

吳歷：文人、居士、天主教士與畫家

李倍雷*

學界對吳歷繪畫受西法影響一直存有爭議。一方面吳歷洗禮入會，去澳門修道，接觸到大量的西方藝術。對於一個“清六家”之一的畫家來說，不但有誘惑，同時也會做出自己的文化判斷和接受與否的文化態度。另一方面吳歷極力學古，“出宋入元”，以傳統的繪畫路徑建立了自己的藝術特徵與風格，奠定了在中國畫史上的顯著地位。這兩方面的原因成為人們爭論與探討的焦點。然而，吳歷是否接受西方繪畫元素，主要以接受作品的對象而定，他送給西方傳教士的作品，參和了一定的西法元素，目的是為了考慮接受者的欣賞習慣和文化背景。相反的是，吳歷的其它作品則較少或不採用西法元素。

引 言

清代張庚（1685-1760）《國朝畫徵錄》從透視和體積的角度具體講到了同時代人畫家焦秉貞受西法的影響云：“工人物，其位置至遠而近，由大及小，不爽毫毛，蓋西洋法也。”“西法善於繪影，剖析分搬，以量度陰暗向背，斜正長短，就其影之所著，而設色分濃淡明暗焉。故遠視則人畜、花木、屋宇皆直立而形圓，以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均絜布於寸縑尺楮之中。”⁽¹⁾概括了清人對西洋畫的認識。近人鄭午昌（1894-1952）在他的《中國畫學全史》中描述了清代中國畫受西方美術影響的情形：“光緒間，海禁開放，與東西諸國交通頻繁。西洋美術，漸被中土；國人之喜新遷異者，多趨習之。當康熙、乾隆中，焦秉貞、郎世寧，皆善西洋畫法，為當時所重；吳漁山畫法，亦嘗參以西法；然亦不過一二人。至是，西洋畫之入中國者，其勢漸盛，一般鑒賞家，則極藐視之。”⁽²⁾鄭午昌

勾畫了中國清代繪畫史上受西方藝術文化影響這樣一個基本事實的大體輪廓。其中鄭午昌提到的吳歷（1632-1718）“亦嘗參以西法”，也是有根據的。作為“清六家”之一的吳歷，到過澳門。這在吳歷的〈墨井畫跋〉中提到：“澳門一名濠境，去壘未還。”⁽³⁾吳歷還寫過大量與澳門有關的詩歌，如描繪澳門天主教堂的傳教活動，其詩曰：“祇福佳音報，傳來悅眾心。靈禽棲芥樹，小騎擊葡林。遍地玫瑰發，凌雲獨鹿深。登堂無以獻，聽撫十弦琴。”（《三巴集·感詠聖會真理》）葉廷琯《歐波漁話》引徐紫珊跋云：“蓋道人入彼教久，嘗再至歐羅巴，故晚年作畫，好用洋法。”⁽⁴⁾雖然，吳歷實際上並沒有到過歐洲，但他的某些作品的確有一些西畫的痕跡，顯示了作為清代畫家，他的山水畫是較早受到歐洲繪畫影響的。吳歷的這一變化，無異於與他接受西方天主教義並成為天主教徒接觸的西方繪畫以及他到澳門的經歷有極大的關係。不過我們還應該看到，吳歷晚年並沒有像焦秉貞那樣受西洋繪畫影響持久，而是又回到傳統中去了。

*李倍雷，本名李蓓蕾，東南大學藝術學院教授，博士生導師，藝術學博士後流動站合作導師；主要從事藝術學理論與美術學研究，並從事當代油畫藝術創作，基金課題：國家社會科學基金藝術學項目“比較藝術學體系研究”（09BA011）



[圖1] 吳歷肖像

“三巴”教堂：吳歷接受天主教的經歷

陳垣(1880-1971)在《吳漁山年譜》的結論中說道：“自利瑪竇入國以來，士人從之者眾矣，然士人出家為修士，則端自先生始。先生之先，雖有鍾鳴仁、黃明沙之徒，然未問其出於士族。惟先生文恪公後，詩書世澤不斷，故耶穌會士檔稱之曰‘讀書修士’，又曰‘精於中國文學’，此其所以為異歟。”⁽⁵⁾ 吳歷一生具有傳奇色彩。他不僅僅是典型的士族文人，還是“讀書修士”，又作為清初的書畫家，吳歷乃為“清六家”之一，同時擅奏古琴。吳歷也是最早由第一位中國籍主教羅文藻(1616-1691)擢陞的三名中國籍神父之一。吳歷^[圖1]本名啟歷，字漁山，號墨井道人、桃溪居士，常熟人。曾學詩於錢謙益(1582-1644)，學畫於王時敏(1592-1680)、王鑒(1598-1677)。自幼受洗，後入天主教，繼至澳門入耶穌會為修士。康熙二十七年(1688)晉陞司鐸，隨後返回江南家鄉，先後在嘉定、上海等處傳教三十年。吳歷的西方天主教傳教士經歷，影響到他繪畫變遷的軌跡，

並先後著有《墨井畫跋》、《墨井詩鈔》、《三巴集》、《桃溪集》。

吳歷可謂世家子弟。十一世祖吳訥官至都御史，九世祖吳淳為明正統十三年(1448)進士，八世祖吳堂為明弘治十二年(1499)進士。但是至吳歷時，家境已經敗落。陳垣考證“漁山父世傑，崇禎初年客死河北，母王氏，生三子，長啟泰，次啟雍，少啟曆，啟曆即漁山本名。”⁽⁶⁾ 吳歷年幼時父親去世，“母年二十有三，撫三子皆成立。”⁽⁷⁾ 吳歷所處的時代，正是明末清初，清朝統治者殺戮被征服的江南人民，使他感歎：“十年萍跡總無端，慟哭西臺淚未乾。到處荒涼新第宅，幾人惆悵舊衣冠。江邊春去詩情在，寒處鴻飛雪意寒。今日戰塵猶未息，共誰沉醉老魚竿？”(吳歷〈無端次韻〉)⁽⁸⁾ “望盡歷山淚眼枯，水寒沈玉倩誰扶？歌詩敲斷竹如意，朱蜀於今化也無？夢裡尋真恐未真，欲將遺語訴蒼晏。榜中悔聽西來雨，不洗當年卸甲人。風煙聚散獨悲歌，到處山河絮逐波。最是越中堪愉處，冬青花發影嵯峨。”(吳歷〈讀西臺劫哭記〉)⁽⁹⁾ 他始終把自己作為明朝遺民，選擇“不仕二姓”的“體制外”生存方式，然而正如明末清初遺民蘇州人汪琬(1624-1691)所說：“今之君子側身遲回於進退之際，恒皇皇焉不能自主者，何也？非其人為之，其時為之也。”(汪琬《堯峰文集》卷二八〈灌園詩序後〉)遺民因“時”往往不能自己，逃逸或抗拒新的“體制”。遺民的“體制外”生存方式不是隱退山林，就是皈依佛門。吳歷也不例外地經歷了這種生存方式。後因為吳歷親人和朋友的去世，主要是母亡妻喪與默容和尚的圓寂影響了吳歷的轉變。吳歷年輕時，就與興福寺默容和尚十分投機。康熙五年(1666)，三十四歲的吳歷在興福寺住了兩個月，為佛友默容繪十幅倣古山水作品。題曰：“過吳門訪墨公，墨公留於興福精舍，不覺兩月已去。春索畫素冊，早晚戲弄筆墨，遂得十幀。”⁽¹⁰⁾ 這十幅山水彙集成冊，技法精湛，意境甚高，為當時的徐增(1612-?)所贊：“漁山性好畫，胸中既藏萬

卷，每到山清水秀處，則累月忘返。茲為默公寫此冊，每幅倣古一人，無不得其神髓。夫古人止擅一人之長，而漁山則兼眾人而有之。”默容和尚圓寂後，吳歷還曾專門作畫〈興福庵感舊圖〉（1674），作品自題曰：

吾友筆墨中，惟默公交最深。予常作客，不為話別，恐傷折柳。庚戌（1670）清和，遊於燕薊，往往南傳方外書信，意甚殷殷。辛亥（1671）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，訾筆隕涕而已。卻到曇摩地，淚盈難解空。雪庭松影在，草詔墨痕融。幾樹春殘碧，一燈門掩紅。平生詩畫癖，多被誤吟風。魚雁幾曾隔，賦歸遲悔深。自憐南北客，未盡死生心。癡蝶還疑夢，饑鳥獨守林。雲看無限意，何事即浮沉？甲寅年（1674）登高前二日雨霽並書。桃溪居士吳子曆。

足見吳歷與默容和尚感情篤深。吳歷的一首詩〈次韻和許侍御仲冬六日集同人於興福精舍，聽王潤春說書，時聖公客松陵，有集懷之句，余嘉平七日至，聖公已歸，賦此〉，使我們看到他的思想與信仰上的變化：“聞道吳江雪又飛，愛吟楓落滯將歸。寺門鶴守空臺月，徑竹風吹醉客衣。詩酒易忘賓共主，古今難說是耶非。我來恰遇還山日，茗碗泉香夕未稀。”⁽¹¹⁾ 吳歷多次提到的“興福精舍”，就是蘇州興福寺，“聖公”即興福寺中默容和尚的弟子聖予，顯然是與興福寺的佛友默容有關。“古今難說是耶非”，透露了他的思想開始發生變化。方豪認為：“默容和尚圓寂後，則又結交天主教教友與神父，以補少年時對教理之荒疏，至少當有五六年之久。（……）而康熙十九年實為漁山一生信仰轉變中最重要一年。”⁽¹²⁾ 當然還有吳歷的恩師陳瑚和王時敏先後於1675和1680去世，以及好友雍若於1677年去世。同時，“漁山乃自幼領洗”⁽¹³⁾，故此吳



〔圖2〕柏應理肖像

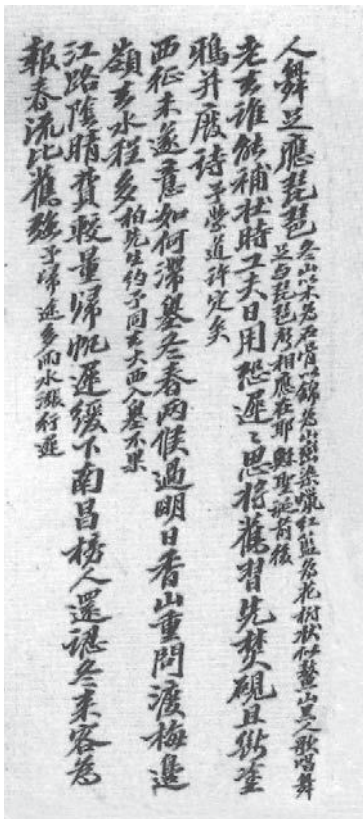
歷繼而轉向以西方傳入的天主教的虛幻世界裡訴求自己的精神寄託。吳歷約在康熙十四年（1675）四十四歲入教，這時的吳歷已是中年。康熙二十年（1681）十二月，在他五十歲時，隨外國傳教士柏應理神父（Philippe Couplet, 1623-1693）去澳門修道。⁽¹⁴⁾ 柏應理^{〔圖2〕}是比利時人，著名漢學家，是一位對東西方文化交流做出傑出貢獻的歷史人物。1659年，柏應理三十六歲抵達澳門，自此的二十多年裡，一直在中國奔波傳教。他先後在江西、福建、湖廣以及江南等地傳教，不僅親自往來於中國與歐洲之間，溝通東西方文化交流，通過自己的著作，將西方宗教和哲學輸入中國，又將中國文化介紹給歐洲諸國。柏應理通過其中文著作向中國人介紹西方的宗教知識，其中以《天主聖教百問答》和《四末真論》影響最大。在柏應理以及西方耶穌會士的努力推動下，傳教活動在中國有了很大的發展。1681年，中國信徒人數約為二十萬到三十餘萬，三個宗教機構共建教堂一百八十餘座。文化交流是雙向的，在西方傳教

士向中國輸送宗教的同時，傳教士們也將中國的文化傳播到了西方。1681年10月5日，柏應理回到歐洲⁽¹⁵⁾，應命赴羅馬謁見教皇英諾森十一世，獻上四百餘卷由傳教士編纂的中國文獻。1687年，柏應理與其他西方傳教士，如殷鐸澤（Prospero Intorcetta, 1625-1696）、郭納爵（Ignatius da Costa, 1599-1666）、魯日滿（Francois de Rougemont, 1624-1676）和恩理格（Hendtricht, 1624-1684）等歐洲耶穌會士，在巴黎以拉丁文翻譯並出版了《中國賢哲孔子》（*Confucius Sinarum Philosophus*）一書。⁽¹⁶⁾ 它是17世紀歐洲介紹孔子及其著述最完備的書籍。^[圖3]

吳歷一生在思想上受柏應理神父影響最大。傅抱石曾認為吳歷“晚奉天主教，曾赴歐洲，以西法證中國繪墨。”⁽¹⁷⁾ 實際上，1681年，吳歷決意隨柏應理神父赴羅馬謁見教皇，原欲經澳門乘荷蘭船赴歐洲，已至澳門，卻未能成行。陳垣《吳漁山年譜》考證：“辛酉，康熙二十年，五十歲，西紀一六八一。隨柏應理司鐸往大西，至澳不果行。”⁽¹⁸⁾ 遂留居澳門學習天主教教義，去歐洲的計劃並沒有實現。吳歷在詩中亦云：“西征未遂意如何，滯澳冬春兩候過，明日香山重問渡，梅邊嶺去水程多。（自注：柏先生約予同去大西，入壘不果。）”（《三巴集·澳中雜詠·二十九首》）⁽¹⁹⁾ ^[圖4] 1682年，吳歷在澳門加入耶穌會，受洗名為西滿·沙勿略，並遵習俗取葡式名雅古納，始學拉丁文、西方哲學與神學。初到澳門時，吳歷曾寫下這樣的詩句：“關頭閱盡下平沙，濠境山形可類花。居客不驚非誤認，遠從學道到三巴。”（《三巴集·澳中雜詠·一首》）詩中記錄了他通過關閘蓮花莖，翻過蓮峰山（又名蓮花山，今日望廈山），來到澳門聖保祿（三巴）教堂，他開始受教的人生經歷。“三巴”為澳門聖保祿教堂之譯音，即今日澳門“大三巴”教堂（Ruins of St. Paul）前壁遺跡的原址是其所在地。^[圖5] 聖保祿教堂實際上是西方在遠東的第一所傳教的大學，由耶穌會建立於1594年。這所設立在澳門的聖保祿教堂主要任務是培養入華及其在亞洲各國傳教的傳教士，所有入華的天主教士都要在這裡學習漢語和中國文化，然後才可在中國以及亞洲各國傳教。“第二層樓三面聽，無風海浪似雷霆。”（《三巴集·澳中雜詠·第十七首》）吳歷這句詩表明了聖保祿教堂二樓是他當時學習天主教教義與休息的地方。“性學難逢海外師，遠來從者盡兒童。何當日課分卯

[圖3] 聖言會出版的《曆法格物窮理書目》英文版目錄





〔圖4〕墨井道人《三巴集》：“西征未遂意如何，滯鬱冬春兩候過……”



〔圖5〕澳門大三巴遺址

西，靜聽搖鈴讀二時。”（《三巴集·澳中雜詠·第二十五首》）“前山後嶺一聲鐘，醒卻道人閑夢斷。”（《三巴集·澳中雜詠·第二十首》）“紅荔枝頭月又西，起看風露眼猶迷。燈前此地非書館，但聽鐘聲不聽雞。”（《三巴集·澳中雜詠·第十九首》）這些詩透露了他當時在“三巴”學習教義苦讀的情景，或學道常常苦讀到半夜，或時常是雞還沒有報時，教堂鐘聲卻早早響起，驚醒夢中的吳道人。常居聖保祿教堂的吳歷，吟詩、彈琴與作畫，著有《三巴集》詩集。吳歷曾於順治九年（1652）間學琴於陳岷^{〔20〕}，他對音樂有特別的感受，因此他在詩歌中體現了對天主教音樂的感受，如“廣樂鈞天奏，歡騰會眾靈。器吹金角號，音和鳳獅經。內景無窮照，真花不斷馨。此間繞一日，世上已千齡。”（《三巴集·感詠聖會真理·第五首》）詩中描繪了管風琴的樂聲，

在聖保祿教堂裡悠揚迴響，在此番情景靜默誦經祈禱繞樑一日，可抵得上塵世間的一千年。他的《澳中雜詠》三十首，均與澳門有關，成為澳門早期文學的重要史料。我們從吳歷的詩文中可感受到這位“清六家”大畫家之一的學道經歷。曾如吳歷自己所題：“墨井道人年垂五十，學道於三巴，眠食第二層樓上，觀海潮度日。”（〈墨井題跋〉）^{〔21〕} 吳歷在澳門創寫了不少的“聖學詩”（亦稱“天學詩”）。所謂“聖學”是明末清初以對應儒學、佛學對西方天主教的一種謂稱。吳歷曾說“作聖學詩最難，比不得他詩”^{〔22〕}。吳歷創寫的聖學詩，體現了他對天主教教義的理解與深厚的造詣，內容十分豐富，其中不少佳作。如“至哉爾慈，憫世沉淪。韜榮下降，備受艱辛。臺乃苦架，身作犧牲。余思靡既，再造奇人。繼徒敷教，跡遍乾坤。冥蒙丕啟，萬象回春。宏功

懋績，千古猶新。非圖本耀，永顯爾名。”前半部分寫耶穌會傳教救世，後半部分寫教徒傳教，詩中明確地表現了吳歷對天主教的信念和表達了對這種信念的追求與嚮往。陳垣評贊說其“造語甚新，獨辟境界”⁽²³⁾。不僅如此，吳歷還描寫了很多天主教儀式場景，如“捧蠟高燒迎聖來，旗幟風滿砲成雷。四街舖草青如錦，未許遊人踏作埃。”（《三巴集·澳中雜詠·第四首》）這是描寫身着民族服的葡萄牙人，簇擁沙勿略的聖像“出會”活動場景。惟有親歷感受教會的這種儀式場景，才能寫出如此生動感人的詩歌。

吳歷在澳門修道期間，還畫有〈漁山袖珍冊〉、〈白傳湓江圖〉、〈秋山紅葉圖〉等作品。〈漁山袖珍冊〉題跋云：“予學道中山，久不作雨淋牆頭法。梅雨新晴，為蒼竹表妹丈寫此。”陳垣考證說：“並見有正書局影印四王偉吳山水合冊。按此為至嚮以後作。”⁽²⁴⁾又設色〈白傳湓江圖卷〉上題跋云：“予在嚮中第二層樓上師古得此。”這裡的“第二層樓”即指的是三巴教堂第二層樓，設色〈白傳湓江圖卷〉當在澳門所畫。吳歷在澳門作畫不多見，多是懷念友人朋友時，偶感而作。

方豪說：“（康熙）二十一年（1682）漁山、石谷均已五十一歲，但兩人久未相晤，遂於二月二十一日石谷誕辰，共慶百歲。”⁽²⁵⁾方豪以此認為：“康熙二十一年（1682）暮春或夏初，漁山再越梅嶺，沿贛江，返江南。”⁽²⁶⁾即1682年，吳歷曾離開過澳門，後又復返澳門。《三巴集·澳中雜詠·二十九首》云：“……江路陰晴費較量，歸帆遲緩下南昌。榜人還為東來客，為報春流比舊強。”陳垣也認為吳歷“曾返內地一次，然後復往嚮入耶穌會”。⁽²⁷⁾

康熙二十八年（1698），吳歷五十八歲回到內地在江南等地傳教。1718年，吳歷卒於上海。縱觀吳歷的精神世界和追求，他經歷了先儒後佛再天主教的心理變遷，其精神世界的心理變遷為他的藝術創作劃出了一個跨文化的繪畫軌跡。

傳統筆墨：吳歷繪畫的主體路徑

美術史上普遍認為吳歷一生創作的高峰是在四十至五十歲這時段，即去澳門之前的十年。說他這時段是創作高峰期，大概是就數量而言的。的確吳歷從澳門回來後，把主要精力投入傳教活動，作畫時間很少，畫作也不多。他的多數代表作就是產生在這個時間段，如〈山中苦雨詩畫卷〉（上海博物館收藏，1674年作，43歲）、〈興福庵感舊圖卷〉（北京故宮博物院收藏，1674年作，43歲）、〈傲古山水·十冊頁〉（南京博物院藏，1675年作，44歲）、〈湖天春色圖軸〉（北京故宮博物院收藏，1676年作，45歲），等等。但吳歷從澳門回來後，亦創作了一些水墨山水畫。晚年吳歷的山水畫，筆鋒老辣，自是一番境界，其創作水準不亞於“高峰期”之作。

縱觀吳歷山水畫的主體路徑，主要遠師宋元大家，如師學范寬（生卒年不詳）、關仝（約907-960）、李成（919-967）、郭熙（1023-約1085）、趙大年（生卒年不詳）、黃公望（1269-1354年）、吳鎮（1280-1354年）、倪瓚（1301-1374）、王蒙（1308-1385）等畫家。吳歷遺存的山水畫作品所顯示的宋元山水畫路徑，顯然是非常明晰的。當然，這歸功於他的老師王時敏（1592-1680），也因此吳歷具有老師的渾厚清逸、雅致細膩的繪畫風格。身為老師的王時敏又曾在董其昌（1555-1636）的指導下，自由摹古，對李成、倪瓚、黃公望等倍加推崇。老師的喜好自然也影響及學生的喜好，因此王時敏對吳歷的影響可想而知。吳歷同時還曾學畫於王鑒（1598-1677）。王鑒是王世貞的孫子。書香家學的王鑒自幼受其收藏鑒賞家祖父的影響，也曾得到董其昌指導，做學宋元大家董源、巨然、吳鎮、黃公望等，這也對吳歷遠師宋元大家產生了很大影響。吳歷與王翬同是王時敏的弟子，是少年時的好友，又為同里同庚，他們之間非常瞭解對方的畫學淵源。在吳歷創作於1677的〈鳳阿山房圖〉（上海博物館藏）^[圖6]中，便有好友兼同門弟子王翬在兩人都是古稀之年後的

1703年在圖上題跋，算是對同門師兄弟的一個總結：“墨井道人與余同學同庚，又復同里，自其遁跡高隱以來，余亦奔走四方，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。此圖為大年先生作，越今已二十餘年，尤能脫去平時畦逕，如對高人逸士，沖和幽淡，首貌皆清，當與元稹之、獅林、石田之奚川並垂天壤矣。余欲繼作，恐難步塵。奈何！奈何？癸未嘉平，耕煙散人王翬。”王翬說吳歷繪畫“出宋入元”，是說到本質上了。張庚《國朝畫徵緣》亦云：（吳歷）“善山水，宗法元人，尤長大癡法。”⁽²⁸⁾ 吳歷〈做古山水冊〉，分別做不同的山水畫大家。有近代鑒藏大家龐萊臣（1864-1949）題跋：“此冊原本十幀，為墨井中年所作，全法宋元，精妙無比。余得自過雲樓。時祇剩七幀，常以不全為憾，適後復得兩幅，一做大年，一做云林，當亦係該冊散佚者。”如〈擬雲林秋山竹柯圖〉，是典型的做倪瓚作品。^[圖7] 古今人的題跋中都講到了吳歷“出宋入元”、“宗法元人”或“全法宋元”，說明了吳歷的繪畫師法宋元大家。吳歷在緬懷老師王時敏寫下的〈挽王煙客夫子〉詩句：“憶初共擬癡黃筆，川色巒容細較量。”“癡黃”即黃公望，號大癡道人，元四家之一，也可證明吳歷曾與老師研習元人黃公望筆法。又〈泉聲松色圖〉（1704，北京故宮博物院藏）自題詩並識：“泉聲松色。碧嶂峙西東，泉飛認白虹。遊人不可及，松翠暗朦朧。癡翁筆下意見不凡，遊戲中直接造化生動。雪窗擬此，念漢昭道詞宗篤好，輒以贈之。康熙甲申正月，墨井道人並題。”甲申年為康熙四十三年，1704年，吳歷時年七十三。“癡翁”指黃公望，可見吳歷至晚年仍追摹黃公望筆墨，從題跋識款中我們看到了吳歷受宋元繪畫大師的影響。

當然，最有說服力的還是對吳歷作品本身的分析，文獻與作品須相互印證。吳歷早期作品如〈枯木竹石圖軸〉（1662）、〈薄霧初晴圖〉（1667）、〈春雁江南圖〉（1669，上海博



〔圖6〕吳歷：鳳阿山房圖



〔圖7〕吳歷：倣古山水冊·擬雲林秋山竹柯圖

物館藏)、〈夕陽秋影圖〉以及〈幽麓漁舟圖〉(1670)等，廣泛臨倣與吸收宋元大家的筆墨與構圖，除上面提到的范寬等以外，還有董源、巨然、米芾、趙大年等。吳歷尤其對元四家黃公望、吳鎮、倪瓚和王蒙的倣臨體會最深，可謂“出宋入元”。〈夕陽秋影圖〉(遼寧省博物院藏)^{〔圖8〕}倣倪瓚作品，從構圖到筆墨都是對倪瓚作品的追摹。吳

歷在自題詩文後面明確說明“寫雲林遺墨”。倪瓚的三段式構圖與乾墨輕皴勾勒筆法，在吳歷的這幅圖式中完全體現出來了。我們祇須對照一下倪瓚的〈六君子圖〉(1345)^{〔圖9〕}，一切都清楚了。倪瓚的〈六君子圖〉是應急之作，寫江南秋色，作品中的坡陀上有六棵不同的樹木，疏密掩映，姿勢挺拔，分別為松、柏、樟、楠、槐、榆，喻為“六君子”。圖後有黃公望題詩云：

“遠望乾雲山隔秋水，近有古木擁坡陀，居然相對六君子，正直特立無偏頗。”倪瓚的〈六君子圖〉的圖式，遠景為山石，中景為橫向水面，近景

岸邊小山石坡陀，六顆不同的樹木對橫向的水面中景做了穿插。這就是倪瓚的“三段式”圖式。吳歷的〈夕陽秋影圖〉也是“三段式”構圖，儘管樹木祇有三兩株，在中景增加了一抹坡陀，但在圖式的結構安排中與倪瓚的〈六君子圖〉圖式完全一致，連筆法也完全是“寫雲林遺墨”和蕭瑟簡淡的意境。此畫淵源，一目了然。



〔圖8〕吳歷：夕陽秋影圖

前述之〈泉聲松色圖〉^{〔圖10〕}，構圖為傳統中常見的深遠構圖樣式，主峰高峙，泉水在半山巖間濺落，匯集在山腳自成小溪，曲折外流。一開一合的傳統圖式，村舍分佈在中景山頂以及山下道旁等不同地方，體現了誠如郭熙說的山水畫有“可行”、“可望”的意境。遠處邊峰頂上有樓閣廟宇，山巒樹林密佈，枝葉茂密，構圖繁複，佈置精當，氣象萬千，可以看到吳歷晚年還羨慕黃公望“筆意不凡”的藝術境界，內心依然嚮往大癡道人“造化生動”的意境。吳歷這幅作品在結構上類似黃公望的〈天池石壁圖〉，圖式結構章法繁複，但在意境營造方面追摹的是黃公望的〈水閣清幽圖〉^{〔圖11〕}。當然，吳歷也極力顯示個人風格特徵，以區別於黃公望。筆墨方面，吳歷勾勒皴擦與濃淡乾濕並用，使筆墨沉穩蒼潤，皴法和形式方面又接受了王蒙畫風的繁密方法。在融多家之法中，吳歷使用勾勒淡墨烘染轉化為自己所用的形式和筆墨，使近、中、遠景層次分明，營造出郭熙所說的“深遠”空靈境界。

吳歷的〈白傳湓江圖卷〉（上海博物館藏）^{〔圖12〕}是傳統筆法與用墨，圖上署有“辛酉”二字，正是康熙二十年（1681），表明為吳歷五十歲時的作品，畫於這年的七月。正是這一年年初，吳歷隨柏應理傳教士去了澳門，也就說這是吳歷去澳門之後為友人許青嶼所畫的一幅作品。早年吳歷還畫了一幅為友人許青嶼祝壽的作

遠望空山隔秋水近看古木
蒼皮危石居然相對六君子
正宜時立無偏頗大寂寞
雲林畫

江頭碧樹動秋風江
上青山接遠空右向
波心徐釣艇還泊
我作漁翁
新不居士

風送雲林衆樹
爲秋色仙人怡不
來空山倚晴碧
漱心趙觀

黃公別去已多年
見雲林畫裏傳二老
風流漁鶴得悠然
老對江天吳興錢堂



廬山甫每見軒來作畫至五年四月八日
白舟行河之上而山甫筆繪此紙甚微
畫時已倦甚且伴勉以成
畫老而見之必笑矣倪瓚

泉聲松色

翠峰峭西東泉飛瀑白虹道人不可
及松翠暗蒙籠 疏翁筆下意見太
仙宮殿中五松造化生動雪窗擬此卷
溪山道貌宗萬以版以贈之

康熙甲申年正月某日吳歷人并題



〔圖10〕 吳歷：泉聲松色圖

大旗道人平陽黃公望畫于
雲間松舍時年八袞有一



〔圖二〕黃公望：水閣清幽圖



品〈壽許青嶼山水圖卷〉(上海博物館藏)^[圖13]，此圖為青綠設色，描繪的是江南清潤秀麗的春色，技法工細，為吳歷早期繪畫之風格特徵。〈白傅湓江圖卷〉上有自題詩云：“逐臣送客本多傷，不待琵琶已斷腸。堪歎青衫幾許淚，令人寫得筆淒涼。”後附跋：“偶檢行笥得此圖，以寄青嶼老先生，稍慰雲樹之思。”許青嶼是清朝的一名御史，康熙四年(1665)許青嶼“因湯若望案罷免”放歸，吳歷借白居易〈琵琶行〉詩意，創作此畫以寄對朋友的寬慰與同情之心。該圖以傳統水墨技法，表現對友人坎坷仕途的同情，煙水茫茫，寒氣遠淡，樹木蕭瑟，一派蕭疏景象。江岸上兩隻蓬船緊緊相靠，船中飲酒者聆聽着琵琶彈奏的音樂，一如白居易的〈琵琶行〉，令行人淚濕青衫。岸上四童子牽馬在悲涼空寂的氣氛中等待主人。該圖筆墨溫潤，淡墨為主，勾勒皴擦往復，以平遠構圖營造意境，沖淡蕭融，準確地表達了主題。三個月之後，吳歷復作設色〈白傅湓江圖卷〉，亦為吳歷澳門修道期間作品。

〈晴雲洞壑圖〉(旅順博物館藏)^[圖14]自題云：“寫巨然晴雲洞壑敬應淄川高老先生教，虞山後學吳歷。”從吳歷的這幅作品看，的確有倣巨然畫風的特徵，主要體現在一些山石結構方面以及山頂的“礬頭”，是倣臨巨然的，在皴法方面也有倣巨然的痕跡，但是不似巨然皴法繁密，皴法略為簡化。整體構圖也不像巨然那樣傾向於頂天立地的大山大水的穩重感，而是傾向於靈動的傾斜感，且用運氣打破一貫到底式的頂天立地

的構圖形式。〈夏山雨霽圖軸〉(藏地不詳)自提“擬仲圭夏山雨霽”。“仲圭”即吳鎮(1280-1354)的字，嘉興人，“元四大家”之一。吳歷這幅作品基本上是對吳鎮風格及其筆墨的半臨半寫，表現山石結構的皴法、點染以及勾勒無不來自吳鎮，祇是將吳鎮作品山頂的礬頭改為橫筆重墨點染，以示其異。

吳歷〈橫山晴靄圖卷〉(紙本，墨筆，22.8 cm x 157.3 cm。北京故宮博物院藏)^[圖15]自題云：“筆正寫山橫，煙雲亂石生。破窗蕉雨過，添卻硯池平。十日畫成，海天雨霽，紅日窗明，展卷題之。康熙丙戌年秋仲，墨井道人。”“丙戌”是清康熙四十五年(1706)，吳歷時年七十五歲。該題跋道出了作者作畫的心態、過程與時間，此圖作畫較長，用了十天時間才完成，畫幅較大是一原因，繁密的點染與複雜的構圖是其主要原因。這一原因何在？自跋曰：“余近年作畫，似勤似懶，有時不辭呵凍，忘暑忘餐，揮毫疾就；有時春暖晴窗，楮墨精良，對之瞌睡。吾不知此病之所來，或謂老之故也。然少年輩往往亦有如此。予數日前頗覺腕力筆健，漫學山樵而成小卷，雖未得其超逸，觀之亦可消長夏。五月墨道人又跋。”下鈐“吳歷之印”、“墨井道人”，迎首鈐“延陵”。“漫學山樵”，山樵即王蒙，說明吳歷的〈橫山晴靄圖卷〉學元四家之一的王蒙。王蒙的繪畫風格和筆墨特徵主要就是繁複，無論構圖筆墨，都不屬於“簡筆”一類，而是反復皴染山石結構，不厭其煩地勾勒點染樹木。如



[圖12] 吳歷：白傅湓江圖卷

〔圖〕3 吳歷：壽許青嶼山水圖卷



畫在懸崖峭壁間
孤山先生教
吳歷



〔圖〕 吳歷：晴雲洞壑圖

王蒙的〈夏山高隱圖軸〉^[圖16]就是一幅繁密的山水畫。吳歷的〈橫山晴靄圖卷〉圖式上雖然是變臨了王蒙的〈夏山高隱圖軸〉，但是在山石的結構和皴法上，與王蒙的筆法與結構幾乎一致。其它的如〈傲黃鶴山人筆山水圖〉（1707），題跋云“丁亥仲春傲黃鶴山人筆”，〈傲黃鶴山樵夏日山居圖〉（1683）^[圖17]題跋云“癸亥清和既望傲黃鶴山樵夏日山居圖”，〈山水圖軸〉（1668）題跋“此索即山樵之戊申七月”，從圖式的筆意與題跋看，都是倣王蒙之作。

縱觀上述對吳歷山水畫作品的分析與比較研究，正如吳歷總結自己時所云：“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。”（吳歷〈墨井題跋〉）這說明吳歷一生追求的依然是中國宋元的傳統人文畫系統，他明確提出了繪畫必須以“宋元為基礎”，否則“如弈棋無子”，將北宋的董源與巨然這樣的南方山水畫家，與詩歌中陶淵明（約365-427）和謝靈運（385-433）兩位山水詩人相提並論。陶淵明是田園詩的開創人，謝靈運是中國山水詩的開山之祖，吳歷這樣把畫家與詩人並提，意義再明顯不過了。學田園山水詩，要遠追開山之祖，學畫同樣也要上追北宋，這是畫學之根本。這實際上是生動形象地比喻了吳歷

自己的畫學本質之所在。上追宋元，懷抱情曠，落筆超古，意趣橫生。觀吳歷這些作品，我們也看到了吳歷的這種追求與他的主張是一致的，宋元文人山水畫系統是吳歷繪畫的主要路徑。

西法元素：吳歷繪畫西法及相關問題

吳歷曾云：“余學畫二三十年來，如汭急流，用盡氣力，不離舊處。（……）筆墨如此，沉學道乎？”（〈墨井題跋〉）⁽²⁹⁾這是吳歷受洗入教後把學畫與學道的功夫進行比較，認為學道也像繪畫那樣須“用盡氣力”。既然吳歷在澳門入天主教數年，看到西方各種文獻資料和圖像就是必然的了。有學者以吳歷《三巴集·聖學詩》中的〈聖若望、保祿、雅各伯日本國致命〉所寫：“寶架懸空，森列燦然。東國三星，洵矣難兄難弟，長奇義血同傾。”為考證資料，認為吳歷在澳門“三巴”學道時見過〈殉道圖〉（1640），“漁山至澳學道，應見過這幅西方風格的〈殉道圖〉，圖中驚心動魄的場面，成為漁山此詩的重要資料來源。”⁽³⁰⁾以此證明吳歷必然看到這種西洋畫風的作品。另三巴教堂內有描繪天主教內容的壁畫和雕刻，這是西方教堂中常見的宣教形式。至今的三巴遺址前壁，我們還能看到上面遺留下來的圓雕、浮雕以及紋飾雕刻圖案。^[圖18]“三巴教



[圖15] 吳歷：橫山晴靄圖卷

堂建成後，堂內原有許多壁畫，其中較著名的兩幅，一為〈聖母昇天像〉，一為〈一萬一千童貞〉，出自明末另一位華籍修道士倪雅俗之手。乾隆間澳門同知印光任、張汝霖謂‘凡廟所奉天主，有〈誕生圖〉、〈被難圖〉、〈飛昇圖〉’，‘其餘技則有西洋畫。三巴寺有〈海洋全圖〉。有紙畫、有皮畫、皮扇面畫、玻璃諸器畫。(……)人更眉目宛然’。(……)綜上所述，漁山能理解西洋畫，自不待言。”⁽³¹⁾同時，作為“清六家”之一的吳歷，出於職業本能，必然對西方繪畫的關注與敏感要超於常人，體味到普通人感受不到的藝術特徵與技法特點，也必然會以畫家身份像清人鄒一桂等畫家一樣，將西方繪畫與中國繪畫進行一番比較。吳歷在〈墨井畫跋〉中云：“若夫書與畫亦然，我之字，以點畫輾集而成，而後有音；彼先有音，而後有字，以勾劃排散，橫視而成行。我之畫，不取形似，不落窩臼，謂之神逸；彼全以陰陽向背，形似窩臼上用功夫。即款識，我之題上，彼之識下。用筆亦不相同。往往如是，未能殫述。”⁽³²⁾吳歷的這種比較與對照，本身就說明了他本人仔細地觀看了西方繪畫，這對他在自身的繪畫方面，會受到一些西方繪畫的影響。事實上，據方豪《中國天主教史人物傳》之〈吳歷傳〉考證說：“漁山四十歲前時與僧人往還。天主教事蹟則不彰。漁山與天主教教友往還，或始於康熙十一年(1672)，時年四十一歲。”⁽³³⁾就是說，吳歷去澳門之前就與天主教教士有來往，這期間也有可能看到西方傳教士帶來的西方宗教繪畫。在親歷了幾年澳門的修道生活，吳歷看到的西方藝術必然不少。因此清人葉廷琯也說：“惟漁山老年好用西洋法作畫，雲氣縹渺凌虛，迥異平日相傳。”⁽³⁴⁾清人葉德輝在《觀畫百詠》及《清史稿》(列傳二九一·藝術三)〈吳歷傳〉中沿用了此說：“作畫每用西洋法，雲氣縹渺凌虛，迥



〔圖16〕王蒙：夏山高隱圖軸

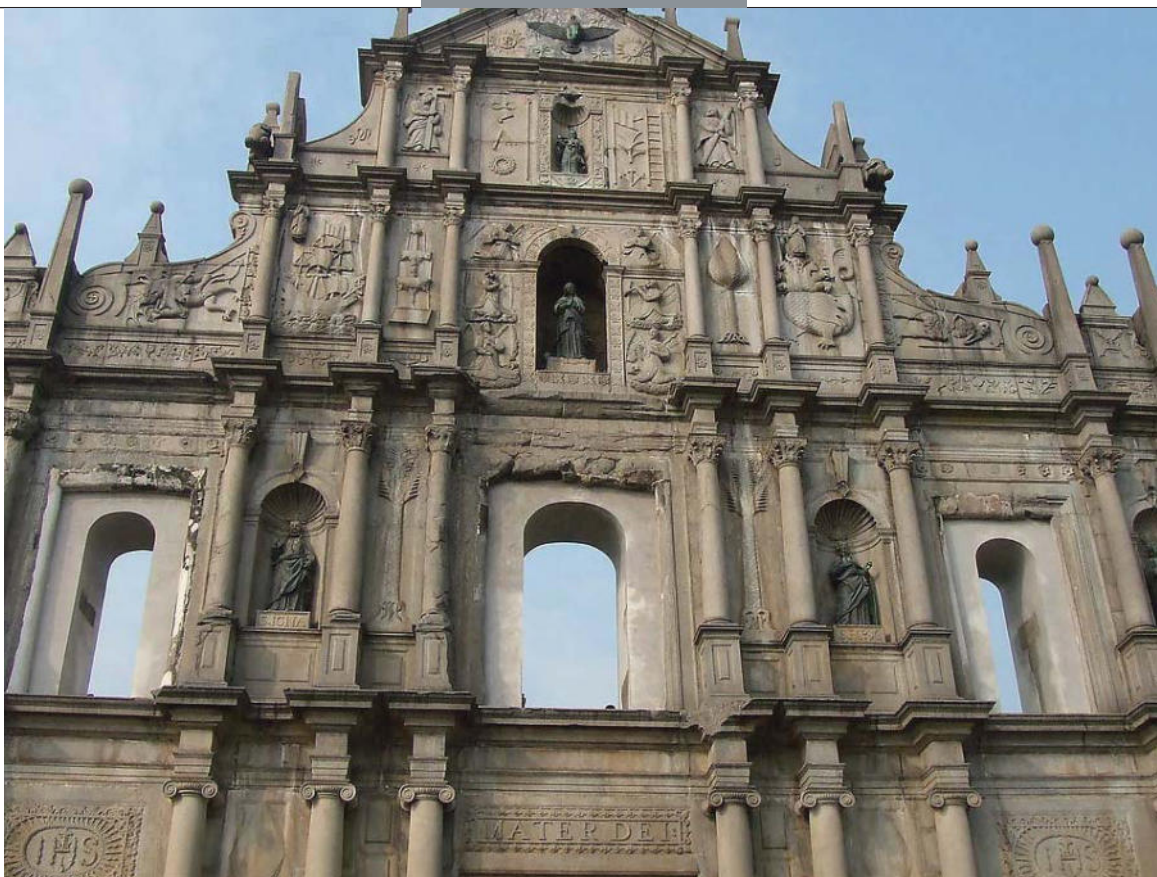


石磴風軒隱薜蘿
深連僻無煩濁一局
葵秋永烟柯
癸亥清和月既望
吳歷作

異平日。”⁽³⁵⁾但是，關於吳歷的繪畫受西法影響，並不那麼簡單，更不是吳歷在澳門期間的繪畫作品都會受到西學的影響，晚年是否“好用西法”，這些都需要具體鑒別和仔細考辨。此方面，研究者對於吳歷是否受到西方繪畫的影響問題，爭論者甚多。對於這樣的結論，不同觀點早在之前就有了。史學家陳垣在1936年發表的〈為漁山晉鐸二百五十年紀念〉一文中認為：“據此，則謂漁山畫用西洋法者，殆咸同閒人理想之辭，漁山畫不爾也。”⁽³⁶⁾陳垣還在該文中引用畢瀧（1733-1797）的品評：“獨漁山晚年從壘中歸，歷盡奇絕之觀，筆低愈見蒼古，能得古人神髓。”⁽³⁷⁾

“歷盡奇觀”指的是在澳門看到的一切，包括接觸到的西方繪畫作品。陳垣的用意很明顯，“蒼古”是中國傳統文人對藝術作品的品評標準之一，“筆低愈見蒼古”說明是傳統的路徑，終究是“能得古人神髓”，證明吳歷從澳門回來後，不但沒有受西法影響，反而回歸到中國傳統繪畫之中。陳垣的邏輯前提和證據來源，還有《虛齋名畫錄》對吳歷的高度評價。“漁山畫古雅出石谷之上，是圖氣韻深醇，筆情高淡，在元人中亦居上座。”（《虛齋名畫錄·

〔圖17〕吳歷：倣黃鶴山樵夏日山居圖



〔圖18〕澳門“三巴遺址”前壁雕刻

五》)這些皆表明了陳垣的態度。⁽³⁸⁾同時，陳垣還用了吳歷自己所說“我之畫不取形似，不落窩臼，謂之神逸，彼全以陰陽向背形似窩臼上用功夫”⁽³⁹⁾來作為自己的考據資料。史學家一般注重文獻材料的考證，以此來對研究的問題下結論。如同為史學家的向達（1900-1966），也是以文獻材料作為考證的證據的，認為吳歷“好用西法者，毋亦耳食之辭耳”。向達說：“漁山作畫，特主意趣，不重形似。又從現存漁山諸畫觀之，不見所謂雲氣縹渺凌虛者。（……）則所謂晚年作畫，好用西法者，毋亦耳食之辭耳。”⁽⁴⁰⁾向達否認吳歷有“縹渺凌虛”的西法技術，顯然是針對《觀畫百詠》與《清史稿》說法而言的。因此，究竟吳歷的哪些作品受到西畫影響，哪些研究還存在一些問題，這需要我們具體考辨與分析。

不僅如此，吳歷繪畫作品是否有西畫影響，也是中外學者關注的焦點。蘇立文（Michael Sullivan, 1916-）認為：“山水畫家吳歷是清代初年接受西方影響最為強烈的著名人物。他生於

江蘇，曾在常熟學習傳統繪畫，與在那裡的法國耶穌會傳教士有所交往。”⁽⁴¹⁾但同時，蘇立文又說：“那些看起來似乎受到西方影響的17世紀的中國山水畫，並沒有一幅是西方繪畫的直接模倣，祇不過是寫實性有所增強，描繪主體範圍擴大。在畫山丘巖石和土坡時，用線條明顯地畫出連續輪廓，客觀地表現出色調的漸次變化，明確地畫固定光源和近景，明暗過度更加生動、更加富有幻覺性，採用固定光源的投影表現方法。最終重要的是傳統的奔放有力的書法用筆被西方銅版畫那樣的均勻細小密集的點和線所代替，傳統中國繪畫的水墨淡彩不可避免地喪失了以往所有的透明感。”⁽⁴²⁾蘇立文這裡講的17世紀中國山水畫包括吳歷等人那個時代的山水畫，並認為吳歷“接受西方影響最為強烈”。對於西方繪畫的影響，蘇立文主要是從固定光源這個西方特有的觀看與繪畫方式研究的，其結果是明暗色調關係有漸次變化。美國學者高居翰（James Cahill, 1926-）的《中國畫》（1960英文版）也持相同觀

點。當今還有一些學者因為吳歷曾去澳門修道的原因，並以此認為吳歷畫學必受西法之影響，主要觀點也是從光源和明暗兩個因素為證據的。如姚寧〈吳歷的〈靜深秋曉圖軸〉與有無西法之爭〉也是這種觀點。有關吳歷繪畫作品是否受到西法影響的不同觀點很多，不再贅述。

那麼，吳歷的繪畫作品是否有西法元素，還得看吳歷具體的繪畫作品。

至少我們目前看到吳歷有兩幅山水畫作品，是研究者最關注的。這就是〈興福庵感舊圖〉（1674，北京藏故宮博物院）^[圖19]和〈湖天春色圖〉（1676，上海博物館藏）。一般論者認為，這兩幅作品主要是透視和色彩兩方面受到歐洲繪畫的影響。我們先探討〈興福庵感舊圖〉。該圖為清康熙十三年（1674）所作，時年吳歷四十三歲。前已提到，吳歷與默容交誼最厚，同時吳歷與默容之師證研和尚和弟子聖予也有篤厚交情。此圖是為懷念默容而作。吳歷在北京期間，默容於康熙十一年（1672）壬子不幸圓寂。1674年吳歷從北京回來，即赴蘇州興福庵，作〈興福庵感舊圖〉以寄託哀思。當然，這件作品是吳歷畫給證研和尚留在興福庵作紀念的。這件作品既然是懷念佛門禪友的，那麼採用中國傳統筆墨和結構圖式進行繪畫才是符合情理的。該圖的圖式，有兩個方面值得我們注意：第一，畫中的幾棵樹木，使我們可以與倪瓚的〈六君子〉圖式聯繫起來；第二，色彩是比較典型的中國傳統青綠設色，使我們可與傳為李思訓的〈江帆樓閣圖〉作品聯繫起來。這說明了〈興福庵感舊圖〉的畫面和圖式特徵都是傳統的。既然畫的是“興福庵”，就應該具有其形貌的建築特徵，吳歷顯然是盡力這樣去描繪的。但畫面的主要部分不是興福庵，而是畫面中的幾顆樹木，興福庵處於畫面右下角，體現中國文人講究的一個“藏”字，不禁讓我們想到了“深山藏古寺”的詩句和畫院的考題，要體現畫家對意境的思考與表現。吳歷曾補題該圖云：“幾樹春殘碧，一燈門掩紅。”⁽⁴³⁾這是吳歷作畫的意境所在。三間房頂和被遮掩的房屋表現了興福庵的建築，但

祇有縱向的屋頂可以給我們判斷其是否有西方透視元素。但實際上，由於雲霧的表現關係正好將“透視線”破壞了，使我們無法判別。其實，類似這樣的建築表現，在宋元的繪畫中就有了，如〈清明上河圖〉^[圖20]中的建築，以及很多傳統的界畫中的建築都是這樣處理的。所以，從建築部分來判斷是否有西方透視元素會產生誤斷的。唯一能夠判斷的是興福庵的圍牆。圍牆的轉折處給我們一個提示，整體上顯示了“近大遠小”的特點，但轉折處的牆瓦頂部分，還是沒有轉折過去而縮小，反而處理得較為寬大。那麼，這裡的“近大遠小”必然不是西方透視的反映，而是人類共有的視覺感知的直覺表達。再看屋內的案幾檯面的邊線，依然沒有向視平線的焦點方向集中變窄，還是傳統的平行線畫法。構圖上依然是中國傳統繪畫“隨機性”的圖式結構，不同於西方繪畫“完整性”圖式的結構特徵。

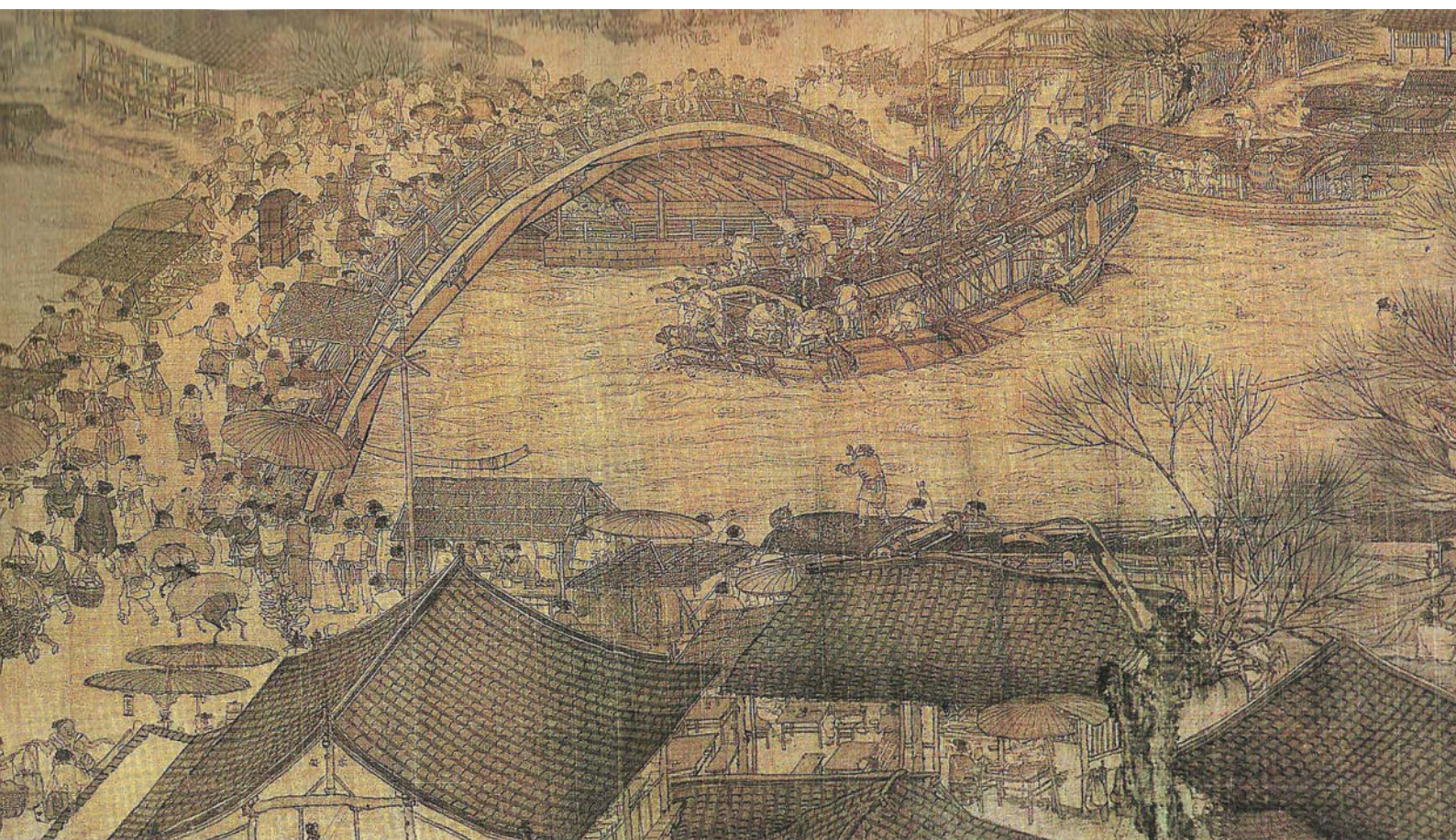
那麼〈湖天春色圖〉^[圖21]的元素有哪些。該畫作於吳歷去澳門修道之前五年（1676）。圖右上方的題跋給我們一些重要線索或啟示：

憶初萍跡滯婁東，傾蓋相看北海同。正是蠶眠花未老，醉聽鶯燕語東風。歸來三徑獨高眠，病渴新泉手自煎。叢菊未開露未傲，多君先寄賣壺錢。幃函有道先生僑居隱於婁水，予久懷相訪而未遂，於辰春從遠遼西魯先生，得登君子之堂，詩酒累日，蓋北海風致，不甚過矣。旦起冒雨而歸，今不覺中元之後三日也，而先生殷勤念我，惠寄香茗酒錢於山中，予漫賦七言二絕，並圖趙大年湖天春色以志謝。墨井道人吳歷。

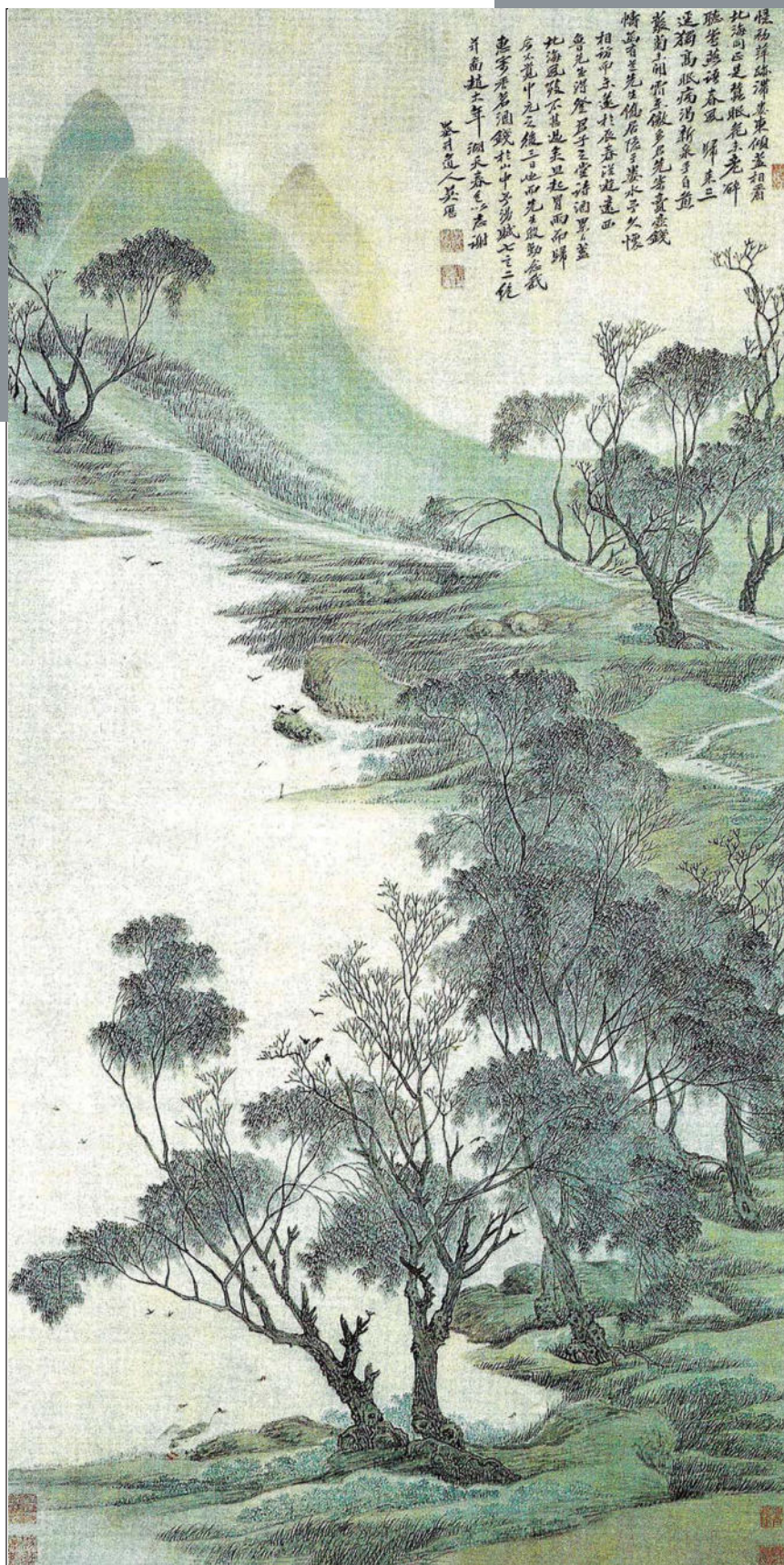
從圖中的題跋得知兩個資訊：其一，該圖是送給“幃函”這個天主教徒朋友，還提到了一個比利時籍的傳教士魯西。該作品是送給西方傳教士的；其二，做北宋畫家趙令穰（生卒年不詳，為趙匡胤第五世孫），即趙大年，該作品是做古之作。那麼這幅作品的風格與是否有西方因素，



[圖19] 吳歷：興福庵感舊圖



[圖20] 張擇端：清明上河圖（局部）



[圖21] 吳歷：湖天春色圖

就需要從這兩個資訊入手分析。首先題跋中明確說“圖趙大年”，意思很明顯就是做趙令穰，意即傳統山水畫路徑。吳歷一生做不同古人的作品很多，宋元山水畫大家是吳歷做古的基本對象。吳歷做古有兩種態度，一是做筆，二是做意。我們從吳歷的這幅作品看，主做趙令穰的“意”及構圖。趙大年的一幅〈秋塘圖冊頁〉^[圖22]圖式，頗有視平線的感覺，遠溪流至近處的秋塘，溪流呈“Z”形婉轉，此圖就造景的構圖而言，當屬郭熙所說“平遠”，是“自近山而望遠山”的構圖。吳歷這幅作品，做此“意”來表達對韓函教士的“志謝”情懷。但作為送給西方傳教士的〈湖天春色圖〉，為了適合歐洲人的視覺習慣與可能接受的文化語境，吳歷在創作的時候，必然考慮符合歐洲人的欣賞習慣，適當地參用一些西畫元素是完全可能的。就〈湖天春色圖〉而論，的確略有一點歐洲透視定點視角的意味，雖然說構圖採用“蛇形”即通常說的“Z”形來體現深度空間，在傳統的中國山水畫中這種構圖也是有所見的。但是，圍繞這條“Z”形的道路，表現了一定的坡度感，而且它是運用了一定的透視方法表現出來的這種坡度，不能不說是西法的造型手段。同時，該圖設色也略有別於傳統的青綠山水設色。它有一個和諧柔潤的色調，不像青綠山水豔麗濃重，沒有使用傳統的石膏、石綠等十分刺激的青綠顏色，頗像西方水彩畫的着色效果。我們可以看到



〔圖22〕趙大年：秋塘圖冊頁（之一）

該畫設色的色調十分統一，多用間色或複色，並且還有一點“色彩透視”的視覺意味，遠處的色彩灰淡，近處的色相相對明確，這的確是歐洲色彩的意識觀念。但是否也受同時代的“清六家之

一”惲壽平（1633-1690）的沒骨設色花鳥畫的影響，尚待考證。

一般論者僅僅注意到〈湖天春色圖〉的外來因素加以探討。實際上，除了〈湖天春色圖〉之

柳塘春水漲
花塢夕陽遲

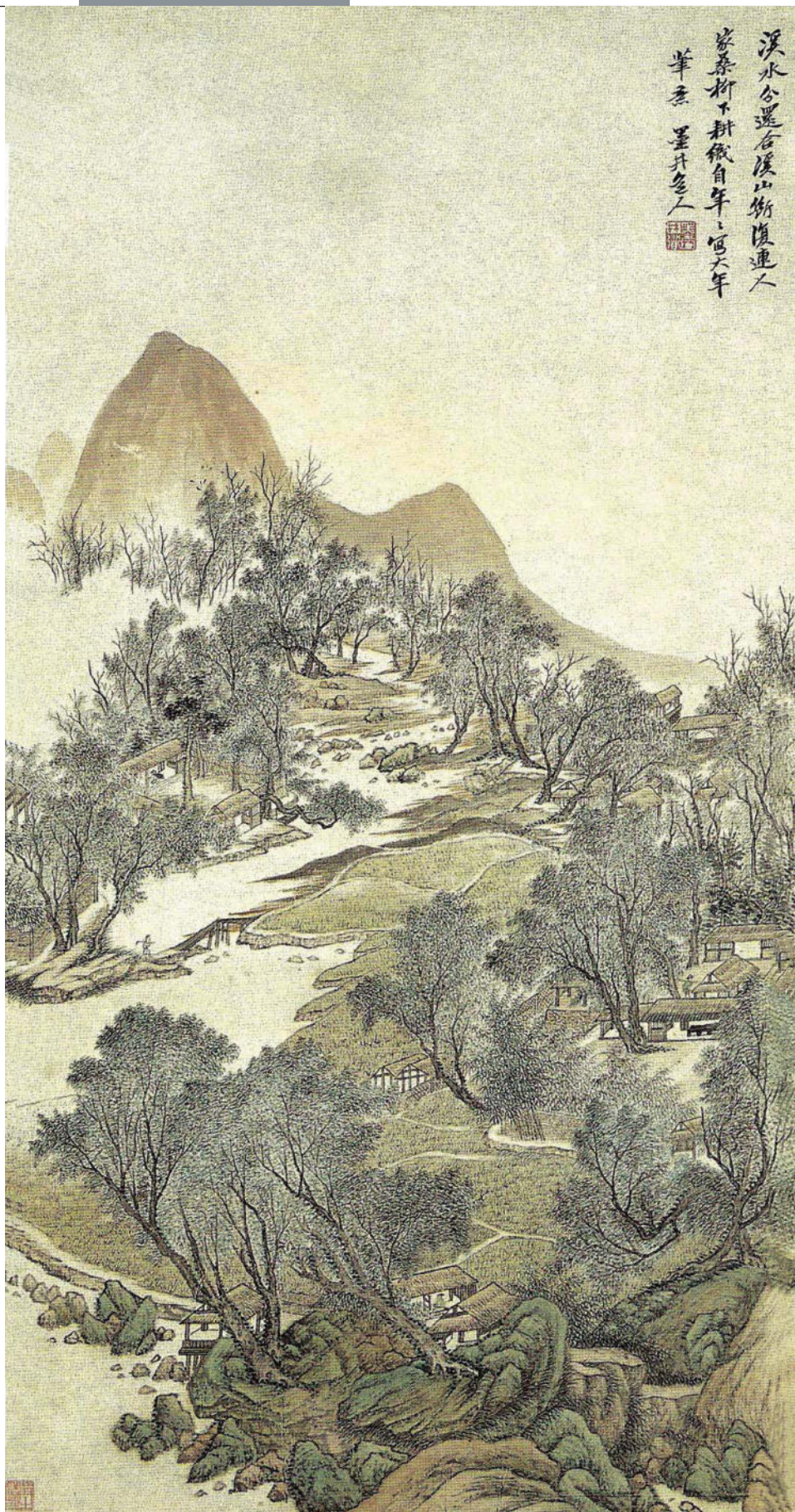
小坐陽雨宿所
年暮墨道人

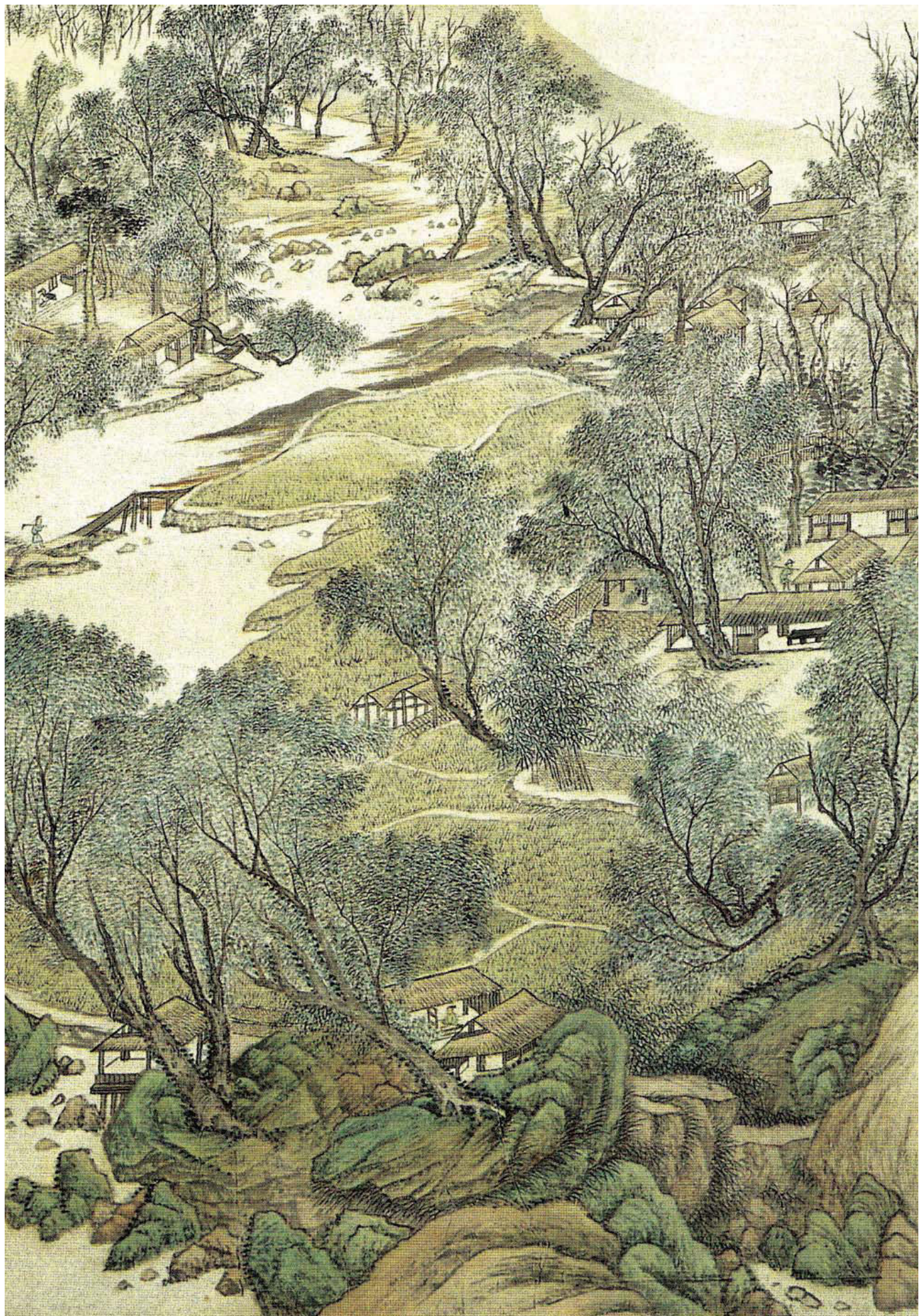


外，類似這種風格與畫法的還有吳歷在澳門時期畫的〈倣古山水·十冊〉（南京博物院藏）中的設色山水畫作品。其中〈倣古山水冊頁·之三〉^[圖23]題跋中亦云“小重陽雨簾，師趙大年意”。另一幅設色〈倣古山水〉雖沒有題跋，但畫意筆墨基本相同，以及〈倣趙大年山水圖〉跋云“寫大年筆意”，當屬同一類倣趙大年畫風的山水畫作品。這幾幅倣趙大年的作品，是我們特別需要關注和討論的。〈倣古山水冊頁·之三〉的構圖和筆法，與〈湖天春色圖〉很接近，祇是倣古山水中水的面積沒有後者大，下半部分土坡的樹木與水各佔一半，遠處的樹木較〈湖天春色圖〉多，且“Z”形的路旁畫有房屋，遠山已使用了勾勒，這與〈湖天春色圖〉的構圖呈現了一種差異，使用的筆法與設色二者完全相同。另一〈倣古山水圖〉中“Z”形的小路構圖，有明顯的“透視”感。我們說的“透視”指的是有西方焦點透視的樣貌，這一點無疑是借用了西方的透視法。

最值得注意的是〈倣趙大年山水圖〉。^[圖24]這幅作品的構圖與〈湖天春

[圖24] 吳歷：倣趙大年山水圖





[圖25] 吳歷：傲趙大年山水圖（局部）

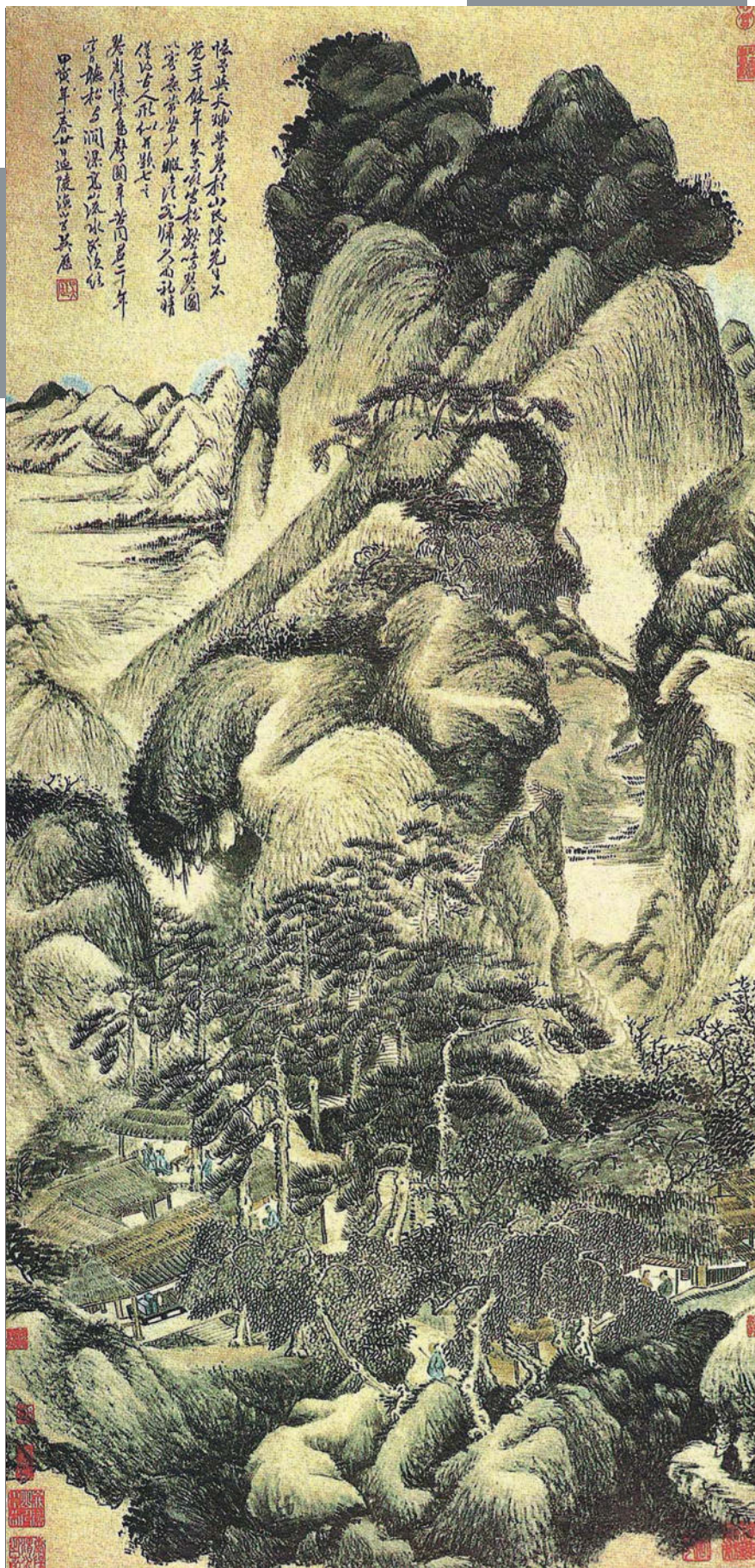


色圖〉頗為相似。如果從構圖的“完整性”來講，〈傲趙大年山水圖〉比〈湖天春色圖〉更加完整。“Z”形的山溪由遠至近，流入近處的湖泊。恰恰正是這條溪流和沿着溪流旁遠近大小有序的樹木給我們提供了西方“透視”的證據，如果我們僅看這條溪流和樹木的局部，頗似西方風景畫的構圖^[圖25]。〈傲趙大年山水圖〉給我們展示了一個頗有焦點的透視圖式，它給人們提供了一個視平線，溪流和樹木的最遠處，包括右邊的一些房屋，其視點基本上是消失在這條視平線上。傳統的中國畫論中，郭熙雖然提到了“三遠”說，但那不是西方的“透視”說。“三遠”與“透視”是中西繪畫兩個不同的觀念與概念。郭熙的“三遠”是具有“林泉之心”的文人對山水情結的追求。可以這麼講，中國山水畫一出現，就開始對“遠”有了追求。而“透視”是將“近大遠小”的視覺感知，轉化為幾何與物理學的實證，以此來更為逼真地模倣自然物體。也因此，我們看到的中國傳統山水畫，是沒有焦點透視的(很多學者用“散點”來描述中國傳統繪畫的視點問題，這裡暫且不論“散點說”是否準確地表達了中國傳統繪畫的視點問題，但以區別於“焦點”來說，還能說明一些問題)。“透視”是有一條視平線的，而視覺中物體的每一個邊緣，都必然消失在視平線的某一個位置上(一個消失點為平行透視，兩個或兩個以上消失點為成角透視)。〈傲趙大年山水圖〉的視平線就在左邊的山腳處，其焦點也在左邊的位置上，畫面上的溪流、樹木以及多數房屋的邊緣，基本上都是集中在視平線的左邊的消失點上。這個現象就是西方的透視——焦點透視。當然，該作品由於傳承傳統的繪畫路徑，並又倣北宋時期畫家的作品，畫面有些局部的處理沒有完全遵循“透視”規律，左上方的房屋儘管營造在斜坡上，但地基與屋頂是水準的，故此房屋邊緣的消失點應該落在視平線上，然而這些邊緣卻高出了視平線。如果按透視的要求來看這座房屋，它與其它在透視關係中的景物是不協調的。〈傲趙大年山水圖〉的整體圖式也是傳統的軸圖，乃如吳歷〈墨井畫跋〉說的“即款識，我之題上，彼之識下”。當然，這並不影響吳歷這幅山水畫作品有西方畫法這一說法的成立。

關於吳歷的其它作品是否有西法，不是“仁者見仁，智者見智”的問題，而是要進一步討論的問題。

從清中期就有了關於吳歷繪畫中的西法之說。嘉慶二十年(1820)戴公望在跋吳歷的〈橫山晴靄圖〉(1706)中云：“畫學更精奇蒼古，兼用洋法參之”⁽⁴⁴⁾。以及“好用西法”之說，沿用到《清史稿·吳歷傳》中。但實際都是語焉不詳，不甚所指。當今一些論者，就吳歷的繪畫作品是否受到西法之影響，不見於以上分析的幾幅作品，而是對吳歷其它的一些作品所進行的爭論。爭論的焦點不僅是“透視”問題，還有“明暗”技法問題。陳傳席的《中國山水畫史》認

[圖26] 吳歷：靜深秋曉圖



為吳歷“構圖上即使受到一點啟示，也不能說他參用洋法”⁽⁴⁵⁾似乎都不很具體。吳歷的〈靜深秋曉圖〉（南京博物院藏）^[圖26]、〈泉聲松色圖〉（1704）、〈松壑鳴琴圖〉（臺北故宮博物院藏）^[圖27]等是爭議較多的作品。〈靜深秋曉圖〉自題云：“王叔明靜深秋曉，往予京邸所見，寤寐不忘。乙亥春，在上洋追憶其着色之法，攜來練川，民譽見而嗜好之。今值其花甲，是圖有松柏之茂，恰當以壽。壬午年秋，墨井道人。”從自題的跋中可以看到這是吳歷倣王叔明的〈靜深秋曉圖〉，該圖是送給教友嘉定人氏金造士（字民譽）的，以祝其生日。〈泉聲松色圖〉（1704）自題的跋中說明了倣學黃公望。〈松壑鳴琴圖〉自題云：“憶與天球學琴於山民陳先生，不覺二十餘年矣。予欲寫松壑鳴琴圖以寄意，常苦少暇。今從客歸，久雨初晴，僅得古人形似。並題七言：琴聲憶學鳥聲圓，辛苦同君二十年。今日聽松與澗瀑，高山流水不須弦。甲寅年小春廿日延陵漁山子吳歷。”吳歷曾與季天球隨同邑人陳璿學琴，“憶與天球學琴於山民陳先生”，題跋說明了這是吳歷懷舊之作。這兩幅作品有一個共同特徵，就是山石的處理，在一些研究者看來超出了中國傳統山水畫方法的路徑。

青年學者姚林撰寫了〈吳歷的〈靜深秋曉圖〉與有無西

[圖27] 吳歷：松壑鳴琴圖



〔圖28〕吳歷：泉聲松色圖（局部）

法之爭〉，是作者於2004年11月在德國圖賓根（Tübingen）大學完成的碩士論文的部分章節。姚林的論點在兩個方面：一是透視問題。他認為幾乎接近九十度的俯視構圖是傳統中罕見的，“很可能是受到了西方繪畫，特別是西方繪製地圖法

的影響”⁽⁴⁶⁾。二是明暗問題。他還認為：“這塊上有廟宇式建築的巨大巖石的描繪有陰影與光線之分，光源來自巖石的右上方，而且是來自一個光源，這使得這塊巖石有高光點和明顯的陰影之分。這一表現手法也令人吃驚，因為這種寫實的唯一



〔圖29〕（南宋）李唐：萬壑松風圖（局部）

光源表現法在晚明以前是不存在的。”⁽⁴⁷⁾北京故宮博物院副院長楊新先生，在光影問題上，對吳歷的〈泉聲松色圖〉〔見圖10〕、〈橫山晴靄圖〉也有類似的看法，但說法更含蓄：“在〈泉聲松色圖〉中，我們看到山體造型的嚴謹，皴法的細密，空間的縱深度及光影如日光下澈，這些應該是他對形似、陰陽向背的表現上不避嫌的追求結果。而1706年所作的〈橫山晴靄圖〉〔見圖14〕上，這種效果似乎更加明顯，應為畫上的光源似乎是斜而至，所以畫中光影比較突出。這在中國文人畫中實不多見，是吳歷晚年的一種創造。”⁽⁴⁸⁾這裡楊新比較隱晦地認為吳歷有外來因素，所謂“不避嫌的追求結果”就是一種隱晦的表述。又說畫中光影比較突出是吳歷晚年的一種創造，這種“創造”是否屬於融西法之特點而創，作者沒有

點明。實際上是沿清人秦祖永（1825-1884）之說：“此老高懷絕俗，獨往獨來，不肯一筆寄人籬下，觀其氣韻沉鬱，魄力雄傑，自足俯視諸家，另樹一幟。”（秦祖永《桐蔭論畫》）

其實，我們仔細觀察吳歷這幾幅作品的細節，如圖一些局部^{〔圖28〕}，在光影上的確考慮到了“陰陽向背”的表現問題，但是否就是西法的“明暗關係”，這也是需要討論的。中國山水畫成熟的標誌之一就是皴法的出現。皴法是為了表現山石樹木的結構。傳為展子虔的〈遊春圖〉幾乎沒有皴法的表現。五代北宋時期的中國山水畫，大山大水的圖式以及皴法的技術標誌了中國山水畫逐漸成熟，五代的荆（浩）、關（仝）、董（源）、巨（然），北宋的范（寬）、李（成）南北山水大家無一不使用皴法這一筆墨技術。荆浩的〈匡廬圖〉、關仝的〈關

山行旅圖》、董源的〈瀟湘圖〉、巨然的〈萬壑松風圖〉、傳為李成的〈晴巒蕭寺圖〉以及范寬的〈溪山行旅圖〉使用了“皴法”，體現了山石的結構。皴法的出現使畫家完成陰陽向背的願望有了可能。中國山水畫本來就是要“以形媚道”的，“一陰一陽為之道”。故此，陰陽的問題是山水畫家要解決的主題。不可否認的事實是，五代北宋的山水畫，在陰陽向背方面的進展已經有所思考與表現了，山石結構也有體感。南宋李唐的〈萬壑松風圖〉^[圖29]的陰陽向背，非常明顯。“受光面”與“背光面”構成了山下石頭極強的體積感。我這裡借用“受光面”與“背光面”的概念，意在下面我們要討論的西法問題。

作為懷舊之作的〈松壑鳴琴圖〉，雖然吳歷沒有自題說做某古人之作，但一眼看去就是做王蒙的〈晴卞隱居圖〉（上海博物館藏）^[圖30] 這幅作品。尤其是山石的造型和圖式結構，乃至皴法都接近王蒙這幅作品。當然，吳歷的〈松壑鳴琴圖〉在陰陽向背方面更強調了一些，我們看畫面下部分的山石就立刻感受到了這種處理手段。不過這種陰陽向背的手段，在李唐的〈萬壑松風圖〉中可以找到同樣的根據，祇是皴法的差異容易使人們忽略這個所謂的“明暗”問題。其實在王蒙的〈葛稚川移居圖〉中，山下的山石結構同樣是這種“明暗”關係的處理，實則是中國的“陰陽向背”的方法與表現形式。同樣上面我們提到的吳歷這幾幅作品中的“明暗”關係問題，有學者從“光源”的角度認為吳歷作品與西法的關係，其證據就是吳歷作品的光源“是來自一個光源”，也就是說，一個光源與傳統的所謂“散點”形成的“散光”是不一樣的。這種認識實則缺乏繪畫經驗。室外的自然光源，不存在幾個光源的問題。室外的自然光祇有兩種可能：一是晴天下的陽光，成為唯一的光源，陰影部分所處的位置均為背光，陽光下的受光部分成為亮面，形成了中國繪畫中的“陰陽向背”關係，西方繪畫中的“明暗”關係。如果按西方色彩觀念來說，還有冷暖之分，及陽光下物體的受光面為暖色，背光面為冷色。二是陰天，唯一的光源是天光。光線較好的狀態下“陰陽向背”或“明暗”的關係比較明顯，烏云密佈的狀態下，“陰陽向背”或“明暗”的關係就比較弱。那麼這種色彩關係可能與陽光下的色彩關係相反，受光面為暖色，背光面為冷色。因此，祇要在室外的自然環境中觀察景物（或物體），不存在所謂的多個光源的問題。無論是中國的山水畫還是西方的風景畫，都是屬於室外的自然

〔圖30〕（元）王蒙：晴卞隱居圖



光。多個光源祇能在室內被“製造”出來。如室內的多個窗戶造成多個光源，或人為製造的多個燈光，構成多個光源，那才是多光源。因此，祇要是在室外作畫，或以大自然為描繪對象，都祇是一個光源。中國傳統山水畫不是以表現“光”為主，重點在山與水之間，而且是“遊觀”的方式觀察自然山水對象。因此，光對於中國古代山水畫家，從形而下講，僅僅是表現山石樹木結構的“陰陽向背”的需要而已，不會對“光”即陰陽向背本身產生多大興趣；從形而上講，一陰一陽是為了“媚道”。我們前面講到吳歷對歐洲繪畫看法是“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。”這裡“彼”指他所看到的歐洲繪畫，西方繪畫在“陰陽向背”（明暗）、“形似”（寫實）上用功夫，而中國畫取“神逸”。我們通過吳歷自己的繪畫觀念，看到他對“明暗”（陰陽向背）的態度。前面我們也分析了吳歷畫學的基本源頭是宋元山水畫，同時我們也對吳歷主要模倣的宋元大家山水畫的山石處理手段作了分析，看到了吳歷山石結構以及皴法方式，都出自於宋元大家的山水畫，這一傳統路徑是吳歷山水畫的根本特徵。因此，用“光源說”來證明吳歷的繪畫受西方繪畫影響，是難以讓人信服的。

當代學者邵洛羊（1917-）認為：“如果過份肯定漁山的畫受有西洋繪畫影響，這是不符合實際情況的；但說他一點也沒有吸收西洋繪畫中的某些養料，恐也不會合實情的。漁山長期和西教士周旋，也見過不少西洋繪畫作品，他在若干作品中的墨彩渲染，煙雲烘托，是相當注意陰陽明暗、黑白對比的。在某些作品的構圖上，也十分注意實景描繪，如〈湖天春色圖〉是較突出的一例，這張畫是平遠的構圖，近、中、遠三處柳樹安排十分妥帖；那條迂曲小徑和幾座山的處理，也很切合實際的景象。”⁽⁴⁹⁾ 上面我們引用了吳歷作於康熙十六年的〈鳳阿山房圖〉（上海博物館收藏，1677），上有同門王翬的題跋稱其為“出宋入元”，是對吳歷一生繪畫作品的概括，說明了吳

歷山水畫受歐洲繪畫影響時間不長，祇是短暫地受些影響，且數量也不多，便很快地回歸到中國傳統中去了。更需要看到的是，吳歷是否接受西法影響，主要以接受作品的對象而定。儘管明清時期中國繪畫市場已經很有規模了，但吳歷的生活不是靠賣畫維生，他的作品幾乎都是送人、為朋友而作。他的朋友中自然有西方的傳教士，那麼，送給西方傳教士的作品，吳歷參用了一定的西法元素，目的是考慮到接受者的欣賞習慣和文化背景，以適應對方的視覺習慣。相反，吳歷的其它作品較少或不採用西法元素，所以吳歷晚年用洋法的說法並不可信。

餘 論

就在吳歷逝世的前三年，年時27歲的意大利傳教士郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）於康熙五十四年（1715）抵澳門，來到北京。由於他有一定的專業繪畫基礎，後進如意館成為專職畫家，歷任康、雍、乾三朝，在中國從事繪畫達五十多年。作為國外畫家的他，對中國山水畫產生了最直接的影響，尤其在透視方面對中國宮廷繪畫影響頗大。年希堯（?-1793）寫的《視學》當屬中國最早介紹透視法的著述，就是直接受郎世寧影響的結果。他本人也畫山水畫，融合中西畫法，既用線條又注重光影明暗和透視，畫山石樹木亦用皴法又注重體積的刻畫，使用中國顏料且也講究用色彩造型，有光影明暗體積和透視，歐洲的技法更多一些。18世紀的布歇、華托等羅可可畫風曾受到中國藝術的影響，尤其是中國工藝品藝術的影響，儘管時間不長，或僅僅是嘗試而已，但成為西方藝術史上的一個發展階段。我們這裡提到郎世寧，主要是有一個有趣的現象。吳歷由畫家入教成為西方天主教士，郎世寧由傳教士成為服務於中國宮廷的專職畫家。這兩位中西宗教與藝術的換位者，做了兩件非常有意思的事情。畫家與傳教士，恰恰成了中西文化交流的主要傳播者，而澳門又是中西文化藝術交流的主要口岸。

【註】

- (1) (清)張庚：〈國朝畫徵錄〉，盧輔聖主編《中國書畫全書》(第10冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁435。
- (2) 鄭午昌：《中國書畫全史》[M]，上海，上海古籍出版社，2001年，頁330。
- (3) (清)吳歷：〈墨井畫跋〉，盧輔聖主編《中國書畫全書》(第7冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁972。
- (4) (清)葉廷琯：《歐波漁話》[M]，黃永年校點，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年，頁8。
- (5) 陳垣：〈吳漁山年譜〉[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁321。
- (6) 陳垣引錢謙益〈吳節母王孺人讚〉，見陳垣：《為漁山晉鐸二百五十年紀念》[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁231。
- (7) 陳垣：〈吳漁山年譜〉[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁280。
- (8) (清)吳漁山：《墨井詩鈔》，道光間顧氏小石山房重刊本，卷上，頁1。
- (9) (清)吳歷：《吳漁山集箋註》，章文欽箋註，北京：中華書局，2007年，頁57-59。
- (10) 見陳垣：〈吳漁山年譜〉[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁283。
- (11) (清)吳歷：《吳漁山集箋註》，章文欽箋註，北京：中華書局，2007年，頁100。
- (12) (13) 方豪：《中國天主教史人物傳·吳歷》北京：宗教文化出版社，2007年，頁368；頁366。
- (14) 關於吳歷到澳門的年代，陳垣、方豪、容庚等主張在康熙二十年(1681)，陳垣說吳歷“辛酉，康熙二十年，五十歲，西紀一六八一。隨柏應理司鐸往大西，至澳不果行。”汪宗衍主張在康熙十九年，主要論據是與吳歷同時隨傳教士柏應理到澳的中國修士陸希言稱：“於康熙庚申之冬仲，追隨信未柏先生至其地”。康熙庚申冬仲即十九年十一月(1680年12月)。
- (15) 陳垣：〈吳漁山年譜〉[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁280。另見方豪：《中國天主教史人物傳·柏應理》，頁352。
- (16) 見方豪：《中國天主教史人物傳·柏應理》北京：宗教文化出版社，2007年，頁352。
- (17) 傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》[M]，上海，上海古籍出版社，1998年，頁83。
- (18) 陳垣：〈吳漁山年譜〉[M]，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京，中華書局，1982年，頁298。
- (19) (清)吳歷：《吳漁山集箋註》，章文欽箋註，北京：中華書局，2007年，頁181。註：以後所引吳歷詩文，均來自《吳漁山集箋註》，不再表明出處。
- (20) 方豪：《中國天主教史人物傳·吳歷》，北京：宗教文化出版社，2007年，頁366。
- (21) (清)吳漁山：《墨井題跋》，道光間顧氏小石山房重刊本，頁10。
- (22) (23) (24) 見陳垣：〈吳漁山年譜〉，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京：中華書局，頁256；頁256；頁299。
- (25) 方豪：《中國天主教史人物傳·吳歷》，北京：宗教文化出版社，2007年，頁369。陳垣認為，吳歷並非專此為石穀五十歲生日從奧返回，“時先生正從奧歸”。見陳垣《吳漁山年譜》。
- (26) 方豪：《中國天主教史人物傳·吳歷》，北京：宗教文化出版社，2007年，頁370。
- (27) 陳垣：〈吳漁山年譜〉，《陳垣學術論文集》(第2集)，北京：中華書局，頁299。
- (28) (清)張庚：〈國朝畫徵錄〉，盧輔聖主編《中國書畫全書》(第10冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁439。
- (29) (清)吳漁山：〈墨井題跋〉，道光間顧氏小石山房重刊本，頁17。
- (30) (31) 章文欽：《吳漁山及其華化天學》，北京：中華書局，2008年，頁310；頁309-311。
- (32) (清)吳歷：〈墨井畫跋〉，盧輔聖主編《中國書畫全書》第7冊，上海：上海書畫出版社，2000：972。
- (33) 方豪：《中國天主教史人物傳·吳歷》北京：宗教文化出版社，2007年，頁367。
- (34) (清)葉廷琯：《歐波漁話》[M]，黃永年校點，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年，頁8。
- (35) 趙爾巽等：《清史稿》(卷4)，北京：中華書局，1998年，頁3558。
- (36) (37) (38) 陳垣：《陳垣學術論文集》(第2集)[M]，北京：中華書局，1982年，頁235；頁234；頁234。
- (39) 陳垣：《陳垣學術論文集》(第2集)[M]，北京：中華書局，1982年，頁235。陳垣這裡所引用的這段話，與盧輔聖主編《中國書畫全書》(第7冊)中〈墨井畫跋〉句子有所省略。
- (40) 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，刊於向達《唐代長安與西域文明》，石家莊：河北教育出版社，2011年，頁505。
- (41) (42) [英]M·蘇利文：《東西方美術的交流》[M]，陳瑞林譯，南京，江蘇美術出版社，1998年，頁58；61。
- (43) (清)吳歷：《吳漁山集箋註》，章文欽箋註，北京：中華書局，2007年，頁355。
- (44) 陳垣：《吳漁山年譜》中亦有記載。見314頁。
- (45) 陳傳席：《中國山水畫史》(修訂版)，天津：天津人民美術出版社，2001年，頁551。
- (46) (47) 姚林：〈吳歷的〈靜深秋曉圖〉與有無西法之爭〉，《美術研究》2007年第1期，頁66；頁66-67。
- (48) 楊新：〈但有歲寒心，兩三竿也足——吳歷的人生與藝術〉，《故宮博物院院刊》2002年第2期，總第100期，頁75。
- (49) 邵洛羊：《吳歷》，上海：上海人民美術出版社，1980年，頁14-15。

〔圖片來源說明〕繪畫作品圖片吳歷作品，其中《山水冊頁》來源南京博物院收藏，其它乃“人民美術出版社”出版的《中國古代名家·吳歷作品選粹》和“榮寶齋出版社”出版的《榮寶齋畫譜古代部分·吳歷繪畫》。其他畫家作品均來自人民美術出版社《中國傳統名畫集》。圖片所有收藏地均在正文中標明(個別收藏地不清者，無法標明)。