

泰西之法：中國早期油畫研究

李 超*

“西洋畫用光學以顯明暗之理”，這是中國人在近代西畫東漸過程中的第一種發現。而這種發現，雖源自利瑪竇等傳教士關於聖像畫的宣傳，卻違背了利瑪竇等傳教士以聖像藝術傳播教義的初衷。這也就給利瑪竇等傳教士出了一道難題——如何順應中國人的這種注意力，去實施他們神聖的宗教傳播策略。然而，中國的現實，能夠給予他們的有限選擇是：祇有以中國的方式才能進入中國。澳門，作為西畫東漸中國的早期地區，見證了這種文化的演變。泰西⁽¹⁾之法，由此開始了在中國艱難而錯綜的交流歷程。“利瑪竇之謎”所涉及的不僅是“印證之物”的史料問題，更重要的是“西洋畫及西洋畫理”“始露萌芽於中土”的文化問題，生動地印證了明清之際所出現的“畫法參照”現象的特殊性所在。

聖像的“光環”：明清之際聖像畫與明暗法

自15世紀始，西方繪畫畫法開始出現綜合和演進的趨勢。在由古希臘、羅馬美術傳統而來的寫實主流畫法的基礎上，油畫的前身“弗賴斯可”（Fresco）和“坦潑拉”（Tempera）兩種畫法得以完善集成，其中凝聚了那個時代諸多歐洲畫家的貢獻，尼德蘭畫家凡·愛克兄弟（Jan van Eyck, 1370-1426；Hubert van Eyck, 1390-1441）成為其中最具影響力的代表者。迄今，油畫（Oil painting）已演變為在材料技法、造型觀念和風格樣式方面自成一格的畫種，並由此形成了集中代表西方繪畫人文精神和科學意義的視覺藝術。

聖像藝術構成油畫從創始到完善的重要部分，而油畫作為西方造型藝術的典型樣式開始其東漸歷程，同樣也離不開聖像故事的傳播。雖然“明季歐洲船舶及僑商之來我國者，既遠在教士之先，西洋

藝術作品容亦有流入者”⁽²⁾，但更為可靠的史料記載，證明了西方傳教士成為油畫傳入東方的早期使者，而傳教士美術則構成了西畫東漸的第一途徑。根據迄今已有的研究得知，西方聖像藝術入傳中國，最早可在唐代長安出現的“景教流行中國碑”中發現。⁽³⁾“景教碑載述唐太宗貞觀九年宰相房玄齡郊迎大秦國上德阿羅本，及‘阿羅本遠將經像來獻上京’之事，可見唐初已有西方基督教聖經和天主聖像等東來傳播。”⁽⁴⁾這類聖像的出現，表明“唐太宗貞觀九年（635）大秦國（我國古代對羅馬之稱）基督教徒阿羅本攜帶經像來到長安，是為基督教及其宗教畫傳入中國的最早記錄”⁽⁵⁾。同時，在14世紀入元以後的馬可·波羅（Marco Polo, 1254-1323）遊記中，我們也可以發現其中有關所見方濟各會與聶斯脫利派教會派遣來華的傳教士活動的記述，並可以推知及證實為西畫東漸來中國的早期歷史記錄。

近代之初，西方美術出現於東方，同樣是作為

*李超（1962—），1984年畢業於復旦大學中文系，1991年畢業於中央美術學院美術史系碩士研究生班，2004年畢業於中國美術學院，獲博士學位；1985-1992年在上海大學美術學院任教，1992-2002年在上海油畫雕塑院任職；現為上海大學美術學院副教授、碩士研究生導師。主要研究方向：油畫歷史和理論、油畫創作研究、東西方美術交流、中國近現代美術史、城市文化設計與研究。近年來出版專著有：《上海油畫史》（1995）、《架上的繆斯》（1998）、《中國早期油畫史》（2004年，列入全國藝術科學“十五”規劃2001年度國家資助課題）、《東亞近代油畫》（合作，1999）、《中國繪畫史》（合作，2001）、《上海百年文化史》（合作，2002）和《中國之夢》（合作，2004）等。



游文輝繪〈利瑪竇像〉（木版油畫，約於17世紀初期）
意大利羅馬耶穌會總會檔案館（Residenza de Gesu）收藏

傳播天主教的宣傳工具由歐洲傳教士帶來亞洲的。1534年西班牙人聖依納爵·羅耀拉於巴黎創立耶穌會，1540年得到羅馬教皇保祿三世的批准，耶穌會成為天主教反對宗教改革運動的主要集團。羅耀拉即為第一任會長，他積極組織耶穌會士到海外傳教，葡萄牙王若望三世即請求教皇派傳教士到東方，沙勿略、利瑪竇、羅明堅等就是先後受耶穌會派遣到遠東傳教的耶穌會士。沙勿略於1549年先到日本鹿兒島，後又於1552年8月到中國廣東的上川島，並於同年12月在那裡去世。由於他到中國適逢嘉靖禁海時期，因此，他將所攜聖像畫留在日本，未曾將聖像畫帶入中國。

從美術史意義而言，具有文化規模和歷史影響的西畫入傳中國現象，應以明代萬曆年為始。史載1579年（明萬曆七年）意大利耶穌會教士羅明堅奉命來華，初在廣東肇慶設立教堂，當地總督曾檢查其攜帶物品，“發現有一些筆致精細的彩繪聖像畫”⁽⁶⁾。羅明堅為了讓與他接觸的中國官員“對歐洲文明有較

準確的觀念”，從最初就向耶穌會要求“一本畫冊，它描述的是我主基督的生平和《舊約》的某些故事；還有若干基督教國家的介紹”，並要求“若干改編的故事書，還有尤其是一大本插圖精美的《聖經》”。⁽⁷⁾1583年，羅氏獲准建立教堂，在一座“聖母無染原罪小堂”內，懸掛供受教者觀賞的“聖母像”。

在萬曆年間，真正為耶穌會在中國奠立基業並在中國有效而持久地傳播西洋美術的傳教士，是意大利瑪塞萊塔人馬泰奧·里奇（Matteo Ricci, 1552-1610），他來中國後取漢名利瑪竇（號西泰）。由於利瑪竇具有文藝復興以來西方科學文化的多方面知識，他又注意“入境問禁”，以順應中國本土禮俗，所以在傳播天主教義和西方科學文化藝術方面都起重要作用。

“利瑪竇不僅是中國和近代西方文化發生正面接觸的象徵性人物，同時也是率先將近代西洋繪畫帶到中國的代表。”⁽⁸⁾利瑪竇具有這樣的歷史評價無疑和他於1601年（萬曆二十八年）進呈明神宗的貢品有關。⁽⁹⁾而關於這一事件的歷史記載，則成為近代西畫傳入中國最為重要的文獻之一。這類重要文獻，具有代表性的有黃伯祿所著《正教奉褒》，其中記載了利瑪竇進呈神宗貢品的上疏表文：“（……）謹以原攜本國土物，所有天主圖像一幅、天主母圖像二幅、天主經一本、珍珠鑲十字架一座、報時自鳴二架、《萬國圖志》一冊、西琴一張等物，敬獻御前。物雖不腆，然從極西貢至，差覺異耳，且稍寓野人芹曝之私。”⁽¹⁰⁾其中尤為引人注目的是“天主圖像一幅”和“天主母像二幅”。這三幅畫像為利瑪竇的“首項”貢品。其中，“兩幅聖母像，一尺半高；一幅天主像，較小一些。其中一幅聖母像是從羅馬寄來的古畫，它倣聖路加所畫聖母抱耶穌像。另外兩幅為當時人所畫。”⁽¹¹⁾因此，在《熙朝崇正集》卷二中，這三幅繪畫分別被稱為“時畫天主聖像”、“古畫天主聖母像”⁽¹²⁾。其實，利瑪竇除了在京城進呈聖像畫之外，在其所經歷的中國其它地區，也曾經以不同的方式展示其所攜的聖像畫。對此，歷來有關重要記載和評述，以表說明，主要有：

文獻來源	主要內容
(明) 徐光啟〈徐文定公行實〉	“因與利子有舊，往訪之，不遇。入堂宇，觀聖母像一。” ⁽¹³⁾
(明) 顧起元《客座贅語》	“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，臉上凹凸正視與生人不殊。” ⁽¹⁴⁾
(清) 姜紹書《無聲詩史》	“利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蹻蹻愔動。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。” ⁽¹⁵⁾
(清) 張庚《國朝畫徵錄》	“明時有利瑪竇者，西洋歐羅巴國人，通中國語，來南都，居正陽門西營中；畫其教主，作婦人抱一小兒，為天主像，神氣圓滿，彩色鮮麗可愛。嘗曰：中國祇能畫陽面，故無凹凸。吾國兼畫陰陽，故四面皆圓滿也。凡人正面則明，而側處即暗，染其暗處稍黑，斯正面明者顯而凸矣。” ⁽¹⁶⁾
清劉侗、于奕正《帝京景物略》	“萬曆辛巳，歐羅巴國利瑪竇，入中國。(……)持其貢，表達厥庭。所貢耶穌像、萬國圖、自鳴鐘、鐵絲琴等，上啟視嘉歎……” ⁽¹⁷⁾
清張爾岐《蒿庵閒話》	“利瑪竇，歐羅巴國人，萬曆辛巳，來貢耶穌像、《萬國圖》、自鳴鐘、鐵絲琴。” ⁽¹⁸⁾

以上幾段評說，直接與利瑪竇所攜聖像畫史實有關。其中關於聖像的繪畫內容，幾段評說都已正面提及，此和利瑪竇傳播宗教教義有關。作為中國的本土論者，對於如是陌生的外來繪畫，祇是在內容方面作了一個基本的類型判斷。比如“所畫天主”、“西域天主像”、“天主像”、“天主聖母像”、“耶穌像”等等，從中他們關注的範圍相對集中在人物肖像方面。但在畫種形式方面，中國的本土論者並沒有用專用的術語和辭彙進行描述，顧起元所記述的“以銅板為幀”、“塗五彩於上”等內容，是和他在南京的利瑪竇住處所見有關。但這裡祇是側面提示了同時期歐洲油畫所具有的某些相同特徵，而並未清晰地指明這類“天主”內容的畫種材料特徵。⁽¹⁹⁾

由此可見，傳教士攜聖像畫來華，成為明清之際西畫東漸的一種特定文化景觀。“後其羅儒望者，來南郡，其人慧黠不及利瑪竇，而所挾器畫之類亦相埒。”⁽²⁰⁾後又有德國傳教士湯若望(Johann Adam Schall Van Bell, 1591-1666)以與利瑪竇相同方法進呈於皇帝的事例中。“崇禎十三年(1640)，先是，有葩槐國(Bavaria, 今譯巴伐利亞)君瑪西里

(Maximilianus) 飭工用細緻羊犛裝成冊頁一帙，彩繪天主降凡一生事蹟各圖，又用蠟質裝成三王來朝天主聖像一座，分施彩色，俱郵寄中華，託湯若望轉贈明帝。若望將圖中聖蹟釋以華文，工楷謄繕。至是，若望恭齊趨朝進呈。”⁽²¹⁾“永曆一年(1647)即順治四年，教士翟安德(Andre-Xavier Koffler)在倉皇中曾向桂王獻過聖像。西洋也有畫著王妃受洗禮的版畫。”⁽²²⁾順治十二年(1655)二月二十七日，湯若望的教友，耶穌會士利類思(Ludovicus Buglio)、安文思(Gabriel de Magalhães)為感激清朝的寬待和保護，向順治帝進獻“天主聖像西書一本”、“西洋畫譜一套”等。⁽²³⁾王致誠“1738年抵達北京後，便以〈三王朝拜耶穌圖〉進呈乾隆皇帝御覽”⁽²⁴⁾。可見，傳教士將所攜聖像畫引入中國，已成為他們在中國“學術傳教”的一種重要宣傳方式和手段。

“畫像雖為教會儀式之要具，而宣傳之力尤宏，故明清來華教士攜畫頗多，並不時向歐洲索求。”⁽²⁵⁾當然，與此文化景觀相對應的最為翔實的史實，當首推利瑪竇攜西畫進呈明神宗這一具有美術史重要



大秦景教流行中國碑



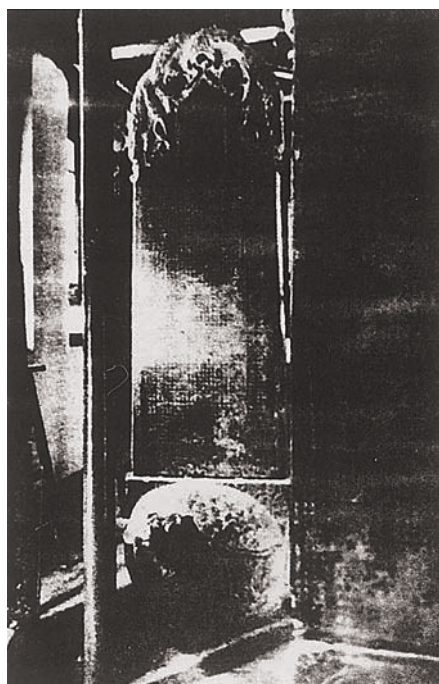
碑頭十字架拓片



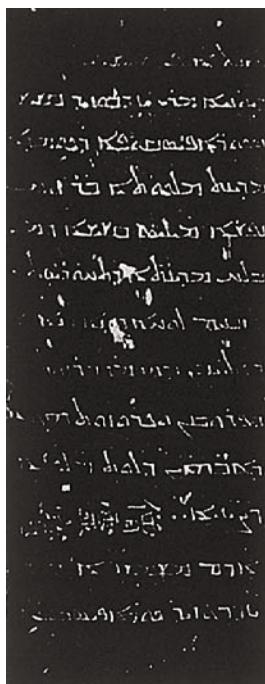
景教碑碑文標題銘文



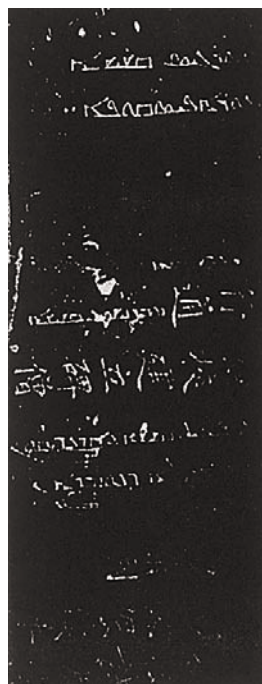
碑右側拓本上為敘利亞文和漢文之人名錄



景教碑位於西安碑林



景教碑底部有敘利亞文和漢文銘文



景教碑左側拓片

意義的經典事件。通過“明清來華教士攜畫頗多”這一文化現象，我們能夠發現甚麼呢？

這方面，《利瑪竇全集》與此事件有關的回憶錄，為後人揭示了這一事件背後令人深味的問題。根據利瑪竇所記，太監馬堂是第一個於1600年看到利瑪竇準備送給萬曆皇帝西畫的人。他在看到這一切之後不由自主地產生了一種虔誠崇拜之意，面對祭壇上的畫像，屈身跪拜，並向聖母許諾，他將為她在皇宮中保留一席之地。⁽²⁶⁾利瑪竇介紹了中國皇帝在看到他們奉獻於宮廷的宗教畫時的激動和驚愕的表情。他寫道：

在看到繪畫之後，皇帝被驚得目瞪口呆並說：“這真是一尊活佛。”他就這樣不知不覺地道出了一種真理，因為他們崇拜的其他所有神都是死神。直到今天，他們仍用此名來稱呼我們的聖像，他們稱我們的神父們為“活神的代表者”。但皇帝非常害怕這尊活神，他便將聖母像送給了其母后。皇太后也非常崇拜偶像（這就是說她是虔誠的佛教徒）。太后也對如此一種活生生的形象感到害怕，於是便派人把它們送往她的珍寶館中。它們至今被收藏在那裡，許多官吏都在看管珍寶館的太監們的允許下前來欣賞之。太監告訴神父們說，皇帝經常對它們禮拜並向它們奉獻神香和香料，將我們的總會長神父寄給你們的救世主小畫像保留在宮中。但我們對於這一問題無法知道更為可靠的消息。⁽²⁷⁾

因此，倘若將利瑪竇的回憶錄作為美術史研究的一份重要史料，那麼其價值和意義，正如有學者所指出的：“利瑪竇的回憶錄可以使人追溯這些西畫後來的歷史，並說明了中國人對義大利那帶有陰影和立體感的繪畫的看法中明顯的現實主義特點。”⁽²⁸⁾“利瑪竇還有一個最重要的活動，就是散發來自歐洲或日本複製的版畫。（……）中國人對那些有插圖的書總是驚愕不止，他們以為是雕塑，不相信那是繪畫。”⁽²⁹⁾這裡，所謂“帶有陰影和立體感的繪畫”和“以為是雕塑”的繪畫，都說明了聖像藝術於

當時在本土所形成的一種關注焦點。這種焦點，又能夠引導我們進一步深入其中的獨特的文化關係結構，即：聖像畫—明暗畫法。

這種結構關係，是在特定文化情境中產生的。因此，這種結構關係，也是我們對“傳教士攜聖像畫來華”文化現象的一種重要發現。事實上，在利瑪竇來華同期，還有其他傳教士都在這種“結構關係”中起十分重要的作用。比如1583年前後，“羅明堅還把他從歐洲帶來的義大利美術印刷品作過展覽。（……）這些作品引起許多廣東人士的驚歎，而對於聖母事蹟與德行奧理的插圖尤為贊賞。（……）在這一次展覽會上，還展出了一張由日本修士尼各老（Jean Nicolas）專為中國教會畫的‘全能像’，一張拜占庭式聖母像。在這些宗教畫之外，又有西洋皇宮圖、人像等作品。引起參觀者注意的是遠近法——透視和明暗表現手法，甚至有人表示願意學習這種畫法。”⁽³⁰⁾再如，1598年（萬曆二十六年），意大利傳教士龍華民（P. Nicolaus Longobardi, 1559-1654，於1609年繼利瑪竇任在華耶穌會會長）曾致書羅馬教廷，要求寄一批納達爾神父編纂的描繪基督生平的〈聖蹟圖〉來，並在信中補充說：“尤其應幫助那些失學者，如果您能給我寄些附有虔誠的教徒畫像、聖誡畫、罪孽圖、受聖餐寶鑒等繪本的書籍，一定是極有價值的。在這裡，所有這類書都被視為很有藝術性的精美的作品，原因是它們採用了明暗畫法，這在中國是不存在的”。⁽³¹⁾

應該指出的是，“明暗畫法”在中國傳統中不是“不存在”的一種方法，是一種完全“陌生”的方法，因此，在聖像畫中的“明暗畫法”，喚起了中國人的視覺興趣，實際上也就與久違的傳統意識發生了某種內在的聯繫。這使得上述的這種結構關係，能夠潛在地在一定的範圍內體現參照性。這種參照性，就是本土人士在特定的西畫東漸的情境中所逐漸形成的對這種西畫畫法的多種回應。在明清之際，與這種“聖像畫—明暗畫法”結構關係相呼應的是，以聖像畫為主體的西洋繪畫。那麼，它是以怎樣的一種畫法效果與中國人交流的？其留存在當時中國人的印象中的是甚麼？而中國人又是如何具體回應的呢？



傳為利瑪竇〈野墅平林〉(屏風)(絹本設色，約於17世紀初期) 中國遼寧省博物館收藏



事例之一：“明鏡涵影”和“如鏡取影”。

姜紹書《無聲詩史》是記載利瑪竇傳播西畫活動的重要文獻之一。關於利瑪竇所攜聖像畫，姜紹書在該書卷七〈西域畫〉中寫道：

利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踽踽欲動。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。⁽³²⁾

姜紹書的“明鏡涵影”說法，其實是由西畫中的明暗畫法使然，以至於產生“踽踽欲動”的逼真效果。就在姜紹書的同一本著作中，他又在評論晚明中國畫家曾鯨時，用了相似相近的詞“如鏡取影”：

曾鯨字波臣，莆田人，流寓金陵，（……）寫照如鏡取影，妙得神情。⁽³³⁾

波臣派畫家以墨骨寫真、烘染傳彩等手法而“獨步藝林”。雖然沒有明確的佐證表明他們的創作與西畫傳播的關係，但在姜紹書的印象中，其與聖像藝術的寫真效果是相合的，因為“如鏡取影”的畫面效果，同樣也是得力於明暗畫法，祇是在波臣派畫家的作品中，表現得更為間接和隱秘一些，因而作者在用詞語表達時，也選用了相近的修辭表達形式。

事例之二：“畫像有坳突，室屋有明暗。”

明末禮部尚書徐光啟曾經與利瑪竇合作翻譯克拉韋烏斯選編的歐幾里得《幾何原本》前六卷。在分析此書翻譯的重要意義時，徐光啟將幾何學在繪畫中的應用列入其中，〈譯《幾何原本》引〉寫道：

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，畫室屋有明闇也。⁽³⁴⁾

徐光啟概括了幾何學的一種重要作用：即其有助於處理人像的“坳突”效果以及建築的“明暗”關係。

該譯著從科學原理上闡釋西畫畫法，在中國具有突破性意義，對後世產生了較大影響。這一思想在清代學者袁棟所著《書隱叢說》中有所反映：

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。

西洋畫專用正筆。用側筆者其形平而偏，故有二面而四面具；用正筆者其形直而尖，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；而向外楹柱宛承日光，瓶盞等物又俱圓湛可喜也。⁽³⁵⁾

顯然，從袁棟“畫像有坳突，室屋有明暗”的用詞來看，其與徐光啟“畫像有坳突，畫室屋有明暗也”之說相近，說明袁棟有可能閱過徐光啟的〈譯《幾何原本》引〉（包括相關譯著）。但重要的是，袁棟之說又有所發展，其將遠近、明暗之類的方法歸於“西洋之巧”，而且可以運用於繪畫以外的領域。同時作者又深入分析西畫中的“陰陽向背”與“悠然深遠”的關係，而這種關係裡存在着某種獨特的用“筆”之道。

事例之三：“繪畫而若塑者”。

明末劉侗、于奕正《帝京景物略》卷四，就曾經記載了懸掛在北京宣武門內的天主堂耶穌畫像：

望之如塑、貌三十許人。左手把〈渾天圖〉，右叉指，若方論說，狀指所說者。鬚眉，豎者如怒，揚者如喜。耳隆其輪，鼻隆其準，目容如矚，口容有聲。中國畫績事所不及。⁽³⁶⁾

劉侗、于奕正面對聖像畫中的人物形象，得出了“望之如塑”的印象。其中“塑”字的運用，使得平面的畫像幻化出立體的空間感，點明了通過明暗畫法所產生的逼真的視覺效果。由《帝京景物略》影響所及——

康熙時，有署名花村看行侍者撰談往，收入說鈴後集，其西洋來賓條錄景物略而稍改其辭。“三十許”作“三十餘”，“把渾天圖”改“執渾天儀”；耳鼻等句亦更簡潔，曰：“耳隆輪，鼻隆準，目若矚，口若聲。”末曰：“右聖母堂，貌若少女，手一兒，耶穌也。”則為《景物略》所無。⁽³⁷⁾

清初以來，類似於《帝京景物略》“如塑”之類的評價，在不少的著述中得以發現。清初著名布衣學者談遷，於順治十一年（1654）拜訪湯若望。其將會談過程及耳聞目見，以及多次前往教堂的經歷，記於《北遊錄》中。談遷在該書中曾經數次提及對西畫、西書和西洋儀器的印象：

供耶穌畫像，望之如塑。右像聖母，母治少，手一兒，耶穌也。（……）登其樓，簡平儀、候鐘、遠鏡、天琴之屬。（……）其書疊架，螢紙精瑩，劈鵝翎注墨橫書，自左而右，漢人不能辨。

其國作書，自左而右，衡視之。（……）所畫天主像，用粗布，遠睇之，目光如注，近之則未之奇也。湯架上書頗富，醫方器具之法皆備。（……）他制頗多，不具述。⁽³⁸⁾

顯然，《北遊錄》的作者談遷，看到並描述的，並非是與《帝京景物略》作者劉侗、于奕正所見相同。然而，對象不同卻不影響相同的評語——“望之如塑”。無獨有偶，在吳長元《宸垣識略》卷七中，“如塑”說依然能夠發現：

（天主堂）中供耶穌畫像，繪畫而若塑者，耳邊隆起，儼然如生人。⁽³⁹⁾

吳長元在此將“望之如塑”變為“繪畫而若塑者”，但本義並無二致。楊家麟《勝國文徵》卷二為“天主堂”，記錄的不是宣武門內的天主堂耶穌畫

像，而是順承門外天主堂中的聖像。然而，作者也同樣用了“繪畫而若塑者”的論說：

（天主堂）中供耶穌畫像，繪畫而若塑者，耳鼻隆甚，儼然如生人。左聖母堂。以供瑪利亞，作少女狀，抱一兒，耶穌也。⁽⁴⁰⁾

不同於宣武門內天主堂和順承門外天主堂的，是位於“阜城門內東隅”的“利瑪竇舊居”，也曾經為清人所記述，其中也涉及對聖像繪畫的描述。汪啟淑在《水曹清暇錄》卷四記錄了他對西方聖像畫的印象：“堂中佛像，用油所繪，遠望如生，器皿頗光怪陸離。”⁽⁴¹⁾雖然“遠望如生”在字面上，與前述畫評略有變化，但實際所指與“儼然如生人”、“望之如塑”和“繪畫而若塑者”等語，基本同義。“類此之稱述，至道光間黃均宰作《金壺浪墨》卷七，仍可見其痕跡。其文曰：‘中供耶穌畫像，耳鼻隆甚，儼然如生。（……）右為聖母堂，像作聖母抱兒狀。’”⁽⁴²⁾

上述幾段由聖像畫而引發明清之際本土人士的評說，顯然是針對以明暗法為主的畫法效果而言的。——這些論說無疑都指出了一種視覺真實的寫實效果，而這種效果是由人物肖像的明暗技法所引起的。這種“聖像畫——明暗畫法”結構關係，已經基本顯現其意義所在：

西洋畫用光學以顯明暗之理，亦有所紀。（……）故西洋畫及西洋畫理蓋俱自利氏而始露萌芽於中土也。⁽⁴³⁾

顯然，這是我們瞭解“聖像畫——明暗畫法”關係及其意義的重要之處。然而，從聖像畫中發現明暗法，並不僅僅表明中國人對待西方繪畫祇限於在技術上的取捨。事實上，“這樣的想法是錯誤的：即中國人對西方藝術感興趣的僅是技術。”⁽⁴⁴⁾顯然，中國人感到“興趣”的範圍，除了來自明顯的技術因素之外，還有來自潛在的文化心理的因素。⁽⁴⁵⁾



（傳）倪雅谷〈聖彌額爾大天神像〉
（木板油畫，約於明末，約 267 x 156 cm）
澳門天主教藝術博物館收藏

利瑪竇發現，“每一個中國人都可能兼信三教，他們既尊孔祭祖，又煉丹修真、燒香拜佛”，“儒、釋、道三教都兼有其他宗教的內容、儀式，一所寺院裡，可能同時拜着玉皇與菩薩。”在多數的中國人眼裡，聖像畫所傳達的宗教涵義和精神並不是主要的接受對象。他們在與“遙遠而未知的文明”的接觸過程中，傳統文化的價值觀念並未有喪失。事實上，真正使得中國人對聖像畫感到某種親切的內在因素，是來自傳教士和中國人之間彼此形成的“默契”；而這種默契，其實是暫時的適應性“妥協”和某種虔誠般的“誤會”。——“傳教士蓋起了新教堂，為了不太刺激，他們採取了中國的建築式樣，有人到教堂裡燒香，他們把掛圖上抱着耶穌的聖母瑪麗亞，當成了送子觀音。”^{（46）}

當時看到聖像畫的中國人，面對聖像所產生的“最早的目擊者的興奮”^{（47）}，其實已經是偏離傳教士本意的“誤會”。這種“誤會”還表現在他們對於聖像畫題材的偏好和取舍。事實上，聖像畫中描繪耶穌被釘死在十字架上的圖畫，是與中國人的傳統文化觀念相悖的。“俾天下人盡見耶穌之死於典刑，不但士大夫不肯為其作序，即小人亦不屑歸其教矣。（……）與天下共見耶穌乃謀反正法之賊首，非安份守法之良民也。”^{（48）}“其先，利瑪竇時亦有勸勿以聖母像示眾，俾免與觀音大士像淆混者，太監馬堂之阻利氏入貢，貢品中有耶穌被釘像亦其一因，則以中國人視受刑圖為不吉也。”萬曆七年（1579）方濟各會士篤特希拉（Tordesillas）記曰：“肇慶府某官以耶穌被釘像及像上之字相問。余為解釋一切，彼乃大笑。”^{（49）}利瑪竇在1585年的一封信中寫道：“（……）畫像，但基督受難的畫像不需要，因為他們尚不理解它（……）（此處的“他們”，指中國人）。（……）從傳播的經驗來看，聖母子之類題材的聖像畫顯得與中國人保持了相對親近的關係。”^{（50）}

因此，遠離“耶穌受刑”題材，而傾向於“聖母子”題材，並非西方宗教教義的感化，而是由傳統宗教教義中獲得圖像附會的可能，而保持“相對親近的關係”。這種親近的關係，顯示了中國人對於聖像的特殊的“虔誠”。

由傳教士們從意大利進口的宗教畫成了無論任何出身的中國人之自發的崇拜對象。所以，在肇慶去拜訪羅明堅和利瑪竇的人覺得對基督聖像的崇拜是很自然的事，就如同他們在中國或佛教神聖像面前所作的那樣。^{（51）}

利瑪竇回憶錄中有關1583年最後幾個月的一段文字，也證明了類似的情況：

前來拜訪神父們的所有中國官吏、其他文人和平民以及偶像崇拜的使者（佛教僧侶）都崇拜我們置於祭壇上的這幅聖母及聖嬰的畫像，懷着極大的虔誠向它跪拜並以前額觸地。他們同時也

欣賞我們的繪畫藝術。（……）實際上，過了不久，神父們又在聖瑪利亞像的位置上掛上了一幅救世主的畫像。因為當他們看到祭壇上的聖母畫像時，在尚未很快地向他們解釋化身奧義之前，中國人就到處散佈謠言說我們崇拜的上帝是一個女子。（52）

中國人對於西畫的這種興趣，也由羅明堅神父在1584年1月25日的一封信簡中提到。他於信中要求給他寄去“一幅這些中國先生們非常希望看到的精美的聖母與基督的畫以及某些寫有我教奧義的紙畫，以便更容易地向中國人出示。因為他們對繪畫特別感興趣”。（53）

正是由於上述這種“誤會”心理的存在，才能使得明清之際的中國人對於傳入中國的西方聖像藝術有所取捨，也有所“興奮”。在此過程中，聖像中的“與生人不殊”的明暗法效果逐漸贏得了他們的認同。自此，我們能夠從中發現，中國人在這些聖像畫中，真正發現了一種文明的興趣——一種他們通過文化心理過濾後的視覺興趣。他們將在不同方式中接觸到西方聖像畫，沒有構成一種基督教狂熱的虔誠，卻是轉化為對“西洋之巧”技術文明的回應。而這一切的根源是中國“尚沒有福音的土壤”，並沒有如同佛教那樣實現的中國化的結果。因此，“西洋之巧”的回應，主要是通過明暗技法造成逼真效果得以溝通的。這裡，他們既沒有從教義精神去充份體驗，也沒有從畫種材料上去理性把握，因此他們發現了維繫聖像中的另一類非宗教色彩的“光環”。那麼，這一特別的“光環”是甚麼呢？那就是隱含其中的明暗畫法。

“西洋畫用光學以顯明暗之理，”這是中國人在近代西畫東漸過程中的第一種發現。而這種發現，雖源自利瑪竇等傳教士關於聖像畫的宣傳，卻違背了利瑪竇等傳教士以聖像藝術傳播教義的初衷，這也就給利瑪竇等傳教士出了一道難題。如何順應中國人的這種注意力，去實施他們神聖的宗教傳播策略。然而，中國的現實，能夠給予他們的有限選擇是：祇有以中國的方式才能進入中國。

泰西之法，由此開始了其在中國艱難而錯綜的交流歷程。

利瑪竇之謎：與其相關的畫法問題

虔潔尊天主，精微別歲差；
昭昭奇器數，元本浩無涯。（54）

這首詩為明代李日華所作，並且是李氏專門為利瑪竇題詩而回贈。李日華為人們描述的，是作為一個宗教家的利瑪竇，和作為一個科學家的利瑪竇。那麼，是否有一個作為畫家的利瑪竇呢？對於西畫在中國的畫法傳播和影響，利瑪竇除了具有重要攜帶者和傳播者的一面外，是否還有實踐者的一面？這彷彿是一個謎。

事實上，“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。”（55）這說明，對於利瑪竇的關注和研究，已經很難受到學科的限制，因為研究者面對的是一位博學大家，而他對於中西文化交流的深遠影響，決非局限在晚明時期；可以說，在明清之際已深刻地顯示着他所體現的文化傳播效應。圍繞這個學術焦點，眾多學者在探討其中的“印證之物”上作出了可貴的努力，因為其中的史料考證，自然是一件非常重要的學術工作。在此過程中，基本形成了肯定與否定的兩種類型的見解。持肯定態度者，如法國學者謝和耐認為：

利瑪竇僅僅表現為一名哲學家 and 倫理學家尚不足，他的全輿圖以及他講授的數學和天文學知識至少也對他的名聲起了同樣大的作用。17和18世紀的入華耶穌會士們都奉他為楷模、輿地學家、天文學家、機械師、醫師、畫師和樂師。（56）

日本學者大村西崖評價利瑪竇說：

萬曆十年，意大利傳教士利瑪竇來明，畫亦優，能寫耶穌聖母像。（57）

中國學者鄭午昌也曾經這樣寫道：

自意大利人利瑪竇於明萬曆間東來傳教，作聖母像，眉目衣紋，如明鏡涵影，神態欲活。⁽⁵⁸⁾

而持不同意見者，比如中國學者向達認為：

明季西洋畫傳入中國，為數甚夥，然教士而兼通繪事，以之傳授者，尚未之聞。

唯歷觀諸書，未雲利子能畫，大村不知何據，今謹存疑。⁽⁵⁹⁾

特別是關於《野墅平林》是否出自利瑪竇手筆，爭議尚存。⁽⁶⁰⁾ 上述正反意見表明，在“印證之物”的考據層面上，“畫家利瑪竇”依然要長久地打上問號。

然而，倘若暫時離開這種“問號”的陰影，重新調整角度，我們是否能夠發現令我們陌生但又生動的利瑪竇呢？

一個值得關注的視角，是利瑪竇早年生活的文化背景和傳統。利瑪竇的出生地是意大利東部城市馬切拉塔（Macerata）。在14世紀，那裡就留下了諸多古典時期和文藝復興時期的文化奇蹟，築起的城牆、精美的敞廊、豪華的宮殿和聖女瑪麗亞教堂存世其間，毋疑利瑪竇受到藝術薰陶。當利瑪竇年方16歲之時來到羅馬，“從此，受米開朗琪羅啟發、由建築理論大師維尼奧萊設計建造的第一座耶穌會教堂，日爾曼公學聖阿波琳奈教堂內所繪的風格粗率的壁畫中殉教的場面，始終縈繞在利瑪竇的腦際。”⁽⁶¹⁾ 因此，就利瑪竇故鄉的人文環境而言，文藝復興的文化氛圍，無疑賦予了他多才多藝的素



《程氏墨苑》用圖：〈信而步海，疑而即沉〉（左一）；〈二徒聞實，即舍空虛〉（左二）；

士，其中也不乏擅長繪事者。但關於這一時期傳教士從事美術的翔實的史料並不多見。向達在〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉一文中指出：“明季西洋畫傳入中國，為數甚夥，然教士而兼通繪事，以之傳授者，尚未之聞。”⁽⁶⁴⁾但方豪在《中西交通史》(第五冊)〈圖畫〉部分，則指出“明末清初，教會中人能繪事，可考而得者，”尚有游文輝，石宏基、倪雅谷、范禮安等。⁽⁶⁵⁾利瑪竇對中國畫家的影響，如同其參與繪畫活動一樣，同樣鮮見直接的史料佐證。據方豪《天主教史人物傳略》記載，在利瑪竇身邊曾經有數位善畫的中國修士。比如游文輝、倪雅谷、徐必登、丘良稟、丘良厚、石宏基。其中游文輝作為“粗通繪事的教友”，曾經在1610年左右繪製利瑪竇油畫肖像⁽⁶⁶⁾；而倪雅谷“藝術造詣相當高，學的是西畫”，他於1606年受命赴澳門，為



〈淫色穢氣，自速天火〉；〈聖母懷抱聖嬰基督之像〉）。（由利瑪竇所贈〈寶像圖〉“改作”）

新建的三巴寺教堂作〈昇天圖〉；1607年，其又至南昌初學院，繪製過中國式的彩色木刻〈門神〉等，同時他也被推測曾經創作過一幅木板油畫〈聖彌爾爾大神〉。⁽⁶⁷⁾作為中國本土畫家從事油畫的最初實踐的代表者，游、倪二氏受到後世有關研究者的關注。

確實，利瑪竇參與繪畫活動及其對中國畫家的影響，如同其早期在意大利是如何接受藝術薰陶的背景，目前尚未有確切的記載，但利瑪竇無疑具備了這種專業修養和影響力。在中國美術史和東西美術交流史上，他時常擔當着文化交流先驅的角色，他最有影響的是攜帶包括聖像畫在內的西方禮品進呈明神宗。然而利瑪竇本人參與繪畫的記述甚少，直接的記載並不多見，但相關的間接記載還是能夠有所發現的：

之一，利瑪竇在1606年8月寫給耶穌會總會長的信中說：“我對於繪畫藝術極為喜愛，不過我擔憂，此事再加其他一切，都放在我肩上，會使我羈絆得無法脫身。”⁽⁶⁸⁾

之二，法國學者裴化行《利瑪竇評傳》中提到，萬曆皇帝想知道歐洲君主的服飾、髮式、宮殿是什麼樣子。後利瑪竇將相關的畫“呈送皇上，附以漢語簡短說明；然後，鑒於畫的尺寸太小，而中國人又不會畫陰影，兩位元神父（指利瑪竇和龐迪我）就花了兩三天時間，奉旨幫助官方畫師把它放大並着色”。⁽⁶⁹⁾

之三，王慶餘《利瑪竇攜物考》記：“利瑪竇入京後還獻呈神宗耶穌像，圖上人物的面貌、服飾描繪細膩。皇帝命宮廷畫師倣製一幅。利瑪竇等留在宮內三天，指導畫師工作。”⁽⁷⁰⁾

之四，利瑪竇曾經在南昌與李日華有過密切的交往。李氏在《紫桃軒雜綴》中記：“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。余丁酉秋遇之豫章，與劇談，出示國中異物，一玻璃畫屏，一鵝卵沙漏。”⁽⁷¹⁾

之五，《利瑪竇攜物考》又記：“利瑪竇赴京途中，在臨清與漕運總督劉東星結識。劉東星欲派畫師臨摹聖母像。利瑪竇怕臨摹不好，於是送他一幅

複製品。此為南京教會的一個年輕人所繪製，他當在利氏指導下所作”。⁽⁷²⁾

之六，《利瑪竇全集》卷三記，在南昌，利瑪竇換了儒者的衣服，從此有了更多的人來看望他。其中樂安王回訪利氏時，不僅贈送高級綢緞等物，還帶來一本訪問錄，上邊描繪利氏的訪問和接待禮節等，後來利瑪竇撰寫了一封回書，一一回答了親王的問題，並在首頁繪了西方聖人的畫像。⁽⁷³⁾

之七，“從現存南京博物院彩色版〈坤輿萬國全圖〉中，我們可以看到各類描繪精緻的生物與船隻。”“該圖是宮中太監依照利瑪竇繪、李之藻刻本摹製的，其中所繪動物二十有餘”。⁽⁷⁴⁾

……………

我們知道，利瑪竇之所以能進入以往相關的美術史研究的視野，並不是由於上述這些“間接記載”，而是歸於目前能夠公認的兩大“利瑪竇史實”。這兩大史實即為利瑪竇在中國本土曾經參與的重要美術活動，一是進呈聖像，二是《程氏墨苑》所刊“寶像圖”。前者將西方聖像油畫獻給中國皇帝，後者將西方銅版底稿贈送中國藝人，因為這是明清之際西畫東漸歷史的兩大事件，反映了利瑪竇一是作為奠基者，在明末清初所起的中西交流的重要奠基作用；二是作為傳播者，其在中國繪畫史上所擔任的西方美術傳播者的角色。至於傳為利瑪竇作品的〈野墅平林〉的真偽之辯，其實並不影響利瑪竇在美術史中的地位。但是這是否意味着我們對於利瑪竇的美術史價值已經獲得充份地把握了呢？這值得我們深思。

倘若我們假定〈野墅平林〉個案能夠成為繼上述重要事件之後的第三個“利瑪竇史實”，那麼我們會從中獲得怎樣的體驗呢？——

意大利傳教士利瑪竇東來，帶有西方文藝復興時期的聖母像和耶穌之畫，利氏本人還為《程氏墨苑》作畫，不是油畫而是以線描為主的插圖形式。有人說利氏帶來油畫，本人不嫻繪事，其實不然，他曾有文字敘述西畫的技巧，並於晚年在京繪京郊秋景畫屏，重彩絹素，用中國工具

和顏料，稍有別於西畫構圖以散點透視出之，祇是描繪技法用陰陽面處理，畫倒影，（……）正是以中國畫為主體的交融。（75）

這裡所指的“京郊秋景畫屏”，指的就是〈野墅平林〉。那是一幅明末山水屏風畫。該作品“已經引起專家們的注意，使人耗費了不少筆墨”，經專家驗證推測為利瑪竇所繪作品。其理由之一，是該作品“協調而飽滿的‘潑油’結塊向人們證實，它的作者不是中國人”。另外，“從鑒賞家們的總的評論來看，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。”（76）

關於這幅四聯屏風作品，有如此的描述：

一屏畫的是雜草叢生的湖邊矗立着一棵大樹，掩映着中景的樹林和遠景的建築，它可能是達官貴人的樓閣。接着是小湖的風光，北京郊區這類池、塘、泊比比皆是，一座小橋在平滑如鏡的湖面最狹窄處連接着小湖的兩岸。三屏描繪同樣的風光，在小湖北岸，遠處隱約可見山巒疊嶂，好像是從頤和園後邊看到的香山一樣。最後畫的是小湖的源頭，近景是兩株非常漂亮的大樹，不是松樹便是杉樹，還有蘆葦叢和中景的樹林，閃閃發光的黃色樹冠，那可能是黃櫨。香山的山坡生長的正是這種秋天樹葉變紅的樹，每到深秋，漫山紅遍，如火如荼。（77）

然而，〈野墅平林〉作為一個富有實效的研究個案，其價值又超越了作者的歸屬問題。因為該作品被認為是“把西方繪畫藝術同中國傳統繪畫藝術融為一體的第一幅藝術珍品”。有關的評述如下：“這幅畫本可以鑲在一個大畫框裡，卻採用中國裱畫方法，是分四屏裱在畫軸上的。它大概是用來裝飾教堂祭壇的，也可能就是為北京大教堂而創作的”。“這是幅畫在絹素上的寫實油畫，以石綠、赭石色為主，淺藍色的湖水有些模糊，同平靜的環境融為一體；立體感和透視感極強。由於這幅畫完成於17世紀初，這些特點在中國繪畫史上顯然是新鮮事物，

樹木、松針、闊葉、雜草、蘆葦、千姿百態；中景的小橋和遠景的房屋幾何構圖基本上是以歐洲的技法繪成的，更確切地說，是以意法學派的技法繪成的。協調而飽滿的‘潑油’結塊向人們證實，它的作者不是中國人。”（78）該作品“重彩絹素，用中國工具和顏料，稍有別於西畫構圖以散點透視出之，只是描繪技法用陰陽面處理，畫倒影，這中西畫法的交流，正是以中國畫為主體的交融。與清康、乾時郎世寧諸人之作相比較，保留西畫色彩的比重要輕微許多。”（79）

將利瑪竇作為一位畫家來研究，用意並不完全在於考證他具體參加過哪些繪畫活動，也不在於非要弄清楚傳說與他相關繪畫作品的真偽問題。因為限於史料，這對所有這方面的研究者而言，都是一個難題。但是，我們可以從中發現，在利瑪竇生活在中國的那個年代，出現了空前奇特的效果。這種效果，是兩種歷史悠久的繪畫文明，在首次正面接觸後卻出現局部效應的耐人尋味的效果。從某種程度而言，這種效果，反映了在西畫東漸過程中，在感性物質層次上所出現的畫法參照現象。正是就此而言，利瑪竇的美術史價值，正是“西洋畫及西洋畫理蓋俱自利氏而始露萌芽於中土也”。（80）

事實上，畫法參照的現象，已經在〈野墅平林〉的個案中有所顯現。該作品的“描繪技法用陰陽面處理，畫倒影”，構成中西畫法之間的某些“交融”。雖然，其中主要包含着技術參照的因素，但這是發現和研究〈野墅平林〉的一個關鍵，表明以明暗法為中心的畫法參照，在〈野墅平林〉的創作年代，是一個突出的文化特質。而且這一特質，又體現於利瑪竇“曾有文字敘述西畫的技巧”的事例之中。

倘若這些“文字”從某種程度上反映了利瑪竇的繪畫觀，那麼，我們會發現有兩段“畫論”饒有興味：

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。⁽⁸¹⁾

中國人非常喜好繪畫，但技術不能與歐洲人相比。(……)他們這類技術不高明的原因，我想是因為與外國毫無接觸，以供他們參考。若論中國人的才氣與手指之靈巧，不會輸給任何民族。(……)他們不會畫油畫，畫的東西也沒有明暗之別。他們的畫都是平板的，毫不生動。⁽⁸²⁾

顯然，這些“畫論”皆出自利瑪竇。前者出自其口，由他者轉錄而成；後者出自其手，經其人書信而見。但其中能夠得以貫通的中心話題，正是“陰陽”或“明暗”之法。這些言論，都是在通過中西繪畫比較之後獲得的。正是在對比的過程中，利瑪竇闡明了西畫“兼陰與陽寫之”的原理，正在於“向明”則“白”、“不向明”則“暗”的光源，表明了西方肖像繪畫“與生人亡異”的特徵所在。這些論說，與明末清初中國人士的有關評說，都基本集中在人物“寫像”的範疇。但是，利瑪竇又在對比的過程中，將與西畫明暗特徵相反的特徵，歸於中國繪畫的特性，從而得出中國畫“畫陽不畫陰”、“沒有明暗之別”之類的結論，無疑顯示出這位飽學的“西儒”對於中國繪畫傳統的認識偏頗。然而，他卻從更深的層面，意識到中國人所蘊藏的“才氣”和“靈巧”，這正是令他真正產生驚訝之處。

利瑪竇以其獨特的“中國方式”，開始了耶穌會士向中國的“遠征”，而繪畫自然也是其中的“方式”之一。儘管繪畫是他“非常喜愛”的藝術，但在他的“中國方式”中，也許繪畫活動祇是一種間接的“方式”，所以留下諸多關於“畫家利瑪竇”間接的資料。這其中的關鍵在於，在利瑪竇的繪畫觀中，他也必須調整原有的“明暗”觀念及其立場，而所謂〈野墅平林〉之說，正好是這種立場調整的印證。西方文化對於中國文化的適應性，在貫以“以西順中”為旨的利瑪竇身上表現得非常明顯。而這才是研究“作為畫家的利瑪竇”的真正意義所在。由此意義所致，我們發現這種利瑪竇的“萌芽”效應，貫穿於明

清之際。在清人筆記中，關於西洋畫的評說，也時有“其畫乃勝國時利瑪竇所遺”⁽⁸³⁾之語的出現，可見利氏在西畫東漸過程中的影響力以及其在美術史上的價值。

然而，“利瑪竇之謎”依然存在。因為“利瑪竇之謎”所涉及的不僅是“印證之物”的史料問題，而更重要的是“西洋畫及西洋畫理”“始露萌芽於中土”的文化問題，其生動地印證了跨越明清之際所出現的“畫法參照”現象的特殊性所在。“利瑪竇繼來中國，而後中國之天主教始植其基，西洋學術因之傳入；西洋美術之入中土，蓋亦自利瑪竇始也。”⁽⁸⁴⁾然而，在利瑪竇所處的西畫東漸時期，是否還有其他“植基”者或“傳入”者，即“明末清初”的“教會中人能繪事”者，同樣也是解析“利瑪竇之謎”的重要環節？抑或利瑪竇之謎，超越了他個人所處的時空範圍，而成為某種中西文化交流艱難程度的象徵？這種象徵意味着甚麼呢？其最為典型的概括詮釋，如同利瑪竇在逝世之前的感言：“中國的大門雖已打開，但他還在門口……”⁽⁸⁵⁾

“畫西來原圖”：西畫畫法之潛在影響

油畫對於明清之際的本土文化而言，其被接受和理解的難度是顯而易見的。這種難度，證明了文化的差異性。所謂“中國畫工，無由措手”，應是這種差異性的最好註解。作為人物肖像的“與生人不殊”的好奇感受，與“兼畫陰陽”的明暗畫法的陌生費解，造成了西畫東漸交流過程中的一種矛盾。然而，這種矛盾在傳教士所攜科學實用的書籍傳播過程中，卻得到了奇妙的緩解。

在利瑪竇的回憶中，他來華時“所攜圖冊”是令他時常回味之物，因為這關係到他的一項事業：“畫西來原圖什一，謀更恢廣之，(……)深賞茲圖。”⁽⁸⁶⁾

那麼，“畫西來原圖”在此意指怎樣的事實呢？事實上，利瑪竇“所攜圖冊”，並非是進呈明帝的貢物之一的“天主”和“聖母”像，而是另一樣“圖”類貢物。而此物雖然十分重要，卻時常未引起後人

足夠的關注。這一“圖”類貢物，就是《萬國圖》，一本精美的以銅版印製的地圖冊，這也正是利瑪竇所回憶的“所攜圖冊”。

這無疑在向我們提示了“畫西來原圖”的事業。事實上，明清之際西畫得以傳播的主要媒介，並不是純粹的視覺藝術形式，而是能夠與中國士大夫溝通的大量書籍形式。顧起元在《客座贅語》中記：

（利瑪竇）攜其國所印書冊甚多，皆以白紙一面反複印之，字皆旁行；紙如雲南綿紙，厚而堅韌，板墨甚精。間有圖畫，人物屋宇，細若絲髮。^{（87）}

王徵《奇器圖說》寫道：

閱其圖繪，精工無比。然有圖有像，猶可覽而想像之。^{（88）}

這表明，明清之際歐洲傳教士在所攜聖像畫之外，還帶有數量可觀的出版物。

遠西諸儒攜來彼中國書七千餘部，比之玄奘求經西竺，蓋不多讓；雖其書今之不知，然所成就，亦已然可觀矣。^{（89）}

自西泰利氏用賓上國，蒙朝廷生養死葬，其國主感恩圖報，特遣陪臣金尼閣遠來修貢，除方物外，有裝璜圖書七千餘部，重複者不入，纖細者不入^{（90）}

這些數量可觀的出版物，包括了相當比例的還攜有大量圖書印刷品、大量配有插圖的印刷書籍出版物。上述矛盾得到了巧妙的緩解，它的前提是利瑪竇式的“以西順中”的策略和精神。而它的具體實施，是將油畫轉換成另一種畫法“形象”，或者說是通過作為圖書插圖的版畫的技法將油畫畫法進行“試作”和“改作”。

因此，所謂“畫西來原圖”之一，即是對舶來的西畫所進行的“改作”。

在萬曆二十年，不止有傳來的西洋畫，而且開始了對西畫的試作。^{（91）}

耶穌會士帶來的油畫雖然更受人讚賞，可是最終還是書籍插圖和雕版印刷品的影響更廣一些，因為這些東西更便於廣泛流傳，也便於大量複製或被中國的木版雕刻師改作。^{（92）}

“改作”的重要事例之一，是從《聖跡圖》到《出像經解》的改作。《聖跡圖》又可稱為《福音故事圖像》，是17世紀耶穌會享有盛名的一部作品，該作體現了耶穌會會長聖依納爵所謂“將文字和圖像相結合”的思想，他把這一任務委託他的門徒、耶穌會副會長納達爾（Nadal）來完成。

明神宗萬曆二十年（1592），耶會司鐸拿宜利始聘精畫二人畫耶穌事蹟，計一百三十六章，參列聖經，公諸西海。事為教皇格肋孟所知，立降詔書，殊為嘉獎。^{（93）}

《聖跡圖》是一部特別受到羅馬教皇嘉獎的圖像書，該書於1593年由安特衛普的普朗登（Plantin）出版，內有一百五十三幅圖版。實際上，該書作者“拿宜利”（又譯為納達爾）祇寫了文字部分，而其中版畫主要是由威力克斯（Wierix）兄弟按照伯納第諾·帕塞里（Bernardino Passeri）和馬丁·德·沃斯（Martin de Vos）的畫刻製的。^{（94）}我們從有關記載知道，1605年納達爾的《聖跡圖》已經傳到南京，並引起利瑪竇、龍華民等傳教士的推崇和歡迎，利瑪竇隨即便為北京教區認訂了這本書。

事實上，納達爾《聖跡圖》在中國進一步的傳播，是通過羅儒望和另一位意大利耶穌會士艾儒略（Julio Aleni, 1582-1649）先後實現的。

羅儒望可能將內達（按即納達爾）的書帶到了南京，他在南京工作多年。在那裡，他委託董其昌或他的一位學生，以內達的《福音故事畫像》為底本，製作了《玫瑰經》中十五個神秘故

事的木版畫。羅儒望寫的《誦念珠規程》於1619年出版。

十七年後，即1637年，艾儒略在福建主持了一次重要工作，即將納達爾《聖跡圖》銅版畫，又一次改製成適合中國教區傳播的木版畫集《出像經解》。“由於艾儒略的工作，中國人第一次不僅能夠讀到以他們自己的語言表述的耶穌的話語，而且能夠看到有關耶穌的主要生平事蹟的圖畫。”⁽⁹⁵⁾艾儒略編撰的這部有名的上圖下說的插圖書《出像經解》，在當時受到了歡迎。

(……)崇禎八年，艾司鐸儒略，傳教中邦，撰主像經解，仿拿君原本，畫五十六像，為時人所推許，無何，不脛而走，架上已空。⁽⁹⁶⁾

晚明時期，納達爾《聖跡圖》的複製版本不但能在中國繼續發行，居然還出現“不脛而走”的規模，也可窺見這類“畫西來原圖”的作品曾經具有相當的流布。羅儒望的《誦念珠規程》和艾儒略的《出像經解》中的木版畫插圖，雖都是“倣拿君原本”而得，但是真正的原作者現已難以考定，而且兩種版本的畫風不盡相同。“艾儒略並沒有像人們所預料的那樣繼續走適應的道路。艾儒略放棄了羅儒望所做的簡化和改編工作，而選擇更忠實地再現內達原作的面貌，這表現在圖畫對明暗法、透視法的運用以及一幅畫中同時描繪幾個連續性場面的手法。然而，艾儒略也沒有簡單照搬內達的歐洲模本。”⁽⁹⁷⁾事實上，艾儒略的《出像經解》在內容上雖然接近於納達爾的原著，在形式上則顯出不同程度中國化的特點（這些作品顯然非出一人之手）。《出像經解》“在畫法上，雖然像〈最後的晚餐〉那麼繁密的畫面也有，並且和〈寶像圖〉一樣，保存了原作者 Wierix 的精細風格，但在‘起癱證赦’這種畫法上卻出現了極大的簡化傾向。這幅畫人物極多，不祇室內擠滿了看熱鬧的人，耶穌和癱病患者，門外與房上也有人。表明暗的線異非簡略，幾乎和白描相似”。⁽⁹⁸⁾



圖為（連右頁）納達爾《聖跡圖》（《福音故事圖像》）於1593年出版。圖為其中銅版畫之一，內容為耶穌受難題材（左）；羅儒望根據納達爾《聖跡圖》而改作的《誦念珠規程》於1619年出版，該圖為其中木版插圖之一，內容為耶穌受難題材（中）；艾儒略根據納達爾《聖跡圖》而改作的《出像經解》於1637年出版，該圖為其中木版插圖之一，內容為耶穌受難題材（右）。

“改作”的重要事例之二，是《程氏墨苑》中四幅〈寶像圖〉的改作。⁽⁹⁹⁾這裡所指的為《程氏墨苑》所作“以線描為主的插圖形式”，是否就是利瑪竇贈予程大約的四幅銅版畫底稿，目前還沒有直接的史料佐證。萬曆三十四年（1606）徽州製墨名家程大約主持出版《程氏墨苑》。這四幅圖的底稿（銅版畫）正是利瑪竇提供給他的。程氏為了達到更好的宣傳效果，特聘名畫家丁雲鵬完成圖像的臨摹，並特聘



徽州名刻工黃鑄完成圖像的刻版。由徽州製墨名家程大約策劃並於1606年（萬曆三十四年）出版的這部《墨苑》，是刊載其所製各種墨錠上所壓印的圖樣的宣傳樣本，但是由於它收進了由利瑪竇所提供的以四幅宣揚天主教義的西洋銅版畫作稿本摹刻的木版畫，從而使這部書具有了十分奇特的價值，特別是程大約所聘請的摹刻者分別是當時的名家，就更加顯出程氏此舉獨具匠心。

姜紹書在《韻石筆談》中寫道：“方程相較，倩名手為圖，刻畫研精，細入毫髮，程作《墨苑》以短之。”沈德潛在《飛鳧語錄》中也記：“方程二人以名相軋為深仇，程墨嘗介內廷，進之神宗，方于魯恨之。程以不良死，實方之力，真墨妖亦墨兵也。”⁽¹⁰⁰⁾

這裡反映了墨商方于魯與程大約激烈競爭的情況。方于魯曾經先於程大約刻《墨苑》，有《墨譜》問世，程大約為了壓倒自己的同行對手，便有如此籌劃，精心刊印《墨苑》，從中體現出“刻畫研精、細入毫髮”的技術水準。因此，程大約的版畫“改作”之舉，固然帶有其商業因素的作用。

《程氏墨苑》於萬曆二十三年刊行，歷來受到各方關注。陳援庵《明季之歐化美術及羅馬字注音》曾經這樣寫道：

明季有西洋畫不足奇。西洋畫，而見采於中國美術界，施之於文房用品，刊之於中國載籍，則實為僅見。⁽¹⁰¹⁾

《程氏墨苑》中的這四幅木版畫所依據的原稿，基本代表了同時期歐洲銅版畫的水準；刊輯者又是精心選擇了中國的藝苑高手予以改作和譯解，其交流的結果是，通過對銅版線條的精細描摹與刻製的把握，對西方造型藝術法則的各種因素（如人物形象、動態的寫實特徵，人體結構、比例以及明暗和焦點透視處理等）的體驗，將歐洲風格的銅版畫改製為中國風格的木版畫，四幅聖像畫複製為《程氏墨苑》中所刊的四幅〈寶像圖〉，在此精細描摹和刻版的過程中，已經涉及人物結構比例、明暗、焦點透視等多種西畫方法因素。因此，《程氏墨苑》被視為“對歐洲和東洋美術交流的研究，作出了很大功績”。⁽¹⁰²⁾

“改作”的重要事例之三，是《墨海》的〈婆羅髓墨圖〉可能對《程氏墨苑》所刊〈寶像圖〉中第二圖《二徒聞實》“翻版”。《涉園墨粹》“為武進陶氏所印”，所錄多為“王孝慈故物”。〈婆羅髓墨圖〉是《墨海》中一個圖。《墨海》分為內、外兩輯，內輯為“製造海”，外輯為“名墨圖和有關墨的文字與圖”。〈婆羅髓墨圖〉在摹奇部（記載關於墨的奇聞），“記著寫大乘經所用筆墨的來源事，圖是紀念獻身製墨之婆羅門的‘塔’。”全書圖文並茂，採取“圖在前，後附文”的格式。

根據有關研究者發現，〈婆羅髓墨圖〉可能是〈寶像圖〉中第二圖〈二徒聞實〉的“翻版”。理由如下：1）〈婆羅髓墨圖〉附文記：“宋雲以魏神龜中至烏菟國，又西至本釋迦往自作國，名摩休王有天帝化為婆羅門形，語主曰：‘我甚知經法，須打骨作筆，剝皮為紙，取髓為墨。王即依其言，遣善書者抄之，遂成大乘經典，今打骨處祀為玻璃’。”而“葡萄牙先至古里國，烏菟與此相近，是否有人在古里畫這圖也不可考了。圖後記事也有勉強之處，因行紀中沒有製墨的事。很可能是倣〈二徒聞實〉的翻板。”2）〈婆羅髓墨圖〉中所繪阿育王所建的塔，“看上去很像‘寶像圖’第二圖‘二徒聞實’中的樓房。祇是多了一個院子，一幢前房和一道牆罷了”。3）“墨海”的刻工為黃伯符，“大約也是蚬村人”，與

徽州名刻工黃鑄為近鄰關係。“墨海”的編刻人為歙縣方瑞生（澹玄），刻製時間為崇禎一年（1628），“晚於‘墨苑’二十三年”。所以，具備了“翻版”的客觀條件。

然而，這種推測並非具有十分充份的依據。因為“我們無法判斷這幅西洋版畫是否〈二徒聞實〉的翻版，更不知道有甚麼底本。”但是，這又並不妨礙我們對於其中一個事實的發現：

不論是另一幅還是〈二徒聞實〉的背景的擴大，全可以證明西洋畫的複製已不是孤證單例，而是比較多。如果是翻板也許說明的問題更多，因為所添的東西與原圖如一次畫成，那麼其西畫修養可見很深了。⁽¹⁰³⁾

上述三種以“西畫修養”進行“改作”的事例，其實彼此是有內在的關聯之處的。而這種關聯，能夠構成一種令人深入其境的氛圍，由此可以“想見這類西洋畫在萬曆年間的流行狀況”。⁽¹⁰⁴⁾在納達爾《聖跡圖》問世不久，該作就被在華耶穌會士認作最重要的宣傳工具。如龍華民（P. Nicolaus Longobardi）是在1598年（萬曆二十六年）便致書羅馬教廷要求寄一批納達爾的書來，他並在信中極力陳述這類書由於採用明暗畫法而被視為有別於中國畫的精美藝術品的狀況；當這部書於萬曆三十三年（1605）傳到南京時利瑪竇也立即寫信為北京教區認訂。這部書在中國畫壇直接發生影響的一個特例，則是程大約於萬曆三十四年（1606）在其《程氏墨苑》中所輯人的〈寶像圖〉木版畫，其圖二〈二徒聞實好舍空虛〉正是按照納達爾《聖跡圖》中〈基督在往厄瑪烏途中〉改畫。顯然，這種原是供宗教宣傳用的美術作品因其出現在商業性的圖冊中，毋寧說它已經成為超出宗教宣傳目的的欣賞品。同時，我們從這一組在摹刻中相當清晰地保持着原銅版畫痕跡的〈寶像圖〉（其中〈聖母子〉尤為明顯）以及對其原版來源的考證中得知，這四幅〈寶像圖〉中至少有三幅，是依據納達爾著作之外的歐洲油畫或銅版畫進行摹刻而成的。

倘若我們仔細分析這種“改作”，可以發現這種“改作”其實包含著兩個部分：一是將以“板墨甚精”為特徵的西方銅版畫，改作為中國木版畫；二是將以“刻畫研精、細入毫髮”為特徵的畫法效果，改作為“極大的簡化傾向”的畫法處理。前者為表面性的改作，而後者才是根本性的改作。其改作的中心價值在於，在銅版畫廣泛的流傳中，中國畫工對於明暗法的回應。這種回應，重點是簡化畫面的明暗關係，將描繪立體化塊面效果的線造型，改作平面化白描效果的線造型，同時其中也出現對於聖經故事畫面空間的“簡化”，但相比之下，由於受到畫面場景的影響，其中透視法的運用並沒有充份顯現，而明暗法的“回應”則構成了改作以後“中國版”的重要焦點。

這既反映了改作的作者在當時西畫東漸的傳播過程中，吸收西畫的專業“修養”，同時也體現了改作的作者出於對中國觀眾和讀者欣賞習慣的考慮而進行的趣味調整。因此，這種“改作”，本質上表明了明暗法對中國文化心理的某種適應。當中國人“接觸到這些版畫時，（……）會對西方人運用透視和明暗法所表現的寫實主義發生濃厚的興趣。”⁽¹⁰⁵⁾事實上，將舶來的銅版畫畫稿，進行中國木版畫式的“改作”，正是這種“濃厚的興趣”的結果。這樣的“改作”，無疑表明了畫法參照過程的曲折性和豐富性。

除了版畫“改作之外”，“畫西來原圖”的另一種事業，那就是在西學東漸文化情境中的西方地圖學知識學及其地圖繪製。雖然，西方地圖在當時中國同時也是一種“奇形詭製”，但同時也是充滿“西洋之巧”的特殊物品，“畫西來原圖什一，謀更恢廣之，（……）深賞茲圖”⁽¹⁰⁶⁾，從中所傳達的視覺資訊是十分豐富的。

利瑪竇是將西方地圖知識傳入中國的“最早的人”。不僅是因為他1601年（萬曆二十九年），在北京將《萬國圖志》一冊作為所攜貢物，進呈明神宗；更重要的是因為他所傳入的西方地圖知識，集中體現在他在中國繪製的十二種版本的世界地圖之中⁽¹⁰⁷⁾，這無疑形成西方地理學傳播中國的第一座“高峰”。

我們知道，利瑪竇的科學知識，在其“以西順中”的學術傳教策略中，獲得了多方面的體現。作為與地理學相關的幾何學和透視學知識，就曾經在他與徐光啟等中國士大夫智識分子的交流中得到了反映。利瑪竇曾經與徐光啟合作翻譯《幾何原本》和《測量法義》等科學著作。《測量法義》通過插圖和習題，說明繪圖方法，“以明《幾何原本》之用”⁽¹⁰⁸⁾，這些譯著首次向中國人宣傳了透視學知識。同時，利瑪竇的地圖學知識和經驗，體現在其中科學和藝術的結合。他不僅用文字加以闡明，而且還有非凡的地圖繪製能力。早在來華之前的印度活動期間，他就要求為上級“繪製一幅這些地區的地圖並加以說明”。“我可以向您保證，由於所繪概略圖和標明日食，（……）我編製報告比印度流行至今的其他敘述都要準確得多。”⁽¹⁰⁹⁾利瑪竇來到肇慶之後，就繪製了第一張中文版的世界地圖並付印，他不僅移動五大洲的位置，使得中國處於中央，以滿足士大夫“天下居中”的心理，還在圖中“儘量介紹各國之文物、風俗”，“使中國社會眼光大開。”⁽¹¹⁰⁾

《利瑪竇中國割記》記：

在教堂接待室的牆上，掛著一幅用歐洲文字標注的世界全圖。有學識的中國人嘖嘖稱羨它；當他們得知它是整個世界的全圖和說明時，他們很願意看到一幅用中文標注的同樣的圖。（……）當他們聽說中國僅僅是大東方的一部分時，他們認為這種想法和他們的大不一樣，簡直是不可能的，他們要求能夠加以研讀，以便作出更好的判斷。⁽¹¹¹⁾

確實有不少的中國士大夫智識分子由於接觸了西方地理圖書而逐漸接受了某種“世界意識”。李之藻《刻職方外紀序》說自己在1601年“從寮友數輩訪”利瑪竇，“其壁間懸有大地全圖，畫線分度甚悉”，“余依法測量，良然。乃悟唐人畫方分里，其術尚疏。”⁽¹¹²⁾葉志高序《職方外紀》稱利瑪竇當年“畫為《坤輿全圖》，凡地之四周皆有國土，中國僅如掌大，人愈異之。（……）其言輿地，則吾儒亦有地如

卵黃之說，但不能窮其道里、名號、風俗、物產，如泰西氏所圖記”。⁽¹¹³⁾

西方的地圖學和航海探險有關，地圖的形成反映了西方人對新大陸和新航線的發現。中國的地圖和政治統治、軍事作戰以及風水占卜有關。兩種地圖的文化背景是截然不同的。至16世紀末，中國出現了兩類地圖：一類是傳統的方形地圖，這以1593年王泮繪製的地圖為代表；另一類是受歐洲地圖影響的橢圓形地圖，這以1602年利瑪竇繪製的地圖為代表。“在這兩類地圖之間，曾有過一種將這兩類結合起來的嘗試。”⁽¹¹⁴⁾《乾坤萬國全圖，古今人物事蹟》堪稱這種嘗試的代表作。⁽¹¹⁵⁾在這種嘗試中，傳教士調整了原有世界地圖的格局，迎合了中國人固有的關於“坤輿”的觀念；同時中國的士大夫也因此擴大了某些“世界意識”。

然而，這種“世界意識”並未觸及到士大夫的學術思想的深處。這就造成西方地圖的圖片及書籍，在士大夫階層的兩種主要反應。一種是非地理學意義上的學術回應。除了個別學者如李之藻、方以智、孫蘭等，在學術層次上作出若干地理學方面的思考外，大多數學者僅僅是初步的吸納。這方面的西書對於中國士大夫來說，的確是全新的東西，傳教士們“把附有描述性地圖的書或者用圖表和草圖說明的建築模型拿給這些人看時，他們都感到高興和驚訝。整個國家連同城市、宮殿、高塔、拱門、橋樑、大廟等等在一本書中一覽無遺，這種概念他們簡直驚奇不已。他們對能夠目觀這些分散那麼廣而彼此相距那麼遠的光輝事物，而且能夠在自己家裡飽覽它們，真是驚歎不已。”⁽¹¹⁶⁾另一種出於傳統道德的維護，堅持以“天朝為中心”為思想基礎的倫理批判。此如魏濬〈利說荒唐惑世篇〉記：“近利瑪竇以其邪說惑眾，士大夫翕然信之。（……）所著《輿地全圖》及洸洋眇渺，直欺以其目之所以不能見、足之所不能至，無可按聽耳。真所謂畫工之畫鬼魅也。”⁽¹¹⁷⁾

事實上，在晚清以前，西方地理學並沒有真正在中國學術界產生根植的土壤。特別是清初滿人入主中原，使得漢族士大夫的華夷觀念有意識地得到

強化。但是，伴隨着表層的非學術回應和天朝思想的維護，其中潛在的畫法影響卻是客觀存在的。

明末清初，從西方舶來的地圖在中國本土出現，其在一定程度上成為了科學和審美相合之物。就其科學屬性而言，是蘊涵其中的地理學和地圖測繪的科學知識，具有實用性；就其審美屬性而言，是圖繪於各個疆域板塊上的異地風物圖像，具有觀賞性。但這種科學的實用價值卻並沒有推廣，相反，地圖的外表轉換成了頗具異國情調的工藝品，在貴族的小範圍裡出現。因此，地圖沒有成為大眾的知識，祇是少數人奢侈的珍品。“地圖在小圈子裡流行，愛好者珍愛，往往也不是為了知識，興趣玩好更重要。萬曆皇帝很少臨朝，很久不出宮。〈坤輿萬國全圖〉繡在絲綢屏風上，祇是作為欣賞。”⁽¹¹⁸⁾“皇帝非常喜歡它，所以要給他的兒子們每人一張，還有其他住在宮裡的親屬們，好讓他們把地圖作為欣賞的裝飾品。”⁽¹¹⁹⁾

利瑪竇等所攜帶地圖冊，其中配有大量銅版畫插圖，這是當時歐洲盛行的地圖印刷體例風格，《萬國圖志》是一類，“書中收入五幅大的銅版畫”，由同時期傳教士帶到中國的《世界的城市》也具有代表性，“書中有大量的插圖”。這種書籍在中國的情境，如同利瑪竇所經歷到的，“十年前當他到達中國，滯留在南方的廣東時，便發現參加傳教活動的人特別對關於世界風光和建築的書籍抱有興趣。”利瑪竇曾經要求北京耶穌會圖書館的藏書中，增加一些有關古代羅馬城市建築的書籍，其中有《羅馬地理志》，“書中附有很多銅版畫插圖，描繪從羅馬時代開始城市建造時的街道、公共浴室、紀念碑、石棺上的裝飾和碑文等，”這些出版物的功效之一，是“逐漸使北京的宮廷對於透視畫法有了越來越大的興趣”⁽¹²⁰⁾。

這種“透視畫法”在地圖繪製中還表現為一種西式投影地圖的描繪效果。這在利瑪竇所繪製的一批中國地圖中能夠發現。⁽¹²¹⁾關於這種地圖的繪製，利瑪竇在1584年9月13日寫的一封信中說：“竇今未能先寄奉西式中國全圖而繼以原式各省分圖，蓋尚未整理就緒也。然無論公何往，總期能於近中寄奉。公見此等圖樣，將謂一切省邑皆繪得精美。”⁽¹²²⁾“可

見，利瑪竇有意將中國人的自繪地圖（原式）譯繪成有拉丁文拼譯的、有西式投影的地圖（西式），故其對中國一些城市的經緯度測量精細。”⁽¹²³⁾在明末宮廷太監，依照利瑪竇所繪、李之藻刻本摹製的〈坤輿萬國全圖〉，包含“地圖中的標本式圖像”，其中有“各類描繪精緻的生物與船隻”⁽¹²⁴⁾。

由於在利瑪竇時期，銅版畫相對油畫影響更大一些，油畫法通過版畫法獲得了中國式的解讀。因此，透視法相對於明暗法顯得影響較弱一些，但同時在銅版畫插圖和地圖等西方視覺文化產品中，透視法同樣進行著更為隱秘的參照實踐。雖然，同處西學東漸的文化情境之中，地圖和西畫並無直接的關係，但是就透視觀察意識和方法而言，彼此仍然具有潛在的聯繫。這種潛在的聯繫，表現在地圖作為一種科學實用品，同時在視覺觀賞方面也保留著其中某些審美經驗的反映。

關於這種反映，最具說服力的的是“臥遊”之說。我們知道，“臥遊”在中國傳統山水藝術美學中，具有獨特的內涵。而在明末清初的兩次頗具影響的地圖測繪活動，即利瑪竇於1602年繪製《坤輿萬國全圖》⁽¹²⁵⁾和清初蔣友仁於1761年手繪〈坤輿全圖〉⁽¹²⁶⁾中，“臥遊”之說又先後兩次意味深長地體現出來。

萬曆二十九年（1601），利瑪竇在李之藻的建議下，着手繪製大幅的世界地圖〈坤輿萬國全圖〉。該圖於1602年8-9月間完成。該圖總計為六幅，每一幅面積為69 x 179 cm，總面積為7,4106 cm²。利瑪竇為此曾撰寫序言，記述自己來華以來繪製世界地圖的經歷。他這樣寫道：

（……）地形本圓球，今圖為平面，其理難於一覽而悟，則又倣敝邑之法，再作半球圖者二焉。一載赤道以北，一載赤道以南，其二極則居二圖當中，以肖地之本形，便於互見。共成大屏六幅，以為書齋臥遊之具。嗟嗟，不出戶庭，歷觀萬國，此於聞見不無少補。⁽¹²⁷⁾

1767年，法國耶穌會士蔣友仁向乾隆皇帝獻上了一幅地圖作品，該地圖是蔣氏於1761年手繪的

〈坤輿全圖〉，該圖寬為13-14尺，高為6尺，為兩半球圖。他為此這樣寫道：

本朝聖祖仁皇帝屢遣使臣，往窮河源等處，測量地度，繪入輿圖。（……）友仁以觀光陪臣，幸逢盛際，謹取新辟西域諸圖，聯以西來所攜手輯疆域梗概，增補〈坤輿全圖〉，或以供有識臥遊之萬一也。⁽¹²⁸⁾

兩段關於地圖繪製的剖記，寫作時間的跨度為一百六十五年，兩者的活動背景和地圖繪製環境也有很大的不同。但兩者對於地圖，卻體現了共同的功能理想，即“臥遊”。依照“臥遊”的審美經驗，將地圖當作特別的山水藝術加以觀賞，在中國能夠具有更為廣泛的接受環境。顯然，他們對中國文化已經有了多年的接觸，但又沒有真正領悟中國傳統美學思想的深層內涵。“臥遊”之說，即是這種思想的反映，從而打破了地圖與繪畫的固有界限，淡化了其中觀賞與實用的功能區別，獲得了審美心理的精神超越。利瑪竇的“肖地之本形”與蔣友仁的“測量地度，繪入輿圖”，主觀上體現了地圖繪製的方法規律所長，但在客觀上卻使地圖繪製的科學工作，產生了潛在的藝術的效果。這種效果的作用，即是使當時的中國人逐漸拓展了對於世界的“空間意識”。

從明末的羅明堅、利瑪竇、艾儒略到清初的湯若望、南懷仁，他們無疑成為西方視覺文化的重要傳播使者。其中值得我們注意的，是三種“圖”類的視覺產品，一是油畫，二是銅版畫，三是地圖。而此三者，都各有依附的載體，比如油畫是在宗教的宣傳品和裝飾品中出現；銅版畫是印刷在大量的西方書籍之中的；而地圖則是隨著西方地理學知識的傳播而產生的。作為傳播載體，三者都充份體現了耶穌會士宗教與科學雙重影響的特徵，而且彼此關係密切，如果說油畫和銅版畫，面對人物肖像的描繪，彼此以明暗法作為紐帶；那麼銅版畫和地圖之間，面對輿地空間的處理，又以透視法產生關聯。當然，從傳播效果而言，在地圖中所蘊藏的透視法影響是非常隱蔽和微妙的。

事實上，在版畫的“改作”和地圖的“合作”之外，其它的類似事例“出現在耶穌會士與中國文人合作的那些有插圖的實用書中”。例如1627年由鄧玉函口授、王徵譯繪的《遠西奇器圖說錄最》，作為一本科技工具書，“明顯帶有西方繪畫技法的痕跡”；另如1637年刊印的《天工開物》“生動的圖示顯示了民眾在科技工藝方面的智慧與創造”，“此書部分插圖透視關係正確，人物有近大遠小之比例，已是一種西洋化的構圖”⁽¹²⁹⁾，等等。這種跡象表明，在近代西畫東漸的過程中，中國人對“畫西來原圖什一，謀更恢廣之”的某種回應。

【註】

- (1) “泰西”為明末清初中國人對歐洲的泛稱。此詞與利瑪竇字型大小有關。“西泰”本為利瑪竇字。其中，“泰”字，含“極遠”之意。方豪《中西交通史》曾解：“西教士為壓倒佛教‘西天國’說，故以自稱為來自‘遠西’者，利瑪竇且以‘西泰’為號，西泰者，泰西之例也”。（方豪：《中西交通史》，初版為全五冊，重印為全二冊，嶽麓書社1987年出版）後“西泰”改“泰西”，是為後人作詞“趁韻而改”。康熙二十年（1681）尤侗撰《外國竹枝詞》百首。其第二首云：“天主堂開天籟齊，鐘鳴琴響自高低。阜城門外玫瑰發，杯酒還澆利泰西。”（尤侗：《西堂全集》，清刊本，第11冊，頁11。）據章文欽按語：“泰西應作西泰，利瑪竇字，為趁韻而改。”（見章文欽：《澳門歷史文化》，頁364，中華書局1999年11月出版。）由於利瑪竇在中西文化交流中，極具代表性的地位和影響，後“泰西”一詞時為人引申，泛指西洋或西方。張潮：《學歷說小引》記：“自明神廟時，有利瑪竇者自泰西來中國。其國人精於曆學久，迄今遵而用之。豈天於泰西獨厚，多生異人耶？”（見《昭代叢書》甲集卷四）又如徐宗澤記：“泰西諸先生之航海而馳，涉程九萬，歷歲三秋，比入東土。”（見徐宗澤：《明清間耶穌會士譯著提要》，頁92，臺灣中華書局1958年出版。）自明清之際，時有將“泰西”說用於畫跋之上者。如乾隆為郎世甯、金廷標合作《四駿圖》題詩中，有“泰西繪具別傳法”之句。如清雍正、乾隆年間姑蘇版畫的題跋中，有“泰西”一詞出現。《全本西廂記圖》刻有“倣泰西筆意”題跋，《山塘普濟橋中秋夜月圖》刻有“擬泰西筆法”題跋。後也有將“泰西畫”與“西洋畫”視為同義者，如方豪：《中西交通史》，第五冊，第二章“圖畫”，第五節“西洋畫流傳之廣與教內外之傳習”，期間曾引用“泰西畫”、“泰西宮室圖”等詞。總之，關於“泰西”之說，多見於近代各類文獻記載中，於此僅例舉其中部分加以說明。現以“泰西之法”為本章名，其取自清年希堯：《視學》序言部分。

- (2) 方豪：《中西交通史》（第五冊），第二章“圖畫”，第一節“利瑪竇傳入之西畫及墨苑之翻刻”，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (3) 關於長安大秦景教文物典章，（日）關衛：《西方美術東漸史》記：“西元781年大秦寺的波斯僧景淨、亞丹（Adam）所建立的有名的‘大秦景教流行中國碑’，迄今仍還保存於長安城內的碑林之中。碑高九尺，寬三尺一寸一分、厚一尺七分，螭首頗雄麗，但作為唐代的作品看來，亦祇是普通的作品。額上題‘大秦景教流行中國碑’數字，在其上面作三角形的部分，刻（陰刻）一十字架形於蓮花座上，左右配以雲及花草的紋樣。其中特別感興趣的，就是把基督教關係的十字架和佛教關係的蓮花座，作藝術的融合之一點。書丹者呂秀岩，撰文者為景淨，文中敘述的是太宗的貞觀九年以來的景教流行狀態。碑文的下部，是以敘利亞的文字記的碑的建設者、建設的年代、參與人名，左右側面上，又以敘利亞文字及漢字記宣教教師六十餘人的本名及漢名。”（日）關衛：《西方美術東漸史》，熊得三譯，頁141-142，商務印書館1936年出版。
- (4) 參見秦長安：〈現存中國最早之西方油畫〉，《美術史論》1985年第4期（總第16期）。
- (5) 林樹中：〈近代西洋畫的輸入與中國早期的美術留學生——兼談我國早期的油畫〉，《南藝學報》1981年第1期。
- (6) 引自羅明堅於1584年1月25日的一封信簡。見（法）謝和耐：《中國與基督教》，耿昇譯，頁127，上海古籍出版社1991年3月出版。
- (7) 引自羅明堅於1580年11月8日的一封信簡。見（法）裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁99，商務印書館1993年8月出版。
- (8) 見王鏞主編：《中外美術交流史》，頁169，湖南教育出版社1998年6月出版。
- (9) 參見（日）平川祐弘：《利瑪竇傳》，劉岸偉、徐一平譯，頁318-320，光明日報出版社1999年1月出版。其中記載了利瑪竇進呈明神宗的詳細經過：“到了1600年的5月，利瑪竇帶著龐迪我神父再次北上奔赴北京。7月3日抵達臨清，在這裡遇見宦官馬堂。聽說利瑪竇要給皇帝獻禮，馬堂立刻插手，說願引其見皇帝。之後，馬堂曾兩次上書，奏請皇帝恩准。……事後不久，1601年1月8日，當時已到天津的利瑪竇一行便接到了聖旨，允許利瑪竇攜禮物進京上殿。時值陽曆一月，陰曆歲末，從天津到北京的河水已經封凍，利瑪竇一行從陸路向北京進發。因為是皇帝召見，不僅提供了八匹大馬，三十個腳夫，沿途經過城鎮的費用也全部免費，一行到達驛站時，還被待之以上賓……。到達北京時，在宮門外宦官的公館已為其準備好了下榻的住處。利瑪竇在這裡造了一份進貢禮物的一覽表。”另，根據《熙朝崇正集》記載，這份一覽表內容有：“時畫天主聖像，一幅。古畫天主聖母像，一幅。時畫天主聖母像，一幅。天主經，一部。聖人遺物、各色玻璃、珍珠、鑲嵌十字架架，一座。萬國圖，一冊。自鳴鐘大小，二架。映五彩玻璃石，二方。大西洋琴，一張。玻璃

- 鏡及玻璃瓶大小，共八器。犀角，一個。沙刻漏，二具。乾羅經，一個。大西洋各色鎖楸，共四匹。大西洋布並葛，共五匹。大西洋行使大銀錢，四個。”
- (10) 該表文出現時間為1601年1月(萬曆二十八年)。見黃伯祿：《正教奉褒》，第一冊，頁18-20。黃伯祿：《正教奉褒》，光緒三十年上海慈母堂本，中國科學院自然史研究所藏。
- (11)(13) 轉引自王慶餘：《利瑪竇攜物考》，中國中外關係史學會編：《中外關係史論叢》(第一輯)，世界知識出版社1985年2月出版。
- (12) 《熙朝崇正集》，編者不詳，天主教東傳文獻，臺灣學生書局1965年影印再版。
- (14) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條。該條全文為：“利瑪竇，西洋歐邏巴國人也。面白皙虬鬚，深目而睛黃如貓。通中國語。來南京，居正陽門西營中，自言其國以崇奉天主為道；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。畫以銅板為巾登，而塗五彩於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起巾登上，臉上凹凸正視與生人不殊。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。’”
- (15)(32)(33) 姜紹書：《無聲詩史》，卷七〈西域畫〉，畫史叢書本。
- (16) 張庚：《國朝畫徵錄》，畫史叢書本。
- (17) 劉侗、于奕正：《帝京景物略》，頁4，北京古籍出版社1982年出版。
- (18) 張翰勳整理：《高庵集》，頁299，齊魯書社1991年出版。
- (19) 關於利瑪竇所進呈的繪畫為何種材料形式，歷來眾說不一。戎克：《萬曆、乾隆期間西方美術的輸入》記：“日本小野忠重認為這一幅畫是版畫。他以‘銅版’二字為根據，而忽視了下一個‘體’字。同時也忽視了銅版畫是印在紙上的。這個‘體’字卻是畫板的意思。塗五彩也不是在紙上印的銅版畫作法。”戎克此文引顧起元：《客座贅語》語，將“以銅板為體”寫為“以銅版為體”。戎克：《萬曆、乾隆期間西方美術的輸入》，《美術研究》1959年第1期，總第9期。另，袁寶林：《比較美術教程》記：“所謂‘以銅板為體’，便是畫在銅板上的，這種作法有許多留傳至今的同時期歐洲藏品可以為證，而‘塗五彩於上’、‘儼然隱起體上’這樣的描述可說都清楚表明了這確乎是一幅油畫。”袁寶林：《比較美術教程》，頁74，高等教育出版社1998年6月出版。
- (20) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (21) 黃伯祿：《正教奉褒》，第一冊，頁18-20，光緒三十年上海慈母堂本，中國科學院自然史研究所藏。另，方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第二節“艾儒略、湯若望、羅如望傳入之西畫”補充記：“若望進呈者，共書六十四張，為圖四十有八。楊光先《不得已》中有臨湯若望進呈圖說一篇，並摹天主耶穌返都、耶穌方釘刑架及天主耶穌立架等三像。”方豪：《中西交通史》，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (22)(30) 戎克：《萬曆、乾隆期間西方美術的輸入》，《美術研究》1959年第1期(總第9期)。
- (23) 鞠德源：《清代耶穌會士與西洋奇器》，《故宮博物院院刊》1989年第1期(總第43期)。
- (24) 作詰：《清廷西洋畫師王致誠》，《紫禁城》1989年第3期。
- (25) 見方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第二節“艾儒略、湯若望、羅如望傳入之西畫”，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (26) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第2卷，頁110，臺灣輔仁大學出版社、光啟出版社1986年出版。
- (27) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第2卷，頁125-126，臺灣輔仁大學出版社、光啟出版社1986年出版。
- (28) (法)謝和耐：《中國和基督教》，頁128-129，上海古籍出版社1991年3月出版。
- (29) 參見(法)裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁294，商務印書館1993年8月出版。
- (31) 龍華民的觀點，指出了“明暗畫法”的事實，卻認為此法“在中國是不存在的”，應為對中國傳統繪畫的認識偏頗。利瑪竇也持有這種觀點。
- (34) 徐光啟：《譯幾何原本引》，載徐宗澤：《明清間耶穌會士譯著提要》，頁259-260，中華書局1989年出版。
- (35) 袁棟：《書隱叢說》。轉引自(日)平川祐弘：《利瑪竇傳》，劉岸偉、徐一平譯，頁309，光明日報出版社1999年1月出版。
- (36)(37)(39)(40)(42)(49) 參見方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第三節“明清間國人對西畫之讚賞與反感”。方豪《中西交通史》，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (38) 談遷：《北遊錄》，頁45-46，中華書局1960年出版。
- (41) 汪啟淑：《水曹清暇錄》，卷四，一四一“天主堂本利瑪竇舊居”，楊輝君點校，北京古籍出版社1998年6月出版。
- (43)(48) 向達：《明清之際中國美術所受西洋之影響》，《東方雜誌》第二十七卷第一號，1930年1月出版。
- (44) (英)蘇立文：《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318，上海文藝出版社1998年3月出版。
- (45) 徐光啟就曾經“入宇堂，觀聖母像一，心神若接，默感潛孚”。這種帶有宗教色彩的思想感受，在徐光啟處體現了多重的思想淵源。見《徐文定公行實》。轉引自方豪《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第一節“利瑪竇傳入之西畫及墨苑之翻刻”。方豪：《中西交通史》，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (46) 參見周寧：《中西最初的遭遇與衝突》，頁228-249，學苑出版社2000年9月出版。
- (47) (英)蘇立文：《明清時期中國人對西方藝術的反應》，黃時鑒主編：《東西交流論譚》，頁319，上海文藝出版社1998年3月出版。

- (50) 轉引自(意)柯毅霖(Gianni Criveller):《晚明基督論》(*Preaching Christ in Late Ming China*), 王志成、思竹、汪建達譯, 頁248-249, 四川人民出版社1999年7月出版。
- (51) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 耿昇譯, 頁126-127, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (52) 劉俊餘、王玉川合譯:《利瑪竇全集》, 第一卷, 頁193-194。童貞瑪利亞首先被中國稱為“聖母娘娘”。這可能是由於與海神媽祖婆相混淆的結果, 媽祖婆也被稱為“天妃”或“天后”。但這其中也可能是與觀音相混淆的結果。
- (53) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 耿昇譯, 頁127, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (54) 關於李日華與利瑪竇交往之事, 可參見《明史·李日華傳》、《列朝詩集小傳》丁集下、李日華:《紫竹軒雜綴》。李日華此詩, 轉引自(日)平川祐弘:《利瑪竇傳》, 劉岸偉、徐一平譯, 頁301, 光明日報出版社1999年1月出版。
- (55) 莫小也:《利瑪竇與基督教藝術的入華》, 黃時鑒主編:《東西交流論譚》, 第二集, 頁17, 上海文藝出版社2001年6月出版。
- (56) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 頁30-31, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (57) (日)大村西崖:《中國美術史》, 頁196。商務印書館1918年出版。然向達在此引文注解中指出:“唯歷觀諸書, 未云利子能畫, 大村不知何據, 今謹存疑。”轉引自向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。
- (58) 鄭昶:《中國畫學全史》, 頁448, 中華書局1919年出版。
- (59) 如向達在《明清之際中國美術所受西洋之影響》中對大村西崖引文的注解中指出:“唯歷觀諸書, 未云利子能畫, 大村不知何據, 今謹存疑。”轉引自向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。
- (60) 如陳瑞林認為:“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中國畫師的作品。”參見陳瑞林:《16世紀至20世紀西方美術對於中國美術影響的歷史回顧》, 載於(英)蘇立文:《東西方美術的交流》, 陳瑞林譯, 江蘇美術出版社1998年6月出版。
- (61) (意)利瑪竇、金尼閣:《利瑪竇中國割記》, 何高濟、王重、李申譯, 中華書局1983年3月出版。
- (62) (76)(77)(78) (意)伊拉里奧·菲奧雷:《畫家利瑪竇》, 白鳳閣、趙半仲譯, 《世界美術》1990年第2期。
- (63) (75)楊仁愷:《明代繪畫藝術初探》, 《中國美術全集》明代卷, 錦繡出版事業股份有限公司1994年1月出版。
- (64) 向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。早在利瑪竇之前, 曾有傳教士兼擅繪事的記載。如秦長安:《現存中國最早之西方油畫》曾記:“14世紀北京總主教約翰·孟德高維奴即兼擅繪畫, 其書簡中亦記述為教授生徒《新舊約》之故, 他曾將聖經故事繪成圖像六幅。”秦長安文, 發表於《美術史論》1985年第4期, 據其注釋, 該史料來自亨利·玉爾:《古代中國聞見錄》第三卷。
- (65) 方豪:《中西交通史》(第五冊, 全五冊), 第二章“圖畫”, 第五節“西洋畫流傳之廣與教內外之傳習”, 頁34, 臺灣華岡出版有限公司1977年12月第六版。
- (66) 游文輝, 字含樸, 1575年出生於澳門。1605年8月15日游文輝進入聖保祿修院, 當時, 他除了學習繪畫外, 還修讀拉丁文。至1610年, 他被派往北京協助處於垂危狀態的利瑪竇。經西洋會士再三懇請, 游文輝為利瑪竇繪製了一幅肖像油畫。“這畫所採用的明暗透視法則, 是屬於西洋畫風格。”“因利瑪竇逝世於1610年5月11日, 所以遊氏油畫肖像當繪於此日期之前。”參見陳繼春:《澳門與西畫東漸》, 《嶺南文史》1997年第1期(總第41期)。另, 方豪:《中國天主教史人物傳》記:“現存羅馬 Residenza de Gesu 之利瑪竇遺像, 即出自文輝之手, 乃萬曆四十二年(1614)金尼閣所帶往。”見方豪:《中國天主教史人物傳》(上, 全三冊), 頁168, 中華書局1988年3月出版。另, (法)伯希和:《利瑪竇時代傳入中國的歐洲繪畫與版畫》記:“利瑪竇從來沒想給自己畫像, 但當地的教徒為他們稱為聖人的利瑪竇之死而哀傷不已, 金尼閣補充說‘在他們的百般請求下, 一個粗通繪事的教友不得已作了一幅他們的英雄的畫像, 以此慰藉他們共同的情感。’熊三拔(Ursis)在一封信中提供了這位‘粗通繪事’的教友的名字是游文輝。”(法)伯希和:《利瑪竇時代傳入中國的歐洲繪畫與版畫》, 李華川譯, 《中華讀書報》2002年11月6日。
- (67) 參見莫小也:《利瑪竇與基督教藝術的入華》, 黃時鑒主編:《東西交流論譚》, 第二集, 頁19, 注5, 上海文藝出版社2001年6月出版。另, 倪雅穀(一誠)作為西畫家的史實, 曾在《利瑪竇全集》第2卷中有所記載:“(倪一誠)是一位畫家, 父親是中國人, 母親是日本人, 是在耶穌會修道院受的教育, 但尚未入會。他的藝術造詣相當高, 學的是西畫。”1606年, 利瑪竇根據幾位青年修士的表現, 決定收倪雅穀等四人為初學生。參見《利瑪竇全集》第二卷, 頁412-413, 光啟出版社1986年出版。另, 倪雅穀相關的西畫活動事例, 還有:1606年其受命赴澳門, 為新建的三巴寺教堂作《昇天圖》;1607年, 其又至南昌初學院, 其間繪製過中國式的彩色木刻《門神》等。參見莫小也:《十七-十八世紀傳教士與西畫東漸》, 頁95, 中國美術學院出版社2002年1月出版。
- (68) (70)(72)王慶餘:《利瑪竇摺物考》, 中國中外關係史學會編:《中外關係史論叢》(第一輯), 世界知識出版社1985年2月出版。
- (69) 參見(法)裴化行:《利瑪竇評傳》, 管震湖譯, 頁337, 商務印書館1993年8月出版。
- (71) 李日華:《紫竹軒雜綴》, 卷一。文中所記“丁酉”為1597年。所記“玻璃畫屏”為“經利瑪竇裝飾後的耶穌像”。
- (73) 參見羅漁譯:《利瑪竇全集》, 第三卷, 頁179、頁189, 光啟出版社1986年出版。

- (74) 參見莫小也：〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，黃時鑒主編：《東西交流論譚》，第二集，頁19，上海文藝出版社2001年6月出版。《坤輿萬國全圖》圖版見《南京博物院》，頁19，臺北大地地理出版公司1996年出版。
- (79) 楊仁愷：〈明代繪畫藝術初探〉，《中國美術全集》，明代卷，錦繡出版事業股份有限公司1994年1月出版。
- (80)(84) 向達：〈明清之際西洋美術對中國之影響〉，《東方雜誌》第二十七卷，第一號，1930年1月出版。
- (81) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (82) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第一卷，頁18，頁65，光啟出版社1986年出版。
- (83) 張景運：《秋坪新話》。轉引自方豪：《中西交通史》（下冊，全二冊），第九章“圖畫”，第六節“郎世寧之中國畫與乾嘉間之西畫”，頁920，嶽麓書社1987年12月出版。
- (85) 參見周寧：《中西最初遭遇與衝突》，頁233，學苑出版社2000年9月出版。
- (86) 轉引自沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁388，商務印書館2001年6月出版。
- (87) 見顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (88) 見《守山閣叢書》卷一。並參見《金陵古版畫》，頁285，明崇禎元年（1628）武位中版。
- (89) 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》第二十七卷第一號，1930年1月出版。向達此語參考明王徵《奇器圖說錄最》、李之藻刻《職實有詮》序〈天文初函題辭〉，這些史料典籍皆有力說明明清之際來華傳教士所攜圖書的規模。
- (90) 楊廷筠：《代疑編》。轉引自王慶餘《利瑪竇攜物考》，中國中外關係史學會編《中外關係史論叢》（第一輯），世界知識出版社1985年2月出版。
- (91)(98) 戎克：〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期（總第9期）。
- (92)(英)蘇立文：〈東西方藝術的匯合〉，見朱伯雄譯文，《美術譯叢》1982年第2期。
- (93)(96)《道原精粹》序言。《道原精粹》，土山灣印書館1926年出版。在此版之前，該書已有“明神宗萬曆二十年”、“崇禎八年”和“咸豐三年”的三種版本問世。
- (94) 1574年納達爾奉聖依納爵之命，開始編著該書，但是在1593年（納達爾死後13年）才正式由普朗登出版社出版，普朗登出版社是當時歐洲最好的出版社之一。參見一：W. V. Bongert, *Jeruits*, T. M. Mc COOG 編校，Chicago，1992年。二，N. Miguel, *Jeronimo Nadal, Obras y Doctrinas Espirituales*, Madrid, 1949年，頁114-132。三，P. Rheinbay, *Nadal's Religious Iconography Reinterpreted by Aleni for China*, 載 *Scholar from the West*，頁323-334。
- (95)(97)(意)柯毅霖 (Gianni Criveller)：《晚明基督論》（*Preaching Christ in Late Ming China*），王志成、思竹、汪建達譯，頁248-250，四川人民出版社1999年7月出版。
- (99) 關於〈寶像圖〉的研究可參閱：一，P. Pelliot, *La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci (Tóung Pao, 1922)*；二，陳援庵：《明季之歐化美術及羅馬字注音》，1927年出版；向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》二十七卷一號，1930年出版；三，史景遷（即斯彭斯）：《利瑪竇傳》，王改華譯，陝西人民出版社1991年出版。另，關於四幅《寶像圖》情況如下：一，〈信而步海，疑而即沉〉，表現彼得在海上遇耶穌的故事。題目是利瑪竇據《新約·馬太福音》第十四章“耶穌在海面上行走”所加。原作者馬丁·德·沃斯（Martin de Vos）是安特衛普的佛蘭德斯著名版畫家，刻版者為安東·威力克斯（Wierix, 1552-1624）兄弟三人，其曾在安特衛普基督教會的印刷所工作。二，〈二徒聞實，即舍空虛〉，畫耶穌受難，二徒生疑，經耶穌化身教育而改變思想。這個情節是通過耶穌復活後在前往以馬忤斯途中與兩個弟子相遇的情景來表現的。見《新約·路加福音》第二十四章“在以馬忤斯的路上”。原銅版畫作者是馬丁·德·沃斯和伯納第諾·帕塞里（Bernardino Passeri），刻版者也是安東·威力克斯。三，〈淫色穢氣，自速天火〉，據克里斯賓·德·帕斯（Crispin de Passe）所作刻，表現所多瑪城人全溺於淫色而遭天主棄絕，頃刻間罪惡之城的人們皆雙目失明，唯羅得（亞伯拉罕之侄）持節而免於水火的故事。見《舊約·創世紀》第十九章“所多瑪蛾摩拉的毀滅”。帕斯是安特衛普畫家，並曾在倫敦、巴黎作畫。（按：以上三圖題目均按《程氏墨苑》原題照錄，每圖並有利瑪竇署題，題記附羅馬注音，二、三圖落款均為“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”。）四，〈聖母懷抱聖嬰基督之像〉，安東·威力克斯之弟囉羅姆據西班牙塞維利亞某教堂壁畫刻，這是排在前面三幅畫後的《程氏墨苑》中的最後一幅畫，印本中沒有題目，也沒有題記，但在畫面的右下角照刻了原銅版畫上的“in sem Japo 1597”字樣。據伯希和考釋，“sem”即“Semaire”的縮寫，“Japo”則是“日本”的音譯，這正是意大利耶穌會士尼各老（P. Jean Nicolao）在1592年到日本後為教日本少年作畫在長崎所設的一個畫院（Semaire des peintures），故此又可推知這幅畫的底稿是依據囉羅姆的銅版畫在日本再複製的。參見袁寶林：《比較美術教程》，頁75-76，高等教育出版社1998年6月出版。
- (100) 轉引自袁寶林：《比較美術教程》，頁75，高等教育出版社1998年6月出版。
- (101) 見陳援庵編：《明季之歐化美術及羅馬字注音》末附的跋文。轉引自徐景賢：〈“明季之歐化美術及羅馬字注音”考釋〉，《新月月刊》第一卷第七號，上海新月書店1928年9月10日發行。
- (102) 見（日）小野忠重：《中國版畫叢考》，雙林社1944年出版。
- (103) 關於〈婆羅蘭墨圖〉可能對《寶像圖》中第二圖〈二徒聞實〉“翻版”的記載和研究，參見：一，戎克〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期（總第9期）。

- 二，徐景賢：〈“明季之歐化美術及羅馬字注音”考釋〉，《新月月刊》第一卷第七號，上海新月書店1928年9月10日發行。
- (104) 袁寶林：《比較美術教程》，頁195，高等教育出版社1998年6月出版。
- (105) (英) 蘇立文 (Michael Sullivan)：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，黃時鑒主編：《東西交流論譚》，頁317，上海文藝出版社1998年3月出版。
- (106) (127) 沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁388，商務印書館2001年6月出版。
- (107) 參見唐錫仁、黃德志：〈明末耶穌會士來華與西方地學的傳入〉，中國中外關係史學會編：《中西初識》，大象出版社1999年3月出版。據該著整理這十二種地圖是：一，〈山海輿地全圖〉，萬曆十二年(1584)繪於肇慶，王泮付梓。二，〈世界圖志〉(?)，萬曆二十三年(1595)繪於南昌，繪贈建安王朱多瀾。三，〈山海輿地全圖〉，萬曆二十三年至二十六年(1595-1598)，趙可懷於蘇州翻刻王泮本。四，〈世界地圖〉(?)，萬曆二十四年(1596)利瑪竇為王佐編製於南昌。五，〈世界地圖〉(?)，萬曆二十四年(1596)，在南昌繪有一或二本。六，〈山海輿地全圖〉，萬曆二十八年(1600)增訂王泮本，吳中明刊刻於南京。七，〈輿地全圖〉，繪於萬曆二十九年(1601?)為東西兩半球圖，馮應京刊刻於北京。該圖後收入程百二(方輿勝略)一書中。八，〈坤輿萬國全圖〉，繪於萬曆三十年(1602)，分六幅，增訂吳中明本，李之藻刊刻於北京。九，〈坤輿萬國全圖〉，萬曆三十年(1602)某刻工於北京複製李之藻本。十，〈兩儀玄覽圖〉，繪於萬曆三十一年(1603)，全圖分八幅，李應試刊於北京，現存遼寧省博物館。十一，〈山海輿地全圖〉，萬曆三十二年(1604)郭子章於貴州縮刻吳中明本。十二，〈坤輿萬國全圖〉，萬曆三十六年(1608)諸太監在北京摹繪李之藻本。這些圖中已有多種今已失傳，如萬曆二十三年的《世界圖志》、萬曆二十三年至二十六年趙可懷翻刻的《山海輿地全圖》、萬曆二十四年利瑪竇為王佐編製的《世界地圖》等。現今在中國可以看到的與利瑪竇所繪世界地圖有關的版本，有中國歷史博物館藏墨線做繪〈坤輿萬國全圖〉、遼寧省博物館藏〈兩儀玄覽圖〉、南京博物院藏彩色〈坤輿萬國全圖〉以及禹貢學會影印的〈坤輿萬國全圖〉等。
- (108) 利瑪竇口譯、徐光啟筆受：《測量法義》，舊抄本，原為杭州大學圖書館藏。轉引自莫小也：〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，黃時鑒主編：《東西交流論譚》，第二集，頁18，上海文藝出版社2001年6月出版。
- (109) (法) 裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁42，商務印書館1993年8月出版。
- (110) 方豪：《中西交通史》，頁831，嶽麓書社1987年出版。
- (111) (116) (意) 利瑪竇、金尼閣：《利瑪竇中國割記》，何高濟、王重、李申譯，頁179-180、216，中華書局1983年出版。
- (112) (113) (意) 艾儒略：《職方外紀校釋》，謝方校釋，頁4-10，中華書局1996年出版。
- (114) (法) 蜜雪兒·德東布 (Michel Destombes)：〈入華耶穌會士與中國的地圖學〉，轉引自《明清入華耶穌會士和中西文化交流》，巴蜀書社1993年7月出版。
- (115) 〈乾坤萬國全圖〉(古今人物事蹟)，為梁輅於萬曆時期(1573-1620)繪製的地圖。開本約為1.32 x 1.75 m。
- (117) 徐昌治：《聖朝破邪集》，卷三。轉引自張維華：《明史歐洲四國傳注釋》，頁130，上海古籍出版社1982年出版。
- (118) 周寧：《中西最初的遭遇和衝突》，頁279，學苑出版社2000年9月出版。
- (119) (意) 利瑪竇、金尼閣：《利瑪竇中國割記》，何高濟、王重、李申譯，頁583，中華書局1983年3月出版。
- (120) (英) 蘇立文：《東西方美術的交流》，陳瑞林譯，頁48-50，江蘇美術出版社1998年6月出版。
- (121) 關於利瑪竇所繪製的中國地圖，情況基本如下：一，1935年，利瑪竇於1588年用拉丁文譯注的一幅中國地圖在羅馬被發現。二，利瑪竇到澳門不久，便在參考中國圖籍的基礎上，於1582年繪製這個地圖。他曾經以拉丁文撰寫一篇長文，題為“華國奇觀”，該文附有一張他所繪製的中國地圖。三，明萬曆十二年八月初十(1584年9月13日)，利瑪竇又將〈華國奇觀〉一文以西班牙文重新編訂於一封信中，從肇慶寄往歐洲友人，其中附有中國原式的各省分圖。參見吳孟雪、曾麗雅：《明代歐洲漢學史》，頁172，東方出版社2000年10月出版。
- (122) 洪煊連：〈考利瑪竇的世界地圖〉，《洪業論學集》，中華書局1981年出版。
- (123) 吳孟雪、曾麗雅：《明代歐洲漢學史》，頁172，東方出版社2000年10月出版。
- (124) 該圖為南京博物院收藏。圖見《南京博物院》，頁19，臺北大地地理出版公司1996年出版。
- (125) 〈坤輿萬國全圖〉的背景為：李之藻當時與利瑪竇交往，其在工部任職，對地理學興趣濃厚。在李之藻的建議下，利瑪竇於萬曆二十九(1601)著手繪製更大幅的世界地圖〈坤輿萬國全圖〉。該圖於1602年8-9月間完成。該圖總計為六幅，每一幅面積為69 x 179 cm，總面積為74106 cm。參見沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁387-388，商務印書館2001年6月出版。
- (126) 清康熙年間的地圖測繪活動，為繼利瑪竇時期之後的中外學者第二次頗具規模的合作。“1708年至1717年間康熙發起和主持的《皇輿全覽圖》的測繪活動，但並不屬於中國地理學者與西方傳教士的科學合作，而祇是西方傳教士為使康熙改信天主教而滿足其個人科學興趣、同時也符合派出國科學需要所進行的一次測繪工作。”參見鄒振環《晚清西方地理學在中國》，頁47，上海古籍出版社2000年4月出版。
- (128) 方豪：《中西交通史》，頁880，嶽麓書社1987年出版。並參見鄒振環：《晚清西方地理學在中國》，頁50-51，上海古籍出版社2000年4月出版。
- (129) 莫小也：〈明末清初江南地區畫家對西方藝術的反應〉，《文化雜誌》(中文版)第40、41期，2000年春季，澳門特別行政區文化局出版。