

# 關於新發現徐光啟行書詩扇 與相傳利瑪竇畫通景屏幅

陶喻之\*

徐光啟(1562-1633)的傳世書法作品，較為系統地編輯出版，見諸1962年11月上海市文物保管委員會編、中華書局上海編輯所編輯的《徐光啟手跡》，1983年10月上海市文物保管委員會主編、上海古籍出版社出版的《徐光啟著譯集》。其中存世墨蹟有今廣東省博物館藏徐光啟為君佩詞兄楷書唐孟浩然詩歌扇面<sup>(1)</sup>；上海博物館藏徐光啟行書唐詩人李頎〈寄韓鵬〉詩軸<sup>(2)</sup>，崇禎四年(1631)春夏和次年(1632)十一月初八日致周明嶼<sup>(3)</sup>尺牘兩通，年月不詳致某翁臺函一通，以及1983年已見收入《徐光啟著譯集》，原為上海書畫收藏家錢鏡塘(1908-1983)先生藏品，2002年經中國嘉德國際拍賣有限公司拍賣入藏上海博物館，並見諸上海古籍出版社2002年9月出版《錢鏡塘藏明代名人尺牘》的徐光啟天啟元年(1621)三月廿二日在天津致某同年手劄一通<sup>(4)</sup>〔圖一〕；北京故宮博物院藏萬曆卅五年(1607)正月徐光啟致親友和天啟元年四月初一日致某同年信劄各一通，北京故宮博物院藏原跡，浙江上虞博物館藏清王望霖(1774-1836)刊刻《天香樓藏帖》原石卷五的徐光啟萬曆四十年(1612)十月十四日致顧老親家書簡一通<sup>(5)</sup>；其餘的徐光啟書法墨蹟大多為早年見諸石印出版而今流失海外不明其所在者<sup>(6)</sup>。

近廿多年來，隨着中國博物館事業的發展和藏品索引以及資料庫建設的日臻完善，又有一件徐光啟自作詩歌扇面行書作品(湖北省博物館藏)被發掘披露。特別值得提出的是，遼寧省博物館於1982年還入藏過一幅相傳為利瑪竇(1552-1610)在華所作描繪北京郊野風光的絹本設色通景畫屏幅。這兩件徐光啟和利瑪竇的書畫作品，分別屬於他們各自自主創作的詩歌書法和寫景繪畫，從中可以看出他們在相關藝術領域的不凡成就，自然頗為值得介紹與深入研究；尤其是相傳利瑪竇創作的絹本設色繪畫通景屏幅，以前雖然文物博物館學界曾有小範圍探討，但並未展開具體深入的剖析。筆者有鑒於此，提交此文。拋磚之旨，在於引玉，但願拙稿能引起人們對徐、利兩先賢藝術成就的關注與深入研究。

## 著 錄

一、湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋扇頁。

湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋扇頁，縱17 cm、橫53.5 cm，釋文：江鄉□臥少微星，字食

神僊杖履輕。一片白雲野性，半亭翠雨足山情。話中知己黃鸝語，花底間緣玄雀迎。酒泛碧筒香滿處，卻看太乙映長生。詩壽□樓丈 徐光啟。鈐朱文方印：徐光啟印。<sup>(7)</sup>〔圖二〕

二、遼寧省博物館藏利瑪竇絹本設色〈野墅平林圖〉通景屏幅。

\*陶喻之，上海博物館書畫研究部研究館員。

報尚容嗣陳

三月廿二日弟光啟又致某同年

弟之長班徐龍居止在後門之南乞遣一力屬

令催完弟之

誥軸得于今月用

寶為珍 念潛兄文心送問進

呈官物已託之 周許山但令龍一從乞借中問欲借

以力者仍望

留神完託乞望遣龍贖付至處

弟啟又啟

徐光啟字子先號玄扈上海人萬曆乙巳進士天啟時累官禮部侍郎崇禎元年擢禮部尚書五

〔圖一〕上海博物館藏徐光啟天啟元年（1621）三月廿二日在天津致某同年行書手劄。  
載上海古籍出版社 2002 年 9 月版《錢鏡塘藏明代名人尺牘》第五冊，頁 18-21。



〔圖二〕湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋詩扇頁

遼寧省博物館藏利瑪竇絹本設色〈野墅平林圖〉為四幅拼接通景畫屏，畫心縱 218.2 cm、通橫 273.2 cm。此幅在明清之際絲絹上使用中國傳統繪畫工具——毛筆及國產的石青、石綠和赭石等顏料，描繪“一泓碧水如鏡，倒映着蘆花水草。湖畔層林疊出，鬱鬱蔥蔥。一株楓樹，勝似朝霞，如點點星火在林海中熠熠生輝。遠處隱約可見山雲相接，紅葉綠樹掩映之中，座座朱簷別墅若隱若現，如仙山樓閣。湖上，小橋蜷臥，水邊蘆花似雪，此處所繪為北京郊外秋天的景象。本幅採用西洋‘兼陰與陽’寫之，正明側暗，凸凹有度，立體感極強，觀者有如身臨其境。”<sup>(8)</sup>〔圖三〕上海博物館古書畫鑒定家、著名畫家謝稚柳先生（1910-1996）曾於第三、四幅分別題簽：“利瑪竇畫野墅平林圖通景其三”和“利瑪竇畫野墅平林圖通景其四”，下鈐白文方印：謝稚柳，朱文方印：稚柳。據此表明他是認可此畫出自利瑪竇手筆的。

清人蔡鮮民<sup>(9)</sup>跋文見於第一幅和第四幅。第一幅右邊跋曰：“此屏乃宮禁所藏，余初題為郎世寧筆；而歷考郎跡，俱無此精妙。聞奧館參贊拉君熟

精西畫，持以請鑒。拉君一見，遽自謂傾家不足購此奇寶，因語予曰：‘此歐洲第一畫家荷蘭格羅特之筆意也。其人在千六百八十年前，為山水一派開山之祖。當時重其跡，以金錢鋪滿畫幅為價，如此巨幅，鋪金錢當以十萬計，則銀幣百萬矣，故自謂傾家難致也。近今各國競尚美術，雖現存之小名家一小幀，費過千元。此三百餘年畫祖之跡，若數萬金可致，吾歐洲人必爭置之也。’續晤日本鑒家早崎梗吉，亦然其言，謂郎世甯萬不能到，絹質也確是明末清初物。余聞兩君言，乃自幸疑非世甯，殊為有見。因題鑒已裝軸端，不復掣去，特舉東西洋鑒家之言之於此。三天子都口逸民識於北京之齋龕。”下鈐白文方印：臣蔡金台。

第一幅左邊跋曰：

西人論畫於陰陽向背、深淺遠近俱有法度，不能舛錯毫釐。亦分工筆、寫意兩派。然以吾所見諸最著名跡，如比都博物館耶穌行道大幅，懸價至百餘萬元，考其時亦祇在十八世之間。求其如此之兼工帶寫，遠觀近即皆各得其妙者蓋鮮。



〔圖三〕遼寧省博物館藏相傳利瑪竇作絹本設色〈野墅平林圖〉通景屏幅

且其治色極難，寫意者粗筆祇利遠觀，工細者賦色又多板滯。獨此屏去此兩弊，令觀者如臨真境，情為之移。故拉君推其價連城也然。即在吾國，蓋亦二千餘年未有之奇觀，遍亞洲無第二幅也。畚盦清錄。

第四幅右邊跋曰：

中國遇舊油畫輒命曰郎世甯，故予初得此幅，簽亦沿之。而奧參贊拉君斷以為乃荷蘭格氏筆。余雖記於幅首而疑其無據。然多見郎畫者，此皆謂此非郎所能。且絹素亦確非本朝物，蓄疑久之。頃忽被張君之友於潢裱時揭得背簽，現有“利瑪”二字，然則實為明時西洋利瑪竇筆矣。案：《石渠寶笈》載，有利氏〈天主教傳道圖〉巨幅，乃明時經進，此殆其同時並呈者。利氏乃西學入中之祖，況畫跡致精如此，真奇寶也，既屬“二友”仍之勿粘，以昭觀者，復洵其請留記兩行。蓋此幅名晦幾三百年，今利氏得“二友”始彰，“二友”即附利氏而不朽，亦利氏之靈所欣許者爾。時癸丑〔1913〕冬十月五日九江蔡鮮民記。（下鈐白文方印：臣蔡金台）

第四幅左邊跋曰：

“二友”承裝此幅，於此角絹與托紙間發現原簽揭之，誤成兩片。字最顯者“利瑪恭”三字，餘不清，因憶治潢二十餘年，見內府裝裱多有如此者。主人懼傷幅，戒勿復揭。因附記之。二友山房。

據上著錄可知，本幅相傳利瑪竇〈野墅平林圖〉屏曾為清末鑒藏家蔡金台收藏，初疑出自善寫生、尤擅畫馬的意大利天主教耶穌會修士，來華任清康熙朝宮廷畫師的郎世甯（1688-1766）手筆。旋經蔡氏遍考郎氏畫跡，又延請東西方鑒賞家共同鑒證，認為與郎氏畫風不合。蔡氏度藏期間，將畫委託北京裝裱作坊“二友山房”重新裝池，畫

幅被裱工認為屬宮廷內府原裱，故推為宮禁藏物。最為重要和值得提醒的是，裱工在第四幅左下角絹與托紙間意外發現署有“利瑪恭”字樣原簽，遂初步考訂作者係明末來華傳教的意大利耶穌會士利瑪竇。

此畫於20世紀50年代初由畫家周懷民，中國文字學家、國務院古籍整理規劃小組顧問于省吾教授（1896-1984）共同從蔡金台後人處購得，因信為利瑪竇真跡，遂於1982年捐贈遼寧省博物館<sup>〔10〕</sup>，現定為一級文物藏品。

## 研究

### 一、湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇鑒定兼談徐光啟詩歌思想性

徐光啟的書法藝術是與其所處的時代書風相契合的。

如所周知，徐光啟時代的書畫藝術在江南地區是以董其昌（1555-1636）為首的松江書畫流派為代表的。董其昌的書畫風格或者說松江派（或者說華亭派）的書畫風格，曾經是晚明甚至清初書風的主流，統領着時代書畫的浪潮。清初學者周亮工（1612-1672）的《尺牘新鈔》卷之二、《因樹屋書影》第一卷和章學誠（1738-1801）的《丙辰剋記》，都曾不約而同地援引過明末清初學者徐世溥的一段話，即把董其昌的書畫藝術成就與同時代海瑞（1514-1587）、趙南星（1550-1627）、顧憲成（1550-1612）的道德氣節，焦竑（1541-1620）的考據學，李時珍（1518-1593）的藥物學，湯顯祖（1550-1616）的戲劇學和徐光啟、利瑪竇的天文學等各領風騷的時代傑出人物成就相提並論等量齊觀，足見董其昌以其書法和畫學藝術在整個文化史上所取得的地位和所產生的影響，是客觀存在和早有評定了的。也正因此，1992年4月17-19日在美國密蘇里州堪薩斯市納爾遜·艾金斯藝術博物館舉辦的相關書畫藝術展覽和國際學術研討會，主辦者曾以“董其昌之世紀”為主題；2005年澳門民政總署澳門藝術博物館和澳門基金會舉辦的董其昌書畫展暨國際學術



〔圖四〕廣東省博物館藏徐光啟楷書唐孟浩然詩（十三首）扇頁

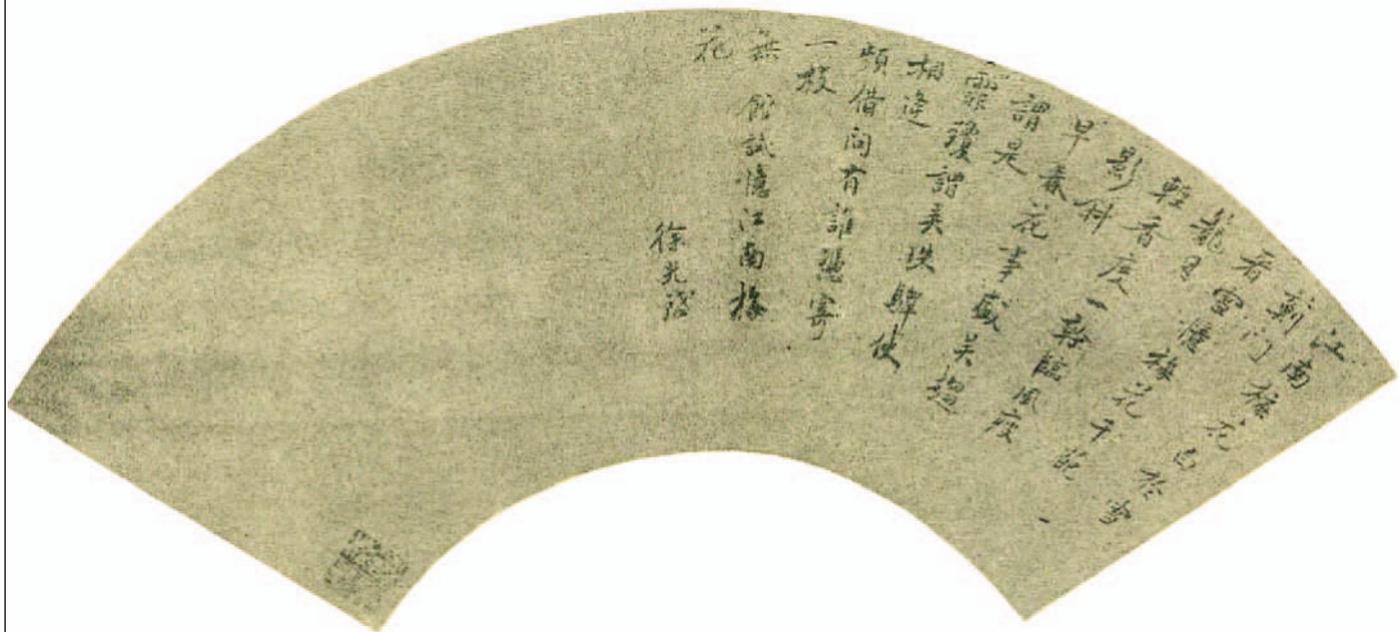
研討會，更以“南宗北斗”為標題，將其定位為南宗書畫的泰斗。

概而言之，董其昌書法在用筆、結字、章法、施墨四個方面的實踐，以澹、秀、潤、韻為審美取向，用筆的內蘊虛靈、結字的欹側反正、章法的疏空簡遠、施墨的淡潤韻致，構成了他書法風格的特徵，呈現出自然率真的書卷之氣。<sup>(11)</sup>誠如明末書法評論家何三畏（1550-1624）稱贊他的書法：“天真爛漫，結構森然，往往有書不盡筆，筆不盡意者，龍蛇雲物，飛動腕指間，此書家最上乘也。”由此，董其昌書法成為一時文人競相學習做法的典範，喜好追隨者代不乏人，此不贅述。

鑒賞徐光啟的傳世書法作品，不難發現他的書法跟董其昌的文人書風是一脈相襲的。這其實也是很容易理解的自然之事，因為徐光啟與董其昌不管是生活的時代還是生活的地域，都堪稱是同時同鄉弟兄。甚至萬曆十六年（1588）九月，廿七歲的徐光啟與同屬松江府的同儕友好張肅（萬曆三十二年進士）、陳繼儒（1558-1639）<sup>(12)</sup>等同赴皖南太平府應鄉試，在同行者行列中，董其昌就是徐光啟結伴負

笈的一位莘莘學長。祇是這年“愁霖匝月”，“自句容陸行而前，行囊羞澀，躑躅擔簦，躑躅於潢汙行潦之中。沿江行百餘里，左蕩右江，羊腸一徑，徑皆石卵，水流奔汨，咫尺莫辨，一失足必顛仆無生理”，備嚐艱辛。“爾時遂有澹然功名之志”，祇以“家貧親老”，聊為“逐隊往從”，榜發“又擯落”。<sup>(13)</sup>可見當初徐光啟心境、情緒之壞，這或多或少是影響他這次科考功敗垂成的一個原因。然而比徐光啟大七歲的董其昌則躊躇滿志春風得意，於該年一舉中榜，次年（1589）又成了己丑科二甲第一名進士，並以文學和書法的出眾，被選為翰林院庶起士，三館之後授翰林院編修，充皇長子講官。

有董其昌這位榜樣的鄉賢引領在先，徐光啟在科舉、書法上勤學苦練亦步亦趨自是可想而知、不言而喻的。因為在科舉取士的封建時代，學問總是伴隨著書法成為步入仕途的第一塊敲門磚；特別是書法藝術乃視覺藝術，卷面書法的優劣往往給人以第一印象，是科舉成功與否的一大關鍵，就此，除了練就基本功之外，別無終南捷徑可以選擇。所以，包括與徐光啟志同道合的葉



〔圖五〕徐光啟楷書〈館試憶江南梅花〉詩（二首）扇頁  
載上海市文物保管委員會主編，上海古籍出版社1983年10版《徐光啟著譯集》

向高（1559-1627），甚至當朝奸臣溫體仁（1573-1638）都寫得一手好字，這從《錢鏡塘藏明代名人尺牘》可見一斑。終於在董其昌中舉後將近十年的萬曆廿五年（1597），卅六歲的徐光啟赴順天府鄉試，中式第一名舉人。但次年他回鄉不第，祇得又返鄉授徒，直到過了六年之後的萬曆卅二年（1604）四十三歲時進京趕考，才大器晚成，修成正果，中式第八十八名進士，同年又考選為翰林院庶起士，可見他的功名征途要比家道優裕飽讀詩書的董其昌艱難得多。換言之，徐光啟起碼要比董其昌晚出道十年。而從其今存世的大多數登臨仕途之後書法作品可略見董其昌書法氣息端倪，自然就一點也不讓人覺得奇怪了。因為時間說明了一切，經過約廿年訓練有素，書法自然達到爐火純青地步，這有其1603年及其前的已佚《芳蕤堂書藝》、《書法集》和《草書類》為證。<sup>〔14〕</sup>因此，有專家分析廣東省博物館藏其行書扇面，認為儘管他的書法傳世極少且不以書名，但從他行筆的颯然，得晉唐人遺韻的文人書風上考察，他

的書法造詣，在藝術上絕不亞於當時的其他書法名家。<sup>〔15〕</sup>〔圖四〕

交代了徐光啟書法藝術的時代背景，再讓我們來品鑒湖北省博物館藏徐光啟行書扇面。

湖北省博物館藏的這件徐光啟行書扇面，跟廣東省博物館藏其楷書扇面和商務印書館1917年出版《陶齋珍藏名人書畫扇面集》第四集收錄的徐光啟〈館試憶江南梅花〉詩二首扇面一樣未署年款。不過，通過〈館試憶江南梅花〉詩的“江南梅花白於雪，薊門看雪憶梅花”等句字里行間透露的資訊，我們依然可以大抵推知此詩和扇面當作於徐光啟萬曆卅二年北上京門入翰林館學習時期；而且通過鈐有白文方印“義興鑒賞”圖章，可知此扇曾為明人周延儒（1593-1644）弄藏〔圖五〕。<sup>〔16〕</sup>案，周延儒於萬曆四十一年（1613）會試和殿試皆得第一，而徐光啟於萬曆卅八年（1610）赴京回任“翰林院檢討”原職後一直在京，四十一年春會試期間任同考官，擔任“春秋房”分考事。鑒於周延儒會試、殿試第一的優良成績，以及徐光啟愛惜人材，這年獨具慧眼，

舉薦被與他同房閱卷者擯斥埋沒的應考舉人呂維祺(1587-1641)、張宗衡(?-1642)和鹿善繼(1576-1636)試卷而使之脫穎而出，俱中式二甲、三甲，由此事實推測，不排除有徐光啟贈扇名列前茅者周延儒以示愛才褒獎的可能。要之，則〈館試憶江南梅花〉詩扇當作於萬曆卅二年，贈於四十一年，因為這與徐光啟參與“館試”和周延儒中式之時、事俱符。

湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇，跟廣東省博物館藏其楷書詩扇，商務印書館1917年出版《陶齋珍藏名人書畫扇面集》第四集收之徐光啟〈館試憶江南梅花〉詩扇，在署款書法和鈐章格局上均有微妙的差別。不過，統觀其書法筆性、行氣還是與業已確認的徐光啟書法真跡相默契的。譬如“半亭翠雨足山情”的“雨”字，就跟〈館試憶江南梅花〉詩“早春花事盛吳趨，謂是霏瓊謂美珠”的“霏”字的“雨”字頭運筆筆順一致。所以，至少我們從這一個字的細微筆觸甄別，就可以基本把握湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇的真確性。懸想徐光啟雖書法完美，但畢竟不以書名，即便明清有造假者，料也不會造他的書法，因為其時他的書名尚無利可圖，他們更多也許會偽造與徐光啟同時的大書畫家董其昌字畫而從中漁利。另外，扇面尺幅有限，縱然造假也贏利微薄，得不償失，斷非造假者願為。因此，種種跡象表明，新發現湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇當屬確鑿可信的徐光啟真跡，祇是根據有限的詩文資訊，目前暫時還無法界定此扇的創作時間和對象，我們期待着今後通過徐光啟交遊線索的梳理來判斷他替“口樓丈”祝壽的“話中知己”(詩中語)，並進一步明確創作的時地。

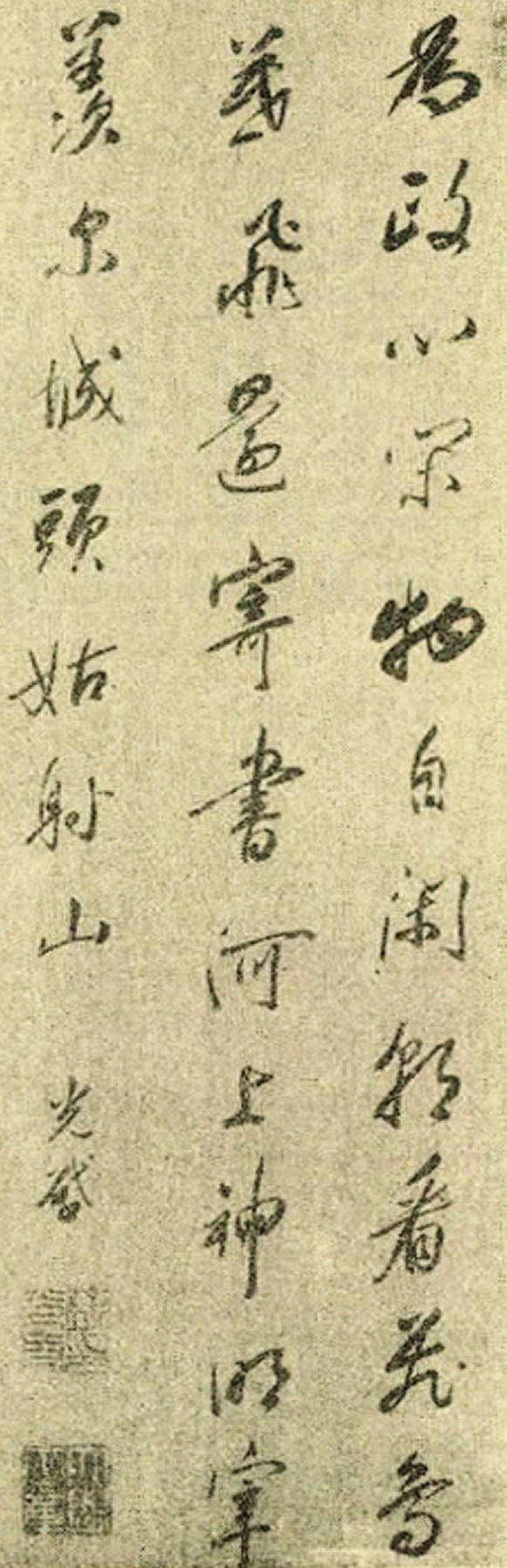
詩言志。徐光啟詩歌扇面自然是其思想情感的流露，因而除了可以分析它的文學藝術性，還不難從中捕捉他當年創作的精神狀況和內心動態，進而大致匡定其相對寬泛的寫作時地。

在廣東省博物館藏詩扇上，徐光啟一氣呵成抄錄了唐孟浩然的十三首詩歌，它們分別是〈臨洞庭〉、〈與諸子登岷山〉、〈夏日浮舟過滕逸人別業〉、〈尋太臺山〉、〈武陵泛舟〉、〈尋張五〉、〈過故人莊〉、〈裴司士見尋〉、〈宴榮山人池亭〉、

〈宿永嘉江寄山陰崔國輔少府〉、〈宿桐廬江寄廣令舊遊〉、〈同盧明府錢張郎中除義王府司馬海園作〉和〈舟中晚望〉。如已周知，孟浩然是我們熟悉的一位與田園詩人王維相齊名、並稱“王孟”的唐朝大詩人，他因早年隱居襄陽鹿門山而世稱“孟襄陽”，年四十遊京師，應進士不第，曾於太學賦詩，一座傾服。由此結合徐光啟萬曆廿六年(1598)卅七歲會試不第回鄉授徒本事，他抄錄上述孟浩然帶有浪跡江湖隱逸色彩詩歌的時地，很可能也發生在與孟浩然境遇相當的科舉不第時期。

在盛唐詩人眼中，孟浩然是“紅顏棄軒冕，白首臥松雲”(17)，全然一副高臥雲山的隱士面貌。其實，縱觀他的詩篇，可以感覺到孟浩然一生都夾雜在出仕與退隱的矛盾與痛苦之中。(18)所以，徐光啟抄錄孟浩然的詩歌，同時也不排除另外一種可能，即它屬於徐光啟六十歲左右擬自京津辭歸家鄉上海時期心境的真實表露與寫照。

徐光啟與他同時同地的學長董其昌、陳繼儒相比，委實生活得更為辛苦、勞累。董其昌數十載宦海生涯，為避宦官魏忠賢為首的閹党和士大夫為陣營的東林黨之間權利鬥爭，免受不測之禍，多次辭官返鄉，專心從事書畫創作。所以，他一生八十二歲時光，真正供職於朝廷的時間不過十五年光景，而將大部分時光、精力消耗在書畫創作和理論鑽研上，終於五十歲後自成松江書畫派領袖。而徐光啟則不然，他為官清廉，憂國憂民，留意水利、農桑等國計民生，既賑災扶貧，引種甘薯，廣植女貞，試辦水田，檢閱民兵，襄理軍務，監製銃炮，試製天文儀器，又家居從事數學研究及著譯工作，畢生勞神盡瘁。他以病告假完全是出於實情，並不像其他為官昏庸或事不關己、麻木不仁、明哲保身者那樣無病呻吟而急欲擺脫官場是非。他是真正繫念國家百姓，才幾次病後辭官復起，欲罷不能。所以，徐光啟儘管較之董其昌和隱居不仕的陳繼儒年輕，卻遠不及董、陳兩人之輕鬆灑脫，自然壽數也遠不及董、陳兩學兄而相差約十年左右。徐光啟病逝時，年長於他的董、陳兩翁尚健在頤養天年。因此，從徐光啟錄孟浩然詩扇內容的思想性不難看



出，他當年是有真正隱退念頭的。就此，我們還可以聯繫上海博物館藏徐光啟行書唐代另一位詩人李頎的〈寄韓鵬〉詩軸加以剖析，因為此詩寫得也很有急流勇退的隱逸情意。“為政以閑物自閑，朝看飛鳥暮飛還。寄書河上神明宰，羨爾城頭姑射山。”〔圖六〕所以，我們似乎有理由相信他抄錄唐詩的這兩幅作品的大致創作年代，是在準備或即將告別仕途的前夕。

## 二、遼寧省博物館藏相傳利瑪竇畫〈野墅平林圖〉屏幅獻疑

關於相傳利瑪竇創作〈野墅平林圖〉屏幅的介紹，相對集中於該屏幅入藏遼寧省博物館之後的20世紀80年代，相關推介文章有1983年1月8日《遼寧日報》范敬宜的〈稀世之寶〉，1983年3月12日《團結報》劉肇寧的〈利瑪竇真跡〈野墅平林〉畫屏〉，1983年第3期《旅遊》雜誌陳宗舜的〈“稀世之寶”復生記〉，1985年第6期《人民畫報》的〈利瑪竇及其〈野墅平林圖〉〉，1986年第5期《中國老年》雜誌的〈中意之交，源遠流長〉以及1989年上海人民美術出版社《藝苑掇英》雜誌第40期的〈遼寧省博物館藏歷代書畫精品集〉（下）等。系統的研究和著錄文字則見諸1994年5月上海文藝出版社和三聯書店（香港）有限公司聯合出版《遼寧省博物館藏寶錄》中意大利著名記者、作家，長期擔任意大利廣播電視公司駐中國和遠東地區記者伊拉里奧·菲奧雷的〈畫家利瑪竇和〈野墅平林圖〉〉，以及發表在專著《中國相思錄》與《利瑪竇在中國》兩書中的有關記述；1998年6月遼寧美術出版社出版《遼寧省博物館藏書畫著錄·繪畫卷》中趙曉華的〈野墅平林圖〉屏幅作者小傳、畫心、題跋、歷代著錄、有關文章和附記。

趙曉華先生〈附記〉談道：“關於利瑪竇是否會作畫，歷來爭議頗大。多數人祇是認為利氏帶來了西洋畫進獻給當時的中國皇帝或贈送給某些高級官員，而自己並不通繪事。”菲奧雷〈畫家利瑪竇和

〔圖六〕上海博物館藏徐光啟行書唐李頎〈寄韓鵬〉詩軸。出處同上書。

〈野墅平林圖〉一文亦坦言：“其二是作品作者歸屬問題。根據當時的習慣，在歐洲和意大利畫上均不署名。所以，後人對本畫作者歸屬提出疑問是無可非議的。”可見對於所謂絹本設色〈野墅平林圖〉屏幅屬於利瑪竇作品並非眾口一詞，尚有不同見解，至少迄目前為止文物鑒定界對此並未真正介入作出明確表態。譬如替此圖題簽的已故書畫鑒定家謝稚柳先生，在其《鑒餘雜稿》和《壯暮堂詩鈔》中均未道及其題簽的學術研究依據和原委。由此推測他題簽的時地是在1988年輾轉瀋陽、天津和廣州舉辦“謝稚柳書畫展覽”期間應遼寧省博物館之請而欣然命筆的。<sup>(19)</sup>可見關於〈野墅平林圖〉屏幅其實還有許多懸而未決的研究空間有待填補和廓清。

像圖名問題，顯然並非出自作者本人意願，而是今人根據畫面意境重新定名，這或許毋庸諱言，也能為人理解；但問題是，準確描繪的是北京郊外景致之憑據、出處何在則始終令人不得要領。對此，似乎晚清蔡金台作題跋時也沒有直截了當認定此圖跟北京有關，祇是到了菲奧雷作畫面分析時認為“一條畫的是雜草叢生的湖邊矗立着一棵大樹，掩映着中景的樹木和遠近的建築，它可能是達官貴人的樓閣。接着是小湖的風光。北京郊區這類潭、塘、湖、泊比比皆是（……）”才似乎斷言此情此景必是北京郊野風光無疑的。接着他又說：“他畫的風景是中國的，還帶有懷念他的故鄉的色彩。凡從他的出生地馬切拉塔到亞得里亞海邊旅行過的人就可發現，在他畫的這幅〈野墅平林圖〉中可以找到他家鄉的某個角落、色彩和線條。他當時不足二十歲便離故鄉，在傳教的同時從事文化交流。”可是明眼人一望而知，此圖並無北京的標誌性建築或景觀，兩者彷彿根本無法對號入座，因而將此圖與京郊風景連結未免失之牽強；至於把畫面景色還附會到利瑪竇家鄉馬切拉塔，似乎更為離奇、矛盾且不着邊際。

此外，關於圖間一度被揭復裱今已無從觀摩的“利瑪恭”款子究竟是否屬於利瑪竇本人，還是另有其人，也很值得再探討，因為利瑪竇的中文簽款真跡，廬山真面目渺不可知，人們熟悉的僅有其中文著譯集輯錄的落款，如“時萬曆三十一年歲次癸卯

七月既望利瑪竇書”，“萬曆二十三年歲次乙未三月望大西域山人利瑪竇集”，“利瑪竇撰”，“歐邏巴人利瑪竇述”，“萬曆壬寅孟秋吉旦歐邏巴人利瑪竇謹撰”，“大西洋陪臣利瑪竇謹奏，（……）萬曆二十八年十二月二十四日具題”，“歐邏巴厘瑪竇撰”，“萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔遇寶像三座耶穌會利瑪竇謹題”，“萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔歐邏巴厘瑪竇撰並羽筆”，“萬曆丁未泰西利瑪竇謹書”等等。<sup>(20)</sup>自稱也非“利瑪”而是“竇”，譬如“竇也，從幼出鄉，廣遊天下”，“竇也，自最西航海入中華，仰大明天子之文德，古先王之遺教”，“竇也，踴伏海邦，竊慕中華大統萬里，聲教之盛，浮槎西來”，“萬曆二十八年歲次庚子，寶具贊物赴京師，獻上”，“今歲竇因石林祝翁詩柬，幸得與幼博程子握手”，“竇昔遊西海，所過名邦，（……）竇自入中國”，等等。<sup>(21)</sup>所以，即便圖間署的是“利瑪”漢字本款，是否確屬利瑪竇親筆所為也有待作筆跡鑒別辨認；同時，為甚麼作者不署全名而僅作“利瑪”兩字？凡此現象是否有先例可循？文本與字畫落款是否有微妙的差異？等等，這些波譎雲詭、疑竇叢生的問號同樣是有待深入考證查實並予以解答的重大學術課題。

當然，誠如有學者質疑的，最大的研究焦點還在於利瑪竇其人究竟有沒有繪畫藝術天賦，進而具備創作如此大規模具有異國鄉村情調的設色風景畫的可能<sup>(22)</sup>，並且還是以中國傳統的繪畫原材料而運筆自如的，這也是本文想提出的問題關鍵所在，想必更是大多數存疑派共同關心的敏感話題。

利瑪竇家族後裔利奇先生在〈利瑪竇與瑪切拉塔〉一文中指出：年輕的利瑪竇在故鄉意大利瑪切拉塔“幸運地遇上了好時光，這座城市把很多歷史和藝術事件連接了起來。當時各城市都瘋狂地發展印刷、素描和繪畫技術。利瑪竇在佛羅倫斯和羅馬遇到了科學、藝術和裝飾學的良好氛圍”。<sup>(23)</sup>菲奧雷的文章〈畫家利瑪竇和〈野墅平林圖〉〉更對他的故國先驅一錘定音地“先前闢”了一把直接冠以畫家頭銜。趙曉華先生援引日本學者大村西崖《中國美術史》：“萬曆十年，意大利耶穌會士利瑪竇來明，

畫亦優，能寫耶穌聖母像。曾波臣（即明末流寓南京的肖像畫家曾鯨）乃折衷其法，而作肖像，所謂江南派之寫照也。”又引萬曆年間在南京的顧起元（1565-1628）《客座贅語》卷六〈利瑪竇〉：“利瑪竇，西洋歐邏巴國人也。面晰，虬鬚，深目而睛黃如貓，通中國語。來南京，居正陽門西營中。自言其國以崇天主為道。天主者，製匠天地萬物者也。所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰‘天母’。畫以銅板為幀，而塗五彩於上，其貌如生，身與臂手儼然隱起幀上，臉之凹凸處，正視與生人不殊。人問：‘畫何以致此？’答曰：‘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圓耳。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。’”引者據此“說明利瑪竇不僅精通繪畫，而且諳熟繪理”，倒也的確不無所據。

可問題是，研究中外關係史的專家似乎並不認同上述看法及觀點。林金水先生在其1996年4月出版的專著《利瑪竇與中國》第七章〈利瑪竇對中國語言、美術、音樂的影響〉第二節〈美術〉中，在徵引向達先生《明清之際中國美術所受西洋之影響》之“西洋美術傳入中土，蓋亦自利瑪竇始也”論述後開宗明義地指出：“利瑪竇本人並不熟諳繪畫藝術，他對中國美術的影響，主要是指他傳入的歐洲宗教人物畫（天主、母像），以及隨之對西方繪畫原理所作的介紹。”林先生並列舉了“利瑪竇傳入的聖像，據《日記》（即《16世紀的中國——利瑪竇1583至1610年日記》）記載有以下這十三處（從略）”。<sup>(24)</sup>“除進貢天主、聖母像外，還向神宗進獻兩幀圖畫”，“一幀是西班牙皇宮畫（這幀畫後被宮監扣留，沒有送上），一幀是威尼斯聖馬可教堂和廣場畫”。<sup>(25)</sup>可見利瑪竇當年呈獻給各地官員和萬曆皇帝的畫像既非出自他本人創作，也不是運用中國傳統繪畫材料畫的中國某地野墅風光，而幾乎全部都是跟天主教相關的宗教題材藝術品，其中聖像佔了絕大多數，而這顯然跟他當年來華傳教佈道的根本

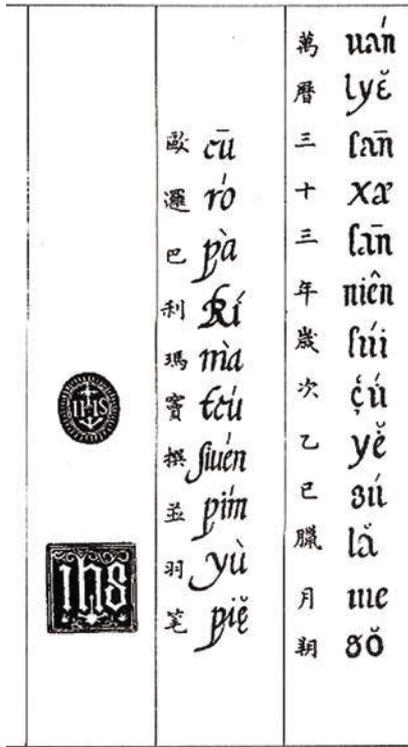
目的是相一致的。當然，利瑪竇傳來的強調運用光線的明暗來處理繪畫而彰顯畫面藝術效果的西方繪畫技藝，委實使中國繪畫藝術界以全心的感受和體驗而眼界大開，這也是毋庸置疑的事實。因此，諸如上述顧起元的《客座贅語》、明末清初姜紹書的《無聲詩史》卷七〈西域畫〉、清張庚（1681-1756）的《國朝畫徵錄》卷中乃至明劉侗、于奕正合撰《帝京景物略》卷四〈西城內·天主堂〉、吳長元《宸垣識略》卷七〈天主堂〉、楊家麟《勝國文徵》卷二〈天主堂〉、趙翼（1729-1814）《簞曝雜記》卷二〈天主堂〉、汪啟淑《水曹清暇錄》卷四、黃鈞宰《金壺浪墨》卷七〈京師天主堂〉等等畫史和地方誌乘文獻，都對當年南京、北京等地傳為利瑪竇攜來聖母、聖父畫像的獨特繪畫技藝不惜筆墨，津津樂道，但從來沒有人就利瑪竇本身的繪畫才藝加以圈點品評而贊不絕口。

誠如林金水先生所說的：“我們還應注意到這一事實，就是利瑪竇與中國畫家、名家的交遊，如李日華（1565-1635）、張瑞圖（1576-1641）和程大約（1549-1616？，字幼博、君房、士芬，號筱野）”。<sup>(26)</sup>李日華曾於利瑪竇北上時在南昌相識，其《紫桃軒雜綴》卷一載：“瑪竇紫髯碧眼，面色如桃花，見人膜拜如禮，人亦愛之，信其為善人也。余丁酉秋（1597）遇之豫章。與劇談，出示國中異物，一玻璃畫屏，一鵝卵沙漏，猶如鵝卵實沙其中，而顛倒滲泄之，以候更數。”他還曾贈詩利瑪竇云：“雲海蕩落日，君猶此外家。西程九萬里，東泛八年槎。瀾潔尊天主，精微別歲差。昭昭奇器數，元本浩天涯”。<sup>(27)</sup>張瑞圖與利瑪竇的交遊，見溫陵張二水〈贈西泰艾及先生詩〉：“昔我遊京師，曾逢西泰氏，貽我〈十篇〉書，名篇畸人以……”至於利瑪竇與安徽製墨名家、“歙派”製墨代表人物程君房的交往，見利瑪竇萬曆卅三年（1605）於〈明季之歐化美術及羅馬字注音〉一文間述贈〈幼博程子〉：“今歲竇因石林祝翁詩東，幸得與幼博程子握手，知此君旨遠矣。”後來利瑪竇將四幅木刻記有羅馬注音的天主教宣傳圖題材版畫作品贈予程君房，程氏還將其編入其《程氏墨苑》





〔圖九〕利瑪竇撰《西字奇蹟》之〈淫色穢氣，自速天火〉篇漢字落款。出處同上書第 267 頁。



〔圖十〕利瑪竇撰〈述文贈幼博程子〉漢字落款。出處同上書第 281 頁。

的話，按照利瑪竇當時亟欲以殊方異物自我表現、炫耀而廣結善緣以期在華安身立命融入上層社會的動機，他勢必會使出渾身解數以此表明自己身手不凡，身懷絕技，並藉此廣而告之，大肆宣傳。再退一步講，作為當時中土絕少見識的異域訪客來華遠遊，舉手投足都會招來好奇的矚目，不要說尋常言行舉止也有人記錄在案，像鬚鬚、眼珠的顏色竟也曾是人們街談巷議、喜聞樂道和詳加描述的話題；若有創作大尺幅通景畫屏巨製的驚人之舉，必定因此為人大書特書，不一而足，絕對不會視若不足掛齒的雕蟲小技而置若罔聞，掛一漏萬，遺漏掉這麼重要的一樁事關融合中西文化要素的美術重器資訊的吧？特別是上述與之交遊、過從的中國主流社會士大夫們，肯定要就此大加贊賞甚至歎為觀止，不

惜筆墨為之題跋題詠，做足文章。但令人遺憾的是，事實上關於這幅〈野墅平林圖〉屏幅，迄今不見包括上述利瑪竇友人在內任何明清時人的推介評語，哪怕片言隻字，甚至此後數百年間也無人問津或舊話重提。這不免使得此畫確屬利瑪竇作品的裁判黯然失據。

其實，自利瑪竇來華到清乾隆、嘉慶年間厲行禁教為止，具體地說是從 1583 年利瑪竇入居廣東肇慶開始傳教，到 1775 年在華耶穌會接獲羅馬教廷命令正式解散，其間約兩百年伴隨着歐洲天主教傳教士企圖使中國福音化的努力，西方文化開始大規模輸入中國，這就是學術界冠之以明清之際的“西學東漸”，並由此引起了中西兩大文化在歷史上的首度直接交會。據法國學者榮振華《在

華耶穌會士列傳及書目補編》的權威統計，明清之際溝通中西的主要媒介——來華傳教的歐洲耶穌會士總人數為 975 位，清康熙（1662-1722）時期約 280 人，加上明末至清順治（1644-1661）年間的來華人數，清初來中國的傳教士總數不下 300 人次。<sup>(32)</sup>那麼，這幅〈野墅平林圖〉屏，會不會是出自利瑪竇之後其他約 300 位傳教士中某一位具備繪畫技藝者之手呢？

另外，康熙年間宮廷畫家焦秉貞“蓋於中畫之中參以科學方法，糅合中西而異軍突起，成一新派”<sup>(33)</sup>，他是曾受西洋畫法影響頗深的御用畫師。據《國朝畫徵錄》之〈焦秉貞傳〉載：“聖祖御製〈耕織圖〉四十六幅，秉貞奉詔所作村落風景，田家作苦，曲盡其致，深契聖衷，賜賚甚厚。”那麼，本文探討的〈野墅平林圖〉屏幅會不會是像焦秉貞這樣的畫家一手所為呢？結合蔡鮮民著錄話及“絹質也確是明末清初物”的觀感，這種可能性似乎不無其存在的材質基礎。又，清鄒一桂《小山畫譜》卷下〈西洋畫〉曾說：“西洋人善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差輻黍，所畫人物屋樹，皆有日影；其上沿用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦甚醒目，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。”那麼，是否還有這樣一種可能，即此畫係清代順治、康熙時期畫工倣倣西洋畫的作品？<sup>(34)</sup>因乾隆、嘉慶後隨着耶穌會傳教士的相繼離去和中國本土文化藝術重新佔據主導地位，西洋畫法被視為不入流、無筆法、難上畫品的匠人之作而遭淘汰，故而此幅長期被束之高閣，打入冷宮，不再時髦了呢？懸想這或許倒是與西方傳教士在華活動以及中西文化分合的演進軌跡相融合的。當然，這也祇是筆者一點不太成熟的猜測，實際情況顯然遠比想象的要複雜得多。據研究，一直到雍正、乾隆時期，在盛清宮廷中西繪畫相互交流和取長補短的學習過程中，西洋傳教士畫家及帝王的支持和贊助，始終扮演着關鍵的角色。其中帝王由最初剛接觸西洋畫時充滿好奇的眼光，到後來指派中國畫家悉心鑽研、揣摩西方表現空間錯覺的“透視法”與立體感的“陰

影法”，或是新奇媒材的“油畫”，西洋畫的傳統逐漸融入中國繪畫之中，這也間接衝擊或刺激了傳統中國水墨畫觀念與技法的改變，成就了盛清宮廷繪畫裡華麗濃鬱且獨特的藝術風格。<sup>(35)</sup>所以，筆者深信，隨着探索的深入，明清之際像徐渭（1521-1593）、董其昌及其周圍松江趙左、沈士充以及後來上海吳歷（1632-1718）等在野文人畫家跟西方傳教士之間的網絡關係，宮廷內部職業畫家跟供職其間的西洋傳教士畫家間的切磋、會通、回應<sup>(36)</sup>，必將有新的發現與答案。

### 贅論

綜上所述，湖北省博物館藏徐光啟詩扇當屬可信，而遼寧省博物館藏〈野墅平林圖〉屏幅的作者被認為是利瑪竇，目前似乎尚缺乏理由充份的合理解釋，至少流傳無緒，來龍去脈的相關細節尚有缺環而人們一無所知。換言之，論據不夠充份，論證尚欠縝密，結論有失草率。儘管筆者很樂意接受這是利瑪竇作品的皆大歡喜結論，但同時深感這必須具備強有力的學術研究和確鑿證據作支撐為前提，而不能捕風捉影，瞎子摸象，先入為主。大膽假設必須以小心求證為先；尤其是對待像利瑪竇這樣一位中外皆曉的會通中西文化交流的使者，我們的研究更應以自省和負責任的態度慎之又慎。所以，雖然筆者對於通景屏畫本身的藝術水準樂觀其成、洵稱珍品，卻始終不敢輕率盲從認為其屬於利瑪竇的真跡，因為我們（至少筆者）對這一段美術史的認知還很有限，此圖還有諸多不確定的未知因素。而在沒有弄清楚作者和時代歸屬的前提下分析諸如繪畫技法、材料、畫面等等都變得無關緊要，徒勞無益，否則，難免會張冠李戴，鬧出騰笑於世的“關公戰秦瓊”般的笑柄。也因此，筆者認為有必要對於利瑪竇的繪畫才能予以重新審視，既不要低估了他的藝術才華，也不必強詞奪理，過分拔高、誇大他或許並不存在的某方面才藝；或祇是出於某種良好願景，便將所有的光環都套在他身上，誤以為他是無所不能的文藝復興時代的全才，遽將連他本人

都未曾誇口、自封或始料不及的桂冠強加於他，編織善意的欺騙和美麗的謊言，替他出具坐實為畫家的證書了。總之，我完全同意下列兩位已故學者的觀點。舒湮鑒於“還未發現傳世的其他利氏繪畫作品和詳細的文字著錄，以資比較研究，從而決定真偽。孤證很難說明問題。”認為“不論利瑪竇是否嫻於繪事，但祇憑‘利瑪口恭口’數字還難遽下結論”，“希望爭論的雙方，各自提供更充份的佐證”的看法。遼寧省博物館著名書畫鑒定家楊仁愷先生認為發現“利瑪恭”三字“此點固屬重要，尚須輔以相應的佐證材料，方可具備說服力”，既不管此畫最終是否利瑪竇所作“也不應史闕無徵而降低其藝術和歷史價值”。<sup>(37)</sup>

然而意大利記者菲奧雷曾以不無自豪、執着和略帶傲慢、自負與武斷乃至記者般衝動的口脛說：“今天再次重申利瑪竇是位畫家，我感到非常榮幸。因為不論是在意大利還是在中國，大多數人已經愉快地接受了這個新的發現。祇有極少數人，由於對藝術史和藝術評論缺乏修養，對此仍然懷有醋意。(……)從鑒賞家們總的評論來看，它出自利瑪竇之手是可信的，全世界從事利瑪竇研究的專家們也都認為如此。”可筆者並不這麼認為，甚至覺得彼言差矣，絕非盡然，我們怎麼可以光憑信一面之辭的孤證，就感情用事，振振有辭輕率公認並連續演繹一個美麗故事呢？所以，在此不顧為尊者諱，反其道而行之，甘願被目為其筆下“極少數對藝術史和藝術評論缺乏修養”並且“仍然懷有醋意”的自討沒趣者，冒天下之大不韙，繼續獻疑求教，但願能重新喚起人們就徐光啟書法、文學、思想，特別是利瑪竇繪畫藝術才能方面的關注和再探究。我想，這倒不是為了意氣用事，跟菲奧雷較勁兒打筆墨官司；而是為了實事求是，理性、理智、冷靜，心平氣和地使〈野墅平林圖〉屏幅作者歸屬問題接近真相而水落石出、名作有主。實際上，即使最終結論證明此畫不出於利瑪竇之手，我想也絲毫不會影響和動搖利瑪竇作為會通中西文化傳播使者的歷史貢獻和地位。

## 【註】

- (1) 徐光啟此扇面，紙本，縱 17 cm、橫 53 cm，依次楷書唐孟浩然詩〈臨洞庭〉(《欽定四庫全書》本《孟浩然集》卷三)、〈與諸子登峴山〉(卷三)、〈夏日浮舟過滕逸人別業〉(卷三)、〈尋太臺山〉、〈武陵泛舟〉(卷三)、〈尋張五〉(卷四)、〈過故人莊〉(卷四)、〈裴司空士兒尋〉、〈宴樂山人池亭〉(卷四)、〈宿永嘉江寄山陰崔國輔少府〉(卷三)、〈宿桐廬江寄廣令舊遊〉、〈同廬明府錢張郎中除義王府司馬海園作〉(卷三)、〈舟中晚望〉(卷三)共計十三首；鈐朱文方印：光啟，子先。收藏印鑒為朱文方印：吳氏鏡泉所藏；朱文長方印：棟成父藏。此扇面圖版曾見於梁家勉先生編著、《徐光啟年譜》，上海古籍出版社 1981 年 4 月出版。
- (2) 紙本，縱 93.3 cm、橫 30.8 cm，署款：光啟，鈐朱文方印：徐光啟印，白文方印：大學士章，朱文橢圓起首印：芳蕤堂。
- (3) 字叔魯，上海人，太學生。參看吳貴芳、周美珍〈徐光啟手跡二種〉，載《文物》1977 年第 9 期，頁 64-67。
- (4) 此函可與北京故宮博物院藏徐光啟同一年四月初一日致某同年函相對照研究。釋文與研究見〈錢鏡塘藏明代名人尺牘釋文考證〉，載《錢鏡塘藏明代名人尺牘》六，上海古籍出版社 2002 年 9 月，頁 174-175。另參看梁家勉〈徐光啟生平一段小史的考證〉，載《農史研究》第 9 輯，1990 年；倪根金主編《梁家勉農史文集》，中國農業出版社 2002 年 12 月，頁 536-537。
- (5) 此書簡原件今亦藏北京故宮博物院，題作徐光啟〈行書致得老手劄〉，載《中國古代書畫圖目》二一，故宮博物院，京，1-2345，頁紙，文物出版社 2000 年 3 月，頁 155、頁 365。案，徐光啟之子徐驥娶顧氏女為妻，此函有“老親家”云云，當作“致顧老親家”為是。參看梁家勉《徐光啟年譜》，頁 46、頁 47，公元 1582 年註解(11)。徐驥，字安友，號龍與，事蹟見〈龍與府君及顧孺人行實〉；公元 1601 年，徐光啟為子驥完婚，媳顧氏，頁 65。此書簡為清上虞王望霖刻入《天香樓藏帖》，帖石今存上虞博物館“天香樓藏帖”展室，舊拓全帙存上虞市圖書館和浙江省圖書館，百通(香港)出版社和天津人民美術出版社 2004 年曾聯合印刷出版《天香樓藏帖》；帖目見容庚編《叢帖目》第二冊卷七歷代七清三，嘉慶九年上虞王望霖撰集，仁和范聖傳鐫 天香樓藏帖八卷之卷五徐光啟與親家書，中華書局香港分局 1986 年 9 月，頁 558。參看方愛龍〈上虞王氏《天香樓藏帖》考論〉，載《第六屆中國書法史論國際研討會論文集》，文物出版社 2007 年 11 月，頁 415-437。
- (6) 見上海古籍出版社 1983 年版《徐光啟著譯集》〈後記〉。
- (7) 見《中國古代書畫圖目》十八，湖北省博物館，鄂 1-055 明徐光啟行書七律，文物出版社 1998 年 8 月，頁 70、頁 276。

- (8) 趙曉華〈明利瑪竇野墅平林圖屏幅〉，載《遼寧省博物館藏書畫著錄·繪畫卷》，遼寧美術出版社1998年6月，頁421。
- (9) 蔡鮮民一名金台，字燕生、燕孫，籍貫江西德化，清同治、光緒間人，光緒十七年（1891）出任甘肅學政，三十年（1904）為會試同考官，與陳叔通父陳豪（1839-1910）書函往返。參看陳玉堂《中國近現代人物名號大辭典》，浙江古籍出版社2001年11月，頁324。
- (10) 趙曉華〈明利瑪竇野墅平林圖屏幅〉，載《遼寧省博物館藏書畫著錄·繪畫卷》，頁421-424。
- (11) 澳門藝術博物館編《董其昌的書畫藝術》四〈藝術特色與審美特徵·書法平淡天真〉，2005年9月，頁65。
- (12) 陳繼儒字仲醇，號眉公，志尚高雅，博學多通，少與同郡董其昌、王衡齊名。董其昌久居詞館，書畫妙天下，推眉公不去口。
- (13) 徐光啟第四孫徐爾默撰〈先訓〉、〈卯徑〉，參看梁家勉《徐光啟年譜》，頁51。
- (14) 參看梁家勉編著《徐光啟年譜》之〈譜主撰述年表〉1603及其前書名（或篇名），頁230。
- (15) 朱萬章〈扇面書法與明代書壇——記廣東省博物館藏明代扇面〉二，明代後期以江浙地區為主流的書扇，載《書法叢刊》2005年第2期，頁13。
- (16) 參看上海古籍出版社1983年版《徐光啟著譯集》〈後記〉。周延儒字玉繩，號挹齋，江蘇宜興人。“義興鑒賞”是否其鑒賞章，待考。
- (17)（唐）李白〈贈孟浩然〉詩。
- (18) 佟培基《孟浩然詩集箋注》〈前言〉，上海古籍出版社2000年5月，頁3。
- (19) 上海博物館編《謝稚柳》之〈謝稚柳年表〉，上海人民出版社2002年2月，頁389。
- (20) 參看朱維鈺主編《利瑪竇中文著譯集》間〈天主實義引〉、〈交友論〉、〈坤輿萬國全圖·總論〉、〈坤輿萬國全圖·論地球比九重天之星遠且大幾何〉、〈坤輿萬國全圖·利瑪竇跋〉、〈上大明皇帝貢獻土物奏〉、〈西字奇跡·信而步海，疑而即沉〉、〈西字奇跡·二徒聞實，即捨空虛〉、〈西字奇跡·淫色穢氣，自速天火〉、〈西字奇跡·述文贈幼博程子〉、〈譯《幾何原本》引〉等，復旦大學出版社，2007年10月，頁7、頁115、頁176、頁178、頁183、頁233、頁251、頁256、頁263、頁269、頁302。明程大約《程氏墨苑》第十二卷〈緇黃〉卷六下〈信而步海〉、〈二徒聞實〉和〈淫色穢氣〉三則宗教故事後分別有三處利瑪竇的中文楷體署名。
- (21) 參看《利瑪竇中文著譯集》間〈天主實義引〉、〈交友論·友論引〉、〈坤輿萬國全圖·利瑪竇跋〉、〈西琴曲意〉、〈西字奇跡·述文贈幼博程子〉、〈譯《幾何原本》引〉。頁6、頁107、頁182、頁241、頁268、頁301。
- (22) 莫小也先生認為：“利瑪竇對東西方美術技法是很關心的，曾經發表不少論說。而繪畫實踐方面，迄今為止，僅有一幅《野墅平林》屏風畫被認為歸屬於他。由於缺乏印證之物，利瑪竇是否擅長繪畫，成了本世紀國內外學者爭論的一個焦點。”參看莫小也〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，載黃時鑒主編《東西交流論譚》第二集，上海文藝出版社2001年6月，頁16-17。
- (23) 見2007年11月8-9日《紀念徐光啟暨《幾何原本》翻譯出版四百週年國際學術研討會（論文提要彙編）》，頁30。
- (24) 中國社會科學出版社1996年4月，頁252。另外參看陳繼春〈澳門與西畫東漸的起源〉、〈經濠江到紫禁城的洋畫師〉，載《濠江畫人掇錄》，澳門基金會出版1998年6月，頁1-31。
- (25) 林金水《利瑪竇與中國》第二章〈利瑪竇和中國士大夫〉九、進貢方物，頁89。
- (26) 案，程大約字幼博，別字君房，有《程幼博集》；程君房與方於魯均善製墨，有《程氏墨苑》。
- (27)（明）劉侗、于奕正合撰《帝京景物略》卷四〈西城內·天主堂〉。
- (28)（明）王肯堂《鬱岡齋筆塵》第四冊。
- (29)《利瑪竇中國割記》第七卷第四章〈陸路去南京的旅程〉，中華書局1983年3月，頁345。
- (30)（明）李贄《李溫陵集》卷二十〈贈利西泰〉詩。
- (31) 董其昌是否與利瑪竇有交往，待考，董《畫禪室隨筆》卷四〈禪悅〉條言及利瑪竇姓名；除此而外尚有其他時賢如陳繼儒等與利瑪竇交往，參看《利瑪竇中文著譯集》間為利瑪竇著作所作跋文涉及者。
- (32) 徐海松《清初士人與西學》〈前言〉，一 耶穌會士的“學術傳教”與西學東漸，東方出版社2000年12月，頁2-3。
- (33) 向達〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，載《東方雜誌》1930年第二十七卷第一號。
- (34) 陳瑞林先生認為：“至於現藏中國遼寧省博物館傳為利瑪竇所作的油畫，似乎不大可能出自這位著名的早期來華傳教士之手，更有可能是接受了西方美術影響的清代理國畫師的作品。”參看陳瑞林〈16世紀至20世紀西方美術對於中國美術影響的歷史回顧〉，載[英]M.蘇立文著、陳瑞林譯《東西方美術的交流》第七章〈結語〉：對東西方美術交流的思考，江蘇美術出版社1998年6月，頁341。
- (35) 王耀庭〈新視界——郎世甯與清宮西洋風〉，載《故宮文物月刊》2007年10月第295期，頁4-15。
- (36) 陳瑞林〈徐渭與西方傳教士〉，載2006年11月澳門藝術博物館《乾坤清氣——青藤白陽書畫學術研討會論文提要》，頁62、頁63。
- (37) 舒溼《利瑪竇與中國畫》，載《掃葉集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997年12月第2版，頁372-376。