

乾隆御容画及其空相观 ——丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆 观画图》研究

Portraits of the Qianlong Emperor and His Buddhist Philosophy: Study of
Sweeping the Elephant by Ding Guanpeng and *The Qianlong Emperor Viewing
a Scroll of Painting* by Giuseppe Castiglione

王中旭
Wang Zhongxu

故宫博物院
The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2017 Vol.18

故宫学刊

二〇一七年 总第十八辑

故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

乾隆御容画及其空相观

——丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》研究

Portraits of the Qianlong Emperor and His Buddhist Philosophy: Study of *Sweeping the Elephant* by Ding Guanpeng and *The Qianlong Emperor Viewing a Scroll of Painting* by Giuseppe Castiglione

王中旭

Wang Zhongxu

内容提要:

《扫象图》是明清时期最为流行的佛画题材之一，乾隆帝收藏晚明丁云鹏《扫象图》轴后，敕令宫廷画家丁观鹏、姚文瀚多次临摹。故宫博物院藏乾隆朝宫廷画家丁观鹏《扫象图》轴、传教士画家郎世宁《乾隆观画图》轴，是在丁云鹏图的基础上新临仿、创作出来的图像，且均属于乾隆御容画。本文在依据如意馆档案、画轴题签等对乾隆帝敕令画《扫象图》梳理史实的基础上，结合画面形式及乾隆朝宫廷绘画制度，探讨了《扫象图》、《乾隆观画图》的作者及后图的年代，并通过对乾隆扫象图赞的解读，分析了二图的宗教意涵。

关键词:

乾隆帝 御容画 澄观扫象图 宗教

ABSTRACT:

Sweeping the Elephant is one of the most popular theme for Buddhist religious paintings in the Ming (1368-1644) and the Qing (1644-1911) dynasties. After collecting *Sweeping the Elephant* by the late Ming painter Ding Yunpeng (1547 – after 1628), the Qianlong Emperor (r. 1736-1795) had the painting repeatedly copied by court painters including Ding Guanpeng and Yao Wenhan. As for *Sweeping the Elephant* by the royal painter Ding Guanpeng and *The Qianlong Emperor Viewing a Scroll of Painting* by the Jesuit missionary painter Giuseppe Castiglione (Chinese name Lang Shining, 1688-1766) collected in the Palace Museum, they were innovative reinvention of Ding Yunpeng's work and falls into the category of the Qianlong Emperor's imperial portrait. Based on records of the archive of the Hall of Fulfilled Wishes (*Ruyi guan*) and the inscriptions on the scroll, the article combs the Qianlong Emperor's order for the painting of *Sweeping the Elephant*, explores the creators of the two paintings and the dating of *The Qianlong Emperor Viewing a Scroll of Painting* by taking into consideration both the representation and the institution of court painting in the Qianlong reign. Through the interpretation of the inscription eulogizing *Sweeping the Elephant*, the author also analyzes the religious connotation of the two paintings.

KEYWORDS:

the Qianlong Emperor, imperial portraiture, Monk Chengguan *Sweeping the Elephant*, religion

《扫象图》是明清时期最为流行的佛画题材之一，清乾隆收藏晚明丁云鹏《扫象图》轴后，对该画颇为重视，不仅在画上御笔题诗，而且还敕令宫廷画家丁观鹏、姚文瀚多次临摹，故宫博物院藏乾隆十五年丁观鹏《扫象图》轴（学界一般名《弘历洗象图》¹）为目前仅见的临本之一，图中菩萨面相被换为乾隆御容。此外，故宫博物院还保存有意大利传教士画家郎世宁的《乾隆观画图》，表现乾隆观丁云鹏《扫象图》之情形，系根据丁云鹏图创作出来的新图像。

缘于所绘为乾隆御容、晦涩的含义及奇幻的视觉效果，丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》一直有着较高的关注度。故宫博物院聂崇正研究馆员是最早关注此二图的研究者，1992年出版的《清代宫廷绘画》中聂崇正将二图分别定名为《弘历洗象图》、《弘历观洗象图》，并在书前所附论文中认为将宗教人物画成弘历肖像，意图表明弘历“不只是主宰人间的帝王，也是宗教信仰中精神上的统治者”，聂崇正另在《扫象图》词条中提到“乾隆帝弘历及部分人物的头像当是出自郎世宁之手，人物的衣纹及背景为丁观鹏所绘”²。1995年美国芝加哥大学巫鸿发表的《清帝的假面舞会：雍正和乾隆的“变装肖像”》³认为上述二图与《采芝图》、《是一是二图》等同属于乾隆的化妆肖像，此类肖像“显示的是这位皇帝控制一切的欲望：他凌驾于所有传统文化之上，以一身综合了儒家、道家和佛家等各种身份”。巫鸿还认为文中讨论的所有乾隆画像都可能出自于郎世宁之手，《乾隆观画图》中皇帝的衣裳及树石等可能是由丁观鹏完成的。Patricia Berger 2003年出版的 *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* 第三章“Artful Collecting”从乾隆面容推测郎世宁《乾隆观画图》应作于18世纪50年代，并结合“扫象”的宗教内涵解释了二图的含义：皇帝亲眼见证了庄严而富于异域风情的形式（笔者注：指扫象）的无常，他同样运用观看（笔者注：指观画）的方式和艺术鉴赏的行为来证明这一点⁴。

本文系对丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》的个案研究，涉及的问题主要包括：依据如意馆档案、画轴题签等对乾隆敕令画《扫象图》的史实进行梳理；结合画面形式及乾隆朝宫廷绘画制度，探讨《扫象图》、《乾隆观画图》的作者及后图的年代；通过对乾隆扫象图赞的解读，分析二图的宗教意涵。

一 《扫象图》

故宫博物院藏丁观鹏《扫象图》轴〔图1〕本幅为纸本设色，纵132.5厘米，横62.5厘米，绘面相为乾隆御容的菩萨在旷野中观看扫象的情形。画右乾隆面相的菩萨头戴金箍，双目视前方白象，双手腹前结禅定印，跏趺坐太师椅上；其右侧立一红衣双髻童子，持短柄锡杖；左侧立一菩萨，合掌；左前方为抱金刚杵的韦陀。

1 改名据《秘殿珠林三编》著录，详见下文。

2 故宫博物院编：《清代宫廷绘画》，第255页，文物出版社，1992年。聂崇正后来在《试说郎世宁作品的五类形态》中再次提及《弘历洗象图》中乾隆御容系郎世宁所绘，该文见《故宫博物院院刊》2013年第5期。

3 英文原文 *Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong* 发表于 *Oriental Art* 26.7 (July and August, 1995), pp. 25-41. 译文见（美）巫鸿著，梅玫、肖铁、施杰等译：《时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集》，第357～379页，三联书店，2009年。

4 Patricia Berger. *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, University of Hawai'i Press, 2003, pp. 63. 英文原文为：The implication of this pair of uninscribed portraits seems to be that the emperor is witness to the impermanence of the grandest and most exotic of forms, even as he uses the mechanism of form and the act of appreciative collecting and viewing as supports to make his point.

画左为一白象，象左后侧及象背上各有一童子执帚扫象，象右一童子双手捧红色袈裟擦拭，该童子身后立一僧人及一居士。前景有河流、石桥，对岸一童子执帚，童子侧一红衣僧人手捧经册，与一披巾老者交流，红衣僧人侧跟随一狮子。画面上方有树、烟云，以及蜿蜒至远方的河流。左下画家自题曰：“乾隆十五年六月臣丁观鹏恭绘。”下钤“臣观鹏”、“恭画”印，可知系乾隆十五年六月丁观鹏奉敕绘。本幅右上钤“乾隆御览之宝”印。

笔者发现该画裱褙贴有清宫原来的黄签，题曰：“嘉庆六年四月十九日静宜园来青轩北间墙上换下御容画一张。”可知该画原挂于香山静宜园来青轩¹北间墙上，清嘉庆六年撤下，黄签题跋称该图为“御容画”，确证菩萨面相为乾隆御容。

该图未经《秘殿珠林》著录，笔者翻阅如意馆档案，亦未发现该画的记载。经比对，可知该图临自台北故宫博物院藏晚明丁云鹏



图1 清 丁观鹏《扫象图》轴
故宫博物院藏



图2 明 丁云鹏《扫象图》轴
台北故宫博物院藏

的《扫象图》轴〔图2〕。丁云鹏《扫象图》系清宫旧藏，本幅为纸本设色，纵140.8厘米，横46.6厘米，右上有乾隆十年（乙丑，1745）十二月御题。与丁云鹏原图相比，丁观鹏图纵减8.3厘米，横增15.9厘米，画幅变宽。二图构图大体一致，只是人物、树木之间的距离略开些，近景处石桥由原画中的偏右侧移至偏左侧。丁观鹏图最大的变化是将菩萨面相换为乾隆御容，其发饰、袈裟、结印、坐姿均无改变，其侧神祇的配置亦无变化，说明乾隆并非是在现实生活中再现了扫象的场景，而只是通过图中面相的转换将自己和菩萨合为一体。

如意馆档案中有两处乾隆敕令画《扫象图》的记载，其一是乾隆十一年二月敕令丁观鹏画，曰：

（三月）十四日副催总六十七持来司库郎正培骑都尉巴尔党押帖一件，内开为本年二月十八日，太监胡世杰持来《扫象图》一幅，传旨著丁观鹏用宣纸临画一幅，钦此。²

该图现不知藏于何处，但在《秘殿珠林三编》中有著录，曰：

丁观鹏《摹丁云鹏扫象图》一轴

¹ 乾隆十年在康熙年间建成的香山行宫的基础上进行扩建，更名为静宜园，并御制有《静宜园记》，来青轩为静宜园二十八景之一。

² 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第14册，第418页，人民出版社，2005年。



图3 不二图轴 清 丁观鹏
故宫博物院藏

本幅。宣纸本。纵四尺七寸，横一尺五寸八分。设色画文殊扫象故事。款：乾隆十一年闰三月臣丁观鹏奉敕恭摹丁云鹏笔意。钐印二：臣观鹏、恭画。高宗纯皇帝御题：扫象图。钐宝一：乾隆御笔。轴内分钐宝玺：乾隆御览之宝、几暇鉴赏之玺、内务图书、鉴藏宝玺五玺全、珠林三编。¹

其中明确称丁观鹏仿图原应名《摹丁云鹏扫象图》，可简称为《扫象图》。乾隆于十年十二月在丁云鹏《扫象图》上题赞，两个月后敕令丁观鹏仿画，丁观鹏用了大约两个月的时间完成。《秘殿珠林续编》记丁云鹏图本幅纵四尺四寸二分，横一尺四寸六分，对照可知乾隆十一年丁观鹏仿本的尺寸参照了丁云鹏原图。乾隆十一年丁观鹏仿本上有乾隆御题及多方用印，可知乾隆对该图甚为偏爱，再联系到丁观鹏之后画的《扫象图》、《不二图》中的主角神祇（菩萨或维摩）皆换为乾隆御容〔图3〕²，笔者推测该图中菩萨面相应已换为乾隆御容³。

如意馆档案中另一处乾隆敕令画《扫象图》记载是乾隆二十一年十二月敕令姚文瀚画，曰：

（十二月）初七日接得催总德魁押帖一件，内开本月初六日太监胡世杰交《维摩不二图》手卷一卷、《扫象图》条画一轴、宣纸二张，传旨著丁观鹏仿《不二图》画一张，著姚文瀚仿《扫象图》画一张，山树著王炳画青绿山水，钦此。⁴

姚文瀚《扫象图》现不知藏于何处，其中提到背景山树系王炳画。值得注意的是，乾隆同时还敕令丁观鹏仿传为李公麟的《维摩不二图》卷（故宫博物院藏）。丁观鹏《扫象图》、《不二图》皆具有仿古御容画的性质，从时间上看可知是前图影响了后图。乾隆二十一年敕令丁观鹏、姚文瀚同时仿画《扫象图》、《不二图》，或有配对的意图。

二 《乾隆观画图》

故宫博物院另保存有西洋传教士画家郎世宁画乾隆观《扫象图》的图轴，包首尚保留有“澄观扫象图，

1 见《秘殿珠林石渠宝笈合编》（影印）第8册，第153页，上海书店，1988年。

2 故宫博物院藏丁观鹏《不二图》（全称为《维摩不二图》）二轴，均是以竖轴的形式仿清宫旧藏传为李公麟的《维摩演教图》卷，并将维摩面相换为乾隆御容，其中一轴绘于乾隆十八年，另一轴年代不详，诗堂上有乾隆十五年中秋御笔书《般若波罗蜜多心经》。

3 《秘殿珠林三编》对图像内容的表述是“设色画文殊扫象故事”，联系到如意馆档案亦将有乾隆御容的《不二图》称为《维摩不二图》来看，此表述并不能成为图中菩萨非乾隆御容的证据。

4 《清宫内务府造办处档案总汇》第21册，第714页。



图4 《乾隆观画图》轴 清 郎世宁
故宫博物院藏



图5 《乾隆御题琴谱》之“丹山瑞嘏”古琴

郎世宁绘”的外签，指出该图原应名《澄观扫象图》，该图现名《乾隆观画图》，因学界已习惯该名称，且名图相符，故本文仍沿用习惯名称〔图4〕。该图本幅系纸本设色，纵137.2厘米，横62.1厘米，不仅可以清晰地辨认出乾隆所观之图是丁云鹏的《扫象图》¹，而且构图亦模仿了丁云鹏图，并融入了鉴古图的模式。画左乾隆坐树下，目光投向左前方已经展开的《扫象图》轴，其左侧一红衣童子持如意侍立，身后一童子举羽葆，右侧桌上摆满了器物。与丁云鹏《扫象图》相似，画面下方前景处有河流、石桥，三位童子分别抱古琴、瓷瓶、漆盒朝石桥方向走来。画面河流略有变动，不再能清晰地呈现其由远方流向近景处的连续性，石桥被挪至画面右侧，丁云鹏图中右侧远景处的三棵树消失，多出了两片竹林。本幅左下有画家题款：“臣郎世宁恭绘。”下钐“臣观鹏”、“恭画”印。本幅上侧钐“太上皇帝之宝”、“乾隆御览之宝”印。

该图表现的是以乾隆观画为中心的鉴古活动，与上文提到的《是一是二图》同属于乾隆鉴古图。前景童子抱古琴上书有“鼓太和”三字，系清宫旧藏古琴，经与查阜西藏《乾隆御题琴谱》册残本比对，可知此琴名“丹山瑞嘏”，唐代雷霄所制²〔图5〕。其侧一童子抱元（或明）白釉狮首衔环双耳壶，另一童子抱漆盒。桌上的器物从右往左依次为明宣德祭红莲瓣卤壶、明宣德霁青莲瓣卤壶、明宣德炉、绿色透明玻璃瓶、乾隆仿官釉贯耳方壶、汉墨玉牧羝器架、宋鈗银口青白瓷菱花盘、明永乐白釉钵钟、乾隆硃红彩藏草瓶³。

1 主要依据是观扫象的主角菩萨为正常菩萨面相，而非丁观鹏《扫象图》中的乾隆面相。

2 图见中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会：《中国古琴珍萃》，第283页，紫禁城出版社，1998年。参见严晓星《〈乾隆观画图〉中的琴》，《万象》第10卷第12期，2008年；邵彦《清宫旧藏〈古琴图〉残册研究》，《美术观察》2015年第2期。

3 上述器物中明宣德祭红莲瓣卤壶、明宣德霁青莲瓣卤壶、汉墨玉牧羝器架的辨认见简松村《画里寻宝踪》，《故宫文物月刊》第8卷第9期（第93期），1990年12月。其余瓷器年代、名称呈故宫博物院的王光尧研究馆员赐教，于此谨致谢意。



图6 《乾隆观画图》局部

图7 《十八学士图》轴之观画 宋(传)佚名
台北故宫博物院藏

乾隆观画〔图6〕是该图的关键。乾隆左前方，一童子举长柄画钩，钩住天杆上的挂绳，图轴已经完全展开，画左童子手持地杆，画右另立一童子。里侧另立二童子，其中前方童子抱四画轴，在等待皇帝御览。

画中画是中国古代传统绘画中常见的形式，多以单扇屏风画的形式出现，即使是多曲屏风画也基本不表现出透视的感觉。中国古代也有观画主题的图画，如传为宋《十八学士图》轴（台北故宫博物院藏）〔图7〕、明尤求《饮中八仙图》卷、明陈洪绶《观画图》轴（以上二图均藏于故宫博物院）等皆描绘有观画场景，所观画或微向里侧倾斜或正面面对观者，画面都比较简单，透视关系亦被忽略。

《乾隆观画图》虽然承袭的是中国绘画的传统主题，但是充分展现了熟谙透视法的西洋传教士画家的长处，主要表现在：首先，图中画轴已经全部展开，画面复杂，人物、山石等细节都得到了精彩地再现，能清楚地辨认出画轴为丁云鹏的《扫象图》，其中乾隆御题、画家自题、铃印等并没有在画上表现——这对西洋传教士画家来说毕竟过于苛刻；其次，画面微向里侧倾斜，另由于下有童子承托地杆，故画面略成弧度，体现出了一定的透视关系，增加了难度；此外，该图的场景基本是按照丁云鹏的《扫象图》来布置的，画中的《扫象图》仿佛是该图的微缩，构成了奇特玄妙的双重视觉幻象，另如该图及画中《扫象图》的石桥均有几何块状纹理（丁云鹏原图中为普通石桥），这种细节上的呼应又进一步强化了视觉的奇妙感。

丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》都是根据丁云鹏《扫象图》绘制而成，且均属于乾隆御容画。不同的是，丁观鹏图是临仿之作，郎世宁图是新的创作。郎世宁图虽然承袭了中国古代画中国画的传统，但他充分发挥了西洋画家的长处，不仅将复杂、略带透

视感的画轴展现在乾隆眼前，也成功制造出了奇特玄妙的视觉幻像。

三 《扫象图》、《乾隆观画图》的作者及后图的年代

丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》均有画家题款和铃印，本来没有疑问。据如意馆档案，乾隆对宫廷画家控制甚严，宫廷画家作画的程序基本上是先由皇帝下旨，画家接旨起稿，呈御览后或直接准画或根据皇帝意见修改。画家署名、铃印亦受管控，乾隆经常根据画家擅长敕命合画，而落款时可能仅署主要画



图8 《乾隆观画图》之弘历、红衣童子面部



图8 《扫象图》之弘历面部



图8 《文殊像》之文殊面部

家名，如乾隆十八年丁观鹏《不二图》（故宫博物院藏）即为丁观鹏画人物，张宗苍画树石，但画仅署丁观鹏名¹，等等。基于上述原因，有学者对丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》哪些部分是谁画的提出了不同意见，如认为二图中的乾隆御容都是郎世宁画，人物衣纹都是丁观鹏画，甚至有的在标注《乾隆观画图》作者时直接署郎世宁、丁观鹏二人名²。事实果真如此吗？如果二图均是丁观鹏、郎世宁合画，那么为何《扫象图》署丁观鹏名，《乾隆观画图》署郎世宁名？笔者将二图进行反复比对，下面从御容、衣纹、树石背景等具体技法的角度进行阐述。

《乾隆观画图》中乾隆及其侧红衣童子面容刻画得最为精细，高光和暗处对比强烈，立体感强，过渡层次丰富，可以肯定是郎世宁亲笔。其他童子面部不如乾隆御容及红衣童子精细。《扫象图》中，乾隆御容以墨色晕染，刻画精细，显示了西洋画法的影响，但立体感和过渡层次的丰富性明显不如《乾隆观画图》中的乾隆御容及红衣童子，与《乾隆观画图》中其他童子面相的画法也不类，不像是郎世宁所绘，笔者认为应是丁观鹏亲笔。丁观鹏雍正四年成为宫廷画家，他入宫时西洋传教士画家郎世宁已入宫十一年，丁观鹏初入宫就被列为一等画画人，曾跟随郎世宁学习西洋画法，乾隆初年的如意馆档案曾多次称他为“郎世宁徒弟”³。

如意馆档案有命丁观鹏画脸相的记载，如乾隆十三年八月十二日传旨“《冰嬉赋》著张为邦画，人的脸相著丁观鹏画”⁴，乾隆十六年正月初九日传旨张为邦、张廷彦画“《三元图》手卷三卷，脸相俱着丁观鹏画”⁵，等等。可见当时丁观鹏画脸相已得乾隆信任，并非丁观鹏画中的御容像都需要西洋画家完成。乾隆二十六年丁观鹏《文殊像》轴（台北故宫博物院藏）文殊菩萨面相运用了西洋明暗法，以墨色晕染，明暗对比比较强，

1 乾隆十七年如意馆档案记曰：“（十二月）十六日副催总五十持来员外郎郎正培催总德魁押帖一件，内开为本年十一月二十四日太监刘成来说，太监胡世杰交宣纸一张，传旨着丁观鹏画《维摩不二图》一张，树石着张宗苍画，钦此。”（《清宫内务府造办处档案总汇》第18册，610页）故宫博物院藏《不二图》其中一本左上角有乾隆十八年御题，该图背景山石为青绿设色，用粗简的侧笔勾皴，浓墨点苔，笔端饱含水分，笔触粗而微模糊，与张宗苍《仿倪黄山水图》轴（上海博物馆藏）、《山杳携筇图》轴（故宫博物院藏）等笔法相似，因此可以确定如意馆档案记乾隆十七年十一月丁观鹏始画的《维摩不二图》即乾隆十八年御题本，画应完成于乾隆十八年。据如意馆档案，该画实际上应为丁观鹏画人物，张宗苍画背景树石。

2 陈葆真：《乾隆皇帝的家庭生活与内心世界》，第68页。

3 乾隆元年九月二十九日，海望根据旨意“拟得赏西洋人郎世宁上等用缎二匹、貂皮二张，郎世宁徒弟四人每人官用缎一匹、摺片一件”，根据二十五日萨木哈来说太监胡世杰传旨，郎世宁徒弟四人应为戴正、张维（为）邦、丁观鹏、王幼学。（见《清宫内务府造办处档案总汇》第7册，204～205页）乾隆三年三月二十四日刘山久、白世秀来说太监毛团、高玉、懋格传旨“着郎世宁徒弟等画完海色初霞画韶景轩”，二十五日白世秀来说太监懋格传旨“着丁观鹏等将海色初霞画完往韶景轩画去”。（见《清宫内务府造办处档案总汇》第8册，第212页）此后未见再称丁观鹏为郎世宁徒弟。

4 《清宫内务府造办处档案总汇》第16册，第263～264页。

5 《清宫内务府造办处档案总汇》第18册，第335页。



图9 1 扫象图之背景山石



图9 2 仿韩滉七才子过关图之背景山石



图10 海天旭日图横披 清 郎世宁 故宫博物院藏

廓线,青色的晕染里亦能看到排线。上述特点皆与汉族山水画家笔法不类。郎世宁亦能画山水,故宫博物院藏有他绘的《海天旭日图》横披〔图10〕,可以看到他画山石不突出线条、笔触而重墨色过渡,海浪注重墨色晕染,云气阴影部分用细笔排线突出体积感,这些都体现了西洋画家笔法的特点。故推测《乾隆观画图》树石亦应出自郎世宁或其徒弟手笔。

因清宫內务府造办处档案没有记载,落款亦未署年月,故不能确定郎世宁《乾隆观画图》的创作时间。

不如郎世宁《乾隆观画图》乾隆御容、红衣童子那样对比柔和,与《扫象图》面相画法相类〔图8〕,故笔者认为《扫象图》中的乾隆面相应系丁观鹏亲笔。

丁观鹏《扫象图》中神祇、人物衣纹用卷云描,衣纹线婉转流畅,线条随着手腕翻转而有粗细的变化,体现出汉族画家用笔的特点。《乾隆观画图》中人物衣纹亦均为卷云描,细观原作,发现衣纹皆先有淡红或淡青色起稿线,再以墨线勾勒,略施微染,形成褶皱的效果。与丁观鹏图衣纹线相比,该图线条略显生硬,不够宛转灵活,应是不熟悉中国画线条的画家依样临摹所致,所以《乾隆观画图》中的衣纹线并非丁观鹏绘,应是郎世宁或其徒弟画。

乾隆朝有敕命其他画家画树石背景而不署名的传统。经比对,笔者认为乾隆十五年丁观鹏《扫象图》背景树石与常与之合作的山水画家张宗苍、周鲲、王炳的风格皆不类。內务府造办处档案中有丁观鹏画山水的记载,如乾隆十一年九月裱作记初二日太监胡世杰交“丁观鹏《山水》一张”¹,可见丁观鹏能画山水。乾隆十三年汪由敦题丁观鹏《仿韩滉七才子过关图》轴(台北故宫博物院藏)背景山石皴法以中短线条为主,细劲、锐利、清晰,与《扫象图》背景山石画法相类〔图9〕。另如意馆档案记乾隆十一年敕令丁观鹏仿画《扫象图》,并没有令其他画家画山石,故笔者认为乾隆十五年《扫象图》中山石应为丁观鹏亲笔。

《乾隆观画图》中,乾隆身后二树的树干以细小的笔触皴染,注重将轮廓线的笔触融入到皴染之中,突出树的体积感;明宣德炉、汉墨玉牧羝器架等器物可以清楚地看到细笔排线,脱胎于素描的痕迹明显;近景山石不突出轮

1 《清宫內务府造办处档案总汇》第145册,第587页。

从《乾隆观画图》纸画的材质可判断该图不应早于乾隆十二年。乾隆十二年三月如意馆档案记十七日太监胡世杰交陈容《九龙图》一卷传旨着郎世宁用宣纸仿画，有意思的是同日胡世杰又来传旨“不必用宣纸画，问郎世宁爱用绢，即照此画尺寸用绢画”，“用纸画即用本处纸照此画尺寸画”¹。可见当时郎世宁还不习惯用纸画。《乾隆观画图》系纸本画，技术已相对熟练，故不应早于是年。

经对郎世宁《乾隆观画图》中乾隆所观图与丁云鹏、丁观鹏《扫象图》的细致比对，可知郎世宁图中乾隆所观图虽然表现的是丁云鹏图，但同时也参照了丁观鹏图，体现在：第一，丁云鹏图上方右侧三棵树从树杈起就完全被祥云遮住，而丁观鹏图和郎世宁图中乾隆所观图祥云上方又均露出了树顶；第二，丁云鹏图中下方石桥在偏右侧，而丁观鹏图和郎世宁图中乾隆所观图均改为偏左侧；第三，郎世宁图中人物衣纹及树石画法相对来说更接近丁观鹏图。故判断郎世宁《乾隆观画图》不应早于乾隆十五年丁观鹏《扫象图》。

《清宫内务府造办处档案总汇》所录如意馆档案虽不尽全面，但相对而言还是比较详细的，郎世宁《乾隆观画图》和乾隆十五年丁观鹏《扫象图》在其中均无记载，二图可能是同时传旨绘制，档案一同佚失。故笔者认为郎世宁《乾隆观画图》大约绘于乾隆十五年或稍晚。

四 乾隆的空相观

《秘殿珠林三编》记丁观鹏《摹丁云鹏洗象图》“设色画文殊扫象故事”，提及观扫象的菩萨是文殊。笔者发现，关于观扫象的菩萨究竟是普贤还是文殊，清代多有混乱。六牙白象是普贤菩萨的坐骑，在确切的明代文献中，只有在明末《吹万禅师语录》中才出现了一例“文殊扫象图”的说法²，其余均提到的是“普贤扫象”。在《秘殿珠林》续编及三编中，出现有七例“文殊洗象（或扫象）”的说法，再或者直接统称为大士（菩萨），未见提及普贤。可见《秘殿珠林》在促成今天“文殊洗象”的说法中起了重要的作用。有趣的是，乾隆扫象图赞从未提及文殊，相反，他在《丁云鹏扫象赞》中，明确提到普贤³。

《扫象图》之所以成为明清最为流行的佛画题材之一，除样式本身之古雅、精美外，其体现的“扫相”的含义最为关键。佛教认为一切色相皆为空幻，无有实体，也就是《般若波罗蜜心经》中所说的“色即是空”，故须扫除，即“扫相”。扫相是对相的否定，亦称空相、非相。乾隆精通佛教义理，对此有深刻领悟，乾隆十年题丁云鹏《扫象图》大概是他最早的一篇扫象图赞，曰：

鹿苑谈经，本无一字。象教指月，乃有三乘。是三即一，何有非无。慧日法云，尼拘律下。大士偃坐，天人和南。见有象者，夫何不扫？彼三十二，真涂毒鼓。⁴

禅宗主张“不立文字，教外别传”，故称佛最初在鹿野苑说法，本来未立文字。佛为方便教化故，而设

¹ 《清宫内务府造办处档案总汇》第15册，第343页。

² 广真说，灯来重编：《吹万禅师语录》卷十，《嘉兴藏》第29册，第509页上栏。

³ 引文见下文。

⁴ 见台北故宫博物院藏丁云鹏《扫象图》。

形象文字（象教指月¹），并顺应众生钝、中、利之根机说声闻乘、缘觉乘、菩萨乘三种教法。逮众生根机圆熟，即将三乘之方便归入一乘之真实，故三即是一，又哪里存在有（非无）呢？慧日²普照，法云³遍覆，菩萨于树（尼拘律⁴）下静坐，天人恭敬地围绕。“见有象者，夫何不扫”是双关语，表面上是说看见有象为何不扫，实际上是说见有物相为何不扫？末句说彼殊胜微妙之菩萨、天人图像（三十二⁵），真乃能灭尽贪嗔痴之机言（涂毒鼓⁶），指出佛画具有禅修证悟之功效。

以扫象喻扫相，乾隆在扫象图赞文中多次提及。如乾隆三十七年《题崔子忠扫象图》：“内空外空内外空，寓言扫象示宗风。”⁷是说佛教有内空、外空、内外空等十八空之说，以扫象喻空体现了禅宗师家之风仪；乾隆四十四年《洗象歌咏宋宣和端石砚》：“应知洗象寓色空，而何通金启金隙。”⁸明确指出洗象比喻色空。

除否定相外，乾隆还在《扫象图》赞文中体现了对空相、非相的否定。乾隆《丁云鹏扫象图赞》曰：

普贤大士，佛功德智。行愿恒沙，度未来世。六牙驯服，其名曰象。设如有为，功德亦障。督视扫之，以物喻理。然非了义，半提而已。⁹

首句赞扬普贤菩萨拥有佛的功德智慧。普贤以“十大行愿”闻名，故称他行愿恒沙，度未来之世。六牙白象乃普贤之坐骑，和图像联系起来。后三句比较晦涩，涉及对图像意义的阐释。功德分为有为、无为两种，涅槃第一义谛为“无为功德”，其他世间一切因缘所生之功德为“有为功德”，故称如果是有为功德亦为障。普贤督视扫象，亦即扫除有为功德之障，是以物相喻佛理。末句涉及“非了义”、“半提”的概念。佛教有“了义”和“不了义”（非了义）之分，究竟之真实义，是为了义，若顺应众生之理解程度，渐次以方便义引导而说之未了未尽之义，是为不了义。“提”即提持，指禅林师家接化学人时，破除学人原有之见解，而示以向上之契机，亦有“全提”、“半提”之分。末句是说扫相并不是究竟之真实义（非了义），只是“半提”而已。

那么，为何扫相仅是“半提”呢？乾隆二十一年《姚文瀚扫象图赞》曰：

檀林晏坐，叉手如如。牵来香象，课童扫除。象即非象，尘自何来？曰何来者，宁非纤埃？踏河到底，惊雷成纹。具此正见，曾不疏分。大士不言，象自了了。运帚挥筇，侍者颠倒。¹⁰

1 佛教以形象教化人，又称象教。禅宗以指喻教，以月喻法，如人以手指月示人，彼人应因指望月，比喻不应执着于文字名相（教）。

2 慧日指日光如佛之智慧普照众生。

3 法云喻佛法如云遍覆一切。

4 尼拘律是印度地区常见的一种树，佛常于其下静坐或说法。

5 三十二即三十二相，指佛之应化身及转轮圣王所具足之三十二种殊胜微妙相，这里引申为绘有菩萨及天人之图画。

6 涂毒鼓的典故出自《大般涅槃经》卷九，原意为以毒药涂鼓上，击之则闻其音者皆死，喻佛性常住之声，能杀害众生之五恶十逆之心，禅家用来比喻师家令学人灭尽贪嗔痴之机言。

7 《御制诗集四集》卷五，《清高宗（乾隆）御制诗文集全集》（影印）第6册，第307页，中国人民大学出版社，1993年。

8 《御制诗集四集》卷六二，《清高宗（乾隆）御制诗文集全集》（影印）第7册，第261页。

9 《御制文集二集》卷四二，《清高宗（乾隆）御制诗文集全集》（影印）第10册，第845页。

10 《御制文集初集》卷二八，《清高宗（乾隆）御制诗文集全集》（影印）第10册，第549页。

首句是说普贤坐清净檀林下，叉手进入寂默不二之境界（如如）。童子牵来香象并扫之。“象”（相）即虚妄不实之“非象”（非相），尘埃自何处来呢？问尘埃自何处来的，难道不也是执着于纤埃¹的妄见吗？“踏河到底”运用了三兽渡河的典故，是说声闻乘、圆觉乘、菩萨乘所证之深浅，犹兔、马、象三兽渡河，兔渡则浮，马渡及半，象乃触底截流，以象触底喻菩萨独到实相，不惟见空亦见不空²。“惊雷成纹”运用了象牙闻雷生花的典故，比喻众生佛性常为烦恼所覆，闻大般涅槃微妙经典则见佛性³。“正见”与“邪见”相对，是说他具此实相之正见，不曾作虚妄分别⁴之理解。菩萨寂默不言，是悟得实相之正见（了了），侍者挥帚扫象，是尚未悟得实相之妄见（颠倒）。

乾隆上述赞文涉及对相更深层次的证悟。佛教认为不应执着于名相，故须“扫相”（扫象），那么既然相是不真实的（“相即非相”），又来染尘埃之说？正如广为流传的六祖慧能的偈语：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处有尘埃？”⁵无尘埃可染，自然亦无须执着于扫象（相），这里是对相之否定之否定，即“非非相”，也可以说是不惟见空亦见不空之“实相”。

赞文体现了他对“相”两个境界的理解，第一个境界是空相、非相，另一个更高的境界是不惟见空亦见不空之实相。丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》皆属臣字款的宫廷绘画，并且都是御容画，虽然现存如意馆档案没有这两张画的记载，但可以肯定都是按照乾隆旨意来绘制的。从赞文中透露出来的信息来看，《扫象图》、《乾隆观画图》的创作不仅仅是视觉游戏，而是有着特定的宗教意涵，反映了乾隆对空相和实相的理解。

乾隆十年御题丁云鹏《扫象图》中称“彼三十二，真涂毒鼓”，意思是说殊胜微妙之菩萨、天人图像乃能灭尽贪嗔痴之机言，也就是说丁云鹏《扫象图》具有禅修证悟之功能。既然丁云鹏《扫象图》已经有证悟的功能，那么为何乾隆朝还会有新的御容《扫象图》和《乾隆观画图》的制作呢？以扫象喻扫相并非乾隆的发明，而是晚明以来禅僧及文人居士的共识，但是毫无禁忌地以菩萨扮相出现在《扫象图》中的却只有乾隆。从丁观鹏的御容《扫象图》来看，乾隆并不满足于仅仅作为图像之外的观者。乾隆通过御容菩萨的形式将自己和菩萨合为一体，进入到图像中，从而完成了从人间帝王向普贤菩萨身份的转变，也实现了从观图者到观扫象者身份的转变。乾隆以御容菩萨的形式观看扫象，反映了乾隆本人对空相的证悟。另乾隆二十一年《姚文瀚扫象图赞》中称赞菩萨静默不言乃悟得实相之正见，侍者挥帚扫象是尚未悟得实相之妄见。在御容《扫象图》中，乾隆和菩萨合为一体，因此图像亦能反映他对更高境界——不惟见空亦见不空的实相的证悟。

郎世宁图包首外签指明该图名“《澄观扫象图》”，“澄观”即澄心观道⁶，是说乾隆观《扫象图》有澄心悟道之意。郎世宁发挥了西洋传教士画家擅长透视和制造视觉幻境的特长，尤其是乾隆观画的场景及人物衣纹

1 纤埃即尘，佛教以尘喻不净。

2 智顗解释说：“三兽喻三人，水喻即空，底喻不空。二乘智少，不能深求，喻如兔马。菩萨智深，喻如大象，水软喻空，同见于空，不见不空。底喻实相，菩萨独到，智者见空及与不空。”隋智顗说《妙法莲华经玄义》，《大正藏》第33册，第781页中下栏。

3 《大般涅槃经》卷八曰：“譬如虚空震雷起云，一切象牙上皆生花。若无雷震，花则不生，亦无名字。众生佛性亦复如是，常为一切烦恼所覆，不可得见。”《大正藏》第12册，第411页下栏。

4 大乘佛教尤其是摄大乘论认为，凡夫所起之分别，系由迷妄所产生，与真如之理并不契合。

5 据敦煌本《坛经》，慧能的偈语原应为：“菩提本无树，明镜亦非台，佛性常清静，何处有尘埃。心是菩提树，身为明镜台，明镜本清静，何处染尘埃。”后来惠昕本《六祖坛经》将之简化为此版本。见杜继文、魏道儒：《中国禅宗通史》，第146～147页，江苏人民出版社，2007年。

6 乾隆在承德避暑山庄设澄观斋，为新增三十六景之一，并有《题澄观斋》诗多首。

装束刻意模仿其所观之画,营造了画里画外的双重镜像。佛教中常用镜像喻虚妄不实,如《大般若波罗蜜多经》:“善观诸法皆同幻事、阳焰、梦境、水月、响声,亦如空花、镜像、光影。”¹《宗镜录》:“诸法同镜像,亦如水中月。凡夫愚惑心,分别痴恚爱。”²在《乾隆观画图》中,扫象存在于乾隆所观的图像中,由于图像是虚幻的,那么扫象本身也是虚幻的,画里画外的镜像又进一步强化了这种虚幻感。从此角度来看,《乾隆观画图》亦反映了观画者乾隆对扫相的否定,以及他对实相的证悟。

结语

乾隆朝是中国古代宫廷绘画最后兴盛的一个王朝,这主要是缘于国家实力的强盛和皇帝个人对书画的强烈兴趣。与之相伴随的是,乾隆个人对宫廷画家及创作的严格控制,这在如意馆档案中有明确体现。丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》皆属于臣字款的宫廷绘画,并且都是御容画,应都是按照乾隆旨意来绘制的。从具体画法来看,丁观鹏《扫象图》应是他独立完成的作品,郎世宁《乾隆观画图》中的人物、器物、树石等均体现了西洋造型观念融入中国画的努力,或有其徒弟协助完成,但并非是与丁观鹏合作。郎世宁《乾隆观画图》应不早于乾隆十五年丁观鹏《扫象图》,二图可能是同时传旨绘制。乾隆对佛教都有着浓厚的兴趣,所作扫象图赞不下六篇,体现了他对“扫象”意涵的深刻领悟。如果说乾隆收藏的丁云鹏《扫象图》是他澄观悟道的凭借,那么乾隆敕命宫廷画家新创作的《扫象图》、《乾隆观画图》则是他澄观悟道的证明,反映了他对空相及更高层次的实相的证悟。

无论是《扫象图》还是《乾隆观画图》,都不是对真实生活场景的再现,同乾隆其他仿古汉装行乐像一样,仅为存在于视觉图像中的“丹青游戏”³。乾隆朝类似的仿古御容画的游戏还见于《不二图》、《乾隆佛装像唐卡》⁴、《一是一二图》⁵等,分别装扮的是维摩诘、黄教祖师和不知名的儒家或墨家高士,尤其是《一是一二图》中晦涩的题诗让画面意涵更加神秘和不可捉摸。相对而言,乾隆朝的《扫象图》最早绘制于乾隆十一年,在时间上比较早,在数量上也多达三幅,从本文的分析来看,乾隆朝御容《扫象图》并非单纯的视觉游戏,同时也是乾隆特定宗教观念的反映,这为学界进一步解读乾隆朝的其他仿古御容画提供了启示。

(本文受“国家‘万人计划’青年拔尖人才支持计划”资助)

[作者单位:故宫博物院书画部]

1 玄奘译:《大般若波罗蜜多经》卷四〇一,《大正藏》第7册,第1页中栏。

2 延寿:《宗镜录》卷一八,《大正藏》第48册,第513页上栏。

3 乾隆《题〈宫中行乐图〉一韵四首》“诂是衣冠希汉代?丹青寓意写为图”下注文曰:“图中衫履即依松年式。此不过丹青游戏,非慕汉人衣冠。”见《御制诗三集》卷二七,《清高宗(乾隆)御制诗文集全集》(影印)第4册,第621页。参见陈葆真:《雍正与乾隆二帝〈汉装行乐图〉的虚实与遗憾》,陈葆真:《乾隆皇帝的家庭生活与内心世界》,第58~59页,台北市石头出版股份有限公司,2014年。

4 图中均将黄教祖师面相画成乾隆御容,祖师双肩莲心有作为文殊菩萨特征的智慧剑和梵夹,罗文华认为其绘制依据应源于西藏的传统观点:清代皇帝是文殊作为转轮圣王的身份在世间的统治者。另据罗文华统计,现存御容唐卡约有七幅,并臆测雍和宫藏本可能早至乾隆十年雍和宫改建前后。见罗文华:《龙袍与袈裟》下册,第537~539页,紫禁城出版社,2005年。

5 故宫博物院共收藏有《一是一二图》五幅,图中乾隆以高士的形象鉴古,背后屏风中悬挂有其胸部肖像。该题材图系仿自乾隆御府收藏的一幅被认为是宋代佚名的《高士图》页(现藏台北《故宫博物院》)。每幅图中均有相同的乾隆御题诗,根据御题诗下的署款,可知两幅原藏于长春书屋,两幅藏养心殿,一幅藏那罗延窟。

