

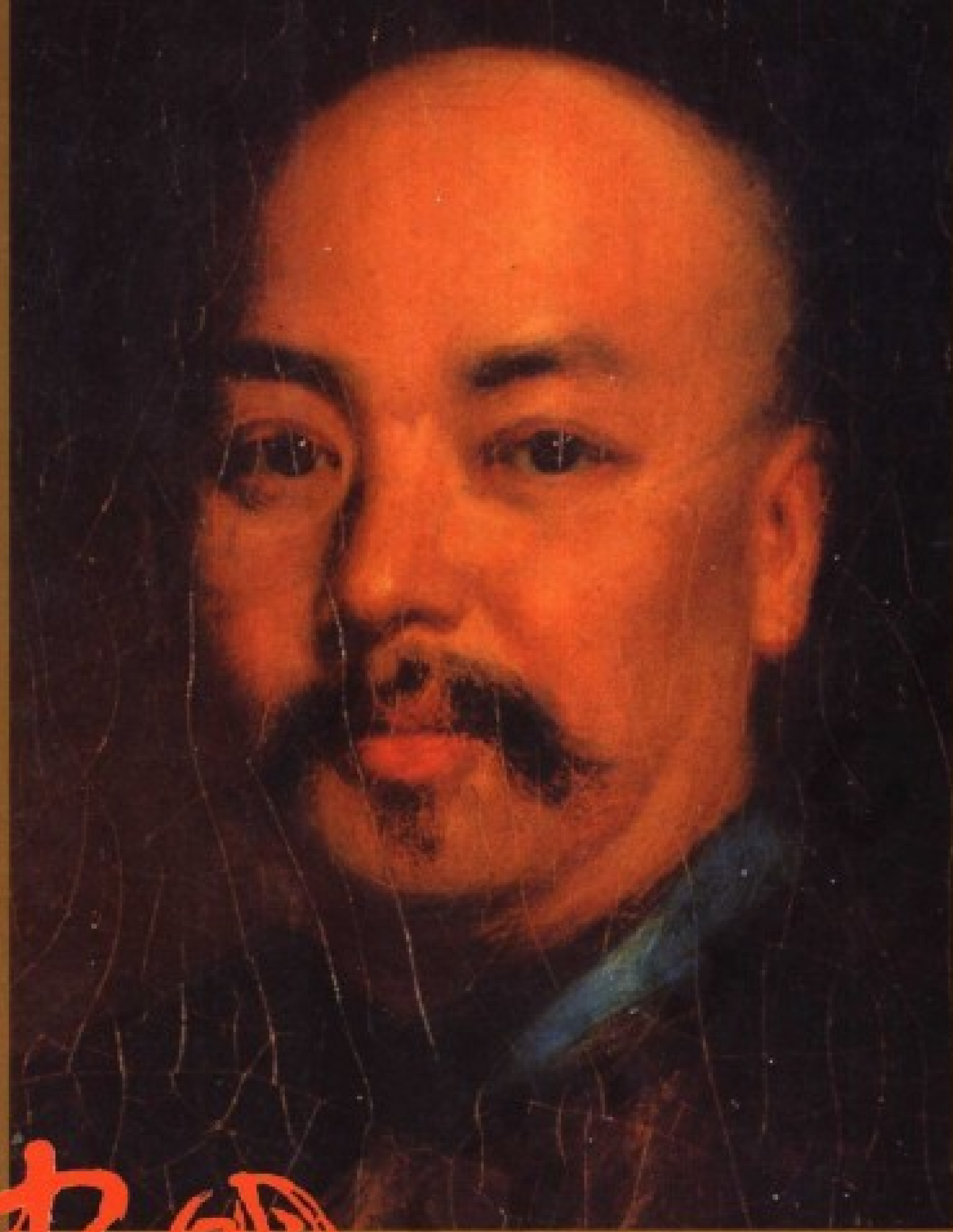


中國

明清油畫

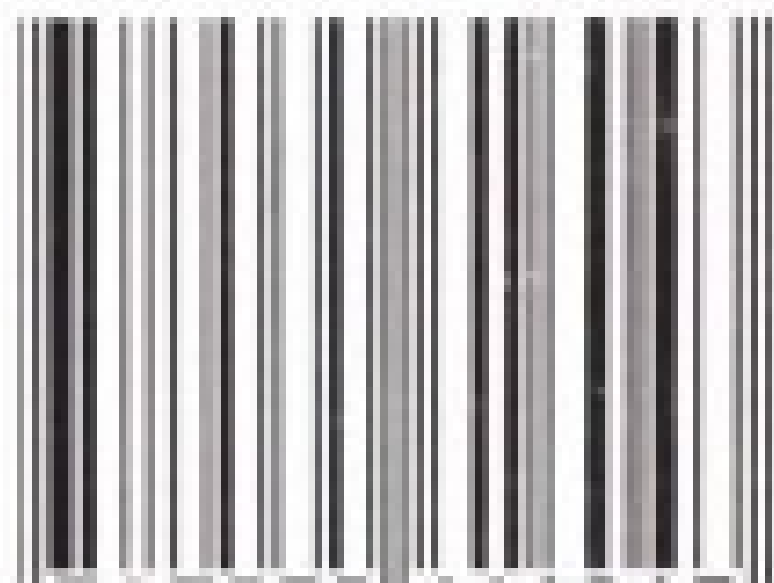
胡光華 編著

湖南美術出版社



中國 明清 油 画

ISBN 7-5356-1604-6



9 787535 616043 >





# 中国

## 明清油画

胡光华 编著 湖南美术出版社

## 中国明清油画

---

湖南美术出版社出版发行

(长沙市雨花区火焰开发区4片)

编著：胡光华 责任编辑：彭本人 责任校对：李奇志

珠海和一制版公司制版

深圳市彩帝印刷实业有限公司

湖南省新华书店经销

开本：889×1194 1/16 印张：8.75

2001年12月第1版 2001年12月第1次印刷

印数：1—3000册

---

ISBN7-5356-1604-6/J·1516 定价：88.00元



# 论中国明清油画的发展

胡光华

油画是从欧洲传入中国的画种，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，追踪和研究油画在中国的传播与发展历程既是中国美术史不可回避和必须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。

近年来有关中国油画史方面研究的著述不少，可桀骜也层出不穷。天津人民美术出版社1997年出版的《中国现代美术全集·油画》第一集不仅把香港艺术馆收藏的水粉画《广州新的十三商馆》、《广州商馆区一角》误作油画，而且把两幅画的作者都弄错了，作者的时代也搞颠倒了。更有甚者，书中不但将英国旅华画家威廉·韦斯托尔（William Westall）所作油画《风景人物》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。此书作者不知道摄影术发明时间是1839年，第一架外国照相机传入中国是1846年这些历史常识还有情可谅，可就中国油画史研究而言，传为关乔昌（林呱）者，香港艺术馆藏有他1854年52岁的自画像，对于中国美术史研究学人来说是无人不晓，如按画像时间前推到1818年，年方16岁的关乔昌（林呱）还未随英国画家钱纳利学油画，岂能像图片所示那样熟练地绘出如此多的1850年后中国油画才开始流行的风格和题材内容的作品？！研究者对起码的历史逻辑不屑一顾，对历史文献材料不认真考证分析，荒诞不经的东西当然泛滥成灾了。

像中国学人所犯的毛病一样，外国学者也有类似的过失。巴西艺术史家、里约热内卢国立美术馆馆长莱特（Leite）博士在他的《新呱与中国画家的里约热内卢风景画》论文中，错误地将中国19世纪中后期油画风景画家新呱与林呱（传为关乔昌者）混谈为一人。或许莱特博士不会作画，所以他无法分辨林呱与新呱两人在绘画风格与技法上的不同。

从上述的分析中我们可以看到，中外学人在尝试探讨中国美术史上的悬题——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，更不用说要探究中国明清两代油画的发展历程。

中国明清油画的发展，是随东西方地理隔障的打破、中西经济文化交流而发展的。由于时代的不同，明清两代油画的发展各有其历史特点。大致而言，明代是西方油画传入中国的初期阶段，油画创作带有浓厚的宗教色彩；清代的油画趋向多元发展，带有鲜明的政治经济特色。

## 一、传教士与明代油画的发展

15世纪末西方探险家横洋跨海，希望通过海路亲近远东实现他神话式的财富，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。西方一些具有冒险精



中国油画家在绘制油画  
英国摄影家约翰·汤姆森摄于1864年至1872年间



利玛窦像 铜版画  
录自杜林德《中国全志》



圣奥斯丁 明 佚名 油画·木板  
(中国) 澳门圣母玫瑰堂藏





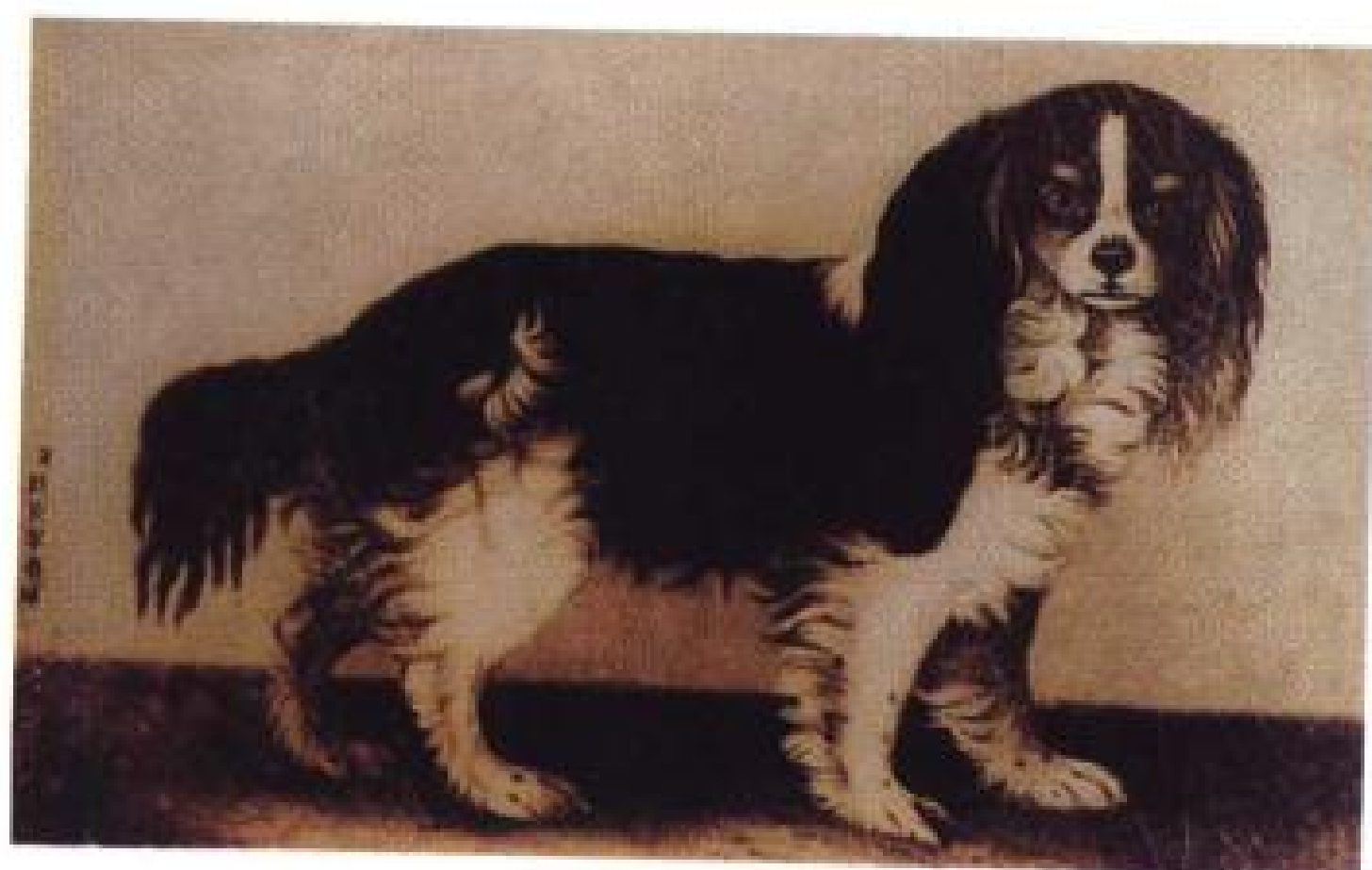
马国贤像 石版画



桐南仕女图 清 佚名 油画·绢  
(中国)北京故宫博物院藏



太师少师图(部分) 清 郎世宁 油画·纸  
(中国)北京故宫博物院藏



犬图 清 郎世宁 油画·布

神的探险家耶稣会传教士积极投身天主教远征东方传教的过程中，有意无意地把西方的科学文化传入中国，同时，西方油画也随传教士的文化传教活动，传入中国。

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。罗明坚首次将西方油画携入中国内地；利玛窦的历史意义是从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七年。1579年意大利耶稣会传教士罗明坚，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《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，表现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”，引起了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。至于是用什么色彩复制，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，而涂五彩于上，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出一辙。至于西方宗教油画的传播与扩大影响，我们不妨举例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”。意大利传教士毕方济于 1629 年著成《画笈》一书，从学理上介绍西方绘画，从而更扩大了西洋画传播。

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，他应毕方济之邀，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。

像倪雅谷这种“南征北战”式地为文化传教服务，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



凌策像 清 王致诚 油画·纸  
(德国)柏林国立民俗博物馆藏



达瓦像 清 王致诚 油画·纸  
(德国)柏林国立民俗博物馆藏



雅满塔尔像 清 潘廷章 油画·纸  
(德国)柏林国立民俗博物馆藏



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，远比后来耶稣会上杜赫德《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年逝于抗州。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。

现存澳门的二十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天主教在澳门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年日本丰臣秀吉下令处死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趋势。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用西方油画材料，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。

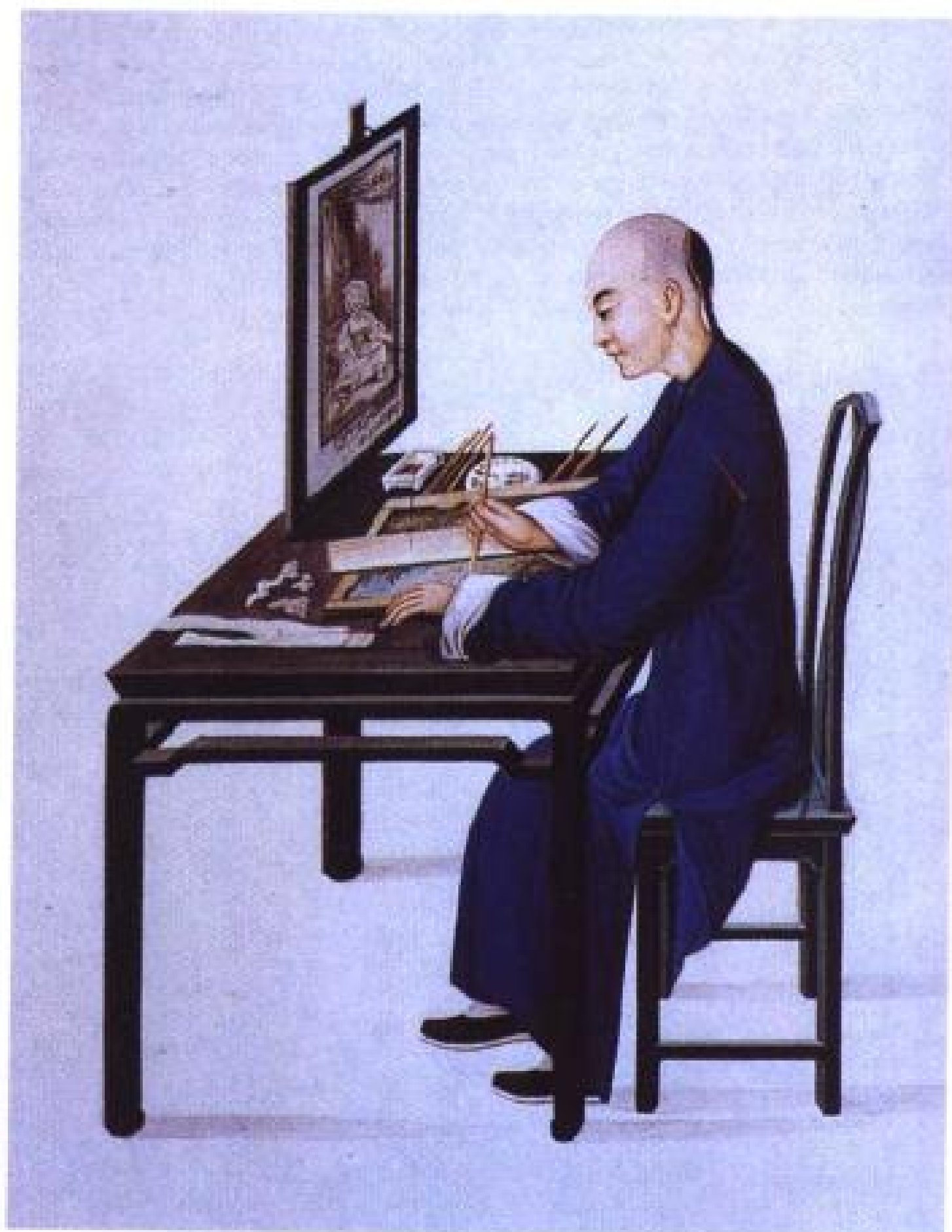
## 二、中国帝皇的御用与清代宫廷油画的发展

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，使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、



旗装老妇像 清 佚名 油画·绢  
(中国) 中国美术馆藏



中国油画临摹欧洲彩色铜版画  
清 佚名 水彩·纸  
(英国) 布莱顿皇家美术馆藏



艾启蒙、潘廷章，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——另一种他所热衷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，西方油画备受青睐，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，尽管作品无画家署名，可算作最早的一批。到乾隆时期，跟随传教士画家学习油画的人陡然增多，如乾隆三



牧羊女 清 佚名 油画·玻璃  
(瑞士)赖色夫妇藏



约翰·怀特船长像 清 史贝霖 油画·布  
(英国)马丁·格里高里画廊藏





伯内阿·费奇像 清 奎呱 油画·布  
(美) 圣地亚哥历史协会藏



林则徐像 清 林呱(关乔昌) 油画·布  
(美) 卡尔·L·克罗斯曼藏

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“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，就像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、孙威凤、王玠、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”来薪火相传。

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》充分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”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，具有中西绘画融合、中西审美趣味互糅的特点。

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，清代中国北方重镇的油画发展，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、中西经济文化交流与清代南方通商口岸油画的发展

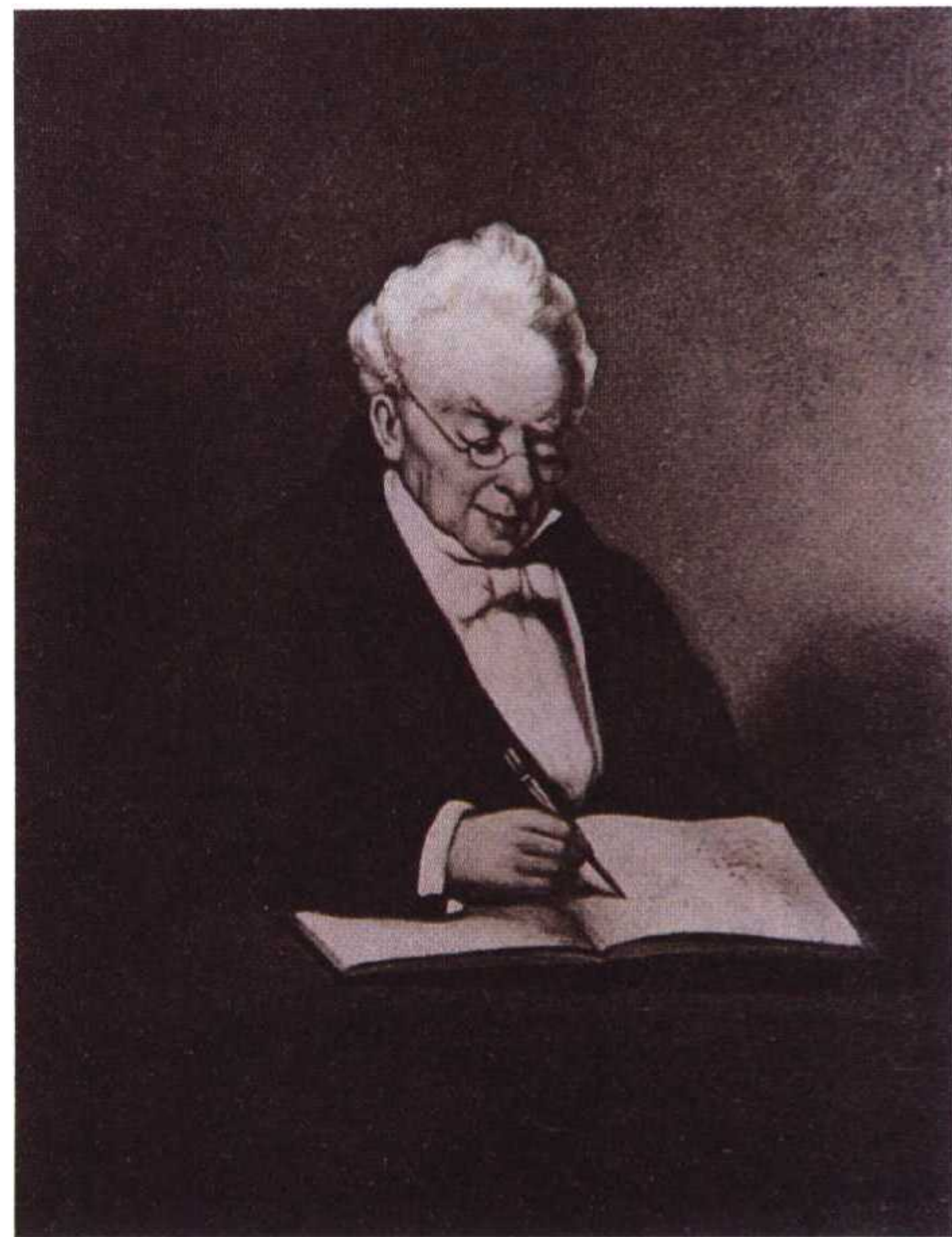
正当传教士油画家在北京忙于绘制玻璃油画装饰宫苑时，中国南方通商口岸广州的油画家为中西经济文化交流乐此不疲地绘制玻璃油画。

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18世纪90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皱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行的基础。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。

史贝霖不光表现在玻璃油画的初露锋芒上，而且，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



钱纳利像 清 林呱(关乔昌) 油画·布  
(美)私人藏



林呱(关乔昌) 自画像 清 林呱(关乔昌)  
油画·布 (美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏



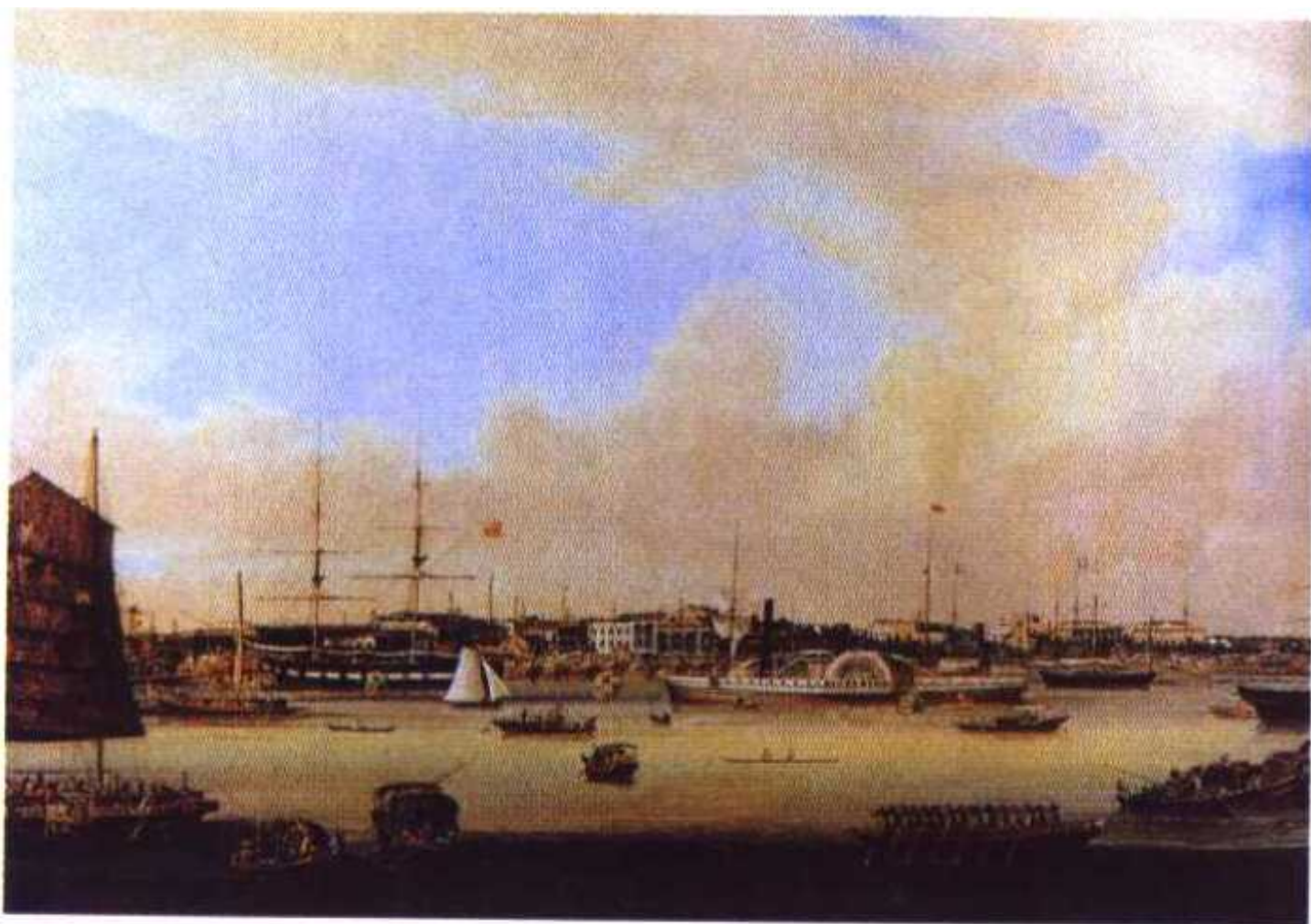


里约热内卢海景 清 煜呱 油画·布  
(巴西)巴西国立博物馆藏

《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19世纪20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《美国人像》，兴呱作的《海员像》，林呱作的《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清代南方油画的发展。

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，这名助手就是后来叱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“教学是最高艺术”所产生的积极成果，使林呱在他的熏陶下成熟起来，林呱于19世纪20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砺能青出于蓝。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。”



广州商馆区风貌 清 煜呱 油画·布  
(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏

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在他的游记中记叙林呱时会说：“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，正如英国游人凡尼在他的《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的消费，另一方面反而加深钱纳利对广东油画的影响，形成以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》组画均采用这种形式处理画面，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。

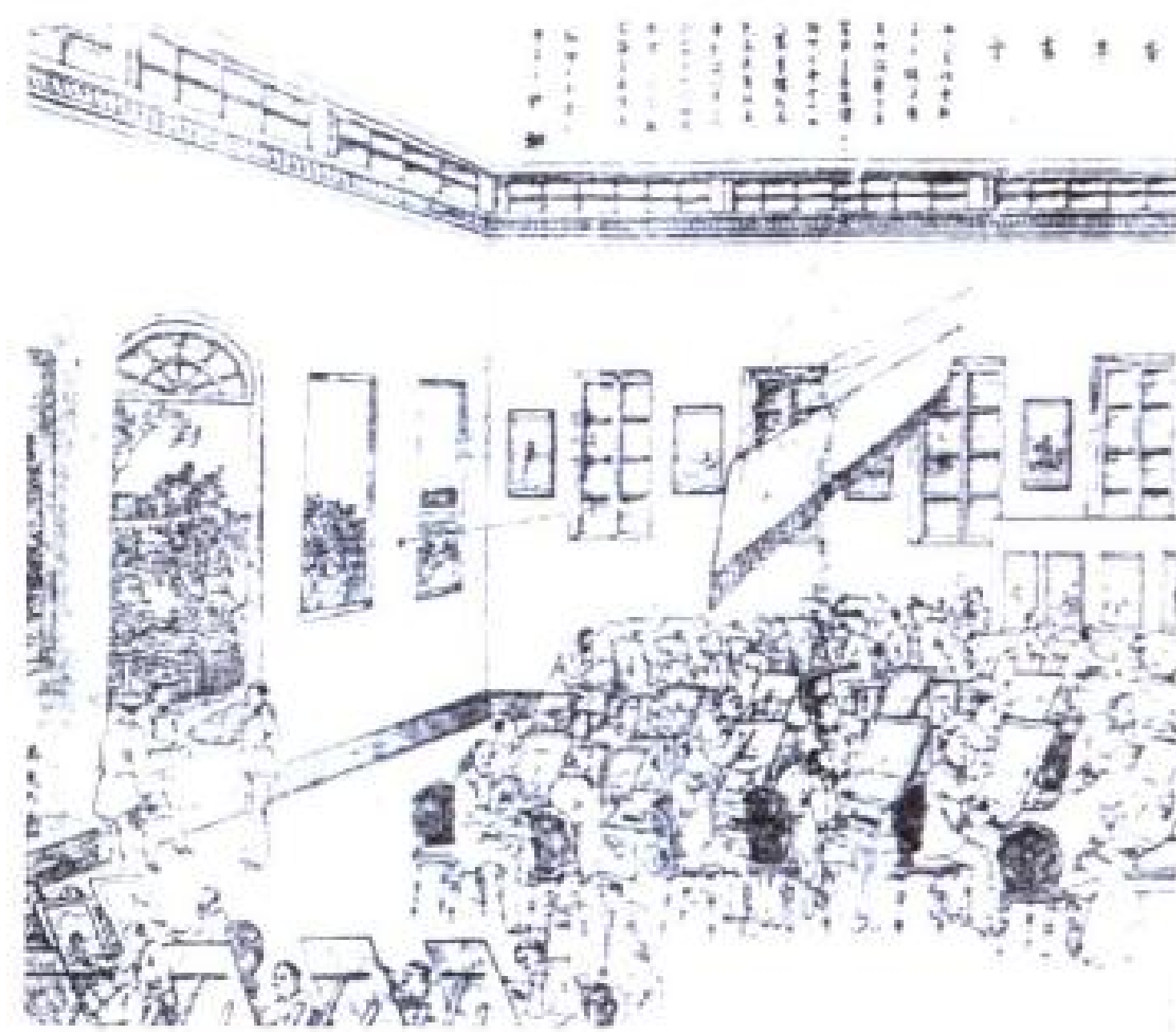
煜呱的油画选材与新呱相似，多以粤、港、澳等地的港埠风景为描绘对象。在设色表现上，煜呱与新呱有别，他往往用黄紫或蓝紫釉染云彩，强调它们在不同环境中的色彩倾向，如在《黄埔船坞》中云彩偏蓝紫色，在《广州商馆区风貌》、《维多利亚城远眺》中则偏黄紫色。煜呱比新呱更加注重笔触与色彩效果造成的视觉冲击力，那漫天涌动的云层，波浪翻卷的海面，在他流转自如、灵活多变的笔触挥扫下气韵生动，质感跃现。这种重视风景色彩质感生韵的表现与钱纳利衣钵相承，只不过煜呱的笔触比钱纳利更加细腻传神，别具匠心了，以致于西方学者认为煜呱之作可与欧美风景画比肩。

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、周呱二人的影响已衰减得难以分辨了。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，色调显得浮躁，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。他绘制了一系列黄浦江风景，代表作《黄浦江外滩风光》，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，像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遍存在的弊端，如《上海的美人居住区风景》、《黄浦江外滩风景》等均属此流。因此，当大批西方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，故清末油画就如日薄西山，衰竭了。

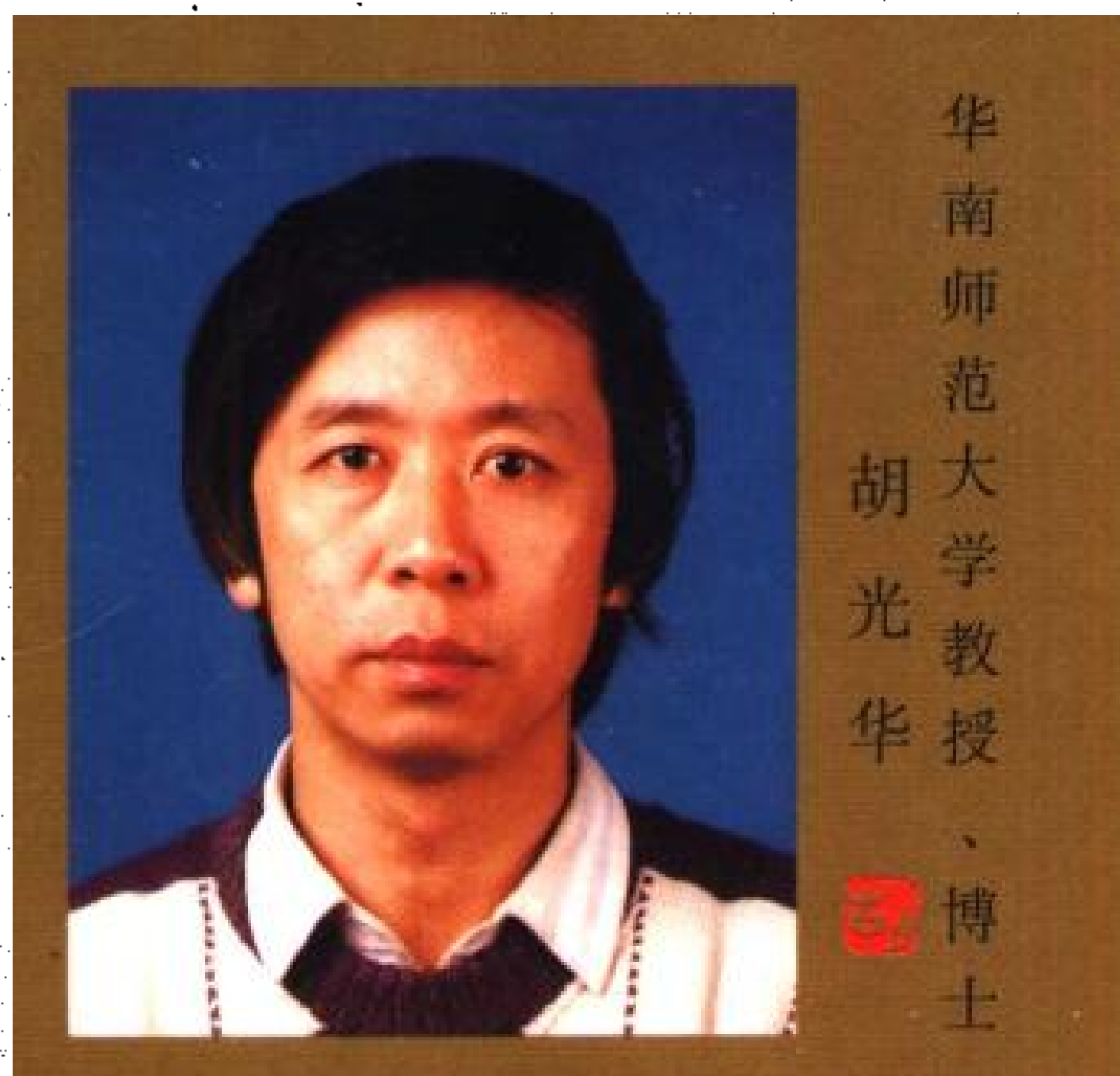


黄浦帆影 清 南昌 油画·布  
(美)安东尼·哈迪藏



香港画会 清 吴友如  
此图展现了19世纪末大批西方油画家涌入中国通商口岸的情况，预示中国清代末期南方油画的衰落。





胡光华 华南师范大学教授、美术学博士、硕士研究生导师，江西南昌市人。先后毕业于江西师范大学美术系和南京艺术学院美术系，获中国美术史硕士学位和美术学博士学位。从1983年至1999年，历任电力部直属葛洲坝水电工程学院建筑工程系讲师、武汉水电大学（宜昌）建工系副教授、华南师范大学美术系副教授、暨南大学港澳研究中心专职副教授。著作《中国近代美术史》（与南京艺术学院副院长、博士研究生导师阮荣春教授合著），获全国普通高等学校人文社会科学研究成果三等奖和江苏省普通高等学校人文社会科学研究优秀成果一等奖；论文《20世纪中国油画宿耆冯钢百》（与广东省美术馆王璜生馆长合作）获广东省文艺评论论文三等奖。此外，著有《明清中国绘画大师研究·八大山人》（专著，吉林美术出版社出版）、《中国近代美术史》（与阮荣春教授合著，香港、台湾商务印书馆分别出版）；主编有《海外藏中国历代名画·第六卷》（湖南美术出版社出版）、《广东省普通高中艺术欣赏教材·美术》（岭南美术出版社出版）及其教参等。



## 内 容 提 要

本书是我国第一部系统研究、考证、缕析明清油画发展历程的著作。作者从现存欧美和亚洲等数十个国家与地区的一千多件明清油画以及大量中英文历史文献研究入手，深入剖析了明清中西经济文化交流与西方油画在中国明清的发展关系、影响传播、兴衰成因。同时，精选一百多件各个时期代表性油画加以甄别、考证，对具体作品的题材内容、表现形式、风格师承和技巧画法等作了精到的分析，从而勾勒出中国明清油画发展的历史面貌，填补了中国美术史研究空白，为中国油画史自成专门史奠定了坚实的基础。这项成果对推进中西经济文化交流及交通史研究提供了许多珍贵资料，并将对这些学术研究产生建设性作用。



# 目 录

论中国明清油画的发展 .....	1
1. 木美人 明佚名 油画·木板 纵162厘米 横41厘米 (中国)新会市博物馆藏 .....	1
2. 利玛窦像 明(1610年) 游文辉 油画·布 尺寸不详 (梵蒂冈)耶稣会总院档案馆藏 .....	2
3. 日本长琦的殉道人 明 冯玛窦 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门圣若瑟修院博物部藏 .....	3
4. 明代武将像 明 佚名 油画·布 纵63厘米 横41厘米 (中国)澳门余氏藏 .....	4
5. 圣味基圣像 明 佚名 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门天主教艺术博物馆藏 .....	5
6. 十字架上的圣方济各 明 佚名 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门天主教艺术博物馆藏 .....	6
7. 圣方济各捐资 明 佚名 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门天主教艺术博物馆藏 .....	7
8. 圣方济各向飞禽说教 明 佚名 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门天主教艺术博物馆藏 .....	8
9. 圣方济各受洗 明 佚名 油画·木板 尺寸不详 (中国)澳门圣玫瑰堂藏 .....	9
10. 达瓦齐像 清 王致诚 油画·纸本 纵70厘米 横55厘米 (德国)柏林民俗博物馆藏 .....	10
11. 阿忠保像 清 潘廷章 油画·纸本 纵70厘米 横55厘米 (德国)柏林民俗博物馆藏 .....	11
12. 贵妇肖像 清 佚名 油画·玻璃 纵45.9厘米 横40.4厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	12
13. 摇纺轮的妇女 清 佚名 油画·玻璃 纵31.5厘米 横26厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	13
14. 江湖医生与乡村理发师(之一) 清(约1770年) 佚名 油画·玻璃 纵18.3厘米 横21.4厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	14
15. 江湖医生与乡村理发师(之二) 清(约1770年) 佚名 油画·玻璃 纵18.3厘米 横21.4厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	15
16. 野鸡 清(约1790年) 佚名 油画·玻璃 纵45.8厘米 横35.6厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	16
17. 维纳斯梳妆 清(约1785年) 佚名 油画·玻璃 纵35.7厘米 横30厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	17
18. 诺曼底海景 清(约1770年) 佚名 油画·玻璃 纵30.4厘米 横43.7厘米 (瑞士)赖色夫妇藏 .....	18
19. 英国人像 清(1770年) 史贝霖 油画·玻璃 纵38.1厘米 横33厘米 (英)马丁·格里高里画廊藏 .....	19
20. 英国军人像 清(1786年12月1日) 史贝霖 油画·布 纵43.2厘米 横34.3厘米 (美)理查德·米尔亨德藏 .....	20
21. 塞缪尔·斯诺像 清(约1800年) 史贝霖 油画·布 纵68.6厘米 横53.4厘米 (美)罗德岛历史协会藏 .....	21
22. 潘启呱像 清(约1800年) 史贝霖 油画·布 纵63.5厘米 横53.5厘米 (美)蔡尔德画廊藏 .....	22
23. 行商肖像 清(约1800年) 史贝霖 油画·布 纵60厘米 横46厘米 (英)切斯特·W·汉斯藏 .....	23
24. 李察·惠特兰夫妇像(两幅) 清(约1800年) 史贝霖 油画·布 各纵59.7厘米 横45厘米 (美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏 .....	24
25. 手执鼻烟壶的行商像 清(约1800年) 史贝霖(传) 油画·布 纵27厘米 横21厘米 (美)安东尼·哈迪藏 .....	25
26. 瑞尔夫·哈斯堪像 清(1803年) 史贝霖 油画·布 纵59厘米 横45.7厘米 (美)迈克尔·切斯夫妇藏 .....	26
27. 中国行商像 清(约1800年) 史贝霖 油画·布 纵68.6厘米 横53厘米 (美)理查德·米尔亨德藏 .....	27
28. 威廉·斯托理像 清(1804年) 史贝霖 油画·布 纵68.6厘米 横56.5厘米 (美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏 .....	27
29. 中国乡村风景 清(1790年) 史贝霖 油画·布 纵55.9厘米 横81.3厘米 (美)私人藏 .....	28
30. 在日本海上遇险的美国商船 清(约1798年) 史贝霖(传) 油画·布 纵44.5厘米 横58.4厘米 (美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏 .....	29
31. 合众国船 清(约1800年代) 史贝霖(传) 油画·布 纵38.2厘米 横50.8厘米 (美)皮特·希尔藏 .....	30



32. 接见马戛尔尼特使	清(约1794年)	史贝霖(传)	油画·布	纵76.2厘米	横112厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	31
33. 视察帝国军队	清(18世纪晚)	史贝霖(传)	油画·布	纵81.9厘米	横132厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	32
34. 乔治·华盛顿	清(约1800年)	史贝霖	油画·布	纵67.3厘米	横46.3厘米	(美)理查德·米尔亨德藏	33
35. 中国阳台风景	清(1800—1810年)	史贝霖(传)	油画·布	纵63.6厘米	横94.5厘米	(英)私人藏	34
36. 讲故事的男孩	清(约1800年)	史贝霖	油画·布	纵55.2厘米	横71.1厘米	(美)米歇尔·切斯夫妇藏	35
37. 广州法庭外景	清(1807年)	史贝霖(传)	油画·布	纵73厘米	横100厘米	(中国)香港艺术馆藏	36
38. 广州法庭内景	清(1807年)	史贝霖(传)	油画·布	纵73厘米	横100厘米	(中国)香港艺术馆藏	37
39. 男人肖像	清(约1810-1815年)	林呱	油画·布	纵60.3厘米	横45.7厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	38
40. 行商像	清(约1810-1820年)	林呱(传)	油画·布	纵54.9厘米	横41.9厘米	(美)史蒂芬·吉阿德藏	39
41. 指着大海的英国人	清(1810-1815年)	林呱	油画·布	纵64.8厘米	横49厘米	(美)理查德·米尔亨德藏	40
42. 林呱(关乔昌)自画像	清(1854年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵30.5厘米	横24.5厘米	(中国)香港艺术馆藏	41
43. 托玛斯·皮斯像	清(1827年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵58.4厘米	横45厘米	(英)科尔顿基金会藏	42
44. 伍呱像	清(约1840年)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵29.2厘米	横24.1厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	43
45. 澳门南湾金斯曼宅院外景	清(约1843年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵29.9厘米	横53.4厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	44
46. 澳门南湾金斯曼宅邸走廊	清(约1843年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵29.9厘米	横53.4厘米	(英)马丁·格里高里画廊藏	45
47. 茂呱像	清(约1840年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵63.5厘米	横48.3厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	46
48. 西热斯·威尔·刘易斯像	清(约1845年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵24.1厘米	横20.6厘米	(英)阿尔弗德·P·鲁德尼克藏	47
49. 广州商馆码头	清(约1835年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵36.2厘米	横55.9厘米	(英)威尔士·亨德逊藏	48
50. 广州商馆码头一角	清(约1835年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵36.2厘米	横55.9厘米	(英)威尔士·亨德逊藏	49
51. 江边古刹	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵43.2厘米	横57.7厘米	(中国)香港艺术馆藏	50
52. 英国商馆	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵40.6厘米	横58.4厘米	(英)私人藏	51
53. 乡村乐手	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵40.6厘米	横55.9厘米	(中国)香港汇丰银行藏	52
54. 中国庙宇外街衢	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵40.6厘米	横55.9厘米	(中国)香港汇丰银行藏	53
55. 渔民烧火图	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵23厘米	横27厘米	(中国)香港艺术馆藏	54
56. 大宫女(摹安格尔)	清(约1840年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵32厘米	横48厘米	(英)布莱顿皇家美术馆藏	55
57. 美籍船长像	清(19世纪中)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵44.7厘米	横59厘米	(中国)香港艺术馆藏	56
58. 彼得·帕克医生和他的弟子关阿多	清(1840年)	林呱(关乔昌)	油画·布	纵64.8厘米	横52.1厘米	(美)私人藏	57
59. 香港和兴肖像	清(1864年)	关晓村(啱啱)	油画·布	纵78.7厘米	横62.2厘米	(英)布莱顿皇家美术馆藏	58
60. 行商肖像	清(约1850年)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵71.1厘米	横57.8厘米	(英)私人藏	59
61. 魏阿宽像	清(约1850年)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵60.3厘米	横45.1厘米	(英)科尔顿基金会藏	59
62. 茂呱肖像	清(约1850年)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵28.6厘米	横23.5厘米	(美)安东尼·哈迪藏	60



63. 潘启呱肖像	清(约1850年)	林呱(关乔昌)(传)	油画·布	纵28.6厘米	横23.5厘米	(美)安东尼·哈迪藏	60
64. 中国的茶叶贸易	清(1790年)	佚名	油画·布	纵119.7厘米	横182.2厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	61
65. 纵帆船格雷宏德号	清(1827年)	新呱(传)	油画·布	纵44.5厘米	横59.1厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	62
66. 风浪中的罗斯号	清(约1835年)	新呱(传)	油画·布	纵44.5厘米	横59.1厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	63
67. 广州新十三商馆区	清(约1855年)	新呱	油画·布	纵75厘米	横185厘米	(中国)香港艺术馆藏	65
68. 巴西里约热内卢海景	清(约1860年)	新呱	油画·布	纵40厘米	横120厘米	(巴西)巴西国立博物馆藏	67
69. 长洲岛外国人坟场一景	清(约1847年)	新呱	油画·布	纵34.5厘米	横22.5厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	68
70. 黄埔船坞风景	清(约1850年)	煜呱	油画·布	纵68.6厘米	横112.3厘米	(美)皮博迪艾塞克斯博物馆藏	69
71. 维多利亚城远眺	清(约1854年)	煜呱(传)	油画·布	纵79.4厘米	横145.4厘米	(中国)香港艺术馆藏	70
72. 维多利亚城及海港	清(约1850年)	煜呱(传)	油画·布	纵64.5厘米	横110.5厘米	(中国)香港艺术馆藏	71
73. 广州商馆区	清(约1850年)	煜呱(传)	油画·布	纵66厘米	横112厘米	(英)私人藏	72
74. 黄埔港的船屋	清(约19世纪40年代晚期)	南昌	油画·布	纵38.2厘米	横64.5厘米	(美)安东尼·哈迪藏	73
75. 黄浦江外滩风光	清(约19世纪60年代)	周呱	油画·布	纵52厘米	横101.6厘米	(美)安东尼·哈迪藏	74
76. 御苑晋谒图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵75厘米	横111.7厘米	(中国)香港艺术馆藏	75
77. 朝覲图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵66.5厘米	横91厘米	(中国)香港艺术馆藏	76
78. 御苑消夏图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵86厘米	横116.5厘米	(中国)香港艺术馆藏	77
79. 天子出巡图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵48.7厘米	横64厘米	(中国)香港艺术馆藏	78
80. 广州阅兵图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵48.2厘米	横62.2厘米	(中国)香港艺术馆藏	79
81. 郊迎将官图	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵49.5厘米	横64.8厘米	(中国)香港艺术馆藏	80
82. 冬景	清(约1800年)	佚名	油画·布	尺寸不详		(英)布莱顿皇家美术馆藏	81
83. 宴	清(约1800年)	佚名	油画·布	尺寸不详		(英)布莱顿皇家美术馆藏	82
84. 广州外国商馆区	清(约1815年)	佚名	油画·布	纵45.7厘米	横58.4厘米	(美)安东尼·哈迪藏	83
85. 黄埔风光	清(约1830年)	佚名	油画·布	纵41.3厘米	横55.2厘米	(美)安东尼·哈迪藏	84
86. 织染工场	清(18世纪晚期)	佚名	油画·布	纵55厘米	横77.5厘米	(中国)香港艺术馆藏	85
87. 围剿海盗(之一)	清(19世纪初)	佚名	油画·布	纵66.5厘米	横92厘米	(中国)香港艺术馆藏	86
88. 围剿海盗(之二)	清	佚名	油画·布	纵66.5厘米	横92厘米	(中国)香港艺术馆藏	87
89. 广州十三行大火·大火初起	清(1822年)	佚名	油画·布	纵27.5厘米	横38厘米	(中国)香港艺术馆藏	88
90. 广州十三行大火·烈焰冲天	清(1822年)	佚名	油画·布	纵27.5厘米	横38厘米	(中国)香港艺术馆藏	89
91. 广州十三行大火·火趋熄灭	清(1822年)	佚名	油画·布	纵27.5厘米	横38厘米	(中国)香港艺术馆藏	90
92. 广州十三行大火·劫后灾场	清(1822年)	佚名	油画·布	纵28厘米	横44厘米	(中国)香港艺术馆藏	91
93. 农村小景	清(19世纪中期)	佚名	油画·布	纵44.5厘米	横59厘米	(中国)香港艺术馆藏	92
94. 村庄卖艺	清(19世纪中期)	佚名	油画·布	纵44.5厘米	横59厘米	(中国)香港艺术馆藏	93
95. 中国仕女图	清(19世纪中后期)	佚名	油画·布	纵71.1厘米	横55.9厘米	(中国)香港汇丰银行藏	94



96. 中国贵妇像	清 (19 世纪中后期)	佚名	油画·布	纵 68.6 厘米 横 51.5 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	95
97. 慧贤皇贵妃像	清 (18 世纪中期)	郎世宁	油画·纸	纵 53.5 厘米 横 40.5 厘米	(中国) 北京故宫博物院藏	96
98. 嫔妃像	清 (18 世纪中期)	佚名	油画·纸	纵 54.2 厘米 横 41 厘米	(中国) 北京故宫博物院藏	97
99. 香妃像	清 (18 世纪中期)	郎世宁	油画·布	纵 94 厘米 横 52.5 厘米	(中国) 台北故宫博物院藏	98
100. 乔治·华盛顿像(摩吉尔伯特·斯图尔特)	清 (约 1800 年)	佚名	油画·玻璃	纵 73.7 厘米 横 55.9 厘米		
	(美) 安东尼·哈迪藏					99
101. 制茶工场	清 (约 1820 年)	佚名	油画·布	纵 48.3 厘米 横 72.4 厘米	(英) 布莱顿皇家美术馆藏	100
102. 澳门南湾景色	清 (约 1830 年)	佚名	油画·布	纵 50.2 厘米 横 70.1 厘米	(美) 皮博迪艾塞克斯博物馆藏	101
103. 乔治·华盛顿·弗雷泽像	清 (约 1849 年)	佚名	油画·布	纵 28.6 厘米 横 23.5 厘米	(美) 安东尼·哈迪藏	102
104. 海军学员像	清 (约 1830 年)	佚名	油画·布	纵 28.6 厘米 横 23.5 厘米	(美) 安东尼·哈迪藏	102
105. 澳门的南湾与内港	清 (约 1830 年)	佚名	油画·布	纵 50 厘米 横 71.5 厘米	(美) 皮博迪艾塞克斯博物馆藏	103
106. 广州商馆区	清 (约 1840 年)	佚名	油画·布	纵 63.5 厘米 横 88.9 厘米	(美) 安东尼·哈迪藏	104
107. 划艇比赛	清 (1850 年)	佚名	油画·布	纵 45.7 厘米 横 59.7 厘米	(美) 安东尼·哈迪藏	105
108. 虎门远眺	清 (约 1860 年)	佚名	油画·布	纵 41.4 厘米 横 74.4 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	106
109. 广州河南的货仓区	清 (约 1858 年)	佚名	油画·布	纵 53.5 厘米 横 146 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	107
110. 乾隆射箭图	清 (18 世纪晚期)	王致诚	油画·纸	纵 95 厘米 横 213.7 厘米	(中国) 北京故宫博物院藏	108
111. 广州渡口小景	清 (19 世纪中期)	佚名	油画·布	纵 25.5 厘米 横 43.5 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	109
112. 广州戏棚一角	清 (19 世纪中期)	佚名	油画·布	纵 28 厘米 横 44 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	110
113. 琼记洋行大班住宅	清 (约 1860 年)	佚名	油画·布	纵 44.2 厘米 横 58.5 厘米	(美) 皮博迪艾塞克斯博物馆藏	111
114. 澳门南湾全景	清 (约 1850 年)	佚名	油画·布	纵 41.5 厘米 横 74.8 厘米	(中国) 香港艺术馆藏	112
115. 出航	清 (约 1890 年)	佚名	油画·布	纵 43.5 厘米 横 58.4 厘米	(美) 安东尼·哈迪藏	113
116. 广州城	清 (1865 年)	佚名	油画·木板	纵 64.4 厘米 横 105.2 厘米	(美) 皮博迪艾塞克斯博物馆藏	114
117. 仕女家居生活图	清 (19 世纪中期)	佚名	油画·布	纵 50.8 厘米 横 64.2 厘米	(新加坡) 私人藏	115
118. 玩牌	清 (19 世纪中期)	佚名	油画·布	纵 44.5 厘米 横 59.7 厘米	(中国) 香港汇丰银行藏	116
119. 西洋牧羊女	清 (18 世纪末期)	佚名	油画·布	尺寸不详	(中国) 王树村藏	117
120. 男人肖像	清 (19 世纪末期)	佚名	油画·纸	纵 80 厘米 横 60 厘米	(中国) 中国美术馆藏	118
121. 清人肖像	清 (19 世纪末期)	佚名	油画·布	尺寸不详	(中国) 王树村藏	119
122. 仕女肖像	清 (19 世纪末期)	佚名	油画·布	纵 46 厘米 横 60 厘米	(中国) 中国美术馆藏	120
123. 妇女肖像	清 (19 世纪末期)	佚名	油画·布	尺寸不详	(中国) 王树村藏	121
124. 行商肖像	清 (19 世纪末期)	佚名	油画·布	尺寸不详	(英) 布兰德东方艺术馆藏	122
后记					彭本人	1





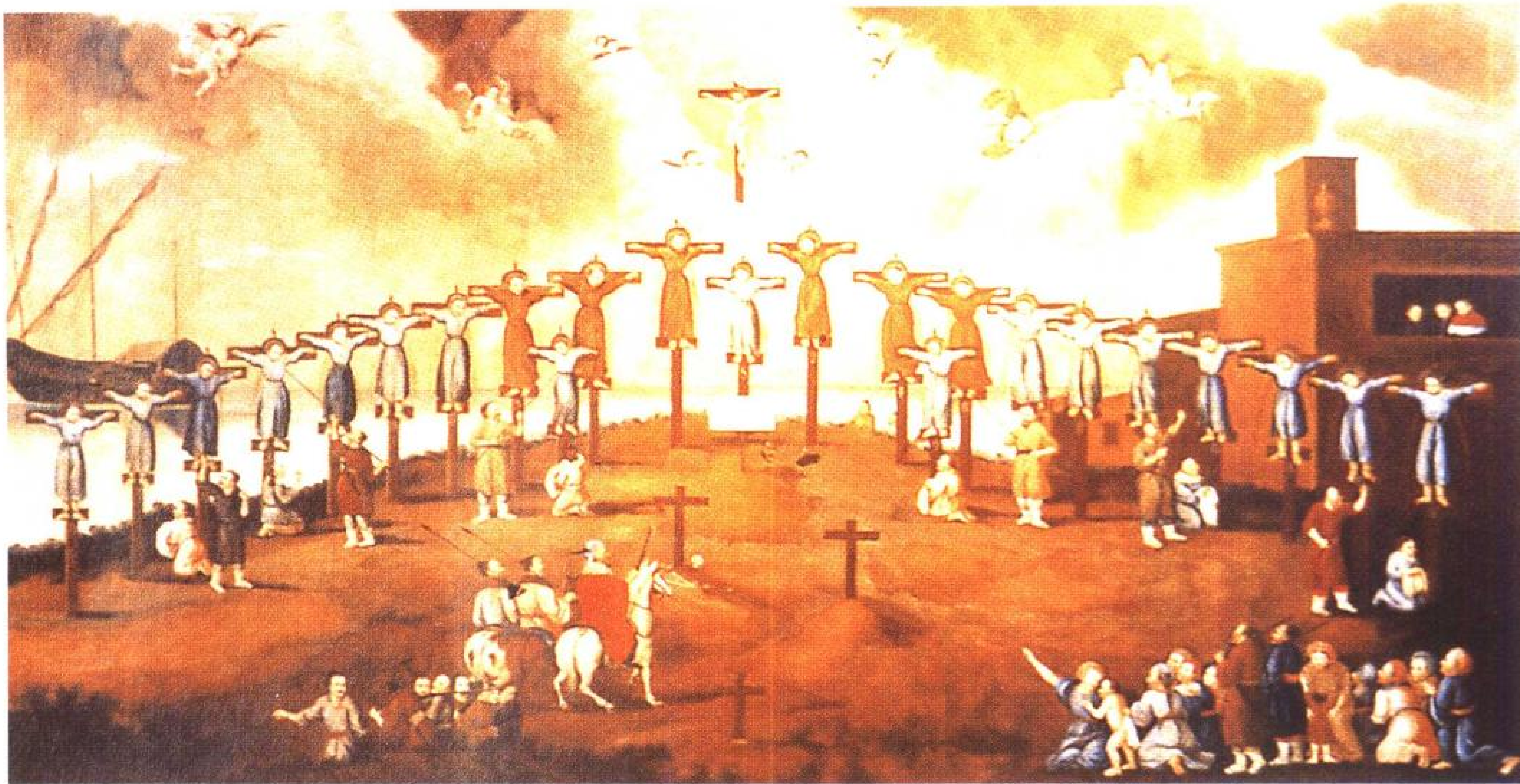
1 木美人





2 利玛窦像





3 日本长崎的殉道人

**1. 木美人** 明 佚名 油画·木板  
纵162厘米 横41厘米 (中国)新会市博物馆藏

这是画在一对木板门屏上的美女立像，除人物形象外，门屏其他部分均被切除。两美女温情脉脉，面带微笑相向而立，神态妩媚动人。美人发髻高耸，为明代女子打扮；而高鼻通额，卵形脸蛋，颇似意大利文艺复兴时期画家达·芬奇和拉菲尔笔下的美女与圣母、圣女形象。画家采取西方古典油画薄雾法和明暗法塑造人物，明暗体面关系准确，画法柔和圆润，细致传神。(前页)

游文辉 字含朴，1575年生于澳门，1605年8月入澳门圣保禄修院学习油画与拉丁文，后随利玛窦北上传教。1610年利玛窦逝世前游文辉被派往北京，应北京耶稣会传教团之请，为利氏作肖像。1613年回广东韶关传教、作画与传授西方绘画。1617年游文辉到杭州与杨廷筠结识，1630年逝于杭州，终年58岁。

**2. 利玛窦像** 明(1610年) 游文辉 油画·布 尺寸不详  
(梵蒂冈)耶稣会总院档案馆藏

游文辉曾随利玛窦从广东向北京进发，传播耶稣福音，深谙利玛窦坚韧不拔的传教士个性气质。这幅肖像，作于利玛窦逝世之前(1610年5月11日)。画家运用天主教圣像的象征表现方法，把利玛窦半身像处理在云霭之中，天空一轮金光闪耀的红日之中是天主教会徽，身着黑色教士宽袍的利玛窦合袖拱手胸前，一副天主教士虔诚执著的姿态，有力烘托出利玛窦“梯山航海……做耶稣的勇兵”的宗教品质。画中利玛窦目光犀利，鹰勾鼻紧扣长髯，双目向上凝注，眉宇舒展，利玛窦坚毅的外表和睿智超人的气貌，得到淋漓尽致的体现。

冯玛窦 生于交趾支那(今越南南部)，后进入澳门圣保禄修院学习油画，先后创作了油画《越南殉道圣人安德烈》和《日本长崎的殉道人》。





4  
明代武将像

3. 日本长琦的殉道人 明 冯玛竇 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门圣若瑟修道院博物部藏

这是一件描绘日本丰臣秀吉在 1597 年 2 月 5 日下令处决 26 名长琦耶稣会教士历史事件的作品。全图共绘 23 名殉道者，并在画的底部标出其中 19 人的姓名。为表现教士殉教精神，画家运用欧洲文艺复兴时期常见的象征寓意创作方法，画面中央天空云团翻涌，钉在十字架上的耶稣高悬其中，两旁是飞翔的天使，寓意圣灵与天国的崇高神圣，其下 23 名殉道者分一长列被钉在十字架上从容就义，表情安详。刑场以耶稣会修道院建筑为背景，显然是为了烘托气氛，象征教士宁死不屈的殉教精神。(前页)

4. 明代武将像 明 佚名 油画·布  
纵 63 厘米 横 41 厘米 (中国) 澳门余氏藏

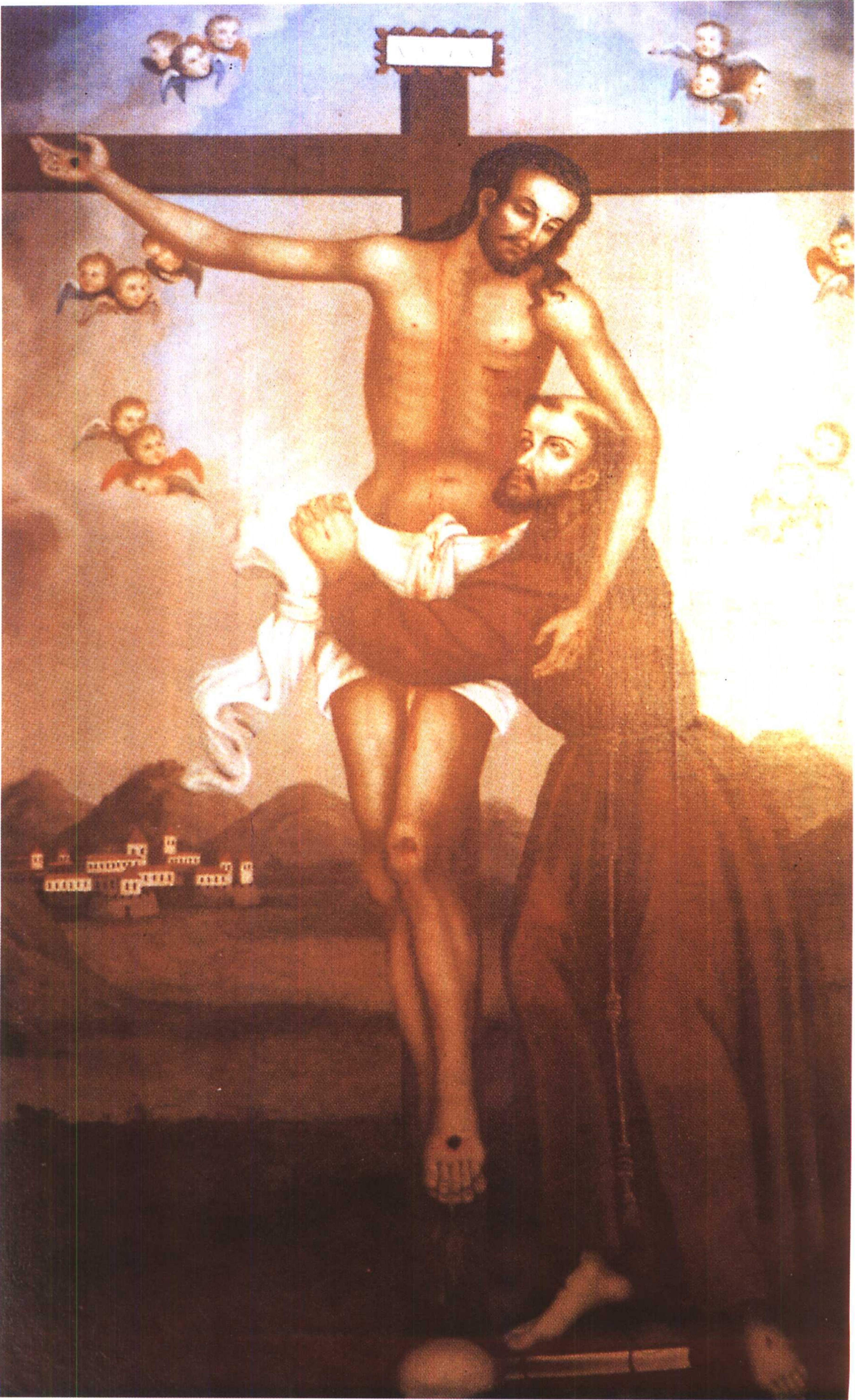
此图描绘卸去戎装的明代武将礼佛情形：武将头戴金盔，身着红色官服，手执象征佛的灵芝形如意正襟端坐，神情庄严肃穆，一派气宇轩昂、恭驯之态。他的背后是两位身着深色服装的佛家弟子，他们的头上都有深色圆形背光。这幅油画除头盔色彩有明暗对比和金属光泽的质感表现外，基本上都是用色线勾绘人物与设色，带中国人物画写意作风，这种画风与澳门圣母雪地殿小教堂遗存的明末圣经故事人物壁画同出一辙。







6 十字架上的圣方济各







5. 圣味基圣像 明 佚名 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门天主教艺术博物馆藏

圣味基圣是天主教派的庇护神，他引领天神对背叛了上帝的明亮之星及信徒作战。画面圣味基圣头戴羽冠，背展巨翅，身着护甲，左手擎着被地狱铁链系住的十字架上的基督，右手挥举如蛇般灵动的弯刀，身体向左前弯倾，作欲砍断锁链解救基督状。人物斗篷因运动剧烈飘动和地面翻腾的火焰，不仅表现了庇护神解救基督的急切情态，而且使整个画面充满动感且色彩呼应统一。此外，圣味基圣的面部造型带有明显的东方人特征，显示出东西方文化交融风格。(前页)

6. 十字架上的圣方济各 明 佚名 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门天主教艺术博物馆藏

圣方济各是天主教圣方济各派（加特力派）的创始人，约1181年生于意大利翁布利亚地区的阿西西，出身呢绒商人家庭，早年学习拉丁文和法文，21岁时在与佩鲁的战争中被俘，3年后以非神职人员身份到阿西西城外苏巴西奥山过清贫生活，并进行隐修。这幅作品，表现圣方济各为天主教传教事业献身的精神。画家采取天主教耶稣受难惯用的象征表现图式，描绘圣方济各赤身裸体被钉在十字架上，以表现圣方济各的宗教品质；周围是祥云中飞翔的小天使，其下是一老教士，他深为圣方济各的殉教精神所感动，双手拥抱着圣方济各。





7. 圣方济各捐资 明 佚名 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门天主教艺术博物馆藏

作品描绘富家之子圣方济各把父亲的产业分给穷人，从而过着清贫生活的情景。画面中央头上闪着金光的少年是圣方济各，他裸身赤足站立，双手作施舍动作，脚下脱去的衣物象征他舍弃父业捐助穷人的善举，这一举动引起教皇与周围人群的惊诧。(前页)

8. 圣方济各向飞禽说教 明 佚名 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门天主教艺术博物馆藏

作品表现了圣方济各在传教事业方面的贡献。画中圣方济各与两位教友身穿红色教士粗袍，赤足托钵行乞，劝人加入方济各修会，以革罗马教会内部日益腐化的积弊。他的传教真诚得连飞禽也为之感动，纷纷飞来站在他的面前，聆听他的说教。画面构图与人物造型，带有鲜明的象征夸张意味，色彩凝重，画风与意大利文艺复兴时期威尼斯画派相近。





9. 圣方济各受洗 明 佚名 油画·木板 尺寸不详  
(中国) 澳门圣母玫瑰堂藏

这是一幅描绘圣方济各受洗成为天主教徒的画面：一道圣光从天而降，在圣光的沐浴下，圣方济各赤身站在清澈的河水中恭驯地接受教会的洗礼，河岸上一群修女目睹着这一神圣的仪式。整个作品色彩沉着明快响亮，并统一在黄紫暖色调之中，画面明暗冷暖光感效果特别显目。画家比较熟练地运用透明画法和多层覆盖画法表现水的轻盈透明和石岸嶙峋厚实质感，笔触流畅，色彩变化丰富。





王致诚 1702 年生于法国多纳。1738 年由天主教耶稣会法国传道部派遣来华，进入中国宫廷御用，颇得乾隆皇帝赏识。乾隆十九年，他为 11 位主持国家大事的亲王和重臣画像；同年，他与郎世宁、艾启蒙等人前往承德避暑山庄，为归附清廷的蒙古族厄鲁特首领画像，同时还为乾隆皇帝弘历绘了多幅油画像。此外，他还参与《乾隆平定西域战图》铜版画草图绘制。1768 年王致诚在北京逝世，享年 66 岁。

10. 达瓦齐像 清 王致诚 油画·纸本 纵 70 厘米 横 55 厘米  
(德国) 柏林民俗博物馆藏

达瓦齐是归附清廷的蒙古族厄鲁特部族首领之一，被乾隆册封为硕亲王，故画像身着王服，此作系王致诚奉旨所作。画法上采取舍弃阴影并减弱人物面部强烈明暗对比，致力于表现人物脸部的解剖结构及其个性神情，既适应了中国人的欣赏习惯，同时又不失西方绘画造型准确、逼真，富有立体感的特点。因此，人物五官明晰，又富有立体感，形神如生。人物衣饰处理，除两肩的图形上有明暗凹凸衣纹显现外，皆用中国画的平涂画法。





潘廷章 意大利耶稣会士。乾隆三十六年（1771年）来到中国，两年后经法国传教士蒋友仁推荐进宫御用，在宫中曾为乾隆皇帝作过油画肖像。乾隆平定两金川之后，他与艾启蒙一道为数百名功臣作油画肖像。嘉庆十七年左右（1812年）卒于北京。

11. 阿忠保像 清 潘廷章 油画·纸本 纵70厘米 横55厘米  
（德国）柏林民俗博物馆藏

阿忠保为平定两金川之役五十名功臣排位第四十八名者。潘廷章此作，显然是沿袭王致诚的肖像画作风，即糅合中西画法，以造成立体写实效果，又避“阴阳脸”之嫌。不过，潘廷章在画法表现上与王致诚有所不同，他侧重于人物身胸部位的明暗对比处理以增强人物躯体立体感，而人物脸部结构则画得比较简略，明暗对比也很弱，面部显得比较平板、粗糙，神情呆滞，绘画技法上与解剖结构上明显地不够熟练。





12. 贵妇肖像 清 佚名 油画·玻璃 纵45.9厘米 横40.4厘米  
(瑞士) 赖色夫妇藏

18世纪后期，中国油画家擅长造化写生的本领，从这件玻璃油画中可以寻见：贵妇润红秀丽的面庞上有一对含情脉脉的眼睛，双肩窄溜，滋美的颈肩上挂珍珠项链，身穿粉红色华美绸缎上泛着微妙的褶皱莹光和若隐若现的金银

绣花纹样，满族贵妇型发髻上钗饰锦绣，如蒙娜丽莎般的细长修指夹着折扇，颇具东方美女温柔娴淑风韵。这幅肖像眉眼勾线的痕迹和发髻平涂画法显而易见，但胸躯体面结构准确，衣纹简洁细微，色彩有冷暖对比，色调变化中不失统一。



13  
摇纺轮的  
妇女



13. 摇纺轮的妇女 清 佚名 油画·玻璃 纵31.5厘米  
横26厘米 (瑞士) 赖色夫妇藏

将西方传入中国的黑白或彩色铜版画复制成玻璃油画，是18世纪中后期中国油画盛行的作风。此件油画就是根据法国画家的一幅铜版画摹绘而成，铜版画大约于1750

年在英国伦敦出版。从画面摹绘效果来看，当时中国的油画家已经能够在玻璃上熟练地复制西方油画，尤其是擅于再现原作华美裙纱飘柔质感中变幻莫测的衣纹及其细腻光滑的肌肤，楚楚动人的姿态神情。整个画面色彩丰富和谐，刻画深入且又整体。





14. 江湖医生与乡村理发师（之一）

14. 江湖医生与乡村理发师（之一）

15. 江湖医生与乡村理发师（之二）

清（约1770年） 佚名 油画·玻璃  
各纵18.3厘米 横21.4厘米  
（瑞士）赖色夫妇藏

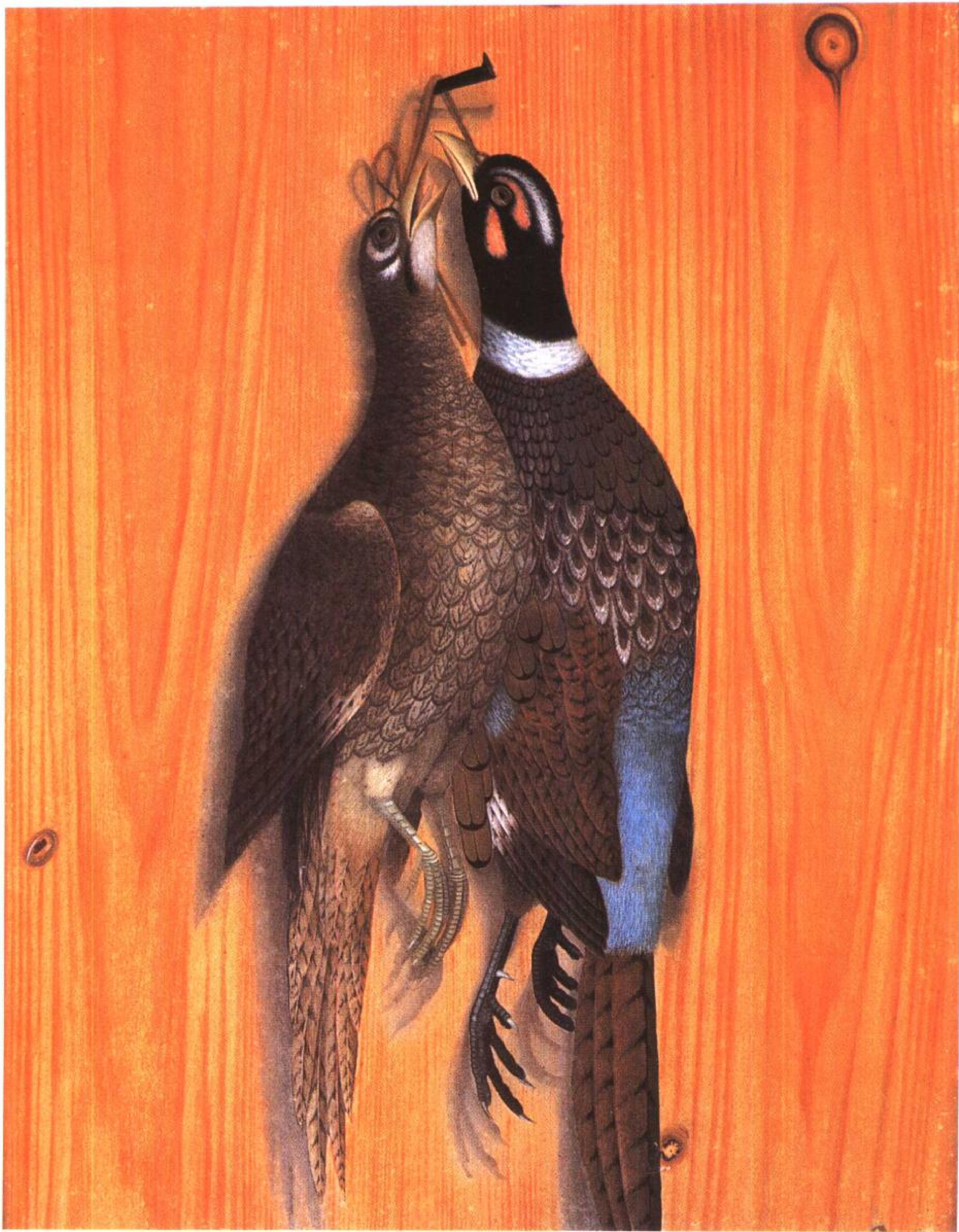
这两件作品系一套组画之中两幅，描绘江湖医生与乡村理发师的生活情状，室内简朴的陈设与人物衣着表明17世纪英国乡村还相当落后贫困。这两幅画是根据英国画家达维特·旦尼尔（David Teniers）的油画作品之铜版画复制品摹绘而成，故设色沉着，整体偏冷灰，可能是根据黑白铜版画的再创作。从两幅作品中可以清楚地看到，当时中国油画家已能熟练地运用色彩表现各种质感，如金属、瓷器、纸张、布料、木材等。





15. 江湖医生与乡村理发师 (之二)



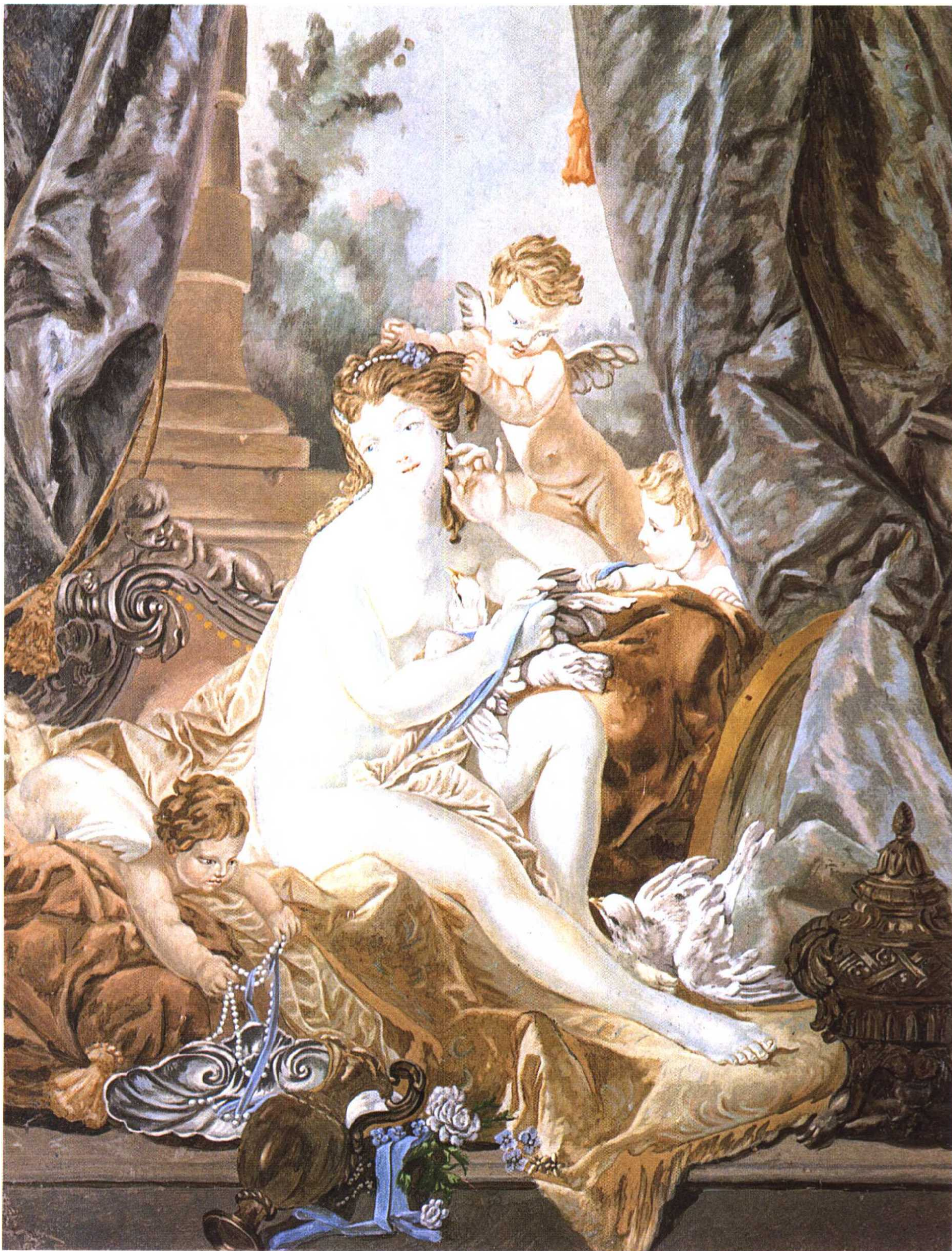


16. 野鸡 清（约1790年） 佚名 油画·玻璃 纵45.8厘米  
横35.6厘米 （瑞士）赖色夫妇藏

整个画面仅绘两只挂在钉子上的野鸡，画法十分细腻。野鸡的羽毛或用线在色面上勾绘，或用色彩叠加反提，同时注意到物象明暗与体积的塑造，因而野鸡羽毛绒绒的

光色质感很强，加之野鸡身后右侧下的阴影配合，野鸡塑造愈加逼真。透明玻璃画面未画之处透露出来的是底板木纹。就绘画表现特征而言，此件作品应是西方铜版画的复制品。





17. 维纳斯梳妆 清（约1785年） 佚名 油画·玻璃  
纵35.7厘米 横30厘米（瑞士）赖色夫妇藏

《维纳斯梳妆》是法国“罗可可”风格典型画家布歇的代表作之一（1751年作），1783年被镌为铜版画后不久，即随商旅传入中国。此件玻璃油画复制技法十分成熟，画中维纳斯与小天使均用细润的笔触描绘，并与

背景树丛、布幔和周围道具、衬布上奔放粗犷的笔触形成鲜明对比，从而将人物皮肤娇嫩质感和景物、道具厚重材质表现得形质毕现。整个画面色彩虽不如原作鲜丽，但色彩倾向清晰、透明，富于表现力，色彩气氛活泼，近乎布歇绘画原作。





18 诺曼底海景

**18. 诺曼底海景** 清(约1770年) 佚名 油画·玻璃  
纵30.4厘米 横43.7厘米 (瑞士)赖色夫妇藏

这是一幅根据法国黑白铜版画绘制而成的彩色玻璃油画。画家通过明暗冷暖的对比，将云彩、建筑、海岸、舟船的背光处以及倒影处理成暖色，亮部处理成冷色，从而绘出正午时分天气晴朗、阳光灿烂的海岸景色。整个画面色彩气氛轻松明快响亮，显示出画家创造性地驾驭画面总体色彩效果的技能，尤其是能运用透明画法将云气细微的空间层次以及海岸、舟船在水中的倒影表现出来，运用多层画法塑造海岸礁石的坚硬厚重质感，技法上相当成熟。

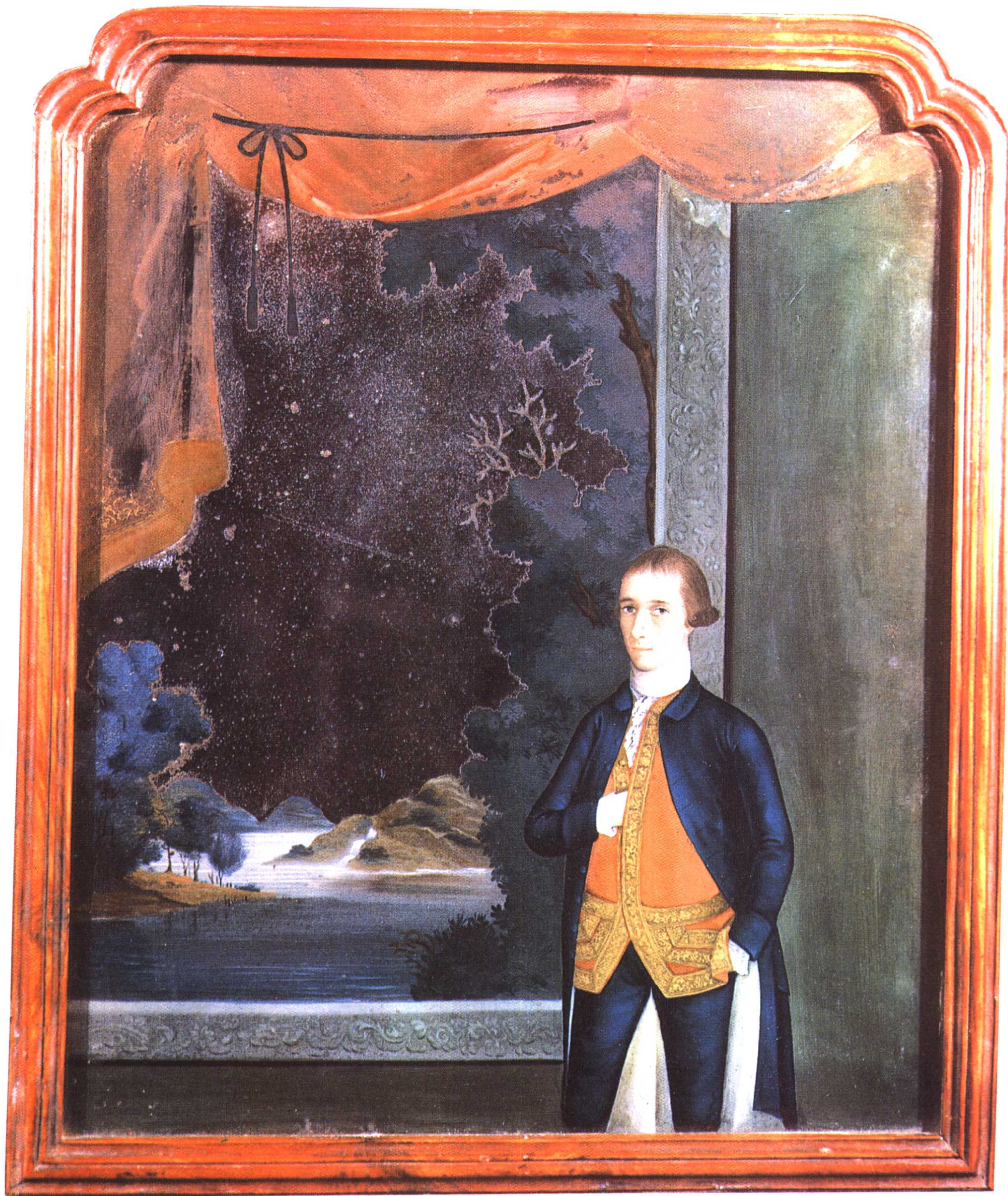
史贝霖 生卒不详。他的绘画作品上一直是用粤语发音拼成英文名字 Spoilum 或 Spillem。从1774年的一件玻璃油画肖像署名款起，到1803年他作哈斯堪油画像及哈斯堪本人日记记载此像绘制经过，他的油画艺术生涯达三十余

年，西方许多旅行家的回忆录和游记都清楚地记叙他“是一位优秀的中国画家”。

**19. 英国人像** 清(1770年) 史贝霖 油画·玻璃  
纵38.1厘米 横33厘米  
(英) 马丁·格里高里画廊藏

18世纪70年代正值欧洲“罗可可”风盛行期，欧洲人对中国装饰艺术和饶有自然情趣的园林风景格外憧憬，所以来华的西方商人、官员、水手都爱请中国画家为他们作肖像。从史贝霖此作就可看出当时状况：他把穿着官员服装的英国人安排在一面绘有中国山水风景的玻璃画前，人物表情中透露着内心的喜悦，显得十分称心惬意。史贝霖采用写实与装饰表现相结合的手法，通过对人物深入写实刻画与背景带装饰性色彩涂绘，传达了当时人们的审美情趣。





19. 英国人像



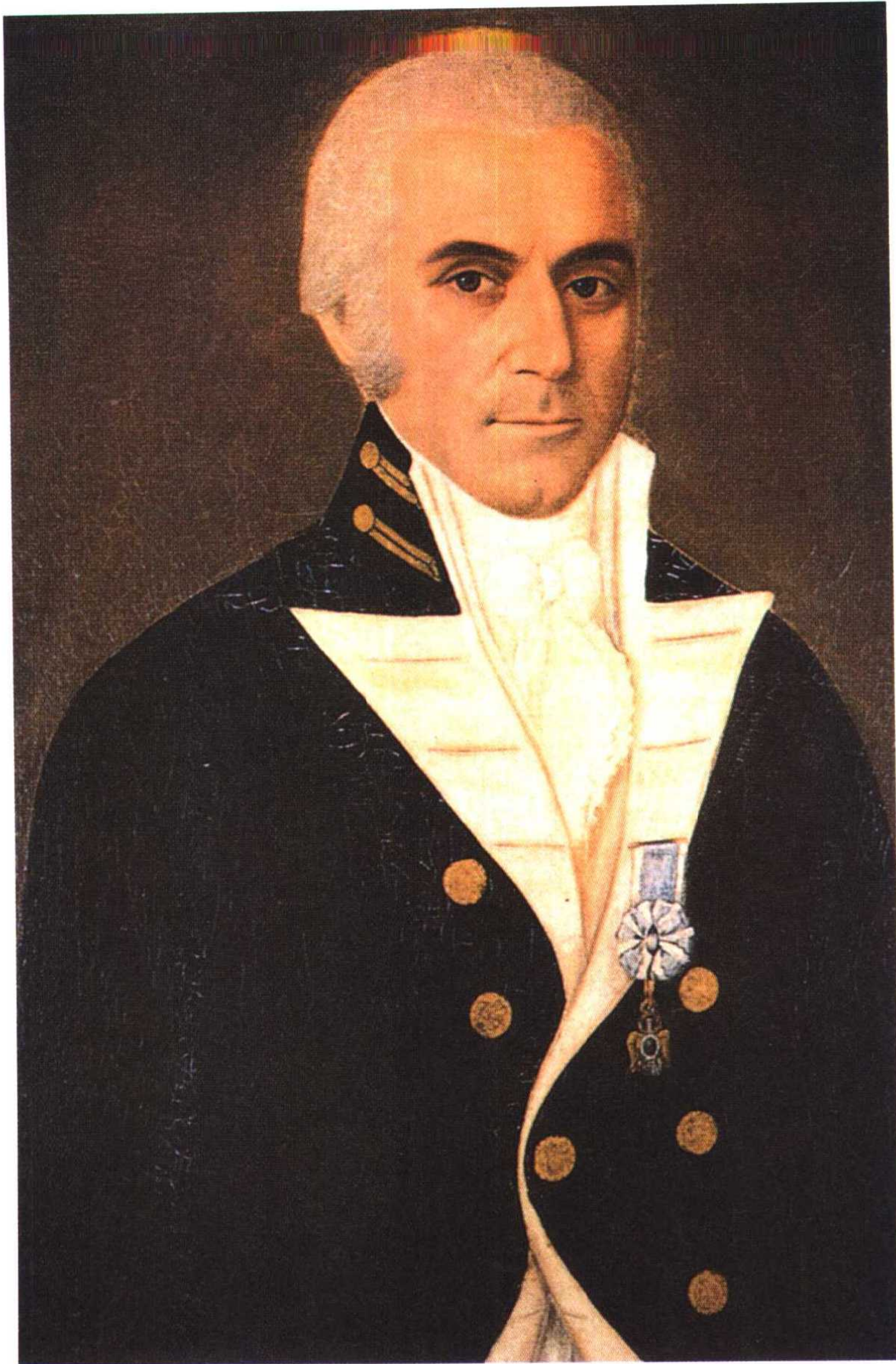


20 英国军人像

**20. 英国军人像** 清（1786年12月1日） 史贝霖 油画·布  
纵43.2厘米 横34.3厘米  
（美）理查德·米尔亨德藏

此件英国军人像是用比较地道的西方古典肖像技法绘制而成，若椭圆形画框背后无画家署款标签，人们很难想象这幅油画出自中国油画家史贝霖之手。或许是在布面上作油画的缘故，可以充分发挥油画材料与技法的表现力，画家大胆利用深色背景反衬出灰白色头发，运用透明画法罩染人像面部体面结构并强调明暗对比，使人物头部素描与色彩关系准确、坚实。白色内衣和红色军服外套则是厚涂与透明画法兼用，丰富和加强了画面的艺术表现效果。





21 塞缪尔·斯诺像

21. 塞缪尔·斯诺像 清（约1800年） 史贝霖 油画·布  
纵68.6厘米 横53.4厘米  
（美）罗德岛历史协会藏

史贝霖作肖像常见有两个特点：一是能抓住人像脸部的解剖结构与体面色彩变化，二是注重人物表情的描绘。此件肖像便具有上述特点。虽然脸部大部分是受光面，但他能把握眼轮、颧部、口轮、鼻翼、额头等部位结构关系与体面受光的色彩变化，把正面受光画得冷一些，侧面受光画得暖一些，额头、颧部色彩偏红润，口轮、下颌色彩偏灰绿，从而把人像塑造得坚实有力。此外，他擅于捕捉人像眉宇、嘴角形神的特质，如浓眉挑起，双眼凝注放光，薄唇微抿掀起，以表现人物坚毅刚强的个性。





22. 潘启呱像 清（约1800年） 史贝霖 油画·布  
纵63.5厘米 横53.5厘米  
（美）蔡尔德画廊藏

清代广州十三行商皆着官服，以代表朝廷与外商进行贸易。潘启呱系同文行商人、十三行商首富，画中潘启呱丰肥的面庞和躯体已说明了这一切。从这幅肖像中可以看出，

史贝霖画肖像还注重脸部明暗面的自然过渡转折，以达到减弱明暗对比却又能表现体积的目的。所以他画的肖像五官清晰，富于立体感、写实感，人物神情跃然；如微挑的眉弓，炯炯发光的眼神，八字胡下微抿的双唇，俨然一个精明的商人形象。灰色背景冷暖色变化不但丰富了画面色彩效果，而且透气，画面空间深度感强。





23. 行商肖像 清（约1800年） 史贝霖 油画·布  
纵60厘米 横46厘米  
（英）切斯特·W·汉斯藏

史贝霖的肖像画有两类题材：一类是外国人，一类是中国商人。由于清廷规定政府官员不得与外商接洽贸易，所以广州十三行的中国行商均穿官员服装，代表政府与外商

进行贸易。作此类肖像画时，史贝霖采取尽量减弱人物脸部的明暗对比的方法绘制，以致明暗交界面模糊，近似于西方古典薄雾画法。另一方面，他又加强人物结构体面的色彩塑造，特别是富有表情的部位，如眉眼、颌部、颧部等处色彩变化的表现，使肖像写实，立体效果明显。





24 李察·惠特兰夫妇像(两幅)

24. 李察·惠特兰夫妇像(两幅) 清(约1800年) 史贝霖  
 油画·布 各纵59.7厘米  
 横45厘米  
 (美)皮博迪艾塞克斯  
 博物馆藏

18世纪末至19世纪初，西方来华的商人、船长不但喜欢请史贝霖为他们画肖像，也为自己的亲属订制画像。美国赛伦市的惠特兰船长夫妇肖像便属此例。惠特兰船长1799年至1800年间呆在广州，故其肖像的颜面解剖结构与体面刻画得准确、细致，神情自然，色彩丰富，变化微妙，显然是请史贝霖为他所作肖像写生。他的夫人肖像是史贝霖按他提供的象牙袖珍画像放大绘制而成，神情不够自然，好在他油画技术娴熟，能以细腻的色彩、多变的笔触，透明画法与厚画法并用表现人物肌肤与衣饰质感，令人难以觉察到这件作品并非写生之作。

25. 手执鼻烟壶的行商像 清(约1800年) 史贝霖(传)  
 油画·布 纵27厘米 横21厘米  
 (美) 安东尼·哈迪藏

这幅肖像画画法格调上比较接近史贝霖，诸如注意脸部的体面结构描绘，衣冠基本上用大块色面平涂绘出，但人像的立体感与写实性效果远不如前面几件史贝霖的行商肖像。另外，整个作品几乎是用稀薄的颜料调油绘制，与史贝霖惯用的多层罩染与透明画法也有所不同。种种蛛丝马迹表明这是史贝霖的追随者所作。尽管如此，此件肖像用类似晕染的方法描写人像脸部结构体面，有中西画意结合倾向，别有一番趣味。





25 手执鼻烟壶的行商像





26 瑞尔夫·哈斯堪像





27 中国行商像



28 威廉·斯托理像

26. 瑞尔夫·哈斯堪像 清（1803年） 史贝霖 油画·布  
纵59厘米 横45.7厘米  
（美）迈克尔·切斯夫妇藏

史贝霖晚年油画技艺十分娴熟，从这幅肖像上可见一斑：他采用西方古典油画“肥盖瘦”的方法，先用紫褐、绿褐色准确刻画人像五官及暗部阴影，再罩染受光面和中间色面，色调变化微妙，明暗对比明显，五官及面部结构相当准确，块面感强，人物面部神态迥然。背景也是先画较深的两边，再用绿灰、蓝灰衔接罩上，透气之处，隐约露出画布底色。衣饰则是以简扼的笔触整片描绘，重点之处，如内衣作精练的表现。整个画面既能尽精微，又能放笔挥洒，写实功夫扎实。

27. 中国行商像 清（约1800年） 史贝霖 油画·布  
纵68.6厘米 横53厘米  
（美）理查德·米尔亨德藏

史贝霖画肖像多数采取四分之三面并向左侧，画行商姿势或为手捻朝珠，或为手持鼻烟壶，此件肖像属前者。除脸部外，画面背景和人像上半身均用薄色调油绘制，顶带、补服几乎是平涂着色。这幅肖像虽然明暗对比不强，笔强磨擦得细腻，但脸部的结构与体面关系仍历历在目，体积感显然。由于画家注重人物气质的表现，行商眉宇向上舒展，双目放光，笑肌上提，嘴角微抿，神情自信得意，富于感染力。





29 中国乡村风景

**28. 威廉·斯托理像** 清（1804年）史贝霖 油画·布  
纵68.6厘米 横56.5厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

威廉·斯托理是美国赛伦市的有钱有势人物，1801年至1804年间他作为“友谊”号船的老板，从赛伦市出发，到过俄罗斯和中国广州，他的肖像即绘于1804年他滞留广州之旅。这幅肖像也是用非常稀薄的油色绘制，整个画面统一在橘黄色调子之中。背景处理比哈斯堪像更粗犷、恣率，笔触明显，但人物脸部的明暗对比不如哈斯堪像强烈。人物英俊年轻的面庞泛着微笑，微秃的脑门上那稀疏、白里透红的短发修剪得十分考究，人物年轻富有的精神气质表现得相当成功。

**29. 中国乡村风景** 清（1790年）史贝霖  
油画·布 纵55.9厘米 横81.3厘米  
（美）私人藏

从玻璃油画《诺曼底海景》，人们可以发现法国风景画对中国西画的影响。18世纪法国充满自然情趣的风景画兴盛，也促进了中国油画风景创作的应运而兴。此件油画风景，一看就是典型的中国广东乡村景色，逶迤的红土丘陵，茂盛的古老榕树，低矮的青砖平房。画面天高云稀，澄江如练，船帆点点，绿荫遍野，村落依山傍水，人物悠闲安逸，充满着自然的生趣和浓浓的诗情画意。这一切，是画家用非常精细的笔法按西方远近透视方法和色彩对比技法所绘，画风抒情写实。





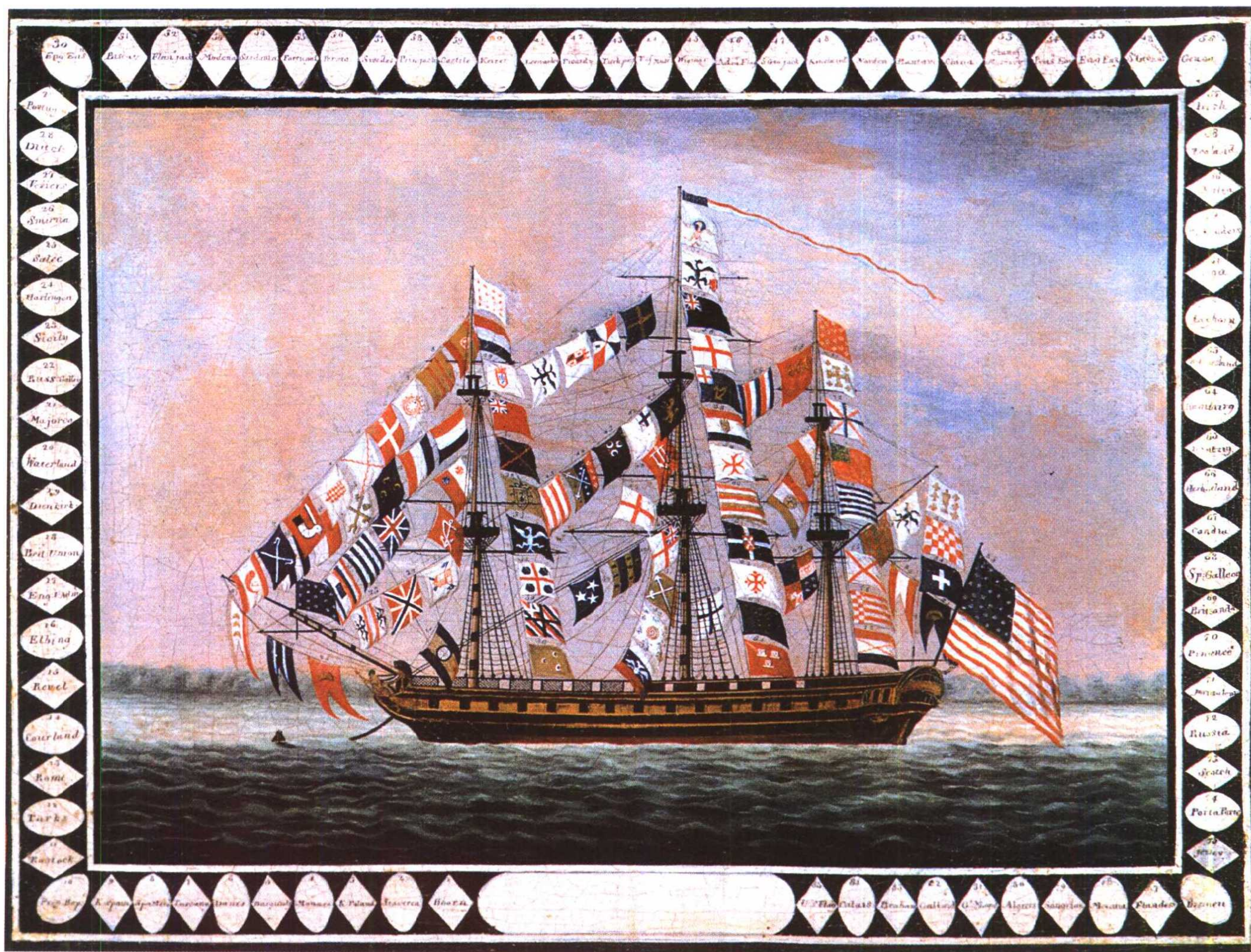
30 在日本海上遇险的美国商船

### 30. 在日本海上遇险的美国商船

清（约1798年） 史贝霖（传） 油画·布  
纵44.5厘米 横58.4厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

画中即将沉没的帆船是美国商船“埃莉沙”号，它1797年至1798年往返于日本与巴塔维亚航道上，1798年在日本海遭遇风暴沉没。这幅油画显然不是写生创作，而是根据西方传入中国的一件风暴沉船铜版画，按画面的构图和气氛，把沉船换成“埃莉沙”号，这种变通再创是18世纪中国油画的常见现象。





31 合众国船

31. 合众国船 清（约1800年） 史贝霖（传） 油画·布  
 纵38.2厘米 横50.8厘米  
 （美）皮特·希尔藏

这幅油画是根据美国的一件铜版画绘制而成。三桅商船共挂有85面旗帜，以英联邦国家的旗帜居多，船尾是美国国旗，画面黑色外框内的椭圆形、方形格中依序号标有各旗帜国家名称。因此，这件作品实际上反映了当时国际海洋交通与贸易状况。画后远景是珠江河岸。整个画面色调比较统一，天空与水面均在冷色基底上罩染了数层橙灰暖色，以与众多暖色旗帜色彩气氛协调。





32 接见马戛尔尼特使

**32. 接见马戛尔尼特使** 清（约1794年） 史贝霖（传）  
油画·布 纵76.2厘米 横112厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

1792年，英国以给清朝乾隆皇帝祝寿为名，派遣马戛尔尼率领使团经广州进京，觐见乾隆，以达到在中国开辟除广州之外新的贸易口岸的目的。由于马戛尔尼拒绝按中国礼仪跪见中国皇帝，使华目的未能达到，1793年12月马戛尔尼折回广州，由此登上使华舰只归国。这幅油画所描绘的就是马戛尔尼再到广州时，广州巡抚接见他的情形。画面采取焦点透视展开一个宏大对称的场景，中央大厅的墙、柱，远景的树木，天空云彩以及大厅通道旁持刀分立的士兵均有明暗阴影的色彩表现，其他景物多为勾线加平涂设色，画法工细、中西合璧。





33 视察帝国军队

**33. 视察帝国军队** 清（18世纪晚）史贝霖（传） 油画·布  
纵81.9厘米 横132厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

此件油画描绘中国皇帝视察检阅清军的场面，人物众多，场景宏大，构图复杂。近景端坐在行帐前的皇帝由武臣卫士簇拥，一侍臣引导一名武将前来觐见皇帝；中景是列队待命的士兵和白色帐篷，并以城楼和群山作为远景衬托整个画面，人物、景物的前后比例关系相当准确。整件作品都是用相当薄的油画色绘制，画法上采取西方古典油画技法，强调人物、景物的明暗阴影对比及体面色彩关系，并统一在暖色调子之中。树木、云彩的造型和画法与玻璃油画《诺曼底海景》比较相似。

**34. 乔治·华盛顿** 清（约1800年）史贝霖 油画·布  
纵67.3厘米 横46.3厘米  
（美）理查德·米尔亨德藏

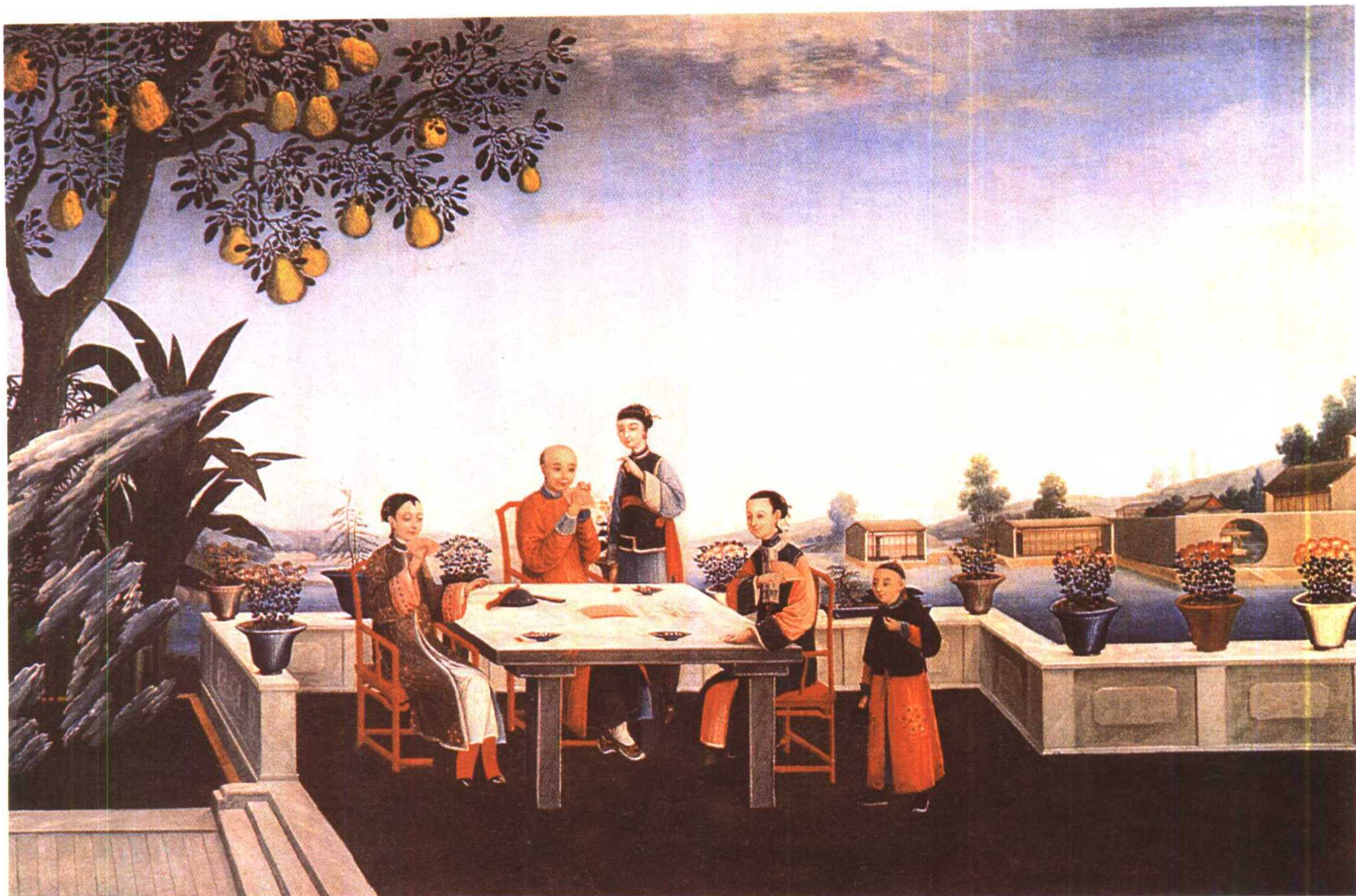
18世纪末，中国西洋画家由在玻璃上复制西方绘画，改在画布上复制。这幅布面油画就是根据美国画家约翰·特鲁布尔所绘油画的彩色铜版画复制而成。如同英国人巴洛在他的《中国游记》中叙述他游广州的见闻时说到“传入广州的欧洲彩色铜版画，被复制得十分逼真”那样，这件油画不论是细节、比例、透视，还是整体色彩效果、色调，尤其是使用笔触明显厚重的色块画亮面与暗面形成厚薄对比，都画得相当出色。





34 乔治·华盛顿





35 中国阳台风景

**35. 中国阳台风景** 清（1800—1810年） 史贝霖（传）  
油画·布 纵63.6厘米 横94.5厘米  
（英）私人藏

描绘中国风景和园林景致的油画，从18世纪末开始盛行，其中园林景致的绘画多以中国富裕的家居生活情景为内容。这件作品就是画一个富裕家庭在自己家园林般的庭院阳台上打扑克景象，阳台边有假石、果树和盆栽的鲜花，之后有河流、院落和远山，画面既弥漫园林气息又带有浓郁的自然情调，并有明显深度透视，但不太准确。色彩处理上有明暗、冷暖的色彩变化，画法工整写实，略带装饰作风。





36 讲故事的男孩

36. 讲故事的男孩 清（约1800年） 史贝霖 油画·布  
纵55.2厘米 横71.1厘米  
（美）米歇尔·切斯夫妇藏

18世纪末至19世纪初，由商旅传入中国的彩色铜版画往往被中国的西洋画家复制成油画。这件油画就是根据英国画家威廉·比格的作品之铜版画印刷品（1792年在伦敦刻印出版）绘制而成。作品描绘一位衣衫不整、赤脚拄杖的小水手在茅屋前向妇女儿童述说他的船遭遇海难的经过。整个画面绿茵遍野，充满田园风光情调。画家以细如丝发般柔和的笔触和厚薄不同的色调将景物的空间质感与明暗对比关系见形见质地表现出来，技法娴熟，宛如西方油画家之作。





37 广州法庭外景

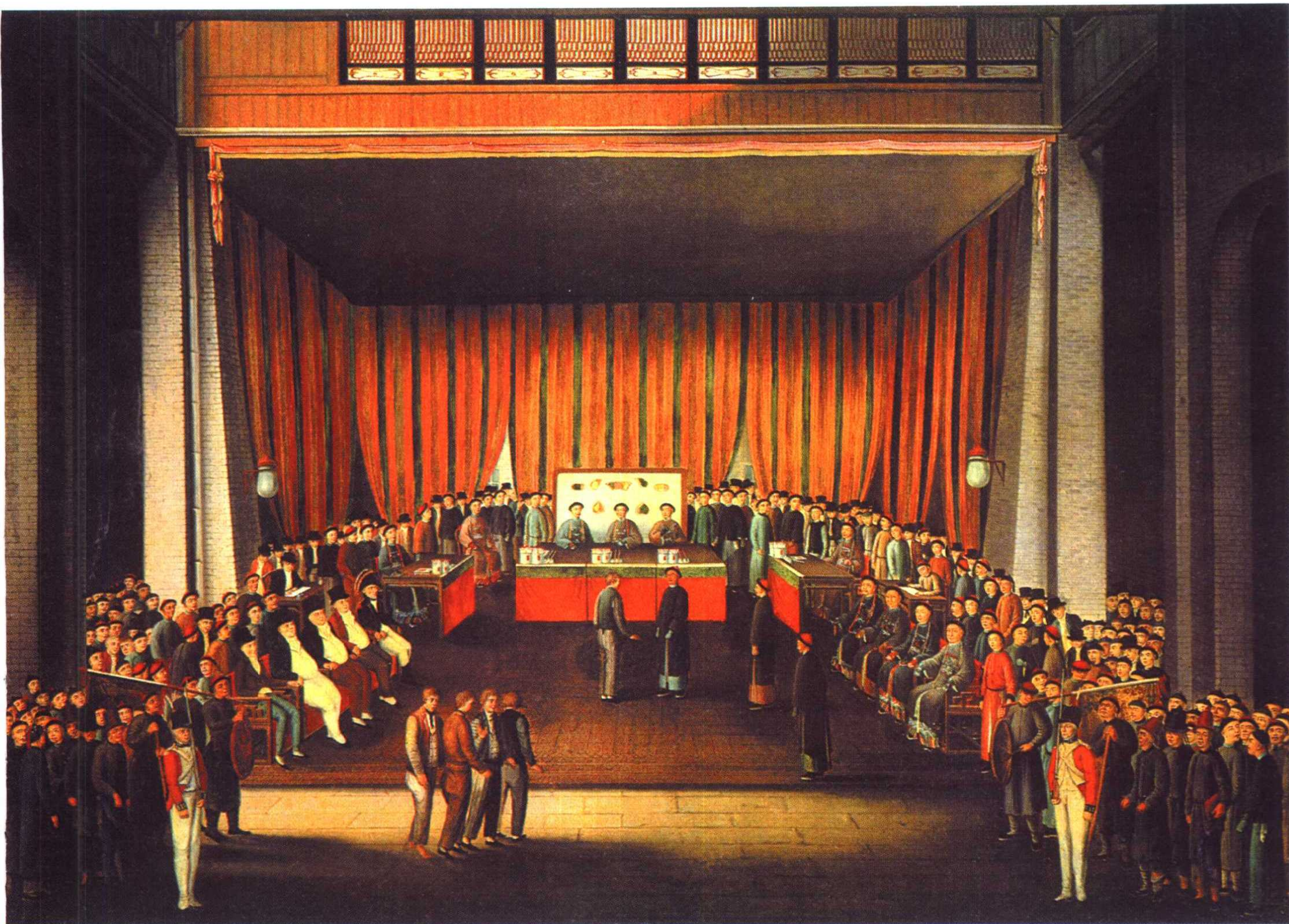
**37. 广州法庭外景** 清（1807年） 史贝霖（传） 油画·布  
纵73厘米 横100厘米  
（中国）香港艺术馆藏

1807年，英国“海王星号”商船水手在广州酗酒后斗殴，打死一名中国人，被中国官方控罪审讯，法庭设在十三行英国馆和瑞典馆之间的商馆中，图中饰有彩带的门前站立持枪的英国士兵和中国鼓手就是法庭所在地。法庭外广场上站满了旁听的观众、轿夫以及骑马乘轿走向法庭的中国官员，左端栅栏旁有一中国官员引导着几名受审的英国水手也向法庭入口走来。这件作品采取成角透视方法构置一个宏大场景，色彩丰富，明暗对比强烈，近乎西方古典写实画风。

**38. 广州法庭内景** 清（1807年） 史贝霖（传） 油画·布  
纵73厘米 横100厘米  
（中国）香港艺术馆藏

画面描绘中国地方官员在广州开庭审讯英国“海王星号”水手场景，与前一幅作品一起构成一套组画。画家别具匠心地采取心点透视构图，将整个审讯场景表现得一览无余。从端坐在法庭两边的中国行商和英国商人、参加陪审的“海王星号”船长以及众多站立的中外民众来看，此次开庭采纳了西方法庭聆讯方式。值得注意的是这幅油画明暗光影对比强烈，戏剧般的光影集中放在受审的英国水手身上，刻画他们局促不安的精神状态，从而有力地渲染了法庭威严气氛。





38 广州法庭内景

林呱 生卒年不详。活跃于19世纪初，擅长作袖珍水彩肖像和油画肖像。现存的一些油画，如《指着大海的英国人》与有他署名的作品画风十分相近。与史贝霖一样，他也是用粤语拼成英文Lamqua来题写名款的。广东人林姓者颇多，擅油画者也不止一个，19世纪初的林呱与活跃于19世纪中期的油画家林呱在时代、画风和题款上均有很大不同。

39. 男人肖像 清（约1810-1815年）林呱 油画·布  
纵60.3厘米 横15.7厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

这件油画肖像与史贝霖的油画肖像风格有某些相似之处，也有许多明显的不同。肖像背景作浅色光晕显然是史贝霖遗风，但是，人像侧面的强烈明暗对比，须发边缘丝丝缕缕蓬松质感的表现，都是史贝霖肖像画从未有过的特点。而这些特点是19世纪10年代初从美国传入中国的微型肖像画作风。换句话说，林呱的肖像画，糅合了史贝霖肖像画风与微型肖像画风的特点，画法上更加泼辣，用色厚重，人像解剖结构与体面塑造得坚实浑厚，更具西方古典油画作风。（后页）





40. 行商像 清（约1810-1820年）林呱（传） 油画·布  
纵54.9厘米 横41.9厘米  
（美）史蒂芬·吉阿德藏

清代中国油画的兴起发展，与中西经济文化交流有着密切关系，最主要的表现是外国来华商人、官员、船长、水手、旅行家和中國行商对这门艺术的赞助。因此，给行商画肖像一直是中国油画家维持艺术创作活动的重要方式。画这类肖像时，画家一般多采取正点光照，减弱甚至舍弃人物面部明暗阴影的表现，而侧重于刻画人像的结构、体面与神态，这幅行商肖像正是如此。

41. 指着大海的英国人 清（1810-1815年）林呱 油画·布  
纵64.8厘米 横49厘米  
（美）理查德·米尔亨德藏

这幅油画构图带有一种象征意味。画面近景是一名站在海岸上身着绅士服装佩刀的英国人，手里拿着一卷白纸（可能是航海图）指着茫茫大海中挂有英国国旗的三桅商舰。显然这是一位英国船长的全身肖像，表现19世纪初英国人占有海上优势的自负姿态。以海水波光粼粼的色调、画法与海岸、岩石的色调、画法比较，此件作品应是写生肖像而不是铜版画复制品。海浪色调与坡岸明显不统一，画法上带中国画鱼鳞皴形迹；而坡石暖色调上笔触奔放并辅以戏剧般光影，景物像是根据对象的要求配置而成。（后页）





林呱 传为关乔昌者，约1803年生。早年随定居澳门的英国画家钱纳利学习油画，故能够按照欧洲人的式样完美地作画。后自立门户，先后在广州、香港和澳门开设画店，招徕中外顾客。他擅长油画肖像，兼长风景，油画功底扎实，多次送油画作品到欧美艺术机构展出，并以“中国的托马斯·劳伦斯”自居，约卒于1860年。

42. 林呱（关乔昌）自画像 清（1854年）  
林呱（关乔昌）油画·布  
纵30.5厘米 横24.5厘米  
（中国）香港艺术馆藏

林呱（关乔昌）是英国来华并定居澳门的画家钱纳利的学生，他受钱纳利影响的具体表现就是以肖像画家自居，并绘制自己的肖像画。这幅肖像画作于1854年他52岁之时（画像背框上有他用英文写的标签）。从绘画作风上看，他的自画像是用英国学院派古典肖像“华丽样式”的技法绘制，即深底色，黑托白，强烈明快的黑白与色彩对比，大面积深色调子使人的面容格外醒目精神，神气活现，色彩绚丽典雅。上半身着衣虽统一在深色环境之中，却有微妙的深浅体面结构变化，人物宽厚的体态依稀可辨。（后页）





41 指着大海的英国人





42 林呱（关乔昌）自画像





43. 托玛斯·皮斯像 清（1827年） 林呱（关乔昌）  
油画·布 纵58.4厘米 横45厘米  
（英）科尔顿基金会藏

此幅肖像是林呱（关乔昌）早期油画代表作，画的背后标签上写着“林呱作于1827年”。画家深受英国画家钱纳利的影响，运用西方古典肖像画戏剧般用光的形式，把

背景与人像外衣处理成深黑色，深灰色背景左边留下头部投影，以增强画面空间的深度。占据画面大部分的深黑色将人像红润的脸庞、坚毅的神情、白晰的内衣衬托得格外突出，引人注目。画像明暗阴影对比强烈，结构体面色彩准确，笔触干净利落，技术相当扎实、娴熟。



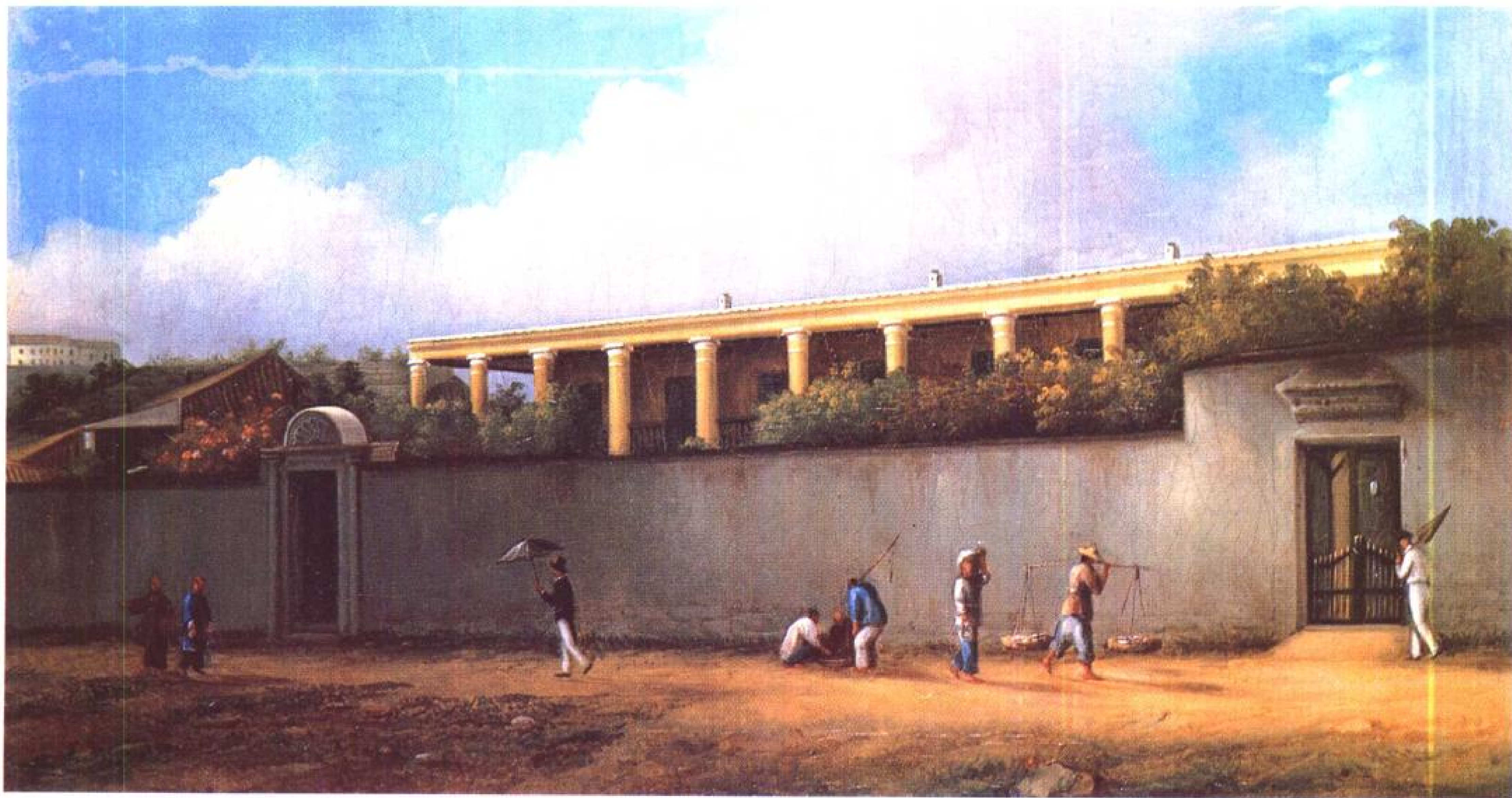


44. 伍呱像 清（约1840年） 林呱（关乔昌）（传）油画·布  
纵29.2厘米 横24.1厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

伍呱（1769-1843年）即伍秉鉴，19世纪初开始成为广州十三行首席富商，中外许多画家都为他绘制过肖像。他的这幅半身肖像，取正襟坐势，构图上受钱纳利传入的英国学院派作风影响，人物安排在内外景相通的特

定环境之中，以表现自然真实的效果。画家比较准确地抓住了伍呱浑圆的额头，深凹的双颊，尖削的下颌形象特征，但上颌两小撮八字胡须与脸的暗部色彩混同，上身衣纹累赘，结构体面不够准确，笔触和色彩虚浮，可能是林呱（关乔昌）的画室出品。





45 澳门南湾金斯曼宅院外景

**45. 澳门南湾金斯曼宅院外景** 清（约1843年）  
林呱（关乔昌）  
油画·布 纵29.9厘米  
横53.4厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

鸦片战争之后，林呱（关乔昌）来到澳门，曾为金斯曼夫人的女儿茜丝画肖像，并借机作了两幅金斯曼宅邸风景画。画家从宅院外街道取景，描绘金斯曼宅院这座南欧建筑的异国风采。院墙外街道上中外行人、商贩顶着烈日，院墙内花木浓荫掩映豪宅；在阳光的照射下，宅邸黄色立柱屋檐分外绚丽夺目，湛蓝的天空飘着白云，衬托着这动人的景色。整个作品色彩技术纯熟，土路、花木、建筑、云气质感光感效果表现得真实可感，用色大胆；白云亮部淡黄色使作品统一在黄色暖调之中，色彩气氛明快和谐。

**46. 澳门南湾金斯曼宅邸走廊** 清（约1843年）  
林呱（关乔昌）  
油画·布 纵29.9厘米  
横53.4厘米  
（英）马丁·格里高里画廊藏

澳门的外港南湾海岸地形如同一轮美丽的弯月，令西方来华游客流连顾盼。这幅风景画巧妙采取成角透视，通过描绘金斯曼宅邸走廊上西方居民悠闲读书或从望远镜中醉心瞭望，展现澳门的天然丽质。画面一长列圆柱透视不但起到丰富景物的节奏变化，而且还起到绝妙的“框景”艺术效果。从游廊极目远望，蓝天白云之下优美弯月形洋面上渔帆如织，一幢幢乳白色欧式建筑依山傍海，形如翡翠，远处的东望洋山上松山炮台与天相接，景色极其壮观。





46 澳门南湾金斯曼宅邸走廊

47. 茂呱像 清（约1840年） 林呱（关乔昌）油画·布  
纵63.5厘米 横48.3厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

茂呱即十三行广利行商卢文锦，19世纪初跃为富有行商之列，仅次于伍呱。嘉庆年间，他与伍秉鉴一道被粤海关任命为总商。画家绘制这些殷实富商时，一般均作全身肖像。画中茂呱脑满颐丰，身着三品武官补服，体态硕壮，倚坐在紫檀木扶手椅上，神情、衣着、体态中洋溢着富足得意的气息。戏剧般的构图处理是这类全身肖像的特征，如寓内家具陈设与立柱，室外花竹港埠船舶，都起着烘托特定人物的身份性格作用。整件作品笔触非常熟练流畅，色彩质感表现丰富、写实，油画技艺足与西方画家颉颃。

48. 西热斯·威尔·刘易斯像

清（约1845年）  
林呱（关乔昌）  
油画·布 纵24.1厘米  
横20.6厘米  
（英）阿尔弗德·P·鲁德尼克藏

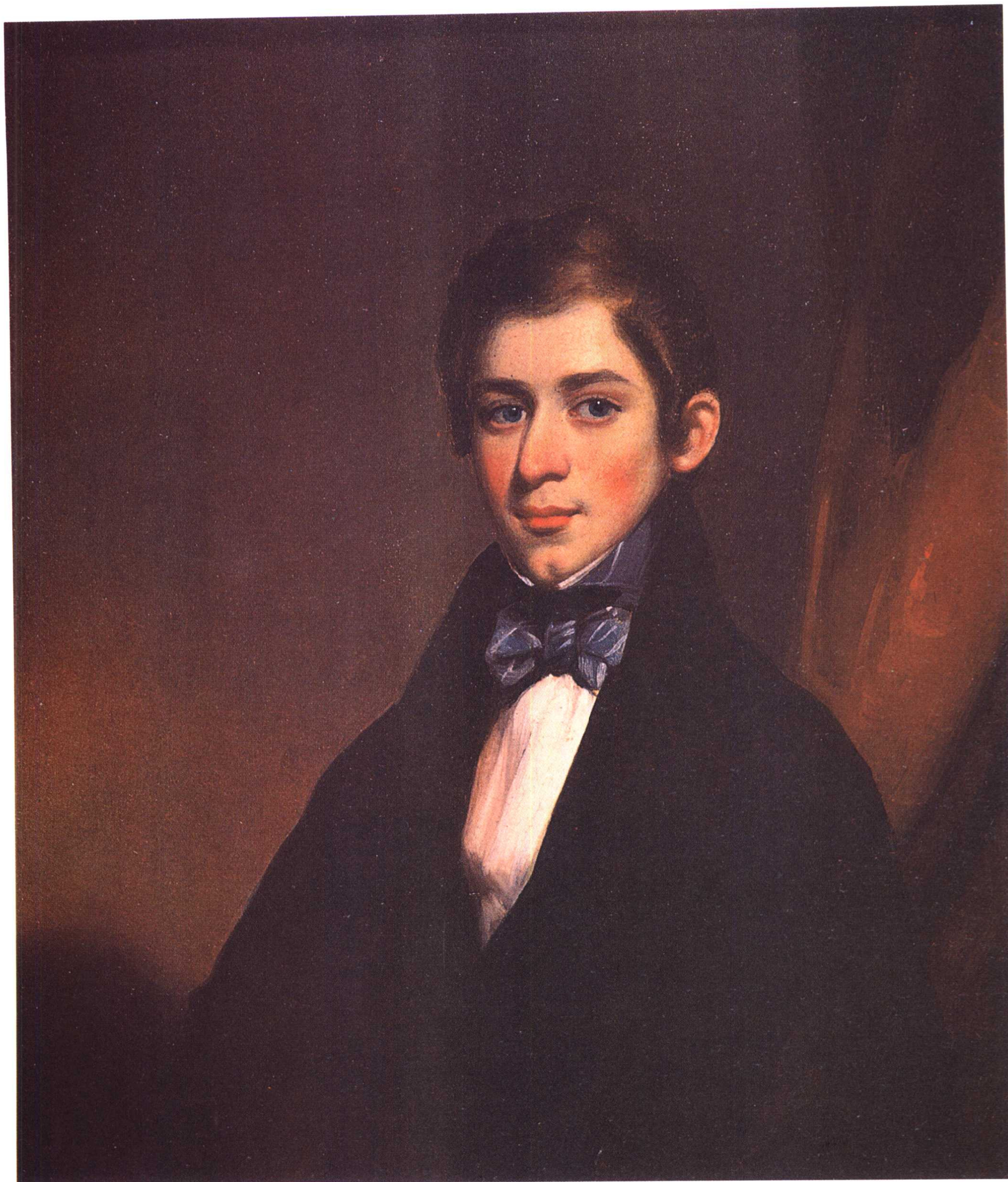
林呱自称是“漂亮的肖像画家”，从这幅肖像画上可以看出林呱（关乔昌）所受钱纳利的影响。他采用英国古典肖像画华丽的风格，刻意强调人物脸部鼻、颊和嘴唇的红润，尤其是嘴唇如抹过口红般鲜润。另外，以细微的笔触分出脸部肌肤与体面转折的光色变幻，高光与次高光的处理使人像皮肤亮泽，容光焕发。松软的头发经画家用笔触揉擦提出棕红色反光，曲髻舒展美丽，人物肖像显得精神，充满生气活力，瑰丽动人。





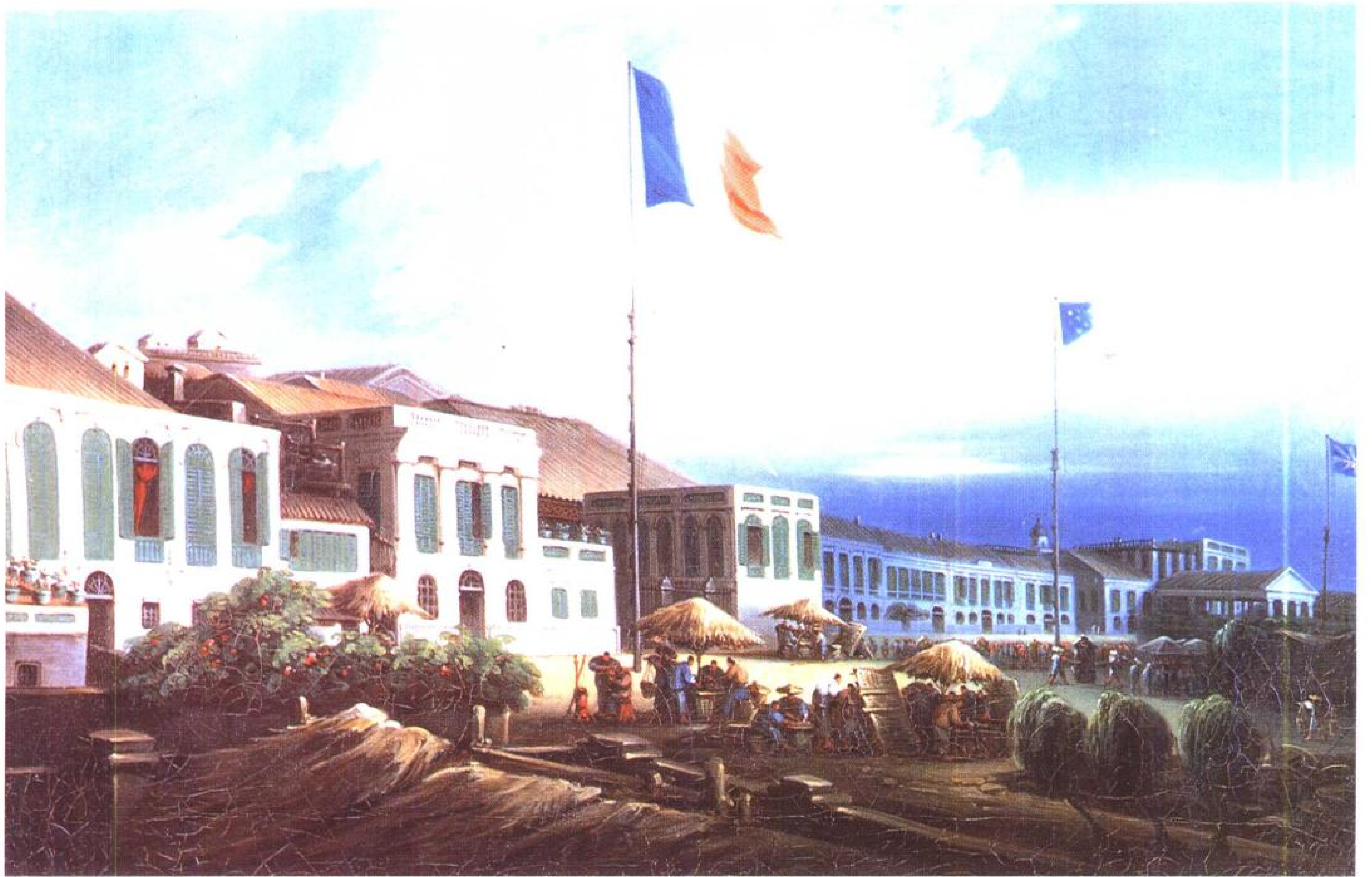
47 茂呱像





48 西热斯·威尔·刘易斯像





49 广州商馆码头

**49. 广州商馆码头** 清（约1835年） 林呱（关乔昌）  
油画·布 纵36.2厘米 横55.9厘米  
（英）威尔上·亨德逊藏

这是一幅描绘广州外国商馆区的风景画。画中长列南欧式建筑白墙绿窗在阳光的照耀下显得明净典雅，由近及远呈成角透视，蔚为壮观；蓝天白云下，法国、美国、英国旗帜格外醒目；商馆前码头广场上中国商贩、轿夫、担夫各自忙碌。整个画面场景宏大，人物众多，聚散有致，色彩明快，笔触轻松流畅。





50 广州商馆码头一角

50. 广州商馆码头一角 清（约1835年） 林呱（关乔昌）  
油画·布 纵36.2厘米 横55.9厘米  
（英）威尔士·亨德逊藏

自从1825年英国画家钱纳利定居中国澳门之后，中国广东地区的油画迅速发展起来。这幅油画风景和《广州商馆码头》画风与钱纳利传入的英国风景画风一脉相承，构图上以江面舟船为近景，点缀港埠风景特色；中景外国商馆区由近及远透视变化，渲染出特定的商贸环境风光。画家运用戏剧般光线变化，把近景的船舶水面处理在阴面，近中景水面及树冠聚光提亮，使画面向纵深推进，造成景物层次丰富多彩的空间变化。左上方来光使篷、帆、建筑明暗对比强烈，画面光色变化富有节奏韵律，充满自然生机。





51 江边古刹

51. 江边古刹 清（19世纪中） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵43.2厘米 横57.7厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这幅风景画与前两件广州商馆区风景画格调大致相似：笼罩在阴面的近景帆船，与中景衔接的水面如戏剧般聚光，构图用光均达到推进空间突出重点景物的艺术效果；所不同的是，画家用相当细腻的笔触深入描绘中景建筑、树木与人物，如墙面斑驳陆离，树木繁茂透气，枯枝虬劲多姿，人物活动过程中身上闪耀的阳光。只有从近景水面流水波光的笔触中，才可以看出这幅作品笔触不如前一件风景作品流畅奔放，故此作很可能是林呱（关乔昌）画室出品。





52 英国商馆

52. 英国商馆 清（19世纪中） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵40.6厘米 横58.4厘米  
（英）私人藏

从白墙绿窗南欧式二层楼建筑外观上看，这幅英国商馆的风景画大致作于1840年左右。画家别具心裁地选择英国商馆正面码头入口而不是水面构图取景，这在当时商馆区港埠风景画中并不多见。商馆前侧两端栅栏式围墙向纵深透视围合，打破了中景建筑平列景象，活跃了画面空间。近中景码头口停泊的蓬艇，以及码头上摊贩、游人和举伞挑菜妇女则使风景充满生气活力。此外，暖黄色地面景物使天空白云染上一层环境色，天地相映成趣，整个画面色彩丰富和谐、明快响亮。





53 乡村乐手

**53. 乡村乐手** 清（19世纪中） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵40.6厘米 横55.9厘米  
（中国）香港汇丰银行藏

这是一幅中国民间风俗题材的油画。画家用西方古典写实手法，描绘黄昏时分中国乡村民众聚会娱乐场景：一幢幢青砖瓦房鳞次栉比并为树木所掩映，近景大树下一群村民围坐在一起吹拉弹唱，形神态率滑稽，吸引着不少老人妇孺前来凑热闹；夕阳余晖则给这快乐的情景平添一层悦目的色彩。除树叶笔触依稀可辨外，整幅作品色彩与笔触磨得很细，不太像林呱（关乔昌）惯常的流畅干脆画风。





54 中国庙宇外街衢

54. 中国庙宇外街衢 清(19世纪中) 林呱(关乔昌)(传)  
 油画·布 纵40.6厘米  
 横55.9厘米 (中国)香港汇丰银行藏

为迎合西方艺术市场对中国风俗、市井生活题材的西洋画需要，广东有许多画家孜孜不倦地从事这类作品的创作。这幅传为林呱作的油画，以市民经常光顾的庙宇入口为背景，描绘了市井各阶层民众生活的风貌。庙宇口有进进出出的平民，门廊边有闲坐喝茶的百姓。画家把表现重点放在近景街道上，画面中央一贵妇提衣举烛，像是刚下轿后准备入庙，两个女仆跟随前后；右端是上身裸露歇息的轿夫；左端是举着鸟笼、持扇目不转睛观望贵妇的纨绔子弟。此作构图繁密，近、中、远景层次井然，情景生动，风格写实。





55 渔民烧火图

**55. 渔民烧火图** 清（19世纪中） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵23厘米 横27厘米  
（中国）香港艺术馆藏

林呱（关乔昌）具有非凡的临仿变通能力，从这幅人物风景画中不难发现。整个作品构图、色调、戏剧般聚光用色，甚至笔触，都与钱纳利的《濠江一渔船及渔娘》（香港艺术馆藏）十分相似，但人物活动、情节气氛明显不同。前景描绘渔民一家生火煲汤，准备下海捕捞情景，袅袅炊烟与天空浮动的白云相映成趣，生活气息浓郁；中景描写渔民携幼守在海岸篷船边，情景凄凉，生气不足。这幅作品不仅注意天空与地面色彩呼应，而且注意对比，因此色彩瑰丽明快，技巧可与钱纳利媲美。





56 大宫女（摹安格尔）

**56. 大宫女（摹安格尔）** 清（约1840年）  
林呱（关乔昌）  
油画·布 纵32厘米 横48厘米  
（英）布莱顿皇家美术馆藏

19世纪初以来，随着中西经济文化交流进一步扩大，西方许多油画名作传入中国，并被中国油画家复制得十分逼真。林呱（关乔昌）复制的安格尔《大宫女》，其精确摹绘的技能，就令人叹为观止。按构图与原作的方向相反，画中衬布、台布、头布等道具与原作的色彩不同，这幅油画肯定是将《大宫女》的黑白铜版画拷贝到画布上，然后自行设色绘制，难度之大可想而知。但画家却非常出色地表现出人体肌肤凝脂细滑、富有弹性的质感和绸缎、棉布、睡毯、羽毛、金属等色泽质地，忠实并再创作性地再现了原作品质。

**57. 美籍船长像** 清（19世纪中） 林呱（关乔昌）  
油画·布 纵44.7厘米 横59厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这是一幅相当出色的性格肖像。画家准确地捕捉到身着深色航海制服的美籍船长目光冷峻、表情坚毅的神态表情，通过背景变幻流肆的阴云与船长向上鬈曲飘动的金褐色头发描绘，成功地塑造出一位饱经风浪的航海家的职业与个性特征。这种利用背景作为烘托人物性格的典型环境表现，别具风采创意。作品上端署有画家“Lamqua”签名。





### 58. 彼得·帕克医生和他的弟子关阿多

清(1840年) 林呱(关乔昌) 油画·布  
纵64.8厘米 横52.1厘米  
(美) 私人藏

19世纪30年代末，美国眼科医生彼得·帕克在广州设立眼科医院，行医三个月给九百多名中国眼疾病人治过病，并培养了三名会英语的中国助手，其中一名是画家的弟弟关阿多。此件群体肖像表现了帕克在广州行医出色的

成就：画面正中，帕克医生手握中国典籍镇定自若地坐在扶手椅上，右后方，他的弟子关阿多在熟练地给眼疾患者看病，室内墙上挂着中国人所赠“妙手回春、寿世济人”立轴，室外美丽的中国港埠风景中的三桅船杆上飘扬着美国星条旗。可见，画家运用典型环境表现人物特性的肖像画创作，技巧十分成熟。





关晓村 生卒年不详，也自称啾啾。其肖像画法与林呱（关乔昌）极为相似，均属欧洲古典华丽肖像画风格，油画技法娴熟，故有人把他与传为关乔昌者视为一人。由于有他署名的作品现仅见英国布莱顿皇家美术馆两幅油画

肖像，画家标签署中文“啾啾”，与林呱（关乔昌）中文标签“林呱”署名不一致，因此，“林呱”与“啾啾”不一定是同一人。





59. 香港和兴肖像 清（1864年）关晓村（啉啉）  
油画·布 纵78.7厘米 横62.2厘米  
（英）布莱顿皇家美术馆藏

这是一幅非常出色的肖像创作，戏剧般聚光使脸部在深重调子的画面色彩中突出醒目、精神。挑起的眉头、微目回眸着的眼睛，略带笑意抿合的双唇，加上头部稍

昂，一派自负样子活灵活现，脸部滋润的皮肤在强光映照下泛着肉色反光、高光，与三品文官服上挂珠的晶莹反光、补子的金色炫光、靛青领口的闪光交相呼应，光色饶有节奏韵律，华美富丽，尽显富商珠光宝气风采。



## 60. 行商肖像

清（约1850年）

林呱（关乔昌）（传） 油画·布

纵71.1厘米 横57.8厘米

（英）私人藏

林呱（关乔昌）的肖像画向以晶莹、凝重的油画美感见长。这幅行商画像脸部不仅明暗对比强烈，而且冷暖对比明显，暗部暖灰色在画家熟练的透明罩染技法处理下显得厚重、剔透；而亮部每一块颜色都吐露着光的气息，泛着肌肤的光泽和容颜的神采。在深褐灰色背景和深绿色武官服反衬下，行商肖像光色晶莹闪亮，器宇轩昂。林呱发挥油画色彩凝练含蓄接色特点，把人物身躯体面轮廓表现得虚实有致，与背景衔接自然，空间感强，透气。



## 61. 魏阿宽像

清（约1850年）

林呱（关乔昌）（传） 油画·布

纵60.3厘米 横45.1厘米

（英）科尔顿基金会藏

这幅肖像有点不太像林呱（关乔昌）一贯的“华丽”肖像画风格。脸部左面与背景衔接处留下一道画布底色，脸部也没有强烈的明暗对比，灰绿色背景色彩衔接不够匀称。不过，人像五官比例精确，脸部肌肉、结构和体面表现笔触轻松自如，肌肤泛着亮光，文官服上补子丝绣质感，以及行商富足自得神气的刻画，却是林呱肖像画所具有的特点。







62 茂呱肖像



63 潘启呱肖像

**62. 茂呱肖像** 清（约1850年） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵28.6厘米 横23.5厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

深底色，黑托白是欧洲古典油画肖像作风，也是林呱（关乔昌）作半身人物肖像画惯用表现形式。此件茂呱（卢文锦）肖像背景与人物服饰均统一在深重色调之中，仅脸部、马蹄袖及手部、补子、朝珠为亮色调，光感集中、明快。人物左肩背后亮红色顶子则起着丰富画面空间层次艺术效果的作用，使光色富有戏剧般节奏韵律的变幻。因此，深色调画面不仅不闷塞，而且透气，通灵深邃。

**63. 潘启呱肖像** 清（约1850年） 林呱（关乔昌）（传）  
油画·布 纵28.6厘米 横23.5厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

画面上年轻的潘启呱是老潘启呱（潘振承）的后人，他身穿六品文官服饰，面带微笑坐着。林呱（关乔昌）作此类半身肖像常用透明画法釉染深重色背景与人物服饰，同时分出两者色相与明度，再以流畅的笔触，半厚涂画法反提出衣饰受光部及衣纹结构。他喜欢用暖色调画人像脸部暗面，用略带米黄的冷色处理亮部，并用深红色画口唇，作品中人像皮肤、衣饰、顶子等处常常闪闪发光，画面显得凝重华丽、珠光宝气。





64 中国的茶叶贸易

64. 中国的茶叶贸易 清（1790年）佚名 油画·布  
纵119.7厘米 横182.2厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

18世纪末中国油画风景创作带有神话般的写实性色彩。画家以极为丰富的想象力，把茶叶从垦植加工到运输贸易的全过程浓缩在一个山清水秀、生机盎然的理想化的中国式山水构图之中，并巧妙地与珠江黄埔港埠水域的西方绘画空间透视的表现方式糅合在一起，让人看了如同神话般奇景那样真实美丽，充满韵律。此种别出心裁的写实性创作，既妙用了中国绘画散点透视又融入了西方焦点透视明暗写实技法，显示了中西绘画交流融通的突出成就。





65 纵帆船格雷宏德号

新呱 活跃于19世纪30年代至70年代，擅作油画风景。早期多绘海洋船舶风景油画，后期以场景宏大复杂的港埠风景创作称著。另外，他还长于画水彩小品，作品签英文正楷署名。他曾到过巴西，并作有一组里约热内卢海景油画。1857年左右他到香港开设画店。

**65. 纵帆船格雷宏德号** 清（1827年）新呱（传）  
油画·布 纵44.5厘米 横59.1厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

船舶是西方打开世界市场，进行殖民掠夺与贸易的重要工具。因此，船舶逐渐成为欧洲海景风景画的重要题材内容。19世纪以来，欧美来华贸易船主均爱请中国画家为他们的船舶作海景绘画。此幅油画，近景用橘红色印刷体标明“格雷宏德号”1827年到中国广州，此画应约瑟夫·斯图尔吉斯先生订制。画家用精细而灵活的笔触描绘海水与船舶，海岸山峦与天空则用粗略的笔触概写，景物亮部均罩上一层橘黄暖色，给人以清晨霞光初照，海天染碧，景色绚丽迷人的意境。



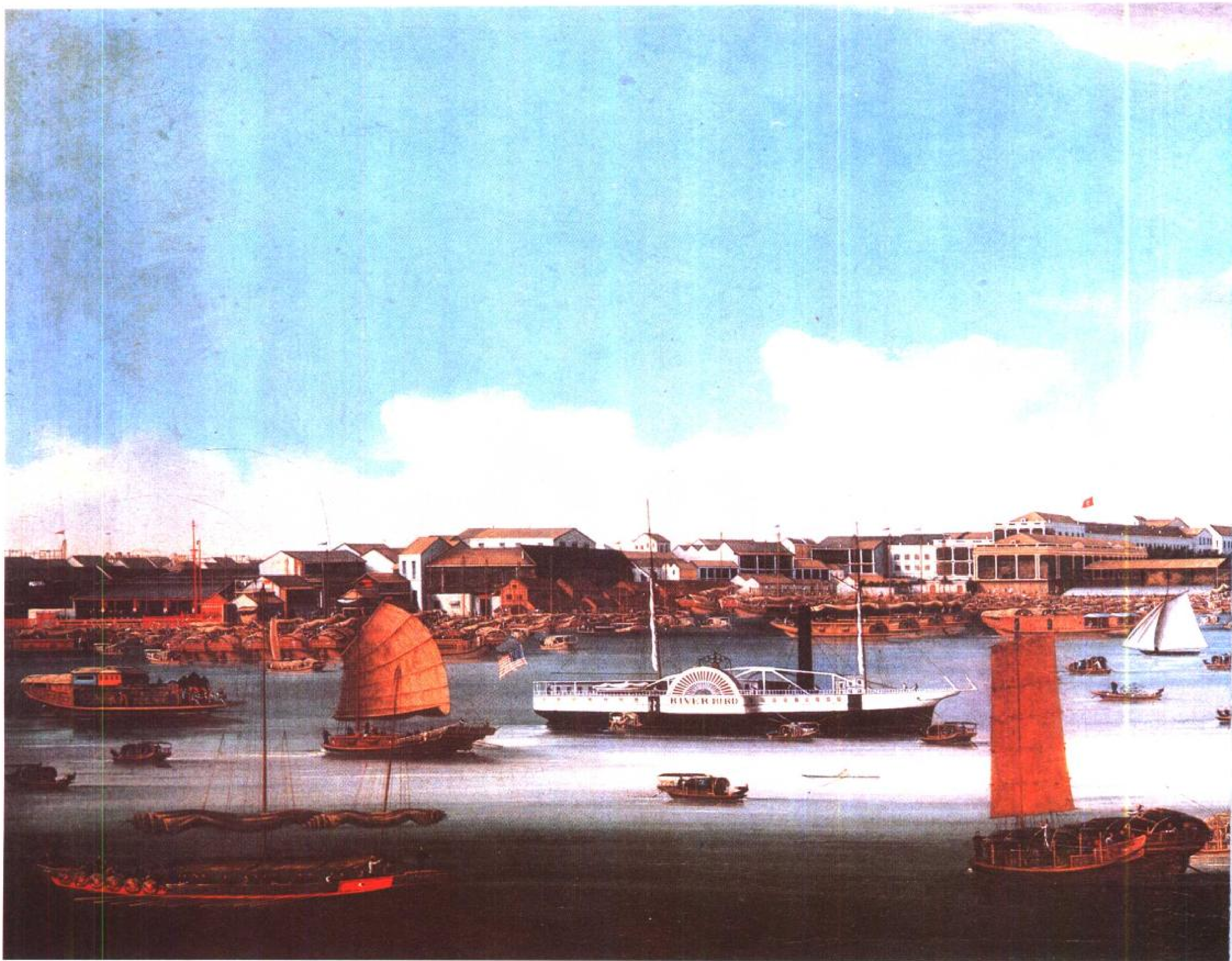


66 风浪中的罗斯号

**66. 风浪中的罗斯号** 清（约1835年） 新呱（传）  
油画·布 纵44.5厘米 横59.1厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

这幅作品的构图类似美国波士顿画家威廉·布拉德福（William Bradford）和克莱门特·鸠（Clement Drew）的早期作品。画面表现一艘美国小型三桅商舰在惊涛骇浪中冒险航行情景。画家用非常流畅自如的笔触描绘海浪汹涌、浪花飞溅的澎湃气势；近景巨浪如排山涌起，幽暗如漆，中景一大片白色巨浪荡击商舰，致使舰船倾斜，天空成片斜笔触绘乌云兴风作浪，渲染了海景险象环生的气氛。



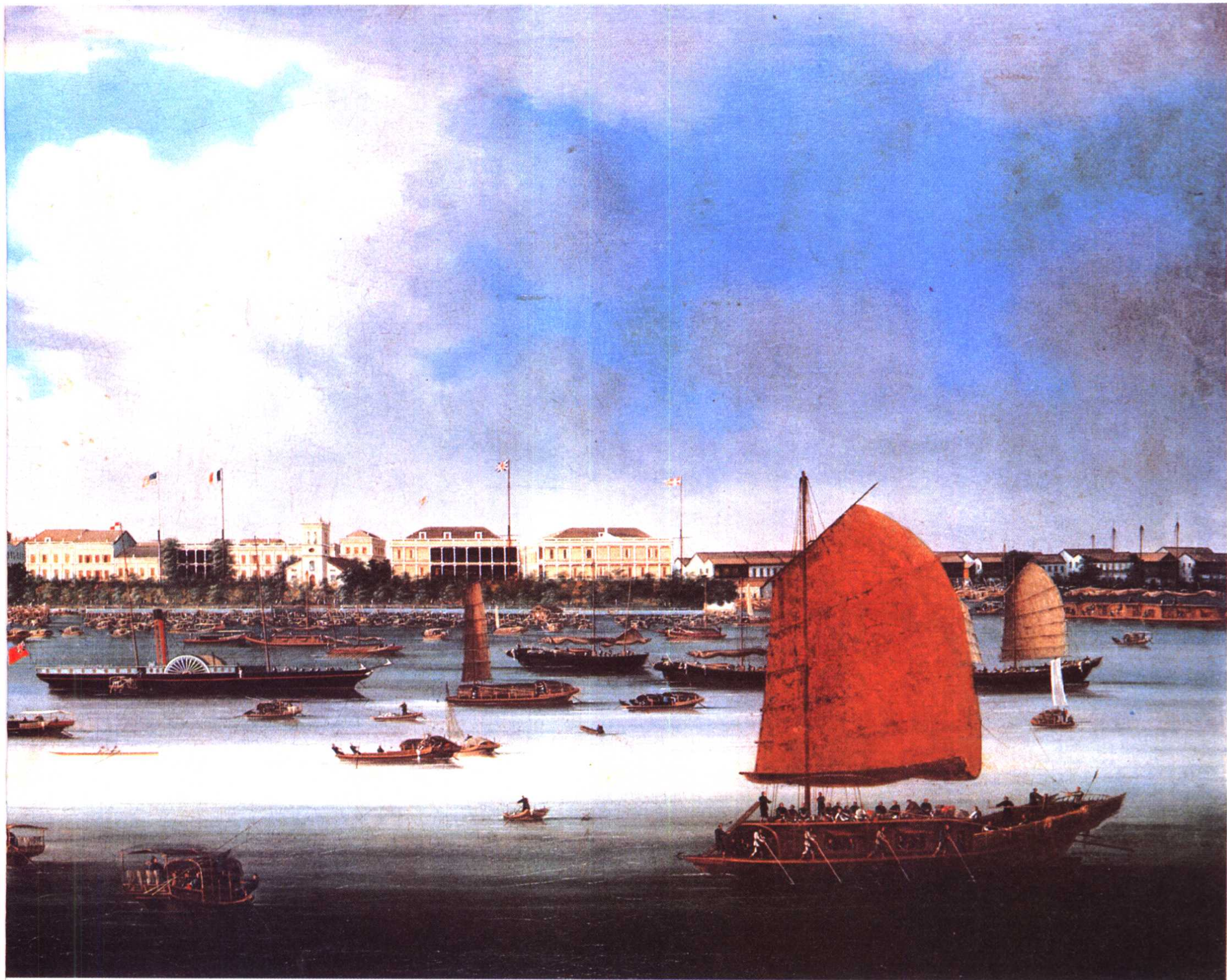


67 广州新十三商馆区

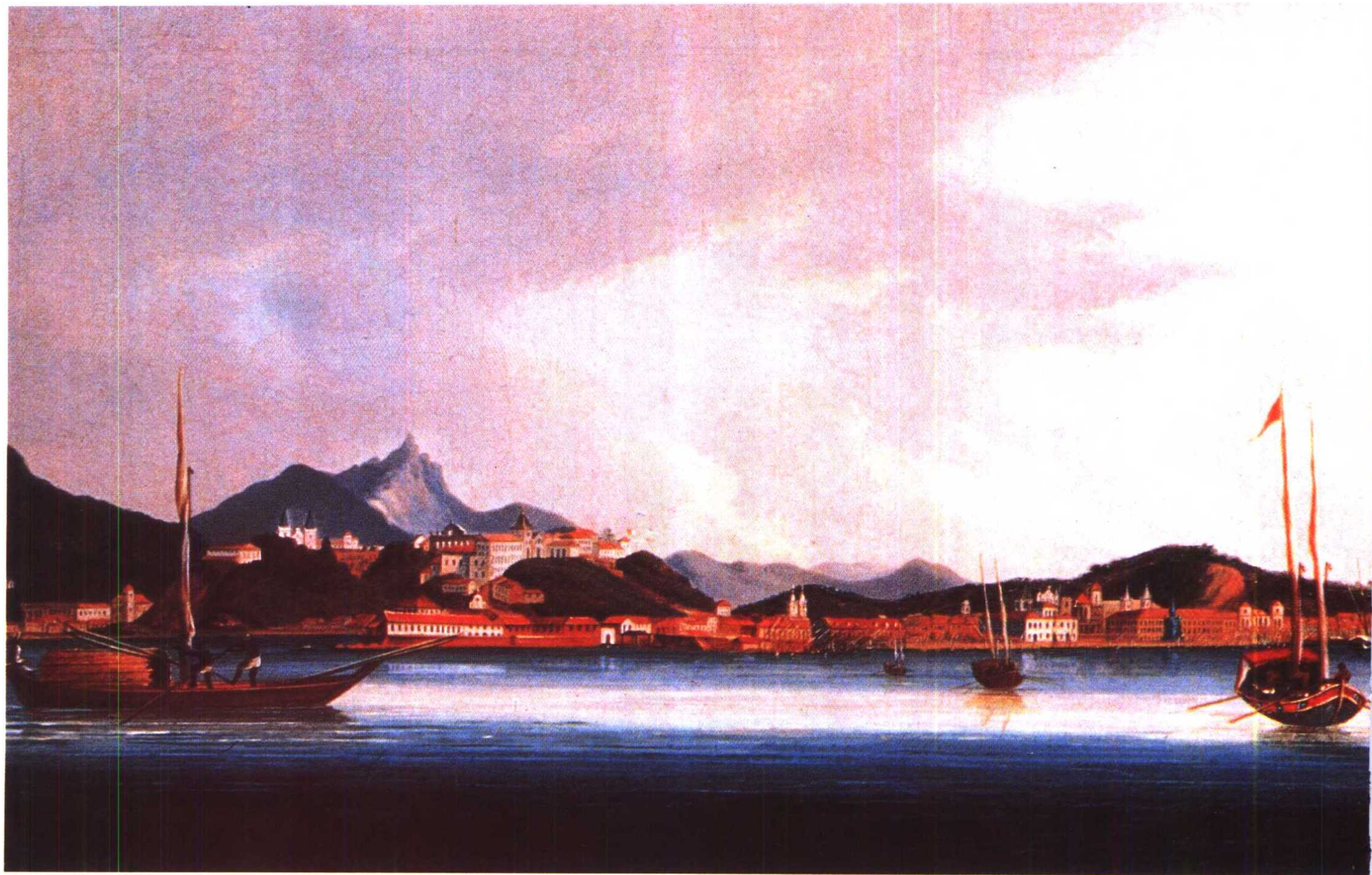
**67. 广州新十三商馆区** 清（约1855年） 新呱 油画·布  
纵75厘米 横185厘米  
（中国）香港艺术馆藏

1840年第一次鸦片战争之后，中国港埠风景油画发生重大变化，那就是随着“五口通商”的开辟，这种风景画的题材内容和艺术表现技巧因殖民文化的影响，开始充满着中西历史文化进程反差对撞的内容表现，往昔“一口通商”时代不允许进入广州的外国商舰已可自由出入。图中美国轮船“河鸟”号是一艘客货轮，1855年至1856年间行走于香港与广州之间。画家运用西方古典写实技法，深入精细地描绘了广州港埠西方商舰的先进与中国传统帆船的陈旧落后，视觉对比极为鲜明。









68 巴西里约热内卢海景

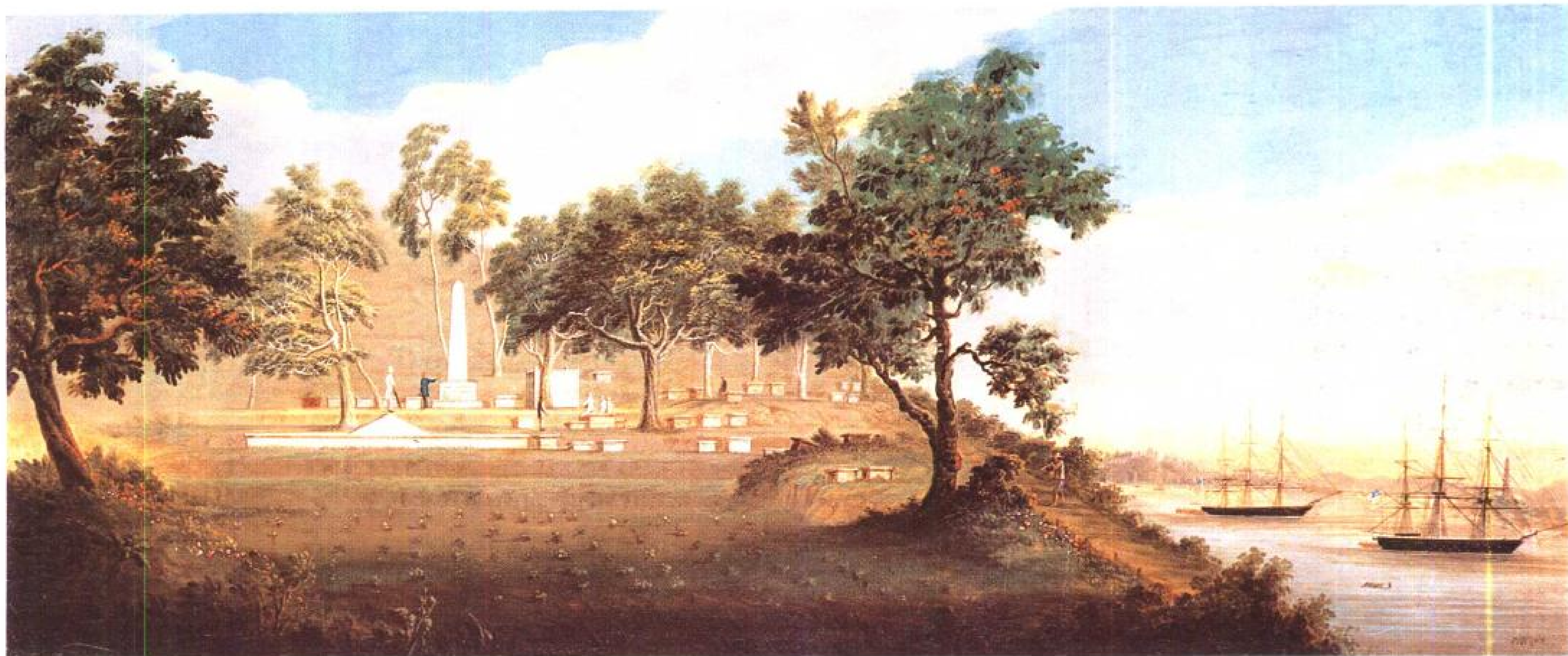
**68. 巴西里约热内卢海景** 清(约1860年)新呱 油画·布  
纵40厘米 横120厘米  
(巴西)巴西国立博物馆藏

新呱作港埠风景习惯于把水面画得平静流滑，窄长的水面由深渐浅，由冷变暖，中部一长带高光区映照天空绚丽的云霞。中景的港埠和远景的山在明丽的天空云色沐浴下，金光闪耀，景色灿烂，蔚为壮观；海面上游荡的小船荡起片片白色浪花与海港白色建筑、沿岸停泊的无数条商舰白帆遥相呼应，港埠生机勃勃的景象跃然而出。新呱既能致广大又能尽精微，画面比例、透视精确、自然，景物恢宏而又整体。









69 长洲岛外国人坟场一景

### 69. 长洲岛外国人坟场一景

清（约1847年） 新呱 油画·布  
纵34.5厘米 横22.5厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

纪实性与情节性的风景描绘是新呱油画艺术的主要特征，或许这是应西方主顾需要所绘。此件作品构图处理上大面积截取黄埔港湾长洲岛坡地景色，凭吊坟场的西洋人与黄埔港水域上的美国商舰构成一种纪实性和情节性的联系，那就是海之魂在时空中得到永恒表现。图中央方尖碑是为纪念美国来华第一任专员所建，他1847年逝于广州，安葬于长洲岛。整个作品呈黄紫色调，设色明快，但画法略显得拘谨，应属于新呱早期作品。





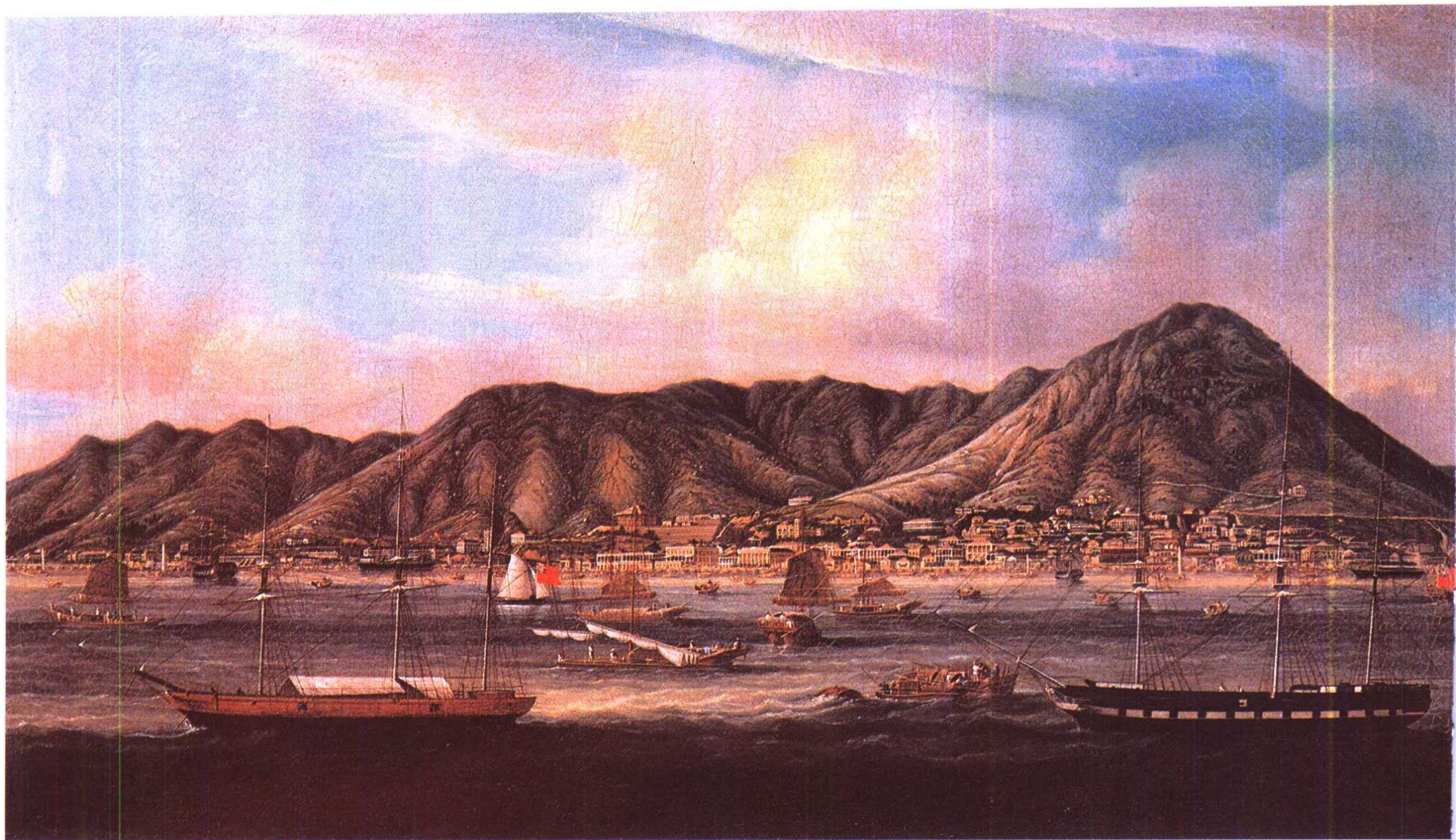
70 黄埔船坞风景

煜呱 活跃于19世纪40年代至19世纪80年代，也是一位擅长港埠风景的油画家，作品选材多以粤、港、澳三地的港埠风景为描绘表现对象。另外，他还善作花卉静物。1860年，他将自己在广州的怡兴画店迁到香港皇后大街98号。

**70. 黄埔船坞风景** 清（约1850年）煜呱 油画·布  
纵68.6厘米 横112.3厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

煜呱与新呱一样，好作油画风景巨构，作品亦呈现致广大、尽精微的艺术特点。此幅作品，构图严谨，画家选择长洲岛角度极目眺望黄埔港全景，场景宏大壮观，近中远三景层次分明，虚实有致，山石、林木、舟船、建筑、人物比例精确，自然生动，画面布置精到。在设色表现上，煜呱注重笔触与色彩效果造成的视觉冲击力，那漫天涌动云层、浩荡流滑的水面在他灵活多变的笔触挥扫下质感丰富，变化多端，充满运动节律，色彩表现非常细腻传神，色调明快和谐。



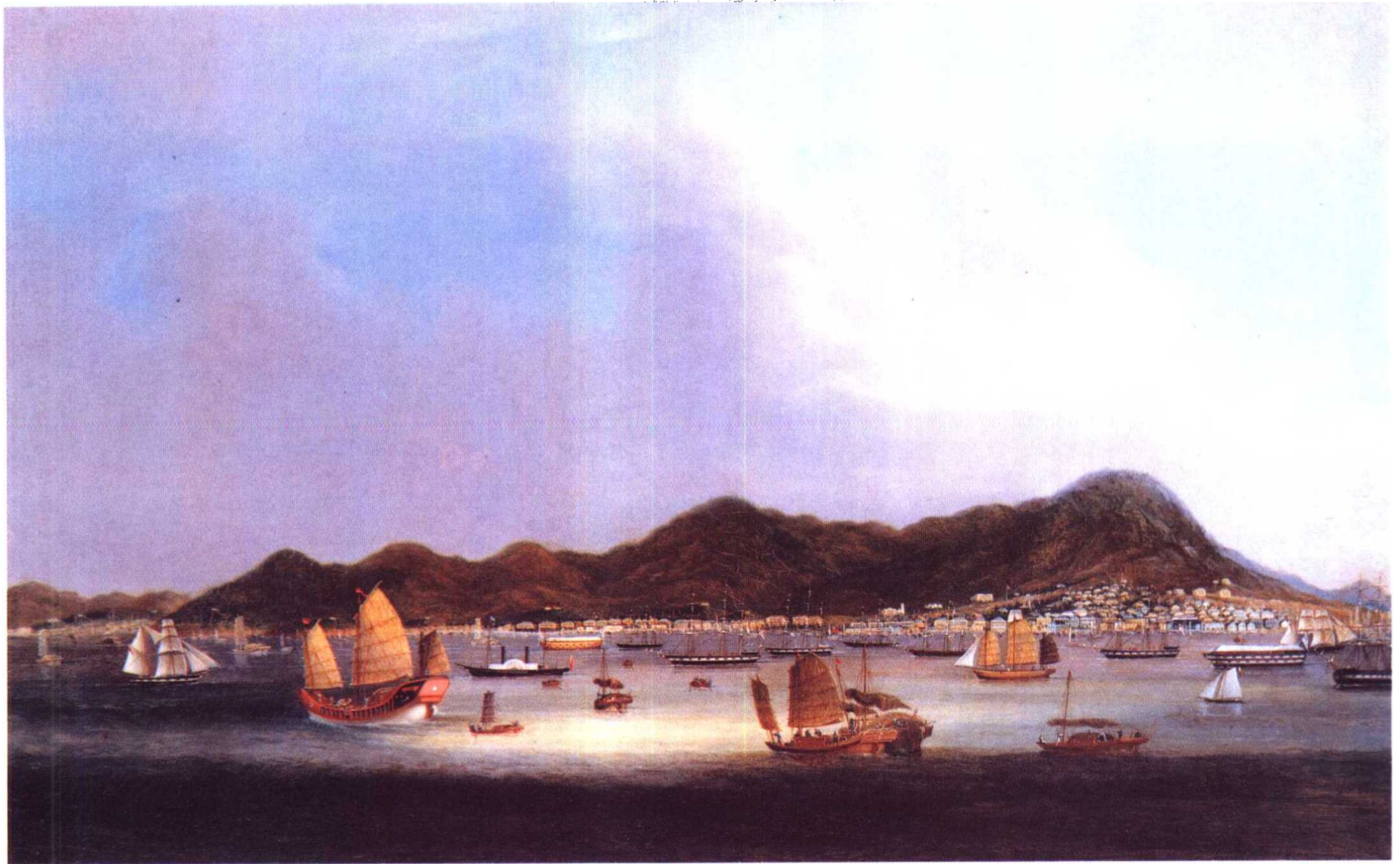


71 维多利亚城远眺

**71. 维多利亚城远眺** 清（约1854年） 煜呱（传） 油画·布  
纵79.4厘米 横145.4厘米  
（中国）香港艺术馆藏

鸦片战争之后，英国强占香港，香港因此逐渐发展成为珠江流域又一重要通商港埠，香港港埠风景与广州、黄埔、澳门成为这一时期流行风景组画，所有画面都充满着中西文明进程的巨大反差。这幅作品，除背景香港岛是19世纪50年代纪实性描绘之外，海域壮阔的中西船舶描绘，并不带任何纪实性，而是从艺术的角度，通过中西船舶在维多利亚海湾激流中精致入微的对比描绘，赋予了画面中西文明对比的情节性表现，西方高速飞剪舰和轮船，取代了中国传统帆船，成为中国港埠风景的庞然大物，先进与落后的情节性表现特征是一清二楚，令人触目惊心。



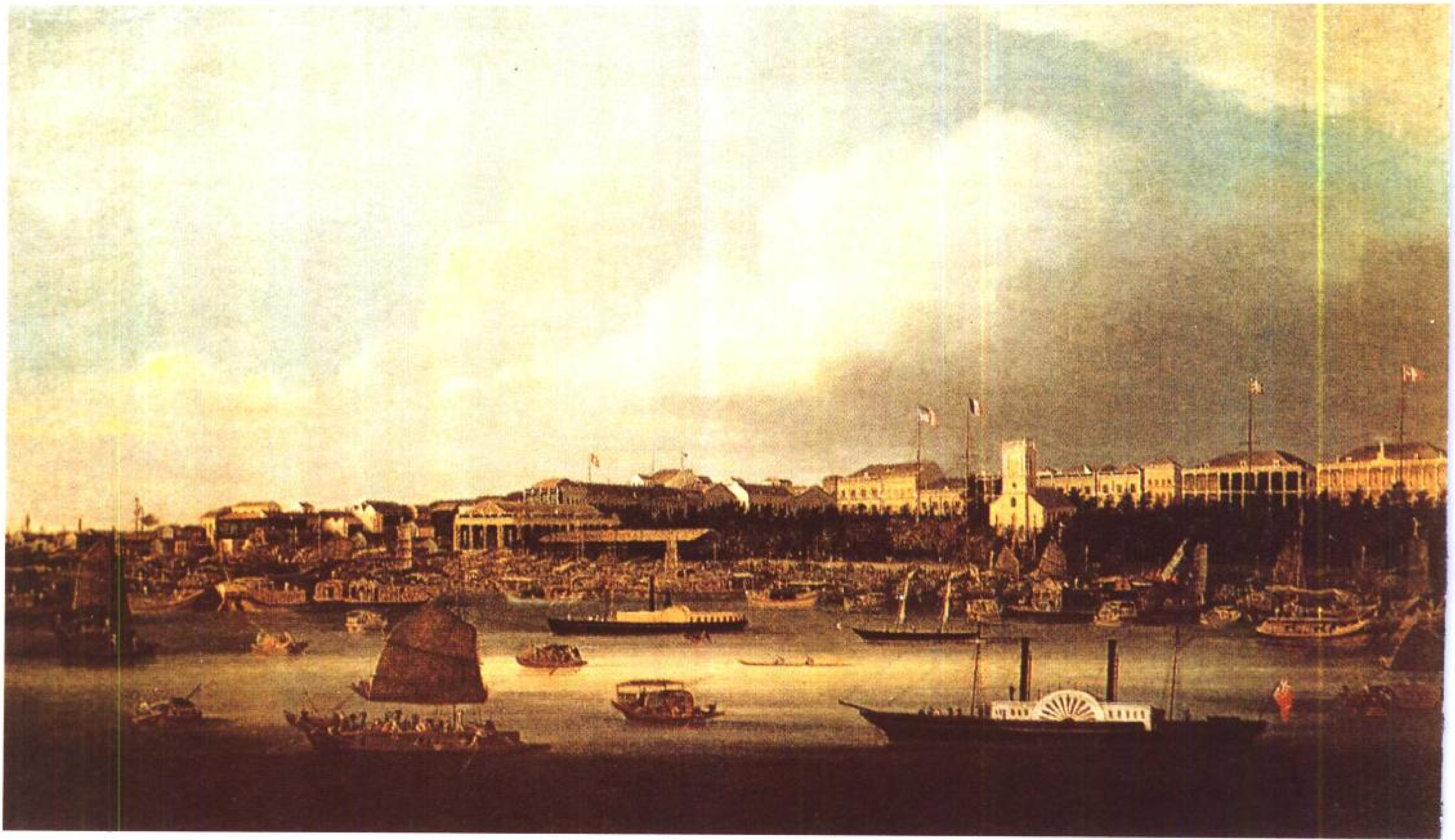


72 维多利亚城及海港

72. 维多利亚城及海港 清（约1850年）焯呱（传）  
油画·布 纵64.5厘米 横110.5厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这幅风景作品的色彩气氛处理和表现手法与香港艺术馆藏的《维多利亚城远眺》极为相似，整个画面为冷色调，天空蓝紫色云彩用半透明画法釉染，海面则用透明与不透明画法描绘，云气飘浮与水体流动的色彩质感表现得相当出色。云团受光的淡黄色和海水反射的淡黄色冷光交相呼应，并聚焦在海面近中景中西船舶对比描绘上，色彩处理具有戏剧般的效果，色彩气氛整体，重点突出，笔触精致细腻。





73 广州商馆区

**73. 广州商馆区** 清（约1850年） 煜呱（传） 油画·布  
纵66厘米 横112厘米  
（英）私人藏

煜呱的风景油画，以严谨扎实著称。他善于通过光色与素描关系的节奏变化描绘宏大的港埠景观。这件作品虽然没有他的署名，但画面坚实严谨的画法与光色气氛，一眼望去与美国皮博迪博物馆的同名画作和香港艺术馆所藏的《维多利亚城远眺》完全一致。他采用左侧阳光，将广州商馆区江面上百舸千舟和岸上鳞次栉比的西式建筑处理得虚实有致，多样统一。港埠“深一带、亮一派”的光色转换，使画面明暗素描关系富有节奏韵律，景色丰富，引人入胜。





74 黄埔港的船屋

南昌 活跃于1845年至1880年，以油画风景创作为主，作品多数描绘广州黄埔一带风景。约1780年，他也在香港开设画店。

**74. 黄埔港的船屋** 清(约19世纪40年代晚期) 南昌 油画·布  
纵38.2厘米 横64.5厘米  
(美) 安东尼·哈迪藏

黄埔可以说是广州的外港，这里江面开阔，风景如画，来广州贸易的外国船舶一般都在此等候进港。此作描绘鸦片战争之后黄浦港江面的风景，图中远景西方的商舰桅樯如林锚泊于港湾，近中景庞大的西方水上码头囤船与中国传统帆船舢舨堪成鲜明对比。油画技法表现上，南昌以透明或半透明、厚涂的方法处理画面，先用薄油调色铺好大体色彩关系使之成透明状态，再用比较厚稠不透明的色彩拉出水面环境色与粼粼波光以及天空云彩，故画面洋溢着自然而然的情趣。





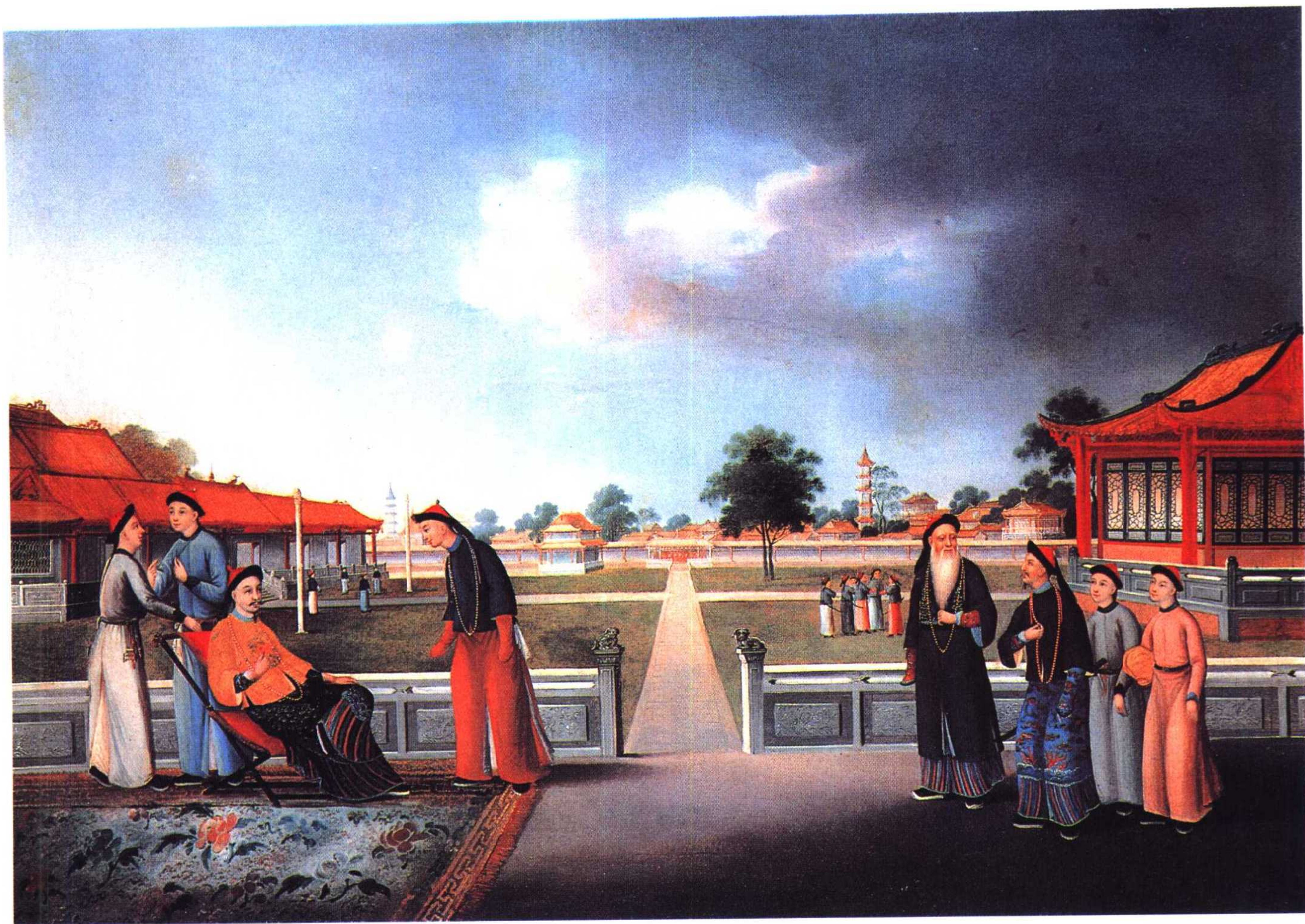
75 黄浦江外滩风光

周呱 活跃于19世纪50年代至80年代，擅长油画、水彩风景。1855至1880年间他在上海开设画店，并来往于广东与上海之间作画，对上海的开埠绘画有开拓性贡献。

**75. 黄浦江外滩风光** 清(约19世纪60年代)周呱 油画·布  
纵52厘米 横101.6厘米  
(美) 安东尼·哈迪藏

第二次鸦片战争之后，西方列强把贸易掠夺的重心扩展到中国腹地，纷纷在上海设立领事馆和洋行。周呱所绘此幅黄浦江外滩江岸风景，即展现了当时的历史。画面中央歇山式屋宇建筑是上海的江海关，其左右两端是法国、英国领事署，左右两旁是悬挂瑞典旗的旗昌洋行和悬葡萄牙旗的宝顺洋行。画面所有景物，周呱都是用细微精致的方式描绘，而没有像新呱、煜呱、南昌那样活泼的笔触。江面中西船舶的描绘也无耐人寻味的戏剧般景物对比与光色对比，他热衷于自然地铺叙写实描绘，忽略了景物神采意境的表现。



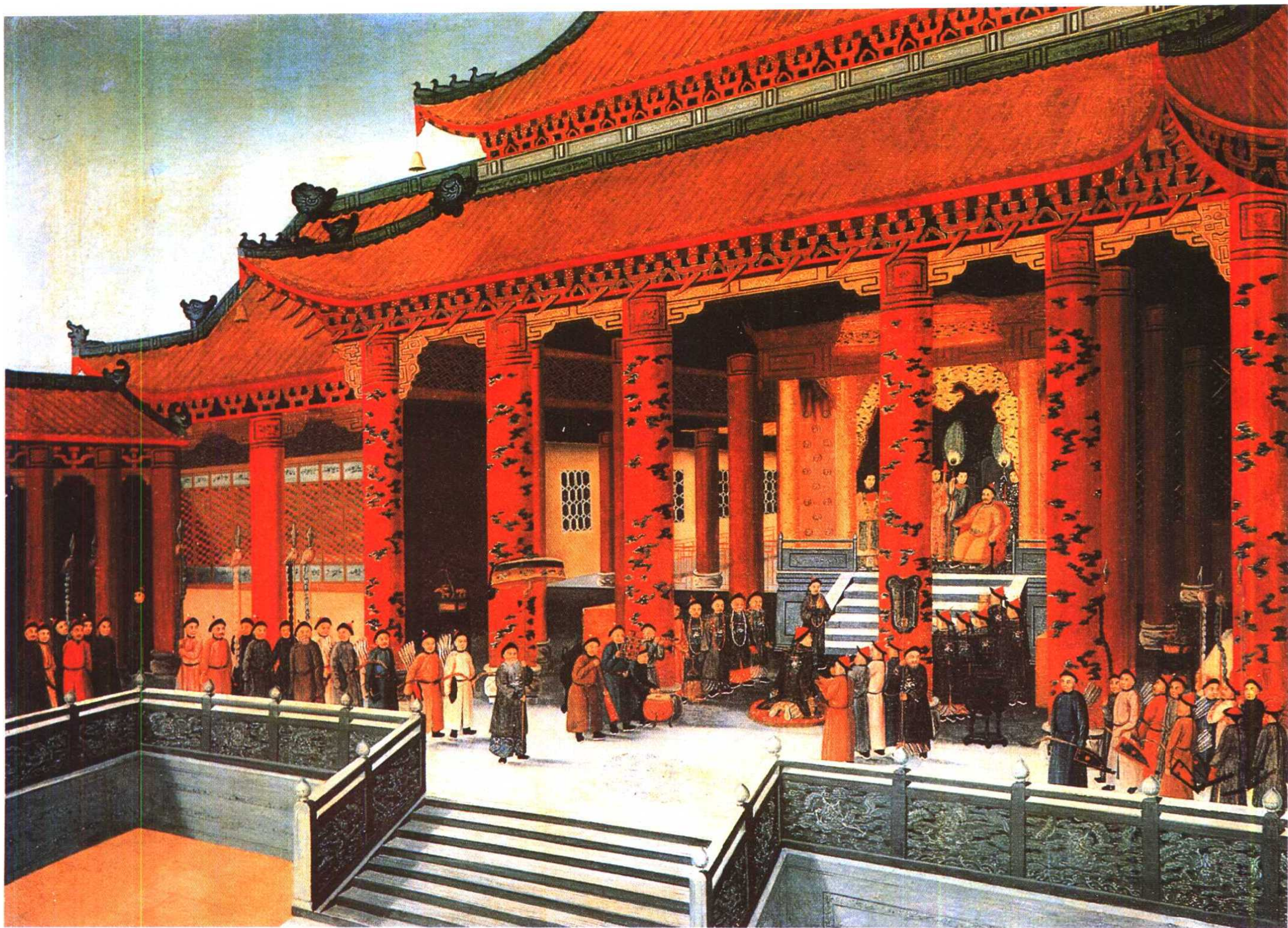


76 御苑晋谒图

**76. 御苑晋谒图** 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵75厘米 横111.7厘米  
（中国）香港艺术馆藏

18世纪是西方的“中国热”时代，当时中国皇帝在欧洲人眼中被视为“天下唯一文明国家”的君主，有关中国皇帝的绘画备受人们的青睐。这件作品，表现了中国皇帝如何像一个“开明的君主”有效地管理着这个东方大国。画家通过抬高水平线，以比较准确的一点透视推开一个宏大的宫苑场景，近景宫苑台上皇帝悠闲地坐在躺椅上，表情温和慈祥，一侍臣躬身奏报朝臣晋见，另一边一老一壮两个臣子恭驯地静候着，休闲与处理朝政竟是那么轻松自如，有条不紊！



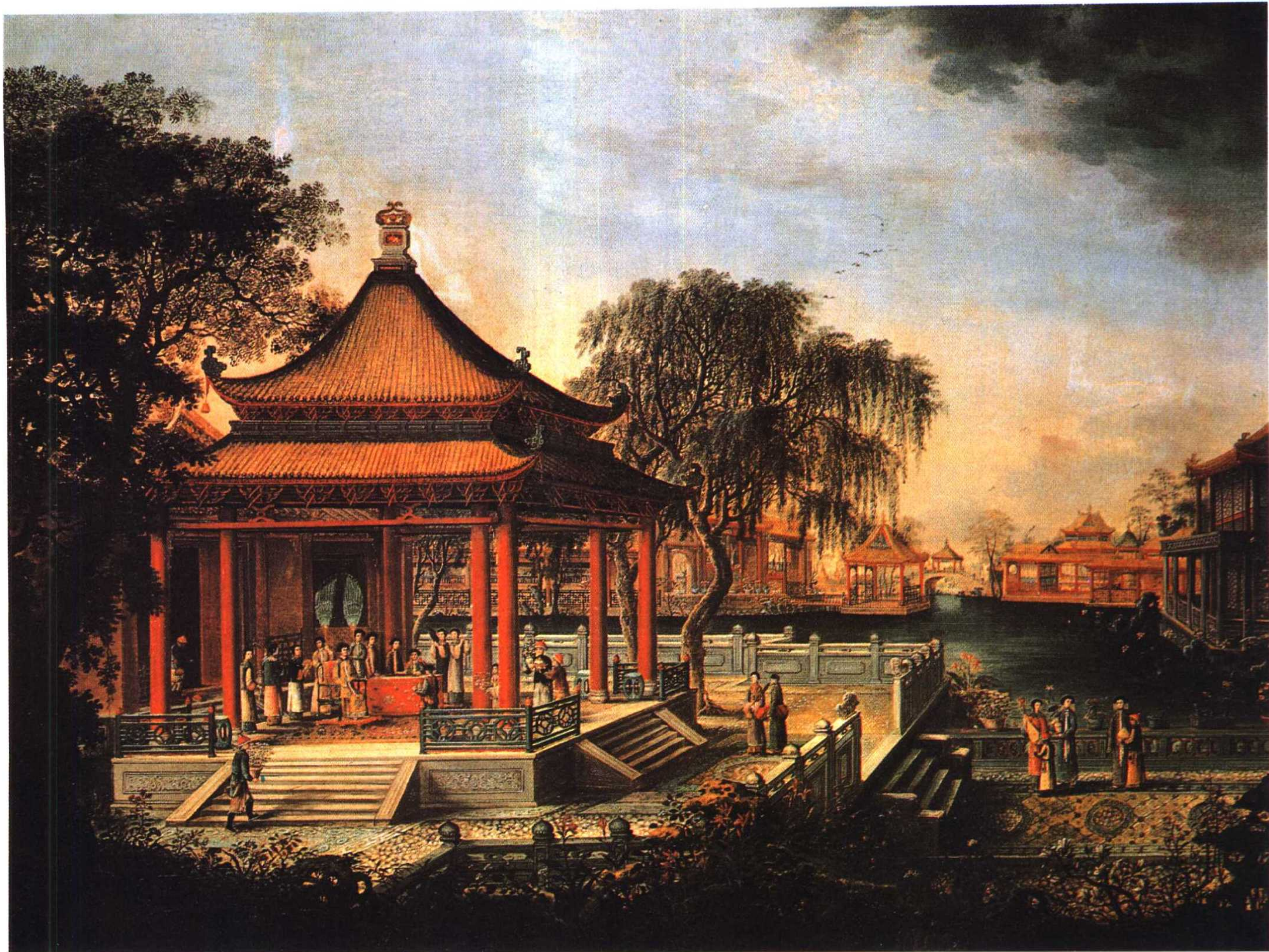


77 朝覲图

77. 朝覲图 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵66.5厘米 横91厘米  
（中国）香港艺术馆藏

此图又名《覲见嘉庆皇帝》。作品表现中国皇帝管理朝政之庄严肃穆场景：金銮殿中嘉庆皇帝高高在上，其下群臣分列两旁，朝覲禀奏皇帝的大臣跪在御前殿中，宫殿廊前侍卫列阵以待，画面气象森严、伟岸，展现了当时中国皇帝的神圣权威以及他是如何有条不紊地管理着这个“天下唯一文明”的中华帝国。画家运用成角透视的方法构置这气势轩昂的情景，运用明暗阴影法写实性地描绘宫殿的宏伟壮丽和雕梁画栋飞檐高翘景象。



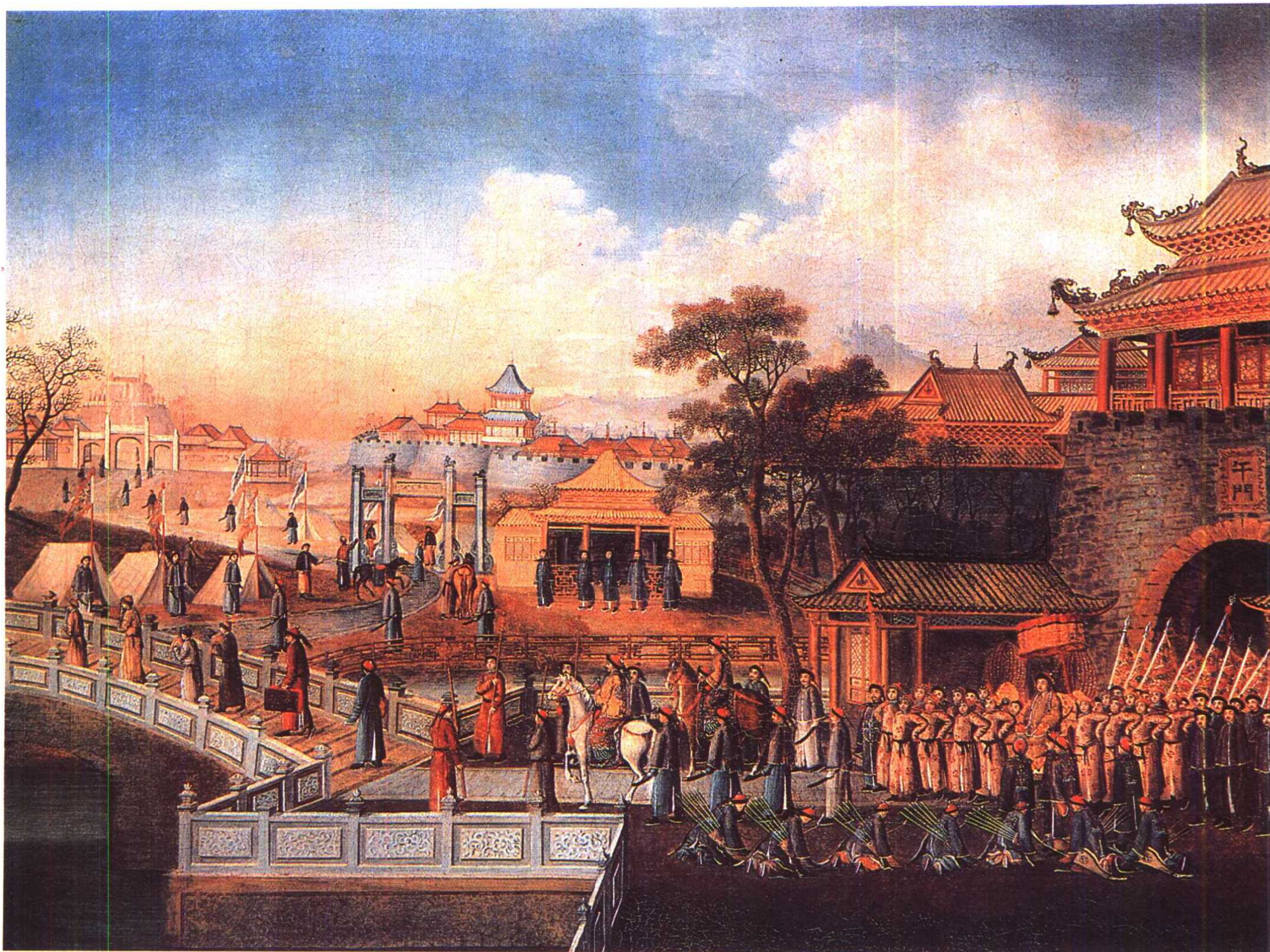


78 御苑消夏图

78. 御苑消夏图 清（18世纪晚期）佚名 油画·布 纵86厘米  
横116.5厘米（中国）香港艺术馆藏

从画面湖岛纵横，殿宇式楼台亭阁漫布其上，柳树椿木、奇石异卉掩映点缀其间来看，这幅油画描绘的应是北京圆明园景色。全图重点表现放在近景一高大重檐四角攒尖顶亭中，皇后端坐扶手椅上倾听乐伎吹奏，仆人侍卫或守候皇后身旁，或捧鲜花供皇后品香；亭下手捧乐器的乐伎在侍从的引导下纷至沓来。画家巧妙地借助晚霞侧光雕凿出御园皇家消夏景象，远处天空金黄与楼台亭阁交相辉映，画面光色灿烂，情景生动，令人心驰神往。





79 天子出巡图

**79. 天子出巡图** 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵48.7厘米 横64厘米  
（中国）香港艺术馆藏

18世纪有关中国皇帝出巡题材内容的绘画深受西方关注。法国博屋皇家制造厂曾出品过绵丝画《中国皇帝出巡》；1793年英国画家亚历山大随英国特使马戛尔尼至热河，作过速写《乾隆坐轿赴礼仪帐篷》。广东油画家所绘的这件作品，采取写实加臆想的方法创作而成，表现皇帝乘步辇出宫城外巡浩浩荡荡的场面。午门的外形及午门外行帐及营垒等景物，显然是凭想象臆造，而不是实景写生创作；但在画法上，画家是用明暗透视写实技法表现人物与景物，天空云团的造型与色彩关系，表明画家已较好地掌握了西方油画透明与不透明画法和写实技巧。





80 广州阅兵图

**80. 广州阅兵图** 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵48.2厘米 横62.2厘米  
（中国）香港艺术馆藏

中国清代油画题材内容的选择上有一突出特点，即作者非常注意选择那些具有时代特征，反映中国的民俗、政治与军事方面的典型事件、场面及情节加以表现。这件作品，就是一件军事题材内容的油画。画家以西方古典写实技法，真实地描绘了钦差大臣在广州检阅军队的场面。画面以“羊城八景”之一广州的五层楼及山丘城墙为背景，通过二分之一天地分割构图对比法，展现了广州阅兵场面的气势壮观景象。





81 郊迎将官图

81. 郊迎将官图 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵49.5厘米 横64.8厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这也是一幅军事题材内容的油画。从画面构图上可以看出，18世纪末中国油画家在运用西方古典写实技法表现人物与景物时，仍然夹杂着中国绘画情调，如山清水秀、林木葱茏诗意般的景色显然不像实景，山峦及沟壑的造型表现还保留着中国画奇峰异壑格式与皴法痕迹。不过，作品也显示了画家致力于明暗光影与色彩透视与色彩气氛的渲染技能。如在霞光映照之下，云空、山峦、林木、人物受光部均呈暖色，并有强烈的明暗冷暖对比；景物也由近及远，由暖变冷变虚与模糊。



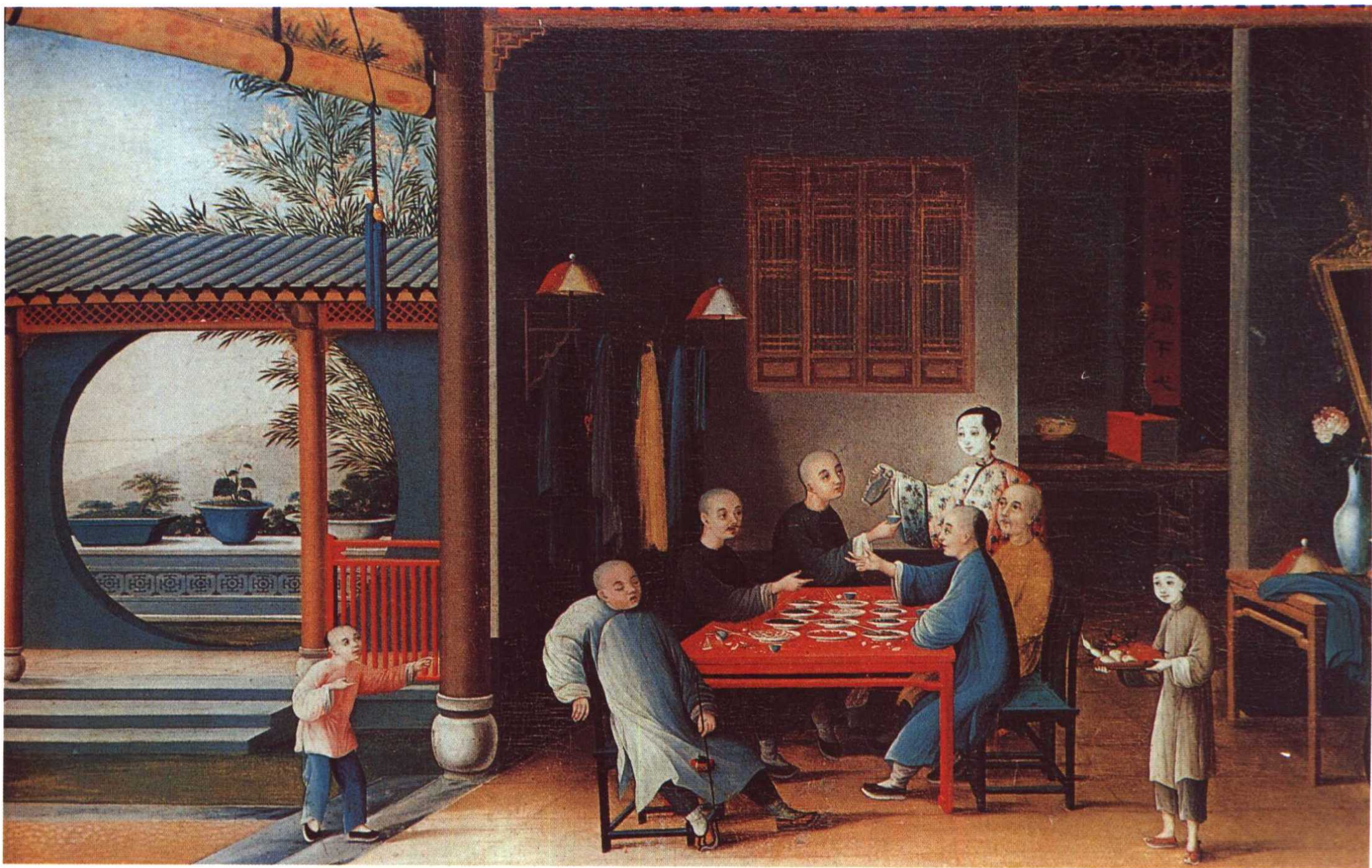


82 冬景

82. 冬景 清（约1800年）佚名 油画·布 尺寸不详  
（英）布莱顿皇家美术馆藏

鸦片战争爆发之前，涉及中国皇家生活题材内容的西洋画一直深深地吸引着西方观众。画家往往以中西情调混合的形式去满足西方观众的好奇心。这幅描绘中国皇帝在冰天雪地闲情逸致生活情景的画面，把身着金黄龙服的帝皇画成翘足倚坐，手持旱烟的悠闲之人；旁边坐着的贵妃模样的美貌女子身着欧式艳丽裙服和头幪，正在专心喂耍小鸡；两边侍立女仆的头巾亦然。画法上同样夹杂着中西格调，如远景山丘用中国画勾斫法填色，近景人物衣褶及奇石树林却是用明暗体面法赋色。



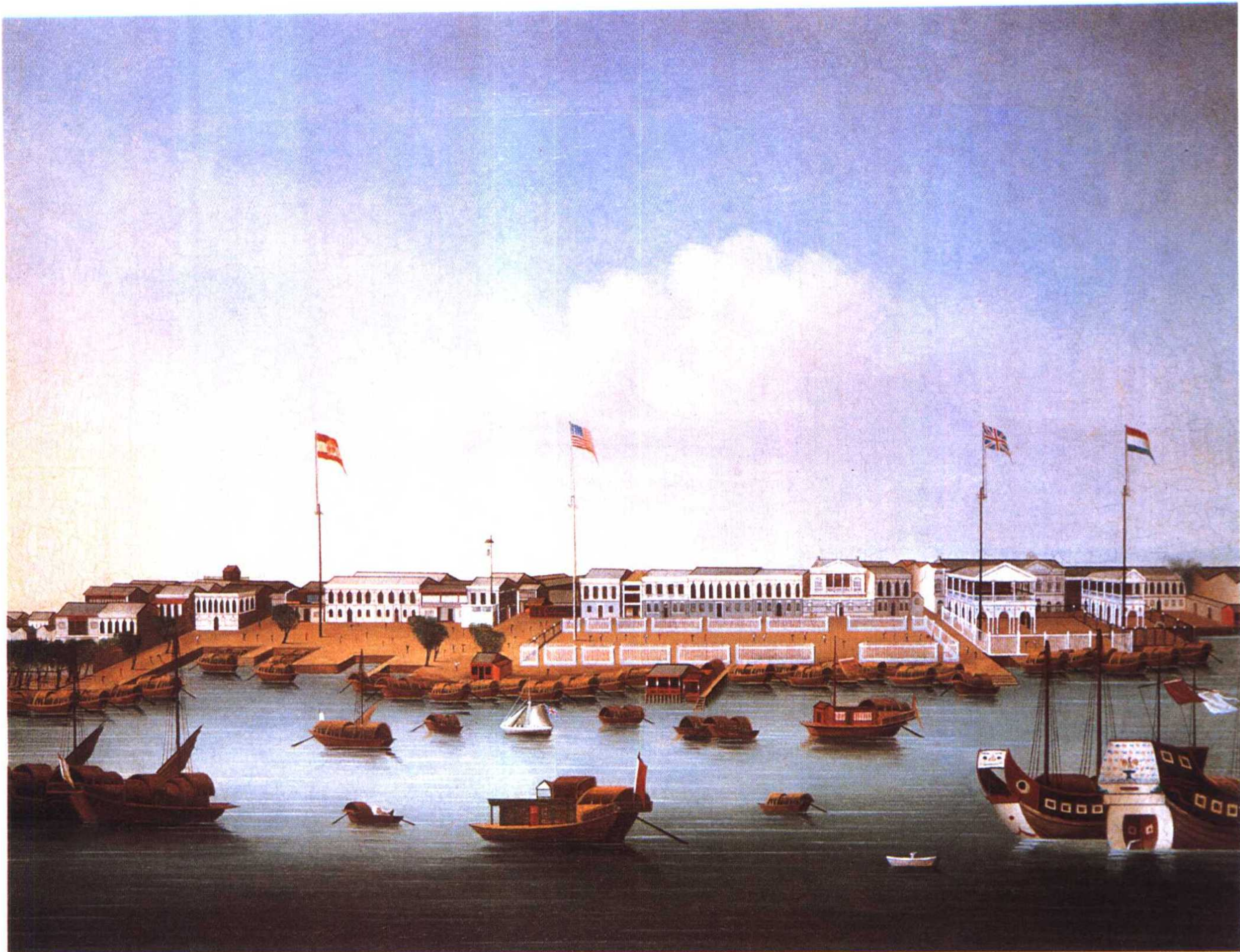


83 宴

83. 宴 清（约1800年）佚名 油画·布 尺寸不详  
（英）布莱顿皇家美术馆藏

这是一幅中国风俗题材的作品，描绘一群中国军人在酒肆中饮酒作乐场面。坐在画面中央红色餐桌两旁的军人已御去军服顶子，纵情饮酒作乐。有的吆喝着猜拳；有的请美人斟酒；有的已喝得酩酊大醉，正斜躺在椅子上呼呼大睡，桌上酒盅也碰倒了，背后有一童子呼唤也不能把他叫醒。整个画面情节生动、有趣，展现了当时中国社会生活富足的一个侧面。画家比较熟练地运用西方古典写实方法表现光色空间透视和明暗阴影，但有的局部，如庭院门洞画法上还残留中国画精工细勾的笔迹。



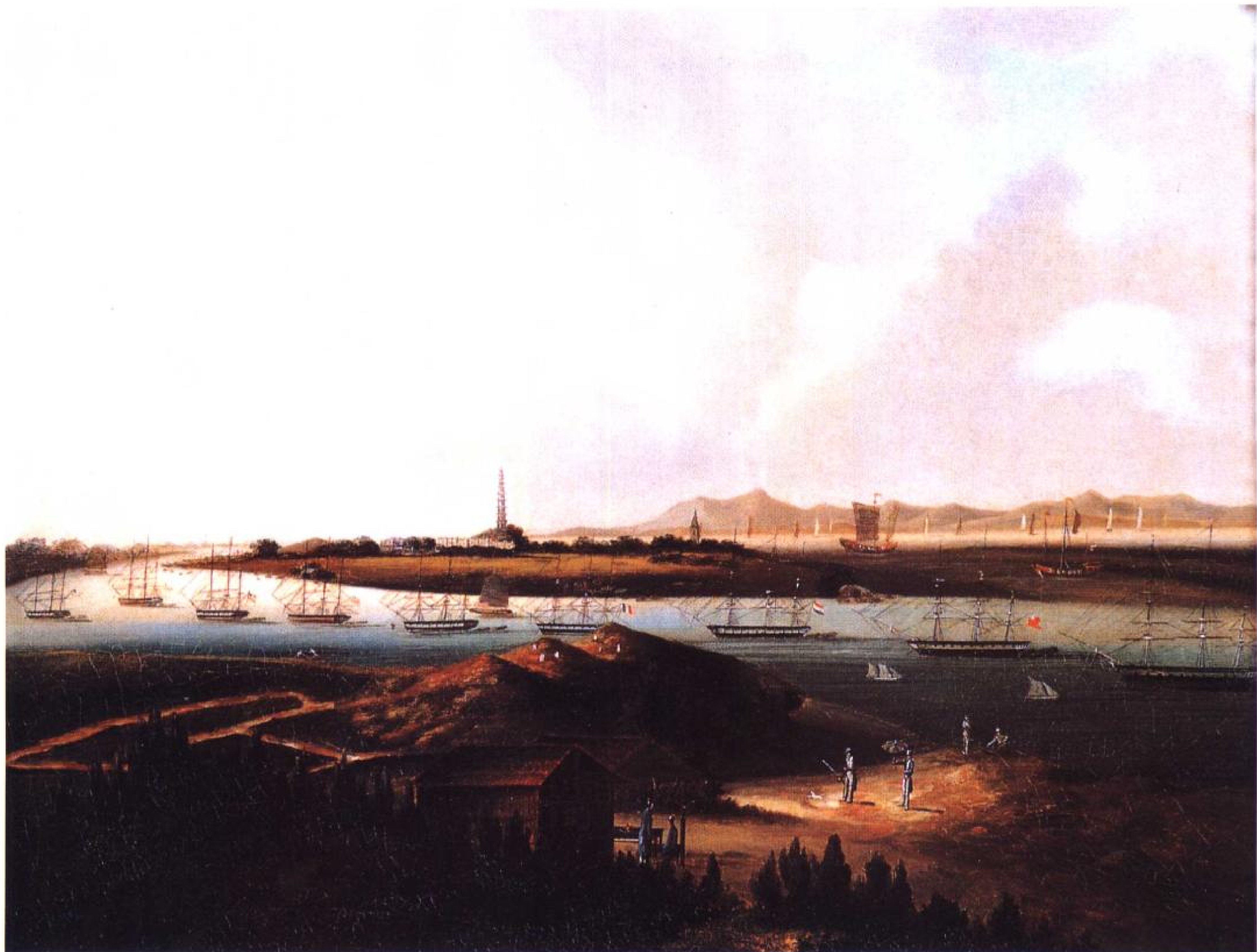


84 广州外国商馆区

84. 广州外国商馆区 清（约1815年）佚名 油画·布  
纵45.7厘米 横58.4厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

广州珠江之畔的外国商馆区是西方来华贸易的商人、官员居住和堆放货物的专门场所。鸦片战争之前，这儿是西方与中国贸易的唯一口岸，也是西方透视中国的窗口，西方各国都在自己西式商馆建筑前广场立杆竖旗。因此，广州商馆区港埠风景充满着中西情调，景色别致。这幅作品表现的正是这样一种别致的港埠风景：大大小小几十条中国海船、花艇、篷船和舢舨停靠在商馆区水域，场景壮观。作者运用一点透视技法并把港埠处理在画面中下部，使视点聚焦集中，构图紧凑有虚实对比，从而达到丰富画面的艺术表现目的。





85 黄埔风光

85. 黄埔风光 清（约1830年）佚名 油画·布  
纵41.3厘米 横55.2厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

此图采取压低视平线的方法描绘珠江黄埔港绮丽风光。画中天高云旷，阳光和煦，珠江黄埔港回字形航道上漫江碧透，百舸竞帆争游，悬挂美国、英国、荷兰和法国旗帜的大型商舰排成一条长龙，井然有序地锚泊在港湾中等待装运茶叶，给这秀丽的自然景观增添迷人的勃勃生机，正如那时美国来华的商人威廉·亨特（William Hunter）在回忆录中所言：“在世界上任何一个地方都见不到像黄埔港那样有悬挂许多国家公司旗帜的船队这种美丽的景色了。”



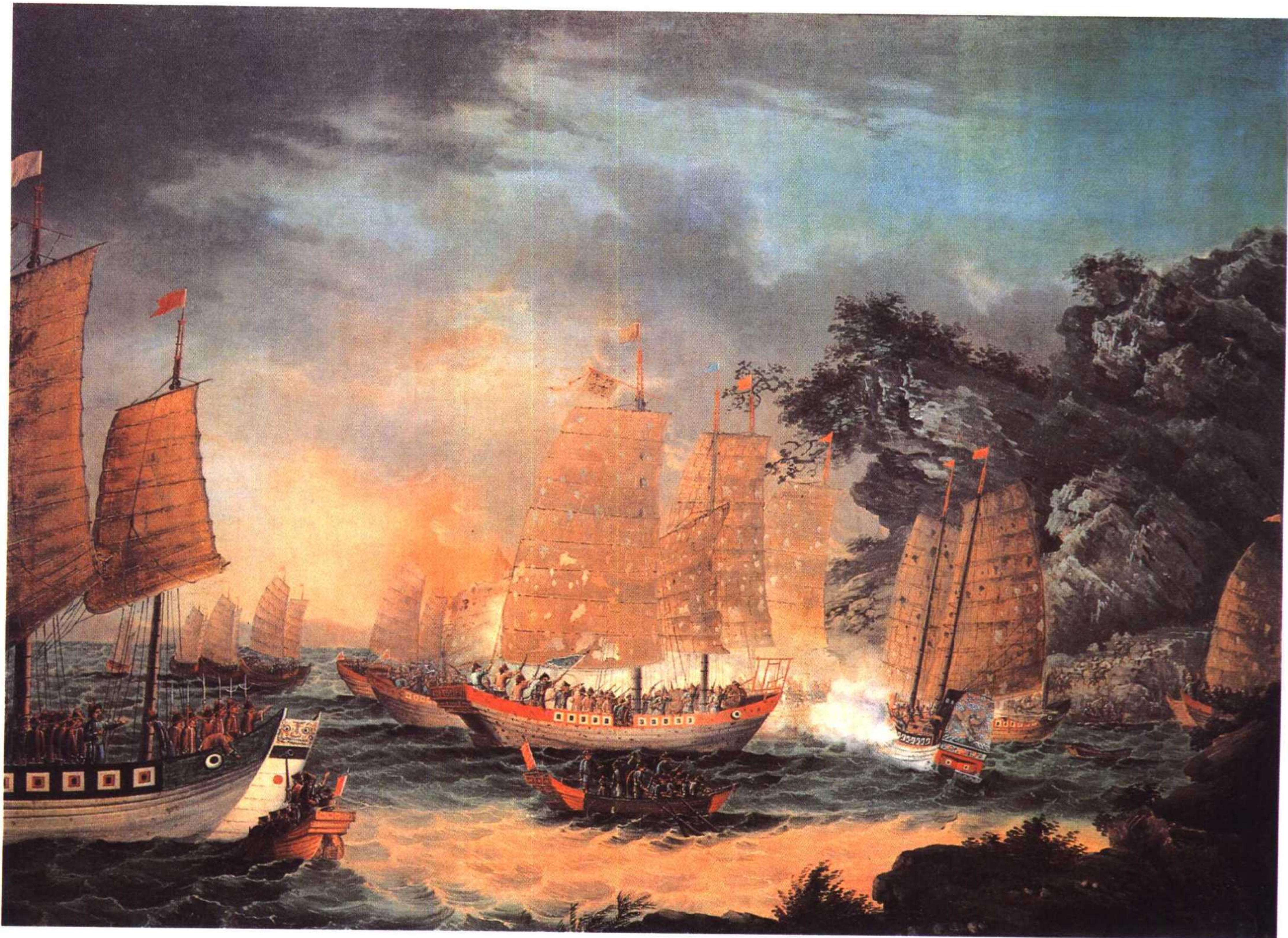


86 织染工场

86. 织染工场 清（18世纪晚期）佚名 油画·布  
纵55厘米 横77.5厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这是一幅带有神话般效果的写实性风景画。其特点是将中国山水画散点透视的构图，理想化的景物集合，结合西方绘画色彩冷暖、明暗对比表现和空间透视原理，展现中国染织手工业生产贸易的全过程。画家巧妙地将棉布从原料种植、采摘，纺纱，印染，晾晒，织布直到运至港埠贸易的全貌统统安排在一个山清水秀、草木丰茂的山水风景之中，一切都是那么与自然融洽，自然而然，却又是那么神奇，并非现实的理想化实景，让人现实地感受到中国染织业生产如仙境般的美好。



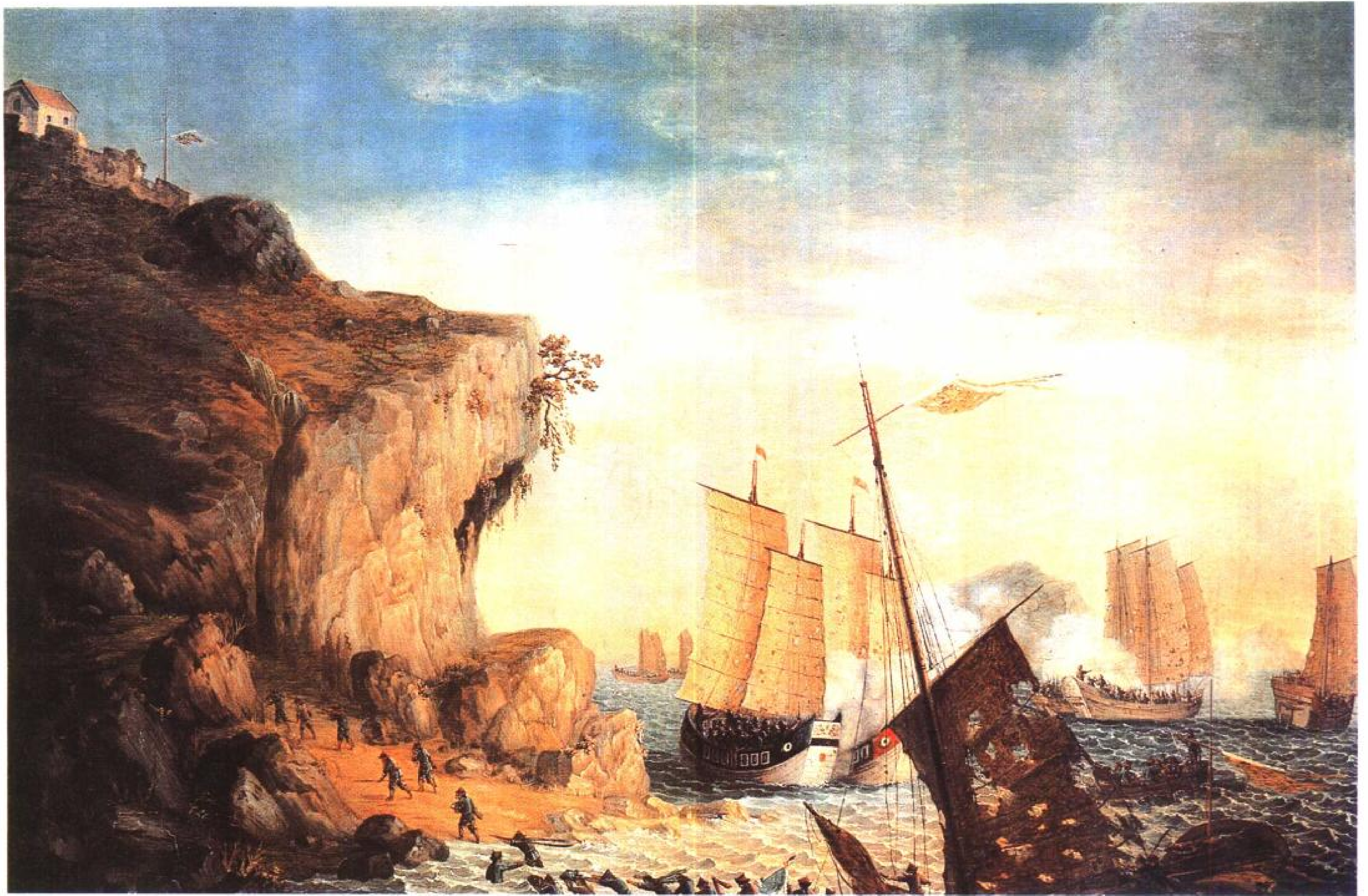


87 围剿海盗（之一）

87. 围剿海盗（之一） 清（19世纪初） 佚名 油画·布  
纵66.5厘米 横92厘米  
（中国）香港艺术馆藏

18世纪末至19世纪初，中国油画家一直都在尝试着用中西绘画技法绘制油画，这幅风景油画正是如此。画家一边用中国画鱼鳞皴表现波浪滚滚的海面，用小斧劈皴描绘海岸危崖，一边又兼及明暗、冷暖和体面塑造来表现海水、山崖的形体空间质感与色彩、光影、透视变化，因此作品能够比较真实地描绘出广东沿海清军渡海登陆，剿灭海盗的宏大战斗场面。





88 围剿海盗（之二）

88. 围剿海盗（之二） 清 佚名 油画·布  
纵66.5厘米 横92厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这幅作品与前一件作品在画法与色彩气氛上有所不同：如山石的画法，纯用色彩的冷暖、明暗对比和体面关系表现方式绘出；海水波浪也画得自然洒脱，几乎不见鱼鳞皴痕迹；整个画面色彩气氛处理也相当和谐，充满阳光感的暖色调统摄全幅画面色彩变化，从而赋予了画面自然真实的艺术品质。





89 广州十三行大火·大火初起

**89. 广州十三行大火·大火初起** 清（1822年）佚名  
油画·布 纵27.5厘米  
横38厘米  
（中国）香港艺术馆藏

1822年11月2日，广州的外国商馆区在一场大火中化为废墟，中外有关这场火灾的文献记载和绘画纪实作品相当之多。香港艺术馆收藏的这套油画组画可以说是保存至今的中国油画家力作，画家以相当成熟的写实技法，真实地描绘了火灾发生的全过程。这件作品，描写十三行大火肇起时情景：明月之下，十三行英国和荷兰馆背后的中国房屋发生火灾，惊动了整个十三行港埠，人们纷纷打着灯笼，提着水桶赶来救灾。





90 广州十三行大火·烈焰冲天

90. 广州十三行大火·烈焰冲天 清（1822年）佚名  
油画·布  
纵27.5厘米 横38厘米  
（中国）香港艺术馆藏

此图描绘大火吞噬十三行商馆区景况：大火很快蔓延到整个商馆区，熊熊烈火遮天蔽月，通红的烈焰冲天，尽管人们尽力扑救，但终于挡不住这凶猛的火势，只能退却在河岸旁袖手观望而无能为力了。尤其是水面上赶来救火的成队的英、美、瑞士等国的水兵及商人或划着小艇或站在中国帆船船上束手无策的情节描绘，生动地再现了这场大火给中西贸易所造成的巨大损失，如美国商人约翰·拉蒂默（John Latimer）所言：“但因那场大火，我们已经无家可归了。”



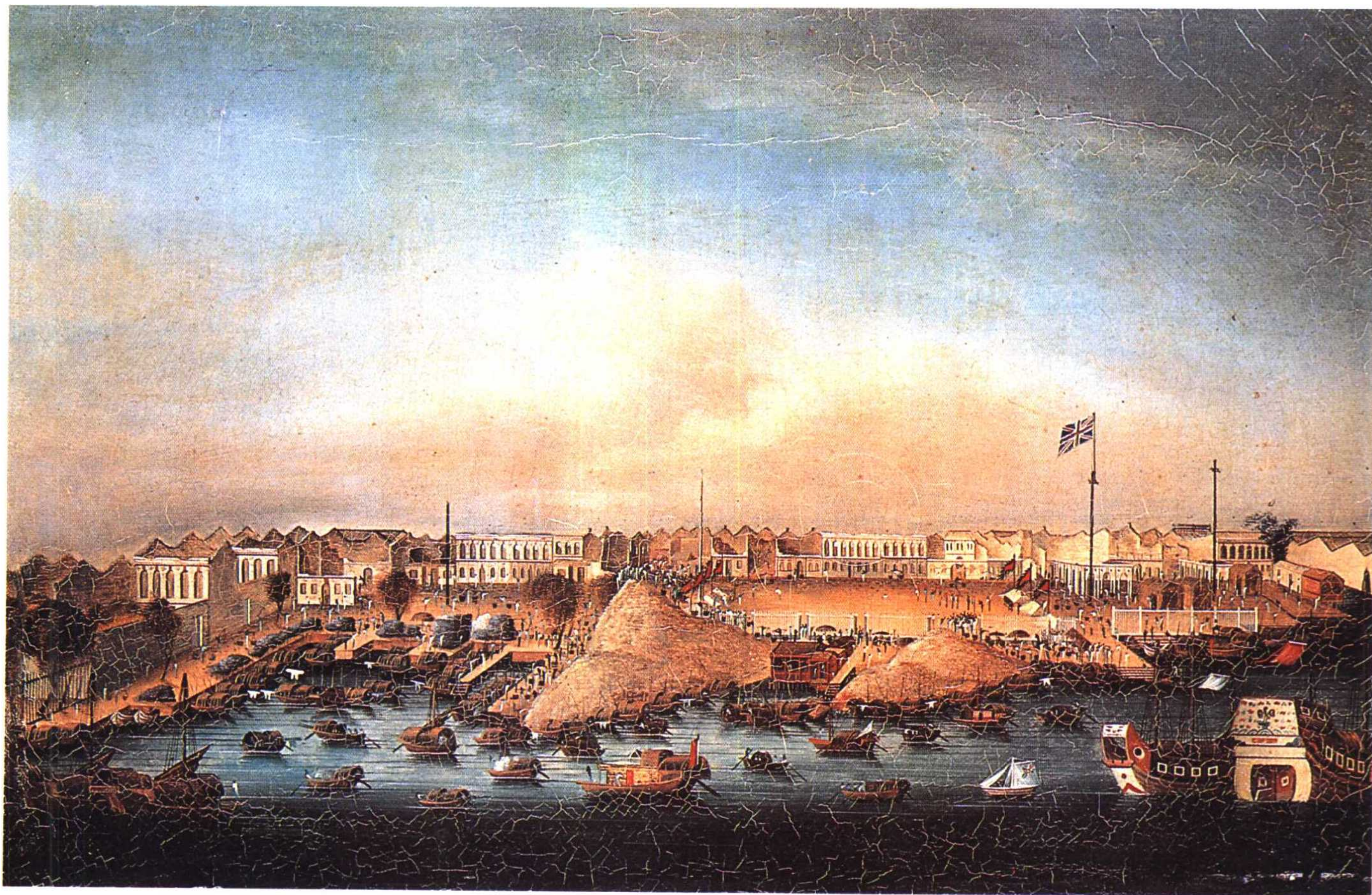


91 广州十三行大火·火趋熄灭

91. 广州十三行大火·火趋熄灭 清（1822年）佚名  
油画·布 纵27.5厘米  
横38厘米  
（中国）香港艺术馆藏

作品展现十三行商馆区经过大火的洗劫后一片满目苍夷的景象，背景滚滚黑色浓烟衬托出残垣断壁，似乎在向人们诉说这黑色魔爪的残酷无情；岸上已经有临时搭建的茅屋，水面上各种大小船舶来往穿梭，岸上岸下的人们已从无能为力的状态下苏醒过来，等不到大火全部熄灭便开始忙碌着救灾，转运货物。





92 广州十三行大火·劫后灾场

92. 广州十三行大火·劫后灾场 清（1822年）佚名  
油画·布 纵28厘米  
横44厘米  
（中国）香港艺术馆藏

从画法和规格，这幅画与前几件作品显然不是同一组画，尽管它描绘的是十三行大火始末的末幅。相较前面三件作品粗放画风而言，这幅画绘得十分细致，水面甚至纤丝入微，云彩几乎不见笔触。不过，与其说这幅画描绘十三行商馆区灾后累累废墟凄惨景象，还不说作品表现了人们在灾后恢复重建商馆区的活动，英国商馆旁美国商馆前的广场已得到彻底清理和扩建，广场前几大堆泥渣清楚地说明了一切。





93 农村小景

**93. 农村小景** 清（19世纪中期）佚名  
油画·布 纵44.5厘米 横59厘米  
（中国）香港艺术馆藏

戏剧般地用光和色彩一直是19世纪中期中国油画创作的基本方式，此幅人物风景就是如此。画家通过“深一带亮一派”的光色有节奏的变化，造成画面空间层次的丰富与色彩的明快绚丽，从而使光线聚焦在画面主要人物活动情节上，让人一眼即可明了作品描绘的题材内容是中国乡村闲适的风俗生活：两个花农站在一宅门前兜售鲜花，一乡绅模样的人正在嗅花，他的太太站在宅门坎上正在倾听仆人议论，门外有孩童玩耍，地面有斗鸡相争，周围繁茂的树木和田野则起着渲染这样和的乡村生活情景气氛。





94 村庄卖艺

**94. 村庄卖艺** 清（19世纪中期）佚名 油画·布  
纵44.5厘米 横59厘米  
（中国）香港艺术馆藏

此件作品的绘画风格与前一件作品大致相似，即天空乌云散开之处透露出阳光明亮的暖色，与之相对应的是地面光影聚焦在近中景的人物活动上，以便达到表现作品内容的目的，而中远景的林木则如剪影般地整体，虚实有致，因而能以简驭繁，反衬出近中景人物活动场景光影对比强烈的戏剧效果，抓住观众的视觉注意力。





95. 中国仕女图 清（19世纪中后期）佚名 油画·布  
纵71.1厘米 横55.9厘米  
（中国）香港汇丰银行藏

19世纪中后期中国油画人物肖像因受英国画家钱纳利影响，注重人物上半身姿态动作衣着装饰的描绘，一改18世纪末至19世纪初史贝霖肖像画流行的人物身胸如剪贴般平面图形作风，这幅上流社会青年女子肖像画比较典型

地体现了这种新肖像画风格特色。画家用大笔触和大块色面塑造她的上半身体面，非常细微地描绘她的华丽的宽边绣花上衣，并且深入地刻画了她如颜面一样白润的纤手及其婀娜姿态，加之脸部强烈明暗对比的写实表现，淋漓尽致地表现了上层女子的精神风貌。





96 中国贵妇像

96. 中国贵妇像 清（19世纪中后期）佚名 油画·布  
纵68.6厘米 横51.5厘米  
（中国）香港艺术馆藏

有人认为这是19世纪早期的中国油画，殊不知那时中国油画肖像画风并非如此，更不是半身胸像格式。此件胸像与19世纪中后期关晓村所画《香港和兴四姨太》几乎完全一样，仅人物面容不同。由此可见那时青年美貌的贵妇均喜爱这种手持丝绢的半身肖像样式，以显示她们富丽美艳、尊贵与风情万钟的姿色。





郎世宁 1688 年生于意大利米兰，19 岁在热那亚加入耶稣会，1715 年 7 月来到中国，历任康熙、雍正、乾隆三朝宫廷画师。他擅长肖像、人物、花鸟、走兽，画法兼融中西，注意明暗晕染和写实，创郎世宁绘画新体。

97. 慧贤皇贵妃像 清（18 世纪中期）郎世宁  
油画·纸 纵 53.5 厘米 横 40.5 厘米  
（中国）北京故宫博物院藏

这是郎世宁采用中西合璧的方法所创作的一幅代表性肖像作品。画家运用西方古典油画技法，通过深入细致的刻画，使对象造型与结构准确，富有立体感，真实生动。同时，为了迎合中国人的审美情趣和欣赏习惯，又糅合中国人物肖像画写真方法，减弱人物面部的明暗对比，从而使肖像面部清晰柔和，眉清眼秀，神采自然亲切，将慧贤皇贵妃贤淑端庄、俏丽妩媚的气质仪表表现得淋漓尽致，显示出画家扎实的中西绘画功底。





98. 嫔妃像 清（18世纪中期）佚名 油画·纸 纵54.2厘米  
横41厘米（中国）北京故宫博物院藏

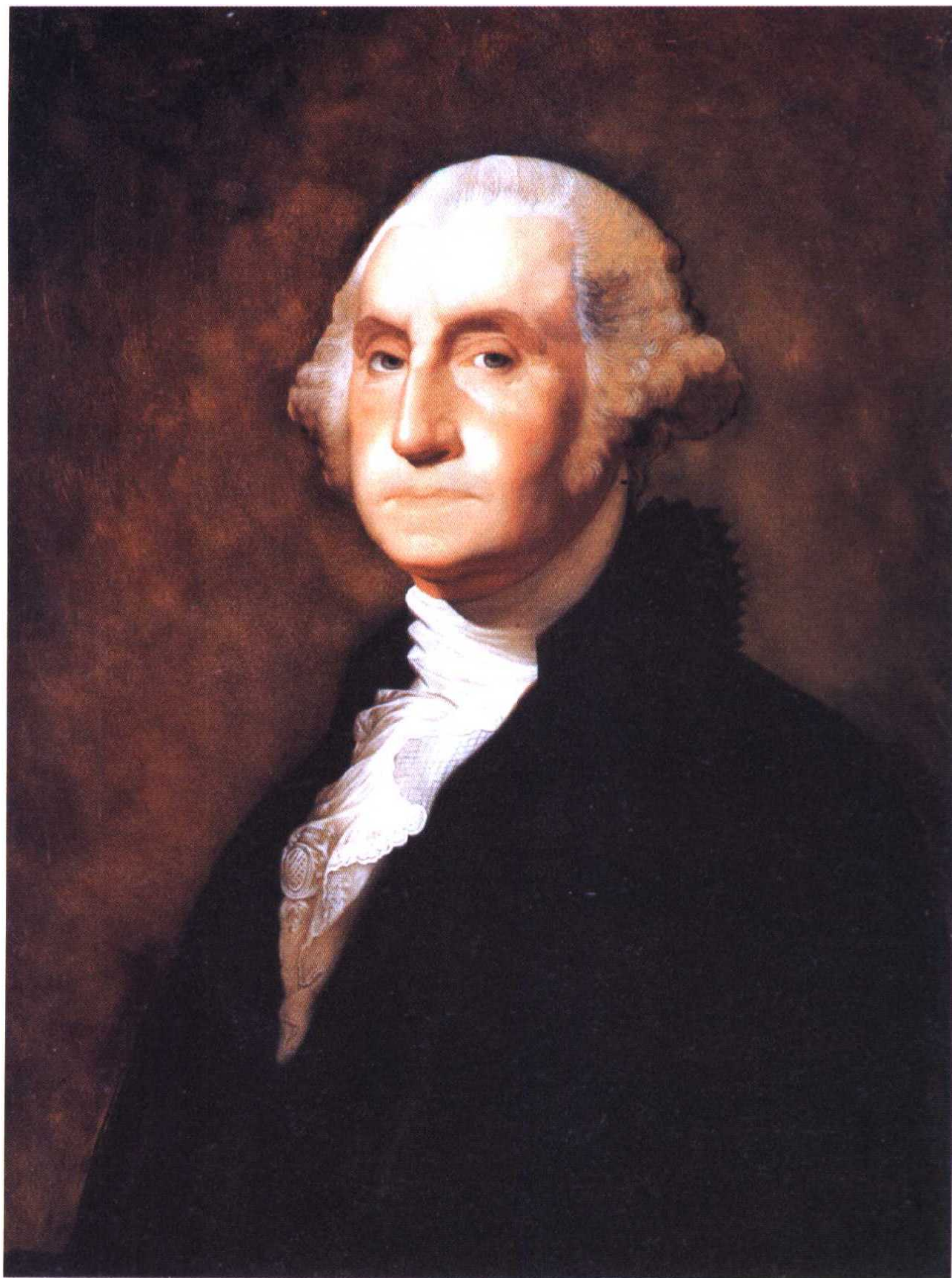
从画法上看，这幅肖像与美国克里夫兰美术馆收藏的郎世宁等人所作《乾隆与皇后、皇妃像》并无实质差异，均是用非常细致的笔法精心刻画人像的体面结构，造型准确传神，几乎不见笔触形迹，尽管两者所用的绘画材料不同，分别是油画与水墨设色，但两者写实描绘表现方法上是基本相同的，故此件作品是郎世宁或郎世宁传人所作。







100  
乔治·华盛顿像  
(摩吉尔伯特·斯图尔特)



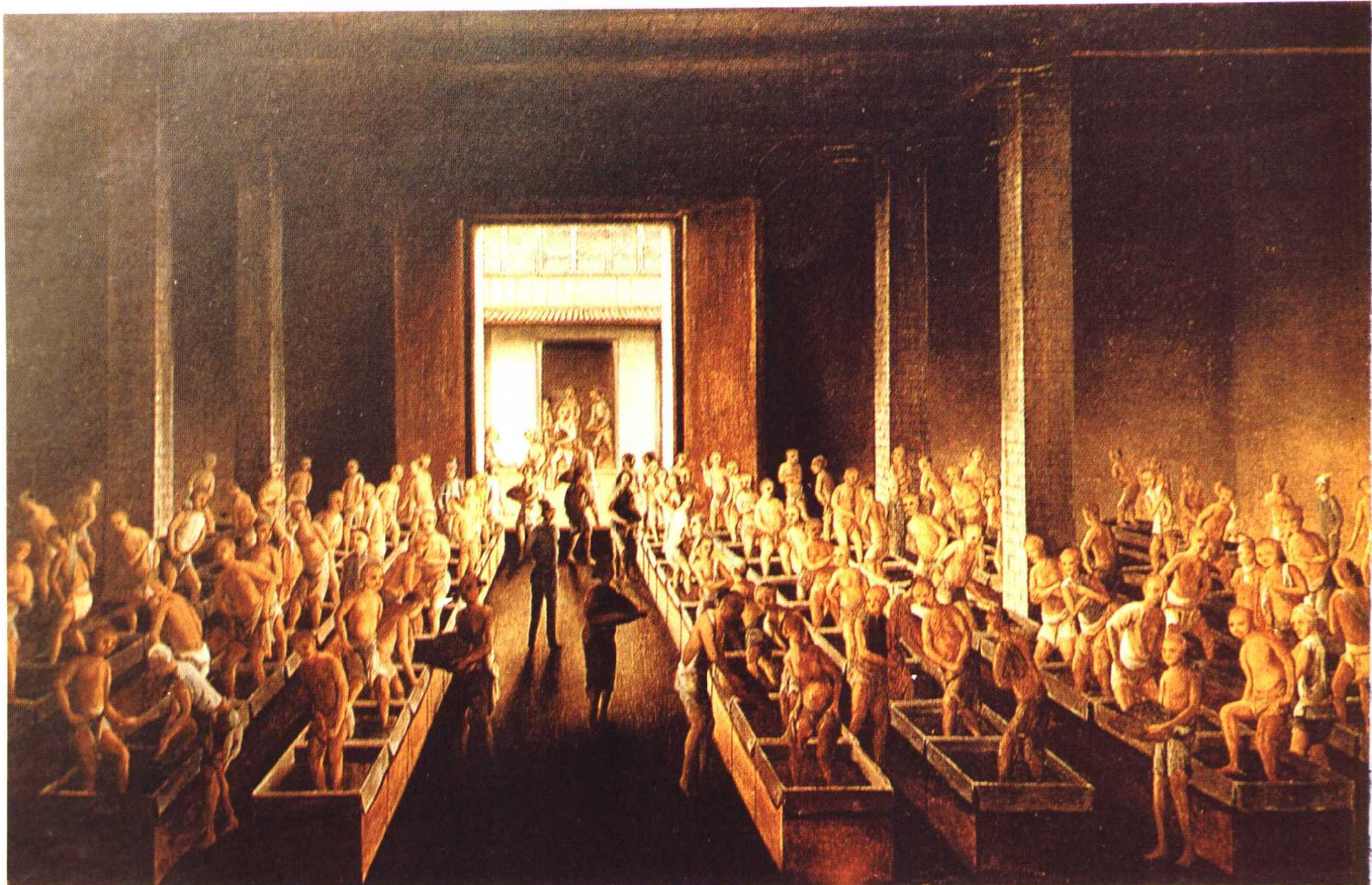
99. 香妃像 清(18世纪中期) 郎世宁 油画·布  
纵94厘米 横52.5厘米  
(中国)台北故宫博物院藏

清代宫廷传教士作油画，不但很少用画布画，而且极少表现明暗光影，这幅香妃上半身画像可以说是相当特别之作。画家一方面用明暗光影法塑造人物上身甲胄，致力描绘铠甲的皮质与金属坚韧闪亮材料质感，另一方面用结构体面画法描写人物五官面貌，以取得生动传神的写实表现效果，并符合中国传统的审美观念，巧妙地规避中国人忌讳明暗画法塑造人像的习惯。由于这两种画法的结合，画家十分成功地表现了香妃美丽而又英武潇洒的形质气貌。

100. 乔治·华盛顿像(摩吉尔伯特·斯图尔特)  
清(约1800年) 佚名 油画·玻璃  
纵73.7厘米 横55.9厘米  
(美)安东尼·哈迪藏

此件作品是根据美国著名画家吉尔伯特·斯图尔特所绘华盛顿油画肖像原作临摹而成，不仅形而且神也酷似原作。这类玻璃油画摹作数以百计，并随商旅返流回美国，以致斯图尔特本人不得不采取法律行动，诉寻求美国政府下令阻止进口这些摹作。这件摹品是迄今保存下来中国油画家摹绘的艺术品质最佳的华盛顿肖像复本之一。





101 制茶工场

**101. 制茶工场** 清（约1820年）佚名 油画·布  
纵48.3厘米 横72.4厘米  
（英）布莱顿皇家美术馆藏

本幅作品是一件描绘中国茶叶生产过程的大型油画。画家别具匠心地采取一点透视和逆向来光的方法，由室内向室外推开一个宏大制茶工场场景。数以百计的工人穿着短裤站在各自的制茶箱中趁热使劲用脚踩制茶叶，另一些工人手捧盛满炒好的茶叶的簸箕，从对面炒茶房中源源不断地来到踩茶工场，有的弯腰为茶箱添料，有的在一旁稍候，整幅作品情景十分丰富生动。难能可贵的是如此众多的人物描绘比例透视相当准确，各具神貌，并且是用逆光雕塑出这么多人物的立体空间与场景，光感透视强烈。因此，这是一幅富有艺术表现力的作品。





102 澳门南湾景色

102. 澳门南湾景色 清（约1830年）佚名 油画·布  
纵50.2厘米 横70.1厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

这件作品巧妙地运用“C”形构图表现澳门南湾如一轮弯月形的优美海岸。画面天高云淡，万顷碧波荡漾，海岸上一幢幢西式白色洋房如镶嵌在港湾中的明珠，在阳光的照耀下熠熠闪光。此图海水画法，仍残留中国画鱼鳞皴痕迹，近景岩岸山石色彩处理与整个画面色彩倾向不够和谐。





103 乔治·华盛顿·弗雷泽像



104 海军学员像

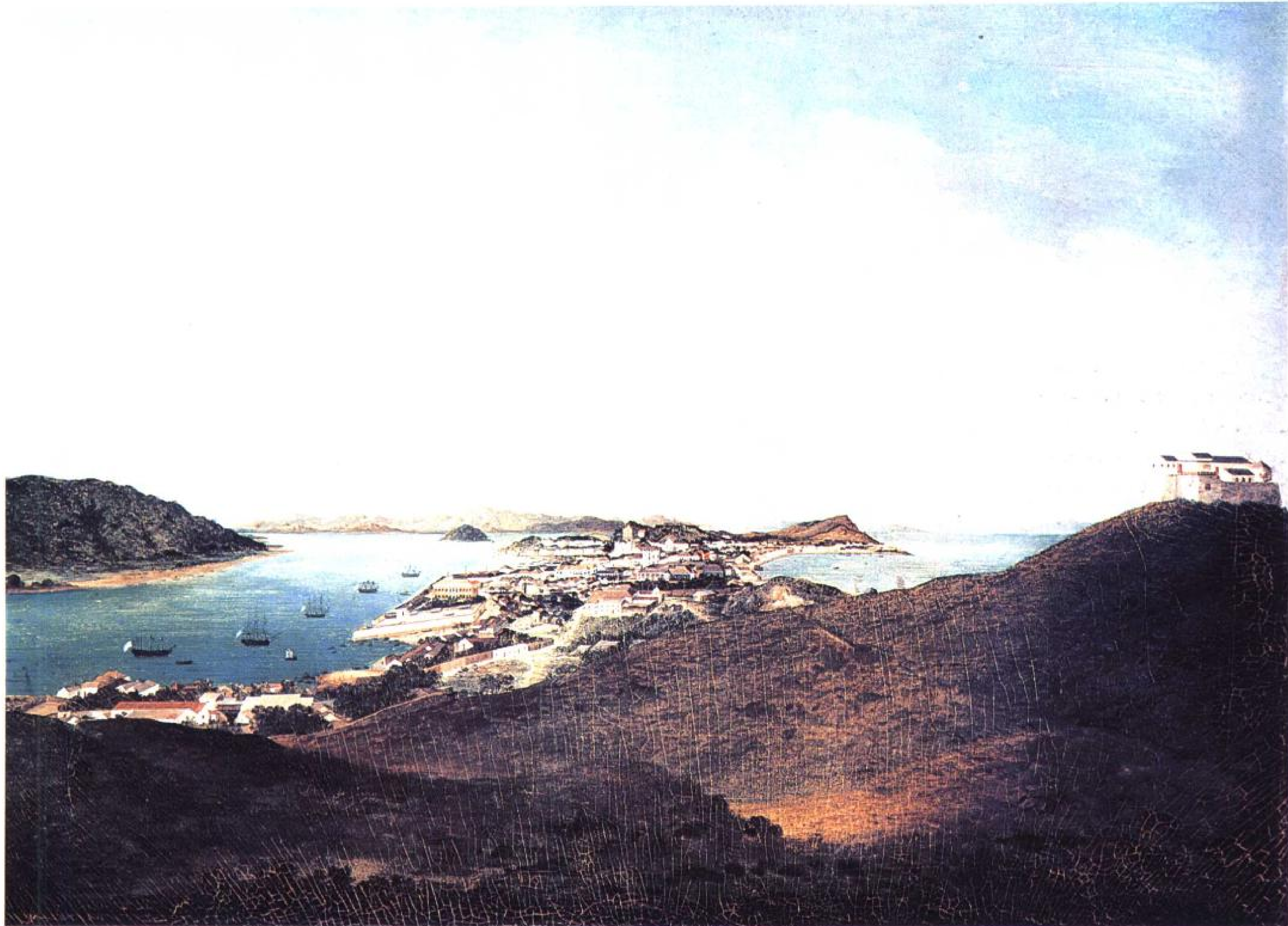
**103. 乔治·华盛顿·弗雷泽像** 清（约1849年）  
佚名 油画·布  
纵28.6厘米  
横23.5厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

乔治·华盛顿·弗雷泽是美国“海巫”号船员，该船1846年在纽约下水，1849年从纽约航行到中国香港，弗雷泽的肖像即绘于他逗留中国期间。画面弗雷泽身穿海员制服，手握航海地图，旁边护墙上放着望远镜，远景茫茫，大海上有一艘美国商船正驶离中国。从绘画表现特征上看，此作沿袭钱纳利华丽的肖像画风，人物面像画得红润并富有光泽，笔触粗犷遒劲。由于人像的身体结构不够准确，这幅肖像很可能出自钱纳利的中国学生之手笔。

**104. 海军学员像** 清（约1830年） 佚名 油画·布  
纵28.6厘米 横23.5厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

自从1825年英国画家钱纳利来到中国澳门定居之后，珠江三角洲地区的中国油画家纷纷追随他，从此肖像画风发生丕变，最明显的标志是人物肖像不再是孤立的面像，而是半身或全身画像，合道具、景物在一起进行描绘，从而达到表现人物身份个性与典型环境的目的。这幅年青的美国海员肖像，即是如此。他身穿海军制服，左手拿着望远镜，右手叉着腰站在海船甲板上，背景大海中有数艘中国帆船正在驶离海岸。





105 澳门的南湾与内港

105. 澳门的南湾与内港 清（约1830年）佚名  
油画·布 纵50厘米  
横71.5厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

此图运用鸟瞰透视构图的方法描绘澳门半岛全景，境界极为开阔：左方海面是澳门内港，港中停泊着五艘西方三桅商舰；右方弧形海湾是优美的澳门外港南湾，秀丽的澳门半岛安祥地躺在这海湾相夹的地理环境之中。整幅画面景物大小透视与色彩远近透视关系准确。另外，景物处理上繁简有致，近景为大片岩土山坡，简练整体富有质感表现；中景则以非常细腻的笔法描绘澳门半岛上建筑林木，繁而不杂，景物灿烂于目，与近景之简和远景之虚无飘渺堪成对比，令人赏心悦目。





106 广州商馆区

106. 广州商馆区 清（约1840年）佚名 油画·布  
纵63.5厘米 横88.9厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

这幅广州商馆区港埠风景画与其他类似题材的作品不同之处，是作品近景百舸穿梭的江面上突出地描绘了一艘花艇，艇上花门与凉台中有数名打扮妖娆的青年女子，似在招揽风尘生意。在绘画表现风格上，此作与新呱的《广州新十三商馆区》较为相近，如江面“深一带亮一派”的表现和蓝色天空紫灰色上升白云等等。不过，这件作品水面非常纤细的横长笔触和中景清晰可辨的舟艇描绘，过于琐细，似新呱的传人所作。



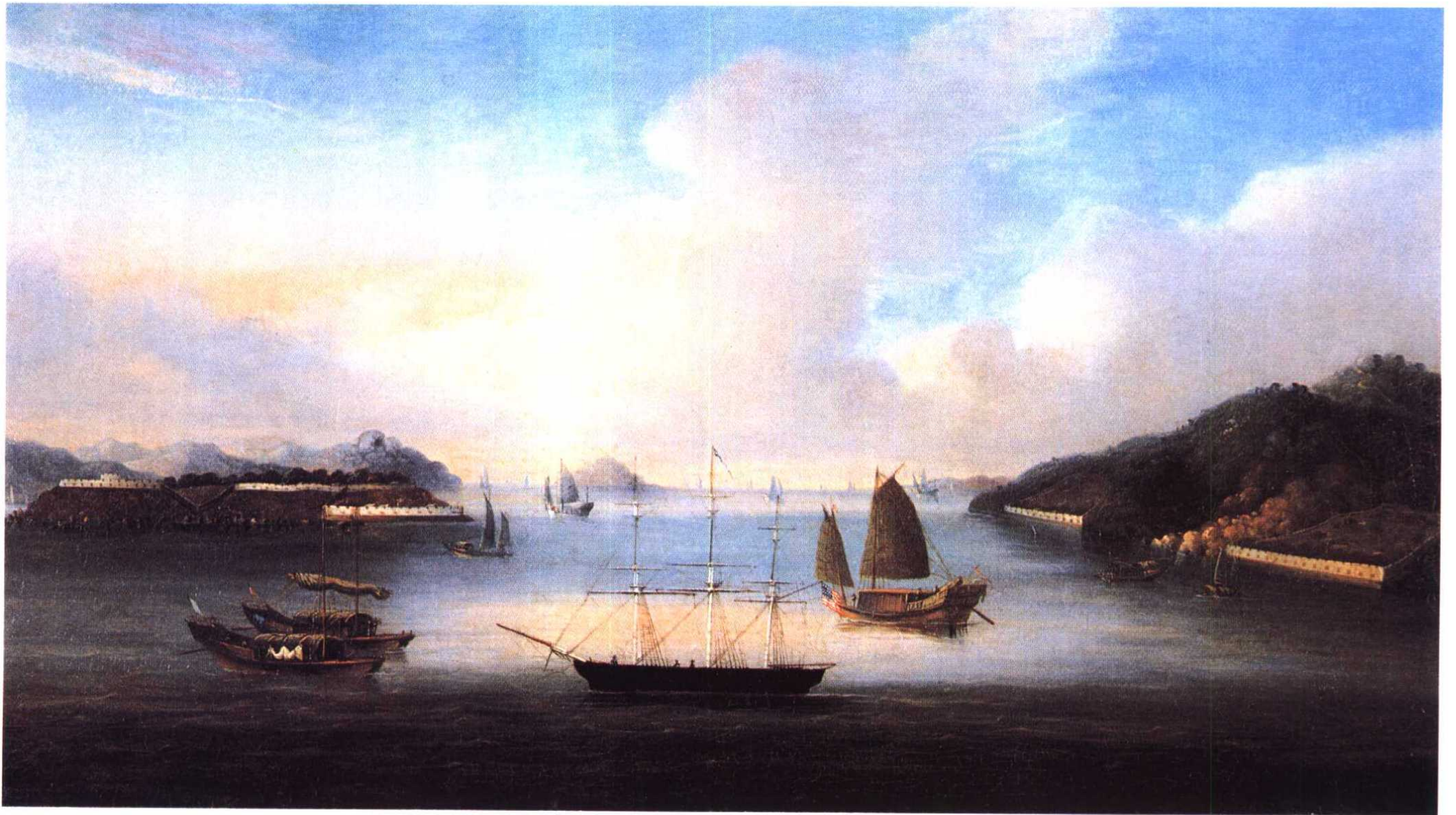


107 划艇比赛

107. 划艇比赛 清（1850年）佚名 油画·布  
纵45.7厘米 横59.7厘米  
（美）安东尼·哈迪藏

大约从19世纪40年代末起，中国沿海的风景画出现了一种新的画风，这种画风的特点是画家喜欢用钴蓝、群青、紫罗兰等比较洋气的色彩，稍加调配即用来描绘景物，这些色彩多用以描写山的阴阳向背、晴朗的天空以及云彩的背光面和水面。这件划艇比赛风景画，就是这种画风的典型之作，由于画面色彩纯度比较高，色彩有透明感且较响亮。西方船员在中国珠江航道进行划艇比赛始于1828年底，1837年建立了划艇竞赛俱乐部后，比赛便常年举行。按作品远景圆形“法国式炮垒”建筑，此作应绘于1856年第二次鸦片战争爆发之前。



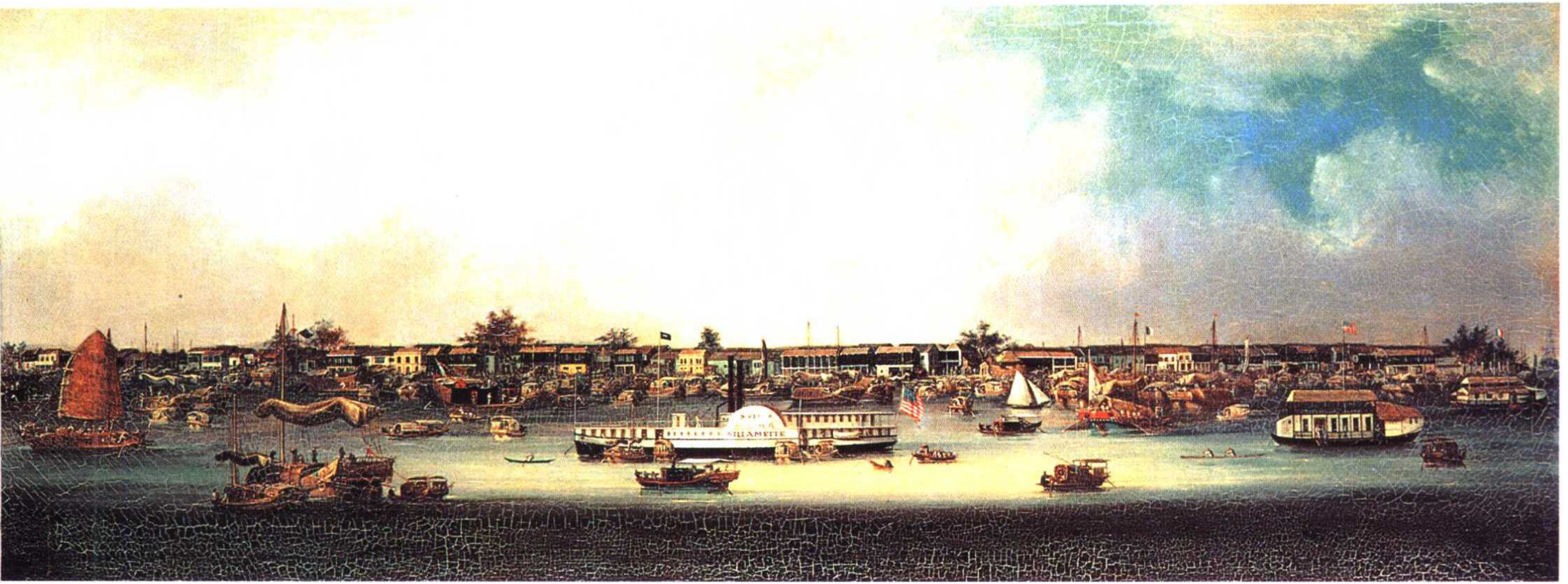


108 虎门远眺

**108. 虎门远眺** 清（约1860年）佚名 油画·布  
纵41.4厘米 横74.4厘米  
（中国）香港艺术馆藏

虎门扼珠江出海之咽喉，地理位置十分险要，中国清朝政府在此驻有重兵，并在狭口两岸设有南北横档炮台与威远炮台，以镇守中国的南大门。奇险的地理环境与过往频繁的中外船舶一起构成一幅蔚为壮观的绮丽美景。此件作品正是这一美景的历史写照。画中朝霞初开，彩云从遥远的水平线上掠空而起，霞光下江水映碧，中西帆船缓缓驶入虎门，两岸银白色炮台如飘带束在山坡水际，与过往虎门的船帆相映成趣，景物的布陈、构图、色彩关系处理恰到好处。



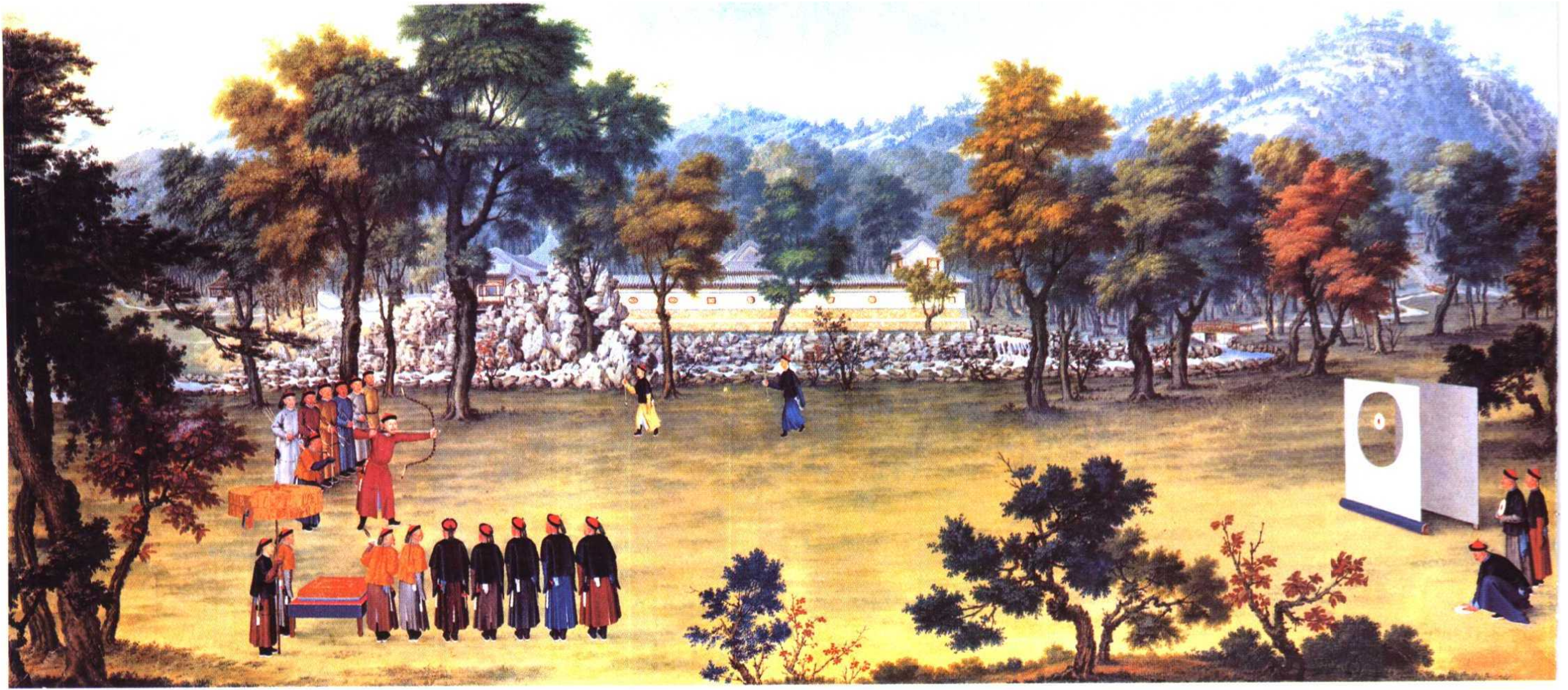


109 广州河南的货仓区

109. 广州河南的货仓区 清（约1858年）佚名 油画·布  
纵53.5厘米 横146厘米  
（中国）香港艺术馆藏

这幅大型风景油画是现存极少数描绘广州河南的外国人货仓区风景佳作之一，该货仓区仅存在三年左右的时间（1856—1859），1859年外国人租借广州沙面之后，货仓区即移走。从画面构图、画法与色彩处理上来，这幅风景很像新呱笔下的《新广州商馆》，天空多绘上升云气，尽显云絮虚无飘渺形质；中远景往往是一长列江岸建筑和无数艘舟船，虚中见实，层次繁密却又通灵，空间透视纵深幽远。而近中景戏剧般光亮聚焦区域，将错综大小中西船舶精心刻画，从而将广州商埠风景描绘得繁华似锦。





110 乾隆射箭图

**110. 乾隆射箭图** 清（18世纪晚期）王致诚 油画·纸  
纵95厘米 横213.7厘米  
（中国）北京故宫博物院藏

此图描绘乾隆皇帝在热河承德避暑山庄靶场射箭场景，反映满族统治者重视骑射武备治国的思想。画家以层峦叠嶂、林木遍履的避暑山庄北岭和西岭为背景，通过山脚下蜿蜒流经靶场的溪流、假山的环境点缀和高大乔木掩映环抱，推出一个宽阔的靶场。图的左方乾隆正在屏息纵弓瞄准悬鹄，箭在弦上；周围侍卫或列队肃立，或递矢，或理鹄，气氛十分隆重。这幅作品体现了画家严谨的写实创作能力和中西画法融会变通的表现力。





111 广州渡口小景

111. 广州渡口小景 清（19世纪中期）佚名 油画·布  
纵25.5厘米 横43.5厘米  
（中国）香港艺术馆藏

19世纪时，广州城内河流纵横交错，人们多乘小舟出游，此图真实地记录了那时人们乘船外出情形。画面中央古树参天，浓荫下码头阳光灿烂，市民们或聚在码头上玩耍或站立待渡，河道上满载货物和乘客的舟船来往穿梭，而码头边停靠的花艇尾甲板上歌伎吹拉弹唱则渲染出广州旧时水乡风情，画幅充盈着城市平民的怡然平淡生活情调。作品构图别致，笔触粗放，色彩变化统一。画面明暗光影透视比例恰当准确，设色有透明画法、多层画法、罩染法混用，技法成熟。





112 广州戏棚一角

112. 广州戏棚一角 清（19世纪中期）佚名 油画·布  
纵28厘米 横44厘米  
（中国）香港艺术馆藏

此图的画法与《广州渡口小景》完全一致。其特点是画家喜好表现正午时阳光强烈照耀的光色效果，画中茅屋顶部，树冠上层和人物头、肩、腿的上部均有反射光芒。另外，画家还喜欢厚涂画法与透明画法的对比，天空一般使用透明罩染法，而树木建筑与人物、地面则用厚涂法大笔触描绘，下笔干脆，形色准确。



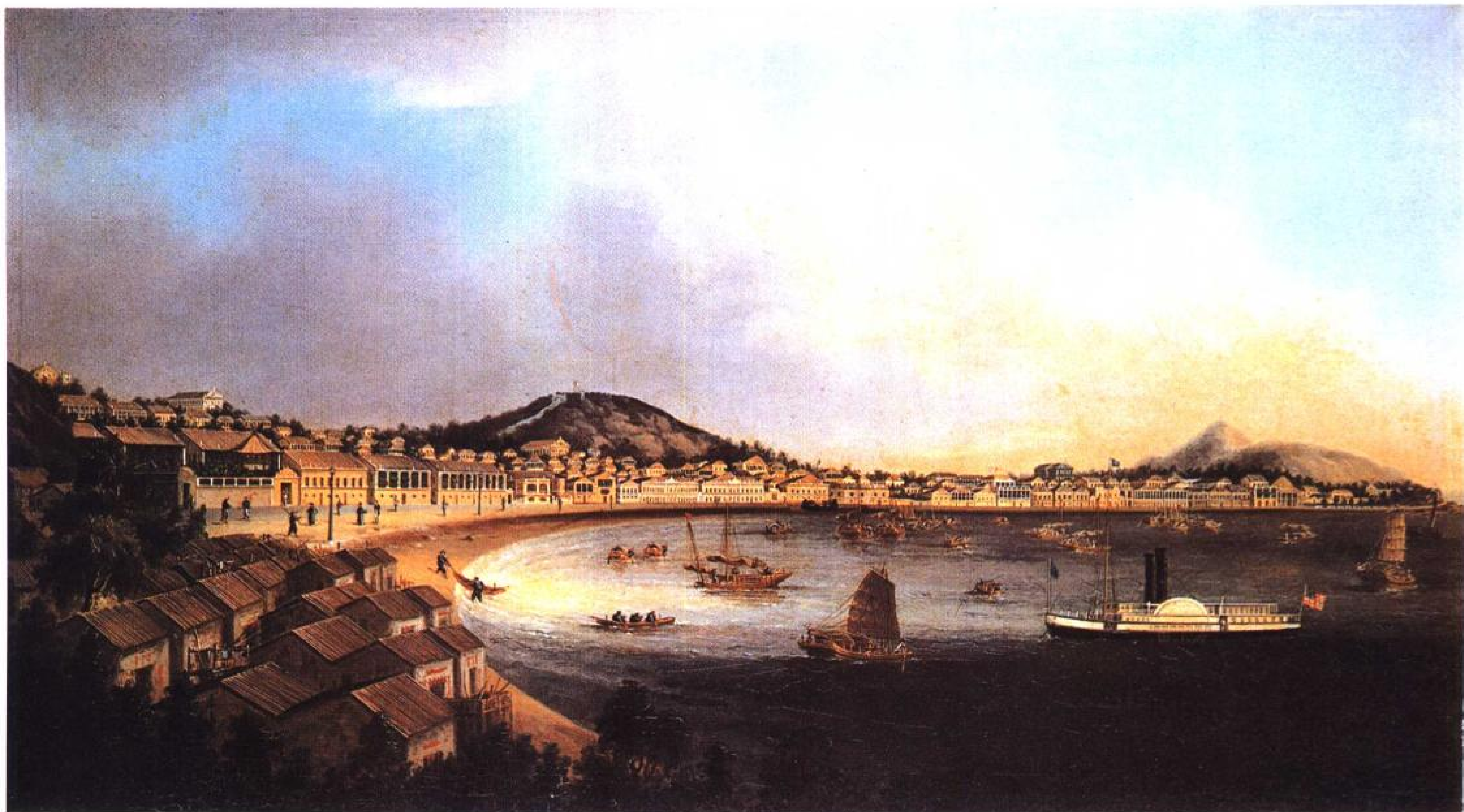


113 琼记洋行大班住宅

113. 琼记洋行大班住宅 清(约1860年) 佚名 油画·布  
纵44.2厘米 横58.5厘米  
(美) 皮博迪艾塞克斯博物馆藏

是图取对角线三角形构图描绘美国人奥古斯丁·赫德与约瑟·库利奇创办的琼记洋行在香港的高级职员公馆风景，位于画面中心，对角线中部的三层楼洋房即洋行大班住宅。整个作品均是用稀油调薄色绘制，因此色彩显得透明滋润，轻松亮丽，画法技巧颇见功力。



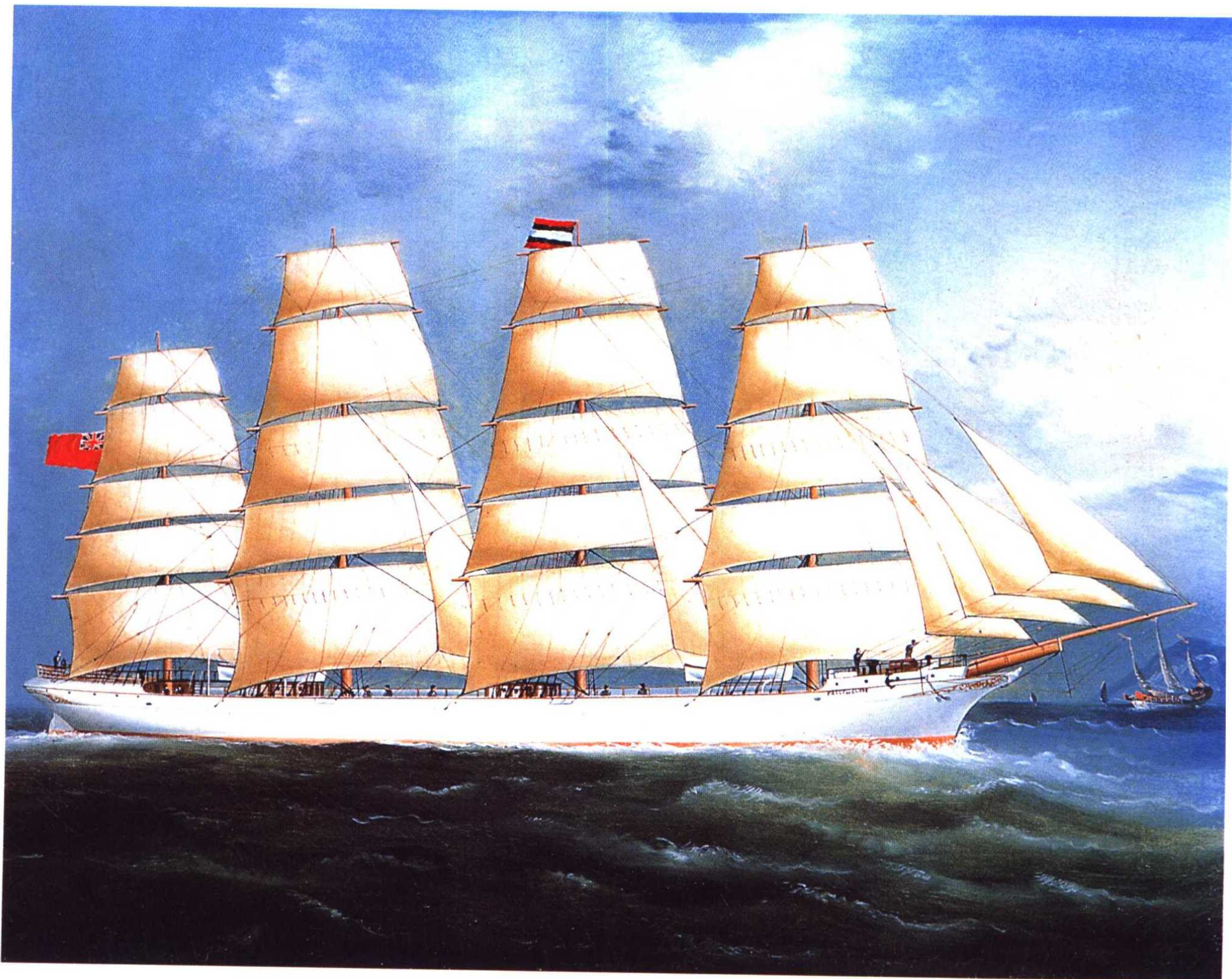


114 澳门南湾全景

**114. 澳门南湾全景** 清（约1850年）佚名 油画·布  
纵41.5厘米 横74.8厘米  
（中国）香港艺术馆藏

19世纪中期以来，中国的油画家已经能够熟练准确地运用油画技法和明暗透视原理创作风景作品。这幅南湾全景，画家捕捉光色灿烂的早晨，金色的阳光使云霞焕彩，南湾弧形海岸上鳞次栉比的白色洋楼尽染金色，与紫蓝色的海面形成色彩的对比，南湾非常美妙的景色跃然于画面。此外，画家还特意通过景物虚实大小的空间透视变化，渲染环境气氛。如海面上船帆由近及远布置，虚中见踪，比例透视变化精确，画龙点睛地表现了澳门海港城市的绰约风姿。



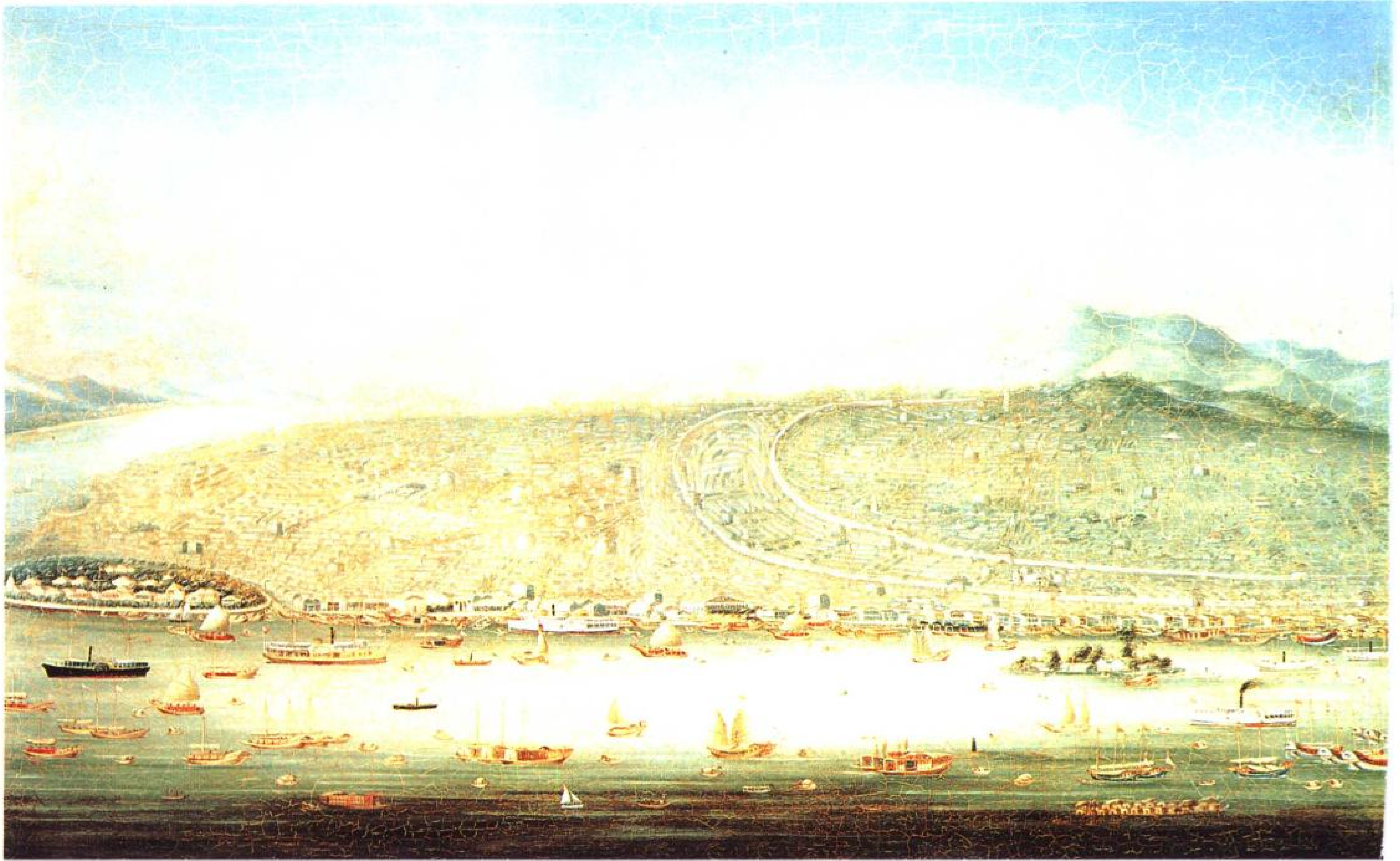


115 出航

115. 出航 清（约1890年）佚名 油画·布 纵43.5厘米  
横58.4厘米 （美）安东尼·哈迪藏

19世纪中后期，由于西方先进的航海工具发展，有关船舶远航的海景绘画又兴盛起来，此件作品便是如此。作品以显著位置描绘英国高速铁壳帆船“克莱德”号乘风破浪驶入中国海岸的情景，远景海岸边中国传统木制帆船与西方先进快速的大型帆船堪成对比，相形见绌。画家成功地运用透明画法和罩染法与反提画法表现天空与海水不同的流体质感，笔触细微而灵活多变，富于表现力。



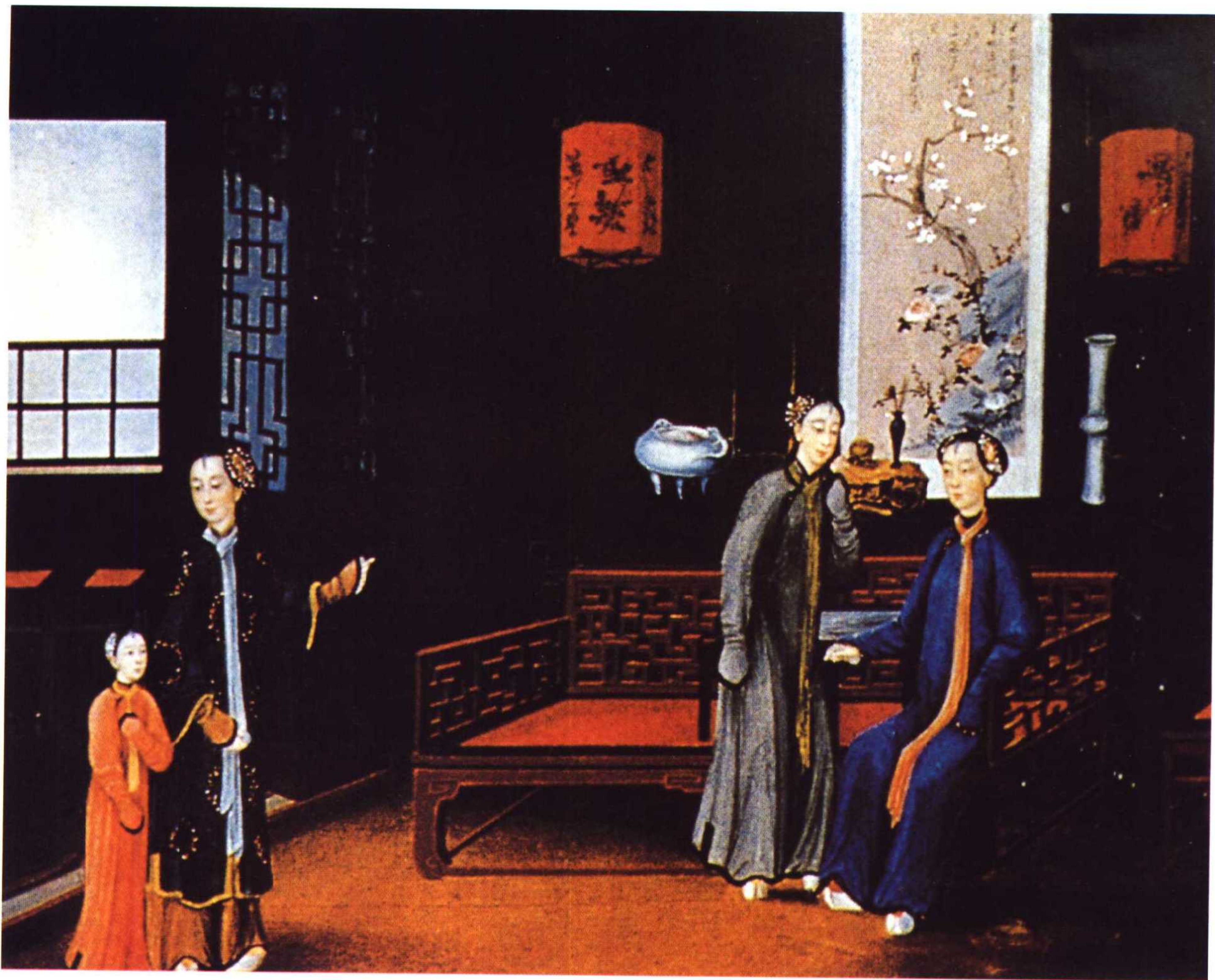


116 广州城

116. 广州城 清（1865年）佚名 油画·木板  
纵64.4厘米 横105.2厘米  
（美）皮博迪艾塞克斯博物馆藏

此图采取鸟瞰动点透视构图，展现19世纪中后期广州繁华浩大的城市景象。画家把风景描绘的视域从局限于一个特定的港埠环境扩大到一个城市景观作为背景的港埠城市的绘画，实际上记录了那时中国港埠自第二次鸦片战争之后遭受掠夺与开放的双重面貌。图中近景广州城宽阔的珠江水域百舸千舟中的庞然大物是西方现代化大型轮船，从沙面（左边）至海珠炮台（右边江中小岛，已毁），整个广州城江岸都已辟为港埠，西方蒸汽轮船可自由航行停泊。全图设色轻柔明丽，具有风景画与地志绘画的综合特质。





117 仕女家居生活图

117. 仕女家居生活图 清（19世纪中期）佚名 油画·布  
纵50.8厘米 横64.2厘米  
（新加坡）私人藏

从18世纪中期到19世纪中期，有关中国富裕家庭生活题材的绘画一直备受西方关注。此件作品就是这样一幅描绘中国富裕家庭妇女生活起居的作品。图中妇女簪花涂脂，身姿窈窕，身穿华贵丝绸旗袍，金莲小脚略露于裙袍之外，举止婀娜贤淑。室内窗明几净，花瓶香炉和书画等环境道具的刻画，非常洗练地表现了中国富家女子所具有的文化素养。这件作品画法上很有趣味，所有景物的描绘，基本上是中国的表现方式，不太重视透视关系，然而画家又特别强调景物的明暗光影对比，这种中西合璧画法是那时中国油画所具有的一种特质。

118. 玩牌 清（19世纪中期）佚名 油画·布  
纵44.5厘米 横59.7厘米 （中国）香港汇丰银行藏

与前幅作品相比，这幅中国富裕家庭生活题材的绘画，则是纯用西方绘画技法所画。作品通过大面积描绘暗面与阴影，使明亮光线聚焦在沉醉玩牌的人物形神情态的刻画上，有相当高的油画艺术表现功力。图中背景是英国画家钱纳利所绘的《广州的英国商馆图》（今藏香港汇丰银行），这说明此画的作者熟谙钱纳利绘画艺术，故能以钱氏作品为环境陈设加以再现。（后页）





118 玩牌

119. 西洋牧羊女 清(18世纪末期) 佚名 油画·布  
尺寸不详 (中国) 王树村藏

牧羊女题材的油画是欧洲18世纪中叶洛可可风时期盛行的画题，18世纪中后期中国油画家仿效过不少，这幅《西洋牧羊女》画理应是这一时期的摹作。是图人物与动物造型、结构体面、明暗、色彩关系及质感表现，历历在目，这一方面说明西方油画对中国画家的影响，另一方面也可以看出中国油画家已拥有的油画技术水平。(后页)

120. 男人肖像 清(19世纪末期) 佚名 油画·纸 纵80厘米  
横60厘米 (中国) 中国美术馆藏

19世纪末，中国油画受西方摄影术的影响，肖像画风格趋向照相写实，其特点是绘画表现细腻，笔触磨得光滑难寻。此图明显带有这种表现技法特征，无论人物面容还是衣纹描绘，都呈现细致入微的风韵。(后页)









120 男人肖像



121  
清人肖像



121. 清人肖像 清（19世纪末期）佚名 油画·布  
尺寸不详 （中国）王树村藏

这是一幅清末典型的照相写实风格的油画肖像，画家竭尽所能表现对象的形神与结构体面关系而忽略或者避免笔触表现力的流露，甚至有意设法抹掉笔触。追求与照相术媲美的写真效果，导致中国19世纪油画肖像朝机械技术再现的方向发展，油画色彩技巧不再成为画家追逐的最高目标，从这件肖像作品的表现方式可以领略一斑。

122. 仕女肖像 清（19世纪末期）佚名 油画·布 纵46厘米  
横60厘米 （中国）中国美术馆藏

是图仕女的坐姿与表现风格，与香港艺术馆收藏的《中国贵妇像》、香港汇丰银行收藏的《中国仕女图》等同出一格，只不过画家变换了一下描绘对象，注重色彩艺术的表现力是它们的共同特点。值得注意的是，这幅19世纪末期的油画肖像，虽然仍以严谨的造型，讲究笔触的表现力见长，但也出现不太注重明暗对比表现的苗头，如面部的描绘，明暗对比不太明显了。（后页）





122 仕女肖像





123 妇女肖像





124 行商肖像

123. 妇女肖像 清（19世纪末期）佚名 油画·布  
尺寸不详 （中国）王树村藏

只要留意图中人物面部的画法，便可以一目了然此件作品系19世纪末照相写实风格的绘画。不过，这幅肖像采取的是结构画法的照相写实，画家有意识舍弃人物面容明暗阴影的表现，而把表现力放在人物面部的体面结构与形神气貌关系的统一描绘上，以便把俏丽的青年女子画得肤如凝脂，楚楚动人，技法得体。此外，画家还用薄而流畅的笔触描绘人物衣纹，画法粗放并富质感表现，与面部细腻画法堪成对比，反衬人像的滋润美色。（前页）

124. 行商肖像 清（19世纪末期）佚名 油画·布 尺寸不详  
（英）布兰德东方艺术馆藏

这是一幅古典画法与照相写实画法结合得相当成功的佳作。画家通过多层罩染方法准确地绘出人像面部的解剖结构与体面层次，以此攫住人像的形神，赋予其活生生的艺术感染力。尽管画得十分细腻，笔触被有意抹掉，明暗阴影表现不甚强烈，但仍然能给人以明暗体积充实的幻觉。



## 后 记

欧洲油画是何时传入中国的，追踪和研究油画在中国的传播与发展历程等诸多方面，学者们众说纷纭，不无异议。1998年，我在南京参与《海外藏中国历代名画》八卷本编撰工作期间，有幸被邀聆听林树中教授的美术史学博士生毕业论文答辩。胡光华博士提出，油画传入中国发生在明代万历年间，当时，西方一些具有冒险精神的耶稣会传教士在远赴东方传教的过程中，有意无意地把西方的科学文化传入中国，同时，也把西方油画传入了中国。中国明清油画的发展，是随东西方地理隔障的打破和中西方经济文化交流而逐步发展起来的。明代是西方油画传入中国的初期阶段，油画创作带有浓厚的宗教色彩；清代的油画趋向多元发展，带有鲜明的政治经济特色。胡光华博士对现存中国明清油画缘起成因、脉络、演变和当时的历史文化现象以及艺术表现特点，作了系统的研究和总结，这

为解开中国油画史研究上的谜团，找到了一条清晰的脉络，这种执著的精神、严谨的治学学风和慎悉的研究成果是应该提倡和借鉴的。从而促成我们确定《中国明清油画》的出版。

胡光华博士是一位精勤奋勉、竭尽心智从事中国明清油画的收集、辑录、整理、校注和多方面工作的研究学者。十多年来，在导师林树中教授的支持与指导下，对中国明清油画研究进行了十分艰难的工作，曾多次与国内外的研究机构和学者通讯联系，并多次上北京，去上海，赴香港、澳门等地考察，收集了大量文献资料。还把近六十余万字的外文文献译成中文供研究采用；同时，将明清油画的研究资料结合现存港、澳、欧美诸地区和国家二十余个收藏单位的近千件作品进行比较缕析，进而揭示出中国明清油画所受西方文化的影响，以及在



题材内容、表现形式、风格技法上的演变规律，并对代表性的画家与作品进行了甄别、考证、剖析、论述等，从而勾勒出中国明清油画发展的鲜明轮廓。著名美术史学家张道一教授在博士生论文答辩会上评述道：“胡光华对近两个世纪以来的西洋画做了大量的资料搜集和细微的考察工作，并在实际工作中纠正了过去一些研究文字的错误，从而填补了近代美术史的空白，这是一项具有开创性的工作，其意义与价值是显而易见的。”

胡光华博士在考察研究中，得到了著名学者林树中教授、阮荣春教授、黄时鉴教授、水天中教授和汤开建教授等提供他们在国外搜集的资料；得到了新华社香港分社，香港汇丰银行，美国古典图书精品书店，瑞典皇家工学院罗文博士、罗江博士，香港艺术馆馆长何金泉先生与馆长助理杨丽中小姐及香港的何凤莲博士、赖健鹏先生等支持

和帮助，在此我代表作者谨向他们表示衷心的感谢。

欣慰《中国明清油画》出版，敬祈学者、美术界同仁与广大读者加以指正。

彭本人  
2001年11月1日



封面页  
书名页  
版权页  
前言  
目录  
正文