

國家圖書館



004547769

複製・再現與傳播  
近代版畫文化



Reproduction,  
Representation,  
and Communication:  
Print Culture 1600-1900

黃桂璧 主編

John Brewer / Peter McNeil / 宋美瑩 / 曾少千 / 馬孟晶 / 王正華 / 馬雅貞 / 劉宇珍 等著

黃桂瑩

國立陽明大學視覺文化研究所助理教授，英國  
University of Essex 藝術史與藝術理論博士。

研究範疇為十八、十九世紀英國藝術，十九世紀攝影史以及維多利亞時期視覺文化。近來關切的主題包括藝術學院教育內涵、展覽機制的運作與影響，藝術家傳記寫作以及專業化形象建構等議題。

由國家圖書館數位化、典藏

複製・再現與傳播  
近代版畫文化



Reproduction,  
Representation,  
and Communication:  
Print Culture 1600-1900

黃桂璧 主編

John Brewer / Peter McNeil / 宋美瑩 / 曾少千  
/ 馬孟晶 / 王正華 / 馬雅貞 / 劉宇珍 等著

出版日期 2013年11月

## 目錄

## CONTENTS

- 導讀 黃桂瑩 001
- 01 John Brewer  
藝術、藝術市場、可複製的圖像與藝術史的發展 015
- 02 Peter McNeil  
諷刺漫畫與時尚——玩笑話的歷史 035
- 03 宋美瑩  
威廉·布雷克版畫技巧的爭議 057
- 04 曾少千  
魯東的自然意象和精神演化論 101
- 05 馬孟晶  
《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化 147

937.07

8342

目錄

III

- 06 王正華  
乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造 205
- 07 馬雅貞  
商人社群與地方社會的交融  
——從蘇州版畫看地方商業文化 263
- 08 劉宇珍  
照相複製年代裡的中國美術：  
《神州國光集》的複製態度與文化表述 317
- 索引 383  
文章出處 390  
作者簡介 392

國家圖書館



004547769





身處資訊流通無遠弗屆的21世紀，網路傳播以及影視擬像中文字與圖像的複製、再現與傳播，已成為個人參與社群、認知外在世界的重要方式。儘管如此，印刷物依然以實存物的形式，在知識積累、資訊交流乃至於意識型態的形塑過程中，扮演不可或缺的關鍵角色。相較於文字印刷物，版畫的發展歷史更為悠久。以木刻版畫（woodcut）這項最原初的技法而言，在14世紀後期的歐洲已然相當盛行，在題材上除了宗教、神話歷史等主題，也因其便利價廉的優點，於後期迅速擴展至一般俗世生活的報刊、傳單以及書籍插畫等用途。而其他如14世紀中期發展的雕版（engraving）、15世紀後半的蝕刻（etching）技法，以及18世紀晚期出現的石版印刷（lithography），僅是眾多版畫技法中較為人熟知的幾類。正因版畫創作可以充分運用不同技法，並以各種載具（書籍、刊物、傳單、小冊子）的形式出現，使得這種複製性的圖像形式更為靈活彈性，也往往更能深入一般階層的各種生活面向，在不同時空背景中成為建構視覺文化的要素。版畫亦可取代文字，以圖像的直接性有效地傳達不同主題。無論是重現大師傑作的複製性版畫、傳播18世紀歐洲上層品味的時尚版畫，或是描繪城景的清代蘇州版畫，均是以圖代文，具體傳達品味與認同等特定訊息。

由於版畫的創作技法、載具、形式內容乃至於市場價值等往往相互影響，緊密相扣，近年來物質文化的研究取徑也對版畫與印刷文化等議題投注相當深入的探究。無論是圖像本身的形式內容分析、藝術複製、中西版畫的互動與衝擊、或是報刊文化的流通與大眾文化之形塑等，均為學者關切的重點。以國內現有研究成果而言，已有明清以及近代中國的印刷文化之專書出版，<sup>1</sup>亦有數個活絡的研究群接續探討相關主題。<sup>2</sup>但17、18世紀也正是西歐印刷文化蓬勃發展之際。



如何打破區域疆界，將相近時間軸上不同文化圈的印刷文化並陳對照，進而思考其間發展以及東西文化的交流互動，便成為本書出版的主旨。

本書共邀集八位國內外學者近十年內的論著，其中包含三篇首次以中文譯出的英文稿，另有數篇集結自國內重要期刊之專論，時期涵蓋17世紀晚期到20世紀初期。這段在英語中以modern通稱的時期，在不同學科的中文翻譯上亦有謂「現代」之稱，但考量本書選文所論述的歐洲史以及中國史脈絡，則以「近代」稱之以取得界定上的平衡。各篇所探論的主題在時期、地域上或有不同，所專注的焦點也觸及印刷文化的多重面向，不論是技術的演變、印刷形式的更替、創作主題的多元、以及出版流通的情形等等，均在討論之列。這些作品以八位作者對於版畫的共同關切為聯繫，打破時空限制於本書齊聚一堂，與彼此相互對話、環繞呼應。以下便就各篇專論，概述其主旨，以便讀者掌握本書之梗概。

為增加版畫討論的豐富性，本書以特別邀文的方式收錄知名文化史學者John Brewer的論文〈藝術、藝術市場、可複製的圖像與藝術史的發展〉。正如此篇論文標題所點出的，可複製紙本圖像的出現，對於近代歐洲藝術界（art world）的成形與發展產生關鍵的影響。Brewer於近代歐洲消費社會的發展歷史長期耕耘，特別著重文化性消費在此新興商業社會中扮演的角色，以及藝術流通與市場價值的議題。此文亦由其所專長的藝術市場切入，探討17、18世紀歐洲藝術流通網絡的演變，以及複製性圖像對藝術界帶來的關鍵性影響。在文中，Brewer將藝術消費及藝術市場的存在視為前提，重新檢視過往將藝術市場擴張視為犧牲個人化以及藝術內在價值的看法。他認為藝術交易、消費以及贊助形式的多元化，不僅使得視覺藝術的定

義產生質變，更有助於發展出一套新的藝術系統以及藝術觀。Brewer 進一步指出，自文藝復興以降，人們對於藝術市場的整體概念（或著說是想像）之所以得以成形，關鍵便在於版畫的生產與流通。版畫的可複製性帶來兩個層面的改變：首先，藉著將大師作品重新複製並於不同網絡中流通，版畫成為形塑品味、傳播藝術形象、以及建立正典（canon）的重要媒材。在此，版畫所啟發的是美學式的注視與沈思經驗，亦同時成為跨越階級區隔，建立且強化藝術體系的利器。此外，該文亦由消費市場的角度強調，版畫本身的訂價高低以及精細程度不一的情形，說明這些流通在不同階級中的視覺圖像，藉由「再現」與「擬像」的方式於大量的群眾中平行並存，共同架構出一個整體性的藝術市場，以及對藝術界的想像。Brewer認為，這些在圖像流通網絡上的區隔、偏重甚至審美觀的落差儘管各自獨立運作，最終指向的仍是單一的藝術系統。另一方面，Brewer在文末對於複製版畫商品價值以及藝術形象商品化的正向思考亦引發了另一個可能的詮釋：相較於真跡作品因其單一性而具有的商品價值，相對價廉的版畫恰恰排除了本身作為藏品的可能性。也因此，擁有者更能全心地投入藝術作品（儘管眼見的僅是複製品）所引發的美感活動中，「既能沈思、也能享受，除了學習、也帶來樂趣」，更創造了對於原作的進一步渴望。在某個程度上，複製性圖像的出現固然強化遙不可及的原作之氛圍（aura），卻也同時以去脈絡化的方式消解了原作的商品價值，使其成為更為純粹的美學經驗。

Peter McNeil的〈諷刺漫畫與時尚——玩笑話的歷史〉亦關注近代西歐版畫的發行流通對於社群品味的影響。與Brewer探討藝術品味的流通網絡不同，McNeil將焦點放在文化消費中更為普及的層面，亦即諷刺畫與時尚版畫，使讀者更能掌握版畫在傳遞不同資訊時所扮演

的多重角色。18世紀西歐印刷品的讀者群大量增加，加以此時出現新穎價廉的印刷技術使得諷刺版畫產量大增。McNeil觀察到，時尚版畫的流通，在推動法國奢侈品銷往英國以及其他國家的過程中均扮演著關鍵角色，在諷刺性圖像中也有相對應的傳播情形。這些呈現服飾風尚的時尚版畫不僅是一般習以為常的時尚資訊媒介，往往更藉由加上特定標題或文字內容，產生新的諷刺意義。另一方面，在針砭時事的諷刺版畫中，時尚衣著的特徵也成為被廣泛使用的圖像語彙：社會階級不僅造成品味高低的差異，對於時尚風格的過度追求與誇張呈現也成為諷刺畫中道德性批判的焦點。作者也指出，作為商品的諷刺版畫，其描繪的內容往往與版畫的市場取向有著一定的關連。描繪的人物階級越高，版畫的繪畫風格也就越顯精細。反之，社會地位較低者則往往以較為粗糙的圖像風格以及印製技術呈現。這點也讓我們思考到版畫讀者的階級問題：版畫對於不同群眾是否產生不同意義？成為諷刺對象的上層富裕階級是否也是這些版畫作品的觀眾？這些作品是否可能有各種真實解釋？但這些提問往往由於版畫群眾的匿名性以及版畫本身作為「暫時物」（ephemera）而難以完整保存的性質，使得研究者難以考察大眾對諷刺版畫的確切看法。推至19世紀，閱讀人口大增，休閒概念的出現以及印刷成本的下降等因素，使得各種報章媒體更容易傳播。

此時期的諷刺版畫帶入更多的社會文化題材：商業消費的嶄新形式、中產階級的虛偽、性別問題、奴隸問題等等，均使其內容更為豐富、犀利。而到了20世紀，隨著其他影像形式的出現（攝影、電視、電影），諷刺版畫的影響力開始降低。但版畫中固有的圖像傳統，如荒謬的服裝風格與滑稽的人物設定，還是在不同的媒介中被援引使用。此時的呈現，則是疊合了幾世紀以來諷刺版畫的豐富語彙，以另

一種複製的方式重現於世人面前。

除了藉由傳播不同主題形塑文化品味或是特定意識，版畫創作技巧的多樣性以及因不同創作材質所衍生的各種視覺效果，也是版畫作品格外引人之處。本書收錄的兩篇論文便將焦點放在版畫的物質性層面與藝術創作的關係，分別探討版畫技法對於藝術品的接受（reception）與藝術創作主題的深刻影響。宋美瑩的〈威廉·布雷克版畫技巧的爭議〉以英國浪漫主義詩文創作者威廉·布雷克（William Blake）為題，特別關注藝術家在創作版畫時所運用的技巧以及媒材特性。作者首先回顧近十餘年來學界對於布雷克技法的詮釋與爭議，顯示雖然出自同一位藝術家的親身創作，其使用的兩種技巧卻在後世衍生出對其作品截然相異的評價：凸版蝕刻技法的直接性看似反映了藝術家直覺式的靈感啟發，以及思想與手作連貫無礙、合而為一的創作過程。相反地，畫家所使用的凹版線雕，常被視為是一種以複製藝術品為目的的技法，在美學價值上難以與具創作性的蝕刻相比。宋美瑩仔細耙梳近年來學界就此議題的討論，並實際考察藝術家創作的物質證據，提出兩點相當值得注意的觀察。首先，迄今對布雷克作品的評價，往往取決於現今學科訓練下對其特定作品（如詩畫書）的強調，也連帶引導世人對這些作品創作技巧的觀感。這些看法不僅在學術圈或博物館界發揮作用，亦深切影響了藝術市場以及商業利益的走向。再者，作者也點出當代藝術中對於原創、自發性等特質的強調，固然對於藝術品的價值、創作技巧的詮釋乃至於藝術史書寫均帶來相當程度的啟發，但也同時產生後見之明的限制。整體而言，此文的寫作時間與主題選擇除了呈現出布雷克版畫作品研究的新取徑，也反映了近十多年來藝術史學界對於物質性的日漸重視，從作品的主題進一步深層探索，由物質證據檢視藝術家實際的創作歷程，並

再次結合平面圖像的分析以獲取更全面性的關照。

延續上文對於版畫技法的關切，曾少千的〈魯東的自然意象與精神演化論〉則細緻描繪了藝術家如何運用技法所締造的不同風格，賦予圖像更為豐厚複雜的意涵。本文首先就法國象徵主義畫家魯東（Odilon Redon）的石版畫〈起源〉系列，探討藝術家如何呈現個人與自然、藝術之間的多重關係，亦從中反思19世紀後半葉因演化論而引發的科學、宗教爭議。作者認為，有別於同世代印象主義畫家以實證眼光記錄自然與現代生活的轉息瞬間，魯東的作品在主題與形式上，經常帶有一股隱晦難解的神秘氛圍。本文指出，這些作品除了源自於魯東對於傳統文學主題的獨特看法，藝術家對於自然事物出自內心的喜愛以及深刻觀察，也成為創作不可或缺的養分以及促生其藝術的「酵素」。在藝術家與自然相互推敲、融合的有機互動中，魯東在創作中以充滿想像力的生命體呈現出極為個人化的詮釋，並藉此回應世紀末關於自然的相關論辯。本文第二部分特別比較了魯東在1890年代之後的創作，以平衡學界對於魯東從石版畫轉向較受歡迎的油畫與粉彩系列之後，創作中的批判力道不如以往的看法。作者認為魯東此時的創作脫離先前黑色時期的意象與用色，轉而以粉彩與油畫中鮮麗豐富的色彩，呈現魯東在此階段所關注的跨宗教、普世性的靈性精神，以及更加強調泛靈自然的自然神學。魯東不僅成功地運用形式與色彩在構圖上創造繽紛且充滿生命力的形象，更以此突破宗教化的固定形制和語彙，探索以藝術傳達神性、透過象徵融合自然與宗教的可能性。藉由比較魯東不同時期以不同媒材創作的作品，本文也讓我們瞭解到：藝術家對不同媒材之間的運用取捨，除了映照出個人心境與創作主題的轉變，媒材本身獨有的物質性、技術性甚至限制，均成為藝術家創作過程中的「合作者」。而藝術家如何順應、強化媒材的特

性（石版畫的可複製性、神秘幽闇的色調，相對於單一性、色彩鮮麗的粉彩與油畫作品）甚至因此影響了題材的選擇與表現形式，均是在探索、詮釋藝術創作意圖時，值得深入考量的關鍵面向。

本書接下來分別討論晚明以及清代印刷文化的三篇論文，主旨或有不同，但在時序上有銜接關係，也都著眼於版畫以及相關出版品等視覺性的傳播媒介，如何以其高度流通性且切合市場品味等特質，有效地傳達特定意旨，並參與地方文化以及帝國形象的建構。在〈《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化〉一文中，馬孟晶探討這部晚明小說插圖風格以及編排形式的演變。學界迄今雖較少關注此部作品，然其中獨特的插圖形式以及圖文對應的密切性，成為本文欲探詢的焦點。作者指出，晚明出版品中視覺性因素越來越受到重視：插圖不僅提供圖文對照之閱讀樂趣，也可為文本進行評點與詮釋。在此類風氣日盛的出版文化中，插圖的演變不僅反映出版畫自身發展的情形，更顯現出此時出版者積極回應商業需求與讀者反應的傾向。文中指出，插圖的版面尺寸日漸擴充，與文字間的位置關係也更為活潑多元。圖與文之間不再僅是單向對應的關係，而是呈現出圖像逐漸獨立於文字之外，並且在意義上更進一步衍生擴充，使其兼具敘事、評論的功能。為符合此需求，編者或援引其他圖像傳統（如箋紙與墨譜），或採擷詩詞佳句，以插圖的方式在文本中重新演繹、創造新的評點意義。正如作者指出，這是一項將文字圖像化的複雜工程：設計者除了要配合小說本文以尋找合適的母題，更要思考如何順利將這些題評母題轉化成容易理解的圖像。在突顯圖像在傳達評述意涵上的獨立性之餘，這些討論也說明此時解讀小說的方式已不再侷限於文本的敘事內容，而是以圖文並呈的方式開啟更多元、複雜的可能性。

本書兩篇討論清代蘇州版畫的論文，分別來自王正華與馬雅貞的

研究成果。兩位學者針對同一主題提出不同的詮釋，關注焦點各異，恰可於本書中形成一難得的對話空間。王正華的〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉以清代宮廷畫家徐揚於18世紀中完成的《盛世滋生圖》為重心，探究其主題內容與風格形式如何展現清帝國對江南的想像與掌控。作者指出，此作從命名開始便帶有濃厚的政治意涵，以「盛世」強調王朝興盛，「滋生」則傳達了人民安居樂業的景況。在其中，除常見的地方名景，蘇州當地的城市建設亦成為新地標，在彰顯當地繁盛的商業景況之外，也呈現中央政治權力與地方文化消費的互動轉借。畫家用西洋透視法呈現廣大的空間感，建構出井然有序的視覺效果，更有效強化帝國統治之下太平盛世的政治意涵。視覺語彙與地景圖像的靈活運用，儼然成為帝國建構過程中重新定義地方政治與商業核心的作法。根據王正華對此時期蘇州生產的城市版畫以及其他地景圖像的考察結果，《盛世滋生圖》所使用的風格語彙並非特例，而是受到過往蘇州地景繪畫與版畫，以及其他乾隆南巡的視覺資料影響。此時由宮廷到地方對於西洋事物以及西洋知識的興趣品味，大量反映在蘇州版畫中常見的透視法以及陰影技法。本文亦指出，這些蘇州年畫的消費群並不侷限於士大夫階層，一般民眾亦可藉由購買年畫作品獲得相關的視覺經驗。也因此《盛世滋生圖》雖藏於宮中，蘇州版畫仍可讓庶民百姓共享新地標以及城市地景，並藉此成為接受帝國政治權力涵化的子民。

馬雅貞的〈商人社群與地方社會的交融——從清代蘇州版畫看地方商業文化〉一文，則關注版畫中構圖技法的運用，如何與作品生產、觀者經驗互動再造，產生特殊的社會文化意義。此文將焦點從西方風格影響版畫移開，轉而討論為何蘇州當地版畫作坊開始採用透視法來呈現當地繁榮景象。馬雅貞首先指出，地方畫坊在版畫中呈現的

蘇州城景，與過往文人雅士居遊的風景名勝極為不同。版畫中呈現的特定地標，無論是舊有的名景或是因應18世紀商貿發展而興的地方建設，均密切呼應蘇州城昌盛繁榮的商業文化。綜觀文中列舉的蘇州版畫，與西方常見的地景繪製（topography）頗有相通之處，兩者均細緻描繪特定地點的地理形勢、屋舍建築與街道佈局，以及人物在其中從事各種生計或是遊憩活動的景象。馬雅貞於文中仔細考察版畫中呈現街景以及特定地標的繪圖方式，討論透視法如何有效地在固定畫面中將更大範疇的景觀一一囊括。藉由透視法的縱深效果，觀者得以由前而後細察由重要地景建構出的商業動線，這是具象的城景，同時也是抽象的商業、宗教與政治動脈。作者認為，蘇州版畫所呈現出的視覺形象以及「視覺政治」，充分反映當時城市中產階級所支持的商業文化。而版畫中所呈現的地方榮景、遊憩名勝、行政組織以及慈善事業等等，均是蘇州城民關切議題的具體化呈現。

本書最後一篇為劉宇珍新近改寫自博士論文的〈照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》的複製態度與文化表述〉。其所討論的主題在年代上最晚近，也以相對新近的複製媒材——攝影——回顧版畫以及印刷文化的發展。此文探討20世紀初期由上海神州國光社出版的《神州國光集》刊物如何運用當時最新穎的照相印刷技術複製、保存重要的中國藝術珍品，以及此舉本身具有的文化態度。此處探討的攝影複製與本書他篇文章所討論的複製性版畫在技術上或有不同，與被複製物之間的關係亦有轉譯程度上的區分。然而，作為新興的複製媒材，攝影不僅繼承西方藝術史中再現與複製的論述，亦對此傳統產生劇烈的衝擊。對中國的摹本製作者與觀看者而言，攝影複製提供了前所未有的真實性，也因此成為廣受歡迎的技術。就此觀之，在本書探討東西方印刷文化的各章之後，這篇考察20世紀初期中國



運用新興攝影術複製藝術品的論文，正可以提供關於複製與再現、藝術典範的建立與傳播、藝術市場的發展等議題的綜合性思考。在耙梳《神州國光集》的發行內容以及圖像呈現之後，此文以照相複製技術在保存、宣揚古美術以及形塑國族認同所衍生的文化效應為主題，探討此技術如何被接收且進入中國的論述脈絡，進而產生異於技術原生地的發展。除此之外，作者更關注物質性與作品意義、意圖之間的對應關係，將印刷的媒材與技術視為傳達美術概念的重要載具，考察印刷技巧、各式紙料的物質性以及所複製對象物之間的關係，更衍生出不同複製技術的優劣區分，如何反映出此時中國以畫為先的複製態度以及價值體系。特別引人省思的是作者對於複製品本身鑑賞價值的討論，例如《神州國光集》決定以宣紙印製珂羅版複製品時，此項作法所具有的在地性，以及對於傳承整套傳統鑑賞文化（包括對紙筆墨等物質之重視）的關懷，乃至於以中國傳統落印鑲裱的儀式化形式，將複製品授與真蹟效力等面向，均呈現了複製圖像作為特定市場中文化商品時所具有的對應彈性，也為複製品與真蹟並存的價值體系提出多重的辯證性。

本書刊行，得益於臺灣聯合大學系統（交大、中央、清華、陽明）文化研究國際中心（International Institute for Cultural Studies, University System of Taiwan）的經費資助。中心主任劉紀蕙教授對於視覺文化研究的支持，是本書得以實現的契機。在漫長的編輯過程中，要特別感謝來自國立陽明大學人文社會科學院傅大為院長，以及視覺文化研究所同仁的支持，如劉瑞琪所長在編輯過程中提供相關寶貴經驗，葉嘉華教授在協助審訂譯文所付出的心力，均使本人避免許多編輯上可能的缺失，在此深表謝忱。然本書若有疏漏與不足之處，文責當由編者自負。臺聯大助理王雯萱小姐在編輯過程中細心協助整

理資料，擔任主編與作者、出版社與陽明大學行政系統之間的溝通橋樑，是使本書進度順利進行的關鍵。臺灣大學臺灣文學研究所的蘇碩斌教授不吝提供專書編輯的經驗談，林俊宏先生的英文初稿翻譯，林安琪、王若璇小姐的細心校稿，沈志翰先生在編輯事務上多方協助，以及群學出版公司的印刷協助，均是讓本書得以順利面世的助力，在此亦由衷表示感謝之意。

本書所收錄的八篇文章，除John Brewer教授的論文為特別邀稿，其他均為經過正式學術匿名審查的論文。在此要特別感謝作者們惠賜文稿，原期刊和出版社的慷慨授權，以及宋美瑩教授熱心協助其英文稿的翻譯工作。這些來自國內外的作品曾以不同語言在各式場域中引起迴響，今日於本書中首度交會互應，除呈現過去十年間中西方版畫與印刷文化研究的進展，亦是再度以印刷複製的形式，見證著人們對智性交流的無盡追求，以及傳播力量的宏大與珍貴。

## 註釋

- <sup>1</sup> 如黃克武主編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（台北：中央研究院近代史研究所，2003），以及《漢學研究》，「明清的圖譜與版畫」專輯，28卷第2期，（臺北：漢學研究中心，2010）均廣泛涉及印刷文化的討論。
- <sup>2</sup> 如中央研究院近代史研究所的「多方觀照：近代早期歐洲與東亞在視覺、物質文化上的交會互動」計畫（2010-2012）以及國立政治大學文學院主持的「近現代報刊與文化研究」計畫（2011）分別關注複製性圖像以及印刷刊物的傳播運用。

## 參考書目

- Bann, Stephen. *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Brokaw, Cynthia and Christopher A. Reed eds., *From Woodblocks to the Internet: Chinese Publishing and Print Culture in Transition, circa 1800 to 2008*. Leiden: Brill, 2010.
- Griffiths, Antony. *Prints and Printmaking: an Introduction to the History and Techniques*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Moss, Mark H. *Toward the Visualization of History: the Past as Image*. Lanham : Lexington Books, 2008.



# 01

## 藝術、藝術市場、可複製的圖像 與藝術史的發展

---

John Brewer 著

林俊宏 譯

王若璇 校註

黃桂瑩 審訂

在近代歐洲，藝術品的交易方式極為多元，如私人委託、王室贊助、收藏、當代或古董藝術交易、長途貿易、依尺寸交易，或是包括繪畫和其他藝品（objects d'art）的大宗交易。所有這些個別交易都是經濟性的，但並不一定都涉及藝術市場。某些交易雖然在作品上標價，但此舉卻未必會讓特定作品具有持久的商品概念。我這邊所描述的交易，發生在各種地點與網絡的交會點，包括教堂、宮廷、居家、收藏處、商展等處，以及王室貴族以及其他收藏家、城市、地區、國內及國際市場等網絡。藝術品就是透過這些交會而流傳。有些藝術品在網絡內的流通路徑相當短（例如為了某個特定地點而委託製作單件作品），另外像是宮廷和收藏家的網絡便不是由商品交易或是市場所主導。這些地點或通路都牽涉了標有價格的藝術作品，但也正是這些地點或通路給作品帶來價值、並塑造出其目的。這裡的目的可能是宗教性的、社交的、政治的或美學的，用於奉獻、裝飾、各種展示、收藏或提供資訊等等。如果改變某件作品所屬的通路，像是將宗教性的物件放到世俗的收藏中，又或是將原本是畫家本身收藏以供教學之用的素描作品，放到業餘鑑賞家的收藏中使其成為具有藝術價值的物件，這些作法都會改變作品價值的本質。

我們要如何看待這些不同的例子彼此之間的關係？有許多分析以進展式或目的論的方式處理這些例子，認為隨著個人贊助與宮廷式收藏的衰頹，興起了抽象、非個人化，同時也是極為標準化與專業化的交換形式，而「市場」在地理和社會上的定義也隨之擴張。簡而言之，這種說法將這些情形視為一個零和遊戲，在其中抽象性、商品化和市場擴張的出現，犧牲了個人性。然而，二十一世紀的藝術市場清楚地說明情況並非如此：全球化的藝術市場、商品化和非個人化的交易不僅與藝術贊助、人際網絡和高度內化的社會關係並存，更往往深

切地仰賴這些連結。已有數位學者指出，市場和贊助絕非彼此衝突。例如麥克·諾斯在其荷蘭黃金時代商業與藝術的研究中，就語帶疑惑地結論道：「在這整個致力於藝術商業化的世紀之末，藝術贊助卻變得更加頻繁。」<sup>1</sup>事實上，我認為這裡可以大膽地說，無論是宮廷、貴族、或是卑微得多的平民所提供的贊助，在近代初期以及近代晚期都扮演了極為關鍵的角色。

這裡並不是要鼓吹「不變的歷史」(l'histoire immobile)。在藝術市場中，生產技術、作坊組織、市場的規模和本質上都曾發生過相當重要的改變。這些改變影響了既有交易和關係的本質，但並不一定會讓這些關係變得無用武之地。與其說贊助減少了，不如說這些贊助改變了目的和本質。

在大量交易的背後，也就代表有種類繁多的物件被歸類為「藝術」，像是祭壇畫、奢華物品、繪畫、版畫、雕塑等均在此列。但我們在這裡所探討的物件和圖像究竟是屬於什麼「類別」(category)？這個問題一般會有四種回應方式。第一種是以區隔的方式，將市場依作品類型分類並且進行研究，像是繪畫、版畫、雕塑、浮雕寶石(cameo)、微型畫等等。第二種則是檢視交易過程中所產生的社會關係，例如收藏家或宮廷的情況。第三種則是將所有的藝術品都視為「消費品」或「奢侈品」等分類下的例子；例如理查·高德斯威特(Richard Goldthwaite)<sup>2</sup>對義大利文藝復興時期物質文化所做的研究，就是採取這種方式。另外還有一種方式則是採用現今對於藝術的廣泛定義，作為分析近代時期情形的分類。無論哪種方式，都對於「藝術」和「市場」(可能是單一或多數)有某些預期和假設：在第一種思考中，市場對不同商品有著一定程度的自主性；第二種看法則認為發生意義的網絡本身擁有相對自主性；第三種方式則

只將藝術品視為奢侈品的一種；第四種則是認為藝術品的定義在某個程度上是不言自明的，而且不會隨時間改變。然而，這些因地點、通路或分類的問題所產生的議題中最有趣的一點，就在於他們彼此與藝術觀之間是如何互相連結的。我想探討它們連結的方式，以及我們如何能藉此以相對寬鬆的方式談論「藝術市場」，就彷彿我們討論的各種不同市場都能不證自明地被歸類在這個「藝術市場」的定義之下。

正如藝術史和文化歷史學家所強調的，我們對於藝術的定義本身有其獨特的歷史及系譜學。這種對於藝術的現代觀念，將三種視覺藝術（繪畫、雕塑、建築）歸於純藝術（fine arts, beaux arts），目的是提供愉悅或品味而不在於使用，且其創作靠的是天分而非知識。這種對於藝術的觀點，一般認為是出現在十七世紀中葉到十八世紀末葉，但真正的出處其實更早，可追溯到義大利文藝復興時期希望將「繪畫與雕塑」從機械藝術（mechanical art）轉為人文藝術（liberal art，或譯為「自由藝術」），以強調「心智」高於「物質」，並淡化藝術的物質性。此外，藝術的概念絕不僅是思想史的小插曲。到了十八世紀末葉，整體性的藝術系統（其中也包含了音樂和文學）已經藉著公共或商業機構的形式具體呈現。在這個系統中，詮釋的權力並不屬於藝術的生產者，而是掌握在消費者以及那些有審美品味的人手中。一般而言，視覺藝術是一個相對自主的系統，自有其等級區分的方式。例如藝術的類型就有以繪畫為首的等級區分，而繪畫類型本身也有高低之別（以歷史繪畫居於首位）以及偉大藝術家的正典，雖然正典中個別成員的名單可能改變。在理論上，該系統有自覺地將自身定位在市場之外且與市場機制相抵觸，比起手藝或是更等而下之的機械製造，這個系統更強調個人的天分，並且以「非實用」及「普遍性」來定義藝術品。除了強調個別作品的單一性，也將藝術與「休



閒」(otium)而非「工作」(negotium)的概念相連。這是一個關於區別、專業化的極為複雜的系統(也反映了市場進行的過程),但在美學意義上則與經濟交易拉出開距離。藝術的光環(也就是藝術的交換價值),就在於它超越了一般的日常生活。

要回應這種說法,方法之一便是從真切的現實面出發,運用經濟史的研究方法來揭露這種說法所隱瞞的事實。然而,我所感興趣的正是關於這種對藝術的看法與藝術市場之間的互動。在以下的討論中,相較關注於市場如何影響藝術形式和內容(例如,有些陳詞濫調就會提到某些現實主義形式的擴張,是因為非菁英觀眾的增加),我更希望強調的是市場如何帶出一套藝術系統。我們也可用另一個問法來思考這個問題:「藝術市場究竟是如何使人去想像一個區隔於市場之外的藝術?」在此,我希望能特別詳細地討論其中一種次要藝術(minor art)一版畫一的角色與其貢獻。我無意宣稱複製紙本圖像市場的出現是形成藝術系統(arts system)的唯一原因,但藉由研究其間的發展,我們就能重建這個藝術系統(或是貝克所稱的「藝術世界」<sup>3</sup>)的形成過程。

可複製紙本圖像的出現,是十五世紀的一項重大發展。不意外的是,這與印刷書籍發展有著緊密聯結(當時生產圖像的三大中心—紐倫堡(Nuremberg),安特衛普(Antwerp)和威尼斯(Venice)—也同時是印刷的中心)。然而,幾乎沒有證據可顯示在十六世紀中葉之前已有成熟的「國際」版畫市場。目前極少數留存下來的北歐及義大利版畫收藏都是地區性的,而且雖然早在十五世紀中期的布魯日(Bruges)就已經有了版畫商,但其經手的作品仍不出低地國(Low Countries)區域。版畫作品傳播的方式,主要還是透過藝術家/雕版師本身遊歷、傳銷其作品,正如阿爾布里希特·杜勒(Albrecht

Dürer, 1471-1528) <sup>4</sup>於1520年造訪尼德蘭時所做的一樣。

然而，情況在十六世紀中葉出現了轉變。國際市場開始興起，擁有國際傳銷管道的大型版畫商也紛紛出現。其中著名的幾位分別是羅馬的安東尼奧·薩拉曼卡（Antonio Salamanca, 1479-1562）和安東尼奧·拉斐瑞（Antonio Lafréry, 1512-1577），以及位在安特衛普擁有自己出版社「四風之間」（Aux Quatre Vents）的西洛尼曼斯·寇克（Hieronymous Cock, 1518-1570）。拉斐瑞在1572年出版第一本版畫型錄，其中包括19本雕版版畫書籍以及將近500幅獨立版畫，約比1590年代首次於萊頓（Leiden）出版的書籍目錄早了將近二十年。除了大批買入版畫收藏，這些版畫商也藉著收購雕版來樹立自身的優勢。這些雕版可以重複印刷、甚至在磨損後重新雕刻使用（不過相較於兩位羅馬商人，寇克這麼做的情形較少）。這些版畫商大多會委託複製藝術鉅作，使經典作品的版畫傳播得比以往都來得更廣，也大大增加了各種複製性圖像的整體產量。但隨著此類高品質作品交易的擴張，低劣複製品也變得日益泛濫。

十六世紀的雕版版畫，在推動古典題材的傳播上扮演了重要角色。而到了十七世紀，各種繪畫、雕塑、或圖畫版畫都成了版畫題材，遍傳於歐洲各處。由於版畫的複製是「機械式的」，也必然帶來勞力分工。十八世紀時，在最後將雕版交給印刷工之前，可能會先有四名以上的工匠處理相關程序：第一位做出初步的素描或草圖，第二位處理蝕刻（etching），第三個步驟可能有多位人手（包括學徒）進行鐫刻（engraving），如有刻字則再由第四位加上。整個過程與藝術家直接親手蝕刻銅版的作法，形成鮮明對比。這也解釋了為何藝術史家對於這種複製作品感到不安，以及這些作品長期以來所引發的辯論：使用可複製的雕版（這是十八世紀的版畫交易主流），究竟是

不是藝術衰落的跡象？在1659年，路易十四的聖戎呂茲敕令（Edict of St. Jean de Luz）<sup>5</sup>宣布雕版不再是機械藝術，而是人文藝術。然而在英國，雕版師仍然無法得到皇家藝術學院的認可，新古典主義理論家也繼續否定雕版的藝術地位。所以總體來說，雖然有許多雕版師如亨德利克·格齊伍斯（Hendrick Goltzius, 1558-1617）<sup>6</sup>、雅克·菲利普·拉貝斯（Jacques Philippe Le Bas, 1707-1783）<sup>7</sup>等人的優秀創作，雕版依然只被視為複製、拷貝的方式而非真正的創作，雕版師的地位也因此開始下降。

在過去，人文主義學者們收藏版畫時，他們所關注的是這些作品作為表達各種價值和概念的載具，而不是將其視為具有收藏價值的商品。但隨著圖像數量增加以及收藏市場逐漸擴張，收藏作品也變得更為容易。此時的收藏社群較以往大得多，除了王公貴族，還包括了商人與各行各業的專業人士。也因此到了十六世紀末葉，許多富有的威尼斯人都擁有數量可觀的版畫收藏。

從十六世紀晚期到十八世紀之間，版畫國際貿易的發展已遍佈整個歐洲，更擴展至海外。到十八世紀為止，荷蘭人已經定期向東南亞出口版畫，英國則是對印度和北美殖民地輸出。當約翰·斯米伯特（John Smibert, 1688-1751）<sup>8</sup>在1729年抵達在北美殖民地的時候，便開始銷售歐洲版畫。而像是在義大利威尼托區（Veneto）巴薩諾（Bassano del Grappa）的瑞蒙帝尼（Remondini）家族，就在全歐有聯絡及信貸網路，在南美也有商貿據點。到十八世紀末葉，該家族已經在伊比利半島十一個城市設有據點（包括里斯本、馬德里、巴塞隆納），其他據點還有巴黎、史特拉斯堡、奧格斯堡（Augsburg）、巴塞爾（Basel）、維也納、格拉茲（Graz）、布拉格、克拉科（Cracow），更遠還到了莫斯科、斯德哥爾摩、阿

姆斯特丹、倫敦和愛丁堡。版畫也藉著市集交易傳到各地如萊比錫和法蘭克福的國際市集，透過當地代理商，由販售宗教書籍的小販（colporteur）銷售。這些交易由一群收藏家的網絡支持著，他們進行的相關活動不只有專業版畫交易，而是包括了教育性質的旅行（他們探訪各地收購作品，有時也以這些作品作為交換與餽贈的品項）。愈來愈多的藝術家也兼起版畫商的角色，販賣自己或他人的作品；另外還出現了業餘版畫商、或說是「紳士」版畫商，像是長期住在波隆納（Bologna）的紐倫堡商人保羅·馮·普朗恩（Paul von Praun, 1548-1616）<sup>9</sup>。最後還有一點，就是雕版師自己也會來來去去，給予或接受各種指示，進行委託創作，或是買賣版畫和雕版等等。舉例來說，喬吉歐·吉斯（Giorgio Ghisi, 1520-1582）<sup>10</sup>就曾在1550年從曼托瓦（Mantova）搬到安特衛普好指導寇克的雕版師；在兩百多年後，一群德國貴族王公也為了讓手下的雕版師有最佳的技術，派了70位德國雕版師前往巴黎，向約翰·格奧爾格·威勒（Johann Georg Wille, 1715-1808）<sup>11</sup>學習。

到了十七世紀中葉，在談到版畫作品、版畫收藏及版畫收藏目錄的論述中，咸認這些可複製的圖像讓人能夠接觸到「所有藝術和自然的視覺性產物」；也正如阿貝·德·馬羅勒（Abbe de Marolles, 1600-1681，本名Michel de Marolles<sup>12</sup>，其收藏是法國王室集藏的基礎）所言，「經過精心挑選及安排的版畫，能夠便利地提供各種資訊，不只包括所有科學和藝術，更包括一切可以想像的事物。」版畫不只是一種看見世界的方式，也是建構、再現世界的工具。如同弗洛洪·勒·孔特（Florent Le Compte, 1655-1712）<sup>13</sup>所言，收藏版畫「無須太過費神，就能得知神聖或俗世的知識，了解自由或機械的藝術」。換言之，版畫被認為是一個建構視覺知識系統的方法，且能

將各種不同的元素形塑為連貫的整體。其中最為著稱的作品，或許就是佛洛弘·勒·孔特（Florent Le Comte）的「奇特的展示櫃」（Cabinet des Singularitez, 1699）。不過這個收藏計畫只停留在設想階段，而沒能真正實現。在原本的設計中，它共包含151本書冊（分成4個部分），其中有87冊的西方歷史，從〈創世記〉一路談到路易十四的勝利，另外有50冊談繪畫、雕塑和雕版，從藝術的起源一路談到十七世紀的法國畫家，依照藝術家人名細分，將重點放在1475到1690年的義大利、法國、德國和尼德蘭，最後則以「今日我們所見的強盛而輝煌」的法國藝術作為高潮總結。雖然很少有收藏能像勒·孔特計劃得如此詳細，但大多數都會創造出自己的分類法，營造出社會、藝術與自然的有序世界。

正如這些教育性的分類方式所顯示的，此時人們開始重視能夠教導歷史與品味的版畫。如同羅傑·德·皮爾（Roger de Piles, 1635-1709）在他的著作《畫家簡史》（Abrege de la vie des peintres, 1699）所言，版畫能夠呈現出某件某人無法親眼見到的作品，是建立良好審美品味的關鍵，比起文字更能有效幫助記憶和比較。在十八世紀早期，這種觀點已經成了老生常談的通論，例如伏爾泰便曾寫道：「品味之神所喜愛的事物之一……就是藝術大師作品的版畫收藏，這是一種對人類最有用的事業，能用極少的成本複製頂尖畫家的優秀作品，讓歐洲的各個私人收藏都達到不朽，讓那些沒有雕版就即將消逝的美麗得到永生，讓人能夠接觸到所有的繪畫流派。」

在將歐洲藝術重要的資產開放並讓更多的群眾得以接觸的過程中，可看出有兩個階段。第一階段複製了十七世紀歐洲王室的卓越收藏，第二階段則是更普遍地複製了鑑賞家的藏品，以及個別藝術家的作品圖錄。但弔詭的是，王室貴族致力收藏重要藝術作品的作法，反

而使一般觀眾更易於得見這些作品。十七世紀後半，許多統治者和貴族收藏家為了讓自己的收藏更為人所知，決定出版自己的收藏目錄，並且發行全部或局部藏品的雕版版畫。這種計劃的第一個成功案例，就是大衛·特尼爾斯（David Teniers, 1610-1690）<sup>14</sup>策劃的「繪畫劇場」（Theatrum Pictorium）。他延請了11位雕版師，重現奧地利雷奧波德·威廉大公（Archduke Leopold William）收藏的243幅畫作，在1660年以拉丁文、法文、西班牙文和荷蘭文出版。大約在同一時間，尚·巴蒂斯特·科爾伯特（Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683）<sup>15</sup>堅定地推動了一項建立法國王室收藏的計畫。其用意除了向王權致敬，一方面也讓王室收藏見諸於世。這項計劃最後集大成成為所謂的「國王集藏」（Cabinet du Roi），收納包括超過950幅版畫。為了此計畫，從1665年開始，安德賀·菲利比昂（André Félibien, 1619-1695）<sup>16</sup>組織了一個團隊，製作法國城市、王室建築、藝術收藏和織錦掛毯的雕版；法國皇家科學院也於1666年委託製作動植物的雕版版畫。1667年，科爾伯特接手主管這部集藏版畫，透過在各地的大使，將集藏向全歐的宮廷和王公推廣。而從1679年開始，一般大眾也開始能夠購買集藏版畫，其印製一直延續到1712年為止。在十八世紀期間，大多數歐洲版畫商手中都還有為了國王集藏所製作的雕版版畫可供販售。

版畫商之間國際網絡的出現，也就意味著過去為王室成員及私人收藏家所製作的高品質版畫，現在能快速地生產出廉價的副本。舉例來說，在巴薩諾和奧格斯堡（Augsburg），也能輕易地用相當便宜的價格買到時下風行的英國和法國版畫。而在國內，同樣的系統也一樣行得通。傑哈德·奧德隆（Gérard Audran, 1640-1703）<sup>17</sup>和傑哈德·艾德林克（Gérard Edelinck, 1640-1707）<sup>18</sup>為國王集藏所製

作的《亞歷山大之戰》（*La Bataille d'Alexandre*），就已經有三種不同且定價實惠的法國版本，還有其他更便宜的英、荷版本。至於歷史繪畫，有時還會以廉價的木刻版畫生產。由此可見，一般認為複製性的雕版版畫可以傳播審美品味及知識的說法，大致上是正確無誤的。

在這些計劃當中，王室的實際目的和參與程度為何，至今仍有爭議。特尼爾斯接下威廉大公的計劃，是屬於其個人事業，但科爾伯特在國王集藏計劃裡的角色，卻似乎要比路易十四本人還要重要許多。但很明顯的是，這些計劃都為下個世紀大量出現的類似計劃提供了參考的典範。收藏家熱切地與雕版師合作，將其收藏品製為版畫出版，像是《波以耳·艾吉耶集藏》（*Recueil Boyer Aguilles, 1744*）、《克羅札特集藏》（*Recueil Crozat*）、以及《布爾集藏》（*Cabinet Bruhl, 1754*）等等。這種將一整批收藏品蒐集起來的作法，也被運用在個別藝術家的作品上。例如葛伯蘭製作中心（*Manufacture des Gobelins*）主任尚·德·朱利耶那（*Jean de Julienne, 1686-1766*）所策劃的《朱利耶那集藏》（*Recueil Julienne*），就收入了超過200幅以華鐸（*Jean Antoine Watteau, 1684-1721*）畫作為本的版畫。當時掀起一波用雕版版畫出版作品目錄（*catalogue raisonné*）的風潮，而這只是其中一例罷了。而當藝術家的畫作被製成版畫之後傳播開來，也使他們名聲鵲起。像在十八世紀中葉之後，歐洲市場上就已經有了克勞德·洛漢（*Claude Lorrain, 1600-1682*）<sup>19</sup>和加斯帕·普桑（*Gaspard Poussin, 本名為Gaspard Dughet, 1615-1675*）<sup>20</sup>作品的廉價雕版版畫系列。尼可拉斯·普桑（*Nicolas Poussin, 1594-1665*）<sup>21</sup>的作品則有超過三百幅版畫出版。在十八世紀的歐洲、特別是法國，十七世紀的佛蘭明

(Flamish) 和荷蘭的藝術風格會先後成為品味風潮，主要就是出於複製而形成的現象。學者薇薇安·安特沃特 (Vivian Atwater)<sup>22</sup> 就發現，在十八世紀的法國，至少曾出版超過兩千幅荷蘭巴洛克時期的版畫。此外，各種集藏系列的出版，也讓相對未受教育的買家能夠體會不同國家和地域的流派風格，像是皮耶·弗朗索瓦·巴珊 (Pierre Francois Basan, 1723-ca.1797) 的《巴珊集藏》 (Recueil Basan, 1760-79)，就蒐羅超過650幅來自法國、義大利、荷蘭和佛蘭明地區的藝術家作品。在這些版畫集藏中，有些也包含著我們所謂的技術性資訊。以《朱利耶那集藏》為例，就列入了華鐸原作的尺寸和出處。卡爾·海里希·馮·海尼肯 (Carl Heinrich von Heineken, 1707-1791) 的《有版畫流傳之藝術家名錄》 (Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes)，也追溯了《朱利耶那集藏》之中所提的繪畫原作是如何轉手，並且討論這些作品的出處。

到了十八世紀末，有一位出身於胡格諾 (Huguenot) 商人家庭的年輕英國律師山繆·羅米里 (Samuel Romilly)<sup>23</sup>，回憶著藝術在他家庭生活中的地位：

[我的父親]十分喜愛藝術，但畫作過於昂貴，遠超出他能力所及，所以就只買版畫……而父親對畫作和版畫的喜好，不可能不影響到他的孩子們。當我翻閱他所深深喜愛的版畫，也同樣樂在其中。我自己也成了畫作的愛好者，非但不會錯過任何一個欣賞優秀收藏的機會，還熟知所有大師的獨特風格…我喜歡神遊在我們貼著綠色壁紙的小小客廳裡，看著牆上優雅地裝飾著弗朗索瓦·維瓦海 (François Vivares, 1709-1782)、法蘭西斯科·巴托洛奇 (Francesco Bartolozzi, 1727-1815)、羅



伯特·史傳奇爵士 (Sir Robert Strange, 1725-1792) 為洛漢·安東尼歐·卡拉契 (Antonio Carracci, 1583-1618)、拉斐爾 (Raphael, 1483-1520) 和柯雷吉歐 (Corregio, 1494-1534) 等人的畫作所製作的版畫。

從他的評論當中，我們可以看到藝術系統已有多大的進展。雖然並沒有收藏任何畫作，但他能夠知道「所有大師的獨特風格」。版畫讓他願意去參觀收藏，他也分辨得出分別來自法國、義大利和愛爾蘭的雕版師，以及他們所呈現的藝術家。這些版畫就是家具，和綠色的壁紙相互結合，但正如他的評論清楚呈現的，這整件事是一個美學的體驗，帶來的是愉悅和歡樂。而類似的反應在150年前也曾出現：當時的紅衣主教儒勒·馬札林 (Jules Mazarin, 1602-1661) 在過世前告訴孔特·德·布里安 (compte de Brienne)，他不想討論國家大事：「我現在腦子裡有太多其他的事，我的好友啊，你看科雷吉歐這幅美麗的畫作，還有提香 (Titian, 1490-1576) 畫的維納斯，還有卡拉契那幅無人可比的大洪水。我可憐的朋友啊，這一切都得拋下了。我得向這些畫作告別了，我是這麼愛它們，又投入這麼多金錢啊。」不論是羅米里情感豐富的回憶，或是馬札林的訣別詞，都可看出他們同樣喜愛卡拉契和科雷吉歐（雖然不是同樣擁有），而能促成這種情形的原因，就是在經過一個多世紀之後，可複製雕版版畫的市場已經結合了兩個世界：一個是王公貴族收藏家的世界，一個則是中產階級自己家中的世界。原本這些圖像只由富裕階級所擁有，而在一連串的版畫出版之後，即使卑微得多的公民也能得見。此外，版畫出版還勾勒出了「藝術」作為一種文化系統的樣貌，所有圖像都各有其位置。想要形成「藝術市場」，並不代表不同種類的藝術作品的網絡

或流通系統必須成為垂直整合的市場。這些網絡或系統還是可以繼續有所區隔、有所著重，維持作為各種審美觀和差異的複雜系統的一部分。真正必要的，是市場必須要有寬廣的基礎，能接受不論是特定作品或整體系統的再現（representation）和擬像（simulacra），如此才能讓大量的民眾（而非只有王公貴族和鑑賞家）都感受到一個整體性的藝術系統（或說藝術世界）。

在這個過程中，像是寇克、巴珊、或是約翰·博伊德爾（John Boydell, 1720-1804）<sup>24</sup> 這些商人和業者雖然重要，但他們並非唯一的推動者。十七世紀的王公貴族收藏之所以開放，一大原因也在於對王室貴族收藏展示的概念有所變化，王室的審美品味不再只是一種自我誇耀（self-aggrandizement）的形式，而要精心培植藝術，扶植奢華產業。這其實是另一種對「國家利益」的觀點，認為應以節約、並培養國家或地區性的經濟資源的方式來進行統治，因此王室的品味也必須走向大眾。我們也不應該忘記鑑賞家和收藏家的角色。他們對於學術和美學（而非利益）的重視，使他們願意出版各種集藏並且使其中的資訊得以流通。他們藉著可複製雕版版畫的市場來形塑品味，也讓藝術不只是一個系統，更成為一門學科。

如我們所見，到十八世紀為止，可複製雕版版畫主宰了整個雕版版畫市場。不僅讓人們能夠想像一個藝術世界，也強化了對藝術的美學式觀點。人們手中拿著版畫副本，就能夠感受著它們所模仿、位在遠方的原作所帶來的氛圍，既能沈思、也能享受，除了學習、也帶來樂趣。它創造了兩個藝術世界，一個是商業化的模仿作品，另一個則是比較常出現在收藏之中，並且在最後進入博物館的藝術原作。它還創造了對藝術原創作品的知識和渴望，讓人同時感受到接觸美學愉悅的可能與困難。

## 註釋

- \* 本文為本書編輯委員會特邀稿。原文中無註釋，為便於讀者理解人名與專有名詞，文中註解均為編註。
- <sup>1</sup> Michael North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age* (New Haven: Yale University Press: 1997), p.105.
- <sup>2</sup> 理查·高德斯威特 (Richard Goldthwaite) 是約翰霍普金斯大學歷史系的名譽教授，其研究主題為義大利文藝復興時期藝術發展的經濟面向。
- <sup>3</sup> 貝克 (Howard S. Becker, 1928-) 是著名的美國社會學學者，其著作《藝術世界》 (*Art Worlds*) 對藝術社會學影響甚大。Becker提出將藝術作品視為藝術世界的集體創作之概念，認為作品是被整個生產出此藝術作品的體系 (包括創作者、經銷體系、消費者) 所塑造的，而非一般認定的單一創作者。
- <sup>4</sup> 阿爾布里希特·杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 是德國中世紀末期、文藝復興時期著名的油畫家、版畫家、雕塑家及藝術理論家，出訪旅遊時常帶著自己創作的版畫一邊遊歷、一邊推廣銷售。他以版畫傳播名氣的方式對之後的藝術家多有啟發，包括拉斐爾和提香等大師也開始與製版者合作以推廣作品。
- <sup>5</sup> 路易十四簽署「聖戎呂茲敕令」，聲明皇室支持版畫和雕版師。這是官方首次將版畫視為「藝術」的項目之一，並認可雕版師具有的藝術價值。
- <sup>6</sup> 亨德利克·格齊伍斯 (Hendrick Goltzius, 1558-1617) 是荷蘭製版師、工匠和畫家，在巴洛克初期，以其精細的技術，引領荷蘭的雕版發展。
- <sup>7</sup> 雅克·菲利普·拉貝斯 (Jacques Philippe Le Bas, 1707-1783) 為法國雕版師，也是「國王集藏」 (Cabinet du Roi) 的雕版師之一。
- <sup>8</sup> 約翰·斯米伯特 (John Smibert, 1688-1751)，美國殖民時期的畫家和建築師。
- <sup>9</sup> 保羅·馮·普朗恩 (Paul von Praun, 1548-1616) 是當時最活躍的藝術

收藏者之一，並時常擔任國王和權貴名人們的藝術顧問。而他居住的波隆納則是當時藝術交易的重鎮之一。

- 10 喬吉歐·吉斯 (Giorgio Ghisi, 1520-1582) 是義大利雕版師，他以製作版畫和鑲嵌金屬器皿為名，製版內容以拉斐爾和米開朗基羅的名作為主。
- 11 約翰·格奧爾格·威勒 (Johann Georg Wille, 1715-1808) 為十八世紀最著名的雕版師之一，活躍於德國和法國。
- 12 阿貝·德·馬羅勒 (Abbe de Marolles, 1600-1681) 是法國的教士和翻譯家，以其大量的雕版收藏聞名。
- 13 弗洛洪·勒·孔特 (Florent Le Comte, 1655-1712) 是一法國作家和雕版師，雖然自稱為畫家和雕刻家，但流傳後世的只有其著作《奇特的展示櫃》(Cabinet des singularitez)。
- 14 大衛·特尼爾斯 (David Teniers, 1610-1690) 為一多產的法蘭德斯畫家，以描繪農村生活著名。曾被奧地利的雷奧波德·威廉大公 (Archduke Leopold William) 任命為其收藏品的管理者，並繪製了出名的《雷奧波德·威廉大公在其位於布魯塞爾的展覽室》(Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery in Brussels, 1651)，如同收藏型錄一般將其藏品入畫。
- 15 尚·巴蒂斯特·科爾伯特 (Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683) 是法國政治家，1665至1683年擔任路易十四的財政部長，不僅規劃多項財政措施有效平衡法國的收支，在文化藝術方面貢獻也極大，創立了法蘭西科學院、巴黎天文台、法蘭西文學院等，並重整法蘭西的繪畫雕塑學院。
- 16 安德賀·菲利比昂 (André Félibien, 1619-1695) 為法國的藝術編年史家及路易十四的宮廷御用歷史學者。
- 17 傑哈德·奧德隆 (Gérard Audran, 1640-1703) 是法國雕版師，當時重要的藝術資助人科爾伯特為其才華所折服，說服路易十四將當時人在羅馬的傑哈德召回巴黎，並指派其為國王的雕版師。《亞歷山大之戰》公認是其最好的版畫作品

- 18 傑哈德·艾德林克 (Gérard Edelinck, 1640-1707) 是一銅版製版師和版畫出版商。他的雕版數量驚人，超過四百幅，無論是在雕刻的準確度、光影處理、版畫成品的顏色掌控或是成品的表面材質上，都相當卓越。
- 19 克勞德·洛漢 (Claude Lorrain, 1600-1682) 為法國畫家、製圖員和雕版師，大部分時間在義大利活動，以古典風景畫著稱。
- 20 加斯帕·普桑 (Gaspard Poussin, 1615-1675)，本名Gaspard Dughet，為在羅馬出生的法國畫家，致力於風景畫的創作。加斯帕·普桑是尼可拉斯·普桑的學生，同時也是普桑妻子的兄弟。
- 21 尼可拉斯·普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 是法國巴洛克時期的重要畫家，但其畫風屬於古典主義畫派，作品以清晰、深具邏輯和秩序感著稱，大部分都以歷史、宗教或神話作為繪畫主題，但在其中融入極大比例的風景元素。
- 22 薇薇安·安特沃特 (Vivian Atwater) 是休士頓大學淨湖分校藝術史的副教授，專長是18世紀藝術，尤其是法國的版畫。
- 23 山繆·羅米里 (Samuel Romilly, 1757-1818) 是英國的法律改革者，父親是製錶和珠寶匠，祖父母都是胡格諾派 (Huguenot) 的流亡者。
- 24 約翰·博伊德爾 (John Boydell, 1720-1804) 為英國雕版家與出版商，以出版版畫聞名。他善於運用英國傳統主題創新版畫的藝術形式，並以其成功的出版策略，扭轉英國長期以來在版畫交易市場中對法國的逆差劣勢。

## 參考書目

- Adhemar, Jean. *Graphic Art of the Eighteenth Century*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Atwater, Vivian. "Les Graveurs et la vogue néerlandaise dans le Paris du XVIIIe siècle: Le Bas, Teniers et l'idéalisation de la vie paysanne,"

- Nouvelles de l'Estampe*, nos. 142-143 (October 1995), pp.3-12.
- Atwater, Vivian. "The Netherlandish Vogue and Print Culture in Paris, 1730-50," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.34, nos. 3-4 (2009-2010), pp.239-50.
- Brown, Jonathan. *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth Century Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Clayton, Tim. *The English Print, 1688-1802*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Goldthwaite, Richard. *Wealth & Demand for Art in Italy, 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1993.
- Griffiths, Anthony. "Print Collecting in the early eighteenth century in Rome, Paris and London", *Harvard University Art Museum Bulletin II* (1994), pp.37-58.
- Grivel, Marianne. "Le Cabinet du Roi", *Revue de la Bibliotheque Nationale* (1985), pp.36-57.
- Haskell, Francis. *The Painful Birth of the Art Book*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- Infelise, Mario & P.Marini. *Remondini un editore del Settecento*. Milan: Mondadori Electa, 1990.
- Lambert, Susan. *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. London: Trefoil Press, 1987.
- Landau, David & Peter Parshall. *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Le Compte, Florent. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et gravure ou introduction à la connaissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes*. Paris: Lambert Marchant, 1702.
- North, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. New Haven:

Yale University Press, 1997.

Riggs, Timothy. *Hieronymous Cock: Printmaker and Publisher*. New York: Garland, 1977.

Schulze Altcapenberg, Hein-Th. "*Le Voltaire de l'art*": *Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris: Studien zur Kunstler und Kunstgeschichte der Aufklarung: mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille, und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schuüler von Aberli bis Zing*. Munster: Lit Verlag, 1987.

Von Heinecken, Carl Heinrich. *Idee Generale d'une Collection complete d'estampes*. Leipzig and Vienna, 1771.





# 02

## 諷刺漫畫與時尚 玩笑話的歷史

---

Peter McNeil 著

林俊宏 譯

葉嘉華 校註審訂

「以古知今」也連帶包含「以今知古」，歷史的任務是藉著古今間的相互關係來推展對兩者更進一步的認識。

Edward H. Carr (1892-1982)<sup>1</sup>

## 諷刺漫畫之起源

諷刺漫畫 (caricature) 版畫於十八世紀西歐工業化時開始風行，caricature的語源則為義大利文的「裝載」或「負載」。諷刺漫畫原以政治或肖像為主題，但在十八世紀後半開始將主題轉向時尚和禮儀。時尚諷刺漫畫的源頭包括了文學、戲劇、大眾宗教和藝術傳統，彼此錯綜交疊。這可以說是將希臘羅馬對於這個喜劇世界的理論、表演和藝術描繪作了完全的改變；而在中古晚期的木刻版畫，有著「死亡之舞」主題裡常見的「記得你終將死亡」(memento mori)的畫題和「虛榮的營火」活動 (bonfire of the vanities)，也用於比喻著文明的虛飾，以及想用衣著及化妝對抗時間的徒勞<sup>2</sup>。歐洲有著嘉年華的傳統、即興喜劇 (commedia dell'arte)、強調人體缺點的木偶戲，還有像是女巫的形象，使用衣著及化妝展現種種在裁縫及精神上的奇思亂想，為浪漫主義蝕刻藝術家提供了各種題材，這些藝術家包括吉安巴提斯塔·提也波洛 (Giambattista Tiepolo, 1696-1770)、多明尼哥·提也波洛 (Domenico Tiepolo, 1727-1804)，以及弗朗西斯科·戈雅 (Francisco Goya, 1746-1828)。在法國的審查制度限制之下，版畫生產多半轉向鄰近的荷蘭，但卻有一幅十八世紀早期的時尚諷刺漫畫〈撲粉的貴賓狗〉

(The Powdered Poodle, 收藏於Bibliothèque Nationale, Paris) 躲過審查: 這畫嘲諷著路易十四宮廷所引領風行的高跟鞋、前傾的姿勢, 以及金色的长假髮。

這些作品還不算是時尚諷刺漫畫, 當時也稱不上是廣泛流行, 但這些主題已在十八世紀諷刺漫畫版畫中不斷重複出現。時尚諷刺漫畫版畫也與描寫城鎮情景與職業的雕版版畫(engraving)關係密切, 這些版畫有的是描繪民族服飾, 也有所謂「服裝版畫」(costume plate)描繪著男性朝臣(courtiers)及「模範女性」(women of quality)的形象; 這些十七世紀藝術家包括在法國的亞伯拉罕·博塞(Abraham Bosse, 1602~1604-1676)、J. D. 德·聖尚(J. D. de Saint-Jean, ?-1694), 以及在英國的波希米亞人溫斯勞斯·霍拉(Wenceslaus Hollar, 1607-77)。另外, 像是法國的賈克·卡洛(Jacques Callot, 1592-1635)作品則是跨越了觀察和諷刺之間的界限。蝕刻圖像一旦加上尖銳的標題、或是說教的詞句, 就會產生新的意義; 而諷刺漫畫也通常是文字和圖像的組合。

## 十八世紀的諷刺漫畫

十八世紀的義大利參考著文藝復興時期對相貌學的研究(Physiognomic Studies), 或是李奧納多·達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)、朱塞佩·阿爾欽博托(Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593)和阿爾布雷特·杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)等人的「奇想」(Caprices), 以及安尼貝爾·卡拉契(Annibale Carracci, 1560-1609)、安哥斯敦·卡拉契(Agostino Carracci,

1557-1602；以Heds, c1590為代表）兄弟和濟安·勞倫佐·貝尼尼（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680）的巴洛克式雕像，於是出現了許多可辨認身分的諷刺肖像漫畫，其中包括由皮爾·里昂·蓋茲（Pier Leone Ghezzi, 1674-1755）及皮耶得羅·龍奇（Pietro Longhi, 1702-85）精心勾勒的服飾蝕刻，以及英國藝術家約書亞·雷諾茲爵士（Sir Joshua Reynolds, 1723-1792）和湯瑪士·佩區（Thomas Patch, 1725-1782）在羅馬所做的繪畫。這些作品並未廣泛流通於公共領域，而是僅限少數貴族圈的娛樂，這些貴族會參與「大旅行」（Grand Tour），能夠瞭解這種作品中對理想及低俗的辯證及探求。作品中的角色呈現坐姿，但裝飾極其可笑，身體姿勢也滑稽非常，有著過分奢華的服裝和氣質，描繪著在酒精及其他罪惡之物的影響下、外國貴族的文明面具滑落後的衣著和行為。佩區和雷諾茲取材自「現代道德主題」的繪畫及後來英國威廉·霍加斯（William Hogarth, 1687-1764）的蝕刻作品像是〈妓女的生命進程〉（*The Harlot's Progress*, 1731）、〈雷克的生命進程〉（*The Rake's Progress*, 1733-34）、〈時髦的婚禮〉（*Marriage à la Mode*, 1743）。霍加斯的作品十分精緻，風景優美的敘事如電影一般，細節則諷刺著當時流行的服裝及行為，而這種做法在當時通常是用來強調更普遍的政治、美學和道德的問題。

啟蒙後的西歐，有了更新、更便宜的印刷製作技術，能夠讀懂各種雜誌和印刷品的讀者群也增多，於是自從1760年代起，法國、德國、荷蘭等地的諷刺版畫印量大增，其中尤以英國為最。英國有出版自由，加上公眾透過咖啡館、版畫與展覽文化來參與政治和文化事務，於是推動產出了數千則的諷刺漫畫。時尚在這些版畫作品當中具有幾項主要功能。在18世紀上半葉，英國政治版畫的服飾能夠點出各

種階級、政黨傾向、地理位置、民族和國家認同等資訊。一如過去在劇場中的情形，要表現法國人，就讓他穿上華麗的宮廷服飾、帶著一副傻笑；西班牙人要戴著輪狀皺領（ruff）<sup>3</sup>，荷蘭人則要穿寬鬆的及膝馬褲。至於英國托利黨人和傳統的英國形象，是要穿著樸實的雙排扣長禮服和靴子。相對地，輝格黨人則是穿著華麗的宮廷禮服，與歐陸宮廷文化相似。

在本世紀後半，許多英國版畫商也兼營銷售，將作品的重點從政治主題轉向社會議題，時尚於是成為主角而不再只是配角。出版家馬修·達利（Matthew Darly, 1741-1778）和瑪麗·達利（Mary Darly, 1756-1779）夫婦、約翰·道斯（John Dawes）、威廉·漢弗萊（William Humphrey, 1740?-1810?）、威廉·荷蘭（William Holland, 1757-1815）、山繆·W·福雷斯（Samuel W. Fores, 1761-1838）、約翰·鮑爾斯（John Bowles, 1701?-1779）和其子卡靈頓·鮑爾斯（Carington Bowles, 1724-93）<sup>4</sup>，以及約翰·拉斐爾·史密斯（John Raphael Smith, 1751-1812）都會在商店櫥窗公開展出他們的作品，並印出單張的諷刺漫畫，對開成組出售，重現一些其他人的設計，例如約翰·科雷特（John Collett, 1725-1780）、羅伯特·狄格頓（Robert Dighton, 1752-1812）、亨利·W·班伯里（Henry W. Bunbury, 1750-1811）和湯瑪士·羅蘭森（Thomas Rowlandson, 1756-1827）。威廉·荷蘭（William Holland）則曾出版理查·牛頓（Richard Newton, c1777-1798）的作品。牛頓將舊式嘉年華的小丑與時尚連結，並大量使用二元、配對及低俗的雙關語，藉以嘲諷服飾和時尚。這時討論的主題包括新時尚商品的速度、各種織品、圖案和身體的輪廓線條。另外，時尚據稱也傳到了較低的社會階級（包括佣人階級），使得從服飾判斷階級變得較為困難，這也是主題之一。其

他主題還有都市繁華與鄉間簡樸的對比，以及各種與外貌相關的行業（例如假髮、美髮）如何推動時尚，還有國家時尚和特色之間的關係。至於講到外表時尚的華麗，對比著服飾底下愚昧、迷惑或不道德的身體，這又可以延續長久以來基督教的舊主題。



圖2.1

一向以來，講到時尚想到的多半都是女性，但1760年的諷刺漫畫版畫將這種聯想也延伸到男性身上，廣泛加以仔細批評男性的模樣和服飾，先是批評英國「馬卡隆尼人士」<sup>5</sup>（圖2.1），後來也批評精力旺盛的年輕小伙子和紈袴子弟（Dandy, c1800-1820）<sup>6</sup>。版畫中有的是虛構人物，有的則是可以辨認出來的都市人物形象、以及過去即有的劇場角色，例如太講究外表的年輕人、德國的

「菲立司爾」（friseur，又老又醜的男性理髮師，形象和猶太人類似）、舞蹈大師（代表法國人、衰老）、鄉下的蘇格蘭人、「講下流話的女性」（市場的女人）、以及「屬於全鎮的女士」（妓女）。在馬修·達利的蝕刻版畫中，人物出身越低、繪畫風格也就愈粗糙，暗示著對時尚的模仿或展現也愈粗糙。這些差異表現出一種信念，認為階級會造成粗俗或高尚的差別，也強調因為在衣著上跨越了界限所帶出的笑點。正如同諷刺漫畫發展到最後會需要其相對、理想化的美學，諷刺漫畫當中扭曲的外形以及令人驚訝的手勢，正反映出現代時尚詭辯的說法。

諷刺漫畫版畫在英國雜誌當中數量不斷增加，例如《倫敦博物館》（The London Museum）、《牛津雜誌》（The Oxford

Magazine）、《城市和鄉村雜誌》（The Town and Country Magazine）。這些版畫有時使用手工套色，許多也會成組出售或出租。在1770年代之前，蝕刻和雕版是主流的技術，但到1770年代開始有美柔汀（mezzotint，又譯磨刻凹版法）、1780年代有蝕刻式凹版（aquatint，又譯飛塵法）、點刻凹版（stipple engraving）等等。較新的技術能夠讓印量突破千張，也能表達更多衣著的紋理和膚色的基調，傳達更多細節。在卡靈頓·鮑爾斯和約翰·拉斐爾·史密斯的作品中，人物出現在有鋪道的街景、新古典的梳妝室、化妝舞會場地等背景中，因此這些作品也同時評論了各種消費行為、舒適和嶄新而奇特的設計，其中也包括服飾。

諷刺漫畫版畫相對昂貴，收藏家多半是貴族、士紳，甚至是國王。藝術家一般而言並沒有足夠的財力可購買版畫，但他們可以直接前往出售版畫的店鋪觀看，或是版畫也會出現在小酒館、咖啡館和俱樂部的牆上，另外也可以租閱對開本，又或等到1790年，便開始有相關展覽能夠參加。諷刺版畫一般來說都以對開本的形式出現，但目前仍不清楚這些版畫是否經常上亮彩（glaze）或是公開展出。收藏者也會將版畫貼到牆上來建構「版畫室」，就像是在英國德比郡的著名莊園「寇克寺」（Calke Abbey）即設有一間，有時仕女士的扇子也會用版畫來製作。法國商人也會進口英國版畫，最遠銷到聖彼得堡。外交使節也會將版畫的內容向統治者（例如法王路易十六）稟報。雖然學者至今尚未研究出英國、法國、荷蘭和德國風格時尚諷刺漫畫的交流管道（大部分研究是關於革命的政治意象），但很明顯，英國和歐陸作品的主題和風格相互有關聯。霍加斯在構圖上的技巧多半來自研究法國洛可可風格的畫作及版畫，畫家包括博塔德（Louis-Philippe Boitard, 1733-1770）、柯欽（Cochin 1668-1754）、庫

佩爾（Coypel, 1661-1722）、華托（Watteau, 1684-1721）、格拉維洛（Gravelot, 1699-1773）等人的作品。達利夫妻(The Darlys)在白色背景上使用如書法般的線條，這種風格傳遍歐洲。像是藏在巴黎法國國家圖書館一組比較簡單的法國雕版版畫，主題包括講究外表的年輕人、時尚的荒謬、街上旅人的互動，就主題而言和英國版畫幾乎沒有區別，而在德國也同樣有人抄襲達利夫妻的風格。此外，法國在1770年同樣也會製作技巧完美、風格優雅的諷刺漫畫雕版版畫，從風格到格式上都嘲諷著高級時尚追求的完美，以及像是黑提夫·德·拉·布列塔尼（Rétif de la Bretonne, 1734-1806）的作品〈時裝紀念碑〉（Monument du Costume, 1789）可見到的雕版版畫方式。

在德國，丹尼爾·尼可拉斯·查多維奇（Daniel Nikolaus Chodowiecki, 1726-1801）為年鑑所製的版畫具有優雅而動感的線條，正可看出某些時尚諷刺漫畫曖昧不明之處。他將「欺瞞」（宮廷禮服）和「自然主義」（新古典主義服飾）這兩種相對的主題圖像加以配對，但這並不一定是他在批評前者：或許他想說的是，對於有閒的人來說，做田園裝扮也是一樣的做作。約翰·卡斯帕·拉瓦特（Johann Kaspar Lavater, 1741-1801）曾就性格和面相學完成極具影響力的研究（Carattere Fisiognomia, 1775-1778），並將重點集中在服飾，而查多維奇為他所繪的手稿確實就成了對舊制度（ancien-régime）禮儀道德的明確批判，認為新一代的人民必須反對過去朝臣的行事。



## 時尚諷刺漫畫版畫的意涵

十九世紀重製十八世紀版畫，但時空背景已然不同，於是對版畫上方橫幅文字的詮釋也會改變，常令人感傷及懷舊。研究諷刺漫畫的方式，也反映出二十世紀藝術史和社會分析的轉變。大英博物館編目和歷史學家瑪麗·桃樂絲·喬治（Mary Dorothy George, 1878-1971）常常使用反映模式（reflection model）來分析諷刺漫畫版畫，認為諷刺漫畫再現了真實的事件，像是時尚的開始和傳播。<sup>7</sup> 這種方法的不足之處，在於版畫對於不同的觀眾會有不同的意義，可能有助於創造出關於某項事件的各種動能。至於藝術歷史學家恩斯特·宮布里希（Ernst Gombrich）則認為，版畫製造者和經銷者的目的就是要銷售產品，而不要太讓購買的人感到不安；<sup>8</sup> 研究霍加斯的歷史學家羅納德·保爾森（Ronald Paulson）則認為，這種諷刺圖像可以在某個範圍內有各種真實的解釋，並不會相互排斥。保爾森認為，霍加斯的作品從一開始就不只是專為某個特定讀者、特定讀法所創作。<sup>9</sup> 就像是戲劇，可以有不同的觀眾群、從不同的角度來閱讀，諷刺漫畫版畫的力量也正在於可以同時在許多不同層次上發揮作用。<sup>10</sup> 雖然歷史學家布魯爾（John Brewer）指出，目前幾乎沒有留下什麼證據能看出當時一般大眾如何看待像是諷刺漫畫版畫這種流行圖像，但有許多關於當代市井和劇場的描述，都強調了那些時尚和富裕的民眾常常遭到嘲笑、甚至是虐待，認為他們太過虛偽。<sup>11</sup> 時尚諷刺漫畫應該也就處於這種對話之中。

一些「有家世、有財產」的人，像是班伯里（Henry William Bunbury）、戴安娜·貝里克女士（Lady Diana Beauclerk, 1734-1808）、馬克斯·湯遜德（Marquis Townshend, 1755-1811），

則是畫出草圖，再由專業人員蝕刻發行。對這些人來說，看到比較低下階層的人模仿原本只限上層階級使用的舉止和打扮、故作上流之姿，常常覺得可笑。然而，重點非僅如此而已。如同梅德門特（Brian Maidment）指出，在十九世紀早期，就技術和形式而言，「識字的清潔工」這種類型的人開始出現，而這種版畫一方面強調了勞動階層的活力和巧手，一方面也是嘲諷他們因為心中有夢而做出的行為。在一定程度上，這也解釋了為何諷刺漫畫版畫能在各種階層的雜誌中長刊不輟。<sup>12</sup>此外，時尚諷刺漫畫版畫也顯現了對於某種時尚的情感或背景，像是在法國督政時期漫不經心的時髦公子形象（Incroyable）。正如安妮·哈蘭德（Anne Hollander）說到文藝復興時期藝術所指出，像是雕版版畫的這些形象，可能會告訴大眾什麼叫做時尚的外觀。在十八世紀，高級藝術（high-art）的繪畫和諷刺漫畫都是手段，讓人能夠閱讀、體驗和形塑時尚。<sup>13</sup>

## 十九世紀諷刺漫畫

1760年代訂下的時尚主題由手稿插畫大師一路延續帶進十九世紀，這些大師包括與Ackermann出版社合作的湯瑪士·羅蘭森、詹姆士·吉爾瑞（James Gillray, 1756-1815）、羅伯特·狄格頓和其子理查·狄格頓（Richard Dighton, 1795-1880）、艾薩克·克魯克香克（Isaac Cruikshank, 1764-1811）和他的兩個兒子羅伯特·克魯克香克（Robert Cruikshank, 1789-1856）和喬治·克魯克香克（George Cruikshank, 1792-1878）。政治諷刺漫畫的笑點原本在於文字，但在革命和拿破崙時期，服飾也成了笑點的一部

分。這時，廣受推崇的時尚畫報（Lithography）和諷刺漫畫其實都是出自經驗豐富的手稿插畫家之手：尚·弗朗索瓦·博西奧（Jean-Francois Bosio, 1764-1827）和菲利貝爾·路易·德布庫（Philibert-Louis Debucourt, 1755-1832）甚至還帶入了優雅的風格和絕佳的上色，以做為笑點的一部分。（圖2.2）在巴黎，出自《巴黎諷刺漫畫》（Caricatures Parisiennes, c1800）、由霍瑞斯·韋爾內（Horace Vernet）執筆的著名系列〈絕佳品味〉（Le Suprême Bon Ton），使用了當代時尚雜誌的人物類型及線條畫風，但扭曲了那些人物、姿態和場景，以點出當代禮儀的可笑之處。韋爾內也為皮耶·拉·梅森傑（Pierre de la Mésangère, 1761-1831）提供一些「嚴肅」的時尚畫報，梅森傑出版〈時尚貴婦〉（Le journal des dames et des modes, c1810），也出版著名的諷刺漫畫系列〈潮男潮女〉（Incroyables et Merveilleuses, 1810-1818）。後者是韋爾內延續其父卡爾·韋爾內（Carle Vernet, 1758-1832）自1790年代以來的作品。十九世紀早期的服飾有著異國情調和歷史主義的矛盾和碰撞，



圖2.2

在這些法國圖像中清晰可見。〈正確之道〉（Le Bon Genre）系列（French periodical, 1814-16）將英法兩國的時尚並列，並稍作扭曲而成為現成的諷刺漫畫，而且還能提供一些關於國民身份認同的時尚資訊及評論。路易-雷歐波·波瓦利（Louis-Léopold Boilly）將時尚生活畫得精緻而自成一格，幾乎成了另一種的諷刺漫畫。原因就在於在麂皮和細紗之間實在露出太多的男女臀部，而在他的研究人相的諷刺漫畫集《相貌集藏》（Recueil de grimaces, Paris, 1823-28）也可以看出這種興趣。

## 十九世紀新聞和諷刺漫畫

十九世紀，閱讀人口增加、民眾空閒時間也變多，加上印刷成本下降，廉價雜誌和新聞傳單大幅增加。而其中有些雜誌主要就是以諷刺漫畫為主題：法國的《諷刺漫畫》（La Caricature, 1830-1835）和《喧囂報》（Le Charivari, 1832-1842），都是由查爾斯·菲立朋（Charles Philipon）經營。石版印刷、金屬蝕刻和木版畫複製的技術進步，也就意味著諷刺漫畫會以這些形式發揚光大，而不再主要只以對開本的方式銷售流傳。從1835年開始，法國開始有政治審查制度，巴黎式的諷刺漫畫就成了審查的標準，而其他種類則可能被刪去。社會、經濟和科技的發展都為時尚帶來重大改變，而諷刺漫畫又絕不會放掉任何的社會議題。這些主題中包括（但不僅限於）男性時尚打扮；名媛（demi-monde）或是寵妓的興起；血汗工廠和服裝生產；購物和百貨商場；化妝和欺瞞；纨绔子弟或時髦男；中產階級的虛偽和禮節；無禮和蓬蓬裙的關係；女性參與

體育、接受教育；女性主義和女性參政運動；服飾改革；奴隸的解放和中產階級化；階級問題、「僕人問題」(servant problem)、1880年代的美學運動；以及消費品的流傳。當時一些最極端和新奇的時尚也都在石版印刷藝術家的作品中再現，例如女性的襯架裙和裙撐、巴黎女性的時尚本質，以及如巴黎、倫敦、紐約等大都會新公共空間中的不同階級交流互動；其中特別值得一提的藝術家有：古斯塔夫·多雷(Gustave Doré, 1832-1883)、格宏維爾(J. J. Grandville, 1803-1847)、查爾斯-喬瑟夫·特拉維斯(Charles-Joseph Traviès, 1804-1859)、保羅·加瓦爾尼(Paul Gavarni, 1804-1866)、查姆(Cham, 本名Amédée Charles Henri, Comte de Noé, 1819-1879)，以及弗瑞恩(J. L. Forain, 1852-1931)。奧諾雷·杜米埃(Honoré Daumier, 1808-1879)總共創作出了數量多達4000幅的石版印刷作品，多半刊於《喧囂報》和《娛樂雜誌》(Le Journal amusant)。他的人間喜劇(同一角色重複出現)也與巴爾扎克的同名文學有關。十九世紀諷刺漫畫使用了新穎的構圖形式，有重疊的卷飾和不對稱的條紋格式，可見於《巴黎生活》(La Vie Parisienne)雜誌。

在英國，麥克斯·畢爾彭(Max Beerbohm, 1872-1956)和喬治·杜·莫里耶(George du Maurier, 1834-1896)為《潘趣》(Punch)雜誌供稿。《潘趣》又稱為《倫敦喧囂報》(The London Charivari)，1841年創刊。固定會刊出許多諷刺漫畫，點出男女時尚中一些揮之不去、看來荒謬的概念。像是「卡通」(cartoon)一詞，也是其插畫家約翰·里奇(John Leech, 1817-1864)於1843年的《潘趣》所創。德國中產階級民眾也有許多刊載時尚諷刺漫畫的雜誌，包括：《德國潘趣》(Punsch, 1847)、《萊比錫喧

囂報》(Leipziger Charivari, 1858)、《柏林喧囂報》(Berliner Charivari, 1847)，以及《撞擊》(Kladderadatsch, 1848)；此時通用的一個詞「Biedermeier」指的就是虛構的任何一個中產階級小人物。《天真》(Simplizissimus)雜誌(1896年創刊)創造出的環境，讓像是喬治·格羅茨(Georg Grosz, 1893-1959)這種表現主義者能夠對人類的景況做出尖銳的評論，從服飾切入各種階級、性別和性的問題。在北美，1820年代後出現大量與時尚相關的諷刺漫畫，相關的雜誌包括《美國漫畫年鑑》(American Comic Almanach, 1841年創刊)、《丑角》(Punchinello)、《哈勃週刊》(Harper's Weekly)、《浮華世界》(Vanity Fair)。十九、二十世紀之交，查爾斯·達納·吉布森(Charles Dana Gibson, 1867-1944)創造出了他的「吉布森女孩」形象，屬於比較溫和的諷刺漫畫，眾人可能會模仿她轉頭的方式、裙子的輪廓，而諷刺和誇張時尚之間的界線也逐漸模糊。<sup>14</sup> 卡通、漫畫、迪士尼電影都依靠著諷刺漫畫為基礎，在北美創造出幾個相關產業。

## 二十世紀的時尚與諷刺漫畫

二次世界大戰戰後期間，攝影使得線條、繪畫在媒體上黯然失色，但時尚諷刺漫畫仍然在二十世紀各種階層的雜誌中領有風騷。許多由法國時裝設計師像是保羅·波烈(Paul Poiret, 1879-1944)委託的時尚圖像，其實也接近諷刺漫畫的形式。艾爾特(Erté, 本名 Romain de Tiroff, 1892-1990)的作品也模糊了時尚畫報和諷刺漫畫之間的分別，用來表達一種心情。諷刺漫畫可說是一種重要的文

獻，保存了相對未受重視的主題，像是女同性戀、1920年代做男性化打扮的女性，以及男同性戀社群中的男性服裝。像是服飾的商品化、時裝展演成為舞台大事，也都在諷刺漫畫當中保存了痕跡，相關作者如桑姆（Sem，本名Georges Goursat, 1863-1934）。現代主義生活方式的諷刺之處，都留在英國諷刺漫畫家奧斯伯特·蘭開斯特（Osbert Lancaster, 1908-1986）的筆下（Homes Sweet Homes, London, 1939）。戰爭期間的英國和美國，都使用諷刺漫畫來作為宣傳批評女性消費者過度浪費。而在1940年代晚期出現的「新風貌」（The New Look）<sup>15</sup>，也被嘲笑是荒謬、奢侈，而與家庭主婦這種身份不合適。像是塞西爾·比頓（Cecil Beaton）這種手稿插畫兼設計師，供給高格調雜誌如《浮華世界》和《Vogue》的稿子，一方面有繪畫，一方面又結合攝影／拼貼的真實女性影象作為背景，這些女性多是名媛，包括艾爾莎·麥斯韋爾（Elsa Maxwell）、溫莎公爵夫人（Duchess of Windsor）、可可·香奈兒（Coco Chanel），一方面改變諷刺漫畫的概念，一方面也創造出最先進的時尚設計，迎合私人客戶需求。

到了1950年代，雖然諷刺漫畫還是以卡通的形式出現在報紙、雜誌上，但隨著電視成為另一種娛樂形式，諷刺漫畫的影響力也因而降低。但可以說，諷刺漫畫的技巧本來就和劇場、雜耍息息相關，到了電視、電影這些流行文化形式，還是能夠不斷流傳。許多1950、1960年代的情景喜劇，像是《客串農夫》（Greenacres）、《露西劇場》（Lucy Show），都曾演出與服飾有關的荒謬情境；1990年代的喜劇影集《荒唐阿姨》（Absolutely Fabulous）由唐·弗蘭奇（Dawn French）和珍妮佛·桑德斯（Jennifer Saunders）等人編劇演出，主題便是時尚產業、服飾及生活風格的荒謬時尚等等；導

演羅伯特·奧特曼（Robert Altman, 1925-2006）的電影《雲裳風暴》（Prêt-à-porter）也有異曲同工之妙。其他的流行情景喜劇還包括1980年代的《鑽石女郎》（Designing Women）、《歡樂單身派對》（Seinfeld），以及同志情境劇《威爾和葛蕾絲》（Will and Grace），劇中的Karen就是個熱愛盛裝打扮、購物成癮的角色；這些影集就像是諷刺漫畫一般將各種服飾、姿勢和身分認同誇大，既有古代鬧劇的手法，也有現代諷刺漫畫的影子。

## 結論

歷史是展現新理念和新解答的創造性空間。如同麥克·安·霍利（Michael Ann Holly）提到的：

歷史不僅僅是追尋起源，它還可以是意義產生之地，或甚至是變動的開端。只要我們根據多元的文獻來源和影像，適當、豐富和深刻地閱讀歷史，那麼就不必在乎提出的意義是否『正確』。而視覺研究和文化研究恐怕快忘了歷史仍有些事可說。<sup>16</sup>

這段話用來說明時尚諷刺漫畫的發展尤為貼切，而且這樣的歷史還在持續發展中。1980和1990年代的後現代高級時尚手稿，都採用了諷刺漫畫的形式，譏諷著時尚在當代生活中的地位。設計師莫斯奇諾（Moschino）、克里斯汀·拉克魯瓦（Christian Lacroix）、卡爾·拉格斐（Karl Lagerfeld）等人都曾在他們的手稿中用過類似諷刺漫畫的諷刺手法，也研究過這種畫風來取得靈感，他們仿效的督政



時期名家包括路易·勒庫爾（Louis Le Coeur, 1780-1810）、德布庫等人；而像是約翰·加利亞諾（John Galliano）和薇薇安·衛斯伍德（Vivienne Westwood）的時裝秀和造型，則是刻意為之的策略，似乎就是將諷刺漫畫活生生搬上舞台。加利亞諾的畢業展（1984）和後續推出的系列作品（Spring-Summer, 1986）都是直接由《潮男潮女》得到啟發。現在的報紙還是看得到衍生自十八世紀諷刺漫畫的形式，例如政治卡通畫，就會用服飾來點出所指的知名人物；此類雜誌包括像是《Country Life》（安妮·坦普絲特〔Annie Tempest〕的「Tottering-by-Gently」系列），以及《紐約客》（New Yorker，創刊於1925年）。雖然諷刺漫畫有趣而犀利，但現在卻已經有種陳舊感，未來面對數位時代立體的新一代可能性，有可能遭到淘汰。由於超現實主義從英國喬治王朝和十九世紀法國和德國的諷刺漫畫取得豐富的素材，可以說像是菲爾·波因特（Phil Poynter）和安德烈·雅各（Andrea Jacobbe）這種出自超現實主義的當代時尚數位攝影，其實也是延續了時尚諷刺漫畫愛嬉鬧的風格。

## 註釋

- \* 本文原文收錄於 Peter K. McNeil, "Caricatura e moda: storia di una presa in giro," trans by Giorgio Riello and Elsa Tosi Brandi, *Moda. Storia e Storie*, ed. by M.G. Muzzarelli, G. Riello & Elsa Tosi Brandi (Milan: Bruno Mondadori, 2010), pp. 156-167. 本文中文版獲 Bruno Mondadori 正式授權出版。為求翻譯精確，本文以作者所提供之未出版英文原稿進行翻譯後，參照義文版審校而成。歐洲早期時尚相關版畫的研究是歐洲學界正在發展新領域，其中像是十六世紀的服裝版畫 (Costume Plates) 和十八世紀後半時尚版畫 (Fashion Plates) 是目前較具成果研究主題。時尚諷刺漫畫則是目前較少人觸及，但是卻又極為重要的主題。其意涵往往複雜，同時具時事性和文學性，故詮釋難度較高。本文章是作者進行中計畫的一部分，屬於引介性質的文章。然文中涉及到的藝術家與版畫家名稱相當多，中文讀者對於時尚相關的名詞亦相當陌生。故，筆者就原文中提到的若干名詞和人名加註，以助於讀者深入瞭解本文。如有疏漏，文責自付。
- <sup>1</sup> Edward H. Carr, *What is History?* (Cambridge: Cambridge University Press 1961), p. 68. 中文翻譯引自 Edward H. Carr 著，王任光譯 (1998 年)，《歷史論集》，幼獅文化出版社，頁 60-61。
- <sup>2</sup> 校註：「死亡之舞」原是指儀式性的舞蹈，在葬禮中表演表達哀慟。後來在歐洲中世紀時衍生成為一種創作主題，主要描繪死亡降臨臨時的恐怖情境，廣泛出現在當時和之後各種藝術文學表現中。參考 'Dance of Death (art motif)', *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/> [Accessed on 20 July 2013]。在中世紀晚期，「記得你終將死亡」(拉丁文 *momento mori*) 的內容相當流行，以版畫為例，畫面主要在描繪死者死後身體腐爛只剩骷髏，張手舞蹈的模樣。麥可·沃爾格慕特 (Michael Wolgemut, 1434-1519) 在 1493 所做的死亡之舞木刻版畫，便以此為內容，並以此著稱。而「虛榮的營火」(bonfire of the vanities) 則是指

人們將家中奢侈品，例如樂器、美麗的服飾、化妝品、鏡子、非宗教主題的藝術品和書籍等等，拋入營火中，藉此儀式性的活動宣示杜絕虛榮心，使內心之罪得到救贖。十五世紀中到十六世紀間在基督教教士San Bernardino da Siena(1380-1444)和Girolamo Savonarola(1452-1498)的提倡下，這種儀式尤為盛行。

- <sup>3</sup> 校按：Ruff中文舊譯襪襟，然而就字面而言，無法直接說明服裝特色，故本文採用蔡宜錦的中文譯法，較為白話而貼切。見蔡宜錦編著（2012年），《西洋服裝史》，台北：全華出版社，頁101-102。
- <sup>4</sup> 校按：鮑爾斯家族(The Bowles)是十八世紀後期英國重要的印刷品和地圖銷售商。
- <sup>5</sup> 校按：'Macaroni' 通常指一種捲曲的義大利短通心麵，但在此其指於1760到1780年間活躍於英國上流社會的年輕人，大部分有「大旅行」經驗，熱愛外國文化和追求時髦。這族群一度稱為The Macaroni Club，在1770年間更以其高聳捲髮的假髮髮型為特色，故此髮型大為流行之際，亦稱為Macaroni。參看Peter K. McNeil, "Macaroni Masculinities," in Peter McNeil and Vicki Karaminas (eds), *The Men's Fashion Reader* (London and New York: Berg, 2009), pp. 54-71. Macaroni中文翻譯有「紈褲子弟」「時髦兒」等等，然以上翻譯往往過於籠統，亦與Dandy和fop等字之中文翻譯多所雷同。故筆者在此建議依其發音直譯，以做為區別，並標示其在十八世紀英國社會中的獨特性。
- <sup>6</sup> Dandy 有時可稱瀟灑男和時髦兒。在時尚史的脈絡中，Dandy指的是由倫敦社交名人Beau Brummell(1778-1840)所帶起的裝束風格，此風格強調緊身褲配上長馬靴，上身著白襯衫繫上絲巾，再加上翻領前短後長的外套(燕尾服前身)，同時手持柺杖，頭戴高禮帽。此種風格受到英法兩地男性—尤其是沒落貴族和作家—的喜愛，這種衣著美學稱之為紈褲子弟風或時髦風(Dandyism)，見蔡宜錦著，《西洋服裝史》，頁169。
- <sup>7</sup> Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British*

*Museum*, 7 volumes (London: Trustees of the British Museum, 1935), Vol.V, pp.1771-1783. 同時參看同作者其他作品：M. Dorothy George, *London Life in the Eighteenth Century* ( Harmondsworth: Penguin, 1966 [1st ed. 1925]); *England in Johnson's Day* ( London: Methuen and Co, 1928); *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphical Satire* ( London: Allen Lane/Penguin Press, 1967).

- <sup>8</sup> Ernst H. Gombrich, *Freud Lecture* (New Haven and London: Yale University, 1979),引自Ronald Paulson, *Gillray: The Ambivalence of the Political Cartoonist* in J.D. Browning ed, *Satire in the 18th Century* (New York and London: Garland, 1983), p. 150. 同時參看：Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon, 4th ed, 1985).
- <sup>9</sup> Ronald Paulson, *Ibid*, 1983, pp. 150-151. 以及 Ronald Paulson, *Hogarth: His Life and Times*, 2 volumes (New Haven and London: Yale University Press, 1971).
- <sup>10</sup> 關於這裡所提到劇場的議題，參看Peter McNeil, "Pretty Gentlemen. The Eighteenth-century Fashion World," (forthcoming). See also Peter McNeil, "Macaroni Masculinities," *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, 4(4), 2000, pp.373-404; Peter McNeil, "That Doubtful Gender": Macaroni Dress and Male Sexualities," *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, 3 (4), 1999, pp. 411-447.
- <sup>11</sup> John Brewer, "The Common People and Politics, 1750-1790s," in *The English Satirical Print 1600-1832* [series] (Cambridge: Chadwyck-Healy, 1986), p. 46. 關於外國人在街上受到嘲笑的討論，可參看 P. McNeil and G. Riello, "Walking the Streets of London and Paris: Shoes in the Enlightenment," Giorgio Riello and Peter McNeil (eds), *Shoes: A History from Sandals to Sneakers* (Oxford and New York: Berg, 2006), pp. 94-115.

- <sup>12</sup> Brian. E. Maidment, *Reading Popular Prints, 1790-1870* ( Manchester & New York: Manchester University Press, 1996), pp. 98-99.
- <sup>13</sup> Anne Hollander, *Sex and Suits* (New York: Kodansha, 1995), p. 27.
- <sup>14</sup> 校按:「吉布森女孩」(Gibson Girl)的是查爾斯·達納·吉布森在1890年到1910年創作的漫畫人物。這個人物身型修長高挑,頭髮蓬鬆並扎上髮髻,往往穿著漿過的襯衫和加有小臀墊的長裙。「吉布森女孩」呈現當時積極現代的女性形象,例如漫畫中出現她穿著較短裙子、騎車和從事運動的情節。Georgina O'Hara Callan and Cat Glover, *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer* (London: Thames & Hudson, 2008), p. 113.
- <sup>15</sup> 校按: 'The New look' 一般所指的是迪奧(Christian Dior)在1947年所發表的花冠型(Corolla Line)女裝風格。這種款式強調上半身緊身和長至膝下的篷長裙設計。這種設計被視為華麗而女性化的表徵。見Georgina O'Hara Callan and Cat Glover, *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer*, p. 171.
- <sup>16</sup> Michael Ann Holly, "Now and Then: Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Objects of Visual Cultures' ," in *Journal of Visual Culture*, 2(2), 2003, pp. 238-244(238).中文翻譯為校者所作。

## 參考資料

- Alexander, David. *Richard Newton and English Caricature in the 1790s*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Donald, Diana. *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- Donald, Diana. *Followers of Fashion. Graphic Satires from the Georgian Period*. London: Hayward Gallery Publishing, 2002.

- Duffy, Michael. *The Englishman and the Foreigner, The English Satirical Print 1600-1832*. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1986.
- George, Mary Dorothy. *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphical Satire*, London: Allen Lane/Penguin, 1967.
- Hallett, Mark. *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Holly, M. A. Now and Then: Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Objects of Visual Cultures', in *Journal of Visual Culture*, 2(2), 2003, pp.238-244.
- Maidment, B. E. *Reading Popular Prints, 1790-1870*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.
- D'Oench, Ellen G. "*Copper into Gold*". *Prints by John Raphael Smith 1751-1812*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Paston, George. [pseudonym for Miss E. M. Symonds], *Social Caricature in the Eighteenth Century*. London: Methuen and Co., 1905.
- Paulson, Ronald. *Hogarth: His Life, Art, and Times*. 2 vols. New Haven and London: Yale University Press, 1971.
- Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century*. Translated by Richard Bienvenu. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Sanders, Mark et al. *The Impossible Image. Fashion Photography in the Digital Age*. London: Phaidon, 2000.

# 03

## 威廉·布雷克版畫技巧的爭議

---

宋美瑩

英國十八世紀詩人畫家威廉·布雷克（William Blake, 1757-1827）以自己發明的凸版蝕刻法（relief etching）印製自己創作的詩畫書（Illuminated Books），成為浪漫主義的先驅代表，然而鮮少為人所知的是他原本以雕版為生，年輕學徒時期所受的訓練是傳統的凹版線雕（engraving）技法。本文從目前學界對布雷克的凸版蝕刻法、凹版線雕與印刷技巧的爭論出發，討論它們的背景，並申述布雷克現存於博物館、美術館中備受忽略的原始銅雕版（copper plates）的重要性，以及筆者在銅版上的新發現。<sup>1</sup>

布雷克的銅雕版之所以受忽視，有一個重要原因，即大多數對他的印刷技巧有興趣的現代學者，都將注意力集中在他的凸版蝕刻，而不去看他的凹版線雕。這是因為凹版線雕常被視為以複製為目的的技巧，十九世紀被其他技術取代，不再使用，所以價值相對較低，在現代藝術觀點裡不如凸版蝕雕有創意。雖然布雷克在他的《致公眾書》（*Public Address*, 1810）裡極力駁斥這樣的觀念，可是諷刺的是，研究布雷克版畫的現代學者卻恰恰違反他的心意，重複了凹版線雕在美學上價值較低的論點。這些學者中最有名的是艾希克（Robert N. Essick）、菲力普子（Michael Phillips）和維茲寇米（Joseph Viscomi），他們從布雷克對線雕法的美術地位討論最多的《致公眾書》，各自發展出不同甚或相反的理論。<sup>2</sup>

布雷克作品的文學詮釋，早有界限分明的相反理論，彼此對抗[如鄂德蒙（David Erdman）的歷史主義，與弗萊（North Frye）的前結構主義]，但學術界對他的藝術技巧的爭議，卻比任何其他方面的討論更加激烈。這些爭論主要是圍繞在他的「詩畫書」<sup>3</sup>的製作方式上，尤其是1789與1795年間布雷克用凸版蝕雕與彩色印刷製作的作品。這些對技巧的爭論在2000年達到頂點，當年菲力普子



與韓林 (Robin Hamlyn) 在倫敦泰德美術館 (Tate Britain) 策劃舉辦了一場布雷克大展，展覽內容與配合展覽出版的畫冊《威廉·布雷克》(William Blake, 2000) 清楚突顯了兩種相反的觀點。菲力普子又將展覽中部份具爭議性的意見，即關於布雷克的彩色印刷技術，在他的《布雷克的天真與經驗之歌—從手稿到彩色印刷的製作過程》(William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing, 2000) 一書裡，進一步延伸闡述。這本書與前述展覽和畫冊引起了極大的反彈，艾希克和維茲寇米在《布雷克季刊》(Blake: An Illustrated Quarterly 35: 3, Winter 2002) 上發表了一篇文章〈布雷克彩色印刷技術的探究〉('An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing')，同時也在<http://www.blakequarterly.org>上發表更加詳盡的網路版，反駁菲力普子的說法。同一期刊還有另外一篇文章，由前泰德美術館長兼布雷克作品總編輯巴特林 (Martin Butlin) 所寫的〈「這是一場私人戰鬥，還是任何人都可以加入的戰場？」——懇請以更廣視角來看布雷克的彩色印刷技術〉('Is This a Private War or Can Anyone Join In?': A Plea for a Broader Look at Blake's Color-Printing Techniques')，<sup>4</sup> 爭論的火熱度，可見一斑。巴特林在論文集《浪漫主義與千禧年說》(Romanticism and Millenarianism, 2002) 中的〈論布雷克作品之以字為畫〉(Word as Image in William Blake) 一文，表示支持菲力普子的說法，使爭論的議題更加複雜化。<sup>5</sup> 載有巴特林文章的當期《布雷克季刊》裡，同時還有著名學者班特黎 (G. E. Bentley) 和苟勒 (Alexander Gourlay) 評論菲力普子專書的文章，也成了此次爭論的參與者。<sup>6</sup> 這個一直持續進行的爭論，顯示了布雷克複製技術與印刷過程議題的重要性，是近年布雷克學界幾位最知名學者關心的焦

點。若從大眾的角度來思考，泰德美術館舉辦的布雷克大展曾吸引數以萬計的觀眾，不管他們是不是瀏覽過展覽的畫冊，都可以看出這項爭議影響的深廣。<sup>7</sup>

這次爭論的一方是菲力普子，另一方是艾希克和維茲寇米，主要議題是布雷克在用他製作的凸版蝕刻銅版印製彩色的詩畫書時，究竟是用「一次印刷」(one-pull)還是「多次印刷」(two-pull)?換言之，他們關心的焦點是印刷的方法，而不是銅版是用蝕刻法還是線雕法；不過，底下筆者會提出一個論點，認為不管布雷克是用哪種方法印刷他的版畫，他所雕刻的銅版都是最根本的基礎。再換句話說，學者的研究趨勢不只讓布雷克的線雕含括在蝕刻版畫類底下，也讓布雷克這兩種製版技巧界線模糊，少有人仔細加以分辨。2000年11月到2001年2月在泰德美術館的布雷克大展，引起許多爭議的是中間據悉由菲力普子策劃的展室，主題為「『蘭巴斯之谷的火爐』——布雷克的工作室和世界」('The Furnace of Lambeth's Vale: Blake's Studio and his World')。如艾希克和維茲寇米所說，「2000年，一小群對布雷克製作書籍的方法有興趣，並將它視為詮釋作品意義的材質根據的學者，最關注的議題是印刷的技術。」<sup>8</sup>雖說是「一小群」，這些學者卻含括了當今研究布雷克藝術最知名也最有影響力的權威。參與爭論的學者之一巴特林所編著的兩大冊《布雷克繪畫素描全集》(*The Paintings and Drawings of William Blake, 1981*)，是所有研究布雷克圖像者的必備手冊。他身為泰德美術館資深退休館員，也是藝術史家，對藝術技巧的眼光，權威度無可置疑，因此他在這次爭議中的發聲，可以證明議題的重要程度。菲力普子也同樣是從書目學和歷史角度來研究布雷克作品的成名學者。艾希克和維茲寇米更是在同一領域裡，以他們巨細靡遺的歷史和材質研究，奠基於實物證據和廣泛搜尋

的歷史實證，成就了高知名度。他們的作品就像班特黎的《布雷克記錄》（*Blake Records*, 1969）、《布雷克記錄補遺》（*Blake Records Supplement*, 1988）、《布雷克書目》（*Blake Books*, 1977）、《布雷克書目補遺》（*Blake Books Supplement*, 1995）一樣，對布雷克的研究者來說，都是手頭不可或缺的參考書籍。再者，艾希克、維茲寇米、菲力普子三人都用實際的實驗，結合他們文學專業的知識來討論，對布雷克的印刷技術研製出類似考古重建的實驗方法。

菲力普子在展場以及展覽畫冊，還有他自己的專書《布雷克天真與經驗之歌的製作過程》（2000）裡，提出布雷克是用「多次印刷」的理論，卻沒有論及甚至提及早先由艾希克（1980, 1989）和維茲寇米（1993）主張，並已大幅論述的「一次印刷」的理論。正如後面兩位作者所指出，「菲力普子以直述方式展示『多次印刷』理論，彷彿它是大家都認同的事實一樣。」<sup>9</sup> 泰德美術館的布雷克大展裡，確實完全看不到艾希克和維茲寇米的重要相關成說，看展的觀眾以及購買畫冊的人，都沒有關於兩位學者在技巧方面與此展相反的詮釋的資訊。艾希克和維茲寇米的「一次印刷」理論，認為布雷克將上墨的文字和上色的插畫同時以滾輪式印刷機（rolling press）一次印出來。兩人都曾實地試驗布雷克凸版蝕刻的印刷方式，企圖重構相同的過程，並反駁先前學者塔達（Ruthven Todd, 1948）所說布雷克曾用轉印技巧（transfer technique）的說法。<sup>10</sup> 維茲寇米的專書《布雷克與他對書的想法》（*Blake and the Idea of the Book*, 1993）在1990年代引起布雷克學界極大的矚目，到現在仍被視為論布雷克技巧一部有重大影響力的著作。艾希克與維茲寇米對布雷克研究的貢獻確實是無可置疑的，他們的研究是奠基在實證上，強調實際動手去做，配合對布雷克作品深刻的認識，藉由重建他印刷技術的試驗，做為論證的根據。

然而，不管泰德美術館布雷克大展由菲力普子所寫的畫冊章節，或是他由大英圖書館出版的專書《布雷克天真與經驗之歌的製作過程》（2000），都沒有提到艾希克或維茲寇米的理論。菲力普子不只展示布雷克的凸版蝕刻是用多次的階段製作銅版，也把他的彩色印刷法設定為多次印刷，認為布雷克是將文字和插畫分開，用精確的定位法，套色印出。<sup>11</sup> 他在泰德美術館大展所吸引的廣大群眾，以及由大英圖書館出版的專書在書目學上所代表的卓越地位，在在顯示出他略而不談另一種不同的重要說法的嚴重缺失。其次，雖然可能跟版畫印刷的議題較無關，但泰德美術館的布雷克大展與其畫冊將來必然會影響收藏與經濟價值。我們可以預測，以藝術市場估價的現行做法，將來書商、拍賣商以及公家或私人收藏者會經常引用泰德美術館的畫冊做為參考的依據。

泰德美術館的布雷克大展所引起的學術爭議，以及各方企圖以科學實證法研究布雷克現存的手製作品，以建構其理論的說服力，這些情況的激烈程度值得再次強調。菲力普子在《布雷克天真與經驗之歌的製作過程》（2000）一書中所提供的證據，包括據稱一些版本上有為套色印刷定位的針孔，還有現存於渥太華加拿大國家畫廊（National Gallery of Canada, Ottawa）的《經驗之歌》版本T（Copy T），以紫外線照射，可以看到彩色印刷底下印有「1794」的字樣，以及美國杭廷頓圖書館（Huntington Library）藏的版本E《經驗之歌》中的〈裸姆之歌〉（*Nurses Song*）有套色不準的現象，以此證明布雷克是用套色印刷，即多次印刷，而非一次印成。在紙上找針孔似乎有點吹毛求疵，讓人摸不著腦袋，但它卻是一種在多次印刷過程中用來精準定位的技法。就算用現代先進的電腦印刷技術，在分別套色印刷的過程中，要精確定位使各色完全對準位置而

不讓色彩糊掉，也不是一件容易的事。布雷克當初可能用線穿過紙上的針孔，讓紙張對準印刷機上原來的的位置，用這種方式來印套色版畫，如此假設也是十分合理的事。這種技巧可能正是十九世紀初有名的彩色印刷版畫實驗者撒維莒（William Savage, 1770-1843）用過的方法，哈佛大學浩騰圖書館（Houghton Library）收藏了一本他討論印刷方法的書《實用裝飾印刷法》（*Practical hints on decorative printing*, 1822），這個版本上有前大都會博物館員艾文斯（William M. Ivins, Jr., 1881-1961）在書緣手寫的眉批，討論提及這個方法。<sup>12</sup> 然而，經過檢驗的結果以及展覽中所見，所謂的「針孔」證實只是墨水點而已，菲力普子後來在《布雷克季刊》（Phillips 2002, 44:5）上發表了一篇更正的文章。此外，同一期刊裡苟勒的展覽評論也指出展場裡除了一塊布雷克手製的《約伯記插畫》（*Illustrations of the Book of Job*）銅版外，其他都是菲力普子與另一位版畫家裴肯（Christopher Bacon）以凹版照相術（photogravure）製成，而非布雷克蝕刻法的重現。<sup>13</sup>

在2002年的《布雷克季刊》35:3裡，艾希克和維茲寇米發表〈布雷克彩色印刷技術的探究〉一文，以新的實驗來反駁菲力普子的說法，也為他們自己先前的理論加以辯護。他們的實驗是用電鑄版（electrotype）以一次印刷和二次印刷兩種方式印出，表現兩者的差異，另外也使用其他輔助工具，如顯微鏡和電腦軟體Adobe PhotoShop來顯示布雷克版畫細部的顏色。這些精細實驗的背後，目的在反駁菲力普子的每一項說法，堅持布雷克只用一次印刷法，別無其他（杭廷頓圖書館藏的《經驗之歌》版本E中的〈裸姆之歌〉除外）。這些科學方法和實證的試驗，都為艾希克和維茲寇米早先的理論提供了強而有力的支持證據。

《布雷克季刊》36: 2, 2002這本期刊把菲力普子的更正文章、巴特林支持菲力普子的立場、艾希克和維茲寇米合寫的回應集合起來，加上班特黎和苟勒的書評，我們幾乎可以斷言沒有其他任何一本出版品比它更能代表布雷克印刷方法的爭議高峰了。<sup>14</sup> 當然也有比較中立而不偏袒任何一方的評論泰德美術館大展和其畫冊的文章，如裴禮（Morton Paley, 2002）和輝特克（Jason Whittaker, 2002）事後所做的書評。換言之，至少八位當代布雷克學界最傑出的學者都參與了這個越演越烈的論戰，不是對詩或畫的詮釋，而只是關於製作的技術過程。2002年之後，爭議仍然熾烈，巴特林於2003年在網路上以〈布雷克、海特與彩色印刷〉（'William Blake, S. W. Hayter and Color Printing'）一文回應，艾希克與維茲寇米在同一網站上再次以文章答覆，菲力普子又於2004年撰文討論布雷克唯一現存的《美洲預言》（America: A Prophecy, 1793）銅版殘片，皆是後續戰火的延燒。

奇怪的是，雖然上述學術論戰如此熱烈，卻始終少了一個要素，就是對布雷克原始銅版的詳細檢驗。所有上述學者的論點，都是以檢驗紙張上的印製版畫為憑據，卻全然忽略了布雷克現存的38塊凹版銅雕版，尤其是其中《約伯記插畫》的22塊銅版。筆者的博士論文《布雷克約伯記插畫材料與技巧研究》（*Technical and Material Studies of William Blake's Engraved Illustrations of the Book of Job (1826)*），即《威廉·布雷克的雕版藝術》（*William Blake and the Art of Engraving*, 2009）一書改寫的基礎原作，是第一個檢視這些現存印刷銅版材質證據的研究。對看過維茲寇米《布雷克與他對書的想法》這本書的人來說，書中以突破性證據證明布雷克彩色詩畫書是以整個版本為單位印製，而非臨時性地按照每位顧客的要求，隨機挑選其中幾張，如此細究材質的研究，卻對布雷克手製銅版全然忽

視，便更令人驚訝。過去偶爾有人提及布雷克銅版的存在，但筆者卻是首先對它們詳細分析研究並提出證據的人。表面上看來，這些關於布雷克的研究在浪漫主義中堪稱爭議最激烈的領域，卻有此一缺憾，似乎十分怪異。類似的情況，是當代學者對布雷克詩畫書所用的凸版蝕刻版畫竭盡心力所成就的貢獻，卻造成對他更需要專業技術和手法的凹版線雕的忽略。尤其是布雷克現存的印刷銅版物體結實堅固，又是藝術家跟作品來源接觸的最後手筆，由浪漫主義理念來看，著實可代表藝術家本人的範例，由此，它們受忽略的事實更令人驚訝。

晚近學者才開始注意到布雷克現存銅雕版的重要性。自筆者第一次於2000年發表相關研討會論文〈手做與構想的再思：布雷克約伯記銅版的證據〉（*A Reconsideration of the Execution and Conception: The Evidence of Blake's Job Copper Plates*）<sup>16</sup>後不久，便有越來越多人注意到布雷克的銅版，出版品包括了菲力普子的〈布雷克約伯記插畫的印製〉（*'The Printing of Blake's Illustrations of the Book of Job,'* 2005）與班特黎的〈布雷克的重金屬：他的銅版的歷史、重量、用法、買價與製造商〉（*'Blake's Heavy Metal: The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates,'* 2007）。<sup>17</sup>

此處為方便讀者瞭解，可能應該略述現存布雷克銅雕版收藏概況。目前尚存且可循的布雷克的印刷銅版有39片，包括32片布雷克個人手製版與7塊他與別人合作的作品。32片他自製的銅版裡，有一片是凸版蝕刻的《美洲》廢版a殘片（*America cancelled plate a*）<sup>18</sup>，其餘31片為凹版線雕版，包括單片的《喬叟坎特伯利的朝聖者》（*Chaucer's Canterbury Pilgrims*）<sup>19</sup>、仿霍加斯《乞丐的歌劇》（*The Beggar's Opera after Hogarth*）<sup>20</sup>、7片但丁《神曲》插畫（*Divine Comedy*）<sup>21</sup>以及22片《約伯記插畫》（*Illustrations of the*

*Book of Job*)<sup>22</sup>。此外，還有布雷克與他人合作的6片高傳 (Richard Gough) 《陵墓紀念雕塑》 (*Sepulchral Monuments*) 插畫與單片《基督踐踏撒旦》 (*Christ Trampling on Satan*)。<sup>23</sup> 在這其中，2000年以前只有《美洲》廢版a殘片曾受到學者的注意。也許是因為研究布雷克的學者大半來自大學的英國文學系，所以這個為布雷克詩作「詩畫書」所做，唯一倖存的蝕刻凸版殘片銅版，雖僅數公分大，卻深受重視，被深入分析。

這片稱為 *America a* 的銅版，雖然只是從布雷克原始銅版切下的一塊殘片，卻備受學者青睞，約50年間有莫思 (W. E. Moss)、塔達、海特 (William Hayter)、艾希克、維茲寇米和菲力普子等人對它詳細檢視、測量、複製成電版 (electrotype)、重新上墨印刷，並用各種方式做實驗 (包括多次嘗試找出當初布雷克所用的印刷方法)。<sup>24</sup> 然而，儘管許多人對這塊銅版做過這麼多試驗，卻不曾有人就它自己本身來考量，想到它可能是布雷克另一種技法的證據，而只是把它當成重建凸版蝕刻法的證物。譬如說，它正面幾道深鑿的痕跡，以及背面可能是布雷克學生小巴慈 (Thomas Butts Jr.) 所做的凹版線雕，都不曾有人認真檢驗、思考或解釋過。筆者在專書《威廉·布雷克的雕版藝術》第三章中詳述這些鑿痕事實上是用來改正線雕刀紋錯誤的「錘版法」 (*repoussage*)，與《約伯記插畫》銅版背面發現的錘痕相似。〔圖 3.1，圖 3.2〕同樣令人驚異的是布雷克現存的其他31片線雕銅版居然沒有一片像這唯一現存的蝕刻版一樣受人重視，單一的例外也許是現存哈佛大學浩騰圖書館的仿霍加斯《乞丐的歌劇》銅版，二十世紀曾經用來重印新的紙本 (版畫商的市場上可以找得到)。此外，除了最近才重現身影的《基督踐踏撒旦》銅版<sup>25</sup> 以外，據推測可能是布雷克為高傳《陵墓紀念



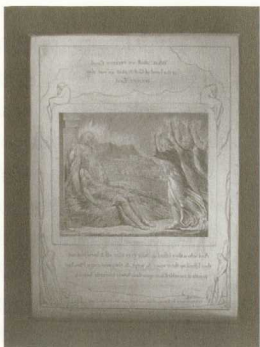


圖3.1（左） 布雷克《約伯記插畫》第7頁銅版正面，現存於大英博物館。



圖3.2（右） 布雷克《約伯記插畫》第7頁銅版背面，現存於大英博物館。

雕塑》（1786）一書 400多張插畫中所做的6片銅版，雖有其重要性，但學界更是略而不談。這些銅版放在牛津大學的巴德連圖書館（Bodleian Library）倉庫裡，多年來無人過問，布雷克學者也都沒有興趣加以檢視。

\*

版畫技巧中的凹版線雕法在19世紀末雖曾短暫復甦，但它的黃金時期已經一去不回，大半現代版畫家已不再使用。相反的，較不需要精確性的蝕刻法反而贏得許多現代藝術家的喜好，視之為自由創新的手法。這個蝕刻法興起與線雕法沒落的現象，對布雷克的研究造成

了一些微妙的影響，但一般學習布雷克作品的學生卻常不自覺。

較少有人意識到的，還有20世紀對布雷克印刷技巧有興趣的學者多少都跟現代藝術圈有關係，有的直接跟藝術家合作，有的親自從事版畫印刷工作。曾在1907年重新出版吉爾克萊斯特（Alexander Gilchrist）《布雷克生平》（*Life of William Blake*，1863初版）並在書中討論布雷克彩色版畫印刷技巧的羅伯特森（Graham Robertson），本身就是藝術家，也是收藏家，倫敦泰德美術館大多數重要的布雷克藏品便是他捐贈的，包括最有名也最具代表性的彩色版畫《牛頓》（*Newton*，1795）。<sup>26</sup> 20世紀中的布雷克學者塔達，可謂艾希克和維茲寇米最直接的前驅，在1930與40年代曾與超現實主義的藝術家有密切的來往關係。他在布雷克凸版蝕刻印刷法上的實驗，即是與兩位重要的超現實畫家海特與米羅（Joan Miró）合作的過程。艾希克、維茲寇米和菲力普子都有實際做版畫印刷的經驗，也都親自實驗了布雷克的凸版蝕刻法和印製法。後二者在他們的著作《布雷克與他對書的想法》（1993）和《布雷克天真與經驗之歌的製作過程》（2000）裡，都強調自己身為藝術版畫家的實際經驗。不用說這些學者的藝術背景對他們在布雷克技法的研究上助益甚大，也讓他們費心闡述的註釋更具說服力（雖然是兩種相反的說法）。然而，比較不明顯的是，他們在大學英國文學的職業領域裡，在比較相對價值的時候，也深受現代藝術價值觀的影響。他們對布雷克線雕凹版的忽視，只把注意力全部集中在他的蝕刻凸版上，重要原因就在布雷克在「詩畫書」裡的詩是當今英國文學必讀的作品，而「詩畫書」就是以蝕刻凸版製作的。

大多數對布雷克技巧有興趣的學者，同時也或多或少是他原作的收藏者，如羅伯特森、莫思、塔達、肯恩斯（Geoffrey

Keynes)、艾希克和菲力普子。就算其中最不為人所知的收藏者塔達，也擁有一張布雷克在1806年9月9日給他的主要贊助人巴慈(Thomas Butts)的簽名收據<sup>27</sup>、《約伯記插畫》20與21頁(1826)<sup>28</sup>，以及五張單張版畫《蘿莎蒙之死》(*The Fall of Rosamond*, 1783)、《拉瓦塔肖像》(*John Caspar Lavater*, 1787)、《耶穌踐踏撒旦》(c. 1806-8)、《清掃詮釋者廳堂的人》(*The Man Sweeping the Interpreter's Parlour*, c. 1822)，以及《羅利肖像》(*Wilson Lowry*, 1824-5)的所有試版共四張。<sup>29</sup>他在二次大戰期間寫給羅伯特森的信中，曾表示自己經濟有困難，<sup>30</sup>但仍勉力買進這些為數不多但頗具重要性的收藏品。這些收藏家之中，羅伯特森、莫思、肯恩斯與艾希克也曾擁有、轉售或捐贈一些重要的布雷克畫作、書籍和文物。最近，菲力普子在2000年泰德美術館的布雷克大展中，展出他自己收藏的三件物品，據他聲稱上面有布雷克的手繪和筆跡(真實性未經證實，尚有爭議)。<sup>31</sup>其中一件是1732年賓特列(Richard Bentley)編註出版的彌爾頓(John Milton)史詩《失樂園》(*Paradise Lost*)，據菲力普子的說法，布雷克在這本書頁的邊緣上寫了很多眉批；布雷克有一本高度知名且插圖奇特的詩畫書，名為《彌爾頓詩》(*Milton: A Poem*, 1804-20)，如果菲力普子的說法屬實，這件文物的發現重要性無疑甚高。可是，正如菲力普子在1997年也聲稱擁有一本有布雷克筆跡的「沙弗克里斯筆記本」(*Sophocles notebook*)，卻遭到許多批評一樣，所謂《失樂園》書上的布雷克手跡，雖然在泰德美術館展出，之後又在紐約的大都會博物館(Metropolitan Museum of Art, New York)展覽，仍有許多人質疑其真實性。<sup>32</sup>要解決這些爭議，我們還需要等待進一步的證據，也許是以更進步的科技來檢驗圖像的真偽；但無疑的是，收藏

家兼評論家的雙重身份對後續詮釋布雷克作品的影響，我們應持小心的態度來看待。

再者不容忽略的是，這個範圍稍嫌狹窄的學術論戰（雖曾在重要國際性美術館展覽），也提醒我們一項事實，即在詮釋上佔上風的一方會影響到作品的商業和藝術價值，它背後牽涉到公家贊助機構、私人收藏家、學院學者、博物館員等人的混戰，尤其還有藝術商和拍賣公司極其鮮為人知的世界，以及他們近年常與罪犯事件牽連（譬如2002年4月23日時報（*The Times*）報導，蘇富比的主席陶布曼（Alfred Taubman）因非法在傭金上造假被判刑事件）。學者對布雷克蝕刻凸版的興趣和熱度，提高了它們在市場上的價格，也使得他的作品有了等級階層的價值差異。可想而知，現代布雷克學者並不願意承認自己對藝術技巧有高下等級的劃分看法，但表現出來的卻總是把凹版線雕當做複製的技法，在價值上遠不如較能在版畫製作上表現藝術家創造力的蝕刻法。換言之，現代布雷克學者對布雷克的作品，或在市場積極收購他的蝕刻版畫，或對他的凹雕版畫略而不談，在這種過程裡，一起貶抑了布雷克的凹版線雕技巧。

事實上，凹版線雕法地位的沒落，在布雷克在世的時候就已經開始了。線雕版家的兩難，是該把自己定位在商業利益還是高級藝術家。皇家藝術學院將雕版家排除在外的問題，已有許多學者討論過，<sup>33</sup> 如德國學者鐸貝克（D. W. Dörrbecker, 1994）所說，史欠莒（Robert Strange）的《皇家藝術學院的興起與建立探詢》（*Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts, 1775*）和藍德席（John Landseer）的《線雕藝術演講系列》（*Lectures on the art of Engraving, 1807*），二書都是雕版家抗議社會歧視他們的代表。19世紀期間，原始獨創觀念的發展越來越強

烈，<sup>34</sup>到了20世紀，創新和原始創意已成為判斷藝術價值的核心要素，現代布雷克的研究反映的便是這種藝術價值觀的演變。當然，布雷克的《約伯記插畫》線雕版畫在當代，甚至他在製作雕版的那段長時間裡，便已受到極高的評價，<sup>35</sup>19世紀的藝術評論家羅斯金（John Ruskin）視之為布雷克的最佳作品，<sup>36</sup>可是它們的銅版在現代卻乏人問津。相反的，因為布雷克詩畫書現今受到的高評價，導致他的凸版蝕刻與其印製過程成為最顯見的研究重心。最矛盾的是，蝕刻法（不管是以前還是現在）其實在技巧和難度上，是不能跟線雕法相比的，而且可能也比較用不上布雷克的手工技術，卻反而成為後人的寵兒。

「原創版畫」（'original print'）這個名詞是在19世紀晚期用來跟複製版畫區分，指版畫家如杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）的作品，是由雕版家自己設計。<sup>37</sup>布雷克的《約伯記插畫》屬於這類作品，理當受到與其蝕刻凸版版畫同樣的重視，然而卻因為它使用的傳統線雕技術，使它多少遭到貶值，以致現代布雷克學者似乎帶點鄙視地把它當成複製線雕與原創凸版蝕刻之間的「中間地帶」。<sup>38</sup>這種階級式的藝術價值觀，雖然從歷史的觀點來看是完全可以理解的，卻造成對布雷克線雕銅版的忽略這樣無可開脫的遺憾。

### \*

在所有現存布雷克的銅版中，大英博物館版畫素描版畫部門（British Museum Prints and Drawings）收藏的22塊《約伯記插畫》應該是最重要的研究資料，不只因為它們的數量最多，也是布雷克晚年所做最完整的一套作品，在布雷克贊助人林內爾（Linnell）的

家族保管下，所有相關資料都很完整，頗具學術研究的價值。別的銅版還可能有他人的手筆，如合作雕版或後來的修復，但《約伯記插畫》銅版在1918年由大英博物館收藏前，只有林內爾（John Linnell, 1792-1882）曾擁有，因此不曾有旁人碰觸過，可謂布雷克個人手筆的最佳證物。其他的銅版，但丁《神曲》尚未完成；六塊為高傳所做的銅版是布雷克還在巴賽爾（James Basire, 1730-1802）工作坊當學徒時的作品，可能不完全是他一人所做；《基督踐踏撒旦》主要是由小巴慈所雕，布雷克協助而成；仿霍加斯的銅版曾為後來的商業雕版業者修復過。<sup>39</sup> 最後這塊銅版有張較晚印製的版本，在《霍加斯作品，印自何曦修復的原版》（*The Works of William Hogarth, from the Original Plates Restored by James Heath*）這本書裡，由包德溫、克拉達克與裘依（Baldwin, Cradock and Joy）於1822年出版。艾希克（1991, 43）認為此銅版的第四版本（state 4），即1822年書中插畫，可能有何曦修改的手筆。這塊銅版後來又有「伯明罕的拉特克里夫（Ratcliff, of Birmingham）徹底修復過」。<sup>40</sup> 換句話說，現在這塊仿霍加斯的銅版已經不只是布雷克一個人的手跡了。單塊的《喬叟坎特伯利的朝聖者》大型銅版雖然數量不能與《約伯記插畫》的22塊相比，但若是考慮布雷克技巧的代表性的話，重要性可能名列第二。然而，雖然林內爾知道《約伯記插畫》的重要，這些銅版自從由大英博物館收藏以後，竟很少有人注意到它們，而且學者對它們的忽略也非常容易可以循跡找到記錄。

綜觀所有過往布雷克的研究，除了前述菲力普子（2005）和班特黎（2007）兩篇最近的文章之外，布雷克的《約伯記插畫》銅版僅有少數學者非常簡短地提及。肯恩斯在他的《布雷克研究》（*Blake Studies*, 1971）書中一篇短文中提到布雷克銅版還在，

但沒有加以描述或檢視。<sup>41</sup> 班特黎注意到《約伯記插畫》中有兩塊是回收再用的銅版，即14與16頁，並追溯到它們背面曾用來印製布雷克僅兩歲時出版的《農牧業實用法》（*A Practical Treatise of Husbandry*, 1759）一書。<sup>42</sup> 林柏格（Bo Lindberg）的書《威廉·布雷克的約伯記插畫》（*William Blake's Illustrations to the Book of Job*, 1973）結合材質、歷史與圖像的詮釋，學界視為此一領域最詳盡的研究；書中提到銅版，並提供了它們收藏於大英博物館的資訊，但除此之外，便對它們全然不理會。他雖明知道《約伯記插畫》銅版的存在，但書中關於雕版技巧的章節，卻不是以檢驗它們為基礎證據。繼林柏格的書以後，白得蒙（David Bindman）所編的《威廉·布雷克的約伯記插畫》套書（*William Blake's Illustrations of the Book of Job*, 1987）可謂近年最具野心的出版品，意圖含括所有與布雷克《約伯記插畫》版畫有關的研究資料，但書中只有艾希克所寫的一篇文章裡的一小段提到銅版，以及一些相關資訊。艾希克觀察到它們背面有一些「銼痕」，誤認為是在銅版製作過程中（即售予雕版家之前），製造商用銼子敲擊使之變硬平整的痕跡（此過程稱為「錘光」planishing）<sup>43</sup>（筆者在《威廉·布雷克的雕版藝術》書中更正了此一觀點）。林柏格的詮釋並未奠基於材料的詳究，顯示了學界對這些銅版的忽視程度；而白得蒙編的豪華版套書雖檢視了最基本的材料銅版，卻出了詮釋的錯誤。這可以總結所有這些研究都缺乏了最基本材料，即原雕版，的詳究，也是後來一些誤解的主因。

\*

布雷克的銅雕版之所以受忽略，另一項原因，也是因為一個文

學理論影響的結果，即由艾希克和維茲寇米所推展並極盡詳細闡述的「創意與手做合一」（the unity of invention and execution）的觀念。這個理論是從「一次印刷」的理論衍伸而來，專為配合布雷克自述在創作過程中來自神界靈感的說法。艾希克和維茲寇米認為布雷克的印刷方法是他自己「創意與手做合一」理論的實踐，他們的理論主要是來自布雷克自己在雷諾茲（Joshua Reynolds）《談藝術》（Discourses on Art, 1798版）書上寫的眉批，聲稱「藝術的創意完全要靠製作和組織的行動才能完成」，並表示厭惡「那種教導人『製作是一種力量，而創意又是另一種』的假哲學」。「創意與手做合一」表示腦與手結合為一，是「自發性的」（spontaneous）與「直覺的」（immediate）創作過程。這是把布雷克自己的話逐字按照字面來理解，布雷克曾在一封給贊助人也是友人巴慈的信中描述自己「在神靈直接的指示下寫詩，一口氣寫了二三十行，沒有事先構思，甚至違反自己的意志」。艾希克和維茲寇米認為布雷克「創意與手做合一」的最佳範例，是他不用模本，直接用蝕刻針或毛筆在銅版上構圖寫字。艾希克認為：

布雷克獨特的凸版蝕刻法，提供了一個最與眾不同的實驗媒介，讓他將圖像的構思與執行結合為一，以密合不分的方式製作出來。他不是先在不同材質上畫設計圖，再轉移到銅版上，而是直接在銅版上構圖。<sup>47</sup>

維茲寇米則說：「詩畫書的印製法代表了不分工的手工過程，將創意與手做合而為一，是非傳統的製作方式。」<sup>48</sup> 他並聲稱布雷克在凸版蝕刻法中「不用設計模型」，他的「構圖方式是將思想直接置



於銅版上」。<sup>49</sup>

艾希克和維茲寇米用盡心力要證明布雷克是直接於銅版上設計並繪畫，沒有用模型轉印的方式。直接於銅版上構圖就像是在畫布上素描和繪畫一樣，是把創意與手做結合為一。<sup>50</sup>除了銅雕版的製作方式以外，對艾希克和維茲寇米來說，布雷克在著色和印製紙本時，也是以一次印刷的方式結合了構思與手做，而非兩者分工的機械性過程。

然而，凹版線雕卻不適用這種方法和理論。原因是幾乎所有線雕法都需要使用設計圖稿和摹寫轉印的技巧，而且線雕法是使用雕刻刀以推和拉的手法刻入銅版版面，與蝕刻法使用尖針在銅版面所敷的軟蠟上素描，或以毛筆沾上防酸液描畫的自由，是截然不同的。<sup>51</sup>跟詩畫書製作過程最不同的是，《約伯記插畫》的線雕版畫雖然是布雷克設計雕版的，卻是由職業的印刷商拉喜（Lahee）和狄克生（Dixon）所印製，創意與執行的分野在此不可謂不大。換言之，艾希克和維茲寇米所設定的蝕刻典範，也許可用在詩畫書上，卻不能用在以商業銅版印刷業者所印製的線雕《約伯記插畫》。

筆者在《威廉·布雷克的雕版藝術》一書的研究重心第三章中，詳細檢驗布雷克的銅版，特別是《約伯記插畫》，並首次揭示銅版背面鏟痕，即布雷克甚常使用的「錘版法」更正錯誤的技巧。這是一項非常重要的發現。據版畫製作手冊的描述，「錘版法」是線雕過程中，若發生嚴重錯誤時，用刮去和磨光的方法將線條除去，再以鏟子從銅版背後敲回凹下的部份，使銅版恢復平整，以便重新雕刻的方法。這些鏟痕雖然有幾位學者曾提及，卻無人加以重視，或瞭解它們的真正功能。

《約伯記插畫》銅版背面嵌著數以百計的錘版法鏟痕，是筆者

《威廉·布雷克的雕版藝術》最重要的發現。對布雷克銅版的檢驗，強調這個重要卻備受忽略的物證，是全書的重點。只需用簡單的測量工具，便可以觀察到銅版背面的銼痕與正面所雕的線條和圖樣，是完全相對應的。這些銼痕也吻合布雷克所做的更動，正如艾希克曾做過的從早期試版（proofs）到最後成品的發展研究。這些證據證明銅版上的銼痕既非亂打，也不是布雷克之外的人所做。它們確實便是「錘版法」所留下的痕跡，是原本的構圖想法不斷更改變動留下的無可磨滅的物質印記。

艾希克跟大多數研究線雕版畫的學者一樣，是拿各種不同階段（state）的試版來比較，有系統地找出它們從第一版到最後成品的發展過程。<sup>52</sup> 他用這種方式觀察到布雷克《約伯記插畫》和其他線雕作品許多重要的演變。這種大多數版畫學者所用的方法，引導我們只看紙本版畫，而不去看製作版畫的銅版。但筆者對銅版和銼痕的檢驗，卻顯示了另一個重要的資源，讓我們對布雷克的匠人手藝多了一層瞭解。

此外，《威廉·布雷克的雕版藝術》也揭示「錘版法」不只《約伯記插畫》銅版背面有，而且大部分布雷克的其他現存銅版上也有。筆者在第三章中討論《喬叟坎特伯利的朝聖者》、仿霍加斯《乞丐的歌劇》、但丁《神曲》插畫，甚至布雷克早期為高傳所做的銅版上都發現有「錘版法」的銼痕。這些發現告訴我們，布雷克一生線雕的職業生涯中都犯過錯誤，打從學徒期間為高傳之書所做的作品起，到最晚年的但丁插畫，皆是如此。這些作品包括了為高傳所做插畫和仿霍加斯的商業銅版，還有他自己設計的《喬叟坎特伯利的朝聖者》、《約伯記插畫》與但丁《神曲》。

肯恩斯在〈談編輯布雷克〉（1964）一文中曾提到從銅版背

面將凹下的部分敲打回來的更改技巧，<sup>53</sup> 但只是猜測布雷克可能在《耶路撒冷》（*Jerusalem*）第37頁銅版上用過。維茲寇米辨識到「錘版法」此一技術，<sup>54</sup> 但並未看出布雷克現存銅版上的運用。易威咨（Morris Eaves 1992）的書裡有一張銅版背面鏽痕的照片，顯示「錘版法」的功用是用來修改圖像線條的。<sup>55</sup> 他所討論的特例是布雷克的友人夏爾波（William Sharp）所雕的銅版，仿歐琵（John Opie）繪畫《愛德華·隆肖像》（*Edward Long*），<sup>56</sup> 所印版畫最早出版於1796年。這塊銅版在1813年左右曾被另一位雕版家葛瑞維斯（Robert Graves）修改過，將畫像中人物的帽子和臉部的陰影除去，並修改了下方的文字，可能是出於愛德華·隆家人的要求。易威咨在他的專書《反藝術的陰謀：布雷克時代的藝術與產業》（*The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake*, 1992）裡，把夏爾波的銅版放在18世紀晚期的線雕版畫業背景來討論，但對布雷克自己的銅版背面的鏽痕卻不曾檢驗過。要更動銅版上的圖像，很顯然需要用到「錘版法」技術，易威咨的例子裡，鏽痕不是為改正錯誤，而是為了更換圖像，但布雷克的《約伯記插畫》並無意更換原先的設計，因為它們跟早先為兩位贊助人巴慈和林內爾所做的水彩在設計圖像上幾乎完全相同。因此，《約伯記插畫》銅版背面的鏽痕是為了改正細部的錯誤，也代表了他技巧和熟練度上的滯礙。

這讓我們想起關於布雷克《約伯記插畫》非常早期的一篇評論，刊於週刊《星室》第四期（*The Star Chamber*, No. 4, Wednesday 3 May 1826），時間是前述作品出版僅兩個月之後，而且是布雷克在世第一個且唯一的印刷出版評論，作者可能是後來的首相迪斯雷利（Benjamin Disraeli, 1804-1881）。<sup>57</sup> 讓人驚訝的是，迪斯雷利不只把線雕的《約伯記插畫》誤認為蝕刻（此誤認頗有預示

性，因後人也易犯同樣錯誤），也談到時人認為它們缺乏「熟練的技巧」（skilful execution）：

威廉·布雷克先生為楊（Young）、葛芮（Gray）和其他詩人所做的插畫，<sup>58</sup> 已經久為公眾所知。他已完成約伯記插畫的設計，其中有些蝕刻畫上充滿布雷克為人熟知的奇思異想。約伯身受上帝賦予的惡瘡之苦、惡夢中出現的神化身，和創造神的形像，皆是絕妙之作，雖然我們認為從原創性或技巧熟練度的角度上看，它們並不像這位非比尋常的藝術家先前的一些作品那麼好。<sup>59</sup>

這個意見證實了布雷克早先在《致公眾書》（1810）裡的說法：

那些才氣和財力都是一流的先生們為何會訂購我的作品……，我在創意和素描的各方面得到的豐裕讚揚，他們從未有過爭議，但在技術方面，卻常伴隨這樣的評語，說他很會構思，卻不會執行。<sup>60</sup>

現代學者為了護衛布雷克的藝術，多傾向駁斥這樣的批評。可是如果要把布雷克放在當代背景和版畫印刷文化來看的話，我們就得再重新慎重思考布雷克的藝術技巧。

從很多方面看來，「錘版法」都顛覆了艾希克和維茲寇米所論述極具影響力的「創意與手做合一」理論。布雷克大多數現存銅雕版上數以百計的銼痕顯示了他的許多錯誤和修改，由此線雕技術與艾希

克和維茲寇米所說布雷克凸版蝕刻的自發與直覺式的創作過程，是截然不同的，更不是布雷克自己所說的「神靈直接的指示」，「沒有事先構思」。<sup>61</sup> 換言之，適宜用來解釋凸版蝕刻的描述，並不能涵括線雕這種非常不同的方法，彷彿蝕刻的自發性也是線雕的特色。相反的是，《約伯記插畫》銅版是長期的苦工手藝，細心構圖、著意修改、重定大小、一再組織、不斷摸索的過程。在這些銅版上，布雷克是不可能創意與手做合一的。若說他在凸版蝕刻和寫作上，確曾做到創意與手做合一，那麼他在商業或自己設計的線雕上，並沒有達到同樣的理想境界。

\*

在追溯「創意與手做合一」理論的背景時，筆者發現它在布雷克研究之中有一段長遠的爭議歷史，並從1930和40年代超現實主義運動中找到一個出人意外的線索。艾希克和維茲寇米的「一次印刷」理論，是繼塔達在1947年的實驗而來，塔達則是因為羅伯特森在1906年的實驗，以及莫思大約在相同時間的實驗啟發的靈感。羅伯特森的動機出於反對泰申（Frederick Tatham）對布雷克印刷法的意見，據吉爾克萊斯特的《威廉·布雷克生平》書中羅塞蒂（Rossetti）的〈附記〉章節記載，泰申認為布雷克的大型彩色版畫（Large Colour Prints, c. 1795-1805）<sup>62</sup> 是一次印成，羅伯特森則主張他是分好幾次階段印刷而成。塔達持相反意見，呼應泰申說布雷克是使用一次印刷法，但是談的主要是布雷克的詩畫書，而非他的大型彩色版畫（與艾希克和維茲寇米一樣）。這個「一次印刷」的理論轉而影響到艾希克和維茲寇米，只是後二者反對的是塔達的轉印理

論。學界尚未深入思考到的是，塔達所做的布雷克蝕刻凸版印刷實驗，是跟兩位重要的超現實藝術家海特和米羅合作的過程。布雷克學者從未注意過塔達跟1930和1940年代的超現實藝術家的密切關係，以及這關係對布雷克研究的影響。這些二十世紀早期到中葉關於版畫印刷的爭論歷史和背景，讓當今的爭議又添加了一層複雜性。筆者在《威廉·布雷克的雕版藝術》第一章討論到這個問題，追溯二十世紀早期到中葉傳承下來的影響，以期瞭解目前布雷克學界最關注的中心焦點，即布雷克技術爭論的背景。不過，筆者並無意加入布雷克的印刷法論戰，只是想強調布雷克爭議中遺漏的要素，即對他銅雕版的忽略，並找出為何造成此一忽視的原因。

銅雕版的不受重視並不是只發生在布雷克一人作品上，一般版畫也有同樣的情形。版畫的研究通常只檢驗紙上的試版，而不檢驗用來印製的媒材。《威廉·布雷克的雕版藝術》第二章為確立印刷版塊的歷史背景，並與布雷克的銅雕版做比較，筆者到各大收藏機構，從布雷克同時代其他雕版家的銅雕版開始檢驗。這些機構包括牛津大學的包德連圖書館、大英博物館、哈佛大學的浩騰圖書館、美國加州的杭廷頓圖書館、耶魯大學的沃波爾圖書館（Lewis Walpole Library, Yale）、波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）、華盛頓國家畫廊（National Gallery of Art, Washington DC）、紐約摩根圖書館（Morgan Library, New York）、倫敦泰德美術館和維多利亞與艾伯特博物館（Victoria & Albert Museum）。

《威廉·布雷克的雕版藝術》的目標是再次強調材質與歷史研究的重要性，並提供更多的證據。在2000年布雷克大展期間，渥若（David Worrall）和克拉克（Steve Clark）於當年12月8-9日在泰德美術館辦了一場相關研討會——「布雷克、國家與帝國」

(Blake, Nation and Empire)，席間有人表示疑慮，質疑布雷克的研究是否過於偏重歷史研究，認為應該重返弗萊的詮釋方法。近年絲貝克特 (Sheila Spector) 出版的《布雷克的卡巴拉神話的發展》 ('Wonders Divine': The Development of Blake's Kabbalistic Myth, 2001) 中說：「布雷克學者已再度將思想知覺引進研究之中，開始探討布雷克的情感和修辭等非物質的層面」。<sup>63</sup> 2007年在約克 (York) 舉辦的「布雷克 250歲」研討會 (Blake at 250) 裡，也有一場關於布雷克研究上應重歷史方法還是詮釋方法的熱烈辯論。強調非物質層面的一方，似乎很排斥材質的研究，認為現今布雷克的研究已經過度著重物質層次。但本書要展現的是物質研究持續的重要性，是布雷克作品詮釋的基礎，正如肯恩斯、鄂德蒙、班特黎、艾希克、姜·密 (Jon Mee) 和渥若等學者歷年來所驗證。對第一手物證的檢視，是所有後續任何詮釋的主要依據。最少，本書可以做為一個見證記錄，在這個物件材質總有遭受損毀可能的世界，還能有些貢獻的價值。

布雷克的文物難以長久保存的性質可以從一篇博士論文看出來，歷克斯 (Robert Rix) 的《地獄的聖經——布雷克與激進主義的論述》 (*Bibles of Hell: William Blake and the Discourses of Radicalism*, 2001) 提到布雷克一個鉛筆素描明顯消褪的現象。布雷克在他自己收藏的培根 (Francis Bacon) 《道德、經濟與政治論文》 (*Essays Moral, Economical, and Political*, 1798) 第55頁的書頁邊上加上一些鉛筆字畫，這個版本現藏於劍橋大學圖書館。據肯恩斯 (1979, 400) 和鄂德蒙 (1988) 的描述，原字畫應該是「惡魔的屁股〔下畫一串糞便，落在〕國王〔上面〕」。<sup>64</sup> 可是歷克斯最近發現原來的上半字畫，即「惡魔的屁股」和屁股的圖形已經被擦掉

了。<sup>65</sup> 幸而有肯恩斯在此書的另一版本上，用墨水筆照抄了布雷克的註記，才得以知道原圖文的樣貌。<sup>66</sup> 肯恩斯或鄂德蒙並未提及此一圖文的毀損，不過後來班特黎曾注意到。<sup>67</sup> 雖然原因成謎，歷克斯也未加以解釋，但他的觀察讓我們看到第一手文物的見證記錄而非倚賴二手記錄的重要性。

筆者《威廉·布雷克的雕版藝術》一書對銅雕版的闡述也具有相同的目的，可提供做為布雷克親手所做文物、之前未曾有人整理過的重要記錄或目擊證據。萬一將來這些文物資料受到損毀，至少這個記錄可以為後來的研究保留一些資訊。

在藝術史的領域，最近學界有個類似的趨勢，也強調材質的研究和保存。泰德美術館2002年7月4日到9月29日展出與布雷克同時代的水彩畫家葛庭（Thomas Girtin, 1775-1802）的作品，展覽中顯示出策展人對他在工作室和大自然裡做畫方法的興趣。展場和畫冊《葛庭與水彩的藝術》（Greg Smith, *Thomas Girtin and The Art of Watercolour*, 2002）裡，有關於材質和技巧的研究，並展示創作中未完成的作品，讓觀眾看到藝術家工作的進行方式，即創意與成就的基礎，跟他們的生平和歷史背景的研究同樣重要。此外，展示中也讓觀眾看到藝術作品無可避免的褪色或材質惡化的情形（在此指水彩的褪色和紙張的損毀），提醒我們保存議題的重要性和緊迫性，而展覽本身的材質研究也是為了做為當下的見證。從這個角度來看，布雷克的銅版如此堅實又容易長久保存的材質，居然會被人忽視，便更令人錯愕了。

當布雷克的研究進到科學層次，對他原作的保存便成了基本要務。不只是因為他的蛋彩畫和彩色版畫的紙張與顏料正在迅速退化變質，也同時有機會用科學分析的方法檢驗他的材質，讓我們瞭解



作品效果是如何達成的。對布雷克材質的分析，如他在製作彩色版畫時所用的混合劑和顏料成份，成了瞭解他的技巧和所造成的效果非常重要的依據，也讓我們明白何以他跟時人的選擇如此不同。譬如，菲力普子引用艾希克、馬休苛絲（Anne Maheux）、湯欣荻（Joyce Townsend）和瓦蘭絲（Sarah L. Vallance）等人對布雷克材質的化學成份研究，來解釋布雷克是如何製造彩色版畫上的斑駁效果。<sup>68</sup> 艾希克（1980, 295-260）和維茲寇米（1993）也非常重視布雷克所用的印刷材質。這些研究進一步顯示材質的重要，以及更多此類研究的需要。無論如何，此中仍有一個矛盾存在，不管布雷克的紙本版畫顏料和紙張怎樣脆弱，還是吸引到密切的注意和詳細的檢驗；可是現存的銅版這樣材質穩定的物件，從布雷克在世存留到現在未曾受損，卻無人看到它們的可貴。

泰德美術館的保存修復專家湯欣荻和湯玄德（Piers Townshend），做過一些布雷克彩色版畫的修復工作，並於《工作中的畫家布雷克》（*William Blake the Painter at Work*, 2003）一書中加以描述。筆者與他們曾討論過相關議題，在布雷克技術的探討上獲益頗多。雖然他們研究的材質與線雕版畫相去甚遠，但布雷克大型彩色版畫所用的方法也顯示了與《約伯記插畫》線雕相似的現象，並非完全符合創意與手做合一的理想觀念。這些彩色版畫似乎並不是全部以一次印刷製成，但也沒有證據可以證明它們用過定位法的多次套色法，可能是兩者並用的中間方法。由此可見，關於布雷克材質的研究實在是極為需要的。比較可能的是，布雷克並未堅持只用一種方法，而是隨機選擇對他比較方便的方法而已。

總結當前學界關於布雷克版畫技巧的爭議，實為近年新物質主義與科學實證法的反映，文學界的學者從文字的詮釋轉而將焦點集

中於原作材質與作者製作過程的細微探究，都讓人為原始文物的珍貴價值重新加以重視，也體會到所有作品的詮釋，都應從可見的現存物件與原始的創作過程出發，做為最基本的根據。然而，物證的詳究如果有偏頗的假設前提，或只為證明某種理論學說，其他學者便有責任加以檢驗和評估。布雷克技巧的爭議可以證明，同樣以科學實證和歷史方法來探究同一問題，卻可能有兩種極端的說法。筆者從另一方向思考，提出雙方皆有的疏漏之處，即只重視布雷克的蝕刻版畫，而忽略他的凹版線雕，也連帶忽略他的現存銅雕版。對於學界何以有此缺失，《威廉·布雷克的雕版藝術》也進一步追溯二十世紀的早期布雷克研究，並討論他們與超現實主義和「自動書寫」（automatic writing）技法的關係。筆者的最大重點，是強調原始文物，即布雷克銅雕版的詳究，缺乏這一環，則所有的詮釋都將流於空洞無據。其次，《威廉·布雷克的雕版藝術》一書也藉由時代環境和歷史情境的回溯，討論到與布雷克最密切相關的印刷界與銅版製造商，加上當代人對他作品的批評，筆者希望還原布雷克的工匠原貌，讓讀者落實地看見他的手藝和勞力，不再將他美化為空有想像與異象的理想浪漫詩人。

## 註釋

- <sup>1</sup> 本文感謝英國Pickering & Chatto出版社授權，譯自筆者2009年出版的英文專書《威廉·布雷克的雕版藝術》（*William Blake and the Art of Engraving*）首章〈引介：技巧的爭議〉（Introduction: The Technical Argument）。原文旨在說明全書研究領域與所要討論的範圍和議題，為配合本論文合集，文章略有增刪改寫。
- <sup>2</sup> R. N. Essick, *William Blake Printmaker* (1980); *William Blake and the Language of Adam* (1989); M. Phillips, *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (2000); J. Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (1993).
- <sup>3</sup> 「詩畫書」（illuminated books）是布雷克從寫詩、插畫、雕版、印刷、成書，皆一手完成的作品〔除印刷、著色可能有妻子凱瑟琳·布雷克（Catherine Blake）幫忙外〕，最有名的包括《天真之歌》（*Songs of Innocence*）、《經驗之歌》（*Songs of Experience*）、《耶路撒冷》（*Jerusalem*）等作品，布雷克得以留名後世，多歸功此類作品。
- <sup>4</sup> Martin Butlin, "Is This a Private War or Can Anyone Join In?: A Plea for a Broader Look at Blake's Color-Printing Techniques," *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp. 45-49.
- <sup>5</sup> 巴特林說：'I support Phillips's idea that color-printing involved two printings although Viscomi, supported by Robert N. Essick, believes that it was all done in one process.' (Tim Fulford ed., *Romanticism and Millenarianism*, London: Palgrave, 2002, p. 215 n. 9)
- <sup>6</sup> G. E. Jr., Bentley, Review of 'The Blake Exhibition at Tate Britain, 9 November 2000-11 February 2001, Metropolitan Museum, 27 March-24 June 2001, and their Catalogues,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp.64-66. Alexander S. Gourlay, Review of 'Michael Phillips,

- William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing,* *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp. 66-71.
- <sup>7</sup> 據《藝術報》(*The Art Newspaper*)報導·倫敦2001年藝術展覽的觀展人數·Blake大展名列第八。見<http://www.forbes.com/collecting/2002/02/06/0206hot.html>。
- <sup>8</sup> Essick & Viscomi, 'An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing,' *BIQ* 35: 3 (2002), p. 74.
- <sup>9</sup> Essick & Viscomi, 'An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing,' *BIQ* 35: 3 (2002), p. 74.
- <sup>10</sup> R. N. Essick, *William Blake Printmaker* (1980), Ch. 9; J. Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (1993), Ch. 1.
- <sup>11</sup> 套色定位法 (registration) 是把相同或不同銅版·在多次印刷的過程中·精準地放在同一位置。方法有好幾種·包括用針孔定位紙張和銅版的位置·見 Antony Griffiths, *Prints and Printmaking: An Introduction to the history and techniques* (London: British Museum, 1980), pp. 117, 152; Susan Lambert, *Prints: Art and Techniques* (London: V&A Publishing, 2001), p. 93。
- <sup>12</sup> William Savage, *Practical hints on decorative printing: with illustrations engraved on wood, and printed in colours at the type press* (1822, i.e. 1823), Houghton Library, Harvard University, copy with manuscript annotations of William M. Ivins, Jr.
- <sup>13</sup> Alexander S. Gourlay, Review of 'Michael Phillips, *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing,* *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), p.69. 裴肯曾為1982年成立的「畢維克出生地信託基金機構」(Thomas Bewick Birthplace Trust)製作版畫。湯馬斯·畢維克(Thomas Bewick, 1753-1828)為英國十八與十九世紀著名雕版家·尤以木雕技法著稱·影響絕大多數十九世紀版畫。

- <sup>14</sup> University of New Mexico. Dept. of English; Sandra Elizabeth Olivier; Raymond Danowski Reference Collection of William Blake; University of Rochester. Dept. of English *Blake: An Illustrated Quarterly* (Phillips, 'Color-Printing Songs of Experience and Blake's Method of Registration: A Correction,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002) ; Martin Butlin, "'Is This a Private War or Can Anyone Join In?": A Plea for a Broader Look at Blake's Color-Printing Techniques,' (Fall 2002); Essick & Viscomi, 'An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing,' *BIQ* 36:2 2002, pp.64-71).
- <sup>15</sup> 見<http://www.rochester.edu/college/eng/blake/>。
- <sup>16</sup> 筆者於2000年在Essex University 舉辦的研討會「友善的敵人：布雷克與啟蒙主義」(Friendly Enemies: Blake and the Enlightenment) 報告的論文。
- <sup>17</sup> Michael Phillips, 'The Printing of Blake's *Illustrations of the Book of Job*,' *Print Quarterly*, XXII: 2 (2005). G. E. Bentley, 'Blake's Heavy Metal: The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates,' *University of Toronto Quarterly* 76: 2 (Spring 2007).
- <sup>18</sup> 《美洲》廢版a殘片 (*America cancelled plate a*)，現藏於美國華盛頓國家畫廊 (National Gallery of Art, Washington DC)。
- <sup>19</sup> 《喬叟坎特伯利的朝聖者》(*Chaucer's Canterbury Pilgrims*)，銅版現藏於耶魯大學畫廊 (Yale University Art Gallery)。
- <sup>20</sup> 仿霍加斯《乞丐的歌劇》(*The Beggar's Opera* after Hogarth) 現藏於哈佛大學浩騰圖書館。
- <sup>21</sup> 但丁《神曲》插畫 (*Divine Comedy*)，銅版現藏於美國華盛頓國家畫廊 (NGA Washington DC)。
- <sup>22</sup> 《約伯記》插畫 (*Illustrations of the Book of Job*)，銅版現藏於大英博物館版畫素描部。
- <sup>23</sup> 六片為高傅的書《陵墓紀念雕塑》所做的銅版現藏於牛津大學包德利圖

書館，單片《基督踐踏撒旦》現存於紐約摩根圖書館（Morgan Library, New York）。

- <sup>24</sup> 此外還有曾在華盛頓國家畫廊紙張修復部任安德魯麥倫研究員（Andrew W. Mellon Fellow in Advanced Paper Conservation at the National Gallery of Art, Washington DC），現多賽縣紀錄館（Dorset County Record Office）的資深修復員Rebecca Donnan也曾詳細檢視Blake的印刷技巧。她曾在2004年泰德美術館舉辦的「工作中的布雷克」研討會（'William Blake at Work', Tate, April 2004）發表過自己的發現，據菲力普子表示她將出版一篇文章 'An Investigation of William Blake's Separate Colour Prints: Examples in the National Gallery of Art, Washington DC,' *Conservation Research Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington DC (Michael Phillips 'William Blake at Work', 36 n42, Tate, 2004)，但至2008年筆者尚未找到任何此類文章。
- <sup>25</sup> 2002年有位收藏者丹妮絲（Gertrude Dennis）把此片銅版捐贈給摩根圖書館（Pierpont Morgan Library, New York），世人才得以重見此塊失蹤已久的銅版。見摩根圖書館網上目錄記載：[http://corsair.morganlibrary.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=3&ti=1,3&Search\\_Arg=blake%20christ%20copper%20plate&Search\\_Code=GKEY%5E&CNT=50&PID=fKRvx78oBGfvRr\\_gSpuaBPtVS5Yefa6&SEQ=20130501235652&SID=1](http://corsair.morganlibrary.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=3&ti=1,3&Search_Arg=blake%20christ%20copper%20plate&Search_Code=GKEY%5E&CNT=50&PID=fKRvx78oBGfvRr_gSpuaBPtVS5Yefa6&SEQ=20130501235652&SID=1)。
- <sup>26</sup> 《牛頓》另一版本現藏於美國費城美術館（Philadelphia Museum of Art）。
- <sup>27</sup> Bentley, *Blake Books* (Oxford: Clarendon Press, 1977, 2000), p. 355。
- <sup>28</sup> Bentley, "Ruthven Todd's Blake Papers at Leeds," *Blake: An Illustrated Quarterly*, 16: 2 (Fall 1982), (Rochester: University of Rochester, 1982) p. 80。
- <sup>29</sup> 見R. N. Essick, *The Separate Plates of William Blake* (Princeton, Princeton University Press, 1983), pp.134, 155, 215, 106: 2N, 201-2.
- <sup>30</sup> Huntington Manuscript, WR 644, Ruthven Todd to Wakeford Graham

Robertson, 14 January 1945, Huntington Library, San Marino, California.

- <sup>31</sup> Michael Phillips在泰德大展展示的三件收藏文物是：*A Political and Satirical History of the Years 1756 and 1757, 1757* (cat. 105) · *Historia del Testamento Vecchio Dipinta in Roma Nel Vaticano da Raffaele Di Urbino ... Al Sig Annibale Carracci, 1603 (1773)* (cat. 142)與*Milton's Paradise Lost: A New Edition by Richard Bentley (1732)* (cat. 143).
- <sup>32</sup> Michael Phillips, 'William Blake and the Sophocles manuscript notebook,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 31:2 (1997), pp.44-64; Bentley, 'William Blake and the Sophocles Enigma', *Blake: An Illustrated Quarterly*, 31:2, (Rochester: University of Rochester, 1997), pp. 65-71; Jason Snart, 'Blake's Milton: did Blake own and annotate the 1732 Bentley edition of Milton's Paradise Lost?' *European Romantic Review* 16:1 (2005), pp.79-91.
- <sup>33</sup> 見Celina Fox, 'The Engravers' Battle for Professional Recognition in Early nineteenth century London,' *London Journal* 2 (1976), pp.3-31, John Gage, 'An Early Exhibition and the Politics of British Printmaking, 1800-1812,' *Print Quarterly* 6 (1989), pp.123-39, D. W. Dörrbecker, 'Innovative Reproduction: Painters and Engravers at the Royal Academy of Arts,' in Clark & Worrall (eds.), *Historicizing Blake* (London: Macmillan Press, 1994), pp.125-146.
- <sup>34</sup> Moshe Barasch, *Theories of Art*, three volumes (One: From Plato to Winckelmann; Two: From Winckelmann to Baudelaire; Three: From Impressionism to Kandinsky) (New York & London: Routledge, 2000), II, p.139.
- <sup>35</sup> 兩位與布雷克同時代的名人曾寫下他們在布雷克雕刻此作期間所見，非常珍貴的記錄。1824年10月9日畫家帕馬 (Samuel Palmer) 第一次見到布雷克，當時布雷克正在雕刻《約伯記》的第一頁插畫。帕馬說：「那是我終生難忘跟他的第一次會談，桌上躺著《約伯記》第一頁銅版『約

伯經常這樣做』，那是他正在雕刻的作品。透過薄棉紙的燈光照耀下，看來真是漂亮極了。」（Gilchrist 1863, I: 297）另一項記錄是布雷克的生辰星象圖，刊登在1825年6月由安格利克斯（Merlinus Anglicus）所編的《掌天文的繆思女神烏拉妮亞，或占星史與神秘學雜誌》（*Urania: or, The Astrologer's Chronicle, and Mystical Magazine*）。這張圖可能是由詩人瓦利（John Varley）所畫，旁註布雷克與一群占星家的會談，「本篇主題布雷克先生，是位精通學理的名人，有著最特殊驚人的天份和靈活生動的想像力。他的《約伯記》插畫已有許多名符其實的讚譽，這位藝術家的成就現今可能無人可比。」（Anglicus 1825, p.71）

<sup>36</sup> 羅斯金在《三封給初學者的信：素描的元素》（*Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners*, 1857）裡說：「《約伯記》…在某些想像和表現的特點上，可列為最高等級作品。」（Ruskin, John, *Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners* (London: Smith, Elder & Co., 1857), in Cook & Wedderburn 1903-12, XV, p.223, cited by Bryant, Barbara, 'The Job Designs: A Documentary and Bibliographical Record,' in Bindman (ed.), *William Blake's Illustrations of the Book of Job* (London: William Blake Trust, 1987), pp.139-40)。

<sup>37</sup> Stanley William Hayter, *New Ways of Gravure* (London: Routledge & Kegan Paul, 1949), chapters 14, 15; Brenda D. Rix, *Pictures for the Parlour: The English Reproductive Print from 1775 to 1900*, exhibition catalogue (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1983), pp.7, 11.

<sup>38</sup> 'The true opposite of "reproduction" is a print executed without determinant models, ... At this latter end is the illuminated print. Between these two poles is a sparsely populated but exciting middle ground... like those of ... *Book of Job* engravings.' (J.Viscomi., *Blake and the Idea of the Book* (1993), pp.371.)

<sup>39</sup> 這片銅版曾為《威廉·霍加斯原作》（*The Original Works of William Hogarth*, London: John and Josiah Boydell, 1790）與《威廉·霍加斯



原作與真品》( *The Original and Genuine Works of William Hogarth*, London: Boydell and Company, c. 1795 ) 二書印製。Essick認為此銅版印製的第五版本 ( state 5 ) 應該是 Ratcliff修復後所印 ( Essick, *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1991), pp. 43, 44) 。

- <sup>40</sup> Andrew W. Tuer, *Bartolozzi and his Works* (London: Field & Tuer, c. 1882), p. 59 。
- <sup>41</sup> Geoffrey Keynes, *Blake Studies*(Oxford: Clarendon Press, 1971) , pp.122-129 。
- <sup>42</sup> Bentley, 'Blake's *Job Copperplates*,' *The Library*, The fifth series, Vol. XXVI (1971), pp. 234-241.
- <sup>43</sup> Essick, 'Blake's Engravings to the *Book of Job*: An essay on their graphic form with a catalogue of their states and printings,' in Bindman (ed.), *William Blake's Illustrations of the Book of Job* (London: William Blake Trust, 1987), p. 49 。
- <sup>44</sup> 'Invention depends Altogether upon Execution or Organization' (E 637). '...the pretended Philosophy which teaches that Execution is the power of One & Invention of Another' (E 699).
- <sup>45</sup> Essick, *William Blake and the Language of Adam* (Oxford: Clarendon Press, 1989). p.162 。
- <sup>46</sup> '...[writing a] Poem from immediate Dictation twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time without Premeditation & even against [his] Will' (E 729).
- <sup>47</sup> 'Blake's unique method of relief etching provided a medium for his most radical experiments in the interweaving of graphic conception and execution within a seamless process of production. Rather than transferring a design prepared in a different medium to the copper, the

relief etcher can compose directly on the plate.' (Essick, *William Blake and the Language of Adam* (Oxford: Clarendon Press, 1989), p.167)

48 'Illuminated printing represents undivided labor, unified invention and execution, and unconventional production.' (Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (1993), p. 4.)

49 '...working without models'... 'a composing process that enabled Blake to put his thoughts down on copper immediately' (Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (1993), pp. 30-31).

50 Essick和Viscomi的根據是Blake的字句：「繪畫是在畫布上畫畫，而雕版是在銅版上畫畫，除此無二；畫畫是手做，且除此無二，畫得最好的一定是最好的藝術家。」('Painting is Drawing on Canvas & Engraving is Drawing on Copper & nothing Else [;] Drawing is Execution & nothing Else & he who Draws best must be the best Artist.' (E 582))

51 傳統的凹版蝕刻法，是先在銅版上敷上一層蠟，以尖針刻穿軟蠟，畫出圖形，再將酸液潑灑在上面或浸泡，用以侵蝕露出的版面，使銅版表面用尖針畫出的線條凹陷下去。至於布雷克自創的凸版蝕刻法，則是以毛筆沾染防酸的液體，如蠟液，直接在銅版面上描繪或寫字，再將銅版置於酸液中，使線條浮現在上，未沾染蠟液的部份則凹陷下去。

52 Essick, *William Blake Printmaker* (1980), p. 235。

53 Keynes, 'On Editing Blake,' *English Studies Today*, third series (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1964), p. 150。

54 Viscomi, *Blake and the Idea of the Book* (1993), n.16, p. 424。

55 Morris Eaves, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1992), p. 233。

56 現存大英博物館版畫素描部門，註冊號1933,0710.1。

57 Bentley, 'The First Printed Reference to the Publication of Job: Disraeli (?) in *The Star Chamber* (1826),' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 12: 1 (Summer 1978), pp. 69-70.

- <sup>58</sup> 此處指布雷克為詩人愛德華·楊 (Edward Young) 出版於1797年的《夜思》 (*Night Thoughts*) 及葛芮 (Thomas Gray) 的《詩集》 (*Poems*) 所設計的插畫。
- <sup>59</sup> Benjamin Disraeli (?), *The Star Chamber*, No. 4, Wednesday 3 May 1826 (London, 1826), p. 73.
- <sup>60</sup> 'To what is it that Gentlemen of the first Rank both in Genius & Fortune have subscribed their Names [—] To My Inventions. the Executive part they never disputed the Lavish praise I have received from all Quarters for Invention & Drawings has Generally been accompanied by this he can conceive but he cannot Execute.' (E 582)
- <sup>61</sup> E 729。
- <sup>62</sup> Blake的大型彩色版畫 (Large Colour Prints, c. 1795-1805) 有12個版，每版印一到三張，包括 *Elohim creating Adam*, *Satan exulting over Eve*, *God judging Adam*, *Lamech and his two Wives*, *Naomi entreating Ruth and Orpah to return to the Land of Moab*, *Nebuchadnezzar*, *Newton*, *Pity*, *The Night of Enitharmon's Joy / Hecate*, *The House of Death*, *The Good and Evil Angels*, *Christ Appearing to the Apostles after the Resurrection*。這些作品大部份收藏於倫敦泰德美術館。
- <sup>63</sup> Sheila A. Spector, *'Wonders Divine': The Development of Blake's Kabbalistic Myth* (London: Associated University Presses, Lewisburg: Bucknell University Press, 2001), p. 27。
- <sup>64</sup> 'The devils arse [with chain of excrement ending in] A King' (E 624).
- <sup>65</sup> W. Robert Rix, *Bibles of Hell: William Blake and the Discourses of Radicalism*, unpublished Ph.D. Thesis (University of Copenhagen, 2001), figure 2。
- <sup>66</sup> Rix, *Bibles of Hell*, figure 3。
- <sup>67</sup> Bentley, (ed.), *William Blake's Writings*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1978), 1:1430.

- <sup>68</sup> M. Phillips, *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (2000), pp. 99-101. H. Joyce Townsend (ed.), *William Blake the Painter at Work* (London: Tate Publishing, 2003)有更晚近關於Blake作品的保存研究。

## 參考書目

- Anglicus, Merlinus (ed.), *Urania: or, The Astrologer's Chronicle, and Mystical Magazine* (London: Cowie and Strange, 1825).
- Barasch, Moshe, *Theories of Art*, three volumes (One: From Plato to Winckelmann; Two: From Winckelmann to Baudelaire; Three: From Impressionism to Kandinsky) (New York & London: Routledge, 2000).
- Bentley, G. E. Jr., *Blake Records* (Oxford: Clarendon Press, 1969; 2nd edition New Haven: Yale University, 2004).
- , 'Blake's *Job Copperplates, The Library*, The fifth series, Vol. XXVI (1971), pp.234-241.
- , *Blake Books* (Oxford: Clarendon Press, 1977, 2000).
- (ed.), *William Blake's Writings*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1978).
- , 'The First Printed Reference to the Publication of *Job: Disraeli* (?) in *The Star Chamber* (1826)', *Blake: An Illustrated Quarterly*, 12: 1 (Summer 1978), pp.69-70.
- , "Ruthven Todd's Blake Papers at Leeds," *Blake: An Illustrated Quarterly*, 16: 2 (Fall 1982), pp.72-81 (Rochester: University of Rochester).
- , *Blake Records Supplement* (Oxford University Press, 1988)
- , *Blake Books Supplement: A Bibliography of Publications and Discoveries about William Blake 1971-1992* (Oxford: Clarendon Press,

1995).

- , 'William Blake and His Circle: A Checklist of Publications and Discoveries in 1996,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 30: 4 (1997).
- , "Ruthven Todd's Blake Papers at Leeds," *Blake: An Illustrated Quarterly*, 16: 2 (Fall 1982), pp.72-81(Rochester: University of Rochester).
- , Review of 'The Blake Exhibition at Tate Britain, 9 November 2000-11 February 2001, Metropolitan Museum, 27 March-24 June 2001, and their Catalogues,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp.64-66.
- , 'Blake's Heavy Metal: The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates,' *University of Toronto Quarterly*, Volume 76, Number 2 (Spring 2007), pp.714-770.
- Bindman, David (ed.), *William Blake's Illustrations of the Book of Job* (London: William Blake Trust, 1987).
- Bryant, Barbara, 'The Job Designs: A Documentary and Bibliographical Record,' in Bindman (ed.), *William Blake's Illustrations of the Book of Job* (London: William Blake Trust, 1987).
- Butlin, Martin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (New Haven & London: Yale University Press, 1981).
- , 'Word as Image in William Blake,' in Tim Fulford (ed.), *Romanticism and Millenarianism* (London: Palgrave, 2002), pp.207-217.
- , "'Is This a Private War or Can Anyone Join In?": A Plea for a Broader Look at Blake's Color-Printing Techniques,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp.45-49.
- , 'William Blake, S. W. Hayter and Color Printing,' *Blake: An Illustrated Quarterly* <http://www.rochester.edu/college/eng/blake/butlin.html> (17-Dec-2003), online version only.
- Clark, Steve & David Worrall (eds.), *Historicizing Blake* (London: Macmillan

- Press, 1994).
- Cook, E. T. and Alexander Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols (London: George Allen, 1903-12).
- Disraeli, Benjamin (?), *The Star Chamber*, No. 4, Wednesday 3 May 1826 (London, 1826)
- Dörrbecker, D. W., 'Innovative Reproduction: Painters and Engravers at the Royal Academy of Arts,' in Clark & Worrall (eds.), *Historicizing Blake* (London: Macmillan Press, 1994).
- Eaves, Morris, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1992).
- Erdman, David V., *Blake: Prophet against Empire* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1954).
- (ed.), *The Complete Poetry & Prose of William Blake* (revised edition of 1982 and 1965; New York: Doubleday, 1988). 學者引用此書時一般簡稱為'E'·後加頁數。
- Essick, Robert N. (ed.), *The Visionary Hand: Essays for the Study of William Blake's Art and Aesthetics* (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1973).
- , *William Blake Printmaker* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1980).
- , 'Blake's Engravings to the *Book of Job*: An essay on their graphic form with a catalogue of their states and printings,' in Bindman (ed.), *William Blake's Illustrations of the Book of Job* (London: William Blake Trust, 1987).
- , *William Blake and the Language of Adam* (Oxford: Clarendon Press, 1989).
- , *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

- Essick, Robert N. & Joseph Viscomi, 'An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 35: 3 (Winter 2002), pp.74-103 (also on the website <http://www.blakequarterly.org> last accessed 5 October 2008).
- , 'Blake's Method of Color Printing: Some Responses and Further Observations,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp.49-64.
- , Response [to Butlin], *Blake: An Illustrated Quarterly* <http://www.rochester.edu/college/eng/blake/response.html> (17 December 2003), online.
- Fox, Celina, 'The Engravers' Battle for Professional Recognition in Early nineteenth century London,' *London Journal* 2 (1976), pp. 3-31.
- Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A study of William Blake* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1947).
- Fulford, Tim (ed.), *Romanticism and Millenarianism* (London: Palgrave, 2002).
- Gage, John, 'An Early Exhibition and the Politics of British Printmaking, 1800-1812,' *Print Quarterly* 6 (1989), pp. 123-39.
- Gilchrist, Alexander, *The Life of William Blake* (London, 1863, 1880 [reprint], republished Mineola, New York: Dover Publishing, 1998).
- Gourlay, Alexander S., Review of 'Michael Phillips, *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing*,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp.66-71.
- Griffiths, Antony, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques* (London: British Museum, 1980, 1996).
- Hamlyn, Robin, & Michael Phillips, *William Blake*, exhibition catalogue (London: Tate Publishing, 2000).
- Hayter, Stanley William, *New Ways of Gravure* (London: Routledge & Kegan

- Paul, 1949; London: Oxford University Press, 1966).
- Keynes, Geoffrey, *Blake Studies* (London: Rupert Hart-Davis, 1949; second edn., Oxford: Clarendon Press, 1971), including articles 'Blake's Copperplates,' 'The History of Job Designs,' 'The Blake-Linnell Documents,' 'John Linnell and Mrs. Blake,' 'Thornton's Virgil'.
- , 'On Editing Blake,' *English Studies Today*, third series (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1964), pp.137-154.
- , *Blake: Complete Writings with Variant Readings* (Oxford: Oxford University Press, 1979).
- Lambert, Susan, *Prints: Art and Techniques* (London: V&A Publishing, 2001).
- Lindberg, Bo Ossian, *William Blake's Illustrations to the Book of Job* (Åbo: Åbo Akademi, 1973).
- Paley, Morton D., Book review of Hamlyn and Phillips (eds.), *William Blake*, (Tate, 2000), *Studies in Romanticism*, 41: 2 (2002).
- Phillips, Michael, 'William Blake and the Sophocles manuscript notebook,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 31:2 (1997), pp. 44-64.
- , *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (London: British Library, 2000).
- , 'Color-Printing Songs of Experience and Blake's Method of Registration: A Correction,' *Blake: An Illustrated Quarterly*, 36: 2 (Fall 2002), pp. 44-45.
- , 'The Printing of Blake's *Illustrations of the Book of Job*,' *Print Quarterly*, XXII: 2 (2005).
- Rix, Brenda D., *Pictures for the Parlour: The English Reproductive Print from 1775 to 1900*, exhibition catalogue (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1983).
- Rix, W. Robert, *Bibles of Hell: William Blake and the Discourses of*



- Radicalism*, unpublished Ph.D. Thesis (University of Copenhagen, 2001).
- Robertson, Graham, *Gilchrist's Life of William Blake* (London: John Lane, 1907; reprint, Mineola & New York: Dover Publication, 1998).
- Ruskin, John, *Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners* (London: Smith, Elder & Co., 1857).
- , *The Works of John Ruskin*, eds. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London: George Allen, 1903-12).
- Savage, William, *Practical hints on decorative printing* (1822), manuscript version with William M. Ivins, Jr.'s notes in the Houghton Library, Harvard University.
- Smith, Greg, *Thomas Girtin and The Art of Watercolour*, exhibition catalogue (London: Tate Publishing, 2002).
- Snart, Jason, 'Blake's Milton: did Blake own and annotate the 1732 Bentley edition of Milton's *Paradise Lost*?' *European Romantic Review* 16:1 (2005), pp. 79-91.
- Spector, Sheila A., *'Wonders Divine': The Development of Blake's Kabbalistic Myth* (London: Associated University Presses, Lewisburg: Bucknell University Press, 2001).
- Sung, Mei-Ying, *Technical and Material Studies of William Blake's Engraved Illustrations of the Book of Job (1826)*, unpublished PhD thesis (Nottingham Trent University, 2005).
- , *William Blake and the Art of Engraving* (London: Pickering & Chatto, 2009).
- Todd, Ruthven, 'The Techniques of William Blake's Illuminated Printing,' *Print Collector's Quarterly*, Vol. 29 (1948), 25-36; revised in Essick (ed.), *The Visionary Hand* (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1973), pp. 19-44.
- Townsend, H. Joyce (ed.), *William Blake the Painter at Work* (London: Tate

Publishing, 2003).

Tuer, Andrew W., *Bartolozzi and his Works* (London: Field & Tuer, c. 1882).

Viscomi, Joseph, *Blake and the Idea of the Book* (Princeton NJ: Princeton University Press, New Jersey, 1993).

Whittaker, Jason, Review of Michael Phillips's *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (2000), *Bulletin of British Association for Romantic Studies*, 21 (2002).

# 04

## 魯東的自然意象和精神演化論

---

曾少千

十九世紀後半葉達爾文（Charles Darwin）的演化論衝擊法國知識界，啟發社會學和人類學辯論有關演化論的合理性和應用性，卻引起宗教界的不安和反彈，產生了世俗科學和神聖文化交戰的局勢。演化論揚棄人類至尊和物種固定不變的觀念，挑戰神祇主宰的世界秩序，而主張物種自古至今無盡演變和不確定未來的看法。然而篤信神創造世界的宗教人士，抗拒如此缺乏神旨和道德的唯物世界觀。在科學和宗教兩方，對於自然和生命的發生與運作，出現偌大認知分歧的脈絡下，藝術家能從自然史的新發現，得到什麼啟示？藝術如何型塑社會對於自然史的觀感？藝術如何反思人類起源和人性本質？本文以象徵主義畫家魯東（Odilon Redon, 1840-1916）為焦點，探討他作品中的自然意象，如何映照演化論和宗教信仰之間的辯證。本文聚焦於魯東的畫作，主要是由於其重新省視人類和自然萬物之間的關係，試圖融合科學思潮和精神信仰的追求，而透露自身的美學和觀念演變。藉由闡析魯東的自然意象所蘊含的詩意和哲思，本文亦勾勒出十九世紀末宗教信仰和演化論之間的折衝現象，探索藝術是否代表著精神和物質對峙狀態的和解。

魯東和印象主義同一世代，卻從未抱持實證態度去捕捉現代生活的瞬間印象，而畢生追尋一種暗示性、曖昧的、夢境般的藝術，期望透過藝術來照見和激發思想。他隱晦神秘的圖像世界除了源自對於文學的獨特詮釋外，也同時呼應著演化論的思潮。<sup>1</sup> 1913年梅勒希歐（André Mellerio）的首部藝術家傳記即指出，當達爾文的演化論、海克爾（Ernst Haeckel）的生物發生律和巴斯特（Louis Pasteur）的細菌學席捲科學界之際，魯東發展出充沛的藝術形式，重建太初世界所散發的深刻情感（*emotion profonde émanée de cette Création*）。<sup>2</sup> 這個重要線索讓我們瞭解到魯東並非僅從文學領

域汲取靈感，而是積極涉獵自然科學的知識，並視覺化他對於浩瀚自然和生命起源的體悟。他所繪的自然史和生命起源，涵蓋哪些「充沛的藝術形式」，如何表達「深刻的情感」？至今學術文獻尚未仔細探討這些問題。的確，魯東許多作品處理初等動植物、原始人類、水中軟體生物等。他的書寫亦經常表述對於自然的關注和熱愛。1909年魯東為了回應荷蘭收藏家彭格（Andries Bonger）的請求，說明學藝歷程和作品涵義，發表〈藝術家的告白〉一文，開宗明義便強調，創作是來自眼觀有形世界的神奇事物，以及恪遵「自然和生命的法則」（*lois du naturel et de la vie*）。<sup>3</sup> 值得進一步探問的是，他的畫作所表現的自然和生命法則為何？神奇的自然界如何透過視覺風格而轉化為象徵主義的意象？

關於魯東的自然圖像研究，顯示兩種不同的取徑和論點。一是著重其思想的探源，如學者黛芬波特（Nancy Davenport）、拉森（Barbara Larson）、岡柏尼（Dario Gamboni），舉出魯東的精神導師和至交克拉弗（Armand Clavaud），這位博學多聞且愛好文藝的波爾多植物學家，啟發他以科學精神研究和紀錄動植物的構造和習性，同時傳授史賓諾沙（Benedict Spinoza）的哲學，崇敬神造的自然。<sup>4</sup> 這個看法固然在回溯魯東思想淵源上，有其貢獻，然而本文焦點並非考察魯東接受演化論和自然神學的成因，而是側重他本身的美學發展和思想演變。目前學界討論較少的是，魯東如何交涉科學、文學和宗教之間的差異，以及他不同階段的創作如何因應文化動態而有所調整。

第二種研究途徑是對魯東前後時期的自然圖像，採取斷裂的看法而未加以解釋其中美學和自然觀的轉變。例如學者巴庫（Roseline Bacou）表示，魯東在1890年代喜好粉彩媒材，乃出自內心需求寧

靜，且和早期著稱的「黑色」（noirs）素描版畫決裂。<sup>5</sup> 這個觀點強調早晚期創作心境的截然不同和分道揚鑣。學者艾森曼（Stephen Eisenmann）認為，魯東晚期油畫和粉彩中的自然主題，轉向崇拜和屈服於神造自然，並且成為藝術市場上的珍貴精品，不若他早期的素描版畫那般具有批判性。<sup>6</sup> 此看法針對不同時期作品的媒材、表現手法、接受度，作出價值優劣的判斷。雖然魯東晚期的確增加畫廊代理和展售的頻率，但是市場的成功不必然等同藝術價值和顛覆意義的降低。從裝飾美學和現代宗教畫的角度，重新討論魯東後期的自然意象，將是本文的研究重點之一。

魯東一生創作展現繁多的自然圖像類型，例如花卉靜物、田園景色；甚至在肖像、神話、耶穌、聖徒的主題中，也凸顯風景和植物在構圖和隱喻上的重要角色。鑑於難以在有限篇幅中全面論述，故本文選擇關注兩個系列作品的取材意涵和「充沛的藝術形式」，其代表魯東本人和當時藝術發展上，極具創新和獨特價值。一是1883年的《起源》（Les origines）石版畫系列，這是魯東首次從文學轉向自然主題的代表作，其構築生物的演變過程，打造奇幻的混種「怪物」，挑戰知識和審美的界限。二是1900至1914年間圍繞宗教人物之植物圖像，其巧妙結合聖像、靜物、風景畫類型，開拓恢宏瑰麗的泛靈自然景象，體現魯東所秉持的藝術神聖論點。

筆者將考察魯東所參照的視覺再現系統，以及藝術家自述、傳記、藝評等第一手資料，同時檢視演化論在法國的接受情況、象徵主義美學論述等面向。本文欲建立的論點是：魯東對於自然的體認來自科學和宗教的涉獵，以作品中的自然意象參與了世紀末眾多領域對於自然的思考和辯論。首先將討論魯東的自然書寫如何和藝術史對話，尤其以達文西（Leonardo da Vinci）的畫論和浪漫主義的自然

觀最為重要。接著，本文闡述《起源》系列版畫並非單純依循達爾文學說，尚參照拉馬克（Jean-Baptiste Lamarck）的演化論和取材古典神話，表現藝術家對於原始生物的心理意識探索。最後在泛靈植物的小節，將論證魯東觀想自然的方式，呼應神智學家舒禾（Edouard Schuré）的精神演化論，可視為和解科學與宗教衝突的藝術途徑。

## 自然的啟示與轉化

魯東生長於波爾多鄉間的貝赫勒巴（Peyrelebade）葡萄莊園，他在諸多書信、文章、札記裡經常描寫對於自然的喜愛、觀察和沉思。他自幼體弱不善戶外運動，卻傾心漫步於荒野、果園、海邊、山丘，帶著素描簿在樹林、岩壁和平原寫生。當他成年在巴黎求學和工作時，仍心繫故鄉風土，因為這是他「童年的靈魂」所在。<sup>7</sup> 本小節討論自然對他的重要意義，首先勾勒他對於植物學和自然史的涉獵，繼而從他的書寫中，分析「自然」一詞所代表的意涵及自然在藝術創作中所扮演的角色。魯東的藝術評論承續浪漫主義的關懷，並觸及寫實主義和巴比松畫派（Barbizon School）對於自然客體的表現方式，透露其美學品味和判斷，值得細察。最後將藉由學者席夫（Richard Schiff）的表現理論，進一步瞭解魯東作品的象徵主義觀念和自然之間所產生的張力。

魯東在許多習作和油畫裡勾喚他的家鄉風景，亦透過老師和博物館接觸自然史的研究，融合對於「自然」的欣賞、體驗和知識涵養。魯東在1861年結識克拉弗之後，便著迷於用顯微鏡觀察植物。克拉弗鑽研沼澤區的藻類和微生物，因為他相信動植物的共通性，喜好在「肉眼難以察覺的世界裡，尋找介於動物和植物之間的生命」。

<sup>8</sup> 克拉弗的文字紀錄和繪圖注重植物細節，明確分辨和描述種類，其圖鑑之精準和美感在植物學圈深受肯定，且以不同角度畫同一植物，注入個性和昂然生命力。<sup>9</sup> 克拉弗的教導成為魯東重要的自然啟蒙經驗，他作品中的動植物混合體及精細特寫的處理方式，皆可回溯到克拉弗傳遞給他的科學素養。魯東在1871年移居巴黎後，經常參訪自然史博物館，特別專注於比較解剖學展廳所陳列的動物骨骸，並參加博物館舉辦的民眾科學講座，吸取當時熱門的演化論。<sup>10</sup> 魯東畫中的怪物，便是在自然史博物館學習和發想而來的。十九世紀後期博物館的收藏展示，提供眾多藝術家親近自然史，莫侯（Gustave Moreau）和羅丹（Auguste Rodin）常在此流連忘返接受薰陶。專職的動物藝術家（artistes animaliers）亦日益增加，包括傅禾米葉（Emmanuel Frémiet）、李希特（Paul Richter）等，他們常在博物館精進寫生的技巧，同時獲得館方的委託計畫，製作宏揚科學要義的壁畫。<sup>11</sup>

對於魯東而言，自然是培養想像力和孕育藝術的溫床。他自述童年時期，熱愛大自然和經營葡萄園的父親，曾教他觀看雲朵的形狀變化，認出雲層浮現的怪異又神奇的生命形態。<sup>12</sup> 他猶記得版畫老師布亥丹（Rodolph Bresdin）告訴他觀察自然進而激發想像力的重要。布亥丹鼓勵他從煙囪推想裡面可能蘊藏的故事，「如果你能適切觀察和瞭解它，想像那最奇特的主題，那麼在這牆身的基礎上，你的夢將成真，這便是藝術」。<sup>13</sup> 魯東如此記載父親和老師的諄諄教誨，反映他所堅持的藝術信念：從日常景物的觀察出發，自由馳騁想像力，便進入創作的狀態。而這觀點早在達文西的《畫論》便表露無遺：「看看牆上潑灑的水漬或不同顏色的石子，如果你想創造某個場景，你會看到許多風景，山河、樹石、草原、山谷、坡地，你還能看



到各種戰役、人物快速動作、臉部奇怪表情、服飾，這無限的事物可以濃縮為一整體形式。」<sup>14</sup> 達文西的創作理論和繪畫，乃為魯東所景仰。在達文西、布亥丹和魯東的心目中，日常生活裡可見的浮雲、煙囪、水印等形體，皆能觸動創作者發揮想像潛能，編織故事情節，轉化為藝術表現。

筆者發現，魯東在〈藝術家的告白〉一文發展出關於「自然」一詞的兩種涵義，其一是指涉實存的景物，如這段中肯的自述所示：

當我努力地精確紀錄草葉、石頭、樹枝、臉龐或一切有生命的或無機的物體之後，我內心沸騰，感到需要去創造，釋放自己去再現想像性的東西。如此經過度量和浸潤的自然，便成為我的源頭、發酵粉、酵素。<sup>15</sup>

魯東在此說明他從自然寫生出發，詳實紀錄物象後，便傾注想像力以轉化自然。他運用製作麵包和釀酒的修辭—源頭、酵母、酵素，來形容自然是藝術的重要素材和催化劑，並形容創作是「自然」有機的發展過程。魯東認為藝術家師法自然是絕對必要的，這是發現靈感和培養創造力的途徑。

自然的第二層涵義是天性。魯東寫道：「自然規定我們去遵從她給予我們的天賦。」<sup>16</sup> 魯東接著說他秉性習於夢想，因此他的藝術源於夢想的自然本能。是以，自然代表天賦本性，藝術即適性發展的產物。由此可知，自然一方面是創作的根源，尚待藝術家提取和轉化；另一方面，自然又代表先天的素質，而藝術家順從和發揮本性為佳。前者讓藝術家的主體性凌駕於自然客體的忠實描摹，後者則強調自然可主掌個人的性向發展。這當中出現藝術文化和自然天性兩股勢

力之間的拉扯和辯證。儘管魯東努力描繪自然的真實形象，他愛幻想的天性，則不斷驅使他想像出不可見或不存在的自然。簡言之，他順應自然本性，並在藝術創作中「度量」和「浸潤」自然。

魯東的書寫顯示對於自然主義的批評態度。當他回顧藝術史，十七世紀荷蘭畫和委拉茲蓋茲（Diego Velázquez）的作品，皆過於依附和模仿自然。杜勒（Albrecht Dürer）、米開郎基羅（Michelangelo）、達文西和林布蘭（Rembrandt van Rijn）的作品，才是真正具有靈魂和生命。<sup>17</sup> 當他放眼現代藝術，在報紙發表有關巴黎沙龍展的評論，亦抱持著排拒自然主義的態度，批評庫爾貝（Gustave Courbet）和馬內（Edouard Manet）太拘泥複製現實，而使作品缺乏內在生命。對於柯洛（Camille Corot），他則不吝給予讚許：「這畫家必定是位詩人，既細心研究自然，又運用這研究作為表現奇幻和想像的基礎。……傑出的藝術家在自然面前是畫家，在工作室是詩人或思想家。」<sup>18</sup> 這番對於柯洛的肯定，亦代表魯東畢生所追求的藝術標竿。柯洛始終將戶外寫生的油畫習作，視為建構歷史風景畫的儲備資料庫，再於畫室擷取和拼組不同的山水、人物、建築元素，賦予整體一致性。魯東在1860和70年代描繪波爾多鄉村風景的油畫作品，近似柯洛的和諧色調和簡潔構圖，但是更壓低色彩明亮度，加深寂寥素樸之韻味（圖4.1）。

我們可追溯魯東發軔的文化脈絡，是著重奇幻、夢境、超自然的浪漫主義。浪漫主義吸收德國自然哲學（Naturphilosophie）的觀點，嚮往個人靈魂和大自然之間的交融，從直覺、速寫、美感經驗去領會自然的生命力，而非從理智和論述去瞭解自然。<sup>19</sup> 對德拉克瓦（Eugène Delacroix）和波特萊爾而言，自然即主體感知和詮釋的對象，好比字典和象形文字，蘊含人造語言和形象的結晶。<sup>20</sup> 此外，浪

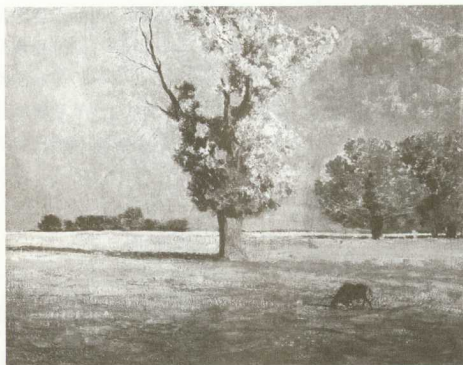


圖 4.1 魯東,《貝赫勒巴的風景》(Peyrelebade Landscape), 1868, oil on canvas, 33x 41 cm, Paris, Musée d'Orsay.

漫主義闡明創作表現力的重要性高於再現，藝術家需尋求適切方式去表現其情緒、直覺和觀念，並達到媒材和題材的互依融合。再者，我們可借助學者席夫的三層表現理論，來瞭解魯東所表現的層面和比重。誠如席夫所言，藝術所表現的內容大致有三：一是客體，如人物、風景、經驗的原貌。二是表現藝術家的情感、個性、視野、自我。三是表現媒材的物質特性和傳達力量，顯示藝術家如何因應媒材的挑戰又如何和媒材合作。<sup>21</sup> 由此觀之，魯東視自然為藝術源頭和酵素，以及強調想像力和築夢能力，可謂重視主體性的層面勝過客體的表现。而有關媒材特性的表現，亦為魯東所高度重視的部分。他賦予材質積極主動的角色，因為媒材能夠引領作品的走向，發揮關鍵性的效果：「鉛筆、炭筆、粉彩、油畫、黑墨、大理石、銅、陶土或木

頭，這些物質都是伴隨藝術家的能動者（agent）與合作者，在藝術家製作的故事裡發聲。物質能透露秘密，自有神奇；透過物質，神諭（oracle）開講。」<sup>22</sup>於是，藝術家是媒材的夥伴，而非掌控者。藝術家透過操作材質的技巧，順應和強化媒材的特性，牽引出媒材的獨特風采。以下將針對魯東的兩個作品系列，討論他如何展現媒材的個性，傳遞自然的能量、動態和詩意。

## 《起源》系列：演化論的心理詮釋

既然魯東認為自然是創作的源頭和酵素，那麼當他處理自然史的主題時，便盡情發揮想像力和媒材特性，給予自然史另番詮釋。1883年的《起源》系列是他繼《在夢中》、《獻給艾倫坡》之後第三套石版畫作品，也是和演化論最密切相關者，這意味自然史取代了先前的夢境和文學而成為創作觸媒。本節將說明此系列的視覺內容和形式特色，分析其神話、怪物、人體的造型元素，並檢視版畫媒材在魯東鋪陳的故事裡如何發聲。筆者將此系列置於當時辯論演化論和人類起源的脈絡中，指出魯東對於眼睛、意識和情感的特別處理，建立了一個對於自然史的心理詮釋。

《起源》含首頁和八幅作品，從渾沌物質裡出現的原始生物，到蹣跚行走的智人，呈現關於遠古世界的揣摩和生命演化的敘事（圖4.2～圖4.10）。首頁的畫面漂游著七個陰翳怪誕的生物，各有臉龐五官卻缺少完好實在的身體，一切都在幻化變形中。居中的生物寬鼻大眼，頭部散發著光輝，卻面帶憂容。魯東完成此系列後，因收藏家的要求便替每幅圖畫撰寫一句文字為題。<sup>23</sup>第一幅〈當生命在模糊物質中甦醒〉，一複合生物在岸邊爬行微笑，他有鬚毛、蹼掌、尾巴和

人臉，軀體寬碩，表皮平滑。五個發亮的細胞在漆黑空中翱翔。第二幅〈花朵初次想張眼觀看〉，在黯淡抽象的背景中，出現一睜開單眼的花朵，花蕊長有濃黑睫毛，整株植物恍若活躍和有彈性的動物身體。第三幅〈畸形水螅在岸邊懸浮，像微笑又可憎的獨眼巨人〉，背景留白，一獨眼人的渾圓大眼佔構圖中心，鼻樑寬塌，露齒痴笑，大眼望向上方，頭顱冒出濃密長毛，肩頸厚實，形象可笑又駭人。第四幅〈從海波升起的多刺賽倫〉，孔武有力的男體打著赤膊，下半身似

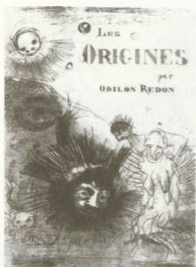


圖 4.2 (左上) 魯東，《起源封面》(Les Origines. Couverture), 1883, lithographie, 30.5 x 22.5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

圖 4.3 (右上) 魯東，《起源：當生命在模糊物質中甦醒》(Les Origines. Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure), 1883, lithographie, 27.5 x 20.3 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

圖 4.4 (左下) 魯東，《起源：花朵初次想張眼觀看》(Les Origines. Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur), 1883, lithographie, 22.3 x 17.2 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

多刺遊龍，從磷磷波光中騰空躍起，轉頭斜昵觀者，遠方鳥群飛翔。第五幅是頭頂露角、鼻樑倒勾的黑人側相，眼神空洞，裂嘴吼叫，皮膚和短髮由細密網線畫成，題名為〈冷笑的林野之神〉。第六幅出現決鬥場景，雌性人馬集豐滿胸部和陽剛肌肉為一體，持長矛刺向張口的蟒蛇，前蹄踩踏獵物，神色鎮定，標題稱之為〈鬥爭與徒然的勝利〉。第七幅描繪一匹欲振乏力的飛馬，仰望天際卻無能展翅，後腿



圖 4.5（左上）魯東，《起源：畸形水螅在岸邊懸浮，像微笑又可憎的獨眼巨人》（*Les Origines. Le Polyp difforme flottait sur les ravages, sorte de Cyclope souriant et hideux*, 1883, lithographie, 21.3 x 20 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



圖 4.6（左下）魯東，《起源：從海波升起的多刺賽倫》（*Les Origines. La Sirène sortit des flots, vêtue de dards*), 1883, lithographie, 30 x 23.5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

圖 4.7（右上）魯東，《起源：冷笑的林野之神》（*Les Origines. Le Satyr au cynique sourire*), 1883, lithographie, 24 x 20.7 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

和尾巴撐不起壯碩的身軀，名為〈無力的翅膀抬不起動物朝向黑暗空間〉。最後一圖為直立行走的裸男，遮眼踉蹌地步行於黑夜山丘，定名為〈然後人類出現，質問他所脫胎和吸引他的土地，他向幽暗的光亮處邁進〉。



圖 4.8 (左上) 魯東，《起源：鬥爭與徒然的勝利》(Les Origines. Il y eut des luttes et de vaines victoires), 1883, lithographie, 29.9 x 22.2 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

圖 4.9 (左下) 魯東，《起源：無力的翅膀抬不起動物朝向黑暗空間》(Les Origines. L'aile impuissante n'élève point la bête en ces noirs espaces), 1883, lithographie, 29.5 x 22 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



圖 4.10 (右上) 魯東，《然後人類出現：質問他所脫胎和吸引他的土地，他向幽暗的光亮處邁進》(Les Origines. Et l'homme parut, interrogeant le sol d'ou il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés), 1883, lithographie, 28 x 21 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

全系列畫面背景呈蒼茫空曠的一致感，暗示著歲月悠悠和荒涼地景。每幅圖建構一種生物形貌為主角，卻不交代棲息環境和群體關係。晦暗孤寂的氣氛，主要是靠多層次的明暗色調和微妙的筆觸所達成的視覺效果，藉此變化無窮的素描技巧，為萬物肇始的題材注入懸疑凝重之感。魯東時而運用纖細流暢的線條刻畫生物的毛髮和外形輪廓，時而製造綿密粉狀的迷霧肌理，烘托太初世界的邈遠深沉。在版畫技術上魯東曾經向布亥丹和方丹－拉圖（Henri Fantin-Latour）習藝。波爾多版畫家布亥丹引領魯東體會灰階色調的美感和詩意，他畢生受貧病折磨，卻一心掙脫學院規範，特別鑽研杜勒和林布蘭的蝕刻版畫技藝，製作許多聖安東尼誘惑和聖家庭逃往埃及的宗教故事。<sup>24</sup>爾後，1875年魯東在巴黎參與德亥撒克夫人（Berthe de Rayssac）主持的文藝沙龍，結識了以精確靜物畫和肖像畫聞名的方丹－拉圖。魯東從他身上學到轉印石版畫的技法，便可在轉印紙上作畫，不必忍受厚重石頭或構圖左右相反的不便。他習慣先以鉛筆或炭筆速寫習作，然後在轉印紙上繪製完整的素描，再轉印到石面上，予以修改和添加細節，然後拓印成品。他亦熱中實驗不同的紙質、底板、襯背和墨料，達到不同的印製效果。魯東毅然選擇版畫為職業生涯方向，一方面是想藉複製性媒材拓展他的素描作品能見度，同時也應合藝壇復興版畫的趨勢。1884年魯東和方丹－拉圖創立了法國石版畫藝術協會，推動此媒材在沙龍和畫廊的展覽。

《起源》的生物形體混融異種，在造型上源自顯微鏡中的細胞形狀和傳統神話圖像，雜揉了科學和神話的視覺思維，然而最終成果既非科學圖鑑又改變了神話規範。前人曾指出此系列和達爾文演化論的關聯，然而從順序安排到物種性情的講究來看，其實蘊含多元的思想養分。學者拉森和寇特認為魯東的混種生物，反映達爾文的隨機演



化概念。<sup>25</sup> 誠然，此系列和達爾文學說有共通之處，如人臉花朵，呼應達爾文在《物種起源》所言，一切生物最初的胚胎是相同的，皆是從共同根源開始，且某些低等類型具有動物和植物之間的特質，「人類是從某種較低等形體演化而來」。<sup>26</sup> 然而，版畫排序從難以辨識的蜉蝣草芥，演進到複雜的組織，則反映當時自然史博物館的比較解剖學展廳之陳列方式，以視覺展示來闡明進步觀，對比原始和文明、古代和現代之間的差異和演化過程。<sup>27</sup> 在《起源》序列安排上，可見簡單的細胞演化到複合生物，最後到直立行走的智人，這並非依循達爾文的隨機變化，而接近拉馬克的演進史觀。

達爾文演化論在法國遭遇阻礙和質疑，反而促成新拉馬克主義的思潮。女哲學家 and 科學家華葉（Clément Royer）翻譯的《物種起源》法文版在1861年問世，引來科學界的強烈爭議，因為古地質學家居維葉（Georges Cuvier）的物種不變論從1830年代起便主掌法國科學界直到第二帝國時期，而拉馬克的演化論（transformism）則主張物種是持續變動演進的，被打壓而沉寂了四十年，直到第三共和時期才獲肯定，並和達爾文思想結合，成為新拉馬克主義。<sup>28</sup> 拉馬克曾任自然史博物館研究員和昆蟲學教授，從研究中發展生命源自環境影響的演化論，他相信簡單生物有某種生命力或流體作用在自然物質上而產生了生命。個體變異可在世代中累積，演變出不同類型，朝向更複雜進步的型態。<sup>29</sup> 但是他的演化論在十九世紀前半葉遭受抨擊，直到1870年代新拉馬克主義興起，獲得作家左拉（Emile Zola）、歷史學家何南（Ernest Renan）、美學教授譚納（Hippolyte Taine）等人的支持。<sup>30</sup> 普法戰爭失敗和巴黎公社的災難，促使法國知識界運用演化論來思索法國民族的存續問題。新拉馬克主義的核心要義是生物具有內在動力，可回應外在刺激和適應環境變遷，並帶動演化過程。

此思潮拒絕達爾文的生存鬥爭和隨機的自然選擇論（即天擇論），而咸信演化可增進適應和合作本能，因此第三共和政府採取新拉馬克主義為社會改革方針。<sup>31</sup>

對照魯東的《起源》，除了〈鬥爭與徒然的勝利〉呈現動物之間的衝突外，其他則著眼於不同物種的形貌和表情，成為獨立的肖像，而未著墨於社會關係是競爭或合作。因此，《起源》雖參納了演化論，但是在視覺解釋和傳達的精確度上卻是有限的：在人類從低等形體演變而來，以及低等生物具備動植物的特徵這些方面，的確和達爾文的論點相通。而從簡單生物朝複雜成熟的生命體發展，則印證了拉馬克的演化進步觀。畫家採用的單獨肖像形式，並無法顯示演化的動力如何產生、生物如何適應環境、或生物之間的相處方式。由此可知，作品並非旨在明晰地圖解演化論。《起源》並非如拉森所言，畫出自然力量的威脅，而顯得對前景宿命悲觀又恐懼退化。<sup>32</sup> 筆者認為，魯東並未呈現人類未來的悲觀預測，他專注於每樣物種的體態和表情，個體意識的覺醒和遮蔽，將重點放在演化論缺乏的心理刻畫。

《起源》裡的生物形體主要選取古典神話和想像中的複合生物，而不論圖像來源為何，魯東皆注重個性和情緒的表現，藉由肢體和面容來傳達內心狀態。從首頁到第三幅版畫來看，難以界定的生物體多具有擬人化的眼睛和臉孔，作為意識和情緒的窗口。花朵和水螅的圓滾眼球，意味著視覺對於探測生存空間的重要。就造型而言，魯東強調他是以人體為構圖準則，即使生物的形體飄忽怪誕，都奠基於人體解剖學的研究。他寫道：

我下許多功夫鑽研解剖學，得到如此結論：每一生物都是人，在每一生命的各式形體之下，可發現人類骨骼的線條。我抱持

這個原則來變形、放大或簡化胚胎的面向。如果用別的方式，便會破壞或降低平衡。<sup>33</sup>

這番話說明了掌握人體骨骼架構的重要性，若對於解剖學不熟稔，便無從想像變形多端的生物，因為人和萬物之間維繫著相同的解剖構造原理。整體的平衡感也是關鍵所在，身體某部位被放大，則其他部位便縮小。這個看法其實是來自聖伊雷（Étienne Geoffroy Saint-Hilaire）在《解剖學哲學》所提出的「補償法則」。達爾文的《物種起源》第五章，採用此論點。<sup>34</sup> 對魯東而言，人體是奇幻生物之造型基礎，而生物的變形乃採取自然史的補償法則。因此，他將已知的人體解剖運用在不復見的遠古生物，將可見的邏輯運用在不可見的範疇。

魯東不僅賦予遠古生物擬人化的形貌，亦著重表現其性情。高更（Paul Gauguin）曾運用科學和心理學為魯東辯護，敏銳指出這些想像性的生物代表大自然無盡演化的結果，而且動植物皆具有人性：

我不瞭解為何大家說魯東畫了怪物。他們是想像性生物。……不常見的動物的確看似怪物，但這是因為我們往往僅認定習慣的事物為真實和正常的。……自然有無限神秘和想像的力量，它持續不斷地變化後代。……魯東所畫的植物、胚胎和本質上具人性的生物，都與我們共存。他們無疑也在受苦。……他所有的作品中，我見到一種心的語言，完全屬於人的，而非怪物的。<sup>35</sup>

高更沿用自然無盡演化的概念，為魯東的怪物立下科學根基。他鼓勵觀者打開心胸接受異於習慣和成見的生物樣貌，因為他們和人

類一樣，不斷在進行演化當中。如達爾文在《物種起源》結尾所言：「這個星球按重力法則繼續運行之際，最美麗的和最奇異的類型，從如此簡單的形式，曾經而且現今還在演化著，這個觀點是極其壯麗的。」<sup>36</sup> 此外，高更觀察到擬人化的表現方式，實是縮小觀者和想像性生物之間的隔閡，召喚觀者的同理心，而不是企圖引起憎惡和驚駭的反應。他發現一種心的語言，建立起觀者和生物之間的共苦情誼，並且賦予這些「怪物」人性和主體性。

《起源》中的生物受到無形驅力，在演化過程中，透過各種表情動作，如微笑、痴笑、冷笑、凝視、怒視、搏鬥、掙扎、蹣跚，傳達面對原始自然的生命情境。第四幅到第七幅作品，運用古典神話的賽倫（sirène）、林野之神（satyre）、人馬（centaure）、飛馬（pégase）角色，建構出人類出現前的自然史。從古典時代以來，希臘神話的圖像學便累積了文明之前的人類祖先形象，其中的林野之神、人馬、大力士更經常被視為原始野蠻的化身。<sup>37</sup> 魯東顛倒了賽倫和人馬常見的性別，改變他們的氣質和行為。在荷馬的《奧德賽》，賽倫是以優美歌聲誘惑水手的河神女兒，在古典藝術中她具有女性面容、胸部和鳥身的特徵。在中世紀藝術中，賽倫演變為人面魚尾的造型，代表導致男人生命危險的感官享樂和女性魅力。<sup>38</sup> 自十七世紀起，科學界經常討論賽倫此神話生物的實際起源和分類，並根據海牛目（sirenia）化石去推測其出現時代和體型結構。海牛目一詞出自賽倫，包含儒艮（dugong）和海牛（lamantin），此海洋哺乳動物的溫和習性、強韌尾鰭、渾圓身型和水平泳姿常見於博物圖誌中。<sup>39</sup> 魯東畫中的賽倫則背離了神話圖像的誘人女妖，也異於科學圖版的海牛形象，而改為剛毅雄渾的人面龍身，裝備著文學和科學描述所未見的犀利刺角準備出擊，帶著冷冽眼神掃射敵方。同樣地，魯東筆下的

人馬不再是希臘神話的雄性角色，那般狂野魯莽、好酒親女色，而轉變為孔武有力降服蟒蛇的雌性人馬。雌性人馬未曾有文學記載，據傳是希臘畫家魯西斯（Zeuxis）所發明。<sup>40</sup> 在魯東的畫中，賽倫和人馬的性別和行為有別於古典神話長久以來所累積的圖像傳統，他們以半人半獸的身體本能，在遠古世界極力爭取生存空間，以延續物種的演化優勢，顯露果敢性格和豪邁勇氣。

相對於賽倫和人馬的颯悍氣勢，林野之神呈現出癡愚淫惡的側像，飛馬則挫敗倒地。半人半羊的林野之神在藝術史圖像中，常和酒神一起尋歡作樂；魯東的林野之神亦有頭角和野獸的特徵，且因呆滯的目光和半張的嘴而更顯得昏昧醜惡。在希臘神話中，飛馬是蛇髮女妖梅杜莎之子，擁有神奇能力，曾在繆思女神居住的山上以馬蹄蹬出泉水，並協助英雄貝勒洛封（Bellérophon）擊敗怪獸。<sup>41</sup> 這英勇超凡的飛馬，在魯東的版畫裡卻徒有雙翅而難飛，暗示著器官的淘汰和物種的衰微。

魯東《起源》系列尾聲出現的人類，其強健體魄如古典歷史畫的男體，其悵然形貌宛若被逐出伊甸園的亞當。他具有運動員般的結實肌肉和勻稱體格，右臂舉起遮擋了嘴部和下巴，額頭飽滿，眼窩深邃，沒有猿猴特徵，不像動物化的野蠻人。他軀體前傾，目視腳步和土地，這塊「他所脫胎和吸引他的土地」。他未具備猿猴特徵這一點，和當時許多科普書和學院畫的表現方式是相似的。費紀耶（Louis Figuier）暢銷科普繪本《洪水之前的世界》和《原始人》，強調史前時代人類的結實身軀，雖身披獸皮，但沒有動物的特徵，反而似現代文明白人的長相，享受著伊甸園的美好（圖4.11）。費紀耶在文字內容裡闡述上帝創造人類，反對當時科學界聲稱的人類源自猿猴。<sup>42</sup> 此外，沙龍畫展有關史前時代的作品明顯增加，畫家如班內



圖 4.11 費紀耶·奚吳 (Édouard Riou) · 《洪水之前的世界》(*La terre avant le deluge*), 1863, fig. 310, Paris, Bibliothèque nationale de France.

(Emmanuel Benner)、艾祿安 (Xénophon Hellouin) 紛紛從巴黎世界博覽會和國立古代博物館的人類學與史前時代文物展覽，以及科學圖鑑汲取參考，畫出史前人類的生活樣貌。當時描繪史前時代最聞名的畫作是學院畫家寇赫蒙 (Fernand Cormon) 在1880年沙龍展出的《該隱》(Caïn) (圖4.12)。寇赫蒙採自然主義的史詩風格，摹寫逼真的石器時代武器，原始人打獵採集且茹毛飲血的行為，該隱家庭成員肌肉強健、膚色黝黑、長髮散亂。寇赫蒙採用現代人的體型以避免猿猴般的面貌和身軀，並藉實證主義研究歷史和科學的精神，削減了聖經故事的神聖性。<sup>43</sup> 魯東不似寇赫蒙那般如實的描繪史前生活，而較接近羅丹的雕像《青銅時代》，蘊含對於史前人的心理刻畫，並避開動物般的外表和行為，符合古典美學的人體形象。<sup>44</sup> 羅丹



圖 4.12 寇赫蒙,《該隱》(Cain), 1880, oil on canvas, 400 x 700 cm. Paris, Musée d'Orsay.

的《青銅時代》不僅細膩處理男體的骨骼肌肉，亦藉他右手觸碰額頭的姿勢，點出意識覺醒和思考能力（圖4.13）。

以上討論魯東的《起源》系列，勾勒生命的演化由簡單胚胎、兩棲爬蟲類，逐漸發展成半人半獸的生物和複雜有機體，到最終的智人。在科學思維上呼應拉馬克演化論的進步觀，而不僅吸取達爾文提出的「人類由低等生物演化而來」和「動植物祖先具有共通性」的理論。魯東賦形遠古生物的方法，是從人體解剖學的研究基礎發展而來。然而對於生物的視覺、意識、情感的細膩處理，卻超出這些科學觀念的闡釋和組織結構的觀察。魯東融入古典神話的混種生物，如賽倫、林野之神、人馬、飛馬，改變其性別、角色和行為，重新以自然史脈絡詮釋這些生物的心理。誠如高更所言，魯東發展獨特的「心的語言」，傳達不同物種靠本能生活和面臨蠻荒自然的內心狀態，臆測人類初始的存在焦慮，藉以觸及觀者的同理心，體會各種生命個體

的掙扎。《起源》將多層次的演化觀念和人體解剖觀察，作為想像力的基礎，體現作者和史前生物之間的心靈傳會。演化不僅發生於生理物質和器官組織，更涉及意識和智慧的開化。

## 泛靈植物與精神演化

學者艾森曼批評魯東以油畫和粉彩處理自然主題時，不再像早期作品表達農村的祥和風土，而使自然成為崇拜的地方，臣服於神旨。他並指出魯東的花卉、蝴蝶和貝殼畫作，代表自然的珍貴精品，

背離他具有顛覆性的素描和版畫，而使藝術淪為消費和享樂。<sup>45</sup> 縱然魯東的油畫粉彩作品受到歡迎，如此採取顛覆性和享樂性的二分法，來區別和評比魯東不同階段有關自然題材的創作，實有待商榷。作品即使得到市場上的成功，並不必然喪失其藝術和文化上的意義。況且，魯東早期也盼望他的素描和版畫能尋得收藏者，經常透過社交網絡和贈送作品的策略來博得肯定。<sup>46</sup> 值得關注的問題是，魯東在二十世紀初油畫和粉彩的自然意象，是否體現對神造自然的崇拜？果真如此，原因為何？這是否和《起源》系列的演化論興味有所衝突？除了提示對於自然的敬意之外，作品可



圖 4.13 羅丹，《青銅時代》  
(The Age of Bronze), 1877-1880,  
bronze statue, H. 178; W. 59; D.  
61.5 cm. Paris, Musée d'Orsay.



能蘊含什麼其他層面的思維？本小節將檢視魯東繪於1900至1914年間幾件有關教堂、佛像、達文西主題的代表作品，其中對植物的特別處理方式，使宗教題材轉型為心理提示性的現代繪畫。本文將闡述魯東莫基於達文西的自然觀和浪漫主義的自然哲學，試圖和解宗教和科學的決裂，表現泛靈的自然情景。

學者拉森認為1870和80年代魯東作品的科學旨趣反映了第三共和的科學執政精神和反教會的立場，而1890年之後宗教復興風潮和摯友克拉弗的過世，影響魯東轉向精神信仰的主題。<sup>47</sup> 本文欲修訂此見解，從《起源》的分析已顯示，早期作品並非緊密跟隨某特定科學原理，而是雜揉拉馬克和達爾文的部分演化論思想，重新將希臘神話置於自然史的脈絡下，並且刻畫低等生物和原始人的內心意識和情感。因此，劃分早期的科學興趣和晚期的精神信仰，過於簡化創作歷程的綿密迴返。事實上，魯東早期接觸演化論之際，便同時由克拉弗的引介學習東方宗教思想。克拉弗喜愛的印度教神話，曾出現在魯東為紀念他所製作的《夢》石版畫系列中。宗教信仰和科學研究未曾在他們兩人身上產生不能化解的分裂，反而產生了互相激盪的作用。

從達爾文的《物種起源》引進法國後，天主教界對於其學說中的隨機演變和唯物論深懷敵意，擔憂演化論會侵蝕信眾對內在精神的關切。<sup>48</sup> 演化論拉長了地球和生物的歷史，強調生命初始是難以分類的低等物質，違反了舊約創世紀的敘述。創世紀描寫上帝六天內依序創造天地、植物、動物、人類，所有物種繁殖都是各從其類，各以完善形式保持不變，而且上帝按照其形象造人。據此，基督教主張子民應掌管和照顧神創造的自然；子民亦應透過自然來體驗神的存在。

人類應透過自然來體驗神性，此一自然神學的理念，在達爾文的著作裡已有隱約暗示，在法國接受達爾文理論的過程裡，也曾經被

提出來討論。誠如學者杜蘭（John Durant）指出，達爾文受過自然神學的養成訓練，他在《物種起源》扉頁題詞即引述自然神學的萬物生成法則，且在末章寫道造物主採用自然選擇的法則，導致生物的存亡和演化。<sup>49</sup> 在1880年代初，有些法國天主教知識份子和科學家認為達爾文的《物種起源》並不抵觸宗教信仰，因為其蘊含一至高秩序和意志在推動自然的演化。<sup>50</sup> 是以，達爾文的演化論留給人們珍存和渴望神意的空間，世俗化的「自然法則」一辭和自然神學乃然相通。

在世紀之交的教堂復興彩繪玻璃風潮中，魯東發展哥德教堂窗戶的母題，特別是在1900至1914年間繪有多幅粉彩和油畫的教堂窗景。他運用此基督教符號，傳遞天賜的豐饒自然。以1907年油畫《窗戶》為例（圖4.14），構圖上方呈現拱形窗櫺結構，木質窗棧



圖|4.14 魯東，《窗戶》（The Window），c. 1907，oil on canvas，81 x 61.3 cm. New York, Museum of Modern Art.

圍繞畫面邊緣，形成一個手繪的畫框。兩側有天使和聖徒在旁，雙腳微微離地，中心偌大空間滿佈失去重力和脫離土壤的花朵枝葉，一同和昆蟲輕盈飛舞，皎白雲絮穿越其中。花瓣色彩濃郁燦爛，形體大於佇立兩邊的聖人，騰空幻化而無法掌握。油畫和膠彩的混合顏料痕跡明顯，展現平塗、圓點、長條型的筆觸。魯東的《窗戶》著墨於窗景中幻化而生的超自然世界，以生動盎然的超大動植物代表玻璃圖案，同時提示著觀者所神遊瞻仰的天賜榮景。

魯東寫信給篤信天主教的朋友傅西柔（Gabriel Frizeau），點出此畫的神奇特質：

我畫了一大型哥德式窗戶，從中間某處湧出水果花卉和白雲，隨即墜落。兩位奇特的人物站在兩旁，和水果花卉比起來過於矮小。水果花卉從某株巨大植物長出來。一人有幾乎看不見的翅膀，看著手中握的花。另一人是聖徒或領袖，看向觀者，整個身子從頭到腳都散發光芒。我借用布亥丹的手法，從畫面的一個角落下筆，在另一端結束，心裡除了色彩線條的和諧外，事先沒有預設想法。<sup>51</sup>

畫面的確呈現色彩和線條的和諧效果，神秘湧現的碩大水果花卉，超乎客觀事實的自然景象，意味著魯東營造想像性的世界，而非如實描繪教堂彩色玻璃的裝飾圖案。儘管他提及「事先沒有預設想法」，但是他選擇教堂建築為自然的框架，有其生平緣由。他自幼體弱多病，信仰天主教的家人曾經數次帶著六歲的他赴波爾多鄰近的聖母院，尋求神明庇祐，治療長久未癒的疾病。<sup>52</sup> 他的健康情況好轉穩定後，十二歲在聖瑟涵（Saint-Seurin）教堂領受聖餐的經驗令他畢生難忘：「聖樂將我提升，除了我之前在家聽過的優美音樂之外，那真是我初次的藝術天啟（revelation）。我無法抵擋聖歌的力量，它神奇地吸引我到教堂東端的半圓形殿駐留許久。」<sup>53</sup> 魯東在青少年時期常去教堂，沉浸在聖樂之中，還刻意選擇到郊區貧窮又擁擠的教會，相信當地信眾的感情較真誠自然。在自述中，他形容那幾小時的光景便讓他感受到「生命的極致崇高非凡」。<sup>54</sup> 於是，祈求病癒、傾聽聖樂、領聖餐、和貧民一同敬拜，皆使魯東的青年生活瀰漫著濃厚

的宗教意味。

魯東從1890年起直到晚年，持續運用粉彩和油畫處理基督教的題材，包括耶穌受難、聖約翰、聖巴斯提安、聖家庭逃往埃及等，儘管研發了非寫實的再現手法，仍能辨析這些晦澀和神祕的圖像所指涉的宗教故事。然而，前述的《窗戶》和1904至1907年所繪的幾幅佛祖圖像，則淡化了敘事和傳教的目的，而將重點轉移到奇異豐美的自然，值得探究其特殊的風格和意涵。魯東之所以選擇佛教題材，主要因為他喜愛閱讀佛教和印度教的典籍；<sup>55</sup> 同時，他在1890年代接觸神智學（theosophy）的文藝圈，結識了提倡綜合信仰的知名作者舒禾（Edouard Schuré）。舒禾著有〈佛祖的傳說〉一文，感佩釋迦牟尼的慈悲胸懷和道德改革。<sup>56</sup> 他的代表作《偉大智者》（*Les grands initiés*），影響了象徵主義及那比畫派藝術家。舒禾相信所有卓越的宗教領袖如耶穌、摩西、佛祖和羅摩（Rama），都是已開悟的智者（initié），可感知和預卜普世真理，並且喚醒世人善良的靈魂。<sup>57</sup> 他觀察到當時宗教和科學勢不兩立的問題，便試圖和解兩方的衝突，聲稱達爾文證實的自然選擇、生存奮鬥等演化論原理，其實應驗了神的計畫。不僅物質世界，人類精神亦歷經了演化過程。<sup>58</sup> 舒禾指出達爾文尚無法解釋驅動自然選擇的因素，也沒有解決精神如何和肉身物質一樣歷經演化的問題，因此他視東西方的偉大智者為精神演化的嚮導。

魯東運用繁茂植物提示智者的精神能量。1904年《青年佛祖》膠彩畫中（圖4.15），俊秀的少年佛祖身穿金色薄衫，金剛坐姿在大樹下冥想，手指和花朵混融合一，四周飛繞著奇幻花朵和昆蟲。魯東曾形容此作屬於裝飾畫，<sup>59</sup> 因為他表現自然景象的瑰麗奇妙，視覺效果勝過宗教題旨。佛祖身處於如夢的植物天地，沉思悟道。1906



圖 4.15 魯東·《青年佛祖》(Buddha in His Youth), 1904, animal glue on canvas, 161.5 x 122.5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.



圖 4.16 魯東·《佛祖》(Le Buddha), 1906-7, pastel, 90 x 73 cm. Paris, Musée d'Orsay.

年《佛祖》亦運用繽紛植物來傳遞智者的心靈力量。畫中佛祖身穿濃豔色彩的袈裟，佇立在繁花似錦的園林中閉目冥思，右手持杖，左手施無畏印，祝願眾生遠離苦海（圖4.16）。這兩幅佛祖繪畫，突破既有的聖像典律，將沛然亮麗的自然世界，當作和佛像同等重要的構圖部位，於是自然風景不是襯托人物的背景，而是引人注目和嚮往的視域。滿佈畫面的植物顯現魯東一向對於植物學的熱忱，他在《起源》系列描繪擬人化的植物，代表生命覺察世界的初始狀態，如今在佛祖畫像讓植物躍出背景，注盈靈性。

1889年收藏亞洲藝術的居美美術館（Musée Guimet）於巴黎成立，提供藝術家訪視中國和日本佛教文物的絕佳機會。魯東筆下的青

年和成年佛祖，在姿態和衣著上應有參照雕像，但是並未直接描摹特定的佛教文物。青年釋迦摩尼具有兒子Ari的清秀容顏，體型比例也近似西方人，並表現肉身消解和雌雄同體的理想。成年佛祖則面容仁慈，豐潤臉頰可能參考唐朝佛像，而亮麗服飾則是從東方傳入的織品拼組想像而成。魯東著墨於佛祖沉思的神情和自然界的感通，而非特定的佛教故事。他曾經表示作品的發想不在於宣揚宗教，而是傳達神聖性：

我不想要人們忘卻我對於作品內涵和意義的全然中性態度。藝術絕不能支持任何宗教和教派的宣傳。我曾經再現過佛祖，其圖像和象徵仍然打動無數人，這般的主题（如果我們可稱之主题的話）對我和別人而言是神聖的。<sup>60</sup>

此番敘述，一方面呼應舒禾平等尊重不同精神領袖，推崇偉大智者的普世關懷，另一方面區別了宗教畫和藝術神聖觀的差異。對魯東而言，縱然繪畫的題材涉及宗教人物，但是並不等於為特定宗教服務和宣傳。藝術的宗教功能和神聖性是兩回事，他看重藝術代表靈性生活的追求和表現，並啟發自由豐富的聯想。

若我們回顧當時法國宗教繪畫的複雜光譜，便可更清楚看到《窗戶》、《青年佛祖》和《佛祖》的與眾不同。在第三共和時期，面臨現代世俗社會壓力下的宗教藝術，大致有三個走向：一是追求準確的自然主義風格，考究聖經故事的歷史場景和人物服飾細節，具備史詩氣魄和宏大規格，此畫風以提索（James Tissot）為代表。二是以德尼（Maurice Denis）為首，反對以自然主義風格重建聖經情節，而著重個人信仰和純真情感的傳遞。在美學上，德尼選擇回

歸拜占庭藝術和早期文藝復興的平衡感和色彩純度，並吸納高更高度主觀的綜合主義風格，藉以表達深刻的精神性。<sup>61</sup> 三是畫家佩拉當（Joséphin Péladan）主導的「玫瑰十字」團體，<sup>62</sup> 企圖復興中世紀神秘教傳統，並提倡新柏拉圖主義和天主教信仰，涵蓋各式折衷的畫風，如沿襲中世紀手抄本及義大利文藝復興的技法，堅持發揚天主教的教義。

對於魯東來說，宗教涵義並非視覺傳達的重心，1911年他婉謝德尼邀請參加基督教藝術展覽，因為他不願意讓作品被宗教所框限，也反對評論者想利用他來證明宗教信仰，加諸各式意圖在作品上。而為了達成他追求的藝術神聖性，魯東提升了「自然」在作品裡的重要角色。魯東的《窗戶》和《佛祖》透過斑斕色彩和流暢線條，使自然不僅在構圖上營造亮眼的效果，也蘊含濃烈生命力，體現自然神學上的萬物泛靈觀念。充盈靈性的自然取代神祇，成為崇敬的對象。這個特點更清楚在1914年粉彩《向達文西致敬》顯示出來（圖4.17）。魯東借用達文西1509年作品《聖母、聖子與聖安娜》的垂直構圖（圖4.18），取聖母側像，描繪一女子頭繞著藍金色光環，但是她俯身注目的並非基督，而是碩大燦爛的花卉。她面容安祥，五官以達文西式暈塗法造成立體效果，身體和衣著未入畫框內。由此，原本的聖母換成年輕的神聖女性，遠古冰山的背景改設為綠意盎然的花林。女子和自然互相對望與輝映，她的表情顯示出對於自然的喜愛和珍惜。自然使畫作超越宗教題材，超越此時此地，而進入無歷史、無教義、無敘事的物我相融境地。

魯東晚年畫《向達文西致敬》一作，表達他對於這位古代大師的畢生愛戴，也具現了法國文藝界對於達文西的重視。1881年達文西的繪畫筆記在法國出版，引起廣大迴響。美學家譚納和象徵主義作



圖4.17 (左) 魯東，〈向達文西致敬〉(Homage to Leonardo da Vinci), c. 1914, pastel, 145 x 63 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.

圖4.18 (右) 達文西，〈聖母、聖子與聖安娜〉(The Virgin and Child with Saint Anne), 1510, oil on wood, 168 x 130 cm. Paris, Musée du Louvre.

家馬拉美、梵勒希 (Paul Valéry) 撰文評論達文西的現代性，側重他畫中人物的性別曖昧，質疑他的宗教信仰，欣賞他觸類旁通的心智，將他視為文化英雄。<sup>63</sup> 相對於如此解讀，魯東早在廿四歲時，即臨摹達文西的素描，因為他認為其中的輪廓線和立體感，流露出生命本質。<sup>64</sup> 他亦追隨達文西觀察自然的嚴謹態度，並注入想像力將自然和寫生對象轉化為藝術。他和達文西同樣重視解剖學是藝術家必備的根本訓練，他秉持人體解剖的原理進而發展出變形的混種生物。達文西認為繪畫是自我反思、投身世界的心智勞動，並比喻畫家「像是



一面鏡子，隨著面前物體而改變顏色，如此一來他便成為第二個自然」。<sup>65</sup> 達文西所理解的自然，既是充滿生命（animistic）與精神意涵的，又是機械式的（mechanistic），如同精巧的機器零件互相協調而運作。<sup>66</sup> 魯東的自然觀則結合了多層次的演化論學說和浪漫主義的自然哲學，既重視精確描繪自然，又以擬人化表現動植物的意識和情感，更新神話的語彙去想像悠遠的史前自然界。

筆者認為，魯東的《窗戶》、《青年佛祖》、《佛祖》和《向達文西致敬》畫作，以充滿生機的植物為構圖核心，賦予璀璨色彩和奔放形體，一方面不因襲宗教繪畫形制和功能，而擴充了藝術傳達神聖性的可能；一方面使自然取代了傳統的宗教人物，而成為新的仰望對象。這是魯東在廿世紀初所發展的特殊視覺形式，轉譯他對於泛靈自然的感受和意念。如此淡化宗教題旨的再現方式，使他的畫作趨向裝飾，亦即象徵主義所追求的藝術真諦。同時，我們可視這種崇尚自然生命力的裝飾畫，應合舒禾的精神演化觀點，為當時科學和宗教的衝突尋得和解的契機。這和解的嘗試，既不受宗教教條束縛，也批判科學的過度唯物；這般著重生命動能和精神意識的演化，正是魯東的作品所召喚的。

## 結語

吾人對於自然的體認，受到文化脈絡和個人價值取向的影響；對於自然的藝術再現，亦取決於描述的方法和意圖為何。本文以魯東為焦點個案，討論他的《起源》版畫和泛靈植物畫作，這兩個系列所採用的視覺表現方式，體現他在不同人生階段所領會的自然。魯東曾經在札記寫道，他厭惡那些滿口「自然」卻內心空洞的人。<sup>67</sup> 這句話

意味著創作主體的感受和思維，較忠實複製自然客體來得重要。從本文分析可見，魯東探索自然的濃厚興趣源自對於科學、神智學、宗教的涉獵心得，他的美學實踐積極回應十九世紀末科學和宗教界對於自然的辯論，呈現複數的自然觀和豐碩的形式。

《起源》以自然史為創作出發點，構築了一個背離伊甸園的太初世界。無法定義分類的複合生物，在殘酷荒蕪的天地中生存掙扎。魯東特別細膩處理每個生命體的眼神和表情，強調演化中的生物之意識和情緒狀態。他借用古典神話的賽倫、林野之神、人馬和飛馬等混種生物，卻改變其行為和角色，以自然史的框架重新詮釋這些生物爭取生存空間的身心搏鬥。從簡單生物發展成組織複雜的人類過程中，魯東並未明晰圖解演化機制或預測未來，而是以幽暗的版畫調性，量繪原始生物的心理波動和困頓。

魯東晚期的《窗戶》、《佛祖》、《向達文西致敬》畫作，雖然顯現哥德式教堂、釋迦摩尼和神聖女性等宗教符號，但是以洋溢生命的碩大植物為構圖主軸，締造了以植物傳遞神聖性的新繪畫模式。這特殊的視覺手法現代化了宗教藝術傳統，並映照出魯東的自然神學觀，即透過自然來體驗神性。魯東揚棄了狹隘的宗教教條和唯物的科學，尋求能體現神奇自然的藝術路徑。他畫中的神聖人物如舒禾的「偉大智者」，能開導世人邁向精神的演化。

縱觀魯東多重面貌的自然意象，展現了充沛的風格實驗，涵蓋神祕闕黑的石版畫、清新柔亮的粉彩、繽紛飽滿的膠彩畫和油畫，顯示每一階段對於不同材質的創新突破。他投入哲思和想像力，形構人類出現之前的自然界、原始人類的生存掙扎，而非再現當下的自然風景。相對於印象主義的戶外休閒和工業風景寫照，魯東溯及生命起源的創作，未曾銘記現代化過程的痕跡或日常生活的經驗。他的現代性

彰顯於色調和構圖的革新手法，褪去文學敘事和宗教宣傳的目的，傳遞自然的神奇演化和磅礴生命力。他創作所依據的自然法則，即順應習於夢幻的自然本性，讓自然在藝術中發酵而改造。他的複數自然觀一方面吸取演化論，瞭解人類是自然的一部份，和動植物具有共同祖先，皆歷經長久的演化過程；另一方面又體認人類因發展語言、知識和宗教而異於自然。他承續浪漫主義的自然哲學，追求心靈和自然的契合，並接受舒禾的精神演化論薰陶，肯定東方宗教的智慧，因此橫跨了演化論和精神性的交會地帶。

本文係國科會專題研究計畫（NSC 96-2411-H-008-003）成果，原較長版本刊登於《藝術學研究》。

## 註釋

- <sup>1</sup> 魯東特別喜好愛倫坡（Edgar Allen Poe）、波特萊爾（Charles Baudelaire）、福樓貝（Gustave Flaubert）和馬拉美（Stéphane Mallarmé）的文學著作，並製作相關石版畫系列：《獻給愛倫坡》（À Edgar Allen Poe, 1882）、三套福樓貝的《聖安東尼的誘惑》（Tentation de Saint Antoine, 1888, 1889, 1896）、波特萊爾的《惡之華》（Les Fleurs du mal, 1890）、馬拉美的〈骰子一擲絕不會破除偶然性〉（Un coup de dés jamais n'abolira le hazard, 1897）。
- <sup>2</sup> André Mellerio, *Odilon Redon* (New York: Da Capo, 1968; Reprint of the 1913 version), pp. 14-16. 魯東曾贈送《起源》（Les origins）系列給心儀的細菌學家巴斯特，見Ulrike Goeschen, "Odilon Redon in His Time," in

*As in a Dream: Odilon Redon*, ed. Margret Stuffmann and Max Hollein, exhibition catalogue (Frankfurt: Hatje Cantz Verlag, 2007), p. 33.

- <sup>3</sup> Odilon Redon, "Confidences d'artiste," in *À soi-même journal 1867-1915: Notes sur la vie, l'art et les artistes* (Paris: José Corti, 2000), p. 9.
- <sup>4</sup> Nancy Davenport, "Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God," *Religion and the Arts* 10:1 (2006), pp.1-38; Barbara Larson, "From Botany to Belief: Odilon Redon and Armand Clavaud," in *As in a Dream: Odilon Redon*, ed. Margret Stuffmann and Max Hollein (Frankfurt: Schirn Kunsthalle and Hatje Cantz Verlag, 2007), pp. 95-101; Dario Gamboni, "Odilon Redon et la nature naturante," in *Odilon Redon: Le ciel, la terre, la mer*, exhibition catalogue, Musée Léon Diere (Paris: Réunion des musées nationaux, 2007), pp. 117-127.
- <sup>5</sup> Rosaline Bacou, *Odilon Redon: Pastels* (Paris: Anthèse, 1987), p. 6.
- <sup>6</sup> Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon* (University of Chicago Press, 1992), pp. 236, 242.
- <sup>7</sup> 1905年10月27日魯東寫給收藏家彭格(Andries Bonger)的信，見*Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, preface de Marius et Ary Leblond (Paris: Librairie nationale d'Art et d'Histoire, 1923), p. 66.
- <sup>8</sup> Redon, "Confidences d'artiste," *À soi-même*, p. 18.
- <sup>9</sup> Nancy Davenport, "Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God," *Religion and the Arts*, 10:1 (2006), pp.1-38. 此文主要談克拉弗在波爾多科學界的聲望和他在植物園的教學研究工作，以及他對於十七世紀荷蘭哲學家史賓諾沙的高度興趣，繼而啟發魯東將大自然神格化。
- <sup>10</sup> Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press), 2005, pp. 5-12.

- <sup>11</sup> Luc Vezin, *Les artistes au Jardin des plantes* (Paris: Hercher, 1990).
- <sup>12</sup> Redon, "Confidences d'artiste," *À soi-même*, p. 10.
- <sup>13</sup> Redon, *À soi-même*, p. 132.
- <sup>14</sup> Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon (Princeton: Princeton University Press, 1956), vol. 1, pp. 50-51.
- <sup>15</sup> "La nature, ainsi dosée et infusée, devient ma source, ma levure, mon ferment." Redon, "Confidences d'artiste," *À soi-même*, pp. 28-29.
- <sup>16</sup> "C'est la nature aussi qui nous prescrit d'obéir aux dons qu'elle nous a donnés." Redon, "Confidences d'artiste," *À soi-même*, p. 26.
- <sup>17</sup> Redon, *À soi-même*, pp. 77-79, 104, 109, 144-145.
- <sup>18</sup> Odilon Redon, "Salon de 1868," *La Gironde* (May 19, 1868).
- <sup>19</sup> Nicolas Jardine, "Naturphilosophie and the Kingdoms of Nature," in *Cultures of Natural History*, ed. N. Jardine, J.A. Secord and E.C. Spary (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), chapter 14.
- <sup>20</sup> Wendy S. Mercer, "German Romanticism and French Aesthetic Theory," in *Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell, 2007), pp. 150-153.
- <sup>21</sup> Richard Schiff, "Expression: Natural, Personal, Pictorial," in *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith and Carolyn Wilde (Oxford: Blackwell, 2007), chapter 13.
- <sup>22</sup> Redon, *À soi-même*, p.128.
- <sup>23</sup> 標題原文依次為：1. Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure. 2. Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur. 3. Le Polyp difforme flottait sur les ravages, sorte de Cyclope souriant et hideux. 4. La Sirène sortit des flots, vêtue de dards. 5. Le Satyr au cynique sourire. 6. Il y eut des luttes et de vaines victoires. 7. L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces. 8. Et l'homme parut, interrogeant le sol d'ou il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés.

- <sup>24</sup> 1865年魯東曾短期事師於著名學院畫家傑洛姆(Jean-Léon Gérôme)，但是無法適應其教學方法，也難以接受古典美學，隨即回到波爾多受教於布亥丹。有關布亥丹的生平和思想，見Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*(University of Chicago Press, 1992), pp. 44-60.
- <sup>25</sup> Larson, *The Dark Side of Nature*(University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005), pp. 55-56; Pamela Kort, "Making Things Real: Odilon Redon and Jean Carriès," in *Darwin: Art and the Search for Origins* (Frankfurt: Schirn Kunsthall, 2009), pp. 154-157.
- <sup>26</sup> Charles Darwin, *The Descent of Man* (1871), in *The Darwin Compendium* (New York: Barnes & Noble, 2005), p. 836.
- <sup>27</sup> Steven Conn, *Museums and American Intellectual Life 1876-1926* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 5.
- <sup>28</sup> Robert E. Stebbins, "France," in *The Comparative Reception of Darwinism*, ed. Thomas Glick (Austin, TX: University of Texas Press, 1974), pp. 117-118.
- <sup>29</sup> Pierre Corsi, *The Age of Lamarck: Evolutionary Theories in France 1790-1830* (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 268.
- <sup>30</sup> Linda L. Clark, *Social Darwinism in France* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1984), pp. 21-25.
- <sup>31</sup> Stuart M. Persell, *Neo-Lamarckianism and the Evolutionary Controversy in France 1870-1920* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999), chapter 6.
- <sup>32</sup> Larson, *The Dark Side of Nature* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005), pp. 43-44.
- <sup>33</sup> Redon, "Confidences d'artiste," *À soi-même*, p. 17.
- <sup>34</sup> Larson, Barbara. "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon." *Nineteenth-Century Art Worldwide* (Spring 2003), p. 2.
- <sup>35</sup> Paul Gauguin, *The Writings of a Savage: Paul Gauguin*, ed. Daniel Guérin, trans. Eleanor Levieux (New York: Viking, 1978), pp. 43-44.

- <sup>36</sup> Charles Darwin, *On the Origin of the Species* (Cambridge: Harvard University Press, 1964), p. 490.
- <sup>37</sup> Stephanie Moser, *Ancestral Images: The Iconography of Human Origins* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), pp. 28-36.
- <sup>38</sup> Diane Apostolos-Lappadona, "Siren," in *Encyclopedia of Women in Religious Art* (New York: Continuum, 1996), p. 341; *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine* (Paris: Nathan, 1992), pp. 222-223.
- <sup>39</sup> Vic de Donder, *Le chant de la sirène* (Paris: Gallimard, 2006), pp. 58-63, 106-111.
- <sup>40</sup> René Martin et al, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine* (Paris: Nathan), pp. 68-69.
- <sup>41</sup> Michael Stapleton, *The Illustrated Dictionary of Greek and Roman Mythology* (New York: Peter Bedrick, 1978), p. 172.
- <sup>42</sup> Martin J.S. Rudwick, *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 207. Valérie Chansigaud, *Histoire de l'illustration naturaliste: Des gravures de la Renaissance aux films d'aujourd'hui* (Paris: Delachaux et Niestlé SA, 2009), pp. 131-137.
- <sup>43</sup> 有關寇赫蒙的畫作和自然科學的關聯性，見 Chang-Ming Peng, "Fernand Cormon's *Cain*: Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting," in *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, ed. Petra T. Chu and Laurinda S. Dixon (Newark: University of Delaware Press, 2008), pp. 238-246.
- <sup>44</sup> David Bindman認為這是因為法國對於人類動物演化而來的理論存疑，也代表法國藝術家堅守理想人體的美學標準。David Bindman, "Mankind after Darwin and Nineteenth-Century Art," in *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, ed. Diana Donald and Jane Munro (New Haven: Yale University Press, 2009), p. 151.

- <sup>45</sup> Eisenman, Stephen F. *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*. (University of Chicago Press, 1992), pp. 236, 242.
- <sup>46</sup> Kevin Sharp, "Redon and the Marketplace before 1900," in *Odilon Redon 1840-1916* (Chicago: Art Institute of Chicago, 1994), pp. 237-256.
- <sup>47</sup> Barbara Larson, "From Botany to Belief: Odilon Redon and Armand Clavaud," in *As in a Dream: Odilon Redon* (Frankfurt: Schirn Kunsthalle and Hatje Cantz Verlag, 2007), p. 96.
- <sup>48</sup> Lynda Clark, *Social Darwinism in France* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1984), p. 16.
- <sup>49</sup> John Durant, "Darwinism and Divinity: A Century of Debate," in *Darwinism and Divinity: Essays on Evolution and Religious Belief*, ed. John Durant (Oxford: Blackwell, 1985), pp. 17-18.
- <sup>50</sup> Linda L. Clark, "Social Darwinism and the Right," in *Social Darwinism in France* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1984), pp. 91-92.
- <sup>51</sup> 1908年1月8日寫給Gabriel Frizeau, 引自Jean-François Moueix, "Un Amateur d'art éclairé à Bordeaux: Gabriel Frizeau (1870-1938)," PhD dissertation (Université de Bordeaux III, 1969), p. 183.
- <sup>52</sup> R. Coustet, "Odilon Redon Miraculé," *Revue de l'art* (1993), pp.83-85.
- <sup>53</sup> Redon, *À soi-même*, p. 15.
- <sup>54</sup> Redon: "une vie à son comble, haute et supreme, inouïe", "Confidences d'artiste," *À soi-même*, p.15.
- <sup>55</sup> 魯東所閱讀的印度教和佛教典籍，參見Barbara Larson, *The Dark Side of Nature* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005), pp. 186-187. 1895年魯東所作的第三系列《聖安東尼誘惑》版畫，從福樓貝的著作延伸，描繪一陰沉嚴肅的佛祖浮坐在畫面左側，半身處在暗影中，半身披著發亮的圍巾旋轉似尾，沉思著宇宙宏旨，身旁迸出一星球，頭上懸掛一輪月。



- <sup>56</sup> Edouard Schuré, "La Legende de Bouddha," *Revue des Deux Mondes*, (July 1, 1885).
- <sup>57</sup> Edouard Schuré, "Introduction sur la doctrine ésotérique," *Les grands initiés: Esquisse de l'histoire secrete des religions* (Paris: Perrin, 1895), xii.
- <sup>58</sup> Schuré, "Introduction," *Les grands initiés* (Paris: Perrin, 1895), xxiii.
- <sup>59</sup> 1904年11月24日寫信給Gabriel Frizeau, *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916* (Bruxelles: G. van Oest, 1923), p. 60。
- <sup>60</sup> 1911年7月4日寫信給Maurice Denis, 此未出版的信函引自 Fred Leeman, "Redon's Spiritualism and the Rise of Mysticism," in *Odilon Redon 1848-1916* (Chicago, 1994), pp. 233-234.
- <sup>61</sup> Maurice Denis, "Note sur la peinture religieu," (1896) in *Le Ciel et l'Arcadie*, ed. J.-P. Bouillon (Paris, 1993), pp. 32-48.
- <sup>62</sup> 「玫瑰十字」團體 (Rose + Croix) 主要成員大多是莫侯和德夏凡尼的學生和跟隨者, 包括Alexandre Séon, Alphonse Osbert, Armand Point, 傾向描繪天主教和神話題材。
- <sup>63</sup> A. Richard Turner, "Leonardo the Harbinger of Modernity," in *Inventing Leonardo* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 110-137.
- <sup>64</sup> Redon, *À soi-même*, p. 104.
- <sup>65</sup> Martin Kemp, ed., *Leonardo on Painting*, trans. Martin Kemp and Margaret Walker (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 202.
- <sup>66</sup> A. Richard Turner, "Possessing the World," in *Inventing Leonardo* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 175-190.
- <sup>67</sup> Redon, *À soi-même*, p. 55.

## 參考書目

- Apostolos-Lappadona, Diane. *Encyclopedia of Women in Religious Art*. New York: Continuum, 1996.
- Hatje Cantz Verlag, *As in a Dream: Odilon Redon*, ed. Margret Stuffmann and Max Hollein, exhibition catalogue. Frankfurt, 2007.
- Aurier, G.-Albert. "Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin," *Mercure de France* (1891). In *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, ed. Henri Dorra, pp. 195-203. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos*. Trans. Daniel Russell. Boston: Beacon, 1969.
- Bacou, Rosaline. *Odilon Redon: Pastels*. Paris: Anthèse, 1987.
- Benjamin, Roger. *Matisse's Notes of a Painter: Criticism, Theory, and Context 1891-1908*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1987.
- Bindman, David. "Mankind after Darwin and Nineteenth-Century Art." In *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, ed. Diana Donald and Jane Munro, pp. 143-165. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Blanc, Charles. *The Grammar of Painting and Engraving* (1867). New York: Hurd & Houghton, 1874.
- Chansigaud, Valérie. *Histoire de l'illustration naturaliste: Des gravures de la Renaissance aux films d'aujourd'hui*. Paris: Delachaux et Niestlé SA, 2009.
- Clark, Linda L. *Social Darwinism in France*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1984.
- Conn, Steven. *Museums and American Intellectual Life 1876-1926*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European*

- Art and Aesthetics 1725-1907*. University Park, Penn.: Penn State University Press, 1995.
- Corsi, Pierre. *The Age of Lamarck: Evolutionary Theories in France 1790-1830*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Coustet, R. "Odilon Redon Miraculé." *Revue de l'art* (1993), pp.83-85.
- Darwin, Charles. *On the Origin of the Species* (1859). Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray, 1871.
- Darwin: Art and the Search for Origins*. Ed. Pamela Kort and Max Hollein, exhibition catalogue. Frankfurt: Schirn Kunsthall, 2009.
- Davenport, Nancy. "Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God." *Religion and the Arts* 10.1 (2006), pp.1-38.
- De Donder, Vic. *Le chant de la sirène*. Paris: Gallimard, 2006.
- Denis, Maurice. "Note sur la peinture religieu." (1896) In *Le Ciel et l'Arcadie*, ed. J.-P. Bouillon, pp. 32-48. Paris, 1993.
- Donald, Diana, and Jane Munro, eds. *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Durant, John. "Darwinism and Divinity: A Century of Debate." In *Darwinism and Divinity: Essays on Evolution and Religious Belief*, ed. John Durant, pp. 9-39. Oxford: Blackwell, 1985.
- Eisenman, Stephen F. *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*. University of Chicago Press, 1992.
- Emery, Elisabeth. *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-siècle French Culture*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- Flammarion, Camille. *Le Monde avant la creation de l'homme*. Paris: Marpon

- et Flammarion, 1886.
- Flaubert, Gustave. *Tentation de saint Antoine*, 1874. In *Oeuvres*, vol. 1. Paris 1951.
- Fontainas, André. "Odilon Redon." *Le Mercure de France* (1 August 1916): 577-588.
- Frizeau, Gabriel. *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*. Bruxelles: G. van Oest, 1923.
- Gamboni, Dario. "Odilon Redon et la nature naturante." In *Odilon Redon: Le ciel, la terre, la mer*, exhibition catalogue, Musée Léon Dierx, pp. 117-127. Paris: Réunion des musées nationaux, 2007.
- Gauguin, Paul. *The Writings of a Savage: Paul Gauguin*. Ed. Daniel Guérin, trans. Eleanor Levieux. New York: Viking, 1978.
- Groom, Gloria. "The Late Work." In *Odilon Redon 1840-1916*, ed. Douglas W. Druick, pp. 305-352. Chicago: Art Institute of Chicago, 1994.
- Hull, R. Bruce. *Infinite Nature*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Huysmans, Joris Karl. *A rebours*. Paris, 1884.
- Jardine, Nicolas. "Naturphilosophie and the Kingdoms of Nature." In *Cultures of Natural History*, ed. N. Jardine, J.A. Secord and E.C. Spary, chapter 14. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kemp, Martin ed. *Leonardo on Painting*. Trans. Martin Kemp and Margaret Walker. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Kort, Pamela. "Making Things Real: Odilon Redon and Jean Carriès." In *Darwin: Art and the Search for Origins*, ed. Pamela Kort and Max Hollein, pp. 154-157. Frankfurt: Schirn Kunsthall, 2009.
- Larousse, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 9. Paris: Librairie Classique Larousse et Boyer, 1866-1879.
- Larson, Barbara. "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon." *Nineteenth-Century Art Worldwide* (Spring 2003), <http://>

www.19thc-artworldwide.org/index.php/component/content/article/76-spring03article/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon.

Larson, Barbara. *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005.

Larson, Barbara. "Le Voyage de Darwin et les ravages de Redon." In *Odilon Redon: Le ciel, la terre, la mer*, pp. 107-115. Paris: Réunion des musées nationaux, 2007.

Larson, Barbara. "From Botany to Belief: Odilon Redon and Armand Clavaud." In *As in a Dream: Odilon Redon*, ed. Margret Stuffmann and Max Hollein, pp. 95-101. Frankfurt: Schirn Kunsthalle and Hatje Cantz Verlag, 2007.

Leblond, Marius-Ary. "Odilon Redon. Le Merveilleux dans la peinture," *La Revue illustré* (2 February 1907), pp. 155-160, rpt in *Odilon Redon: Le ciel, la terre, la mer*, pp. 37-41. Paris: Réunion des musées nationaux, 2007.

Leeman, Fred. "Redon's Spiritualism and the Rise of Mysticism." In *Odilon Redon 1848-1916*, pp. 215-236. Chicago: Art Institute of Chicago, 1994.

Leonardo da Vinci. *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon. Princeton: Princeton University Press, 1956.

*Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, preface de Marius et Ary Leblond. Paris: Librairie nationale d'Art et d'Histoire, 1923.

Loevgren, Sven. *The Genesis of Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Martin, René, et al, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. Paris: Nathan, 1992.

Mellerio, André. *Odilon Redon*. New York: Da Capo, 1968. Reprint of the

- 1913 version.
- Mercer, Wendy S. "German Romanticism and French Aesthetic Theory." In *Companion to Art Theory*, pp. 150-158. Oxford: Blackwell, 2007.
- Mirbeau, Octave. "Vincent van Gogh." *L'Écho de Paris*, 31 March 1891.
- Moffett, Charles S. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*. Geneva: Burton, 1986.
- Moser, Stephanie. *Ancestral Images: The Iconography of Human Origins*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Moueix, Jean-François. "Un Amateur d'art éclairé à Bordeaux: Gabriel Frizeau (1870-1938)." PhD dissertation. Université de Bordeaux III, 1969.
- Odilon Redon: Prince du Rêve 1840-1916*. Paris: Édition de la Rmn-Grand Palais, 2011.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880-1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Peng, Chang-Ming. "Fernand Cormon's Cain: Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting." In *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, ed. Petra T. Chu and Laurinda S. Dixon, pp. 238-246. Newark: University of Delaware Press, 2008.
- Persell, Stuart M. *Neo-Lamarckianism and the Evolutionary Controversy in France 1870-1920*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999.
- Redon, Odilon. "Salon de 1868." *La Gironde*. May 19, 1868.
- Redon, Odilon. *À soi-même journal 1867-1915: Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: José Corti, 2000.
- Rodin, Auguste. *Les Cathédrales de France*. Paris, 1914.
- Rudwick, Martin J.S. *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

- Schuré, Edouard. "La Legende de Bouddha." *Revue des Deux Mondes*. July 1, 1885.
- Schuré, Edouard. "Introduction sur la doctrine ésotérique." *Les grands initiés: Esquisse de l'histoire secrete des religions*. Paris: Perrin, 1895.
- Sharp, Kevin. "Redon and the Marketplace before 1900." In *Odilon Redon 1840-1916*, pp. 237-256. Chicago: Art Institute of Chicago, 1994.
- Shiff, Richard. "Expression: Natural, Personal, Pictorial." In *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith and Carolyn Wilde, chapter 13. Oxford: Blackwell, 2007.
- Stapleton, Michael. *The Illustrated Dictionary of Greek and Roman Mythology*. New York: Peter Bedrick, 1978.
- Stebbins, Robert E. "France." In *The Comparative Reception of Darwinism*, ed. Thomas Glick, pp. 117-162. Austin, TX: University of Texas Press, 1974.
- Stratis, Harriet K. "Beneath the Surface: Redon's Methods and Materials." In *Odilon Redon 1840-1916*, pp. 354-377. Chicago: Art Institute of Chicago, 1994.
- Turner, A. Richard. *Inventing Leonardo*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris: Hetzel, 1896.
- Vezein, Luc. *Les artistes au Jardin des plantes*. Paris: Hercher, 1990.





# 05

## 《隋煬帝豔史》的圖飾評點

---

### 與晚明出版文化

馬孟晶

## 一、前言

作為案頭閱讀之用的通俗小說是從明代才開始出現的一種新文學形式，<sup>1</sup>雖從其前身、似乎更為訴諸聽覺的講唱變文或「說話」形式時，圖像已伴隨出現，<sup>2</sup>但當它成為可廣泛被攜帶與閱讀的讀物，視覺的向度便相對變得更為突出。在逐漸發展的過程中，從萬曆二十年（1592）到明末，是在質與量上加速發展、乃至欣欣向榮的時期，<sup>3</sup>這些作品多半都是透過商業書坊的刊刻出版而進入市場廣為流傳。晚明恰好也是中國出版印刷史上質量兼具的高峰期，造就了小說刊印的繁盛榮景，其中許多作品的刊本也附有篇幅與精粗程度不一的版畫插圖，數量往往相當龐大。<sup>4</sup>雖然讀小說當以閱讀文本為主，但小說刊本的組成元素遠比核心文本更為豐富，刊印者常會添加從序跋、凡例、到評點、插圖等各種附錄，其中往往透露出許多值得進一步考量的訊息，有助理解作品從創作、發行、到流傳的脈絡。若將整本出版物視為經過整體設計規劃的產品，插圖在其中扮演的角色不可小覷。正因通俗小說常具有商品性格，書坊主人為了促進書籍銷售，往往增添插圖和評點，以吸引讀者的注意。<sup>5</sup>評點固然代表評點者對文本的意見，插圖也常是根據文本的情節轉譯為圖，亦可說是插繪作者對文本的理解與詮釋。再加上書坊基於銷路的考量，常會順應讀者的需求或喜好，來作書籍內容的規劃，而且如同評點文字常可提供閱讀的指導，插圖也可能影響讀者閱讀文本的模式或習慣。從插圖的表現方式，或也可間接分析讀者對於文本的閱讀方式或反應。<sup>6</sup>

本文主要探究的對象是於明崇禎四年（1631）刊行的長篇講史小說《隋煬帝豔史》之插圖。此書所附的圖像，較諸一般戲曲小說等敘事文學刊本所習見的敘事性插繪更複雜，額外添增了詩文題字及裝

飾性邊欄於後頁，兩者均對應於故事文本加以說明或評論，如同評點文字的功能，其中尤以運用裝飾圖樣來作評點的創意特別引人注目。這些設計都是出版者自覺並大肆宣揚，自認別出蹊徑與眾不同之處。小說刊本中評點與插圖的風行，本與晚明蓬勃的出版文化關係密切，當插圖脫離遵循文本發展的敘事模式，轉而扮演評點的角色，除了更加彰顯出評點在小說刊本中的重要性，也代表小說版畫中圖文關係的進一步多元化及複雜化，這也是在晚明版畫中逐漸萌生發展的趨勢。

## 二、明代小說、插圖、與出版文化

關於傳統小說的研究，原本以創作者和作品為中心；近年來文學史學者逐漸將作品的流通、傳播、與接受列為重要的議題。小說之傳播特別得益於或倚賴發達的印刷出版業，比較起其他如詩詞曲賦的文學形式，具有更強烈的商品性格。正因它既是精神產品、又是文化商品，所以除了作者之外，書坊、小說評論與理論、讀者等都可以是影響小說發展的重要因素。文學史家開始從整體出版文化的角度觀照，也開始重視小說刊本的視覺形式，除了專文之外，甚至出現了探討附圖之小說刊本的專論書籍。<sup>7</sup> 雖有越來越多的明代小說史學者對出版文化多所關懷，也注意小說視覺形式的重要性，將版畫插圖納入其研究中，並已累積相當的成果，但除了前述綜論小說插圖之版式構成、與繪畫形式之關係、及圖像在小說出版品中之意義的通論專著外，雖有對個別刊本小說的研究亦討論及插圖，仍較偏向與文本傳統探究之連結，<sup>8</sup> 較少對於圖文關係或構圖淵源等藝術性的思考。若從版畫研究領域的角度來看，研究者以圖像的藝術性為主要考量，注意

的議題較集中於地域中心和個別繪刻者風格，<sup>9</sup> 小說插圖的數量雖很龐大，<sup>10</sup> 相較於圖譜類、或同屬敘事文學範疇的戲曲插圖，似給人較粗糙的印象，<sup>11</sup> 因此其研究無法與存世數量成比例，最常被提及者多仍集中於《三國演義》、《水滸傳》等在文學史上相當重要、從明代便已深受讀者歡迎、刻印版本也相對較多<sup>12</sup> 的小說文本，<sup>13</sup> 尤以《水滸傳》的成果較多，除版本的發掘和考訂外，也有深入討論其版畫風格演進的專文與博士論文專書。<sup>14</sup>

叫好又暢銷的文本，固然可刺激版本數量的添增、和書坊彼此的競爭，因此有利於版畫插圖品質的提昇，但是版畫插圖演變的發展未必與其所根據文本的文學價值完全一致，吾人當放大視界到其他作品，除了刊印品質和構圖的精緻度之外，重點可能還在於插圖設計是否別具巧思，可以突破圖像傳統的陳套與限制。文學史學者William H. Nienhauser Jr. (倪豪士) 提醒我們注意一本較少為人討論的小說《隋煬帝豔史》，他敏銳地指出，該書在整體插圖設計上有其獨特之處，也從圖文關係的角度來作分析。但倪豪士較著重於討論援引論評之詩句所彰顯的話外之意，對其邊框圖飾則認為是強化其意義或與前者平行，未及討論圖像的意義和淵源。<sup>15</sup> 當我們在仔細比對文本、圖像、與書中其他附錄後可以發現，該書的插圖與各回的內容本事相對應，但在結構上比一般小說插圖中通行之平鋪直敘的敘事性插圖複雜，各單元結合敘事圖像、詩詞題詠、及裝飾性邊框，形式上創新，圖文間關係也更豐富複雜，部分實兼具敘事和評論的雙重功能；詩句與圖飾的關係也是多重的，值得加以細究。(圖5.1)

本文希冀在倪豪士等學者的研究基礎之上作更深入的探索，從版畫史、文學史、出版史的多元視角，透過對各個單元中圖文對應關係的分析，討論設計者如何巧妙地運用詩詞文句和圖飾紋樣，來作與



圖 5.1 「獨孤后夢龍生太子」，《隋煬帝豔史》圖2a/b，1631人瑞堂刊本。史丹佛大學東亞圖書館藏本。

書中文字性評點相似的工作。若將此種插圖的詮釋模式視為一種閱讀小說的方法，應將之置於晚明時期的出版文化脈絡中觀察，既受到興盛的文學評點風氣所影響，也和書籍中的視覺性因素越來越受重視的普遍現象有關，編繪者

已有更豐富的圖像資源可以轉借運用，文中也將嘗試追索其部分圖飾母題的來源。另外，若從更宏觀的文本類型和插圖間的關係來看，相較於戲曲插圖，小說或因受制於敘事性的功能要求，其插圖往往較固守傳統的圖文關係，此書中卻另闢蹊徑，以通常最不具意義的裝飾圖樣來扮演評點的角色，可見裝飾圖樣在晚明視覺文化中比過去更受重視。本文也嘗試將其放在晚明小說插圖的脈絡中，透過和他種小說插圖的比較，觀察此一新模式出現的意義，並從後續的相關發展討論此一趨勢的重要性。

### 三、《隋煬帝豔史》的文本、內容、與版本

《隋煬帝豔史》的全稱為《新鐫全像通俗演義隋煬帝豔史》，書中自題為「齊東野人編演、不經先生批評」，兩者顯然都是化名，學者至今無法確知作者的真實身分。內容敷演隋煬帝楊廣

(569-618) 從生到死的諸種風流軼聞。凡例之首條雖強調忠於史實；不過隋煬帝故事除了記載於正史之外，亦見於歷代野史、傳奇、與筆記，小說作者應有參考這些材料，再參照正史和其他史料編寫而成，<sup>16</sup> 或許也因此而自稱為「編演」。據凡例所言，與正史撰寫頗為不同之處，當在於要求「娛耳悅目」，以煬帝堪稱「奇豔」的風流軼聞為主，真實與否不在考慮之列，對宮闈之內的人情細節之關注，絕不少於對攸關國家興亡之大事的描述。在歷史演義類小說的寫作傳統中，向來都是根據正史與歷來各種傳說和文本的材料來加以聯綴輯補、綜合改寫、貫串為文，只是因為編撰者個人的修養與功力，而有高下之別。此書之故事內容雖取材自前述文本，但學者多認為其撰寫者有相當的駕馭能力，首尾風格相當一致。<sup>17</sup> 《豔史》的內容雖因出現大量對於煬帝淫亂生活之情色細節的描寫而被後世詬病，但萬曆之後市場上已經出現了越來越多的情色小說，也是不可爭的事實，較近的例子還有小說史上的重要巨著《金瓶梅》，恐怕也與此類描寫文字廣受讀者歡迎的時代風潮，以及爭取銷路的現實考慮有關，<sup>18</sup> 無法逕以道德立場來加以批判。明末清初時期出現了特別多部以隋唐之際史事為根據的歷史小說，<sup>19</sup> 何谷理針對這一系列隋唐小說的源流與演變之研究中分析，此書中綜合許多文字材料及詩句，有些是引述、有些是原創。「整體而言，這本小說的寫作風格整齊、清晰、而且一致。作品本身必定經過仔細的計畫、清楚的設計、費心的編輯、以及精心修整。」<sup>20</sup> 總之，本書在文字運用、人物形象塑造、故事結構方面頗得好評，在歷史小說系列中也有其承先啟後的地位。事實上，何谷理對其文本部分的綜合評語，也幾乎都能應用在其插繪部分。此書從撰寫文本、組織材料、配置插圖、到出版刊行，都經過精細的規畫設計，絕非書坊隨意拼湊剪貼、草率成書的產物。以最完整的刊本來

看，全書架構大致可以分為序言、插圖、與本文三大部分。

一、序言：書首有3篇序文，綜合介紹該書內容與特色，皆以手書上板印製，所使用的字體大小、行距字數、書體風格各不相同，可說是模擬題寫者的個人風格，也可解為力求視覺效果之多樣變化。之後有凡例12條，說明該書旨趣與編輯特色，這是出版者標榜該書特性的重要資料。<sup>21</sup>

二、插圖：共有80組雙面全頁的圖像，集中放置在主要文本前。以小說插圖形式的整體來觀察，萬曆後大致已逐漸從上圖下文的型式擴充到更多元，常佔據全幅的單面，甚至可以由雙面合成一圖；而且也不再跟文本如影隨形，開始被獨立出來，集中放在書的最前面，<sup>22</sup> 圖像與文本的實體距離越來越遠。另一方面，動輒一兩百幅的圖像往往佔滿了刊本的第一冊，<sup>23</sup> 讀者亦可藉由翻閱插圖，而能對故事內容知所梗概，如同圖像化的綱要。這些圖像和40回文本依序一一對應，每回有兩組插圖。本書插圖出現的位置大致與當時戲曲小說類刊本通行的版式相同，80組的數量也並不算突出，真正具有開創性的在於個別插圖與故事文本間的對應關係。具體設計的分析請詳下節。

三、本文：小說內容分成8卷，每卷各有5回，所以共計40回，文字之間並無欄線，應是為了方便插入行間的小字夾註及圈點符號，兩者在本文中幾乎頁頁可見。在每一卷最後並有以手書上版刊印的各卷總評，字體較大、每行字數不統一。因頁碼仍持續計算，可見得是整體編輯計畫之部分。其內容從4則到10則不等，評論其故事情節、人物性格、或描寫手法。

根據書中所附的序文，該書初刻由人瑞堂於崇禎四年（1631）

所印行。目前存世之刊本不少，刻印分屬不同的時期。本文主要參考臺灣大學初刻本、史丹佛大學初刻本、及據日本內閣文庫本和上海博物館本彙集影印的《古本小說集成》本。

#### 四、兼具敘事與批評功能的插圖

文學與版本學者孫楷第在紀錄《隋煬帝豔史》時驚歎：「插圖精絕」，<sup>24</sup> 應是針對繪刻水準而來的評論。但正如倪豪士所言，從精巧的插圖規劃可反映出，設計者認為此部分的意義與文本應被視為不可分割的整體，吾人當更仔細推敲圖文對應的關係。<sup>25</sup> 倪豪士直接斷言插圖部分乃出自作者之意，又引凡例為證的說法值得商榷，因為我們今日對其在文本、評點、配圖、凡例等工作的分工已難辨明，未必出自作者之手，但此本插圖從形式到內容確實值得進一步深究。

如前所述，《豔史》書中的第一冊共附有80組插圖，<sup>26</sup> 集中置於序文凡例等前言之後、主要文本之前，篇幅不少。每個單元占有全頁之正反兩面，（圖5.1）但並非如插圖篇幅擴充後常見的左右雙面合為一圖，而是前後搭配。正面的全幅框內所圖繪的，是與小說40回文本中的各回標目相對應的場景，4到8字的半回名稱也如實標示於版心的頁碼之下；而這些回目所示的對句，恰是點出該回最重要的兩個事件，這已是晚明小說逐漸形成的通則。<sup>27</sup> 若比對小說文本與正面以呈現宮殿屋宇之間的人物活動為主的插圖，會發現它們都是忠實地刻劃事件發展之高潮的敘事圖像，若連續翻閱，宛如觀覽全書的圖像摘要。每回繪兩圖、各自與其回目對句相對應的構成形式，在杭州容與堂刊本《水滸傳》（1610，圖5.2）、與武林泰和堂主人刊《東





圖5.2（左上） 《水滸傳》  
插圖，1610年杭州容與堂刊  
本。出自《古本小說版畫圖  
錄》第七冊，圖406。

圖5.3（右上） 《東西晉演  
義》，約1612年武林泰和堂主  
人刊本，國家圖書館藏品。

圖5.4（左下） 《李卓吾先生  
批評西遊記》插圖，天啟年間  
蘇州刊本。出自《古本小說版  
畫圖錄》第九冊，圖593。

西晉演義》（約1612，圖5.3）也有類似先例，但在容與堂本中回目是標示於畫幅內，且因應於構圖之虛實而必然有位置的更動，這似乎也是萬曆晚期到天啟間小說插圖較常見的通例。將回目放到圖外、統一位置而化為版心資訊的一部分，便有更強的索引功能，雖然在天啟年間蘇州刻本《西遊記》已有此例，（圖5.4）《豔史》在此構成形式中仍屬較早的例子，於刊印年代十分接近的隋唐系列小說《隋史

遺文》（1633）、時代可能稍後的崇禎版《新刻繡像金瓶梅》等其他同時期的小說插圖中也可看到繼承，<sup>28</sup> 成為當時小說插圖模式開始流行的新典型之一。另一方面，將回目標題從框內移向框外，正代表對於邊框之存在或善加利用的意識，這在圖像單元的背面得到更進一步的發展及證實。

就圖像本身而言，雖是依從文本亦步亦趨，極力描摹其壯盛景物、事件高潮、人物情態的「奇豔」之狀，由於《豔史》的故事文本是在帝王宮室的大架構下，寫其風流人情細節，內容涵括華麗壯觀的亭台宮觀、（第20圖）長城片斷、（第27圖）俠義小說中不可少的打鬥畫面、（第71圖）比《金瓶梅》更奇特之荒逸淫亂的情色場景，（第61圖）從壯大的國家建設、到微觀如閨房私密，題材廣度遠較一般的講史或人情小說更為多元，繪者也就有更寬廣的發揮空間去馳騁想像。而其繪刻也非常精良，善用建築物與庭園前後錯落、勾勒出具有更多景深的活動空間，人物細節一絲不苟，對樹石的描繪也變化多姿，在當代小說插圖中絕對可稱傑作。書坊主人顯然也以此為傲，所以在凡例中言：「坊間繡像，不過略似人形，止供兒童把玩。茲編特懇名筆妙手，傳神阿堵，曲盡其妙。一展卷而奇情艷態勃勃如生，不啻顧虎頭吳道子之對面，豈非詞家韻事，案頭珍賞哉。」

書中有一項元素常被許多現代版畫選本所忽略，<sup>29</sup> 但其實卻可能是本書最值得注意的獨創之處，就是各圖像單元背面的設計。在敘事圖的背面所搭配的，是以楷、行、草、篆、隸等不同字體、多種不同書風錄寫而依手書上版的、在小說文本中並未出現的古人詩詞選句，內容是針對該回主要事件、亦即其正面圖像之內容的評論。這已經是相當具有創意的新形式，更富突破性的是框在文句周圍的「錦欄」，它們看似單純的裝飾紋樣，只是各各不同，實則深具寓意，同樣是針

對故事情節而作的評論。<sup>30</sup>也就是說，編者精心設計了敘事與評論的兩種插圖與文句置於正反兩面，來和其故事文本相對應。本文希冀能針對背面單元的形式、內容、及與文本之對應關係，進一步援例來加以解析。

第一回「隋文帝帶酒幸宮妃 獨孤后夢龍生太子」始於隋文帝之興，從隋文帝私幸宮女的事件，一方面側寫獨孤皇后之強烈妒嫉，一方面也「為煬帝荒淫張本」，<sup>31</sup>後段則描述獨孤后生下楊廣，即後來的煬帝，生產時有夢龍又化大鼠、天出紅光之兆。第二圖的正面描繪回目之後段，也就是皇后夢見龍的神異場景。背面的雙重方框中則以行書題寫「乃寢乃真。乃占我夢。吉夢維何。為熊為羆」，並標明出處為「採詩小雅句」。（圖5.1）小雅詩句本是由夢中之見熊羆卜為生男之吉兆，雖與文本中之夢龍有所不同，仍可說是以一個相關的慣用譬喻來評論此事件，但並不若夢龍化鼠般有個別的寓言意味，吾人仍可視之為一種評點文字。

在題字的周圍有雙重平行的線框，框內是飛騰的昆蟲與折枝花穿插出現、飄浮其間，各圖像並不相同，並非重覆不斷的規整裝飾花樣，但置於框中自充滿裝飾意味，且不免令人想起箋紙的設計，正如凡例十所言：「詩句皆製錦為欄，如薛濤烏絲等式，以見精工鄭重之意。」薛濤箋和烏絲欄所指的都是箋紙。就箋紙的形式而言，除了最簡單的線欄如八行書之外，也可以見到將精巧雅致的圖樣雕飾於紙面或其一角、或圍出四周的邊框，並採用單色或多色印刷，以增添觀覽書蹟字蹤時視覺經驗的豐富性，雖然箋紙在明代之前早已出現，傳世宋代尺牘與書蹟有不少便是書寫於花箋之上，但在晚明以後格外流行，當時甚至有數種將各種箋紙花樣編輯出版、宛如箋紙圖錄樣本的箋譜出版流傳。<sup>32</sup>從現存明人所遺留下來的尺牘書蹟來看，其中有

許多書寫於精美箋紙上。除了單純線欄之外，明初的箋紙設計似仍以布滿紙面的淺色隱花較多，低調典雅，不太會與書跡本身搶風頭；明代中期後漸出現四圍邊框、中心空白的形式，雖未能取代紙面有隱約或較小裝飾圖樣而無邊欄的傳統，而一直是並存的狀況，但卻有邊欄越來越複雜化且突出的趨向。邊框圖飾因為不會干擾文字的書寫與閱讀，可以使用較明顯的圖樣與色彩，設計的考量便有所不同。例如在嘉定人婁堅（1554-1631）的一通書信中，採用了雙重線框中飄浮著折枝花葉圖樣的箋紙，而且還是用雙色分別套印花與葉，視覺效果十分突出，（圖5.5）其形式便與《豔史》插圖所見的邊框很接近。《豔史》書中將具有手書趣味的題字旁配以各不相同的裝飾框，和書於圖飾箋紙上的尺牘十分類似，應從當時的箋紙形式得到很多啟發。在框的右下角以小字標示主題為「螽斯衍慶」，其典出自《詩經》：「螽斯羽，詵詵兮，宜爾子孫，振振兮。」是子孫繁衍眾多之意，和生子的意象也密切相關。由框外小字所點出的主題，讓看似只為增添美觀而設的裝飾圖樣有了更豐富的意涵：在形式上和正面版心下的回目相當，都在標明圖像之主題，雖然字體相對較小，位置也是對應

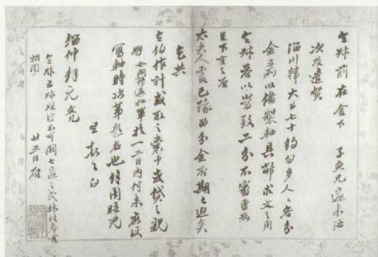


圖 5.5

〈明婁堅尺牘〉，上海圖書館藏。出自《上海圖書館藏明代尺牘》冊5，頁125-126。

的；內容則和題字平行，同樣指出事件的關鍵處。

從形式上來說，小字標示主題固然與正面插圖的形式呼應，也可能是受到箋紙設計影響。在葛一龍（1567-1640）尺牘中，（圖 5.6）使用的箋紙是以竹節相連為主題的邊框，在框外的左下方書明主題為「琅玕」，並有或為發行者的「西崑館」字樣；另一通劉象先尺牘的四圍邊框中則是數隻龍翻騰於雲中，「龍騰」主題標明於

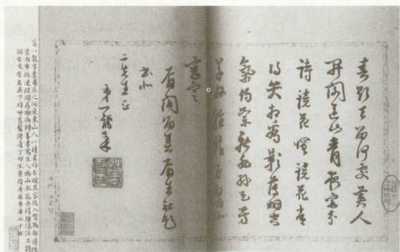


圖 5.6 〈明葛一龍致二先生詩〉，出自《錢鏡塘藏明代名人尺牘》冊5，頁74-75。

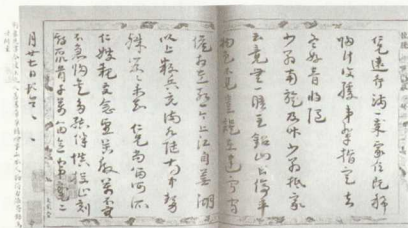


圖 5.7 〈明劉象先致其兄函〉，出自《錢鏡塘藏明代名人尺牘》冊5，頁158-159。

框內，（圖5.7）兩者均和《豔史》書中插圖的背面單元十分接近，雖然兩者的紀年並不太確定，但與《豔史》的刊刻可能相去不遠，亦有其相通的意趣。從內容來看，更具深意的是，我們若再看到詩經同篇文章序中所言：「蠡斯，后妃子孫眾多也，言若蠡斯不妬忌，則子孫眾多也。」獨孤后初出現於第一回，在第三回時便已殞逝，雖被描寫為一個有德的皇后，但更突出的卻是她的善妒，第一回中便具體描寫了她如何打殺文帝偶然接觸的宮妃尉遲女。文中不但以詩總評其人「莫言身死妒恨亡，妒已釀成天下禍」，（3:11b）在多處都可見到行間夾註的作者冷冷譏刺「妒婦常喫此虧」（1:14b）、「婦人肚腸專要思此」（2:9b）、「開口便怪人蓄妾，畢竟妒心為害也」（3:4b）、甚至讀到她死後還寫下「不知此時還能妒否」（3:11b），裝飾圖樣的「蠡斯衍慶」以更委婉的方式呼應了評點者，若皇后不妒，子孫當更眾多。

以整個插圖單元來看，正面的敘事圖平鋪直敘地刻劃出事件高潮；背面題寫的古人詩句則提出類似評點的角度；就連位置和意義上最為邊緣的框內裝飾圖樣都有意義，也扮演著與文中評點十分類似的角色，不但與該回目之內容關合，也總評了人物，甚至比引用詩句所作評論具有更複雜的諷喻之義。此種包含正背面的單元由圖像與題字所組合的形式，以及極力變化撰寫之書體的特徵，乍看之下與《唐詩畫譜》（約1621-1627間刊行）這類詩畫譜相似，其實若從圖文關係的角度來比較，卻幾乎可以說是逆向而行。若以《唐詩畫譜》中所收錄的李益〈汴河曲〉為例，（圖5.8）該詩恰好是題詠因隋煬帝所造之汴渠而生的感懷，在形式上詩句居先，與其圖像詮釋左右對望，圖像之內容為描繪詩句中所述之景物，依詩作圖，兩者直接對應，雖非敘事性之文本，圖文之間反而接近敘述性的關係；《豔史》的形式

則是將依小說文本所畫的敘事圖放在正面，背面的題詩和新增的裝飾圖樣則針對此一事件、或可說是此敘事圖的補充或論評，並非亦步亦趨的附庸，背面圖像單元與文本的關係較接近於文本中評點或點明其義、或評論其事的性質，和詩畫譜的狀況並不相同。插圖提供評點的功能，確實如凡例9所言「誠海內諸書所未有也」，也是《豔史》插圖最值得稱道的特色。

上述例子中題詩與裝飾框對故事文本的評述關係比較相近，都與生子的譬喻或象徵有關；但在許多例子中卻是各自針對事件而評論，彼此是更為平行的關係。譬如圖77「宇文謀君」，（圖5.9）內



圖 5.8（上）「汴河曲」，《唐詩畫譜》。出自《中國古代版畫叢刊二編》第七輯，頁179。

圖 5.9（下）「宇文謀君」，《隋煬帝豔史》圖77a-b，1631年瑞堂刊本。史丹佛本。

容敘述煬帝奢華無度多年，民生凋敝，盜亂四起，大臣宇文化及等遂共謀殺死煬帝。敘事圖繪出室內數人商談的場景，題句為杜甫詩「人心失去就 賊勢騰風雨」，說明了隋晚期普遍的時局不安。外側框中則布滿了「荊棘」。荊棘可以解為對人之害心，<sup>33</sup>在此則是集中於評斷宇文化及的密謀即將對煬帝有所危害。題字與裝飾框彼此並非直接相關，而是各自針對內容作評。

另一種則可說是互補關係，如圖21「泛龍舟煬帝揮毫」，（圖5.10）敘述煬帝於東京大興土木，造北海三山五湖十六院極盡奢華，乘龍舟在其間遊覽，君臣賦詩以紀，煬帝自己亦親筆揮毫八首。題詩為以隸書寫李嶠之句，所詠贊的當是乘舟而遊之事。裝飾框裡放的是「筆花」，數枝筆綁成一束形成主要母題，和花枝相間，飄浮於框中。筆花典出江郎夢筆生花的故事，以筆上生花譬喻才情靈感，所指涉的當是煬帝揮毫之事。兩者相合，方是此部分所描述的情節，可說是相生而互補。



圖 5.10 「泛龍舟煬帝揮毫」，  
《隋煬帝豔史》圖21a-b，1631人  
瑞堂刊本。史丹佛本。



## 五、與繡像關合的錦欄設計

透過對以上三個例子的分析，我們發現每組插圖單元都是十分精巧的設計，兼具敘事與評論之功能。本節將針對題字、邊框、裝飾圖樣等各個組成元素，分別梳理其通例而作一綜合討論。

各幅背面題句的形式，包括詩、詞、賦等韻文，多為二到四句的對話。凡例形容此功能：「繡像每幅皆選集古人佳句，與事符合者，以為題詠證左。妙在箇中，趣在言外。」首要重點是「古人佳句」，亦即不像小說文本中的詩詞有許多是作者自創，全屬由上古到明朝的前人作品，通常是單一作者同一作品之對句，但為求意義之相近，可能由作者不同的詩中挑選（如圖5「集崔顥句」），或採擷多位作者的文句來重組，結合兩位詩人是常見的（如圖41為「杜甫李白聯」），最多可達4人，而且跨越相異世代（如圖31綰結杜甫、朱餘慶、黃山谷、王績的句子），有些甚至只說是「集唐」、「宋詞」、「錄古」，並不特別標明來源。其中出現的詩詞作者有50多位，<sup>34</sup>而以唐代，尤其是李白與杜甫居多。這些名句當然都有獨特的藝術性，而編選者又得在「與事符合、以為題詠證左」的原則下，從廣大的歷代詩詞資料庫中披沙瀝金以為對應，可說是種再創作的工作，可能比新創更具挑戰性，也更能看出編者的博學及巧智。從題詠文句和故事內容的關係來看，有些只是呼應其情節，像圖34「煬帝觀圖思舊遊」中，煬帝到木蘭庭賞花，見到壁上掛著「廣陵圖」而想起江都風光，題句為李夢陽詩「海雲明滅見揚州，看圖彷彿曾遊處」，十分適切地表達其心情，連地點都吻合，但並未提供新看法。有些題句卻點出故事未明白說出之處，像圖17「文皇死報奸雄」，描述助楊廣篡位、在煬帝即位後甚為驕狂之老臣楊素，他見到死去的

文帝鬼魂索命，心生恐懼。題語乃出自蘇東坡〈前赤壁賦〉之「固一世之雄也，而今安在哉」，（圖5.11）對楊素當時的狀態可說是極貼切的形容與批評，也比本文行間夾評在此段前後屢屢以「報應不爽」之類的俚俗話語評論，（參見文本之頁9:7a-8b）要來得有韻味，這正是編選者顯現其功力之處，如凡例所言是「妙在箇中，趣在言外」。

前文提及由四人之詩句所集成的評語也是有趣的例子。圖31「明霞觀李」中，（圖5.12）袁紫煙觀天象，已指出西北方有天子氣，而且卜出是李姓之人。煬帝隨後到明霞院觀李花，其風華之茂盛



圖 5.11 (上) 「文皇死報奸雄」與「靈報」，《隋煬帝豔史》圖17a-b，1631年瑞堂刊本。史丹佛本。

圖 5.12 (下) 「明霞觀李」，《隋煬帝豔史》圖31a-b，1631年瑞堂刊本。史丹佛本。

遠勝楊梅樹，隋唐興替已有徵兆，煬帝心中自是不悅，因此欲下令砍伐李樹。評語集詩為「仙李盤根大，（杜甫）開華白玉香，（朱餘慶）但使本根在，（黃山谷）斤斧亦不傷（王績）」，不但描繪了場景，更對唐興之事作了本文中未見之評論，且這四句詩來自不同時代之不同作者，竟可嚴絲合縫地串連成詩，更屬不易。至於題句在形式上追求字體與書體的豐富變化與藝術性，如出版者自言之「詩句書寫，皆海內名公巨筆，雖不輕標姓字，識者當自辨焉。」（凡例11），大抵已是明末較講究的文學插圖版本的通則，反而未必值得特別稱道。

裝飾框的形式以雙重線框為主，圖樣漂浮於空白框間（圖1, 9, 11）；但也視其裝飾圖樣的母題，有較靈活的變化。若可構成交纏的連續圖案，可能取代線框之半，如圖9譬喻永結同心之「連環」（圖5.13）、圖13評楊素驕矜姿態之「凌霄」等；在部分圖中索性連邊欄都取消了，像圖6標出煬帝調戲宣華為「藤纏」之藤枝（圖5.14）、圖17描述文帝向楊素索命之「靈報」（圖5.11）、圖30點出侯夫人自縊之「繩」、圖76譬喻忠臣王義節操的「竹節」（圖

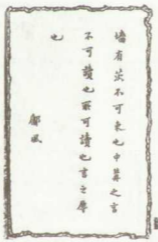


圖 5.13 (左) 「連環」，《隋煬帝豔史》圖9b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

圖 5.14 (右) 「藤纏」，《隋煬帝豔史》圖6b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

5.15)。以裝飾圖樣直接作框的形式與箋紙的設計特別相近，如「竹節」框便和前述葛一龍尺牘幾如出一轍，（圖5.6）也與《十竹齋箋譜》（1645刊印）中琅玕箋形式十分類似。（圖5.16）此一圖樣可能已於市場上流通，或許也會影響《豔史》的設計。此外，在故事中也多次出現某位人物在精美箋紙上書寫詩句，然後贈予他人的情節，如美色與才思兼具之妃子吳絳仙，便擅長於特色小箋上以詩句傳達心意，因而頗得煬帝寵愛，<sup>35</sup>似也證明作者對此之意識。

裝飾框中的圖樣可說是整體設計中最出人意外處，在凡例11中也以此為傲特意標舉：「錦欄之式，其製皆與繡像關合。如調戲宣華則用藤纏，賜同心則用連環，剪彩則用剪春羅，……弒煬帝則用冰裂，無一不各得其宜。雖云小史，取義實深。」此凡例為12項中最長者。編印者不憚其煩地羅列用心良苦的例子達18個，深恐讀者視而不見，可見是他深覺獨見創獲者。裝飾圖樣與小說文本的關係，也和題詠詩句類似，有些是呼應事件內容而來，像圖22「清夜遊蕭后弄寵」，（圖5.17）文中描寫煬帝與蕭后作清夜之遊，奏樂賦詩，極



圖5.15（左）「竹節」，《隋煬帝豔史》圖76b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

圖5.16（右）《十竹齋箋譜》之琅玕箋，中國國家圖書館藏本。

力鋪排其繁華場面，敘事畫中也描繪帝后乘車正要渡過石橋，二岸樂人成群，奏樂前行。背面框中便以「仙樂」為題，各式各樣的樂器和折枝花朵與雲氣穿插出現，突出音樂在此回中的重要。圖27「煬帝讀史修城」，描述煬帝因見妥娘將桃花洒於水中放流，欲尋桃源之典故而翻閱秦史，因而萌生修築長城之念頭。敘事圖所繪是民工築城之場景，陸龜蒙題詩也在詠築城之事，裝飾框中四散的則是各種形式的書冊經卷，顯然直接突顯讀史書的主題。此例中背面的題句和裝飾圖樣也是互補而評點該事件。（圖5.18）



圖 5.17（上） 「清夜遊蕭后弄寵」，《隋煬帝豔史》圖22a-b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

圖 5.18（下） 「煬帝讀史修城」，  
《隋煬帝豔史》圖27a-b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

更具創意的當然仍是能夠發原文所未直接說明之意涵，以較為曲折且富詩意的方式來評論文本故事者。凡例所提及的例子多可歸入此類型，此處再舉兩例說明。圖5「正儲位謀奪太子」（圖5.19）講楊廣積極結交當朝大臣楊素、又向獨孤后下功夫，請他們幫忙向文帝進讒言，以廢太子楊勇。題詩為集崔顥句「諛言反覆那可道，能令君心不自保」，顯然在評楊廣策動文帝身邊人進讒言之事。裝飾框中則在四角布置折枝石榴並加花枝，另有六隻姿態各異的鳥飛翔其間，框外標明主題為「鳩鵲」。若只看圖樣或許仍難辨明所繪者何，但加上標題後，便很清楚是《詩》〈召南〉「鳩佔鵲巢，安享其成」，拿來評論楊廣奪位之舉再適切也不過。圖78「貴兒罵賊」是書中高潮之一，彼時隋朝帝運已到強弩之末，宇文化及率叛軍入宮，煬帝寵妃朱貴兒寧死不屈，罵賊而死，在書中一片佞臣、小人、昏君的負面人物中，成為節義之代表。題詩為陳子昂句「自古皆有死，殉義良獨希，感時思報國，胡乃在蛾眉」，點出身不由己的弱女子在面臨緊要關頭時，反而表現出忠義報國的行為，裝飾框中則是折枝菊花四圍，主題「傲霜枝」典出蘇東坡詩「菊殘猶有傲霜枝」，寒冬中仍不屈服的

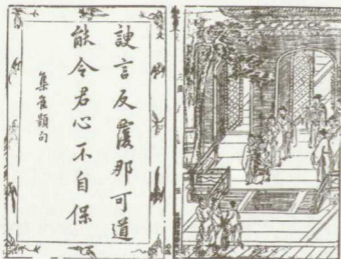


圖 5.19 「正儲位謀奪太子」，  
《隋煬帝豔史》圖5a-b，1631  
人瑞堂刊本。史丹佛本。

花枝，細膩而詩意地評論了貴兒的義烈。（圖5.20）在本文中的行間夾註多為白話，且依當下文字與事件作評，像朱貴兒罵賊時，夾註評：「不意一柔媚侍妾乃能錚錚如此，真令隋朝臣子愧死」，評語十分直接；相較起來，此圖樣以標明的母題間接就事件整體作評，反更精鍊而饒富深意。

無論是意在文中或意在言外者，裝飾框中的圖樣是配合故事文本，或呼應其敘述，或針對情節與人物而綜合評論，在功能上與詩句題評十分相近，兩者在具體形式上雖是依存共生，從與小說文本的圖文關係來看，彼此實為平行或互補的關係，並不相等。圖樣式題評的母題也常由前人的詩詞中取材，意義雖未必特別艱深，相較於直接題詠的詩詞，它們的構思卻更困難複雜。因設計者在搜尋合適的母題時，一方面要顧慮與敘事文本的相關性，一方面也必須確定可以化為圖像，其間仍需再經過一番設計與安排，這恐怕也是出版者對錦欄圖飾特別津津樂道、特別標舉巧思的重要原因。雖然在書中並未提及插圖、題詠與圖飾的作者為何人，也無法判斷文字與圖像設計的分工狀況，設計者對於文本內容顯然有充分的掌握，也有基本的古典詩文修



圖 5.20 「貴兒罵賊」，《隋煬帝豔史》圖78a-b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

養，並熟悉箋譜與墨書等當代的圖譜出版品，這也顯示出書中有強烈的整體編輯意念。

綜觀這些錦欄內圖樣的題材，多半是折枝花卉、鳥蟲、物品等，雖未必如圖案化的連續單元，也可能個別飄浮於框中，相同主題的形式力求有所變化，但圖樣之面積相對較小，這當然和其裝飾性功能、及所佔空間的限制有關。這些圖像並非憑空而設，除了箋紙圖樣外，部分仍可清楚追溯其他來源。例如前文所討論的圖2「蠡斯衍慶」，（圖5.1）在《方氏墨譜》（1588）及《程氏墨苑》（1594-1605）（圖5.21）中都出現過相似的主題，只是名稱為「蠡斯羽」，而且墨譜中是如畫的單一圓框構圖，《豔史》則將其內容拆解為小單元，蠡斯與草葉交錯出現。<sup>36</sup>又如圖20「北海起三山」是講煬帝窮奢豪侈，在洛陽建西苑、作北海、復於其間築三山，作宮室樓閣，有擬仙山之意。（圖5.22）敘事圖的北海中三山與《程氏墨苑》中的「三神山」已有幾分類似，主題更是一致。（圖



圖 5.21 (左) 「蠡斯羽」，《程氏墨苑》10:21b。

圖 5.22 (右) 「北海起三山」，《隋煬帝豔史》圖 20a-b，1631 人瑞堂刊本。史丹佛本。



5.23) 背面的裝飾母題為「五岳」，或許因為裝飾框的有限空間內不可能容納雄偉壯麗的題材，框內所放的圖卻並非仙山樓閣，而是代表海的螺貝，以及象徵五岳的符號，兩者其實出自《方氏墨譜》的「玄海效珍」與《程氏墨苑》之「五岳」。(圖5.24、5.25) 墨譜之內容原為裝飾圖樣，墨樣空間較小，因而易於互通，而且墨譜中的圖飾題材多姿多彩，宛如巨大的視覺題材資料庫，易於取材。<sup>37</sup> 同樣狀況的還有百科全書般的《三才圖會》(1609年刊)，圖26的「剪



圖 5.23 (上左1) 「三神山」，  
《程氏墨苑》11:37a。

圖 5.24 (上左2) 「玄海效  
珍」，《方氏墨譜》4: 44b。

圖 5.25 (上左3) 「五岳」，  
《程氏墨苑》3:3a。

春羅」很可能從該書〈草木〉卷之同名主題得到靈感。(圖5.26、5.27)

前文提及裝飾框的形式很像箋紙，而箋紙多留白、圖飾小的特性，也讓它成為易於取材的來源，在趣味上甚為相通。若先不論據圖像背後的意涵或故事以評論文本中人事的部分，以小物之像喚起對故實之記憶的圖文關係，和箋紙的設計也很接近。如《十竹齋箋譜》中「孺慕」單元的「陸橘」，(圖5.28)指涉的當然是廿四孝中陸積懷橘以孝母的故事，圖像則以錦布上的一顆橘來呈現。若只有圖像而無說明文字，讀者並不易得知所要表達的意義，以簡單之物配合二字提點，即使略通文書者也應知曉此通俗典故，和《豔史》圖飾母題之設計頗有相通之處。<sup>38</sup>

另一方面，從同一題材在《程氏墨苑》、《十竹齋箋譜》及《豔史》的不同呈現，也可看出三者性質之異。前文討論「筆花」題



圖 5.26 (左) 「剪春羅」，《隋煬帝豔史》圖26b，1631人瑞堂刊本。史丹佛本。

圖 5.27 (右) 「剪春羅」，《三才圖會》(1609)草木十二卷，頁27。出自上海古籍出版社影印本。

材是江郎夢筆生花的故事，靈思泉湧當是文人士子的渴念，成為文房譜錄與具文人性格之小說中的共同母題。因為墨樣的設計在此時已非純功能性考量，玩賞裝飾性格已很明顯，《墨苑》中不乏完整如畫的構圖，「筆花」便是以文士夢中見花的圖像出現，傾向於敘事性。（圖5.29）《十竹齋箋譜》以物喻人，適合容納圖樣的空間也較小，便在紙中央繪出筆上盛開的花。（圖5.30）《豔史》的背面圖飾空間更小，便被進一步簡化為數枝筆綁成一束，與花枝相間，反覆疊現飄浮框中。（圖5.10）有趣的是，在應為純裝飾用途的墨樣中以敘事圖描繪；在敘事性文本之小說插圖裡卻化身裝飾圖樣來題詠故事情節，可見晚明版畫圖繪的多元與彈性，及敘事圖像與裝飾圖紋之相互滲透。



圖5.28（左）「陸橋」，《十竹齋箋譜》卷三。



圖5.29（中）「筆花生夢」，《程氏墨苑》6:5a。



圖5.30（右）「筆花」，《十竹齋箋譜》卷三。

## 六、圖像式評點的文化脈絡

前文分析《豔史》的插圖涵括敘事與評點的雙重性格，而且題句和圖飾框各自針對小說之文本提供評論，可說是前所未見的新模式，也改變了傳統習見的、亦步亦趨追隨敘事內容的圖文關係。就這點而言，我們不免想到，《豔史》的小說文本和此時通行的講史小說一樣，延續了說唱文學的形式，以白話敘述事件的進行，但不時插入一段詩詞，用來描繪人物之相貌性格、景物場面、或事件情境，本已具有夾敘夾議之意味；<sup>39</sup> 行間不時出現的小字夾注文字雖簡，但對人物的性格行為、事件發展所衍生的道德教訓或言外之意、乃至寫作文辭之佳句提點論斷，亦即讀者在閱讀文本時，同時能看到故事發展、及小說敘事者和評點者各自對其內容的評語，事實上即有多樣的聲音。插圖單元中同樣出現敘述和評論雙重性質的功能，某種程度上似乎正反映了小說本身內部的形式結構。從這個角度來看，這個看似嶄新的設計，似比傳統上單純的敘事插圖更貼近於其文本或刊本的形式。

當然此一形式最獨特之處，在於以題句與圖飾表達評論之意，這與明代小說刊本中普遍出現評點文字的現象脫不了關係。插圖與評點是晚明書籍刊本中相當普遍的附加部分，「全像批評」常成為書名的一部分，作為招攬讀者的宣傳，《豔史》的扉頁也在題名「豔史」前冠上「繡像批評」，足見這正是出版者要突出並藉以吸引讀者的兩個最重要元素。李忠明指出，十七世紀小說作品最流行的版本都是評點本，<sup>40</sup> 這和讀者或市場的需求當然有關。評點是中國古代文學的一種重要批評形式，學者認為它根源於傳統的學術方法，於唐代出現、南宋時已興盛，在詩詞、曲賦、小說、戲曲等不同文體各有其發展。

小說的評點萌生於明萬曆時期，在明末清初已相當普及與興盛，<sup>41</sup>《豔史》的刊刻正值此時。

關於小說評點的內容，張潮（1650-？）在《虞初新志》凡例中所云可能相當貼切：「文自昭明以後，始有選名；書從匡鄭以來，漸多箋釋。蓋由流連欣賞，隨手腕以加評；抑且闡發揄揚，並胸懷而迸露。茲集觸目賞心，漫附數言於篇末；揮毫拍案，忽加贅語於幅餘。或評其事而慷慨激昂；或賞其文而咨嗟唱嘆。敢謂發明，聊抒興趣；既自怡悅，願共討論。」<sup>42</sup>評點可用以呼應、突顯、詮釋作者的意圖，也可以之遣懷；其內容可以評其人事之發展，也可以鑑賞文字之高下，更細緻的剖析作品。評點者可說是最初的讀者，提供他自己閱讀文本的一種角度與心得，對讀者的閱讀也有引導的功能。<sup>43</sup>評點的添加已屬後設，脫離了原創作者的範疇，也吸引了越來越多的文人參與，像李卓吾批評《忠義水滸傳》，其評點文字的重要性實不下於小說文本，影響深遠，號稱李卓吾批評的各種小說與戲曲刊本因而充斥於晚明的書籍市場上。此外，此時吳興的閔、凌氏皆以朱墨套印書籍聞名，文本類型雖跨經史子集各類，其內容往往即是以朱色印出評點文字、以與墨印的文本區隔，在視覺形式上也有突出評點之意，亦反映此時之風尚。

《豔史》的評論文字和前述「評其事、賞其文」若合符節，形式上則是行間夾註和各卷總評，文本間的夾註每則字數不多、似隨手為之，但出現頻繁、隨處可見，多為對其人其事的簡短評語（如前文討論第一回「蠡斯衍慶」圖飾主題時所引之例。）卷末總評則有多則，以手書體上版，形式上與文本明顯區隔，內容則有對該五回中人事之論評，或對行文手法或文筆的稱讚，恰好符合譚帆分析晚明小說評本所歸納出的「由文人隨意賞讀到有意識批評的發展趨向」之模

式，與當時小說評本流行的通例相同，可說是晚明到清初最主流的評點形式。<sup>44</sup>若擴大到插圖，我們也會發現雖是以題評與圖像、而非純文字的形式呈現，題評詩詞與裝飾圖框和小說文本的關係很接近此處所論的評點文字功能，尤其是各卷總評。且因以前人詩句形式或依文化典故而設計，可能比文字評點還更精緻曲折、耐人尋味。

小說的讀者可能是官吏、文人、士子、或略通文墨的商人或婦女。<sup>45</sup>《豔史》的內容雖是具情色意味的通俗歷史小說，但從撰寫到編輯成書，都非福建書坊盛產的那種草率編成、內容俗鄙、刻印粗糙之講史小說的產物，亦非以通俗大眾為主要讀者。文學史學者已指出，從文字看來，其作者是具有豐富的文學與文化素養者；而從編輯過程中加入許多強調文化典故的部分，更可看出出版者所要爭取的讀者雖未必是上層文人，但至少是稍具文化藝術修養者，才能完整地欣賞其設計，不過那些對於詩詞文句和轉化圖飾的設計母題，使用的典故也並不算太過艱澀冷僻，有基本文化素養者大致可以解讀，但又能為讀者提供一種細細解讀的雅趣，而非一覽無遺平鋪直敘，這或許也是凡例標舉此書「豈非詞家韻事，案頭珍賞哉」的緣故。這個特性其實在插圖的整體規劃中，因為獨一無二、他家未見，反而看得最為清楚。即使從題詩書體的多變性來看，雖提供了視覺上多元之趣，大多仍在行楷書體之間，並不難辨認，同時代好古炫博的知識菁英已開始玩起古體或異體字的遊戲，或即意在與相對仍屬大眾文化範疇的刻書中日漸時興的手書字體有所區隔。<sup>46</sup>另一方面，如前文所述，《豔史》在背面圖飾的設計上，從形式到圖文關係都與箋紙設計關係密切。盧宣妃在討論《十竹齋箋譜》的母題時曾指出，譜中的題材多可在童蒙用書中找到，雖是具有文化傳統的典故，但只要受過基本教育者應該都可以理解，<sup>47</sup>《豔史》書中的圖飾主題對文本有呼應或評論

之意，在標示出來後，個別看來確實也並不難解讀其用意，或也可作如是觀。

我們或許也可從書坊刻書的角度來觀察。從現存的人瑞堂部分刻書看來，人瑞堂主人為鄭尚玄，字幼白，富沙人，<sup>48</sup>書坊的位置眾說紛紜，有位於蘇州、杭州、<sup>49</sup>金陵、<sup>50</sup>或福建的幾個說法。<sup>51</sup>正如瀧本弘之所指出的，<sup>52</sup>本書的插繪風格和精緻度，與一般建陽刊本相去甚多，反更接近同時期蘇州或杭州刊本的風格。福建刊本的說法或許只因鄭尚玄乃富沙人，未必充分。但諸書中所能提供的直接材料仍有所不足，目前實難斷言書坊所在地。雖然資料並不多，筆者目前搜集到的人瑞堂出版品（包括標註為「人瑞堂藏板」者）共有六種，刊刻時間從明末到清康熙間，它所刊印的小說只此一部，《新刻人瑞堂補訂全書備考》（1641）是內容廣泛的類書；<sup>53</sup>寶善堂刊行、人瑞堂藏板的《新校尚書減註》（萬曆間刊）性質約介於童蒙之書與士子學習之用間；<sup>54</sup>《新刻黃石齋先生彙輯辯疑正韻海篇犀炤》（1644）是字書，<sup>55</sup>扉頁之上方有一牌記，末云：「爰公海內，以正蒙求。人瑞堂謹白。」訴求或亦在童蒙之書與初學士子間。（圖 5.31）《葛仞上先生選評古文雷概》（崇禎間）是名人編選古文範本之例，或可作士子學習參考用書；<sup>56</sup>入清後才刊印的康熙版《二刻四書課兒捷解》則為授兒入門之用。<sup>57</sup>由此看來，人瑞堂刊行之書所鎖定的讀者群大抵介於初學的士人和兒童之



圖 5.31 《黃石齋先生訂正海篇犀炤》扉頁。1644人瑞堂刊。日本國會圖書館藏品。

間，應用性質較強，內容不求精深，可說是將經典普及化為主。晚明有不少書坊逐漸發展出以出版士子舉業科考用書、戲曲、小說或圖譜等為專業偏向的書坊，<sup>58</sup>人瑞堂所刊印的小說目前僅知有《豔史》一書，但由其整體出版的書籍類型來看，或許反而不必遵從一般小說專業書坊已然定型的模式，而能從初學士子即可理解的題材中，去發掘出嶄新的形式設計。採取敘事加上圖飾的雙重插圖模式，或許也正是希望能吸引到從通俗大眾到更富學養者，更為廣泛之讀者階層的注意或認同。<sup>59</sup>

值得注意的是，即使從《豔史》之外的其他五種人瑞堂出版品的內容性質來看，插繪理應並非重要部分，但出版者對其視覺圖像之呈現卻仍相當重視。這幾類書中，最常有附圖者當推類書。《補訂全書備考》的內容涵括廣泛，包括畫譜。根據王正華對於日用類書中書畫門的研究，就圖繪的角度來看，此書的圖繪甚為精良，品質遠高於其他福建版的日用類書。<sup>60</sup>字書如《海篇犀炤》有少數附圖，或許是為方便向初學者說明；《古文雷櫛》內文雖未附圖，扉頁上卻以朱色印上一位士人漫步於山水中的圖像；（圖5.32）《二刻四書課兒捷解》扉頁上也印有相同的一方朱色圖樣，（圖5.33）並加入「人物考實」、「繪圖備覽」等特色的宣揚。有趣的是，同時期出版品的扉頁多只以單純的線欄框圍書名與書坊名等基本訊息，人瑞堂刊行的《補訂全書備考》（圖5.34）與《四書課兒捷解》卻都以有折枝花卉或與其他母題組合飄浮其間的雙重邊框為邊欄，與《豔史》的圖框形式上十分相近，可見這確實是人瑞堂最引以為自豪的特色。

另一個值得深思的問題是，晚明的小說插圖作為一種類型，是否有其獨特性。最可比較的類型應該是性質較相近的戲曲插圖。林鶴宜在整理晚明刊刻戲曲的書坊後發現，出版小說和戲曲的書坊重





圖 5.32 (左) 《葛何止先生選評古文雷概》扉頁，崇禎間人瑞堂刊本。美國哈佛大學哈佛燕京圖書館藏。



圖 5.33 (中) 《新刻錢希聲先生四書課兒捷解》扉頁，清康熙間人瑞堂刻印，日本國立公文書館藏。



圖 5.34 (右) 《新刻人瑞堂補訂全書備考》(1641)扉頁。美國國會圖書館藏本。

疊並不多，似乎是各有專精的選擇。<sup>61</sup> 兩者都是敘事性突出的通俗文學，而且也是晚明出版品中突出而刊本豐富繁多的品類，各本幾乎也都標榜附有名家之評點及精美的插圖，在版畫的發展上是否同調？或是像出版書坊分立一樣，各有其發展的規律？無論戲曲或小說，故事的發展都是其核心，敘事圖因而成為傳統上最常採用的插圖模式，但因刻印版本眾多，書坊競爭極為激烈，插圖模式開始出現了創新變化。筆者在研究晚明戲曲版畫中數量最多、表現也最為突出的《西廂記》插圖時發現，部分刊本不再以圖像直接與敘事文本相對應，而是圖繪從文本中擷取出來的韻文對句，其表現形式更接近於繪畫傳統中

的詩意圖。<sup>62</sup> 這個發展並不只限於《西廂記》，在多種戲曲插圖中都可見到。有趣的是，很可能在此模式中開其先河的杭州容與堂在萬曆三十八年（1610）刊刻了「容與堂六種曲」，內容為包括《西廂記》、《琵琶記》等在內的六種流行戲曲，插圖便採取「詩意圖」模式。（圖5.35）容與堂在同年刻印了一本在小說史上很重要的刊本《李卓吾先生批評忠義水滸傳》，該本的評點雖未必出自李卓吾，但對小說評點影響深遠，書中配有針對100回內文、每回兩幅的插圖，（圖2）採單面全幅形式，將回目書於畫幅之上，而圖像的內容則是直接圖繪其回目、亦即該回中的高潮事件之一。容與堂本的插圖本小說與戲曲，在版畫史或文學史上都有其重要性，是精心設計與刊刻的產品。同一家書坊在編輯出版戲曲與小說時，採取不同的插圖模式，絕非興之所至偶然為之，而有更深的考慮。從整體比例上看，小說插圖似乎更為遵循敘事畫的傳統。另一方面，無論戲曲或小說，評點



圖 5.35 容與堂刊本《西廂記》(1631)，圖12。日本宮內廳藏。

本在晚明均蔚為風潮，成為書坊主要的宣傳策略之一，但是戲曲刊本並未出現如《豔史》般以圖飾加入插圖的狀況，似乎表示在偏離以純敘事方式來詮釋敘事文本的方式之後，小說與戲曲插圖所發展的新方向略有分歧。<sup>63</sup> 此外，這些戲曲插圖中所出現的透過裝飾框來觀看的一種構圖方法，似也和《豔史》中重視裝飾框的傾向若合符節，<sup>64</sup> 這應是晚明文學插圖共通的發展。

《豔史》的插圖兼具敘事和評論的雙重性格，在結構上與小說文本有相互呼應之處，最重要的是以精工與巧思提供了針對文本的評點意見，不但有編選自前人詩詞的文句來題詠，甚至連最邊緣的圖飾都有其意義。這個新發展同時見證了圖像與評點在小說刊本中的重要性。若將插圖與評點視為一種閱讀的觀點，小說中最基礎的敘事性似乎不再是唯一的詮釋方式了，這便逐漸開放了新的可能性。《豔史》並非孤例，在晚明清初我們也逐漸看到越來越多的例子出現。

## 七、明清時期的迴響

以敘事圖像與詩句題評結合的插圖單元，在小說出版品中很快便出現了跟隨者。男色豔情小說《龍陽逸史》（1632）採取前頁敘事圖、後頁以一首詩詞題詠其事的組合，詩詞上且附記有詞牌或詩體之格式。雖然沒有錦欄圖飾，正背面的插圖都加上了圓框，顯然對邊框特別有意識。<sup>65</sup> 何谷理也舉出崇禎間的《二刻英雄譜》（三國、水滸合刻本）、與南明弘光年間的《清夜鐘》為例，<sup>66</sup> 其插圖均集中放在第一冊，各單元的正面皆為緊密配合文本的敘事圖像，背面則是以題詠詩句來評論此節故事，或亦可說是該敘事圖像的評論，形式上

與《豔史》有相通之處。不過此兩例的詩句皆置於單純線框中，不若《豔史》設計之複雜。《西遊補》（1641）插圖的圖文關係更為複雜。16幅半頁全面的插圖集中出現於書前，看似符合與該小說的16回文本相對應的晚明通例，但若仔細觀察，便會發現16幅中的正面圖是與內容有關的、占據全面的敘事圖或小景畫，背面的8幅則是在空白背景上繪一簡約物品，小景畫與物品因非直接對應於故事內容的發展而不易一眼認出，故其上均有二到三字的題字，以標明與文本中所提及的主題相連結。何谷理分析圖文關係後發現，這些圖並非與敘事內容相呼應，出現順序也與文本不同，但有針對整體文本的再思索之意，其實也就是評點的功能。<sup>67</sup>若觀察個別圖像的構圖，也會發現以物品為主題者設計更為曲折，其中有部分如「驅山鐸」是文中提及

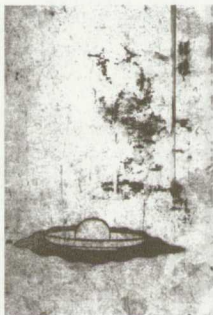


圖 5.36 「綠珠」，《西遊補》（1641），中國國家圖書館藏。來源：The Art of the Book in China, p. 180.

的物品，便直接繪出；有些如虞美人和綠珠是出現於小說中的人物，則以物喻人。不論圖文關係是直接或間接，兩者在形式上與箋紙的設計都非常近似。如圖八的「綠珠」，指的是第五回裡孫行者古人世界所遇到的西晉著名美人綠珠，圖像則化身為錦布之上、盤中的明珠。<sup>68</sup>（圖5.36）物像集中於紙面下方的構圖、乃至珠與巾的組合，都與《十竹齋箋譜》中的「陸橘」圖樣十分接近。（圖5.28）附加小字標題於旁、以及以小物喚起讀者對於歷史人事的圖文關係也與箋紙設計相類。如前文所分析的，《豔史》的設計即受箋紙影響，

其背面圖飾母題及標題和文本的關係，也和《西遊補》非常接近，同樣扮演評點的角色。從更深一層的結構來看，這本神魔小說中原本就充滿各種入夢出幻、怪誕諷喻的奇思妙想，文中大量使用象徵的手法，許多即借物品或地點來表示，<sup>69</sup>插圖採用象徵物或小景來提點其意，呼應作者的用心良苦。本書插圖雖未能完全脫去敘事痕跡，卻已有多樣發展。

可能由杭州保滋堂所刊刻的《七十二朝人物演義》（1640）與《豔史》的相關性更高。<sup>70</sup>《人物演義》共收40篇短篇小說，各以一個從遠古傳說到東周時期的人物為主題，各卷都是以從《四書》中摘取之句為其標題，且排列順序皆依《四書》章節先後，在選材與編輯上顯然經過精密的計畫。<sup>71</sup>該書插圖繪稿之點線變化多端、刻工一絲不苟、精美細緻，可說是當代版畫中的精品，圖中多處有繪刻者的留名，皆是當代名家，版畫作者的意識較強。而且也同樣經過精心設計，共有40個插圖單元集中置於全書首卷、文本之前，與文本的40卷、亦即40個故事一一對應。每個單元包括頁之前後兩面，正面圖像是描繪文中高潮的敘事圖像，圖中並摘取文本中韻文對句的一或二句題寫於上，版心則題有主人翁的名字，利於翻閱檢索。背面則是空白背景上的一件小物，並有二到四字題寫說明。瀧本弘之指出，該書插圖的設計意念與《豔史》很像，乃以敘事及象徵的雙重方式對應於文本。透過分析具體的例證，確實可以看出清楚的承繼關係，但其間仍有微妙差異。

以卷10的澹臺滅明為例，文中敷演他到陽侯渡口時，力斬強取其白璧的惡蛟、為民除害的故事。正面圖像是蛟龍自翻騰風浪中現身，相對的舟上澹臺手持白璧，正要獻出以保全船人安全，圖上題的「風雷聲迅疾 妖物恁施為」出自文中的「有詩為證」。背面圖像則

是錦巾上的玉璧，並以小字題以「玉璧」。(圖5.37)就圖文關係來看，白璧是澹臺與白蛟有所連結的關鍵物，以此喚起讀者對全篇故事的印象真是再合適也不過了，此種以物喻人的對應方式和前述箋紙的設計、(圖5.28)或《豔史》背面圖飾的圖文關係相同，就連形式也非常類近。此外，《人物演義》扉頁即以「諸名家彙評寫像」為號召，(圖5.38)文本中有眉批間出，各卷之末多有兩則總評，說明其道德教化之意，本卷的總評也特別提到「子羽斬蛟除害碎璧救人」，則圖像的選擇也與其評論呼應。相較起來，《人物演義》所繪物品大抵都是文本中所提到的重要物件，選擇的標準比較直接，更接近於前述《西遊補》的例子；而《豔史》的背面單元不但具有詩句及圖飾的雙重聲音，圖飾也往往有弦外之音並非直接對應，圖文關係相對複雜許多。只是在這些例子裡，以物擬喻人事、以及呼應評點的立

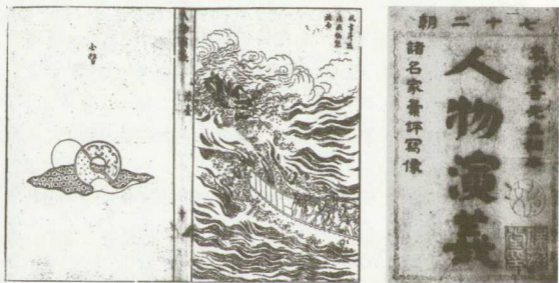


圖 5.37 (左) 「澹臺」，《七十二朝人物演義》圖10a-b，1640保滋堂刊本，日本國立公文書館藏。

圖5.38 (右) 《七十二朝人物演義》扉頁，1640保滋堂刊本，日本國立公文書館藏。

意仍是一致的。此書扉頁題名的邊框並非單純線欄，而是以套色印出交纏的藤枝四圍，也和《豔史》中使用的錦欄形式非常類似，一脈相承的痕跡明顯。（圖5.14）另一例也可說明此一承繼關連。卷11的「閔子」描寫閔子騫面對百般虐待的繼母卻不改孝順的嘉行，敘事圖繪出閔子騫以車載父的孝行，題字則以「朔風凜凜對誰伸」為之抱不平；背面的「蘆花」則出自篇中反覆提及、讓閔父發現繼母惡行的以蘆花代棉花來做冬衣的情節，（圖5.39）總評中更特別提及：「蘆花一案，千古同悲。使世為繼母者，得觀此以易其殘忍之心。」顯示出蘆花確實是評者認為最可代表此故事精神之物品，因此也就被選為以物擬喻人事的主題。蘆花的形式與《十竹齋箋譜》中的「嘉禾」很相似，（圖5.40）或有受其啟發。此一圖樣不僅存在於箋譜之中，今日也有尺牘實物留存。<sup>72</sup>



圖 5.39（左2）「閔子」，《七十二朝人物演義》圖11a-b，1640保滋堂刊本，日本國立公文書館藏。11

圖5.40（右1）「嘉禾」，《十竹齋箋譜》卷四。

崇禎晚期由杭州筆耕山房刊印的兩本以男色為主題的小說《弁而釵》與《宜春香質》也與此傳統相關。二書同為醉西湖心月主人所撰，也都以文本中夾雜的評點為號召。<sup>73</sup>從內容及相關出版品判斷，約在崇禎十二年（1639）前後刊行，亦即與前述二書十分接近。<sup>74</sup>《弁而釵》收4篇男色小說，各有5回，分別以「情貞」、「情俠」、「情烈」、「情奇」為四紀之題，且各有一篇「小引」介紹；《宜春香質》則分風、花、雪、月四集，也是各有5回的短篇故事，雖然前者的內容對待男色皆屬正面，後者卻都下場悲慘，似有相互對照的用意，但兩者的文本結構大抵是相同的。<sup>75</sup>兩者的插圖設計也是各20組包含正面與背面的圖像，看似與20回文本對應，但結構有所不同，以下將分述之。<sup>76</sup>

《弁而釵》插圖的正面是敘事性圖像，內容雖與故事情節發展相關，卻並非每回一圖的定式，圖上並題有多非出自文本的韻文引句。背面圖像的組合較諸《豔史》不遑多讓，外框皆是有裝飾圖樣四浮的錦欄，框內則有非人物題材的花鳥、蟲魚、或物品之圖像，再附以一兩句小字的題句。若再細究其組成，以圖3為例，敘事圖繪出第四回中趙王孫與風翔相好的事跡漸為同學所察，杜忌與張狂以此相脅欲姦之不遂的片段，前頁圖繪出小廝忙於將兩個好事惡徒趕出，題寫的「蠢奴才同室操戈」便出於本回回目。背面中央為花瓣隨水下流之景，題字則為「落花有意 流水無情」，顯然是在評論杜忌與張狂的行徑，圖與題字相互搭配，雖不如《豔史》題詠詩句字字有來歷，卻也是評點之意，非從文本擷取，功能相同。四圍的錦欄則是折枝蘭花舒展其間，似是與落花呼應，形式上也與《豔史》的錦欄非常類似。（圖5.41）圖2的例子裡，描繪的是趙生贈茶的情節，背面主圖是一株茶樹，四圍錦欄內則是各種備茶用具飄浮其間，值得注意的是右下





圖 5.41 《弁而釵》3a-b，崇禎間筆耕山房刊本，日本東京都立中央圖書館藏品。



圖 5.42 《弁而釵》2a-b，崇禎間筆耕山房刊本，日本東京都立中央圖書館藏品。

框中並題以「茶器」小字，<sup>77</sup>似恐讀者無法分辨其主題，（圖5.42）這個部分便與《豔史》的設計一致，很可能受其影響。<sup>78</sup>由前頁敘事性圖像、背面主圖、題句、到邊欄裝飾紋樣，彼此關合緊密，或評議或呼應於文本，既與文本強調評點的特色配合，也可說是《豔史》設計的變化，不過此處邊框內的紋樣已僅存裝飾性的形式意義，不似《豔史》書中的獨立性格。

《宜春香質》的圖文關係相近、但略有不同。各單元的前面為配合文本所作的敘事圖像，但無題字；背面則為花草或小物，但以不



圖 5.43 《宜春香質》雪集  
3a-b，崇禎間筆耕山房刊本，  
日本天理圖書館藏品。

同書體題寫並未見於文本的文句。以雪集圖3來看，繪商生被小伊所騙而破產，到妹妹蘋娘處借貸亦未果，背面為一隻狼，旁有星象符號，並註「貪狼」二字，<sup>79</sup>當為評論小伊之貪婪，題字「漫言四海皆兄弟 骨肉而今冷眼看」則更言手足之無情，都是評點內容之意，物像佔據較小空間的特色也與箋紙設計有關，不過在設計上減少了錦欄設計，顯得較簡略。（圖5.43）值得注意的是，此二書背面圖像母題有多幅與《人物演義》的內容十分類近，<sup>80</sup>不但在設計立意上相通，在圖像上也相互影響，由於《人物演義》的插繪作者也是同由筆耕山房刊行的《醋葫蘆》插圖之作者，或可解釋此現象，但亦可看出各本之間相互傳承的狀況。

## 八、結論

從以上對晚明兼具敘事與評論雙重特性的系列小說插圖之分

析，我們可以見到《豔史》的插圖在形式與內容對後來者皆有深遠的影響，也有其不可取代的獨特性，極富開創性與創意。入清後此類插圖模式也並未中斷。由劉源繪製、約刊印於1660年代的《凌煙閣功臣圖》雖非小說題材，但在形式設計上與《豔史》相似，亦有以象徵性圖飾來評論文本的類近圖文關係，<sup>81</sup>其精巧設計或即承繼與深化此系列的發展而來。《豔史》所開創的插圖模式的意義，主要在鬆動圖文之間的敘事關係，並提供其他可能性，這和晚明突出的小說評點文化應是密切相關的，在圖像構成上也繼承了同時期箋紙設計的圖像傳統、及其圖飾所負載的圖文關係，使得小說插圖的內容更為豐富而多元。另一方面，正如戲曲插圖脫離敘事模式後發展出來的詩意圖式似未見於小說插圖中，<sup>82</sup>此種無法盡棄敘事圖、但佐以題寫詩詞文句與象徵圖飾來呼應或評論文本的模式，似乎也未見於同時期的戲曲插圖。同為敘事文本的兩者在插圖部分為何會發展出異向的圖文關係，

本文為國科會研究計畫「明末清初之小說圖飾與出版文化」(NSC 97-2410-H-136-002)的部分成果，初稿曾於香港城市大學「明清文化生活與集體記憶」研討會、和東吳大學與暨南大學合辦之「全球化下明史研究之新視野」學術研討會中宣讀，感謝評論人、與會學者、和匿名審查人惠賜的意見。原文刊載於《漢學研究》28: 2, (2010, 6), 頁7-56。

或許也值得更進一步的探討。

## 註釋

- <sup>1</sup> 陳大康，《明代小說史》（上海：上海文藝出版社，2000），頁23。
- <sup>2</sup> 講唱變文常與變相圖同時宣講，一般被認為是後來「說話」刊本附有插圖形式的源頭。胡萬川，〈傳統小說的版畫插圖〉，《中外文學》16:12，（1988，5），頁32。巫鴻近年的研究對此說法提出修正，認為變文與變相實為相互影響，圖像模式是多元的，以圖輔助敘事講唱只是其中一環，圖像往往有敘事以外的表現方式與其自身的發展規律。參見Wu Hung, "What is Bianxiang?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1(1992), pp. 111-192。
- <sup>3</sup> 陳大康，《明代小說史》，頁364-367。
- <sup>4</sup> 長篇小說如金陵萬卷樓刊《三國志通俗演義》（1591）附圖200餘幅；杭州容與堂刊本《李卓吾先生批評忠義水滸傳》（1610）有插圖200幅，數量都相當多。若是上圖下文式的配置，插圖的數量更是倍增，像福建余文台梓本的《忠義水滸志傳評林》（1594），據統計便收有超過1200幅圖。
- <sup>5</sup> 陳大康，《明代小說史》，頁573-575。
- <sup>6</sup> 何谷理在研究明清插圖本小說的專著中，便強調對如何閱讀的關注。見Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp. 1-17. Anne McLaren在討論明清通俗讀物是如何被閱讀的專文中，也從整體呈現的文字與視覺因素如評點、插圖、與字體，來論述可能的讀者群。Anne McLaren, "Investigating Readerships in Late-Imperial China: A Reflection on Methodologies", *The East Asian Library Journal* 10:2 (2001), pp. 104-159。
- <sup>7</sup> Robert E. Hegel, 同註6。

- <sup>8</sup> Katherine Carlitz論述晚明幾種《列女傳》刊本及改編本之社會功能，插圖扮演重要角色。Katherine Carlitz, "The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of Lienu Zhuan", *Late Imperial China* 12:2 (1991), pp. 117-148. Anne McLaren對於《三國》刊本讀者群的研究，也將插圖的使用納入考量，見"Ming Audiences and Vernacular Hermeneutics: the Uses of the *Romance of the Three Kingdoms*", *T'oung Pao* LXXXI (1995), pp. 51-80。
- <sup>9</sup> 如周心慧在〈中國古代小說版畫史略〉中論列宋元到清末的小說插圖，便採取此種角度。收入周心慧主編，《古本小說版畫圖錄》（北京：學苑出版社，2000），頁1-47。
- <sup>10</sup> 已知晚明的插圖本小說版本至少有百種以上。見Hegel，註6引書，pp. 140-141。
- <sup>11</sup> 王伯敏在討論明代戲曲小說插圖時，雖大力讚揚其成就，也不免提及圖像中人物塑造常很一般化，構圖也常見重複，便是以著名刻工劉君裕所刻之《水滸全傳》及《金瓶梅》為例子。王伯敏，《中國版畫史》，（上海：上海人民出版社，1961），頁84。
- <sup>12</sup> 較早問世的三國與水滸刊刻數量尤多，萬曆年間出版的刊本中便已有「水滸一書，坊間梓者紛紛」；（余象斗，《忠義水滸志傳評林》所附之〈水滸辨〉）「坊間所梓三國，何止數十家矣！」（出自余象斗，《批評三國志傳》中之〈三國辨〉）之慨，可見一斑。現存明刊《三國》至少便有三十種，其中近半數有插圖。見Anne McLaren，註8引文，頁55。
- <sup>13</sup> 小林宏光在討論元、明時期的通俗文學版畫時，所舉實例即為水滸、西遊、和三國。小林宏光，《中国の版画：唐代から清代まで》（東京：東信堂，1995），頁36-38。
- <sup>14</sup> Kobayashi Hiromitsu, "Les Illustrations du roman *Au bord de l'eau*: essor de l'édition et diffusion de la peinture à la fin des Ming", in *Du pinceau à la typographie – Regards japonais sur l'écriture et le livre*, (Paris: École française d'Extrême-Orient, 2006); Anne Farrer, *The Shui-hu Zhuan: A*

*Study in the Development of Late Ming Woodblock Illustration*, Ph.D. dissertation, London University, 1981.

- <sup>15</sup> William H. Nienhauser Jr., "A Reading of the Poetic Captions in an Illustrated Version of the 'Sui Yang-ti Yen-shih'," 《漢學研究》6: 1, (1988, 6), pp. 17-35. 胡萬川在更早發表的〈傳統小說的版畫插圖〉一文中，已注意到此書凡例中強調配飾圖案有象徵意義，但未及說明，《中外文學》16:12, (1988), 頁30。其他學者也有論及者，如何谷理亦強調此本插圖設計之突出，並指出其背面所題詩句與敘事圖像的結合製造出更為複雜的閱讀或審美經驗，註6引書，pp. 201-202。Suzanne E. Wright在探討晚明箋紙之使用與影響時論及此書，見"Visual Communication and Social Identity in Woodblock-printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty," (Ph. D. dissertation, Stanford University, 1999), pp. 181-188。Anne Burkus-Chasson在探討《凌煙閣功臣圖》中意義複雜多重的插圖設計時也溯及此書，見"Visual Hermeneutics and the Act of Turning the Leaf: A Genealogy of Liu Yuan's *Lingyan ge*," Cynthia Brokaw and Kai-wing Chou eds., *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, (University of California Press, 2005), pp. 371-416. 本文受二文啟發，但希望在其基礎上對此書之設計及影響作一整體討論。
- <sup>16</sup> 朱一玄、寧稼雨、陳桂聲，《中國古代小說總目提要》，(北京：人民文學出版社，2005)，頁544-545；齊裕焜，《中國歷史小說通史》，(南京：江蘇教育出版社，2000)，頁166-170。
- <sup>17</sup> Robert E. Hegel, "Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel," (Ph.D. dissertation, Columbia University, 1973), pp. 57-59.
- <sup>18</sup> 參見陳大康對萬曆朝前後色情小說流行之現象的討論，《明代小說史》，頁462-476。《豔史》書中雖有不少露骨描寫，但非以情色場面為敘事主軸，因此未入學者論列的豔情或情色小說之列。
- <sup>19</sup> 關於此隋唐系列小說的流變，見Robert E. Hegel, *The Novel in*

*Seventeenth-Century China*, (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 236-239; 及 Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-I*, pp. 38-68. 齊裕焜亦認為《豔史》為一佳作，「在隋唐系列小說的發展過程中具有重要的地位。」見《中國歷史小說通史》，頁166-170。

<sup>20</sup> Robert E. Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, pp. 85. 引文為筆者所譯。他並認為書中情節實有諷喻當代現實之意，pp. 91-103。

<sup>21</sup> 其後並附以〈隋豔史爵里姓氏〉，列舉書中出現的主要人物，並按照其身分定位而分為9組，部分並附有簡短小傳。由於歷史小說中出現的人物繁多，表列有助於讀者掌握故事發展，可說是一種幫助閱讀的設計。林麗江在討論《程氏墨苑》與《方氏墨譜》對《隋煬帝豔史》插圖的影響時，曾指出《豔史》中的姓氏爵里部分可能是受《程氏墨苑》中〈墨苑姓氏爵里〉的啟發。Lin Li-chiang, "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), pp. 296, n. 93.

<sup>22</sup> 參見何谷理對於從宋元元到明末插圖本小說中形式變化之分析：註6引書，pp. 168-211。

<sup>23</sup> 傳世較完整的《豔史》初刊本，均裝裱為兩函16冊，其序言與插圖部分便佔滿第一冊，正文始於第二冊。何谷理指出，此種設計非《豔史》所獨有，在晚明出現較多例證，同上註，pp. 192-204。

<sup>24</sup> 孫楷第，《中國通俗小說書目(新訂本)》(北京：人民文學出版社，1982)，頁50。

<sup>25</sup> Nienhauser, "A Reading of the Poetic Captions in an Illustrated Version of the 'Sui Yang-ti Yen-shih'," pp. 21-22.

<sup>26</sup> 耐人尋味的是，在筆者所曾經寓目的臺大本、史丹佛本、柏克萊本、華東師範大學藏本、內閣文庫本、東洋文庫本等版本中，從41到50頁的圖像，也就是第21到25回的插圖都完全缺漏。這幾個版本的刻印年代從明末到清初略有差距，卻有相同的遺闕；以致在現代影印重刊善本的《古

本小說集成》、《明清善本小說叢刊初編》、《古本小說叢刊》諸本之底本皆缺此10圖，今日研究所據的80幅圖乃從不同版本補足。但從上海博物館本幸而保存的這5回插圖來看，其內容也並非不堪入目之色情圖像，何以會同時缺漏，仍是難解疑問。

- <sup>27</sup> Hegel, *Sui T'ang yen-i*, pp. 138-39.
- <sup>28</sup> 圖版見《古本小說版畫圖錄》圖23、《中國美術全集版畫編》(台北：錦繡出版，1989)，圖137。
- <sup>29</sup> 多數小說插圖的選本中通常獨好與文本內容看來直接相關的敘事圖，所以只刊印了正面的圖像。照善本全本影印的諸現代刊本，在邊緣部分也往往漫漶不清，因此很容易被讀者所忽略。
- <sup>30</sup> 各回圖飾母題請參考瀧本弘之，〈「歷史演義小說」の挿繪についての覺書〉，《中國古典文學插畫集成 小說一》(東京：遊子館，2009)，頁18。感謝瀧本先生出示珍藏版本。
- <sup>31</sup> 出自第一卷末總評。
- <sup>32</sup> 關於箋紙之發展，見梁穎《說箋》，上海科文出版社，2007。本文撰寫過程中承蒙范景中及梁穎兩位先生分享關於箋紙之研究，謹此致謝。關於晚明箋紙與箋譜的刊印與使用，見Suzanne E. Wright, "Luoxuan Biangu jianpu and Shijuzhai shuhuapu: Two Late-Ming Catalogues of Letter Paper Designs," *Artibus Asiae* 63:1(2003), pp.69-122與註15所引論文；馬孟晶，「晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究」(臺大藝術史研究所碩士論文，1993)，頁75-93。
- <sup>33</sup> 如孟郊詩：「面結口頭交，肚裡生荊棘」。
- <sup>34</sup> 除「唐人」、「宋詞」等非個人之外，倪豪士根據所見不完整的70圖本統計，已有44位可辨識的作者，若再加上目前已可見的缺佚的10圖，可知者已達50餘人。Nienhauser 前引文，頁28。
- <sup>35</sup> 見小說之第28與36回文本。
- <sup>36</sup> 林麗江曾追溯兩本墨譜中對於《隋煬帝豔史》裝飾圖樣與敘事圖的影響，發現至少有十七處相關，詳見其列表，見Lin Li-chiang, "The



Proliferation of Images", pp. 445-446, Appendix 5.D.

- <sup>37</sup> 請參考林麗江論文中對此現象之詳論。Lin Li-chiang, 前引書。亦感謝林麗江提供圖版。
- <sup>38</sup> Suzanne E. Wright指出，箋紙圖樣中指涉人物故事之物件，可說是對其人的評論。見"Luoxuan Biangu jianpu and Shijuzhai shuhuapu", p. 114.
- <sup>39</sup> 敘事者往往以「正是」或「有詩為證」之類的字眼來作白話與韻文間的轉換。Hegel, *Sui T'ang yen-i*, pp. 110; 142-46. 何谷理的討論雖以《隋唐演義》為對象，但他也提到此書文本多處借用《豔史》，而其小說構成與敘事手法也源自既有的白話小說傳統，《豔史》也不例外地依循此傳統。
- <sup>40</sup> 李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，頁268。
- <sup>41</sup> 關於小說評點的溯源和在明末的發展，請參考譚帆，《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001），頁1-23；林崗，《明清之際小說評點學之研究》（北京：北京大學出版社，1999），頁52-67；李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，頁268-286。譚帆還指出，三國水滸等「四大奇書」之所以能從通俗小說之林中脫穎而出，成為明代小說的經典，從而也提升了通俗小說的地位，評點扮演著相當重要的角色。譚帆，〈「四大奇書」：明代小說經典之生成〉，王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》，頁29-57。關於小說評點與當時出版文化之間的關係，亦可參考白嵐玲，〈小說評點與晚明出版業〉，收入陳平原、王德威、商偉合編之《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》（武漢：湖北教育出版社，2001），頁392-408。
- <sup>42</sup> 張潮身處時代雖已是評點高度發展的清初，但所論及的情況卻可說是自晚明以來皆然。
- <sup>43</sup> 楊玉成在討論《金瓶梅》評點時指出，萬曆中葉以後，重視讀者成為普遍的潮流，許多評點文字中都透露出此一趨向。他並引袁無涯本《水滸傳》發凡：「書尚評點，以能通作者之意，開覽者之心也」，可見評點者可能即已有此心。見〈閱讀世情：崇禎本《金瓶梅》評點〉《國文學

誌》第五期(彰師大國文系, 2001), 頁117-118。

- 44 譚帆, 《中國小說評點研究》, 頁45-52。不過他的表列中雖提及《豔史》一書, 卻忽略了該書亦收有總評, 可是只置於各卷之末的事實。另一位學者David Rolston則將晚明的小說評點分為三期, 從內容基本而不具啟發性、商業導向的第一期(約十六世紀末葉)、到以李贄為標竿的第二期(約十七世紀的前二十五年)、乃至以金聖歎等人為代表之由一人擔綱、且更富創造性的全盛期(約至十七世紀末)。*《豔史》成書的時間約落在第二與第三期之間。* David Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing between the Lines*, (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 2-4。
- 45 Hegel, 註6引書, pp. 294-303。
- 46 這股風潮從書蹟延伸到刻書用的字體, 見白謙慎, 《傅山的世界: 十七世紀中國書法的嬗變》(台北: 石頭出版社, 2005), 頁94-104。
- 47 盧宣妃, 「《十竹齋箋譜》之研究: 風格、內容、與商品價值」, 未刊稿。
- 48 《海篇犀炤》與《補訂全書備考》二書之卷首均標明為「富沙鄭尚玄幼白父訂梓」。
- 49 周蕪在《徽派版畫史論集》中著錄此書, 因據浙江省圖書館著錄有言黃子立刻本之故, 該著錄並因黃子立定居杭州, 而認為該本可能為杭州仿刻本。但目前所見諸本、包括浙江圖書館藏本, 似均不見任何繪稿者或刻工之名, 所據不知何來。周蕪提及人瑞堂為蘇州名肆, 但未說明所據為何。見頁72-73。何谷理亦支持此說, 見*Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, pp. 151。
- 50 瞿冕良, 《中國古籍版刻辭典》(濟南: 齊魯書社, 1999), 頁8。張秀民, 《中國印刷史》(上海: 上海人民出版社, 1989), 頁507也提出金陵書坊說, 並有刻工黃建中的紀錄, 可能亦是來自上註之同一來源。
- 51 謝水順、李珽, 《福建古代刻書》(福州: 福建人民出版社, 1997) 頁311。感謝瀧本弘之提供資訊。

- 52 〈「歷史演義小說」の插繪についての覺書〉，瀧本弘之編《中國古典文學挿画集成 小説一》（東京：遊子館，2009），頁19。
- 53 藏於美國國會圖書館、名古屋蓬左文庫，京都大學人文科學研究所。內容與版本說明請見吳惠芳，《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》（台北：花木蘭出版社，2005）、王重民，《中國善本書提要》（上海：上海古籍出版社，1983），頁383。
- 54 藏於哈燕圖書館。沈津，《美國哈佛大學哈佛燕京圖書館中文善本書志》（上海：上海辭書出版社，1999），頁22。
- 55 藏於日本國會圖書館。
- 56 藏於哈燕圖書館。同沈津，前引書，頁564-565。
- 57 藏於日本國立公文書館內閣文庫。
- 58 請見Hegel，註6引書，pp. 140-152，對於書坊專業化發展的討論；及沈津，〈明代坊刻圖書之流通與價格〉，收入《書韻悠悠一脈香》，（桂林：廣西師範大學出版社，2006），頁98-99。
- 59 晚明出版品及其插圖的讀者階層問題，當然不只是上層文人與通俗大眾兩端，而有諸多介於兩者之間，或相互滲透的情形。關於圖像在晚明文化中的意義，及作者與讀者的雅俗之辨的複雜性，請見Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, (Princeton: Princeton University Press, 1997), pp. 29-41。關於圖像書中所呈現的知識差異與社會區隔，請見王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉《中研院近代史研究所集刊》41期，（2003，9），頁1-85。
- 60 王正華，前引文，頁35。這也讓人重思其刊印於福建的說法是否可信。
- 61 林鶴宜，〈晚明戲曲刊行概況〉頁323。當然也有同時出版兩者的書坊，如下文將討論的杭州容與堂便是個中翹楚。
- 62 Meng-ching Ma, "Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to *The Story of the Western Wing*," *International Journal of Asian Studies* 5: 1(2008, 1), pp. 1-51.

- 63 戲曲與小說的評點與插圖還有一個相異的面向，便是戲曲有可能於舞台上演出，評點的內容或插圖的形式便可能會加入此一考慮，但此一議題已與本文的關懷無關，所以並不多加討論。
- 64 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〉《台大美術史研究集刊》13期，頁201-27。
- 65 影印本收入陳慶浩、王秋桂編，《思無邪匯寶》系列，台北：大英百科，1994。
- 66 Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, pp. 201-206。《清夜鐘》圖版可見《古本小說集成》影印本（上海：上海古籍出版社，1990）。
- 67 Hegel, "Picturing the Monkey King: Illustrations of the 1641 Novel *Xiyoubu*", Wilson, Ming and Stacey Pierson eds., *The Art of the Book in China*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 23, (London: Percival David Foundation, 2006), pp. 175-191.
- 68 第七圖的虞美人，在文中也是孫行者所化身的古代美女，插圖則以虞美人花擬喻，繪作小景畫。
- 69 曾永義指出「青竹帚」、「綠珠」等均以「青」轉喻「情」；「驅山鐸」是悟空步步追尋的目標貫串全書；「蘆池畔」也是行者悟道的重要轉折處。可見插圖作者選擇表現的主題都與文本緊密扣合。見曾永義，〈董說的「鯖魚世界」——略論《西遊補》的結構、主題、和技巧〉，收入劉世德編《中國古代小說研究》（上海：上海古籍出版社，1983），頁234-249。感謝郭黛暎提供資料。
- 70 關於現存版本的釐清與插圖設計的探討，見瀧本弘之，〈「歷史演義小說」の插繪についての覺書〉，頁8-13。此書扉頁印有「保滋堂印」朱文印，或即為書坊之名，雖未知其地點，但卷首之敘末署名「庚辰秋仲磊道人撰於西子湖之萍席」，與杭州密切相關；繪刻版畫之項南洲、洪聞遠、陸武清諸人都是活躍於杭州的名手，前一年也剛為杭州筆耕山房之《醋葫蘆》小說繪作版畫插圖，風格上又與同時期杭州版畫相近，瀧

本弘之因而斷定為杭州刊本。筆者亦支持此說。

- <sup>71</sup> 關於《七十二朝人物演義》版本、作者、內容的探討，見孫秀君，「《七十二朝人物演義》研究」（東海大學中文研究所博士論文，2001）。
- <sup>72</sup> 在Suzanne Wright討論箋紙圖樣的文章中，曾援引北京故宮所藏的鄒之麟（1654卒）尺牘，便是使用此一箋紙圖樣。見Suzanne Wright, "Luoxuan Biangu jianpu and Shijuzhai shuhuapu", pp. 86-87, 圖版請見p. 89, fig. 1。
- <sup>73</sup> 或許因為其內容包括大量赤裸裸的情色描繪，作者與評點者都是以化名出現，一如《豔史》。學者認為很可能是由筆耕山房主人自編、自評、與自刊。譚帆，《中國小說評點研究》，頁71-72。
- <sup>74</sup> 二書的刊刻與版本說明，見《思無邪匯寶》影印本的出版說明。
- <sup>75</sup> 近年對晚明男色小說的研究甚多，如蕭涵珍，「晚明的男色小說：《宜春香質》與《弁而釵》」（政治大學中文所碩士論文，2004）；林慧芳，「《弁而釵》、《宜春香質》與《龍陽逸史》中的男色形象研究」，（中正大學中文系碩士論文，2004）；Guo Jie, "Confusing Desires: Representations of Male Same-Sex Relationships in Late-Ming and Early-Qing Literature", Johns Hopkins University, Ph.d. dissertation, 2007).特別感謝Guo Jie分享尚未公開之研究成果。
- <sup>76</sup> 目前存世且公開之《弁而釵》版本有台北故宮、中國國家圖書館、與日本都立中央圖書館本，各有缺漏，互補後共有十九圖。《宜春香質》則只有日本天理圖書館藏本公開，僅存十六圖。感謝Suzanne Wright告知與致贈中央圖書館本之《弁而釵》圖版。
- <sup>77</sup> 各圖中僅此圖有題名。北京本無此圖、故宮藏本無此二字，但都立中央圖書館本清晰可見。中央圖書館本在圖像與文字上都較完整，可能是稍早的刊本。
- <sup>78</sup> 《弁而釵》與《宜春香質》扉頁皆分成三欄，中為書名、右側為「繡像批評」的版式與內容設計也與《豔史》相同，只是未見書坊之名。北京

藏本在其中一頁的邊欄中也註有「鋒利匕首」小字，但他本無此圖。見《中國古代小說版畫集成》（上海：漢語大詞典出版社，2002）冊五，頁702。

<sup>79</sup> 各圖中也僅有此圖有標名，並非通例。

<sup>80</sup> 如《弁而釵》圖8b之「並蒂蓮」母題，也見於《人物演義》的圖34b；《弁而釵》圖14b的「匏瓜」，在《人物演義》中以「瓜瓞」名之。《宜春香質》第五圖的背面圖像與《西遊補》之「驅山鐸」也非常相似。這幾部出版品的製作時間接近，彼此關係顯然也十分深厚。

<sup>81</sup> 請見Anne Burkus-Chasson註15引文。

<sup>82</sup> 《弁而釵》和《人物演義》的正面敘事圖上雖有詩句題詠，形式上與戲曲插圖中的詩意圖模式乍看起來十分相似，但兩本小說中插圖與文本連結的敘事性質仍存，於戲曲插圖中卻已可脫鉤，仍有所差異。

## 參考書目

### 一、傳統文獻：

清 張潮，《虞初新志》，收入《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990。

### 二、近人論著：

上海圖書館編，《上海圖書館藏明代尺牘》，上海：上海科學技術文獻出版社，2002。

王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《中研院近代史研究所集刊》41期，2003。

王伯敏，《中國版畫史》，上海：上海人民出版社，1961。

王利器輯錄，《元明清三代禁毀小說》，上海：上海古籍出版社，1981。

王重民，《中國善本書提要》，上海：上海古籍出版社，1983。

- 北京圖書館編，《西諦書目》，北京：北京圖書館出版社，1978。
- 白嵐玲，〈小說評點與晚明出版業〉，收入陳平原、王德威、商偉編，《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》，武漢：湖北教育出版社，2001。
- 白謙慎，《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，台北：石頭出版社，2005。
- 朱一玄、寧稼雨、陳桂聲，《中國古代小說總目提要》，北京：人民文學出版社，2005。
- 沈津，《美國哈佛大學哈佛燕京圖書館中文善本書志》，上海：上海辭書出版社，1999。
- 沈津，《書韻悠悠一脈香》，桂林：廣西師範大學出版社，2006。
- 李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，合肥：安徽大學出版社，2003。
- 吳惠芳，《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》，台北：花木蘭出版社，2005。
- 林崗，《明清之際小說評點學之研究》，北京：北京大學出版社，1999。
- 林慧芳，「《弁而釵》、《宜春香質》與《龍陽逸史》中的男色形象研究」，中正大學中文系碩士論文，2004。
- 林鶴宜，〈晚明戲曲刊行概況〉，《漢學研究》，1991。
- 周心慧主編，《古本小說版畫圖錄》，北京：學苑出版社，2000。
- 周蕪，《徽派版畫史論集》，合肥：安徽人民出版社，1983。
- 胡萬川，〈傳統小說的版畫插圖〉，《中外文學》，1988。
- 孫秀君，「《七十二朝人物演義》研究」，東海大學中文研究所博士論文，2001。
- 孫琴安，《中國評點文學史》，上海：上海社會科學院出版社，1999。
- 孫楷第，《中國通俗小說書目》，北京：人民文學出版社，1982。
- 馬孟晶，「晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究」，台北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1993。
- 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)，《台大美術史研究集刊》第十三期，2002。
- 梁穎，《說箋》，上海科文出版社，2007。
- 張秀民，《中國印刷史》，上海：上海人民出版社，1989。
- 陳大康，《明代小說史》，上海：上海文藝出版社，2000。
- 陳慶浩、王秋桂主編，《思無邪匯寶》，台北：臺灣大英百科，1994-1997。
- 傅惜華編，《中國古典文學版畫選集》，上海：上海人民美術出版社，1981。
- 曾永義，〈董說的「鯖魚世界」——略論《西遊補》的結構、主題、和技巧〉，收入劉世德編，《中國古代小說研究》，上海：上海古籍出版社，1983。
- 楊玉成，〈閱讀世情：崇禎本《金瓶梅》評點〉，《國文學誌》第五期，彰化師大國文系出版，2001。
- 齊裕焜，《中國歷史小說通史》，南京：江蘇教育出版社，2000。
- 漢語大詞典出版社編，《中國古代小說版畫集成》，上海：漢語大詞典出版社，2000。
- 鄭振鐸，《插圖本中國文學史》，北京：人民文學出版社1982。
- 劉世德，《中國古代小說百科全書》，北京：中國大百科全書出版社1998。
- 錢鏡塘輯，《錢鏡塘藏明代名人尺牘》，上海：上海古籍出版社2002。
- 盧宣妃，「《十竹齋箋譜》之研究：風格、內容、與商品價值」，未刊稿。
- 蕭涵珍，「晚明的男色小說：《宜春香質》與《弁而釵》」，政治大學中文所碩士論文，2004。
- 謝水順、李珽，《福建古代刻書》，福州：福建人民出版社，1997。
- 瞿冕良，《中國古籍版刻辭典》，濟南：齊魯書社，1999。
- 譚帆，《中國小說評點研究》，上海：華東師範大學出版社，2001。
- 譚帆，〈「四大奇書」：明代小說經典之生成〉，收入王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》，台北：聯經出版社，2009。
- 小林宏光，《中国的版画：唐代から清代まで》，東京：東信堂，1995。



- 瀧本弘之編，《中國古典文學插畫集成 水滸傳》，東京：遊子館，2003。
- 瀧本弘之編，《中國古典文學插畫集成 小說一》，東京：遊子館，2009。

- Burkus-Chasson, Anne. "Visual Hermeneutics and the Act of Turning the Leaf: A Genealogy of Liu Yuan's *Lingyan ge*." in Cynthia Brokaw and Kai-wing Chou eds., *Printing and Book Culture in Late Imperial China*. University of California press, 2005.
- Carlitz, Katherine. "The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of *Lienu Zhuan*." In *Late Imperial China* 12:2, 1991.
- Clunas, Craig. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Farrer, Anne. "The *Shui-hu Zhuan*: A Study in the Development of Late Ming Woodblock Illustration". Ph. D. dissertation, London University, 1981.
- Guo Jie. "Confusing Desires: Representations of Male Same-Sex Relationships in Late-Ming and Early-Qing Literature." Ph. D. dissertation, Johns Hopkins University, 2007.
- Hegel, Robert E. *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*. Ph. D. dissertation, Columbia University, 1973.
- Hegel, Robert E. *The Novel in Seventeenth-Century China*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Hegel, Robert E. *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Hegel, Robert E. "Picturing the Monkey King: Illustrations of the 1641 Novel *Xiyou bu*." In Wilson, Ming, and Stacey Pierson eds., *The Art of the Book in China*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 23, London: Percival David Foundation, 2006.
- Kobayashi Hiromitsu (小林宏光). "Les Illustrations du roman *Au bord de*

- l'eau: essor de l'édition et diffusion de la peinture à la fin des Ming." In *Du pinceau à la typographie –Regards japonais sur l'écriture et le livre*. Paris: École française d'Extrême-Orient, 2006.
- Lin Li-chiang. "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.
- Ma, Meng-ching. "Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to *The Story of the Western Wing*." In *International Journal of Asian Studies* 5: 1, pp. 1-51, 2008.
- McLaren, Anne. "Ming Audiences and Vernacular Hermeneutics: the Uses of the *Romance of the Three Kingdoms*." In *T'oung Pao* LXXXI, 1995.
- McLaren, Anne. "Investigating Readerships in Late-Imperial China: A Reflection on Methodologies." *The East Asian Library Journal* 10: 2, 2001.
- Nienhauser, William H. Jr. "A Reading of the Poetic Captions in an Illustrated Version of the 'Sui Yang-ti Yen-shih.'" In 《漢學研究》6: 1, 1988.
- Rolston, David. *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing between the Lines*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Wright, Suzanne Elaine. "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-Printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty." Ph. D. dissertation, Stanford University, 1999.
- Wright, Suzanne Elaine. "*Luoxuan Biangu jianpu* and *Shijuzhai shuhuapu*: Two Late-Ming Catalogues of Letter Paper Designs." *Artibus Asiae* 63:1, 2003.
- Wu Hung. "What is Bianxiang?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52: 1, 1992.

# 06

## 乾隆朝蘇州城市圖像

### 政治權力、文化消費與地景塑造

王正華

## 一、乾隆與江南：自圖像談起

自1990年代以來，美國學界重新燃起對於有清一代政治史的興趣，然此一學術潮流並未重拾原有的政治史角度與課題，卻以嶄新的視角審視大清王朝的滿族特色、帝國性質與政治操作，不再視清朝為中國傳統史學中接續明代的另一正統王朝，一部連綿不絕二十五史的最後篇章，而將其轉變成統治自中國本土、蒙古、西藏至中亞游牧民族的多種族、多文化帝國。此一滿族帝國有多元的政治都城與統治機制，擅長面對不同民族施以不同政治體制，帝王也有著並行不悖的多種面貌，既是漢人的聖君，也是滿蒙及中亞民族的共主，更是藏傳佛教中的菩薩。換言之，大政權一方面維持滿族的統治地位，另一方面也具有普世性的政治企圖（universalism），更因「同時性」（simultaneity）的統治原則，成為一橫跨廣大地區與控制多種民族的帝國，顯然與中國傳統王朝截然不同。在此一研究基調下，清朝在傳統史學書寫中的儒家正統性，也就是「漢化」的部份為之大大削減，不再是研究的重點，甚至受到批評。反而是清廷與蒙古、西藏、中亞及西方的關係更為重要，亦即是，不再自中國內部研究清朝，而是置於世界史的角度觀看此一由滿州人建立的帝國，以及其治下中國本土與周邊疆域的關係。<sup>1</sup>

史學研究的成果若鑒諸藝術史，盛清宮廷繪畫的複雜樣貌也顯示大清王朝政權性質的多樣性。院畫中既有接續晚明董其昌的「正統派」山水畫，也見各家各派的人物與花鳥畫，而西洋傳教士畫家與其傳人的繪畫風格，時見西洋與中國傳統技法的揉雜，更加難以歸類，追溯根源，遑論來自西藏繪畫傳統的唐卡製作。<sup>2</sup> 這種豐富與混雜性在中國畫史中誠屬少見，若以正統畫史傳承的觀點討論盛清宮廷繪畫

確實有所侷限，不但支離片面無法成其全貌，更對盛清帝王或宮廷的品味趨向或文化宏圖判斷失準。清代院畫既無統一風格可言，各式畫作的製作脈絡與觀看情境遂形重要，盛清宮廷彷彿面對不同的人群，展現不同的圖像主題與風格特徵。<sup>3</sup>

雖然傳統漢化的觀點不足以說明大清王朝的政權性質與盛清院畫的藝術表現，然而盛清宮廷與中國傳統文化千絲萬縷的複雜關係，並非不存在，反而因為學術潮流的轉向而失去討論的空間。再者，即使是「中國內部」也並非同質性的整體，盛清統治下中國內部的相關議題，如中央政權與地方的對應關係也值得再思考。

就藝術史的研究而言，近年來對於江南畫家、區域藝術與盛清宮廷的討論，打破原先畫史對於十八世紀繪畫發展的二分法，不再分別講述宮廷與揚州畫壇，而注意到當時二大繪畫中心之間的互動關係。<sup>4</sup>再如，近來學者研究乾隆皇帝的陶瓷鑑賞，發現其承繼晚明江南地區所發展出來的賞玩文化，對於高濂《遵生八牋》尤其推崇。<sup>5</sup>乾隆致力學習江南文化的極致，在賞鑒品評之道上逐年進展，可是代表乾隆朝文化成就的《四庫全書總目提要》卻貶抑晚明包括《遵生八牋》在內之賞鑒類書籍，斥其為閒適遊戲之作，與明季山人瑣細輕薄之術相當，既有抄襲之嫌，又考證失據，算不得學問。<sup>6</sup>

晚明江南文化雖在大清政權的顯性宣示中消失，卻在盛清帝王、皇子的起居空間中大放異彩，康熙乾三位皇帝對於江南的想望，就圖像觀之，實是明白不過。芝加哥大學的巫鴻教授首先注意此一問題，曾為文討論二件置於皇家起居空間中的屏風畫作，分別是《桐蔭仕女圖》與《十二美人圖》。他認為這二件康熙朝的作品藉著對於江南漢族仕女的描繪，表達康熙、即位前之雍正對於江南的嚮往，以及征服中國的企圖；畫中的「陰性空間」（feminine space）象徵江

南，也將中國「女性化」，轉換成被征服的對象，一如女人。帝王觀看者在屏風的圍繞中，既享受漢族女子的風采，也如統治者般凌越於代表江南的空間之上，在視覺意義上統治江南疆域，甚且是以漢族文化為中心的中國。<sup>7</sup> 巫鴻的著作無論就清代宮廷繪畫的研究領域或女性主義藝術史（feminist art history）的研究角度而言，皆為不可多得的佳構。在此不再贅述，惟對於《十二美人圖》畫面中的江南氣息多作說明，其氣息也在乾隆朝的若干畫作上氤蘊發散。

《十二美人圖》成畫於雍正尚為皇子之時，畫中的空間層層疊疊，深具實體空間的幻覺效果，應來自西洋繪畫的影響。該畫更藉著時而顯露一角的窗外或庭院空間，造成迂迴轉折的效果，而狹小不對稱的空間描繪更讓全畫頗具偷窺之趣。在此種類似多寶格的空間安排之下，畫中仕女遂如物品般展示在分割複雜的空間中，只容許少數人觀看，而物品收藏與擁有的意味深重。尤其是畫中許多物品皆描寫真實，除了康熙至雍正朝流行的傢具與器物樣式可一一指出外，<sup>8</sup> 今人仍能認出原物者，尚有台北故宮收藏的北宋汝窯水仙盆及明宣德年間寶石紅僧帽壺。<sup>9</sup> 該畫對於宮廷收藏之物品寫實的描寫，一則加強深宮內苑的感覺，再者女人與物品的類比更為清楚，皆為皇子胤禛珍貴寶貝之物。

將女人與物品類比成可收藏的寶貝，顯見與晚明江南士人文化關係深厚。除此之外，畫中女子的類型與隱含的女性觀，無一不指向同一影響。由畫中女子身旁之物可知她們具有文化涵養，既可鑑賞古物、閱讀書冊，也可對奕品茗，真是美貌與內涵並具。此種十全十美的女性類型正來自晚明江南士人對於女性的要求，讀書識字與其他類似的文化技能，一如女性姿容，皆是被文士品評是否能進入其生活、取悅其人的標準。《十二美人圖》也不乏美姿與媚態，多位美人面對

觀者，腰肢輕擺，款款誘人，甚且無端提高手袖，露出帶著金飾手環的雪白肌膚。如前所言，畫中特別的空間設計暗示畫外觀者的窺視，這些女人彷彿為觀者而存在，手執書冊與針線者亦不例外。再者，《十二美人圖》中的仕女處於四季不同的情境中，春夏秋冬皆備，身為觀者的男性彷彿能在四時遞變之中品評女性不同的美感。此種著重觀看性的仕女論述與晚明以來文士階層的女性觀一致，女人被編排在文士生活中，四時皆可欣賞，各有味道。<sup>10</sup>

據研究，《十二美人圖》的畫家可能來自揚州，後供奉宮廷，而該畫中美人的樣貌與所處的空間，皆與江南青樓文化有關。<sup>11</sup>揚州自晚明開始，即以出產姬妾著名，修容治服僅為基本，其上者琴棋歌詠，翰墨書畫，無所不能，甚且深通應對進退之禮，宛若大家閨秀，此即「揚州瘦馬」是也。即使在清初李漁的著作中，買揚州小妾而調教成解語花仍是文士生活的夢想。<sup>12</sup>晚明江南特有之青樓文化本與文人文化共生共成，青樓女子理想的姿容與才華，皆與當時文士之女性觀相通。

盛清宮廷中的江南文化，即使是極力保存滿族文化而提倡騎射、滿文的乾隆皇帝，也不能免於薰染。<sup>13</sup>試舉圖作為例：今存北京故宮的《乾隆及妃古裝像軸》原本應為二件「貼落」，尺寸一致，對置懸掛，畫中人物目光恍若交會，一面是漢族士人裝扮的皇帝，相對的是妝點美麗的漢人女子。<sup>14</sup>除去漢族裝束外，乾隆背後窗外是傳統漢族士人文化中象徵清高的梅竹，屋內水仙、梅枝及硯台水滴等文房寶物，無一不是江南文士書齋慣見擺設。<sup>15</sup>與之相對的仕女彷彿也處於盛夏江南荷花搖曳的庭院中，湖石與綠竹畢現。

在盛清宮廷仕女畫中，女性處於荷塘的景致並非罕見，與乾隆相關的二套仕女畫冊頁中，皆有一頁描寫漢裝仕女撐篙遊於荷花水蕩

間，點出江南《採蓮謠》般的情景。<sup>16</sup>這二套冊頁共為十二頁，畫出漢族女子在十二月份中不同的活動，賞花、鳴琴、乞巧等，皆是中國傳統詩詞中常見對於仕女的描寫。這些冊頁畫在完整的一年四季情境中，滿足乾隆對於漢人文化中優美情調女性形象的想望。

一如《十二美人圖》，乾隆朝仕女圖像也有複雜多重的空間描寫，尤其是斜向空間的穿插，製造出庭院深深的幽深效果。《乾隆及妃古裝像軸》中男性的空間平行面對觀者，正大光明，而女性所在空間則因為斜向開窗且窗扉半掩，正是深閨藏嬌之意，二者的對比甚為清晰。此一橫跨康雍乾三朝宮廷繪畫之女性空間雖然有著漢族文化的特色，風格上卻未承繼傳統的視覺語言，而是經過西洋畫法的轉折，以非中國傳統的技法描寫具有實體感的空間。《乾隆及妃古裝像》尤其清楚，除了多層實體空間的塑造外，畫中人物緊貼畫幅，幾乎沒有前景的交代，而窗台框構出窗框般的感覺，觀者彷彿行過圍牆，望見窗內之景。這是文藝復興以來西方肖像畫常見的手法，例如代表北方文藝復興肖像畫成就的漢斯·霍爾班（Hans Holbein），其多幅肖像畫皆在畫幅底端畫上窗台的邊緣，人物與觀者距離十分靠近，畫中人物甚且一手置於窗台上，若可碰觸，幻覺效果十足。<sup>17</sup>

由此可見，漢化的大歷史敘述確實難以框構大清王朝的政治與文化狀況，但漢化與否也非黑白二分可以說明；大政權在面對中國內部時，呈現一種經過折射的漢化過程，內容參雜，難以「純粹化」的觀點分析漢化與否或漢化程度。或許此種經過轉折而混雜的過程，正是大清王朝「異族性」的最好表徵，也是討論滿族政權權力特質的重要部份。此一觀點在乾隆朝宮廷畫中有清楚的顯示，前述「仕女畫」的討論僅提供起點，更深入的研究應落實在「城市圖像」上。

「城市圖」在晚明自成一類並且流行於世後，<sup>18</sup>也在乾隆朝宮



廷繪畫中佔有一席之地。即使北宋院畫有傲人的張擇端《清明上河圖》，就數量與風格而言，乾隆院畫中的城市圖像頗有復興古往，甚且推陳出新之勢。據初步統計，乾隆朝可稱之為「城市圖」的畫作多至十餘本，其中包括九本《清明上河圖》，畫家計有陳枚、沈源、張廷彥、羅福旼、徐揚、姚文瀚、謝遂等。<sup>19</sup>就所繪都市而言，《清明上河圖》即使有所指稱，也未清楚指出特定的城市。另有描繪確定都市的城市圖，例如蘇州的《盛世滋生圖》、北京《京師生春詩意圖》，具為徐揚之作，<sup>20</sup>而謝遂與楊大章各留下一卷《仿宋院本金陵圖》。<sup>21</sup>除此之外，若干圖作或版畫雖未以城市為主題，但因所繪主題必須以城市景觀為背景，也提供城市圖像，例如周鯤《升平萬國圖》、徐揚《日月合璧五星聯珠圖》、版畫《八旬萬壽盛典》等。<sup>22</sup>另徐揚所畫《南巡圖》十二長卷，因為隨著皇帝巡幸過程而多種景觀互見，對於人群聚落的描寫，尤以蘇州為最。

在乾隆朝眾多的「城市圖」中，本文選擇以描寫蘇州的城市圖像為討論中心，有三點原因。一則因為相關作品數量多，且宮廷繪畫、地方官員主導的圖作與地方性年畫皆有，可據以理解中央與地方所形構之蘇州形象。蘇州版刻年畫為文化消費品，販售於市井之間，更因海外貿易輸往日本，蘇州特殊的地理景觀隨著蘇州年畫的消費，深入民間，甚且及於日本江戶。

第二，蘇州自春秋戰國以來即為名都，以太湖風光聞名，而十六世紀之後更成為中國文人文化的代表，提及詩書畫、篆刻、園林及賞玩古物等精緻文化，不得不以蘇州為先。相對之下，來自東北關外的滿州政權本無精緻文化可言，如何看待蘇州此一中國文化的精髓所在，不免令人玩味。

第三，蘇州城市圖像除了部份年畫外，多與乾隆南巡密切相

關，即使不論直接描繪南巡過程的《南巡圖》，《盛世滋生圖》也因南巡而起，其後更有多種南巡相關繪畫或版畫的製作，或可說乾隆南巡一事觸發蘇州多種城市圖像的出現。南巡誠是乾隆朝大事，其中牽涉中央與江南複雜的多重關係。如果圖像一如文字記載，具有影響輿論與形構歷史的作用，因南巡所產生的蘇州城市圖像有其歷史與文化意義。

其前關於乾隆南巡的研究多種，無論自政治、社會、經濟史角度，均有所成，不再贅述。<sup>23</sup>然而，南巡的原因或影響並非專於一項，應是多種效應並具，前人研究清代揚州歷史時，即多所討論南巡一事對於該地地景的改變，尤其是園林的建造。<sup>24</sup>若自圖像觀之，蘇州相關資料遠超過揚州，這些乾隆朝官方的蘇州城市圖像銘刻著因南巡而來的政治權力，在與蘇州年畫的文化消費交相作用下，共同形塑蘇州的形象。

再細言之，本文擬以徐揚的《盛世滋生圖》為中心，因其製作宏大、作旨清楚，長卷形式更包含許多景點，可藉以縮結乾隆朝其它的城市圖像，並由此見出十八世紀蘇州形象的轉變。此種轉變的關鍵在於蘇州代表地景的改變，既有新地景的出現，也見舊地景的重造。蘇州形象的轉變普見於不同來源的圖像，雖與南巡一事關涉匪淺，但並非全然因南巡而起，例如若干描繪蘇州景點的蘇州年畫，年代可能早於《盛世滋生圖》。然而，如《盛世滋生圖》般的宮廷繪畫若挪用地方圖像與象徵意義，來源雖自地方，仍形構新的詮釋網絡，因其成為南巡相關圖像中的一筆，自有其歷史意義。換言之，在此種挪用之中，更可見中央政治權力與地方文化消費的糾結轉借，蘇州的若干景點就在此中，自地方的地景轉換成代表帝國普世成就的政治符碼，更匯入以南巡為中心的圖像中，形成中央與地方共同的歷史記憶。

城市圖像所建構之蘇州形象與地景，除了特殊地標的標識外，皆與圖像之風格息息相關，描繪地景的風格手法應是討論重點。《盛世滋生圖》參用西洋透視法，呈現廣大的空間感與井然的秩序感，遠非中國傳統畫法可以勝任。蘇州年畫亦是，明顯受到西洋傳入銅版畫的影響，也運用陰影與透視法。宮廷繪畫與蘇州版畫同見西洋流風，此中因由值得再加探究，而江南文化的「異質性」既超越「漢化」與否的問題，也重築乾隆朝宮廷與江南關係的討論架構。

總言之，本文主旨在於運用乾隆朝城市圖像，討論中央政權、蘇州地方政府與蘇州民間如何共同形塑蘇州形象與地景，並經由此一討論，審視北京宮廷與江南或蘇州的互動關係。在此一互動關係之中，既可見政治權力與文化消費的複雜交錯，也可見「漢化」問題的侷限性，而更有意義的是，當吾人思考大清王朝的政治特質時，中國內部的「江南」或南方，其重要性或許不遜於邊疆區域。

## 二、乾隆與「城市圖」：以《清明上河圖》為中心

由以上所舉乾隆朝眾多城市圖像看來，「城市」作為圖像再現的對象，彷彿成為大清王朝天命所繫、帝國盛世的象徵。「城市圖」在大清帝國象徵體系中的地位，或來自其表現能力，也就是在一長卷構圖中，可囊括過往《清明上河圖》甚至一般城市圖的諸點特色，達成乾隆朝院畫「集大成」的文化宏圖，並加以更璀璨華麗的帝國色彩。因此，在進入《盛世滋生圖》的討論前，擬先對於乾隆朝的城市圖像有所理解。

乾隆對於《清明上河圖》的喜愛毋庸置疑，多達九本的同名作品即是證明，甚至在出宮巡狩時仍隨身攜帶縮小版本，應是為了時時欣

賞而用。<sup>25</sup> 此種關注在其即位前，已有發微，曾題仇英《清明上河圖》。弘曆在此用唐代駱賓王〈帝京篇〉之韻，寫出畫中北宋開封城之帝都景象，洋洋灑灑，幾近千言，結尾處不免總結徽宗失國的歷史教訓，喟嘆於歷代興亡。將〈帝京篇〉與《清明上河圖》相連並非始於弘曆，晚明趙浙本《清明上河圖》上即有當時官員萬世德題寫此一名著，惟弘曆另創新篇，僅用其韻，字裡行間強調帝京宛若人間天堂的一面，既有自然美景，又見禮樂薰陶，在繁華人間，仍逢蓬萊勝境。<sup>26</sup> 這篇古體詩應代表即位前之乾隆皇帝對於「京城圖像」或《清明上河圖》的詮釋與期待，而乾隆朝的城市圖像是否達成其所望？

與乾隆有關的城市圖像雖有多件，但少見全圖出版，除了徐揚所作將於後文討論外，畫上有「樂善堂圖書記」的沈源本《清明上河圖》及完成於乾隆初年的《清院本清明上河圖》遂成為最佳範例。<sup>27</sup> 沈源本今存台北故宮，印刷品看似水墨本，事實上原畫殘存紅色線描，應為稿本。「樂善堂圖書記」一印為弘曆繼統前與登基初年所用，同名的《樂善堂全集》則收錄乾隆青宮時所寫詩文。<sup>28</sup> 畫上除了該印屬於乾隆印記外，另二枚皇家印為嘉慶、宣統所有。

沈源本的成畫時間除了「樂善堂圖書記」指出大致年代外，畫作本身並未提供其它資料。據查《內務府活計檔》，沈源在雍正朝已入宮，但供職「畫樣作」，專司畫樣或紋飾樣式的製作，稱不上宮廷畫家。乾隆登基後，於元年（1736）二月將沈源調往內廷畫畫處，始正式領銜「畫畫人」，自此之後，沈源方見正式的繪畫作品。沈源應與即位前之乾隆有特殊恩遇關係，不然甫登基的乾隆不會降旨升其為宮廷畫家，並約於同時，賞賜緞疋，殊榮可見。<sup>29</sup> 由此推測，沈源本《清明上河圖》的製作年代應為雍正朝，並與皇子弘曆密切相關。或因沈源本為底稿性質，登基後的乾隆皇帝未再閱目，後收入乾隆九

年（1744）編纂完成之《石渠寶笈初編》中。

沈源本與《清院本清明上河圖》極為類似，構圖如出一轍，尺寸相近，連畫中人物的一舉一動都絲毫不差，而與羅福旼本《清明上河圖》頗見差距，二者關係應屬密切。清院本由多位畫家合作完成，始於雍正六年（1728），成於乾隆元年十二月。至於沈源本是否即為清院本的底稿，因未見直接證據，無法肯定。然而，如果沈源稿本為雍正時期所作，且經過即位前之乾隆皇帝審閱，與其極為相似的《清院本清明上河圖》或許也在弘曆的關注下製作。前引弘曆題仇英《清明上河圖》之古體詩，可見身為皇子時的乾隆已對城市圖像及帝京形象相當注意。更何況，雍正朝《內務府活計檔》全然不見清院本的記載，卻見於乾隆朝，畫家們更因畫作完成而受到乾隆賞賜。<sup>30</sup>

如果沈源本可代表雍正朝在弘曆關注下《清明上河圖》的面貌，清院本與沈源本之間的差異或許比相似更為重要，也可見出乾隆即位之初的新氣象。經過比對，稿本起頭處拜墓情景，於清院本全無，或許塚墓的出現雖然直指清明時節，卻非理想帝京形象，因此於定本時改換場景。更重要之處在於清院本入城後的建築園林，無論就建築規模或空間精緻度而言，均遠勝稿本。尤其是加上一西洋樓似的石造建築，更堪玩味。此種更動令人想起乾隆三年（1738）《清院畫十二月令圖》與雍正年間《雍正十二月行樂圖軸》的差別，二者雖極為雷同，但前者在建築空間上更見轉折，複雜度增加。<sup>31</sup> 由此可見，登基後的乾隆並未完全承接雍正朝所留下的畫風，清院本對於建築空間的更形講究，應如前言〈帝京篇〉般反映出乾隆皇帝的帝京形象。甫繼大位的乾隆想必對於帝京形象十分重視，清院本最後的完成應經過皇帝的認可，賞賜畫家的舉動即為一證。

乾隆對於京城形象的重視另見其詞，曾自言臨御四十多年來，北

京城中大小建築與設施莫不經過修整，甚至勝過歷代三都及兩京。<sup>32</sup>

《清院本清明上河圖》中加入建築園林佳構，自然彰顯帝國都市的壯麗氣象。晚明若干《清明上河圖》一反北宋張擇端本，開始著重都市園林的描繪，讓人想起十六世紀以來以城市山林聞名的蘇州。<sup>33</sup>然而晚明畫中園林的尺度大小與構造精美，均遠遜於清院本，彷彿是蘇州與一理想帝京的比較。至於西洋樓，據學者研究，在乾隆七年（1742）圓明園之西洋式大型建物起造之前，中國的洋式建築可能出現在北京與澳門。<sup>34</sup>增添西洋樓於清院本中，一則顯示乾隆皇帝對於西洋建築的興趣起於早年，在圓明園大興土木前即已如此。再者，西洋式建築的出現或許為了表現該畫所繪為北京城，以地景特徵鎖定京城。然而，如果不強調在地的感覺，非要實地實繪，乾隆緣於觀看西洋畫作而起意於圓明園，<sup>35</sup>也可因為長期接觸西洋景觀，有意將其繪入具有帝京意象的《清院本清明上河圖》中。

《清院本清明上河圖》於畫作完結處的深宮瓊苑，水景處處，穿插奇妙的建築景觀，喚起圓明園的意象。圓明園與江南園林的關連十分清楚，時時可見江南水鄉之趣，楊柳堤岸，曲徑迴廊，益增嫵媚。<sup>36</sup>畫中既有重建江南園林之皇家苑囿，也有西洋式建築，正是其包羅萬象「集大成」之一端。該圖在意象上的「集大成」尚有江南初春的春意盎然、蘇州園林般的深宅大院，另有來往頻繁的內河航運、街道上擁擠的人群、各式民俗、商業與娛樂活動等。代表官方的除了御苑庭園外，還有校場之武術騎射活動、城門關口之崗哨等。

除了意象上的「集大成」外，此畫也是畫史意義上的「集大成」，因為它縮結以往城市圖中的各種景象，包括新綠江南、看戲群眾、城門崗哨、武術校閱，以及圍成一圈觀看雜技表演的觀眾等。<sup>37</sup>以往分屬不同《清明上河圖》中的片段，如今集成清院本，更以精美

嚴謹的畫風在景物上增添理想帝京的華麗與美好，遠遠超過十七世紀民間版本，完成乾隆對於帝京的想像。例如，畫中綠色所調成的初春感覺遠比晚明版本更趨美好，有如卷首放風箏的人們，無憂無慮，永遠沈醉在春光和煦中。

《清院本清明上河圖》上乾隆七年的御題詩一語點破《清明上河圖》所能提供的「集大成」優勢，正是「城郭山林人物」，一應俱全。透過如此的「集大成」，方能展現帝國宏圖，其中甚至包括西洋的成份在內。

### 三、蘇州城市圖像：以《盛世滋生圖》為中心

《清院本清明上河圖》代表乾隆對於「城市圖」作為帝國象徵的興趣，該圖中城市歸屬的彈性，既可比附於北京城，又可轉換成一「集大成」的理想帝京。以此觀之，其他城市圖或也在政治權力的運作下各有發揮，彰顯帝國的不同面向。這些城市圖多半以確定的都市為主題，地景與意識形態的關連遂成為重要議題；在此脈絡下，乾隆二十四年（1759）九月由徐揚繪製完成的《盛世滋生圖》值得討論。

該圖原名《盛世滋生》，見於《內務府活計檔》及畫後徐揚自題。根據《內務府活計檔》，乾隆二十一年(1756)十一月由皇帝下令徐揚繪制。後因收藏地遼寧省博物館認為該名無甚意義，遂改為《姑蘇繁華圖》，此一改名反而減低該圖原有的政治意涵與圖作中的政治操作，企圖凸顯圖作「忠實」描寫蘇州繁華市況的部份。<sup>38</sup>事實上，《盛世滋生》之名政治意味十足，在有清一代，《盛世滋生》一詞屢屢出現於官制與方志類書籍中，用來表明在大清王朝的統治下，人口

繁衍與生民興旺的狀況。康熙五十年將增加的人丁編造為「盛世滋生冊」，明示「永不加賦」，即是此後大清政權不斷反覆徵引的事件，既象徵王朝之興盛，也表示聖朝仁政下，對於人民的寬待。<sup>39</sup>

據徐揚題於卷末的跋語，《盛世滋生圖》的目的在圖寫大清王朝「治化昌明，超軼三代，輻員之廣，生齒之繁，亙古未有」的盛世景況。至於蘇州為何入選成為象徵此一絕代盛況的城市，據題跋推測，一則與蘇州城池堅固、山川秀麗、商業繁榮有關，再則蘇州為東南一大都會，也是乾隆皇帝南巡的重點；畫家藉圖感激皇帝於十六年（1751）、二十二年（1757）二度臨幸蘇州的恩澤，並繪出蘇州因皇恩浩蕩方有的太平之象。

該圖由來自蘇州的徐揚繪成，可信度益增。徐揚，蘇州監生出身，乾隆十六年首次南巡時，因獻畫冊得以晉身宮廷，為皇帝作畫。同時入宮者，尚有以繼承正統畫風聞名的張宗蒼，二人一成為宮廷畫家，即享「一等畫畫人」的最優待遇，可見乾隆的重視。<sup>40</sup> 徐揚入宮前的繪畫背景並不清楚，因其監生身分，顯見並非職業畫家出身。<sup>41</sup> 另乾隆十三年（1748）《蘇州府志》收有徐揚所繪製的地圖，<sup>42</sup> 此為徐揚入宮為畫家前，唯一與圖作繪製有關的線索，然非一般畫作。該版本的《蘇州府志》並未提及徐揚作為畫家的資料，道光四年（1824）的《蘇州府志》在〈藝術〉部份，收錄張宗蒼的生平資料，對於徐揚，卻隻字未提。<sup>43</sup> 由上述資料或可判斷，徐揚在入宮前，確實未以繪畫著名。然其入宮後，頗受乾隆皇帝青睞，今存徐揚作品幾乎全有「臣」字款。<sup>44</sup> 再據《內務府活計檔》記載，徐揚在宮內常蒙皇帝欽點作畫，各種畫科皆有，包括山水、人物、花草，畫幅尺寸也大小兼具，既有通景屏風，也有泥金扇面。<sup>45</sup> 徐揚供奉畫院十八年後，乾隆親賜舉人，並官內閣中書，洵為難得之恩寵。<sup>46</sup>



就蘇州繪畫傳統而言，當地畫家自十六世紀後期開始，即以《清明上河圖》的製造名聞全國，對於城市圖的繪製並不陌生。<sup>47</sup>《清院本清明上河圖》的畫家中，孫祐、程志道即來自蘇州附近。吳地畫家的成就也為乾隆所悉，清院本御製詩嘗言「吳工聚碎金」，表明該畫為來自蘇州的畫家集體完成。<sup>48</sup>

《盛世滋生圖》為一長達十二公尺的長卷，據徐揚自題，畫作「自靈巖山起，由木瀆鎮東行」，穿過橫山，橫渡石湖後，轉上方山，由太湖北岸獅子山、何山兩山之間進入姑蘇郡城，其後「自葑盤胥三門，出閶門外，轉山塘橋，至虎邱山」為止。這些提及的聚落、山川與城池等地點已經學者詳細介紹，<sup>49</sup>本文不再贅述，惟試論路線的選擇及若干景點的意義。

該圖所選地點起自蘇州城外西南方，行至石湖後轉向北方，到獅子山附近再折向東，由胥門進入蘇州城後，沿著城牆往北，後由閶門外往西北的虎丘山而去。此一行經路線集中於蘇州西方，包括城外蘇州著名景點，也涵括蘇州城內外重要橋樑與商業繁榮的區域，兼富山水靈秀之趣與城市熙攘之樂。靈巖、石湖與虎丘久為著名景點，石湖上九孔的行春橋，虎丘山頂上的寺院，均出現於畫中。閶門位於蘇州城西北，為城內通往山塘、虎丘等地的要道，西北角也是蘇州城內最繁華的地區。以上所舉出的地點均歷史悠久，至遲到明代已是地方志艷稱之地。唯有胥門外的「萬年橋」，方是蘇州新盛之地。

「萬年橋」在畫中不僅雄偉壯觀，佔有相當篇幅，也是畫中眾多橋樑中出現題名的少數，甚至連橋頭石坊上的對聯也題寫清楚，「山塘橋」及「半塘橋」僅見名稱（圖6.1）。胥門外本無橋，來往全靠船舶接渡，傳說因為城外獅子山與該門對衝，若加上一橋，迎入煞氣，將危及蘇州城的發展。然而，商業繁盛之勢難以阻擋，遂於乾

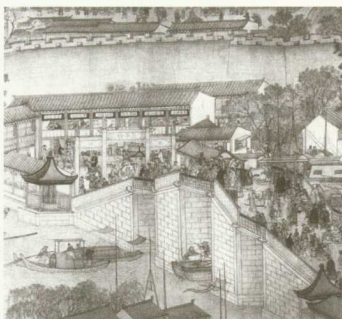


圖6.1 徐揚，「萬年橋」，  
《盛世滋生圖》，局部，1759  
年，紙本設色，36.5x1241cm，  
遼寧省博物館收藏，出自遼寧省  
博物館編，《姑蘇繁華圖》（北  
京：文物出版社，1999）。

隆初年興建萬年橋以利交通，並於乾隆五年（1740）完成。該橋長三十二丈餘，計費超過一萬六百餘兩，橋成之日為蘇州大事，幾達萬眾歡騰。尤其是萬年橋石造，為蘇州唯一三拱而立橋樑，船舶往來其下無礙，比閶門外的單拱石橋更引人注目，自然成為地方官重要政績，也是蘇州新景點。<sup>50</sup>除此之外，虎丘雖然在前代已享大名，然山塘至虎丘一帶商業與市肆之盛，仍起於清代，盛清時候，更是蓬勃興旺，道光年間甚而有專書著作介紹此區域。<sup>51</sup>

上述若干地點也是康熙、乾隆二位皇帝南巡蘇州時的重點。雖然《盛世滋生圖》所繪與二位皇帝共十二次的南巡路徑並不相合，但靈巖、虎丘、石湖、獅山等風景名勝正是吸引皇帝駐足之地，而與虎丘路徑相連的閶門一帶，繁華市況更是居上位者所樂見。<sup>52</sup>

乾隆皇帝對於虎丘、石湖等地十分欣賞，留有詩文多首，分景敘述，可見印象深刻。例如，對於石湖，即有歌詠湖水、湖心亭與行春橋多首。<sup>53</sup>再者，乾隆六次南巡時間皆為初春至初夏，也就是西曆

二月至五、六月的時間，與康熙皇帝三次冬季行程大為不同。<sup>54</sup> 由此可見，乾隆對於暮春三月江南美景的喜好，《清院本清明上河圖》中的春天景象已如前述，而《盛世滋生圖》也是桃柳爭春、山水明秀，一片大地新春、欣欣向榮的景象。除此之外，該圖與乾隆詩文的符合尚有如水鄉田園等江南特殊景觀，而卷首高聳不見其頂的靈巖山，俯瞰太湖萬頃碧波，也是乾隆相關詩作中的景象。<sup>55</sup>

如前所述，自徐揚題跋看來，《盛世滋生圖》的緣起確實是乾隆南巡，在歷經乾隆十六年與二十二年二次南巡後，身為蘇州人的徐揚以蘇州圖像的繪製感激皇恩廣披。該作與南巡的關係毋庸置疑，也成為乾隆南巡相關圖像資料中的第一筆。至於徐揚如何繪製出《盛世滋生圖》，尤其是學者經過考察後，確定該作所繪與蘇州地理位置十分吻合，並非臆測之作。<sup>56</sup> 徐揚身為蘇州人的事實，並無法保證其作品在地理景觀上的正確性，應有更多的討論。

據研究，乾隆南巡皆有畫家隨行，徐揚也曾多次參與。這些畫家在皇帝的命令與審閱下完成景物的描繪，想必符合聖意。<sup>57</sup> 如前所述，《盛世滋生圖》所繪與乾隆南巡的重點若合符節，徐揚對於皇帝的心意似乎十分清楚，作畫時必有依據，即使未在皇帝的指示下起草動筆，上意也充分展示在《盛世滋生圖》中。再者，自徐揚曾繪製蘇州地圖一事，可見其對當地地理形勢的熟習。

地圖與繪畫的交涉自古已有，遠者如唐代王維《輞川圖》或北宋李公麟《龍眠山莊圖》，除了以實際地點為繪畫對象外，畫中若干空間的畫法也與地圖接近。近者如明清之際金陵畫家高岑曾受當地知府之請，繪製金陵四十景圖，刊刻於康熙年間的《江寧府志》中。高岑的畫作雖與一般山水冊頁相近，但畫中少數建築組群，仍見地圖式做法。<sup>58</sup>

徐揚入宮前所繪製的蘇州地圖，與傳統地圖做法相差不大，惟其中《吳縣疆域圖》的左上部份，以極高視點俯瞰角度，畫出群山在水面上往後延伸縮小的景象，略有西洋地圖之意。<sup>59</sup> 徐揚入宮後受命而製的《西域輿圖》，據記載，先由西洋人分批赴西域實測，再由徐揚總合而成。<sup>60</sup> 由此看來，徐揚應該懂得西洋輿圖製作的方法。就其畫作《平定兩金川戰圖冊》觀之，畫中全景俯瞰的畫法、層層密實的山脈，以及斜視角度由近推遠的空間表現法，均見來自西洋的影響。<sup>61</sup> 此種將戰爭主題置於西洋式具有實體空間地景中的作法，在乾隆院畫中並不少見。<sup>62</sup> 即使去除地圖與統治權在象徵意義上的聯繫，乾隆朝戰圖的描繪帶給隨戰爭而來的土地征服一種實地的感覺，取得視覺上的信賴與擁有感，一如乾隆統治西域後，隨即製作《西域輿圖》。

如前所述，徐揚入宮前的繪畫經歷不詳，但入宮後，蒙皇帝旨意所作的畫作，無論在題材、風格或尺幅上，均多見變化。若自今存作品觀之，其多樣化的繪畫長才，即使在強調多元多能的乾隆宮廷畫家中仍屬傑出。乾隆朝院畫家多人皆橫跨畫類之別，至少精通山水、人物、花鳥、界畫等畫科中的二項，如郎世寧、金廷標等，即使是詞臣畫家如鄒一桂、董邦達，亦是如此。徐揚既有中國傳統的山水畫風，也有如《平定兩金川戰圖》般深受西洋畫法影響的作品。就傳統畫風而言，可以如「正統派」模寫元四家山水，也時而應皇帝之意，畫張以韻致取勝的詩意圖，對職業畫風的掌握也不遑多讓。<sup>63</sup> 人物畫中仿貫休、吳彬之羅漢作品多張存世，花鳥畫更多元發展，水墨設色皆有。<sup>64</sup>

自乾隆朝《內務府活計檔》看來，皇帝時常指定院畫家作畫，各種形式皆有，也常點名風格不同的畫家合作，有理與否，尚難細究。<sup>65</sup> 皇帝的強力操控與任意指定，或許就是乾隆朝不同身分畫家兼

擅各科的重要原因，徐揚繪製《乾隆南巡圖》即受皇帝之命，卻也顯示其無所不精的畫藝。徐揚獨力完成重要的《南巡圖》，可說是以一人之力相抗於康熙時由王翬領軍弟子所作的《南巡圖》。王翬在正統畫史的地位相當崇高，列名四王之一，甚至連弟子楊晉等人也享有名聲。<sup>66</sup> 由此看來，徐揚在乾隆皇帝的心目中必定相當重要，然而其在乾隆二十九年（1764）後承擔繪製絹本《南巡圖》之大任，應與其前《盛世滋生圖》的成功有關，而該圖也是徐揚最早的城市圖，展示其畫技之多元。<sup>67</sup> 自徐揚自題看來，「臣執藝所有事也」之句正有此意，表明其才華足以獨力繪製像《盛世滋生圖》般的城市圖。

徐揚的繪畫長才在《盛世滋生圖》中有精彩的發揮，除了細節豐富外，長卷構圖最難之處在於轉接得宜，致使呈現虛實轉換但條理分明的景物變化，該圖在此功力益顯。尤其如《盛世滋生圖》般的城市圖，必須以鄉村、城市的對比彰顯各自的優點，既有農家田野之美，也有紅塵繁華之好，而蘇州固有的山水佳處更不可錯過。該圖對於各種景色除了表達恰如其意的適切描寫外，也不忽略蘇州地景的特色，如獅子山的崢嶸向上、太湖的煙波浩蕩。全畫連接各景的關鍵在於源於西方的遠近透視法，採用多條長斜線構圖，物象在此斜線上依序排列，逐漸縮小，退向遠方，直至飄渺不見。時而可見兩條相反方向斜線依勢而來，或右下左上，或右上左下，無論交會與否，中間的空間以橫豎直線構圖，景物羅列其間。

雖然有些學者在比較王翬《康熙南巡圖》與徐揚《乾隆南巡圖》後，認為後者因為運用西洋法，反而使景物制式化，失去中國傳統畫法的人性化表現與趣味。<sup>68</sup> 雖然徐揚主筆的《南巡圖》確實在趣味化細節上不如王翬，而源自西洋透視法景物大小規格化的傾向也一如所言，但徐揚的畫法並非全無長處，其優點事實上顯而易見。例

如，《盛世滋生圖》因西洋透視法之故，物象自大而小前縮的比例，遠大於中國傳統畫法，彷彿至遠處尚可見到微茫景物，景深超過中國傳統畫法。再者，斜向交錯的構圖線涵括更多的景物，視野廣闊，也不是傳統畫法所能比較。這些有如長鏡頭與廣角鏡的作用，為《盛世滋生圖》帶來兼具斜向伸入與橫向開展的視覺效果，確有所長。至於制式化風格的另一來源—工整且規格相似的建築，也有正面的效果。中國傳統對於界畫的評價一向以徒手為上，利用工具所畫出的制式線條難登士人品味，因此如《盛世滋生圖》般精謹的界畫風格，並不為藝術史家所喜。然而，此種風格所描繪出的屋舍橋樑城牆等建築頗有實體感，一磚一瓦真能佔據空間。更何況，在西式遠近透視法之下，此種方向、畫法相同的成排屋舍，帶來視覺上一致的效果，雖失去個別性，但全體看來，整潔堅固，彷彿連綿不盡，依序排列到天邊。

《盛世滋生圖》在中西畫法交會的運用下，塑造蘇州正面美好的形象。以西洋畫法而言，交錯延展的斜向構圖呈現廣闊無垠的大地，其間的各個空間，穿插繪入豐富多元的景物。《盛世滋生圖》上呈乾隆，皇帝自然是唯一的觀者。在此一帝王觀者俯瞰角度的注視下，畫中運用中國傳統繪畫少見的高視點，畫出秩序感強烈的城市與延伸遙遠的江山。

另一方面，中國傳統畫法也有其長處。卷首驟然聳立、不見其頂的靈巖山，貼面而至，充塞整個畫面，在四周太湖煙波與平疇田野的對照下，呈現戲劇化效果。此種做法自北宋以來即是長卷山水畫的奇招之一，此處用之，推高靈巖山，彷彿蘇州也有雄偉山水，更映襯出周圍湖水與郊野的廣漠無涯。除此之外，無論是煙雲掩映下的天際地平線，或者一抹橫雲遮蔽下層層景物的隱現，皆是傳統畫法中常見的表現手法。再者，蘇州畫壇自十六世紀初期以來，對於蘇州地景的

描繪，即以太湖或石湖為主，畫出江南水鄉優美抒情的景色。《盛世滋生圖》中湖景的描寫也具有如此意趣，如湖面上揚帆出發的船舶，以及交錯延伸至天際的湖水與陸地。

《盛世滋生圖》景物的多元與變化一如《清院本清明上河圖》，雖然在視覺效果上，前者更為戲劇化，城鄉與水陸的對照清晰而深刻。更重要的差異或許在於後者描繪出理想的帝京，普遍性重於特殊性，而《盛世滋生圖》則以東南重要都會蘇州為對象，針對特殊的地景，畫出帝國統治下地方城市的太平盛況。二者合觀，可見不同的城市圖像承載不同的象徵意義，中央、地方共同營造出帝國既普遍又特殊的政治形象。

#### 四、蘇州的新形象與特殊地景的建構：《盛世滋生圖》與《南巡盛典》

《盛世滋生圖》完成後，一直深藏宮中，民國初年由溥儀攜出後帶至滿州國，因此今日歸屬於遼寧省博物館。<sup>69</sup> 盛清宮廷繪畫中的長卷畫許多具有記錄性質，描繪帝王的各式活動，這些作品由於無法懸掛展示，自完成後即藏於宮中，僅供皇帝或皇帝身邊少數文化顧問觀看。<sup>70</sup> 這些作品所能影響到的人除了當時題寫詩文的高層官員外，也著眼於歷史評價，後代子孫如我們就藉此了解乾隆與乾隆朝。除此之外，這些收藏於宮廷內的繪畫作品仍在當世有所作用，並非束之高閣，今日因滿清傾覆方有能見度與影響力。檢索十八世紀各種關於蘇州的圖像，可見《盛世滋生圖》對於蘇州形象的塑造並非孤例，尤其是對於若干地景的描繪，無論是描寫地點或角度均呈現一致性。

先就擁有長遠歷史的地景論之，自十六世紀初期以來，描繪蘇

州地景就是吳派畫家重要的主題，一直延續到明末。以石湖為例，文徵明的《石湖清勝圖》為今存最早關於該地區的畫作。畫中往後迤邐延伸的坡腳，高挺秀氣的樹木，遠方行將沒入天水之際的沙洲，在石湖水域的映照下，呈現優雅清麗的特質；<sup>71</sup>自此至晚明也成為蘇州當地畫家描寫蘇州的模式，彷彿能代表蘇州的就是此種抒情悠遠的景色，別有味道。<sup>72</sup>文徵明的石湖著重在山水風光，並未描寫特徵清楚的九孔「行春橋」，當然文人畫不擅形似、不落俗套是文徵明捨棄具體橋樑地標的重要原因。行春橋出現在晚明侯懋功的《山水圖軸》、張宏的《蘇臺十二景圖冊》中，但文徵明式的坡腳、沙洲與山色仍是基調，捕捉到的蘇州意象與《盛世滋生圖》大為不同。<sup>73</sup>

《盛世滋生圖》中的石湖部份，並未依循明代中期以來對於蘇州的抒情式感懷，在同是蘇州人的徐揚手中，石湖值得強調的不只是好山好水，更是地標式的行春橋。該橋在畫中宛如玉帶般連接前景村落與遠景上方山，堅固綿長，十分顯眼。此一描寫角度在《南巡盛典》的名勝圖示中也可見到，分屬「石湖」與「上方山」的二張木刻版畫若連接起來，幾乎與《盛世滋生圖》無所差別。<sup>74</sup>

再就虎丘言之，該地也是明代中期蘇州地景繪畫流行後常見的描寫物件，山上的佛塔、佛寺垂吊而下的汲水桶，以及沿山而建的階梯等，皆是常見之景。<sup>75</sup>例如，錢穀《虎丘前山圖軸》、劉原起《虎丘歸棹圖軸》、張宏《蘇臺十二景圖冊》等作品，或多或少皆如此描寫虎丘山。<sup>76</sup>《盛世滋生圖》所包括的虎丘地標元素不脫此一基調，然而前述三圖皆自近景描寫，山勢的宏偉難以見出，《盛世滋生》則自遠處隔水觀之，虎丘山出現少見的高度感，《南巡盛典》中的「虎丘」與此相當接近。<sup>77</sup>

《盛世滋生圖》對於石湖與虎丘的描寫皆以地景的建構為尚，



一則是畫出地標式的景物，再則利用取景的角度呈現一令人印象深刻的「地標式」構圖，使觀者一望即之；有如今日旅遊照片，取景必選適合入鏡且地景分明者。石湖一段藉著九孔曲橋與上方山的佛塔突出石湖的地景特色，而且選取了呈現行春橋最好的入畫角度。此種描繪方式與蘇州繪畫傳統較無關連，可說是新的嘗試，也製造新的地景。虎丘一景雖然與晚明畫作有所關連，但是因為拉長觀者與虎丘之間的距離，出現虎丘山完整的形象，同樣具有視覺吸引的效果，彷彿為一標記，烙下鮮明的意象。

此種建構蘇州地標的企圖與框架蘇州地景的效果出現在《南巡盛典》中，實發人深省。該部書由兩江總督高晉於乾隆三十一年（1766）發起，意圖將乾隆前四次南巡所經過江蘇之地點與進行活動一一錄下，纂輯期間，曾上詢乾隆之意向。乾隆認為既然已經編纂完成，遂接受該書，但唯恐直隸、山東等地群起效法，徒增困擾，因此仍命高晉主持，統合二地，後又加上浙江，並由乾隆寵信的大臣傅恆等校閱，於三十六年（1771）成書。該書完整蒐集乾隆前四次南巡相關資料，涉及南巡所經路線與地點之處，並以圖配文。<sup>78</sup>

高晉出身鑲黃旗，以督導水利著稱於世。<sup>79</sup>《南巡盛典》中江蘇部份之圖作，由高晉先行統籌完成，來源不清楚，雖有一說畫家為上官周，然不可信。<sup>80</sup>若證諸《南巡盛典》卷首所錄來往公文，直隸、山東與浙江等地本存有南巡資料，其中也有圖作，後經乾隆指示匯集一書後，再補上若干缺圖。這些圖作或許多半是路程圖與行宮圖，必須先上呈乾隆，由其定奪行進路線與駐蹕環境，《南巡盛典》中即見這些類似於地圖的插圖，但也有少數的名山古蹟圖。<sup>81</sup>

由以上《盛世滋生圖》與《南巡盛典》的討論可知，「乾隆南巡」一事產生許多圖稿，不管是地圖或山水畫，這些圖稿或許部份成

為《盛世滋生圖》與《南巡盛典》插圖的依據。今存不同來源的圖作也可證明當時江南確實流傳著與南巡相關的視覺資料，對於蘇州若干地景的描繪，取角一致，細節也吻合。

其一是《南巡名勝圖》冊頁，該套冊頁包含四十景，皆是乾隆南巡經過之景與行宮，自長江中的金、焦山，到南京有名的報恩寺、雨花臺等，其中包括蘇州地景。該套冊頁所繪地點多與《南巡盛典》相符，但景物僅見四幅相關，其中包括《虎丘山圖》一景極為相似。該套冊頁以青綠風格為主，尚稱精緻，惜製作經過不詳。<sup>82</sup> 其二是《江南名勝圖說》版畫，以南京地景為主，共二十幅，其中十七幅與《南巡盛典》中同名地點圖作非常類似。此套版畫也與前述《南巡名勝圖》中若干景點相當接近，尤其是《清涼山》與《後湖》等景，應出自同一來源。此一版畫品質也屬中上，學者將之歸於民間製作的地理方志圖。<sup>83</sup> 第三，道光年間《蘇州府志》收錄若干版刻畫作，描繪蘇州地景，其中五景與《南巡盛典》中的同名景物如出一轍，包括《獅子林》、《虎丘山》與《石湖全圖》，後二者也與前述《盛世滋生圖》的同名地景在構圖取景上相當類似。<sup>84</sup> 第四，十八世紀蘇州商業作坊所生產的單幅版畫中，有二幅《獅子林圖》，與《南巡盛典》中的同名圖作，雖在描寫「獅子林」庭園內部建築等細節上有所出入，但基本構圖相似。<sup>85</sup>

由此可知，乾隆南巡所經過的地景應留有畫稿，因為不同來源的圖作徵引同一構圖角度與地標描寫。這些圖像想必流傳廣播，對於蘇州當地的地景描繪產生重大的影響。由《獅子林》一圖更可彰顯「乾隆南巡」一事重新塑造蘇州地景，亦即是，政治權力介入蘇州地景的描繪，並形構新的景觀。「獅子林」位於蘇州城內東北隅，歷史久遠，因萬竿成林，且怪石堆疊如獅子狀，遂得名。此園在乾隆南巡

前早已荒煙蔓草，勝景不再，幸得南巡之利，得以恢復舊觀。<sup>86</sup> 乾隆之所以屢次臨幸該園，乃因一張傳為元末高士畫家倪瓚所作之《獅子林圖》。該圖收藏於清宮中，乾隆十分喜好，避暑山莊與圓明園皆有景致模仿「獅子林」。乾隆第三次南巡時，甚至手摹該畫，收藏於「獅子林」中，其後再次巡幸時，隨身攜帶倪瓚畫作，二圖對照。<sup>87</sup> 傳倪瓚之作今日尚存，其上有多首乾隆題詩，畫作主要描寫該園中最有名的竹林與疊石，建築物僅見簡陋房舍數椽。「獅子林」雖因乾隆南巡而重新受到重視，然而，即使乾隆詩中對於倪瓚之作大為傾倒，但《南巡盛典》中的《獅子林》，卻另創新境，與倪瓚作品殊不相關，反將重點由竹木疊石轉成建築組群。其中二棟建築分別標上「御詩樓」與「御碑亭」等榜題，標示皇帝留下的跡象。蘇州單幅版畫中的《獅子林》雖未見「御詩樓」，但「御書廳」即為「御碑亭」，更標示「御坐」，也就是皇帝坐椅。版畫上方刻有乾隆第二、三次南巡為「獅子林」所題之詩，處處彰顯皇帝在圖像中的位置。

皇帝的旨意與痕跡雖然在《南巡盛典》中歷歷可見，但地方政府也參與其中，尤其是蘇州的部份，先由高晉主持完成，該書可說代表地方政府與中央朝廷經過協調後的成果。如此看來，地方政府對於中央朝廷所建構的蘇州地景並非全然不知，二者之間的交流互動顯而易見；地方政府竭力收集與南巡相關的圖像，彙整出符合皇帝意願的地景，再經過皇帝寫序等背書行為，形成一循環，並且與蘇州民間版畫中的蘇州地景互相吻合，皇帝的印記遂深入人心。

《南巡盛典》完成後，首要觀者當然是乾隆皇帝，尤其此書插圖彷彿照片集，收錄乾隆南巡所有值得皇帝記憶的景象，包括駐蹕、遊覽、觀看與巡視之地。其後，道光年間《蘇州府志》採取其中若干圖景，該書前九卷更是南巡相關資料，包括「巡幸」與「宸翰」。前

者記錄南巡路線，後者記載皇帝題詩與匾額等，乾隆的手跡確實出現在蘇州的地景上，一如在「獅子林」園林中留下的碑石。同光年間的《蘇州府志》也將《南巡盛典》成為卷首〈巡幸〉篇章的基礎文獻，之後才有傳統地方志書寫中的〈星野〉、〈疆域〉與〈風俗〉等「天地人」分類。由此可見，「南巡」一事成為蘇州地方志中首要的部份，彷彿皇帝的巡行啟動了蘇州的地方歷史。透過《南巡盛典》與蘇州方志這些歷史記述，「南巡」成為中央朝廷與蘇州地方共同的光榮，也是後人評價乾隆朝的根據，更是蘇州地方歷史記憶中難以抹滅的一章。

## 五、蘇州的新形象與特殊地景的建構：《盛世滋生圖》與蘇州年畫

前言蘇州地景無論是石湖、虎丘或「獅子林」，皆有長遠歷史傳統，且富山水之勝，即使如人工庭園，也講究自然元素。然而，《盛世滋生圖》中所出現的蘇州地標，城市建設更為重要，尤以閶門與萬年橋最為突出。就後者而言，更無歷史傳統可稱述。歷來「清明」圖系雖有城門與城牆，但顯眼度不及，且是城內城外實際的分界，自體的形象並不重要。另外，張宏《蘇臺十二景圖冊》中有《胥江晚渡》一景，雖然畫出胥門附近的城牆，但重點在於橫江而渡的一葉小舟；<sup>88</sup> 約略同時的蘇州畫家袁尚統有一題名為《曉關舟擠》的畫作，畫中也見到閶門與北寺塔，但未出現「閶門」之名，而且全畫強調的是清晨時分，小販們撐舟擠進閶門水門的情景，皆未框架出城門的「地標性」，所選取的也不是呈現城門最清楚的角度。以此觀之，《盛世滋生圖》中城池連綿，城門相望，城跡與磚瓦之跡分明，除了

界限規劃之意外，更因選取角度的鮮明與形式描寫的仔細，形成特殊的地景，也就是「地標」意味十足。此一地標的特殊性，不在自然風光的山明水秀，而在於人造物的高壯與穩固，更是官府驕傲的政績，以此彰顯政治的清明。以城門與城牆代表蘇州，尚見於十八世紀蘇州桃花塢生產的木刻版畫。

除了前已提及之《獅子林》，今日流傳於日本有多張蘇州單幅版畫與城市圖像有關。其中一張出現以閶門為中心的蘇州西北角，包括城池、橋樑與街道，傳稱為《姑蘇閶門圖》（圖6.2）。該作呈現蘇州城門的角度與《盛世滋生圖》類似，皆自右方往左，單拱橋下也正有船隻經過。上方題詩三首，一則歌詠閶門一帶萬商雲集的繁榮市況，再則描繪同一地段畫舫煙柳的綺麗流風，皆是閶門附近有名景況。<sup>89</sup> 然而，最重要的是最後一首詩，有言「不異當年宋汴京，吳中



圖6.2 由左而右分別為《姑蘇閶門圖》和《三百六十行》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，各有108.6x55.9cm，廣島王舍城寶物美術館收藏，出自《中國の洋風画展——明末清時代絵画・版画・挿絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995），頁388-389。

名勝冠瀛寰，金城永固民安堵，物阜時康頌太平」。其中有二點值得注意，一是將閶門所代表的蘇州城池當作地方名勝，其二是城池轉換成地景後，連接至太平盛世。

同樣收藏於日本而題名《三百六十行》的單幅版畫，畫面左上角出現城樓與甕城，雖未見閶門之名，比對之後，應為閶門無疑（圖 6.2）。上述《姑蘇閶門圖》題詩首句即提到閶門，圖文合觀，明顯是以該城門為描寫對象。《三百六十行》雖描繪同一地區，卻藉以彰顯蘇州城內外繁榮的生業狀況，閶門似乎成為一個象徵，在城池街道的景象中，承載蘇州蓬勃發展的各行各業，以及與之緊密相關的商業盛況。「三百六十行」為「三十六行」的誇張說法，也就是各種行業的統稱，據說起於晚明。<sup>90</sup> 此種以城池橋樑或亭臺樓閣為框架，裝載不同主題的單幅版畫尚有多例。例如，《茉莉花歌》或《全本西廂記》多種木刻版畫皆運用各式建築物為框架，結構出單景或多景故事。<sup>91</sup> 當時如此重視城池橋樑或亭臺樓閣建築之景，並用以烘托主題，實是新的嘗試。

在明代中晚期，代表蘇州的地景是太湖流域，無論繪畫作品或《海內奇觀》等版畫，皆描寫太湖湖水與周邊的遊覽勝地。畫作中迤邐往後的層層坡腳或浩蕩無際的煙水微波，全然根植於蘇州文人文化中的抒情傳統。版畫中的地景如虎丘、太湖等，也具有悠遠的文化傳統。<sup>92</sup> 然而，在乾隆統治下，蘇州出現新的地景，尤其是城市建設；萬年橋以新造之故，成為乾隆朝地方政府重要的政績，也形成最新、最顯著的地標。

《盛世滋生圖》對於萬年橋的強調顯而易見，不但講究細節，所佔篇幅可觀，以直向正面畫出橋上牌樓與題名，再自左往右畫出側面的三折拱橋，為了彰顯拱橋下行船之便，也畫出正通過橋下的船

隻。另外，徐揚繪於乾隆三十一年（1766）的《南巡圖》第六卷蘇州部份，也出現顯眼的胥門與萬年橋。該作描繪的行經路線與《盛世滋生圖》不同，卷首起於虎丘，先經過閶門，再到胥門，最後止於織造官廨，也是乾隆當晚駐蹕之地。<sup>93</sup> 即使兩卷畫作的行進路線不同，胥門與萬年橋的相對位置相反，但該橋入畫的角度與建築形式卻極為雷同。<sup>94</sup> 徐揚在二張具有強烈政治意味的宮廷畫中，塑造出統一的「萬年橋」形象。

「萬年橋」此一前朝所無的地景，在蘇州單幅版畫中出現的次數比「閶門」更高，今存約有四張。<sup>95</sup> 雖然這四張版畫中的胥門出現於萬年橋下方，可見其描繪的方向與《盛世滋生圖》相反，萬年橋自前往後，應是自城內所在的東方往城外西方而去，但重要的是，其中二張取景的角度與《盛世滋生圖》甚為類似，拱橋下屢見船隻通過，而城牆的連互貫通與城內外店舖的排列也有相似之處（圖6.3）。再者，《盛世滋生圖》中間門右側有一女子懸空踩繩，表演特技（圖6.4）；此一母題亦出現於「萬年橋」的版畫中，雖然移往胥門附近。據《清嘉錄》的記載，蘇州新年時節，雜耍諸戲匯聚，其中有「走索」者，或即畫中之景。<sup>96</sup>



圖6.3 《姑蘇萬年橋圖》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，66.6x53.8cm，神戶市立博物館收藏，出自《中國的洋風画展——明末清時代繪畫·版画·插繪本》（東京都：町田市立國際版画美術館，1995），頁54。

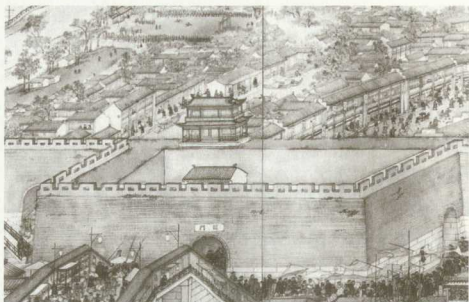


圖6.4 「閶門」，《盛世滋生圖》，局部，1759年，紙本設色，36.5x1241cm，遼寧省博物館收藏，出自遼寧省博物館編，《姑蘇繁華圖》（北京：文物出版社，1999）。

上述四張版畫中有三張可見題詩，清楚指出「萬年橋」作為蘇州地景的重要性與其政治意涵；其中二張根據題名即可見到該橋確實被視為蘇州新的地景，分別為《姑蘇萬年橋圖》與《蘇州景·新造萬年橋》。前者的題詩尤其重要，茲錄如下：

宋代長虹稱洛陽，聖朝新建慶無疆，  
士民鱗集誰題柱，商賈肩摩少泛航。  
震澤洄瀾當鎖鑰，胥江免渡賴與樑，  
賢侯政績超千古，杜預勳名得益彰。

此詩以蘇州新造橋樑歌頌地方官賢政，並將之提升到朝政高度，在此一類比下，大清王朝與萬年橋均歲歲年年萬壽無疆。無怪乎



《蘇州景·新造萬年橋》版畫上有句「野老欣瞻倩杖扶」，形容四鄉民眾爭先恐後載欣載扶前往觀賞新造萬年橋，蘇州新的地景與地標。

上引單幅版畫皆收藏於日本，在缺乏直接文字記錄與確定年代作品的狀況下，對於其產地、用途與年代均須考察研究。言其蘇州版畫，其一是因為這批作品所繪地景以蘇州為主，計有閶門、胥門、萬年橋、山塘、虎丘與獅子林等。在某些版畫上，尚可見到「桃花塢」、「桃塢」等字樣，甚且明言作坊或發行者名號。<sup>97</sup>再者，桃花塢版畫的歷史也是參考的原因。入清之後，蘇州商業與文化的發展逐漸超過南京，並且成為中國版刻事業的重鎮。其中桃花塢等地的版畫因雕工細緻、套色多重，堪稱清代版畫之翹首。該地版畫生產的歷史長達二百年，約自十七世紀延續至太平天國亂後逐漸消沈。<sup>98</sup>至於這批單幅版畫的用途，在徵引歷來版畫的形制後，推斷應為年畫，蘇州桃花塢所產亦以單幅年畫為主。今存最早的這類作品可見西夏黑水城出土的二張單幅版畫，分別是《四美人圖》與《義勇武安王位》（即關羽），金代平陽府製作。<sup>99</sup>

上引蘇州年畫的年代殊難斷定，木刻版畫生產製造的特性為原因之一。今存木刻單幅版畫的印刷年代，不一定等於版刻年代，如果該版畫漫漶不清，可能為多次印刷後損及原版的結果，想必並非當時製作。版畫上題記的年代雖然有所助益，但是否代表版刻年代也不無疑問。例如，《獅子林》版畫上有乾隆第二、三次南巡所留下之題詩，並非代表版刻年代，而且若干圖作上出現文徵明、唐寅與陳淳等蘇州名人題詩，年代既屬前代，詩作或屬偽託。<sup>100</sup>縱使如此，在爬梳各種資料與衡量各式狀況後，《姑蘇萬年橋圖》等蘇州版畫或可訂為十八世紀前中期的製作。

以「萬年橋」為主題的年畫，其製作年代應晚於乾隆五年。再

者，蘇州「城市圖」類年畫上若干題記的年代，雖僅寫明干支，也大致符合乾隆統治初期。<sup>101</sup>然而，推斷蘇州「城市圖」類年畫的製作年代，最重要的證據恐非版畫上的題年，而是日本輸入中國版畫的相關文獻。據日本長崎唐船往來記錄，十八世紀初年的《唐蠻貨物帳》即見輸入中國「板木繪」的記錄。<sup>102</sup>其後的記載，可見日本學者永積洋子翻譯荷蘭人所留下的唐船輸入記錄，據該記錄，日本自1754年開始，大量輸入中國版畫，直至十八、十九世紀之交為止。其中1760年代十年左右便輸入接近六萬件版畫，數量之大，可見其重要性。這些版畫的計量單位有枚、卷與箱之別，但多數為枚，應是單張計算的單幅版畫，渡船來源分別為江蘇南京、浙江寧波與浙江乍浦，後者尤其重要。<sup>103</sup>乍浦屬於嘉興府平湖縣，與寧波分位於杭州灣北南，隸屬浙海關，自雍正末年即為日清貿易的主要港口。<sup>104</sup>十八世紀的中國雖然除了蘇州桃花塢外，天津楊柳青也以生產年畫著名，但若以日清貿易港口觀之，乍浦十分接近蘇州，而這些在五十年間總數應達十萬件以上的輸日版畫，想必以蘇州版畫為主。更何況，在長崎從事日清貿易的中國人，以蘇州為多，船載貨物中，蘇州出產也多。<sup>105</sup>

蘇州「城市圖」類年畫在傳入日本後，自十八世紀中期開始，對於日本繪畫與版畫產生影響，由此亦可推論這些年畫的版刻年代。當時日本畫壇出現一類具有遠近透視法，並強調深入空間的作品，稱之為「浮繪」。與之相關的尚見「眼鏡繪」，此類作品透過直視或反射式鏡片觀之，景深更勝肉眼，呈現三度空間的幻覺效果。<sup>106</sup>日本「浮繪」、「眼鏡繪」與蘇州城市或樓閣版畫的關係十分清楚，尤其是題名為《姑蘇萬年橋》的眼鏡繪作品，出現三拱橋樑與其下行舟，河岸邊飛舞的彩旗與成排的商店也與蘇州版畫中同名作品極為相近。

該作品中的漢字全為反寫，包括「姑蘇萬年橋」的題名，若透過光學鏡片觀看，該作倒反過來，不但在漢字書寫上方為正確，而「萬年橋」的描寫角度與《盛世滋生圖》或蘇州年畫也顯示一致性。另見數幅稱為「明州津」的作品，雖未見「萬年橋」名稱，但就圖作中三拱石橋的特質看來，應該也來自蘇州版畫。<sup>107</sup>

由蘇州年畫對於日本繪畫、版畫的影響，可見在當時的日本，這些版畫應有其社會能見度。日本學者認為蘇州版畫非日本庶民所能消費，應是大名、畫家、富商或好事家等階層的藏品，並舉出多位著名的書畫骨董收藏家皆收購蘇州版畫。<sup>108</sup> 但若專用於上層階級，恐怕也不符合蘇州版畫大量輸日的狀況。據前引永積洋子所編之長崎唐船輸入記錄看來，中國版畫確有其訂購者，如將軍、奉行等，但仍佔少數，絕大多數的中國版畫應如其他「唐物」般，透過標售等過程，由得標之日本商人販售至日本各地。<sup>109</sup>

現存於日本的蘇州版畫，計有多種，山水、人物與城池樓閣皆有，風格各異，西洋畫法的運用不一。然而，「城池樓閣」類別的版畫對於建築空間的興趣相當一致，也因為受到西洋銅版畫的影響，運用平行排列細線表現陰影立體，而描繪建築物、山勢、田地或船隻所用的透視法，更是該批作品自成一類的基本原因。<sup>110</sup> 至於這批作品為何不存於中國，僅見於日本，推測因為年畫的節令性質，依時更換，中國已無，卻因銷往日本後，被視為收藏品而留下。<sup>111</sup>

今存日本的蘇州版畫中，多幅可見「仿泰西筆意」等類似題記。<sup>112</sup> 再據記載，蘇州人在十八世紀已逐漸掌握西洋繪製空間深度的做法，在影戲上常見宮殿故事圖，版畫亦然。<sup>113</sup> 蘇州工匠對於西洋技術的嫻熟，除了遠近透視與陰影法外，尚見各式鏡片、自鳴鐘錶與水龍的製造。眼鏡自晚明傳入中國後，價錢昂貴，非常人所能消

費，入清之後，蘇、杭等地首先學會製造鏡片，大量生產，甚至遠銷日本。<sup>114</sup> 道光四年的《蘇州府志》將眼鏡列為蘇州地方特產，與箋紙、兔毫筆等同屬器用類。<sup>115</sup> 蘇州既然生產個人日常生活用的眼鏡，對於其他種類鏡片的製造也能勝任。據研究，清代初年蘇州匠人孫運球能製造七十多種鏡片，曾住過蘇州的李漁在短篇小說中，也曾提及望遠鏡與顯微鏡。<sup>116</sup> 自鳴鐘錶自清初由西洋傳入中國後，十八世紀已是士大夫階層通用之物，據十九世紀初期的記載，蘇州工匠已經學會製造技術。<sup>117</sup> 最後，蘇州取西洋法製造水龍，供城市滅火之用，乾隆十一年（1746），知府傅椿令城內外齊備之。<sup>118</sup>

十八世紀蘇州人對於西洋若干技術的學習與掌握，顯然超前於日本。當其時，除了蘇州版畫描繪樓閣城池等建築所用的透視與陰影法傳入日本，據前引永積洋子所編之唐船輸入記錄，中國運往日本而與西洋技術有關的物品，尚見各式鏡片（眼鏡、望遠鏡等）與鐘錶等計時器具。鏡片與鐘錶為大量舶載物，另見少數「遠近畫」銷往日本的記錄，應是具有透視法的繪畫作品。<sup>119</sup> 日本「鎖國」時期，以長崎為中心與中國、荷蘭貿易，許多西洋事物遂自荷蘭輸入，但若干物品與技術，例如眼鏡及西洋透視法，中國輸入品仍有其地位。<sup>120</sup>

蘇州版畫除了輸往日本外，是否也運銷他國，而中國本地的購賣者與行銷區域又是如何？關於這些問題或許未有證據確鑿的答案，但若干解答，仍有助於瞭解當時的產銷與使用狀況。蘇州年畫的行銷範圍難以確定，然自南通、揚州、安徽、湖南等地學習的狀況看來，稱雄於長江沿岸殆無懷疑。<sup>121</sup> 又據田野調查，清末時蘇州年畫甚至遠銷至山西，中國周邊除了日本外的其他區域或也在範圍內。<sup>122</sup>

至於蘇州年畫的使用階層，《吳郡歲華紀麗》等書有相當有趣的記載。據說蘇州新年時節，城鄉民眾齊集城中圓妙觀，燃香禮佛，

競觀雜戲。販賣設色版刻畫片的小販，圍聚於圓妙觀的三清殿，鄉人爭購。<sup>123</sup>「鄉人」云云，應為一般民眾，並非士大夫階層。尤其是某些年畫的主題與流行於蘇州的地方歌謠類似，如「三百六十行」或山塘等蘇州景致，<sup>124</sup>可見企圖吸引的購買者應是四鄉民眾。《茉莉花歌》年畫中的歌詞以十二首為數，起首重複，詞意淺白，並帶有情色成份，皆是民間歌謠常見的內容與組合形式。<sup>125</sup>

由上述的討論可知，不同來源的圖像共同塑造「萬年橋」成為蘇州新的地景，而且此一地景的政治意義昭然若揭。就《盛世滋生圖》與《南巡圖》而言，透過三拱石造橋樑的圖像，再加上整齊堅固的城池與街道，蘇州成為帝國統治下被編制入列的地點，亦即是，蘇州作為一個地方，被大清政權重新解釋，而蘇州的形象自此改觀，不再是太湖流域的山光水色或人文色彩，而是商業繁榮與建設完善，這也是帝國眼中太平盛世的象徵。《盛世滋生圖》等宮廷繪畫對於蘇州地景的詮釋，也見於商業作坊生產販賣的蘇州年畫，隨著這些年畫的行銷，蘇州新的地景與形象更廣布於民間社會，甚且及於日本江戶。購買者在消費蘇州年畫時，也被帝國的政治權力涵化，或許認為能夠代表蘇州形象者就是如「閶門」或「萬年橋」等新地景。

蘇州年畫與盛清宮廷繪畫的關係，除了地景塑造與西洋畫法外，蘇州山水年畫與盛清宮廷繪畫的關係亦經學者指出，於此不再贅述。<sup>126</sup>此處再說明徐揚《京師生春詩意圖》的設計與蘇州年畫類似之處，其中涉及前已提出之特色，也就是以樓閣城池等建築烘托畫作主題的做法。《京師生春詩意圖》完成於乾隆三十二年，將乾隆皇帝所作二十首詩的詩文與描寫內容，以鑲嵌的方式置於北京皇城的空間中。此種做法在傳統繪畫中難以見到，將空間分割成不同故事進行的場景，又整合成一完整的地景。題詩首句重複，皆是「何處生春早生

春」，以時間倒數的方式，敘述宮廷中在新年前夕的活動，直至初一，既具有吉祥意味，又十分有趣。上述這些做法，部份與蘇州年畫如《茉莉花歌》或《全本西廂記》類似，皆在單幅立軸形式中，藉著一區區分割的建築空間而發展各景故事；新春倒數計時並加入吉祥題材的做法，也在《九九消寒圖》類的民間繪畫或版畫見到。<sup>127</sup>

然而，《京師生春詩意圖》以一完整的皇城空間為背景，裝入各式活動，新意十足。如此在小小的空間中「裝滿」細節，既分割又整合，並且充滿視覺上尋找的樂趣，更是盛清宮廷「多寶格」式的设计。當然，此畫的政治意圖也不可忽視，題詩中就充滿天命與之的祥瑞意象，圖像更將皇城轉化成一個既生動活潑又莊嚴崇高的地方，其中乾隆拜見母后，以及接見萬國來朝的情景更是充滿政治意味。<sup>128</sup>

至於宮廷繪畫與蘇州地方年畫之間為何有如此的共通性，究竟是自上而下的流佈，抑或來自民間的影響及於宮廷，值得再思考。如果十八世紀初期輸往日本的「板木繪」中，包括蘇州年畫中的城市圖像，又這些圖作上題詩的干支年代確實指向雍正晚年或乾隆初年，蘇州民間作坊所生產以「閶門」、「萬年橋」為主題的年畫，顯然對於乾隆二十四年的《盛世滋生圖》產生風格上的影響。或許徐揚來自蘇州的背景，甚且家住閶門內與桃花塢有地緣關係等淵源，使他熟習於流行於故鄉的民間年畫，並在繪製「萬年橋」與「閶門」地景時加以參考。<sup>129</sup>

《盛世滋生圖》或採用商業消費中的蘇州城市版畫，將畫中原有之「蘇州地景」與「帝國太平」相連的政治意涵，帶至另一高度，在皇帝的認可下，《盛世滋生圖》參與蘇州地景的重新塑造。若再與《南巡盛典》中的《獅子林》合觀，中央宮廷、地方政府與民間社會三方在視覺圖像上流通互動的情形更見清晰。與其強言上下的流動方

向，不如由此見出一廣闊遠大且具有歷史深意的景象。亦即是，透過對於乾隆朝蘇州城市圖像的研究，可見政治權力在歷史記述與文化消費中的痕跡，更可見城市形象與地景經過政治權力而被重新塑造的現象。或如《南巡盛典》般，地方政府與上意之間的契合，可見一共同的政治氛圍，或許不需要皇帝個人的特別指示，即能完成符合乾隆心意的歷史書寫。連蘇州地方生產的版刻年畫也歌頌蘇州的城池與橋樑，並共同參與蘇州新地景的塑造，政治上的主使者既無法追究，也非重點，重要的是地方政府與中央朝廷都在蘇州年畫的流通消費中，透過蘇州商業市況的繁華與城市建設的成功，鞏固自己的政績。

## 六、結論：宮廷、江南、西洋風與帝國性質

乾隆朝所塑造出來的蘇州形象與地景，全然拋棄元末或十六世紀以來根基於文人文化傳統的做法，另創大清王朝定義下新的蘇州。此一新的定義根植於政治意義，較少文化性的思惟，透過政治權力所形成的氛圍，蘇州的地方歷史書寫與民間文化消費也或多或少合唱著同一基調。

在盛清宮廷繪畫的象徵系統中，城市圖像顯然被賦予重任，自《清明上河圖》至《盛世滋生圖》，可說自理想帝京到江南大城，普遍性與特定性兼備。城市主題的重要性，除了來自城市景象的包容度外，這些城市圖像更賦予大清王朝「帝國」的性質，因為西洋因素的加入，達成乾隆皇帝無所不包、鋪天蓋地的政治企圖。《清院本清明上河圖》中的西洋樓即是一例，而《盛世滋生圖》中西洋畫風的運用更是呈現該畫政治意涵的重要方法。如前所述，高視點的俯瞰與透視法的景深，表現出王朝統治下廣漠無垠的「天下」景象，整齊交叉的

構圖線與建築的實體感則營造出城市的雄偉堅固，這些皆是中國傳統畫法所無法表現的部份。

與此類似，蘇州年畫中西洋透視與陰影畫法也塑造出堅固的城池與橋樑，尤其在表現「萬年橋」的材質特性與城市建築的立體感上，令人耳目一新，方能點明蘇州的地標，並彰顯題詩中的政治意涵。此種運用西洋畫法達成城市圖像政治意涵的做法貫穿宮廷與蘇州，也是探討乾隆朝中央與江南交流互動的重要切入點。

乾隆朝宮廷繪畫不缺深具幻覺效果的作品，其中之最乃是作為皇帝書房的「倦勤齋」。其內部自壁面至天頂，全以西洋畫法畫出籬笆、動植物與西式圓頂（dome），觀者恍若置身花園或西洋建築中。<sup>130</sup>北京天主教南堂懸於壁面的繪畫作品，尺幅如壁面大小，據傳由郎世寧完成，同樣也在實體建築中，因為描繪一深具幻覺效果的空間，轉換原有空間的感覺。<sup>131</sup>乾隆書房的做法一如前言之《乾隆與妃古裝像》，可見皇帝在其起居空間中，西洋視覺景象舉目皆是。西洋畫法自晚明因為耶穌會教士帶入中國後，若干畫家的繪畫作品受到影響，出現透視或陰影效果。<sup>132</sup>此種技法持續出現在盛清宮廷中，自然與服務於宮中的西洋傳教士有關，例如鼎鼎大名的郎世寧與王致誠等。<sup>133</sup>

若以物質文化角度言之，乾隆皇帝對於西洋物品的喜好，更昭昭自明。學界以往認為乾隆對於自歐洲而來的技術或物品缺乏興趣，且視之為奇技淫巧，近來學者對此有新的認識。賴惠敏以「內務府」運作為中心的系列研究，顯示乾隆皇帝對於西洋物質文化的深切喜愛，屢屢要求位於蘇州由「內務府」管轄的各式作坊生產仿西洋風的物品。除此之外，這些研究更對大清皇室的商業營利性質有所闡發，尤其是「內務府」作坊所生產的各式物品，也販賣於市井之間，博取



重利，成為皇帝私人財產。影響所及，皇帝專用的物品成為民間社會的高級用品，皇帝的品味成為全國流行的指標。蘇州更因街道鬧市中直接買賣皇家作坊所生產的物品，想必追隨皇帝品味。<sup>134</sup>

乾隆皇帝對於蘇州「內務府」作坊製造西洋物品的要求，或許是蘇州成為全國製造西洋物品重鎮的原因之一。乾隆在深宮內苑所欣賞的西洋畫法，或也如其它品味一般，成為蘇州流風。至於具體而言，蘇州年畫中的透視與陰影畫法從何而來，尤其是模仿銅版畫的部份，還須探究。盛清時期，宮廷畫家中有許多江南或蘇州人，在出宮退職後，或將宮廷畫風帶回江南，亦屬常事。<sup>135</sup> 乾隆宮廷中當然不乏銅版畫，<sup>136</sup> 但民間也可見到，據十九世紀的記載，士大夫多購為雅玩。<sup>137</sup> 至於民間流傳的西洋銅版畫如何流入中國，記錄康熙以來西洋貨物輸入中國各種稅則的《粵海關志》，或可參考。

據該書，西洋貨物包含各種布料織物、藥材食品等，可說林林總總，涵蓋甚廣。其中常見自鳴鐘、鼻煙盒、風琴等西洋器具，專以視覺為尚的物品，計有各種鏡具、玻璃畫、油畫等。雖未見「銅版畫」或相關名稱，但未知「大小銅畫」、「洋畫」或「大小洋紙畫」所指為何，銅版畫或在其中。<sup>138</sup> 既定稅則，顯示這些西洋視覺物品為貿易常態。如此輸入，廣東一地未必能消化，輸往庶稱富裕的江南，販賣牟利，不難想像。

江南對於西洋奇技或物品的熟習，並非起於清代。明清之際，即見記載，有名如《虞初新志》中，提及「遠視畫」、「鏡中畫」、「管窺鏡畫」、「三面畫」等。觀看這些畫作多須鏡具的配合，其中「管窺鏡畫」的解釋，「全不似畫，以管窺之，則生動如真」，無疑地令人想起今日尚存的「洋片」。<sup>139</sup> 再據《揚州畫舫錄》等書的記載，自鳴鐘、望遠鏡與西洋鏡不時可見，而西洋繪畫、造園與建築

技藝備受歡迎。其中「西洋畫」類別，據載，以顯微鏡倒影窺之，障淺為深，極似前言之「眼鏡繪」。<sup>140</sup>今日雖難以確定中國原版「眼鏡繪」的存世，但蘇州年畫中極為重視城池橋樑與亭臺樓閣建築元素的原因，想必是為了強調景深與立體感，與西方傳入之各種配有鏡具的圖作相比，應有異曲同工之妙，也是此一西洋流風下通俗的民間產品。在蘇州年畫上，西洋透視與陰影法造成視覺上新奇的作用，使其深具真實效果，或因此而大受歡迎。

乾隆朝的江南恐是西洋流風廣披之地，蘇州自不能免，更可能因為與皇室、內務府的特殊關係，深受乾隆皇帝喜好的影響。乾隆所欣賞的西洋視覺景象，在城市圖像中發揮極大的功能，透過西洋畫法，吾人可見宮廷與蘇州（或江南）密切的互動關係。在此互動中，西洋畫法所帶來的視覺新奇效果，應是其普受皇帝與蘇州民眾喜好的重要原因。然而，政治權力的因素也扮演著至關緊要的角色，二者之間並不衝突。就某種意義而言，西洋畫法即是政治意涵表現的一種載體，也是政治權力深入蘇州形象與地景塑造的方法。加入西洋因素的宮廷繪畫，更彰顯大清王朝的帝國性質，而且此一帝國與中國傳統王朝不同，不僅是領土廣大，人口眾多而已，更具有意圖包含所有且擴張性強烈的政治特性。<sup>141</sup>乾隆所意欲涵蓋的地方，甚至包括並不在大清王朝統治之下的西洋諸國。

謝遂所作的《職貢圖》長卷，將中國藩屬一一列出，其中有西洋諸國如英吉利、法蘭西等。此作捨棄中國傳統畫風，不以單人或貢品象徵藩屬國，多見一男一女正面的形象代表各國。如此做法使得畫中人物在視覺上從屬於皇帝觀者的檢視之下，其視覺統治性遠遠超過傳統的《職貢圖》。<sup>142</sup>大清王朝正是透過視覺圖像，成為橫跨歐亞的帝國。

以此觀之，乾隆統治下的蘇州即使是地方城市，也在帝國的建構中被重新定義，藉著西洋畫法所繪出的城市新地景，將漢族文化核心的蘇州，一變而為帝國廣治、天下太平的象徵。換言之，經過政治權力折射後的蘇州，出現脫離傳統的形象與地景，而帝國的政治性質透過著重視覺效果的蘇州圖像精彩煥發。乾隆與中國傳統文化的關係，確實不僅是「漢化」一詞所能交代，對於初春三月「鶯飛草長」江南的喜愛，也混揉著帝國的政治企圖。乾隆皇帝的江南，恐怕與江南社會生活交雜著「西洋風」般，皆充滿異質性。

本文為中央研究院主題計畫「明清的社會與生活」子計畫的研究成果，蘇州年畫的部份則感謝國科會年度計畫的補助，得以前往日本蒐集資料。在日本期間，筆者曾至多個圖書館與博物館調閱蘇州年畫與相關文獻，承蒙多位學者與館員的幫助，銘感在心，尤其感謝東京上智大學小林宏光教授、町田市立國際版畫美術館河野実先生，以及神戶市立博物館岡泰正與塚原晃二位先生。最後，對於一同至日本進行考察的馬雅貞學友表達謝意。除了日本之行外，筆者也在不同的調查旅行中，得以見到多卷的乾隆《南巡圖》，特別感謝紐約大都會博物館何慕文（Maxwell Hearn）先生與巴黎國立亞洲藝術博物館曹慧中女士的熱心協助。

## 註釋

- <sup>1</sup> 關於近年來清代政治史研究的評介，見 Evelyn S. Rawski, "Re-envisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History," in *The Journal of Asian Studies*, vol. 55, no. 4 (November 1996), pp. 829-50; Michael Chang, "A Court on Horseback: Constructing Manchu Ethno-Dynastic Rule in China, 1751-1784" (Ph.D. dissertation, University of California, San Diego, 2001), pp. 17-27; Evelyn S. Rawski, "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: a Survey of Recent Scholarship," 《故宮學術季刊》，第21卷第1期（2003年秋季），頁1-29; Joanna Waley-Cohen, "The New Qing History," in *Radical History Review*, vol. 88 (winter 2004), pp. 193-206.
- <sup>2</sup> 清代宮廷繪畫主要收藏於台北國立故宮博物院與北京故宮博物院，相關出版品多種，重要者見《故宮書畫圖錄》，第10、11、12、13、14、20、21冊（台北：國立故宮博物院，出版年代不一）；《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1995）；聶崇正編，《清代宮廷繪畫》（香港：商務印書館有限公司，1996）；《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》（澳門：澳門藝術博物館，2002）。
- <sup>3</sup> 此一研究角度在討論大型「貼落」繪畫時，更為切合，因為這些作品與展示空間的關係十分密切，如《萬樹園賜宴圖》、《馬術圖》等。見楊伯達，〈《萬樹園賜宴圖》考析〉、〈關於《馬術圖》題材的考訂〉，收於氏著《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993），頁178-225。另見馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆對帝國武功之建構—以《平定準部回部得勝圖》為中心〉（國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000），頁90-94。
- <sup>4</sup> 見 James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," in *Orientalisms*, vol. 27, no. 9 (October 1996), pp. 22-38; "Where Did the Nymph Hang?" in *Kaikodo Journal*, vol. 7 (spring 1998), pp. 16;

"The Emperor's Erotica," in *Kaikodo Journal*, vol. 11 (spring 1999), pp. 24-43; Jonathan Hay, "Culture, Ethnicity, and Empire in the Work of Two Eighteenth-Century 'Eccentric' Artists," in *Res*, no. 35 (spring 1999), pp. 201-23.

- <sup>5</sup> 見謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，第21卷第2期（2003年冬季），頁1-17。
- <sup>6</sup> 見《遵生八牋》、《清秘藏》、《長物志》等書之提要，收於《景印文淵閣四庫全書》，第871冊（台北：商務印書館，1983），頁329-30，第872冊，頁1-2及32。《四庫全書》編者對於晚明賞玩類書籍之輕視，與其對小品文及山人文化的態度一致，皆認為是晚明纖末取巧風氣的代表，見陳萬益，《晚明小品與明季生活》（台北：大安出版社，1997），頁38-82。
- <sup>7</sup> Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion Books Ltd., 1996), pp. 201-21; "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Ch'ing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber'," in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds., *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 306-65.
- <sup>8</sup> 見朱家潛，〈關於雍正時期十二幅美人畫的問題〉，《故宮退食錄》（北京：北京出版社，1999），頁67。
- <sup>9</sup> 見廖寶秀，〈清代院畫行樂圖中的故宮珍寶〉，《故宮文物月刊》，第13卷第4期（1995年7月），頁17-20。
- <sup>10</sup> 關於晚明江南文士論述中的女性，見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，第10期（2002年12月），頁12-28。
- <sup>11</sup> 見James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," pp. 25-27.
- <sup>12</sup> 見王鴻泰，〈流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的

- 開展〉（國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1988），頁427-31。
- 13 關於乾隆皇帝對於滿族文化的堅持與滿州歷史的建構，見Pamela Crossly, *Translucent Mirror: History and Identity in Ch'ing Imperial Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1999).
- 14 該圖圖名為今人所用，畫作是否為乾隆某一妃子的肖像，尚不清楚。
- 15 關於折枝梅花在江南文士瓶花論述中的位置，見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，頁33-35。
- 16 一套為焦秉貞之《仕女圖冊》，即位前之乾隆以寶親王名義題詩於對幅冊頁上，荷塘之景為六月，見《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁30-32。另一為陳枚《月漫清遊圖冊》，作於乾隆三年（1738），每頁對幅有乾隆朝著名詞臣梁詩正的題詩，荷塘之景也位於六月，見《北京故宮盛代菁華展圖錄》（台北：中華收藏家協會，2003），頁90-95。
- 17 相關圖版見Mark Roskill and John Oliver Hand, eds., *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), plate 1 and p. 177.
- 18 關於晚明城市圖的研究，見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，見李孝悌主編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》（台北：聯經出版文化事業有限公司，2005），頁1-57。
- 19 見〈年表〉，收於《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》，乾隆元年、三十二年、三十五、三十六年條目。姚文瀚本之《清明上河圖》年代不詳，記載見胡敬，《國朝院畫錄》，收於《畫史叢書》，第3冊（台北：文史哲出版社，1983），頁25-26。沈源本見《故宮書畫圖錄》，第21冊，頁13-19。
- 20 《盛世滋生圖》出版品見《姑蘇繁華圖》（北京：文物出版社，1999）；《姑蘇繁華圖》（香港：商務印書館，1988）。《京師生春詩意圖》見《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，頁183；《盛代菁華展》，頁14。
- 21 謝遂與楊大章之畫見於《故宮書畫圖錄》，第21冊，頁125-32、

223-30。

- 22 周鯤與徐揚之作見於《故宮書畫圖錄》，第21冊，頁5-8、103-10。《八旬萬壽盛典》版畫見《文淵閣四庫全書》，第660、661冊。
- 23 關於乾隆南巡的研究成果，見Michael Chang, "A Court on Horseback: Constructing Manchu Ethno-Dynastic Rule in China, 1751-1784," pp. 4-17.
- 24 見Tobie Meyer-Fong, *Building Culture in Early Qing Yangzhou* (Stanford: Stanford University Press, 2003), pp. 162-95; Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2004), pp. 172-203.
- 25 見胡敬，《國朝院畫錄》，頁25-26。
- 26 乾隆題詩全文見〈題宋宣和清明上河圖用駱賓王帝京篇韻〉，《樂善堂全集定本》，收於《清高宗御製詩文全集》，第1冊（台北：國立故宮博物院，1976），第14卷，頁15上-17上。另《石渠寶笈》在登錄仇英的《清明上河圖》時，也完整記載此詩，甚至明言為乾隆繼位前之作，見《中國歷代書畫藝術論著叢編》，第8冊（北京：中國大百科全書出版社，1998），卷25，頁8下。盛世德之題跋見《中國繪畫總合圖錄》，第3冊（東京：東京大學出版會，1983），JM24-009。
- 27 乾隆朝之《清明上河圖》多數尚未出版，羅福攸本僅見局部，看來與十七世紀民間無名畫家所作之《清明上河圖》相去不遠，新意較少。見Wei Dong, "Qing Imperial 'Genre Painting': Art as Pictorial Record," in *Orientalisms*, vol. 26, no. 7 (July/August 1995), pp. 18-19.
- 28 關於《樂善堂全集》收錄詩文的年代，見〈樂善堂全集定本序〉，《清高宗御製詩文全集》，第1冊，頁1-9。感謝台灣大學藝術史研究所傅申老師告知此資料。
- 29 見《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔》（原藏北京中國第一歷史檔案館，複本收於台北國立故宮博物院圖書文獻館），乾隆元年正月初九日記事錄及乾隆二年閏九月十一日記事錄。另一例為冷枚，雍正時

失寵於帝，卻蒙皇子弘曆器重，並於乾隆登基後受到賞賜與拔擢。見聶崇正，〈試解畫家冷枚失寵之謎〉，收於氏著，《宮廷藝術的光輝》（台北：東大圖書公司，1995），頁65-70。

- <sup>30</sup> 根據該圖之畫家題款，該作由陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道合作完成，時間為「乾隆元年十二月十五日」，但據畫上乾隆七年（1742）御題詩，該作始於雍正六年（1728），完成於乾隆二年（1737）。另見《內務府活計檔》，畫作完成年代應為元年十二月，裝裱完成為二年（1737）八月。見乾隆元年十二月十九日記事錄及乾隆二年二月十八日裱作。全圖見《故宮書畫圖錄》，第21冊，頁413-19。該書僅提及乾隆題詩，未錄全文，乾隆題詩內容見胡敬，《國朝院畫錄》，頁66。
- <sup>31</sup> 相關研究見陳韻如，〈時間的形狀－《清院畫十二月令圖》研究〉，《故宮學術季刊》，第22卷第4期（2005年夏季），頁111-114。
- <sup>32</sup> 見乾隆皇帝，〈御製日下舊聞考題詞二首〉，《日下舊聞考》，收於《筆記小說大觀》，第45編（台北：新興書局，1987），首頁。近人研究成果可見戴逸，〈乾隆帝和北京的城市建設〉，收於《清史研究集》，第6集（北京：中國人民大學出版社，1988年），頁1-37。
- <sup>33</sup> 見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁47。
- <sup>34</sup> 見中野美代子，《奇景の図像學》（東京：角川春樹事務所，1996），頁18-22。
- <sup>35</sup> 關於乾隆因為西洋畫而起意建造圓明園中西洋建築一事，見王道成，〈前言〉，收於氏編，《圓明園——歷史·現狀·論爭》（北京：北京出版社，1999），頁13。
- <sup>36</sup> 關於圓明園移植江南園林如「獅子林」之事，見上引文，頁10-12。
- <sup>37</sup> 校場之景可見藏於紐約大都會博物館之《清明上河圖》，其他場景散見於各種版本之《清明上河圖》，如台北故宮之收藏，《故宮書畫圖錄》，第18冊，頁417-19、421-26、429-33；趙浙本，見《中國繪畫總合圖錄》，第3冊，JM24-009；遼寧省博物館藏本，見《明四家畫集》



(天津：人民美術出版社，1996)，頁97-108。

- 38 見秉琨，〈清徐揚《姑蘇繁華圖》介紹與欣賞〉，收於《姑蘇繁華圖》，頁1。
- 39 關於「盛世滋生冊」，見《欽定皇朝通典》，收於《景印文淵閣四庫全書》，第642冊，頁75；徐本等奉敕纂，《大清律例》，《景印文淵閣四庫全書》，第672冊，頁521。「盛世滋生」一詞亦見於多種官方方志書籍，例如：唐執玉等監修《畿輔通志》，一般用來指稱增加的人口，見《景印文淵閣四庫全書》，第504冊，頁695、696、697等。
- 40 關於徐揚生平，見胡敬，《國朝院畫錄》，頁52-54；陳煥，《讀畫輯略》，收於洪業輯校，《清畫傳輯佚三種》（上海：上海古籍出版社，1990），頁294；李銘皖等修，《蘇州府志》（台北：成文出版社，1973），卷2，頁3下-4上。關於徐揚在畫院中的待遇，見聶崇正，〈清代宮廷畫家續談〉，《宮廷藝術的光輝》，頁135-37。
- 41 《清史稿》記載徐揚為張宗蒼弟子，未知所由。見趙爾巽等撰，《清史稿》，收於《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997），卷509，頁7。徐揚今存畫作確實有正統畫風，與張宗蒼作品相近；再據張宗蒼生卒年（1686-1756）判斷，應比徐揚年長許多。徐揚《奇峰競秀圖》見《中國古代書畫圖目》，第15冊（北京：文物出版社，1986以後），遼2-339。張宗蒼《萬木奇峰圖》見《中國繪畫全集》，第27冊（北京：文物出版社，2001），頁139。
- 42 見張英霖，〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，收於《姑蘇繁華圖》，頁9-10。
- 43 見宋如林等修，《蘇州府志》（清道光四年刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館古籍線裝書），卷105，頁23上。該版《蘇州府志》在卷首之二，記載乾隆南巡相關行事時，提及徐揚獻畫一事，見頁3下。
- 44 初步檢索徐揚畫作，唯有《蓮塘消暑圖》立軸題款送給授業尊師，係作於乾隆38年（1773）。圖作見《中國古代書畫圖目》，第6冊，蘇

- 8-179。
- 45 例如：乾隆二十年四月三十日、二十年十一月十九日、二十一年五月一日、二十一年九月九日、二十二年五月二十九日、二十二年六月二十六日、二十四年一月二日條目，見《內務府活計檔》。「通景」一詞常見於清宮檔案，指的是尺幅較大可貼在牆壁或屏風上展示的畫作，見聶卉，〈清宮通景線法畫探析〉，《故宮博物院院刊》，2005年第1期，頁41-52。
- 46 見道光年間《蘇州府志》，卷首之二，頁3下。
- 47 見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁43-46。
- 48 見《國朝院畫錄》，頁7、65。此處記載孫祐為江蘇人，未詳城市，但既然《清院本清明上河圖》前隔水乾隆御製詩言及「吳工」，可見在乾隆的認知中，該作為吳地宮廷畫家分工完成。陳枚，松江人，金昆，錢塘人，戴洪則籍里不詳。
- 49 見張英霖，〈圖版說明〉，《姑蘇繁華圖》，頁82-99。另見李華，〈從徐揚《盛世滋生圖》看清代前期蘇州工商業繁榮〉，《文物》，1960年第1號，頁13-17；王宏鈞，〈蘇州的歷史和乾隆《盛世滋生圖卷》〉，《中國歷史博物館館刊》，1986年第9號，頁90-96；范金民，〈《姑蘇繁華圖》：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》，2003年第5號，頁153-58。
- 50 見徐士林，〈萬年橋記略〉，收於傅椿等修，《蘇州府志》（乾隆十三年序言，日本東京國立公文書館藏善本書），卷30，頁11上-12上；顧公燮，《丹午筆記》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁103；俞樾，《茶香室叢鈔》，第1冊（北京：中華書局，1995），頁284。
- 51 見顧祿，《桐橋倚權錄》（清道光間刊本，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館善本書）。
- 52 同光年間的《蘇州府志》在卷前有〈巡幸〉篇章，詳細記載康熙與乾隆南巡至蘇州地區的活動，係綜合乾隆《南巡盛典》與道光四年《蘇州府

志》而成，堪稱詳實。見李銘皖等，《蘇州府志》，卷首之一、二、三。

- 53 見高晉輯，《南巡盛典》，收於沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》（台北：文海出版社，1975），卷24，頁5下-6上。
- 54 關於康熙、乾隆共十二次南巡的時間，見Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," in Ju-hsi Chou and Claudia Brown, eds., *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*, Phoebus, vol. 6, no. 1 (1988), pp. 92, 98.
- 55 張英霖，〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，頁10-12。
- 56 詳見註48。
- 57 〈歷史畫卷《姑蘇繁華圖》〉，頁11。
- 58 見于成龍等修，《江寧府志》（康熙年間刊本，日本東京國立公文書館藏善本書），卷2，頁1上-42下。
- 59 全圖見乾隆十三年《蘇州府志》，卷首，頁5下-6上。
- 60 見《國朝院畫錄》，頁53。
- 61 全圖見《清代宮廷繪畫》，頁260-67。另有銅版畫存世，見《「中国的洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》（東京：町田市立国際版画美術館，1995），頁289-96。
- 62 見馬雅貞，〈戰爭圖像與乾隆對帝國武功之建構——以《平定準部回部得勝圖》為中心〉。
- 63 相關畫作見《清代宮廷繪畫》，頁268-73；《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁351；《中國古代書畫圖目》，第8冊，津6-133。
- 64 相關畫作見《故宮書畫圖錄》，第13冊，頁325-49；《中國古代書畫圖目》，第6冊，蘇8-179；第10冊，津7-1410；第15冊，遼1-579；《中國繪畫總合圖錄續編》，第1冊（東京：東京大學出版會，1998），A12-061。
- 65 例如：乾隆三十年五月十三日、五月十七日、六月十五日條。

- 66 見張庚，《國朝畫徵錄》，收於《畫史叢書》，第3冊，頁25-6、56。
- 67 徐揚《乾隆南巡圖》共有絹本十二卷、紙本十二卷，絹本的製作起於二十九年，完成於三十四年，紙本約作於三十六至三十九年間。徐揚其他的城市圖如《清明上河圖》、《京師生春詩意圖》，皆完成於三十二年。見〈年表〉，收於《海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品》。
- 68 Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: the Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong," pp. 91-131.
- 69 見秉琨，〈清徐揚《姑蘇繁華圖》介紹與欣賞〉，頁1。
- 70 這些長卷作品部份收藏於歐美博物館或私人手中，應該是清末如英法聯軍或庚子事變時流出。法國國立亞洲吉美美術館收藏的康熙及乾隆《南巡圖》、雍正《春耕圖》等作品據該館記錄，均是一位將軍捐出，應是清末動亂時被攜帶至法國。關於乾隆的文化顧問指的是在清廷藝術收藏品上題寫的文學大臣，如梁詩正、董誥、張照等。關於此一議題，見馮明珠，〈玉皇案吏王者師一論介乾隆皇帝的文化顧問〉，《乾隆皇帝的文化大業》，頁241-58。
- 71 文徵明所建立的蘇州意象，在《石湖清勝圖》之前，已有《雨餘春樹》等作品表現蘇州抒情而優美的氣質，更有深厚的思古情懷。見石守謙，〈《雨餘春樹圖》與明代中期蘇州的送別圖〉，收於氏著，《風格與世變》（台北：允晨文化實業有限公司，1990），頁231-37。
- 72 見〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁36-39。
- 73 這二張畫作見《明代吳門繪畫》（台北：台灣商務印書館，1990），頁175、193。
- 74 見《南巡盛典》，收於劉托、孟白編，《清殿版畫匯刊》，第10冊（北京：學苑出版社，1998），頁374-75、381-82。
- 75 關於虎丘地景繪畫的研究，見吉田晴紀，〈關於《虎丘山圖》之我見〉，收於《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1999），頁65-75。

- 76 這三張畫見《明代吳門繪畫》，頁119、180、195。
- 77 見《南巡盛典》，《清殿版畫匯刊》，第10冊，頁330-31。
- 78 關於《南巡盛典》編纂的過程，在不同版本的卷首處，可見相關資料。高晉所輯之版本收有乾隆前四次南巡資料，後二次南巡資料則由薩載編纂成書，《四庫全書》所收的版本係綜合二者而成，但並未附圖。見高晉，《南巡盛典》，《近代中國史料叢刊》，頁1-35；阿桂等合編，《欽定南巡盛典》，《景印文淵閣四庫全書》，第658冊，頁1-24。
- 79 高晉生平資料見Arthur W. Hummel, ed., *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, vol. 1 (Taipei: SMC Publishing Inc., 1991), pp. 411-12.
- 80 《南巡盛典》出自上官周的說法見於多書，例如：翁連溪編著，《清代宮廷版畫》（北京：文物出版社，2001），頁13；王東，《南巡盛典序》，收於《清殿版畫匯刊》，第10冊，書前。根據上官周為《晚笑堂畫傳》所作之自序，乾隆8年時，他已年屆七十九歲，以百歲之齡參與《南巡盛典》之製作，恐非可能，況且今存其作風格也與《南巡盛典》難以相比。上官周，〈自序〉，《晚笑堂畫傳》，收於《叢書集成續編》，子部，第86冊（上海：上海書店，1994），頁950。
- 81 高晉《南巡盛典》中有多條資料顯示南巡相關圖作的繪製，例如，卷89，2上；卷90，5上；卷91，1上；卷91，頁7上；卷94，頁5下；卷94，頁7下；卷94，頁9下等。
- 82 見楊艷萍，〈出版說明〉，《清高宗南巡名勝圖附江南名勝圖說》（北京：學苑出版社，2001）。
- 83 同上書。另見李之檀，〈清代前期的民間版畫〉，收於王伯敏主編，《中國美術通史》，第6卷（濟南：山東教育出版社，1996），頁386。感謝台灣師範大學美術研究所林麗江教授告知此書。
- 84 這五景中《鄧蔚山》一景，誤植為《香雪海》，香雪海為鄧蔚之支峰。見道光年間《蘇州府志》，書首，頁11下-16上。
- 85 筆者親見二幅版畫《獅子林圖》，分別收藏於東京國立國會圖書館與日本天理市天理大學附屬圖書館。二幅雖有粗精之別，但構圖一致。國會

圖書館的收藏見《「中国の洋風画」展》，頁378；天理大學的收藏見《中国の明清時代の版画》（奈良：大和文華館，1972），圖43。

- 86 關於清代文士對於「獅子林」的記載，見龔煒，《巢林筆談》（北京：中華書局，1981），頁222-23；錢泳，《履園叢話》（北京：中華書局，1979），頁522-23；梁章鉅，《浪跡叢談·續談·三談》（北京：中華書局，1981），頁220。
- 87 乾隆六次南巡留下多首關於「獅子林」的詩作，見道光年間《蘇州府志》，卷首之五，頁16下-17上；卷首之六，頁10上、12下-13上；卷首之七，頁2上-2下、頁13下；卷首之八，頁1下；卷首之九，頁1下。
- 88 《胥江晚渡》見《明代吳門繪畫》，頁194。
- 89 見顧公燮，《丹午筆記》，頁70；袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁88。
- 90 見徐珂編撰，《清稗類鈔》，第5冊（北京：中華書局，1996），頁2288。
- 91 青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代繪画·版画·插絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995），頁398、399、403-9。
- 92 〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁10-11、16-17。
- 93 關於乾隆駐蹕處見《南巡盛典》，頁318-19。
- 94 乾隆《南巡圖》的蘇州部份收藏於美國紐約大都會博物館，關於胥門與萬年橋局部，未見品質良好的複製品，而以上的討論基於筆者在不同展覽中親見該作之心得。
- 95 見青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代繪画·版画·插絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995），頁54-56；青山新編輯，《支那古版畫圖錄》（東京：大塚巧藝社，1932），圖16。
- 96 見顧祿，《清嘉錄》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁12-13。

- 97 例如：《蘇州景·新造萬年橋》的左下角有「桃花塢陳仁柔發行」字樣，《姑蘇萬年橋圖》左下角則有「桃花塢張星聚發客」。其餘提及「桃花塢」或「桃塢」的版畫，不勝枚舉。關於版畫上所提及之畫家、題詩者或作坊的名號，見王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，收於《蘇州桃花塢木版年畫》（南京：江蘇古籍出版社，1991），頁11。
- 98 見王樹村，〈中國年畫敘要〉，《中國美術全集》，繪畫編，第21冊（北京：人民美術出版社，1987），頁26-27。
- 99 見王樹村，《中國年畫史》（北京：北京工藝美術出版社，2002），頁80-81、90-91。
- 100 見青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代絵画・版画・挿絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995），頁379、401、406。
- 101 這些年畫上的題記若有干支年代，多半落於乾隆朝早期。例外如《姑蘇閭門圖》，該圖題詩署有簽款及年款，「墨繪軒主人」不知何人，若干學者將年款「甲寅」訂為雍正十二年，並且認為該版畫即為該年生產。見王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，頁11。
- 102 見岡泰正等，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵》（神戸：神戸市立博物館，1984），頁100。感謝林麗江教授提供此書。《唐蠻貨物帳》現僅存1709至1714年的資料，見永積洋子，〈解說〉，《唐船輸出入品数量一覽1637-1833年——復元 唐船貨物改帳・帰帆荷物買渡帳》（東京：創文社，1987），頁6。
- 103 見永積洋子，上引書，頁132-238。據該書〈解說〉，荷蘭人之所以記錄日清貿易來往船隻與貨物狀況，係因商業競爭，而這些透過日本通詞所取得的商業情報，也僅是片段，並非當時日清貿易的完整面貌。即使如此，十八世紀中後期中國輸日的版畫數量，已經相當驚人。
- 104 見劉序楓，〈清代的乍浦港與中日貿易〉，收於張彬村、劉石吉主編，《中國海洋發展史論文集》，第5輯（台北：中央研究院中山人文社會科學研究所，1993），頁188-236；松浦章，《清代海外貿易史の研究》

(京都：朋友書店，2002)，頁98-101；大庭脩，〈長崎唐館の建設と江戸時代の日中關係〉，收於《長崎唐館 集成》(大阪：關西大學出版社，2003)，頁172-73。感謝中央研究院人文社會科學研究中心劉序楓教授告知《長崎唐館圖集成》一書，也謝謝中國文哲研究所廖肇亨教授提供此書。

- 105 見樋口弘，〈中国版画集成解説〉，收於《中国版画集成》(東京：味燈書屋，1967)，頁69-70。
- 106 日本學者對於蘇州版畫的生產概況、題材與收藏情形有所介紹，並指出援用西方透視與明暗陰影法的狀況。對於蘇州年畫輸入日本後對於日本繪畫與版畫的影響，也屢屢提及，甚且成為研究一大重點。相關研究見小野忠重，〈蘇州版とその世代〉，收於氏著，《支那版画叢考》(東京：雙林社，1944)，頁71-92；樋口弘，〈中国版画集成解説〉，收於《中国版画集成》(東京：味燈，1967)，頁71-81；《大和文華》，第58號(1973)，「蘇州版画特集」，頁1-33；青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代絵画・版画・挿絵本》(東京都：町田市立國際版画美術館，1995)，頁376-424；岡泰正，〈中国の西湖景と日本の浮絵——阿英「閑話西湖景『洋片』發展史略」をめぐつて〉，《神戸市立博物館研究紀要》，第15號(1999年3月)，頁1-22。感謝町田市立國際版畫美術館河野実先生提供岡泰正一文。
- 107 圖版見神戸市立博物館編，《異国絵の冒険》(神戸：神戸市立博物館，2001)，頁51-54；神戸市立博物館編，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵》(神戸：神戸市立博物館，1984)，頁54、64。
- 108 見樋口弘，〈中国版画集成解説〉，收於《中国版画集成》(東京：味燈，1967)，頁69-70、80-81；岡泰正，〈中国の西湖景と日本の浮絵——阿英「閑話西湖景『洋片』發展史略」をめぐつて〉，《神戸市立博物館研究紀要》，第15號(1999年3月)，頁7-8。
- 109 關於奉行，見大庭脩，《江戸時代における中国文化受容の研究》



(京都：同朋舍，1984)，頁396-97。關於唐船貨物的貿易流程，見劉序楓，〈財稅與貿易：日本「鎖國」期間中日商品交易之展開〉，收於《財政與近代歷史論文集》（台北：中央研究院近代史研究所，1999），頁303-5。

- <sup>110</sup> 筆者前年八月間曾在日本各博物館調閱約二十張蘇州「城池樓閣」年畫，西洋畫法的影響十分明顯，幾乎張張皆如此，尤其是城市圖像，更是清楚。
- <sup>111</sup> 日本學界研究桃花塢年畫起自二戰前，論著不少，相關展覽也多，提供研究基礎。除了註104所引書目外，試舉圖版資料最完整的五本書以供參考。《支那古版畫圖錄》；《中国の明清時代の版画》；《蘇州版画——清代市井の藝術》（廣島：王舍城美術寶物館，1986）；《蘇州版画——中国年画の源流》（東京：駸駸堂出版株式會社，1992）；青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代絵画・版画・挿絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995）。
- <sup>112</sup> 見青木茂、小林宏光編，《中國の洋風画展——明末清時代絵画・版画・挿絵本》（東京都：町田市立国際版画美術館，1995），頁61、380；青木新，《支那古版畫圖錄》（東京：美術，1932），圖16；大和文華館編，《中国の明清時代の版画》（奈良：大和文華館，1972），彩圖2。
- <sup>113</sup> 見顧祿，《桐橋倚權錄》（上海：上海古籍出版社，1980），卷11，頁6上-7下。
- <sup>114</sup> 見葉夢珠，《閩世編》（上海：上海古籍出版社，1981），頁163。近人研究可見白山晰也，《眼鏡の社会史》（東京：ダイヤモンド社，1990），頁93-102；劉善齡，《西洋風：西洋發明在中國》（上海：上海古籍出版社，1999），頁3-6；Joseph McDermott, "Chinese Lenses and Chinese Art," in *Kaikodo Journal*, no. 4 (2000), pp. 9-28.
- <sup>115</sup> 見《蘇州府志》，卷18，頁34上。
- <sup>116</sup> 見劉善齡，《西洋風：西洋發明在中國》，頁6-14。

- 117 見趙翼，《簞曝雜記》（北京：中華書局，1982），頁36；《履園叢話》，頁321；《浪跡叢談·續談·三談》，頁390。
- 118 見乾隆十三年《蘇州府志》，卷81，頁24上-24下。
- 119 見永積洋子編，《唐船輸出品数量一覽1637-1833年——復元 唐船貨物改帳·帰帆荷物買渡帳》（東京都：創文社，1987），頁164。
- 120 見白山晰也，《眼鏡の社会史》（東京都：ダイヤモンド社，1990），頁93-102；〈中国版画集成解説〉，頁72。
- 121 見王樹村，〈中國年畫敘要〉，頁26-27。
- 122 見顧公碩，〈蘇州版畫〉，《文物》，1959年第2期，頁13。關於蘇州年畫的運銷，目前最詳細的說明，見潘元石，〈蘇州年畫的景況及其拓展〉，《蘇州傳統版畫台灣收藏展》（台北：行政院文化建設委員會，1987），頁20-23。
- 123 見《吳郡歲華紀麗》，頁14-15。另見顧祿，《清嘉錄》，頁12-13。
- 124 見顧頡剛、吳立模，〈蘇州唱本敘錄〉，收於顧頡剛等輯，王煦華整理，《吳歌·吳歌小史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁684-85、691。
- 125 見顧頡剛，〈蘇州的歌謠〉，上引書，頁593。另關於十八世紀情歌或淫辭小曲的研究，見李孝悌，〈十八世紀中國社會的情慾與身體——禮教世界外的嘉年華會〉，收於氏著，《戀戀紅塵：中國的城市、慾望與生活》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2002），頁53-140。
- 126 見古原宏伸，〈「棧道積雪圖」の二三の問題——蘇州版画的構成法〉，《大和文華》，第58號，頁9-23。
- 127 關於《九九消寒圖》的研究，見Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: The Working Lives of Chinese Auspicious Motifs," in *Asia Major*, vol. 12, part 1 (1999), pp. 131-42.
- 128 關於此作的討論，筆者受益於國立故宮博物院書畫處編輯馬孟晶與美國史丹福大學博士生馬雅貞二位學友，特此致謝。
- 129 道光四年的《蘇州府志》言及徐揚家住閩門專諸巷，見卷首之二，頁3

下。桃花塢也在閘門內不遠，據乾隆十年（1745）蘇州知府傅椿所主持刊刻的蘇州地圖，「桃花橋以北一帶統稱桃花塢」。見《姑蘇城圖》（乾隆十年刻本，收藏於日本天理大學附屬圖書館）。

- <sup>130</sup> 見聶崇正，〈乾隆倦勤齋研究〉，《故宮博物院院刊》，2000年第6期，頁11-17。
- <sup>131</sup> 見姚元之，《竹葉亭雜記》（北京：中華書局，1982），頁66。
- <sup>132</sup> 關於晚明西洋畫法傳入中國的研究很多，最有名者見James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), chapters 1, 3, and 5.
- <sup>133</sup> 關於清代宮廷繪畫中西洋畫法的研究，不勝枚舉。僅舉最近的研究為例，見莫小也，《十七—十八世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁163-261。
- <sup>134</sup> 見賴惠敏，〈乾隆朝內務府的皮貨買賣與京城時尚〉，《故宮學術季刊》，第21卷第1期（2003年秋季），頁101-34；〈乾隆帝的品味與姑蘇繁華〉（未刊稿），頁1-25；〈清乾隆朝的稅關與皇室財政〉（未刊稿），頁1-33。
- <sup>135</sup> 關於盛清宮廷畫家籍貫，見《國朝畫徵錄》與《國朝院畫錄》二書。關於畫家往來於江南與宮廷之間，二地畫風隨之交流互通的狀況，已經學者指出。見古原宏伸，〈「棧道積雪圖」の二三の問題——蘇州版画の構成法〉，頁9-23；James Cahill, "The Three Zhangs, Yangzhou Beauties, and the Manchu Court," pp. 22-38.
- <sup>136</sup> 見莫小也，《十七—十八世紀傳教士與西畫東漸》，頁208-26。
- <sup>137</sup> 見梁廷楠，《海國四說》（北京：中華書局，1993），頁94。
- <sup>138</sup> 見梁廷楠總纂，袁鐘仁校注，《粵海關志校注本》（廣州：廣東人民出版社，2002），頁173-95。
- <sup>139</sup> 見張潮，《虞初新志》，收於《筆記小說大觀》，第23編（台北：新興書局，1985），卷6，頁9下。

- <sup>140</sup> 見李斗，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1997），頁264-65；《清嘉錄》，頁13。今人研究見河野実，〈民間における西洋画法の受容について〉，收於《「中国の洋風画」展》，頁13-22；中野美代子，《奇景の図像學》，頁23-29。
- <sup>141</sup> 關於大清王朝的不斷擴張性，近年來研究台灣被納入中國版圖的學者已經提出。見Kai-shyh Lin, "The Frontier Expansion of the Qing Empire: The Case of Kavalan Subprefecture in Nineteenth-Century Taiwan" (Ph.D. dissertation, the University of Chicago, 1999). 張隆志，〈殖民論述、想像地理與台灣文史研究：讀鄧津華《想像台灣：清代中國的殖民旅行書寫與圖像》〉（未刊稿），頁1-6。謝謝中央研究院台灣史研究所張隆志教授的幫助，得以在文章出版前，有幸拜讀。
- <sup>142</sup> 關於《職貢圖》中英吉利與法蘭西形象，見馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北市：國立故宮博物院，2002），頁140-41。前朝的《職貢圖》見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》，繪畫編，第1冊（北京市：文物出版社，1984-1989），頁148-52。

# 07

## 商人社群與地方社會的交融—— 從清代蘇州版畫看地方商業文化

---

馬雅貞

## 一、前言

如果明清蓬勃的商業發展已是學界公認的事實，我們對於其中從事經濟活動的主體，尤其是廣大的中層商人，其實只有模糊的認識。相較於少數躋身士人之列的大商人留下較多材料可供研究，<sup>1</sup>中層商人的文化面貌通常只能透過文士的戲曲小說才有所折射。然而，除了文人的書寫，另一類將中層商人設定為讀者／觀者的材料相當值得注意。例如，近來Lufrano運用當時流行的商業參考書來觀察商人的「自我修養」(self-cultivation) 價值觀，得以一窺明清中層商人的集體心態；<sup>2</sup>徐澄琪從揚州八怪畫家之一的鄭燮潤格所訂的書畫價格，推斷其潤格所針對的買主並非富裕的大鹽商，而可能是收入中等的「中產階級」、「市民階級」，其中可能包括一般的「坐賈行商」，讓我們對揚州中層商人的品味有所了解。<sup>3</sup>這類材料雖然不多，但直接訴諸的對象包括中層商人，對理解其文化提供重要線索。其實，除了文字資料與鄭燮擅長的竹畫題材外，訴諸中層商人的材料也包括主題更為複雜、能提供更多訊息的視覺資料。本文所要討論的清代蘇州版畫就是這樣的例子。<sup>4</sup>

過去學者關注的多是可見於蘇州版畫的透視法與明暗陰影法等「西方影響」，論者尤其關切的是西方繪法的由來。一說將此「西方影響」歸因於自十七世紀起就流傳於江南、由耶穌會士所帶來的銅版畫；<sup>5</sup>另一說則主張此「西方影響」乃透過曾服務於清代宮廷畫院的江南畫匠，解職後將其在宮廷所習得的西方繪法帶到蘇州的版畫作坊。<sup>6</sup>無可否認的，蘇州版畫的西法來源是很重要的問題，除了銅版畫和清代宮廷之外，康熙年間還有「姑蘇善摹西洋畫，舟次隨友人選購數種」的記載，<sup>7</sup>這類早於乾隆時期的蘇州「西洋畫」面貌為何？

是否和現在日本收藏的所謂「洋風畫」有關？<sup>8</sup>和日本的關係又是如何？<sup>9</sup>這些議題都是未來值得深入探究的方向。可惜限於史料，上述兩種「西方影響」說都缺乏直接證據。<sup>10</sup>更重要的是，二說都假設十八世紀的地方版畫作坊，被動地接受「外來的」西方影響——不論是直接來自耶穌會士所帶來的銅版畫，或者間接透過清代宮廷畫院。前者並未解釋何以地方作坊，突然在十八世紀採用了自十七世紀起就已流布民間的西洋銅版畫繪法；後者也未能說明何以十八世紀的地方作坊會為被解雇的宮廷畫匠所主導，或是地方的版畫市場又為什麼會接受來自宮廷的風格。

兩種「西方影響」說的限制，在對照地方版畫所描繪出的新蘇州形象後尤為明顯。自十六世紀起，文人用吳派風格所刻畫的蘇州形象，注重的是秀麗的城郊景致：或描寫文人雅集、幽居、出遊的市郊風景，或圖繪蘇州文人所自豪的周邊古蹟名勝。<sup>11</sup>然而，十八世紀的蘇州版畫不再沿襲此數個世紀以來的傳統，描繪的卻多是蘇州城重要的商業與交通地標，塑造出新的繁華都會形象。<sup>12</sup>論者或認為這是清代經濟繁榮的展現；<sup>13</sup>或引用版畫題跋如「聖朝新建慶無疆」等，認為其中蘊含了歌誦太平盛世的政治意味。<sup>14</sup>二者皆暗指版畫描繪的圖像或反映了當時的經濟繁榮，或是直接與版畫題跋的內容相合。兩種解釋都有其根據，但可惜無法解釋何以描畫商業興昌的版畫形象未出現於已然繁榮的明代蘇州，卻一直要到十八世紀才崛起；也尚未能回答為什麼帶有這樣政治意含的版畫會有商業價值。更重要的是，這兩個說法對釐清西方繪法與新繁華蘇州形象間的關係，作用有限。

本文試圖將焦點從「西方影響」轉開，把問題導向為什麼蘇州的版畫作坊要採用透視法來展現新的地方繁榮形象？並進一步追問這些版畫所訴求的觀眾為何？<sup>15</sup>尤其是文人所建構的秀麗城郊形象已自

十六世紀起主導了人們對蘇州之想像，那麼在十八世紀是什麼樣社會脈絡的變化，使得當地作坊與版畫買主採納西方技法所創造出的全新蘇州都會形象？透過檢視這些版畫圖像的內容與視覺分析，我們會發現蘇州版畫所設定的買主正是促成蘇州繁榮的中層商人，並可更深入探討活動於蘇州的中層商人與當地政治、經濟、社會的交融關係及其獨特的商業文化。

十八世紀蘇州的重要特徵之一是其繁榮的經濟。自明代中期經濟開始快速成長的蘇州到十八世紀更形發展，其主導江南乃至全國市場的關鍵地位有增無減。<sup>16</sup> 其熱絡的商業活動更是時人眼中蘇州的一大特色，「杭州以湖山勝，蘇州以市肆勝，揚州以園亭勝」的傳稱絕非虛名。<sup>17</sup> 當時的地方志編纂者甚至宣稱蘇州「四方萬里、海外異域、珍奇怪偉、希世難得之寶，罔不畢集，誠宇宙間一大都會也」。<sup>18</sup> 商人的會館組織也伴隨著市場的熱絡貿易，在十八世紀的蘇州蓬勃發展。<sup>19</sup> 雖然會館在十六世紀的蘇州就已出現，可是一直要到十八世紀才大量湧增。<sup>20</sup> 很可能因為當時工商業發達的蘇州吸引了許多來自全國各地的商人，熱絡的工商活動經常衍發許多和市場交易等有關的經商衝突，商人與商人之間產生了或合作或衝突的緊密互動關係，也刺激了會館等商人組織在蘇州的蓬勃發展。<sup>21</sup> 如此看來，十八世紀的蘇州出現了獨特的商業文化，商人為改造其經商環境而集體協商，也促成商人組織的興勃發展。值得注意的是，雖然在蘇州經商的商人來自不同地域，也經營不同的行業，但其在此地熱絡貿易的經商環境下所發展出來的商業文化，超越個別的籍貫或行業。他們同樣創建會館來連絡鄉誼與商議通商之事，也同樣為改善經商環境而聯合與地方政府協商。而本文透過分析描繪蘇州城景點的版畫，更將證明商人社群作為一個整體所產生的商業文化不僅在經濟領域如此，其與地方社會



的交融更是不容忽視。

雖然這些關於蘇州城景點的版畫與當時坊間流行的《清明上河圖》「蘇州片」仿品一樣皆以城市為題，但前者與地方社會的密切關係遠遠超過後者。即便當時所製作的《清明上河圖》囊括了許多會讓人聯想到蘇州的母題，<sup>22</sup>但畢竟還是仿古之作。不論明清的《清明上河圖》仿本如何反映了時人對城市的印象，<sup>23</sup>終究是以宋代的汴京為題，無法充分與地方社會議題相呼應。相反的，具體刻畫當時蘇州城地景的地方版畫則可以透過運用透視法、操弄構圖、選擇母題等方式，來形塑出各個地標的意義。

本文將論證地方版畫作坊所描繪的地標及其所賦予的意義，正與當地因經濟快速發展而萌興的商業文化相呼應。不論是已存在千年的地標如閶門、虎丘，或是十八世紀新建的地標如萬年橋與普濟橋，地方版畫作坊所呈現的蘇州，並非明代以來文人雅士所居所遊的風景名勝，而是商人社群與當地社會交融的寫照：閶門從過去的交通中心，轉變為商人展現其經濟實力與地方認同之處；虎丘由明代文人雅遊的古蹟，成為商人投射其對財富與休閒生活想望之所在；乾隆五年（1740）落成的萬年橋象徵的是商人與地方政府間的密切合作；普濟橋與其旁的普濟堂則表露了商人參與地方慈善事業的複雜心態。版畫作坊透過運用透視法以及其他圖繪方式來呈現這些地標，成功地展現各個地標對在當地經商的中層商人之意義，也反映了商人社群與蘇州社會交融的不同面向。如此，明清商人文化不再是過去不分地域的名詞，而是不能置外於特定地緣，並積極與當地社會互動的實體。

## 二、繁榮的閶門與地方認同：蘇州地標與商業文化

閶門位於蘇州城的西北，位處聯繫至大運河的閶門運河以及胥河의 交會點。雖然閶門至少在明代就已是蘇州重要的交通要津與商業中心，閶門卻鮮少成為文人畫的主題。即使閶門偶爾出現在少數明代職業畫家筆下或紀實畫中，也多半偏重其交通樞紐的功能，將之置於畫面一隅，以強調其位處諸水道匯集點的地理優勢。<sup>24</sup> 相對來說，其作為經濟中心的角色只在少數明代繪畫中，連帶地用櫛比的房屋代表商業繁榮所帶來的高密度人口。至多在如《送寇公去任圖》這樣的紀念畫作中，於《金閶曉渡》前景一角加畫出閶門外的商店與貿易活動，歌誦蘇州在地方官寇公治下的榮盛興昌。<sup>25</sup>

相對於明代繪畫中傳統的暗示手法，十八世紀的蘇州版畫《三百六十行》（圖7.1）則刻意採用透視法來彰顯閶門為商業中



圖7.1

《姑蘇閶門圖》與《三百六十行》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，108.6 x 55.9 cm.與108.6 x 55.6 cm.，廣島王舍城美術寶物館收藏，圖版出自《中国的洋風画展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁388與389。

心，使其成為繁華蘇州城的代表。<sup>26</sup>透視法不但能提供偌大的畫面來刻畫前景南濠與吊橋的商業活動，諸如店標、商品、店主、顧客等都能一覽無遺；透視法還可囊括廣闊的空間，將遠景城內閶門大街的商家林立也都包括其中。《三百六十行》將閶門置於商業區的中心，徹底展現閶門周邊的繁榮景象。相對而言，中國傳統的俯視法雖能描繪廣大的空間，但卻不能同時顧及前景的版面。透視法則可大幅展現前景的商業活動細節，同時兼顧遠景。更重要的是，透視法在此突顯出一條穿透畫面的商業動線，引導觀者從前景南濠、經過吊橋的商業活動、穿過閶門、再深入城內的閶門大街。這條動線仿若是蘇州的經濟動脈，從閶門前的商業區出發，然後延伸到蘇州城內。蘇州城內除了閶門大街外，整個城市彷彿被籠罩在霧氣中而顯得幾乎像是鄉間景象。朦朧中寶林寺、教場等標題零星地散置在霧氣當中，彷彿這些宗教與行政機構必需仰賴這條經濟動脈才得以生存，而無法與這條抽象的經濟動脈相抗衡。透過將閶門置於此商業動線的中心，透視法不僅加強了閶門與蘇州城的緊密關係，更賦予閶門作為繁華蘇州城的象徵。

版畫《三百六十行》的題跋也與透視法造成的效果相呼應。從詠歌閶門繁盛「萬商雲集在吳閶，航海梯山來四方；棟宇翬飛連甲第，居人稠密類蜂房；繡閣朱甍雜綺羅，花棚柳市擁笙歌；高驄畫舫頻來往，櫛比如鱗貿易多」，到讚嘆蘇州「不異當年宋汴京，吳中名勝冠寰瀛」，閶門成為繁華蘇州的象徵。尤其值得注意的是，題跋裡以《清明上河圖》所描繪的宋代首都開封來類比蘇州，呈現出相當的自豪。其實，不僅《三百六十行》的題跋令人聯想到《清明上河圖》，其母題也同樣借用當時流行的《清明上河圖》圖式來比擬蘇州與汴京。<sup>27</sup>《三百六十行》亦描繪了常見於當時流行的《清明上

河圖》之走索雜耍一景；<sup>28</sup> 閶門前的吊／釣橋也擬似《清明上河圖》的虹橋，兩橋以類似的角度跨過河面。《三百六十行》的文字與畫面對《清明上河圖》的引用，除了反映後者在明清中國社會的廣泛流行外，<sup>29</sup> 也表明前者宣示閶門繁榮的用意，使得東南都會的蘇州得以與北宋首都汴京相提並論。

然而，如果地方文人所認同的是吳派畫家所描繪的蘇州秀麗城郊形象，那麼誰是閶門版畫所設定的觀眾群？什麼樣的觀者對地方商業繁盛這般的自豪？並接受文人畫家不認可的透視法所建構出的蘇州繁華新形象？雖然文獻資料未能提供具體的答案，藉由分析畫面的圖像與文字以及當時的社會經濟脈絡，卻可以提供相當的線索。首先，十八世紀蘇州閶門的繁榮有目共睹，時人如孫嘉淦言「閶門內外，居貨山積，行人水流，列肆招牌，燦若雲錦，語其繁華，都門不逮。」<sup>30</sup> 乾隆《吳縣志》提到「吳為東南一都會，當四達之衝，閩商、洋賈、燕齊楚秦晉百貨之所聚，則雜處閩閩者，半行旅也」。<sup>31</sup> 其中雲集閶門的客商尤其是成就閶門繁華的重要因素。<sup>32</sup> 《三百六十行》版畫的題跋也從「萬商雲集在吳閩，航海梯山來四方」開始描寫閶門的昌盛。不論是題跋或畫面對經濟的歌誦，似乎都指向其所設定的對象可能是成就閶門繁華的商人與城市居民。不過，蘇州熾熱的經濟也有其黑暗面。商業競爭激烈導致利潤減少、貿易風險增加、貧富差距增大等，經濟的繁榮同時帶來對財富的焦慮。乾隆吳縣地方志的著者就感嘆「吳邑之富者，或易世而貧，或及身而盡，昨稱百萬今遂立錐無地者……」<sup>33</sup> 相較於地方志對經濟榮盛的警語，《三百六十行》版畫不論畫面或題跋，對繁榮商業的歌誦似乎都顯得過於樂觀。這樣的版畫容或投射出這些在危機與風險中打滾的商業中人，對經濟全然繁盛的想望，而非對實況的公允評判。

再者，版畫的題名「三百六十行」與畫面的關係相當值得玩味。「三百六十行」一詞一般用來概括所有的職業門類，以此泛稱為題似乎旨在描繪各式各樣的職業。倘若如此，此題名乍看之下似乎與畫面、題跋強調閩門繁昌的內容文不對題。然而細思之，唯有在繁華的大都會中各色行業才得以生存，以「三百六十行」為題名的版畫卻僅將場景設在閩門，暗示著繁盛的閩門一地即可觀察到所有行業。也就是說，這個題名實與畫面所繪的閩門榮昌之主題一致。值得注意的是，在被描繪的「三百六十行」當中，從事商業活動的比例最高。也許《三百六十行》中的「行」也有行業 (occupations) 與商業 (trades) 之雙重意義。《三百六十行》的題名或許與其題跋一樣，反映了此版畫乃是訴諸商人為購買對象。其實，蘇州乃至江南的許多行業多半為少數區域商人所壟斷。舉例來說，當舖行多是徽商把持，紙業多由江西商人經營等。<sup>34</sup>《三百六十行》的題名可能會讓人聯想到這些把持不同行業的客商。此版畫或許就是訴求於眾多居住在閩門內外、來自各地的客商吧。

有趣的是，《三百六十行》雖以各行各業為題名，畫面與題跋歌誦的卻是蘇州的商業中心閩門。為什麼會出現這樣題名與畫面關係曖昧不明的現象？這個現象與客商作為版畫作坊所設定的買主間又有什麼關係？這種名實不符的現象其實同樣出現在另外一張與閩門有關的版畫《金閩古蹟》（圖7.2），透過分析《金閩古蹟》可以進一步確認客商是版畫所訴求的買主，也能進而回答題名與畫面的曖昧關係又與這樣的買主有何關聯。

這張版畫雖然題名為「金閩古蹟」，但是其所指的古蹟為何卻不甚清楚。「金閩」可指蘇州、閩門一帶、或閩門本身，<sup>35</sup>由於《金閩古蹟》所繪為閩門一帶，所以題名字面上的意思可以是蘇州位於閩門



圖7.2 《金閶古蹟》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，99 x 51.9 cm，廣島王舍城美術寶物館，圖版出自《錦絵と中国版画展—錦絵はこうして生まれた—》（東京：太田記念美術館，2000），頁30。

附近的古蹟。但是畫面上除了閶門之外，並不見其他古蹟的蹤跡，地方志在其地也沒有相關古蹟的記載，<sup>36</sup> 所以「金閶古蹟」指稱的古蹟或許是閶門本身。然而閶門卻被放置在畫面的邊陲角落，似乎只是一個參考用的地理指標，僅提供觀者定位前景與中景的所在位置。相反的，《金閶古蹟》前景的戲臺在透視法的作用下佔有偌大的畫面空間。前景的戲臺相對於閶門而言，反倒是畫面的主角。為什麼題名為「金閶古蹟」的版畫卻反而將焦點放在戲臺上？究竟這座搭建的戲臺意義何在？與此題名又是什麼關係？

乍看之下，這座戲臺很容易讓人聯想到一個蘇州有名的地方風俗——春臺戲，蘇州畫家徐揚的繪畫長卷《盛世滋生圖》就有描繪這個風俗。<sup>37</sup>

然而，春臺戲通常是春天農家搭建於田地間用以祈求豐收，所以《金閶古蹟》這個搭建在閶門商業區附近的戲臺應該不是春臺戲。其實蘇州一年四季都有不同的民俗會搭建戲臺，而既然《金閶古蹟》戲臺的地點十分明確，如果可以確定時間，就可以知道此戲臺的來由。《金閶古蹟》中景的龍船提供了畫面季節的重要線索。《清嘉錄》提到蘇州在端午節前後，閶門、胥門與楓橋三處會舉行龍船競渡。<sup>38</sup> 《金閶古蹟》的龍船正是位於閶門，所以畫面描繪的季節應該不是春天，而

是夏季五月左右。如此，再參照《清嘉錄》的記載「五月十三日為關帝生日……吳城五方雜處，人烟稠密，貿易之盛，甲於天下，他省商賈各建關帝祠於城西，為主客公議規條之所，棟宇壯麗，號為會館，十三日之前，已割牲演劇，華燈萬盞，拜禱為謹……」<sup>39</sup> 這個戲臺可能就是與關帝誕辰有關的慶祝活動之一，雖然版畫上沒有看到會館的建築，但是閶門附近的確有許多會館，<sup>40</sup> 因此這座戲臺極可能與客商的關帝信仰有關。<sup>41</sup>

同樣的，《金閶古蹟》中景所描繪的建築與活動似乎也都與客商的信仰有關。中景後方的水面有一艘船拖曳著一隻像是大烏龜的模型向大王廟前進。這隻大烏龜是傳說中的龜神，即北方的河神。<sup>42</sup> 民俗信仰認為，如果龜神不悅就會製造水難，大王則是可以治理河神的神祇。龜神與大王，通常為仰賴水運的人所祭祀，其中包括依靠水運輸送貨物的客商。事實上，大王廟有時就是外省商賈聚資所建的會館。<sup>43</sup> 雖然我們並不清楚《金閶古蹟》所繪的大王廟是否也是如此，但是龜神與大王廟應該也跟前景的戲臺一樣，與在蘇州經商的外省商賈很有關係。

有趣的是，雖然前中景畫的是與客商相關的信仰活動，這張版畫的題名卻是「金閶古蹟」，似乎暗示客商在蘇州的酬神活動也是地方歷史的一環。對佔有閶門地區大半人口的客商而言，這樣的版畫展現的是他們對所居住、經商之處的認同。<sup>44</sup> 事實上，客商的確也在其他方面積極表現他們對地方社會的認同。他們的會館碑記一則強調會館建築對同鄉人的助益，另則指出這樣的壯麗建物也是蘇州的名勝之一。例如，〈三山會館天后宮記〉宣稱該會館「有陂池亭館之美，巖洞花木之奇，為吳中名勝」。<sup>45</sup> 尤有甚者，會館碑記並不只是客商內部的紀錄，他們還要求成為蘇州官方歷史的一部份。乾隆《吳縣志》

的藝文志就囊括了不少其同鄉人所撰寫的會館碑記。<sup>46</sup>相較於過去藝文志多半收錄蘇州地方作者或與地方事物相關的文章，外省商賈的會館碑記顯然並不尋常。地方志的編者因而特地在會館碑記之後加註「以上會館祠記皆遠商勩構力求入志」，<sup>47</sup>一方面顯示客商積極創造地方認同的努力與成果，另一方面卻也透露出地方人士並非樂意接受客商的認同，所以特別加註說明會館祠記入志並非出於地方志著者的主觀意願，而是受遠商施壓的結果。<sup>48</sup>尤其值得注意的是，這些蓋建會館的商人來自不同地域，卻聯合起來要求進入地方的歷史書寫，也被地方志著者統一冠以「遠商」之名，可見對地方社會而言，客商既自認為是、亦被視為一個社群。

地方人士與客商間的這種張力，也許就是為什麼《金閶古蹟》與《三百六十行》兩組版畫之所以題名與畫面內容間關係不明的原因。對版畫作坊而言，客商應該是主要訴求的購買對象，但是他們也不排除本地商人或是其他蘇州城民購買的可能性。畢竟對本地商人或蘇州城民而言，版畫所描繪的閶門繁榮商業，以及客商酬神的戲台也是他們生活的一部分。熱鬧的酬神活動也同樣暗示經濟繁榮，所以客商得以、且必須對其所信仰的神祇作出反饋。如果題名與畫面皆只訴諸客商，那麼本地商人或蘇州城民或許會感到威脅或被冒犯。曖昧的題名／畫面關係則兼容並包，不論本地商人、蘇州城民或是客商都可以從中各取所需。客商可以從《三百六十行》的題名與題跋中，指認自己對閶門與蘇州繁榮的貢獻；蘇州商人與城民則可認同畫面描繪地標閶門的商業繁盛。客商會對《金閶古蹟》畫面的酬謝財神關公之戲臺感到自豪，蘇州商人與城民則可認同《金閶古蹟》的題名。無論如何，蘇州城的所有居民，不論是本地人或是客商，皆共享商業繁榮所帶來的城市生活，也都能認同地方版畫對繁華蘇州的歌誦。透視法在



這兩張版畫的作用也很符合市場考量。《三百六十行》的題名與題跋訴諸客商，畫面上則藉由透視法加強閶門地標的重要性以求本地人的認同。《金閶古蹟》的題名訴諸蘇州本地人，畫面則藉由透視法突顯前景酬神戲臺，以招攬客商的認同。

總而言之，這兩組關於閶門的版畫都是蘇州商業文化的一部分，《三百六十行》描繪商業文化對經濟榮景的自豪與期待，《金閶古蹟》描寫商業文化信仰的酬神活動。這樣的商業文化不是客商所獨有，蘇州商人與城市居民也都是此商業文化的一部分。正是此蓬勃的商業文化，才得以與自明代以來蘇州文人主導的秀麗城郊形象互別苗頭，支持出新的蘇州都會形象；也正是此商業文化才能接受文人所貶抑的西洋透視法，並運用透視法來突顯《三百六十行》對經濟榮華的自信，以及《金閶古蹟》客商歡慶商業昌盛的酬神戲臺。

### 三、拼貼的虎丘與「仙宮」：中層商人對財富的想望

相對於蘇州版畫作坊運用透視法轉換閶門成為地方商業文化認同的標記，虎丘名勝則是地方作坊投射中層商人想望之所在。《姑蘇虎丘勝景》（圖7.3）乍看之下像是傳統描寫虎丘的實景畫，呈現前山的著名景點，包括千人石、雲巖塔等常見於明代以來虎丘圖像之諸景；同樣的，其描繪的夜景也是明代就已流行遊賞虎丘的時刻，袁尚統的《虎丘夜月》即是一例。<sup>49</sup>然而，《姑蘇虎丘勝景》前景描繪的卻不是明代虎丘圖像中，山腳的地理景觀。此版畫既未畫出從山門引向山腰的登山路徑，也沒有描寫可以自蘇州城擺渡而來的山塘河。相



圖7.3 《姑蘇虎丘勝景》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，101.3 x 53.5 cm，京都個人收藏，圖版出自《中国的洋風画展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁381。

景》的前景所描繪的場景，與其他以想像宮殿為題的版畫，如《西湖行宮圖》、《阿房宮圖》等，<sup>50</sup>並無二致。這樣的宮殿景致其實與一般人心目中所渴望的富商豪宅也所差不遠。如此景象中寬適的建築、成群的嬌美妻妾以及多子多孫等母題，也是地方版畫經常描繪的世俗題材。例如，《歲朝圖》、《新年樓閣圖》、《百子圖》等都與《姑蘇虎丘勝景》的前景一樣，運用了夢幻宮殿內的類似主題。<sup>51</sup>不過，比起一般大眾，商人擁有宮殿般豪宅的可能性來得大多了。地方版畫

反的，明代虎丘的寫實刻畫在此卻被不尋常的想像拼貼所取代，原來應該是山腳地景之處卻變成一座庭園：多位女子穿梭於亭榭與曲橋之間，小男孩在池塘裡嬉戲，男主人站在右下角的廳閣前，僕從則持琴隨侍，好一幅宜人的花園場景。雖然前景與中景以水池相連，但是兩景卻明顯的是由想像的園林景觀與虎丘實景拼貼而成，二者的上方各有一首題詩歌詠各自的畫面風景而有所區隔。

前景的花園投射出的是令人心生嚮往的如夢如幻景象。如同其上的題詩所言：「薰風池館綠陰中，隔斷塵囂逸興濃。芳草垂楊歌舞滿，多情紅袖是仙宮。」舒適的園林建築、愉悅的歌舞娛樂與美女相伴，幾乎就是幻夢般的宮殿。事實上，《姑蘇虎丘勝

也經常描寫商人發財的故事。舉例來說，《陶朱致富圖》與《沈萬三聚寶盆》都描繪幸運的大商人與他們富華宅第的景象，<sup>52</sup> 投射了中層商人與一般大眾的想望。

地方版畫作坊可能就特別針對這些需要辛苦營生、懷抱著致富希望、也有一點閒錢可以消費這類投射世俗想望版畫的中層商人。<sup>53</sup> 這類商人應該就是購買一般明清商業參考用書的同一批人，Lufrano 稱之為中層商人 (mid-level merchants)，其位階「低於富裕、具有政治影響力的商人，但高於極度脆弱的貨郎與走販」。<sup>54</sup> 與追求文人文化的揚州鹽商不同的是，活動於蘇州的中層商人不夠富裕到可以負擔正統的古典教育來模仿文人的上層文化。然而正因如此，蘇州的中層商人也不受限於文人主導的品味，而可以對非傳統的技法如《三百六十行》所見的透視法，或是像《姑蘇虎丘勝景》的世俗拼貼較為開放。

類似的拼貼也可見於其他與中層商人的想望相呼應的蘇州版



圖7.4

《棧道積雪》與《蜀峰雪景》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，99 x 57.5 cm.與95.5 x 52.8 cm.，日本私人收藏，圖版出自《大和文華館》，第58期，圖12與13。

畫。例如，《棧道積雪》與《蜀峰雪景》（圖7.4）兩幅一組的版畫並置了上下兩個獨立的場景。<sup>55</sup> 前景如《姑蘇虎丘勝景》下半愉悅的家居生活，與中後景旅者行走於積雪棧道的不適成為一大對比，彷彿希望上半幅的勞頓奔走能夠換取下半幅富裕宜人的生活以資回報。<sup>56</sup> 同樣的，另一張目前稱為《江蘇風景圖》的版畫，也拼貼了上半圖雪中的棧道行旅與下半圖春暖和適的運河景致。<sup>57</sup> 下半部描繪的正是目前版畫所定名的江南景色，甚至可以說就是充滿垂柳、運河水道、貿易運輸繁忙的蘇州一角。整幅拼貼彷彿暗示成就前景繁榮景象者，正是中景處商人可能經歷的辛苦旅途。<sup>58</sup> 藉由發行這類拼貼商人想望或行旅勞頓的版畫，蘇州作坊得以吸引浸淫在商業文化的商人與一般大眾。

《姑蘇虎丘勝景》因此很可能是針對蘇州商業文化所製作的版畫。透過在前景插入幻夢般的宮殿，這張拼貼的版畫將虎丘名勝轉化成一個想像的仙宮。虎丘不再是明代吳派繪畫所描寫的、文人從事雅集等文化活動之所在，卻是充滿了有閒觀光也希望能夠居住園林豪宅的蘇州城遊人。這樣的虎丘恐怕不為文人所嚮往，倒是商人以及一般無法擁有花園亭景的城市居民，所會企盼的公共環境與家居生活。他們不受文人文化所限制，而能接受並擁抱這樣非傳統的、自由地拼貼其世俗財富想望之版畫。<sup>59</sup>

#### 四、便民的萬年橋與地方政府的權威：蘇州經商環境與官商關係

蘇州商業文化不僅賦予閶門與虎丘等千年古蹟新的空間形塑，

也建構新建地標——萬年橋——的形象。比起《三百六十行》明顯地運用透視法來強調閶門作為繁華蘇州城的象徵，萬年橋版畫所用的透視法乍看之下顯得頗為保守。然而，本節將論述版畫作坊調整透視法使焦點放在萬年橋上，並進一步發展出新的母題以建構出獨特的萬年橋圖像，展現蘇州商業文化中特別的官商關係。

萬年橋的興建歷史及其對蘇州商業交通的重要性，即蘊含了官商關係的存在。萬年橋橫跨胥河，連接胥門與南濠，是乾隆五年(1740)四月開始動工興建，十一月完工。<sup>60</sup>最初是由蘇州府知府那蘇圖等人向當時江蘇省巡撫等建議，但因經費問題無法解決而作罷。後來郡守汪德馨再次提議，江蘇省巡撫徐士林因此「首倡勸捐」，最後在汪德馨任內完成。雖然捐獻名單的碑記已經不存，<sup>61</sup>估計捐款建橋的人應多是附近的商家。其實在康熙時就曾一度有人「倡議建橋，廣募金錢，牟利者爭附和之」。<sup>62</sup>可見建橋有利於商機，很可能因為能夠降低擺渡的交通成本與風險。不過，康熙時的計畫因為風水行家的反對而作罷，<sup>63</sup>一直要到汪德馨任內地方官員排除眾議並勸捐集資後，萬年橋的興建才得以順利完成。

萬年橋的地理位置十分重要，連接的是胥河兩岸的商業地帶，蘇州城西沿著城牆經過胥門到閶門都是貿易熱絡之處，對岸從北濠到南濠一帶也是商業興榮所在。難怪萬年橋甫落成，就成為版畫作坊一再製版發行的熱門題材。目前留存的紀年作品，至少在短短的五年內就有三件，包括乾隆五年十一月、乾隆六年春、乾隆九年三月，未紀年者則有一件，顯示這個主題的版畫應該頗有賣點。有趣的是，在數年之內，以萬年橋為題的版畫就明顯地呈現出圖像語彙的發展，越益突出蘇州商業文化所關心的課題。接下來要討論的就是萬年橋版畫圖像發展的過程，及其所彰顯的意義。

## （一）萬年橋圖像的發展

### 1. 依據新橋所調整的透視法

存世紀年最早的萬年橋版畫是作於新橋甫建成的乾隆五年十一月，現藏神戶市立博物館的《姑蘇萬年橋圖》（圖7.5）。它從《三百六十行》借用了不少元素，可能因為萬年橋所在之處離胥門很近，城門與橋的相對位置就像閶門與其外的吊／釣橋一樣，所以



圖7.5 《姑蘇萬年橋圖》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，66.6 x 53.8 cm，1740年，神戶市立博物館收藏，圖版出自《中国的洋風画展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁54。

版畫作坊直接挪用閶門的圖式。《姑蘇萬年橋圖》與《三百六十行》的視點相反，前者從城內望向城外，後者反之，但兩者同樣將繁華的街道置於前景，描繪熱鬧的商業景象，包括來往於店家的行人、商家門口展示的貨物、胥河與沿岸的船隻、乃至於兩岸擁擠的建築等，而《三百六十行》中景所見的走索雜耍也出現在《姑蘇萬年橋圖》的前景街道。同樣的，早期的萬年橋版畫也採用《三百六十行》所見的明暗陰影法與透視法等西洋技法。另一張乾隆六年的《姑蘇萬年橋》甚至在題款指出「仿大西洋筆法」，橋墩與水面上明顯地運用西方銅版畫的陰影法，萬年橋本身也使用了透視法。

然而，乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》與《三百六十行》仍然十分不同。比起後者全圖明顯地運用透視法，前者並未整個構圖都如此。相反的，《姑蘇萬年橋圖》採取的是傳統的俯視法，畫面中的各個元素並沒有因為距離遠近而有太大的尺寸區別，胥河兩岸建築物的大小也沒有相差太遠。也因為如此，萬年橋也沒有因為它座落於中景而過分縮減，仍維持相當的比例。

或許正因為版畫旨在紀念萬年橋的落成，所以必須讓萬年橋維持相當尺寸，也因此需要放棄原來《三百六十行》強烈的透視法。非但如此，版畫作坊還刻意再現了萬年橋的許多細節。乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》不僅畫出橋上的護欄、其上的裝飾，以及橋兩端的牌樓，也明顯地繪出橋面鋪石的差別，似乎要強調此橋營造的用心。觀者甚至可以從版畫讀出牌樓與橋墩上讚嘆此橋的題字：

（牌樓）

萬年橋

蘇州府建立

庚申年吉日

水面忽添新鎖匙

波心如照舊津梁

三吳第一橋

（橋墩）

佳氣細縈迎漢渚

恩波浩蕩達江湖

版畫作坊仔細地在不甚大的畫面中抄錄這些題字，彷彿要觀者認同建橋者所自負的成就。總之，透過調整《三百六十行》的圖繪風格，乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》讓橋在畫面中維持相當的尺寸以描繪相關的細節，而得以建構出新的萬年橋形象。<sup>64</sup>

## 2. 關於地方政府的圖像語彙及其發展

除了風格上的轉變，萬年橋的版畫更進一步在圖像語彙上發展出與閩門很不一樣的作法，其中最明顯的是萬年橋上地方政府的出巡行列。《三百六十行》前景雖然也可見到兩個像是官員的人物由持傘蓋的侍從引導，但他們混雜於其他行人之間，只是作為眾多行業之一的表徵。相反的，在最早的《姑蘇萬年橋圖》中，幾個政府官員位居萬年橋面的中心處，前後都有拿著傘蓋、儀仗的扈從行列。雖然也可見到一般百姓，但是他們站在靠近萬年橋的護欄處，還將頭別向水面以免干擾出巡，明顯地與官員的行列有所區隔。因此，政府官員的出巡行列在乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》中並非如《三百六十行》般只是一個行業的代表，卻特別是從一般老百姓中被區分出來的要角。

地方官員的出巡行列在之後的萬年橋版畫中，進一步發展成特殊的主角。乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》之出巡行列並不十分正式，幾位官員的手勢像是彼此作揖寒暄，似乎兩個隊伍碰巧在橋中心相逢。這樣的隨機表現很快地就為正式的出巡所取代。乾隆六年的《姑蘇萬年橋》（圖7.6）可以見到一個官員坐在扈從抬負的轎子中，前面還有侍從引導，出巡的行列持著「欽命」、「正堂」的牌子及其他儀仗器物像是旗、劍等。與先前版畫的隨機性相較，乾隆六年《姑蘇萬年橋》版畫發展出十分正式的出巡行列。橋上非但排除一般老百姓的出現，蘇州府郡守的權威還藉由清楚的儀仗行列，尤其是「欽



命」、「正堂」的牌子呈現出來。版畫中的萬年橋不再出現閒雜人等，成為只保留給地方政府正式出巡行列的空間。<sup>65</sup>

尤有甚者，乾隆六年「姑蘇萬年橋」版畫中的出巡行列不僅佔據了整個萬年橋，還延伸到城牆之內。儀仗隊伍一直排列到岸邊，還進入到胥門內的大街上，取代了原來乾隆五年《姑蘇萬年橋圖》胥門街道上的走索雜技。這樣的蘇州府出巡行列持續出現在後來的萬年橋版畫中，紀年最晚的乾隆九年版畫（圖7.7）也可見到。其中的出巡



圖 7.6（左） 《姑蘇萬年橋》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，106.5 x 57.5 cm，1741年，收藏地不明，圖版出自《支那古版画圖錄》，圖16。

圖 7.7（右） 《姑蘇萬年橋圖》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，78.5 x 44 cm，1744年，京都個人收藏，圖版出自《中国的洋風畫展——明末から清時代の繪画・版画・挿絵本》，頁55。

行列甚至還一分为二，一組行列從萬年橋向城內前進，另一組隊伍則從胥門內的街道向城外行進，彷彿整個蘇州城都為地方政府的權威所籠罩。

事實上，萬年橋版畫上的確充滿了蘇州府的印記。除了前面提到萬年橋兩端牌樓上「蘇州府建立」的題字，儀仗行列的「欽命」、「正堂」牌子外，還有豎立在萬年橋前、刻著「正堂汪」的石碑（圖 7.5），以及貼有「府正堂示」的布告等，<sup>66</sup> 其中的「正堂」就是完成建橋大業的蘇州府知府汪德馨。藉由插入這些蘇州府的圖像語彙，萬年橋及其附近的區域充滿了地方政府的印記，彷彿見證了地方政府在此商業交通中心的無所不在。

## （二）為地方政府權威背書

實際上，萬年橋的位置及其興建歷史本身就頗具政治性。萬年橋所在之處的胥門內就是蘇州的行政中心，包括省級、府級、乃至縣級的政府部門都群聚在此。按察使司、布政使司、蘇州府、吳縣縣學等都距離萬年橋不遠，所以萬年橋距離江蘇省、蘇州府、吳縣的行政中心都很近。而且如前所述，萬年橋的興建是由蘇州府郡守那蘇圖建議，最後靠乾隆五年的蘇州府知府汪德馨的堅持與江蘇省官員的支持才得以完成。事成之後，汪德馨與徐士林各作〈萬年橋記〉以茲紀念，特別宣揚他們拒斥風水之說、排除眾議、倡勸捐募的功勞。<sup>67</sup> 萬年橋的落成作為地方官員的一大政績，也可從當時地方志的出版一窺究竟。例如，《太湖備考》、《吳縣志》與《蘇州府志》等乾隆年間編纂之吳縣區域地圖中，都沒有標明蘇州城其他橋樑，卻只特別標注萬年橋這座新橋，可見萬年橋的重要性特別被圈選出來。<sup>68</sup> 這些地方

志或為參與建橋的地方政府官員所監製、或為其他官員所監理，自然也都樂意宣示萬年橋的政績。

因此，萬年橋版畫並非只帶有模糊的政治意味，其所呈現的不僅是蘇州的繁榮，還在於展示地方政府（尤其是蘇州府）權威的無所不在。甚至可以說其對經濟繁華的描寫，容或不如其中展現的政治性來得重要。這些萬年橋版畫上的題跋，也同樣說明政治相對於經濟的重要性。與《三百六十行》的題跋一再強調閶門一帶的繁華相較，乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》只用一句陳套的「商賈肩摩少泛航」，來說明萬年橋的落成對商人的助益。雖然《姑蘇萬年橋圖》也提到《清明上河圖》，但其對經濟繁榮的強調不若在《三百六十行》來得顯著。相反的，《姑蘇萬年橋圖》反倒是用《清明上河圖》來歌誦政府的功績。版畫的題跋言，「宋代長虹稱洛陽，聖朝新建慶無疆」，將萬年橋與宋代汴京著名的虹橋相比擬。如此，如果宋代因為有虹橋而能夠與漢代的洛陽城相提並論，那麼蘇州的萬年橋也能夠讓清代與漢代相稱。值得注意的是，這其中的政治性恐怕不是泛稱清帝國，卻是特別指稱地方政府，尤其是蘇州府的政績。乾隆五年的《姑蘇萬年橋圖》就指出「賢侯政績超千古」，一幅未紀年《蘇州景 新造萬年橋》的題跋也特別指出「郡侯多政績」，強調蘇州府郡守對地方的貢獻。<sup>69</sup>總之，萬年橋版畫的題跋以及畫面上無所不在的地方政府印記，可以說都是在歌誦地方政府興建萬年橋的政績，並為地方政府的權威背書。

### （三）官方贊助的萬年橋繪畫 vs. 萬年橋版畫

然而，我們可以依此推斷這些版畫是地方政府所贊助的政治宣

傳畫嗎？或者，這些版畫的發行或許未必與地方政府有關，卻是針對某個同樣會歌誦和仰賴地方政府權威的社會階級呢？以下透過比較這些萬年橋版畫與一張《萬年橋圖卷》的繪畫來回答這個問題。

這幅《萬年橋圖卷》（圖7.8）的繪畫可以被視作是與地方知府相關的紀念畫。首先，這張畫卷以兩篇徐士林與汪德馨的〈萬年橋記〉為首，<sup>70</sup>然後描繪萬年橋，卷末則是許多當地與附近地區文士推崇汪德馨的題跋。《萬年橋圖卷》囊括了文字與圖像的紀錄，以及當代人的跋文，與一般紀念性畫作的形制一致。第二，由於所有題跋都是針對蘇州府知府汪德馨所作，所以這張圖卷抑或是他所授權製作，或是其他人委託來呈獻給他。不論實際情形為何者，這張畫應該都可以被看作是與蘇州府知府有關的畫作。

除了文字資料外，《萬年橋圖卷》的形式與風格，也都展現了



圖7.8 《萬年橋圖卷》，手卷，絹本設色，南京博物館收藏，圖版出自《中國古代書畫圖目》，第7冊，圖版編號：蘇24-1495。

其作為與蘇州府郡守有關的紀念性畫作特質。這張圖卷明顯地在圖像上將萬年橋與《清明上河圖》的虹橋相比擬。《萬年橋圖卷》的新橋旁繪有一棟正在興建中的建築，明顯借用《清明上河圖》虹橋旁綵樓歡門的母題。透過仿照著名的《清明上河圖》，《萬年橋圖卷》也提升其文化價值。此外，《萬年橋圖卷》也是用當時蘇州片《清明上河圖》仿本常用的仿古青綠山水風格來描繪遠山背景。選擇這樣的青綠風格，應該也與《萬年橋圖卷》作為紀念性畫作很有關係，以增加其與古典作品的聯繫。《萬年橋圖卷》與蘇州府知府政績的關聯，也可以從圖像的描繪觀之。與版畫相較，《萬年橋圖卷》因為靠近畫面的萬年橋牌樓與橋墩間的距離比版畫遠，萬年橋因此顯得較長。同樣的，《萬年橋圖卷》中萬年橋與舟船的比例對比也較版畫大，所以這座新落成的橋看起來比版畫來得長多了。描繪一座看來較長的萬年橋



似乎顯示蘇州府知府興建此橋所需要投注的心力較多，他的功績也更值得歌誦。

從這個角度來看，相較於與蘇州府知府有關的《萬年橋圖卷》，萬年橋版畫的新橋倒顯得頗有問題。雖然這些版畫的題名與題跋都是要紀念萬年橋的完成，萬年橋看起來卻很短，似乎不十分壯麗。版畫中胥河的寬度其實也比一般畫作來得小，倘若與明代畫家張宏所繪的《胥江晚渡》（圖7.9）相較，萬年橋版畫的胥河實在顯得出乎意外的窄。另外，這些版畫的重點似乎也不只在於描繪新橋本身，胥河兩岸的商家店舖其實佔據了大半畫面，搶走了不少焦點。最令人不解的是，與知府汪德馨有關的紀念性畫作《萬年橋圖卷》中並沒有蘇州府的出巡行列，也沒有特別強調地方政府的印記，為什麼萬年橋版畫中反而地方衙門的權威無所不在？

萬年橋版畫之所以展現地方政府無所不在的印記，很可能因為



圖7.9

張宏，《胥江晚渡》，《吳中十二景》冊頁，絹本設色，30.5 x 24 cm.，1538年，北京故宮博物院，圖版出自 *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636* (Kansas City, Missouri: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), vol. 1 · 圖102。

這些蘇州地標版畫所設定的主要觀者——亦即在蘇州的商人——需要仰賴政府的權威以利其經商。雖然萬年橋版畫中地方政府的告示內容並不可辨，但有些很可能是與商業衝突有關的碑記。明清地方政府經常會在公開的場所，諸如市場、會館、寺廟與橋樑所在處張貼這類告示。<sup>71</sup>特別是在十八世紀的蘇州，由於工商業的發達，發生的經商衝突很多，<sup>72</sup>也留存下來不少關於商人經商訴訟的石碑。有時是由商人將成案刻石，使得攸關商人權益的判文具有較好的公開性；有時地方政府也會為受害商人立碑示禁。<sup>73</sup>這類的碑記多紀錄商人經商過程中常出現的問題，包括「工資爭議、經商安全和商業契約等」，以及地方政府（縣級或府、縣級官員共同聯名）對商事訟案的結案判牘，乃至於政府對不法者的警告。<sup>74</sup>透過碑刻立石的方式，公開地方政府的判文與禁令，對商人而言具有保障其合法權益的效果。可見商人仰賴地方政府的權威，以改善其經商環境的需要。另外，商人成立會館的時候通常也會向地方政府呈請立案保護，如此的保障也在地圖的形式中展現出來，乾隆十年刊行的《姑蘇城圖》中除了地方政府衙門與寺廟之外，<sup>75</sup>商人成立的會館也特別被標記，似乎也顯示其組織為政府所看管保護。萬年橋版畫所描繪的蘇州府知府出巡行列，應該也與展現保障商人權益的地方政府權威有關。

在尋求地方政府保護的同時，商人也相當支持政府所推行的政策，尤其是與商人利益切身的公共計畫。萬年橋的興建就是一例，汪德馨〈萬年橋記〉提到的善士與義捐之人應該就有不少是商人。商人參與社區工程的例子，還包括乾隆八年拓寬南濠水道以防範火災的計畫。因為閶門到胥門間對岸的南濠一帶是商家及其會館雲集之處，〈南濠增置水術記〉中就紀錄了九名「率財以先」的「士商」熱烈地支持地方政府的工程。<sup>76</sup>如此，商人的經商與居住環境都仰賴地方政

府協助，自然會支持地方政府的公共行政計畫，也會認同萬年橋版畫對地方政府權威的描繪。

倘若在當時的蘇州官商情境下，商人會認同萬年橋版畫中對地方政府權威的描寫，而可能和其他蘇州地標版畫一樣是其所設定的主要觀者，那麼前述這些版畫與《萬年橋圖卷》的差異也就可以理解。對商人而言，只要新橋還是版畫的焦點之一，尺寸略為縮水的萬年橋並不妨礙其歡慶新橋落成，或歌誦地方政府的政績。商人自然也不會介意萬年橋兩端林立的店家搶了觀者對新橋的注意力，這些標舉著店舖名號的版畫或許甚至可能就是與商家合作刊登的廣告。萬年橋版畫對商業繁榮的描寫，也許亦跟商人對新橋落成的想法不無關係：林立的店家象徵的正是萬年橋開通對兩岸商機、乃至蘇州整體商業繁盛的助益。版畫中看起來不長的萬年橋與略窄的胥河，也可能呼應商人看待新橋落成的心理效果：往返於胥河兩岸的交通因為萬年橋的開通而變得如此便利，也難怪感覺上胥河不那麼寬、新橋不那樣長了。

總之，透過比較萬年橋版畫與《萬年橋圖卷》，而得以再次確認商人的確是這些版畫所設定的觀者。對商人而言，萬年橋既對他們的商業有所助益，也是他們所捐助完成的社區地標，更是一個由他們所仰賴、支持的地方政府所興建的公共工程。萬年橋的象徵意義如此多元，正可以說明為什麼萬年橋版畫的圖像雖然在一開始模仿描繪閩門的《三百六十行》，但終究衍進出新的圖像語彙與風格，以展現新橋之於地方商業文化的多層意義。

不過，萬年橋並非商人所獨有，地方作坊也無意排除萬年橋版畫其他行業的可能買主。居住在蘇州此一區域的城市居民也同樣受益於新橋的開通，也一樣會慶祝蘇州府興建萬年橋所帶來的便利，以及歌誦地方政府倡議興建南濠水道等社區工程的政績。就像《三百六十



行》一樣，版畫作坊既針對中層商人觀眾，也歡迎其他買家。《姑蘇虎丘勝景》等描繪園林豪宅等富裕生活的版畫，更是開放給所有懷抱世俗發財夢想的商人與一般大眾。

畢竟，座落於蘇州城西北商業區附近的桃花塢版畫作坊，也是當地中層商人的一群。想來他們對市場機制應該十分敏感，知道如何選定題材與風格以吸引其可能的買主，尤其是那些與他們同屬中層階級的商人社群。萬年橋的開通實為蘇州商業社群和地方政府間密切相關的大事，也難怪新橋會成為地方版畫產業熱門的題材。市場的趨力也可以解釋為什麼在萬年橋甫落成之時，新橋就成為版畫作坊吸引商人買主的新主題，也更能夠說明為何作坊會發行《蘇州景 新造萬年橋》的版畫，將此橋列為商人觀眾必會認同的「蘇州景」之一。下文將要論及的版畫《山塘普濟橋 中秋夜月》，也同樣展現地方版畫作坊反應蘇州社會新議題的能力。

## 五、遊賞普濟堂旁的普濟橋：商人與地方慈善事業

《山塘普濟橋 中秋夜月》（圖7.10）的題名看似為明代以來流行的名勝遊覽題材之一環，但本節將論證當地作坊發行此版畫的市場賣點，不只是描繪中秋節遊賞蘇州西北城郊山塘的情景，還在於呼應地方商業文化的另外一個面向。如同《姑蘇虎丘勝景》將著名的風景名勝轉換為與世俗「仙宮」的拼貼，山塘在《山塘普濟橋 中秋夜月》的重要性也不僅於它的風光明媚。山塘普濟橋的意義，以及版畫作坊反映的商業文化課題，都與十八世紀蘇州社會的新議題息息相關。



圖7.10 《山塘普濟橋 中秋夜月》，蘇州版畫，紙本木版筆彩，103.9 x 55.7 cm.，神戶市立博物館收藏，圖版出自《中国の洋風画展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，頁380。

乍看之下，《山塘普濟橋 中秋夜月》與一般的名勝遊覽畫沒有什麼不同。它描繪中秋夜晚遊人到山塘賞月遊憩的歲時風俗。前景有幾個遊人正站在橋上觀看水面月亮的反射，畫舫裡則有許多人在飲酒作樂。中景處有一座大型的院落，除了三進屋宇外還有池塘、亭橋，其後山還有多幢建築在山頂處，像是可供遊客參訪的寺廟，院落旁水面的對岸則有遊人在水榭享樂。

然而，《山塘普濟橋 中秋夜月》所設定的中秋遊覽之處，也就是題名所標記的普濟橋，卻不是以風景聞名。這座橋其實是以位居其旁的普濟堂為名。普濟堂建於康熙四十九年（1710），為「郡人陳明智、顧龍等募建，以收養病民，供給衣食藥餌，略如京師善堂之制」，是清代蘇州聞名的慈善組織。

<sup>77</sup> 而《山塘普濟橋 中秋夜月》中景的大型院落並未有任何遊人的蹤跡，應該不是一般讓人參訪的寺廟，而是普濟橋命名由來的普濟堂。依據遠景處胥門（蘇州城西）與山塘（蘇州城西北郊）的相對地理方位，版畫中的大型院落應該是位於山塘的南岸，也就是普濟橋的南方。根據《桐橋倚櫂錄》的記載，「普濟堂，在山塘下岸……內建三皇殿、關帝殿。」<sup>78</sup> 普濟堂在版畫裡和山塘河的相對地理位置也與記載相符。不僅如此，版畫內大型院落後山的建築群中，就有標示「關

帝殿」者。所以，《山塘普濟橋 中秋夜月》中佔據畫面三分之二構圖的院落，並非是讓一般遊客遊覽的寺廟建築，卻是慈善機構普濟堂。

為什麼《山塘普濟橋 中秋夜月》要在普濟堂旁的普濟橋描繪中秋賞月的風俗？為何慈善機構普濟堂在畫面中佔據了如此大的篇幅？為了回答這些問題，必須先了解明清慈善事業的歷史與社會脈絡。晚明社會興起了民間發始的慈善組織。一方面，經濟的快速成長造就了許多富人；另一方面，明末經濟的迅速發展與金融秩序的混亂也導致人們對財富的焦慮。<sup>79</sup> 根據梁其姿的研究，當時許多人認為捐款給慈善組織能夠累積福報，而福德能夠守護財產，所以這個新興的信念正可以降低當時人們對財富的焦慮。<sup>80</sup> 不論如何，商人一般都被鼓勵做個「討喜的、大方的、以及公平的人」也就是社區中的好成員，並不是因為某個抽象的、關於善的概念，而是因為這樣的作法對他們自己有利。」<sup>81</sup> 所以當時的慈善組織多為商人所捐助，而由士紳所主持管理。不過，自十八世紀開始，慈善機構逐漸也由國家看管，接受從政府調撥的經費。<sup>82</sup> 以山塘普濟堂的例子來說，乾隆初年當窮人數目增多，公家經費不足時，地方政府官員會向商人勸捐以籌募款項。<sup>83</sup> 尤其在蘇州競爭的經商環境下，生意失敗淪落為窮人大概是屢見不鮮的事，乾隆初年蘇州普濟堂的運作就已經十分需要地方政府與商人的支助。那麼，《山塘普濟橋 中秋夜月》除了中秋遊賞的主題外，與佔據畫面大片版幅的普濟堂，和其所直接表徵的慈善事業又是什麼關係？

《山塘普濟橋 中秋夜月》只以空無一人的普濟堂建築，朦朧地暗示慈善事業的主題。通常中國繪畫對於慈善救助的題材，都至少會描寫捐助人與受濟人。例如，張居正主持的《帝鑑圖說》中《遣使振

恤》一景，以及焦竑主導的《養正圖解》之《振貸貧民》，都在畫面的右上角描繪捐助人視察左下半救濟窮人的情形。<sup>84</sup>相反的，雖然在乾隆七年時普濟堂收容的貧民就已經超過三百人，<sup>85</sup>《山塘普濟橋 中秋夜月》卻完全沒有描繪任何捐助人或貧民，更不用說普濟堂內救濟的景況了。所以慈善救助實在不是《山塘普濟橋 中秋夜月》所要描寫的重點。反之，它只是呈現由地方政府撥款與商人捐款所建造、維持的普濟堂建築群之壯麗。

進一步來看，普濟堂在《山塘普濟橋 中秋夜月》中的角色其實很曖昧不明，可能與商人作為版畫作坊所設定的買主很有關係。雖然時人應該能夠輕易地從題名以及普濟橋、山塘河與胥門的相對地理關係中，認出畫面中偌大的建築院落是普濟堂，但是版畫中的普濟堂卻完全沒有文字標示。在此質疑版畫作坊刻意遺漏普濟堂的標籤，應該不是無的放矢的主張，因為不論是前景主要的普濟橋、後山的關帝殿、乃至於遠景的胥門都有標注，為何獨獨忽略佔有畫面三分之二的普濟堂？如果是一件由政府官員贊助來紀念普濟堂的畫作，普濟堂作為其政績之一，想來不太可能會遺落它的標籤。相反的，對版畫所設定的商人觀眾而言，普濟堂的標注與否無關乎其經商事業，普濟堂這個慈善機構只是他們捐助金錢來累積福報的對象。

如此，普濟堂在《山塘普濟橋 中秋夜月》中曖昧不明的角色，可以從蘇州地標版畫所針對的商人買主得到解釋。首先，對商人而言，普濟堂不需要在版畫中特別被標注，只要它能夠被辨認為商人所捐助的院落即可。透過版畫上其他附有標籤的建築，像是胥門或關帝殿，就可以認出畫面中的大院落正是商人捐獻救助的普濟堂。<sup>86</sup> 第二，普濟堂內的建築物是商人捐款的具體成品，但這個院落在版畫中呈現出來的卻是一派與前景中秋賞月相映的、供人遊覽之寺院名勝

狀。這樣看來，這個像是遊賞景點的普濟堂彷彿是商人捐款福報的見證。畢竟他們最渴望的捐助成果恐怕不是貧民得到救濟，卻是累積自我的福報以永保財富，並享受財富所能帶來的、如同《山塘普濟橋中秋夜月》所描繪的遊賞閒情。第三，版畫作坊略過普濟堂標注的同時，也迴避了描繪此慈善機構內救濟貧民的情景。如此一方面不會與商人所嚮往的中秋遊賞主題相衝突，另一方面也不會讓商人想起在競爭激烈的經商環境下，他們自己隨時也都有淪落為待濟貧民的可能。因此，《山塘普濟橋 中秋夜月》中的慈善主題是以一種頗為隱晦的方式，呼應商人在當時蘇州商業文化下的複雜心境。

除了中秋遊賞與慈善福報的議題外，《山塘普濟橋 中秋夜月》的風格也與當地對西洋物品與西洋畫的興趣相呼應。<sup>87</sup>畫面上不僅可以見到銅版畫的明暗陰影，題款處還特別註明「做泰西筆法」。這類的西洋技法與標註，在當時的版畫中屢見不鮮。<sup>88</sup>有時候版畫作坊特別運用西洋技法來強調某些主題，例如《三百六十行》的透視法就有賦予閶門作為繁華蘇州城象徵的作用。但有時西洋技法就只是吸引買家注意的賣點。這也顯示了商業文化對新奇事物的興趣並不囿於文人觀點的限制。

就像《三百六十行》、《姑蘇虎丘勝景》或是萬年橋版畫一樣，《山塘普濟橋 中秋夜月》的買家也不是只限定在商人，也同時包括蘇州城的居民與一般大眾。雖然版畫作坊折射了商人對各個蘇州地標的考量或想望，但是地方居民也同樣歌頌這些景點所蘊含的意義。畢竟，對蘇州城民而言，普濟堂也是一個值得驕傲的社區慈善事業，他們也同樣受利於這樣一個機構的保障。

## 六、結論

透過重新賦予地方名勝與社區營構之建築新的意義，這些關於閶門、虎丘、萬年橋、普濟橋的蘇州版畫呼應地方商業文化的新興課題。新的議題如當地對經濟繁榮的自豪、市井小民在商業文化中對財富的想望、改善經商環境所仰賴的地方行政、乃至於因應經濟熾熱弊病的社區慈善事業等。版畫作坊雖然主要針對的是商人，來呼應他們對經濟榮景的態度和信仰、他們與地方政府的合作關係、以及他們對財富與享樂的慾望，但這些也都是一般蘇州城居民所會關心的課題。

相對於這些描繪地方景點的版畫所反映的當地議題，以其他城市為題材的蘇州版畫則只像一般旅遊導覽指南的插圖。描寫杭州的版畫如《西湖十景》集中於呈現西湖的景點，關於南京的版畫如《金陵勝景》則提供觀者一覽金陵城內外的諸處名勝。<sup>89</sup> 這類以其他城市為題的版畫，看起來並無意反應這些城市的特殊課題，只是提供一般遊客會有興趣的風景名勝。這樣的遊客可能就包括居住在蘇州的商人或是一般可以負擔短程遊覽費用的蘇州城民，也就是地方版畫主要訴求的購買群。<sup>90</sup>

透過界定蘇州版畫的商人買主以及其與地方社會的交融，本文得以統整過去文化史與經濟史間、藝術史與歷史學科間各自對明清商業社會的片面理解。雖然經濟史肯定明清蘇州商業的發展，但文化史界對明代蘇州的認識卻遠高於清代，列舉的蘇州文化也多是明代的例子。<sup>91</sup> 同樣的，雖然歷史學家所勾勒的繁華城市如明代蘇州、南京與清代揚州，都可以在藝術史界找到相應的蓬勃繪畫市場與活動於其間的畫家，但是經濟持續成長的清代蘇州，其城市文化與藝術市場的樣貌卻模糊不清，一般教科書列舉的清代蘇州畫家實在是寥寥可數。<sup>92</sup>

然而，如果不將藝術市場侷限於繪畫，蘇州版畫及其所呼應的商業文化，其實正代表清代繁華蘇州的城市文化，也是當時熱絡藝術市場的一環。透過還原蘇州版畫在當時商業文化下的消費脈絡，本文得以填補過去學界在標榜清代蘇州的經濟發展之餘，對當時文化以及城市藝術市場幾近空白的理解。

只是，蘇州版畫市場訴求的不再是傳統消費繪畫的階級，而應該就是Lufrano 所界定的居住在城市的中產階級。他們不同於在鄉村勞頓於生存邊緣的廣大農民階層，所認同的也不是農民的鄉俗文化。同時，他們也無法欣賞文人或者富商所支持的正統派繪畫等需要高度文化修養的風格。這些蘇州中層商人的經濟狀態或許接近購買揚州八怪繪畫的揚州中產階級，但是揚州八怪慣常使用花鳥人物題材而鮮少以揚州的地景為題，<sup>93</sup>蘇州作坊發行的卻是呼應當地社會、經濟、政治議題的版畫。從這點來看，這些居住在蘇州的商人與城市居民十分特殊，他們具有集體的社區意識，對他們所居城市與所參與的經濟繁盛表現積極的認同，他們也歡迎新風格對他們所在城市與所關心議題的呈現。這些關乎地方課題的蘇州版畫見證了一種不為文人品味所主導的商業文化，甚至可以說是文人與商人間不尋常的視覺政治。這樣的視覺政治出現在蘇州經濟快速成長、社會變遷迅速的十八世紀前葉，這幾十年也同時是這個地方社會與中央的關係相對自主的時代。很快地中央的力量就會直接因為乾隆皇帝的到來而影響蘇州社會，地方出版商、版畫作坊和官員在南巡的脈絡下重新形塑蘇州的勝景圖像，而新圖像也被中央整合收編為如《盛世滋生圖》的宮廷製作，宣示乾隆皇帝和地方社會透過南巡而開展的緊密連結。<sup>94</sup>

本文根據作者博士論文的第一章改寫而成，感謝史丹福大學補助的獎學金，得以多次至日本蒐集相關資料。赴日期間，特別感激東洋文庫與東京國立公文書館和天理大學圖書館館員、町田市立國際版畫美術館的河野実先生，神戶市立博物館的岡泰正與塚原晃先生之協助與後續的書信討論，和東京上智大學小林宏光教授，以及永野直美、黃立芸、謝振發的熱忱幫助。尤其是一同至日本進行考察並慷慨提供圖片、圖錄等援助的王正華教授，在此向她表達深深的謝意。另外，廣島王舍城美術寶物館的前館員永濱嘉規先生也提供了圖版的幫助，特此一併致謝。

## 註釋

- <sup>1</sup> 例如描繪馬曰琯兄弟在揚州雅集的《九日文行庵文謙圖》，參Ginger Hsü, *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Stanford: Stanford University Press, 2001), pp. 17-63; Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850* (Cambridge, Massachusetts and London: The Harvard University Asia Center, 2004), pp. 236-296.
- <sup>2</sup> Richard J. Lufrano, *Honorable Merchants: Commerce and Self-Cultivation in Late Imperial China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), p. 5.
- <sup>3</sup> 徐澄琪，〈鄭板橋的潤格——書畫與文人生計〉，《藝術學》2（1988.3），頁168-169。
- <sup>4</sup> 學界經常以年畫通稱單幅版畫，不過由於蘇州版畫販售的時間未必限於過年時節，本文以版畫稱之。關於年畫的名稱，參王樹村，《中國年畫發展史》（天津：天津人民美術出版社，2005），頁18-22。關於這批蘇州版畫的年代，參王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》50（2005.12），頁142-153。



- <sup>5</sup> (日)瀧本弘之,〈蘇州版画概論〉,載於喜多祐士編,《蘇州版画——中国年画の源流》(東京:駁々堂,1992),頁135-144。
- <sup>6</sup> Kobayashi Hiromitsu, "Suzhou Prints and Western Perspective—The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting into Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints," in John W. O' Malley et al. eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto: Toronto University Press, 2006), pp. 262-286.; (日)古原宏伸,〈棧道跡雪図の二三の問題——蘇州版画的構図法〉,《大和文華》58 (1973.8),頁9-23。
- <sup>7</sup> 清·傅仲辰輯,《心孺詩選》(《四庫未收書輯刊》第8輯第28冊,北京:北京出版社,2000),卷2,頁12b。
- <sup>8</sup> 例如「中国の洋風画展」的展品或神戸市立博物館的藏品,參(日)青木茂與小林宏光,《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》(東京:町田市立國際版畫美術館,1995),頁51;神戸市立博物館編,《異国絵の冒険:近世日本美術に見る情報と幻想》(神戸:神戸市立博物館,2001),頁44。
- <sup>9</sup> 王正華對日本輸入中國版畫有所闡發,見王正華,〈乾隆朝蘇州城市圖像:政治權力、文化消費與地景塑造〉,頁142-153。
- <sup>10</sup> 參Ya-chen Ma, "Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Ph.D. dissertation (Stanford: Stanford University, January 2007), footnote 8, pp. 23-24.
- <sup>11</sup> Mette Siggstedt, "Topographical Motifs in Middle Ming Su-chou: An Iconographical Implosion," 載於《區域與網絡:近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》(臺北:國立臺灣大學藝術史研究所,2001),頁254-267。
- <sup>12</sup> 王正華,〈乾隆朝蘇州城市圖像:政治權力、文化消費與地景塑造〉,頁142-153。

- <sup>13</sup> 王樹村，《中國民間年畫史圖錄》（上海：上海人民美術出版社，1991），頁13；（日）成瀨不二雄，〈蘇州版画について〉，載於（日）瀧本弘之編，《中国古代版画展》（東京：町田市立國際版畫美術館，1988），頁50-56。
- <sup>14</sup> 王樹村，《中國民間年畫史圖錄》，頁11-13。
- <sup>15</sup> 十九世紀中葉關於蘇州風俗的著作，有數則關於新年期間圖妙觀三清殿「鄉人爭買芒神春牛圖」的紀錄，但《芒神春牛圖》的題材和本文所討論的蘇州版畫不同，十九世紀的史料也未必能直接套用在十八世紀前期。因此，恐怕無法僅依據此文獻，就判斷鄉人為所有十八世紀蘇州版畫的使用階層，而必須從風格和母題等其他線索推論可能的觀者。清·顧祿，《桐橋倚權錄》（上海：上海古籍出版社，1980），頁12；清·袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁14。
- <sup>16</sup> Michael Marmé, *Suzhou: Where the Goods of All the Provinces Converge* (Stanford: Stanford University Press, 2005), p. 245.
- <sup>17</sup> 清·李斗，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，2001），頁151。
- <sup>18</sup> 清·姜順皎、葉長揚，乾隆《吳縣志》（蘇州：蘇州圖書館藏，1745），卷23，頁1。
- <sup>19</sup> 關於明清蘇州會館的研究，參范金民，《明清江南商業的發展》（南京：南京大學出版社，1998），頁241-309；邱澎生，〈十八、十九世紀蘇州城的新興工商業團體〉（臺北：國立臺灣大學歷史所碩士論文，1989），頁1-196；Paolo Santangelo, "Urban Society in Late imperial Suzhou," in Linda Cooke Johnson ed., *Cities of Jiangnan in Late Imperial China* (Albany: State University of New York Press, 1993), pp. 101-108.
- <sup>20</sup> 根據范金民從地方志與碑記總結明清江南一帶會館紀錄所製作的表格，十八世紀蘇州會館的數目遠超過明代，尤其自康熙中期之後，會館的數目大增。范金民，《明清江南商業的發展》，頁286-295。
- <sup>21</sup> 邱澎生，〈由蘇州經商衝突事件看清代前期的官商關係〉，《臺灣大學文史哲學報》43（1995.12），頁54-78。

- 22 (日)加藤繁・〈仇英筆清明上河圖に就いて〉(上、下)・《美術史學》19(1933.5)・頁202-212；20(1933.6)・頁232-240。
- 23 王正華・〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉・載於李孝悌編・《中國的城市生活：十四至二十世紀》(臺北：聯經文化事業出版社・2005)・頁42-55。
- 24 例如袁尚統《曉關舟擠》強調的是清晨閩門水門的熱鬧交通；錢穀與張復《水程圖冊》的《閩門》與《送寇公去任圖冊》的《金閩曉渡》均以俯視的角度表現畫面一角之間門為諸水道的匯集處。前者圖版見王耀庭主編・《故宮書畫圖錄》第22冊(臺北：國立故宮博物院・2005)・頁355。後者圖版見中國古代書畫鑑定組編・《中國古代書畫圖目》第6冊(北京：文物出版社・1988)・頁55。
- 25 唐寅《金閩送別圖卷》雖與《送寇公去任圖冊》一樣・也是為卸任的官員所作・亦同樣是以金閩為題・但唐寅完全沒有畫出閩門的商業景象・作法十分不同。關於唐寅《金閩送別圖卷》的討論・見Ann Clapp・*The Painting of T'ang Yin* (Chicago: Chicago University Press, 1991)・p. 155；石守謙・〈雨餘春樹與明代中期送別圖〉・《中央研究院歷史語言所集刊》64.2(1993.6)・頁437。關於《送寇公去任圖冊》的介紹・見龔建毅・〈送寇公去任圖〉・《文物》12(1993)・頁72-81轉86。
- 26 《三百六十行》版畫是由兩幅現今標為「姑蘇閩門圖」與「三百六十行」的版畫合併而成。二者可單獨販售・但從構圖與題目和款題的位置來看・原來應該是一組版畫・本文均以原標題「三百六十行」合稱之。見(日)青木茂・小林宏光・《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》・頁377。
- 27 關於《清明上河圖》仿本的最新討論・見王正華・〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉・頁1-57；馬雅貞・〈中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格〉・《國立臺灣大學美術史研究集刊》24(2008.3)・頁287-290。

- <sup>28</sup> (日)古原宏伸,〈清明上河圖〉(下),《國華》956(1973.3),頁28。
- <sup>29</sup> 王正華,〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉,頁42-55。
- <sup>30</sup> 清·孫嘉淦,《南遊記》,《山右叢書初編》(太原:山西人民出版社,1986),頁6。
- <sup>31</sup> 清·姜順蛟、葉長揚,乾隆《吳縣志》,卷8,頁1。
- <sup>32</sup> William Rowe 將漢口的外商分為兩種,一類是坐商(resident merchant),另一類是行商(traveling merchant)。William Rowe, *Hankow: Commerce and Society in a Chinese City, 1796-1889* (Stanford: Stanford University, 1984), pp. 221-223. 本文指的客商、外省商人乃 Rowe 之第一類坐商。
- <sup>33</sup> 清·姜順蛟、葉長揚,乾隆《吳縣志》,卷24(東京:東洋文庫藏,1745),卷24,頁13b。
- <sup>34</sup> 范金民,《明清江南商業的發展》,頁184-240。
- <sup>35</sup> 「金」並非民國初年新建於閩門和胥門間的金門。關於金門的興建,見黃蘊深編,《吳縣城區附刊不分卷》(《中國方志叢書》華中地方第403號,臺北:成文出版社,1983),頁36。關於「金閩」的多元意涵,感謝匿名審查人的指正。
- <sup>36</sup> 地方志在閩門附近所列舉的古蹟僅有金昌亭,但到十九世紀時已久不存,畫面上也無描繪亭閣。見清·李銘皖等修,馮桂芬等編纂,《蘇州府志》(《中國方志叢書》,華中地方第5號,臺北:成文出版社,1970),卷35〈古蹟〉,頁1014。雖然《金閩古蹟》的構圖看來也不甚完整,或許與《三百六十行》一樣也需雙幅才成為完整構圖,所以不排除尚有左半幅的可能。即便如此,左半幅至多可能在中景處容納泰伯廟一個古蹟,它的位置與尺寸也不突出。所以,《金閩古蹟》的古蹟指的恐怕還是閩門本身。
- <sup>37</sup> 張英霖,〈圖版說明〉,載於蘇州市建城檔案館與遼寧省博物館編,《姑蘇繁華圖》(北京:文物出版社,1999),頁89。

- 38 清·顧祿，《清嘉錄》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁54。
- 39 清·顧祿，《清嘉錄》，頁116-117。
- 40 根據范金民統計的表格，十八世紀蘇州閶門一帶的會館就有十餘間。范金民，《明清江南商業的發展》，頁286-295。另外，乾隆《姑蘇城圖》上也在閶門一帶標註了八間會館，其中桐汪會館與寧波會館不見文獻或碑刻記載。關於《姑蘇城圖》的介紹，見張英霖，〈對乾隆姑蘇城圖的一些探索〉，載於曹婉如編，《中國古代地圖集：清代》（北京：文物出版社，1997），頁131-137。
- 41 關帝信仰經常為財神信仰的一種。參Prasenjit Duara, "Superscribing Symbols: The Myth of Guandi, Chinese God of War," *The Journal of Asian Studies* 47. 4 (1988.11), pp. 778-795; 呂威，《財神信仰》（北京：學苑出版社，1994），頁25-35; Barend ter Haar, "The Rise of the Guan Yu Cult: The Taoist Connection," in Jan A. M. de Meyer and Peter M. Engelfriet eds., *Linked Faith: Essays on Chinese Religions and Traditional Culture in Honour of Kristofer Schipper* (Leiden: E. J. Brill, 2000), pp. 184-204; Qitao Guo, *Exorcism and Money: The Symbolic World of the Five-Fury Spirits in Late Imperial China* (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of Berkeley, 2003), p. 169; Richard von Glahn, *The Sinister Way: The Divine and the Demonic in Chinese Religious Culture* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2004), pp. 223, 245.
- 42 高建軍，〈運河民俗的文化蘊義及其當代的影響〉，《濟寧師專學報》22.2（2001.4），頁7-12。
- 43 類似的例子包括河南周口與蘇州盛澤，兩地都有商人聚資建立大王廟，也作為會館使用。周口的例子見許禮，〈清代河南的商業重鎮周口—明清時期河南商業城鎮的個案考察〉，《中國史研究》2003.1，頁133-134。盛澤的例子是由山東濟寧的商人所建，見王國平、唐力行編，《明清以來蘇州社會史碑刻集》（蘇州：蘇州大學出版社，1998），頁

- 529-530。亦見江蘇省博物館編，《明清蘇州工商碑刻集》（南京：江蘇人民出版社，1981），頁326-327。
- 44 對明清蘇州的新移民而言，他們在建構地方認同的時候，都涉及賦予當地地標新的意義。Craig Clunas 提到十六世紀的蘇州菁英，除了元代以來的當地人外，還包括隨著明代軍隊來的新移民。十八世紀則有這些來自外省的客商。有趣的是，在這兩個時代提倡當地認同的人士並非本地人，反倒是以外來者為主。Craig Clunas, *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), pp. 97-105.
- 45 William Rowe論及十九世紀漢口的會館時，亦指出當地會館的壯麗也是城市的景觀之一。William Rowe, *Hankow: Commerce and Society in a Chinese City, 1796-1889*, p. 252.
- 46 清·姜順皎與葉長揚，《吳縣志》（蘇州圖書館藏），卷106，頁15-22。
- 47 清·姜順皎與葉長揚，《吳縣志》（蘇州圖書館藏），卷106，頁22。
- 48 限於材料，無法進一步了解蘇州本地人與客商間的張力問題。Antonia Finnane對於清代揚州徽商的認同問題則提供相當有趣的分析。Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850*, pp. 236-296.
- 49 此頁為《蘇臺勝覽冊》之一，圖版見《中國古代書畫圖目》第4冊，頁38。
- 50 現藏於秋田市立赤れんが郷土館，該館定名為《唐人出嶋》的版畫應是滕王閣的主題，也是此類想像的宮殿題材之一種。佚名，《所藏作品目錄 勝平得之コレクション1》（秋田：秋田市立赤れんが郷土館，1994），頁113。《西湖行宮圖》與《阿房宮圖》圖版見（日）青木茂、小林宏光，《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》，頁391、394-395。
- 51 《歲朝圖》、《新年樓閣圖》圖版見（日）青木茂與小林宏光，《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》，頁57、

392。《百子圖》圖版見（日）古原宏伸，〈棧道跡雪図の二三の問題〉，《大和文華》58(1973.8)，圖版14。

52 （日）田所政江，〈天理図書館蔵中国版画——実見と実測の記録を中心にして〉，《ヒブリア》103（1995.5），頁26-74。《沈萬三聚寶盆》圖版見（日）古原宏伸，〈棧道跡雪図の二三の問題〉，《大和文華》58(1973.8)：圖版23。《陶朱致富圖》圖版見（日）青木茂、小林宏光，〈中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本〉，頁398。

53 與許多現存品質粗劣、販售給鄉村農民的年畫相較，本文討論的十八世紀蘇州版畫的品質明顯較高，因其製版較佳，不少有加上筆彩，價錢應比一般的農民年畫昂貴。關於一般年畫的介紹，見王樹村，〈中國民間年畫史圖錄〉，頁2-31。另外，這類蘇州版畫多半是畫軸的型式，其尺寸、乃至印刷的題詩等都仿照繪畫的形式，或許即是中層商人所負擔不起的繪畫之替代品。

54 Richard Lufrano, *Honorable Merchants: Commerce and Self-Cultivation in Late Imperial China*, pp. 3-4.

55 關於這組版畫的風格，參（日）古原宏伸，〈棧道跡雪図の二三の問題——蘇州版画の構図法〉，頁9-23。

56 類似的家居主題也出現於《三百六十行》，乾隆五年與九年萬年橋版畫的前景。這些描繪婦女、小孩居家生活的場景與週遭繁忙的貿易街景成為對比，後者刻劃商人經營店舖的商業活動，前者則描寫商人內部的家庭生活。雖然這些家居場景的宅院不若《姑蘇虎丘勝景》、《新年樓閣圖》或《棧道積雪》來得廣適，但於寸土寸金的商業區中能擁有一方小院落，應該已是經濟很不錯的商戶。

57 《江蘇風景圖》的圖版見（日）青木茂、小林宏光，〈中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本〉，頁387。

58 關於行旅、棧道等母題在明清繪畫的意義值得進一步研究，Jonathan Hay認為揚州畫家所繪的行旅圖可能指涉當時商業運輸的活動。Jonathan

- Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China* (New York: Cambridge University Press, 2001), p. 34.
- 59 十八世紀蘇州版畫上下構圖的拼貼，也許會讓人聯想到十六世紀文徵明發展出來的吳派避居山水模式，兩者同樣將畫面切割成上下兩個部分。不過，避居山水的模式是將兩個想像的山水圖式拼合在一起，《虎丘姑蘇勝景》則是將實景與想像之景拼湊起來。前者是失意文人對己身遭遇的投射，後者則與中層商人對財富的想望相呼應。前者的討論見Shih Shou-chien, "The Landscape Painting of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style in the Sixteenth Century," in Willard J. Peterson et al., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 218-246. 中文版見石守謙，〈失意文人的避居山水—論十六世紀山水畫中的文派風格〉，載於氏編，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996），頁301-335。
- 60 清·徐士林，〈萬年橋記〉，清·姜順蛟、葉長揚，乾隆《吳縣志》（東洋文庫藏），卷98，頁13-14。
- 61 清·徐士林，〈萬年橋記〉，清·姜順蛟、葉長揚，乾隆《吳縣志》（東洋文庫藏），卷98，頁14。
- 62 清·盧騰龍等，康熙《蘇州府志》（東京：國立公文書館，內閣文庫藏），卷81，頁48。
- 63 關於康熙時蘇州社會對於萬年橋興建過程的風水爭議，見Yinong Xu, *The Chinese City in Space and Time: The Development of Urban Form in Suzhou* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2000), pp. 200-236.
- 64 萬年橋成為蘇州的新地標，一幅未紀年的版畫題為《蘇州景 新造萬年橋》即稱萬年橋為一蘇州景點，圖版見（日）青木茂、小林宏光，《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》，頁56。
- 65 萬年橋在地方社會的重要性及其與地方政府出巡行列的關聯，也可在



《橋名彩選格》的遊戲紙上見到。該版畫中心（亦即遊戲的終點）畫的就是一位官員騎在萬年橋上。圖版見王樹村，《中國民間年畫史圖錄》，頁350。

66 「府正堂示」的佈告位於《蘇州景 新造萬年橋》之對岸處，圖版見註64。

67 徐士林〈萬年橋記〉見註60。清·汪德馨，〈萬年橋記〉，清·姜順皎與葉長揚，乾隆《吳縣志》，卷98，頁14-18。

68 圖版見清·金友理，〈吳縣沿湖水口圖〉，《太湖備考》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁28-29；清·汪德馨，〈吳縣全境水利圖〉，清·姜順皎、葉長揚，乾隆《吳縣志》，卷首，頁3-4；〈吳縣疆域圖〉，清·雅爾哈善等修，習雋等纂，乾隆《蘇州府志》（東京：國立公文書圖書館藏，1748），卷首，頁5-6。

69 圖版出處見註64。

70 這兩篇在《萬年橋圖卷》前的〈萬年橋記〉書法風格相同，應該不是汪德馨或徐士林所書，而是另請人謄寫。

71 Richard Lufrano, "Maintaining the Equilibrium: Balancing the Interests of Commerce and Local Government," in Robert J. Antony and Jane Kate Leonard eds., *Dragons, Tigers, and Dogs: Qing Crisis Management and the Boundaries of State Power in Late Imperial China* (Ithaca, New York: East Asia Program, Cornell University Press, 2002), p. 83.

72 邱澎生，〈由蘇州經商衝突事件看清代前期的官商關係〉，頁39-92。

73 邱澎生，〈由蘇州經商衝突事件看清代前期的官商關係〉，頁77-78。

74 邱澎生，〈由蘇州經商衝突事件看清代前期的官商關係〉，頁73。

75 張英霖，〈對乾隆姑蘇城圖的一些探索〉，頁131-137。

76 清·李銘皖等修，馮桂芬等纂，《蘇州府志》，卷五〈坊巷〉，頁167-168。

77 引自清·顧祿，《桐橋倚櫂錄》，頁84。關於蘇州普濟堂，見清·李銘皖等修，馮桂芬等纂，《蘇州府志》，卷33〈律梁一〉，頁982；王國

- 平、唐力行編，《明清以來蘇州社會史碑刻集》，頁361-362。
- 78 清·顧祿，《桐橋倚櫂錄》，頁84。
- 79 梁其姿，《施善與教化：明清的慈善組織》（臺北：聯經文化事業公司，1997），頁50-51。
- 80 梁其姿，《施善與教化：明清的慈善組織》，頁51。
- 81 Richard Lufrano, *Honorable Merchants: Commerce and Self-Cultivation in Late Imperial China*, pp. 90-92.
- 82 (日)夫馬進，《中國善堂善會史研究》（京都：同朋舍，1997），頁513-540；梁其姿，《施善與教化：明清的慈善組織》，頁103-130。
- 83 關於地方政府向商人勸捐的紀錄，見乾隆七年關於普濟堂的碑記〈畢案田房遵奉督撫院憲批示永歸普濟堦碑〉，載於王國平、唐力行編，《明清以來蘇州社會史碑刻集》，頁361-363。
- 84 關於《帝鑑圖說》的最新討論，見Lin Li-chiang, "The Creation and Transformation of Ancient Rulership on the Ming Dynasty(1368-1644)—A look at the *Dijian tushuo* (Illustrated Arguments in the Mirror of the Emperors)," in Dieter Kuhn & Helga Stahl eds., *Perceptions of Antiquity in Chinese Civilization* (Heidelberg: Edition Forum, 2008), pp. 321-359.
- 85 王國平、唐力行編，《明清以來蘇州社會史碑刻集》，頁362。
- 86 版畫標注的關帝殿與胥門其實跟商人也很有關係。關帝信仰與商人的財神有關，而版畫在胥門前所畫的橋樑，正是與商人經商環境課題息息相關的萬年橋。
- 87 關於明清江南對西洋物品的興趣，見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，頁115-184。
- 88 古原宏伸列舉了四張製作於1748年與1749年的版畫，都標注採納西洋筆法。(日)古原宏伸，〈棧道跡雪図の二三の問題——蘇州版画の構図法〉，頁9。
- 89 《西湖十景》圖版見(日)黑田源次、岡田伊太郎，《支那古版画図録》（東京：美術懇話會，1932），圖18之2。《金陵勝景》圖版見古

原宏伸，〈棧道跡雪図の二三の問題〉，《大和文華》58(1973.8): 彩色圖版2。

<sup>90</sup> 當然筆者並不排除這些版畫的潛在買者除了文中討論的商人和蘇州城民外，也可能包括外地遊客甚至外國人。誠如匿名審查人所言，這些收藏在日本的蘇州版畫，或許不無外銷的可能。只是從本文討論來看，這些版畫和蘇州的地方議題關係密切，其主要設定的觀者恐怕還是商人和蘇州城民。

<sup>91</sup> 例如Michael Marmé, "Heaven on Earth: The Rise of Suzhou, 1127-1550," in Linda Cooke Johnson ed., *Cities of Jiangnan in Late Imperial China* (Albany: State University of New York Press, 1993), pp. 17-46。

<sup>92</sup> 雖然范金民從《盛世滋生圖》觀察清代蘇州的城市文化，但其中多半是明清共有，而少有清代獨特者。范金民，〈姑蘇繁華圖：清代蘇州城市文化繁榮的寫照〉，《江海學刊》2003.5（2003），頁153-159。

<sup>93</sup> Antonia Finnane 也指出鮮少有關於揚州建築環境的圖繪，見Antonia Finnane, *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850*, pp. 13-14.

<sup>94</sup> 馬雅貞，〈中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格〉，頁259-322。

## 參考書目

### 一、傳統文獻

清·李斗，《揚州畫舫錄》。北京：中華書局，2001。

清·李銘皖等修，馮桂芬等纂，《蘇州府志》，《中國方志叢書》華中地方第5號。臺北：成文出版社，1970，據清光緒九年（1883）刊本影印。

清·金友理，《太湖備考》。南京：江蘇古籍出版社，1998。

- 清·姜順蛟、葉長揚，乾隆《吳縣志》，蘇州圖書館、東京東洋文庫藏，乾隆十年（1745）刊本。
- 清·孫嘉淦，《南遊記》，《山右叢書初編》。太原：山西人民出版社，1986。
- 清·袁景澗，《吳郡歲華紀麗》。南京：江蘇古籍出版社，1998。
- 清·傅仲辰輯，《心孺詩選》，《四庫未收書輯刊》第8輯第28冊。北京：北京出版社，2000。
- 清·盧騰龍等纂修，康熙《蘇州府志》，東京：國立公文書館、內閣文庫藏，康熙三十二年(1693)刊本。
- 清·雅爾哈善等修，習雋等纂，乾隆《蘇州府志》。東京：國立公文書館藏，乾隆十三年(1748)刊本。
- 清·顧祿，《清嘉錄》。南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 清·顧祿，《桐橋倚櫂錄》。上海：上海古籍出版社，1980。
- 黃蘊深編，《吳縣城區附刊不分卷》，《中國方志叢書》華中地方第403號。臺北：成文出版社，1983，據民國二十年鉛印本影印。

## 二、近人論著

- 《所藏作品目錄 勝平得之コレクションI》。秋田市立赤れんが郷土館藏，1994。
- 《世界美術史全書 別刊 8刊 東洋版畫卷》。東京：平凡社，1931。
- （日）大木康，《明末のはぐれ知識人：馮夢龍と蘇州文化》。東京：講談社，1995。
- （日）夫馬進，《中國善堂善會史研究》。京都：同朋社，1997。
- 王正華〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究集刊》50，頁115-184。
- 王正華〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉。收錄於

李孝悌編《中國的城市生活：十四至二十世紀》。台北：聯經文化事業出版社，2005，頁1-57。

王國平與唐力行編，《明清以來蘇州社會史碑刻集》。蘇州：蘇州大學出版社，1998。

中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》。北京：文物出版社，1988。

王樹村，《中國年畫發展史》。天津：天津人民美術出版社，2005。

王樹村，《中國民間年畫史圖錄》。上海：上海人民美術出版社，1991。

王耀庭主編，《故宮書畫圖錄》第22冊。台北：國立故宮博物院，2005。

石守謙，〈失意文人的避居山水——論十六世紀山水畫中的文派風格〉，1994。收錄於氏編，《風格與世變：中國繪畫史論集》。台北：允晨文化，1996，頁301-335。

（日）田所政江，〈天理図書館蔵中国版画——実見と実測の記録を中心にして〉，《ヒブリア》1995，103，頁26-74。

（日）古原宏伸，〈棧道積雪圖の二三の問題—蘇州版画の構図法—〉，《大和文華》1973，58，頁9-23。

（日）加藤繁，〈仇英筆清明上河圖に就いて〉，《美術史學》1933，19，頁202-212，20，頁232-240。

江蘇省博物館編，《明清蘇州工商碑刻集》。南京：江蘇人民出版社，1981。

（日）成瀬不二雄，〈蘇州版画について〉，瀧本弘之編，《中国古代版画展》。東京：町田市立國際版畫美術館，1988，頁50-56。

呂威，《財神信仰》。北京：學苑出版社，1994。

（日）青木茂與小林宏光，《中国の洋風画展——明末から清時代までの絵画・版画・挿絵本》。東京：町田市立國際版畫美術館，1995。

邱澎生，〈十八、十九世紀蘇州城的新興工商業團體〉，國立台灣大學歷史所碩士論文，1989。

邱澎生，〈由蘇州經商衝突事件看清代前期的官商關係〉，《台灣大學文史

- 《哲學報》，1995，43，頁39-92。
- 神戸市立博物館編，《異國繪の冒險：近世日本美術に見る情報と幻想》。  
神戸：神戸市立博物館，2001。
- 范金民，《明清江南商業的發展》。南京：南京大學出版社，1998。
- 范金民，《姑蘇繁華圖：清代蘇州城市文化繁榮的寫照》，《江海學刊》，  
2003.5：頁153-159。
- 徐邦達，《清明上河圖的初步研究》，《故宮博物院院刊》1958，9，頁  
35-48。
- 高建軍，《運河民俗的文化蘊義及其當代的影響》，《濟寧師專學報》  
2001，22.2，頁7-12。
- 馬雅貞，《中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格》，《國立  
臺灣大學美術史研究集刊》2008，24，頁259-322。
- 徐澄琪，《鄭板橋的潤格——書畫與文人生計》，《藝術學》1988，2，頁  
157-170。
- 梁其姿，《施善與教化：明清的慈善組織》。台北：聯經文化事業公司，  
1997。
- 張英霖，《對乾隆姑蘇城圖的一些探索》。收錄於曹婉如編《中國古代地圖  
集：清代》。北京：文物出版社，1997，頁131-137。
- 張英霖，《圖版說明》。收錄於蘇州市建城檔案館與遼寧省博物館編，《姑  
蘇繁華圖》。北京：文物出版社，1999，頁82-99。
- 許 檀，《清代河南的商業重鎮周口——明清時期河南商業城鎮的個案考  
察》，《中國史研究》2003，1，頁131-143。
- （日）黑田源次與岡田伊太郎，《支那古版畫圖錄》。東京：美術懇話會，  
1932。
- （美）喬迅（Jonathan Hay）著，邱士華、劉宇珍等譯，《石濤：清初中國  
的繪畫與現代性》。台北：石頭出版社，2008。
- （日）瀧本弘之，《蘇州版畫概論》。收錄於喜多祐士編，《蘇州版畫——中  
國年畫源流一》。東京：駸々堂，1992，頁135-144。

- 龔建毅，〈送寇公去任圖〉，《文物》1993，12，頁72-81+86。
- Clapp, Ann. *The Painting of T'ang Yin*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- Clunas, Craig. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.
- Duara, Prasenjit. "Superscribing Symbols: The Myth of Guandi, Chinese God of War." *The Journal of Asian Studies* 47. 4 (1988), pp. 778-795.
- Finnane, Antonia. *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550-1850*. Cambridge, Massachusetts and London: The Harvard University Asia Center, 2004.
- Guo Qitao. *Exorcism and Money: The Symbolic World of the Five-Fury Spirits in Late Imperial China*. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of Berkeley, 2003.
- Hsü, Ginger. *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Kobayashi Hiromitsu. "Suzhou Prints and Western Perspective—The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting into Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints." In John W. O' Malley et. al. eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: Toronto University Press, 2006, pp. 262-286.
- Lin Li-chiang. "The Creation and Transformation of Ancient Rulership on the Ming Dynasty(1368-1644)—A look at the *Dijian tushuo* (Illustrated Arguments in the Mirror of the Emperors)," in Dieter Kuhn & Helga Stahl eds., *Perceptions of Antiquity in Chinese Civilization* (Heidelberg: Edition Forum), 2008, pp. 321-359.
- Lufrano, Richard J. *Honorable Merchants: Commerce and Self-Cultivation in Late Imperial China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.

- Lufrano, Richard. "Maintaining the Equilibrium: Balancing the Interests of Commerce and Local Government." in Robert J. Antony and Jae Kate Leonard eds., *Dragons, Tigers, and Dogs: Qing Crisis Management and the Boundaries of State Power in Late Imperial China*. Ithaca, New York: East Asia Program, Cornell University Press, 2002, pp. 79-102.
- Ma Ya-chen. "Picturing Suzhou: Visual Politics in the Making of Cityscapes in Eighteenth-Century China," Ph.D. dissertation. Stanford: Stanford University, January 2007.
- Marmé, Michael. "Heaven on Earth: The Rise of Suzhou, 1127-1550." in Linda Cooke Johnson ed., *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*. Albany: State University of New York Press, 1993, pp. 17-46.
- Marmé, Michael. *Suzhou: Where the Goods of All the Provinces Converge*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Rowe, William. *Hankow: Commerce and Society in a Chinese City, 1796-1889*. Stanford: Stanford University, 1984.
- Santangelo, Paolo. "Urban Society in Late imperial Suzhou." in Linda Cooke Johnson ed., *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*. Albany: State University of New York Press, 1993, pp. 81-116.
- Shih Shou-chien. "The Landscape Painting of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style in the Sixteenth Century." in Willard J. Peterson et al., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1994, pp. 218-246.
- Siggstedt, Mette. "Topographical Motifs in Middle Ming Su-chou: An Iconographical Implosion." 收錄於區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》。台北：國立台灣大學藝術史研究所，2001，頁223-268。
- Terr Harr, Barend. "The Rise of the Guan Yu Cult: The Taoist Connection." in Jan A. M. de Meyer and Peter M. Engelfriet eds., *Linked Faith: Essays*



*on Chinese Religions and Traditional Culture in Honour of Kristofer Schipper*. Leiden: E. J. Brill, pp. 184-204.

Tsao, Jr-lien. "Remembering Suzhou: Urbanism in Late Imperial China," Ph.D. diss., University of California at Berkeley, 1992.

Von Glan, Richard. *The Sinister Way: The Divine and the Demonic in Chinese Religious Culture*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2004.

Xu Yinong. *The Chinese City in Space and Time: The Development of Urban Form in Suzhou*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.



# 08

## 照相複製年代裡的中國美術

---

### 《神州國光集》的複製態度與文化表述

劉宇珍

《神州國光集》（1908-1912，圖8.1）由上海神州國光社發行，於1908年七月正式問世，約每兩個月發行一次，共出版二十一集。<sup>1</sup> 它是中國境內第一部專致於出版中國美術圖像的刊物，欲藉由當時最「先進」的照相複製技術，「表揚國光，提倡美術」。<sup>2</sup> 除《神州國光集》之外，神州國光社亦出版單件的碑帖書畫（或裝裱、或未裱），帶動廿世紀初年藝術複製業的蓬勃發展。同年十一月即見上海有正書局《中國名畫》出刊，同以保存美術之名，出版著名藏家的繪畫收藏（圖8.2）。<sup>3</sup> 民國成立後，《神州國光集》易名為《神州大觀錄》（1912-1922，圖8.3），加大尺寸，繼續發行。<sup>4</sup> 尋有上海藝苑真賞社的《藝苑真賞集》（1915年發行），以及商務印書館的《名人書畫》（1916年創刊）面世；亦皆採定期發刊的形式，出版中國各地的私家收藏。<sup>5</sup> 1914年中國第一個國立博物館「古物陳列所」成立，先後出版《歷代名人書畫》（1925）與《寶蘊月刊》



圖 8.1（左）《神州國光集》第20集封面，1911，台北中央研究院傅斯年圖書館藏。

圖 8.2（中）《中國名畫》第1集封面，1908，上海圖書館藏。

圖 8.3（右）《神州大觀錄》第1集封面，1912，倫敦大學亞非學院圖書館藏。

(1930年發刊)；乃至1925年北平故宮博物院設立，發行《故宮書畫集》(1930-1936)，皆可謂為清末這股出版風潮的遺緒，俱是藉由照相複製(photographic reproduction)的印刷技術，公開過去僅有少數人方有幸得見的收藏。<sup>6</sup>

這些出版品本身即具有豐富的歷史價值。它們都採用統合了攝影技術的印刷法(photographic printing processes)，如照相石印、網目銅版、或珂羅版等，看來逼肖原蹟。刊出的作品多半附有當時收藏者的名號或居室，部分圖片甚至不見於今日的公私收藏。故作為美術史的材料，它們可說是為清季的私家收藏，留下離散前的一瞬。<sup>7</sup>而這股競相出版古美術圖冊的風潮，又與「美術」之納入「國粹」的論述架構息息相關。「美術」一詞，為日人於1872年所創，用以翻譯歐洲「art」的概念。<sup>8</sup>此詞於1880年代末期開始出現於中國人書寫的日本遊記中，自此與另一個傳統辭彙「藝術」，漸漸出現於中文文章裡，指射歐洲的藝術概念。直至1910年代，這兩個詞彙的內涵在中國仍充滿在地人望文生義的想像，亦不盡然對應到歐洲的「藝術」概念，而卻在廿世紀初年，漸與國族主義的訴求匯流。<sup>9</sup>古代美術品因而被視為一國之人所共有、共享的文化資產，不僅可以興起觀者對其國歷史與文化的認同，亦可使人們心生保種愛國的國族情感。而照相複製技術，適為這些美術品走入大眾的重要媒介。故作為一文化現象，這些出版物是美術品走向公開化的開始，亦是凝聚國族認同的管道之一。這些文化效應，也在近年來漸受學界的關注。<sup>10</sup>

然而，卻無人討論這些複製品本身所呈現出的「複製態度」。此處的「複製態度」包含三個層面：一是對於新引進之照相複製技術的接受態度，特別是珂羅版印刷技術；二是這些複製品所呈現出的複製重點與方向，是否有不同於歐洲之處；三則是這些複製品如何有能

力傳達、並進而形塑某種文化價值。

源自西方的「攝影」(photography)，不僅是一項新的技術發明，亦隱含獨特的複製概念。在按下快門之際，攝影師不僅捕捉了所攝物像在當下時空的存有，也彷彿不假人力中介地重現了鏡頭前的景象。故「攝影」常用以證明某事某物之實有，且暗示著所攝影像未曾遭到任何人為的造作或扭曲。這些對「攝影」的成見，學者們早已有所反省與批評。<sup>11</sup>而當「攝影」的複製概念進入中國時，如何與本土原有的操作與論述傳統產生互動？如何為在地人所運用？出版者又欲透過「攝影」來複製什麼文化面向？複製品又如何能透過其特殊的視覺性與物質性，將出版者所欲複製的文化意義傳達給讀者？這些問題，卻仍未有進一步探討。

而新興的視覺媒材如何在地化、如何參與文化的表述、又如何參與文化表述的過程中產生不同於技術原生地的發展，正是本文所關切的問題。這樣的問題意識，可與歐洲藝術史的書寫架構作參照。當攝影術於1839年問世後，傳統的創作媒材也面臨了前所未有的衝擊與考驗。攝影技術如何與既有的「再現」(representation)或「複製」(reproduction)論述嫁接、時人又如何接受此一新興技術，便成了藝術史上令人著迷的議題。攝影因無須仰賴既有的風格圖式即能如實重現所見，遂將繪畫從「再現」的大傳統中解放出來，從而扭轉藝術史的走向，這已是歐洲畫史上廣為人知的論述架構。<sup>12</sup>而根據攝影技術而來的照相印刷術，亦衝擊著歐洲原有的複本製作傳統，特別是「複製性銅版畫」(reproductive engravings)的製作。在攝影術發明前，古代大師的圖稿，往往藉由複製性銅版畫而流傳。由於複製性銅版畫的媒材大不同於原作(多為油畫或祭壇畫)，這複製的過程，被視如語言上之「轉譯」(translation)，

而以能傳達原作精神者為貴。銅版畫因而發展出一套可以重覆操作的線條系統（linear system），以便複製油畫上所見的光影與體積感。William Ivins 稱此模式化的線條系統為複製藝術時所需的「視覺語法（visual syntax）」；而攝影及照相印刷術，因無須經過摹手的中介，便能「如實重複種種的圖像表述（exactly repeatable pictorial statements）」，故Ivins以為是更有效的視覺傳達方法。<sup>13</sup>然而，即使複製性銅版畫最終仍於1870年後逐漸沒落而終至消亡，在照相複製品初登場之時，卻依舊有許多聲音，認為它們遠不如銅版畫之能傳原作之精神。<sup>14</sup>可見較新、甚至較「進步」的技術，並不見得馬上能為人所接受；它仍須與原有的操作（practices）與論述（discourses）系統整合，方能有所發揮。<sup>15</sup>

相較之下，中國雖有悠久的摹本製作傳統，對新引進的照相複製技術，似乎無有排拒，甚而趨之若鶩。當照相石印法（photolithography）於1870年代引進中國之時，照相複製技術已然成為歐洲藝術出版的主流。<sup>16</sup>就此時間順序而觀，照相複製技術在中國之所以廣受歡迎，似乎是後進國家之必然。然而，若將這股風潮遽以為是當時唯西方是瞻的風氣所致，是對現代性勢無可挽的追求，與科技發展不得不然之趨勢，則又忽略了中國在取用新事物時的主體性。這樣的看法，不僅無視於新技術（照相複製技術）進入既有傳統（中國摹本製作傳統）時兩相融涉的複雜現象，亦忽略了這股出版風潮伴隨著國粹保存呼聲而起的特殊脈絡。「攝影」在一般藝術史論述中宛若命定般的勝利，並無法充分說明此時中國出版商運用照相印刷技術時的諸多選擇。

而欲釐清中國出版商在運用照相複製技術時有何獨特之處，則不得不細究這些複製品的製作技術，以及這些複製品本身在物質層面

上所呈現的特點，以便進一步思索其文化訊息和照相印刷技術間的關連。這批複製品於此際被賦與保存「美術」的重責大任，亦等於是在視覺上呈現了所謂的「美術」概念。因此，選擇何種作品、運用何種印刷技術、以何種紙料來複製等種種考量，都是在不同的層次上，媒介並傳達某種與「美術」相關的文化意涵。故這些複製品不僅只是可供今日美術史研究的圖像資料，亦非只是當時流通於出版市場的圖像商品；它們同時也是意義的載體，於其可見、可觸的物質層面上，搭載了該時代的種種想望。理解這些複製品所反映的文化企圖，亦是理解該時代思維的途徑之一。

而《神州國光集》所奠立的出版形制與形式、其所使用的印刷技術與材質、其所採用的廣告辭令、與其所訴諸的國粹保存理念，不僅在市場上引起共鳴，亦成為其他後起出版品摹仿的對象，適可作為此文化現象在運作時的基礎原型，以窺清末的藝術複製活動。故針對照相複製與中國摹本製作傳統的交會，以及照相複製品所能傳達的文化企圖等議題，本文將以《神州國光集》的出版史為中心進行討論，首先勾勒其發刊背景、編者與贊助網絡，繼而討論其所使用之印刷技術在物質層面上的特色，及其所上溯的摹本複製傳統。並將特別著眼於早期期刊內網目銅版與珂羅版同時並存的現象，希藉由複製品間的物質性差異，討論技術、紙料、與所複製之物三者間的配應關係。據此檢視這些圖版的物質性，如何與該集刊所標舉的國粹保存理念相呼應，從而探究《神州國光集》所呈現出的複製態度。為求討論的清晰，本文將不觸及其他以單行本形式發行的照相複製品；又為免論點雜蕪，在此亦先不討論這些複製品的市場，即使這些文化上的崇高訴求，同時也兼具商業宣傳的功能。<sup>17</sup>



## 美術與國粹

事實上，《神州國光集》只是國學保存會眾多文化事業的一支。國學保存會於1905年成立於上海，隨即以國粹學報社之名發刊《國粹學報》（1905-1911，圖8.4），意欲「發明國學，保存國粹」。<sup>18</sup>學報內與學科相關的，原只有「政、史、學、文」四篇，不見「美術」之名。<sup>19</sup>然自1907年開始，「美術篇」正式納入學報之中，刊載關於「美術」的文章及圖像。<sup>20</sup>「美術」從此納入「國粹／國學」的範疇，也成為所謂一國之民理當共同保存與守護的對象。1908年，該會始以神州國光社之名，致力於美術圖版與書籍的出版，而有《神州國光集》的發刊。由是觀之，《神州國光集》可說是《國粹學報》內「美術圖畫」單元的擴充，兩者必須合觀，以理解「美術」為「國粹」論述所吸納的過程。



圖 8.4 《國粹學報》第四年第一期封面，1908，倫敦大學亞非學院圖書館藏。

晚清國粹思潮的流行，原因眾多，其內容亦駁雜而乏一致性。「國粹」一詞，源出日本，原指日本1880至1890年代的國粹運動。時三宅雪嶺（1860-1945）、志賀重昂（1863-1927）等人面對國內排山倒海的歐化風氣，起而倡言「國粹保存」，一時蔚為風潮。<sup>21</sup>中國於庚子一役後（1900），知識分子有感於亡國無日，並意識到中國已被迫進入以民族國家為單位的世界體系中，在不得不仿效西方制度的情況下，中國之所以為「國」的精神何在，又該如何喚醒國人

之愛國意識，便成為重要的課題。日本「國粹保存」的辭彙與概念遂於此際漸漸出現在中文刊物裡，為各種不同政治光譜之人所用。<sup>22</sup>

國學保存會以「保種、愛國、存學」為目的，是清末旗幟最鮮明的國粹推動者。<sup>23</sup> 他們視「國粹」為「國家特別之精神」，將「國學」等同於「國粹」，並以「學亡則國亡」自相惕勵。<sup>24</sup> 該會由鄧實（1877-1951）、黃節（1873-1935）所創立，而多由鄧實打理會務及出版事業。<sup>25</sup> 所發行之《國粹學報》，網羅了劉師培（1884-1919）、章太炎（1868-1919）等人的文章，故在思想上有提倡排滿與革命的傾向，並標舉明末遺民與殉國志士，表彰民族氣節。這「欲以國粹激勵種性」的原則，意在藉由國粹之保存，以保全國族。<sup>26</sup> 他們的文化事業包括開辦藏書樓，出版國粹叢書、國學教科書，及設立國粹學堂、與國光印刷所等。<sup>27</sup> 藏書樓裡並設有博物美術室以收藏相關標本。<sup>28</sup> 所謂的「國粹」乃以「歷史」為主要內容，冀能藉由對本國歷史的了解而生起民族的自覺。<sup>29</sup>

然而，若就國學保存會的文化事業體而觀，與「美術」相關的圖版及文本，後卻漸漸成了國學保存會的出版主力。這或許是因為藝術複製品的獲利頗豐，出版社可藉此彌補其他出版線的虧損，<sup>30</sup> 當時亦不乏欲藉出版以抬高藏品聲價之人。<sup>31</sup> 然若非此際關於「美術」的論述受到相當的重視，藝術出版亦難以在商業市場上獲致成功。故近代藝術複製依緣於何種論述（discourse），又因此而產生何種傾向，乃是考察此時照相複製品之複製態度的重要關鍵。

「美術」乃中國本無之詞，在概念上源於歐洲，在詞源上來自日本，原先亦不在《國粹學報》專篇之列，而神州國光社之編者卻以為是中國在「六經成糟粕，義理屬空言」之際，「惟美術之學，則環球所推為獨絕」，是「吾黃民之特長而可以翹然示異於他國者」。<sup>32</sup>

儼然將「美術」視為國學諸門類中與民族自信最相關的學問。此思維的形成，可能有三個原因：一是受日本國粹思潮重視美術的影響；再是對庚子以來古物流散他國的憂懼；三則是對於「美術」之「感興」作用的認同。因為這些因素，使得「美術」成為國粹之要項，「美術」與「國家」宛然成為生命共同體。在這股氣氛下，製作美術複製品，不僅順理成章，更顯得格外迫切。

日本知識分子對「國粹」雖無明確定義，然其風潮所及，卻使得美術漸成為凝聚國家認同的重要指標。志賀重昂在初期的《日本人》雜誌上，便已聲稱大和民族之精粹在其「審美之精神」（「美術的の觀念」）。<sup>33</sup> 三宅雪嶺所著之《真善美日本人》，有一部分亦在探索日本於美術上所獨具的特質。<sup>34</sup> 三宅雪嶺於東京帝國大學時的哲學老師，便是日後影響明治政府美術政策的美國學者費諾羅莎（Ernest F. Fenollosa, 1853-1908）。<sup>35</sup> 費諾羅莎於1882年在龍池會發表〈美術真說〉，謂日本美術遠勝於歐洲，並呼籲日人應即起保存其美術傳統。<sup>36</sup> 自是明治政府將美術視為工商之一環的態度漸漸改變，「美術」儼然成為國家認同與自信心的來源。<sup>37</sup> 政府為保存弘揚日本美術，1889年在東京上野成立帝國博物館，並設立東京美術學校，以發展日本美術。同年亦可見美術雜誌《國華》的發刊，出版關於日本美術的研究性文章。<sup>38</sup> 而藝術複製，是當時各種保存美術的手段之一，手作摹本（如東京美術學校的師生參與製作帝國博物館中藏品的摹本）、或照相複製皆為其方法。<sup>39</sup> 《國華》雜誌及1899年審美書院出版的《真美大觀》，更因刊出高品質的照相複製品，而成為保存美術的楷模。<sup>40</sup>

《國粹學報》的理念本即取法日本的國粹主義思潮，其後添入「美術篇」、刊登「美術圖畫」、至發刊《神州國光集》，可說一步

步將「美術」推移到「國粹」舞台的顯著位置，不僅視「美術」為凝聚國家認同之要件，亦積極地以照相複製技術保存美術，此皆與日本國粹主義之發展趨勢相彷彿。

而《神州國光集》雖開中國美術期刊的先河，也有可能是受日本出版現象的啟發而生。事實上，若從形式面考察，日本《國華》雜誌很可能是《神州國光集》的先行者之一。如兩者皆以題名反映強烈的國族意識：日文裡「國華」與「國家」同音；中文裡「神州」則為「中國」之代稱，且多用於祖國面臨危難的脈絡中。<sup>41</sup>「國華」與「國光」，俱含有視「美術」為一國精粹或榮耀的意涵。此外，兩者皆以期刊形式發行、都運用網目銅版及珂羅版的印刷技術。<sup>42</sup>《國華》雜誌的編者甚至也注意到中國的《神州國光集》，以為兩者性質相同，只是《神州國光集》並未出版研究性質的文章。<sup>43</sup>而除《國華》雜誌外，前述日本審美書院出版的《真美大觀》，亦可能為《神州國光集》取法的對象。《神州國光集》於民國之後改名為《神州大觀錄》，所使用的「大觀」二字，即不無仿效《真美大觀》的可能。雖然中日兩國此時美術出版的具體交流情況仍有待釐清，然兩者皆是國粹保存風氣下的產物。國學保存會視「美術」為「國粹」，並朝著美術出版而發展，實有日本的先例可循。<sup>44</sup>

其次，由於列朝珍寶在庚子一役後大量流散他國，美術與國家可謂同受外侮，兩者的命運遂宛然合一；而保存美術，就如同保全了中國一般，也成了愛國之舉。庚子之時聯軍直入北京，紫禁城一變而為各國人之遊覽勝地，京師則彷彿是聯軍的洗劫樂園。<sup>45</sup>張謇（1853-1926）日後議建國家博物院時，仍有內府所藏「一散於庚申（1860），再散於庚子，永淪異域，至可唏也」之嘆，可知英法聯軍與八國聯軍，已在當時知識份子心中烙下寶物離散的創傷。<sup>46</sup>

而後者在知識份子記憶裡，更可謂災難之極。如《時報》與《中國名畫》的發行人狄葆賢（1875-1921），在行經聯軍洗劫後的北京時，便有「京師千百年積聚，盡為外人所得」之喟嘆，而尤以頤和園的景象最讓人痛心：

頤和園內各處，皆一空如洗。佛香閣下排雲殿內，什錦櫥數十座，高接棟宇，均存空格；可想見當時其中陳列之品，蓋不知凡幾。各國遊客，皆爭取一二物，謂留為紀念品。遂至壁間所糊之字畫，窗間彫刻之花板，亦瓜剖豆解矣。……嗟乎，圓明之劫，繼以頤和，是何異斂全國之精粹，聚而殲之。較之殺人盈野者。其慘益劇，其痛彌永矣。<sup>47</sup>

鄧實後來亦曾在《神州國光集》內的〈輯錄餘譚〉單元中謂：「清內府書畫流出人間者時有所見，然當時或以賜諸王臣工、或內監竊出、或圓明園一役所失。至於庚子，聯軍爭取以去，而一朝寶藏盡矣」，則是以為圓明園所失，又遠不如庚子時頤和園所佚者來得徹底。<sup>48</sup> 故1900年之後，珍寶流入外人之手的痛，漸引發「物亡則國亡」的危機感；而宮中所藏珍寶，也於此時逐漸在人們的意識裡轉化為國寶。「物」與「國」的命運，由是緊緊相繫。

《國粹學報》自發刊第三年起（1907）便推出〈愛國隨筆〉專欄，不定期出現。裡頭收錄關於中國古物的發掘新聞，及外國人愛好中國事物之一斑；內中便不乏外國人搜求中國文物並將之運出中國之事。<sup>49</sup> 聚集這些與古物相關的事件，繫之以「愛國隨筆」之名，實暗示著「愛物」與「愛國」不可分的關係。如「記古瓷寶珍會」一條，原為中西仕紳的社交盛事，在鄧實筆下卻充滿山雨欲來的危機感：

中國古物以瓷器最為西人所重，故不惜重價收購，載歸其國。每年所值，不下百萬（據某骨董客所云），幾至搜羅淨盡。……其始僅收及瓷器者，異日必收及書畫金石。吾恐中原重寶日流海外，願世之收藏者，知所保存，勿令數千年之文獻無徵也。<sup>50</sup>

《神州國光集》亦承續了這樣的憂思。如鄧實在《神州國光集》的〈敘〉中謂：「中原法物，日流海外，異日必有國亡而物與之俱亡者」。<sup>51</sup>「物」的危機，等同於「國」的危機，故保全了「物」，在某種程度上便算是保全了「國」的根基。除了不使珍寶外流，以照相複製技術留存美術品之影像，亦是保全「物」的方法之一。鄧實在〈敘〉裡，便引歸莊（玄恭，1613-1673）所言書籍之三不幸——滅絕、流亡、與幽囚，以為金石書畫名蹟之珍祕於收藏之家，亦是一種「幽囚」。雖「今人嘗以此為愛惜，不知局錮禁閉，永不接於人之耳目，終必致流亡絕滅而後已」，<sup>52</sup>故「欲假精工以傳鉅蹟，庶海內尤物，人人得而共識之，群知吾國所可愛之實，將神州之國，光其在是矣」。<sup>53</sup>「愛物即是愛國」的思維，於此表露無遺。而文中的「人人」、「群知」等用語，更透露了此際美術出版的公眾性訴求，冀於視覺上公開秘藏之品，以增其公共能見度。

三者，《國粹學報》自發刊以來，即相當肯定「視覺」所能引發的「感興」作用。而視覺的感興作用，則需仰賴照相複製品的媒介。早在「美術篇」出現之前，《國粹學報》便開始刊登歷代學人及遺民忠臣之肖像，名之為「圖畫」，並附有古人或今人所書之贊文。第二年起（1906），該單元開始間或刊出古人墨蹟，以為墨蹟與肖像一般，俱能得「如見先民」之效。<sup>54</sup>鄧實題《岳武穆真蹟》更謂：

「瞻公像，讀公詞，玩公之墨跡，而保種愛國之念，殊睠睠而不能自己云。」<sup>55</sup>是則認為若能睹其手跡，則可思其人，同其情，愛國之心自當油然而生。

事實上，《國粹學報》加入「美術篇」後，「國粹」的歷史性與「美術」的審美性，便有混同為一的現象。而就整個《國粹學報》的架構而觀，「美術」可謂為「國粹／國學」的論述所吸納；「美術」雖具「審美性」，卻也是「帶有歷史意義的審美性」，具有歷史的價值。在「睹物感興」的思維下，《國粹學報》裡的「美術」，自非只是西方概念下以美感之有無為判准者，更非僅限於繪畫、雕刻、建築這三類。故除了名家的書畫作品外，只要是古物、或是前賢所使用過、收藏過的物品，都可算在「美術」的範疇內。<sup>56</sup>如明末浙東學派學者劉宗周（1578-1645）使用過的「海天旭日硯」（圖8.5）、明遺民陳恭尹（1631-1700）撥弄過的「霜鐘琴」等，皆因曾與先賢有某種實存的接觸，具有某種歷史意義，而側身「美術」之林。<sup>57</sup>

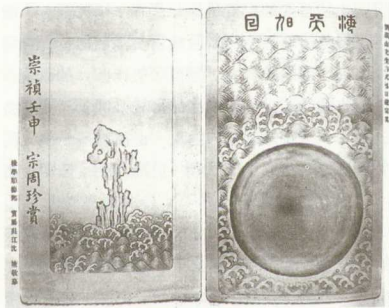


圖 8.5

沈塘摹，《劉宗周藏「海天旭日硯」》，銅版蠟光紙印，《國粹學報》3.2（1907），倫敦大學亞非學院圖書館藏。

然無論是「肖像」、「墨蹟」、或所謂「美術品」的感興作用，皆須透過照相複製來傳達。而照相複製品（photographic reproductions）一方面能忠實呈現所複製之物品的影像，使人「如見其面」；另一方面，則因為此影像乃是在按下快門的瞬間所捕捉，所拍攝之物品在那個瞬間必然存在過，故照相複製品亦予人「確有其事」之感，彷彿具有某種證據力。<sup>58</sup> 照相複製品因為能夠忠實複製物品的形貌，同時又指射著所拍攝物品的歷史性存在，而能在諸多層次上引發感物興懷之情。

《國粹學報》所登出的美術圖片，亦因照相複製法的使用，時被當成歷史證據看待，具有多層次的證據力。它們多以照相印刷術裡的網目銅版為之，少數以照相石印法所印（然從未使用過珂羅版技術）。<sup>59</sup> 根據這些美術圖片的題跋，可知編者認為這些圖片一方面展示著所複製之書蹟、繪畫、或物品的形貌，一方面亦指射著這些藝術成就確然存在過的事實，故可使觀者「知吾國所可愛之實」。<sup>60</sup> 這些被複製的書、畫、物本身，又指射著作書、作畫等相關之人及其所處時代。<sup>61</sup> 又因為所複製之物皆屢經世變仍歷劫長存，這些圖片，還能證明中國自古即有「寶愛美術之性」，以及美術品「隨處皆有神物以呵護之」的天命。<sup>62</sup> 照相複製的證據力，落實了美術圖片的感興作用。若能公開舊家大族的收藏（至少以印刷品的形式公開），讓更多人能夠目睹中國美術的風采，則圖像的感興力量，必能喚醒更多人的愛國意識。清末這股公開秘藏之品的出版風潮，於焉而生；照相複製技術，亦日趨重要。

《神州國光集》就在這「共寶國光」的氣氛裡堂堂問世。在保存國粹的呼聲裡，在美術能激發愛國心的信念下，過去世家大族、文人雅士等品鑑玩賞的對象，一變而成為「美術」，成了一國之人所



共享的文化資產，而與國家的命運相連。日後故宮博物院之成立，就是建立在此「美術—國家」的國族主義論述上，將清宮收藏，轉化為「國寶」。<sup>63</sup> 而將美術品轉化為國家資產、至將清宮藏品目為國寶的發展過程，實發軔於此際。又因著照像複製技術的發展，上層階級的品賞文化、其內容、及操作手法，亦得到向更多觀眾公開的機會。

## 編者與贊助網絡

《國粹學報》與《神州國光集》所呈現出的複製態度，可說是各種編輯意見折衷妥協、並交付製版印刷工人執行的成果。這是集體的產物，難以單純歸因於某個單一的主導者。然我們仍有必要了解這些刊物背後的人際網絡，與其可能的主從關係，以掌握該刊物所代表的文化與社會階層座標。

前已論及，國學保存會主要以鄧實和黃節為發起人，兩者皆來自廣東順德，皆曾從學於廣東大儒簡朝亮（1851-1933）的讀書草堂，是同鄉、也是同學。二人曾先後赴鄉試，皆不第。面對清廷甲午戰敗，庚子聯軍入京，亦皆憂傷悲憤，思有作為。就這兩個期刊的實際編輯工作而言，鄧實無疑是主要的執行者。

鄧實（圖8.6），字秋枚，名其室為「風雨樓」，隱有「雞鳴不已於風



圖 8.6 〈國學保存會藏書樓開樓合影〉，《國粹學報》，2.10（1906）。

雨」之意。因其父經商上海，自幼在上海長大。1895年南歸就學，認識了黃節。庚子之後，許多有志之士紛紛於上海成立譯書譯報社，鄧實也於1902年創辦《政藝通報》（1902-1908），一手包辦出版之事，廣輯月報、旬報、日報等百餘種可資借鏡的國內外政治與實業要聞，由此可見其殫精竭慮以廣搜救時之方的熱忱。國學保存會成立後，亦由鄧實負擔該會大部分的運作經費。<sup>64</sup>《國粹學報》所登出的讀者來函，上款多署與鄧實。他也持續不斷地捐書給藏書樓，事皆散見於《國粹學報》內各期〈國學保存會報告〉中。

鄧實對於中國古物之保存，應有真誠的使命感。他曾在得到藍瑛之畫時云：「此二幀幸不為日估所見，得歸余篋，長留中州，永永保守」。<sup>65</sup>見到他人獲得新出土之古物，則喜道：「竟能捷足先得，奪諸歐賈之手。中原之菽，吾中原之民自采之，不為豪強外族所佔取而享受，豈不大快」。<sup>66</sup>其心心念念，無非在將文物留於中國，不使外流；由是亦可知當時國族主義的情緒，如何投射到文物之收藏與保存上。他似乎頗具經營才能。據黃賓虹晚年回憶，鄧實只花五十元錢就創辦了神州國光社。<sup>67</sup>柳亞子亦曾讚其為「了不起的人物」。<sup>68</sup>民國成立後，他因對當局極度失望，兼以纏綿病榻，後半生專營古物買賣，以文物古物自娛，居上海愚園路，門前懸「風雨樓」木牌一塊，於1951年辭世。<sup>69</sup>

黃節（圖8.6），原名純熙，號晦聞。1902年赴開封應試不第，亦因此絕意科舉。然為當時考官袁玉錫詫為奇才，袁更出資三百餘金刊刻其壬寅試卷，自此名滿天下。<sup>70</sup>國學保存會成立後，黃節亦捐貲、捐書不斷，並於《國粹學報》上撰〈黃史〉，闡明種族大義。當時兩江總督端方，即因《國粹學報》上的排滿思想，遣人宴請黃節與鄧實於上海杏花樓酒家，欲以鉅資贊助學報，收買其心。然為二人

所固辭。<sup>71</sup> 鄧實多半固守在上海，專營報刊繁雜的編輯業務，黃節則來來去去，為學報訪求「忠義之蹟」。<sup>72</sup> 民國成立後，危言之士多致通顯，黃節卻仍「寂寂無所附」。<sup>73</sup> 1916年由蔡元培延至北京大學任文史教授，以詩名世，1935年謝世。其家原本境況中等，據聞身後也因「辦學報及國學保存會罄其貲，易簣之日，環堵蕭然」。<sup>74</sup>

以鄧實、黃節兩人為核心的交遊圈，織就了《國粹學報》與《神州國光集》主要的圖片供應網。如鄧實友人吳江沈屋廬（室名江曲書莊，疑即為沈廷壙），便將所藏《米元章行書真蹟》自行攝影後郵寄到上海給鄧實發表；亦曾將《米元暉跋米芾臨羲之七帖行書真蹟》親自帶到上海借與鄧實攝影入銅。<sup>75</sup> 圖片的供給網絡亦有透過既有的關係再向外擴充者。如鄧實另一友人吳江沈塘（雪廬，號茶龕），便曾自義州李氏處，「重影」（可能是「攝影」之義）《顧南菊寫侯雪苑寒香小影》，以供學報發表。此圖雖非沈塘所藏，卻是憑藉其關係方得以複製刊出。<sup>76</sup> 沈塘本人因兼擅繪事，曾重摹舊拓硯像以供《國粹學報》「圖畫」單元之用。<sup>77</sup> 他與沈屋廬一同執掌「美術圖畫」的單元，兩位也都在《神州國光集》出刊後，持續提供自家藏品的圖片。鄧實的另一友人蔡守（一名有守，字哲夫，1879-1941），亦因長於繪畫，而負責「博物圖畫」的繪製。<sup>78</sup> 蔡守所繪之博物圖有取法於西洋博物圖書者，而其所本圖書，似亦借自其英國友人。<sup>79</sup>

日後響譽畫壇的黃賓虹（原名質，字樸存，1865-1955），也於1909年後開始參與神州國光社的編輯業務。先是1907年時，黃賓虹以禍避走上海，結識鄧實、黃節等人，並加入國學保存會。自該年起即陸續有文稿於《國粹學報》刊出。<sup>80</sup> 鄧實在準備發刊《神州國光集》時，曾去信向黃賓虹邀集所藏精品以供影印。<sup>81</sup> 1909年黃賓

虹再經上海，鄧實更力邀其參與神州國光社社務，黃賓虹遂留下襄助。<sup>82</sup> 同年即見其濱虹草堂藏品刊出。<sup>83</sup> 黃賓虹後應也參與神州國光社《美術叢書》第一輯的編輯工作，然具體的涉入情況並不清楚。1928年，鄧實因病無力繼續神州國光社的業務，將出版社頂讓給廣東省政府要人陳銘樞（1889-1964）。黃賓虹在轉手後的神州國光社擔任美術部編輯主任，直至1931年才離開。任內發行《神州大觀錄續編》、《美術叢書》第四輯，也算是承接鄧實所立下的美術事業。<sup>84</sup>

鄧、黃兩人的私人交遊圈，亦可放到學會團體的層次來觀察。國學保存會的會員，與其他革命結社團體的人員，特別是南社（成立於1909年），多有重疊之處。<sup>85</sup> 黃節一直是南社中堅，鄧實雖非南社正式會員，卻也與南社中人過從甚密。<sup>86</sup> 可想而知，學會間的部分疊合，當有助於向外擴張宣揚國粹保存之理念。南社成員陳去病（1874-1933）便曾捐出《張大觀雙柑斗酒聽黃鸝圖》，入藏國學保存會美術室，此圖亦曾發表於《國粹學報》中。<sup>87</sup>

除此之外，《國粹學報》自第二年第八期起，每期皆登出〈國學保存會報告〉。報告例先詳列捐貲、捐書者之大名，繼有編者的公告，或徵書、或徵美術品等，廣邀讀者共成國粹保存的志業，而於結尾處時見讀者來函。如此一來，〈國學保存會報告〉便成為編者與讀者間具體的溝通平台。《國粹學報》的關係網絡，也因此不侷限於鄧、黃兩人既有的交遊圈，而有向素昧平生之讀者擴張的可能。即使很難判定哪些人是以這樣的方式遞交，然這樣的讀者網絡，確有其文化作用。如讀者徐鴻寶曾來信謂：「足下……立國學保存會，設藏書樓，振民正俗……凡處禹域之人咸有輔翼之責」，而願出資請人入奉天文瀾閣抄寫《四庫全書》，以便儲入國學保存會藏書樓。<sup>88</sup> 讀者黃

尊權亦來書云：「國粹報欲發揚國光，僕等亦有同情」，而願義務為學社調查日本（如上野圖書館）所藏明版、和版、及韓版書目。<sup>89</sup>當《國粹學報》為慶祝發刊三周年，向四海徵集祝詞及圖片以誌慶時，讀者蘇世昌也自台灣寄來一幅法人俱罷斯世氏畫的《海天曙光圖》共襄盛舉，時台灣已是日本的殖民地。<sup>90</sup>由此可見當時國粹保存理念所引起的迴響。

可想而知，《神州國光集》的圖片徵集，應也是透過編輯個人的、或學報團體的人際網絡來進行。據鄧實所言，《神州國光集》有賴「沈君雪廬（塘）、厓廬，鄭君叔問（文焯，1856-1918）、楊君遂齋（寶鏞，1869-1917）、王君伯弓（伯恭，1857-1921）、羅君叔蘊（振玉，1866-1940），相與蒐求採訪」而助成。<sup>91</sup>除前見吳江二沈外，鄭文焯是旅居蘇州的清末著名詞人，楊寶鏞為江蘇蘇州（元和）的收藏家，王伯恭為翁同龢門生，江蘇盱眙人氏。而羅振玉無疑是《神州國光集》最主要的圖片來源之一。羅振玉與國學保存會的關係最早可見於1908年七月號的〈國學保存會報告〉，捐贈物品包括「吳越銀龍玉簡拓本」、「古匍偶寫真二帋」、「涼且渠安周造像記影本」、「高麗好大王專一帋」，皆先後於《神州國光集》刊出。<sup>92</sup>此外羅振玉也提供不少自家唐風樓所藏之畫作，更擔任《神州國光集》「金石」類作品的審閱者。<sup>93</sup>

綜上所述，可知《國粹學報》與《神州國光集》，乃由一群以鄧實、黃節為中心的知識份子所共同推動的產物。他們在政治上未必有共同點，有人偏向革命（如黃節），也有人支持體制內的改革（如羅振玉）；但在社會階層上卻都處於仕宦階層的邊緣地帶。他們接受傳統以科舉為導向的教育，卻不見得皆能舉業有成，晉身士林（鄧、黃二人皆不第）；即使有個一官半職，亦多為人幕客（如羅振玉曾為

張之洞幕僚），絕非動見觀瞻、位列公卿之輩。然卻都有感於時敝，一腔熱血，思有作為。在文化上他們雖有財力積蓄一些收藏，也熟習收藏與品鑑的門道，卻不見得都是握有赫赫名蹟的第一級藏家。他們彼此或早已遞交、或只是神交，雖只是鬆散的群體，卻在此際因國粹保存的理念而聚合。他們在出版過程中的齟齬、妥協，今日雖已不得而知，然這折衷的結果，都呈現在《神州國光集》的樣貌上。故我們依然可將《神州國光集》視為此群體整體文化理念的表達，而依據《神州國光集》的出版慣例與操作模式，分析其複製概念及隱含的文化意涵。

## 精印之法：網目銅版與珂羅版

《神州國光集》雖為《國粹學報》的延續，在形制與複製概念上卻有所不同。而這些改變，都是為提供讀者如實（authentic）的觀覽經驗，對複製技術的要求亦更高。

不同於《國粹學報》有文有圖，《神州國光集》裡除了〈本期著錄名家小傳〉、出版社的公告和廣告、及少部分銘文的釋文之外，清一色是圖版。這樣的情形一直持續到第19集（1911），方於《神州國光集》裡加入〈輯錄餘譚〉、〈鑑畫真詮〉等單元。<sup>94</sup>《神州國光集》在篇幅上特別重視「圖版」，對照鄧實所謂「後之君子往往見古人之物，雖一臺一笠，輒悠然有異代之感、故國之思。以故古人之物其出於舊國者，其感人則愈至」，<sup>95</sup>則是將這些圖版，視為見證古人的管道，可說是肯定照相複製圖片的感興作用。

《神州國光集》平均每集有32幅，較《國粹學報》每集約四到六幅的數量要多出許多。且自第六集以後，以珂羅版技術印成的多在

表 8.1 《神州國光集》各期網目版、珂羅版的數量

期	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
網	42	30	27	21	15	19	18	16	16	16	16	17	17	16	17	21	17	16	16	16	16
珂	2	3	3	10	21	15	15	16	14	14	16	15	14	16	14	10	14	15	15	17	16
總	44	33	30	31	36	34	33	32	30	30	32	32	31	32	31	31	31	31	31	33	32

〔期〕期數 〔網〕網目版 〔珂〕珂羅版 〔總〕總頁數 單位:頁

15、16張左右(表8.1)。而無論以何種技術印刷,每張圖版前皆有張半透明的薄紙作為保護,圖版下方則列有作者、品名、尺寸、及收藏者等資訊。所刊出之美術品皆由《國粹學報》之編者與讀者自各地徵集而來。分「書畫」、「金石」兩類:「書畫」包括「名人尺牘題跋手識,直幅橫批冊頁扇面等皆不拘」;「金石」則涵括尤廣,除「三代鼎彝款識、漢唐以來碑碣」之外,「歷代印璽刀幣雜器拓本」等,亦並皆收入。大體為當時文人收藏文化之縮影。

其次,《神州國光集》的尺寸(22 x 29.8 cm)較《國粹學報》(13.5 x 20.2 cm)要大上許多,意謂著編者欲提供讀者更加詳實的觀覽經驗。在圖版下方註明尺寸,據說也是為了使「閱者批圖展閱時,如見真面無異」。<sup>97</sup>印刷上,更是精益求精,除網目銅版外,還添入珂羅版,務求印刷之精美。

或許是因著對觀覽經驗的重視,編者亦開始強調所複製之物「皆以原本真蹟攝影」,凡「重摹副本」、或「真贗可疑者」一概不收,此與先前之態度大不相同。之前《國粹學報》中有些美術品並非攝自原件,而是翻攝自摹本。如劉宗周使用過的《海天旭日硯》(圖8.5),乃鄧實之友人沈塘所繪,但目錄上卻未標明為手繪本。另有一幅雖於圖版正上方題云「錢南園壯馬脫重銜圖」(圖8.7),圖版

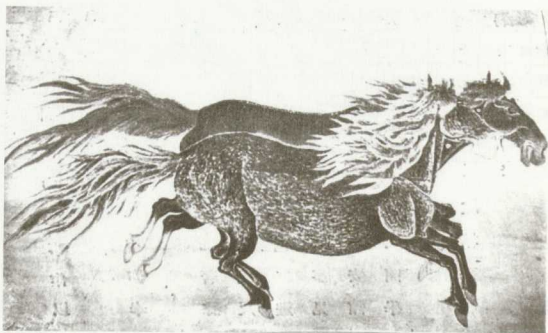


圖 8.7 沈塘摹，《錢南園「壯馬脫重銜圖」》，銅版蠟光紙印，《國粹學報》3.5（1907），倫敦大學亞非學院圖書館藏。

背後題識處卻有「沈塘摹影入銅」之語，可知該圖為沈塘摹本，並非原蹟。<sup>98</sup>然《國粹學報》在〈目錄〉中卻未標明是摹作，並於圖後題識中提及圖像的感興能力，是則將摹本儼然目之為真本，以為在感興的作用上與真蹟差不多。<sup>99</sup>換言之，此時並未強調各別美術品在形式上所獨有的細節（如書家、畫家的個人性筆觸、匠人不經意的製作痕跡等）；只要指射著原件，即使是手摹本亦無妨。而當編者標榜所有的圖版皆由「原本真蹟」攝影而得時，美術品原蹟獨一無二、無可取代的性質，便成了照相複製的重點。編者至此亦不得不意識到手摹本畢竟經過摹手個人風格的轉譯，是故《國粹學報》在1908年後凡是重摹而後翻攝的美術圖畫，皆明白列出臨摹者之名。<sup>100</sup>對原蹟的強調、及對摹手的意識，反映出編者已然體會照相複製技術可免去摹手或刻工之「視覺語法」，無須透過臨摹者之風格即可重現原蹟風神。



然而，除了《國粹學報》中已開始使用的網目銅版之外，《神州國光集》還使用了珂羅版技術；且為強調後者之高明，更不斷於廣告、或公告裡「教育」讀者如何分辨網目銅版與珂羅版印刷間肉眼即可觀察的差別。從這些描述中可知所謂的照相複製技術如網目銅版法，仍有機械性的「視覺語法」存在，人們可藉由這些可見的機械性痕跡，分辨所用以印刷的照相複製技術。雖然William Ivins以為，一般人們看圖像時並不會特別注意網目銅版機械性的「視覺語法」，是以這些「視覺語法」應不致干涉圖像的視覺傳達。<sup>101</sup> 然由於《神州國光集》不斷強調其網目銅版與珂羅版如何在成像上有別，這些印刷方法本身的技術與物質性限制、及其機械性的痕跡，便很有可能影響意義的傳達，參與文化意義的形塑。

《神州國光集》所謂的「網目銅版」，即是《國粹學報》裡所謂的「電氣銅版」，簡稱「銅版」。<sup>102</sup> 日文稱此技術為「網目寫真版」，亦即英文的「halftone process」。<sup>103</sup> 這是一種凸版印刷技術，可以表現照片、畫作或筆墨中深淺濃淡的調性變化。然為了捕捉調性（tonal effects），得在製版照相機裡置入布滿格狀線條的網屏（screen）。拍攝時，光線經過鏡頭、透過網屏上的細小格紋，將所攝物象分析成大大小小極細的點，終而「成像」。原本較濃的部分，析出的點就大；較淺的，析出的點就小（圖8.8）。<sup>104</sup> 或許因為此技術需使用到網屏，屏上又有



圖 8.8 網目銅版 (halftone) 上的網眼，取自Jan Poortenaar, *The Technique of Prints* (1933), Fig. 80.

格狀的「目」，故中文裡以「網目」描述之。若要取得較佳的印刷效果，此技術必須使用極為光滑的紙印刷，最好是上了白色漿料、填平紙張上所有微小凹凸的紙，狀如今日所謂的銅版紙。<sup>105</sup>

《神州國光集》用以印製網目銅版的紙張，都上有白色漿料，編者名之為「蠟光紙」。這種紙並非中國本地所產，必須進口，是洋紙的一種。雖然出版社於廣告中聲稱其「所製網目銅版，其網目極密而極細、極明而極顯清朗悅目，可與玻璃版相並，亦與尋常者迥殊」；<sup>106</sup>然當面對上海美術複製市場中常以石印、網目銅版妄稱珂羅版的現象，《神州國光集》的編者，亦不得不承認網目銅版雖因其「能分深淺濃淡」，而較石印者「墨色無有深淺濃淡之分」來得佳，卻「終覺有網紋之可尋」（圖8.9）。<sup>107</sup>故知網目銅版依然需要仰賴某種「視覺語法」——大大小小的「點」，即所謂的「網紋」——來完成視覺傳達。故就影像的品質而言，到底比不上珂羅版。

珂羅版（collo type）與石印一樣，皆屬平版印刷；不同的是，石印以石製版，珂羅版則以厚片玻璃製版，故又稱玻璃版。玻璃上



圖 8.9 《元管仲姬畫蘭》，局部，銅版蠟光紙印，《神州國光集》5（1908），台北中央研究院傅斯年圖書館藏。

須厚塗一層感光膠（sensitised gelatine），這感光膠在光源下因感光程度不同而有硬化的現象。製版時則將拍好的底片（負片）反轉放置在塗上感光膠的玻璃版上，再置於光源下曝曬。因底片上影像的透析，照射到感光膠層的光線遂於量上有程度之別，感光膠層硬化的情形亦隨之不同。底片上顏色較淺之處（即原本墨

色較濃者），透過的光較多，感光層硬化的程度亦較高；反之則較軟，以此類推。曬成後，再將版子浸於甘油與水的混合液中蝕刻。由於硬化程度較高的部分（即原本墨色較濃者），密度亦較高，對水有排斥性，卻較能吸收油墨，故印出之色濃；較軟處則相反，吸水多而吸油墨少，故印出之色淡。<sup>108</sup> 此乃利用油水相斥的原理，以表現細微的墨色差別，因此印刷時濕度的控制相當關鍵。根據Jan Poortenaar（1886-1958，版畫家）於1930年代出版的印刷手冊，珂羅版所使用的紙張，須經過較高程度的抗水處理（hard-sized），以降低其吸水性。也由於玻璃版感光膠層的表面較金屬版更為細緻，故成品之精緻度在其他照相印刷技術中罕有其匹。然卻也因其細緻，而無法承受大量印刷。根據Jan Poortenaar，一張版子最多只能印五百張；要再多印，就必須重新製版，方能維持印刷品質。<sup>109</sup>

《神州國光集》當然無法避開這些技術上的限制。他們甚至聲稱其製版一次只能印二百張；<sup>110</sup> 更不無驕傲地解釋道，其所用的珂羅版技術，可不是普通的「珂珞泰布」（collotype之音譯），而是所謂的「亞土泰布」。<sup>111</sup> 故「凡山之皴染、樹之枝葉，乾溼、濃淡、深淺、筆路」，皆能「一一分明，與原蹟精神無異」（圖8.10）。<sup>112</sup> 珂羅版印刷既精緻又費工夫，故製版的成本據說達網目銅版的三倍之多；<sup>113</sup> 然其成品之精，亦往往得「下真蹟一等」之譽。<sup>114</sup> 當然，在用紙上，《神州國光集》亦反映了該技術在廿

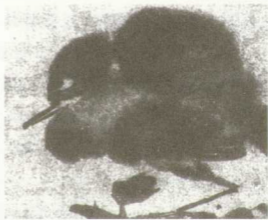


圖 8.10 《八大山人睡鳥圖》，局部，珂羅版玉版紙印，《神州國光集》7（1909），台北中央研究院傅斯年圖書館藏。

世紀初的限制。雖然編者名其珂羅版之用紙為「玉版紙」（一種中國古代名紙），然從實物上看來，此紙堅韌而不吸水，與傳統作書作畫時所用的宣紙性質迥異。它與蠟光紙一樣，都是進口的洋紙，而專用於珂羅版的印製。

由此可知，當時照相印刷技術因影像品質的不同而有高下之別；以珂羅版為最高、網目版次之、石印法居末。照相石印法雖能留存原蹟形貌，卻無墨色濃淡之別；網目銅版雖能分墨色的濃淡淺深，卻仍免不了網點的存在；而珂羅版則無需網點即能複製出原蹟的濃淡調性，故品第最高，卻也最為昂貴。此以珂羅版為貴的位階關係，隨著《神州國光集》裡重複刊登的廣告，不斷出現；而網目銅版與珂羅版在成像上（前者有網點，後者無網點）、<sup>115</sup> 及用紙上（前者用蠟光紙，後者用玉版紙）的差別，也因著這些廣告的反覆出現而深植人心。故或可據此推測，以珂羅版印刷的美術品，應當也是編者心目中較精彩、或具有較高文化價值的物品（因複製時較費工且價昂）；又因著網目銅版與珂羅版間肉眼即見（因成像方式不同）、撫觸即知（因紙質不同）的差別，故編者對於所複製物品的價值觀，也得以藉由複製品的物質性傳達給讀者。

編者雖從未明白指出印刷技術與文化價值高低間的配應關係，然《神州國光集》的操作模式卻隱約透出端倪。如第二集裡，一共只有三張珂羅版的圖版，三張都特別註明是「古畫展覽會選品」。可見用珂羅版印刷的，很有可能即是編者認為較特殊、較精采的作品。

隨著科技的日新月異，《神州國光集》亦引進彩色印刷技術，稱為「顏色銅版」（圖8.11）或「顏色玻璃版」（圖8.12），並云其「調色製版皆極費時」、「印一張其工本比之一色印者貴至數倍」。如此不惜工本，只為「饜閱者之目」。<sup>116</sup> 然而，彩色印刷雖



圖 8.11 (左) 《宋芝山松齋松石圖》，顏色銅版蠟光紙印，《神州國光集》15 (1910)，台北中央研究院傅斯年圖書館藏。



圖 8.12 (右) 《憚南田著色花卉圖》，局部，顏色珂羅版玉版紙印，《神州國光集》14 (1910)，台北中央研究院傅斯年圖書館藏。

是歐洲十九世紀藝術複製技術的研發重點，在中國卻未有技術或論述上的本土發展。<sup>117</sup> 全21集裡，共只有七集出現彩色印刷；這七集裡每集各有一張，紙質仍依網目銅版與珂羅版的不同而有上述差別（即蠟光紙與玉版紙之別）。<sup>118</sup> 印刷成本高，或許是阻止其發展的原因，然就此時總的廣告文宣策略來看，彩色印刷在這個時期，並沒有超越「贗閱者之目」的企圖心，與國粹保存的理念無有實際搭連。

## 「下真蹟一等」：複本的評價傳統

若自中國專致於複製筆墨精神的傳統而觀，珂羅版技術在此時

之所以格外獲得青睞，亦因其能與既有之複製傳統成功地整合所致。珂羅版技術之使用、及當時國粹保存的風氣，皆可與此複本製作的傳統相呼應。如前所述，編者往往以「下真蹟一等」來形容珂羅版技術印製的圖版。此雖為讚譽摹本的慣常用語，卻有其所欲召喚的鑑賞傳統。此語典出米芾《書史》，用以形容其平生所見最精的《蘭亭序》雙鉤摹本。<sup>119</sup> 故知此語衍生自書法摹本的鑑賞傳統，且與王羲之（303-361）《蘭亭序》的傳奇色彩有關。本文此處欲以《蘭亭序》之文化效力，討論傳統製作書蹟摹本的態度，故以下將以最耳熟能詳的何延之〈蘭亭記〉（714）為主要文本進行分析。<sup>120</sup> 至於其事之真偽，則不在討論之列。<sup>121</sup>

相傳羲之作《蘭亭序》時如有神助。何延之〈蘭亭記〉便云：「（羲之）他日更書數十百本，無如祓禊所書之者」。是則點出創作時靈光乍現的一瞬，不可重複。真本《蘭亭》的物質性存在，即使是原作者王羲之，也無法重現或複製。然而，廣義而言，正是為了保留這無法重現的物質性存在，才發展出最精審的「雙鉤廓填」之法，來製作書法摹本。此法將一透光的紙覆於原蹟之上，就著光源先勾勒每一筆畫的輪廓，再對照原蹟，仔細填出筆畫內原有的濃淡淺深。原蹟上所有的連筆、飛白、出毫，都不能放過（圖8.13）。如此精審的技法，只針對書法作品而為。<sup>122</sup> 纖毫必較的態度，反映著以筆墨為先的賞鑑傳統。故在照相複製技術發明前，「雙鉤廓填」可說是中國最精細、最能「如實重複種種圖像表述」的複製方法。<sup>123</sup>

根據何延之〈蘭亭記〉所云，《蘭亭序》雖為書史上的赫赫名蹟，其原蹟卻早已隨唐太宗之崩而埋葬昭陵。幸而太宗得《蘭亭》後即命人摹榻數本，分賜皇子及近臣。根據這些唐代的摹本、以及摹本的再摹本，《蘭亭》的書風方能建立，代代相傳。幾個世紀以來，學

《蘭亭》的書家不知凡幾，卻沒有一人真正見過《蘭亭》真蹟。《蘭亭》的書風，只能自摹本或拓本中求。<sup>124</sup>

也就在真蹟杳不可得的情況下，「下真蹟一等」的用語，方才有了積極的意義。照字面上來看，「下真蹟一等」似乎不該是個讚美之詞。因為在此價值體系裡，「真蹟」牢牢地盤踞著最頂端的位置；複本只能是次一等的，永難望及

真蹟之項背。然而，當真蹟杳然無蹤之時，只比真蹟差一等的摹本，則一變而為臨摹、賞玩時的最佳善本。故「下真蹟一等」，實是對複本的無上推崇。在真蹟杳如黃鶴的情況下，「下真蹟一等」的摹本，便值得收藏、寶愛，甚至可視如真蹟般看待。<sup>125</sup>而在不知真蹟是否確能無恙傳世的年代裡，複本也因著這危機意識而顯得彌足珍貴。

對《神州國光集》的編者而言，照相複製技術，特別是珂羅版技術，想必是達到了「雙鉤廓填」法所能希冀的最高境界。這些新技術不僅有傳統複製法纖毫必較的精審，更因其運用當代新興技術，而帶有當時中國所極度欠缺的「現代感」，故足以在廣告中誇耀。<sup>126</sup>不僅如此，若就當時中國所處的國際情勢來看，以及時人將美術品命運等同於國家命運的類比思維而觀，美術品真蹟的確有亡佚的可能，就像中國處於亡國的邊緣一樣。如果那一天真的到來，則今日的照相複製品，必能成為後代子孫想見真蹟風神的依據。

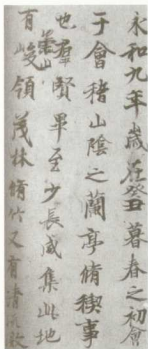


圖 8.13 元陸繼善《摹蘭亭帖》，局部，台北國立故宮博物院藏。

而就珂羅版技術在中國的發展來看，珂羅版商品的出現，亦與「國粹保存」的呼聲息息相關。珂羅版技術於1860年代晚期在德國出現，據聞光緒初年法國耶穌會士在上海徐家匯開辦的土山灣印刷所，已使用珂羅版技術印製聖母像。文獻上亦謂上海文明書局的趙鴻雪，已於1902年成功地試驗珂羅版。<sup>127</sup> 然就《時報》的廣告資料、及現存實物的留存狀況看來，在《神州國光集》出刊之前（1908），市面上並無中國本土書商出版的珂羅版商品。<sup>128</sup> 或許正是在保存國粹、保存美術的呼聲裡，原本盛行的照相石印法，才顯得不敷需求，而有珂羅版的崛起，即使這些照相石印的碑帖、楹聯、書畫等廣告文宣，自始即宣稱能不爽毫髮地複製原蹟。<sup>129</sup> 事實上，在《神州國光集》發刊之前，狄葆賢已在《時報》上引用歐美流行之印刷技術，抨擊石印法不足以用來保存美術品：

歐洲極崇美術，各國名畫，咸許精印流傳（其精印之法，約計有四：有以藥水印者，有以三色寫真版印者，有以五色精刻版印者，有以玻璃版印者。凡諸種法，皆無不唯妙唯肖，栩栩傳神。方之吾國石印法不分濃淡者，真有霄壤之判也）。

為了能在真蹟亡佚之後仍能一窺美術品獨一無二的特質、為「不致驚鴻倩影，竟絕人寰」，石印法無法區別濃淡淺深的缺點，在狄葆賢眼裡成了保存中國美術的一大障礙。故他倡議「當仿西法，精印報冊行世，名之曰中國美術報，以篤海內存古之風」。又因「此等精印工藝，中國向所未有，現擬延二三外國藝師代印，且訂定兼以其法傳授學生」。<sup>130</sup> 所謂的「中國美術報」或許即是有正書局出版之《中國名畫》的原始構想。而狄氏雖未說明此「精印工藝」所指為



何，據日後的發展來看，所指應為珂羅版技術。<sup>131</sup> 珂羅版之使用與保存美術之呼聲，可謂並時而起。

然而即使仍在照相石印的年代，便已出現「事複製品以真蹟之『禮』」的傾向。筆者此處所謂的「禮」，意指圍繞著真蹟的種種儀式性作為（cult），如裝裱、蓋印、題識等。<sup>132</sup> 廉泉（1868-1832）於上海所開辦的文明書局，便曾以行銷真蹟的手法來行銷其石印的複製品：

石印桐城女史蘭亭序跋屏、宋四大家屏兩種，再版已出，墨色更精，由女史蓋用朱印，無異真蹟。本局特用貢綾鑲裱數百副，裝潢成盒，以便購者隨手懸掛及送贈之用。每副四幅價一元四角。未裱八角。<sup>133</sup>

此處雖為石印的複製品，卻以「貢綾鑲裱」、「裝潢成盒」。更特別的是，上有原作者「蓋用朱印」，故「無異真蹟」。

當原作者於複製品上蓋上個人印章時，複製品也被授與真蹟的效力，和真蹟一樣值得收藏、保存。<sup>134</sup> 這「對待複製品如真蹟」的趨勢，與廿世紀初視美術為國家資產的新態度漸漸匯流，廣告中開始殷勤讀者將這些照相複製品當作真蹟一般收藏。雖然《神州國光集》的編者們清楚地意識到摹本畢竟不同於真蹟，然在「下真蹟一等」的思維裡，他們也順理成章地肯定了複製本的「真蹟效力」：

或有謂印本不如真蹟之可寶者，此語誠然。然真蹟僅有一本，焉得人人得而保之藏之？且真蹟日久終必凋殘，愈傳愈罕，此時惟留印本，則真蹟反藉印本以傳，即如金石所摹刻之歷代墨

寶，其真蹟尚在者有幾？而人之重視舊拓初拓之本，不與真蹟有殊，則他日人之重視本社初印之本，必不與真蹟有殊，此又可預信也。<sup>135</sup>

亡國的危機感，使得複本的收藏更顯得迫切。他們以為，總有一天，人們對待神州國光社所印的本子，必不與真蹟有別。廣告裡遂殷殷勸請讀者將這些複製品視如真蹟般收藏寶愛。美術複製品既成為「國粹」的複本，並被賦與文化保存的崇高使命，也意謂著收集並消費這些美術複製品，並視之如真蹟一般地欣賞、護惜，便是為保存國粹盡一份心力，亦屬於愛國之舉。故這些照相複製品的商品化與市場消費，並不因其商業性或賞玩性而與國族主義的呼聲相扞格，反因著保存國粹的呼聲而合理化。

## 複製品的文化表述

然神州國光社並非毫無想法地直接取用當時西方最先進的照相複製技術。上述「下真蹟一等」的複本收藏傳統，雖令源自歐洲的照相複製技術在進入中國時，並未激起如在歐洲的排拒或抵抗，反而理所當然地參與國粹保存的文化使命。但是，卻也正因著「下真蹟一等」的思維模式，以及保存國之精粹的使命感，單單只是採用當時通行於西方的珂羅版技術，仍不足以展現出版社所期望塑造的文化形象。在廣告裡，除了誇耀其印刷技術如何進步高明之外，更有一些用語強調用紙、用墨等與鑑賞經驗相關的物質性條件。如廣告中讚揚其所使用之「玉版紙」（珂羅版用紙）「質堅而細潔，色古而滑澤」；用以印網目銅版的「蠟光紙」，則「地厚如錢而光如鏡」。所用之

墨，「勻而細膩，黑而光彩，為最上之品，故能神采煥發」。印刷的倍率且屢經試驗，「大小適中，故能筆路分明而精神不失」；所選用的攝影器材，更為「西洋現今最精的一種」，「雖至舊之畫，紙絹黯淡者亦能攝出」，「凡絹地紙紋一一活現」。<sup>136</sup> 這些盛讚複製品之物質層面（講究用紙、用墨之品質）、及複製效果（連絹紋亦複製得出）的文辭，不僅反映了以筆墨為尚的鑑賞傳統（強調能複製出筆路之精神），更含括了傳統鑑賞經驗中對紙、筆、墨等各個物質層面之品相的關懷。

對複製品物質性品相的關懷，發展到最後，則是對原蹟物質條件的全面複製。自第19集（1911）起，神州國光社開始採用宣紙印製珂羅版複製品（圖8.14）。前已提及，在西方技術手冊的記敘



圖 8.14 《石澗上人山水》，局部，《神州國光集》19，珂羅版，宣紙印，台北中央研究院傅斯年圖書館藏。

中，珂羅版最好以經過抗水處理的紙張印製；這種紙張堅韌而不吸水，與宣紙柔軟而吸水性強的性質恰恰相反。對照之下，神州國光社改採宣紙印製珂羅版複製品，應是因應本土情況的選擇與突破。事實上，就技術層面而言，中國之以宣紙印製珂羅版，或在1910年末，自有正書局開始。原本似是因為尺幅太大、印刷不易的考量才改用宣紙印製。<sup>137</sup> 而神州國光社則首先將此作法賦予國粹保存的文化意義，使得此時的照相複製，隱含著複製整套傳統鑑賞文化的意圖。

神州國光社於1911年年初開始採用宣紙印製單行本《吳漁山雪山圖卷》及《王石谷溪山霽雪卷》。<sup>138</sup> 後聲稱因反應甚佳，而決定自該年度起，全以宣紙印製《神州國光集》內的珂羅版。<sup>139</sup> 據其廣告所言，若改以宣紙印製珂羅版，有諸多外國紙弗能企及的好處：

自第四年第一集起凡屬玻璃版皆用宣紙印刷，蓋有數善焉：一中國舊畫其原本均係本國之紙，若用外國之紙印之性質不無扞格，今用中國之紙印中國之畫，氣味自然相投。一外國紙硬厚不能裝裱，今用宣紙，精鑒者可以自行選擇裝潢成冊，以留久遠。一古人作畫遇手卷尤為聚精會神，然手卷過長者不能不分段印之，今用宣紙可以逐段接裱，仍還舊觀，此後本集可多印名人手卷矣。一賞鑒家遇得意之作每好加心賞鑒定等圖章，外國紙光滑不受泥印，雖印之一摩擦即落，今用宣紙可無此弊。一古人遇銘心之品每好旁加題記或倩名人題之，然用中國筆書外國紙苦不相投，今用宣紙庶幾沆瀣。<sup>140</sup>

由是可知，編者以為採用宣紙印刷的好處，在於能夠保存延續原有鑑賞文化的習慣。觀者可以對複製品施以如真蹟之「禮」，裱褙

裝潢，品題蓋印。

當歐洲1930年代的印刷手冊裡仍特別說明珂羅版印刷需使用抗水性強的紙張時，二十世紀初中國的出版社卻開始以吸水性強的宣紙印製珂羅版複製品。因為歐洲沒有在宣紙上作書、作畫的傳統，這個技術上的發展方向，只可能在以宣紙作為主要藝術創作媒材的地區產生，故具有強烈的區域文化色彩。<sup>141</sup> 此等欲將原蹟的物質性層面也一併複製的決心，甚至強烈到欲以絹、綾、金箋來印製珂羅版。<sup>142</sup> 如第19集的《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》（圖8.15）、第20集的《藍田叔仿趙仲穆山水》（圖8.16），即分別以絹、綾所印成。<sup>143</sup>



圖 8.15 (左) 《王石谷仿巨然蕭翼賺蘭亭圖》，珂羅版，絹印，《神州國光集》19 (1911)，臺北中央研究院傅斯年圖書館藏。

圖 8.16 (右) 《藍田叔仿趙仲穆山水》，局部，珂羅版，綾印，《神州國光集》20 (1911)，臺北中央研究院傅斯年圖書館藏。

又因成本考量，一集裡只能挑選一張以絹、綾或金箋來複製。<sup>144</sup> 在無法件件皆以原材質印製的情況下，依舊選用宣紙印刷，顯示出版社的企圖心，欲透過宣紙的使用，一併促進保存原有的品題鑑賞文化。而此鑑賞文化之複製與保存，亦可納入國粹保存理念的實踐方式。

以上所討論的雖只是出版者的廣告修辭與出版作為，未涉及實際的消費者心理，然若非這樣的商業手法捕捉了當時的歷史氣氛，亦不至於一時蔚為風潮。在這改用宣紙的宣示性廣告裡，宣紙的種種好處，全是相對於玉版紙之使用而來。玉版紙原先「質堅而細潔，色古而滑澤」等優點似已全然不重要，在此只是與中國舊畫氣味迥不相投的外國紙。雖然神州國光社之印刷技術與機器來源應是日本，<sup>145</sup> 然在論及其技術與機器之良窳時，所使用的參照組卻是西洋；如謂所使用之「攝影器係西洋現今最精之一種」、「印刷係用西洋最新之印玻璃版電機所印」等。可見在討論抽象的「價值」之時，珂羅版技術仍被視為西洋的事物。<sup>146</sup> 故此處的「外國」，所指應為「西洋」。在前文引用的廣告裡，「本國」與「外國」的對比，俱歸結於用紙的不同；又自紙料此一物質層面的差別，推演出中、西整套鑑賞文化的區別。這樣的修辭手法意謂著若使用外國紙，除與本國畫氣味不相投之外，一切接裱、裝潢、鈐印、品題等與收藏及觀覽習慣有關的鑑賞文化，也將一併失落。照這麼看來，改以宣紙印刷，實隱含了複製整套傳統鑑賞習慣與文化的意圖。

此種對中國畫在材質上迥異於他國的意識，或許可視為是1920年代「國畫」論述興起的先聲。學者或謂「國畫」乃由「國粹畫」一詞衍生而來；<sup>147</sup> 而「國畫」之「中國性」，則表現在傳統媒材的使用（如毛筆、紙絹、水墨、礦物性顏料）、古代風格之取用、以及裝裱的形式上。<sup>148</sup> 儘管時人對於國畫之風格與內容究竟該何去何從各

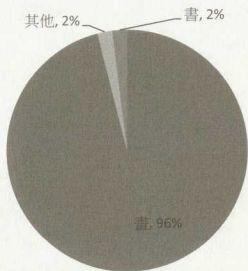
有表述，然在材質上先劃定界限的態度與意識，則可於此1911年用宣紙印製珂羅版的廣告中窺知。在這則公告裡，中國畫被視為與外國畫處於載不同的領域；傳統中國畫的特色，更被歸結到用紙之不同。其以材質作為當時國族意識之自覺與表達，不言可喻。

不能諱言，改以本地宣紙印刷，可能也有降低紙料成本的好處。<sup>149</sup> 然宣紙的使用、及其與國粹保存文化理念的結合，就算只是一種商業宣傳的手法，亦因漸得市場的共鳴，而產生一定的文化效力。1912年《神州國光集》易名為《神州大觀錄》後，無論金石、書畫，皆以珂羅版宣紙印刷。與神州國光社相競爭的有正書局《中國名畫》，亦於第17期起（1914），開始插入宣紙印製的珂羅版圖片。<sup>150</sup> 此外，藝苑真賞社發行的《藝苑真賞集》，自發刊之始（1915年）便全面使用珂羅版宣紙印刷。出刊於1916年的商務印書館《名人書畫》，則於第九期起（1918年），全面改以珂羅版宣紙印製。即使到了1940年代，仍有宣紙精印的珂羅版複製品問世。<sup>151</sup> 此以使用宣紙來表達忠於傳統鑑藏文化的作法，可說獲得普遍認同。

雖然神州國光社的種種舉措，皆以保存傳統鑑賞與收藏文化為依歸，然在將傳統鑑藏文化裡的品類（如金石、書畫）轉化為所謂的「美術」時，卻於複製並公諸於世的過程中，因著網目銅版與珂羅版的技術高低有別，而顯示出對某種品類一面倒的偏好。在《神州國光集》全21集裡，以珂羅版技術複製的美術品（不限於宣紙印刷者），「畫」類即佔總數的百分之九十六（共298件），「書」類（含碑帖）僅佔百分之二（共6件），餘者則佔百分之二（共5件），見表8.2。<sup>152</sup>

此外，《神州國光集》裡，所有以宣紙印製的珂羅版圖片，清一色是畫作，沒有書法。<sup>153</sup> 這樣的偏好，不僅僅是總數上的差別，

表 8.2 《神州國光集》以珂羅版印製之  
「畫」、「書」、「其他」類之比例



更有類別上的差異。如第19集之後，「畫」之一類，無論精粗、無論是否出自名家之手，全數皆以珂羅版複製，印在宣紙或綾絹上。其他類別如「金石」或「書」類，自始至終，多以網目銅版印製，只有少數幾件作品才享有以珂羅版複製的待遇。是知在複製「金石」與「書」類作品時，編者對於何者該用珂羅版複製，一直都有所取捨。然在複製「畫」之一類時，於19集後，則概用珂羅版印刷。故此以「畫」為主力的複製態度，無論就數量上、或類別上觀察，皆能夠成立。而前引1911年廣告，亦純就如何欣賞「畫」的角度而書寫（如謂外國紙與中國「畫」氣味不相投、古人作「畫」以手卷為精云云），而非「書」的品鑑。由是可知在《神州國光集》所呈現的複製態度裡，所謂最精良的照相複製技術——珂羅版，主要乃是針對「畫」的複製，而非「書」的複製。此一重點，對應著技術上「珂羅版為高、網目銅版為次」的價值觀，或許顯示了編者以「畫」為尚的態度。圍繞著珂羅版技術的種種論述，雖遠紹過去以「雙鉤廓填」複製書作的典範，然所欲複製的重點，卻已不再是「書」，反成了「畫」。<sup>154</sup> 若然，則神州國光社雖以「美術」之名，欲令過去林林總總的收藏品類一同登諸「美術」殿堂，卻在表面上共寶國光的涵括性裡，隱藏著以畫為先的價值觀。

而這以畫為先的價值觀，雖未嘗在《神州國光集》裡以文字明



白宣說，卻因著網目銅版、與珂羅版印刷品的物質性差別，而能在非語言文字的層面上向讀者傳達此文化意圖。由於此刊物反覆提及網目銅版與珂羅版的技術高低、及其在用紙與成像上的差別，這印刷技術上的價值高低，極有可能深印在讀者心中，使之於翻閱的過程中，由於觸摸到不一樣的紙質、看到不同的成像效果，而將此技術上之高低價值，轉換成所複製之物品的文化價值，進而意會到潛藏其中以「畫」為尚的價值觀。而複製品的物質性，也有可能在讀者往復翻閱時的親身接觸中，潛移默化地形塑讀者的藝術價值體系。至於讀者是否真能接收到此文化訊息、又如何斟酌審度編者所傳遞的價值觀，雖因為材料的零落，目前尚無法有效處理；<sup>155</sup> 然而自統計數字而觀，編者的確有一套自己可能不見得清楚意識到的價值體系，並透過網目銅版與珂羅版的物質性差別，呈現在出版品上。則照相複製品也能作為意義載體、也能傳達文化態度的看法，在此例裡應可以成立。

而複製品之物質性究竟能否參與文化價值之形塑，是印刷媒體研究者討論的重點。近年來，藝術史學者亦對於藝術史如何透過照相複製品及幻燈片等媒介建構的過程進行反思。<sup>156</sup> 前已提及，William Ivins以為一般人觀看時並不會特別注意到網目銅版成像時的機械性語法，故此視覺語法並未參與意義的建構。<sup>157</sup> 而Estelle Jussim卻以為照相複製技術所仰賴的機械性語法，仍會讓人意識到該複製（技術）媒體本身，因而介入複製品意義的傳達。<sup>158</sup> 然而，觀者如何能注意到極有可能忽視的機械性語法？又如何有能力就著機械性語法而辨識出印刷媒材？印刷媒介又如何能影響意義的建構？影響的又是何種意義的建構？這些問題，都無法單單僅就印刷技術本身來探究。從這個角度來看，《神州國光集》更是一個可貴的例子。其上反覆刊登的廣告，清楚地告訴讀者如何解讀印刷技術的視覺語法以分辨網目銅

版與珂羅版，更明白揭示以珂羅版為高、網目銅版為次的位階高低。此印刷技術上的價值體系，對應到所複製之物品，而呈現出編者自己不見得也意識到的價值取向；這樣的價值取向——即以畫為先的態度——，透過複製品的物質性媒介，從而傳達給讀者，進而可能影響文化價值的建構。

《神州國光集》以畫為先的態度，也在該社1911年開始發行的《美術叢書》裡，具體地形諸文字。《美術叢書》匯集古人所作與「美術」有關的文獻，次第出版，並謂：「是書所收以書畫為主，而畫尤多，蓋畫為神州美術之最優者」；<sup>159</sup> 則在編者心中，「畫」似乎是凌駕了「書」，而成為中國美術的領頭羊。此外，神州國光社以畫為先的價值觀，在此時或許也具有超乎此出版脈絡的有效性，值得學者進一步觀察。如有正書局所發行的美術期刊《中國名畫》，其內容全以「畫」為主，並無他類。日後中國知識分子討論中國美術之未來時，亦以繪畫媒材為主要的討論對象。如1919年陳獨秀與呂澂在《新青年》上疾呼中國應進行「美術革命」之時，便是將「繪畫」挑出，當作首當革命的對象。<sup>160</sup> 《神州國光集》之複製重點所反映的價值取向，即使無法全面概括當時的藝術價值體系，在該時代應具有一定的流通性。

## 結語

本文以《神州國光集》的出版史為中心，自出版的操作手法、與複製品的物質性入手，探討在國粹保存的文化訴求下，該期刊所流露的藝術複製態度。本文所嘗試回答的問題包括：此時中國如何接受源自於西洋的照相複製技術、其複製重點為何、照相複製品又如何媒

介傳達文化意圖等面向。

西洋的照相複製技術（特別是珂羅版技術）之所以能於中國的出版市場獲得認同，不僅因為時人以其為當時西方最進步的印刷技術，亦與當時中國境內國粹保存的訴求息息相關。照相複製品一方面因「攝影」所宛然帶有的證據力，被視為具有感物興懷、激發愛國心的作用，而與當時國族主義的浪潮相結合；另一方面則又因其能忠於所攝物品之原貌，與中國本土「下真蹟一等」的摹製傳統若合符節，而成為保存金石書畫本來面目的利器。然而，由於保存文化的使命感，出版社亦在複製過程中，體會到傳統鑑藏文化中有別於歐洲的特殊性，從而發展出不盡同於歐洲的複製重點與傾向——此即「以筆墨為尚」的複製重點、和亟欲保留傳統鑑藏文化習慣的複製傾向。當以宣紙印製珂羅版之作法被視為能令裝裱、題跋、鈐印等鑑賞習慣不致消亡時，照相複製技術的應用重點亦因此呈現了不同於歐洲地區的發展。故宣紙之用，適足以作為國族認同的表達，並使廿世紀初期的照相複製事業，隱含著複製傳統鑑藏習慣的企圖。

此欲複製傳統鑑藏習慣的企圖，也顯示出在時人意識裡，中國美術之鑑賞不僅只是二元平面上所能呈現的圖像而已；如何把玩、摩娑、品題、蓋印、保存、收藏等，亦是此文化傳統的精神所在。回顧Walter Benjamin所言，在機械複製的年代裡，藝術品自儀式中解放出來，原有的「儀式性價值」亦為「展示性價值」所取代。<sup>161</sup>然《神州國光集》的例子卻彰顯了這過程的複雜性。雖然集子裡的複製品，意在向公眾展示原本秘藏於舊家大族的收藏，以便為文化保存的政治性目的服務；然出版者卻企圖藉由複製原蹟的物質層面，鼓勵人們保留種種圍繞者真蹟的儀式（對待真蹟之「禮」）。是欲透過儀式的保存，而複製真蹟的「靈光」（aura），故於廣告中勸請

讀者將複製品視如真蹟般對待。展示性價值與儀式性價值，並非如 Benjamin 所言是前者取代了後者的關係，在《神州國光集》的例子裡，後者的複製，對於文化傳統的延續，顯然同樣重要。

再就複製品的作用而言，由《神州國光集》之例，可知照相複製品之物質性應有參與媒介文化訊息之能力。各種照相印刷術因其成像、用紙上的差別，而得以折射出不同的文化價值。宣紙之用，本即是具有指標性的文化宣示，甚至可作為當時國族意識的表達。而網目銅版與珂羅版技術各自的物質條件限制，因能表現在蠟光紙與玉版紙／宣紙的差別上，所複製的物品，也因著技術與紙質上的差別而有無可忽視的分殊。雖無法於《神州國光集》中觀察單件作品之文化聲價如何藉由複製品傳達；然就大的種類而言，因對應著複製技術本身的高低評價，則於總數上、類別上，呈現出「畫」高於其他品類的現象。對照神州國光社欲保存傳統鑑賞文化的初衷，原本鑑藏體系裡不分軒輊、甚或「書高於畫」的位階關係，在該出版社意欲保存文化傳統的企圖裡，卻隱然蘊含著轉變的可能。是亦見歷史之「變」，往往潛藏於亟欲保守其「常」的努力之中。

《神州國光集》「以畫為先」的複製態度，雖是一百多年前經由複製品所中介、折射的態度，代表的是廿世紀初該特定群體、於該特定時空條件下的意識形態，卻可讓我們進一步思考這樣的複製現象為何會在廿世紀初年出現。此現象究竟是晚明以來董其昌建立文人畫畫學傳承後直至清末的內部發展；還是十九世紀末西方「美術」觀念傳入中國後，為與此新的知識架構建立對話之平台所致；抑或只是銷售時的策略性應用，實有待更深入的探討。而《神州國光集》以畫為尚的複製態度之所以能夠為人所辨識，乃因編者欲將收藏鑑賞之傳統轉化為西方之「美術」概念所致。在傳統收藏行為裡經常聚首，

卻在《四庫全書》知識體系上各據一方的「金石」、「書畫」、及「雜器」等類，於此際開始以「美術」之名同躋一堂、同作為複製保存的對象。「美術」這一觀念，遂能提供一個展示著各藝術子門類的平台，在出版者也不見得覺察的情況下，經由照相複製品的中介、折射，傳遞著出版者的價值體系。<sup>162</sup>

藝術之價值體系如何經由複製品的中介與折射而表達、而成立、而傳承，與複製品究竟如何參與吾人藝術知識與價值之建構，雖是極為複雜且難以捉摸的問題，然在嘗試回答這些問題的過程中，或許可以讓我們不斷反省在研究時所仰賴的既成框架，及這些框架對歷史解釋的限制與制約。或有認為珂羅版所印書作與畫作的懸殊比例，全因書法本身的視覺特性「不需要」精緻如珂羅版的複製技術所致，與當時藝術價值體系之投射無關。然而，以何種藝術形態為尊，不盡然是藝術媒體內在之必然，而多取決於文化群體的認定。莫忘了古時最精緻的複製技術「雙鉤廓填法」，即是用來複製最可寶的書法作品。當我們抱持著「書法本身毋須精緻之複製技術」的看法時，是否已在某種程度上反映了「書不如畫」的意識形態？而此意識形態之形成，是否與今日展覽圖錄裡書法多以黑白形式呈現，而彩圖、細部圖多屬畫作的現象有關？這些問題，都值得進一步深思。

神州國光社的藝術複製事業，雖有其崇高的文化訴求，此訴求亦須在其市場中獲得共鳴，方能宣揚。前文已暗示道，文中所討論的複製態度與文化表述，同時也具有商業宣傳的功能。文化性與市場性，本即是文化商品兩面；我們固不能因為藝術複製的文化面而忽視其市場面，亦不能因為《神州國光集》的商業性而否定其可能帶來的文化效應。本文根據複製技術所分析出的藝術位階高低，可說是此文化商品在市場裡運作的基礎型態。而此文化表述的方式如何與市場策

略配應、由誰來主導、反映的是誰的價值、彼此間又如何競爭，則有待更進一步的研究。

本文由筆者博士論文第二章修改而成，文稿則於中研院博士後研究期間完成。部份內容曾於中研院史語所文物圖像研究室、中央大學藝術學研究所、及明清藝術史工作坊等場合報告。在此感謝牛津大學Craig Clunas教授的指導，王中秀先生、陳蓓博士在報刊資料上的指點，上述場合與會者的批評，兩位匿名審查人的建議，及石守謙教授、巫仁恕教授對於文稿的指教。

## 註釋

- <sup>1</sup> 《神州國光集》創刊號雖謂出刊於戊申年（1908）二月（陰曆），然其真正上市應在同年陽曆七月（即陰曆六月），故知封面頁所宣稱之發刊月份與實際出刊月份不盡相同；見廣告〈神州國光集今日出現〉，《時報》，1908/7/3（本文對於日期之表述，如無特別說明，皆為陽曆）。筆者對《神州國光集》之觀察乃以倫敦大學亞非學院（SOAS）圖書館所藏為主（原存放於大衛德基金會〔Percival David Foundation of Chinese Art〕圖書室），而以中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館所藏為輔。兩套的內容（包含廣告、印刷方法）皆同，然亞非學院所藏似是第一版，而傅斯年圖書館所藏則標識為第五版。下文將提到神州國光社所採用的珂羅版法如需多印，必須重新製版。故此處的版次，除有時間先後之別，亦應有重新製版之意。
- <sup>2</sup> 〈凡例〉，《神州國光集》，1（1908），頁4。
- <sup>3</sup> 〈中國名畫第一集全集裝成出版〉，《時報》，1908/11/25。本文對《中國名畫》之觀察，參考上海圖書館、及香港大學圖書館所藏。兩者刊出的物品雖同，印刷方法卻有些許差別，應為不同版本。如第一集所刊《明王叔明青卞隱居圖》，上海版以珂羅版印，港大版卻以網目銅版印。因《中國名畫》初期並未提供完整之版權訊息，難以確認兩個版本孰先孰後，姑皆存之。
- <sup>4</sup> 《神州國光集》於民國後更名一事，見〈廣告〉，《神州大觀錄》，1（1912），封面內頁。《神州大觀錄》可見於倫敦大學亞非學院圖書館，該館所藏原為莊士敦（Reginald Johnston, 1874-1938）收藏。
- <sup>5</sup> 筆者於香港大學圖書館見《藝苑真賞集》一至十集（上海：藝苑真賞社，1915-1916），於香港中文大學見《名人書畫》一至廿三集（上海：商務印書館，1916-1922），然不確定是否皆為完整全套。另國立故宮博物院藏有《故宮書畫集》（北平：北平故宮博物院出版發行所，1930-1936）。

- <sup>6</sup> 筆者於傅斯年圖書館見《歷代名人書畫》六冊（1925）、及《寶籙月刊》一至二集（1930）；不知是否為完整全套。
- <sup>7</sup> 將這些出版品視為檔案資料的角度，見James Cahill, "Responses & Reminiscences: 47. Chinese Ptg Collotype Reproduction Books," <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/responses-a-reminiscences/169-47-chinese-ptg-collotype-reproduction-books>, 參考日期2012年5月31日。學者至今仍徵引這些出版品，例見Julia K. Murray, "Illustrations of the Life of Confucius: Their Evolution, Functions, and Significance in Late Ming China," *Artibus Asiae*, 57. 1/2 (1997), p. 118 n. 142。感謝Craig Clunas教授賜知。
- <sup>8</sup> 見北澤憲昭，《眼之神殿：「美術」受容史ノート》（東京：美術出版社，1989），頁143-145。該詞彙最早用來翻譯維也納萬國博覽會的文書，對應的是「*Kunstgewerbe*」（工藝美術）與「*bildende Kunst*」（造型藝術）二詞，後用以指稱歐洲「art」的概念。
- <sup>9</sup> 「美術」一詞，目前發現最早出現於李筱圃，《日本記游》，收入王錫祺輯，《小方壺輿地叢鈔》（台北：廣文書局，1962），第14冊，頁8134-8136。「藝術」一詞，雖為中國本有，意指「技藝」，然於十九世紀末時自日本回傳中國，轉而指射歐洲「藝術」的概念，亦被視為當時引進的新辭彙之一。關於兩詞何時出現於中文文獻，見Frederico Masini, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898* (Berkeley: Project on Linguistic Analysis, University of California, 1993), pp. 188-189, 213. 關於這些詞彙在中國的引進情況，見陳振濂，〈「美術」語源考：「美術」譯語引進史研究〉，《美術研究》，2003.4，頁60-71、2004.1頁14-23；邵宏，〈西學「美術史」東漸一百年〉，《文藝研究》，2004.4，頁106-114；李心峰，〈現代藝術概念〉，收入李心峰編，《20世紀中國藝術理論主題史》（瀋陽：遼海出版社，2005），頁3-14；XiaobingTang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern*



*Woodcut Movement* (Berkeley and L.A.: University of California Press, 2008), Ch. 1; Yu-jen Liu, "Publishing Chinese Art: Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918," DPhil thesis (Oxford University, 2010).

- 10 如Richard Vinograd, "Patrimonies in Press: Art Publishing, Cultural Politics, and Canon Construction in the Career of Di Baoxian," and Cheng-hua Wang, "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, Circa 1908-1917," in Joshua Fogel ed., *The Role of Japan in Modern Chinese Art* (Berkeley: University of California Press, 2013), pp. 245-272 and 273-308. 佐藤進，〈珂羅版之路的開拓者小林忠治郎—以與羅振玉、董康、傅增湘的交流為中心〉，收入王勇主編，《書籍之路與文化交流》（上海：上海辭書出版社，2009），頁18-43。然佐藤氏文中所言小林忠治郎之事在1910年代，較本文所討論的時間稍晚。
- 11 如John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988).
- 12 如Ernst H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon Press, 1966), pp. 397, 467.
- 13 William Ivins, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1969 [1953]), p. 61. Ivins (1881-1961) 曾任美國大都會博物館版畫室主任，此書將歐洲版畫之發展方向，視為欲「如實重覆圖像表述」的努力，而以攝影及照相印刷術為此一發展的終極階段。此書雖於1953年問世，然其論述架構、對媒材轉換（如油畫與版畫間之轉換）的關注、及其對於照相複製品的重視，影響深遠，至今學者仍對此參照架構提出回應。
- 14 這種成見甚至延續到1918年左右。當時仍有美國博物館界的大老，認為重要的繪畫與雕塑作品，應交由有名望的版畫家複製，見William Ivins, *Prints and Visual Communication*, pp.130-131。其他對照相複製品存

有疑慮的聲音，見Wolfgang M. Freitag, "Early Uses of Photography in the History of Art," *Art Journal*, 39:2 (Winter 1979-1980), pp. 117-123; Anthony Hamber, "The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians," in Helene E. Roberts, ed., *Art History through the Camera's Lens (Documenting the Image, II)* (n.p., 1995), pp. 89-121.

- <sup>15</sup> 關於複製性版畫在面對攝影術挑戰的掙扎過程，見Trevor Fawcett, "Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction," *Art History*, 9:2 (June 1986), pp. 185-212; Gordon Fyfe, "Art and Reproduction: Some Aspects of the Relations between Painters and Engravers in London, 1760 to 1850," in *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950* (London and New York: Leicester University Press, 2000), pp.101-119; Stephen Bann, "Photography by Other Means? The Engravings of Ferdinand Gaillard," *Art Bulletin*, 88:1 (March 2006), pp.119-138; and *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (New Haven and London: Yale University Press, 2001).
- <sup>16</sup> 見Roberta Wue, "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-Century Shanghai," *Art Bulletin*, 91:4 (December 2009), pp. 466-471; 吳方正，〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉，《國立中央大學文學院人文學報》，26 (2002)，頁49-95。
- <sup>17</sup> 惟王正華已觸及此時藝術複製品的讀者階層，認為消費群仍以文人階層為主，如魯迅、傅斯年、鄭振鐸等，都留有購買此類產品的紀錄。見Cheng-hua Wang, "New Printing Technology and Heritage Preservation", 289.
- <sup>18</sup> 〈國粹學報略例〉，《國粹學報》，1.1 (1905)，頁2下。筆者所參考的《國粹學報》，乃倫敦亞非學院圖書館所藏，其第一至六年各本皆為原始裝訂，並非今日常見將各門類分別集中的合訂本。故在標示出處時，本文多以第幾年第幾期表示之（如1.1，即第一年第一期），至第七年方

以總期數標示。

- <sup>19</sup> 〈國粹學報發刊辭〉，《國粹學報》，1.1（1905），頁2上。
- <sup>20</sup> 〈國學保存會報告第5號國粹學報增廣門類〉，《國粹學報》，2.12（1906），頁1下。同時加入的還有「博物篇」。
- <sup>21</sup> 關於日本的國粹保存思潮，見Kenneth Pyle, *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885-1895* (Stanford: Stanford University Press, 1969).
- <sup>22</sup> 關於清末國粹思潮，研究者夥，較重要者見Laurence Schneider, "National Essence and the New Intelligentsia"; Martin Bernal, "Liu Shih-p'ei and National Essence", both in Charlotte Furth, ed., *The Limits of Change: Essays on Conservative Alternatives in Republican China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), pp.57-89; 90-112; 鄭師渠，《國粹、國學、國魂：晚清國粹派文化思想研究》（臺北：文津出版社，1992）；桑兵，〈晚清民國時期的國學研究與西學〉，《歷史研究》，1996:5，頁30-45；羅志田，〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，《近代史研究》，2002:2，頁28-100。
- <sup>23</sup> 〈國粹學報發刊詞〉，頁1下。
- <sup>24</sup> 見黃節，〈國粹學報敘〉，《國粹學報》，1.1（1905），頁2上。許守微亦有：「國粹者，一國精神之所寄也。……國粹存，則國存，國粹亡，則國亡」之語。見許守微，〈論國粹無阻於歐化〉，《國粹學報》，1.7（1905），頁1下。
- <sup>25</sup> 鄧實之生平，見張文苑，〈黃節與《政藝通報》〉，收入胡春惠、周惠民編《兩岸三地研究生視野下的近代中國研討會論文集》（香港、臺北：珠海書院亞洲研究中心、政治大學歷史系，2000），頁324-326。
- <sup>26</sup> 章太炎，〈東京留學生歡迎會演說辭〉，見湯志鈞編，《章太炎政論選集》（北京：中華書局，1977），上冊，頁272；原載《民報》，6（1906）。
- <sup>27</sup> 這些計劃見〈編輯國學教科書廣告〉，《國粹學報》，1.6（1905），封

底內頁；〈國光印書所集股章程〉，《國粹學報》，3.3（1907）。然國粹學堂的提案似乎因經費不足而未嘗開辦，見〈國學講義暫停出版廣告〉，《國粹學報》，3.1（1907），封底。

- 28 〈國學保存會報告第7號徵求內地博物物產及美術品書目志簡章〉，《國粹學報》，3.2（1907），頁1下。
- 29 章太炎即云：「國粹以歷史為主，自餘學術皆普通之技。」見章太炎，〈時評印度人之論國粹〉，《民報》，20（1908），頁9，見《太炎文錄》，收入《民國叢書第三編》（上海：上海書店，1991），第83冊，別錄卷二，頁38下。許守微亦謂「國粹者，一國精神之所寄也。其為學本之歷史……」，見許守微，〈論國粹無阻於歐化〉，頁1下。
- 30 如《時報》發行人狄葆賢所經營的有正書局，便常以其出版碑帖書畫及重印古籍的盈餘，補貼《時報》的虧損。見包天笑，〈時報懷舊記下〉，《釧影樓回憶錄》，民國筆記小說大觀第四輯（太原：山西古籍出版社，1999），頁531，549。
- 31 如羅振玉旅居日本時，亦曾以此為手段抬高所藏畫作聲價。見洪再新，〈自立於國際藝術市場上的遺老一試論羅振玉流亡京都期間的學術建樹與藝術交易〉，《中國美術學院學報》，2010:1，頁21。
- 32 〈序略〉，《美術叢書》，1.1（上海：神州國光社，1911，香港大學藏本），頁1下。《美術叢書》亦由神州國光社所出版。
- 33 志賀重昂，〈大和民族の潛勢力〉，《日本人》，第7號，明治21年（1888），七月三日。收入志賀富士男編，《志賀重昂全集》（東京：志賀重昂全集刊行會，1927-1929），第1集，頁307-310。
- 34 三宅雪嶺，《真善美日本人》（政教社，1891），收於《福澤諭吉三宅雪嶺中江兆民岡倉天心德富蘇峰內村鑑三集》（東京：筑摩書房，1972），頁247-251。三宅雪嶺的美術觀見中野目徹，〈「國粹主義」と傳統文化：政教社、三宅雪嶺の「美術」觀を手がかりとして〉，收入熊倉工夫編，《遊芸文化傳統》（東京：吉川弘文館，2003），251-255。

- <sup>35</sup> Pyle, *The New Generation in Meiji Japan*, pp. 60-61.
- <sup>36</sup> 見Taro Kotakane, 'Ernest Francisco Fenollosa: His Activities and Influence on Modern Japanese Art', *Bulletin of Eastern Art*, 16 (April 1941), pp. 22; 北澤憲昭, 《眼の神殿》, 頁223-243、266-288。Fenollosa原以英文發表, 其演說辭後被譯為日文, 見フェノロサ氏演述, 大森惟中筆記, 〈美術真說〉, 收入《明治文化全集》(東京: 日本評論社, 1992-1993[復刻版]), 第13卷, 頁159-174。
- <sup>37</sup> 關於日本美術與國家及國粹的關係, 見北澤憲昭, 《眼の神殿》, 散見全書; 佐藤道信, 《「日本美術」誕生——近代日本の「ことば」と戦略》(東京: 講談社, 1996), 頁12-29; Christine Guth, "Kokuhō: From Dynastic to Artistic Treasure," *Cahiers d'Extrême-Asie*, 9(1996-1997), pp.313-322; *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 162-167; and Alice Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan* (Seattle, University of Washington Press, 2008), pp. 82-85.
- <sup>38</sup> 《國華》(東京: 國華社, 1889-迄今), 由岡倉天心、高橋健三所創立。
- <sup>39</sup> 關於此時手作摹本與保存美術的關係, 見Christine Guth, "Kokuhō," pp. 319-320; Alice Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan*, pp. 91-92; 又佐藤道信編, 《模寫、模造と日本美術: うつす、まなぶ、つたえる》(東京: 東京國立博物館, 2005), 感謝黃立芸教授惠借此書。
- <sup>40</sup> 《真美大觀》(京都: 審美書院, 1899-1908)由田島志一所編, 共20冊, 旨在向世界介紹日本美術, 亦有藉美術以推動佛教之意。其圖版以珂羅版、木版色摺的技術印刷, 每張圖版前皆有一張薄紙作為保護, 此保護紙之上則有日、英文雙語的作品介紹。筆者曾於台大藝術史研究所資料室見1-10冊; 於牛津大學Sackler圖書館見1-20冊的保護紙合輯。牛津大學Ashmolean Museum的東方藝術部圖書室的圖片檔中, 則可以見到某些自《真美大觀》拆出的圖片。而日本國會圖書館已將該套書掃描

上網，見<http://dl.ndl.go.jp/search/searchResult?title=%2F%22%E7%9C%9F%E7%BE%8E%E5%A4%A7%E8%A6%B3%22%2F&materialTypeList=0|1|2|9|5|4|I&biblevelSearch=1&detailSearchTypeNo=A&publisher=%2F%22%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%9C%9F%E7%BE%8E%E5%8D%94%E4%BC%9A%22%2F>（參考日期2012/07/27），感謝Prof Toshio Watanabe 告知。

- <sup>41</sup> 最耳熟能詳的用例見劉義慶，《世說新語·言語》：「…當共戮力王室，克復神州，何至作楚囚相對？」見余嘉錫，《世說新語箋疏》（台北：華正書局，1984），頁92。
- <sup>42</sup> 除網目銅版（即所謂「寫真版」）與珂羅版之外，《國華》亦採用了「木板色摺」的印刷法，此乃以照相複製的底本轉印到木板上精刻上色而印成。
- <sup>43</sup> 見〈神州國光集〉，《國華》，226（1909），頁242。
- <sup>44</sup> 關於《國華》、《真美大觀》等出版品中的複製品，見岡塚章子，〈明治期の美術写真出版物：『国華』『真美大観』『Histoire de l'Art du Japon』を中心に〉，《美術フォーラム》，21. 4（2001），頁39-43。Julie Christ Oakes, "Japan's National Treasure System and the Commodification of Art," in Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen eds., *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II* (Chicago: University of Chicago and Art Media Resources, 2004), pp. 220-242.
- <sup>45</sup> 關於列強於庚子年間在北京的作為，見James Hevia, *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China* (Durham and Hong Kong: Duke University Press and Hong Kong University Press, 2003)，第7、8章。
- <sup>46</sup> 張謇，〈國家博物院圖書館規畫條議[1913]〉，收入張怡祖編，《張季子九錄》（台北：文海出版社，1983），第4集，「教育錄」，卷3，頁17a（總1639）。

- 47 引文見狄葆賢，《平等閣筆記》（台北：世界書局，1971[據1922年版影印]），卷一，頁1a（總1）、3a（總5）。狄葆賢為《時報》發行人、有正書局老闆。關於其生平及時報館，見包天笑，《鈞影樓回憶錄》，頁521-549；Joan Judge, *Print and Politics: Shibao and the Culture of Reform in Late Qing China* (Stanford: Stanford University Press, 1996), Ch. 2.
- 48 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州大觀錄》，2（1913），頁1。除此之外，日後戴嶽翻譯英人Stephen Bushell的「*Chinese Art*」時，英文原文中清楚標識為圓明園之處，不知何故，竟也被翻譯成頤和園，這或許也是因傷痛而造成的記憶與認知轉錯吧。見Stephen Bushell, *Chinese Art* (London: Victoria and Albert Museum, 1906 [1st edn]), v.2, p.7; 及波西爾著，戴嶽譯，蔡元培審定，《中國美術》（上海：商務印書館，1934[1923]），下冊，頁6。
- 49 〈愛國隨筆〉，列於【叢談】單元之下，見《國粹學報》，3.4、3.8（1907）、4.1、4.6、4.12（1908）、5.3、5.12（1909）。
- 50 鄧實，〈愛國隨筆記古瓷賽珍會〉，《國粹學報》，4.12（1908），頁4下。古瓷賽珍會的圖錄，見A. W. Bahr, *Old Chinese Porcelain and Works of Art in China: Being Description and Illustrations of Articles Selected from An Exhibition Held in Shanghai, November, 1908* (London: Cassell, 1911).
- 51 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。
- 52 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁2。
- 53 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。
- 54 〈丙午國粹學報全份〉，《國粹學報》，3.1（1907），封面內頁。
- 55 《國粹學報》，2.3（1906）。
- 56 神州國光社編者使用「美術」一詞時，雖想指射歐洲「art」的概念，然其理解畢竟與歐洲不盡相同。故本文所使用的「美術」、或「美術品」等詞，專指中國在廿世紀初年時的用法，雖然意指歐洲「art」概念但實

際上卻又依個人或發言脈絡的不同而有各別的理解。而當本文使用「藝術」或「藝術品」等詞時，指的則是目前一般普遍通用的描述性類別（categories）。

- <sup>57</sup> 鄧實與黃節對兩物的題識，僅圍繞在物品與先哲的關係上，並未觸及物品本身的美感價值。見鄧實，〈記劉念臺先生海天旭日硯〉，《國粹學報》，3.2；黃節，〈題雲淙霜鐘拓影〉，《國粹學報》，3.9（1907）。
- <sup>58</sup> 此即美國語言學家Charles Sanders Peirce所言「照片」的「索引性質」（indexicality）。Peirce以為符號的作用有三種模式：symbol、icon、index，其中的「index」乃「能指」（the signifier）與「所指」（the signified）間具有某種直接或因果關連者，見Charles Sanders Peirce, eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks, *Collected Writings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958), pp. 2.281, 5.554 and 4.447, cited in Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002), p. 42. 將Peirce此觀點應用到藝術批評上的，首見於Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America," *October*, 3 (1977), pp. 68-81, and 4 (1977), pp. 58-67. 關於照片的證據力，見Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 85-88. 當然，照片的證據力必須在特定的脈絡下引發，且易於為人所操弄，見John Tagg, *The Burden of Representation*.
- <sup>59</sup> 《國粹學報》自謂其插入的圖畫乃以電氣銅版法製成：「本報今年添入博物美術二門，其中插入圖畫皆極精細美麗之品，古色幽光，至可寶貴。所鏤電氣銅版，惟妙惟肖，纖毫畢現，更加以頂上白蠟光紙，印刷精美。」見〈特別廣告〉，《國粹學報》，3.3（1907），封面內頁。又見〈本報特別廣告〉：「至於電製銅版…印以白蠟西箋，抹以西洋藍墨，神理逼真，絲毫無爽」，《國粹學報》，4.3（1908）。按《國粹學報》自3.2集（1907）起，開始用白蠟西箋印圖畫。而此處之「電氣銅



版法」，從紙質與成像方式看來，應即為《神州國光集》所謂的網目銅版，詳見下文。而照相石印法，則多用於印刷《國粹學報》三周年大祝典時來自各方的祝辭，例見《國粹學報》第四年第1、2集（1908）。然不得不提的是，《國粹學報》從頭至尾都沒有使用過珂羅版技術。近有美國學者將《國粹學報》裡的圖片，全都當成珂羅版專文討論，此乃未細審學報廣告及印刷效果所致；該文更有多處誤讀中文原文，引用者自當回溯原始材料，謹慎判斷。

60 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3

61 如鄧實題〈文信國遺墨〉：「即此方寸之上，而公之揮灑毫楮，文采秀出，猶可想見公當年慷慨磊落之氣度」，《國粹學報》，2.5；鄧實題〈史可法遺墨〉：「今覽其遺墨，而忠義純摯之色不泯于紙上，當與遺像家書同寶也」，《國粹學報》，2.9（1906）。

62 前者見鄧實題〈米元章行書真蹟〉：「米氏去今七百年而手書真蹟猶留於宇宙，真希世之奇寶，亦以見吾民寶愛美術之性之一端云」，《國粹學報》，3.7（1907）。後者見鄧實題〈黃忠端公題雪江殘畫二〉：「忠端去今，滄桑屢變，不謂此零紙斷墨猶有人寶而藏之者，豈非忠貞之蹟，隨處皆有神物以呵護之耶」，《國粹學報》，3.10（1907）。然題《雪江殘畫》之人應為清初畫家王尊素（字玄度），而非晚明之黃尊素（1584-1626，字真長，即鄧實筆下之「忠端公」），此可自第一幅「尊素」、與「玄度」兩方印章窺知。

63 關於清室收藏在民國後所產生的公產與私產問題及故宮博物院的成立，見石守謙，〈清室收藏的現代轉化—兼論其與中國美術史發展之關係〉，《故宮學術季刊》，23:1（2005），頁7-13。

64 開始時，若會務經費有不足之處，鄧實出資三分之二，黃節負擔三分之一，見〈國學保存會報告第12號會計報告附啓〉，《國粹學報》，3.7，頁1下。又《國粹學報》每半年刊出一次「國學保存會會計報告」，條列會費所得、捐款明細、藏書樓收入及雜支等，這些會計資料一直提供到1910年上半年為止。在這三年半裡，鄧實共捐洋1227元，黃節則

- 捐了675元，其他人的捐款總額計洋748.6元，而該會的會費收入只有洋269元，藏書樓的門票收入更少，僅洋41.95元。在此之後，鄧實每月捐洋20元、黃節洋10元，以維持國學保存會營運。據此可知鄧實實為國學保存會最主要的經濟來源。原始數據見〈國學保存會報告—會計報告〉，《國粹學報》，3.1、3.7（1907）、4.1、4.7（1908）、5.1、5.7（1909）、6.2（1910）。
- 65 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州國光集》，20（1911），頁2
- 66 鄧實，〈輯錄餘譚〉，《神州國光集》，20，頁1。
- 67 王中秀編，《黃賓虹年譜》（上海：上海書畫出版社，2005），頁63。
- 68 柳亞子，《南社記略》（上海：上海人民出版社，1983），頁3。
- 69 關於鄧實的晚年，見吳忠良，〈鄧實與新史學思潮〉，《南都學壇（人文社會科學報）》，23.2（2003），頁28，然這段描述沒有出處，不知作者何據。又關於鄧實的身體狀況，見黃賓虹，〈與傅雷書（1943）〉、〈與吳鳴書（1951）〉，收入王中秀編，《黃賓虹文集書信編》（上海：上海書畫出版社，1999），頁207、頁70。
- 70 李韶清編，《順德黃晦聞先生年譜》，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》（佛山：廣東人民出版社，1998），頁277-280。
- 71 李韶清編，《順德黃晦聞先生年譜》，頁284。又見章太炎，〈黃晦聞先生墓誌銘〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》，頁264。
- 72 〈國學保存會報告第20號通訊〉，《國粹學報》，4.3（1908），頁1下。
- 73 章太炎，〈黃晦聞先生墓誌銘〉，頁264。
- 74 吳宓，〈順德黃先生晦聞事略〉，收入黃節，《蒹葭樓自定詩稿原本》，頁261-263。
- 75 事見《國粹學報》，3.7、3.10（1907）。
- 76 見該圖頁後之沈塘題識，《國粹學報》，3.6。
- 77 見沈塘識，〈程孟陽先生像〉，《國粹學報》，4.8（1908）。
- 78 〈國學保存會報告第10號國粹學報添入博物美術圖畫之特色〉，《國粹

學報》，3.5（1907），頁1下。

- 79 見程美寶，〈複製知識：國粹學報博物圖畫的資料來源及其採用之印刷技術〉，《中山大學學報》，49.3（2009），頁95-109。根據程美寶研究，蔡守所取用之歐人自然史書籍為James Denis Hird, *A Picture Book of Evolution* (London, 1906 and 1907)，及Richard Lydekker, *The Royal Natural History* (London, 1897)。而蔡守之英國友人可能為William John Bainbridge Fletcher (1879-?)。
- 80 見王中秀編，《黃賓虹文集書信編》，〈附錄一〉，頁3-4。
- 81 見王中秀編，《黃賓虹年譜》，頁62。
- 82 黃賓虹與國學保存會之關係，見王中秀，《黃賓虹年譜》，頁62、68。黃賓虹與神州國光社的關係，見王中秀，〈黃賓虹十事考之五一神州闡國光〉，《榮寶齋》，9（2001，03），頁235-244。
- 83 如〈漢蒯成侯鉤帶〉，《國粹學報》，5.2（1909），及〈僧漸江枯樹竹石〉，《神州國光集》，8（1909）。
- 84 見王中秀編，《黃賓虹年譜》，頁186-187、209、268。
- 85 見王東杰，〈歐美風雨中的國學保存會〉，《檔案與史學》，1999.5，頁34。
- 86 見柳亞子，《南社記略》，頁3。
- 87 〈國學保存會報告第10號〉，《國粹學報》，3.5，頁1上。此圖並於3.9期刊出。
- 88 〈國學保存會報告第5號通信〉，《國粹學報》，2.12，頁1下。
- 89 〈國學保存會報告第13號通訊〉，《國粹學報》，3.8，頁1下。
- 90 見《國粹學報》，4.1（1908）。
- 91 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁2。
- 92 捐贈記錄見〈國學保存會報告第24號〉，《國粹學報》，4.7（1908），頁1上。圖片分別見《神州國光集》，4、5、6、9集。
- 93 〈目錄預告附告〉，《神州國光集》，5（1908），頁1。
- 94 第九期亦曾登出鄧實，〈風雨樓讀畫小記〉，《神州國光集》，9

(1909)，無頁碼。

- <sup>95</sup> 鄧實，〈敘〉，《神州國光集》，1，頁3。
- <sup>96</sup> 〈凡例〉，《神州國光集》，1。《神州國光集》之收入造象、樂器、筆筒等，皆可納於這廣義的「金石」概念。當時的收藏文化亦因考古發掘的蓬勃發展而在所收藏品類上有所改變，特別是金石這一類別，如明器、佛像等，也成為值得收藏之物。關於這方面討論，見王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31（2011），277-320；Shana J. Brown, *Pastimes: From Art and Antiquarianism to Modern Chinese Historiography* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2011)。
- <sup>97</sup> 〈凡例〉，《神州國光集》。《神州國光集》更以所謂中國現存最古老的尺，作為度量單位，據以丈量原件。此舉不僅意在避開中國各地度量單位有所參差之弊，亦隱含著「尚古」的價值。見沈屋廬，〈晉銅尺〉，《神州國光集》，1（1908），頁1-2。
- <sup>98</sup> 沈塘摹，《錢南園壯馬脫銜重銜圖》，見《國粹學報》，3.5（1907）。該圖當時藏於蘄水陳氏簡學齋，曾發表於《中國名畫》，第20集。兩相對照，可發現兩圖並不相同，故知所謂的「摹影」，並非「攝影」之別稱，而指沈塘的摹寫。「入銅」，與「鏤銅」同義，指製成網目銅版。
- <sup>99</sup> 這就像「肖像」一樣，即使由不同畫家所繪，仍是像主的肖像。如《薛劍公遺像》，雖是「蔡有守（1879-1941）重樵，黃質（賓虹）補景」，仍是明遺民薛始亨的肖像，對編者而言，同具有感人的效力。見《國粹學報》，5.5（1909）。
- <sup>100</sup> 如蔡有守臨，《李公麟白描文殊像》、沈塘摹，《錢南園畫馬》，分別見《國粹學報》，4.5（1908）、6.12（1910）。
- <sup>101</sup> 見Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 128.
- <sup>102</sup> 除「銅版」一詞外，《神州國光集》也曾使用過「電氣銅版」、「網目銅版」等詞，分別見〈凡例〉，1；〈本集製版印刷之特色〉，4（1908），封底內頁。此技術即為賀聖籟筆下「照相銅鋅版」之一支，

賀氏之說明裡亦有「網目銅版」的用語。見賀聖繡，〈三十五年來中國之印刷術〉，收入莊俞、賀聖繡編，《最近三十五年之中國教育》（上海：商務印書館，1931），頁184-185。

<sup>103</sup> 翻譯時，「halftone」常被直譯為「半色調」，故有學者以為是不同於網目銅版（「照相銅鋅版」之一種）的技術；如Christopher Reed便將「halftone」與「照相銅鋅版」，當作兩種不同的類別，並將後者英譯為「photoengraving」。見Christopher A. Reed, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937* (Toronto: UBC Press, 2004), pp. 59-60. 然因賀聖繡謂此技術於1882年由德人Meisenbach所發明，據此再加上實物觀察，可比對出賀氏之「照相銅鋅版」即英文所謂的「halftone」。

<sup>104</sup> 見Jan Poortenaar, *The Technique of Prints and Art Reproduction Processes: A Study of Technical Process with 45 Specimens and 90 Illustrations* (London: John Lane, 1933), pp. 113-120.

<sup>105</sup> Poortenaar, *The Technique of Prints*, pp. 120, 159.

<sup>106</sup> 見〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，4。

<sup>107</sup> 〈特別廣告〉，《神州國光集》，9（1909），封面內頁。

<sup>108</sup> 參見查爾斯·辛格等編，遠得玉等譯，《技術史》（上海市：上海科技教育出版社，2004），第5冊，頁491。

<sup>109</sup> "[A] hard-sized paper is generally preferred, as an absorbent paper extracts too much dampness from the gelatine," Poortenaar, *The Technique of Prints*, pp. 146.

<sup>110</sup> 〈謹告購畫諸君〉，「惟亞土版製版，每版一次僅能印二百頁為止」，《神州國光集》，9（1909），頁4。

<sup>111</sup> 〈本集製版印刷之特色〉，「按玻璃版東名有亞土泰布、珂洛泰布二種。而以亞土一種為至精，本集所印即此種」，《神州國光集》，4。在《神州國光集》的英文廣告中，「亞土泰布」被拼寫成「ART TYPE」（見《神州國光集》，10 [1909]，封面內頁），有可能為「Artotype」

- (珂羅版的別名之一)之誤，而「亞士泰布」則為其音譯。
- <sup>112</sup> 〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，第4集。
- <sup>113</sup> 〈廣告二〉：「欲賜顧代造玻璃版者，本社亦可代勞，其價比上開銅版之價加至三倍便合」，《神州國光集》，1（1908），封底廣告。
- <sup>114</sup> 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「本社所製玻璃版，精細工巧，精神畢現，墨色古雅，全無火氣，久荷海內賞鑒家評定所謂下真蹟一等者」，《神州國光集》，19（1911），封面內頁。
- <sup>115</sup> 除網點之外，網目銅版所印之圖片四周可見極細的黑色邊框，此特色亦不見於珂羅版印刷品。
- <sup>116</sup> 〈特別廣告〉，《神州國光集》，9。
- <sup>117</sup> 關於歐洲的現象，見Trevor Fawcett, "Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction," p. 190.
- <sup>118</sup> 彩色網目銅版印刷，見《神州國光集》，12（1909）、13、15、16、17（1910）；珂羅版彩色印刷，見9（1909）、14（1910）集。
- <sup>119</sup> 米芾，《書史》，收入《美術叢書》（上海：神州國光社，1913），第二集第一本，頁8。
- <sup>120</sup> 何延之，〈蘭亭記〉，收入張彥遠，《法書要錄》，卷三，見王世貞輯，《王氏書苑》（上海：泰東圖書局，1922），第二冊，頁28上-34下。
- <sup>121</sup> 羲之《蘭亭序》雖在書史上佔有極重要的地位，且享有極高的文化聲譽，然而對於《蘭亭序》原本是否真為王羲之所作、抑是後人偽托一事，卻不免爭議。見文物出版社編，《蘭亭論辯》（北京：文物出版社，1977）；華人德、白謙慎編，《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000）。
- <sup>122</sup> Shen C.Y. Fu, *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy* (New Haven and London: Yale University, 1977), pp. 3, 5-8. 關於以雙鉤廓填法複製二王法書，見Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy* (Princeton: Princeton University Press, 1979),

pp. 33-38. Lothar Ledderose 更引陶宏景《真誥》卷二十所言：「時人今知摹二王法書，而永不悟摹真經。經正起隱居手爾，亦不必皆須郭填，但一筆就畫，勢力殆不異真。至於符無大小，故宜皆應郭填也。」推測「符」若不經雙鉤廓填，其法力或將消失（p.35）。若然，則以雙鉤廓填法複製的二王書法，在當時想必被視為可以保留真蹟之效力。

<sup>123</sup> 除了「雙鉤廓填法」之外，傳統上還有其他種類的摹本，如「臨本」與「拓本」等。然照相複製技術之論述實與「雙鉤廓填」法就著原蹟而描、並講究纖毫畢肖的傳統相呼應。此與「臨本」有時以己意而為之的自由性不同，亦與「拓本」之只留存筆意輪廓者相異，故此處並不贅述其他種類的摹本。然此時出版的照相複製品中，有不少號稱為「初拓本」的拓本，可見「拓本」亦被視為真蹟而複製。關於「拓本」既是複製品、亦是真蹟的特性，見Hung Wu, "On Rubbings," in Lydia Liu and Judith Zeitlin, eds, *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, Harvard-Yenching Institute Monograph Series 58 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), pp. 29-72.

<sup>124</sup> 關於藉由複製品而傳承書法典範的機制，見Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp. 28-44；韓文彬 [Robert Harrist, Jr.]，〈關於《蘭亭集序》與複製品的問題〉，華人德等編，〈蘭亭論集〉，頁223-229；Robert Harrist, "Copies, All the Way Down: Notes on the Early Transmission of Calligraphy by Wang Xizhi," *The East Asian Library Journal*, 10.1 (Spring 2001), pp. 176-196; and "Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period," in Zong-qi Cai, ed., *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004), pp. 31-59. 近年與摹本、複本相關的著作，見王耀庭，〈傳移模寫〉（台北：國立故宮博物院，2007），頁14-20。

<sup>125</sup> Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp. 38-44.

- <sup>126</sup> 〈本集製版印刷之特色〉：「本集印刷係用西洋最精之印玻璃版電機所印，故能千張墨色一律，無有濃淡，與人工所印者迥殊」，《神州國光集》，4。
- <sup>127</sup> 見賀聖齋，〈三十五年來中國之印刷術〉，頁192。
- <sup>128</sup> 鄭逸梅亦曾言及趙鴻雪在印刷上的成就，然其成就卻在網目銅版，而非珂羅版。見鄭逸梅，〈我國自製印刷銅版的第一人趙鴻雪〉，收入朱孔芬編，《鄭逸梅筆下的藝壇趣事》（上海：上海書畫出版社，2002），頁153-154。
- <sup>129</sup> 見廣告〈楹聯出售〉：「本館近從外洋購取照印字畫新式機器一付，於點石齋中延請名師監印。凡字之波折、畫之皴染，皆與原本不爽毫厘」，《申報》，1879/01/02。
- <sup>130</sup> 以上引文見狄葆賢，〈中國美術報序〉，《時報》，1907/02/27。
- <sup>131</sup> 賀聖齋文中所謂：「上海有正書局聘日人龍田來華，舉辦珂羅版印刷，教授華人狄君」（頁192），或即此事，則其時應在1907年左右。
- <sup>132</sup> 此處引用Walter Benjamin的分析語彙。Benjamin以為藝術品的靈光（aura）有其儀式的根源，因為藝術原為祭祀或宗教服務。這個儀式性根源，經歷了世俗化的過程，轉變為對「美」的膜拜。而在機械複製的年代裡，原本附屬於儀式之一部分的藝術品，就此自儀式中解放出來，轉而為政治服務。原來藝術品以其「儀式性價值（cult value）」為貴，現人們所看重的則是其「展示性價值（exhibition value）」。
- 見Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", in Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, eds, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media: Walter Benjamin* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), pp. 23-27.
- <sup>133</sup> 《時報》，1905/07/30。「桐城女史」即廉泉的夫人吳芝瑛（1868-1934）。
- <sup>134</sup> 歐洲在廿世紀初也有類似的情形。據Jan Poortenaar所言，當時許多油畫



與水彩畫的照相複製品也都有原作者的親筆簽名，他並對此相當不以為然。見Poortenaar, *The Technique of Prints*, pp. 169. 這種授權式藝術品至今仍引起極大爭議，如當代英國藝術家Damien Hirst的畫作。

- <sup>135</sup> 〈謹告購畫諸君〉，《神州國光集》，9。
- <sup>136</sup> 〈本集製版印刷之特色〉，《神州國光集》，4。
- <sup>137</sup> 見廣告〈改良宣紙印珂羅版中堂唐六如南州借宿圖大幅〉：「中堂大幅最不易印，有製版多日不能印一紙之時，茲改用宣紙精印」，《時報》，1910/12/02。
- <sup>138</sup> 見〈神州國光社新出精品畫冊四種〉，《國粹學報》，76（1911），廣告頁1上。
- <sup>139</sup> 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「自今年起改用中國宣紙試印王石谷溪山雪霽、吳漁山雪山圖二種，益得海內同聲稱譽，謂比用外國紙尤美，足徵雅有同嗜」，《神州國光集》，19。
- <sup>140</sup> 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉，《神州國光集》，19。
- <sup>141</sup> 根據版畫家何為民先生（現為牛津大學駐校藝術家），宣紙可以用來印製珂羅版，但因宣紙吸水性強，需加大墨的厚度才行。然如是一來，亦易造成印版的耗損，故印量不大。若欲多印，得再重新製版。故知歐洲印刷手冊裡所描述的抗水性紙張，只是印珂羅版時的「較佳」環境，而非必定不能用吸水性強的紙來印刷。這也凸顯了中國在面對此一新技術時的在地化處理。
- <sup>142</sup> 見〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「舊畫原本有屬絹者、屬綾者、屬金箋者，本集仍擇其一用絹綾金箋等印之，不惜重價，以供雅鑑」，《神州國光集》，19。
- <sup>143</sup> 見〈目錄〉，《神州國光集》，20（1911），封面內頁。
- <sup>144</sup> 〈自本集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉：「按今時價每集用絹綾金箋一張價已在二角以上，故每集祇可用一張，多用則不敷成本矣」，《神州國光集》，19。
- <sup>145</sup> 如謂其所使用之印刷術乃「日本最新」之電氣銅版與玻璃版法，見〈凡

例》，《神州國光集》，1。

<sup>146</sup> 見〈本集製版印刷之特色〉，4。

<sup>147</sup> 見Mayching Kao, "Preface", in Mayching Kao, ed., *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong and Oxford: Oxford University Press, 1988), p. xxi. 亦見孔令偉，〈國粹與國粹畫〉，《美術研究》，2007.1，頁83-98。

<sup>148</sup> Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), p. xxiii. 「國畫」一詞的普遍使用，約在1920年代時，見Aida Yuen Wong, pp. 12-13.

<sup>149</sup> 採用進口洋紙印刷時，紙料成本有可能較採用宣紙時來得高。然前已論及，以宣紙印刷，會增加玻璃版的耗損，增加製版的費用。目前仍難以估算何者較能節省製作成本。然本文重點在討論出版的操作手法及複製品之物質性所呈現的文化表述，這些文化表述雖有可能是商業行為中應運而生的某種文化形象或姿態，卻也因為這樣的形象或姿態抓住了當時的時代氛圍，才有可能在商業行為中被大規模的仿效，故仍具有不可忽視的文化效益。

<sup>150</sup> 其出刊日期見〈中國名畫第十七集〉，《時報》，1914/04/30。

<sup>151</sup> 見鄭振鐸編，《韞牘齋藏唐宋以來名畫集》（上海：上海出版公司，1947）。上海圖書館及香港中文大學皆有收藏。

<sup>152</sup> 以珂羅版複製的書法作品共有三件，分別是：《明文徵明小楷書千字文》（第4集，1908）《元俞紫芝臨趙文敏常清靜經》、《惲南田哭王奉常詩卷》（第5集，1908）、《明董玄宰行書直幅》（第8集，1908）；帖類三件：《宋拓羲之臨鍾繇帖》、《宋拓鍾繇宣示表》、《宋拓鍾繇書帖》（第12集，1909）；被筆者列為「其他」的有五件：《初拓魏刁惠公墓誌銘》、《初拓隋董美人墓誌銘》、《初拓隋尉富娘墓誌文》（第5集，1908）、《精拓涼且渠安周造像記》（第6集，1908）、《小忽雷》（第20集，1911）。

- <sup>153</sup> 值得注意的是，第19集雖宣稱「凡屬玻璃版皆用宣紙印刷」，事實卻不然。該集的《小忽雷》（一種樂器），便仍以玉版紙印刷。是知宣紙之用，原意在配應畫作的印行。
- <sup>154</sup> 關於書法作為中國最高的藝術形式，見Michael Nylan, "Calligraphy, the Sacred Text and Test of Culture", in Cary Y. Liu, Dora C.Y. Ching, and Judith G. Smith eds., *Character and Context in Chinese Calligraphy* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp.8-77; Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, pp.28-33.
- <sup>155</sup> 雖然無法確知當時讀者的實際反應，然當時讀者對於印刷技術與品質，應有一定的認識與意識。如傅斯年曾在文明書局出版的《定武蘭亭 趙子固藏落水本》上題云：「此為玻璃版印，看來竟似木板印刷為差…廉南湖[泉]所印蘭亭以此本為最可貴，亦以此本印工為最劣，誠恨事也」。足知傅氏不只有珂羅版（玻璃版）為高的概念，亦對珂羅版產品抱有品質上的期待。見中央研究院傅斯年圖書館藏《定武蘭亭 趙子固藏落水本》（文明書局，1925）[FU 746 703]。
- <sup>156</sup> 如Trevor Fawcett, "Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture," *Art History*, 6.4 (December 1983), pp. 442-460 與 Robert S. Nelson, "The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction," *Critical Inquiry*, 26.3 (Spring 2000), pp. 414-434.
- <sup>157</sup> 見Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 128. 然Ivins在文中雖如此宣說，第一版的*Prints and Visual Communication*中卻有八分之五的圖版，在Ivins的堅持下以珂羅版技術印刷。Ivins不欲使用網目銅版，為的也是怕該技術的機械性網紋影響圖版的視覺傳達力，見Gorden Fyfe, "Fugitive Authorship: William Ivins and the Reproduction of Art," in *Art, Power and Modernity*, p. 46.
- <sup>158</sup> Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century* (New York and

London: R.R. Bowker Company, 1983), pp. 300, 308.

- <sup>159</sup> 〈略例〉，《美術叢書》（上海：神州國光社，1911），香港大學圖書館藏，1.1，頁1下。
- <sup>160</sup> 見郎紹君、水天中，《二十世紀中國美術文選》（上海：上海書畫出版社，1999），上冊，頁26-27、29-30。
- <sup>161</sup> Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, pp. 23-27.
- <sup>162</sup> 或有謂當時廣告中書法碑帖數量眾多，似不亞於畫作之複製品。然這些複製品皆繫於「碑帖墨跡」之下，而單一類別下的數量只能說明其在當時的供應情況（availability），而無法與其他類別作平行的比較。由此觀之，除有「美術」作為各藝術品類的展示平台之外，仍需透過複製技術的中介，「美術」裡的各類別方能有相互比較的基準。若《神州國光集》所有的「書」作全以最精良的技術複製，即使數量稀少，本文的結論亦得改寫。

# 索引

## 3 畫

- 三百六十行 231, 232, 239, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 285, 290, 295, 301, 302, 305, 315
- 下真蹟一等 341, 343, 344, 345, 347, 348, 357, 376
- 大旅行 (Grand Tour) 38, 53
- 小說 8, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 163, 166, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 238, 250, 261, 264, 366
- 山塘 219, 220, 235, 239, 275, 291, 292, 293, 294, 295

## 4 畫

- 中國名畫 318, 327, 346, 353, 356, 361, 374, 380
- 文化消費 4, 9, 205, 211, 212, 213, 241, 248, 250, 252, 254, 256, 298, 299, 301, 302, 308, 310

## 5 畫

- 凸版蝕刻法 (relief etching) 58, 66, 68, 74, 92
- 凹版線雕 (engraving) 6, 58, 65, 66, 67, 70, 75, 84
- 出版文化 8, 147, 149, 151, 189, 195, 198, 201, 248
- 布雷克 6, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93
- 石版畫 7, 8, 104, 110, 114, 123, 132, 133

## 6 畫

- 交易 (dealing) 3, 16, 17, 19, 20, 22, 30, 31, 259, 266, 366
- 再現 (representation) 2, 4, 10, 11, 22, 28, 43, 47, 104, 107, 109, 126, 128, 131, 132, 213, 281, 320
- 名人書畫 318, 353, 361, 362
- 地方政府 213, 229, 232, 240, 241, 266, 267, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 306, 308
- 地景塑造 9, 205, 239, 244, 298, 299,

308, 310

自然 7, 22, 23, 42, 82, 101, 102, 103,  
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,  
115, 116, 117, 118, 120, 121, 122,  
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,  
130, 131, 132, 133, 134, 137, 214,  
216, 220, 224, 230, 231, 242, 285,  
290, 350, 373

**7 畫**

佛祖 126, 127, 128, 129, 131, 132, 138  
狄葆賢 327, 346, 366, 369, 378

**8 畫**

宗教 2, 7, 10, 16, 22, 31, 36, 53, 102,  
103, 104, 105, 114, 123, 124, 126,  
128, 129, 130, 131, 132, 133, 269,  
378

官商關係 278, 279, 300, 307, 311

拉馬克 105, 115, 116, 121, 123

版畫 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 17,  
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,  
43, 44, 46, 52, 57, 58, 60, 62, 63, 64,  
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76,  
77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 92,

93, 104, 105, 106, 110, 114, 115, 116,  
119, 122, 123, 131, 132, 133, 138,  
148, 149, 150, 155, 156, 161, 173,  
179, 180, 183, 190, 191, 192, 194,  
196, 198, 199, 200, 201, 202, 211,  
212, 213, 226, 228, 229, 231, 232,  
233, 234, 235, 236, 237, 238, 240,  
243, 245, 249, 253, 254, 255, 256,  
257, 258, 259, 260, 263, 264, 265,  
266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,  
273, 274, 275, 276, 277, 278, 279,  
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286,  
287, 288, 289, 290, 291, 292, 294,  
295, 296, 297, 298, 299, 300, 301,  
304, 305, 306, 307, 308, 309, 310,  
311, 320, 321, 341, 363, 364, 379

版畫技巧 6, 57, 67, 83

版畫收藏 (print collection) 19, 20,  
21, 22, 23

虎丘 219, 220, 226, 227, 228, 230, 232,  
233, 235, 254, 267, 275, 276, 277,  
278, 291, 295, 296, 305, 306

**9 畫**

南巡盛典 225, 226, 227, 228, 229, 230,  
240, 241, 252, 253, 254, 255, 256

城市圖像 9, 205, 210, 211, 212, 213,

214, 215, 217, 225, 231, 240, 241,  
242, 244, 259, 298, 299, 308, 310

客商 270, 271, 273, 274, 275, 302, 304

宣紙 11, 342, 349, 350, 351, 352, 353,  
354, 357, 358, 376, 379, 380, 381

政治權力 9, 205, 212, 213, 217, 228,  
239, 241, 244, 245, 298, 299, 308,  
310

柯洛 108

玻璃版 340, 341, 342, 346, 350, 352,  
375, 376, 378, 379, 380, 381

珂羅版 11, 319, 322, 326, 330, 336,  
337, 339, 340, 341, 342, 343, 344,  
345, 346, 347, 348, 349, 350, 351,  
352, 353, 354, 355, 356, 357, 358,  
359, 361, 363, 367, 368, 371, 376,  
378, 379, 380, 381

美術 10, 11, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68,  
69, 70, 80, 82, 83, 88, 93, 127, 194,  
198, 201, 202, 231, 233, 245, 251,  
253, 254, 255, 256, 257, 258, 259,  
261, 262, 268, 272, 298, 299, 300,  
301, 308, 310, 311, 312, 314, 317,  
318, 319, 322, 323, 324, 325, 326,  
328, 329, 330, 331, 333, 334, 337,  
338, 340, 342, 345, 346, 347, 348,  
353, 354, 356, 357, 358, 359, 362,  
366, 367, 368, 369, 370, 371, 372,

374, 376, 378, 380, 382

風格 (manners) 5, 7, 8, 9, 26, 27, 40,  
41, 42, 45, 49, 51, 53, 55, 103, 120,  
126, 128, 129, 132, 150, 152, 153,  
177, 196, 198, 202, 206, 207, 210,  
211, 213, 222, 224, 228, 237, 240,  
254, 255, 265, 282, 286, 287, 290,  
291, 295, 297, 300, 305, 306, 307,  
311, 320, 338, 352

## 10畫

時尚 (fashion) 2, 4, 5, 35, 36, 37, 38,  
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
49, 50, 51, 52, 53, 261

浪漫主義 6, 36, 58, 59, 65, 104, 105,  
108, 123, 131, 133

真美大觀 325, 326, 367, 368

神州國光集 10, 11, 317, 318, 322, 323,  
325, 326, 327, 328, 330, 331, 333,  
335, 336, 337, 339, 340, 341, 342,  
343, 345, 346, 347, 350, 349, 351,  
353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,  
361, 368, 369, 371, 372, 373, 374,  
375, 376, 378, 379, 380, 382

神州大觀錄 318, 326, 334, 353, 361,  
369

神智學 105, 126, 132

紋樣 150, 156, 187  
素描 16, 20, 60, 71, 75, 78, 81, 87, 90,  
92, 104, 105, 114, 122, 130  
高更 117, 118, 121, 129

## 11 畫

商人文化 267  
國粹 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326,  
327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,  
334, 335, 336, 337, 338, 339, 343,  
344, 346, 348, 350, 352, 353, 356,  
357, 364, 365, 366, 367, 369, 370,  
371, 372, 373, 374, 379, 380  
國粹學報 323, 324, 325, 327, 328, 329,  
330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,  
337, 338, 339, 364, 365, 366, 369,  
370, 371, 372, 373, 374, 379  
國華 87, 302, 325, 326, 367, 368  
晚明 8, 147, 148, 149, 151, 154, 157,  
173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 182, 188, 189, 190, 191,  
192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,  
199, 200, 201, 202, 206, 207, 208,  
209, 210, 214, 216, 217, 226, 227,  
232, 237, 242, 247, 248, 250, 252,  
254, 256, 261, 293, 301, 302, 310,  
358, 371

清代 2, 8, 9, 191, 207, 208, 212, 220,  
235, 238, 243, 246, 247, 248, 251,  
252, 253, 254, 255, 256, 257, 259,  
261, 262, 263, 264, 265, 285, 292,  
296, 297, 300, 303, 304, 307, 309,  
311, 312  
盛世滋生圖 9, 211, 212, 213, 217, 218,  
219, 220, 221, 223, 224, 225, 226,  
227, 228, 230, 231, 232, 233, 234,  
237, 239, 240, 241, 248, 252, 272,  
297, 301, 309, 312

## 12 畫

媒材 4, 6, 7, 10, 11, 80, 103, 104, 109,  
110, 114, 320, 351, 352, 355, 356, 363  
插圖 8, 69, 148, 149, 150, 151, 152,  
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159,  
160, 161, 163, 165, 169, 173, 174,  
176, 178, 179, 180, 181, 182, 183,  
186, 188, 189, 190, 191, 192, 193,  
194, 197, 198, 200, 201, 202, 227,  
228, 229, 296  
普濟堂 267, 291, 292, 293, 294, 295,  
307, 308  
期刊 (periodicals) 3, 12, 59, 63, 64,  
322, 326, 331, 356, 373  
植物學 103, 105, 106, 127



舒禾 105, 126, 128, 131, 132, 133  
 評點 8, 147, 148, 149, 151, 154, 157,  
 160, 161, 167, 174, 175, 176, 179,  
 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187,  
 188, 189, 190, 195, 196, 197, 199,  
 200, 201, 202  
 象徵主義 7, 102, 103, 104, 105, 126,  
 129, 131  
 隋煬帝豔史 8, 147, 148, 150, 151, 154,  
 193, 194, 151, 161, 162, 164, 165,  
 166, 167, 168, 169, 170, 172  
 黃節 324, 331, 332, 333, 334, 335, 365,  
 370, 371, 372  
 黃賓虹 332, 333, 334, 372, 373

## 13 畫

會館 266, 273, 274, 289, 300, 303, 304  
 照相石印法 321, 330, 342, 346, 371  
 萬年橋 219, 220, 230, 232, 233, 234,  
 235, 236, 237, 239, 240, 242, 252,  
 256, 257, 267, 278, 279, 280, 281,  
 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288,  
 289, 290, 291, 295, 296, 305, 306,  
 307, 308  
 裝飾 16, 26, 38, 63, 104, 125, 126, 131,  
 148, 149, 150, 151, 156, 157, 158,  
 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167,

168, 169, 170, 171, 172, 173, 176,  
 181, 186, 187, 194, 281  
 達文西 37, 104, 106, 107, 108, 123,  
 129, 130, 131, 132  
 達爾文 102, 105, 114, 115, 116, 117,  
 118, 121, 123, 124, 126

## 14 畫

演化論 7, 101, 102, 103, 104, 105, 106,  
 110, 114, 115, 116, 121, 122, 123,  
 124, 126, 131, 133  
 箋紙 8, 157, 158, 159, 166, 170, 172,  
 176, 182, 184, 188, 189, 192, 194,  
 195, 199, 238  
 網目版 337, 342  
 網絡 (circuit) 3, 4, 16, 17, 22, 24, 27,  
 28, 122, 212, 299, 314, 322, 331, 333,  
 334, 335  
 銅雕版 (copper plates) 58, 64, 65, 73,  
 75, 78, 80, 82, 84

## 15 畫

複製 (reproductive, reproducible) 2,  
 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 19, 20,  
 21, 22, 23, 25, 26, 27, 46, 58, 59, 66,  
 70, 71, 108, 114, 317, 318, 319, 320,

321, 322, 324, 325, 326, 328, 330,  
331, 336, 28, 132, 256, 336, 333, 336,  
337, 338, 339, 340, 342, 343, 344,  
345, 346, 347, 348, 349, 350, 351,  
352, 353, 354, 355, 356, 357, 358,  
359, 363, 364, 368, 373, 376, 377,  
378, 379, 380, 382

鄧實 324, 327, 328, 331, 332, 333, 334,  
335, 336, 337, 365, 369, 370, 371,  
372, 373, 374

閱讀 5, 8, 43, 44, 46, 50, 126, 138, 148,  
151, 158, 174, 175, 181, 190, 192,  
193, 195, 202, 208

魯東 7, 101, 102, 103, 104, 105, 106,  
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
114, 116, 117, 118, 119, 120, 121,  
122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
129, 130, 131, 132, 133, 134, 136,  
138

## 16 畫

諷刺漫畫 (caricature) 4, 035, 036,  
037, 038, 039, 40, 41, 42, 43, 44, 45,  
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52

諷刺版畫 (satirical prints) 5, 038, 41

關門 219, 220, 230, 231, 232, 233, 234,  
235, 239, 240, 257, 260, 261, 267,

268, 269, 270, 271, 272, 273, 274,  
275, 278, 279, 280, 282, 285, 289,  
290, 295, 296, 301, 302, 303

雕版 (engraving) 2, 19, 20, 21, 22,  
23, 24, 25, 27, 28, 29, 030, 031, 037,  
41, 42, 44, 58, 64, 65, 66, 70, 71, 72,  
73, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85,  
86, 92

## 17 畫

擬像 (simulacra) 2, 4, 28

錘版法 (repoussage) 66, 75, 76, 77,  
78

## 18 畫

雙鉤廓填 344, 345, 354, 359, 376, 377

## 19 畫

羅丹 106, 120, 122

羅振玉 335, 363, 366, 374

藝苑真賞集 318, 353, 361

藝術 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 16, 17,  
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,  
28, 29, 030, 031, 036, 037, 038, 41,  
43, 44, 47, 52, 53, 58, 60, 62, 64, 65,

66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77,  
78, 80, 82, 84, 85, 86, 90, 92, 102,  
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,  
110, 114, 118, 119, 122, 125, 126,  
127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,  
137, 149, 163, 165, 176, 194, 201,  
206, 207, 208, 218, 224, 245, 246,  
249, 250, 251, 254, 259, 296, 297,  
298, 299, 312, 314, 318, 319, 320,  
321, 322, 324, 325, 330, 343, 351,  
355, 356, 357, 359, 360, 362, 364,  
366, 367, 370, 378, 379, 381, 382

藝術傳統 (artistic traditions) 036,  
132

藝術史 (art history) 3, 6, 10, 15, 18,  
20, 031, 43, 60, 82, 104, 108, 119,  
194, 201, 206, 207, 208, 224, 246,  
249, 296, 299, 314, 320, 321, 355,  
360, 367

藝術市場 (art market) 3, 4, 6, 11, 15,  
16, 17, 18, 19, 27, 62, 104, 296, 297,  
366

藝術系統 (art system) 4, 18, 19, 27,  
28

邊框 150, 156, 157, 158, 159, 163, 178,  
181, 184, 187, 376

## 20 畫

蘇州年畫 9, 211, 212, 213, 230, 235,  
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,  
244, 245, 258, 260

蘇州版畫 2, 8, 9, 10, 213, 231, 233,  
235, 236, 237, 238, 258, 260, 263,  
264, 265, 266, 268, 272, 275, 276,  
277, 280, 283, 292, 296, 297, 298,  
300, 305, 306, 309

## 21 畫

攝影 5, 10, 11, 48, 49, 51, 319, 320,  
321, 333, 337, 338, 349, 352, 357,  
363, 364, 374

蘭亭 344, 345, 347, 351, 376, 377, 381

# 文章出處

## SOURCES OF ARTICLES

### 01 藝術、藝術市場、可複製的圖像與藝術史的發展 | John Brewer

原名：'Art, art markets, reproducible images and the development of art history' 英文稿改寫自 "Positioning the Market: Art, Goods and Commodities in Early Modern Europe," in *Economia ed Arte secoli xiii-xviii*, ed. by Simonetta Caraciocchi: Florence, 2002, pp. 139-148.

本書編輯委員會特邀論文。

### 02 諷刺漫畫與時尚——玩笑話的歷史 | Peter McNeil

原名：'Caricature and Fashion' 文章出自 *Peter K. McNeil, 'Caricatura e moda: storia di una presa in giro'*, trans by Giorgio Riello and Elsa Tosi Brandi, *Moda. Storia e Storie*, ed. by M.G. Muzzarelli, G. Riello & Elsa Tosi Brandi. Milan: Bruno Mondadori, 2010, pp. 156-167.

### 03 威廉·布雷克版畫技巧的爭議 | 宋美瑩

譯自 Mei-Ying Sung, "Introduction: The Technical Argument" in *William Blake and the Art of Engraving*. London: Pickering & Chatto, 2009, pp. 1-18.

原文旨在說明全書研究領域與所要討論的範圍和議題，為配合本書主旨，文章經作者增刪改寫。

### 04 魯東的自然意象和精神演化論 | 曾少千

本文係國科會專題研究計畫（NSC 96-2411-H-008-003）成果，原較長版本刊載於《藝術學研究》，第8期，2011年5月，頁1-72。

05 《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化 | 馬孟晶

本文為國科會研究計畫「明末清初之小說圖飾與出版文化」(NSC 97-2410-H-136-002)的部分成果。原文刊載於《漢學研究》，第28卷第2期，2010年6月，頁7-56。

06 乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造 | 王正華

原文載於《中央研究院近代史研究所集刊》，第50輯，2005年12月，頁115-184。

07 商人社群與地方社會的交融——從蘇州版畫看地方商業文化 | 馬雅貞

原文載於《漢學研究》，第28卷第2期，2010年6月，頁87-126。

08 照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》的複製態度與文化表述 | 劉宇珍

原文載於《美術史研究集刊》，第35期，2013年9月，頁185-254及頁258。

# 作者簡介

## BRIEF INTRODUCRION OF AUTHORS

### John Brewer

加州理工學院 (California Institute of Technology) 人文社會科學院歷史與文學教授、Eli and Edye Broad講座教授。英國劍橋大學歷史碩士、博士。早期的研究主要關切政治、犯罪與國家成形的議題，在1990年代開始探討18世紀以來西歐消費文化與消費主義的歷史，特別是文化、品味、藝術、金錢與公眾的關係，此議題至今仍為其研究聚焦的重點。近年來更由對金錢與文化的興趣延伸，進一步思考當代如何定義視覺藝術價值的問題。另一個新近的研究議題為19世紀那不勒斯的歷史，以及古典時期世界觀與地理科學知識的關係，特別是龐貝古城與維蘇威火山的歷史。重要著作有*The Pleasures of Imagination* (1997, 2013再版)、*Sentimental Murder: Love and Madness in the Eighteenth Century* (2004)、*The American Leonardo* (2009)以及相關學術文章數十篇。

### Peter McNeil

雪梨科技大學設計史教授，瑞典斯德哥爾摩大學時尚研究教授，並為雪梨科技大學設計與建築學院副院長。其訓練背景為藝術史和設計史，主要關注18世紀西歐以及20世紀美國時尚與室內裝飾的政治性。Peter McNeil時尚方面的編書經驗豐富，包括相當暢銷的*Shoes* (2006, 2011再版)、*Nordic Fashion Studies* (2012)和得獎著作*Critical and Primary Sources in Fashion* (2009, 共四冊)及*The Fashion History Reader* (2010)等書，並不時發表時尚評論與報導，同時也是*Fashion Theory*, *Journal of Design History* 以及 *craft + design enquiry*等期刊的編輯委員。目前正從事*Luxury: A Rich History*一書的寫作，以及兩本從歷史角度書寫時尚寫作及報導的書，並受邀與洛杉磯郡立美術館合作策劃大型巡迴展 'Reigning Men'，全面考察1710-2010年間的男性風尚。

## 宋美瑩

佛光大學歷史系助理教授，藝術史學者，專研威廉·布雷克、英國十八與十九世紀藝術史、版畫史。英文著作《威廉·布雷克與版畫藝術》（英國Pickering & Chatto 出版社，2009）專研布雷克的版畫銅版與其歷史背景。最近研究計劃為哈佛大學浩騰古籍圖書館與洛杉磯杭廷頓圖書館所收藏之西洋版畫銅版與木版。曾獲耶魯大學保羅麥倫中心、哈佛大學浩騰圖書館、杭廷頓圖書館、美國圖書目錄學會、英國印刷歷史學會、英國人文社會科學院、臺灣國家科學委員會獎助支持。

## 曾少千

美國愛荷華大學藝術史博士，現任國立中央大學藝術學研究所教授，中央研究院歐美所訪問學者。主要研究領域為現代與當代藝術，近年關注自然史的視覺文化、風景畫與攝影、烏托邦主義、圖像和文本的交互運用等課題。著有多篇論文於國內外的學術期刊，包括*The Art Bulletin*、*The Journal of Art Theory and Practice*、《臺灣大學美術史研究集刊》、《現代美術學報》、《文化研究》、《歐美研究》、《藝術學研究》。論文收錄於*Perspectives on Degas*、《（洞）見：視覺文化與美學》、《近代肖像意義的論辯》等叢書。另發表國際展覽評論與專文於《歷史文物》、《藝外》等雜誌。曾為中央大學藝文中心主編臺灣當代藝術展覽圖錄，並與許綺玲合編《變遷留轉：視域之徑》文集。

## 馬孟晶

國立清華大學通識教育中心助理教授。美國史丹佛大學藝術史博士。曾任國立故宮博物院書畫處助理研究員。研究專長為明清時期的版畫與出版文化，主要研究議題為文學與旅遊主題的版刻圖像和書籍與地域文化

或其他視覺領域的關連，著有〈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〉、〈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〉、"Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to *The Story of the Western Wing*"、〈名勝志或旅遊書——明《西湖遊覽志》的出版歷程與杭州旅遊文化〉等。

### 王正華

為中央研究院近代史研究所副研究員，也是國立台灣師範大學藝術史研究所兼任副教授。畢業於美國耶魯大學藝術史系，博士論文關於明代初中期宮廷物質文化的生產與皇權角色的扮演，專長為中國繪畫史、明清時期物質文化與視覺文化研究、近現代中國展示文化，以及藝術史學史。王正華曾獲哈佛大學燕京學社獎學金及國科會年輕學者養成計劃三年特別補助，並曾為哈佛大學藝術與建築史系訪問副教授。除了博士論文外，王正華目前為止共發表二十餘篇中、英、日論文，部分中文論文集結出版於《藝術、權力與消費：中國藝術史研究的一個面向》（杭州：中國美術學院出版社，2011）一書。英文論文多篇，除了專書論文外，發表於包括*Oriental Art*、*Art Bulletin*、*Artibus Asiae*、*Nan Nü: Men, Women, and Gender in Early and Imperial China*等國際期刊。

### 馬雅貞

國立台灣大學藝術史研究所碩士，美國史丹福大學藝術與藝術史博士，現任國立清華大學歷史研究所副教授。研究以晚期中國宮廷和地方的藝術與藝文論述，以及兩造之間的交流為主。對於重新思考中國近世美術中看似寫實的圖像尤其有興趣，曾以十八世紀蘇州與北京的城市圖像、清宮畫馬圖繪等為對象，試圖在傳統學界的西方影響論述外另闢新徑，探討中國之所以接受西方再現技術的原因，以彰顯其中所牽涉的政經與



社會脈絡。目前正在進行關於明清戰爭圖像的研究，並持續關注實景圖繪的課題。

### 劉宇珍

台大藝術史研究所碩士、英國牛津大學藝術史博士。對於藝術複製、藝術建制、及藝術之媒介性質等議題很感興趣。博士論文 (*Publishing Chinese Art: Issues of Cultural Reproduction*) 透過廿世紀初年的幾個美術出版計劃，討論中國在取用西方「美術」概念時的種種想像，及這些想像如何影響知識分子對於中國「美術」傳統之整理與認知。研究論文曾發表於《故宮學術季刊》、《台大美術史研究集刊》、及 *Art History* 等。現為香港城市大學中文、翻譯及語言學系客座助理教授。

3548>97

國家圖書館出版品預行編目資料

複製、再現與傳播：近代版畫文化 / 黃桂瑩 主編；  
John Brewer, Peter McNeil、宋美瑩、曾少千、馬  
孟晶、王正華、馬雅貞、劉宇珍 等著。--初版。--臺  
北市：國立陽明大學人文與社會科學院，2013.11  
面；公分。--

ISBN：978-986-03-9432-0

1.版畫 2.文集

937.07

102025237

主 編：黃桂瑩

編輯委員：黃桂瑩、劉瑞琪、葉嘉華

執行編輯：王雯萱

出版單位：國立陽明大學人文與社會科學院

地 址：11221 臺北市北投區立農街二段155號

電 話：02-28267000轉視覺文化研究所

編 印：群學出版有限公司 電話：02-23702123

封面設計：王璽安

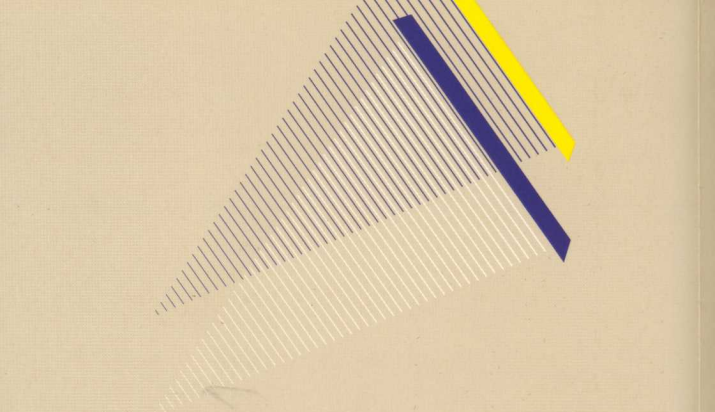
印 刷：權森印刷事業社

著作權所有·翻印必究

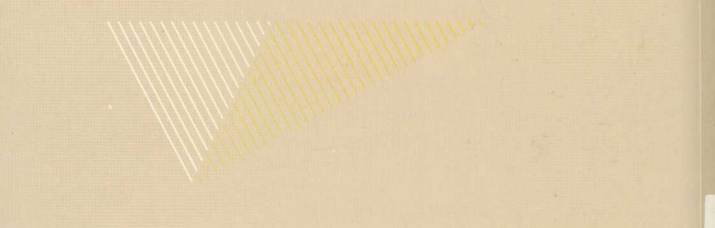
2013年11月 一版1印

中華民國壹零叁年叁月廿伍日發行





**作為**一個特殊的視覺藝術媒材，版畫在技術的演變、印刷形式的多樣化、創作主題的多元性以及出版流通的情形，均是學術研究的焦點。本書收錄八篇國內外以近代歐洲與中國版畫為題的專論，分析版畫創作中形式與內涵之間的對話，亦探討在不同的文化與時空環境下，版畫如何複製、再現其他視覺形式，並透過傳播流通，反映且形塑社會文化的複雜面向。



臺灣聯合大學系統  
文化研究國際中心出版系列

國立陽明大學  
人社院視覺文化書系



International Institute for Cultural Studies  
Research Institute for Culture

ISBN 978-986-03-9432-0



9 789860 384320