刻版铭史
——论清代宫廷铜版画战图及其它

闫辉

内容摘要：清代宫廷铜版画是18世纪中西文化交流的重要内容。本文梳理了铜版画在明清之际的传播、在清宫廷生根、发展、繁荣、衰落的整个过程。本文考察了这段历史所涉及的中西文化交流的关键人物和历史信息，并依据最新的文献资料对各阶段代表作品的制作技法和材料做出分析和判断。这对于中国当代铜版画的发展具有积极的借鉴意义。

关键词：清代宫廷铜版画 早期中西文化交流 雕刻法 蚀刻法

一

铜版画在欧洲已经有近六百年的发展历史，在照相复制印刷技术发展之前，作为一种印刷方式常被用来复制油画作品和制作成书籍插图。明清之际，铜版画插图经由西洋传教士带入中国，主要用于宣传基督教义。它的复制特性与宣传教化作用天然的结合在一起，成为中国人及时了解西方近代文化的重要传播媒介。

明万历时，耶稣会意大利传教士利玛窦（Matteo Ricci，1552—1610）携带《圣母怀抱圣婴》等铜版画来华，以图画的方式向中国人传播基督的事迹。程大约的《程氏墨苑》曾以木版摹刻。正如英国美术史家苏立文所说："耶稣会士带来的油画虽然更受人赞赏，可是最终还是书籍插图和雕版印刷品的影响更广一些，因为这些东西更便于广泛流传，也便于大量复制或被中国的木版雕刻师改作。"[1]作为西方正在崛起的近代科技文化成果，这些精美的西洋铜版画和精彩的基督教故事自然会引起中国人的好奇与兴趣。其中有两部西洋铜版画书籍影响广泛:其一是《圣经故事》。它是由16世纪欧洲著名的印刷中心安特卫普印刷，并由当时西欧最有实力的出版商普朗坦·克里斯托夫出版，先进的出版印刷技术和精美的插图引起中国人的惊叹。其二是《福音史事图解》，该书以铜版画插图的形式将圣经的内容连续描绘出来。铜版画主要由雕版名家威力克斯三兄弟依照当时安特卫普经营工场的著名美术家帕里斯与澳斯的画制作。一流的画家、雕刻家和出版商共同合作，成就了这本西洋绘画图册的艺术水准。1604年左右利玛窦已经拿到这部书，并在北京展示，中华帝国的达官贵人和士大夫阶层见之，无不啧啧称奇。[2]铜版画插图

〔22〕《续资治通鉴长编》卷171，"仁宗皇祐三年十月庚子"，第4115页。
〔23〕［宋］梅尧臣《书窜》，《全宋诗》卷252，北京大学出版社1992年版，第3021页。
〔24〕丘光明、邱隆、杨平著，卢嘉锡总主编《中国科学技术史·度量衡卷》，科学出版社2001年版，第368页。
〔25〕［宋］乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》卷62《河北道》，中华书局2007年版，第1267页。
〔26〕［宋］陆游《老学庵笔记》卷2，《宋元笔记小说大观》（四），第3470页。
〔27〕［元］脱脱等《宋史》卷316《唐介传》，中华书局1977年版，第10327页。
〔28〕［宋］邵伯温《邵氏闻见录》卷2，中华书局1983年版，第13页。
〔29〕《碧云騢》，第3页。
〔30〕［宋］周密《齐东野语》卷1《汪端明》，中华书局1983年版，第16页。
〔31〕《邵氏闻见录》卷2，第13页。
〔32〕［宋］周煇《清波杂志》卷5《定器》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社2001年版，第213页。
〔33〕傅振伦《景德镇陶录详注》卷6，书目文献出版社1993年版，第76页。
〔34〕申献友《谈定窑红瓷》，《文物春秋》2000年第4期，第63—70页。
〔35〕《宋会要辑稿·礼三七·温成皇后陵》，第1593页。
〔36〕［宋］徐梦莘《三朝北盟会编》卷146，上海古籍出版社1987年版，第1063页。
〔37〕扬之水《粉蛾交关与孟家蝉》，《中华文化画报》2010年3期，98—99页。
〔38〕朱杰人、严佐之、刘永翔主编《朱子全书·晦庵先生朱文公文集》卷18《按唐仲友第三状》，上海古籍出版社、安徽教育出版社2002年版，第836页。
〔39〕［宋］朱彧《萍洲可谈》卷1，《全宋笔记第二编》（六），大象出版社2006年版，第146页。
〔40〕［宋］岳珂《宫词一百首》，《全宋诗》卷2973，第35402页。
〔41〕福建省博物馆编《福州南宋黄昇墓》，文物出版社1982年版，79页。
〔42〕［宋］陆游《老学庵笔记》卷2，《宋元笔记小说大观》（四）。
〔43〕［宋］赵令畤《侯鲭録》卷6，《宋元笔记小说大观》（二）。
〔44〕《续资治通鉴长编》卷13，"太祖开宝五年七月甲申"，第286页。
〔45〕《宋会要辑稿·舆服四·臣庶服》，第2236页。
〔46〕《邵氏闻见录》卷3，第23页。

陈彦姝 清华大学美术学院艺术史论系副教授

真实的视觉效果和简明的叙事性，有助于对天主教所知甚少的中国人理解其教义，这对天主教在华传播起到了积极的推动作用。事实上，除了宗教类型，一些表现欧洲建筑景观、社会风俗的铜版画更能引起中国统治阶层的兴趣。作为“中国通”的利玛窦经历了在中国传教的重重困难后，他认识到只有设法使中国最高统治者皇帝皈依天主教，而后才能由其下令在整个帝国疆域推广基督的福音。所以他想方设法接近万历皇帝，得知皇帝对欧洲宫廷的建筑式样很感兴趣，利玛窦适时地献上了一幅以西班牙埃尔埃斯克利阿尔一地圣劳伦索宫殿为题的铜版画。中国皇帝被作品逼真的视觉效果、精美的细节刻画所吸引，进而对西方文化有了更多的好奇和关注。利玛窦创造的这种“艺术与文化传教”方法，切合了中国人的文化喜好，确实推动了西方绘画艺术在华的影响和天主教在中国传播的扩大。铜版画作为一种文化传播的媒介起到了关键性作用。由于此时铜版画的制作技法尚无人通晓，而欧洲的印刷机器和材料也一直未能运至中国，所以在本土尝试制作和印刷铜版画则是一百年后康熙朝的事情了。

二

清代宫廷铜版画的刊刻始于康熙五十二年（1713年）。此前康熙皇帝通过传教士接触、欣赏到了西洋铜版画，进而意识到用铜版制作地图和建筑景观图的独特价值，遂请熟悉铜版画技巧的传教士在宫廷中制作并传授铜版画。由意大利传教士马国贤主持镌版印刷的《御制承德避暑山庄三十六景诗图》，是清宫廷制作铜版画的首次尝试，也是中西镌版印刷结合得最早的作品。（图1）除此之外，康熙皇帝还命令马国贤着手将有名的《皇舆全览图》制成铜版。该地图后来被分成44块，由马国贤雕成铜版并予以印刷，这是西洋铜版地图制作和印刷在中国历史上的首次应用。

马国贤（Matteo Ripa，1682—1745），意大利那不勒斯人，受教皇委派，1710年来华传教，当时正值罗马教廷和中国就“礼仪之争”而僵持，传教工作无法进展。马国贤只好以画师的身份留在康熙的宫廷里。根据马国贤的回忆录记载，

图1 御制承德避暑山庄三十六景诗图之“西岭晨霞” 1713 中国巴彦淖尔图书馆藏

他只粗浅地学过一些关于铜版画的知识，但是在皇帝的支持下，马国贤经过艰苦的尝试，依靠一些代用品就制成了硝酸、油墨等铜版印刷材料，并制造了一台印刷机。[3]在他的铜版画技艺有了确实的长进之后，康熙决定让他刻印承德避暑山庄三十六景。马国贤与一位中国同行一起，走遍避暑山庄并对景写生，最后参考宫廷的木刻版本制作成一套铜版组画。康熙很喜欢这套铜版景观图，要求与诗文配在一起装订成册，然后作为珍贵而风雅的礼物赠送给皇亲贵胄。

作为清代的有为君主，康熙主政期间取得了对外的一系列军事上的胜利，使大清国土突破了明代的疆域。他与沙俄以及欧洲交往密切，在宫廷中任用具备专业科学技术的西方传教士，搜集各种各样的西洋器物和出版物，都凸显了他具有更为全球化的视野和政治雄心。对康熙而言，选择用铜版画制作《御制承德避暑山庄三十六景诗图》绝不仅仅因为新鲜好玩，其真正的目的在于宣示清朝作为一个正在不断扩张的大陆帝国这样一个事实。[4]这位清代皇帝希望以精美的西洋铜版画册向外界展示他那不同于欧洲君王的伟大宫苑。通过现存的康熙与武英殿编撰机构的来往奏折记录，可以明显看出，康熙对这项工作投入了极大热情。他以一种极富创新精神的态度参与其中，并对图册编撰过程中的许多细节提出了具体建议和指导。[5]他的工作班底除了众多专业的刻工，还包括满族诗人、官员揆叙（约1674—1717），汉族学者、官僚、画家蒋廷锡（1669—1732）等文化精英，负责为汉文诗辞加注所有古文典故。像避暑山庄园林的设计一样，避暑山庄图册也是蒙、汉多民族文化混合的产物。康熙试图用这种图画与诗文配合的形式，教育那些新生的清代社会精英，尤其是那些满、蒙等族群的八旗子弟，传递出一种微妙而柔和的态度，即：作为中华帝国统治者的满族对儒家文化的接纳和尊重。它“客观上将康熙皇帝塑造成一个汉族文化传统的宗师”。[6]汉族文人只要看过这本图册，他们一定会看到康熙皇帝对汉文化抱有极大的热情，并承认这位皇帝具有高深的汉文学修养和技巧。

由于此前康熙对木刻本《御制承德避暑山庄三十六景诗图》的肯定，马国贤在参考这个版本的基础上制作了铜版画《御制承德避暑山庄三十六景诗图》。两个版本相对照，我们可以看到在构图、内容、装裱形式等方面的相似之处，但“这不是简单的模仿和因袭，而是对蓝本的再创造和再升华”。[7]马国贤将自己在避暑山庄实地写生收集到的资料，运用到了铜版画《诗图》的刻画之中。特别描绘了山庄景点的一些独有的细节，比如造型奇特的山峦和建筑结构的样式以及这些景点是如何作为皇帝私人生活的一部分存在的。这套作品中鲜明的并存着两种风格：一类如《西岭晨霞》，马国贤运用了西洋画法，强调了光影效果和透视，用细密的铜版蚀刻排线刻画了山峦的体积和建筑的立体感；云的动感、水中的倒影和树木的枝叶，细节更加丰富、更贴近真实的视觉经验。另一部分作品如《云山胜地》则完全参照中国画的方法：单线勾勒的山岭轮廓、山峦的皴染笔法、树木的符号化处理、大面积的留白等。马国贤试图在组画中融合中西绘画元素。正是

通过在中国式的风景框架中加入西方视觉元素，马国贤的铜版画获得了高度的跨文化成就。[8]《御制承德避暑山庄三十六景诗图》的出版为中国绘画艺术的发展带来新的可能性，也为人们研究近世西方与中国的文化交流史留下了珍贵的资料。

马国贤在清宫生活了十三年，没能如愿完成传教的工作，在失望的心情下，于雍正二年（1724年），以家人去世为由恳请回国。在得到雍正皇帝恩准后，他带着大批皇家馈赠的珍贵礼品，在其培养的五名中国学生的陪同下返回了意大利。途经英国时，马国贤向英王乔治一世进献了一份《皇舆全览图》。向英国的伯林顿建筑学派的创始人伯林顿勋爵（Lord Burlington）赠送了《避暑山庄三十六景诗图》，这本画册提供了有关中国园林建筑和景观设计的精准范本，使英国人第一次直观地看到了中国园林艺术的真实图像，对英国和欧洲彼时方兴未艾的园林革命产生了积极而深远的影响。由于马国贤的原版画册只有极少数的幸运者能够一见，这些版画的进一步传播主要是通过一些经营盗版中国风格画册的出版商，他们在原作基础上转印发行，制作了相同主题的铜版变体画。一本名为《中国皇帝的北京宫殿》的图册（图2），共包括20幅避暑山庄景点图，由伦敦的四个出版商发行。这本书的20幅图册中，有18幅是根据马国贤版画复制而成的，由于它面向欧洲读者，以一种更为浪漫的“东方主义者”的语言重新诠释了这些画面。伦敦的刻工按照当时的风俗喜好加进了人物、飞禽走兽及器物，用水彩着色，使园林场景更为生动，以符合欧洲大众心目中的东方中国形象：即那是一片充满奇趣和异国情调的田园乐土。对于欧洲的精英阶层而言，马国贤制作的铜版画版本传递的是一种珍贵的关于客观事实的信息，而不是如木刻本那样仅仅展现康熙帝那种诗意般的园林图景。不同于华丽宏伟的凡尔赛宫苑，三十六景图中表现的建筑显得质朴而节俭，向人展示了一个儒家君子式的帝王生活图景，这正好加深了欧洲人习惯于将中国皇帝视为开明君主的既定印象。

作为清宫铜版画制作的开创人物，马国贤首次将西洋铜版技术引入中国。他不仅研制了铜版画需要的材料、制造了

图2《中国皇帝的北京宫殿》内页　铜版加水彩着色　1753年出版

版画机器，而且培养了第一批中国人学习铜版画的制作技法与印刷工艺，这为乾隆年间创作的大型铜版画战图组画做好了铺垫。作为一个业余的铜版画家，马国贤对于铜版蚀刻技法的掌握还比较粗浅，并不能制作更为精美的线条；纸张和油墨等材料的不足也必然会影响印刷的品质。根据故宫古籍专家翁连溪先生的最新发现，铜版《御制承德避暑山庄三十六景诗图》主要是开化纸印本，这种纸产于中国浙江开化，纸质绵薄，本是用于木版画的印制。《诗图》另有少量西洋纸印本，相比较而言，西洋纸印制效果更佳。正是由于工具材料和印刷设备等方面的缺乏，《诗图》在刻画、印刷水平上较欧洲当时的铜版画作品略为逊色。

从明末传教士将铜版画带入中国到民间用木版对西洋铜版画进行摹刻，后一直到康熙朝由传教士马国贤在宫廷中引进铜版印刷，创作了初具规模的铜版画组画，铜版画始得以在清宫廷中立足发展，整个过程前后经历了一百多年的时间。冠之以“宫廷”铜版画，题材从此与“康雍乾”时代的皇家文化政治息息相关。

三

乾隆朝是清代宫廷铜版画刊刻的繁盛时期。铜版画的镌印大彰其事，先后共刻印了七种铜版战图、一套圆明园西洋楼建筑景观图。其中，《平定准部回部战图》是这一时期最具代表性的铜版组画。它由在华的传教士画家绘稿，法国最著名的皇家版画家制作，镌刻细腻精美，印刷考究，“代表了当时欧洲铜版画镌刻印刷的最高水平”。[9]剩余的六套战图和圆明园铜版图由宫廷的画师绘稿和刻工制作，是典型的本土铜版画，其中圆明园铜版图代表了本土制作的最高水准，标志着清代宫廷铜版画制作进入成熟阶段。

乾隆皇帝（1711—1799）号称“十全老人”，在位60年里，文治武功臻极鼎盛，帝国的政治经济处于极盛时期。处处以祖父康熙为榜样的乾隆对艺术、建筑和装饰艺术等也有着广泛兴趣。他不仅收藏了中国艺术品，还欣赏包括欧洲在内的多种文化流派的作品。同样作为艺术赞助者，“乾隆皇帝似乎意识到版画是传达文化和政治信息的完美载体”。[10]他热衷于通过那些诠释和纪念他作为大国统治者在全球舞台上所取得成就的艺术品——来传播他的政治影响力。关于制作

铜版战争图的缘起，是由于乾隆皇帝曾经看到过一套德国画家吕根达斯所作的铜版画战争图，觉得视觉效果逼真富有特色，又考虑到铜版画可以限量印刷赏赐给皇子和文武大臣，有利于颂扬皇家功德。加之有康熙朝制作铜版画的良好先例，因此在每次战争之后，乾隆都要要求宫廷画家根据战争中的重大战役和事件绘制战争得胜图并制成铜版画。

1760年，在平定准噶尔部、回部叛乱之后，乾隆皇帝命郎世宁起草《战图》的小稿16幅。这些小稿最初是为紫光阁创作16幅同主题的大型绘画而设计的，也是铜版画战图画稿的依据。目前所知的描绘战役场景的黑白草稿只有三幅，均保存在日本奈良县天理大学图书馆的馆藏中。以描绘了洞古斯鲁克战役场景的草稿为例（图3）。草图与同主题的铜版图类似，画面用毛笔蘸墨汁描绘，勾画出画面整体的构图与布局，山峦树木勾出轮廓和结构，双方军队只勾出简约的人形和动作，并不能分辨细节和身份。特别的是图中清朝军队的88名士兵旁边都贴着黄色的标签用满文写着他们的名字。在右上角还有两个黄色的标签，写着最重要的两位平定回疆叛乱的将领兆惠和明瑞的中文名字。[11]从草图可以看到创作之初的关键性思路：即在描绘战役过程场景的同时要考虑将战争功臣放入其中较突出的位置。1765年，乾隆召集宫廷西洋传教士画家郎世宁、王致诚、艾启蒙、安得义四人分别为铜版画绘制了细节更丰富的画稿，后送至法国，由法国宫廷良匠柯升、勒巴等人根据这个范本制作了铜版画，雕版印刷工作进行了七年之久。1774年，16幅铜版画各200张，连同画稿及原版才全部运抵中国，从画出草稿到印刷完成共历时14年。

这套战图不仅描绘了乾隆统治时期的一段重要的战争史，还提供了法国宫廷艺术家与中国宫廷艺术家接触的几乎完整的历史。这是一段中欧文化交流史上不同文化心理之间复杂的对话，非常耐人寻味。康熙年间宫廷内由马国贤主持进行过铜版画镌印，但随后的近五十年中，已无人有能力展开这项工作，所以乾隆帝在考虑制作铜版画战图的初始就将目光转向了国外：他首先通过宫廷的西洋传教士去物色铜版画印刷技术最好的欧洲国家。当时留居在广东的法国耶稣会士邓类斯进言：最先进的最值得信赖的铜版技术应该是在法国本土。[12]于是乾隆帝下谕旨：让郎世宁等传教士处理这件事，委托法国制作铜版战图，且“必须将所印一百幅版画与原版一起送回”。郎世宁将上谕译成法语，另附私信寄往法国皇家美术学院院长马里尼侯爵（Marquis de Marigny）。信中提到两项重要建议：首先，希望用具有欧洲特色的雕刻、蚀刻技法制作精致、优雅的画面来表现乾隆皇帝的伟大事迹。其次，原版经印刷后如有磨损尽可能修补完整，以便再印时与初印同样效果。这意味着乾隆皇帝对铜版印刷有充分的认识并考虑通过这次“国际合作项目”，引进全套铜版印刷设备和材料，以便将来在宫廷中自行刊印。这项委托引起了法国部长亨利·贝尔廷（Henri Bertin）强烈的亲华兴趣，他强调艺术项目具有“商业、政治和宗教”优势。作为重要的政治和经济机会，法国完成的艺术作品将会使中国皇帝对法国刮目相看，从而提高他们国家的威望，使法国区别于其他欧洲国家，最终将会促进两国之间贸易的开展。法国人尤其高兴的是，他们把中国皇帝选择法国看作“亚洲帝国向法兰西的致敬……”[13]。事实上，乾隆只是想要质量最好的印刷品，并不能确定皇帝是否对铜版画的生产国家表示过任何偏爱。在法国人匆忙做

图3 郎世宁　平定准部回部战图之“洞古斯鲁克之战”（草图）　纸本水墨、黄色标签　日本天理大学图书馆藏

出如此乐观反应的时候，他们似乎没有注意到他们只是被招募来为乾隆皇帝服务的。

当原画稿到达法国巴黎，负责接洽的法国东印度公司本部的董事达尔西就马上去拜访了法国皇家美术学院院长马利尼侯爵，经马利尼的推荐，决定由当时法国铜版雕刻名家柯升（Cochin）负责监督，又精选了当时法国一流的皇家雕刻师如勒巴、布莱奥、阿利阿曼等人具体承担雕刻制作工作。制版工作并非一帆风顺，虽然王致诚等人的画稿已经细节完备，但法国雕刻家在转刻成铜版画的过程中并没有完全忠实于原稿，而是根据他们的理解进行了修改。柯升的监督职责之一就包括修改样稿。查理斯安托万·琼伯特（Charles Antoine Jombert）在他的《柯升的作品目录》（*Catalogue of Cochin*）中指出“在欧洲和中国的艺术传统之间架起桥梁是很困难的事”。郎世宁虽然被认为是乾隆皇帝的主要御用画家，也是迄今为止在技术上最有造诣的宫廷艺术家，但至少从法国人的角度来看，郎世宁的地位似乎微不足道。同样，1769年马利尼侯爵尖刻地写信给王致诚，说他的画“具有中国风格，更引人注目的是它们的独特性，而不是它们的美”。[14]依据现存的相关艺术家和管理人员的备忘录记载，1767年，柯升与马利尼侯爵就这个项目制定了详细计划，探讨了欧洲与中国在艺术品味上的差异。柯升清楚意识到为如此远离法国文化的人创造艺术品的困难，他写道：（路易十五的历史画）通常是通过从希腊神话和宗教来源的象征性图示来完成的，然而这对中国人来说是一种难以理解的语言……对肌肉发达、近乎裸体的男性体格和古典艺术家钟爱的马的躯干的描绘，对于中国观众来说是完全不合适的。最后，柯升提出了调整方案:加强建筑边界的整体设计和人物的暗部光影效果，以及通过某些动物或植物属性的象征意味来传递信息，比如以橡树象征荣耀、力量和不屈不挠等。他认为：诠释是必要的，无论观者是否具有成熟的审美能力，最终的作品要取悦所有人。柯升遵循18世纪欧洲古典艺术的最高质量标准，修改了传教士创作的四幅原稿，并要求法国艺术家应该自由地修改任何看起来不合理的东西。柯升自负地指出，中国人更喜欢小而精巧的作品，而不是体现艺术天赋和才能的其他效果。[15]四位雕刻师花费了近半年时间重画了传教士所画的四幅原稿，并于1767年开始了四幅铜版的雕刻制版工作，这时剩余的12幅原稿也已从中国运送到了法国。第一批铜版于1769年完成雕刻制版的部分。当代学者尼古拉·莱韦伦茨（Niklas Leverenz）根据现存卢浮宫的战图不同阶段的试印图样分析，法国雕刻家首先使用了蚀刻技术，在腐蚀完成后做第一次试印。柯升则根据第一次蚀刻的试印图样用笔和墨水在纸上增加细节，比如树木的暗部和天空中云的明暗造型等，后图纸归还给雕刻师，由雕刻师用传统的雕刻刀和压磨工具用雕线技法做进一步的刻画和修改，然后再次蚀刻试印。柯升监督着制版过程的每一个阶段，他的工作态度非常严格，雕版师只有在得到他的确认后方可进行下一步工作。直到制版工作最终完成时，柯升才允许雕版师在铜板原版的下方刻上主创人员的名字，从版画上看顺序依次是：左下角原画画家的名字和日期，中间是主管柯升的名字，右下角是雕刻师的名字和日期。制版完成后，即进入复杂而劳力密集的印刷阶段。一般而言铜版印刷速度为每天印制6到8张，加上打样每一个铜版上都经过两百多次的印刷。随着铜版的磨损，还要再次对原版进行修版与翻新，以确保铜版运回中国可以继续印刷。乾隆帝曾要求“必须将所印一百幅版画与原版一起送回”，他似乎从未考虑过给法国留一部分版本。事实上，他的命令并未被严格遵循，大量的打样版画、残余套件和少量的完整版本至今仍存在于世界各地的博物馆、图书馆和私人收藏中。

最终，《战图》16件铜版各印了200张，连同原版全数运回中国。在关于柯升的备忘录中还记载了从欧洲向中国转让印刷机和制版设备和材料用品的条款。柯升表示中方将收到有关如何自行印刷的详细说明，以及一台印刷机和所有必要的工具材料。法国人在完成战图的制作和印刷之后，连同印刷机和印刷材料一起运输到了中国。

由于《平定准部回部战图》的成功，清朝仿照这一形式，陆续制作了六种铜版画战图，如《平定金川战图》《平定安南战图》和《平定台湾战图》等，内容是以乾隆皇帝对西南、东南周边地区采取军事行动的实录为主。主要由中国画家绘制（间有外国画师参与），经清内务府造办处制铜版刷印的。这六套铜版画，是真正意义上的中国本土铜版画，它们反映了中国宫廷画家试图融合中西绘画优长、同时满足皇帝审美趣味的努力，被称为“混合风格”。此时的清宫已引进欧洲先进的铜版印刷设备和材料，从印刷成品看，中国的版画师已基本掌握了铜版画的制作技法和印刷工艺。清宫廷的铜版画制作进入了繁荣期。

法国人制作《平定准部回部战图》到底运用的什么制版技法？清宫廷制作的铜版画战图在技法上是否与之相一致？关于这两个问题，中外学界尚未获得确切的答案。

在18世纪的欧洲，铜版画已成为当时印刷行业和版画艺术的主角，此时的铜版画主要以“雕刻法”（engraving）、“蚀刻法”（etching）两种最常用的制作技法为主。“雕刻法”从金属镂刻而来，全靠一刀一刀雕琢的硬功夫，制作费时费力，掌握这项技巧需要长年的练习，有着极高的技术门槛。“蚀刻法”是利用酸液腐蚀金属的原理，只需轻轻用刻针在涂有防腐液的铜版表面划刻，露出金属层，然后利用酸液腐蚀出线条。制作相对简单，比较容易掌握。相比较而言，由于制作工艺的不同，雕刻的线条更加精细硬朗，蚀刻的线条则灵活生动，在18世纪普遍认为雕刻线比蚀刻线更富于表现力。不同的版画家会根据印刷需要选择不同的制作技法，有的版画家以一种技法为主，有的版画家则会将两种技法的优长结合起来应用。比如18世纪著名的英国版画家威廉·霍加斯的代表作品铜版画组画《浪子生涯》，就是将雕刻法和蚀刻法完美地结合在一起的。 法国刻印的《平定准部回部战图》，制作于18世纪六七十年代，此时欧洲的铜版画大部分以雕刻技法为主。根据卢浮宫收藏的战图印刷步骤原图分析，笔者同样认为法国刻印的战图运用的是雕刻法和蚀刻法相结合的方式。具体推断如下：首先雕版师运用了蚀刻法，在将画稿的形象

图4 平定准部回部战图之“乌什酋长献城降” 法国卢浮宫博物馆藏

转到涂有防腐的铜版表面之后，用蚀刻法刻画并腐蚀出画面的整体形态和基本层次。然后在试印图样上画出细节，再用雕刻技法雕刻出画面中最重的暗部和较浅的过渡部分（图4），并继续用蚀刻法补充完成了画面中最浅和细腻的层次，比如背景的天空部分。此两种技法可交替反复进行，过程中做适当的刮擦，去掉多余的部分。经过漫长和繁重的制版之后，使画面趋于完整统一，最后经过反复试印与修改，正式印刷。蚀刻法和雕刻法两种技法结合的优点在于：既发挥了蚀刻线的灵活纤细，也突出了雕刻线的严整和立体感。同时大大缩短了制作周期、减轻了雕刻师的工作强度。

那么，清内府随后制作的六套战图用的是何种技法呢？2019年6月，笔者看到《平定台湾战图》原作，判断此图与《避暑山庄三十六景诗图》的制作技法是相同的，均为蚀刻法。分析如下：第一，线条的质感属于蚀刻线而不是雕刻线。第二，马国贤在其回忆录中明确记载了关于用替代品制造硝酸用于铜版腐蚀的事实。可证明《避暑山庄三十六景诗图》所用技法为线蚀法。在铜版画技法之中，蚀刻法是比较简单的，雕刻法是职业雕刻师才可能具备的专业技能。马国贤本人并非制作铜版画的专家，他对铜版画只是一知半解，懂得一点原理，因此我们可以推断马国贤所掌握的技法仅为线蚀法。第三，马国贤在宫廷中培养了第一批中国人学习铜版画制作，由此初步推断清内府的中国雕刻师掌握的也是线蚀法。第四，未见有文献记载此时有外国雕刻师来华培训中国人学习雕刻法的记载。宫廷的传教士蒋有仁即便具备丰富的铜版画制作知识，但毕竟不是专业雕版师，所以可以判断不可能有传教士在清宫廷传授中国人雕刻法。综上所述，根据现有的资料判断，清内府的七套战图包括其他所有清宫廷制作的铜版画都是用单一的蚀刻技法完成的。这是基于历史文献资料和观看印刷原作的判断。

如果我们通过对比铜版原板的刻出的凹槽特点则可以更确凿地断定它们分别使用的技法。雕刻法是用一种特制的推刀工具刻线，这种推刀的刀口呈菱形，用推刀的刃尖抵住铜版表面，平稳的推动，就会用菱形刀口剔出铜线，在铜版上留下V形的凹槽。刃尖与板面越平行，刻线会容易而越浅；刃尖与版面形成角度越大则刻线越深而难以推动。德国柏林民俗博物馆藏有包括《平定准部回部战图》和其他七部战图的铜版原板共34幅。从《平定准部回部战图》一块铜板原版的局部，人物衣领部位和脸的暗部的交叉排线可以比较清楚的看到V形的凹槽，这是用雕刻法刻画的痕迹。蚀刻法的线条由于是用刻针划开防腐层，用酸液腐蚀露出金属的部分，酸液不会垂直向下腐蚀，而是进入金属层后向四周扩散，因此会形成口小肚大的U形凹槽。从一幅《平定苗疆战图》的铜板原版局部可以看到，尽管人物的线条很粗很深，但凹槽呈弧形，内部由于残留的酸性物质，而导致产生浅绿色的铜锈。这基本上可以确认是蚀刻法腐蚀出来的线条。更加准确的结论只有依靠对铜板原版实物的对比来得出。

虽然制作技法的单一，在一定程度上限制了清内府刊刻的铜版战图的制作水准。但《平定准部回部战图》之精美、印刷水准之先进及铜版画在华的百年传播历史，不仅再次勾起中国人对西洋铜版画的喜爱，而且也直接激发了中国人自己制作出版铜版画的热情。在《平定准回两部得胜图》的原版被运回后，受乾隆帝之命，蒋友仁（Benoist Michel）又

重新将题有乾隆御诗的《平定准回两部得胜图》予以印刷出版。[16] 1744年来华的法国传教士蒋友仁不仅是位杰出的建筑家和艺术家，也是一位科学家，具有扎实的西方科技知识，对铜版画制作印刷也比较了解。宫廷中的中国版画师有机会目睹铜版画制作印刷的全过程，同时在自行制作铜版画时也有了可以指点迷津的老师。和法国人的版本相比，清宫廷印刷的版本选用的是中国带有植物纤维的薄纸而不是法国的版画纸。这种薄纸并不能很好地突出铜版的线条和细节。在法国人看来也许显得业余，但显然皇帝对此并不十分在意。

专业人士的指导和一应俱全的铜版画制作设备材料，清内府铜版画的制作印刷水平自然不断提高。最能代表清宫廷铜版画制作水准的是《圆明园长春园图》。这套铜版组画从不同角度分别描绘了圆明园西洋楼几处建筑的各个立面，如谐奇趣、海晏堂、远瀛观、大水法等，是乾隆年间刊印的唯一一套非军事题材的铜版画。册页装一函，图20幅，全部用杭州织造的纸张印制，根据档案记载这套版画于1781年起稿，1786年完成。在一些被称为“郎世宁学生”的中国宫廷画家与工匠的共同努力下，组画《圆明园图》铜版画制作和出版终于取得了圆满成功。[17] 其中供奉内廷的满族画家伊兰泰负责绘稿，佚名宫廷铜版画雕刻家完成刻印。这套版画运用蚀刻法，细节刻画达到了“极其精确的程度”。建筑景观、细部、各部位尺寸比例清晰准确，成功地运用了焦点透视法则。有学者推测这套组画并不是来自对景观的写生，而是对建筑设计图纸内容的丰富和立体化。事实上，作为郎世宁的学生，伊兰泰于乾隆十四年已经与郎世宁一起参与了宫廷绘画。在乾隆皇帝眼中，伊兰泰应该是在王幼学之后掌握透视方法和欧洲绘画技巧最好的中国画家。[18] 他不仅在紫禁城内绘制通景画，还为圆明园绘制了大量的通景画。所以可以推测：伊兰泰将“通景线法画”的透视技巧运用到了圆明园铜版画的画稿之中。这套作品中值得一提的是配景的树木、天空并非写实，而是凭主观意趣添加形象，形成一种几何化、图案化、风格化的趣味。画面仅在左上角题简短古雅的文字，构图方式既不同于西方的铜版画，也避免了战图中大幅皇帝题写诗文的生硬繁俗。在清宫铜版画里，这是极少有的将铜版画技法与艺术性完美结合的作品，标志着清宫铜版画制作在镌刻、印刷、材料设备等方面进入成熟阶段。

四

乾隆后期，由于禁止西方传教士来华传教，西洋画法的影响日渐式微，清宫廷铜版画在刚刚兴起时期就开始转入衰落。嘉庆朝宫廷铜版画刊刻已远逊于前朝，是清代宫廷铜版画有盛而衰的转折点。道光年间所刻的《平定回疆战图》，镌刻粗糙，造型僵化，水准已大不如前。随着国力的衰退，咸丰朝（1851—1862）内府绘稿的新的战图已无力制作成铜版。清宫廷铜版画的历史，就此骤然画上句号。

纵观历史，铜版画在明清之际的传播、在清宫廷生根、发展、繁荣、衰落的整个过程，来华的西洋传教士起到了关键作用。从利玛窦把铜版画作为宗教宣传教化的媒介引入中国，到马国贤投皇帝之所喜好在清宫廷首开制作铜版画之先，再到郎世宁牵线搭桥促成中法宫廷艺术家之间的“国际合作”，最后由蒋友仁监督完成了铜版画的“本土化”。清代宫廷铜版画已不仅是一种印刷媒介和版画艺术，它天然地带有了早期中西文化和政治交流的信息因子，具有历史文献和艺术研究的双重价值。与铜版画在欧洲作为社会大众耳熟能详的传播媒介的存在方式不同，清代统治者看中铜版画精美的艺术效果和传播文化、政治信息的独特价值。把它作为皇家艺术珍品深藏在清宫廷的高墙之中，供皇亲贵胄赏玩。依附于皇家的铜版画，自然就与清王朝的盛衰共命运了。这或可提供一点启示：一种艺术形式只有介入到广泛的社会生活中发挥审美与交流的作用，并有能力回应多元文化的需求与碰撞，它才可以永葆生命力。□

注释：

〔1〕［英］苏立文著《东西方艺术的汇合》，据朱伯雄译文，见《美术译丛》1982年第2期，第73页。

〔2〕黄雅玲、马渭源《西画东渐与明清铜版画传播及出版》，《艺术百家》2008年第8期，第97页

〔3〕［意］马国贤著，李天纲译《清廷十三年——马国贤在华回忆录》，上海古籍出版社2004年，第62页。

〔4〕李晓丹、王其亨《清康熙年间意大利传教士马国贤及避暑山庄铜版画》，《故宫博物院院刊》2006年第3期，第44页。

〔5〕韩琦《从中西文献看马国贤在宫廷的活动》，见麦可·法蒂卡，弗朗西斯科·阿雷尔编《第17—18世纪在中国的天主教传教活动：马国贤和中国学院》，那不勒斯：东方大学研究中心1999年版。

〔6〕石听泉《一座清代御苑之传播——康熙避暑山庄三十六景及其在西方的传播历程》，《风景园林》2009年第6期，第97页。

〔7〕翁连溪《清代内府刻书研究》，故宫出版社2013年版，第196页。

〔8〕石听泉《一座清代御苑之传播——康熙避暑山庄三十六景及其在西方的传播历程》，《风景园林》2009年第6期，第101页。

〔9〕翁连溪《清代宫廷版画》，文物出版社2001年版，第290页。

〔10〕Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan.2019, p.8.

〔11〕Niklas Leverenz, *Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkest an Copperplate Engravings*, Arts Asiatiques Tome 68, 2013, P.41.

〔12〕［日］小野忠重《乾隆画院与铜版画》，黄时鉴《东西交流论坛》第二集，上海文艺出版社2001年版，第401页。

〔13〕Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, p.8.

〔14〕Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, p.11.

〔15〕Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, p.12.

〔16〕［法］伯德莱著，耿升译《清宫洋画家》，山东画报出版社2002年版，第84页。

〔17〕汪荣祖《追寻失落的圆明园》，江苏教育出版社2005年出版，第102—103页。

〔18〕张淑娴《从三希堂通景画看乾隆时期通景画的演变》，《故宫学刊》（总第十一辑）2014年，第219页。

闫辉 清华大学美术学院助理教授