

成爲「家法」—— 民國時期北京畫壇的仿郎世寧畫風^{*}

劉宇珍^{**}

提 要

本文探討民國前期北京畫壇仿擬郎世寧畫風的成因與內涵，反思何謂郎世寧畫風之「寫實性」與「中國化」。本文以爲民國「仿郎畫」的風潮，初時原爲北京畫壇名家馬晉（1900-1970）的個人愛好，而在故宮博物院開放後，透過中國畫學研究會與湖社等繪畫組織的傳習制度向外擴散，於1930年代初期達到頂峰，郎世寧畫風亦於此際取得切合當代時局的風格意涵。馬晉以親炙原作的方式學習郎畫風格，其所效仿的郎世寧畫風，則因康有爲「合中西」之論的出版，而不離近代畫史「寫意／寫實」之辯。本文指出，北京畫壇對郎世寧的仿擬方式，在概念上承繼了民國以前對西洋畫的看法，在操作上則將郎世寧的畫風「筆墨化」，使之成爲工筆畫中的「家法」。而其所謂的「寫實性」，看似合於現代精神，實爲某種筆墨程式。據此亦可見「寫實主義」在民初畫壇語境的複雜性。

關鍵詞：郎世寧、馬晉、百駿圖、金城、陳緣督、中國畫學研究會、湖社、寫實主義

^{*} 收稿日期：2024年7月23日；通過刊登日期：2025年4月23日

本文係國科會計畫「郎世寧在二十世紀的畫壇與畫史效應」（MOST108-2628-H-004-005-MY2）成果之一，感謝兩位匿名審查人的提點與建議，弓野隆之先生與吳孟晉、塚本麿充、陳雪濤、邱敏芳等學友的幫忙，以及八田真理子、呂曉等學友在圖版申請上的協助。謹以此文，獻給已故的國立故宮博物院副院長何傳馨先生（1951-2024），感念其無私的提攜，並勉勵我參加「激盪與新生——亞歐文化藝術的交流」研討會（2015），引發了這一系列的思考。

^{**} 國立政治大學歷史系助理教授

民國前期，北京一帶畫壇興起一股仿模郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）畫風的潮流。這些畫作多以馬匹為題材，亦不乏犬、鷹等動物母題。畫人們往往自郎世寧畫作擷取動物造型，或照稿臨摹，或鏡射稿本，或稍易動作，將之重組於長松水際，並以層層敷染表現軀體凹凸，使之宛若郎世寧所作，卻又非一對一的傳摹，時人或以「郎派」稱之。¹ 郎世寧的畫風何以於此際引爆流行？這批畫人又是以什麼心態來仿擬郎世寧風格？

來自義大利米蘭的郎世寧，十九歲加入耶穌會，1715 年奉派至中國，以宮廷畫師的身分歷事康、雍、乾三朝，留下作品無數。其作或獨立完成，或與本地畫人合作。所繪物象多工細重彩，具立體凹凸；所用畫材亦多無異於畫院中人，善以透視原理作「線法畫」，令人幾欲走入。時人呼其法為「海西法」，他亦於如意館中傳授其藝，對盛清以降的宮廷繪畫影響深遠。² 他雖非第一個來華的西洋畫師，卻是其中最受皇帝青睞、知名度最高、影響最鉅的一位。

自十九世紀以來，人們皆以其畫藝較量中、西畫的性質與高下，儼然以之為西洋畫的代表。³ 這樣的解釋架構至今不衰。郎世寧被置於中、西文化碰撞的接觸帶，有時向「西洋風」靠攏，成為「新視界」的開創者；⁴ 大多時候則因難以定位而作為分析樣本，對其畫作之風格語彙作或中、或西的文化歸類，藉此討論「透視」、「光影」等西洋寫實技法與中國筆墨傳統的衝擊與調和。換言之，過往研究所關注者，實不離郎世寧的「西洋性」或「雜揉性（hybridity）」，而絕大多數聚焦於郎世寧的研究，皆未能免俗地進行或長或短的「中、西之辨」。誠如 Susan Naquin 所言，這些「中、西之辨」皆需要將相關聯的文化傳統高度「本質化」（essentializing）才能進行。⁵

1 如〈張肖謙畫馬〉，《藝林旬刊》，11 期（1928 年 4 月 11 日），頁 3：「張啓宗，字肖謙，……工花卉走獸，筆頗秀雅，與郎派為近也」。

2 郎世寧的出身與畫藝訓練，見 Marco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)" (PhD diss., University of East Anglia, 2006). 郎世寧在清宮的活動，見楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，1988 年 2 期，頁 3-26、90；鞠德源等編，〈清宮廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年〉，《故宮博物院院刊》，1988 年 2 期，頁 29-71。

3 如（清）胡敬，《國朝畫徵錄》，收入《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983），冊 4，頁 18-19。

4 王耀庭，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》（臺北：國立故宮博物院，2007）。

5 Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/ Lang Shining 郎世寧: A Review Essay," *T'oung Pao* 95 (2009): 405-406. 「本質化」指將某些特徵歸為某文化的特別屬性，由其所獨具，且恆常存在。

離開了十八世紀的清宮脈絡，郎世寧於廿世紀初年再度引發關注。時中國迭遭歐美列強傾軋，在物質救國的理念下，原本不離風雅閒情的筆墨遊戲——「畫」，遂被期待能轉化為關乎器械製造的肖形繪圖技能。康有為（1858-1927）作於1917年年底、出版於1918年3月的《萬木草堂藏畫目》，提出「畫不改進，工商無可言」之論，主張應當重寫形、輕寫意。而郎世寧因能將西洋畫寫形狀物的長處融入中國繪畫媒材，而被康氏視為匡正時弊的楷模，認為「當以郎世寧為太祖」、「合中西而為畫學新紀元」。⁶ 郎世寧自此被視為「合中西」的融合典範，今日學者亦將民國初年對郎世寧畫風的傳習仿模，視為呼應康有為主張「寫形」與「改良」的舉措。⁷

然而，康有為這一番「合中西」之言，實將郎世寧捲入當代畫學的論辯場域。距康氏之文出版不到一年，陳獨秀便在《新青年》上發表〈（答呂澂）美術革命〉一文，明確點出「要改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神」。⁸ 其說與康有為之言若合符節，立場則轉趨激烈。此「美術革命」之論在幾個月之後又逢五四運動的推波助瀾，聲勢大振，致使以筆墨為尚的傳統畫學實踐者感到空前的危機感。金城（1878-1926）與周肇祥（1880-1954）等人遂於1920年成立中國畫學研究會以傳承本國畫法，而身為該會評議的陳師曾（1876-1923）則於1921年初發表〈文人畫的價值〉，申述「文人的不求形似，正是畫的進步」。⁹ 兩個意見陣營，一重寫形，一不求形似，頗有對立之勢。而民國初年臨仿郎世寧畫風的畫家，多為中國畫學研究會的成員，聲名最著者即為金城的弟子馬晉（1900-1970）。他們理當捍衛傳統畫學，何以也跟著響應康有為「合中西」的主張，臨仿了「本出西法」（康有為語）的郎世寧？這樣的作為，如何能呼應中國畫學研究會「精研古法」的理念？

將某文化「本質化」，易讓人誤以為該文化傳統僅有那些標示出的屬性，恆常不變、無歷史變遷，從而否定該文化自身所具的複雜性和與時俱變的可能。此乃薩伊德《東方主義》一書所批評者。Edward Said, *Orientalism* (London: Penguin, 2003).

6 申松欣、李國俊編，《康有為先生墨跡（二）——萬木草堂藏畫目》（鄭州：中州書畫社，1983），頁93-94、120。《萬木草堂藏畫目》作於1917年底，出版於1918年3月。

7 如Aida Wong, *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist and Aesthetic Reformer in Modern China* (Leiden: Brill, 2016), 108.

8 陳獨秀，〈（答呂澂）美術革命〉，《新青年》，6卷1期（1919.1），頁86。

9 陳師曾，〈文人畫的價值〉，《繪學雜誌》，2期（1921.1），頁5127。

學者薛永年對北京畫壇傳統派的研究，讓上述提問更顯必要。他指出以中國畫學研究會為代表的北京畫壇，並不如想像中充斥著「四王」遺緒，反而可見到至少七種「四王」以外的畫風；以馬晉為代表的「郎世寧風」，便是其中之一。他以為馬晉「在康氏主張的直接或間接影響下……走上了取法郎氏法卻更加中國化的道路」，而其取法也得到了金城的認可。¹⁰ 此番敘述，意味著郎世寧的畫法，或被中國畫學研究會視為「古法」之一。

然而，郎世寧何以能成為「古法」？何謂「更加中國化」？當過往的討論焦點放在較量哪部分的西法被調適了、哪部分的中法被運用了，郎世寧的畫作注定只能被當作雜揉的混種來看待。而這是唯一觀看郎世寧的方式嗎？抑只是出於民族國家藝術史觀的建構，或是在當代交流議題驅使下而習於觀看他的方式？他為清廷工作了五十多年，用著與其他畫畫人一樣的媒材，郎世寧的畫作是否可以被當成「中國畫」？如果可以，則將郎世寧畫作視為中國畫的基礎是什麼？其畫風又如何能與中國繪畫的種種操作慣習、酬贈文化相關聯？

民國初年以中國畫學研究會為核心的「仿郎世寧畫風」潮流，實提供了探討這些問題的契機，或可以帶我們遠離以「析辨中、西」來討論郎世寧畫風的慣常敘述，暫且拋開其畫作中的「西洋性」與「雜揉性」，叩問郎世寧畫風如何能夠融入中國繪畫傳統，成為古法。透過這樣的提問，亦可藉此觀察，對於以守護前人畫法為志業的中國畫學研究會而言，「中國畫」究竟意謂著什麼。

懷抱著這些問題，本文擬以仿郎畫聲名最著的馬晉為核心，由馬晉學習郎世寧畫風的可能情境為起點，追索北京畫壇郎派畫風的形成與傳衍，以理解郎世寧畫風融入中國繪畫傳統的過程。此關乎郎世寧之「中國化／在地化」的討論，不只包括這些畫人如何理解郎世寧畫風，又如何將之與既有畫法嫁接等理論與操作的層面，還包括「郎風畫」在當時之為用與意涵等問題。所取用之研究材料以廿世紀前期出版的報刊為主，傳世作品為輔。這樣的取材固然太過仰賴報刊資料，恐失之偏頗。然因民國時期作品多未進入公家博物館收藏，不利研究，而報刊多具確切發行日期，易於排比先後，故先權以報刊所見者分析，以見梗概，日後再俟來者增益。

10 薛永年，〈民國初期北京畫壇傳統派的再認識〉，《美術觀察》，2002年4期，頁50。

本文以為，民國時期的郎風畫約始於 1920 年代。初時僅為馬晉個人愛好，而在故宮博物院開放後，透過中國畫學研究會與湖社畫會等繪畫組織的傳習制度向外擴散，復於 1930 年代初期達到頂峰，至 1940 年代仍不乏其人，甚至吸引前清宗室畫家參與製作。郎世寧畫風遂於此際取得切合當代時局的風格意涵。本文詳考相關事件的時序，與民初公開場域裡可見的郎世寧畫作，指出馬晉之學習以親炙原作為主，而非習自照相複製品。他雖喜愛郎世寧栩栩如生的畫風，其仿擬實承繼了民國以前對於「西洋畫」的看法，將之納入工筆畫的範疇內，進而將郎世寧畫風給「筆墨化」，使之成為傳統工筆畫的「家法」。換言之，民初北京畫壇郎風畫中所展現的「寫實性」，並非面向實物、描繪畢肖的「寫實主義」（即陳獨秀所謂「洋畫的寫實精神」），而是「郎世寧式」的筆墨程式。

一、北京畫壇與郎世寧畫馬風格

郎世寧的畫馬風格，在清宮內部自有傳承。郎世寧自入宮承事以來，即奉命指授內廷柏唐阿（滿語「執事人」，指聽差而無品級之人）畫畫。¹¹ 其畫馬風格主導了清廷貢馬的圖繪，如繼起的西洋畫士王致誠（Jean-Denis Attiret, 1702-1768）、艾啟蒙（Ignatius Sichelbart, 1708-1780）、賀清泰（Louis Antoine de Poirot, 1735-1813）、潘廷章（Giuseppe Panzi, 1734-1812 之前）等，皆有貢馬畫作傳世。¹² 此種無背景、尺幅大、宛若肖像的貢馬圖，至晚清依舊不衰。如清末如意館畫師沈振麟（圖 1）、沈慶蘭、徐呈祥等，皆有作品傳世。而郎世寧於雍正年間所完成的〈百駿圖〉（國立故宮博物院藏），則成為日後清宮馬畫的稿本泉源。學者馬雅貞指出，郎世寧〈百駿圖〉在廣袤的原野上組構帝國的牧馬景象，象徵著朝廷優容漢人的養才氣度。¹³ 乾隆朝後，〈百駿圖〉裡的奚官與瘦馬等象徵符號雖不復見於宮廷馬畫，卷中的馬匹姿態卻依舊為清宮畫家取用不迭。如嘉慶朝無款的〈天閑馴良平安八駿〉（圖 2，國立故宮博物院藏），二卷共十六匹馬，無一匹姿態不取

11 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 3-4。

12 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿州政治文化〉，《故宮學術季刊》，24 卷 2 期（2006 冬），頁 58-59。

13 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27 卷 3 期（2010 春），頁 103-138。

自〈百駿圖〉圖樣（圖3）。¹⁴ 畫中馬匹根根分明的皮毛，隨肌肉起伏而具陰影凹凸，皆可謂郎世寧帶入清宮的風格（圖4）；惟敷染層次較少，色彩飽和度低，乃其後清宮畫畫人對其風格的詮釋。據此可見郎世寧畫風在宮中的傳續，並不僅止於西洋畫士。

這些畫畫人並非與世隔絕。宮廷畫家雖在內廷行走，居所多在宮外；其職位亦不穩當，往往有辭退回鄉之例。前者如晚清畫家管念慈（?-1909），慈禧太后曾為之在北京東華門外置產；後者則如乾隆年間擅長指畫的畫家傅雯（生卒不詳），因懶惰而被辭退出宮。¹⁵ 這些日常出入宮禁的機會、地方與中央的往返跋涉，或多或少促成了某些宮廷畫風的外溢。是以宮外雖罕見郎世寧畫作真蹟，其畫樣、畫風卻有可能透過這些人的來去而為外界所知。十九世紀末北京地區便有畫家尹少泉（生卒不詳）以「郎世寧法」畫馬而聞名（圖5）。¹⁶ 所繪馬匹尾長及地，鬃毛披離，馬身的暈染，似欲塑造軀體凹凸，惟頭大肢短，烘染生硬，以致軀體乏渾圓厚度。直要到馬晉之時，兼具比例、姿態、技藝的郎派馬畫才真正出現。

馬晉在習畫之初，顯然知曉當時所謂的「郎世寧風」馬畫。他在《怎樣畫馬》一書便提及十九世紀末宮廷畫家沈振麟與宮外畫家尹少泉，以為前者畫作動態少、形象死板，不善補景；後者則「深受郎世寧影響」，背景簡單、設色鮮明，輪廓較正確。¹⁷ 然他自己的畫馬樣式，卻較二者更逼近於郎世寧原本，其學習或與前述溢出宮外的傳承無關。

關於馬晉的生平敘述，總始自其天性愛馬。¹⁸ 因其父任事於桂公府（慈禧太后〔1835-1908〕之弟桂祥〔1849-1914〕的府邸），自幼便得見府中駿馬，遂開始

14 〈清人天閑馴良平安八駿卷〉，國立故宮博物院藏（故畫 1755、故畫 1756）。

15 李湜，《紫禁丹青——清宮繪畫的創作與收藏》（北京：中國國際廣播出版社，2012），頁 112、113。

16 關於尹少泉生平，見青木茂監修，《「中國の洋風畫展」——明末から清時代の繪畫・版畫・插繪本》（町田市：町田市立國際版畫美術館，1995），頁 248。

17 馬晉，《怎樣畫馬》（臺北：莊嚴出版社，1989），頁 5。此書最初以「北京畫院中國畫院花鳥組」的名義由北京人民美術出版社於 1959 年出版，見馬龍，〈序〉，《榮寶齋畫譜 141·畫馬部分·馬晉繪》（北京：榮寶齋出版社，2002），無頁碼。該書後又以馬晉之名，由原出版社於 1963 年再次出版。臺北莊嚴出版社本，或據 1963 年本而來。惜筆者未能考察諸版本異同。

18 關於馬晉的生平，見薛永年，〈馬晉先生及其繪畫〉，頁 1-3；馬龍，〈回憶我的父親馬晉〉，頁 5-6；〈馬晉年表〉，頁 213-214，俱收入《中國近現代名家畫集——馬晉》（北京：人民美術出版社，2001）；馬晉，《怎樣畫馬》，頁 10-11。

畫馬。他十六歲自法文學校輟學，隨父親友人清宮畫師趙書村學習，透過趙氏結識了宮中掌管書畫的太監，得見宮中收藏。他為郎世寧筆下駿馬深深吸引，便開始臨習郎世寧馬畫，其時甚至在康有為作《萬木草堂藏畫目》（1917）之前。1917年，鄰居于海亭（活動於廿世紀前期，生卒不詳）將之介紹給日後對北京畫壇有極大影響力的金城；金城見其學郎世寧馬畫有模有樣，便收他為徒。¹⁹當金城與周肇祥於1920年創立中國畫學研究會時，馬晉亦順理成章地入會。前此馬晉已於當年二月下旬在曉市獲致郎世寧〈百駿圖〉的白描畫稿，依此稿本入禁中對照原蹟並做筆記，反覆推敲，終於在1923年成功臨摹該作。²⁰

透過私人關係得見清宮收藏，在遜清時期不無可能。蒙古族文士崇彝（1884-1951）便提到曾於1920與1921年時，在宣統帝師陳寶琛（1848-1935）之處，兩見郎世寧《百駿圖》。²¹陳寶琛當時將郎世寧畫作借出內府，今日猶存其辛酉年（1921）四月歸還的外借紀錄，與崇彝所述時間大致吻合。²²崇彝之獲觀內府收藏，乃因與上層的君側近臣相交，馬晉則是與下層的太監相熟。或許正是在外借與歸還的出、入庫過程中，馬晉得以借機飽覽。

除了得觀內府收藏，郎世寧〈百駿圖〉的照片又於1921年年中獲內務部註冊在案，准入市場流通。²³有照片輔助，更易記憶毛皮樣態。馬晉臨摹全本〈百駿圖〉凡三次，1923年為其第一次臨摹，時在故宮博物院成立之前。前此，他先用一個月時間臨摹清宮收藏的郎世寧〈十駿圖〉；在此基礎上又花了半年時間才完成第一本〈百駿圖〉摹本。²⁴該本後為何應欽將軍（1890-1987）收藏，於其身後贈

19 于海亭在金城家擔任管事，見〈馬晉年表〉，頁213。

20 「曉市」又稱「鬼市」，指天未明時出售舊貨的市集，來路不明的貨品多於此銷售。見鄒典飛，〈民國時期的北京書畫銷售市場與鬼市交易〉，《榮寶齋》，2015年3期，頁273。馬晉所收〈百駿圖〉稿本，見《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》（天津：人民美術出版社，2008）。稿本上署：「庚申（1920）二月下旬馬錫慶（按：馬晉早年名字）識」。

21 崇彝，《選學齋書畫寓目記》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》（北京：國家圖書出版社，2010），冊12，總頁308-311。此書1921年開雕，1922年版成，故知其至遲於1921年已完稿。崇彝之生平，見孟彥弘，〈崇彝及其《道咸以來朝野雜記》〉，《中華文史論叢》，2015年4期，頁227-236。

22 《諸位大人借去書籍字畫玩物等糙賬》，收入煮雨山房編，《故宮圖書及內務檔案史料》（揚州：廣陵書社，2008），總頁149。

23 〈內務部批第五〇九號〉，《政府公報》，冊174（1921），頁699。批核日期為中華民國十（1921）年六月二十二日。

24 馬晉，《怎樣畫馬》，頁10。

與國立故宮博物院（圖6）。²⁵ 第二本則摹於1930年，現藏北京榮寶齋畫店，上有陳寶琛、樊增祥（1846-1931）、朱益藩（1861-1937）等人所書題跋。²⁶ 第三本則為縮臨本，繪製於1961年，藏地不明。²⁷ 然而，無論哪一本，皆非以「對臨」（將原作放在一旁對照）的方式完成。據其子馬龍所言，馬晉真正對臨的只有現藏於瀋陽故宮博物院的郎世寧〈松石羚羊〉，時為中國畫學研究會畫友惠孝同（1902-1979）所有。²⁸ 國立故宮博物院藏有馬晉作於1923年的〈松蔭羊立〉（圖7），或為此幅的早期臨本。²⁹

馬晉仿「郎派畫」至維妙維肖的程度，或出於自行摸索。³⁰ 早在結識金城之前，他已開始模仿郎世寧風格。現存出版品中所見最早的馬晉「郎世寧風」馬畫，出自北京大學畫法研究會所發行的《繪學雜誌》（圖8），款署「庚申十月」（1920年10月），時中國畫學研究會不過只成立了五個月之久，郎世寧〈百駿圖〉的照片亦尚未問市。³¹ 馬晉時年21歲，雖已獲得〈百駿圖〉稿本，然此馬之姿態卻非一五一十傳移自任何一匹已知清宮收藏的郎世寧駿馬。不像馬晉同年稍晚所作的紙本〈八駿圖〉（Dr. Matthew Edlund Collection），所有的馬匹姿態皆出自郎

25 國立故宮博物院編輯委員會編，《何應欽將軍遺贈書畫展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁72-75。

26 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本〉，收入《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》，頁2；〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，《清宮繪畫與「西畫東漸」》（北京：紫禁城出版社，2008），頁248-253。

27 此本曾出現於北京翰海「2012年秋拍」拍品56，〈馬晉1961年作臨郎世寧百駿圖橫幅鏡心〉，《雅昌藝術網》<https://auction.arttron.net/paimai-art5025670056>（檢索日期：2024年4月7日）。亦收入《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》與《中國近現代名家畫集——馬晉》。

28 馬龍，〈回憶我的父親馬晉〉，頁5。此幅乃瀋陽故宮博物院於1960年代徵購之品，見〈文物徵集〉，《瀋陽故宮博物院》https://www.sypm.org.cn/product_2/1685860358601969664.html（檢索日期：2024年4月7日）。

29 現存尚有一幅紙本〈臨郎世寧羚羊圖〉，見《中國近現代名家畫集——馬晉》，頁9。此幅無年款，出版者謂其繪於1922年，或據家屬所言斷年。此本之松樹樹皮剝落處較國立故宮博物院藏本更近於瀋陽故宮博物院原作。而馬晉曾以一幅〈松林羚羊〉參加1921年第一回中日繪畫聯合展覽會，可能即為〈松石羚羊〉的初摹本。見鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽會』出品目錄——近百年來中國繪畫史研究七（統）〉，《美術研究》，384號（2004年11月），頁50。

30 薛永年以為其效郎世寧並無師承，乃「因興趣所至，刻苦自學」，見氏著〈馬晉先生及其繪畫〉，頁1。馬龍則以為是「在老師的指導下開始摹倣郎世寧的畫馬」，見氏著〈回憶我的父親馬晉〉，頁5。而廿世紀前半有報載謂其無師承，見景謙，〈馬晉八駿圖〉，《霞光畫報》（《北平晚報》副刊），1卷27期（1928年12月8日），頁3：「善畫馬，並無師承，頗得郎世寧一法，為當代所未有」。現存拍賣紀錄所見趙書村之畫為墨竹一類，難以判斷其是否具備工筆走獸畫的功底，故馬晉很有可能自行摸索郎世寧畫法。

31 〈馬晉畫馬〉，《繪學雜誌》，2期（1921年1月），無頁碼。

世寧〈百駿圖〉。³² 馬晉的馬，馬頭朝前，馬尾飄揚，姿態近於鎮江博物館藏〈雙駿圖橫披〉（圖9）之白馬。北京故宮博物院專家聶崇正（1938-）認為鎮江博物館藏本為「非臣字款」的郎世寧真跡。³³ 實馬晉這匹馬的姿態也近似於郎世寧〈雲錦呈才〉前景的斑錦白馬（圖10，國立故宮博物院藏），然其飄舉的馬尾，當自〈雙駿圖橫披〉而來。〈雙駿圖橫披〉的馬尾蓋住了後臀至膝關節處的彎曲，〈雲錦呈才〉的右後馬腿，則搬到了馬晉的畫上。故知馬晉之作整合了〈雙駿圖橫披〉的馬匹姿態與〈雲錦呈才〉之馬腿畫法，並大幅更動了馬匹毛色花紋。

〈雙駿圖橫披〉曾於1936年登載於天津《北洋畫報》，署為「致和珍藏」，時或在北京收藏家張允中（1881-1960？，字致和）之手。³⁴ 雖未曉1920年時此畫究竟收藏於何處，若於對日抗戰（1937-1945）爆發前夕尚在北方，前此或即在北京一帶流轉，馬晉有可能得見原作。馬晉此幅〈馬畫〉的改動雖極細微，卻說明了馬晉在1920年代初期，便已不僅是傳移郎世寧既有的馬匹樣稿，而具有自創樣稿、依稿敷色的能力。則馬晉何以能在1920年左右，便能對郎世寧畫風有如此高度的掌握，甚至超越前述的沈振麟與尹少泉等人？在故宮博物院正式成立的1925年之前，一般公共空間裡的複製出版與公開展覽，是否提供了合宜的視覺環境，有助於郎世寧畫風在宮外的傳衍與外擴，並促使其他當代畫家也有能力作郎世寧風格馬畫？為理解這些問題，必須重建1920年代初期與郎世寧相關的出版與展覽等視覺空間，以釐清此時期對郎世寧畫風的仿模情況。

二、故宮博物院成立前公開場域裡的郎世寧畫

檢閱現存故宮博物院成立（1925年）以前公開場域裡的出版品，郎世寧的馬畫實不多見。³⁵ 最早以照相複製手段公諸於世的郎世寧畫作，不是馬畫，而是現藏於大阪市立美術館的（傳）郎世寧〈虎圖〉（圖11）。畫中猛虎立於巨松下，旁綴

32 圖見 Hou-mei Sung, *Gallop through Dynasties* (Cincinnati: Cincinnati Art Museum and Skira, 2022), 89, Cat. 44.

33 聶崇正，〈談郎世寧的非「臣字款」繪畫〉，收入氏著，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，頁266。

34 迪生贈刊，〈宋無名氏繪雙馬圖〉，《北洋畫報》（1936年12月24日），頁3。鎮江市博物院藏〈雙駿圖橫披〉，見楊正宏主編，《鎮江博物館藏明清書畫精粹》（北京：文物出版社，2011），頁146-147。

35 筆者樣本來自上海圖書館上海科學技術情報研究所，《中文期刊全文數據庫（1911-1949）》，第1-11輯，該資料庫母體為上海圖書館館藏。

野卉流泉，乃郎世寧單幅動物畫的常見配置。老虎腳踩陰影，獸毛依身體凹凸改變色澤，根根分明，屬郎世寧典型畫法。唯敷染層次無多，猶見底稿痕跡，不若清宮傳世之郎世寧真跡精工細膩。雖有「臣郎世寧恭畫」款，卻無常見清宮鑑藏印以佐證其製作脈絡，畫絹的品質亦不如宮中常用者緊緻，故今日多不視之為郎世寧真跡。

然而，它最早出現於有正書局 1908 年發行的《中國名畫》第四集，題為「郎世寧松林虎嘯圖」，乃胡劭庵的收藏。³⁶ 胡劭庵即胡祥鏞（字劭庵、劭介，1865-1909），江蘇元和人，時任職於農工商部商業司，係「無聲詩社」發起人，金城 1906 年至同部門任職後亦加入該社。³⁷ 《中國名畫》則是《時報》發行人狄葆賢（1873-1941）於 1908 年所創刊物，以照相複製技術複製私家收藏畫作。³⁸ 在故宮成為博物院、公開清室收藏之前，學者們僅能在文獻史料打轉，難以根據實物研究；³⁹ 《中國名畫》的出版，讓研究者看到一線生機。是以法國漢學家沙畹（Édouard Chavannes, 1685-1918）不憚煩地在《通報》裡將《中國名畫》一至五期的畫目錄出、翻譯，並附上相關二手研究，此幅〈虎圖〉亦在其列。⁴⁰ 伯希和（Paul Pelliot, 1878-1945）日後研究郎世寧等描繪的《平定準噶爾回部得勝圖》版畫時，亦參考之。⁴¹ 《中國名畫》的學術能見度，可見一斑。或也因其在於當時漢學界的知名度，〈虎圖〉隨後收入中村不折、小鹿青雲合著之《支那繪畫史》（1913），作為郎世寧風格的代表，圖版或直接翻攝自《中國名畫》。1915 年

36 〈中國名畫第四集出版〉，《時報》（1908 年 5 月 7 日），頁 4。

37 胡祥鏞之生平，見〈胡祥鏞墓誌拓本〉，中國國家圖書館藏 http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data_418&fid=%E7%AB%A0%E5%B0%881453（檢索日期：2024 年 4 月 19 日）。金城參與無聲詩社事，見秦曾榮，〈湖社月刊百期紀念序〉，《湖社月刊》，100 期（1936.3），頁 2。

38 關於有正書局的《中國名畫》，見 Richard Vinograd, "Patrimonies in Press: Art Publishing, Cultural Politics and Canon Construction and the Career of Di Baoxian;" and Cheng-hua Wang, "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, circa 1908-1917," in *The Role of Japan in Modern Chinese Art: New Perspectives on Chinese Culture and Society*, ed. Joshua Fogel (Berkeley: University of California Press, 2012), 245-272; 273-308.

39 誠如夏德（Friedrich Hirth, 1845-1927）所言：「除非我們能對實際樣本作研究，否則中國藝術史將只侷限在漢學家的學術小圈子。然樣本之取得又何其之難」（筆者中譯）。Friedrich Hirth, "Scraps from a Collector's Note Book," *T'oung Pao* 6:4 (1905), 373-374.

40 Édouard Chavannes, "Review: *T'oung kouo ming houa tsi* 中國名畫集 (Recueil des peintures célèbres de la Chine)," *T'oung Pao* 10:4 (1909), 515-530.

41 Paul Pelliot, "Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine," *T'oung Pao* 20: 34 (Aug., 1920- Aug., 1921): 187.

時，擔任巴拿馬萬國博覽會出品協會名譽經理的沈敦和（1886-1920），委託月份牌畫家周柏生（1877-1955）繪一摹本，攜至博覽會展示，圖錄標示為「摹端甸齋藏本」。⁴² 故胡祥鏞去世後，此畫可能輾轉進入端方（1861-1911）之手。⁴³ 1916年8月起，有正書局復以五彩珂羅版精印，作為單張發行。⁴⁴

故知此〈虎圖〉在廿世紀初期已進入國際漢學研究的視野，收入日人的中國畫史著作，以手繪摹本的形式到國外展出，並以珂羅版單張畫片之姿持續在藝術複製品市場流通，可說是清宮收藏公開前流通最廣的「郎世寧畫」。即使故宮博物院日後系統地出版清宮所藏郎世寧畫作，俞劍華 1937 年出版的《中國繪畫史》仍舊以〈虎圖〉為插圖。⁴⁵ 此畫甚至有小尺幅仿本流傳，如香港藝術館所藏（傳）郎世寧〈猛虎圖〉：其老虎姿態悉仿大阪〈虎圖〉，背景則易為清人松石風格，上有「善孖心賞」、「大風堂長物」印，可知曾為畫虎名家張善孖（1882-1940）藏物，張氏或曾取法於斯。⁴⁶ 〈虎圖〉至遲於 1930 年 3 月進入大阪著名藏家阿部房次郎（1868-1937）手中。⁴⁷ 其圖像成名雖早，流通亦廣，卻不見馬晉臨仿。

除〈虎圖〉外，有正書局又於 1909 年起發行〈郎世寧嬰戲圖大幅〉珂羅版大畫片。畫作係端方收藏，繪三小兒擎旗戲雀。⁴⁸ 雖有單張畫片行世，卻未見載於報刊，今亦無由得知其貌。1914 年蘇州著名畫士顧鶴逸（1865-1930）娶媳，同鄉晚輩、即日後創辦蘇州美專的顏文樑（1893-1988），便遵照顧氏之意「仿郎世寧工筆

42 沈敦和、沈鼎臣監製，《中國新美術品留影美國巴拿馬萬國博覽會陳列》（出版地、年不詳），圖 36。美國巴拿馬萬國博覽會於 1915 舉行，相關研究見周芳美，〈一九一五年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋萬國博覽會美術宮之初論〉，收入《「世變、形象、流風——中國近代繪畫 1796-1949」國際學術研討會論文集》（高雄：高雄美術館，2008），頁 597-624；洪再新著、趙為姪譯，〈愛詩客——推動中國現代繪畫西漸的先行者〉，《新美術》，2022 年 3 期，頁 98-116；Katherine Burnett, "Inventing a New 'Old Tradition': Chinese Art at the Panama-Pacific International Exposition," 《美術史與觀念史》，9 期（2010.4），頁 17-57。

43 然此軸不見於端方的收藏目錄，故存疑。見繆荃孫編，《壬寅消夏錄》，收入《續修四庫全書》，子部藝術類，冊 1090（上海：上海古籍出版社，1995）。

44 〈五彩珂羅版郎世寧松林虎嘯圖大中堂出版〉，《時報》（1916 年 8 月 23 日），頁 1。

45 俞劍華《中國繪畫史》（上海，商務印書館，1937），下集，圖 58。

46 藏品號 XB1992.0152，畫心 56.7×39 公分，裱成單片。感謝香港藝術館館員幫忙辨識「善孖心賞」印。圖見《〈香港〉康樂及文化事務署博物館統一藏品管理系統》<https://mcms.lcsd.gov.hk/Search/search/enquire!searchRecords>（檢索日期：2024 年 4 月 14 日；此僅為搜尋入口，需再自行檢索）。

47 阿部房次郎，《爽籟館欣賞第一輯》（京都：博文堂，1930），冊 3，圖 60。

48 〈又新出珂羅版大畫片兩種〉，《時報》（1909 年 6 月 21 日），8 版。此〈嬰戲圖〉收入端方收藏目錄，繆荃孫編，《壬寅消夏錄》，頁 138。

畫法」繪〈嬰戲圖〉以贈，或即據此畫片而繪。⁴⁹而馬晉對此題材似未嘗留心。

而1914年10月10日正式對外開放的古物陳列所，彙集熱河、奉天行宮所藏文物於一處，其中〈嵩獻英芝〉（圖12，北京故宮博物院藏）、〈萬壽長春〉（圖13，國立故宮博物院藏），以及當時所謂的郎世寧繪〈香妃像〉，即今日收藏於國立故宮博物院的〈清無款油畫像〉（圖14）等三幅，皆與郎世寧有關。⁵⁰古物陳列所最初僅設武英殿一展區，魯迅於開館不久後造訪，留下「殆如骨董店耳」之評價。⁵¹直至1916年文華殿改建為陳列室專陳書畫，太和、中和、保和等三大殿漸次開放，方才吸引眾多遊人參觀。⁵²

〈香妃像〉之公開，最早可見於1916年2月15日至18日的展覽，地點在文華殿東側的傳心殿，與另十三件歷代帝王像同時展出。⁵³在1925年《內務部古物陳列所書畫目錄》中，此作標示為〈油畫無款香妃戎裝像屏〉，然報導中則逕稱之為「郎世寧所繪」。⁵⁴此〈香妃像〉之複製品，至遲於1924年時已見載報刊，並與民國時期對清室宮廷故實的想像合拍，成為眾多郎世寧偽作的張本。⁵⁵

關於〈嵩獻英芝〉與〈萬壽長春〉之公開展示，記載可溯至1918年5月初，時任北京大學畫法研究會導師的徐悲鴻（1895-1953）與賀良樸（字履之，1861-1937）率學員至文華殿參觀。徐悲鴻將當日所見郎世寧〈白鷹〉（即〈嵩獻英芝〉），列為展出最佳作品之一。⁵⁶而《中國名畫》發行人狄葆賢亦於同年冬天赴古物陳列所參觀，提到：「郎世寧寫生有兩幅，其巨幅最精。」依其描述，此巨幅當指〈嵩獻英芝〉，另一幅則為〈萬壽長春〉。⁵⁷狄葆賢之後則於《中國名畫》第25

49 林文霞記錄整理，《顏文樑：現代美術家畫論·作品·生平》（上海：學林出版社，1982），頁162。

50 何煜、謝剛國、吳瀛編，《內務部古物陳列所書畫目錄》（上海：上海辭書出版社，2012），卷6，頁32（總800-801）；卷7，頁89a（總1065）。

51 魯迅，《魯迅手稿全集：日記》（北京：文物出版社，1979），冊1，1914年10月24日，頁228。古物陳列所之開放史，見段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁14-39。

52 段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，頁25。

53 〈陳列所中之四代帝王像〉，《申報》（1916年2月21日），頁6。

54 何煜、謝剛國、吳瀛編，《內務部古物陳列所書畫目錄》，卷7，頁89a（總1065）。

55 筆者所見此像最早之複製品，為梅花館主，〈香妃戎裝小影〉，《大報》（1924年11月27日），頁3。在這之前，對此像之討論皆僅只文字，未附圖片。此「香妃像」之進入郎世寧偽畫，見蔡星儀，〈後門造還是宮裡造——郎世寧海西八珍等偽作引出的問題〉（上），《榮寶齋》，2007年3期，頁208-217；（下），《榮寶齋》，2007年4期，頁210-219。

56 〈畫法研究會紀事第十五〉，《北京大學日刊》（1918年5月10日），頁2。

57 狄葆賢，〈平等閣筆記——文華殿觀畫記（續）〉，《時報》（1919年5月11日），頁13：「飛瀑

期刊登〈萬壽長春〉（題為「清郎世寧花卉 清宮藏」、第27期刊登〈嵩獻英芝〉（題為「清郎世寧珠鷹翠巖 清宮藏」）。⁵⁸然無論是〈香妃像〉或備受讚賞的兩幅郎世寧花鳥，馬晉皆未曾仿效。

在故宮博物院成立之前，除了古物陳列所之外，北京還有些短期的售票展覽會曾展出郎世寧真跡。如1917年為賑濟京師水災，於12月1日至7日假中央公園董事會舉辦第一次京師書畫展覽會。⁵⁹會中一共展出六、七百件書畫作品，其中郎世寧名下作品有四：一為〈瓜陰吠鹿〉，即現藏於瀋陽故宮博物院的郎世寧〈竹蔭西狩〉，時在關冕鈞（1871-1933，字伯珩）三秋齋；⁶⁰一為〈畫乾隆春原閱駿圖卷〉，即今京都藤井有鄰館所藏郎世寧〈春郊閱駿圖〉（圖15），時為金城逍遙堂收藏；此外還有楊蔭孫（曾任北京交通銀行行長）收藏之〈年庚堯像軸〉與〈風景畫軸〉。⁶¹1920年時又為了賑濟陝、豫、冀、魯、晉等華北五省大旱，於11月13日至15日在同一會場開辦第二次京師書畫展覽會，清室內府亦響應參展。展覽會共展出五百餘件書畫作品，多不與第一次重複。其中郎世寧名下的作品有：關冕鈞藏〈瓜陰吠鹿〉（前見）與〈松鶴圖〉（即今瀋陽故宮博物院藏本）；⁶²張弧（1875-1937，字岱杉）藏〈並蒂蓮花〉，應即今日所謂的〈池蓮雙瑞圖〉；⁶³以及馮恕（1867-1948，字公度）所藏〈九鶴圖〉等四幅。⁶⁴

如銀，蒼松滴翠」，故知巨幅為《嵩獻英芝》。

58 筆者參考之《中國名畫》為香港大學圖書館所藏，其第25集為1924年7月初版，以單色珂羅版印〈萬壽長春〉；第27集則為1925年10月第11版，以三色銅版法印〈嵩獻英芝〉。

59 此即陳師曾〈讀畫圖〉（北京故宮博物院藏）所繪盛事。

60 此畫曾出現於報刊，見〈郎世寧瓜陰吠鹿〉，《北洋畫報》（1926年10月2日），頁2。圖見〈清郎世寧竹蔭西狩圖軸〉，瀋陽故宮博物院 http://ft.sypm.org.cn/product_1/32.html（檢索日期：2024年7月21日）。

61 參展書畫見《京師書畫展覽會出品錄》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》（北京：國家圖書出版社，2010），冊18，頁27、53、67。《出品錄》並無圖版。

62 此畫曾出現於報刊，見〈郎世寧畫松鶴圖〉，《北洋畫報》（1926年8月7日），頁2。圖見李理，〈拷貝郎世寧——清代宮廷對郎世寧所繪丹頂鶴的複製應用〉，《紫氣東來——瀋陽故宮博物院院藏繪畫研究》（北京：故宮博物院，2013），頁48。

63 此畫曾出現於報刊，見〈清郎世寧畫並蒂荷花〉，《湖社月刊》，97期（1935.12）頁8。此畫曾於蘇富比2012年秋拍前飽受關注，最終未上拍場，見〈郎世寧《池蓮雙瑞圖》與蘇富比秋拍無緣〉，《新浪收藏》（2012年8月30日）<https://collection.sina.com.cn/pmzx/20120830/172282377.shtml?from=wap>（檢索日期：2024年4月22日）。據聞該作仍由蘇富比高價賣出，見〈帝國藝術2020迎春拍賣會1/19盛大登場〉，《非池中》（2020年1月6日）<https://artemperor.tw/focus/3063?page=0>（檢索日期：2024年4月22日）。

64 參展書畫見《京師第二次書畫展覽會出品錄》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》（北京：國家圖書出版社，2010），冊18，頁110、115、119。《出品錄》並無圖版。

這類展覽會多半每日輪換展品。1917 年時，單日入場券 2 元，全展期七日通行券 12 元；其單日券相當於一併遊覽古物陳列所之武英殿與文華殿展覽的總和，不算便宜。⁶⁵ 雖展品豐富，每日輪展，能仔細品賞的時間著實有限；而觀者衆多，人聲雜沓，摩肩擦踵，要能專心看畫，需下一番決心才行。詞人黃福頤（1880-1946，字芾怡）便記下 1920 年第二次京師書畫展覽第一日的盛況，謂：

地點甚狹，入場者不下二千餘人。……余舉目四顧，滿壁琳瑯。……惜觀者紛集，進退又多不循規定入口出口，以至人聲嘈雜，擁擠不堪。背擦肩摩，幾難駐足。余目力又病近，求看一完全出品首尾而不能。遑云考鑑。寶山空過，敗興而歸。枯坐一燈，懊惱殊甚。⁶⁶

可知觀展人數之多，竟覺有二千餘人之譜，無怪乎難以定神細視，徒生懊恨。幸而黃福頤因友人相招，於第三日再度前往；「是日人數較諸第一日並不減少」，然他「抱定一『時機不再』觀念，無論如何擁擠，如何困難，亦能屏息駐足」，終能「隨處瀏覽，心有所得，逐一筆記」。⁶⁷ 可見這類展覽雖機會難得，欲藉此揣摩古人作畫心法，得有相當的身心準備。對有心學畫者而言固為一飽眼福之機，卻不見得能現學現賣。馬晉是否參與盛會，不得而知；傳世卻可見其臨摹第一次京師書畫展覽會展出的郎世寧〈春原閱駿圖〉（1921 年摹），然亦僅此一件。⁶⁸ 馬晉即以此臨摹之作，參展同年在京舉辦的第一屆日華聯合展覽會（1921 年 11 月 23 日開展）。⁶⁹

〈春原閱駿圖〉又名〈春郊閱駿圖〉、〈春郊試馬圖〉，時在其師金城之手。馬晉之得以摹寫全本，或非憑藉展覽會的契機，較可能源於其與金城的師生之誼。此畫由郎世寧與唐岱（1673-1752 尚在）於乾隆九年（1744）秋日奉敕而畫，繪駿馬十匹（其一為乾隆皇帝座騎），兼寫御容，至遲於 1932 年以前進入京都藏家

65 王子琪、陽燦，〈藝術助賑與兩次「京師書畫展覽會」〉，《中國美術》，2020 年 3 期，頁 38；段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，頁 27。

66 黃芾怡，〈京師第二次書畫展覽會紀盛〉，《繪學雜誌》，2 期（1921 年 1 月 1 日），頁 5149。

67 黃芾怡，〈京師第二次書畫展覽會紀盛〉，頁 5149。

68 華匯中藝 2022 年「迎春深圳精品拍賣會」拍品 107，〈馬晉 1921 年作臨郎世寧、唐岱《清高宗春郊試馬圖》卷〉，《雅昌藝術網》<https://auction.artron.net/paimai-art5197570107>（檢索日期：2024 年 5 月 24 日）

69 鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽會出品目錄』〉，頁 50。

藤井善助（1873-1943）之手。⁷⁰ 金城之子、湖社創辦人金開藩（1895-1946）曾於1934年囑託馮諄（字諄夫，號諄湖，1949年來臺定居嘉義，生卒不詳）臨摹，此摹本現亦為藤井有鄰館收藏。⁷¹ 金開藩1929年於郎世寧畫卷的拖尾上題云：「庚子（1900）拳亂，先君於廠肆得之，今三十年矣。」⁷² 可知該卷已於庚子年為金城所收。然周肇祥1913年還曾在琉璃廠見過此卷，謂「《春原閱駿》圖……索價至五千金」，其值甚至比清代王翬〈臨安山色圖卷〉之三千金還高。⁷³ 是年冬，有正書局出版《郎世寧畫乾隆帝春郊試馬圖小照》單行本畫冊。⁷⁴ 此乃〈百駿圖〉照片面市（1921年）之前，印刷品中僅見的郎世寧馬畫圖像。不久後，上海報刊便出現題詠此畫的詩作，或根據有正書局之畫冊吟成。⁷⁵ 此卷直至1917年方以金城逍遙堂藏品之姿，展示於第一次京師書畫展覽會。其後似乎短暫入藏寶熙（1868-1942）之手，並曾於1923年以其名義在「晉振書畫古物展覽會」上展出。⁷⁶ 然至遲於1928年以前又歸金開藩所有。金氏攜之赴日本東京參加「唐宋元明名畫展覽會」，作為清朝畫的參考品，後收入展覽圖錄《唐宋元明名畫大觀》中。⁷⁷ 1930年復於《湖社月刊》分段刊出。⁷⁸

70 石田幹之助，〈郎世寧伝攷略〉，《美術研究》，10期（1932），頁20。

71 圖見青木茂監修，「『中国の洋風画展』——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本」，頁208-209，圖59。其臨摹緣由見藤井善助，〈有鄰大觀〉（京都：有鄰館，1942），宙冊，該圖版前鉛印弁言（無頁碼）。

72 藤井善助，〈有鄰大觀〉，宙冊，無頁碼。

73 周肇祥著，宋惕冰、趙珩、海波整理，〈琉璃廠雜記〉（北京：北京聯合出版公司，2016），上冊，頁39。王翬〈臨安山色圖卷〉，藏地不明，然神州國光社曾於1909年以珂羅版印行，金城亦有精摹本傳世，見北京榮寶拍賣有限公司2018春季藝術品拍賣會「中國書畫·近現代」拍品871 http://www.n21ce.com:8080/live/livepreview_detail.aspx?a=4916&t=871&v=2（檢索日期：2024年5月26日，連結已失效）。

74 〈廣告：郎世寧畫乾隆帝春郊試馬圖小照長卷〉，《時報》（1913年11月30日），頁4。售價一冊5角，應只是普通的綱目銅版印刷，而非珂羅版精印。石田幹之助謂此單行本乃「中國名畫集外冊」第63。見氏著，〈郎世寧伝攷略〉，頁20。

75 王笠民，〈題郎世寧畫乾隆帝春郊試馬圖長卷小照〉，《歌場新月》，2期（1913年12月25日），頁115。

76 晉振書畫古物展覽會編，〈晉振書畫古物展覽會出品目錄〉，收入王燕來編，〈歷代書畫錄續編〉（北京：國家圖書出版社，2010），冊20，頁312。

77 《唐宋元明名畫大觀》（東京：大塚巧藝社，1929），冊2，頁417。該展覽圖錄再版多次，某些版本未收入郎世寧畫作；筆者所檢閱者係國立故宮博物院圖書館所藏1929（該館著錄為1928年）1月出版的2冊本。關於此展覽，見李佳穎，〈二十世紀初中國古代繪畫的日本展示——以1928年唐宋元明名畫展覽會為中心〉（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2013）。

78 《湖社月刊》自27期（1930.2）至34期（1930.9）刊登此卷。

根據金開藩之描述，金城既得此作，「珍同拱璧，視為平生收藏清畫之冠」，「秘笈深藏，未嘗輕以示人」。⁷⁹馬晉〈春郊試馬圖摹本〉，款署「辛酉（1921）二月」，時其從學於金城，應已有三、四年之久。⁸⁰是年元日，金城才幫馬晉訂定「湛華館潤例」，刊登於《繪學雜誌》。⁸¹其潤格相較刊於同一期的北大畫法研究會導師賀良樸與胡佩衡（1892-1962）毫不遜色，甚至過之。如山水畫堂幅八尺，賀履之要價二十四元，胡佩衡三十元，馬晉則與胡佩衡同價。⁸²金城之看重馬晉，自不在話下。若對照馬晉〈春郊試馬圖摹本〉與原作，亦可見當時有正書局出版之單行本雖已行世，馬晉並未影寫畫冊，故於位置多有差池。馬晉即使未能「對臨」原作，或能得金城出示祕藏，親見該作。

綜上所述，故宮博物院成立前，公開場域中可見的郎世寧名下畫作，包含花鳥（如〈萬壽長春〉、〈嵩獻英芝〉、〈池蓮雙瑞〉、〈松鶴圖〉）、走獸（如〈虎圖〉、〈竹蔭西狔〉）、人物（〈香妃像〉、〈年羹堯像〉、〈嬰戲圖〉），與風景（〈風景圖〉）等類別，涵蓋了中國畫的三大畫科。而存世馬晉 1925 年以前所作的全摹本，僅〈羚羊圖〉、〈春郊試馬圖〉與〈百駿圖〉三種，其積極訪求而學習者，僅有馬畫，以及與馬匹體型較相近的〈羚羊圖〉。其學習郎世寧畫風之初，實以題材為導向，少用心於它類。換言之，馬晉特欲掌握「郎世寧風格」的畫馬訣竅，而非郎世寧畫裡所謂的「西法」。

在當時的視覺環境中，郎世寧的畫作仍相當罕見，不利於其畫風的大規模流行；只有具備特殊社會資本的有心人，如馬晉，方有參考學習的機會。在郎世寧畫作仍極罕見、出版無多的年代，馬晉對「郎世寧樣」的理解，並非來自於真偽難辨的印刷品，而多源於與內府相關的私交人情。因其學習乃以清宮收藏為本，無怪乎與今日之認知相去不遠。就那三幅全摹本而言，馬晉皆有機會目驗原作，亦有樣稿可以遵循；或對臨，或據照相複製品，或得原稿本。馬匹姿態可憑藉

79 藤井善助，《有鄰大觀》，宙冊，〈春郊試馬圖卷〉圖版前弁言與托尾題跋（無頁碼）。

80 此摹本曾發表於《榮寶齋畫譜 141·畫馬部分·馬晉繪》，頁 26-30；即前見「華匯中藝 2022 迎春深圳精品拍賣會」拍品。

81 金城，〈湛華館潤例〉，《繪學雜誌》，3 期（1921 年 11 月），頁 5356。

82 〈賀履之山水潤格〉、〈胡佩衡山水潤例〉，《繪學雜誌》，3 期（1921 年 11 月），頁 5375。針對胡佩衡潤例的分析，見尹彤雲，〈民初北京畫家潤例研究（1911-1937）〉，收入陳瑞林主編，《國畫復活運動與廣東中國畫·國際學術研討會論文集》（廣州：嶺南美術出版社，2017），下冊，頁 255-272。

樣稿精確傳移，敷色技法則需親見原作揣摩。以其觀畫多循私人（如師友借觀）或私下（如透過太監入禁中觀畫）之徑，而非公開展示之途，或能在較私密的空間，趁著親見原作的機會專心剖析、記憶其敷染技法。然又因其年輕，出身平凡，不太可能將作品借回家細觀，其與原畫相遇的時間亦不可能太長，或不見得能完整鉤摹樣稿。是以前述《繪學雜誌》刊載的馬晉〈畫馬〉（圖8），或因手邊缺乏精確樣稿，遂憑記憶略更動了〈雙駿圖橫披〉所見的馬匹型態。

而修改的又不只是〈雙駿圖橫披〉的馬匹造型，馬匹的毛色亦大不同於〈雙駿圖橫披〉，由是可知馬晉將郎世寧的畫法，析分成「樣稿」與「敷色」兩部分來理解。此敷色技法，涵蓋了模擬走獸毛皮於身體凹凸處之亮面與暗面的上色方法，只要掌握依軀體凹凸而敷色的訣竅，則可用「郎世寧式」的敷色技法完成。此「樣稿」與「敷色」分離的「郎派畫」應用概念，遂可靈活結組，搬演郎世寧的畫馬圖式。如1922年第二回日華繪畫聯合展覽會馬晉出品的〈調駿圖〉（圖16），馬匹豐臀長尾，奚官頭戴氈帽，蓄八字鬚，穿毛襖子，俱為今日所認知的「郎世寧樣」。然人、馬的確切姿態，俱不見於現存已知的郎世寧畫作，應為其創稿。⁸³而即使自行創稿，登載於報刊的黑白照片依舊能傳達出某種渾圓豐肥的「郎世寧樣」，可見馬晉對郎世寧畫風的掌握程度之高。無怪金城為廿歲出頭的他所訂定的潤例，取價毫不遜於較他年長、更有名氣的賀良樸與胡佩衡。

「湛華館潤例」所載仍以山水畫為主，「走獸」則照山水例減半；顯見馬晉「出道」之初，未嘗以畫馬為職志，亦未決定以「郎世寧法」行走天下。金城曾謂：「民國初年，一般無知識者，對於外國畫極力崇拜，同時對於中國畫極力摧殘」，顯然頗在意「外國畫」對「中國畫」所造成的壓力。⁸⁴不禁教人好奇金城及其所領導的中國畫學研究會，究竟如何看待郎世寧以及馬晉對郎世寧馬畫的癡迷追索？郎世寧法，如何能稱得上古法？

83 見〈馬晉筆調駿圖〉，《美術畫報》，45編8卷（1922年6月3日），無頁碼。圖見東京文化財研究所，〈《美術畫報》所載國版データベース〉<https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/215941.html?s=%E9%A6%AC%E6%99%8B>（檢索日期：2024年7月6日）。款署「壬戌（1922）二月北平馬晉畫」。第二回中日繪畫聯合展覽會在1922年5月2日至15日舉行，鶴田武良，〈日華（中日）繪畫聯合展覽 について——近百年來中國繪畫史研究 七〉，《美術研究》，383號（2004.8），頁9。關於中日繪畫聯合展覽會之研究，見阮圓，〈展覽會與中日外交〉，《撥迷開霧——日本與中國「國畫」之誕生》（臺北：石頭出版社，2019），頁115-130。

84 金城，《畫學講義》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：鼎文出版社，1972），下卷，頁742。

三、「古法」與「郎法」

因有感於新文化運動後，「畫家爭尚西法，……古人精意，日就漸減」，金城、周肇祥得當時北洋政府大總統徐世昌支持，於1920年5月29日成立中國畫學研究會。⁸⁵該會以「精研古法，博采新知」為宗旨，傳承畫學，存亡繼絕，可謂學校體制之外的繪畫傳習所。⁸⁶「教員以著名古畫示學生，指示筆法；學生則以所作之畫呈諸教員，予以批評」，且不收取會費。初時甚至額定30名發與津貼，至1926年已漸增至百餘人。⁸⁷名義上雖以周肇祥為會長，然金城在世時，報刊所見有關中國畫學研究會的各種報導，皆以金城為核心，甚至標舉畫會之成長，「尤得力於金會長循循善誘之功」，可見其影響力。⁸⁸故可將金城視為實際領導中國畫學研究會的靈魂人物。⁸⁹

金城原名紹城，字鞏伯、拱北，號藕湖，浙江吳興南潯人。其家以生絲貿易致富，其父「怵於世變」，將之送往英國倫敦大學國王學院（King's College, London）學習。他藉留學之便，壯遊十國（1902-1905年）。歸國後奉派赴外考察獄政，復遊歷十八國（1910-1911年），對海外之博物、美術等文化事業多所留意，「凡經美術院博物館，輒流連不忍去」。⁹⁰民國時期古物陳列所之設，實得力於金城之倡議。⁹¹金城1906年起任官北京，因具新學背景，又擅書畫篆刻，頗受

85 〈金拱北先生事略〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁3。其成立與新文化運動之關係，見李倩，〈審時之作：陳師曾《文人畫之價值》為何發表於1921年？〉，《書畫藝術》，2023年3期，頁92。筆者所使用的《湖社月刊》（天津：天津古籍出版社，2005），其1-10期、11-20期合刊本身的出版時間不詳，然其內容原應發表於1927年11月至1928年9月（1-10期），與1928年10月至1929年7月（11-20期），下文不再贅述。

86 王宸昌，《中華民國三十七年中國美術年鑑》（上海：上海市文化運動委員會，1948），頁史16。中國畫學研究會相關研究甚多，如雲雪梅，〈金城和中國畫學研究會〉，《美術觀察》，1999年1期，頁59-62；蕭瑋文，〈金城研究〉（香港：香港中文大學藝術史博士論文，2001），頁95-111；邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉（臺北：國立歷史博物館，2007），頁37-41。呂鵬，〈湖社研究〉（北京：文化藝術出版社，2009），頁26-51。

87 〈中日繪畫展覽會將在日本舉行〉，《新聞報》（1926年6月4日），頁12。

88 〈藝壇環錄：中國畫學研究會〉，《晨報星期畫報》，2卷94期（1927年7月31日），頁2-3。

89 關於中國畫學研究會會長的問題，見呂鵬，〈湖社研究〉，頁29-30；阮圓，〈展覽會與中日外交〉，頁118-119。

90 〈金拱北先生事略〉，頁2；邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，頁17、27-28、33-34。

91 邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，頁32-34；陽燦，〈以金城為中心考察古物陳列所與北洋政府的關係〉，《南京藝術學院學報（美術與設計）》，2022年2期，頁48-49。

京中名流歡迎，因得在近代中國國體與政體劇烈轉換之際，仍能步武傳統士夫畫家的畫業路徑（如董其昌〔1555-1636〕），藉仕途之便結交達官碩彥，遍窺私家收藏，是以畫藝日進，畫名日隆。⁹² 他於民國元年左右集資在北京琉璃廠開設古玩店博韞齋，雖未親自出面經營，此渠道想必增加其書畫過眼之機。⁹³ 前述周肇祥1913年在某古董商處見到的〈春原閱駿圖〉，不無可能即是在博韞齋所見，因據金開藩所言，該卷在庚子拳亂時已入金城之手。

而金城致力於中國畫學之教育傳承，或受了北大畫法研究會之啓發。1919年舊曆年間，北京大學舉辦遊藝大會，設有「古書畫部」與「書畫部」展覽，金城不僅出借其古書畫收藏，還以己畫參展。⁹⁴ 旋受邀至北京大學畫法研究會演講，講稿並登載於該社團發行的《繪學雜誌》。⁹⁵ 該雜誌自第二期（1921年1月）起開始刊登金城畫作，同期亦刊出馬晉作品。當金城創立中國畫學研究會時，創始會員包括北大畫法研究會之「本國畫組」導師，如陳師曾與賀良樸等，可見兩會關係密切。北京大學畫法研究會由導師開班授課的方式，想必給了金城教學上的靈感。

因其留學英國的背景，金城在同儕眼中總帶了點洋味兒。⁹⁶ 他雖是廿世紀初較早親見歐洲經典畫作的人，卻反而能珍視中國畫的價值。他以爲就畫史的發展來看，中、西畫殊途同歸，俱由工筆轉爲寫意，足知「今人見西人油畫之工，動詆中國之畫者，尤偏執之言」。⁹⁷ 而中國畫學研究會之所以成立，亦是鑒於「當代風行西畫，古法寢湮」的危機感而起。⁹⁸ 然何者是「古法」？以「海西法」、「洋法」著稱的郎世寧，算嗎？⁹⁹

92 〈金拱北先生事略〉，頁2；陳寶琛，〈清故通譯大夫大理院推事金君墓誌銘〉，《湖社月刊》，21期（1929.8），頁4-5；袁榮法，〈金北樓先生家傳〉，收入金城《十八國遊歷日記·藕廬詩草》，沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊續輯》（臺北：文海出版社，1975），輯21冊205，頁2。

93 蕭璋文，〈金城研究〉，頁89-90。

94 〈大學大遊藝會〉，《民國日報》（1919年2月4日），頁6。

95 金紹城，〈金拱北講演錄〉，《繪學雜誌》，3期（1921年11月），頁5349-5352。此文後以〈北樓論畫〉之名，刊登於《湖社月刊》，1-10期合刊，頁16-20。

96 凌叔華，〈回憶一個畫會及幾個老畫家〉，《時與潮文藝》，1卷3期（1943），頁25。

97 因其參觀比利時美術館時，發現西人「新畫漸趨淡遠一路，與從前油畫之縝密者不同，特與中國畫相近」，金城，《十八國遊歷日記·藕廬詩草》，頁180，轉引自邱敏芳，《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》，頁118。

98 陳寶琛，〈清故通譯大夫大理院推事金君墓誌銘〉，頁5。

99 此二用語分別出自（清）胡敬，《國朝畫徵錄》，頁18；與（清）阮元撰，錢偉彊、顧大朋點校，《石渠隨筆》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁147。

學者雲雪梅以爲中國畫學研究會所謂「精研古法」之「古法」，雖「以宋元爲代表」，卻也概括了「整個古代繪畫傳統」，不限於「某朝某代，某家某派，更不是當下的某人某師」。因此金城聽任學生選擇古法，而未若董其昌般，區分何者當學、何者「非吾曹當學」。¹⁰⁰ 又因馬晉見容於畫會，或可據此推測「在金城看來，揉合中西的郎世寧也是傳統的一部份」。¹⁰¹ 然而，「郎世寧法」何以能見容於中國的傳統？只因以傳統材質作畫嗎？是否具有更深層的理論基礎？而馬晉之仿效郎世寧法，是否也暗合於金城的畫學理論？

金城傳世的著作中，從未直接表示對郎世寧的看法；然自其收藏行爲而觀，可知他不僅不排斥，甚至相當欣賞郎世寧的畫作。金城除了將郎世寧〈春郊閱駿圖〉「視爲平生收藏清畫之冠」以外，還藏有一幅郎世寧〈花鳥圖〉，在 1922 年東京第二回日華繪畫聯合展覽會上作爲參考品展出，圖片登載於《美術畫報》。¹⁰² 該期雜誌刊出日本畫家渡邊晨畝（1867-1938）所撰〈郎世寧の藝術〉，歷數自己曾寓目的郎世寧畫作，極言郎氏畫作折衷東西洋的畫風。¹⁰³

金城對馬晉青眼有加，或亦與郎世寧有關；二人訂交，似乎不盡然純屬巧合。馬晉雖是因鄰居于海亭之介紹而於 1917 年拜入金城門下，然該年恰逢第一次京師展覽會，郎世寧〈春郊閱駿圖〉在此第一次公開展出。馬晉有可能因爲得知金城擁有此作而央求引介；金城亦可能因爲欣賞郎世寧畫作，而看重馬晉學習郎法的天份，收之爲徒。金城對馬晉可謂提攜備至。他促成馬晉作品刊登於《繪學雜誌》，爲馬晉制定不亞於胡佩衡畫價的潤格，1922 年還攜之南游半載，歸南潯，游申、蘇，將之介紹給江南名家，並出家族收藏供其臨摹。馬晉〈臨仇英江南春圖〉、〈臨新羅山人山水冊頁〉（1922）、〈臨文徵明九歌圖〉（1923）、〈臨趙氏三代人馬圖〉（1924），俱爲臨摹金氏收藏之作。¹⁰⁴ 馬晉又曾摹寫當時收藏於古物陳列

100（明）董其昌，《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1968），冊 4，頁 2096。

101 雲雪梅，〈中國畫學研究會的美術教育〉，收入潘耀昌編，《20 世紀中國美術教育》（上海：上海書畫出版社，1999），頁 49。

102 〈郎世寧筆花鳥圖〉，《美術畫報》，46 編 2 卷（1922 年 12 月 15 日），無頁碼。圖見東京文化財研究所〈《美術畫報》所載國版データベース〉<https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/216004.html?s=%E9%83%8E%E4%B8%96%E5%AF%A7>（檢索日期：2024 年 7 月 6 日）。

103 渡邊晨畝，〈郎世寧の藝術〉，《美術畫報》，46 編 2 卷（1922 年 12 月 15 日），頁 18-19。

104 前二幅之論，見薛永年，〈馬晉先生及其繪畫〉，頁 2。金城亦作〈臨文徵明九歌圖〉（1922 年 11 月），較馬晉之摹本早；馬晉若非親見原作，便是臨仿金城摹本。金城本見保利拍賣 2023 年 10 月 6 日「中國書畫專場」拍品 483，〈金城臨文徵明九歌圖〉<https://www.polyauction.com>。

所的金代武元直〈赤壁圖〉（時作北宋朱銳〈赤壁圖〉）。¹⁰⁵ 古物陳列所當時雖已對外開放，卻以「禁止攝影和筆記」的惡名著稱。¹⁰⁶ 金城在內務府任職時卻能「日攜筆研，坐臥其側，累年月臨摹殆遍」，可知與一般人有殊。¹⁰⁷ 時人往往提及金城將古物陳列所之畫作借出以供學生臨摹之事；馬晉之臨武元直〈赤壁圖〉或亦屬此。¹⁰⁸ 論者甚至謂當時臨摹〈赤壁圖〉者，「多從馬君此幀傳摹」。¹⁰⁹ 或許亦是透過金城的社會資本，馬晉得以見到私人收藏的〈雙駿圖橫披〉。是知馬晉臨習的對象遍及元、明、清諸名家，風格從細筆白描到青綠山水，題材含括人物、山水、走獸等，未嘗專習。故前述馬晉早年潤例（1921），實不以馬畫為號召。

金城對馬晉的提携，不只在提供讀畫、臨摹的機會，更為他創造許多提高聲望的機會。大村西崖第一次來華時（1921 秋），馬晉便是金城所介紹的當代畫人之一。¹¹⁰ 1921 年在北京舉辦第一次日華展覽會時，馬晉即出品六件，包括其臨摹的郎世寧〈春郊閑駿圖〉與〈松石羚羊〉等圖。¹¹¹ 第二次日華展覽會時，時年 23 歲的馬晉，亦出品八件作品。¹¹² 前述〈調駿圖〉更被選入《美術畫報》的卷首圖版以珂羅版印刷，是登載的畫人中最年輕的。¹¹³ 該期「圖版解說」稱馬晉的〈調駿

hk/tc/lot/FIGURES-IN-THE-STYLE-OF-WEN-ZHENGMING（檢索日期：2024 年 5 月 27 日）。馬晉〈臨趙氏三代人馬圖〉所摹原件現藏 Yale University Art Museum（Accession Number: 1954.40.2），上有朱文「金鞏伯精鑒印」，故知為金城所有。圖見「The Three Horses,」Yale University Art Gallery, accessed May 27, 2024, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/15605>。此處所言馬晉所作摹本，圖見《中國近現代名家畫集——馬晉》，頁 10-21、24-27。

105 馬晉至少臨過二次：第一次作於 1923 年，見鴻文，〈伯逸赤壁圖〉，《晨報星期畫報》，1 卷 39 期（1926 年 6 月 13 日），頁 2。第二次則作於 1924 年，圖見《中國近現代名家畫集——馬晉》，頁 28-29。兩本並不相同。

106 顧頡剛，〈古物陳列所書畫憶錄（并序）〉，《現代評論》，1 卷 19 期（1925），頁 12-13。

107 陳寶琛，〈清故通譯大夫大理院推事金君墓誌銘〉，頁 5。金城亦曾在其與俞明合作的〈持畫美人圖〉題云：「丙辰、丁巳之間，見內廷所藏名跡不下數百幅」，可知其事約在 1916、1917 年間。引自邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，頁 98。

108 張朝輝，〈湖社始末及其評價〉，收入炎黃藝術館編，〈近百年中國畫研究〉（北京：人民美術出版社，1996），頁 131。金城有同一作品臨摹兩次的「二次摹」現象，一為師古，一為教學，故馬晉之作亦可能為臨摹金城摹本的再摹本。見邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，頁 64-65。

109 鴻文，〈伯逸赤壁圖〉。

110 大村西崖著，吉田千鶴子編，〈西崖中國旅行日記〉（東京：株式會社ゆまり書房，2016），頁 12、60-61。

111 鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽 出品目錄』〉，頁 50。

112 鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽 出品目錄』〉，頁 52。

113 《美術畫報》，45 編 8 卷（1922 年 6 月 3 日）。其餘諸人為金城、陶蓉（1870-1925）、管平（1897-1967）、周肇祥、陳年（1876-1970）、陳衡恪、徐世昌、顏世清（1873-1929）、吳昌碩

圖〉是幅用筆極細緻，以洋畫方式施加濃厚色彩的寫生風畫作。¹¹⁴ 同期署名「讀畫子」的評論，則稱其參展的〈柳蔭五馬〉、〈春郊散牧〉等作品，能以極細緻的寫生筆法自在地描寫，復施以水彩畫般的色彩，見之宛若西洋畫，卻又帶有濃濃的中國風味。¹¹⁵

畫評家在馬晉作品中看到了「寫生」與「中國風味」的混融，一如渡邊晨敏在郎世寧身上看到了東、西洋的「折衷」。實日人在郎世寧身上，也看到了本國畫史的軌跡。中村不折與小鹿青雲合撰的《支那繪畫史》，便謂郎世寧之作「宛若我司馬江漢者」。¹¹⁶ 則中國人除了在郎世寧畫作中看見洋法，又看到了什麼與本國畫史有關之處？

由於清代畫學著作多以郎世寧來論「海西法」或「洋法」之得失，或可自清人對西洋畫的看法，反推中國對郎世寧的在地認識。自十八世紀以降，中國實將西洋畫析分為「遠近」與「陰陽」兩方面來理解。前者與空間相關，指在二維平面營造三維、可依序深入的空間，如透視法之應用；後者與光源相關，指為摹寫物體因受光面之不同所形成的陰影凹凸等，重在表現物象的立體感。此二者看似密不可分，然在中國「接受」西洋畫的過程中，卻不見得同時並存。如乾隆皇帝令郎世寧與如意館畫師合作的〈畫白猿〉（圖 17），背景並無透視法所形成的深入空間，而白猿卻仍立體鮮活。¹¹⁷ 可知「陰陽」與「遠近」在中國方的操作裡，不見得共存。論者亦常囿於所見，於討論時不必然盡取二者。如義大利傳教士利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）攜來銅版鑄印的天主聖母像，遂針對西洋畫之凹凸效果議論；而十八世紀詞臣畫家鄒一桂（1686-1772）或因在宮中行走多見通景畫，則特言勾股遠近。¹¹⁸

（1844-1927）。

114 〈口繪の解説〉，《美術画報》，45 編 8 卷（1922 年 6 月 3 日），頁 114。

115 讀畫子，〈所感——日華聯合展覽會を觀て〉，《美術画報》，45 編 8 卷（1922 年 6 月 3 日），頁 125。

116 中村不折、小鹿青雲，《支那繪畫史》（東京：玄黃社，1913），頁 198-199。司馬江漢（1747-1818）為日本江戸時代以西洋方法作畫的畫家。

117 石守謙，〈石濤、王原祁合作蘭竹圖的問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨出版社，1996），頁 358-359。

118 利瑪竇之論，見（明）顧起元，《客座贅語》（1617 年成書，南京：南京出版社，2009），卷六，頁 167：「吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。」（清）鄒一桂，《小山論畫》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：鼎文出版社，1972），下卷，頁 806：「西洋

此分殊在二十世紀初時尚可窺見。論「遠近」者有林紓（1852-1924）《春覺齋論畫》，謂：「西人畫境，極分遠近」、「西人之畫分遠近處，與吾國古名家不同」。¹¹⁹論「陰陽」者，則有流寓山東濟南的蒙古族畫家松年（1837-1906），云：「西洋畫工細求酷肖，賦色真與天生無異。……所以分出陰陽，立見凹凸」。¹²⁰無論林紓或松年的言論，皆早於康有為正式出版《萬木草堂藏畫目》（1918）時，俱在其提出以西洋畫為「寫形」、為「進步」的觀點之前，或能代表前此對西洋畫的接受狀況。據此亦可見當時「中畫／西畫」之辨，除了康氏的主張以外，實還有其他可能的論述。¹²¹

側重以「陰陽」論西洋畫的松年，甚至將西洋畫放入中國畫的範疇來討論。他雖承認「西洋畫工細求酷肖」，然說穿了還是脫不去中國原已在使用的「皴染烘托」技法，只不過是依照物象的陰陽起伏來施展罷了，並無秘訣：

細細觀之，純以皴染烘托（原文作「託」）而成。……不知底蘊，則喜其功妙，其實板板無奇。但能明乎陰陽起伏，則洋畫無餘蘊矣。中國作畫，專講筆墨勾勒，全體以氣運成，形態既肖，神自滿足。¹²²

而因西洋畫不講求筆法，毫無餘韻，不似中國畫以筆墨勾勒、「以氣運成」，故謂：「洋法不但不必學，亦不能學，只可不學為愈」。¹²³此論除了批評西洋畫無筆無韻，更重要的是將西洋畫之技法納入中國畫的範疇，不但無須特意學習，更可以中國畫的鑑賞標準來品評。如他自「工細」的角度看西洋畫，云：「古人工

人善勾股法，故其繪畫于陰陽遠近，不差鎔黍。……布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進」。關於清宮通景畫研究，見 Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces* (Seattle: University of Washington Press, 2015).

119 林紓，《春覺齋論畫》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：鼎文出版社，1972），下卷，頁 639、686。

120（清）松年，《頤園論畫》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：鼎文出版社，1972），下卷，頁 623。關於松年生平，見關和璋，〈蒙古族畫家松年先生評傳〉，《內蒙古社會科學》，1981 年 3 期，頁 170-174；魏敬群，〈流寓歷下的蒙古族畫家松年〉，《春秋》，2018 年 2 月，頁 45-47。松年畫作，見朱萬章〈「鹿」的圖像隱喻——松年「追歡得祿圖」考〉，《美術大觀》，2022 年 9 期，頁 99-105。

121 林紓之《春覺齋論畫》雖於 1935 年才刊印成書出版，民國初年已見於京中報刊，1916 年即出現評論，見顧廷龍，〈《春覺齋論畫》跋〉，收入林紓，《春覺齋論畫》，頁 690-691；其評論見鵬雛，〈雜論〉，《民國日報》（1916 年 10 月 7 日），頁 12。而松年《頤園論畫》作於 1897 年，見松年《頤園論畫》，頁 602。

122 松年，《頤園論畫》，頁 623。

123 松年，《頤園論畫》，頁 623。

細之作，雖不似洋法，亦係纖細無遺，皴染面面俱到，……可謂工細到極處矣，西洋尚不到此境界，誰謂中國畫不求工細耶？只不過今人無此精神氣力，動輒生懶，乃云寫意勝於工筆」，則是將西洋畫「比擬」、甚至「視為」工筆畫來批評了。

松年的《頤園論畫》作於 1897 年，亦曾散見於報刊。1925 年，畫家兼美術史家俞劍華（1895-1979）自松年弟子、濟南畫家關松坪（1895-1938）處借得全本，遂石印百本行世。俞劍華亦濟南人，雖未及親炙松年，然知其「名滿齊魯，幾於婦孺皆知」。¹²⁴ 俞氏 1920 年赴北京，從陳師曾習畫，結識蕭瑟（1833-1944）、胡佩衡等中國畫學研究會的核心人物，或亦共享某些畫學理念。¹²⁵ 他致力於畫史論著的搜羅、點校與出版，相當重視〈頤園論畫〉。除 1925 年將之石印出版外，復將之收入其編纂的《中國歷代畫論大觀》（原出版於 1935 年），節錄至其所輯錄的《中國畫論類編》（初版於 1957 年），還曾親自批校《頤園論畫》，交付上海巽社所發行的金石書畫雜誌《鼎鑾》，與原文一起分期刊登。¹²⁶ 故知在康有為《萬木草堂藏畫目》出版後，松年的看法依然流通南北，有其普及性。

在畫論上固可見「洋法」與中國畫「皴染烘托」的會通之處，在實際的操作上亦可窺見此在地理解。如清宮如意館最後一位司匠長屈兆麟（1866-1937）留下一套《仿郎世寧花卉冊》（國立故宮博物院藏），每一筆的位置與用色皆極力仿效原作，唯妙唯肖。然細觀之，可發現其並未注意到造型與光影間的關係。如〈麻雀稷穗〉一開，便未繪出門雀搏擊時在彼此身上所投射的暗影（如喙部之陰影，圖 18）；可知臨摹時，屈兆麟實未嘗融入立體與光影的觀念。¹²⁷ 根據其孫屈祖明的描述，屈兆麟因工筆畫的造詣深湛，每年均奉旨臨摹幾件郎世寧的畫作，而「仿郎世寧的畫需要有上好的絹，從德國進的好顏料，充裕的時間和安靜的環境」。¹²⁸ 凝神專致，近乎苦行。由於未曉立體與光影之間的關係，其臨摹想必是將郎世寧畫作「轉譯」為筆與色的交織總集，一筆一道、亦步亦趨地臨摹。是乃將郎世寧

124 俞劍華，〈《頤園論畫》跋〉，收入松年，《頤園論畫》，頁 625。

125 周積寅，〈俞劍華年譜〉，《南京藝術學院學報（音樂與表演版）》，1984 年 3 期，頁 70。

126 祝童，〈從《頤園論畫》批跋論俞劍華早期中國畫學〉，《天津美術學院學報》，2023 年 1 期，頁 33-38。俞劍華所批跋之《頤園論畫》，刊於《鼎鑾》第 30 期（1926 年 6 月 3 日）至 44 期（1926 年 9 月 12 日）。

127 劉宇珍，〈清屈兆麟仿郎世寧花卉〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》（臺北：國立故宮博物院，2015），頁 94。

128 屈祖明，〈晚清如意館畫家屈兆麟〉，《紫禁城》，1993 年 3 期，頁 23。

的筆法，視作「皴染烘托」來執行，故亟需工筆畫的縝密技巧，其成就亦堪稱為「工筆畫」之一種。而以傳統工筆畫的技藝臨摹郎世寧，郎世寧的風格亦因之而「筆墨化」。

正在於有會通之處，郎世寧的風格才可能成為「傳統」。金城學古雖不捨一法，在學習上卻提倡以「工筆」為先。他幼嗜丹青，卻無一師承，僅以「臨摹」為學畫之法門。¹²⁹ 其存世精心摹寫、近似複製的作品即有五十餘件之多，佔已知金城畫作總數約百分之十左右。無論宋、元、明、清，還是文人、院體等大家，皆為臨習的對象。¹³⁰ 無怪乎學者以為中國畫學研究會所倡議的「古法」，涵蓋性極高。然在入手方面，金城則以為「能工筆者，學寫意而不難；專寫意者，求工筆而匪易」，故以「工筆」為畫學正宗。¹³¹ 金城推崇工筆畫的主張在當時廣為人知。青少年歲月在故都北平度過的前《北洋畫報》編輯童軒孫（1910-1993），便曾被父親領著找金城學畫，冀能「好好由工筆入手」。沒想到金城一聽到他已自行胡亂學著齊白石，便說：「既已學上齊白石，就不必到我這裡來學了！」金城對工筆畫的執念，隱然成為某種門戶之見。¹³² 編撰《近現代書畫名家選介》的胡豈凡（1919-?），更誤以為中國畫學研究會之設，乃是鑒於畫壇盛行「簡易」之風（「即今之所謂『寫意畫』」），「如在畫界根植下去，前人精工繪製之圖畫……會江河日下，難免不久失傳」，故而創會。¹³³ 可見金城倡議工筆畫的立場昭然，且與當時畫壇所謂的「寫意之風」明顯頡抗。

金城雖未曾明示當自「工筆畫」的角度來理解郎世寧風格，實則積極鼓勵學員臨習郎世寧風格。他曾借郭葆昌（1867-1942）所藏金廷標〈青羊圖〉與〈火雞圖〉來攝影，以作為學生稿本之用。¹³⁴ 金廷標之作，乃乾隆二十五年（1760）奉

129 〈金拱北事略〉，頁2。

130 邱敏芳，《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》，頁43。邱氏於2007年時掌握了430餘件金城的作品，至2012年時增至500餘件。見邱敏芳，〈畫無新舊、汲古創新——金城繪畫藝術特色探釋〉，收入《中國近現代畫家——金城畫集》（天津：天津人民美術出版社，2012），頁3。

131 金紹城，〈金拱北講演錄〉，頁3。

132 童軒孫，〈昔日舊京畫壇景象〉，《文化城故事》（臺北：傳記文學出版社，1972），頁16-17。童軒孫生平，見《國家人權記憶庫》<https://memory.nhrm.gov.tw/TopicExploration/Person/Detail/3938?Year=1940>（檢索日期：2024年6月2日）。

133 胡豈凡，〈愛國畫家金拱北〉，收入《金北樓先生畫集》（臺北：中華書畫出版社，1976），無頁碼。原刊於《中央月刊》，8卷5期（1976.3），頁124-128。

134 〈清金廷標馬雞〉，《湖社月刊》，31冊（1930.6），頁8：「此幅與本期封面青羊圖，長七尺餘，

旨照郎世寧所繪尺寸而臨摹。¹³⁵ 畫上動物的風格極似郎世寧，致有學者以爲此二畫雖款署金廷標，畫中動物卻爲郎世寧所繪。¹³⁶ 顯見郎世寧風格確爲金城主動課徒的風格之一。馬晉之學習郎世寧並非優容的結果，實受到正面的鼓舞。存世亦有馬晉臨仿〈青羊圖〉（1926年以前）與〈火雞圖〉（1930年款）的摹本。¹³⁷

自國立故宮博物院所藏〈民國馬晉畫馬金城補圖〉（購畫938，圖19），則可見金城之有取於郎世寧者，亦在其與中國畫可會通之處——「陰陽」。此幅由馬晉於1922年以郎世寧風格畫馬，肌骨凹凸，柔毛畢現，復由金城於1925年以青綠風格補上山水背景。雖前景樹大、遠景山小，卻不見明確的消失點，並無單點透視法的運用。此合作結構近於郎世寧與清宮畫人之合作（如〈畫白猿〉，圖17），取西法狀物之「陰陽」，不取其空間透視之「遠近」。而在執行上，「陰陽」之法不外乎是松年所謂的「皴染烘托」；此乃中國工筆畫本具之技法，不假外求。

即使金城未曾闡發郎世寧畫作與工筆畫的關係，自馬晉日後的敘述，亦可見馬晉實自中國「工筆畫」的角度來理解郎世寧，視其畫爲「中國畫」之一支。他首先在〈談畫馬〉（1947年）一文云：

郎世寧尤精畫馬，其馬一脫我國固有之法規，完全以真馬爲寫生之藍本。……其秘訣，形體輪廓而外，更注重光線陰影，但光影不似西法之顯豁而已，毛色茸茸之處，多採渲染法，後再加繪細毛，視之茸然隆起若真馬然。此法傳入中土後，頗與我國畫界開一新途徑，而爲愛好者所稱道。¹³⁸

均係金廷標生平得意之作。曩北樓先生向郭世五君借來拍照爲諸學生作稿本者。」「馬雞」爲「霍雞」或「火雞」之誤。關於金城向友人商借藏品以臨摹事，見陽燦，〈以金城爲中心考察古物陳列所與北洋政府的關係〉，頁50。

135 鞠德源等編，〈清宮廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年〉，頁66。檔案中之「霍雞」，乃「火雞」之誤。

136 金廷標所繪〈青羊圖〉，見邱士華，〈清高宗「集大成」訓練課程——複製《青羊》〉，《故宮文物月刊》，268期（2005.7），頁24-35。金廷標所繪〈火雞圖〉，見聶崇正，〈郎世寧、金廷標合畫的火雞圖〉，《紫禁城》，2017年2期，頁65-81。聶崇正以爲二幅款署金廷標的作品，畫上動物實皆郎世寧所繪。筆者贊同邱士華的風格分析，認爲二畫應由金廷標獨力完成。然聶崇正之看法，適足以證明畫中動物與郎世寧畫風極爲相近，致讓人誤以爲出自郎世寧之手。

137 馬晉摹「青羊」，見〈馬雲湖壽金北樓先生畫羚羊〉，《湖社月刊》，100期（1936.3），頁29，此幅當作於金城1926年辭世前。另一件「青羊」，見〈雙羚羊〉，《中國近現代名家畫集——馬晉》，頁39，作於1927年。馬晉摹「火雞圖」，見〈名畫家馬湛如繪火雞圖〉，《北洋畫報》（1930年6月7日），頁3；同圖又見於《藝林月刊》，30期（1932.6），封面，庚午（1930）春作。

138 馬晉，〈談畫馬〉，《天津民國日報畫刊》（1947年4月23日），頁2。

明確表示郎世寧在渲染之法上加繪細毛，實乃為「我國畫界」（筆者強調）開一新的途徑；換言之，馬晉將郎世寧的畫當作是「中國畫」，故其畫法才被視為對中國畫有貢獻。日後馬晉在《怎樣畫馬》一書中更直接將郎世寧的畫馬方法，歸類為「中國繪畫幾種畫馬的方法」（筆者強調）之第三類「渲染法」：

像郎世寧和艾啓蒙等的畫馬方法，大都用渲染法來表現的。他們注意物體的陰陽——光暗，用色渲染出物體因受光而顯現出的凸、凹，但他們並不過分強調明暗，這是一種用西法結合國畫的方法，是色比線佔的比重稍強。所以他們的畫立體感較強，使人看起來，感覺很真實，栩栩如生。¹³⁹

與第一類「勾勒法」——如李公麟之「以線為主」，或第二類「勾勒渲染法」——如趙孟頫、任仁發之「線與彩並重」相較，郎世寧所代表的第三類「渲染法」則是「色比線佔的比重稍強」，故具立體感，栩栩如生。¹⁴⁰ 馬晉更進一步解釋道：

這種方法是先以淡墨刻劃出物體輪廓，再以淡墨渲染、逐步加深，然後，以色彩逐層逐層的渲染，至合度為止。這時，開始用淡墨所鈎出的輪廓已經消失，最後，以顏色——根據馬的顏色（略深一點的原色）——求馬的質感，用碎筆畫身毛和鬃毛。碎筆就是把筆毛劈開。……這樣在馬的身體上逐步逐層去畫。¹⁴¹

他認為郎世寧「這種撕毛法與唐、宋的畫馬方法是區別很大的」，並視之為中國傳統畫馬方法的一大突破，以為「這是在勾勒法和勾勒渲染法上又前進了一步」。¹⁴² 藉著解釋所謂郎世寧的「渲染法」，馬晉將其所領悟到的郎世寧畫法，系統地析分為一套有步驟、有終始，可以重複操作的工序，且用中國工筆畫既有的筆法即可施行，無須另外學習解剖與素描；只要有心，都可以掌握。

139 馬晉，《怎樣畫馬》，頁8-9。該書〈寫在前面〉一章，討論中國繪畫的分科，故知馬晉所傳授之畫馬技法，係針對中國繪畫而言。

140 馬晉，《怎樣畫馬》，頁7、8。

141 馬晉，《怎樣畫馬》，頁9。

142 馬晉，《怎樣畫馬》，頁9。

四、破解郎世寧

在金城의 鼓勵下，馬晉成功以工筆畫技法解碼郎世寧畫馬之祕。其成功除得力於透過私人關係研究原作外，更與獲致〈百駿圖〉白描稿本有關。稿本上不僅是百匹姿態各異的駿馬輪廓，還有畫家對馬匹軀體的結構分割；配合原蹟，略可提供敷色時某種摹塑身軀明暗的結構觀念，而得以突破屈兆麟臨摹時僅能複寫色線交織的限制。

存世郎世寧〈百駿圖〉的白描稿本共有兩件：一由美國紐約大都會藝術博物館收藏（簡稱「大都會本」），曾於 1931 年於東京舉辦的「日華古今繪畫展覽會」上展出，題為〈清郎世寧百駿圖素描卷〉，時為阿部房次郎所有。¹⁴³ 後由繭山龍泉堂於 1991 年售予大都會藝術博物館，並曾在 2015 年於國立故宮博物院所舉辦之「神筆丹青——郎世寧來華三百年特展」展出。¹⁴⁴ 另一件則為前揭馬晉 1920 年得於曉市的稿本，曾於 2008 年出版（簡稱「馬晉本」）。¹⁴⁵ 學者陳韻如以為「大都會本」中，繪山石與繪人馬的兩種線條，皆不見運筆時的筆鋒講究，故雖然無款，卻極有可能出自熟悉西方繪畫技巧的郎世寧之手，且此稿本與國立故宮博物院所藏絹本〈百駿圖〉差異不大。¹⁴⁶ 而聶崇正曾親見此二白描稿本，以為俱為郎世寧手筆無疑。¹⁴⁷

筆者同意上述學者觀點，以為兩件白描稿本應皆為清宮製作之產物。筆者更推測「大都會本」在先，「馬晉本」在後，兩者有直接淵源。「大都會本」的物質狀況顯示其有可能仍在起稿的初步階段，並歷經許多大幅度的修改。如卷上馬匹的輪廓線多猶疑斷續（圖 21a），線條底下猶見碳筆筆蹤。¹⁴⁸ 此外，卷末猶可見大小不等的拼接痕跡（圖 20）。雖稿本用紙向來多不甚講究，隨手拼成，這些接紙痕

143 邱吉，〈從外務省記錄看日華古今繪畫展覽會〉，《東アジア文化交渉研究》，13 號（2020.3），頁 423。

144 其遞藏履歷見 “One Hundred Horses, Giuseppe Castiglione,” The Met, accessed June 12, 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44632>. 展覽見何傳馨主編，〈神筆丹青——郎世寧來華三百年特展〉，頁 124-125。

145 見《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》，無頁碼。

146 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，收入何傳馨主編，〈神筆丹青——郎世寧來華三百年〉，頁 360-361。

147 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，頁 251。

148 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁 362。

跡亦有可能是因爲不滿意而整片裁去，另接新紙以便重繪的結果。而「馬晉本」的馬匹輪廓勾勒明確，分割軀體結構的虛線齊整而果斷，顯然是根據某個本子而來的「清稿」，故時間當在「大都會本」之後（圖 21b）。

至於二者間的圖像關係，可觀察卷尾「渡水段」準備上岸之白馬（「馬甲」）右側由近而遠排列的第一（「馬乙」）與第二匹馬（「馬丙」）。陳韻如指出在「大都會本」中雖無「馬丙」之馬頭，似與國立故宮博物院藏絹本原畫（即作於雍正六年的絹畫定本）有別，實乃因紙張破損所致，原稿與定本在此處並無有殊。¹⁴⁹然筆者以爲畫稿上該處雖破損，對原稿本畫樣的影響應該不大。因爲在「大都會本」中，「馬甲」與其右方第一匹馬（「馬乙」）間空隙處，仍可見到「馬丙」的後頸鬃毛與臀部輪廓線；此後頸鬃毛與臀部輪廓線在「馬晉本」中皆依樣保留，而與今日所見絹畫定本大異（圖 21a-c）。二稿本處理「馬丙」的方式既同，可見原有畫樣原即如此，至繪成絹畫定本時才更動。且「馬晉本」與「大都會本」間具親緣關係，並非根據絹畫定本而來的後繪稿。

而馬晉既得稿本，復見絹本原畫，遂在稿本上註記了四處與絹本原畫的差別。在「馬晉本」上，此四處皆與「大都會本」同，而皆異於絹畫定本，亦可見此二稿本關係密切。¹⁵⁰然而，「大都會本」之馬匹俱未標記花色，「馬晉本」上卻有四匹馬特別標記了花色，其花色大致與今日之絹本原畫同（圖 22a-b）。此標記應非馬晉所添，因其並非全卷可見的普遍性註記。故此四匹馬，或指涉著雍正皇帝馬廄裡真正的駿馬，而異於同畫上純屬虛構的馬匹。據此可推知「馬晉本」乃是介於「大都會本」與絹畫定本之間的階段性清樣，雖其仍與絹畫定本有別。¹⁵¹

與前揭延光室發行的〈百駿圖〉照片相比，馬晉取得的白描稿本不是筆觸混融的圖像，而是清楚的結構圖解。根據稿本上的詳細圖解，搭配原畫的觀看經驗，馬晉遂得以揣摩領悟出馬身結構、馬毛花色，與敷色陰陽的關係。據其子馬龍所演示的渲染畫法步驟（圖 23），可見在第一步驟時，除了鉤出馬身的輪廓

149 陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，頁 361。

150 此四不同如下：其一在第一匹瘦馬出現後策馬出林的奚官附近，其右上土坡少了四株大樹；其二在「渡水段」前之「樹叢段」，馬晉註記母子馬的下方少了「脫下之衣服靴帽一份，黃皮帽氈，黑靴藍衣」；其三爲「樹叢段」與「渡水段」間陸上騎著白馬的奚官，馬晉註記「原畫上此人並無吸煙」；其四爲「渡水段」中的騎馬奚官，稿本上打赤膊，原畫上則穿衣戴氈帽。

151 馬晉本與大都會本實仍有一處不同，見全卷倒數第二匹馬的馬頭。大都會本該處有補紙痕，筆致卻甚詳，且其眼部與鬃毛的風格與同卷其他馬匹有別，應係後人補筆，故不在此討論。

線，亦同時以虛線標示出馬匹的肌肉結構，與「馬晉本」〈百駿圖〉白描稿本同。既標示出軀體結構，則可沿著虛線染出暗部、留出明部，如其步驟二所示。只要能分出軀體結構，便可依序完成。此技法與作人物畫時在衣褶線旁繪出陰影相似（圖 24）；然衣褶線未必與身體結構有關，馬匹上的結構線卻大致依隨馬身的肌肉而分塊畫成，故敷色後看來格外立體（或說是「寫實」），即使不見得面對實物而畫。雖是「寫實」效果，執行時就像是在畫工筆人物畫的衣褶陰影，不必面對實物，即可完成。這或許是馬晉何以能自行創稿，又同時給人郎世寧風格栩栩如生的印象吧。

因能以工筆畫技法破解郎世寧畫風，故馬晉可以將「樣稿」與「敷色」區分開來，以郎世寧的敷色技法（即其所謂「渲染法」），繪自己的創稿（如〈調駿圖〉，圖 16）。馬晉之子馬龍，則可以在父親故去後，為其 1961 年的成品〈駿馬圖〉，演示作畫步驟（圖 23）。¹⁵² 而曾親炙馬晉的當代學者薛永年，亦能在高中時代便「仿效郎世寧的立馬」，而獲馬晉賞識。¹⁵³ 馬晉可謂「馴化了（domesticating）」郎世寧的畫法，使「郎世寧法」成為工筆畫的「家法」，從而在技法上實現了松年以來將之吸納入中國工筆畫的論述，使後學者得以超越屈兆麟的苦行，不必兢兢翼翼、一筆一畫、亦步亦趨地照原作臨摹。在馬晉之後，任何人再要畫郎世寧風馬畫，除有照相複製的樣稿作為底本，更有循序漸進的敷色程序可依循。透過這套可重複操作的筆墨程式，郎世寧畫風成為了「傳統」，可被臨模倣效。它成了一種風格語彙，最終成為了中國畫裡的「法」。

五、郎派成風

馬晉的發現，或隨著中國畫學研究會獨特的傳習制度而擴展成基本的工筆畫畫法，為北京畫壇之人所熟悉。中國畫學研究會除了會長外，分「評議」、「助教」與「研究員」三級。「評議」即如北大畫法研究會之「導師」，多由具名望的資深畫家擔任以教授技法；「研究員」指一般初階會員，多具基本繪畫基礎，可直接向「評議」學習。五年期滿，成績合格者則發給證書；表現佳者並升充「助

152 馬龍，〈駿馬圖渲染畫法步驟〉，《榮寶齋畫譜 141·畫馬部分·馬晉繪》，頁 3。

153 薛永年，〈馬晉先生及其繪畫〉，無頁碼。

教」，可指導新入會員。¹⁵⁴ 其教學方式有老師開班集體授課者（如北大畫法研究會之例），學生亦可自行找評議拜師，可說是結合學校集體教學與傳統師徒制的授課方式。¹⁵⁵ 當金城 1926 年辭世後，中國畫學研究會轉由周肇祥主導，金城長子金開藩遂與多名曾經親炙金城指授的弟子離開畫會，另立社團。因金城一字藕湖，且多以「湖」字來號其門人，該社團便以「湖社」命名，其傳習方式實一仍其舊，初時甚至保有不收會費的傳統。¹⁵⁶ 湖社畫會除有類似「雅集」形式、懸掛近作互相觀摩的「例會」之外，亦可透過教師集體授課，觀看老師演示，或至老師家中一對一學畫。根據湖社門人孫菊生（1913-2018）的回憶，「也不完全是師傅帶徒弟的方式，相互之間也請這個看看，也請那個看看，相互交換意見。」¹⁵⁷ 據此可推知，無論在哪個畫會，師生、同儕之間互相觀摩的風氣極盛。馬晉曾任中國畫學研究會之「助教」與「評議」，在此傳習體系內，當能助其將郎世寧畫法廣為流傳。

值得注意的是，中國畫學研究會雖分裂成兩個性質相近的繪畫團體，一般多仍以為兩會成員重複性高。¹⁵⁸ 然馬晉的情況或有不同。他雖於少年時期便從學於金城，在畫會分裂之後，卻似與周肇祥領軍的中國畫學研究會較為親密。馬晉於金城在世時即以郎世寧風格畫馬得名，除多次參與中日繪畫聯展外，在中國畫學研究會自己舉辦的成績展覽會中亦已嶄露頭角，見諸報端；¹⁵⁹ 也曾於奧國使館舉行的中國畫展覽會中獲選為第三名。¹⁶⁰ 然馬晉之升任「助教」，卻直要到 1926 年才獲得周肇祥的許可。¹⁶¹ 他在 1947 年時已位列中國畫學研究會的「評議」，湖社提供的社員名單卻無馬晉之名。¹⁶² 馬晉與兩會的微妙關係，又可自畫會發行的刊

154 見雲雪梅，〈中國畫學研究會的美術教育〉，頁 45-46。

155 如金城收徒，而陳師曾、蕭瑟只授課不收徒，見雲雪梅，〈中國畫學研究會的美術教育〉，頁 48。

156 湖社成立於 1927 年 1 月 15 日，見呂鵬，〈湖社研究〉，頁 72。關於其與中國畫學研究會的關係，見呂鵬，〈湖社研究〉，頁 75-81。湖社之得名，見秦曾榮，〈湖社月刊百期紀念序〉，頁 2（總 1612）；呂鵬，〈湖社研究〉，81-87。會費問題，見蕭瑋文，〈金城研究〉，頁 109。

157 呂鵬，〈孫菊生先生訪談筆錄〉，未刊稿，轉引自呂鵬，〈湖社研究〉，頁 96。

158 如呂鵬，〈湖社研究〉，頁 32、60（註 189、190）、81、145（註 88）。

159 〈社稷壇內之中國畫學研究會〉，《益世報（北京）》（1925 年 5 月 18 日），頁 7。

160 〈北京之中國畫展覽會〉，《大公報（天津）》（1924 年 12 月 8 日），頁 5。

161 〈藝壇環錄：中國畫學研究會之組織〉，《晨報星期畫報》，2 卷 95 期（1927 年 8 月 7 日），頁 2：「而馬伯逸等十四人……亦去冬經周會長任為助教」。其事當在金城辭世之後，否則豈能由周氏任免。

162 王宸昌，〈中華民國三十七年中國美術年鑑〉，頁史 16。

物來觀察。先是湖社於 1927 年 11 月 15 日發行《湖社月刊》，初為半月刊，1928 年 10 月起改為月刊，每逢 1 日出刊，共發行一百期。¹⁶³ 周氏領導的中國畫學研究會則是自 1928 年元旦開始發行《藝林旬刊》，1930 年元旦起改為《藝林月刊》，共發行旬刊 72 期、月刊 110 期。¹⁶⁴ 馬晉曾以「雲湖」之名，在《湖社月刊》發表〈繪餘小錄〉，記錄湖社畫會第一期聚會的景況，並連載〈思薛齋筆記〉直至第 23 期（1929 年）。¹⁶⁵ 爾後諸年，卻再未見其有任何文章或作品於《湖社月刊》發表，直至第 77 期（1934 年）才有畫作刊出。該畫之上款依稀可辨，乃為祝賀金開藩四十大壽而作。¹⁶⁶ 其後刊出的〈馬雲湖畫鹿祝金太夫人六十壽〉，與前揭〈馬雲湖壽金北樓先生畫羚羊〉，皆為祝壽之用，而非成績展覽。¹⁶⁷

反觀另一陣營中國畫學研究會，自《藝林旬刊》甫創刊（1928 年）時便已出現〈馬伯逸八駿圖〉，稱其「寫生有郎世寧之風」。¹⁶⁸ 後又陸續刊出〈馬伯逸畫雙兔扇面〉（20 期，1928 年）、〈馬伯逸乳馬圖〉（28 期，1928 年）、〈馬伯逸畫孔雀〉（34 期，1928 年）、〈馬伯逸畫梧桐鸚鵡〉（56 期，1929 年）、〈馬伯逸畫貓〉（69 期，1929 年）。期間甚至刊出馬晉僧服肖像。¹⁶⁹ 當刊物轉型為《藝林月刊》後，又陸續刊出〈馬伯逸花間小犬〉（3 期，1930 年）、〈馬伯逸畫馬〉（6 期，1930 年）、〈馬伯逸雙雉〉（10 期，1930 年）、〈馬伯逸三陽圖〉（14 期，1931 年）、〈馬伯逸畫面然大士象〉（22 期，1931 年）、〈馬伯逸畫馬〉（29 期，1932 年，第 8 次成績展覽會出品）、〈吐綬揚輝〉（即馬晉〈火雞圖〉，30 期封面，1932 年）、〈馬伯逸畫馬祁景西補景〉（42 期，1933 年）、〈馬伯逸畫犬〉（50 期，1934 年）、〈馬伯逸三陽圖〉（58 期，1934 年）、〈馬伯逸畫犬〉（64 期，1935 年，第 11 次成績展覽會出品）、〈馬伯逸楓猿〉（90 期，1937 年，第 13 次成績展覽會出品），與〈馬伯逸花鳥〉（102 期，1938 年）等；十餘年間，頻繁出現。該刊於第 25 期（1932 年）登出馬晉 1929 年所訂的〈湛華館畫馬潤格〉，與〈秦仲文（1896-1974）山水

163 呂鵬，《湖社研究》，頁 160。

164 史樹青，〈序〉，《藝林旬刊》（天津：天津市古籍書店，1993），無頁碼。

165 雲湖，〈繪餘小錄〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 96-97；〈思薛齋筆記〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 45-53；11-20 期合刊，頁 86-92；23 期（1929.10），頁 12-14。

166 〈馬雲湖先生畫馬〉，《湖社月刊》，77 期（1934.4），頁 16。癸酉（1933）嘉平月作。

167 〈馬雲湖畫鹿祝金太夫人六十壽〉，《湖社月刊》，95 期（1935.10），頁 9。乙亥（1935）款。

168 〈馬伯逸八駿圖〉，《藝林旬刊》，1 期（1928 年 1 月 1 日），頁 4。丁卯（1927）款。

169 〈馬伯逸小像〉，《藝林旬刊》，35 期（1928 年 12 月 11 日），頁 4。

潤格〉、〈周養庵書例〉同見。此廣告至 109 期（1939 年）時猶存。¹⁷⁰ 馬晉在兩畫會刊物的能見度，著實有別。

馬晉與湖社畫會的疏離，或許說明了湖社社員陳緣督（名煦，號梅湖，以字行，1902-1967）何以在〈畫馬我見〉一文中，大加批判「以仿郎世寧馬自炫者」。¹⁷¹ 其文先引杜甫〈丹青引贈曹將軍霸〉，謂畫馬貴在畫骨，不在皮毛求勝：

「幹惟畫肉不畫骨，忍使驂騮氣凋喪」二語，於畫馬一道，可謂得其三昧（原文誤作「味」）。曾見韓幹畫馬一軸，筆意古勁，生氣勃勃，後人莫能望其項背，而工部（杜甫）尚以不畫骨短之。若徒以皮毛求勝者，可以休矣。¹⁷²

繼而將古人畫馬之法，分為兩種：一種用筆頓挫，能存馬之精神；一種筆法工整，可窮馬之殊相：

古人畫馬多連篆隸筆出之，簡潔蒼勁，每於腕下頓挫處，見其骨格肋絡，略以渲染陪襯，則龍馬精神，活躍紙上。或以工整筆法，鈎如鐵線，一絲不苟，若天衣之無縫；間用乾筆皴（原文誤作「皺」）擦，纖毫畢具，然後以烘染出之，豐肌鐵骨，屹立長嘶，是非名手不能窮其殊相。若閻立本、李伯時、趙子昂等，均喜用此法。¹⁷³

更謂古人畫馬除重視風格以外，亦講究馬匹品種，駑馬不足以入畫：

古人落墨時，類皆取材於良種。駑鈍之質，向不齒之。馬既奇特，畫遂超越，斯亦今人夢想所不到者。¹⁷⁴

然郎世寧改變了這個畫馬傳統，參用西法，加入光線效果以渲染皮毛：

畫參西法，走獸花鳥，均尚光線，渲染皮毛，倍極細膩。對於畫馬，尤所擅長。細烈長鬃，精工纖巧。嘗以百駿圖（即故宮所藏者）春郊試馬卷（即金蔭湖所藏者）名於世。同時金廷標等，亦以畫馬名。

170 〈湛華館畫馬潤格〉，《藝林月刊》，25 期（1932.1），封底版權頁。

171 梅湖，〈畫馬我見〉，《湖社月刊》，27 期（1930.2），頁 7-9。

172 梅湖，〈畫馬我見〉，頁 7。

173 梅湖，〈畫馬我見〉，頁 7。

174 梅湖，〈畫馬我見〉，頁 7。

這個新的方法一時知名，「流俗淺識，遂成時尚，幾不知古人尚有超逸清雋之古法。述典忘祖，此之謂也。」然而，「今之畫匠，以謀蠅頭利，亦每以仿郎世寧馬自炫，後進盲從，多為所悞，甚足惜也。」¹⁷⁵

文中所謂「謀蠅頭利」、「每以仿郎世寧馬自炫」，且吸引「後進盲從」的「今之畫匠」究竟指誰，在 1930 年的北京，答案可謂呼之欲出。陳緣督暗諷的對象，極有可能便是馬晉。遠在陳緣督此文刊出之前，馬晉即以仿郎世寧畫法得名京城。1926 年《晨報星期畫報》刊登〈馬伯逸畫馬〉，謂其「畫馬最為擅長，去歲作百駿圖卷，……宗郎世寧畫法，頗近似之」。贈刊此作的傅逸（字左車，生卒不詳，金城弟子），甚至在該畫尚未題識之前，便搶先攝影寄諸報刊。¹⁷⁶該報尋又刊出金城與馬晉合作的〈春郊駿馬圖〉，與國立故宮博物院所藏〈民國馬晉畫馬金城補圖〉（購畫 938，圖 19）同稿而不同本，可見金、馬合作，或有其市場需求。¹⁷⁷即使刊出的馬晉作品並非馬畫，圖旁附帶的說明亦不忘言及馬晉畫馬如何肖似郎世寧。如馬晉仿華嵒〈花鳥〉一作，其旁胡佩衡的說明便稱馬晉「畫馬鳴於時，各報所印均所畫之百駿圖稿也」。¹⁷⁸《晨報星期畫報》則在馬晉〈仿阿爾裨畫虎〉旁謂：「馬君畫馬，輒見吾報，其妙者類似郎世寧，……並世實罕其儔」。¹⁷⁹就算馬晉以〈狼犬〉參加中國畫學研究會第 5 次成績展覽會，記者仍先述其「畫作郎世寧一法，并長畫馬」。¹⁸⁰馬晉之「非馬」題材，尚能招來畫馬似郎世寧的評論，更何況是其馬畫。如張啓宗（字肖謙，生卒不詳）稱其畫馬「絕似郎世寧所畫，為其最得意之作」（圖 25）。¹⁸¹景謙（生卒不詳）則謂馬晉：「頗得郎世寧一法，為當代所未有。」¹⁸²1930 年以前的北京，實無其他人獲此評價。是知「郎世寧風格馬畫」已成為馬晉的註冊商標，馬晉幾與郎世寧風格馬畫劃上等號。

也許是其畫馬日受肯定，馬晉遂於 1929 年重訂潤格，此後十年未嘗更改。

175 梅湖，〈畫馬我見〉，頁 7。

176 左車，〈馬伯逸畫馬〉，《晨報星期畫報》，1 卷 32 期（1926 年 4 月 25 日），頁 2。

177 蓮如，〈金鞏伯馬湛如合作春郊駿馬圖〉，《晨報星期畫報》，1 卷 33 期（1926 年 5 月 2 日），頁 2。

178 冷庵，〈馬伯逸花鳥〉，《鼎鑒》，46 期（1926 年 9 月），頁 3。

179 〈馬伯逸畫軸（子美藏）〉，《晨報星期畫報》，2 卷 76 期（1927 年 3 月 20 日），頁 6。

180 〈馬湛如近作之精品（管平湖攝）〉，《晨報星期畫報》，2 卷 93 期（1927 年 7 月 24 日），頁 2。

181 〈馬湛如馬軸〉，《晨報星期畫報》，2 卷 81 期（1927 年 4 月 24 日），頁 2。張啟宗小傳，見〈張肖謙畫馬〉。

182 景謙，〈馬晉八駿圖〉。

前揭 1921 年的潤例，係以山水為主，「花卉走獸照山水例減半」；此次重訂，卻只剩馬畫的價目：

湛華館畫馬潤格 己巳（1929）年冬重訂 琉璃廠各南紙書畫店代收
堂幅 六尺 86 元 五尺 64 元 四尺 52 元 三尺 36 元 二尺 28 元
橫幅同上（每件畫馬二、三匹。過三匹加半，至八匹加倍，再多另議）
手卷每方尺 10 元（視尺數多寡酌畫匹數，指定者另議）
冊頁每開 12 元（以一尺計，過尺酌加，每件畫馬三匹）
扇面每件 14 元（過尺扇面加倍，每件畫馬二、三匹）
點品他獸另議。劣絹、限期均不應畫。潤資先惠。隨封加一。¹⁸³

計價的單位除了尺幅，還包含馬匹的數量多寡。如此看來，曾為何應欽收藏的馬晉 1923 年〈百駿圖〉，光是依尺幅計算，便已達 750 元，何況畫上有百匹駿馬，最後還得再外加仲介費一成（「隨封加一」），市值真可達千金。¹⁸⁴ 一同刊出的〈秦仲文山水潤例〉，堂幅六尺僅 40 元，手卷每尺方 4 元，二者價差約兩倍半強。其畫例也高於資深山水畫家蕭瑟 1931 年所訂「堂屏每方尺 12 元」的潤格（馬晉約 14 元）。¹⁸⁵ 若真的有行有市，馬晉畫馬所得，似不只是蠅頭之利，無怪乎後進盲從。

可想而知，這些「盲從的後進」應多來自中國畫學研究會之陣營。檢視《藝林月刊》，至少可見前述盛讚馬晉畫馬「絕似郎世寧所畫」的張啓宗，其個人〈畫馬〉亦「與郎派為近也」；¹⁸⁶ 還有白欽（字仲明，生卒不詳），係馬晉的書僮，「久之，而得其法」。¹⁸⁷ 他們都屬於中國畫學研究會的傳習系統。然而，與陳緣督〈畫馬我見〉同期刊載於《湖社月刊》者，竟有不少湖社諸人仿郎世寧風格的馬畫：如〈金陶陶畫馬金城補景〉、〈張禮湖畫馬〉、〈惠含章畫馬〉、〈王少湖畫馬〉、〈徐聰湖畫馬〉、〈牛新北畫馬〉、〈常斌卿畫馬〉（圖 26），與〈高恭湖畫馬〉（圖 27）

183 〈湛華館畫馬潤格〉。此潤例制定于 1929 年末，發表於 1932 年，最後一次出現於《藝林月刊》，109 期（1939 年 1 月）。

184 國立故宮博物院所藏馬晉〈百駿圖卷〉，畫心 98.2×827.8 公分，約為 75 方尺（一尺以 33 公分計）。

185 〈蕭謙中辛未畫例〉，《藝林月刊》，23 期（1931 年 11 月），封底版權頁。

186 〈張肖謙畫馬〉。

187 〈白仲明繪獵狐圖〉，《畫林旬刊》，58 期（1929 年 8 月 1 日），頁 4。

等。¹⁸⁸ 畫中的馬匹姿態、背景大樹、水岸，以及奚官的穿著等，多可自傳世郎世寧畫作找到根源；如〈金陶陶畫馬金城補景〉，其馬匹即來自郎世寧〈春郊閱駿〉卷首白馬；〈王少湖畫馬〉則寫明是「仿郎世寧筆」；〈牛新北畫馬〉亦言明係「擬郎世寧筆」。事實上，就連陳緣督自己也作郎世寧風格馬畫（圖 28）。¹⁸⁹ 何以一面批評郎世寧風格，一面積極仿效郎世寧風格呢？

此矛盾在陳緣督〈畫馬我見〉一文亦可得見。在感嘆「述典忘祖」，批評「今之畫匠」、「後進盲從」之後，陳緣督竟回過頭來稱讚郎世寧，以為郎世寧洗盡一切舊法，唯妙唯肖，是真的創作家：「郎世寧畫馬，其法別翻新樣，洗盡一切舊法。每畫一物，唯妙唯肖，純以實寫勝，誠為一代之創作家，迥非今日自命創作家之塗鴉亂抹者可同日語。是其法亦未可厚非。」¹⁹⁰ 然而，陳緣督以為，郎世寧所用的基本技法，大家早就知道了，說穿了「不過盡吾人所知，稍加變化。不可失之火熾，而流入歧途。」¹⁹¹ 此看法與松年《頤園論畫》所述同，以為郎世寧的技法已具足於中國畫，亦與馬晉將郎世寧畫風視為傳統工筆畫實踐方式的想法相類。

依陳緣督之見，郎世寧仍有可學之處，只是學習時有幾點需要注意：一要不失中畫（按：指中國畫）的旨趣，即要重視書法性的用筆，而非「究實」的形象。故其標舉書法的「八法」，而非謝赫的「六法」：

吾國八法，多以心理想象而成，西畫務求寫實，陰陽反正，毫釐不失。故中畫則縱橫馳驟，惟心所欲，常以神奇之筆，出人意表，蓋可以意會，而不可以言傳者。因是中畫具有微奧之旨趣，有不可磨滅者。故吾人欲以西法參入中畫時，不可失中畫之本旨，而貽識者之誚。¹⁹²

再則除了用筆外，還要講究所繪馬匹的品種，莫像郎世寧盡畫些塞北凡馬，才能

188 見《湖社月刊》，27期（1930年2月），頁10-16（〈金陶陶畫馬金城補景〉，頁10；〈張禮湖畫馬〉，頁10，己巳（1929）年款；〈惠含章畫馬〉，頁11，己巳（1929）年款；〈王少湖畫馬〉，頁12；〈徐聰湖畫馬〉，頁13；〈牛新北畫馬〉，頁14，己巳（1929）年款；〈高恭湖畫馬〉，頁15，庚午（1930）年款；〈常斌卿畫馬〉，頁16，乙卯（1927）年款。

189 〈陳緣督畫馬〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁138。戊辰（1928）年款。

190 梅湖，〈畫馬我見〉，頁7。

191 梅湖，〈畫馬我見〉，頁7-8。

192 梅湖，〈畫馬我見〉，頁8。此處作「八法」，亦有可能為陳氏筆誤，然其闡述筆法重要的段旨不變。

高他一籌：¹⁹³

郎世寧所畫之馬，類皆塞北之凡馬，頭小項短，脰寬體肥，伯樂有知，當必掉首。吾人效之，宜於此處注意。古人畫馬，喜以昂頭巨足，軀長臀高寫之，始能表現其超群俊品。倘以精工之筆，而繪此神俊之物，似又高出一籌矣。¹⁹⁴

就連背景，也不能囿於郎世寧的手法，不然將終身成為郎世寧的奴隸：

佈景不可止視以一二大樹，而用草坡塞責。似此千人一面，形近刻板，未免失之呆滯。總以淡遠平原，或叢林秀谷，原野村郊，邱（原文如此）壑較多者為佳。樹石草地，亦不可過拘於郎世寧法，少間宋元筆意為妙。取長刪短，不失書卷氣。否則為郎世寧所囿，畢生為郎世寧之奴隸矣。¹⁹⁵

最後，陳緣督回歸金城創辦中國畫學研究會「精研古法」的社團宗旨，以為一切畫科皆應從古法入手，「領略古法生新奇」，方為上乘：¹⁹⁶

故無（原文誤作「無故」）論畫馬，即山水花卉及虫魚鳥獸，均宜從古法入手，筆墨渲染各極其妙，然後再參以西法之光線。學古而不泥於古，所謂領略古法生新奇，方為上乘。¹⁹⁷

陳緣督〈畫馬我見〉全文看似矛盾反覆，一下批評郎派畫、一下又稱許郎派畫，而終究在表明郎畫不是不可學，而是學了須知變通：要能不失筆意、要知講究馬種、要懂得更易佈景。此正、反相對立的修辭，放在當時畫會兩陣營對壘的情境下，不啻在識別「彼」、「我」，標記自己在文化場域裡的位置。換言之，兩陣營的畫家皆能作郎派畫，只是「彼」（指馬晉諸人）乃「今之畫匠」，為謀蠅頭利而數典忘祖；而「我」（指湖社諸人）則能「領略古法生新奇」，並刊出多幅社員作品為證。雖然以今日廿一世紀的眼光看來，這些畫作的用筆、馬種、佈景等，皆不脫郎世寧格套，實無太大差別。

193 魏可欣已駁斥此論點，郎世寧所畫馬匹來自西域，並非塞北。見魏可欣，〈世變下的蹣跚獨行：溥儒馬畫研究〉，《故宮學術季刊》，39卷3期（2022春），頁187。

194 梅湖，〈畫馬我見〉，頁8。

195 梅湖，〈畫馬我見〉，頁8-9。

196 「領略古法生新奇」為金城鈐印於其傳世名作〈夕陽草原〉（臺南私人收藏）的一方印章，乃其藝事追求的寫照。邱敏芳即以此印文為書名，見氏著《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》。

197 陳緣督，〈畫馬我見〉，頁9。

然而，湖社諸人之所以能作郎派畫，恐怕也是畫會分裂之前由馬晉所傳授的。前舉《湖社月刊》所刊馬畫作品，其中〈常斌卿畫馬〉與〈高恭湖畫馬〉皆非轉移自郎世寧的畫作，而是摹寫自馬晉個人的創稿。〈常斌卿畫馬〉（圖 26）之構圖看似出自郎世寧〈八駿圖〉（圖 29，國立故宮博物院藏），然郎畫的樹下馬伏面觀者、馬匹則背向觀者，與〈常斌卿畫馬〉恰恰相反。常氏此作反而與馬晉 1927 年發表的立軸馬畫（圖 25）同稿，二者均款署「丁卯（1927）三月」。¹⁹⁸ 依兩人在 1927 年畫壇的畫馬聲望，很難想像是馬晉向常斌卿學習畫馬；較有可能是馬晉向常斌卿演示如何作郎派馬畫，故才有兩畫同稿，又差不多同時完成的現象。¹⁹⁹ 即使馬晉因資歷不到，無法在畫會中開班授課，應亦在「相互交換意見」（孫菊生語）的氣氛下，與同儕分享郎派畫的秘訣。²⁰⁰ 常斌卿前此的畫作風格如何，雖不得而知，然常氏此幅乃《湖社月刊》所載仿郎派馬畫中紀年最早的作品，作畫之時湖社甫成立兩個月，馬晉的文章仍出現於《湖社月刊》中，常斌卿極有可能在同儕相互切磋的情況之下，隨著馬晉亦步亦趨完成此作。郎派畫於民國時期之濫觴，應與馬晉脫不了關係。

而〈高恭湖畫馬〉（圖 27）乍看之下出自郎世寧〈百駿圖〉，然〈百駿圖〉所繪乃繩索套上馬頭之景（圖 30）；高恭湖（約 1912-1932）所為，則是繩索「即將」套上馬頭之際，兩者並不相同。〈高恭湖畫馬〉實與馬晉 1927 年所作〈套馬圖〉（圖 31）同稿；而馬晉此作至遲於 1928 年便已見諸報刊，〈高恭湖畫馬〉則作於 1930（庚午）年。²⁰¹ 高恭湖，即高士恭，湖北孝感人，從學於陳緣督，前此曾在湖社周年（1928 年年初）畫會展出〈鐘進士擔鬼圖〉。²⁰² 對照其師陳緣督早年曾以仿閔貞〈仕女〉獲金城首肯之事，高士恭早年所畫的鍾馗，可能是十八世紀的揚州人物畫風格，與郎世寧無涉。²⁰³ 而陳緣督個人可能是在 1928 年間嘗試作郎

198 〈馬湛如馬軸〉，《晨報星期畫報》，2 卷 81 期（1927 年 4 月 24 日）。

199 因教學示範，故演示後學生亦可同步完成一本。而筆者甚至懷疑〈常斌卿畫馬〉（圖 26）與〈馬湛如馬軸〉（圖 25）實為同一張畫作，只是割去馬晉於畫面左側的簽款，而於右側補上常斌卿的落款。

200 呂鵬，《湖社研究》，頁 96。

201 〈馬湛如套馬圖〉，《晨報星期畫報》，3 卷 120 期（1928 年 2 月 12 日），頁 2，丁卯（1927）年款。

202 余鑄雲，〈湖社周年畫會參觀記〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 104。高士恭之傳述見〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，49 期（1932.2），頁 16；57 期（1932.8），頁 16。

203 〈陳梅湖仕女〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 84。

世寧風格馬畫（圖 28）；後《湖社月刊》刊出其小傳，方才開始稱許其畫走獸與肖形的功夫。²⁰⁴ 高士恭之郎派畫即使習自陳緣督，陳緣督的風格轉向，亦難謂與馬晉同在畫會時的同儕切磋無涉。否則，何以〈高恭湖畫馬〉竟與馬晉〈套馬圖〉同稿？

其實陳緣督自己也仿效了馬晉的創稿。其〈陳梅湖畫狗〉（圖 32），乍看之下仿自郎世寧十駿犬〈驀空鵲〉（圖 33），實更近似《藝林月刊》第 50 期刊出的〈馬伯逸畫犬〉（圖 34），只是照片被裁切得只剩頭部。²⁰⁵ 同樣的犬隻，早可見於馬晉 1929 年便已發表的〈蕉陰臥犬〉，故知此犬實為馬晉創稿。²⁰⁶ 由是可知，先有馬晉向同儕傳授秘訣，繼而經由中國畫學研究會及湖社的傳習網絡，促成郎派畫的複製、流傳與擴展。馬晉的創稿，甚至「成為了」郎世寧，被當代人當成真的郎世寧臨摹仿效。

六、故宮與郎派畫

郎世寧畫馬風格原本只是馬晉個人的私淑風格，竟演變成人人都有興致來上一筆的古法——如善繪魚藻的金章（字陶陶，金城妹，1884-1939），竟也仿了一匹郎派馬——，此或與故宮博物院的成立有關。

1924 年 10 月 23 日，馮玉祥發動首都政變，修正《清室優待條件》，迫使遜清宣統皇帝溥儀（1906-1967）出宮。清宮文物由清室善後委員會接管，並於翌年（1925）雙十節成立故宮博物院。故宮博物院成立之初，便將某些閒置的宮殿改闢為陳列室，分「書畫」、「古銅」、「陶瓷」、「景泰藍雕漆雜品」等類展出。紫禁城也分「中路」、「西路」、「東路」等三路線開放參觀；然而每日只開放其中一路線，唯有在特殊日子才全線開放。²⁰⁷ 由於不是每日、全路線地開放，可以參觀的

204 〈陳梅湖雪景鴛鴦〉，《湖社月刊》，11-20 期合刊，頁 158：「工仕女佛像畫馬及其他，走獸尤工精神妙。間為臨摹小照，無不神肖（按：「肖」疑為「肖」之誤）」。

205 〈陳梅湖畫狗〉，《湖社月刊》，75 期（1934.2），頁 12；〈馬伯逸畫犬〉，《藝林月刊》，50 期（1934.2），頁 16。

206 〈馬伯逸畫「蕉陰臥犬」〉，《北洋畫報》，7 卷 308 期（1929 年 4 月 20 日），頁 3。

207 那志良，《故宮博物院三十年之經過》（臺北：中華叢書委員會，1957），頁 38-39。〈故宮博物院古物館之陳列〉，《時報》（1925 年 10 月 21 日），頁 5。

實際時間著實有限。²⁰⁸且郎世寧的作品，更不在最初開幕展出的畫目之列，博物院之成立與郎派畫興盛的關係，並非立即可見。²⁰⁹然而，清室善後委員會接收故宮之後，隨即辦理各殿文物的點查工作。至博物院成立，書畫點查的初步成果也在該院國學拾零社出版的期刊《文獻》發表。雖只是文字著錄，並無圖片，然這些最早公開的作品，以〈百駿圖〉為首，全是郎世寧之作。其中特別收錄了《石渠寶笈》未見載的〈十駿犬〉系列。²¹⁰「驀空鵲」、「茹黃豹」等雅馴可喜的犬名第一次公諸於世，並因博物院之成立而可期待其公開展示，著實令人神往。且至遲在 1927 年 9 月前，郎世寧的畫作已見陳列。²¹¹許是因為博物院公開陳列郎畫的關係，1926 年年中，報刊上已可見介紹郎世寧的短文，並刊印〈百駿圖〉局部。²¹²約莫 1927 年年底至 1928 年 10 月間，《湖社月刊》亦開始分期分段刊登郎世寧〈百駿圖〉。²¹³

故宮博物院成立的頭三年，北京實處於軍閥混戰、政局極不穩定的時期。博物院並非北洋政府轄下機構，1927 年 6 月還曾經面臨經費拮据，發不出薪水而暫停開放的窘狀。²¹⁴直至 1928 年北伐成功，北京易名北平，故宮博物院為國民政府接收並直接隸屬其下，院務才在相對穩定的政局與經費支持中步上軌道。²¹⁵於是，故宮博物院將更多閒置的殿宇轉為陳列室，計有 36 間之多，各有陳列主題；如「宋元書畫陳列室」、「清代書畫陳列室」等。而郎世寧個人則獨得一間「郎世寧作品陳列室」，乃全博物院唯一一間以單一藝術家為主題的陳列室。²¹⁶

208 〈今日故宮開放外東路〉，《益世報（北京）》（1925 年 11 月 8 日），頁 7。

209 佚名，〈參觀故宮博物院記〉，《民國日報》（1925 年 10 月 15 日），頁 6；〈參觀故宮博物院再誌〉，《民國日報》（1925 年 10 月 20 日），頁 6。

210 函（又）樵，〈故宮書畫記〉，《文獻（北平）》，1925 年 3 期，頁 11-12。

211 辰，〈沈劉續查故宮——中東路業已查完再次即換東路〉，《益世報（北京）》（1927 年 9 月 20 日），頁 7：「……聞所查地點，係懋勤殿等處，及陳列室所藏郎世寧之繪畫等處。」

212 小天，〈郎世寧與其繪畫〉，《圖畫週刊（奉天）》，9 期（1926 年 5 月 31 日），刊頭。

213 〈郎世寧百駿圖長卷（一）〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 59。《湖社月刊》合刊皆重新經過編排，並非依原版式集結。即使同為 1-10 期合刊，筆者所參考的天津古籍出版社版本，亦不同於上海圖書館《全國報刊索引：中文期刊全文數據庫（1911-1949）》所收錄者，故難以復原原先刊載期數或確切的刊登日期。其餘（二）至（十二）段，見頁 60-70。

214 〈故宮已停止開放〉，《益世報（天津版）》（1927 年 6 月 15 日），頁 11。海陵散人，〈清故宮已繼續開放〉，《小日報》（1927 年 7 月 9 日），頁 3。

215 1932 年 11 月起故宮博物院才改隸行政院。那志良，〈故宮博物院三十年之經過〉，頁 70、78。

216 那志良，〈故宮博物院三十年之經過〉，頁 72-81。此間陳列室，有可能是位處坤寧宮區的第 13 陳列室，見靜厂，〈故宮雜記（續）〉，《益世報（北京）》，1930 年 2 月 17 日，頁 9。即便

此舉無疑增加了郎世寧風格的聲望，使之可取、可法，值得好樂。

據此回溯北京畫壇郎派畫的發展，可發現 1927 年年初，正是仿郎世寧風格馬畫開始以馬晉為中心擴散開來的時間點，或與郎世寧作品已於陳列室展出有關，復隨著 1928 年歲末故宮博物院設立「郎世寧作品陳列室」而引爆風潮。如 1927 年年初，常斌卿開始學習郎世寧風格，畫下了馬晉的創稿；翌年陳緣督亦繪製郎世寧風格馬畫。1929 年則見張學禮（號禮湖，生卒不詳）、²¹⁷ 惠含章（即惠孝同當時的夫人唐梅生，生卒不詳）與牛新北加入其行列；到 1930 年時，王少竹（號少湖，生卒不詳）、徐慧（號聰湖、聰佑，生卒不詳）、高士恭等人，已皆能作郎派畫。²¹⁸ 而馬晉或亦在此際，轉以畫馬為主。²¹⁹

而故宮博物院為宣揚文化，於 1928 年春設置文物照相室。²²⁰ 又於 1929 年 10 月開始發行《故宮周刊》，至 1936 年 4 月共出版 510 期，刊載院藏各類文物照片，圖多於文，洋洋大觀。²²¹ 《故宮周刊》刊出郎世寧畫作共 56 件次，其中有 28 次登上封面；²²² 其畫除了馬匹之外，鷹、犬、花卉，無一不備。博物院復自 1931 年雙十節起開始出版《郎世寧畫》共五集，以黑白珂羅版精印，每張加覆半透明薄紙保護。第 1 集（共 23 張圖版）與第 2 集（共 24 張圖版）同時推出，次年雙十節發行第 3 集（即《仙萼長春冊》，共 16 張圖版），後又陸續發行第 4 集（即〈百駿圖〉，初版年份不詳，1936 年再版，共 15 張圖版）、第 5 集（1935 年 1 月初版，共 11 張圖版）。²²³ 搭配正在博物院郎世寧專室展出的原件，郎世

如此，他處實亦散見郎世寧作品，如〈清郎世寧白鵝圖（現藏故宮博物院古物館第八陳列室）〉，《華北畫刊》，13 期（1929），頁 1；〈清郎世寧魚藻圖（現藏故宮博物院古物館第六陳列室）〉，《華北畫刊》，17 期（1929），頁 1。

217 其小傳見〈張學禮花卉〉，《湖社月刊》，49 期（1931.12），頁 13，謂其「仿郎世寧法幾可亂真」。

218 湖社諸人之簡介，見呂鵬，〈表三 湖社畫會成員名單與簡歷〉，《湖社研究》，頁 246-259。

219 若自馬晉歷來參展中日聯展的出品題名推測，其轉以畫馬為主，亦在 1924 年以後。參見鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽 出品目錄』〉，頁 50、52、55、59、61、63、66。其畫馬潤格則定於 1929 年冬。

220 張露，〈《故宮週刊》的創辦與價值〉，《故宮學刊》，2012 年 1 期，頁 328。

221 那志良，〈故宮博物院三十年之經過〉，頁 91；朱賽虹，〈故宮早期刊物的特色及其歷史意義〉，《故宮博物院院刊》，2009 年 5 期，頁 143。

222 此處以件次計，因〈百駿圖〉被拆成 14 段、〈仙萼長春〉則分 16 開，分期刊印。而〈白海青〉重複刊出，第二次乃作為封面之用。

223 筆者所考察之《郎世寧畫》為國立故宮博物院圖書館所藏版本。時故宮博物院發行的期刊還包括月刊《故宮》（1929 年 9 月至 1936 年），共 44 期。筆者所參考的資料庫僅前 42 期，其中

寧筆下的多種題材，逐漸進入大眾眼簾，甚而帶動了郎世寧風格鷹畫、犬畫的臨仿風潮。如邢雪邨（名一峰，生卒不詳）〈松厓白鵲〉，即仿自郎世寧〈白鵲圖〉（圖 35a-b）；²²⁴ 〈高士恭畫犬〉，則仿自郎世寧十駿犬之〈金翅獫〉。²²⁵ 此幅〈高士恭畫犬〉幸尚存世，以之與郎世寧原作相對照，可見犬隻身體高光的對比效果，較郎世寧所繪更加誇張，應是對著黑白照片摹寫，而照片強化了明暗差別所致（圖 36a-b）。²²⁶ 畫中背景則已易為雙鉤竹林、寫意草花，頗符合其師陳緣督的要求：「佈景不可止視以一二大樹，而用草坡塞責。……樹石草地，亦不可過拘於郎世寧法，少間宋元筆意為妙。」

而《湖社月刊》中能作郎派畫的當代畫人不僅只上述幾位，其他還有張釗湖（生卒不詳）、²²⁷ 高維彥（字孟文，號雪湖，生卒不詳）、²²⁸ 高溪亭、²²⁹ 馬企周（名駘，1886-1937）、²³⁰ 湯世勳（生卒不詳）、²³¹ 金開義（金城從子，字國長，1906-?），²³² 以及前述受金開藩囑託仿郎世寧〈春郊閱駿圖〉的馮諄等。²³³ 若對照湖社社員 1931 年的集體潤例：「每尺方山水人物六元，走獸八元，花卉四元」，湖社社員的郎派馬畫，較馬晉的便宜許多，相當具有市場競爭力。²³⁴

所載郎世寧作品有四：〈山水〉（2 期，1929 年 10 月）、〈雲錦呈才〉（14 期，1930 年 12 月）、〈開泰圖〉（31 期，1932 年 5 月）、〈歲寒三友摺扇〉（32 期，1932 年 6 月）。皆曾刊於《故宮周刊》與《郎世寧畫》。在周刊與月刊之外，故宮博物院亦曾發行《故宮書畫集》（1930-1936），以補前述刊物不足，共發行 47 期，珂羅版宣紙印刷，俱無郎世寧作品。

224 〈邢雪邨松厓白鵲（第十二次成績展覽出品）〉，《藝林月刊》，73 期（1936.6），頁 3。

225 〈高士恭畫犬〉，《湖社月刊》，54 期（1932.5），頁 12。

226 〈高士恭竹林戲犬圖〉，西泠印社 2007 年秋拍「中國古代書畫作品專場（清代）」拍品 341 http://116.62.180.8/auction/detail/id/35044/order/lot_no/sort/desc.html（檢索日期：2024 年 7 月 4 日）

227 〈張釗湖畫馬〉，《湖社月刊》，22 期（1929.9），頁 16。

228 〈高維彥畫馬〉，《湖社月刊》，30 期（1930.5），頁 15；〈高雪湖畫馬〉，《湖社月刊》，60 期（1936.11），頁 16。高氏小傳見〈高維彥畫虎〉，《湖社月刊》，51 期（1932.2），頁 15：「刻意模郎世寧，幾可亂真」。其仿郎世寧畫作，還可見〈高孟文畫清高宗春郊試馬圖〉，《北晨畫刊》，4 卷 1 期（1935 年 2 月 12 日），頁 2。

229 〈高溪亭畫馬〉，《湖社月刊》，61 期（1932.12），頁 9。

230 〈馬企周畫馬〉，《湖社月刊》，63 期（1933.2），頁 7。

231 〈湯世勳畫馬〉，《湖社月刊》，74 期（1934.1），頁 13。

232 〈金開義仿元人畫馬〉，《湖社月刊》，73 期（1933.12），頁 12。金氏小傳見邱敏芳《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》，頁 24。

233 〈馮諄湖畫羊〉，《湖社月刊》，66 期（1933.5），頁 15；〈馮諄湖為金蔭湖畫扇〉，《湖社月刊》，70 期（1933.9），頁 14；〈馮諄湖畫馬〉，《湖社月刊》，88 期（1935.3），頁 13；〈馮諄湖雙馬圖〉，《湖社月刊》，93 期（1936.9），頁 16。

234 〈介紹湖社同人鬻畫啓示〉，《湖社月刊》，40 期（1931.3），轉引自王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁 274。

當時雖已推翻帝制、步入共和，這些馬畫實仍承載著過往既有的吉祥寓意與人才隱喻；畢竟人人都期盼馬到成功，而每十二年都會輪到馬年。馬晉第一幅登上《湖社月刊》的畫作〈馬雲湖先生畫馬〉，便是為金開藩四十歲壽。而 1930 年適逢馬年，春節前夕出刊的《湖社月刊》第 27 期為了應景，刊登許多古今馬畫，除開始連載李公麟〈五馬圖〉與郎世寧〈春郊閱駿圖〉之外，前述湖社諸人的畫馬成果即刊登在此期。可見不管是送禮酬酢，或年節應景，馬畫的市場需求絕不短缺。

郎世寧穠麗生動的風格，原是清宮特殊造辦環境下的產物；民國成立之後，要想看見郎世寧的作品，也須往故宮博物院走。風格與空間的連結，強化了郎畫與清宮的緊密關係，也為郎世寧精謹工緻的風格，平添宮廷的堂皇意象。這或許是郎世寧馬畫風格在當時脫穎而出的原因。

馬亦為古代戰時所需；在民國前期軍閥割據、兵戎不斷的時代，以寶馬配英雄，再適合也不過。如前述之高溪亭便曾為直系軍閥吳佩孚（1874-1939）畫馬；而前清貝勒載瀛（1887-1970）所作〈載野雲畫馬〉，上款亦署與某王廷五將軍。²³⁵ 此二畫俱作郎世寧風格，由是可知郎派馬畫對當時軍界的吸引力。郎世寧畫風與宮廷的聯繫，或使其筆下駿馬宛若出自皇家馬廄，堪為國之將才。曾為何應欽將軍收藏的國立故宮博物院本馬晉〈仿郎世寧百駿圖〉，當置此脈絡而觀。此畫雖成於 1923 年，然卷尾「敬之先生大雅清鑒」的上款書於坡草間，似後添，或為日後交付何應欽時才題寫（圖 37）。何應欽得此長卷的時間，極有可能在 1933 至 1935 年主持軍事委員會北平分會之時。時其執掌華北兵符與日軍相抗，「百駿」所蘊含的良才、武功等隱喻，加上畫卷上眾馬徜徉平野、天下太平的意象，及郎世寧畫風與朝廷國土的連結，在兵馬倥傯之際，當是最好的祝願。²³⁶

235 〈名畫家高溪亭為吳子玉將軍畫馬〉，《北洋畫報》，17 卷 813 期（1932），頁 2；〈載野雲畫馬〉，《湖社月刊》，80 期（1934.7），頁 7；該畫之後又再刊登一次，見《湖社月刊》，88 期（1935.3），頁 11。王廷五，疑為王庭五，即王樹常（1885-1960），字庭五，原為河北省政府委員兼主席，1933 年起任北平戒嚴司令。見〈王樹常〉，《中華民國政府官職資料庫》https://gpost.lib.nccu.edu.tw/view_career.php?name=%E7%8E%8B%E6%A8%B9%E5%B8%B8（檢索日期：2024 年 7 月 6 日）。又〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，75 期（1934.2），頁 15，謂：「載野雲貝勒近為王、萬兩主席，各繪八駿一張，異常精彩」；此「王主席」應即王樹常，而〈載野雲畫馬〉，或即其文所謂「八駿」。此畫尚存世，見〈載濤、溥忻柳蔭牧馬〉，永樂拍賣 2021 年「四海擷萃——香港、臺灣地區保稅拍賣專輯」之「香江同一藏家」拍品 1051 <http://www.zhuokearts.com/html/20210513/250485.html>（檢索日期：2024 年 7 月 5 日）。

236 〈何應欽〉，《中華民國政府官職資料庫》<https://gpost.lib.nccu.edu.tw/display.php?&q=%E4%BD%>

而此時亦為郎派馬畫聲勢最鼎盛的時期，郎畫風格與宮廷的聯繫，在兵家的世界裡或又多了一層國士英豪的意涵。

值得注意的是，許多前清宗室亦在 1929 年前後開始作郎派馬畫。最有名者無非惇親王世系的前清貝勒春園老人載瀛（1859-1930）。他以擅長畫馬著稱，前清宗室畫家溥忻（號雪齋，1893-1933）、溥儁（字穀齋，1901-1966）、溥佐（字松窗，1913-1992）、溥佐（號庸齋，1918-2001），俱為其子。前述的載濤則是其堂弟，出自醇親王系，乃宣統帝溥儀的叔父，後亦以畫馬名世。他們在清室傾頹之後，失去了原本的經濟依憑，轉而鬻畫維生。²³⁷《湖社月刊》所刊〈春園老人畫馬〉（圖 38），不同於馬晉與湖社諸畫人常採用的郎世寧「郊原牧馬圖式」，將姿態各異的駿馬置於野外空間；而是延續郎世寧十駿馬系列的「貢馬肖像圖式」，將單一馬匹置於空白畫面，而依身體凹凸密敷顏色，使之筋肉畢現。²³⁸ 1929 年《湖社月刊》曾刊登載瀛的畫馬潤例，較馬晉訂定〈湛華館潤例〉的時間稍早，其畫馬「堂幅六尺 140 元，四尺 80 元，三尺 40 元，二尺 30 元……」。以上係寫真潤格。寫意減三成，每件畫馬以一、二匹為率，多者另議。²³⁹ 可見「寫真」風格的價碼，每方尺價格約 15 至 23 元不等。天潢貴胄的畫馬價格，顯然比馬晉貴得多。

載瀛何時開始作郎世寧馬畫，其與中國畫學研究會的郎派畫傳習系統是否有關，仍是有待追索的問題。²⁴⁰ 然據《湖社月刊》的報導：「春園老人載瀛逝後，野雲貝勒載濤門庭若市，求馬者踵相接」。²⁴¹ 可知載瀛逝世之後，人們紛紛轉向其堂弟載濤求馬畫。然而，載濤 1931 年的馬畫價格「堂幅四尺 32 元，三尺 16 元，二尺 12 元……」。每件畫馬以一二匹為率，多者另議。²⁴² 此價碼較載瀛遠遜，

95%E6%87%89%E6%AC%BD&pagenumber=20&order=default&ordertype=asc&tpl=rough&page=3
（檢索日期：2024 年 7 月 6 日）

237 王淑珍，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》（臺北：石頭出版社，2012），頁 163-164、173-182。

238 〈春園老人畫馬〉，《湖社月刊》，97 期（1935.12），頁 11。「元」應作「圓」。

239 〈四樂齋畫潤〉，《湖社月刊》，17 期（1929.4），引自王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，頁 241。

240 載瀛的郎世寧馬畫風格，特別強調突出的筋、骨，近於賀清泰，《畫馬冊頁》（Dr. Matthew Edlund Collection），或為宮中的傳習系統。賀清泰圖見 Hou-mei Sung, *Galloping through Dynasties*, 90, Cat. 45a-d.

241 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，35 期（1930.10），頁 20。

242 〈堯仙居士畫馬潤格〉，《湖社月刊》，44 期（1931.7），引自王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，頁 274。

亦不及馬晉，但與湖社同人的集體潤格差不多。因為太受歡迎，載濤一年後調整畫價，堂幅4尺漲為40元。²⁴³

載瀛逝後，轉求載濤馬畫之人既增，載瀛的孩子們遂開始學習畫馬。先是六子溥佐「頃學畫馬，頗得老人之遺傳」。²⁴⁴繼而長子溥忻「近習畫馬，終日不輟」。²⁴⁵清室覆滅，先前養尊處優的貴胄子弟失去俸銀祿米，也需賣畫維生；然除了原本所擅長的風格之外，復因時尚所趨，多學了郎派馬畫。

這些前清宗室出身高貴，畫著原本祕藏宮禁的郎世寧風格，使其筆下的郎派馬畫，格外富有皇家的尊貴氣息。魏可欣指出清代宗室教育裡極富滿州傳統的騎射文化，或使馬畫成為前清宗室畫家貴胄身分與滿族意識的投射。²⁴⁶前清宗室的郎派馬畫，遂予觀者「人（宗室畫家）」、「馬（所繪之馬）」、「風格（清宮郎世寧派）」交相疊合的重層感受。《湖社月刊》曾刊出〈春園老人野雲居士畫馬葉仰希畫像溥雪齋補景〉（圖39），由葉仰曦（葉昀，字仰曦，1901-1983）寫載瀛、載濤肖像，瀛、濤繪駿馬，溥忻補景。²⁴⁷畫上滿布的題跋多是應載濤之請而作，可辨識者多題於辛未（1931）與壬申（1932）年之間，時載瀛已謝世。前立者為四十多歲的載濤，後立者為七十多歲的載瀛，各牽著親手繪製的駿馬，使人與馬的身分宛然重合。寶熙題云：「□都東丹，畫馬絕奇。二難玉立，顧盼生姿。夕陽沙岸，駿骨誰知」。末兩句典出「夕陽沙岸影如山」，正是南宋遺民畫家龔開（1221-1305）在其〈駿骨圖〉（大阪市立美術館藏）上的題詩。而這幅合作畫上的馬匹肌骨勻亭，並非瘦馬，卻能召喚龔開〈駿骨圖〉裡的瘦馬意象，令觀者意會到「畫中人」與「作畫者」身為前清遺民、舊朝王孫的尷尬與無奈。宗室畫家的郎派馬畫，在郎世寧畫風已具有的諸多寓意之上，或許又平添了「舊王孫」的身世之感。郎世寧風格，不只是「合中西」的典範，更可以標誌貴胄身分，承載落寞自矜的遺民心緒，而成為宗室身分認同的載體。這或許也是當代傳承郎世寧畫馬方法的前清宗室畫家，被稱為是「宮廷畫派」的原因吧。²⁴⁸

243 〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，59期（1932.10），頁14：「載堃雲畫馬，現已將潤例增加」。
〈堃雲居士畫馬潤格〉，《湖社月刊》，59期，封底廣告。

244 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，36期（1930.11），頁16。

245 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，39期（1931.2），頁16。

246 魏可欣，〈世變下的踽踽獨行：溥儒馬畫研究〉，頁188-191。

247 〈春園老人野雲居士畫馬葉仰希畫像溥雪齋補景〉，《湖社月刊》，56期（1932.7），頁14。
「希」字或作「曦」。

248 邢津，〈宮廷畫派的繼承與弘揚者溥佐〉，《國畫家》，2014年2期，頁62-63。

七、餘論

徐悲鴻（1895-1953）在回顧十九世紀中葉以來中國「新」藝術的發展時曾經提到：「迨民國以來，故宮珍藏開放，郎世寧作風，又一番被模仿，但限於北京。」²⁴⁹ 徐悲鴻以「寫實主義」的視角追溯「新」藝術的歷程，可謂將民國以來仿擬郎世寧的作風，納入中國近代「現代性」論述中不可抵抗的「寫實」潮流裡，此乃今日對於民初郎派畫現象的主流解釋。然徐悲鴻所指的「寫實」與郎派畫之「寫實」，兩者之概念與技術操作，是否真的相同？表面上看來，這股仿擬郎世寧的風潮似乎應了康有為「重寫形」、「合中西」的理念，甚至合於陳獨秀所謂「斷不能不採用洋畫的寫實精神」等現代主張。然檢視其實際操作，可發現這些作品「合中西」的方式，並非採用了「洋畫的寫實精神」，而是將洋人郎世寧的畫法拆解成工筆畫的筆墨工序，將其繪畫圖式重整編排再行佈置。其結果可謂回歸了傳統畫作（如「四王」）的臨摹倣擬，只是將臨仿的對象，換成了郎世寧。他們固欣賞郎世寧筆下動物的栩栩如生，卻不認為這些「寫實」效果，必得接受素描訓練而後得。是以當徐悲鴻 1946 年出任北平藝專校長，要求所有學生（包括國畫組）皆需受三年素描訓練時，會引起秦仲文、李智超、陳緣督等三名國畫教授罷教的事件，因後者視素描訓練為摧殘國畫的行為，學生將「失去國畫之氣韻」。²⁵⁰ 他們其實懷抱著「學習郎世寧，即可達到寫實目的」的心態。其意或以為郎世寧（即薛永年所謂「古代融合派」）已然完成了中西融合的工作，故仿效郎體，便足以「融合中西面貌」。²⁵¹ 換言之，馬晉諸人所想要的「寫實」，是郎世寧轉化過後的中國畫，是郎世寧式的立體效果；這是一種風格語彙，而非康有為主張的「寫形」、或陳獨秀所謂「洋畫的寫實精神」等更傾向於對真實情境或物象的實際描摹。民國初年仿擬郎世寧畫風的潮流，表面上看似依康有為的論點而來，其內涵實大為不同。

而檢視當時郎派畫的形成，可知此風潮始於馬晉的個人偏好，其事原在康有

249 徐悲鴻，〈新藝術運動之回顧與前瞻〉，原載於 1943 年 3 月 15 日重慶《時事新報》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），下冊，頁 430。

250 朱京生，〈被顛倒的歷史——國立北平藝專三教授罷教與國畫爭論事件考察與研究〉，《中國美術》，2016 年 6 期，頁 73。罷教的三教授之一便是善繪郎派馬的陳緣督。

251 薛永年，〈馬晉先生及其繪畫〉，無頁碼。

爲之說付梓出版、產生大量迴響以前。²⁵²而1925年故宮博物院成立前，公開場域可見的郎世寧馬畫作品亦無多，若非馬晉個人極強的學習動力，以及相應的社會資本使之能親見原作（如其與金城、與清宮太監的關係），實無人有條件作如此相近的臨仿。即使故宮博物院成立之後，模仿郎世寧的風潮亦未馬上引爆，須等到展覽常規化後才展開。由此亦可見康有爲的論點，或可做爲此風潮日後自圓其說的理由，而難以作爲其成因。

本研究亦指出，馬晉實爲近代破解郎世寧畫風的關鍵人物；他不是流風所及的產物，而是其濫觴。他因緣際會得到郎世寧〈百駿圖稿本〉，而能以工筆畫的角度解析郎世寧畫法，將其析分爲工筆畫之「樣稿」與「敷色」等筆墨工序，遂能超逸出郎世寧的畫樣，自行創稿。他在中國畫學研究會尙未分裂之前，已將相關要訣傳授給畫會同儕，使得郎世寧風格能透過中國畫學研究會與湖社畫會的傳習網絡傳衍開來，蔚爲風尚。而馬晉個人的創稿，甚至被諸人作爲臨摹的範本，彷彿是郎畫真跡一般。²⁵³

馬晉以工筆畫的角度臨仿郎世寧，可謂「馴化了」（domesticating）郎世寧風格，使之成爲「家法」，成爲中國畫史上的「古法」、「傳統」。吾人或可藉此重新思索何謂郎世寧畫風之「中國化」。若僅在郎氏作品中尋找其畫風的「中國性」，即會如同尋繹其「西洋性」與「雜揉性」一般，落入「或中、或西」的風格較量；其過程必先對中、西繪畫傳統進行某種程度的「本質化」方能進行，其結果亦將隨著研究者的個人認知而各說各話。本文試著擺脫過往對郎世寧作品的「中、西之辨」，而自後世的傳摹態度入手，觀察這些仿擬郎畫的畫家如何梳理郎法與既有畫學傳統的會通之處。本文以爲郎世寧畫風之所以被認可成爲「古法」，不只在於其使用中國的媒材作畫，也不僅在金城與中國畫學研究會的欣賞接納；在時人的詮釋裡，郎世寧畫風不但於畫理上與工筆畫的「皴擦點染」相通，亦可在畫法上被整理成可以重複操作的筆墨程序。郎派畫隨著故宮的展示而發展出「宮廷氣象」的風格意涵，於題材上合乎酬贈文化中的吉祥祝願，甚至能切合當時的紛擾時局：贈予武將，喻國之將才；出於宗室，則爲「舊王孫」落寞身世之自況。

252 薛永年曾親炙馬晉，對馬晉生平之敘述有一定可信度，然對其生平作歷史解釋時，卻不免將日後的主流見解套用在馬晉身上。

253 馬晉仿郎畫的成就，亦使之成爲傳世郎世寧偽作的嫌疑人之一。王彥朝，〈民國時期的書畫贗品後門捌〉，《收藏家》，1993年10期，頁43。

正是在走出宮禁，與民初中國繪畫之生產、流通的日常慣習緊密結合，甚至成為畫家自我抒懷與認同的載體，郎世寧的畫風才得以「中國化」，成為可以援引的「家法」。

而透過民初郎派畫的傳衍，亦可觀察民國初年北京畫壇傳統派對於「何謂中國畫」的認知。本文指出，對他們而言，即使是「本出西法」的郎世寧，只要能夠以傳統筆墨來表述其畫風，形成一套可以重複操作其形式的作畫慣習，都可以被中國畫的大傳統所吸納，具有作為中國畫的潛能。而吾人亦可就郎世寧風格之「筆墨化」，一窺其畫風「中國化」的過程。

這股仿郎世寧畫風的潮流（尤以畫馬為著），因故宮之開放而以其獨具的清宮意象引領風騷，在 1920 年代後半至 1930 年代達到頂峰。雖難確知此熱度何時消退，然另一種畫馬圖式已在 30 年代末期抗戰軍興的情勢下逐漸開展；此即徐悲鴻的水墨馬畫（圖 40）。徐氏馬匹講求形體的準確性，帶有筆墨的寫意趣味，在風格上可作為「合中西」的模範，在意義上則象徵憤起自強的愛國情操，鼓舞戰時人心，遂成為抗日募款時最受歡迎的畫類。²⁵⁴ 而郎世寧畫風與前清宮廷淵源深厚，則於此際出現於日偽政權滿州國（1932-1945）所舉辦的美展中。²⁵⁵ 政治環境與繪畫風格之消長，不可謂毫無關聯。

近代中國繪畫在追求「現代性」的過程中，大抵有兩個路線：一由康有為所倡，取法歐洲以「再現（representation）」為標的自然主義（naturalism），推崇「寫實」；一則由陳師曾發難，欲接軌歐洲十九世紀末以來的現代主義（modernism）潮流，標舉性靈、思想，「不求形似」。前者視中國畫史中的郎世寧為模範，後者以中國文人畫傳統為宗。本文乃針對前者的深入檢討，探究對時人而言究竟何謂「寫實」？又如何「合中西」？而民國初年對郎世寧畫風的模仿，適為此類問題提供了重要的觀察角度。今日關於民初郎派畫的主流評價，多將之與康有為對郎世寧「西法」、「寫形」的見解籠統聯繫，而以崇尚「寫實」（指進行實際對物描摹）的角度理解之，實忽略了郎世寧畫風在民初傳衍過程中「筆墨

254 Wen Fong, *Between Two Cultures: Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 97-99.

255 于蓮客，〈參觀滿洲國美展記（二）〉，《盛京時報》（1938 年 5 月 6 日），頁 2：「周德璵（奉天）之白海青（蕉陰石上，卓立一雪色鷹，學郎世寧極得其神）」。

化」與「中國化」的涵化過程，亦曲解了這些仿郎畫「以郎世寧式之立體效果為『寫實』」的真正內涵。馬晉 1960 左右與王慶昇（1932-2022，當代工筆畫家）合作的〈公社牛場〉（圖 41，北京畫院藏），或可呈現此理解上的差距。此作乃馬晉成為北京畫院（1957 年成立）畫師時所作，由馬晉畫牛，王慶昇補景。題意來自當下，牛群立體鮮活，完全符合中共當時所推動的國畫改革方向，崇尚題材現實、風格「寫實」。²⁵⁶ 然細看牛群，其姿態卻個個來自郎世寧畫作（圖 42a-b），是豈真為公社牛場所見？此畫與郎世寧圖式關聯如此密切，足見馬晉對郎世寧之仿摹，係屬風格，而非實際對物寫生的精神。然當時一般的主流看法已將郎世寧風格視為對物描摹的「寫實」，致使馬晉的郎派畫在時代遞嬗、風尚劇變之後，依舊「寫實」，而能符合黨意時潮，在社會寫實主義的大纛下悠然生存。唯有理解 1920、30 年代之「郎派畫」的實際內涵，方能欣賞馬晉〈公社牛場〉所呈現的歷史弔詭，以及中國近代美術史中糾結不已之「寫實」問題的複雜性。

256 杭春曉，〈新國畫——中國畫不得不進行的改造〉，《文藝研究》，2012 年 11 期，頁 122-128。

引用書目

傳統文獻

- (明)董其昌,《容臺集》,臺北:國立中央圖書館,1968。
- (明)顧起元,《客座贅語》,南京:南京出版社,2009。
- (清)阮元撰,錢偉彊、顧大朋點校,《石渠隨筆》,杭州:浙江人民美術出版社,2011。
- (清)松年,《頤園論畫》,收入于安瀾編,《畫論叢刊》,臺北:鼎文出版社,1972,下卷。
- (清)胡敬,《國朝畫徵錄》,收入《畫史叢書》,臺北:文史哲出版社,1983。
- (清)鄒一桂,《小山論畫》,收入于安瀾編,《畫論叢刊》,臺北:鼎文出版社,1972,下卷。
- (清)繆荃孫編,《壬寅消夏錄》,收入《續修四庫全書》,子部藝術類,1090冊,上海:上海古籍出版社,1995。

近代報刊

- 《故宮》,1929-1936,1-42期。
- 《故宮書畫集》,1930-1936,1-47期。
- 《繪學雜誌》,收入陳湛綺編,《民國珍稀短刊斷刊2北京卷》,冊11,北京:全國圖書館文獻縮微複製中心出版,2006。
- 上海圖書館上海科學技術情報研究所,《中文期刊全文數據庫(1911-1949)》,第1-11輯。
- 天津古籍書版社編,《湖社月刊》,天津:天津古籍書版社,2005。
- 王宏編,《藝林月刊》,天津:天津市古籍書店,1993。
- 王宏編,《藝林旬刊》,天津:天津市古籍書店,1993。
- 〈又新出珂羅版大畫片兩種〉,《時報》,1909年6月21日,頁8。
- 〈大學大遊藝會〉,《民國日報》,1919年2月4日,頁6。
- 〈中日繪畫展覽會將在日本舉行〉,《新聞報》,1926年6月4日,頁12。
- 〈中國名畫第四集出版〉,《時報》,1908年5月7日,頁4。
- 〈五彩珂羅版郎世寧松林虎嘯圖大中堂出版〉,《時報》,1916年8月23日,頁1。
- 〈今日故宮開放外東路〉,《益世報(北京)》,1925年11月8日,頁7。
- 〈內務部批第五〇九號〉,《政府公報》,冊174,1921,頁699。
- 〈牛新北畫馬〉,《湖社月刊》,27期,1930年2月,頁14。
- 〈王少湖畫馬〉,《湖社月刊》,27期,1930年2月,頁12。
- 〈北京之中國畫展覽會〉,《大公報(天津)》,1924年12月8日,頁5。

- 〈白仲明繪獵狐圖〉，《畫林旬刊》，58期，1929年8月1日，頁4。
- 〈名畫家馬湛如繪火雞圖〉，《北洋畫報》，1930年6月7日，頁3。
- 〈名畫家高溪亭爲吳子玉將軍畫馬〉，《北洋畫報》，17卷813期，1932，頁2。
- 〈邢雪邨松厓白鵲（第十二次成績展覽出品）〉，《藝林月刊》，73期，1936年6月，頁3。
- 〈社稷壇內之中國畫學研究會〉，《益世報（北京）》，1925年5月18日，頁7。
- 〈金拱北先生事略〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁2-3。
- 〈金陶陶畫馬金城補景〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁10。
- 〈金開義仿元人畫馬〉，《湖社月刊》，73期，1933年12月，頁12。
- 〈故宮已停止開放〉，《益世報（天津版）》，1927年6月15日，頁11。
- 〈故宮博物院古物館之陳列〉，《時報》，1925年10月21日，頁5。
- 〈春元老人畫馬〉，《湖社月刊》，97期，1935年12月，頁11。
- 〈春園老人野雲居士畫馬葉仰希畫像溥雪齋補景〉，《湖社月刊》，56期，1932年7月，頁14。
- 〈胡佩衡山水潤例〉，《繪學雜誌》，3期，1921年11月，頁5375。
- 〈郎世寧瓜陰吠鹿〉，《北洋畫報》，1926年10月2日，頁2。
- 〈郎世寧畫松鶴圖〉，《北洋畫報》，1926年8月7日，頁2。
- 〈徐聰湖畫馬〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁13。
- 〈馬企周畫馬〉，《湖社月刊》，63期，1933年2月，頁7。
- 〈馬伯逸八駿圖〉，《藝林旬刊》，1期，1928年1月1日，頁4。
- 〈馬伯逸小像〉，《藝林旬刊》，35期，1928年12月11日，頁4。
- 〈馬伯逸畫「蕉陰臥犬」〉，《北洋畫報》，7卷308期，1929年4月20日，頁3。
- 〈馬伯逸畫犬〉，《藝林月刊》，50期，1934年2月，頁16。
- 〈馬伯逸畫軸（子美藏）〉，《晨報星期畫報》，2卷76期，1927年3月20日，頁6。
- 〈馬晉畫馬〉，《繪學雜誌》，2期，1921年1月，無頁碼。
- 〈馬湛如近作之精品（管平湖攝）〉，《晨報星期畫報》，2卷93期，1927年7月24日，頁2。
- 〈馬湛如套馬圖〉，《晨報星期畫報》，3卷120期，1928年2月12日，頁2。
- 〈馬湛如馬軸〉，《晨報星期畫報》，2卷81期，1927年4月24日，頁2。
- 〈馬雲湖先生畫馬〉，《湖社月刊》，77期，1934年4月，頁16。
- 〈馬雲湖畫鹿祝金太夫人六十壽〉，《湖社月刊》，95期，1935年10月，頁9。

- 〈馬雲湖壽金北樓先生畫羚羊〉，《湖社月刊》，100期，1936年3月，頁29。
- 〈高士恭畫犬〉，《湖社月刊》，54期，1932年5月，頁12。
- 〈高孟文畫清高宗春郊試馬圖〉，《北晨畫刊》，4卷1期，1935年2月12日，頁2。
- 〈高恭湖畫馬〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁15。
- 〈高雪湖畫馬〉，《湖社月刊》，60期，1936年11月，頁16。
- 〈高溪亭畫馬〉，《湖社月刊》，61期，1932年12月，頁9。
- 〈高維彥畫虎〉，《湖社月刊》，51期，1932年2月，頁15。
- 〈高維彥畫馬〉，《湖社月刊》，30期，1930年5月，頁15。
- 〈常斌卿畫馬〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁16。
- 〈張肖謙畫馬〉，《藝林旬刊》，11期，1928年4月，頁3。
- 〈張釗湖畫馬〉，《湖社月刊》，22期，1929年9月，頁16。
- 〈張學禮花卉〉，《湖社月刊》，49期，1931年12月，頁13。
- 〈張禮湖畫馬〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁10。
- 〈清金廷標馬雞〉，《湖社月刊》，31冊，1930年6月，頁8。
- 〈清郎世寧白鵲圖（現藏故宮博物院古物館第八陳列室）〉，《華北畫刊》，13期，1929，頁1。
- 〈清郎世寧魚藻圖（現藏故宮博物院古物館第六陳列室）〉，《華北畫刊》，17期，1929，頁1。
- 〈清郎世寧畫並蒂荷花〉，《湖社月刊》，97期，1935年12月，頁8。
- 〈陳列所中之四代帝王像〉，《申報》，1916年2月21日，頁6。
- 〈陳梅湖仕女〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁84。
- 〈陳梅湖雪景鴛鴦〉，《湖社月刊》，11-20期合刊，頁158。
- 〈陳梅湖畫狗〉，《湖社月刊》，75期，1934年2月，頁12。
- 〈陳緣督畫馬〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁138。
- 〈惠含章畫馬〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁11。
- 〈湛華館畫馬潤格〉，《藝林月刊》，25期，1932年1月，封底版權頁。
- 〈湯世勳畫馬〉，《湖社月刊》，74期，1934年1月，頁13。
- 〈畫法研究會紀事第十五〉，《北京大學日刊》，1918年5月10日，頁2。
- 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，35期，1930年10月，頁20。
- 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，36期，1930年11月，頁16。
- 〈畫界無線電〉，《湖社月刊》，39期，1931年2月，頁16。

- 〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，49期，1932年2月，頁16。
- 〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，57期，1932年8月，頁16。
- 〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，59期，1932年10月，頁14
- 〈畫界瑣聞〉，《湖社月刊》，75期，1934年2月，頁15。
- 〈賀履之山水潤格〉，《繪學雜誌》，3期，1921年11月，頁5375。
- 〈馮諄湖爲金蔭湖畫扇〉，《湖社月刊》，70期，1933年9月，頁14。
- 〈馮諄湖畫羊〉，《湖社月刊》，66期，1933年5月，頁15。
- 〈馮諄湖畫馬〉，《湖社月刊》，88期，1935年3月，頁13。
- 〈馮諄湖雙馬圖〉，《湖社月刊》，93期，1936年9月，頁16。
- 〈載野雲畫馬〉，《湖社月刊》，80，1934年7月，頁7。
- 〈廣告：郎世寧畫乾隆帝春郊試馬圖小照長卷〉，《時報》，1913年11月30日，頁4。
- 〈蕭謙中辛未畫例〉，《藝林月刊》，23期，1931年11月，封底版權頁。
- 〈藝壇瑣錄：中國畫學研究會〉，《晨報星期畫報》，2卷94期，1927年7月31日，頁2-3。
- 〈藝壇瑣錄：中國畫學研究會之組織〉，《晨報星期畫報》，2卷95期，1927年8月7日，頁2。
- 于蓮客，〈參觀滿洲國美展記（二）〉，《盛京時報》，1938年5月6日，頁2。
- 小天，〈郎世寧與其繪畫〉，《圖畫週刊（奉天）》，9期1926年5月31日，刊頭。
- 王笠民，〈題郎世寧畫乾隆帝春郊試馬圖長卷小照〉，《歌場新月》，2期，1913年12月25日，頁115。
- 叵樵，〈故宮書畫記〉，《文獻（北平）》，1925年3期，頁11-12。
- 左車，〈馬伯逸畫馬〉，《晨報星期畫報》，1卷32期，1926年4月25日，頁2。
- 余鑄雲，〈湖社周年畫會參觀記〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁103-104。
- 佚名，〈參觀故宮博物院再誌〉，《民國日報》，1925年10月20日，頁6。
- 佚名，〈參觀故宮博物院記〉，《民國日報》，1925年10月15日，頁6
- 冷庵，〈馬伯逸花鳥〉，《鼎鑪》，46期，1926年9月，頁3。
- 狄葆賢，〈平等閣筆記——文華殿觀畫記（續）〉，《時報》，1919年5月11日，頁13。
- 辰，〈沈劉續查故宮——中東路業已查完再次即換東路〉，《益世報（北京）》，1927年9月20日，頁7。
- 金城，〈湛華館潤例〉，《繪學雜誌》，3期，1921年11月1日，頁5356。
- 金紹城，〈金拱北講演錄〉，《繪學雜誌》，3期，頁5349-5352。
- 迪生贈刊，〈宋無名氏繪雙馬圖〉，《北洋畫報》，1936年12月24日，頁3。

- 凌叔華，〈回憶一個畫會及幾個老畫家〉，《時與潮文藝》，1卷3期，1943，頁23-27。
- 海陵散人，〈清故宮已繼續開放〉，《小日報》，1927年7月9日，頁3。
- 秦曾榮，〈湖社月刊百期紀念序〉，《湖社月刊》，100期，1936年3月1日，頁1-3。
- 馬晉，〈談畫馬〉，《天津民國日報畫刊》，1947年4月23日，頁2-3。
- 梅花館主，〈香妃戎裝小影〉，《大報》，1924年11月27日，頁3。
- 梅湖，〈畫馬我見〉，《湖社月刊》，27期，1930年2月，頁7-9。
- 陳師曾，〈文人畫的價值〉，《繪學雜誌》，2期，1921年1月，頁5123-5128。
- 陳獨秀，〈（答呂澂）美術革命〉，《新青年》，6卷1期，1919年1月，頁85-86。
- 陳寶琛，〈清故通譯大夫大理院推事金君墓誌銘〉，《湖社月刊》，21期，1929年8月，頁4-5。
- 景謙，〈馬晉八駿圖〉，《霞光畫報》，1卷27期，1928年12月8日，頁3。
- 雲湖，〈思薛齋筆記〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁45-53；11-20期合刊，頁86-92；23期，1929年10月，頁12-14。
- 雲湖，〈繪餘小錄〉，《湖社月刊》，1-10期合刊，頁96-97。
- 黃芴怡，〈京師第二次書畫展覽會紀盛〉，《繪學雜誌》，2期，1921年1月1日，頁5149-5155。
- 蓮如，〈金鞏伯馬湛如合作春郊駿馬圖〉，《晨報星期畫報》，1卷33期，1926年5月2日，頁2。
- 靜厂，〈故宮雜記（續）〉，《益世報（北京）》，1930年2月17日，頁9。
- 鴻文，〈伯逸赤壁圖〉，《晨報星期畫報》，1卷39期，1926年6月13日，頁2。
- 鵬雛，〈雜論〉，《民國日報》，1916年10月7日，頁12。
- 顧頡剛，〈古物陳列所書畫憶錄（并序）〉，《現代評論》，1卷19期，1925年，頁12-16。

近代論著

- 〈馬晉年表〉，《中國近現代名家畫集——馬晉》，北京：人民美術出版社，2001，頁213-214。
- 《中國近現代名家畫集——馬晉》，北京：人民美術出版社，2001。
- 《京師書畫展覽會出品錄》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》，北京：國家圖書出版社，2010，第18冊。
- 《京師第二次書畫展覽會出品錄》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》，冊18，北京：國家圖書出版社，2010。
- 《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》，天津：人民美術出版社，2008。

- 《榮寶齋畫譜 141·畫馬部分·馬晉繪》，北京：榮寶齋出版社，2002。
- 《諸位大人借去書籍字畫玩物等糙賬》，收入煮雨山房編，《故宮圖書及內務檔案史料》，揚州：廣陵書社，2008。
- 尹彤雲，〈民初北京畫家潤例研究（1911-1937）〉，收入陳瑞林主編，《國畫復活運動與廣東中國畫·國際學術研討會論文集》，下冊，廣州：嶺南美術出版社，2017，頁 255-272。
- 王子琪、陽燦，〈藝術助賑與兩次「京師書畫展覽會」〉，《中國美術》，2020 年 3 期，頁 38-45。
- 王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，上海：上海畫報出版社，2004。
- 王彥朝，〈民國時期的書畫贗品後門捌〉，《收藏家》，1993 年 10 期，頁 42-43。
- 王辰昌，《中華民國三十七年中國美術年鑑》，上海：上海市文化運動委員會，1948。
- 王淑珍，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，臺北：石頭出版社，2012。
- 王耀庭，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007。
- 史樹青，〈序〉，收入《藝林旬刊》，天津：天津市古籍書店，1993，無頁碼。
- 申松欣、李國俊編，《康有為先生墨跡（二）——萬木草堂藏畫目》，鄭州：中州書畫社，1983。
- 石守謙，〈石濤、王原祁合作蘭竹圖的問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨出版社，1996，頁 341-359。
- 朱京生，〈被顛倒的歷史——國立北平藝專三教授罷教與國畫爭論事件考察與研究〉，《中國美術》，2016 年 6 期，頁 69-81。
- 朱萬章，〈「鹿」的圖像隱喻——松年「追歡得祿圖」考〉，《美術大觀》，2022 年 9 期，頁 99-105。
- 朱賽虹，〈故宮早期刊物的特色及其歷史意義〉，《故宮博物院院刊》，2009 年 5 期，頁 143-163。
- 何煜、謝剛國、吳瀛編，《內務部古物陳列所書畫目錄》，上海：上海辭書出版社，2012。
- 呂鵬，《湖社研究》，北京：文化藝術出版社，2009。
- 李佳穎，〈二十世紀初中國古代繪畫的日本展示——以 1928 年唐宋元明名畫展覽會為中心〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2013。
- 李侑，〈審時之作：陳師曾《文人畫之價值》為何發表於 1921 年？〉，《書畫藝術》，2023 年 3 期，頁 90-93。
- 李理，〈拷貝郎世寧——清代宮廷對郎世寧所繪丹頂鶴的複製應用〉，《紫氣東來——瀋陽故宮博物院院藏繪畫研究》，北京：故宮博物院，2013，頁 47-55。

- 李湜，《紫禁丹青——清宮繪畫的創作與收藏》，北京：中國國際廣播出版社，2012。
- 沈敦和、沈鼎臣監製，《中國新美術品留影美國巴拿馬萬國博覽會陳列》，出版地、年不詳。
- 邢津，〈宮廷畫派的繼承與弘揚者溥佐〉，《國畫家》，2014年2期，頁62-63。
- 那志良，《故宮博物院三十年之經過》，臺北：中華叢書委員會，1957。
- 阮圓，〈展覽會與中日外交〉，《撥迷開霧——日本與中國「國畫」之誕生》，臺北：石頭出版社，2019，頁115-130。
- 周芳美，〈一九一五年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋萬國博覽會美術宮之初論〉，收入《「世變、形象、流風——中國近代繪畫1796-1949」國際學術研討會論文集》，高雄：高雄美術館，2008，頁597-624。
- 周肇祥著，宋惕冰、趙珩、海波整理，《琉璃廠雜記》，北京：北京聯合出版公司，2016。
- 周積寅，〈俞劍華年譜〉，《南京藝術學院學報（音樂與表演版）》，1984年3期，頁69-78。
- 孟彥弘，〈崇彝及其《道咸以來朝野雜記》〉，《中華文史論叢》，2015年4期，頁227-236。
- 屈祖明，〈晚清如意館畫家屈兆麟〉，《紫禁城》，1993年3期，頁23。
- 杭春曉，〈新國畫——中國畫不得不進行的改造〉，《文藝研究》，2012年11期，頁122-128。
- 林士鉉，〈乾隆時代的貢馬與滿州政治文化〉，《故宮學術季刊》，24卷2期，2006年冬季，頁51-108。
- 林文霞記錄整理，《顏文樑：現代美術家畫論·作品·生平》，上海：學林出版社，1982。
- 林紓，《春覺齋論畫》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，臺北：鼎文出版社，1972，下卷，頁626-691。
- 邱士華，〈清高宗「集大成」訓練課程——複製《青羊》〉，《故宮文物月刊》，268期，2005年7月，頁24-35。
- 邱吉，〈從外務省記錄看日華古今繪畫展覽會〉，《東アジア文化交渉研究》，13號，2020年3月，頁415-431。
- 邱敏芳，〈畫無新舊、汲古創新——金城繪畫藝術特色探釋〉，收入《中國近現代畫家——金城畫集》，天津：天津人民美術出版社，2012，頁1-6。
- 邱敏芳，《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 金城，《畫學講義》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，臺北：鼎文出版社，1972，下卷，頁698-747。
- 俞劍華，〈《頤園論畫》跋〉，收入松年，《頤園論畫》，于安瀾編，《畫論叢刊》，臺北：鼎文出版社，1972，下卷，頁625。
- 俞劍華《中國繪畫史》，上海：商務印書館，1937。

段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁14-39。

洪再新著、趙為姪譯，〈愛詩客——推動中國現代繪畫西漸的先行者〉，《新美術》，2022年3期，頁98-116。

胡豈凡，〈愛國畫家金拱北〉，收入《金北樓先生畫集》，臺北：中華書畫出版社，1976，無頁碼。

徐悲鴻，〈新藝術運動之回顧與前瞻〉，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》，臺北：藝術家出版社，1987，下冊，頁427-433。

晉振書畫古物展覽會編，《晉振書畫古物展覽會出品目錄》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》，北京：國家圖書出版社，2010，第20冊。

祝童，〈從《頤園論畫》批跋論俞劍華早期中國畫學〉，《天津美術學院學報》，2023年1期，頁33-38。

袁榮法，〈金北樓先生家傳〉，收入金城《十八國遊歷日記·藕廬詩草》，沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊續輯》，臺北：文海出版社，1975，21輯205冊，頁1-3。

馬晉，《怎樣畫馬》，臺北：莊嚴出版社，1989。

馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27卷3期，2010年春季，頁103-138。

馬龍，〈回憶我的父親馬晉〉，《中國近現代名家畫集——馬晉》，北京：人民美術出版社，2001，頁5-6。

馬龍，〈序〉，《榮寶齋畫譜141·畫馬部分·馬晉繪》，北京：榮寶齋出版社，2002，無頁碼。

馬龍，〈駿馬圖渲染畫法步驟〉，《榮寶齋畫譜141·畫馬部分·馬晉繪》，北京：榮寶齋出版社，2002，頁3。

國立故宮博物院編輯委員會編，《何應欽將軍遺贈書畫展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989。

崇彝，《選學齋書畫寓日記》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》，北京：國家圖書出版社，2010，第12冊。

張朝輝，〈湖社始末及其評價〉，收入炎黃藝術館編，《近百年中國畫研究》，北京：人民美術出版社，1996，頁126-142。

張露，〈《故宮週刊》的創辦與價值〉，《故宮學刊》，2012年1期，頁323-340。

陳韻如，〈郎世寧畫風之變與雍正朝畫院運作機制〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年》，臺北：國立故宮博物院，2015，頁356-372。

童軒孫，〈昔日舊京畫壇景象〉，《文化城故事》，臺北：傳記文學出版社，1972，頁11-24。

- 陽燦，〈以金城爲中心考察古物陳列所與北洋政府的關係〉，《南京藝術學院學報（美術與設計）》，2022年2期，頁47-52。
- 雲雪梅，〈中國畫學研究會的美術教育〉，收入潘耀昌編，《20世紀中國美術教育》，上海：上海書畫出版社，1999，頁40-57。
- 雲雪梅，〈金城和中國畫學研究會〉，《美術觀察》，1999年1期，頁59-62。
- 楊正宏主編，《鎮江博物館藏明清書畫精粹》，北京：文物出版社，2011。
- 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁3-26、90。
- 鄒典飛，〈民國時期的北京書畫銷售市場與鬼市交易〉，《榮寶齋》，2015年3期，頁272-279。
- 劉宇珍，〈清屈兆麟仿郎世寧花卉〉，收入何傳馨主編，《神筆丹青——郎世寧來華三百年特展》，臺北：國立故宮博物院，2015，頁94。
- 蔡星儀，〈後門造還是宮裡造——郎世寧海西八珍等偽作引出的問題〉（上），《榮寶齋》，2007年3期，頁208-217；（下），《榮寶齋》，2007年4期，頁210-219。
- 魯迅，《魯迅手稿全集：日記》，北京：文物出版社，1979。
- 蕭瑋文，〈金城研究〉，香港：香港中文大學藝術史博士論文，2001。
- 薛永年，〈民國初期北京畫壇傳統派的再認識〉，《美術觀察》，2002年4期，頁46-52。
- 薛永年，〈馬晉先生及其繪畫〉，《中國近現代名家畫集——馬晉》，北京：人民美術出版社，2001，頁1-3。
- 鞠德源等編，〈清宮廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁29-71。
- 聶崇正，〈郎世寧、金廷標合畫的火雞圖〉，《紫禁城》，2017年2期，頁65-81。
- 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本〉，收入《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》，天津：人民美術出版社，2008，頁1-4。
- 聶崇正，〈郎世寧《百駿圖》卷及其稿本和摹本〉，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008，頁248-253。
- 聶崇正，〈談郎世寧的非「臣字款」繪畫〉，《清宮繪畫與「西畫東漸」》，北京：紫禁城出版社，2008，頁263-269。
- 魏可欣，〈世變下的踽踽獨行：溥儒馬畫研究〉，《故宮學術季刊》，39卷3期，2022，頁169-212。
- 魏敬群，〈流寓歷下的蒙古族畫家松年〉，《春秋》，2018年2月，頁45-47。
- 關和璋，〈蒙古族畫家松年先生評傳〉，《內蒙古社會科學》，1981年3期，頁170-174。
- 顧廷龍，〈《春覺齋論畫》跋〉，收入林紓，《春覺齋論畫》，于安瀾編，《畫論叢刊》，臺北：鼎文出版社，1972，下卷，頁690-691。

- 〈口繪の解説〉，《美術画報》，45 編 8 卷，1922 年 6 月 3 日，頁 114。
- 〈馬晉筆調駿圖〉，《美術画報》，45 編 8 卷，1922 年 6 月 3 日，無頁碼。
- 〈郎世寧筆花鳥圖〉，《美術画報》，46 編 2 卷，1922 年 12 月 15 日，無頁碼。
- 《唐宋元明名畫大觀》，東京：大塚巧藝社，1929。國立故宮博物院圖書館所藏 2 冊本。
- 大村西崖著，吉田千鶴子編，《西崖中國旅行日記》，東京：株式會社ゆまり書房，2016。
- 中村不折、小鹿青雲，《支那繪畫史》，東京：玄黃社，1913。
- 石田幹之助，〈郎世寧伝攷略〉，《美術研究》，10 期，1932 年，頁 1-21。
- 阿部房次郎，《爽籟館欣賞第一輯》，京都：博文堂，1930。
- 青木茂監修，《「中國の洋風畫展」——明末から清時代の繪畫・版畫・插繪本》，日本町田市：町田市立國際版畫美術館，1995。
- 渡邊晨畝，〈郎世寧の藝術〉，《美術画報》，46 編 2 卷，1922 年 12 月 15 日，頁 18-19。
- 藤井善助，《有鄰大觀》，京都：有鄰館，1942。
- 鶴田武良，〈公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽會』出品目錄——近百年来中国絵画史研究 七（続）〉，《美術研究》，384 號，2004 年 11 月，頁 48-78。
- 鶴田武良，〈日華（中日）繪畫聯合展覽會について——近百年来中国絵画史研究 七〉，《美術研究》，383 號，2004 年 8 月，頁 1-33。
- 讀畫子，〈所感——日華聯合展覽會を觀て〉，《美術画報》，45 編 8 卷，1922 年 6 月 3 日，頁 125-126。
- Burnett, Katherine. "Inventing a New 'Old Tradition': Chinese Art at the Panama-Pacific International Exposition." 《美術史與觀念史》，9 期，2010 年 4 月，頁 17-57。
- Chavannes, Édouard. "Review: *Tchong kouo ming houa tsi* 中國名畫集 (Recueil des peintures célèbres de la Chine)." *T'oung Pao* 10:4 (1909), 515-530.
- Fong, Wen. *Between Two Cultures: Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Hirth, Friedrich. "Scraps from a Collector's Note Book." *T'oung Pao* 6:4 (1905), 373-507.
- Kleutghen, Kristina. *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Seattle: University of Washington Press, 2015.
- Musillo, Marco. "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)." PhD diss., University of East Anglia, 2006.
- Naquin, Susan. "Giuseppe Castiglione/ Lang Shining 郎世寧: A Review Essay." *T'oung Pao* 95 (2009): 393-412.

- Pelliot, Paul. "Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine." *T'oung Pao* 20:34 (Aug., 1920- Aug., 1921): 183-274.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.
- Sung, Hou-mei. *Gallop through Dynasties*. Cincinnati: Cincinnati Art Museum and Skira, 2022.
- Vinograd, Richard. "Patrimonies in Press: Art Publishing, Cultural Politics and Canon Construction and the Career of Di Baoxian." In *The Role of Japan in Modern Chinese Art: New Perspectives on Chinese Culture and Society*, edited by Joshua Fogel, 245-272. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Wang, Cheng-hua. "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, circa 1908-1917." In *The Role of Japan in Modern Chinese Art: New Perspectives on Chinese Culture and Society*, edited by Joshua Fogel, 273-308. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Wong, Aida. *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist and Aesthetic Reformer in Modern China*. Leiden: Brill, 2016.

網路資料

- Yale University Art Gallery. "The Three Horses." Accessed May 27, 2024. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/15605>.
- The Met. "One Hundred Horses, Giuseppe Castiglione." Accessed June 12, 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44632>.
- 〈文物徵集〉，《瀋陽故宮博物院》https://www.sypm.org.cn/product_2/1685860358601969664.html，檢索日期：2024 年 4 月 7 日。
- 〈王樹常〉，《中華民國政府官職資料庫》https://gpost.lib.nccu.edu.tw/view_career.php?name=%E7%8E%8B%E6%A8%B9%E5%B8%B8，檢索日期：2024 年 7 月 6 日。
- 〈何應欽〉，《中華民國政府官職資料庫》<https://gpost.lib.nccu.edu.tw/display.php?&q=%E4%BD%95%E6%87%89%E6%AC%BD&pagenumber=20&order=default&ordertype=asc&tpl=rough&page=3>，檢索日期：2024 年 7 月 6 日。
- 〈金城臨文徵明九歌圖〉，保利拍賣 2023 年 10 月 6 日「中國書畫專場」拍品 483 <https://www.polyauction.com.hk/tc/lot/FIGURES-IN-THE-STYLE-OF-WEN-ZHENGMIN>，檢索日期：2024 年 5 月 27 日。
- 〈帝圖藝術 2020 迎春拍賣會 1/19 盛大登場〉，《非池中》，2020 年 1 月 6 日 <https://artemperor.tw/focus/3063?page=0>，檢索日期：2024 年 4 月 22 日。
- 〈胡祥鑠墓誌拓本〉，中國國家圖書館藏 http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data_418&fid=%E7%AB%A0%E5%B0%881453，檢索日期：2024 年 4 月 19 日。

- 〈郎世寧《池蓮雙瑞圖》與蘇富比秋拍無緣〉，《新浪收藏》，2012年8月30日 <https://collection.sina.com.cn/pmzx/20120830/172282377.shtml?from=wap>，檢索日期：2024年4月22日。
- 〈馬晉 1921 年作臨郎世寧、唐岱《清高宗春郊試馬圖》卷〉，華匯中藝 2022 年「迎春深圳精品拍賣會」拍品 107，《雅昌藝術網》<https://auction.artron.net/paimai-art5197570107>，檢索日期：2024年5月24日。
- 〈馬晉 1961 年作臨郎世寧百駿圖橫幅鏡心〉，北京翰海「2012 年秋拍」拍品 56，《雅昌藝術網》<https://auction.artron.net/paimai-art5025670056>，檢索日期：2024年4月7日。
- 〈高士恭竹林戲犬圖〉，西泠印社 2007 年秋拍「中國古代書畫作品專場（清代）」拍品 341 http://116.62.180.8/auction/detail/id/35044/order/lot_no/sort/desc.html，檢索日期 2024 年 7 月 4 日。
- 〈清郎世寧竹蔭西狔圖軸〉，瀋陽故宮博物院 http://ft.sypm.org.cn/product_1/32.html，檢索日期：2024 年 7 月 21 日。
- 〈童軒孫〉，《國家人權記憶庫》<https://memory.nhrm.gov.tw/TopicExploration/Person/Detail/3938?Year=1940>，檢索日期：2024 年 6 月 2 日。
- 〈載濤、溥忻柳蔭牧馬〉，永樂拍賣 2021 年「四海擷萃——香港、臺灣地區保稅拍賣專輯」之「香江同一藏家」拍品 1051 <http://www.zhuokearts.com/html/20210513/250485.html>，檢索日期：2024 年 7 月 5 日。
- 《（香港）康樂及文化事務署博物館統一藏品管理系統》<https://mcms.lcsd.gov.hk/Search/search/enquire!searchRecords>，檢索日期：2024 年 4 月 14 日。
- 北京榮寶齋拍賣有限公司 2018 春季藝術品拍賣會「中國書畫·近現代」拍品 871 http://www.n21ce.com:8080/live/livepreview_detail.aspx?a=4916&t=871&v=2，檢索日期：2024 年 5 月 26 日。

圖版出處

- 圖 1 (清) 沈振麟,〈鐵螭騷〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 2 (清)〈天閑馴良平安八駿〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 3 (清) 郎世寧,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 4 (清)〈天閑馴良平安八駿〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 5 (清) 尹少泉,〈金台麒麟〉,私人收藏。
- 圖 6 馬晉,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 7 馬晉,〈松蔭羊立〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 8 〈馬晉畫馬〉,《繪學雜誌》,2 期,1921 年 1 月,無頁碼。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 9 (清) 郎世寧,〈雙駿圖橫披〉,鎮江博物館藏。
- 圖 10 (清) 郎世寧,〈雲錦呈才〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 11 (傳清) 郎世寧,〈虎圖〉,大阪市立美術館藏。圖片由大阪市立美術館提供。
- 圖 12 (清) 郎世寧,〈嵩獻英芝〉,北京故宮博物院藏。
- 圖 13 (清) 郎世寧,〈萬壽長春〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 14 (清) 無款,〈油畫像〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 15 (清) 郎世寧,〈春郊閱駿圖〉,京都藤井有鄰館藏。圖版取自藤井善助,《有鄰大觀》,宙冊,無頁碼。
- 圖 16 〈馬晉筆調駿圖〉,《美術畫報》,45 編 8 卷,1922 年 6 月。圖版取自東京文化財研究所《〈美術畫報〉所載図版データベース》。
- 圖 17 (清) 郎世寧,〈畫白猿〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 18a (清) 屈兆麟,〈仿郎世寧花卉冊 麻雀稷穗〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 18b (清) 郎世寧,〈畫仙萼長春冊 豆花稷穗〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 19 馬晉,〈畫馬 金城補圖〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 20 (清) 郎世寧,〈百駿圖稿本〉局部,紐約大都會博物館藏。
- 圖 21a (清) 郎世寧,〈百駿圖稿本〉局部,紐約大都會博物館藏。
- 圖 21b (清) 郎世寧,〈百駿圖稿本〉局部,馬晉舊藏。圖版取自《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》,無頁碼。
- 圖 21c (清) 郎世寧,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 22a (清) 郎世寧,〈百駿圖稿本〉局部,馬晉舊藏。圖版取自《郎世寧〈百駿圖〉稿及馬晉〈百駿圖〉卷》,無頁碼。

- 圖 22b (清) 郎世寧,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 23 馬龍,〈駿馬圖渲染畫法步驟〉。圖版取自《榮寶齋畫譜 141·畫馬部分·馬晉繪》,頁 3。
- 圖 24 (明) 丁雲鵬,〈白描應真〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 25 〈馬湛如馬軸〉,《晨報星期畫報》,2 卷 81 期,1927 年 4 月 24 日,頁 2。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 26 〈常斌卿畫馬〉,《湖社月刊》,27 期,1930 年 2 月,頁 16。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 27 〈高恭湖畫馬〉,《湖社月刊》,27 期,1930 年 2 月,頁 15。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 28 〈陳緣督畫馬〉,《湖社月刊》,1-10 期合刊,頁 138。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 29 (清) 郎世寧,〈八駿圖〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 30 (清) 郎世寧,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 31 〈馬湛如套馬圖〉,《晨報星期畫報》,3 卷 120 期,1928 年 2 月 12 日,頁 2。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 32 〈陳梅湖畫狗〉,《湖社月刊》,75 期,1934 年 2 月,頁 12。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 33 (清) 郎世寧,〈十駿犬之驀空鵲〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 34 〈馬伯逸畫犬〉,《藝林月刊》,50 期,1934 年 2 月,頁 16。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 35a 〈邢雪邨松厓白鵲(第十二次成績展覽出品)〉,《藝林月刊》,73 期,1936 年 6 月,頁 3。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 35b (清) 郎世寧,〈白鵲圖〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 36a 〈高士恭竹林戲犬圖〉,私人收藏。
- 圖 36b (清) 郎世寧,〈十駿犬之金翅獫〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 37 馬晉,〈百駿圖〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 38 〈春園老人畫馬〉,《湖社月刊》,97 期,1935 年 12 月,頁 11。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。
- 圖 39 〈春園老人野雲居士畫馬葉仰希畫像溥雪齋補景〉,《湖社月刊》,56 期,1932 年 7 月,頁 14。圖版取自上海圖書館,《全國報刊索引:中文期刊全文數據庫(1911-1949)》。

圖 40 徐悲鴻，〈馬〉，1940，國立故宮博物院藏。

圖 41 馬晉、王慶昇，〈公社牛場〉，北京畫院藏。圖片由北京畫院提供。

圖 42a 馬晉、王慶昇，〈公社牛場〉局部，北京畫院藏。

圖 42b 〈清〉郎世寧，〈十駿犬之金翅獫狁〉局部，國立故宮博物院藏。

Domesticating Lang Shining: Paintings in Imitation of Giuseppe Castiglione (1688-1766) in Republican Peking*

Liu, Yu-jen**

Abstract

This article examines the rise of a painting style popular in Republican Peking which imitated the work of Giuseppe Castiglione (1688-1766), and it reflects on the concepts associated with Castiglione's "Realism" and "Sinicization." The discussion focuses on the modern horse painter Ma Jin (1900-1970) who was instrumental to this development. The stylistic trend emerged as a personal interest of Ma, and, after the founding of the Palace Museum in 1925, spread from him through the art training systems of the Society for the Study of Chinese Painting and *Hushe* Society. It reached its peak in the early 1930s, attracting even painters from the former royal house of the Qing, and allowing the Castiglione style to acquire new symbolic meanings relevant to the contemporary circumstances. This article shows that Ma's knowledge about Castiglione's style came directly from real paintings, rather than photographic reproductions. Although Ma was fond of the realistic effects seen in Castiglione's paintings, his approach to Castiglione's style, affected by pre-Republican ideas, was to render the style in terms of Chinese brushwork, as if it were a genre of Chinese "Gongbi ("meticulous brush")" painting, rather than mastering the techniques in Europe related to Realism, such as life drawing or anatomy. Ma's approach therefore has little to do with the Realism that Kang Youwei's famous proposition about East-West synthesis urged painters to adopt; instead, it domesticated the Castiglione style as one of the traditions of Chinese art.

Keywords: Lang Shining, Ma Jin, *One Hundred Horses*, Jin Cheng, Chen Yuandu, Society for the Study of Chinese Painting, *Hushe* Society, Realism

* Received: 23 July 2024; Accepted: 23 April 2025

** Assistant Professor, Department of History, National Chengchi University



圖 1 清 沈振麟 《鐵螭驄》
國立故宮博物院



圖 4 清人 《天閑馴良平安八駿》局部 國立故宮博物院藏



圖 5 清 尹少泉 《金台麒麟》 私人收藏



圖2 清人 〈天閑馴良平安八駿〉 國立故宮博物院藏



圖3 清 郎世寧 〈百駿圖〉局部（與〈清人天閑馴良平安八駿〉姿態相似者）
國立故宮博物院藏



圖6 馬晉 〈百駿圖〉 局部 國立故宮博物院藏



圖7 馬晉 〈松陰羊立〉
國立故宮博物院藏



圖8 〈馬晉畫馬〉，《繪學雜誌》，2期，1921年1月。



圖9 清 郎世寧 〈雙駿圖〉橫披 鎮江博物館藏



圖10 清 郎世寧 〈雲錦呈才〉
局部 國立故宮博物院藏



圖11 (傳)清 郎世寧 〈虎圖〉 大阪市立美術館藏



圖 12 清 郎世寧 〈嵩獻英芝〉
北京故宮博物院藏



圖 14 清 〈無款油畫像〉
國立故宮博物院藏



圖 13 清 郎世寧 〈萬壽長春〉 國立故宮博物院藏



圖 15 清 郎世寧 〈春郊閱駿圖〉 京都藤井有鄰館藏



圖 16 〈馬晉筆調駿圖〉，《美術畫報》，
45 編 8 卷，1922 年 6 月。



圖 17 清 郎世寧 〈畫白猿〉
國立故宮博物院藏



圖 18a 清 屈兆麟 〈仿郎世寧花卉冊
麻雀稷穗〉 局部 國立故宮博物院藏



圖 18b 清 郎世寧 〈畫仙萼長春冊
豆花稷穗〉 局部 國立故宮博物院藏



圖 19 馬晉 〈畫馬金城補圖〉 國立故宮博物院藏



圖 20 清 郎世寧 〈百駿圖稿本〉 局部 紐約大都會博物館藏



圖 21a 清 郎世寧 〈百駿圖稿本〉 局部 紐約大都會博物館藏



圖 21b 清 郎世寧 〈百駿圖稿本〉 局部 馬晉舊藏



圖 21c 清 郎世寧 〈百駿圖〉 局部 國立故宮博物院藏



圖 22a 清 郎世寧 〈百駿圖稿本〉 局部（具花色註記者） 馬晉舊藏



圖 22b 清 郎世寧 〈百駿圖〉 局部（原畫花色） 國立故宮博物院

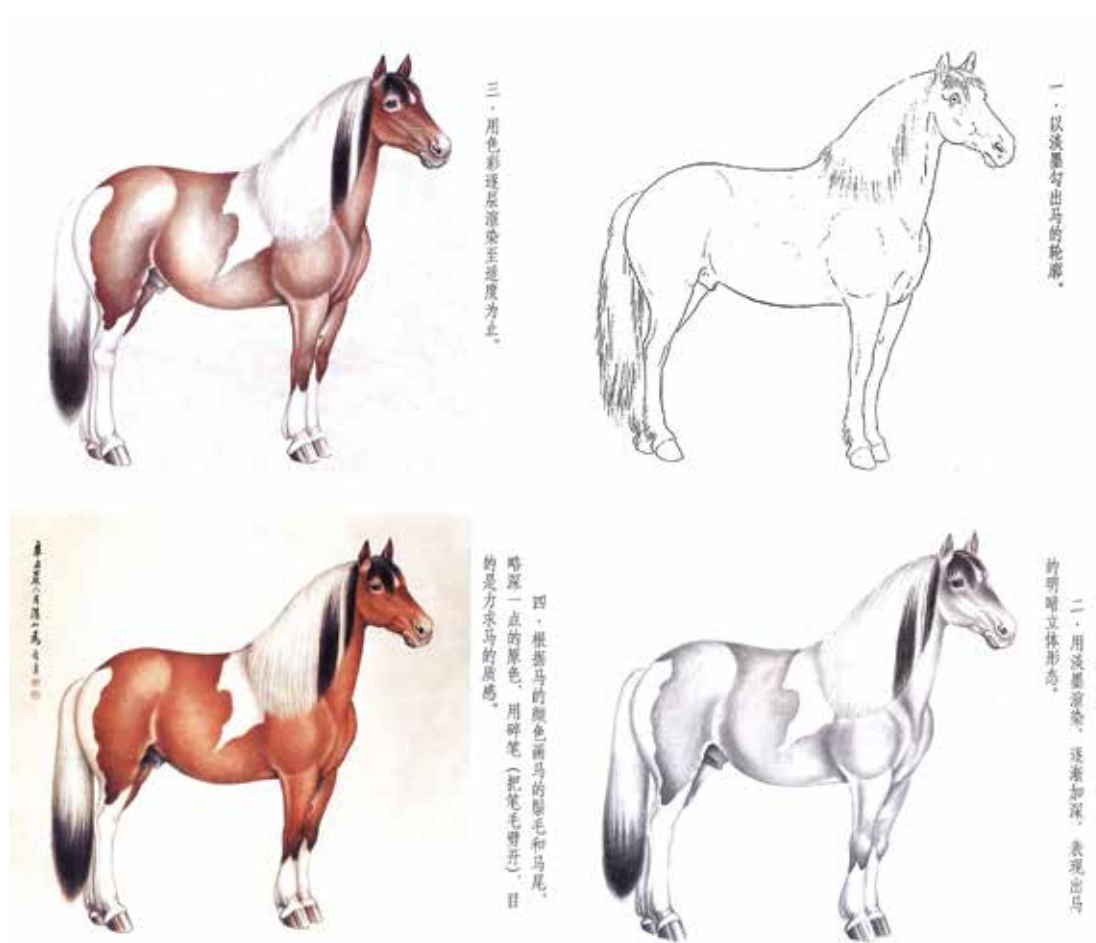


圖 23 馬龍 〈駿馬圖渲染畫法步驟〉



圖 24 明 丁雲鵬 〈白描應真〉局部 國立故宮博物院藏



圖 25 〈馬湛如馬軸〉，《晨報星期畫報》，2 卷 81 期，1927 年 4 月 24 日，頁 2。



圖 26 〈常斌卿畫馬〉，《湖社月刊》，27 期，1930 年 2 月，頁 16。



圖 27 〈高恭湖畫馬〉，《湖社月刊》，27 期，1930 年 2 月，頁 15。



圖 28 〈陳緣督畫馬〉，《湖社月刊》，1-10 期合刊，頁 138。



圖 29 清 郎世寧 〈八駿圖〉
國立故宮博物院藏



圖 30 清 郎世寧 〈百駿圖〉 局部 國立故宮博物院藏



圖 31 〈馬湛如套馬圖〉，《晨報星期畫報》，3 卷 120 期，1928 年 2 月 12 日，頁 2。



圖 32 〈陳梅湖畫狗〉，《湖社月刊》，75 期，1934 年 2 月，頁 12。



圖 33 清 郎世寧 〈十駿犬之舊空鵲〉 局部 國立故宮博物院藏



圖 34 〈馬伯逸畫犬〉，《藝林月刊》，50 期，1934 年 2 月，頁 16。



圖 35a 〈邢雪邨松 白鵲（第十二次成績展覽出品）〉，《藝林月刊》，73 期，1936 年 6 月，頁 3。



圖 35b 清 郎世寧 〈白鵲圖〉
國立故宮博物院藏



圖 36a 〈高士恭竹林戲犬圖〉 私人收藏



圖 36b 清 郎世寧 〈十駿犬之金翅獫〉
國立故宮博物院藏



圖 37 馬晉 〈百駿圖〉 局部（上下款位置） 國立故宮博物院藏



圖 38 〈春園老人畫馬〉，《湖社月刊》，97 期，1935 年 12 月，頁 11。



圖 40 徐悲鴻 〈馬〉 1940
國立故宮博物院藏



圖 39 〈春園老人野雲居士畫馬葉仰希畫像溥雪齋補景〉，《湖社月刊》，56 期，1932 年 7 月，頁 14。

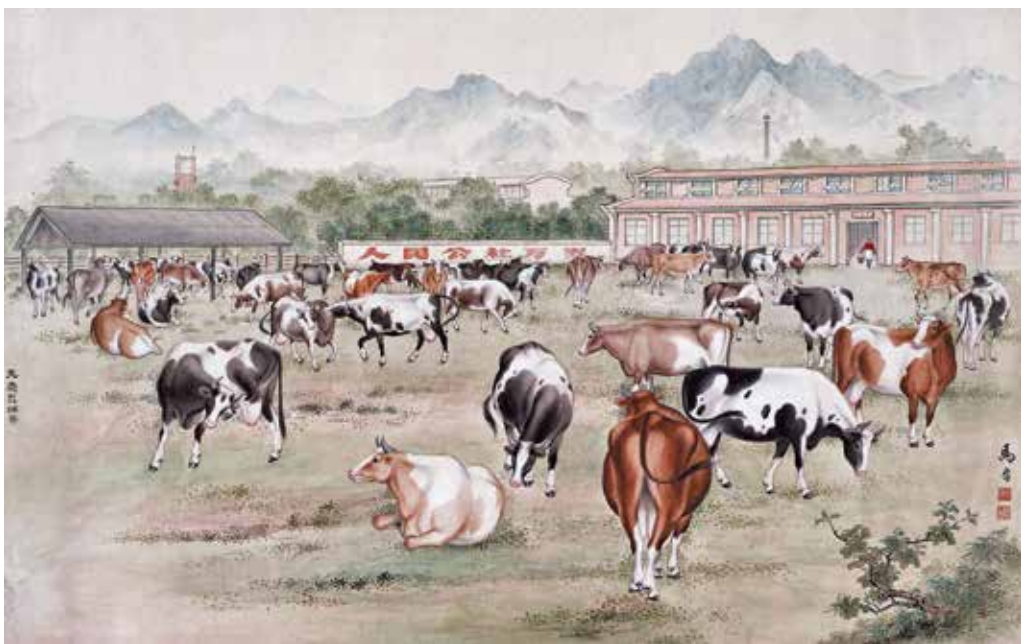


圖 41 馬晉、王慶昇合作 〈公社牛場〉 北京畫院藏



圖 42a 馬晉、王慶昇合作 〈公社牛場〉 局部
北京畫院藏



圖 42b 清 郎世寧 〈十駿犬之金翅獼〉
局部 國立故宮博物院藏