

银川当代美术馆·文明的维度丛书
THE DIMENSION OF CIVILIZATION

图像与范式

早期中西绘画交流史(1514—1885)

龚之允 著



银川当代美术馆·文明的维度丛书
THE DIMENSION OF CIVILIZATION

图像与范式

早期中西绘画交流史(1514—1885)

龚之允 著



商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目 (·CIP) 数据

图像与范式：早期中西绘画交流史（1514～1885）/ 龚之允著；

北京：商务印书馆，2014

（银川当代美术馆文明的维度丛书）

ISBN 978-7-100-10671-9

I. ①图… II. ①龚… III. ①绘画—文化交流—文化史—中国、西方国家—1514～1885 IV. ①J209.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 192502 号

所有权利保留。

未经许可，不得以任何方式使用。

图像与范式

早期中西绘画交流史（1514—1885）

龚之允 著

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
山东临沂新华印刷物流集团
有 限 责 任 公 司 印 刷
ISBN 978-7-100-10671-9

2014年9月第1版 开本 720×1000 1/16
2014年9月第1次印刷 印张 24

定价：115.00 元

总序

吕澎

我的中国朋友越来越多，无论我走到哪里，都会被认出来。我在广州并没有感受到本应有的那些限制，这仅仅是因为我与人们的和睦往来。所有阶级的患者都曾在医院中住过——男人、女人、年轻人、老年人，刚满月的婴儿到80岁满头白发的老人，富人、穷人，政府官员及其属员，等等。欧洲人，包括苏格兰人、英格兰人、法国人和德国人等，不论其国籍，都非常友善。现在有两个很有前途的青年跟随着我，学一些英文知识，并希望将来成为医生。还有一些人已经申请了医院的职位。跟随我的一本少年是林呱的弟弟，林呱是一名画家，是钱纳利先生的学生。他热爱医生职业，他认为自己的年龄太大，很难学成当医生，他因此而感到遗憾万分。¹

——〔美〕爱德华·V. 吉利克：《伯驾与中国的开放》

以上文字出自从纽约乘船耗时144天于1834年10月底到达广州并很快在广州建立医院（时人称为“新豆栏医局”）的美国传教士、医生伯驾（Peter Parker，1804—1888）于1837年写给他美国朋友的书信。在这段文字里，我们可以获得一些历史细节的信息，例如在严格限制外国人行动范围的沿海城市广州，西方人只要做出了善事，与中国人的关系也可以是友好和充满信赖的，并且这里已经是不少欧洲国家的商人、旅游者以及冒险家来往并生活的地方。对于研究艺术史来说，我们可以从中找到一丝肯定的信息，那就是钱纳利、林呱以及与他们之间的关系——钱纳利和林呱都曾绘过关于伯驾及其医事的画作。事实上，以钱纳利为代表的西方画家、林呱（我指的是关乔昌这个“林呱”）以及其他中国画家留下了不少反映那个时代的人物、风俗、风景

以及其他题材的绘画，这些绘画是如此真实、生动以及风格别致地记录了澳门、广州和香港地区的日常生活内容，在今天已经成为研究历史和艺术史极为珍贵的文献。

1793年，英国马嘎尔尼（Macartney George）使团到达天朝首都北京时，这个团队准备赠送给乾隆的礼物被要求插上进贡的旗子。尽管乾隆皇帝看过世界地图，但他一开始仍然要求使团成员行三跪九叩之礼，以确保天朝的尊严和地位不受轻视。虽然英国特使最后受到了非常的礼遇，但在不少欧洲人看来，中国的态度与种种景象已经透露出中国落后了——这甚至可以看成是“中国的世界”向“世界的中国”转变的具体标志。²的确，之前像郎世宁（Giuseppe Castiglione, 1688—1766）这样的传教士画家在中国宫廷总是不得不依照中国皇帝或者中国人的趣味进行绘画，而进入18世纪之后，就是中国人渐渐向西方人学习艺术了。不过，直到今天，中国的艺术史学界还很少有人关注18世纪到19世纪期间在中国沿海城市（主要是澳门、广州和香港）由西方人和中国人以西方的视角、方法和趣味完成的绘画。那些被简单地用“贸易画”或“外销画”这类不太准确的词汇——一个开始于“外销瓷”或“外销水彩画”的表述、之后学者对这个时期的大量不同绘画采用的一个过于简单的词汇³——来概括的作品虽然在材料、技法、题材、风格以及趣味方面是如此丰富与特别，却因为种种原因而长时间地远离人们的视线。根据现有可考的作品记载，大约从康熙五十九年（1720）起，在今天被称之为“外销画”的绘画开始出现（究竟被何处机构或者个人收藏的作品是最早创作的外销画，我们不得而知），随着需求和更多条件的具备，绘画种类渐渐包括油画、玻璃画、水彩画、水粉画，题材涉及肖像、风俗、海事（船舶）以及市井生活。简单地说，早在1842年之前，凡是有西方人频繁活动的地方，已经不同程度地出现了来自欧洲的有图的印刷品甚至图画；可是，早期在沿海城市由欧洲画家和中国画家所完成的欧洲风格的绘画，却令人吃惊地鲜为人们提及。

1934年，商务印书馆出版了一本张星烺（1889—1951）的著作《欧化东渐史》，在这本十分简要地讨论东西方文化交流历史的小册子里，作者对欧洲文化东渐的路径与过程给予了描述：尽管张氏提及欧洲文化之东渐盖出于“欧洲商贾、游客、专使及军队”、“宗教家”之东来以及“由中国留学生之传来”，但是，在涉及绘画的传播上，他仅仅提及民国成立（1911）之后的事。他这样写道：

近今西洋各种文化如怒潮之输入中国，然美术则输入极缓而最后。诚以美术为太平时代之装饰品，而一时时尚又不易改革。方今全国鼎沸，民生困苦，社会对此无需要，

教美术者不足以立足也。民国以来，最先提倡美术者为蔡元培。⁴

不能确认这位作者为什么没有将郎世宁、王致诚（Jean Denis Attiret, 1702—1768）等人的故事作为介绍“欧化东渐”的开端，他也根本没有提及晚清以降欧洲画家在中国广东沿海一带留下的痕迹与影响。20世纪30年代正是“全盘西化”风气弥漫的时期，作者使用的词汇是来自日文对英文 Art 或 Fine art 的翻译“美术”。的确，“美术”一词在中国的使用产生于甲午战争（1894）的失败激发中国开始向日本学习并派出大量留学生之后，但在距晚清不远的彼时完成的《欧化东渐史》叙述中，学者没有提及晚清西方对中国绘事的影响，这的确让人困惑。

事实上，除了从晚明开始就有西方传教士带进中国宫廷的绘画外，随着欧洲商贾、游客、宗教家在中国的商贸活动与生活以及民间传教，西方绘画以及制图方法也渐渐地传至中国内地，沿海城市尤甚。这样的状况非常易于理解，开始于葡萄牙、西班牙，之后是荷兰与英国对中国的贸易，使得这些城市十分容易成为欧洲文化进入中国的入口，因不同原因滞留在中国沿海城市的欧洲人自然会将他们的文化与习惯带入到中国的日常生活中，渐渐地影响并改变周围的环境。可以想象，在19世纪上半叶照相术发明之前，对于欧洲人来说，绘画是观赏、记录以及传播有关这个特殊国度的一切信息的重要载体。所谓“外销画”以及大量受欧洲风格影响的绘画，在欧洲范本以及欧洲老师的教授下出现了，这段涉及西画东渐的历史从18世纪开始差不多有一百多年的时间。中国画工和画家的绘画技法和风格接近欧洲画家的鼎盛时期是19世纪上半叶。彼时，已有不少欧洲画家出自不同的原因先后来到中国，为那些希望可以绘制中国图像用于销售的画工提供了学习的机会。我们认为其间最有代表性的欧洲画家当然是前面提及的来自英国的钱纳利，这位毕业于英国皇家艺术学院、有着传奇经历的英国画家留下了大量关于中国广东地区沿海城市的风俗、人物和风景图画，事实上，他的绘画也直接影响了中国的画工和画家。

大致从鸦片战争之后，上述情景很快消失，《南京条约》之后的五口通商并没有连带广州沿海的“外销画”向别的城市蔓延——尽管有叫“新呱”和“周呱”的画家先后到了上海并画了不少上海的风景，却代之出现了图像更为清晰的欧洲印刷品以及商业广告。我们知道：1839年照相术的产生，导致欧洲绘画很快发生了革命，记录工具的改变与方便，使得那些继续到中国来的欧洲人也可以通过照相机来记录这个古老而神秘的国度。我们也知道，1844年10月，法国海关总检察官朱尔·伊捷（Jules Itier，

1802—1877) 就通过战舰“西来纳”到达澳门, 他不仅拍摄了中国官员的肖像, 还拍摄了城市和码头风光。同行的还有法国天主教耶稣会传教士南格禄 (Claude Gotteland, 1803—1856), 后者也随身携带照相器材, 去上海创办了圣依纳爵公学 (1932 年改名为“徐汇公学”), 并兴建徐家汇天主教堂。可以想象, 照相术的发明和五口通商之后, 西方人更多地可能是通过摄影而不是绘画来传递中国这个古老而神秘的国度及其日常生活信息的, 之后西方人在中国各地游历完成的越来越多的摄影文献支持了这样的判断。尽管在 19 世纪 60 年代仍然有“外销画”画工的存在——正如英国人约翰·汤姆森 (John Thomson, 1837—1921) 拍摄的画家照片所提示的那样, 但是, 传递形象信息的绘画行业无疑迅速走向了衰落。

对于艺术史家来说, 另一番情形也是值得注意的: 直至清末民初, 西方绘画的技艺与思想也并没有受到中国文人士大夫们的重视, 广东地区不乏中国传统画家, 他们的作品表现出对传统绘画方法与精神的坚守, 似乎没有材料证明他们对欧洲人的绘画有什么在意与关注, 可以肯定地说, 这两种视觉习惯背后存在着更深奥的文明问题。基本说来, 也正如张星烺注意到的: “美术者绘画、雕刻、塑像诸艺术也。中国人自昔以百工为小计。绘画、雕刻、塑像皆在小技之列。”⁵ 强烈的差异表明这个文化传统的背景是强大而具有决定性的。所以, 基于历史的原因, 从 1840 年的鸦片战争到 1911 年的辛亥革命, 18 世纪开始的“外销画”的故事并没有通过教育与历史书在这半个多世纪里被记载与传播, 也因为文人士大夫的传统知识背景, 相信那些即便为官的广东地区的中国文人士大夫也没有太多的兴趣关注那些来自海外的文化。大量的故事与文献告诉我们: 中国文人对欧洲写实绘画实在没有什么兴趣, 那些来自海外“蛮夷”的绘画充其量只能得到“虽工亦匠”这类的评价。与郎世宁几乎同时的中国画家邹一桂 (1686—1772) 在他的著作《小山画谱》中是这样表述西方绘画的:

西洋人善勾股法, 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。布景由阔而狭, 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, 故不能入画品。

能够非常真实地表现物理世界的绘画不能入画品的原因在于没有笔法, 我们知道, 这是产生于宋代的人文教养传统之使然, 而欧洲绘画所需要的方法却是另一个来自文艺复兴时期的逻辑, 两个“统系”不能类比, 甚至没有干系。在中国, 占据支配地位的“文人画”引领着中国绘画的主流。中国人只有在发现自己彻底失败的 1895 年之后,

才开始真正去观看自身之外的世界，才有了向日本派出大量留学生的可能。直至清政府岌岌可危之时，欧洲的“思想文明”——政治、哲学、艺术、文学等——才开始点滴地输入中国。

同样让人吃惊的是，从 20 世纪一开始直至今今天，中国美术史学界对这段历史不是语焉不详，就是表现出没有太多的关注，即便有少数美术史家（姜丹书 [1885—1962]、陈师曾 [1876—1923]）从日本学者那里获得了西方的美术史方法，也将他们关注的重点放在传统的思想与趣味的文脉上。可以想象，材料的缺乏、特殊的知识背景以及长期养成的趣味惯习都限制了这些学者的视线。“五四”之后的新文化运动将彼时年轻人的视线引向了欧洲：他们直接进入法国、英国的美术学院进行学习，并在欧洲游历与体验，自然给中国在美术教育、历史观察、思想判断以及实践领域带来了新的可能性，继而他们的工作构成了一段新的美术史。

的确，即便在 1949 年之后有限的近现代美术史的著作中，我们也很难看到对延续了一百多年的绘画事实的记述，直到 20 世纪 80 年代中期之后，才有艺术家（而不是艺术史家）刘海粟（1896—1994）——他与汪亚尘（1894—1983）被 1934 年时的张星烺说成是当时“国中传授西洋美术著声誉者”——提醒了这段绘画史，在 1987 年第 5 期的《中国美术报》（第 3 版）上，由柯文辉执笔、刘海粟署名的《蓝阁的鳞爪》中介绍了那张由汤姆森约摄于 19 世纪 60 年代末（或 70 年代初）的一个正在作画的中国画家的照片，刘海粟对这位蓝阁（林呱）进行了介绍：“蓝阁（Langua，音译），中国人，师事齐纳瑞（钱纳利），为知名的中国艺术家，1852 年卒于澳门。蓝阁一生创作了极为出色的油画，至今仍为香港和广东的画家所临摹，倘若他生活在除去中国以外的任何国度，都会成为以后各新画派的奠基人。”刘海粟说：

近代美术史家把我的同时代人尊称之为先驱，我附在骥尾，惶悚不安，如果我们把眼光放远大一些，中国油画史还可以提前半个世纪，真正的先驱，应当是被半封建、半殖民地制度埋葬了的无名大家，蓝阁可能就是其中之一。

这一想法，希望能被美术史家所证实。

刘海粟对资料的辨识存在着错误，他认为照片中的画家是关乔昌（林呱），其实不然，但是他提醒了关于这段特殊的绘画历史问题。⁶ 尽管如此，在 20 世纪 80 年代的中国，由于材料文献的缺乏以及国内实物原作的稀少，使得相应的研究仍然难以展开，美术学院史论专业相关教师与研究者也非常缺乏。

进入 21 世纪，中国大陆学者开始有条件关注并观看到关于这段历史的更丰富的材料与原作。同时，之前香港及其他城市或者日本的美术馆的展览也提供了新的文献和资料方向，例如 1995 年 10 月到 11 月町田市立国际版画美术馆举办的《中国洋风画》展，1996 年 12 月东京都庭园美术馆举办的《远东之旅——乔治·钱纳利与 19 世纪广州、澳门和香港的艺术》，2003 年广东美术馆与维多利亚和阿尔伯特博物馆联合举办的《18—19 世纪羊城风物》（展览图录由上海古籍出版社 2003 年出版），2004 年兵库县立美术馆、福岡亚洲美术馆、新潟县立万代岛美术馆联合举办的《中国之梦》，对这个时期西洋绘画在 18、19 世纪在广东地区甚至亚洲的影响的研究提供了资料。这样，一个涉及研究这个时期西画东渐在广东地区的历史有了趋于丰富的面貌。

从 2004 年下半年开始，我着手《20 世纪中国艺术史》的撰写。在分析与确定 20 世纪艺术史的问题起点时，我不得不越过 1900 年往前推移，我注意到从 18 世纪下半叶到 19 世纪中叶的这个时段被简单地概括为“外销画”的现象在各种中文文献中仍然处于语焉不详的状况。2010 年，我邀请莫小也教授为中国美术学院史论系学生讲授西画东渐的课程，莫教授同样将从鸦片战争到辛亥革命之间几十年里“外销画”突然消失的具体原因这个课题留给了后面的研究者。这个现象一开始就提示了一种断裂，即除了明代宫廷里的那些趣闻逸事或者类似郎世宁等人在方法和风格上通过调适来迎合中国皇帝的故事外，正如在思想领域人们更愿意提及蔡元培（1868—1940）、胡适（1891—1962）那一大帮知识分子的工作一样，在美术领域人们也更倾向于将西画东渐的历史开端放在“五四”运动之后的留学潮，即放在徐悲鸿（1895—1953）、刘海粟、颜文樑（1893—1988）等一大批留学欧洲后回国从事西画教育的这一代人身上。的确，从此之后，西方艺术对中国的影响不再间断，即便中国在 1949 年到 1976 年之间有近三十年与世界隔绝，美术杂志和出版社也仍然断断续续地有过对西画选择性的介绍；同时，具有强大政治背景的苏联社会主义现实主义绘画，也有力地传递着西方绘画的写实主义风格与方法。同时，在中国画领域，也始终因为承担了政治与宣传上的任务，而接受着西画方法的改造。

从 20 世纪初开始，就不断有知识分子和艺术家（例如江小鹁 [1894—1939]）提及“有清三百年”的绘画的问题，这很容易引出西方绘画对晚明以来中国绘画的影响的历史判断。事实上，“四王”以降的中国传统绘画中个别画家对传统趣味的保守与坚持在美术史上所具有的问题特征应该与我们今天讨论的主题——晚清洋风绘画所具有的美

术史问题——既区分又联系起来看待，这样可以完善对晚清绘画历史的结构安排。

所以，中国美术史学界的课题是：应该对晚清洋风画的历史及其复杂性进行全面而深入的研究，因为这段历史研究的缺失严重地影响到了学者们对晚清绘画史的结构判断，翻阅 20 世纪不同时期出版的中国美术史著作可以发现，涉及晚清洋画的研究领域没有什么成绩，这很难呈现一个完整的晚清绘画史的面貌；当然，正如我们在晚清时期能够在技术、科学、人文领域里看到西学东渐与中国传统文明的交互影响和变化，在绘画（艺术）领域里我们同样可以看到西画对中国不同层面的文人画家、画工以及那些学习绘画的人的不同程度的影响——即便之前晚明所谓“波臣派”的一些画家使用的是传统的绘画工具，也呈现出受到西方绘画的影响。

考察欧洲人在中国进行贸易和传教而发生的若干事件可以让我们清楚，从 15 世纪末开始，那些带着不同目的的葡萄牙人、西班牙人、荷兰人、英国人以及其他欧洲人在中国不同的城市与乡村演绎出的故事可以使用“罄竹难书”来形容：例如尽管葡萄牙人帮助清政府赶走了海盗，却也在澳门贿赂官员诱拐人奴；那些虔诚的传教士一开始按照自己的想象穿上僧人的服饰进行传教，得知只有那些文人士大夫在这个国家才拥有真正地位后又改穿士人服饰，以期获得后者的支持来推动传教和文明之间的交流。大量历史事实表明东西方之间的交流与沟通是一个漫长而复杂的过程，在这样的过程中，相互之间的影响构成了不同文明之间在不同时期里发生严重冲突与和平共处的诱因或基础，其积极作用是“涓滴”式的，在商业和日常生活的辅助下是潜移默化、绵延不断的。

历史地看，没有任何一个时期接受西画影响的中国画家的绘画不与西方绘画的某一个画家、风格、流派有明显的接近与联系，而在 18 世纪以降，中国画家完成的绘画，尤其是油画都具有自己特殊的方法与趣味：他们接受西方的透视、结构与光影的知识等，却有意无意地保留了中国人特有的处理效果与视觉习惯，最终构成了自己特殊的趣味。尽管我们能够看到像钱纳利这类西方画家对自身学院传统的纯正的坚持，他们也不过是用西画方法画中国的人物与风景，但是，大量保留下来的由中国画家完成的作品却与之有明显的区别。我们同意，也许不是所有的画工都像关乔昌那样对西画有准确的理解与实践能力，但是，我们也没有资料表明那些具有特殊风格与趣味的油画是中国大致前后同时期画工的模仿天赋有限的结果，我们猜测，在制图的习惯与方向上，也许存在着订件人趣味与风格需要的左右，这样的情况是否也容易让我们联想到郎世

宁等人在皇室宫廷里面面临的问题？

在武汉打响第一枪的是那些新军里的官兵，而这些官兵中最为激进的是来自去日本的留学生，他们能够到日本学习新知得益于光绪颁布的“变法”上谕，其中的内容之一即是根据张之洞（1837—1909）、刘坤一（1830—1902）《江楚会奏变法三折》中“变通政治人才为先遵旨筹议折”所进行的教育改革（这时，政府才开始真正全面鼓动年轻人出国留学和进入新式学堂学习），没有政治、经济、社会局势的不断变化，没有像张之洞、梁启超（1873—1929）、严复（1854—1921）这些人在思想和行动上的努力，没有那些发生在城市和乡村点点滴滴的变迁，历史的那一枪是不会发生的。这个道理当然适用于我们对晚清洋风画对中国的影响这个历史断面的分析：渐渐地，当知识分子从日本将“美术”一词搬到中国，当越来越多的人开始使用与美术有关的词汇的时候，甚至当有人将“美术”与“革命”两个词联系起来的时候，人们的观念与知识才有突然发生根本改变的那一天，而事实上，从文明的浸淫来说，这一天感觉中的突变是在长时间的绵延演变中促成的。

15 世纪末被看成是“全球化”的开始，因为航海技术及其运用导致了地球不同地区与国家之间的相互发现与交流的充分可能性，也从经验层面上改变了人类对地球与宇宙的看法——利玛竇（Matteo Ricci, 1552—1610）、卫匡国（Martino Martini, 1614—1661）等欧洲传教士绘制的世界地图对中国文人士大夫的世界观以及欧洲人的影响是决定性的，简单地依凭一种历史观与立场去观察不同国家、地区和民族的不同历史就显得不符合人类文明发展的需要，直到 20 世纪后半叶，学者们才彻底认识到：一度傲慢而横行的欧洲中心主义的历史观实在是不能够继续下去了。哲学、历史学的变化为我们将曾经完全忽略的事实提示出来，并带着多重角度将其作为历史事实去重新观察与分析提供了可能，这样，我们对晚清绘画史的研究就获得了来自民族国家立场和人类文明视角的充分支持，使得我们能够自信新的研究在艺术史、文明史上的重要性和必要性。

可以肯定地说，刘海粟先生 1987 年的期望今天已经在学者们的工作中开始获得落实，那就是：涉及中国西画（油画为主体）的历史时间应该非常明确地向前推远——不是刘海粟所说的半个世纪，而是更早。1919 年 3 月，在蔡元培的帮助下，徐悲鸿与蒋蔚薇（1899—1978）登上了留学的海轮，直到 1927 年徐悲鸿才正式完成学业留学归国。可是想一想差不多一百年前的 1825 年钱纳利到达中国的时候，已经有西方画家在

中国沿海留下了足迹、他们的画作及其影响，而在他的中国生涯之前、同时以及之后，我们还能看到其他西方和中国画家留下的大量以西方绘画的态度和方法完成的作品，这个时间的跨度从 1779—1780 年期间在中国的英国画家韦伯（John Webber, 1750—1793）到 1872 年在中国的英国画家辛普森（William Simpson, 1823—1899），再到 20 世纪 20 年代徐悲鸿的归国，的确超过一百年的时间。还值得一提的是，我们当然可以从马嘎尔尼使团中的画家助手亚历山大（William Alexander, 1767—1816）的笔下看到欧洲画家最早在中国内陆的写生和其他类型的绘画。我们所要做的进一步研究是，这些不同画家和不同时间完成的西画作品之间的制图及其制图背后的历史、文化与心理上的差异。

最初，欧洲人是根据旅行家尤其是传教士的文字和可能的草图之类的文献对中国进行想象性的描绘，由于文字与图像草稿本身不能为视觉想象提供准确的对象，那些几乎根据想象而来的绘画（大多为版画）中的人物与建筑更多地接近西方经验：建筑比例不准，人物接近欧洲造像，看上去不是视觉真实的中国——即便是亚历山大回国后通过资料进行的对中国民俗风情的整理中，不少形象也显得“很欧洲”。但是，当摄影开始成为记录对象的有效工具时，不少版画的构图与细节便很容易让人猜测到是来自摄影图像的帮助。19 世纪晚期荷兰、法国、意大利和英国画家完成的关于中国的铜版画，很多都是根据摄影作品来完成的。⁷

在美术史写作领域，西方之于中国影响的作用存在着尽量强调和尽可能忽视两种截然不同的倾向。20 世纪初期激进的知识分子——例如康有为和陈独秀——倾向于强调西方绘画（主要是写实绘画）对彼时文化艺术领域推动的历史作用，以致有革“四王”的命的口号（陈独秀）；而那些坚定的传统主义或者民族主义者，又注重自身文脉的重要性，可是，在书写 18 世纪，尤其是 19 世纪历史的时候，什么现象能够构成历史的基本环节？例如，当我们涉及 19 世纪的时候，究竟选择谢兰生（1759—1831）、张维屏（1780—1859）、招子庸（1786—1847）、苏六朋（1791—约 1862）这样的广东画家，还是记录发生在沿海的那些显然不同于中国传统书画的西洋绘画更加能够衔接历史的上一个环节呢？结论是很清楚的。2008 年，20 世纪 80 年代留学美国的万青力出版了《并非衰落的百年：19 世纪中国绘画史》，作者试图通过这本书的写作，呈现晚清绘画的活力所在，他在绪论中讨论了他写作本书的原因与目的：

涉及中国艺术史领域的学者大多认为，从许多方面来说，18 世纪的中国绘画已经

呈现衰落去向，其后 19 世纪尤甚。笔者不敢苟同这一判断，因此特拟“并非衰落的百年”为题，虽然专指 19 世纪，但是也包括了 18 世纪。⁸

万青力的所指是 20 世纪初期中国知识分子受到西方思想影响所产生的言词和 1949 年之后（主要是 1978 年之前）受意识形态影响的部分著述（例如李浴的《中国美术史纲》，人民美术出版社 1957 年版），20 世纪 80 年代，中国再一次受到西方文明与思想的刺激，也出现过激进的判断，但是艺术史学领域并没有太多相关著述。流传比较普及的涉及晚清绘画的美术通史主要为王伯敏、薛永年的著作，然而这些著作描述晚清时期的西方影响部分多少有些敷衍。按照历史时期，有清三百年不是一个很短的时间，因此，19 世纪的书写是不能够被简单几笔带过的。问题是，从通史的角度上看，在 18 世纪、尤其是 19 世纪，什么绘画现象更加能够有效地接续历史的上文。这个问题的回答当然很难避免晚明以降西方人进入中国后对后者不同程度的影响。我们一开始就提及 1793 年马嘎尔尼使团到中国的遭遇所具有的象征性提示，事实上，讨论 1800 年之后的中国已经完全离不开中国与世界的关系及其变化所导致的种种问题。从很大程度上讲，这就是我们所说的“全球化”问题的展开。的确，了解多少有些愤怒的万青力的著作体例就可以发现，他在《并非衰落的百年》中为中国绘画所排列的事实几乎都离不开西方绘画的影子和影响。在概要地叙述 18 世纪的第一章里，作者开篇就通过中国商人于 1700 年在巴黎举办展销会的事件展开了绘画问题的叙述，并开辟小节“官墙内的西洋画家”介绍马国贤（Matteo Ripa, 1692—1745）、郎世宁、王致诚等欧洲画家在中国的情况。第二章的重点虽然有金石趣味对书画家的影响，但广东、澳门地区的外销画占有非常重的分量；第三章为“海派”和天主教绘画；第四章干脆就是海派的成果、西方化的民间绘画以及明显脱离传统文人画的岭南画家。结果，“并非衰落的百年”大致是用欧洲艺术不同时间、不同地点以及不同程度地对中国画家产生影响及其结果来象征的。实际上，“衰落”这个词汇不应用于艺术史的研究，也没有艺术史家认真使用了这个难以说明问题的词汇。对于大多数中国艺术史家来说，关键的问题是选择什么样的历史事实来呈现 18 世纪、尤其是 19 世纪在中国发生的有艺术史意义的问题，以致能够通过这样的问题来叙述一个连贯的历史变化，而不仅仅是罗列一些画家的名字以及他们的生平。从这个角度上看，钱纳利、关乔昌所带出的历史问题远远严重于同时代的中国画家，尤其是广东传统画家。

中国美术史从两汉时期就涉及“中外”之间交流的故事：两汉时期佛教艺术的东传，

魏晋南北朝时期的东罗马与萨珊波斯工艺、隋唐时期来自欧亚非的文化、宋元时期的波斯细密画，都是历史学家与学者经营的课题。值得提醒的是，明清欧洲传教士带来的文化艺术，大多是欧洲文艺复兴时期以来的成果，交流的加速与频繁、在中国产生的作用需要用有别于研究之前任何朝代的视角和方法去对待。这意味着，晚明以降，尤其是19世纪发生的那些艺术交流和事件，因为语境、思想以及目的的差异，构成了需要充分对待的课题。事实上，中国20世纪美术的发生和发展，与18、19世纪产生的问题有直接的关联，这段历史时期中国被动地接受全球化的趋势应该是不必争议的。由于缺乏准备，当东（中）西方之间发生冲突导致政治与军事上的失败之后，20世纪初中国知识分子变革的急切心情、20世纪20年代后期开始的党治文化、1949年之后的意识形态斗争和政治运动，均不同程度地影响到学界对晚明以降西方对中国影响的评价与对待。

无论如何，我坚持认为：晚清以来的中国社会处在溃败、混乱与更新之中，这使得在晚清最后几十年里人们没有条件与心境对之前发生了一百多年的艺术现象给予关怀、整理与研究。具体地说，两次鸦片战争，照相技术的传播，彩色印刷的普及，大部分传统学者对西学的偏见，书画家们对惯习的坚守，以及大多数作品的外销，加之社会的急剧动荡，使得即便像出生于1896年的刘海粟这一代人——要知道这个时间距钱纳利去世不到五十年，关乔昌卒年更晚——也对晚清洋画的历史语焉不详，战争的硝烟与社会动荡的烟云很快模糊了人们的视线。考虑到这些因素，1934年出版的《欧化东渐史》没有提及晚清洋画之原因，便是可以想象的了。

“全球化”的确是一个粗糙而不精确的词汇，但是，这个词提醒我们对人类发展变化的结构性观察。当蒙古人消灭了宋朝，开始既利用河流也通过海运进行商业贸易而打破了之前的南北界线，并将他们的疆域扩至整个欧亚时，当明朝的郑和远征已经跨越了更多海域而带回了关于中国以外其他文明的信息时，当1847年中国的“耆英号”经圣赫勒拿岛（Saint Helena）渡过大西洋抵达纽约时，中国事实上已经越来越进入了不断旋转变化的“球形”——不是平面更不是局限于自身一隅——的人类生活中。面对这样一个历史的语境，如果艺术史家还仅仅从笔墨和趣味传统中寻找艺术史的合法性，刻意回避异于自身传统的历史事实——好像那些事实不过是一些偶然的、零星星星的甚至俗不可耐的插曲，不将新的艺术现象及其相关问题纳入历史的描述、分析和判断中，这显然是艺术史学领域里的一种迟钝的表现，事实上也是行不通的——艺术

史学领域长期以来对这个问题的回避甚至蔑视是导致有关晚明以来中国艺术史写作成绩平平的重要原因之一。

概括地讲，在过去，文人画的趣味及其相应的思想与文化传统严重地影响着美术史家对文献资料的收集与判断。直到今天，中国美术史通史，包括明清专门史，也因为种种历史原因导致文献资料严重不足以及美术史家们没有机会对原作进行了解，而致对有关西方的影响与结果仅仅是粗笔带过，完全忽视了16世纪以来的全球化背景下中国艺术的变化及其特殊性，忽视了不少重要的历史事实与问题，造成关于17世纪以来的中国美术史的严重遗漏。由商务印书馆出版的“银川当代美术馆文明的维度丛书”是针对前述历史问题进行的不同角度的梳理与研究，其中，《十七世纪欧洲与晚明地图交流》通过一段地图史研究赋予了读者一个观察东西方世界观差异的特殊角度。这套丛书的出版，将意味着自晚明以降至19世纪末的中国美术史及相关人文学科有了看得见的补充，为之后的学者重写这段历史提供了一次有效的准备。我想，在学术研究与出版受到各种因素干扰的背景下，这应该是值得美术史研究领域的人士感到欣慰的。

2014年5月5日

1. [美]爱德华·V.吉利克(Edward V. Gulick):《伯驾与中国的开放》,广西师范大学出版社,2008年,第262页。
2. 事实上,特使的助手斯当东的记录是冷静的,中国皇帝同意免除英特使例行礼节,并写道:“但许多老资格的传教士已并不感到意外。他们说,中国人虽然墨守成规,但绝不感情用事,因此只要耐心合理地同他们交涉总可以解决问题。”(斯当东:《英使谒见乾隆纪实》,三联书店香港有限公司,1994年,第311页。)甚至在谒见的当天,中国皇帝乾隆也破了平时的规矩,以表达“中国政府对英国人另眼看待”(第316页)。但这些都未阻止欧洲人对中国在18世纪末已经衰落这一事实的最终判断,尽管早在1773年由荷兰人出版的《关于埃及和中国哲学之研究》一书中就有给予中国的嘲笑。书写《1500—1800:中西方的伟大相遇》(*The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*)的作者孟德卫(David E. Mungello)在他的著作中也遗憾地说:中国在种种领域的衰落直到1800年才真正显示出来。16年后,英国又派出第二位特使安赫斯特公爵(Lord Amherst),这一次,因中国皇帝坚持要特使行跪拜礼及其他原因,特使没有见到中国皇帝。
3. 维多利亚和阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)亚洲部的刘明倩(Ming Wilson)在广东美术馆与维多利亚和阿尔伯特博物馆联合举办的《18—19世纪羊城风物》的展览图录(上海古籍出版社,2003年)中说:“外销画”一词是1949年之后艺术史家们出于方便而杜撰的一个术语,虽然中国画工知道他们的作品是卖给洋人的,但是买家并没有将中国画分为“外销”或者“内销”的习惯。
4. 张星娘:《欧化东渐史》,商务印书馆,2009年(再版),第116页。
5. 张星娘:《欧化东渐史》,商务印书馆,2009年(再版),第15页。
6. 这张照片被赋予的标题为《佚名中国油画家蓝阁在创作》,刘海粟将照片中的这位画家指认为(齐纳瑞的学生)关乔昌是错误的,因为19世纪60年代到达中国的汤姆森已经不可能见到关乔昌,照片中的画家也许是众多被叫做“林呱”的画家中的一个。实际上,1852年是钱纳利去世的时间。此外,该照片的拍摄时间也晚至1870—1872年期间,拍摄地点为香港,在《1860—1930英国藏中国历史照片》(*Western Eyes: Historical Photographs of China in British Collections, 1860-1930*,国家图书馆、大英图书馆,2008年版)里,作品标题为《香港画家》。
7. 除了17、18世纪在欧洲流行的“中国风”所给予欧洲人关于中国的形象外(17世纪以来,中国丝绸、瓷器、茶叶大量进入欧洲,人们可以在瓷器和其他承载图像的器物例如绘画、壁纸、刺绣、漆器、服装和家具上了解中国的模样),开始于德国耶稣会教士基歇尔(Athanasius Kircher, 1602—1680)的《中国图说》(*China Illustrata*, 1667)的版画插图对中国的描绘,也是另一个相关联的研究课题:最初,欧洲画家是通过想象去描绘中国;渐渐地,他们根据文字与有限的图像,对想象的中国形象进行靠近真实的调适。彼时,由于欧洲人了解中国心切,以致即便没有来过中国,也会利用比如利玛窦、卫匡国、白乃心(Jean Grueber, 1623—1680)等人的文字与相关资料去想象中国的模样。
8. 万青力:《并非衰落的百年:19世纪中国绘画史》,广西师范大学出版社,2008年,第3页。

献给我已故的外祖父潘耀盛