

## 读《幻觉的制作》

Hypothesizing about Western Influence on Chinese Painting:

A Book Review of *The Making of Illusions*

黄翔 墨西哥莫雷罗州大学

Huang Xiang Universidad Autónoma del Estado de Morelos

### [英文提要]

This review aims to (1) introduce the content and the main arguments of the book; (2) provide more information about the artistic background of Nian Xiyao, the author of the first Chinese treatise of Western perspective; (3) evaluate the hypothesis of Prof. Corsi about Western influence on Chinese traditional painting, arguing that it is an interesting hypothesis worthy of serious attention from Chinese scholars.

淮安榷税官年希尧翻译整理的《视学》一书于雍正七年(1729)和雍正十三年(1735)两次付梓,是为我国第一部西方焦点透视学理论的译著。这本来应该成为中西文化交流史上一件重大事件。首先,从科学史的角度来看,在耶稣会士所带来的诸多西方先进科学之中,焦点透视学理论正是文艺复兴时期所产生

的一种新兴的科学思维的结果。<sup>①</sup>其次，从艺术史的角度来看，自六朝隋唐期间受过西域和印度佛画的影响之后，中土绘画又一次面对一个截然不同的艺术传统，而这个传统的最基本的技巧之一则是焦点透视学。但是，耶稣会士们所带来的透视学并没有成功地融入中国绘画艺术主流之中。尽管我们可以想象《视学》一书对乾隆朝中西宫廷画家之间交流的重要性，并被《四库全书总目提要》和《郑堂读书记》著录，但到18世纪末期宫廷海西派的实践结束后，年希尧和他的《视学》也随之湮没。清末民初西欧绘画卷土重来之时，此书曾被张之洞《书目问答》著录，但从未在重要的中土传统画论中被讨论过。

近几年随着对明末清初耶稣会士在华传教这一历史课题研究的不断深入，年希尧的《视学》逐渐引起了学者们的兴趣。沈康身教授在国内做了大量的筚路蓝缕的工作，使《视学》一书的基本轮廓得以澄清。<sup>②</sup>在国外，墨西哥学院亚非研究中心的伊丽(Elisabetta Corsi)教授的新著《幻觉的制作：耶稣会士及直线透视学在中国的传播，1698—1766》(2004, *La Fábrica de las Ilusiones: Los Jesuitas y la Difusión de la Perspectiva Lineal en China, 1698—1766*)一书，则是西方讨论年希尧的《视学》及其

① 从科学思维方式的观点来考察文艺复兴时期透视学的研究，参见 Crombie, A. C. (1994) *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition—The History of Argument and Explanation Especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts*, London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.

② 沈康身：《从〈视学〉看十八世纪东西方透视学知识的交融和影响》，载《自然科学史研究》，第4卷3期，1985。

沈康身：《〈视学〉再析》，载《自然杂志》，第13卷9期，1990。有关《视学》的最新研究，参见莫小也：《十七，十八世纪传教士与西画东渐》，234~238页，杭州，中国美术学院出版社，2002。顾卫民：《基督宗教艺术在华发展史（唐宋明清时期）》，187~196页，香港，道风山基督教丛林，2003。

影响的第一部专著。伊丽教授是意大利著名汉学家白佐良教授(Bertuccioli Giuliano, 1923—2001)的高足,对耶稣会士在华的艺术交流,尤其是对透视学的传播已研究多年,并发表了许多文章。这次她的新著的出版,也是她多年研究成果的一次结集。全书分两部分:第一部分是对年希尧、耶稣会士的透视学和《视学》一书对中土绘画传统影响的理论讨论;第二部分是对《视学》主要内容的翻译和介绍。我在这里主要介绍和讨论该书的第一部分。重点放在两个问题上:第一,对年希尧和《视学》研究的一些资料的补充;第二,对伊丽教授在该书中的理论观点做个简单的介绍和讨论。

## 一、作为艺术家的年希尧和《视学》的版本

该书的“序言”简述了在意大利透视画家乔瓦尼·杰拉蒂尼(Giovanni Gheradini, 1656—1730)于康熙末年来华之前西画透视技巧在中国的影响。自利玛窦把西画引入中土,其透视效果就引起了中土人士的注意并产生了一定的影响。但对其理论的详细介绍则始于年希尧和朗世宁合作的《视学》。

该书第一章介绍了年希尧的生平和他在艺术和科学领域的成就。其主要内容已用中文发表(伊丽, 2000),有兴趣的读者可参看,我就不再赘述。本章一个重要的目的是让我们重新评价年希尧的艺术和科学成就。年希尧以内务府包衣出身仕宦一生,历史家们提到他时,常常是因为他是年羹尧的同父异母兄弟的缘故,而对年希尧本人的研究则不甚注意。优裕的生活使年希尧有条件发展其多才多艺的技能而乐此不疲,甚至其晚年被免职的一个罪名是“玩物耽安,不以樵务经意”。他在算学、历史编纂、

医学、绘画和陶瓷制作上都有所建树。也许他在这些领域里都不是最优秀的，因此很快被后人遗忘了。要想理解为什么年希尧后半生如此醉心于《视学》的写作，我们应该意识到他是一个在艺术上十分敏感的人。在这里让我们看一下他在绘画和陶瓷领域里的艺术才能。

年希尧的绘画在一些画录中有零星记载（伊丽，2000，163）。我在这里补充一点，以证明他不仅能画，且有相当的理论心得。雍正六年，即出版《视学》初版的前一年，年希尧曾整理出版《赵氏铁网珊瑚》一书。此书是明代书画鉴赏著作，为万历中常熟赵琦美鹭定，旧题明朱存理撰，但《四库全书目录提要》辨正出此书非朱存理原著。年希尧在跋中提出另外有一本十四卷者，疑为朱存理原本，但此本已失传。从年希尧的跋中可以看出他花费相当的精力收集整理各类版本的书画鉴赏书籍，这意味着他对中土绘画理论应该相当熟悉。<sup>①</sup> 所以他在两版《视学》“前言”中提到的一些中土画论中的常用语和常用概念也就不足为奇了。

在陶瓷方面，康雍乾三代是我国制瓷工艺又一历史高峰。几个最著名的官窑督造是康熙朝的臧应选和朗廷极，雍正朝的年希尧和乾隆朝的唐英，他们管理的景德镇厂窑分别被称为“臧窑”、“朗窑”、“年窑”和“唐窑”。《景德镇陶录》评价年窑

<sup>①</sup> 由于年希尧的“赵氏铁网珊瑚跋”还未被研究者提及过，我在这里据文渊阁《四库全书》版抄录于下：“按赵清常跋，语海虞秦氏本书画品各四卷。后以焦弱候藏本较之，增书品六卷，画品二卷。清常氏复以续所见者附入。然则是书已非焦氏之旧，而海虞秦本为不可得见矣。世复有一本止十四卷者，传为朱姓甫原编，此则自是万历年间赵清常订本。仅百余年转相钞录，皆袭伪承舛，虽付诸梓，亦惜好古之士靳得而读之之弗易。博雅者尚有以考而正诸，是所望也已。雍正六年，七月既望，偶斋年希尧跋。”（《赵氏铁网珊瑚》16卷，82页）

说：“年窑，厂器也，督理淮安板闸关年希尧管镇厂窑务，选料奉造，极其精雅。驻厂协理官每月于初二、十六两期，解送色样，至关呈请，岁领关币。琢器多卵色，圆类莹素如银，皆兼青彩，或描锥暗花。玲珑诸巧样，仿古创新，实基于此。”从清中期到民国，中国人对鉴赏收藏古瓷的兴趣有增无减，却令人惊讶地渐渐地忘却了年窑的负责人。1937年吴仁敬、辛安潮著的《中国陶瓷史》就不得不辨正道：“关于年希尧之传说，有多种，有误为年羹尧者，有误为严希尧者，然查年羹尧，并无监督瓷厂之事。至严希尧，则根本无其人，更无监厂之事，各书所载，又多作年希尧，故定为年希尧。”<sup>①</sup>即使在20世纪下半叶，学者们对年希尧在景德镇的经历已不再怀疑，但对他的贡献仍然评价不足。1982年中国硅酸盐学会主编的《中国陶瓷史》在评论上引《景德镇陶录》一段文字时说：“雍正年间瓷器制作的仿古创新，成就十分突出，但把它都归功于年希尧是没有理由的，除了制瓷工匠的劳动是基本因素外，唐英的努力倒是应该一提的。”<sup>②</sup>我完全同意年窑的成就在很大程度上是与无名工匠们努力和唐英的伟大成就分不开的，但如不细察，年希尧的贡献也很容易被矮化。

首先，年希尧于雍正四年七月榷税淮安，雍正五年督理景德镇。唐英是雍正六年到驻厂协理。唐英的到来对年希尧帮助极大。《风火神庙碑记》记载：“年公希尧云：‘予自雍正丁未之岁，曾按行至镇，越明年，而员外郎唐候来偕董其事，工益举而制日精。予仍长其任，一岁之成。选择色款，由江达淮，咸萃予之使

① 吴仁敬，辛安潮：《中国陶瓷史》，91页，上海，上海书店，1984。

② 同上书，418页。

院，转而贡诸内庭焉。”<sup>①</sup>可以看出年唐两人合作愉快。其次，唐英在《陶人心语》中说：“予于雍正六年奉差督陶江右，陶固细事，但为有生所未见；而物料、火候与五行丹汞同其功，兼之摹古酌今，侈矣崇庠之式，茫然不晓，日唯诺于工匠之意旨。……用杜门、谢交游，聚精会神，苦心竭力，与工匠同其食息者三年，抵九年辛亥，于物料、火候、生克之理，虽不敢谓全知，颇有得于抽添变通之道。”<sup>②</sup>就是说唐英经过了三年刻苦的学习琢磨后，直到雍正九年才自称掌握了制瓷工艺。但是，雍正朝制瓷的成就远远早于雍正九年。如雍正六年，造办处已经自行烧造白、黄、绿、蓝、黑等珐琅色料，并在景德镇开始了各类釉上彩的重大改革。<sup>③</sup>这些改革当然也得力于年希尧的督理。再有，年希尧在淮安有榷税的公务，当然不能同唐英那样在窑场与工匠同食息。作为督窑官，他常常要接受皇帝亲自规定的造型、图样和色彩，以此来指定物器的烧制，并把成品送入内廷。完成这样的工作需要优秀的创造才能。内务府造办处档案有一条记载：“雍正七年四月十三日，……交来成窑五彩瓷罐一件（无盖），……奉旨，将此罐交年希尧添一盖，照此样烧造几件。原样花纹不甚好，可说与年希尧往精细里改画。”<sup>④</sup>可见雍正对其艺术能力的信任。至于年希尧对雍正时期制瓷工艺仿古创新的努力，我们也可以从《四库全书目录提要》对《宣德鼎彝谱》一书的一段辨正中看出些端倪：“杭世骏《道古堂集》有《书宣

① 吴仁敬，辛安潮：《中国陶瓷史》，91页。

② 同上书，418页。

③ 参见刘良佑：《陶瓷：宋元明清》，167~168页，台北，幼狮文化事业公司，1992。

④ 中国硅酸盐学会主编：《中国陶瓷史》，429页，北京，北京文物出版社，1982。

德彝器谱后》一篇，曰此明宣德三年工部档案也，辽阳年中丞希尧从部录出。以宣宗谕旨中有炉鼎彝器字，遂摘用之，系年氏所定，非实事也，所言与此本迥异。盖世骏所见乃不完残帙，以钞自年希尧家，故影附而为此说，不足据也。”《宣德鼎彝谱》，八卷，明宣德中礼部尚书吕震等奉敕编次。成书的原因按照《提要》的观点：“始宣宗以郊庙彝鼎不合古式，命工部尚书吴中采《博古图录》诸书及内府所藏柴、汝、官、哥、均、定各窑之式更铸，震等纂集前后本末，以成此书。”此书中对宣德炉鼎彝器的名义尺寸及制作物料的情况均有记载。年希尧从工部档案中抄录其中的一部分，当是为了仿古器而搜集资料。杭世骏在年家见了抄本，以为是年希尧对原书的勘定本。《提要》校对出杭世骏所见的年希尧抄本并不是原书的全部。从这些方面可以看到，年希尧之所以在雍正朝一直管理着景德镇官窑，正是因为他的艺术才能和个人努力受到皇帝和同侪们的承认。

伊丽教授在该书的第二章对西方透视学的发展作了简要的回顾，并对《视学》一书在欧洲的各种版本作了详细的介绍。国内对《视学》的研究基本上以北京图书馆和中国科学院自然科学史研究所藏的两部雍正十三年再刻本为基础，对流传到国外的版本情况似乎还没有人做过调查。伊丽教授在欧洲所见到的版本一共有三种。第一种藏于巴黎的法国国家图书馆（Bibliothèque Nationale de France），检索号为 Oe 29, Pet. Fol. 此本为雍正七年的初刻本，是 1733 年在北京的耶稣会士巴多明（Dominique Parrenin, 1665—1714）托人带给当时法国皇家学会总秘书长麦兰神父（Dartours de Mairan）的两部《视学》中的一部。这是到目前为止所发现的唯一一部初刻本，其重要性不言而喻。第二种是藏于英国牛津伯德兰图书馆（Bodleian Library），检索号为 Douce

China b2。此本为雍正十三年(1726)的再刻本,于1799年到1800年间被收藏家多斯(Francis Douce, 1757—1834)收藏。作者推测这应当是巴多明带给麦兰神父两部《视学》中的一部,之所以是两部正是因为有初刻再刻两版。第三种藏于英国皇家学会的,检索号为Chin H. 31。1755年宋君荣(Antoine Gaubil, 1689—1759)在给俄国阿佐莫夫斯基(Razoumovsky)公爵的一封信中介绍了耶稣会士从北京送来的两箱书籍和资料的内容,其中提到年希尧著的两部关于透视学的著作,两部中的一部送到英国皇家学院。这封信不仅提供了英国皇家学院藏本的来源,还透露了圣彼得堡俄国皇家学院藏有另一本《视学》的可能性。索美沃格也提到1737年5月15日葡萄牙耶稣会士送给俄国皇家学院一部《视学》<sup>①</sup>。当然在具体检索俄国皇家学院藏书之前,对这第四个版本是否存在的问题只能先存疑了。

## 二、《视学》的影响

该书的第三章讨论了《视学》一书对中土绘画的影响这一十分敏感的问题。自20世纪二三十年代潘天寿、俞剑华的中画史和向达的经典文章《明清之际中国美术所受西洋之影响》(1930)问世后,对西画东渐的基本观点是:除了宗教宣传画和局限在宫廷画院里的西洋画师的作品外,西画及其技巧始终未能融入或改变中土绘画的主流传统。究其原因,最重要

<sup>①</sup> Sommervogel, C. (1890), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, O. Schepens, A. Picard, Vol. b, p. 1145.

的一点是“中国画重在写意，而西洋画重在写实”<sup>①</sup>。按照中土尚意的标准，西画虽工亦匠，甚至愈工愈匠。这点也是解释《视学》一书为什么终至湮没的主因，尽管当时朗世宁将此书极力推荐给画院中中土画师，年希尧也在《视学》初版的“序言”里力辩道：“毋徒漫语人曰：‘真而不妙。’夫不真，又安所得妙哉。”

近几年对西画东渐的研究在深度和广度上均对上述观点有所突破。在国外，高居翰（James Cahill）、苏立文（Michael Sullivan）、小林光宏等提出明末清初一些具有独立精神的非传统派山水画家对耶稣会士带来的西方版画技巧以不同的方式予以借鉴。尤其是高居翰的 *The Compelling Image*（1982）一书最为惊心动魄，它不仅细腻地考察了西画技巧在这些画家作品中的展现，并创造性地提出了新画风所产生的对待自然的全新态度是对以董其昌为代表的明代主流画风的反叛。在国内，莫小也认为西画对民间版画影响的研究也使得西画东渐的课题远远超出了宗教画和清宫廷海西派两个传统题目的范围。

伊丽教授在该书中基本接受了高居翰的论点，并在此基础上做了更加大胆的假设。首先，她认为西画技巧对中土绘画的影响当然不能完全指望在后者中看到文艺复兴艺术的痕迹。同高居翰不同，她并不对西画在技术上对中土绘画的影响做过多的纠缠，而是试图探讨西画技巧，尤其是《视学》中的焦点透视，对中土绘画理论在本体论上的变化所起的作用。具体地说，她认为西画的焦点透视和其他技巧的介入，对清朝自然主义画派理论的产生起了决定性影响。在这里，“自然主义”一词是指对大自然的一种最普遍的和经验的想法，即把大自然看做由自然法则统治下的

<sup>①</sup> 俞剑华：《中国绘画史》，下册，257页，北京，商务印书馆，1937。

一个经验物体系统。<sup>①</sup> 这种自然主义在绘画艺术上的本体论后果就是写实画风。在元明之际占据统治地位的文人画注重抽象写意，正是对这种自然主义的反动。清代重新出现的自然主义理论可从邹一桂和唐岱的画论中体现出来。他们的自然主义倾向并不直接以西画技巧和理论为基础，而是重新拾起宋代绘画的写实精神。如同耶稣会士带来的西方数学和天文理论让清代学者重新发现已经失传的本土数学和天文传统，西画技巧也让一部分清代画家重新发现了同样是失传了很久的自然主义写实画风。

毫无疑问，伊丽教授的这个大胆假设是十分有意义的。它把明末清初西画东渐这个课题的讨论引入到更加深刻的层次，即从技巧层次上的关注深入到主体论层次的反思。但是，这种在更深刻和更抽象层次上的假设也会是更危险和更具有争议性的，因为技巧上的讨论可以有实物证据来对比引证，而抽象的理论上的引

270

<sup>①</sup> Corsi, E. (1988), "Un Gesuita alla Corte dei Manciù" in *Mondo Cinese*, vol. 63, pp. 67 - 70.

— (1997), "Termini cinesi utilizzati come sinonimo di 'prospettiva' ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo" in Piero Corradini (ed.) *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venetia: Cafoscarina, pp. 98 - 120.

— (1999), "Late Baroque Painting prior to the Arrival of Matteo Ripa—Giovanni Gherardini and the Perspective Painting Called *Xianfa*" in Michele Fatica and Francesco D'Arelli (eds.) *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII - XIX, Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi*, Naples: Istituto Universitario Orientale, pp. 103 - 122.

— (2002), "Insegnare la prospettiva lineare in Cina—Trattati europei di prospettiva nella Biblioteca dei gesuiti di Bei Tang" in Antonella Romano (ed.) *Mission et diffusion des sciences européennes en Amérique et en Asie; le cas jésuite (XVIe - XVIIIe s.)*, monographic number of *Archives Internationales d'Historie des Sciences*, vol. 52, no. 148, pp. 122 - 146.

— (2004) *La Fabrica de las Ilusiones; Los Jesuitas y la Difusion de la Perspectiva Lineal en China, 1698—1766*, Mexico: Colegio de Mexico.

证多数来自于画史画论的文字记载，而从不同的出发点看待这些文字则会产生不同的解释，从而引起争论。比如，高居翰对董其昌所代表的正统派和张宏所代表的直观自然派的区别在技巧上的讨论已被多数学者接受，但他对此所做的理论层次上的解释则常为人所诟病。<sup>①</sup> 伊丽教授在文中所提出的有趣的假设也面临着同样的问题。要令人信服地论证这个理论层次上的假设，需要仔细地考察宋代的自然主义体现在哪些不同流派的作品中，而其中哪些因素被后代画家遗忘，最后又是如何被清代画家因西画的传入而重新拾起。一系列繁重而又敏感细小的问题实非在短短的一个章节里就可以轻易说清楚的。

对于宋画中自然主义的问题，宋代绘画重写实，而在注重写意的文人画兴起以后，这种写实画风在中土画坛上失去了主流位置是个不争的事实。作者谈到唐代张彦远的崇尚自然的观点在宋代被多数画家尤其是院内画家所接受。这种观点同她所定义的自然主义相通，与日后董其昌、莫是龙等倡导的文人画主流传统相悖。但问题来自于如何确定那些被遗忘的自然主义因素。作者谈到的宋代写实画家，提到了张择端的《清明上河图》，认为它是自然主义代表作并体现出一定的透视观念，但未多做具体分析。

<sup>①</sup> 比如，石守谦认为：“而对正统派始末的发展，（高居翰）则选取明代王阳明之心学来作必要的理解脉络……在肯定了董其昌的‘新正统’理论与阳明心学的渊源之后，又进一步引申张宏之‘直接自然’观之后来为‘新正统’完全压制，是因为那种认识自然的方式与当时受心学统治思想脉络格格不入的关系……其实阳明心学最主要的关怀还是成圣成贤的道德伦理问题，阳明本人对自然界现象、事物之认识的讨论，只占其中很小的一部分。那些问题虽然是宋代理学家最有兴趣的焦点之一，但到明代，连朱学的学者都已对之失去兴趣，更不用说阳明及其后来的追随者了。董其昌个人或许还可能受其影响而造成某种以己心为依归的自然观，但说整个文化、艺术界之成员皆是如此，因而排斥了‘张宏式’的新视觉方法，实在不得让人有所怀疑。”（石守谦：《风格与世变：中国绘画史论集》，8~9页，台北，允晨文化实业股份有限公司，1996。）

作者主要讨论的是同样有原始透视观点的李成和李公麟。提到李成是因为熟悉画论画史的年希尧在《视学》初版序言中说道：“然古人之论绘事者有矣。曰仰画飞檐，又曰深见溪谷中事，则其目力上下无定所矣。乌足以语学耶？而其言之近似者则曰：透空一望，百斜都见。终未若此册之切要著明也。”“仰画飞檐”一词是沈括在《梦溪笔谈》里对李成山水画技巧的描述语，而“透空一望，百斜都见”也是对郭若虚《图画见闻志》中“深远透空，一去百斜”一语的重述。沈括认为李成的“仰画飞檐”从画家的视点出发将看不到山水的整体，正确的方法应该是如画假山一般以大观小。俞剑华认为沈括的批评将李成山水技巧中的原始透视观念扼杀在萌芽阶段，而其以大观小的观念又不甚合理。<sup>①</sup>伊丽教授用了不少篇幅仔细地理清了沈括的以大观小实际是古代测绘地图的一种基本方法，并非如俞剑华所认为的是一种非科学的方法。年希尧举出这几个宋人对山水画纵深感探求过程中的一些原始透视概念，并力辩西方的焦点透视理论才是解决问题的正确出路。这看起来好像是清人重拾宋人自然主义观点的一例。但是，从年希尧文字的语气里看，他对李成、郭若虚的概念都是采取批评的态度，与其说是对宋人的重拾不如说是扬弃。而且，李成、郭熙风格的山水在元中期风光一阵之后，在明代几乎无人从事，清代也没有复兴的迹象。提到李公麟是因为他的《临韦偃放牧图》中有透视感，但透视的技术问题如何与理论上的自然主义问题联系则仍须细辨。毕竟李公麟在广义上一般是被归为文人画家的。明张丑的《清河书画舫》中将李公麟看做古雅的代表，而张择端的《清明上河图》则被认作无高古之气。所以，只以张择端、李成和李公麟这三位具有某种原始透视概念的画家来说明宋

<sup>①</sup> 参见俞剑华：《中国绘画史》，上册，181页，北京，商务印书馆，1937。

代的自然主义的普遍性似乎不够充分。

对于清人因西画技巧的介入而重拾宋人自然主义传统的论证也嫌薄弱。不仅邹一桂、唐岱的两例是否具有代表性是个问题，而且，这两例里也有不少可疑的地方。邹一桂的例子是《小山画谱》开篇中对临摹派的批评和对写真派师法造化强调的一段文字，伊丽教授认为是西画的写实主义的影响使得邹一桂如此重视写生。但是，这种解释实在有不少牵强之处。首先，尽管宋代的画院花鸟画的写实作风在元明期间被文人写意所排斥，写真一派仍然连绵不绝，如明代有毛世济、孙堪、傅清、钱掄、朱月鉴等名家。<sup>①</sup>而在画论中，主形一派虽不如主意派强大，却仍然比主理主性派为多。<sup>②</sup>邹一桂的写真观点也可被看做这连绵不绝的本土传统的一个环节。其次，邹一桂并不一味排斥临摹和写意，只不过对其末流者的仿古不化和只重意不重形的极端做法予以否定。比如，在“临摹”和“法古”两条中，他对临古的注意事项做了说明。而在“生机”一条中，则取自董其昌的“生机”概念，赞扬了“宇宙在乎手”的主意派观点，而对极端主形派，则批评道：“至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。”再有，邹一桂对西画的公开态度是众人皆知的，他“（西画）笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”的评语常常被看做传统观念排斥西画的经典例证。伊丽教授在处理这个问题时认为邹一桂在主流传统的压力下，不得不把西画对他的影响隐藏起来；而且，他对西画的接受则可能是潜意识的。但是，当一个论证依靠

① 俞剑华：《中国绘画史》，下册，103页。

② 潘天寿：《中国绘画史》，222页，上海，上海人民美术出版社，1983。曾于1926年由商务印书馆初版，1936年再版。

当事人的潜意识，那么，任何反证据都无法否定它了。<sup>①</sup>

至于唐岱的例子，相对来说疑问少一些。因为他的《绘事发微》是推衍韩拙的《山水纯全记》而来的。伊丽教授引用其中“得势”和“游览”两条中关于临写真山水的文字，并认为这种重视宋代写实风格来自于西画的影响。但是，困惑邹一桂例子的问题似乎同样对唐岱的例子有效：山水画里的写真一派虽然在宋代以后不是主流，但仍然绵延不绝。明代山水写景派在俞剑华的书中就被列举了王履、夏义甫等17位。<sup>②</sup>王履在“《华山图》序”中说：“画虽状形，主乎意，意不足，谓之非形可也。虽然意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者，形乎哉！画物欲似物，岂可不识其面？”<sup>③</sup>上面提到的年希尧在《视学》序言中所说的“夫不真，又安所得妙哉”一句，甚至可以做这段文字的翻版。而明代唐志契在其画论《绘事微言》中“要看真山水”条里也说道：“凡学画山水者看真山水（阙），极长学

① 小林光宏认为董其昌的没骨画法吸收了西画技巧。因为没有证据证明此观点，则提出由于董其昌的社会地位，不会公开地承认他所受到的西画的影响。莫小也认为这是一种危险的主观臆断（莫小也：《十七，十八世纪传教士与西画东渐》，147页，杭州，中国美术学院出版社，2002），我很赞同。尽管在中画史研究中许多案例都不易遇到理想的证据，但这种在没有证据或面对反证时以潜意识的可能性来做臆断确实是应该格外小心。在这里，高居翰的处理方式就值得借鉴。他认为西画对中国画家的影响常常是隐含的，因而也是很难找到直接的证据，对其研究就会更加依赖于推测和幻想（潘天寿：《中国绘画史》，22页）。但是，高居翰从来不以一两个孤证来证明他的推测和幻想结果，而是大量收集种类不同例子从不同的角度论证同一个推测。比如，他论证西画对张宏的影响，不仅对比了张宏的苏州风格派与吴派主流派风格在对待自然景物的区别，分析了因地域原因张宏接触到西画的可能途径，还仔细分析了各种西画独特的技巧在张宏画中的具体体现。只有在综合了各个具体案例之后，才能得到可靠的结论。如果只是某一两个具体案例的孤证，得到的结论就容易缺乏说服力。

② 俞剑华：《中国绘画史》，下册，58~60页。

③ 同上书，139页。

问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气……故画山水而不亲临极高极深，徒模仿旧人栈道瀑布，终是模糊丘壑，未可便得佳境。”<sup>①</sup>就是说，唐岱对宋代写实山水的重视也可以是从本土写真山水的传统中得来的灵感。而且，唐岱是个标准的宫廷画家。而宫廷画家与院外艺术家比起来更注重写实，宋明清三朝均是如此。而院画使得清代绘画“陷于形式之摹拟，而少有所振展”，潘天寿认为是“吴派之末流”所为，而“其原因，固为当时非此不足以表现天下之承平；实则全因缘于政治方略与专制之过甚以致之。”<sup>②</sup>所以，唐岱《绘事发微》中的宋代写实倾向也可以看做“吴派之末流”的结果。对于莫小也，《绘事发微》与其说是西画对中土绘画影响的体现，不如说是朗世宁吸收中国传统技巧的理论源泉，因为“该书对朗世宁提高山水绘画技术也许起过作用”。

如果上述的分析正确，那么西画让中土画家重新发现被遗忘的写实传统，就如同西学让中土历算家重新发现被遗忘的历算传统的类比就需要商榷了。中国数学在宋代已发展出被称为“天元术”的代数理论，在世界数学发展史中处于领先地位，但其发展在元明期间突然停顿。到利玛窦来华时，中土竟无人能通宋代的数学理论，无人能操作放在南京天文台郭守敬所制的天文仪器。耶稣会士带来的西方天文数学帮助中土历算家看懂宋代及宋代以前的历算文献，并发现宋代的“天元术”与西人的代数同为一理。所以，西学确实让中土学者重新发现了已经失传的传统。但在绘画领域里，自然主义的写实风格和技巧虽然在宋代以后不占主流地位，但连绵不断，成为众多风格中的一种，应该不能算作

<sup>①</sup> 《四库全书》（文渊阁本），下卷，4页；参见俞剑华：《中国绘画史》，下册，135页。

<sup>②</sup> 潘天寿：《中国绘画史》，227~228页。

是失传。西画的传入很可能对清代院画其实也是历代院画所推崇的写实风格有所推波助澜，但不能说使得中土画家重新找到已经失传的传统。

上述问题的讨论，并不想也不足以推翻伊丽教授对西画和焦点透视对中土绘画影响所作的假设，而是想强调，这是一个非常大胆同时也是一个非常有趣和有意义的假设。但是，由于这个大胆的假设是在抽象的本体论层次上来讨论西画东渐的问题，其论证的难度就越发地高，需要更加细致的研究和更加准确的证据。伊丽教授在这短短的一章中，已经为国内外学者设计了这个引人注目的高难度题目，并阐述了研究这个题目的基本方向，其中对每个具体问题的具体讨论都会给西画东渐这个大题目带来新的理解。这也是本书值得向国内学人推荐的原因。