

Re-examining *Spring Comes to the Lake* and *Rustic Hut and Level Grove*: Wu Li's Forgotten Connections with Macau and Western Painting

Jun LI

Abstract: The painting *Rustic Hut and Level Grove*, executed in an apparently Western style and with an ambiguous Chinese inscription on the back, is a work by the Jesuit Matteo Ricci. Although opinions differ, the dominant position is that the painting should be placed in the cultural context of the late Ming period at the turn of the 17th century. *Spring Comes to the Lake* is an ink and color painting by Wu Li, one of the Six Masters of the Early Qing dynasty, in the autumn of the 15th year of the Kangxi era (1676). In this work, Wu Li imaginatively uses the magnificent scenery of the lake and sky of early spring in Jiangnan and clear and cheerful brushwork to express his gratitude to the Jesuit Franciscus Rougemont. No previous studies have discussed these two paintings together. This article adopts a tripartite investigation method, allowing the visual images, written documents, and extant architectural remnants to mutually verify each other. An unprecedented exploration and interpretation of relevant materials reveals some forgotten connections between Wu Li, Macau, and Western painting. Focusing on the implications, authorship, and chronology of the two paintings, the article puts forward a new view of the relationship between the two pieces.

Keywords: *Rustic Hut and Level Grove*, *Spring Comes to the Lake*, Wu Li, Matteo Ricci, tripartite investigation of images, documents, and architectural remnants

Author: Jun LI is Chair Professor and Head of the Department of Arts and Design, University of Macau. He previously served as Dean of the School of Humanities, Central Academy of Fine Arts, China. His research interests include Renaissance art history, transcultural art interactions between East and West, and exhibition curation. His representative works include “Wen” yu “wen”: *Kuameijie de yishushi* [Wen (Texture) and Wen (Text): A Trans-media History of Art] (Jinan: Shandong meishu chubanshe, 2025), *Kuawenhua de yishushi: Tuxiang jiqi chongying* [A Transcultural History of Art: Image and Its Double] (Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2020), and *Keshi de yishushi: Cong jiaotang dao bowuguan* [A Visible History of Art: From Church to Museum] (Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2016).

《湖天春色圖》與《野墅平林圖》再議

——吳歷與澳門和西畫的隱秘聯繫^①

李軍

[摘要] 《野墅平林圖》以其濃郁的西畫畫法和背後的中文簽款，通常被認為是耶穌會士利瑪竇的作品。儘管也存在不同的意見，但多數人的看法仍然將其放置在16—17世紀之交的晚明語境之中。《湖天春色圖》則是清初六家之一吳歷的水墨畫作品，其繪製年代在康熙十五年（1676）的秋天。吳歷在想像中借江南初春的湖天盛景，以清潤歡快的筆墨語言，表達其對天主教同道以及耶穌會傳教士魯日滿的感激之情。在以往的研究中，這兩幅繪畫從未被聯繫在一起進行討論。本文通過圖像、文獻和遺跡的三重考察和互證，就吳歷與澳門和西畫的隱秘聯繫，進行了前所未有的探索和闡發；並圍繞畫作的意蘊、作者和年代諸問題，對兩幅畫之間的關係提出了全新的論證。

[關鍵詞] 湖天春色圖 野墅平林圖 吳歷 利瑪竇 圖像、文獻和遺跡的三重論證

[作者簡介] 李軍，澳門大學講座教授，人文學院藝術與設計系主任，中央美術學院人文學院前院長。研究方向為文藝復興藝術史，東西方跨文化藝術史，展覽策劃。代表性著作有《“紋”與“文”——跨媒介的藝術史》（濟南：山東美術出版社，2025），《跨文化的藝術史：圖像及其重影》（北京：北京大學出版社，2020），《可視的藝術史：從教堂到博物館》（北京：北京大學出版社，2016）等。

① 本文在寫作過程中，承蒙王玉冬、吳雪杉兩位教授多次指教；文中的建築示意圖，由高婷女士繪製；幾位匿名評審人提供了寶貴建議，在此一併感謝。

引言 研究之契機

2007年筆者第一次訪問澳門，在參觀大三巴遺址時，饒有興趣地聽當地的學者說起畫家吳歷在聖保祿學院學習天主教的事蹟。我一邊仰望大三巴正立面上的青銅雕塑，一邊遙想著作為典型江南文人的吳歷，第一次看見這座巨型西式建築時，會具有一種怎樣的眼光，心裡又會想些什麼？身為一名畫家並在這座聖保祿學院（大三巴為其中綜合性建築之一部分）呆了三四年的吳歷，一邊在滿壁的西方文藝復興風格的宗教繪畫的環繞下學習拉丁文和天主教教義，一邊會不會對承載著教義的這些繪畫形式和技法本身，產生興趣並進而加以學習？吳歷與澳門和西畫，會有什麼樣的勝緣呢？

另一方面，2023年間，在國家博物館舉辦的大展《盛世修典——中國歷代繪畫大系成果展》中，兩張似乎毫不相干的畫引起了我的注意。作為浙江大學出版社60卷本《中國歷代繪畫大系》出版成果的一次集中展示，這次大展的作品全部是海內外各大博物館所珍藏原作的等大尺寸高仿品。我因為受邀為該展覽的“中西匯通”板塊做線上講解，趁這些畫被彙聚一堂之際，來國博作新的觀察。展廳中，兩張著名的畫正好出現在同一個空間的兩個牆面。其一是清初六家（“四王”、吳、惲）之一吳歷的名作《湖天春色圖》，其二是署名為明末著名耶穌會傳教士利瑪竇的《野墅平林圖》（圖1、圖2）。前者藏於上海博物館，後者藏於遼寧省博物館。而現在，同一個展覽正在澳門大學藝術與博物館繼續展出。



圖1 吳歷《湖天春色圖》，紙本設色，縱133.5釐米，橫48.5釐米，上海博物館藏（采自楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》，北京：人民美術出版社，2002年）

圖2 傳明利瑪竇《野墅平林圖》，絹本，墨筆重彩，四條屏，縱218.2釐米，每屏橫65.5—71釐米，總寬273.2釐米，遼寧省博物館藏（遼寧省博物館電子高清圖授權使用）

需要指出，在我做這項研究之前，這兩張畫從未被任何學者聯繫在一起看待。至於我自己，儘管曾經分別看過兩張畫，也從未曾夢想它們之間可能存在任何關係。但是，兩張畫之間偶然的並置，卻為我創造了一種難得的契機，讓我在看畫中產生了一個驚人的直覺。儘管乍看上去迥然不同，但是，二者間的某種聯繫同樣引人注目：它們均描摹了一個空寂無人的湖天場景；均由框

架性的樹木（一棵斜倚的樹、兩棵交叉的樹及其他）構成前景；尤其是，如若我們從《湖天春色圖》前景右側出發，透過樹木，以“深遠”的方式往裡透視，那麼，圖中原先以“平遠”方式層層疊加的坡岸、湖面和遠處的山巒，就有可能逐漸變低，在縱深中，形成與《野墅平林圖》十分相似的形態。

這種強烈的直覺所蘊含著的邏輯，是《野墅平林圖》應該是在《湖天春色圖》之後出現的一個現象。那麼，這也就意味著，《野墅平林圖》不可能是16—17世紀之交傳教士利瑪竇所繪製的作品，因為那個時候，類似《湖天春色圖》那樣的圖式並不存在；換句話說，一個明末的外國傳教士要想獲得一個清初文人畫成熟的山水構圖形式並進行相應的轉換，是根本不可能的；而相反的歷程，卻要容易且自然得多。

本項研究就是從上述直覺帶出的一個艱難的探索。儘管得出的結論與最初的設想大相徑庭，但這個直覺卻始終是研究的出發點之一。在國博的展廳，一個偶然的契機，賦予了我一種深刻的靈感。這種靈感有點像牛頓在蘋果樹下，被那個落下的蘋果砸了一下的感覺。而不久之後，我全職入列澳門大學，也使得這項研究有了堅實的基礎和最終完成的可能。當然，實際上任何偶然，在它背後都可能蘊含著必然。下文就是對這種必然的探索。

一、為什麼是“春天”：從“湖莊清夏”到“湖天春色”

《湖天春色圖》是清初著名畫家吳歷（1632—1718）用淺絳法所繪的山水畫。根據其上“丙辰之春”的題跋，可以判斷此畫作於康熙十五年（1676）。該畫有一個平遠的構圖；近景是湖岸和柳樹，通過一條之字形的路通向遠山和天空。根據北宋郭熙《林泉高致》中的“三遠”說^①，“平遠”即“從近山而望遠山”，是某人站在一個高處遙望對面的山，會連帶著將地面上的景色，用一種俯瞰的方式疊加起來；而“深遠”即“從山前而窺山後”，是一種類似於西方透視的深度的表達；而“自山下而仰山巔”，就是一個“高遠”，類似李成畫中的“仰畫飛簷”，高處的景物會產生透視的短縮和變形。儘管有“三遠”之別，但中國山水畫中往往不會單獨出現某一個視角，總是將三“遠”綜合在一起進行表達。

《湖天春色圖》右上方，吳歷自題的詩跋如下：

憶初萍跡滯婁東，傾蓋相看北海同。正是蠶眠花未老，醉聽鶯燕語春風。歸來三徑獨高眠，病渴新泉手自煎。叢菊未開霜未傲，多君先寄買壺錢。情函有道先生僑居，隱於婁水，予久懷相訪而未遂。於辰春從遊遠西魯先生，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。^②

該畫在學者眼中往往被描述成一幅描繪春天明媚風光的傑作。^③然而，仔細閱讀詩文細節，卻會發現並不盡然。前首絕句“正是蠶眠花未老，醉聽鶯燕語春風”似乎框出了畫面所描繪的時間，一個春天的景象；這與畫面上彷彿初春時分，柳樹剛剛萌芽，黃鶯和燕子聚集在一起，一個春光融融的景色，若合符契。但是，後首絕句中“歸來三徑獨高眠，病渴新泉手自煎”，以及“叢菊未開霜未傲，多君先寄買壺錢”的描繪，卻把時序推向第二個時間。也就是說，作者所畫

①（北宋）郭熙：《林泉高致》，見黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》二集第七輯，上海：神州國光社，1936年，第17頁。

② 吳歷詩與跋的全文參見楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》，北京：人民美術出版社，2002年，《著錄》之十七。

③ 如楊新：〈“但有歲寒心，兩三桿也足”——吳歷的人生與藝術〉見《吳歷精品集》，第10—11頁（此書作為畫集，未編目次；此頁碼為筆者所加，從《序言》頁開始計算）。章文欽：《吳漁山及其華化天學》，北京：中華書局，2008年，第110頁。

的是鶯燕與春風，但畫畫的時間卻不是春天。後面的跋文則點出了真正的作畫時刻（“不覺中元之後三日也”），即陰曆七月十八日（公曆8月底到9月初），已然到了秋天。吳歷其實是在秋天回憶春天（前首絕句明確提及了“憶初”），所以畫所描繪的並非實景，而是一種回憶，並在回憶裡產生了一種強烈的情緒，猶如置身於春天那樣。

從題跋來看，畫的對象是一位“疇函有道先生”。這位先生僑居於婁水（今江蘇太倉）；吳歷對他仰慕已久（“久懷”），終於在“辰春”（丙辰之春，1676年的春天），因為“從遊遠西魯先生，得登君子之堂”。第二天一早，他冒雨回家；然後不知不覺，已經是中元之後三日的秋天了。這一時刻，他收到了這位先生惠寄的“香茗酒錢”，感激之餘，故“漫賦七言二絕，並圖趙大年湖天春色以致謝”。這是畫的由來。

把主要資訊聯繫起來，大致可以做一個判斷。吳歷在創作以上詩畫的時候，是在秋天回憶春天，並向某位先生表述他的感激之情。為此，他引用了一個所謂趙大年的“湖天春色”圖式，以表現那種初春時節萬象更新、春風融融的景象。

趙大年名令穰，字大年，是一位北宋宗室畫家。本來，吳歷在繪畫中引用前人的圖式，正如文人在詩文中引用前人的典故，是一個極為尋常的做法。然而，異乎尋常的是，所謂的趙大年圖式本身根本不是關於“春天”的，而是一個“夏天”的圖式。

《湖莊清夏圖》（圖3）傳為趙大年所作，現藏於美國波士頓美術館。它的早期流傳史不是很清楚，真正進入歷史是從董其昌收藏開始的；也是後者將其歸屬為趙大年之作。鑒於董其昌在文人書畫鑒藏理論和後期文人畫創作方面的重大影響，這種歸屬不脛而走；清初“四王”對之皆有臨仿。^①該畫另有名稱“湖鄉清夏”或“江鄉清夏”，與“湖莊清夏”意思基本一致。

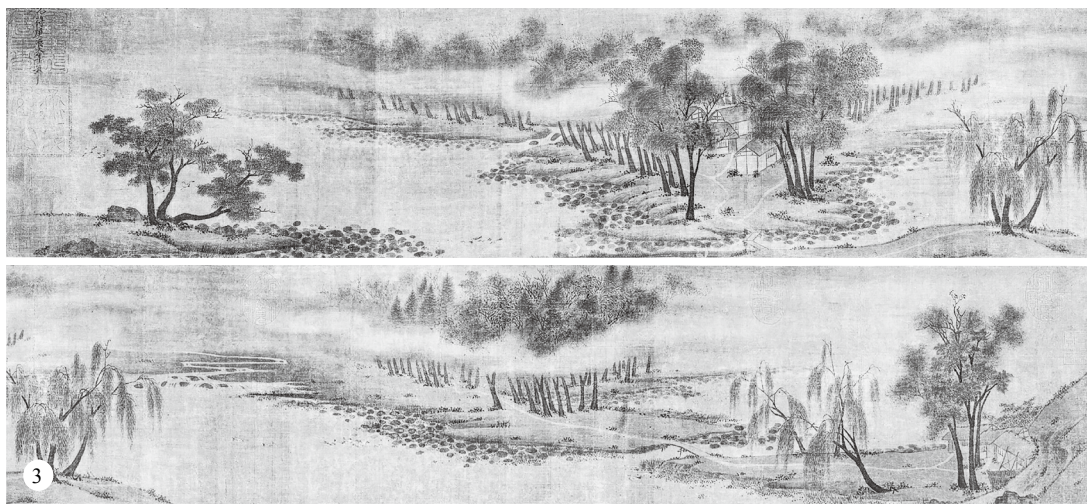


圖3 傳宋趙令穰《湖莊清夏圖》，絹本設色，縱19.1釐米，橫161.3釐米，波士頓美術館藏（采自《宋畫全集》第6卷第1冊，浙江大學出版社，2008年）

《湖莊清夏圖》是一個橫向平遠構圖的長卷。其前景有三組樹和一個湖；一道湖岸從中景逐漸延展到迷蒙的遠景；湖上近岸處散落著很多荷葉，荷葉是夏天的景色，表示夏天；湖岸遠處有很多樹，它們被雲霧所遮斷；湖裡有一些鴛鴦，是用傳統比興手法，暗示“關關雎鳩，在河之

① 關於《湖莊清夏圖》的遞藏與臨仿的歷史，參見章暉、白謙慎：〈《湖莊清夏圖》在晚明和清初的遞藏與意義流變〉，《國際漢學研究通訊》2017年第15期，第168頁；吳雪杉：〈四王及吳歷仿趙大年問題研究——以《湖莊清夏圖》為中心〉，《故宮博物院院刊》2019年第5期，第100—117頁。

洲；窈窕淑女，君子好逑”的祥瑞主題，以及文人鄉村隱居的情懷。

該畫從董其昌的手上轉讓給了他的學生王時敏，清初“四王”的第一位。王時敏收藏這張畫達三十年之久，從他之後即開始了一個圖式傳遞和演變的過程。他的朋友和學生如王鑑、王翬、吳歷都曾畫過這一題材，但其圖式均有微妙的變化。關於圖式的演變，吳雪杉教授做過很好的研究。^①他從構圖、山水題材和空間深度諸角度，十分細膩地揭示了這一“湖莊清夏”圖式從董其昌開始，經由“四王”再到吳歷的圖式修正和變異。我自己從他的研究中獲益良多，但我的問題意識與他不同，所關注的更在於吳歷於此圖式演變中所起的關鍵作用，即他如何將傳統的“湖莊清夏”圖式，轉化為前所未有的“湖天春色”圖式。

作為圖式的“湖莊清夏”包含湖、莊、荷、柳幾個關鍵的意象，其中荷葉和下垂的柳樹，均為植物在盛夏的狀況，呼應原題中的“清夏”。王時敏的《仿趙令穰江鄉清夏圖》則將趙大年原型的橫向構圖做了縱向構圖的改造，但他保留了原型中的夏荷和垂柳，故仍然表示“清夏”。這一圖式的內容在王鑒那兒初次出現了變異，他的《仿趙大年》（圖4）中，湖、莊依舊，但荷葉消失了，柳樹則呈如煙如霧之狀；題詩中則出現了“燕子低飛不動塵，黃鶯嬌小未禁春”，以及“東風綠遍門前柳，細雨寒煙愁路人”的字句，明確表示春天的時令。但這個春天並不喜樂，而是傳統士大夫典型的“傷春”，寄託人們的離情別緒。



圖4 王鑑《仿各家山水圖冊》之《仿趙大年》，紙本設色，1669年，廣東省博物館藏（采自廣東省博物館編：《廣東省博物館藏畫集》，北京：文物出版社，1986年，第115頁）



圖5 王翬《仿宋元山水巨冊》之《放翁詩意仿趙大年》，紙本設色，蘇寧藝術館藏，圖版采自<https://m-news.arttron.net/news/20240426/n905019.html>，2025年4月19日查閱

到了王翬那裡，他的畫《放翁詩意仿趙大年筆》重複了縱向構圖（圖5），圖式則增添了前者所沒有的遠山。該畫好像不太能確定時間，但從畫中的煙柳和詩句“浦口烏銜殘靄去，柳陰人

① 吳雪杉：〈四王及吳歷仿趙大年問題研究——以《湖莊清夏圖》為中心〉，《故宮博物院院刊》2019年第5期，第100—117頁。

荷一鋤歸”來看，仍然暗示著春天。畫中遠景的鳥往遠處飛去，把黃昏時的光明都帶走了；只剩下柳蔭庇護下的一個人，從春耕中歸來，在屋子里讀書。實際上仍是以含蓄的方式表現了春天，其基調依然是文人的傷春。

作為王時敏和王鑑的學生，以及王翬的同鄉和同學，吳歷的畫無疑與前者存在千絲萬縷的聯繫。約早於《湖天春色圖》六七年，吳歷所畫的一個扇面《春雁江南圖》（圖6），很容易分辨出他與趙大年、王時敏、王鑒與王翬之間的遞嬗關係，構成一個大的圖式演變過程中的一系列變奏。

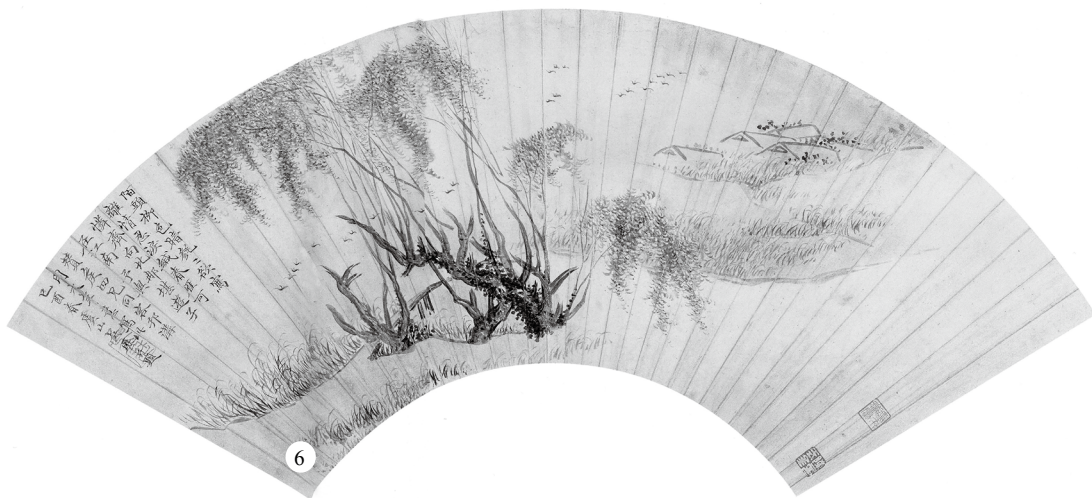


圖6 吳歷《春雁江南圖扇頁》，紙本設色，縱19釐米，橫51釐米，1669年，上海博物館藏（采自楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》）

該構圖不再是一個縱向的立軸，而是變成了一個扇面。裡面依然有湖，有莊，有柳樹；還有很多燕子，但這些燕子都往外而飛（類似於王翬）。題詩寫著：“陌頭柳色暗氤氳，欲寫離情忍淚緘。春燕可憐其向北，哪堪遊子在江南。”好像那些燕子故意往北方而飛，留下遊子獨自在江南傷情。詩所表現的固然是春天，流露的依然是與王鑑、王翬一樣的強烈春愁。柳樹上，柳葉的畫法是一種非常茂密的筆墨疊壓，形成一種鬱結難遣、說不清道不明的傷感。

《湖天春色圖》雖然景物一脈相承，但是情緒和處理方式非常不一樣。

首先，《春雁江南圖》上是雁去人留；而《湖天春色圖》中，畫面上的鶯與燕不僅沒有飛走，而且全都往回飛，棲息在樹梢或者岸邊，形成一種反方向的動態（圖7）。

其次，兩張畫中的柳樹，樹根樹幹的用筆是相似的，沿襲同一個圖式；但是，樹葉上面流露的氣息截然不同。《湖天春色圖》的柳葉是用輕盈、快速的“个”字筆法畫的，與上一幅中那種茂密鬱結的墨點很不一樣，體現了一種輕快怡如的新氣象。

再有，畫面前景有五隻鵝正在相向而行：其中右面的兩隻在水面歡快地撲騰；左邊的一隻正要參與進來；所有鵝都似乎想歡聚到一起（圖8）。趙大年圖式中所表現的主要是鴛鴦；在中國傳統文化裡，鴛鴦代表的是忠貞不二的兒女情愛。但這裡的鵝並不成雙作對，卻強烈傳達了春色融融的欣悅之情。

然後還有山。山的形象在王鑑那兒已經開始了；但在吳歷那裡，畫面上類似米氏雲山的遠山，實際上是跟天連接成一體，呼應著“湖天春色”的主題。“湖”是舊稱，“天”是新加；

“春色”則是新的情緒。在畫中，一條“之”字形道路，把畫面的前景、中景和遠景連接起來；然後，又通過兩座大山之間一條空白的線條，跟上方的“天”連成一片（圖9）。這是為什麼？

吳歷作畫的年代，究竟發生了什麼？

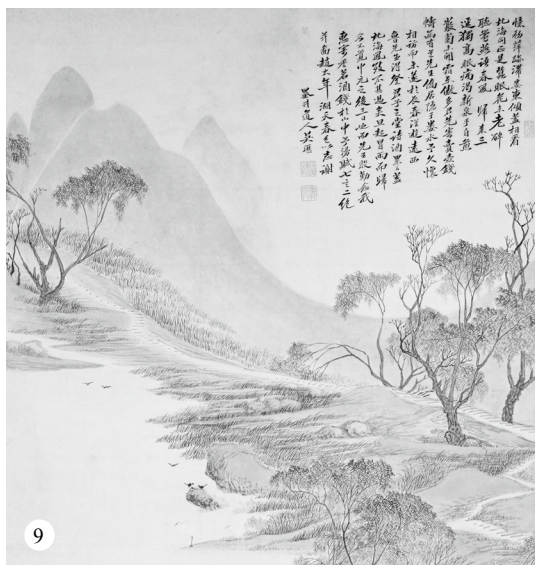


圖7 吳歷《湖天春色圖》局部：鶯燕的棲息

圖8 吳歷《湖天春色圖》局部：鵝的彙聚

圖9 吳歷《湖天春色圖》局部：之字形道路和山間的空隙將湖天連成一體

二、欣悅的靈魂：從《興福庵感舊圖》到《湖天春色圖》

前文提及，吳歷此畫的題跋中有“辰春，從遊遠西魯先生”的說法。這個“辰春”是康熙十五年（1676）。

而在一年之前的康熙十四年（1675），吳歷畫過另一張代表作《興福庵感舊圖》（圖10）。與清初六家中的其他五位相比，吳歷無疑是其中用情最深者，其詩畫之間存在著高度的互動，楊新稱之為以詩情入畫和以畫意寫詩者。^①興福庵是蘇州城內的一個寺廟，吳歷與廟中的一位和尚默容是好朋友；默容從吳歷那裡學習詩畫，吳歷則與默容談玄論道，默契於心。但是，這位默容和尚於康熙十一年（1672）去世；吳歷當時還在北方遊歷，在回家的路上聽到了默容的死訊，痛徹於心：

吾友筆墨中惟默公交最深，予常作客，不為話別，恐傷折柳。庚戌清和，游於燕

① 楊新：〈“但有歲寒心，兩三桿也足”——吳歷的人生與藝術〉，見楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》，第8頁。

薊，往往南傳方外書信，意甚殷殷。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。卻到曇摩地，淚盈難解空。雪庭松影在，草沼墨痕融。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，飢鳥獨守林。雲看無限意，何事即浮沉。甲寅年登高前二日雨霽並書。桃溪居士吳子歷。^①

詩與跋文極力抒寫吳歷與默容的交誼深厚。他約好回南方與後者一起過冬，但不幸永遠喪失了機會。三年之後的康熙十四年（1675），即畫《湖天春色圖》之前一年，他畫下了這幅《興福庵感舊圖》並題詩跋以作紀念，流露出一種難以排遣的悲情。詩中“卻到曇摩地，淚盈難解空”一句，透露了吳歷因朋友的離世而對於佛教的深刻懷疑。因為“曇摩”（Dharma）即“法”，而“空”是佛教的至理。“法”和“空”看上去灑脫、通透，卻無法遏制吳歷永失摯友的情緒和眼淚。作為一個用情至深之人，吳歷似乎已無法從佛教中得到心靈滿足，這為他日後皈依另一種宗教埋下了伏筆。



圖10 吳歷《興福庵感舊圖》，紙本設色手卷，縱36.7釐米 橫85.7釐米，1674年，故宮博物館藏（采自楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》）

在畫中，對應於“癡蝶還疑夢，飢鳥獨守林”的詩句，是一群群彙聚在院中的鳥。這些鳥並不安閒自在，因為沒人投喂而成為“飢鳥”。院落空無人跡；枯枝上立著一隻孤鶴，頭朝院外聽著什麼。詩畫的情緒都很深糾纏於佛道主題，流露出難以排遣的淒婉和傷情。畫中淡墨所繪的枯枝毫無生氣，青綠的山石和遠山如同夢幻泡影。鶴本是道家超然玄理的象徵，但此處它的彷徨無依，則似乎暗示著一切的無常。同樣，佛教的空也不像是解脫，而是人去樓空的空寂。這一年，吳歷的情感依然徘徊於佛道之間，但顯然，一種不滿和不安日漸瀰漫，表達了一種危機的存在。

下面轉向文獻和文字的考證。

那麼，這個“遠西魯先生”究竟是誰？這個“魯先生”其實並非一個人，而是複合了好幾個形象。所謂“魯先生”，漢文名叫魯日滿，拉丁文名Franciscus de Rougemont（1624—1676），是個比利時人，耶穌會傳教士；他於順治十六年（1659）與同國會士柏應理（Philippe Couplet，

① 詩與跋的全文參見楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》，《著錄》之十二。

1623—1693) 一起來華傳教。漢名魯日滿實際上來自他的姓Rougemont; 他的名字叫Franciscus, 中文譯作“方濟各”, 他死於1676年, 也就是《湖天春色圖》所繪製的同一年, 康熙十五年的秋天。^①

其實, “魯先生”名字中的“方濟各”, 來自他所從屬的耶穌會東方聖人方濟各·沙勿略(Franciscus Xaverius, 1506—1552, 圖12)。後者是耶穌會創始人羅耀拉的四大弟子之一, 曾經在印度和日本傳教; 一生夢想在中國開闢傳教事業, 最後未能如願, 死在珠江外海的上川島。吳歷在他《三巴集》中稱其“非止本會之棟梁, 實乃亞細亞之慈父”^②。這個“沙勿略”(姓)也叫“方濟各”(名), 等於“沙勿略家的方濟各”; 後來, “沙勿略”被省略了, 同時代人(包括吳歷)都稱這位聖人為“方濟各”。吳歷晚年在嘉定傳教時所建的“聖方濟各會”, 正是為了紀念他。



圖11 耶穌會傳教士魯日滿墓碑的拓片 法國耶穌會檔案館藏(采自譚志成:《清初六家與吳歷》, the Urban Council, 1986年, 第82頁)

圖12 聖方濟各·沙勿略畫像, 絹本設色, 日本神戶市立博物館藏(采自https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Xavier, 2025年4月21日查閱)

圖13 奇馬布埃《阿西西的聖方濟各畫像》, 濕壁畫, 320cm X 340cm, 1278—1280, 阿西西聖方濟各教堂下堂(采自Saint François et ses Frères, Fonds Mercater/Albin Michel, 1991, p.77)

然而, 除了這兩位之外, 還有第三位“方濟各”。作為所有“方濟各”名字的源頭, 阿西西的聖方濟各(Franciscus Assisiensis, 1181—1226, 圖13)是中世紀晚期天主教最著名的聖人之一, 其家鄉是意大利翁布里亞地區的小城阿西西, 現為意大利遐邇聞名的世界遺產地。那裡, 建於13世紀的聖方濟各教堂(上堂和下堂)中有一系列著名的壁畫, 由早期文藝復興畫家奇馬布埃和喬託等人所繪製; 上述方濟各肖像即出自奇馬布埃之手。這位方濟各在歷史上被稱作“另一個基督”, 因為他身上出現了耶穌受難時相同的五個聖痕; 他創立了方濟各會(the Franciscan Order), 號召門徒重新仿效基督的生活, 託鉢乞討, 到處傳教。方濟各及其門徒的頭頂之髮均被剃去, 表示對世俗生活的棄絕。方濟各自己曾赴北非伊斯蘭地區傳播基督教; 在其引領之下, 門徒們跨越千山萬水, 掀起了浩大的海外傳教運動。^③方濟各會也在中歐文化交流史上扮演重要

① 關於魯日滿的詳細研究, 參見(比利時)高華士著:《清初耶穌會士魯日滿常帳本及靈修筆記研究》, 趙殿紅譯, 劉益民審校, 鄭州: 大象出版社, 2007年。

② (清)吳歷撰, 章文欽箋注:《吳漁山集箋注》, 北京: 中華書局, 2007年, 第211頁。

③ Thomas Tanasse, «Jusqu'aux limites du monde»: le papauté et les missions franciscaines, de l'Asie de Marco Polo à l'Amérique de Christophe Colomb (Rome: Académie française à Rome, 2013).

角色，如柏朗嘉賓（Giovanni da Pian del Carpine）、魯布魯克（Guillaume de Rubrouck）、孟高維諾（Giovanni da Montecorvino）和鄂多里克（Odorico da Pordenone）等著名方濟各會士，早在元代即來到東方和中國傳教。地理大發現時期，方濟各會是繼耶穌會之後來中國傳教的第二大使團。^①有意思的是，創始人的名字“方濟各”（Franciscus）本身，即濃縮著中世紀跨文化交流運動的精髓。這個名字由其父所賜，其本義是“法蘭克人似的”，緣自其父對於阿爾卑斯山以北法國騎士文化的熱愛。而“法蘭克人”，也作為十字軍運動時期伊斯蘭教徒對於西方拉丁基督教徒的總稱，輾轉流傳至包括中國在內的廣闊世界，成為中國對於西方人“拂朗”或“佛朗機”之類稱謂的原型。中世紀之後，西方各民族中“弗蘭西斯”“法蘭索瓦”“弗蘭切斯科”等稱謂，均來自這個聖人之名。

故《湖天春色圖》看上去是一張典型的中國山水畫，但是根據題跋和詩文，似乎隱隱約約地讓人感覺到，畫與某個異乎尋常的人格或精神有關。儘管畫中沒有任何人跡的存在，但卻處處流露出十分強烈的情緒；每一個形象，無論是黃鶯、燕子和鵝，包括柳樹都在說話，都在強烈地抒情，傳達一種萬物如沐春風般的情緒。

那麼，這種情緒究竟是由誰而發？難道只是針對題跋中的那位疇函先生？關於疇函，歷史學家們除了認定他為天主教徒之外，並不知道他的具體身份。^②題跋中說，他是一位“有道先生”。顯然，從畫中如沐春風般的情緒而言，這個“道”無疑不應該是《興福庵感舊圖》中那種佛道的悲情，而應該是一種新的“道”，從而與題跋中所言的“得登君子之堂”有關。

漢語“得登君子之堂”，其字面意思是對造訪某人之家的尊稱；但其引申意思則指從某人那裡獲得了深刻的教益。吳歷題跋中“辰春從遊遠西魯先生”中的“從遊”，在漢語中也有雙重含義：一重意思直指隨從某人出遊（《論語·顏淵》：“樊遲從遊於舞雩之下。”）；另一重意思則指追隨某人“求學”（《史記·酈生陸賈列傳》：“酈生見謂之曰：‘吾聞沛公慢而易人，多大略，此真吾所願從遊。’”）吳歷例子中的“從遊”，無疑既指其隨從遠西魯日滿先生去了一趟太倉，又指追隨魯先生學“道”。同樣，“得登君子之堂”，既包括了吳歷進入了疇函先生的家室，又包括進入疇函先生和魯先生共有的君子之堂——因為“有道先生”之“道”，歸根結底也是魯先生傳授的。正是這種意旨上的重疊和含糊，使得該畫變得特別耐人尋味。否則，我們根本無從理解為什麼吳歷要在秋天，給一個才認識不久的朋友，畫了一張表達春天的大畫，並且使用這麼多的典故。其中“北海風致”，特指東漢北海太守孔融的待客之道。表面上看，該典故應該形容疇函先生對於吳歷的熱情接待和惠顧，但是，為什麼如此簡單的交往，就足以讓吳歷產生那麼強烈的情感？不要忘了，這裡還有一個“遠西魯先生”，一個重疊了多重人格的方濟各形象，也出現於題跋之中。

尚需補充一個觀察：吳歷畫中有兩個常見的題款，“桃溪居士”和“墨井道人”。但1676年之後，第一個題款消失了。《湖天春色圖》中除了“墨井道人”外，只有一個“家在桃溪深處”的閒章。所謂“桃溪”，緣自吳歷家鄉常熟故居後的一條河，因地而名。“居士”則意味著佛教的在家修行者。可是，吳歷前一年還在使用“桃溪居士”的名款，一年之後卻不再使用，取而代之的是“墨井道人”。可能“桃溪居士”這個名稱太佛教化了；而“道人”之“道”（包括題跋中的“有道先生”）則在道教之外，也可以指涉其他的“道”，即不同於道教的其他思想

① 詳見崔維孝：《明清之際西班牙方濟會在華傳教研究（1579—1732）》，北京：中華書局，2006年。

② 參見陳垣：《吳漁山生平》，見《陳垣全集》（第七冊），合肥：安徽大學出版社，2009年，第788頁；（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第368頁。

或宗教。故嚴格意義上來說，作為“有道先生”的韓函和作為“墨井道人”的吳歷，鑒於他們的“道”都從魯先生而來，其實都是“天主教”即“天學”之“道”。這暗示著畫中最強烈的情緒可能另有所指。

畫面中實際上存在著另一個主人。詩句“醉聽鶯燕語春風”，是鶯和燕在春風裡歡歌，在春風中陶醉。那麼，如沐春風的“春風”又是什麼？畫所處處表現的春意和春風，是否可能是那位魯先生？

吳歷是在康熙十五年（1676）認識魯先生，得登天主教的“君子之堂”。但他與天主教的交往，要早於這一年。

史學家方豪根據文獻發現，吳歷其實“自幼領洗”。^①他常熟老家旁的“墨井”，據說是孔子弟子言子當年洗墨之地。該地在明末曾是一個天主教堂，雍正時又恢復為言子故居的原狀。^②故吳歷從小應該與天主教有若干聯繫。

吳歷在認識魯先生之前，也有接觸過天主教的紀錄。《三巴集》中〈頌先師周鐸〉一詩，即是為了紀念一位外國傳教士：

茸城晦跡仰奇人，秉鐸遐方教澤新。鴨水夜凝初入國，鶯沙晝暗已成城。五旬勛業輝東土，七載慈祥感下民，何日天朝重聚首，依稀函丈笑言親。^③

這位“周鐸”姓“周”，但“鐸”指的是他的職業——當時天主教傳教士的名稱就叫司鐸。“秉鐸遐方”意謂在外國傳教，說明這個“周鐸”不是中國人而是外國人。^④“五旬勛業輝東土，七載慈祥感下民”，這位周鐸在中國傳教五十年，同時我（“下民”）認識他受教，也已經七年了。寫這首詩時吳歷正在澳門，《三巴集》即吳歷在三巴寺（當年的聖保祿學院）所寫的詩。七年前約為1674年，也就是康熙十三年（《湖天春色圖》繪製之前兩年），吳歷已經認識了這位周鐸。周鐸是誰？迄今為止學者們尚未找到一位姓周的耶穌會傳教士。故他很有可能是其他修會（比如方濟各會）的傳教士^⑤。

儘管吳歷早已認識了天主教傳教士，但從他與和尚過從甚密來看，至少到康熙十四年（1675），他並沒有專一地信仰天主教。當然，他也沒有專一地信仰佛教或道教。這在當時的中國文人那裡是常態，他們往往更喜歡標榜自己幾教合一。但1676年卻是一個特殊的年份。這一年，吳歷在《湖天春色圖》里引用了趙大年圖式；但正如上述分析所示，原先的趙大年圖式根本就不是“湖天春色”，而是“湖莊清夏”；其中的“春色”，亦非原先文人典故中標榜離愁別緒

① 方豪：〈吳歷〉，《中國天主教史人物傳》，北京：宗教文化出版社，2007年，第366—367頁。

② 參見陳垣：〈吳漁山生平〉，見《陳垣全集》（第七冊），第774頁。

③ （清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第199頁。

④ 第一位中國籍天主教傳教士是羅文昭（1617—1691），他晉鐸的時間是1654年，遠遠晚於周鐸開始傳教的時間（1631年）。羅文昭在晉鐸之前，於1634年受西班牙方濟各會傳教士利安當之洗而成為天主教徒；於1645年追隨利安當到達馬尼拉併入多明我會的聖湯瑪斯學院學習神學；1650年成為多明我會會士；1654年晉鐸之後，他於1685年接受任命成為第一位華人主教，並兼任南京宗座代牧。參見[西]保羅·羅伯特·莫雷諾著：《首位華人主教羅文昭研究》，董少新修訂，上海：上海古籍出版社，2004年，第69、88、109、110、326、327頁。羅文昭是吳歷在周鐸、魯日滿和柏應理之後最重要的天學師，他於1688年8月1日為包括吳歷在內的萬其淵、劉蘊德三位華人祝聖為司鐸。[參見陳垣：〈吳漁山年譜〉，《陳垣全集》（第七冊），第367頁。羅文昭逝世之後，吳歷寫了一首情深意切的長詩〈哭司教羅先生〉表達自己的哀悼。參見（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第306頁。]羅文昭的生涯遊走於方濟各會與多明我會，擔任主教后又與耶穌會保持良好的關係，可為我們理解吳歷時代各天主教修會之間的互動提供說明。

⑤ 陳垣最早提出上述分析。他曾經注意到一位叫周志的天主教徒，有可能是吳歷詩中提到的“周鐸”。但這位周志儘管撰寫了擁護天主教的小冊子，卻不是外國傳教士，而是一位地地道道的中國人。[參見（清）周志：〈身心四要〉，〈天主教便蒙〉，見鍾鳴旦、杜鼎克、王仁芳編：《徐家匯藏書樓明清天主教文獻續編》（第十八冊），臺北：臺北利氏學社，2013年，第1—130頁。]值得注意的是陳垣提出的另一種可能性，這位“周鐸”可能是其他修會的傳教士（“則或以其非耶穌會士也”）。[參見陳垣：〈吳漁山生平〉，《陳垣全集》第七冊，第788—799頁。]那麼，他會不會是一位方濟各會的傳教士呢？

的“傷春”，而是春色融融、如沐春風的“春色”。據此可把1674和1675年，都看成是1676年之前的一個階段；這一階段，吳歷儘管結識了天主教士，也對佛道產生了懷疑，但他的信仰尚遊移於它們之間。一個真正的信仰階段應該是從1676年開始的；這一年他的“桃溪居士”之號不見了，變成了“墨井道人”一路到底。

關於魯日滿，比利時學者高華士梳理了他在常熟和江南一帶傳教時用拉丁文所寫的帳本，透露了很多珍貴的資訊。其中1676年（康熙十五年）之春的3月12日（陰曆一月二十八日），恰好有魯日滿“給傳道員吳漁山旅費，他將要去太倉城：0.4兩”的紀錄^①。所謂“傳道員”（catechist）即以平信徒身份參與天主教傳教事業的基層人士。實際上，那一天魯日滿是帶著吳漁山（吳歷）一起去的太倉，所以吳歷所說的“從遊”完全正確。但是，另一層含義也同樣正確：吳歷追隨魯日滿學道，跟他一起去太倉“傳道”。

三、隱匿的導師：從人格到風景

顯然，去太倉的旅費既是日常生活費用，同時也意味著一種精神食糧。應該說，吳歷是在這一年的春天，在魯日滿的引領下，走上了堅信天主教的道路。

前述吳歷在《湖天春色圖》中引用的趙大年圖式，本來是關於夏天的圖式，但卻被吳歷用於在秋天表現春天。明明是秋天，根本沒有春天的景色，對於吳歷來說，一定有一個強烈的、如沐春風的、類似於得救的感受，^②才會促使他在秋天去描畫春天。顯然，畫中的春天並非實景，而是心情的表露。問題在於，吳歷是否還會在趙大年圖式之外，引用了其他的圖式資源？

一條隱含的線索是：魯日滿和沙勿略名字中的方濟各，與阿西西的方濟各的關係。

圖14所示的油畫，其原件存於澳門的聖若瑟修院，其複製品存放在澳門大三巴之下的天主教藝術博物館。其繪製年代應在明末清初，也可能稍晚一些。畫所表現的內容是方濟各給小鳥傳教。故事的主角是阿西西的方濟各，亦即所有方濟各名稱的原型。畫背後的風景有之字形的水岸和接近平遠的視角，非常接近於中國山水畫；其前景依然是以人物為中心的近大遠小格局。三個人物中，中間是方濟各，兩旁是他的門徒；背後有三棵樹，正好對應於前景的三個人；一旦前景的三個人消失，後景的三棵樹，恰足以成為三個人的代表。

該圖式源於意大利畫家喬託（Giotto di Bondone，1267—1337）在阿西西聖方濟各教堂所畫的著名的濕壁畫：方濟各給小鳥傳教。喬託原畫前景是兩個人，背後是兩棵樹；樹與人之間也存在對應的關係（圖15）。該圖式中，人物腳下彙聚著一群鳥和鴿子；方濟各則低著頭與鳥兒講話；旁邊有兩隻飛鳥一上一下，似欲加入鳥的行列。這是說鳥兒受到了方濟各的感召，專門飛過來聽他傳教。我在拙作《可視的藝術史：從教堂到博物館》一書中，專門分析過這幅畫。^③指出理解該畫的關鍵，在於聯繫到教堂上部空間一幅畫中的一個情節：耶穌去世之後50天，門徒和聖母在聚會的時候，突然聖靈作為鴿子從天上降臨，落在聖母和門徒們身上。聖靈降臨之後，門徒們無師自通而獲得了外語的能力，然後散播到各地傳教去了。在我的研究中，我強調，聖靈其實還會繼續下降，降臨在下方正在祈禱的方濟各身上。一邊，跪著的方濟各獲得了聖靈奇跡的加持，山間突然湧現了清泉；在他右側的另一邊（即圖15），方濟各站了起來，學會了小鳥的語言，開始向小鳥傳教。

① 參見[比利時]高華士著：《清初耶穌會士魯日滿常熟帳本及靈修筆記研究》，第142頁。

② 學者已經發現了吳歷引用類似沐浴和洗禮的模式來形容這種感情。參見劉耘華：《依天立義：清代前中期江南文人應對天主教文化研究》，上海：上海古籍出版社，第111—117頁。

③ 李軍：《可視的藝術史：從教堂到博物館》，北京：北京大學出版社，2016年，第249—280頁。

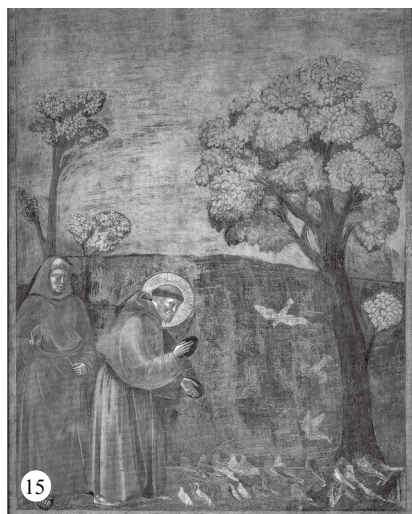


圖14 《方濟各給小鳥傳教》，油畫，複製品，澳門天主教藝術博物館（原件藏澳門聖若瑟修院），筆者自攝

圖15 喬託《方濟各給小鳥傳教》，濕壁畫，約1295—1300，阿西西聖方濟各教堂上堂（采自Saint François et ses Frères, Fonds Mercater/Albin Michel, 1991, p.167）

這裡涉及到一個語言的問題。什麼時候會出現語言的問題？第一種情況即如畫中描述的那樣，出現在人和動物（鳥）之間；第二種情況（顯然更為重要），出現於異族之間。基督教作為一種普世宗教，當它向全世界傳教時，首要的前提是，傳教士必須學會對方民族的語言，否則其傳教是不可能的。從13世紀開始，方濟各會、多明我會的傳教士在世界各地傳教時，都會學習對方的語言。而對於傳教士而言，對方的語言，其實就類似於鳥語。直到吳歷所在的時代，耶穌會在中國傳教時，很多傳教士仍然一邊抱怨，一邊努力學習種種所謂的“鳥語”。^①鑒於元朝時方濟各會傳教士已經在中國傳教，這個“向小鳥傳教”的方濟各形象，在東方傳教會中人們耳熟能詳；它實際上超越了各個教派，成為傳教士傳教處境的象徵，以及東方傳教會的一個自我形象。

澳門聖若瑟修院油畫的作者已無從考索，但畫面內容無疑延續了方濟各向小鳥傳教的圖式。兩張畫中，方濟各面前均有四隻鳥（鴿子或鵝）與方濟各形成對話關係；而空中均有飛鳥在徐徐降臨。同時，油畫與壁畫相比，除了鏡像版的反轉之外，還存在一些不同。如我們已經指出的，背景中風景的畫法，已開始出現中國山水畫般的平遠模式；說明該畫很可能出自當時西方畫家的中國弟子之手，故在相似的圖式中加進了一定的東方趣味。那麼，這一圖式的演變還可能往哪裡發展？

吳歷《湖天春色圖》中的前景，儘管沒有一個人格化的方濟各形象，但是，這裡同樣有兩棵並立的樹；樹前同樣有數隻鵝在相互靠攏以形成交流；空中，同樣有飛翔的鳥（燕子）朝樹前徐徐降落。根據前文的分析，該畫的主題或主角，涉及一個並不現身的存在“春風”。一如春風拂面，如沐春風，“春風”無形而無所不在。圖像中的細節，如沐浴在湖面穿梭嬉戲的鵝、飛翔在空中或棲息在樹梢歡呼雀躍的鳥，以及輕快靈動、用以表現初生柳葉的“个”字形書法用筆等等，均是“春風”的表徵。那麼，這種“春風”，會不會是一個人格化形象隱身之後的獨特在場形式呢？這個人格化形象，會不會如方濟各一樣，具有一個導師的身份？而方濟各，會不會是聯繫這一切的一條隱形的紅線？

① Liam Matthew Brockey, *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579—1724, Chapter 7 Learning the Language of Birds*, (Cambridge: Harvard University Press), 2007, pp. 243-286.

吳歷的生平可以概括如下：

吳歷，原名啟歷，字漁山，號桃溪居士，墨井道人，聖名西滿·沙勿略。江蘇常熟人，清代畫家、天主教耶穌會神父。早年信佛，學儒於陳瑚，1675年尚游於佛道之間；1676年追隨魯日滿改信天主教。康熙十九年（1680-1681）隨比利時耶穌會傳教士柏應理到澳門，學道於澳門三巴靜院，研讀拉丁文和神學。康熙二十一年（1682）入耶穌會，取拉丁文名Simon Xavierius a Cunha康熙二十七年（1688）與北京的耶穌會士劉蘊德、江西的耶穌會士萬其淵一同在南京被天主教南京宗座代牧區宗座代牧羅文炤祝聖為司鐸，在嘉定、上海傳教，曾任嘉定教堂本堂司鐸，並建立“聖方濟各會”。康熙五十七年（1718）病死上海。^①

吳歷的教名西滿·沙勿略（Simon Xavierius a Cunha）中，“西滿”（西蒙）是耶穌的十二門徒之一，原先是個漁夫，與吳歷“漁山”的字恰好暗合；“沙勿略”則顯然借用了東方聖人沙勿略的姓。需要提醒的是，沙勿略自己的名字也叫方濟各；故吳歷在取名“沙勿略”的同時，也承襲了與方濟各的關係。某種意義上說，他既是一個沙勿略，當然也是一個方濟各。

吳歷1676年得遇魯日滿，是他改信天主教最關鍵的契機；而《湖天春色圖》，則是其關鍵的證詞。“方濟各給小鳥傳教”的故事，最遲在1629年，已經通過傳教士所翻譯的《聖人行實》而成為中文資源。^②至於其圖式，吳歷完全可以通過周鐸和魯日滿等傳教士的途徑，看到類似澳門聖若瑟修院《方濟各給小鳥傳教》的圖像和圖式。五年之後的1681年，他追隨另一位比利時耶穌會傳教士柏應理來到澳門，並於1683年加入耶穌會。

澳門期間，他住在三巴寺（聖保祿修院）內；這個寺所在的教堂是當時遠東最大最豪華的教堂，建成於1602年。本來，他準備繼續追隨柏應理，從澳門坐葡萄牙船到歐洲去；結果可能是因為年齡的原因（當時已經50歲了），沒有去成。耶穌會最終選擇了兩個年輕人出發，其中一個就是著名的沈福宗，真的到了歐洲，在法、英國宮廷掀起了一陣猛烈的“中國風”。^③吳歷之所以沒有去成歐洲，也存在基督教本土化政策的考慮。鑒於中國統治者的心情和政策陰晴不定，基督教要在中國紮根，必須適應中國，並培養華人的傳教士。因為一旦禁教，華人傳教士不會被輕易地辨識出來。另外，教會考慮，培養一兩個比較成熟且有影響力的華人，把他們培養成司鐸，可能是更好的辦法。而吳歷，恰好是當時著名的畫家，也是一位頗具文名的詩人。^④

1688年，吳歷晉陞為司鐸，並開始在嘉定和上海一帶傳教。他曾任嘉定教堂的司鐸^⑤，並在當地建立了一個“聖方濟各會”的宗教團體。名稱中的“聖方濟各”，直接的意思是指耶穌會聖人沙勿略，但也間接地包含給小鳥傳教的方濟各。經過三十年的傳教生涯，吳歷最後於1718年死於上海。

另外一個問題值得一提：方濟各是不是也是他自己？對於他的門徒而言，吳歷是不是也是

① 吳歷生平根據陳垣、章文欽等學者的研究而概括。參見陳垣：〈吳歷年譜〉、〈吳漁山生平〉，見《陳垣全集》（第七冊），第341—391頁，第788—799頁；章文欽：《吳漁山及其華化天學》，第17—180頁。

② （意大利）高一志：《聖人行實》（卷四），見鐘鳴旦、杜鼎克、王仁芳編：《徐家匯藏書樓明清天主教文獻續編》（第二十五冊），臺北：臺北利氏學社，2013年，第39—40頁。

③ 關於沈福宗的生平及追隨柏應理赴歐洲的事蹟，詳見Theodore Nicholas Foss, “The European Sojourn of Philippe Couplet and Michael Shen Fuzong 1684—1692”, in Jerome Heyndrickx (ed.), *Philippe Couplet, S.J. (1623—1693): The Man Who Bring China to Europe* (C.I.C.M., Steyler Verlag, Nettetal, 1990), pp. 121-142.

④ 吳歷在《續口鐸日鈔》中曾對門徒趙俞提到“教皇命我為司鐸為何意乎？恐大西人在中國，或有致命之日，則中國行教無人”的說法。參見吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第613頁。

⑤ 幾乎所有的研究都認定或沿用了吳歷在嘉定東堂任司鐸的說法，但這個說法並無文獻的證據。因無更準確的資訊，姑且使用“嘉定教堂”一詞代之。具體討論詳下文。

一個方濟各？需要指出的是，其實《湖天春色圖》在“春色”之外還表現了“天”。這個“天”即代表著天主教的“天學”之“天”。天主教極為強調的“上帝”（Deus），本身是一個人格神的形象；而在中國，當天主教被翻譯成“天學”而傳播時，其人格神的形象無疑在相當程度上被減弱了。這就是為什麼在“禮儀之爭”之後，天主教會欽定必須以“天主”或“上帝”來翻譯“Deus”的緣故。而在普通民眾或中國信徒那裡，因為“天”所喚起的形象更接近於一個自然的而非人格神的形象，故當天學觀念通過藝術形象表達時，如吳歷般的初信信徒採取傳統的託物喻志方式，將人格形象消融在自然和物像中，是不難理解的。

基於以上的討論再回頭看，《湖天春色圖》會呈現出完全不一樣的面貌。本質上，《湖天春色圖》是一幅表達作者深刻宗教情感的畫作，儘管表面上似乎與宗教毫不相關。因為它採取了中國傳統的表達方式，把人物形象和宗教思想隱匿在景物的表達之中。

一言以蔽之，《湖天春色圖》是將《方濟各給小鳥傳教》的西方圖式，按照中國方式將其與趙大年圖式相結合，隱匿人物並加以空鏡化處理的結果。

四、《野墅平林圖》：舊題跋與新觀察

現在處理本文討論的第二張畫：所謂的《野墅平林圖》。

《野墅平林圖》是一張由四條屏構成、用墨筆重彩技法所繪製的巨幅絹本山水；儘管整圖並未呈現明顯的焦點透視構圖，但其景物（樹木、湖水、建築）使用了強烈的明暗光影塑造法，迥異於傳統中國畫。其整體構圖顯然是從前景透過兩側的松樹作為視覺框架所看到的湖山勝景（中景和遠景）；用《林泉高致》的術語，似乎僅僅運用了“從山前窺山後”的“深遠”手法所致，好像透過屏風所在的空間，一個室外的景觀被打開了。

官方意見認為，此畫出自明末利瑪竇之手（國家博物館《盛世修典》中此畫的署名證明，大展也持同一看法）。^①

首先來看此畫的題跋。題跋寫於畫作的兩側。第一幅右邊的跋文由晚清官僚蔡鮮民（字金臺）所寫：

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，顧自謂傾家難致也。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，吾歐人必爭置之也。續晤日本鑒家早崎梗吉，亦然其言，謂郎世寧萬不能到，絹質亦確是明末清初物。余聞兩君家言，乃自幸疑非世寧，殊為有見。因題鑒已裝置軸端，不復掣去，特舉東西洋鑒家之言考之于此。 三天子都逸民識於北京之嚳盒。

（下鈐白文方印：臣蔡金臺）^②

這段跋文的資訊主要強調此畫由宮中流出；另假借奧地利使館洋人和日本鑒定家之口擡高畫

① 著名書畫鑒定家謝稚柳、楊仁愷，書畫修復專家馮鵬生等均認可此畫為利瑪竇所繪。儘管美術史家陳瑞林、莫小也持懷疑和保留態度；上海博物館書畫研究專家陶喻之認為定此畫作者為利瑪竇和畫名為《野墅平林圖》均無依據；考古學家林梅村則認為此畫出自意大利畫家尼閣老之徒倪雅谷之手，所繪為北京什刹海銀錠橋一帶風景。參見林梅村：〈《野墅平林圖》考〉，《文物》2010年第12期，第66—79頁。但這些意見未足以產生足夠影響，遼寧省博物館官方和國家博物館《盛世修典——中國歷代繪畫大系成果展》大展仍將此畫定為利瑪竇所作。

② 《野墅平林圖》有四段跋文。四段跋文均根據遼寧省博物院原作之高清图著錄，以下不再一一注出。

的價值，認為此畫水準為郎世寧之輩所萬萬不及。

第一幅左邊跋文為：

西人論畫于陰陽向背、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，考其時亦只在十八世之間。求其如此之兼工帶寫，遠觀近即皆得其妙者蓋鮮。且其置色極難，寫意者粗筆只利遠觀，工細者賦色又多板滯。獨此屏無此兩弊，令觀者如臨真境，情為之移。故拉君推其價重連城也然。即在吾國，蓋亦二千餘年未有之奇觀，遍亞洲無第二幅也。
(下鈐朱文方印：畵盒清錄)

這段跋文中，蔡金臺再次藉助洋人拉君，謂此畫因兼善工筆與寫意而價值連城，為“二千餘年未有之奇觀”和“遍亞洲無第二幅也”。

第四幅右邊的跋文如下：

中國遇舊油畫輒命曰郎世寧，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。余雖記于幅首而疑其無據。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。頃忽被張君之友于潢襖時揭得背簽，現有“利馬”二字，然則此實為明時西洋利瑪竇筆矣。案：《石渠寶笈》載有利氏《天主傳教圖》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，復詢其請留記兩行。蓋此幅名晦幾三百年，今利氏得“二友”而始彰，“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：臣蔡金臺）

這段跋文話鋒一轉，從洋人拉君那兒轉到當時北京最著名的裱畫作坊“二友山房”的權威揭裱，說後者在揭裱時發現了背簽上有“利馬”二字，故證明此畫作者不是別人，乃是比郎世寧更重要的耶穌會傳教中國的始祖利瑪竇。為了進一步加強其論證，蔡金臺讓二友山房專門寫下了另一段跋文，位於第四幅的右下方：

“二友”承裝此幅，于此角絹與託紙間發現原簽，揭之誤成兩片。字最顯者“利馬恭”三字，餘不清。因憶治潢廿餘年，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

這段二友山房的跋文補充了蔡金臺跋文的資訊：將原簽的位置確定為“角絹與託紙間”；將上面剩下的字也補足為“利馬恭”三個字——其意思，無疑是指一個叫“利馬”的人“恭（敬地畫）”了此畫。而“利馬”，當然就是“利瑪竇”。這就是後人將這幅畫當成利瑪竇所畫的開始。這種觀點也得到了後世很多鑒定家的贊同。^①

利瑪竇（1552—1610）是明末著名的耶穌會傳教士。他本是意大利人，於1571年加入耶穌會，1582年經澳門進入中國大陸，1601年到達北京傳教，是天主教在華事業的開拓者之一。但是，持論利瑪竇者必然會面對一個非常致命的駁難：西方教名和中國人名訓讀的規律。換句話說，“利瑪竇”三個字其實是對於意大利文原文Matteo Ricci的對譯；“Matteo”來自《新約》中記錄〈馬太福音〉的聖馬太，當時的中文表達是“瑪竇”，是利瑪竇的教名；而“Ricci”則是利瑪竇的姓，漢譯為“利”。利瑪竇的同時代人，包括他的門徒在內，任何稍知天主教教義者，都

① 包括謝稚柳、楊仁愷，和著名書畫修復家馮鵬生先生。參見林梅村：〈《野墅平林圖》考〉，《文物》2010年第12期，第66—79頁。

不會犯下這樣的錯誤，把“瑪寶”拆開而與“利”姓連讀為“利瑪”，更遑論利瑪寶自稱。除了一個民國初年的文獻之外，^①同時代文獻不是把他稱作“利子”，就是稱作“利先生”，其自稱則是“瑪寶”，概莫能外。所以，“利瑪”被訓讀為“利瑪寶”的簡稱，一定是出自對天主教和利瑪寶生平茫無所知者的一個誤讀。該信息的真實意思尚待瞭解，但我們基本上可以排除，它的所指是利瑪寶。

另外，正如後文所要論證的，從藝術史角度而言，《野墅平林圖》中的圖式，只能是從董其昌經四王再到吳歷經改造趙大年“湖莊清夏”圖式而為“湖天春色”圖式演變的結果，完全不可能由明末不在這一文脈之內的利瑪寶所非歷史性地憑空發明。

先從對此畫的某些新觀察開始。

首先是光影。此畫的一個鮮明特點，是它有一個明確的、基本上統一的光源。可以斷定，它的光源是從左側面和正面偏左側面發出。樹身上高光部位都在偏左側；柳樹的枝芽都是最近處最亮，最偏左處最亮（圖16）。

再看近景。畫中湖岸草叢的光也是從左側面打過來，松樹的陰影都在右面（圖17）。

再看遠處的天空。畫出的雲不是中式的程式化雲頭，而是呈團塊、有體積、有明暗的自然中的雲；上面被夕陽染紅照亮的部分都在左側（圖18）。仔細分辨的話，會發現這些具有強烈光影和體積的景物並不是用油畫材料和技法所畫，而是用墨線加重彩的方式完成的（圖19）；其中樹木的輪廓完全用文人畫的筆法草草勾勒而成，再加上明暗的塑造。近景中的樹葉和草叢除了光影效果明顯之外，仍然使用傳統的點苔和點葉的方式。這些技法特徵具有鮮明的中西融合的特色；更準確地說，與其說這些特徵由善西畫者融匯中式技法而成，毋寧更像是熟諳中國傳統技法者融入西式立體造型觀察方式所致。

再來看裡面的其他景物。中景處最顯眼的毫無疑問是一座山字形的木橋（圖20）。很多學者都對這裡的景物做過分析，如北大考古文博學院的林梅村教授，他斷定此處所畫的是明代北京後海的風物；橋是後海的銀錠橋，通過這座橋可以看到遠處的西山等等。^②

但是，我無法同意這裡表現的一定是北京景物。相反，以橋為例，吳歷筆下的江南風景，最頻繁地出現這樣的橋（圖21、圖22）。四王中除了王翬，其筆下的橋多半是平的，但吳歷卻非常喜歡表現三角形或山字型的板橋。包括一系列用木條拼合起來的橋，非常接近於《野墅平林圖》。再看另外一些細節，圖23是我從原圖遠處辨認出來的一個亭臺，一個四阿頂的樓閣，而圖24是吳歷一幅早期畫作中的樓閣。^③裡面的兩個建築，除了鏡像般逆反之外，其餘幾乎如出一轍。

① 利瑪寶時代任韶州府同知的劉承範曾寫有一篇〈利瑪傳〉，該文收在晚清民國時劉氏戶首劉後清、副戶首劉昆濤等主修和編纂的《劉氏族譜》中，全書60餘萬字。〈利瑪傳〉為劉承範的一篇未刊稿。2010年，劉氏後人劉明強撰寫〈萬曆韶州同知劉承範及其利瑪傳〉一文，發表於2010年11月出版的《韶關學院學報》（社會科學）的第31卷第11期，是為“利瑪”這一正式稱謂公之於眾的開始。翌年，在肇慶政法學院的黎玉琴與劉明強合作發表的〈利瑪寶史海鉤沉一則〉（《肇慶學院學報》2011年7月，第32卷第4期）一文中，該史料被標點註釋出版；可能是因為意識到“利瑪”這一稱謂的不同尋常，兩位學者重新將《族譜》中的〈利瑪傳〉，改為〈利瑪寶傳〉。儘管在文獻上確有“利瑪”的存在，但“利瑪”仍然不同於“利馬”；而且，它出現於一份晚期文本的事實則說明，將其應用於早期文本在方法論上需要十分謹慎，否則將陷入“錯置時代”（Anachronism）的謬誤。

② 參見林梅村：〈《野墅平林圖》考〉，《文物》2010年第12期，第71—74頁。

③ 此畫有兩個版本。第一個版本為朵雲軒舊藏，詩與跋如下：“樹密迷山路，春閒遠俗塵。丙辰九月十有五日，寫於桐蔭山房。吳歷”；畫為紙本水墨淺設色。第二個版本即為此圖；詩與跋文相同，畫則為紙本水墨設色，畫面構圖與意境均有差別。“丙辰九月十有五日”為康熙十五年丙辰九月十五日，西曆1676年10月21日。此圖若非吳歷所作，亦與吳歷的門徒和弟子圈相關。從而反過來證明，《野墅平林圖》中的樓閣絕無可能為明末利瑪寶所為，至少要在吳歷所在的康熙十五年（1676）之後的年代來求索。另一方面，將此圖的作者限定在吳歷或其門徒圈，也與本文《餘論》中提出的“另外作者之可能”遙相呼應。



圖16 《野墅平林圖》局部：從左側面打過來的光源

圖17 《野墅平林圖》局部：被左側面光照亮的松樹和草叢

圖18 《野墅平林圖》局部：被左側面光照亮、呈強烈明暗的雲頭

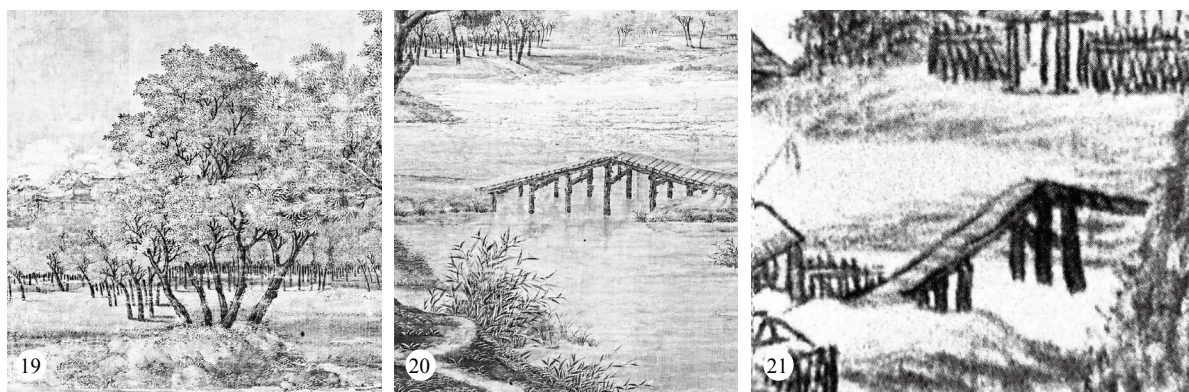


圖19 《野墅平林圖》局部：墨筆勾勒的樹身，以及沒骨重彩畫成的柳葉

圖20 《野墅平林圖》局部：山字形的板橋

圖21 吳歷《靜深秋曉圖》局部：山字型的板橋；紙本水墨；縱95.6釐米，橫24.1釐米，南京博物館藏（采自楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》）

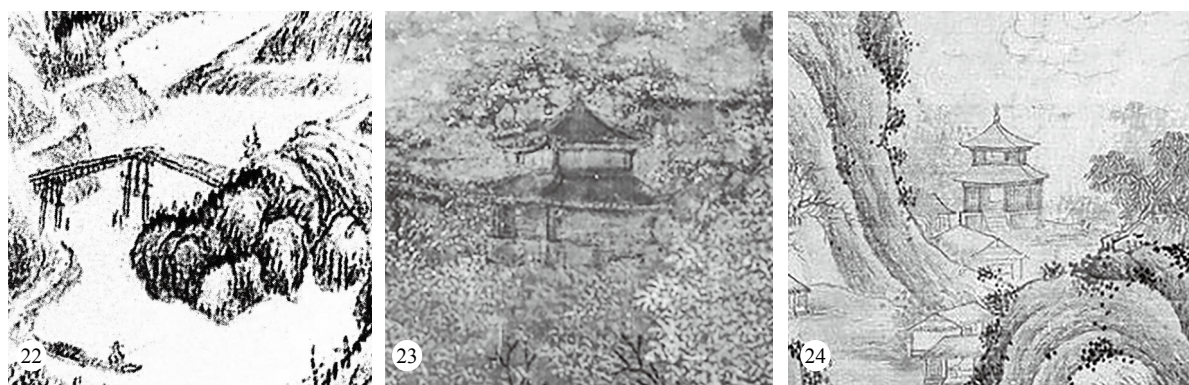


圖22 吳歷《仿吳鎮山水軸》局部：山字型的板橋；紙本，淺設色，縱199.2釐米，橫106.1釐米，台北故宮博物館藏（采自《中國歷代國畫名家精品集：吳歷》，上海：上海書畫出版社，2014年版，第88頁）

圖23 《野墅平林圖》局部：一座四阿頂重檐樓閣

圖24 吳歷《樹密山閑圖》局部：一座四阿頂重簷樓閣（采自http://www.360doc.com/content/20/0804/22/9412703_928548338.shtml，2025年4月21日查閱）

五、文獻、圖像與遺跡的三重展開

以上新觀察將作為起點，把我們帶向一個全新的領域。下文將從文獻、圖像和實物的三重角度，去努力呈現這一全新的領域。

首先是文獻。下文所引是吳歷《墨井畫跋》中一段他於澳門所寫的題跋，談到中西禮俗乃至書畫的不同，為人們所耳熟能詳：

其禮文俗尚，與吾鄉倒行相背。如吾鄉見客，必整衣冠；此地見人，免冠而已。若夫書與畫亦然，我之字，以點畫輯集而成，然後有音；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工夫。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。^①

這段話經常被人們引用為文人畫家吳歷鄙視西畫的一個證據，尤其在“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”一句^②。但是，考索吳歷當時的身份，他正身居於澳門聖保祿學院，刻苦學習著西方文化和天主教義。故這段話的語境，其實更多鑲嵌在中西文化差異的比較格局之中。換句話說，他的比較建立在對雙方禮俗和文化親身體驗和踐履基礎之上。同時期另一首詩可以為證：

燈前鄉語各西東，未解還將筆可通。我寫蠅頭君寫爪，橫看直視更難窮。^③

詩生動地描述因為語言文字的差異，吳歷與一位歐洲同學在相互溝通上出現的困難；但不要忘记，此刻的吳歷正在苦學拉丁文和西學。故實際上，儘管“我寫蠅頭君寫爪”，但解決的路徑並非不存在，那就是“未解還將筆可通”。這裡的“筆”，透露出無論中筆西筆，都是吳歷實踐的手段。那麼，作為畫家的吳歷，他在澳門，難道不會學習以“陰陽向背、形似窩臼”見長的“西筆”，也就是西洋繪畫嗎？

問題是，吳歷當年就生活在遠東最具西方文化氛圍的環境裡。他在澳門待過的三四年內^④，在聖保祿學院苦學拉丁文和西方神學的同時，他的周遭則到處充塞著西方藝術。作為一位畫家，他難道對於西方藝術神奇的寫實能力不感好奇嗎？從16世紀意大利耶穌會畫家尼閣老（Giovanni Nicolao, 1560—1626）開始，在同一所聖保祿學院，就已經有課徒授課教授西方繪畫的先例。如果有類似的條件，吳歷難道不會去牛刀小試一把？人類的思維會經常性地被觀念和情緒所遮蔽，假如不願意看到真相，那麼，這種遮蔽就會人類帶來某種自欺的安全感。這樣做只需一句話：吳歷的畫裡怎麼會有西方影響呢！^⑤事實上，真正有價值的問題反倒是：生活在西方情境下的吳歷，他怎麼可能避免接受西方的影響？

顯然，作為一名畫家，吳歷畫過西畫很正常，他沒畫過才不正常。他連語言都學了，怎麼不會去嘗試一下其他語言媒介？假如能夠警惕或善用人類思維中這種先天的傾向，那麼，即使熟悉的畫面，也會有不同尋常的嶄新發現。

①（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第443頁。

② 最早提出者為陳垣先生。他的《吳漁山生平》在引用這段話之後，做了如下評論：“據此，則謂漁山畫用西洋法者，殆咸同間人理想之詞，漁山畫不爾也。”[參見陳垣：《吳漁山生平》，《陳垣全集》（第七卷），第778頁。]

③（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第179頁。

④ “靜院棲遲三四年，卑污依舊意愴然。”（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第186頁。

⑤ 認為吳歷晚年受西畫影響的說辭從吳歷時代開始即已存在，但這些說辭多半道聽途說，甚至荒誕不經，不足為據。現代學者的說法大都流於泛泛而談，缺少令人信服的實證和分析。至於反對派則是學界主流。我所能追蹤到的始作俑者，居然是熱愛吳歷並在三百年後為之編撰了第一部年譜的大歷史學家陳垣。而他的主要立論正是基於《墨井畫跋第五十九》中“我之畫不取形似，不落窩臼，為之神逸；彼全以陰陽向背形似窩臼上用功夫”一句，從而割裂了全文的語境，將吳歷本來只是文化比較論的觀念框架，解讀為並不存在的揚中貶西的價值觀和鄙視鏈模式。[參見陳垣：《吳漁山生平》，見《陳垣全集》（第七卷），第778頁。]

現在來關注《野墅平林圖》中所謂的“野墅”圖像。左側樹叢中有一個不起眼的硬山頂建築（圖25）；建築佈局上坐北朝南，二層樓，樓下院牆圍合起一個院子。在它側面的山牆上，有一個更不起眼的圓形窗戶（圖26）。仔細看，玻璃上呈現出瓷器開片般破碎的樣態；再仔細看，不是玻璃碎了，而是一個有意拼合起來的花窗，一個原本應該鑲嵌著彩色玻璃的花窗。奇怪的是，這個花窗似乎從未被人發現過！

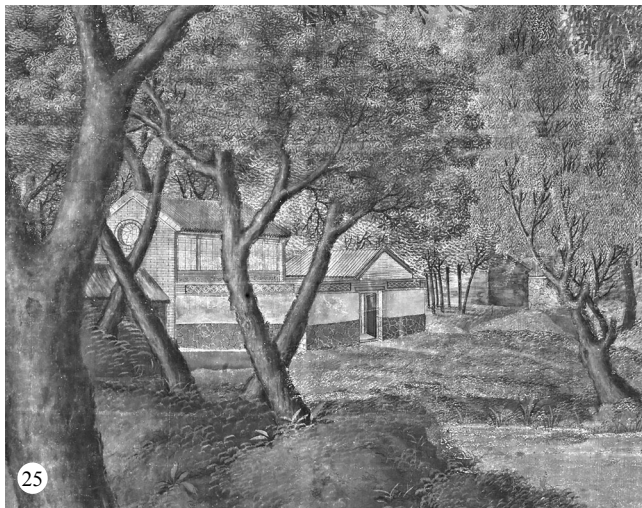


圖25 《野墅平林圖》局部：樹叢中的“野墅”



圖26 《野墅平林圖》局部：“野墅”山牆面上的圓形花窗

為什麼我們的眼睛難以發現它的存在？因為眼睛的注意力需要觀念和知識的配合。這類窗戶是專屬於某類功能性建築的特徵，一旦不具備專門的知識，那麼將很難把它從整體中識別出來，賦予它應有的意義。圖27所示是一座位於北京佟麟閣路上的建築，它現在是一個名叫“模範書局·詩空間”的書店。該建築原先是一座美國聖公會於1917年所建的教堂（正式名稱：基督教中華聖公會教堂，Chinese Anglican Church），一座中西合璧風格的教堂。教堂坐北朝南，平面呈拉丁十字式；屋頂在十字交叉處結束為一座中式三層攢尖亭閣；而其正立面，則模仿了北京民居的硬山頂山牆面。為了與教堂的功能相適應，建築師在山牆面開出了一個圓窗，這樣一來，其形制呈現出與《野墅平林圖》中的“野墅”如出一轍的樣態。這提醒我們，北京聖公會教堂的形制或許不僅僅只是對於北京民居的模仿，而是古已有之。即它實際上也引用了一類早已存在於中國的教堂建築形制——由耶穌會等所建造的天主教教堂。

這類建築一個稍早的案例可見於上海嘉定婁塘的天主堂（圖28）。現存教堂建於清光緒三年（1877年），稱聖伯多祿堂，是一座坐北朝南的磚木結構建築。其正立面形態非常簡潔，由一個三角形山牆加一個矩形建築主體組成。山牆上也有一個花窗，但這個花窗與“野墅”相比，只呈現為一個半圓；而且，這個半圓窗的形制，正是當代中國人十分熟悉的“歐陸風情”建築中隨處可見的窗戶形制，實際上來源於文藝復興建築師塞利奧(Sebastiano Serlio, 1475—1554)開始復興的一種羅馬式凱旋門，故又叫“塞利奧窗”（the Serliana 或 Serlian window）。這種窗戶的形制，應該是19世紀時隨新古典主義建築而進入中國的。儘管尚存在差別，如婁塘天主堂是單層而《野墅平林圖》中的“野墅”是雙層；再如前者中的花窗是半圓而後者是整圓，但二者的整體形式應該說十分相近，都是一個由矩形的底部和三角形的上部套疊而成的簡單結構（類似於一座希臘神廟）。尤其是，二者皆具“折衷式”建築的性質：在“野墅”，是中國式坐北朝南佈局、院

落式結構與山牆面西式圓花窗的奇特組合；在婁塘，是同樣的布局、內部江南民居扁作抬樑式四界梁框架，與外立面西式形制的雜糅共存。這種“折衷式”並非有意的風格創造，而是極為生動地體現了天主教會“適應式”政策主導下中國天主教教堂建築發展的一個早期階段：購買中式民居再作功能和裝飾上的改造以適應新的需要。

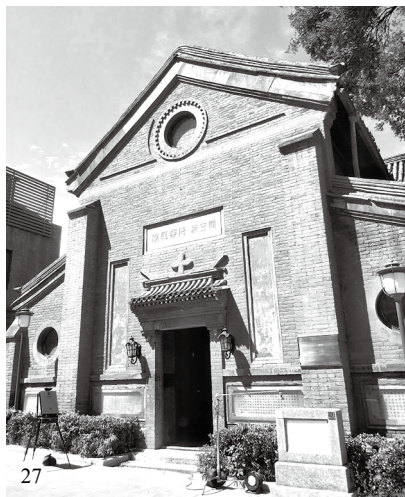


圖27 基督教中華聖公會教堂，北京佟麟閣路，始建於1917年，現為北京“模範書局·詩空間”書店（筆者自攝）



圖28 上海嘉定婁塘天主堂，現教堂建於光緒三年（1877）（筆者自攝）

學者陶喻之根據2008年公佈的第三次全國文物普查新成果認定，婁塘天主堂最初是“吳歷自澳門返滬，於康熙卅四（1695）至四十六年間創建”的，也是“他擔任嘉定東堂（即詩中常稱東樓者）司鐸時的另一處駐地，它成為吳歷跟嘉定天主教結緣的一處新發現的紀念場所”。^①嘉定區第三次全國文物普查公佈的成果中，確實有“婁塘天主堂”一例，考定為“清康熙（1662—1722）中由吳歷神父始建，清光緒三年（1877）重建”。^②成果鑒定專家同樣考察了與現存主體建築構成群組關係的另一組建築：位於主體建築西側的一座坐西朝東、面闊三間的硬山式風格平房，考為“明末清初風格”^③（圖31）。這項鑒定結果十分重要，意味著對於吳歷及其事蹟的考察將超越文本和圖像的限制，進入到可以通過實物和遺迹層面的觀察和驗證，進而整合三類材料進行批判性綜合研究的新階段。筆者因此於2023年4月對婁塘天主堂進行了實地的考察。以下的討論正是基於新觀察而作的新論證，其中部分觀點與現有成說相當不同，其目的不在於標榜異說，而在於尊重所有材料的潛力以開闢新的研究路徑。

首先，學者稱吳歷在嘉定所建的教堂為“東堂”，延續了一個由來已久的說法，其實並無依據。吳歷於1688年在杭州晉鐸，並被耶穌會派至上海（“上洋”）和嘉定傳教。他在嘉定的住堂何時因何故而被稱作“東堂”？細細考究，這個在學者中不脛而走的說法始自陳垣。他在〈吳漁山生平〉（1936）和〈吳漁山年譜〉（1937）中兩度釐定吳歷在嘉定的教堂為“嘉定東城教

① 陶喻之原文標題為《詩畫江南說漁山——清六家之一吳歷的滬妻因緣》。網文改為《吳歷的滬妻因緣：一半為傳道，一半為詩畫》。參見 https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2632637，2019年4月14日。

② 上海市嘉定區文物管理委員會，上海市嘉定區規劃和土地管理局編：《嘉定區不可移動文物彙編》（第1冊），2010年，第225頁。

③ 上海市嘉定區文物管理委員會，上海市嘉定區規劃和土地管理局編：《嘉定區不可移動文物彙編》（第1冊），2010年，第225頁。

堂”^①或“嘉定城東堂”^②，但卻沒有提供任何依據。一個可能的原因是吳歷在詩文中不斷提到的一個叫“東樓”的地方，“東堂”為“東樓”之訛，或是從中引申出來的意思（陶喻之即將二者等同為一）。實際上，據吳歷門徒趙侗在《續口鐸日抄》中的描述，“東樓”僅僅是吳歷所傳教之嘉定教堂東面的寓樓而已，與教堂本身（他稱之為“本堂”）毫不相關。^③

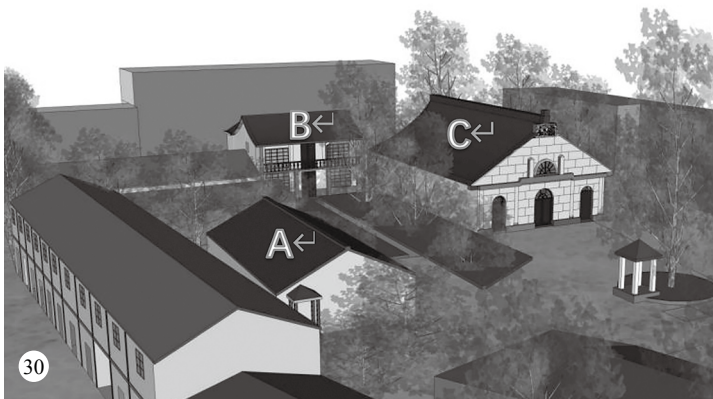


圖29 婁塘天主堂空中俯瞰圖（采自“航拍婁塘：傳教桃溪”，https://www.sohu.com/a/162070179_743188，2025年4月21日查閱）

圖30 婁塘天主堂系列建築示意圖：C.1877年所建之天主堂；B.一所二層小樓；A.主體建築西側“明末清初風格”之硬山式平房（圖版為高婷女士製作）

圖31 主體建築西側“明末清初風格”之硬山式平房（筆者自攝）

另一個與“東堂”的地望緊密相關的說法，是把這個“東堂”看作是明末嘉定開教施主孫元化所建教堂的遺存（吳歷專家章文欽教授即持此論），^④據光緒年所編《嘉定縣續志》，該教堂的原址在嘉定城拱四圖。^⑤孫元化，字初陽，明末嘉定人，為徐光啟弟子，也是吳歷的朋友孫致彌之祖和侯大年的外祖，於天啟元年（1621）受洗於北京。後赴杭州楊廷筠家邀請西教士至嘉定

① 陳垣：〈吳漁山生平〉，《陳垣全集》（第七卷），第793頁。

② 陳垣：〈吳漁山年譜〉，《陳垣全集》（第七卷），第373頁。

③ （清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第585、611、615、620頁。

④ “破堂謂嘉定東堂，天啟間孫元化所建。”吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第147—148頁。

⑤ 參見徐宗澤：《中國天主教傳教史概論》，據土山灣印書館1938年版影印，見《民國叢書》第二編第11冊，上海：上海書店，1990年，第311頁。

開教，同時出鉅資建一教堂，並在堂側建教士住宅十餘椽，供曾德昭（Alvaro Semedo）、郭居靜二西士同住。天啟七年（1627）天主教會曾在此召開著名的“嘉定會議”，以討論“上帝”“天主”等中文定名的釐定問題^①。章文欽將孫元化所建的教堂，徑直視作半個多世紀後吳歷在嘉定傳教時所用的教堂（即吳歷詩中屢次提到的“破堂”），不知何據。這個孫元化所建教堂理應在明末隨孫元化的受戮而遭廢棄^②，何以可能為耶穌會所繼承？事實上，吳歷〈破堂吟〉中明確指出，“破堂”並非繼承，而是購買所致（“當其買宅且買前，何意買鄰在後邊”，意為當時買宅時沒有考慮到鄰居的因素，導致後來糾紛不已）。^③

正是因為人們心目中已有了嘉定城內“東堂”作為前提的存在，才導致了學者們在處理婁塘天主堂時，把它順理成章地當做了吳歷“擔任嘉定東堂（即詩中常稱東樓者）司鐸時的另一處駐地，它成為吳歷跟嘉定天主教結緣的一處新發現的紀念場所”。然而，一旦嘉定“東堂”問題無法論定，那麼，一個連帶的問題油然而生：吳歷所在的教堂的地望究竟何在？它會不會根本就不在嘉定城（城關鎮）內，而是另有其地呢？

婁塘天主堂的存在正是提供了這種可能性。

需要注意的是，吳歷在提及他所在的地望時，並未明確使用“嘉定”的名稱，而總是喜歡提及其代稱“嚮城”（“嚮水迢迢雨後新，灌花栽葯及時頻。稚年求道成超業，老壽都忘甲子春”〈嚮城贈張君〉^④）或“嚮鄉”（“像設西龕日應久，嚮鄉信奉至今有”〈破堂吟〉^⑤）。事實上，“嚮城”或“嚮鄉”之所以成為嘉定的代稱，恰恰在於二者皆與“婁塘”的古稱有關。因為嘉定在秦漢間屬會稽郡婁縣；唐時崑山縣東境有嚮城鄉，宋時於此掘得唐嚮城鄉莊府君墓銘。明嘉靖《崑山縣志》：“嚮城即古嚮縣治，今屬嘉定縣地，名婁塘。初名嚮塘，後避錢鏐諱改名婁塘”^⑥。故“婁塘”即“嚮塘”，又為“嚮水”。乾隆間婁塘人陳曦首撰《婁塘志》云：“婁塘鎮在循義鄉二十二都，以水而名。或謂之嚮塘，以其屬嚮城也。或謂之婁塘，以其通婁水也。或謂之劉塘，以其近劉家河也。又或謂之婁溪。兩岸昔多桃花，故又或謂之桃溪。”^⑦正是這一古稱上多義性提醒我們，吳歷在引用“嚮城”的典故時，除了其廣義用法即作為嘉定的代指之外，不應忘記的是，他很可能直接使用了該詞的本義或其狹義用法——指代他所在的地域嘉定的婁塘鎮。而“婁塘”（“嚮塘”）又名“桃溪”，還可以幫助我們解釋一個吳歷生涯中明顯的難解之處。前文提及，吳歷於康熙十四年作《湖天春色圖》之後，出自宗教的原因而廢棄了“桃溪居士”的稱謂。但事實上，他於1690年所繪製的《仿董巨山水圖》一畫中，留下了“識於桃溪小築”的題跋。這一時期，作為司鐸的吳歷正在上海和嘉定傳教，並未返回他的家鄉常熟居住（吳歷早年之號“桃溪居士”源自他家鄉門後的一條“桃溪”），何以這裡再次出現了“桃溪”的地名？明白了此“桃溪”並非彼“桃溪”，疑團也就迎刃而解了。即，吳歷是在婁塘“桃溪”旁的

① 方豪：〈孫元化傳〉，見《中國天主教人物傳》，北京：宗教文化出版社，第165頁。

② 教會史家徐宗澤先生在其《中國天主教傳教史概論》中謂：“嘉定開教之始非常順利；但不久絕無音響，良由孫元化在一六三三年，為國殉難後受到的影響罷！”見徐宗澤：《中國天主教傳教史概論》（土山灣印書館1938年初版影印），第311頁。

③ （清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第402頁。

④ （清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第317頁。此張君可能是吳歷晚年在嘉定所建之“方濟各會”中的成員張仲（字九上）或張青臣。

⑤ 吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第402頁。

⑥ （明）楊逢春修，方鵬纂：《崑山縣志》，卷二，影印嘉靖十七年刻本，見《天一閣藏明代方志選刊》第11冊，上海：上海書店出版社，2014年。章文欽亦持基本同樣的看法，認為“嚮城”“一名嚮塘，又名婁塘”，而“嚮水”即“嚮塘”。參見吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第317頁。

⑦ （清）陳曦編，梅森標點：《婁塘志》，見上海市地方志辦公室編：《上海鄉鎮舊志叢書》（第1卷），上海：上海社會科學出版社，2004年，第1頁。

“小築”，也就是吳歷教堂旁的寓樓中繪製了此畫。下文將要證明，這個“桃溪小築”，也就是吳歷晚年不斷提及的“東樓”。其建築的圖像形態，即《野墅平林圖》中那個掩映在樹木深處、其山牆面擁有一個奇怪的圓形花窗的“野墅”；而其物質形態，則無疑要藉助現存的“婁塘天主堂”來瞭解。

然而，另一個困境隨之浮現。現存的“婁塘天主堂”主體作為一座清光緒三年（1877）重建的晚期教堂，與吳歷所在時代已有近二百年的距離，據此，我們何從得見吳歷時代原始教堂的真面目？對這個問題的解答，必須還原到原址所在的建築空間遺存的整體中去。

根據圖29所繪製的示意圖（圖30）可知，婁塘天主堂主體僅僅是建築整體的其中之一（標識為字母C）；文物普查成果已經考定了西側的一組建築為明末清初建築（標識為字母A），那麼，圖中主體建築西北面的那組建築（標識為字母B）呢？已有文獻指出了這組建築（圖32）與西側建築的同構性，同為明末清初風格，且為吳歷住所^①。而且，從圖像證據來看，圖中的二層建築確實與《野墅平林圖》中的“野墅”，存在可圈可點的相似。然而，這種說法的困境在於方位：二層小樓位於主體建築的西北面，無論如何無法稱之為“東樓”。



圖32 婁塘天主堂西北面二層小樓（筆者自攝）



圖33 婁塘天主堂西北面二層小樓山牆面（筆者自攝）

事實上，只須再次動用奧卡姆剃刀，把我們頭腦中多餘的觀念剃掉，即可得出十分接近於事實的判斷：如若吳歷的原始教堂根本就不在現存主體教堂的原址（C位），而是存在於圖中所示的A位呢？如若A位是吳歷時代原始教堂的所在地，那麼，位於主體建築西北面的二層小樓（B位），不就正好出現在原始教堂的東（北）面嗎？這樣一來，吳歷詩文中屢屢出現的“東樓”，不就完全成立了嗎？

這個“東樓”並不是教堂本身，而是作為司鐸的吳歷所居住的空間。但它作為一個同時具備儀式功能的空間，^②在一定程度上挪用了當時教堂空間的特色：在山牆面開有一個圓形花窗。

① 網文〈一方天地盛清歡《傳教桃溪》，帶你瞭解婁塘歷史建築〉提出了這種看法。但此文仍然認為，吳歷所建的原始教堂與現在的天主堂重疊，後者在前者基礎上重建。參見嘉定工業區：〈一方天地盛清歡《傳教桃溪》，帶你瞭解婁塘歷史建築〉，https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MTQ5NDE2NQ==&mid=2664046387&idx=2&sn=be08e13041aeced005904ebe9105b47b&chksm=bd8a06498afd8f5f37dcfb970c39407158a917ff511a721711b9c38468bb293c08d7f58ce627&scene=27，2022年11月20日。

② “東樓”上亦有“主臺”，可以從事若干儀式。參見《續口鐸日抄》（卷八），見（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第611頁。

這一圓形花窗與山牆面的簡單組合，可以追溯到意大利阿西西的聖方濟各教堂上堂，始建於1228年（圖34）。該建築內部是一個哥特式建築，但它的正立面則具有鮮明的意大利特點，整體上是由一個山牆面加上兩個橫列的矩形建築構架組成，形成強烈的區別於哥特式縱向性的橫向性特徵。尤其是，第二層矩形構架上有一個很大的圓形花窗；山牆面則開有一個圓形窗，叫作“牛眼”。

建於1568—1602年間的羅馬耶穌會本堂，作為一個雙層建築，它其實是將一個有山牆的希臘式的神廟，重疊在一個矩形構架之上；再用兩個渦卷，把上下層連接起來。其前身其實是佛羅倫薩的聖十字教堂，著名的文藝復興建築師阿爾伯蒂的傑作，都是用兩個渦卷，把教堂的上下部分連接為一體。而其上面的那個希臘式神廟，其實與“野墅”和婁塘的教堂基本接近。



圖34 阿西西聖方濟各教堂上堂正立面，始建於1228年（筆者自攝）

圖35 澳門聖保祿教堂正立面（俗稱“大三巴”），始建於1602年（采自<https://www.culturalheritage.mo/detail/99968?AspxAutoDetectCookieSupport=1#&gid=1&pid=1>，2025年4月25日查閱）

圖36 （清）印光任、張汝霖撰：《澳門記略》插圖：〈澳門正面圖〉，圓圈指示建築山牆面的各類圓窗（采自《澳門記略》，乾隆十六年西阪草堂刻本）

再看一下大三巴，也就是吳歷當年所住的澳門聖保祿學院教堂的正立面（圖35）；它建成於1602年，與羅馬耶穌教堂同一年。儘管其山牆面沒有牛眼和花窗，而是以拱形龕代替之，但作為一個巨型的四層建築，該建築最上一層其實與“野墅”和婁塘建築非常相似。在吳歷的時代，這類圓形花窗加山牆面的簡單組合，無疑是西方教堂建築予華人以最深刻視覺印象的特徵之一。在乾隆時期印光任、張汝霖所撰《澳門紀略》一書中，澳門教堂的這類形象屢屢可見於其插圖（圖36），說明當時這類正立面比比皆是。吳歷完全可以根據他的視覺經驗及繪畫技能，加上可能的相關書籍的加持，在其傳教的江南以民居為基礎改造成類似的建築。

無獨有偶，吳歷在詩文中也經常提到，他所住的“東樓”中，有一扇朝西開出的窗戶。那是大約1688年到1708年，他晚年在嘉定傳教的時候：

東樓無計那西陽，窗納炎光逼四牆。未見桐花先得夏，落殘桂子不知涼。吟髭笑撚
希應赤，月色低遲到亦黃。風觀露臺有幾在，而今且寄此為鄉。^①

詩的名字就叫《東樓》。東樓是朝西的，很熱，西曬陽光厲害。平時夏天還沒到，桐花沒開，它已經是夏天了。到了秋天，桂子都落下來，但是房間還是不涼，依然陽光猛烈。吳歷說自己在陽光底下捻鬍子，鬍子雖然很稀少，但顏色卻是紅的；晚上，月亮升起來的時候，天還沒有完全黑，陽光與月光混合在一起。然後他說，儘管如此簡陋，這就是他所居住的家園，他要寄此為鄉以終此生。

那麼，他在東樓幹什麼呢？

春暖臨窗興不禁，小山竹樹寫秋陰。曲條如乙筆澹澹，垂葉分個墨深深。墨井道人
在東樓畫^②

他在東樓畫畫。不僅春天畫，秋天也畫，估計四季都畫；他用書法用筆的“乙”字寫樹枝，用“個”字畫樹葉。這個地方既是他接待朋友、門徒和講道的地方，也兼具一個畫室的功能。根據他的門徒趙侖《續口鐸日抄》的記載，他在那兒不僅畫水墨寫意畫，而且也畫宗教題材的敘事畫，如一幅描繪耶穌最後晚餐後在客西馬尼花園獨自祈禱的《山園祈禱圖》。^③顧名思義，“東樓”是因為其相對於西側建築物的位置而言的。後者即吳歷自己一再提到的“本堂”或“大堂”，其實際位置應該就在圖28中的A位，也就是文物普查中認定的“明末清初風格”的硬山頂平房。

再次回到《野墅平林圖》中的圖像。那麼顯而易見，畫中所繪的這個“野墅”應該就是“東樓”；它的山牆面朝西，從而與畫中光源於花窗上投下陰影的位置完全相合。這一點也可以藉助現存二層小樓看出來；這個作為“東樓”的小樓，恰好也有一個朝西的山牆面，現存建築也開有一個小窗（儘管是長方形的）。

不妨再次藉助圖像的證據，作一個最後的陳述。

吳歷晚年經常來往於上海與嘉定之間傳教。有一天他從上海回來，回到他所在的“東樓”，意興難抑，遂畫了一張寫意水墨《山水圖》，並在上面作了如下的詩文題跋：

不是看山定畫山，的應娛老不知還。商量水闊雲多處，隨意茱萸着兩間。墨井道人
從上洋歸，寫於東樓。（鈐“吳歷之印”白文印、“延陵”朱文印、“墨井”朱文
印）^④

①（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第401頁。

②（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第401頁。

③（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第620頁。

④（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第399頁。

把該畫的佈局與《野墅平林圖》的整體構圖做一個比較，會發現二者之間存在著驚人的相似：

首先，水墨畫前景中有一座山字型木橋將阻斷的兩岸連接起來，這與《野墅平林圖》近乎一樣。



圖37 吳歷《山水圖冊頁》十開之一，紙本水墨，縱23.2釐米，橫28釐米，故宮博物院藏（采自楊新、楊麗麗編：《吳歷精品集》）

圖38 傳明利瑪竇《野墅平林圖》，絹本，墨筆重彩，四條屏，縱218.2釐米，每屏橫65.5—71釐米，總寬273.2釐米，遼寧省博物館藏

其次，前者右側點綴著數棟房舍（詩中的“隨意茅茨著兩間”），後者的左側則是那座“野墅”；二者之間存在著鏡像背反的關係。

再次，前者遠景的水岸上有兩三座起伏的山丘，後者的遠方雲層下面，同樣有兩三座山丘隱約可見；二者的位置與上一樣也呈鏡像背反的規律。

又次，儘管有寫意水墨與墨筆重彩畫法，以及鏡像背反的差別，兩幅畫整體的構圖形態存在著絕非偶然的相似，說明它們之間非同尋常的內在一致性。這種一致性，猶如以一己之力，對同一場景施以兩種不同繪畫技法的實驗——藉助吳歷畫跋的語言形容，可謂前者“不取形似，不落窩臼，謂之神逸”；後者則“全以陰陽向背形似窩臼上用功夫”而已。

最後，還可以指出一點，即：《野墅平林圖》與《湖天春色圖》一樣，同樣有一個隱身的導師存在。對於後者而言無疑是將魯日滿、沙勿略和阿西西的方濟各重疊在一起的方濟各形象；對於前者而言，則毋庸置疑有吳歷自身形象的存在。因為對於其門徒來說，創立了方濟各會的導師吳歷，當然也是一個方濟各（他名字中的沙勿略也啟示了這一點）。只是這個方濟各，與《湖天春色圖》中的導師一樣並沒有現身，採取了完全自然化的託物喻志方式。這也啟示我們，該畫中或許也存在某種門徒的視角。

餘論：另外作者之可能

所有線索都指向吳歷。作為《湖天春色圖》的作者，作為水墨《山水圖》的作者，他當然也是《野墅平林圖》的作者。這意味著，《野墅平林圖》的創作年代，絕無可能在利瑪竇所在的明末，只可能在已發展出“湖天春色”圖式的吳歷所在的清初；更準確地說，在吳歷於嘉定擔任司鐸的1688—1708年之間。

當然，並不排斥吳歷有助手參與的可能。事實上，吳歷門徒中不乏有善畫者。一個是寫作《續口鐸日抄》的趙侖，他所畫的《聖母子圖》，曾經得到過吳歷的誇獎。^①另外一個更重要的線索，涉及吳歷的一個學生陸道淮，字桐源，號上游。這位陸上游是嘉定人，一位國學生，同時是康熙年間小有名氣的畫家。吳歷的同學王翬曾經為他寫過題跋：

上游少即工畫，遊於墨井之門，盡得其指授。今春不遠百里訪余於來青閣，共晨夕者數月，盤礴解衣，其為起予者多矣。因出墨井此冊相示，把玩不忍釋手，是於遊戲點染中，不為古法所拘，脫盡時史謬習，剝俗入雅，逸氣飛翔，雖迂翁、癡老不得專美於前。上游屬題，放筆不覺一笑。癸未嘉平，耕煙散人王翬。^②

這位陸上游與清初文人墨客過從甚密，其繪畫則深受吳歷影響。作為吳歷《墨井畫跋》、其詩集和文集的整理者，他可謂吳歷事業的一個繼承者，同時也是一個天主教徒（圖39）。從他傳世的墨跡來看，他筆下的鱗皮松，那種工細和寫意相結合的趣味，確與《野墅平林圖》十分相似（圖40）。而且，他與吳歷一樣，是那個時代闖世界的人。吳歷《寫憂集》中〈懷陸上游在日本〉一詩提到：

①（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第596頁。

② 載《虛齋名畫續錄》卷四《戴文節臨墨井山水冊》中戴熙所錄王翬跋文，見《續修四庫全書》，一〇九一冊，子部，藝術類，上海：上海古籍出版社，2002年版，第347頁。



圖39 陸道淮像，清光緒四年重刻道光本《練川名人畫像續編》（采自《嘉定歷史文獻叢書》第3輯《練川名人畫像續編》，上海：上海書店出版社，2014年，第43頁）

圖40 陸道淮《山居春曉圖》，縱99.7釐米，橫41.2釐米，紙本設色1724，上海博物館藏（采自山西省博物館、上海博物館編：《虞山畫派書畫精品集》，山西人民出版社，2015年，第234頁）

春已暮，子未歸。扶桑日出早，練水落花稀。人傳久在長祁島，海闊蒼茫鳥不飛。^①

這位陸上游非常有膽略，喜歡遊歷；他甚至去過日本，長期呆在長崎（長祁）。而長崎是日本鎖國時期唯一的對外口岸，與中國的澳門和廣州一樣，是外貿重鎮。他到日本肯定見識過大量的荷蘭“蘭學”，對於西畫肯定不陌生。

總之，這位陸道淮，有可能參與到吳歷西畫風格創作的歷程。至於其參與到什麼程度，尚須進一步的研究和論定。

[責任編輯：馬慶洲]

①（清）吳歷撰，章文欽箋注：《吳漁山集箋注》，第125頁。