

# 清代嶺南詩的洋畫觀

江滢河\*

明清時期通過天主教的宗教性渠道和“洋舶”的商業渠道傳入中國的各種西洋美術品，都是以廣州為其“西來初地”。在廣州口岸和北京宮廷，隨着西洋美術的傳播影響，逐漸產生了不同風格特點的融會中西的新型西洋畫，這些西洋畫以獨特的方式滲透進社會各階層的日常生活，但是它們並沒有對中國傳統文人畫產生明顯的影響，文人們一如既往地陶醉在傳統水墨山水的“神韻”之中。英國學者蘇里文認為：“沒有跡象表明，在廣東與其它開放港口的文人學士受到過歐風藝術的絲毫影響，因為採用外國風格的畫家並不是與耶穌會士有關的學者，而是那些沒有地位的畫家。”<sup>(1)</sup>

但隨着西洋繪畫在廣州口岸的傳播，流寓於此的文人有更多機會接觸到與中國傳統繪畫完全不同的西洋美術。當時擴散範圍還相當有限的西洋畫，雖然沒有給中國傳統的繪畫藝術帶來強烈的衝擊，但對文人們並非完全沒有影響。西洋畫的新奇面貌引起某些嶺南文人的關注，豐富了他們吟詠的主題。流傳至今的吟詠西洋畫之作，反映了清代中國人心中最初的洋畫觀感及其流變，對研究早期西畫東傳史和嶺南文化史，都是值得認真發掘的珍貴遺存。

## 嶺南詩及其作者

### 一、嶺南詩的界定

“廣東通海最早，得洋氣在先”<sup>(2)</sup>，嶺南詩文對洋氣洋風的反映，自然比較多。嶺南本地的詩人，耳聞目睹身邊的洋人洋事，往往情不自禁地將它當作吟詠題材。就連外省來粵宦遊的文人士大夫，也感受到“自過嶺南詩一變，疑遊島國語全分”<sup>(3)</sup>，對洋人洋事和西洋奇器也表示過不同程度的關注。“到了18世紀，甚至可以發現，在嶺南詩中已經形成了一個詠歎‘洋氣’的主題。儘管它所反映的還不是開放的心態，但畢竟表現出較前廣闊的視野，在一定程度上帶有新鮮的時代氣息。”<sup>(4)</sup>因此他們的遊粵詩文便儲存着可供發掘的涉外史料。西洋畫作為西洋事物之一，其與中國藝術風格迥異的藝術面貌，在嶺南詩文中同樣被反映出來。

本文所引用分析的洋畫詩，帶有鮮明的地域色彩，故名之曰“嶺南詩”。這裡所指的“嶺南”，並非籍貫的概念，而是詩歌題材的概念，既包括嶺南人士對西洋美術的觀感，也包括外省人士在嶺南對所見到的西洋畫所賦的詩作。

習慣了在荒寒灑落的水墨山水前感受生命節奏的中國文人，在以嶺南西洋畫為題材的詩作中，以中國畫的風雅神逸為標準，評價和議論這種寫實性極強的“舶來”藝術品的優劣短長。對西洋畫產生的種種驚疑和評價，大體集中在由透視法、明暗陰影和色彩等技巧所造成的真實性，以及與中國寫意山水情趣完全相異的西洋畫筆法上。西洋畫作為化外“番物”之一，使他們的題洋畫詩不可能具有傳統題畫詩“高情逸思，畫之不足，題以發之”<sup>(5)</sup>的高雅情趣，反而反映了“天朝”文人們根深蒂固的夷夏觀念。但隨着對西洋畫的瞭解和品鑒，嶺南洋畫詩中的某些篇章，已流露出比較開明的審美態度，能給

\* 江滢河，歷史學博士，廣州中山大學歷史系講師，主要從事明清中西文化交流史、廣州口岸史、澳門史和清代廣州外銷畫等領域的研究。

異質文化一種士大夫式的寬容，也算難能可貴了。

## 二、洋畫詩的作者

從清前期的康乾盛世到晚清國運艱難歲月，嶺南詩文中對西洋美術的觀感並不是一成不變的，嶺南詩中的洋畫觀也是隨着人們對西洋畫的瞭解和熟悉而變化，隨着人們西洋觀的變化而變化。那麼，對嶺南詩文作者的瞭解，是瞭解嶺南詩中的洋畫觀的基礎。據筆者初步爬梳清代詩集文集，共收集到十幾首不同時期的詠洋畫詩，創作這些洋畫詩的作者包括嶺南文人和外省文人士大夫。最早為清初嶺南名儒廣東順德陳恭尹，最晚則是晚清社會改良的倡導和發動者廣東南海康有為。下面先對這些作者的生平經歷、社會地位以及作詩時間作一簡單介紹，以便更好地理解他們所吟詠的洋畫詩。

陳恭尹（1631-1700），字元孝，初號半峰，晚號獨漉子，又號羅浮布衣，出生於廣東順德縣。其先祖安徽銅陵縣人，宋末隨端宗南下入粵。陳恭尹“性聰敏端重，幼承父訓，習聞忠孝大節”<sup>(6)</sup>，他青少年時代是在風雨飄搖的朝代更替中度過的，嚐盡家破人亡、顛沛流離之苦，但他深懷故國之思，始終不仕新朝，自稱“獨漉子”，抗清復明之志始終沒有泯滅。晚年寓居廣州城南，以詩文自娛。陳恭尹為明末清初廣東著名詩人，與屈大均、梁佩蘭並稱為“嶺南三大家”，在明末清初的詩壇上佔有一定地位。王士禛等對其詩尤為推重，稱贊曰“清迥拔俗”、“得唐人三昧”（《漁洋詩話》）。康熙三十二年（1693）寫下〈題西洋畫〉絕句兩首，收入其《小愚二集》中，時寓居廣東番禺小禺山，常與嶺南諸儒士吟哦唱和。

朱昆田，字文盎，號西峻，初名德壽。清代名儒朱彝尊長子。承家學，九歲善書，得推拖撚拽法。年十五，教以詩，下筆即工。<sup>(7)</sup>“嗜書成性，睥睨流俗”<sup>(8)</sup>。後至京師，以才學名，時稱小朱十。其詩“小得固已精致雋潔，大者磊落排奐，世之讀之者不以為入玉谿樊川之室，則以為登昌黎眉山之堂矣。”<sup>(9)</sup>助其父撰日下舊聞，補其闕遺。<sup>(10)</sup>康熙三十二年（1693），隨父遊閩粵，曾作〈羅浮蝴蝶歌〉律詩與陳恭尹、梁佩蘭等嶺南名儒吟詠唱

和，其間做〈題西洋畫〉二首，收入其詩集《笛漁小稿》。上文提到陳恭尹也於同年作〈題西洋畫〉二首，都是早期的詠洋畫詩。雖然不能確定他們的詠洋畫詩也是唱和之作，但表明17世紀末期的嶺南，西洋畫已經引起文人們的關注了。

成鸞法師（1637-1722），番禺人，俗姓方，名顯愷，字趾麟。出家取法名光鸞，後改成鸞，字即山，別字迹刪，號東樵。這樣一位“出世丈夫”<sup>(11)</sup>，青少年時代生長於雨雨腥風的憂患之中，中年半路出家，被剃華林，主法鼎湖，晚年退居大通寺。成鸞生活在明末清初改朝換代嶺南儒生遺臣逃禪盛行之時，他的生活道路具有最典型的遺民僧的特徵，“釋表儒裡，能文能詩”<sup>(12)</sup>，為嶺南的佛門帶入了儒家氣息。他在自傳中這樣描述自己的一生：“半為俗人，半居僧次。俗固夢境，僧亦夢緣。”他在佛門研究莊、老之學，注道、德二經，合成《老子直說》二卷。另撰《注莊子內篇》一卷，均經胡方迹刪和尚傳》著錄。他的詩文，在清代詩壇上享有高度聲譽：“快吐胸臆，不作禪語，無雕琢摹倣之習，仍是經生面目。沈德潛譽為詩僧第一。”書畫方面，成鸞的成就也是為人稱頌的，“擅長草書，嘗見其‘廉頑立懦’四大字，字徑三四寸，筆奔放，頗似茅筆書。其所書壽陳喬瞻（子壯之弟）詩軸尤奇，興酣下筆，滿紙狂草，志在新奇無定則，古瘦漓驪半無墨，大有顛素遺風焉。”<sup>(13)</sup>康熙三十六年（1697），成鸞寓居澳門普濟禪院。華洋雜處的澳門，西洋畫更是常見之物，在此期間他作有一首詠洋畫詩〈英雞黎（英吉利）畫詩〉，描繪在澳門見到的西洋畫，並透露出些許彼時彼地的精神狀態。<sup>(14)</sup>這樣一位“遺民、和尚和詩人的統一體”<sup>(15)</sup>的人物，他面對西洋畫的詩作，是頗有特色的。

翁方綱，順天大興人，字正三，號覃溪，為清代有名的詩人、書法家、金石家，“宏覽多聞，於金石譜錄、書畫詞章之學，皆能抉摘精審。”<sup>(16)</sup>乾隆十七年壬申進士，改翰林院庶吉士，散館授編修。歷充考官，督學政。乾隆二十九年督廣東學政，凡歷三任。後官至內閣學士，曾參加四庫全書的編纂，所寫四庫全書總目提要的草稿，至今尚保

存900餘篇。有《復初齋詩集》、文集，《復初齋集外詩》、集外文，《石洲詩話》及《蘇詩補注》等著作。生平精研經術，長於考證。<sup>(17)</sup>作詩也受到紀實考證的影響，被同時代的人文評為：“覃溪自諸經傳疏，以及史傳之考訂、金石文字之爬梳，皆貫徹洋溢於其詩。”<sup>(18)</sup>“覃溪詩思填實，蓋長於考據者，非不能詩，特不可以填實為詩耳。以填實為詩，考據之詩也。”<sup>(19)</sup>其督廣東學政期間，於乾隆三十三年（1768）作兩首以西洋畫為題的〈洋畫歌〉和〈後洋畫歌〉詩作，收入其詩集《復初齋詩集》，描寫其在嶺南所觀賞到的西洋鏡屏裡的風景畫。習慣考證紀實的他，自然也要仔仔細細地考證一番，紀實性地描繪了西洋畫大致面貌。他抒發的議論，比較具體地反映了當時嶺南詩的洋畫觀。

陶元藻，字龍谿，號篁村，浙江會稽人，清乾隆諸生，以詩聞名，長於書畫，有“老名士”<sup>(20)</sup>之稱，早年四方遊歷，晚年倦遊歸里，於杭州西湖築泊鷗莊，以撰述自娛，有《全浙詩話》六十卷、《亮亭詩話》二卷、《越彥遺編考》五卷、《越畫見聞》三卷，及《泊鷗山房集》、《珠江集》等。<sup>(21)</sup>乾隆年間曾遊歷嶺南，驚歎“風土南來異”<sup>(22)</sup>，遂將其在嶺南所作之詩編為《珠江集》，自序稱“而復至五嶺之間，見夫山海雄肆，林壑峭異，欣然如有所得，……茲編所載不始於粵，不止於粵，而莫不因粵，故辱珠江之名吾集焉。”<sup>(23)</sup>其〈西洋鏡屏〉詩，描繪他在嶺南所見到的繪有西洋風景的玻璃畫。

曾衍東，字青瞻，號七道士，道號七如，山東嘉祥人。生於乾隆十五年（1750），約卒於嘉慶二十一年（1816），自稱其五世祖明末曾宏毅（字泰東）為宗聖曾參的六十三代嫡裔，這麼說，他便是曾參的六十八代孫。七如工詩文書畫，筆墨狂放，性落拓不羈，多次應試不中，到處遊歷。乾隆五十七年（1792）中舉人，但會試落選，未得一官半職。嘉慶六年（1801）宦於楚北，為湖北江夏（今武昌）令，因嫉惡敢言，與上司發生爭執，橫遭貶逐，流放溫州。赦後貧老不能歸鄉，晚景淒涼，客死溫州。他在乾隆四十六年遊歷嶺南時，在新會見到兩幅新奇的木版西洋美人畫，並記錄了由這兩幅木版畫衍生

出的神奇傳說，曾驚歎木美人的寫實逼真，寫詩一首，反映了明清時期中國人對西洋畫寫實逼真的普遍心理感受。

李遐齡，廣東香山人，清乾嘉年間士人，字芳健，歲貢生。幼穎異，親有憂戚，婉詢曲慰如成人。好讀書，工詩，尤長於樂府，香山劉鶴鳴“在禮時讀其詩，謂為桑梓夕秀”<sup>(24)</sup>。後補弟子員歸里。嘉慶九年（1804）作〈觀黃總戎所藏西洋鏡屏畫〉，描述其所觀賞廣東總兵黃標所藏的繪有風景畫的西洋鏡屏畫。黃標，字殿豪，其先祖潮州府南澳人，以宦居籍香山，與詩人交往甚篤。幼孤，負薪養母。讀書知大義。臂力過人，能開二石弓左右射。甫冠，充南澳鎮標步兵拔外委。乾隆四十五年補香山協鎮左營都司中軍守備。嘉慶二年（1797）授廣海游擊，三年（1798）以功議敘補授廣東左翼等處地方總兵<sup>(25)</sup>，為清軍水師名將。乾嘉年間，正是西歐各國商船雲集廣州口岸，大力拓展對華貿易的時期，廣州口岸的西洋事物也日漸增多，嶺南官宦和士大夫收藏西洋事物成為時尚，黃總兵所藏十幅西洋鏡畫可為一例。

黃瓊文，廣東香山人。“前明鄉賢黃文裕公泰泉九世孫”<sup>(26)</sup>，清咸道年間諸生。設館教書於廣州豪賢街十餘年，十分熟悉廣州的種種社會現象。嗜吟詠，嘗自選其詩十之一二錄存，於光緒五年（1879）集結成《梅廬吟卷》，自稱“吾十有五始學韻語，未窺籬藩。弱冠而後，酬唱頗有見賞。群工錄置篋中，自言厥志，曷敢問世？及明諸子愆患付梓。”<sup>(27)</sup>詩集中收錄一首〈觀闡微鏡洋畫戲作〉，記述他在廣州家中所見的以西洋畫為畫面的影戲。19世紀中葉以後，西洋文明仗炮火為後盾，以更猛烈強勁的勢頭進入中國各地，西洋畫也就更容易在廣州口岸見到了。

康有為（1858-1927），廣東南海人，原名祖詒，字廣廈，號長素，又號更生，為晚清維新派領袖人物。其維新變法之事耳熟能詳，不多贅言。1904年遊歷歐洲，在意大利期間作有詠拉飛爾詩八首，極力謳歌拉飛爾的開創精神，以開放的心態面對西洋文明，思考中國畫向何處去的問題，認識到

郎世甯的文化價值，認識到中西美術融合的必要，從而提出“合中西為大家”的主張，極力呼籲中國畫的變革，與其“經世”思想相表裡，反映了當時有代表性的西洋觀。有關康有為的洋畫觀，詳見拙著《“合中西為大家”——康有為的國畫變革觀》（《中山大學學報》2001年第5期），本文不再贅言。

這些留下了洋畫詩的文人雅士，有嶺南本地才名籍甚的碩學鴻儒，一般開館教書的嶺南普通讀書人，還有外省遊宦嶺南的士大夫；有明末清初以遺民身份隱居在嶺南的僧俗人士，更有清末民初為挽救民族危亡而謀求變法圖存的一代偉人。這些長期在“天朝上國”的文化環境中生長、飽讀詩書的中國士大夫，擁有根深蒂固的文化傳統，作為傳統中國文化的代表者，同時也是中國的審美情趣和藝術標準的代表者，有着與西洋藝術完全不同的審美情趣和生命情調。嶺南洋畫詩透露出文人們對西洋畫的觀感，說明了他們不採用西方繪畫技巧，並非沒見過西洋繪畫，卻能說明他們不願意或者不屑學習採用西洋繪畫技巧作畫，其間反映了中西文化藝術的本質區別，蘇里文也認識到“西方風格的繪畫，或摻用西方寫實主義作的畫，即使達到讓人驚歎的水平，它也不適合士大夫去實踐。”<sup>(28)</sup>

這些嶺南詠洋畫詩，反映了從清初到清末中國人洋畫觀的變化，儘管仍多以海邦入貢或威儀遠征為基調，充滿著“萬邦來朝”、“駕言遠遨遊”之類的言語，把西洋美術品聯想成中華文化遠披化外番邦的表現形式，但其中仍有許多實質性的描寫。下面就結合有關資料，從洋畫題材、西洋畫法和洋畫觀等方面，對這些嶺南詩作出初步釋證和評議。

## 嶺南詩中的西洋畫

### 一、嶺南洋畫詩中的洋畫題材

康熙三十二年（1693）的嶺南，剛剛經歷了自順治元年（1644）甲申之變到康熙十九年（1680）三藩覆滅，長達三分之一世紀持續不斷的鬥爭之後，廣州口岸逐漸恢復對外貿易，西洋物品隨着貿易的發展而逐漸出現。此年二月，江南名儒朱彝尊攜子朱

昆田遊歷嶺南，在廣州停留期間，與嶺南名儒陳恭尹、梁佩蘭等相聚於鎮海樓等地，吟詠唱和。朱昆田便寫有〈題洋畫二絕句〉，描繪他在廣州看到的西洋風景畫，抒發自己的新奇感受。其中一詩云：

樺皮蓋屋島中間，水面鸕鷀掛小環。

蔗酒滿罍人醉後，踏歌騎膊竟登山。<sup>(29)</sup>

朱昆田更明確指出“海外山川入圖畫”，他所觀賞到的是一幅西洋風景畫：海島上的白屋、水面棲息的鸕鷀以及遠處的山巒和騎馬登山之人。西洋風景畫是西方近代繪畫中的一個獨立的種類，隨着西洋商人和傳教士的東來在嶺南出現。清代嶺南詩中描繪的西洋風景畫題材並不少見。

翁方綱於乾隆三十三年（1768）作兩首以西洋畫為題的〈洋畫歌〉和〈後洋畫歌〉詩作，描寫其在嶺南所觀賞到的西洋鏡畫（又稱玻璃畫），紀實性地描繪了西洋畫大致面貌。〈洋畫歌〉云：

陰晴遠近同一川，樺皮屋子無市廛。

七道三島想接連，人牛羊兕丈尺前。

人或坐立羊牛牽，青黃宛轉高低田。

踏歌鐻耳爭鮮妍，屬毛染衣光映淵。

白脈始知尋瀑泉，漸引漸深微綠穿。

一線淡入迢迢天，騰湧四起雲綿綿。

大洋萬里規影圓，此皆筆縱細盤旋。

有若髮鬢絲絲纏，面勢每在膚寸邊。

初非組織非丹鉛，遠方市易物全。<sup>(30)</sup>

翁方綱描繪的是一幅美麗而色彩豐富的西洋風景畫：以海洋島嶼為背景的畫面上，停泊着成隊西洋貿易船舶，岸邊是成排的白色房屋，糧草遍地的田野上，美麗的農家女子正在放牧牛羊。翁氏除在〈洋畫歌〉中描繪了一幅美麗的風景畫外，其〈後洋畫歌〉同樣表現的是一幅由街市、房屋、人物、山川、海島和船舶組成的色彩斑斕的畫面：

下見城郭溝池塍，屋如石塔排硯礮。

斯飛望絕鳥所翻，亦非舍利供伽僧。  
火燒水轉不可登，轉側面背皆有稜。  
竟如穿入日一繩，淺紺天色黃雲蒸。  
長街小轂馳輶轡，都梁艾蕪交氤氳。  
魚皮刀鞘掛擔簦，玻璃鏡眼窗相乘。  
房房戶戶通然應，屋列如豆人如蠅。  
罽衣翠被發鬚髻，度遠陟高豈奇肱。  
遠復有屋人有朋，復有川陸山岡陵。  
雖有巧曆算不能，風帆沙島無名稱。<sup>(31)</sup>

除翁方綱的洋畫歌中描繪的西洋風景外，還有以下幾例，可以參照瞭解。

陶元藻的洋畫詩〈西洋鏡屏〉，描寫的便是他在嶺南所見到的玻璃畫的西洋風景圖，其中有乘風破浪的船舶、有美麗婀娜的漁家女子、有房屋林立的城市，以及外來“番鬼”的奇特面貌，詩云：

峨舸大編天末來，箭激危檣破高浪。  
小姑扶柁大姑橈，紅頰長眉兩相向。  
玳犀插髻耳耀珠，倒影雙花動春漲。  
門千戶萬城郭開，霧閣雲窗映仙仗。  
天風磨颭芙蓉旗，黃犬神牽過煙嶂。  
前村番鬼立自趨，蟻逐蜂屯絕依傍。  
陽烏汨水陰兔昇，老魚垂頭瘦蛟仰。<sup>(32)</sup>

香山李遐齡〈觀黃總戎所藏西洋鏡屏畫〉詩，描寫了鏡屏畫中美麗的澳門風景：海邊成排的白色小屋；盛裝的西洋婦女踏着細草去參加春天的宴會；夕陽中有人沐着微風在海面上蕩舟，好一幅風光旖旎的澳門風光圖。此圖或是來華西人的創作，或為廣州外銷畫師的臨摹。詩云：

橘子園邊多白屋，蓮花莖外是青洲，  
華蔓細草春開宴，落日微風晚放舟。<sup>(33)</sup>

西洋風景畫也開始從嶺南向內地擴散，為國人所認識。趙念曾，山東德州人，乾隆五年（1740）任湖南澧州知縣，作〈西洋畫〉詩，描繪了遠山、流

水、麥田、綠樹，還有鬚髮多鬚的洋人構成的畫面，同樣是一幅美不勝收的西洋風景畫：

遠山橫蒼翠，原野麥盈疇，  
泠泠一泓水，咫尺滄江流。  
嘉樹不知名，槎桠叢生稠，  
樹中樵采子，髮鬚髯亦虬。<sup>(34)</sup>

蔣士銓，江西鉛山人。乾隆十九年由舉人官內閣中書，二十二年進士，改翰林院庶吉士，散館授編修。其所為詩，“氣體雄傑，得之天授”（清史列傳卷七十二頁5906），與袁枚、趙翼合稱為“袁蔣趙三家”，著有《忠雅堂文集》、詩集，及《銅弦詞》二卷。乾隆十五年（1755），在江西南昌作〈泰西畫為南昌令顧瓚園題〉一首，其中描繪也是西洋畫中的風景建築畫。其詩云：

雪壁忽露檐層層，畫樓朱閣氣象矜，  
屋角連櫺瓦起後，素楹古礎方花綬。  
方欄壓砌碧沼承，田田荷葉驚波勝，  
婀娜翠蓋紅妝憑，房櫳曲折戶牖增。<sup>(35)</sup>

表達了中國山水風景畫所不能表達的藝術情調。

嶺南詩中具體地描繪的一幅幅景色，正是近代西方藝術中力圖表現的動人的世俗生活場景和自然風光。但須指出的是，描寫西方藝術最高代表的人體藝術的洋畫詩是十分少見的，這涉及中國傳統的人體藝術觀，以及西方人特別是傳教士根據中國人的審美習慣有意識地選擇所攜帶的西洋美術品。廣州外銷畫又主要外銷歐美，不易為國人所見。

## 二、嶺南詩中的西洋畫法

### 1) 西洋畫寫實逼真的畫面效果

嶺南詩文中透露出對西洋畫的感受，不論是風景畫，還是肖像畫，最主要便是寫實逼真。清代文人曾七如於乾隆四十六年（1781）遊歷廣東，有七律一首，寫他在嶺南觀賞逼真洋畫時的這種感受：

一幅亞洋畫得成，千盤萬曲訝深闔。

定神玩去疑身入，着手摸來似掌平。  
幻出樓臺蜃氣結，描將人物黛眉生。  
壁間高掛終惶惑，錯認鄰家院落橫。<sup>(36)</sup>

面對“千盤萬曲”的西洋屋宇畫，曾七如幾乎“定神玩去疑身入”，卻發現“着手摸來似掌平”，於是產生了“壁間高掛終惶惑，錯認鄰家院落橫”的似幻似真的緊張感。正如康熙年間耶穌會士描述中國人看到傑凡尼·切拉蒂尼（Gheradini）在北京天主教堂所作壁畫裡的長方形柱子，似乎真的從西邊的牆延續到桌几後面東邊的牆，給人的印象是一組逐漸縮小的等距離的柱子，具有縱深感覺：“參觀的中國人如何用手去摸牆，他們不能相信那柱子是畫出來的。”<sup>(37)</sup> 清初魏禧在其文集中稱自己喜愛西洋宮室圖，“王生來，承賜泰西宮室圖，益奇妙。禧懸於庭中，日視之，常若欲入而居者。”（〈答曾君〉）。他還於康熙十三年（1674）作〈跋伯兄泰西畫記〉，詳細地描繪了西洋宮室畫寫實逼真，表達自己的喜愛之意：

甲寅嘉平，伯兄出示泰西畫，歎其神奇，甚欲得之。既讀此記，則如見其平墀雕牆，高堂層階，複室周軒曲巷，可出入遊而居。見其人馬起立，人可呼而至，馬可騎也。予抄置几案，則不復欲得此畫矣。至於牆百陰陽，除之明光，外達牆而內燭牖，尤古人所謂難狀之景。吾意畫者私心自喜，當謂天下無復有能竭其目力以及此者，況能以文字情狀之乎？惜乎不令泰西人見也。予性好宮室園亭之樂，而貧無由得，每欲使畫工寫倣古人名第宅，或直寫吾意所欲作，故於此畫最為流連。然中國人自古無有，是此以知泰西測量之學為不可及。伯兄又述客言：“泰西人作宮殿圖，千門萬戶，不可方物，觀者如身望阿房建章中。”噫！安得使予見之而記之？彭躬庵曰：泰西畫能於尺幅洞開重門，空明曲折。跋亦如之，令觀者循覽無盡。”然，卻是跋記，不是跋畫。<sup>(38)</sup>

明清時期中國人面對西洋畫所產生的驚異和震動，是因其寫實逼真而生的普遍心理感受。陳恭尹在其〈題西洋畫〉絕句中云：

西番畫法異常倫，如霧如煙總未真。  
酷似少翁娛漢武，隔幃相望李夫人。<sup>(39)</sup>

其中用“隔幃相望李夫人”的典故來形容西洋畫的真實感。此典出自《漢書》<sup>(40)</sup>，漢武帝令方士少翁召來寵妃李夫人亡靈。漢武帝隔着帷帳，好像看見了日夜思念的寵妃，似真似幻，又不能接近，祇能懷疑自己的眼睛。陳恭尹無法理解西洋畫似真似幻的逼真畫面，便以此典故來形容西洋畫如霧如煙難以捉摸，是畫作耶？抑真景耶？正如宗白華先生所指出的：“西洋透視法在平面上形成逼真的空間構造，如鏡中影水中月一樣，其幻愈真，則其真愈幻。逼真的假想往往令人更感為可怖的空幻。”<sup>(41)</sup>

下面再列舉三兩嶺南詩文，描繪的同樣是夢幻般的真實畫面。廣東香山文人黃瓊文的詩作〈觀闡微鏡洋畫戲作〉，描繪西洋畫的似真似幻的離奇之感，以製造黃粱一夢的“邯鄲枕”為典，將真實的畫面想象成“恍然在夢寐”的幻景，借王羲之“在山陰道上行，如在鏡中遊”<sup>(42)</sup>之典，抒發一番對逼真奇幻畫面的感慨。詩云：

游目在鏡中，尺幅萬里勢；  
屋宇何玲瓏，人物各標致；  
深曲往而復，繁華且都麗；  
如借邯鄲枕，恍然在夢寐；  
如入五都市，可觀不可致；  
如遊山陰道，應接煙景異。<sup>(43)</sup>

同樣以夢來描寫西洋畫的詩還有香山李遐齡，他在〈觀黃總戎所藏西洋鏡屏畫〉中描繪澳門風光為題材的西洋畫，恍若在夢中重遊昔日美景，歎曰：“樹影水光都曲肖，廿年如夢爪痕留。”<sup>(44)</sup> 蔣士銓在〈泰西畫〉中也描寫自己把寫實的西洋畫當成了真境、發覺被騙之後啞然失笑的場面，與曾七如有相

同的反應。詩云：“鈎簾貼地風不興，隔窗喚人人不應。有階雁齒我欲登，踏壁一笑看文綾。”<sup>(45)</sup>

世俗風景畫之外，人物肖像畫和天主教宗教壁畫在中國一經展示，給中國人的眼睛造成了強烈的視覺衝擊，使之萌生出一種難以名狀的幻覺和生命感。這樣的例子見另文木美人油畫肖像的有關論述，此不多言。現舉一例清人詩文中的關於北京天主堂中純以西法繪製的宗教壁畫的描繪。清代文人甘禾於雍正十一年（1733）遊歷北京，在參觀天主堂後，作詩〈天主堂壁畫歌〉，描繪純西洋風格的天主教“天宮圖”所引起的“趨入忽若無紙障”和“令我擁身入圖畫”的幻覺。詩云：

天主堂前日杲杲，綠窗白壁媚晴昊，  
誰傾百斛天池漿，寫出天宮圖絕好？  
西利瑪竇萬里來，奉主耶穌徒喧呶，  
自言慕義爭獻技，墨華一灑乾坤開。  
遣畫軒楹非孟浪，趨入忽若無紙障，  
密桷森羅地軸移，疏櫺朗列天光蕩。  
毫毛不爽有妙理，吞吐真宰疑神鬼，  
浮圖之尖出睥睨，拖藍抹碧天如水。  
目瞋鬢突道上郎，着鞭又見龍女翔，  
我聞仙骨殊駭愕，有明之季異端摘。  
外洋巧曆卻堪師，茲種尤匪無心學，  
當今至人莫九區，請寫清廟明堂金碧模，  
不然寫出聖域賢關境地殊，令我擁身入圖畫！<sup>(46)</sup>

## 2) 西方繪畫獨特的透視法、光影明暗

隨着西洋畫的流傳，嶺南詩對西洋畫的認識也在不斷進步，逐漸清楚地認識到這是與中國畫完全不同的藝術品。

清初康熙年間的陳恭尹作〈題西洋畫〉算較早的詠洋畫詩。時值西洋畫傳入中國之際，詩人一方面對西洋畫的技法不甚了了，覺得難以捉摸。詩云：“西番畫法異常倫，如霧如煙總未真。”他卻從中國特有的書法藝術來欣賞西洋繪畫的光線明暗效果：“絲絲髮織自成文，不畫中間畫四鄰。”<sup>(47)</sup> 陳氏之

作反映了早期嶺南詩文中對西洋畫技法的模糊認識。

康熙三十六年（1697），成鸞和尚流寓澳門普濟禪院，其詠西洋畫〈英雞黎畫詩〉（“英雞黎”即“英吉利”的另譯），有如下詩句：

尺幅雲林幻也真，無端聞見一番新。  
丹青不是支那筆，花木還同震旦春。<sup>(48)</sup>

精通傳統書畫的成鸞，面對“英雞黎”繪畫作品，發出了“丹青不是支那筆”的感歎。與“支那筆”不同的西洋筆創作出“尺幅雲林幻也真”的“離奇樣”<sup>(49)</sup>，其逼真的寫實效果是由西方繪畫特有的透視法、光線、明暗陰影等造成的，完全不同於中國畫的感受，使人們恍如面對一個具體的真實空間。嶺南洋畫詩文，對西洋透視法、明暗陰影和色彩運用，進行了由模糊到清楚的具體描繪，表現了對西洋畫認識的不斷深入。

隨着西洋畫的增多，人們的認識也逐漸深入，描繪也就日益準確。嘉慶年間，李遐齡〈觀黃總戎所藏西洋鏡屏畫〉詩云“樹影水光都曲肖”，便認識到是由光與影造成了寫實的空間。

從清初康熙年間陳恭尹詩中“如霧無煙總未真”，到一個世紀後嘉慶年間李遐齡詩中“樹影水光都曲肖”的描述，表明嶺南詩對西洋畫認識的不斷深入，同時也說明了“中國士大夫對西洋畫從難以捉摸到開始接受的變化”<sup>(50)</sup>。

李遐齡的“樹影水光都曲肖”，準確地說明了西洋繪畫的主要特點。西洋繪畫嚴格遵循透視學原理，畫面依幾何學的測算構造一個三進向的空間幻景，畫家利用與畫面成直角諸線悉集合於一視點，與畫面成任何角諸線悉集於一焦點（或稱消失點），物體前後交錯互掩，形線按距離縮短，以襯出遠近，力圖在二維的平面上表現三維的景物，形成一個漸遠漸深的錐形視覺空間，並運用光線造成的陰影，以達到髣髴從一個固定的視點看到栩栩如生的實際景物那樣的效果。

在西洋畫法作畫起稿的過程中，為使焦點透視

準確無誤，需要在畫面上畫出線條或用線拉出線條來。因為作畫時具有這一特點，所以中國人稱之為“線法畫”。“線法畫”就是西洋畫中的焦點透視畫，立體感極強，作品強調光線明暗及投影。

耶穌會士利瑪竇最初向中國人解釋西洋繪畫時便曾經介紹過西洋利用光學以顯明暗之理：

中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪囷耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。<sup>(51)</sup>

利瑪竇還在其〈譯《幾何原本》引〉中首次將西洋繪畫運用幾何透視原理的方法介紹到中國：

其一察目視勢，以遠近正邪高下之差。照物狀可畫立圓立方之度數於平版之上，可遠測物度及真形。畫小，使目視大。畫近，使目視遠。畫圓，使目視球。畫像有坳突，畫室屋有明暗也。<sup>(52)</sup>

這是西方人向中國人最早介紹的近代西方繪畫理論。清代中國人對這種西洋“線法畫”已有所聽聞。“線法畫”又稱“線法”。這一名稱最早出現在清代內務府《各作成做活計清檔》中。康乾時期由西洋傳教士畫師帶入宮中，並將之傳授給宮廷畫工，逐漸形成清代院畫界一個專門的新畫科，多用於廊廡室內的假門、鏡背、屏風和牆壁等裝飾，以擴大空間感和增加美感。線法畫在清宮內一直繼續到清王朝垮臺之日。如下錄檔案所記載：

正月二十四日接得郎中李文照押帖，內開正月十一日太監胡世傑傳旨：延春閣西門殿內寶座兩邊、北門內西牆，着王幼學畫線法畫二張。欽此。乾隆三十五年各作成做活計清檔。<sup>(53)</sup>

五月十六日接得郎中李文照押帖一件，內

開本月十一日太監胡世傑傳旨：養心殿內南牆線法畫一份，着艾啟蒙等改正線法，另用白絹畫一份。欽此。乾隆三十六年各作成做活計清檔。<sup>(54)</sup>

清人筆記中也有了關於“線法畫”的評論和描述，鄒一桂議論的西洋畫，便是典型的線法畫：

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。其所用顏色與筆，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。<sup>(55)</sup>

袁棟在《書隱叢說》卷七中論及西洋畫與中國畫不同的筆法，對西洋線法畫的逼真效果則極為欣賞：

畫家佈置屋宇、桌椅等，例用側筆以取勢，西洋畫專用正筆。用側筆者其形平而偏，故有二面。而四面具用正筆者，其形直而興，故有一面而四面具在。陰陽向背處以細筆皴出黑影，令人閉一目觀之，層層透徹，悠然深遠。而向外樞柱宛承日光瓶盞等物又俱圓湛可喜也，其法視古為獨出心裁矣。畫鑒云：尉遲乙僧，外國人，作佛像，用色沉着，堆起絹素。今所傳者乃歐羅巴人利瑪竇所遺，畫像有坳突，室屋有明暗也。甚矣，西洋之巧也！然豈獨一畫事哉？<sup>(56)</sup>

姚元之在其《竹葉亭雜記》中，更明確地稱其所描繪的是“線法畫”，詳細記述了乾隆年間，他在北京天主堂南堂所見到的朗世寧所畫的兩幅“古人未之見”的“線法畫”：

南堂內有郎士寧線法畫二張，張於廳事東、西壁，高大一如其壁。立西壁下，閉一目以覷東壁，則曲房洞敞，珠簾盡捲。南窗半啟，日光在地，牙籤玉軸，森然滿架，有多寶

閣焉，古玩紛陳，陸離高下。北偏設高几，几上有瓶，插孔雀羽於中。璨然羽扇，日光所及，扇影、瓶影、几影不爽毫髮。壁上所張字幅篆聯，一一陳列。穿房而東，有大院落。北首長廊連屬，列柱如排，石砌一律光潤。又東則隱然有屋焉，屏門猶未啟也。低首視曲房外，二犬方戲於地矣。再立東壁下，以觀西壁，又見外堂三間。堂之南窗日掩映，三鼎列置三几，金色迷離。堂柱上懸大鏡三。其堂北牆數以隔扇、東西兩案。案鋪紅錦，一置自鳴鐘，一置儀器，案之間設兩椅。柱上有燈盤，四銀燭矗其上，仰視承塵，雕木作花，中凸如蕊，下垂若倒置狀。俯視其地，光明如鏡，方磚一一可數。磚之中路，白色一條，則甃以白石者。由堂而內寢室，兩重門戶，簾櫳窅然深靜。室內几案遙而望之，飭如也，可以入矣。即止，則猶然壁也。先法古無之，而其精乃如此。惜古人未之見也，特記之。<sup>(57)</sup>

姚元之詳細描繪了西洋畫運用透視法以及光線造成的獨特的明暗效果，並贊歎其寫實逼真的精巧。

中國人自身學習和研究西方透視法，並著書立說進行系統介紹者，當為雍正年間的年希堯。年希堯為年遐齡之子、年羹堯之兄，官至工部右侍郎。他在耶穌會士朗世寧的協助下，努力學習西方透視學，於雍正七年（1729）撰寫《視學精蘊》一書，專門介紹西方透視投影法。序言中名透視法為“定點引線之法”，稱：

迨後獲與泰西朗學士數相晤對，即能以西法作中土繪事。始以定點引線之法貽餘，能畫物類之變態；一得定位，則蟬聯而生，雖毫忽分秒，不能互置。然後物之尖斜平直，規圓矩方，行筆不離乎紙，而其四週全體，一若空懸中央，面面可見。

又進一步介紹西方繪畫中的光的運用：

至於天光遙臨，日色旁射，以及燈燭之輝映，遠近大小，隨形呈影，曲折隱顯，莫不如意。蓋一本乎物之自然，而以目力受之，犁然有當與人心，余然後知視之為學如是也。

對西洋畫的逼真贊不絕口：“夫不真又安所得妙哉！”<sup>(58)</sup>

雍正十三年，再增補五十餘圖，以《視學》為名刊行，序言進一步闡述了西洋繪畫的幾何透視法、光影透視法而形成寫實畫面的原因，進一步闡發推崇之意。其序言稱：

（……）凡仰陽合覆、歪斜倒置、下觀高視等線法，莫不由一點而生。迨細研一點之理，又非泰西所有，而中土所無者。凡目之視物，近者大遠者小，理有固然。即如五嶽最大，自遠視之，愈遠愈小，然必小至一星之點而止。又如芥子最小，置之遠處，驀直視去，雖冥然無所見，而於目力極處，則一點之理仍存也。由此推之，萬物能小如一點，一點亦能生萬物。因其從一點而生，故名曰頭點。從點而出者成線，從線而出者成物。雖物類有殊異，與點線有差別，名或不同，其理則一。再如物置面前，遠五尺者若干大，遠一丈者若干大，則用點割之，謂之曰離點，而遠近又有一定不易之理矣。試按此法，或繪成一室，位置各物，儼若所有。使觀之者如歷階級，如入門戶，如昇堂奧而不知其為畫。或繪成一物，若懸中央，高四平斜，面面可見，借光臨物，隨形成影，拱凹顯物，觀者靡不指為真物。豈非物假陰陽而拱凹，室從掩映而幽深，為泰西畫法之精妙也哉？然亦難以枚舉縷述而使之賅備也。惟首知出乎點線而分遠近，次知審乎陰陽而明體用，更知取諸天光以臻其妙，則此法自若離若合，或同或異，神明變化，亦略備於斯三者也。<sup>(59)</sup>

嶺南詩中描繪的也是一幅幅合乎“線法”的西洋畫。翁方綱《洋畫歌》中描繪的便是一幅逐漸遠去直

到天邊、符合透視規則陰影明暗一目了然的典型的“線法畫”：

白脈始知尋瀑泉，漸引漸深微綠穿。  
一線淡入迢迢天，騰湧四起雲綿綿。  
大洋萬里規影圓，此皆筆縱細盤旋。  
有若髮鬢絲絲纏，面勢每在膚寸邊。

同樣，其〈後洋畫歌〉中記述的也同樣是運用“線法”由光影和透視造成的層層深入的藝術效果：

旁行倭字果孰微，尺寸千里百里增。  
濛濛漸如影取燈，迢迢渺渺還層層。  
就中衣被非繚綾，文采繡繪誰所興？

陶元藻〈西洋鏡屏歌〉呈現的是相同的藝術效果。其詩云：

冰雪聰明老畫師，虛中烘染離奇樣。  
非綃非縠隔毫芒，為影為形乍難狀。  
秋痕一線指不容，萬里斜看勢奔放。

黃瓊文〈觀闡微鏡洋畫戲作〉說明的則是一個逐漸向遠方縮小真實空間，詩云：“惚恍開壺天，狡獪同縮地。”

嶺南詩文中反映了西洋透視投影法的獨特畫面，祇是一種感性的認識，不能與年希堯於學理上的科學分析相提並論。但嶺南洋畫詩文中的評議評或譏笑、或肯定，表現的文化心態，反映了中西不同的審美情趣，某些觀點開始超出中西繪畫雅俗之論，反映了中體西用觀念在藝術上的最初萌芽。

### 嶺南詩的洋畫觀 ——從中雅洋俗的審美判斷 到中體西用的觀念萌芽

描繪了西洋畫的獨特面貌，好發議論的文人雅士自然免不了開始品頭評足。嶺南詩對西洋畫的議

論中流露的主體意識，反映了中西不同的審美差異和生命情調，是相當耐人尋味的。

朱昆田於康熙三十二年（1693）寫有〈題洋畫二絕句〉，抒發自己在廣州觀賞西洋畫時的新奇感受。當時廣州口岸的對外貿易剛剛恢復，西洋畫對中國人而言還是較陌生的。朱昆田還不能清楚地認識這種與中國畫完全不同的藝術品，祇能以中國畫法為標準來判斷優劣，其否定態度是十分明確的。當然，其中有傳統夷夏觀的影響，更有藝術上的批評：

海外山川入圖畫，笑他潑墨總模糊。  
筆蹤纖細渾如髮，宋織看來得似無。<sup>（60）</sup>

有意思的是，陳恭尹同年寫下的〈題西洋畫〉絕句兩首中，也從中國傳統藝術出發作出評價，其中之一云：

絲絲髮織自成文，不畫中間畫四鄰。  
亦是晉唐摹字帖，偏於無墨處傳神。<sup>（61）</sup>

這是早期洋畫詩的代表作，反映了文人們還不能正確理解西洋畫時的最初感受。傳統是思想的根源，他們也就祇能從自身的審美傳統出發，進行判斷，既反映中西差異，又包含文化“誤讀”。

首先影響他們判斷的是中國傳統藝術觀中的雅俗觀念。儘管朱、陳二位均描繪了西洋畫的寫實逼真，祇是這樣以形似為尚的繪畫作品，在明清時期中國繪畫領域裡多被看成匠氣之作，並沒有很高地位。西洋畫由於其寫實逼真，在當時文人雅士看來也就祇能是俗工之作了。

“形”和“神”歷來是中國藝術家熱衷的話題，真正高雅的藝術在於其神逸。傳統中國畫家認為拘泥於具體形象的藝術不是真正的藝術，藝術的最高境界是無形之宇宙，因此沒有必要站在一個固定視點看世界。“中國畫不重具體物象的刻劃，而傾向抽象的筆墨表達人格心情與意境。中國畫是一種建築的形線美、音樂的節奏美、舞蹈的姿態美。其要素不在機械的寫實，而在創造意象。”<sup>（62）</sup>由此產生

“士人之畫”與“作家之畫”的區別：

畫有士人之畫與作家之畫。士人之畫，妙而不必求工；作家之畫，工而未必盡妙。故與其工而不妙，不若妙而不工。<sup>(63)</sup>

士人之畫，不求工而求妙，以表達內心生命情趣，故士人之畫，非“高人逸才不辦”。而以形似為刻劃目的之作品，如人物、宮室、器具等需要描寫刻劃形象的題材之作品，往往被目為工匠之作，不入畫品，雅俗之論十分鮮明。此正如蘇東坡所言：

余嘗論畫，以為人禽、宮室、器用皆有常形。至於山石、竹木、水波、煙雲，雖無常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理不當，雖曉畫者有不知，故凡可以欺世而取名者，必托於無常形者。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全。若常理不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是因其理之不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不辨。<sup>(64)</sup>

這樣的審美標準和生命情趣指導着中國歷代的文人雅士，趨雅避俗，他們所推重的神品，專以超逸高澹為宗，如倪雲林、唐伯虎等的寫意水墨山水，才被稱為大雅。他們以“山石、竹木、水波、煙雲”等無常形有常理的事物為對象，抒發自身的宇宙情懷，放棄對事物具體形象的摹寫，從來不描繪由一個視點推出的符合視覺要求的瞬間世界，他們所把握的是窮極宇宙整體的關照，所展現的是“身所盤旋，目所綢繆”<sup>(65)</sup>的層層山、疊疊水的一幅全整的大宇宙構圖，力圖在尺幅之中寫千里之景。這絕不是如阿爾貝蒂所描繪的西方繪畫：“畫框是一扇窗子，觀賞者透過它能欣賞到藝術家創造的小世界。”<sup>(66)</sup>所以中國畫的山水佈置，往往不向下而向上，不向遠而向近。如杜甫詩云：“江山扶繡戶，日月近雕梁。”這構成一種平面化的畫鏡，表達的是一種深廣無窮的宇宙來親近我扶持我的意

境，根本無須自己去爭取身外無窮的空間。這種移遠就近、由近知遠的空間意識，是中國宇宙觀的特點。

正因為中國畫的最高境界，表現出的是對“形”之外“神”的追求，乃“借筆墨的飛舞，寫胸中的逸氣”。所以，西洋美術的寫實的審美意趣和中國藝術寫意的心靈追求之間，存在本質的不同。西方藝術，如雕塑和繪畫均有共同的特性，就是多多少少是“模倣”的藝術。它們的目的便是盡量正確地模倣。雕像是要逼真的模倣一個生動的人，一幅畫是要刻劃真實的姿態，按照現實所提供的形象描寫室內的景物或野外的風光。西洋畫上的景色、屋樹人家及遠山流水，必在地平線上縮短縮小，合乎透視法，形成立體感強烈的逼真畫面。西洋畫中描繪的寫實畫面，反映的是西方精神的追求無窮和野心勃勃，與中國“萬物皆備於我”的思想境界大異其趣。雖然西洋寫實畫面讓中國人產生了“擁身而入”的幻覺衝動，但終究不是中國人審美享受的最高境界。它們所追求的形似之作在中國人看來就祇是俗工之技了。

文人們對西洋畫形似的議論，對其寫實逼真的驚歎，也就對其作品的高下等級作出了判斷。如清初著名山水畫家吳歷（1632-1718，字漁山，號墨井道人）曾說：

我之畫不取形似，不落窠臼，謂之神逸；彼全以陰陽向背形似窠臼上用工夫。

古人能文，不求薦舉，善畫，不求知賞。曰：“文以達吾心，畫以適吾意。”（……）筆墨之道，非有道者不能。畫不以宋元為基，則如弈棋無子，空枰何憑下手？懷抱清曠，情興灑然，落筆自有山林之趣。畫要筆墨酣暢，意趣超古。畫之董、巨，猶詩之陶、謝也。<sup>(67)</sup>

吳漁山崇尚筆墨酣暢意趣超古的繪畫之道，而將寫實逼真的西洋繪畫貶為“落窠臼”（即陷入刻板的摹擬），雅俗之論一目了然。

乾隆朝著名花鳥畫家鄒一桂看到中西繪畫在透

視法上的差別，並指出了西洋透視法的主要畫法，卻從中國畫的傳統立場出發，對西洋畫的空間表現形式持一種否定的態度，從而將西洋畫排斥在真正的藝術之外，更將西洋畫稱為工匠之作，流露出一種居高臨下的態度：

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。(68)

清代美術評論家張庚對焦秉貞<sup>(69)</sup>學習西洋畫法，“得其意而變通之”的美術創作，表達了同樣的優劣判斷：“然非雅賞也，好古者所不取。”<sup>(70)</sup>

蔣士銓的詩歌〈泰西畫〉，雖然相當地肯定了“乃知泰西畫法粗能精”，並以“小李樓閣”不敵西洋畫，來說明西洋畫因“量以鈿尺累黍爭”和“紛紅駭綠”的色彩運用而造成的精細入微，其雅俗判斷也就十分明顯。詩云：“乃知泰西畫法粗能精”——

量以鈿尺累黍爭，紛紅駭綠意匠能。  
以筆著紙紙比平，日影過處微陰生。  
遠窗近慢交縱橫，紅葉欲香樹有聲。  
小李樓閣莫與衡，若對明鏡看飛甍。  
一望淺深分暗明，就中掩映皆天成。

小李樓閣指唐代李思訓之子李昭道的畫作，其特點便是精細工致。李思訓，唐宗室，善丹青，所作山水，以金碧輝映，創精工繁茂，綺麗端厚的青綠山水，成一家之法，當時推為第一，稱為大李將軍。其子昭道，亦精於繪事，山水鳥獸，屋宇樓閣，繁巧智慧，以精細著稱，稱為小李將軍。但李氏父子作為中國畫北派<sup>(71)</sup>的代表人物，在唐宋以後的繪畫史上並沒有很高的地位，古人便有“雖極精工，究屬板細”<sup>(72)</sup>之評。荊浩《筆法記》中更稱李思訓的創作為“李將軍理深思遠，筆迹甚精，雖巧而華，大虧墨彩。”採用金碧青綠顏色作畫，五色之作，華麗巧妙，它祇能吸引人的視覺，而藝術家的心胸，無法借助藝術的表現與宇宙精神冥合，這種藝術顯然與最高美學境界有距離，此乃“大虧”

之意。在唯南宗畫是尊的清代畫壇，比李氏父子畫作更精細入微的西洋畫形似之作，其技巧的運用是可想而知的，所以詩人稱其作為“紛紅駭綠意匠能”，畢竟是工匠之作。

大約於1835年來華的圖古特·唐寧(Toogood Downing)就曾經記述了他眼中嶺南士大夫對中國山水畫推崇備至的情形：

有一種極其粗略的山水畫在當地(指廣州)的中國人當中享有盛譽，中國的畫家用浸滿墨汁的毛筆，畫出樹石山泉的粗略輪廓，全由黑色繪成，被認為是真正傑出的繪畫。在我們外國人看來，這種風景畫除了比較隨意和自由以外，並沒有甚麼特別的優點。但是中國人卻非常珍視它們，如同我們看重拉斐爾、達·芬奇和其他古典繪畫大師畫出的粗略的鉛筆或粉筆素描一樣。中國人帶着神秘的微笑告訴我們：“這些畫非常、非常地古老啊！”<sup>(73)</sup>

如同中國文人無法理解西方繪畫的藝術境界一樣，唐寧也無法理解中國人的審美情趣和中國畫的意境。中國畫的意境是由其獨特的筆墨造成的。中國畫工具寫光困難，不能運用色彩和光線，以刻劃凹凸的寫實畫面，於是便捨具體，趨抽象，於筆墨點線皴擦的表現力上見本領，以墨調色，其濃淡明晦，映發光彩，相當於西洋油畫。因此中國畫用墨極為講究，有“墨分五色”之說，指以水調節墨色多層次的濃、淡、乾、濕和焦。一般中國畫的線，濃墨為主，淡墨襯之，乾墨皴擦，濕墨暈化，焦墨提神，帶起畫面的黑白層次。再加上畫面的空白，合成“六彩”。墨法也是多樣的，主要有積墨、破墨和潑墨三種。其中潑墨法，是指用大量的水墨如同潑在紙上一樣。這種畫法筆酣墨飽，通常用以表現氣勢磅礴豪放的大寫意畫，沒有彩色的喧嘩炫耀，卻富於心靈的幽深澹遠。看慣中國山水的朱昆田，還不能正確理解和欣賞西洋畫，將光彩渲染的西洋畫裡的海外山川圖也當成了潑墨圖。既然這幅海外山川圖被刻劃得“筆蹤纖細渾如髮”，大悖中國潑墨山

水的超逸高澹和豪放灑脫之道，就祇能被朱昆田譏笑為“潑墨總模糊”的低劣之作，難怪是要訕笑不止的。他還沒有認識到，西洋繪畫的氣韻生動，並不是靠水墨，而是靠色彩和光影，畫家用油色烘染出立體凹凸，同時光影的明暗閃動跳躍於整幅畫面，使畫境空靈生動，自生氣韻。

朱昆田在訕笑之餘還發現西洋畫與中國畫不同的線條運用，祇是莫名其妙，無法理解，認識不到線條在中西繪畫中有着本質不同的地位。中國畫的筆法，是律動的線條組成的畫面，以各式飛動的線紋表現各種性格和生命姿態，即表現物的“骨氣”。因此，線條在中國畫地位重要，具有獨立的審美意義。西洋繪畫注重描繪靜止的立體形象，畫面呈現出沉重的雕像感。西洋畫的線條是刻劃形體輪廓或表現光影明暗的一分子，其結果是隱沒在立體形相中，不見其痕迹，沒有獨立的地位。朱昆田感受不到西洋畫中具有獨立生命和審美意義的線條，所以詩云：“筆蹤纖細渾如髮，宋織看來得似無”。

與朱昆田不同，陳恭尹面對西洋畫沒有譏笑，表現了較為寬容的文化心態。他聯想到中國獨有的書法藝術的感染力，以中國書法的筆墨傳神，來贊賞西洋畫的似真似幻，雖然也是從自身的傳統理解出發的誤讀，卻表現了一定程度的肯定與贊賞。引書法入繪畫是中國畫的最大特色，宗白華先生指出：“中國特有的藝術‘書法’實為中國繪畫的骨幹，各種點線皴法溶解萬象超入靈虛妙境。”<sup>(74)</sup>中國書法的妙境通於繪畫，書法運筆和其間的空白，形成一個有生命有空間立體味的藝術品，“虛空中傳出動蕩，神明裡透出幽深，超以象外，得其環中，是中國藝術的一切造境”<sup>(75)</sup>。高日甫論畫歌曰：“即其筆墨所未到，亦有靈氣空中行。”笪重光說：“虛實相生，無畫處皆成妙境。”表達了對虛空的推崇。可見“空白”在中國畫中是佔有非常重要的地位。中國畫家面對空白的畫紙，直接在上面揮毫運墨，墨花飛舞，和畫面上的虛白融成一片，用各式皴紋表出生命的節奏。如同中國畫中常見的蘭竹，不用背景環境，祇留一片空間，甚至捐棄色相，卻宛然在目，風光日影，如繞前後，映襯出偃

仰婀娜的姿態。而不像西洋油畫，用油彩填實了整個的畫面，不留空白，從固定位置依據透視法畫出，讓人覺得是一枝大自然中實實在在生長着的植物。中國畫的藝術境界，與西洋畫的審美境界完全不同。也許他想描繪的是陰影明顯、立體感鮮明，具有生命感的西洋畫面。“偏於無墨處傳神”反映了中國文人心中一種無法擺脫的傳統審美情調。

嶺南洋畫詩文中描繪了一幅又一幅寫實逼真的西洋畫面，中雅洋俗的評議是顯而易見的，這與明清時期中國人的洋畫觀是一致的。祇是嶺南詩中流露的某些議論，雖然脫離不了“中雅洋俗”的品位判斷，但已經超出了單純的貶低和譏笑，表現了相當程度的欣賞，進而提出了向西洋畫學習的某些看法。翁方綱〈洋畫歌〉與〈後洋畫歌〉，便代表着這種思想的萌芽。〈洋畫歌〉與〈後洋畫歌〉云——

鹿毛之筆松花煙，技巧何止秋毫巔。  
屏風競說端拱年，金銀詩貢自奮然。  
拂林女兒詫龍眠，亦不盡貴粉墨填。  
紅羅縹軸援古編，蝙蝠扇子螺鈿筵，  
海波不揚海估駢，晴風聽泊黃埔船。<sup>(76)</sup>

一堂萬金斯可矜，彼哉津陽徒采繒。  
百工技巧世世仍，得非規矩繩墨憑，  
鄭箋之經作貢曾（宋咸平中日本僧齋然以鄭康成注孝  
經獻於朝），更有何秘堪鈔謄？

茫茫大海難跨凌，但放寸目追秋鷹。  
所以短刀寓勸懲，昔人一物常兢兢。<sup>(77)</sup>

“拂林女兒詫龍眠，亦不盡貴粉墨填”，拂林，古時又稱拂臨、弗林、拂懷等，隋唐時指東羅馬帝國及其所屬西亞地中海沿岸地區，這裡指稱西洋。“龍眠”之作是中國傳統人物士女畫的最高代表。此處“龍眠”可做兩種解釋：一指李公麟，字龍眠，除畫馬外，以人物白描著稱。一指清代人物故實及士女畫中的“龍眠派”，清勁簡澹與專工白描者，多以此派為淵源。<sup>(78)</sup>著名畫家有華胥，其“善人物仕女，密緻而不傷於刻劃；治而清，麗而逸，古意獨

多。其水墨者，直參龍眠之座”<sup>(79)</sup>。詩句表現的是西洋畫法不用彩色塗抹的人物白描圖，可以讓中國人物仕女畫驚詫。西洋畫中的女子白描圖，也許是鉛筆素描圖或線描畫，與中國傳統的人物仕女畫的代表作相比毫不遜色，表明西洋畫在技法上是有超過中國畫的地方。

翁方綱在其洋畫詩中，分別從西洋畫的題材、畫法、來源、觀感等方面進行了考證，雖然翁方綱將西洋畫看成是工匠世世代代的沿襲相傳之作：“百工技巧世世仍，得非規矩繩墨憑”，但他也承認西洋畫技巧的精細，已非中國畫筆的“鹿毛”和“秋毫”可比：“鹿毛之筆松花煙，技巧何止秋毫巔”，也有值得中國畫借鑒和學習的地方，他對西洋畫的認識超過了朱昆田和陳恭尹等人。

他借題聯想到“宋咸平中日本僧裔然以鄭康成註孝經獻於朝”的往事<sup>(80)</sup>，發揮了一番中華文化遠播異邦的感慨，反映了傳統中國的“天朝上國”心態。其言下之意，是西洋畫作為外洋來物，畢竟祇是技法等“形而下”方面的高超，但從“形而上”的倫理道德上來講，海外諸國總是蠻夷之邦，文化上還是落後的，是要受中華文化感化和影響的，這是始終無法跳出中國人的華夷觀的表現，與明清時期的中國人視西洋科技文明為“奇技淫巧”相一致。這種區別對待的方式，文化上的優越感躍然紙上。由此可以聯想到晚清在西方文明猛烈衝擊下，中國人的種種文化心態和主張。張之洞為學術二元論定下了一個“中體西用”的流行公式：“新舊兼學：舊學為體，新學為用。”<sup>(81)</sup>黃遵憲也有這樣的說法：“吾不可得而變者，凡關於倫常綱紀者是也。吾可以得而變者，凡可以務財、訓農、通商、惠工者皆是也。”<sup>(82)</sup>直到國門打開之後，士大夫們還祇承認自然和一部分社會科學是“泰西”的好，中國應該向它學習，所以晚清設立了“同文館”；同時堅信倫常綱紀、文學藝術等還是中華傳統的好，不必從西洋進口。錢鍾書先生曾經指出：這種二元論的萌芽，似乎在明末就有，但需要專篇論證。<sup>(83)</sup>翁方綱的洋畫詩的產生年代，還未到中國人開眼看世界的自覺時期，卻已經反映了中體西用二元論思想首先在藝

術上萌芽，是十分難得的，似可為一例證。

嶺南詩中的洋畫觀，雖然反映的並不是中國人自覺“開眼看世界”之後的文化心態，深受傳統浸潤的中國士大夫，面對舶來的西洋藝術品，其中流露的主體文化的優越感，和傳統的夷夏觀念，不能不導致種種誤讀。但處於中西文化交匯的前沿，他們耳聞目睹各種新鮮的西洋事物，朦朧中意識到西洋藝術所反映的西洋文明同樣具有可取之處，並沒有一味的停留在華夷之別的感歎上<sup>(84)</sup>，他們的種種議論所透露出些許新鮮的時代氣息，雖然微弱，實為難能可貴。嶺南詩的洋畫觀雖然祇是停留在“觀”的層面上，並未付諸藝術實踐，也沒有提出明確的看法，但它所表現的時代特色，是當時嶺南日益增多的西洋氣息的體現，也是人們在長期華洋交往中形成的嶺南特色的西洋觀的一個方面。面對西方文明，中華文化必須擺出自己的姿態。嶺南詩洋畫觀所反映的某些萌芽，是否已經表明了這種趨向？

#### 【註】

- (1) [英]M·蘇立文，莫小也譯：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，載黃時鑒主編《東西交流論譚》，頁331。
- (2) [清]張燾：《津門雜記》。
- (3) (4) 轉引蔡鴻生：〈王文誥荷蘭國貢使紀事詩釋證〉，載《澳門史與中西交通研究》，頁230。
- (5) 方熏：〈山靜居畫論〉，轉引自《古代藝術三百題》，頁374。
- (6) 《清史列傳》卷七十，頁5698-5699。
- (7) [清]錢林輯，王藻編：《文獻徵存錄（一）》卷二，頁62-63。
- (8) (9) [清]朱昆田：《笛漁小稿》。高序；張序。
- (10) [清]徐世昌纂：《清儒學案小傳》（一），卷四。
- (11) (12) (13) (14) (15) 蔡鴻生：《清初嶺南佛門事例》，頁98；頁98；頁174；頁102；頁170。
- (16) 《國朝先正事略》，卷三十五。
- (17) 《清史列傳》卷六十八，第十一冊，頁5494-5496。
- (18) [清]陸廷樞撰：《復初齋詩集·序》。
- (19) [清]林昌彝撰：《海天琴思續錄》，轉引《清詩紀事》。
- (20) [清]盧見曾：《湖海詩傳》第五冊，卷十八，頁13。
- (21) 《國朝詩人徵略初編（二）》卷三十三，頁5。
- (22) [清]陶元藻：《泊鷗山房集》卷二十二，頁11。
- (23) [清]陶元藻：《珠江集》自序，見《泊鷗山房集》卷一，頁20。
- (24) [清]李遐齡：《勺園詩鈔》序。

- (25)《香山縣誌》，卷十四，列傳上，頁37。
- (26)(27)[清]黃瓊文：《梅廬吟卷》自序。
- (28)[英]M·蘇立文，莫小也譯：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，載黃時鑒主編《東西交流論譚》，頁334。
- (29)[清]朱昆田：《笛漁小稿》卷七，頁6。
- (30)(31)[清]翁方綱：《複初齋詩集》，卷五，頁10；頁10-11。
- (32)[清]陶元藻：《泊鷗山房集》卷二十二，頁11。又收入《湖海詩傳》，卷十八，頁14。
- (33)[清]李菊水：《李菊水先生詩集 勺園詩鈔》，卷二，頁29。
- (34)[清]盧見曾：《國朝山左詩鈔》，乾隆戊寅鐫、乙卯重校定本，雅雨堂藏版。
- (35)[清]蔣士銓：《忠雅堂詩集》，卷二，丁卯，下，頁15。
- (36)[清]曾七如：《小豆棚》，頁227。
- (37)[美]蘇里文著，莫小也譯：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，載《東西交流論譚》，頁321。
- (38)[清]魏禧：《魏叔子文集》卷十二，跋，頁30，甯都三魏集本，易堂原版。
- (39)(47)(61)[清]陳恭尹：《獨漉堂集》之《小禺二集》。
- (40)《漢書》，卷九十七。
- (41)(42)宗白華前揭書，頁142；頁25。
- (43)[清]黃瓊文：《梅廬吟卷》，卷上，頁8。
- (44)[清]李菊水：《李菊水先生詩集·勺園詩鈔》卷二頁29。
- (45)[清]蔣士銓：《忠雅堂詩集》，卷二，丁卯，下，頁15。
- (46)[清]甘禾：《愛廬詩集》，卷三，北遊三集，頁1-2。
- (48)[清]成鸞：《咸陟堂詩集》，卷十四。
- (49)[清]陶元藻：《泊鷗山房集》卷二十二，頁11。
- (50)章文欽：〈明清時代澳門詩所反映的中西文化交流〉，載澳門《文化雜誌》1995年冬季中文版，頁59。
- (51)[清]顧起元《客座贅語》。
- (52)[意]利瑪竇：《譯幾何原本引》。
- (53)(54)轉引聶崇正〈“線法畫”小考〉，載《故宮博物院院刊》，1982年第3期，頁85。
- (55)[清]鄒一桂著：《小山畫譜》，卷下，載鄧實、黃賓虹主編：《美術叢書》，第五冊，初集第九輯，頁137-138。
- (56)[清]袁棟《書隱叢說》十九卷，北京圖書館分館藏清乾隆刻本，四庫全書存目叢書 子部 第一一六冊，齊魯書社1995年9月第一版。
- (57)[清]姚元之著，李解民點校：《竹葉亭雜記》，卷三，頁66-67。
- (58)(59)轉引自向達：〈記牛津所藏的中文書〉，載其文集《唐代長安與西域文明》，頁648-649；頁649-650。
- (60)[清]朱昆田：《笛漁小稿》卷七，頁6。
- (62)宗白華前揭書，頁121。
- (63)盛大士：《溪山臥遊錄》，轉引自傅抱石：《中國繪畫變遷史》，頁13。
- (64)蘇軾：〈淨因院畫記〉，轉引馮曉：《中西藝術的文化精神》，頁141。
- (65)宗炳《畫山水序》，轉引宗白華前揭書，頁144。
- (66)[英]貢布里奇著，范景中，林夕譯：《藝術發展史》，頁408，注4。
- (67)[清]吳歷：〈漁山畫跋二〉，轉引向達文前揭文，頁513。
- (68)[清]鄒一桂著：《小山畫譜》，卷下，載鄧實、黃賓虹主編：《美術叢書》，第五冊，初集第九輯，頁137-138。
- (69)焦秉貞，濟寧人，清康熙年間欽天監五官正。工人物，其位置之自近而遠，由大及小，不爽毫毛，蓋西洋法也。（胡敬：《國朝院畫錄》）焦秉貞的研究參見楊伯達文〈清代康、雍、乾院畫藝術〉，載《清代院畫》。
- (70)[清]張庚：《國朝畫徵錄》，卷中，頁32。
- (71)參看傅抱石：《中國繪畫變遷史》。
- (72)傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》，頁38。
- (73)Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, p. 87.
- (74)(75)宗白華前揭書，頁123；頁82。
- (76)(77)[清]翁方綱：《複初齋詩集》卷五，頁10；頁10-11。
- (78)(79)潘天壽：《中國繪畫史》，頁238；頁240。
- (80)朱傑勤、黃邦和主編：《中外關係史辭典》，頁761。
- (81)[清]張之洞《勸學篇》，下，《設學》，第三。
- (82)(83)[清]黃遵憲，《日本國志·工藝志·序》，轉引錢鍾書《七綴集》，頁142；頁161。
- (84)西洋畫作為西洋傳入的物品之一，頭腦為充滿華夷之辨的傳統中國士大夫，是容易產生類似的聯想。[清]顧祿《桐橋倚棹錄》卷十一，便記載了清代文人彭希鄭的〈洋畫〉，非常有代表性地反映了華夷觀對中國士大夫認識西洋畫的影響，詩云：“世間祇說佛來西，何物煙雲障眼低？畢竟人情皆厭故，又從紙上判華夷。”又如趙函曾在鴉片戰爭剛過，便作有詩〈有人以英吉利夷酋安突德所繪彼國女主域多喇朝儀傳觀者戲書二絕〉收錄在詩集《菊酒庵剩稿》卷三，表達了中國人對侵略者的憤怒，同時將英女王當成了匈奴單于之妻“閼氏”，表現了這種難以擺脫的華夷觀，詩云：“天吳狂舞海揚塵，貝闕珠宮半假真；一種魔民魔眷屬，誇他鬼國有金輪。”“一抹酥胸半解開，金冠擁髻勢崔嵬；畫師錯會唐人意，未要閼支款塞來。”

鳳阿山房圖

康熙十六年七月予從梁溪歸懷此  
寫寄 墨井道人吳昌

墨井道人與余同夢同  
庚子歲同里自其處路高  
隱以來余亦奔走四方分北  
有久之然每見墨井出  
宋人元覽詩境極佳之脈  
有清不其此圖為  
大年先生所作越今已三十餘  
年凡此所畫皆時雖極其精  
高人逸士冲和而淡實貌  
時清雲乃元鎮之新水石  
西之吳川益出尺澤亦余  
親往作忘難少者余分  
發六景平耕種數人

五學



吳漁山康熙十六年（1677）四十六歲作品：鳳阿山房圖軸（紙本墨筆 108.4 x 47.8 cm） 上海博物館藏