〉上均有乾隆的題跋，是理解乾隆前期畫馬意義變化的關鍵。前者錄乾隆詩句「雲行者龍陸行馬，馬猶龍性理固然。又聞大宛界海裔，時有神龍出其淵。合於牧牝牝乃字，渥洼龍種昂騰騫。孳息展轉盛北地，——如龍見在田……」⁵⁵詩文和《御製詩二集》中作於乾隆十三年之〈龍馬歌題郎世寧所畫〉同，⁵⁶或許此乾清宮本即為前述活計檔所記乾隆於同一年命作之卷。乾隆在此援引漢武帝攻克大宛獲其地汗血神馬的典故，來比擬郎世寧所畫的百馬，應該和乾隆十二、三年間準噶爾貢馬有關。⁵⁷對乾隆而言，「準噶爾接哈薩克部落，古大宛也。準噶爾向惟貢貂，今加進馬，以表其敬，蓋自大宛得之，」⁵⁸因而下令將準噶爾所貢之紅玉座、如意驄和大宛驄入畫，成為寧壽宮〈十駿圖〉（或稱後〈十駿圖〉）之一部份。⁵⁹因此，可以說乾清宮本的〈百駿圖〉和郎世寧於雍正六年完成者，意義已經大不相同，儼然已經從人才的意涵轉變為具有貢馬的意味。而重華宮本所錄之乾隆詩，益加彰顯〈百駿圖〉從人才向貢馬意蘊的變化。此卷重書乾隆十三年的詩作〈準噶爾所進大宛馬，名之曰如意驄，命郎世寧為圖而繫以詩〉，更是直接將百馬比作準噶爾所貢的大宛馬。

乾隆前期郎世寧製作的兩件〈八駿圖〉（江西省博物館卷，國立故宮博物院〈雲錦呈才〉軸、圖 22）也顯示了類似的轉折。⁶⁰不論是前者的題跋「八駿依然十駿同（世

國美術史論集》，頁 95-99；東京國立博物館，《中國明清美術展目錄》，圖 139，頁 127；王凱，〈郎世寧筆「百駿圖（台灣·故宮博物院藏）について〉〉，頁 125-136。

54 關於乾隆畫院複製繪畫的討論，參邱士華，〈清高宗「集大成」訓練課程——複製〈青羊〉〉，頁 24-35。

55 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 795。

56 （清）弘曆，〈龍馬歌題郎世寧所畫〉，《御製詩集·二集》，卷四，頁 259。

57 關於清代貢馬的討論，參林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 51-108。

58 （清）弘曆，〈宴準噶爾夷使〉，《御製詩集·初集》，卷三十七，頁 555。

59 關於清代前後〈十駿圖〉的討論，參林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 62-72。下文為區別起見沿用林士鉉的作法，依《石渠寶笈》所載貯放地點和製作的先後順序，稱為前後〈十駿圖〉，或御書房、寧壽宮〈十駿圖〉。

60 前者圖版見謝鳳崗，《郎世寧畫集》，圖 116。前者根據劉品三的研究，製作時間為乾隆八年到二十三年，參劉品三，〈畫馬和郎世寧的八駿圖〉，頁 88-90。聶崇正則認為製作時間是乾隆十三到二十三年，參聶崇正，〈談郎世寧的非「臣字款」畫〉，收於氏編，《清宮繪畫與西畫東漸》，頁 266-267。後者若根據于敏中所書〈御製大宛歌〉，應作於乾隆二十四年。（清）弘曆，《御製詩集·初集》，卷三十七，頁 555。

寧奉詔畫十駿，現貯內府)」，或是後者題「哈薩布魯胥向化，無他爲畫致敬虔」，不約而同地都將駿馬和貢馬等同視之。不僅兩者的題跋顯示八駿題材的新意義，其畫馬圖彙也發生變化。雖然這兩件乾隆前期的〈八駿圖〉也都有瘦馬的語彙，但已無奚官的身影。其實圍人的數量在乾清宮和重華宮本的〈百駿圖〉也有所減少，原來雍正本爲數已不多的奚官數量，到乾隆時更降低到不足十人。雖然乾隆前期〈百駿圖〉和〈八駿圖〉都還承襲雍正時期的瘦馬語彙，但是原本搭配的清代奚官越來越少，甚且消失。雍正時期發展成熟的清代奚官（政府）和瘦馬（漢人才）之圖像語彙，看來到了乾隆前期又發生變化，八駿和百駿的象徵意義都從由駿馬人才轉變爲代表西域貢馬。因此，以奚官照料馬匹來比擬政府照顧人才的寓意，在貢馬的新脈絡下也就喪失意義，無怪乎〈八駿圖〉中已無奚官存在的必要。

這種新的畫馬意義，從其他明顯將貢馬和八駿意象相結合的畫作，可以更清楚地見到。例如，艾啓蒙〈八駿圖〉（南京博物院）描繪的便是哈薩克、愛烏罕、喀爾喀、準噶爾等地進貢的名駒，⁶¹各匹駿馬單獨存在於巨幅內，並無奚官的存在。同樣的，乾隆二十四年和二十五年郎世寧繪製的兩卷〈八駿圖〉與〈拔達山八駿〉，根據《石渠寶笈續編》的紀錄描繪的是哈薩克和拔達山兩處進貢的駿馬，應該也像艾啓蒙〈八駿圖〉，或是〈愛烏罕四駿〉卷（國立故宮博物院）（圖 23）之類的貢馬圖，只有駿馬而無奚官。此後清代的〈八駿圖〉已經等同於貢馬，乾隆後期賈全的兩件〈八駿圖〉卷（國立故宮博物院）（圖 24、圖 25）描繪的也都僅有貢馬。其實這種以長卷描繪貢馬的主題，很容易讓人聯想到李公麟的名畫〈五馬圖〉以一奚官牽引一馬的組合，乾隆皇帝也曾在此畫多次題跋，應該也很熟悉這個傳統。⁶²然而，乾隆前期之後所做的八駿貢馬卷，並未沿用此奚官和馬匹搭配的模式，卻選擇只描繪貢馬，完全捨棄了畫馬的圍人語彙。

如果奚官語彙到了乾隆後期已經消失，雍正馬畫中引人矚目的瘦馬也不再出現。上述艾啓蒙〈八駿圖〉和賈全〈八駿圖〉，都是描繪渾健的貢馬，完全不見雍正時期

另外，日本藪本氏收藏有〈柳蔭八駿圖〉軸，Alice Boney 亦收藏〈八駿圖〉，筆者未能親覽，不知真偽與年代。圖版見參鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》4，圖版編號 JP11-2；Cecile Beurdeley and Michael Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, plate 98, p. 181.

61 萬新華，〈策馬嘯西風——記南京博物院藏艾啓蒙《八駿圖》〉，頁 76-81。

62 （清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 2698-2699。

郎世寧〈八駿圖〉的瘦馬語彙。後世所繪的瘦馬也不再依循乾隆及其臣子對翼開〈駿骨圖〉的新詮釋，晚清王孫溥忻（1896?-1966）所臨的〈駿骨圖〉（Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio）上有許多皇室成員的題跋，⁶³說得卻是「瘦影如山志未灰」，可能和當時溥忻在滿洲國任職而希冀有所作為有關，⁶⁴乾隆和其臣子的另類解釋已然不再。可以說雍正時期的瘦馬和奚官組合，到了乾隆後期已經蕩然無存。十八世紀前期宮廷新出現的瘦馬和奚官組合彷彿曇花一現，鮮有人注意到其曾經存在。那麼此種為時短暫的畫馬圖彙究竟意義為何？

三、清代宮廷畫馬的新意義

乾隆四十二年的御製詩〈八駿圖，戒奇物懲佚遊也〉提供了理解清代畫馬意義的難得線索。乾隆的詩乃針對白居易有名的「八駿駒來周室壞……八駿圖，君莫愛」之說法提出反駁：

八駿圖，國朝家法與古殊。守之以文勤撫字，濟之以武詰戎時，邁弗敢疏。
馬射亦有駿者八，以示外藩，猶非御以車，既至踵事圖。其後則以愛烏罕
及拔達山屢貢其名駒。然益持盈保泰，勤政之念日殷。吾未敢恣佚遊而玩
奇物，白家少傳知此乎？⁶⁵

他認為八駿圖在清代有其不同於古代的意義，且將之比擬作「家法」。此種「與古殊」的八駿圖家法具有「守之以文勤撫字，濟之以武詰戎時」的作用。這不禁讓人聯想到從康熙後期冷枚《畫馬冊》、雍正朝〈百駿圖〉與〈八駿圖〉，到乾隆前期〈百駿圖〉與〈八駿圖〉一脈相承的獨特瘦馬語彙，其中人才出仕於盛世的象徵，若放在仁君為了使天下熙皞而需賢才輔佐的脈絡來理解，⁶⁶可以說與乾隆所言政府愛

63 圖版參 Robert Harrist, *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art*, p. 109.

64 畫上的題跋或署辛未（1931）或甲戌（1934），與溥忻於1930年代跟隨溥儀到東北時間一致。關於溥忻的介紹，參 Robert Harrist, *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art*, p. 108.

65 （清）弘曆，〈八駿圖，戒奇物懲佚遊也〉，《御製詩集·四集》，卷四十四，頁81-82。乾隆對於駿馬以及畫馬可能引起的批評似乎頗為在意，除了此詩之外，他還命人將內府收藏的韓幹〈畫明皇試馬圖〉「摹搨上石，頒賜內外臣工，所以垂戒萬世，非徒以游藝好古之為也。」見（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁2633。搨本見《中國美術全集：石刻線畫》，圖121。

66 〈治天下在得人論〉：「夫人君受天命，表正萬邦，必當使天下熙皞。治登上理，澤被蒼生，仁及庶物。然一人之聰明有限……」。（清）弘曆，《樂善堂全集》，卷三，頁99-101。

護人民的「撫字」意義相合。而雍正時期發展成熟的馬畫中之清朝奚官，從這個角度來看，比擬的是當代的放牧情景，展現為戰時需要所儲備的充實軍力，可以說具有「濟之以武詰戎時」的意義。清代對於戎武的重視自不待言，對於晉用人才其實也有不少表述。康熙時期書〈聖主得賢臣頌〉的青花文字筆筒，⁶⁷就是展現在工藝品上的一個明顯例子。⁶⁸而雍正甫登基就敕諭總督其職責較巡撫為大者，最重要的是在「遴選屬僚之賢能者，委任得宜，則振綱飭紀可無廢弛之虞，而以人報國，亦得大臣之體……虛懷察訪，果係清節素著才具練達者，任以要劇即行保薦」。⁶⁹乾隆在寶親王時期就作〈治天下在得人論〉，對於這種傳統儒家的論述自然不陌生。⁷⁰這樣來看，乾隆所言「與古殊」的〈八駿圖〉，的確有其政治脈絡可循。不過，乾隆此詩作於四十二年，是否所有清代〈八駿圖〉都兼具「撫字」和「戎時」的意義仍需有所保留，畢竟此時對〈八駿圖〉的說法帶有回顧的詮釋成份，詳見下文討論。

倘若這個兼具「撫字」和「戎時」的「與古殊」〈八駿圖〉家法的確存在，瘦馬和清代奚官的組合應該是展現此意義的關鍵，也是清代最不同於古代的圖繪表現之一。如前所述，此組合在之前康熙時的冷枚畫馬冊頁顯然還未成熟，到了乾隆前期則又有所轉變，顯然雍正時期可以說是此新畫馬語彙發展的高峰。為什麼這種以瘦馬象徵漢人才、搭配清代奚官（政府）的新組合成熟於雍正時？就人才晉用的族群比例來看，雍正朝在清代以滿人為主的任用趨勢中十分特殊。其間所聘用的三十九位新任總督中，「43.6%為漢人，30.8%為漢軍旗人，只有 15.6%為滿人」，⁷¹比起之前的康熙或之後的乾隆以滿人為佔據要職的作法十分不同，或許可以說明為什麼瘦馬和奚官的組合在雍正時最為蓬勃。

此種特別語彙構成的八駿家法所涵括的範圍，在不同時期可能也有所差異。雍正時期寶親王收藏的高其佩〈八駿圖〉（國立故宮博物院）（圖 26）並無瘦馬，奚官也非清代裝扮，似乎意味著此組合並不擴及皇帝授命的院畫之外。乾隆前期的〈八駿

67 故宮博物院古陶瓷研究中心，《故宮博物院藏清代御窯瓷器》卷 1，頁 110-111。

68 除了〈聖主得賢臣頌〉的青花文字筆筒外，青花〈耕織圖〉碗也是一個在工藝品上展現康熙皇帝政治主張的例子。圖版見中國陶瓷全集編纂委員會編，《中國陶瓷全集》14，圖 31。

69 胤禛，〈諭總督〉，《世宗憲皇帝御製詩文集》，卷一，頁 28-29。

70 （清）弘曆，《樂善堂全集》，卷 3，頁 99-101。

71 雖然一般認為清代任命重臣從初期漢人佔相當比重，到後來以滿人為主，如榎木野宣，《清代重要職官の研究：滿漢併用の全貌》。但若以雍正年間新任要職的滿漢比例來看，卻頗為特殊。Raymond W. Chu and William G. Saywell, *Career Patterns in the Ch'ing Dynasty*, p. 35.

圖》卷（江西省博物館），和同期所作的〈八駿圖〉（雲錦呈才）軸則一樣均有瘦馬但並無奚官，然而前者並非乾隆御命所作，卻是郎世寧為慎郡王允禧（1711-1758）畫，題跋由果親王弘瞻（1733-1765）所書，可見此時宮廷的八駿意象為皇親貴戚所共用。是否雍正時期〈八駿圖〉的新圖式僅限於皇帝授命者，其他人不得製作？還是郎世寧的風格特別能夠突顯新式的〈八駿圖〉，而非由他繪製不可？而雍正和乾隆前期的在適用八駿家法的差別，是源自兩個皇帝對於傳佈新畫馬圖彙的不同限定，抑或是和郎世寧的西洋風格有關？限於資料，這些問題的答案還有待未來的考證。

可以確定的是，具有瘦馬語彙的〈八駿圖〉，到了乾隆二十四年的〈八駿圖〉（雲錦呈才）之後就不再出現，與瘦馬和奚官圖彙的消失所並行發展的是，備受矚目的寫實貢馬像之興起。最早出現的貢馬像，為乾隆個人圍獵騎射時所用的、外藩所進的御馬，⁷²亦即郎世寧於乾隆八年所繪製的〈十駿圖〉軸。⁷³之後還有陸續由郎世寧於乾隆十三年繪三駿、艾啓蒙於三十七年畫六駿、三十八年繪一駿所組成的〈十駿圖〉。⁷⁴隨著平定準部、回部戰事的成功，在乾隆二十四年、二十五年、二十八年分別製作了上文提及的描寫哈薩克所貢馬的〈八駿圖〉卷、〈拔達山八駿圖〉卷和〈愛烏罕四駿圖〉卷，特別依照不同地區來記錄貢馬圖像。這些貢馬圖的意義，除了可以放在滿洲的政治文化，如馬匹命名的滿蒙等多語文合璧、祭馬神崇拜之外，⁷⁵就清代畫馬的脈絡來看，乾隆其實很有意識地塑造了別出心裁的新貢馬畫。

乾隆發展出的新貢馬畫，不論是長卷或立軸，都與過去畫馬模式不同而有所創新。如〈愛烏罕四駿圖〉卷既不沿用李公麟〈五馬圖〉一馬搭配一奚官的模式，也捨棄雍正以來瘦馬和清代奚官的搭配，而是完全不繪人物，以各匹貢馬獨立呈現的方式來突顯個別毛色和姿態。〈十駿圖〉軸也捨棄了御馬傳統如〈昭陵六駿〉中的丘行恭人物形象、或是馬匹奔騰之姿，⁷⁶而是以相對靜態的姿勢、巨細靡遺地呈現駿馬的體態與毛色。再加上這些貢馬圖多書有漢、滿、蒙、回、藏五種語言的馬名，更

72 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 62-72。

73 另有王致誠〈十駿圖〉冊（北京故宮）傳世，圖版參聶崇正，〈清代宮廷繪畫〉，圖 56。

74 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 62-72。

75 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 81-96。

76 〈昭陵六駿〉圖版見中國美術全集編輯委員會編，〈中國美術全集：隋唐雕塑〉，頁 100-105。關於〈昭陵六駿〉的討論，參 Zhou Xiuqin, "Emperor Taizong and His Six Horses," pp. 40-46. 乾隆收藏有（金）趙霖，〈唐太宗六馬圖〉，收於（清）王杰等，〈石渠寶笈續編〉，頁 336-340。圖版見《中國繪畫全集》3，圖 77-80。

是展現了乾隆朝不同於以往馬畫的貢馬形象。其中尤其引人注目的是前後〈十駿圖〉的巨幅尺寸，以西洋寫實繪法描畫出近乎真實大小的駿馬形象，給予觀者仿若置身真馬之前的驚人效果。為什麼乾隆要選擇這樣的方式來描繪御馬和其他貢馬？

前述乾隆四十二年的御製詩〈八駿圖，戒奇物懲佚遊也〉值得再次玩味。在「與古殊」的八駿圖家法之後，乾隆還提到尚有另外兩種八駿，首先是乾隆個人射獵行圍用的御馬，之後則為愛烏罕及拔達山等進貢的駿馬。後者即是前文所言的〈拔達山八駿〉和描寫哈薩克貢馬的〈八駿圖〉，或是艾啟蒙〈八駿圖〉（南京博物院）。前者則應是乾隆四十一年自過去製作的前後〈十駿圖〉中挑選出八匹，⁷⁷由賈全繪製的兩件〈八駿圖〉卷（國立故宮博物院）。乾隆明確指出這些射獵行圍時所騎的御馬之肖像，具有「以示外藩」的功能。賈全的兩件〈八駿圖〉均為長卷，觀眾應該有限而屬於貯存於宮中的紀念性質，但其所本的前後〈十駿圖〉軸的尺寸都很大，近乎原馬的大小，其逼真的寫實效果，應該即是乾隆所言為了展現給外藩觀看的「以示外藩」作用。這不禁讓人聯想到乾隆院畫中以西洋繪法精細刻畫的大幅作品，如郎世寧〈乾隆大閱圖〉軸（北京故宮），⁷⁸或是賜予準部首領的西洋風格肖像。⁷⁹這些特具西洋逼真效果的圖繪，看來都和外藩作為觀眾很有關係，應該便是乾隆之所以創造出新畫馬圖式的主要原因。

不論是〈十駿圖〉、〈拔達山八駿圖〉或〈愛烏罕四駿圖〉，這些群組數目不一的新貢馬圖像，到了乾隆後期被進一步統整在「八駿」意象之下。學者林士鉉已指出在乾隆敕命增訂的《御製增訂清文鑑》中增載了〈周穆王八駿〉、〈哈薩克八駿圖〉

77 乾隆四十二年御製詩所謂「馬射亦有駿者八」的八駿，是從作於乾隆八年的郎世寧前〈十駿圖〉選出四匹，後〈十駿圖〉中郎世寧作於乾隆十三年的三駿、艾啟蒙作於三十七年的六駿、和三十八年的一駿則各選一、二、一匹。林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 90。不過，乾隆皇帝並非首位模仿周穆王以「八駿」命名其御騎，並作畫紀錄者，例如康熙年間董以寧就有〈永樂八駿圖歌〉，但因圖未存世，無法知曉所繪的圖式。（清）董以寧，《正誼堂詩集》，詩集七言古二，頁 575-576。

78 關於〈大閱圖〉的討論，參 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology*, pp. 272-280; 劉潞，〈叢簿行詩意圖與清高宗大閱圖考析——清代多民族國家形成的圖像見證〉，頁 15-26。

79 關於賜予準部受領肖像和〈萬樹園賜宴圖〉、〈馬術圖〉等外藩作為觀眾的討論，參馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆朝對帝國武功之建構：以平定準部回部得勝圖為中心〉，頁 77-80。肖像圖版以及討論，參聶崇正，〈清代外籍畫家與清宮畫風之變〉，和〈從存世文物看清代宮廷中的中西美術交流〉，二文收入氏著，《清宮繪畫與西畫東漸》，頁 164-193。

等明顯的「八駿」意象之滿蒙語彙；⁸⁰以及四十一年時，乾隆特地從前後〈十駿圖〉各選出四駿以「爰成八數古語」，作了〈玉鏤八駿歌〉以搭配紀念的玉雕。⁸¹但除了滿蒙語彙和玉雕外，乾隆更是積極地在馬畫上重新塑造新的八駿圖模式。乾隆命賈全以兩種不同的背景來繪製兩件〈八駿圖〉卷（國立故宮博物院），一「仿金廷標撫李公麟法畫愛烏罕四駿筆意」，以其他貢馬院畫卷常見的空白背景搭配；⁸²另一特地援引其他古典作法「趙孟頫〈飲馬圖地坡〉、趙雍〈仿宋人十八拍圖〉山樹法」，十分有意識地以多元的方式，形塑八匹御馬的八駿意象。其中「仿金廷標撫李公麟法畫愛烏罕四駿筆意」的作法，⁸³不論就風格或是題材來說也不無整合的意味，以風格而言集宋代畫馬名家李公麟和當代宮廷好手金廷標繪法之大成，⁸⁴就題材而論則將西域地方貢馬整合到御馬主題。就像艾啓蒙的〈八駿圖〉軸（南京博物院）將哈薩克與愛烏罕等地貢馬合為一組，並且仿照前後〈十駿圖〉的巨幅風格，也是在題材和風格上將西域貢馬與御馬合而為新的〈八駿圖〉。從這個角度來看，乾隆在四十二年御製詩所宣示的「與古殊」〈八駿圖〉家法，並不僅止於雍正時達到高峰的瘦馬和奚官圖彙組合，可能更包括乾隆後期他自己再新賦予的、統合其所獨創御馬與西域地方貢馬畫馬圖像的新傳統。

的確，乾隆前期所創造的新貢馬圖式，與後期新形塑的〈八駿圖〉模式，都成為後世所祖的典範。道光年間，徐呈祥畫的〈星額駿圖〉軸（國立故宮博物院）（圖 27），或是清宣宗題的〈翔玉驄圖〉軸（國立故宮博物院）（圖 28），都可以看到乾隆前後〈十駿圖〉或艾啓蒙〈八駿圖〉的影子。而嘉慶年間的兩卷〈天閑馴良平安八駿〉（國立故宮博物院）（圖 29、圖 30），則是依循乾隆四十一年賈全仿「趙孟頫〈飲馬圖地坡〉、趙雍〈仿宋人十八拍圖〉山樹法」所作的〈八駿圖〉卷，將八駿置於山水長卷之中。可見乾隆的新貢馬模式，已然成為清代畫馬的典範。相反的，雍正年間發展

80 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 81-96，184-185。

81 （清）弘曆，〈玉鏤八駿歌〉，《御製詩集·四集》，卷三十九，〈玉鏤八駿歌〉，頁 932-933。林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 90。

82 如郎世寧〈愛烏罕四駿圖〉卷（臺北故宮），賀清泰、潘廷章〈喀爾喀貢象馬圖〉卷（北京故宮）。

83 關於金廷標摹李公麟〈五馬圖〉法畫愛烏罕四駿，乾隆命之「以郎之似合李格」為創作原則的討論，參林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，頁 90-94。

84 乾隆以愛烏罕等貢馬與李公麟〈五馬圖〉較勁的意味濃厚，他於四十九年題李公麟〈五馬圖〉時特別強調清代所貢之馬高度遠超過宋代，「五馬之高不足稱」。（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，頁 2698。

成熟的瘦馬和奚官的獨特圖式則如曇花一現，僅有郎世寧的西洋畫風在乾隆皇帝的高度使用下繼續影響後世。

結 論

本文從郎世寧的〈百駿圖〉卷談起，透過畫面的配置以及相關的題跋，分析瘦馬和奚官語彙在其中所組成的新敘事結構。從而和院畫中的〈八駿圖〉比較，釐清雍正與乾隆朝在此二畫馬語彙的發展與變化。最後藉由乾隆皇帝的詩文，討論其所新建立的畫馬典範以及意義。清代院畫中馬圖題材的演變，牽涉滿洲皇帝對傳統瘦馬作為漢人才在異族統治下的語彙之新詮釋；隨著準回疆域的拓展、以及面對外藩觀眾的需求，衍生出新的貢馬圖式；而乾隆高度的歷史自覺，以及後期重新建構滿族認同大業的情境下，⁸⁵賦予清代宮廷畫馬圖繪新的意義，創造了統合傳統「八駿」意象和清代畫院馬圖的新典範。

85 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology*, pp. 281-336; Pamela Kyle Crossley, "Manzhou yuanliu kao and the Formalization of the Manchu Heritage," pp. 761-790.

引用書目

一、傳統文獻

- (清)王杰等，《石渠寶笈續編》，臺北：國立故宮博物院，1969-1971。
- (清)孔廣陶，《嶽雪樓書畫錄》，收於《續修四庫全書》，冊 1085，上海：上海古籍出版社，1995。
- (清)胤禛，《世宗憲皇帝御製詩文集》，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊 1300-1311，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (清)弘曆，《御製詩文集》，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊 1302-1311，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (清)弘曆，《樂善堂全集》，收於《故宮珍本叢刊》，冊 549，海口：海南出版社，2000-2001。
- (清)張照等，《石渠寶笈》，臺北：國立故宮博物院，1971。
- (清)董以寧，《正誼堂詩集》，收於《四庫未收書輯刊》，7 輯，冊 24，北京：北京出版社，2000。

二、近代論著

- Daniel Greenberg 著、康淑娟譯，〈院藏《海怪圖記》初探——清宮畫中的西方奇幻生物〉，《故宮文物月刊》，297 卷，2007 年 12 月，頁 38-51。
- 王耀庭、陳韻如、蒲思棠 (Donald Brix)，《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007。
- 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京：文物出版社，1997。
- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集：石刻線畫》，北京：人民出版社，1988。
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集：隋唐雕塑》，北京：人民美術出版社，1988。
- 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。
- 中國陶瓷全集編纂委員會編，《中國陶瓷全集》，上海：上海人民美術出版社，2000。
- 石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002。
- 江宗衍、黃莎莉，《張穆年譜》，香港：香港中文大學文物館，1991。
- 任道彬，〈明遺民畫家東莞張穆的馬圖及其他〉，《中國美術學院學報》，30 卷 2 期，2009 年 2 月，頁 18-24。
- 李珮詩，《詩畫兼能為寫真：禹之鼎詩題式肖像畫研究》，臺北：國立臺灣師範大學藝術研究所碩士論文，2004。

- 余輝，《中國美術圖典——人馬畫》，廣州：嶺南美術出版社，1996。
- 邱士華，〈清高宗「集大成」訓練課程一複製〈青羊〉〉，《故宮文物月刊》，268期，2005年7月，頁24-35。
- 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿洲政治文化〉，《故宮學術季刊》，24卷2期，2006年12月，頁51-108。
- 林煥盛，《丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994。
- 郎世寧、馬晉，《郎世寧《百駿圖》稿及馬晉《百駿圖》卷》，天津：天津人民美術出版社，2008。
- 故宮博物院編，《中國歷代繪畫：故宮博物院藏畫集》，北京：人民美術出版社，1981。
- 故宮博物院古陶瓷研究中心，《故宮博物院藏清代御窯瓷器》，北京：紫禁城出版社，2005。
- 馬雅貞，《戰爭圖像與乾隆朝（1736-95）對帝國武功之建構：以平定準部回部得勝圖為中心》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002。
- 國立故宮博物院編，《歷代畫馬特展》，臺北：國立故宮博物院，1978。
- 陳德馨，〈從趙雍駿馬圖看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，《美術史研究集刊》，15卷，2003年9月，頁133-169。
- 萬新華，〈策馬嘯西風——記南京博物院藏艾啓蒙《八駿圖》〉，《故宮文物月刊》，22卷3期，2004年6月，頁76-81。
- 楊臣彬，〈元代任仁發二馬圖〉，《文物》，1965年8期，頁34-36。
- 劉品三，〈畫馬和郎世寧的八駿圖〉，《文物》，1998年2期，頁88-90。
- 劉潞，〈叢簿行詩意圖與清高宗大閱圖考析——清代多民族國家形成的圖像見證〉，《故宮博物院院刊》，2000年4期，頁15-26。
- 賴毓芝，〈從印尼到歐洲與清宮——談院藏楊大章額摩鳥圖〉，《故宮文物月刊》，297期，2007年12月，頁24-37。
- 謝鳳崗編，《郎世寧畫集》，天津：天津人民美術出版社，1998。
- 聶崇正，《故宮博物院藏文物珍品全集 14 清代宮廷繪畫》，香港：商務印書館，1996。
- 聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，臺北：東大圖書公司，1996。
- 聶崇正，《故宮博物院藏文物珍品大系 12 晉唐兩宋繪畫·花鳥走獸》，香港：商務印書館，2004。
- 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，《美術觀察》，2008年7期，頁97-100。
- 聶崇正，《清宮繪畫與西畫東漸》，北京：紫禁城出版社，2008。

大阪市立美術館、財團法人日本書藝院、上海美術館，《中國書畫名品圖錄》，大阪：中國書畫名品展實行委員會，1994。

戶田禎佑、小川裕充編，《中國繪畫總合圖錄》續編，東京：東京大學出版會，1998-2001。

王凱，〈郎世寧筆「百駿圖」（台灣·故宮博物院藏）について〉，《早稻田大学文学院紀要》第3分冊（日本文学・演劇・映像・美術史・日本語・日本文化），52期，2007年2月，頁125-136。

米澤嘉圃，〈百駿圖〉，《國華》，714期，1951，頁318-325。收入氏著，《米澤嘉圃美術史論集》，東京：國華社，1994，頁95-99。

東京國立美術館編，《中國明清美術展目錄》，東京：東京國立美術館，1963。

鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京：東京大學出版會，1982-1983。

檜木野宣，《清代重要職官の研究—滿漢併用の全貌—》，東京：風間書房，1975。

Berinstein, Dorothy. "Hunts, Processions and Telescopes: A Painting of an Imperial Hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione)." *RES*, vol. 35 (Spring 1999), pp. 171-184.

Beurdeley, Cecile and Michael Beurdeley. *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. translated by Michael Bullock. Rutland: Charles E. Tuttle, 1971.

Cafritz, Robertz D. "Netherlandish Reflection of the Pastoral Landscape." in Robertz D. Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand. *Places of Delight: The Pastoral Landscape*. Washington D. C.: The Philips Collection, 1988.

Cahill, James. *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*. New York: Weatherhill, 1976.

Chang, Michael. *A Court on Horseback: Imperial Touring & the Construction of Qing Rule, 1680-1785*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2007.

Chu, Raymond W. and William G. Saywell. *Career Patterns in the Ch'ing Dynasty*. Ann Arbor: Center of Chinese Studies, The University of Michigan, 1984.

Crossley, Pamela. *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

Crossley, Pamela. "Manzhou yuanliu kao and the Formalization of the Manchu Heritage." *The Journal of Asian Studies*, vol. 46, no. 4 (1987), pp. 761-790.

Edwards, Richard. "Li Gonglin's Copy of Wei Yen's Pasturing Horses." *Artibus Asiae*, vol. 53, no. 1/2 (1993), pp. 168-193.

Fong, Wen C. "Imperial Patronage of the Arts under the Ch'ing." in *Possessing the Past*. edited by Wen C. Fong and James C. Y. Watt. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. pp. 559-560.

- Harrist, Robert E. *Power and Virtue: the Horse in Chinese Art*. New York: China Institute, 1997.
- Hearn, Maxwell. "One Hundred Horses." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. vol. 50, no. 2 (Autumn 1992), p. 87.
- Hearn, Maxwell. *The Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Lo, Hui-chi. "Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Development of Portraiture." (Ph.D. dissertation, Stanford University, 2009).
- Silbergeld, Jerome. "In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics." *Artibus Asiae*, vol. 46, no.3 (1985).
- Sung, Hou-mei. "The Symbolic Language of Chinese Horse Painting." *National Palace Museum Bulletin*, vol. 36, no.2 (2002.7), pp. 29-73.
- Sung, Hou-mei. *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Zhou Xiuqin. "Emperor Taizong and His Six Horses." *Orientalisms*, vol. 32, no. 2 (2001 Feb), pp. 40-46.

The Transformation and Meanings of the Iconography of Horse Paintings in the Qing Court — Beginning with Giuseppe Castiglione’s *One Hundred Horses*

Ma Ya-chen

Institute of History

National Tsing Hua University

Abstract

As one of the earliest Qing court paintings by Giuseppe Castiglione (Lang Shining), *One Hundred Horses* (National Palace Museum, Taipei) has long been considered a monumental work of a hybrid style combining European and Chinese pictorial traditions. In studying it, art historians have emphasized its European style, including the linear perspective, modelling of volume, and foreshortening of the figure, while historians have primarily examined the Manchu political and cultural context that gave birth to the tribute horse paintings. Both approaches, however, do not fully account for the production of horse paintings at the Qing court. The European style alone does not elucidate the practice of producing enormous horse paintings, whereas the Manchu context is insufficient to explain how paintings of steeds differed from those of tribute horses. These two traditional subjects of horse paintings – “One Hundred Horses” and “Eight Steeds” – in fact underwent significant changes in the Qing. The complicated composition featuring lean horses and their grooms makes Giuseppe Castiglione’s *One Hundred Horses* the key to understanding that transformation within the oeuvre of horse paintings. The present article begins with the analysis of Giuseppe Castiglione’s masterpiece and proceeds to outline the change in and meaning of horse paintings at the Qing court. By highlighting contemporaneous readings of such paintings, we will come to better understand the significance of the iconography of horse images at the Qing court.

Keywords: *One Hundred Horses*, Giuseppe Castiglione (Lang Shining), *Eight Steeds*, Qing court paintings, horse paintings

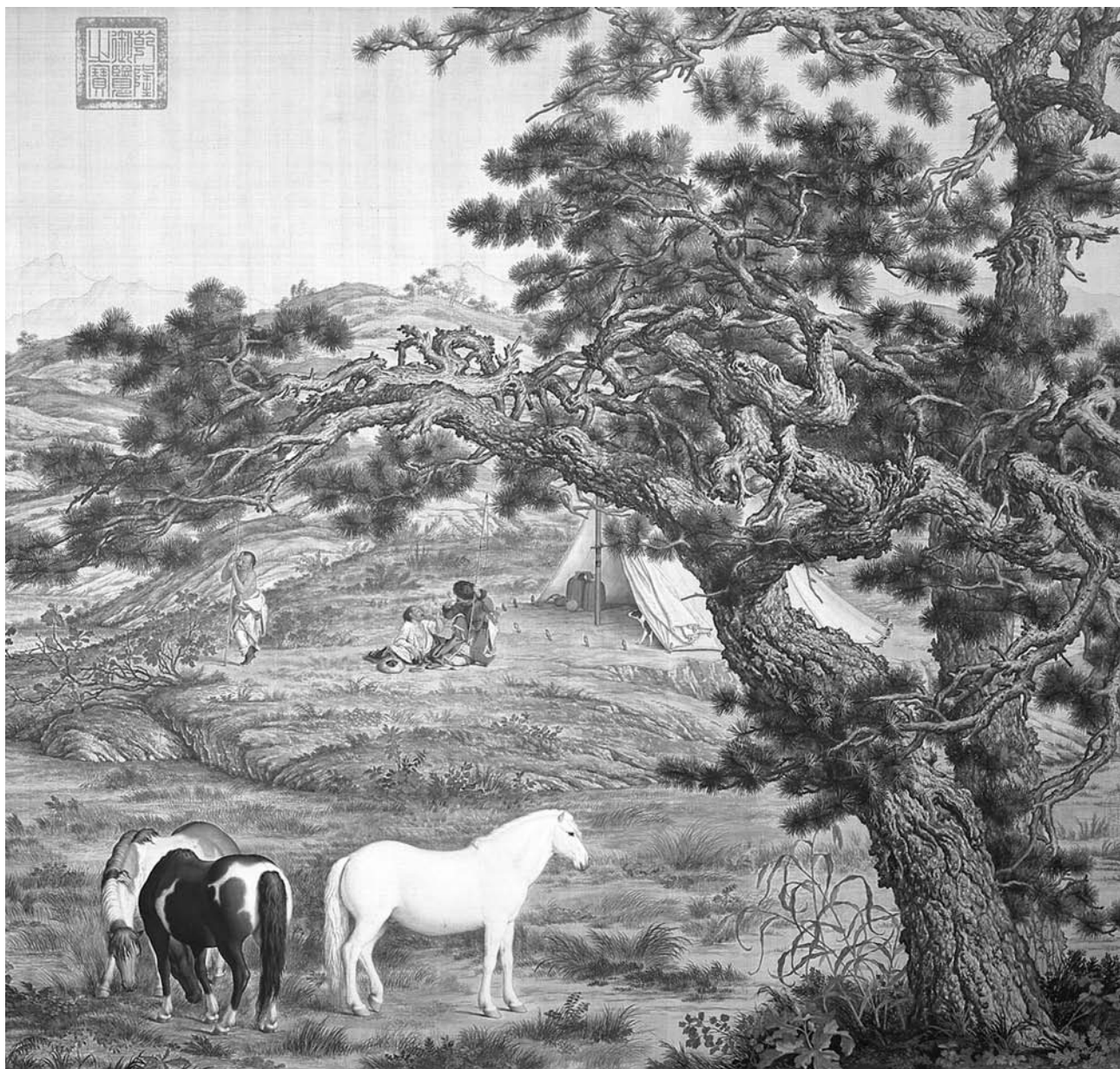


圖1 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖2 郎世寧〈百駿圖〉(局部) 國立故宮博物院藏



圖3 郎世寧〈百駿圖〉(局部) 國立故宮博物院藏



圖4 郎世寧〈百駿圖〉(局部) 國立故宮博物院藏

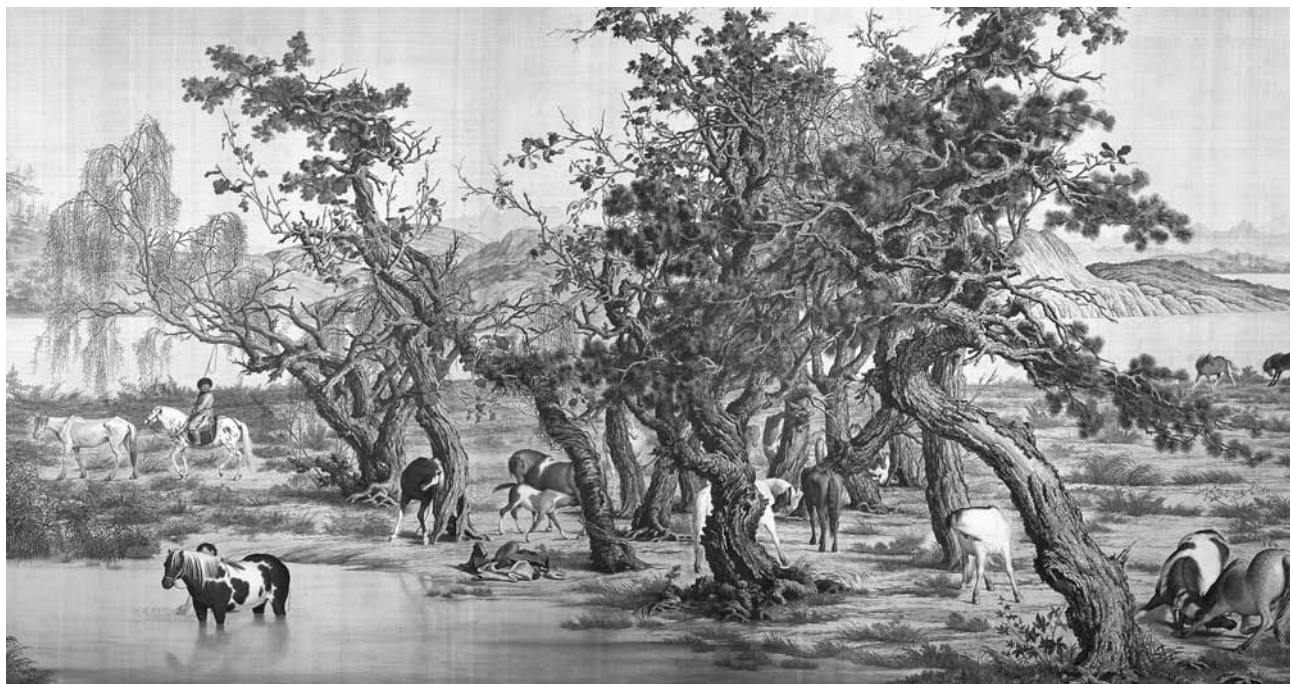


圖5 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖6 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖7 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖8 傳元人〈畫百馬圖〉卷 國立故宮博物院藏



圖9 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖10 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖11 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖12 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏

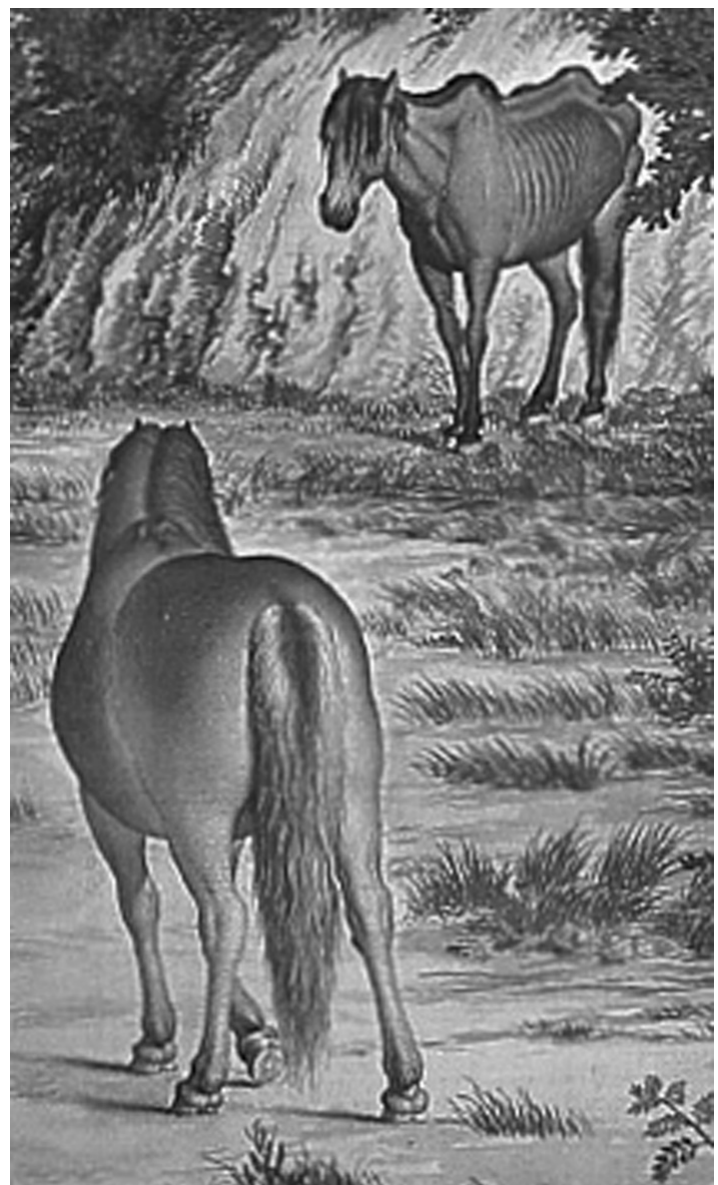


圖13 郎世寧 〈百駿圖〉（局部） 國立故宮博物院藏



圖14 郎世寧 〈百駿圖〉(局部)
國立故宮博物院藏



圖15 郎世寧 〈百駿圖〉(局部) 國立故宮博物院藏

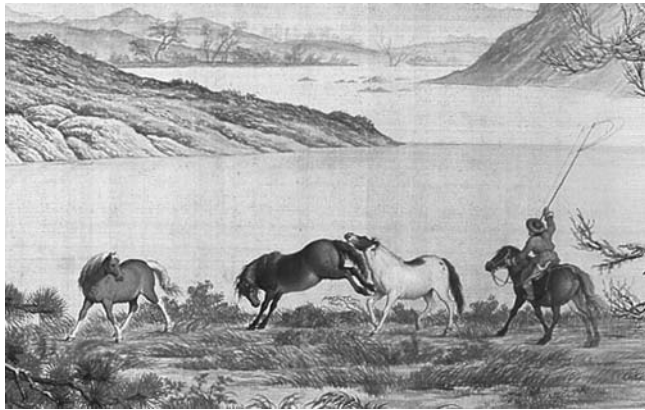


圖16 郎世寧 〈百駿圖〉(局部) 國立故宮博物院藏



圖18 冷枚 〈畫馬冊〉第六開「理毛」 國立故宮博物院藏



圖17 趙雍 〈駿馬圖〉軸 國立故宮博物院藏



圖19 冷枚 《畫馬冊》其他六開 國立故宮博物院藏



圖20 郎世寧 《八駿圖》軸 國立故宮博物院藏



圖21 郎世寧 《八駿圖》軸局部 國立故宮博物院藏

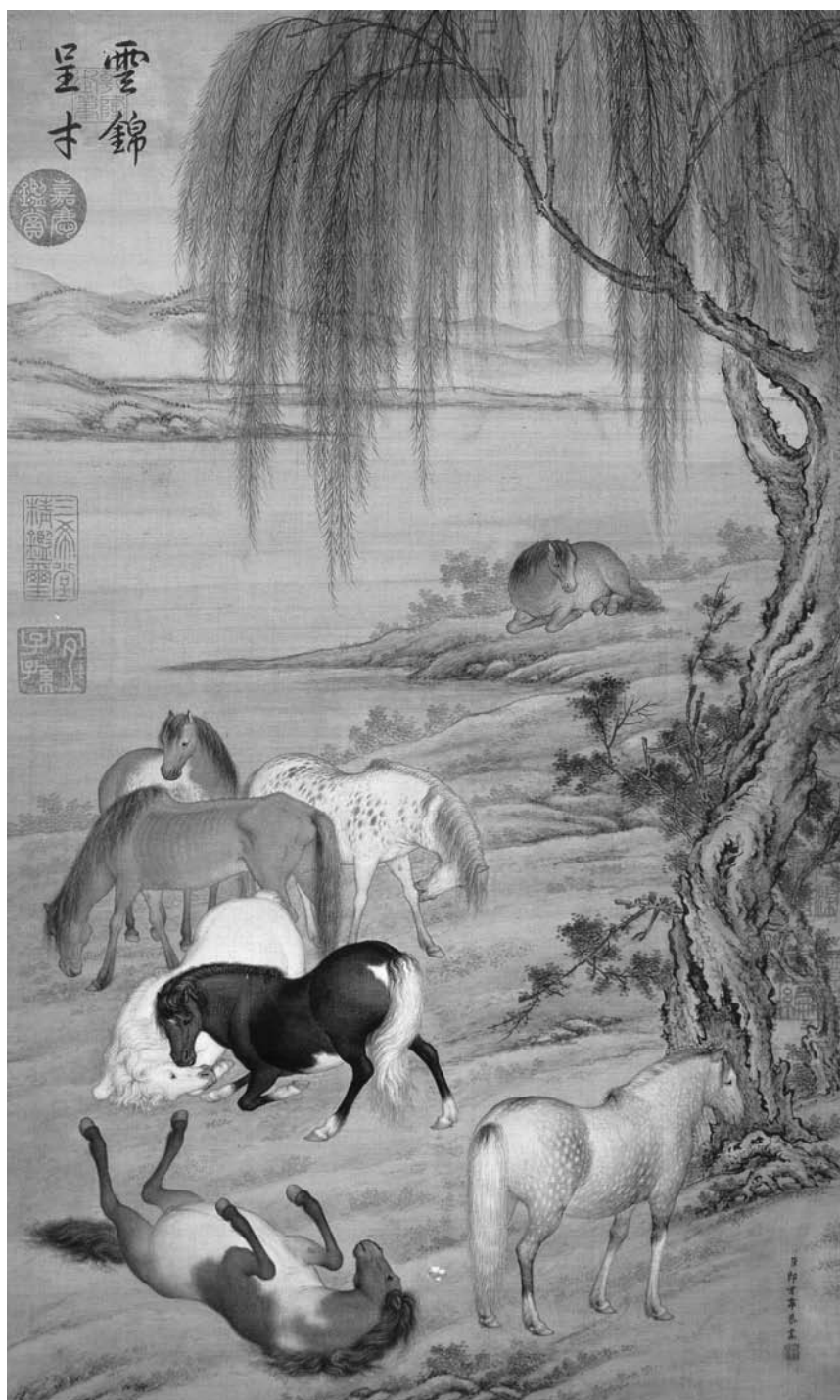


圖22 郎世寧 〈雲錦呈才〉軸 國立故宮博物院藏

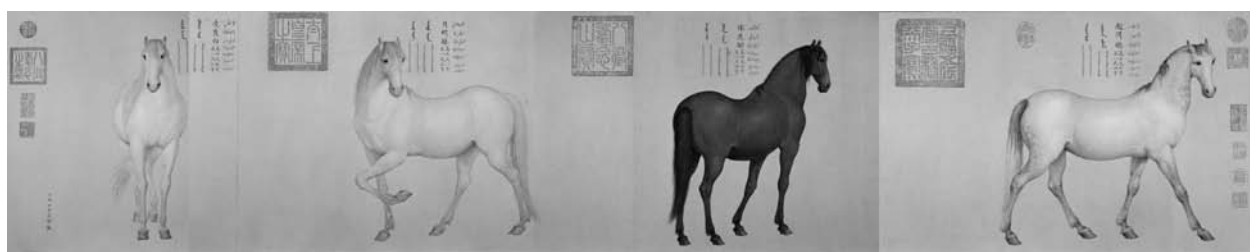


圖23 郎世寧 〈愛烏罕四駿〉卷 國立故宮博物院藏

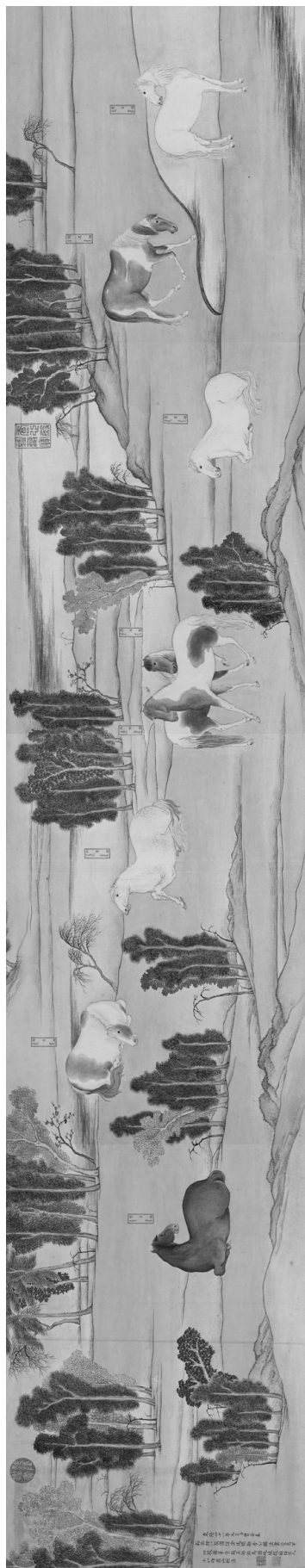


圖24 賈全〈八駿圖〉卷 國立故宮博物院藏

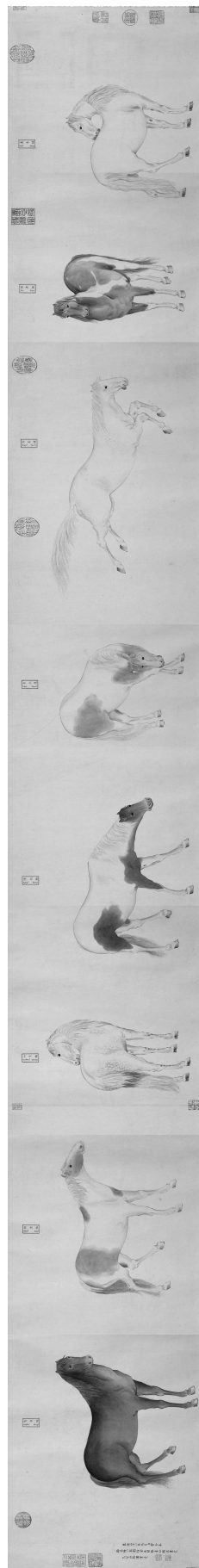


圖25 賈全〈八駿圖〉卷 國立故宮博物院藏

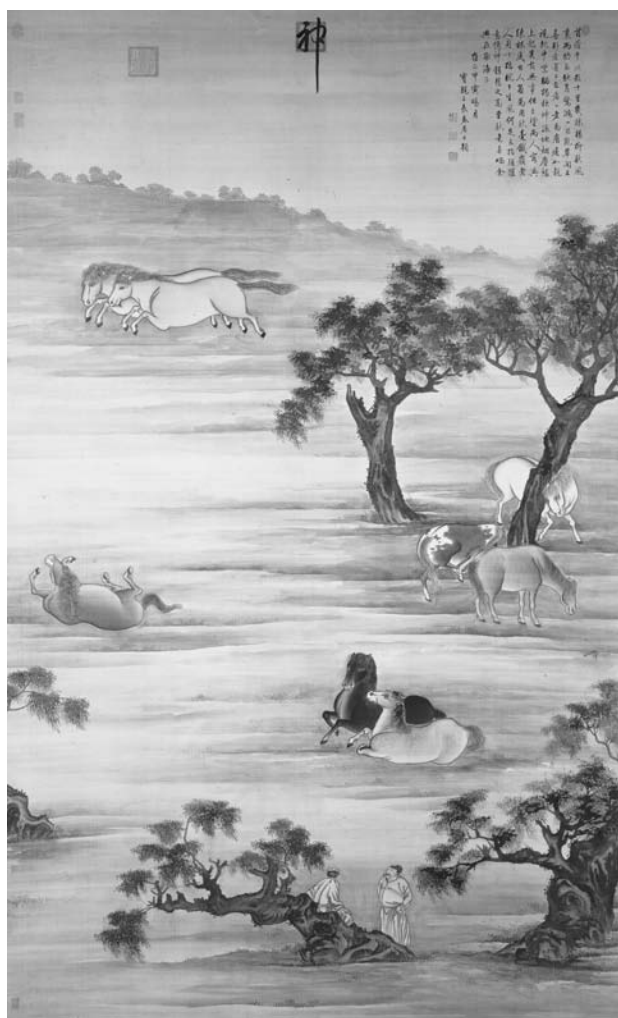


圖26 高其佩 〈八駿圖〉軸 國立故宮博物院藏

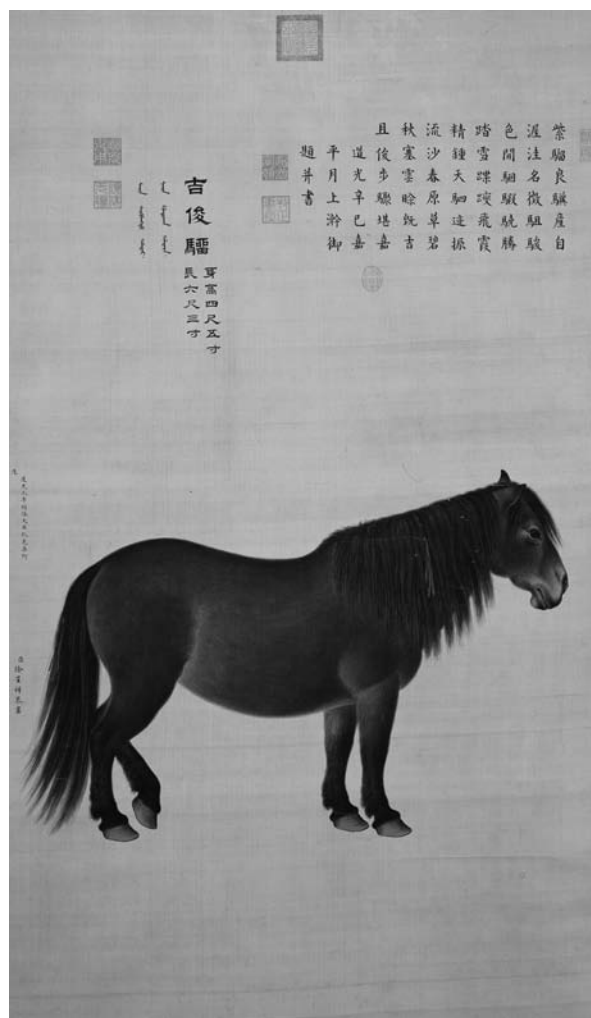


圖27 徐呈祥 〈星額駿圖〉軸 國立故宮博物院藏



圖28 清宣宗題 〈翔玉驄圖〉軸 國立故宮博物院藏



圖29 〈天閑馴良平安八駿〉卷 國立故宮博物院藏

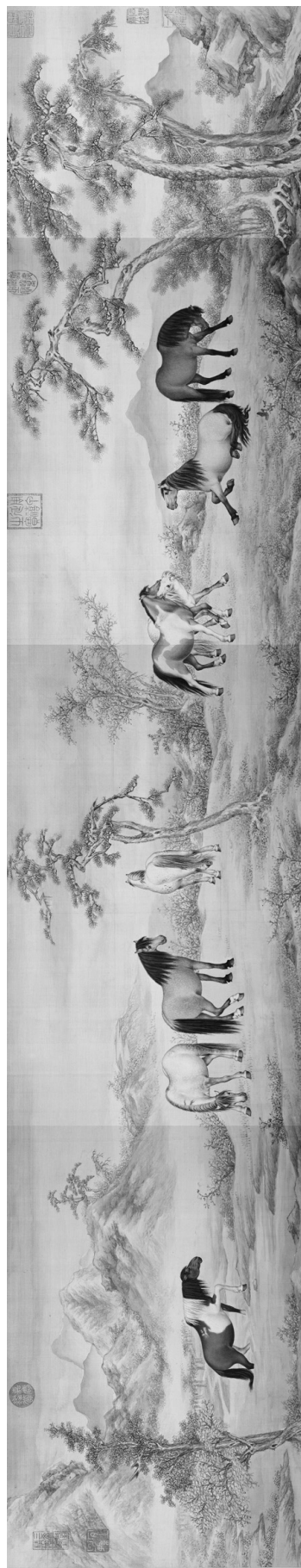


圖30 〈天閑馴良平安八駿〉卷 國立故宮博物院藏