

学术史丛书



*MISSIONARIES
AND
EASTERN TRANSITION
OF WESTERN PAINTING
IN 17-18TH CENTURY*

十七一十八世纪
传教士与西画东渐

莫小也 著

CHINA ACADEMY OF ART PRESS
中国美术学院出版社

学术史丛书 / 范景中主编

17—18 世纪 传教士与西画东渐

莫小也 著

中国美术学院出版社

本书系 1999—2001 年度国家社会科学基金项目

本书由浙江大学侨福建设基金资助出版

图书在版编目 (CIP) 数据

17—18 世纪传教士与西画东渐 / 莫小也著. 杭州:
中国美术学院出版社, 2002.1
(学术史丛书 / 范景中主编)
ISBN 7-81083-003-1

I. 1... II. 莫... III. 绘画—文化交流—文化史—
中国、西方国家—近代 IV. J209.249

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 070974 号

学术史丛书/范景中主编

17—18 世纪传教士与西画东渐

著 者: 莫小也

责任编辑: 陈 平/封面设计: 成朝晖

责任校对: 石同兴/责任监制: 葛炜光

出版发行: 中国美术学院出版社(杭州市南山路 218 号/邮编: 310002)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州市长命印刷厂

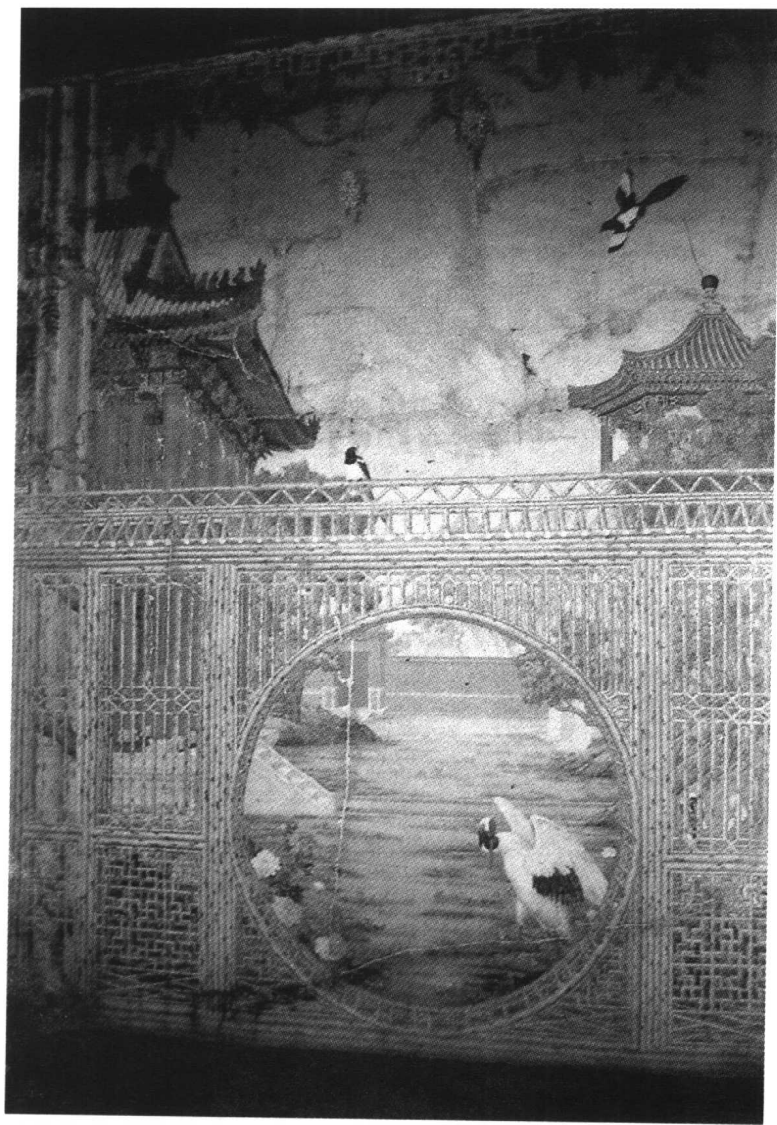
开 本: 850×1168 1/32 印张: 9.75

版 次: 2002 年 1 月第 1 版 2002 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 2000 册 字数: 220 千 图数: 70 幅

ISBN 7-81083-003-1/J·4

定 价: 22.00 元



北京故宫倦勤斋北墙壁画

内容提要

明代万历年间西方传教士渐入中土，他们在传播天主教的同时，也输入了欧洲的科技与文艺，尤其在天文学、地理学、数学、美术音乐等领域对中国产生了重大影响。在绘画方面，固有的传统面临着挑战：是主动吸收，改造外来文化，还是勉强摹仿、凑合异土文化，失去自己的特色。本文试以17-18世纪传教士与西画东渐的关系为线索，通过剖析不同时期西洋传教士在华活动背景，通过比较江南文人画家、北方宫廷画家及苏州民间画家对西洋绘画采取的不同立场与借鉴手法，通过总结两百年西画输入、摹仿、借鉴、融合的总体趋势及其变化特征，从艺术史的角度叙述外来文化被吸收、融合与改造的过程，从而回答东西方美术交流史上尚未解决的一些疑题。

本书作者莫小也现任浙江大学人文学院艺术学系副教授，美术学硕士生导师。曾先后就读于杭州大学外语系、历史系，获中国古代史专业中西关系史方向博士学位，在《美术观察》、《荣宝斋》等刊物发表论文三十余篇。

主 编：范景中
责任编辑：陈 平
封面设计：成朝晖
责任监制：葛炜光

学术史丛书
(已出书目)

艺术与历史
十七—十八世纪传教士与西画东渐
十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应
李格尔与艺术科学
艺术史的观念

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，当我来到天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，展出康熙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。天顶的藤罗、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，似乎让人们亲历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《职贡图》，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，是否在向我们诉说一个个隐藏在背后的历史故事呢？

—

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，如在皇极殿、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辉煌巨迹。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”。¹

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明交流的深远背景，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，是庞大的朝贡队伍，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外的。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》”¹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。还有反映平定准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）、《天主降生出像经解》（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疏耙，我们还会找到一些受西洋影响的插图。



图2 艾儒略编：《天主降生出像经解》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（主要指耶稣会士）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。目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 Loehr] 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