

# 目录

导 论 1

上 篇 17世纪：西方绘画的传入及其影响 19

第一章 东西方形势与耶稣会士入华 21

第一节 西方的开拓与东方的固守 21

第二节 从军事征服到基督教传播 26

第三节 利玛窦适应主义传教方法 32

第四节 17世纪传教士与西画东传关系概述 38

第二章 利玛窦与西方艺术的东传 44

第一节 利玛窦的艺术素养 44

第二节 纷至沓来的西方艺术 53

第三节 “精神狩猎”的工具 68

第三章 天主堂壁画与中国修士画家 74

第一节 天主堂堂制与壁画 75

第二节 游文辉与油画《利玛窦像》 86

第三节 倪雅谷的宗教绘画 94

#### 第四章 明末天主教版画的复制 100

- 第一节 利玛窦与《程氏墨苑》 101
- 第二节 从《诵念珠规程》到《出像经解》 110
- 第三节 中国人对西方艺术的接受与发展 120

#### 第五章 江南地区画家对西方艺术的反应 129

- 第一节 重实用的西洋化木版插图艺术 130
- 第二节 人物画技法的革新 139
- 第三节 山水画坛的异军突起 147

#### 下 篇 18世纪：西洋风绘画的形成与传播 163

#### 第六章 清宫廷“海西派”绘画的背景 165

- 第一节 清初“汉魂洋才”与对外意识 166
- 第二节 传教士由“适应”到“服从” 171
- 第三节 康熙、乾隆对西方艺术的支持 177
- 第四节 18世纪西洋风绘画发展概述 186

#### 第七章 中国早期铜版画的承续 191

- 第一节 切拉蒂尼、马国贤相继来华 192
- 第二节 铜版画《避暑山庄三十六景图》 200
- 第三节 乾隆年间铜版画的兴盛 208
- 第四节 《平定湘黔川苗民起义》考证 214

#### 第八章 郎世宁致力于洋风画的成熟 227

- 第一节 将西洋画法推广于中土 228
- 第二节 以东方技法完善西洋风绘画 241

第三节	“海西法”的成熟与评价	254
第九章	民间绘画中所见西洋之特征	262
第一节	乾隆年间“仿泰西”姑苏版	263
第二节	民间其他画种对西法的吸收	279
第三节	西洋风绘画式微后的思索	288
主要参考文献		293
后记		303

# 导论

这是1997年初春的一天，当我伫立在北京故宫博物院《清帝与欧洲文化》展览1巨幅绘画之前，当我来到大顶与墙面壁画全部以西方写实手法描绘的故宫倦勤斋2之时，心情久久不能平静。因为亲临其境的感受足以证实：以往印象淡漠、仅能从资料所见的中国早期洋风画3，在明末至清中期确实有

1. 此展于1996年11月至1997年4月在北京故宫博物院奉先殿举办，展出康雍乾三代中国皇帝在宫廷中使用的西方文物，那一时期中西人士合作制造的各种科学仪器、日常用品以及绘制的美术作品。它们大多为第一次公开，对研究中西文化交流很有意义。绘画作品近十种约三十余件，以“追求写真，西画走进皇宫”为题的展词中写道：“随着传教士的东来，西洋绘画技法也传入中国，在清宫廷供职的欧洲画家，掌握娴熟的油画与焦点透视技巧，在乾隆皇帝的授意下，他们与中国画家合作，创作了具有中西合璧的新画风，并绘制了当朝重大活动的纪实性作品。”此展令观者对清廷院画的印象耳目一新。

2. 此建筑位于北京故宫博物院东北部，斋内有小戏台及竹子筑成的隔段墙，其天顶、北墙与西墙均绘有整壁的写实性油画。天顶的藤萝、蓝天，壁上的仙鹤、庭院、树木、远山，令人仿佛置身于室外自然空间之中。详见聂崇正：《记故宫倦勤斋天顶画、全景画》，《故宫博物院院刊》，1995年第3期。

3. 关于这一类绘画的命名，笔者参考了日本“中国洋风画”的提法，“洋风”实际可译成“西洋样式”、“西洋风格”，但为了通俗起见，本书中就直接用“洋风画”或“西洋风绘画”来概括这一类绘画了。以往还有“海西画”、“泰西画”、“宫廷院画”等不同说法，最后还需要学术界共同认定。“中国洋风画”提法见日本东京町田市国际版画美术馆编：《〈中国洋风画〉展——明末至清代的绘画、版画、插图》图录（以下简称《中国洋风画展》），该馆发行，1995年。

过一段令人振奋的岁月。这使笔者清醒地意识到，以往明清时期文人画“一统天下”的说法是有待斟酌的，近百年来明清绘画“衰落论”也值得反思。

事实如此，在《清帝与欧洲文化》展览中，我们不仅能见到技巧出新的各种绘画门类，如油画、铜版画以及参用西法的工笔重彩画，更重要的是，丰富的绘画题材，似乎让人们亲临了帝王狩猎与朝见的场景。那一幅幅反映民族关系的《战图》，那一组组纪录远方宾客的《职责图》，画面表现的宫廷中精致的花草、细密的服饰，让人真切地感受到清代康乾盛世的存在。那么，以高度写实主义为特征的西洋风绘画，是否正在向我们诉说一个个隐藏在背后的历史故事呢？

## 一

回顾百年学术研究的历程，20世纪艺术史学领域之所以取得根本性突破，是与美术考古的重大发现与成就分不开的。而明清美术研究的新进展，则是以清宫旧藏古代书画珍品的公开面世为基础的。

辛亥革命推翻了清王朝，随后北洋政府开办了古物陈列所。该所于1914年10月第一次向社会开放，展出了热河行宫与沈阳故宫的金石书画等古物，为后人留下一部系统的《古物陈列所书画目录》。1924年故宫博物院建立以后，故宫收藏的历代文物也正式向社会开放，如在呈极殿、宁寿殿曾经开辟历代帝王画像的陈列。据估计，17—18世纪康熙、乾隆时期所收藏的法书名画各在万件以上，然而由于国民党政府将许多精品迁运台湾，使故宫的书画始终分为两地。但即使如此，建

国以后开办的北京故宫博物院绘画馆首展仍向人们展示了五百多幅煌煌巨迹。近半个世纪来绘画馆的历代绘画陈列和不同时期、不同画派的专题陈列为艺术史家从事中国绘画史研究提供了最好的视觉材料，“正是这些珍贵的书画遗存形成了人们对古代书画传统的形象认识，并构成了绘画史的主要内容”。<sup>1</sup>

值得注意的是，与以往仅仅反映一个区域或一种画派的展览不同，题为《清帝与欧洲文化》的展览集中了一批与西方绘画技法，尤其是与西方传教士直接有关的美术作品，它所展示的重大内涵与价值，从侧面说明当前再次掀起的东西方文化交流的深远背景，同时也为探索中国绘画创新的路子提供了重要的参照体系。面对琳琅满目的展品，笔者从研究明清绘画中一种特殊的风格出发，更为关心的是真迹所展现的艺术魅力。

这些绘画的宏幅巨制在一般画展是难以见到的，如《万国来朝图》，反映乾隆年间故宫金水桥边，数百位来自周边与海外的“异族”、“夷民”正在等待皇帝接见的巨大场面，画面的前方，是宠大的朝贡队伍，人们分别从东西两侧涌向太和门。各队均有旗帜，上写“大西洋”、“荷兰国”、“法兰西”、“朝鲜国”、“安集延”等，以示来自何方，队伍中不乏世界各种民族，人人神态、容貌、服装各异，献方物者扛、抬、顶、背的动态极其生动。尤其是各地献来的珍奇怪兽更是生龙活虎，有一只狮子不受驯服地跑上了金水桥，驯养者将其使劲牵住。画面第二层次是数十名作迎接状态的清朝官吏，再远处则有大批宦官在搬运回赠礼品及宴席用具，殿堂与古松在云霞中忽隐忽现。可以设想，没有相当规模的画面形制，是不

1. 李松：《中国画艺术的深厚底蕴》，《20世纪中国画：传统的延续与演进》，浙江人民美术出版社，1997年，第94页。

可能刻画这般人物众多的历史性题材的。

这些绘画的高度写实性也是出人意料的。张为邦《岁朝图》（图1）为春节应景之作，由于构图、用笔与明暗处理均借鉴西洋画法，使图中瓷瓶、灵芝、花草、盆架的写实效果能与18世纪欧洲静物画比美。又如佚名《清高宗击鹿图》，图中人物、马匹均与原物等同大小，加上有丰富的色彩与准确的解剖，使得逼真程度足以让人们感到可以用手去触摸。难怪在几百年后当西方兴起照相写实主义之时，有人认为它的源头在中国。

这些绘画又是如此集世界艺术之大成。当“宫中供职的传教士以纯西画手法绘制的《乾隆爱妃慧贤》、《乾隆皇后孝贤》与用中西合璧手法绘制的《慧贤朝服像》”<sup>1</sup>同时摆在你面前的时候，你会以为它们本身就属于一个画种；当你看到《薰风琴韵图》以西法表现人物、动物，而以中法表现山水、树木时，你会以为它们从一开始就无需划分东西方艺术的界限。还有反映平定淮回两部战争的大型铜版画，描绘在珐琅器具上的“西洋人物开光画”，置于手卷与册页中的各种生活风俗画、人物写真画，这些艺术品不仅是中华民族的辉煌成果，而且是整个世界美术史上不容忽视的宝贵遗产。正是它们的公开面世，弥补了以往画册、文献中印刷图像的局限，为艺术史研究创造了最基本的条件。

当然，与西方绘画技法、与西洋传教士有关的中国洋风画并非局限于北京故宫博物院所收藏的作品。自明代万历十一年

1. 《清帝与欧洲文化》展览解说词。



图1 张为邦：  
《岁朝图》，绢本  
设色，137.3×62.1  
厘米，乾隆时期，  
北京故宫博物院



(1583) 利玛窦等耶稣会士进入中国大陆起，西方艺术品就源源不断地来华，尤其是传教最需要的天主教义插图、耶稣与圣母像，成为中国人认识西方艺术特征的作品与摹仿的范本。因此，当我们追溯西洋绘画东渐的历史时就会明白，20世纪80年代以来，在国内外这一方面原始绘画的发现与公开已经成为热点。就笔者所知，早在1975年，故宫博物院协助筹备《避暑山庄展览》，已从绘画库中发掘出一大批作品，其中有《避暑山庄图》、《万树园赐宴图》、《马术图》，塞北山水与花卉、秋弥画以及各式御容肖像、行乐图，展出后立即轰动整个承德市。接着1985年5月在西柏林举办过《欧洲与中国皇帝》1展览，1994年12月北京故宫博物院与中央美术学院为《明清绘画透析》学术研讨会分别举办了《明清绘画展》、《明清绘画特展》2，1995年10月日本东京町田市国际版画馆举办了《〈中国洋风画〉展——明末至清代的绘画、版画、插图书》展览，1996年11月在香港又举办过《郎世宁故宫藏品展》3。由于这类展览大多公开的即是主办单位的藏品，同时结合展出有一定规模的学术活动，因此，展出的文物往往成为研究东西方美术交流史的坚实依据。例如，通过日本学者编著的《中国洋风画展》图录，我们不仅可以看到该展陈列的153种展品（约四百幅图像），还可以了解未能展出的数十种（套）参考图版以及最新研究论文成果。另一方面，在国内图

1. 聂崇正：《西柏林观清宫廷画记》，《故宫博物院院刊》，1986年第3期。

2. 陈瑞林：《关于明清绘画研究的几点思考》，《东方书画》，1995年第2期。这两次展览分别出版了图录：《故宫博物院藏清代宫廷绘画》，文物出版社，1995年，《意趣与机杼——（明清绘画透析国际学术讨论会）特展图录》，上海书画出版社，1994年。

3. 《美术观察》，1997年第3期“信息网”。

书馆、博物馆，我们也能找到相当多的原始材料。如直接摹仿西洋铜版画的木版插图书《程氏墨苑》（1605年刊行）、《天主降生图像经解》（图2）（1637年刊行）还能找到多种版本。19世纪末以来的珂罗版、石印版为我们查找已经迁移或失传的作品提供了便利。如果将明末清初一大批科技、文学及方志古籍作一次仔细的梳理，我们还会找到一些受西洋影响的插图。



图2 艾儒略编：《天主降生图像经解》封面，纸本木版，23.8×14厘米，1637年，日本东洋文库

在各类图录与文献，尤其是展览直接提供的信息启示下，笔者认为，如果将这些与西洋绘画技法有关、与早期传教士（主要指耶稣会上）活动直接相关的美术作品串联在一起，有可能找出中国洋风画发展的独特线索：那就是由最初中国人临摹的油画圣像、改编的西洋插图，发展到吸收西洋画法的水墨绘画，最后形成将中西绘画技法融合一体的洋风画。这些绘画作品大抵具有共同的特征：受到西洋绘画的影响或灵活地参用了西洋技法。尽管目前尚无统一的名称来概括这类作品，但事实上，自清代延续下来的“泰西法”、“海西画”等称号早已给人们留下鲜明的印象，使它们有了自然产生的归属。日前我国学者鉴于研究范畴的区别，有“新体画”、“院画”之说，但笔者认为，日本学者概括的“洋风画”术语是比较合适的。

综上所述，20世纪以来清宫廷绘画的整理与公开，使明清绘画史的研究有了实质性的突破，它成为本书写作最初的契机与动力。

## 二

然而，重新发掘或鉴定的绘画作品怎样为历史科学研究服务呢？质言之，绘画如何进入人们通常意义上的历史学科呢？

过去有一种常识，把绘画看作在历史和思想背景衬托下的东西，犹如一面墙衬托的一幅画，人们靠背景来说明绘画，似乎绘画只是历史的一种点缀，即要让其他领域那些有决定性意义的事件来给绘画定性。但这些见解，在20世纪60年代已经受到罗樾 [Max Lochr] 与他的同事们的怀疑，罗氏认为他建构的绘画史本身和他研究的绘画作品的真实可靠来得更为重

要。当谈到一件艺术品与历史的关系时，他强调了艺术品的风格，并引用了豪泽 [Arnold Hauser] 所作的贴切表述：“风格是艺术史的基本概念，因为艺术史的基本问题全靠风格才得以提出。”<sup>1</sup> 罗樾在研究中国绘画时十分注重不同时期作品结构中的风格变化特征，他认为风格在最初的再现性图像中充当形式要素，像记录或捕捉真实的仪器，是一件工具；在宋以后表现主义中作为一幅画的实际内容；而在许多明代绘画中成了人们诠释的母题或题材，以牵涉更重要和更动人的情形。然而罗樾过分地强调视觉风格的语言，忽视了外在各种力量的作用，因此到了80年代初，他的高足高居翰 [James Cahill] 对其“风格观”唱了反调，他指出：“一幅画（和它固有的含义与价值不同）的历史意义在于同其他绘画作品的联系上，在于那些与之相关的绘画构成的系列或其他背景中它的地位与意义；确定这种历史背景和历史意义就是美术史家工作中的重要组成部分。”<sup>2</sup> 一部与艺术相关的史学专著是可以有多种多样写法的，上述争论的直接启示是：绘画史一方面要从一种类型的风格演变中寻找绘画发展的固有形式语言与特殊规律，另一方面也要让一幅（一组或一种风格的）绘画在宏大的历史综合体中找到自己的联系点，以显现自身的历史价值，绘画应当通过这样的综合研究被历史科学所利用。

本文不是一部纯粹的绘画史，它旨在追溯西方文艺复兴之后绘画艺术来华的过程以及新的科学绘画方式在中国的影响。

1. 引自洪业辛选编：《海外中国画研究文选》，第67页，罗樾论文《中国绘画史的一些基本问题》载该书第65—78页，上海人民美术出版社，1992年。

2. 高居翰的观点见论文《明清绘画中作为思想观念的风格》，载《海外中国画研究文选》，第146—166页。

由于这一过程始终是与耶稣会士为主的西方传教士活动有关，故本文尤其重视传教士与西画东渐的关系。就上述受西方影响的中国洋风画的发展来说，既要看到这一风格是宋代已基本形成的传统“写实”画风的“复兴”，同时也要看到它们是“接受”西洋绘画因素的必然结果。<sup>1</sup>它由最初临摹有关天主教义的插图入手，一方面将传统题材以西洋手法再现出来，如焦秉贞的《耕织图》、清宫廷画家合作的《清明上河图》；另一方面对传统技法进行大胆地变革，创造性地进行人物与山水画创作，如江南地区的曾鲸、龚贤、吴历等人的绘画；最后，在郎世宁、冷枚等中外画家的努力下，汇合中西绘画技巧于一体，形成一种融会东西方艺术风格、有一定时代特色的新画种。

这个发展过程使我们意识到，要更清楚地阐明中国洋风画的来龙去脉，必须联系明清之际的社会变革背景，向人们解释这些绘画与政治、学术、社会风俗、经济与宗教等领域的关系。就政治因素而言，由利玛窦于1601年打开的西洋人通向中国朝廷之路，尽管在以后近两百年中，历经朝廷鼎革、内乱外扰的风风雨雨，传教士时而遭受驱散、追逐与毁坏教堂，甚至受刑致死的迫害，但毕竟是万历皇帝的恩赐使第一代耶稣会士在北京有了立足之地；即使“礼仪之争”最激烈的时候，康熙皇帝还是说了一些赞赏的话，使他们“各献其长，出入禁庭”<sup>2</sup>，乾隆皇帝对郎世宁、艾启蒙等人的厚爱与嘉奖，也使得后来的传教士认为朝廷“任用教士，不仅重其学，而兼重其

1. (日)小林光宏：《西洋绘画技法对明末绘画的冲击》，《中国洋风画展》，第124页。

2. 康熙五十九年十一月十八日《谕西洋人》指出：“自利玛窦到中国，二百余年并无口藩邪乱，无非修道，平安无事。”引自陈垣编：《康熙与罗马使节关系文书》影印本，浙江大学图书馆藏。

教也明矣”<sup>1</sup>。清中叶有一个无论如何也摆脱不了的帝王对艺术尚好的问题。康熙的御花园内挂着数幅西洋画。乾隆本人就是书画家，以致他十分乐意地将自己在政治、军事方面的成就以各种绘画形式真实地记录下来。

西方艺术的传播与当时的学术思潮也有紧密关系，明末清初文人对实用科学的关心超过任何朝代。要真实记录新的发明、创造，要传播西方新事物，出版物中配以科学方法表现的插图是必不可少的，最突出的例子即是王微《远西奇器图说》、南怀仁[Ferdinand Verbiest]《坤舆图说》等插图书。而油画、铜版画技术的传授过程，是以几何学、光学等知识为先导的，年希尧的《视学》（1729）在宫廷内受到广泛的欢迎。当时的士大夫中确实有人信天主教，但更多的人是出于对西方科学知识的好奇才与耶稣会传教士们交上了朋友。当他们第一次看到西方油画与铜版画时，对西方人运用透视学与明暗法所表现的写实主义发生了极大的兴趣。<sup>2</sup>康熙亲自为焦秉贞《池上篇》题词，也是由于“秉贞职守灵台，深明测算，会悟有得，取西法而变通之”，意在“奖其数理也”<sup>3</sup>。至于论及雍正、乾隆年间苏州地区受西洋影响的木版年画，可以明显看出其特有的社会风俗与经济基础等外因条件。一般民众对“海西法”的认同，对一系列包括西方题材在内的大场景画面的爱

1. 引自贡伯禄：《正教奉褒》“序言”，另又参见该书第140、141、142页，上海慈母堂第三次排印本。

2. 参见Michael Sullivan：“The Chinese Response to Western Art”，载Art International 24, nos. 3-4 (November-December 1980) :8-31.

3. 康熙题词为：“古人尝赞画者曰落笔成蝇，曰寸人豆马，曰画家四圣，曰虎头三绝，往往不已。焦秉贞素按七政之躔度，五形之远近，所以危峰叠嶂中，分咫尺之万里，岂止于手握双笔，故书而记之。”胡敬：《国朝院画录》卷上，《画史丛书》第五册，上海人民美术出版社，1962年。

好，使这类西洋风格版画在民间得到广泛的普及。尤其应当注意的是，苏州桃花坞版画画面尺寸很大，且多重精美套色印刷，要是没有相应的物质基础，没有类似西方一样的艺术作坊的出现，恐怕是难以完成的。

当然，本文写作过程中联系最多的还是宗教问题。这首先是因为万历至乾隆年间西方绘画进入中国的主要渠道是以耶稣会士为主的西方传教团体。<sup>1</sup>基督教本身强烈的宣教精神，决定其在历史发展过程中必然会形成特定的图像，这类美术作品成了传教活动中必不可少的工具，如利玛窦「Matteo Ricci」所说：“许多道理用语言交待不清，看画则使迎刃而解了。”<sup>2</sup>更重要的是宗教与艺术本身就是减除人类痛苦的一对孪生兄弟。宗教与艺术这两种经验都会使人产生宇宙的整体认识和全盘的知觉，使生命远离现实，提升于日常意义之上，它们都能对万物的全体真相作一个全面的综合性之秩序创造，因此，它们在本质上是可连结的。<sup>3</sup>正是艺术与宗教的密切联系，使我们可能清理出一些代表人物如利玛窦、游文辉、吴历、马国贤、郎世宁等人。不论他们来自东西方哪一国度，不论其对宗教信仰的深浅程度如何，也不论其在艺术史上的贡献大小，只要是在西画东渐中发挥特殊作用的，或有传教士与“画家”双重身分的人，就是本文拟重点渲染的。也因为如此，艺术与宗

1. 从宏观角度讲，西画东渐有三条途径：传播基督教时传教士携带的西方绘画作品与其本人在华艺术活动；因贸易需求绘制的商品画；留学生与外交使团中一部分人的美术活动。参见水天中：《西方绘画传入中国的三条途径》，《美术史论》，1992年第3期。

2. 《利玛窦全集》第4卷，台北光启出版社，1986年，第301页。

3. 潘小雪：《宗教艺术的二重性结构之研究》，载天主教辅仁大学主编：《郎世宁之艺术——宗教与艺术研讨会论文集》，台北幼狮文化事业公司，1992年，第46页。

教的并兼是本书写作时形成的基本特色，并由此确立了全书的主题与结构。

总体说来，明代万历以降的二百余年是一个东西方文化处于激烈碰撞与传统社会发生剧烈变革的时代。目前，对那个时代所产生的洋风画的发掘、研究还仅仅是开始，因此本书的愿望即通过一件艺术作品、一个艺术家、一群艺术家的“事实罗列”，让人们“正确地去设想他们所属的时代精神与风俗概况”<sup>1</sup>。

### 三

在此我将简要地回顾一下前人对本专题所作出的贡献。<sup>2</sup>从19世纪末开始，中外学者已经对这一课题有所涉及。在国际上，劳弗尔[Berthold Laufer]、伯希和[Paul Pelliot]、石田干之助、小野忠重等人写出了如《乾隆西域武功考》<sup>3</sup>、《中国天主教艺术》等一批重要论著。老一辈学者及时将部分成果汉译，对研究起了很大的促进作用。就国内来说，向达先生所作的开拓性研究是国内外都予以肯定的。他在《明清之际中国美术所受西洋之影响》一文中，首先提出了明清之际西方传教士与西洋美术东传的关系问题，比较全面地介绍了利玛

1. 丹纳：《艺术哲学》，安徽文艺出版社，1991年，第46页。

2. 详细成果目录参见拙文《近年来传教士与西画东渐研究评述》，《中国史研究动态》，1996年第11期。

3. Paul Pelliot: "Les conquêtes de l'empereur de la Chine." *Toung pao*, 1921. 冯承钧1940年译出伯希和论文，载《西域南海史地考证译丛》第二卷，商务印书馆，1995年。笔者认为，冯承钧译文有力推动了国内研究。然而，尽管已经过去半个多世纪，尚无新的成果更好地完善或超越伯希和论文。



宾、郎世宁等西方传教士在西画东渐中发挥的作用与影响。此后潘天寿、俞剑华等专家在绘画通史中也有阐述。刘乃义曾作《郎世宁修上年谱》。方豪的《中西交通史》设《图画》一章专论此题，史料详细，分析透彻。20世纪50年代，戎克《万历、乾隆年间西方美术的输入》一文，对传教士与中国画家的关系，明清时期西洋绘画影响下出现的新画风，以及当时的西化美术作品等方面均有详尽论述。但是，上述情况大多为历史学家进行的一般性研究。

80年代以来，随着中外文化交流的发展，国内外先后举办有关此专题的展览，使许多专业美术史家对此专题产生极大的兴趣，出现令人可喜的成绩。如聂崇正的《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》、杨伯达的《清代院画》等专著，袁宝林、潘耀昌、洪再新、梁江等人的论文，都是学术功力深厚的成果。新出版的《故宫博物院藏清代宫廷绘画》、《郎世宁画集》等大型专题画册，为全面了解现存北京故宫博物院有关藏画提供了迄今最好的图录。国外美术史家真正对此专题发生兴趣始于1970年在台北举行的中国画国际研讨会，苏立文[Michael Sullivan]用文献证实，耶稣会士带到中国来的书籍插图样式第一次使欧洲的绘画与铜版画适用于17世纪初的中国画家；高居翰则表明，从17世纪前10年开始，在吴彬的画上有西方绘画作品的影响，如水中有房屋的倒影、求得空间灭点的画法与从西方资料得来的奇特山水形状。以此为开端，苏立文《东西方艺术的交流》（1973）与高居翰《气势撼人——17世纪中国画的自然与风格》（1982）分别从宏观与微观出发论述，是迄今较有研究成效的专著。上述《中国洋风画展》图录，则显示了日本学者对此专题研究的强大阵容。

然而，就国内外学者的总体研究现状而言，笔者认为尚缺

乏全面性与深度。有些国外学者对中国画学史料理解不深，也不够全面，而国内学者要查找与传教士有关的原始材料比较困难。无论国内外专家，对遍布世界各地的绘画原作都比较难以全面了解。特别像下列问题更有待重点解决：1. 传教士画家以及修士画家、接受西法的世俗画家的生平与主要事迹。其中有传教士利玛窦、马国贤，中国修士游文辉、倪雅谷等。即使目前熟悉的西人郎世宁、艾启蒙、贺泰清、安德义、潘廷璋，清初与传教士有过接触的吴历、王翬等人的活动也应作更具体研究。2. 中国人对西方绘画的评价，它的内容、传播情况以及这些理论在中国的影响。其中如年希尧编著的《视学》（1729）等在美术史上的地位与作用。3. 如何利用世界文化史的背景，来宏观地认识明清时期西画东渐及其中国洋风画发展的整个过程。笔者认为明末及清前期来华传教士画家几乎都来自意大利，因为那里是文艺复兴的发源地，而到后来，传教士们的书信唤起法国艺术家们对中国风格的极大兴趣，这又与艺术中心逐渐转移相关。这种艺术交流对象的变化应当引起重视。研究时还可以与日本“浮士绘”的发展作比较。4. 如何全面地利用原始文献及原始绘画进行研究。由于过去对这一专题的忽视，大量中外文原始材料还没有得到利用，美术作品或已经损坏，或流失在海外，或保留在民间，除故宫收藏的部分较为集中并有图录外，总体讲这方面不仅没有系统的图录，连大致情况还未有一条线索，这亟待我们去搜寻、整理、编目。

总之，我们只有在对上述问题作出详尽的研究之后，才能

1. 与中国情况相近，日本也有近世传教士与接受西方绘画关系的专题论著，最重要的是西村贞的《南蛮美术》（东京讲谈社，1958年），对本文写作很有启示。

站在一定高度，对传教士与西画东渐关系的历史作出客观评价，才能为现实生活中的美术创作提供良好的借鉴。以上一系列有待于突破的问题则是本书期待解决的重点与难点。

## 四

本书自思路的形成到具体目标的确立经历了相当长的过程。笔者深感一部明清时期西洋绘画东渐的历史，要在十余万字的篇幅里，将所有问题全部写清楚是不太可能的。因此，本人在写作中尤其强调以下几点，请读者予以注意。

首先，全书结构按内容划分为上下两篇，上篇“17世纪：西方绘画的传入及其影响”，下篇“18世纪：西洋风绘画的形成与传播”。这样划分的原则改变了以往按朝代叙画史的套路，而将视线相对集中于一个时期典型的事例与主要代表人物。如果说，17世纪利玛窦这一代人利用西方艺术打开了中国国门，并使本来服务于宗教目的的西洋画在江南地区引起强烈的视觉冲击，进一步使中国绘画产生自觉的变革，那么18世纪郎世宁这一代人则以绘画来保护传教士们的既得利益，在清代宫廷中，中西画家以最大的努力造成了一种超越历代写实性绘画的新画种——“中西合璧绘画”，它应当是西洋风绘画的基本形式。两大篇章各自形成了不同时代传教士与西洋艺术传播关系的主调与特征。当然，以世纪来划分并不意味着绝对的时间断限，如上篇就是从利玛窦1582年来到广东为起点的。对各篇之下章节，笔者也以事情发生的前后顺序来编排，它们是几个相对独立的章节。为了将问题谈深谈透，章节往往围绕人物、作品或某些相关的事件来安排，有时会更像专

题论文，但我尽可能使各个章节前后有机连贯。

其次，本文所论及的美术作品大多在美术史上是没有地位的。虽然这些作品的艺术质量并不太高，它们的历史文献价值会超过艺术价值，但我们也不能忽视它们在艺术史研究中发挥的重要作用。必须说明的是，本文所叙述的创作或复制作品，如果单纯以文字来表述与描写会十分困难，为此大量图像的补充是必不可少的。然而，如果要把所有相关的作品全部罗列，至少会有数百幅。在这方面，本文力求做到以出示图像的作品为论述依据，并要求选择的图像是与主题真正相关的，努力使文字叙述与图像直观有效地结合起来。此外，在择优删选时，尽可能以亲眼见到过的作品为重点，然后是印刷精良的画册、图录或时代较早的善本。其中如遇国内尚属首次介绍的作品则适当放宽，对以往有人作过详细分析的“陈旧”作品，则力求寻找新眼光，否则图例从略。此外，全书对需要作比较的“临”、“仿”原作，尽可能附在介绍的作品一边便于对照。

最后，在研究方法上，本书强调综合性，即将美术史与宗教史、社会史、文化史结合起来研究；力求将一幅画、一个历史人物放入更大的社会舞台中进行考察与评判。特别注意吸收与综合国内外学者已经取得的成果，包括对国外最新成果的翻译、介绍与评价。质言之，力求在东西方广阔视野基础上，对传教士与西画东渐关系这一专题作出自己新的判断与结论。

1

2

3

4

5

6

## 上 篇

# 17世纪：西方绘画的传入 及其影响

-

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

# 第一章 东西方形势与 耶稣会士入华

17世纪的世界进程是如此的扑朔迷离，令人油然地想到：当使用其他手段不能获得民族之间的和平相处之时，为什么文化往往能起到意外的协调作用？当西方走在时代前列的新文明来到中华古老文明的面前时，前者能够与后者适应、融合，却怎么会让一个文化相对落后的满族来改变汉民族的命运？当17世纪东方的政治、军事、文化相继出现了戏剧性的变化以后，中华民族何以会遭受那么深重的“悲惨与混乱”？<sup>1</sup>因此，我们得从16世纪末之前东方与西方的接触谈起。

## 第一节 西方的开拓与东方的固守

也许至今人们也没有意识到，当跨入1600年，即一个新世纪的门槛时，曾经发生过那么一些重要的事件：最早来到东方的葡萄牙人在帝汶岛建立了行政中心，荷兰商船“里夫第”号首次航抵日本，德川家康聘请该船航海长威廉·亚当（日文

1. 王蒙：《文化选择与中国的未来》，《20世纪的中国画》，浙江人民美术出版社，1997年，第5页。



取名（浦按针）为外交顾问与西学讲师，英吉利人的足迹也远抵日本江户，英国东印度公司获特许状正式成立。<sup>1</sup>就在这一年，利玛窦在南京与李之藻、徐光启等士大夫结下了深厚的友情，并于5月18日携耶稣会士一行再次踏上进京旅程，期待叩开大明帝国的宫门。<sup>2</sup>这些看似微妙的现象，实际上却意味着东西方力量的天平开始发生倾斜，它将成为此后一系列事态发展的先兆。

从西面来讲，西方人对于东方的渴望与开拓已经有二百余年历史了。自13世纪后期，意大利商人的踪迹已经到达英国、俄罗斯、非洲北部，甚至印度与中国。尤其是威尼斯人、热那亚人在对亚洲的贸易中，逐步建立了各地的商馆，从中国的丝绸、印度的香料交易中获取巨大的利益。当游历中国17年的威尼斯商人之子马可·波罗 [Marco Polo] 将中国的情景真实地描述给欧洲人的时候，已经处于近代文艺复兴与商业革命之际的意大利、葡萄牙、西班牙等欧洲的沿海城镇迅速掀起了一股“东方热”。然而，曾经联系东西方贸易的主要三条交通要道，却由于中亚的蒙古伊尔汗国的瓦解受到阻碍。<sup>3</sup>横卧在东西两大文明之间的伊斯兰阿拉伯人深知居中的利益，当

1. 黄时鉴主编：《解说插图中西关系史年表》，浙江人民出版社，1994年，第352页。翦伯赞主编：《中外历史年表》，中华书局，1961年，第656页。

2. （法）裴化行著：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第300-305页。事实上，万历皇帝于1601年1月8日即颁旨命传教士携方物立即晋京，见斥书第328页。

3. 分别指陆路由中亚沿里海和黑海到小亚细亚，然后转运欧洲；由海路入波斯湾，再经两河流域到达地中海东岸的叙利亚；另一条先由海路至红海，然后再由陆路至埃及的亚力山大里亚。三路都须经过东部地中海阿拉伯人转手。参见朱寰主编：《世界上古中古史》，高等教育出版社，1986年，第246页。

1453年奥斯曼土耳其人攻陷君士坦丁堡之后，伊斯兰商人完全垄断了欧亚大陆之间的直接贸易。从那时起，欧洲各国帝王君主将开辟新的航道看作开拓国土、弘扬国威、增加财富的良好机会，封建贵族和商人指望从海外冒险中掠夺黄金、土地与人力，有识之士则期待通过环球航行证实科学研究中的种种假说（尤其是地圆说）。在富有冒险精神的航海家们的技术支持下，在葡萄牙、西班牙国王的经济援助下，人们纷纷通过大西洋、印度洋向东方寻觅新的航线。随之而起的就是大规模地殖民地开拓，奴隶人力资源的贩卖，大量物产资源的开发、运输与贸易，一场全球性的原始资本积累开始了。

1493年，教皇亚历山大六世划分各国势力范围，划定了东西分界线。此后，葡萄牙人成为东取印度、马来西牙半岛、中国的急先锋。1498年，达·伽马率领的舰队越过非洲南端的好望角到达印度卡里库特，开辟了伊比利亚半岛通向亚洲的新航路。和意大利商人不同的是：第一，葡萄牙人与阿拉伯人的商业竞争是建立在宗教、武力对抗的基础上的，葡萄牙人为消灭异教徒进行了彻底的决战。第二，来到亚洲的葡萄牙人均由政府有组织派遣的，既是武装军人又是商人。1明正德六年（1511）葡萄牙人攻占了满刺加（即马六甲），嘉靖十四年（1535）葡萄牙人以“岁输课二万金”，“遂诸夷而专居其地（澳门）”<sup>2</sup>，自此以后葡人在澳门设官府、修炮台，“高栋飞甍，栉比相望”，到嘉靖四十三年（1564年）澳门已是“筑室又

1. 他们一般任职3年，离开船队与当地入结婚则成平民或纯商人，参见（日）《东西文明的交流》第5卷《序言：西力东渐的展开》，平凡社，1970—1972年。

2. 《说蛮》，《昭代丛书》已集，卷三十四。参见拙文《澳门美术的肇始》，《荣宝斋》2000年第3期。

不知几许，夷众殆万人矣”<sup>1</sup>的情景。西班牙人虽然走了绕道美洲的“大帆船贸易”之路，但也并不落后，于明隆庆五年（1571）占领了吕宋（即菲律宾），开通了由福建漳、泉二州或广东海岸出发到吕宋马尼拉，然后横渡太平洋至墨西哥的“丝绸、白银之路”。紧接着荷兰人于万历二十九年（1601）率舰队来到东方，偷袭台湾海峡的澎湖地区，并于天启四年（1624）侵入台湾，建立赤坎城。

面对西方刚刚萌芽的“船坚炮利”，中国方面的情况如何呢？日本学者三田村泰助曾借助17世纪法国凡尔赛宫与中国紫禁城的风情比较来说明世界历史发展的特征。路易十四的凡尔赛宫殿像一座豪华的大宾馆，里边有宴会场、舞厅、社交厅与居室，那里时常有受国王之邀的数千贵族居留，夜以继日地举办音乐会、舞会、宴会，歌剧、戏剧不断。尽管那些男女竞相争美，要尽绝技以求国王的恩宠，但这种开放性却意味着王权受到贵族力量的制约，专制君主制将向共和制过渡。与此相对，东方庞大的北京紫禁城内只不过居住了皇帝、他的家族及若干内阁大学士。其中大学士的活动也仅限于外廷，他们通过云台门与内廷联络。内廷中除了皇帝、皇太子、皇子是男子外，剩下的即是皇后为首的女性群与数以万计的宦官。一般的官吏最多只能到达紫禁城的正门午门。宫门内外的隔绝似如天壤之别。质言之，由明代确立的专制君主的绝对性在由明至清过渡中越来越得到强化，“紫禁城的主人以世无伦比的权力君临于天下”<sup>2</sup>。东方这种帝皇宫城的封闭性扩大到国家的对外

1. 庞尚鹏：《抚处濠境澳夷疏》，《百可亭摘稿》卷一，道光十二年刻本。参见《明史·佛郎机传》。

2. （日）三田村泰助：《明与清》，河出书房新社，1990年，第9—18页。

政策则是一种固守主义。明太祖朱元璋于建国之初就严厉声明：“海外蛮夷之国，有为患于中国者，不可不讨；不为中国患者，不可辄自兴兵……朕以诸蛮夷小国阻山越海，僻在一隅。彼不为中国患者，朕决不伐之。惟西北胡戎，世为中国患，不可不谨备之耳。”<sup>1</sup>一方面，为防御北边的蒙古与东南沿海的倭寇，明政府不得不采取建卫设防与严厉海禁的政策；另一方面，从汉民族主义、以农为本与尊崇理学的原则出发，又决定了明政府与“蛮夷小国”的交往主要是朝贡与封赐（实际上官方全面垄断对外贸易）的关系。这些基本的对外方针几乎影响到此后数个世纪的闭关历程。

值得指出的是，明代前期（指1557年之前），曾经有过一段积极的对外交往，如永乐五年（1407）新设翻译机构四夷馆，永乐三年（1405）至宣德八年（1433）郑和率领庞大的船队下西洋，到达亚非34个国家与地区。当时，海外诸国喜用中国青磁盘碗、苧丝绶绢、硝子珠等物，通使中国钱币，皆以方物进贡，令亲历者沾沾自喜曰：大明皇帝“声教洋溢于四海，仁化溥洽于万方，制作谋谟，腾今迈古。永乐之初，敕遣中外重臣，循西海诸国诏示恩威。扩往圣之鸿规，著当代之盛典。舆图开拓，万善咸臻，未有至于此也。”<sup>2</sup>然而，自宣德八年（1433）起，明廷就开始回复到保守的对外政策，不再再派遣使团远航海外，不再扩大与周边海外国家的往来，连已有的朝贡贸易也加以限制，以致弘治初年（1488—1493）到广东入贡的海外朝贡国仅占城、暹罗各一次。<sup>3</sup>正德十二年七月二十八日（1517年8月15日）葡萄牙人费尔南·佩雷斯率领的

1. 《明太祖实录》卷六十八，洪武四年九月辛未。
2. （明）巩珍著：《西洋番国志》自序，中华书局，1961年。
3. 《明孝宗实录》卷七十三，弘治六年三月丁丑。

船队到达广东屯门，当这个西方派来中国的第一个使团在广州城外鸣放礼炮时，却被中国人误认为是开枪寻衅。更由于明统治者对遥远的欧洲一无所知，还是采取以往对待海外诸国的态度，终于使明朝与西方的首次交往以失败告终。<sup>1</sup>直到万历年间（1573—1620），耶稣会传教士突然来到中国本土之时，从民众、士大夫到帝王对于西方世界还是如此的陌生，它导致讨厌外国人的情绪与日俱增。如利玛窦所说，“经过几百年闭关自守的政策，这种情绪已经变成一种习惯”，中国人轻视欧洲人，“称之为番鬼，直到今天，洋鬼子一词仍然是广东人对西洋人的普通称呼”。<sup>2</sup>这种从上到下的固守政策，到17世纪后期夺定中原的清王朝手里依然如此，他们对西方各国进一步采取了闭关政策。一面是禁止民众下海，一面是“禁佛郎机人不许入广东省会，荷兰之入贡者亦只令在馆贸易”<sup>3</sup>。然而就在这样的历史背景下，耶稣会士却悄悄地钻进了防守的藩篱，在一个个城镇中建立起据点，向大明帝国的心脏北京进发。

## 第二节 从军事征服到基督教传播

耶稣会士的入华并非偶然，这是西方征服者在东方诸国受到一系列挫败之后，惟一可能采取的沟通两大文明的方式。这

1. 参见方明：《中国融入世界的步履——明与清前期海外政策比较研究》，社会科学文献出版社，2000年，第177页—196页。

2. 《利玛窦全集》，光启出版社，1986年，第1册，第141页。同书第146页指出，利玛窦初入广东时，曾将一幅外文标注的山海舆地全图挂在客厅墙上，“中国的高级知识分子，当被告知是世界全图的时候非常惊讶”。

3. （清）梁廷楠：《粤海关志》卷17，《禁令》一。

种由武力征服到“和平”传教的过程也体现了中国古老文明在当时拥有强大的威慑力。

当葡萄牙人出现在印度洋面的时候，他们采取了以武力彻底消灭伊斯兰教徒、传播基督教并夺得东方市场的方针。具有远洋航海能力的葡萄牙武装船队掠夺与捕获阿拉伯、印度等外国船只，并以武力在印度沿海修筑城堡、建立要塞，由此向东扩展。全副武装的葡萄牙船只横冲直撞，震惊了整个东方：1502年，达·伽马的船队炮轰印度卡利卡特城一整天，并将抓到的土著人吊死、弄残；1507年葡萄牙驻印度新总督阿尔布克尔克炮轰霍尔木斯港，击沉了差不多所有停泊在港口的战船；1510年阿尔布克尔克再次攻克印度果阿时，不仅允许部下在市内大肆掳掠，还命令杀害伊斯兰教徒、男女儿童达六千余人。<sup>1</sup>虽然葡萄牙人也遭到各地土著人不断的反抗与多次失败，但毕竟在一夜之间成了东方海上的霸主。同样，西班牙等国在美洲、东南亚的开拓也是以武装力量为依托的。

然而当葡萄牙人与西班牙人在我国东南沿海进行武装活动时，却遭到明朝军民强有力的反击。中葡首次冲突发生在正德十六年（1521），葡萄牙人西芒率领的船队在屯门岛修筑堡垒、拒绝撤离。经交战后葡人大败而退，中方缴获其佛郎机铳“大小二十余管”<sup>2</sup>。第二次冲突发生于嘉靖二年（1523），当葡萄牙国王派往明朝的使团遭到驱逐后，明朝军队与葡国梅洛的船队激战于珠江口西草湾，中方结果生擒敌人42人，斩首35

1. （葡）雅依梅·科尔特桑：《葡萄牙的发现》，中国对外翻译出版公司，1996年，第1204、1229、1239页。参见（日）《东西文明的交流》第5卷，第94页。

2. （明）严从简：《殊域周咨录》卷九《佛郎机》，中华书局，1993年，第322页。

级，俘被掠男女，俘船2艘。<sup>1</sup>此后，葡萄牙人与日本倭寇、中国海盗勾结，流窜于浙江双屿、福建漳洲等地，以私人贸易取得暴利，但在双屿之战（1548）、走马溪之战（1549）中均遭到沉重打击。西班牙人于隆庆五年（1571）侵占了吕宋，为巩固其统治曾多次屠杀反抗的华侨。万历二十一年（1593），华人潘和五号召水手起义，夜刺西班牙总督郎雷，持其首大呼，诸蛮“不知所为，悉被刃，或落水死”<sup>2</sup>。万历、天启年间，西班牙人与荷兰人试图侵占澎湖诸岛，均被福建军民击败并驱逐。事实证明，从当时的军事力量来讲，采取保守姿态的明朝政府仍然有足够的力量对付这些外来殖民者，这不仅由于我国已是一个有悠久历史文明，物产丰富、人口众多的大国，而且在于她早就是一个统一的、组织程度很高的、防御力量强大的国家。当殖民主义者东来之际，优秀的中国铸造家早已改进了海战器械方面的火炮。而对西方来说，首要的困难就是宗主国与新的活动舞台的距离相当遥远，无论走海路绕道非洲好望角或麦哲伦海峡，还是从陆路越过西伯利亚，中间山海阻隔，路途艰险，旅程往往要经年累月，要取得补养与建立据点都是十分困难的。其次，西方人必须生活在一个气候、风俗、法规及宗教信仰截然不同的新环境中，一般来说会遭到敌视与不信任。当时的一条民谚说道：“到印度去的人，一百个人中回不来一个。”<sup>3</sup>当然，以武力不能打开中国大门的另一原因来自欧洲内部的混乱，列强之间在海上相继争夺势力范围，欧洲各国国

1. 《明实录·世宗实录》卷二四，嘉靖二年三月壬戌。参见《西草湾战役的有无和西草湾地望考辨》，载澳门文化局主编：《文化杂志》，第40、41期合刊。

2. 《明史》卷三百二十三《吕宋传》，中华书局，1974年。

3. 《葡萄牙的发现》，第1194页。参见戴逸主编：《简明清史》，人民出版社，1980年，第6页。

内的资产阶级革命，也使西方列强在东方的进出变得缓慢。

与上述情景相反，葡萄牙、西班牙两国欲将天主教传布于东方民族的意愿却趋于实现。这一艰巨的事业是由耶稣会开创的。最早到达中国的传教士是耶稣会的创办人之一圣方济各·沙勿略 [Francois Xavier, 1506—1552]。他于1549年到达日本之后，认识到中国作为古代文明大国在亚洲的地位：“若中国人真心归化（天主教），日本人抛弃自中国传去之异说，自不难也。”<sup>1</sup>于是1552年他来到广东海面上的上川岛，试图打开中国的大门。但因海禁严厉，原说好帮助他的人大都失约了。在这年12月2日他终于病死在该岛上。随着澳门葡人的增加，从1562年起耶稣会士皮莱士 [Perez]、戴西拉 [Texeira] 等神父先后定居澳门，1566年耶稣会上卡纳罗任 [Carneiro] 被任命为澳门第一任主教，他们一面开设小学，用葡萄牙语对华人儿童、教友进行启蒙教育，一面以收留弃婴孤儿、替人治病为手段，吸引华人居民信仰天主教。然而，传教士以传教为手段，强迫当地华人归化葡萄牙的做法激起了华人的反对。加上西方人不懂汉语等因素，最初的耶稣会传教士也是难以进入内地传教的。直到1578年耶稣会总长派遣的视察员范礼安 [Alessandro Valignano] 来到澳门，传教士们才又燃起“中国之行”的热火，因为范礼安从观察中得出以下结论：

从这帝国的幅员广大，民族高贵性格及几百年来和平共处的情形可以看出，它公共行政系统中的智慧，及行政长官的才

1. 沙勿略1552年1月29日致Simon Rodriguez的信，转引自徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，上海书店，1990年，第165页。



能，都证明中国之行值得一试。我们很容易相信，一个聪慧有成就的民族，一个为艺术奉献的民族，可以被说服去接纳几个德学兼优的外国人来与他们住在一起，尤其这些外国人会说他们的话并熟习他们的书。这个民族有一天会高兴地接受基督教义，看来也是有希望的。<sup>1</sup>

范礼安主张“入境而问俗”，迅速从印度调来巴范明、罗明坚、利玛窦三青年，让他们在澳门专习中国语文与社会状况的知识，伺机进入中国内地。1580年起，罗明坚[Michele Ruggieri]多次随葡国的商船到达广州参加定期集市，终于在两年后与利玛窦正式定居广东肇庆，从此揭开了天主教会进入中国内地传教的序幕。

值得注意的是，当时来东方的天主教修会还有方济各会、多明我会、奥斯定会等，他们或者为政府出使、或者单独传教的目的均在很晚才实现。耶稣会最先入华有多种原因。作为天主教修会组织之一，它自1534年创建于巴黎起，就仿效军队编制，纪律森严，会规除了立“三绝”誓愿（绝财、绝色、绝意）外，还特别强调会上须绝对服从上级、效忠教皇。<sup>2</sup>因此，16世纪当天主教在欧洲部分国家丧失统治地位时，耶稣会不仅是反对欧洲宗教改革运动的中坚力量，而且是寻找与建立亚洲、美洲新传教区的主力军。此外，耶稣会重视对会士的培养和教育，按照《会宪》规定，一个一二十岁的年轻人，须经过学院和大学将近十年的严格训练。待他们完成学业通过考

1. 《利玛窦全集》第1册，第113页。

2. 唐逸主编：《基督教史》，中国科学出版社，1993年，第245页，参见曹利群编：《基督教文化百科全书》，济南出版社，1991年，第35、39页。

试正式加入耶稣会时，不仅熟谙神学与灵魂修炼的理论，而且在哲学、伦理、语言、逻辑、数学、物理、艺术等方面也有相当的造诣。<sup>1</sup>尤为重要的是，16世纪末进入中国的耶稣会士，是由该组织有选择、有计划地派遣的，他们是为宣传“无比正义的基督教义”而来到中国的。尽管越过万里重洋，许多人葬身大海或因伤病滞留途中，但也没有使他们退却。正是这样一批有远大目标与坚强毅力的修道者成功地跨进了中国封闭已久的门坎。

必须指出的是，从耶稣会士入华以后的实际情况说明：和平传教的态度与武力伴随下的商业殖民行为确实有所区别，传教士们除了传教之外，在中国还传播了大量西方的科技文化信息，包括天文、历算、地理、美术、音乐等等，这使中国人第一次比较全面地了解了西方；同时，传教士们大多在中国长期生活，有机会学习汉语、熟悉民俗，比较理解中国传统思想文化的内涵；他们还做了不少科学调查，这些学习、研究成果通过书信或各种报告传到欧洲，以此为依据的著述成为近代西方汉学的源头。<sup>2</sup>尽管传播西方文化，介绍东方文明并非他们的本意，但在事实上，从利玛窦到马国贤、郎世宁等一代代传教士却成了17、18世纪中西文化交往的媒介，为东西方文明的交流作出一定的贡献。他们毕竟是依靠自己的智慧与才华赢得中国人的信任，才得以长期居住、甚至献身中土的，他们选择的是一条文化融合的道路。

1. 参见沈定平：《从马可·波罗到利玛窦》，载《中西文化交流先驱——马可·波罗》，商务印书馆，1990年，第333页。

2. 例如1615年由金尼阁刊行的利玛窦《基督教远征中国史》以及《耶稣会士书简集》（1702），《中华帝国全志》（1735），《中国丛刊》（1776—1814）均成为欧洲汉学研究的基石。

## 第三节 利玛窦适应主义传教方法

当利玛窦于1583年9月10日从澳门来到广东肇庆时，耶稣会传教士已经有了多次进入内地遭到失败的教训了。就在该年7月，香山知县冯生虞因罗明坚与利玛窦拒绝交出送给广州总督的信而大发雷霆，勒令他们立即返回澳门。当时他们曾得到一货船船长同意，想自行混在中国人中伺由香山去广州，但遭到了乘客的猜疑与抗议，乘客们威胁要将他们的行李丢到岸上，强迫他们返回澳门。<sup>1</sup>究其原因，一方面，那时中国人听说“葡国商船之大，装备之整齐，大炮之威力”，并以武力侵占了印度与菲律宾等地，“使他们难以想象，那些外来的‘蛮族’（主要指贪婪的葡萄牙人和西班牙人）的北上能够为 中国带来任何好处”。<sup>2</sup>另一方面，从政府法律来讲，以往只有在职的公使、伴随公使而来的商人，或仰慕中国文化与政治而来的外国人，才能得到进入内地和居住的权力。<sup>3</sup>1583年接替陈瑞新上任的总督郭应聘干脆贴出通告，明确了中国人严厉禁止耶稣会士入华的态度：

为本省公益为布告事，澳门居民应加注意。据人民诉怨称，近在澳门境内不时有破坏法纪之行为发生，此皆因中国籍翻译员所引起。渠等游说洋人并教授彼等学习中国之生活方式。尤有甚者，根据情报，渠等已说服某些神父学习中国语言，研读中国文

1. 《利玛窦全集》第1册，第123页。

2. 《利玛窦全集》第1册，第110页。又参见Michael Sullivan: "The Chinese Response to Western Art".

3. (法)裴化行：《天主教16世纪在华传教志》，商务印书馆，

字，而今此批神父提出在省会居住要求，并拟修屋建堂。本督郑重声明，此种行径，有损国体，盖吾国绝不会因接纳洋人而获益也。今后如再有翻译人员从事此项工作者，格杀无赦。<sup>1</sup>

这一通告几乎令传教士们跌入失望的深谷。然而，一个星期之后，由于一名普通士兵向新任总督提出请愿，要求在肇庆给传教士们住所及可盖教堂的土地，加上肇庆知府王泮的妥善安排，意外地使罗明坚、利玛窦获得在肇庆的居留权。从此，耶稣会有了第一块向中国人传教的基地“仙花寺”。就是在这里，当罗明坚急于随着中国官员向绍兴、桂林等地进发，范礼安忙于与欧洲耶稣会总部联络之时，利玛窦通过与中国上下各阶层人士进行广泛交往，注意观察与体验中国社会的民情，正在摸索独特的传教方法。

值得注意的是，虽然支持传教士的知府王泮是一个比较开明的人，传教士们也通过各种方式去赢得附近民众的良好印象，利玛窦一行还是不断遭到各种骚扰与反对。当地居民从一开始反对传教士建屋发展到“流传宽广的毁谤”，甚至“由塔上向神父的寓所投掷石头”。<sup>2</sup>而广州的一批所谓德高望重的绅士将此事看得更为严重，他们认为“这会给国家带来很大的不幸”，因此他们联名控告传教士：“我们怕他们与我国同胞交往之后，会把我们的同胞带往远方。这件事本身就是一件大灾难。这真是‘引狼入室’。澳门的情况像似手上或脚上的疮，及早治疗是可以痊愈的。但是肇庆的困难是内部的，好像

1936年，第242页。

1. 《利玛窦全集》第1册，第125页。

2. 《利玛窦全集》第1册，第135、141、142页。

是心上或肺上的疮，必须立刻治疗。”<sup>1</sup>这种担心并不是毫无理由的，因为与在澳门半岛的葡萄牙人的活动不同，罗明坚先后去绍兴与桂林，其他神父偶而介入葡萄牙商人的经商，以及因为传教产生的民间纠纷，这些都引起了各地官吏们的恼火。官吏们曾多次写信给升迁为岭西道尹的王泮，认为传教中心的存在会给中国带来很大的灾难。

面对来自各方的攻击与骚乱，利玛窦显得尤为谨慎。他不断地热情接待来访的客人，尤其是官员与士大夫，却不急于传教，更不盲目劝人崇奉天主。利玛窦认识到，要使中国的民众相信天主教并入教，首先要赢得官吏阶层的同情，而这一步关键则是与入仕或者非入仕的士大夫建立友谊，是这些读书人处于中国社会的指导地位，他们的行动被看作民众的榜样，他们的语言成为民众的动力。因此，从一开始进入肇庆，利玛窦就想尽种种办法来吸引“知识分子”。展示威尼斯三棱镜与圣母雕像（图3）可能引起百姓们的敬畏，欧洲的奇物送给地方的官吏们可以赢得他们的好感，但用什么来获取中国文人的心呢？利氏认为，既不建立在基督教义的真理上，也不建立在传教上的神圣生活上，而是建立在本身微不足道的事情上。例如，文人们从图书精致的印刷及装订、封皮烫金的装饰断定书籍内容的重要，进而认为欧洲人在文学与科学方面的成就一定超越其他民族。当文人们亲眼看见传教士不满足于欧洲的科学知识，夜以继日地学习中国科学书籍，更会对他们肃然起敬。<sup>2</sup>质言之，利玛窦的办法就是：用西方的科学使读书人成为朋友，通过读书人来获得民众的信任。<sup>3</sup>沿着这一途径，肇庆时期的利

1. 《利玛窦全集》第1册，第175页。

2. 《利玛窦全集》第1册，第138页。

3. 参见《东西文明的交流》第5卷，第153页。



图3 《圣母玛利亚·海星之母》，三巴寺雕刻（局部），约1630年，澳门

玛竇结识了许多朋友：当时的兵部道后升为兵部侍郎的徐大任、当时的布政司后升为南京总督的滕伯轮、贵州总督郭青螺、湖广总督蒋之秀、四川布政司王玉川以及礼部尚书的儿子翟太素，等等。随着与文人士大夫交流的日益深入，利玛竇得出在中国传教的特殊规律，这即是后人总结为“适应主义”的传教方法。

所谓“适应”，是指一种宗教要从发源地传播到新的地区去，为获得那里知识分子的信仰，以求扎根、滋长，就必须吸收当地的文化，迎合当地人的思想、风俗、习惯，其中最重要的是尊重当地受人敬仰的先哲的言论，以证实新传入的教义和他们先辈的遗训、固有文化是可以融会贯通的、可以接受的。具体而言，在习俗方面，利玛竇“既入中国，袭衣冠，译语言，躬揖拜，皆习”<sup>1</sup>，当离开肇庆转赴韶州时（1589），他说服了上司，换上士大夫的儒服。建于韶州的房屋也显出中国式质朴的外观。在思想意识方面，大约在1854年，利玛竇与罗明坚汉译并印刷了《天主十诫》、《天使祝词》等书；1595年利玛竇在南昌公开刊行《天主实义》，该书“为利氏与我国文人学士辨难析疑之作，一时风行全国，影响于明末士大夫心理者至巨”<sup>2</sup>。利玛竇曾经坦言自己适应儒教的理由：“竇自入中国以来，略识文字，则是尧、舜、周、孔而非佛，热心不易，以至于今，区区远人，何德于孔？何非于佛哉？……尧、舜、周、孔，皆以修身事上帝为教，则是之；佛氏抗诮上帝，

1. （明）刘侗、于奕正：《帝京景物略》，北京古籍出版社，1963年，第207页。

2. 方豪：《明末清初天主教适应儒家学说之研究》，《方豪六十自定稿》，台湾学生书局，1969年，第206页；又参见该书第203页。

而欲加诸其上，则非之。”<sup>1</sup>在整个17世纪，以天学去附和儒学，争取儒家士大夫的支持，然后得到民众的广泛同情，让更多的人信天主教、入天主教会，这就是利玛窦及其后继者的基本方针。如庞迪我、艾儒略、邓玉函等人都是朝这一方向努力的。正是在此基础上，入清以后，汤若望、南怀仁等人能先后任钦天监职务，教会事业也继续发展。一般统计数字表明：明末信天主教者人数，1586年40名，1596年百余名，1605年千余名，1615年五千余名，1636年竟达到近四万名左右，其中有高层官吏14名，进士11名，举人11名，生员（秀才）三百余名。<sup>2</sup>

曾经有种说法，认为1597年龙华民来到中国以后，走了与利玛窦相反的路线。<sup>3</sup>其实情况并非完全如此。作为耶稣会中国教区会长的继承者龙华民，在以谁为对象，用什么方式传教以及发展的速度等方面确实与利玛窦有所区别，但是，在利玛窦去世之前“为尊重利氏，未曾有所表示”<sup>4</sup>。笔者认为，龙华民来华的背景与利氏有所区别，他为了本会的利益，努力探索新的方法是允许的。只是其他修会参与了这场争论，并将此作为修会之间的斗争，利氏的方针才遭受严厉的攻击。事实上，利玛窦策略的影响在17世纪末也并未消失。当洪若翰1688年5月来到南京时，还能听到民众如此说法：“我们的士大夫对僧尼的说教与其他一切宗教都已经置之不理而信奉天

1. 《后虔铨部书》，载《辨学遗牍》。收入《天学初函》，台湾学生书局，1965年。

2. 参见《东西文明的交流》第5卷，第192—193页；张力、刘鉴唐：《中国教案史》，四川社会科学出版社，1987年，第33—35页。以上统计不包括耶稣会以外天主教组织在华发展状况。

3. 孙尚扬：《基督教与明末儒学》，东方出版社，1994年，第23页。

4. 方豪：《中国天主教史人物传》，中华书局，1988年，第97页。



主教理了，那么它一定是最好的教义。”<sup>1</sup>洪若翰认为，利玛窦成功地让徐光启改宗，使无数人对基督教发生兴趣，是因为中国人对学者抱有极大的敬意，他们中一个人的改宗会成为众人不可抗拒的榜样。洪若翰再次强调适应主义方针的重要性，然后说：“谁轻视了读书人，失去了他们，别说再要改宗，连他们的多数支持者（即指民众）都会统统失去。”<sup>2</sup>由上可知，在整个开创阶段，耶稣会的基本传教方式是一致的，在17世纪的中国，耶稣会能取得胜过所有修会的成就即是最具说服力的证据。

## 第四节 17世纪传教士与 西画东传关系概述

在上述复杂的国内外形势背景下，17世纪中国绘画的发展也呈现多姿多样的状态。美术史家王伯敏曾经认为，撰写中国美术史可以将“宋元之际”与“明清之际”各作为一段特殊的历史阶段来写；高居翰专著《气势撼人——17世纪中国绘画中的自然风格》有意选择自张宏（1577—约1668）至石涛（1642—约1718）一批艺术家的创作活动，因为他认为“明末清初的绘画充满了活力与复杂性”。<sup>3</sup>笔者认为，这一被户外艺

1. 以上洪若翰1703年给教友的信，引自日文版《耶稣会士书信集》，平凡社，1974年，第1卷，第150页。

2. 洪若翰1703年给教友的信，引自同上。

3. 王伯敏指导的博士论文《王朝兴替与艺术变革——宋元之际绘画风格研究》（作者洪再新）以宋末元初划时段，王伯敏曾多次对笔者谈起明末清初也可以这样写；高居翰：The Compelling Image: Nature Style

术史家重视的时段之所以重要，是与当时我国画坛与西洋绘画发生直接的碰撞分不开的。下面试述17世纪中西绘画碰撞的总体特征。

从以耶稣会上为主体的传播者方面来说，尽管他们中还没有一位可以像18世纪的郎世宁那样正式称为美术家的，但从这些人的素质看，许多人都具有绘画方面的修养，这表现在一是能够绘制广义性质的图画，二是懂得一定的绘画理论，如透视学、光影与色彩原理，并能作出一些解释。耶稣会士中除利玛窦之外，还有艾儒略、汤若望、南怀仁、利类思、白乃心等人。<sup>1</sup>波兰人卜弥格 [Michael—Pirre Boym] 是其中之一，1646年他被派往海南岛传教，利用传教之便，他踏遍全岛勘察地形、积累资料，用他那支擅长绘图的笔，将生存于丛林与沿海的动植物描绘成图（图4）。后来他在亲自编写的《中国地图集》中，插入中国帝王、官吏与士兵的画像，当地物产、珍奇动植物等，还能将亲眼目睹的场面，如“官员在衙门内呈送公文”、“中国人聚餐”绘制出来。217世纪传教士在处理宗教与艺术活动的关系时，一切都服从宗教需要。许多迹象表

in *Seventeenth-Century Chinese Painting*, 台北，李佩桦等译，石头出版社，1994年，引言见“序”，高居翰还指出：在过去二十年中，中国绘画研究的范畴多集中在14世纪左右的元代，以及17世纪的明末清初阶段，其他的阶段几乎完全被忽略。这两个阶段乃是中国画史中极关键的时刻。

1. 笔者据荣振华《在华耶稣会士列传及书目补编》统计，作为画家或与美术关系密切的人物有34人，另据鹤田武良《万历——乾隆间的西洋绘画的流入与洋风画》统计有20人，载《中国洋风画展》，第443页。

2. 参见尹建平：《中国与波兰友好的使者——卜弥格》，许明龙主编：《中西文化交流的先驱》，东方出版社，1993年，第162—173页。

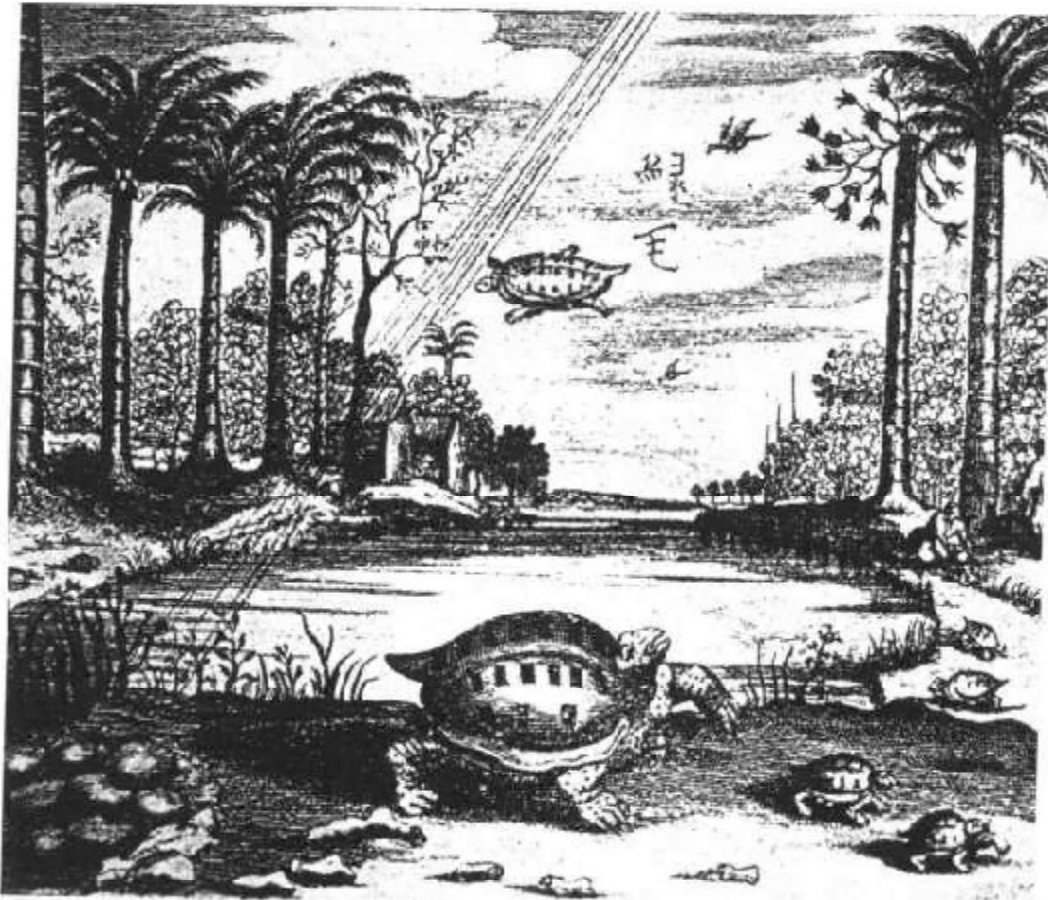


图4 (传)卜弥格:《绿毛龟》,铜版画,约1643年

明,利玛窦等人极喜爱艺术,但是宗教事务的艰辛以及中国局势的大动荡,使他们不可能将精力花费在绘画方面。事实上,在生活与物质条件还不允许他们专注于绘画的情况下,他们是不可能像康熙、乾隆时期的传教士画家那样埋头工作的。此外,传教士有限的艺术活动与传教发展趋势呈现出一致性。美术传播的路线与传教路线一样由南向北发展,接着又以数个城镇为中心向农村发展,并以肇庆—韶州—南昌—南京—北京为中轴线,进一步向东西两个方向的城乡发展。以配合宣传基督教义为重心的传播过程,决定他们一开始仅仅是直接解说耶稣、圣母像或说明有关教义的插图,后来才发展到从科学角度

从绘画的种类来说，传入我国的美术品大抵可以分为油画、铜版画、雕刻、壁画等，内容则可以分为宗教画与世俗画两大类，前者以圣像为主，兼有大量的圣经教义或故事的插图书，后者主要是反映当时世界最新资料的舆图，它们真实地表现了15、16世纪西欧及世界各地的城镇风貌。那些铜版画虽然不是一流作品，但反映了西方绘画发展的基本趋势。由于传教士们携带的西方绘画与东方绘画有着本质上的区别，它们很快在中国人中间引起强烈的反响，这将在后面详细叙述。在此，就中国画坛受到西方绘画冲击之后，17世纪中国西洋风绘画发展的趋势作一概述。

总体而言，西洋绘画的影响集中在江南地区的文人画家中间，因为这一时期，利氏及其同行有比较充分的时间从事西方艺术的传播，“散发来自欧洲与日本复制的版画和绘画”<sup>1</sup>成为利玛窦经常性的活动。利氏在南京、南昌多次向中国人讲解西方绘画原理，艾儒略「Julio Aleni」在福建传教也十分重视利用木版雕刻的福音图。笔者认为，南京为中心的西洋风绘画大致以两大画种为线索发展起来：一条线索是最初以天主教艺术面貌出现的木版画的演变。它经历了以临摹为主的《诵念珠规程》、《天主降生出像经解》教义书插图，择优变通的《远西奇器图说》（图5）《坤舆图说》科技书插图，一变为创造性的《太平山水图》组画、《天工开物》百科书插图，将以中国题材为主的版画发展到一定水准，使我国版画自万历后期至清初逐步向着“精工”与“虎虎有生气”的方向发展。<sup>2</sup>另一

1. （法）裴化行：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第294页。

2. 参见郑振铎：《忠义水浒传插图跋》，《中国古代版画丛刊》，中华书局，1958年影印本。

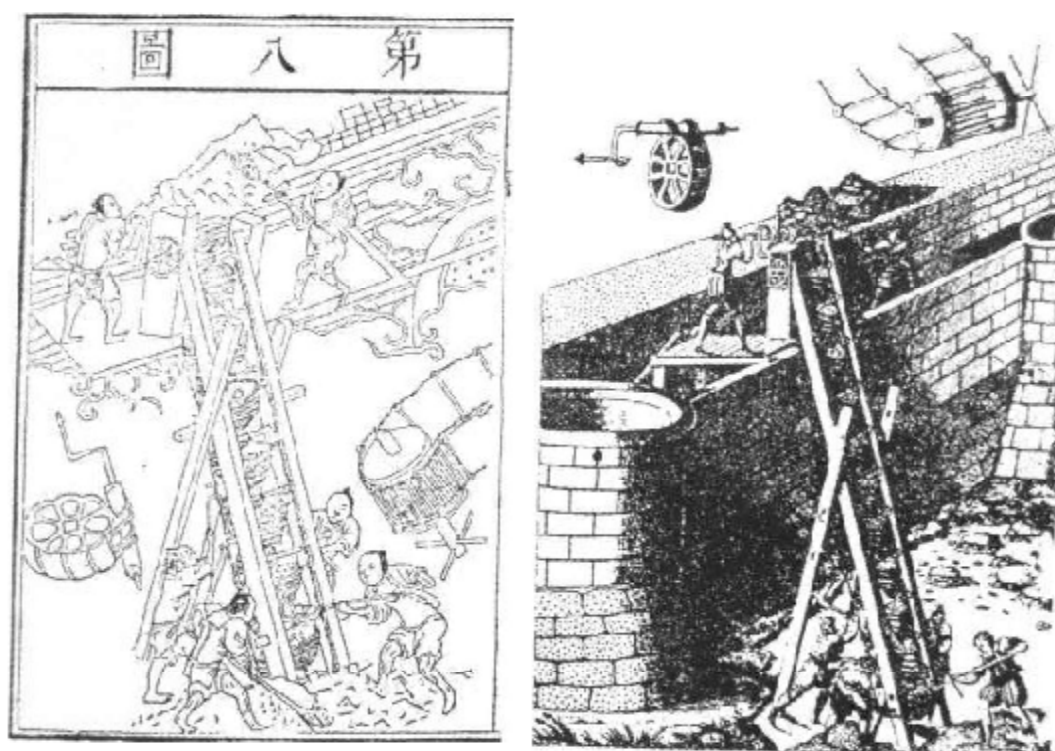


图5 王徵编：《远西奇器图说》，纸本木版，1627年（右附欧洲摹本），浙江大学图书馆

这条线索是对传统国画进行探索性的改革。人物画方面有曾鲸为代表的“波臣派”，强调人物动态与结构的准确，用明暗关系对面部与手进行较为深入的刻画；山水画方面的最早迹象是吴彬的“写实主义”画风，后来以龚贤为代表的“金陵画派”创造性地运用西方绘画的若干特点，利用黑白变化来加深构图的纵深感与山石的结构，是十分成功的；此外，曾经信仰天主教的吴历与王翬在艺术上也接受了西方的影响，但他们的主体风格是传统画法，学习与利用西法较“金陵画派”显得保守。

相对而言，17世纪西方绘画在北方的影响则比较有限。前期，明朝内外危机四伏，耶稣会也为立足于京城疲于奔命，在艺术方面几乎毫无作为；到了17世纪后期，虽然清政权已经稳定下来，汤若望、南怀仁在钦天监任职，有机会直接向焦

秉贞等人传授透视学知识，但绘画还只是传教士的业余活动，代表性成果也仅仅是1695年完成的木版画《御制耕织图》。最近有关铜版画《顺治登基图》<sup>1</sup>的消息，使我们推测清代宫廷画家从事西洋绘画实践的时间可能会更早一些。值得注意的是，北方的一些画家学习西方绘画是从传教士那里直接接受数理知识开始的，这种不同的基础训练也许符合北宋“行家”重视苦练的说法。<sup>2</sup>当然，如果没有17世纪后期的酝酿与准备，就不会有18世纪初接踵而来向清廷传授西画技法的传教士兼画家，传统绘画与西洋绘画的进一步融合也无从谈起。

1. 日本人岸田吟香的《吴淞日记》里记载了吟香本人在上海书画家黄云松家里见到8幅《顺治登基图》的情况，“共八幅，铜版制作非常成功，如西洋画表现了真实事物。不仅远近浓淡，阴影表现都是西洋式的。宽三尺、高一尺三寸”，内容有明、清军队交战，明人献印、顺治像等，须进一步具体查明。《中国洋风画展》，第6页。

2. 参见王伯敏：《中国绘画史》，上海人民美术出版社，1982年，第535—537页。

## 第二章 利玛窦与西方 艺术的东传

利玛窦来华之后，经过十余年的摸索，终于找到一套适合中国社会的传教方式，这就是以学术交流的方式逐步赢得士大夫的理解，建立友谊，然后通过他们与各级官吏建立关系，最后影响到普通民众的心理，从而让中国人自然地接受西方天主教义，使他们受洗、入教。后人将此方式称为“适应主义的传教路线”。笔者认为，西方艺术（主要指基督教艺术）在中土的广泛传播则为实施这条路线起了重要的作用。

### 第一节 利玛窦的艺术素养

像耶稣会的先行者沙勿略 [Saint Francois Xavier] 一样，利玛窦作为耶稣会的神父，也是手捧着耶稣圣像来到中国土地上的。然而，前者只是挣扎在上川岛，而对大陆高喊：“岩石，岩石，你何时才能裂开？！”<sup>1</sup>最终是后者实现了传教士

1. 参见《西欧文明与东亚》，《东西文明的交流》第五卷，第148页。沙勿略（1506—1552），耶稣会创始人之一，1514年乘圣地亚哥号船作为教廷大使出发，曾任印度耶稣会会长，1549年到达日本，得知中华文明的影响力，带着使中国人归化基督教目的于1552年8月到达上川

们走入中国的梦想。沙勿略的确给了后者无穷勇气，但毕竟是利玛窦等人的智慧才使梦想成为现实的。利玛窦采用以宗教艺术品（也有部分非宗教艺术品）来辅助传教，首先将西洋美术传入中国，这一点向达早已予以肯定了。<sup>1</sup>需要指出的是，艺术的传播往往与艺术信息的传播者及其媒体相关。当绘画作为一种“有意味的形式”传播时，携带者的素养、作品的载体与内容都具有十分重大的意义。在此，我们先来考察一下利玛窦个人的艺术修养。

一个人的绘画素养通常可以从理论与实践两方面来判断。从现存资料得知，利玛窦对东西方绘画的技法是很关心的，曾经发表一些论说。而实践方面，迄今只有一幅现存于辽宁省博物馆的《野墅平林图》（图6）屏风画被认为归属于利玛窦，有人以此为依据进而确认“利玛窦是画家”。<sup>2</sup>由于缺乏足够的印证之物，利玛窦是否擅长绘画成了长期以来人们争论的一个焦点。20世纪初，日本学者大村西崖即认为，曾鲸那种轰动一时的人物渲染技法源于西方，“万历十年，意大利传教士利玛窦来明，画亦优，能写耶稣圣母像”<sup>3</sup>。此后，我国学者郑午昌又肯定此说：“自意大利人利玛窦于明万历年间东来传

岛，试图进入内陆未果，同年12月病逝。

1. 向达：《明清之际中国美术所受西洋之影响》，《东方杂志》第27卷第1号，1930年。向达指出：“1581年，利玛窦继（罗明坚）来中国，而后天主教始着其基，西洋学术因之传入；西洋美术传入中国，盖亦自利玛窦始也。”

2. （意）伊拉里奥·菲奥雷：《画家利玛窦与〈野墅平林图〉》，载杨仁恺主编：《辽宁省博物馆藏宝录》，第152—153页，上海文艺出版社，三联书店（香港），1994年，《野墅平林图》载该书第48页。

3. （日）大村西崖著，陈彬和译：《中国美术史》，商务印书馆，





图6 (传)利玛窦:《野墅平林图》, 绢本青绿重彩, 273.2×218.2厘米, 17世纪初, 辽宁博物馆

教, 作圣母像, 眉目衣纹, 如明镜涵影, 神态欲活。”<sup>1</sup>近年来, 专家们对利玛窦与中国美术关系多有讨论, 林金水曾经认为“利玛窦本人并不熟谙绘画艺术”<sup>2</sup>, 而杨仁恺则认为:

有人说利氏带来油画, 本人不娴绘事, 其实不然, 他曾有文字叙述西画的技巧, 并于晚年在北京绘京郊秋景画屏, 重彩绢素, 用中国工具和颜料, 稍有别于西画构图以散点透视出之, 只是描绘技法用阴阳面处理, 而倒影, 这中西画法的融

1918年, 第196页。

1. 郑昶:《中国画学全史》, 中华书局, 1919年, 第448页。

2. 林金水:《利玛窦与中国》, 中国社会科学出版社, 1996年, 第252页。

合，正是以中国画为主体的交融。<sup>1</sup>

笔者的看法是，有理论修养并不表明能够动手，利玛窦是否是《野墅平林图》的作者尚需进一步考证，目前，最好先从利玛窦的生平来了解这位“泰西儒士”的艺术素养。

利玛窦出生于意大利马切拉塔 [Macerata] 城，那里充满着古典时代与文艺复兴留下的艺术奇迹，有14世纪中叶筑起的城墙、精美的商人散廊、豪华的宫殿和1550年根据布拉曼特 [Donnato Bramante] 的设计建造的圣处女玛丽亚教堂，这些壮丽的艺术使他从小受到艺术熏陶。16岁那年，利玛窦抵达基督教世界的京城罗马。从此，受米开朗琪罗启发、由建筑理论大师维尼奥莱设计建造的第一座耶稣会教堂，日耳曼公学圣阿波琳奈教堂中那些风格粗率的壁画殉教场面，始终萦绕在利玛窦的脑际。<sup>2</sup>在教皇城成长起来的利氏，不仅坚定了从事宗教职业的意志，而且对宗教艺术有深刻的感性认识。他作为一名在哲学、数学、天文学、地理学等方面有相当造诣的神父，在罗马曾经接受了许多与绘画相关的知识。文艺复兴时期的艺术家们强调把数学结构的方法与大胆精美的技术结合在一起，绘画所用的透视知识是以数学为基础的，有关空间的认识也是立足于几何学的。如莱奥纳尔多·达·芬奇即是一名精通透视学、几何学的艺术大师。利玛窦的数学老师是开普勒与加利略的好友、有名的数学家克拉韦乌斯 [Clavius]，扎实的数学知识为他日后介绍西洋绘画与绘制地图打下了基础。

1. 杨仁恺：《明代绘画艺术初探》，载《中国美术五千年》第1卷，人民美术出版社，1991年，第325页。

2. (法)裴化行：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第15、21页。

利玛窦入华以后，与徐光启合作译完克拉韦乌斯选编的欧几里得《几何原本》前六卷，当他对徐光启谈翻译此书的重要意义时，曾讲到几何学在绘画上的应用：

察日视势，以远近正邪高下之差，照物状可而立圆、立方之度数于平版之上，可远测物度及真形。画小，使日视大，画近，使日视远，画圆，使日视球；画像，有坳突；画室，有明暗也。<sup>1</sup>

质言之，几何学对处理人像的立体效果，处理建筑的明暗关系均有帮助。接着他们又译《测量法义》，“所以明《几何原本》之用”，该书分“造器”、“论景”两部分，还配有插图与习题，更具体地说明应用问题。<sup>2</sup>这些译著首次向中国人传达了西方“近大远小、由大及小”的透视学知识。

另一方面，利玛窦有高超的绘制地图的能力。早在印度，他就要求为上级“绘制一幅这些地区的地图并加以说明”。他十分自信地说：“我可以向您保证，由于所绘概略图和标明日食，我编制的报告比印度流行至今的其他叙述都要准确得多。”<sup>3</sup>他来到肇庆不久，就绘制出第一张中文版世界地图并付印，不仅移动五大洲的位置让中国处于中央，以满足士大夫“天下居中”的心理，还在图中“尽量介绍各国之文物、风俗”，“使中国社会眼光大开”<sup>4</sup>。从现存南京博物馆的彩色

1. 徐光启：《译几何原本引》，载徐宗泽《明清间耶稣会士译著提要》第258页。

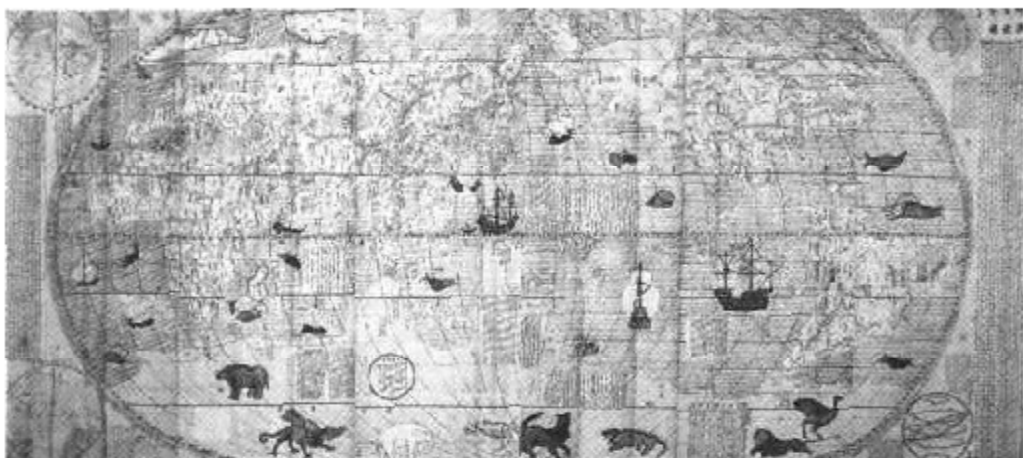
2. 利玛窦口译，徐光启笔受：《测量法义》，旧抄本，浙江大学图书馆藏。

3. (法)裴化行：《利玛窦评传》，第42页。

4. 方豪：《中西交通史》，岳麓书社，1987年，第831页。



图7 (摹)利玛窦：  
《坤舆万国全图》，  
纸本设色，380.2×  
168.7厘米，1608年，  
南京博物院（上图为  
局部）



版《坤舆万国全图》（图7）中，我们可以看到各类描绘精致的生物与船只，而笔者在利氏摹本Teatrum Orbis Terrarum（本文译《万国图志》）中却没有发现这些绘画，有可能是利玛窦重绘时增加的。这类标本式图像的绘制是需要相当绘画基础的。就古代对艺术的诠释来看，艺术也包括技能与技巧，故我们可以将其称为艺术家。利玛窦不仅精通数理科学，也擅长手工技艺与建筑设计，精通自鸣钟、地球仪、日晷与三棱镜的

1. 该图是宫中太监依照利玛窦绘、李之藻刻本摹制的，其中所绘动物二十有余。图见《南京博物院》，台北，大地地理出版公司，1996年，第19页。参见《利玛窦全集》第3册，第85页。

制作，来华以后屡次设计与指导天主堂的建造，甚至常常奉旨入宫修钟。<sup>1</sup>

有两件事使我们推测利玛窦会动笔作画，在南昌，利玛窦换上了儒者的衣服，从此有更多人来看望他。其中乐安王回访利氏时，不仅赠送高级绸缎等物，还带来一本访问录，上边描绘利玛窦的访问与接待礼节等，后来利玛窦撰写了一封回书，一一回答了亲王的问题，并在首页绘了西方圣人的画像。<sup>2</sup>另一件事发生在利玛窦第二次上京时，当他得知万历皇帝想了解欧洲君主的服饰、发式、宫殿是什么样子时，就主动将神父们藏着的一幅雕版画献上，由于画的尺寸太小而又无彩色，加上中国宫廷画家不会画阴影，他与庞迪我“花了两三天时间，奉旨帮助官方画师把它放大着色”<sup>3</sup>，这幅成功地用色彩绘制的大画，使神父能把语言不能讲清的事物传达给万历皇帝。目前可以确认的是，利玛窦身边有两位擅长绘画的中国修士，即游文辉 [Manual Perreira] 和倪雅谷 [Jacques Niva]，他们曾经在日本学习过油画，来华以后追随利玛窦左右，为澳门、南京、北京各地的教堂作过大量壁画，也复制过不少小幅油画。在那些被中国士大夫、官员大为赞叹的宗教画像面前，利玛窦急切地向人们解说西方绘画的特征：

1. 方豪：《中国天主教史人物传》（上，第73页）指出：“上海钟表业都奉利玛窦为祖师，有利公塑像，每月朔望都受钟表修理业的膜拜。”《利玛窦全集》（第2册，第546页）讲到，在他去世这一年，北京教堂正在建筑之中，“设计及监工的工作都落在他肩上”。

2. 《利玛窦全集》第3册，光启出版社，1986年，第179、189页。

3. 《利玛窦评传》，第337页；参见《利玛窦全集》第2册，第349页。

中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相，吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之面正迎阳，则皆明而白，若侧立，则向明一边者白，其不向明一边者眼耳鼻口凹处，皆有暗相。吾国之写像者，解此法用之，故能使画像与生人无异也。<sup>1</sup>

此处他比较中西绘画的区别，阐明了西画产生立体效果的原理，即在一定光源下物体具有明暗、阴影关系。与此相对，中国画“不画阴”，则不会产生“凹凸”，由此点明了西方肖像画酷似真人的缘由。

尤应引起重视的是，利玛窦来华以后始终关心中国艺术，他曾经在古董市场发现遗存的基督教徒的艺术品，还买过一套有画的屏风寄给西班牙国王。他多次向西方传送有关中国艺术现状的信息：

中国人非常喜好绘画，但技术不能与欧洲人相比；至于雕刻与铸工，更不如西方，虽然他们这类东西很多，如他们用石头或青铜做的人物、动物，以及庙里的偶像，佛像前放的庞大钟磬、香炉等物。他们这类技术不高明的原因，我想是因为与外国毫无接触，以供他们参考。若论中国人的才气与手指之灵巧，不会输给任何民族。<sup>2</sup>

他们不会画油画，画的东西也没有明暗之别；他们的画都是平板的，毫不生动。雕刻水平极低；我想除了眼睛之外，他

1. （明）顾起元：《客座赘语》卷六，光绪三十年刊本。

2. 《利玛窦全集》第1册，第18页。

他们没有别的比例标准；但是尺寸较大的像，眼睛极不可靠。而他们有非常庞大的石像与铜像。<sup>1</sup>

中国人非常珍爱古物……有许多贵重的青铜器皿……其他古老的陶器和玉器也很贵重。但最珍贵的，是古代名人的墨画，或是书法，无论是纸的或是绢的，上面刻有印章，为证明那是真迹。<sup>2</sup>

如果没有对美术的相当爱好，如果没有一定的艺术素养，那么这一切思考是不可能产生的。有一封发自肺腑的信，使我们了解利玛窦心中的苦闷，他说：“我对于绘画艺术极为喜爱，但我担忧，此事再加其他一切，都放在我肩上，会使我羁绊得无法脱身。”<sup>3</sup>由此，我们可以想象，他或许会与擅长绘画的助理修士（指游文辉与倪雅谷）一起在教堂壁画前付出许许多多的汗水，他也可能曾经与中国文人画家一起吟诗挥毫共赏。笔者认为，如果利氏来华后的使命允许他从事艺术活动，他也许会像后来的马国贤、郎世宁那样留下传世杰作。由于开拓在华传教事业的重任，更由于当时物质条件的缺乏，他的艺术才华没有得到施展的机会。

1. 《利玛窦全集》第1册，第18页。

2. 《利玛窦全集》第1册，第65页。

3. 利玛窦1606年8月给耶稣会总长的信，引自王庆余《利玛窦携物考》，载《中外关系史论丛》第一辑，第79页。

## 第二节 纷至沓来的西方艺术

然而，正是在利玛窦与神父们的一再请求下，西方艺术品很快就从欧洲等地流入中土。当利玛窦等耶稣会上进入中国的消息经过印度传到欧洲，又从欧洲传到世界各地之时，“全世界的教友都为传教的成功而感到喜悦”<sup>1</sup>。教宗西斯都五世与耶稣会总会长阿瓜维瓦 [Aguaviva] 在表示祝贺与关怀的同时，派遣了更多的传教士前往传教区，并将传教所需的礼品源源不断地送往中国，基督教艺术品也随此纷至沓来。它们既有来自罗马与西班牙、出于名家之手的珍品，也有来自新开辟的传教区，如新西班牙（当时对南美洲的统称）、菲律宾与日本等地的复制品。从油画或雕塑圣像，铜版画插图圣经到圣龛、念珠等等应有尽有。我们从利玛窦的信中得知，从南美寄来过圣母雕像，直至1608年8月他还收到过罗马德·法比神父“寄来的盒子，其中装满圣龛、圣像、念珠及其他什物”。<sup>2</sup>下面围绕遗物分别叙述。

### 1. 关于油画《天主图像》、《天主母图像》

利玛窦自欧洲来华之时，即随身携带一些罗马教堂祭台画的复制品。方豪认为在罗马耶稣会学院学习时，他的同窗波尔比亚 [Borgia] 曾经将教宗第五世赠送的数枚圣母像，“转赠利氏一二帧”<sup>3</sup>。利玛窦在南京小教堂展示的可能是这类小幅铜版画，文人顾起元将曾经亲眼所见的圣母子画像描述如下：

1. 《利玛窦全集》第1册，第158页。
2. 《利玛窦全集》第4册，第397页。
3. 方豪：《中西交通史》，第907页。



所画天主乃一小儿，一妇人抱之，曰天母。画以铜版为帧，而涂五彩于上，其貌如生。身与臂手，俨然隐起帧上，脸上之凹凸处，正视如生人不殊。<sup>1</sup>

如按字面“画以铜版为帧”，可以理解为在原黑白铜版画印刷基础之上手绘色彩，其明暗特征远远超过木版画，具有强烈的体积感和逼真效果。但是，南京展出的圣像也可能是绘于铜版上的油画作品。<sup>2</sup>据麦坎尔 [E. McCall] 提供的线索，至少在1581年，应耶稣会士的请求，一幅大的油画《圣路加的圣母子》也已经被送至澳门，它是由利玛窦带到肇庆的。<sup>3</sup>利玛窦当时曾经多次将《圣母子》向公众开放陈列，引起人们的赞美：

为了不使新的宗教在中华民族中引起嫌疑，耶稣会的神父们，在公开的场所里，从来不谈宗教。神父的住屋是五间平房，左右各两间，中间为大厅，做为圣堂之用，大厅中前方设一祭台，祭台上方，悬挂圣母抱耶稣画像。当时来造访神父的人很多，大家都非常欣赏这张画像的美丽高雅、色调、线条，及活生生的姿态。<sup>4</sup>

除了携入的画像不断展示外，为了让感兴趣的官吏更快地

1. 顾起元：《客座赘语》卷六。

2. 戎克：《万历、乾隆期间西方美术的输入》，《美术研究》，1958年第1期。笔者认为，根据当时日本有将圣像画在铜版上的作法，南京《圣母子像》有可能是以铜版为底子的。有待进一步确证。

3. E. McCall: "Early Jesuit Art in the Far East. IV: in China and Macao Before 1635." *Artibus Asiae*, 1948, 11: 47—48.

4. 《利玛窦全集》第2册，第414页。参见《方豪文集》下，《利玛窦年谱》，第1565页。

信教，利玛窦请助手复制过多幅这类像赠送给他们。当然，人们最熟悉的还是利玛窦费尽周折贡呈万历皇帝的贡品，其中就有“《时画天主图像》一幅， 《古画天主母图像》一幅， 《时画天主圣母像》一幅”<sup>1</sup>。为什么利玛窦要同时送给皇帝两幅圣母像呢？为什么他要在给万历帝的奏疏后所附的清单上注明“古画”与“时画”呢？让我们先从利玛窦的书信中了解这些宗教画的来源：

他（耶稣会会长阿瓜维瓦）也捐赠为传教有帮助的礼品，其中有一幅罗马名艺术家的耶稣画像……从菲律宾群岛，一位在会的神父也赠送一幅圣母抱耶稣，旁边有圣若翰虔诚进而朝拜的圣像。这张像是在西班牙画的，非常美丽，有很自然的色调及表情，它是经过澳门院长的手转送给中国传教区的。<sup>2</sup>

他（范礼安）把所有能献给皇帝及朝廷大臣的东西，都送到了江西；其中有来自西班牙的一幅圣母像，另一幅是救世主像，来自罗马。<sup>3</sup>

由西班牙来的圣母像，这像在从码头由陆路运往北京时，由于搬运的人不小心，画版裂成了三块。<sup>4</sup>

李玛诺会长并不气馁，筹措到了足够的经费及给皇帝的礼物……也给了一张极大的圣像，是罗马圣母大堂之圣母像的仿

1. 《熙朝崇正集》卷二。
2. 《利玛窦全集》第1册，第159页。
3. 《利玛窦全集》第2册，第267页。
4. 《利玛窦全集》第2册，第284页。

制品，画得不错。<sup>1</sup>

由此可知，送给万历帝的耶稣画像出自罗马名家之手。另一幅圣母抱耶稣，旁有圣约翰朝拜的画像则来自西班牙，后者是经墨西哥送给菲律宾一位神父的，他慷慨地捐出，经澳门院长之手转送给利氏。大约在1595年，这两幅画由范礼安安排送至南昌，其中圣母像于首次上京时在码头被摔成三块，后拼起来仍作为贡物。目前二画均无遗存，笔者估计此两幅画即为利玛窦所称“时画”。所谓“时画”，应该是指创作于15世纪末至16世纪中叶，属于文艺复兴盛期的作品，比较强调现实生活中完美的人物形象与人的丰富情感。

在此讨论另一幅“古画”，即李玛诺 [Manuel Dias] 赠送的仿制品《圣母像》，它由郭居静 [Lazzaro Cattaneo] 神父于1600年初送至南京。从现存遗物之中，我们能够寻找到这类“古画”的蛛丝马迹。其中最重要的是1910年劳弗尔 [Laufer] 在西安一官吏家中发现的一幅《中国风圣母子图》（图8）。这幅画纸本着色，轴装，120×55厘米，现存于美国芝加哥博物馆。画的是一位抱着幼子的女性全身立像，这位中国人形象的圣母脸朝正前方，显得十分端庄秀气，小孩左手捧着一部线装的“圣经”，双眼凝视着圣母的脸，流露出东方儿童的雅气。从全图流畅的线条与准确的人物比例来看，它有可能是明末或此后的作品。据劳弗尔介绍，初看此画，只感觉到它的绘画材料、笔法、幼儿的穿着与所携的书完全是中国味，但立即就会明白它属于拜占廷风格的西方原画的复制品。关于这幅画的年代，那位原收藏者从先前装裱所用的绢料与方

1. 《利玛窦全集》第2册，第324页。

法确认为是晚明的作品。劳氏从利玛窦携入基督教艺术品时间推测，认为此画应作于明万历年间，他说：“总而言之，该画出于中国人之手，是早期中国基督教美术《圣母子像》的惟一留存，它很可能是依照利玛窦自身所携的西方范本所绘的。”<sup>1</sup>笔者认为，这里所指的西方范本应当是李玛诺赠送利玛窦、后由他携至北京呈万历皇帝的那一幅“古画”。

需要说明的是利玛窦为何送“古画”给皇帝。所谓“古画”是指起源于东罗马（拜占廷）帝国的基督教图像，当东西教会分裂（1054）后，这一定型化的圣母子图像（即幼年基督下捧圣经，玛利亚用双手或一手抱着他）为东正教信徒所爱好，在东欧圈留存较多，在罗马也有遗存。相对文艺复兴时代拉菲尔的圣母子图，这种保持早期拜占廷图像<sup>2</sup>特征的圣母子图具有严格的图式，并重视两度空间的平面造型手法，人物与背景间组合呈现优美的韵律感。可能由于它与同时代画风的显著区别，使利玛窦称其为“古画”。就笔者的理解，“古画”带有中世纪基督教壁画的特征，比较强调外形的轮廓线，色彩相对简明概括，强调固有色。笔者可指明的一个例子是契马布埃[Cimabue]作于13世纪的《宝座中的圣母子》（图9）。该画线条棱角分明，圣母以全身像半坐于椅上，抱一小

1. Laufer: A Chinese Madonna. The Open Court, January, 1912. 转引《中国洋风画展》，第111页。注：该画的左下角有一个模糊的“唐寅”签署，笔者认为可能是为了提高此画身价，也可能为避免禁教时期对此画的毁坏。

2. 拜占廷美术 [Byzantine Art] 的特征，可以参见于光训等主编：《基督教文化百科全书》（济南出版社，1991年）第183页。该书指出：“由于它的疆域在罗马帝国基础上东延，一方面对昔日罗马人文主义传统有所继承；一方面又大量吸收了西亚乃至波斯等地造型艺术的风格、技术及种种东方神秘主义精神，逐渐形成了融合东西文化的，具有独特风格的艺术。”



图8 佚名：《中国圣母子图》，纸本着色，120×55厘米，明代晚期，美国费鲁特博物馆



图9 契马布埃：《宝座上的圣母子》，壁画局部，约13世纪，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

孩，其手中握一卷圣经。<sup>1</sup>如果我们比较一下《日国风圣母子图》与《宝座中的母子》，就会发现：它们在人物姿态、表情、所携道具及构图方面都很接近，只是作画工具与表现方式有很大区别，尤其中国人之作已改为全身像。此外，从日本现存的遗物中也可以找到与“古画”同类型的《圣母子图》，同样是欧洲早期宗教画像的复制品。<sup>2</sup>总之，这类画面的氛围比较适合于东方人的口味，因此，笔者猜测明末清初的复制品大多是属于“古画”性质的。利玛窦将“古画”与“时画”同时献给万历，多半也是因为“古画”在中国受到人们特殊的喜爱。利氏看到中国艺术平面化与抽象性特色之后，认为“古画”更接近这一东方审美特征，因此在频频向民众展示之后，决定也献给皇帝一幅。

## 2. 关于有铜版画插图的书籍

耶稣会自建立之后就有藏书的传统，来华传教士随着传教深入到的不同地点，曾经建立过一些小型图书馆。利玛窦等传教士来到中国不久就发现，展示有关耶稣事迹的绘画很容易向中国人解释基督教义，这使他们“越来越体会到印刷术和图书对于向文明民族传道的重要性”<sup>3</sup>，因此，他们多次向耶稣会总部要求送书，特别是那些有铜版画插图的书籍。

1. 图及作者介绍见（日）《21世纪世界百科》，第6卷，主婦与生活社，1979年，第1603页。

2. 其一也称《雪的圣玛利亚》，此画24.2×19.4厘米，原来由长崎奉行所宗门库保管，现存东京国立博物馆，见《中国洋风画》第113页；其二见《南蛮美术》插图第32图，文字参见《基督教造物的圣母画》，该书第16—37页。

3. 《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第99页。

这类图书中最有影响的是《圣经故事》<sup>1</sup>与《福音史事图解》<sup>2</sup>，两书均在欧洲16世纪著名的印刷中心安特卫普 [Antwerp] 印刷，并由当时西欧最有实力的出版商普朗坦<sup>3</sup>出版。总共8卷的《圣经故事》出版于1568-1572年间，用拉丁文、希腊文、希伯来文、阿拉伯文及叙利亚文等5种文字对译，亦称作《多文圣经对照本》。该书扉页与中扉插有二十余幅铜版与木版画。<sup>4</sup>坎本的《走出方舟的动物群》（图10）刻画了大海边正在登陆的众多人物与各类动物，虽然是木版画，却有铜版画的精密细致，以微妙的雕刻线组织出非常柔和与丰富的明暗调子。1580年，耶稣会总长阿瓜维瓦曾将这套书送给印度皇帝阿克巴 [Akbar]，此后罗明坚就向耶稣会总长要求也给中国一部。

利玛窦于1604年收到了狄·圣塞威里纳枢机赠送的一套《圣经故事》。但是，在费奇观 [Gaspar Ferreira] 将其由南京运至北京的路上，正逢白河泛滥，船在途中破漏，包括《圣经故事》在内的全部物品都掉在河里。后来书被捞了上来，神父们尽力把它擦干，镀金几乎没有损坏。它的精美装订，使中国人大为惊讶，有人甚至希望立即将这部圣经译出来。利玛窦

1. 原题：Biblia Regia，该书由西班牙国王菲利普二世资助，因此也称《王家圣经》。

2. 原题：Evangelicae Historiae Imagines，日本译《福音书画传》。

3. plantin, Christophe (约1520—1589)，法国印刷商。创办印刷厂，所印书籍质量优异，并首先采用铜版印制书籍插图。他所出版的数种文字对照的圣经起了使新旧约圣经的原文定型的作用。《简明不列颠百科全书》中译本，中国大百科全书出版社，1986年，第6卷，第539页。

4. 据苏立文提供资料，此书插图铜版画由Pieter van der Heyden, Jan Wierix, Philip, Pieter Huys，两幅木版画由Gerard Van Kamper作。M. Sullivan: Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting, Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, National Palace Museum, Taipei, 1970, pp. 593—615.





图10 坎本：《走出方舟的动物群》，纸木木版，1568年（《圣经故事》插图）

在给罗马的普口同窗阿耳瓦列兹神父的信中这样写道：

在圣母升天这天全体教友都来望弥撒，弥撒后，把这部圣经展示在圣堂的一张特备桌子上，我穿小白衣，外披大网衣，给圣经献香三次，全体教友欣喜异常，一起对它叩首，以示尊敬，同时也感谢天主，一则它从遥远的地方送来，二则由异教人从运河水中捞出。<sup>1</sup>

利玛窦一直将精装并烫金的《圣经故事》作为房间里“最佳的装饰”，以此吸引北京的上大夫甚至全国的名人前来拜访。后来接替利玛窦任中国传教区会长的龙华民 [Niccolo

1. 《利玛窦全集》第4册，第300页；参见同书第418页。

Longobardo] 也向总长汇报教友们对该书的敬重。由于西方书籍给传教士们带来“莫大的荣誉”，他希望神父常给寄书，“使每一会院都有一个像样的图书馆”。<sup>1</sup>

然而，1593年出版的《福音史事图解》比上书具有更大的魅力，因为该书是以铜版画的形式将圣经的内容连续描绘出来。连环画创作者是当时安特卫普经营工场的著名美术家帕斯里与澳斯，由威力克斯[Wievix]三兄弟依照他们的画制作成铜版画。<sup>2</sup>全书卷首有基督像，然后是序言与索引，插图总共有153页，以天使迦布利尔[Gabriel]向圣母玛利亚传达天主降孕为开始，以基督受磔刑升天、玛利亚之死、玛利亚在天上戴冠为结束。《中国洋风画展》图录共载有包括扉页在内的68幅画，通过图录可以了解铜版画的基本概况。该书每图上方有一标题，并注明此图相当于圣经哪一章节。在图下方是依照圣经原文编写的注释，<sup>3</sup>为了读者能一目了然，还用字母在画面上逐一标明解说的对象。16世纪是铜版画迅速发展的时期，宗教画的成批复制是首当其冲的原因。这套版画虽然还是由画家、刻工分工完成，并且在很大程度上需要服从内容构成画面，但是，由于受到文艺复兴盛期绘画的影响，从整体上说，水准不低于同时期一般铜版画。在表现空间方面，利用了

1. 《利玛窦全集》第4册，第544页，这是龙华民1610年11月给罗马总会长的信中说的。

2. 画的作者是Bernardino Passeri (1540—1590) 与Martin de Vos (1532—1603)。威力克斯兄弟是：Anton (1552—1642?)、Herommus (1553?—1619)、Johan (1549—1615?)，据《中国洋风画展》第72页。

3. 注释者是耶稣会有资历的长者那达尔Nadal (1507—1580)，手稿大约于1575年已经完成，但出版是在他死后13年。也许为那些制版画作素描稿化去相当的时间。参见M. Sullivan: The Meeting of Eastern and Western Art, II. From the Sixteenth Century to the Present Day. New York Graphic Society, 1973, pp. 46—49。

强烈的透视线与明暗关系。人物众多的场面，耶稣和圣徒的表情依然细腻生动。飞动的小天使，云雾与光环中显现的耶稣或灵魂，更使画面富有异常的幻觉。在西方，此书既是天主教反击新教宗教改革的有力武器，又是对天主教阵营内部进行模范式教化的图书，而对于遥远的在华传教事业来说，它能使中国人在不懂文字的情况下也多少理解一些天主教教义。据说在1600年左右赴华的耶稣会士有数人曾申请携带此书，至迟于1604年利玛窦手里已经有了这部书。后来，他将此书交换《圣经故事》借给了转赴南昌的李玛诺，由于后者图像效果远不如《福音史事图解》，使利氏后悔不已，写信强烈要求耶稣会总长再多寄几部。

除宗教书籍之外，传教士们还携有不少世俗图册。利玛窦向万历帝进呈的《万国图志》<sup>1</sup>与1608年到达南昌的《全球城色图》<sup>2</sup>即是代表之作。前者由奥泰留 [A. Ortelius] 编纂，于1579年由普朗坦出版，附有5页大型对褶铜版画。两幅记录了罗马教皇、神圣罗马的执政者与贵族的形象，另有三幅描绘了希腊的达芙尼 [Daphne]、坦佩 [Tempe] 谷地等风景。相比之下，洋洋六大册的《全球城色图》内容更为丰富，此书于1572—1616年间由布朗与霍根堡 [Braun & Hogenberg] 在科隆出版，记录了世界各地的城镇。当这套图集集中的数册被送到北京时，利玛窦强调了它们的重要性，因为西方文明的壮丽景色给中国官员们留下了深刻的印象。这里我们看到霍芬耐格勒 [Hoefnagle] 的两幅（图35）作品，既有那不勒斯秀丽的港湾，又有西班牙峻峭的山岩，可见全书不仅仅是城市风光一般

1. 原题：Theatrum Orbis Terrarum，苏立文译《全球史事舆图》。

2. 原题：Civitates Orbis Terrarum，又译《世界城镇》。

的写实性描绘，而且尽力通过铜版画细腻丰富的表现，来满足世界地理大发现之后人们对不同地域习俗、景色的好奇心，发挥铜版画异军突起的作用。据说利玛窦时代及其稍后一个时期，北京的耶稣会图书馆藏有大量1600年之前出版的建筑学图书，如布雷 [Theodore de Bry] 的《罗马古城图集》，所附的铜版画插图中，就有罗马早期的城貌、街道、公共浴室、纪念碑等。<sup>1</sup>顾起元曾经描述利玛窦所携的图书，“皆以白纸反复印之，字皆旁行。纸如云南棉纸，厚而坚韧，板墨精洁。间有图画，人物、屋宇细若发丝”<sup>2</sup>，说明除了铜版画的精微刻画，在印刷、纸张诸方面的优势也是这些图书在各地受到好评的理由。

### 3. 其他与宗教有关的艺术品

随着传教士深入到每一新的城镇，也随着基督教信徒的不断增长，神父们尽可能地向新的朋友或入教者赠送各种圣物，它们主要是铜版印刷的精美圣像、铜质像章、木制耶稣死难十字架、念珠等。利玛窦在回忆录中写道：

南昌的新教友增加得太快，以致教堂很快就不够用了。一星期有三天教友可轮流望弥撒。但在主日及节庆，大家都要望弥撒。开始时，领洗的教友，都分得圣像及圣牌等圣物。但这

1. Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting; 又见The Meeting of Eastern and Western Art, p. 44.

2. 顾起元：《客座赘语》卷六。



图11 佚名：《塞尔维亚的圣母子像》，铜版画，1597年，日本长崎大浦天主堂

些物品是从海外运来的，很快就用完了，因为需要，神父请了当地的艺人，雕刻了木版，印些圣像。<sup>1</sup>

那些分发给教友的圣物主要来自日本、菲律宾与澳门，尤其日本是复制铜版画圣像的主要基地。文禄元年（1592）长崎一位神父给耶稣会总长的信中即提到，学生们“或学绘画技术，或学

1. 《利玛窦全集》第2册，第441页。

活字雕刻，或学习铜版画技术，均为将来有作为的人材，他们的手艺卓绝，令人赞叹”。<sup>1</sup>到目前为止，日本还保留着不少作为扉页上插图的小铜版画或独幅铜版画。其中之一是长崎有家耶稣会学校制作的铜版画《圣母抱子图》（图11），尺寸为21×13.8厘米，用铜版油墨印在纸上。根据下边铭文得知，此画于1597年在日本耶稣会学校制作，它的原作为西班牙塞尔维亚大教堂内壁画《太古的圣母》。画面上圣母抱着幼年的耶稣站立着，头上方有三位天使在飞翔，中间一位天使正翻开卷轴在唱光荣颂，两旁的天使捧着皇冠欲给圣母戴上。圣母像的外缘有一个弧形的圣龕，繁复的图案使画面增添几分庄重。利玛窦多次向地方官吏与士大夫赠送圣母子像，其中油画复制品为数极少，而大量的是如《圣母抱子图》一类的独幅铜版画，最可靠的证据就是此画曾经送给安徽出版商程大约，后来程大约在《程氏墨苑》插图中以木版进行了翻刻。

再如铜质像章等物也常常分发给信徒。1590年1月1日，利玛窦应英德县令要求去那里传教，县令老父立即请求洗礼，由于利氏将洗礼推迟举行，只得先送他一枚铜制耶稣像，老人一直佩戴了8年，直至寿终还紧紧握着那枚像章不放。<sup>2</sup>木制的耶稣死难十字架，最初是马堂在搜查贡物时从利氏一行的行李中发现的，据说上面血漆得像是快要滴落下来似的，这几乎成为马堂刁难利玛窦等人进京的借口，后经利玛窦反复解释才归还给他们。这类雕像也作为赠品送给万历皇帝与普通百姓。<sup>3</sup>另外，置于祭台的玛利亚与耶稣雕像、印有《新旧约》

1. 《南蛮美术》，第133页、138页。

2. 《利玛窦全集》，第1册，第211页；第2册，第440页。参见《利玛窦评传》，第317、592页。

3. 《正教奉褒》载“珍珠镶嵌十字架一座”；《利玛窦全集》，第2

图像的布料，以及其他教堂建筑与内部装饰用品也随着传教士带至城乡各地。

### 第三节 “精神狩猎”的工具

1598年11月4日，来华不久的龙华民在韶州向罗马阿尔瓦烈兹神父写信，将自己的传道比作“精神的狩猎”，同时又将传教士比作“工人”，接着他要求“除派遣‘工人’外，尚需要寄来很多书籍与圣像”，因为“这些书引起他们对我们的尊敬，同时为传教大有助益”。<sup>1</sup>笔者认为，“精神的狩猎”的内涵并不仅限于基督教教义的传播与使中国基督教化，其更深层意义在于它通过不同民族之间文明的扩展，习俗的渗透，使民族之间由于习俗、信仰等引起的冲突趋于缓和，甚至相互主动接受对方的文化。因此，当时耶稣会士携入的西方艺术品也可以称为“精神狩猎”的工具。它们既带有为基督教世界扩张而产生的愚昧性，也有促成民族之间文化融合的积极性。

#### 1. 为开拓中土的传教事业发挥重大作用

这首先是由基督教艺术的本质决定的。15世纪中叶，一位知名的方济各教派传教士曾经指出，宗教形象第一“是为了愚昧无知的穷人，他们念不了圣书，还可以通过图画认识我主与信仰之神圣”；其次“它能够使那些听到圣徒经历犹未被虔诚唤醒的人，在画前如临其境时，起码受到震动。因为我们的

册，第440页：在南昌神父送给一位寡妇一架十字苦像；同书第536页：上海县长毛一路向神父要了一个十字架。

1. 《利玛窦全集》，第4册，第521页。

视觉比听觉更容易触动”；第三“是因为许多人对耳闻的事情健忘，而目睹过便牢记了。”<sup>1</sup>此外，结束于1563年的特兰托公会议，也重新肯定了圣像崇拜的必要性。因此，基督教美术品传入中国后的根本作用还是劝人入教。

在下层民间，圣像替代了偶像，一些老百姓将以佛像为主的所谓“迷信”塑像统统砸了，以示对天主教的信赖。17世纪初南昌所有天主教徒家庭都悬挂基督之像，而且日夜在前面点着蜡烛。当时南昌入教者已有五百余人，其中不乏明宗室子弟，舶来的圣像远远不够，只得让人作木版雕印。当然这种信仰的转变往往似是而非，甚至是愚昧、荒诞的。例如有一次，韶州一位信徒告诉龙华民，他怎样把家中的偶像都丢弃了，却留了一个观音像，因为太太舍不得，她马上要生产求观音保佑。神父告诉那位信徒，“恭敬另一位贞女，真正的圣母，她生耶稣时没有感到痛苦”<sup>2</sup>，并给了一张圣母像，取代观音像，令他教他的太太每天念七次天主经和圣母经。到了生产的时候，果然一点困难也没有，结果全家信了教，特别敬爱圣母。也有平民以为圣十字架的图片会治好病。有趣的是，北京的一位儒士创造了别致的办法劝家人入教：请人画了一幅巨画，中间站救世主，左右两侧是他的亲人，以其父、长母为首，都有真人那么高，手持念珠，脖子上挂着小十字架和圣物，只有入了教的人才能画在上面，于是，他所有的亲属几乎都被吸引入了教。<sup>3</sup>当时留在南京的土丰爵 [Alfonso Vagnone]

1. 修士米歇尔·达·卡尔卡诺：《四旬斋的布道》，1492年，转引《世界美术史》，毛君炎等译，国际文化出版公司，1984年，第333页。

2. 《利玛窦全集》，第2册，第382页。

3. 《利玛窦评传》，第600页。



继续扩大利玛窦的传教成果，信徒数字骤然激增，有人谓其：

私置花园于孝陵卫，广集徒众于洪武岗。大瞻礼，小瞻礼，以房虚星昂日为公约；洒圣水，擦圣油，以剪字贴户门为记号。迫人尽去家堂之神，令人惟悬天主之像。<sup>1</sup>

然而正是这种强迫性挂像以及募捐兴建洋式教堂的行为激起了南京教案。

另一方面，宗教艺术对上层士大夫官僚甚至皇帝也同样有很大魅力。如徐光启那样的学者、高官，观圣母像“心神若接，默感潜孚”，特地写过一篇《耶稣像赞》。<sup>2</sup>他与李之藻、杨廷筠、王徵等有名望士人先后入教，对明末天主教乃至西洋美术的传播起了推动作用。对晚明入教的士人来说，圣像还是他们坚定信仰的象征。在监狱里的冯慕冈在阅读《天主实义》及其他天主教义书符的同时，每天敬拜神父送给他的耶稣圣像；李应试的皈依最为轰动，他为烧毁天主教禁止的书籍，检查自己的藏书就整整花了三天时间。他还家里修了一座小堂，供有美丽的圣像，他请神父多次到家里举行弥撒，在圣像面前宣读了自己入教的誓言。<sup>3</sup>颇有意味的是，万历皇帝对利玛窦一行的供品之物，最感兴趣的也是圣像，当太监呈上耶稣像时，他愕然说道：“这是活佛”，一直称耶稣像为“活像”，因为他认为过去敬拜的神都是死的。出于特殊的喜爱，

1. 徐吕治编：《圣朝破邪集》卷一，《会审王丰肃案》。

2. 方豪：《徐文定公耶稣像赞校异》，载《方豪六十自定稿》，第1604页。

3. 《利玛窦全集》第2册，第416页。

他“扃闩于主圣像，珍藏内帑”<sup>1</sup>，而将其他供品都分给了有司。

这样，入清之后，除了商人、士兵、农夫、渔民与一般官吏之外，也有举人、进士甚至高层官员（主要是钦天监）成为基督教信徒的。北京的信徒曾以每年五六百人，上海则以千人以上速度增长。按1664年的统计，仅耶稣会教友就达114200人。<sup>2</sup>由此可见，西方美术在我国的流传首先是与17世纪初不断增长的基督教信徒的数量有关的；反之，西洋美术的流传又推动了天主教传教事业的发展。

## 2. 西方艺术也是一种科学与技术的启示

如前所述，西方宗教艺术以劝人入教为目的而迅速传播于中土。但是，因观赏西方艺术而信教的中国人毕竟还是少数。尽管许多文人、官吏与传教士有过交往，但他们始终没有相信基督教，他们中很多人仅仅是慕西方物质文明来拜访耶稣会士的。在他们眼里，油画耶稣像与三棱镜、《世界地图》都属于西洋奇器。在西洋绘画中，有着丰富的光影与明暗调子，有着自然逼真的色彩，还有如真人一样的比例与结构，因此，初次见到耶稣画像的人们，惊叹其“望之如塑”的奇妙，盛赞画像“目容有眇，口容有声，中国画绘事所不及”<sup>3</sup>。这一点在利玛窦去世前的信中也可证实：

1. 《利玛窦全集》第2册，第346页；又见王应麟《利玛窦碎记》，转引《增订徐文公文集》卷首，下，第15、16页。

2. 徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，第240页。参见日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第73—77页。

3. 刘侗、于奕正：《帝京景物略》卷四，《天主堂》，北京古籍出版社，1981年。

三年前我们购买了一所大的宅院，在其中我们已建筑了一所小圣堂，许多教友来望弥撒，但教外的人来得更多，他们出于好奇心，是来看其中供奉的美丽的圣像……（他们）大多数仍然信奉他们固有的宗教，愿意自由自在，不受约束。<sup>1</sup>

据说利玛窦将随身所带准备献给皇帝的礼物一幅耶稣像放在应天巡抚赵可怀家里时，引来许多重要人物前来观赏，其中有提督南畿学政陈子贞，他后来调到北京的时候成了利玛窦的好朋友。<sup>2</sup>超出宗教范畴的艺术品，对中国人来说更是一种新知识。因为中国人觉得在一本书中能看到整个国家、都市、宫殿、楼塔、拱门、桥梁及教堂等西方美丽的景色，那真是不可思议的事。总之，绘画、三棱镜、地图等西洋新事物，使得过去“以为天下没有其他国家能与中国相比”的上大夫们终于感到：“基本上欧洲的科学比中国的科学更发达、更进步。”<sup>3</sup>从这层意义上讲，西方绘画也有一种科学与技术的启示价值。许多人后来给予利玛窦道义与物质的支持，究其原因也如他们自白：“利玛窦神父打开了我们中国人的眼界，看清了许多事物，因此我们对他非常感激。”<sup>4</sup>而并非单纯出于宗教方面的同情。

可以设想，凡与利玛窦等耶稣会士有过交往的人，大抵都会见到圣像之类的西方艺术品。尽管他们中绝大多数人没有接受基督教，但是一种不同类型的文明已经悄然来到他们身边。

1. 《利玛窦全集》第4册，第405页，1608年8月24日利氏致其弟安东·利启书。

2. 《利玛窦全集》第2册，第275页。

3. 《利玛窦全集》第3册，第110页；第1册，第177页。

4. 《利玛窦评传》，第563页。

中国人看见了另一个完全生疏又令人惊讶的世界，并为之振奋，开始认真地理解与对待这种新事物。因此，利玛窦将西方艺术种子撒于中土，其深层意义在于：不仅从此将对 中国绘画艺术产生巨大的冲击（此问题在第四、五章具体展开），还在于唤醒了中国人对世界的重新认识。

# 第三章 天主堂壁画与 中国修士画家

17世纪初，随着西方传教士来华人数的增加，各传教团相继在中国建立了上百个教堂。<sup>1</sup>这些教堂不仅是传教士传播天主教教理、结集中国信徒举行宗教仪式的必要据点，也是西方人与东方各界人士广泛接触，相互进行文化交流的重要场所。为此，传教士热心于各地的教堂建设、重建，尤其重视教堂内部宗教绘画的装饰。远东巡察使范礼安特地派遣在日本耶稣会绘画学校受过训练的青年画家来华，让他们协助利玛窦从事教堂宗教画的复制工作。本章以北京的四堂<sup>2</sup>作为主要事例，先阐述北京天主堂堂制及其壁画，然后介绍两位耶稣会修士画家。

1. 据毕嘉 [Galiani] 神父1676年的统计，自1581年至1664年仅耶稣会在全国就建造156所教堂。1701年时建教堂数为：耶稣会214所；方济各会24所；多明我会6所；奥斯定会4所；不入会教士7所。徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，土山湾印书馆，1938年，第241—244页。

2. 据19世纪初清人姚元之的记载：“都中天主堂有四。一曰西堂，久毁于火。其在蚕池口者曰北堂，在东堂子胡同曰东堂，在宣武门内东城根者曰南堂。”可知四堂是北京最有代表的天主教堂。姚元之：《竹叶亭杂记》卷三，中华书局，1982年。

## 第一节 天主教堂制与壁画

1583年9月14日，当利玛窦接到肇庆知府王泮同意建屋的通知，很快在肇庆郊外崇禧塔附近修建了中国风格的小礼拜堂。此后，利玛窦在南昌、南京及他所经过的中小城镇，建起若干临时教堂并认真地布置圣母画像。圣母子像“如明镜涵影，踴踴欲动”<sup>1</sup>，曾经引起许多观看者的轰动，也盛受美术评论家的赞誉。1601年1月，利玛窦在经历了多次困扰之后再次来到北京，以3幅宗教油画及其他西洋珍奇贡品赢得明朝万历皇帝的青睐，接着又获神宗敕准定居京城。利玛窦“乃在宣武门左近买屋立堂，是为今南堂之起”<sup>2</sup>。

事实上，入京最初的四年，利玛窦一行不仅没有一座公开的教堂，还不得不多次迁居，“买屋立堂”之事发生在1605年。那时利玛窦获悉宣武门前有一栋房子出售，随即征求了朋友们，尤其是徐光启的意见后，不惜一切代价买下了这栋房子。同年8月27日他在教徒们的帮助下迁入新居，“不久就修整出一间美丽又宽敞的小堂，张挂起救世主像”。<sup>3</sup>然而，由于此堂狭小，教徒们常常只得不顾严寒酷暑在院子里做礼拜。因此，1610年初又由熊三拔 [Sabatino de Ursis] 负责

1. 姜绍书：《无声史诗》卷七，《西域画》，画史丛书本。

2. 萧若瑟：《天主教传行中国考》，河北献县天主堂，1931年，第134页。黄伯禄：《正教奉褒》曰：“命礼部，待以上宾。厚以稟饷。并于京都宣武门（初名顺承门）内东首，赐第居之。”上海慈母堂第三次排印本。

3. （法）裴化行：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第514页。



图12 《天主教南堂》，建筑局部，17世纪初建立，北京宣武门，莫小也摄  
重建了一座欧式教堂（图12）。崇祯八年（1635）燕游者刘侗记  
曰：

堂在宣武门内东城隅，大西洋奉耶稣教者利玛窦，自欧罗  
巴国航海九万里入中国，神宗命给廩，赐第此邸。邸左建天主

堂，堂制狭长，上如覆幔，傍绮疏，藻绘诡异，其国藻也。<sup>1</sup>

据说此时的教堂“长70尺，宽35尺，门楣、拱顶、花檐、柱顶盘悉按欧式”<sup>2</sup>，使得中国人大为满意，非常喜欢。然而，就在建立南堂这年春天，利玛窦由于超劳过度而去世，他未竟的事业由汤若望 [Johann Adam Schall von Bell] 等人继承。

明代崇祯年间（1628—1644），汤若望因监造军用大炮有功，毅宗不仅奖励川房银两，还亲书“钦褒天学”，赐匾额一方命大臣赉送天主堂悬挂，“阖城闻见，哄传远近”。此举实为准许传教士在内地传教，发展了利玛窦的成果。入清顺治七年（1650），“上赐汤若望宣武门内天主堂侧隙地一方，以资重建圣堂”。<sup>3</sup>这块地为教堂左侧隔壁的“首善书院”，曾是徐光启、龙华民等人研究历法的地方，汤若望早就在这里从事天文历法研究与著述，故欣然担任了重建教堂的设计与总监。工程大约进行了一年告竣，新教堂被命名为“无玷始胎圣母堂”。新教堂建成后顺治皇帝曾经“屡次幸临，与汤若望笑语周旋，往往历数小时之久”<sup>4</sup>，他甚至称汤若望为“玛法”（满语对先生的尊称）。顺治本人对艺术十分爱好，他在1657年赐《天主堂碑记》中描述天主堂“祀之仪貌如其国人，堂牖器

1. 刘侗、于奕正：《帝京景物略》卷四，《天主堂》，北京古籍出版社，1983年。另于敏中等编纂《日下旧闻考》卷四十九《城市》称“天主堂，明万历二十八年建”也误。

2. 《利玛窦评传》第618页，罗马尺，约合0.24米。

3. 黄伯禄：《正教奉褒》。

4. 萧若瑟：《天主教传行中国考》，第280页。



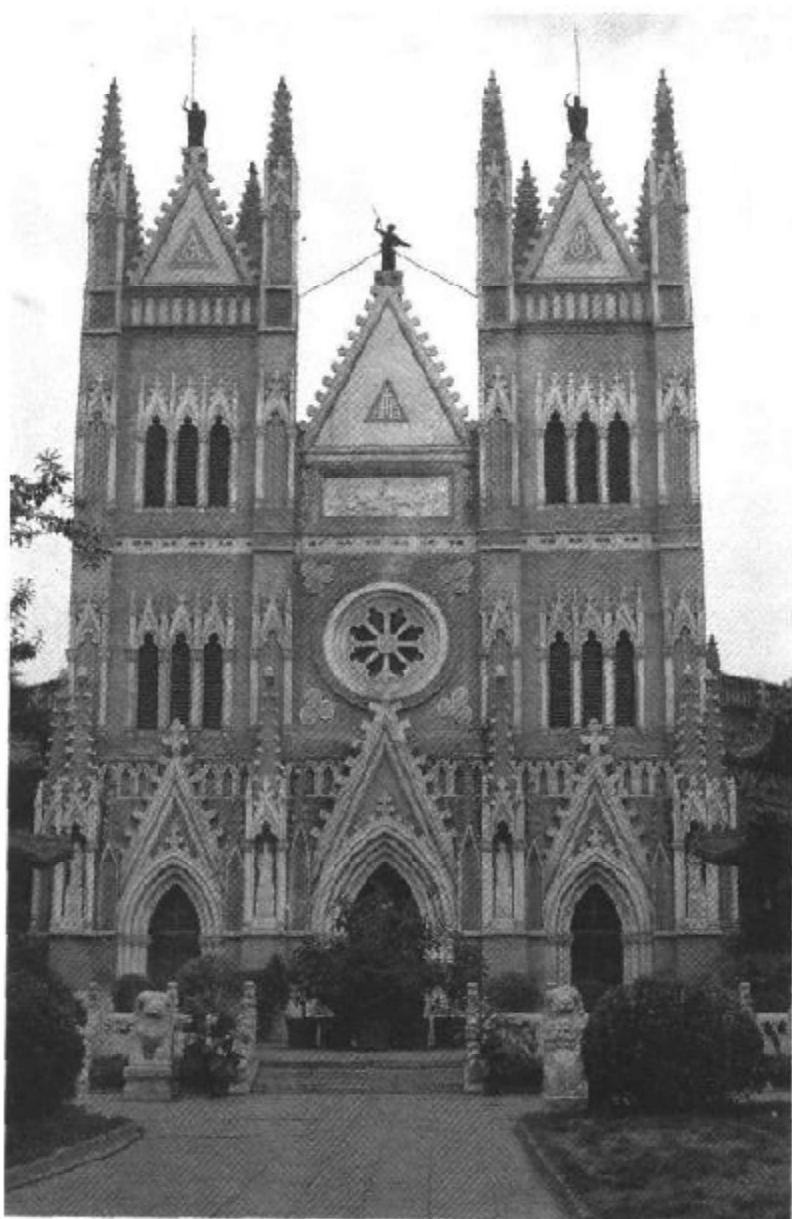


图13 《天主教北堂》，建筑正面，17世纪末建立，北京西直门，莫小也摄

饰如其国制”<sup>1</sup>，表明新教堂建筑、壁画等皆充满西洋氛围。据记载，当时教堂院内其他亭台楼榭，如太观堂、及今台、梧竹轩等也均“式仿西洋”。然而顺治己亥（1659）杨光先制造仇教，南堂一度关闭。杨光先甚至将获释后的汤若望驱逐到东

1. 徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，第219页。

堂。康熙至乾隆年间（1662—1795）南堂经历了多次重修。康熙执政后两次亲临南堂，看望南怀仁 [Ferdinand Verbiest] 等传教士。后来，由于该堂遭到地震破坏，康熙四十二年（1703）皇帝特赐国库银十万两，“飭工部重建大堂”<sup>1</sup>。

北京继而建立的第二所教堂是东堂，由意大利人利类思 [Lodovico Buglio]、葡萄牙人安文思 [Gabriel de Magalhães] 创建。二人因为曾经在四川张献忠部供职，被俘至京城后只能在肃王府、僮困纲家当差，利用这两家家属先后有人信教之机会，“两神父在京传教。数年之后，教友渐多。遂择地建堂一所，名曰若瑟堂，与若望所建之堂东西对峙，因名为东堂”。<sup>2</sup> 顺治十二年（1655），利、安两神父专门上书皇帝，对特赐银米、房屋表示谢恩，建堂大约在此前后。

17—18世纪之交，法国来华的耶稣会传教团又促使康熙皇帝赐给新的地上，由张诚 [Jean Francois Gerbillon] 等神父在京城建成第三座教堂即北堂（图13）。传教团团团长洪若翰 [Jean de Fontaney] 在致法国国王杆梅帅拉雪兹神父的信中对此曾有详尽说明：1692年（康熙三十一年）岁末，康熙病重，先是张诚与白晋的药粉救了他的命，接着洪若翰、刘应带来的金鸡纳霜使他退了烧。康熙决定重赏他们，于1693年7月4日赐给皇城西安门内一幢房子。洪若翰信中写道：“7月

1. （德）斯托莫著：《通玄教师汤若望》，中国人民大学出版社，1989年，第11页。另据《天主教传行中国考》第332页，在1695年令建北堂之时“又以宣武门内天主堂规模狭隘，另给银一万两，飭令重修”之说，不知与1703年是否同一次，待考。南堂1775年失火后重建，1838年被清政府查封，宅院拆后变卖。

2. 《天主教传行中国考》第272页。另据荣振华《在华耶稣会士列传及其书目补编》，东堂是1655年创建住所，1662年修建教堂，于1807年被一场大火焚毁。中华书局，1995年，第93页。

12日，我们得到了房子。由于它不适合我们的用途，皇帝下令工部按照我们的要求全面整修，这事立即得到实施。工部在提供材料的同时还派了四名建筑师，并有两名官员管理此工程。”<sup>1</sup>或许是由于改建的教堂还不足以与南堂比美，也可能在皇城中传教会有诸多不便，次年康熙又赐给法国传教士于城北蚕池口一块更大的土地以建造宏伟的教堂。这次兴建的教堂直至1703年才建成，康熙亲笔撰书“万有真原”匾额，并题写长联一对及律诗一首，将它们作为贺礼送至堂中。<sup>2</sup>杜德美 [Pierre Jartoux] 详尽地描述了北堂建筑：

这是花费四年时间建设并装饰的教堂，它是东方最美丽且具有规模的教堂之一。我真期望为您完整地记述下来，可在此只能讲个大概。进门后的庭院宽40法尺，长50法尺（1法尺等于0.325米），院子两旁是比例适中的中式客厅。其中一间用于信徒聚会和讲经布道，另一间接待来访者。

教堂在庭院尽头，长75法尺，宽33法尺，高30法尺。教堂内部分两段建筑构成，各段有涂上绿色油漆的半圆形柱子16根。下段柱子底部是大理石的；上段柱子底部是金色的，柱头、柱顶盘的上楣、中楣和下楣的小线脚也是金色的。教堂上段开有12扇大的拱形窗户，各侧6扇，使内部非常明亮。<sup>3</sup>

1. 洪若翰于1703年2月15日在浙江舟山发出此信，日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第110—207页。

2. 长联曰：“无始无终，先作形声真主宰，宣仁宣义，丰昭拯济大权衡。”见《天主教传行中国考》第332页。关于第二次赐土地建教堂的时间，此书为“越二年”，而白晋的信中是“1699年1月”，待查。

3. 1704年8月20日杜德美从北京发给巴黎洪若翰的信，日文版

西堂实际上是1723年建造的。康熙晚年，“礼仪之争”已经引发多次禁天主教事例，至雍正年间酿成大规模的驱逐传教士运动。然而，1723年雍正皇帝上台之伊始就“准了德理格 [Theodoricus Peccrini] 在两直门内买屋立堂，是为西堂之始”。<sup>1</sup>德理格是擅长音乐的意大利籍传教士，由罗马天主教总会传信部派来中国，曾因激怒康熙而下狱，但却在禁教严厉的雍正朝得宠。据说此教堂上地曾经扩大至四十余亩，被称为“圣母七苦堂”，吸引了附近较多居民信奉天主教。

了解了北京教堂基本状况之后，我们再来考察一下教堂壁画的内容。一般而言，教堂内部布置的重点是供奉的宗教画像——耶稣和圣母像。然而，最初利玛窦到达广东时，由于害怕民众见到耶稣像而引起对天主教的仇恨，往往仅置圣母抱耶稣像而已，使不少文献对京城教堂也只记载“天主乃一小儿”。<sup>2</sup>利玛窦定居北京若干年之后，上层官吏对天主教的态度已经趋向缓和，同时供奉耶稣像才有可能。据《帝京景物略》对南堂的记载：

供耶稣像其上，画像也。望之如塑，貌三十许人。左手把浑天图，右叉指若方论说次，指所说者。须眉竖者如怒，扬者如喜，耳隆其轮，鼻隆其准，目容有矚，口容有声，中国画绘

《耶稣会士中国书信集》第4卷，第16—36页。约于1830年，清政府大臣将北堂拆毁，院落屋宇贱价变卖，北堂遂亦被废。

1. 《天主教传行中国考》第360页。方豪：“德氏于1723年2月23日（雍正元年正月十九日）出狱。雍正三年，购置西堂，是为传信部教士之住宅。”见《中国天主教史人物传》中册，第359页。

2. 如清初孙承泽在《春明梦余录》（钦定四库全书，台湾商务印书馆）、《天府广记》（北京古籍出版社，1982年，两书约成书于1671）均记“所画天主乃一小儿，妇人抱之，曰天母”。或因禁教不宜记之？

事所不及。所具香灯盖帷，修洁异状。右圣母堂，母貌少女，手一儿，耶稣也。衣非缝制，白顶被体，供具如左。<sup>1</sup>

以主堂供奉耶稣，以右侧堂供奉圣母抱子像，这一基本形式延续了二百余年。乾隆后期客居京城十余载的潦倒文人吴长元记述南堂内外更为完整，特录于下：

堂制狭以深实，正面向外，而宛若侧面，其顶如中国卷棚式，而覆以瓦；正而止启一门，窗则设於东西两壁之巔。中供耶稣像，绘画而若塑者，耳鼻隆起，俨然如生人。左右两砖楼夹堂而立。左贮天琴，日向午则门楼自开，琴乃作声，移时声止，楼则闭矣。右圣母堂，以供玛利亚，作少女状，抱一儿，耶稣也。衣无缝，白顶被於体。<sup>2</sup>

当然，依据观察年代的先后，文人笔下的耶稣、圣母等宗教形象也各有不同。谈迁记录的可能是汤若望时期南堂壁画：“所画天主像，用粗布，运睇之，目光如注。近之则未之奇也。”<sup>3</sup>与此前只强调造型“塑之如塑”这一特征不同，谈迁认为关键是眼神画得更好了。但据此后朝鲜人金昌业1712年的记载，却是天主堂“北壁挂一像，其人散发袒臂，持大珠，面如生，其上有‘天地真主’四字及‘敬天’二字，即皇帝笔，左右壁各挂一像，其貌皆似北壁者”。<sup>4</sup>估计是康熙亲政

1. 刘侗、于奕正：《帝京景物略》，北京古籍出版社，1983年，第153页。

2. 吴长元：《宸垣识略》卷七，《内城》三，北京古籍出版社，1981年，第125页。

3. 谈迁：《北游录》，中华书局，1981年，第277页。

4. （朝鲜）金昌业：《老稼斋燕行日记》，文载《燕行录选集》，

不久后的教堂布置，耶稣画像有多幅，形象并不怎么美。1715年之后，大概是作为画家被清宫廷召来的郎世宁 [Giuseppe Castiglione] 为重新修整的教堂画了壁画，因此人们眼里的耶稣像变美了，人物形象也更丰富了。徐昆称“其堂上所绘天主像，乃三十岁许美好丈夫，在正中极高处。旁两楹粉壁，上层俱绘人物，或作三五岁稚子，神态皆活，皆有内翅能飞”。<sup>1</sup>由此表明，耶稣的形象比先前高大，而他的周围增加了不少教徒的形象，尤其是带有翅膀的小天使也生龙活虎地出现在壁画中。与此同时，圣母像也由最初的“母貌少女”发生了新的变化：

中一妇人巨像，庄严妙好，高髻云鬟，面同满月，两眸湛湛若秋水射人，白胸以上及两胳膊皆赤露，肤理莹腻，居然生成，胸前垂七宝瓔珞，金碧璀璨。光彩夺目，不可正视，乳以下衣纹缭绕纠结，如霞晕数重，五色陆离，涛回漩伏；怀抱一婴儿，承座二人颠倒横陈，眉目秀异，披发裸胸，不知其为男女也。<sup>2</sup>

与以往脉脉含情、脸臂遮盖的玛利亚不同，此妇人穿着裸

第1030页，韩国成均馆大学校大东文化研究院刊行，1960年。洪大容所见耶稣也是“披发，颜如妇人，有忧色”。《刘鲍问答》，同上书第240页。

1. 徐昆：《豚斋偶笔》（卷下，三，文明书局石印本）记载了他见到教堂壁画的时间约1723年，此时正是郎世宁来华不久。赵翼《檐曝杂记》（卷二，中华书局1982年版）记载：“所供天主如美少年，名耶稣，彼中圣人也。像绘于壁而出，似离立不著壁者。”他见到的时间约在1749年—1766年。

2. 张景秋：《秋坪新语》，转引方豪：《中西交通史》，第919页。

露、装饰华美，形象也大大增高，色彩辉煌，下方还增添了跪拜的教徒二人。当1765年朝鲜人洪大容专程去拜访南堂刘松龄、鲍友管神父时，天主教堂内不仅“环壁皆画天主遗迹、西洋故事”，而且“上层列数十真像，皆天主以后，凡洋人之承统者，与传道于中国者利玛窦、汤若望之徒也”。<sup>1</sup>据说前者宗教主题的画中，一幅画的是“一儿眼睛直向上作惊痫之状，一妇人抚摩忧愁，一老翁恐惧摆手，若或祈其不死，四方云气围绕，小儿出头云中者不知其数”，另一幅“画妇人救护病人之状，上有一白鸟张翼，口吐白气，直射妇人之顶”，还有画“妇人传双翼持戟刺人者”，“十字架累累悬小儿欲坠，老人以掌向天，若将承之”等。<sup>2</sup>这表明叙述耶稣生平的精采场面被有序地绘在墙壁上。而恐怕与西洋教堂不同的是后者，耶稣会中的重要人物，如该会创始者依纳爵·罗耀拉、最早到达上川岛的方济各·沙勿略、直至北京去世的那些耶稣会来华先驱也被绘制在墙壁上了。此外，教堂天顶的描绘也十分精彩，人们“仰观藻井，则无数婴儿跳荡彩云间，累累悬空而下，肥肤温然，手腕胫节肥若线纹，骤观者莫不惊号错愕，仰首张手以承其坠落也”<sup>3</sup>。笔者猜测那些形体丰满的小天使在云雾中山大及小，升腾天际，具有完美的空间效果，其艺术水平大概接近欧洲西洋教堂内的天顶画。

由法国传教团建立的北堂，最初是由一位特邀来华的世俗画家切拉蒂里[Giovanni Gheradini]带着两名中国人绘制的。

1. (朝鲜)洪大容：《刘鲍问答》，载《燕行录选集》，第240—245页。

2. (朝鲜)李德懋：《青庄馆全书》卷66—67。引自黄时鉴：《东西交流史论稿》，上海古籍出版社，1998年，第414页。

3. (朝鲜)朴趾源：《热河日记》，上海书店出版社，1997年，第326页。

教堂的天花板全部由绘画组成，中间有开阔的苍穹，上帝高高地端坐于云中，手中握着地球，下边簇拥着一群小天使。祭台后部的透视画使教堂内部显得十分深远。<sup>1</sup>由利类思建立的东堂，在朝鲜人的眼里，“器具之奢逊於西堂（笔者按：实际指南堂），而壁画之神巧过之。北壁亦有天主像，毛发森森如生前，有两人立侍。始入门望见半壁设彩龕安三塑像，至其下而摸之，则非龕非塑乃壁画也。西壁画天主遗事，有新死小儿横置于棺上，少妇掩面而啼，其傍四五人环状而哭之，真妖尽也。”<sup>2</sup>这证明东堂的壁画虽无南堂之规模，但至少在作画水准方面略占优势。

综上所述，17世纪初始建的中国天主堂由最初民房改建发展到专门设计的西式教堂，堂内的宗教画像也由最初悬挂随身携带的油画，逐渐过渡到由画家专门复制的壁画。当然，大批地为乾隆服务的耶稣会士兼画家来华已经是18世纪初的事了，下面将谈到的是17世纪初的两位中国修士画家。<sup>3</sup>

1. 日文版《耶稣会上中国书信集》第4卷，1704年8月20日杜德美（Pierre Jartoux）自北京给洪若翰的信。此处“地球”疑为浑天仪，待查。

2. 洪大容：《湛轩燕记》，引自《燕行录选集》第1035页。

3. 在利玛窦的身边，至少有数位善画的青年修士，他们是游文辉、倪雅谷、徐必登、丘良禀、丘良厚、石宏基。除倪雅谷外均生长于澳门。他们中前四人参加了李应试刻《两仪玄览图》的工作。见方豪：《天主教史人物传》第166—168、160页；良厚、宏基为笔者推测，因二人与倪雅谷同时进入南昌初学院，必有绘画科目。参见《利玛窦全集》第1册，第187页。



## 第二节 游文辉与油画《利玛窦像》

游文辉，字含朴，西名Manuel Pereira Yeou，于1575年生于澳门。关于他的父母，尚无详尽的文献记载。从利玛窦的回忆录中得知，他生长在澳门一个基督教信徒的家庭。澳门是西方传教士正式登上大陆之前，曾经苦心经营的一块土地。他父辈这一代信徒属于中国最早的天主教教徒。他们的子女由此受到影响，加入天主教信徒的行列。<sup>1</sup>据说他于1593—1598年间曾去日本，在耶稣会士所办的学校里得到包括绘画在内的各种课程的训练，他的指导老师是耶稣会士兼画家尼阁老[Niccolo]。<sup>2</sup>后来，在利玛窦的要求下，由耶稣会巡察使范礼安派遣回国协助传教。游文辉与郭居静神父及钟鸣仁一起由澳门进入内地。至迟于1598年6月，他已经来到南昌，并在该月的25日陪伴利玛窦、郭居静神父出发前往北京。但那次上京没有成功，他与郭居静、钟鸣仁返回南京。1600年游文辉再次跟随利玛窦、庞迪我神父北上，他们于济宁受到漕运总督刘心同及其好友李卓吾的热情欢迎。总督回家后，向夫人讲述在利玛窦船上见了一张圣像，是圣母抱耶稣，总督夫人因此

1. (荷) 安东尼·博卡罗《中国阿妈神之域》指出：(澳门) 除了850户葡人家庭外，还有同样多的土著家庭，他们全是基督徒。其中包括被称为口译者的华人基督徒。译文载《历史文献与传统文化》(五)，暨南大学中国文化史籍研究所编，广东人民出版社，1996年版，第365页。

2. 尼阁老：1560年生于意大利拿波里，天正十一年(1584)到达日本，文禄元年(1592)已经在天草群岛之一志岐指导西洋画技法，庆长八年(1604)成为长崎耶稣会绘画学校的校长。其事迹与游文辉生平主要参见E. McCall: Early Jesuit Art in the Far East. IV. In China and Macao Before 1635. *Artibus Asiae*. 1948; 11: 45-69.

做了梦，她觉得此梦非同寻常，便想派该城的一位画家到船上临摹一张。利玛窦认为恐怕不易画好，而且时间也来不及，便把游文辉复制的一张送给了夫人。这张画画得相当不错。总督非常高兴，不胜感激，说要供奉在家里。1约1603年，他来到南京任传道士，协助李玛诺神父传教并等候进入初修院。1605年，利玛窦在南昌建立中国耶稣会初学院，游文辉是首批三位初学生之一。

1610年5月11日利玛窦逝世时，游文辉也在北京。此外，还有熊三拔与费奇观神父及修士钟鸣仁。5月10日下午四点左右，同住的四位耶稣会友眼看利氏病危，均跪于他的床前，请求祝福，要求留下遗囑。这时利玛窦脸露微笑，举手祝福大家，并对每人留下几句勉励的话。他首先鼓励游文辉修士矢志不懈：“亲爱之教侣，鼓汝之勇气，不必悲泣，如天主许我入天堂，我请求之第一事，则祈天主施汝以坚忍，并许汝歿於会中。”<sup>2</sup>由此看出利玛窦对耶稣会中国修士充满期望，他个人与游文辉之间情谊很深。利玛窦的逝世，对在京的耶稣会会友是一个很大的打击。因此，大家都恳求并最终说服了游文辉，让他画一幅利玛窦神父的肖像，以安慰众人。<sup>3</sup>这就是至今保存在罗马耶稣会总部的那幅利玛窦画像。

1610年以后，有关游文辉的情况鲜为人知。只知道1613年他曾经在南雄作传道士和画家，此后于1617年12月25日，在杭州府城外汤廷筠学士的小祈祷室中发世俗助理愿。就在该年，南京礼部尚书沈■等人发起了第一次教难，游文辉

1. 《利玛窦全集》第2册，第333页。

2. 费赖之：《入华耶稣会士列传》，第二十八“游文辉传”；又见罗光：《利玛窦传》，台湾学生书局，1983年，第225页。

3. 《利玛窦全集》第2册，第549页。

度躲避于澳门，直至1623年重新开教之时才返回北京。也许是他对杭州的特殊眷念，也许他与那里的神父、教友还保持着一定的联系，1628年他再次来到杭州，并于1633年在杭州去世，终年58岁。<sup>1</sup>游文辉是最早的中国天主教修士之一。从当时耶稣会收入中国修士的要求来看，这些人都是经过长期考验的。他们大抵出身于澳门，在耶稣会学校得到培养，经挑选进入大陆以后又长期伴随利玛窦等入华耶稣会上。他们是西方传教士的得力助手，不仅对宗教信仰毫不动摇，而且在生活方面也能吃苦耐劳，遵守耶稣会会规。游文辉既然能常常协助利氏的工作，必然是一名比较出色的青年。至于他的聪明才华，通过分析他的油画《利玛窦像》可以证实。

笔者近几年所见印刷品或照片中的利玛窦像已经不下于十幅，其中既有油画，也有木版、铜版画，然而见得最多的乃数游文辉1610年所绘油画《利玛窦像》（图14），尤其是国内出版的有关图书均以此作插图。<sup>2</sup>游文辉画的这幅油画是1614年由金尼阁返回罗马时带回去的。当时，利氏的像悬挂在罗马耶稣堂的会院客厅里，左右两旁是耶稣会创始者依纳爵与第一位试图进入中国的耶稣会上沙勿略画像。“像下以拉丁文书写：利玛窦神父，马切拉塔城人，为耶稣会第一位把福音传入

1. 参见荣振华：《在华耶稣会士列传及书目补编》，耿升译，中华书局，1995年，第495页。另见方豪：《中国天主教史人物传》上，第166页。该书95页上记述，1627年杨廷筠在杭州建华丽教堂一所，教士住宅一所、修道院一所，郭居静晚年即寓其中，游文辉早年与郭居静交往颇深，此或为赴杭之由。

2. 本文所依据的是苏立文《东西方美术的交流》中的彩色插页。Michael Sullivan: *The Meeting of Eastern and Western Art. II. China and European Art, 1600-1800*, London, 1989.



图14 游文辉：《利玛窦像》，木版油画，1610年，意大利罗马耶稣会总部。

中国者，一六〇六年去世，享年（虚岁）六十。”<sup>1</sup>由此既可以说明当时人们是十分珍视这幅画像的，也可以说明游文辉所绘画像具有一定的艺术性与真实性。

这是一幅标准的西方肖像画，构图既饱满又简练，显示出相当的艺术概括能力。画面取利玛窦上半身，他的双手拱放在衣袖里，从而免去了手部细腻刻画的需要，身子完全是朝正面的，而脸部略向左侧，双眼似乎凝视着远方的天际。利玛窦的身后是一片青灰色的天空，远处露出了一些微白的云彩，横向地在地际深处飘浮。云彩与利氏垂直的身驱正好形成十字交错。天空中，利氏头部的后方，有一枚放光的耶稣会会徽<sup>2</sup>像章，以鲜明的红色作底，上面隐约可以看出若干符号，像章的四周有一圈金黄色的光芒。如果大意的话，人们会以为它只是一个太阳。但正是这一枚会徽提示人们：利玛窦是一位开拓远东天主教传教事业的巨人，在强烈的宗教精神鼓舞下，历经艰险，将自己26年的岁月献给了中国教务。我们看到，由于画面中虚拟的地平线放得较低，利氏身驱有微微仰视的透视效果，从而使他的形象显得更为庄重。尤其是他那深紫近黑色长袍的外轮廓线，由腰际开始对称地向上延伸，经双臂、双肩至面部，最后又与近黑色的帽子呼应，将人们的视觉直接引向利氏的面部，使得他的五官面貌显得更加醒目。他的表情确实有点呆板，眼神也似乎流露出对前程的茫然，然而，利氏的神情与整体的构图处理结合在一起，让观众真正感受到利玛窦在中国开教所处的困惑：

1. 1617年8月26日 P. G. Alaleoni神父致某神父的信，《利玛窦全集》第4册，第555页。

2. 会徽图案中间由IHS加十字组成，参见顾卫民：《使徒足迹——基督宗教传华全史图集》，辅仁大学，1995年，第30页。

我们在中国这个时候，不但不是收获时期，而且连播种时期也不是，而是筚路蓝缕、胼手胝足、驱逐猛兽、拔除毒草的开荒的工人而已。<sup>1</sup>

该画对明暗的处理也很有特色。光线从画面左上方射去，在眼框、鼻梁、面颊的暗面投下了丰富的阴影，尤其在白色衣领上的投影可以明显感受到强烈的光源。值得注意的是，游文辉将衣服褶皱的明暗关系处理得非常简明，而将面部刻画得十分微妙。利氏略带衰老的面容，眼框深处的上下眼睑，以及高高挺起的鼻子与那一大堆胡子，通过深入细微的明暗刻画都表现得恰到好处。就明暗布局来说，整个暗淡柔和的背景衬托了利玛窦深色的身驱，而他的身驱又将处于光亮之中的面部突显出来。再从色彩角度看，青灰色的背景与带紫色的衣袍产生微妙的对比，将红色的耶稣会徽章与带暖调子的脸衬托出来，使画面呈现一种既沉闷又有盼望的氛围。

尽管游文辉还是一名西画初学者，但该图所显示的写实能力令人惊叹。就在游文辉来到利氏身边之前不久，利玛窦放弃欧洲神父所用的十字型神帽与中国僧人的服装，戴一顶奇特的、有点像主教行大礼的帽子，身穿读书人的服装，装扮得如同中国士人一般。游文辉画的即是这样的穿着，符合利氏写回欧洲信中所叙的情况。<sup>2</sup>再将此画与其他利玛窦画像对照，也可以发现，游文辉成功地抓住了利氏晚年的面部特征：他的脸型瘦长，额骨比较宽，鼻梁挺直，双鬓胡须与头发完全连在一

1. 《利玛窦全集》第3册，第14页。

2. 参见1595年10月7日利玛窦致同窗班契神父书信，《利玛窦全集》，第3册，第167页；1595年10月28日利玛窦致耶稣会某神父书信，《利玛窦全集》第3册，第177页。

起，并遮盖住颈部，他的头发与胡须已经全白了，看上去确实像一位饱经风霜的老人。笔者不知道，在利氏活着时游文辉是否给他作过肖像速写，也不知道他在作这一幅油画时是否参阅过他人的素描。但可以肯定，游文辉具有扎实的写实功夫，此画是经过草图或素描稿准备再制作出来的，他的努力，一定使当时那些沉浸在悲痛中的会友得到安慰。

笔者没有亲眼见到原作，估计此画是绘在木板上的。1画面用笔无明显的笔触，这说明游文辉在技法上比较接近西方中世纪的传统，或许因为他长期绘制圣像一类画，对油画技巧还不太讲究的缘故。然而，17世纪初的中国人能将油画肖像绘至这样的水平，的确是一件非常不容易的事。前面已经讲到，尽管有人认为利玛窦本人也熟谙于绘画，但事实上，由于宗教事务的艰辛与社会交往的繁忙，他自己无闲致力于此事，而游文辉作为助手在利玛窦身边，既有条件看到大量的西画，又有请教的机会，使他有足够精力与条件来从事绘画活动。因此，游文辉作为中国最早有确切身份的西洋画家，为传播西方近代绘画是起了一定作用的。笔者认为，与其将传播西洋绘画的功绩加在利玛窦身上，不如应该把这一成就归之于包括游文辉在内的最早一批学西画的中国人，正是他们身体力行，以自己的实践将这一看似神秘的艺术在中国人中扩散开来的。

然而，《利玛窦像》更深层的意义在于：中国肖像画由此开始了新的起点。游文辉毕竟是一名中国人，在他仅存的这幅画中，我们看到中国人是如何运用西方绘画特性，并将它与传统肖像画的某些特点相结合的。众所周知，中国肖像人物画历

1. 当时西方油画大抵绘在木板上，送至中国的油画圣像也以木板做底的为多，参见《利玛窦全集》第2册，第284页。

米强调“传神写照，正在阿睹中”<sup>1</sup>，而其余的物品或背景往往作为陪衬，大胆地去繁就简。比较一下同时期传教士沙勿略、范礼安等人之画像，我们可以明白《利玛窦像》是何等简洁明了，确实是把神态的写照放在首位。<sup>2</sup>此外，在色彩的配置、衣纹的处理等方面也吸收了传统方法的优点。

今天，游文辉所绘《利玛窦像》在国内是否有过复制件已无从可考，他另外还有无肖像创作也不可得知，但笔者发现，在此半个世纪后的一幅肖像画《赵士鐸像图轴》（图15）与前者是多么相像。<sup>3</sup>该画作者曾鲸受到西洋画影响的事实在已经有了比较一致的看法。我们是否可以认为，游文辉这样的油画肖像会使南京一带的画家有所启发呢？我想是可以的。中国以往的肖像画，均不注重明暗关系与严格的面部结构，而17世纪初的波臣画派，却在这两方面均有所突破。笔者认为，尽管宋代绘画已经发展到比较细腻与写实的水准，但明末清初的人物写真潮流确立了一种新的写实主义态度。这使我们想到第一代中国油画学习者的开创意义。正是他们的努力，形成了中国西画艺术的源头，它不仅为清初更加全面地接受西方绘画作好了准备，也为近三百年来东西方艺术的融汇建立了良好的开端。

1. 《晋书·顾恺之传》，此处阿睹指画中眼睛而言。此外，中国人画人物甚至连手也不注重，谓“画手挥五弦易，日送归鸿难”，游文辉的画也有这种特征。参见周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1993年，第170页。

2. 《西欧文明与东亚》（《东西文明的交流》第5卷）第148页。

3. 杨涵主编：《中国美术全集》（绘画编8，明代绘画，下），第124页。





图15 曾鲸：《赵士铎像图轴》（局部），纸本设色，126.1×50.9厘米，1624年，上海博物馆

### 第三节 倪雅谷的宗教绘画

倪雅谷是利玛窦身边的另一位重要的绘画助手。但是，与游文辉长期伴随利氏的情况有所区别，倪雅谷来到中国以后的主要任务是奔走于南北，绘制中国的教堂壁画。

倪雅谷，字一诚，西名Jacques Niva。1579年生于日本，其父亲是中国人，母亲是日本人。他早年在日本肥西有马耶稣会学校接受教育，成绩优秀，但身体不佳。1600年澳门教堂失火，次年他作为“传教区的画师而到达澳门”<sup>1</sup>，但实际上

1. 荣振华：《在华耶稣会上列传及书目补编》，第459页。

澳门教堂的工事才开始，因此，在那里他仅作过两幅大画，就于1602年与李玛诺同来北京。一般认为，他带来了此后利玛窦送给程大约的那张铜版画《圣母抱耶稣像》。他来华的目的即是帮助利玛窦装饰北京新建的教堂，利玛窦在札记中表达了他对倪雅谷喜爱至深的感情：

李玛诺去北京的时，带了倪一诚同往。他是一位画家，父亲是中国人，母亲是日本人，是在耶稣会修道院受的教育，但尚未入会。他的艺术造诣相当高，学的是西画。是巡阅使神父（笔者注：范礼安）派他陪伴李玛诺来中国视察教务。李玛诺与他在1602年7月由水路到达北京，路上没有遇到任何困难（按：倪一诚於1579年在日本出生，大概是利玛窦向巡阅使要求他来中国，为绘宣传画）。李玛诺在北京住了两个月……看到教务在北京的顺利发展，离去时十分兴奋，决定献身发展中国之传教工作。倪一诚则留在北京。<sup>1</sup>

倪雅谷果然不负众望，他为北京小型教堂所绘制的《圣母抱耶稣像》得到了众人的称赞。1606年，倪雅谷受命再赴澳门，为新建的三巴寺教堂作《升天图》，同年圣母升天节（8月15日），利玛窦根据几位青年修士表现，决定收倪雅谷等四人为初学生。1607年他到南昌初学院，此间他制作过中国式的彩色木刻“门神”，这类画既通俗价格又便宜，十分利于传教。他还为南昌新建的两个教堂画了耶稣、圣母像。1610年之后他第二次来到北京，为利玛窦的墓室作内部装饰，还帮助李应试制作《两仪玄览图》，可能也为利玛窦设计、熊三拔

1. 《利玛窦全集》第2册，第412—413页。

负责施工，刚刚建造完毕的新教堂作了壁画。当时，接替利玛窦中国传教区会长职务的龙华民称赞他是一位“无论平时还是战时都能严守纪律，有非常大的勇气坚持自己的职守”的青年。1617年发生南京教案后，他被迫返回澳门，此后他是否到过内地尚不清楚，只知道他在澳门与老师尼阁老又一次见面，并在尼阁老的指导下画过一幅沙勿略的画像。他于1638年10月26日在澳门逝世。

毫无疑问，倪雅谷来中国后将主要精力放在装饰教堂上。他第一次北上时，便利用在南京停留的很短时间，为那里一座新建的小教堂装修了圣母祭台后部，饰以小圆柱和遮檐，非常美观。以后他往来于北京、南昌、澳门等地也均为教堂作装饰。据说即使在南京教案发生之前，倪雅谷与两名中国徒弟的行动也比较神秘，“因为如果让皇帝（神宗帝）知道他们的绘画工作，他就可能干不了别的，只会被拉去为皇帝或宫廷中显贵大官们画画”<sup>2</sup>。在北京，有位原来画佛的画家，由于遇见倪雅谷而被西洋画吸引，不仅皈依天主教，还发誓不再画佛教题材。但十分遗憾的是，目前我们尚未发现确切的倪雅谷绘画遗迹，只得通过不同侧面描述来推测他的画绩。据《澳门纪略》“序记”，可以略微得知17世纪初重建的三巴寺的辉煌面貌：

首三巴寺在澳东北，依山为之，高数寻，屋侧高门，制狭长，石作雕镂，金碧照耀。上如覆幔，旁绮旒瑰丽。所奉曰天母，名玛丽亚，貌如少女，抱一婴儿，曰天主耶稣，衣非缝

1. (日)西贞村：《日本耶稣会的绘画活动与明末中国的洋画》《美术研究》第97号，第24页。

2. 以上参见裴化行：《利玛窦评传》，第393—400页。

图16 (传)倪雅谷：《圣弥额尔大天神像》，木版油画，约267×156厘米，17世纪，澳门天主教博物馆



制，自顶被体，皆采饰平面，障以琉璃，塑之如塑。

在寺里所绘还有“诞生图、被难图、飞升图”，用以说明“耶稣行教至一国，国人裸而缚之十字架，钉其于及四肢，三

1. 印光任、张汝霖：《澳门纪略》，《明代丛书》卷二十二。

日苏，飞还本国，更越四十日而上升”<sup>1</sup>的圣经故事。尽管这里描述的图画是否由倪雅谷绘的还难以判断，但1602年重建三巴寺的装修倪雅谷肯定是参与的。一位耶稣会上报告曾说，取代（原来三巴寺）被烧的二画，是重新绘制的另外两幅画。一张是《圣母升天图》，另一张是《一万一千处女殉教图》，这些画是由一名日本画家画的，我们称他为“同宿”，他是根据我们的要求，由范礼安神父安排留在中国的。范神父吩咐他绘制种种绘画，将它们送给最近改宗的中国人，中国人期望以此替代以前存在的各种偶像。这位青年具有出乎意外的才华，精通所有的绘画技巧。他完成的绘画非常美丽，使中国人快乐无比。<sup>2</sup>此人应当指倪雅谷。现存澳门天主教艺术博物馆的《圣弥额尔大天神像》（图16）（约267×156厘米）也被推测为是他的作品，此画绘于木板上，画一拨红衣的羽翅女子，手持传道用具，面部有强烈的明暗起伏，衣服以金线勾勒。通过画面既可以看出东方人学习西洋画的痕迹，又可知作者是经过一定的专业训练的。

由倪雅谷来华的主要经历，笔者推测他的艺术水平与影响超过游文辉。这是由于：首先，据各种材料记载，17世纪初装饰中国主要教堂的任务几乎全部由他负责，教堂绘画的规模大，况且内容复杂，虽然不可能画到当时西方的水准，但出于宗教之神圣，制作的要求必然比较高，专门选择倪雅谷主持教堂绘画，证明他的水平在当时是最高的。<sup>3</sup>另一事实是，利玛窦去世时，游文辉在场仅作了利氏肖像，而墓地装饰却仍让远

1. 印光任、张汝霖：《澳门纪略》，《昭代丛书》卷二十二。

2. （日）西贞村：《南蛮绘画》，讲谈社，1958年，第158页。

3. 方豪：《中国天主教史人物传》（二，第168页）指出，他的画“最精，非其他修士所能及”，游文辉或其他人则无此方面记载。

在南昌的倪氏赶来完成，壁画上“耶稣坐在一个很华丽的宝座上，天使在上方四围护卫，宗徒站在两旁静听耶稣的讲道”<sup>1</sup>，非常美丽；其次，从利玛窦评价看，游文辉并未得到赞赏，而对倪雅谷的绘画技巧则多有褒扬：如利玛窦认为，中国没人能画到他的水平，即使过去看来很有价值的作品（笔者注：指中国绘画），与倪氏的画一比，就会发现那些画是没有色彩的。很显然，倪雅谷绘制壁画专业化很强，他从日本来华时，或许会带入了如《殉教图》之类样稿。第三，中国人对西方绘画的深刻印象，主要得自一些规模宏大，并装饰有制作精细的大型壁画的教堂。倪雅谷曾在多处仿照西方样式绘制过天顶藻井以及飞翔的天使，正是这些“诡异”之物，使得涌入教堂的中国信徒被深深打动。因此，倪雅谷的来华不仅为利玛窦完成了教堂艺术，而且也为西方美术在中国的传播起了普及作用。

1. 《利玛窦全集》第2册，第576页。

## 第四章 明末天主教

### 版画的复制

1606年1月20日，中国传教区的创建与组织者、曾经将利玛窦派往中国内地的范礼安在澳门去世。至此，中国传教的重担完全落在利玛窦身上。范礼安曾经成功地组织了日本第一个向欧洲派遣的外交使团（1582—1590），从那里带回了日本耶稣会学校为制作铜版画所需的印刷机与材料。<sup>1</sup>范礼安的去世，使来华耶稣会士对印刷机输入的期望变得十分渺茫。

然而中国本土对有关天主教义的绘画却有了更多的需求，仅仅依靠海外的支援或国内的少量临摹是远远不能解决问题的。尽管16世纪末以来先后有数百名传教士陆续到达中国，但是从西方携入图书仍然是一件相当困难的事，且勿论路途遥远，费时数年，如果遇到海难与疾病等困扰，许多人被夺去生命，图书也会石沉大海或搁于途中。于是，传教士们开始寻找复制天主教版画的途径。就笔者所知，最早一幅与天主教义有关的木版画插在《无极天主正教真传实录》（明万历二十一年

1. (日)西贞村：《耶稣会的铜版技法实习与铜版圣画》，《南蛮美术》，东京讲谈社，1958年，第144—150页。由于印刷机的输入，使日本很快就有了日文（草体汉字混合平假名）活字和铜版插图。

刊印于菲律宾马尼拉) ①中, ②但它在国内流传情况不明。真正传流于世的是《程氏墨苑》中的四幅天主教义木版插图以及17世纪早期的两部天主教义绘画书。③

事实上, 明末清初耶稣会士来华初期, 无论是传教一方, 还是接受一方, 对宗教艺术的魅力都是十分清楚的。《程氏墨苑》中有关天主教义的插图、文字曾在禁教运动中被删除。④而杨光先刻印《不得已》(图26)时, 也复制3幅版画并写了《临汤若望〈进呈图像〉说》, 用以作为反击天主教的证据。⑤

## 第一节 利玛窦与《程氏墨苑》

西方带来的《福音史事图解》强烈地吸引了中国人, 使耶稣会士不仅易于向那些期望入教的信徒阐述教义, 还在更多的参观者中得到了好感, 树立了威信。然而, 1604年利玛窦将此书交换《圣经故事》, 被李玛诺带离北京。在利玛窦处于后悔与急切盼望新的插图书籍到来之时, 遇到了从安徽前来索画

1. 此书是方豪于1952年5月在西班牙马德里国家图书馆发现, 见《方豪六十自定稿》, 第1506、1520页。

2. 即《诵念珠规程》与《天主降生出像经解》。本章图像的主要依据为《中国洋风画展》图录第66—106页, 第475—480页。参见法国国立图书馆《中国印刷展》图录, 第110—115页。

3. 陈垣在得到通县王氏“图说皆全”的藏本后说: “今所传《墨苑》有缺此图及说者, 有图存而西洋字尽缺者, 疑禁天主教时所削去。”见利玛窦: 《明末罗马字注音文萃》, 文字改革出版社, 1957年, 序言。

4. (清)杨光先撰: 《不得已》, 1927年影印本。书后柳诒征记载: “此书初出, 西人购以重资每部二百金, 烧毁略尽。”



的程大约。1从利玛窦《述文赠幼博程子》一文可知他与程大约的交往以及对程氏、对中华文明的钦佩：

今岁竊因石林祝翁诗柬，幸得与幼博程子握手，知此君旨远矣。程子寿逾艾而志气不少衰，行游四方，一意以好古博雅为事，即其所制墨绝精巧，则不但自作，而且以廓助作者，吾是以钦仰大国之文至盛也。向尝见中国彝鼎法物，如博古图所裁，往往极工致，其时人无异学，工不二事，所以乃尔。今观程子所制墨，如《墨苑》所裁，似与畴昔工巧无异……程子闻敝邦素习文而异，庠之士且文者殊状，欲得而谛观之。2

同样，程大约因为西洋文化之异，对它们发生了兴趣，最后不仅索取版画观赏，而且还将它们编入书中。据陈垣推断，此文为《墨苑》成书后所加，因此，利、程见面应在万历三十三年（1605）。介绍程氏访利玛窦的是南吏科给事中祝石林3，祝氏与利玛窦于1599年在南京相识，由于他的文学与书法声誉，很快成为利玛窦的好朋友。

为商业利润而努力的程大约也很看重图书的艺术效果，因

1. 程大约（1549—1616？），字君房、幼博，别号筱野，新安人。明代出版商与墨块鉴定家。以制墨料绝，闻名海内。著有《墨苑》一书，取象立义，列墨品六部（玄工第一；舆图第二；人官第三；物华第四；儒藏第五；缙黄第六）约五百余式。见《程氏墨苑》重印本，中国书店，1988年。

2. 《程氏墨苑》，《墨苑文》卷三。

3. 祝石林，名世禄，字延之，号石林或无功，江西人。利玛窦曾赞扬他的书、文，因祝支持利玛窦住在南京，利玛窦曾将耶稣、圣母像及三棱镜等物托他保管。《利玛窦全集》第2册，第295页。参见《明儒学案》卷三十五，《祝世禄传》，四部备要本。

为当时他正与同乡制墨名手方于鲁<sup>1</sup>竞争，因此，他有意识地在《墨苑》中收入了四幅以天主教义为题材的木版画，插于该书《墨花缙黄·卷六·下》。但是，他并非天主教徒，因此更重要的目的也许是慕铜版画之技法，为《墨苑》标新立异。据说他来北京求画时，利玛窦为记忆中国文字，曾经在接待室四周墙壁贴了四张画，以两名武士格斗的画记“武”，以一名西方妇女的画记“要”，以农夫收割稻子的画记“利”，以圣母抱耶稣的画记“好”。<sup>2</sup>当时利玛窦给程大约的画中至少有最后一幅，其余三幅出自耶稣生平，另一幅记史前之事，可见利玛窦是经过精心选择的。尤其重要的是，除圣母子图外，利氏还为各图写一篇短文，它们均被程大约收入《墨苑文·卷三》，文字实际上是《圣经》内容的改编。笔者管见，就这些图文加起来，大概也没有多少页，但如果合成一个小册子，却也可称为中国最早的天主教义插图的教课本。利玛窦是否这样做，还须考查。但他将各图上方标题与三篇短文的汉字均注罗马字母读音，则肯定有利于其他传教士的使用。下面分别叙述各图内容。

第一图《信而步海，疑而即沉》（图17），取材于《圣经》中《马太传》第14章有关圣彼得的故事。画面中耶稣站在海边，彼得正在海上行走，即浮即沉，向耶稣求救，远处有海边城镇以及打渔的渔夫。利玛窦的文字说明如下：

1. 方于鲁（1573—1619），字建元，歙县人，明代制墨家。本为程大约家制墨工人，后独自经营，与程君房齐名。著有《方氏墨谱》等。

2. Jonathan D. Spence: *The Memory Palace Matteo Ricci*. New York, 1985. pp. 10—11, 24—26, 93—96, 162—164, 262—265。本节以下论述四画均参考该书。

天主已降生，托入形以行教于世。先诲其十二圣徒，其元徒，名曰“伯多落”。伯多落一日在船，恍惚见天主立海涯，则曰：“倘是天主使我，步海不沉。”天主使之行，时望猛风发波浪，其心便疑而渐沉，天主援其手曰：“少信者，何以疑乎？笃信道之人，踵弱水，如坚石，其复疑，水复本性焉。勇君子，行天命，火莫燃，刃莫刺，水莫溺，风浪何惧乎？”然元徒疑也，以我信矣，则一人瞬之疑，足以竟解兆众之后疑，使彼无疑，我信无据，故感其信，亦感其疑也。欧罗巴利玛突撰。<sup>1</sup>

然而《圣经》原文却是：

耶稣随即催门徒上船，先渡到那边去，等他叫众人散开。散了众人之后，他就独自上山去祷告，到了晚上，只有他一人在那里。那时船在海中，因风不顺，被浪摇撼。夜里四更天，耶稣在海面上走，往门徒那里去。门徒看见他在海面上走，就惊慌了，说：“是个鬼怪！”便害怕，喊叫起来。耶稣连忙对他们说：“你们放心！是我，不要怕！”彼得说：“主，如果是你，请叫我从水面上走到你那里去。”耶稣说：“你来吧。”彼得就从船上下去，在水面上走，要到耶稣那里去；只因见风甚大，就害怕，将要沉下去，便喊着说：“主啊，救我！”耶稣赶紧伸手拉住他，说：“你这小信的人哪，为什么疑惑呢？”他们上了船风就住了。在船上的人都拜他，说：

1. 利玛突：《明末罗马字注音文章》，附第1—4页。

“你真是神的儿子了。”<sup>1</sup>

就解说词的改编，笔者发现利玛窦对中国文字的运用十分得心应手，如将Peter取伯多落之名，即是利用表意文字帮助记忆；“勇君子，行天命”等词汇则完全出于儒家用语，使行文更好地与中华传统思想结合。

问题是何为此画的原作？当时《福音史事图解》已经取走，即使该书中同题材的画（原书第44图）也与程氏版本大相径庭。从《程氏墨苑》所临摹的画面下拉丁字得知，该画原稿作者是生于安特卫普佛兰德斯 [Flemish] 画家德·澳斯 [Maerten de Vos, 1532—1603]，雕刻者是安东·威力克斯（即《福音史事图解》雕刻者之一），出版者是安特卫普的画商兼出版商霍斯威坎尔 [Eduard von Hoewinkel]。<sup>2</sup>事实上，当时利玛窦手里还保留着另一套21幅组成的木版画，上述图则是根据利氏送的，即组画中第19图刻印的。有趣的是，此原画是依据《约翰》第21章内容绘的，当程氏复制时已经根据利氏所注教义作了若干修正，如威力克斯所绘耶稣的手与脚上留着明显的钉子洞眼、右肋被罗马士兵用矛刺的伤疤在程氏版画中没有出现。<sup>3</sup>笔者猜想，是利玛窦让中国复制者掩盖了耶稣受刑的事实吧！利、程二人如果真是有目的地将西方宗教画适应中国人的心理，那真可谓用心良苦了。

1. 译文参考《新约全书》小册子，无版权页，第11页。

2. 参见Berthold Laufer: Christian Art in China (ret. Peking, 1939), from Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen, 13 (1910) :pp. 100—118.

3. Jonathan D. Spence: The Memory Palace Matteo Ricci, p. 63.



图17 程大约编：《程氏墨苑》插图之一《信而步海，疑而即沉》，纸本木版，30.7×14厘米，1605年，北京图书馆



图18《程氏墨苑》插图之二《二徒闻实，即舍空虚》，纸本木版，30.7×14厘米，北京图书馆

第二图《二徒闻实，即舍空虚》（图18），取材于《路加》第24章。作者、刻者与出版者均与第一图同。《福音史事图解》中为第141图，而实际上或许是参考威力克斯的木版而所作。但估计后者题材相同，画面也应一致。它讲的是耶稣受难，二徒生疑，经耶稣教育而改变思想的故事。该画表现的是：在一个名为马忤斯的村子边，两位闲暇的绅士正在与扮作路人的耶稣作深刻交谈。绅士们穿着长靴，似乎赶了很长的路，身上披着厚厚的斗篷，衣着雅致。后边有一座城堡式的建筑，此画以细密线条组成的建筑与树木，形成了一个深色调子，将前边人物很好地突显出来。

图19 《程氏墨苑》插图之三《淫色秽气，自速天火》，纸本木版，30.7×14厘米，北京图书馆



第三图以圆形构成画面的《淫色秽气，自速天火》（图19），取材于《创世纪》第19章。利玛窦手里的一组原画是四幅，由安特卫普教会长老、宗教画家帕斯 [Cripin de Pas] 制作。分别表现：一、落特听说淫者的罪恶，他将毁灭那个城市；二、落特使那些争着进入他家的淫者瞎眼，因为他们辱骂里边的男子（实际上是天使）；三、在天使的保护下，落特与夫人、两个女儿飞离这个城市，就在此前城市被毁灭了，落特夫人返回观看，顷刻变为灰柱；四、两个女儿使他们的父亲喝酒后眩晕，然后睡在他身边，使家族永远繁衍。尽管利氏并不满足原画对圣经教义的表现，但他还是选择了其中第二幅让程氏参考刻出，现在我们看到的是这么一个混乱的场景：天使伸手将淫乱男子弄瞎，落特双手握拳作揖，恳求淫乱者作罢，那些男子有人跌倒在地上，有人正出手抓陌生人（实际上即天

使），远处是他们引为自豪的城市之塔。据说此图比帕斯的画更强烈，观众能看见淫者的脸，即将毁灭的高塔、圆顶屋在有风暴的天空下格外显眼，画面去掉了夫人与女儿，仅剩下落特与天使，难道利氏想在注释时能更简约地说点什么吗？<sup>1</sup>读一读利玛窦为此画作注的结语就可以明白：

善中从善，夫人能之惟，值邪俗而卓然竦正，是真勇毅，世希有焉。智遇善俗则喜用以自赖，遇恶习则喜用以自砺，无适不由己也。<sup>2</sup>

第四图《古代圣母（天主）像》（图20），也是利玛窦学习表意文字“好”的图像。它的流传为：塞罗姆·威力克斯依照西班牙塞维利亚大圣堂中一小教堂的壁画绘制出铜版画，16世纪末该画传入日本，长庆二年（1597）长崎有家耶稣会学校复制出新一版铜版画（图11）（在第二章已有介绍），大概是由倪雅谷将此版《圣母子像》带给利玛窦，最后利氏让程大约刻成木版。<sup>3</sup>威力克斯的铜版画已不存在。可是，细心的劳弗尔却找出几处日本、中国画家复制版画的不同点：最要紧的是，在中国版中耶稣的左胳膊上多了一只金翅雀，它正展开自己的双翅。这究竟是利氏的指导，还是雕刻家的任意发挥呢？现在已经难以查明。不过所有下方的题字与圣母头上作为光环的字母都一字不漏地照抄了，所以还是可以肯定利玛窦

1. Jonathan D. Spence: *The Memory Palace Matteo Ricci*, p. 204, 但 Spence 的书均无程氏所临原作，笔者不可能作进一步比较。

2. 利玛窦：《明末罗马字注音文章》，附第11页。

3. 有关《圣母子像》流传的其他各图，可参见《中国洋风画展》第110—116页。

图20 《程氏墨苑》插图之四《古代圣母像》，纸本木版，30.7×14厘米，北京图书馆



持的是日本有家版《圣母子像》。

需要补充的是，《程氏墨苑》是由丁云鹏、吴廷羽等绘，黄磷、黄应道、黄应泰等刻的，他们均为徽派名家，该书最初还印有套色版。虽然上述四幅版画的具体复制者是谁还不明确，但借鉴铜版技法的新颖的木版表现技巧在当时确实独树一帜，会引起艺术圈内外人士的广泛注意的。从构图、人物比例、块面表现与刀法方面，我们已经可以窥视西方版画的若干影响。



尽管除《圣母子像》外笔者未能肯定其他3幅原作的面貌。然而可以设想，程大约与利玛窦都由于合作成功而达到了自己的目标：《墨苑》的出版，以“刻画研精，细入毫发”<sup>1</sup>的水平足以使方于鲁现短，使程大约获得巨大的商业利润；而利玛窦则手捧《墨苑》，以此作为他传教成功的象征，并且能结识更多更广泛的中国人。此外，利氏可以将《墨苑》中天主教义插图及文字解说作为最好的宣教课本，那精美的《圣母子像》也可满足持续增长的信徒的图像需求。

## 第二节从《诵念珠规程》 到《出像经解》

在《程氏墨苑》正式刊印天主教图像之后，有两种重要因素促使南方的耶稣会士们进一步刻印独立的插图本天主教义小册子。一是龙华民[Niccolo Longobardo]主张到乡村没有知识的民众中去宣传天主教义，这将对插图教义书有了更多的需求，质言之，它们的出版完全是为了宗教目的。二是江浙闽一带经济、文化的优势，刻书风气的兴盛，版画群体的成熟，使这一地区有可能制作雕刻精湛、印刷精良的插图书。<sup>2</sup>加上传教士对汉语进一步熟悉，各类宣传教义图书的刊出，大量复制

1. 姜绍书：《韶石笔谈》，转引戎克：《万历、乾隆期间西方美术的输入》，《美术研究》，1958年，第1期。

2. 参见日本町田市国际版画美术馆：《中国古代版画展》图录，“万历年间版画”部分，1988年。那一时期代表作品《红拂记》（1601年，金陵版）、《金莲记》（1606年，武林版）均可以看出这一地区版画发展的新水准。

天主教义版面之事就水到渠成了。

《诵念珠规程》是目前发现的最早的汉文天主教义插图本。在此，笔者依据罗马梵蒂冈版本，并参考法国、日本有关展览图录对原书作一概述。1笔者手中的本子共33页，其中文字7382个字（每面纵8栏，各栏20字），插图15幅，最前边紧接着《圣教启蒙》末页，最后一页写“启蒙卷·上”之后，分别列出“述、订、准”耶稣会士5人的名单。全书先以师生对话形式出现，扼要说明“十五超性事”内容及念珠、诵经、默想的方法。然后以一图配合一段文字，告诉教徒每一部分的诵念规程。十五超性事实际上是概括耶稣生平的故事，共分十五条叙述。前五条为“圣母玛利亚欢喜事”，讲耶稣出生至成熟。中五条为“圣母痛苦事”，讲耶稣受难至被钉十字架而死。后五条为“圣母荣福事”，讲耶稣复活、立圣母为天地之主母等事迹。一般认为，该书制作于1619—1624年期间，用木版凸版墨一次印刷。书的长宽尺寸为24.0×15.7厘米，画面外框为21.2×12.5厘米，可能在南京刊印。

关于它的作者，德礼贤 [d'Elia] 曾经认为，这本书是罗如望 [Joan de Rocha] 编的。但也有人认为，只有该书的文字内容是参考罗如望《天主圣教启蒙》编的，这本书的作者是傅汎际。2如果按笔者手中的版本，整个“启蒙卷·上”作者如下：耶稣会后学罗如望、费奇观述，同会郭居静、曾德昭订，

1. 梵蒂冈复印作由王志诚博士转送给我，仅缺一页，参照法国《中国印刷展》图录，日本《中国洋风画展》图录，基本了解该书全貌。

2. 这是从法国皇家图书馆收藏版本中一张教理表中寻找到的线索。这一页纸夹在书中，本来是用来区分该书的两个章节的，上边写明第一章的作者是费奇观 [Gaspar Ferreira]，第二章的作者是傅汎际 [Francisco Furtado]。然而，那些教理只属于第二章，即《诵念珠规程》。因此，这15张画的文字作者有可能是傅汎际。

值会阳玛诺准，那么罗氏作《圣教启蒙》、费氏作《诵念珠规程》的可能性最大，此时郭、曾二人资格较老，作全书修订，而阳氏已经升为中国副省长，作最后的批准，均符合逻辑推理。<sup>1</sup>另外，五人都擅长汉语并在江浙一带活动，也是编写这一图书的基本条件。

该书插图作者是谁，目前尚无结论，西方人认为可能与董其昌的学生有关。它的重要价值在于中国画家通过自己的想法、技艺有意识地改造了西洋铜版画，即以木刻形式来表现天主教题材。笔者从图像的模仿水平到木版雕刻的技术来看，认为这组画接近明末徽派的表现手法，有可能是他们中的一人或数人参与制作的。就整体而言，原图上方的标题、下方的说明词全被去掉了，构图拉长接近明末小说插图。一些人物与道具向中国事物转换。比较难表现的透视场景被省去中景、远景。在此我介绍几幅比较有代表性的作品。<sup>2</sup>

第一幅是《受胎告知》，即《圣母领上主降临之报》，它是原书的首页插图。与原画比较，作为主要场景的小木屋已经变成了中国式民居建筑的一角。宽敞的室内可以见到一张大床榻，背后是装裱在整个墙壁上的山水画。<sup>3</sup>原有建筑与人物的

1. 有关罗如慎、费奇观、郭居静、曾德昭、阳玛诺、傅汎际的生平见《在华耶稣会士列传及其书目补编》第554、222、120、609、184、251页。

2. 根据《天主降生出像经解》每幅画上的标题，我将《诵念珠规程》的15图暂定以下名称：1. 圣母领上主降临之报；2. 圣母往顺依撒伯尔；3. 天主耶稣降诞；4. 耶稣十二龄讲道；5. 圣母献耶稣于圣殿；6. 园中祈祷汗血；7. 击鞭苦辱；8. 被加荆冠苦辱；9. 负十字架登山；10. 耶稣被钉、灵迹叠现；11. 耶稣复活；12. 耶稣升天；13. 圣灵降临；14. 圣母端冕居诸神之上；15. 卒葬三日复活升天。

3. 日本学者河野实以为这是窗户，“外景中画着俯瞰式的山水，想把画面引向一定深度，但没有成功”，有误。见《中国洋风画展》图录，第14页。



图21 《诵念珠规程》插图《天主耶稣降生》，纸本木版，1624年，梵蒂冈图书馆



图22拿达尔编《福音史书图解》插图第3图，铜版画，1595年

强烈阴影被去掉，用的是缺乏深度感的线描。视平线被拉至画面上部，采用俯瞰式透视效果。尤其是云层的描绘，完全是明末版画中常见的画法。但此画构图大同小异，圣母与天使的姿态也完全模仿原作。圣母正跪在放有圣经的中式茶几前，接受嘉俾厄尔[Gabriel]尊神的报知。笔者注意到，画面的整个气氛都中国化了。天空云层中的小天使被取消，仅画有一只小鸟，意味着传递上帝的旨旨；本来远处有耶稣受刑被钉在十字架上的场面，这些残酷的视觉形象被作者用优雅的庭院园林取代。第一图表现出特有的中国味，也许为了让中国人第一眼看

到这些有关天主教义的图像，不至于立即产生强烈的刺激而产生反感吧！

相对而言，第三幅《天主耶稣降诞》（图21）就与《福音史事图解》原作（图22）要接近些。这是耶稣在郊外昏暗的小马棚中诞生的场景。原作由于棚屋内强烈的光线对比，会使观者留下十分深刻的印象。但在明人笔下，马棚中昏暗的光感没有了，留下的是在同样位置中对人物、动物的精细刻画。刚出生的耶稣躺在人们中间，他的头部周围被加上了一圈光环，以便弥补原有依靠明暗对比造成的视觉中心的消失，说明画者十分理解原图的用意，并力求以中国方式来表达。值得注意的是，尽管此图也有所简略，但画面的背景与小天使基本都照搬了原图，天使还是按原来动态画的。后边的建筑略作处理，一眼仍可以看出西洋城堡的特色。

再看以室内情节为主的画面。第四图《圣母献耶稣于圣殿》，画的是圣母已献上耶稣，西默盎 [Simeon] 怀抱耶稣，“大慨夙愿，祝颂不已”<sup>1</sup>的场面。原画背景中描绘了具有强烈透视线的圣殿与廊庑，其中有不少刻画精微的人物。但在《诵念珠规程》里，背景几乎没画，用中国式的花纹装饰一下近处的柱子与天顶，使画面不太单调就罢了。总的感觉是画面完全失去了深度，而被处理成中国传统版画的平面效果。除了技术因素之外，重要的原因是西书为铜版画，易于雕刻物体的细微局部，尤其是中景的人物、景色，这在中国人刻的木版画中则极难办到。同样的情况也出现在第五图《耶稣十二龄讲道》中，画面深处丰富的场景全部被取消，留下了一片空白。此外，从这两幅图中我们看到，即便在前景中的人物，也相对

1. 见《中国洋风画展》图录，第77页。



图23 《诵念珠规程》插图《耶稣被钉，灵迹叠现》，纸本木版，1624年，梵蒂冈图书馆



图24艾儒略编：《天主教降生出像经解》插图《耶稣被钉，灵迹叠现》，23.8×14厘米，1637年

减少了。中国画家在表现人物的技巧方面明显逊色于山水，不善于以西洋透视的方式去表现前后人物关系，对重叠的人物，往往会省略，然而，中国人还是将所有的动态都照搬于画面之中，它反映了中国人在摹拟方面的才能。

在全部插图中，有两幅画是由多幅画为底本组成的。一幅是《耶稣被钉、灵迹叠现》（图23），构图显然已经作了处理，例如将上十字架的耶稣放在更显著的位置，下方两个士兵的动作分别选自《福音史事图解》129图、130图（图25），左下方骑马的士兵没有用长矛去刺耶稣，动态略有变化，右边

的那位士兵用铁棍挑起烙铁正向耶稣烫去。尽管人物有很大变动，但人物关系仍然很自然，构图也很完整。第14图《圣母卒葬三日复活升天》也属此类，将原书150图的室内景与152图的室外景结合在一起。

综观这些借鉴西洋技法描绘的插图可以发现，中国作者在重新绘制体现天主教义的插图时，并没有忘记发挥中国木版画传统技法的优势。例如，对室外景物的刻画就显得十分成熟。在15图中，有好儿图增加了作为近景的树木山石。描绘山石时，显示中国画中固有的山石表现结构，并体现了一定的刀法。刻画树木则强调叶子的特征与树干的体积感，与人们今天所见的明刻传奇《琵琶记》、《西厢记》等手法比较接近。<sup>1</sup>其中最典型的是第二幅《圣母往颚依撒伯尔》，模写者将室内景改为带庭院的室外景，而且有意刻画了近景中的一颗大树与一匹马，构图安排得非常妥帖，马的动势也十分生动。有意思的是，这幅画将原来为主体的圣母玛丽亚与伊撒贝尔有意识地按排到玛丽亚之夫约瑟与祭司长萨加利亚的后边，而主体人物比例却没有因此而减小，使观者感受到“中国式”图像特有的韵味。因此，我们至少可以肯定，这些版画的制作者是生活在南京地区具有相当实践经验的专业画家与雕版家。

另一部与天主教义有关的插图书是晚于上书13年的《天主降生出像经解》。该书由1610年抵澳门，后来开创了福建教区的耶稣会神父艾儒略〔Julio Aleni〕刊出。被誉为“西来孔子”的艾儒略，学识渊博，兼通中西，曾有大量介绍西方科学、文化的著述。<sup>2</sup>更重要的是，他与同行者毕方济

1. 大量明清插图版画见1991年台北新文书出版的《丛书集成续编》，第100卷。

2. 参见顾宁：《“西来孔子”——艾儒略》，《中西文化交流先驱》，

[Francesco Sambiasi] 均为艺术爱好者，他编的《职方外纪》中插有世界各地地图。他积极推行利玛窦的传教路线，多次以“心图”展示给文人士大夫看，有人甚至向他索取《审判图》临摹。<sup>1</sup>可见在刻印《出像经解》之前他已经作了大量准备工作。也许他持有《诵念珠规程》，但还不能满足他在新教区事业发展的需求。于是，崇祯八年（1635）至十年（1637）期间《出像经解》初刻于福州。<sup>2</sup>现存法国皇家图书馆的该书以金线装饰的丝绸封面作包装，外框尺寸26×16.5厘米，画面尺寸23.8×14厘米，截图56幅，另加一张封面。据说此书一出版，即“为时人所推许，无何，不胫而走，架上已空”<sup>3</sup>。这部书的蓝本同样是《福音史事图解》，但此书与《诵念珠规程》比较，篇幅多了近三倍，所绘的图像更加接近于原著。尤其是该书版面形式与原书相同，即在画面上方有一标题，在图的下面是详细的说明，文字基本上是照原书译的，连标出的字母也以“甲乙丙丁”一样翻刻，阅读起来图文对照十分便利。

第27—39页。另见（意）柯毅霖：《晚明基督论》第18章：“基督论作品”《天主降生出像经解》，四川人民出版社，1999年，第243—264页，其中260页有《出像经解》共57图的标题。

1. 所谓“心图”即关于天主教义之画，《口铎日抄》中多次提到艾儒略所携宗教绘画，其中崇祯四年（1632）一次拿出18幅图示人论道。

《口铎日抄》，艾儒略等人撰于崇祯年间，1922年上海慈母堂排印本，北京大学图书馆藏。

2. 在出版此书同时，另有《天主降生言行纪略》一书，徐宗泽称后书译述“文笔流畅，耶稣一生之言尽在是矣，是一部耶稣传；共八卷”。见《明清间耶稣会士译著提要》第38页。但方豪《中国天主教史人物传》却将《天主降生言行纪略》与《出像经解》混在一起，曰《纪略》“附有木刻版画，亦名《出像经解》”等，两书关系密切，有待查考。

3. 《道原精萃》序言“像记”，光绪十三年上海慈母堂聚珍版，北京大学图书馆藏。



然而，将两书图画放在一起即会发现，尽管它们的主要目的都是为了宣传教义，但由于临摹者的身份不同与对于西洋绘画知识了解的程度不同，他们的作品出现了很大的区别。下面试举若干例子，说明《出像经解》的基本特征：

首先从构图上讲，《出像经解》对原作几乎没有作多少变动，不再任意将中国式的建筑或景色配在西方人物与情节后边。在56幅图中，除了有6幅是取自原作二三幅画中的一部分，其他画面构图几乎是整体模仿，与原作保持一致。上面讲到的《圣母往顾依撒伯尔》一图，《诵念珠规程》作者曾将构图重新作了中国式的安排，这次刻印时全部照搬，以室内为主的环境依然是西方建筑的一角，原来被删去的远处室内景与人物也一一进入画面。原作墙壁是处于背光面的，有相当大的阴影，在中国人的画上尽管表现得不那么充分，但也使用了大面积的暗面，其线条排列的方向都与原作相同。连从门与窗可望见的室外景物也完全临摹下来了。惟一不足的是，作者还没有画出主要人物的明暗关系与投影，远处室内地面的透视线略有疏忽。

其次，作者加深了对西洋美术知识的理解。在《诵念珠规程》中还不能准确描绘的建筑透视，在这套画中已经比较好地搬上画面了。如《击鞭苦辱》一图，表现耶稣被系于一根大石柱上，两旁的人手持鞭子等工具鞭笞耶稣。周围是如德亚与罗马两国群众聚观，比勒多 [Pratorium] 害怕群众愤怒，自立于高台上遥望。在《诵念珠规程》中，作者将视平线移至画面之外，建筑的消失点在画的上方，不仅使画面失去了深度，还使前景的人物与背景不能有机地联系在一起，远处许多人物与景物都只好省略。而在《出像经解》中，视平线与平行透视的消失点与原画基本一致，远景的人物也能按比例绘入画中。尽管

木版不可能表现出铜版画的细腻程度，但从画面的氛围来看，已与原作比较接近了。另一图《圣若翰先天主而孕》（图27），描绘的是西方“如德亚国都城內供奉天主的古殿”，整个建筑按透视线向着处于画面中央的消失点剧烈地缩小，尽管中国人画的建筑物几乎失去明暗关系，而且在处理最近一块地面时还错误地画了一些交叉线，但建筑的平行透视关系充分表现出来了。因此，从能够表现出一个连续延伸的深远空间来说，《出像经解》是大大前进了一步。

此外，从《出像经解》某些图像的处理方法来看，我们可以认为后者的作者是借鉴了《诵念珠规程》的。即使这些插图作者没有直接向《诵念珠规程》的作者请教，他们也一定看到过前者的插图。例如，全书最后一幅《圣母卒葬三日复活升天》有相当部分是照抄了前者第15图。《诵念珠规程》这幅画是根据《福音史事图解》第153图画意改作的，文字说明为“天主立圣母于九品诸若之上，以为天地之主母，及世人之主保”。而《出像经解》下方解说则是：“甲、圣王加冕于圣母，定为诸圣人及天神之母皇；乙、九品天神钦崇圣母；丙、诸国帝王士民祈望圣母为万世主保恩母；丁、天下万方恭建殿宇，崇奉圣母受其种种恩庇。”<sup>1</sup>我们看到，《诵念珠规程》的主体部分为《出像经解》画面的核心。前者画了处在云雾中的两位主教正在为圣母加冕，三人身上穿着中国式的长袍，主教手里各拿天象仪与竖叉，上方是一只伸开双翅带有装饰性的和平鸽，放出云雾般的光环，有一种和祥吉利的气氛。这些占了《出像经解》画面的大部分，主要人物的动态与服饰也几乎相同。不同的是，在后者的画面中，主体周围加上了九品天

1. 见《中国洋风画展》图录，第106、480页。

神，下方有中国与西方的各式人物正在向圣母祈祷，远景大片西洋建筑能窥见夹杂若干中国式的建筑，这些仍然借鉴了《福音史事图解》。但是，总体上能够看出，《出像经解》的那些作者与《诵念珠规程》一书有着某种程度的承续性。

### 第三节 中国人对西方艺术的接受与发展

尽管中国天主教艺术萌芽于并不谙熟绘画的那些耶稣会上的启示，尽管人们最初根本就没有考虑过宗教插图在艺术方面会对中国艺术的发展产生影响，但是，正如其他文化领域会发生碰撞一样，中国与西方美术的真正遭遇也由此开始了。<sup>1</sup>当利玛窦踏上中国土地以后，他就十分关注中国的艺术，<sup>2</sup>他尤其注意到了中国人对西方艺术缺乏了解，于是作了如下评论：

中国应用绘画的范围极广，甚至在工艺品上。但是在制作技法，尤其在制作雕塑与塑造肖像方面，他们完全没有掌握欧洲人的技巧。他们对油画艺术一无所知，也不懂得在绘画中运用透视知识，因此他们的作品缺乏活力。<sup>3</sup>

他的想法也许是出于当时西方人普遍的思考，即一种艺术

1. 笔者认为，一般意义上的东西方艺术交流应以汉代为起点，这里所指的是文艺复兴以后欧洲与中国在艺术方面的相互影响。参见拙文《近年来传教士与西画东渐研究述评》，载《中国史研究动态》，1996年，第11期。

2. 利玛窦对中国美术的一般评论，本人在第二章第一节已有选录，见第51—52页。

3. 转引自Michael Sullivan: *The Meeting of Eastern and Western Art*, p. 43.

如果没能反映文艺复兴时期的观念与技术，没有掌握最基本的透视学与明暗法则，那就不能算是真正的艺术。事实如此，明清之际的中国人对西方的整体认识还处于浑沌之中，又怎么可能知道那些绘画的新方法呢？

欧洲的铜版画起源于15世纪晚期的佛罗伦萨，经曼泰尼亚 [Andrea Mantegna, 1431—1506]、丢勒 [Albrecht Durer, 1471—1528] 等画家在技术上的重大突破后，线条细如发丝，景物纤毫毕现，在欧洲市民中广为流传并深受欢迎。15至16世纪末，以铜版画表现基督教题材的作品已经相当成熟，《福音史事图解》所达到的水平则是极好地说明。它们的特点是采用了建立在数学、光学等科学基础上的透视与明暗法。只要细看每一幅画面，它的布局总是由近及远，由大及小，无论人物还是建筑都随着透视线线的变化得到有机的安置，表现出一个具有广阔深度的空间；此外，画面的光线是统一的，它们大多来自于画面左上方或右上方，这种光线造成阴影与投影部分，增强了每一物体的立体感，使画面表现出戏剧性的明暗层次。当然，在文艺复兴精神推动下，欧洲绘画的革新还包括诸如解剖学、力学、建筑学等知识的运用。这一切对中国人来说都是陌生的，以至于他们在毫无理会那些宗教道义时，首先对画面的精致发出了阵阵惊叹。虽然明末版画已经达到一个新的创作高峰，但却没有西方版画那样的科学处理方法。其普遍的特征，是不讲究远近距离，并无光线与明暗的表现。因此，正是在模仿西洋版画的过程中，中国人才真正开始实践那些外来的绘画技巧。

1. 参见张奠宇：《西方版画史》，中国美术学院出版社，2000年，第1—28页。

在17世纪初的短短几十年，中国的画家们通过复制天主教版画得到什么呢？笔者试将《福音史事图解》与《诵念珠规程》、《天主降生出像经解》相互比较，找出它们的授受与变化关系：

1. 透视知识。中国人一改过去视平线高出画面的俯瞰式构图习惯，基本上将视平线置于画面之内。这在《诵念珠规程》第3、4、6、9、10图中都很明显。视平线的明确设置，对室外景来说，远处的景物与人物就能做到比例得当；对室内景来说，地面表现出一定空间，人的坐立显得稳定。《出像经解》画得更准确些，如《起瘫证赦》中表现上下层平行透视关系，使容纳数十人的室内景有条不紊。即使像《起二十八年之瘫》中那样的成角透视也几乎没有错误。但不足的是，有些地面、墙壁的“透视线”仍是中国式的，使原本有透视变化的场景似有起伏感觉。

2. 明暗关系。直至万历年间，中国木版画还是不讲光源与明暗变化的。画面中偶尔出现些深色，主要是用于表现头发、树杆等物体固有色。但从《诵念珠规程》开始，个别画面就以大片深色来表现墙壁与天空，到《出像经解》时，除用了大面积深色之外，有不少图开始注意光线与投影了，如《圣若翰先天主而孕》、《播种喻》对日光下人物投影的刻画，《贫善富恶死后殊报》、《起瘫证赦》、《赦悔罪妇》等表现出有一定光源感的室内景。尽管这是不自觉的模仿，效果也十分有限，但与中国固有版画表现形式已大相径庭。此外，为表现明暗，在线条组织方面，中国人打破了原有单纯勾线近似白描的画法，以一组组平行或交叉的线条来表现面与体积。

3. 构图形式。如果说《诵念珠规程》的构图还保留着许多中国画特征（它的比例比原作长），那么《出像经解》构图的

西洋化就显得比较明显。一方面，由于画面视平线的设置，远中近三景布局的展开，使得画面前后层次丰富，空间也更为广阔。中国人一向不重视的中景，现在成了表现最丰富的部分，而《诵念珠规程》中全部省略的远景，在《出像经解》中已做得恰到好处了。如《击鞭苦辱》能刻画数百人围观基督受刑的场面，《宴谕天国谕异端味》则描绘了从室内到室外的数景，近景人物取半身，这在此前的中国版画中未曾有过。另一方面，一幅画中大量灰面的描绘，形成了构图黑白灰的切割，使构图更加充实而有韵味。这一点《出像经解》大有进步，如《渡海风止》是上明下暗，而《被加荆冠苦辱》则是上暗下明。

4. 人物比例及动态。明末中国人的穿着仍是宽衣大袖，少赤身裸体，绘画中也如此。大头小手或主人比例大于仆人的情况在画面里更是常见的。但在两套天主教版画中，人物比例正常，姿态丰富多样，一些比较难表现的动势也基本准确，如《耶稣被钉、灵迹叠现》（图24）、《文武二王殓葬耶稣》中有不少人是赤身的，需要对人体肌肉有所刻画，也都表现得比较好，这确实是吸收西洋画法后取得的进展。

以上仅从艺术表现手段叙述中国人对西洋画法的吸收。当然，如前所述，将铜版画复制为木版画，由于作者的文化背景不同，接受者的生存环境不同，整个从事艺术活动的物质条件也不同，必然会在复制过程中产生种种差异。况且明末的天主教木版印刷品的制作目的毕竟是“洋为中用”，因此它必然会保留不少中国特色。其中最明显的特征即是人物形象、衣着几乎全部是以传统线描方法表现的，加上树、石、云、山大抵还是传统模式，使我们看到有些画面如《耶稣四旬严斋退群魔》、《囹圄中祈祷汗血》时，更能体会到掺杂在西洋风格中的



图25 拿达尔编：《福音史事图解》插图第130图，铜版画，1595年

中国传统技巧尚保留着特殊的魅力。总之，《诵念珠规程》是中西手法的初步结合，更多地是为适合中国人的口味，而《出像经解》则全面吸收了西洋技法，更多地表明中国人已经对西洋技法的接受与灵活运用。

众所周知，整个明清时期，文人画一直被看作是绘画艺术



图26 杨光先撰：《不得已》插图之一，纸本木版，1669年



图27艾儒略编：《天主降生出像经解》插图《圣若翰先天主而孕》，23.8×14厘米，1637年

的主流，民间版画之类本来就不可能引起文人士大夫的太多关注，加上中国人心理上对外来宗教的一种排斥情绪，因此，明末天主教义插图不仅未能列入艺术品讨论的范畴，事实上很快就从一般民众中销声匿迹了。然而，笔者还是注意到，上述宗教内容的复制版画与前述舶来品《万国图志》、《全球城色图》等一起，至少在那些与耶稣会士接触的、比较狭小的文人士大夫阶层中引起过极大的兴趣。17世纪以来这类复制品的不断产生，至少在中国绘画史上曾经有过弦外之音的作用。

首先这些画是中土画家最早集中制作的西洋风木版画，那些为宗教服务的画家们，在耶稣会士的帮助下，克服了种种困难，有选择并有创意地进行复制，与同时期的其他天主教义作



品1比较，上述复制版画雕刻严谨，西洋化风格也特征明显，可以说既是两百年之后土山湾再兴基督教版画的源头2，也是明代晚期至清中期其他形式的天主教题材复制品的主要参考依据。3因此，这批版画作者筚路蓝缕，有开创之功。其次，这批版画的制作是处于从接受到变革西方绘画技术的一个重要过渡时期。任何艺术语言的学习，都有从模仿到创造的过程，尽管中国天主教版画还是以模仿为主，但它局部的创新以及与中国传统绘画的有机结合，都为日后中国版画技法的丰富起到推波助澜的作用。笔者从萧从云等人的《太平山水图》（1648）、《隋炀帝艳史插图》（1631）（图28）、天启间《金陵图吟》中，4看到中国人对西方铜版画技巧的若干借鉴与创造性吸收，前者模仿性的实践也许对后者的探索有相当启示。再者，由于木版画复制的简易与携带的便利，当然也使这

1. 另一部插图书《进呈书像》于1640年由汤若望进贡于崇祯皇帝，该书共64张，48幅图。杨光先在文集《不得已》中复制三幅，并撰文《临汤若望〈进呈图像〉说》，文曰：“正摹拥戴耶稣及钉架、立架三图，三说，与天下共见耶稣乃谋反正法之贼，非安分守己之良民也。”《中国洋风画展》第107至109页还载有另一些与天主教有关的木版画，制作水平很低。

2. 关于土山湾及《道原精萃》的研究，参见张弘景：《中国最早的西洋美术摇篮——上海土山湾孤儿工艺院的艺术事业》，《东南文化》1992年，第5期。

3. 劳弗尔曾经介绍过一组绘在绢制册页中的天主教义图画，共6幅，其中最明显的是第二幅《耶稣途遇信徒》，是《二徒闻实，即舍空虚》的变形复制。参见Lavfer:Christian Art in Chinese;另见《意趣与机杼——“明清绘画透析国际学术讨论会”特展图录》第104图清人《人物》轴，此画“或取材于《圣经》描画圣母子及施洗约翰的故事”。上海书画出版社，1994年。

4. 《中国美术全集》（绘画编20，版画），上海人民出版社，1991年；又参见周芜：《金陵古版画》，江苏美术出版社，1993年。参见陈传席：《萧云从画谱》，安徽美术出版社，1995年。

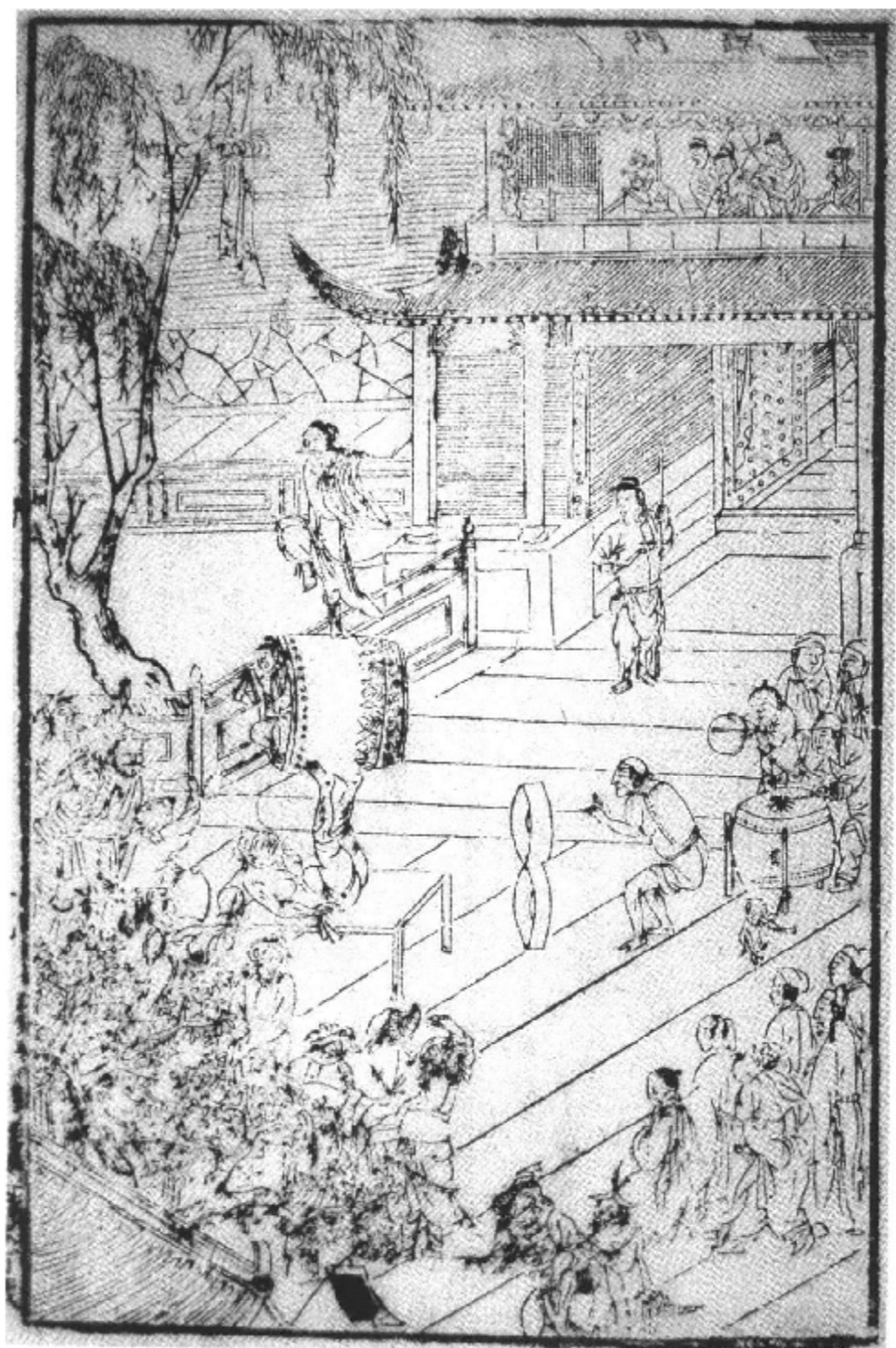


图28 明齐东野人撰：《隋炀帝艳史》插图，21×13.5厘米  
1631年，辽宁省博物馆

类含有西方绘画特点的版画流传地更为广泛。它既可能对晚明其他画种产生间接的影响，又为入清之后西洋风格木版画的产生做好了准备。从焦秉贞《耕织图》（1695）到沈翥《避暑山庄三十六景图》（1711）、《圆明园诗图》（1745）西洋风格木版画的创作，再到《平定西域战图》（1770）等八套大型铜版画的完成，中国版画走出了晚明天主教义复制版画的草创时期，终于进入融汇东西方版刻技术的飞跃发展时期。这种历史性的转变，是研究中国绘画史过程中不应当忽视的。

## 第五章 江南地区画家对 西方艺术的反应

17世纪的中国历史舞台是一个由分而合，由乱而治的社会大变革时期，其间北方满族入主中原，更是“天崩地解”。但是另一方面，长江及其支流上的城镇迅速发展，市民阶层相对成熟起来，迎来了文化艺术的繁荣时期。在社会思潮产生巨变，汉满、中西文化相互激荡的文化背景下，绘画的发展趋势可以概括为：一方面是董其昌与“四王”完成对传统的自觉改造，开辟出绘画史上一个全新（集大成）的时代；另一方面，个人主义独创风格也逐步形成，出现陈洪绶、龚贤及“四僧”那样标新立异的画家，使地方流派更加丰富并走向多样化。

值得注意的是，明末江南的一些城镇成为创新画家活动的主要场地。画家们根据社会的需求，创作了大量不同题材与技法的山水画、道释人物画、肖像画、花鸟画。这不仅是由于那些地方有足够的经济力量来支持绘画活动，还由于那里新的生产关系激活了人们的思想，“与其说是一种反传统的意识，即期望突破传统、致力更新，不如说是一种要求打碎现有既定的框架、开创新局面的决心”<sup>1</sup>。

1. (日)小林光宏：《西方绘画技法对明末画坛的冲击》。《中国洋风画展》图录，第124页。

然而，就绘画史本身来说，明末山水画、人物画“创新”的刺激因素可能来自两个方面：一个是比以往有增无减，至明末更为显著的，但却是以再创造为目标的“复古”运动；另一方面则是“接受西洋画法”的问题。近年来，欧美与日本学者对后者的研究已经取得了一定的成果，米泽嘉圃甚至认为：“西洋画法对明末以来中国绘画的影响，已是众所周知的事实了。”<sup>1</sup>但是在国内，从宏观角度对此持肯定观点人的并不多，主要原因是缺乏详尽的材料，另有一些重视个案研究的学者则完全持否定意见。总之，这是一个具有争议的问题。在此，笔者以近年来一直关注的参用西洋技法的版画与传统水墨画作为史料的佐证，希望通过个例分析，推动研究的深入。

## 第一节 重实用的西洋化木版插图

首先，我们从17世纪中国版画艺术发展的总体潮流入手，因为一方面，在耶稣会士不断深入本土过程中，西方宗教主题或反映现实世界的版画如潺潺流水不断进入中土，或在国内得到各种形式的复制；另一方面，当时许多有版画插图的书籍具有突出的实用价值，它在民众中的流传更加迅速。笔者认为，17世纪中国版画潜移默化地受到西方的影响，为传统绘

1. (日)米泽嘉圃：《中国近世绘画与西洋画法》，连载《国华》第685、687、688号（昭和二十四年四、六、七月）。此引文章序言，他说：“西洋画或西洋画法，由哪些人、带着什么样的目的携入中国的，接着它在中国受到哪些人的爱好，它对那些画家带来影响，就事物现象而言，依据至今为止欧美日中学者们的成果大致上很清楚了。”，详细内容可参见笔者《海外明清西洋风美术研究述评》，载大象出版社《中外关系史论丛》第七期，2001年。

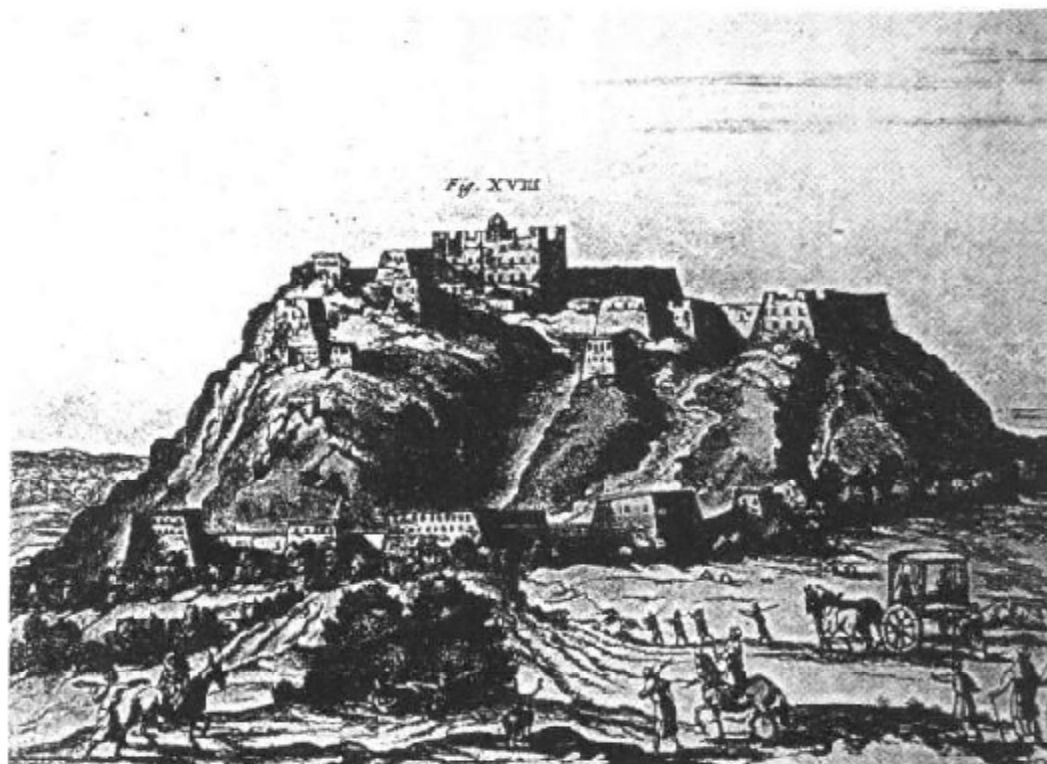


图29（传）白乃心：《西藏布达拉宫》，铜版画，约1661年

而接受西洋技法提供了必要的技术参照，同时，也形成了一个地区重要的社会文化背景。当然，这种影响的范围及其程度还有待更多的史料来证实。

就传教上一方面而言，罗如栢 [Joao da Rocha] 在利玛窦之后来到南京，“所挟器画之类亦相埒”<sup>1</sup>，接着有1640年汤若望 [Johann Adam Schall von Bell] 供奉崇禎皇帝的“羊革装成册页一帙，彩绘天主凡一生事迹各图”<sup>2</sup>，即前述《进呈圣像》。天主教版画在中国继续流行，现在耶稣身上的钉子痕迹再也不需掩盖，人物形象也更中国化了。此外，直接表现中国舆地和物产的铜版画也出现了，其中大多为表现广东及其去北

1. 顾起元：《客座赘语》，金陵丛刻本。
2. 黄伯禄：《正教奉褒》。

京途中的景色，也有大城镇甚至拉萨的风光，有些还详尽描绘了中国动植物与地方风土。<sup>1</sup>例如《西藏布达拉宫》（图29）完整地表现了山脉与建筑的完美结合，即使从今天的目光去看，也是一幅比较详实的写生画。据说作画人是奥地利耶稣会士白乃心 [Johann Grueber]，他于1661年4月离开北京，花两年多时间经由西宁、拉萨赴罗马，沿途绘制的图画成了欧洲人撰写的中国图书的直观素材。另一位波兰耶稣会士卜弥格 [Michael-Pierre Boym] 曾经以水彩、素描等形式记录了中国大量动植物标本，在他生前就出版的《中国植物志》（约1656）（图4）插图中还有豹子之类的图像。<sup>2</sup>这些在欧洲出版的插图书可能很快又携入中国，但比不上在中国直接刻印的汉文书籍普及迅速。如耶稣会士南怀仁 [Ferdinand Verbiest] 所著《坤輿图说》（1672）插入世界七大奇迹等木版画<sup>3</sup>，大多是以线条勾勒的，但却运用了西方透视的远近法，表现出建筑的深度。他还有《火炮图说》、《灵台仪像志》等书均有精致插图。然而耶稣会士自己制作的图画，大多是记录与复制，它们远不如后来中国人参与的，为了一些具体目标而摹仿翻刻的实用版画的影响来得大。

应该说，耶稣会士与中国文人合作刻书起因于天主教教义

1. 本文选的插图依据The Chater Collection: Pictures relating to China, Hongkong, Macao, 1655-1860; with Historical and Descriptive Letterpress by James Orange. London, 1924. pp. 489, 490.

2. (波) 爱德华·卡伊丹斯：《中国的使臣卜弥格》，大象出版社，2001年，第73页，第203—225页。

3. 据《四库全书》594卷，第789—792页介绍“七奇图说”的景物是：亚细亚洲巴必穹城、朝人巨像、利未亚新厄日多同孟斐府尖形高台、亚细亚洲嘉略省茅索禄王坟墓、亚细亚洲厄弗俗府供月祠庙、欧罗巴洲亚嘉亚省供木星人形之像、法罗海岛高台。此书插图还有意大利古代遗址、生物、船只等。

书的汉译。后来，在那些关注西方技术的中国人请求下，才正式开始制作有插图的实用书。例如，熊三拔 [Sabatino de Ursis] 撰述、徐光启笔记的《泰西水法》（1612）中出现了表现农业机械的图例。汤若望撰写的《远镜说》（1626）中绘有望远镜插图，他与焦勛合作的《火攻挈要》（1643）出现了火炮示意图。而邓玉函 [Johann Terrenz] 口授、王徵译绘的《远西奇器图说录最》（1627）（图5）则是一部以图为主的科技工具书，它明显带有西方绘画技法的痕迹。邓玉函在罗马时曾经向利玛窦的先生丁氏学习，通晓医学、哲学、数学、生物学及多种语言，1621年他随会尼阁携七千部书来华，崇祯年间与龙华民入明廷主修历事。王徵先是跟邓氏读《坤方外纪》，继而向传教士们请教西方奇器，他在《奇器图说》“自序”中写道：

（龙华民、邓玉函、汤若望）三先生笑而唯唯，且曰：“诸器甚多，悉著图说，见在可览也。奚敢妄！”余亟索观，简帙不一，第专属奇器之图之说者，不下千余百种。……种种妙用，令人心花开爽，间有数制，颇与愚见相合。阅其图绘，精工无比。然有图有像，犹可览而想像之。<sup>2</sup>

由于王徵尚不能完全读通这些西文图书，况且他认为选录的内容应是民生口用“最切要者”，作法“最简便者”与作用

1. 王徵（1571—1644），字良甫，号葵心，圣名斐理伯，陕西泾阳鲁镇人。他最初与庞迪我 [Diego de Pantoja] 交友，约于1605年入天主教。参见方豪：《中国天主教史人物传》，第226—233页。

2. 《奇器图说》（附《诸器图说》），笔者用《守山阁丛书》卷一，另图像参见《金陵古版画》第385页，江苏美术出版社，1993年。



“最精妙者”，因此，该书所绘之图还仅仅是各种原版书的很小部分。笔者注意到此书特色：一是王徵将“视学”列为治机械学必须先修之学科。当时，视学包括透视学与光学知识，他在绘图时已从理论上运用这些知识。二是全书共有复杂的机械操作场面图画六十余幅，其中既有临摹西画的<sup>1</sup>，也有自己创作的。临摹的画，他作了适当的调整，人物形象是中国人，穿着与道具也是中国式的，但在物体的透视感觉与动态方面则取自于西书；即使自己创意的图中，有表现救火、代耕等场面，人物组合也很生动。三是此书有图并非有说，谓“览图自明，不更立说”，一方面说明有些内容并非轻易可能制作，而图的介绍是为了普及科技知识，另一方面也说明图像描绘已经十分清晰，可以在没有文字的情况下也能读懂，因此该书得以广泛流传，<sup>2</sup>它促进了技术类版画图书的刊印。

最值得一提的是与《出像经解》（1637）同时刊印的《天工开物》（图30）。该书讲述农业、纺织、制糖、冶铸、造船车、纸墨、酿酒以及造火药、兵器等工艺的源流和方法，它们大多经过作者宋应星本人亲自实践及目睹，生动的图示显示了

1. 根据方豪说，《奇器图说》采自Vitruvius的《建筑术》、Simon的《数学记录》、Agricola的《论金属物》与Arostino Ramelli的《论各种工艺机械》。李约瑟认为有F. Verandance的《新机械》、Jacques Besson的《数学与机械学仪器大观》，参见《王徵之事迹及其输入西洋学术之贡献》，《方豪文集》第354页。

2. 该书版本、插图作者都有继续研究的必要，因天启七年（1627）在扬州初版后，立即有崇祯元年（1628）金陵武位中版，武序中自谓“敬手绘而寿之梓”，图或出其手。其后，此书收入《古今图书集成》（1728），再有道光间（1830）来鹿堂刻本、守山阁从书本，光绪三年（1877）本。原杭州大学图书馆存有清传抄本一册。

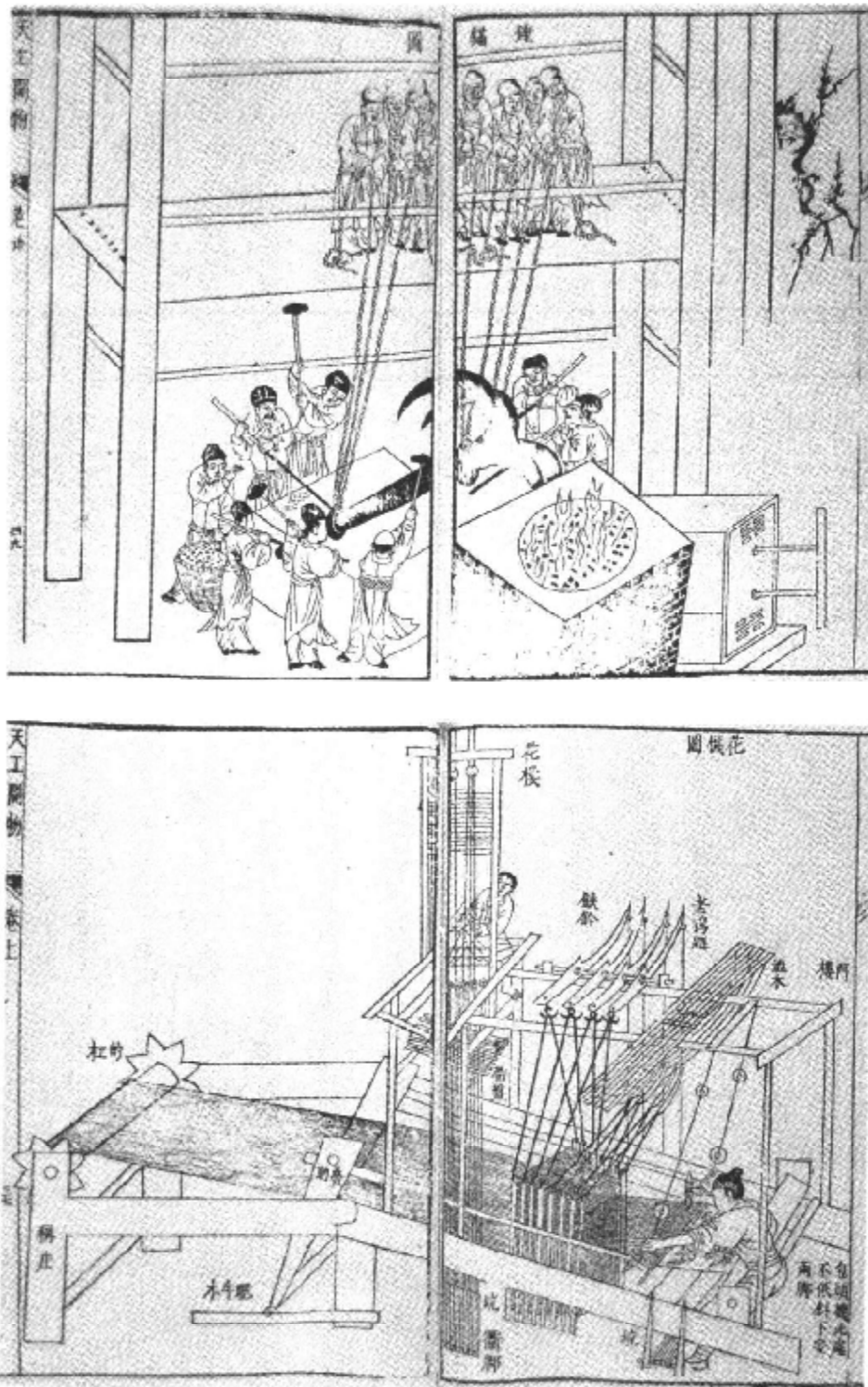


图30 宋应星撰，涂伯聚绘刻：《天工开物》，木版插图，21.7 ×14.3厘米，1637年，北京图书馆



图31 王圻辑：《三才图会》，纸本木版，22×17厘米，1609年，复旦大学图书馆

民众在科技工艺方面的智慧与创造。此书部分插图透视关系正确，人物有近大远小之比例，已是一种西洋化的构图，如《浴蚕图》、《老足图》之类，甚至可疑为康熙年间《耕织图》的范本。<sup>1</sup>此外，1609年在南京刻印的《三才图会》（图31）也应该引起关注。很难说这部百科全书式的图集受到过西方的影响，但此书插图证实，十分及时地传达了西方信息，如有图上写着“西洋国近西南滨海地产苏木、胡椒、珊瑚、宝石等物。所织棉布极细，莹洁如纸，其人髻首以白布缠头，以金为

1. 胡曾主编：《中华古文化大图典》，北京广播学院出版社，1992年，第578、579页。

钱交易”，更有“画法图”将肖像分为11种不同角度，以作为“画人物之规矩”，<sup>1</sup>这些作者了解西洋事物或看到过有插图的西洋书籍是不可置疑的。

万历至崇祯年间我国木版画的繁荣是一个众所周知的事实。其中，西洋绘画技法对木版画影响程度如何还需作深入考察。<sup>2</sup>笔者认为，至少有以下三点应当引起注意：首先是金陵版画圈的特色，总体上它们趋向构图的饱满与镌刻的细密化。如《环翠堂园景图》（万历年间）竟长达14.86米，将园林山水、建筑人物疏密有致地联系在一起，表现远近空间的差异。

《坐隐先生精订捷径棋图》（图32）（1608）则以严密的“皴点”表现石质的阴阳向背，使大片园林假山、石坡形成黑白灰丰富层次。《金陵图吟》（天启年间）以组画表现山水地貌，强调了大块黑色在构图中的比重。<sup>3</sup>这里须说明，上述一些版画刻工来自安徽，他们与《程氏墨苑》制作者同为黄氏家族。其次，就版画整体而言，除了实用科技书之外，包括不少文艺小说，插图中人物的姿态非常生动、比例结构皆表现准确无误。如明崇祯时期的《金瓶梅》、《隋炀帝艳史》等插图，表现围观烟火与杂技的大场面<sup>4</sup>，画家如没有一定写实能力是很难绘出的，它与同时期以人物为主的天主教版画可能有一定

1. 《三才图会》，王圻、王思议編集，上海古籍出版社，1988年。图载《人物》十三卷，20；“画法图”出自该书《人事》四卷，28。

2. 冯鹏生：《中国木版水印概说》有〈明代晚期百花争艳的版画艺术〉一节，称这一时期是版画艺术“光芒万丈”的时代，分别论述徽派、建阳、苏州、金陵、杭州等地版画，尚无提及西洋影响。北京大学出版社，1999年，第35—49页。

3. 周芜：《金陵古版画》，江苏美术出版社，1993年，第248、262、358页。

4. 《中国美术全集》（绘画编20，版画），上海人民美术出版社，1991年，第142、143页。

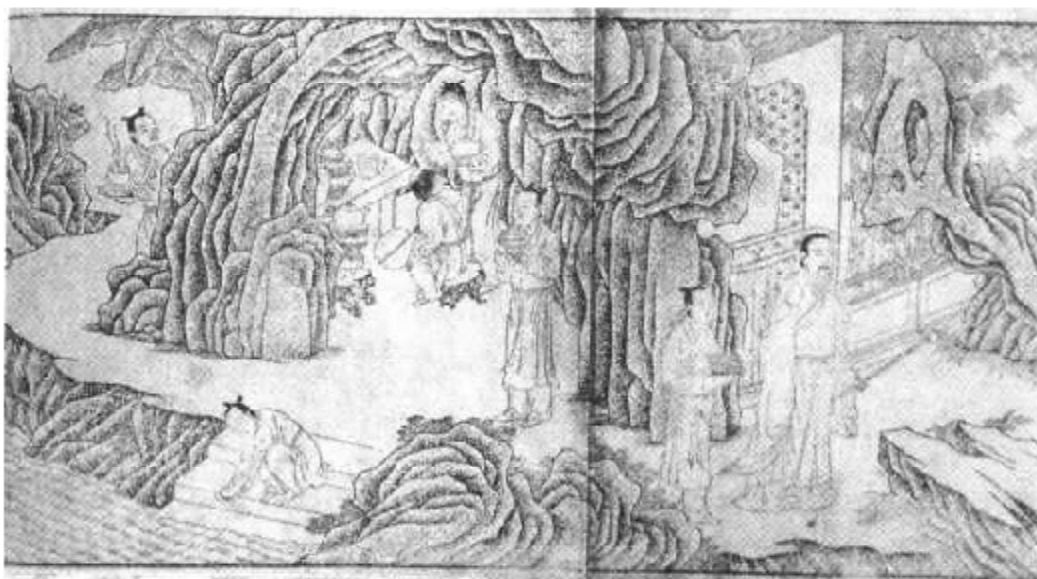


图32 汪耕绘，黄应组刻：《坐隐先生精订捷径奕谱》（局部），1609年，北京图书馆

关联。其三是对三度空间的认知有发展，以线描表现了一定的西洋透视关系。继王徵之后，有一位爱作奇器的黄履庄，其发明的“诸画”条目写着，“画以看观。或平面而见为深远，或一面而见为多面，皆画之变也”，包括“远视画、旁视画、镜中画、管窥镜画、上下画、三面画”等，<sup>1</sup>说明人们对西方绘画理论已经逐渐了解。事实上，木版画技法的突变很快就对中国传统绘画技法产生了一定的冲击，下面我们就人物画与山水画分别叙述。

1. 戴榕撰：《黄履庄小传》，《虞初新志》卷六，日本浪华书房刻本。

## 第二节 人物画技法的革新

一般认为，明末绘画是否接受了西方影响，问题的焦点在于人物画，而它又是与利玛窦 [Matteo Ricci] 在华的美术活动分不开的。本世纪初，日本大村西崖提出：“利玛窦来明，画亦优，能写耶稣圣母像，曾波巨乃折衷其法，而作肖像，所谓江南派之写照也。”<sup>1</sup>此后，中国学者大多持“参用”说，如郑昶认为：“中国画家之学西画，或参用西画法者，初以写生为主。明代末叶，闽省莆田有名曾鲸字波臣者……流寓金陵的时候，正是利玛窦东来的时候；他目睹到天主像，天主母像；所谓烘染数十层者，乃是参用西洋法。”<sup>2</sup>潘天寿也肯定“中土最先受西洋画影响，而采习西法者，厥为写真派。此派之开始者，为明末间莆田人曾鲸”。他特别强调：“所谓烘染至数十层者，即为参用西洋画法之证明，非曾氏以前之写真家所知也。”<sup>3</sup>近年《中国美术全集》的图版说明，也有曾鲸“受西洋画法影响”之说，仅有个别人分析他的一些原作之后得出结论：“曾鲸肖像画作品没有西法的因素。”<sup>4</sup>

国外谈到曾鲸的肖像画，总以《高士像》（作于1639年，现藏加利福尼亚大学伯克利分校）为依据，说人物面貌被细心地反复涂染淡彩，由自然的阴影产生立体感，完全似明镜中所

1. (日)大村西崖：《中国美术史》，载《诸家中国美术史选汇》，吉林美术出版社，1992年，第829页。

2. 郑昶：《中国美术史》，载《诸家中国美术史选汇》，第1539页。

3. 潘天寿：《域外绘画流入中土考略》，《中国绘画史》附录，商务印书馆，1982年。

4. 刘广道：《曾鲸的肖像画技法分析》，《美术研究》，1984年，第2期。



图33 佚名：《李日华像》，纸本设色，39.6×26.7厘米，明代晚期，南京博物院

见形象，在中国肖像画中具有独特的写实性。1笔者除《中国美术全集》中曾鲸的《赵士弼像》、《王时敏小像》等作品之外，也参考了无名氏画的《李日华像》（图33）、《徐渭像》。2这里要说明的是，李日华作为士大夫画家在南昌曾经

1. 小林光宏：《西方绘画技法对明末画坛的冲击》，《中国洋风画展》第124页，但他出示的印刷品太小，无法作具体分析。

2. 本文主要参考《中国美术全集》（绘画编8，明代绘画，下），另《明清人物肖像画选》南京博物院供稿，上海人民美术出版社，1982年。《李日华像》（明）无款，39.6×26.7厘米，纸本，《徐渭像》（明）无款，40.3×25.6厘米，纸本。

与利玛窦有很深的交往，他在《紫桃轩杂缀》中写道：

玛窦紫髻碧眼，面色如桃花，见人膜拜如礼，人亦爱之，信其为善人也。余丁酉秋（1597）年遇之豫章，与剧谈，出示国中异物，一玻璃画屏（笔者注：即经利玛窦装饰后的耶稣像），一鹅卵沙漏……<sup>1</sup>

可见李、利曾有畅谈机会，李日华也见到过油画耶稣、圣母像，他是一位“能书画，善鉴赏”<sup>2</sup>的官员，对描绘自己肖像的形式与技法应当有所选择。在此笔者不希望仅就争论焦点“烘染数十层”展开讨论，而想从绘画的方式乃至其文化意义方面去作探讨。

清初的《乌青文献》曾经记录了曾鲸活动的一条重要线索：

曾鲸，字波臣，闽人米寓居乌镇竹素园，善丹青写照，妙入化工，道子、虎头无多让焉。里中属写者众，今皆宝之，以为名画，不徒因先像珍奉之也。<sup>3</sup>

由此我们不仅了解曾鲸的肖像画在一个小镇上，已得到近似六朝顾恺之、唐代吴道子的声誉，还可得知：其一，对真人写生的要求使得明末写真画家广泛游历于江南市镇，即使一个

1. 李日华：《紫桃轩杂缀》卷一。

2. 李日华，字君实，号九疑，竹懒居士，嘉兴人，万历壬辰进士，与利玛窦相遇时，任九江推官，参见《明史·李日华传》、《列朝诗集小传》丁集下。

3. 《乌青文献》卷五，《方伎》。据同书卷二《园亭》记载，该园由万历初镇人上舍唐德所筑。



小镇中也有许多人要求“写真”，他们包括各个阶层的人士，即如姜绍书所说：“轩冕之英，岩壑之俊，闺房之秀，方外之踪，一经传写，妍媸惟肖，然对面时精心体会，人我都忘。”<sup>1</sup>其二，明末人们珍惜的已经不是传统的道、释画（也许还包括先圣老子、孔子之类）或自己的祖宗画，而是本人的肖像。追根溯源，写真在此前是比较看重历史图像的，多传写昔日之人物，以示法戒。<sup>2</sup>虽汉代以降生人写像之风已起，但从方式、方法上讲，晚明才发生根本的变化。试读几段论写真的妙语：

使人伟衣冠、肃瞻视、巍坐屏息，仰而视、俯而起草，毫发不差，若镜中取影，未必不木偶也……熟视而默识，一得佳思，亟运笔墨，兔起鹘落，则气正而神完矣。（南宋·陈造）<sup>3</sup>

彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底……近代俗工胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉？吁，吾不可奈何矣！（元·王绎）<sup>4</sup>

1. 姜绍书：《无声史诗》，卷四，1646年刊印，画史丛书本。该书记载：“曾鲸，字波臣，莆田人，流寓金陵。风神修整，仪观伟然，所至卜筑以处，回廊曲室，位置潇洒，磅礴写照，如镜取影，妙得神情。”

2. 参见叶瀚：《中国美术史》，载《诸家中国美术史选汇》第673页。笔者在北京琉璃厂曾经见过此类描绘自己的祖宗一族之画：将祖宗画在最上方，然后按辈分一代代画下来，结果祖先的头像最大，越往前越小，以示晚辈人多且尊重长辈，可是构图死板毫无艺术氛围。

3. 陈造：《江湖长翁集·论传神》，《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1985年，第174页。

4. 王绎：《写像秘诀》，《中国画论辑要》第179页。

传神最大者令彼隔几而坐，可远三四尺许，若小照，可远五六尺许，愈小愈宜远，画部位或可近，画眼珠必宜远……若令人端坐后欲求其神，已是画工俗笔。（清初·蒋骥）<sup>1</sup>

以上说明南宋至清初肖像写生方法的变化，他们似乎都在批评让对象“端坐”的陋习，强调绘图过程中“传神”的重要性，但对“形似”理解却略有不同，陈造反对“镜中取影”，称此为“木偶”；王绎认为“正襟危坐”会“万无一得”；而蒋骥则对写生时画家与对象的位置固定、相互距离等提出具体要求，意味着当时“隔几而坐”写生方法的普及，对形似有了更高的标准，当然他也认为令对象“端坐”是有碍取神的。这种画家观念的变化，也许来自订购者新的审美需求。如果联系到明末对西方油画肖像的评价，这种变化的原由会更清楚一些。以往人们对西洋画的看法仅仅是“与生人不殊”，而现在姜绍书评“西域画”则是从绘画角度出发的：

利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动，其端严娟秀，中国画工无由措手。<sup>2</sup>

这里的“西域画”是否意味着属于隋唐时代敦煌壁画一样的“凹凸画”类型呢？这是有可能的。他说的“明镜涵影”既是一种写像的深入精微，也是一种立体效果，他肯定“明镜涵影”作为“西域”绘画优点，然后对中国画工达不到这样水平而感叹。但有趣的是，在《无声史诗》中，他又以这一新的绘

1. 蒋骥：《传神秘要》，《美术丛书》第1073页。

2. 姜绍书：《无声史诗》卷七，《西域画》，1646年刊印，画史丛书本。

画优劣标准去评价曾鲸的画，“如镜取影，妙得神情；其傅色淹润，点睛生动，虽在楮素，盼睐颦笑，咄咄逼真”，而当时曾鲸的地位已经“独步艺林，倾动遐迩”，也就是说，“如镜取影”在明末同样成为肖像人物画追求的标准之一，它不是普通百姓所谓像不像的问题，而是整个社会审美观念、艺术标准变化的问题。崇祯壬午年（1642），姜绍书与曾鲸会面于南京，其后写出《无声史诗》，他应该是看到过中西两种肖像画，并了解它们的特征，在此基础上作出客观评论的。

那么，曾鲸的肖像画（图15）究竟有何时代特征呢？百年之后的张庚认为：

写真有二派：一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣，此间阎中曾波臣之学也；一略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。<sup>1</sup>

近人俞剑华认为，清代写真画家约可分为三派：一是纯用古法之白描派；二是兼用描写渲染之曾鲸派；三是纯用渲染皴擦之西法派。他认为曾鲸派“后学甚众，清朝宗之者也颇多，为写真画中最有势力之一派”<sup>2</sup>。以上分类大抵说明曾鲸画派在中国人物画史上，既区别于前人如沈周、文征明，又区别后来者如郎世宁、焦秉贞，具有独特的地位。笔者依据前文提到

1. 张庚：《国朝画征录》卷中《顾铭》，画史丛书本。

2. 俞剑华：《中国绘画史》，上海书店，1936年，下册，第212—213页。波臣派不仅为江南地区的人们接受并流传，而且很快流入北方清廷，为康熙皇帝所褒扬。如学曾氏者顾铭“字仲书，嘉兴人。工写真，小像尤精妙。康熙辛亥（1671）春，圣祖台写御容，赐金褒荣之”。参见《国朝画征录》卷中《顾铭》。

的几幅画，略抒己见。

首先从作画步骤讲，由墨骨到染色，而且“每图一像，烘染至数十层，必穷匠心而后止”<sup>1</sup>，这是曾鲸在技法方面的创新。曾鲸及其后学所绘人物能每每显露对象的性格，关键是他重视墨骨，即西洋画所谓的素描。墨骨使他们所绘人物比例正确，“妍媸唯肖”。如张卿子的脸呈“E”字形且显得削瘦，顾梦游的脸呈“国”字形且感觉肌肉横生，这都是在“素描”时就把握住的。由于对象的神气及结构特征均在墨骨阶段定下，因此，到染色时可细细皴擦而无“匠气”之感。曾鲸派在技法方面集白描派、江南传法与西法派之优点，因而后学谢彬、沈韶、徐易、张远、顾铭、顾见龙等或“名重京城”，或“以写真名”。

其次，曾鲸派的人物画构图也有特殊意义，曾鲸总是应人而宜处理画面，虽然他的画背景大都省略，但仍然使人们感觉到特定的空间，这是由于他为画面设定了相应的视点与视平线。如《王时敏小像图轴》的视平线就高于其头部，体现了王时敏年轻时聪慧灵秀的个性，而《赵士鶚像图轴》视平线约在其腰际，则显示了他威严庄重的特征。《李日华像》、《徐渭像》的构图更令人惊奇，在约40×25厘米画面上的肖像已完全属于西方肖像画的标准，两画均接近真人比例且画面饱满，仔细观察，尽管脸上没有特定的光线，但人物却表现得入木三分，具有强烈的体积感。<sup>2</sup>正是在构图丰富、刻画精微的基础

1. 姜绍书：《无声史诗》卷四《曾鲸》。

2. 同时绘于这一册页中肖像共12图，他们是生活在17世纪初的文人官吏：1. 刘究龙，慈溪人，万历二十年进士，授吉安府推官。2. 罗应斗，慈溪人，万历十四年进士，授工部主事。3. 李日华，嘉兴人，万历壬辰进士，江西九江府推官。4. 汪生洲，开化人，万历庚戌进士，南京工部尚书。5. 童养所，余姚人，万历壬子举人，庐州同知。6. 葛寅亮，钱

上，画家才能做到“虽在楮素，盼睐颦笑，咄咄逼真”的效果，这种将脸部用渲染之法画出丰富的层面，衣帽以线勾勒之法进行概括处理的肖像画法，成为雍、乾时期郎世宁等人借鉴的先例。

还需补充的是，曾鲸的色彩在传统基础上也有所突破。当西画入华之后，人们曾经注意到中西色彩的区别，顾起元谓“涂五彩于（帧）上”，后张庚也称天主像“彩色鲜艳可爱”，曾鲸的画虽没有西洋画那样色彩强烈，却如姜绍书所称“傅色淹润”。笔者将“淹润”理解为色彩饱和，并具有一定光彩，认为这是面对面写生才能取得的效果。如李日华的像因身穿红衣服，脸部也更带红润，肤色依稀可见。曾鲸绘的全身像也往往根据人物性格与环境施以不同的色调。

以上证明，立足于写生的曾鲸派对西方绘画技法的挑战作出了积极的反应。笔者认为，王伯敏的结论颇为合理：曾鲸从西洋绘画中“得到一些启发，但他没有去模仿，而是立足我们民族绘画笔墨基础之上，创造了既不同于西洋‘明暗法’，也不同于曾鲸以前的传统画法，而是具有我们民族特色的‘凹凸法’，这是他了不起的贡献”<sup>1</sup>。

塘人，万历二十年进士，授南礼部仪制司主事。7. 何斌，山阴人，官总兵。8. 徐惺勿，余姚人，直隶按院，崇祯辛未进士。9. 徐渭，山阴人。10. 刘伯，慈溪人，隆庆五年进士，知泰兴县，江西兵备副使，崇祯十年寿百岁。11. 陶虎溪，会稽人，万历庚戌进士。12. 王以宁，山阴人，万历戊戌进士，知宜兴县，督学南京。以上参考册页中肖像旁的文字。见《中国古代书画图目》七，文物出版社，1989年，第102—105页。

1. 王伯敏主编：《中国美术通史》，山东教育出版社，1988年，第5卷，第371页。

### 第三节 山水画坛的异军突起

当进入传统山水画探讨之时，我们首先应该明白，17世纪山水画坛是否受西洋影响的问题只是最近二十年才由西方学者提出来的。在国内，如吴历这样的大家，虽然曾信奉天主教，但过去一直把他当作正统派，无人提及其受到过西方影响。<sup>1</sup>而苏立文、高居翰等人把目光投在非传统的、具有独立精神的山水画家身上。事实上，与曾鲸的人物画派不同，山水画家的异军突起呈现出多元的、此起彼伏的状况。从17世纪初开始，就有像赵左在《雪景山水图》中强调光的反射的画法，也有像张宏在《越中真景》中利用透视记录生活实景的画法。还有人认为，蓝瑛（1585—1664）的山水画中带有自然感觉的设色方法，也是吸取了西洋风格。<sup>2</sup>小林光宏则提出，董其昌（1555—1636）的山水画具有中国绘画史上不曾有过的抽象性，他的画构图新颖，明暗对比强烈，还出现了使传统的青绿山水画法面目一新的色彩绚丽的没骨画法，但由于他本人的学识与地位，即使受到过西洋绘画的启示，也不会在语言中表述的。

然而，仅凭主观臆断，或许会将画家们一种自身寻找突破的内在契机都归功于外来的刺激，这是十分危险的。我们说，

1. 陈传席认为，《湖天春色图》“构图上即使受到一点启示，也不能说他参用西法”。《中国山水画史》，第948页，江苏美术出版社，1996年。王伯敏主编的《中国美术通史》（第5卷，第578页）指出：“从他的作品来看，晚年之作，多枯笔短皴，风味醇厚，似无参用西法痕迹。”

2. 参见Yoko Woodson, "The Problem of Western Influence," *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period*, ed. James Cahill. University Art Museum, Berkeley, 1971, pp. 16-17.

即使像张瑞图那样曾经与利玛窦有过直接交往的画家，我们也不敢一味肯定他的艺术追求就会受到影响。中国的传统绘画到了宋代以后，山水画所占据的统治地位，更使得这一画种的“复古”与“影响”问题变得极其复杂，就如苏立文陈述的那样：

毫无疑问，传教团带到中国以及他们在中国所作的画，使见到这些图画的中国产生很深刻的印象。人们会自然地以为，那些画对中国绘画的影响同样是很大的。但当我们来寻找那些影响时，我们必须十分地细心。例如，我们怎么能相信，在17世纪卷轴中出现的西方写实主义确实是西方影响的结果呢？有的画家的作品似乎显露西方绘画的影响，但除了极个别例子之外，我们仍然难以证实那位画家看到过西方绘画，尽管我们可以推测他有可能看到过。<sup>2</sup>

苏立文肯定了即使有影响也是“极个别”这一事实，他的态度是比较客观的。然而，中西文化交流的大背景给我们留下这样的印象，耶稣会士在传播宗教与西方科技的同时，也重视艺术的作用，他们在江南城镇的许多图书馆向文人画家们开放，那些载有铜版画的图书有可能流传至艺术家的手中。另一方面，虽然山水画技法已经有近千年的延续，有自己根深蒂固

1. 张瑞图（？—1644），《无声史诗》卷四记：“张瑞图，号二水，泉州人。万历丁未廷试一甲第三名及第，天启丁卯召入内阁。书法奇逸，于锤王之外辟一蹊径，亦颠素之云仍也。画山水苍劲有骨。”据传他书幅甚多，悬其书室中避火厄，利氏好中国书法，也许此原因1607年两人在北京结交，利玛窦送他《畸人十篇》。张瑞图有《书画合璧图册》，是一组真实山水的记录。

2. Michael Sullivan: *The Chinese Response to Western Art*.

的传统，它也会由于探索者的大胆实践而推陈出新，艺术家在技巧与方法上都需要思考与借鉴。明末清初，西方艺术确实不如西方天文、数理知识那样，立即受到普遍的推崇，但是，西方绘画崭新的面貌和特殊的技法会对中国画家产生一定的冲击力量的。因此，本书试以17世纪三位具有代表性的画家及作品为典型，对山水画坛“自创特异”的现象作一探讨。

笔者推举的第一位画家是1583—1626年间作为职业画家活跃在福建的吴彬。<sup>1</sup>他是否与曾鲸有过联系，尚无证据。但他们是莆田同乡，又几乎同时流寓于南京，他的人物画也被誉为“可颉颃丁云鹏”，因而可以推想，两位画家可能见过面，甚至同时对于西方艺术发生兴趣。据《无声诗史》记载，吴彬“曾绘月令图十二幅，如上元、清明、端午、中秋、重九之类，每月各设一景，结构精微，细入丝发，若移造化风候，八节四事于楮素间，可谓极其能事矣”<sup>2</sup>，这类既有人物又表现节气的风俗画或多或少带有西方写实主义的特征。例如，利用透视法将建筑表现得重重叠叠，无限深远，所有林木湖山均消失于远方的地平线。但更为令人惊讶的是，他在强调写实的基础上，将大自然的景色表现得千奇百怪，别开生面，笔者亲眼所见现存上海博物馆的《山阴道上图卷》（纸本设色，31.8×862.2厘米）却是一例。

1. 吴彬，字文仲，莆田人，流寓金陵，自称枝庵发僧，万历间以能画荐授中书舍人。历工部主事。工山水，布置绝不摹古，佛像人物，形状奇怪，迥别前人，自立门户。参见《无声史诗》卷四、《图绘宝鉴续纂》卷一。高居翰认为，他与耶稣会有往来，他可能参与万历皇帝命令放大铜版画一事。

2. 这是《无声史诗》对此组画的描述。吴彬《十二月令图》未见，但从（台湾）故宫博物院藏佚名《清院画十二月令图》可知西洋影响的明显，笔者推测清人仿吴彬而作，待考。





图34 吴彬：《山阴道上》（局部），纸本设色，31.8×862.2厘米，1608年，上海博物馆

《山阴道上图卷》（图34）作于1608年，是吴彬送给“画山水细润精工，皴斫幽秀，渲染各极妍洁”<sup>1</sup>的好友米万钟的。近9米长的画卷描绘了“山阴道上，应接不暇”的自然景象：层峦叠嶂、千峰万壑、岗岭逶迤、绵亘不绝；溪谷间飞瀑如练，丛树繁密，依聚溪边洞畔，轻云雾薄，弥漫升腾，气势浩阔。<sup>2</sup>这幅画别具一格的优点，恰如姜绍书为其绘画特色所作的总结：

布景稠密，傅彩炳丽，虽棘猴玉楮，不足喻其工也。<sup>3</sup>

笔者认为，这一概述不仅仅是他个人创新的标志，而且均可一一与西方绘画技术的输入产生联想。其一、“布景稠密”

1. 《明画录》卷四，画史丛书本。米万钟（1570—1628），陕西人，徙居北京。官至太仆寺少卿。善书，当时与董其昌齐名，亦善画山水。

2. 参见《中国美术全集》（绘画编8，明代绘画，下），此图文字说明。另外，笔者在上海博物馆多次看到此作品分段展览，图像分析来自于直观印象。

3. 《无声诗史》卷四，画史丛书本。

是指构图特点，“缚”，本有繁密之意，多指彩色雕刻，但此时却是指构图的充满。此画纵向虽仅30厘米，但自上而下云层、山峦、怪石、丛林、浅渚、村庄、寺院、溪流、河滩诸景色重重叠叠，紧密而有序地结合在一起，那些树木、水渚由近及远、由大而小，观者能够感觉到画面的一种深度；要是横向地看一路的景色，更是风光绮丽变幻无常，如石梁飞瀑、山涧拱桥、林中寺塔、石笋巨崖。尽管画家记录的真景是如此丰富，但他却能毫无掩饰地把它们向观者一一交待，靠的是构图的合理安排，严密有序。其二、“傅彩炳丽”指的是总体色彩印象，“炳”谓鲜明、显著之意，观吴彬此画，确实从全图到局部的色彩都是十分艳丽的。总调子是青绿色，时而有段落在强烈的阳光之下，山脉出现阴阳两大面，受光的山体就呈现出曙红暖调子，而背光部则带兰紫色调；从局部而论，树的色彩简直可认为是水彩，近处有时用的就是纯绿、纯青，岩石与水渚的色彩在环境的影响下时暖时冷，既表现其结构特征，又使得画面层次丰富。其三、“虽棘猴玉楮，不足喻其工也”，我认为是指吴彬的用笔。他用笔繁密紧圆，刻画精工，松针细如毫发，但笔笔清晰可见。但姜绍书将他的“工”比作灌木之刺，我想还有更深的理由，这就是他细而密的笔触总是重复地去表现同一类型的物体，以致让人感到画是雕琢出来的，而画家用笔是画不出那样有序的排列的。吴彬的画没有明显的线条，他通过一组厚实物体的外部边缘线使画面产生动感，这与传统勾勒的用笔方法相去甚远。此画是否借助于铜版画的启示还有待进一步论证，然而，我们如果不经意地取《山阴道上图卷》的一段与《全球城色图》（图35）进行比较，就会发现它们之间确实存在一些共同的特色。上述之第三则是最明显的特征，也正因为此，吴彬画的山体卷曲起伏而富有体积感。

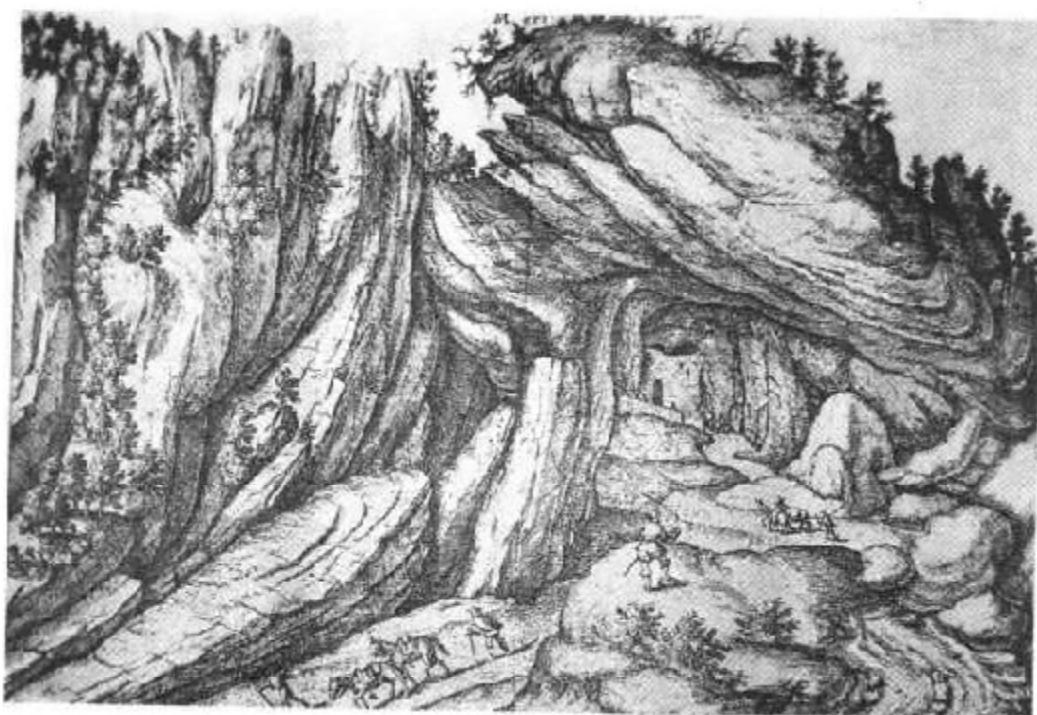


图35 崔芬耐格勒：《全球城色图》插图《圣安特利亚山》，铜版画约15×21.5厘米

笔者关心的第二位画家是龚贤（1620—1689），《清史稿》卷291〈列传〉记其事迹谓：

龚贤，字半千，江南昆山人。寓江宁，结庐清凉山下，葺半亩园，隐居自得。性孤僻。诗文不苟作。画得董源法，扫除蹊径，独出幽异，自谓前无古人，后无来者。同时与樊圻、高岑、邹吉、吴弘、叶欣、胡造、谢荪号“金陵八家”。……诸家皆善雅笔，负时誉，要以贤为称首。

龚贤与吴彬一样流寓南京，可他是饱经亡国、战乱之苦后，作为遗民来到清凉山隐居的。有评论者甚至将龚贤阴郁幽黯、没有人物的山水画作为因明朝亡于“蛮族”征服者而产生内心痛苦的象征，这是由于在龚贤看来，那些人把他的故土化为一片

荒芜。1 龚贤生活的时代，正值“四王”画派笼罩画坛，但他不被时尚所趋，超然独立，尤其以“积墨法”创造的“黑龚”画风<sup>2</sup>，开辟了清初水墨山水画的新境界。有人推测，他早年曾经师法吴彬，如《山家黄叶图轴》中的危崖峭壁，《溪山无尽图卷》中的山水组合都显示了吴彬的艺术特征。<sup>3</sup> 苏立文也强调这样一种倾向：在吴彬的作品中所发现的特色，已被17世纪中后期这群南京画家继承下来，如叶欣的小册页中一幅画，表现了持续远去的平坦地面，在描绘树木时，用的是一种奇特的淡雅色彩；樊圻的一幅手卷中远方的小岛，并不处于变动的空间之中，而是十分清晰地出现在地平线上。<sup>4</sup> 龚贤则是这些独创性画家的首领与代表。

龚贤的画论并不多，但不时地透露出异于中国绘画传统的观念。例如，他十分强调光影产生的黑白关系：“画石块上白下黑，白者阳也，黑者阴也。石面多平故白，上承日月照临故白，石旁多纹或草苔所积，或不见日月为伏阴故黑。”<sup>5</sup> 他进

1. (美) 武丽生：《1650—1850年间中国绘画之延革》。《新美术》，1992年第2期。

2. “黑龚”是指龚贤在中年以后反复皴染、浓浓密密的画法，苏立文说他“浓密的笔墨组织是不透明而阴沉的”。秦祖永在《桐荫论画》（上卷，同治三年）则批评其“墨太浓重，沉雄深厚中无清秀逸之趣。”笔者以为，这是他借鉴西洋画黑白关系所得。与“黑龚”相对是早年用笔极简的方法，称“白龚”。

3. 《山家黄叶图轴》，227.4×82.2厘米，墨笔，现存旅顺博物院，该画后部的山与吴彬接近；《溪山无尽图卷》，墨笔，27.7×726.7厘米，现存故宫博物院，此图写重山复岫，秋林山溪，亭园屋宇，山泉飞流，构图别具匠心，笔墨细密工整，似吴彬的《山阴道上图卷》。图见《中国美术全集》（绘画编9，清代绘画，上）第120、112图。参见陈传席：《中国山水画史》第885页。

4. 参见Michael Sullivan: The Chinese Response to Western Art

5. 龚贤：《龚安节先生画诀》，《美术丛书》第1册，第10—13页。

一步阐明一种亲临之感受的重要性：

画泉宜得势，闻之似有声，即在古人画中见过临摹过，亦须看得真景始得……画屋要设以身处其地，令人见之皆可入也……画屋固不宜板，然须端正，若欹斜使人望之不安，看者不安则画也不静，树石安置尚宜妥贴，况屋子乎！<sup>1</sup>

可以推测，龚贤对观察真景的要求是很细微且严格的。尽管他没有提透视这一名称，但他画屋须“端正”，画树须“妥贴”的视觉要求，不也反映了中国人对西方透视的认识么？龚贤“令人见之皆可入也”的三度空间，直到一个世纪之后，当画论家邹一桂评论西洋画时才重新提出来：“画宫室于墙壁，令人几欲走进。”<sup>2</sup>这也许是一种巧合吧！

正是有了这些新理论的支持，龚贤的作品中出现了千奇百怪的景象，其中最典型意义的莫过于现存苏黎士里特堡博物馆的《千岩万壑》（图36）（62×101厘米，纸本）。此画大约作于1670年左右，那正是他处于由“白龚”向“黑龚”转折的关键时期。画面虽然不大，却表现了具有深度感的连绵峰峦与山脊、闪耀着银光的溪流、纵横交错的云层与瀑布、似无人迹但又有村落点点的人间真景。此画的尺幅比较接近西洋画的比例，更须注意的是，喜欢诗文题跋的龚贤在此画上仅留下“野逸口龚贤口”几字及一小章，令人想到难道此图原来也是一幅馈送西人的礼物么？他没有似吴历那样写清西洋人的姓

1. 龚贤：《龚安节先生画诀》。对这些表述的证实，可看萧平编的《龚贤精品集》两册，人民美术出版社，1997年。

2. 邹一桂：《小山画谱》，《美术丛书》第1册，第508—530页。



图 36 龚贤：《千岩万壑》，纸本水墨，103×62 厘米，17 世纪中期，瑞士苏黎士里特堡博物馆藏



图 37 莫小也：《黄山速写》，纸本木炭，21.5×14.5 厘米，1978 年

名，只能待考。笔者以为这幅画是安徽黄山（图37）的写实性表现，然而经过艺术家精心建构，它已成为超于自然界的有如幻境般的世外桃源，这正是龚贤从世俗的喧嚣嘈杂中觅得

一处隐避之处，这种内心的山水恰如他对绘画境界的表白：

世界尽有奇险之处，非画家传写，老死者不得见矣，然也不必问定有是处也，凡画家胸中之所有皆世间之所有。<sup>1</sup>

尽管没有材料表明龚贤曾经接触传教士并获得西方艺术经验，但是，此图及他的另一些画中，当他将“奇险之处”变为“胸中之所有”时，那种寂静的感觉、强烈的明暗关系和书法笔触的隐去，都为我们提出一个问题，他是否曾经见到过一些欧洲的铜版画。在此，笔者仅将此图与《全球史事舆图》（即前述《万国图志》）中的铜版画插图《坦佩谷地》（图38）进行比较，以求解开疑问。首先，两图整体构图上形式相近，一条自左上方向右下方流淌的溪流将画面对角分开，两岸均为起伏峻险的山脉；上方为横向穿插于山巅的浮云，下方有点缀的树与小屋。其次，从山体结构、层次方面也有相似之处，山的结构主要为竖向的峰峦（山巅）与横向的坡面（土山）的结合，由主体山峰结成峰峦，脉络构成明确，近、中、远三景，依准确的透视关系层层推远。此外在光线、明暗的处理方面也可能有所借鉴。《千岩万壑》图中光源感强烈，似从正上方射来，表现出大自然的阴晴明晦变化。他在制作此图时，似乎用了硬直之笔，让笔触深藏于体面之中，但通过黑白互相衬托表

1. 金璠：《十百斋书画录》（18世纪晚期）卷四。转引高居翰《气



图38 安东·威力克斯： 《万国图志》插图《坦佩谷地》，纸本木版  
1568年

现出来的山体、树石结构，虽无线条勾勒却仍感到山脉轮廓线在流动，加上云、水的白色与山的黑色形成的黑白对比，山石与树屋形成的大小对比，更使画面充满韵律与无限生机，尤有夺框而出之感。从此层意义上讲，龚贤的艺术表现已经远远超出了仅仅起舆图作用的铜版画的意义，在技巧上也是更上一层楼了。

第二位画家是吴历。在中国艺术史上，身兼天主教司铎与画家之职的恐怕仅有吴历一人，我想以他充满传奇的人生经历与独特风格的绘画业绩来结束本章。吴历（1632—1718），字渔  
势撼人：17世纪中国绘画中的自然风格》，第235页。



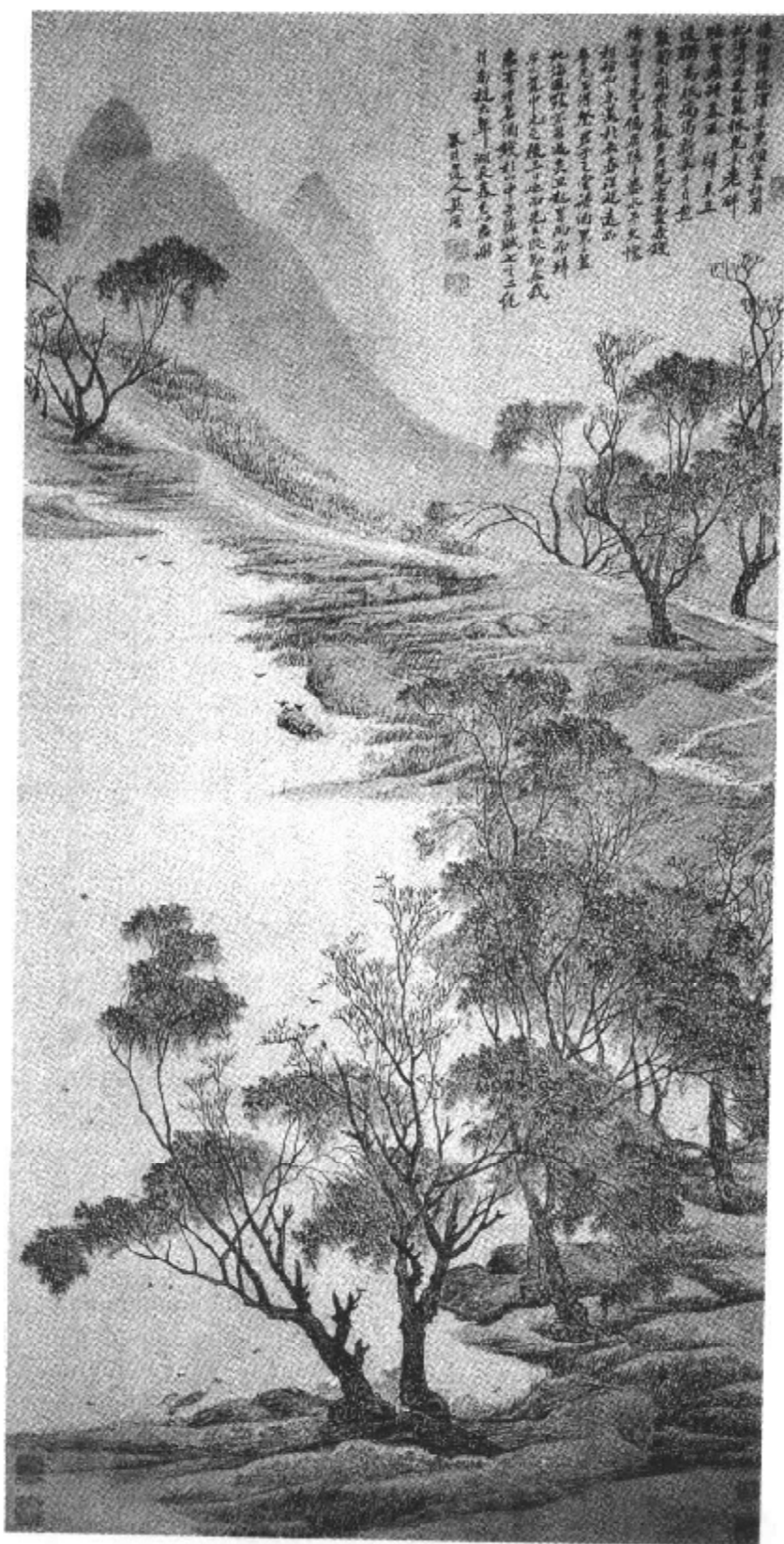


图 39 吴历：  
《湖天春色图》，纸本设色，123.5 × 62.5 厘米，1676 年，上海博物馆

山，号墨井道人，江苏常熟人，取西名为Simon-Xavier。他出生比龚贤约晚十余年，其经历与龚贤有着惊人的相似之处。他们都为明代名门后裔，同为知名诗人，同在青年时代即已饱受国家沦亡之痛苦，也都曾经有流寓金陵的经历。然而，吴历在母歿妻亡、师友变故的苦难中，“渐萌修道志，思入耶稣会”<sup>1</sup>，先与比利时传教士鲁日满<sup>2</sup>交往甚密，康熙十五年（1676）7月18日为鲁氏作《湖天春色图》（图39）。由于鲁氏在同年9月29日去世，结果由柏应理<sup>3</sup>为他完成受洗入教的心愿。50岁时，柏应理欲赴罗马，吴历得知，抛弃一切随之而往，在澳门三巴寺，他学会规，读拉丁文、神学、教律等书，并于次年正式加入耶稣会。但他西行未成，当柏应理赴欧次日，他在画跋中透露自己内心的矛盾：

墨井道人，年垂五十，学道于三巴，眠食第二层楼上，观海潮度日，已五阅月于兹矣。忆五十年看云尘世，较此物外观潮，未觉今是昨非；亦不知海与世孰险？孰危？索笔图出，具

1. 胡赛兰：《关于吴渔山作品及其生平介绍》，《郎世宁之艺术——宗教与艺术研讨会论文集》，幼狮文化事业公司，1992年，第158页。

2. 鲁日满 [Francois de Rougemont, 1624—1676] 字谦受，荣振华记荷兰人，1658年到澳门，曾在杭州、上海、苏州、常熟传教，是一位宗教作家与史学家，参见《在华耶稣会士列传及书目补编》，第576—578页。

3. 柏应理 [Philippe Couplet, 1622—1693] 于1659年到达江西，先后在湖广、浙江、南京、苏州、松江等地传教，1680年被选为副省的司库并为礼仪问题派往罗马，吴历即此时欲同往欧洲未成。参见《在华耶稣会士列传及书目补编》，第161—162页。

道眼者，必有以教我。<sup>1</sup>

他已经决择耶稣教会的神职，此时“且断涂鸦并废诗”，面对大海，望着汹涌的波浪，他不知本寄托于绘画的精神苦难在投身于宗教事业之后是否也能够得到解脱。在此，我们看到渔山与龚贤的区别，他对西方宗教作出了积极的反应，他学习并研究西方的文化，并想以此来摆脱困境，开拓自己的积极人生。就在这种不同文化背景下，他对西方绘画作出了什么样的反应呢？

与吴彬、龚贤不同的是，渔山不仅在传统思想文化方面接受了名家指导，而且在诗、书、乐、画方面也秉承了中国一流大师的熏陶，现存的《天乐正音谱》即可窥见他在音乐方面的才华。他从小学画，35岁以后至赴澳前曾师随王鉴、王时敏，全心全意从事绘画艺术。由于事业的变动，使他有可能会对中西文化进行更为深入的了解。在澳门生活中，他细心体察，得出民俗、绘画的种种区别：

澳门一名濠境，去澳未远，有大西小西之风焉。其礼文俗尚，与吾乡倒行相背，如吾乡见客，必整衣冠；此地见人，免冠而已。若夫书与画亦然，我之字以点划湊集而成，然后有音；彼先有音而后有字，以勾划排散，横视而成行。我之画不以形似，不落窠臼，谓之神逸；彼全以阴阳向背形似窠臼上用功夫。即款识我之题上彼之识下，用笔亦不相同。往往如是，未能阐述。<sup>2</sup>

1. 吴历：《三巴集》，《昭代丛书》已集。

2. 吴历：《墨井题跋》，《昭代丛书》已集。

然而，渔山却没有因为宗教及环境因素改变自己的画风，恰如王伯敏所述：“晚年之作，多枯笔短皴，风味醇厚，似无参用西方痕迹。”<sup>1</sup>笔者看来，在他师法诸家的中年时期，曾经尝试过西洋画法，证据之一即是上述于45岁时绘的《湖天春色图》。<sup>2</sup>此画给人的第一印象即是现实生活的描绘：堤岸绿草茵茵，柳树疏密穿插妩媚多姿；各种禽鸟有的在水中追逐嬉戏，有的在空中自由飞翔，有的在岸边或枝头歇息；远山云气缥缈凌虚，空蒙秀雅；湖水明静，不见一丝波纹。画面的工整与细腻程度在他所有绘画中独一无二。这也许是鲁口濠隐居之堂附近的写照，两人“诗酒累日”，必定也会谈到东西方艺术的区别，而吴历此时还未放下画笔，以一幅风光绚丽的江南春色回报鲁氏，不正是他俩友情的象征么！该图中，渔山运用西方透视知识，将堤岸、柳树按近大远小的比例准确绘出，一条弯曲的小径顺着堤岸伸向远方，衬托出大块留白的水面，使画面产生强烈的空间感；色彩上接近于西方水彩画，远景多运用没骨法淡淡染出，无须线条的勾勒而体积感强烈，近处柳叶染色时，呈现了丰富的色彩变化，时暖时冷，时深时浅，与草地、远山明显拉开了固有色的区别；构图方面，利用S形造成远、中、近三景，有虚有实，有疏有密，充分利用画面边

1. 王伯敏：《中国绘画史》，第578页。

2. 此画纸本，设色，123.5×62.5厘米，上海博物馆藏，上有题跋：“忆初萍迹滞娄东，倾盖相看北海同。正是知眠花未老，醉听莺燕语春风。归来三径独高眠，病渴新泉手自煎。从菊未开霜未傲，多君先寄卖壶钱。畴函有道先生侨居隐于娄水，予久怀相访而未遂。于（丙）辰春从游远西鲁先生，得登君子之堂，诗酒累日，盖北海风致不甚过矣。旦起冒雨而归，今不觉中元之后三日也，而先生殷勤念我，惠寄香茗洒钱于山中，手漫赋七言二绝，并图赵大年湖天春色以志谢。墨井道人吴历。”笔者在上海博物馆所见此图，色彩近似水彩，景物工整清晰，保存很好。

缘，使人感到每一物体在构图中均不可增减的合理性。而渔山其他作品中则很少这些特征。<sup>1</sup>

然而，渔山毕竟是清初六大家之一，是传统文化的坚决捍卫者。如果说，吴彬与龚贤对西方绘画技法的汲取是主动、积极的反应，或者认为他们的取舍是一种深层的结合，那么，吴历的参用则是一种比较消极的、技术性的尝试。他的才华使他模仿西法很成功，但他却立即舍弃了西方技术。晚年他承担嘉定一带的教务，在“浦西浦东，日夕奔驰，岂复有余日为画”<sup>2</sup>的情况下，仍不忘传统绘画，他说：“人世事无大小皆如一梦，而绘事独非梦乎，予所梦惟笔与墨，梦之所见只有山川草木而已。”<sup>3</sup>

通过上述三位山水大家及其典型作品分析，笔者发现：他们均有流寓、长途奔波之体验，又终归江南；他们性格倔强、孤僻、独立自信，因此而远离尘嚣，吴彬被罢官，龚贤隐居深山，渔山入耶稣会。他们对西方绘画都作出了反应，在利用西法方面，吴彬求怪，重复细小笔触，色彩浓重；龚贤利用构图与黑白关系，气势撼人；渔山则重视空气透视与淡彩，可谓各取所宜，各有所得。然而，他们具有“独树一帜”的进取精神在18世纪并没有得到真正地继承，江南文人画家一度积极采择的西方艺术也终于成为清廷画家拘谨侍从于皇帝的工具。

1. 向达说：“渔山作画，特主意趣，不重形似……唯湖天春色一帧远近大小，西法树石描绘与郎世宁诸作微近；然其他诸帧，一仍旧贯。”引自《明清之际中国美术所受西洋之影响》。

2. 吴历：《三余集》。另又参见《吴渔山生平》，载《陈垣学术论文集》第2集，第251页。

3. 吴历：《墨井题跋》，《昭代丛书》已集。

## 下 篇

# 18世纪：西洋风绘画的 形成与传播



## 第六章 清宫廷“海西派”

### 绘画的背景

当叙述了17世纪耶稣会上携来西洋艺术与中国绘画受之影响的关系之后，我们将进入新的论题：18世纪负有双重任务的传教士是如何忍受“双重火力”的夹击，又如何的清宫廷中创造出融合东西方绘画技法的“海西法”<sup>1</sup>。曾经以奇器吸引了数位皇帝的耶稣会上，如今来华不仅是为了巩固已有的天主教传播业绩，而且是受命于东方皇帝，来为清朝宫廷科技、艺术甚至外事服务的。他们一方面必须服从罗马教皇的多次通谕，另一方面必须服从封建皇朝的种种戒律。

众所周知，由于17世纪后半期汉、满民族矛盾的缓和，形成了清政府统治下的新的和平环境。18世纪，多民族的封建国家得到了进一步的巩固与发展，成为中国历史上最强盛的时期之一。然而，政治强大与经济繁荣并非完全能决定文化艺术的盛衰，郎世宁及其中外画家们合力所创建的“海西派”绘画虽然表现出这个时代的宏伟大业，却并非是这一时代艺术追

1. 胡敬：《国朝院画录》焦秉贞条对“海西法”有概括性阐述。“海西派”为笔者对18世纪清宫廷中擅长“海西法”画家群体的总称。大抵以清宫廷画家郎世宁、唐岱的作品为代表，研究者有称“新体画”、“院体画”、“郎体画”等，这些均是18世纪西洋风绘画的不同表述。



求的真正方向。为什么人们对西洋画法始终抱着种种疑虑？为什么曾经任《康熙南巡图》（作于1692年，此画带有西洋画风）总监的王翬“不乐仕进”<sup>1</sup>，宁愿返乡意在集宋元山水画风格之大成？为什么进入嘉庆年间“海西法”会迅速退出历史舞台？而曾经辉煌一时的“仿泰西画法”苏州版画在国内几乎绝迹？

笔者认为，一个艺术流派或一种绘画技法的成熟，除了画家具有独特的大赋性格、较全面的文化素质以及有创见的绘画路子之外，也离不开画家、画派赖以生存的特定背景。本章即以清廷文化发展与传教士活动关系为线索，论述18世纪“海西派”绘画生存的土壤。

## 第一节 清初“汉魂洋才”与对外意识

清王朝是以满族权贵为中心，联合汉、蒙等民族的封建统治阶级建立起来的专制政权。因此，总体说来，在清政权初步统一了中原地区之后，它一方面采取种种军事、政治措施，镇压汉族及其他民族的反抗斗争；另一方面又十分善于利用汉族的儒学、藏族与蒙古族的藏传佛教，在意识形态领域中加强控制，以巩固自己的统治。然而，就中央政权而言，刚刚成为新政权主人、并保持着敏锐性的满族皇帝，不仅接受了中华传统文化思想的精髓，而且立即将目光投向西方传教士带来的自然

1. 《郎潜记闻》，引自《清宫述闻》卷三，1941年故宫博物院排印本。关于王翬可参见：《中国天主教史人物传》中册，第221—226页，方豪指出，他曾经加入过天主教。我认为，他在宫廷中领衔创作的作品可能受到西方绘画技法的影响。

科学知识及物质文明。这即是康熙帝所提出的“汉魂洋才”<sup>1</sup>信条。

所谓“汉魂”，最重要的是大力提倡尊孔读经，推崇朱子学。顺治曾将1660年中状元的徐元文等三人请到乾清宫为师，从经史子集的古典到当时通俗小说他无所不学。康熙说朱子的“文章言谈之中，全是天地之正气，宇宙之大道……非此不能仁心仁政施于天下，非此不能外内为一家”<sup>2</sup>，将程朱理学作为官方哲学。然而，尊儒也好，信佛也好，这都不是上层统治者的真正信仰，而无非是民族统治的需要而已。因此，当见到西方的奇器之时，满清皇帝同样对西方自然科学也发生了兴趣，其重点是天文学与数学。他们重用传教士担任钦天监要职，还长期聘请传教士为先生。这就是所谓的“洋才”。由于皇帝对西学的重视，自顺治至康熙初年西方传教士经历了一段“黄金时代”，这大抵是与汤若望的治历有关，据文献记载：

顺治元年（1644）五月亲王传旨着汤若望、龙华民等驻京治历。三年上授汤若望太常寺卿衔。七年恩赐宣武门内隙地一方，以资建造天主堂。九年堂工告竣，上赐“钦崇天道”匾额。十年上赐汤若望“通微教师”嘉名……十四年十月上授汤若望通政使司通政使。十五年诰授汤若望光禄大夫……时西士接踵来华。入都覲见，多以博学见赏，或留京修历，或往各省传教。汤若望屡蒙召见，赐宴内廷，并谕每有请旨事，可随时

1. 参见（日）三田村泰助：《明与清》，河出书房，1990年，第330—332页。

2. 《御纂朱子全书》序言，（景印）《文渊阁四库全书》第720册，台湾商务印书馆。

径趋内廷面奏。圣驾亦频幸天主堂。时在朝诸臣称为异数。<sup>1</sup>

清朝初年汤若望掌管了钦天监的印章，并很快被任命为钦天监监正。此后除了短期的中断，直到1837年此职务始终是传教士担任的。汤若望是幸运的，他以学识深获顺治的信任。尽管他是带着宗教使命来华的，却以大量自然科学著作传世，仅这方面的著作、译著就达三十种七十卷左右，远远超过宗教与社会科学方面的书。前述《远镜说》已经讲到利用透镜作画的技术：“居室中用之，则照见诸远物其体，其色活泼泼地各现本相，大西洋有一画士，秘用此法画种种物象，俨然如生，举国奇之。”<sup>2</sup>当时还有擅长于绘画或机械的利类思、南怀仁、安文思等传教士也协助了汤若望。这些博学的传教士们既接受了种种殊荣，还可时常出入宫廷向皇帝畅怀欲言，皇帝对他们真可谓万般器重。

康熙皇帝自幼就对西学耳濡目染，青年时期更是热衷于西方科学。他立志学习科学知识，主要是幼年时钦天监汉人与西人关于历算的一场斗争激起的。那些事使他明白，如果清廷的大臣都不知道西方科学原理，怎么可能断定那些理论的正误呢？因此，康熙发奋学习欧洲的学问。当时任钦天监监正的南怀仁因长期为其讲授数学而得宠，如他陪同皇帝北巡，监制观象台天文仪器，推荐一批传教士进入宫廷。这些传教士后来都成为康熙的西学启蒙者。《正教奉褒》云：

1. 《中西见闻丛抄》卷五，《历朝褒崇天主教考》，原题种蕉芝兰生辑，光绪二十三年排印本。

2. 汤若望：《远镜说》，天启六年（1626）撰，《艺海珠尘》子部“天文奇器类”。

康熙二十八年十二月二十五日，上召徐日升、张诚、白晋、安多等至内廷。谕以自后每日轮班至养心殿，以清话授讲量学等西学。上万机之暇，专心学问，好量法、测算、天文、形性、格致诸学。自是，即或临幸畅春园（在西直门外二十里）及巡行省方，必谕张诚等随行。或每日、或间日授讲西学。并谕日进内廷，将授讲之学，翻译清文成帙……讲授数年，上每劳之。<sup>1</sup>

由于皇帝学习需要，传教士将不少西方科技、医学书籍译成满文。可惜这些科技方面的图书再也没译成汉文，即使满文译本也被长期禁锢在清廷之中。

此外，《清帝与欧洲文化》展览告诉我们一个现象：顺、康年间形成的学习西洋、利用西洋科技与艺术的态度至雍、乾时期虽然还在持续，可是发生了严重的质变。“曾在清初统一全国战争中起过很大作用的西洋火炮火枪，随着国家疆域的安定，也就仅在皇帝行围狩猎时显露风骚了。”<sup>2</sup>康熙的好学精神并没有在子孙中得以继承，科学仪器也渐成宫廷的玩赏摆设。

值得指出的是，随着中西交往的不断增长，朝廷吸收“洋才”的信条在民间转变为兴起西洋物质文明的习尚。澳门不仅物品、风俗渐趋西化，民居建筑也“率为三层楼，依山高下，楼有方者、圆者、三角者、六角八角者、肖诸花果形者，一一不同，争以巧丽相尚”<sup>3</sup>。在经济富饶之江南地区也是如此。《扬州画舫录》讲到仿泰西营造法的“怡性堂”，曰：

1. 黄伯禄：《正教奉褒》第106条，光绪三十年上海慈母堂本。
2. 引自该展《清高宗击鹿图》说明词。
3. （明）屈大均撰：《广东新语》卷二《地语》，清康熙天水阁刻本。

怡性堂左靠山仿效西洋人制法。前设栏盾，构深屋，望之如数十千百层。一旋一折，目炫足惧，令人依声而转。盖室之中设自鸣钟，屋一折则钟一鸣，关捩与折相应。外画山河海屿，海洋道路，对面设灯影，用玻璃镜取屋内所画影。上开天窗盈尺，令天光云影相摩荡，兼以日月之光射之，晶耀绝伦。<sup>1</sup>

这种对西洋文明的竭尽模仿也许是上行下效的结果。就在康熙末年至雍正初年，轰动一时的姑苏“仿泰西画法”大型套色木版画也流传于民间，显示了民风趋尚。然而就整体而言，进入18世纪的清朝上下对外的世界意识仍然十分薄弱，尤其是对于西方世界发生的变化了解甚少，如民间流传着这样一些竹枝词：

和兰一望红如火，互市香山乌鬼群，十尺铜盘照海镜，新封炮号大将军。<sup>2</sup>

蜈蚣船棹海中驰，入寿还将红杖持，何事佛前交印去，定婚来乞比丘尼。<sup>3</sup>

将西方的平板大船比作“蜈蚣”，天主教徒去教堂订婚称为“佛前交印”、“乞比丘尼”，即是老百姓对西方认识肤浅

1. 李斗：《扬州画舫录》，中华书局，1960年。该书称仿西洋的澄碧堂：盖西洋人好碧，广州十三行有碧堂，其制兼以连房广厦，蔽日透月为上。是尝效其制，故名“碧澄”。

2. 元侗：《外国竹枝词》，此四句讲的是荷兰人，“十尺铜盘”指罗盘。

3. 元侗：《外国竹枝词》，此四句指葡萄牙人，“比丘尼”指佛门女僧。

的表现。然而致命的问题是，世界意识的淡薄导致清政府对外关系政策的失误。直至乾隆年间，清政府依然以汉文化传统中“主藩关系”思想为依据与外界相处，谓：“朝贡之国，东曰：朝鲜，东南曰：琉球、苏禄，南曰：安南、暹罗，西南曰：西洋、缅甸、南掌”，外国人受到接见时用的是三跪九叩之礼，赐坐、赐茶、赐物。<sup>1</sup>虽说清朝在1683年统一台湾以后开放了海禁，先后开设广东广州、福建漳州（一说厦门）、浙江宁波、江南云台山四个对外贸易口岸并设有海关，但到了1757年，乾隆帝就传谕外商只准到广州贸易，并制定《防夷五事》、《民夷交易章程》等约束外商贸易与行动。因此，直到清中期之前，海外贸易的规模仍然是十分有限的。这样，除了耶稣会为主的西方传教团成员能够长期在华居住之外，恐怕几乎没有西方人能深入大陆的。

如果说，利玛窦一代是依靠学术交流的方式与中国文人士大夫交上朋友，并一路深入北京，最终打开中国牢牢紧锁的大门，那么，汤若望之辈则是继承了利氏的方式，并积极利用鼎革之际清帝重用“洋才”的机遇，在宫廷中站稳了脚跟。这一切成为日后“海西派”绘画在清宫廷兴盛的首要因素。

## 第二节 传教士由“适应”到“服从”

然而，万里迢迢冒着生命危险来华的传教士毕竟耐不住充当清廷的“洋才”角色，他们坦言自己来华之目的：“国家任用教士，重其学，非重其教。不知教士力学勤修，意绝婚宦，

1. 《清宫述闻》卷二《述外朝》。参见（日）榎一雄主编：《西欧文明与东亚》（《东西文明的交流》第5卷）第317—340页。

航海东来，其志专在敷教，本不以未学炫长。”<sup>1</sup>因此，他们从来没有放松过传教活动。就在他们积极建立东堂、大批发展天主教教友之时，一场由保守派杨光先等人鼓动起来的熙朝历狱发生了。杨光先在鳌拜支持下疏劾汤若望等“潜谋造反”、“邪说惑众”、“历法荒谬”等罪状，使汤若望本人险些丢命，南怀仁、利类思、安文思等传教士及李祖白等历局官员或被捕入狱受审，或受刑、或流放甚至被处死。<sup>2</sup>康熙亲政（1676年）以后，冤案终于平反，危难之中的在华传教事业得以复苏。继而却又因为教会内部“礼仪问题”互相争吵，使传教陷入真正的困境之中。

所谓“礼仪问题”，说穿了即是对利玛窦开创的适应主义方式抱何种态度的问题。其争论的焦点是，中国人入天主教之后是否仍然允许参加祭天、祀孔、崇祖的祭祀活动。利玛窦强调，中国人并非崇拜有形之苍天，而是对培育万物之天表示敬意；对孔子的崇拜是因为他的伟大学问为后世所传颂；对祖先的崇拜是为了感谢养育之恩。利玛窦站在尊重中国传统文化的立场上，通过主动适应中国习俗、以西学加奇器与士大夫交友的办法，最后赢得了士大夫乃至民众的信任。然而利氏去世以后，这种观点就受到续任在华耶稣会会长龙华民的批评，引起内部激烈的争论，可是做法上并未完全放弃利氏的方式。待多明我会传教士来华（1632年），因保教国与传教地区不同，加上种种分歧，遂使冲突进一步加深。<sup>3</sup>但开始时，康熙皇帝出于

1. 黄伯禄：《正教奉褒》序，光绪三十年上海慈母常本。

2. 关于发生在1659—1665年间的“历狱”，见徐宗泽：《中国天主教传教史概论》第220—221页。参见张力、刘鉴唐：《中国教案史》第133—139页。又参见《西欧文明与东亚》，第198—203页。

3. 参见拙文《文化交流与人类历史——读〈东西文明的交流〉随感》，黄时鉴主编：《东西交流论谭》，上海文艺出版社，1997年。笔

对西方文化的钦慕，始终赞成利玛窦的“规矩”，并于康熙三十一年（1692）宣布：“西洋人并无违法之事，反行禁教，似属不宜。相应将各处天主堂，俱照旧存留。”<sup>1</sup>康熙无论在对罗马教廷的文书中，还是在来华传教士面前，都尽可能地做劝说工作，他解释说：

中国牌位一事并无别意，不过是想念其父母，写其名于牌上以不忘耳，原无写灵魂在其牌上之理，即如尔们画父母之像，以存不忘之意同也。然而像犹恐画工有工拙，不如写其名则无错矣。至于敬天之字，亦不是以天即为天主，乃是举目见天不能见天主，天主所造之物甚多，其大而在上者莫如天，是以望天存想，内怀其敬耳！<sup>2</sup>

后来，由于罗马教廷特使多罗 [Juan Baptista Morales] 背行逆施，坚持贯彻罗马教皇克莱孟十一世批准的决议，而福建代牧彦当 [Charles Maignot] 表现的毫无汉学知识且无礼的行为激怒了康熙，才迫使康熙于1706年发出领票的命令。当1715年罗马教皇颁布通谕，重申1704年的禁令，强迫传教士无条件地服从之时，康熙也于1717年下决心正式禁止天主教在中国传教。这样，对18世纪前期的传教士来说，在中国传教的佳境已经过去，此后，传教士们大抵分为二种状态：一种是拒

者认为围绕礼仪问题展开的冲突，是与传教中各种派别的政治背景、文化传统有关的，如耶稣会是以葡萄牙为背景，多明我等会则依靠西班牙；中国皇帝代表世俗权力，而罗马教皇则代表宗教权威；公开领票者得到清廷保护，“潜居”者则纯属非法；传教士本人素质、能力、修养也有差异，事情的种种原由导致传教士陷于“中绝的命运”。

1. 黄伯禄：《正教奉褒》第116条，光绪三十年上海慈母堂本。
2. 陈垣辑录：《康熙与罗马教皇使节关系文书》。



绝领票且未离开本土者，他们深入乡村，从事半公开或秘密传教，有人称之为“潜居”；另一种则领票居留京城，主要任务是为清廷服务，同时也不放弃传教，此类传教士则从过去的主动适应变为处处服从清廷的御用“工具”。

上述“潜居”者一改过去那种积极适应中国传统习俗、与士大夫交往的态度，奉行向贫困者传播福音的基本方针。傅圣泽认为，比起富人与权势者，在贫穷者中传播救世真理要容易得多，此时往往能发现传播天主教义的契机。<sup>1</sup>他举殷弘绪在饶州传教时遇到的情况为例：当僧侣用迷信行为不能治好一患者的病时，殷弘绪拿出从欧洲带来的药品送患者。患者先是声明收药与信教无关，但当药物减轻了痛苦时，他一下了对天主教虔诚起来，临终还嘱咐大家皈依天主教。傅氏也谈到美术在民间的影响：殷弘绪用欧洲带来的各类装饰物将自己建立的教堂布置之后，那异常的光景唤起了中国人的好奇心。当时正值新年，有余暇的民众蜂拥至教堂，教堂所有的墙壁上都装饰了美丽的圣画，民众要求解释图上的内容，仅3周左右，居然有上万人来参观。很多人还向神父要了天主教义读物。<sup>2</sup>然而，行动较为自由却处于潜居状态的传教士生活异常艰苦，有时还要遭到僧侣、道士挑起的民众围攻，甚至无生命保障。

1. 此段主要参考耶稣会士傅圣泽 [Jean Francois Fouquet] 写给法国大贵族 Le Duc Force 的信，此信1702年11月26日写于江西南昌。信中详细介绍了殷弘绪 [Francois Xavier d'Entrecolles] 在江西饶州传教的情况。信见日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第3—68页。

2. 殷弘绪给傅圣泽写信说：“因为我还不能很好地理解汉语，无法对那些希望知道上帝教义的教外人进行解释，为此我感到十分痛苦。我知道民众的信仰情绪，我牵仰人将自己的意思传达给那些人，对能识字的人我分发书籍，尽可能满足他们的要求。”笔者注意到，在乡村受洗的仍为读书人的事实。以上引自日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第14页。

相对而言，驻京传教士的处境要好得多。由于受到皇帝的恩宠，他们的生活自然要比潜居者安宁。他们多次接受康熙亲自为传教士建教堂与住宅划定的土地，还常常能得到皇帝的匾额、财物。传教士们深深懂得，要在清廷保持既得利益与地位，就必须努力维持这种既为皇帝服务又获得恩赐的关系。传教士们不仅为康熙治疗疾病，还受派遣为宫廷大臣、北京高官服务，加之指导康熙学习、实验西方科学，皇帝对他们自然是很满意的。然而，“无论为皇帝的服务多么繁忙，他们总是紧紧抓住一时一刻，向那些受命与他们接触的官吏传播天主教义，讲述耶稣的故事”。<sup>1</sup>马国贤为传教，在京郊北占口办了一所培训神职人员的学校，郎世宁则三次为谋求缓和禁教当面向乾隆皇帝请愿。可当时在京城，除了钦天监官员之外，上层人物是极少信天主教的，宫内也仅那些临终者才有受洗的。现在传教士们更多地是忠实地为皇帝服务，这使上一世纪曾经雄心勃勃要改变中国人信仰的“勇士”变成了驯服的“工具”。

事实上，这一代传教士几乎失去了传教的机会，转而在宫廷里身体力行地实践一种适合皇帝口味的艺术样式。法国人蒋友仁 [Michel Benoist] 来华后的变化即是一例。他本人对艺术并无专长，最初是作为天文学、数学专家被乾隆招至宫廷服务的。1747年乾隆偶而翻阅西书，见到画面中有喷水池，就让郎世宁作了介绍，随之产生好奇心，于是蒋友仁被推荐为喷水池设计者。然而，当蒋友仁费尽心机绘制出喷水池模型图时，乾隆居然萌发了建造与此相配的西洋楼的念头。他与郎世宁、王致诚为这些西洋建筑及其内部装饰几乎耗去了半生的心

1. 引自洪若翰 [Jean de Fontaney] 1703年2月15日给同会会上路易 [四听罪祭司 De la Chaise] 的信，日文版《耶稣会上中国书信集》第1卷，第110—208页。

血。1蒋友仁在一封信中说，“皇帝想建造欧洲风的宫殿，不仅建筑外部，连它的内部也要安装水力工程，我反复申诉自己没有那方面的能力，可皇帝不管这些，他命令我监督这一庭园的事务。”2除此之外，他还要承担地理学、天文学、物理学顾问等方面工作，制作400×200厘米的大世界地图，将欧洲新的科技知识介绍给中国皇帝。蒋友仁痛苦地承认，不仅在宫廷的所有工作都必须服从皇帝的意志，而且“这些成功都是以付出极大的牺牲换来的，不得不从事传教以外的工作使传教士们产生的悲哀与羞辱，是无法从那些成功中得以解脱的”。蒋友仁由于过度疲劳，身心早衰，年仅59岁就去世了。

另一位来华前即有成就的法国人王致诚 [Jean Denis Attiret] 向家乡的人诉说道：

我没有一点属于我自己的时间，只能利用睡觉时间来给你写信。我还得请求允许我自由出入别宫，允许我随意停留……皇上几乎每天都到那里来看我们，因此我们也必须每天都到。我们都不能走远，除非要画的东西不能搬来，因为我们被带入宫中时总是有好些太监跟着的。我们走路必须又轻又快，要踮着脚尖走，好像干什么坏事似的。3

1. 参见日文版《耶稣会士中国书信集》第3卷，第128页；又见 Alida Alabiso Castiglione and The Introduction of European Painting and Architecture in The Imperial Qing Palaces (此人为意大利知识大学研究员，未刊印论文)。蒋友仁生平见《在华耶稣会士列传及书目补编》，第70页。

2. 蒋友仁1767年11月16日发自北京的信，日文版《耶稣会士中国书信集》第6卷，第348页。

3. 朱静编译：《洋教士看中国进行朝廷》，上海人民出版社，1995年，第199页。

更无可忍耐的是，乾隆要他做个好臣民，要封他四品官衔，王致诚只得痛哭流涕地恳求王大臣：“我是一个教士，我放弃了人世间的一切名利，我接受了皇帝的好意将会疏忽了我作为教士的主要职责，我请求您奏请皇上不要强让我接受使我余生不自在的职位。”<sup>1</sup>他没有马国贤那样倔强，当传教遭到反对后立即决定回国；也没郎世宁那种温和，在顺从地创造清廷所需要的画风的同时向皇帝请愿。王致诚终于忍耐不住地喊道：“这出闹剧还有没有完？这儿离上帝的天堂那么远，一切精神养料都被剥夺了，我简直难以说服自己，难道这一切都是为了上帝的荣耀？”<sup>2</sup>

这种状态是18世纪在京传教士形象的缩影：当物质生活与环境允许他们从事艺术活动时，他们的主动“适应”已经完全变成被动“服从”，不仅被严格地禁锢在壁垒森严的宫廷之中，还受到精神方面的种种限制。他们的艺术创造力由此受到损害，他们的成果几乎不能越过那红色的高墙。

### 第三节康熙、乾隆对西方艺术的支持

在上述尊重儒教又崇尚西学，重用“洋才”而限制天主教传播的大气候下，作为中央政府的清宫廷却为传教士画家们创造新的绘画风格建立了较好的小环境。这既与清初几位皇帝对艺术的爱好直接相关，也是与西洋画法所表现的特殊功能分不

1. 钱德明1754年10月17日从北京发给拉图尔的信，日文版《耶稣会上中国书信集》第3卷，第229—275页。

2. 1754年11月17日王致诚给钱德明的信，转引自Michael Sullivan: *The Chinese Response to Western Art Art International*, 24, nos. 3—4 (1980): pp. 8—31.

开的。自康熙晚年至乾隆年间，传教士所在的宫廷画院大大扩建，为西洋画法在中国的尝试准备了最好的物质条件。由中外画家合作的各类重大主题的绘画创作有计划地进行，使得传教士画家毕竟还是发挥了自己的才华。

事实上，年轻的顺治即颇有艺术修养。据说一日“世祖幸阁中，中书盛际斯趋而过，世祖呼使前跪，熟视之，取笔画一际斯像，面如钱大，须眉毕肖”<sup>1</sup>。而他写林杳向背晦明之状，居然能“真得宋元人三昧”<sup>2</sup>。他能画人物、山水，还擅长指头画，曾将自绘的两个扇面送给汤若望，可惜未见其画迹。真正在绘画方面下功夫的是乾隆，据《八旗画录》云：

高宗纯皇帝游艺笔墨，兼善山水、花草、兰竹、梅花，折枝用笔中锋法兼草隶，古秀浑逸，天机洋洋。老劲过于沈周，清隽驾于宋元，赵孟頫、王冕、陈淳无足道也。乾隆十六年圣驾南巡，臣张宗苍献画，上披阅之际，为加二、三笔，气韵越发顿为改观，非天纵安能若是。<sup>3</sup>

言词中夹带歌颂君皇之意是明摆着的，但是肯定他热衷绘画、擅长绘画也可相信。《清代帝后像》画册中有弘历自绘《临项圣谟雪景》（图40）<sup>4</sup>，人物是命郎世宁画的，此图绘松、竹林中，一简陋的民居，乾隆独自坐着赏雪，树石天水都画得不错。尽管笔墨技巧与构图够不上专业画家的水准，但也得知其

1. 《清宫述闻》卷二，《述外朝》。

2. 王士禛撰：《池北偶谈》，清光绪二十二年慎记书庄石印本。

3. 《八旗画录》前编，卷首，李放辑，1928年排印本。

4. 故宫博物院辑：《清代帝后像》，共四册，1935年珂罗版印本，原杭州大学藏。前有编者说明“选自景山寿皇殿与宫内所藏帝后画像及行乐图原像共百余幅，兹去其复出及残破不堪影印者，辑成四册”。



图 40 弘历：《临项圣谟雪景》，绢本设色，98×55 厘米，1763 年，北京故宫博物院

重艺术非作儿戏。乾隆亲政之前，就让郎世宁绘《平安春信图》，并对其尝试的写真画法予以赞扬。执政之后，他常常去如意馆观赏传教士们作画，有时还让传教士为其写生。一次，潘廷璋 [Giuseppe Pansi] 奉命为其作肖像画，在起稿、上色过程中，乾隆多次让太监拿画给他看，他一面想知道是否抓住形象特征，一面还说明自己对西洋画法的想法：在中国只是特别引人注目的地方才需要画上阴影，比起欧洲画法，中国人画的画像总是要亮得多。<sup>1</sup>

康熙本人的绘画能力笔者未知，但他常常出题让宫廷画家创作，出于对西方数理知识的爱好，他给予灵活运用西洋透视画法的焦秉贞种种赞美之词：

康熙己巳春，偶临董其昌《池上篇》，命钦天监五官焦秉贞取其诗中画意。古人尝赞画者曰落笔成蝇，曰寸人豆马，曰画家四圣，曰虎头三绝，往往不已。焦秉贞素按七政之躔度，五形之远近，所以危峰叠嶂中，分咫尺之万里，岂止于手握双笔，故书而记之。<sup>2</sup>

当时焦秉贞任钦天监五官正，虽为从六品官，但有机会与南怀仁等西方传教士接触，似参与绘制天文仪器与时宪历的《吞斗图》，逐渐将西方透视画法与我国古代绘画艺术、界画技法融于一体。<sup>3</sup>其最成功并有影响的作品是康熙三十五年（1696）

1. 蒋友仁1773年11月4日自北京发给某教友的信，日文版《耶稣会士中国书信集》第5卷，第342页。

2. 《石渠宝笈》，卷四十，转引《国朝院画录》卷上，画史丛书本。

3. 参见陈金陵：《焦秉贞》，载《清代人物传稿》上编，第七卷，第400—405页；关于《御制耕织图》见《中国洋风画展》第355—373

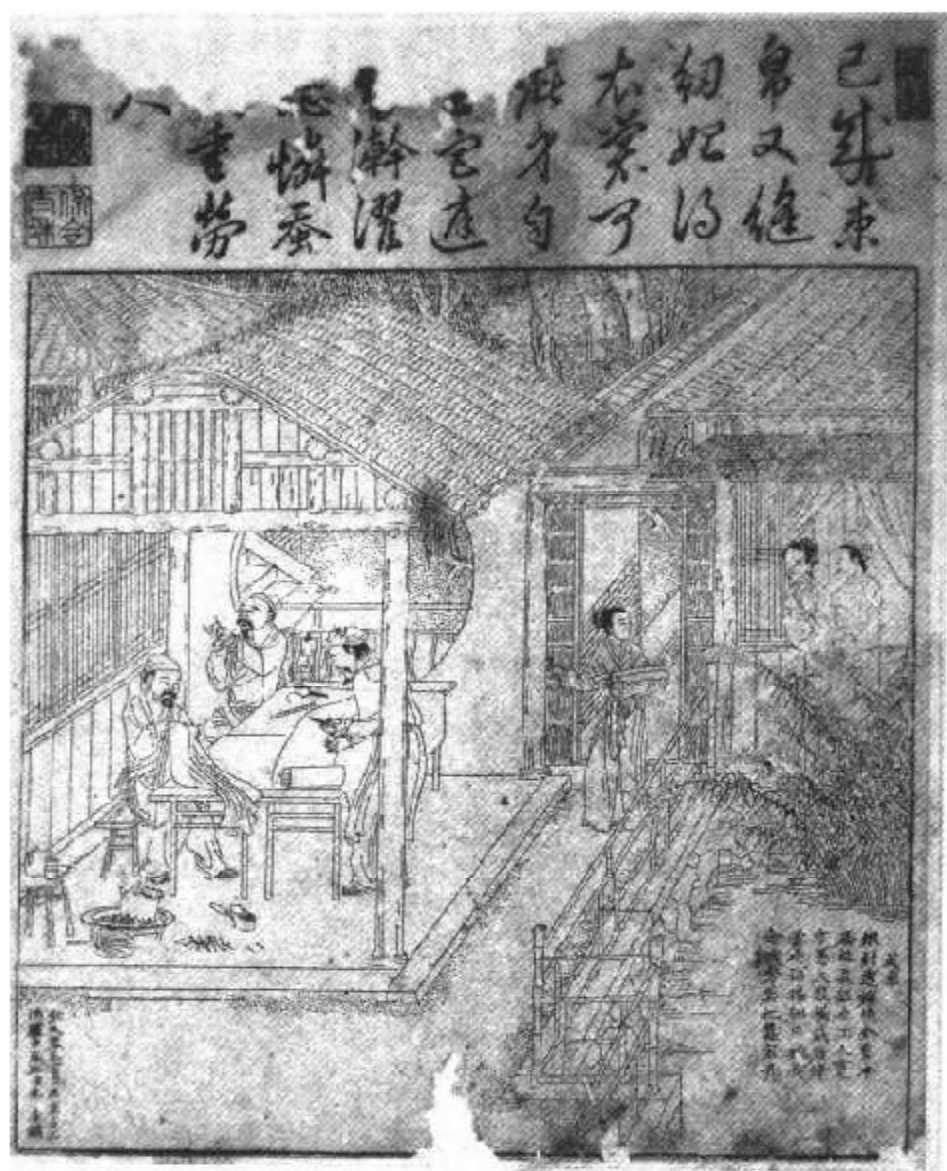


图41 焦秉贞：《耕织图》，纸本木版，24×23.8厘米，1696年，北京图书馆

完成的《耕织图》（图41）。比较南宋楼■绘制的《耕织图》、明代郎瑛绘制的《便民图纂》，焦氏所绘组画采用西洋

页，木版画一套；中国农业博物馆编：《中国古代耕织图》扉页及第77—95页载有彩印稿耕织图8页与单色全稿，中国农业出版社，1995年。



透视画法是十分明显的，即使清中、后期重绘的《耕织图》也没有焦氏组画中那样显著的西方特色。焦秉贞《耕织图》共64幅，是在楼■《耕织图》基础上进行的再创作。他的画中人物比原来增加一倍，按远近比例画出前后关系，动态准确且很生动，房屋、树木等景物均按透视关系描绘，使画面有深度感，此外色彩艳丽，还根据所需涂上部分阴影。胡敬称赞其采用的“海西法”曰：

善于绘影，剖析分寸，以量度阴阳向背，斜正长短，就其影之所著，而设色分浓淡明暗焉。故远视人畜、花木、屋宇皆植立而形圆，以至照有天光，蒸为云气，穷深极远，均灿布于寸缣尺楮之中。<sup>1</sup>

重要的是，焦秉贞的画深得康熙的嘉许，不仅亲为作序，每幅题诗一章，还指示将《耕织图》镂版流传，“用以示子孙臣庶，俾知粒食维艰，授衣非易”，“庶于斯图有所感发焉，且欲令寰宇之内，皆敦崇本业”。<sup>2</sup>结果是该组画颁赐王公大臣、外藩员使，广泛流入民间，实际上起到对西洋画法予以肯定与推广的作用。

另一现象是，由于清帝的爱好与提倡，18世纪清宫廷中已经逐渐流行西洋画。1703年初春，高士奇在退休之前，受邀随康熙遍观畅春园中诸景，他在日后的回忆录中讲到康熙引见西洋画诸事：

1. 胡敬：《国朝院画录》卷上。
2. 康熙题《御制耕织图》序，转引《中国古代耕织图》，第200页。

（三月二十一日）转入观剧处，高台宏丽，四周皆楼，设玻璃窗，上指示壁间西洋画，令观。（四月十八日）上召近膝前许久，言及西洋人写像，得顾虎头神妙。因云：“有二贵嫔像，写得逼真，尔年老久在供奉，看亦无妨。”先出一幅云：“此汉人也。”次出一幅云：“此满人也。”（四月十九日）赐西洋画三幅。<sup>1</sup>

康熙将心爱的西洋画赐予大臣，乾隆则将自己养老的居所全部饰以“海西派”绘画。乾隆年间紫禁城内西洋壁画十分流行，现存北京故宫博物院内的倦勤斋全景画（见卷首插图），是包括天顶以及北墙、西墙连成一体西洋壁画。进屋首先见到的是天顶，上面画满了一座藤罗架，架上爬满藤罗，并盛开着蓝紫色的花朵，透过花架能窥见碧蓝的天空。画家为皇帝设立了一个最佳视点，站在那里所有藤罗花均展现下垂的立体效果，而实际上只是画家从视点出发，按透视关系由近及远将花画成躺倒的角度。这种画法是欧洲教堂天穹画法的变通，使得有限的室内空间无限扩展。再朝北墙看，绘有斑竹搭成的隔断，圆圆的月亮门，在门外庭院中有两只丹顶鹤，庭院外面是一座宫殿，宫墙外还可见到树木、远山、蓝天。白于描绘得十分真实、细腻，简直让人以为可以进入。聂崇正认为，从画面的风格来看，这组全景画充满了欧洲绘画的因素，他还列举紫禁城内外多处建筑都有此类作品。<sup>2</sup>笔者从《清档》查悉，仅乾隆元年十一月十五日下旨就要求绘以下壁画：

1. 高士奇：《蓬山密记》，士学汇刊本。
2. 有关此壁画参见聂崇正：《记故宫倦勤斋天顶画、全景画》，载《故宫博物院院刊》，1995年第3期。

养心殿西暖阁仙楼北楼梯上北墙画通景油画，西边楼下穿堂北间门里隔具画通景油画，西明间画旁画通景油画，再东边楼下明间南边东墙亦画通景油画。<sup>1</sup>

估计这些通景油画与上述壁画相同，用的均为西洋技法。

如此需求的西洋画谁来制作呢？当是由以传教士为主体的“海西派”画家们承担的。他们的工作场地则是如意馆。康熙时期虽然没有明确记载御用西洋传教士画家，但正是从康熙开始加强了画院<sup>2</sup>建设，这一机构的发展至乾隆时达到了顶峰，为西洋画家从事艺术活动创造了必要条件。据《各作成做活计清档》可知，最初在养心殿造办处下有一个“画画处”，归档时附隶于“画作”项下，属造办处下一作，康熙年间它的规模逐渐扩大：

初在养心殿造办活计，康熙三十年（1691）十月奉旨移出，以慈宁宫之茶膳房一百五十有一楹为造办处，四十八年（1709）复增白虎殿白楹。<sup>3</sup>

康熙五十年传谕“将西洋人傅圣泽送京交与养心殿”，或者养心殿造办处完全移出是在雍正季年……圆明园亦有造办处。<sup>4</sup>

1. 《各作成做活计清档》，中国第一历史档案馆。

2. 清朝是否设画院，是一个长期有争议的问题，笔者从清廷从事绘画的人员、场地、绘画内容、性质看，认为作为“画院”的机构是存在的。参见杨伯达：《清代画院观》，载《清代院画》，紫禁城出版社，1993年。

3. 《清宫述闻》卷三，《述外朝》。

4. 《清宫述闻》卷三，《述外朝》。

1692年王罕组织绘制“兼集众长”的《康熙南巡图》应是在慈宁宫完成。《清档》对郎世宁等人绘画活动的记载是从雍正元年开始的。雍正曾指令郎世宁按西洋蓝本创作，还提出具体修改意见，他本人则请郎世宁画了西洋装扮且轻松自在的肖像。有学者认为：雍正对他（郎世宁）的赏识远远超过了其父亲康熙，连帝王餐桌上的佳肴也常常送给他，还赏赐给他12匹最好的丝绸以及宝石雕刻成的印章，上边有基督耶稣的雕像，挂在十字架上。以后他得到一顶夏帽，这一礼品代表着极高荣誉。<sup>1</sup>至迟在乾隆元年《清档》中出现“画院处”、“如意馆”，它们同为清廷制作艺术品的工场名称，因此，此时的画院已名符其实。

这里要说明的是如意馆的特殊地位。据笔者考察，第一，如意馆并非等于画院处，它为加强绘画创作所设；第二，如意馆实质上是造作处下专门设立的为皇帝服务的机构；第三，西洋画家或钟表、珐琅专家大抵集中在如意馆。乾隆二十三年（1758），造作处曾将“二十八作厂相类者归并五处”，此时画院处与做钟处、玻璃厂、舆图房、珐琅作等十作一起划入如意馆下属机构。如意馆“分管承办现定各作成，承造各项活计”，“凡绘工、文史及雕琢玉器、裱褙贴轴之匠皆在焉”。<sup>2</sup>另外，如意馆随乾隆皇帝的活动有两个地点。它最初“在启祥宫南馆设数楹”，乾隆常“临幸观绘上作画”，后移至圆明园，在“洞天深处”。<sup>3</sup>由于西洋人居海淀，离圆明园较近，他们

1. 参见Michael Sullivan: *The Chinese Response to Western Art*.

2. 昭连撰：《啸亭续录》。笔者曾经查《清档》，如意馆、画院处分列，内容都与绘画有关，但记载内容前者似与实际装饰地点、材料有关，后者即记绢纸上之画，此外，如意馆名称的确切来源与用意等尚须进一步考查。

3. 昭连撰：《啸亭续录》。

可能在那里工作时间更多。在如意馆服务的西洋画家，多次受到康、雍、乾皇帝的嘉奖及授予职衔。总之，有清一代，画院是肯定存在的，且盛于康乾两朝，作画者以唐岱、郎世宁、张宗苍、金廷标、丁观鹏为最，可称这些人为“海西派”的代表。

综上所述，帝王对艺术的爱好，对画院的重视，均为西洋画家学习中国传统绘画技法、从事各类主题画创作、培养中国学徒学习油画技巧、与中国画家合作制画等提供了良好的条件。这是17世纪传教士们根本不可想象的事情，但也因为这是国家最高统治者的恩赐，他们又必然会在传教方面作出极大的牺牲。

#### 第四节 18世纪西洋风绘画发展概述

在上述特殊的历史背景下，进入18世纪之后，东西方绘画融合的步伐大大加快。我们看到，清皇朝政治、经济与军事方面的种种成功，不仅在物质方面从容地为西方人提供了展现艺术才华的舞台，也能以巨大的威势使西洋传教士全身心地去完成东方皇帝规定的任务。到“乾隆盛世”之时，清宫廷画院的画家与传教士们密切合作，将建立在东西方美术传统基础上的西洋风绘画的实践推向高潮。同样，随着清朝盛世的过去，在18世纪后期或19世纪初，对“海西法”的实践也自然停顿，且很快就销声匿迹了。因此可以说，这一类型绘画的盛衰是与清代政权的消长紧密相关的。前述《清代帝后像》四册共120幅，全面地记录了自清太祖至光绪时期帝后的肖像及个人生活，同时它又是一部反映宫廷洋风画产生、发展、繁荣与

图42（传）郎世宁：  
《雍正化妆像》，纸本重彩，  
约48×26厘米，雍正初年，北京故宫博物院



衰亡过程的艺术真迹。如在康熙晚期，出现了多幅与《李日华像》类似的《清圣祖康熙》肖像画，脸部结构刻画微妙，五官比例准确、特征鲜明，与青年康熙画像风格全异。其中有一幅坐像，左右绘书柜、道具，均按透视、光影要求描绘。至雍正时期，《清世宗雍正化妆像》（图42）绘的是西洋假发的皇帝，采用了西洋颜料，以四分之三角度来绘标准像。这期间参合中西画法，尤其表现准确的透视关系的大场景已经十分突出，如多幅《清雍正行乐图》均有由近及远、由大及小的空间感。到了乾隆年间，当郎世宁成为清宫廷画坛重要画家时，那些动态强烈的人物画、数百人场面的纪实画、连绵不断的建筑场景画臻于完全成熟。然而，好古喜佛的嘉庆改变了父辈们的

传统，西方绘画技术的影响在记录他的画面中遽然消失，以至出现在《策骏清庠图》中的道光帝及其御马再也没有他祖辈那样的威武雄壮之势。

笔者将这一时期西洋风绘画的发展分为三个阶段。1700年以后意大利人切拉蒂尼、马国贤先后以画家身份来华，至1735年马国贤回国为第一阶段。此期还有焦秉贞、冷枚、沈铨，仍以一般临摹、探索性的制作为主，究其原因，康熙、雍正对西洋画的兴趣比较有限。前者更多地爱好数理，后者没有很多时间来关心艺术。以乾隆元年（1736）郎世宁创作《夜景图》始，至郎世宁病逝（1766）为第二阶段。此期为清宫廷中以西洋画风进行创作的高潮时期，在郎世宁、王致诚领衔或指导下，大量纪实主题画得以完成，融合中西绘画特征的作品技法出新，水准最高，而此时仿“泰西法”姑苏木版年画也在江南地区兴盛。这一时期，当郎世宁根据乾隆皇帝的审美好尚，摸索出西洋风格的纸绢画之后，王致诚、艾启蒙、安德义相继仿效，郎氏的中国徒弟更是同出一辙。因此，在乾隆画院中，他们自然地形成了一支很有实力的画派，一度成为清廷画院的主体。第三阶段即此后潘廷璋、贺泰清等传教士与中国艺术家合作进行创作的时期，其作品大多为郎世宁作品的摹仿，技法上没有新的推进。最明显的是频频绘制的铜版“战图”，虽然主题在不断更新，但个别画面却是反复重绘、大同小异，逐渐失去了郎世宁时期达到的水准。此外，从技巧而言，第一、二阶段正好相反。焦秉贞、冷枚等是以中法为本，吸收西法之长，以补足中法之不足，去博得皇帝的欢心，郎世宁则以西法为基础，适当地加以改变以适应皇帝的要求。<sup>1</sup>前者作品如《历朝

1. 杨伯达：《清代院画》，紫禁城出版社，1993年，第78页。



图43 郎世宁稿：《鄂垒扎拉图战图》（《平定西域战图》之四），纸本铜版，75×102厘米，约1770年，故宫博物院

《贤后故事图》、《养正图》、《避暑山庄图》等，都已显示了西方透视的魅力；后者的《午瑞图》、《马术图》、《平定西域战图》（图43）则展现出历朝以来宫廷绘画的新的巅峰。

值得注意的是，1700年以后来华的西方传教士中，有许多人的名字被记在中国绘画史书上。如郎世宁、王致诚、艾启蒙等作为艺术家已广为人知。但还有更多的人，如卫嘉禄、马国贤、倪天爵、利博明、纪文、汤执中、蒋友仁、安德义、潘廷璋、贺泰清等，由于以往注重他们的传教士身份，在画史上几乎没人论及。与利玛窦时期不同的是，他们的工作不仅仅限于输入西方美术，或是对西洋绘画作浅显的说明，而是一味地服从，拼命地制作，去创造一种迎合皇帝及宫廷官吏的新画法。他们大多数人似中国画工一样，其事迹毫无记载，他们的

1. 关于传教士画家的概况参见《中国洋风画展》列表，第443页。



作品上也从来不留下姓名，此时境遇恰如方豪所作的判断：

高宗本为排外仇教之帝王，所以容教士在宫中者，纯为其一己之用，如修理钟表，营造圆明园，测绘舆图，制作自动机器及图绘人物；弹奏西洋乐器，也其一也；教士为求减轻各省之教难，偶有潜入传教而被逮时，亦可进一言而获赦，遂终老宫中，其遇可悲，其志可嘉。然西洋美术，无论建筑、图画、音乐，竟因此而不获早日深入民间，圣祖、高宗均有当负之责也。<sup>1</sup>

由于当年他们的宫廷生活是受禁锢的，几乎没有作品，包括复制品流入民间。20世纪初清政权衰亡以后，那一时期原作不受欢迎，也极少公开，而郎世宁伪作却充斥书画市场。结果是真假难分，更难以从理论上去肯定其中较为优秀的作品。

最后笔者想强调，18世纪初一个架起中西方美术桥梁的重要人物马国贤，他在中国短暂的艺术活动，将17、18世纪西方人对清廷绘画的影响联系起来，也将焦秉贞与郎世宁的种种实践作了必要的衔接；另一件事则是南方苏州地区画家们的贡献，那时宫廷画院成分的重要来源是江南地区，包含吴门画派的文人画家或画工，他们将传统技法输送给西洋人，同时又将新的科学精神带回南方。正因为如此，在乾隆年间苏州会出现那么富有生机的“仿泰西画法”大型木版年画，形成民间学习西方绘画技法的中心。

1. 方豪：《中西交通史》，岳麓书社，1987年，第960页。

## 第七章 中国早期 铜版画的承续

中国铜版画何时始有制作？18世纪中国铜版画发展的总体面貌如何？由于前面所述的种种历史原因，目前尚未得到明确答案。一说是日本人岸田吟香的《吴淞日记》所载，即他于1867年1月20日在上海书画家黄云山家中见到《顺治登基图》18幅，但目前不能肯定制作年代；另一说则是《中国美术通史》所叙：“康熙三十五年（1696）有英武殿铜版印本《御制耕织图诗》及《避暑山庄诗》，是为中国早期的铜版版画。”<sup>2</sup>但是《御制耕织图诗》是否是铜版画尚未有定论，《避暑山庄诗》确切制作年代至少在1710年以后。

与木版画制作工具不同，铜版画的印制必须依赖较好的设

1. 日记全文载《中国洋风画展》图录第6—7页，但是町田市国际版画美术馆馆长吉木茂读了吟香的说明后，认为“这些图即是《平定西域战图》的构图或其局部的模仿，出于中国人之手”。笔者1997年在北京嘉德拍卖行展出时曾经见到一幅与吟香所言相近之作，铜版为底手绘色彩，此说还须进一步考察。

2. 见王伯敏主编：《中国美术通史》第6卷，第405页，此说在国内通行。《中国美术全集·版画》图版说明第61页也称“内府铜版印本”。但是日本《中国洋风画展》第355页与法国《中国印刷展》（M. Cohen & N. Menet: Impressions De Chine, Paris, Bibliothèque Nationale, 1992年）第144页，均认为此套组画为木版画。

备，由于前述欧洲印刷用具一直未能运至中国，所以中国的铜版画迟迟不能发展。即使后来在乾隆的指令下制作了数套以边远地区战争为题材的组画，它们还是有很大局限性的。相比日本铜版画发展过程，中国不仅时间上晚了两百余年，而且题材也完全限制在皇帝所规定的范围内。目前，国内除了《平定西域战图》、《圆明园西洋楼图》<sup>2</sup>之外，其余铜版画还未公开展出或印刷。然而，作为历史文献的辅佐，它们具有重大参考价值，对于中国西洋风绘画及东西美术交流研究，它们是必不可缺的文物。

本章将从17世纪初先后来华的两意大利人谈起，他们都是受耶稣会上鼓动、按康熙皇帝的旨意招聘来华的。前者切拉蒂尼正式进入了宫廷，从事绘画活动，接着的马国贤最早将铜版画技法介绍给东方。然后，我们跳过一定时空关系，叙述乾隆时期中外画家合作或独立制作的数套铜版画，重点阐述《平定湘黔川苗民起义》。

## 第一节 切拉蒂尼、马国贤相继来华

杰凡尼·切拉蒂尼 [Giovanni Gheradini] 出生于意大利波隆那，1684年受托前往法国耐弗尔斯装饰圣彼埃尔大教堂，后又担任巴黎的耶稣会图书馆装饰任务，并受到高度评价。

1. 参见（日）西贞村：《日本铜版画志》，书物展望社，1941年。

2. 两套铜版画组画最完整的刊印是北京故宫博物院编：《清代宫廷绘画》第209—217页、第219—225页，文物出版社，1995年。其中部分分别于故宫举办的展览《清帝与欧洲文化》（1997年5月）、《中国古代建筑绘画》（1999年10月）上公开陈列。由于亲眼所见，得知大版面铜版画的特殊魅力。

1698年法籍耶稣会士白晋 [Joachim Bouvet] 返中国时他应邀同行，与十多名传教士一起乘坐“昂菲特里特”号船于次年抵达广东。据说，由于他不是正式的耶稣会士，忍受不了种种生活艰辛与教内纪律，更不愿自己的才华被埋没在异国他乡，因此，在华仅停留4年时间就归国了。<sup>1</sup>他曾留下《中国远航纪事》一书。

1700年2月他到达北京，此后主要承担耶稣会北堂的装饰。北堂是继南堂（汤若望于1652年重修）与东堂（利类思等于1655年建造）之后的又一座规模更大的教堂。<sup>2</sup>在其会客室里，挂有法国国王、诸王子及西班牙、英国等国国王像，还展出了法国名著中收集的优秀铜版画。主体教堂深约二十五米，宽约十一米，高约十米，内部建筑构造分为两个层次，各段均有16根涂绿色的半圆形柱子，柱脚为大理石。拱形的上层有12扇大窗，使教堂内部十分明亮。切拉蒂尼为这座典型的巴洛克风格教堂增添了完美的壁画。杜德美 [Pierre Jartoux] 是这样描述的：

教堂天顶全被画满了。它分三个部分：在中央设计奇妙的穹顶上，用画表现出虚幻无尽的世界；在伴有美丽的栏干并支撑一系列拱廊的大理石圆柱之间，巧妙地描绘了花瓶，它们被恰当地镶嵌在栏干里；那上面坐着永恒的耶稣，他手里捧着地球仪，被一群小天使蜂拥在高高的云彩之中。

1. 关于他的生平，参考日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第207页，第4卷，第34页；又见Michael Sullivan: *The Chinese Response to Western Art*.

2. 关于北京东堂、南堂、北堂参见日文版《耶稣会士中国书信集》第1卷，第86页。详见本书第三章第一节。

我们告诉中国人这一切都是在同一平面上的，但是他们不相信。这些所见的柱子竟不是直的，他们觉得完全不可思议。事实上是由于画家将阳光穿过拱廊与栏杆的感觉处理得相当好，很容易使人们造成错觉。这些都出于意大利画家切拉蒂尼之手。<sup>1</sup>

祭台背后墙壁也画上了壁画，耸立的两侧墙壁上画家依靠透视法描绘出教堂建筑不断延续的感觉，当传教士们看到中国人还想进入祭台后面的那个“空间”时忍不住要笑了，因为他们走到画前面停了下来，稍微退几步，又朝前走，用手去摸摸，看看这些凹凸是否真的存在。新教堂于1703年12月开放，迎来了一大批教徒以及各种身份的人。

与此同时，切拉蒂尼也以绘画特长进入宫廷服务。但是，切拉蒂尼画过什么不太清楚，可能为皇室成员画了一些肖像，并在宫廷画院中向中国人传授油画技法。据记载，当时有一位康熙十分尊敬的喇嘛曾经向康熙请求，让切拉蒂尼给他画一幅肖像，但康熙考虑到画家是基督教信奉者，会厌恶描绘喇嘛教主的形象，因此就拒绝了这一要求。<sup>2</sup>由此看来，切拉蒂尼有可能制作过贵族油画像，并且受到过康熙好评。至于他为何突然离开北京返回意大利？笔者推测，主要原因是他是一个世俗画家，不可能忍受中国习俗与宫廷中的严厉管制。或许他已经意识到，如果皇帝任命他为宫廷画师，像后来的郎世宁和他年轻的同事王致诚那样，他就会完全失去自由。

继切拉蒂尼之后，以画家身份前往中国的是马国贤。近年

1. 录自杜德美1704年8月20日自北京给巴黎洪若翰神父的信。日文版《耶稣会士中国书信集》第4卷，第18页。

2. 日文版《耶稣会士中国书信集》第4卷，第30页。

来，虽然国际上有些展览曾经展出马国贤的铜版画，<sup>1</sup>证实他在中国的艺术活动。但由于他不是耶稣会士，在中国逗留的时间又不长，他的画迹在国内从未公开，因而尚未引起研究者的关注。在此，先概述马国贤生平及其来华后的艺术活动。

马国贤 [Maao Ripa]，意大利人，1682年5月29日生于萨莱诺地区的爱波里 [Eboli] 小镇。马国贤的父亲是医生，在当地可谓富有的资产阶级。但不幸的是，他4岁时母亲就去世了。因此，他是和他的父亲、5个兄弟与一个姐姐一起渡过青少年时期的。15岁时，他被送到那不勒斯学习。有一次，在维塞雷高 [Viceregol] 大厦广场，他听了一位方济各会士的演讲，从此得到了圣名的感召，立下终生传播福音的誓愿。1705年3月，马国贤在自己家乡升为神父。不久，他赴罗马传信部接受训练，学习中国文化地理及民族习俗。1707年10月8日，他觐见了教皇，被委派到中国传教，并于当月13日启程。马国贤一行均隐瞒了自己的传教士身份，他本人是作为替康熙皇帝服务的画家前往中国的。他们用了几乎所有可能借助的交通工具：敞蓬式四轮马车、邮车、骑马、轮船。他们自荷兰的鹿特丹乘船到伦敦，又从那里乘圣佬勒佐号船到马尼拉，于1710年1月2日抵达澳门。那正是“礼仪之争”，十分激烈的时期，康熙皇帝明令所有在华传教士必须领票，即声明遵守利玛窦规矩。罗马教廷特使多罗 [Tournon] 由于抗旨，被押送澳门拘禁，也有部分不去领票的传教士被驱逐出

1. 如《中国洋风画展》图录，第276页。再有法国国立图书馆：《中国印刷展》图录，第144页。

2. 有关生平参见刘晓明：《马国贤》，载《清代人物传稿，第七卷，上编》，中华书局，1994年，第291—297页。又见郭永亮：《那不勒斯中国学院的创办人马国贤在华史简介》，载《大陆杂志史学丛书》第4辑，第5册，第448—453页。

境。<sup>1</sup>但是另一方面，康熙非常喜爱西方的科技和艺术人才，多罗呈函康熙，推荐马国贤、德理格 [Pedrini]、山遥瞻 [Fabre] 作为绘画、音律、数学教师留在中国宫廷服务。因此，次年2月马国贤等人就被召至北京。

马国贤在中国居住13年。尽管他是作为一名画师被康熙留在宫里的，但他却在其他方面表现出非凡的才华。1716年夏天，热河疫情严重，他被召去担任医务工作。他的汉语水平被认为在进京时就不再需要翻译了。1720年11月，沙皇彼得一世派近卫军上尉伊兹玛依洛夫来中国谈判，康熙帝为接待这位大使，组成一套翻译班子，他是其中一员。他帮助译出拉丁文的书信，日后被正式任命为翻译官。马国贤常常侍从康熙皇帝，回答一些有关植物学的知识。此外，他也是一名称职的教育家。他不仅在宫廷里指导过不少绘画学徒，还在自己的居所招收中国学生，后来又在北古口建立了一所学校，从事中国神职人员的培养工作。他因此受到了中国人，甚至不同教会传教士上的种种压力。雍正初年（1723），马国贤返回意大利，奔波10年建立起那不勒斯神学院，培养出一批有志于远东事业的人才。<sup>2</sup>他积劳成疾，于1745年11月22日逝世。

由上述可知，马国贤虽以画家身份来华，却并未专心致志地从事绘画活动。除了现存的一套铜版组画《避暑山庄三十六景图》<sup>3</sup>之外，无一说明他绘画才华的实物。但是，从他自己

1. 参见榎一雄主编：《西欧文明与东亚》（《东西文明的交流》第5卷）东京，平凡社，1971年，第223—226页。

2. 参见方豪《中国天主教人物传》中册，第346—348页。

3. Matteo Ripa, peintre graveur missionnaire à la Cour de Chine/ Imprime sur les presses de Victor Chen, Comenale, 1983, 该书在第176—177页之间插入了全套36幅铜版画，高27.8厘米，横30厘米。此外，清宫廷画家有木刻版本：最初是康熙辛卯（1711）内府满文刊本，题为

的回忆录《京廷十有三年记》<sup>1</sup>中，还是可以了解到他的艺术事迹的。自从幼年时代，马国贤对绘画就有十分浓厚的兴趣，但他的父亲不愿意他在绘画方面花太多的时间而耽误学习，因此，他只能偷偷地临摹一些名家的作品。在罗马读书时的某一天，马国贤正在临摹一幅圣母的半身像，何纳笃教士突然进来了，他告诉马国贤中国皇帝要找一些精通科技和绘画的人才，看了这幅圣母画后，认为马国贤能胜任。在澳门，马国贤曾画了两幅画作为赠送给皇帝的礼品，广州总督看了画后，大为赞叹，让他为自己临摹一幅画并写生一幅真人肖像，赢得很多人的围观。来到北京以后，马国贤享有较好的待遇。他有一间画室，里面有作画所需的工具，还有漂亮的油画、木版画、铜版画，那些物品也许是不久前离开这里的切拉蒂尼留下的。那些画使马国贤在艺术方面得到有益的借鉴。他领到的生活费用比其他人多，因为他需要花钱买画布、颜料、画笔。马国贤回忆道：

我受命进宫是在1711年1月7日，我被带到了切拉蒂尼的弟子们的画室，他是第一位把油画引进中国的画家。这些人向我表示欢迎以后，就给我拿来了画布、画笔和颜料，于是我

《御制避暑山庄图咏》，注：此版本乾隆辛酉（1741）重刊时为汉文本，题为《御制恭和避暑山庄图咏》，图版完全相同，高26厘米，横29.3厘米。上述木刻版本于1921年由武进陶氏重印，本人参考1991年台北新文丰出版的《丛书集成续编》。另有一说马国贤曾经“临摹理学名臣陈献章遗像”，实物未存，见鞠德源等《清宫廷画家郎世宁》，载《故宫博物院院刊》，1988年第2期。

1. 这是在中国出英文版时的中文书名，今书名原为：Memoirs of Father Ripa currnig thirteen years' residence at the court of Peking in the service of the Empror of China. Selected and translated from the Italian. By Fortunato Prandi. China, 1939.



和他们一起作画。

在这里，作油画用的画布是高丽纸，这些画师不习惯先用一种颜色作底色，然后等颜色干了以后再在上面作画，而仅仅用明矾把画纸弄湿，然后等它干了，就在上面作画。一些画布大得像一条床单，它们是那么坚韧，我用尽全力也不能把它们撕开，不得不使用剪刀。然而，由于我不习惯这种画布，我从来也没能照自己主观想象创作过作品，只能作一些平庸的复制工作。我知道，这种复制品在中国人中也不太受欣赏，因此感到很不安。这种描绘中国式的风景画大概画了七八幅，画上仅有山水与中国房屋。然而，有人告诉我，皇帝倒是挺喜欢这些画的，他不怎么喜爱肖像画。<sup>1</sup>

由上说明他最初在宫廷里履行的是画工任务。尽管他擅长人物画，对风景画比较生疏，还是不得不受命画一些自己毫不喜爱的风景画复制品，这种情况与后来的法国传教士画家王致诚一样，他们对自己不能发挥所长而屡屡抱怨。迄今为止，人们不知道马国贤的油画水平如何，只有几幅早期的油画如《桐荫仕女图屏》<sup>2</sup>、《各国人物屏》、《通景山水屏》，有可能是他来华时期绘制的作品。但有一点是肯定的，康熙对他的风景画感到非常满意。此外，康熙也曾评价过他的肖像画，称赞他画得非常像。直至1711年4月，他一直在画油画，后来就奉命制作铜版画了。

1. Matteo Ripa, peintre graveur missionnaire a la Cour de Chine. p. 79.

2. 此画载故宫博物院编：《清代宫廷绘画》，128.5×326厘米（共8扇），被认为是“最早的中国油画之一。”文物出版社，1995年，第

那时，康熙一直想找人为他雕刻铜版地图。有一天，他询问了马国贤等传教士，结果只有他回答说，懂一点明暗表现的原理以及用硝酸制作铜版画的方法。其实，马国贤仅在罗马时，听了他的朋友建议，向一位画家学习过简单的铜版画课程，来华以前并没有实践经验。但皇帝听说他懂一点，就高兴地要他立即制作。虽然马国贤没有充分的工具材料，但因为皇帝急着想看，他只好当场表演。马国贤写道：

皇帝命令中国画工们画一张山水画，以便让我照样雕刻。当铜版画一做完，它就与原作一起被呈给皇上看。皇上看了非常高兴，因为他惊奇地发现摹品与原作很接近，丝毫没有使原作失色。这是他第一次看到铜版画的制作。<sup>1</sup>

此后在避暑山庄，马国贤根据自己仅有的一点铜版画知识，开始了艰苦的材料制作、印刷的尝试。他是个极聪明的人，仅依靠一些代用品就制成了硝酸、油墨、滚筒等，他制成的铜版腐蚀与印刷效果都不理想，但康熙看了以后却表示满意，“皇上甚至宣布这些作品是优秀的，他要求继续制作，而一点也没有发现我作品中的那些败笔”。<sup>2</sup>经过一番努力，马国贤的铜版画技艺确实有了进步，康熙决定让他刻印避暑山庄三十六景。马国贤与一些受命制作图稿的宫廷画家一起，走遍避暑山庄所有的地方，还登上了山庄中最高的山峰。马国贤与宫廷画家们一起对景写生。接着，他参考画家们的画稿陆续刻印成铜版画。康熙称这些铜版画是“宝贝”，并要求与诗文配在一起装订成册，然后作为礼物赠送给皇亲贵族。大约1713年6月，

1. *Memoirs of Father Ripa*... p.66.

2. *Memoirs of Father Ripa*... p.71.

风景铜版组画完成了，康熙又命令马国贤按此方式刻印《皇舆全览图》，此图由44幅铜版画组成。此外，那段时间马国贤还指导了数名中国学生。

也许是马国贤积极的传教活动使他无心再从事铜版画的创作，也许是郎世宁的到来使他的技艺显得逊色，1715年以后，马国贤的艺术活动就基本停止了。

## 第二节 铜版画《避暑山庄三十六景图》

然而，马国贤给我们留下了极其珍贵的历史画卷《避暑山庄三十六景图》。目前，这组铜版画在世界上也仅存4套。<sup>1</sup>当时马国贤究竟刻过几幅热河风景画，现在也不太清楚，据洛埃尔[G. Loehr]介绍，马国贤曾在1712—1714年间奉中国皇帝的钦命而制作了60幅铜版画，这是在中国雕刻的第一批“热河景”画。<sup>2</sup>从现存的三十六图分析，在初稿时，画家也许作过很多尝试，数量会更多一些，但它的大致范畴应当以康熙五十年（1711）正式命名的景点为准。这一年康熙亲自在滹泊敬诚殿前的内午朝门上题了“避暑山庄”四个字，并将他以四字题名的若干组建筑组成了三十六景，为每一景都写了序题

1. 它们是：巴黎国家图书馆，伦敦大英图书馆，教廷（梵蒂冈）图书馆与台北国立图书馆，引自Matteo Ripa, peintre-graveur-missionnaire a la Cour de Chine序言，据聂崇正讲北京故宫博物院、辽宁省博物馆也各有藏，详情待查。

2. （法）乔治·洛埃尔：《入华耶稣会士与中国园林风靡欧洲》，载《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》，巴蜀书社，1993年，第301页。



图44 沈嵒：《御制避暑山庄图咏》，纸本木版，26×29厘米，1711年，北京图书馆

诗。1马司贤着手创作组画也应当在该年6月。

对这套铜版画的研究，笔者认为首先应该了解它与同一题

1. 关于避暑山庄情况参见袁森坡：《避暑山庄与外八庙》，北京出版社，1981年。在康熙命名之前，大学士张玉书已列十六景：澄波叠翠、芝径云堤、长虹饮练、暖溜暄坡、双湖夹镜、万壑松风、曲水荷香、西岭晨霞、锤峰落照、芳渚临流、南山积雪、金莲映日、梨花伴月、鸢啖乔木、石矶观鱼、甫田丛穉。后命名时又增二十景为：烟波致爽、无暑清凉、水芳岩秀、松鹤清越、延薰山馆、云山胜地、四面云山、濛濛间想、青枫绿屿、香远益清、远近泉声、澄泉绕石、北枕双峰、风泉清听、天宇咸畅、泉源石壁、云帆月舫、镜水云岭、水流云在、澄波叠翠、云容水态。以上三十六景的排列方法，在康熙命名时有所变动，但名称完全一样。

材木版组画的关系。只要仔细地比较一下1711年由沈嵒绘图、朱圭与梅裕凤刻的《御制避暑山庄图咏》（图44），就会发现，尽管这两组版画在构图、景物处理等方面存在许多相似性，但是，它们仍然有着许多区别：首先是铜版画表现了高度的真实性。木版画仅在处理建筑物等主体对象时，才要求符合实际，对一些树石小景是任意添加的。相比之下，大多铜版画强调了特定对象，对于景物中的一草一木、上坡山石均以写生为基础，使人看了以后有亲临其境的感觉。其次，铜版画采用西洋构图，普遍地将地平线放到较底的位置，留出了天空的空间，以此表现特定的天地氛围。在处理景物时，将近景、中景与远景明显地区别开来，强调了画面的三度空间。这样的景色处理比较接近普通人的视觉感受。而木版画则几乎不留天空位置，更谈不上对时辰的表现，构图比较接近于传统的三远法，追求平面的美感。铜版画尤为重要的特征是表现了极其丰富的明暗关系，这不仅仅限于用光影法表现特定光源，对一切景物都塑造出厚重的体积，而且在于用整体的明暗调子来构图与布局，以单一色调表现自然界种种固有色彩。这一点尤使我们想到：直至18世纪初的中国木版风景画，基本上没考虑用色素的方法来表现自然，从《东西天目山志》、《太平山水图画》到《黄山图》，这些插图作品基本上还是以局部的明暗表现少量固有色的，沈嵒的木版画也是如此。<sup>1</sup>由此可知马国贤制作的铜版画的基本特征。

值得注意的是，就铜版画本身来说，每一幅画的风格并不是完全一致的。我们看到，其中有一部分画或多或少带有东方

1. 参见王伯敏主编：《中国美术全集》（绘画编20，版画），第172—194页。陈传席编：《萧云从画谱》，安徽美术出版社，1995年。

绘画的特色。由此推测，中国画家参与了铜版画的创作。根据上述铜版组画特征明显与否，我将其中12幅画定为完全由马国贤个人创作的，这些画也许从起稿直至雕刻结束，都出于他个人之手。<sup>1</sup>而其他一些画，有的是中西技法互渗，有的是中国风格显著，则很可能是由中国人合作或独立完成的。因为有几幅画中，远山反而刻得比近山更有体积感，也有可能，马国贤先制作了中国传统风格的作品，而那些基本上呈现西洋特色的作品则相对晚些。笔者看法，这套组画应该是以马国贤为主创作的，从技法到风格，都保留了当时西方铜版画的特征。限于篇幅，下面就以笔者认为出于马国贤之手的作品为例，作些具体分析。

《西岭晨霞》（图45）是上卷第十幅画，表现了西山美丽的景色，“杰阁凌波，轩窗四出，朝霞初焕，林影错绣”<sup>2</sup>，康熙、乾隆皇帝先后题过七绝诗。这幅画的成功之处，即是对初晨瞬间阳光的捕捉。马国贤将地平线画在画面中间略偏上处，留出相当的空间，描绘了厚厚的并在流动的云层。朝阳正在冉冉上升，放出迷人的光线。从山的后边，一群群小鸟正向近处飞来。水面近深远淡，表现了逆光下水面波光粼粼的状态。沿着湖面向远处伸展的山脉，明显地按透视比例缩小，山上的树木也由此变化，具有强烈的纵深感、体积感。再看近处楼阁与

1. 它们是：芝径云堤、无暑清凉、延薰山馆、西岭晨霞、风泉清听、濠濮间想、莺啭乔木、云帆月航、云容水态、石矶观鱼、双湖夹镜、长虹饮练。对马国贤的主持或参与的情况还可作进一步探讨，如《中国洋风画展》图录第276页指出，“马国贤对作品制作有多大程度的关系还不明白”，似对马国贤本人的记载有怀疑，国内刘晓明也认为“他曾参加绘画热河行宫三十六景图”。

2. 见《御制避暑山庄图·圆明园诗》下卷，清光绪年间石印本，原杭州大学图书馆收藏。



图45 马国贤：《西岭晨霞》（《避暑山庄三十六景图》之八），铜版画，27.8×30厘米，1713年，巴黎国家图书馆

树木，刻画十分细腻。他不仅将建筑物的比例、位置画得相当准确，而且将建筑的窗户、树木花草以至水中的石块倒影都表现得淋漓尽致。特别是从中景上坡、建筑的倒影刻画可看出马国贤具有深厚的艺术涵养。他将离岸近处水面画得很深，渐渐地倒影出现了，清晰了，然后倒影又融入整个水面之中。就这样，全部水面被处理成亮灰暗三种调子，这能使人们感受到色彩的变化。因此，除了以上所说这套铜版画的三个特征外，这一幅画还使人感受到现实生活中的活力与生机。反之，在木版画《西岭晨霞》中，视平线上升至上部四分之一处，天、水及

远山完全没有笔墨，树木上坡的表现也是按画谱描绘的。尽管初看两画雷同，却反映了东西方表现自然的不同方式。在《风泉清听》、《云容水态》画面中，我们看到水的另一种表现方式。各图都将潺潺流动的小溪作为前景来重点描绘，前者光线从左上方射来，通过一波一波短小的明暗线条刻画，显示出动感；后者光从正上方射去，描绘出近亮远暗的水流趋势。该图还利用桥墩对水的阻力，表现水的急缓，确有“暗花舒不觉，明波动见流”<sup>1</sup>之韵味。还需指出，两图对溪边石头、花木、上坡的刻画也显示出马国贤的扎实写生功夫，如《风泉清听》图中前边有一上坡，他以大块的暗部将它突现在观者面前，不仅描绘一些小草杂木，还特地画了一株很大的枯树，但树上又长出新的嫩芽。令人惊奇的是，木版画中一株具有典型特征的大松树，在铜版画中却没有出现。由此推测：或许马国贤作画时尚无此树，证明铜版画早于木版画，或许是宫廷画家以概念化的手法表现此景，借鉴马氏之作，任意添加了此树。我们还能从《濠濮间想》看到四周暗中间明、明中有暗的构图处理，那位于亮部背景下深色的桥坊，正是引导人们观赏此图的视觉中心。《石矶观鱼》（图46）则是上明下暗，左侧精心刻画的石矶在明亮的天光衬托下，显得更为厚实，更为险要。此画与前述沈嵩等所作木版画有显著差异。

总之，看过这一幅幅精彩画面，可以体会，如果没有具备像马国贤那样来自西方的、比较正规的铜版画技法知识，那么这组铜版画是难以形成的。马国贤来到中国，正好是利玛窦逝世100年。尽管基督教义铜版作品早已被中国人复制成木版画。但是，直到马国贤亲自向康熙介绍铜版画技法及制作这些

1. 梁简文帝诗，引自《御制避暑山庄图·圆明园诗》下卷。



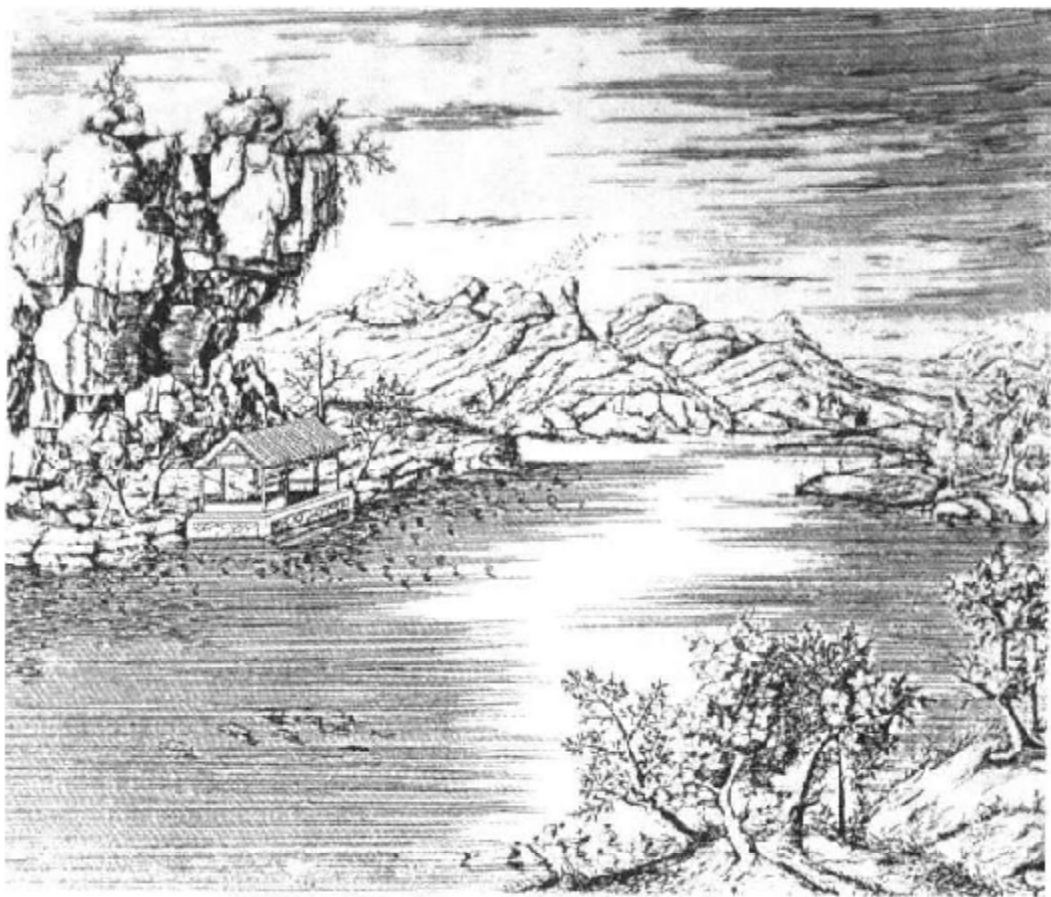


图46 马国贤：《石矶观鱼》（《避暑山庄三十六景图》之十五），铜版画，27.8×30厘米，1713年，巴黎国家图书馆

风景画之前，在国内还没有人正式尝试过此类技术。从这一角度来说，是马国贤首先引进了铜版技术，培养第一批中国人学习了铜版技法。就这组铜版画本身来说，因为这是一套以西方绘画风格为主，又融会了东方绘画某些特征的组画，因此它的成功，一方面推动了宫廷绘画的西洋化，如严格的透视、明暗、构图手法成为以后数套木版《避暑山庄前后三十六景图》、《圆明园四十景图》的样板；另一方面，也为乾隆年

1. 第一组木版画之后，有雍正版（1726）、乾隆版（1741）、《热河志》版（1782）及香山徐氏摹、大同书局印的石印本，又有励宗万（1752）、张若霭、钱维城（1782）的手绘册页。参见《御制避暑山庄图·圆明园

间创作大型铜版组画奠定了基础。当马国贤将画家郎世宁介绍给了康熙之后，宫廷中陆续形成一支以西洋画家为主的“海西派”。此后，《平定西域战图》等9套铜版画先后问世。可以说，18世纪后期，中国人自己绘画、雕版、印刷的铜版画已经有了特色。因此，马国贤雕刻的铜版组画筚路蓝缕，有开创之功，他本人则在西东传中起了承前启后的作用。

此外，他对东方艺术的西传也起了十分重要的作用，恰如苏立文强调的那样：“马国贤是一个关键的人物，他把西方艺术介绍到中国来，但更多的是把中国审美观念传递到欧洲。他出于对中国园林的热爱，尤其是对热河避暑山庄的爱好，为避暑山庄制作了一组铜版画，其精美程度远胜于中国人的木版画原作。1724年，他将这组版画带至伦敦，证实了布林顿 [L. Burlington] 与肯特 [W. Kent] 的思想，即在设计中运用中国园林的自然天趣与非对称性，这样的观点曾由威廉·坦布尔 [W. Temple] 提出过，但不够有说服力。总之，这些画推动了英国园林设计的革命，并带来了图像式观念的产生。”<sup>1</sup>虽然由于种种困扰，他不得不离开中国，但他走时还是荣幸地接受了皇室成员大量的馈赠，其中包括200件瓷器以及不少中国手工艺品。当他途经伦敦时曾引起人们的轰动，1724年9月12日的《每日邮报》报道，“一些来自鞑靼海峡的贵族得到了国王的亲切接见”，伯林顿的领主理查德得到了马国贤的一批雕版画，它成为欧洲人研究与讨论中国园林的确切图像资

诗》，图15×10厘米；《圆明园四十景图》，清唐岱、沈源绘，中华书局，1940年；另见《内务部古物陈列所书画目录》卷七，何煜撰，1923年。

1. Michael Sullivan: The Chinese Response to Western Art

料，“它完全可以标志英国园林风格发展中的基点”。<sup>1</sup>马国贤肯定将这些得意之作与中国工艺品带到了自己的家乡。在那不勒斯学院的门厅里，如今都挂着他亲自雕刻的铜版中国全图。为此，也可以称他为意中文化交流的使者。

### 第三节 乾隆年间铜版画的兴盛

康熙帝将劝农耕织与皇家园林版画赠送给臣民的做法，在其孙辈乾隆时变为以战争图相赠。这些战争图共有7套，此外还有一套表现圆明园西洋楼。它们均在18世纪50年代以后创作。战争图是乾隆帝对西域与西南、东南周边地区采取军事行动的实录。在描绘技巧方面它们比有西洋特征的《御制耕织图》与《避暑山庄三十六景图》难度更大，表现的是各个特殊地域的战争场面，各幅均有数以百计的人物。《中国洋风画展》图录全载8套铜版画共98幅，笔者以此为基础结合对个别作品的直观感受，将乾隆年间创作的铜版画按创作年代作一概述。

《平定西域战图》共16图，尺寸均为55.4×90.8厘米，虽然伯希和、聂崇正等专家都对组画进行过考证，但各画题名与实际画面内容、乾隆诗词的关系都有待进一步推敲。<sup>2</sup>此套

1. 《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》，第301页。

2. 此图研究成果最多，在此简述：伯希和《乾隆西域武功图考证》，载冯成钧译《西域南海史地考证译丛》（商务印书馆，1962年重印第1版）第二卷，第69—183页。该文对画家、雕刻家、工价、印数、此后其他铜版画等均有详细考证；聂崇正：《清宫廷铜版画》，载聂崇正《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》第253—266页（台北市，东大发行，1996年），此文对各幅画内容考证最详，并收集了《清档》主要材料；此外，荣振华译的《在华耶稣会士列传及书目补编》中

铜版组画有珂罗版印刷品，称《新疆战图》，图16面，文字18面，外框62.5×46厘米，图版44×25.5厘米，传为清末印刷品。笔者看到，原画每幅画前均有乾隆御笔题诗，乾隆在扉页写道：

兴师定功于己卯，越七年丙戌（1766）年战图始成。因详询军营征战形势，以及结构丹青，有需时日也。夫我将士出百死一生为国宣力，赖以有成，而使其泯灭无闻，朕岂忍为哉！是以紫光阁既勒有功臣像，而此则各就血战之地，绘其攻坚、斩锐、斩将、奉旗实迹，以旌厥劳，而表厥勇。1

各诗创作时间表明，乾隆自1755年起为画题诗，前后经历10年，它说明组画的创作经过长期的筹划，各画面也经过严格的删选。现将组画按顺序排列并列每幅画名称与作者：1. 平定伊犁受降，安德义；2. 格登鄂拉斫营，艾启蒙；3. 和落霍斯之捷；4. 鄂垒扎拉图之捷，郎世宁；5. 库陇葵之战，安德义；6. 乌什酋长猷城降，安德义；7. 黑水解围，安德义；8. 呼尔满大捷，王致诚；9. 通古斯鲁克之战；10. 霍斯库鲁克之战，安德义；11. 阿尔楚尔之战，王致诚；12. 伊西洱库尔淖尔之战，郎世宁；13. 拔达克山汗纳款；14. 平定回部猷俘，王致诚；15. 郊劳回部成功诸将士，安德义；16. 凯旋成

有《乾隆开拓纪1754—1760年》一专题。伯希和称组画名《乾隆西域武功图》，聂崇正称《乾隆平定准回部战图》，《中国洋风画展》图录题名《平定准回两部得胜图》。

1. 此录乾隆为组画作的序。见《新疆战图》首页，全套诗画藏原杭州大学图书馆，据悉于20世纪60年代在北京琉璃厂地摊购得。但重新

功诸将士。以上无作者名疑郎世宁作。笔者在《清帝与西欧文化》展览中见到3与8两幅，画上分别题有“戊寅新秋月作御笔和落霍斯之捷”与“己卯仲春月作御笔通古斯鲁克之战”，可知组画在1758—1759年至少已经绘出草图。最可贵的是这些画面面很大，近观可见铜版印刷精良，线条清晰度极高。各画光源分别来自左上方或右上方，有十分强烈的阳光感，加之阴影的刻画，使近处的人物面部、身躯均有层次丰富的明暗关系。画面中人物的动态正确、表情生动，均按照严格的透视比例描绘，使远近空间感强烈，充分表现出巨大战争场面的宏伟气势。要补充的是，在日本画册中有一幅“另一印刷”，疑为中国人国内重印时的败作；另有一幅毛笔作的草图，上有满文说明，可能是宫廷画家起稿时标明的将领名字。这套组画以清宫廷中传教士画家为主创作素描稿，然后分批运往法国雕刻<sup>1</sup>、印刷，直接推动了中法艺术的交流，也使国内铜版画技术的传播达到新的层次。

《平定两金川战图》（图47）共16图，51.0×87.7厘米。此套图仅最后一图上署有“乾隆丙申夏御笔”，估计创作

1. 对雕版者也各家说法不一，笔者附简况供参考，后边数字表示所雕作品序号：Jacques Aliamet (1726-1788) 8, 10. 1763年皇家学会公认版画家。Pierre Philippe Choffard (1730-1809) 1, 6. 多作插图及小版画，有版画史专著。Nicolas de Launay (1739-1792) 5. 1789年成为皇家学会会员。Jacques Philippe Le Bas (1707-1783) 4, 9, 11, 12, 16. 版画教育家，皇室版画家。Louis-Joseph Masquelier (1741-1811) 14. Bas弟子，主要将插图、绘画作成版画。Francois Deins Née (1732-1817) 15. Bas弟子，主要将插图、绘画作成版画。Beniit Louis Prevost (1735?-1804/9?) 2, 3. 从事雕版并为他人起草图的版画家。Augustin de Saint Aubin (1736-1807) 7, 13. 1771年皇家学会会员，皇家图书馆版画家。笔者在北京97春季嘉德拍实行见到1785年重版的《平定西域战图》，套色铜版面，也是16幅，尺寸约前者一半，但刻版十分精致，其中有2幅为新作。



图47 佚名：《平定两金川战图》，纸本铜版，51×87.7厘米，1776年，北京故宫博物院



图48 佚名：《平定台湾战图》，纸本铜版，50.7×87.9厘米，1787年，北京故宫博物院

于1776年左右。内容是：1. 阿桂奏报收复小金川全境图；  
2. 阿桂奏报攻克喇穆喇穆等处图；3. 阿桂奏报攻克罗博瓦山

碉寨图；4. 明亮奏报攻克宜喜达尔图山梁图；5. 明亮奏报攻克日旁碉寨图；6. 阿桂奏报攻克康寨萨尔碉寨图；7. 阿桂奏报攻克木里工噶克了口碉栅图；8. 明亮奏报攻克宜喜甲索碉卡图；9. 明亮奏报攻克石真噶碉寨图；10. 阿桂奏报攻克则大海昆色尔等处图；11. 阿桂奏报攻克勒乌围图；12. 阿桂奏报攻克科布曲索隆古碉寨图；13. 阿桂奏报攻克噶喇依图；14. 郊劳凯旋将士图；15. 金川平定午门受俘图；16. 紫光阁凯宴将士图。全图描绘至1776年为止，清将领阿桂等平定四川西部金沙江一带割据大小金川的苗族首领莎罗奔、索诺木的战争场面。从创作此套组画开始，尺寸缩小，制作相对粗放，有明显的国内制作特色，但该组画对苗族山区建筑、风土的纪实性描绘仍有重大史料价值。

《平定台湾战图》（图48）共12幅，50.7×87.9厘米，上有“乾隆丁未”、“乾隆戊申”、“乾隆己酉”年号，大约作于1787—1789年。内容有：1. 福康安奏报诸罗解围图；2. 福康安奏报攻克斗六门图；3. 福康安奏报攻克大里杙图；4. 福康安奏报进攻小半天图；5. 集集埔之战图；6. 大埔林之战图；7. 大武垵之战图；8. 枋寮之战图；9. 生擒林爽文图；10. 生擒庄大田图；11. 福康安奏报抵厦门图；12. 赐宴凯旋诸将图。组画记载了1788年清官军福康安、柴大纪等围剿天地会林爽文起义军的概况。

《平定安南战图》共6幅，54.4×87.6厘米，乾隆己酉年（1789）创作。它们分别是：嘉观河■之战图；寿昌江之战图；市球江之战图；三异柱石之战图；富良江之战图；阮光显入觐赐宴图。它们记录了1789年乾隆派孙士毅安抚安南国王阮文惠以及结束安南内乱的几场战役。

《廓尔喀战图》共8幅（尺寸、收藏者未标明），各幅均

有“癸丑新正月御题”之字，估计作于1793年。各图标题为：1. 攻克协布噜之图；2. 攻克东觉山之图；3. 攻克玛噶尔辖尔甲之图；4. 攻克济咙之图；5. 攻克热索桥之图；6. 攻克帕朗古之图；7. 攻克擦木之图；8. 廓尔喀陪臣至京之图。廓尔喀即为今之尼泊尔中部城市，乾隆中期廓尔喀人由西北进入加德满都建立尼泊尔国，后不断入藏骚扰，在清军逼迫下于1792年求和，组画即反映此史实。

《平定苗疆战图》创作于1795—1798年间，第四节详说。

《云贵战图》共4幅，49.0×87.3厘米，作于嘉庆二至三年（1797—1798），但仍写“乾隆丁巳季秋御笔”、“乾隆戊午新正御笔”等，应是乾隆亲自督办的最后一套铜版画。内容如下：云贵总督阿辉奏报剿尽中狃苗余党之图；云贵总督勒保奏报攻克北乡巴林贼巢之图；云贵总督勒保奏报攻克洞洒当丈贼巢之图；云贵总督勒保奏报围拊狃苗南笼围解之图。

以上国内制作的6套战争题材版画有几个特色：首先，它们均以《平定西域战图》为范本，不仅是技术方面，而且构图构思均有不同程度借鉴，有些甚至是全图照搬。后来者还摹仿中国人自己制作的铜版画。因此，国内制作的各组铜版画均不能超过《平定西域战图》水准。第二、此6套版画虽努力以西洋铜版画为榜样，但是明显参有中国古版画技法，如各图上方均有题辞或诗文，为解题起了补充说明的作用。有的盖着“乾隆御览之宝”、“太上皇帝之宝”等印章。山水描绘更有古版画重程式之感觉。第三、版画的部分起草者也许曾跟随进入战地，因而他们记录的环境、人物服装、武器、战船直至小道具对研究军事史、民族史有重大参考价值。当然，我们从这些铜版画可以见到一种趋势，竭尽财力的军事行动，尤其对民众起



义的残酷镇压，将会导致国力空虚、民族衰亡：一位君主如果常以显赫武功来炫耀自己，那么他的统治也许不会长久了。也因此，国家、民族之间的艺术交往会中断，出现文化领域的衰败现象。19世纪中国人所面临的的就是这种困境。

惟一与战图不同的是《圆明园东长春园西洋楼图》（图49）<sup>1</sup>，这组铜版画共20幅，尺寸为50.0×87.0厘米，是蒋友仁等设计建造的意大利式建筑十二景的真实记录。它们包括谐奇趣（2幅）、蓄水楼（1幅）、花园（2幅）、养雀笼（2幅）、方外观（1幅）、竹亭（1幅）、海宴堂（4幅）、远瀛观（1幅）、大水法（1幅）、观水法（1幅）、线法山（3幅）、湖东线法画（1幅）等景物。当笔者观察其中一些原作时，虽为想象乾隆晚年西洋楼壮丽的景象而感动，但也发现这套铜版组画更可能只是传教士留下的建筑草图的复制品，因为从画面明显看出建筑画得基本正确，而配景的树木、天空十分生硬。

## 第四节 《平定湘黔川苗民起义》考证

如上所述，6套铜版战图目前未能见到研究论文，有些目录发生序列错排、标题不确切等问题。在此笔者探讨《平定苗疆战图》，从它的概况、乾隆与组画关系及艺术水平等方面举一反三，说明我国早期铜版战图的创作特色。此套组画共16幅，高宽为49.8×87.6厘米，纸本铜版凹版墨一版，创作于乾隆乙卯至嘉庆戊午（1795—1798）年间，每幅图中均有乾隆亲笔题

1. 《故宫博物院藏清代宫廷绘画》，第219—225页。以上共八套铜版画完整地载于《中国洋风画展》，第276—333页。



图49 佚名：《圆明园东长春园西洋楼图》，纸本铜版，50.1×87.3厘米，1780年，北京故宫博物院

写的御制诗。组画原称《平定苗疆战图》，也有称《乾隆平定湖南战图》<sup>1</sup>。将其取名为《平定湘黔川苗民起义》的理由是：首先，清时苗疆所指范围为湖南的“凤凰、乾州、永绥三厅，永顺、保靖、麻阳、泸溪、沅陵、辰溪六县”，贵州的“铜仁府、松桃县”和四川的“秀山县”<sup>2</sup>，是今日湘黔川三省部分地区。其次，发生在湘黔川对苗民的军事围剿并非真正意义的战争，乾隆所谓的“十全武功”即十场战争没有将其列入。<sup>3</sup>作为清廷最晚一套与军事相关的铜版画，只是沿续共司的提法才称为战图。第三，苗族人民反抗汉族官吏、豪绅的斗争已经延续了数十年，乾嘉之际的乱端也起于“永绥城外四周

1. 魏谦：《中国早期的铜版画》，载《美术报》第349期。

2. （清）严如煜撰：《苗防备览》，道光二十三年刻本。

3. 《御制十全记》称：“十全者，平准噶尔为二，定回部为一，扫金川为二，靖台湾为一，降缅甸、安南各一，即今二次受廓尔喀降为十。”见萧一山：《清代通史》（中华书局，1986年）卷中，第145页。

之苗地尽为移民所占”<sup>1</sup>，连乾隆本人也承认“大抵因客民，用计占其地”<sup>2</sup>，因此，苗族这场大规模的武力反抗本质上是一次起义。综上所述，题为现名更为妥当。

刊登于《中国洋风画展》图录的这组版画，一是各幅画的小标题不够合理。编者往往将御制诗文标题简单地照搬或任意取一部分作画名。如原标第15图“和琳奏报剿捕秀山苗匪至湖南界分设卡隘肃清后路克期会福安康进讨之图”，字数太多，内容不明确，还因误读草体字将“至”写成“玉”，“分”写成“兮”，“路”写成“跋”，今定为《福安康、和琳克期会合》。又如原标第3图为“捷来平陇驱来守养牛”，实际是取了“捷来”加上诗文第一句，后七字完全无必要。本人定的各幅标题，主要取决于图像内容，也参考诗文标题，尽可能简洁明了。再有原来顺序混乱。如笔者列为第1图的《兴师》，原标为第10图《福安康等统兵进剿》，据乾隆诗二十韵中“兴师不得已”之说，可知清军围剿刚刚开始，这是依据形势发展而定的。又如笔者所定13至16四图，原标为第12、13、6、11图。其实这四图均为乾隆怀念此清剿中去世将领福安康、和琳而作，具有相对独立性，放在一起为好。下面以重新标记的画题与排列方式简要介绍各图。<sup>3</sup>

1. 《清代通史》卷中，第249页。

2. 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》（《五集》卷九十七），中国人民大学出版社，1993年8月。乾隆该句有注释：“细加访问，始闻该处客民有以盐茶等物用计盘剥苗人地亩，间有控诉地方官，或不与之凭公判断。”本文中引用乾隆诗文，如不标明，均出于原图御笔及该《全集》。

3. 本文现图与原图排列对应关系以前后数字标明：1—10；2—15；3—8；4—4；5—9；6—16；7—7；8—1；9—2；10—4；11—14；12—3；13—12；14—13；15—6；16—11。有关各图内容除了参照御制诗之外，又参照《乾隆传》（唐文基、罗庆洲著，人民出版社，1994年），

一、《兴师》（图50）。乾隆六十年正月，松桃厅大寨营苗民石柳邓，联合永绥厅黄瓜寨苗民石三保，凤凰厅鸭保寨百户吴陇登、吴半生，乾州平陇寨吴八月，各起兵围厅城，数日即陷乾州，接着又分众攻掠各地县府。义军攻取仓库，杀死官吏将领，鼓舞邻近各地苗民群起响应。二月，苗民起义的消息传到北京，乾隆急忙作出云贵、四川、湖广总督三路会剿松桃的部署。乾隆诗曰：“楚军不可望，只守镇草（即凤凰厅）笥，渴待黔与蜀，雄军助邻城。”画面为云贵总督福安康率领的南路清军抵达铜仁府，他与总兵花连布分路进攻，在盘唐坳与义军激战。左侧是铜仁府城门，一队将士正持弓箭、长矛冲出来，右侧福安康率骑军冲杀过来，远方山上、石碛有两支清军正在进攻苗寨。在清军火枪攻击下，苗寨火光冲天，从寨中撤出的苗民，有手持长刀者，也有徒手者，被清军包围挤入一条沟壑，清军对他们大开杀戒。

二、《福安康、和琳克期会合》。苗民起义之初，作为四川新任总督的和琳正在西藏赴京途中，听说起义军进入四川秀山境，“闻警驰往”<sup>1</sup>。西路清军在和琳率领下，分路督率官兵杀戮起义苗民，于二月十七日到达秀山后，又招揽汉屯兵两千余人作战，进攻暴木山、黄阪一带苗寨，欲引兵东向与福安康会合。此图绘湘黔交界处高山峻岭之中，清军官兵正沿盘山小道分路进军。图右下方巨石之下，和琳坐马上稍息，指挥兵分两路向山岗上苗寨实施攻击。在一排排火枪打击下，山腰村庄起火，苗民逃走岗顶寨子，但清军另一路已经追至。

三、《攻解松桃之围》。二月十九日福安康解除正大营之

《清代通史》（萧一山著）。

1. 《清史稿》卷三百十九，《列传》一百六，和坤条。



图50 佚名：《兴师》（《平定湘黔川苗民起义》之一），纸本铜版，49.8×87.6厘米，1798年，北京故宫博物院

围，即进军救援松桃厅。途中有嗅脑一地为苗民围阻，福安康统率清军沿途焚烧、炮轰，击毙苗民不计其数，直抵嗅脑城外，与城中兵介内应外合，打通了去松桃之路。两面为松桃城外，清军官兵漫山遍野，在火枪大刀逼迫下，苗民退至悬崖，有些被击倒，有些只得纵身跳进河里。远处重兵正在合围一苗寨。

四、《解永绥城围》。三月，福安康、和琳会合一处齐至湖南，三月十八日过松桃河，攻下石花寨，沿途劫杀苗民，力解永绥城之围。苗民与清军激战三日，主动放弃了对永绥的包围，撤兵据守苗寨。其中聚集苗民数千人的上空寨等苗寨，遭到清军残酷杀戮。画面场景开阔，远处是已得到解围的全永绥城，城门洞开，旌旗飘扬。城门前官兵列队欢迎援助的清军到来。图右方中景是清军攻打苗寨的情景，火器并用，木棚纷纷倒下，苗民不堪一击倒地。图左近景清军骑兵赶上了一群手持



七、《攻克苏麻寨》。接着清军分兵五路进攻苏麻寨与上下西梁等地，各路均遭到苗民数千人的抵抗，清军或用炮轰击，或绕至侧处枪击箭射，一次次焚烧寨落，拔栅竟入，苗民的粮食、火药均被毁，七百余人遭杀害，有四十余处山寨遭到焚烧。这次起义的总首领吴半生带伤逃出。画面左部是漫山遍野的清军，中有大河，右则想阻挡清军的苗民被射死，已经渡河的清军正架起大炮猛烈轰击远处山寨。

八、《攻得茶它柳夯等处苗寨》。为配合进军，六月，乾隆发出诏书招抚，起到分化义军的作用。七月，乾隆又调云贵兵支援，摆开全面进攻阵势。此图中央为有苗寨的一险峰，清军大队人马已逼近山门，门前苗民被纷纷击倒。

九、《攻克高多寨》。九月，清军攻破高多寨，吴半生兵败被俘。左方大河为险要石彻城堡，清军拥入城内，吴半生双手反捆被带至城外平地上，四周清军步兵环绕，骑马的福安康等人正至此处。

十、《攻克石隆苗寨》。这已经是嘉庆元年（1796）的事，至该年八月，福安康、和琳相继病死。乾隆又调广州将军明亮等赴军营，他一到任，先攻下石隆。此图描写平坡上清军与苗民肉搏的大场面。

十一、《攻克平陇苗寨》。接着，明亮与广州提督鄂辉会同额勒登保攻打平陇寨，九月夺取平陇隘口。十二月，寨破石柳邓兵败战死，其子石老乔等被俘。此图前景清兵举刀或用枪追杀苗民。远处清军将士淌过卫河，越过木栅，冲向平陇寨门。一些将军们在观望战况。

十二、《捷来》。此图仍绘攻入平陇苗寨后情景。右上方山顶上清兵正在围攻山寨，被炮火轰击后的苗民只得逃出来，又遭到枪击。近处崎岖的山道上有数列清军队伍正陆续上山

顶。此次攻克平陇标志着历时2年、波及湘黔川的苗民起义被彻底镇压下去了。

组画在1796年底已完成，可能由于乾隆于戊午（1798）孟秋又连作四首七绝，使组画扩至16幅。其中第一篇《攻克暴木山》记：“平苗已绘战图成，旧咏各题余四呈，补咏聊因吟四什，首章暴木纪攻程。”此为十三图，绘和琳于会师之前在秀山县作战情况，刻画了清军不顾山高水险攻至山寨，刀砍苗民，点火烧棚的场面。十四图《攻克廖家冲》追记和琳在嘉庆元年五月率部诱骗、生擒石三保之事，画面上石三保被捆绑带至和琳面前。十五图《收复乾州》记和琳在该年六月攻克乾州，画面上数路清军汇集乾州城门外，他们冲过大溪上木桥，将最后抵抗的苗民砍杀。最后一幅《攻克强虎哨》。强虎哨为平陇山寨前的一个紧要门户。此图山岗层叠，和琳指挥清军居高临下，阵阵排枪子弹射向哨卡。以上乾隆或是为追忆和琳事迹而写，但也可能与白莲教起义有关，使乾隆担心苗疆之安宁，诗曰：“补图次第各成篇，强虎之苗靖已全，邪教东西窜无定，凯音待藏尚惘然。”因为各地苗民的反抗持续到1807年才最后平息。

战争组画的制作很大程度反映了乾隆的个性。他执政长达63年，承先祖余绪，仗全盛国力，在平定边疆，开拓疆域，发展与巩固多民族统一国家方面确实有一定的成就。然而，他又是一个军事狂人，晚年为自己在战场上建立的“十大武功”，沾沾自喜，自诩“十全老人”，应该打的仗打了，不应该打的仗他也花费大量人力、物力去打，结果必然是劳命伤财，国力山盛转衰。乾隆六十年（1795）对苗民起义的围剿，则更是反映了这种事实。追根溯源，早在乾隆元年（1735）就有“排剿抗拒逆寨”的军事行动，至该年秋天“共毁1224寨，阵斩



17600余人”。<sup>1</sup>苗民反抗之激烈，使得当时的云南巡抚鄂尔泰提出建议：“云贵大患，无如苗蛮，欲安民必先制夷，欲制夷必先改土归流”，“改流之法，让擒为上，兵剿次之。令其自首为上，勒献次之”。<sup>2</sup>应该说，雍乾之际的改土归流，由于采取了一些缓和民族矛盾的政策，使苗疆曾经有过一段稳定时期。但是，后来因为胥吏、百户对苗民的百般欺凌，汉族地主对苗民的刻意盘剥，终于导致阶级矛盾激化，发生苗民暴动。乾隆五十二年（1787）始有凤凰厅勾补寨苗民石宜满占山反抗事件，接着乾隆五十九年末就发生了上述大规模的湘黔川苗民起义。此刻正是乾隆即将退位之际，他却仍将军事大权独揽在手，牢牢操纵着镇压起义的指挥权，诚如他自己所说：“一切军务机宜，俱朕酌指示。”<sup>3</sup>因此，在颂扬乾隆武功的系列铜版画中自然就增添了这一组画。

具体而言，乾隆对平定准回两部以来周边战事的兴趣，可以从他那些为战图配制的御制诗中得到体现。除了第一套铜版画，由郎世宁等人起草、在法国印刷，诗画是分页的，其余组画均将乾隆的御笔诗直接刻入画面。乾隆一生，共作四万三千余首诗词，尽管有些读来味同嚼蜡，但由于基本是写实之作，具有很好的历史文献价值。就以《平定湘黔川苗族起义》为例，所配御制诗有的竟长达数百字，加上详细的序文与注释，真可谓一篇完整文章了。从御制诗可以看乾隆对苗疆军事行动的急切关注：“七朝未接军营章，宵旰南望不可当。”“西川军谅会，三逆首将授，伫待大捷音，早晚闻奏章。”当然，他无一战争亲临前线，靠的是前线奏折指挥战争，同样凭的是

1. 《清史稿》卷三百，《土司》。

2. 《清史稿》卷二百九十九，《土司》。

3. 《乾隆实录》卷1494。

奏折来咏颂胜利。例如，在《攻解松桃之围》中，“随逃随截杀，向前仍殿后，师更分两路，谋成弗逗留”。有些序文有几百字，将整个事情经过都叙述了一遍。有些诗句的注释或臆陈事实，或诠释典故，也有详尽说明背景的，它们所涉及的内容不仅仅是军事，而是政治、经济、民族、文化诸问题了。<sup>1</sup>值得注意的是，诗词限定了画页的内容与总数。质言之，宫廷画家是随乾隆御制诗的完成迅速地创作的。<sup>2</sup>它使这类创作带有命题性质，降低了艺术效果。

战图的另一层意义是表彰建立功勋的将士，鼓舞士气，怀念战死的将领。该组画写明有8幅据福安康、和琳二人奏折，乾隆有“双忠悲已渺，未得此功名”之句寄托对二臣的哀思。福安康是《平定西域战图》铜版画主持者，大学士傅恒之子。自乾隆三十八年（1773）征金川始授领队大臣，先后参与五十二年镇压台湾林爽文起义、五十四年武装干预安南、五十七年抗击廓尔喀入侵等军事行动，由于“屡著劳勋”，“复图形紫光阁，大学士阿柱让福安康居首”。<sup>3</sup>作为主帅的福安康对苗民心狠毒辣，只要有苗人屯积之地“随截随杀”，当攻破沿河苗民木栅、石城时，“即取石块飞击，毙贼无算，其滚落河内者又不可胜数，河水尽赤，所有贼寨全行烧毁”。<sup>4</sup>此外，他也是奢侈糜滥的指挥官，只因染瘴病死军中，使乾隆感叹不

1. 参见《清高宗（乾隆）御制诗文全集》戴逸作的《序》，“注释”在《平定西域战图》中有夹入，而其他几套图因为插入画面字数太多而无反映。

2. 据《中国洋风画展》图录，乾隆于1775年在养心殿设立“铜版处”，模刻《平定西域战图》。此后产生了《平定两金川战图》等一系列国内创作的战图。

3. 《清史稿》卷三百三十，《列传》一百十七。

4. 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》五集，卷九十六。

己。另一位和琳借其兄军机大臣和坤之势屡被重用，曾经协助福安康奔走疆场。他因平苗多次受赏，直至代福安康督办军务，后在进围平陇时病卒于军。<sup>1</sup>然而，以铜版画形式表现的战图虽然有表彰建功将士之意，但根本的目的还是为乾隆自己作为胜利者自我陶醉、宣扬“十全武功”服务的。事实上，乾隆在“得胜”诗的遮掩下，交给嘉庆的竟是动荡不安的江山。

就组画的制作来讲，1798年雕刻印刷《平定湘黔川苗族起义》之时，已是清宫廷内制作铜版画的尾声。然而，它是一套数量多、场面大，充分反映战争史实的创作版画，而且基本上还是延续了西洋画家的技法：首先，画家利用透视近大远小的方法表现了许多开阔场面。如在《解永绥城围》一图中，近景是围攻土空寨的场面，中景是清军迎接将领入城，远景是全永绥城，城里的道路、树木与房屋均按照透视关系画出。其次，明暗关系的处理也比较妥帖，一般近景人物的服饰都呈现细腻的光感，表现出光源的一致性。如《攻克廖家冲》，光源来自左方，又如《攻克暴木山》，光源来自右方，光源处理得好使画面中人物、道具都有立体感。整图表现崇山峻岭的画面，也往往有大的明暗起伏。此外，人物动态的处理也是比较成功的。如骑马、打枪、格斗、射箭等，有些画面上有上百个不同动作的人物，都表现得栩栩如生。总之，这套画有效地借鉴了若干西洋画法，是西洋画家在清宫廷中长年进行指导的结果。当然，组画中也融合了中国人自己积累的铜版经验，不仅在每一幅图中均有机地插入乾隆御笔诗，还使山水、巨石、流云、树木的表现带有传统绘画韵味。炮火的画法似乎最传统，画家用排线绘成一团团的云雾状，仅有平面效果。还有整体的

1. 《清史稿》卷三百十九，《列传》一百六。

构图也颇有传统情趣。远处的高山没按比例缩小，画面布局没有明确的焦点。人物虽然有远近前后关系，但比例不严格，而把那些将帅有意识地画大一点的情况仍然存在。有趣的是，以往有乾隆题词的其他几组版画中，都以规范的形纳入画面，惟有此套组画中有6幅用了不规则形，使画面的构成更为自然与巧妙。

与其他几套铜版画一样，它具有相当高的史料价值，因为组画所反映的山水、建筑和人物等均是以为较为写实的手法进行创作的，具有一定的真实性。笔者曾于2000年8月专程去黔东南松桃县一带考察，发现所绘自然环境、人文习俗依旧如此。从地理环境来讲，红苗居住的楚黔蜀三省交界，“岗峦沓互，溪涧阻深，多人迹所罕到”，而清军攻占的那些义军山寨，都为险要之处。如暴木营在“万山之中，地势宽平，纵长五六里，横广三四里，有泉塘七八口，可供汲引，为苗巢好营地”。<sup>1</sup>其他山寨或“涧壑幽曲，灌莽丛集”，或“石洞嵌空，洞泉甚旺”，这些在画面中均有反映。像《攻克暴木山》中巨岩下的暗流，《攻克廖家冲》中的暗瀑与《福安康、和琳克期会合》中的明瀑，在那一带经常可见。另外，数图中描绘的高山湖泊，也是云贵高原的特有景观。黔东南梵净山脉多原始森林，苗民至今均用木构建筑，且有很好的匠艺。当时为防清军，苗民用木头将整个寨子围绕起来，尽管木栅有两人之高，但一旦炮轰或点火则不堪一击，这在此套图中多有刻画。再有组画中的土堡、城门、石桥、服饰也都可以和文献及实物相印证。

最后，笔者想指出，这些深藏于宫廷的铜版画一直未能公

1. 《苗防各览》卷四《险要》。

开是十分遗憾的，它限制了关于中国铜版画起源问题的研究。但同时我也想强调，对康乾年间宫廷铜版画的研究才刚刚开始，有时候，它们的历史文献价值往往会超过艺术价值，但是，我们也不应当忽视艺术质量不是很高却在艺术发展的过程中具有特别意义的作品。

## 第八章 郎世宁致力于 洋风画的成熟

郎世宁 [Giuseppe Castiglione] 是1715年来华的意大利人，尽管当时他只是耶稣会派遣的一名业余画家，但在今天却得到了令人注目的荣誉：既在世界艺术史、宗教史范畴内均被列为重要人物，同时又得到东西方关系史学者的普遍关注。

《牛津艺术辞典》评论：“他根据皇帝的命令学习中国绘画，在山水画、动物画与世俗风情画中，首次将中国的笔法与西方的写实画风结合起来，在宫廷里赢得极好赞誉。他是第一位被中国人了解并欣赏的西方画家。”<sup>1</sup>日本学者则强调他借鉴中国画风、具有独创性一面：“画技优秀的意大利神父郎世宁，与意大利人切拉蒂尼、法国人王致诚均向清人传授了欧洲的透视学、阴影法、解剖学，但是，他本人则学习中国传统画法，用中国的画具（他本人对它们有所改造）、纸、绢创造自己独特的画风。他是三人中最出色的画家。”<sup>2</sup>

20世纪以来，随着清代宫廷文物的整理与公开，人们对

1. I. Chilvers & H. Osborne. The Oxford Dictionary of Art. Oxford, 1988.

2. 今泉笃男等编：《西洋美术辞典》，东京堂，1945年，第151页；《中国画家大辞典》（神州国光社1934年版，孙■编）中也强调郎世宁“画风已变西洋法，几能自成一派”。

于郎世宁已经有一定了解。尤其近二十年，郎世宁及其“海西派”画家的作品多次在国内外展出，与郎世宁或这一时期西洋风绘画相关的画册<sup>1</sup>、史料不断问世，使学者们有可能对郎世宁等西方传教士画家作出种种重新评价。

笔者认为，郎世宁在华度过的半个世纪（1715—1766）中，独立绘制或与人合作的大量作品，不仅代表了18世纪中西美术交流的重大成就，同时开创了一个适应时代所需求的新画派。只有把握郎世宁，才能理解他的欧洲同事与清宫廷中的追随者，才能认识18世纪中国宫廷绘画发展的总趋势，也才能将这一东西方文化交流的特殊硕果纳入世界艺术史的恰当位置。鉴于专家们对郎世宁生平、作品年代及在华艺术活动<sup>2</sup>已有大量介绍，本章重点放在亲眼所见、尤其尚未引起关注的郎世宁及其画派作品的评说上，并力求结合新发现的材料，从美术交流的角度提出看法。

## 第一节 将西洋画法推广于中土

郎世宁来华首先是作为艺术人才引进的。1715年夏天，当他一踏上中国土地，广东巡抚杨琳就向康熙折奏郎世宁将“往北京天朝效力”，康熙很快即殊批：“知道了。西洋人速

1. 近年先后出版的两部画册中，聂崇正对此专题作了全面概述：《郎世宁的生平、艺术及“西画东渐”》，载《郎世宁画集》，天津人民美术出版社，1998年；《清代的宫廷绘画与画家》，载《故宫博物院藏清代宫廷绘画》，文物出版社，1995年。

2. 参见（日）石田干之助：《郎世宁传略考》，《美术研究》第10号，1932年。又见（日）新关公子：《郎世宁生平及评价》，载《中国洋风画展》图录，第190—205页。

图52 郎世宁：《基督在圣·伊纳爵面前显灵》，油画，1707—1710年间



催进京来！”<sup>1</sup>已经在宫廷服务的马国贤向康熙介绍了这位新来的意大利年轻画家。现存郎世宁作品无一标明为康熙年间的，但据《年谱》记载，仅1721年4月至12月，康熙就赏关保、勒什亨、佛伦、马尔赛公、孙查齐、大学士马齐油画各一

1. 《清宫廷画家郎世宁年谱》，载《故宫博物院年刊》1988年，第2期。



幅，赏阿哥们西洋油画4幅。这类作品有可能出于郎世宁之手。雍正、乾隆年间，郎世宁的艺术活动记载很多，其中奉命画油画的次数就不下六十余次。人们熟悉这位海西人，称其“工翎毛花卉，以海西法为之”<sup>1</sup>。乾隆帝更是对他的海西画法赞誉不绝，论其画马曰：“我知其理不能写，爰命世宁神笔传”；论其画人物则称：“写真无过其右者”。这些无不与其青年时期在意大利接受的美术教育有关。

在入华之前，郎世宁就已经是一名优秀的宗教画家。他曾经在米兰的卡洛·科纳拉 [Carlo Cornara] 画坊学习绘画技术，打下扎实的绘画基础。19岁入耶稣会后，修会要求他制作以圣·依纳爵为题材（图52）的两幅大型油画。<sup>2</sup>从这些壁画上我们不难看出，郎世宁曾经受到17世纪意大利巴洛克美术的影响，他的画以热情奔放、动感强烈补充了文艺复兴时的庄重典雅，并积极发挥了写实主义的传统。那时，利用透视法来描绘教堂的天顶，具有强烈的逼真效果，比较适应群众的宗教感情，使巴洛克美术样式被罗马天主教会利用为争取信众的宣传工具。郎世宁在康、雍年间为北京天主教东堂、南堂作的大量壁画，其样式即是巴洛克风格。据说在南堂正中极高处，他描绘了年轻美貌的天主像，其旁两侧粉壁俱绘人物或三五岁稚子，“神态皆活，皆有内翅能飞”<sup>3</sup>。后来，随南堂多次重

1. 胡敬：《国朝院画录》郎世宁条，画史丛书本。

2. 题名为《圣·依纳爵在曼雷萨洞穴》，《基督向圣依纳爵现身》，制作于1707—1710年；还有保存在热那亚马丁内斯歌剧院、以圣经故事为主题的八幅大型油画一般也认定为是他的作品。参见Cecile and Michel Beurdeley: Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of Chinese Emperors. Rutland, Vermont and Tokyo, 1971. pp. 11—12.

3. 徐卞：《豚斋偶笔》卷下三，文明书局石印本。他于1723—1747年客京师，此书作于乾隆十八年（1753）。

修，教堂内不仅“环壁皆天主遗迹、西洋故事”，而且“上层列数十真像，皆天主之后，凡洋人之承统者，与传道于中国者利玛窦、汤若望之徒也”<sup>1</sup>。然而，郎世宁除了画宗教题材之外，还作过不少世俗壁画，至少南堂三楹客厅里就有四幅。进入南边客厅，首先看到的是东西两壁着地的大壁画。“东壁画书房，皆中国款式。西壁则画西洋房舍”<sup>2</sup>。清人姚元之《竹叶亭杂记》中描述中国款式书房：

曲房洞敞，珠帘尽卷，南窗半启，日光在地。牙签玉轴，森然满架。有多宝阁焉，古玩纷陈，陆离高下。北偏设高几，几上有瓶，插孔雀羽于中，灿然取扇，日光所及，扇影、瓶影、几影不爽毫发。壁上所张字幅篆联，一一陈列。穿房而东，有大院落。北首长廊连展，列柱如排，石砌一律光润。又东侧隐然有屋焉，屏门犹未启也。低首视曲房外，二犬方戏于地矣。

接着他又叙述西壁西洋建筑画而：

外堂三间，堂之南窗日掩映，三鼎列置三几，金色迷离，堂柱上悬大镜三，其堂北墙树以柄扇，东西两案，案铺红锦，一置白鸣钟，一置仪器，案之间设两椅，柱上有灯盘，四银烛矗其上，仰视承檠，雕木作花，中凸如蓝，下垂若倒置状。俯视其地，光明如镜，方砖一一可数，砖之中路白色一条则替以白色者。由堂而内寝室，两重门户，帘栊寂然深静，室内几案

1. (朝鲜)洪大容：《刘鲍问答》，载《燕行录选集》第240—245页，韩国成均馆大学校大东文化研究院刊行，1960年。

2. 徐邕：《豚斋偶笔》卷下三。

遥而望之恍如也，可以入矣。

绘于北屋两幅上半墙面的壁画，也十分精彩：东壁画的是“战阵人马，俱二三尺，层累而上，渐小至四五寸。方丈之内，密比错杂，无少空隙。初无界画也，而层次极清，境界极远。刀剑之影，丝毫不乱”。西壁绘“外番赛会之景，采舆上百戏俱备。盈尺孩童，圆浑活跳，洵称绝笔。及出门，见廊下一小白，阖其一，其一半开。细火狰狞露半身，门外见者欲避”<sup>2</sup>。原壁画已经无法见到，但读罢中国文人亲自描述的壁画内容及其水准，可以深切体会到郎世宁何以在中国宫廷受到青睐并取得巨大成功的原因。其一即是他有扎实的西画功底。他以巨大的壁画描绘了东西方最有代表性的建筑、文物，那些古玩、仪器、桌儿、灯烛都是经过选择后创作的，内容之丰富，描绘之逼真，可谓前所未有。更重要的是，日光的写真，使器物影了“不爽毫发”；长廊连绵，由堂而室的三度空间，令人“信步欲入其中”，确实完整地体现了西洋画的科学精神与其优势一面。难怪观赏者会发出阵阵赞叹：“界画精致，宜远眺，极深远。然皆不如天主堂内画壁之工也。”<sup>3</sup>

笔者在北京故宫曾见油画《慧贤皇贵妃像》、《大阅图》。前者大约作于乾隆初年，肖像的油画技法比较熟练，被

1. 姚元之：《竹叶亭杂记》，卷三，上海扫叶山房石印本。作者称“南堂内有郎世宁线画法二张，张于厅事东西壁，高大一如其壁”。“线画法”强调透视特征，也是对西洋画法的一种称法。

2. 徐崑：《豚斋偶笔》卷下三。

3. 徐崑：《豚斋偶笔》卷下三。



图 53 郎世宁：《大阅图》，油画，尺寸不详，北京故宫博物院

认为出于郎世宁之手。<sup>1</sup>该画上无款印，虽经数百年之后，画面的色彩仍保持着一定鲜明度。该画用笔没有显著的笔触，画法极为细腻，透薄的层次却不失微妙的解剖关系，脸部富有清晰的体感，五官造型十分准确。尽管在造型手段方面，这幅油画已经纳入了中国绘画的一些要素，但构图方式与技巧完全以西洋技法为基础。像这一类帝王或功臣的人物肖像在康、雍、乾三朝还有多幅，其中如《清世宗雍正化妆像》也是色彩绚丽且构图自然的肖像画。比较起来，乾隆全身肖像《大阅图》（图53）<sup>2</sup>更为壮观。在带有中国韵味的花草山脉的背景中，骑着骏马的乾隆皇帝神采奕奕、耀武扬威。画面中越是关键之处，如脸部、盔甲、马头，越是加强明暗光影效果，将西洋技法表现得淋漓尽致。我们知道，直至明代后期的宫廷人物肖像均为正面全身像，脸部仅用线条勾勒，尚无任何立体感。如果说，利玛窦带来的仅为西方古典形式的肖像画，那么郎世宁的大批现实人物写生像则传来了文艺复兴之后的肖像技法，它甚至已经带有浪漫主义绘画的某些特征。这些技法曾经被一些清廷学徒和画家所接受，并在后来大场面的人物画中得到运用。

然而，郎世宁作为一名画家，并没有停留在身体力行的绘画实践中。为了满足中国人对西方绘画技法深层的理解，他投入了极大精力来传授西画理论。从现存的《视学》一书，我们可解开西洋技法在宫廷迅速普及的缘由。《视学》初名《视学精蕴》（图54），雍正七年（1729）白年希尧编写首次出刊。年

1. 此画绘于屏上，油画纸本，53.5×40.4厘米，现存北京故宫博物院。慧贤为乾隆弘历皇贵妃，乾隆乾隆十年（1745）进封为皇贵妃。图载《清代宫廷绘画》第175页。

2. 《郎世宁画集》第133页，尺寸未知，但画幅不大，一直置放于北京故宫《清宫廷器物展览》中。

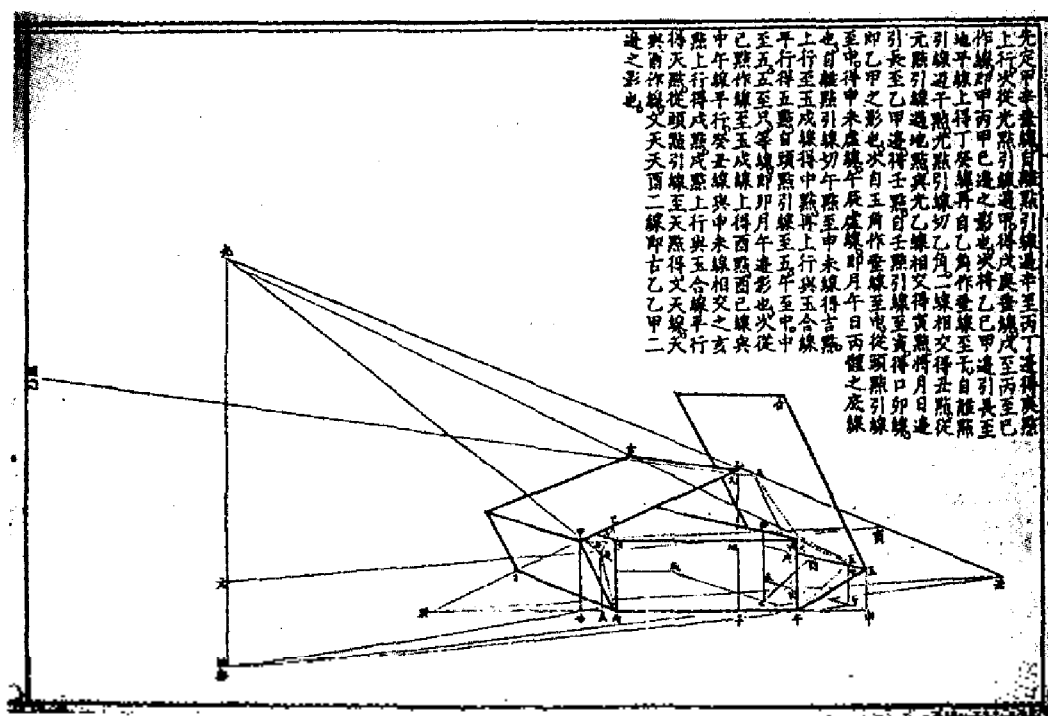


图54 年希尧：《视学精蕴》，纸本木版，1735年，北京图书馆

希尧虽然身居高职，却对艺术极有兴趣，既会“画花卉翎毛”，“又工山水”<sup>1</sup>。最重要的是，他曾经亲自管理过江西景德镇为皇家制作瓷器的事务，是清代以制瓷得名并善书画的五位大臣之一。在《视学精蕴》弁言中他写道：

余曩岁即留心视学，率尝任智殚思，究未得其端绪。迨后获与泰西郎学士数相晤对，即能以西法作中上绘事。

始以定点引线之法贻余，能尽物类之变态；一得定位，则蝉联而生，且毫忽分秒不能互置。然后物之尖斜平直，规画矩

1. 李放：《八旗画录》，据其记载：“年希尧，字允恭，广宁人，隶汉军镶黄旗，正笔帖式累官广东巡抚工部右侍郎。雍正三年革职，四年授内务府总管，管理淮关税务，十三年削职。乾隆四年（1739）卒。”

方，行笔不离乎纸，而其四周全体，一若空悬中央，面面可见。至于天光遥临，日色旁射，以及灯烛之辉映，远近大小，随形成影，曲折隐显，莫不如意，盖一本乎物之自然，而以目力受之，犁然有当于人心，余然后知视学之为学如是也。

今一室之中，而位置一物不得其所，则触目之倾，即有不适之意生焉，矧笔墨之事，可以舍是哉！然古人之论绘事者有矣。曰仰画飞檐，又曰深见溪谷中事，则其目力已上下无定所矣。乌足以语学耶？而其言之近似者则曰：透空一望，百斜都见。终未若此册之切要著明也。余故悉次为图，公诸同好，勤敏之士得其理而通之，大而山川之高广，细而虫鱼花鸟之动植飞潜，无一不可穷神尽秘而得其真者。毋徒漫语人曰：“真而不妙。”夫不真，又安所得妙哉！<sup>1</sup>

在此，年希尧感激郎世宁对他的多次帮助，才使自己能运用西洋绘画技法作画，并编成这部透视学方面的著作。但更重要的是，他以简单的言语概述“视学”之特征，并与中国透视画法进行比较后，肯定了西洋透视画法的优势，结论是“定点引线之法”，“无一不可穷神尽秘而得其真者”。他一反中国人以往“真而不妙”的看法，认为真可得妙，这就第一次将以科学理性的方法绘画一事提到了议事日程上来了。这本书必定是受到了周围同仁的欢迎，于是年希尧不满足第一版的成绩，继续向郎世宁请教，于雍正十三年（1735）刊印第二版，就如他自己所叙：

1. 以上引自1735年再版本，现藏北京图书馆。全书不分卷，也不编页码，共131面，37.5×25厘米，木刻印刷，制图精美。

视学之造诣无尽也，予曷敢遽言得其精蕴哉。虽然，予究心于此三十年矣，尝谓中土工绘事者或千岩万壑，或森林密箐，意匠经营，得心应手，固可纵横自如，淋漓尽致，而相赏于尺度风裁之外。至于楼阁器物之类，欲其出入规矩，毫发无差，非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。先是予初理其端绪，刊图问世，特豹之一斑，而鼎之脔，虽已公诸同好，终不免于肤浅。

近数得郎先生诒世字者往复再四，研究其源流。凡仰阳合复，歪斜倒置，下观高视等线法，莫不由一点而生……试按此法或绘成一室，位置各物，俨若所有，使观之者如历阶级，如入户门，如升奥堂而不知其为画。或绘成一物，若悬中央，高凹平斜，面面可见，借光临物，随开成影，拱凹显然，观者靡不指为真物，岂非物假阴阳而拱凹，室从掩映而幽深，为泰西画法之精妙也哉！

然亦难以枚举缕述而使之赅备也。惟首知出乎点线而分远近，次知审乎阴阳而明体用，更知取诸天光以臻其妙，则此法之若离若合，或同或异，神明变化，亦略备于斯三者也。予复苦思力索，补绘五十余图，并为图说以附益之，亦可云克物类之变化，而广点线之推移，直探斯法之源流，为视学之梯航矣。倘以退食之暇，更得穷无尽之造诣，精思以殚其蕴，而质诸高明君子，藉所裨益焉，则又予之愿也夫！1

推算年希尧学习透视学知识大约是从1705年开始的，但直至

1. 1735年再版本《视学精蕴》序言。



与郎世宁交往之后才得以解迷。这是为什么呢？因为年希尧《视学》一书的主要参考来源是意大利人画家波梭 [A. Pozzo] 的著作《画师与建筑师用透视学》。波梭在意大利是一位著名的透视画家，有许多教堂的天顶是他绘的，郎世宁来华前曾经直接接受波梭的指导。而《视学》第一版发表之图，大抵是在郎世宁帮助下，将波梭书中插图复制出，并按中国人习惯予以必要的文字说明。如果仅第一版，也可谓是翻译为主。<sup>1</sup>但在第二次印时，年希尧增加了五十余图，这些图上器物、道具一眼就可知是中国式的，因此，有可能是在郎世宁指导下完成的。另外，也不排斥有些较抽象的图例，是郎世宁画了作为西画教材，在写书时重新临摹的。其实，此书1735年版中“点线”、“阴阳”、“天光”三个方面已经全面概述了西洋绘画技法，对当时的西画学习者来说已经足够了，而他以此书“质诸高明君子”，则说明雍正年间宫廷内外关心西洋画学的人已经较多，有善画者向其共同探讨。可以推测，雍正朝至乾隆初年，当《视学》流传之时，郎世宁指导的“海西法”也就更易于在中土普及了。

事实上，据《清档》所记，康熙末年郎世宁周围已经有了大批中国学生。雍正即位那年，他奉命继续带徒弟，对原有的学徒作了一次淘汰，“将画匠画乌林人佛延、柏唐阿全保、富位地、三达里等四人，留在养心殿当差；班达里沙、八十、孙威风、王介、葛曙、永泰等六人，仍归在郎石宁处学画；将查什巴、傅弘、王文志革退”。<sup>2</sup>后来他较有成就的学生王幼

1. 有关采自波梭书比例，参见沈康身：《〈视学〉再析》，《自然杂志》第13卷9期。

2. 《清宫廷画家郎世宁年谱》雍正元年条，《故宫博物院年刊》1988年，第2期。郎石宁即郎世宁早期汉名。

学、王儒学等人已经能够与其合作，笔法、风格都可以乱真。这里介绍张为邦的一幅静物作品《岁朝图》（图1）<sup>1</sup>。

此画绢本设色，挂轴，137×62.1厘米，为春节时应景之作。一眼望去，你就会被画面真实细腻的描绘手法所打动。这是向郎世宁精心学习水彩技法的结果。他作画时运用层层色阶逐渐重叠的方法，使画面达到中国画晕染的效果。这幅画的工具显然是中国的，但却尽可能地运用了西洋绘画技巧，它们表现在：第一，作画时完全是按照实物写生方法，视平线放在画面上方的花丛，画家根据需要对实物进行布置，如将长方形的盆景与圆柱形的青瓷瓶有意识地前后组合在一起。右上方有明确的光源，所有花草枝叶也都经过画家精心配置，从而使画面既充实又有一定韵味。第二，此画中已经完全没有中国式的笔墨表现，而是依靠水彩方式将笔痕溶化在塑造物体的色彩之中，这种方式与传统工笔画也是绝然相异的。如画叶子，能按色相、明暗与冷暖关系处理，从瓶口粗枝向小枝发展时，色彩由深绿慢慢转变为带黄的嫩绿，继而又因嫩叶产生暗红色、玫瑰色；即使叶子正反面也俨然有别，正面略带黄而暖，反面发青而呈冷。这种“著色精细入毫末”的描绘，使全无背景的枝叶仍能恰如其分地表现自己的空间。第三，此画最成功的是对物体质感、量感的刻画，严格的透视关系加上色彩的真实性的确已使物体凸起绢上，但画家还强调玻璃质青瓷与木质台座、琉璃质花盆表面的细微变化，如高光的产生，裂纹的隐现，木漆的凝重，琉璃的烧痕，无不让人感到伸手可以触摸。

1. 图载《故宫博物院藏清代宫廷绘画》第136页，图版说明记：张为邦，广陵（江苏扬州）人，擅长画人物、楼观及花卉等，其祖张震，子张廷彦均为宫廷画家。张为邦于雍正乾隆时在宫廷供职，曾随郎世宁等外国画家学习西洋绘画技法，其作品具有立体感。

笔者以为，此画虽有“臣张为邦恭画”之字，但不能排斥两种可能性：一是在郎世宁直接指导下按步就班地完成，郎世宁或多或少动手给予修改，甚至示范性地画一部分；一是此画郎世宁有成品，张为邦仅为临摹之作，如后来郎世宁的作品很多曾让他的学生临摹而汲取技巧那样，这也是郎世宁在宫廷中传授西洋画法的一种方法。<sup>1</sup>现在我们说不清楚到底有多少人曾经向郎世宁学习过西画技巧，但他那精湛的艺术手段一定会让周围的人们震惊，由此而模仿、而合作、而深入研究的。在传教士们的周围，既有擅长画论的文人官员如邹一桂、蒋廷锡，也有一般画家如唐岱、沈源、丁观鹏、张廷彦，他们有时与传教士们合作，有时在郎世宁、王致诚画的人物形象后边添上山水背景。<sup>2</sup>当然，在郎世宁周围有着更多的中国画工，他们有些甚至没有留下姓名。然而他们却在郎世宁指导下，协助完成那些大幅的通景油画。他们学到了郎世宁的种种绘画技法，各有所长，并由此扩大了郎世宁的影响，也扩大了西方艺术的影响。<sup>3</sup>因为当那些来自苏州或更远地区的画工们学到西画技巧之后，一旦回到家乡，就有可能进一步将这种技术扩大到民间。正是如此，宫廷中西洋风绘画的影响逐渐向宫廷外与

1. 此画虽有“臣张为邦恭画”之字，但《清帝与欧洲文化》展中仍写“意大利画家郎世宁与中国学生张维邦以中西合璧手法绘制的静物写生画”。

2. 如佚名《祭先农坛图》第一卷，即长61.8×467.8厘米，郎世宁参与的《木兰图》四卷，各77×2700厘米，只有高手云集才可能完成。

3. 笔者仅以两位画家说明借鉴西方艺术的中国人各有发挥：1、陈枚，字殿伦，号载东，晚号枝窝头陀，娄县人。官内务府员外郎，工人物山水花鸟。初学宋人，折衷唐寅，以海西法于寸纸尺缣图群山万壑、峰峦林木、屋宇桥梁、往来人物，色色俱备。雍正间给假归娶，艺林荣之。引自《国朝院画录》卷上。2、罗福攸，工山水人物楼观，参用西洋法，笔意极细。引自《国朝院画录》卷下。

向基层普及，最后终于在沿海地区，特别是上海、广州一带的职业画家与画商的画室、工场中推广，在那里一种低水平的中西融合的绘画形式一直向19世纪延续。

此外，乾隆年间郎世宁为皇帝建造了圆明园东北角的西洋式建筑群。<sup>1</sup>尽管他缺乏必要的资料与专门知识，也没有人为他的设计提供更多的参考意见，但他还是勇敢地承担了第一设计师的职责。这一系列仿罗可可式的华丽的亭台楼阁深得乾隆皇帝的欢心。这些建筑物既是郎世宁丰富想象力的产物，也是其长期深居宫廷单调生活中的一件乐事。以后蒋友仁帮助他完成室内外数处大型喷泉，很多中、西画家又作室内壁画与工艺品，使西洋楼真正成为东西方文明融会的宝库。

## 第二节 以东方技法完善西洋风绘画

然而，综观郎世宁在清宫廷推行“海西法”的全过程，即能看出，那绝不是一件轻松愉快的事情。最初他抵达的画室“仅数间平房，不可避寒暑。冬唯设一小炉，冻则呵笔从事。夏则炎日蒸烁，室内如炉”，“虽终日供职于内廷，实不啻囚禁其中”。<sup>2</sup>郎世宁深深懂得自己与清廷帝王大臣的关系对意大利籍耶稣会士在华的利益十分重要，故加紧了自己的艺术实践。他献上一幅幅激起皇帝欢心的作品，如雍正元年（1723）他送上《聚瑞图》，乾隆元年（1736）他又献上《羊城夜市图》。

1. 关于圆明园可参考张恩荫等编著：《西方人眼中的圆明园》，对外经济贸易大学出版社，2000年。

2. 王致诚1743年11月1日给欧洲某传教士的信，引自石田干之助《郎世宁传略考》。

他还根据朝廷需求，从事其他艺术活动。钱明德 [Amiot] 神父在1723年的一份报告中描述：

我们亲爱的郎世宁在宫廷里整天埋头于他的艺术。他先是在瓷器上作画，接着是用通常技巧作画，不管是油画还是水彩，全都要受到雍正的检查。遵照皇帝的指令，他必须将所作的画交给当权者。<sup>1</sup>

雍正在宗教方面对西方传教士极为严厉，在绘画方面则有所喜爱。但是乾隆个人的艺术品味对郎世宁的画风有极大的限制，因为乾隆虽然对西洋物质文明时有不屑一顾的倨傲自尊，却对西洋画及技法表现出很大兴趣。出于对艺术秉持包容的态度，他赞扬西洋画的写实效果，欲使之与中国画所强调的神韵相互结合，这个想法记录在郎世宁与金廷标合作的《五马图》上：

泰西绘具别传法，没骨曾命写■蹄。著色精细入毫末，宛然四骏腾沙堤。似则似矣逊古格，盛事可使方前低。廷标南人擅南笔，摹旧令貌锐耳批。聽柳■骏各曲肖，卓立意已超云霓。副以于思服本色，执轡按队牵馱。以郎之似合李格，爰成绝艺称全提。<sup>2</sup>

乾隆承认西洋画的长处，但这仅是“形似”，更需要以“神全”来弥补。因此，他提出让东西方画家合作。乾隆还曾经要求西洋画家们学习水彩，以改变油画颜色易发黑的问题；要求

1. 转引Michael Sullivan: *The Chinese Response to Western Art*, p. 68

2. 胡敬：《国朝院画录》，郎世宁条。

西洋画家们在画人物时去掉暗部与投影，以适应中国人的欣赏习惯。就在因地缘、因帝王的制约下，郎世宁开始学习中国传统绘画的表现方法。

其中有一幅郎世宁亲自画的《山水图》（图55）<sup>1</sup>可以说明他对东方笔墨传统有过认真的研究。此画总体上近似清初正统六大家之一王翬的风格。山体由近及远，小溪从右则山泉流下，树丛中掩盖着几处民居。细看图中近景或中景的某个局部，其透视关系、前后层次都表现得较好，具有一定的立体感。然而，该画从整体上讲，缺少内在的脉络关系，山体似乎显得松散，即缺少王翬所称的“龙脉”<sup>2</sup>；就局部而言，笔触显得十分稚拙，树叶点得均匀但缺乏韵味，显然有西洋人制作的特征。此画树枝的笔墨表现与后来郎世宁画的《白鹞图》（1751）十分相近。那么，谁是郎世宁的先生呢？笔者以为，大概要算比他大数岁、先入清廷画院的唐岱。唐岱“荷两朝知遇，山水宗法宋大家，少时名动公卿，既入内廷，指示亲承，笔法倍进”，作品“尺璧同珍”。<sup>3</sup>郎世宁与唐岱关系密切，二人既互相学习，又共同创作。一方面，据《清档》记载，从雍正元年起，凡记郎世宁的合作者有数位，总是将唐岱排列于

1. 绢本，墨笔，143.2×89.1厘米，现存台北故宫博物院；《郎世宁画集》第48页。可以指出，画中远山与铜版画《平定西域战图》背景上山脉画法接近。

2. 王原祁在《雨中漫笔》中论及王翬的“龙脉”之说：“作画但须顾气势轮廓，不必求好景，亦不必求旧稿，若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处，天然妙景自出。”笔者认为，这正是郎氏等西洋人最难掌握的。

3. 唐岱（1680—1749），胡敬《国朝院画录》记载：“字毓东，号岩静，一号默庄，满洲人。以荫官参领。工山水……出王原祁之门，圣祖御赐‘画状元’。”乾隆有与唐岱诗“范缓倪迂自古人，而今绘事数唐寅”句。上述引自同书。



图 55 郎世宁：《山水图》，绢本设色，143.2×89.1 厘米，台北故宫博物院

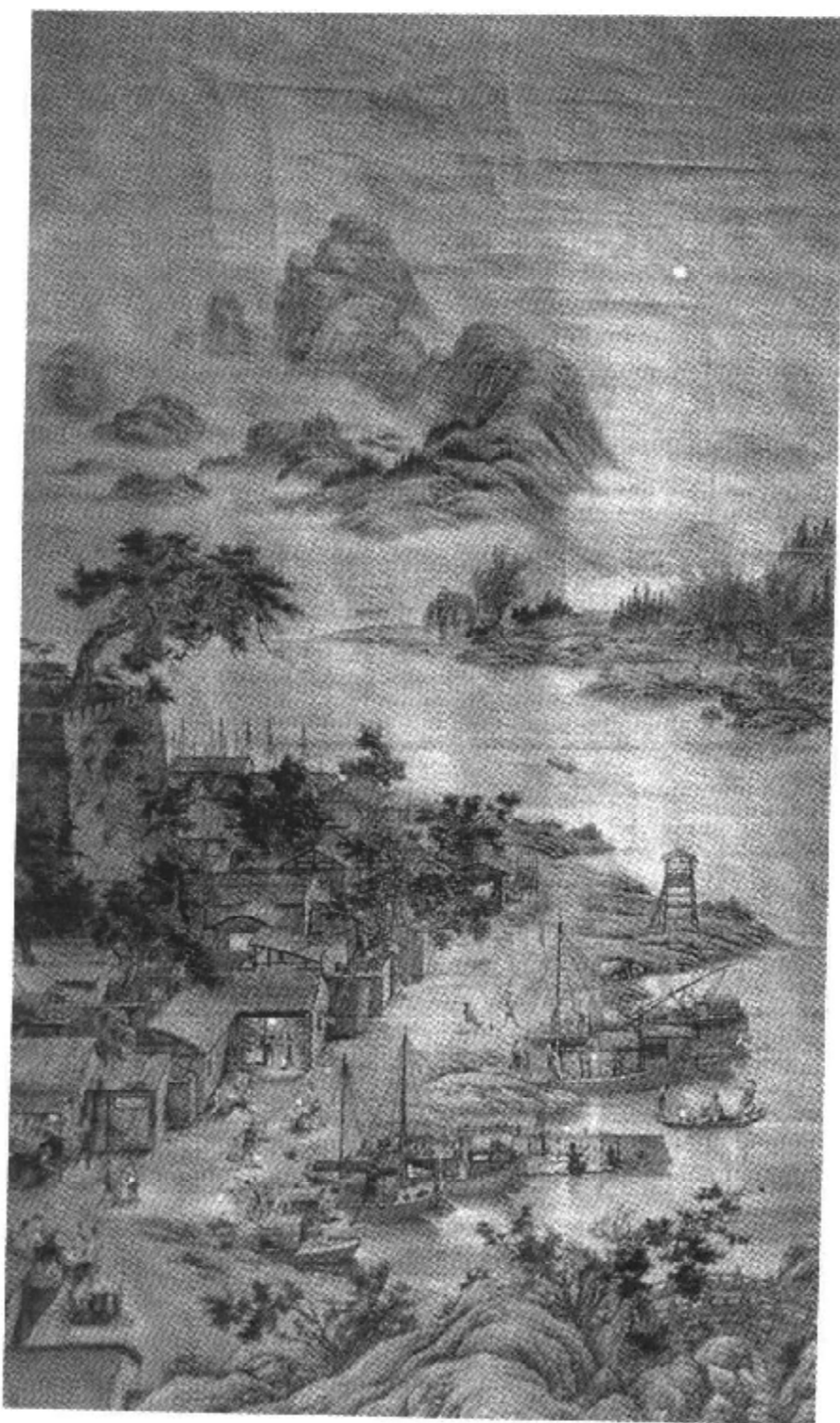


图 56 (传) 郎世宁、唐岱合作：《羊城夜市图》，绢本水墨设色，257.8×155 厘米，1735 年，美国史坦福大学美术馆



第一位，而他俩合作署名，也总是唐在先、郎在后。如乾隆元年1月14日，“太监毛团交高其佩山水绢画一张，传旨‘此画景致好，中间山石不好，着唐岱、郎世宁改画，照样放高大一些，另画一张，钦此’”<sup>1</sup>。另一方面，在清廷画院就技法而论，唐岱是山水画的代表，而其他如焦秉贞、冷枚是人物画代表，沈源是楼阁界画的代表，郎世宁仅是花卉的代表，他向唐氏学习是势在必然的。唐岱的论著《绘事发微》，对山水画从笔墨技巧到特殊表现都作了全面论述，近人评述“所论浅显易知，颇便初学。至笔墨蹊径颇类纯全议论，中亦多推演纯全之说”<sup>2</sup>。该书对郎世宁提高山水绘画技术也许起过作用。此外，在花卉方面他会受到蒋廷锡、邹一桂等人的影响。

人们可能对郎世宁与唐岱合作的《春郊觅马图》（1744）颇为熟悉，这幅画更多地带有中国传统绘画的特征，而对早年郎世宁向中国画过渡时的作品尚了解不多。在此，笔者以乾隆元年装裱的《羊城夜市图》（图56）<sup>3</sup>为例说明他画风转变的

1. 中国第一历史档案馆：《各作成做活计清档》。

2. 余绍宋：《书画书录题解》，1931年石印本。

3. 关于此画作者尚待最后考证。笔者从《各作成做活计清档》查得，“裱作”栏下有一条为：（乾隆元年一月）十九日太监毛团传郎世宁画的《夜景图》一张，着托裱，钦此。而据《中国洋风画展》图录第256页说，在画面的右下方角落里有一款记：郎世宁乾隆元年五月制作，时间略有差异。关于它的流传，在上述B. Cecile & Michelf一书的图录中介绍：据1939年上海出版的一个小册子叙述，郎世宁于1735年之前曾经去广东看望他的朋友科斯塔 [Pedro da Costa]，然后在北京完成了这一作品，此画作为礼物送给乾隆，但乾隆并不喜欢画上的欧洲风格，将画送给一名高官。1911年高官后裔将此画流入市场，几经转手于1940年在上海被美国传教士L. C. Hylobert买走。此外，M. Sullivan曾经在Apollo（1968年11月号）杂志上撰文指出，即使小册子提供的信息不太可靠，但仍然可以将《羊城夜市》归属郎世宁。还可参见M. Sullivan, The Meeting of Eastern and Western Art第二章：China and European Art, 1600—1800。一般说法此图是由郎世宁画人物，由文人山

过程。此画传为郎世宁与唐岱合作，绢本墨画彩色，260.0×155.0厘米，现存美国加利福尼亚斯坦福大学美术馆。可将它看作是18世纪前期以郎世宁为中心在宫廷创造的西洋风绘画的优秀作品之一。在此画中，画家将人物与山水同时展现，带有浓郁的风俗画味道，既立足于西洋画法的基础，又具有强烈的东方的韵味。

画面表现的是南方某一滨水城镇初夏的夜晚。近景部分有一个船码头，旁边即沿河的夜市；中景是横贯的大河与对岸宁静的村落；在远方，描绘了夜空中隐现于云层中的山脉，初升的月亮在水面上留下银色的波光。此图虽然表现中国生活场景，却更多带有西洋画特征：阴影随处可见，人物造型源于生活，非常生动自然。画面中出现四十余人，有开夜市茶店者，也有在户外卖饮料者；正在喝水的成人、小孩，提着灯笼行走的商贩，坐在岸边竹筏上、靠微弱光线吃夜饭的渔夫，坐在小船上摇扇乘凉的上人与童仆，他们的脸部、身躯始终被灯笼的光所照耀，在一部分水面及地面上也留下了白色，与此同时，投影被明确地描绘出来。对岸，一位上人拄着拐杖回家，他的前边有一小孩提着灯笼为他照路。再远处，有正在江中行驶的航船，它开过之处留下白色的波纹。在水边活动的人物与近景江边一个了望台的倒影均清晰可见。这一切，在传统中国绘画中都是没有的。这种根据现实生活写生而产生的阴影、立体等表现，使观者有亲临其境之感。然而，此画使用的工具是毛笔，画中上坡、山石等主要景物的表现用的是文人画皴法，并非按照西洋技法来描绘。此外，构图方面较多地吸收了中国传

水画专长的宫廷画师唐岱补景的。此图载《海外中国名画精选》（VI清代）第104页，上海文艺出版社，1999年。

统手法。一条大江呈S形，由右下方弯向左上方，最后又在右上方消失。不知郎世宁是否看到过17世纪中期吴宏画的《拓溪草堂图》（图57）<sup>1</sup>，比较一下，两画的构图具有令人惊讶的相似性，尤其是近景小桥与左上方临江的大树，只是前者的视平线比一般中国的直幅放得更低，也更清晰，使画面增加了稳定感与真实感。

自雍正时期，郎世宁开始更多吸收中国传统技巧，包括《百骏图》<sup>2</sup>（1728）一类画具有明显的中西调和特征。但是，郎世宁并未受到康熙、雍正过多的制约，而当郎世宁成为乾隆朝重要的宫廷画师之后，在乾隆的直接干预下，他原有的风格才真正趋向中国趣味，从而出现了一种新的中西合璧画风。因此，从严格意义上讲，郎世宁的“海西法”不是纯正的西洋画法，这从《清高宗击鹿图》<sup>3</sup>可以得到证明。

该图背景是木兰围场中一个以S形为特征构成的山沟，山坡边上长着高大的各类树木，图左方乾隆一人正蹲着摆弄火枪。静谧之中，一头梅花鹿正在走近，稍远处乾隆的马站立着。这幅画的构图、人物形象的刻画是遵循西洋绘画技法的。在构图处理上，层次远近分明，以两株大树及石块构成近景，几乎占画面三分之一，中景一组树一下子退远变小，远景树木

1. 该画绢本，设色，160.8×78.8厘米，现存南京博物院，作于康熙十一年（1672），拓溪草堂是座落在宝应白马湖东岸，一片树丛中临水小村。村前有一座小桥，湖水绕村，树木绕斋，树林里楼台而水，宾主登楼安座对谈，超然世外，笔墨挺健，景致平远，具有浓厚的写实风格。见《中国美术全集》（绘画编9，清代绘画，上），第52页。

2. 此画绢本，94.5×776.2厘米，台北故宫博物院藏。

3. 此图为《清帝与欧洲文化》展品之一，约260.0×170.0厘米，《清代帝后像》第四册载有此图。与此图风格相近的有《弘历刺虎图》，《故宫博物院藏清代宫廷绘画》第163页。

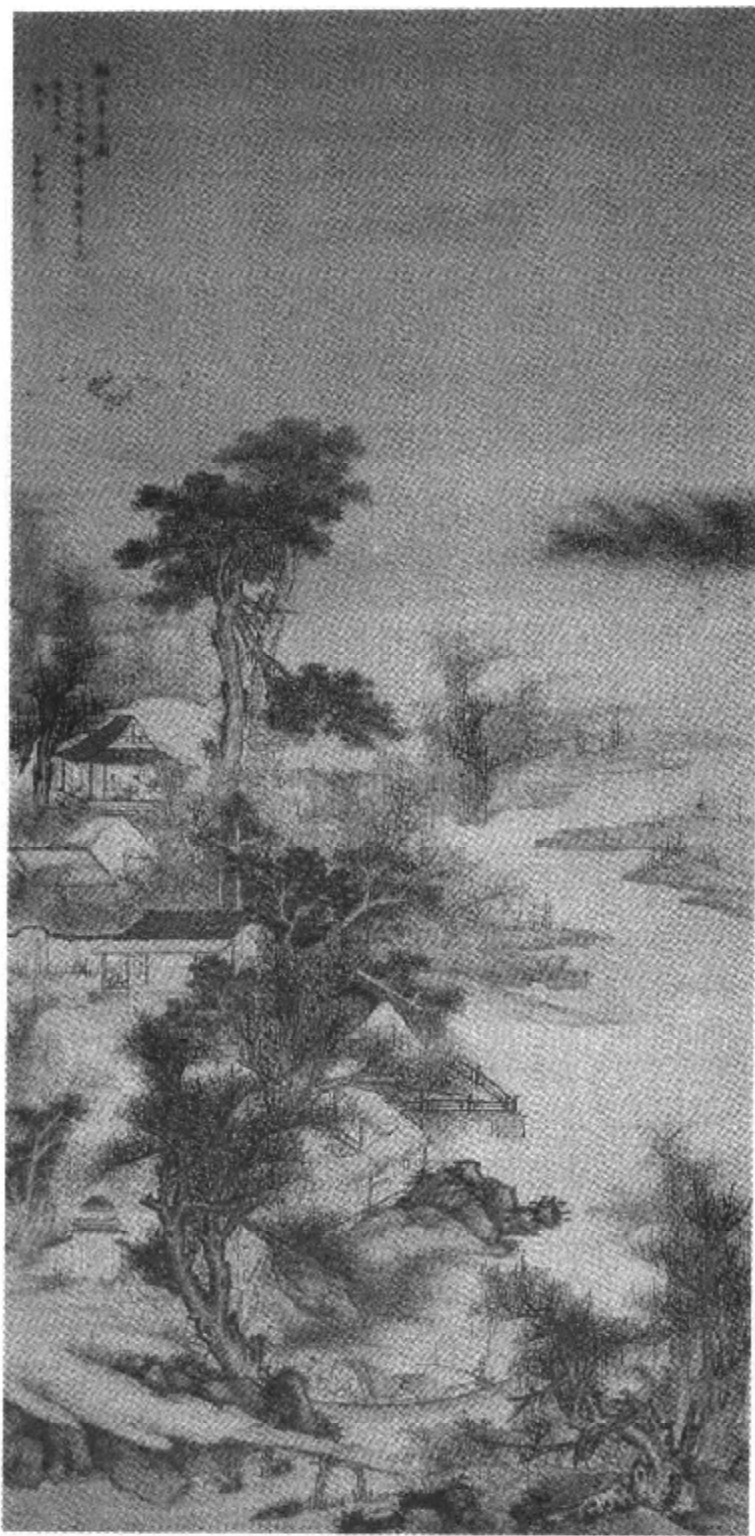


图 57 吴宏：《拓溪草堂图》，绢本设色，160.8×79.8 厘米，1672 年，南京博物院

则在雾霭之中延向画面纵深之处，使画面产生完整的空间关系。为了突出乾隆的形象，作者特意将他置于一片空地之中，尽管画面中他占的比例很小，但却能一目了然，相反掩蔽于树后的鹿形体虽大但并不醒目。值得一提的是，画面中人、马与鹿的比例均与原物大小相仿，且解剖结构准确，固有色彩浓烈而鲜明。近似水彩的笔法，层层渲染，使这些生物非常逼真，近观之时可察觉马头、人物面部尤为深入细腻，并有强烈的体积感，其细密程度实可与现代照片相匹敌。但另一方面，此画又参用中国绘画技法，大量的景物均借鉴了中国画的笔墨，树枝、树下与石块使用墨色勾勒皴染尤为成功；整个画面没有特定的光源，并使用了比较调和的色调。从画家对真实人物、动物刻画的水平以及全图中西合璧手法的成熟来看，可判断此画属郎世宁中年以后的作品，也是郎世宁经过多年实践以后融合中西绘画技法的成功之作。

事实上，郎世宁的探索非十全十美。尽管从他描绘的马可以看出他具有毛发丝毫不差的写实能力，却同时也显示了此种画法的局限性：它让人看了总有舞台布景前表演之感觉，即人物与环境的绘画风格不够协调，与以相对轻松的笔调画的景色比较，过分细腻的人物、动物，简直像是摆在科技馆里的标本。

有趣的是，这种受皇帝欢迎的新画风，带动了他身边及身后陆续来华的传教士画家。在清廷西洋画家中，除王致诚<sup>1</sup>之

1. 王致诚 [Jean-Denis Attiret, 1702—1768]，1738年入清宫廷画院作画，与郎世宁同事时间最长，但《国朝院画录》仅写“王画马”，著录“《十骏马图》一册”。笔者认为，这套画是向郎世宁学的，有些马动态几乎一样，也许他的很多画都挂在郎世宁名下或写“佚名”。他1741年在北京绘的小油画《古墟风录》现存法国多尔市立博物馆，见香港艺术馆编：《从北京到凡尔赛——中法美术交流》，1997年，第282页。

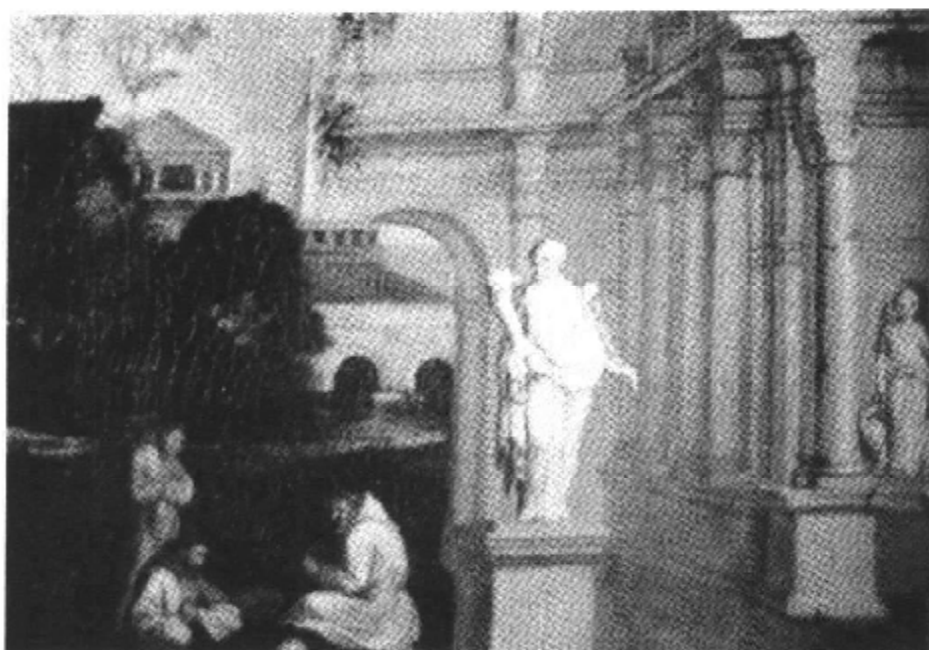


图 58 王致诚：《古墟风景》（局部），油彩布本，35×45 厘米，1741 年，法国多尔市立博物馆



图 59 艾启蒙：《十骏犬图》（册页），纸本设色，24.5×29.3 厘米，约 1750 年，北京故宫博物院

外，技术上几乎无人可能接近郎世宁的水平（图58）。可以说，后来的几位画家的画风都受到郎世宁的直接影响，甚至可以说只能做郎世宁的学生。例如，1745年来华的艾启蒙<sup>1</sup>就是跟着郎世宁一起在如意馆为皇帝画画的。他有一套《十骏犬图》（图59），纸本设色，24.5×29.3厘米。此图册每图各画一犬，共十犬。<sup>2</sup>经笔者仔细对照，这一套画与郎世宁所绘《十骏犬图》（图60）<sup>3</sup>仅相差一幅，名为“苍猊”，余均同名，各画均是将郎世宁所画之犬按原动势照搬于画中，无论姿态、神情、色彩均与郎氏所绘完全一样，区别是艾启蒙将郎氏原来与实物同大的图像缩制于册页之中，并将画面比例调整之后重新配景。据陈万鼎考证，郎世宁的组画作于1746—1753年间，而“苍猊”为最早一幅。<sup>4</sup>我认为，最初艾启蒙尚未入宫才会缺少第一幅的，其余的画则是艾启蒙刚入宫时绘的。从整套画的画风看，艾启蒙很快接受了郎世宁推出的这类中西合璧画法：主体动物以西法绘制，配以略带西化的中国山水之

1. 艾启蒙 [Ignaz Sichelbarth, 1708—1780] 字醒庵，《国朝院画录》称“海西人，工翎毛”。著录作品几件。他1708年9月26日生于波希米亚，1745年到达北京，本人是画家，并为郎世宁的学生，参与起稿《平定西域战图》，1780年10月6日逝世于北京。参见《在华耶稣会士列传及书目补编》下，第615页。艾启蒙还奉命为已作的油画肖像“添画衣服、盔甲”。

2. 它们分别名为“雪爪庐”、“漆点”、“莓空鹊”、“霜花鹞”、“苍水虬”、“炎星狼”、“金翅猿”、“墨玉螭”、“斑锦彪”、“茹黄豹”，是乾隆皇帝行猎南苑或园场时的帮手。从图上十犬的造型看，都是欧洲的纯种猎犬。此图册载《清代宫廷绘画》，第168—169页。

3. 郎世宁所绘《十骏犬图》参见台北出版的14×17厘米精印明信片，范Beurdeley的图曰“苍猊”原大尺寸为297×225厘米，而其余则为248×164厘米。以这样的巨幅描绘动物是郎世宁首创的。

4. 陈万鼎：《郎世宁绘画年代质疑》，载《郎世宁之艺术》，第142页。



图 60 郎世宁：《十骏犬图》之一，绢本设色，248×164 厘米，约 1746 年，台北故宫博物院



景。当然，在技法上艾启蒙的能力还不能与郎世宁相比。这以后有奥斯定会传教士安德义 [Joannes Damascenus Salusti] 于郎世宁逝世前四年（1762）来华。耶稣会士贺泰清 [Louis Antoine de Poirot] 于1770年、潘廷璋 [Giuseppe Panzi] 于1771年来华，均在郎世宁、王致诚去世以后，他们没有直接受到郎世宁的指导，但是“海西法”已经在宫廷得到普遍认同。他们与郎世宁一样寻求中西绘画融合的技法，先后参与数套铜版画的制作，在乾隆晚期修复教堂壁画，一日复一日地为清宫廷制作种种西洋风绘画，将这一画风延续至19世纪初。

### 第三节 “海西法”的成熟与评价

1766年，郎世宁已经78岁高龄，可谓来华耶稣会士中的长寿者。尽管已入耄耋之年，但他仍作画不止。在此前几年中，他多作通景画（即壁画稿），并负责率西洋画家王致诚、安德义、艾启蒙等为铜版画《平定西域战图》起稿。为了让郎世宁更静心作画，当他在鹤安斋东五间殿内起壁画稿时，太监胡世杰专门传旨“不要走过人去”。该年5月15日，郎世宁与他的同事们又一次得到乾隆嘉赏，郎氏独得羹一桌<sup>1</sup>，不久后他就患病去世。然而，当时的清廷画院已经形成了一支很有实力的绘画队伍，他们对郎世宁开拓的中西合璧画法的运用达到了纯熟的水平。这从该年丁观鹏、金廷标、姚文瀚、张廷彦

1. 而王致诚等三人得一桌半，每桌素菜两碗、摊鸡蛋一碗、虾米白菜一碗、又点心一屉及素粉汤，这是郎世宁在如意馆最后一次活动的记录。以上据《清宫廷画家郎世宁年谱——兼在华耶稣会士史事稽年》。

等合作的大幅绘画《万国来朝图》1足可窥豹一斑。

《万国来朝图》，约380×250厘米，绢本设色。此画幅面巨大，描写故宫金水桥边各族使臣、各国来宾等待乾隆皇帝亲见的大场面。与以往纪实画记录郊外场景的情况有别，这幅画以竖式画面全景式地记录了自金水桥向太和门、保和殿纵深进展的故宫建筑环境。从透视效果看，作者是站在午门上的，大抵利用了高视平线的俯瞰效果，使得景色非常开阔。就局部建筑而言，运用了比较规范的焦点透视手段，但为了让远处的景物、人物比例适当放大，又合理地参用了散点透视的方法，其奥妙在于利用薄雾浮云或参天树木而将前后建筑合理地融为一体。

此画画面的视觉中心位于正前下方的金水桥。数百人形成的朝觐队伍从左右两方走向中间的金水桥，各国、各族的队伍前边都有一人举旗，左边旗上以国名为多，如“朝鲜国”、“缅甸国”、“大西洋”、“荷兰国”、“法兰西”等，右边旗则以民族称呼为多，如“安集延”、“南掌”等，数十个民族均穿着不同，肤色不同，脸部刻画精细，有明显的肖像特征。行进队伍中不时夹入进呈的各地物产。最有趣的是，各国均献有珍奇动物，如狮子、大象、山羊、猴子等，人们牵、

1. 此图在1997年《清帝与欧洲文化》展览展出，可是未能摄影与找到印刷品，仅凭当时文字记录。画面总体特征与郎世宁的《哨鹿图》、《马术图》及佚名《万树园赐宴图》相仿，笔者认为此类大型历史纪实画最能体现郎氏的画风。《清档》传旨作此图是在1766年3月19日，见上述《郎世宁年谱》，但右上角题跋上却注出是乾隆辛巳年（1761）。因字迹小且在高处，仅录如下：累洽重熙四海春。皇清职贡万方均，书文车轨谁能外，方趾圆口莫不新，那许防风仍后至，早闻干口已成宾，涂山玉帛千秋述，商室共球百禄臻。论是索疆恢此日，不惟谟烈赖前人，唐家右相堪依列，画院名流命写真，西鹜东鹤觐王会，南蛮北狄秉元辰，丹青非为夸声教，保泰承麻慎拊循。乾隆辛巳秋御题。

背、扛、顶着它们，不仅形体结构准确，而且动态十分生动。在体仁阁与中左门一带，清廷官吏已经准备好了赏赐的礼品，一部分负责接待的朝廷大员在检查工作。笔者估计，仅这数百人的形象、服饰、姿态等的草图制作就要花上几年。因此，如果乾隆二十六年（1761）决定绘此图，至乾隆三十一年完成是可能的。

这幅画借鉴了工笔重彩形式，又利用环境色的相互影响造成丰富的色彩层次，使总体色彩保持了相对的真实性。例如，金水桥左右两边各有大铜狮，其色彩既画出了青铜固有色经日晒雨淋后斑迹点点的感觉，又能看出因周围环境色的影响而变得极其微妙的效果。红色的宫廷建筑，由近及远慢慢地增加灰层次，使整体画面空间拉开。画家协调色彩的一个显著办法是：建筑物、树木等大件用线适当地勾勒，但色彩却以平涂为主；而人物等生命之物则将色彩层层渲染，画出不同的表情与丰富的体积感，而不再用线去勾画。这样，无论从远看构图气势，还是从近观人情风俗都不会乏味。如果说，此画确于18世纪70年代所作，那么它应该是达到纪实性绘画水平的顶峰了。我们知道，此前有定为郎世宁所画的《哨鹿图》（1741）、《马术图》（1755）及佚名的《祭先农坛图》（雍正年间）、《万树园赐宴图》（约1754）等，均为《万国来朝图》同类画风，它们也因篇幅巨大，由郎世宁率王致诚等中外画家一起完成。由此而带出了一大批擅长中西合璧画风的画家，而上述《万国来朝图》大抵是由中国画家们独立制作的重大题材作品。这幅作品标志着郎世宁引导的一种新画风的最高成就。

笔者认为，至此郎世宁及周围画家们的成功之处在于：首先是适应时代需求，创作了大量重大题材的纪实画，其

中包括一系列纪实人物、花鸟、走兽画。迄今为止，在东西方绘画中，我们很难找到一种更好的方法，去替代当时那一种表现重大主题的描绘方法。它既是对生活场景的具体记录，又起了肖像画、风俗画的作用。从细部的刻画讲，它的深入程度可以与西方油画相比；从整体的立意与构图看，它的气势与规模胜过了西方油画的表現能力，甚至今日也极少有人再下此般功夫。当科学尚未发展到以照片技术记录真实人物、动植物的情况下，郎世宁等人能以高度写实的画风作画，为我们研究当时的社会文化、科学技术，为研究清代对外文化交流均提供了最佳的可视形象，有时比文字档案更具说服力。可以说，乾隆年间一系列珍奇植物、动物的写生画，为我们了解清廷内欧洲、东南亚及国内各民族的贡品提供了第一手资料。例如，清宫廷画家杨大章绘有来自西洋的“额摩鸟”<sup>1</sup>，如果仅靠文字记载我们还不能完全清楚它的各种特性，而通过绘画即能一目了然。与宋代至清初记录事物的风俗画、动物画相比，郎世宁时期的西洋风绘画有了更严格的科学性、真实性。

其次，郎世宁带领宫廷画家群体在近五十年的绘画活动中，总是以开拓精神不断提高技艺。尽管在清廷，帝王大臣对画家的画风，尤其是基督教传播活动都有很大限制，但他们好学与勤奋，为探索东西方艺术的结合进行了大胆尝试。郎世宁有自己的艺术面貌，他的画风由西到中，又趋向中西结合的过程，正是两百年后林风眠所提倡的：“一民族之文化，能常有所贡献于世界者，必具有两条件：第一，以固有之文化为基础；第二，能吸收他民族之文化以为滋养料。此种状态，在各

1. 杨大章，工人物花鸟，乾隆有“金壶滴露净娟娟，不以形传以神写”句。胡敬称他“设色修洁，亦足名家，体夺黄筌，圣裁固无虚微也”。据《国朝院画录》卷下。

种文化事业，均可见其痕迹；而尤以美术为显而易见。”<sup>1</sup>由于美术的特性，郎世宁融合中西美术的实践，比他懂科学的同事们在中西文化交流方面走得更远，这使得18世纪中西方美术的影响显然比其他领域更为显著，有许多中国人与欧洲人成为这一画法的积极探索者。因此，郎世宁的尝试，对今天中国人如何借鉴西方艺术，更好地完善民族艺术语言是有积极意义的。

第三，进入乾隆中期，郎世宁与中外画家们共同开创了东西美术大规模交流的新阶段。从理论上讲，他们引入了全面的西洋画知识，传授面之宽，理论性之强远远超过了他的前辈利玛窦、南怀仁、马国贤等；在技巧方面，直接培养了一大批具有西洋技巧的画家，与他们一起绘制出各种类型、题材、技法的作品。从西洋颜料的订购、制作，到种种大画、通景画、铜版组画的起稿；从介绍西洋建筑、绘画给皇亲大臣，到具体地为清政府向西方订制、印刷版画事宜，郎世宁与一批传教士都亲自参与了。他们主持了圆明园西洋楼建筑的设计，为江西景德镇瓷器大规模机器化生产出谋划策。正是郎世宁与同行的多年奋斗，使清廷院画出现了繁荣景象，乾隆朝的艺术活动达到历代宫廷未曾有过的高峰。另一方面，当中国铜版画送到欧洲制作时，在那儿又留下一批作品，数年以后被再次重雕，这都为西方了解与学习中国美术增加了渠道。事实上，在18世纪中期郎世宁、王致诚的作品或手稿已经送至欧洲。<sup>2</sup>

然而，无论在郎世宁活着的时候还是此后二百余年，人们

1. 《林风眠画语——日月山画谭》，上海人民美术出版社，1997年，第51页。

2. 沈以正：《郎世宁绘画之我见》，载《郎世宁之艺术》第63—73页。

对郎世宁的作品及西洋风绘画多有贬词。与郎世宁同辈的宫廷画家邹一桂（1686—1774）熟悉并亲自实践西洋画法，他在一本专论花卉的理论书中评论道：

西洋善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差镞黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由宽而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法；但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。<sup>1</sup>

清代另一位画家松年比较中西绘画优劣，对西洋画的批评更为严厉：

西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。不知底蕴，则喜其工妙，其实板板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画无余蕴矣。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态既肖，神自满足……昨与友人谈画理，人多菲薄西洋画为匠艺之作。愚谓洋法不但不必学，亦不能学，只可不学为愈。然而古人工细之作，虽不似洋法，亦系纤细无疑遗，皴染面面俱到，何尝草草而成？戴嵩画百牛，各有形态神气，非板板堆在纸上，牛旁有牧童，近童之牛眼中，尚有童子面孔，可谓工细到极处矣。西洋尚不到此境界，谁谓中国画不求工细耶？不过今人无此精神力气，动辄生赖，乃云写意胜于工笔。凡名家写意，莫不从工笔删繁就简、由博返约而来，虽寥寥数笔，已得物之全神，前

1. （清）邹一桂：《小山画谱》。《书画书录题解》记：一桂，字小山，号让卿，无锡人，雍正丁未（1727）进士，官至内阁学士。

言真本领，即此等画也。<sup>1</sup>

即使今日，人们对郎世宁的绘画还是持有这样的观点：

明清时西洋画法的传入，对中国绘画而言，的确注入了新的观念和认识……然董其昌以后的文人画观念，深植于国人心中，所谓甜、邪、俗、赖、过于精工者往往未能脱尽甜俗习气。而国画强调的神似，更需要由心中提升，写自然决非摹仿自然，而当从自然与自我相互产生的感情中，以精练的笔法意写出来，以形写神方是探求的最终目的，局限于形的范畴的，不足取法。<sup>2</sup>

以上种种评论，确有一定道理。笔者以为，就郎世宁画风来看，中西结合毕竟是折中，它并没有尽力去发挥各自的优势，而是一味地调和。因为工笔接近西洋画法，似乎以此可以完成中西绘画的融合，岂知这仅是表面的参用。当郎世宁强调西洋绘画科学性一面时，艺术性一面就有所丧失了。就合作方式或追随者的态度来看，有比较勉强的一面，如艾启蒙追随郎氏画风，工细有加，但神态较为板滞，仅得皮毛；许多合画之作，往往表面风格就不一致，因此其观赏效果不太理想。就艺术家的个性发挥而言，郎世宁也好，摹仿者也好，作画毕竟全部受奉上命，很难说有个人创作自由，刻意接近郎世宁的风格几乎让画徒失自我面貌。因此，最后我们发现，郎世宁创造了一个“埋没自身”的流派，当他离开人世以后，不仅清廷画家

1. (清)松年：《颐园论画》，引自《中国画论辑要》第288页。

2. 沈以正：《郎世宁绘画之我见》，载《郎世宁之艺术》第63—73页。

们没有更多地被认同或继承，即使普通百姓也不加理会。

当然，还有更深刻的因素影响郎世宁及其周围的画家们的沉浮。18世纪的耶稣会士们已经不可能像利玛窦那样熟识中华文明的内涵。尽管郎世宁本人在清廷生活了半个世纪，但他的中文并不太好。当一个外国人对中国文化了解甚少的时候，那么他要从事任何深层的文化融合工作都是不太可能的。尤其是宗教与艺术的特性有区别，宗教尚可因时因地而制宜，最终可以在某种程度上达到传播目的，而艺术却是很难作彻底调和。郎世宁及追随者的昙花一现给后人留下了更多思考与探索的余地。



## 第九章 民间绘画中所见 西洋之特征

当郎世宁等传教士画家们在京城、在清宫廷画院中努力推广西方绘画技术之时，中国其他城镇又是怎样一种情况呢？换言之，18世纪中国民间是否受到西洋绘画技术的影响呢？

由于人们对雍正、乾隆时期禁教印象极深，也由于民间艺术品向来不受重视，没有妥善地得到保存，<sup>1</sup>因此，一种比较普遍的看法是，这种新来的技巧“只在宫墙内开花，没有在当时整个中国画坛上结果。不久即归消沉，其影响甚微”<sup>2</sup>。也许相对整个美术界、尤其是文人画家们来说，情况确实如此：一方面宫墙外边的人们几乎不可能了解清廷宫廷中存在这样一类中西合璧绘画；另一方面，曾经在宫廷画院中担任过画师的

1. 《苏州桃花坞木版年画》，江苏古籍出版社、香港嘉宾出版社，1991年。而册载二十余幅西洋风格版画均为“海外藏”，尤其日本为多，见王树村《苏州桃花坞木版年画概说》。参见《中国民间年画史图录》（上），上海人民美术出版社，1991年。此外，笔者曾经参观1996年1月北京的《中国美术馆馆藏年画展》，走访私家所藏的苏州版画，但不见乾隆时的西洋风格版画。

2. 丁伯敏主编：《中国美术通史》第6卷，山东教育出版社，1988年，第149页。参见戴逸主编：《简明清史》第二册，人民出版社，1987年，第302页。该书认为“西洋的画法对清代绘画的影响是不大的”。

文人画家并不满意这类画法，即使作过一些尝试，离开宫廷（甚至在宫廷中）不久就坚持走自己的艺术道路了。

然而，奇迹还是出现了。在利玛窦曾经极力“播种”、耶稣会传教重镇之一的苏州，于雍正、乾隆年间突然产生一种“全面地接受西洋技巧”<sup>1</sup>的“姑苏版”。在各地民间，仿焦秉贞、郎世宁画风的风俗画也成为人们喜闻乐见的艺术形式，更有以西洋技巧表现、大批生产的风俗画、西洋镜画，以满足民众对新的视觉形式爱好的需求。以下将重点探讨乾隆年间“姑苏版”的形成及特色，兼论其他民间绘画形式，以求得上述疑问的初步答案。

## 第一节 乾隆年间“仿泰西”姑苏版

姑苏版一般是指集中在苏州桃花坞印刷工场生产的一种单幅印制的木版年画。自明末至清乾隆年间，在苏州桃花坞制作的版画类印刷物是以年画为主的，那些图画为当时庶民生活所必需，它们大抵分为岁朝吉庆图、人物图、历史故事图和名胜风景图等几类。旺盛之时，桃花坞年产生年画数万张，远销山东、安徽、江苏、浙江数省，甚至还出口日本与东南亚。目前，人们通称它们为苏州版画。然而，近年日本学者在研究姑苏版时，对它的内涵作了另一阐述：“姑苏版是指在西洋铜版画（雕版印成的图画）影响下产生的作品，它是中国版画史上极为罕见的具有优秀技术的大型版画。特别要引起重视的是，

1.（日）黑田源次：《姑苏版》，载《支那古版画图录》，美术研究社，1932年。些书记载这批同类版画是四十余种，笔者参阅其他提及图片资料估计大约有六十余种。

它能确切地把握西洋铜版画中所得到的意象，把它溶入传统中国绘画的主题之中，并以自然而然的形式表现出西洋绘画的特征。”<sup>1</sup>参考这一说法，本文讨论的姑苏版，范围大抵限定在苏州桃花坞作坊中生产的年画之一种，它的内容是非宗教与一般节庆祭事的，而是作为观赏的独幅画，最主要的是其画风必须参用西洋绘画技术，并呈现西洋趣味。

姑苏版形成于何时，目前尚未发现确切的文献记载。根据流传至国外的一幅《寿星图》上所题“万历念五年仲秋吉旦”推测，最晚在16世纪末已有印行。明代后期始盛的画店集中地除了桃花坞以外，尚有虎丘山塘一带。清代顾铁卿《桐桥倚棹录》记载：“山塘画铺异于城内之桃花坞、北寺前等处，大幅小幅俱以笔绘，非若城内桃花坞、北寺为专用版印也。”<sup>2</sup>由此可见早期的年画有手绘及版印两种形式，而桃花坞已以版印为主了。但是从现存遗留的作品来看，直至雍正十二年（1734）之前，像《苏州阊门图》那样受西洋画影响的大幅作品尚无出现。尽管我们可以推测，一种比较成熟的画风形成至少需要相当一段准备的时间，然而在清代前期，苏州的版画作品似乎没有西方绘画影响的痕迹，如《圆窗美人唐子图》、《三美人图》、《友弟重天伦图》、《沈万三聚宝盆图》等，这些作品的尺寸约是后来大型年画的一半（纵60—70厘米，横30—40厘米），主要是用红、蓝、黄、鼠等数色套印的，

1. 《中国洋风画展》图录，第376页。该书载有苏州版画正式参展作品35幅，参考作品24幅，另载有风俗画20幅，西洋镜画8幅，也为本节论据之一。

2. 引自《中国大百科全书》美术卷，中国大百科全书出版社，1990年，第810页。薄松年认为：乾隆时的年画“明显地吸收了欧洲铜版画

原则上不直接用笔敷色。1上述图中，有的人物比例头大身小，前后位置不分，几乎完全处于一个平面上，衣襟也没有施以阴影；有的建筑透视线显得十分混乱，并无远近空间的区别，一看就可以知道，这些画的作者未曾受到西方绘画的启示。他们的作品酷似由宋元延续下来的那些古典小说插图。

乾隆年间姑苏版年画的迅速崛起是有其经济与文化背景的。清代前期的苏州，“衡（横）五里，纵七里，周环则四十有五里”<sup>2</sup>，已是一个工商业十分繁荣的城市。加上海外交通方便，苏州每年有大量的商品进出口，它的经济实力几乎可以与北京匹敌。苏州画家徐扬所画《盛世滋生图》（乾隆二十四年，1759）即表现了康雍乾时期苏州富饶的景象。另一方面，江南地区不受传统束缚的那种自由文化氛围也集中在苏州一带。明代中期以后，那里文人、书画家辈出，文风特盛，还是刻书的重镇之一。如明万历、天启年间在苏州刻印的画谱就有《古今画谱》、《名公扇谱》、《五言唐诗画谱》、《梅竹兰菊谱》等。进入清代，初版于南京的《芥子园画谱》居然在苏州续版与再版，并由此广为流传，它成为苏州作为商业、出版与印刷中心超过了南京旧有地位的标志之一。<sup>3</sup>正是在这样的社会背景下，于清代雍正、乾隆之际，姑苏版年画开始进入盛期，产生了一批最优秀的作品。

乾隆初期姑苏版发生显著变化，首先是尺寸放大，纵向达到90—105厘米，横向达到50—55厘米，是版画史上比较罕

1. （日）成瀬不二雄：《关于苏州版画》，载《中国古代版画展》图录，日本町田市国际版画美术馆编，1988年。

2. 曹自守：《吴县城图说》。顾炎武：《天下郡国利病书》第五册，《苏下》。

3. 参见（日）小野忠重：《苏州版与时代风貌》、《芥子园画传及插图书籍的近代意义》，载《中国版丛考》，双林社，1944年。

见的大型版；其次技法与手段也更加丰富，有一次墨印、浓淡二次墨印、套色彩印、墨印加直接用笔敷色等，以前所未有的绚丽多彩画面呈现在世人的面前。在那些大型版画中可以见到，名不见经传的民间画家往往在自己的作品上刻有“仿泰西笔意”（《全本西厢记图》）、“仿泰西笔法”（《山塘普济桥中秋夜月图》）等题跋。“泰西”即明末清初中国人对欧洲的泛称。画家与画商这样做，如果不是为了招揽生意，那么即是为了主动表明自己受到西洋影响的事实。然而，只要仔细地察看与它们同时期的木版年画，就可以发现：有相当一部分乾隆年间的姑苏版，即使未在画面上题“仿泰西”之辞，实际上却同样不同程度地受到了西方绘画技巧的影响。

下面举四幅以姑苏万年桥为题材的作品为例。从各个画面中，立即可以看到一种共有的绘画写实手法。按作品上所刊记的年代，前三幅同名的《姑苏万年桥图》，应分别绘于乾隆庚申年冬（1740）（图61）、乾隆辛酉年（1741）（图62）、乾隆甲子年春（1744）（图63）；另一幅取名为《苏州最新造万年桥》（图64），无刊记年代，但也应当晚于上述三图不久。万年桥位于苏州城胥门之外，于乾隆五年（1740）年建成，无论从形制还是规模来看，在当时都可谓“巨工”，引起画家们的关注是十分自然的。但是都以写实为特征的这四幅画，却是从不同的角度来表现的（其中甲子图与庚申图构图相近）。从大的景物来看，四图都刻画了自城内向城外延伸的场

1. 庚申、甲子二图在《中国洋风画展》图录中编号为109、110，《新造万年桥》在该图录中编号为111，均为彩印。辛酉图见《美术研究》（1995年第2期），上有“仿大西洋笔法”字样。必须注意，作画年代顺序还有进一步探讨的可能。因为从画面表现的建筑与人物来看，甲子图当为最早。

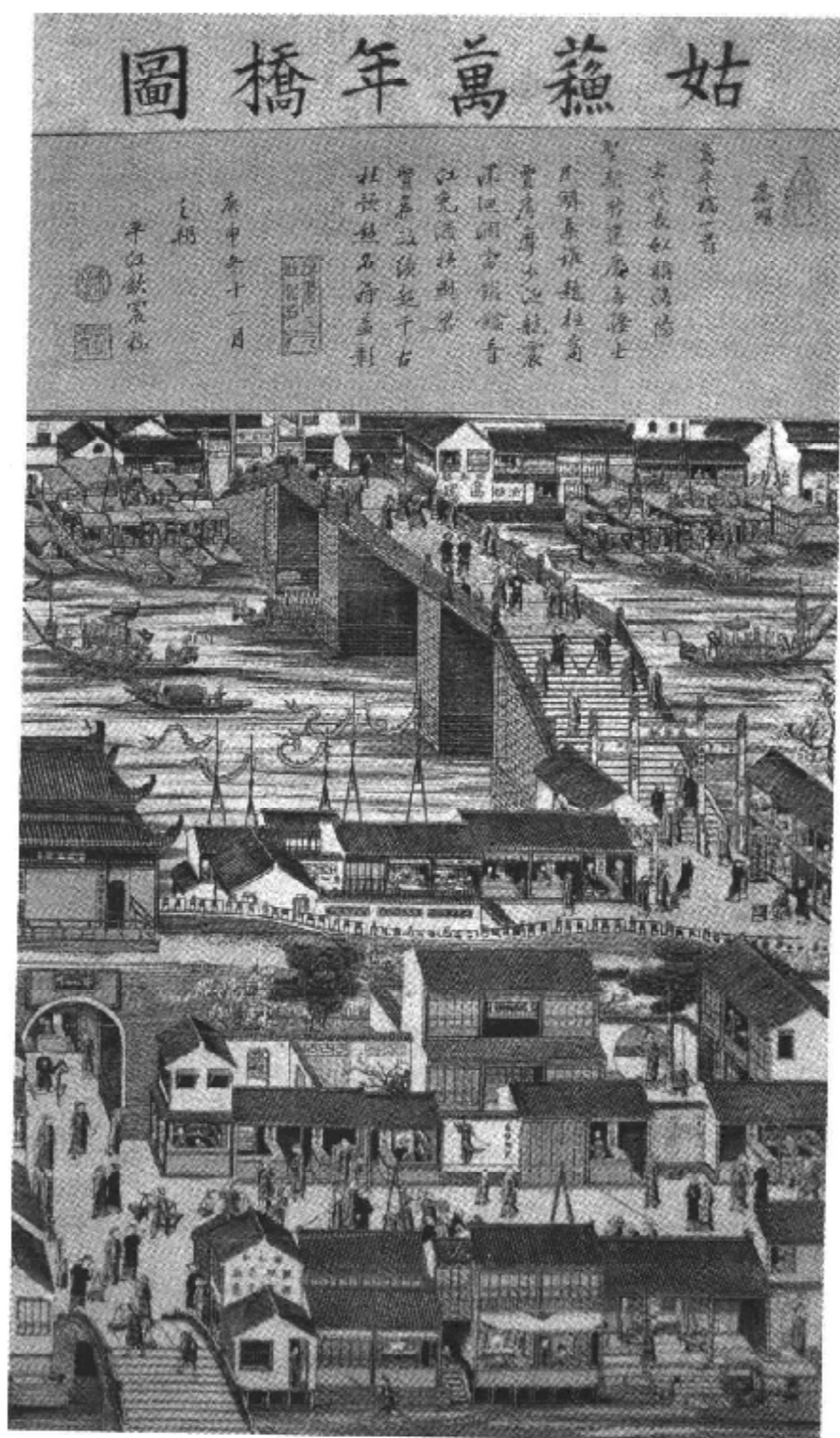


图 61 平江钦震稿：《姑苏万年桥》，纸本木版，66.6×53.8 厘米，1740 年，神户市立博物馆

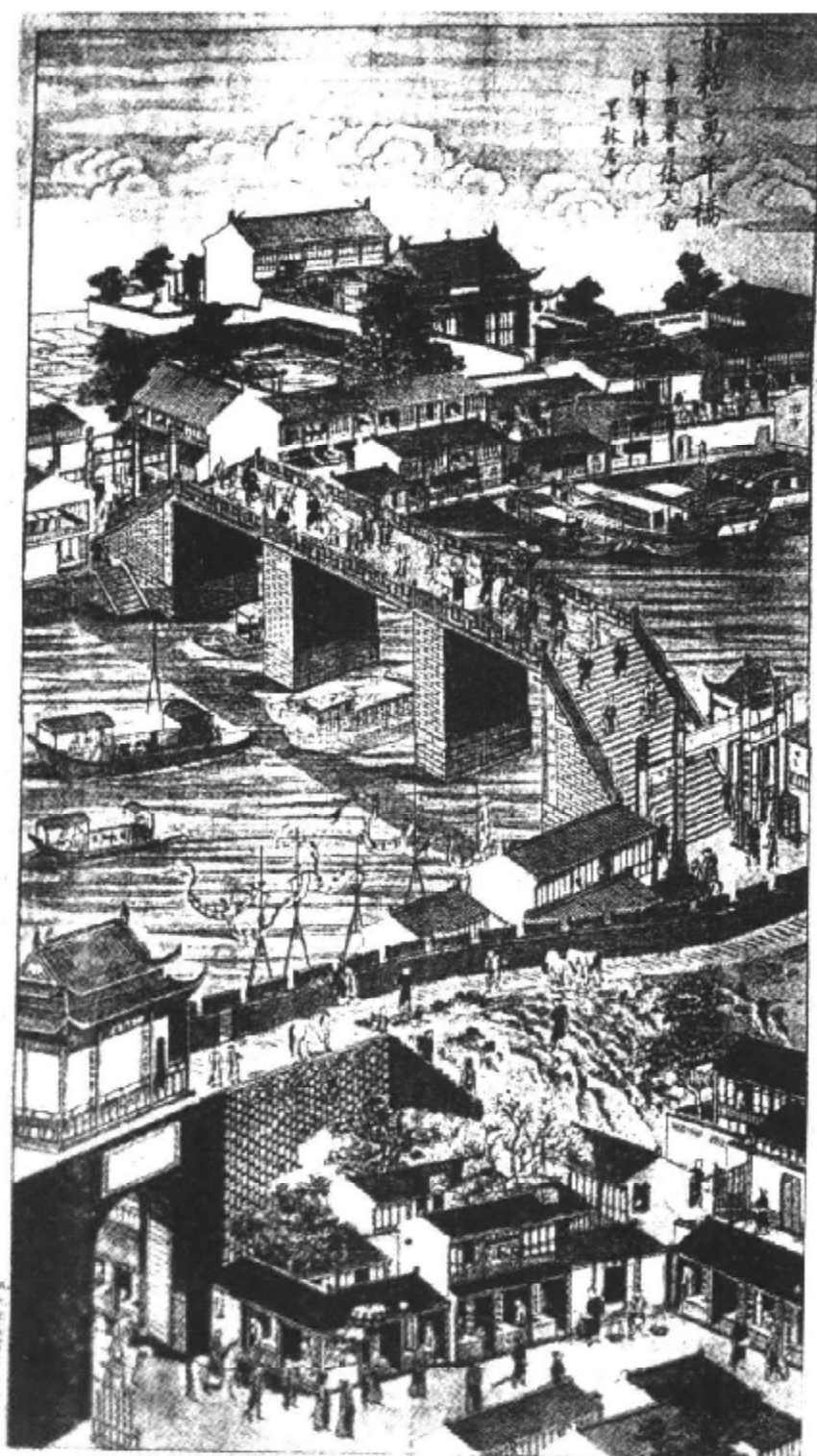


图 62 墨林居士：《姑苏万年桥》，纸本木版，106.5×57.5 厘米，1741 年，日本京都个人收藏

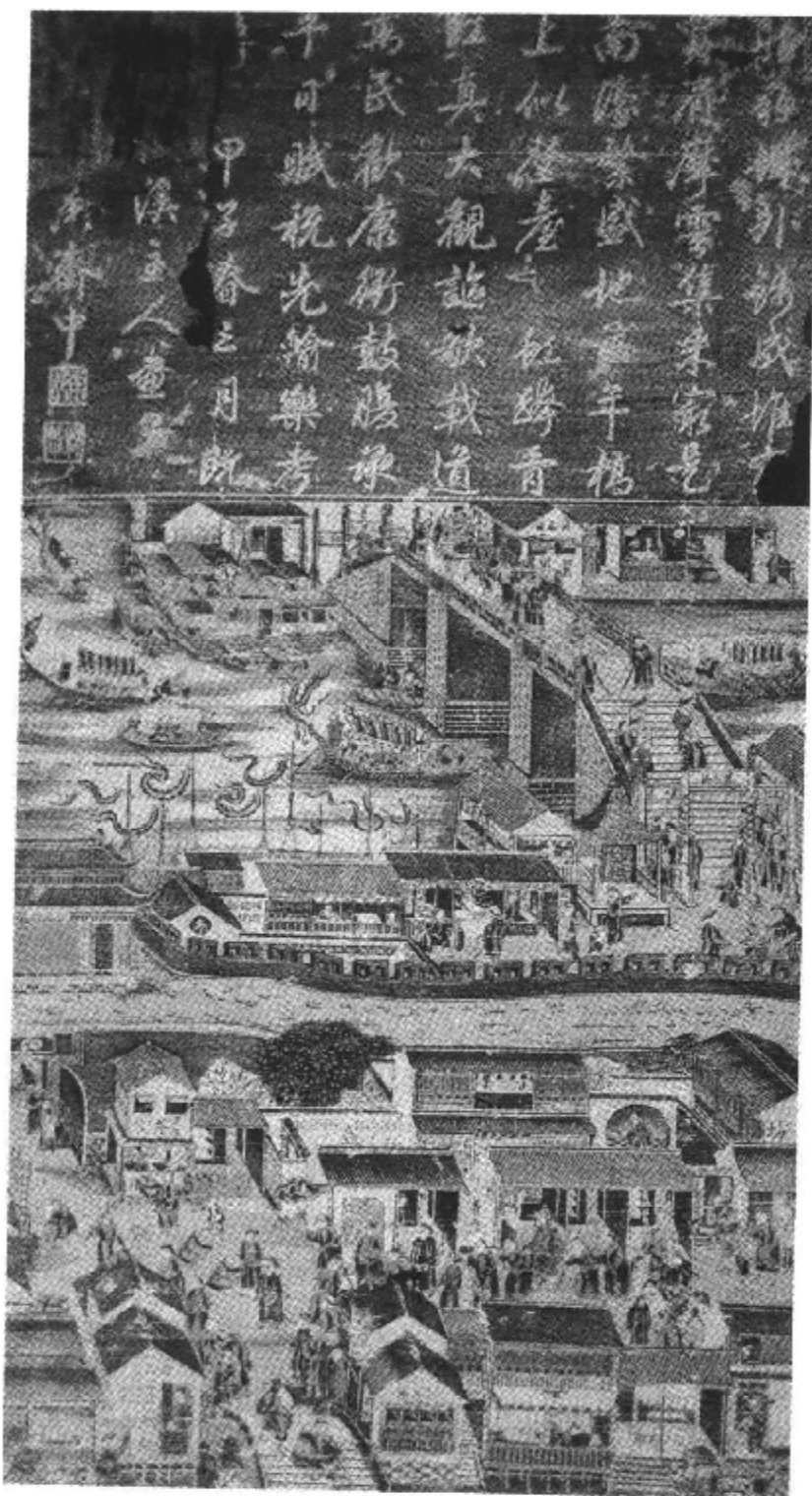


图 63 《姑苏万年桥》，纸本木版，78.5×44 厘米，1744 年，日本京都个人收藏



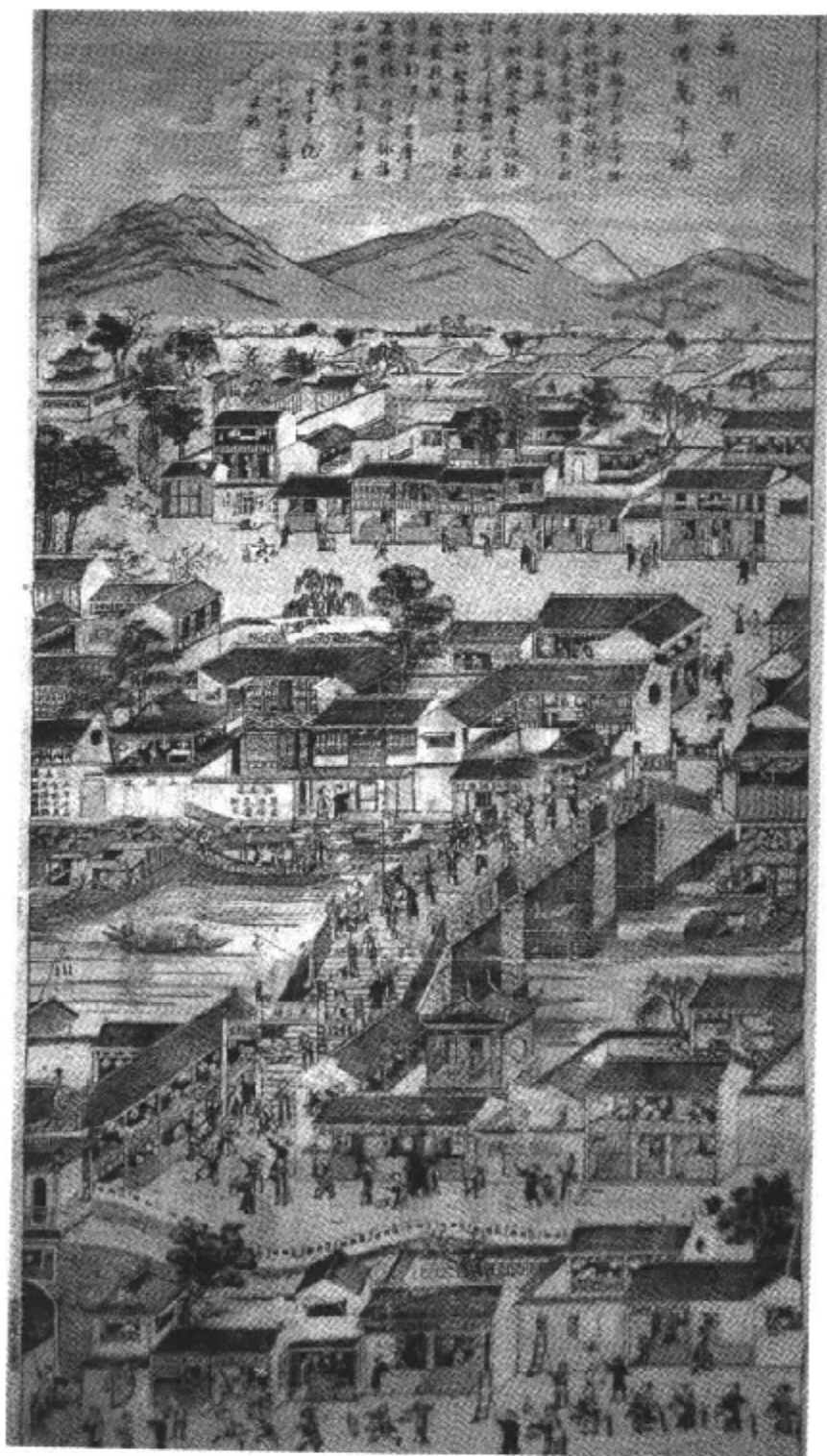


图 64 《苏州新造万年桥》，纸本木版，100.6×55.2 厘米，日本町田市立国际版画馆

景，如内河、小桥、街景、胥门与城墙、牌坊、亭子、万年桥与运河，以及大量的建筑物、水上舟船。通过四图对实景的真实描述，我们甚至可以看出乾隆年间胥门一带的变化：由于万年桥的建成，运河对岸迅速发展起来，甲子图中左上方原有转弯的河道现在已被填平，在《新造万年桥》中绘上了好几组带有庭院的二层楼房。其中一些楼房极有可能是原先桥旁“同春号”主人的。因为早期二幅画中，“同春号·酱园”从一幢底矮的房子发展到有楼房的“同春号·酱园·酒坊”，而现在它的业务又扩展到“乳腐·发客”。再如河中的舟船也各有特色，正在进行水上竞技的龙舟形态与装饰不一，待发或行驶的各类官船、运输船、渔船一目了然。由此可见，精心绘制原稿的作者在创作之前，曾进行过一番认真的写生。从建筑物的门窗花纹图案到桥梁栏杆、地面纹饰，从人物的服装穿戴到栩栩如生的动态，画家都根据实物作了详尽的交待。尤其是庚申图中，一位杂技女子正在表演走钢绳，下面敲锣与观赏的人也姿态各异，说明画手写实功夫很好。

这种真实地描绘使我们很快地想到北宋时代张择端的《清明上河图》<sup>1</sup>，其全景式的构图，严谨精细的笔法，展现了北宋都城汴梁汴河沿岸及东角里市区清明时节的风貌。然而，入元以后这种写实手法逐渐少见，文人画家更多的追求是草笔逸逸的写意山水或花鸟画。晚于《清明上河图》6个世纪的民间版画《姑苏万年桥》，或许在场面范围与技巧方面还显得有点逊色，然而它所采用的写实主义手法，确实已经非同往昔。

首先，姑苏版所遵循的写实手法是吸收了意大利文艺复兴

1. 此图绢本，24.8×528.7厘米，淡设色，画北宋汴京繁盛热闹的城乡即景。张择端，东武（山东诸城）人，宣和年间翰林待诏。《中国绘画史图录》上，上海人民美术出版社，第159—165页。

时期以来的透视法则的。与中国传统界画（正面等角透视法）或山水画中的三远法不同，以科学为依据的西方透视学 [Perspective]，在理论上对画家作出新的要求：“根据固定视点出发的距离，将所有被描绘的物体有规则的缩短，并将建筑物、地面上与画面成直角的线，完全集中到画面中央或略为下方的一点——消失点，此点必须设在与画家视点同等高度的地平线上。”<sup>1</sup>上述四幅万年桥图的空间效果就是运用这些原则创作的，它使一切景物在同一空间中得到有机的安置。但是，画家所设的固定视点是不同的，庚申图、甲子图与辛酉图均在城内左侧，《新造万年桥》在城内右侧。后两幅画由于视平线不断上升，所把握的空间也越来越大，一直延至郊外的田野。其中带成角透视表现的那一幅画，则具有史大的难度。姑苏版中像这样以明确的建筑透视线表现室外空间的画约有二十余幅，它一变古本插图中人比物大、前后不分的画面效果。如《全本西厢记图》数图，表现了连续的多层次的庭园空间，各建筑群比例大体相称。二联的《阿房宫图》将视平线放得较低，从而使亭台楼阁的纵深感更为强烈。有一幅《西湖图》，上题“钱塘丁允泰写”，该图表现了杭州西湖的湖光山色，其中远近建筑群层次丰富，透视线十分准确，这种“俯仰转侧之妙极工”<sup>2</sup>的水平为画史所赞。这里还得提到雍正十二年的《姑苏阊门图》（图65）、《三百六十行》，此二联画面空

1. (日)饭野正仁：《东西方远近的表现》，载《中国洋风画展》图录，第258—259页，在日本通常称透视法为“远近法”。

2. 张庚：《国朝画征续录》，引自《画史丛书》第三册，上海人民美术出版社，1963年，第117页。该书记丁允泰曰“工写真，一遵西洋烘染法”，说明西洋画法民间有传人。

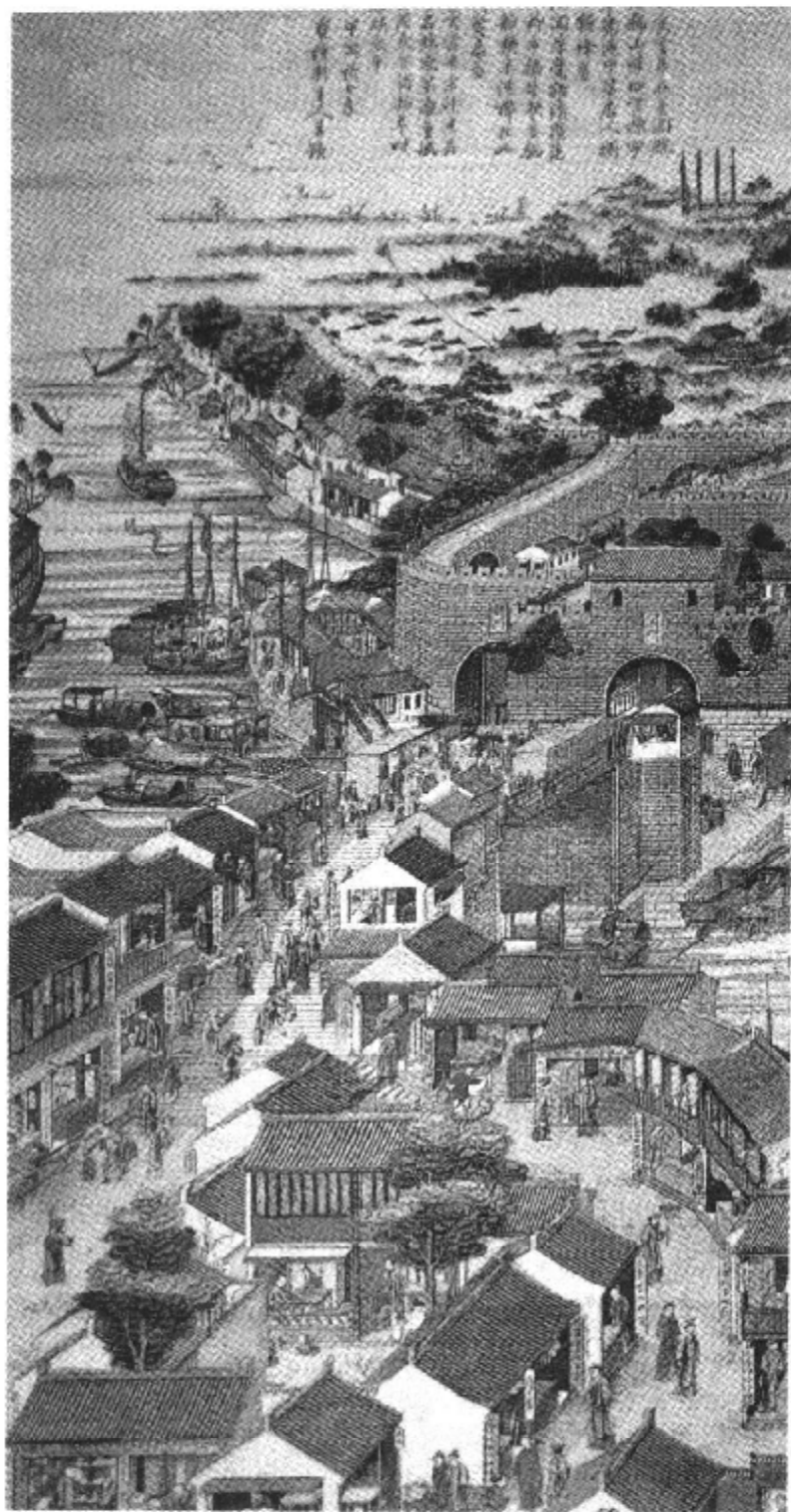


图 65 《姑苏阊门图》，纸本木版，108.6×55.9 厘米，王舍城美术宝物馆

间广阔，数里长的街景被描绘得淋漓尽致，那些处于转弯角处的建筑物也符合透视要求得以充分展现。再以室内为例，我们可以将乾隆时期两联画《莲池亭游乐图》与现代《玉麒麟之四》<sup>1</sup>进行比较：前者所表现的物体是依照透视原理画的，地面、桌面等物随着各种透视线短缩以及向一个焦点聚合，产生了室内三度空间，人物有前后之分，各有自己的立足点，外部的景色也随透视线延伸，表现得恰如其分；而后者似乎也想画地面的透视线，由于没有统一的焦点，使整个画面失去了深度。由此说明，姑苏版的写实方法是建立在科学基础之上的。

与透视学密切相关的，是关于光与影的知识。姑苏版接受西方影响的第二个特征，即是利用了有关光影知识的明暗造型法 [Chiaroscuro]。明暗法要求画家不仅能在一张纸上画出有三维空间感觉的立体形象，而且还要能准确地描摹出物象因光线照射而形成的明暗（光影）关系。<sup>2</sup>我们看到，四幅万年桥图都有一定的光源与投影，它们主要用在大的建筑物方面，如房屋与桥梁，一般在物体内侧涂上浓重的暗部，又根据光线来源而上阴影。最明显的莫过于辛酉图中河面上的桥梁影子，这是一种带有逆光的表現，据此画面可以知道日光的位置。尽管“夕阳日影倒射”<sup>3</sup>的表现在中国古画中也有尝试，但以科学的方法反映光源与物体的空间关系，姑苏版尝属开端。在画人

1. 该图载《苏州桃花坞木版年画》第109页。纵观近现代杨柳青、桃花坞等木版画，始终没有西化的影子，是没有描绘能力，还是没有接受的市场，这一现状值得深思。

2. 对明暗法的解释有多种说法，参见今泉笃男、山田智三郎编：《西洋美术辞典》，东京堂，1955年，第177页。日本也称此为“阴影法”。参见陈书城：《光影的印迹》，载《美术史论》1991年第1期，第32—44页。

3. 唐岱：《绘事发微·远山》，引自《美术丛书》卷一，江苏古籍

物时，作者则强调衣袂阴影或光源照射产生的明暗关系，将背光部用深色的面来表现。因此，那些风景画中的人物虽然不大，却因为体积的塑造显得突出。这在庚申万年桥图中表现得较为成功，如最前方那位撑船的船工、街上行走的货郎、正在献艺的女子等，都因为加强了明暗关系显得更为实在。耐人寻味的是，姑苏版中的明暗是根据需要出发运用的。许多场面中建筑物有暗部与投影，而人物却没有。我们仅能在《西湖行宫图》、《茉莉花歌图》、《陶朱致富图》等少数画中看到室外人物、动物有投影，但光源的方向也不是十分明确的。此外，就室内人物来说，或就独幅美人画、母子画来说，大多人物的衣袂明暗所强调的是衣服绉纹本身，而不是光的因素。这些人物画的衣袂往往施以精致的明暗块面，使人物的躯体增加了厚重感，与以往木刻插图中以单纯线条描写衣袂绝然不同（即使焦秉贞的《耕织图》也是以线表现衣纹的）。姑苏版衣袂的描绘方法，也许会使我们联想到唐代以前就有的凹凸法，但笔者认为，它的重要影响来源应当是此前近百年的中国基督教艺术。中国人在复制西方油画作品中，已将一些复杂的要素去掉，但在衣袂处理上仍然留着浓重的阴影，而在姑苏版中，他们通常先刻一次主要衣纹，再以密集的排线使它们形成丰富的块面。<sup>1</sup>

在制版、色彩、题材等诸方面同样也能找到西方的若干影响。中国传统版画墨色仅一次印刷，并没有深浅墨色二次印刷的方法，而乾隆时的姑苏版有一半是墨色深浅二版再加手敷色

出版社，1986年版，第260页。

1. 参见Berthold Laufer: Christian Art in China及该文的附图1—9, (ret. Peking, 1939), from Mitteilungen es Seminars für Orientalische Sprachen 13 (1910): 100—118.

彩的。其中有不少干脆就是墨色浓淡二版。法语称此技法为用单色表现明暗调子的版画 [gravure en camaïeu]，它的制作方法是：“第一版用线雕刻，然后将它正确地转印到第二版上去，第二版雕刻淡的部分。印刷的时候，第一版用深浓的油墨，第二版用清淡的油墨。”<sup>1</sup>中国人的制作方法是否完全如此，尚待文献考证。从《栈道积雪》、《西厢佳剧》、《临潼斗宝图》等图所表现的效果来看，大块的灰色或局部的灰调子，不仅丰富了画面的层次，也使物体有了一定的色彩感。如《栈道积雪》，由于天空等处加了灰调子，山上、屋上的积雪（其实是有意留下的空白之处）就显得更白了。这类作品非常接近西方单色铜版画。

当然，多版灰调子的出现也与当时的彩色套印有关。乾隆年间版画的色彩比较强调统一的调子，以一二种原色，如大红、深黄、青紫为主进行点缀，而不破坏雅致柔和的黑白效果。着色时有晕染套印的方法，但似乎用笔直接敷彩的情况更多，由于增加了不同深浅的黑色，使整个画面既匀称和谐又不显得单调。比较一下同时期其他地方的年画，或清后期、民国年间的苏州版画，姑苏版与那种一味强调固有色与色彩对比的方法完全不同。此外，在细密线条的排列方面，姑苏版也受到了铜版画的启发。如建筑物的墙壁、地面都用非常规整的平行线、交叉线组织起大面，线条大都能根据物体表面组织的方向排列，从而使塑造的对象更加结实。至于题材，有直接模仿西洋铜版画插图的，如《西洋剧场图》、《泰西五马图》；也有借其景物的，如《百子图》中的背景，但基本上已经采纳民族

1. Heinrich Rumpel著，川合昭三译译：《西洋木版画》，1974年，东京。

化题材了。

总而言之，在中国年画史、版画史上，就风景题材而论，尚未出现过如此恢宏而真实的场面，即使人物表现方面，像这样贴近生活而比较写实的作品也是极少遇见的。这使我们更加重视姑苏版形成过程中的一些特殊因素，尤其是来自西方绘画的种种影响。<sup>1</sup>如前所述，姑苏版某些方法可能直接来源于明末基督教木版插图。它们的原始摹本是由利玛窦等耶稣会士带入中国的。利玛窦在明末万历二十三年（1595）开始向北京进发，但首次进京没有成功，便折回南京。在南昌、南京的5年，他除了积极传播基督教义、发展基督教徒之外，重要的是以学术交流为名，极力与上层士大夫建立关系。他带入中国的大量艺术作品曾经引起上层知识分子的关注，这些作品有随身所带的威尼斯雕版印刷品（大型对褶《万国图志》、六开册《全球城色图》）、从罗马或非律宾群岛寄来的福音插图书、传教士画家尼阁老所作的大型祭台画。利玛窦本人曾经到过苏州，由于他的好朋友瞿太素的劝告，他甚至希望“在苏州继续他的长期准备性学习”<sup>2</sup>。正是利玛窦、艾儒略等传教士在江南地区广泛地展示西方绘画作品，才使中国人对科学的透视知识与阴影技法开始有所了解。在一个半世纪后的乾隆年间，人们并不一定能看到当初的那些铜版画与油画，但是，西方传教士在苏州地区的活动并没有停止，宗教宣传品仍会影响到那里

1. 关于这一点，参见袁宝林《潜变中的中国绘画》注（18），载《美术研究》，1995年第2期；另见谭天：《中国美术史百题》，湖南美术出版社，1986年，第453页。

2. 利玛窦、金尼阁著，何高济等译：《利玛窦中国札记》，中华书局，1983年，第86页；又参见裴化行著，管震湖译：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年，第214、244、253页。



的普通民众。<sup>1</sup>而此前西方绘画在南京文人圈、甚至整个江南地区所产生的影响是不容忽视的。例如，明代天启年间金陵版《金陵图吟》<sup>2</sup>一类风景组画就明显地带有透视法的痕迹。明人唐志契论及苏州绘画的特征时指出，“苏州画论理”，“理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也”。<sup>3</sup>笔者认为，晚明苏州绘画中已出现的这种重视物体远近位置的特色，应该与西方绘画理论的传入有一定的联系。

然而，对姑苏版更加直接的影响应当来自北方清宫廷画院。康熙帝出于对艺术的兴趣，向江南地区、也向欧洲招纳大量绘画人才以充实画院。尽管由于礼仪之争，迫使康熙采取了一系列限制传教的措施，但正是他积极引进科学与艺术人才的政策，奠定了康、雍、乾三代传教士进入宫廷从事绘画的基础。马国贤所刻的铜版画“避暑山庄三十六景”深受康熙皇帝的赞赏，被皇帝赠送给自己的儿子、孙子及其他亲王。此后，郎世宁、王致诚等传教士的作品、清宫中一批学习西画方法的中国画家的作品，尤其是焦秉贞、冷枚、丁观鹏等许多名家的作品或多或少地会流入民间。像受到西画影响的著名的木刻版画《耕织图》在康、雍、乾三朝曾多次再版，散发至民间作为

1. 1748年9月12日耶稣会士黄安多、谈方济在苏州被绞死，同时受刑教友也有数人。见徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，第263页。

2. 参见周光：《金陵古版画》，江苏美术出版社，1993年，第358页。关于西方绘画对江南地区的影响，更多的可参见 James Cahill: *The Compelling Image: Nature and Style and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*。笔者认为：正是有这样一个过渡的时间，才使姑苏版在吸收西洋绘画因素时，并不像最初那些宗教画的复制品，几乎完全因袭西方绘画。

3. 唐志契：《绘事微言》，引自周积寅编：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1985年，第306页。

劝农桑的工具书。<sup>1</sup>甚至像年希尧关于透视学的理论著作《视学》也有可能传入民间。事实上，苏州地区手工艺及商业与京城的紧密联系，使一般画工可能成为北方宫廷画院的后备力量，那里文人画家自始至终与北方宫廷画院保持着最密切的联系，使得西洋绘画技法在宫廷与民间默默地进行着交流。如《万寿盛典》、《耕织图》的刻工朱圭，他是一位苏州人，既善于绘画，又是雕版技术的高手。<sup>2</sup>还有不少苏松地区的画家在雍、乾时期供职于宫廷画院。可以设想，清前期殿版的兴盛与北方宫廷画家对海西法的大胆实践，对乾隆年间姑苏版的崛起起到了直接的推动作用。

## 第二节 民间其他画种对西法的吸收

苏州版画由于明确的地区特色，以及它本身作为一种市民喜闻乐见的绘画形式，经过二三十年的传授与提高，或多或少显露出自身的艺术价值。尤其在日本，它们被作为艺术品收藏起来。下面叙述的几种民间绘画，更多地带有老百姓的生活痕迹，虽然艺术上没有多大的追求，却反映了一个时代民众对新的艺术手法的好奇心与审美趣味的变化。

第一类是风俗画，它们在日本称“浮世绘”<sup>3</sup>。“浮世”

1. 康、雍、乾三朝《耕织图》（包括《棉花图》）的画风变化，可参见《中国古代耕织图》，第76—150页，该书证实西洋风绘画发展及回复传统的过程。

2. 据《中国画家大辞典》（孙酷编）载，“朱圭，（清）吴人，字上如，善绘事，雕刻书画，精工细致，无出其右，清初选入养心殿供奉”。

3. 浮世绘，即日本江户时代以描写市民为主的风俗画。它以美人、歌舞伎演员、风景等为主要内容，它包括画家亲笔画与水印木版画两种。参见《中国大百科全书》美术卷，第239页。

即指日常生活、人间世俗之事。这些紧跟在苏州版画后学习西洋绘画技术的民间风俗画，则表现出更为多样的题材与描绘手法。《中国洋风画展》图录中共收这类画20幅，给人的总体印象是各图均借用了西方焦点透视方法，并以此为骨格将建筑主体线绘好，再配上人物及其他小景。按其内容可分为两大类：一、室外景：其中又分为1. 街头风景：如《紫禁城图》、《有洋房的街景》、《北京东四牌楼图》、《水门图》、《西洋风景图》；2. 庭院风景：《有喷水的中国楼阁图》、《庭苑图》；3. 郊外风景：《采莲图》、《郊外庭园图》、《湖水风景》、《河岸风景》、《帆船图》、4. 西洋风景：《西洋景色》。二、室内景有《中国楼阁图》、《西洋风楼阁图》、《中国室内庭园图》等。笔者注意到，其中大部分是作者按照本地的景色自由创作的，但也有一些是直接按西洋画描摹的。创作作品常常依靠列柱、墙壁的透视线绘成一种易于描绘的景观，将焦点集中于画面的中央，仅极少数焦点取在左或右侧，变化中产生更为复杂的景观。所有画面都表现一定的空间深度。

试以《有喷水的中国楼阁图》（图66）为例。该图26.9×40.9厘米，正前方中间是一个正方形的正式喷水池，两旁各有一幢中西结合的建筑，远处左右各有一座欧式塔，再远方是有回墙的西式楼群。庭内有些中国人似在看管儿头大象或游乐。有趣的是，池中喷水设计得十分巧妙。中央是一座亭子，亭子顶尖上与各个角均会喷水，接着是对称的两条巨龙，再接着是池外边四角各有两只仙鹤，它们的嘴上亦均能吐水，形成颇为壮观的景象。这幅画的建筑均用线勾勒，这样易于按照严格的透视比例缩小，两边几乎对称，但又通过树木、大象、人物的变化为画面增添几分生气；色彩大抵是平涂的，但天与地



图66 《有喷水的中国楼阁图》，纸本木版，26.9×40.9厘米，清中期，日本神户市立博物馆

略微出现深浅与色调上的变化。此画无论在题材与方法上都与其他民间风俗画有一定区别。笔者注意到，这类画的优势就是以最快的速度传递了新的社会变化信息与绘画的新奇形式。参考中外研究者已有的成果，笔者将此类绘画的总体特征概括如下：

首先，这类画的创作是从社会需求出发的，它的市场很特殊。它以西洋的透视画法为手段，以中国的民间风情（特别注意外来的新事物）为内容，将两者有效结合起来，达到吸引更多观众的目的。这里特别提醒的是，它们好像是在专门介绍焦点透视知识似的，将建筑规模画大了，结构画准了，其中人物却像贴上去的标签，与景色完全不协调。可见这种作品专门瞄准下层老百姓，只是让他们品尝一下新鲜的异国趣味罢了。其次，为了扩大买方市场而大量生产，使这种风俗画成为廉价之

物。作者将它们的尺寸、材料都统一在适当范围内，如尺寸一般定在25×38厘米，基本上是纸本着彩色，纸与色彩的材料均很普通且廉价。第三，这些画的内容设计，首先考虑到以低价能大量生产，即能让稍加训练后的廉价劳力参与制作，而并不需要付出重金让画家们来从事复制。为此，风俗画内容一般都不太复杂，构图往往具有易于遵循的规律性。特别是完全用焦点透视法制作的画，只要线拉准后，有一点绘画基础的人都能画。如有两幅同名《采莲图》，风景场面几乎雷同，但人物穿着、背景建筑略有变化，这或许是两名学徒复制时所为，或许作有意区别以吸引更多买画者。此外，从画面构图的单纯性与色彩的概括性来看，也可以猜测，这些画在制作时可能运用了流水作业的方式，或将规则的几何线条确定之后再添加小人物与道具，或用单纯的约定色彩平涂，都适合当时西洋绘画摹制者的作坊。

对于今天来说，这批画所反映的社会新鲜事物，恰恰是正统画家，甚至是一般风俗画家所忽视的内容，它为我们研究18世纪中国南方经济发达城镇如何吸收西洋文化提供了最直接的视觉素材。

第二类称西洋镜画。它是江南地区流行的西洋道具“透视镜”的产物，并由此得名。在日本称作“眼睛绘”。最初的西洋镜画出现于18世纪30年代，很快在巴黎取得了成功。后意大利、英国、荷兰、德国都用版画复制西洋镜画。最优秀的作品是巴黎版，这些画通过广东贸易进入中国。《扬州画舫录》中曾记西洋镜特征如下：

江宁人造方圆木匣，中点花树鱼禽，怪神秘戏之类，外开

圆孔，蒙以五色瑱玳，一日窥之，隙小为大，谓之西洋镜。<sup>1</sup>

想此道具或也为观西洋镜画之用。笔者所见西洋镜画共10张。尺寸均为上述风俗画一半左右，日本展品尺寸12.6×18.6厘米，网内存品尺寸15.6×23厘米，均为纸本，木版印后手绘彩色。这类画的题材主要是戏剧故事，其表现方式需一定的连贯性。定为苏州生产的两幅是《红楼梦》中两个场面<sup>2</sup>。现存日本的作品中有几幅似是《西厢记》连环画，此外也有表现西洋式室内景的画面。总之，西洋镜画以表现民间文学故事为主，是将故事中某一场面绘出来并能连接起来的组画作品。这类画一般如何选故事，或自几幅组成一套尚不清楚，但从其中一幅类似《西厢记》的某个场面看，它们是受到当时流行于民间的、受欢迎的那些插图版画的启发而制作的。制作方法上使用了这样的程序：先是利用木版一次印刷的便利，印出重要的墨色轮廓线，以此可以节约手绘所花的时间；然后分工上色，这样比全部手绘更易于大量生产，自然也能低价进入百姓之家，普及速度也很快。<sup>3</sup>这里还要说明的是，这些作品的观赏并非是用肉眼一张一张看的，它是通过透镜来看，因此只有开启智慧的意义。中国人运用透镜的同时，也认识了这个属于西洋科技的器具。

从西洋镜画制作的水准与实际运用时的要求看，它显得较

1. 李斗：《扬州画舫录》，中华书局，1960年。

2. 《中国民间年画史图录》上，第349页，题为《晴雯撕扇》，描写“撕扇子作千金一笑”里的晴雯撕扇一景；第352页，题为《宝琴采梅》，图中亭阁空寂，飞雪满园，薛宝琴身披罽裘，头戴敝风帽，站在雕栏石桥之畔折梅点景。此图也是苏州桃花坞年画中“洋片”之一景。

3. 参见（日）河野实：《民间对西洋画法的接受》，载《中国洋风画展》第13—22页。



图67 《清国南蛮渡来图》屏风，四曲一折，纸本着色113×229.7，神户市立博物馆

粗放与任意一些。由此推测，如果说苏州版画、风俗画的制作须有一定规模的工场，并必须有具备一定修养的民间画家来主持工场，那么，这些风俗画有可能是在更小、更便利的家庭中加工制作的。

第三类是民间其他形式绘画。现存日本神户博物馆的《清国南蛮渡来图》屏风（图67），由四曲画面组合而成，纸本着彩色，113×229.7厘米，以十分精确的对称性焦点透视表现清代某个官方庭院景色，中间是层层而上的石阶，两旁是回廊，人物分为几组，分立两行路边或回廊、远处石阶上，他们依建筑透视均向着中央灭点消失。这幅画的题材与《万国来朝图》相近，只是它的规模要小，宾主有所区别。这也许描绘的是南方的某个亲王或州府的院子，献上物品中也有麒麟、大象等珍异物产。从世画风格来看，色彩过于浓烈却有几分真实，人物比例失调却有人情风味，可知是一位有西画基础的画家绘的，但与宫廷画家所绘通景图相比较仍相形见绌。

另有一幅标为明人余纪的《天体观察图》（图68）轴画，纸本着彩色，128.0×49.8厘米，画的是在中西合璧的花园



图 68 (传)余圯:《天体观察图》,纸本着色,128×49.8,清代,日本兵库个人



中，主人正在持望远镜观察天空；另有主仆数人，其中包括一名黑人手持似西洋镜之物。该画色彩淡雅，人物线条流畅，有远近之感觉，但学习西法尚有凑合效果。笔者推测，这幅画不可能为明人所作，至多只能作为后来者的复制品。再有传为郎世宁《西洋人物像》、焦秉贞《西洋风俗画》<sup>1</sup>等画都可以让人体会到那一时期中国人如何从不同角度去吸收西洋技法的，但是据笔者看法，它们基本上属于19世纪或更晚年代的赝品。

一般说来，民间绘画的制作人往往没有留下任何线索，让我们能进一步了解他们的创作背景与条件。史料记载民间有些人能够按西洋画法从事人物写生或创作，但不一定是上述绘画的作者。如《扬州画舫录》中的张恕“工泰西画法，自近而远，由大及小，毫厘皆准法则；吕泰西人无能出其右”<sup>2</sup>。再有钱塘人丁允泰之女丁瑜，也是守其家学，学习西洋烘染法的。当时还有祖传五代学习西法描绘肖像的丁氏家族，《扬州画舫录》卷二记载：“丹阳丁宏（？—1761），字鹤洲，居甘泉，精于是技。撰《传真心领》两卷。分三停五部，先从匡廓画起，以为肖与否，皆系于是。次及阴阳虚实之法，次及天庭两颧，日光海口，鼻准眉耳，各有定法。部位定，次及染法，次及上色法。终之以提神。又中言旁侧俯仰之理，及苔法朽，皆备焉。”<sup>3</sup>有这么一些具有功底的民间画家存在，即使他们自己没有参与风俗画、版画的创

1. 这三幅画载《中国洋风画展》图录50、51页。学习焦秉贞的专画有强烈透视线的建筑，学习郎世宁的专画明暗效果，说明西法流传民间的不同理解，或赝品制作者的不同旗号。

2. 李斗：《扬州画舫录》卷二，“草河录”下。

3. 据《传真心领》序中述，其先祖丁雨辰，“精于写照”，辰子丁侯侯，“能承家学，亦工写照”。侯侯子丁新如，又是写真能手。丁皋是新如之子，名声最大。其子丁以诚，“传父业亦能精肖，四方来求者，远至数千里……撰《续心领》四卷，论朽染之法尤详，虽不知画人

作，也会将西洋绘画技法影响到更低层次的普通复制者那里。那些印刷者、上色者与将风俗绘画作品送至各地的人可能就是雇佣工人，这有待于进一步考证。

对照清代宫廷画家接受西洋绘画的情况，我们从上述民间西洋风绘画中得到另一种启示：宫廷画家是在皇帝的直接要求下从事绘画创作的，由于较好的生活条件以及充裕的时间，画家们能恰如其分地理解与学习西洋绘画技术，发现中国绘画中所缺少的品质，将中国绘画推向新的水准。他们能将西洋画的长处自然地（不露痕迹地）吸收到中国画中来，结果是呈现出西洋技法不太明显的中国画境界。民间对西洋画接受的情况则不同，那些画家、草图作者、刻工、印工，由于存在职业画工的气质，不能使自身积累的对中国传统绘画的理解立即适应于新的技法变动，于是出现了表现生硬的作品，作品中可明显见到接受西洋技法的部分与依据传统表现的部分。这是由于他们接触到西洋画后并不可能作细致的咀嚼，而是直接地照搬于画上。从这种角度出发，民间仿西洋绘画与其说是绘画艺术世界，不如说是一种新的文化品味。

然而，正是民间生活环境发生迅速变化、画家本人对传统把握的有限并为生计而从事制作等因素，使苏州版画之类作品能够脱颖而出，成为中西美术交流的另一种较成功的范例。迄今为止，像这样将西洋表现方法自然和谐地融入中国绘画的例子并不多见。也许因为传统版画本来是以线为骨格的，才能达到如此复杂的技术效果。在姑苏版画中，传统山水表现与当时流行的风俗描绘自然而然地结合在一起，传统的俯瞰法与西洋透视法既融合又矛盾地处在同一画面中。这使我们想到苏州地

阅之，可以肖像也”。参见王伯敏：《中国绘画史》，第634页。

区或其周围聚集的以绘画为生计的画家们。也许那些优秀的草图画家为了养家糊口，应出版商的要求即时创作了吸收西洋铜版画技法的作品。尽管没有充裕的时间，尽管自身的绘画修养十分有限，但他们还是努力将西洋技法特征在作画时自然地表现出来，并将中国民间题材的画面以西洋画的氛围协调起来，因此，他们的画也更为大胆、泼辣，更富有民间生活气息。从这些画中，可具体地看出他们理解西洋画、接受西洋画的困境与出路。

总之，与在画院画家或以绘画创作活动为生计的画家不同，民间画家主要考虑接受方即购方市场的要求，创作大量以百姓的兴趣为中心的作品。尽管这种大量制作具有明显的商业性生产的特色，但在这里我们还是将它们作为绘画现象提出来，这是由于这些民间绘画所承担的作用与皇朝画院、职业画家绝然不同：他们能够不拘泥于传统画题，率直地将刚刚接触到的新的生活情态记录下来，使新风俗在国内流传开来。更重要的是，那些保存至今的作品将成为我们了解那个时代民间中西文化交流的重要史料。

### 第三节 西洋风绘画式微后的思索

当18世纪即将结束的时候，清朝的“康乾盛世”也走到了头。继乾隆执政的嘉庆（1796—1820年在位）“不识西士，不爱西学，而难为圣教一秉前朝之故智”<sup>1</sup>。他面临的是动荡不安的江山，贫富悬殊的社会，当然就无心再过问西洋文化的利用。从那些描绘嘉庆皇帝的图画中，我们看到他更喜爱穿上古

1. 徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，第266页。

装，独自坐于一隅，曾经轰轰烈烈的西方绘画影响在宫廷绘画中遽然消失了。但更为严酷的事实是，18世纪后期，欧洲的葡萄牙、法兰西、西班牙陆续取缔了耶稣会。葡国曾于1762年将澳门的耶稣会士押解回国，1773年7月21日教皇格莱益第十四出谕正式解散耶稣会，1775年中国耶稣会组织完全消亡。在中国一方，1785年、1811年乾隆帝与嘉庆帝也先后颁布西洋人传教治罪条例，终于使天主教在华传教事业遭到沉重挫折。就这样，除了沿海地带从事贸易画或几家职业画坊还在继续制作“西洋式绘画”<sup>1</sup>之外，到19世纪初，那种曾经风靡宫廷与民间的“西洋风绘画”绝然无存了。

然而，历史毕竟给我们留下了值得回忆的一页。本文所展示的西洋风绘画，不仅是中国艺术史上的奇葩，也是世界文化史上的一笔宝贵的财富。随西方传教士而来的西洋绘画与技法，终究在明末清初对中国画坛产生了重要的影响。现在我们可以将这一历史发展的特征大略概述如下：

首先，由传播天主教而带动的西洋绘画对中国画坛的影响是客观存在的。中国西洋风绘画的兴起、发展并走向高潮，与16世纪末以后来华西洋传教士的传教路线、时间与地点密切相关。尤其是入华耶稣会士所采取的策略，为传播西方艺术起了决定性的作用。最初，利玛窦携入的西画以及传播的一般绘画知识，使中国人初步认识了西方艺术的面貌；继而在艾儒略、汤若望等人的指导下，出现了中国人复制的宗教版画；然后是江南文人画家们受到西洋画的启示，创作出带有西洋绘画

1. 对此可以参见上海美术馆：《上海油画史回顾展》图录（1995年11月）。又参见《19世纪中国市井风情》，上海古籍出版社，1999年；《西方人笔下的中国风情》，上海画报出版社，1997年。其中一些作品的表现方式是对西洋技法刻板的、勉强的因袭。

特征的肖像画、山水画，插图版画艺术也随之而西洋化。真正的中西合璧绘画是由马国贤、郎世宁等传教士画家与中国宫廷画家们共同完成的，他们对西洋画进行改造，并努力使之适应中国人的审美标准，从而创造出一种可以表现重大主题、内涵丰富的绘画形式，形成了清代院画中的一个重要流派。也由于传教士的影响，使苏州地区出现了“仿泰西”的西洋风木版年画与风俗画。因此，我们有理由把欧洲文艺复兴之后的西洋绘画技法（透视法、明暗法、阴影法等）的传入归功于传教士，并将中国绘画史上的这一变迁载入史册。

其次，西洋绘画的冲击并没有使中国人忘却自己的传统，即使是传教士画家，他们在中国宫廷中的绘画活动，也无时不刻地受到传统中国文化的熏陶。在艺术方面，他们曾经恭恭敬敬向中国画家们学习，临摹过大量的古代绘画。更重要的是，明末文学领域的复古运动曾经影响到画坛。明末绘画理论家董其昌提出了革命性的复古主义目标：通过直觉认识，结合基本技法的更新，取得宋元画法之“集大成”，以更加开阔的新视野为绘画开辟出新方向。<sup>1</sup>在这样的氛围中，对西洋绘画技法的接受，往往会成为人们追溯唐、宋时期具有写实主义特征绘画的契机。焦秉贞的《耕织图》是直接仿南宋楼■的作品增添而成；姑苏版画令人想起北宋《清明上河图》等风俗画；郎世宁的花鸟画则明显留下了两宋院体的痕迹。颇有趣味的是，文人画家们无论怎样认同西方文化的优点，无论吸取了多少西洋画法的长处，他们仍然牢固地保持着自己对传统的信念，而绝对不会轻易表明自己受到西洋的影响。最显著的例子是，吴渔山送给鲁日满的《湖山春色图》利用了西洋透视画法，王翬的

1. 方闻：《心印》，上海书画出版社，1993年，第150页。

《平林散牧图》借鉴了西洋色彩效果，但他们最终都强调自己的绘画是宋代赵大年风格的追随者。正是在这种情况下，担任着清廷要职的士大夫画家们一边欣赏西画与参用西法，一边却批评西画“虽工也匠”，“只可不学为愈”。如此东西方文明、传统与“当代”的冲突，孰是孰非且慢率下结论，其“完全相反的形式与派别”<sup>2</sup>确实为我们展现了更多更新颖的人类精神面貌，这即是继魏晋时代之后，我国历史上第二次对外美术大交流，它为今天中国美术的发展提供了有益的经验。

最后，我特别要指出的是，同样是对西方艺术的接受或参用，在南京地区、北京地区与苏州地区的情况是完全不同的，这与一个地方的人文精神、风俗面貌有关，也与绘画的赞助人、接受对象有关，这恰好反映了由于传教而引起的中西文化碰撞下的某一区域社会的变化，也反映了促使中西合璧类型绘画诞生、发展、繁荣、变化与衰落的时代精神。南京地区借鉴西洋风格的绘画是由处于社会动乱之际却刻意追求创新的一批文人画家完成的，深层的传统根基、艰苦的生活环境使他们在接受西洋技法时始终将民族特色放在第一位，保持并拓展了东方绘画艺术之路。北京地区各类西洋特征绘画的尝试在样式与题材方面迈出了一大步，相对稳定的生活条件与大量宫廷艺术的借鉴使得一大批中外画家能尽力施展自己的才华。但他们毕竟受制于帝皇大臣的约束，尤其是传教士，其绘画的根本目的是为了传教，因此，北京地区绘画的画面多带有不必要的拘

1. 吴历在该画上题“图赵大年湖天春色以志谢”。王翠《平林散牧图》见《中国美术全集》（绘画编10，清代绘画，中）第21页，上题“仿赵大年”。宋人赵令穰（大年）的《湖川清夏图》载《中国绘画史图录》（上海人民美术出版社，1981年）第141—144页。

2. 丹纳：《艺术哲学》，安徽文艺出版社，1991年，第50页。

谨，“工细到了极点，仅仅表示了画家们极度用心与恭敬，却表现不出创造性的才华”<sup>1</sup>。苏州地区仿泰西版画、风俗画更多是服务于市镇中新出现的市民阶层，难免带有商业活动中急功近利的性质，然而自由奔放的激情、对新事物的敏锐，在这些作品中获得相当充分的表现，它们更多地反映出新时代的艺术语言即将到来。

一个时代过去了，一种代表着那个时代的绘画样式也消失了。经过一个半世纪的低落与徘徊，中国人才开始新的更大规模的东西方艺术交流。今天，当西方林林总总的现代艺术冲击着中国画坛的时候，当我们目前的国画创作仍遇到东方与西方、传统与现代种种矛盾的挑战的时候，对明清之际西洋风绘画的艺术精神与价值的重新认识、发现与阐述，自然是显得更为必要，也更有现实意义了。

1. 陈骥龙：《华夏五千年艺术·版画集》，天津杨柳青画社，1993年，第158页。

# 主要参考文献

## 1. 古籍文献

都穆：《铁网珊瑚》，清代钞本

郁逢庆编：《书画题跋记》，清代钞本

胡敬：《国朝院画录》，画史丛书本

高士奇：《江村销夏记》，清康熙博文堂刻本

秦祖永：《桐阴论画》，江苏广陵古籍社清刊本

王■等：《芥子园画传》，清乾隆四十七年重刻本

吴荣光：《辛丑销夏记》，清代刻本

姜绍书：《无声史诗》，画史丛书本

张庚：《国朝画征录》，画史丛书本

邹一桂：《小山画谱》，清道光二十九年刻本

王原祁：《雨中漫笔》，美术丛书本

唐岱：《绘事发微》，美术丛书本

顾起元：《客座赘语》，金陵丛刻本

夏文彦：《图绘宝鉴续纂》，画史丛书本

龚贤：《龚安节先生画诀》，美术丛书本

吴历：《三巴集》，《墨井题跋》，昭代丛书本

叶廷：《鸥波渔话》，清同治八年刊本

李斗：《扬州画舫录》，中华书局，1960年



徐沁：《明画录》，美术丛书本

李放辑：《八旗画录》，1928年故宫博物院排印本

年希尧：《视学精蕴》，清雍正七年刻本

徐邕：《豚斋偶笔》，文明书局石印本

姚元之：《竹叶亭杂记》，清宣统扫叶山房石印本

蒋骥：《传神秘要》，美术丛书本

方薰：《山静居画论》，美术丛书本

沈德符：《万历野获编》，中华书局，1980年

高宗弘历撰：《避暑山庄·圆明园诗》，清光绪大同书局石印本

何煜撰：《内务部古物陈列所书画目录》，1923年刊印

利玛窦：《明末罗马字注音文章》，文字改革出版社，1957年

杨光先：《不得已》，1927年影印本

程大约：《程氏墨苑》，中国书店，1988年

焦昞：《火攻挈要》，清道光海山仙馆丛书本

张园真纂：《乌青文献》，康熙春草堂刻本

张潮辑：《虞初新志》，日本浪华书房刻本

屈大均撰：《广东新语》，清康熙水天阁刻本

高晋等撰：《南巡盛典》，清光绪点石斋石印本

赵翼：《簞曝杂记》，清嘉庆刻本

艾儒略：《口铎日抄》，1922年上海慈母堂排印本

印光任、张汝霖：《澳门纪略》，广东高等教育出版社，1988年

巩珍：《西洋番国志》，中华书局，1961年

邓玉函口授、王微译绘：《远西奇器图说录最》，清传钞本

王微：《奇器图说》（附《诸器图说》），守山阁丛书本

高士奇：《蓬山密记》，古学汇刊本

陈垣编：《康熙与罗马使节关系文书》，1932年石印本

黄伯禄：《正教奉褒》，光绪三十年上海慈母堂排印本  
金梁辑：《盛京故宫书画录》，1911年排印本  
余绍宋：《书画书录题解》，1932年北平图书馆排印本  
李浚之编：《清画家史诗》，清代刻本  
刘侗、于奕正：《帝京景物略》，北京古籍出版社，1963年  
章唐容撰：《清宫述闻》，1941年故宫博物院排印本  
种蕉艺兰生辑：《中西见闻丛抄》，光绪二十三年排印本  
利玛窦：《利玛窦全集》，台湾辅仁大学出版社、光启出版社，1986年  
朴趾源：《热河日记》，上海书店出版社，1997年  
《清代画论四篇语译》，江苏美术出版社，1987年  
《各作成做活计清档》（雍正，乾隆朝），中国第一历史档案馆  
《掌故丛编》（共10册），故宫博物院编  
《天学初函》，台湾学生书局，1965年  
《天主教东传文献》，台湾学生书局，1965年  
《天主教东传文献三编》，台湾学生书局，1966年  
《天主教东传文献三编》，台湾学生书局，1984年

## 2. 中文论著

王伯敏：《中国绘画史》，上海人民美术出版社，1982年  
傅抱石：《中国绘画变迁史纲》，上海古籍出版社，1998年  
王伯敏主编：《中国美术通史》，山东教育出版社，1988年  
俞剑华：《中国绘画史》，上海书店，1937年  
林风眠：《艺术丛论》，正中书局，1947年  
聂崇正：《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》，台北东  
大发行，1996年  
杨伯达：《清代院画》，紫禁城出版社，1993年

- 杨 新：《杨新美术论文集》，紫禁城出版社，1994年
- 曹意强、范景中主编：《20世纪的中国画：传统的延续与演进》，浙江人民美术出版社，1997年
- 洪再新：《海外中国画研究文选》，上海人民美术出版社，1992年
- 洪再新：《王朝兴替与艺术变革——宋元之际绘画风格研究》，博士论文，1996年
- 周心慧：《中国古代版刻版画史论集》，学苑出版社，1998年
- 刘汝醴：《桃花坞木版年画》，上海人民出版社，1961年
- 天主教辅仁大学主编《郎世宁之艺术——宗教与艺术研讨会论文集》，幼狮文化事业公司，1992年
- 谭 天：《中国美术史百题》，湖南美术出版社，1986年
- 陈传席：《中国山水画史》，江苏美术出版社，1988年
- 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1993年
- 王镛主编：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998年
- 袁宝林：《比较美术教程》，高等教育出版社，1998年
- 陈继春：《濠江画人掇录》，澳门基金会，1998年
- 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1986年
- 林金水：《利玛窦与中国》，中国社会科学出版社，1996年
- 中国国际文化书院编：《中西文化交流先驱——马可波罗》商务印书馆，1990年
- 徐宗泽：《中国天主教传教史概论》，上海书店1990年
- 方 豪：《中国天主教史人物传》，中华书局，1988年
- 方 豪：《中西交通史》，岳麓书社，1987年
- 方 豪：《方豪六十自定稿》，台湾学生书局，1969年
- 徐宗泽：《明清间耶稣会上译著提要》，中华书局，1949年
- 萧若瑟：《天主教传行中国考》，河北献县天主堂，1931年

- 许明龙：《中西文化交流的先驱》，东方出版社，1993年
- 罗光：《利玛窦传》，台湾学生书局，1983年
- 李兰琴：《汤若望传》，东方出版社，1995年
- 张捷夫主编：《清代人物传稿》上编第九卷，中华书局，1995年
- 王恩治、李鸿彬主编：《清代人物传稿》上编第八卷，中华书局，1995年
- 戴逸主编：《简明清史》，人民出版社，1984年
- 黄仁宇：《万历十五年》，中华书局，1982年
- 黄时鉴主编：《解说插图中西关系史年表》，浙江人民出版社，1994年
- 曹利群编：《基督教文化百科全书》，济南出版社，1991年
- 朱静编译：《洋教士看中国朝廷》，上海人民出版社，1995年
- 张星烺编著：《中西交通史料汇编》第1至6册，中华书局，1977年
- 杜文凯编：《清代西人见闻录》，人民出版社，1985年
- 潘天寿：《中国绘画史》，1925年
- 戎克：《万历、乾隆期间西方美术的输入》，《美术研究》，1958年第1期
- 沈康身：《从〈视学〉看18世纪东西方透视学知识的交融和影响》，《自然科学史研究》，1985年第3期
- 梁江：《院画与清代美术思潮》，《美术史论》1986年第4期
- 潘耀昌：《西洋透视和中国界画——两种透视法的比较》，《新美术》1986年第4期
- 洪再新：《传通与归属——18世纪欧洲与中国美术交流叙要》，《新美术》1987年第4期
- 水天中：《油画传入中国及其早期的发展》，《美术研究》

1987年第1期

陈 醉：《中西比较艺术纵横谈》，《美术史论》1992年第4期

李公明：《明末清初的绘画发展与文化变异之关系》，《国画家》1996年第5期

王庆余：《利玛窦携物考》，《中外关系史论丛》第一辑，世界知识出版社，1985年

徐 新：《明清中西美术交流与郎世宁画派》，《“东西方文化交流”国际学术研讨会论文选》，澳门基金会，1994年

袁宝林：《潜变中的中国绘画》，《美术研究》1995年第5期

秦长安：《中国传统油画三千年略考》，《文艺研究》1997年第2期

郭永亮：《拿不勒中国学院创办人马国贤在华史简介》，大陆杂志史学丛书，第四辑第五册

范思平：《17—18世纪中国人对传教士携来西方艺术的反应》，《纪念利玛窦来华四百周年中西文化交流国际学术会议论文集》，辅仁大学，1983年

《纪念郎世宁诞生三百周年特辑》，《故宫博物院院刊》1988年第2期

[法] 裴化行：《利玛窦评传》，商务印书馆，1993年

[美] 高居翰：《气势撼人：17世纪中国绘画中的自然风格》李佩桦译，石头出版社，1994年

[法] 荣振华：《在华耶稣会士列传及书目补编》，中华书局，1995年

[法] 裴化行：《天主教16世纪在华传教志》，商务印书馆，1936年

[英] 贡布里希：《艺术发展史》，天津人民美术出版社，

1992年

- [日] 大村西岸：《中国绘画史》，《中国诸家美术史著选汇》，吉林美术出版社，1992年
- [美] 方闻：《心印》，上海书画出版社，1993年
- [葡] 雅依梅·科尔特桑：《葡萄牙的发现》（共6卷），中国对外翻译出版公司，1996年
- [意] 柯毅森：《晚明基督论》，四川人民出版社，1999年
- [德] 斯托莫著：《通玄教师汤若望》，中国人民大学出版社，1989年
- [法] 安田朴等：《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》，巴蜀书社，1993年
- [美] 牟复礼等：《剑桥有代中国史》，中国社会科学出版社，1992年
- [法] 丹纳：《艺术哲学》，安徽文艺出版社，1991年
- [法] 伯希和：《乾隆西域武功图考证》，《西域南海史地考证译丛》第2卷，商务印书馆，1995年
- [葡] 寇塞罗：《澳门天主之母（或圣保禄）会院教堂》，《文化杂志》，第30期
- [韩] 《燕行录文选》，韩国成均馆大学校大东文化研究院刊行，1960年

### 3. 外文论著

- Michael Sullivan: The Chinese Response to Western Art, *Art International* 24, nos. 3-4 (November-December 1980): 8-31.
- E. McCall: Early Jesuit Art in the Far East. IV, In China and Macao Before 1635, *Artibus Asiae*, 1948.
- Michael Sullivan: Some Possible Sources of European Influence

- on Late Ming and Early Ching Painting, Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, National Palace Museum, Taipei, 1970, PP. 593—615.
- Alida Alabiso: Castiglione and The Introduction of European Painting and Architecture in The Imperial Qing Palaces.
- Michael Sullivan: The Meeting of Eastern and Western Art. New York, Graphic Society, 1973.
- Berthold Laufer: Christian Art in China (ret. Peking, 1939), from Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen. 13 (1910): 100-118.
- Matteo Ripa, peintre-graveur-missionnaire à la Cour de Chine, Imprime sur les presses de Victor Chen, Comentale, 1983.
- Jonathan D. Spence: The Memory Palace Matteo Ricci. New York, 1985
- Memoirs of Father Ripa during thirteen years' residence at the court of Peking in the service of the Emperor of China. Selected and translated from the Italian. By Fortunato Prandi. China, 1939.
- Cecile and Michel Beurdeley: Giuseppe Castiglione, A Painter at the court of Chinese Emperors. Publishers Rutlant, Vermont and Tokoy, 1971
- 矢沢尺利彦编译：《耶稣会上中国书信集》，共6卷，1974年
- 榎一雄等：《东西文明的交流》共6卷，平凡社，1970-1972年
- 三田村泰助：《明与清》，河出书房新社，1990年
- 西贞村：《南蛮美术》，东京讲谈社，1958年
- 西贞村：《日本铜版画志》，东京书物出版社，1941年
- 米泽嘉甫：《米泽嘉圃美术史论集》，朝日新闻社，1994年

西贞村：《日本耶稣会的绘画活动与明末中国的洋画》，《美术研究》，第97号

石田干之助：《郎世宁传略考》，《美术研究》第10号，1932年

小野忠重：《中国版画从考》，双林社，1944年

增田义郎等：《大航海时代：概说、年表、索引》，岩波书店，1991年

#### 4. 图录与画册

故宫博物院：《故宫博物院藏清代宫廷绘画》，文物出版社，1995年

顾卫民、胡毅华：《使徒足迹——基督宗教传华全史图集》辅仁大学，1995年

香港艺术馆编：《从北京到凡尔赛——中法艺术交流》，香港市政局，1997年

文以诚等《趣味与机杼——明清绘画透析国际研讨会图录》，上海书画出版社，1994年

《南京博物院》（世界博物馆巡礼周刊61），台北大地地理出版公司，1996年

《辽宁省博物馆藏宝录》，上海文艺出版社，1994年

《郎世宁画集》，天津人民美术出版社，1998年

《中华古文化大图典》，北京广播学院出版社，1992年

《苏州桃花坞木版年画》，江苏古籍出版社、香港嘉宾出版社，1991年

《明清人物肖像画选》，上海人民美术出版社，1982年

《中国民间年画史图录》，上海人民美术出版社，1991年

《中国美术全集》（绘画编）8明代绘画（下），上海人民美术出版社，1992年



- 《中国美术全集》（绘画编9，清代绘画，上），上海人民美术出版社1991年
- 《中国美术全集》（绘画编20，版画，下），上海人民美术出版社，1988年
- 《中国古代版画丛刊》，中华书局，1959年影印本
- 《郎世宁画辑》共5集，民国年间珂罗版本
- 二玄社：《台北故宫博物院珍藏书画》图录及展览，1997年
- 上海美术馆：《上海油画史回顾展》图录，1995年
- 周芜：《金陵古版画》，江苏美术出版社，1993年
- 何乐之编：《明刊名山图版画集》，人民美术出版社，1958年
- 肖平编：《龚贤书画精品选》，江苏美术出版社，1999年
- 上官周：《晚笑堂画传》，中国书店，1984年
- 陈传席编：《萧云从画谱》，安徽美术出版社，1995年
- 故宫博物院辑：《清代帝后像》，1935年珂罗版印本
- 《历代帝王像》，1931年北平古物陈列所珂罗版印本
- 《清代帝后像》，故宫博物院辑，1935年珂罗版印本
- M. Cohen & N. Mennet: Impressions De Chine. Monique Cohen, Nathalie Mennet. Bibliotheque Nationale, Paris, 1992.
- The Chair Collection: Pictures relating to CHINA, HONGKONG, MACAO, 1655—1860; with Historical and Descriptive Letterpress by James Orange. London. 1924.
- 日本町田市国际版画美术馆编：《“中国洋风画”展——明末清代的绘画、版画、插图》图录，1995年
- 日本町田市国际版画美术馆编：《中国古代版画展》图录，1988年
- 黑川源次编：《中国古版画图录》，美术研究社，1932年