

清代宫廷油画肖像谈

聂崇正

欧洲基督教属下的宗教组织耶稣会的传教士，将产生于欧洲的油画技艺传到中国，这已经是由实物和文献所证明了的。由于这些欧洲传教士进入了清朝的宫廷内供职，所以油画首先是在清代的宫廷绘画中出现。在供奉宫廷的数名欧洲传教士画家，以意大利人郎世宁(GIUSEPPE CASTIGLIONE, 公元1688—1766年)的画艺上乘，影响较大，存世作品也最多，其中就包括了他的数幅油画作品。当然，按照郎世宁绘画的技艺来看，也就是把他放在当时欧洲绘画总体水平背景比较来看，他并不能代表那时欧洲绘画的最高水平，其他欧洲传教士画家就更等而下之了，所以当时出现在清代宫廷中的油画，其水平是有一定限度的。油画在清代的宫廷内大都用以作人物肖像和装饰宫殿，极少用以主题性绘画创作，即便是油画人物肖像也是作为绘制大幅的帝后朝服像收集素材用的，而不是作为肖像创作来对待的。

根据以上的叙述，可以知道清朝宫廷油画作品的水平以及用途，只有在了解了以上的历史情况下，我们才能对这部分油画作品作出实事求是的分析和评价。既不会将它们捧得如何之高妙，也不会将它们贬得一钱不值。

首先，“油画”这两个字曾经多次出现在清代雍正、乾隆时代的内务府造办处的档案中，是一个很值得注意的重要事情。这个名称是中国人根据这一画种采用油质调和色彩的特性、特点命名的，非常恰切和准确，它并不像有的美术名词是中国古代所无、而是近现代从东瀛日本的汉字中引进借用的。也就是说，“油画”这个名称在中国已经有近三百年的历史了。

再则，这些清朝宫廷内的油画作品，都距今将近三百年了，欧洲油画自己的发展历史也不过五、六百年的时间，而在中国博物馆里尚能见到近三百年前的油画作品，这一事实本身就说明它们的历史以及文物的价值。

现在让我们再来看看此次展览中展出的两幅清宫油画肖像作品。这两幅油画现在均收藏在北京故宫博物院，是该院所藏若干件清宫油画中的一部分，一幅为《慧贤皇贵妃像》，另一幅为《婉嫔像》，均为挂屏形式，现分别介绍如下：

《慧贤皇贵妃像》挂屏，纸本油画，纵53.5厘米，横40.4厘米。画底是裱成数层加厚的高丽纸。画幅背后原先贴有签条，现已失落，目前是根据与慧贤皇贵妃其他的画像对比之后确定其身份的。慧贤皇贵妃，生年不详，满族人，姓高佳氏，为大学士高斌之女，雍正年间选入弘历藩邸为侧福晋，乾隆二年(公元1737年)被册封为贵妃，乾隆十年(公元1745年)去世，追封为皇贵妃，谥号“慧贤”。此图画慧贤皇贵妃半身像，画得相当精致，笔触细腻柔和，人物五官清晰，又注意体面结构和立体效果，面部的解剖十分准确，衣服的质感也很强，应当是出自郎世宁之手。

《婉嫔像》挂屏，纸本油画，纵54.2厘米、横41厘米，画底也是加厚的高丽纸，图的背后贴有一黄签条，上写“婉嫔”二字，与史料对照，可以知道她是乾隆皇帝的嫔妃之一。婉嫔生于康熙五十五年(公元1716年)，为陈廷章之女，雍正时赐弘历藩邸。弘历即位后，初赐号为贵人，乾隆十四年(公元1749年)册封为婉嫔，至乾隆五十九年(公元1794年)晋封为婉妃，嘉庆十二年(公元1807年)去世，终年九十二岁。这幅油画也是半身像，画得同样十分细腻，造型准确，技艺相当熟练，从画风及水平来看，应当出自欧洲传教士画家之手，或许就是郎世宁所画。

像这样的油画肖像，在故宫博物院还有部分收藏，如《康熙皇帝像》贴落、《乾隆皇帝抚琴图》贴落、《孝贤皇后像》挂屏、《孝和皇后像》挂屏等；另外，据笔者所见，在德国柏林的国立民俗博物馆内，收藏有单张的油画肖像十五幅，均是从中国流出去的清宫旧物。它们是《绰罗斯和硕亲王达瓦齐》、《都尔伯特汗策凌》、《绰罗斯公达瓦》、《都尔伯公布彦特古斯》、《都尔伯特公巴图孟克》、《都尔伯特札萨克多罗贝勒刚多尔济》、《都尔伯特札萨克固山贝子额尔德尼》、《都尔伯札萨克固山贝子根敦》、《原领队大臣副都统衔纳亲巴图鲁科玛》、《原领队大臣副都统衔尔丹巴图鲁佛伦泰》、《头等侍卫扬达克巴图鲁托尔托保》、《小金川赏给头等侍卫木塔尔》、《屯练土都司舒克丹鄂巴图鲁阿忠保》、《鄂克什土舍图克则恩巴图鲁雅满塔尔》、《绰罗斯布土舍绰尔嘉木灿》。现在德国柏林的油画肖像的作者是法兰西传教士王致诚(JEAN DENIS ATTIRET, 公元1702—1768年)、波希米亚传教士艾启蒙(IGNATIUS SICKLTART, 公元1708—1780年)和另一位意大利传教士潘廷章(JOSEPH PANZI, 生卒年不详)。其中的水平高下不一，以王致诚的几幅画得最好。以上的肖像画中有些局部如衣饰，可能是由中国的宫廷画家补绘的。

这些欧洲传教士画家所画的人物肖像画，在造型上都比较严谨，注重解剖结构，但是在光线的运用上则与欧洲画法有所区别。欧洲画家喜欢表现人物脸部在特定的光线照射下分明的凹凸感，而传统的中国“写真”技艺，则要求被画者是不受光线变化常态下的相貌。从以上的清宫油画肖像上可以看到，欧洲画家来到中国后画风的这种变化。

由于在清宫中供职的欧洲传教士画家的艺术活动，已经成为中国美术历史的一个组成部分，所以他们的作品也就作为中国前期油画肖像画来加以论述和介绍了。



婉嫔像 佚名作



呱自画像 关乔昌作

两种文化背景 不同的创作现状

——对中、西方当代油画肖像艺术的几点思考

秦俭

一、中国油画肖像现状中存在的问题

举办全国性范围的油画肖像百年展，从一定意义上讲，是一个具有中国特色的命名展。在当今西方的画坛上，恐怕很难找到一个群体性的油画肖像大展。当然，这并非意味着油画肖像画在西方画坛上的衰退。肖像画，就像油画一样，在西方美术史上，有着悠久的历史，大概正因为如此，在当今创新意识空前高涨的西方绘画领域中，绘画的意义远远胜过油画的意义，也就是说，现代西方画家关注对绘画的探索，在很大程度上取代了对油画这一传统材料的精深掌握，随着前者的艺术价值取向比后者要宽泛得多，肖像画的创作也在各种艺术观念、媒介和风格上趋向分解和多元化。但是，在中国美术界，油画和油画肖像的创作，却仍然是一股新生力量，吸引着大批画家的创作热情，进行钻研和探索，这里既有画家们对肖像画的极大兴趣，也有对油画语言本身的进取愿望。

可以说，在中国特有的文化背景下，肖像画创作，对中国画家而言，具有着比西方画家更多因素的挑战。在中国传统绘画里，人物画历来受到冷落，这必然造成了我们的人物画基础相当薄弱。在过去的一个世纪里，中国油画在肖像画方面的发展，无疑为中国画坛带来了许多新的气息和观照与描绘人的角度，它从一个侧面能真实地反映出中国人物画在近一百年来发展历程，同时，它也为我们提供了一些值得反思的问题。

如果从人文主义和表现形式二方面来看我们在油画肖像画创作中存在的问题，应主要表现在，对人在现实生活中具有的丰富和复杂性，展示得不够，挖掘得不深，在表现形式上则过分理想化和粉饰化，缺乏现实主义的内涵和艺术个性。

现实主义，是我们自引进西方油画以来一直倡导的创作方向，但反映在肖像画中，长期以来，对现实主义的认识却失之于狭窄和僵化。比如：采用写实手法的肖像作品往往被认为是符合或贴近现实主义的，而采用表现或抽象手法的肖像作品则往往被划在了现实主义范畴之外。再比如：许多画家把现实主义简单地理解为，经常到生活中去——深入农村、工厂、少数民族等地区，发现和搜集一些生动的人物形象，画农民的肖像便意味着要有泥土气息，而音乐家的肖像就要和高雅接合起来，长着一付漂亮脸蛋的少女就要尽力画得优美一些……因此，在大量的肖像画作品中，我们能看到对诸如优美、深沉、典雅、悲壮和苦涩等各种人的精神状态带有明显的图解式的描绘。这是九十年代之前，中国油画肖像画的基本面貌。

近几年来，国内的肖像画发生了较大的变化，在表现的角度和样式上有明显的拓宽的迹象，这与从外界涌入的大量的艺术信息是分不开的。但实际上，却存在着过多地从观念和技术上仿效西方画家的各种表现样式现象。对此，我们不能把这看作是肖像画创作的真正意义上的繁荣。

现实主义精神，是一种持续性的运动的精神，它不断地对昨天的历史作出纠正。从这个意义上讲，肖像画必须能动地对它所处的时代作出鲜明和前人不可取代的反应。在西方传统肖像画中，讲究“形神兼备”的肖似，而现代的肖像画家却打破了这一局限，以更加复杂的心理学、精神学的角度观照人生，进行肖像画创作。这清楚地表明，现实主义在当今这个时代，已不仅仅是一个绘画的流派，更不是一种一承不变的文艺思想和美学原则，而是于现实和文化密切相连的探索精神，这种精神及时地体现着人类在人文和自然科学领域中的各种探索成果。

而理想化的描绘方式与上述的现实主义实质恰恰是背道而驰的，它往往表现在，画家匆匆忙忙地接受了前人或他人的美学观念和表现技巧，在摹仿

已有的绘画风格上竭尽认真，并力图显示出某种才华。遗憾的是，我们的一些评论家或画家却常常津津乐道地对认真地摹仿他人的才华加以不切实际的吹捧，因此，在很大程度上，滋长了画家在肖像画创作上的惰性。对此我们应有清醒的认识。

艺术的理想化和艺术理想是两个不同的概念，前者可以在不包含艺术个性和创造性的前提下，去追求某种肖像画的程式标准，而后者则体现了画家的个人见解和独创性在作品中的淋漓尽致的发挥。

应该说，艺术理想化是中国传统审美习惯的主要特征之一，自引进西方绘画以来，这一传统的审美习惯便受到了强烈的冲击。虽然，中国画家在肖像画中做出了种种努力，去表现现实生活中的人，但就目前的现状来看，仍然显得很不够成熟，举例来说，我们在一些有关肖像画的评论文章中，经常出现什么博大、深邃、传神、富有时代气息和民族特色等等，一大堆极为宏观的模糊不清的形容词，而这些字眼在许多画家的肖像作品中可以被反复套用。这种毫无具体含义的评论恐怕不仅仅是评论家们的思想上的贫乏所致，也暴露出画家无能于在肖像画中对人作出富有艺术个性的表现的缺乏。

二、西方现代肖像艺术的演变

西方现代肖像画与传统肖像画的最大分歧点恐怕在于：现代画家不再把肖似看得那么重要了。被称为现代绘画之父的塞尚，一生作了大量的肖像画，但对他来说，“一件肖像，甚至是自画像，只不过是某种线条、体积和色彩的安排——是为建构一个具体的有机建筑的一个借口，过去的画家在肖像画中努力探索和一直保持的对个人命运进行暗示的描绘方式，在塞尚那里，不过是一组静物中的罐子和苹果而已”。(1)

既然如此，塞尚的肖像画，涉及到人而言，其意义何在呢？无需否认，塞尚的绘画观念在当时是偏激和逆于传统的。但正是他的这一偏激的观念产生了对西方现代绘画举足轻重的影响，后来的画家们从塞尚的肖像画里受到的启示恰恰来自塞尚对传统的肖似意识的淡化和对绘画语言本身的进取与开拓。他不仅打破了肖像就是画人——这一在过去的几个世纪里，肖像画家一直信奉的基本原则，更重要的是，他以自己的绘画实践证实了；绘画的内在生命力存在于从自然中发现绘画本身的有机秩序，而这正是过去的西方绘画史上欠缺的重要一环。

绘画中的绘画(Painting's of Painting)或者为纯绘画(Perfact Paintng)这类术语是继塞尚之后的西方现代画家一直关注的焦点之一。既然肖似性不再是困扰和吸引肖像画家的关键所在，那么，假如你不能在肖像画里以独到而又鲜明的形式去表达自己的独特感受，人们就会把你看作是重复传统，没有创意的图解式的画家，有时情况甚至更糟，人们干脆觉得，那不过是画了一张像而已。

但是，过于讲究形式和那类在肖像画中只会关注肖似的画家一样会落入俗套和浮浅的边缘。

贾柯梅蒂无疑与这类俗套无缘，在肖像画里，他一直探寻着人的存在和绘画的存在这一永恒的创作主题。在他的那些貌似错综复杂，像是刻意又像是漫不经心的线条在画布上的穿梭之间，画家要找出作为形体的人物和作为背景的环境之间某种确切的存在意味。然而，在画家那里，确切地存在意味，既非存在于被如时刻划出来的形象中，也非存在于完全摆脱了对对象的观察，随意涂抹出来的形式游戏中。他的每一幅肖像均出自长时间的写生，每当模特儿的头或肩膀稍稍偏离了原来的位置时，他会立即向模特儿指出来。但是，即便如此，我们永远也无法企望在贾柯梅蒂的肖像画中看到一付清晰的面