视觉建构与范式转型：1762-1912战图的图像语言考察

张泽珍
扬州大学，江苏 扬州 222100
DOI:10.61369/HASS.2026060053

摘　　要： 清代“战图”（1762–1912）作为战争叙事题材，经历西学东画的再现理念引入到逐渐内化为中国式审美，其材质载体从纸本（含铜版印本）与绢本并用，进而扩展至木版画、挂屏、石刻等多元形态。本文采用风格分析与形式分析相结合的方法，以多种材质为切入点，从形式语言与舆图审美异同两个维度，分析清代“战图”的形式演变与视觉表现。
关 键 词： 清代；战图；视觉建构；范式

Visual Construction and Paradigm Transformation: An Examination of Image Language in 1762-1912 War Pictures

Zhang Zezhen
Yangzhou University, Yangzhou, Jiangsu 222100

Abstract: As a narrative theme of war in the Qing Dynasty (1762–1912), the concept of Western learning and Eastern painting was introduced and gradually internalized into Chinese style aesthetics. Its material carrier expanded from paper (including copperplate printing) and silk to various forms such as woodblock prints, hanging screens, and stone carvings. This article adopts a combination of style analysis and form analysis, taking multiple materials as entry points, and analyzing the formal evolution and visual expression of the Qing Dynasty's "war pictures" from two dimensions: formal language and aesthetic similarities and differences of public maps.
Keywords: Qing Dynasty; battle map; visual construction; paradigm

前言

自元代以来，北方民族的尚武精神，经由明末清初的延续，为清代视觉表现提供了重要的历史土壤。本文所称“战图”，包括“战功图”“得胜图”以及清代刊载战争图像的画报。这类描绘战争胜利或颂扬功绩的视觉图像，在乾隆之前已经存在，但碍于儒家“重文抑武”的道统，长期处于“能品”的边缘地位。明末清初，西方传教士采用“进贡”策略，将西方绘画及技术引入中国宫廷绘画。其中，传教士马国贤首次系统传授铜版画技术并且培养中国第一批本土学生，为乾隆时期大规模制作叙事性铜版“战功图”奠定了基础。乾隆皇帝对“战图”的推崇，体现在将其制成绢本或挂屏，并赏赐给大臣，使之成为宫廷内外传播政治皇权的符号载体。晚清时，木版、石印版等画报刊载大量战争题材，可视为“战图”在民间的一种延续与转化。值得思考的是，清代大规模制作的“战图”，是“泰西技术”的简单平移，还是更多涉及中国式审美的内化。

一、视觉秩序：“战图”的构图逻辑

所谓“视觉秩序”，指的是画面引导观者视线的方式以及各视觉元素之间的组织逻辑。清代“战图”的构图逻辑并非一成不变，而是呈现出从西方线性透视、静止瞬间逐渐转向中国散点叙事、动态场景的演变趋势。宗白华先生指出：“中画、西画各有传统的宇宙观点，造成中、西两大独立的绘画系统。”[1]传统西方时空观在画面表现为高度统一和理性，画家用科学的透视法在二维平面上表现一个带有客观静止时间点的三维空间。而中国早期用“宙”“久”来指示时间，“合”“宇”来指示空间，随后“宇宙”逐渐成为对时间、空间的称谓，更是有着“天地万物之囊，宙合由囊天地”的看法。不像西方画家采用固定单一视点，中国绘画通过“步步移”“面面观”的方法，在同一画面上展现出不同时空视角下的景观。同时讲究虚实、疏密、藏露、开合等手段来实现画面张力与动感，谓之“造势”。空间的“势”和构图的“势”皆是为画面中“气韵”服务，五代荆浩曾云：“气者，心随笔远，取象不惑；韵者，隐迹立形，备仪不俗。”[2]

《乾隆平定准部回部战功图》铜版画从样稿到制作皆由西方画家经手。《乾隆平定准部回部战功图》中的《乌什酋长献城降》，通过道路走向、人物朝向等线性透视，将画面视觉重心放在中间

Copyright © This Work is Licensed under A Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International License.

圆形军营主帐，而前景中营帐较大，越往后营帐越小。人物、马匹、树木在前景处清晰，具有明显线条交织排列的光影明暗；而远处山峦则弱化其边缘，减少细节表现，符合西方“近实远虚”的空气透视原理，增强画面空间纵深感。大部分人物站立且排列整齐，马匹和羊群没有处于剧烈奔跑状态。通过人物、动物的状态将画面凝固在乌什酋长霍集斯投降献城的静止时间点。

乾隆十二年至四十年（1747–1776），乾隆帝两次出兵平定由内部土司部落引起的大小金川战争。1777年，宫廷画家徐杨（1712–？）根据随军画家的草图创作彩绘本《平定两金川得胜图》16幅，随后艾启蒙和贺清泰（Louis–Antioine de Poirot,1737–1814）参照徐扬彩绘本创作铜版画印本。现藏于日本东京国立博物馆的《平定两金川得胜图》铜版画中的《攻克噶喇依报捷》《攻克石真噶贼碉》未采用西方绘画典型的静止瞬间，反而是动态散点式构图，中国审美风格逐渐显露。清代笪重光曾云：“虚实相生，无画处皆成妙境。”[3]观看《攻克噶喇依报捷》时，我们先忽略画面上题款，天空中大面积留白让观者在“景移步迁”中视线能“呼吸”，画面“透气”，更让画面中的“势”有释放空间。私人收藏的《攻克噶喇依报捷》雕漆挂屏用“计黑当白”表现画面的景深，基本内容与铜版画表现相似，是清军将领在山岭上接受俘虏投降的场景。当然，画面中留白会引起观者无限想象。《乾隆平定准部回部战功图》中的《格登鄂拉斫营》表现的是清军将领阿玉锡率领精锐骑兵夜袭准噶尔首领达瓦齐的大营，画面用大面积留白表现夜晚，引起观者无限遐想；同时，画面中山川、人物、武器皆“全露”，缺少中国式的含蓄。

道光八年（1828），道光帝平定大小和卓木之孙张格尔叛乱，于道光十年（1830）刻制铜版画《平定回疆得胜图》10幅。道光年间制作的彩绘本《平定回疆得胜图》册页中的《阿瓦巴特庄之战》，表现的是道光七年（1827），清军与叛军张格尔在阿瓦巴特庄交战。画面中右侧成群清军张弓拉箭向左侧冲锋，宏大气势迎面而来，而连绵起伏的包围式山峦为战斗提供了叙事舞台；左侧高山如同一道屏障，将溃败的叛军兜住，以防视线外泄。同册页中的《生擒首逆张格尔》描绘的是正月清军在今新疆地区生擒张格尔的场面，是中国式审美风格成熟的体现。前景露出几座起伏的小型雪山，遮挡部分骑兵、旗帜、骆驼部队；同时大面积雪山用淡墨渲染，删去复杂笔墨，立住雪山巍峨、苍茫的“形”，和后面由留白产生深远的空间感，营造出一种深远、脱俗的“韵”。平铺直叙的前进军队以“之”字形沿着山势蜿蜒向上，以造“动势”；左右两侧崇山“夹住”军队，以造“险势”；观看者视线在其中来回游动，畅通无阻，以造“气势”。以取“势”，谓之气脉贯通，动静相生，气韵生动。

二、视觉手法与表现：战图的造型逻辑

复制性成为绘画作品特点时，其艺术的“社会属性”随之改变，即面向大众，从精英阶层中解放出来。鸦片战争（1840）后，西方列强越发肆无忌惮地侵犯中国，太平天国和农民革命斗争逐渐兴起。天津杨柳青、苏州桃花坞等木版年画，出现了反映社会现实生活的题材，其中不乏以反帝反封建为主题的作品。杨柳青戴廉增画店印制的《刘提督克复水战得胜图》，表现是曾加入“黑旗军”的领袖刘永福率领军队击退法国敌军的场面。流畅的墨线勾画出汹涌波涛的海水，近百名士兵手拿武器，群情激愤，乘船追击敌军。整幅画面趋向平面化，从天空中题字可窥见一二。流畅、顺滑、起伏的线条描绘海水、船帆、船杆。瑞典艺术史家喜龙仁曾将一套有关黑旗的拓片捐献给大英博物馆，笔者译为《镇压黑旗军》（原名 Black fan surrender map）。画中一群头戴“飞碟”帽的人跪于院中，屋底下坐一名主将似在审问，其他大臣左右张望，窃窃私语。

相较于《乾隆平定准部回部战功图》铜版画中人物具有深邃眼眶、高挺的鹰钩鼻，平行有序的交叉线条构建面部光影明暗。《镇压黑旗军》拓片中，大臣面部出现类型化、去个性化，已无深入细节刻画。面部除了简单勾画五官或配上八字胡，其余全部留白，类似清末人物肖像画，只能依靠人物服饰、帽子来区分。这种弱化体积、强调符号化的意识早已有迹可循。《平定台湾得胜图》铜版画中线条、构图略显僵硬，情节拖沓有拼凑之感，人物、植物初具符号化意识；虽仍在强调光影、体积、明暗，却刻板，生硬。略晚制作的《平定苗疆得胜图》铜版画，杂乱无序的交叉线条随意堆放在人物面部及身上，厚重如铁的暗部稳稳落在画面上。树叶的形状出现三角形、细细长长的梯形，随意用线条遮盖以显示暗面。同样符号化特征也出现在彩绘绢本《平定苗疆得胜图》中，只是缺少了能够体现体积明暗的、杂乱无序的线条。笔者认为，受西方影响的“战图”是中国审美风格的内化，而非清末时期由财政问题引发的质量下降。符号化、平面化等特征，是中国绘画通过“外师造化，中得心源”的方法论，强调主观提炼而非客观再现，从而在“战图”中形成了有别于西方写实的平面与符号化语言。

墨色版画已无法满足大众审美，尤其是在战火纷飞、群情激愤、反抗侵略的时代。彩色版画印刷的《刘永福台北水站大胜图》采用高饱和色彩红、黄、蓝，这并非为了追求写实，而是为了强化情绪的表达。人物、船只，甚至后面群山的线条皆是粗犷有力，简洁却充满张力。与敌人四处逃窜跳入海里形成对比，刘提督则镇定稳坐船头指挥。当然，不只中国有战事画报，西方意大利的《周日油画报》曾在1900年刊登一幅《各国海军炮轰大沽炮台》的画作。画面以写实主义手法呈现八国联军炮轰大沽的瞬间场景，用淡黄灰色渲染出硝烟弥漫的空气之感，再配上让人压抑和不安的黑色和褐色，使画面具有肃杀之感。同样，战事画报在英、法等国家均有报道，例如《伦敦新闻画报》刊登了4幅英法联军进攻白河战役的画作。相比描绘某一瞬间场景，群众似乎更喜欢图文并茂的叙事性时事新闻。《武汉大事图书第一版》（笔者译）（图2）生动记录了1911年武昌起义以及相关节点，它处于一种介于传统绘画与现代新闻漫画之间的过渡形态。圆形、扇形、四边形等块面分割画面，块面之内有告知读者顺序的序号，随意流畅的线条轻快地勾画出人物的眼睛、胡须、皱纹、头发等，人物形体用平行线和交叉线排列，显得粗糙、生涩。整个画面排版呈现对称性，块面之内点明时间、地点、人物，完整构成一幅叙

 Copyright © This Work is Licensed under A Commons Attribution–Non Commercial 4.0 International License.

事性画面。



图2 Wuhan Events Pictorial, First Edition 现藏大英博物馆

这种由多个场景组合的排版方式，一方面继承了中国传统绘画长卷散点叙事的造型逻辑，另一方面也顺应了新式印刷技术对画面信息承载量的要求，将原本需要多幅图画展现的复杂战事浓缩在同一画面中，让普通观者能够快速理清事件脉络，把握战争进程。此时的“战图”已经彻底从服务帝王、彰显功绩的宫廷创作，转变为面向普通民众传递战局信息、凝聚反抗情绪的大众媒介，造型上符号化、平面化、叙事化的调整，恰恰契合了这种功能转变的内在需求，是中国传统“战图”在近代社会转型中完成的本土化审美改造。

三、视觉抽象与符号：舆图与战图造型关联

“战图”和“山水画”皆属于视觉图像。“山水画”是为满足文人墨客寄情山水、体验“卧游”、表达个人抒情与悟道的“艺画”，“战图”虽表现“横涂直抹，体百里之迥”的山川河流，但更多是“战争纪实”和“政治宣传”的“术画”。在乾隆二十六年底（1761），“战图”被明确归为舆图，并纳入其“武功”条目下。[4]舆图即古代地图。《史记》：“天地有覆载之德，故天为盖，谓地为舆。”“舆”原指车辆，后引申为大地。“图”是“传移摹写”的物质载体，将主观所感和客观所见有意识地节选、重构。明确了“战图”和“山水画”不可等同视之，我们就可以讨论“舆图”和“战图”两者大同小异的关系。

“舆图”和“战图”皆通过观察和表现方式，主观上表达对宇宙时空观的认识，是古人认知的载体。古人通过“仰观天象，远望近察”的观看方式，以俯瞰的角度，将山、水、人解构、重组平铺于画面。以移动、多视点的观看方式把“一隅即天下”置于方寸之间。通过有序安排“天有星象，地有山河”、抽象的时间转化为可见地理符号等方法，致力于构建“天人合一”的宇宙观，即权力意志的可视化。“舆图”是让统治者宏观把握疆域全貌、山川河流走势和空间关系，建立一张理性的、静态的、客观的、整体的认知地图，带来一种“普天之下，莫非王土”的掌握感和秩序感。同样是宏观俯瞰框架的“战图”，通过行军路线、箭头符号、进攻方向，打破客观实际距离，强调“体验式观看”，上演一场动态、具体的军事叙事，更重要的是引导观者体悟战争背后的历史情感和民族记忆。“舆图”是知天下，“战图”是忆往昔。

若将花花大千世界皆绘于画面定让人眼花缭乱、不知所云，清代郑板桥曾写下解法：“删繁就简三秋树，领异标新三月花。”“舆图”和“战图”面对纷繁复杂的现实世界，剔除冗余信息，保留满足自身信息的元素，将无限的宇宙放在有限画面中，这就是“删繁就简”策略。两者共同点皆是对山、河、人物等要素做减法，“舆图”是做“地理的减法”，而“战图”是做“事件的减法”。前面提到的罗洪先首创二十四幅图例符号，就是从依赖直觉理解的实物简笔画到出现统一图例说明，再到罗洪先将象形符号转化为固定的几何抽象图案，这一发展过程就是“删繁就简”下对地理信息元素的抽象简化。“舆图”是删去地理细节，简化空间，而“战图”是删去前后事件因果线索，缩减叙事时间，直接简化为某个决定性瞬间，是时间的凝练。“战图”将战役中的行军、断粮、补给、叛逃等复杂过程全部省略，只是凝练某个最具张力的瞬间，如“交锋”“出师”等。

四、结语

由于“泰西技法”和铜版画制作技术的西传，为“战图”的视觉表现带来新资源，但其非单向线性演变，清代宫廷“战图”曾短暂吸纳焦点透视与铜版画线刻技法，形成中西融合的样式；而同期及晚清民间“战图”则更多延续中国传统图绘的散点叙事、平面化与符号化手法，是画家对世界认知的改变，更是“战图”在积极适应世界做出的改变。“战图”获得新的“社会属性”的同时，将服务对象从帝王转向普通大众，再通过符号化、平面化等视觉手法，完成从“宫廷记录”到“大众战时传媒”的功能转变。

参考文献

[1]宗白华 . 美学散步 [M]. 上海 : 上海人民出版社 , 2023: 82.

[2]荆浩 . 笔法记 [M]. 王伯敏 , 标点注译 . 邓以蛰 , 校阅 . 北京 : 人民美术出版社 , 1963: 10-11.

[3]笪重光 . 画筌 [M]. 北京 : 人民美术出版社 , 2016: 7.

[4]万伊 . 从纪礼到纪实——乾隆朝战图观念转向研究 [J]. 艺术学研究 , 2025,(2):135-144.

Copyright © This Work is Licensed under A Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International License.