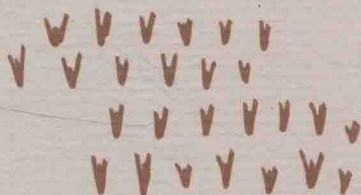


十讲

名家专题精讲

中国近现代美术文献十讲

李超 著



非外借

 复旦大学出版社

李超，2004年毕业于中国美术学院，获博士学位。

现为上海大学上海美术学院教授、博士研究生导师，上海大学上海美术学院副院长、刘海粟美术馆副馆长，中国美术家协会美术理论委员会委员、上海美术家协会常务理事。2009年获得首届“中国美术奖·美术理论评论奖”。2018年主持国家社会科学基金艺术学重点项目“中国近现代绘画作品海外收藏研究”。主要学术成果有《上海油画史》《中国早期油画史》《中国现代油画史》《中国近代外籍移民美术史》《架上的缪斯》《中国油画研究系列》《中国近现代美术期刊集成》等。

ISBN 978-7-309-14505-2



9 787309 145052 >

定价：75.00元

www.fudanpress.com.cn

中国近现代美术文献十讲

李超 著

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代美术文献十讲/李超著. —上海: 复旦大学出版社, 2019. 12
(名家专题精讲)
ISBN 978-7-309-14505-2

I. ①中… II. ①李… III. ①美术-文献-研究-中国-近现代 IV. ①J120.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 155853 号

中国近现代美术文献十讲

李超 著述
责任编辑/郑越文

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路 579 号 邮编: 200433
网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853
外埠邮购: 86-21-65109143
江阴金马印刷有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 15.625 字数 305 千
2019 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
印数 1—4 100

ISBN 978-7-309-14505-2/J · 400
定价: 75.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

目 录

西画东渐 1

- 一、泰西画法 3
- 二、利玛窦之谜 14
- 三、泰西绘具别传法 26

民间路线 41

- 一、江南画学之传法 43
- 二、写真之流 58
- 三、线法之风 69

海派重光 79

- 一、外海派 81
- 二、新兴视觉样式兴起 98
- 三、洋画纷纭笔墨拟 110

土山湾记 125

- 一、新圣像 127
- 二、马义谷和刘德斋 141
- 三、沉没的摇篮 151

卢湾之弧 161

- 一、陈澄波上海时期艺术遗产 163
- 二、陈澄波相关近代美术文献新解 196

决澜策源 215

- 一、决澜社研究 217
- 二、决澜社相关艺术文献新解 242

现代先贤 259

- 一、唐蕴玉油画研究 261
- 二、张充仁西画创作研究 283
- 三、中国印象主义之风 301
- 四、张弦和北平艺专 327
- 五、卫天霖之光 349

外籍移民 365

- 一、海上画梦录 367
- 二、“谢谢你们对中国艺术的贡献!” 385

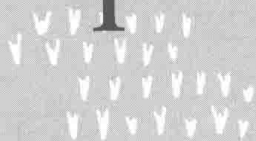
海外收藏 395

- 一、京都国立博物馆藏民国时期西洋画考 397
- 二、李叔同《自画像》相关艺术资源研究 434

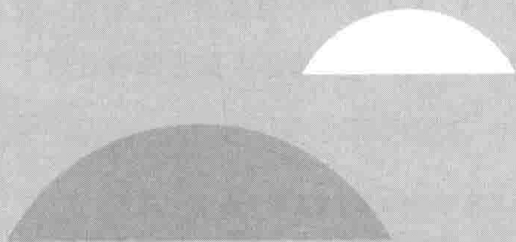
上海客厅 447

- 一、中华学艺社与中国现代美术传播 449
 - 二、上海早期美术院校的艺术收藏 465
 - 三、关于“上海现代主义艺术地图” 470
 - 四、向哈定艺术致敬 477
-

1



西画东渐



一、泰西画法

自 15 世纪始，西方画法开始出现综合和演进的趋势。在古希腊、罗马美术传统而来的写实主流画法基础上，油画的前身“弗赖斯科”（Fresco）和“坦泼拉”（Tempera）两种画法得以完善集成，这其中凝聚了那个时代诸多欧洲画家的贡献，而尼德兰画家凡·爱克兄弟（Jan van Eyck, 1370—1426; Hubert van Eyck, 1390—1441）成为其中最具影响力的代表者。迄今，油画（oil painting）已演变为在材料技法、造型观念和风格样式方面自成一格的画种，并由此形成了集中代表西方绘画人文精神和科学意义的视觉艺术。

圣像艺术构成了油画从创始到完善的重要部分，而油画作为西方造型艺术的典型样式，开始其东渐的历程，同样也离不开圣像故事的传播。虽然“明季欧洲船舶及侨商之来我国者，既远在教士之先，西洋艺术作品容亦有流入者”^①，但更为可靠的史料记载，证明了西方传教士成为油画传入东方的早期使者。而传教士美术则构成

^① 方豪：《中西交通史》（第五册），第二章“图画”，第一节“利玛窦传入之西画及墨苑之翻刻”，台湾华冈出版有限公司，1977年。

了西画东渐的第一途径。根据现有的研究得知，西方圣像艺术传入中国，其最早可以在唐代长安出现的“景教流行中国碑”中发现^①。“景教碑载述唐太宗贞观九年宰相房玄龄郊迎大秦国上德阿罗本，及‘阿罗本远将经像来献上京’之事，可见唐初已有西方基督教圣经和天主圣像等东来传播。”^②这类圣像的出现，表明“唐太宗贞观九年(635)大秦国(我国古代对罗马之称)基督教徒阿罗本携带经象来到长安，是为基督教及其宗教画传入中国的最早记录”^③。同时，在14世纪入元以后的马可·波罗(Marco Polo, 1254—1324)游历中，我们也可以发现其中有关所见方济各会与聂斯脱利派教会派遣来华的传教士活动的记述，并可以推知并证实为西画东渐于中国的早期历史记录。

近代之初，西方美术出现于东方，同样是作为传布天主教的宣传工具由欧洲传教士带往亚洲的。1534年由西班牙人圣依纳爵·罗耀拉于巴黎创立耶稣会，1540年得到罗马教皇保罗三世的批准，该耶稣会成为天主教反对宗教改革运动的主要集团。罗耀拉为第一任会长，他积极组织耶稣会士到海外传教，葡萄牙王若望三世即请求教皇派传教士到东方，沙勿略、利玛窦、罗明坚等即是先后受耶稣会派遣到远东传教的耶稣会士。沙勿略(Francis Xavier,

① 关于长安大秦景教文物典章，参见[日]关卫：《西方美术东渐史》，熊得山译，商务印书馆，1936年，第141—142页。

② 参见秦长安：《现存中国最早之西方油画》，《美术史论》1985年第4期（总第16期）。

③ 林树中：《近代西洋画的输入与中国早期的美术留学生——兼谈我国早期的油画》，《南艺学报》1981年第1期。

1506—1552)于1549年先到日本鹿儿岛,后又于1552年8月到中国广东的上川岛,并于同年12月在那里去世。由于他到中国适逢嘉靖禁海时期,因此,他只将所携圣像画留在了日本,而未曾带入中国。

就美术史意义而言,具有文化规模和历史影响的西画传入中国现象,应以明代万历年为始。据史记载,1579年(明万历七年)意大利耶稣会教士罗明坚(Michele Ruggieri, 1543—1607)奉命来华,初在广东肇庆设立教堂,当地总督曾检查其所携带物品,“发现有一些笔致精细的彩绘圣像画”^①。罗明坚为了让与他接触的中国官员“对欧洲文明有较准确的观念”,从最初就向耶稣会要求“一本画册,它描述的是我主基督的生平和《旧约》的某些故事;还有若干基督教国家的介绍”,还要求“若干改编的故事书,还有尤其是一大本插图精美的《圣经》”。^②1583年,罗氏获准建立教堂,在一座“圣母无染原罪小堂”内,悬挂有供受教者观赏的“圣母像”。

在万历年间,真正为耶稣会在中国奠立基业,并在中国有效而持久地传播西洋美术的传教士,是意大利玛塞莱塔人马泰奥·里奇(Matteo Ricci, 1552—1610),他来中国后取汉名为利玛窦(号西泰)。由于利玛窦具有文艺复兴以来西方科学文化的多方面知识,他又注意“入境问禁”,以顺应中国本土礼俗,所以在传播天主教义和西方科学文化艺术方面都起到了重要作用。

① 引自罗明坚于1584年1月25日的一封信筒。见[法]谢和耐:《中国与基督教》,耿昇译,上海古籍出版社,1991年,第127页。

② 引自罗明坚于1580年11月8日的一封信筒。见[法]裴化行:《利玛窦评传》,管震湖译,商务印书馆,1993年,第99页。

而关于这一事件的历史记载，则成为近代西画传入中国最为重要的文献之一。这类重要文献，具有代表性的有黄伯禄所著《正教奉褒》，其中记载了利玛窦进呈神宗贡品的上疏表文：

谨以原携本国土物，所有天主图像一幅、天主母图像二幅、天主经一本、珍珠镶十字架一座、报时自鸣钟二架、《万国图志》一册、西琴一张等物，敬献御前。物虽不腆，然从极西贡至，差觉异耳，且稍寓野人芹曝之私。^①

其中尤为引人注目的是“天主图像一幅”和“天主母像二幅”。这三幅画像为利玛窦的“首项”贡品。其中，“两幅圣母像，一尺半高；一幅天主像，较小一些。其中一幅圣母像是从罗马寄来的古画，它仿圣路加所画圣母抱耶稣像。另外两幅为当时人所画”^②。因此，在《熙朝崇正集》卷二中，这三幅绘画分别被称为“时画天主圣像”“古画天主圣母像”^③。其实，利玛窦除了在京城进呈圣像画之外，在其所经历的中国其他地区，也曾经以不同的方式展示其所携的圣像画。

由此可见，传教士携圣像画来华，成为明清之际西画东渐的一种特定的文化景观。“后其罗儒望者，来南郡，其人慧黠不及利玛

① [清]黄伯禄编：《正教奉褒》，光绪三十年上海慈母堂本，中国科学院自然科学研究所藏。

② 转引自王庆余：《利玛窦携物考》，中国中外关系史学会编：《中外关系史论丛》（第一辑），世界知识出版社，1985年。

③ 《熙朝崇正集》，编者不详，天主教东传文献，台湾学生书局，1965年影印再版。

窠，而所挟器画之类亦相埒。”^①后又有德国传教士汤若望(Johann Adam Schall Von Bell, 1591—1666)以与利玛窦相同的方法进呈皇帝的事例。“崇祯十三年(1640)，先是，有葩槐国(Bavaria, 今译巴伐利亚)君玛西里(Maximilianus)飭工用细致羊鞞装成册页一帙，彩绘天主降凡一生事迹各图，又用蜡质装成三王来朝天主圣像一座，分施彩色，俱邮寄中华，托汤若望转赠明帝。若望将图中圣迹释以华文，工楷眷缮。至是，若望恭齐趋朝进呈。”^②“永历一年(一六四七)即清顺治四年，教士翟安德(Andrè-Xavier Koffler)在仓皇中曾向桂王献过圣像。西洋也有画着王妃受洗礼的版画。”^③顺治十二年(1655)二月二十七日，汤若望的教友，耶稣会士利类思(Ludovicus Buglio)、安文思(Gabriel de Magalhaens)为感激清朝的宽待和保护，向顺治帝进献“天主圣像西书一本”“西洋画谱一套”等。^④王致诚“1738年抵达北京后，便以《三王朝拜耶稣图》进呈乾隆皇帝御览”。^⑤……可见，传教士将所携圣像画引入中国，已成为他们在中国“学术传教”的一种重要宣传方式和手段。

“画像虽为教会仪式之要具，而宣传之力尤宏，故明清来华教

① [明] 顾起元：《客座赘语》卷六“利玛窦”条，金陵丛刻本。

② [清] 黄伯禄：《正教奉褒》。

③ 戎克：《万历、乾隆期间西方美术的输入》，《美术研究》1959年第1期（总第9期）。

④ 鞠德源：《清代耶稣会士与西洋奇器》，《故宫博物院院刊》1989年第1期（总第43期）。

⑤ 作喆：《清廷西洋画师王致诚》，《紫禁城》1989年第3期。

士携画颇多，并不时向欧洲求索。”^①当然，与此文化景观相对应的最为翔实的史实，当首推利玛窦携西画进呈明神宗——这一具有美术史重要意义的经典事件。通过“明清来华教士携画颇多”这一文化现象，我们能够发现其中圣像画中的“明暗画法”的问题。

应该指出的是，“明暗画法”在中国传统中不是“不存在”的一种方法，而是一种“陌生”的传统方法，因此，在圣像画中的“明暗画法”，唤起了中国人的视觉兴趣，实际上也就与久违的传统意识发生了某种内在的联系。这使得上述的这种结构关系，能够潜在地在一定的范围内体现参照性。这种参照性，就是本土人士在特定的西画东渐的情境中所逐渐形成的对这种西画画法的多种回应。在明清之际，与这种“圣像画—明暗画法”结构关系相呼应的，是以圣像画为主体的西洋绘画。那么，它是以怎样的一种画法效果与中国人交流的，其留存在当时中国人的思想中的是什么印象，而中国人又是如何具体回应的呢？

事例之一：“明镜涵影”和“如镜取影”。

姜绍书《无声诗史》是记载利玛窦传播西画活动的重要文献之一。关于利玛窦所携圣像画，姜绍书在该书卷七“西域画”中写道：

利玛窦携来西域天主像，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。^②

① 见方豪：《中西交通史》（第五册），第二章“图画”，第二节“艾儒略、汤若望、罗如望传入之西画”。

② 〔清〕姜绍书：《无声诗史》卷七“西域画”，画史丛书本。

姜绍书“明镜涵影”的说法，其实是西画中的明暗画法使然，以至于产生“踴踴欲动”的逼真效果。就在姜绍书的同一本著作中，他又在评论晚明中国画家曾鲸时，用了相近的词——“如镜取影”。他这样写道：“曾鲸字波臣，莆田人，流寓金陵……写照如镜取影，妙得神情。”^①波臣派画家以墨骨写真、烘染傅彩等手法而“独步艺林”。虽然没有明确的佐证，表明他们的创作与西画传播的关系，但在姜绍书的印象中，其与圣像艺术的写真效果是相合的，因为“如镜取影”的画面效果，同样也是得力于明暗画法，只是在波臣派画家的作品中，表现得更为间接和隐秘一些。因而作者在用词语表达时，也选用了相近的修辞表达形式。

事例之二：“画像有拗突，室屋有明暗。”

明末礼部尚书徐光启曾经与利玛窦合作，翻译克拉韦乌斯选编的欧几里得《几何原本》前六卷。在分析此书翻译的重要意义时，徐光启将几何学在绘画中的应用列入其中，他在《译几何原本引》中写道：

察目视势，以远近正邪高下之差，照物状可画立圆、立方之度数于平版之上，可远测物度及真形。画小，使目视大；画近，使目视远；画圆，使目视球。画像，有拗突；画室，有明暗也。^②

徐光启在此概括了几何学的一种重要作用，即其有助于处理人

^① [清]姜绍书：《无声诗史》卷七“西域画”。

^② [明]徐光启：《译几何原本引》，载徐宗译：《明清间耶稣会士译著提要》，中华书局，1989年，第258页。

像的“拗突”效果以及建筑的“明暗”关系。该译著从科学原理上阐释西画画法，在中国具有突破性意义，并对后世产生较大的影响。这一思想在清代学者袁栋所著《书隐丛说》中有所反映：“今所传者，乃欧罗巴人利玛窦所遗，画像有拗突，室屋有明暗也，甚矣西洋之巧也。然岂独一画事哉。”

“西洋画专用正笔。用侧笔者，其形平而偏，故有二面而四面具；用正笔者，其形直而尖，故有一面而四面具。在阴阳向背处，以细笔皴出黑影，令人闭一目观之，层层透彻，悠然深远；而向外楹柱，宛承日光，瓶盎等物，又俱圆湛可喜也。”^①显然，从袁栋“画像有拗突，室屋有明暗”的用词来看，其与徐光启“画像，有拗突；画室，有明暗也”之说相近。说明袁栋有可能阅读过徐光启的《译几何原本引》（包括相关译著）。但重要的是，袁栋之说又有所发展。其将远近、明暗之类方法归于“西洋之巧”，而且可以运用于绘画以外的领域。同时，作者又深入分析了西画中的“阴阳向背”与“悠然深远”的关系，而这种关系里存在着某种独特的用“笔”之道。

事例之三：“绘画而若塑者。”

明末刘侗、于奕正《帝京景物略》卷四，就曾经记载了悬挂在北京宣武门内的天主堂耶稣画像：“望之如塑，貌三十许人。左手把浑天图，右叉指，若方论说状，指所说者。须眉，竖者如怒，扬者

^① 袁栋：《书隐丛说》，转引自〔日〕平川祐弘：《利玛窦传》，刘岸伟、徐一平译，光明日报出版社，1999年，第309页。

如喜；耳隆其轮，鼻隆其准，目容如瞩，口容有声。中国画绩事所不及。”^①刘侗、于奕正面对圣像画中的人物形象，得出了“望之如塑”的印象。其中“塑”字的运用，使得平面的画像幻化出立体的空间感，点明了通过明暗画法所产生的逼真的视觉效果。

清初以来，类似于《帝京景物略》“如塑”之类的评价，在不少著述中得以发现。清初著名布衣学者谈迁，于顺治十一年(1654)拜访汤若望。其将会谈过程及耳闻目见，以及多次前往教堂的经历，记于《北游录》中。在该书中谈迁曾经数次提及对西画、西书和西洋仪器的印象：“供耶稣画像，望之如塑，右像圣母，母冶少，手一儿，耶稣也。……登其楼，简平仪、候钟、远镜、天琴之属……其书叠架，萤纸精莹，劈鹅翎注墨横书，自左而右，汉人不能辨。”“其国作书，自左而右，衡视之……所画天主像，用粗布，远眺之，目光如注，近之则未之奇也。汤架上书颇富，医方器具之法皆备……他制颇多，不具述。”^②显然，《北游录》作者谈迁看到并描述的，并非是与《帝京景物略》作者刘侗、于奕正所见相同。然而，对象不同却不影响相同的评语——“望之如塑”。无独有偶的是，在吴长元《宸垣识略》卷七中，依然能够发现“如塑”说：

(天主堂)中供耶稣画像，绘画而若塑者，耳边隆起，俨然如生人。^③

① 参见方豪：《中西交通史》(第五册)，第二章“图画”，第三节“明清间国人对西画之赞赏与反感”。

② [清]谈迁：《北游录》，中华书局，1960年，第45—46页。

③ 参见方豪：《中西交通史》(第五册)，第二章“图画”，第三节“明清间国人对西画之赞赏与反感”。