

依違於版畫與繪畫之間 —《十竹齋書畫譜》的多重性格

國立故宮博物院 馬孟晶

提 要

本文為晚明版畫集《十竹齋書畫譜》的個案研究，透過對其內容的具體分析，以及與性質相近的版畫圖譜和繪畫作品之比較，希望探討明清之際版畫與繪畫之間的關係。

由《十竹齋書畫譜》先後出版的八譜畫面之表現形式與技法來看，有從取法繪畫到發展出版畫藝術自身特色的歷程。但新技術的開發總是因應於內容的需求而來，仍必須從其性質的界定來理解。書畫譜和版畫中的畫譜與譜錄類作品有密切的關係，和繪畫藝術本有內在性質的關連，這正是其極力模擬繪畫的由來，也因而取法於繪畫傳統。它進一步更脫出實用性版畫譜錄的限制，採用繪畫冊頁的形式設計，並且強調文學性的意涵，作為指導技巧之教材的意味已經減少，而更接近於觀賞的功能。

但版畫即使能超越刀刻版印的限制，達到逼近繪畫的效果，畢竟仍有極限，難以忠實轉化其筆情墨趣。《十竹齋書畫譜》真正的成就，並不是藉由彩色套印去重現繪畫，而是利用版畫藝術的技術特點，創造出屬於此一媒材的風格特色，在較晚完成的《石譜》和《果譜》中具體展現。這不但代表技術的逐漸複雜及成熟，石與果之題材在傳統的附圖譜錄中較為罕見的事實，也反映以賞玩為目的之創作取向，這也和時代的風尚相契合。此時與繪畫的關係已漸行漸遠，可說是確立了版畫藝術發展的主體性。無論從其接近於或獨立於繪畫傳統之外的成就與特質來看，都足以在中國的版畫藝術中具有里程碑般的地位。

關鍵詞：晚明、版畫、畫譜、譜錄、十竹齋書畫譜

Learning from Prints and Painting: The Multiple Characteristics of The Ten Bamboo Studio Collection of Calligraphy and Painting

Ma Meng-ching
National Palace Museum

Abstract

This paper is a case study of *The Ten Bamboo Studio Collection of Calligraphy and Painting (Shi-chu-chai shu-hua-p'u)* of the late Ming period. By analyzing the structure and content of these volumes, as well as comparing it with other printed picture-books and paintings of similar topics, I hope to explore the relationship between prints and painting in the seventeenth century.

Through analyzing the techniques and styles of these eight volumes published between 1619 to 1627, we may see the gradual shift in images from that of emulating paintings to the development of a characteristic specialized print vocabulary. The content of this work is closely related to painting manuals and illustrated miscellaneous catalogues (*p'u-lu*). The volumes thus start from painstakingly emulating the visual effects of painting. It further adopts the format of painting albums, and emphasizes the literary connotation embedded in the images. Yet by taking this direction, its function moves further away from teaching how to paint step by step. Instead, it intends mainly to be viewed for pleasure. However, printing techniques still could not faithfully reproduce the subtle brushwork of painting. Therefore, the accomplishments of *The Ten Bamboo Studio Collection of Calligraphy and Painting* might be found in the development of a style specific to color printing, as shown in the volumes devoted to stone and fruits.

However, these two volumes not only are representative of the gradual complexity and maturation of this technology, but they also display themes that traditionally were seldom seen added to such collections of illustrated plates. In addition, these images also reflect the fact that they became objects of appreciation, becoming part of the era's prevailing customs. It can be said that such images gradually became quite firmly the central figures in the development of the art of printing. Regardless of the approach to the topic, it is clear that Chinese printing developed into an individual art form.

Keywords: Late Ming, Prints, Painting Manual, Miscellaneous Catalogue, The Ten Bamboo Studio Collection of Calligraphy and Painting

版畫和繪畫這兩種媒材，原本在技法、材料、表現形式、使用與流傳範圍等各方面都有顯著的差異。但在雅俗之界限日益模糊的明清時期，兩者之間卻有越來越密切的交流互通關係。繪畫作品固然可以成爲版畫圖樣模式的來源，版畫能夠大量生產的特性，加上明清蓬勃發展的印刷出版活動，也使它成爲傳遞繪畫圖像或知識的利器，使得原先只能爲少數人所珍藏，流通與觀覽十分有限的名蹟得以廣泛流布，轉而成爲學習、創作繪畫時的資源。學者指出，明清之際如石濤、八大等風格獨特的畫家，畫風可能即受到版畫的影響。¹另一方面，部分知名畫家參與版畫圖稿的設計，也使兩者之間的距離逐漸拉近。²

由胡正言主編、金陵十竹齋所刊行的《十竹齋書畫譜》(1619—1633年間刊行)，向來以其在鈐版彩色套印技術上的創新，以及因爲能作到隨類賦彩，得以更爲如實摹擬繪畫的效果而著稱，可說是版畫與繪畫交流的重要例證。從版畫本身發展的角度來看，若能突破刀刻版印的限制，忠實重現繪畫的複雜效果，固然是不可忽視的成就；但是版刻終究難以真正取代繪畫中筆墨揮灑的細緻變化，而且若是完全以模仿另一種媒材爲目標，也可能泯沒了版畫作爲一種表現媒材獨具的特性。《十竹齋書畫譜》的成績難道真的以此爲限？它是否也能呈現出版畫自身的獨特效果？其風格特色究竟爲何？³

新技術的開發總是因應於內容的需求而來。我們必須要追問：《十竹齋書畫譜》的性質爲何？它的內容對於這套版畫圖譜的設計與呈現，又帶來怎樣的影響？

關於其性質的界定，在前人的研究中，除了強調其套印技術開發出新的版畫形式之外，幾乎都毫無例外地將之歸入「畫譜」的範疇來討論。王伯敏稱之爲「帶有教材性質的畫譜」；⁴張秀民亦說「初學畫的人奉它爲臨摹範本」；⁵小林宏光在分

1 參見 Fong, Wen et al., *Images of the Mind*, (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), P. 201 對石濤早期畫作的討論。他後來又指出，八大山人可能亦受惠於版畫，見 Fong, Wen, and James Watt eds., *Possessing the Past*, (N.Y. Metropolitan Museum of Art and Taipei: National Palace Museum, 1996), PP. 495-97。

2 如陳洪綬參與設計《西廂記》、《嬌紅記》與《九歌》的插圖；蕭雲從則爲《離騷圖》繪稿等。

3 由於書法部分在經過版刻的過程之後，更難保存其筆畫使轉、墨瀟淋漓的原跡，原書的形制設計又是以圖版爲中心，文字的題跋爲輔，本文將只討論圖像的部分。

4 王伯敏，《中國版畫史》，（臺北：蘭亭出版社，1986年重刊1961年上海人民美術出版社刊本），頁120。

析明清之畫譜時，亦不可避免地提及，將它歸為「複製名畫集」。⁶這些經由版刻印刷而複製的圖像，固然必定可以作為讀者學習及模仿的對象，但它其實包括有《書畫冊》、《蘭譜》、《梅譜》、《竹譜》、《墨華冊》、《石譜》、《翎毛譜》、《果譜》等八種畫譜，⁷內容多樣，出版時間又有先後之別，⁸各本的體例也不相同，似乎仍應就各本的狀況個別加以釐清，結合形式與內容的研究，才能真正看出其特色，這正是本文希望解決的問題。

正因畫譜形制的種類多元，歷來又不曾有過明確的定義，只以模糊的「畫譜」一辭，似乎仍不足以說明《十竹齋書畫譜》的真正特質。而且八譜的內容及體例又很多樣化，若僅從畫譜類出版品的脈絡來理解，像《石譜》、《果譜》這些前代畫譜中少見的題材，便難以找到定位，或缺乏可以比較的座標，因此似乎應當再擴充討論的範圍。

另一方面，從目錄學的分類標準來看，⁹《十竹齋書畫譜》在形式及性質上似較接近於子部「藝術類書畫之屬」的性格，但在內容上又與涵意駁雜的子部「譜錄類」關係密切。《四庫全書》並未收錄本書。但它顯然是以文字內容為收錄之主要考慮，對插繪部分較不在意，其中所收錄的具插圖的畫譜亦不多。在「藝術類書畫之屬」所收錄之諸書，均為書畫理論、技法、與著錄等，但《簡明目錄》之案言中已指出其體例繁多，乃以論述內容均為書畫而同列，並未再細分其性質，僅以時代先後來區分。¹⁰王重民則將本書列入此屬，認可其突出書畫部分的性質。¹¹

5 張秀民，《中國印刷史》，（上海：上海人民出版社，1989），頁452。

6 小林宏光將畫譜分成四類：繪畫教本、複製名畫集、詩畫集、以及結合繪畫教本與複製名畫集。《十竹齋書畫譜》則被列入第二類。但《十竹齋書畫譜》中其實有部分作為繪畫教材的設計，這樣的分類仍有值得商榷之處。見小林宏光，《中國の版畫：唐代から清代まで》，（東京：東信堂，1995），頁93—116。另一方面，這四類雖已經能涵括大部份與《十竹齋書畫譜》相關的版畫圖譜，但如《石譜》、《果譜》類之圖譜，卻仍有難以列入之憾，因此必須將範圍再作擴充。

7 關於《十竹齋書畫譜》的內容、版本、與出版的狀況，請參見馬孟晶，《文人雅趣與商業書坊—十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業》，《新史學》十卷三期，1999，9，頁1—54。

8 根據個別譜中的紀年，我們可以推論八種畫譜的出版順序大致如下：

- (1) 萬曆 47 年 (1619)：《書畫冊》
- (2) 天啟 2 年 (1622)：《竹譜》
- (3) 天啟 4 年 (1624)：《墨華冊》
- (4) 天啟 5 年 (1625)：《石譜》
- (5) 天啟 7 年 (1627)：《翎毛譜》
- (6) 崇禎 6 年 (1633)：《果譜》

《梅譜》及《蘭譜》並沒有確定的紀年，但可能介於《書畫冊》及《竹譜》之間，屬於較早期的刊行物。後來八種畫譜結集合為一書重印出版，遂有了《十竹齋書畫譜》之名。參見馬孟晶，前引文，頁13—14。

9 歷代書目中曾有多種分類標準，此處以現今各圖書館與善本書目最通用之《四庫全書》中的分類標準為依據。

在《四庫全書》子部中，另外又闢出「譜錄」一類。《四庫全書總目》中曾討論及此類之設，乃為「收諸雜書之無可繫屬者」，各書本身雖仍有其自己的系統，但其題材內容及體例結構均十分駁雜，舉凡無法歸入他類者，「別類殊名咸歸統攝」。¹² 姑且不論譜錄類的具體定義和範圍到底該如何界定，在其中確實收錄了多種石譜、竹譜、梅譜等與《十竹齋書畫譜》內容十分相近，今日也會視為畫譜的書，部分也具有版畫插圖，欲探索《十竹齋書畫譜》的意義，顯然也不可輕忽這些作品。

由於《十竹齋書畫譜》八譜個別的形制與性質本有若干差別，與藝術類書畫之屬、和譜錄類出版品的關係亦各有所不同，實在很難將其明確歸為其中一類。本文並無意探討《十竹齋書畫譜》在目錄學上的歸屬，但在分析其性質時，首先必須藉由探究各譜與畫譜類、以及其他譜錄書之間的關連，分別考慮各譜的特色，而重點自然是放在具有版畫圖版的諸書。

在《十竹齋書畫譜》出版之前，版畫圖譜的刊行已有很長的傳統。在這些圖文並呈的圖譜中，就與八譜題材相關者來看，主要具有三種不同的功能：

I、介紹知識的圖鑑：

譜錄的內容旨在介紹天文、地理、博物、人事，圖版的作用主要是輔助說明文字部分所提及之事物的形象，如《三才圖會》(1609)中的〈鳥獸〉、〈草木〉及《本草》等書，重心均放在文字上，圖繪部分只是附屬性質，正確清晰地呈現物象的特徵比畫面的精美或變化更為重要。

II、說明畫技的圖譜：

通常是以局部或完整的形象突顯物象之構圖、姿態，或分析筆法的運用及結組方式，藉以指導繪畫的技法，如《淇園肖影》(1598)、《雪齋竹譜》(1608)等。此類作品較強調畫面的主體性，重視形式美感、姿態變化、乃至畫面結構，對圖版的設計及刊印效果要求較高，相伴的文字通常並不多，在其中扮演的角色也只是說明主題、技法、或畫家。

III、供人欣賞的圖像：

包括搜羅前代繪畫名作付之剞劂，作為欣賞或學習之規範，如《顧氏畫譜》

10 見永瑤等撰，《四庫全書簡明目錄》，（臺北：洪氏出版社，1982），頁446-447。

11 王重民，《中國善本書提要》，（上海：古籍出版社，1983），頁296

12 《四庫全書總目提要》，（臺北：商務印書館影印，1983），卷115，頁1。

(1603)；¹³或是以精心繪刻而成的版畫為出版物之主體，雖未必設定為習畫範本性質，其本身也可被獨立欣賞，或作為臨摹的對象。如《方氏墨譜》(1588)、《程氏墨苑》(1605)等雖為墨樣之譜錄，但圖版已成表現的重心，文字也只是說明圖樣內容或加以題贊；¹⁴又如《唐詩畫譜》(萬曆晚期至天啓間)、《詩餘畫譜》(1612)之類的作品，圖像雖為配合詩意內容而繪，主體性較低，但十分重視版畫部分的效果，且明顯為供人玩賞的意味。¹⁵

在一部圖譜中也可能同時具有這三種性質中的二至三項。如李衍《竹譜詳錄》之〈竹品譜〉有博物之助，其他各卷則為指導繪畫技法而作，而附圖本身亦有欣賞功能。

從形制和立意上看來，《十竹齋書畫譜》自然並不帶有第一類的知識性意義，但卻兼具了二、三類的功能，其編排方式及風格來源也就與這兩類版畫圖譜關係密切。

另一方面，它與一般版畫譜錄傳統仍有一重要的差異，即由於開發出彩色套印、塊面暈染的技術，得以達到逼似繪畫的效果，因而與繪畫也有十分密切的關係，在表現上可以同時自版刻圖譜及繪畫這兩個傳統汲取資源。由於技術上的限制，刀刻墨印與筆墨揮灑之間仍有很大的差異，事實上並不可能完全再現繪畫的效果，所以在依違於兩種傳統的經驗中，它也逐漸開發出其獨立的特色。這就是十竹齋作品的另一個側面：作為彩色套印版畫此一媒材，迥異於傳統版刻圖譜與繪畫的特色。本文欲嘗試進一步釐清《十竹齋書畫譜》的內容與性質，便希望跨出前人將之定義為畫譜的限制，討論《十竹齋書畫譜》的風格如何立基於版畫圖譜與繪畫這二種傳統之上，從而發展出其自我的風貌。

根據各譜和上述不同面向關係之遠近，十竹齋刊印的八種畫譜，可以畫分為以下四類，雖非完全依循刊行時間的先後，似乎仍呈顯出由畫譜形制加入繪畫表現方式，而後逐漸建立起套色版畫獨特風格的發展歷程：

¹³ 《顧氏畫譜》毫無疑問地屬於複製名畫集，但因所收錄者多為前代名畫，亦具有強烈的藝術史意識，顯然是為滿足讀者對藝術史知識的興趣而刊行。參見小林宏光，〈中國繪畫史における版畫の意義—顧氏畫譜（1603年刊）にみる歴代名畫複製をめぐって〉，《美術史》39:2，1990，頁123-135；以及Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, (Princeton University Press, 1997), pp.134 - 148 之討論。

¹⁴ 參見Li-chiang Lin, *The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the Fang-shih Mo-p'u and the Ch'eng-shih Mo-yüan*, (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1998), 尤其是pp.154 - 324。她指出二譜彷彿是圖像的資料庫，頗有助於圖像的傳遞與紀錄。

¹⁵ 參見王伯敏，《中國版畫史》，頁105 - 108 之介紹。

- (一)大致仍遵循版畫畫譜傳統者，包括《蘭譜》及《竹譜》；
- (二)有譜錄的傳統，但融匯繪畫的表現方式，如《梅譜》和《翎毛譜》；
- (三)取法繪畫的形式，像《書畫冊》與《墨華冊》；
- (四)與譜錄及繪畫傳統關係稍遠，而突顯出版畫本身的特色，《石譜》及《果譜》即屬此類。

以下各節將依照以上的分類，嘗試分別對各類圖譜的性質詳加分析。

一、遵循畫譜傳統：蘭譜及竹譜

《十竹齋書畫譜》既具有畫譜之名，其形制上亦不可避免地與版刻畫譜的傳統有所關連，本節將先嘗試釐清性質和畫譜最為接近的《蘭譜》及《竹譜》具體之內容與意義。

《蘭譜》是八譜中形制最特殊的，帶有濃厚的指示畫法進程之意。在〈蘭譜序〉之後，首先是「起手執筆式」，畫面為指導執筆的姿勢，並列舉出輯選、同校者的名單，而後逐步指引由畫葉至加花的畫法，甚至還標明落筆的順序，並以墨蘭和雙鉤的兩個系統，畫出蘭花之俯仰、並蒂、半吐、綻放等各種姿態，以及在風晴雨露中的四時變化，連地下點綴的苔草畫法都一一圖示說明，偶而也見穿插「學者先將此五筆習熟然後交搭左右皆同」等具體的指示，其立意顯然是為初學者提供循序漸進的自學路徑。

除了分解各單位造型的畫法之外，又附有十八幅臨摹前人所繪的完整蘭圖，以墨蘭為主，也收錄設色及雙鉤畫，則為進一步列舉出全幅構圖的多種可能。這些蘭圖雖也和其他各譜的內容一樣占雙面全幅，但並未加入題詠的詩文。事實上，出現於《蘭譜》中的文字並不多，除了序文之外，均為說明所繪局部姿態或畫作之題目，也顯示出和其他譜中極力追求詩、書、印之精美效果的態度有所出入，而較接近於直接承續一般畫譜的傳統，以逐步呈現系統性的繪畫技法為主要考慮。

從以蘭為主題的畫譜傳統來看，在十竹齋的《蘭譜》出版之前，金陵荆山書林1597年刊行之《夷門廣牘》叢書曾收錄另一本蘭譜：由周履靖編繪之《九畹遺容》；¹⁶

¹⁶ 從現存作品來看，將繪製梅、竹、蘭等題材整理出規矩法度的畫譜，至遲應在元代即已成形。南宋雖出現了《梅花喜神譜》，但為紀錄梅花的百種意態，作者宋伯仁也自言並非為畫墨梅而作此譜，完全未論及筆墨或結組，對於繪畫技法並無強烈的意識。元代較重要的畫譜可以李衍之《竹譜詳錄》為代表，從運筆用墨、形象掌握到布置構圖皆論及，已形成較具系統地指導繪畫之意。由於本文重心並非分析歷代畫譜之變遷，因此並不欲一一羅列，而是擇取內容及時代相近的作品來討論。

1620年杭州集雅齋印行的《新鐫梅竹蘭菊四譜》，¹⁷則與無明確紀年的《蘭譜》約莫同時。比較這三部作品，同樣是以圖版為主體，呈現由繪葉畫花的基本造型至全幅構圖，乃至各種意態的表現方式，也都兼收墨蘭與鉤勒兩種風格，但《九畹遺容》中之全幅畫作，仍為以實際例證導引如何將蘭與竹石等搭配，或畫出在迎風、微雨中不同姿態的用意，甚至將畫法編成易誦易記的口訣列於卷首；集雅齋刊的《蘭譜》於畫作本身雖無突出之處，¹⁸但其中有數幅卻加上五絕或七絕的題詩，形式已近於冊頁繪畫，加入一種供人欣賞的意趣。

十竹齋《蘭譜》擬似繪畫形式的努力顯得更為突出。一方面全幅畫作在書中所占的比例提高，又從單面擴大為雙面；而且十八幅作品雖有不同品種，以及雨露風晴等姿態變化的考慮，卻都特別標舉為臨自著名畫家之作，乃是各自被視為一幅完整的畫作來處理。不過，經由版畫轉譯的畫風，由於版刻畢竟無法完全重現用筆的效果，已難分辨出畫家各自的風格特徵，而被臨仿者統一化了。

值得注意的是，它與個別畫家的風格雖無明確的連繫，但仍顯示出對繪畫傳統之概念的意識。周履靖在《九畹遺容》中說：「師宗松雪，方得正傳」，但並未刻意臨仿其畫蹟；集雅齋之《蘭譜》收有一幅「倣子昂筆意」，這也是譜中唯一標明乃根據前人之作的；而十竹齋《蘭譜》的全幅畫作，則始於「臨趙子昂風蘭」，可看出晚明畫譜中對墨蘭畫法的「正統」概念一脈相承。

十竹齋之《蘭譜》隨後更收錄多位明中期後以吳派為主、兼及松江地區的非當代畫家之作品，即似欲展現在此傳統下的承繼發展，亦可看出前代吳派畫風在金陵地區的深遠影響力。

而且，十竹齋《蘭譜》的內容雖仍以墨印為主，墨色卻已可呈現出濃淡之別，應為使用鉅版的技法分版套印而成，甚至在同一筆之中都作出深淺不一的漸層，因

¹⁷ 收入《八種畫譜》本中。譜中有陳繼儒萬曆庚申（1620年）序，繪者孫繼先在竹譜之末亦有同年的題款，出版應在該年前後，與《蘭譜》刊行的時間可能相去不遠。由於《蘭譜》刊行的時間不明，無法判斷這兩本畫譜之間的相互影響孰先孰後。關於集雅齋設立的地點，因《七言唐詩畫譜》中有「杭城花市內黃鳳池梓行」之文字，周燕即據此認為在杭州花市，請參見氏著《徽派版畫史論集》（合肥：安徽人民出版社，1984年），頁12—13；傅惜華則在《明代畫譜解題》（《中國學報》1:4/5，臺北：學生書局，1970影印）一文中指出它應屬蘇州書肆，但未說明所據究竟為何。但從八種畫譜中最初兩本翻刻自杭州清繪齋；《梅竹蘭菊四譜》的繪者孫繼先為杭州人；以及《唐詩畫譜》諸譜中題詠者以杭人居多來看，與杭州的地緣關係非常密切，確應以刻於杭州的可能性較高。

¹⁸ 事實上，集雅齋《蘭譜》有幾幅顯係抄襲《九畹遺容》而來。如前者的「建蘭」構圖幾乎完全抄自後者之「建蘭花」，只是將雙鉤改為墨繪；「風蕙」的基本造型亦取自《九畹遺容》的「蕙花」，而添加了部分花葉細節。

此更接近於繪畫筆意的效果。譜中也已出現三幅具濃淡變化的設色之作，¹⁹但從套印技法看來，只在分版之後各自作出暈染的部分，並未出現於同處疊印多版之複雜設計，數量又少，似乎仍為技術發展的早期。

此外，令人費解的是，在《蘭譜》上册之末收錄了三頁折枝墨竹，其中一幅並題名「竹枝」，不但表明蘭竹二譜的關係密切，也顯示出其形制之不確定。再加上收錄畫作都非出自當代人、又完全未見題詠詩文的形制，大異於其他諸譜，我們似可據此推論，未紀年的《蘭譜》很可能為十竹齋較早期的出版品，或許仍早於1622年左右印行的《竹譜》。

無論如何，可能都是於1620年代初由集雅齋及十竹齋出版的兩本《蘭譜》，基本上均承襲了《九畹遺容》循序指導畫蘭的編排方式，譜中並未具體提出畫蘭的理論，但供人玩賞的功能卻更為突顯，尤其十竹齋《蘭譜》得力於技術上的突破，達到更接近繪畫的效果，如此一來，毋須以文字說明筆墨的使用，即可直接傳達作畫的方法；同時也可作為獨立的繪畫來欣賞。

與畫譜傳統相關的還有約刊於1622年的《竹譜》。十竹齋刊行的竹譜全名為《梨雲館竹譜》，梨雲館應為金陵當地的書坊²⁰，其主人王緣督也曾為《書畫冊》題詠詩文，可見他與胡正言應有往來，由十竹齋刊行的竹譜卻冠上梨雲館之名，似乎暗示彼此有合作的關係，但詳細的情況則尚未發現有進一步的資料。

《竹譜》也和《蘭譜》一樣是由「海陽胡正言曰從氏輯選」，譜中首先收錄了程憲所著的〈寫竹要語〉、〈寫竹括〉，提示畫竹的筆法運用及造形要點；〈寫竹說〉則詳述墨竹源流發展，三篇均以行書寫就印成。而後是「名公竹譜題字」，亦即在二十幅描繪竹之各種形貌姿態的畫作之後，由多位文士名流分別以楷、行、草等書體加以題詠。最末又附有起手式，將畫竹的基本訓練分為竿、節、枝、葉四部分，各有三字一句的口訣及技法示範。在全譜的結構上，雖非如《蘭譜》之循序漸進，而以完整的畫作及題詠為重心，仍具備了一般畫譜的要素。

從畫譜傳統加以考察，本譜的內容實根據由程大憲編繪、於1608年初刊之《雪齋竹譜》增刪潤色而成。譜中所收程大憲的三篇文章均直接抄錄自《雪齋竹譜》，只是將出現的前後順序加以調整，部分且略有刪節，起手式及口訣也都是出自程大

¹⁹ 王重民指出《夷門廣牘·畫藪》亦有彩印本，但未詳言內容，筆者也未嘗寓目，無法探究其與十竹齋作品設色方式之關連，僅能備為一說。請參見王重民著，《中國善本書提要》，頁418。

²⁰ 王重民，《中國善本書提要》，頁657之《袁中郎全集》條下記載：「吳郡六集，嘉禾十集，各為繡梓，不相統一，構者憾焉，至金陵梨雲館哀集類編，便于採誦……」，可見梨雲館為金陵之書坊。

憲譜中，而經過一番整理彙集的手續。²¹事實上，《雪齋竹譜》中也有規撫前人作品的痕跡，²²類此抄襲前作的情形可能是與晚明「以述為作」的風氣有關，也不獨畫譜為然。²³除了時代相去不遠之外，程大憲為休寧人，又曾在金陵活動，不但善於畫竹，也長於篆刻，²⁴都與胡正言有許多共同之處，目前雖無直接線索看出兩人是否曾有交遊，但胡正言選擇以《雪齋竹譜》為底本也是不難理解的事。

在此二譜之前，明代至少已有《高松竹譜》（約1550年刊）、及《淇園肖影》（約1597年刊）兩種竹譜行世，²⁵均整理出易於記誦的口訣協助初學者熟習，也有豐富詳盡的圖解說明如何畫竹的各個局部、或交枝疊葉、構圖布置的方法，注重觀察竹本身成長之生理型態，但並未提及如何畫出竹與周遭自然環境的配合。

《雪齋竹譜》則更擴充了畫譜的意涵。其卷上標舉出「四景十二種」為寫竹之楷式，以雙面大幅描寫竹在風晴雨露、煙雲雪月中的不同姿態，已是完整畫幅之構圖，卷下對各種情境下竹姿的描繪更冠以「映日」、「拂雲」、「結盟」等深具文學意涵及趣味的名稱，相較於《高松竹譜》或《淇園肖影》中用來稱呼組織枝葉之畫法的名目，如「四魚競旦」、「烏鴉出林」等，因其形式上與自然界現象之擬似而定名，顯示出更為重視畫作中的文學意境。由描繪竹與外在環境之搭配的圖例，在全譜中所占之篇幅比例過半，似乎也可看出畫譜內涵意義的轉換。事實上，《高松竹譜》或《淇園肖影》歸納畫法之命名及口訣，都近於職業畫師傳遞畫法的立意及方式，至《雪齋竹譜》則加入了文人感興趣的文學意涵。

《梨雲館竹譜》亦承繼了《雪齋竹譜》的立意。譜中對墨竹畫的闡釋及畫訣均

21 《雪齋竹譜》中三篇寫竹要訣之文章，原本是以晚明一般書籍流行的格式化字體寫成，十竹齋《竹譜》則另以優美的行書字體重書。其署名改為「程憲識」，不知是其別名或手民之誤。筆者據以比較的《雪齋竹譜》為臺北國家圖書館藏1618年增校重刻本，與原刊本可能有部分出入，如譜中「雪竹」即未如北京圖書館藏原刊本般將背景大幅染黑（圖見《中國美術全集·繪畫編·版畫》圖版151）。但全書結構應不致有大幅更動。

22 關於元明兩代竹譜的沿革演變，請參考劉光祖的〈竹譜述評〉（上），《美術史論》1988:4，頁64—70，110，以及許湘苓，〈元代墨竹畫的研究〉，（臺大歷史研究所藝術史組碩士論文，1979，6），第五章〈竹譜的出現及對後世之影響〉。

23 請參見曹淑娟，《晚明性靈小品研究》，（臺北：文津出版社，1988），頁187—195，對於晚明著作相互轉抄情況之分析。

24 《雪齋竹譜》卷首自言為「休寧程氏著」，而譜中尹迥所作之〈竹苑賦〉之敘言中，說他「客燕市金陵吳會齊魯間，所交知後先縉紳文人賢豪遍海內」，則程大憲必然曾居於金陵；李維禎〈附題何儀卿畫竹〉文中，也說「海陽程敬數畫長於竹，余二十年前所評鑒，後同客金陵，往還益稔……又工篆刻」。程大憲曾編刻有《程氏印譜》，亦於1608年印行，今日仍見傳世，請參見橫田實，《中國印譜解題》，（東京：二玄社，1976），頁231的介紹。

25 筆者所見到的《高松竹譜》為王暢安的摹本（北京：朝花美術，1962年第二次印刷），筆法細處容或有失真之處，但構圖及形制應仍存原樣。《淇園肖影》則收入《夷門廣牘·畫藪》本。

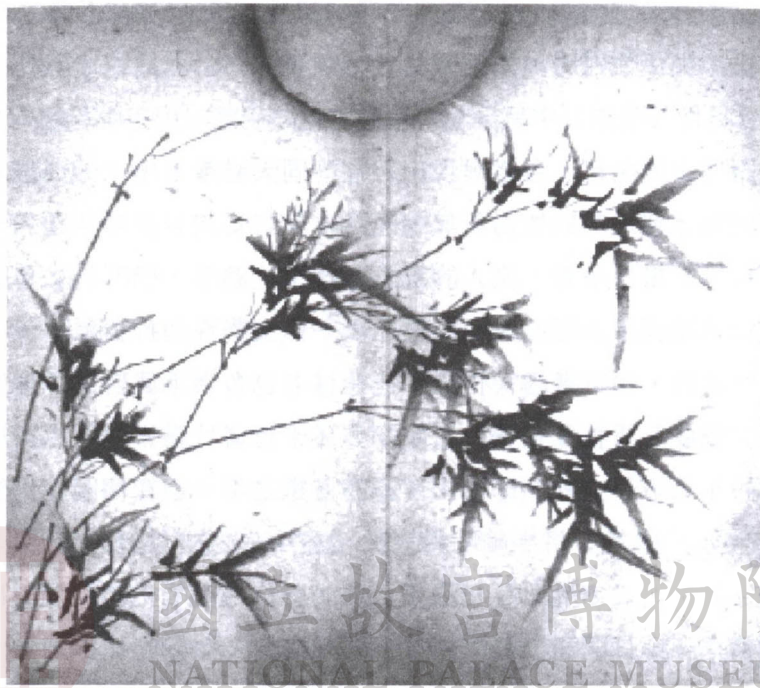
承自後者，並無欲在理論上有所建樹之意。起手式部分篇幅不多，系統也難稱完備。全譜的重心顯係放在圖／詠對照的二十幅畫作之上。這二十幅作品都出自當代名家，雖已難見像《蘭譜》中呈現前人繪畫傳統之用意，但每幅均題有如「喜霽」、「石床」等兩個字的名目，各自呈現出竹在不同天候或環境中的姿態，由遣詞用字刻意對偶、出現在此之前的竹譜所無的題詠，其詩句內容亦依其題名而發揮、及以松菊梅蘭題材搭配畫竹來看，文人的玩賞意味十分濃厚，已不只是希望能忠實再現自然，或追求筆墨表現的用心，而欲塑造出一種文學性的抒情氣氛。

除了立意之外，十竹齋的《竹譜》在題材上也多半承襲自《雪齋竹譜》，只是《雪齋竹譜》兼收對折枝及全株竹之描繪，《十竹齋竹譜》則只見折枝之竹，這是通貫於八譜的相同取景方式。即使出自不同畫家之手，但在構圖上仍受到《雪齋竹譜》的影響。如〈印月〉將半輪明月置於全畫中央上方（圖 1），即與《雪齋竹譜》的〈映日〉（圖 2）相似；〈快雪〉的竹幹由左向右上方斜伸而出，叢葉似因積雪堆壓而下垂，背景則籠於墨色之中，以襯托出白雪皚皚（圖 3），也和《雪齋竹譜》的〈雪竹〉（圖 4）類近，似乎在表現折枝墨竹時已隱然有構圖的格式可循，即使由不同的人繪稿，仍會受到此既定模式的制約，可見十竹齋《竹譜》仍有諸多取法於畫譜傳統之處。

除了畫譜傳統之外，我們也必須觀照《十竹齋竹譜》從繪畫傳統中汲取的養分。《竹譜》中雖有部分設色的畫幅，而且在色彩表現上也作到細緻的暈染效果，基本上仍以具濃淡變化的墨竹為主，與繪畫風格之趨勢若合符節。事實上，若從繪畫傳統考量，自元代的墨竹畫，即已出現強調抒情氣氛及文學性的特色，這傳統在明代也未中斷，²⁶但在同時期的版畫竹譜中，往往只以繪畫技法的傳授為其主要宗旨，較少見到突顯此特點者，十竹齋之《竹譜》對墨竹畫中文學性抒情意味之強調雖是沿續《雪齋竹譜》而來，但由於技術上的精進，而能達到對氤氳氣候變化之表現，因此可說是又邁進了一步。

綜上所述，《蘭譜》及《竹譜》在形制與內容上，與畫譜傳統的關係仍很密切，但相較於當代其他同樣題材的畫譜，重心已有由指導畫技，逐漸轉移至突出獨立欣賞功能之趨勢，而且即使提供畫稿的畫家不只一人，亦在以刻印轉化為版畫後統合為類近的風格，可見胡正言並無意於再現原先繪畫風格的多樣性，從《竹譜》

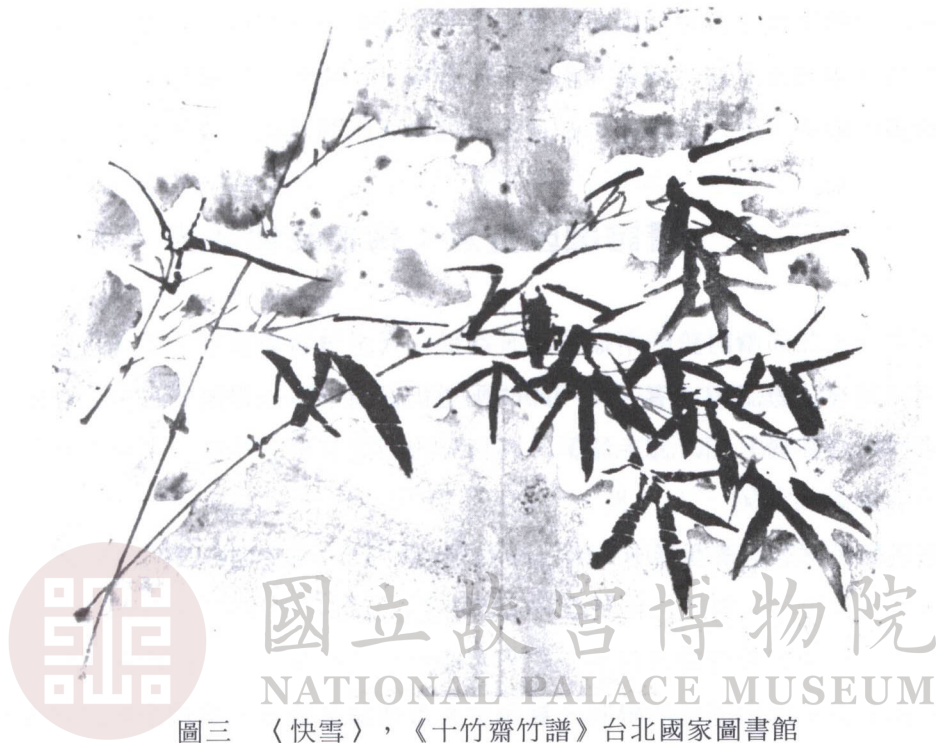
²⁶ 關於中國墨竹畫發展的狀況，請參閱古原宏伸先生之〈墨竹史略〉，收入《中國の墨竹》，（松濤美術館，1987年），頁4—16。



圖一 〈印月〉，《十竹齋竹譜》，台北國家圖書館藏 1715 年刊本

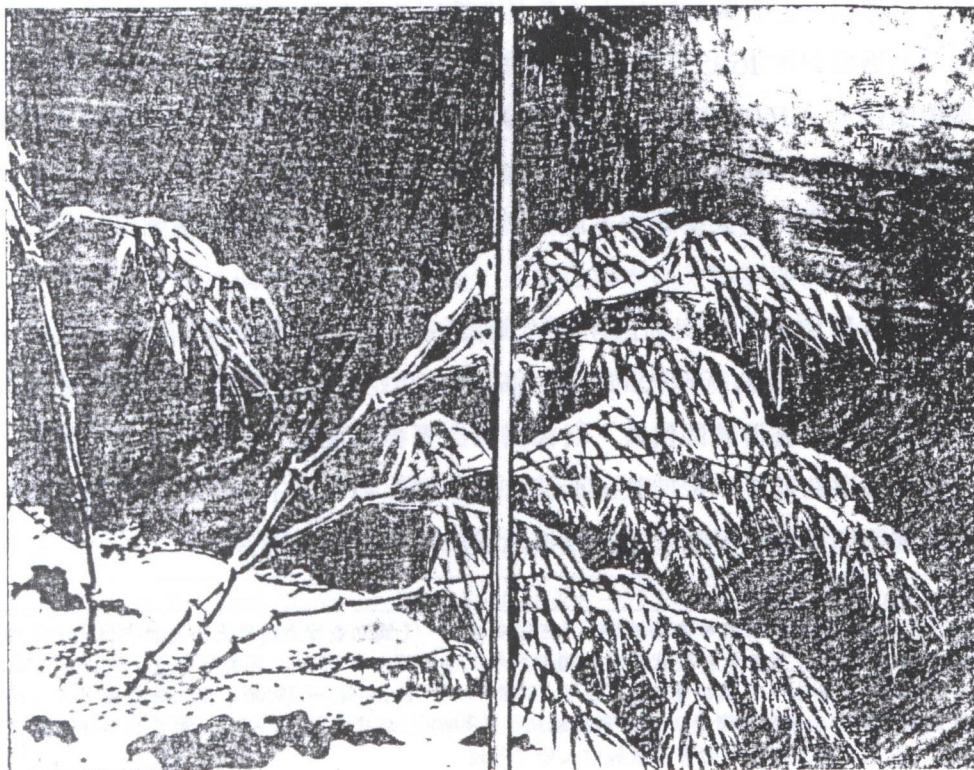


圖二 〈映日〉，《雪齋竹譜》，台北國家圖書館藏 1608 年原刊本



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

圖三 〈快雪〉，《十竹齋竹譜》台北國家圖書館



圖四 〈雪竹〉，《雪齋竹譜》，台北國家圖書館

呈現竹與自然環境之各種融合的體例看來，他顯然更著意於表達畫中之文學意境，在畫譜傳統中增添了新的因素。再加上餽版彩色套印技法的運用，使其能達到更近似於繪畫的效果，對作為習畫規範或純粹欣賞這兩種功能的發揮都有所助益。

二、畫譜融匯畫意：梅譜及翎毛譜

本文一、二節所討論的兩類作品，都是在《十竹齋書畫譜》出現之前，即已有不少相同題材的畫譜行世者。第一節的兩譜仍保留了傳統畫譜的形制及功能，而本節所處理的《梅譜》和《翎毛譜》，與稍早出版之其他譜錄的關係則較為疏遠，以下將分別加以探討。

在各種題材的版畫圖譜中，梅譜出現的時間最早，如今仍傳世者數量也最多。²⁷南宋的《梅花喜神譜》中雖只有梅態，成於元至正年間（約1349--1351年）的《松齋梅譜》則已包括畫梅理論及技法口訣，且樹立以墨梅風格為主的標準，此不僅是因印刷技術上只能印出墨色的限制，實與文人畫理論影響下，重視筆墨之表現有關。到了明代後期，更先後有偽託的《華光梅譜》、汪虞卿《梅史》（1588年）、劉雪湖《雪湖梅譜》（1595年）、《夷門廣牘·畫藪》收錄之《羅浮幻質》（1597年於金陵印行）、1607年刊行的由王思義所編之《香雪林集》、以及參與十竹齋《梅譜》題詠之山陰沈襄所著的《小霞梅譜》等墨梅圖譜問世，可說盛極一時。其中固有承襲傳抄之處，在此傳統中亦涵括了實際技法、姿態描寫、繪圖口訣、及相關藝文記事等多種內容。²⁸

《十竹齋梅譜》亦與前節所述之兩譜一樣，標明是由「海陽胡正言曰從氏輯臨」。由於地域及刊行年代的接近，胡正言必定不難接觸明代後期的這些畫梅圖譜，但他卻未依循傳統的格式，《梅譜》中不再出現如《蘭譜》及《竹譜》之指導基本繪畫技法的起手式或口訣，而只有二十幅以梅花為主題的雙面全幅畫作，配上名士所書之題詠，在形制上並未直接承繼綿長的梅花畫譜傳統。

27 關於歷代梅譜的概況，請參見嵇若昕，〈王冕研究〉，（國立臺灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士論文，1979年）之第五章〈歷代重要梅譜簡介〉，pp.139—191；張光賓，〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉，《美術學報》22，1988，7，頁3936—3958；以及陳德馨，〈《梅花喜神譜》研究〉，（臺大藝術史研究所碩士論文，1996），尤其是頁74--80。筆者並未都能披覽所列諸譜，下文之討論涉及其內容者多依據前人研究所述。

28 其中《小霞梅譜》之作者直接參與《十竹齋梅譜》之創作，時代亦接近，應為重要資料，但今日存世者似只見敘述畫梅細節之文字部分，未知原本是否有附圖，故難以判斷其與《十竹齋梅譜》的關連。

若進一步觀察《梅譜》體例的設計，實與《竹譜》中異於畫譜傳統之全幅畫作部分習習相關，文學意涵濃厚。就題名部分來看，各幅均有一四個字的題目，分別出自文學傳統的典故，或比擬為高潔文人之意涵，²⁹又以小字註明畫面所描繪的內容，包括成長的歷程（如早、老、枯、落）；在不同天候中的姿態（如風、雪、月、煙等）；以及與周遭環境（如過牆、倚石、臨水）和其他植物（如松、竹、蘭、杏花、茶花等）的搭配方式。

其內容、題名與畫幅的配合方式頗為細膩，如「暗香浮動」語出北宋林和靖詩句「暗香浮動月黃昏」，畫面即是以一輪暈黃明月與老梅枝幹相映，副題為「月某」（圖 5）；「壽陽點妝」為南朝宋武帝壽陽公主因梅花偶落額上而始有梅妝之故事，副題乃「落某」，所繪即是凋落的梅花（圖 6）。觀看此譜固可只欣賞畫作，但若能熟悉所繪文學典故，則能有更深一層的認識，這是屬於文人的趣味。相較於其他梅譜傾向展現梅花本身枝幹及花蕊姿態的傳統，更顯示出其與文學傳統關連、注重意境表達的特色，亦代表玩賞趣味凌駕傳授繪畫技法的用意。³⁰

譜中描繪主題之取景方式以折枝為主，畫面物象疏簡，用意不在呈現花園一角生機繁茂的景緻，而是突出梅花的各種風韻姿態，作法上接近自明代中期以來，花鳥畫家喜愛採用的「百花圖卷」或「花卉圖冊」形式中，描繪單株花卉偃仰之姿的方式，此種仿冊頁形制、近景構圖的畫頁，其實也最適合於文人之間互相傳遞玩賞。

此外，譜中所畫的梅幹往往不鉤輪廓線，而是以濃墨染成，圈花點葉的技法也依循墨梅畫的傳統，這是繪畫潮流所趨，其實也與大部分梅譜並無二致，只是無論以彩色套印或僅具墨色者，均有細緻複雜的濃淡變化及暈染效果，仍為它超越其他作品最突出的特色，也使其得以達到接近繪畫中花卉冊頁的表現。

若具體考慮《梅譜》與當時繪畫之間的關係，我們確實可在年代相近的著名墨梅畫家陳繼儒（1558—1639）畫中看到十分相近的表現。試以《梅譜》比較蘭千山館藏〈梅花冊〉³¹中的數開，雖然《梅譜》的濃淡暈染仍無法完全傳達繪畫中筆

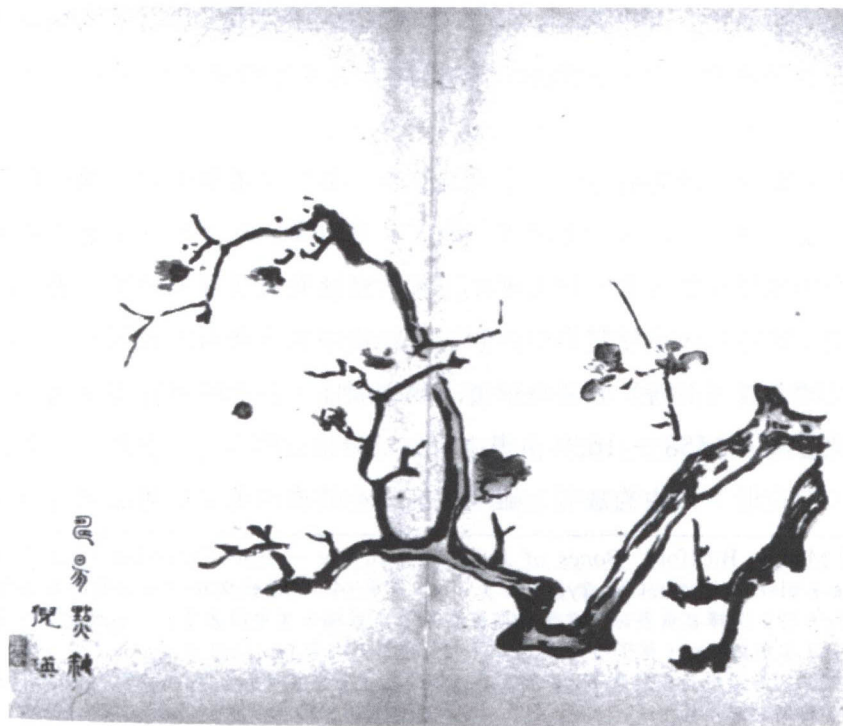
²⁹ 請參閱 Maggie Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice — The Flowering Plum in Chinese Art* (Yale University Art Gallery, 1985), pp.17—43 對歷代文學中詠梅題材之傳統的討論，及 pp.151—191 選譯之重要詠梅文學。亦可參見張光賓編，〈中國書畫 3·花竹畫〉（臺北：光復書局，1987）中之概述，頁 153 摘錄的重要相關題材之由來。

³⁰ 梅譜傳統中亦有濃厚的文學意涵，但詩文典故多為出現在文字部分，圖像上仍以描繪姿態為主，《十竹齋梅譜》卻將之溶入其中。

³¹ 此冊共有畫十幅、書六幅，均為紙本水墨。原作並無紀年，但未有董其昌的跋，而董其昌於 1636 年逝世，可以推斷本冊應完成於該年之前。完整圖版請參見《蘭千山館名畫目錄》，（台北：國立故宮博



圖五 〈暗香浮動〉，《十竹齋梅譜》，台北國家圖書館



圖六 〈壽陽點妝〉，《十竹齋梅譜》，台北國家圖書館

墨表現的微妙變化，橫寬縱短的形制也略見差異，但它的取景角度、構圖方式都與其十分類似（圖 7），顯然受到這類繪畫的影響。相較於晚明時劉雪湖等承繼王冕「萬蕊千花」傳統之繁密構圖，《梅譜》顯然更接近於孫克弘、陳繼儒等「疏瘦」一派，³² 此種選擇固然與圖譜篇幅之限制有關，實亦因為全譜所追求的原是一種清疏淡雅的風格。

但在陳繼儒之墨梅畫中，由於用筆速度慢、墨色又輕淡，呈現的是含蓄內斂的風格；《梅譜》的部分畫幅加入清新雅緻的設色，增添了視覺上的悅目之感，則又比純粹的文人墨梅畫多了一分清甜之趣味。

再說，明代梅畫除了承繼傳統文人畫風對筆墨的興趣，對描寫自然的關心已轉向畫面形式與氣氛之經營，也再度開始重視南宋已出現之對搭配背景的描寫，³³ 往往賦予畫作抒情的意味，《梅譜》的意趣與之也很接近。此外，為《梅譜》創作畫稿的畫家雖有多位，彼此畫風亦未必相侔，³⁴ 但譜中的版畫風格卻儼然無異，顯示出《梅譜》與繪畫的密切關係並非建立在和個別畫家風格的連繫上，整體仍呈現出一致的風貌，這可能是因為當在版畫中仍無法完全再現細膩筆墨效果的差別時，於如此簡易之小景構圖中，原本不易區別各自的風貌，而在製作成版畫時，必定又經過一番統整的工作所致，何況各幅之題目和內容早已決定，能發展的空間自然便少了許多。十竹齋的八譜雖未必都是先訂好各幅題目後才著手繪稿，但在版畫成品中卻都呈現同一譜中風格一致的現象，應也可作如是觀。

至於翎毛畫譜的刊行，雖然不如梅譜之多，今日至少仍可見到在《十竹齋翎毛譜》之前出版的《高松翎毛譜》（1554年刊），及《春谷嚶翎》（收入《夷門廣牘·畫藪》，約1597年刊行）傳世。二譜均明顯代表職業畫師以歸納編寫口訣、逐步分解起手式、刻意描繪禽鳥飛、鳴、啄、相顧等各種姿勢的步驟，指導初學者入門畫技的作法。而十竹齋的《翎毛譜》則去除口訣和起手式，只保留以禽鳥為主題的畫頁，並附上題詠。

就畫頁部分來看，《十竹齋翎毛譜》雖未特別標舉所畫內容名目，但其實和另外兩譜同樣是以讓禽鳥棲止或翱翔於折枝花卉中、岩塊之旁、或草地之上的近景方

物院，1987），圖版 22。

³² 有關明代梅畫發展的概況，請參考張光賓前引文，頁 157，及 Bickford 前引文，pp.86—104。

³³ Bickford 前引文，pp.86—89。

³⁴ 參與《梅譜》創作之畫家的作品，今日仍見傳世者並不多，故不可能作詳細的風格比較，他們雖多為職業畫家，但來自不同地域，風格實難完全一致，即以均活躍於蘇州地區的陳淳和周之冕所畫的墨卉來看，其風格已有差異，何況是其他的畫家。

圖七 《十竹齋梅譜》與陳繼儒《梅花冊》（蘭千山館藏）之比較



圖七～一 《拾翠為鈿》，《十竹齋梅譜》；與陳繼儒《梅花冊》之第一開



圖七~二 〈冰妃寫照〉，《十竹齋梅譜》；與陳繼儒〈梅花冊〉之第五開

式呈現，畫中鳥的數量最多不過兩、三隻，意不在描繪活潑熱鬧、生機盎然的自然世界，反而特意安排相異種類的禽鳥，作各種不同的巧妙姿態變化，其展示各種姿態、情境的用意很明顯，繪稿的凌雲翰在受託繪作全部共有二十幅之多的畫稿時，顯然欲從經營此點來力求各幅的變化。他在畫稿中尤其喜歡刻畫鳥兒扭轉頸脖，或舐羽、或啄蟲、或相親的姿勢，因為這個動作牽涉到較多肌肉的運動，能使畫面顯得較為活潑，描繪上也更可看出畫家的功力。

二十幅畫作中設色者只有八幅，另外十二幅則僅具水墨，而且不論禽鳥或折枝花卉的部分，主要均以沒骨寫意的風格畫成，籍墨色的濃淡變化、而非細密之線條筆法來描繪物象，此與自明代中期以來，由吳中文人畫家所倡導的寫意花鳥畫風之趨勢相同，³⁵從《高松翎毛譜》中即已經顯示出此種風格之傾向，只是當時的印刷技術仍無法再現水墨暈染的效果，而只能以黑白塊面的對比來轉譯。

《翎毛譜》和《梅譜》均捨棄直接跟隨既有的畫譜傳統，而只保留描繪全幅畫作的部分，憑藉得以表達墨色濃淡效果之技法，成功地模擬當時冊頁形式的繪畫風格，所以楊文驄在〈翎毛譜小序〉中指出：

有胡曰從氏，巧心妙手超越前代，以鐵筆作穎生，以梨棗代絹素，而其中皴染之法，及著色之輕重、淺深、遠近、雜合，無不呈妍曲致，窮巧極工，即當行作手視之，定以為寫生妙品，不敢作刻畫觀。

可見當時人即已明顯意識到其模擬繪畫的用心，也從這個角度給予很高的評價。不過，版畫的刻繪無法流利婉轉如畫筆，當我們細觀《翎毛譜》中的禽鳥，不免仍會顯得它們有些僵硬，無法表現出靈動的筆墨及姿態。版畫若是只以模仿繪畫為最高鵠的，勢必永遠略遜一籌，所以對十竹齋作品而言，嘗試去開發出屬於版畫自身的特色，遂成為重要的課題。在以下兩節的討論中，即希望將焦點投注於此。

三、取法繪畫形式：書畫冊及墨華冊

從《書畫冊》和《墨華冊》的名稱，即可看出其有仿效繪畫冊頁之意。在前兩

³⁵ 請參考陳葆真，《陳淳研究》，（臺北：國立故宮博物院，1978），頁34—65，討論由明代以前至明中葉花鳥畫發展的狀況。

節的討論中，我們已經指出十竹齋圖譜於形制及風格上皆與明代冊頁畫關係密切，本節所要處理的二譜亦不例外，但二譜之間又略見差異，在下文將嘗試分疏其性質。

《書畫冊》的內容涵蓋甚廣，可說是《書畫譜》全譜的縮影，包括蘭竹、翎毛、花卉、奇石與果物等，與其他各譜有所重複。它亦為八譜中首先刊行者，很可能是因為原先只以單頁流傳於友朋之間，當「廣繪刻而為書畫譜」時，³⁶ 尚未有依題材分別作系統性印行的打算，乃如同隨興畫就的成套冊頁繪畫，雜收不同題材，畫稿亦出於多位畫家之手，以清雅的設色、細緻的濃淡變化，表現出寫意之畫風，再加上詩文題詠，全譜如同書畫對冊的形式。關於《書畫譜》與冊頁形式、寫意畫風的連繫，前文已多所論述，在此亦不多作說明。

《墨華冊》之題材同樣比較多元，包含其他各譜的內容，而其沒骨寫意風格及近景構圖也接近繪畫，但它在模擬繪畫形式的同時，亦加入了裝飾性的設計。

譜中最明顯的特色在於對邊框的處理：相較於其他各譜逕自於空白紙面上繪作書畫的作法，其畫幅的部分均在四周加上圓形框圍（圖 8）；詩文題詠亦有以綠色竹幹牽連而成的外框，左下角並特別標示為「十竹齋琅玕箋」（圖 9），亦即為書寫於箋紙上之意。仿效書箋的情況，也出現在各譜之前的序文部分。每篇文字均曾先以朱絲欄畫出界格，收錄於《果譜》中之〈題十竹齋畫冊小引〉，並加附「古八行」的耳題，都令人聯想起箋紙。十竹齋原本也經營箋紙之製造，這樣作或許是帶有宣傳的用意。無論如何，設計精巧、又具雅緻設色的仿竹節界格，使原本樸素的文字部分更增添了幾分趣味。

畫稿部分的圓形邊框則顯得更為特殊。約莫同時出版的《張白雲編名公扇譜》（《八種畫譜》之一）畫面有摺扇形外框，但扇面畫在明代十分普遍，顯然是取法於繪畫的形式，並不足為奇。而繪畫中雖也有接近的團扇形制，卻非如此幾何性的正圓形，因此在構圖上與方形的冊頁差異不大，何況自最流行的南宋時期之後，團扇形式已很少見。

《墨華冊》因加入圓框，勢必將影響其畫面之構圖，往往必須考慮平面形式布列的設計，但每個畫家的因應方式卻不相同。其中以竹石、芝草為主題之數幅，因為將物象集中於畫面中央，畫幅是圓是方似乎並無任何差別（如圖 10 之〈太湖石〉）

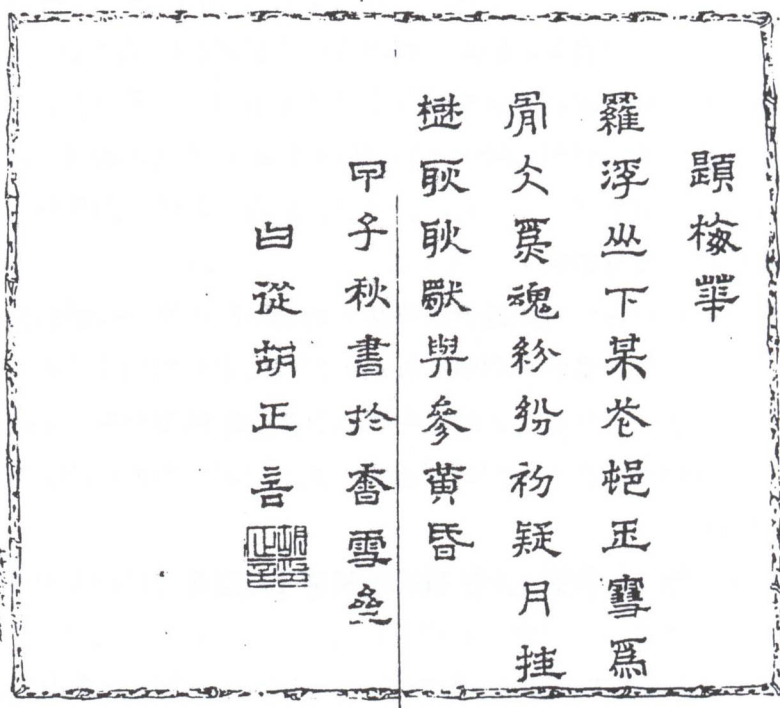
³⁶ 語出王三德，〈胡曰從書畫譜引〉：「胡曰從……始為墨，繼逃墨而為印、為箋、為繪刻，……近更廣繪刻而為書畫譜。」收於《書畫冊》之首。



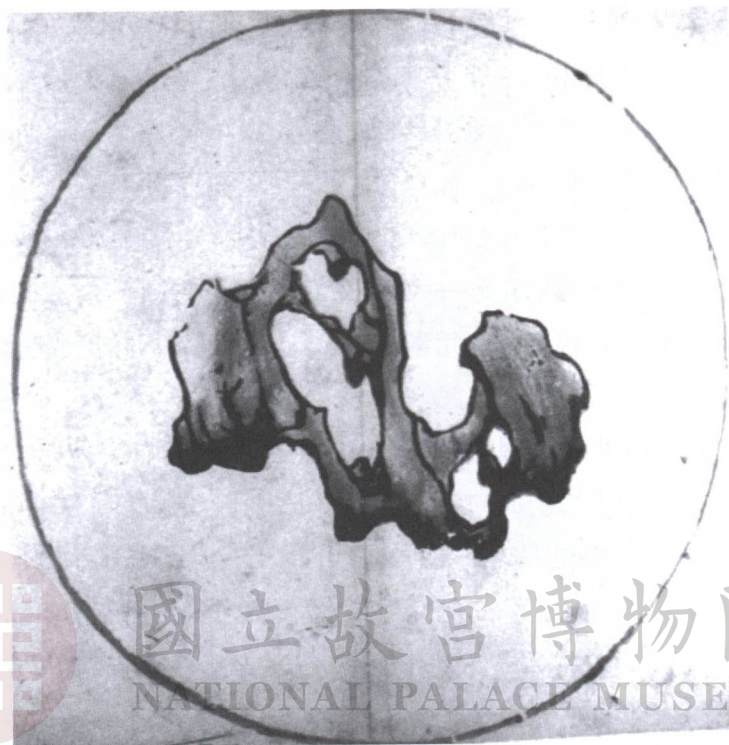
國立故宮博物院

NATIONAL PALACE MUSEUM

圖八 〈梔蓮〉，《十竹齋墨華冊》台北國家圖書館



圖九 〈梅華〉之題詠「十竹齋琅玕箋」，《十竹齋墨華冊》，北京國家圖書館藏原刊本



圖十 〈太湖石〉，《十竹齋墨華冊》台北國家圖書館



圖十一 〈石榴〉，《十竹齋墨華冊》台北國家圖書館

；折枝梅、菊及果物題材（如圖 11 之〈石榴〉）則由一角出枝，利用分叉枝幹沿圓形邊緣伸展，框圍出全畫的空間，雖已意識到邊框之存在，仍盡量處理成類似於單一折枝花卉之冊頁畫的形式；高陽繪稿的兩幅樹石圖也似庭園一角，但傾側地面與盤錯之枝幹各自沿著圓框布列，而又相互對應，對邊框的意識更強（見圖 12 之〈古檜〉）；高友所畫的四張花卉亦有相近的處理手法（如圖 8 的〈梔蓮〉），但他更加遠離描寫自然之意，逕取花形一大一小的兩種折枝花卉，依上下或左右方向布排對應，其將花卉視為純粹之構圖元素在平面上安排的趨向又更加明顯，因此裝飾性格也更為突出。

崇禎年間的戲曲小說插圖常分成正、副兩種，正圖為與故事內容相關之人物版畫，置於方形邊框中；另一面的副圖則另加上正圓形之框圍，畫的則是和文字內容完全無關的花鳥、山水或博古題材，而且往往出自當代的名家手筆，如 1631 年李廷謨刊本《西廂記》，即收有署名陳洪綬、藍瑛、魏之克等畫家之畫稿（圖 13），該本中甚至連攸關情節的正圖亦繪於圓框中，顯示裝飾欣賞的功能已經凌駕敘事之用意，對邊框的存在也有強烈的意識。《十竹齋墨華冊》的形式也應置於此一風尚中來看。³⁷

《書畫冊》和《墨華冊》皆取法於冊頁繪畫的形式，也均以當時流行的寫意風格描繪多種題材，但後者特殊的邊框設計，更導致裝飾意趣之突出，顯得與純粹的繪畫傳統有些游離。這個因素在下節將討論的《石譜》及《果譜》中，可看到有進一步的發展。

四、創造版畫新意：石譜及果譜

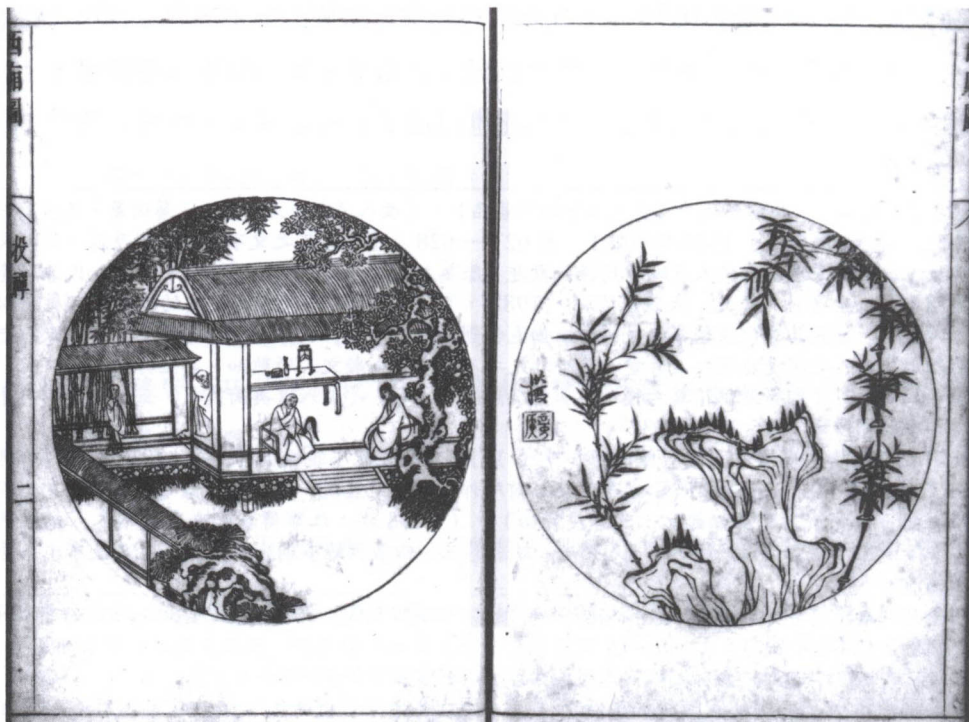
無論蘭竹、花卉或翎毛，在圖像描繪的傳統中都是習見的題材，因此前述各譜與繪畫及圖譜的關係容或有遠近之別，卻很難忽略。而本節將探討的《石譜》和《果譜》，從所繪主題的角度考慮，不及其他各譜之普及，但也就因此較不受圖繪傳統的約制，從中更能清晰反映出晚明人的美感趣味。配合純熟的技術，其畫面風格亦得以表現出屬於版畫自身的特色。以下試分別論述之。

《石譜》的內容乃是描繪二十塊品種、姿態各異之奇石，或點綴苔草，如同置

³⁷ 參見馬孟晶，〈耳目之玩—從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉中，對於邊框形式在晚明版畫與其他藝術中之運用的討論。該文即將刊行。



圖十二 〈古檜〉，〈十竹齋墨華冊〉台北國家圖書館



圖十三 李廷謨刊本《北西廂記》插圖，北京國家圖書館藏 1631 年刊本

於庭園之中；或配以底座，像是放在几案之上。它既非依傍植物以點景，也未作為堆疊崇山之元素，而是突出個體，成為獨立欣賞的對象，這顯然反映了收藏與玩賞奇石的興趣。無論是將它作為園林布置的主角，或几案擺設的文玩，對奇石之愛好在北宋即已完全成熟，徽宗之「花石綱」既為人所艷稱，蘇東坡、米芾等文人的好石之癖，尤為後世文人所津津樂道與汲汲追仿。³⁸

明人對奇石的喜好，即反映於對文房清玩和庭園設計的高昂興趣這兩方面。高濂於《燕閒清賞箋》（1591年序）中說明書齋裡的四季陳設時，提及在將美人蕉、蘭種於盆中後，還當佐以奇石，這些盆栽「儼若隱人君子，置之几案，素艷逼人……可入清供」；³⁹金陵畫家胡宗仁偶得奇石於園中，以其形類九華，遂名之為小九華，置諸几案賞玩，並「如東坡先生仇池石故事，手自為記」，此事俱見於晚明時期金陵地區的重要筆記《金陵瑣事》及《客座贅語》中，前者甚且抄錄〈小九華石記〉之全文，可見乃被視為風雅之事而在藝文圈中廣為傳誦，⁴⁰由此亦可看出賞玩奇石在他們生活中所扮演的地位。

「疊石」亦為江南園林設計中十分重要的一環。王世貞（1526—1590）〈遊金陵諸園記〉中以金陵與洛陽之庭園比較，認為洛陽因無石，所以不如金陵⁴¹。計成的《園治》（完成於1634年）在論園林的部分以假山為主，而且特別說明選石之法，可見石在園林中之重要性。⁴²而且至少自嘉靖之後，營建與遊覽園林已經成為文人生活中不可或缺的一部分，⁴³因此也促進了賞石之風氣。作為堆疊假山、庭園

³⁸ 請參見蔡玫芬，〈文房清玩—文人生活中的工藝品〉，（收入《中國文化新論·藝術篇·美感與造形》，臺北：聯經出版公司，1986年四版），頁627—628。後人談石之文字中常常提及蘇、米二人好石的典故，加上蘇東坡的文與人在晚明均極受歡迎，陳萬益於〈蘇東坡與晚明小品〉（收入氏著《晚明小品與明季文人生活》，臺北：大安出版社，1988，頁1—35）一文中有詳盡的論析。又屢見以蘇、米二人並舉，摘錄其筆記或軼事而成書者，如毛晉刊《蘇米志林》；像十竹齋亦出版了《蘇米譚史廣》，都顯示出二人之深受晚明文人喜愛，關於二人之石癖亦為一般文人所熟知、甚至仿效。

³⁹ 請參見高濂，〈書齋清供花草六種入格〉，《燕閒清賞箋》（收入《美術叢書》三集第十輯，臺北：藝文印書館影印，1975），頁232。

⁴⁰ 此事之記載請見周暉在《續金陵瑣事》，（1610刊，筆記小說大觀16編4冊，臺北：新興書局，1977），頁2025—30之〈小九華石記〉前所作小引，他並說：「世有米顛之癖者，未見此石，觀彭舉之記可也。」又見於顧起元，《客座贅語》，（1618序，江寧傅春官金陵叢刻本，光緒甲辰年刊本），卷七，頁27下，引文亦可見於此。該書卷三、四並收錄多則古今人藏怪石之故事，可見當時實蔚為流行。

⁴¹ 請參見岡大路原著，地景企業公司編輯部編譯，《中國宮苑園林史考》，（臺北：地景企業公司出版，1990，3），頁118。

⁴² 關於《園治》中的園林概念，請參見岡大路著，前引書之分析。

⁴³ 請參閱吳晗，〈晚明仕宦階級的生活〉，（《吳晗史學論著選集》，第一卷，北京：人民出版社，1984），頁510。像金陵名士顧起元和朱之蕃，在退隱前後均於金陵構建庭園，不但自己徜徉其中以遣興，也成為其交遊園文會聚宴的重要場所，即可說是這種型態生活的代表。

擺設與几案清供的奇石，雖會因用途的差異，而有形體大小、質料結構之不同考慮，但基本上均是追求形狀之奇特突兀，透、漏、瘦、皺的玲瓏姿態被當作鑒賞的重要標準，而玩賞奇石小景，即如同神遊於自然山水之中，其想像空間與徜徉心情亦無二致。

好石的文人在欣賞、收藏之餘，不但為之題詠、寫記，更進一步廣泛收集各種奇石的產地、採法、形態、色澤等資料編為譜錄，並加以品評，以公諸同好。這類譜錄以南宋杜綰的《雲林石譜》最著，在晚明至少有金陵周履靖《夷門廣牘》、及常熟毛晉汲古閣兩種刊本，二者流傳應該都很廣。⁴⁴成書較後的《洞天清錄》、《格古要論》等書，亦有關於異石之鑒賞的篇章，此外，均刊於明末之計成《園冶》的〈選石〉章、或文震亨《長物志》的〈水石〉卷中，也介紹了多種適合布置園林、或作書齋陳設之用的石。但這些譜錄均無附圖，直到明末雲間林有麟自撰家刻的《素園石譜》（1613年刊），方採集見於往籍之石百餘種，具繪為圖，而再綴以前人題詠以成書。⁴⁵

《素園石譜》中所圖之石多占雙面全幅，偶見只占單面者，主要乃藉線條來刻繪各種怪石的奇崛形貌、皺紋與質感，他也意識到「圖繪止得一面」，無法完全呈現石面峻嶒起伏的豐富變化，但也只能作到「或三面四面俱屬奇觀，不能殫述，則有名公之詠歌在」，⁴⁶於其後附以詩文題詠、或究其來源，以文字補充說明。或許因為這些怪石多出自前人舊藏，畫面上的題字亦採用篆隸體，以襯托出其盎然的古意，但詩文題詠部分則為格式化的楷書。他並於〈凡例〉中指出該書收錄奇石的標準為：

- 石之妙全在玲瓏透漏，設塊然無奇，雖古弗錄；
- 帙中所錄皆小巧足供娛玩，至于疊嶂層巒、穿雲參斗，非不仰止，然非尺幅可摹，姑置之。

《十竹齋石譜》亦承繼此標準，以善畫石著稱的高陽所繪製的畫稿中，⁴⁷並未

⁴⁴ 請參見《四庫全書總目提要》，（臺北：商務印書館，1983），卷115，頁30上至31上。

⁴⁵ 關於上述譜錄的內容及年代，請參閱中田勇次郎於《心花室集—中田勇次郎著作集》，（東京：二玄社，1986），卷八及九中所作解題，《四庫全書總目提要》卷115、123之說明，及蔡玫芬，前引文之研究。

⁴⁶ 林有麟，《素園石譜》之〈凡例〉。

⁴⁷ 王三德，〈閱石譜題言〉：「一日訪胡曰從所臨高秋父石譜閱之」。

見描繪石的高聳崇峻之勢，而是致力狀寫其玲瓏剔透之態，並且無論是水墨或設色的畫幅，因為能夠表現出墨色濃淡的變化，有助於製造立體幻覺的效果，其前後通透的層次感便比《素園石譜》突出（參見圖 14 及 15）。

譜中諸石均非出自前人著錄之收藏品，亦未賦予研山、硯屏等實用性的功能，既不像之前的石譜那麼強調文化傳統的典故，也不是經由文字敘述之形態想像繪就，應是從經驗中可見的奇石揣摩得來。各頁畫幅並未一一標示內容，由其後的題詠，雖可略知所畫品種或特色，但似乎並無羅列各種相異品種之意，有多幅均類似太湖石形瘦而多孔竅，只是奇崛之姿略見不同。

其中也有數幅不以透漏形狀為表現的重點。如〈王大癡畫意石〉（圖 16）和由文震亨題跋之〈畫岫〉，均不見刻畫鏤空之處，反而在石面上添加如同溼筆揮就、意不在描摹質感、具有書法性的線條及墨點，似乎是為了闡釋石之「畫意」，轉而突顯平面上的筆墨效果，與其他各幅的風格略有差異。明代以石為主題的畫作漸增，⁴⁸多為以水墨描繪曲折多稜、玲瓏通透的樣貌，或表現筆墨之趣味（如圖 17），在高陽自己所畫的石中也不例外，因此這應也是與繪畫風格相關的部分。

更值得注意的是在《書畫冊》中即已出現的〈錦川石〉，乃直立於地面，並無嵌空穿眼，但以紅、藍、墨色交相點染，五色斑斕，似乎是以色彩取勝（圖 18）。吳江人計成描述錦川石為：

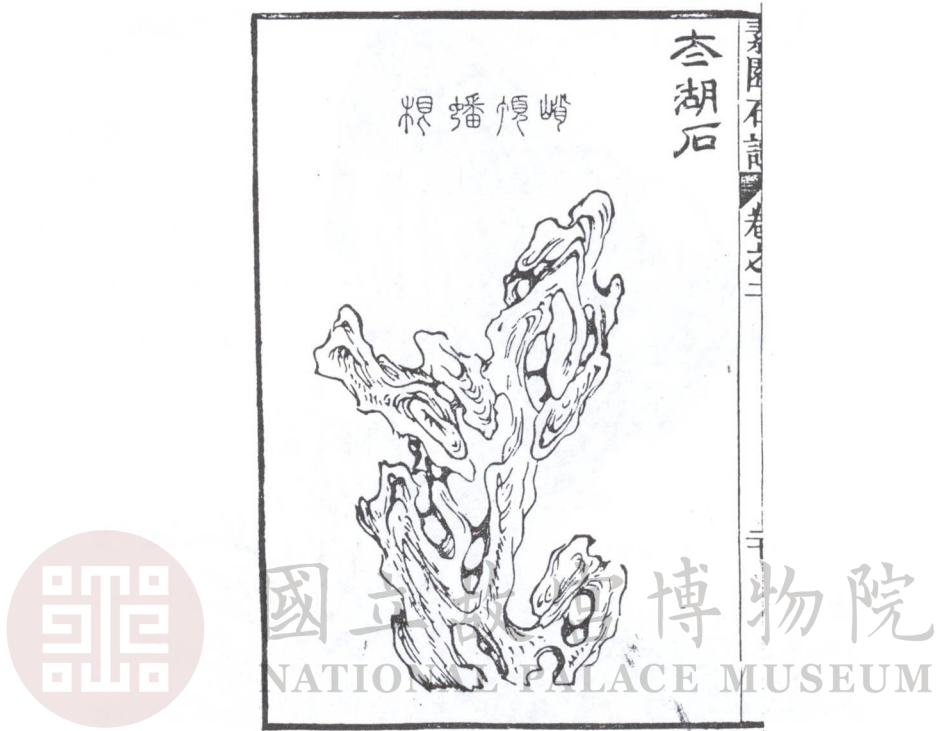
斯石宜舊。有五色者，有純綠者，紋如畫松皮。高丈餘，闊盈尺者為貴。多丈內者。……舊者紋眼嵌空，色質清潤，可以花間樹下，插立可觀。如理假山，猶類劈峰。⁴⁹

而畫中未見紋眼之描寫，只是強調其色澤之鮮麗，似不符合造園者的理想。事實上，亦參與《石譜》題詠的文震亨甚至認為錦川與將樂、羊肚為石品中最下者：

錦川尤惡。每見人家石假山，輒置數峰于上，不知何味？斧劈以大而頑者

⁴⁸ 如孫克弘 1599 年〈花卉冊〉中有一開盆石，現藏上海博物館，圖版請見《中國古代書畫圖目》（三）（北京：文物出版社），滬 1—1163；同作於 1622 年的黃珮〈蘭竹石譜圖〉（上海博物館藏，圖版請見前書之第四冊，滬 1—1907）、及馮可賓〈竹石圖〉（美國普林斯頓大學博物館藏，圖版請參閱 Wen Fong, *Images of the Mind*, 展品之 29），亦為以石為主題者。

⁴⁹ 語出計成《園冶》之〈選石〉。轉引自岡大路，前引書，頁 221。



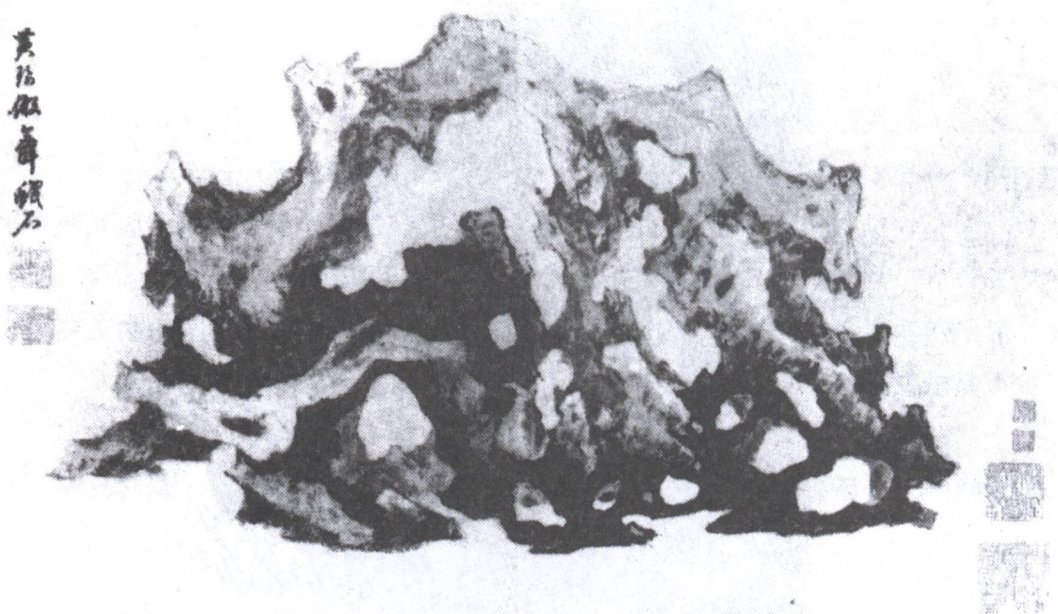
圖十四 〈太湖石〉，林有麟《素園石譜》卷二之二十
日本大村西崖據 1613 年原刊本複製



圖十五 〈突兀〉，《十竹齋石譜》，台北國家圖書館



圖十六 〈王大癡畫意石〉，《十竹齋石譜》，台北國家圖書館



圖十七 黃珮，〈蘭竹石譜圖〉，1622年，冊頁之一開，
紙本水墨，30 × 47.2cm，上海博物館藏

為雅。若直立一片，亦最可厭。⁵⁰

文震亨追求的乃是「古雅精潔」的意趣，評石則重其「曲折、岷嶺、森聳、峻嶒」，而認為以辰砂、石青等色彩艷麗的礦石為盆石「最俗」，⁵¹都透露出重形而抑色的美感標準，可能即因此而排斥錦川石。

《石譜》中也有一幅〈羊肚〉（圖 19），其形飽滿膨脹，上有許多擬似羊肚之蜂巢眼，雖無豐富顏色，卻也是不入文震亨法眼者，但這些分割為重複單元、圖案式的細節，卻與錦川石的繽紛色彩一樣，具有濃厚的裝飾效果，尤其錦川石的顏色是經過多版疊印，與繪畫的表現方式亦有所出入。⁵²

錦川石與羊肚在年代最早的《書畫冊》中即都已出現，前者後來亦見于《果譜》及《箋譜》，可見應為胡正言得意之作，很可能也深受其讀者歡迎，但似乎與文震亨等蘇州文人的賞石標準有所出入，此種裝飾性因素的發展，因此顯示出異於吳地文人「吳趣」之品味，⁵³亦即金陵意趣自主性的萌生，也可說是意識到利用版畫技法上獨特的表現方式所致。另一方面，正如王三德將《石譜》比擬為「怪石供」，⁵⁴《石譜》本身亦成為文房清供之一種，自應求「快目適玩」，⁵⁵所以才加入裝飾性的因素，這一點在《果譜》中有更進一步的發揮。

《果譜》的題材在譜錄或繪畫中均非習見。傳世之譜錄中專以果物為主題的除荔枝、橘譜外極為罕見，目前似乎也尚未見到其中有附插圖者；像《三才圖會》之

⁵⁰ 請參見文震亨作，陳植校注之《長物志校注》，（江蘇科學技術出版社，1984），頁 115。

⁵¹ 同前註，頁 110，〈品名〉。成於 1624 年、足以反映晚明文人生活風貌及心態的陸紹珩編寫之《醉古堂劍掃》，（臺北：金楓出版社，1986），頁 75 指出：「盆石不嫌于巧，山石不嫌于拙」，對盆石及山石的賞玩標準似略有出入。《石譜》中的錦川、羊肚有可能為几案擺設，而文震亨之批評此二種石，似乎主要是放在疊山的考慮下，但〈水石〉一節亦討論清供之石，他卻未說此二種石仍適合於書齋陳設，何況從此處認為以彩色礦石作盆石太俗來看，他大概也無法接受以裝飾性格強烈的錦川、羊肚為盆石。

⁵² 張添根收藏中有一件孫克弘〈奇石圖冊〉為設色畫，其中半數乃附題跋說明所繪石塊之產地、特徵者，形式如同石譜。據題跋說明，其中之第七開為紅白相間者，但筆者並未見到原作，不詳其描繪方式。由鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，（東京：東京大學出版會，1982—1983）第二冊，S03-013 刊載黑白圖版來看，其他各幅仍以摹寫形狀之奇為主。

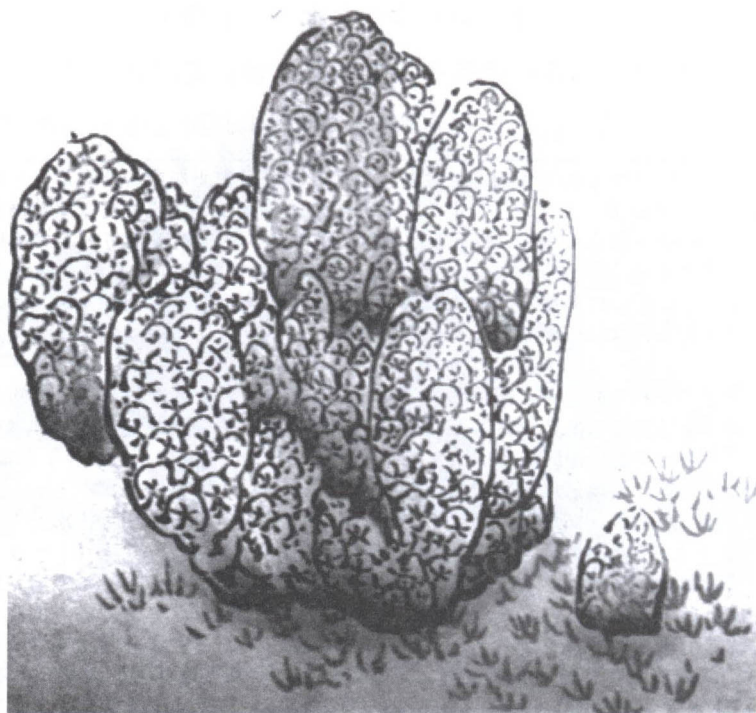
⁵³ 「吳趣」之名出自陳繼儒。關於其內容，請參見王西野，〈「吳趣」及吳門畫派〉，《朵雲》第 5 期，頁 190—192。文氏嫡系的文震亨自可說是這些幽人韻士的代表。

⁵⁴ 請參見《石譜》之首的王三德〈閱石譜題言〉：「一日訪胡曰從所臨高秋父《石譜》閱之，天劃神縷之巧、嵌空玲瓏之致，半幅冰蘄宛具，層岩疊嶂、峰巒洞穴，真可以對揚次公矣，出之神中，余不覺狂叫大呼曰：『此非參寥子怪石供也與？』」。所謂「怪石供」，乃是將紋彩續然可愛的小石若干，養在盆盤清水之中，以充作文案擺設，見蘇東坡，〈怪石供〉，《蘇東坡全集》前集，（臺北：世界書局，1964），卷 23，頁 299--300。譜中〈平泉〉之題詠亦云：「清供好懸書畫舫，何須醒酒問平泉」，也反映出相同的態度。

⁵⁵ 陸紹珩，前引書，頁 118 記有：「文房供具，借以快目適玩」。



圖十八 〈錦川石〉，《十竹齋石譜》，台北國家圖書館



圖十九 〈羊肚〉，《十竹齋石譜》，台北國家圖書館

〈草木〉卷，雖附有描繪果類之圖，主要只是作為全株植物之形態及特徵的說明。在出現頻率遠低於花卉、禽鳥題材的繪畫中，通常則是以折枝的方式來描繪鮮美的果實。

《十竹齋果譜》中以石榴、荔枝、枇杷、葡萄等為主題的幾幅，即承襲繪畫中折枝的表現方式而來，用的也是在明中葉以後很普及的沒骨寫意風格，這部分和繪畫的關係仍屬密切，亦與其他各譜的情況相類，除了普遍有更為精緻而複雜的設色之外，較難看出其特色。

但在譜中多次出現的非單純折枝手法之表現，卻因無現成傳統可循，而顯得更為突出。它們或是被盛於瓶碗之中，如金橘（圖 20）、紅杏、烏梅；或是置於盤座之上，如香櫞（圖 21）、橙柿；所表現的顯然是作為几案之上文房清供的型態，尤其是與奇石並列的幾幅更為明顯。而銀杏（圖 22）雖乃折枝之形，卻也和大小二錦川石並置，如同瓶花之意，仍接近於清玩性質。另外像菱角（圖 23）、芡藕（圖 24）、楊梅、荸薺，則為散放於畫面之上。折枝手法多少仍有描繪自然一角生意之意，但上述這些畫幅的內容，卻似已由自然中游離出來，成為書齋裡的陳設。

果品除了食用之外，也因其常具有艷麗的外觀、小巧的形態、芳香的氣味，而成為几案上的擺設。明代後期多種述及文房風雅清玩諸事的書中均曾提到果物。文震亨在《長物志》卷十一〈蔬果〉之引言中說：

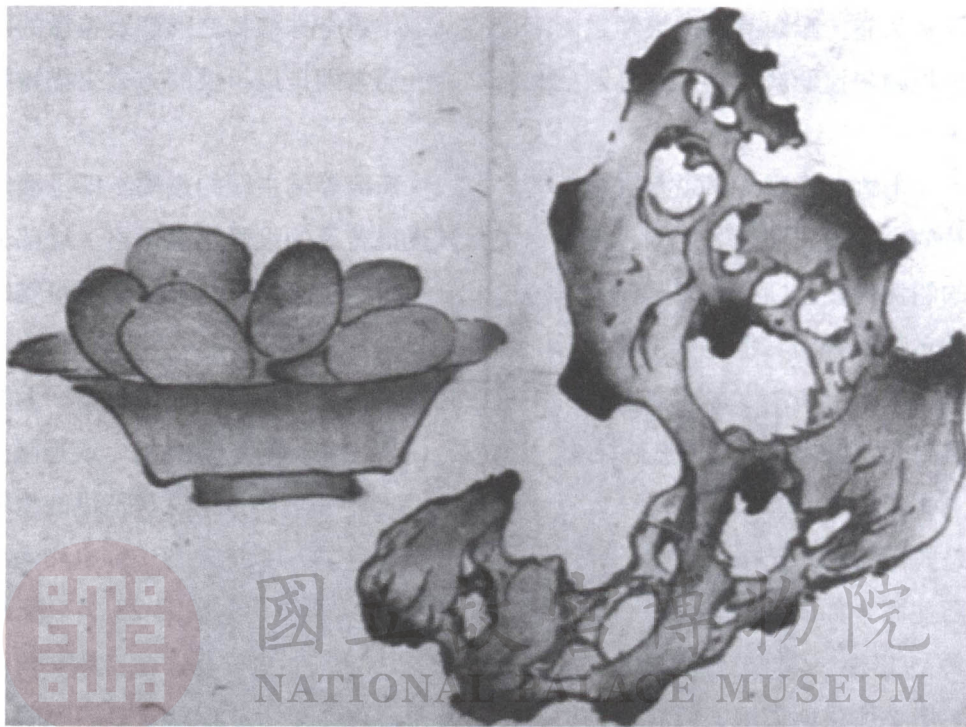
又當多藏名酒，及山珍海錯，如鹿脯、荔枝之屬，庶令可口悅目，不特動指流涎而已。

果物的形色與滋味似乎占有同樣地位，亦有超乎滿足口腹之慾以外的功能。所以對於「大如杯盃、香氣馥烈、吳人最尚」的香櫞，⁵⁶他認為：

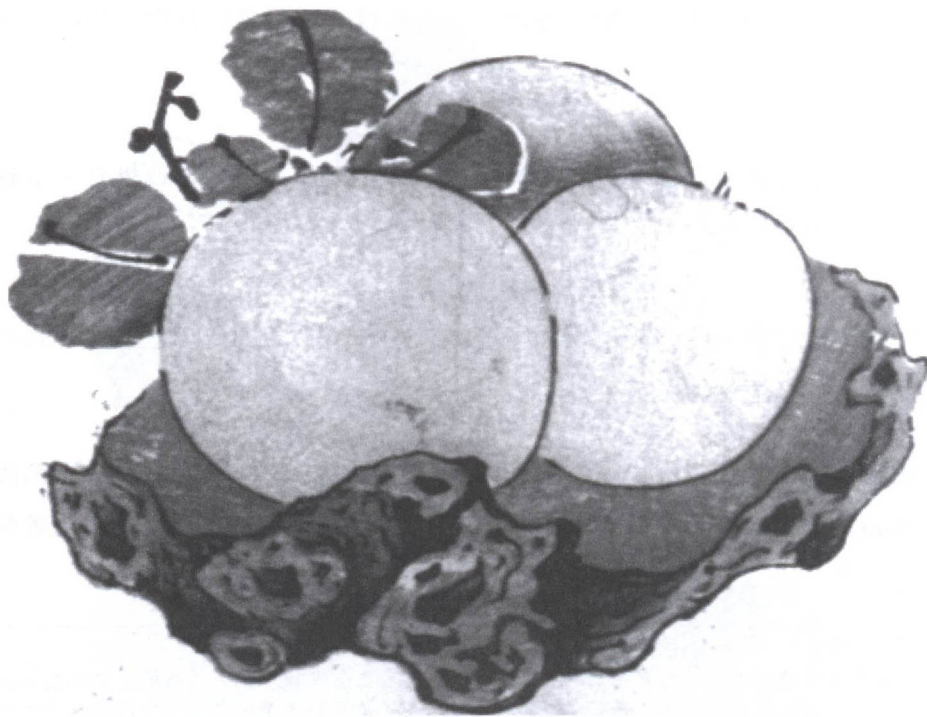
此種出時山齋最不可少，然一盆四頭既板且套，或以大盆置二三十尤俗，不如覓舊硃雕茶檯架一頭以供清玩，或得舊磁長樣者，置二頭於几案間亦可。⁵⁷

⁵⁶ 請參見文震亨之《長物志校注》，頁 370，〈香櫞〉。

⁵⁷ 請參見文震亨前引書，〈器具〉之 32，〈香櫞盤〉。在南宋韓彥直的《橘錄》中即已指出其清香襲人，「士人置之明窗淨几間，頗可賞翫」。〈香櫞盤〉亦見於高濂《起居安樂箋》及屠隆之《考槃餘事》，但所述陳設之法不盡相同，像屠隆認為應以大盤放十二三頭，方是滿室清芬，此即文震亨以為最俗者。無論如何，仍可看出它在文人生活中的重要性。



圖二十 〈金橘〉，《十竹齋果譜》，台北國家圖書館



圖二十一 〈香櫞〉，《十竹齋果譜》，台北國家圖書館



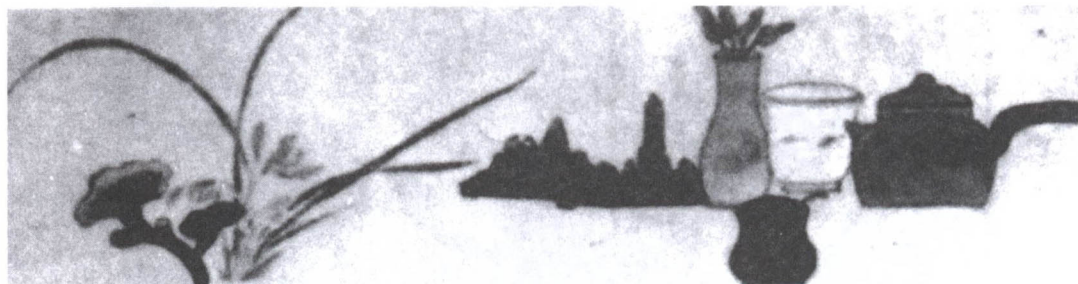
圖二十二 〈銀杏〉，《十竹齋果譜》，台北國家圖書館



圖二十三 〈菱角〉，《十竹齋果譜》，台北國家圖書館



圖二十四 〈芡藕〉，《十竹齋果譜》，台北國家圖書館



圖二十五 孫克弘，〈藝窗清玩圖〉末段，1593年，紙本設色，
20.5 × 318.5cm，首都博物館藏

就連應該要用何種容器、放置數量都有講究。而《果譜》中的擺置法，似亦反映出與文震亨相同的偏好，但這也可能是因為譜中出現的果品向不以量取勝所致（圖 21）。《長物志》中也提及櫻桃若「盛以白盤，色味俱絕」，皆屬賞玩其形色的心態。

明代畫中偶而亦可見到將花、果等物由生長的環境中採擷下來，以作為書齋清供的題材。這應該也和文人對瓶花、盆栽的熱衷有關，⁵⁸像陸治、陳淳、王維烈等，均有瓶花題材之畫作傳世，⁵⁹孫克弘的〈藝窗清玩圖〉卷中，除了花卉草蟲之外，出現散置的菱角及果物，在卷末甚至畫出書齋几案之上擺設的瓶、壺、研山等物，可見他將這些事物同樣都視為「清玩」性質，這點在其自題的名稱中也具體反映出來（圖 25）。《果譜》題材的意義，亦應視為在此脈絡下的發展。

由於看待所繪題材的態度，亦影響其構圖的原則。在《墨華冊》高友之畫稿中，已經可以見到將物象視為純粹構圖元素，作平面上的形式安排之傾向，很可能亦出於高友之手的《果譜》，便沿續了這樣的方式。

最明顯的例子應是〈菱角〉（圖 23）。兩個蓮蓬頭或正或傾，四顆菱角則散置於旁，彷彿隨意放在平面之上，畫家並未刻意去表現它們的不同角度，而是利用菱角半圓的形狀與橢圓的蓮蓬相互配置，重點在於畫面的虛實對應；蓮蓬孔眼中的蓮子也有虛實變化的趣味。在〈荸薺〉、〈楊梅〉、〈佛手〉等幅中，亦是運用其幾何形狀，在空白的平面上作構圖安排的各種變化，這是在繪畫中罕見的方式，比較具有裝飾性的意趣。在〈芡藕〉（圖 24）中對芡實及蓮藕孔眼的描繪，也令人想起《石譜》中的〈羊肚〉，同樣反映出似圖案般的裝飾趣味。而〈金橘〉（圖 20）、〈楊梅〉搭配的太湖石，其通透嵌空的形狀，亦有助於使畫面之虛實變化更為豐富，題材的選擇應該也有屬於畫面安排之因素的考慮。雖然在〈書畫冊〉中即已有菱藕散置的構圖，但可能仍為實驗性質，直到《果譜》方才集中以此為一設計的重點，亦有更為成熟之發展。

除了布白的問題，色彩之表現也是《果譜》中十分重要的一環。譜中所有畫幅

⁵⁸ 關於明代插花、盆景藝術之概況，請參見黃永川，《中國古代插花藝術》，（臺北：國立歷史博物館，1984再版），頁70—90，〈明代的插花藝術〉一節。晚明甚至已出現討論插花藝術由栽植到配置方式的著作，如袁宏道的《瓶史》（約成於1600年前後，收錄於明季多種叢書中），及張謙德（即張丑）之《瓶花譜》（作於1595年）。

⁵⁹ 陸治〈瓶花圖〉，藏於北京市文物商店，圖版請見《中國古代書畫圖目》（一），京12-017；陳淳1541年作的〈瓶荷寫生軸〉，藏於臺北故宮，圖版請見陳葆真，《陳淳研究》之圖版五；王維烈〈花卉〉作於1630年，現藏於上海博物館，圖版請見《中國古代書畫圖目》（四），滬1-1705。

均有豐富的設色。色彩斑斕的錦川石再度出現於〈銀杏〉（圖 22）；〈楊梅〉、〈荔枝〉、〈蟠桃〉等幅，在果品之底色上又罩染了網狀的點線，以摹繪出質感；尤其特殊的是〈香櫞〉（圖 21）、〈佛手〉、〈金橘〉（圖 20）等柑桔類的果子，為描寫其顆粒狀起伏不平的粗糙表面，以黃、白色點層層疊印於果皮之上，不但可以模擬出質感，視覺效果也很豐富璀璨。

事實上，這種方式不但在前此的版畫中難見，繪畫中若欲作出相同的效果亦會十分費力，或許即因此而較少見到在繪畫中出現柑桔類的題材，但這種方式亦可說是最能呈顯出套色版畫本身之特色的表現手法。從譜中有超過一半的篇幅使用此種方式，可見胡正言應是非常自覺地想藉此彰顯出十竹齋作品的特色。這種複雜的印刷技術，在前此各譜中似乎尚未發展出來，一旦開發出來後，遂使在十竹齋作品中原已逐漸嘗試的裝飾意趣，得以有淋漓盡致的發揮，亦使其適合於玩賞的性格益形突出。

《石譜》及《果譜》所描繪的都是文房清玩的題材，於繪畫和版畫圖譜中較無既成傳統可循，因此在表現方式上別具新意。尤其是作為《十竹齋書畫譜》最後完成者的《果譜》，無論在題材立意、構圖手法、印刷技術等面向都有比其他各譜精彩的表現，允稱為全譜的壓卷之作。更重要的是，《果譜》突顯出異於譜錄或繪畫傳統的特色，又比前此各譜邁出了一大步，真正使套色版畫脫離附屬於繪畫或畫譜的性格，而呈現其獨立存在的意義。

五、結 論

由於《十竹齋書畫譜》是先從單頁彙集成小譜依次刊行，再合為一書出版，而且並未刻意將其風貌重加統整，製作的時間前後又長達十餘年，各譜之性質、技法及風格實有所差異。本文便就圖譜傳統、繪畫作品、套色版畫三種平面圖像的面向，分別考慮各譜之性質。

經過詳細的比較分析，我們發現《蘭譜》和《竹譜》雖保留了畫譜的形式，但卻加入以雙面大幅呈現的完整畫作，顯示出也欲以其作為獨立欣賞對象的用心；而《竹譜》及《梅譜》更藉和文學傳統關係密切、富有詩意的題名，賦予畫作文學性的意涵，強調於再現物象之外的意境，圖像本身所承載的內容已經超越傳統的畫譜。《梅譜》和《翎毛譜》雖有既成的畫譜傳統可以遵循，但卻捨棄了畫譜的形

制，採取繪畫中寫意花鳥的表現方式；題材多元的《書畫冊》與《墨華冊》亦頗為類似繪畫中之書畫對冊，但《墨華冊》中也出現繪畫裡罕見的設計手法及構圖方式。上述各譜依違於版畫譜錄與繪畫之間，雖有不同的融合因應之道，基本上是朝向模仿繪畫表現而努力，也由於鉛版套印和塊面暈染技術之開發，得以達成擬似繪畫中運筆用墨的濃淡漸層。

但刀刻版印畢竟仍無法如實重現筆墨的複雜變化，而《十竹齋書畫譜》絕非只是附屬於繪畫的次級代用品而已。在譜錄及繪畫中較少見的文房清供題材之《石譜》及《果譜》中，便可見到掙脫畫譜和繪畫束縛、追求繽紛色彩與裝飾趣味的發展，其平面設計的布白原則雖承襲自《墨華冊》，對虛實變化的表現，卻更能突破折枝取景角度的限制，配合多層罩染的疊印技術，建立起套色版畫本身之意義與價值。當然，它能夠作到接近於繪畫，放在版畫史發展的脈絡中來看，已是極為重要的成就，亦具有劃時代的意義，但本文更希望能發掘、突顯出其獨立於繪畫之外的特色。事實上，《書畫譜》可說是同時兼具了繪畫及版畫的二元特質，兩者都不可忽視。

《書畫譜》雖彙集了多位畫家的畫稿，在轉譯為版畫時卻已經過統合，不易區別各自的風格，尤其是筆墨上的差異。這固然有受限於技術之處，恐怕也因為它並非胡正言關懷的重點。譜中基本上採用當時盛行的沒骨寫意花鳥畫風，對塊面表現的興趣勝過線條刻繪，書體也以最普遍的行草居多，仍反映出整體時尚所趨。

明代寫意花鳥畫以吳派最具影響力，而蘇州文化於明中葉以後更可說是引領江南風潮，從《蘭譜》臨摹多位蘇州畫家的畫稿亦可見一斑。但正如其中當代繪稿者已多籍屬本地，⁶⁰於《石譜》和《果譜》中發展出來的、清新細緻又絢目璀璨之裝飾效果，似乎也 and 吳人追求的古雅清淡略見差異，而代表一種金陵自主性的萌生。

除了畫面風格之外，我們亦可從美感趣味的層面來觀察它的意義。較晚出版的譜中以奇石、果品之屬的文房清供入畫，顯示出帶有豐富的玩賞意趣。而各譜普遍採取折枝方式取景，不僅是因為在當時繪畫中習見此種表現手法，或許也可將它視為如同書齋裡必備之瓶花一般的意涵，亦具清供之意。而集成《書畫譜》後，其形式類似書畫對冊，外觀又輕薄短小，再加上裝飾性的意趣，正如王三德所言：「繪刻精而奇，譜則巧而該」，⁶¹它既是「快目適玩」，自然宜於陳設在几案之上，隨

⁶⁰ 參見馬孟晶，〈文人雅趣與商業書坊〉，附表一，頁 42 - 50。

⁶¹ 請參見王三德之〈題十竹齋畫冊小引〉。該文收錄於《果譜》前

手翻閱欣賞。這種玩賞心態之趣味，不但影響其題材的選擇，更與其形式風格互為表裡，交相影響，形成一種辯證的關係。

此外，若從完成年代的脈絡來看，雖非明顯的線性發展，似乎仍可看出八譜有由水墨居多至彩色為主；畫技為重轉換為玩賞功能；套印技術則從簡單到複雜化的歷程。但紀年最早的《書畫冊》中實已出現清玩題材、裝飾意趣等晚期作品的重要因素，只是技術上較為單純，而且由於雜收不同風格者，特色亦未見彰顯。或許可將之視為實驗性質，包括摸索風格及探測市場反應的雙重意義，而後經過十餘年的努力，方以《果譜》作為總結，真正建立起十竹齋作品的特色。

由十竹齋開發出來的彩色套印技法及表現風格，對後世的版畫及繪畫均有其影響。這個問題已非本研究意欲論述的範圍，但在本文的最後，我們不妨將十竹齋作品，和約莫半世紀後在金陵刻印的另一部對後代、及域外繪畫影響深遠的畫譜——《芥子園畫傳》簡單作一比較，當可為其時代意義描繪出更清晰的輪廓。

《芥子園畫傳》的初次刊行，乃是李漁之婿沈心友請王概（1645—約1710）編繪，並由李漁贊助，在其位於南京的別墅芥子園刻印，於1679年出版；李漁去世之後，二集、三集仍由王氏兄弟負責編繪，於1701年印行，前後三集搜羅的題材包括有山水、花卉、禽鳥、草虫等，其中並有多幅以餛版彩色套印的方式呈現。⁶²王概的時代與胡正言相去並不遠，又同居金陵，而且他至少應該認識胡正言之子胡其毅，⁶³很可能與十竹齋有所接觸，刻印出版的芥子園又曾印行箋紙發售，⁶⁴本身亦有對此技術之需要與進一步發展的基礎，從作品看來，其套印技術可說是立基於十竹齋的成就。⁶⁵

贊助出版《芥子園畫傳》的李漁，為清初重要戲曲創作與理論家。《閒情偶

62 關於《芥子園畫傳》的內容、版本等問題，請參見王伯敏，《中國版畫史》（臺北：蘭亭出版社，1986年重刊1961年上海人民美術出版社刊本），頁162—173；Sören Edgren ed., *Chinese Rare Books in American Collections* (N.Y.: China Institute in America, 1984), p.118；及Dawn Ho Delbanco, *Nanking and the Mustard Seed Garden Painting Manual* (Ph. D. dissertation Harvard University, 1981)。

63 根據張慧劍編，《明清江蘇文人年表》，（上海：上海古籍出版社，1986），頁772、834的記載，胡其毅和王概於1683年及1689年，曾同時參加由蔡歷和孔尚任所召集的兩次文會，時間上雖已略晚於《芥子園畫傳》初次刊行的年代，但兩人均活躍於南京的藝文圈，在此之前可能即已結識。

64 李漁之《閒情偶記》中，收有以下的啟事：「已經製就者有韻事箋八種，織錦箋十種。韻事者何？題石、題軸、便面、書卷、剖竹，雪蕉、卷子、冊子是也。錦紋十種，則盡仿回文織錦之義，滿幅皆錦，止留穀紋隙處，待人作書，書成之後，與織就之回文無異。海內名賢欲得者，倩人向金陵購之。」可見芥子園亦製箋販售。從前列敘述看來，其內容可能也與十竹齋之箋紙類似，以生活雅趣題材及裝飾圖案為主。

65 請參考王伯敏，前引書，頁166—168；；小林宏光，《中國の版畫》，頁110—116。

記》中對構築居室庭園的意見，亦為園林研究者所津津樂道，⁶⁶他又曾刊行戲曲、印製箋紙，從他從事的活動看來，與晚明文人浸淫的生活雅趣似乎頗有相近之處。但若細觀該書的結構內容，卻與《十竹齋書畫譜》大不相同，不但題材更為廣泛，而且強調作為指導繪畫技法的功能，從局部分解畫法至全幅呈現，加入了許多文字說明畫理、畫法、源流、並編撰易記的口訣，顯然乃以傳遞畫技為主要目的，與《十竹齋書畫譜》玩賞重於實用的立意截然不同。⁶⁷這可能與明末清初天崩地裂之際，繪畫與思想潮流的轉變有關，在此無法深究其原因，但二譜反映出不同的關注重點，實代表四十年間美感趣味的移轉。

若進一步觀察《十竹齋書畫譜》在入清後翻刻出版的狀況，像光緒校經山房本重刻說明中認為其重要意義為「後學之津梁」，⁶⁸可見其出版者乃是從「習畫範本」的角度去理解它的性質，與胡正言於出版後之自識中強調該譜對「名人翰墨、圖繪陸離……臨摹精妙，濃淡傳奇」，重點在於擬似繪畫、可供欣賞的立場，表現出偏向實用與玩賞之兩種不同的態度，也和前述明清之際畫譜的發展相符。《十竹齋書畫譜》雖仍刻印不絕，後世的出版者與讀者看待它的方式可能都受到對《芥子園畫傳》性質之認識的影響，玩賞的意味相對而言便降低了許多，也就容易傾向於將之歸入教導畫技的「畫譜」之類。但若辨明其依違往返於繪畫和版畫之間，經歷從取法版畫圖譜、模擬繪畫效果、到建立版畫自身特色的發展歷程，並將它還原回明末玩賞文化的時空當中，我們當可對其在中國版畫史與出版史上的意義與貢獻有更深刻的認識。

按：感謝台北國家圖書館惠准刊用該館所藏 1715 年刊本《十竹齋書畫譜》與 1608 年刊本《雪齋竹譜》之圖版。

66 岡大路原著，地景企業公司編輯部編譯之《中國宮苑園林史考》中，即十分推崇李漁〈一家言〉之園林理論。

67 請參見 Sören Edgren ed.，前引文，p.114。當然，《芥子園畫傳》亦有作為欣賞的面向，但套色部分流傳不廣，以墨印方式刊刻的版本卻風行而歷久不衰，從相對比較來看，無論在形制立意或時人的理解方面，均以實用性質的教導畫法功能為主。

68 全文為：「十竹齋書畫譜盛行海內，誠後學之津梁也。原版歲久模糊，向惟芥子園主人曾經翻刻，流傳至今，板復漫漶，神韻盡失，深為惜之。茲幸購得原譜，重加考訂，付諸剞劂，以公同好，非敢謂突過前人，俾仍存廬山真面云爾。」附刊於北京中國書店之影印本。