

A History
of Oil Painting
in Shanghai

上海油畫史



Shanghai People's Fine Arts Publishing House

A History
of Oil Painting
in Shanghai

上海油畫史

李超 著

Shanghai People's Fine Arts Publishing House

上海人民美术出版社

滬新登字 102 號

上海油畫史

著 者：李 超

責任編輯：楊學昭

裝幀設計：陸全根

上海人民美術出版社出版發行

長樂路 672 弄 33 號

全國新華書店經銷

開本：787×1092 1/16 印張 22.5

1995 年 11 月第一版 第一次印刷

印數：0,001—3,000



李超

序 言

對上海研究的歷史，和上海這個城市的歷史同齡。我想這是因為這座城市，創造了中國歷史上獨一無二的移民文化，既不同於本土文化，也不同於外來文化，但本土的移民和外來的移民卻神奇地匯聚在這遠東的第一都市中。可能是這個原因，歷史學家斷言，如果不瞭解上海，等於沒有真正瞭解近現代中國。近現代的上海文化，是中國歷史上中、西文化交流的獨特範例，而近現代上海美術正是這種交流的結晶。因此可以進一步地說，如果不認真地研究近現代的上海美術，人們就不可能真正瞭解近現代的中國美術，西畫東漸的文化中將出現一種空缺。而這種空缺，在一個世紀以來的今天依然存在。

歷史選擇了上海，背負內陸，面向大海，在本土和異域之間，在封閉和開放之間，不同文化的交流和融會，給上海留下了明星城市的歷史光澤。而在這壯觀的文化景象之中，最具典型代表的，正是其中舶來而新生的繪畫現象。上海油畫的歷史，由此揭開了獨具風貌的歷史帷幕，呈現了獨具特質的歷史內涵。就此意義言，有關上海油畫歷史的整理和研究，已超越了地方史誌的意義，而集西畫之法精粹的油畫，也脫離了傳統“夷務之技”的畫種偏見，由此成為重要的歷史文化現象。

西畫東漸在中國的歷史進程和海派文化在中國的歷史效應，始終是我在上海油畫歷史著述中的主綫構思，並影響和形成了該著的“春秋筆法”。明清之際的傳教士美術、晚清的歷史貿易美術、本世紀的留學生美術和外僑移民美術，殊途同歸於上海之地，將上海畫壇推向了一個高峰。中國西畫的中心形成了——教育興起，社團湧現，創作多元，名家薈萃，其中心之勢在本世紀二十至三十年代達到鼎盛。在這裏，發生了諸如土山灣畫館、開埠繪畫、洋畫運動、藝術移民和民族畫材業等一系列難忘的史實。上海油畫，由此成為中國近現代美術的生動縮影和珍貴篇章。幾乎絕大多數的近現代的中國美術家，都和上海有過不解之緣，還有很多優秀的國外美術家，也都有過僑居或旅居上海的歷史。本書呈現的內容，表明了歷史對於他們的尊重和紀念。前事不忘，後事之師。在幾經沉浮、幾經興衰的歷史變遷之後，這批歷史中的英雄們以及他們的後人，將從中獲得一份懷舊的慰藉和歷史的重溫。

謹以此書，緬懷於從明清至本世紀的中國油畫前輩，因為是他們的過去，告訴我們，中國油畫“從哪裏來”；同時也呈獻給從本世紀走向二十一世紀的中國油畫同仁，因為是他們的今天，啓示我們，中國油畫“到哪裏去”。

李 超

目 錄

序 言	1
第一章 油畫東漸溯源	1
第一節 明清之源	1
第二節 土山灣畫館	5
第三節 開埠繪畫	8
第四節 海派再發現	13
第五節 租界文化一頁	16
第六節 世紀情結	20
第二章 洋畫運動演變	41
第一節 洋畫先聲	41
第二節 “飛鳥”的季節	48
第三節 中國油畫的“上海時代”	54
第四節 法國體系和日本體系	62
第五節 最後的“決瀾”	68
第六節 畫材鉤沉	73
第七節 藝術移民	78
第八節 名家之鑒	84
第九節 孤島效應	95
第三章 革命文化回首	148
第一節 瞻望北方	148
第二節 現實主義迷牆	154
第三節 “飛鳥”的悲劇	160
第四節 紅色涅槃	164

第四章 架上藝術復興	184
第一節 海平綫寓言	184
第二節 架上箴言錄	188
第三節 後“決瀾”	194
第四節 畫材革命	200
第五節 百年遺存	204
彩色圖版	220
附 錄	245
文 獻	245
大事記	271
人名錄	323
後 記	358

第一章 油畫東漸溯源

第一節 明清之源

回溯油畫的創始，其實應歸於自十五世紀始西方畫法的綜合和演進。在古希臘、羅馬美術傳統而來的寫實主流畫法基礎上，油畫的前身“弗賴斯可”(Fresco)和“坦潑拉”(Tempera)兩種畫法得以完善集成，這其中凝聚了那個時代諸多歐洲畫家的貢獻，而尼德蘭畫家凡·愛克兄弟(Ian van Eyck, 1370—1426年、Hubert van Eyck, 1390—1441年)成爲其中最具影響力的代表者。迄今，油畫(Oil painting)已演變爲在材料技法、造型觀念和風格樣式方面自成一格的畫種，並由此形成了集中代表西方繪畫人文精神和科學意義的視覺藝術。

現據考證於福建莆田縣內發現的《木美人》木板油畫，所繪漢裝西洋美女，可見油畫技法於西方完善不久，已隨古羅馬傳教士作傳教之用出現於中國境內。^①而由此畫法體現的自異域入傳的“聖像畫”，又可以從唐德宗建中年間於長安出現的大秦(羅馬)景教文物典章，和入元以後馬可·波羅(Marcopolo, 1254—1323年)遊歷中發現，其中有關所見方濟各會與聶斯脫利派教會派遣來華的傳教士活動的記述，可以推知並證實爲油畫東漸於中國的最早歷史記錄。

從美術史意義言，具有東漸文化規模和歷史影響的西畫入傳，應以明代萬曆年爲始。據史記載，1579年(明萬曆七年)意大利耶穌會教士羅明堅(Michael Ruggieri, 1543—1607年)奉命來華，初在廣東肇慶擬設教堂。當地總督曾檢查其所攜物品，“發現有一些筆致精細的彩繪聖像畫”。^②1583年，羅氏獲准建立教堂，在一座“聖母無染原罪小堂”內，懸掛有供受教者觀賞的“聖母像”。1582年(明萬曆十年)，來華的意大利傳教士利瑪竇(Matteo Ricci, 1562—1610年)所帶銅版印製畫，皆爲本國著名的油畫彩色刻印圖片。^③1601年(明萬曆二十九年)利氏赴京曾向明神宗帝進呈天主像一幅、天主母像二幅等物。其“居正陽門營中，所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅版爲幀，而塗五彩於上，其貌如生，儼然隱起幀上，臉之凹凸正視與生人不殊”。^④利氏又曾以聖經故事畫幅及聖母

① 參見秦長安文，《美術史論》1985年第4期。

② 向達《明清之際中國美術所受西洋之影響》，《東方雜誌》1930年第27卷第1號。

③ 參見〔日〕澤村專太郎《在日本的初期洋畫》。

④ 顧起元：《客座贅語》(明版)卷六。

子像，贈於江南名家程幼博(字大約)。程大約將圖畫刻於《墨苑》卷六中，利氏在圖中題拉丁文註音，並稱前三幅為“寶像三座”。^① 1598年(明萬曆二十六年)，來華的葡萄牙耶穌會教士羅如望(Joannesde Rocha, 1566—1623年)赴南京，“所挾器畫之類亦相埒”，^②並於1609年著有《天主聖像略說》。1640年，又有德國傳教士湯若望(Schallvon Bell Jeanhdam, 1591—1666年)將彩色天主降生事迹圖冊和聖像一座進呈於明思宗帝，“若望將圖中聖迹，釋以華文，工楷眷繕”。^③

而至清朝，傳教士的活動又從布教範圍進而發展為供職於宮廷，從而使宮廷藝術漸而促成西方繪畫融入本土繪畫。清康熙年始，已有多名傳教士以西畫技法在華作畫，其中著名的有利類思、南懷仁、馬國賢等。比利時傳教士南懷仁(Verbiest Ferdinand, 1623—1688年)曾用西洋透視畫法作畫三幅，副本掛於暢春苑觀劇處^④。清乾隆時傳教士供奉清廷，任職於如意館畫師，由此出現繁盛格局。計有郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688—1766年)、艾啓蒙(Lgnatius Sickltart, 1708—1780年)、王致誠(Denis Attiret, 1702—1768年)、潘廷璋(JosephPanzi)、安德義(Joannes Damascenus Salusti, 生年不詳，卒於1781年)和賀清泰(Ludovicusde Poirot, 1735—1814年)等。其中意大利傳教士郎世寧地位顯赫，曾任首席宮廷畫師。1723年(雍正元年)郎氏初畫《聚瑞圖》，其畫多用絹本和中國畫具，將中國題材和西洋畫法相合。從郎氏留存的肖像畫作品中，可見其注重解剖結構的準確性、面部形象的立體感，但一般均正面擇取光綫，淡化或放棄投影效果，保持對象柔和、清新的視覺效果。在適應清廷王室審美習慣的過程中，郎氏吸取中國傳統繪畫的特長，使中西畫法糅合、材料參用之風氣漸而興起；同時其還較多表現翎毛花卉和人物走獸，其中尤以畫馬為長。《石渠寶笈》曾著錄其作品五十六幅，並評曰“世寧之畫本西法而能以中法參之”。史載郎世寧還在宮廷內作油畫，並將這一畫種傳授給中國的宮廷畫家。現藏於北京故宮博物院的《太師少師圖》、《慧賢皇妃像》，即為郎氏珍貴的油畫傳世真迹。

“按照郎世寧等人在宮廷中的工作，主要是奉命為皇帝作畫和設計圖稿。另外在作畫的同時，還將歐洲的畫藝傳授給中國的宮廷畫家。按照作畫的題材、內容來說，歐洲傳教士畫家大多從事於人物肖像和重大事件的紀實畫創作。”^⑤ 1765年準噶爾部和回部既平，弘曆徵集在京傳教士繪畫平定準噶爾、回部奏凱圖，郎世寧、王致誠、艾啓蒙、安德義各作一圖進奉。總圖共為十六幅，送往法國製成銅版，每圖印百幅。1774年製成後寄往中國。1785年蔣友仁又重印二百幅。此後這些西方傳教士又合作平定兩川圖、臺灣戰圖、廓爾喀戰圖、安南國戰圖，都由造辦處自製銅版。艾啓蒙畫藝受教於郎世寧，亦善畫馬，《石渠寶笈》中著錄其作品九件。北京故宮博物院藏有其作八幀。王致誠進京時以《三王來朝耶穌圖》進呈。王氏精於油畫，擅長肖像、歷史畫。後從帝命，

① 見1927年陳垣據王氏海鳴晦廬藏本影印，題作《明季之歐化美術及羅馬字註音》。

② 顧起元：《客座贅語》(明版)卷六。

③ 見《正教奉褒》。

④ 見高士奇《蓬山密記》。

⑤ 聶崇正：《清代外籍畫家與宮廷畫風之變》，《臺灣《藝術家》1995年第3期。

以水彩改作山水翎毛樓閣類的中國式畫題。潘廷璋的繪畫技藝在歐洲已負盛名，1773年其進京供職於宮廷，並作《達尼厄爾先知拜神圖》，精妙不遜於郎世寧。1776年其又為葡萄牙教士即將竣工的東堂繪製聖像。據載，潘氏曾為皇帝繪製油畫肖像，並在宮中多次以油畫畫像，可見潘氏為擅長畫肖像的油畫家。

從利瑪竇到郎世寧，西方繪畫作為“夷務”之技，別開生面地出現於宮廷，這對於中國文化階層的觸動是不小的。立於文人畫主流形態的維護和反省，相應的文化反響開始出現。明萬曆時官吏顧起元(1565—1628年)，在所著《客座贅語》曾記載利瑪竇所語：“中國畫但畫陽不畫陰，故看之面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故而有高下，而手臂皆輪圓耳。”對利氏有關西洋畫法的評說，又見清初文人姜紹書(生卒年不詳)所著《無聲詩史》言及：“利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蹣跚欲動，其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。”從持有間距的感性評說到傳習相承的實踐效法，反映出清廷中以郎世寧為代表的外籍畫家，以中、西摻和畫法對本土畫工所產生的影響作用。由郎氏所培養的一批本土宮廷畫家，如陳權、唐岱、鄒一桂、馮寧、繆炳太、羅福旻等畫法漸呈中西相合之風。而中、西畫法的差異與比較，又成為了他們有關畫論著說的一個常見角度。鄒一桂(1686—1774年，號小山)，得教於郎世寧等傳教士畫技，有緣涉獵西洋繪畫，曾記“西洋畫”條曰：“西洋善勾股法，故其畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所有顏色與筆，與中華絕異。佈景由闊而狹，以三角量之。畫宮室於壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法。但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。”^①另有清廷畫工焦秉貞於1689年(康熙二十八年)，受命為康熙帝所臨董其昌書法《池上篇》的描述情景配圖，其中焦氏參用西法，有清官胡敬著《院畫錄》向康熙帝釋之：“海西法善於繪影，剖析方寸，以量度陰陽向背、斜正長短，就其影之所著而設色，分濃淡明暗焉。故遠視則人畜花木屋宇皆植立而形圓；以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均粲佈於寸縑尺楮之中。秉貞職守靈臺，深明測算，會悟有得，取西法而變通之。聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。”1705年，有清人年希堯研究透視原理。十年後，年氏又隨郎世寧進而研究透視之理，終於1729年(清雍正七年)著成中國最早的透視學著作《視學》。在其於序言中指出：“嘗謂中土工繪事者，或千巖萬壑，或深林秘菁，意匠經營，得心應手，固可縱橫自如，淋漓盡致，而相賞於尺度風裁之外。至於樓閣器物之類，欲其出入規矩，毫髮無差，非取則於泰西之法，萬不能窮其理而造其極。”

隨着1840年和1857年兩次鴉片戰爭的發生，清政府門戶迫於開放，始有外交官員出使歐陸，得以親見西方美術名作。所記述者，以薛福成(1838—1894年)於1890年至1894年間所著《出使英法義比四國日記》和《觀巴黎油畫記》為詳，如：“院中油畫縱橫大小數百幅，尤以辣飛爾作品為貴，男婦數輩到此臨習，日日有之。前歲英人有以英鎊七萬鎊購得辣君手迹者，頗秘為希世之寶云。”^②“中國之有畫亦數千年矣，然重意不重形，後世所推神

① 見鄒一桂《小山畫譜》。

② 薛福成：《出使英法義比四國日記》，長沙岳麓書社1985年出版(仲敏和編“走向世界叢書”之一)。另文《觀巴黎油畫記》，見《庸庵全集》。

品者，專以超逸高淡為宗，如倪雲林、唐伯虎之用水墨作畫，惟其寫意，斯稱大雅。又如王石谷之山水，恽南田之花卉，雖著顏色，而務取遠神、顯真趣，亦得以虛處為多。西人之油畫，務於實處見長。舊法尚無出色之處，四百年前，義國人辣飛爾創尋丈方寸之法，務分淺深遠近，陰陽凹凸不失分秒，始覺層層凌空，數十步外望之，但見真山川、真人物、真樓臺、真樹林，正側向背，次第不爽，氣象萬千。並能繪天日之光、雲霞之彩、水火之形。及即而諦視之，始知油畫一大幅耳。此詣為中國畫家所未到，實未關之門徑。”^①

從明顧起元《客座贅語》和清姜紹書《無聲詩史》等有關歷史記述中，可見利瑪竇等傳教士所攜舶來繪畫，雖未述及具體畫種材料，“但從其中描述來說，很可能是油畫作品。如果是這樣，這應當是中國人最早接觸到的歐洲油畫。”^②而“油畫”在中國的較早見說，從現存的史料記載中，可以於清廷內務府造辦處的檔案中發現，如“重華宮插屏背後，著郎世寧畫油畫一張”（乾隆元年）、“雙鶴齊著郎世寧徒弟王幼學等學油畫”（乾隆三年）、“承恩公德保領西洋人王致誠往熱河畫油畫十二幅”（乾隆十九年）、“太監胡世杰傳旨：西洋人潘廷章畫油畫御容一幅、掛屏二件”（乾隆三十八年）等。^③同時，明清以來的有關畫論，又從側面反映了西畫東漸在中國的最初文化特質，即技術引進時期的畫法滲透，而這種滲透又往往建立在感性的比較之中，中國學者面對這樣一種“與生人不殊”、“陰陽遠近，不差錙黍”的夷務之技，基於維護國粹文化的正統地位，對此“與中華絕異”的舶來畫種，則基本保持着相對的距離，而深入其畫種、材質等環節，則尚未具備主動的意識和應有的正視。鑒於此，“油畫”之稱，在那個時代並非是獨立明確的畫種概念，而表現於畫評印象和敘事記錄之間，故而其祇是作為“西洋畫”、“海西法”或“泰西之法”統攝下的畫法代名。立於國粹文化的觀照基準，評判之間時褒時貶，緣於尚未對此異質畫法進入深入本體的學理研析，而大多停留於畫法手段的局部認識和利用。

自利瑪竇時代起，天主教傳教在本土已呈盛勢，當時史載“開放之地”，計有：肇慶府、韶州府、南昌府、南京、北京、上海和杭州七地，而上海籍的官至禮部尚書徐光啓，被列為“奉教中有名望之人”之首。^④上海作為天主教最早傳入我國的地區之一，其“已植其根”、“灌溉有人”，自當首推重要的中介人物徐光啓。據徐光啓《跋二十五言》記：“昔遊嶺嵩，則嘗瞻仰天主像設”。^⑤這是他於1596年赴經韶州天主堂第一次接觸天主教的自述。又徐光啓《徐文定公行實》中曾記載，其見1601年來華意大利傳教士利瑪竇向神宗進呈天主像一幅，天主母像二幅。自1608年底間，由徐光啓通過利瑪竇在入華耶穌會中選派郭居靜（又名郭仰鳳，原名 Lazare Cattaneo）來上海。至1637年

① 薛福成：《出使英法義比四國日記》，長沙岳麓書社1985年出版。

② 參見聶崇正《清代外籍畫家與宮廷畫風之變》，臺灣《藝術家》1995年第3期。

③ 同②

④ 徐宗澤：《中國天主教傳教史概論》，據土山灣印書館1938年版影印，上海書店1990年版，第188頁。

⑤ 王重民輯校《徐光啓集》（上冊），第86頁，中華書局1963年出版。

第一位常駐上海的耶穌會意大利籍傳教士潘國光(Francesco Brancati)抵滬，反映了十七世紀初即有西方傳教士活動於上海的史迹出現，其中最早的宗教活動便開始在上海、松江、嘉定等地進行。1622年，徐光啓曾請住於京城的意大利籍傳教士畢方濟南下上海松江施教，並曾和畢氏合作《靈言蠶勺》的神學著作。畢氏在滬六年，後於1629年寫成一本講解西畫技巧的理論書著《畫答》一卷單印本，這是出現於中國的最早研究西畫理論的專著。後其又有《睡答畫答》合印本，從學理上進一步介紹西洋畫法，承認西洋畫可使傳教取得巨大效益。

鴉片戰爭後，上海地區的傳教活動再呈興盛之勢，法國耶穌會委托傳教士來滬。佈教區域主要於浦東、浦南、崇明、松江和青浦等地，當時尚未有教堂類的正規傳教場所。為便於相互交流，教會設制“堂口”的基層體制，而教化宗教活動的場所則史稱“小堂”。對於如是小堂的描述，我們可見在滬的傳教士竺良仁(Indovicus Tattin)於1845年9月15日的信中所記：“每一個堂口都有一個公所，公所就是有小堂的專為集合教友的一座屋子。小堂不是別的，祇是一間廳堂。廳堂的深處有一座祭臺，……祭臺上一般裝有一架十字苦像，一幀耶穌或聖母的聖像，……在祭臺兩旁的小几桌上，懸掛着兩幅並不高明的天神像：一幅是護守天神引導着一個中國小孩，一幅是總領天神彌額爾戰敗幽王魔鬼的像。”^①這一記述，可以作為關於上海近代宗教繪畫較早的文字記載。關於上海早期宗教油畫發現，我們可以在董家渡天主堂的歷史圖片資料中找到例證。位於今南市區董家渡路175號的聖沙勿略天主堂(即董家渡天主堂)1847年始建，1853年竣工落成，是當時我國第一座大天主堂。據載，其“堂高九丈，闊八丈餘，進深十八丈，周圍餘屋二千餘間，基地約五十餘畝”。^②在堂內巴洛克建築式樣和傳統楹聯懸掛的傳統裝飾相糅合的格局中，可以發現內部掛有“哀悼基督”的宗教油畫。

綜上所述，上海出現的西畫東漸史迹，基本同步於由明、清之際傳教士文化活動及其影響，由此構成了西畫入傳中國的第一途徑，呈現出中國油畫歷史的最初風貌。

第二節 土山灣畫館

“傳教士藝術家們獻身於中國事業達二百年之久，究竟取得了什麼業績？現在該是我們提出這一問題的時候了。拿他們十七世紀在人們心目中喚起的那種強烈的興趣，與他們實際取得的微不足道的成果相比較，不由得使我們大為驚訝。儘管他們十八世紀祇是為帝王作畫，但一定會有許多文人、大臣看到他們的作品，可是幾乎無人覺得值得一提。西方藝術的影響，如果說沒有全部消失，也不過像幾粒沙子那樣掉入下層專職畫家和工匠畫家的手里，一直留存到今天”。^③——當晚清傳教士美術在北

① [法]史式徵：《江南傳教史》第1卷，第126—127頁。上海譯文出版社1983年版。

② 《上海縣續誌》卷三十一，雜記二。

③ 蘇立文：《東西方藝術的匯合》(朱伯雄譯)，見《美術譯叢》1982年第3期。

方宮廷漸趨低谷之勢，面臨百年天折境地之時，“土山灣畫館”的出現，意味着歷史選擇了上海，使這一西畫東漸之流，在近代中國獲得了轉機，而上海油畫的格局初始，由此獲有了文化時空的聚焦和定位，具有了劃時代的美術史意義。

清同治初，上海天主教會創辦了土山灣孤兒院附屬的美術工場，其中圖畫間（習稱“土山灣畫館”）由此誕生，成為中國有史以來最早的西洋美術傳授機構。史載教會最初於同治三年（1864年），收容一批因災荒和戰亂造成的孤兒，由青浦蔡家灣搬遷至土山灣而建孤兒院。“土山灣者，濬肇嘉浜時，堆泥成阜，積在灣處，因以得名。前清同治三年（1864年）削為平地，……土山故迹，不復可尋矣”。^①約至1867年4月，當時孤兒人數已達342人。這些孤兒入院時大多六七歲，當地人稱之為“土山灣堂囡”，孤兒到十三歲時開始學藝，進入下屬“土山灣美術工場”（或稱“土山灣美術工藝所”）。

該工場最初的主持者為徐家匯天主堂輔理修士范廷佐（Ferrer，西班牙籍），其父是一位傑出的雕塑家，故其深得家傳影響。後范氏赴羅馬學習，擅長繪畫和雕刻，是當時來上海的耶穌會神父和輔理修士在這方面的專業人才之一。1847年范氏來滬，設立工場，並將自己的專長傳授給中國人陸伯都。陸氏後入耶穌會，成為該會中最早的中國輔理修士。在土山灣孤兒院成立時，范廷佐已去世，陸伯都將范廷佐設立的工場搬到徐家匯，成為土山灣孤兒院的繪畫、雕刻工場。該工場設制結構從初始到發展先後為：雕刻間、圖畫間、皮作間、細木間、粗木間、布鞋間、翻砂間、銅匠間、印書間、照相間等。其中圖畫間（土山灣畫館）為其中部分，在工場初創階段即已設立。

當時，上海地區的天主教興教活動日益頻繁。上海地區所設立的天主教堂眾多，計有：徐家匯天主堂（舊建，1851年3月23日奠基，本年7月間竣工；新建徐家匯天主堂於1910年10月22日落成，設租界時有“法國天主堂”之稱）；董家渡天主堂（又稱“聖沙勿略天主堂”，1853年3月20日落成，在徐家匯新天主堂未建之前，為上海最大的天主堂）；老天主堂（1860年竣工）；松江邱家灣天主堂（1874年4月9日竣工）；虹口天主堂（又稱“救世耶穌至聖三心堂”，1876年6月1日竣工）；洋涇浜天主堂（位於四川南路，又稱“聖若瑟堂”，1877年竣工）；川沙張家樓天主堂（1893年竣工）；浦東唐墓橋天主堂（1898年1月2日竣工）；南橋天主堂（竣工年代不詳）；崇明大公所天主堂（1844年竣工）等。因而，美術工場相應製作教堂急需宗教用品。比如祭臺、聖像畫、雕刻、神父彌撒用的“聖爵”、“聖盤”等，而製作這些宗教用品的工藝技術，在中國當屬空白。雖然教會旨在宗教宣傳所需，但客觀上促成土山灣美術工場能夠集中而系統地傳授西洋美術和工藝技術，培訓專門人才，這在中國近代歷史上是獨一無二的。這個工場後來“人才濟濟”，各天主堂“都有他們的作品”。在教堂所需作品中，還有畫館出品的玻璃彩繪工藝，此工藝由法國修士從法國工藝美術學校（即國立多種技術專門學校）學成並在畫館傳授。基本程序為：先畫“聖像故事”或“人物鳥獸”類的彩畫設計稿，再放樣於玻璃上，“後置爐中煨炙，彩色深入玻璃內，永久不退，中國彩繪玻璃，此為第一出品處”。^②

① 牧司大惠：《徐匯記略》，土山灣印書館出版。

② 同①

土山灣畫館自十九世紀六十年代初至本世紀四十年代末，前後歷時八十餘載，幾經演變沿革，曾為後人注目。丁悚《上海早期的西洋畫美術教育》記：“上海西洋畫美術教育，最早是徐家匯土山灣天主堂所辦的圖畫館。該館創立於清同治年間，教授科目分水彩、鉛筆、擦筆、木炭、油畫等，以臨摹寫影、人物花卉居多，主要都是以有關天主教的宗教畫為題材，用以傳播教義。”^① 梁錫鴻《中國洋畫運動》記：“上海西洋畫輸入的機會較多，在徐家匯有一所天主教所立的學校，內設圖畫一科，專授西洋畫法，不過所有作品，均帶有極濃厚的宗教氣氛。”^② 潘天壽《域外繪畫流入中土考略》又記：“唯所畫，皆為宗教性質之題材。指導者，為法國教士。學習者，則為中土信徒。”畫館主要是專門訓練、培訓宗教畫的人才。初始的任務是摹畫聖像，後分為鉛筆、水彩、油畫畫種等部門，“其所繪花草人物，摹真寫影等件，前經南洋勸業會頒獎共十九件之多”。^③ 同時畫館在主要油畫出品的聖像之外，還臨摹歐洲名畫出售。其售價昂貴，“往往三四尺見方的一幅要售七八擔米錢”，在國內外都有市場。

由土山灣畫館出品的油畫真迹原作，現基本散失不存。另出現於同期畫館及教會場所的作品，今人可從殘存的歷史照片中依稀得見。其畫風之特色，可在後人的評說間，獲得部分佐證。如：“有一幀徐光啓與利瑪竇談道的巨幅油畫，用西洋油畫的彩色結合中國工筆畫的筆法和格調製成，聞名於國際美術界，被視為稀世珍品，西歐一家博物館願出高價購取。筆者曾在徐家匯天主堂住院內見過此畫，懸掛在底層休息室內，佔了整塊牆面，畫上人物和真人一般大小，栩栩如生。因徐光啓生前曾入閣拜相，人稱徐閣老，這間房子也被稱為閣老間。今屋猶在而畫已不知去向，據知是在文化大革命初期遭到浩劫。”^④

至范、陸二氏之後，土山灣畫館的主持曾由中國修士劉德齋和法國修士潘相公(Fnere Couper)等擔任。劉氏原為中國畫家，擅長白描，後改學西畫，以畫水彩風景著名。他在土山灣畫館任教時已經有六十多歲。劉氏與任伯年素有往來，交友甚密，曾帶畫館學徒走訪任伯年滬寓，學習中國繪畫技藝。劉氏並有聖像綫描作品，以中堂形式於徐家匯教會場所之內。

據張充仁先生回憶：1907年張充仁進土山灣工場學藝，時年14歲。當時張氏入照相製版部，師從該部主任愛爾蘭修士安敬齋(字守耶)，而畫館主任則為法國修士潘相公(Fnere Couper)，潘氏為法國巴黎工藝學校畢業，而安修士則為本畫館出身。當時畫館位於孤兒院院內，畫室有好幾間。時畫館內有法國修士帶來的魯弗朗水彩、水粉和油畫顏料。當時顏料非管狀包裝，而是盒裝粉末。畫館學徒作畫，始將粉末拌合亞麻仁油，經大理石石棍碾磨而成。^⑤

① 丁悚：《上海早期的西洋畫美術教育》，《上海地方史資料》(五)第208頁，上海社會科學院出版社1986年1月出版。

② 梁錫鴻：《中國洋畫運動》，廣州《大光報》，1948年6月26日。

③ 高龍聲：《江南傳教史》(法文，石印本)第5冊，第463頁。

④ 沈毓元：《土山灣與孤兒院》，原載《上海軼事》，上海文藝出版社1987年版。

⑤ 1994年6月18日，筆者採訪張充仁先生記錄。

土山灣畫館的出現，無疑在中國油畫史的意義是非常重大的。四十年代徐悲鴻曾發表《新藝術運動的回顧與前瞻》一文，對“土山灣畫館”，首次賦予了其應有的歷史評價和定位。徐氏稱土山灣畫館為我國西畫的“根據地之一”，對“中西文化之溝通，……曾有極珍貴之貢獻”，“土山灣（畫館）……蓋中國西洋畫之搖籃也”。^① 中國近現代著名的美術家任伯年、徐詠清、周湘、丁悚、杭穉英、張充仁、徐寶慶等都先後在此學藝。從土山灣畫館出身的一批西洋繪畫人才，後組織“加西法畫室”，傳授和推廣西畫理論和技法，又有多數人才流散於民間，依附於商業。他們中間不乏上海西畫活動的先驅和開拓者，並為上海油畫的興盛起到了重要的鋪墊和承傳作用。

通過複製、臨摹和銷售，完整地接觸以宗教繪畫為主的西方繪畫，無疑會對中國首先建立起舶來的寫實繪畫的造型體系產生巨大影響。從現存的“土山灣畫館稿本”中，我們可以感知素描、解剖和透視的技術規範，成為西畫傳授的基礎；從現存的“土山灣畫館畫室”的有關歷史圖片資料中，我們又可以發現由鉛筆畫、水彩畫到油畫的各個不同的課程實習過程，其中四壁懸掛的完成作品皆為範本臨摹而得。從這些範本可以推知是以歐洲十四世紀至十六世紀文藝復興時期出現的宗教題材形式。取材於新舊約全書的各種宗教場面，通過油畫之法的精細描繪，轉換成諸如《受胎告知》、《耶穌誕生》、《三王來朝》、《耶穌佈道》、《最後審判》等聖像題材的作品。經過十四世紀後歐洲人的完善，聖像畫裏已濃縮了油畫技術的精華。但在利瑪竇時代，中國的教徒們祇能看到其彩色印刷品，而非原作。至土山灣時代，畫館學徒成了第一批系統掌握西畫技藝的中國人，由於他們的實踐，在中國境內的聖像印刷品變成了聖像原作品，天堂的聖像們開始“復活”了。

就此而言，土山灣畫館出品的畫作與明清之際北京宮廷中傳教士所攜作品，同出於一種文化形態，即為傳教士文化的餘脈，主要以宗教樣式出現，多以實用工藝名目之下產生其價值。故尚未被主流文化所接受和理解。因而油畫在上海的初始便以土山灣畫館為標誌，揭開了西畫東漸的歷史帷幕。土山灣畫館作為中國最早的西洋美術的傳授機構，從樣式、方法上已具前所未有的完備形制，使得歐洲油畫以完整的技術體系第一次在中國出現。

土山灣畫館，中國油畫的搖籃之地。

第三節 開埠繪畫

油畫的東漸之於上海，除了緣於明清之際傳教士的文化滲透所致影響之外，又於清康熙年以降，受到南方沿海商埠貿易繪畫的波及，而呈漸起西畫東漸的又一繁盛局面。1840年鴉片戰爭之後，形成了上海1843年開埠通商的歷史格局。在1845年至1849年間，英、美、法三國相繼在上海縣城北門外，黃浦江以西劃定租界。開埠十年

^① 徐悲鴻文，原刊於1942年重慶《時事新報》。

間，沿外灘黃浦江而設的建築群，南起洋涇浜口，北至吳淞江口，成爲上海開埠的重要窗口和文化標誌。如同歷史中的“華貿時期”，隨着海禁的解除，香港、廣州、澳門等地通商口岸相繼出現，廣州的十三行、澳門的南灣和香港的維多利亞港，這些沿江或沿海而設通商洋行的地形和景觀，便構成具有代表性的視覺中心。出於對這些東方口岸投資環境的介紹和興趣，以及洋商生活的記錄和紀念，歷史貿易繪畫（習稱“外銷畫”）由此應運而生。

“外銷畫”主要的描繪對象和表現題材，多爲商館活動中心的沿江或沿海風景、重要的出口貿易商品（如茶葉、瓷器和紡織品等）的生產過程、本土的風土人情和官吏生活等。由於早期“銀版照相”的攝影技術尚未在中國興起，因此這批美術品即取代了文字記載和口頭傳說，而具有了相對逼真的視覺傳達效果，產生了文獻性、廣告性和觀賞性等多重的特性。值得一提的是，由於英國畫家喬治·錢納利於十九世紀上半葉曾僑居澳門，並活動於其它口岸商埠，間接地將興於十六世紀的“地誌繪畫”和十七世紀的英國風景畫派的畫法和樣式，帶入本土並影響着其他僑民及其弟子，其中較爲著名的有關喬昌、關聯昌等粵籍畫工。

隨着晚清商埠中心從南方向上海的轉移，洋行的貿易開始在上海租界漸趨興盛，隨之而來的貿易文化也影響上海。杭州人葛元煦旅居滬上，於1887年曾著《滬遊雜記》一書，記載了粵籍畫工在滬的影響：“粵人效西洋畫法，以五彩油畫山水人物或中截小影。而長六七寸，神采儼然，且可經久，惜少書卷氣耳。”粵籍畫工在滬上現多已佚名，迄今可資查證記載甚少。據史記載，名爲“周呱”的畫工爲其中代表（“呱”之稱謂爲粵人習慣，意爲畫官之意）。1855年至1880年，周呱曾在上海開設畫店，鬻畫維生。據香港藝術館1987年出版的《十八、十九世紀沿海商埠風光》記載，周呱“擅長繪畫肖像、房屋、小畫像及商埠風光。作品多貼上附有以墨水寫上名字的標籤，他曾在一幅上海風景畫上署名，作風與新呱相若。周呱的作品，以描繪細緻見勝”。

現存於世的反映開埠初期黃浦江外灘風光類型題材的作品，多已流散於本埠之外，隨着近年來不斷的美術史發現和收藏管理，這類作品漸已初顯其應有文化輪廓及其價值，而成爲近代上海美術的重要分支。其相對集中的展示，可見於1987年香港藝術館主辦的“十八、十九世紀沿海商埠風光”展覽，藏主爲本館、香港匯豐銀行及私人，所示此類題材繪畫，不失爲以歐洲式繪畫形式表現上海開埠圖像的難得珍品。現記錄如下：

《上海的外國人住宅》（1849年），韋斯特（George R. West）作，紙本水彩，22.8×36.8cm，現藏於香港匯豐銀行；

《長江帆影》（約1840年），布魯斯（Murdoch Bruce）作，紙本淡墨素描，24×38cm，香港藝術館收藏；

《黃浦江上的賽艇》（約1850年），畫家佚名，油畫，40.5×139cm，香港藝術館收藏；

《上海灘的洋行》（約1850年），畫家佚名，油畫，41.9×59.6cm，香港匯豐銀行收藏；

《黃浦江外灘風光》(約 1860 年),周呱作,油畫,52×101.6cm,Mrand Mrs A. J. Hardy 私人收藏;

《蘇州河對岸眺望外灘景色》(約 1860 年),畫家佚名,紙本水粉,43×76cm,香港藝術館收藏;

《從聖三一堂眺望黃浦江》(約 1860 年),畫家佚名,紙本水彩,33×91.5cm,Mrand Mrs P. J. Thompson 私人收藏;

《上海的有利銀行》(1878 年),威廉·基德納(William Kidner)作,紙本水彩,53.3×63.5cm,香港匯豐銀行收藏。

當然,歷史貿易畫現象影響上海,客觀上構成了上海早期西畫東漸的一種傾向,由於人員構成、社會心態及文化傳統的迥異,並未形成如南方商埠出現如是集中的文化現象,祇是作為鋪墊和過渡,為上海近代自成一格的舶來型繪畫和新生型繪畫的出現,產生某種文化意識和形式技巧的準備。

由於上海開埠成為近代東方的一種奇觀,數十年間,一個三等縣城突變為遠東的國際都市,因而融會於文化形態的宗教、商業和社會因素的綜合雜交,構成了“開埠繪畫”獨特的文化景觀。

開埠繪畫在文化形態上主要是租界文化環境下西方繪畫的技術移植,反映了其舶來型向新生型的轉化,其一方面是以外籍畫家和僑民為作者主流,並非以“外銷畫”作為唯一的作畫動因和渠道,因而混雜有職業愛好的印記;另一方面是以本土畫工為作者主流,間接地利用西畫的寫真之術,實施着以自身的傳統修養和審美意識對之的變格,以順應開埠通商的商業宣傳需要。從美術史的意義言,開埠繪畫賦予西畫東漸於中國的獨一無二的表現,即古典的西方繪畫技術,客觀通過近代殖民文化在上海的典型滲透和培植,出現異於宗教藝術形式之外的另一種世俗藝術的形式,使得舶來的異域視覺文化,在上海本埠獲得反映。總之,歷經了一個多世紀的貽誤之後,開埠繪畫初顯其歷史的面貌,留下的文化價值和意義是值得研究的。

一、地誌與文獻價值

關於上海地誌類型的圖像,迄今發現的存世作品不多。明代璩之璞作《天馬山圖卷》和沈士充作《峰泖圖》,可作為這方面較早的具有地誌類型的繪畫。據載清人畫工曹士亨曾臨明人之作,作上海老城廂外十六鋪寶帶門外的沿江景色(又稱《丹鳳樓圖》),反映了上海開埠前夕以縣城為中心的本港繁華景色。但這批以文人畫風格為主導的畫作,多保留以“澄懷味像”的程式處理痕迹,祇能給後人留下一種間接的史迹對應。清末時有日籍西洋畫家高橋由一曾遊歷老上海縣城廂,所作《老西門》、《戲樓》等作,皆為依速寫畫法寫生而得,也未涉及城北的開埠之地。

如前所述,既然黃浦江外灘一帶的租界設立,構成了上海開埠的最早的重要景觀,那麼在十九世紀四十年代攝影術未興於滬上之時,構成地誌意義的“寫真圖”,便成為最初的開埠圖像佐證。

在大量的上海史誌著作中,往往將繪畫和攝影統稱於“寫真”,以作配圖說明史迹的沿革。現以於 1846 年竣工的中國江海關關署為例,這一中國傳統廟宇式的建築,在