

吳漁山與澳門

黃鐵池*

澳門在中國近代史上的意義，主要在於它及時地傳遞了日趨強盛的西方社會的各種信息。歐洲資本主義國家有關政治、經濟、文化等發展的潮流組成了洶湧澎湃的浪潮向此地撲來。中國近代史上那些具有先進思想的弄潮兒都在這引人注目的風口浪尖處親近過它：有的在這裡學到了中外貿易的經驗成了鉅商大賈，以實業救國為己任；有的在這兒探悉了西歐各國的強盛之道，意欲借西方的民主政治改造日趨式微的中國社會；也有的來這裡汲取西方宗教力量用以抵制人慾橫流的精神頹勢。與澳門有聯繫的近代史上一大串偉人的名字都與它在當時突出而領先的地位分不開。無論這些人最後的目的是否達到，但澳門對他們一生的經歷與事業都曾產生過重大的影響，而且這種影響往往是多方面的複雜的。清初六大畫家之一的吳歷，來澳門的原意是修道揚教卻陶染上了西洋畫的影響即其中典型的例子。從吳歷的經歷來看西洋畫對具中國士大夫意識的文人的影響，意味深長。它形象地說明了當時由澳門吹入的西洋風對中國社會各層次的人所帶來的變化。吳歷的澳門之行以及他後來畫風的改變，其意義不應囿於對畫家本人藝術成就的評價，它更有利於讓我們去對中西繪畫遇合之初相互作用相互影響作歷史真實的窺探。

吳歷（1632-1718）字漁山，江蘇常熟人，後長期居上海。他在當時與畫壇上幾位大師級人物王時敏、王鑒、王翬、王原祁、惲壽平等齊名，號稱“清六家”或“四王吳惲”。吳歷舊居在常熟大東內的言子巷。言子為孔子的弟子，“七十二賢”之一，現在虞山上仍有言子墓道，為常熟景點之一。言子巷內有井一口，口徑僅二尺許，卻非常有名，稱“言子井”，其水深如墨汁，旁有假山，高四尺餘，西為井亭。這地方歷朝歷代出過不少名人，附近皆有題詠。吳漁山生於斯長於斯，故自號墨井道人，頗得其文化氣息。有關吳歷的身世雖有不少記載，但大同小異語焉不詳。上海的《南市區志》說他“寓居上海三十餘年。父早亡，母甚賢，使學科

舉文於陳確（瑚）成為諸生，生性淡泊，不慕榮利，專心於藝術。學詩於錢牧齋（謙益），學畫於王煙客（時敏），學琴於陳砥阮，無不精妙，而尤工於畫，靠作畫所得贍養其母。康熙二十年（1681）隨比利時傳教士耶穌會司鐸柏應理赴羅馬，途中滯留澳門，翌年入教。康熙二十七年晉司鐸，在上海嘉定等地傳教，前後約三十年。康熙五十七年在上海病逝，葬於境內陸家澗耶穌會墓地。”可以說，上述文字是目前對吳歷生平較詳盡較可靠的材料。它同時又談到，吳歷善作詩，早期的詩是“遺民詩”，稍後為“藝術家的詩”，以題畫居多，入道以後是“宗教的詩”，充滿了天主教的教理和典故等。吳歷的詩集有《墨井詩鈔》、

* 黃鐵池（1951-），上海師範大學人文學院教授，美國紐約市立大學古典及東方語言系客座教授，上海藝苑書法篆刻會理事，上海市大學書法研究會委員。本文係作者獲前澳門文化司署第5屆學術研究獎學金（1997-1998）所做論文《澳門—中西近代繪畫的交匯地》中的有關吳歷研究部份。

《三巴集》、《桃溪集》等，鮮明地表現了他三個時期的思想風格。

吳歷雖為王時敏的弟子，但作畫功力並不遜於老師。他特別醉心於山水畫，早年風格沉鬱渾厚，高閑奇曠，是典型的元代山水之繼承者，具有士大夫畫家的氣息。晚年作畫多作雲霧迷漫之景。從澳門歸憩上海以後，除了傳教佈道之外，兼授徒課生。當時已有人注意到他的畫中已開始糅合西洋畫的某些技巧，在千人一面的清初山水畫壇上自成一格。

《清史稿》第二十五卷〈藝人傳〉中有他的條款，其中有言“道人入彼教久，嘗再至歐羅巴。故晚年作畫，好用洋法。”這個說法與事實不符。吳歷並未到過歐洲，他所到的乃是澳門。《清史稿》這一誤說，大概是源自葉廷琯的《鷗波漁話》，葉在該書中說吳歷不遠萬里去歐羅巴學藝修道。另一方面，當時吳歷隨柏應理浮海而去，目的確實是天主教的聖地羅馬，祇是不知甚麼原因，他與另一位自上海同去的教友陸希言到了澳門之後便戡了下來，沒有再隨柏應理遠行歐洲。也因這個決定，吳歷與陸希言避免了柏應理最後死於非命的遭遇。明末清初，人們對世界地理的概念尚不清楚，澳門遠在南海之濱，在當時人看來，大約離歐羅巴也不遠了。另外，李扶在〈吳漁山先生行狀〉，王韜在《瀛壖雜誌》，畢瀧在《虛齋名畫錄》等著作中都提到吳歷晚年作畫“好用洋法”這一點。但人們至今尚未弄清，究竟是甚麼原因使這位受傳統影響極深的畫家決心棄家入教並準備跟隨一位洋教士冒極大風險去歐洲學道。這在三百多年前的中國，幾乎是一個前無古人的做法。尤其值得我們注意的是，吳歷打算去歐洲的時間，比郎世寧來中國的時間還要早。對於一個身處閉關自守的封建社會環境中的知識分子來說，不啻是一個爆炸性的大動作。

我認為，要弄清吳歷這段不凡的經歷，必然要涉及他的世界觀、生活境遇以及他在思想上、藝術上渴求新意的願望。

吳歷雖然出身名門，祖上為明代大官，但父親早故，家道日衰。到了他那一代，已成了清貧人家。他成年後靠賣畫為生，這在當時的確是一種無可奈何的混日子的手段。“以畫取潤以奉母”，其窘迫之狀可以想見。加上他的青少年時代正值朝代

改換之際，由明入清，像他這樣一個明代官宦人家的後裔日子自然不好過。清初的民族壓迫，對漢族知識分子軟硬兼施的政策使漁山沮喪感慨，時時處處有抑鬱難忍的感受。他一方面發出壯懷激烈的悲嘆，一方面又不得不借繪事逃避現實，想用藝術來訴說或解脫胸中塊壘之氣。他曾在題畫詩中寫道：

“晉宋人物意不在酒，托於酒以免時艱。元季人士也借繪事以逃名，悠然自適，老於林泉矣。”這是很坦率的表白。王朝的更替、時代的變遷以及家境的困頓等等都使他的思想趨於消極。他當時嚮往隱居不出的心境可以從他的一道題畫詩中淋漓見出：“隱居祇在一舟間，與世無求獨往返；遠放江湖讀書去，還嫌耳目近青山。”嚴酷的現實環境是他日後皈依宗教的一個外因。他此時的種種情懷，在佛教中稱之為緣，一旦時機成熟，就可能遁入空門。他三十一歲時，平生最親近的人——母親與妻子相繼去世。這對漁山的打擊實在太大了，也是他最後萌生“出家”念頭的動力。

除了上述兩個因素之外，我認為吳漁山的生活經歷，還與他一心仰慕的元朝山水畫大家黃公望有殊密切關聯。黃公望與倪雲林、王蒙、吳鎮四人稱“元季四家”，在山水畫的繼承與發展的過程中有卓越的成就和地位。黃也是常熟人，字子久，自號大痴、井西道人等。與吳歷一樣，他的“井西道人”之得名，也與“言公井”有關。公望少年時曾居常熟子游居，為緬懷兒時宅地，他起了這個號。吳歷學山水，都取黃子久一路，一生以他為藝術楷模，一直到晚年還在不間斷地臨摹他的作品。吳歷不僅學他的畫，還受他思想人品的影響。因為他們有許多共同點，如同鄉、同道（繪畫），又都身處外族入侵的環境下，民族壓迫嚴酷，漢人遭岐視受打擊，尤其是對南人。同時，他們都因家境貧困仕途失望而處於愁苦之中。黃公望在其特殊環境裡所形成的“逸邁不群”品格、憤世嫉俗的情感、曠達不羈的個性以及淵博豐厚的學養，與吳歷的個性何其相似！更令人驚奇的是吳歷與黃公望一樣，最後都入道歸隱，因為他們既無法沿姓“學而優則仕”的道路來施展自己的理想抱負，也無法奮起抗爭。避世超脫的希求，終於導致他們走上皈依宗教的道路。祇是黃子久入的是當時風靡一時的全真教，而

吳歷卻成了天主教的虔誠信徒，他們那種逃塵避俗追求彼岸理想的思想情緒是完全一致的。

吳歷經過多年思索，決意棄世入教。但他開始接近宗教，並不是後來所信奉的天主教，而是像許多中國士大夫一樣，潛心於參禪拜佛。其時他有詩云：“一夜西風近碧林，故山不負臥雲心。此身祇合湖天外，水闊煙多莫浪尋。”他從此經常造訪虞山腳下的荒山古剎，那座廟宇即大名鼎鼎的常熟興福寺，唐代詩人常建所寫名句“曲徑通幽處，禪房花木深”即此地。吳歷結識了興福寺的一個和尚法號默容，彼此十分投緣，經常在一起談佛聊天。但可惜的是，默容和尚不久圓寂，漁山失去了一位好朋友，心情自然悲痛不已。他曾畫了一幅〈興福寺感舊圖卷〉以示紀念。在題辭中，吳歷寫道：“吾友筆墨中惟默公交最深，予常作客，不為話別，恐傷折柳……辛亥秋冬，將欲賦歸，意謂同此歲寒冰雪，而未及渡淮，聞默公已掛履峰頭，痛可言哉！自慚浪跡，有負同心，招魂作誄，未足抒寫生平，形於絹素，泚筆隕涕無已……”可見他們感情之深。不知是否是這個因素，促使漁山離開家鄉去了上海。而令人奇怪的是，不久之後，他竟然改信了洋教。這一突然變化令許多人百思不得其解。也有人猜測是吳歷到了上海接觸西洋畫並為之所動，由此接近天主教，又因仰慕傳教士的繪畫技巧，想求其法而步其塵。《名人畫冊》的序言中曰：“或云先生晚年，酷愛西洋畫法，苦不得其門，遂棄家到上海，舍身西教，得西教士指示，故晚年所作，有參用西洋法者。”按此種說法，吳歷似乎是為求藝而入彼教，這實在祇能說是一種臆測，並無多少實據。而一般看法是，吳歷到了上海，確實在與西洋教士及教堂的接觸中見到西洋畫並受到視覺上的衝擊。但真正地在理性上加以探索並參用其某些技巧，還是在赴澳門之後的事。《中國文化大百科》藝術卷第34冊中所述“吳歷因母歿妻喪，跟隨天主教士到澳門，越七年而歸，畫風發生變化，不似原來冷雋，又參用西法，多用於筆焦墨，遼密鬱蒼，畫山石時，用陽面皴……”不失為一種較客觀的評論。但若我們要問吳漁山從何時在甚麼程度上“參用西法”，那祇有對他的創作生涯作一番全面的探討與分析，比較他不同時期的風格與技巧，才能看

出這種變化的過程，才有一個較為可信的說法。另外，有關他為何從一個佛教徒轉為天主教士的問題，在缺少第一手資料證明之前，我認為祇能解釋為，吳歷從常熟來上海時，正值耶穌會大規模入華傳教之時，上海又是一個新開埠的經濟要地，天主教一下子成了時代新潮吸引大批善男信女，連當時朝廷命官楊廷筠等人也和漁山一樣，從虔誠的佛教徒轉而受洗入耶穌會。那位進士出身的大官甚至為此辭去高官厚祿，放棄舒適的家庭與侍妾，執意入教。與他相似的情況，還有著名的人物如徐光啟、李之藻等人，都可以說是該時代最為傑出的人物。他們的這種行動，主要是因為耶穌會與科學一起傳入，具有強大的吸引力，許多問題在佛教中找不到答案令人失望，於是投入天主教的懷抱亦為順理成章的事。而在平民百姓之中，因為生活的艱辛與苦難引致一部份人把這種域外傳來的新教視為逃離苦海的方舟。在如此的社會環境中，吳歷不禁怦然心動。而且從根本上來說，無論佛教還是基督教，其本質是相近的，佛教宣揚“普渡眾生”，天主教也以公教著稱主張趨善避惡修身養性。而且，在這種教義剛剛傳入中國之時，以范禮安、利瑪竇等人為首的傳教士領導把他們的許多教義與中國的儒家思想結合起來，使之更適合中國知識分子固有的世界觀。因此，吳漁山在種種因素的影響下，從佛教而入彼教也就成為很自然的事。

從目前能找到的材料來看，吳歷與耶穌會的關係，最早見於1675年（康熙十五年），是年漁山四十三歲。從他所作的〈湖天春色圖〉題辭中我們知道這幅畫是贈給一位叫韓函的耶穌會士的。畫跋中還提到一位遠西魯先生，此人係比利時籍傳教士，漁山後來隨柏應理赴澳門，不知是否是他介紹的。吳歷似乎與這位傳教士交情不錯。從這幅畫中，我們瞭解到吳歷在赴澳之前，已與耶穌會教士往來親近。到了1681年，他年屆五十，決心成為耶穌會的會員而隨柏應理遠遊泰西。也可能是柏應理的人格力量和淵博知識打動了他，當他見到許許多多教士不為名不為利，甚至冒生命危險為傳播“福音”而竭盡自己的力量時，這種精神令漁山折服，也激勵他決心追求新的信仰。吳歷到了澳門後，很快進入聖保祿學院，他在那裡不僅感受到了宗教的氛圍，

聆聽“上帝的旨意”，而且還直接接觸西方文化，無疑也包括西洋繪畫藝術。為了盡快地適應新的生活，掌握教義，吳歷在這段時間內把主要的精力都集中在宗教生活上。他學習拉丁文，對於一個年屆五十的人來說，這卻是件絕對困難的事。陌生的語言和玄奧的教義使他筋疲力盡。但這一切最終沒有阻礙他修道學藝的堅強決心。為了全身心地投入這一事業，他準備拋棄以往的一切，包括心愛的藝文繪事。他有詩云：“老去誰能補壯時，工夫日用恐遲遲。思將舊習先焚硯，且斷塗鴉並廢詩。”其苦學精神殊實讓人感動。但是，作為一個藝術家，一個充滿美感的畫家，吳歷這種焚硯廢詩的誓言也祇是說說而已，事實上他既沒有停止寫詩，也沒有擱筆。他最重要的詩集《三巴集》就是這段時期的傑作，更不用說他在澳門觀察領悟西洋畫的技法與構圖等等。現藏上海博物館的〈白傳湓江圖〉就是他在澳門時所作，此畫寄贈他的好友許青嶼即為明證。但是，正如以上所述，吳漁山在澳門期間忙於修道，故這一時期的作品更屬鳳毛麟角，難得一見。他在澳門的一段時間，藝術上更多的是接觸與觀照此種新的繪畫體系，進一步思考中西繪畫的異同和各自的優勢。他曾經指出：“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功夫；即款識，我之題上，彼之識下；用筆也不相同，往往如是，未能殫述。”這是吳歷接觸西畫不久的感受，看起來對西畫頗有微辭，並不欣賞。但這段文字說明了他比較了中西繪畫的特徵才作出評價，是一種理性的思考。也有人根據這段話證明吳歷對西洋畫有抵觸情緒，因而說他不可能受到西畫的影響，是一個“正統”的傳統畫家，與《清史稿》、《嘉定縣志》、《上海南市縣志》、《上海縣志》以及〈吳漁先生行狀〉、《鷗波漁話》等文中所載的觀點相左。因此，本文有必要就吳歷的畫風和繪畫技巧等作一番探討，看看他是否確有西畫影響的痕跡。

吳歷早年拜師於王鑒、王時敏，專學做古技法，又以元四家黃公望、倪雲林、吳鎮、王蒙為宗學畫山水，風格與清初“四王”相近，這是他畫風的基本特徵。在傳統筆墨方面可謂功底深厚並奠定了他的審美意識，這是一種根深蒂固的藝術觀，是

一輩子也難以擺脫的。他的畫同四王的作品一樣，既顯出嚴密古雅功力深厚的優點，也存在缺乏生氣遠離生活的陳腐氣息，有千篇一律之缺憾。但中年以後，特別是到了上海以後，他的畫風開始出現變化，可能是有感於傳統筆墨已步入死胡同，難以繼續，又聽到當時一些審美意識超前的人物猛烈抨擊舊畫風的言論，吳歷開始摸索新畫風，這是他邁出的第一步。他的代表作之一〈琵琶行〉可以說是較早在這方面的嘗試，筆墨精緻，皴染工細，秋柳蘆荻筆筆落實，江水密密勾出，無論山石樹木都已見出新畫法的端倪，初步展示了陰陽光線與反差的變化。這是當時沉悶的中國畫壇，尤其是四王山水佔統治地位時期少有的現象，透露出吳歷現實主義的風格，而這種風格正是西洋畫所特別注重的。如果我們結合吳歷本人的生活經歷，推斷他此時把在上海所目睹的西洋畫風格以及一些印象深刻的技巧運用到自己的作品中去，當非臆測。這時期另一幅作品〈湖天春色圖〉更加出色。此畫內容為江南平遠景色，以傳統筆墨為基礎，在佈局設景等方面別開生面，畫面遠近景色調配得當，最近的柳樹與最遠的青山不論在物體比例方面還是光與色的明暗表現方面均處理得十分妥貼。一條小徑沿湖畔起伏蜿蜒，由近至遠，將景色的縱深度與連貫性鮮明地表達出來。此畫一改四王式山水的泥古壓抑之氣，採用西洋畫的焦點透視而不是傳統的散點透視，使畫面更符合現實景色，給人以一種心曠神怡的空間感，這在當時來說不失為大膽而成功的改革。吳歷畫風更大的變動是自澳門回來以後的事。此時他眼界大開，作畫不再拘泥於傳統章法結構，比較注重黑白對比效果，衝破以往高遠與平遠構圖的藩籬，透視上更科學，強調畫面真實感，近大遠小，近深遠淡，層次分明。因此，吳歷晚年的畫有一種立體感。從色彩方面看，他的畫猶如一張黑白照片，景色層層分明。單就這些方面來說，吳歷對清代山水畫的改革貢獻甚大，因為在他那個時代，一個深受傳統文化熏陶並虔誠地遊藝其中的畫家能夠接受新事物，勇敢地對待域外文化的影響並“拿來”其中某些值得借鑒的技巧與觀念，融合到自己的作品中去，這種行為，那怕祇是稍稍一點，也是相當前衛而值得後人欽佩。

在現存的吳歷繪畫中，最值得研究的一幅，便是作於1681年，即他赴澳門那年的〈湖山春曉圖〉。這張畫表明他的畫風已有了更大的轉變。根據畫上題跋“墨井道人過五十學道三巴……已五閱月於茲矣”得知是他剛到澳門五個月時的作品。畫面煙雲樹石，開闊大氣，院落村舍，遠近分明。又用彩墨寫染，光線明暗，俱得新意，筆觸細膩，淡化了中國山水畫的皴法而代之以炭筆素描畫的效果，按山石的明暗表現山的體積感與質量感，即使是明處岩石，也能使人辨得出石質紋理，如見實景。

吳歷居澳期間，除了修道之外，還積累了不少繪畫素材和藝術構思，這對他以後的創作具有重要意義。筆者最近讀到他一幅〈竹石圖〉，上有題辭：“棕竹枝葉修整，蒼翠處陰陰欲滴，海風驟至也不甚欹斜。予昔在澳記此一則。墨井道人。”這是他根據在澳門的生活經歷回憶所見所聞寫生的最佳例子。畫面上的棕竹不同於普通的竹子，挺拔有姿，一塊石頭的畫法也有異於他以前的作品，不用“劈斧”、“解索”、“披麻”等皴法，而用小筆點出明暗比較，不顯筆觸，可以視為他“參用西法”的一種嘗試。另外，雖然因年代久遠的關係，吳歷在澳門的作品不易見到，但這方面的信息還是可以從其它方面得到證實，特別是在澳門寫的《三巴集》詩中常有涉及。如他曾提到“大凡物之從未見者，而驟見之為奇異。澳樹不殊霜雪，枯株絕少，予畫寒山落木以示人，無不咄咄稱奇。”這段話雖然講得是澳門與江南不同的自然景色，但卻透露出他在澳門作畫示人的藝術活動。類似的文字還很多，如：“深山盡日無人到，唐人句也，非吾筆墨寫到山之深處，則不知無人也。然招隱高蹈，古今所難。”〈雜詠〉詩寫道：“靜對青山入圖畫，層巒聳處翠雲鋪。一欄新月松間掛，隱隱扁舟唱晚歌。”把詩意與畫面結合得令人心醉。又〈雜詠〉詩第二十三首云：“經過庚嶺無梅樹，半載幽懷插筆端。昨寫今將寄隴客，暗窗且復展來看。”把自己畫梅及展看的心情與動作淋漓寫出，可見他始終未曾輟筆，祇是這些畫作至今大都散失，我們祇能從間接的材料中略知一二。在澳門時期的作品，還有上海博物館收藏的〈白傳湓江圖〉，此畫為墨筆畫，紙本，長207.4厘米，寬為29.8厘米，是

他在澳門寄給他的好友許青嶼的。許原是朝廷命官，後被罷黜鄉裡，曾經在物質和精神上給過吳歷不少幫助，故漁山作得好畫，常常寄贈給他。這張畫，吳歷以白居易的〈琵琶行〉為題材，暗暗寄托對這位老朋友不幸遭遇的同情。畫上有詩云：“逐臣送客本多傷，不待琵琶已斷腸，堪嘆青衫幾許淚，令人寫得筆淒涼。”並注明此畫係“偶檢行笥得此圖，以寄青嶼老先生，稍慰雲樹之思。”但不論其畫是否寫在三巴寺抑或從上海帶去的半成稿，此畫在吳歷的藝術創作中有特殊意義，表明他已經跳出四王泥古的圈子自成面目而無沉重之墨氣。突出江面的煙雲，空濛迷茫，淡淡的遠山若有若無，營造一種空曠迷離的氛圍。人物與客船又為畫面增添了生動感。而最突出的是，這幅畫中的樹木描繪真實細緻，不同的樹種，不同的造型，以及前後穿插枯疏交叉等，處處表現出秋冬之季的蕭瑟景象，烘托出了整個畫面的中心思想。這是清初山水畫中難能可貴的一幅。

漁山晚年的作品，更顯出西洋畫對他潛移默化的作用。如同他的其它晚年作品一樣，〈靜深秋曉圖〉作於康熙四十一年，其時吳歷七十一歲。此畫顯得深邃莊嚴，峰嶺層疊，有“雨後青山鐵鑄成”之勢，墨色濃烈，黑白分明，這是漁山晚年作品最大的特徵。其它作品如〈山林田舍圖〉、〈秋山圖〉以及〈夏山雨霽圖〉等等都是如此。當然，我們在分析吳歷作品的藝術特點時，不能忘記他畢竟是一位從小就沉浸在宋元山水畫技法中的清初畫家，一生飽覽過不少古代山水名家的作品，如董源的〈溪山行旅圖〉，趙令穰的〈湖鄉清夏圖〉，黃公望的〈陡壑密林圖〉，王蒙的〈林泉清集圖〉等等，心追手摹，且從師二王門下，傳統技法對這位畫家終身的影響自然不能低估，特殊的文化背景與特定的時代條件必然給他烙上深深的印痕。他自己曾經說：“觀古畫如遇異物，駭心眩目，五色無主。及其神澄氣定，則青黃燦然。要乘興臨摹，用心不染，方得古人之精神要略。”可見他把古人之作奉為聖明，精心摹倣。因此，要求漁山完全擺脫所謂正統山水畫的影響，那是不切實際的想法。而像他這樣一位有深厚傳統背景的畫家，能夠汲取西洋畫的某些表現手法而改變自己的畫風，在創作

中增添一點新意，在當時來說已是十分罕見難能可貴的。吳歷的作品，在當時已受到行家們相當高的評價。張棟在題他的〈葑溪會琴圖〉上說：“漁山先生，人極高雅，早為前輩所推，本朝畫格稱第一。王奉常麓臺司農俱云漁山畫古雅，出石谷之上。是圖氣韻深醇，筆情高淡，在元人中也居上坐，豈余子所能企及？”秦祖永也說：“此老高懷絕俗，獨來獨往，不肯一筆寄人籬下。觀其氣韻沈鬱，魄力雄傑，自足俯視諸家，另樹一幟。”又出版於光緒二年的〈墨井書畫集序〉中談到清初六家的畫作時說，他們“較之宋元大家有過之而無不及，蓋在乾隆時已推重若此，近則四王惲吳之畫，人人皆知寶貴，幾如日月之經天，江河之行地。”

“先生手跡寥寥，不數觀於摹，吉光片羽，幾如天上之鳳毛，斷簡殘編，猶是人間鴻爪。”而對漁山作品評價最有價值的莫過於王翬（石谷），因為他是四王中影響最大的一位，是清初畫壇公認的大師，又曾主持過清廷的受命之作〈康熙南巡圖〉。平心而論，王石谷的藝術成就應該在吳歷之上。他們是同鄉，又是畫友，同齡且又是同學。王石谷曾在吳歷的一幅〈鳳阿山房〉的圖軸上寫道：“墨井道人與余同學同庚，又復同里。自其遁跡高尚以來，余奔走四方，分北者久之。然每見其墨妙，出宋入元，登峰造極，往往服膺不失。此圖為大年先生所作，越今已二十年，尤能脫去平時畦徑，如對高人逸士，沖和幽澹，骨貌皆清，當與元鎮之獅林，石田之奚川，並垂天壤矣。余欲繼作，恐難步塵，奈何奈何。”王石谷的這段文字，幾乎把吳漁山的藝術成就推到無以復加的境地，此乃“內行看門道”的精妙之語，也是對吳歷畫品的最高評價。

因為吳漁山的畫品人品均有贊辭，故他的畫備受關注。1998年秋上海秋季書畫拍賣會上，他的一幅晚年山水畫以三十七萬高價拍出，高出同時期畫家不少。筆者尋訪了那位頗有眼力的收藏家，問他高價拍下漁山作品的感想。他認為，此畫雖因保存不善以致畫面發黑，“品相不佳”，但考慮到吳歷為清代著名的功力型畫家，作畫一絲不苟，筆筆落實，構圖與筆墨技巧上又有新的面目，而且，更重要的是，吳歷作品傳世的很少，故儘管底價較高。仍不失為收藏的佳品，因為它的價值更應放在藝術

的流程中加以觀照。我相信這位藏者眼力非凡，也證明中國的藝術品市場會走向更成熟更理性。

吳漁山自澳門回滬後，教會方面於1688年由著名傳教士羅文藻主持授予他司鐸之職，他成了最早的三個華人司鐸之一。由於他在教會和畫壇上的雙重影響，社會活動面相當廣，其時主要在上海、松江、嘉定一帶傳教，同時始終沒有放下手中的畫筆。他有詩云：“老年氣習未全刪，坐愛幽窗墨沼間。授筆不離黃子久，淡濃遊戲畫虞山。”這首詩可以看作他當時生活的真實寫照，物質生活固然貧困，但精神與藝術上的充實令他孜孜不倦地推進自己的工作。晚年的吳歷，思想意識與審美情趣已大有變化。江南一帶不少學藝弟子拜他為師，但他所教的，不再是老一套的筆墨功夫。《嘉定縣志》說他“居嘉定十餘年，縣人從學者甚多。陸道淮是其高足。陸善畫山水、花卉，曾至日本，廣遊名山勝水，繪〈六遊圖〉”。吳歷在他的《三餘集》中也自述晚年指導學生畫〈聖母肖像圖〉。從這些材料我們得知吳歷用中西合璧的繪畫觀念影響、指導他的學生，雖然我們現在無法全面地估量這種影響的範圍和深度，但從吳漁山在當時的特殊經歷與地位來看，這種影響的意義肯定遠遠地超過他個人的範圍。今天，我們在評論這位內陸與澳門之間最早的文化交流使者時，不會忘記他對近代繪畫史的貢獻。這種貢獻或許不是烈烈揚揚的壯舉，甚至還被人遺忘，卻真是由此一葉而知秋。由這位具有典型的士人意識的傳統畫家在西風東漸的大勢下所顯示出來的變革畫風之舉，多少從一個側面反映了中國畫壇融合中西藝術的趨勢以及傳統審美結構的微妙變化，標誌著一個繪畫史上的新時代即將來臨。

此外，吳歷在澳門與內地之間文化傳遞方面的功績，亦不僅僅表現在傳教與繪畫方面。他把居澳期間所見所聞用詩歌的形式記錄下來，帶回內地，這在當時交通落後信息閉塞的社會上含有十分積極的意義。許多人是通過閱讀他的詩集而瞭解中西共存的澳門社會生活，這些信息成了人們飯後茶餘的趣談。由於他的活動，使澳門與內地的求知者開闊了視野，彼此看到了另一個世界。因此，吳漁山在中外文化交流史上的非凡貢獻，值得我們在今天大書一筆。