

論澳門與明清西方油畫傳入中國

胡光華 *

本文分三部分論述澳門與西方油畫傳入中國的關係：一、明代居留澳門的歐洲傳教士的功績在於開拓了西方油畫東漸中國的“文化傳教”之路，並在澳門建立了最早的油畫傳播基地，造就了中國最早的油畫家。二、由於清代中國帝皇對傳教士油畫家的御用，西方畫家通過澳門雲集中國朝廷，北京遂成為中國油畫的重鎮。三、伴隨清代中西經濟文化交流和西方畫家喬治·錢納利定居澳門，澳門再次成為西方油畫東漸中國的門戶和中國油畫家成長的搖籃。

中國現在所謂的油畫是通過澳門傳入的歐洲繪畫。著名油畫家艾中信先生說：“中國是油畫大國。”此話恰如其份。在油畫藝術成為中國現代美術的一大品類取得與中國民族繪畫分庭抗禮的今天，追蹤和研究澳門在西方油畫傳入中國的作用及其歷程，既是澳門繪畫史也是中國美術史不可回避和必需解決的一個重大學術課題。

近二十年來有關油畫傳入中國的著述不少，可有關研究的成果未盡令人滿意，甚且舛謬屢見。例如，上海人民美術出版社1995年出版的《上海油畫史》，著作者借徐悲鴻在一篇小文章中的一孔之見“上海的土山灣畫館——中國油畫的搖籃之地”說⁽¹⁾，竟信口開河道：“在利瑪竇時代，中國的教徒祇能看到其彩色印刷品，而非原作。”⁽²⁾從而否定澳門是中國油畫的搖籃和西方油畫東漸中國的門戶，顯然作者連常見的《利瑪竇全集》、《利瑪竇中國割記》等歷史文獻和現存澳門、香港與歐美等地的明清油畫皆一無所知。又如廣西美術出版社1996年出版的《中國油畫百年圖史（1840-1949）》，作者把英國攝影家約翰·湯姆森（John Thomson）1862-1872年間遊歷中國時所拍攝的佚名中國油畫家繪製油畫情景的照片張冠李戴定名為“畫室中的關喬昌”，竟然自以為是地把圖片攝製時間定為“約1818年”，比實際推前了半個多世紀，可知著作者連攝



中國油畫家在繪製油畫
英國攝影家約翰·湯姆森（John Thomson）
攝於1862-1872年遊歷中國期間

* 胡光華，上海大學藝術研究院教授、美術學博士、美術學碩士研究生導師。本文為作者獲澳門特別行政區文化局第11屆（2003-2004年度）學術研究獎學金所作課題論文之一。

影術發明時間是1839年、第一架外國照相機傳入中國是1846年這些歷史常識一無所知。

從上述的分析中可以看到，人們在嘗試探討西方油畫傳入中國這一課題涉及的歷史問題與疑難之多是可想而知的。拙以為，西方油畫是隨着東西方地理隔閡的打破與中西經濟文化的交流而傳入中國的。大致而言，明代西方油畫通過澳門傳入中國的初期，油畫創作帶有濃厚的宗教色彩，而是18-19世紀傳入中國的油畫則趨向多元發展，帶有鮮明的政治經濟特色。

澳門的傳教士與明代西方油畫傳入中國

15世紀末西方探險家漂洋跨海，希望通過海路尋找遠東和它神話式的財富，導致東西方海上航線的開通和世界地理的大發現。從此，東西方文化藝術的交流通過這些航線日益密切起來。西方一些具有與探險家同樣的冒險精神的耶穌會傳教士亦積極投身遠征東方的擴張活動，他們在傳教的過程中有

意無意地把西方的科學文化傳入中國。西方油畫就是隨着傳教士的文化傳教活動而傳入中國的。

對於西方油畫在中國傳播具有建功立業意義的傳教士有羅明堅、利瑪竇和喬瓦尼。羅明堅的貢獻是將西方油畫攜入中國內地，利瑪竇的歷史意義是開闢了油畫傳入中國的有效途徑，喬瓦尼雖未進入中國內地，但喬瓦尼在澳門的油畫創作活動及其在澳門培養的油畫弟子，以及他的弟子們深入中國內地的藝術活動，對明代油畫的發展所產生的深遠影響卻是難以估量的。

現有確鑿的文獻記載表明，油畫傳入中國發生在明代萬曆年間。率先把油畫帶進中國的是意大利耶穌會傳教士羅明堅。他於1579年（明萬曆七年）奉命來華，到廣東設立教堂。當他經澳門轉入廣東肇慶時，當地總督檢查羅明堅所攜的物品中“發現了一些筆致精細的彩繪聖像畫”⁽³⁾。我們知道，“筆致精細”正是歐洲文藝復興時期油畫所具有的藝術表現特徵。因此，這些“彩繪聖像畫”應是最早傳入中國的西方宗教油畫。1583年9月，羅明堅還在肇慶東關建立的聖母無原罪小教堂（漢名“僊花寺”）中懸掛聖母像，供進教民眾參拜。利瑪竇、金尼閣記敘當時教民參拜的情形說：“人人都向聖壇上圖畫中的聖母敬禮，習慣地彎腰下跪，在地上叩頭。……他們始終對這幅畫的精美稱羨不止：那色彩，那極為自然的輪廓，那栩栩如生的人物姿態。”⁽⁴⁾羅明堅此舉實開西方油畫原作傳入中國之先河。

繼羅明堅之後，對推進油畫在中國擴大傳播和轉承影響起關鍵性作用的人物是意大利傳教士利瑪竇。他倚仗自己精深的天文學、地理學、數學知識和成熟的儒學修養，發明自上而下的“文化傳教”形式，在傳播西方科學技術的同時，巧妙地將西方天主教油畫及其銅版畫複製品贈送及進呈中國的上層官僚和帝皇，在當時引發了一連串西方油畫轉承影響效應。比如，他送給南昌建安王一幅聖洛蘭佐油畫肖像⁽⁵⁾，王爺立即派人配上象牙烏木鏡框；利瑪竇送王爺一幅精美的聖母油畫像，王爺命人在幾天內摹出“兩幅畫得惟妙惟肖”的畫作，“拿到印度的話，會被人認為是在葡萄牙畫的”⁽⁶⁾。他上貢自鳴鐘給明神宗時，連同油畫原作“天主像一幅，天主母像二幅”⁽⁷⁾一



利瑪竇像（銅版畫） 佚名作



信而步海 疑而即沉（木板畫）

利瑪竇提供、程大約編《程氏墨苑》第六卷所刊天主教插圖之一



二徒聞實 即舍空虛（木板畫）

利瑪竇提供、程大約編《程氏墨苑》第六卷所刊天主教插圖之二

並進呈。這些貢品勾起了中國皇帝的興趣，他很想像歐洲王公貴族們的服飾穿戴，利瑪竇又把一幅繪有盛裝的歐洲王公顯貴及繪有耶穌天使和教皇的宗教銅版畫，附上簡單的文字說明，進獻給萬曆皇帝。其實這些幫助理解畫面內容涵義的解說詞，隱藏着利瑪竇想藉以觸發中國皇帝對天主教興趣的企圖，而結果是“由於細節十分精美”，引起中國皇帝對西方繪畫的興趣，詔令宮廷畫師在利瑪竇的指導下使用色彩放大複製了這幅畫。⁽⁸⁾ 至於是用甚麼色彩複製，是油畫色彩還是別的色彩，現已無從考證，但利瑪竇創造的“文化傳教”方法，借助西方科技和油畫這些文化媒體，確實達到了觸發中國皇帝對西方文化的好奇，誘發了明代萬曆皇帝對西方繪畫予以藝術贊助，進而導致西方油畫藝術在中國的轉承影響和天主教教義在中國的擴大傳播。1605年，程大約持南京總督的介紹信從安徽來到北京拜會利瑪

竇，徵求天主教銅版畫，利瑪竇提供了四幅。程大約把它們刊印在《程氏墨苑》第六卷之中。可想而知，假如利瑪竇沒有進獻西方宗教油畫給中國皇帝，就不可能引起中國皇帝對西方繪畫的興趣和贊助，更不可能產生這種上行下效形式的商業出版；而中國藝術傳媒對天主教藝術傳媒的接受容納，並予以刊行傳播，無疑對天主教在中國內地扎根起着深遠的影響，誠如陳援庵先生在1927年景印本墨苑卷末所附跋文中所評述：“墨苑分天地人物儒釋道合為一集，而以天主教殿其後也。時利瑪竇至京師不過五六年，其得社會之信仰可想也。”

利瑪竇發明的這種“文化傳教”策略，於有意無意之中對擴大天主教在中國的傳播和西方油畫在中國的轉承影響起一箭雙雕作用，難怪晚明來華的傳教士金尼閣、畢方濟等人“皆言及用西洋畫及西洋雕版畫以為在中國傳教之輔助而收大效之事。”傳教士們言及的“西洋畫”就是油畫；而“雕版畫”即

銅版畫，它以複製西方油畫見長。明代西洋畫在中國的轉承影響，主要是通過油畫的銅版畫複製品。萬曆年間顧起元在《客座贅語》卷六“利瑪竇”條中說，利氏攜來的天主教繪畫，“畫以銅版為幀，而塗五彩於上，其貌如生”。顧氏所述的天主教彩色銅版畫，當為油畫複製品，它與利氏進獻給明神宗的繪有歐洲王公貴族和耶穌天使教皇的銅版畫同出一轍。至於西方宗教油畫的傳播與擴大影響，我們不妨列舉喬瓦尼的學生倪雅谷 1604 年在北京為天主教堂繪製的油畫〈聖路加聖母抱小耶穌像〉，耶誕節時陳列在教堂供教徒朝拜時，“見到此畫的教徒們都歡欣異常”，更何況 1605 年，倪雅谷繪製的聖像畫“曾風靡當地的群眾”。為擴大西洋畫傳播，意大利傳教士畢方濟於 1629 年著成《畫答》一書，從學理上介紹西方繪畫。

除利瑪竇外，耶穌會士、油畫家喬瓦尼的美術教育活動對油畫在中國的擴大傳播也起着十分重要的作用。喬瓦尼 1560 年生於意大利諾那，17 歲加入耶穌會。1582 年 8 月 7 日，他和利瑪竇、巴範濟等八名傳教士到達中國澳門，開始在澳門學習中文並傳授油畫。1583 年，他應賈方濟之邀，為澳門大三巴教堂繪製油畫〈救世者〉。現有文獻資料表明，這是西方傳教士在中國繪製的第一幅油畫。此後不久，喬瓦尼被派赴日本從事宗教繪畫教育，先後在長崎、有馬開設繪畫學校，傳播西方油畫。由於那時日本天主教區屬天主教澳門教省管轄，喬瓦尼在日本培養的學生中有中日兩國畫家。倪雅谷即其中佼佼者，他早在 1601 年應利瑪竇、范禮安之召到澳門，忙於為中國教區作畫。1614 年，日本德川家康下令禁教，喬瓦尼帶着他的學生返回澳門，以聖保祿修院為基地，教授西方油畫。當然，這是中國歷史上第一所傳授西方繪畫的美術學校，意義非同凡響，現存澳門的不少明末天主教油畫，多出自喬瓦尼及其弟子們之手。歷史事實證明，明代西方油畫在中國的傳播發展，正因為有了這種傳播基地的建立和人材培養的基礎，加上利瑪竇開拓的“文化傳教”之路，才有可能持續下去。

倪雅谷是喬瓦尼在日本天草教授西方繪畫時培養的油畫家。他是中日混血兒，或許他的父親是中國人緣故，1601 年當他學有成就時，即被召回中國為傳教服務，忙得不可開交。他先後為澳門的聖保祿修院繪製了〈一萬一千修女殉教〉、〈聖母瑪莉亞

昇天〉。1602 年被召到北京為傳教團工作，繪製了不少宗教油畫，其中〈聖洛加聖母懷抱小耶穌像〉在 1604 年耶誕節供信徒們朝拜時，博得交口稱贊。利瑪竇也非常賞識他的油畫才能，認為在北京的畫家中以他的才藝最顯傑出。1606 年，他被利瑪竇派回去澳門為新建的教堂作畫。1610 年，他又被派遣到南昌為教堂作畫，繪製了油畫〈救世者〉和聖母像。翌年，他又趕到北京為利瑪竇安居的教堂作畫。

像倪雅谷這種“南征北戰”為文化傳教服務，昭示着西方油畫東漸中國的轉承影響及進程的某些特徵，即西方油畫在耶穌會士遠征東方的初期，已經在我國南方珠江口的澳門港埠建立了穩固的傳播基地，造就了中國最早的一批油畫人材和向中國北方滲透的藝術力量，為爾後西方油畫在中國南北政治經濟重鎮的興盛，奠定了深厚的人文基礎和社會影響。祇不過那時由耶穌會畫家一手培養出來的中國早期油畫家，留下芳名者寥若晨星鮮為人知罷了。除倪雅谷是喬瓦尼培養的油畫家外，我們現在僅知道游文輝、石宏基和馮瑪竇是喬瓦尼來到澳門之初創立的繪畫學校培養出來的油畫家。利瑪竇由廣東向北京進發，為何要攜游文輝同行進行文化傳教的“南征北戰”，似乎還是



利瑪竇畫像（油畫） 游文輝作



日本長崎的殉道人（油畫）馮瑪竇作

個謎。然而在利瑪竇逝世之前，游文輝為他作了一幅油畫肖像，倒使我們恍然大悟：原來游文輝是一位諳悉西方宗教藝術且功力堅實的油畫家，他筆下的利瑪竇油畫肖像，遠比後來耶穌會士杜·赫德《中國全志》中的利瑪竇像要出色。不言而喻，游文輝是利瑪竇進行文化傳教的得力助手。1613年，他回到廣東韶關傳教與作畫，1617年轉到杭州繼續藝術傳教，1630年去世於杭州的游文輝與倪雅谷一樣，他們那種“南征北戰”式的藝術傳教活動，對油畫在中國的擴大傳播所起的深遠影響是毋容勿視的。

現存澳門的二十餘件明末天主教油畫和一些天主教壁畫，向世人展示了喬瓦尼在天主教澳門教省從事美術創作與教育活動、培養中日油畫家所取得的顯著成就。儘管這些作品的作者佚名，但它們出自喬瓦尼的弟子手筆則是肯定的，可見那些作品的油畫技術與藝術風格頗見功力。例如，馮瑪竇以1597年日本豐臣秀吉下令處死26名天主教徒的歷史事件為題材而創作的〈日本長崎的殉道人〉，不僅顯示了畫家對西方宗教油畫象徵對比創作方法與表現形式的精通，而且也凸現了畫家對西方油畫多層暈染色彩與明暗光影技巧的熟練。諸如此類技巧成熟的油畫還有澳門聖母玫瑰堂收藏中、日油畫家之作〈聖味基聖像〉、〈十



聖味基聖像（油畫）佚名作



澳門聖母雪地殿小教堂遺存的明末天主教聖經故事人物畫
(壁畫) 佚名作

字架上的聖方濟各》和《聖奧斯丁》以及廣東新會發現的木版油畫《木美人》等等。

種種迹象表明，明代的油畫發展已出現中西繪畫融合的傾向。近年來在澳門發現的《明代武將像》，畫家以

中國繪畫線條勾勒填色技法運用西方油畫材料，嘗試以中西繪畫交融的技巧，既有西方油畫材質美感，又頗具中國畫人物寫意神韻。然而這並非中西繪畫融合的孤例，澳門聖母雪地殿小教堂遺存的明末天主教聖經故事人物畫，也是使用中國畫勾線技法描繪西方宗教壁畫。1637年艾儒略在福州出版的《天主降生出像經解》，用線刻的方法複製西方銅版畫，雖然減弱了明暗對比，卻保留了西洋畫的透視效果。可見中西繪畫表現形式的融合是明末西方繪畫在中國傳播影響的一個顯著標誌。

清代帝皇的御用洋畫家 與西方油畫在中國宮廷的發展傳播

如果說明代傳教士的功績在於開拓了西方油畫東漸中國的“文化傳教”之路，並在中國南方港埠澳門建立了最早的油畫傳播基地，造就了中國最早的油畫家，獲得了中國皇帝與中國民間對西



聖若翰先天主而孕（木板畫）

艾儒略編《天主降生出像經解》插圖之二



遵古禮命名（木板畫）

艾儒略編《天主降生出像經解》插圖之六

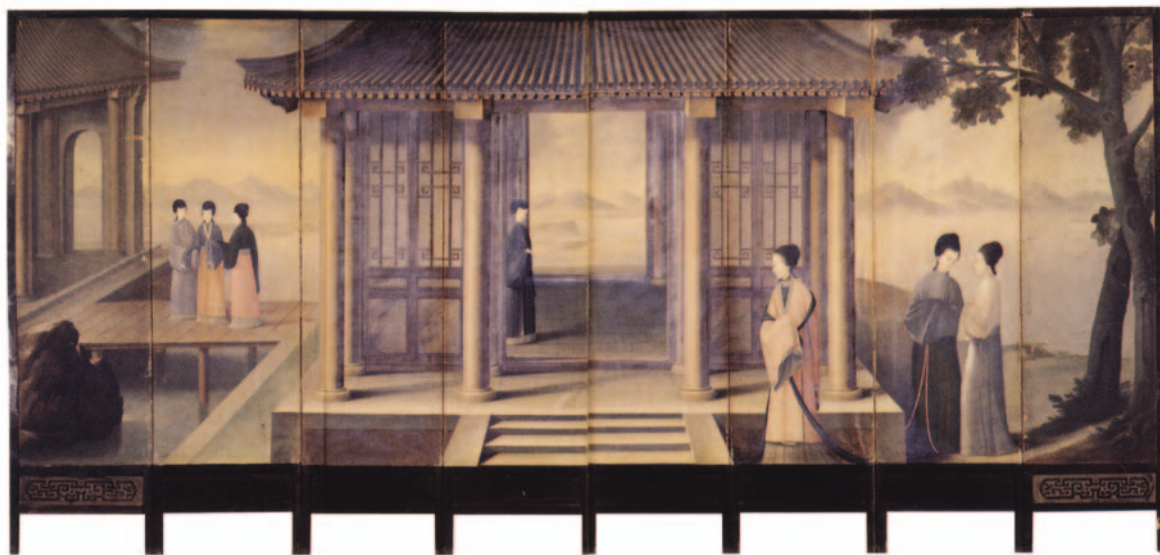
畫的藝術贊助移植傳播的話，那麼到了清代，隨着中國皇帝對傳教士油畫家的御用，西方畫家開始雲集中國朝廷，北京遂成為中國油畫的重鎮，形成清代中國油畫南北雙峙態勢。即北方以傳教士油畫家及其中國弟子們為主體，在中國皇帝的御用下，致力於為帝皇的享樂和文治武功服務；而南方的珠江口岸澳門一方面在不斷地為朝廷輸送傳教士畫家，另一方面又在歷史積澱的基礎上，伴隨着中西經濟文化的對撞交流，廣州等地民間油畫家逐漸增多成熟起來。

中國皇帝的御用對油畫在中國的發展傳播起着藝術贊助的作用。有人說“少數的油畫、水彩畫被傳教士帶到中華大地，祇能被宮廷及士大夫等少數人所見到所欣賞”，此話缺乏依據。譬如，1688年南懷仁神父在北京逝世，出殯的隊伍出現在“北京寬闊的大街中央”時，既有南懷仁神父的油畫肖像和守護天神的油畫，又有〈聖母和其子耶穌像〉的油畫。⁽⁹⁾ 1700年到達北京的耶穌會“最好的藝術家”格拉爾迪尼，為新建的耶穌會大會堂繪製了一些幻想境界的油彩壁畫，“受到中國參觀者的贊歎”。馬國賢剛到澳門時，就作過兩幅油畫作為呈送給中國皇帝的見面禮，廣州總督見後大為欣賞，敦請馬國賢為他臨摹了一幅，並讓馬國賢畫了一幅真人肖像，招徠“很多人來圍觀馬國賢畫畫，以致引起哄鬧”。不論是格拉爾迪尼還是馬國賢，或是後來的傳教士油畫家郎世甯、王



馬國賢像（銅版畫） 佚名作

致誠、蔣友仁、艾啟蒙、潘廷章，無一不是由珠江口岸的澳門登上中國大陸，居留廣州之後，經廣州巡撫奏准才能入京。所以中國皇帝的御用是眾多傳教士油畫家由澳門紛至沓來中土的原因，他們從中國南方到北方的行程及其藝術活動，對油畫在中國的進一步傳播和發展是不可忽視的。



桐蔭仕女圖（油畫） 傳馬國賢的中國學生作

清代帝皇對油畫的藝術贊助，起先主要表現為對透視與裝飾藝術的喜好。譬如，康熙時御用傳教士南懷仁運用西洋透視法作畫三幅，副本掛在暢春苑觀劇處。另一傳教士畫家利類思在北京耶穌會公園展出他的西洋畫作品時，清廷官員出於好奇心去觀看展覽，結果大吃一驚，“他們不能想象在一張普通的紙上竟能畫出亭臺樓閣曲徑小路，如此地逼真，乍看上去以為自己的眼睛受騙了”⁽¹⁰⁾。因此，康熙皇帝受這種新藝術的誘惑，要求耶穌會給他“派一名透視學專家，連同琺瑯術——另一種他所熱衷的外來技術的技師一起來”。馬國賢就是何納篤教士聽說中國皇帝“要找一些精通科技和繪畫的人材”後，被耶穌會選中派赴中國，經兩廣總督“將馬國賢所畫的山水、人物畫及臨摹理學名臣陳獻章遺像進呈康熙御覽”，欽准進京御用。儘管馬國賢在宮中不能按自己的意願去繪製油畫，但他“這種描繪中國式的風景畫”，康熙皇帝“倒是挺喜歡這些畫的”；原因當然是這些描繪中國山水與房屋的油畫有透視變化。現存北京故宮博物院的油畫〈桐蔭仕女圖〉屏風，便是一件供宮廷裝飾用的作品，傳為馬國賢的中國學生所繪；畫面以一點透視推開一個近大遠小的縱深建築風景，加上強烈的明暗陰影表現，給人以真實可感的視覺感受；至於其御用性質，從這幅油畫屏風另一面有康熙皇帝御筆臨寫董其昌的〈洛神賦〉書法一篇，即可以了然中國皇帝對有透視變化的“中國式的風景畫”的喜愛程度。

乾隆時期，西方油畫備受青睞，被廣泛地作為宮廷裝飾藝術，不少應召入宮御用的傳教士油畫家承旨作畫。諸如乾隆元年正月，太監毛團傳旨：“重華宮插屏背後，着郎世寧畫油畫一張。”同年九月，郎世寧又為“後殿明間鐘架玻璃門上畫油畫。”乾隆二年，圓明園九洲清宴圍屏“玻璃畫由郎世寧畫”；不久太監毛團等人又傳諭：“着西洋人郎世寧將圓明園各處油畫畫完時，再往壽萱春永去畫”。乾隆六年，郎世寧承旨在清暉閣玻璃集錦圍屏上畫了六十八塊油畫；直至乾隆二十一年奉旨用玻璃片畫油畫，前後達二十一年。北京故宮博物院收藏的油畫〈太師少師圖〉和佚名氏私人收藏的油畫〈犬圖〉上均有“臣郎世寧恭繪”署款，畫風寫實，明暗立體



太師少師圖（油畫）郎世寧作



犬圖（油畫）郎世寧作

感強烈，形象生動準確，應是郎世寧領旨為宮廷裝飾而作。另一名傳教士油畫家王致誠也是如此。乾隆六年，王致誠奉命在造作辦油畫房為建福宮小三卷房床罩玻璃畫油畫；次年，他又承旨畫油畫玻璃斗方八塊。直至乾隆二十二年，王致誠還在為玻璃燈畫油畫。傳教士油畫家潘廷章 1773 年入清宮供奉不久，即奉旨作過油畫掛屏一件。……諸如此類頻繁的油畫創作裝飾活動，假如沒有中國皇帝對傳教士油畫家的御用和對油畫裝飾藝術的喜好，就一個外來畫種而言，是完全不可思議的。也就是說，清代中國皇帝是西方油畫的藝術贊助人，而傳教士油畫家以透視寫實、裝飾才能取悅於中國皇帝，借中國皇帝的權威使西方油畫在中國得到進一步發展傳播。爾後郎世寧所作〈香妃像〉、〈慧賢皇貴妃像〉等一系列油畫肖像更充份地說明了這一切。



香妃像（油畫） 郎世寧作

油畫在中國宮廷得到進一步發展傳播的顯著標誌，是在西方傳教士畫家的影響和培訓下，出現了成批的中國油畫學子。前面所述〈桐蔭仕女圖〉油畫傳為馬國賢的中國弟子之作，可算作最早的一批，儘管作品無畫家署名。到乾隆時期，跟隨傳教士畫家學習油畫的人陡然增多，如乾隆三年皇諭：“雙鶴齋着郎世寧徒弟王幼學等畫油畫。”同年，王幼學還接過太監胡世傑交來的一張畫稿，照樣繪製了油畫一張。與此同時，一些中國畫家也應旨繪製油畫；如乾隆三年，丁觀鵬為同樂園戲臺上畫油畫煙雲壁子一塊，緊接着又為重華宮戲臺上畫油畫煙雲壁子。另一位中國畫家張為邦也在乾隆四年承旨為韶景軒東北角牌插壁子畫油畫；是年，他還與王致

誠在召祥宮行走，“各自畫油畫幾張”。顯然，宮廷中國畫家丁觀鵬、張為邦之所以能與傳教士畫家一樣領旨為宮苑繪製油畫，與傳教士在中國宮廷中的藝術傳授活動和影響密不可分，就像傳教士畫家郎世寧也能繪製中國畫一樣，祇不過宮中既能繪中國畫又能畫油畫的中國畫家為數不多而已。為了宮廷裝飾的需要，乾隆皇帝於1751年下令“着再將包衣下秀氣些小孩挑六個跟隨郎世寧等學畫油畫”。按這段清檔記載，乾隆十六年的詔令並不是頭一回，否則無“再”可言，故隨傳教士學習油畫的中國人有數批，丁觀鵬、張為邦是其中的一批。除王幼學、丁觀鵬、張為邦外，乾隆時期宮廷隨傳教士學油畫的中國學生還有班達里沙、八十、孫威鳳、王玠、葛曙、永泰、王儒學、于世烈等人。可以說，中國皇帝的藝術贊助促進了油畫在中國的進一步發展傳播，當宮中御用的最後一名傳教士油畫家潘廷章在1812年故去之後，清代宮廷油畫的發展主要是靠傳教士畫家訓導的“包衣”來薪火傳續。

其實，乾隆皇帝並沒有停留在油畫裝飾宮苑的消遣趣味上。這位自命“古稀天子”的乾隆皇帝，當他意識到“至於寫真傳影，則可用油畫，朕備知之”時，很快對油畫藝術實施良苦用心的帶有政治目的的贊助，以炫耀其“文治武功”輝煌業績。乾隆十九年，他傳王致誠進宮，為十一位主持國家大事的親王和重臣畫像，以致那些王臣看到畫布上自己的各種細節逼真的畫像時很興奮，“他們相對而笑，覺得畫得很像”。同年，乾隆還令王致誠畫了許多歸附的蒙古族厄魯特首領油畫肖像，這批畫像後被八國聯軍掠去，現存八幅收藏在德國柏林國立民俗博物館，它們分別是凌策像、巴圖孟克像、達瓦齊像、額爾德尼像、達瓦像、布里特古斯像、剛多爾濟像和根敦像。畫家採取結構畫法，致力表現人像的解剖結構、體面退暈與高光，不畫陰影，確實達到了中西繪畫融合，形神兼備，性情迥出的藝術境界。據文獻記載，他還為乾隆畫過一幅油畫巨像和一幅以御花園為背景拉弓的像，即現存北京故宮博物院院的〈乾隆射箭圖〉，作品表現了滿族統治者重視騎射武備治國的思想。王致誠“運用他所有的藝術技巧”去使畫像逼真，“盡一切努力來附和皇帝的



慧賢皇貴妃像（油畫） 郎世寧作



乾隆射箭圖（油畫） 王致誠作



旗裝老婦像（油畫） 佚名作



婦女肖像（油畫） 佚名作

要求”，贏得了中國皇帝的歡顏，乾隆竟親口對他說：“你也可以在某個部門當官，同時也履行你的神職。”當然，乾隆皇帝對王致誠的重視是對他所擅長的油畫寫真藝術的呵護，以便使之更好地為弘揚其“文治武功”大業服務。

1768年王致誠逝世後，乾隆皇帝又召意大利畫家潘廷章進宮御用。潘氏入宮之際正趕上乾隆平定兩金川戰役勝利，為表彰有功將士，乾隆詔令畫家為這些功臣畫像，懸掛在紫光閣中。現藏德國柏林國立民俗博物館的平定兩金川功臣油畫雅滿塔爾



雅滿塔爾像（油畫） 潘廷章作



阿忠保像（油畫） 潘廷章作



嘉木燄像（油畫） 潘廷章作



男人肖像（油畫） 佚名作



凌策像（油畫） 王致誠作



達瓦齊像（油畫） 王致誠作



剛多爾濟像（油畫） 王致誠作

像、阿忠保像、嘉木燦像、托爾托保像等，即出自潘廷章之手。這批作品，畫法上與王致誠所繪蒙古

厄魯特首領大致相似，雖然筆觸相對粗糙，技法上明顯地不夠成熟，但畢竟是為中國皇帝弘揚“文治武功”業績的“寫真傳影”油畫，有其中西繪畫融合、中西審美趣味互糅的特點。

從宮苑裝飾到彪炳帝皇的文治武功業績，從康熙皇帝“不怎麼喜愛肖像畫”到乾隆皇帝垂愛西方油畫“寫真傳影”，從傳教士油畫家到中國宮廷油畫家的出現，油畫在中國北方重鎮的傳播，得力於中國帝皇的藝術贊助，最突出的是油畫肖像藝術得到了長足的發展；直到清代後期，仍有〈旗裝老婦像〉、〈男人肖像〉、〈婦女肖像〉等佳作問世。

中西經濟文化交流、西方移民畫家與油畫在清代南方通商口岸的傳播發展

正當傳教士油畫家在北京忙於繪製玻璃油畫裝飾宮苑時，中國南方通商口岸澳門和廣州的油畫家也在樂此不疲地繪製玻璃油畫；所不同的是，他們為中西經濟文化交流而勞作。

英國學者瑪格麗特·喬丹在其著作《18世紀的中國外銷藝術》中指出：“在歐洲和東方之間的文化

交流中，眾多中國出口品所受到西方的影響是‘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。”鏡子畫即玻璃畫，玻璃畫最早出現在澳門，嘉慶年間印光任、張汝霖《澳門紀略》中記載道：“其餘技有西洋畫。……有紙畫，有皮畫，有皮扇面畫、玻璃諸器畫。”⁽¹¹⁾可見，中國外銷玻璃油畫始於澳門，爾後影響到廣州。就中西文化交流而言，從在玻璃上臨繪西方銅版畫所迸發出來的創造感覺，是清代南方通商口岸油畫興起的根源。最有說服力的是一幅大約1790年代的中國水彩畫，描繪一位中國玻璃油畫家端坐在畫桌前臨摹一幀歐洲彩色銅版畫，從桌上備用的紙片和擦筆用過的縐狀紙團可以知道他在繪製油畫。瑞士收藏家賴色夫婦收藏的玻璃油畫〈諾曼第海景〉，是一幅根據法國黑白銅版畫繪製而成的彩色玻璃油畫。賴色夫婦收藏的〈搖紡輪的婦女〉、〈維納斯梳妝〉、〈牧羊女〉、〈江湖醫生與鄉村理髮師〉等，均是歐洲銅版畫的油畫複製品。所以，英國旅行家巴洛在1804年出版的《中國遊記》中敘述他在廣州的見聞時說：“傳入廣州的歐洲彩色版畫，被複製得十分逼真。”⁽¹²⁾

雖然臨倣是清代南方通商口岸油畫發展的早期方式，但在此基礎上煥發出來的油畫創作，奠定了油畫在中國南方盛起的基礎。賴色夫婦收藏的中國貴婦肖像，向世人展現了18世紀後期中國油畫家肖像創作造化的本領。而代表這一創作成就的油畫家是史貝霖，他一開始是在玻璃上繪製油畫肖像而嶄露頭角的，現存他的最早一幅玻璃油畫肖像上用英文題簽：“史貝霖於1774年10月畫於中國廣州。”據西方學者研究，此畫描繪的是英國船長托瑪斯·弗瑞。也就是說，中國油畫家已經開始為外國來華的航海家繪製寫生肖像，這標誌着中國油畫藝術及藝術贊助人之間的關係從此建立起來；因為繼此之後現存有他題簽的油畫肖像多達十幾幅，其他畫家署款的油畫肖像也不斷湧現，恰恰說明清代廣州油畫的崛起與中西經濟文化交流的密切聯繫。

在布面上作油畫肖像標誌着史貝霖油畫肖像藝術風格的形成和成熟。他的最早一幅布面油畫描繪一位身份不明的英國軍人，橢圓形畫的背面標籤上清晰地寫着：“廣州史貝霖之作，1786年12月1



維納斯梳妝（油畫） 佚名作

日。”此件作品用比較地道的西方古典油畫肖像罩染法與透明畫法繪製而成，若無畫家標籤，人們很難想象這幅油畫出自中國油畫家史貝霖之手。類似此作的還有〈約翰·懷特船長肖像〉、〈英國東印度公司職員像〉等。就史貝霖現存作品編年發展特徵來看，他的油畫大體上以1786年為界分為兩個階段。早期的油畫與他在玻璃上作畫有關，用筆比較拘謹，筆觸磨得很平，裝飾味很濃。大約從1786年起改在布面作畫，技術得到迅速提高，這時的油畫風格，呈現新古典主義特徵，已注意到人物神情氣質的表現，此種表現風格一直持續到他晚年，並且在表現技巧上顯得十分純熟老練。如他所繪哈斯堪肖像，脫盡東方人習慣線畫法塑造人物的痕跡，達到與西方畫家之作難分難辨的境地。總的說來，史貝霖後期的肖像畫在明暗對比的處理上並不強烈，卻注意了臉部解剖結構的描繪，背景多以褐色或藍灰色來表現，人像背光部位後面的背景有一淺色光暈構成他晚期肖像畫的風格特徵。這種畫風一直延續到1820年代，如他的一些追隨者奎呱作的〈伯



英國軍人像（油畫） 史貝霖作



伯內阿·費奇像（油畫） 史貝霖作

內阿·費奇像》，小東呱作的〈佚名美國人像〉，興呱作的〈海員像〉，林呱作的〈佚名外國男子肖像〉等，表現方法均不出史貝霖左右，帶有史貝霖肖像畫風格烙印，因此這種肖像畫風被稱為“史貝霖畫風”。所以，“史貝霖畫風”代表了清代南方通商口岸架上油畫的早期發展階段。

自從 1825 年英國畫家喬治·錢納利定居澳門以來，澳門再次成為中國油畫家成長的搖籃，中國南方通商口岸的油畫進入了一個新的發展時期。具體表現為：一、錢納利及其中國弟子們在粵、港、澳三地的藝術活動促進了廣東油畫的蓬勃發展，形成廣州、香港、澳門三足鼎峙的油畫藝壇格局；二、不但廣東的油畫肖像畫風出現丕變，而且風景、人物畫風也發生劇變；三、在錢納利畫風的直接熏陶與間接影響下，新一代中國油畫家迅速成長起來，他們在中國南方其他通商口岸的藝術創作活動促進了油畫在清代南方沿海地區的傳播發展。

錢納利的中國高足叫林呱（傳為關喬昌者）。1825 年 9 月，當錢納利踏足澳門時，他的朋友費龍



哈斯堪像（油畫） 史貝霖作

在自家花園裡他構築了畫室，並配備了助手為他收拾清洗畫具，這名助手就是後來叱吒廣東油畫藝壇的名家林呱（關喬昌），林呱本人也聲稱自己是“這位英國畫家的學生”。錢納利視“教學是最高的藝術”所產生的積極成果，是林呱在他的薰陶下成熟起來，林呱於1820年代為錢納利繪製的寫生肖像即是最好的證明。儘管這幅肖像畫得比較拘謹，但由於林呱把握住了人物結構與性情神態、明暗對比關係，作品顯得扎實傳神，具有錢納利肖像畫風範，因而林呱經過十幾年的磨礪能青出於藍。1852年錢納利去世時，有人在英文《廣東郵報》上著文追悼時說：“錢納利是一位不亞於托馬斯·勞倫斯爵士的肖像畫家。一個在廣州的現代繪畫流派，是錢納利建立起來的，他的學生包括林呱及其他一些中國畫家都畫藝不凡。”

林呱（關喬昌）的確是一位畫藝不凡的油畫家，他自詡為“中國的托馬斯·勞倫斯爵士”。他曾做法老師錢納利把自己創作的油畫肖像送到英國皇家美術學院、美國紐約阿波羅俱樂部、波士頓圖書館展出，其中在波士頓展出的油畫有林則徐像和耆英像，因而贏得了國際聲譽。1850年一



錢納利像（油畫）林呱（關喬昌）作



畫室中的林呱（關喬昌）（銅版畫）佚名作

位訪問過他畫室的法國人在美國藝術協會發表文章道：“今年夏天，我們看了波士頓圖書館的展覽，有四至五幅中國達官顯要的肖像畫出自這位畫家之手，但願這不致使技藝純熟的歐洲畫家失寵。”事實上，林呱在藝術上的日益成熟倒真的“使技藝純熟的歐洲畫家失寵”，那就是他具有純熟的油畫技術。他的眾多油畫肖像，包括他的兩幅自畫像藝術品質之高，足與西方油畫家媲美；居住澳門的美國僑民金斯曼夫人對林呱到澳門為女兒所畫肖像贊口不絕：“賞臉光臨，畫功出色。”⁽¹³⁾又如他創作的油畫〈茂呱像〉、〈彼得·帕克醫生和他的中國學生關阿多〉、〈漁民燒火圖〉等作品，可與英國畫家錢納利的油畫相頡頏。他所摹安格爾〈大宮女〉，也顯示了他紮實的油畫功底，難怪英國旅行家唐寧在他的遊記中記述林呱時會說：“他曾經是住在澳門的錢納利的學生，受了錢氏的訓導，足以使他按歐洲人的式樣完美地作畫。……大多數外國人花得起錢請林呱給他們畫肖像，因為他們認為請中國人為自己畫肖像，帶回祖國會有格外價值。”⁽¹⁴⁾此外，林呱還擅



林呱（關喬昌）自畫像（油畫） 林呱（關喬昌）作

長藝術經營，正如英國遊人凡尼在他的《1848年中國和印度之旅回憶錄》中寫道：“林呱，華南著名的畫家，……他有敏銳的商業眼光。……我理解他是個相當公平的畫家，他不僅有葡萄牙和本地的顧客，也有廣州和香港的歐洲主顧。”林呱不僅在廣州設有畫肆，1840年代又在香港開設畫店，以“林呱，英國和中國畫家”、“漂亮的肖像畫家”牌號招徠中外主顧，具有很強的藝術市場競爭實力，故擁有粵、港、澳三地來華的歐美藝術消費者，對粵、港、澳三地的油畫家有很大的影響，1868年



摹安格爾大宮女（油畫） 林呱（關喬昌）作

英國攝影家湯姆森途徑澳門、香港時，發現“香港和澳門的畫家還在做襲林呱的油畫”⁽¹⁵⁾。可見，中西經濟文化交流一方面推動了歐美藝術贊助人對中國油畫的消費，另一方面反而加深了居留澳門的錢納利對廣東油畫的影響，形成錢氏畫風為主導的油畫藝術新潮，因而導致19世紀中國油畫“錢納利畫派”的興起和油畫風格的不變。

受錢納利畫風影響的畫家還有新呱和煜呱。新呱是一位活躍於19世紀中後期的風景畫家，他作風景畫喜歡借助近景與中景的明暗對比來表現水的明快流滑質感以及拉開空間層次，達到重點描繪中景光線集中區域景物的目的。他早年的油畫〈縱帆船格雷宏德號〉、〈辛西婭號離開伶仃洋〉和晚期的〈廣州新十三商館區〉、〈里約熱內盧海景〉組畫均採取這種形式處理畫面，與錢納利的〈濠江漁歌〉表現形式相類，色彩語言也酷似錢納利的〈晨曦中的澳門半山風光〉、〈晨曦中的澳門南灣風光〉。雖說沒有任何文獻記載新呱與錢納利有師承關係，然而作品的形式與色彩感覺已說明了一切。

煜呱的油畫選材與新呱相似，多以粵、港、澳等地的港埠風景為描繪物件。在設色表現上，煜呱與新呱有別，他往往用黃紫或藍紫釉染雲彩，強調它們在不同環境中的色彩傾向，如在〈黃埔船塢〉中雲彩偏藍紫色，在〈廣州商館區風貌〉、〈北眺澳門南灣〉中則偏黃紫色。煜呱比新呱更加注重筆觸與色彩效果造成的視覺衝擊力，那漫天湧動的雲層、波浪翻捲的海面，在他流轉自如、靈活多變的筆觸揮掃下氣韻生動，質感躍現。這種重視風景色彩質感生韻的表現與錢納利衣鉢相承，祇不過煜呱的筆觸比錢納利更加細膩傳神別具匠心了，以至於西方學者認為煜呱之作可與歐美風景畫比肩。

如果說錢納利對林呱、新呱、煜呱等人發生明顯影響從而導致廣東油畫的興盛廣播和畫風不變的話，那麼到了19世紀中後期對南昌、周呱二人的影響已大為衰減了。儘管南昌的油畫〈黃埔帆影〉構圖一眼望去近似錢納利的油畫〈濠江艇帆〉，但南昌嗜好純度過高的色彩作畫，與錢氏格調異趣。

19世紀後期中國南方通商口岸的油畫因受西方攝影術的影響，藝術品質江河日下。周呱的油畫風景代表着這一新的傾向。五口通商之後他到上海發



晨曦中的澳門半山風光（油畫） 錢納利作



晨曦中的澳門南灣風光（油畫） 錢納利作



黃埔船塢（油畫） 煜呱作



北眺澳門南灣（油畫） 煜呱作



黃浦江外灘風光（油畫） 周呱作



黃浦江上的賽艇（油畫） 佚名作



上海的美國人居住區風景（油畫） 佚名作



黃埔帆影（油畫） 南昌作



濠江艇帆（油畫） 錢納利作

展，是上海開埠油畫的先行者、開拓者。他繪製了一系列黃浦江風景，代表作〈黃浦江外灘風光〉，作風近於煜呱和新呱，具有致廣大、盡精微的特徵，精心於江面船舶的細緻描繪。不過，周呱顯然缺乏錢納利、新呱、煜呱風景畫中常見的耐人尋味引人入勝的景物情節，他熱衷於自然地鋪敘而忽略了景物的神采意境的表現，像畫照片似的流於匠作習氣；這種習氣，是中國清代晚期油畫普遍存在的弊端，如〈上海的美國人居住區風景〉、〈黃浦江上的賽艇〉等均屬此流。儘管如此，以澳門為基地而擴散傳播於中國內地、沿海的西方油畫藝術最終成為中國現代繪畫藝術的主流。因此應該說：澳門是中國油畫的搖籃。

【註】

- (1) 徐悲鴻在〈新藝術運動的回顧與前瞻〉一文中稱：“土山灣……蓋中國西洋畫之搖籃也。”載1942年重慶《時事新報》。
- (2) 見《上海油畫史》第一章〈油畫東漸溯源〉之第二節“土山灣畫館”。
- (3) 向達〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，載《東方雜誌》第27卷第1號，1930年10月出版。
- (4) 利瑪竇、金尼閣《利瑪竇中國割記》第二卷第四章，總頁117，廣西師範大學出版社2001年9月出版。

- (5) 此件作品係巴範濟為便利利瑪竇傳教，特從日本經澳門送來油畫原作的。見裴化行《利瑪竇評傳（上冊）》頁202，商務印書館1993年8月出版。
- (6) 裴化行《利瑪竇評傳（上冊）》頁202。
- (7) 天主像出自羅馬畫家之手筆，天主母像其中一幅是在西班牙畫的，由耶穌會教務視察員范禮安通過澳門神學院院長送到北京。詳見《利瑪竇全集》第2冊，頁267，參見《利瑪竇中國割記》第四卷，總頁221和蕭一山《清代通史》。
- (8) 裴化行《利瑪竇評傳》頁337，商務印書館1993年8月出版。參見《利瑪竇全集》第1卷頁367-368，里克堡《基督教遠征中國史》頁690。
- (9) 耿昇譯〈法國北京傳教團的創始〉，載《清史資料》第6輯，中華書局1985年出版。
- (10) 杜·赫德《中華帝國全志》，參見蘇立文《東西方美術的交流》頁56，江蘇美術出版社1998年6月出版。
- (11) 見《澳門紀略》卷下〈澳蕃篇〉，頁50，嘉慶五年（1800）年刊印。
- (12) 瑪格麗特·喬丹《18世紀中國的外銷藝術》頁34。
- (13) Rebecca Kinsman Munroe, *Life in Macao in the 1840s. Letters of Rebecca Chase Kinsman to her family in Salem, Essex Institute Historical Collections, Salem, vol. 86, 1950, Letter of 16 December 1843*, 頁38。
- (14) 圖古特·唐寧《1836-1837年中國環遊記》第二卷，頁90-117。
- (15) John Thomson, *China and its People in Early Photographs*, New York, Dover, 1982 'A Hong-Kong Artist'.



縱帆船格雷宏德號（油畫）新呱作



里約熱內盧海景（油畫）新呱作