



中国油画 百年图史

1840~1949

AN ILLUSTRATED
HUNDRED - YEAR
- HISTORY OF THE
OIL PAINTING
IN CHINA

刘 新著

广西美术出版社

中国油画百年图史

1840~1949

**AN ILLUSTRATED
HUNDRED - YEAR
- HISTORY OF THE
OIL PAINTING
IN CHINA**

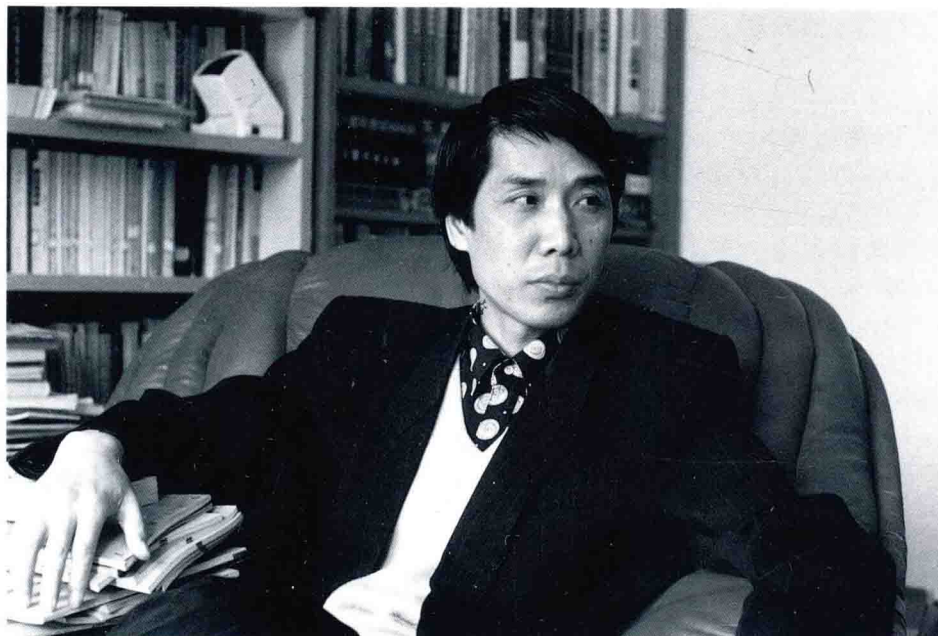
刘 新著

广西美术出版社

(桂)新登字 07 号

著 作 名 中国油画百年图史(1840—1949)
著 作 人 刘 新
责任编辑 苏 旅 姚震西
书籍装帧 胡 马
终 审 唐石生
责任校对 林志茂
责任印刷 吴纪恒
发 行 人 甘武炎

出 版 者 广西美术出版社
(中国广西南宁市河堤路 14 号)
制 版 者 高迪印务(深圳)有限公司
印 刷 者 深圳当纳利旭日印务有限公司
开 本 $787 \times 1092 \quad 8/1$
印 张 $29 \frac{1}{2}$
版 次 1996 年 12 月第 1 版
印 次 1996 年 12 月第 1 次印刷
印 数 1—2000
书 号 ISBN7-80625-203-7/J·140
定 价 (精)330 元



刘 新 1960 年生。1986 年毕业于广西艺术学院美术系版画专业,同年留校任教。1989—1990 年进修于中央美术学院美术史论系,师从李树声、邵大箴、薛永年等教授。现在广西艺术学院美术系从事美术史的教学工作,研究方向为中国近现代美术史。在教学和研究之余,兼事美术评论和美术创作。已发表文章 40 余篇,并主编《20 世纪中国美术大图典》等数种图书。

本书承

邵大箴、水天中先生审读、毛水清先生审校，在此一并致谢。

少女像(75×90cm) 关紫兰 1929 年
中国美术馆藏



目录

序	邵大箴(1)
引子	(2)
第一章 西画东渐(1840—1887)	
一、西学东渐环境下的西画传入	(4)
二、中国人对油画的态度	(4)
三、迄今传世的中国油画	(7)
第二章 西画运动(1887—1929)	
一、留学风潮与油画启蒙	(12)
二、李铁夫、李毅士、李叔同	(13)
三、学府：油画的精英之地	(17)
四、社团：艺术运动的群落	(20)
五、良好的起点与历史的机遇	(25)
六、一次关于现代绘画的争论	(26)
第三章 各领风骚(1929—1937)	
一、传统写实的画家群——徐悲鸿学派	(38)
二、徐悲鸿学派之外的写实画家群	(45)
三、近代写实的画家群	(50)
四、现代派画潮的崛起与鼎盛	(64)
五、现代主义的画家群(上)	(68)
六、现代主义的画家群(下)	(75)
七、“军旅画家”——梁氏兄弟	(81)
第四章 风雨历程(1937—1949)	
一、纯学术的转型	(154)
二、萧条期的新力量及油画家分布	(155)
三、现实主义的启动	(157)
四、进入潜流状态的现代主义	(157)
五、徐悲鸿学派的壮大	(159)
六、非徐派嫡传的写实油画家	(161)
七、油画进程的重要阶段——边域行脚	(163)
八、徐悲鸿、刘海粟战时战后行踪	(165)
彩图目录	(204)
后记	(206)
附录	
中国油画百年大事年表	(207)
主要参考书目	(217)
中国早期油画(1840—1949)研究文献编目	(218)

Contents

Preface

Introduction

Chapter I The West Painting Came into East(1840 – 1887)

1. Under the Environment of West Knowledges coming into East, the West Painting Spread into China

2. The Chinese Attitude towards Oil Painting

3. China's Oil Paintings Handed Down from Old Times Up to Now

Chapter II The Movement of West Painting(1887 – 1929)

1. The Agitation for Studying Abroad and the Enlightenment of Oil Painting

2. Li Tiefu, Li Yishi and Li Shutong

3. Institution of Higher Learning: The Place of the Elite of Oil Paintings

4. Mass Organization; the Community of Art Movements

5. The Good Starting Point and the Historical Opportunity

6. A Contention on Mordern Painting

Chapter III Various Excellent Groups(1927 – 1937)

1. Traditional Realistic Painter Group——Xu Beihong School

2. The Realistic Painter Group Outed of Xu Beihong School

3. The Realistic Painter Groups in Modern Times

4. The Rise and Prosperity of the Tide of Modernist School Painting

5. The Painter Groups of Modernism(A)

6. The Painter Groups of Modernism(B)

7. "The Armymen Painters"——the Liang Brothers

Chapter IV The Courses in Winds and Rains(1937 – 1949)

1. The Pure Academic Transform

2. The New Strength and the Distribution of Painters in the Depression Period

3. The Start of Realism

4. Modernism Entered the Situation of Undercurrent

5. Xu Beihong School Grewed in Strength

6. The Realistic Oil Painters of Non – Xu School

7. Important Stage in the Process of Oil Painting——Trips to the Border Areas

8. The Whereabouts of Xu Beihong and Liu Haisu during the War and Postwar

Postscript

Appendex

1. The Chronological Table of Major Events of China's Hundred – Year Oil Painting

2. The Main Bibliography

3. The Catalogue of Research Literature on China's Oil Painting in the Early Stage (1840 – 1949)

序

邵大箴

刘新原来是从事艺术创作的,他的版画很有新意。但是由于工作需要,也是由于他本人的兴趣,八九年前,他研究起理论来。后来他来中央美术学院美术史系进修。他开始懂得,美术理论是和美术史不能严格分家的,没有史的基础,很难在理论上有所建树。这样,他的研究侧重点又放在中国近现代美术史方面。在北京,他注意收集材料,文字的和形象的,寻求于各图书馆和遍访画家以及他们的亲友。回到南宁后,他的研究兴趣和热情益发不可收拾,逐渐产生了撰写中国近现代美术史的念头。他之所以钟情于油画,首先写百年油画史,是因为他觉得油画在五四以来具有特别的活力,“它与五四新文化运动相共振的启蒙思想和它本身留给当代美术发展的诸多启示,都在其他美术门类之上。”(见本书作者《后记》)也就是说,油画在中国近现代社会所经历的遭遇,油画艺术发展中所争论的许多问题,都更直接反映了中国近现代社会思潮和文化思潮的衍变。因为近百年来,特别是五四运动以来,在美术领域内最引人注目和几乎起主导作用的是油画(虽然在延安人们没有条件画油画,但眼光也还是放在油画上),领导美术思潮和运动的主要人物也几乎是油画家或与油画相关的人士。近十几年来,关于中国近现代油画的发展史,已经成为大家关注和讨论的课题,但很可惜,至今尚没有一本较为完整和系统的中国油画史问世。在这种情况下,刘新把他多年来的研究成果《中国油画百年图史(1840—1949)》奉献给社会,是应该受到鼓励和赞扬的。

不用说,中国百年油画历程中的许多人物和事件是有争议的,在学术界往往有不同的看法。产生这种状况有多方面的原因,其中最主要的原因是在艺术领域有不同的学派,从而也就有不同的见解。同样是一个人物或一个事件,从不同艺术学派出发,就可能有不同的评价。美术史家尽可能超脱些,公允些,客观些,但也很难做到“绝对”,也很难摆脱学派的影响。我想,只要是基于学术见解的原因,反映出来的不同艺术观点,我们应该持宽容态度。我们可以继续切磋、讨论,把我们的学术研究推向前进。这样说来,艺术史的撰写最重要的是史料的准确性了。是的,史料应该尽可能地准确无误。我相信,刘新在这方面在力所能及的范围内做了最大的努力。但能不能说,本书在史料的准确性上已经尽善尽美、一无所失了呢?我想,不可能。提出这样的要求也不现实。个别的差失是可能的。这是因为作者所据的史料的来源很难说是毫无争议的;还有,刘新毕竟面对的又是一片浩瀚的大海,在选择、分析、取舍史料和判断史料真伪方面,难免有这样或那样的遗憾和失误。

在美术史学领域,刘新还是新手。初生牛犊不怕虎。我赞赏他的干劲,他的勇气。不管怎么说,他写出了十多万字的中国百年油画概述。我们在字里行间可以感觉到他的一片热情,这是对中国现代艺术的热情,对中国艺术变革的热情。我和刘新接触多年,我深为这位年轻同道的苦干和热情所感动和鼓舞。他关心油画,同样关心水墨画和版画,关心理论建设,关心整个中国艺术的现状和前途。我们民族之所以有希望,我们中国的现代艺术之所以有希望,正是因为有刘新这样既充满热情又能苦于实干的有才华的年轻人。

我相信刘新的这本书会受到画界和社会的欢迎。

是为序。

1995年4月16日于北京
中央美术学院

引子

中国传统绘画向来以壁画、卷轴画为主。但壁画在宋以前,基本随着厚葬建陵的风气与佛教兴盛的局面而产生于墓室、石窟的环境内,庙堂、宫殿壁画尚在其次。传统壁画虽说有 2000 多年的存在历史,却一直没能进入中国主流艺术的行列,决定着社会审美流向的文人士大夫,并没有对这种存在于民间层次的绘画形态投入更多的热情。相反,隋唐以降,卷轴画以它特有的形式切入了中国传统的人文环境,蕴含了传统文化人的自由精神,因而能始终拥有一个正统的文化地位,从而在它 1600 多年的发展进程中,其档次、地位逐渐跃居于壁画之上。这种情况和西方相似:希腊、罗马,中世纪乃至盛期文艺复兴,在壁画风光了 2000 多年之后,架上油画乘着人文主义的快舟驶入西方美术的主航道,成为一种最讲究教养、最具有普遍性的画种。

中国的卷轴画和西方的油画本来是两个相安无事的体系,各自在东西两个时空里完善着自己。可是,从 18 世纪开始,随着欧洲国家海上霸权的强盛,文化也就随着贸易、基督教的传播而拉开了西学东渐的序幕。油画作为西学东渐的一个文化内容,开始为中国画界所略知。意大利传教士利玛窦(Mathæus Ricci, 1552-1610)于明万历年间在南京、北京两地就携带有一些非艺术品的油画圣母像,用以进见皇帝或传教。流居南京的人物画家曾波臣所创的那种有民族特色的“凹凸法”,很有可能受到利玛窦带来的西洋“明暗法”的影响,形成“波臣派”^①;郎世宁、艾启蒙、王致诚、潘廷璋、安德义、贺清泰等外国人员也以画师身分供职于清廷,给宫廷绘画带来一些“泰西画法”^②。此外,像清初的吴历与清末的任伯年这样盛名于民间的正统画家同样得到西法的益处,使他们热衷的传统绘画在技法上更为丰富。再稍后的薛福成、康有为更甚,直接漂洋过海,到域外去亲眼观赏油画的风采,感受油画的精妙,写成了脍炙人口的《巴黎观油画记》和《意大利游记》^③……这几个现象都说明一个事实:中国卷轴画与欧洲油画开始接触,不论是本土的卷轴画,还是刚传入中国的油画,都失去了自身的平衡。尽管这期间进入中国的油画(包括上述途径)不是当时的夏尔丹(法 Jean Simeon Chardin, 1699-1779)、达维特(法 Jacques Louis David, 1748-1825)、庚斯博罗(英 Gainsborough, 1727-1788)等大师之技法,薛、康二位看到的也尽是拉斐尔(Raphael Santi, 1483-1520)风格的古典油画,但西方油画的科学性和现实感已逐渐引起中国人的思考,尤其在清朝陈陈相因、毫无生活气息的画坛上,油画显出一定的吸引力,确是不辩的事实。再说,西方学术随着经济、政治的进步,在 19 世纪已到了欲往域外寻求交流的时候,就好比一个岛国的居民因居住环境的膨胀而要冒险去寻找新陆地一样。中国文化在世界文化这个大格局内,想独善其身、避免碰撞是不可能的了。于是,西画开始借助报业的发达、教会学堂以及留洋习画等形式,在中国得以传播。由美国传教士范约翰创办出版于 1875 年(清光绪元年)的《小孩月报》,就常以“山英居士”的名字,用《论画浅说》的题目,连载一些介绍透视、色彩、构图、素描、写生等方面的通俗文章,虽说没有明崇祯二年意大利人毕方济在华时写的《画答》和清代年希尧的《视学》那样专门化,但却比较系统全面,算是较早普及西画技法理论的阵地,与后来的《瀛寰画报》(1877 年,清光绪三年印行)、《点石斋画报》(1884 年,清光绪十年)一样,所配之图虽说不是油画,而是类似中国传统木刻插图的石印线描画,但不同的是采用了西画焦点透视、写实布局的法则,有十足的新闻性和通俗性,深受中国都市城镇老百姓的喜欢。教会学堂对推广油画最得力的当推光绪年间的上海土山湾画馆。它是中国最早专门培训西画人才的场所,还编印有《绘事浅说》、《铅笔习画帖》等教材。从这个画馆走出来的徐永清、周湘、张聿光、丁悚等后来都成为倡导西画的先驱。刘海粟最初习油画就是在周湘办于上海的传习所发蒙;丁悚、张聿光后来成为刘海粟创办上海美术图画院(1912 年)的搭档;同时丁悚还是中国最早的西画团体之一“天马会”(1919 年)的骨干。难怪徐悲鸿先生说土山湾画馆是“中国西洋画之摇篮也”^④。然而真正有效地将油画学到家、拿到手,真正将油画作为一个画种引入中国并作用于中国传统绘画,还是靠留学生出国学画。从 1887 年李铁夫率先去英国威灵顿美术学校学油画开始,一批又一批的美术留学生远赴欧美各国,加上五四新文化运动的推波助澜,到 1920 年前后,油画已在规模上可与国粹卷轴画相抗衡,甚至它的关注现实的美学观和追求科学的技术意识还促进了卷轴画自身的变革发展。油画在中国美术的格局中已不再是郎世宁时期屈就于中国画中的地位,更不是“虽工亦匠”、“不入画品”(清·邹一桂)的层次,而是中国人主动让其传播的一个独立画种,成为中国绘画的一部分。

注释:

① (日)大村西崖《中国美术史》,1928 年,商务印书馆,陈师曾《中国绘画史》。

② 《中外美术大事对照年表》,1988 年,江苏美术出版社。

③ 《走向世界丛书》,1984-1988 年,湖南人民出版社。

④ 《徐悲鸿艺术文集》,台湾艺术家出版社,1987 年。



1914 年上海土山湾画馆的实习课堂

第一章 西画东渐 (1840 - 1887)

一、西学东渐环境下的西画传入

油画通常认为是15世纪由欧洲的尼德兰画家凡·爱克兄弟(Hubert van Eyck, Jan Van Eyck)发明的。事实上在此之前,油画已在不少画家的画室里有所实践,只是到了凡·爱克兄弟的时候,油画更趋于成熟完善,更具有表现力,其优越性取代了蛋清画。

虽然,15世纪的欧洲刚结束长达1000年的黑暗中世纪,文艺复兴给欧洲美术带来新的曙光。但是,相对着的中国明代在它300年的发展,一直没有树起过对欧洲文化的仰慕之心。明末,广东人郑玛诺去罗马学一些“格物、穷理、超性之学”,成为明人赴欧学习的唯一记载^①,回来后对东西文化的传播也没起什么太大的作用,与利玛窦在华时极力著书立说、推广欧洲学术的成就有遥遥之距(利氏写过《天主实义》、《几何原本》、《同文算指》、《西国记法》、《勾股义》、《西字奇迹》、《测量法义》等书)^②。直到清代,这种不主动去欧土看个究竟的状况才有所改变。因而在明代,倒是自身的文化吸引着外邦的惊羡。当时位于南京的国立大学——“国子监”就设有外国留学生使用的书房100多间;朱棣建造的大报恩寺精巧绝伦,金碧辉煌,让18世纪来华的传教士叹为观止,由衷地称为可与罗马大剧场、比萨斜塔和亚历山大城相媲美的优秀建筑^③;最为人们称道的当数“三保太监”郑和七次下西洋的壮举(1405—1425年)。有意思的是他的航海出使目的的不完全是什么探险、侵略、交流甚至买卖,竟是“招徕绝域”和“远人归附”。可见由经济、文化的强盛所带来的国家自豪感,表现得何等的坦荡大方。在此心态的支配下,美术也是自我感觉良好。明代美术本来就是名家辈出、流派纷呈,卷轴画趋于上升的时期,因而不会产生主动去了解西画的心愿。当然明代在1449年入侵蒙古受挫之后,转入全面防御的时期,过去的外向型姿态有所收敛;倭寇的骚扰日趋频繁^④,这也在一定程度上阻碍了油画的东来。因而,油画一方面夹在传教的行列中,作为一种非艺术形式零星地渗入中土;另一方面,油画作为美术中的一门学科还没有上升到东西两方正常交流的程度,不论是画家,还是作品,别说一流的,就是二流的都没有到过中国,让这个古老国家的画家略受震撼。

16世纪西方对东方的海运已开通,率先与中国发生关系的主要是葡萄牙和西班牙。17世纪之后,荷兰、英国相继而来。当时除葡萄牙的绘画成绩平平之外,西班牙油画已经出现了埃尔·格列柯(Greco Eiei, 1541—1614年)和委拉斯贵支(Diego Velazquez, 1599—1660年)这样的大画家;荷兰、英国更是群星璀璨。然而直到1887年李铁夫去英国学油画之前,能让中国画家看到的油画都不在欧洲油画“艺术”的范畴之内。作为学者、政治家的薛福成、康有为有幸出洋亲睹欧洲油画的风采,但他们毕竟不是画家,回来后能告诉国人的也只是一个外行人的观感文字。大量进入中国的油画尽是些三流的圣像画和外籍画师画的略带西法的中国画,在广州还有一些商业性的行画。相比之下,国人对艺术之外的西学(尤其是器械、工艺、社会学)的接纳却表现出惊人的主动性:1729年(清雍正七年)北京开设西洋学馆,实际上就是今天说的外语学院^⑤,不久又成立编译局和留学事务所。从清道光年间到同治年间,政府就开始向欧美派遣留学生,上海的江南制造局就是这些学成归来的人的成果之一;1898年严复翻译《天演论》出

版;对中国古代美术研究有素的美国人福开森博士(John Calvin Ferguson)在上海办过书院和报纸,而且是应两江总督的邀请^⑥;油画就是在这种较普遍的西学东渐的环境下,得以渗入中国,速度之缓慢,起点之低是非常明显的。

在西学东渐的过程中,油画也随着流入,迄今见于记载的有这么几条:

利玛窦于1601年(明万历二十八年)呈送神宗皇帝的表文说:“谨以天主像一幅,天主母像二幅,天主经一本,珍珠镶嵌十字架一座……奉献于御前。物虽不腆,然从极西贡来,差足异耳。”

姜绍闻的《无声史诗》进一步说:“利玛窦携来西域天主教像,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。”

姜绍闻说的“天主”、“女人”即圣母像,他的描写绘声绘色,但是否真正见过,尚有疑问。但明万历年间的顾起元确是见过的,他在《客座赘语》里写道:“所画天主,乃一小儿;一妇人抱之,曰天母。画以铜板为幃,而涂五采于上,其貌如生。身与臂手,俨然隐起幃上,脸之凹凸处正视与生人不殊。”还说“是知利氏而后,布教南部诸西教士多有挟西洋画以俱者。流风所被,中国画苑为之同感”^⑦。

上述几位人士记录的利玛窦带来的西洋画,恐怕大部分是铜版画。依据是顾起元书中说的“以铜板为幃”,程大约又在《程氏墨苑》中加以刊印。但不管怎么说,与油画密切相关的明暗体系已入中国,并且影响了明末的曾鲸(波臣)和清代的焦秉贞等人^⑧,同时也对宫廷绘画风格的形成有一定的作用。

注释:① 张焜星《欧化东渐史》,1934年,商务印书馆。

② 同上。

③ 《从殷墟到紫禁城》,冯天瑜、周积明1989年,武汉出版社。

④ 《世界史便览》,1984年,三联书店。

⑤ 《中外美术史大事对照年表》,1988年,江苏美术出版社。

⑥ 《费正清对华回忆录》,1991年,上海知识出版社。

⑦ 向达《明清之际中国美术所受西洋之影响》,载《唐代长安与西域文明》,1957年,三联出版社。

⑧ 清·张庚《国朝画征录》。

二、中国人对油画的态度

1937年在“教育部第二次全国美术展览会”期间,留法归来的油画家、美术史家秦宣夫先生写过一篇题为《我们需要西洋画吗?》^①的文章,阐述了中国画与西洋画的相通、相隔和中国画的自尊、自信,通过广博的中西对比的材料,说明中西绘画的特点,并强调中国画在西法的启示下,方有现代前程的重要性。从学术考虑,秦宣夫先生倾向于学习和发展西洋画。

对历史稍熟悉的人都知道,此时油画已扎根于中国达30多年,李毅士、徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、潘玉良、吴大羽、庞薰琹等已从法国学成归来,李叔同、关良、卫天霖、王悦之、陈抱一、王道源等也由日本完成油画学业,载誉回国。他们通过办画会、画展和学校等形式已把西画运动搞得如火如荼,油画的学术环境可谓形成。可是秦宣夫为何还要写这样的文章用以强调油画对国人的重要呢?其实,此举并不多余,更不是故作深奥,而是油画进入了中国的文化环境后就面临着许多认识上的偏差。在清代最有代表性的要数邹一桂的看法。他认为“西洋人善勾股法,故其绘



维多利亚城远眺 傅煜呱 1854 年 香港艺术馆藏



濠江渔歌 乔治·钱纳利 1825-1852 年 香港艺术馆藏

画于阴阳远近,不差锱黍。所画人物屋树,皆有日影,其所用颜色,与中华绝异。布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。学者能参用一二,亦著体法。但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品”^②。品评体是中国传统特有的一种评论形式,带有格调、品格的意思,由谢赫(南齐)到黄休复(北宋),画被分成“逸、神、妙、能”四品,而邹一桂把西洋画排除在“画品”之外,言下之意就是说够不上艺术的档次。可见当时用中国传统卷轴画和尺度去衡量西洋画的思想普遍存在;就连颇受皇帝尊爱的郎世宁、王致诚,其画也被皇帝训谕为“作画虽佳而毫无神韵,应令其改学水彩,必可远胜于今,若写真时,可令其仍用油画”^③。在这种对韵味艺术一边倒的情境下,这些负笈着西学东来使命的洋画师苦不堪言。德龄女士写的《清宫二年记》里说,美国女画家卡尔小姐要求入宫为西太后画肖像,准备送到圣路易画展去,旨在让美国人看一看西太后的尊容仪态。谁知这位太后从坐的姿态到坐的时间,甚至表现手法都提出一连串不理解的问题,最担心的是卡尔小姐用油画的明暗法将其脸部画成素描块面结构的阴阳面^④。就连受西方文化感染的明末画家吴历也说“我之画不取形似,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。用笔也不相同”^⑤。吴历的画风与文人画的距离不大,关系也接近,尚能有这种国粹气节,在西洋画渗入的情境下表现出自己的不满,不管保守与否,至少表明了一种鲜明的态度(实际上并没完全做到)。但倘若翻看一下清代院画,那些非传统气质的洋画师,怎样在保守迂腐的文化氛围里作一些不伦不类的融合中西的尝试,即可明白中国人对油画语言的抵触和洋画师的无奈、抗争,是一个必须面对的事实。此时,中国人接纳西画,无意对它进行传播,主要是借用西法画中国画。然而,从另方面看,郎世宁、艾启蒙、王致诚等在清宫的绘画实践,毕竟取得了由皇帝到大臣们的认可,为中国人欣赏油画语言做了一个初级铺垫。

油画相对中国画来说,是域外文化、异质画种。它要进入中国的文化环境,为中国人所认可,免不了要与中国传统绘画产生碰撞、融合,因为卷轴画尤其是文人画的绘画观念,与油画是两种截然相反的审美体系。所以油画从一开始进入中国就一直是碰撞、碰撞再碰撞,直至今日仍是如此。虽说这期间也有消化、交融并存发展,但均是在碰撞的前提下完成的。上述事实只是18世纪末至19世纪中期中国人眼中的油画形态的一部分。因而,油画在暂时不为中国人所了解的同时,逐渐为一些锐意改良的有识之士所关注,与上述诸位的排斥心理形成鲜明对比。不过,这种关注包含了不少猎奇成分,对油画的特性内质因素还把握不住。这方面最有代表性的当推维新派人物康有为,他不仅国学根底深厚,也有一定的西学修养。维新变法失败后曾有一段时间漫游欧美,实地考察过美术,家中还收藏有不少提香、拉斐尔、米勒、米开朗琪罗等大师的油画复制品,编有《万木草堂藏画目》(1917年)。在这本《画目》的序文里表明了他崇拜油画的写实风格和主张中西合璧的艺术思想。为此,他肯定郎世宁的画风,推崇日本明治维新后的西画运动,还在其文章里多次重申“合中西而为画学新纪元”的思想。在古典画家中他似乎特别喜欢拉斐尔的作品,不仅在文中赞美,还赋诗抒情:“笔意逸妙,生动之外,更饶秀韵,诚神诣也,宜冠绝欧洲矣,为徘徊不能去。……吾国画疏浅,远不如也,此事亦当变法”,“吾

每入画院,辄于拉斐尔画为流连焉,以其生气秀韵,有独绝者。此如右军之字,太白之诗,东坡之词,清水照芙蓉,乃天授,非人力也。”^⑥

“画师吾爱拉斐尔,创写阴阳妙逼真。

色外生香饶隐秀,意中飞动更如神。

拉君神采秀无伦,生依罗马傍湖滨。

江山秀色图霸远,妙画方能产此人。

“吾游罗,拉斐尔画数百,诚为冠世。……今宜取欧画写形之精,以补吾国之短。”^⑦

应该说明的是,他推崇西画是他维新变法的政治主张中的一部分,与他废八股、办学堂、设立编译局的主张相一致。他是借西画的写实手段去打破元朝以来文人画一统天下的格局,“以形神为主而不取写意,以着色界画为正而以墨笔粗简者为别派”,认为文人画的“士气”固然可贵,但造型工整的院体画却能拯救500年来的偏谬画论,使中国画得以前进,而并不在意油画如何繁荣发展。^⑧

注释:① 载滕固编《中国艺术论丛》,1938年,商务印书馆。

② 邹一桂《小山画谱·西洋画》,载《历代论画名著汇编》,1982年,文物出版社。

③ 转引王庆生《绘画东西方文化的冲撞》111页,1991年,北京大学出版社。

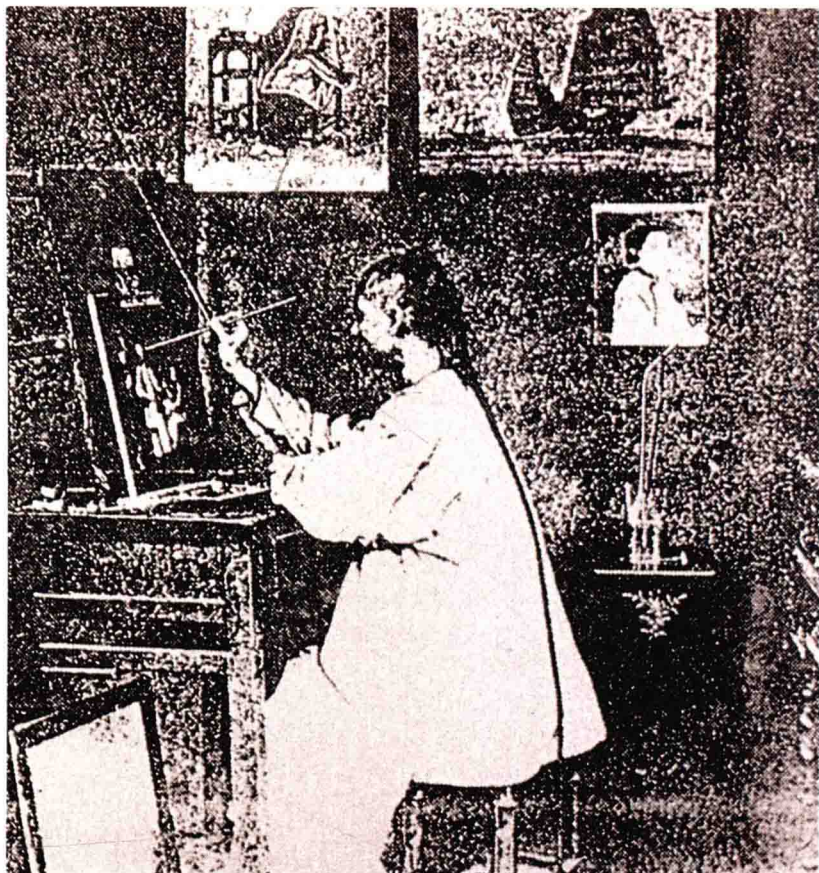
④ 《清宫二年记》1981年,云南人民出版社。

⑤ 迈克尔·苏理文《中国与欧洲的美术》,载《美术译丛》1982年第2期。

⑥ 康有为“怀拉斐尔画师得绝句八”,见《南海先生集》卷八。

⑦ 同上。

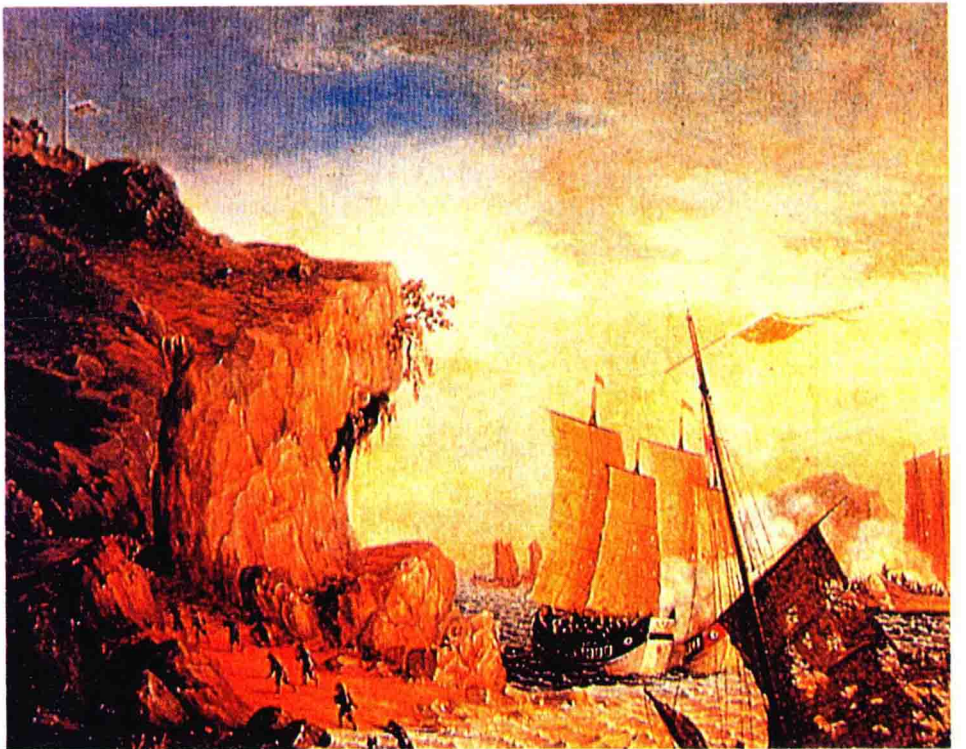
⑧ 同上。



画室中的关乔昌(约1818年)



达瓦齐像 王致诚 清末



风景 佚名 约 1850 年前后

自画像(35.5×24.5cm) 关乔昌 1853 年
香港艺术馆藏

三、迄今传世的中国油画

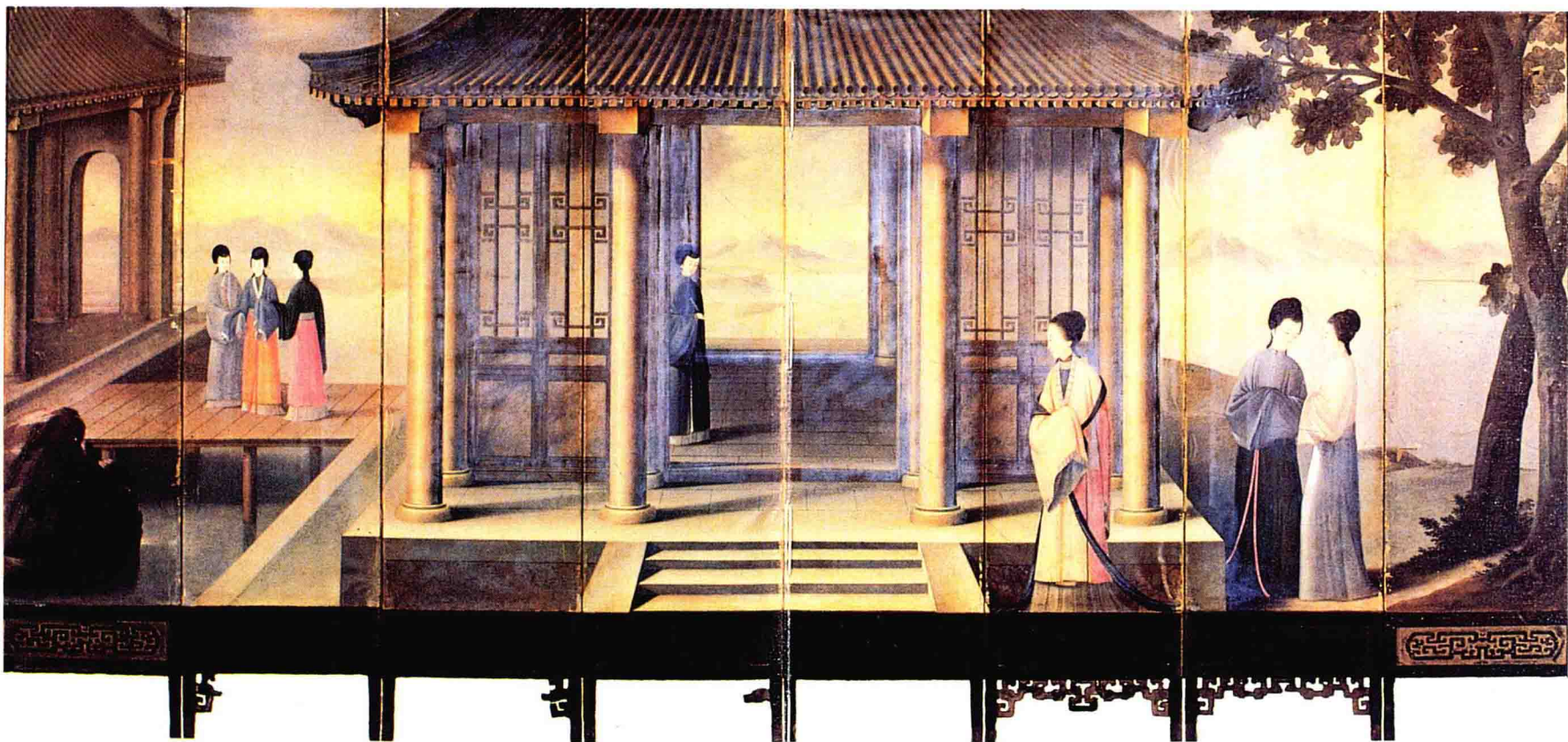
油画由明传入,基本是在宫廷的范围里传播,而且这种传播也只是表现手法的借鉴。如前所说,西画手法被借入卷轴画,事实上油画并没有得到画种意义上的传播。只要阅读杨伯达先生的《清宫院画》,便可知道郎世宁、艾启蒙等外籍画师画的中西夹生的卷轴画,是怎样的远离西方和东方。^①即便画油画,也是严格遵守明、清传统写真“肖像”的格律:正光正面,呆板无神,绝没有油画肖像三分之二侧面的角度和以明暗语言为基础的体积效果。清乾隆十九年,法籍的清宫画家王致诚为创作《乾隆帝万树园赐宴图》和《乾隆帝阅马伎图》,去热河收集素材,与郎世宁、艾启蒙等为不少蒙古族部落首领画过油画肖像。王致诚这次所画的肖像尚存八幅,全部藏在柏林的国立民俗博物馆内^②,从画面上看,其样式、技巧与西方油画肖像相去甚远,倒是与中国传统绘画相近,尽管运用了一些正面光源的明暗手法,仍去不掉传统写真的味道。

关于由中国画家画于萌芽时期的油画,从时间顺序上来看,尚存真迹的史料有这么三则。

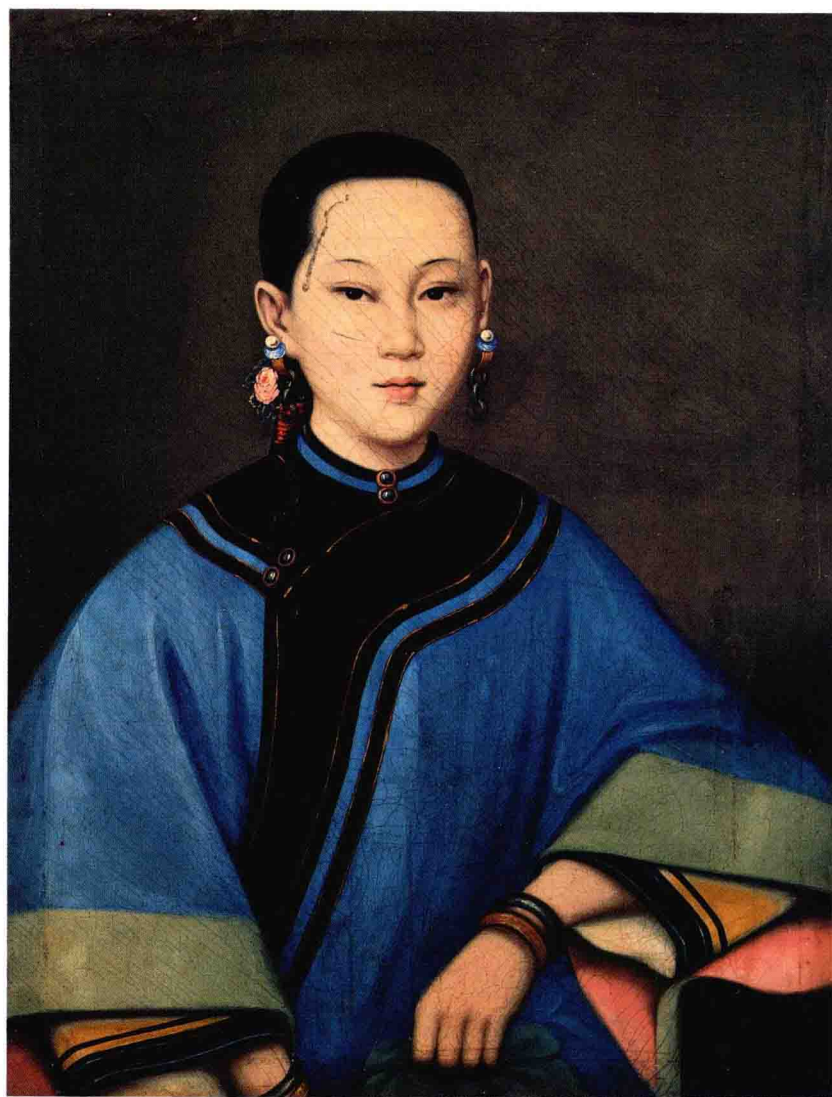
一说是创作于明洪武年间(14 世纪 60 年代末至 70 年代初)发现于福建的两幅《木美人》仕女肖像(今藏广东省新会市博物馆)^③,是画在六七厘米厚的旧门板上。人物脸部的造型手法有点类似希腊型,不像东方女子,但发髻、服饰却是中国式的。这幅画的作画时间比达·芬奇的《蒙娜丽



桐荫仕女图(128.5×326cm) 佚名
约 1700 年前后,北京故宫博物院藏



男肖像(80×60cm) 佚名 清末 美术研究所藏



仕女肖像(46×60cm) 佚名 清末 中国美术馆藏

