

# 十八世紀渡日清人畫家伊孚九與費漢源研究<sup>1)</sup>

蘇 浩

## A Study of Yi Fujiu and Fei Hanyuan: Painters of the Qing Dynasty stayed in Japan in the Eighteenth Century

SU Hao

During the Edo period (1603-1868), the Shogunate took the “isolation policy” and only kept Nagasaki as a trading port. At the beginning of the 18th century, Chinese businessmen who were good at painting went to Nagasaki for trade, were called “imported painters” in Japan. In the history of Japanese art, Yifu Jiu and Fei Hanyuan from Huzhou, who are known as the “the four from the imported painters from the Qing”, worked and taught in Japan. They provided the aesthetic and creative fashion of literati painting for the Japanese painting circle, and became the media influencing the formation of early Japanese Nanga.

Keywords: Painters of the Qing Dynasty stayed in Japan, Ike no Taiga, *Shanshuihuashi*, Japanese Nanga

關鍵字：渡日清人畫家，池大雅，《山水畫式》，日本南畫

### 引 言

日本繪畫史上，在經歷了中國六朝、隋唐繪畫以及宋元禪宗繪畫的輸入階段後，迎來接受明清繪畫的江戶時代，並最終形成了日本南畫系統。在之前的戰國時代，大名織田信長喜愛日本桃山繪畫，但後來幕府主人德川家康為首的德川家族唾棄裝飾性強的桃山繪畫，並督促御用畫師狩野探幽回歸古典，企圖復興以雪舟為代表的室町繪畫和五山禪宗時期的風格，並從中國引入了黃檗宗文化。中國繪畫在江戶時代的公卿、將軍、大名階層中不僅備受喜愛，而且收藏和裝點中國繪畫也成為彰顯權勢地位的方式之一；當時日本繪畫雖然有狩野派、四條派等，但因其日漸拘謹陳舊的風格，並不為統治者所鍾愛。尤其明清繪畫傳入日本後，其藝術風尚得到日本上層社會的認同與追求。

在實施“鎖國政策”的江戶時代，前往長崎進行貿易的中國商人中，有些具備一定水準的文化素養，其船載的中國商品中也有不少中國繪畫。雖然在距長崎近千裏之外的京都黃檗宗萬福寺裏亦藏有從長崎輸

---

1) 本文是國家社科基金藝術學青年項目“近現代中國書畫在日本的流播研究（1880-1945）”（20CF180）的階段性成果。

入的中國繪畫、書法、陶瓷等“唐物”，但普通的日本畫家和畫工很少能真正接觸到這些實物，民間畫人最初也只能在長崎的“唐館”<sup>2)</sup>中見到。18世紀初中國的商人畫家陸續前往長崎，《續長崎畫人傳》(荒木千洲，1851)所記載的清朝渡日畫人達到至少121人，其中“伊孚九(1698~1774，湖州人)、費漢源(生卒不詳，湖州人)、張秋穀(生卒不詳，杭州人)、江稼圃(生卒不詳，杭州人)”四位畫家在中國美術史和文獻中雖名不見經傳，但在日本美術史上素有“來舶清人四家”的稱號。中國學界對此較少涉及，研究主要集中在渡日花鳥畫家沈南蘋<sup>3)</sup>(1682~1760)。日本學者以鶴田武良為代表，對江戶時代的“來舶畫人”進行了一系列研究<sup>4)</sup>。在當時的歷史語境下，渡日清人畫家對江戶畫壇、尤其是日本南畫產生了較大刺激，促進了日本南畫的初期發展，其中日本美術史上素有“來舶清人四家”之稱的湖州籍伊孚九和費漢源備受推崇。本文通過討論在中國美術史上無名、卻在日本美術史上留下印跡的伊費兩氏，探討其在中日美術交流史上的意義。

### 一 鎖國時代：日本文獻中的伊孚九與費漢源

日本德川幕府從1633年頒佈第一次鎖國令開始，只允許中國和荷蘭兩個國家在長崎進行貿易活動，長崎港也是日本輸入中國物品的唯一官方管道<sup>5)</sup>，在長崎的“唐館”附近，日本人可以接觸到來港的中國人，通過交流瞭解中國資訊。

據《長崎實錄大成》中《唐船入津並雜事之部》(第11卷)記錄，1720年共有37艘中國商船駛入長崎港船貿易，其中一艘為伊孚九船<sup>6)</sup>。有關伊孚九的渡日年代及過程，武藤長平在《西南文運史論》(1926)<sup>7)</sup>和大庭修《江戶時代日中秘話》<sup>8)</sup>中作有梳理，綜合兩位學者的查證，可知1720年伊孚九(23歲)首次東渡，目的是替兄伊韜吉(船主)運送清廷禁售的中國馬；之後伊孚九至少在1727、1730、1733、1746年分別赴日貿易。現藏長崎历史文化博物館的《伊孚九船上船員名簿》(編號：へ1737)，共記錄有57名船員的名單，船主為伊孚九，文末有其的署名押印，日期為1747年8月，此為1925年日本公布的伊孚九最後一次渡日史料；但整個唐船出入記錄中沒有出現費漢源的名字。

伊費兩氏作為畫家身份的記載也見錄於日本資料，曾經私淑過伊孚九的著名南畫家桑山玉洲(1746~

2) 江戶時代中國人在長崎的居住地稱之為“唐館”。

3) 沈銓(1682~1760)，字衡之、衡齋，號南蘋，浙江湖州人。清朝畫家，1731年渡日，在長崎滯留的近兩年中，傳入花鳥畫的寫生與技法，其弟子熊代熊斐等人形成“南蘋派”。圓山應舉、伊藤若沖等江戶中期的畫家大多受到影響。

4) 與本文相關的有鶴田武良的兩篇論文。一篇為《伊孚九と李用雲—來舶畫人研究一》，《美術研究》315号，1980年，第16-27頁)，文中介紹了伊孚九的赴日狀況，並統計了時存日本伊孚九71件畫作的名稱及所藏處。經過本文筆者調查，時隔四十年，現存作品大多變動，部分轉入公私博物館及美術館，部分在日本美術市場流動，少部分回流至中國。另一篇為《費漢源と費晴湖—來舶畫人研究三一》(《國華》第1036号，1980年，第15-24頁)，文中介紹了費漢源的赴日狀況，並統計了時存日本費氏6件畫作的名稱及圖版來源。另外還介紹了與費漢源同族的湖州渡日畫家費晴湖的基本情況。兩篇論文做了基礎研究，對本文研究有著重要的參考價值，關於伊費兩氏對日本畫壇及畫人的影響則較少涉及。

5) 除了長崎港，在薩摩和長州(日本南部沿海地區)也時常進行走私貿易。

6) 丹羽漢吉、森永種夫《長崎實錄大成》，長崎文獻社，1973年，第256頁。

7) 武藤長平《西南文運史論》，岡書院，1926年，第436-442頁。

8) 大庭修《江戶時代日中秘話》，劉世虹譯，中華書局，1997年，第143-144頁。

1799) 在其南畫論著《繪事鄙言》<sup>9)</sup> 中 (1799) 對伊孚九的山水畫作了極高評價：

雖無法比擬唐宋元名家，眼下所指近世來遊長崎之伊孚九等人，確可稱之為來舶清人中的逸格。本朝唯可推大雅一人。來至長崎清人中值賞贊者為伊孚九山水。(筆者譯)

此外，日本第一部藝術家彙編《畫乘要略》(白井華陽，1813) 的卷三對伊費兩氏有以下簡略記載：

伊孚九，名海，有也堂、莘野、匯川皆其號也。清吳興人，撫法元人，常自矜惜，風味清秀，名重藝林。(中略) 費漢源，名瀾，善山水。

相比伊孚九，有關費漢源的記載非常簡略，除以上《畫乘要略》中的一句外，長崎畫家荒木千洲(1807~1876) 的《續長崎畫人傳》(1851) “來舶諸子” 條中，有“費瀾，字漢源，苕溪人<sup>10)</sup>，享保十九年(1734) 始渡來” 這樣的記述。由此可推知費漢源1734年初來長崎，之後數回往來中日兩國。

再至近代中日通航以後，駐日公使館內常有中日文人筆談交流<sup>11)</sup>，其中漢學家石川鴻齋<sup>12)</sup> (1833~1918) 與清末文人沈文燦(1833~1886)<sup>13)</sup> 關於中日藝術筆談中談到了伊孚九(光緒四年四月十日，1878年5月11日)<sup>14)</sup>：

鴻齋：南蘋之外，有伊孚九者，最善南宗之畫。敝邦傳南宗之畫者始於伊孚九，此人亦不知其傳，顧商舶之至，以善畫名其名。貴邦有傳否？

梅史：敝邦人太多能畫能書者，大約百人中傳名者才一二耳，即如弟之曾伯祖墨莊公，畫亦絕妙，以不輕作，故知者甚少也。

從這段筆談可以看出，伊孚九雖在中國畫壇榜上無名，卻為日人推崇。近現代日本畫壇對兩氏亦有涉及，創設“日本南畫院”的南畫泰斗小室翠雲(1874~1945) 在其著述《翠雲爐邊畫談》<sup>15)</sup> (1935) 中，收錄伊孚九的《離合山水圖》(圖1)，並對孚九有以下記述：

伊孚九巧擅山水，與南蘋相呼應，是為我國畫人的指導者。不知孚九懷有何畫論，其事蹟多不見於文

9) 桑山去世後，大阪的南畫家木村兼葭堂(1736~1802) 將其遺稿《繪事鄙言》刊行。

10) 古地名，吳興郡(今浙江省湖州市) 別稱。

11) 中日兩國於1871年簽訂《中日修好條規》，恢復了官方交往。1877年，何如璋被任命為駐日公使，率領張斯桂、黃遵憲等一行人前往日本。

12) 本名英，字君華，號鴻齋，別稱雪泥居士。日本明治時期著名漢學家、詩人和畫家。曾遊歷中國多年，作品涵蓋面頗廣，主要有《日本外史纂論》十二卷、《文法詳解》一冊、《畫法詳論》三冊、《詩法詳論》二冊、《書法詳論》二冊共計五十餘種。

13) 沈文燦，字心燦，號梅史，擅長詩書畫，寧波人。號梅史，作為首屆駐日公使團的隨員，在日兩年。

14) 劉雨珍《清代首屆駐日公使館員筆談資料彙編(上)》，天津人民出版社，2010年，第108頁。

15) 小室翠雲《翠雲爐邊畫談》，雄風館書房，1935年，第64-65頁。

載，但高超的技法是為事實。孚九畫中，未見有伊孚九之名，而常見雲水、伊人桴鳩、莘野耕人等落款。（筆者譯）

高野辰之（1876～1947）在《藝淵耽溺》（1936）中收錄費漢源的《唐子遊戲圖》，以〈費漢源的唐子圖〉一節作圖文介紹：

費瀾漢源為中國苕溪人，享保19年（1734）來至長崎，與伊孚九同為弘傳南宗畫之人，山水人物俱佳，建凌岱<sup>16)</sup>曾師學於費氏。此畫結構分佈生趣，運筆生動，賦彩亦勻整，大異於邦人筆致，而後此作被收入《世界名畫全集》。（筆者譯）

通過上述文獻，可以對伊孚九和費漢源有了大致瞭解：伊孚九善山水畫，費漢源山水人物俱佳；雖然並未有更多細緻的描述，但“高超的技法”“大異於邦人筆致”等關鍵字可以看出日本畫壇對兩氏的較高評價。

## 二 空間與媒介：伊孚九與日人的交往及影響

現存伊孚九作品中，最著名的是1964年1月被日本文化廳認定為“重要文化財”的《離合山水圖》（圖1）。這一組畫作構圖深密且具層疊性，設色雅致，薄施石綠凸顯生機，既有黃公望（1269～1354）的畫風、也有倪瓚（1301～1374）的線性特徵。總體風格似乎是仿黃公望《富春山居圖》的一個局部，其描繪的江南景致可見一斑。畫面以近中景為主，山水樹石佈置深密，虛實相應；上部此起彼伏的高峰奪目，下部是清澈的水域中漁夫駕舟徐行，與從山麓下到陡峰上的多處房屋營構煙火氣息，隱逸山林之中；兩邊的山域延綿，樹石交相輝映，似有延展之感。設色更加明快的《溪山幽居圖》（圖2）觀景角度鮮明，也是採用了深密的線性造型，採用幹筆渴墨、層層積染的畫法，兩件作品可以看出伊孚九受到元四家以及清初四王繪畫的影響。

---

16) 指日本江戶中期俳人、畫師、國學家建部凌足（1719～1774），“建凌岱”是其作為畫家的號，1754年起在長崎師學費漢源習山水畫一年半。

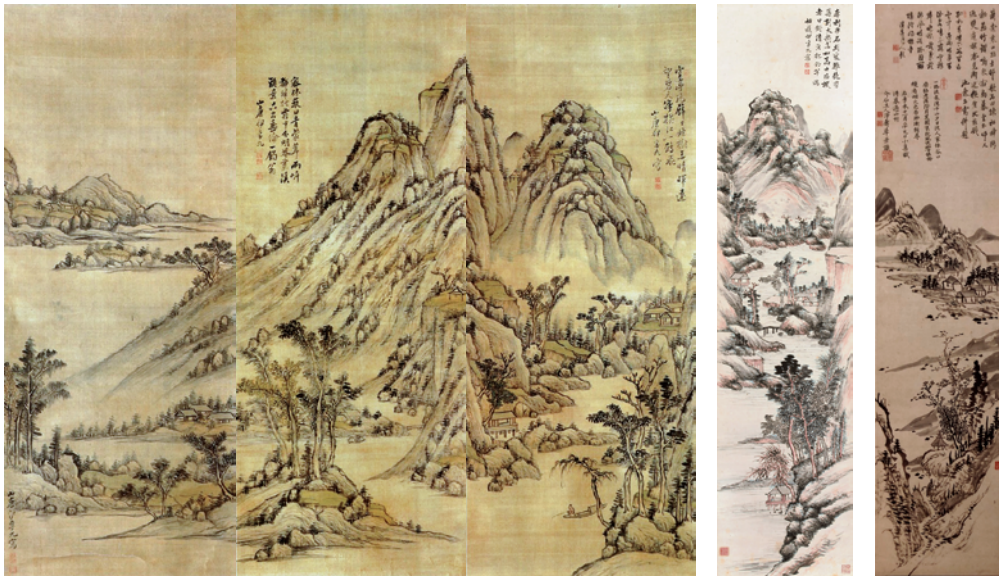


圖 1

圖 2

圖 3

圖 1 《離合山水圖》(三幅)，絹本設色，立軸，各46.3×113.3cm，私人藏，日本重要文化財

圖 2 《溪山幽居圖》，紙本設色，立軸，32×135.5cm，私人藏

圖 3 池大雅筆《山水圖》(局部)，紙本墨畫，立軸，28.8 ×128.9cm，京都國立博物館藏

在日本美術學界，提起伊孚九往往會談到蜚聲海內外的南畫家池大雅<sup>17)</sup> (1723~1776)，一般認為大雅私淑過伊孚九，但關於具體如何學習並無史料記載，池大雅未見過伊孚九本人，從何處見到伊氏畫作也無處可考。前文提及的《畫乘要略》(白井，1813)中“池大雅傳”一節記載：“池大雅初學伊孚九山水，後從柳裏恭模其秘跡”。另外，近代以來的研究者認為大雅學其“風趣”，如“伊氏的弟子不多，直接受教者為長崎畫家清水逸(字伯民，號碩翁)等人，而學其風趣者則有池大雅、與謝蕪村二家”<sup>18)</sup>。學者徐小虎對池大雅將伊孚九風格吸收和創新方面進行研究，認為池大雅拒絕了伊孚九的深密的線性風格，而且將他的另一種疏散的線性風格加入自己典型的水墨山水畫之前，先做了大幅度的轉變<sup>19)</sup>。池大雅绘画风格与技法与伊孚九有很大的不同(图3)，大雅多为宽松的线性及晕染画法，横纵向笔墨兼用，加强含水与渲染，最终形成他特色的“片量し”(半深半浅的晕色技法)效果。雖說伊孚九給日本畫家提供了一種中國文人畫的範式，但是日人對伊孚九風格的接受與傳承情況各異，有像池大雅這類減省創新型的畫家，也有如韓天壽<sup>20)</sup> (1727~1795)這類對其風格模仿傳承型的畫家。

17) 池大雅 (1723~1776)，字公敏、貨成，號大雅堂、待賈堂，日本京都人。江戶時代文人畫家、書法家，師從日本文人畫先驅柳澤淇園和彭城百川。通過《芥子園畫傳》自學中國南宗畫，被譽為日本文人畫之祖。

18) 木宮泰彥《中日交通史(下)》，陳捷譯，商務印書館，1931年，第394頁。

19) 徐小虎《南畫的形成：中國文人畫東傳日本初期研究》，劉智遠譯，廣西師範大學出版社，2017年，第53頁。

20) 韓天壽 (1727~1795)，字大年，號醉晉齋，日本三重縣人。江戶中期書法家、篆刻家，著有《親集帖》、《伊孚九池大雅山水畫譜》等。

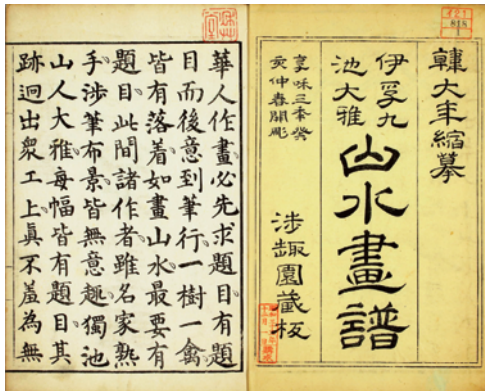


圖 4



圖 5



圖 6

圖 4 韓大年縮模《伊孚九池大雅山水畫譜》，早稻田大學圖書館藏

圖 5 韓天壽筆、細川半齋・葛子琴・池大雅題贊《山水圖》，紙本墨畫，立軸，27.2×62.7cm，京都國立博物館藏

圖 6 韓天壽筆《山水圖》，出自《伊孚九池大雅山水畫譜》，早稻田大學圖書館藏

1767年韓天壽在大阪縮模伊孚九山水繪畫43幅，1768年又縮模池大雅山水圖13幅，之後木村蒹葭堂<sup>21)</sup> (1736~1802) 將畫稿保存刻版，在天壽和木村去世後的1803年由中野素堂<sup>22)</sup> (1765~1829) 刊行為《韓大年縮模伊孚九・池大雅山水畫譜》(以下稱《伊孚九池大雅山水畫譜》) 乾坤二冊(圖4)。1768年韓天壽作《山水圖》<sup>23)</sup> (圖5) 並由多人題贊，與乾冊(《伊孚九山水畫譜》)中的一幅(圖6)高度相似，細川半齋的題詩也與伊孚九原詩相同，可被認為是天壽仿伊孚九之作。由於《伊孚九池大雅山水畫譜》出版時已進入日本南畫盛行的江戶後期，加之伊孚九和池大雅的畫名廣傳，此畫譜儼然成為當時重要的南畫教科書。這也從側面反映出當時南畫家對伊孚九山水畫樣式和池大雅新樣式的認同，《伊孚九池大雅山水畫譜》一直到明治年間經歷了多次再版。另外，日本南畫家青木夙夜(?~1802)、祇園南海(1676~1751)、彭城百川(1697~1752)、柳澤淇園(1704~1758)、浜田幸堂(1766~1815)、田村能竹田(1777~1835)都曾仿過伊氏山水畫，可以看出伊孚九在江戶畫壇的指導地位。

池大雅與前述京都萬福寺有著緊密的聯繫，他也是為數不多可以親見寺內所藏中國繪畫的畫家，想必這也是他不僅可以模仿伊孚九，也可以融入其他風格自由作畫的原因之一。另一方面，江戶時代的大多數初期文人畫家，最初是向狩野派等日本畫派學畫，彭城百川、池大雅、與謝蕪村等人作為商業(職業)畫

21) 木村蒹葭堂(1736~1802)，名孔恭，字世肅，號蒹葭堂、巽齋(遜齋)，日本大阪人。江戶時代中期的文人畫家、本草學者、收藏家。

22) 中野素堂(1765~1829)，名正興，字子興，日本三重縣人。江戶時代後期儒學家，著有《尊孟後弁》《仙人戲說》等。

23) 京都國立博物館《特別展池大雅：天衣無縫の旅の画家》，読売新聞社，2018年，第37頁。

家，多少還是受當時狩野派<sup>24)</sup> 四條派<sup>25)</sup> 繪畫的影響，以襖繪<sup>26)</sup> 和屏風等大幅裝飾性繪畫居多，較少使用微妙的陰影表現，而多用“岩繪具”（礦物顏料），這是與後來的日本南畫家很大的不同。徐小虎認為“大雅是將伊海（伊孚九）、指畫、琳派當然還有室町時代水墨等多種傳統加以綜合的第一人”<sup>27)</sup>。

近代著名漢學家和美術鑒藏家內藤湖南（1866~1934）在《關於日本南畫的鑒賞》（1933）曾對伊孚九有以下評價：

對日本南畫前期產生重要影響的代表性人物是伊孚九。（中略）京都博物館展出的伊孚九所繪的扇面相當工整，不逾法度，儼然出自專業畫家之手。而實際上此人的畫鬆散隨意，不似專業畫家之作，有時甚至被人視為不入流之作。但伊孚九點畫對日本南畫的開創產生非常重大的影響。在此之前我們所看到的全是狩野派之類拘謹呆板的畫，看到那種不落俗套不拘一格的畫會令人由衷發出感歎，世上竟還有如此新奇的畫伊孚九的畫引起了日本畫家的興趣。如果伊孚九點畫稍稍正規一些，接近日本狩野派的北畫，那也許就不會引起日本畫家如此強烈的興趣。這就是看似非正統畫家的畫作之所以能夠具有促使日本南畫異軍突起的力量。<sup>28)</sup>

可以說在近代以前，日本南畫在思維上可能並不存在著一個清晰的“日本的”參考架構，也沒有對中國南北宗繪畫<sup>29)</sup> 有清晰的認識，江戶時期的日本畫家很難見到明清名畫真跡，往往通過畫譜和畫論書籍對明清繪畫保持模糊的認識。大異於日本畫派的伊孚九渡日傳授中國文人畫，某種程度上填補了中日民間不能直接往來的空白，也使日本畫家大開眼界，成為影響日本初期南畫形成的媒介。

### 三 物質與風尚：費漢源與《山水畫式》

比伊孚九晚來日本十幾年的費漢源，自1735年初渡長崎，在日本貿易文書上鮮見記載，前後二十多年間赴長崎貿易，現存作品十分稀少。《唐子遊戲圖》（圖7）雙幅構圖豎縱，筆劃簡約且筆觸輕盈流暢，意趣生動地描繪了十五個孩童的表情，雙幅組合故事性盎然，被多種著作和圖錄收入，可算是費氏人物畫的代表作。山水畫《柳塘漁樂圖》（圖8）體現了吳派文人畫風格，設色淡雅，筆觸溫潤穩定，以變化的淡青色勾勒近景、中景、遠景的柳樹（呈現Z形）；下部以小橋隱約隔開的柳塘邊老翁挑竿撒網的情景，與上部開闊水域中揚帆行進的船隻形成動態互動，勾勒出恬淡自然的江南景致。《梅蘭竹菊》（圖9）以秀麗工筆

24) 狩野派為日本繪畫史上最大的畫派，活動於室町時代中期（15世紀）至江戶時代末期（19世紀）的約400年間。以室町幕府的御用繪師狩野正信為始祖，子孫在室町幕府崩壞後作為織田信長、豐臣秀吉、德川將軍家等之繪師，對日本美術界有著很大影響。

25) 四條派為日本江戶後期日本畫的其中一個流派，因其始祖吳春（松村月溪）住在京都四條通附近，故稱為四條派，與圓山應舉創立的圓山派並稱圓山四條派，對明治時期日本畫的復興運動有巨大影響。

26) 襖繪指繪在日式拉門上的畫，也叫做隔扇繪，奈良時代（相當於盛唐時期）從中國傳入日本，到16世紀和17世紀的桃山時代發展到高峰。

27) 徐小虎《南畫的形成：中國文人畫東傳日本初期研究》，劉智遠譯，廣西師範大學出版社，2017年，第209頁。

28) 內藤湖南《日本文化史研究》，儲元熹、卞鐵堅譯，商務印書館，1997年，第329頁。

29) 桑山玉洲在畫論著述《玉洲畫趣》（1790年）最早使用了“南宗”和“北宗”這兩個詞。

風格展現出費漢源對多種畫作的駕馭功底，也給當時日本畫人提供多類示範。



圖 7

圖 8

圖 9

圖 7 《唐子遊戲圖》（對幅），紙本淡彩，立軸，18.5×126×2 cm，私人藏

圖 8 《柳塘漁樂圖》，絹本淡彩，立軸，尺寸不詳，私人藏

圖 9 《梅蘭竹菊》（對屏），絹本設色，立軸，32×79.5cm×2，私人藏

費氏渡日期間，在長崎親授建部凌足（1719～1774）、若芝喜左衛門（生卒不詳）、唐通事楊利藤太（1728～1797）等人。建部凌足的《漢畫指南》（全四卷，1760）序跋中記有“（建部）再遊崎陽<sup>30)</sup>，與吳興費氏論山水畫法，費氏寓孟喬（建部的畫號為孟喬，筆者注）書曰：‘揮灑臻妙，但其回環照應之處微嫌層次不清，由此而加功，可謂東都（東京）獨步矣’。孟喬慨然曰：‘吾能不出戶而涉吳興山水，又師費氏，筆力益進，不翅優孟虎賁之形似，而遊刃餘地……’”，費漢源對日人畫家的傳習可見一斑。東京畫家宋紫石（原名楠木幸八郎，1715～1786）長期客居長崎向清人畫家學畫，與費氏亦有交遊，在《宋紫石畫譜》卷三中摹畫費氏的《八仙人圖》（圖10）。此外，大阪市立美術館藏有《費漢源畫帖》（圖11），扉頁有木村蒹葭堂“幽意娛目”題簽（1802年），主要內容為米法山水及仿吳鎮、倪瓚、沈周風格的水墨畫十二開。

30) 長崎的別稱。



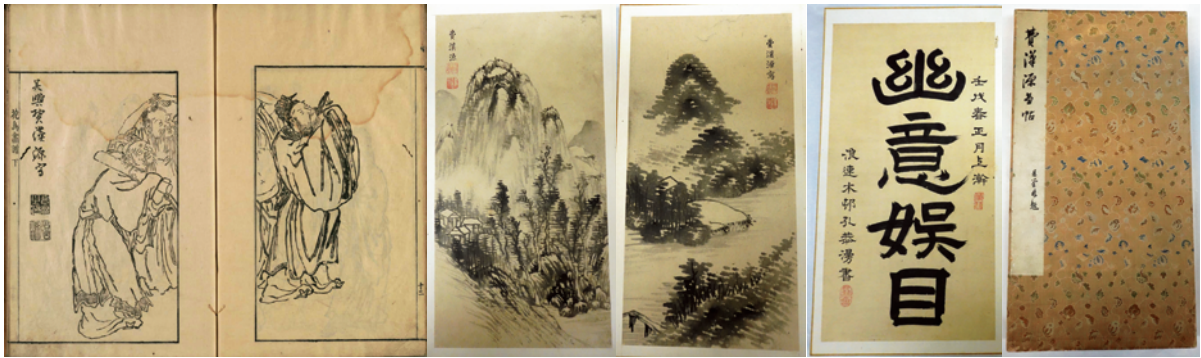


圖10

圖10 費漢源《八仙人圖》，收入《宋紫石畫譜》卷三，關西大學圖書館藏

圖11

圖11 《費漢源畫帖》書影，大阪市立美術館藏

費漢源對江戶日本南畫重要的影響是在日刊行的畫譜—《費漢源山水畫式》（以下簡稱為《山水畫式》）。在《山水畫式》刊行之前，《芥子園畫譜》等經典畫譜已東傳日本。鎖國時期，中國書籍的輸入成為中日交流以及對日影響的重要途徑。中國向日本輸入了多種畫譜，畫譜成為日本畫家理解明清繪畫的教科書，如1672年日本已有《八種畫譜》的和刻本，之後又出現了日文本。黃檗僧還將《芥子園畫譜》帶入日本，首先傳給了初期文人畫家祇園南海（1676～1751）。其中《芥子園畫傳》初集（1679年李漁刻印）在日流傳最廣，戚印平根據《唐本目錄》和長崎稅關史料做過整理統計<sup>31)</sup>，整個江戶時期《芥子園畫傳》初集首傳日本不晚於1688年，傳入次數不少於41次，傳入數量不少於238套，二至四集也曾大量輸入日本，另外還有《八種畫譜》《書畫同珍》等15種左右的明清畫譜。

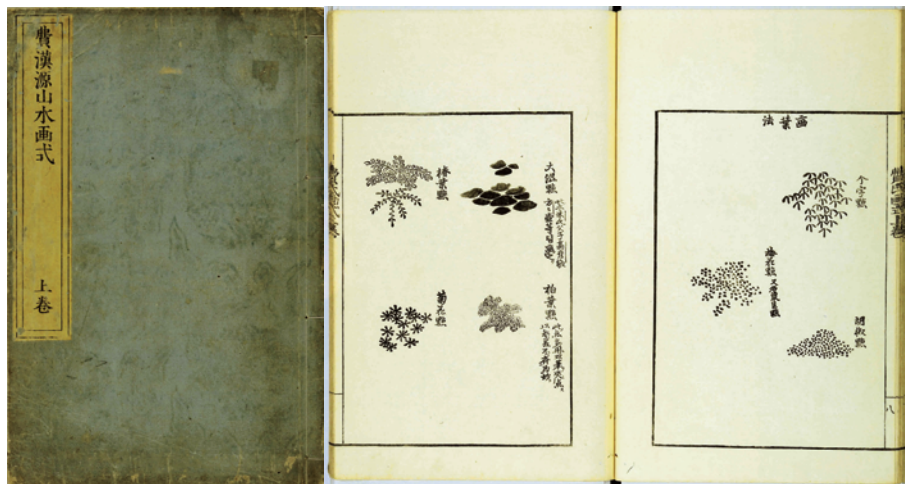


圖12 鈴木芙蓉摹《費漢源山水畫式》（1789年）書影，立命館大學圖書館藏

《山水畫式》並非由費氏本人出版，而是由鈴木芙蓉（1752～1816）1789年（寬政元年）模畫刊行。該三卷本採用圖示與簡論結合的圖文並茂形式，大體將“樹木（畫樹法、畫葉法、畫松法、畫枝法）”、“山石

31) 戚印平《圖式與趣味：日本繪畫史》，中國美術學院出版社，2002年，第192-193頁。

（畫山法）”、“點綴（畫亭榭寺觀法、畫橋樑法、畫舟楫法、畫人物法）”分卷編制。卷一前有同鄉費晴湖（生卒不詳）<sup>32)</sup> 和木雍文熙、平澤元凱作序，卷三末有杜昂雄飛作跋。王世襄曾分析過《山水畫式》的內容<sup>33)</sup>，指出其主要內容不出《芥子園畫譜》之範圍，並摘出《芥子園畫譜》不載而見於《山水畫式》的內容，如論畫藤及各種點葉法、松針畫法的鋸齒一式等。此外，他還指出《山水畫式》的缺陷，如費氏對畫山三遠的誤解以及亭榭寺觀法的圖式粗陋、畫橋樑法文字與圖式的俱無足述等具體問題，雖缺乏學理性和少推陳出新，但自有其特色之處。筆者根據日本立命館大學藏本，對照早稻田大學森鴻次郎藏本將《山水畫式》的綱要整理於下表：

1 畫樹法		4 畫枝法		6 畫亭榭寺觀
出向	株式	小竹三種，藤蘿二種		間數
枝：鷹爪，鹿角，丁香，仰俯螳螂，倒拖，蓬頭，垂絲，枯卉，荊棘		畫枝幹病：梢小根大，梢大幹小，頭平無勢，幹身中小，梢枝對節，葦尖枝嫩，葦粗草率		水閣，草亭，屋籬，團瓢城樓，雷峰塔，寺觀，八寶塔
2 畫葉法		5 畫山法		7 畫橋樑法
點法：個字，梅花，胡椒，柏葉，大濕，椿葉，菊花，藻葉，平頭，垂頭，垂藤		重數；疊式；皴法諸病		樣式：石橋，橋上有屋者，曲板橋，平板橋，草橋，板凳橋
		皴法：直皴，山頭瓣，墨點皴，麻披皴，丁頭皴，雲頭皴，骷髏皴，荷葉皴，橫擦皴，交帶皴，大小劈斧皴		
墨葉濃淡	夾葉各種	畫山病：頂齊，勢回，過圓，歪斜，方薄，折塔		9 畫人物法
3 畫松法		點苔 畫泉	路徑三 磯頭二遠山：高遠 深遠 平遠	8 畫舟楫法
起手順			樣式：風帆，釣艇，渡船，遊船，坐船，野渡，釣魚小艇	步驟
松針法：寶塔，鬚鬚，亂撒，鼠尾，車輪，疊錢，馬尾鋸齒			樣式：抱琴，獨坐，倚石，擔柴，遮傘，荷鋤，垂竿，耕地，掃地，煮茶，騎驢諸式，相語，對坐，讀書，山行等	

《山水畫式》在日本繪畫史上的影響並非深遠，但它是少有在日本刊行的中國人畫譜，對日人學畫有著直接的指導作用。《山水畫式》後被摹刻，1787年~1860年出現多種和刻本，主要集中在大阪和東京兩地的書肆機構，以類似作畫指南或教科書這樣的形式，與《芥子園畫譜》等經典教材在江戶時期為日本畫人提供了中國山水畫的審美與創作風尚。

## 結 語

清季江南士大夫圈中的湖州是江南文脈的重要組成部分，文人畫家與職業畫家並存。從伊費兩氏較高的繪畫才能，以及作畫題款的書法可以看出兩人應是讀書人，極有可能是科舉落榜之人，他們憑藉前往長崎貿易之“緣”，最終成為留名異國畫史之“幸”。

中國史學者中村久四郎曾在《近世中國給日本文化帶來的勢力影響（近世中國背景下的日本文化

32) 費晴湖在序文中記：“（前略）漢源公，餘族之從族也，世居苕溪。餘少時雖未獲親承其指授，然習聞於庭訓……”。

33) 王世襄《中國畫論研究下》，三聯書店，2013年，第479-483頁。

史)》<sup>34)</sup> 中認為：

近世日本繪畫受中國影響感化的有兩類。第一，來船長崎的中國人親自揮毫，展示其靈腕和妙趣，給予日本人模範與感化；第二，通過來船中國人所攜來抑或是中國商人船載品中的圖書，使日本人能學到（中國）畫論，通過舶來的真跡與畫譜能讓日本人領悟到（畫家的）筆致。（筆者譯）

18世紀江戶時期的日本畫人無法踏入中國學畫，日本也無文人士大夫畫的傳統，加之渡日清人中突出的善畫者鮮見，因此日本人對於中國文人畫的理解會有不少局限性<sup>35)</sup>。對日本人來說伊孚九、費漢源渡日帶來正統文人畫，開啟了繪畫風格的新世界。在一定程度上日本南畫可被視為中國文人畫的域外再生，例如《漢畫指要》、《宋紫石畫譜》等日人刊行的畫譜，都曾選取伊費兩氏作品的局部刻入譜中。中國畫譜的輸入及其在日的摹刻與流播，擴大了中國繪畫對日影響的文化空間，加之渡日清人畫家的作畫傳習，合力促進了日本南畫的形成與發展，也成為了中日美術史上的交流史話。

---

34) 中村久四郎：《近世支那の日本文化に及ぼしたる勢力影響》（第4回く近世支那を背景としたる日本文化史），《史學雜誌》，1926年第25編第7號，第13頁。

35) 日本認為文人畫（南畫）的繪畫主要為“浙派”的範疇，然而中國文人畫多與“吳派”有關。

