

玻璃畫：中西繪畫交流的鏡子

胡光華*

鏡子意味物像媒介之間的交流。受過西洋畫正規訓練的人都知道，一幅作品的效果如何，可以用鏡子來對照，瑕疵即可分明立桿見影。如果說西方繪畫東漸中國，是藝術媒體之傳播的話，那麼清代珠江通商口岸廣州的西洋畫家們，卻偏偏給西方送回了這類媒體的一面面鏡子——玻璃油畫，玻璃水彩畫……

從裝飾工藝品中脫穎而出的中國玻璃西畫

歷史的豐富性往往會被歷史的歷時性所磨損，使之從人們的視野中和記憶中消褪。有過輝煌顯赫過去的清代的早期西洋畫——玻璃畫（Painting on Glass）或叫玻璃背畫（Reverse painting on glass）和鏡子畫（Reverse mirror paintings），就是如此。在中國，它的豐富性卻沉默地保留在道光年間梁廷枏編修的《粵海關志》卷九〈稅則二〉之中，諸如“玻璃影畫時辰鐘”、“銀鑲邊玻璃油畫盒”、“鑲油畫玻璃盒”和“玻璃鏡鑲玻璃油畫”等等，惜無人去領略它理會它。原因很簡單，在中國，它幾乎銷聲匿跡了，僅有北京故宮博物院鐘錶館的自鳴鐘和南京博物院藏的自鳴鐘上還遺留它的倒影。那畢竟是一葉“扁舟”，如何能與現在仍然靜靜躺在西方各種博物館的中國清代大幅玻璃油畫、水彩畫相媲美？況且，那還是清代中國西洋畫家送給西方的中西繪畫交流的“鏡子”。

西方學者不來發掘中國的有關文獻史料，中國學者對此亦茫然無動於衷，不去探究流往西方的值得誇耀的清代西洋畫那些圖像佳作，它們曾經肩負

過雙向藝術交流使命的玻璃畫，自然會失去它們的藝術史光彩。這豈不讓人哀傷？中國有關這方面的中文文獻資料，並非像有人對我所說的那樣山窮水盡⁽¹⁾，例如嘉慶年間印光任、張汝霖在《澳門紀略》中對於中國當時的西洋畫狀況曾描述道：

其餘技有西洋畫。……有紙畫、有皮畫、有皮扇畫面、玻璃諸器畫。⁽²⁾

在此，玻璃畫被納為“玻璃諸器畫”，這不正是可靠的文獻資料麼？何況此說還未包括宮廷西洋畫家畫的玻璃畫在內。

玻璃畫之所以成為筆者研究的首要對象，不僅僅因為它在西方和中國是有文獻記載的中國最早的外銷西洋繪畫，而且清代中國最早的名可稽的西洋畫家及其作品，也是以擅長玻璃畫見著的；許多佚名的玻璃畫、水彩畫作品，藝術質量之佳更令人刮目相看。當然，還有更深層的藝術史意義在於，它是從中國出口裝飾藝術中脫穎而出的一個西洋畫種，與歐洲當時盛行的中國裝飾風格有密切關係，是中西繪畫文化互識與雙向交流的一面可供觀照的鏡子。

* 胡光華，藝術學博士，華南師範大學藝術系教授，碩士研究生導師。本文收稿時間為1999年8月。

► 銅胎畫琺瑯鼻壺：
〈西洋母子〉
(18世紀)



▲ 有玻璃畫的梳妝書廚 (18世紀中期的中國出口傢俱) 美國私人藏



▲ 有玻璃畫的梳妝畫櫥 (18世紀中期)
(英國) 布萊爾門私人藏



▲ 懷托為巴黎繆德宮所作中國人物裝飾畫
(原作已佚，此件為銅版畫複製品)

西方最早有關中國玻璃畫的文獻，是薩凡利（Savary）著的《世界商業辭典》（Dictionnaire Universel de Commerce）⁽³⁾中講述18世紀中期法國人對玻璃背畫全然無知的情況，某個法國人試圖倣倣中國玻璃鏡繪畫所遇到的困難和渴望從倣製中獲得新異啟發之迫切心情的故事。羅珂珂時代充滿對中國倣倣與臆造的創新精神，左右了這個時代藝術家的情趣和進取心。書中轉述道：

1745年我在路易斯港的時候，看到過一面中國鏡子，它是洛圖里亞侯爵購置的。鏡面繪映一名中國貴婦在梳妝打扮，其左上角有一隻鸚鵡立於竿上，其後還有一隻猴。對於鏡子的美麗，手工的精巧，在大為傾佩之餘，我渴望探尋倣製的方法。經過一番細心思索之後，我自信已經能夠解決這個問題了。我又得德那耶先生的幫助，他是路易斯港衛城火藥庫的主管人，是一位極高明的畫家。我們兩人合力工作，實行我的想法，很高興地得出了我們兩人一致非常滿意的結果。凡欲倣造中國奇妙的出品的人必須照此辦理。

按薩凡利轉述這個法國人的說法是：“這種技術非常難，我懷疑法國是否有第二個人能夠明白這種方法。”⁽⁴⁾可見，中國當時玻璃鏡子畫所達到的藝術水平和備受西方畫家鍾情的歷史情景，並不像現代西方學者奧立弗·英伯（Oliver Impey）在其《中國風：東方的風格對西方藝術和裝飾的影響》（*Chinoiserie, The Impact of Oriental Styles on Western and Decoration, 1977*）著作中所說的“僅僅是衡量歐洲買主們玩賞中國趣味的一個尺度。歐洲鑒賞家喜愛的是新奇古怪”（見該著頁76）。要說中國的出口裝飾藝術品給西方文化造成的震撼，喚起了羅珂珂藝術家們的創造智慧與進取精神，表現得尤為明顯的是在建築內部的裝飾之中，“其中一切物品都是中國的，如果沒有真的，就用倣製的”⁽⁵⁾。中國的物質文明與藝術文明在當時世界所佔有的優勢地位，特別是在裝飾藝術領域，具備歐

洲人不能匹敵的優越性。這就是那位法國人倣倣中國玻璃畫的真正原因。

目前所見中國最早的外銷玻璃畫，是18世紀中期作為出口傢俱的裝飾點綴，遠銷到西方。這件由美國私人收藏家收藏的梳妝書櫥（bureau - bookcase）與同一時期許多類似的梳妝書櫥之明顯的區別，是其上的玻璃畫被裝飾在傢俱的內部上下兩個格子門上。⁽⁶⁾18世紀中期中國的出口傢俱均由書桌演化成梳妝書櫥，即書桌之上加一立櫥為梳妝之用，櫥門由兩扇合閉的門組成，一般做成木板或鏡子門，鏡子門上的玻璃畫取材於中國的風景或人物畫進行裝飾⁽⁷⁾，但兩者之間的區別，卻令西方學者望而卻步，或許這就是搞博物藝術研究與藝術史研究的學者之間的根本區別。按前引薩凡利書中轉述一個法國人倣倣中國鏡子畫細節的描寫，美國收藏家收藏的這件傢俱上部梳妝櫥裡面格子門的鏡面畫，與1745年法國人見到的情形十分地接近：一名貴婦正在照映鏡子，其後一個僕人在為她梳妝，她們的左上角後面有一隻鸚鵡立在竿上。

這麼巧合的文獻與圖像資料，被西方學者忽視了，真是可惜。因為這裡面蘊藏著中國外銷藝術，玻璃畫發展演變的歷程。不論是從文獻記載還是從實際畫面表現來看，美國收藏家的這件梳妝鏡子畫應屬於18世紀中期之初的作品，而另一種兩扇合閉鏡門上的玻璃畫，則屬於18世紀中期之末的作品。將這兩類玻璃畫區分開來，對於我們瞭解那時中國出口的玻璃畫如何從裝飾工藝品附屬裝飾的點綴中超脫出來，是非常重要的轉捩關樞。

首先，從題材內容方面來看，美國的這件梳妝玻璃畫完全是針對傢俱的特性而繪製的從屬性作品，作為傢俱裝飾視覺中心的意圖顯而易見，畫面充滿富麗香艷的閨閣脂黛氣氛與梳妝傢俱的使用功能兩者的和諧統一。其次，繪畫風格上帶有中國工筆人物畫的特徵，雖然有透視空間的表現，然而“線畫法”勾勒線中稍施一點明暗的人物衣紋處理手法，與同一時期宮廷畫噶瑯瓷器、鼻煙壺上的人物表現有一脈相承的聯繫。其三，人物造型呈現唯美主義傾向，色彩艷麗溫暖，趨向那時中國宮廷畫

美人形象的時髦風尚。⁽⁸⁾總之，此件梳妝傢俱裡的玻璃畫（另有一幅稍小一點的貴婦家居生活畫面）所受西方畫風影響甚少，故而它隸屬於中國裝飾藝術外銷品的附屬組成部份，以滿足西方人在中國裝飾風熱潮時期對中國人物畫的渴求與想象臆造的心理需求。如利奇溫所言：

當時人們都希望知道，中國人究竟是怎樣的人，對中國人的畫像有很大的需求，因此當時法國畫家，其後又有德國畫家，就憑他們的臆想畫起中國人來了。⁽⁹⁾

從另一方面來說，這時從事玻璃畫的中國畫師他們的西洋畫功底並不深厚，顯得有點稚嫩。這正好反映出玻璃畫的早期特徵，而有別於瑪格麗特·喬丹著作中的同類傢俱上的玻璃畫。蹣跚起步的玻璃畫，得到“鏡子的美麗”之譽，在中西文化交流中，已打破了西方人對中國其他裝飾藝術媒介中人物畫的輕蔑情緒。如李明（Le Comte）在《中國現勢》（*China of Today*）中宣稱：

我們希望中國人繪於瓷器的畫能夠畫得更美些。……他們的人物畫都是畸形的。他們使外人發生輕蔑之心；外國人祇通過這個媒介來認識中國人，因而就會推想實際生活中的中國人一定如畫中人那樣怪誕可笑。⁽¹⁰⁾

李明係來華傳教士，對中國的瞭解甚於未涉足東方的歐洲人，他的批評或許對爾後中國外銷藝術的西化——唯美主義和寫實表現更為有益。因為繼他之後，杜赫德（Du Halde）在1735年寫道：

我們決不可從中國漆器、瓷器上的圖樣去判斷中國人的神情風貌。……他們對人物畫很無知，有損於形象。⁽¹¹⁾

鏡子畫則不然，它在西方一出現即受到贊譽，恐怕在一定程度上與西方人對中國人物畫裝飾的趣味存

在嚴重的不滿情緒，並與渴望目睹的視覺心理期待有關。

也許是玻璃畫受到西方人欣賞的鼓舞，抑或玻璃畫又是作為裝飾媒介交流的特性所決定，中國玻璃畫西化的速度和水平得到迅速的發展和提高，獨立成為一個畫種，已成定勢。因為羅珂珂時代是一個對中國裝飾藝術格外優惠、鍾愛的時代。這就意味舛中西文化交流大勢所趨，而能夠像鏡子反射那樣將東西方兩大截然不同的繪畫體系合二為一，正是那奇妙的鏡畫本身。羅珂珂時代的裝飾設計家奇彭代爾（1718-1779）恰恰又在18世紀中期的廳室內部設計指南中，為中國的裝飾藝術和傢俱鏡子設計了位置，客觀上助長了玻璃畫的成長。⁽¹²⁾中國的傢俱和玻璃畫，乘“中國裝飾風”之時運，有了可靠的藝術贊助與被接受的社會基礎。

從中國鏡子畫中尋找創造感覺，薩凡利已給我們敘述了一位法國人的成功努力。實際上，這說明了一個時代的藝術觀感，總能找到最適合於它的媒介，決定了替它服務的材料，而且挑選最符合它性質的材料。羅珂珂藝術對光亮材質媒介的敏感，對於中國來說，真正發生反射光芒的不是瓷繪而是玻璃畫。玻璃畫後來居上，其實在於它是最適合於反射這個時代中西繪畫交流與融合的視覺媒介材料。英國學者瑪格麗特·喬丹在其著作《18世紀的中國外銷藝術》（*Chinese Export Art in the Eighteenth Century*）認為：

在歐洲和東方之間的文化交流中，眾多中國的出品所受到西方影響的是“耶穌”瓷和鏡子畫，兩者都為出口外銷而繪製，並且在很大程度上，他們的裝飾取材於歐洲的銅版畫。⁽¹³⁾

就中西繪畫的交流而言，鏡子畫（即玻璃畫）從西方銅版畫上尋找和臨繪所迸發的創造感覺，遠勝於瓷器裝飾上的西方繪畫做作，這就是下面我們要探討的問題。

英國人布萊爾門（Messers Blairman）收藏的那件梳妝檯傢俱⁽¹⁴⁾，上部兩扇合閉門，就是兩幅鏡子

畫，但它們的題材內容和構圖畫風，已與前面所提及的美國收藏的梳妝櫥內部玻璃畫有明顯的不同。這種變化瑪格麗特·喬丹已有所察覺，他說：“18世紀中期玻璃上的中國人物畫，混雜著一種稀奇古怪的中國人和歐洲人的情調。”⁽¹⁵⁾但他說不出這種風格變化的圖像學根據。筆者認為，這一問題既是中國玻璃畫從傢俱的附屬裝飾表現中分離出來的重要因素，又起著中西繪畫交融的“鏡面”反射效果。當然，文化的交流，特別是東西方兩大原本陌生的視覺藝術之間的交流，是建立在互識互補的文化接觸與反饋基礎上的，或者說這種反射是相互啟迪的靈感之源。文化之所以要交流，突破地域國別的障礙，其實質是為了獲得創造新鮮感覺、新傳統契機和開闊的視覺表現馳騁空間。不妨可以這麼說，世界地理大發現和東西方海上交通紐帶的繫結，既是對文化藝術近親繁殖的一場革命，也是文化藝術交流聚匯融通、創造新視覺新藝術新觀念新傳統的世界性文化變革的序幕。西方羅珂珂藝術在經過數百年東西文化交流積累的“中國熱”高潮中誕生了，由法國波及整個歐洲，而形成普遍流行的表現共同藝術趣味的“國際羅珂珂”時代新潮，進而也反作用於中國西畫的成長發展。從作品的脈絡伸展延綿中的效果來看，中國清代玻璃畫風的這種中西混合情調的變化，可追究到兩位有臆造幻想天才的羅珂珂繪畫大師懷托和布歇。

懷托（Antoine Watteau, 1680-1731）筆下的〈中國皇帝〉集種種奇異怪誕之大成，使他在中西文化交流史上成為歐洲以抒情風格創造異國情調的一顆明星，儘管他畫中的中國人是由化了裝的歐洲人充當模特兒的，但人們對他那豐富的想象力寄予了公正的評價：

我們不可以為繆德宮裡繪畫的中華人物畫屬幻想。如果懷托也在這些裝飾畫中，也像在他的所有其他作品一樣，加入了一種個人的情緒、他自己的藝術概念，這位大師在繪異國事物之前，必然會對中國人和事物先作一番認真研究。⁽¹⁶⁾

我們現在所見的一幅懷托為巴黎繆德宮所作裝飾畫的銅版畫複製品（見蘇里文《東西美術的接觸》英文版頁101），畫中一名頭戴草笠的老叟旁有一名年輕女子，他們怡然安坐在長滿花草的原野之中，背後是棵大樹，再遠處是河流及彼岸房舍和遠山。他們旁邊有一小孩在天真地歡蹦雀躍。的確，除老叟和小兒的裝束有點兒中國味外，真看不出它有多少中國特點，然而有一點須特別留意，懷托竭力創造歐洲人想象中的中國概念如人間伊甸園那麼溫馨自然的情調。或許這就是在文化互識激蕩的年代中，天才的畫家為滿足自己同胞對中國心馳神往的視覺感受所作的一種創造吧。

懷托的創作，刺激了新一代羅珂珂藝術家的靈感。年輕的天才畫家布歇（François Boucher, 1703-1770）以浪漫田園牧歌式的情調，將羅珂珂藝術家對中國的想象創造和中國情趣的表現，推向撩人心弦的優美與遐想連綿的神話仙境。1742年他創作的〈中國皇帝的召見〉⁽¹⁷⁾，召見群臣像集會那般熱鬧還不打緊，身邊竟然還依偎著一名嬌嫩纏綿的宮女。同年他創作的另一幅讓天下人都一飽眼福不禁叫絕的馳名之作〈中國漁夫圖〉⁽¹⁸⁾，更是這種浪漫田園情調的典型：晴朗的藍天之下，長滿野花草的河岸土坡上，一位鬍鬚斑白的老人正在漫不經心地垂釣，陶醉於這曠野浪漫生活的自然情趣之中；他懷中依偎著貴婦般年輕貌美的女子，兩人敞懷相擁，不亦樂乎；而一名機智伶俐的男童為他們舉傘蔭蔽；背後的环境是棵大樹和水塘及彼岸茅亭與叢叢遠林。確實，布歇筆下刻劃的中國人遠勝於羅珂珂時代的其他畫家。懷托也不例外。科格連（Kochlin）對此畫頗為欣賞，認為：“一切都很優美，一個人很容易理解為甚麼能使觀者賞心悅目。”⁽¹⁹⁾其實，布歇對中國的想象與畫中所表現的中國情趣，很大程度度上是受了懷托為繆德宮所作中國田園人物風光的影響，如構圖上的接近和人物處理，兩者之間的區別，是抒情般的情趣與浪漫式的熱情湧動。有人說他們創作此類作品的激情來自“耶穌會傳教士所述或遊記給畫家的靈感，還有裝



飾畫上的熱情”，因而畫出了此類中國題材的作品。另一種可能就是與“西方人的住室中展現有關中國的藝術，這些東西當時大多數由印度公司進口”⁽²⁰⁾有關。但他們的創作，無疑是那個時代西方人對中國情趣遐想之視覺觀念的昇華，尤其以布歇的創作更為典型，因而也很容易通過這些文化渠道擴散，既左右了西方人對中國的審美情趣，又間接或直接影響了中國出口裝飾藝術的風格與之諧調。

有的學者認為，人類對世界的發現和文化的交流，“有形的影響畢竟是有限的、無形的影響才是不可估量的”⁽²¹⁾。確實如此。如果我們根據上述懷托、布歇的作品分析，再回過頭來看英國布萊爾門先生收藏的這件梳妝傢俱鏡門上的兩幅玻璃畫，就會大為驚訝，畫面構圖竟然會有如此近似：近景的人物與其背後的大樹和中景的河流，彼岸的房舍及遠景茂林，圖式與美國收藏的那件梳妝書櫥內的玻璃畫大異其趣，表現的是一種自然田園風光的情調，祇不過畫中的人物缺了一名老叟，沒有調風弄月般的浪漫。畫中的童子與貴婦帶有中國宮廷鼻煙壺上流行的“母子”圖式痕跡罷了，而這一點也恰恰說明玻璃畫從傢俱附屬裝飾走向獨立的玻璃畫作品之表現過程中所留下的痕跡。這當中蘊含既有形與無形的影響，是肯定無疑的。

假如我們再來看18世紀中期的其他幾件玻璃畫，即可一目了然這種情調的對應。例如，英國倫敦私人收藏家的中國玻璃畫〈仕女與漁翁〉（*A Lady and a Fisherman*）⁽²²⁾，如果不能說成是對布歇〈中國漁夫圖〉的臨繪的話，至少可以說是變通性的翻版鏡子繪畫；垂釣的中國漁翁與旁邊端坐妹有情感魅力的身穿薄紗妙齡貌美的歐洲女郎，有某種含情會意似的田野情調，雖不完全像布歇畫中那麼纏綿甜蜜，但畢竟還有浪漫的氣氛：河水中鴛鴦在游弋。至於畫面的構圖，幾乎是一種公式：人物身後是大樹蔭蔽，中景是河流，彼岸歐式建築之後是連片的叢林。與這幅玻璃畫幾乎完全一樣的一件同形異本是原英國瑪麗王后（H. M. Queen Mary）收藏的一件玻璃畫。⁽²³⁾這兩件作品稍微不同之處，是後者遠景的岸邊有眾多的歐式建築，遠處的山林

背後銜接妖雲騰霧繞的起伏山巒；此外，前者是用歐式鍍金木質畫框鑲嵌，後者用中國髹漆鑲金畫框鑲嵌。有趣的是，還有一件類似的玻璃畫，裝嵌在羅珂珂式的畫框中，表現的是中國皇帝與皇妃安坐在石凳上閱讀交談，旁邊站妹一名小役人。人物背景照例還是一棵大樹，其後是河流，彼岸增加了一些宮苑式的建築和小橋。這件作品值得注意的是，它既是對布歇圖式的反射，但又把這種情調用來描繪中國帝皇的休閒生活。它恐怕是目前所見最早的一件描繪中國皇帝私人生活的外銷玻璃油畫。

通過上述幾件玻璃油畫的綜合分析，我們完全有理由證明，中國的玻璃畫已從閨房傢俱裝飾繪畫的從屬設計中超脫出來了，它由人們對鏡子的傢俱感覺，變成中西繪畫之間交流融匯的名副其實的反射“鏡面”。這種獨立出來的畫種以靈活變通的方式將西方對中國田園浪漫自然的生活情調意境，加以復繪成中西人物之間情投意合式的“鏡子”畫，或相似圖式的中國帝皇貴胄生活加以“反射”銷往西方。這種似乎帶有一點眉來眼去式的中國玻璃畫趨向，抓住並投合了西方人對中國情趣心驚神往所渴求的時尚，使中西文化的交流互識轉化為中西繪畫的聚融變通和傳遞。

中國玻璃畫家通過對布歇圖式情調的反饋，已經覺悟到中國對於歐洲那個充滿“中國風”時代的真正魅力之所在。他們開始大量繪製中國貴胄富人家家庭生活起居和仕女美人田園牧歌式的玻璃油畫和水彩畫。

作為中國清代一門從傢俱裝飾附屬點綴品地位脫穎出來的西洋畫種，從18世紀40年代中期有西方文字記載開始，迄70年代之前，為玻璃畫發展的前期階段，其主要特徵和成就表現於如下幾個方面：

一、人物和人物風景組合的繪畫題材多樣化。除上述對布歇圖式的“鏡子”式反射外，這時家居生活的仕女美人像與景物風光中的美人圖也紛紛出現。如佚名氏收藏的妹歐洲人時裝的美人像，頭上的遮陽帽纏繞妹鮮花，她一手挽花籃一手觸摸籃中花穗，神情恬靜，高鼻通額，呈現歐洲人像貌特徵，其身旁的假山和背景高大蔽天的樹林，與遠景

◀（法國）布歇油畫作品：（上）〈中國皇帝的召見〉（下）〈中國漁夫圖〉



◀ 仕女與漁翁（玻璃油畫・十八世紀中期）

佚名中國畫家作 歐洲私人收藏

► 中國皇帝與皇妃閑居圖（玻璃油畫，十八世紀中期）
佚名中國畫家作 歐洲私人收藏





◀ 仕女家居圖（玻璃油畫·18世紀中期） 佚名中國畫家作

雅呈深思凝神之俏麗面貌，表現了中國閨秀們的文化素養程度和勤奮學習的東方文明特色；她們的身後還是大樹參天，不過周圍的景物佈滿了園林般的假山，恐怕是為了迎合歐洲人對中國田野園林風光的獵奇心態。這些美人圖的出現既接受了懷托、布歇圖式的影響，又進行了新的變幻，並把歐洲美人帶進了中國的田園風景之中，或許這就是中西繪畫交流給中國西畫家帶來的靈感所引發的新的藝術效應。但這種效應是建立在觸類旁通的基礎之上，因而人物或風物組合的繪畫題材也呈現多樣化的趨勢，帶有中西情調融合的繪畫題材便屢見不鮮了。如〈牧羊女〉題材的表現就是如此。例如賴塞(Ryser)收藏的一幅用髹漆鑲金中國畫框鑲嵌起來的牧羊女畫面⁽²⁷⁾，身軀歐洲盛裝的牧羊女倒像是一位仕女，其周圍場景佈滿人造假山，而河水彼岸是西式建築，田園風光中染上中國園林特色。另有兩件同一時期的〈牧羊女〉⁽²⁸⁾，牧羊女的外貌，與乾隆時期噶瑯彩上的村姑非常相似。⁽²⁹⁾牧羊女呈現純樸

河岸上的假山亭閣，大有把歐洲人對中國田園風光的嚮往變成繪畫中情景的實現。此幅畫用上英國式的雕花鏤空鍍金畫框（18世紀50-60年代流行）⁽²⁴⁾，可見當時歐洲人對中國玻璃畫的珍愛程度。另外幾件美人像也配有更為精緻的雕花鏤空鏡框。如〈仕女家居圖〉⁽²⁵⁾，這在前面所述美國收藏的梳妝書櫥內的鏡子畫已提到過，所不同的是，這件18世紀50年代後期作品，身後照例有一棵大樹背景，這是布歇圖式中的視覺組合元素。這種情況與中國明代吳門派畫家文徵明、盛茂燁等人的隱居圖式中的視覺元素，如茅屋背後有一棵或數棵參天大松、茅舍前有小橋流水一樣，可以通過構圖的多角度變幻，繪出多姿多樣的畫面，而視覺元素組合的特徵或風格卻有規律可循。另一件也配有同樣精緻的羅珂珂式雕花鏤空畫框的雙美人圖⁽²⁶⁾，坐在假石檯邊舞文弄墨、嫵淑優

▶ 牧羊女（玻璃油畫·約1760） 佚名中國畫家作 美國賴色藏



溫柔的感覺，而周圍風景的假山岩洞倒像歐洲流行的羅珂珂式圖式表現，如布歇畫的〈殷勤的牧羊人〉和〈得意的牧羊人〉，“他們周圍風景佈滿像人造假山的岩洞，倒像歐洲流行的羅珂珂式圖形。”⁽³⁰⁾中國玻璃畫家在繪畫題材表現上的多樣化，顯然是受到西方繪畫之“中國風”的影響，正如赫德遜所言：“由於注意形式及繪畫內容，也開始抓住了歐洲購買者的想象力。”（見《歐洲與中國》頁250）玻璃畫之所以獨立成為一種新的外銷藝術，與其突破單調的梳妝傢俱內容的裝飾題材繪畫有關，呈現靈活變通的鏡子畫，融合了為投合歐洲人對中國的幻想期望與視覺觀念和審美需求，故能大行其道，異軍突起。

二、明暗與透視表現的進步。這些特徵，突出表現在中國皇帝與官吏奢華的家庭生活起居、娛樂和宮苑生活的畫面上。當然，這也構成人物繪畫題材多樣化的部份。早在廣彩外銷瓷碗上即已有過此類題材⁽³¹⁾，但沒有此時的玻璃畫上表現得那麼豐富，況且明暗透視的表現，與玻璃畫相差太遠。此類玻璃畫，多以人物的組合構成畫面，或在亭閣間休閒，或在園林般的田園中娛樂，或在宮苑中遊覽。人物的描繪，一般很少運用明暗對比處理，尤其是

人物的臉部，五官的描繪基本上以色線刻劃，臉廓帶有一些明暗退暈的表現。底紋處理上雖有明暗對比的變化，但體面結構的表現還有較大缺陷。明暗表現最突出的成就，是注意到了環境表現上的

明顯層次變化，諸如人物、動物、器物在地面上的投影，物象之間體面與空間界面變化與明暗表現，使空間的表現，由於有了明暗變化而產生了空間透視的層次效果。至於物象的透視方法，主要涉及室內與建築外景兩類，均採用焦點透視（一點透視），一般都是將滅點（心點）放在畫面視覺中心的位置，隨景物中的人物偏左偏右而變換方

位。這一時期的玻璃畫，在建築的透視表現上，基本沒有甚麼大問題，因為一點透視比較容易掌握。早於明代崇禎年間，傳教士艾儒略即在福州刊行過《天主降生主像經解》（1637），其中早已有了一點透視的建築畫面。後來景德鎮宮廷御幫和外銷瓷的嘽瑯彩繪上也都運用了西洋“界算法”（即透視法）⁽³²⁾，更何況雍正七年（1729）年希堯在郎世寧的指教幫助下編纂出版了《視學》一書，在中國公開介紹西方透視學原理與方法，雍正十三年（1735）曾再版過⁽³³⁾，因而這時玻璃畫上的透視，基本上是正確的。況且外景建築的風格特徵，與郎世寧和宮廷畫家所繪的一些宮苑建築非常相像。透視中存在的問題，不是建築大環境本



村姑（嘽瑯彩，乾隆中期）



早期澳門全圖（銅版畫，約1598年）（荷蘭）德·布里繪 香港藝術館藏

身，而是人物與景物的比例上，或者說是建築配景上，有一些破綻。如佚名氏收藏的一幅18世紀中期的人物建築風景畫面⁽³⁴⁾，人物與石欄柵的比例失調。像此種人物與建築配景比例上的問題，一直是中國外銷西洋畫中存在的一個問題。慶倖的是，大的透視方法已基本被掌握並運用於實際繪畫創作之中。

中國西畫家在透視上取得的成就，來華傳教士彼得·奧斯伯克（Peter Osbeck）在1751年隨瑞典東印度公司輪船“查理斯皇子”號抵達廣州時，曾在遊記中評述道：

若干年前中國人繪畫的技藝不高，但近年來因得以見識歐洲藝術家的造詣，他們在這方面已大為進步——尤其是在透視學上，從前他們

對此一無所知。⁽³⁵⁾

可見，中國玻璃畫家在透視上的成就，除了明代以來西方繪畫東漸的影響之外，在1757年廣州一口通商之際，又受到了西方繪畫的新刺激。總而言之，18世紀40-60年代之間的中國玻璃畫，已在做倣與變通西方繪畫的情趣和表現方法，但還比較稚嫩，中國味兒和中國繪畫的傳統技法混雜其中尤為突出，在色彩的運用上尚處於較低水平，以大片塗色及色相變化和色彩明度的退暈來解決明暗對比，色調不夠統一。這些問題，並不妨礙中國玻璃畫的發展。正由於玻璃畫對西方繪畫表現出極大的反射熱情，因而它在此後趨向成熟。中國清代廣州早期的西洋畫家，其著名者就是首先成長在玻璃畫這一方沃土上的。



◀ 西洋人物風景（玻璃畫，約18世紀）
（美國）理查德·米爾亨德藏

節來華，將他在中國的見聞用繪畫記錄下來，寫就《東印度公司使節訪華紀實》⁽³⁷⁾，將其所作繪畫製成銅版畫插圖刊印於書中，對西方人認識與瞭解中國倒有一定幫助。再下一個就是英國人約翰·韋伯（John Webber）於1779年隨庫克船長（Captain Cook）的第三次航行到中國澳門，算他是駐的時間較長的畫家。第二年返回英國後，他出版了一本《南海風貌》，書中有兩幅澳門風景插圖。⁽³⁸⁾按以上線索，當時廣州的中國玻璃畫家要見識歐洲藝術家的作品，恐怕祇有銅版畫這一有效的藝術傳媒了。這一點，瑪格麗特·喬丹已在《18世紀的中國外銷藝術》中指出過，但並沒有充份的材料證實。

布歇對中國早期的玻璃畫的影響是顯而易見的，這在上一節我已進行了圖像排比分析。在交通不甚便利的18世紀，東西方兩種文化藝術體系渴望交流，絕非偶然。那麼布歇的作品如何影響中國玻璃畫？這就涉及擅長複製藝術作品並又是一種便捷的大眾藝術傳媒銅版畫了。布歇是法王路易十五時期（1715-1774）宮廷首席畫師（1765）⁽³⁹⁾，而路易十五時期，歐洲即出現了

玻璃畫的西化與造化

如上所述，瑞典教士奧斯伯克的遊記中已提到中國西畫家“近年來因得以見識歐洲藝術的造詣”，顯然，這種見識如同外銷盜上所複製的西方繪畫那樣，主要傳播渠道是由來華的商人提供的印刷品或銅版畫作範本臨摹複製的。如現存最早的銅版畫是荷蘭人德·布里所作〈澳門全圖〉。就現有的中西方研究著述中提供的文獻來看，除宮廷御用的傳教士畫家外，迄18世紀80年代中期，先後來華的西方畫家有英國商人芒地（Mundy）⁽³⁶⁾，他祇不過是個業餘畫家而已，在中國作過幾張速寫。隨後有荷蘭人約翰·紐荷芙（John Nieuhoff）隨荷蘭使

▶ 中國西畫家臨摹歐洲銅版畫（水彩，約1790年代）
佚名中國畫家作





◀ 冬天的故事 (玻璃油畫·約1810年代)

佚名中國畫家作

(美國) 私人藏



◀ 中國田園風光 (玻璃油畫·約1810年代)

佚名中國畫家作

(美國) 羅德島歷史協會藏

色彩套印的雕線銅版畫。現存最早的一幅彩色雕線套印的銅版畫，就是路易十五的肖像。⁽⁴⁰⁾這是其一。另外，18世紀彩色套印銅版畫技術經過一位名叫皮爾金·德馬丟的（Belgin Demateau）雕刻師改進，發明了一種滾刀點刻法，這種滾刀（Roulette）形如一個輪子，上面有不規則刺頭，可以滾刺出由許多點子組成的線條。這種銅版畫複製技術色彩套印的灰褐色粉筆畫，據有關學者研究認為“幾可亂真”⁽⁴¹⁾，況且布歇的作品包括他作品的複製品，當時收藏家視為收藏珍品。⁽⁴²⁾因此可以料想布歇〈中國漁夫圖〉也製成了彩色銅版畫複製品，很可能在18世紀中期即已通過商人或旅行家傳入中國。所以說，彩色銅版畫和黑白銅版畫是西方繪畫東漸中國的最佳媒介是毫無疑問的。

中國玻璃畫家用彩色銅版畫作範本，複製成玻璃畫的事實，現已有了確鑿的圖像、材料和文獻資料證實。最有說服力的是現藏英國維多利亞·阿爾伯特博物館（The Victoria and Albert Museum）的一幅大約1790年代的水彩畫。⁽⁴³⁾

這幅清代廣州水彩畫作品，描繪一位中國畫家端坐畫桌前，正在揮筆臨摹桌前立佚的一幀歐洲彩色銅版畫。從桌子上有備用的紙片和擦筆、用過的捲綑狀紙團可以知道他是在繪製油畫。平放在畫桌子的玻璃板用木框鑲嵌，框架上平墊佚一塊木板以支撐畫家作畫的手臂不與畫面接觸，畫桌右邊沿放佚幾支毛筆和盛顏色的調色盤。這幅畫不僅完全證實了中國玻璃畫家見識歐洲藝術家造詣的途徑，如何繪製玻璃畫的情景、方法技巧，以及繪出的玻璃畫色彩效果與彩色銅版畫之間的區別



華盛頓羽化（玻璃油畫，約1802年） 佚名中國畫家作（美國）大理石像歷史學會藏

（如圖所示，色彩表現上比銅版畫範本要豐富），而且這幅水彩畫寫實之準確精彩，其本身也說明中國玻璃畫家所具有的西洋畫藝術功底。因為中國玻璃畫家並不僅僅是用油畫顏料在玻璃上作畫，而且也“有時用水調和顏料來畫”⁽⁴⁴⁾，即用水彩顏料作玻璃畫。這類用水彩畫顏料作的玻璃畫現已發現了確鑿之原作，例如早在19世紀之前的一幅身披面紗的歐洲青年女子的水彩玻璃畫⁽⁴⁵⁾，也是根據一件佚失的歐洲銅版畫來作的玻璃畫，畫上署名為“發呱



► 維納斯梳妝（玻璃油畫，約1785年）
佚名中國畫家作（美國）賴色藏

之作”（Falqua Pinxit），並且在這幅畫的背板上貼舛商業標籤：“發呱，玻璃油畫和玻璃水彩畫家，廣州，中國街”^{（46）}，所以，1804年巴洛在他的《中國遊記》（*Travels in China*）中敘述他在廣州的見聞時說道：“傳入廣州的歐洲彩色版畫，被複製得十分逼真。”^{（47）}

上述事實說明，中國玻璃畫家不僅擅長於臨摹西方商旅舶來的銅版畫等媒介，而且還具有很高的對景寫生的寫實造型功力。就此兩方面意義而言，



很明顯地讓我們察覺到中國清代的玻璃畫已呈現兩大相輔相成的發展趨勢，即：玻璃畫已完全西化，以直接臨作代替了前期對歐洲的中國情調圖式的“鏡子”式反射，且複製技巧水平日臻成熟逼真；另一種情況是中國玻璃畫家已具有繪製真人全身畫像的能力，也就是我們中國畫家奉若聖旨的師法造化，以造化為師擷取藝術的靈感及成就。臨倣與寫生造化不光是中國畫家所必經之路，同樣也是西洋畫家通向成功之路。正是由於中國清代通商口岸具有的經商實力和建功立業的成就，才真正使玻璃畫成為清代通商口岸流行的獨具一格的西洋畫

◀ 野雞（玻璃油畫，約1770年）
佚名中國畫家作（美國）賴色藏

◀ 華盛頓肖像（玻璃油畫，約1800年） 佚名中國畫家根據G. Stuart原作摹製（美國）華勒藏



種，同時也造就了一批最早有名可稽的中國西洋畫家。前面已述及的“發呱”便是其中一員，但他不是最早的一個，這有待於進一步探討。

清代玻璃油畫、水彩的發展，巧遇西方羅珂珂時代對中國裝飾藝術和自然情調、人文風光的追幻嚮往與熱情崇尚得以崛起，在西方畫家憑天才的感悟和其他中國藝術傳媒的影響下創造了一個幻想加理想的中國之同時，也予以“鏡子”式的回應，把這種主題情趣具體化成多樣題材的新圖式，獻給了西方，以滿足歐洲買主對直接來自中國的藝術渴求和視覺期待。赫德遜有句話說得比較恰當，他說：“18世紀歐洲和遠東之間最重要的影響交流發生在繪畫方面。”⁽⁴⁸⁾此可謂睿智之論。玻璃畫的發展成熟就是如此，當18世紀玻璃畫在西方式微的時候⁽⁴⁹⁾，在中國倒是異軍突起，其中原委除上節所述中國玻璃畫是從梳妝傢俱必不可少的鏡子裝飾繪畫中逐漸迎合“抓住歐洲的購買者的想象力”超脫出來外，繪製玻璃畫所獲取豐厚可觀的商業收入，也是中國玻璃畫西化與造化齊驅並進的一個實實在在的文化藝術市場的驅動力因素在起作用。

就歷史因素而言，廣州一口通商之始的乾隆二十二年（1757）⁽⁵⁰⁾，西方船舶到廣州港的數量祇有七艘，到乾隆三十三年（1768）時，到港船舶增至二十三艘⁽⁵¹⁾，翻了三番有餘，來華的西方商人、船員、旅行家的數

〔上〕中國皇帝召見荷蘭使節

（鐫刻版畫，約1665年）（荷蘭）約翰·紐荷美作

〔中〕觀見中國皇帝（約1690年代）

法國博偉皇家製造廠繪製

〔下〕英使觀見中國皇帝（水彩）

（英國）威廉·亞歷山大作

量也自然成倍地增多。他們一方面很有可能嚮來更多的西方繪畫的銅版畫、版畫複製品，另一方面也因此擴大了中國外銷藝術市場的購買力，從而促使中西繪畫交流更加頻繁，這對中國來說是非常有利的，尤其是玻璃畫得以盡顯其能。英國人威廉·希基（William Hickey）就把他1768年在廣州的見聞寫進他的回憶錄中，其中提到：“許多優秀畫家在繪製玻璃畫。”⁽⁵²⁾以目前所見到的清代玻璃繪畫作品，無論藝術質量還是數量，均以1770年代以後的“西化”摹品和“造化”人物景物寫實性作品居多。值得注意的是，到18世紀90年代，西方一些著名畫家，如英國著名肖像畫家、英國皇家美術學院第一任院長喬舒亞·雷諾茲（Sir Joshua Reynolds, 1723-1792）的作品之版畫複製品也傳入了中國；1793年英國派往中國的龐大使團第二號人物喬治·斯當東（Sir George Staunton）在他的《出使中國》（*Embassy to China, 1798*）一書中敘述道：

廣東的藝人具有非凡的倣製歐洲人作品的才能，他們會修理甚至製造鐘錶，並能很完美地複製



〔上〕觀見嘉慶皇帝（水粉畫，約1800年代） 佚名中國畫家作

〔中〕臨朝圖（水粉畫，約1830-1840年代） 佚名中國畫家作

〔下〕檢閱帝國軍隊（布面油畫，18世紀末）（英國）馬丁·格里高里畫廊藏

繪畫和彩色素描作品。⁽⁵³⁾

斯當東還提及“倫敦有一位以鑒賞著稱的紳士”收藏了一幅中國畫家臨摹的雷諾茲版畫的彩色複製品⁽⁵⁴⁾；而中國玻璃畫家發呱就複繪過雷諾茲的版畫〈蛇女〉(Snake Lady)，畫上有他的簽名。⁽⁵⁵⁾有人認為“斯當東1798年的著作與雷諾茲〈蛇女〉的玻璃畫複製品時間上是如此接近，此幅玻璃畫〈蛇女〉的確可能是那位倫敦鑒賞家收藏的作品。”⁽⁵⁶⁾儘管這些有可靠文獻記載及原作的留存與1751年奧斯伯克的見聞遊記提到的“見識歐洲藝術家的造詣”相距了幾十年，然而這反倒證明西方繪畫對中國玻璃畫西化的持續不斷的影響，同時也是中西繪畫不斷交流之歷史過程的見證。

問題是中國玻璃畫的西化與造化對中西經濟文化交流有何意義和作用？上述作品及文獻是中國玻璃西洋畫真實存在的藝術史現象。我們知道，藝術現象不僅是歷史本質的具體化，而且它還要顯現自身的價值方能存在與發展，進而表現藝術發生的歷史本質。18世紀70年代後至19世紀初，是中國玻璃畫發展的黃金歲月，此間複製出來的西方繪畫不勝枚舉，題材涉及神話、文學、歷史、風景等方面內容，因為這些複製品的買主是西方來客，是為迎合接受對象購買人的審美趣味而繪製的。舉例言之，如神話題材的有〈維納斯與丘比特〉，這是件根據理查德·韋斯托爾(Richard Westall)作品的銅版畫複製品(1794年米都斯Meadows雕版)繪製；文學題材方面有根據莎士比亞作品《冬天的故事》(The Winter's Tale)銅版畫作的複製品⁽⁵⁷⁾；歷史題材和風景題材更多，如根據美國眾所周知的銅版畫〈萊辛頓之戰〉(Battle of Lexington)⁽⁵⁸⁾、〈華盛頓羽化〉(The Apotheosis of Washington)作的玻璃畫摹品⁽⁵⁹⁾，和〈雷德羅宮〉(Radnor House)⁽⁶⁰⁾等等。從這些作品現象中可以推斷，大量複製西方繪畫，對中國西洋繪畫的發展，特別是玻璃畫的西化，比如表現技巧彩色技法以及寫生創作水平的提高，都產生深刻影響。例如，中國佚名氏玻璃畫家在1810年左右創作的〈中國田園風光〉

(Chinese Landscape)⁽⁶¹⁾，其構圖、空間、明暗色調及透視等表現上的長足進步，便是一個很有說服力的例子。此類現象之中，令人屬目的是發生了一件重要的事情：19世紀初美國著名肖像畫家吉爾伯特·斯圖爾特(Gilbert Stuart)繪製的華盛頓油畫肖像原作隨商旅被帶進中國⁽⁶²⁾，而中國玻璃畫家不但按其原作大小複製出來，並且還準確運用了“雅典戰神華盛頓”風格來摹繪。中國玻璃油畫複製效果非常出色，以至於斯圖爾特本人不得不親自出馬，尋求政府命令阻止從中國進口這些中國的玻璃畫做製畫品。⁽⁶³⁾如果用現在的話來說，這是捍衛作者的著作權問題。然而那時經濟文化的交流還未能觸及到這個領域，或許可以說，是中西繪畫交流中出現的最早的著作權糾紛吧？不管斯圖爾特如何阻止，美國商人還是進口了大量的華盛頓油畫肖像複製品。1805年美國商人愛德華·卡琳頓(Edward Carrington)的購貨單上列有購買六幅〈華盛頓羽化〉和十幅華盛頓肖像畫。卡琳頓本人便購買了一幅這樣的玻璃畫。⁽⁶⁴⁾對此，康納博士在他最近出版的《西方透視中國風貌(1770-1870)》著作中評述道：“臨倣斯圖爾特的華盛頓玻璃肖像畫，在美國歐洲也有，但時間上一般稍晚於中國，並且比中國的摹本遜色得多。”⁽⁶⁵⁾

根據上述分析，我們可以對中國玻璃“西化”的意義提出如下觀點：

1) 繪畫技藝上的成就。這一點從前引康納博士最新著作的評述中已可得出印象；早在1745年薩凡利也在他的《世界商業辭典》裡敘述過那時法國人對玻璃畫一無所知。以中國玻璃畫為範本蹣跚起步，直至19世紀初臨倣華盛頓肖像逼真出色之功力，中國一直在玻璃西畫(油畫、水彩)領域居世界領先水平，尤其是在18世紀這一畫種式微的情況下。

2) 對中西繪畫交流起刺激與推動作用。由於中國玻璃畫家藝術造詣上的提高，他們逼真的做製品不僅起到把中西繪畫交流之際中國西畫家繪製的一面面“鏡子”讓西方商人、旅行家捎回它的故鄉，同時也擴大了西方繪畫題材、名人名作在中國

的複製；除了已述及的西方著名畫家雷諾茲版畫的做製，筆者最近又發現了一幅布歇〈維納斯梳妝〉（*The Toilet of Venus*）的中國玻璃畫複製品^{（66）}，更能證明早就有布歇彩色銅版畫複製品東漸中國。加上前面已言及的幾種西方銅版畫、版畫題材的複製品，以及筆者又發現的靜物畫複製品，如玻璃油畫〈野雞〉^{（67）}，寫實功力之扎實、捕捉色彩變化之微妙，足見中國玻璃畫家的藝術造詣。西方繪畫的東漸與中國玻璃畫家的成功摹繪有殊相輔相成的默契，在傳播學上稱為“刺激流佈”，雙方都在交流中受益。

3）藝術市場的建立。這是玻璃畫西化的特徵，即建立在文化互識認同的基礎上。中國玻璃畫家這時對西方藝術的文化特徵及藝術觀念已有較深的認識，盡力去繪製一些適合西方接受的作品，比如表現美國歷史題材的玻璃畫〈祖先在普利茅斯登陸〉（*The Landing of the Fathers at Plymouth*）^{（68）}，就是按照一件風景邀請函上的小插圖放大繪成的彩色玻璃畫，“開發滿足了顧主需要的畫稿”^{（69）}，便是一件突出的實例，贏得了市場。另一類表現是商業標誌的建立，中國玻璃畫家開始有署名、貿易標籤、繪製時間地點的作品均出現於此時。當時美國來華的“中國皇后號”（*Empress of China*）稅貨單上載有購買蒲呱（*Pu Qua*，又譯為潘呱）和錢呱（*Cinqua*）兩人的玻璃畫^{（70）}，應屬於市場意識、人文意識的覺悟。再一種表現為玻璃畫的價格。據美國《中國皇后號》的文獻記錄，1785年中國題材和西方題材的玻璃畫，價格在9美元左右^{（71）}，到1800年時，美國普羅維登斯（*Providence*）的蘇里文·多爾（*Sullivan Dorr*）的筆記中記載，一幅新古典主義繪畫的玻璃畫複製品單價為16美元^{（72）}，相當於當時美國商船三副的月薪^{（73）}。可以說，這是一項經濟效益相當好的藝術商品。

至於玻璃畫的造化，更是清代珠江通商口岸中國西畫引人入勝的一個話題：即一批最早成名的玻璃畫家幾乎都在這方面有不少建樹。以史貝霖為最早，現存作品數量居多，自當別論。這裡需要列舉的是兩大題材的繪畫，及其在中西文化交流上起

重要作用。前一種是中國宮廷題材的玻璃畫，如英國維多利亞·阿爾伯特博物館收藏的〈嘉慶皇帝召見臣僚〉（*The Emperor China [Jia] Ching giving an audience*）^{（74）}，係1800年左右英國東印度公司的大班（*Suercargo*）帶到英國，描繪中國皇帝及宮廷生活的題材。歐洲從17世紀紐荷夫隨荷蘭使團入華，將其在中國的見聞寫成《東印度公司使節訪華紀實》書中刊有〈中國皇帝在北京行宮召見荷蘭使節〉銅版畫以來^{（75）}，直至19世紀20年代有萊頓皇宮內部裝飾的中國皇帝召見臣僚繪畫（見蘇里文《東西美術的接觸》英文版頁11），中國帝皇在歐洲人眼中及在歐洲畫家的筆下是“天下唯一文明國家”^{（76）}的君主。伏爾泰對中國充滿熱情，指出“我們對於中國人的優點，即使不至於五體投地，但最少可以承認他們帝國的組織為世界上前所未見的最好的，而且是唯一建立於父權宗法之上的。”^{（77）}於是乎，歐洲的“中國熱”在哲學家們的鼓吹下，搞得沸沸揚揚。中國皇帝因此成了西方畫筆下追崇揣度描繪的理想化了的“開明君主”。18世紀初法國博屋皇家製造廠出品了綿絲畫〈中國皇帝出巡〉^{（78）}，羅珂繪畫大師懷托創作了〈中國皇帝〉^{（79）}，布歇畫了〈中國皇帝的召見〉，1793年英國馬戛爾尼使華時的隨行畫家威廉·亞歷山大憑想象作了〈英使覲見中國皇帝〉和〈乾隆坐轎赴禮儀帳篷〉^{（80）}等一系列有關中國皇帝的“極好地統治朕”這個神奇帝國的各種臆想之作。如果說“歐洲王公及商人門發現東方，追求的祇是財富，而哲學家在東方發現了一個新的精神和物質的世界”的話，那麼，歐洲的畫家找到了他們值得表現這種理念的誘人題材。對西方畫家熱衷的中國風物題材，中國玻璃畫家總會敏感於反射，將這類“鏡子”一面又一面地呈獻給西方沉湎於“中國熱”的人們。讓歐洲通過中國西洋畫家所作的中國皇帝如何統治朕這個“天下唯一文明國家”的畫面，是東西方文化交流“中國熱”時期最令人們感興趣的繪畫題材。歐洲畫家為自己臆造創作了許多此類畫題，尤其是覲見中國皇帝這種題材，久盛不衰，成為一個敏感的問題。在“中國熱”初盛期，歐洲畫家不知疲倦地繪製了此種畫



貴婦肖像（玻璃油畫・約1770年） 佚名中國畫家作 （美國）賴色藏

面，甚至還把此種題材，用來描繪暹羅使節謁見路易十四（Louis XIV）雙膝下跪的“東方情調”式畫面⁽⁸¹⁾，這是中西文化交流互識階段初戀的一種情調，西方畫家全憑臆想而作，這倒激發了他們創造的才能，雖讓人看起來不倫不類，卻造就了一批有幻想才華的繪畫大師。18世紀末法國博韋皇家製造廠（Manufaktur von Beauvais）繪製的〈謁見中國皇帝〉（*The Audience of the Emperor of China*）染上了印度情調，御座之後有大象待立，兩旁侍者之中有一人看起來像印度人，整個畫面花團錦簇，珍禽盈廷，中國宮廷謁見題材中摻入了歐洲人對中國田園自然情趣的幻想。⁽⁸²⁾懷托則把謁見中國皇帝變成了對自然田園風光的崇拜，在四周是茂盛多姿的林木之中，中國皇帝孤零零地坐在高臺上，接受謁見者的朝拜⁽⁸³⁾。布歇則把謁見題材繪成了熱鬧的集會場面。歐洲人對在中國宮廷謁見題材描繪上的臆想加上主觀創造是中西文化交流互識階段一種模糊概念的視覺藝術感受之體現，他們都知道謁見中國皇帝要崇拜和欽佩得五體投地，至於其他細節的表現則可以隨他們去竭力編造。視覺藝術上越新奇怪異，越能逗引公眾為之神往，他們創造了一個真實與神話混淆的謁見題材，為歐洲哲學家、思想家把中國視為一個“法律、政治和它的藝術突出，都同樣可以作為世界各國的模範”⁽⁸⁴⁾這一概念而創造一個模範的“開明君主”召見使臣的場景，以使讓歐洲人瞭解中國皇帝是如何有條不紊地管理朕這個“世界各國的模範”——這一“天下唯一文明的”龐大的中華帝國。

西方有關中國繪畫題材的“發熱”，中國玻璃畫自然會“發光”，這在上節中我已闡述了這種中西繪畫交流的眾多默契。這時玻璃畫家筆下的〈嘉靖皇帝召見臣僚〉，已不單純是“鏡子”式的反射，而且還放射朕光芒：居然能創作出似曾真實發生過的紀實性寫實主義的“謁見”題材的畫面。畫家以無可挑剔準確無誤的一點透視推開一個宏大的離苑別宮場景，皇帝召見臣僚是那麼井然有序，在寒冷的冬天，皇帝在帳外勤政，群臣是那麼恭順，一切是在莊嚴恢宏的環境氣氛中進行的。遠處成片

殿宇之壯觀與皇帝在冰天雪地的帳外臨朝堪成鮮明對比，處理朝政是何等莊重宏偉的事業！畫面沒有西方描繪這類題材的那種田園詩般的幻覺，而是在描繪一個客觀實在的宮廷景象，這是出於中國玻璃畫家手筆下的寫實造化，與歐洲對這類題材處理帶浪漫不羈的想象風格大異其趣，因而它一躍而成為中西文化互識互補交流上視覺藝術最純正的造化形式。除玻璃畫外，這類題材的布面油畫、紙地水粉畫也紛紛湧現，如水粉畫〈謁見嘉慶皇帝〉和〈臨朝圖〉⁽⁸⁵⁾，朝政之莊嚴肅穆，深宮高殿之下朝臣侍衛列陣，氣勢偉岸，壯麗的宮殿，雕樑畫棟飛檐高翹，金碧輝煌一派豪華。尤其是〈謁見嘉慶皇帝〉，除此幅水粉畫外，筆者還發現了有三幅同形異本的布面油畫和水粉畫：其中一幅藏香港藝術館（油畫）背景無樹；一幅藏英國布萊頓皇家美術博物館（水粉畫）；馬丁·格里高里畫廊收藏朕同樣一件油畫，背景有樹林。“謁見”題材頻繁繪製和多種畫面畫種的變化，實際上就是對西方同類題材繪畫的造化反饋，以滿足西方渴望瞭解中國“開明君主”管理國家處理朝政的純真視覺期待。中國玻璃畫家出色的變通寫實造化的成就，也帶動了其他畫種的躍進。諸如這時期出現的布面油畫〈天子出巡圖〉（*An Imperial Procession Through the Palace Gate*）⁽⁸⁶⁾和〈檢閱帝國軍隊〉（*Reception of an Imperial Army*）等⁽⁸⁷⁾，後者在構圖處理和人物組合上，與玻璃畫〈嘉慶皇帝召見臣僚〉幾乎相似：左邊是皇帝及兩個侍候在兩旁的臣僚，背後是一群腰繫箭袋的武將及一棵大樹和樹後帳篷，右邊是一組武將，由內臣導引前來謹見皇帝，遠山平延迤邐。中國畫家的這些寫實造化，起朕中西文化互識互補傳遞會通的重要歷史作用。這猶如赫德遜所言：

後來由於注意形式及繪畫內容，也開始抓住了歐洲購買者的想象力，他們不僅熟悉了中國繪畫的風格和氣氛，而且通過繪畫的表現瞭解中國的建築和園林。⁽⁸⁸⁾



由此看來，宮廷題材寫實造化的成就，還有賴於透視表現的進步。如清代印光任、張汝霖在嘉慶五年（1800）刊的《澳門紀略》中表述：“其樓臺、宮屋、人物，從十步外視之，重門洞開，層級可數，潭潭如第宅，人更眉目宛然。”故而就能以透視準確寫實造化，反過來又推動了中西文化藝術的交流。

另一大類題材的玻璃畫，是典型的中國美女肖像畫的出現。筆者最近發現美國收藏家賴色（Ryser）所藏的一件玻璃油畫〈貴婦肖像〉（*Portrait of a Lady*）^{（89）}，便是目前所見清代一系列美女油畫肖像中最早的一件作品，裝在路易十六（1774-1793）時期風格的原框中。繪畫造化出來的嫵媚女性常常會被觀眾鍾愛，尤其是創造東方嫵淑溫柔風情萬種的美女更需要有“造化”的神奇本領，才會誘人舐迷。不言而喻，這與18世紀後期西方盛行美女肖像畫，從布歇時代就已與紅紅火火的時尚相適應了。大批評家狄德羅批評這種作風時認為，這種艷裝的少女能迷惑兩種人：上流社會人士和藝術家，俘擄了那些缺子弟、風流女子、青少年以及那些對真正高雅趣味、正確的和藝術的嚴肅性一竅不通的人^{（90）}。不過，狄德羅還沒發現商人和傳教士對美人也有所偏愛。如前節所述，從傳教士李明開始就對中國繪畫中缺乏寫實美感抨擊不殆。本節開始所述的那幅中國畫家在玻璃上做作的歐洲銅版畫，據有的學者考證，做摹的銅版畫是雷諾茲筆下的年輕女子肖像^{（91）}，本節前面已論證過雷諾茲確有彩色銅版畫舶入中國，看來此幅女子肖像便是商人提供的銅版畫範本。我們知道，雷諾茲是一位擅長肖像畫的藝術家，他“畫一些充滿激情的婦女”^{（92）}時，常以動作來塑造人物性格。繼他之後，庚斯博羅（1727-1788）更以描繪精彩的貴婦肖像出名。他酷愛表現那些優美的婦女肖像，迷戀舐盼望妹這種表現的機會，曾經說過：“如果來者是一位夫人，一位漂亮的夫人，那麼把他們打發走就如同喪失了生命的價值一樣。”^{（93）}像這種“好色”的畫家，還有英國的羅姆尼（George Romney, 1734-1802）筆下的貴婦都是些嫵媚的英國美女典

型，如〈扮作巴香特的哈密爾頓夫人像〉^{（94）}，構圖優美，色彩艷麗。再後一位世紀之交的美女畫家，便是在清代外銷西洋畫家備受人崇拜的英國宮廷畫家托馬斯·勞倫斯（Sir Thomas Lawrence, 1769-1830），他以描繪宮廷美人貴婦馳名。他的肖像畫風格，對19世紀30-50年代中國清代廣州的西畫家有顯著影響。

從以上分析可知，西方肖像畫風格中的美女題材，是一種流行的時髦現象，它已直接或間接地隨商旅拍擊中國當時唯一的通商口岸廣州，影響中國玻璃畫家的造化興趣與之合拍。畫美女早在玻璃畫出現的初期，如美國私人收藏家收藏的那件梳妝書櫥內下方的小格子門上就已現端倪，隨後又不斷出現帶羅珂珂影響的獨幅美人像，但還談不上是真正的美人像，祇有幾幅牧羊女題材的畫面，才讓人感覺到中國玻璃畫家在美女造化上的進步。我們現在所見到1760年代左右的玻璃畫摹品〈搖紡輪的貴婦〉（*Lady with a Spinning Wheel*）^{（95）}，與庚斯博羅的畫風極為接近，如擅長把婦女描繪得優雅華貴，臉孔及胸脯和纖巧秀手之皮膚光滑細膩，華美的裙紗飄柔中飽含變化莫測的衣紋皺褶和高光，雙肩溜滑，更顯得婀娜多姿楚楚動人。這些特點，在1770年代左右繪製的這幅中國貴婦美女肖像畫上，似乎可以找到類似之處：潤紅色的秀麗面龐上有一對含情脈脈的眼睛，雙肩斜溜，滋美的頸肩上掛舐皎潔的玉質項璫，身穿的粉紅色飄逸的華美綢緞服飾上，泛舐衣紋微妙褶皺細緻的瑩光和若隱若現的金銀鏈花紋樣，滿人貴婦型髮髻上釵飾錦繡，托起的一隻執扇手腕，修長的手指也足以讓缺子弟和富人們為之銷魂。這幅畫眼眉勾線的痕跡仍然顯而易見，髮髻近乎平淡，但人物身軀體面結構和衣紋簡潔細微的變化，塊面處理，色彩冷暖對比，色調的基本統一與色彩變化上的豐富，已遠遠超過了18世紀60年代以前的玻璃美人畫像。

我之所以不惜縷析此畫的歷史背景及這種貴婦美女肖像的玻璃畫造化上的成就，是因為從此之後有一連串的貴婦美人肖像畫在中國清代持續不斷地出現。這件在中國出現的最早的玻璃油畫美女肖

► 佚名英國人肖像（玻璃畫，約1770年代）
（英國）馬丁·格里高里畫廊藏

像，應為始作俑之作，其意義就像岬風在〈一幅早期的中國油畫〉一文中所言：

這一類油畫和玻璃畫對月份牌年畫影響很大。這些畫是研究我國油畫的發展歷史和月份牌年畫的重要資料。

遺憾的是，岬風所見到的這幅油畫，比我現在所發現的這幅玻璃油畫，晚了整整一個世紀。⁽⁹⁶⁾從這幅玻璃油畫美女肖像題材的畫風延續來看，清代珠江口岸廣州等地西洋畫對中國近現代西畫也起姦轉承的影響，尤其是對通俗繪畫——月份牌的發展有直接深遠的影響。這可說是玻璃畫“造化”的神奇成就，是中西繪畫通過商旅頻繁交往，在藝術媒體和西方藝術潮流的影響下所產生的新的藝術效應。



史貝霖及其畫風

中國清代珠江口岸廣州崛起的西洋畫大畫家，迄今所知最早的一位叫史貝霖（Spoilum）。有關文獻資料表明，他一開始是在玻璃上繪製油畫肖像而嶄露頭角的。或許這就是玻璃畫在歐洲式微的18世紀，卻在中國異軍突起，實乃得出口傢俱玻璃裝飾畫的機緣而不斷完善，終於超脫成為一個新型的外銷藝術畫種之故。如果按上節所述1768年威廉·希基記敘“許多優秀的畫家在繪製玻璃畫”來推斷的話，現存最早的一幅玻璃肖像畫上用英文寫的標籤，署明“史貝霖於1774年10月畫於中國廣州”⁽⁹⁷⁾並不會讓人感到意外，或許史貝霖正是威廉·希基回憶錄中所見到的其中一位優秀的畫家。因此，他的藝術生涯可以上溯到1760年代晚期完全可能。據西方學者的研究表明，史貝霖所畫的是英國船長托馬斯·弗瑞（Thomas Fry）⁽⁹⁸⁾。也就是說，中國玻璃畫家已開始為外國來華航海家繪製人

◀ 英國人肖像（玻璃畫，約1775年代）
（傳）史貝霖作 （美國）理查德·米爾亨德藏



物寫生肖像，標誌著中國西洋畫市場及藝術贊助人之間的關係從此建立起來了。因為繼此之後現存有他題簽的油畫人物寫生肖像達十幾幅，其他畫家署款的肖像畫也不斷出現，恰恰說明清代廣州西洋畫崛起的市場因素。況且在1770年代，廣州玻璃畫家還繪製了中國貴婦美人肖像，其中也包含藝術贊助人與藝術市場這兩方面相輔相成的良性循環聯繫。肖像畫最能營造一個充滿活力的藝術市場並造就藝術大師，這在藝術史上是不乏其例的。17世紀荷蘭畫家倫勃朗的肖像畫才華，給他帶來了藝術贊助人，財源滾滾。18世紀英國著名畫家雷諾茲，也是由於肖像畫上的造詣而成為一位“最知名和最富有的畫家”⁽⁹⁹⁾。清代廣州西畫之所以能異軍崛起，在很大程度上取決於這樣一批出色的肖像畫家的造化本領。

史貝霖的意義，就在於他眾多的肖像畫贏得了西方訂畫者的歡顏。約翰·米雷斯（John Meares）在1791年出版的《1788-1789年從中國到美國西北海岸航行記》⁽¹⁰⁰⁾中這樣寫道：（史貝霖）“是一位優秀的中國畫家，或許是這個龐大帝國這一領域上僅有的一個。”⁽¹⁰¹⁾因此，18世紀70 - 90年代，許多由中國人繪製的各種西洋畫，大都被歸附於史貝霖的名下或稱為“史貝霖畫風”。

其實，史貝霖的意義並不光表現在玻璃畫的初露鋒芒上，他也作有許多布面油畫。換句話說，他是清代由玻璃畫轉向布面油畫的重要代表性的西洋畫畫家，這就意味著中國清代南方架上繪畫的崛起，從而大大加速了中國清代廣州西洋畫發展興旺的歷史進程，同時也加快了西方繪畫東漸中國的速度，為19世紀廣州架上繪畫及其畫家群的出現，起著先行鋪墊的作用。比如，中外學者對他及活躍於19世紀30 - 50年代廣州的著名肖像畫家關喬昌的關係爭論不休，有的學者認為是祖孫關係，有人認為是父子關係⁽¹⁰²⁾，即是一突出例子。爭論的實質不外乎一個藝術傳承影響史的問題，猶如我們研究清代南方通商港埠中國西畫崛起的發展成就，除了要填補中國美術史、繪畫史在這方面幾乎是一片空白的缺憾，並改變美術史論界存在的瀏覽了一點海外

有關資料便在國內作一般性淺泛的文章介紹而缺乏全面整體的學術研究之弊端外，還要通過對清代南方珠江通商口岸西洋畫發展的藝術特徵及其成就，對中國近現代繪畫發展的影響進行評價的基礎上，予以藝術史的定位，這當中有一個歷史觀與價值觀的問題。就藝術史而言，並非任何藝術現象都可以進入藝術史宮殿，藝術史家須對藝術家創造的精神財富作一宏觀的把握和微觀的透析，從現象中抓住歷史發展的本質。如果某些有重大藝術史意義的現象及其研究存在缺憾或中斷空白，或像富礦那樣任其掩埋沉睡，那又是我們構築一部系統的藝術史框架不可缺少的樑柱材料的話，我們就必須去發掘它，讓它充實我們的藝術史。西方繪畫東漸中國，是一個持續了幾百年的重大藝術史研究課題，從傳教士舶入到中國留學海外美術學子歸來傳播，中間出現數百年斷裂，這正是清代南方通商口岸西洋畫蓬勃發展的重要階段，但我們的藝術史卻對此段重要歷史的研究幾乎是一片空白，一些地方性的藝術史研究也祇是抓了些兒一鱗半爪的普通資料。在這裡，我敢說，就筆者所發現的清代南方通商口岸中國畫家所作的西洋畫，不論是數量還是質量，均比傳教士畫家之作品要多要好而顯然更具歷史和藝術的價值。

就清代廣州西洋畫藝術市場的建立而言，史貝霖是一名功臣性的重要畫家。前面引述美國航海家米雷斯的航行記中對他的推崇備至可見一斑。史貝霖擅長造化——以出色的人物肖像寫生見稱，筆者在此節一開始便陳述了英文文獻中記載史貝霖肖像畫市場之好，我們可以先從克羅斯曼先生發現的一位美國私人收藏家所藏的一幅名叫瑞爾夫·哈斯坦（Ralph Haskins，美國馬塞諸塞州人）的肖像畫及哈斯坦本人同年所作日記講起。哈斯坦的肖像畫作於1803年⁽¹⁰³⁾，他在同年日記中寫道：

覓得空閑之時，我去找史貝霖，請他替我畫肖像，坐了兩個小時就畫好了。他每幅肖像畫收費十美元，生意十分興隆。我驚奇地發現，他是多麼擅長此門肖像畫藝術！⁽¹⁰⁴⁾



這則日記不僅把史貝霖的藝術造詣及寫生造化的對象說得一清二楚，同時也證明了清代廣州西洋畫藝術市場和藝術贊助人主要是來華的外國商人和航海家、旅行家，是他們將中國西洋畫家寫生“造化”之作攜回西方。此外，這則日記和肖像作品也顯示了史貝霖肖像藝術的作品編年，已從1774年開始跨越到了19世紀，他是一位跨世紀的肖像畫家。

在布面上作油畫肖像標誌史貝霖肖像畫藝術風格的形成和成熟。最早的一件此類作品描繪一位身份不明的英國人，畫在一個橢圓形畫框內，畫的背面標籤保存完好清晰，上面題寫道：“廣州史貝霖之作，1786年12月1日。”⁽¹⁰⁵⁾類似的一件作品是英國馬丁·格里高里畫廊收藏的〈約翰·懷特船長肖像〉(Portrait of Captain John Watts)⁽¹⁰⁶⁾，也是畫在橢圓形的畫框內。當時外國來華的船長、商人或官員，都喜歡請史貝霖



佚名英國人仕（布面油畫，1786年12月1日）
（中國）史貝霖作 （美國）理查德·米爾亨德藏

畫像，這一點在莫瑞斯的《1788-1789年從中國到美國西北海岸航行記》中可以尋見。他敘述了一位來自夏威夷群島的王子（the prince）在廣州時產生了畫肖像留念的興致，於是便請史貝霖為其畫肖像。王子對肖像畫很滿意，他認為“差不多沒有甚麼文

字能來形容他的富有，他期望的是非常高興地得到了一幅史貝霖為他畫的肖像……畫家的確栩栩如生地描繪出了他的精神風貌”⁽¹⁰⁷⁾，史貝霖畫的這位王子肖像已下落不明，祇有該畫的銅版畫複製品現存美國麻省皮博迪博物館，莫瑞斯的《航行記》一書中也有此幅銅版畫插圖。⁽¹⁰⁸⁾

按上述幾位西方來華航海家的文獻評述，史貝霖是一位很有聲望的擅長肖像畫的藝術家。就藝術市場而言，聲譽意味狹市場，而市場又會推動藝術的發展。這當中包括三方面有利因素：其一，是藝術贊助人會慕名而來，愈來愈多，如哈斯堪的日記所言，“生意十分興隆”；其二，會影響一批新人成長起來，從事這門藝術，並同時影響同行提高專業技能，贏得市場。比如同時期的畫家還有蒲呱（Pu Qua），他就為化妝盒（dressing box）作過玻璃畫⁽¹⁰⁹⁾，據格林船長（Captain Green）的文獻記載，他所繪的成組

的街景作品曾在18世紀末葉的倫敦被雕成蝕刻版畫（aquatint）發表。⁽¹¹⁰⁾美國“中國皇后號”的格林船長1786年的文獻還提到他畫過該船的玻璃畫；文獻還涉及錢呱（Cinqua）畫過玻璃組畫。⁽¹¹¹⁾此外，一位名叫齊呱（Chitqua）的人除做小型彩色泥

- ◀（左上）約翰·懷特船長像（布面油畫）（中國）史貝霖作（英國）馬丁·格里高里畫廊藏
（右上）惠特蘭船長像（布面油畫，約1800年）（中國）史貝霖作（美國）理查德·惠特蘭藏
（左下）惠特蘭夫人像（布面油畫，約1800年）（中國）史貝霖作（美國）理查德·惠特蘭藏
（右下）瑞爾夫·哈斯堪肖像（布面油畫，1803年）（中國）史貝霖作（美國）邁克爾·切斯藏



行商義盛像（布面油畫・十九世紀初）（中國）史貝霖作（美國）皮博迪博物館藏



行商潘啟呱肖像（布面油畫・約一八〇〇年代）
（中國）史貝霖作

塑外，也兼繪製布面油畫肖像，他曾於1769-1771年間遊歷過倫敦，據說還見過英國國王及王后。⁽¹¹²⁾其三，進一步促進西方繪畫東漸中國。例如美國費城“聯盟號”（the Alliance）船長喬治·哈里森（Captain George Harrison）1788年帶回美國的一幅橢圓形玻璃畫，畫上的標籤說明此畫是從史貝霖那兒買來的，這幅畫是根據英國畫家描繪英國樸茨茅斯港（Plymouth）水手的版畫複製品繪製而成，史貝霖機靈地把水手的帽沿改寫成“大西洋號”賣給他的美國顧客⁽¹¹³⁾，就是一個很有趣的西方繪畫東漸的故事。又如美國賽倫市惠特蘭船長（Captain Wheatland）到廣州時為他妻子訂製畫像，也是由史貝霖按其提供的象牙袖珍畫像放大繪製出來，並非寫生，因為船長的夫人壓根兒沒到過中國。⁽¹¹⁴⁾這些事實反過來又證明了威廉·希基1768年回憶錄述及“許多優秀的畫家在繪製玻璃畫”史料的真確可靠性，祇不過後來冒尖的備受西方來華顧主青睞的中國西洋畫家——主要是肖像人物畫方面的代表性畫家是史貝霖，況且他留傳下來的作品也多，如1790年作的〈本傑明·史密斯船長〉肖像（*Captain Benjamin Smith*），1800年左右繪製的中國絲綢商人〈義盛像〉（*The Silk Merchant Eshing*）等一大批中外人物肖像，皆說明清代廣州西畫藝術市場在像史貝霖、錢呱、蒲呱、齊呱等一些有成就的畫家們的努力開拓下，有聲有色地建立起來了。肖像畫19世紀20年代在廣州盛起正是依托這些前輩開創的基業和影響而演繹出西方繪畫東漸中國新的發展歷程。可見，藝術市場的凝聚力之重要是不言而喻的。在這裡，我們可以發現，西方來客既是西方繪畫攜入中國的傳播者，又是中國西畫外銷的傳播者中西繪畫的交流由此產生循環式的往復互動，主要表現在藝術媒介之間的轉換，傳播主體起於中西繪畫雙向交流的作用。

史貝霖現存作品之多足令人驚詫的。因為就其可靠性的基準作品編年發展的特徵來看，大體上是以前18世紀90年代左右分為兩個階段。他早期的肖像畫與其作玻璃肖像畫有關，畫面用筆比較拘謹，筆觸磨得很平，臉部結構塊面效果不明顯，衣飾及背

景基本上是一作色彩深淺的退量變化，裝飾味很濃，色彩之間缺乏環境色調的統一和諧，畫面比較刻板；大約從1786年起，由於在布面上作畫和技藝的提高，衣飾中開始有微妙的色彩變化，整個畫面色調也變得柔和統一起來，人物面部結構感和明暗對比也表現出來了，背景也有深淺變化，主要是肖像背光面的背景，有淺色光暈，以使臉部與背景拉開空間。這時的肖像風格，已呈現新古典主義的特徵，注意到了人物氣質的表現，如頭部稍向上仰，以表現人物自信的精神氣質，頭部與身軀，絕大多數情況下是向左（按肖像畫主人公的方向）偏側，眉宇向上舒展，雙眼迴迴有神，且左眼明顯低於右眼，不在一水平線上。嘴角微抿，略帶欣悅笑意。這些神態特徵的表現，一直持續到他晚年的19世紀伊始，但表現技巧上已有長足的進步。如哈斯堪的肖像畫，在他的日記發現之前人們還以為那是18世紀晚期美國畫家的作品，可見史貝霖的肖像畫水平已經脫卻東方人以線畫法來塑造人物肖像的痕跡和玻璃畫家習慣把色彩磨得細膩、畫面平板、人物結構不明顯不準確的欠缺，達到了可與西方畫家之作媲美而難分難辨的境地。哈斯堪肖像，人物面部神態、五官及面部結構塊面相當準確，色調變化微妙，衣飾處理也以簡扼筆觸整片描繪，重點之處如內衣作微妙的表現，背景以快捷的筆法塗抹，整個畫面極盡精微之能事，又能放筆揮灑。總的來說，他後期的肖像在明暗對比的處理上並不強烈，但注意了臉部解剖結構的表現，背景多以灰褐色或藍灰色來表現，人像背光部後面的背景有比臉部暗面淺淡的一塊光暈。除哈斯堪的肖像外，非常接近於上述有署名編年的這些基準作品的其他肖像畫，如1804年繪的美國麻省人〈威廉·斯托里〉肖像畫（*William Story*）⁽¹¹⁵⁾、〈行商潘啟呱〉肖像（*The Hong merchant Puan Kee Qua*）⁽¹¹⁶⁾、〈中國商人〉肖像（*A Chinese Merchant*）⁽¹¹⁷⁾和〈手持鼻煙壺的廣州行商〉肖像（*Portrait of a Hong Merchant of Canton, Holding a Sunff-bottle*）⁽¹¹⁸⁾等等，無論從畫面構圖、色調處理、畫風特徵和作畫時間來看，都被指為史貝霖的作品。還有其他許

多類似的作品，如兩幅〈英國東印度公司職員〉肖像（*Member of the British East India Company*）⁽¹¹⁹⁾，〈佚名氏中國行商〉肖像（*Unidentified Chinese Hong Merchant*）等等，均甄鑒為史貝霖之作。史貝霖這種肖像畫風，一直延續至19世紀20-30年代，故被稱之為“史貝霖畫風”。

【註】

- (1) 筆者曾為作這一課題與中國學術界許多研究過清代中西文化藝術交流的學者通信，尋求幫助與指教，有的予以鼓勵幫助，有的認為文獻資料匱乏，蕩然無存，很難做此課題研究。筆者謹此對學者們的幫助指教表示衷心感謝！
- (2) 印光任、張汝霖《澳門紀略》卷下〈澳蕃篇〉，頁50，嘉慶五年刊印（1800）。
- (3) 該著於1761年在丹麥哥本哈根出版。
- (4) 原文如下：When I was in Port Louis in 1745 I saw a Chinese mirror which had been sent the marquis be Roturier, whereon was seen a Chinese lady at her toilet; above her in one corner a parrot on its perch, and behind it a monkey. Overcome by the beauty of the mirror and the skill of the workmanship, I tread eagerly to discover by what means I could imitate it. When, after much careful thought, I believed I had solved the problem, I scoured the help of Monsieur Desnoyers, manager of the magazine at the citadel of Port Louis, who was a very skilful painter. Together we worked out my idea and had the happiness to achieve a result which seemed to both of us highly satisfactory.
- (5) 見該著頁76。
- (6) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁223，彩圖77。
- (7) 參見瑪格麗特·喬丹《18世紀的中國外銷藝術》，頁105和克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁221。
- (8) 利奇溫《18世紀中國與歐洲文化的接觸》，頁42。
- (9) 見李明《中國現勢》第一卷，頁225，1699年出版。
- (10) 引自洪再新〈傳統與歸屬——18世紀歐洲與中國美術交流促要〉，載《新美術》1987年第4期。頁29。
- (11) 參見朱伯雄主編《世界美術史》第七卷，頁405和赫德遜《歐洲與中國》，頁258。
- (12)(13)(14)(15) 見《18世紀的中國外銷藝術》，頁33；頁105；頁36。
- (16) 引自利奇溫《18世紀中國與歐洲文化的接觸》，頁43，商務印書館（北京）1962年出版。
- (17) 該圖載臺灣《藝術家》1996年第9期，頁371。
- (18) 是圖載 Jarry, Madeleine, *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art, 17th and 18th Centuries*, New York, 1981, p.71.
- (19) 科克連〈18世紀法國的華風〉載《美術畫報》，頁98。
- (20) 見陳英德〈法朗沙瓦·布歇〉載臺灣《藝術家》1996年第9期，頁378。
- (21) 見忻劍飛《世界的中國觀》，頁93。學林出版社，1996。
- (22) 該圖載 *Arts of Asia*, 1990年第3-4期雙月刊。
- (23)(24)(25)(26) 見瑪格麗特·喬丹《18世紀的中國外銷藝術》，頁103，圖60；頁100和頁103；頁101。
- (27) 見 *Reverse Paintings on Glass: The Ryser Collection*, p.107.
- (28) 見《中國文物世界》第90期，頁91，圖十二、十三。
- (29) 見《18世紀的中國外銷藝術》頁102，圖57、58。
- (30) 陳英德〈法朗沙瓦·布歇〉載《藝術家》1996年第9期，頁372。
- (31) 詳見本文第二章第二節。
- (32) 本文第二章一、二兩節已述。
- (33) 見楊伯達《清代院畫》頁138。紫禁城出版1993年出版。
- (34) 見《18世紀的中國外銷藝術》頁100，圖53。
- (35) 見彼德·奧斯伯克《中國及東印度航旅》第一冊，頁242-243，1771年福斯特英譯本。
- (36) 見康納《中國貿易1600-1860》，頁5。
- (37) 見利奇溫《18世紀歐洲與中國文化的接觸》，頁57。
- (38) 見《珠江風貌——澳門、廣州及香港》，香港市政局1997年出版，頁80。
- (39) 見陳英德〈法朗沙瓦·布歇〉，載《新美術》1987年第3期，頁51。
- (40)(41)(42) 參見張莫宇〈銅版畫簡史〉，載《新美術》1987年第3期，頁51。
- (43) 該圖載克格雷·克盧拿思《中國外銷水彩畫》，頁38。
- (44)(45) 見瑪格麗特·喬丹《18世紀中國的外銷藝術》，頁34；頁108，圖67。
- (46) 原文如下：“Falqua painter in oils water colours and on glass. China Street, Canton.” 引自《18世紀中國的外銷藝術》，頁36，英文版。
- (47) 引文同(44)頁35，英文版。
- (48) 見赫德遜《歐洲與中國》，頁266。
- (49) 參見萬青力〈並非衰落的百年——19世紀中國繪畫史〉之第二章“18世紀中國畫壇一瞥”，載《雄獅美術》1992年第5期，頁104。
- (50) 清政府之所以限定廣州一口通商，出於三種考慮：一是海防的需要，廣州珠江口岸虎門、黃浦，有官兵拱守，二是防止外國人進入中國內地別滋事端，一口貿易容易控制，三是“此與粵民生計，並、韶關等，均有裨益”（王先謙《東華續錄》）。詳見黃時鑒《中西關係史對照年表》，頁439。
- (51) 梁廷枏《粵海關志》，卷二十四，頁34。
- (52) 見《威廉·希基回憶錄》卷一，頁200。*Memoirs of William Hickey* (1769-1775). Vol. I, p.200.
- (53) 佩雷菲特《停滯的帝國——兩個世界的撞擊》，頁3。三聯書店1993年出版。
- (54) 見該書第三卷，頁385。
- (55) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁214。
- (56) 參見瑪格麗特·喬丹《18世紀的中國外銷藝術》頁108，圖68。

- (57) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁209，圖108、109。
- (58)(59) 同上，頁212，圖115和頁211圖111。
- (60) 同(56)，頁106，圖65。
- (61) 同(57)，頁207，圖107。
- (62)(63) 參見康納博士著《西方透視中國風貌(1770-1870)》，頁46。
- (64) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》頁215。
- (65) 同(62)，頁46。原文如下：Reverse glass portraits of Washington after Stuart were also painted in America and in Europe, but generally at a later date and with less finess than the Chinese versions.
- (66)(67) 分見 Reverse Painting on Glass (玻璃背畫)，頁114、頁112。
- (68) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁216，圖116。
- (69) 同上，頁213。
- (70)(71) 見史密斯著《中國皇后號》，頁263-264和頁275。費城海事博物館1984年出版。英文版。
- (72) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁206。
- (73) 參見李定一《中美早期外交史》第17期，北京大學出版社1997年出版。
- (74) 此圖載瑪格麗特·喬丹《18世紀的中國外銷藝術》，頁107，圖66。
- (75) 見Jarry, Madeleine, Chinoiserie : *Chinese influence on European decorative art, 17th and 18th Centuries*, p.14.
- (76) 佩雷菲特《停滯的帝國——兩個世界的撞擊》，頁2。
- (77) 引自利奇溫《18世紀中國與歐洲文化的接觸》，頁80。
- (78) 此圖載臺灣《故宮文物月刊》第十五卷第二期，頁78。
- (79) 同(75)，頁63。
- (80) 同(76)之圖五、圖七。
- (81)(82) 同(77)，頁79；頁56。
- (83) 見 Jarry, Madeleine, Chinoiserie : *Chinese influence on European decorative art, 17th and 18th centuries*, 頁23。
- (84) 格里姆《通訊文札》，1766年9月14日。轉引自《18世紀中國與歐洲文化的接觸》，頁86。
- (85) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁172-173，彩圖57(下)和彩圖58。
- (86) 此作現藏香港藝術館，載《晚清中國外銷畫》，頁2，彩圖2。香港市政局1982年出版。
- (87) 此畫現藏英國馬丁·格里高里畫廊，圖載《中國貿易的裝飾藝術》，頁165。
- (88) 赫德遜《歐洲與中國》，頁250。
- (89) 見《玻璃背畫》，頁108，圖70。
- (90) 參見陳英德〈法朗沙瓦·布歇〉載《藝術家》1996年第9期，頁366。
- (91)(92)(93)(94) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁209；頁368。；頁374。；頁379。
- (95) 此作載《玻璃背畫》，頁109。
- (96) 岬風文史提及以“服飾看來，畫的是光緒年間(1875-1908)的婦女。”因此，比我所發現的這幅玻璃油畫(1770年代左右)晚了一個世紀。
- (97) 原文如下：“Drawn October the at Canton in China / Spillem / In the year of 1774”。
- (98) 見康納(Patrick Connor)《中國貿易1600-1860》，頁50。
- (99) 見《世界美術史》卷七卷，頁364。山東美術出版社1990年出版。
- (100) 見該著第23卷。書名英文原文為：*Voyages in the Years 1788 and 1789 from China to the North West Coast of America*。
- (101) 原文：“The celebrated artist of China, and perhaps the only one in his line throughout that extensive empire”。
- (102) 參見康納《中國貿易1600-1860》頁54和見萬青力〈並非衰落的百年〉之第二章，載《雄獅美術》1992年第12期，頁123。
- (103) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁43，彩圖9。
- (104) 原文如下：“While nothing else could be done, I went to Spoilum and sat for two hours for to have my portrait taken. He was \$10 each and does a great deal of business in that line. I was surprised to see how expert he was in doing it.”
- (105)(106) 見康納《中國貿易1600-1860》，頁51。原文如下：“spoilum / Pinxt / Canton / Decr. Ist 1786”。此件畫像由美國波士頓私人收藏。圖載克羅斯曼著作，頁38，彩圖5；頁51-52。
- (107) 見莫瑞斯該著，頁33。原文如下：“But of all the various articles which formed his present wealth, his fancy was most delighted with a portrait of himself painted by Spoilum The painter had indeed most faithfully represent the lineaments of his countenance”。
- (108)(109) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁37，圖8；頁38。
- (110) 見梅森(Mason)《中國服飾》(*The costumes of China*)，英國倫敦威廉·布不默1800年出版。
- (111) 見史密斯(Smith)《中國皇后號》，頁265-264。費城海事博物館1984年出版。
- (112) 見康納《中國貿易1600-1860》，頁57。
- (113)(114)(115)(116) 參見克羅斯曼《中國貿易的裝飾藝術》，頁206；頁51；頁46，彩圖11；頁22，彩圖1。
- (117) 圖載香港匯豐銀行《錢納利與中國沿海繪畫》，彩圖25。
- (118) 見《西方透視中國風貌1770-1870》，頁43，圖43。
- (119) 同(115)頁45，圖10和頁48，圖11。

【本文係筆者的博士論文之一部份。在本文的寫作過程中，得到導師南京藝術學院林樹中教授的悉心教誨，特此遙致感戴之情！謹此並向香港藝術館何金泉教授、助理館長楊麗中小姐為我提供赴港考察及資料之幫助，表示至深謝意！】