

ZHONGGUOYOUHUATUSHIYANJIU  
中国油画图式研究

刘少牛 著



合肥工业大学出版社

ZHONGGUOYOUHUATUSHIYANJIU

# 中国油画图式研究

刘少牛 著

合肥工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国油画图式研究 / 刘少牛著. —合肥: 合肥工业大学出版社, 2009. 12

ISBN 978-7-81093-896-9

I. 中… II. 刘… III. 油画—研究—中国 IV. J213.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第222178号

**中国油画图式研究** 著 刘少牛 责任编辑 朱移山

---

出 版 合肥工业大学出版社  
地 址 安徽省合肥市屯溪路193号  
邮 编 230009  
电 话 总编室: 0551-2903038 发行部: 0551-2903198  
网 址 www.hfutpress.com  
E-mail press@hfutpress.com.cn  
版 次 2009年12月第1版  
印 次 2009年12月第1次印刷  
开 本 710mm×1010mm 1/16 印张 12.5  
字 数 252千字  
印 刷 安徽辉隆农资集团瑞隆印务有限公司  
发 行 全国新华书店

---

ISBN 978-7-81093-896-9 定价: 30.00元

若发现印装质量问题影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

导 言 .....	1
-----------	---

## 第一部分 引进与传播——雏形期的中国油画

第一章 西学东来——西洋油画的传入 .....	5
第二章 20世纪初的知识分子与美术革命 .....	18
第三章 稚嫩与真诚——留学生与雏形期中国油画 .....	25

## 第二部分 写实与造型——中国写实油画图式演变

第一章 徐悲鸿与写实主义油画 .....	43
第二章 再现的历史与讴歌的时代 .....	50
第三章 革命的现实主义“红光亮”与“高大全” .....	60
第四章 从“伤痕美术”到“乡土写实”人性的解放与人文情怀的关注 .....	73
第五章 纯化与回归——新古典主义风潮 .....	83
第六章 新生代新写实 .....	94

## 第三部分 意象与语言——中国油画的本土化与现代性的交融

第一章 民族化与中国油画 .....	105
第二章 林风眠与中国油画现代性 .....	114
第三章 早期中国油画现代性探索 .....	120
第四章 似与不似——意象油画的图式特征 .....	129
第五章 激情与美感——东方表现主义 .....	137

## 第四部分 颠覆与再造——中国油画新视觉图式

第一章 从圆明园到宋庄 .....	151
第二章 公共图像与玩世现实主义 .....	156
第三章 大众文化与政治波普艺术 .....	167
第四章 民间美术与艳俗艺术 .....	179
第五章 后世代油画 .....	188

参考文献 .....	196
------------	-----

# 导 言

油画作为一门外来的绘画形式，在中国的发展经历了对外来形式语言的简单学习到对自身深层文化的深刻体认这样一个过程。油画传入中国有几百年的历史，真正在中国也已经有了一个多世纪的发展历程。然而，国人对中国的油画一直存在着巨大的认识上偏差，无论是从事油画技法的实践者还是理论研究者，都不能辩证对待中国油画成长过程中所体现的外来文化与本土文化的交流和融合的问题。而普遍性的认识偏差是对中国油画自身的文化价值缺乏必要的认识和自信，不能将中国油画作为一个系统综合文化体系来科学地研究和学习，在艺术创作上更是缺乏对中国油画的内在审视而忽略吸收其艺术营养。

过去，我们在研究油画的过程中，目光一致向外，缺乏对中国油画自身的历史、文化特征和艺术图式等的研究，因而缺少对中国油画文化价值的认同感。随着对中国油画的不断深入研究，作为中国油画研究和创作的一分子，笔者愈来愈意识到在从事油画艺术创作过程中，只有系统研究中国油画，才能在此基础上把握中国油画的发展脉络；要主动地从西方油画的学术前沿探索并寻找到适合中国文化建树的元素，牢牢地将油画艺术创作的话语权掌握在自己的手中，而不是传统意义上对西方艺术贴标签式的拿来或猎奇，更不是对中国油画的妄自菲薄。

基于这样的认识和思考，笔者近年来着重从事中国油画图式的研究，希望从图式学上来探究中国油画的独特价值和魅力所在。本书力求从丰富的个案和其发展的内在逻辑中研究中国油画不同时期不同文化背景下的艺术图式特征。

本书在撰写上共分四部分构成：

第一部分，以“引进与传播——雏形期的中国油画”为题，概述油画早期传入中国时的社会历史背景及其艺术方向的选择，

大致勾画出早期中国油画的面貌。第二部分，重点研究中国写实油画的图式特征，认为“写实”与“造型”是中国写实油画的核心命题。在中国油画一个多世纪的发展过程中，“写实性”和“造型能力”是油画语言中核心的美学命题，更是中国油画最具审美标识的图式符号。列举从徐悲鸿等第一代油画家开始，直至当下仍具活力的中国写实油画样式。第三部分，研究“民族化”与“现代性”审美在中国油画发展过程中的交融发展，认为“意象”和“语言”是中国油画在中国文化背景下所呈现出的典型审美命题和审美趣味。第四部分认为，在后现代文化背景的当下，中国油画出现最具活力、最具前沿意义的新的油画视觉图式，其核心审美命题是对传统意义上油画的“颠覆与再造”。一部分具有先锋意识的中国油画人在摆脱了传统西方油画对中国油画的束缚后，显示出站在国际视野上的自信与创造力，将中国油画带入自信自为的状态中，使其成为中国当代艺术中最具活力的部分之一，从而赢得了新世纪的喝彩。

在本书的撰写过程中，很多的观点、史料和图片参考了现当代学者的真知灼见。对这些借鉴的观点和文字本书力求在书中的注释和参考文献中列出，以表示对前辈学者的敬仰和感谢。由于本人才疏学浅，撰写中不免挂一漏万，甚至疏误，恳请读者批评指正。

刘少牛

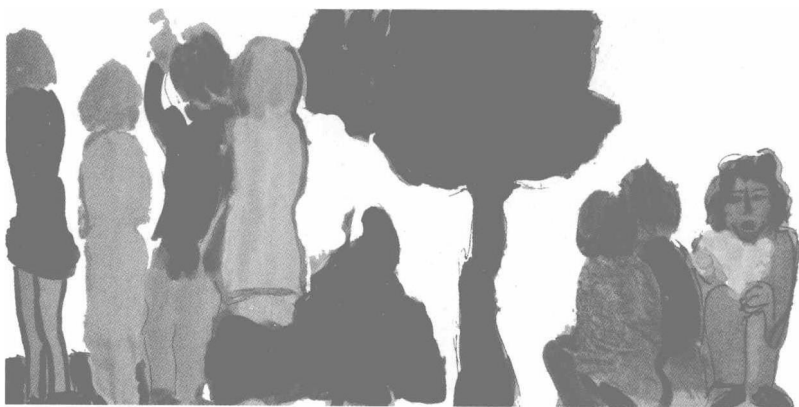
2009年12月

# 第一部分 引进与传播——雏形期的中国油画



刘少牛 《游山玩水 No. 6》  
布面油画 200×200cm 2008年





## 第一章 西学东来——西洋油画的传入

### 第一节 西方传教士与宗教油画

潘天寿在他的《中国绘画史》中，对西方绘画流入中国有翔实的记载：“域外绘画流入中土，比较近于事实者，厥为秦始皇时蹇霄国画人烈裔来朝一事。故予以秦代烈裔来朝，为域外绘画流入中土之第一期。次为后汉佛教绘画之流入中土为第二期。再次为明代天主教士欧西绘画流入中土为第三期。末为近时之欧西绘画之流入中土为第四期。”<sup>①</sup>潘天寿先生这一论断是符合历史事实的，从中国史的角度分析，早在秦汉以前的战国时期，中国同中亚地区的交往就逐渐开始，至唐代丝绸之路的形成使东西方交流达到中古时代的顶峰。从史书的记载到丝绸之路的古道上的文明遗迹，如新疆的克尔克孜石窟、甘肃的敦煌石窟、洛阳龙门石窟、大同云冈石窟中带有明显西域色彩的壁画和塑像，足以证明西方绘画随同宗教一起被传入中国，并对中国文化产生了深远影响。

“西洋画，自明万历初年，至高宗乾隆末，凡二百年，其势力殊盛强；宫廷之间，尤为活动。渐渐由写真而至山水花卉，以及于《西清研谱》等器物图谱，均受其风化。为民间画家，受其影响者较少。自乾隆末年，开始严厉禁教后，西洋绘画，在中土之势力与影响，均骤然中绝。其原因固甚复杂，然西洋绘画，终不甚合

<sup>①</sup>潘天寿：《中国绘画史》。商务印书馆，1936年版。转引自刘淳《中国油画史》，第6-7页。



游文辉 《利玛窦像》 17世纪初叶

中土皇帝人士之目光，实为一总因。虽当时王致诚、郎世宁等之供奉内廷，颇思与西画之风趣，及明暗远近诸端，输之东土；于是写真花卉等，一尊西法。然色彩之渲染，浓淡之配合，阴影之投射，终不为皇帝所欣赏，因强师西土画家，而习中土画法。”<sup>①</sup>潘天寿在这里提到的明代天主教士传入的“西洋画”与他所提到前两期的域外绘画在形式上是不同的，这里的“西洋画”就是西方凡·爱克兄弟所发明的油画，也就是说油画是自明代开始传入中国。潘天寿对油画传入中国主要是从主流的宫廷绘画来管窥油画在中国的面貌，今天看来不免有失片面。据史料记载，

明万历至清乾隆年间，油画主要在中国南方澳门以宗教油画向东亚传输，代表人物有意大利传教士利玛窦、罗明坚。鸦片战争后，上海又成为中国宗教画一个重要地区，土山湾画馆是其据点，代表人物西班牙传教士范廷佐，意大利传教士马义谷，中国修士陆伯都、刘德斋；广州以“十三行”的世俗外销油画向西方国家回销带装饰风的油画，代表人物钱纳利、关作霖、关乔昌；在北京以宫廷延聘的洋画师创作的宫廷油画，郎世宁、王致诚、马国贤等代表人物的三种不同题材、不同审美功用的油画作品构成了明清之际中国油画肇始期的景致。

研究肇始期中国油画，首先必须研究被葡萄牙占领的澳门地区传教士的活动。史料记载，1557年葡萄牙强租澳门从事贸易，澳门遂成了葡人在远东从事贸易的基地。随着贸易的不断发展，基督教会团体和神职人员纷至沓来，宗教活动成为贸易扩张身后的一只大手，在文化和精神领域迅速地影响着中国人。随着天主教传教士的接踵而来，1576年罗马教皇格里哥利十三世下令在澳门设立东亚第一个教区，负

<sup>①</sup>潘天寿：《中国绘画史》。商务印书馆，1936年版。转引自刘淳《中国油画史》，第6-7页。

责中国、日本、安南等地区的传教事务。于是，澳门就成了基督教在远东地区的大本营和耶稣会会士会聚的中心。西方传教士一般会在澳门寓居准备，学习东方语言和研究传教方法。这一时期较早来到澳门的意大利传教士罗明坚（1579年）和利玛窦（1582年），开始了天主教在中国的传教事业，其中最有影响的是1594年建立的澳门圣保禄修道院，随后它成为天主教在东亚的宗教总部。据统计，从1557—1644年，澳门天主教徒从400人发展到4万人，1581—1740年间，有483名耶稣会士从澳门进入中国内地，有些人如利玛窦、汤若望等还进入了北京宫廷，对明末清初中西文化交流作出了重要贡献。

在中国两百多年的教会传播的宗教美术中，先后涌现出一大批重要的传教人物。如明代万历意大利传教士罗明坚、乔瓦尼·尼科洛、利玛窦、汤若望、南怀仁；清初郎世宁、王致诚、马国贤、利博明、蒋友仁、潘廷佑、马义谷等，但其中的郎世宁、王致诚、马国贤、利博明虽然是传教士，来华目的是传教活动，但进入宫廷后却只能从事宫廷绘画，无缘宗教美术创作。

据史料记载，最初将欧洲油画传入中国的是意大利传教士罗明坚，时间是在明万历七年（1579年），罗明坚漂洋过海来到中国广州，随身携带几件“笔致精致，五花灿烂”之



土山湾画馆实习课堂

圣像和意大利名画刻印品。为了同当地中国官僚建立关系，罗明坚还在广州举办一个小型展览，为其传教工作打开好的局面。

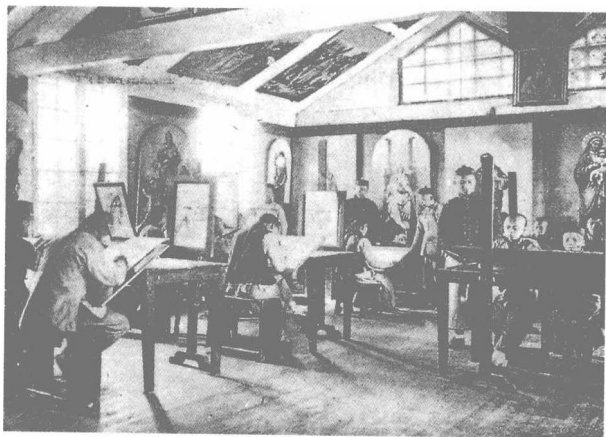
真正将西洋绘画艺术传入中国并对中国产生重大影响是利玛窦。利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610年），意大利籍耶稣会传教士、学者。明朝万历十年（1582年）来到澳门，1601年来到北京并向明神宗进呈天主像一幅、圣母像两幅等物品。他是天主教在中国传教的开拓者之一，他开创性地提出“文化适应主义”的传教策略和方式，其原名中文直译为玛提欧·利奇，利玛窦是他的中文名字，号西泰，又号清泰、西江。他本人入乡随俗，着儒冠儒服，努力学习儒家经典，为明朝时期教会在中国能顺利传教做出示范作用，他的这种传教方式被称为“利玛窦规矩”而得到后来的传教士的遵从。同时他也是第一位阅读中国文学并对中国典籍进

行钻研的西方学者。他除传播天主教教义外，还广交中国官员和社会名流，传播西方天文、数学、地理等科学技术知识。在中国颇受士大夫的敬重，尊称为“泰西儒士”，带着西学而来的利玛窦开展了晚明士大夫学习西学的风气。他所带来的油画作品给当时的上层士大夫以新的艺术图式认识，成为中国人接触西方文化的窗口。

在宗教油画的传播过程中的另一位重要人物是意大利耶稣会士、画家乔瓦尼·尼科洛。1582年乔瓦尼·尼科洛同利玛窦、巴范济等八名传教士一道来到澳门，为澳门的宗教油画及宗教油画人才的培养都起到重要作用。他为澳门大三巴教堂绘制油画《救世者》，在圣保禄修道院设立绘画学校教授西方油画，培养出像倪雅谷、游文辉这样优秀的中国油画家。游文辉谙熟西方宗教艺术且是位功力坚实的油画家，他为利玛窦晚年所作的《利玛窦画像》，是早期中国人油画创作的重要实证，同时也证明他已掌握人物写实造型能力，其明暗的塑造、空间的处理达到较高的水平，能为利玛窦作画同时也证明他的能力深得利玛窦的信任。游文辉是利玛窦进行文化传教的得力助手。

另一个宗教油画发展的中心是上海。鸦片战争后的1843年，上海作为《南京条约》规定的向外国人开放的5个通商口岸之一，外国教会获得了在中国传教的自由，上海迅速发展成为西方宗教在华活动的另一个重要地区。

在上海的英租界，1847年就已经有了圣三一教堂，1848年耶稣会在徐家汇地区创建了神学院；1851年又在徐家汇地区建立了一所由范廷佐设计的圣·依纳爵教堂；还有1853年竣工的董家渡天主教堂。这些教堂不仅是居住在中国的外国人举行朝拜仪式的地方，也是在中国扩大基督教影响的重要据点。这时期上海教会学校同明朝的澳门教会学校有了很大差异，澳门教会学校是单一服务宗教活动，而这里的学校将宗教和世俗教育结合在一起，教会兴办各式学校，这些教会学校一般开设有读



土山湾画馆绘画

写、算术、地理、历史等课程，宗教是其中的重要课程。除这些课程之外，还教习音乐、美术。于是大量的西方文化传入中国。随着石印、铜版等新的印刷技术传入，更加速西方新鲜事物的到来。这些技术先是用于商业和传教，而后渐渐服务于文化事业。其中最有名影响最大的是土山湾画馆。

1852年，即咸丰七年，上海徐家汇天主堂开办土山

湾孤儿院，收养孤儿学习缝纫、木工、木板印刷、绘画、雕塑等技艺，人称土山湾画馆。在土山湾画馆早期从事教学工作的教师多以外国传教士画家为主，采用西方美术技法，培养宗教美术人才，制作宗教美术用品，来满足传教活动的需要。

西班牙人范廷佐（Joannes Ferrer，1817—1856年，字尽臣），是土山湾画馆的创始人。他本人就受到了文艺复兴后的罗马艺术的影响，在罗马接受了严格的西方艺术教育训练，并受到其父亲的雕刻艺术思想的影响。1852年范廷佐修士提议并在徐家汇圣·依纳爵教堂西南土山湾开设工作室，为教堂制作雕塑和绘画。现在徐家汇藏书楼西楼还保存着范廷佐的两件雕塑作品。后扩展为工场，正式招收中国孤儿为学徒，并于1864年与创办在横塘的孤儿院合并后称为土山湾孤儿院。工场分五大部分，即成衣制鞋部、印刷部、木工部、绘画部和铜器部。绘画馆由范廷佐主持，画馆仅招收由孤儿院里抚养出来的中国孤儿进行西方雕塑、绘画（含版画）技术的学习与培训，在课堂作业也仅以临摹范本为主，并不是创作和创新。绘画馆的美术教学目的完全是为宗教服务，教师都是由绘画功力的外国传教士担任，范廷佐亲自教授素描、雕塑，另一名意大利人马义谷负责教授油画。土山湾画馆学员们临摹制作的宗教圣像画和各种教堂用装饰和用具，满足了当时外国传教士在中国传教的需要。当然，随着土山湾画馆的进一步发展，到清末时已成为最早的中国现代美术教育的基地，美术作品更多的是市民们所喜爱的世俗作品。土山湾画馆本身不仅是西洋美术教育在中国最早的实践，而且对于打开中国近代美术大规模的专业教育也有着直接的影响，为20世纪初近代正规的专门美术院校的建立奠定了基础，培养了后备军。

在上海早期油画的传播中，除了范廷佐外，马义谷也是一位重要代表人物。马义谷（Nicolas Massa，1815—1876年），字仲甫，意大利拿波里人。比范廷佐早一年于1846年到上海，传教士画家。在范廷佐主持设计董家渡天主堂时，马义谷帮忙绘制圣像，1851年范廷佐在徐家汇的工作室开始收徒授艺，马义谷负责教授油画。史传“他是油画在上海的最早传播者”。从1857年开始，在范廷佐去世之后，马义谷成为徐家汇雕塑、绘画工作室的主持人。<sup>①</sup>

陆伯都和刘德斋是马义谷培养起来的优秀学生，他们也是土山湾画馆时期的主持人。陆伯都（1836—1880年）在1852年由郎怀仁神父从张家楼修道院中挑选而进入范廷佐主持的工作室学习油画。当时他是一位年仅16岁的中国修士，后成为继马义谷后土山湾画馆负责人和重要油画家。现他的原作已不复再见，从某些书中尚可寻到有关他创作的作品如《圣依纳爵像》、《圣弥额尔像》等。<sup>②</sup>

刘德斋（1843—1912年），俗名刘必振，苏州市常熟县人。刘德斋来沪进入徐

①万青力：《并非衰落的百年——十九世纪中国绘画史》，第三章“十九世纪中期中国西洋画之摇篮”部分，《雄狮美术》1994年第2期。

②张弘星：《中国最早的西洋美术摇篮——上海土山湾孤儿院的艺术事业》，《东南文化》1991年第5期。

家汇绘画雕塑工作室学习，师从陆伯都和马义谷。1867年随陆伯都转入土山湾孤儿院，1869年起，由于陆伯都长期患病，刘德斋开始主持绘画和雕塑工场的日常事务，并成为绘画部（土山湾画馆）主任助理。他绘制过大量的圣像和圣经插图，<sup>①</sup>特别值得一提的是，刘德斋创作的圣像画在西方化的相关模式中注入了浓重的中国化色彩，《中华圣母子像》就是一幅这样风格的“圣母子”题材作品。

土山湾画馆坚持到1924年，其70多年的教会美术的办学过程为上海现代美术事业的发展奠定了重要基础，特别是对清末海派绘画有相当重要的影响。海派的代表人物任伯年与刘德斋就是非常好的朋友，任伯年写生的方法以及深厚的写实能力都受到刘德斋神父的影响。

## 第二节 郎世宁与宫廷油画

从1700年以后，传教士来华传教过程中，一些人的名字被记载到后来的中国美术史中，如郎世宁、王致诚、马国贤、利博明、蒋友仁、潘廷佑等，其中郎世宁影响最大。

郎世宁（Giuseppe Castiglione 1688—1766年），天主教耶稣会传教士、画家、建筑家，意大利米兰人。1714年郎世宁搭乘圣母希望号船从里斯本开赴中国，并于1715年（康熙五十四年）抵达澳门。遵照耶稣会士利玛窦“文化适应主义”传教经验，他先在澳门学习中国语言、文化习俗和生活习惯，同时取了一个带有吉祥意味的中国名字（郎世宁）。同年郎世宁到达北京，由马国贤神父引见，进宫觐见康熙皇帝，开始其五十载的清宫廷画家的职业生涯。郎世宁与其他身怀技艺的传教士一样，来中国的最终目的是为了传教，画艺只是用来博得朝廷和皇上的青睐和信任的手段。然而事与愿违，他在中国的使命竟会发生颠倒性



郎世宁 《香妃戎装图》 约18世纪二三十年代

<sup>①</sup>万青力：《并非衰落的百年——十九世纪中国绘画史》，第三章“十九世纪中期中国西洋画之摇篮”部分，《雄狮美术》1994年第2期。

的错位，成为一名为中国宫廷绘画作出重要贡献的世俗宫廷画家。

清宫廷的艺术氛围给郎世宁施展画艺提供了契机。自利玛窦第一次将一幅西方油画《圣母像》带到中国以后，中国人就对西洋油画逼真酷肖的写实能力惊叹不已，当时正值明末清初文学领域的复古运动影响画坛之际，出现了宋代“写实主义”院体画的复兴，西洋绘画的高度写实性正迎合了这股复古之风。到清代的康熙、雍正、乾隆三朝皇帝也都喜欢西洋绘画，极大地推动了西洋绘画在宫廷中的繁荣。因此，郎世宁自清康熙54年（1715年）来中国，历任康熙、雍正、乾隆三朝宫廷画师，并参与增修圆明园建筑事，官至三品。同时还担任教堂的内装饰工作，并在宫廷向皇家子弟传授画技。

郎世宁擅长肖像、花鸟、走兽，尤工战役图。其后有王致诚、艾启蒙、安德义合称四洋画家，形成新体画风。其特点是以西洋画法为主，略参中国技法，重透视和明暗，刻画细致，晕染匀称。他合作出版有一本运用几何学的透视原理来处理绘画空间的著作《视学》；其传世作品有：《雪松仙鹤图》轴，现藏北京历史博物馆；与唐岱合作《乾隆春郊试马图》卷，藏日本京都有邻馆；《八骏图》，藏江西省博物馆；等等。

郎世宁初到宫廷，面对一个崭新而又陌生的环境，不可避免地需要经历一个熟悉周围环境和逐步适应中国皇帝要求的过程。早期在康熙宫廷，郎世宁主要为北京的教堂绘制壁画和线法画，偶尔为皇帝创作油画。从雍正元年郎世宁进献的《聚瑞图》来推测，在康熙晚期的七年之中（1715—1722年），为了获得传教的方便，遵照康熙旨意，适应其欣赏趣味，郎世宁对自己的绘画进行了大胆的改革。首先，研究揣摩中国皇帝的欣赏习惯，



郎世宁 《嵩献英芝图轴》242.3×157.1cm  
1724年 纸本油画



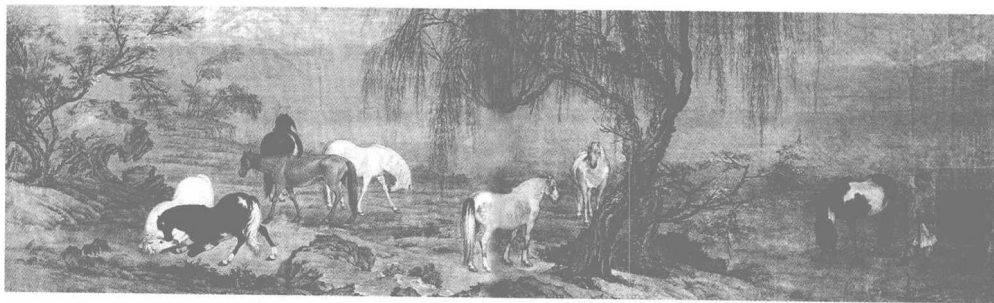
郎世宁 《乾隆雪景行乐图》  
289.5×196.7cm 1738年

学习中国传统绘画的构图技巧,掌握中式笔墨颜色特性,《聚瑞图》与纯粹西洋油画风格已有了一定差异,绘画的内容和构图已经大大中国化了。

雍正初年,由于清廷严厉查禁天主教,传教事业遭受很大挫折。郎世宁已经完全失去在中国传教的机会,只能偶尔在皇帝面前替其他违反禁令传教的教士说情,消化教务矛盾。郎世宁唯有以更加出色的宫廷画博得皇帝的喜爱,才能在传教中有所作为。郎世宁在雍正朝的艺术活动比较丰富,他继续在宫中传授西洋画艺,并以自己的透视法知识协助年希尧出版了《视学》一书,从雍正二年修建圆明园开始,郎世宁奉旨起稿创作了大量装饰圆明园宫殿的线法画,并不断得到雍正的点拨和评价。最重要的是,他创作了一批以花鸟走兽内容为主的新体绘画,标志着郎世宁新体绘画风格的形成。

郎世宁在雍正朝最重要的作品是一批以花鸟走兽题材为主的卷轴画,代表作有《篙猷英芝图》、《百骏图》、《八骏图》、《午瑞图》、《仙萼长春图册》,这些作品集中体现了郎世宁花鸟走兽画的新体风格。主要特点是运用中国画的笔墨、颜料和纸绢;作画内容和构图方式中国化,以描绘各种带有吉祥意味的动植物为主,如骏马、雄鹰、灵芝、松柏、并蒂莲、双穗稻等审美趣味越来越中国宫廷化;技巧上以西法为主,参酌中国工笔重彩花鸟画的技法,讲究一定程度的光影变换,颜色层层渲染。造型上用明暗法塑造形体,但缺乏中国画线条的运用,以西方的造型与中国画的构图相结合,迎合了中国人审美的习惯,不断描绘中国传统文化中带有吉祥寓意的动植物,逼真的写实造型技巧又满足中国皇帝的猎奇心理。郎世宁的花鸟画在写实逼真方面胜过中国宋人工笔画,但在审美上缺宋人画的意境之美。

郎世宁新体画风在乾隆朝进入成熟期,不但继续雍正朝的风格创作了一批花鸟走兽画,在人物肖像画上的技法改进也取得成效,成为乾隆信任的御用画师,同时还担任主笔与其他中外宫廷画家们一起创作了大量有重要历史价值的纪实性绘画,呈现出中西合璧的独特面貌。郎世宁将西方宫廷绘画有关形式内容运用到他的清宫廷绘画创作中,创作出面貌独特的人物肖像画与历史纪实类绘画,开创了中国古代宫廷绘画所未能达到的高度。



郎世宁 《八骏图》 纵51.2×横166cm 油画

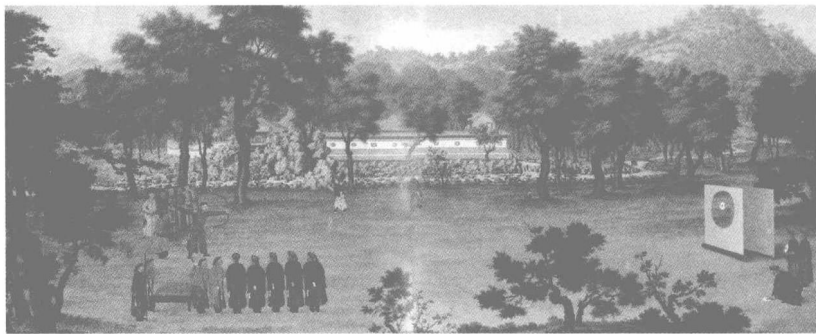


在人物肖像画创作上，突破西画人物面部光影的处理，采用平光的写实描绘法，力避中国人忌讳的阴阳脸出现，既满足了皇帝所喜爱的逼真传神的造型，又解决了光影画法在人物脸部的问题，这种创新直至今天仍被中国的肖像画家所采用，其影响是深远的。《乾隆朝服像》就是一幅优秀的作品，这幅作品极为讲究人物面部的解剖结构，注重立体感，同时，画面也顾及到了传统的审美习惯，有意采取正面光照，面部用色清淡，取消了投影，显得像中国画一样清晰柔和。但在其他细节上，包括衣纹处理、装饰品等都强调光影和立体感，人物雍容华贵，深得乾隆皇帝赞许。

郎世宁在清宫廷的绘画地位随着其绘画才能的逐渐展示得到提高，在乾隆朝郎世宁已开始主导宫廷绘画，主持一批历史纪实类绘画的创作。在这批“宫廷合笔画”中郎世宁担任主笔，负责总体构图和人物、马匹的绘制，其他中国画师则绘制山水树石等配景。这时的创作将郎世宁的宫廷绘画推到顶峰。这一时期代表作有《哈萨克贡马图》、《弘历及后妃像》、《平定西域战图》、《弘历雪景行乐图》等。

在这类纪实绘画中，将欧洲画家所掌握的写实绘画的技艺和人文精神，与清宫廷的纪实性的需要相结合，是深受人文主义思想熏陶后的必然性结果。郎世宁将重点放在纪实性和实录性上，人物形象比较写实，真实再现当时生活的实际场景；尤其在核心人物皇帝的处理上，郎世宁一改过去《步辇图》等历代帝王像，采用帝王比侍从高大来凸显其尊贵的身份的手法，在构图上采用巧妙的方法将皇帝安排在黄金分割线上，将

皇帝置于众侍者前面，利用视觉的引导自然将中心集中在皇帝身上，这一方法也是欧洲写实油画创作



王致诚 《乾隆射箭图屏》 95×213.7cm 1754年

的一条原则，尤其重要的是作品体现一种西方文艺复兴以来所尊尚的人文主义精神。

王致诚（Jean-Denis Attiret, 1702—1768），法兰西人，曾在意大利留学。1738年来到中国并进入宫廷作画，与郎世宁同时代在清宫廷任宫廷画家，是一位有较深功底画家。

乾隆十九年（1754年）王致诚进宫为主持国家大事的亲王和重臣画像，以至那些王臣看到画布上自己的各种细节逼真的画像时很兴奋，觉得画得很像。同年乾隆