



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

明清西方油画传入中国研究

作者：胡光华 来源：《美术》

我国现在所谓的油画是从欧洲传入中国的画种。著名油画家艾中信先生说：“中国是油画大国”，此话恰如其分。在油画艺术成为中国现代美术的一大品类，取得与中国民族绘画分庭抗礼的今天，追踪和研究西方油画传入中国的历程既是中国美术史不可回避和必需解决的一个重大学术课题，也是一个关系到中国油画能否自成专门史的大问题。

近20年来有关油画传入中国的著述不少，可有关研究的成果不令人满意，且桀骜不断。例如，由中国现代美术全集编辑委员会编辑、天津人民美术出版社1997年出版的《中国现代美术全集·油画》第一卷(图18)，不仅把香港艺术馆收藏的水粉画《广州商馆区一角》误作油画，而且作品年代错标为1807年；那时西方远洋机动明轮还未问世，广州商馆区水面怎么会破天荒出现美国的蒸汽机轮“火花号”？

何况在1840年鸦片战争爆发前，外国商船是不允许进入广州港水面的！更有甚者，该卷不但将英国画家威廉·韦斯托尔(William Westall)所作油画《黄埔远眺》改为佚名氏之作《御苑消夏》，而且画名与书中的作品研究文字以及作品实际所画的广州黄埔港一带风景内容自相矛盾。

又如广西美术出版社1996年出版的《中国油画百年图史(1840—1949)》，作者把英国摄影家约翰·汤姆森(John Thomson)1862年至1872年间游历中国时所拍摄的佚名中国油画家绘制油画情景的照片张冠李戴定名为《画室中的关乔昌》，还别出心裁地把图片摄制时间定为约1818年，比实际推前了半个多世纪；著者连摄影术发明时间是1839年，第一架外国照相机传入中国是1846年这些历史常识竟然一无所知，对起码的历史逻辑都不屑一顾，对历史文献材料不做缜密考证分析，荒诞不经的东西当然泛滥成灾了。

从上述的分析中我们可以看到，人们在尝试探讨清代油画研究时表现得相当粗浅。如从另一个角度去看，这一课题涉及的历史问题与疑难之多也是可想而知的，更不用说探究明清西方油画传入中国——中国明清两代油画的发展历程。

我以为，西方油画是随东西方地理隔障的打破、中西经济文化交流而传入中国的。大致而言，明代是西方油画传入中国初期，油画创作带有浓厚的宗教色彩；18世纪至19世纪传入中国的油画趋向多元发展，带有鲜明的政治经济特色。

一、传教士与明代西方油画传入中国

15世纪末西方探险家横洋跨海，希望通过海路亲近远东和它神话式的财富，导致东西方海上航线的开通和世界地理的大发现。从此，东西方文化艺术的交流通过这些海路日益密切交融起来。西方一些具有探险家同样冒险精神的耶稣会传教士积极投身天主教远征东方的扩张活动，他们在传教的过程中，有意无意地把西方的科学文化传入中国，西方油画就是随传教士的文化传教活动，传入中国。

热门文章

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

历代白描人物画概说

西洋绘画史话八：罗可可时代

美术概论：走进原始美术的世界

美术发展史话：油画——真实..

美术发展史话：雕塑——造形..

西洋绘画史话六：巴洛克时代

美术发展史话：壁画——登堂..

美术发展史话：国画——超然..

推荐文章

《历代名画记》评介（连载之..

79—99年水墨创作20年..

1945年以来的西方雕塑（..

现实关怀与语言变革：20世..

从历史演进看人物画发展

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

美术概论：名画家笔下的人情..

山水画概论

对西方油画在中国传播具有建功立业意义的传教士有罗明坚、利玛窦和乔瓦尼。罗明坚的贡献是将西方油画携入中国内地；利玛窦的历史意义是而开辟了油画传入中国的有效途径；乔瓦尼虽未入中国内地，但他在澳门的油画创作活动和他在澳门培养的油画弟子，以及他的弟子们深入中国内地的艺术活动，对明代油画的发展所产生的深远历史影响却是难以估量的。

现有确凿的文献记载表明，油画传入中国发生在明代万历年间。率先把油画带进中国的是意大利耶稣会传教士罗明坚，他于1579年(明朝万历七年)奉命来华到广东设立教堂，当他经澳门转入广东肇庆时，当地总督检查罗明坚所携的物品中“发现了一些笔致精细的彩绘圣像画”。我们知道“笔致精细”正是欧洲文艺复兴时期油画所具有的艺术表现特征。因此，这些“彩绘圣像画”应是最早传入中国的西方宗教油画。1583年，罗明坚还在肇庆建立的圣母无原罪小教堂中悬挂圣母像，供进教民众参拜，开西方油画传入中国之先河。

继罗明坚之后，对推进油画在中国的扩大传播和转承影响起关键性作用的人物是意大利传教士利玛窦，他倚仗自己精深的天文学、地理学、数学知识和成熟的儒学修养，发明自上而下的“文化传教”形式，在传播西方科学技术的同时，巧妙地将西方天主教油画及其铜版画复制品分送进呈给中国上层官儒和帝皇，引发了一连串西方油画转承影响效应。

比如，他送给山东漕运总督妻子的油画有“圣母圣子和施洗约翰”；上贡自鸣钟给明神宗时，连同油画“天主像一幅，天主母像二幅”一并进呈，这些贡品勾起了中国皇帝的兴趣，他很想见识欧洲王公贵族们的服饰穿戴，利玛窦又把一幅绘有盛装的欧洲王公显贵，又绘有天使和教皇的宗教铜版画，附上简单的文字说明，进献给万历皇帝。

其实这些帮助理解画面内容含义的解说词，隐藏着利玛窦想借以触发中国皇帝对天主教兴趣的企图，而结果是“由于细节十分精美”，得到中国皇帝对西方绘画的兴趣，诏令宫廷画师在利玛窦的指导下用色彩放大复制了这幅画。至于用什么色彩复制，是油画色彩还是别的色彩，现已无从考证，但利玛窦创造的“文化传教”方法，借助西方科技和油画这些文化媒体，确实达到了触发中国皇帝对西方文化的好奇，诱发了明代万历皇帝对西方绘画的艺术赞助，进而导致西方油画艺术的转承影响和天主教在中国的扩大传播。

1605年，程大约持南京总督的介绍信从安徽来到北京拜会利玛窦，征求天主教铜版画，利玛窦提供了四幅，程大约把它们刊印在《程氏墨苑》第六卷之中。可想而知，假如利玛窦没有进献西方宗教油画给中国皇帝，就不可能引起中国皇帝对西方绘画的兴趣和赞助，更不可能产生这种上行下效形式的商业出版；而中国艺术传媒对天主教艺术传媒的接受容纳，并予以刊行传播，无疑对天主教在中国内地扎根起着深远的历史影响，诚如陈援庵先生在1927年景印本墨苑卷末所附跋文中评述：“墨苑分天地人物 儒释道合为一集，而以天主教殿其后也。时利玛窦至京师不过五六年，其得社会之信仰可想也。”

利玛窦发明的这种“文化传教”策略，于有意无意之中对扩大天主教在中国的传播和西方油画在中国的转承影响起一箭双雕作用，难怪明代来华的传教士金尼阁、毕方济等人“皆言及用西洋画及西洋雕版画以为在中国传教之辅助而收大效之事。”传教士们言及的“西洋画”就是油画；而“雕版画”即铜版画，它以复制西方油画见长。明代西洋画在中国的转承影响，主要是通过油画之铜版画复制品。万历年间顾起元在《客座赘语》卷六“利玛窦”条中说利氏携来的天主教绘画“画以铜版为巾登，而涂五采于上，其貌如生。”

顾氏所述的天主教彩色铜版画，当为油画复制品，它与利氏进献给明神宗的绘有欧洲王公贵族和天使教皇的铜版画同为一辙。至西方宗教油画的传播与扩大影响，我们不妨例举乔瓦尼的学生倪雅谷1604年在北京为天主教堂绘制的油画《圣路加圣母抱小耶稣像》，圣诞节时陈列在教堂供教徒朝拜时“见到此画的教徒们都欢欣异常”，更何况1605年，倪雅谷绘制的圣像画“曾风靡当地的群众。”为扩大西洋画传播，意大利传教士毕方济于1629年著成《画答》一书，从学理上介绍西方绘画。

除利玛窦外，耶稣会士、油画家乔瓦尼的美术教育活动对油画在中国的扩大传播也起着十分重要的作用。乔瓦尼1560年生于意大利诺那，17岁加入耶稣会。1582年8月7日，他和利玛窦、巴范济等八名传教士到达中国澳门，开始在澳门学习中文并传授油画。1583年，他应贾方济之邀，为澳门大三巴教堂绘制油画《救世者》。现有文献资料表明，这是西方传教士在中国绘制的第一幅油画。此后不久，乔瓦尼被派赴日本从事宗教绘画教育，先后在长崎、有马开设绘画学校，传播西方油画。

由于那时日本天主教区属天主教澳门教省管辖，乔瓦尼在日本培养的学生中有中日两国画家，倪雅谷即是其中佼佼者，他早在1601年应利玛窦、范礼安之召到澳门，忙于为中国教区作画。1614年，日本德川家康下令禁教，乔瓦尼带着他的学生重回澳门，在圣保禄修院设立绘画学校，教授西方油画。当然，这是中国历史上第一所传授西方绘画的美术学校，意义非同凡响，现存澳门的不少明末天主教油画，多出自乔瓦尼及其弟子们之手。明代西方油画在中国的传播发展，正因为有了这种传播机构的建立和人才培养的基础，加上利玛窦开拓的“文化传教”之路，才有可能持续。

倪雅谷是乔瓦尼在日本天草教授西方绘画时培养的油画家，他是中日混血儿。或许他的父亲是中国人缘故，1601年，当他学有成就时，即被召回中国为传教服务，忙得不可开交。他先后为澳门的圣保禄修院绘制了《一万一千修女殉教》、《圣母玛莉亚升天》。1602年被召到北京为传教团工作，绘制了不少宗教油画；其中《圣母怀抱小耶稣像》在1604年圣诞节供信徒们朝拜时，博得称赞。利玛窦也非常赏识他的油画才能，认为在北京的画家中以他的才艺杰出。1606年，他被利玛窦派回澳门为新建的教堂作画，1610年，他又被派遣到南昌为教堂作画，绘制了油画《救世者》和圣母像。翌年，他又赶到北京为利玛窦安厝的教堂作画。

象倪雅谷这种“南征北战”式的为文化传教服务，昭示着西方油画东渐中国的转承影响及进程的某些特征，即西方油画在耶稣会士远征东方的初期，已经在我国南方的珠江口港埠建立了稳固的传播基地，造就了中国最早的一批油画人才和向中国北方渗透的艺术力量，为尔后西方油画在中国南北政治经济重镇的兴盛，奠定了深厚的人才历史基础和社会影响。只不过那时由耶稣会画家一手培养出来的中国早期油画家，留下芳名者寥若辰星、鲜为人知罢了。除倪雅谷是乔瓦尼培养的油画家外，我们现在仅知道游文辉、石宏基和冯玛窦是乔瓦尼来到澳门之初创立的绘画学校培养出来的油画家。

利玛窦由广东向北京进发，为何要携游文辉同行，进行这场文化传教的“南征北战”，似乎是个谜；不过，利玛窦逝世之前，游文辉为他作了一幅油画肖像，倒使我们恍然大悟：原来游文辉是一位谙熟西方宗教艺术且功力坚实的油画家，他笔下的利玛窦油画肖像，远比后来耶稣会士杜赫德《中国全志》中的利玛窦像要出色。不言而喻，游文辉是利玛窦进行文化传教的得力助手。1613年，他回到广东韶关传教与作画，1617年转到杭州继续艺术传教，1630年逝于杭州。游文辉与倪雅谷一样，他们的那种“南征北战”式的艺术传教活动，对油画在中国的扩大传播所起的深远影响是不容忽视的。

现存澳门的二个余件明末天主教油画和一些天主教壁画，向世人展示了乔瓦尼在天主教澳门教省从事美术创作与教育活动，培养中国油画家所取得的显著成就。尽管这些作品的作者佚名，但它们均出自乔瓦尼的弟子手笔，油画技术与油画创作颇见功力。例

如，冯玛窦以1597年日本丰秀吉下令处死26名天主教徒的历史事件为题材而创作的《日本长崎的殉道人》，不仅显示了画家对西方宗教油画象征对比创作方法与表现形式的精通，而且也凸现了画家对西方油画多层罩染色彩与明暗光影技巧的熟练。诸如此类技巧成熟的油画还有澳门圣母玫瑰堂收藏中国油画家之作《圣味基圣像》、《十字架上的圣方济各》和《圣奥斯丁》等等。

种种迹象表明，明代的油画发展已出现中西绘画融合的倾向。近年来在澳门发现的《明代武将像》，画家以中国绘画线条勾勒填色技法运西方油画材料，尝试了中西绘画的交融，既有西方油画材质美感，又颇具中国画人物写意神韵。然而，这并不是中西绘画融合的一个孤例，澳门圣母雪地殿小教堂遗存的明末天主教圣经故事人物画，也是用中国画勾线技法描绘西方宗教壁画。1637年艾儒略在福州出版的《天主降生出像经解》，用线刻的方法复制西方铜版画，虽然减弱了明暗对比，却保留了西洋画透视效果。可见，中西绘画表现形式的融合是明末西方绘画在中国转承影响的一个显著标志。

二、清代帝皇的御用与西方油画在中国宫廷的发展传播

如果说明代传教士的功绩在于开拓了西方油画东渐中国的“文化传教”之路，并在中国南方通商口岸建立了最早的油画传播机构，造就了中国最早的油画家，获得了中国皇帝与中国民间对西画的艺术赞助、移植传播的话，那么到了清代，随着中国皇帝对传教士油画家的御用，西方画家开始云集中国朝廷，北京遂成为中国油画的重镇，形成清代中国油画南北双峙态势。即北方以传教士油画家及其中国弟子们为主体，在中国皇帝的御用下，致力于为帝皇的享乐和文治武功服务；而南方的珠江口岸一方面在不断地为朝廷输送传教士油画家，另一方面又在历史积淀的基础上，伴随着中西经济文化的对撞交流，中国民间油画家逐渐增多成熟起来。

中国皇帝的御用对油画在中国的发展传播起着艺术赞助的作用。有人说“少数的油画、水彩画被传教士带到中华大地，只能被宫廷及士大夫等少数人所见到所欣赏”，此话缺乏依据。比如，1688年南怀仁神父在北京逝世，出殡的队伍出现在“北京宽阔的大街中央”时，既有南怀仁神父的油画肖像和守护天神的油画，又有“圣母和其子耶稣像”的油画。1700年到达北京的耶稣会“最好的艺术家”格拉尔迪尼，为新建的耶稣会大会堂绘制了一些幻想境界的油彩壁画。“受到中国参观者的赞叹”。

马国贤刚到澳门时，就作过两幅油画作为呈送给中国皇帝的见面礼，广州总督见后大为欣赏，敦请马国贤为他临摹了一幅，并让马国贤画了一幅真人肖像，招徕“很多人来围观马国贤画画，以致引起哄闹。”不论是格拉尔迪尼还是马国贤，或是后来的传教士油画家郎世宁、王致诚，蒋友仁、艾启蒙、潘廷璋，无一不是由珠江口岸的澳门登上中国大陆，居留广州之后，经广州巡抚奏准才能入京。所以中国皇帝的御用是众多传教士油画家纷至沓来中土的成因，他们从中国南方到北方的行程及其艺术活动，对油画在中国的进一步发展传播和影响是不可忽视的。

清代帝皇对油画的艺术赞助，起先主要表现为对透视与装饰艺术的喜好。比如，康熙时御用的传教士南怀仁运用西洋透视法作画三幅，副本挂在畅春苑观剧处。另一传教士画家利类思在北京耶稣会公园里展出他的西洋画作品时，清廷官员出于好奇心去观看了这个展览，结果大吃一惊，“他们不能想象在一张普通的纸上竟能画出亭台楼阁、曲径小路，如此地逼真，乍看上去以为自己的眼睛受骗了。”因此，康熙皇帝受这种新艺术的蛊惑，要求耶稣会给他“派一名透视学专家，连同珐琅术——另一种他所热中的外来技术的技师一起来。”

马国贤就是何纳笃教士听说中国皇帝“要找一些精通科技和绘画的人才”后，被耶稣会选中派赴中国，经两广总督“将马国贤所画的山水、人物画及临摹理学名臣陈献章

遗像进呈康熙御览”，钦准进京御用。尽管马国贤在宫中不能按自己的意愿去绘制油画，但他“这种描绘中国式的风景画”，康熙皇帝“倒是挺喜欢这些画的”；原因当然是这些描绘中国山水与房屋的油画有透视变化。

现存北京故宫博物院的油画《桐荫仕女图》屏风，便是一件供宫廷装饰用的作品，传为马国贤的中国学生所绘；画面以一点透视推开一个近大远小的纵深建筑风景，加上强烈的明暗阴影表现，给人以真实可感的视觉感受；至于御用性质，从这幅油画屏风另一面有康熙皇帝御笔临写董其昌的《洛襖赋》书法一篇，即可以了然中国皇帝对有透视变化的“中国式的风景画”的爱好程度。

乾隆时期，西方油画倍受青睐，被广泛地作为宫廷装饰艺术，不少应召入宫御用的传教士油画家承旨作画。诸如乾隆元年正月，太监毛团传旨：“重华宫插屏背后，着郎世宁画油画一张。”同年九月，郎世宁又为“后殿明间钟架玻璃门上画油画。”乾隆二年，圆明园九洲清宴围屏“玻璃画由郎世宁画”；不久太监毛团等人又传谕：“着西洋人郎世宁将圆明园各处油画画完时，再往寿萱春永去画。”

乾隆六年，郎世宁承旨在清晖阁玻璃集锦围屏上画了68块油画；直至乾隆二十一年奉旨用玻璃片画油画，前后达21年。北京故宫博物院收藏的油画《太师少师图》和佚名氏私人收藏的油画《犬图》上均有“臣郎世宁恭绘”署款，画风写实，明暗立体感强烈，形象生动准确，应是郎世宁领旨为宫廷装饰而作。另一名传教士油画家王致诚也是如此。乾隆六年，王致诚奉命在造作办油画房为建福宫小三卷房床罩玻璃画油画；次年，他又承旨画油画玻璃斗方8块。直至乾隆二十二年，王致诚还在为玻璃灯画油画。传教士油画家潘廷章1773年入清宫供奉不久，即奉旨作过油画挂屏一件。

……诸如此类的频繁油画创作装饰活动，假如没有中国皇帝对传教士油画家的御用和对油画装饰艺术的喜好，就一个外来画种而言，是完全不可思议的。也就是说，清代中国皇帝是西方油画的艺术赞助人，而传教士油画家以透视写实、装饰才能取悦于中国皇帝，借中国皇帝的权威使西方油画在中国得到了进一步发展传播。

油画在中国宫廷得到进一步发展传播的显著标志，是在西方传教士画家的影响和培训下，出现了成批的中国油画学子。前面所述《桐荫仕女图》油画传为马国贤的中国弟子之作，可算作最早的一批，尽管作品无画家署名。到乾隆时期，跟随传教士画家学习油画的人徒然增多，如乾隆三年皇谕：“双鹤斋着郎世宁徒弟王幼学等画油画。”同年，王幼学还接过太监胡世杰交来的一张画稿，照样绘制了油画一张。

与此同时，一些中国画家也应旨绘制油画：如乾隆三年，丁观鹏为同乐园戏台上画油画烟云壁子一块，紧接着又为重华宫戏台上画油画烟云壁子。另一位中国画家张为邦也在乾隆四年承旨为韶景轩东北角牌插壁子画油画；是年，他还与王致诚在召祥宫行走，“各自画油画几张。”显然，宫廷中国画家丁观鹏、张为邦之所以能与传教士画家一样领旨为宫苑绘制油画，与传教士在中国宫廷中的艺术传授活动和影响密不可分，就象传教士画家郎世宁也能绘制中国画一样，只不过宫中既能绘中国画又能画油画的中国画家为数不多而已。

为了宫廷装饰的需要，乾隆皇帝于1751年下令“着再将包衣下秀气些小孩挑六个跟随郎世宁等学画油画。”按这段清档记载，乾隆十六年的诏令并不是头一回，否则无“再”可言，故随传教士学习油画的中国人有数批，丁观鹏、张为邦是其中的一批。除王幼学、丁观鹏、张为邦外，乾隆时期宫廷随传教士学油画的中国学生还有班达里沙、八十、孙威风、王、葛曙、永泰。王儒学、于世烈等人。可以说，中国皇帝的艺术赞助促进了油画在中国的进一步发展传播，当宫中御用的最后一名传教士油画家潘廷章在1812年故去之后，清代宫廷油画的发展主要是靠传教士画家训导的“包衣”来薪火传

续。

其实，乾隆皇帝并没有停留在油画装饰宫苑的消遣趣味上。这位自命“古稀天子”的乾隆皇帝，当他意识到“至于写真传影，则可用油画，朕备知之”时，很快对油画艺术实施带有政治目的良苦用心的赞助，以炫耀其“文治武功”辉煌业绩。乾隆十九年，他传王致诚进宫，为11位主持国家大事的亲王和重臣画像，以致那些王臣看到画布上自己的各种细节逼真的画像时很兴奋，“他们相对而笑，觉得画得很像。”

同年，乾隆还令王致诚画了许多归附的蒙古族厄鲁特首领油画肖像，这批画像后被八国联军掠去，现存八幅收藏在德国柏林国立民俗博物馆，它们分别是凌策像、巴图孟克像、达瓦齐像、额尔德尼像、达瓦像、布颜特古斯像、刚多尔济像和根敦像。画家采取结构画法，致力表现人像的解剖结构、体面退晕与高光，不画阴影，确实达到了中西绘画融合，形神兼备，性情迥出的艺术境界。

据文献记载，他还为乾隆画过一幅油画巨像和一幅以御花园为背景拉弓的像，现存北京故宫博物馆的《乾隆射箭图》恐怕就是后者，作品表现了满族统治者重视骑射武备治国的思想。王致诚“运用他所有的艺术技巧”去使画像逼真，“尽一切努力来附和皇帝的要求”，赢得了中国皇帝的欢颜，乾隆竟亲口对他说“你也可以在某个部门当官，同时也履行你的神职。”当然，乾隆皇帝对王致诚的重视是对他所擅长的油画写真艺术的呵护，以便使之更好地为弘扬其“文治武功”大业服务。

1768年王致诚逝世后，乾隆皇帝又招意大利画家潘廷章进宫御用。潘氏入宫之际正赶上乾隆平定两金川战役胜利，为表彰有功将士。乾隆诏令画家为这些功臣画像，悬挂在紫光阁中。现藏德国柏林国立民俗博物馆的平定两金川功臣油画雅满塔尔像、阿忠保像、嘉木灿像、托尔托保像等，即出自潘廷章之手。这批作品，画法上与王致诚所绘蒙古厄鲁特首领大致相似，虽然笔触相对粗糙，技法上明显地不够成熟，但毕竟是为中国皇帝弘扬“文治武功”业绩的“写真传影”油画，有其中西绘画融合、中西审美趣味互揉的特点。

从宫苑装饰到彪炳帝皇的文治武功业绩，从康熙皇帝“不怎么喜爱肖像画”到乾隆皇帝垂爱西方油画“写真传影”，从传教士油画家到中国宫廷油画家的出现，油画在中国北方重镇的传播，得力于中国帝皇的艺术赞助，最突出的是油画肖像艺术得到了长足的发展；直到清代后期，仍有《旗装老妇像》、《男人肖像》、《仕女肖像》等佳作问世。

三、中西经济文化交流、西方移民画家与油画在清代南方通商口岸的传播发展

“正当传教士油画家在北京忙于绘制玻璃油画装饰宫苑时，中国南方通商口岸广州的油画家也在乐此不疲地绘制玻璃油画，所不同的是，他们为中西经济文化交流而作。

英国学者玛格丽特·乔丹在其著作《十八世纪的中国外销艺术》中指出：“在欧洲和东方之间的文化交流中，众多中国出口品所受到西方的影响是‘耶稣’瓷和镜子画，两者都为出口外销而绘制，并且在很大程度上他们的装饰取材于欧洲的铜版画。“镜子画即玻璃画。就中西文化交流而言，从西方铜版画上寻找和临绘所迸发出来的创造感觉，是清代南方通商口岸油画兴起的根源。最有说服力的是一幅大约1790年代的中国水彩画，描绘一位中国油画家端坐在画桌前临摹一帧欧洲彩色铜版画。从桌上备用的纸片和擦笔用过的约状纸团可以知道他在绘制油画。

瑞士收藏家赖色夫妇收藏的玻璃油画《诺曼底海景》，是一幅根据法国黑白铜版画绘制而成的彩色玻璃油画。赖色夫妇收藏的《摇纺轮的妇女》、《维纳斯梳妆》、《牧羊女》、《江湖医生与乡村理发师》等，均是欧洲铜版画的油画复制品。所以，英国旅

行家巴洛在1804年出版的《中国游记》中叙述他在广州的见闻时说：“传入广州的欧洲彩色版画，被复制得十分逼真。”

虽然临仿是清代南方通商口岸油画发展的早期方式，但在此基础上焕发出来的油画创作，奠定了油画在中国南方盛起的基础。赖色夫妇收藏的中国贵妇肖像，向世人展现了18世纪后期中国油画家肖像创作造化的本领，而代表着这一创作成就的油画家是史贝霖，他一开始是在玻璃上绘制油画肖像而崭露头角的，他的现存最早的一幅玻璃油画肖像上用英文题签道：“史贝霖于1774年10月画于中国广州。”

据西方学者研究，此画描绘的是英国船长托玛斯·弗瑞。也就是说，中国油画家已经开始为外国来华的航海家绘制写生肖像，这标志着中国油画艺术及艺术赞助人之间的关系从此建立起来；因为继此之后现存有他题签的油画肖像多达十几幅，其他画家署款的油画肖像也不断涌现，恰恰说明清代广州油画的崛起与中西经济文化交流的密切联系。

史贝霖的意义并不光表现在玻璃油画的初露锋芒上，他作有许多布面油画。换句话说，他是清代由玻璃油画转向布面油画的重要代表性画家，这意味着清代中国南方油画由玻璃油画迈入架上油画阶段，从而大大加速了清代广州油画发展兴旺的历史进程，为19世纪广州架上绘画及其画家群的出现，起着开拓先行的作用。在布面上作油画肖像标志着史贝霖油画肖像艺术风格的形成和成熟。

他的最早一幅布面油画描绘一位身份不明的英国军人，椭圆形画的背面标签上清晰地写着：“广州史贝霖之作，1786年12月1日。”此件作品用比较地道的西方古典油画肖像罩染法与透明画法绘制而成，若无画家标签，人们很难想象这幅油画出自中国油画家史贝霖之手。类似此作的还有《约翰·怀特船长肖像》、《英国东印度公司职员像》等。就史贝霖现存作品编年发展特征来看，他的油画大体上以1786年为界分为两个阶段。

早期的油画与他在玻璃上作画有关，用笔比较拘谨，笔触磨得很平，装饰味很浓。大约从1786年起改在布面作画，技术得到迅速提高，这时的油画风格，呈现新古典主义特征，已注意到人物神情气质的表现，此种表现风格一直持续到他晚年，并且在表现技巧上显得十分纯熟老练。如他所绘哈斯堪肖像，脱尽东方人习惯线画法塑造人物的痕迹，达到与西方画家之作难分难辨的境地。

总的说来，史贝霖后期的肖像画在明暗对比的处理上并不强烈，却注意了脸部解剖结构的描绘，背景多以褐灰色或蓝灰色来表现，人像背光部位后面的背景有一浅色光晕构成他晚期肖像画的风格特征。这种画风一直延续到1820年代，如他的一些追随者奎呱作的《伯内阿·费奇像》，小东呱作的《佚名美国人像》，兴呱作的《海员像》，林呱作的《佚名外国男子肖像》等，表现方法均不出史贝霖左右，带有史贝霖肖像画风格烙印，因此这种肖像画风被称为“史贝霖画风”。所以，“史贝霖画风”是清代南方通商口岸架上油画的早期发展阶段。

自从1825年英国画家乔治·钱纳利定居澳门以来，中国南方通商口岸的油画进入了一个新的发展时期，具体表现为：1. 钱纳利及其中国弟子们在粤、港、澳三地的艺术活动促进了广东油画的蓬勃发展，形成广州、香港、澳门三足鼎峙的油画艺坛格局；2. 不但广东的油画肖像画风发生丕变，而且风景、人物画风也发生剧变；3. 在钱纳利画风的直接熏陶与间接影响下，新一代中国油画家迅速成长起来，他们在中国南方其他通商口岸的艺术创作活动促进了油画在清代南方沿海地区的传播发展。

钱纳利的中国高足叫林呱(传为关乔昌者)。1825年9月，当钱纳利踏足澳门时，他的

朋友费龙在自家花园为他构筑了画室，并配备了助手为他收拾清洗画具，这名助手就是后来口七咤广东油画艺坛的名家林呱(关乔昌)，林呱本人也声称自己是“这位英国画家的学生”。钱纳利视“教学是最高的艺术”所产生的积极成果，是林呱在他的熏陶下成熟起来，林呱于1820年代为钱纳利绘制的写生肖像即是最好的证明。

尽管这幅肖像画得比较拘谨，但由于林呱把握住了人物结构与性情神态、明暗对比关系，作品显得扎实传神，具有钱纳利肖像画风范，因而林呱经过十几年的磨励能青出于蓝。1852年钱纳利去世时，有人在英文《广东邮报》上著文追悼时说：“钱纳利是一位不亚于托马斯·劳伦斯爵士的肖像画家。一个在广州的现代绘画流派，是钱纳利建立起来的，他的学生包括林呱及其他一些中国画家都画艺不凡。”

林呱(关乔昌)的确是一位画艺不凡的油画家，他自诩为“中国的托马斯·劳伦斯爵士”。他曾效法老师钱纳利把自己创作的油画肖像送到英国皇家美术学院、美国纽约阿波罗俱乐部、波士顿图书馆展出，其中在波士顿展出的油画有林则徐像和耆英像，因而赢得了国际声誉。

1850年一位访问过他画室的法国人在美国艺术协会发表文章道：“今年夏天，我们看了波士顿图书馆的展览，有四至五幅中国达官显要的肖像画出自这位画家之手，但愿这不至使技艺纯熟的欧洲画家失宠。“事实上，林呱在艺术上的日益成熟倒真的“使技艺纯熟的欧洲画家失宠”，那就是他具有纯熟的油画技术。他的众多油画肖像，包括他的两幅自画像艺术品质之高，足与西方油画家媲美，难怪英国旅行家唐宁记叙林呱时会说：“他曾经是住在澳门的钱纳利的学生，受了钱氏的训导，足以使他按欧洲人的式样完美地作画。……大多数外国人花得起钱请林呱给他们画肖像，因为他们认为请中国人为自己画肖像，带回祖国会有格外价值。”

此外，林呱还擅长艺术经营，正如英国人凡尼在他的《1848年中国和印度之旅回忆录》中写道：“林呱，华南著名的画家，……他有敏锐的商业眼光。……我理解他是个相当公平的画家，他不仅有葡萄牙和本地的顾客，也有广州和香港的欧洲主顾。“林呱不仅在广州设有画肆，1840年代又在香港开设画店，以“林呱，英国和中国画家”、“漂亮的肖像画家”牌号招徕中外主顾，具有很强的艺术市场竞争实力，故拥有粤、港、澳三地来华的欧美艺术消费者。可见，中西经济文化交流一方面推动了欧美艺术赞助人对中国油画消费，另一方面反而加深钱纳利对广东油画的影响，形成钱氏画风为主导的油画艺术新潮，因而导致19世纪中国油画“钱纳利画派”的兴起和油画风格的丕变。

受钱纳利画风影响的画家还有新呱和煜呱。新呱是一位活跃于19世纪中后期的风景画家，他作风景画喜欢借助近景与中景的明暗对比来表现水的明快流滑质感并拉开空间层次，达到重点描绘中景光线集中区域景物的目的。他早年的油画《辛西娅号离开伶仃洋》和晚期的《广州商馆区》、《里约热内卢海景》组画均采取这种形式处理画面，与钱纳利的《濠江渔歌》表现形式相类，色彩语言也酷似钱纳利的《濠江一渔船及渔娘》、《澳门半山风光》虽说没有任何文献记载新呱与钱纳利有师承关系，然而作品的形式与色彩感觉已说明了一切。

煜呱的油画选材与新呱相似，多以粤、港、澳等地的港埠风景为描绘对象。在设色表现上，煜呱与新呱有别，他往往用黄紫或蓝紫釉染云彩，强调它们在不同环境中的色彩倾向，如在《黄埔船坞》中云彩偏蓝紫色，在《广州商馆区风貌》、《维多利亚城远眺》中则偏黄紫色。煜呱比新呱更加注重笔触与色彩效果造成的视觉冲击力，那漫天涌动的云层、波浪翻卷的海面，在他流转自如、灵活多变的笔触挥扫下气韵生动，质感跃现。这种重视风景色彩质感生韵的表现与钱纳利衣钵相承，只不过煜呱的笔触比钱纳利更加细腻传神，别具匠心了，以致于西方学者认为煜呱之作可与欧美风景画比肩。

如果说钱纳利对林呱、新呱、煜呱等人发生明显影响从而导致广东油画的兴盛广播和画风丕变的话，那么到了19世纪中后期对南昌、周呱二人的影响已大为衰减了。尽管南昌的油画《黄埔帆影》构图一眼望去近似钱纳利的油画《黄埔艇帆》，但南昌嗜好纯度过高的色彩作画，与钱氏格调异趣。

19世纪后期中国南方通商口岸的油画因受西方摄影术的影响，艺术品质江河日下。周呱的油画风景代表着这一新的倾向。五口通商之后他到上海发展，是上海开埠油画的先行者、开拓者。他绘制了一系列黄埔江风景，代表作《黄埔江外滩风光》，作风近于煜呱和新呱，具有致广大、尽精微的特征，精心于江面船舶的细致描绘。

不过，周呱显然缺乏钱纳利、新呱、煜呱风景画中常见的耐人寻味、引人入胜的景物情节，他热衷于自然地铺叙而忽略了景物的神彩意境的表现，象画照片似地流于匠作习气：这种习气，是中国清代晚期油画普通存在的弊端，如《上海的美人居住区风景》、《黄埔江外滩风景》等均属此流。因此，当大批西方油画家涌入中国南方通商口岸时，清代南方通商口岸的油画家难以与之抗衡，故清末油画如日薄西山，衰竭了。

共有 17 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

- 美术发展史话：油画——真实人生的体现（作者：佚名）

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: [注册新用户](#)

评论:

[发表评论](#)

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有：2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn.com

All Rights Reserved