

第二章 明末清初版畫之發展

版畫是在繪畫藝術和雕版印刷術的基礎上發展起來的。印刷術是中國古代四大發明之一，它的發明、發展和向世界的傳播，對人類文明和社會進步，做出了巨大的貢獻。因此版畫藝術的產生，也是標誌著人類物質生活和文化生活發展到一定階段的產物。

第一節 中國版畫源流與發展

目前中國所見最早的文字，係清光緒二十五年（1899年）在河南省安陽縣小屯村所發現之「甲骨文」（圖1），此以刀雕刻文字於龜甲及獸骨上，可稱為中國最早的雕版書，因其上的象形文字和版畫藝術有著密切關係。

殷商時代，古人用以占卜的甲骨文，以及周代青銅器上鋪刻的「金文」，乃至玉器上的紋飾等，都是傳統雕版印刷術的起源。

漢代畫像石或畫像磚（圖2）是指在帝王與貴族的墓裏，將其生前生活環境或神話傳說重現於墓壁上。這種以刀、鑿之類的工具或倒模方法，在版面上顯示出畫像，頗近於版畫製版。若此能運用十一世紀中葉宋代在石刻上拓印圖片的技術，將畫像石或畫像磚拓印成圖畫，則是最古之大型版畫。

肖形印（圖3），屬於印章的一種小品圖畫。印璽之名始於秦代，以漢代最為豐富；但至六世紀初南朝蕭梁時代，才以印章蘸印泥蓋於紙上。從印章摹刻及施印這一過程看來，與後來的雕版印刷、捺印、活版印刷等，在脈絡上是不可分割的，而且肖形印本身就有最古的小型版畫意味。¹¹

中國雕版印刷術，何時創用，目前已難找到明確的答案。照常理推測，當印章的陽文和反書的刻法，匯合了六朝以來流行的捶搗碑刻文字的方法，雕版印刷術可能就此誕生了。¹²發明的年代，爭論固多，¹³但從傳存的

¹¹ 梅創基，《中國水印木刻版畫》，台北：雄獅圖書公司，1988年，引頁20~22。

¹² 吳哲夫，《版畫的歷史》，台北：行政院文化建設委員會印行，1987年，引頁20。

¹³ 關於雕版印刷術的起源，學術界說法不一，主要有漢朝說、東晉說、六朝說、隋朝說、唐朝說、五代說、北宋說七種觀點，筆者認同張秀民先生的唐朝說。雕印術始於隋代說的學者：明代陸深的《河汾燕閒錄》中的《伊山外集》卷三云：「隋文帝開皇十三年十二月八日勅：廢

文獻和實物看來，唐朝懿宗之前，中國的雕版印刷術已經歷長期的演進了，也可說已有相當的發展史。原因之一是雕版印刷的成長是從印章而演變成的；至於印章的使用，據王正己先生說：「早在周代已經開始了。」另一個原因是由於東漢和帝元興元年(105年)時，蔡倫已經發明造紙技術，¹⁴同時隨著雕版技術的發展，印刷和紙張相互為用，將當時的大眾傳播帶入新的紀元，也間接促動了版畫的興起。

一、中國版畫略史

中國版畫的演進，可以分為四個時期來看，隋、唐、五代是版畫的成長時期，此一時期以佛畫雕版為主。唐朝以後，佛教在中國逐日興盛，經書佛畫需要大量發行，做為佛典插圖的版畫，也隨之蓬勃發展，前人在敦煌石窟發現大量的佛教經卷與畫冊書籍，包括隨唐、五代、宋朝的手抄本以及木版繪畫等。¹⁵今日所能看到的中國最早印刷書籍，便是敦煌莫高窟發現的唐咸通九年(868年)刻印的《金剛般若波羅密經》。此書文圖俱全，卷前所附的「祇樹給孤獨園」說法圖¹⁶(圖4)，是目前世界上現存最古的

像遺經，悉令雕撰。此印書之始又在馮瀛王先矣。」而有胡應麟在《少室山房筆叢》甲部中說：「則雕本肇自隋時，行於唐世，擴於五代，精於宋人。此余參酌諸家，確然可信者也。」清代阮葵生在《茶餘客話》、張澍在《蜀典》，民國孫毓修在《中國雕版源流考》，日本島田翰在《古文舊書考》、俞璉(Seanislas Julien)等人也都相襲此論。相反的學者：清代王士禛在《居易錄》、袁棟在《書隱叢說》、俞樾在《春在堂筆談》、葉德輝在《書林清話》，和日人朝藏龜三在《日本古刻書史》等。認為「悉令雕撰」一句的「雕」是指像而言(廢像則重雕)，「撰」指經而言(遺經則重撰)，雕像、撰經是兩回事，並且根本沒有提到印刷這件事。因此印刷術始於隋朝之說，顯然欠缺證據。(馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁3。)

¹⁴ 潘元石，〈中國版畫藝術的源流與發展途徑〉《台灣美術》二期，台北：台灣美術，1988年，頁52。

¹⁵ 楊成憲，〈版畫藝術談〉《台灣美術》三期，台北：台灣美術，1989年，頁40。

¹⁶ 這幅僅縱24厘米、橫29厘米的小幅扉畫的木刻版畫，麻紙本，畫在一九〇七年被瑞典的斯坦因(Aurei Stein)盜走，現藏英國倫敦博物館。卷尾刻有：「咸通九年四月十五日王玠為二親敬造普施」的題記，是現存具有確切年代題記的最早的雕印版畫。右上角刻有：「祇樹給孤獨園」，其下有：「長老須菩提」標題，這樣對於信徒理解經文有很大幫助，以至於影響到遼、宋時期所雕印的「經變扉畫」上，也多有「題榜」。描繪釋迦佛正在坐在祇樹給孤獨園的經筵上說法，弟子順菩提跪拜聽講，釋迦佛的周圍有兩位護法神、九位比丘、兩位菩薩、三位帝王及其侍者兩位。前端有兩頭獅子侍坐，上端還有旛幢及飛天。由於場面宏大，所以整個畫面繁複華麗，但繁而不亂，形成了一個統一的整體氛圍。因為刻工的技藝精練、純熟，線條已有相當的表現力，尤其長老的虔敬和佛祖的高貴慈祥，更是鮮明生動、躍然紙上。

雕版畫。刀法極為純熟，表現出釋迦及弟子們的形象線條，具有中原畫風的特色，妙相莊嚴，是中國雕版畫佛畫中一幅珍貴的藝術品。由此可推測雕印版畫在晚唐以前已相當盛行，而能看出唐代的版畫風格高雅。今日存世的五代版畫作品，也因時代久遠，數量極少。據今所知，除敦煌石室發現的「大聖毗沙門天王圖」¹⁷（圖5）、「大慈大悲觀世音菩薩圖」¹⁸（圖6）、「聖觀白衣菩薩圖」及晉天福十五年的《金剛般若波羅密經》扉畫及千佛像之外，在浙江吳興天寧寺及杭州西湖雷峰塔中，也曾發現吳越王錢弘俶所刻印的《寶篋印陀羅尼經》扉畫二種¹⁹（圖7）。從這些文物上可以看出歷代佛教版畫不同的面目，且不論印刷形式或造形，都有顯著的進步。²⁰

唐至五代，是中國古代版畫的初創期，留下了輝煌燦爛的珍貴的歷史文物，並且打下了極穩固基礎，為中國古代版畫的發展，開拓了廣闊的道路。

宋、元時代是版畫的發展時期，宋、元二代經濟發達、手工業進步，是繪畫史上的黃金時期，而雕版印刷的發展尤為迅速蓬勃。上至中央國子監，下達地方書坊和私家刻書者，無不積極從事此工作。²¹雕版印刷由佛

¹⁷ 縱 39.5 厘米、橫 25.5 厘米，麻紙本，上圖下文，畫面主要描繪了毗沙門的天王的形象。毗沙門天王在佛教中是護法的天神。傳說唐天寶元年(742 年)不空三藏作法，請毗沙門天王顯聖，平定了外亂，所以唐代奉毗沙門天王為軍神。在畫面中央，威風凜凜的天王站在從地上半露上身的地神王的手掌上，左手托供養塔，右手執長戟，身佩長劍，頭戴金冠，穿長鎧，著帔帛，闊肩細腰，正面直立，目光炯炯，威武莊重。像右側有一女子供養人，合盤花果，左側有一腰掛尖刀的男子，有手扼物，其後有一羅刹，手托童子，與經文有關。畫面下端的單線界欄中，有文字十四行，行字七、八不等，主要說明施主的職位、姓名以及施主是為祈願：「**國安人泰，社稷恒昌，道路和平，普天安樂。**」、「**雕時大晉開運四年丁未歲七月十五日紀**」、「**弟子歸義軍節度使特進檢校太傅諱郡曹元忠請匠人雕此印版**」等字樣，但無圖畫作者的姓名。(馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999 年，頁 8。)

¹⁸ 是晉開運四年七月十五日曹元忠請匠人雕刻的木版畫，縱 20.6 厘米、橫 13.7 厘米，麻紙本，現藏法國巴黎國家圖書館。畫面上，觀音菩薩立於蓮座之上，左手拈蓮花，右手提寶瓶，戴寶冠，著項飾，周身帔帛飄舞，頭上佛光熾盛。圖像兩旁各有標題：一日「**大慈大悲救苦觀世音菩薩**」，一日「**歸義軍節度使檢校太傅曹元忠造**」 圖像之下有題記，表明刻版的目的是祈求交通安寧、兇雜順化。題記最後有「**匠人雷延美**」字樣，這是中國發現的最早記有刻工姓名的版畫。(李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000 年，頁 8。)

¹⁹ 卷縱 5.7 厘米、橫 205.8 厘米。一幅刻於顯德三年，一幅刻於乙亥八月。此卷首鐫有：「**天下兵馬大元帥吳越國王錢俶造此經八萬四千卷，舍入西關磚塔，永充供養，乙亥八月日記。**」查乙亥年為宋太祖開寶八年，此卷有扉畫，觀殘存部分，見畫面人物，無甚表情，佛坐如俗，旁有供養人，佛光圈以單線表示，畫中立有寶塔，有花幔，飄然出塔，畫面有迴廊，點綴花石，有濃厚的現實地方色彩。構圖別緻，保有濃厚的刀刻趣味。(馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999 年，頁 9。)

²⁰ 吳哲夫，《版畫的歷史》，台北：行政院文化建設委員會印行，1987 年，頁 20~25。

²¹ 梅創基，《中國水印木刻版畫》，台北：雄獅圖書公司，1988 年，頁 27。

畫逐漸擴展到曆書、醫書、子書、文集和占夢等書籍的插圖，可以說已經漸漸走入文藝的範疇而和民間生活發生關聯，使版畫不但具有高度藝術水準，同時也發揮其實用價值。值得一提的是，宋仁宗慶曆年間(1041~1048年)，冶金工人畢昇發明了活字印刷術，對刊印書冊的數量增加了，為雕版印刷業和版畫發展創造了良好的環境。²²

宋刻版畫，現在流傳的不少，佛畫版畫：有「大隨求陀羅尼輪曼荼羅」²³（圖8）、「大隨求陀羅尼咒經」；一九五七年日本京都清涼寺發現的北宋雍熙元年(984年)版畫有「彌勒菩薩像」²⁴（圖9）、「文殊菩薩像」²⁵（圖10）、「普賢菩薩像」²⁶（圖11）、「靈山變相圖」²⁷（圖12）、《金剛般若波羅密經》扉畫，是當年由日本僧人裔然從中國帶回日本的；又有《金光明經》²⁸、「梵文經咒」、「御制秘藏論之木刻山水畫」²⁹（圖13）、《磧

²² 比德國人約翰谷騰堡（Johann Gutenberg）據說在歐洲首先發明拉丁文字的活字印書，要早四百年。

²³ 縱 43·2 厘米、橫 32·1 厘米。陀羅尼輪處於畫面的中央，輪中央的蓮台上端坐一位八臂菩薩，持八種法器。四周刻古梵文經咒，經輪外為圓形邊飾，下方繪武士像二，上方繪雲紋水汽，四邊框內以蓮花、寶鼎及小佛像作裝飾。在輪的上方兩側，各有一長方框，分別題有：「施主李知」順和「王文沼雕版」的字樣。圖的下部刊有題記，說明刻版的目的是在於祈求祛病消災、常得安樂。刻版的年代為太平興國五年(980年)六月二十五日。此圖原出敦煌藏經洞，現藏於英國倫敦大英博物館。畫面繁密，雕鏤精細，代表了北宋初年版畫製作的成就。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁55~56。）

²⁴ 縱 53·7 厘米，橫 28·3 厘米。畫的上端右角題：「待詔高文進畫」、上端左角題：「越州僧知禮雕」，中部於菩薩像右邊題：「雲離兜率，月滿娑婆，稽首拜手，惟何逸多。沙門仲休贊」、左邊題：「甲申歲十月丁丑朔十五日辛卯雕印普施，永充供養」。圖中彌勒菩薩高坐於蓮花須彌坐上，背光呈光焰形，上方華蓋左右有飛天，寶座兩旁各有一高環髻著盛裝神女侍立。整幅畫富貴華麗，線條纖細，繁而不密。用刀則圓潤精細。（李霖燦外，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，2001年，頁426。）

²⁵ 縱 57 厘米，橫 29·7 厘米。文殊菩薩端坐獅背蓮花座上，左手端放胸前，右手持如意，一腿下垂。背後有光，頭上有祥雲七朵。前有昆侖奴牽引，並有童子一人。刻得都很精細。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁16。）

²⁶ 縱 53·6 厘米，橫 28·3 厘米。普賢高坐在象背的蓮臺上，雙手持折枝蓮花，其他處配景布圖與「文殊菩薩像」頗相近，或以為後敘達三幅畫實為組畫，即「彌勒菩薩像」居中，文殊、普賢居於左右。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁55。）

²⁷ 縱 77·5 厘米，橫 42·2 厘米，下部題記：「弟子某甲一心頂禮妙法蓮華經釋迦多寶如來全身舍利寶塔」。畫面分兩部分，上部為靈山變相圖，畫釋迦牟尼在靈鷲山講經；下部為寶塔品變相，畫七寶塔從地下湧出，現多寶佛，釋迦與其並坐，宣說妙法蓮花經。

²⁸ 一九八〇年十二月在江蘇江陰夏港鄉發掘的北宋瑞昌縣君孫四娘子墓出土，一部四卷，卷軸裝，卷尾鐫：「大宋端拱元年（988年）戊子二月□□雕印」，每卷引首刻經變圖一幅，每幅皆由三至六組佛教故事組成。

²⁹ 宋太宗御制的佛教經詮的《秘藏詮》中四幅扉畫。從「時皇宋大觀二年」的字樣推斷，當為北宋徽宗大觀二年（1108年）的作品。唐代以來的宗教版畫多為說法圖及經變故事，而此四幅佛畫則一變而為以山水為主，畫面佈置穩妥，意境清幽，通過層巒疊嶂，小橋流水，煙雲霧氣，碧樹綠茵等，使宋代高僧的生活，躍然紙上。從構圖與形象看，畫面的整體感很強，造型與線條的疏密變化，也頗具韻律之美。這四幅佛教版畫是宗教版畫中大膽的創新而中國山水版

砂藏》扉畫³⁰（圖14）、《天竺靈籤》³¹（圖15）、《佛國禪師文殊指南圖贊》³²（圖16）。宋代佛畫版畫的基本形式沿用了唐、五代的形式，主要有獨幅佛畫、經卷扉畫和經卷插圖三種。書籍中的木刻插圖：有《列女傳》³³（圖17,17-1）及《梅花喜神譜》二種；其他如《三朝訓鑒圖》、《考古圖》、《經史證類備急本草》³⁴（圖18）、《營造法式》³⁵、《宣和博古圖》³⁶（圖19）、《耕織圖》³⁷、《六經圖》³⁸、《新定三禮圖集》（圖20）、《爾雅》

畫的首開先河之本。現藏於美國哈佛大學福格美術館，但根據北宋版翻雕成高麗版，由於高麗版認得《秘藏詮》的餘100多扉畫。（小林宏光，《中國的傳統版畫》，漢城：Sigongsa，2002年，頁20~22。）

³⁰ 經刻於平江府陳湖磧砂（今江蘇吳縣）延慶院。全經共五百九十一函，六千三百六十二卷。刻經的發起者為武職小官趙安國。刊印始於南宋紹定四年（1231年），中經停頓，直到元至始二年（1322年）才告完成。但其中大多為南宋刻本。經書每卷大都有扉畫，但多有重複，共有八塊圖版，輪番施印，上有「陳昇畫」刊記。署名刻工有陳甯、孫祐、袁玉等。畫面繪刻佛、菩薩數十人，構圖飽滿，紋飾繁密，人物多加以變形，形象神態多樣，各異其趣，鐫刻工巧精細。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁18。）

³¹ 是一部占卜算命之書。不分卷，全書共九十二卦，每頁上下為卦解，中間為圖畫。現所見該書最早的版本為南宋晚期（約1250年前後）刊本。

³² 圖居左，右為文字說明，圖下刻詩，圖上題有：「臨安府眾安橋南街東開經書鋪賈官人宅印造」字樣。該書現藏日本京都國立博物館，天津圖書館藏有宋元間的日本翻刻本。本書據《華嚴經》所載善財童子依照文殊菩薩的指點五十三次參訪的事蹟，敘述了五十三種修菩薩行的法門。包括五十三幅善財童子圖，一幅佛國禪師圖，是早期的刻版連環圖畫。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁19。）

³³ 漢代劉向編纂的一本宣揚女德的書，今存有嘉祐八年（1063年）南宋建安余氏靖安勤有堂刊本，是建安版畫的早期代表作品，內容分母儀、賢明、仁智、貞順、節義、續列女八卷，共一百二十三節，插圖一百二十三幅。採用上圖下文的形式刊印，這是從五代以來流行的插圖格式，而對建安派插圖版畫有較大影響。傳為晉代善畫人像者顧愷之所畫。（馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁27。）

³⁴ 是一部帶有圖釋的藥物學專著，包括動物、植物、礦物幾個方面，是不可忽視的中國醫學遺產。此書為北宋唐慎微（1056~1093年）編輯，所收藥物皆圖其形，為明李時珍《本草綱目》問世前本草學的範本。圖繪雖簡約，但用線如鐵劃銀鉤，勁挺有力，版刻圖畫的韻味極濃。此書在宋代就已屢經補刻，數易其名，初刻原刊於元豐五年（1082年），另有宋淳熙十二年（1185年）江西漕司刊本，僅存殘帙，茲後再刻於南隆，嘉定四年知濠州府劉甲據南隆本翻刻，此本有傳本，現藏於中國國家圖書館。大觀二年（1108年）艾晟等重刊本改名為《經史證類大觀本草》；政和六年（1116年）曹孝忠校訂改稱《政和經史證類備用本草》等，其名雖異，圖畫則基本上是一樣的。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，引頁62。）

³⁵ 宋李誠著，是一部記錄營造建築各方面法則樣式的著作，刊行於徽宗崇寧二年（1103年）。全書三十六卷，三百五十七篇，內容分總釋、壕寨制度、石作制度、雕作制度、大木製作制度、小木製作制度、旋作制度、諸作料例、總例圖樣、雕木作制圖樣、彩畫作制圖樣等。成為研究古代建築圖樣的重要的資料。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁61。）

³⁶ 木刻圖錄器物之書，刻於宣和間（1119~1125年）。王楚收集商周秦漢的古銅器物，繪其形范，辨識其款識而後編輯成冊。對考古學研究有重要的參考價值。（李霖燦外，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，2001年，頁426。）

³⁷ 樓璣（字壽玉）編。據其侄樓鑰記述，南宋紹興年間，樓璣：「時為臨安於潛令，篤意民事，概念農夫蠶婦之作苦，究訪始末，為耕織二圖。耕，自浸種以至入倉，凡二十一事；織，自浴蠶以至剪帛，凡三十四事。事為之圖，系以五言詩一章，章八句，農桑之務曲盡情形。雖四方習俗間有不同，其大略不外於此」（《攻媿集》卷七六）。可知這部耕織圖是樓璣深入農家，

³⁹、《歐陽文忠公集》、《尚書圖》（圖22）等，原本雖然不存，但還可以從後代的翻刻本、影寫本來推見。宋代的書籍插圖主要有經史方面和應用科學方面兩種。

遼、金、西夏版畫，現在流傳的不多，佛畫版畫：有遼代的《大藏經》扉畫⁴⁰、一九七四年出土於山西應縣佛宮寺的《妙法蓮華經》扉畫⁴¹（圖23,23-1,23-2）、「熾盛光九曜圖」、「藥師琉璃光佛說法圖」、套色漏印版畫的「南無釋迦牟尼像」⁴²；金代的《金藏》⁴³（圖24）；西夏的《河西

根據實地踏訪所見的耕、織情況繪寫的。《耕織圖》最早的版本為石刻本，今已不存。但此書是中國古代重要的農書，所以後來翻刻頗多。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁62。）

³⁸ 宋楊甲撰，乾道元年（1165年）刊本，但今已不傳，明萬曆時新安吳繼仕熙春樓摹刻宋版，分《大易象數鉤沈圖》、《尚書軌范撮要圖》、《毛詩正變指南圖》、《周禮文物大全圖》、《禮記制度示掌圖》和《春秋筆削發微圖》六卷。六卷之中，以《周禮文物大全圖》最為豐富，有服制、車制、兵器及舞姿諸圖等，繪刻皆精細。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁58~59。）

³⁹ 是中國最早解釋詞義的專著，而是一部大型的百科全書式圖畫資料集。卷上無圖，自卷中至卷下共有圖六百多幅，包括天時、地理、器物、工具、草木魚蟲、飛禽走獸等，可謂洋洋大觀。這些插圖固然以圖解文字為目的，但也有相當一部分發揮了藝術創造性，也有較繁複的畫面。而且每一卷末尾都有一幅極富裝飾趣味的圖案。宋刻本已很難見到，今所看到的是後世的翻刻本。

⁴⁰ 遼代據宋藏刻印的官版《大藏經》（即《遼藏》，又稱《契丹藏》），到興宗耶律宗真初年完成，全為漢文，用千字文編排，經文中有許多插圖，多為說法圖，如《大法矩陀羅經》卷一三，卷首刻《彌勒菩薩說法圖》，有題記標明刻工為穆咸寧、趙守俊、李存讓、樊遵四人。《中阿含經》卷三六，卷首有《佛說法圖》，刻工同前。《大方光佛華嚴經》卷四七，卷首畫護法天王像。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁27~28。）

⁴¹ 《妙法蓮華經》卷第一：本卷為蝴蝶裝，是釋迦塔秘藏中唯一以冊頁形式出現的單刻佛典。所冠版畫右側繪持劍天王坐像，背光表示為在上方作圖案狀擴展的雲氣紋，一雙髻童子雙手託盤立於左側。（圖23-2）《妙法蓮華經》卷第八：共兩卷，均有經變扉畫，一幅為框縱22厘米、橫49·5厘米，一幅為框縱23厘米、橫50·2厘米。此卷共分五品：《妙音菩薩品》、《觀世音菩薩普門品》、《陀羅尼品》、《妙莊嚴正本事品》、《普賢菩薩勸發品》。扉畫上有十三處榜題，畫面上就要表現十三種不同的內容。因卷後全缺，具體刊刻時間、坊肆、鑄鐫繪者等，皆無從考證。（圖23-1）《妙法蓮華經》卷第四：硬演紙，扉畫框縱24·1厘米、橫50·8厘米，在右上角題：「燕京雕曆日趙守俊並長男次弟同雕記」。扉畫上有四處榜題：「五百弟子授學無學人記品」、「爾時十六王子偈讚佛已勸請世尊轉於法輪」、「若有多眾欲過此道至珍寶處有一導師聰慧明達善知險道通塞之相」、「化作大城擲莊嚴諸舍宅周迎有園林男女皆充偈」，成為我們瞭解扉畫表現內容的根據。而此圖主要描繪了五百弟子授學、十六王子勸請佛尊撥轉法輪和「化城喻」的內容。在畫面上繪將釋迦說法的場面與壯麗的遠山近水結合起來，更加顯得博大宏偉。構圖飽滿，內容豐富，形象之生動，雕刻精細。（圖23）（馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁12~13。）

⁴² 縱65·8厘米、橫62厘米。中間，著紅色架娑的佛祖端坐蓮台，雙手扶膝，背光有兩色構成，外藍肉紅。頂部的華蓋十分華麗。有兩童子身繞祥雲，立於佛祖兩旁；蓮座左右又各有信士五人，均雙手合十，肅然而立。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁28~29。）論者多以為，其可能出自彩纈或絲漏之法。從此圖的設色及圖案看，用彩纈印染是完全可能的。也有人認為，此圖是用絲漏法印刷，即採用兩套版，將絹素對折，先漏印紅色，再漏印藍色，故全卷展開，佛為全相，人物、字跡左右對稱，右側：「南無釋迦牟尼佛」七字為反文，與左側正文相對。絹底上的黃色，或認為同為漏印，或認為是

字大藏經》、《金光明最盛王經》。書籍中的木刻插圖：有金代的《重修政和經史證類備用本草》⁴⁴（圖25）、《大觀本草》⁴⁵、《補注銅人俞穴針灸圖經》⁴⁶。民間雕版畫：有金代的「四美人圖」⁴⁷（圖26）、「義勇武安王位圖」⁴⁸（圖27），可視為中國最早的招貼版畫和民間木刻年畫。

宗教版畫在元代版畫中繼續佔據著重要地位，如有《圓悟神師語錄》⁴⁹（圖28）、《圓覺經》、《玄風慶會圖》、《新編連相搜神廣記》⁵⁰（圖29）；元順宗至元六年（1340年），無聞和尚所刻的《金剛般若波羅密經注釋》，其卷首的「靈芝圖」⁵¹（彩色圖30），首次邁進朱墨雙印印刷的階段。這在

用筆刷染的。眉、眼等細部用朱墨二色描繪開光，使之清晰可辨。在中國古版畫遺存中，這是唯一由色塊組成，而非線條勾勒的作品。認為中國現存最早的套版絹地彩圖，而對探索套色版畫技巧的發展有重要意義。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁85。）

⁴³ 全藏共六千九百餘卷，現藏在北京圖書館四千五百四十一卷，刻於金皇統九年（1149年）至大定十三年（1173年），解州天寧寺開雕，大藏經版會主辦而成。由信女崔法珍斷臂苦行向晉南人摹刻，刻了三十年。因一九三六年在山西趙城廣勝寺發現，所以又稱「趙城藏」。每卷都有釋迦說法的扉畫。

此圖正中佛結跏趺端坐，上部彌漫雲紋圖案。兩側侍立諸佛菩薩，左右各繪刻護法神一，人物形像各異，皆有特色。特別是運用粗黑線條刻繪袈裟，很有氣魄，也增強了衣衫的轉折和立體效果，並兼具裝飾效果。（周蕪，《中國古代版畫百圖》，台北：蘭亭書店，1986年，頁23。）

⁴⁴ 此書是金泰和四年（1204年）增訂開版，直至蒙古定宗四年（1249年）刊成，平陽人張存惠晦明軒刊印，刻工為平陽府姜一，系據北宋唐慎微撰《經史證類備急本草》增訂而成，現藏在北京國家圖書館。解鹽、海鹽兩圖，雙面連式，古樸生動，為金刊版畫中的代表作。（周蕪，《中國古代版畫百圖》，台北：蘭亭書店，1986年，頁27。）

⁴⁵ 貞祐二年（1214年）篤州福昌孫夏氏書鋪刊本。

⁴⁶ 大定二十六年（1186年）平水間邪曠叟刊本。

⁴⁷ 此圖縱約70厘米、橫約30厘米，畫上方橫額題：「隨朝窈窕呈傾國之芳容」，標題下的長方框中，刊有：「平陽姬家雕印」。《四美人圖》是俄國人柯基洛夫一九〇九年在甘肅省西夏黑水城遺址發現的，後被盜往俄國，現藏俄羅斯亞歷山大博物館。以墨色印在黃色的紙上，自左至右依次繪班姬、趙飛燕、王昭君、綠珠，都是古代著名的美女而得名。其中綠珠做回頭顧盼狀，其他三人姿態相同，似都在徐步前行，四人所著皆為唐代裝束。配景布以畫欄、假山、牡丹，隱顯宮廷的富貴氣象。畫面整體配置華美，上端正中雕驚燕，一風一凰於左右兩端翩翩起舞，極有動感；畫的下方則有蔓草形紋案。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁76~78。）

⁴⁸ 此圖與《四美人圖》同在黑水城舊址發現，畫面署：「平陽府徐家印」，圖上方刊：「義勇武安王位」楷書圖題，為神座舉祀之用的圖畫。圖正中坐關羽，前立兩侍衛，後站三武將，背景以松枝穿插，兩侍衛高擎「關」字大旗。

⁴⁹ 元大德二年（1298年）成都覺昭寺刻，現為日本人神田喜一郎收藏。有圓悟神師等肖像一幅，是中國最早的一幅人物肖像版畫。明、清兩代，神師語錄一類的刻本頗多，多冠有撰述者圖像，就是以此本為濫觴。

⁵⁰ 建安書肆刊於元至正間（1341~1368年），該書把儒、道、佛列為三教，卷首畫三教尊長、孔子、老子、釋迦牟尼，大有調和三教的味。這也是現存最早的三教合一的神仙圖像集。

⁵¹ 縱27·3厘米、橫12·5厘米，此本由湖北江陵資福寺雕印，現藏台灣中央圖書館。卷首繪無聞和尚解經情形，圖中注經圖和經解分朱墨二色印刷，左上角有：「無聞和尚注經處產靈芝」題記。

同一版上印有紅墨二色的技法，啓發了後來的一版多色，且更進一步地引導分版套印的產生。⁵²這是世界上有確切紀年的最早的彩色套印版畫。⁵³書籍中的木刻插圖也被重視，如實用書籍插圖的《事林廣記》⁵⁴（圖31）、《飲膳政要》；文史書籍插圖的《全相平話五種》⁵⁵（圖32）、《新刊全相成齋孝經直解》⁵⁶（圖33）、《孔氏祖庭》⁵⁷；畫譜類的《竹譜》。

明代是版畫的黃金時期。明代朱元璋統一中原後，安定人民生活，隨著農業生產的恢復發展，工商業、手工業有了相當的發展，而手工業爲主的商業經濟的繁榮和市民文化的興起。社會上對書籍的大量需求，也刺激了書籍插圖迅猛發展，特別是木刻插圖的小說、傳奇、戲曲本子的流行，成爲廣大群眾喜愛的讀物。各地書坊大量發行而在彼此競爭上質量也高

⁵² 梅創基，《中國水印木刻版畫》，台北：雄獅圖書公司，1988年，頁28。

⁵³ 此本比歐洲第一本帶色的雕版書《梅因茲聖詩篇》早了一百十七年，比日本寬永四年（1627年）所雕印的《塵劫記》的最早套色版畫要早二百八十七年。

⁵⁴ 是南宋末年福建人陳元靚所編的一部民間日用百科全書型的類書，元代開始刊載插圖刻印。現在所能見到的最早的刻本《新編纂圖增新群書類要事林廣記》爲元至順年間（1330～1333年）福建建安椿莊書院刊印，現藏在台灣。分五十三門，不僅題材多樣，而且數量繁夥。如儀禮類有《大茶飯儀圖》，表現了蒙古貴官的生活場景；農桑類有《耕織圖》、《蠶織圖》等，《蠶織圖》以建築物佔據版面的最大空間，中有三名婦女織作，庭院中點綴山石花草，並有一小犬作奔走狀，生活氣息極濃；先賢類繪刻周濂溪、程伊川、張橫渠、邵康節、司馬光、朱熹等人全身像，首開古代人物版畫集的先河；文藝類的《圓社摸場圖》，以踢球爲中心，還有板、鼓、笛組成的唱賺表演及架鷹、持弩、戲鳥等描寫。這些版畫中的人物、衣冠、器具、屋舍都具有極強的蒙古民族特色，是研究元人生活習俗的重要資料。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁103～104。）

⁵⁵ 平話五種包括《全相武王伐紂平話》、《全相樂毅圖齊七國春秋後集平話》、《全相秦併六國平話》、《全相續前漢書平話》、《新全相三國志平話》。扉頁題：「**建安虞氏新刊**」、「**至治新刊**」字樣。刻工題記有：「樵川吳俊甫」、「黃叔安刊」。是中國現存歷史較久的講史小說祖本和連環畫長篇，每頁上圖下文，總計二百二十八圖，圖約占版面的三分之一。橫幅，兩面相連。每圖有小標題，圖中主要人物，也標出姓名。此書現藏日本內閣文庫，其中《三國志》有日本鹽谷溫影印本及中國涵芬樓翻刻本；其他四種，有日本倉石武四郎影印本。一九五十六年文學古籍刊行社曾將涵芬樓翻印本和倉石影印本並爲一函重印。此書史料價值極高，是建安版畫的代表作品。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁42～44。）

⁵⁶ 書前自序有：「**時至大改元孟春既望宣武將軍兩淮萬戶府達魯花赤小雲石海崖北庭成齋自敘**」的題記，表明此書成於元至大元年（1308年），爲維吾爾族文學家貫雲石出鎮湖廣永州時所刻。上圖下文，圖約占版面的三分之一，橫幅，合頁連面。全書分十八章，圖十五幅。從內容上看，本書宣揚封建社會君臣父子倫理觀念，從形式上看，繼承了宋《列女傳》上圖下文的形制，以人物爲主體，背景中的雲水、山石、屋舍、欄杆、幾席等與人物相配合，表達情節變化。本書原刊本已不見，僅日本林秀一教授一卷，民國時北京琉璃廠來薰閣書店曾出版影印本。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁44～45。）

⁵⁷ 原爲金代孔元措撰，曲阜孔氏後人據此增益，名爲「廣記」，蒙古乃馬真後元年（1242年）刊刻。太學生馬天章畫，浮光季齋刻。書分二十六門，八百四十事以記之，插圖十二幅。其中有孔子圖像三幅，顏子從行、憑幾、乘輅。也有尼山、防山、顏母山三圖。此本現存中國國家圖書館。（周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁102～103。）

了。當時主流的地區為徽州、建陽、金陵、杭州、蘇州，形成了具地域特色的刻版中心和風格流派。而且在明初之前版畫插圖，繪稿和雕版二職均由一人兼任，但到後來文人畫家如陳洪綬、蕭雲從、仇英、唐寅等參與繪稿，而雕版則交由專門刻工進行。這種分工合作、專業化的雕版印刷，大大提高了版畫的藝術性。刻印技術上也出現了水印木刻的彩色套印，更進一步發展到餽版、拱花法的分版分色技巧，將技藝提高到前所未有的水平，對後代的影響很高。

明代兩百多年間，版畫大體可分為嘉靖年前後兩個時期。明洪武以迄嘉靖雕印的，大抵以翻刻宋元舊本為主，自行繪刻的還不多見。明初由於經歷動亂，民生艱困，在出版圖書方面，比起元代，似乎有落後的態勢。插圖就很簡單而且平常，保有刀刻的原味。如明洪武年間（1368～1398年）刊本《天竺靈籤》、《全相二十四孝詩選》等插圖。靖難以後，社會元氣漸漸復甦，版畫多了，刀法也明顯的趨向工細華麗。如永樂年間（1403～1424年）刊本《佛說摩利支天經》、《天妃經》、《佛說阿彌陀經》、《諸佛菩薩尊者神僧名經》等書中所附的版畫。宣德時期的一些版畫，也有進步的情形。正統以後，版畫沉寂了一段時期，可是到了世宗嘉靖年間，版畫振興了起來。如宣德間的《天皇至道太清玉冊》；明正統四年（1439年）刊本《武經總要》；明景泰七年（1456年）內府刊本《飲膳正要》；天順年間刊印的《佛說閻羅王經》；弘治年間刊印的《歷代古人像贊》、《詹氏宗譜》等人物圖像；嘉靖年間刊印的《新刻孔門儒教列傳》、《農書》、《籌海圖編》、《宣和博古圖錄》等附圖版畫書。嘉靖以後，特別是萬曆到天啓年間（1573～1627年），版畫方面的成就，遠邁前代，呈現空前未有的盛況。這五十五年間，由於小說、戲曲木刻插圖蔚為風氣，書坊間所出版的這類書籍，幾乎沒有不加插圖，真是百花齊放，呈現出絢爛奪目的光彩，形成中國版畫史上全盛的黃金時期。這一時期的版畫作品極多，有專集性的版畫集，如《素園石譜》、《程氏竹譜》、《雪湖梅譜》等；有生活知識方面的版畫，如《三才圖繪》；也有圖解性質的版畫書，如《農政全書》、《奇器圖說》等；更有專刻詩文，如《詩餘畫譜》、《唐詩畫

譜》等；有名的通俗文學作品如《西廂記》、《琵琶記》、《拜月亭》、《漢宮秋》、《荆釵記》、《白兔記》、《楊家將演義》、《紅拂記》、《邯鄲夢》、《投筆記》、《三報恩》、《崑崙奴》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》等。⁵⁸

清代是版畫衰微的時期。清代特別是前期版畫依然十分興盛。應用範圍日益廣泛種類更爲繁多。統治者爲了宣揚文治武功、進行道德教化，很自然地鼓勵並促進了版畫的發展。清朝宮廷製作的一系列殿版版畫，由於朝廷投入充足的財力，並指派優秀的畫家參與，因此不僅制作精良，而藝術水平也極爲高超。⁵⁹民間版畫，一方面因爲清廷對小說、戲曲的大肆禁毀而較之明代呈現出衰落趨勢；另一方面，一些富有創造力的畫家卻仍然創作出大量藝術成就頗高的作品。⁶⁰這時期民間盛行以天津楊柳青、蘇州桃花塢和山東濰縣楊家埠的作品爲主的木刻年畫製，爲版畫發展打開了新的局面。木刻年畫因爲表現形式單純明快，裝飾性強，且制作簡便，長期受到普遍歡迎。西方銅版印刷技術的應用最早則是在康熙年間，光緒之後，由於西洋石印法和照相影印法相繼傳入，將自古傳下來的木版精妙細雕被取代了。中國優良偉大的木版畫藝術，從此衰微不振。並因清末政治腐敗，農村經濟趨於崩潰，民不聊生，這也是木刻版畫藝術漸漸沒落的主要原因。回顧歷史，中國古代版畫發生、發展都是和當時社會的經濟、政治密切關聯的。

清代的版畫大體可分爲殿版版畫、民間版畫、銅版畫與石印版畫。康熙、乾隆時期，宮廷版畫創作十分活躍，留下了大量的作品，如康熙時刊刻的《耕織圖》、《萬壽盛典圖》、《古今圖書集成》、《避暑山莊三十六景圖》；乾隆時刊刻的《圓明園四十景詩圖》、《皇朝禮器圖式》、《南巡盛典圖》、《墨法集要》、《農桑輯要》、《皇親職貢圖》等插圖。民間版畫代表作品如有蕭雲從的《離騷圖》、《太平山水圖》；綉像人物版

⁵⁸ 吳哲夫，〈明代版畫的發展與特色〉《明代版畫藝術圖書特展專輯》，台北：行政院文化建設委員會，1989年，頁248~254。

⁵⁹ 中央美術學院美術史系中國美術史教研室，《中國美術簡史》，北京：中國青年出版社，2002年，頁312~314。

⁶⁰ 李公明，《中國美術史綱》，湖南：湖南美術出版社，2004年，頁262~263。

畫的《凌煙閣功臣圖》、《晚笑堂畫傳》、《綉像三國志》、《笠翁十種曲》、《秦樓月》；地理方志版畫的《黃山志續集》、《黃山續志定本》；畫譜類的《芥子園畫傳》；任熊的《列仙酒牌》、《高士傳》、《於越先賢像傳贊》、《劍俠傳》；《紅樓夢》版畫插圖。康熙三十五年（1696年）有武英殿銅印版《御制耕織圖詩》及《避暑山莊詩》，是中國早期的銅版畫。乾隆時期，清廷爲了炫耀武功成就，在皇帝的授意下，繪製了一系列銅版畫作品，如《乾隆平定準部回部戰圖》、《廓爾喀得勝圖》、《平定大小金川戰圖》、《平定苗疆戰圖》、《平定臺灣戰圖》及《圓明園東長春園圖》等。其中最著名的是由郎世寧、王致誠、艾啓蒙和安德義等外籍宮廷畫家在乾隆二十九年（1764年）創稿的銅版畫《乾隆平定準部回部戰圖》冊，並送至法國鏤版，其藝術特點是中西結合，強調光線明暗投影，人物造型準確，合乎解剖原理。石版畫的代表作是《點石齋畫報》，辦刊十四年共刊登圖畫千餘幅，其中不少作品對當時社會面貌作了細緻生動的描繪，頗具歷史價值。

以上略述中國版畫藝術的演變，從雕版印刷發明，迄今有輝煌絢爛的歷史，在悠久的歲月裡，表現出來的作品，無論是書籍中的插圖、畫譜或民間木刻年畫等等，都內容豐富，精彩多元，表現了中國文化、民間的思想、情感等中國民族藝術特質。中國版畫從世界上現存最古的雕版畫「祇樹給孤獨園」說法圖開始，世界上最早發明的彩色套印技法，及清代的木刻年畫等對世界藝術畫壇的貢獻巨大。如此偉大的文化遺產，如何進一步地發揚光大，並是很重要的問題。

二、中國版畫發展中的畫譜

畫譜是中國繪畫領域中一個重要的門類。在印刷技術不發達的古代，畫譜是保存繪畫遺產最行之有效的辦法。一般喜愛藝術者和學畫者，要觀賞繪畫原作，並不容易，因此雕版畫譜的出現，多少滿足了他們的需要。清中以前出現的畫譜均爲木版畫，畫譜是用雕版印刷代替筆繪，注重以鏤

刻、印刷表現中國畫的皴點、渲染，以求得一種特有的筆情墨趣，來傳達中國畫特有的審美情趣。留傳至今的一些優秀的畫譜，應該具有供人臨摹的示範作用，不但具有學習古畫的指導功能，更能提高人們的藝術修養，增加鑒賞能力。中國歷代積聚的畫譜，與其他藝術品類一樣，同是中國文化藝術的瑰寶。它在問世之時，便以藝術美的獨特形式流傳於世，不但薰陶了當代的社會藝術群體，同時，也啓示了後人，一些繪畫者，甚至名冠畫苑的大家，都身受其益。時至今日，這些畫譜仍不失為有價值的藝術遺產。有些畫譜本身就是一件藝術精品，在美術史上佔有一定的地位。⁶¹




畫譜對後期無論中國畫、版畫等的影響很大，而對海外畫壇上也有獨特的地位，尤其是對朝鮮後期畫壇影響巨大。約十七~十八世紀時，中、韓繪畫交流頗為頻繁，而中國各種畫派、畫譜、畫論此時大量傳入朝鮮，但朝鮮除了使臣之外，絕大多數畫家並無法看到中國畫家的原作，在此種情形之下，對於朝鮮畫壇來說，能夠揣摩中國古代大師筆墨的各種中國畫譜，便具有更大的意義，也具有更重要的地位。因而本文研究對朝鮮畫壇影響大的中國版畫，並提出中國版畫史上比較重要的畫譜。


趙宋時期，木刻畫譜專書已流行於世。及至有明，畫譜的創作邁入了既成熟又繁榮的階段。此時不但產生了一些木刻墨色畫譜，而且還出現了木刻彩色畫譜。



中國版畫發展中重要的畫譜




年代	畫譜名	作者（編校、繪刻者）	編排方式	內容及風格	備註
宋代 嘉熙二年 (1238 年)	梅花喜 神譜	宋伯仁編繪 刻工不詳。 金華雙佳堂 刊行。	分爲上、下二卷。 八個梅花開放過程，共 一百幅花態，每一花態 附予詩文一則。每葉以 畫爲主，左邊寫詩，上 邊刊畫題。	供賞梅或畫梅的譜 錄之書。 筆法粗壯，雕工精 美。	原刻於南宋嘉 熙二年（1238 年），後有景定 二年（1261 年）刊本。
(圖 34)					






⁶¹ 吳樹平，《中國歷代畫譜匯編》，天津：天津古籍出版社，1997年，頁1~5。



					
元代 大德三年 1299年	竹譜詳錄	李衍編繪。 刻工不詳。	共七卷，分為《畫竹譜》、《墨竹譜》、《竹態譜》、《墨竹態譜》、《竹品譜》五類，每類前有總說，後以圖釋。	供賞各種環境變化的竹態，畫竹專家必備的參考書。	明成化年間(1465 ~ 1488年)有翻刻本，清鮑廷博據成化本摹刻，收入《知不足齋叢書》中。
(圖 35) 					
明代 嘉靖年間 (1522~ 1566年)	高松畫譜	高松編繪。 刻工不詳。	圖為單面，包括菊、梅、蘭、翎毛四譜。其中《菊譜》畫菊百種，每圖一詩。《翎毛譜》首頁有畫翎毛口訣，圖畫包括各式翎毛七十二種。	繪刻作風甚為大膽潑辣，勁健有力，多以墨色塊面為之，葉脈莖節枝枒處用陰線表現，注重黑白對比互襯效果。	已流失德國，一九五八年中國古典藝術出版社曾出版王暢安摹本。可惜版片有損傷斷裂，摹印本有失原作風致。
(圖 36) 					
明代 萬曆二十六年 (1598年)	畫藪	周履靖編繪 刻工不詳。 金陵周履靖 荆山書林刊行。	《天形地道》一卷人物畫譜	人物畫法之三十六種圖式，版匡單面方式，每面繪圖一種。多為攜琴、題壁、望月、觀書、臨流、聽泉之類文人士大夫的活動，充溢著名士遺世獨立的雅逸情致。卷末附載寫意畫法四幅。	《畫藪》是周履靖荆山書林編印的《夷門廣牘》十三門中的一門，《夷門廣牘》共一百七十種，是一本集歷代稗史、野史及各種雜書於一體的書。《畫藪》是其中關於繪畫的一門。
			《春谷嚶翔》一卷翎毛畫譜	分為畫譜、圖式兩部分。畫論「寫翎毛訣」。三十一種之畫法圖式。畫翎毛纖毫畢現，幾乎根根可數，且細膩光潤，仿	

<p>(圖 37)</p> 				佛觸手滑溜。卷後，附昆蟲八十二種之圖式。	
			《羅浮幻質》一卷梅譜	首載畫法文字三篇，楊補之「寫梅法」，湯叔雅「寫梅論」，周履靖「寫梅訣」，「寫梅花歌訣」，有梅花畫法之八十三種圖式。最後為「寫梅枝幹訣」，並附枝幹畫法之十三種圖式。	
			《九畹遺容》一卷蘭譜	有蘭花歌訣和蘭花圖式二十五種，蘭葉圖式七種，全蘭圖式五十二種。	
			《淇園肖影》一卷竹譜	上卷錄李衍《竹譜詳錄》和《高松畫譜》中的畫論。下卷開頭有周氏自撰「寫竹口訣」四百言，強調毛墨用度及意境的營造。又有畫竹圖式八十七種。	
<p>明代 萬曆三十一年 (1603 年)</p>	<p>顧氏畫譜， 又稱 歷代名 公畫譜</p>	<p>顧炳繪編。 徐叔回校 刊。 劉光信鐫。 杭州雙柱堂 刊行。</p>	<p>前有余玄洲，朱之蕃序，並顧炳譜例六則。畫譜不分卷，全四冊。第一冊六朝至五代十八位畫家。第二冊宋代三十一位畫家。第三冊元代至明代中期三十一位畫家。第四冊明代中期至明萬曆年間二十六位畫家。畫譜計一百六家，共有插圖一百六幅。每幅畫後，都有名人書傳題跋。</p>	<p>是明刊畫譜中保存歷代名家遺蹟最多的一種。是供人學畫人物畫的範本，也是一部有圖有文的繪畫簡史。山水、人物、花鳥俱全、形態生動，自然傳神，線條流利，工致精麗，如觀名迹。刻法精堅，刀鋒犀利，粗拙有筆，細巧有力。</p>	<p>顧氏按照夏文彥於元至正二十五年(1365年)編著的《圖繪寶鑒》以及韓昂於明正德十四年(1519年)編著的《圖繪寶鑒續編》的體例，以時代為序，輯錄了自晉至明著名畫家的優秀作品。</p>
<p>(圖 38)</p> 					

<p>明代 萬曆十七年 (1589年)</p>	<p>方氏墨譜 (圖39)</p>	<p>方于魯編。丁雲鵬、吳左千、俞仲康繪。黃德時、黃德懋刻。徽州方氏美蔭堂刊行。</p>	<p>書分國寶、國華、博古、博物、法寶、鴻寶六卷，繪刻墨之形制、圖案。</p>	<p>圖版題材豐富，璽印珪璋、樓台園囿、瑤草瓊花、珍禽異獸、天文人事、陰陽五行、神怪靈異、道流釋家等皆在其中，即喻之以包羅萬有，亦不為過，繪刻之精良，更堪稱一時之選。</p>	<p>譜屬商業廣告性質，隨印隨送，故刊刻時間並不一致。</p>
<p>(圖40)</p> 					
<p>明代 萬曆三十三年 (1605年)</p>	<p>程氏墨苑</p>	<p>程大約輯。丁雲鵬、江世會等繪。黃鏞、黃應泰、黃一彬等刻。歙縣程氏滋蘭堂刊行。</p>	<p>十四卷、人文爵里九卷。</p>	<p>除了繪刻「天地人物儒釋道」之外，突出地刻了四幅西方宗教銅版畫。 《墨苑》書是程君房的墨譜，集錄了他一生所制墨的精華。墨本身的藝術價值與正處於顛峰時期的雕版藝術相結合。</p>	<p>和《方氏墨譜》一樣，也是隨印隨送，故各本內容多有異，卷、冊數亦不盡相同。《方氏墨譜》和《程氏墨苑》，是明刊墨譜中圖版最為宏富。</p>
<p>(圖41)</p> 					
<p>明代 萬曆三十六年 (1608年)</p>	<p>程氏竹譜</p>	<p>程大憲編 徽州程大憲 滋 菴 館 刊 行。</p>	<p>書譜卷首有程氏所識的「寫竹說」、「寫竹要語」、「論竹」等文，並附有李衍的畫《竹譜》、《墨竹譜》，及蘇軾的《筴簞谷偃竹記》等寫竹舊說數篇。</p>	<p>其中寫竹說諸篇評品古今畫竹諸家，指出當時寫竹弊病是筆力差、修養差、法度不嚴和沒有氣勢意境；強調畫竹要追求筆墨氣勢，提倡文人畫的作風。所畫圖式，如朔風、映日、照水、拂雲、翳月、倚石、叢風等均著重</p>	<p>程大憲是程大約的同族兄弟。</p>

(圖 42)					於對物象之外的意境的追求。圖中叢竹，被大雪覆壓，枝斜葉傾，猶自剛勁。畫家關注的不僅是雪竹的姿態，更是雪竹的精神。	
明代 萬曆四十年 (1612年)	詩餘畫譜， 又稱 草堂詩餘意	宛陵汪氏編。 吳汝綰序。 湯賓尹題詞。 黃冕仲跋。 鐫刻者可能是徽工。	不分卷。 該譜擷取《草堂詩餘》裏最精粹的宋詞百篇，聘名公繪之而為譜，一詞一圖。 繪圖有「王綰」、「佐堂」印記，又題仿郭熙、王右丞、沈石田等字樣，當是王綰輯摹名家畫稿所作。	在南方所刊以詩詞為題材的木刻畫譜中名聲極著。 多山水人物畫，其刀刻相當成熟，圖中主要人物特別套以淡灰色，使畫面更為鮮明，層次井然，豐富了木版刻印的表現力。	跋語又稱，此本是在顧仲方繪《百咏圖譜》及武林楊雉衡刊《海內奇觀》盛行於世時刻印的。	
(圖 43)		(圖 43-1)				
						
明代 萬曆四十八年 (1620年) ~ 天啓元年 (1621年)	集雅齋 畫譜	黃風池編。 主要由蔡元助繪。 劉次泉刻鐫。 杭州集雅齋刊行。	古今畫譜 張白雲選名公扇譜 五言、六言、七言 唐詩畫譜 梅蘭竹菊四譜 木本花鳥譜 草本花詩譜	這是一部版面很大、圖文並茂的畫譜。一般正是圖版，反面刊印唐詩題句。畫工在山水花鳥各方面，傳神地摹寫了古人各種不同風格的作品，刻工們的刀鋒潑辣大膽，而又不失縝密細致，可謂繪刻雙精，詩、書、畫合一，堪稱三絕。	康熙四十九年（1710）有日本中川茂兵衛翻刻重印，一九一八年日本文永堂銅版複印中川茂兵衛本，一九二六年日本大村西崖校輯《圖本叢刊》本。近年文物出版社依青島市博物館所藏明代刻本分冊縮印。	

<p>明代 萬曆年 間 (1573~ 1620年)</p>	<p>唐解元 仿古今 畫譜,又 稱 古今畫 譜,唐六 如畫譜</p>	<p>唐寅摹輯。 曹羲、陳 祿、宋旭、 曹有光繪。 杭州金氏清 繪齋所刊。</p>	<p>譜無總目,畫幅長方, 版匡單邊。每頁前幅為 圖,後幅題字,篆隸行 草皆備,署欵鐫章,間 亦有由畫家自題者。譜 中四十七圖包括山水、 花卉、翎毛、竹石、 走獸等。</p>	<p>繪事精良,版畫刀法 謹嚴,當系名手所 刻。</p>	
<p>(圖 44) (圖 44-1)</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>					
<p>明代 萬曆年 間</p>	<p>張白雲 選名公 扇譜,又 稱 名公扇 譜。</p>	<p>張成龍摹 輯。 孫克弘、陳 淳、文震 孟、吳炳等 繪。 杭州金氏清 繪齋所刊。</p>	<p>共臨摹古人如曹羲、曹 有光、米萬鍾等所繪扇 圖共四十八幅,扇圖每 頁版單邊,中通無界及 魚尾,作蝴蝶式裝,雙 面對頁連式。至於題 識,各本俱在扇圖之上 方。</p>	<p>山水,花鳥,人物 等。</p>	
<p>(圖 45)</p> 					
<p>明代 萬曆年 間</p>	<p>唐詩五 言畫譜</p>	<p>黃風池編。 蔡元勛繪。 劉次泉刻 鐫。杭州集 雅齋刊行。</p>	<p>每圖後有明人書五言 唐詩一首,共五十幅。</p>	<p>繪刻均極精工,頗具 圓潤之致。</p>	<p>詩由明代大家 焦竑、董其 昌、陳繼儒等 書寫。 刀工剛健沉 穩,刃鋒不 露,洵為一代 精品。</p>
<p>(圖 46) (圖 46-1)</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>					

<p>明代 萬曆年 間</p>	<p>唐詩七 言畫譜</p>	<p>黃風池編。 蔡元勛繪。 劉次泉刻 鐫。卷末有 錢塘林之盛 撰跋。杭州 集雅齋刊 行。</p>	<p>圖五十幅，單面，每圖 後有明人書七言唐詩 一首。</p>			
<p>(圖 47)</p>		<p>(圖 48)</p>				
<p>明代 萬曆年 間</p>	<p>唐詩六 言畫譜</p>	<p>黃風池編。 圖中不見繪 刻人題款。</p>	<p>譜目錄與詩畫不合。詩 圖兩全者四十頁。四十 至五十頁有詩而無 圖，並多出唐詩八首。</p>			
<p>(圖 49)</p>						
<p>明代 萬曆四 十八年 (1620 年)</p>	<p>梅蘭竹 菊四譜</p>	<p>黃風池編。 虎林孫繼先 繪。 杭州集雅齋 刊行。</p>	<p>收梅、蘭、竹、菊圖共 一百幅。此編為梅竹蘭 菊四種畫法之合譜，版 匡單邊，單面方法，每 面一圖。</p>	<p>譜中第一幅，至第二 十六幅，全為梅花之 圖；畫上俱有題詩， 然無款署。由第二十 七幅，至第五十二 幅，則為畫竹圖式， 畫上偶有解釋注 語，惟第五十二幅， 有款識。按此竹譜實 割襲程大憲之《雪齋 竹譜》而成。由第五 十三幅，至第七十八 幅，係蘭花圖式，畫 上有注畫法之語，有 題詩句，僅第七十八 幅，有款題。由第七 十九幅，至第一百幅</p>		
<p>(圖 50)</p>						

				止，均為菊花之圖，畫上題有詩句。	
明代 天啓元年 (1621 年)	木本花 鳥譜	黃風池編。 吳翰臣序。 杭州集雅齋 刊行。	分為松花、腊梅花等花圖四十種，附咏花詩。圖畫版匡單邊，單面方式，前面繪畫，後面題花名及說明文字均為當時名公書法，間有款識。	雖屬畫譜，然解釋花之種類，形狀，種植，頗為簡要，實似一冊植物圖說。	兩譜都是黃風池的對景寫生之作，別有汪士銜鐫圖本，與原本小有出入，雕鏤亦甚精工。
(圖 51)		(圖 51-1)			
					
明代 天啓元年 (1621 年)	草本花 詩譜	黃風池編。 汪 躍 鯉 序。 杭州集雅齋 刊行。	收牡丹、鷄冠花等花圖七十二種，亦附咏花詩。版匡單邊，圖畫為單面方式：前面繪草本花卉及翎毛昆蟲之圖，後面題花卉名，及當時名公所畫花卉種類，形狀，種植法之說明文字，偶亦有署款者。		
(圖 52)		(圖 52-1)			
					
明代 天啓六年 (1626 年)	蘿 軒 變 古箋譜	吳發祥編。 金陵蘿軒刊 行。	分上下兩冊，框縱 21 厘米，橫 14.5 厘米，白口，四週單欄。上冊有五十一頁，計卷首顏繼祖撰駢體文小引三頁、目錄一頁，其餘分為八類，共九十四幅。下冊有四十五頁，除目錄一頁外，其餘亦分八類，共八十八幅。全譜計有彩色餽板一一五	現存最早的一部利用餽板拱花法套印的彩色箋譜。從技法表現方面看，無論是山水、花鳥、竹石，還是走獸、博物、題字等，線條精緻細膩，勁挺有勁。拱花部分占全譜的半數以上，其中三十三幅的純拱花	現藏上海博物館，一九八一年有上海朵雲軒復刻行世。日本存半部，大村西崖校輯《圖本叢刊》曾收此本，但誤為清代康熙年間的翁高年刊本。

<p>(圖 53)</p> 			<p>幅，餛板與拱花結合(套色凸印)三十四幅，拱花(素底凸印)三十三幅，總計有一八二幅。</p> <p>上冊：畫詩二十幅、筠籃十二幅、飛白十二幅、博物八幅、折贈十二幅、雕玉十二幅、鬪草十六幅、雜稿二幅。</p> <p>下冊：選石十二幅、遺贈八幅、仙靈八幅、代步八幅、搜奇二十四幅、龍種九幅、擇棲十一幅、雜稿八幅。</p>	<p>板，刻製尤為渾厚而富有質感，精妙絕倫。加上對題材的選擇，都從爛雅着眼，追求着超塵脫俗的境界。是一部高超典雅的箋譜。</p>	
<p>明代 天啓七年 (1627 年)</p>	<p>十竹齋 書畫譜</p>	<p>胡正言編。胡正言、吳彬、倪瑛、魏之克、米萬鍾、文震亨繪。汪楷以外十數刻工。徽州十竹齋刊行。</p>	<p>書分畫譜、竹譜、梅譜、蘭譜、石譜、果譜、翎毛譜、墨華譜八卷，每卷用蝴蝶裝，裝為兩冊。每卷二十圖，共一百六十圖。圖皆合頁連式，對版大圖。除蘭譜外，在圖版的對開處，都有名人題詩句，又是各具特色的書法品，詩、書、畫相映成趣。蘭竹二譜。都附有「寫竹(蘭)式」，即繪圖分述畫蘭寫竹的方法。蘭譜中更繪有起手執筆式，譜中有圖式描葉起筆、交搭、左出、右開之法，並圖示畫花應注意的各點。竹譜更有寫竿、寫節、寫枝、寫葉四訣，並按訣列圖。</p>	<p>本書的編輯，主要是為了迎合隱幽之士的癖好，故所繪非常精緻，無論是花卉的鮮艷欲滴、蔬果的晶潤飽滿、幽蘭的箭葉披拂、冬梅的暗香疏影，都生動傳神，幾與手繪無二。同時此譜也照顧到初學繪畫者參考的需要。</p>	<p>胡正言在套版印術基礎之上，又進一步改良設計成「餛版」，即是把版面不同彩色部分，先雕成一塊塊的小版，堆砌拼湊，有如餛釘，故明人稱為餛版，印刷依次逐色套印上去。</p>
<p>(圖 54)</p> 			<p>蘭譜中更繪有起手執筆式，譜中有圖式描葉起筆、交搭、左出、右開之法，並圖示畫花應注意的各點。竹譜更有寫竿、寫節、寫枝、寫葉四訣，並按訣列圖。</p>		

<p>明代崇禎十七年(1644年)</p>	<p>十竹齋箋譜</p>	<p>胡正言編。徽州十竹齋刊行。</p>	<p>前有李于堅(介止)的《箋譜小引》和李克恭(虛舟)的《十竹齋箋譜序》。李克恭文對箋譜演變與餽版、拱花的刻印闡述較詳。箋譜共有四冊，分四卷，卷一分七類，六十二幅，有清供、博古、奇石、華石等。卷二分九類，七十七幅，有龍種、入林、鳳子、墨友、勝覽等。卷三分九類，七十二幅，有孺慕、應求、敏學、尙志、高標、棣華等。卷四分八類，六十八幅，有建義、靈瑞、香雪、文佩、雜稿等，繪刻共三十三類，一百八十餘圖。</p>	<p>題材浩繁豐富，不但有花鳥樹石，山水亭宇，而且包括大量的古人韻事嘉言，刻制兼采餽版和拱花，益顯五彩繽紛，清芳秀雅。</p>	<p>箋譜採用顏色套印之「餽版」，及在紙上壓印出無色凹凸效果之「拱花」。 《書畫譜》後世有芥子園翻刻本，繪刻尙佳；清光緒五年(1879年)校經山房翻刻本，神韻盡失，與原作不啻天壤。《箋譜》有魯迅與鄭振鐸先生於一九三四~一九四一年主持的復刻本，尙稱佳構。</p>
<p>(圖 55)</p> 			<p>當塗十五幅、蕪湖十四幅、繁昌十三幅，又有太平山水全圖一幅，共四十三幅。雙面蝴蝶裝。每圖皆書古代名人詩作。</p>	<p>一部山水版畫集，繪太平府當塗、蕪湖、繁昌一帶山川勝景。其繪廣泛借鑒古人意趣，筆法多變。即描繪了太平府一帶或沉鬱壯麗，或清雅優美的景色，也寫出了春耕秋收，漁獵蠶桑的農家生活。</p>	<p>《太平山水圖》是應濟南張萬選之請而繪制的。</p>
<p>清代順治五年(1648年)</p>	<p>太平山水圖</p>	<p>蕭雲從繪編。劉榮、湯尙、湯義刻。</p>	<p>(圖 56)</p> 		
<p>清代初集於康熙十八年(1679年)。二、三集於康熙四十年(1701)</p>	<p>芥子園畫傳</p>	<p>沈因伯(心友)繪編。王概(安節)、王蓍(苾草)、王臬(司直)、諸昇(曦庵)、王質(蘊庵)作。四集爲丁皋</p>	<p>是一部較有系統的繪畫教科書，看出從起手畫法到作品完成的程序。可習得畫理、畫法、源流以及用筆、用墨、用色等的論述，亦能體驗出古人優良傳統的技法。而受《十竹齋》餽版套印法，在繪、刻、印各方面都達到很高的水準。</p>		<p>「芥子園」是明末清初著名戲曲家、文學家李漁(笠翁)的別墅。康熙十八年李漁的題序，談到了李漁的女婿沈因伯請當時畫家王概依據明代李流芳(長</p>

年)。 四集於 嘉慶二 十三年 (1818 年)。	編繪。	初集共分五卷。 卷一為：	青在堂「畫學淺說」、「論畫」十八則，「設色」各法二十六則。	衢)的課徒畫稿增輯編次而成。李氏畫稿僅存四十三頁，王概以三年時間將畫稿增至一百三十三頁，後由李漁支持付梓鐫刻。後來有三集本，是書商把沈因伯的畫傳合集例言刪去，把蘭竹梅菊四譜改訂成爲第二集，把花卉草蟲翎毛四譜改訂成爲第三集。嘉慶二十三年(1818年)蘇州小酉山房，以爲《芥子園畫傳》前三集獨欠人物譜，乃聘請當日的肖像名畫家丁皋編繪出版了第四集人物專譜。光緒十三年巢勳又補輯刊印了一部《芥子園四集續畫傳》，重新臨摹初集、二集及三集，而重新編輯第四集人物譜。第四集是一一卷一爲歷代各家論畫，卷二爲各家傳神秘訣，卷三爲寫真秘訣，卷四
		卷二爲樹譜： (圖 57)	「樹法」十九式、「葉法」三十五式、「夾葉及著色鈎藤法」三十二式、「諸家枯樹法」九式、「諸家葉樹法」五式、「諸家雜樹法」二十三式、「諸家松柏柳樹法」十五式、「蕉桐花竹蒹葭法」十七式。	
		卷三爲山石譜： (圖 57~1)	「石法」十一式、「皴法」十四式、「山法」十二式、「諸家巒頭法」二十七式、「坡逕磯田石壁法」十一式、「流泉瀑布石梁法」十二式、「水雲法」四式。	
		卷四爲人物屋宇譜： (圖 57~2)	「點景人物」六十二式、「中號點景人物」二十二式、「極小點景人物」十九式、「極寫意人物」七式、「點景鳥獸」二十六式、「墻屋法」二十八式、「門逕法」十六式、「城郭橋梁法」三十一式、「寺院樓塔法」九式、「界畫臺閣法」十二式、「舟楫法」二十一式、「器具法」二十六式。	
		卷五爲摹仿名家畫譜： (圖 57~3)	「橫長各式」二十幅、「宮紈式」十幅、「摺扇式」十幅。	

			<p>二集原分前後兩編。前編是蘭竹梅菊四譜，共分八卷。 (圖 57~4)</p> 	<p>畫傳二集卷首有王概的「畫傳合編序」、沈因伯的「畫傳合集例言」、「總目」。蘭譜前有青在堂「畫蘭淺說」十則。竹譜前有諸昇於康熙二十一年(1682年)所題的「蘭竹譜序」、青在堂「畫竹淺說」十三則。梅譜前有雄州余椿於康熙四十年題的「梅菊譜序」、青在堂「畫梅淺說」廿一則。菊譜前有青在堂「畫蘭淺說」十二則。</p>	<p>為摹仿各家畫譜，卷五為增廣各家畫譜。</p>
		<p>後編是花卉草蟲譜與花卉翎毛譜，共分四卷。 (圖 57~5)</p> 	<p>譜前有王蓍的「草蟲花卉譜序」、「翎毛花卉譜序」。花卉草蟲譜有「畫花卉淺說」及「畫草蟲淺說」各七則。花卉翎毛譜亦有「畫花卉淺說」十一則，「畫翎毛淺說」六則。其後並附有「設色諸法」十六則。</p>		

第二節 明末清初版畫的產生背景及主要生產地區

一、明末清初印刷術之發展過程

明清兩代是圖書刊印和印刷術的全盛時期，這一時期刻書業的基本狀況是：刻書機構繁多，地區分布廣泛，工藝水平提高，刻書數量巨大，刻書名家輩出，這些方面都大大超過了前代。就刻書機構說，不僅刻書業的三大系統，官刻、坊刻和家刻全面發展，而且書院刻書和寺院宗教刻書也自成系統，數量可觀。就重要的地區分布上說，宋元以來的一些印刷業集中的地區如杭州、福建、南京等地，刻書規模都有所擴大，此外又出現重要的新地區，如北京、徽州、蘇州、湖州等地。這些新興的刻書中心迅速發展，競相爭奪市場，成為明代圖書生產和印刷發展上的特點。就刻印數量和品種來說，明代開始出現兩種新情況：一是翻刻或重新雕印盛行，有的書籍出現多種版本；二是除經、史、子、集等傳統書籍大量印刷外，地方志、科技書、技藝類書、通俗讀物、戲曲、小說等也大量印刷。就印刷工藝說，前代所開創的雕版、木活字版、金屬活字版、多色套印技術等，在當時都有應用，而技術更為精湛。並且雕版、印刷、裝訂各工序已有較明確的分工，印刷術的技術提高了。由於印刷技術的改良和圖書市場的擴大，讀者對象由過去的士大夫階層逐步擴大到平民百姓，通俗讀物大量印行，從而中國印刷業大大的發展。⁶²

明代主要的官刻機構：一是內府的司禮監經廠，永樂十九年（1421年）開始建立，到嘉靖年間，已有刻版、刷印、裝訂、制墨、制筆等工匠近一千人，是歷史上最大的印刷工廠。政府的很多出版物，都由經廠承印。二是國子監和朝廷各部門，有南京國子監和北京國子監，南監規模比北監大，刻書種類也比北監多，它收集了元代西湖書院以及各儒學的存版，再加上新刻本朝書，所印書籍約有二百七十多種。北監刻印書籍約有八十五種。三是藩王府刻書，由各親王藩府、各郡王府主持刻書，這是明代官刻的一大特點。藩王利用優越條件，從事刻書活動，成為一種風氣。據不完

⁶² 李瑞良，《中國古代圖書流通史》，上海：上海人民出版社，2000年，頁352~353。

全統計，各藩王刻印書籍超過五百多種。四是地方官府刻書，地方志的印刷起源於宋代，到明代形成一種風氣。各地區，各州縣幾乎都刻印了當地的方志。由於這些書籍的出版，留下了大量珍貴的歷史資料。清代官刻繼承了前代的傳統。清代內府刻書機構是武英殿，所以多稱殿版。康熙、雍正、乾隆三朝的一百多年，是武英殿刻本的全盛時期。清順治年間，主要使用明朝沿用之經廠所留下的技術力量，以雕版印刷為主。康熙後期，開始制作銅活字，到雍正年間，完成了《古今圖書集成》的排印。乾隆年間，武英殿進行大規模的木活字印刷，完成了《武英殿聚珍版叢書》，全面介紹了武英殿木活字工藝技術，是古代珍貴的印刷技術專書。清代地方政府和機構的印書單位稱書局，刻書印刷最早的是康熙年間兩淮鹽政曹寅建立的揚州詩局。雍正年間，各省布政司也先後建立印刷機構。清代地方政府印刷最活躍的是同治年間以後，不少地方政府相繼建立了官書局。⁶³

明清兩代的書坊業也進入全盛時期。書坊幾遍及全國，特別是清代，坊肆之多，已無法精確統計。但張秀民統計，明代書坊有名可考的，福建建寧府有書坊近百家，南京九十三家，北京十三家，杭州二十四家，蘇州三十七家，徽州十家。到清代，刻書業分布更為廣泛，幾乎遍及全國各省主要城市，除福建建陽漸趨衰弱外，長江中下游仍為坊刻最發達地區。如北京一百十二家，蘇州五十三家，廣州二十三家，佛山十二家。而南京、杭州、徽州等地則相對衰落。⁶⁴

清代印刷的另一個重要方式是家刻本。所謂家刻本是由封建官僚或文人以私人一己之力刊刻的古籍或古人的詩文集，這種書不以營利為目的，往往是紙墨優良、刊刻精雅。因而清代私家刻書不僅數量繁多，而且質量更為講究。

由以上可知，明清兩代形成了從中央到地方、從作坊到私家的出版印書網，上至中央統治者的重視，下及民間坊刻印刷規模宏大，都是當代印刷術發展的原因。而且進一步看，印刷術的發展對明清版畫為主的書籍插圖發展的影響很大，版畫的繁榮是隨著印刷術的發展演變的。明清版畫雕

⁶³ 中國印刷博物館，《中國古代印刷史圖冊》，北京：文物出版社，1998年，頁14~19。

⁶⁴ 李瑞良，《中國古代圖書流通史》，上海：上海人民出版社，2000年，頁356~357。

刻水平有很大提高，形成了各地區的不同派別和不同風格。最有代表性的如建安派、金陵派、徽州派、武林及蘇州版畫，或古朴豪放，或精緻婉麗；或寫真寫實，或神韻生動；或高貴雍容，或活潑親切；或濃筆重彩，或清新淡雅。特別是明代中期以後，有一批畫家為各種書籍畫插圖，和刻工分工合作，大大促進了版畫藝術和書籍整體質量的提高，增強了圖書在市場中的競爭力。在這種情況下，插圖在書籍中的比重明顯增加。而且到了明代，通俗文學如小說、傳奇、戲曲更深入民間，蓬勃的發展，由於通俗化書刊受到市民的喜愛與支持，有廣大的市場，因而坊間大量生產，出版商往往在書冊中附上一些精美插圖。而版畫的興盛是隨著通俗文學大眾化演進的。版畫的表現內容方面，宗教版畫在明初發展到了高潮，之後便日趨式微，而應用版畫則有所發展。到了晚明，則幾乎達到了無圖不成書的局面，上述的小說、戲曲、故事、文學、傳記、地理等都有插圖。專供藝術欣賞的畫譜，木版年畫及木刻連環畫在明清時代也得到了長足的發展。明清不僅在版畫藝術上有很大進步，而且在多色套印術技術上也有很大發展。到明代後期，更對雕版印刷技術進行了重大改進，出現了餽版、拱花印刷工藝，把古代印刷技術提到新的水平。

綜上述，明清時代在版畫發展歷史上是空前輝煌時期，主要原因：第一是由於統治者的重視，鼓勵印書製造，及社會大眾的需要，各種書刊的供應，急速成長，刻書事業蓬勃發展。第二是雕版印刷技術上的興盛，文人畫家的參與促進了印刷的品質，以及彩色套印技術的發生和發展。第三是雕版印刷內容上受到大眾喜愛與支持，特別是通俗文學作品的發展，都附上精美插圖，所以通俗讀物漸廣大為流行。這樣的印刷術和版畫的發展原因下，自然容易得到豐碩的收成。

二、建安版畫之發展

福建建陽、崇安地區，可以說是中國古代興起較早，規模較大、延續時期最長也最為重要的刻書中心之一。自宋至明，這一帶書坊的數量一直

爲全國之冠。宋、元時期，書坊以建安縣爲多，到明代轉向建陽，以崇化、麻沙兩地最爲集中。因爲建安、建陽所刻版畫風格無異，所以出版史和美術史上都稱其爲「建安派」。事實是，建本圖書因爲成本低，價格便宜，很適合一般百姓購買，所以建安圖書受到廣大市民讀者的歡迎，出版數量很大了，而流傳下來的也很廣，甚至遠及日本、高麗。但出版質量比較差，評價也不夠高，因爲繪刻毛糙，印制粗陋，長期停留在民間工藝的水平上。至於題材，建安版畫的題材極爲廣泛，前期多是經史之類，後期多是講史小說、傳奇雜劇、詩文歌集、方志類書、佛典道藏、實用書籍，無所不包。尤以小說、戲曲等通俗文學作品爲多。

建安派版畫，多是民間工匠的創作，少有文人畫家的參與，所刻版畫古樸稚拙、質樸無華，富有民間藝術的特色，而帶有濃厚鄉土氣息的，真正大眾化的版畫，和工致婉麗的徽派版畫以及受徽派影響的後期金陵派版畫風格迥異。建安派版刻插圖的人物造型比較簡略、豐姿肥碩，有別與於金陵諸家的刻本，其人物動作之活潑，姿態之逼真，是建安派版畫中不多見的；其刀法渾朴，雖不夠工細，但亦不草率；多採用陽刻與陰刻相結合的手法，線條粗獷，層次分明；上圖下文的狹長型的插圖形式是建安插圖版畫的主要的形式，但也有不少全版插圖的刻本。

明代建陽書坊多達八十四家，其中有不少是從元代沿襲下來的老鋪，其中最著名的是余氏雙峰堂、萃慶堂等。此外，熊、劉、楊等書業家族都是自宋至明，世代相襲。

建安版畫的鼎盛期，是在嘉靖至萬曆時期。嘉靖以前，主要作品有洪武初年的《道學源流》（圖 58）、《全相二十四孝詩經選》和正德六年（1511 年）楊氏清江堂刊本《新增補相剪燈新話大全》（圖 59），標示著建安插圖本的漸趨興盛。鄭振鐸先生在《中國版畫史序》中說到嘉靖年間：

「以建安諸書肆爲尤勇健精進，其所刊之通俗演義，童蒙讀物，無不運以精心而出以純熟之手技。圖中之人物動作，宮室景色，雖未脫宋元影響，而已較爲繁雜多岐」。⁶⁵

⁶⁵ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002 年，頁 52～54。

余氏是建陽書坊中最著名的刻書世家。據載，余氏為宋代廣西安撫使余同祖之後，從宋、元開始刻書，明初稍衰，至萬曆間又大盛，時間約從十二世紀至十七世紀，年代之久，不僅國內罕見，世界上也難有其匹。余氏書坊共有十二家，其中刻書最多的當推雙峰堂（又名三臺館）。他如萃慶堂、克勤齋、存慶堂、自新齋等作坊及余仙源、余文龍、余光斗、余元素、余季岳等刻工，也都刻書頗豐。⁶⁶

雙峰堂所刻代表作有：萬曆二十年（1592年）《新刊校正演義全像三國志傳評林》（圖60）二十卷，余象烏評，余象斗梓，上評中圖下文。萬曆二十二年（1594年）《京本增補校正全像忠義水滸傳評林》是較早的《水滸傳》插圖本，余仰止評校，余象斗補梓，亦是上評中圖下文形式。此書現藏日本日光晃山慈眼堂。萬曆三十四年（1606年）《新刊京本春秋五霸七雄全像列國志傳》（圖61），余象斗評梓，亦是上評中圖下文形式，只有內封面一圖是半頁形式。而署：「三臺館山人仰止余象斗纂，書林雙峰堂文臺余氏梓」的《新刻藝窗匯爽萬錦情林》，署：「三臺山人仰止余象斗編，建邑書林余氏雙峰堂梓」的《全像北游記玄弟出身傳》，題：「三臺館山人仰止餘象斗編」，又題「書林昌遠堂李氏梓」的《全像華光天王南游志傳》，題：「書林餘文臺梓」的《新刊八仙出處東游記》以及題：「潭陽書林三臺館梓行」的《全像按鑿演義南北兩宋志傳》、《新刊按鑿演義全像大宋中興岳王傳》（圖62）《新刻按鑿演義全像唐國志傳》，則都是上圖下文形式。萬曆三十五年（1607年）余文台刻《鼎鍍崇文閣匯纂士民捷用分類學府全編》，卷首插圖採用了單面方式，而書內插圖用的是文中嵌圖形式。

余德彰(泗泉)萃慶堂，萬曆二十八年（1600年）刊聯語匯選《大備對宗》（圖63），每卷卷首插單面方式圖一幅，上方標圖題，左右書對聯，圖案則為與對聯相應的歷史故事。萬曆本《鏗唐代呂純陽得道飛劍記》圖嵌文中。此外有《鏗五代真人得道咒棗記》、《新鐫晉代旌陽得道擒蛟鐵樹記》等。

克勤齋萬曆十四年（1586年）有余碧泉刊本《孔子家語》，是明代《孔

⁶⁶ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁80~81。

子家語》諸多版本中的一種。萬曆十六年（1588年）有余明臺刊本《大魁書經集注》，全幅大圖，單面方式插圖，圖題標在上方。

存慶堂萬曆三十九年（1611年）刊《新綉精采天下便用博聞勝覽考實全書》。

此外尚有：嘉靖四十五年（1566年）《重刊五色潮泉插科增入詩詞北曲勾欄荔鏡記》，余新安刊；萬曆本《新刻全像牛郎織女傳》題：「**書林仙源余成章梓**」；萬曆四十七年（1619年）《大明天元玉歷祥異圖說》為古田余文龍校刊；崇禎本《按鑿演義帝王御世盤古至唐虞傳》、《按鑿演義帝王御世有夏志傳》（圖64），均為余季岳刊，於上圖下文形式有所變易，將上方插圖方中取圓，與同一時期蘇州流行的單面圓式（月光式）插圖形式相呼應。未見刻工姓名的萬曆本《了凡雜著勸農書》、萬曆三十三年（1605年）本《葉太史參補古今大方詩經大全》和萬曆本《新刊京本全像插增田虎王慶忠水滸全傳》，也屬建安余氏刻本。

劉氏是建陽書坊中僅次於余氏的第二大姓，共有書坊十家，著名的有劉氏翠岩精舍、劉氏安正堂、劉龍田喬山堂、劉洪慎獨齋、劉志千歸仁齋、劉氏忠賢堂等。其中又以劉龍田喬山堂最為有名。如萬曆元年（1573年）刊《新鐫考正繪圖注釋古文大全》（圖65）、《重刻元本題評音釋西廂記》（圖66），刻圖已和建安版畫中習見的上圖下文的狹長型插圖大為不同，均為全幅大圖，陰刻、陽刻並用。人物放大了，不僅姿態動作清楚明朗，而且注重了對其喜怒哀樂等情態的刻畫，標志著建安版畫的新發展。其中《西廂記》為雙幅的大畫面，兩旁還附有一對標語式的內容提要，用以表現故事的情節內容，是今日所見的同類型插圖的最早者，後來的金陵版畫很可能受了這一風格的影響。又如萬曆十七年本《孔子家語》，插圖雖仍為上圖下文形式，但孔子形象刻畫得非常好。喬山堂還刊行過《三國志傳》等書。劉洪的慎獨齋則為建陽刻書的後起之秀。所刻多為文史書籍，主要有《文獻通考》、《十七史詳節》、《大明一統志》、《群書索考》前集、後集、續集及別集等書。今所見劉氏其他刻書還有翠岩精舍刊《鼎鐫國朝名公神斷詳刑公案》、劉求茂刊《唐三藏游釋厄傳》等。

熊氏書坊計有熊龍峰忠正堂、熊清波誠德堂、熊宗立種德堂、熊鹿臺

忠賢堂、熊氏宏遠堂等。刻本有：嘉靖二十一年（1542年）熊大木刊《日記故事》（圖 67）；忠正堂刊《新刻出像天妃濟生出身傳》、《孔淑芳雙魚扇墜傳》；誠德堂刊萬曆二十四年（1596年）本《新刻京本補遺通俗演義三國全傳》；種德堂刊忠賢堂版《登雲四書集注》、《四刻初穎日記故事》；宏遠堂萬曆二十三年（1595年）刊《列仙降凡傳》等。其中熊大木《日記故事》頗能代表建安版畫早期風格。

楊氏書坊及出版商主要有：楊氏清江堂、楊先春清白堂、楊起元閩齋、楊居案、楊美生等。主要刻本有清江堂刻正德六年（1511年）《新增補相剪燈新話大全》（圖 68）。清白堂楊涌泉雕印的嘉靖三十一年（1552年）《新刊大宋演義中興英烈傳》為岳飛抗金故事的最早刻本，也是現存最早採用雙面連式插圖的小說，比劉龍田採用單面方式插圖還要早十幾年，在中國版刻插圖史上具有重要意義。作品表現空間的擴展，使得畫面蔚為壯觀，氣勢豪放，大大拓寬了版刻插圖藝術的用武之地。只是這種形式在建安書坊中並沒有流行開來。萬曆十六年（1588年）《京本通俗演義按鑿全漢志傳》、三十二年（1604年）《新刻全相二十四尊得道羅漢傳》、崇禎本《茶酒爭奇》、《山水爭奇》、《雪梅爭奇》等。閩齋刊萬曆三十一年（1603年）《京本全相西游記》、三十八年（1610年）《重刻京本通俗演義按鑿三國志傳》。楊居案刊《紅梨花記》。楊美生刊《新刻按鑿演義全相三國英雄志傳》（圖 69）等。楊氏諸刻本的插圖，大都為建安版畫所習見的上圖下文形式。

鄭氏書坊和書商有：鄭少垣聯輝堂、鄭世豪和鄭雲竹宗文堂、鄭似禎等。刻書有：鄭燧刊嘉靖本《茶經》；鄭以禎刊《新鐫校正京本大字音釋圈點三國演義》；宗文堂刊嘉靖元年（1522年）本《詩經大全》、萬曆十九年（1591年）《京本音釋注解方言故事大全》；聯輝堂刊萬曆三十三年（1605年）本《新鐫本校正通俗演義按鑿三國志》。

除以上幾家外，還有蔡氏道義堂刊有嘉靖三十年（1551年）《類編歷法剋擇通書大全》（圖 70）。詹易齋西清堂刊有《新刊諸家選極王寶訓解啓蒙故事》。黃輝宇刊萬曆三十九年（1611年）本《新刻施元江纂士民捷用一雁橫秋》，四卷，每卷卷首都有冠圖，為單面整幅版畫。黃正甫刊天啓本《新刊京本按鑿考訂通俗演義全像三國志》，上圖下文，圖上有橫欄

標題。葉志遠刊萬曆本《新刻京版青陽時調詞林一枝》，版式三欄，上下傳奇，中為散曲，為整版插圖。江子升刊萬曆本《唐詩鼓吹》，為上圖下文式插圖，圖甚狹小。全拱唐(魁綉)刊萬曆本《新調萬曲長春》，是一種戲文唱詞選本，三欄版式，上下為曲文，中多江湖方言，是研究古代市語和俗文學的極好資料，圖也很精緻。廣東正氣堂刊崇禎元年(1628年)本《兵錄》，十四卷，何汝賓撰，在《武經總要》的基礎上又補充了明代的新材料，是研究明代軍事的重要史料，其中插圖頗豐。王介爵刊明弘光元年(1645年)本《經國雄略》(圖71)，四十八卷，明鄭大鬱撰，鄭芝龍等鑒定，單面方式插圖，內容廣涉當時軍事活動的各個方面。書分天經、畿甸，海防、河防、江防、屯政、邊塞諸考，有極豐富的圖解，是研究明代軍事的寶貴史料，同時也是研究鄭成功軍事活動的重要參考書，而插圖尤能形象準確地反映實況。

除了書坊之外，建安地區的官刻與私刻圖書中，也出現過一些優秀的插圖本。如萬曆十五年(1587年)刊，為福建人章潢所編的《圖書編》。凡一百二十七卷，分經義、象緯、曆算、地理、人道諸篇。其書按照「左圖右書」的格式，利用插圖對種種事物加以說明，插圖豐富而準確，是中國古代百科全書類出版物插圖的範例。萬曆四十七年(1619年)福建崇安孫世昌刻本的《武夷志略》，是福建武夷山的山志。書中插圖摹宋代高文舉畫，單面或合頁連式，是較早附有版畫插圖的山水志書。文史書籍有：萬曆本《古先君臣圖鑒》，有圖一百四十一幅；《書言華句》，亦萬曆本。實用書籍有：萬曆八年(1580年)刊風水書《風鑒原理》、三十八年(1610年)刊琴譜《太古正音琴譜》、崇禎十年(1637年)刊占卜書《五刻理氣纂要詳辨三臺便覽通書正宗》。小說戲曲有：萬曆本巾箱戲曲選集書《賽徵歌集》；天啓、崇禎間刊小說、傳奇《新刻湯學士校正古本按鑒演義全像通俗三國志傳》、《神武傳》、《關帝神武傳》皆上圖下文式。⁶⁷

建安派版畫與金陵、新安派不同，參與建安派版刻插圖工作的名畫家甚少，且版刻作者姓名也少見於記載。一方面，不突出具體制作人員，完全以書坊為號召，是商業性生產一定階段的特點；另一方面，也與建本

⁶⁷ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁81~87。

圖書當時即得不到文化人好評有關。但從另一個角度看，建安派是當時最爲活躍的插圖本出版力量，在版刻插圖技藝上有許多開創性的貢獻，在插圖的版式、構圖、表現手法等多方面影響啓迪著同時代的其他流派和後世的插圖本制作，顯然具有不容忽視的藝術價值與歷史地位。

三、金陵版畫之發展

金陵即現在的南京，明洪武、建文及永樂前期，皆曾建都於此，使之成爲人文薈萃、經濟繁榮的大都會。明永樂遷都北京後，南京作爲陪都，依然是南方的政治、經濟、文化中心。明洪武建國後，即十分重視書業的發展，金陵成爲當時最重要的刻書中心之一。⁶⁸

據張秀民先生《中國印刷史》考，金陵有名可考的坊肆達九十三家，比建陽多達九家，可見其書坊刻書之盛。大多集中在三山街和太學前。所以不少傳本都有：「三山街書林」、「金陵三山街某某堂」刊識。金陵書坊中以唐氏爲最多，可考者達十五家，富春堂、文林閣、廣慶堂、世德堂等聲名最著。周氏書坊也有十四家之多，著名的有萬卷樓、大業堂、大有堂、荊山書林等。陳氏繼志齋、汪氏環翠堂、吳氏蘿軒、胡氏十竹齋更是享譽一時、影響深遠的名坊。此外王氏、胡氏、李氏，以及建陽餘氏、葉氏書坊的分店等，也各有數家。⁶⁹

從內容上看，金陵書坊所刊以戲曲、小說等通俗文學作品爲最多，尤以戲曲最盛。其他如日用讀物、醫書、史傳、文集等，也有刻印。從形式上看，金陵派插圖一改建安派上圖下文的形式，多采用單面方式，以至雙面連式，畫幅大增，更富於表現力。在技藝風格上，金陵派插圖亦明顯地由建安派的雄健逐漸趨向工細。⁷⁰

在金陵刊本中，現存最早者爲明洪武三年（1370年）王氏勤有堂刻《貞觀政要》。此外現藏日本的《新刊對相四言雜字》，也是王氏勤有堂明洪武

⁶⁸ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁145。

⁶⁹ 趙前，〈明本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2003年，頁35~36。

⁷⁰ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁60。

四年（1371年）刊刻的。宣德十年（1435年）積德堂刊《金童玉女嬌紅記》（圖72），是現存最早的金陵版戲曲插圖本，也是中國現存時代最早的完整戲曲插圖本。但是金陵書坊的活躍時期仍在明代中後期。

明代嘉靖、萬曆年間，南京成爲堪與建安相比肩的重要出版中心。版刻插圖中的「金陵派」也在這一階段中形成，並且一直延續到清代中期。在太平天國的愚昧統治下，南京的出版業與其他文化事業、歷史遺迹一樣遭到了毀滅性破壞。同治、光緒年間南京的圖書出版業雖有所恢復，但主要已不是傳統的雕版印刷業，而是西方印刷技術傳入後的新型出版業了。

71

富春堂、世德堂版畫是萬曆初期金陵版畫的代表，其風格深受建安版畫影響，線條多粗豪大筆、簡樸有力、熱情放縱，刀刻大膽潑辣，氣勢雄健而莊整，饒有古趣，具有豪放質樸的民間藝術特色。插圖已不再是上圖下文式，而改爲整版半幅或前後頁合拼成一大幅的形式。人物在畫面上所占比例很大，注重人物動作與表情的刻畫，而背景大都很簡單。注重黑白對照，往往用大片的墨底襯托出鐵劃銀鉤的刻線，明暗對比強烈，主次分明，形象十分突出。⁷²

富春堂主人名唐富春，是以名名肆，常見刊署：「金陵唐對溪富春堂」、「金陵三山街綉谷對溪書坊唐富春」等。所刻版畫多爲單面方式，偶見雙面連式。書名前多冠有：「新刻出像」、「新刻出像音注」或「新刻出像音注花欄」等字樣，也就是說，每一種都是有圖的。所謂「花欄」，是富春堂爲提高圖書裝飾性的一大發明，即在圖書正文版框四周繪刻回文圖案，從而打破了宋、元以來單邊、雙邊的基本樣式，增加了書頁觀感上的美觀程度。萬曆元年（1573年）刊《新刻出像增補搜神記》（圖73），所敘及的每一神祇仙佛皆配圖像一幅，是今天所能見到的諸唐坊肆的最早刊本。⁷³富春堂刻印最多的是戲曲作品，今天所能見到的尚有《觀世音修行香山記》（圖74）、《商輅三元記》（圖75）、《昭君出塞和戎記》、《韓

⁷¹ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁59。

⁷² 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，引頁88。

⁷³ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁146。

湘子九度文公升仙記》（圖76）、《劉漢卿白蛇記》（圖77）、《劉智遠白兔記》（圖78）、《徐孝義祝發記》（圖79）、《薛平遼金貂記》（圖80）、《周羽教子尋親記》（圖81）、《齊世子灌園記》、《劉玄德三顧草廬記》（圖82）等，約五十種。據考證，富春堂所刻戲曲作品，當不下百種。除戲曲外，另刻有傳記作品《新鐫增補全相評林古今列女傳》（圖83）、志怪小說《新刻全像三寶太監西洋記》，以及《大六壬大全》《對類大全》等雜著。

據鄭振鐸先生考，世德堂大致是在明萬曆二十八年（1600年）前後自富春堂分離出來的，常見刊署：「金陵唐綉谷世德堂」、「綉谷唐氏世德堂」，刊有《拜月亭記》（圖84）、《趙氏孤兒記》（圖85）、《雙鳳齊鳴記》、《裴度香山還帶記》等十一種；所刻傳世的小說有：《出像官板大字西遊記》、《唐書志傳通俗演義題評》、《南北宋志傳通俗演義題評》（圖86），另刊有文天祥的《指南錄》等書。唐錦池文林閣、唐振吾廣慶堂在唐氏坊肆中崛起較晚。

文林閣的刻本，所較早的有刊於萬曆十六年（1588年）的《新刊漢諸葛武侯秘演禽書》，較晚的有萬曆三十四年（1606年）用徽州舊版施印的《劉向古列女傳》（圖87），及萬曆三十五年（1607年）刊刻的杭州人楊爾曾所輯畫譜《圖繪宗彝》。所刻戲曲有：《易鞋記》（圖88）、《胭脂記》（圖89）、《觀音魚籃記》（圖90）、《四美記》（圖91）、《包龍圖公案袁文正還魂記》等十六餘部。另刊有明王錫爵所撰的《王文肅公文集》。

廣慶堂主人唐振吾則刊有《新編全像點板寶禹鈞全德記》（圖92）、《新編全相點板西湖記》（圖93）、《新刻出相音釋點板東方朔偷桃記》（圖94）、《新刻出像點板八義雙杯記》（圖95）等戲曲八種。四家所刻戲曲不會少於二百種。⁷⁴

文林閣、繼志齋代表了富春堂、世德堂之後金陵版畫的另一種風格。他們主要受徽派版畫影響，並直接有徽派畫家如吳左千及刻工如劉大德等參與創作，漸漸失去了富春堂、世德堂所具有的民間插圖豪放渾穆的特

⁷⁴ 趙前，〈明本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2003年，頁36。

點，開始趨於工細婉麗。所刻以線描為主，很少運用大片墨版作為近景襯托。人物安排佈置由大轉小，佈景構圖，由近漸遠，由疏到繁，由粗到細。風格譚靜爛雅，但往往容易失之於纖巧柔弱，誠如鄭振鐸先生所說：「已成文人案頭之文玩矣」。⁷⁵繼志齋為陳氏書坊，主人陳大來，明萬曆中晚期著名書坊，以刻印戲曲作品為主。目前傳世的有萬曆二十六年（1598年）刊行的《重校北西廂記》，二十七年（1599年）刊《重校玉簪記》（圖96），三十一年（1603年）刊《重校旗亭記》（圖97），三十六年（1608年）刊《新刊河間長君校本琵琶記》、《重校錦箋記》（圖98）、《重校量江記》（圖99）四十年（1612年）刊《重校義俠記》（圖100），另有《重校呂真人黃樑夢境記》（圖101）、《埋劍記》（圖102）、《重校韓夫人題紅記》、《元明雜劇》、《新鏤古今大雅南宮詞紀》、《新編古今大雅北宮詞紀》等。⁷⁶其所刊刻的《重校玉簪記》，即據徽州觀化軒本重梓；《重校十無端巧合紅蕖記》（圖103），刊署「新安何龍畫」，「宛陵劉大德刻」，更是直接由徽派畫家、刻工合作的產物。《北宮詞記》僅附雙面連式圖一幅，繪刻綿密清麗，給人以細膩纏綿而又清純典雅的美感，是典型的徽派風範。但從另一個方面看，繼志齋所刻的大部分版畫，仍然保留了金陵派早期版畫疏朗、以人物活動為主體的風格，這一特色在其所刊刻的《紅蕖記》、《香囊記》（圖104）、《北西廂記》諸本中看得很清楚。因此，不能認為繼志齋版畫是向徽派的簡單趨同，相反，它是通過對徽派鏤刻技藝的借鑑和利用，對傳統的繼承、改造和昇華，而實現對金陵派版畫風格的創新，是萬曆中、晚期金陵派版畫傑作的代表者。⁷⁷

周日校萬卷樓以刻印小說為主。於萬曆十九年（1591年）《新刊校正古本大字音釋三國志通俗演義》、三十四（1606年）刊《新鏤全像海剛峰先生居官公案》、三十七年（1609年）刊《新刊大宋中興通俗演義》、《新刻續編三國志後傳》，以及刊刻年代不詳的《新鏤全像包孝肅公百家公案演義》等。周如山大業堂也喜刻印小說，刊有《三國志演義》、萬曆二十

⁷⁵ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁90。

⁷⁶ 趙前，〈明本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2003年，頁37。

⁷⁷ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，引頁150~151。

一年（1593年）的《新鐫出像補訂參采史鑒唐書志傳通俗演義題評》、三十二年（1604年）刊《新鐫翰林考正歷朝故事統宗》等。萬卷樓和大業堂的版畫，以雙面連式爲主，總體來看，風格更接近於富春堂、世德堂，但在藝術上顯得更爲成熟。也是在不斷汲取諸家之長的過程中，探索着版畫創新的新路，對萬曆中、晚期金陵派版畫風格的創新和完善，這兩家也是做出了突出的貢獻。⁷⁸

明代南京較爲著名的文人書坊有：汪氏環翠堂，主人汪廷訥，⁷⁹安徽休寧人，是明代著名的出版家，刻有多種書籍，其中多數附有插圖。代表作有：《環翠堂園景圖》（圖 105）、《人鏡陽秋》（圖 106）、《坐隱先生精訂捷徑碁譜》（圖 107）、《環翠堂氏府》十三種，《義烈記》（圖 108）、《三祝記》、《投桃記》（圖 109）、《彩舟記》（圖 110）、《天書記》（圖 111）、《環翠堂樂府西廂記》（圖 112）。環翠堂版刻插圖，請徽派繪畫名家汪耕、錢貢等作畫，畫風富麗堂皇，纖妙入微；雕版則請徽州名工操刀，刀鋒整肅流利；且不惜工本將許多插圖都擴大爲雙面連式，在金陵書坊中獨樹一幟，冠絕一時。

吳氏蘿軒，坊主吳發祥，金陵人。所刻彩色套版《蘿軒變古箋譜》，採用了「餛版」和「拱花」技術，是中國版畫史上較早使用這兩種方法的刻本。

胡正言十竹齋，坊主胡正言，安徽休寧人。胡氏精研六書，人稱：「**篆隸真行，一時獨步**」，著有《六書正偽》；又擅金石篆刻，有《十竹齋印存》四卷行世；亦能造好紙好墨，後以刻書爲樂。傳世的兩本畫集《十竹齋書畫譜》、《十竹齋箋譜》均十分精美，其中前者使用「餛版」技術，後者使用了「餛版」和「拱花」兩種技術。（詳論於彩色套印版畫的演進）從《十竹齋書畫譜》開始刊刻的萬曆四十七年（1619年）算起，到清順治二年（1645年）《十竹齋箋譜》完成，胡氏在金陵出版界的活動時間已長達二十六年。在此期間內，他的身邊聚集了衆多的名畫家和名刻工，切磋琢磨，相互浸

⁷⁸ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁149～150。

⁷⁹ 字昌朝、無如，號坐隱、無無居士、全一真人、清痴叟，安徽休寧人。萬曆間官任鹽運使，因以致富，遂歸隱南京，以著書、刻書自娛。

染，不但雕印出了著名的圖書，對於版刻圖畫技藝也有創造性的貢獻；而他的這種工作方式，對於金陵派版刻插圖技藝的成熟，也有積極的影響。

荆山書林，坊主周履靖，浙江嘉興人。曾編刻雜藝之書《夷門廣牘》，凡一百七十種，一百六十二卷，其中周氏自著三十一種。⁸⁰（詳論於中國版畫發展中的畫譜）

此外，金陵其他版畫，小說戲曲傳奇插圖版畫有：張居正撰萬曆元年（1573年）江陵鄭氏刊本的《帝鑒圖說》（圖 113），萬曆十九年（1591年）有楊明峰重梓南京齊府原刊《新鐫龍興名世錄皇明開適英武傳》（圖 114）。萬曆三十四年（1606年）有臥松閣刊的《楊家府世代忠勇通俗演義》（圖 115）、萬曆三十一年（1603年）有《新刻全像音註徵播奏節傳通俗演義》（圖 116）。萬曆四十五年（1617年）臧懋循改訂博士堂刊的《元人百種曲》（圖 117），萬曆年間有湯義仍撰臧懋循改訂的《紫釵記》（圖 118）、《還魂記》（圖 119），集義堂刊《重校琵琶記》（圖 120），德聚堂刊《小青娘風流院傳奇》（圖 121）。天啓三年（1623年）有九如堂刊《韓湘子全傳》、《新刻博笑記》。天啓四年（1624年）有《七曜平妖傳》。另崇禎間江錦堂刊《三先生合評元本北西廂》，插圖作月光式。崇禎間李潮聚奎樓刊《輪迴醒世》（圖 122）。宗教版畫：崇禎九年（1636年）南京兵部郎錢養庶廣慶重刊《竹窗隨筆》及劉希賢刻天啓本《金陵焚剎志》均為釋家書。文史書籍插圖：鄭思鳴奎璧齋刊萬曆本《養正圖解》（圖 123）、蓬溪草堂刊天啓元年（1621年）本《武備志》、天後本《詩譜》、萬曆本《聖迹圖》等。另外《山海經釋義》年代不詳，其中的插圖如《夸父逐日》等，頗具雄莽之氣。類書：萬曆三十七年（1609年）刊《三才圖會》（圖 124）、李潮聚奎樓刊萬曆本《新刻劉雲嶠太史摘纂然然故事集》。實用書：萬曆十八年（1590年）胡承龍刊、李時珍撰《本草綱目》；崇禎間周如泉萬卷樓刊、陳嘉謨纂、劉孔敦補《圖像本草蒙荃》；崇禎元年武位中刊《遠西奇器圖說錄最》（圖 125）和《新制諸器圖說》，為傳教士鄧玉函口述，王徵翻譯並繪圖；萬曆錢塘本《魯班營造法式》；崇禎本《新刻京板工師雕

⁸⁰ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁91~92。

鏤魯班經匠家鏡》，是此類匠作書中的代表作。⁸¹

南京書坊運作上的一大特色，是引進新安派的畫家、刻工以至出版家，而不是引進圖書。就風格而言，金陵版畫沒有形成像建安版畫、徽派版畫那樣相對穩定的風格，而是豐富多彩的，這主要是，因為南京寬鬆的文化環境、南京人的包容精神，所以各家都容易受外地的影響，而所受的影響不同。正因為如此，金陵派版刻插圖能呈現出兼容並蓄、百花爭艷的局面，生機勃發，經久不衰。

四、徽州版畫之發展

徽州，位於新安江上游的皖南山區，轄歙縣，婺源（今屬江西）、祁門、休寧、黟縣、績溪、旌德。徽州吳名新都，晉名新安，隋設歙州，宋宣和三年（1121年）改為徽州，明清沿用。所以徽州為中心的版畫被稱為新安派版畫，或徽派版畫。雕刻印刷設肆者遍及六縣，不僅多，且分布廣。因田少民稠，所以徽州多商賈⁸²，而且由於徽州地區山多田少，人「多執技藝」。加之山中多產適於精雕細刻的柘木、梨木和棗木，適於抄制宣紙的檀皮以及適於造墨的松烟，構成了發展雕印書畫的良好條件。故而徽人精於造紙、制墨和雕版印刷，而且有悠久的歷史。⁸³

經書畫家、刻工高手、印刷人員、書坊主的共同努力和長期實踐，形成了具有鮮明時代感和獨特風格的藝術形式。自此徽州的制墨業、刻書業的書坊老板由於競爭的需要，請著名畫家如丁雲鵬、吳廷羽、鄭重、汪耕、黃應澄、陳邦華、陳洪綬、蕭雲從以及漸江、孫逸、雪莊等人繪畫，請名刻工鐫圖，出現所謂二妙匯流，從而形成徽派版畫高度的藝術技巧和獨特的時代風格。與以民間藝匠的創作為主體的建安派和金陵派比較，徽派版畫文人畫色彩更為濃厚。徽州刻工基本上是家族式的父子傳承，一家一族

⁸¹ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁92-94。

⁸² 史載，祁門「服賈者十之七」，休寧「百姓強半經商」，歙縣更有「十室九商」之稱。徽州商人，世稱「徽幫」，足跡遍及全國，江淮、浙贛、湘鄂等地甚至有「無徽不成鎮」之說。據稱湖北黃陂一地商人中徽人占半數，山東商人十分之九皆徽籍。

⁸³ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁35。

的經營，因此，在技藝、風格上有相對的沿襲性和穩定性。徽派版畫在表現上以單線為主來敘事鋪陳，講究詩情畫意，常與詩文、書畫相結合，構圖完整飽滿，少有空白，講究設境工意和裝飾效果；刀法流暢細膩，線條一絲不苟，以流利工致、精雅絕倫、秀麗纖巧、生動明快的格調及樸厚遒勁的品格和濃鬱的鄉土風味著稱。它既有文人的書卷氣，亦有民間的稚拙味，是中華民族寶貴的藝術財富。⁸⁴

徽州刊印書籍的歷史，由來已久。據考，早在南宋嘉泰四年(1204年)徽州知府沈有開雕成《宋文鑒》，但刻工是杭州人。南宋末年，魏了翁在徽州開雕《九經古義》，仍嫌粗糙。明朝天順、弘治、正德、嘉靖年間雖都有版畫出現，但徽派版畫的異軍突起，是在嘉靖以後，至於形成一派，則在萬曆初期，萬曆中晚期是它的鼎盛時期。清代康熙、乾隆以後，徽派版畫漸趨式微，前後約延續了四百年。⁸⁵

現今所見其明代較早期的作品，有一九五二年發現於安徽績溪石氏宗祠中的《武威石氏源流世家朝代忠良報功圖》(圖 126)，安徽績溪石氏家刻本，以及現藏於上海圖書館的《新安胡氏歷代報功圖》、《胡延慶克服城都報功圖》，都是大幅的獨幅版畫，不論人物形象的塑造，還是奏刀線刻的作風，都具有純正徽派的早期特徵，又從線刻鋒稜來看，受墨模雕刻的影響亦較深。

明天順、成化、弘治間徽州所刊版畫有天順五年(1461年)歙西鮑寧耕讀書堂重梓鮑雲龍《天原發微》，增入伏羲八卦及日月星辰圖；六年款歙西槐瀕程孟刊《黃山圖經》(圖 127)，有三十六峰圖四面，曾全寧繪，線刻尚精審。明末歙人許楚撰《黃山圖經考》，稱此本凡八刻，有宋景祐、元符、紹興、嘉定及明洪武本，即言圖經當有圖，以此而言，宋刊本也應該是有圖的。天一閣藏弘治刊《徽州府志》，亦有總圖，城垣、公廨及縣治輿圖。

徽州撰修族譜之風頗盛，現存弘治年間刊《新安黃氏會通譜》(圖 128)，首卷冠宗祠圖及黃氏列祖像近八十幅，線刻極勁，此譜即晚明至清

⁸⁴ 張國標，《徽派版畫藝術》，安徽：安徽美術出版社，1996年，引頁1。

⁸⁵ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁61。

初享譽版刻藝苑的虬村黃氏先祖宗譜，對考察黃氏歷史淵源有重要意義。明弘治十二年（1499年）刊《休寧流塘詹氏宗譜》（圖 129），六卷一冊，詹貴纂修，刻工有黃文篙、文昇、文旻、文昱、文晟等，皆歙縣虬川黃家早期刻工。該書所附詹氏祖上鄉賢肖像，繪、印皆屬家刻書中的上乘，只是線條簡略，稍欠靈活；嘉靖十四年（1535年）刊《祁門張氏統宗世譜》，冠祖像三十五幅，署名刻工有黃珪、黃珀等，也屬此類本子。

嘉靖、正德間所刊版畫，有嘉靖四十一年（1562年）刊《籌海圖編》十三卷（圖 130），線刻秀勁，不但是中國海防史、抗倭史的重要著述，而且保存了一大批刻工的姓名，除蘇州、杭州刻工外，僅徽州刻工就有黃瑚、黃瑄、黃瑜等二十餘人。值得強調的是插圖畫稿上，見於題名的有：「蘇州府畫士薛察」、「定海縣畫士王岳」等，刻工是依據畫稿雕版的，由此可見徽派形成過程中，江浙畫風影響的存在。而在徽派風格定型之前，刻工所受並不止於江浙畫風的影響。嘉靖間刊《宿州志》、《休寧縣志》、《天臺縣志》等志書，有縣治、公廡、學宮等圖。嘉靖四十五年朱天球刊《日記故事》（圖 131）上圖下文式，與建安派版畫相類。嘉靖三十五年新安汪雲程序刊本《欣賞編》，黃璉、黃鍾等刻，系據正德間吳郡沈津原刊本摹刻，圖亦宏富。⁸⁶

徽州擁有大批優秀的木刻家和版畫畫家，是這一版畫光輝時代的支柱，尤其虬村黃氏一族⁸⁷的刻工的更是版畫史上值得大書特書的一筆。周蕪先生曾云：

「就目前我所掌握的史料，黃氏一族所刻書目約二百餘部，刻工約三百人，見於作版畫插圖的約百餘人。稱得起為木刻家的有三十人。如此龐大的創作隊伍，無論在中國版畫史上乃至世界版畫史上都是僅見的。」⁸⁸

⁸⁶ 周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000年，頁1~2。

⁸⁷ 虬村又名虬川，原名仇村，位於歙縣之西，村人多以剖劂為業，是一個刻書業有著優良傳統的村落。明弘治、正德間，以仇姓刻工為多，嘉靖、隆慶時漸衰，黃氏刻工則代之而起。據清道光十年（1830年）刊，清黃開簇纂修的《重修虬川黃氏宗譜》所記，唐末有黃文炳自江夏遷居虬村，是為虬川黃氏第一祖，第二十二世黃文敬與兄弟輩黃文漢、文敬等始操剖劂，刻有《雪峰胡先生文集》、《草書千字文》等。其後父子相傳，兄弟相繼，子孫世業，自明正統至清道光間，族中共有四百餘人從事刻書業。

⁸⁸ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁35。

時間約自明正統元年（1436年）至清道光十二年（1832年），前後約四百年，其中明萬曆至清乾隆是黃氏刻書業的鼎盛時期。萬曆時徽派版畫的崛起，就是以黃氏刻工的勃興為其主將，為其標誌的。通過對黃氏刻工的深入考察和研究，徽派版畫的發生、發展史，它的藝術特色等關鍵問題，都能得到相當充分的揭示。⁸⁹

周蕪先生曾編訂過黃氏刻本書目，共二百四十一種。明萬曆十年（1582年），黃鋌、黃鈞刻《目連救母勸善戲文》（圖132），是現今所能見到的，萬曆間黃氏刻工所鑄版畫的較早作品。此本三卷一百出，明鄭之珍撰，高石山房鄭氏自刻本。全書有圖版五十七幅，單面方式、雙面或多面連式不一。圖版繪刻質樸無華，線條粗豪有力，構圖生動活潑，富於變化，就明顯受同時期金陵派影響。萬曆十六年（1588年）吳養初泊如齋刊《泊如齋重修宣和博古圖》（圖133），丁南羽，吳左千繪，黃德時刻；同年刊《泊如齋重修考古圖》，丁南羽、吳左千、汪耕繪，黃德時、黃德懋刻。汪躍龍校刊本《汪虞卿梅史》（圖134），亦刊於萬曆十六年，休寧畫家汪懋孝撰繪，鑄圖者黃鋌。萬曆十七年（1589年）吳懷保序刊本《書言故事大全》十二卷（圖135），每卷首冠單面方法圖一幅，署名刻工有黃鉛、黃德時等。此本背景疏略，人物造型古樸而生動，尚可看出萬曆中葉全陵派版畫的影響。萬曆二十一年（1593年）刊《養正圖解》（圖136），是曾經做過皇太子講官的焦竑為皇太子編著的一部教材。全書凡六十圖，每圖後有故事說明，大都從古書中節取。圖繪古色古香，鑄刻精整典雅，當時即受到人們的推崇。此本別本頗多，日本內閣文庫藏萬曆二十二年本，前冠南京吏科給事中祝世祿序稱：「繪圖為丁雲鵬，書解為吳繼序，捐貲鑄之為吳懷讓，而鑄手為黃奇」。萬曆二十八年（1600年）玩虎軒刊本的《有像列仙全傳》九卷（圖137），明王世貞輯，汪雲鵬補，刻工黃一木與兄一林等。鑄刻精細，線條流暢，但人物形象塑造少變化，背景亦疏略，看上去略顯單調。汪雲鵬玩虎軒是徽州名肆，刻書甚多，圖多由黃氏名工綉樣。玩虎軒刊刻的戲曲版畫，有萬曆二十五年刊《元本出相琵琶記》（圖138），圖二十八幅，繪鑄集秀典麗，為徽派版畫上乘。萬曆間刊《元本出相北西廂記》，黃鏘、黃應岳刻，卷首鶯鶯小像署：「明伯虎唐寅寫，於田汪耕摹之」，實襲自隆慶三年蘇州本《西廂記雜錄》。徽州其他坊肆

⁸⁹ 周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000年，頁2~3。

所刻戲曲版畫也頗多精品。萬曆三十年（1602年）蘇州草玄居刊的《新鐫仙媛紀事》九卷，楊爾曾輯。刻工為黃德寵（玉林）。鄭振鐸先生曾論該書插圖曰：「**由粗豪變而為秀雋，由古樸變而為健美，由質直變而為婉麗，蓋徽派刻工作風轉變之始也。**」此書基本上標志着徽派風格的形成。萬曆二十六年（1598年）觀化軒重梓《新鐫女貞觀重會玉簪記》（圖 139），黃鏐刻。萬曆四十三年（1615年）刊《新鐫出像點板呂真人夢境記》二卷（圖 140），明蘇元撰，黃各百歲堂刊藍印本，繪刻精細，署古歙黃行素刻。萬曆四十年（1612年）前後汪氏大雅堂刊本的《大雅堂雜劇》（圖 141），是徽派版畫中極為令人矚目的作品，書收《高唐記》、《洛神記》、《五湖記》、《京兆記》四種，明汪道昆撰，刻工黃應瑞。圖契合劇情中心，背景鋪陳繁縟綺麗，鐫刻工細。萬曆間刊本《四聲猿》（圖 142），明徐渭撰，圖有四幅，也由黃應瑞鐫版。《玉玦記》（圖 143）有萬曆間郭郡程伯仁校刊本。署名刻工有黃鏐、黃應熊、黃應元等。繪鐫簡約草率，上標圖題，無論版式或鐫刻風格，與常見的黃氏刻作品相比皆有異。萬曆間徽州梓行的幾種女性傳記類書與史鑒類故事書，都刊有版畫。萬曆三十年（1602年）刊《女範編》，又名《古今女範》（圖 144），程起龍繪圖，黃應瑞、黃應泰刻。三十四年黃嘉育刊《古列女傳》，黃鏐刻圖，亦精審。萬曆四十年（1612年）前後新安泊如齋刊《閩範圖說》四卷（圖 145），此書匯錄堪為女性「表率」、「楷模」的故事數百件，皆附以圖，鐫圖者有黃一彬、黃元吉、黃應淳等，繪圖者黃應澄，實為黃氏聖手名工通力合作的大製作。萬曆三十五年（1607年）刊的《狀元圖考》四卷（圖 146）。顧鼎臣編，黃應澄繪，黃應纘書，刻工有黃應瑞、黃元吉、黃德修、黃應泰、王玉生等。幾乎也是每事一圖，是一部供學人閱讀的明代歷科狀元「實錄」的書。繪刻均很精工。在構圖上，注重故事情節的描寫和人物情態的表現。善於運用黑白對照的辦法來描繪事物景致。線條非常細膩，兼用重筆，如山石、花樹等，都有用重筆渲染的地方，比起一味運用單線條來，更具表現力。明萬曆四十三年（1615年）刊本的《性命雙修萬神圭旨》四卷（圖 147），明尹高第撰，是一部圖解道家養生修煉方法的書，丁雲鵬繪圖，黃心齋刻。此本另有天啓二年（1622年）翻刻本（圖 148），黃伯符鐫圖，堪與黃一柱刻圖本並美。黃氏刻工在徽州所刊小說版畫，在數量上遠遠不如戲曲版畫，所見較著名的本子有萬曆三十八年（1610年）歙縣黃正位刊本《剪燈餘話》

(圖 149)，明崔佑撰，四卷，黃守言及其子黃一木、黃一林、黃一森同刻，圖雙面連式，繪鑄俱佳。記述孔子言論行迹的書，在中國古代刻印頗多。萬曆間徽州刊《孔子家語圖集校》十一卷(圖 150)，明吳嘉謨撰，黃組刻。萬曆四十三年(1615 年)刊的《闕裏志》八卷，明趙滂編，黃伯符、黃鏘、黃應節等刻。萬曆間徽州所刻版畫，有一些未刊署畫家或鑄手的本子，在徽派版畫發展史上，也占有重要的地位。如萬曆十六年(1588 年)新都孫大綬秋水齋刊《茶經》五卷，附《茶具圖贊》一卷。繪刻簡略，但線條的運用和組織還是有特色的。萬曆十八年(1590 年)刊《新鐫圖像注解曹大家七誡》不分卷，傳漢班昭撰，明黃治徵注，程應箕繪，圖雙面連式，極精麗。萬曆二十一年(1593 年)安徽鄭少齋刊《古文正宗》十六卷(圖 151)，卷首冠圖。萬曆三十九年(1611 年)徽州張三懷敦睦堂刊《新刊徽板合像滾調樂府宮腔摘錦奇音》六卷(圖 152)，戲曲單出選集，岳榮刻，圖單面方式或雙面連式。四十年新安蘧覺生輯刻《夜珠軒篆刻歷代女騷》，圖雙面連式。四十二年(1614 年)程禹述刊《少林棍法闡宗》三卷(圖 153)，圖單面方式，有武術圖解。四十三年新安吳繼仕刊《六經圖》(圖 154)，扉頁稱據宋本摹刻，圖是很精緻的，此本在「經圖」版畫中影響頗大，清康熙間刻《五經圖》、《六經圖》、《七經圖》，圖多自此本出。萬曆間刊《狀元酒籌》，博采明代狀元故事，繪鑄精工。《汪氏列女傳》十六卷，圖合頁連式，有萬曆間真誠堂刊本，似刻於徽州，圖雙面連式。是一部以圖為主的大型女性故事版畫集。⁹⁰萬曆年後，徽派版畫發展依然處於鼎盛時期，如天啓元年(1621 年)程禹述刊《蹶張心法》(圖 155)、《長槍法選》(圖 156)、《單刀法選》各一卷，都是圖解性的武術書，插圖是很豐富的；也是天啓元年刊本的《邯鄲記》三卷，作畫雖是吳門王文衡，刻工却是徽州高手；天啓二年(1622 年)刊印的《性命雙修萬神圭旨》四卷，丁雲鵬畫，黃伯符刻。該本有滌玄閣主人程于廷(惟貞)序，鄒元標萬曆四十三年序；《水滸葉子》陳洪綬畫，有黃肇初刻和黃君倩刻兩種，皆明末刊本；天啓四年(1624 年)刊本的《新鑄出相點板北調萬壑清音》八卷(圖 157)，黃光宇刻；也是天啓四年刻的《彩筆情辭》十二卷(圖 158)；《牡丹亭記》四卷，王文衡畫，汪文佐、劉升伯刻，天啓年間吳興閔氏朱墨套印本；崇禎十年(1637 年)刊本的《白雪齋選訂樂府吳騷合編》

⁹⁰ 周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000 年，頁 3~7。

四卷（圖 159），古歙汪成甫、洪國良及武林項南洲同刻。像陳洪綬繪、項南洲刻《秘本西廂》、《鴛鴦家》、《水滸傳》等綉像圖稿，無愧是百花園中的奇葩。該插圖構思巧妙，造型完美，人物性格鮮明，都可以與刻家的其他繪畫作品相媲美。項氏初刻即與徽州木刻家汪成甫、洪國良合刻，受其影響很深，以後獨當一面刻了不少書籍插圖，他的作品具有強烈的徽派特色。《新刻出像點板怡春錦》六卷（圖 160），洪國良刻，明末刊本；崇禎（1628~1644 年）的《七十二朝四書人物演義》四十卷八冊（圖 161），陸武清畫，項南洲、洪國良合作；崇禎二年（1629 年）程氏又刊《射史》八卷，亦有圖；崇禎四年人瑞堂刊本的《新攜綉像通俗演義隋煬帝艷史》八卷，四十回，黃子立刻；也是崇禎年間刊本的《新刻綉像金瓶梅》一百回（圖 162），有插圖，每回兩圖計二百幅。徽州劉應祖、劉啓先、黃子立、洪國良、黃汝耀同刻；《李卓然批評忠義水滸傳》（圖 163），劉君裕刻，明末三多齋刊本；《清夜鐘》黃子立、劉啓先刻；《盛明雜劇》二集（圖 164），古歙黃真如刻；《花幔樓批評寫圖小說生銷剪》，徽州黃子和、葉耀輝刻，均明末刊本；崇禎十一年（1638 年）刊本的《楚辭述注、九歌圖》陳洪綬畫，黃肇初、黃建中刻；著名的崇禎年間十竹齋刊本《十竹齋本書畫譜》、《十竹齋箋譜》胡正言等畫，胡正言、汪楷等刻。明末還有《聖迹圖》一百幅，徽派刻本。⁹¹

入清後，徽刻較著名的作品有蕪湖畫家蕭雲從畫，淮德人湯尚湯羲、劉榮金刻《太平山水圖畫》，不分卷，一冊，順治五年（1648 年）張氏德古堂刊本（詳論於中國版畫史中的畫譜）；順治八年（1651 年）刊本的《博古葉子》，不分卷，陳洪綬畫，黃子立刻。此外，清順治年間旌鮑承助父子繪制的《秦樓月》，康熙四十年（1701 年）啓賢堂刊本鮑氏父子摹刻《揚州夢奇傳》，還有《雜劇新編》等書之插圖，亦精麗動人，繪畫和雕刻技巧都甚高超。

上述的徽派版畫作品，包括徽州書坊主、畫家、刻工及印刷人員在徽州本土制作的作品；也有外埠書坊主聘請徽派畫家、刻工創作的作品；有徽州人在外地開設的書坊，聘請徽州名刻工，邀請外省畫家研制的版畫作品；還有刻工雖是外埠人士，但深受徽派的影響、作品類似徽派風格者。

⁹¹ 張國標，《徽派版畫藝術》，安徽：安徽美術出版社，1996 年，頁 3。

這麼多的徽州刻工，有流寓於武林、蘇州、吳興等書業集中之地，徽派版畫的風格也藉此得以傳播和普及，建安的質樸，金陵的雄勁則趨於衰微。晚明的版畫藝苑，實際上成了徽派的大一統。如果說建安派版刻插圖有開創之功，那麼兼收並蓄的金陵派版刻插圖則是徽派形成前的重要過渡階段。正因為有了建安派與金陵派的長期鋪墊，徽派才有可能在較短時期內迅速崛起，達到中國版刻插圖技藝的巔峰，並轉而影響江浙出版界，形成徽派「一統天下」的局面。⁹²

五、武林版畫之發展

武林也是中國歷史悠久、文化繁榮的古都之一。古稱余杭、錢塘，隋代始設杭州，五代時為吳越國都，南宋定都改稱臨安。杭州附近靈隱、天竺諸峰總稱武林山，故杭州又名武林。所以版刻插圖的杭州派也常被稱為「武林派」。⁹³

武林出版業的肇端，最早的武林木刻是吳越王錢弘俶印行的《寶篋印陀羅尼經》。宋代時，武林已成為雕版印刷中心，且有：「天下印書，以杭州為上」的美稱。宋元兩代，武林均有豐富的版畫遺存，如《佛國禪師文殊指南圖贊》、《梅花喜神譜》等。明代，武林仍為刻書中心，至清代綿延不絕。從吳越到清代，武林堪稱中國歷史最久的雕版木刻中心。⁹⁴

胡應麟說：「今海內書凡聚之地有四：燕市也，金陵也，閭閻也，臨安也」，把杭州列為全國四大圖書聚散地之一。張秀民先生列杭州坊肆可考者二十四家，⁹⁵雖然難與建陽、金陵比肩，也還是很可觀的。又由於地理位置正好處於南方幾大出版中心之間，武林成了全國聞名的圖書交流中心，建安、金陵、蘇州的出版物都匯聚到這裏來銷售，以至南北各地的商

⁹² 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁60。

⁹³ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁77。

⁹⁴ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁95。

⁹⁵ 古杭勤德書堂、眾安橋楊家經坊、眾安橋沈七郎家經鋪、洪樞清平山堂、馮紹祖觀妙齋、楊爾曾夷白堂、虎林雙桂堂、虎林容與堂、張氏白雪齋、胡文煥文會堂等。該書失記的還有一些，如金氏清繪齋、黃氏集雅齋、起風館、七峰草堂、顧曲齋、得月樓、敬齋、延閣等，這些書坊且都曾刻印過插圖本。

旅，也都帶了書來賣。但武林本地的刻本則稀見。

西湖的湖光山色吸引了大批文人墨客，包括陳洪綬、藍瑛、董其昌、吳熹、張夢徵、徐元玠、汪弘棡、黃風池、汪修、李延謨等在內的一大批畫家優游此間，參與了武林版畫的創作。同時武林還擁有一大批著名的刻工，除杭州刻工項南洲、劉素明、劉次泉外，還有徽州刻工黃應光、黃應組、黃一楷、黃一彬、黃子立、黃一中、汪忠信、汪成甫、劉光信、劉啓先、洪國良等名手。文人畫家的文化、藝術修養和民間刻工的鬼斧神工共同促成了武林版畫的繁榮。⁹⁶

由於徽州與杭州水路交通極其便利，徽州刻工多喜寓居杭州，隨著同時代名畫家的參與和徽派名刻工的流入，杭州版畫受徽派版畫的影響。而有很多版畫，很難以徽派、武林派作區分。武林版畫雖在雕版技法上，類似徽州派的綿密婉麗，但在構圖上一直保持著自己的特色。各地小說、戲曲插圖多係人物畫，而武林派似更重視山水畫，多取本地佳山水入圖，十分重視配景的設置，講究畫面的優美，注重插圖的整體欣賞價值等，形成了繁複工細、剛柔相濟的風格。而徽州派的名刻工，受到杭州自然景觀、藝術氛圍的浸染，特別是杭派畫家的畫稿影響，原有鑄版風格亦有所變化。周蕪先生曾將武林版畫與明代各派版畫作比，非常精彩：

「把她與建安版畫相比，武林版畫古樸不足，清秀有餘；把她與金陵版畫相比，武林版畫豪放不足，纖巧有餘；把她與蘇州版畫比較，她們像是倆姐妹，武林版畫是出閣的貴婦人，蘇州版畫是小家閨秀；把她與徽州版畫相比，武林版畫與徽州版畫似是兩兄弟，他們不止有血緣關係，並且相貌也相像，似是孿生兄弟。」

其實杭州書坊刻印插圖本的傳統，在明初並未斷絕。現存於世的，就有洪武年間杭州楊家經坊刊印《天竺靈籤》，永樂年間雕印的《鬼子母揭鉢圖》，正德十五年（1520年）浙江刊本《大成釋奠禮雅樂圖譜全集》等。

現在可見的武林派小說插圖本不能算多。萬曆二十年（1592年）刊本《西游記》是杭州木刻家通力合作的一個大成就。插圖凡二百幅，其中牛鬼蛇神，無所不有，奇譎之至，也怪誕雄健之至。且幅幅都有精巧的布局。

⁹⁶ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁96。

清初刻本《西游記真詮》便利用了這一版本。萬曆四十二年（1614年）杭州刊有插圖本《楊東萊批評西游記》。萬曆年間徽派名工黃應光與吳鳳台為虎林容與堂⁹⁷刊《李卓吾先生批評忠義水滸傳》插圖二百幅（圖165），幅幅美妙精緻，是重要的《水滸傳》插圖本；此外還有在萬曆三十七年（1609年）夷白堂⁹⁸《新鐫批評出相韓湘子》和《圖繪宗彝》（圖166）重修《新鐫東西晉演義》（圖167）；天德堂精刊《新鐫全像武穆精忠傳》，深刻地揭示了封建社會的腐朽和黑暗，生動地描繪了百姓忍無可忍，揭竿而起的雄偉場面；以及描寫朱元璋開國故事的《綉像雲合奇踪》（圖168）等。武林派小說插圖中，最爲人所重的，要數萬曆二十年（1592年）錢塘王慎修重刊的《三遂平妖傳》（圖169），由劉希賢據金陵世德堂本重刻。劉希賢本是金陵版刻名工，此本共有雙頁相連插圖三十幅。插圖即有金陵派的豪放，又有武林版畫的秀麗，非常生動有力，粗中有細。

武林派戲曲插圖本則數量甚多，且佳作迭出。萬曆三十八年（1610年）起風館刊《王李合評北西廂記》（圖170），汪耕繪圖，黃一楷、黃一彬刻，畫面富麗，襯景工致，特別是窗格和地面都採用了界畫圖案，精細準確，是《西廂記》插圖本中的典範之一。起風館還刊行過《王李合評南琵琶記》（圖171），也是黃一楷、黃一彬所刻，繪刻尤細善，山石的點染、樹木的穿插，人物的表情，皆不相含混，態度極爲認真。

萬曆四十年（1612年）前後刊行的《精選點版昆調十部集樂府先春》插圖（圖172），是徽州派名工黃應光早期的代表作。他還打破了徽州黃氏的常用手法，大膽地運用黑白線條，不拘一格地採用各流派的技巧，在藏懋循博古堂萬曆四十三年（1615年）刊《元曲選》中表現最爲鮮明，恣肆地運用古往今來各家各派的不同畫法，來表現一百部元曲故事，抓住緊要關節作爲構圖素材，「體物至精，取景至切」，畫法與技法上變化多端，幅幅有自己的面貌，風格獨特，而圖版上均標明仿李思訓、黃子久等大家的標題。這部《元曲選》是徽派插圖中更上層樓的佳作，在中國插圖史上

⁹⁷ 容與堂是當時雕印過多小說戲曲插圖的杭州一家著名書坊。

⁹⁸ 夷白堂是當時杭州另一著名的書坊，其主人楊爾曾，字聖魯，號雉衡山人，祖籍浙江錢塘。他本人就是一位頗有學識的小說家，因此，他主持雕印小說傳記，自必精道。（馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁42。）

亦屬罕見。博古堂還刊有《臨川四夢》，是該書諸多版本中最好的一種。

此外，萬曆年間武林山陰李延謨延閣刊行的《北西廂記》，為陳洪綬、藍瑛、單期、黃石、孫秋、董其昌、魏之克及李氏自己繪圖，刻工不詳，延閣版插圖首先採用了外方內圓的形式，稱日光版式，這種形式後在蘇州書坊刻書中廣為流行。

武林版刻插圖的興盛期延續最長，直至明末，未見稍衰。泰昌元年（1620年）武林藏珠館印行了插圖本《新刊徐文長先生評唐傳演義》，有圖三十二頁；天啓三年（1623年）劉素明⁹⁹刻有《王季重評點牡丹亭》；四年（1624年）虎林張栩輯的《彩筆情詞》（圖173）為黃君情刻，有插圖二十幅，幅幅精麗絕倫。崇禎初年崢霄館刊《型世言》，應有插圖八十幅，現存二十八幅。崇禎十年（1637年）刊行的《吳騷合編》（圖174），《吳騷合集》是《吳騷集》和《吳騷二集》的合編。《吳騷集》四卷，王穉登編，萬曆四十二年（1614年）武林張琦校刊，皆明人所作小令，有圖二十九幅，皆依曲子情調作形象化的表現，線條細緻勻稱，氣韻生動。黃端甫、黃應光刻。《吳騷二集》四卷，張琦，王輝同編，萬曆四十四年（1616年）張琦校刊，書中有雙頁插圖二十幅，風格漸趨秀麗，刻工不詳。後騷隱居士，半嶺道人在二書基礎上選訂為《吳騷合編》，由白雪齋刊行，刻工為項南洲、洪國良、汪成甫。插圖精細之極，美人之發、欄上之花，都能照顧周到；水迴漩宛曲，雲欲卷還舒，意態萬千，被認為是最能體現武林派風格的作品。同年刊行的《楚辭述注》，有當時名畫家陳洪綬所作《九歌圖》十二幅（圖175），這是陳洪綬為版刻插圖作畫稿之始。崇禎十二年（1639年）刊《張深之正北西廂記秘本》（圖176,176-1,176-2），圖亦為陳洪綬所繪；十三年（1640年）刊《李卓吾先生批評西廂記真本》（圖177），

⁹⁹ 劉素明在南京、杭州都刻過精彩的插圖，究屬何處人氏，眾說不一：一雲建安人，一雲金陵人，一雲武林人。鄭振鐸先生經過長期研究後得出結論：「他是杭州人，是杭州本地的木刻家裏惟一傳下顯赫的姓氏來的人」。劉素明的傑出之處在於他不僅能忠實地再現原作之風韻，而且往往能自行創意。劉素明不僅擅刻，而且會畫，自畫自刻，顯為大家，為當時杭州版畫藝術的發展做出了很大的貢獻。所刻版畫作品有：《六合同春》（西廂記、琵琶記、幽閨記、玉簪記、紅拂記、繡襦記）、《唐詩畫譜》、《李卓吾先生批評三國志》、《新編孔夫子周游列國大成麒麟記》、《紅杏記》、《丹青記》、《玉茗堂節俠記》、《玉茗堂異夢記》、金陵兼善堂本《警世通言》、金陵衍慶堂二刻增補本《警世通言》、金陵天許齋刊《古今小說》、蘇州存齋堂刊《新刻魏仲雪批點西廂記》、日本日光晃出慈眼堂藏《禪真逸史》、美國國會圖書館藏《有圖山海經》、西諦藏朱墨本《西廂記》等。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁102。）

繪圖者有陳洪綬、孫鼎、魏先、陸璽、高尚友、任世沛等，二書均項南洲所刻；同年所刊《七十二朝四書人物演義》，陸武清繪，項南洲與洪國良合¹⁰⁰刻；又同年項南洲刻的有《劍嘯閣西樓夢》、《懷遠堂批點燕子箋》（圖178）、《新編樂府清音歌林拾翠》、《新鐫全像孫龐斗志演義》、《且笑廠評點酣葫蘆》。崇禎間是項氏的精力旺盛時期，此間還刻過多種小說戲曲插圖，是最有名的武林版刻工。崇禎年間刊行的戲曲插圖本還有《玉夏齋傳奇十種》、《白雪齋新樂府五種曲》（圖179）、《梨花齋五種曲》等。

除通俗文學作品外，杭州刊行的其他各類書籍插圖本為數也不少。

杭州以西湖為自豪，出版有關西湖的書籍頗多，萬曆七年（1579年）俞思衝刊有《西湖志類鈔》三卷（圖180），圖一卷，卷首有圖十八面。萬曆四十七年（1619年）繼錦齋又刊有《西湖游覽志》插圖（圖181），係郭之屏所畫。萬曆間刊《西湖志摘粹補遺奚囊便覽》十二卷（圖182），有浙江省城圖、昭慶大佛圖等十圖。其中岳王墳廟一圖作鳥瞰式，畫出地面各式賣藝雜耍活動，非常生動有趣，是一幅明代杭州風俗寫真畫。崇禎間武林周清原撰《西湖二集》（圖183），收白話小說三十四篇，每篇有插圖一幅。後清雍正九年（1731年）李衛編《西湖志》（圖184），亦有西湖十景圖，作為官版書，繪刻漸成工筆，畫面細緻雅潔，人物縮小成風景的點綴。要比較明清版刻藝術的差異，這幾種西湖十景圖當是最合適的了。

對於各地的風景名勝圖籍，杭州書坊也比較重視。萬曆三十七年（1609年）夷白堂主人楊爾曾刊印《海內奇觀》（圖185），有風景名勝版畫一百三十餘幅，圖中亦有多頁連式，堪稱巨制，圖極精雅，錢塘陳一貫繪，新安汪忠信鐫。美國國會圖書館藏有一部。這些精美的插圖顯然是木刻家們在對景寫生的基礎之上而創作出來的，視其用筆，多係大家之風，刻者汪氏隨形施刀，遂成情趣。夷白堂刊《圖繪宗彝》（圖186）則由徽州名工黃德寵刻。天啓年間刊行的《東西天目山志》（圖187），張夢徵、徐

¹⁰⁰ 洪國良刻有《新鐫出像點板怡春錦》、《怡春錦續集》，崢霄館刊本《禪真後史》、《蘇門嘯》、《七十二朝四書人物演義》。《吳騷合編》、《金瓶梅》等。洪國良刻技不下項南洲等人，然趣味不雅，所刻多猥褻下流之圖，口碑不佳。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁102。）

元玠繪稿，二人同受吳門畫派影響，風格相近，屬南宗畫法，半工半寫，筆力瀟灑。山石皴擦工細，樹木挺秀，講究用筆，講究氣韻生動。雖然是對景寫實，但每圖都近乎一幅文人畫。崇禎六年（1633年）墨繪齋摹刻《天下名山勝概記》（圖188）一書中的五十五幅插圖為《名山記》，是一本精美絕倫的山水版畫作品集。此書不僅畫稿多出名家之手，鐫刻亦十分精緻。此外萬曆年間刊行的還有高濂《雅尚齋遵生八箋》和桐廬縣令孫梗為紀念嚴子陵編刻《釣台集》二卷。

杭州也刊有兩種出自西方的著作，一是萬曆二年（1574年）浙江仁和人李之藻刊《泰西水法》六卷，最後一卷為圖；一是萬曆三十年（1602年）刊利瑪竇繪《萬國輿圖》六巨幅。¹⁰¹

杭州附近的紹興、吳興、海寧，亦有豐富的版畫作品，這些作品，是武林版畫的重要組成部分。

湖州即今吳興，在杭州以北。其木刻歷史可溯源至南宋的《思溪圓覺大藏》。明代的湖州木刻，以泰昌至天啓這一短暫時間為最盛。凌濛初¹⁰²、閔齊伋¹⁰³是這一時期最著名的兩位出版家，他們以刊行朱墨套印本聞名於世，現存可考的達一百四十餘種，其中插圖本有十餘種，都是延請名家繪刻，筆畫工致，神態秀逸。湖州版畫大多為王文衡所繪。湖州著名刻工則有黃一彬、鄭聖卿、汪文佐、劉果卿等，均是徽州人。吳興版刻插圖細潤秀集的風格，比徽州派有過之而無不及，而且注意構圖變化，人物形象較小，背景多蕭疏蒼涼，意境深遠，形成自己的特色。故而在版畫史上也有

¹⁰¹ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁79～83。

¹⁰² 凌濛初（1580～1644年），字玄房，號初成，別號「即空觀主人」或「即空居士」。其編輯的《初刻拍案驚奇》和《二刻拍案驚奇》為人們所熟知。《西廂記》五卷，圖二十幅，王文衡繪，黃一彬刻，是凌刻版畫之典範。《琵琶記》亦朱墨本，插圖可能為徽州名手鄭聖卿所作，總之風格近似徽派。另外有《南音三籟》四卷，圖四十六幅，首幅題王文衡繪。《紅梨記》亦出自其手。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁105。）

¹⁰³ 閔齊伋，字及五，號遇五，晚年自號「三山伋客」，生於明萬曆三年（1575年）。潛心於古籍的研究和圖書的刊印，著有《六書通》一書傳世。還刊有天啓本《明珠記》和崇禎十三年（1640年）本《西廂記》。《西廂記》僅具圖畫，蝴蝶裝，似是一部專供皇宮貴族賞玩的特制畫冊。有圖二十一幅，其中第一、第十五幅為閔齊伋所繪。除第一幅為綉像外，全部採用「餛版法」。版式也很特異，它突破了方形外框，每一幅都根據劇情需要精心設計，借用了手卷、掛軸、屏風、扇面、玉環及各種燈、瓶、壺等形式。閔本套色《西廂記》是中國版畫史上的珍品之一，填補了中國古代劇曲版畫尚無彩色套印版畫的空白，這個意義是巨大的。（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁105。）

人稱之爲吳興派。

六、蘇州版畫之發展

蘇州有很長的雕印歷史，尤以木版年畫著稱，早在宋元間，就在這裡開印了舉世聞名的《磧砂藏》扉畫。明代，蘇州與南京、北京、杭州並稱，爲全國圖書四大集散地之一；而且蘇州與南京一樣，本地出版物在市場上占有壟斷地位。據張秀民先生統計，萬曆前蘇州刻書一百七十七種，爲全國之冠。萬曆之前，私刻占有重要地位，雖然也刊行有一些不錯的版畫插圖本，如弘治年間所刻《便民圖纂》（圖 189）、《吳江志》（圖 190）、《石湖志》（圖 191）；正德年間所刻《欣賞編》，數量並不多。明中葉尤其萬曆時坊刻興起，版畫亦漸興盛。張秀民先生考蘇州坊肆三十七家，僅次於建陽和金陵；其中葉姓九家¹⁰⁴爲最多，以葉敬溪書種堂和葉昆池最有名，二家皆刊行了大量插圖本小說。振業堂、書業堂清初仍在經營。席氏掃葉山房經營時期最長，直延續到民國初年，前後達三百餘年。¹⁰⁵

相比於建陽、金陵、徽郡、武林，蘇州書業雖盛，版畫的崛起還是要晚些，自明隆慶三年（1569年）何鈐刊《西廂記雜錄》（圖 192,192-1），其後有一段相當長的沉寂時期，至萬曆二十四年（1596年）顧正宜撰、繪《百咏圖譜》，才爲晚明的蘇州版畫，揭開了新的一頁。¹⁰⁶蘇州版刻插圖技藝進入黃金時代，已是萬曆後期，這要晚於金陵和徽州，與杭州大略相近，但延續時間更長，天啓、崇禎年間尙時出新意，直到清初仍未見稍衰。徽州名刻工的進入，是一個重要的促進因素，也使蘇州版刻插圖在鑄刻技藝上帶有較濃的徽州派風貌；但蘇州本地畫家的陣容強大，並且熱心於版刻插圖的繪稿工作，著名畫家如顧正誼、唐寅、仇英、魏之璜、文嘉、李士達、王之千、江叔烈等直接爲版畫作圖。所蘇州版畫不但數量衆多，質量精工，而且獨具一格，成爲版刻插圖中的「蘇州派」。¹⁰⁷

¹⁰⁴ 葉顯吾、葉敬溪、葉瑤池、葉聚甫、葉敬池、葉昆池、葉龍溪、葉碧山、葉啓元。

¹⁰⁵ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁85~86。

¹⁰⁶ 周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000年，頁24。

¹⁰⁷ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁86。

萬曆二十四年（1596年），蘇州詩人、畫家顧正誼為自己的詩集《百咏圖譜》及所附散曲集《筆花樓新聲》（圖 193）繪制插圖，鑄版印刷，是明代同類著述中最早的插圖本，也被看作蘇州派版刻插圖振興的肇始。萬曆三十年（1602年）徽州名工黃德寵為蘇州草玄居刻的《新鐫仙媛紀事》（圖 194），是版刻藝術史上具有標志性意義的傳世名作。蘇州刊《李卓吾先生批評忠義水滸傳》（圖 195），構圖手法與武林容與堂本相類，很可能使用的是相同的畫稿，但版刻插圖的風格上則顯出較濃的典雅清秀韵味，同樣是重要的《水滸傳》插圖本。¹⁰⁸

蘇州的小說插圖本，還有萬曆四十三年（1615年）龔紹山刊《新鐫陳眉公先生批評春秋列國志傳》（圖 196），書十二卷，每卷五圖，共單面方式圖六十幅，劉君裕、李青字刻；四十四年（1616年）玉茗堂批點《京本雲合奇蹤》（即《英烈傳》）刊行，徐渭編，有圖四十幅；四十七年（1619年）龔紹山刊《楊升庵批評隋唐兩朝志傳》，藏於日本尊經堂。

天啓年間葉昆池能遠居刊《新刊玉茗堂批點綉像南北宋傳》，圖共三十二頁，刻工李翠峰；吳縣天許齋刊《全像古今小說》（圖 197），明馮夢龍輯，圖四十頁，徽州名工劉素明刻，又有吳縣衍慶堂刊本，圖二十四頁；葉敬池刊本《新列國志》（圖 198），有圖一百零八幅，均很精美。他於天啓七年（1627年）還刊行過《醒世恒言》四十卷（圖 199），每卷一圖，又有他刊行的小說版畫《大宋宣和遺事》、《李卓吾評本西游記》（圖 200）和戲曲版畫《劍嘯閣自訂西樓夢傳奇》、《玉茗堂批評紅梅記》等，均為旌德刻工郭卓然所刻；吳縣衍慶堂工刻增補《警世通言》有圖四十頁，劉素明刻；《新刻鍾伯敬先生批評封神演義》二十卷一百回（圖 201），金閻載陽舒文淵刊行，單面方式圖一百幅，是《封神演義》現存最早刊本；吳門白玉堂刊有《新刻劍嘯閣批評西漢演義傳》八卷一百則（圖 202），與《東漢演義》（圖 203）十卷一百二十五則合訂。

崇禎元年（1628年）金閻安少雲尙友堂刊《拍案驚奇》，有圖四十頁八十幅，五年（1632年）又刊《二刻拍案驚奇》（圖 204），劉崑繪，劉君裕刻；崇禎三年（1630年）書林龔某刻《鼓掌絕塵》（圖 205），四集，

¹⁰⁸ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁86~87。

揭露明末走向崩潰時的社會黑暗，有圖四十幅；八年（1635年）麟瑞堂刊《新刻按鑿編纂開辟衍繹通俗志傳》，有圖四十八幅；映雪草堂刊有《水滸全傳》（圖 206）、《潛確居類書》等。陳氏嘉會堂刊《墨憨齋批點北宋三遂平妖傳》（圖 207），也可以肯定為晚明刻本，四十回，圖單面方式，係據天啓間天許齋本摹刻。崇禎四年（1631年）人瑞堂所刊《新鐫全像通俗演義隋煬帝艷史》八卷（圖 208），卷首冠單面方式圖，前幅圖畫，後幅為題句及裝飾圖案。¹⁰⁹

蘇州的戲曲插圖本也不亞於小說，在萬曆年間，就有二八年（1600年）書業堂刊《南柯記》，三十年（1602年）何璧校刊《北西廂記》；四十四年（1616年）章鏞刊《吳歛萃雅》（圖 209），分元、亨、利、貞四集，每集四圖，雙面連式，系安徽旌德刻工刻，景物刻繪很精細，山石、林木、花草、庭院，都是雋秀典雅而又小巧精緻的，正是蘇州園林風光的典型特點；萬曆年間刊行的《西廂記考》（圖 210），明江東洵美輯，不分卷，卷首冠圖，單面方式者為唐寅所繪，合頁連式者為錢谷穀所繪，刻工為夏緣宗。天啓三年（1623年）吳門萃錦堂刊《詞林逸響》四卷（圖 211），圖雙面連式，系竊改《吳歛萃雅》而成，僅易「元亨利貞」四集為「風花雪月」四集，但插圖則系新作，所以是一種新的插圖本。天啓年間葉敬池刊《玉茗堂批評紅梅記》，係徽州旌德名工郭卓然所刻；郭卓然還刻過《劍嘯閣自訂西樓夢傳奇》。天啓本《太霞新奏》（圖 212），為散曲選集，十四卷，馮夢龍輯，卷首冠圖，圖雙面連式。被視為徽派殿軍的旌德人鮑承勛，刻有《盛明雜劇》初集、《雜劇新編》，康熙初年復與鮑天錫同刻《秦樓月傳奇》（圖 213），康熙三十八年（1699年）鮑承勛之子刻過《揚州夢傳奇》（圖 214）。鮑氏所刻插圖能注意環境的刻畫和氣氛的烘托，人物形態也生動可喜，刀法上變化較多，顯示出藝術的精湛。鮑承勛所刻《懷嵩堂贈言》所插嵩山總圖也是名作。¹¹⁰

以外，還有蘇州畫譜，萬曆四十一年（1613年）之間林有麟刊的《素園石譜》（圖 215），是研究中國古代奇石的譜錄類工具書。萬曆間金閶

¹⁰⁹ 周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000年，頁25~27。

¹¹⁰ 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁88~89。

寶鼎齋刻有《陳眉公先生訂正畫譜》三冊（圖 216）、崇禎元年（1628 年）又有《汝水巾譜》，均為明季畫譜傑作。¹¹¹

蘇州刊行其他類別的插圖本也不少。常州蔣一葵堯山堂自萬曆二十五年（1597 年）開始刊刻的《山海經釋義》，在萬曆末年印行，有插圖七十五幅，插圖都是神話傳說與藝術形象化的完美結合，堪稱是中國古版畫史上的一部奇書。楊慎撰《歷代史略詞話》（圖 217）也在萬曆間刊行。泰昌元年（1620 年）姑蘇管覺仙毗耶室刊有《東林十高賢傳》。天啓年間葉龍溪刊有《萬病回春》，葉敬池刊有《李卓吾批評三大家文集》。晚明松江王思義編刊的咏梅詩文集《香雪林集》（圖 218），有梅圖二卷，畫梅圖譜二卷。崇禎十二年（1639 年）還刊行了兩種插圖本兵書，一是範景文所編的《帥律》，一是揚州人李盤等撰的《金湯借箸十二籌》十二卷（圖 219），這也反映出內亂外患交逼形勢下人們對於軍事的重視。

松江陳子龍平露堂在崇禎六年（1633 年）刊行的《農政全書》六十卷，徐光啓輯撰，圖古雅精賅，是農業生產方面有重要意義的實用性插圖本。崇禎十年（1637 年）塗伯聚刊行的《天工開物》三卷十八章（圖 220），是一部百科全書式的著作。全面系統地介紹了中國古代農業和手工業的生產技術和經驗，附圖一百三十六幅，既有科學性，也有藝術性。另有一種活字本《壬午平海記》（圖 221），表現出蘇松兵備道程洵在沿海「平亂」的全過程，海圖六幅和雙面連式圖二十七幅。¹¹²

崇禎年間，蘇州流行過一種狹長型的戲曲插圖，版框高而窄。這種變化對於畫面構圖的實際影響並不大，但直接影響到讀者的視覺效果，能產生一種新鮮感。古吳陳長卿存誠堂所刊《新刻魏仲雪先生批點西廂記》（圖 222），陳一元等繪稿，劉素明刻，就是這一形式；同為存誠堂刊這一形式的還有《新刻魏仲雪先生批點琵琶記》、《新刻魏仲雪先生批點投筆記》（圖 223）以及《八刻張侗初先生匯編四民便用扎束五朵雲》（圖 224）等。忠賢堂刊《唾紅記》，魏之璜、文嘉繪圖，也取這種狹長式。類似的還有王之千《種玉記》（圖 225）及《櫻桃記》、《續西廂升仙記》（圖 226）等。

¹¹¹ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000 年，頁 109。

¹¹² 薛冰，〈插圖本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2002 年，頁 90~91。

肇端於武林的月光版形式，小說插圖本有崇禎間的《今古奇觀》（圖 227），葉敬池刊的《石點頭》（圖 228）。在蘇州戲曲插圖本中應用也甚多，葉啓元玉夏齋輯刻的《綉像傳奇十種》，崇禎十六年（1643 年）刊《泊庵芙蓉影》（圖 229）、崇禎年間刊《筆耒齋訂定二奇緣傳奇》、《滑稽館新編三報恩傳奇》，李玉撰的《一笠庵四種曲》包括《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》四種和李漁的《笠翁十種曲》等明末清初刊本，均為月光版圖式。¹¹³

七、北方及其他各地版畫之發展

明代除了徽州、武林、建安、金陵、蘇州等木刻中心外，還有一些地方如北京、山西、陝西等地也都有版畫創作。雖然所刻作品不如徽州等地繁多，也沒有比較統一的風格，但精品佳作也還是很不少的。萬曆以後，由於新安版畫風格的影響，大江以南的木刻版畫幾乎同歸於工致甜潤的徽派作風，從此版畫的地方色彩便不那麼明顯了。從遺存寥寥的北方刻本來看，平陽、北京、山東等地的版畫，仍保持著固有的粗獷風格，在雕印技巧方面也沒有多大的發展。¹¹⁴

北方坊肆刻書不振，據張秀民先生《中國印刷史》考北京書坊十三家，與建陽、金陵擬或蘇杭相比所差遠甚，所刻品種、數量亦少，主要是勸誡進呈之類道貌岸然的作品，而很少有小說戲曲等俚俗平易之作。

北方版畫，仍以北京所刻略多。萬曆元年（1573 年）張居正刊《帝鑒圖說》（圖 230），是一本勸誡皇帝的書，取堯舜以來善可法者八十一事，惡可戒者三十六事，每事繪一圖。圖版是相當宏富的，繪鑄粗豪稚拙，仍然是北方版畫的典型風範。朱厚燁、朱載堉等撰《樂律全書》四十二卷，十一種，是律呂及算學書，也是進呈御覽的本子，其中插圖也有很多。出現了太監金忠所刊刻的兩部大型版畫集，即刊於泰昌元年（1620 年）的《御世仁風》（圖 231）及刻於崇禎十年（1637 年），署金忠、車應魁編撰，

¹¹³ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000 年，頁 200。

¹¹⁴ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999 年，頁 47。

車應魁刻本的《瑞世良英》（圖 232,232-1）。前者講歷代賢君故事，後者講歷代名臣故事，都充滿了插圖。¹¹⁵

陝西所刊版畫，萬曆二十一年（1593年）於永清刊《便民圖纂》（圖 233），見於刊署的刻工有傅汝光、曾中、李禎、李文等，圖為單頁方式，上刊「竹枝詞」，下為圖畫，共三十一幅。凡圖都是描繪與耕種、蠶織有關的勞作場面，線刻遒勁卻不失精細，是北方版畫中極為突出的作品。李文、李禎、曾中還刻有《王公忠勤錄》一書（圖234），明王象乾、王象蒙輯，是連環圖畫式的記功之作，描寫明代工人們在深山中伐木的情形。人物動作、形象甚為復雜，却繁中見簡，一絲不苟。其中有些場面頗為宏大。南方版畫繪鑄雖精，卻很難見到氣勢如此雄渾、大氣磅礴的作品。明代陝西版畫的代表作還有萬曆二十八年（1600年）刊的《利器解》，陝西西安前衛指揮僉事溫編撰，收有威遠炮、萬勝佛朗機等火器圖。¹¹⁶

在王永豪所著《談晉南木版年畫》一文中曾披露：「在永濟（舊屬平陽府蒲州）萬國寺內，還發現一塊明萬曆十年刻制的，以佛教故事為內容的雕版。」說明在具有悠久雕印傳統的平陽地區，不僅有民間版畫的印製，以宗教為題材的雕印版畫仍在緩緩地沿續著。萬曆十八年（1590年）山西還刊刻過《閨範》四卷（圖 235）。此書為明呂坤撰，上圖下文，繪鑄整潔，粗樸古拙。《閨範》一書，不只有此本，徽派名家黃端甫亦刻過一種《閨範》插圖。當時宮室也極注重刊印此書。¹¹⁷

萬曆二十一年（1593年）河南遭受水災，民生艱苦。刑科右給事中楊東明以所見所聞刻《飢民圖說》，是表現民生疾苦的時事報告性著作。包括《飢民逃荒》、《餓殍滿路》、《水淹莊稼》、《河衝房屋》等版畫共十四幅。此圖萬曆版已不存，河南省博物館存有乾隆重刻原雕版。¹¹⁸

總而言之，依實物論斷，明後期的北京版畫的藝術水平和雕刻水平，無法與江南諸地相比。但在距北京不遠的楊柳青專門刻印年畫的店鋪，有的則開創於明末，想必當時的製作群體已具規模，遺憾的是那時的印製作

¹¹⁵ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁207~208。

¹¹⁶ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁112。

¹¹⁷ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁47。

¹¹⁸ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁112。

品，傳至今日的也已寥寥無幾。在清初發展起來的河北武強年畫、山東維坊年畫，也是開創於明末，這一切說明在明末的北方已經有了一支專門向大眾印製年畫的隊伍，以至後來產生了重大的影響，可為北方版畫張目。

119

第三節 明末清初版畫的主要特色

一、彩色套印版畫的演進

彩色套版印刷的方法是從雕版單色印刷的基礎上發展而成，多用於印製兩色或多色的套印本、評點本、地圖、紙幣、年畫、糊牆紙、契約紙、信箋和書畫。¹²⁰

多色套印術源自西漢時期織物印染中的多色印花。宋、遼時期的紙幣和絹質佛畫採用並發展了這種技術。而書籍的多色套印則與手抄多色書籍相關。¹²¹

據宋王謙《唐語林》記載，唐代已用夾纈法染絲織品圖案，即將木版鏤刻成各種花卉紋樣，將紡織品夾在中間，用不同顏色分數次染成夾纈。如一九七四年山西應縣佛宮寺木塔內發現一批遼代文物，其中有繪畫《藥師琉璃光佛說法圖》三幅（彩色圖236），墨印，用朱、綠兩色填染，另有《南無釋迦牟尼佛》（彩色圖237），就是用夾纈法印製的，它只是用印染方法製成的彩色版畫，並不是木刻雕印套版。¹²²套版是指一般彩色印刷用分色套印的一種雕版方法。但是歷代印刷加彩的方法也有多種不同。最初可能是在單色的印本上用手工著色的「手彩法」，如在敦煌發現五代時期(947年)的《大慈大悲觀世音菩薩》像，兩張同裱一幅，正面圖中上、下黑線圖案及觀音手中持物皆上加橙黃色，背面的圓形圖案有紅、黃、橙、

¹¹⁹ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，引頁49。

¹²⁰ 錢存訓，《中國古代書籍紙墨及印刷術》，北京：北京圖書館出版社，2002年，頁163。

¹²¹ 張樹棟、龐多益、鄭如斯，《簡明中華印刷通史》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年，頁141。

¹²² 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁122。

藍、綠、黑諸色，但細加觀察，可斷定是手塗，而非印出。其次是「蓋印法」，在單色印刷品上加蓋彩色印記。如宋代紙幣交子、會子系黑墨所印，再加捺朱、藍二色印記。這兩種彩色方法雖不能稱為套版，但卻是套印的前驅。¹²³

一九三七年在西安碑林的石柱中發現的《東方朔盜桃圖》，是一幅用濃墨、淡墨及淺綠色套印在整張淡黃色細麻紙上的木刻版畫，雖然圖版上沒有確切紀年，但據考訂是宋、金時期的作品。這是現在所知道的中國木刻版畫上最早的木刻彩色套印版畫作品。¹²⁴

現存最早有確切紀年的第一幅彩色套印木刻雕版畫是元順帝至元六年（1340年）中興路（今湖北江陵）資福寺刊無聞和尚《金剛經注釋》卷首畫「注經處產靈芝圖」（彩色圖30），是用朱墨兩色套印的。原存南京，現收藏在臺灣。套版印刷起源於何時，尚無確證，但根據這幅彩色套印版畫，可以認為，中國套版印刷術用於印書的時間，至遲不會晚於十四世紀。

125

由於套版印刷技術比較複雜，刻印一部書籍，比單版雕印費時、費工，成本也高，在群眾中不易推廣。所以，很長一段時間沒有被普遍應用。到了明代後期，才開始盛行起來。一九五二年，北京舉辦的中國印本書籍展覽會上陳列有一冊作者不詳的彩印《花史》（彩色圖238）殘本，據考訂為萬曆二十八年（1600年）刊本，可能還是後印本。分春夏秋冬四卷，述桂花、芙蓉、百合，金鳳、雞冠、金錢、水仙等花卉形態及種植法，有彩色花卉版畫。有些學者認為此書的彩色為套版印刷，但鄭振鐸、郭味蕓兩先生認為此書的彩色印刷方法，是在一塊雕版上同時塗上幾種顏色，一次刷印出來的，因此只能算是彩色套印，還不能算是套版印刷。另一部套印本是萬曆三十三（1605年）程大約滋蘭堂刊行的《程氏墨苑》（彩色圖239）。該書插圖中施彩者近五十幅，且多為四色、五色印成，但仍為兩版套印，其他顏色是用塗色方法完成。對於這些圖版的雕印辦法，鄭振鐸、郭味蕓

¹²³ 錢存訓，《中國古代書籍紙墨及印刷術》，北京：北京圖書館出版社，2002年，頁163~164。

¹²⁴ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁123。

¹²⁵ 張樹棟、龐多益、鄭如斯，《簡明中華印刷通史》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年，頁142。

諸先生認為和《花史》一樣，只是彩色套印，而非套版印刷。而王重民先生則認為《程氏墨苑》的四色五色圖雖不一定使用了四版或五版，但有些地方，顯然使用了至少兩版。比起《花史》來，已經大大前進了一步。¹²⁶

萬曆中、晚期蘇杭一帶刊行了不少彩色春宮圖冊，如萬曆三十四年（1606年）的《風流絕暢圖》（彩色圖240），新安刻工黃一明鐫，共二十四圖，黑、藍、紅、綠、黃五色套印，圖畫明顯來自唐寅的春宮圖。從技術上看，可能也是在一塊版上塗以不同的色彩印刷而成，但明顯比《程氏墨苑》更成熟精練，畫面也更加精美。¹²⁷

在中國書史、印刷史、古版畫史研究中存在着一個頗為普遍且很有代表性的觀點，即吳興重視文字的套印，金陵則以彩色套印版畫的成就為高。吳興首先使用套版印刷術刻印書籍的是閔氏。以閔齊伋（1575~？）最為著名。閔齊伋與其兄閔齊華合作，於萬曆四十四年（1616年），刻印出閔家第一部朱墨套印本《春秋左傳》十五卷。萬曆四十五年（1617年），閔齊伋又刻印了朱墨黛三色套印的《孟子》，是三色套印的最早刻本。在閔氏刻書活動稍後，吳興的凌氏也開始了套版印刷事業。以凌濛初（1580~1644年）最為著名，刻書最多。他在文學方面造詣很深，所以他的套版印書內容，與閔齊伋有所不同。閔齊伋偏重於經史，凌濛初則更注重於子集。凌濛初的套版印刷，更加豐富了套印書的內容。套版印書有《詩選》、《李於麟話詩廣選》、《陶靖節集》、《王摩詰詩集》、《孟東野集》、《蘇老泉全集》、《東坡禪喜集》、《蘇長公啓表》等。在僅僅二十多年時間之內，閔、凌兩家共刻印套版書籍一百三十多種，為後人留下一批珍貴的文化財富。¹²⁸

上述的初期版畫彩印法，是用幾種顏色塗在一塊雕板上，如用紅色塗在花上，綠色塗在葉上，棕色、黃色塗在樹幹上，然後覆上紙張，刷印出來的。這種方法被稱為「敷色法」。也有學者認為，將墨色塗一塊版，其他數種顏色塗在另一塊版上，然後刷印出來的。雖然也是套印，但實際上

¹²⁶ 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁221~222。

¹²⁷ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁122。

¹²⁸ 趙前，〈明本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2003年，頁69。

是套印技術與塗版技術的結合。人們對此沒有滿足，而是繼續鑽研探索，終於又發明了「餛版」印刷法。餛版是將彩色畫稿按不同顏色分別勾摹下來，刻成一塊一塊的小木版，然後逐色依次套印或疊印，最後形成一幅完整的彩色畫圖。這樣印出的作品顏色的濃淡深淺，陰陽向背，幾與原作無異。餛版得名，是因其形似餛釘。

另一種是美術與技術相結合的高級印刷的「拱花」法¹²⁹，和現在的凸板印刷技術相似，印刷時分兩種方法：一種是不用任何色彩，只把紙在版上壓印，素白的花紋就一一凸現在紙上，這種凸出的花紋，多半是天上舒卷的白雲和河中流水波紋，或花葉上的脈紋，這些與彩色的畫面相襯托，顯得更加精彩而多變化，這種方法行業用語稱之為「素拱」。另一種則是在印好的彩色圖案上壓印，使花朵或器物的花紋凸現出來，畫面不僅有立體感，而且層次也更分明，此種方法行業用語稱之為「套拱」。¹³⁰拱板印刷無疑亦為中國所發明，因為凸板花紙在十八世紀中葉以後才在德國出現，至一七九六年在英國注冊專利，所以凸板印刷中國早於歐洲至少一百多年。¹³¹

使用餛版和拱花技術的最早印本，是一九六三年上海博物館在浙江嘉興發現的《蘿軒變古箋譜》上、下兩冊（彩色圖241,241-1）。這是一個很重要的發現。此本原為海鹽張宗松清綺齋收藏，著錄於《清綺齋書目》，為天啓六年（1626年）金陵吳發祥刻成。（詳論於中國版畫發展中的畫譜）但真正具有重大影響的代表人物，則是明末著名的出版家胡正言。他用餛版法，於天啓七年（1627年）編印完成《十竹齋書畫譜》，各種花卉動物，色彩逼真，栩栩如生。崇禎十七年（1644年），胡正言又刻印了《十竹齋箋譜》「餛版」印刷法兼用「拱花」法。胡正言十竹齋印製的《十竹齋書畫譜》和《十竹齋箋譜》（彩色圖242,242-1,242-2）不僅反映了明代印刷技術的最高水準，同時也代表了中國古代印刷技術的最高水準。而且餛版、

¹²⁹ 拱板有兩種方法：一種是「平壓法」用一塊板片雕刻凹形花紋，用紙平鋪其上，施加壓力，在紙面上顯現凸出的花紋。另一種是「雙夾法」，用兩板分別雕刻陰陽花紋，印時以紙夾在兩板之間，板合起後，即在紙面壓出凸出的花紋。

¹³⁰ 趙前，〈明本〉《中國版本文化叢書》，南京：江蘇古籍出版社，2003年，頁70~71。

¹³¹ 錢存訓，《中國古代書籍紙墨及印刷術》，北京：北京圖書館出版社，2002年，頁165。

拱花套印技術，在世界印刷史上開創了一個新紀元。

清康熙時的彩色套印版畫《芥子園畫傳》就是在十竹齋的影響下完成的。當時日本的版畫製作在套版套色方面，也受到了中國版畫極大影響，豐富了浮世繪的技法和內容。

如果說晚明是中國古代彩色套印版畫大放異彩的時代，清代在這方面所取得的成就，即使不能說逾越了前朝，至少也是可以與之並美的。其間最爲傑出的作品，就是蜚聲海內外藝苑的《芥子園畫傳》。

清前期山水版畫盛極一時，在這種風氣的影響下，出現了兩部彩色木版套印的山水版畫，即《湖山勝概》和《西湖佳話》。康熙間還有杭州刻本《湖山勝概》，繪爲杭州西湖和錢塘江一帶景觀。在彩色木刻版畫的印製方法上有所創新，即在印好的單色墨線圖上，再用不同的小塊版根據畫面需要刷印上不同的顏色，看上去與筆彩賦色相近。《芥子園畫傳》中的許多作品，也都是採用了這種方法的。《湖山勝概》在這方面的肇始之功，應該給以充分的重視。還有康熙十二年（1673年）金陵王衙刻版的《西湖佳話》，也採用了類似《湖山勝概》的辦法，甚至更進一步，有的地方，使用了沒骨畫法，不用任何黑線。¹³²

在文學作品版畫中，清康熙年間刊《李簽翁評本三國志演義》有彩印本。如果說明闌寓五本《西廂記》（彩色圖243）首開戲曲彩色版畫先河的話，這部《李簽翁評本三國志演義》就是中國古代小說版畫史上獨一無二的彩色套印插圖本。

清中葉之後，西洋印刷術傳入中國，明末清初盛行一時的木板彩色套印沉寂了一個多世紀。藝術是沒有國界的，一個國家和民族的優秀藝術絕不會長期固守在自己的國界，各種媒介，各種渠道逐漸使中國版畫藝術流傳到世界各地，這種木刻藝術，特別是水印套色法傳入日本後，促進了著名的日本浮士錦繪版畫的發展。而十四世紀初傳入歐洲後，又促進了西洋版畫藝術的發展。因此中國的彩色印刷比世界上其他任何印刷藝術，貢獻很大而對後期的影響頗爲廣泛。

¹³² 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年，頁287~288。

二、明末清初畫家參與狀況及反映的審美意識

版畫在近代已成爲美術中一項獨立的藝術，與繪畫有相當的關係，但有其自主性的發展方向。明、清代的版畫能反映當時繪畫潮流的部分現象，大多數的作品根據畫家的畫稿，摹仿其意，而當時名畫家直接參與版畫的畫稿，提升版畫藝術的水準。

明代早期繪畫，約從洪武至弘治年間（1368～1505年），以宮廷畫家和浙派畫家居畫壇的主導地位。他們都以宋院畫爲主要師法的對象，但作風較宋畫疏放些。至於浙派繪畫與宮廷繪畫有些部分交相重疊，也被認爲是浙派畫風。大體說來浙派較狂逸疏野，此派繪畫轉化爲版畫時，會受到一些限制，一般書本圖籍的大小約在縱三十厘米，橫二十厘米上下，粗疏狂逸如浙派的作品，在縮小之後，可能造成筆墨特性減弱或消失，而粗筆寫意的筆墨時有成塊面狀的部分，難以表現其墨韻。因此浙派畫風在版畫表現上不太合適。但這年間的版畫中有與宮廷人物畫的風格近似的插圖，而且屬於較工整者。如永樂年間的《度人經》（圖244）、《佛說阿彌陀經》（圖245），宣德的《天皇至道太清玉冊》，正統的《武經總要》，景泰的《飲膳正要》（圖246）等的插圖。¹³³

明代中期，約在正德至隆慶年間（1506～1572年），宮廷缺乏後繼的畫家，而浙派亦流於太過狂野，筆墨僵化，招致抨擊排斥。這時期沈寂一時的文人畫家活躍起來，以蘇州地區的沈周、文徵明、唐寅、仇英最爲有名。沈、文復古元朝四大家（黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙）的畫風，而唐、仇則復古南宋李唐、劉松年之風。吳派在文徵明後逐漸發展成清逸文雅，枯秀細緻的風格，江南版畫的新發展與此潮流關係密切。¹³⁴

萬曆、崇禎年間，吳派的繪畫已走向衰落的時期，畫壇新興者如董其昌、趙左、沈士充等之華亭派，徐渭之寫意花卉，可能由於新興的繪畫甚重筆墨濕潤或水墨淋漓之趣，難表現於版畫上，以致吳派的影響仍佔相當

¹³³ 林柏亭，〈明代刻本與明代畫家的參與〉《明代版畫藝術圖書特展專輯》，台北：行政院文化建設委員會，1989年，頁261～267。

¹³⁴ 同註133，引頁261。

的重要地位。¹³⁵

建安版畫具有粗獷的風格，在畫的風格上保有較濃的宋代人物畫傳統，與明宮廷工筆的人物畫接近，而且喜歡在版面配合粗黑線，或塊面作為變化。因此可認為建安派版畫風格較接近浙派畫風。徽州版畫則專以纖細線條和微點組成畫面，絕無粗黑之處，而且精良的刻木線條幾逼似毛筆描線的輕柔韻味。明末既以崇尚清雅纖秀的文人畫風為主流，而徽州版畫較接近當時文人畫風的吳派。代表的例是，在徽派小說、戲曲插圖中最常見的美人仕女像模仿唐寅、仇英的畫風。從隆慶三年（1569年）刊《西廂記雜錄》（圖247），到萬曆年間刊行的數十種《西廂記》（圖248,248-1）插圖裡，鶯鶯的人物像上寫「仿唐寅」、「摹仇英」、「唐寅筆」。徽派版畫吸收了唐寅、仇英仕女圖（圖249）中的審美趣味，細眉細眼，明眸傳神，削肩狹背。¹³⁶



（圖247）



（圖248）



（圖248-1）



（圖249）

不同的時間、地域刊行數十種《西廂記》插圖，各刊本別有特色，畫家發揮藝術才能都不同。雖相同的《西廂記》插圖，但建安派、徽派版畫上表現不同，而表現繪畫畫風的關係也有差異。如在明萬曆二十年（1592年）福建忠正堂出版《重刻元本題評音釋西廂記》插圖的「玉臺窺簡」（圖250），描繪閨房內，鶯鶯在粧臺上發現書簡，驚喜地拿起觀看，紅娘躲在屏風後面，窺望鶯鶯的反應。整幅畫以屋內景的關係，來安置家具，建立畫面的空間結構，忠於書中的原意。在繪畫的關係性上，承繼相當程度的宋人人物造形與畫法，在版畫的表現上，是建安的風格，畫面上有不少粗

¹³⁵ 同註 133，引頁 266~267。

¹³⁶ 同註 133，引頁 263。小林宏光，《中國的傳統版畫》，漢城：SIGONGSA，頁 71~74。

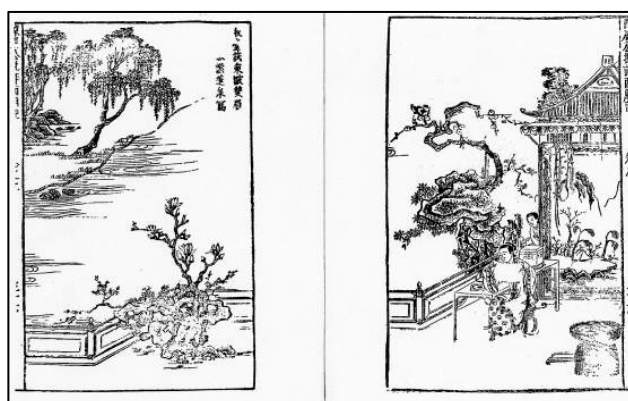
黑或帶狀或面狀的部分，形成比較浙派粗獷拙重的風味。

明末蕭騰鴻刊本《陳眉公先生批評西廂記》的「粧臺窺簡」(圖251)，雖描繪同一個情景，但將場地移至庭園，融合文人雅好山水園林的品味，改變室內閉塞性的空間，換成開闊的園景。至於鶯鶯的畫法，是典型明朝的仕女，無宋人遺影，近似徽派之版畫。

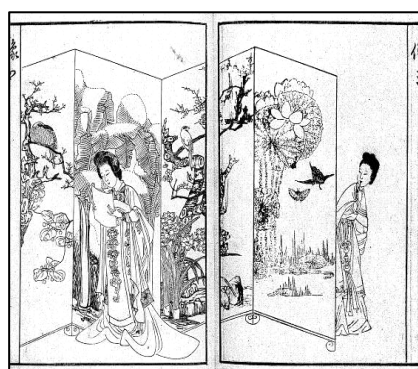
另一個明末刊本，《張深之先生正北西廂秘本》的「窺簡」(圖252)是當時名畫家陳洪綬所畫的插圖。構思巧妙，整個空間用一架落地屏風遮著，鶯鶯雙手捧書和紅娘斜首俯身的姿勢，這就充分體現了鶯鶯背人讀信時的急迫心情與紅娘偷視小姐時的調皮可愛之態，人物的內在意趣，躍然紙上，確是名家傑作。蕭騰鴻刊本的紅娘份量太輕，忠正堂本的紅娘被屏風隔絕，缺乏與鶯鶯的呼應。雖各本各有特點，在藝術性上，當以陳氏的作品為佳。¹³⁷



(圖250)



(圖251)



(圖252)

明、清代的版畫畫家與插圖的關係上，可分為兩個不同身分上的畫家。其一是專門畫稿的版畫畫家參與，表現得比較細密工筆化的傾向。另一是已畫壇上有名的畫家參與畫稿，提升藝術性的表現。

專門畫稿的版畫畫家，如汪耕、張夢徵、趙璧、王文衡、蔡衝寰、汪

¹³⁷ 同註 133，頁 264~265。

館、何龍、陳一貫、郭之屏、汝文淑、陸武清，傳世的繪畫作品稀少，而於畫史、畫傳亦罕見，但版畫插圖上常見他們的名字。

這些畫家的代表作品，萬曆三十八年（1610年）起風館所刻《王李合評北西廂記》，汪耕繪，插圖中「齋壇鬧會」一圖（圖253）和萬曆四十四年（1616年）所刻《青樓韻語》，張夢徵繪¹³⁸，「昼永雕梁落雁泥，屏山香煖炷金猊。」詩句的插圖（圖254），都細膩地刻畫了室內和室外的景物。前者爲了突出鬧會的熱烈而又堂皇的場面，作者把回眸的長老、誦經的僧人、擊鼓的老僧以及供香的夫人，都刻畫得各具神態，極爲生動，人物形體玉立修長，是汪耕作品的典型特點。加之佛座、地磚、案幃以及佛背光上都有繁飾的紋飾，更加增添了鬧會的氣氛。後者則是注重室外的景物描寫：閣內有一男一女在對坐攀談，閣外有潺潺流水、石景翠竹、花草樹木環繞，另有碎石鋪路、小橋通幽，使環境顯得格外恬靜。凡景物都用細筆描繪，繁密工整，沉刻無敗筆，真是精美絕倫。¹³⁹

吳興版畫大多爲蘇州王文衡所繪，他的代表插圖有天啓間閔氏刻本《西廂記》（彩色圖255）中「老夫人閑春院」（圖255-1）、「崔鶯鶯燒夜香」（圖255-2）、「張君瑞鬧道場」（圖225-3）、「小紅娘畫請客」（圖225-4）等，圖爲單頁形式，儘管人物畫的很小，但眉目清晰，多以迴廊亭榭、山光水色、園林景物來襯托人物的感情，生動地再現了劇中的情節；又泰昌元年《紅梨記》插圖十九幅（圖256）；天啓間吳興閔氏刊朱墨套印本的《艷異編》（圖257）、《明珠記》（圖258）插圖；《牡丹亭還魂記》中有合頁連式插圖十三幅，幅幅精美，亦爲王文衡畫。其中「水閣摧殘，畫船拋躲，冷鞦韆尙掛下裙拖」（圖259）繪刻俱精，工致絕倫，其佈景虛實相間，虛中見實，實中有虛，畫面疏密有致，含意深邃，是難得的佳作。¹⁴⁰

¹³⁸ 繪圖者張夢徵，名錫蘭，是一位極爲出色的版畫聖手。鄭應台序稱：「夢征少年，胸次何似，所以晉、唐、宋、元師法無不具；山形水性，禾態喬枝，人形物類無不該。淋漓筆下，絕於古而尚於今也。」《凡例》又稱：「圖像仿龍眠松雪諸家，豈雲遽工。然刻本多謬稱仿筆，以誣古人，不佞所不取。」可見張夢征對版畫畫稿的創作，是作爲一項嚴肅認真的藝術活動來看待的。（周心慧、王致軍，《徽派、武林、蘇州版畫集》，北京：學苑出版社，2000年，引頁15。）

¹³⁹ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，引用頁37。

¹⁴⁰ 馮鵬生，《中國木版水印概說》，北京：北京大學出版社，1999年，頁46~47。

又有繪圖人趙璧，福建莆田人，字無瑕，善草書，工詩畫，其山水清雅出塵，亦工花鳥、鳧雁，娟韻可觀。明萬曆間虎林容與堂刊本《西廂記》、《琵琶記》插圖中可見他的山水表現方式，於山石上利用明暗對應效果來表現深淺的層次、凹凸塊面交錯動勢，運用了董其昌的山水畫風。如《琵琶記》中的插圖，作畫筆意秀勁，瀟灑清雅，具大家風度。如「才俊登程」一圖(圖260)，細小行人，高山翠柏、山中茅屋，以至流雲近柳，都以簡筆為之。畫題為「客路空瞻一片雲」七字，如此側重寫景，藉以襯托人物，這樣更加深刻地揭示了劇中人物的思想情感。¹⁴¹

其他，汪館繪《詩餘畫譜》，杭州陳一貫、郭之屏繪《海內奇觀》(圖261)，蔡衝寰繪《圖繪宗彝》、《八種畫譜》的山水人物等插圖，何龍繪《紅藥記》(圖262)，陸武清繪《燕子箋》中仕女像插圖(圖263)，都細描精繪，充滿了作者杰出的描寫能力。

明代之前，北宋雍熙元年(984年)刊印的彌勒佛像，右上角刻有待詔高文進畫，高氏為宋太宗時宮廷中的名畫家，可是這種例子甚少。大多數的版畫沒有畫者的名款，已無法考察，而且也可能屬於不知名的民間畫師之作。上述的專門畫稿的版畫畫家以外，從明代有不少畫家參與了版畫創作，他們與刻工相結合，大大提高了版畫的藝術水平。如丁雲鵬、陳洪綬、周天球、吳彬、周之冕、孫克弘、錢貢等人，是本已享名畫壇的名家，但僅丁雲鵬、陳洪綬兩位原人物畫家的作品較多，他們都擅長白描人物，很適合作為版畫之畫稿。丁氏在徽派版畫中《養正圖解》、《程氏墨苑》、《方氏墨譜》、《詩譜》(圖264)有很多作品，清雅纖秀，是徽派版畫的代表畫家，字南羽，號聖華居士。工畫人物、佛像，得吳道子法，白描學李公麟，設色學錢選，兼工山水，取法文徵明。亦善花卉，能詩。他的早期繪畫風格用筆細秀，是從文徵明、仇英的風格演化而來，晚年變為粗厚蒼勁，自成一家。於版畫畫稿風格上，他早、中期渾圓流暢的線描確實與版畫有異曲同工之妙，而晚期的古拙方折體現了更濃厚的「刀」味。¹⁴²

¹⁴¹ 周蕪，《中國古代版畫百圖》，台北：蘭亭書店，1986年，頁115。

¹⁴² 林柏亭，〈明代刻本與明代畫家的參與〉《明代版畫藝術圖書特展專輯》，台北：行政院文化建設委員會，1989年，頁261~267。周林生，《明代繪畫》，河北：河北教育出版社，2003年，頁209。

參與中國版畫中，最成功的一位畫家陳洪綬，字章侯，號老蓮，別號老遲，浙江諸暨人，是明末清初一位傑出的畫家，在版畫史上，亦作出了不小的貢獻。他能詩，精書法，擅長繪畫，人物、花鳥和山水俱佳，尤以人物畫著稱。他早年師法藍瑛，並取吳道子的骨法、鄭法士的筆法、荆浩墨法、閻立本、李公麟等歷代名家的畫法，後自成一體。他的人物畫多取材於歷史故事，往往有著借古喻今的用意，寄托著畫家的無限情懷。其人物形象魁梧，身軀偉岸，獨抒性靈。至晚年人物造型誇張，有些形象變形怪異，以追求體現人物獨特的性格特徵。衣紋線條細勁清圓，具有高古奇特的藝術風格。他以人物畫的高深造詣，享譽明末畫壇，與崔子忠並稱「南陳北崔」。明清之際，摹仿陳洪綬的畫家多達數千人，其作品和技法遠播朝鮮和日本。陳洪綬版畫有《九歌圖》、《水滸葉子》（圖265）、《博古葉子》（圖266）政治意義的歷史故實，《嬌紅記》插圖（圖267）及張深之正本《西廂記》插圖等愛情戲曲。早期作品《九歌圖》取材屈原的名篇，處處體現原作的精神與風骨，並成功塑造了屈原剛毅悲憤的形象。《水滸葉子》和《博古葉子》是兩套酒令牌子畫，前者繪人物，後者繪故實，於刻畫人物精神特質之外，更注入了畫家自身的情感，體現了陳洪綬在繪畫和文學上的深厚修養。他的版畫藝術，以其充分的想像力，厚實的功底，獨創的構思，大膽誇張甚至怪誕的筆法，向人們展示了突破陳規，古雅簡樸，裝飾味很濃，具有鮮明個性和深刻內涵的版畫，為中國古代版畫增添了光輝。¹⁴³

陳洪綬的版畫藝術，對清代畫家蕭雲從、任熊等名家從事版畫創作，都有著明顯的影響。蕭雲從和陳洪綬一樣，是明末清初的傑出畫家，對版畫藝術，也都作出了相當大的貢獻。

蕭雲從（1591～1668年），安徽蕪湖人，字尺木、默思，號無悶道人，晚年自稱鍾山老人。蕭雲從博學廣識，詩、文、書、畫俱精擅。在繪畫上，轉易多師，於倪瓚、黃公望及唐、宋、元、明諸家均有所取，尤擅人物、

¹⁴³ 彭德，《中國美術史》，上海：上海人民出版社，2004年，頁585～588。周林生，《明代繪畫》，河北：河北教育出版社，2003年，頁201～202。徐小蠻，《版畫》，上海：上海古籍出版社，1997年，頁137。李公明，《中國美術史綱》，湖南：湖南美術出版社，2003年，頁238。

山水、花卉。《明畫錄》讚譽他的山水畫：「高森蒼闊，具有格力，遂成一派」。《圖繪寶鑒續編》更稱讚他：「蕭尺木明經不仕，筆墨娛情，不宋不元，自成一格」，或言其「宋元筆法君獨擅」，可知這是一位精擅宋、元諸法而自成一家的大家師。他的繪畫藝術，體備眾法，筆意清疏韻秀，饒有逸致，也有工雅絕倫之作，時人向他學畫的很多，遂自成一派，史稱「姑熟派」。

蕭雲從所畫的《太平山水圖》（圖268）和《離騷圖》（圖269）是其中重要的代表。蕭雲從生於明末，親眼看到國家的敗亡而無力救助。屈原的《離騷圖》自然而然和他的心情交融相通。畫家的情緒和想像力與《離騷》一起上天入地，跨古越今，構思獨特，落筆深沉，與陳洪綬《九歌圖》有異曲同工之妙。蕭雲從在版畫上的另一頁獻，那便是他所繪的《太平山水圖畫》。他對故國滿含懷戀之情，完全寄託在太平府一帶的山水之中，每幅題以古詩，還摹仿王維、關仝、郭熙、夏珪、馬遠、黃公望、唐寅、沈周等歷代名畫家風範，自出新意。《太平山水圖畫》已不同於一般形式的地方誌插圖，而具有了獨幅風景版畫的意義，成為山水版畫經典作品，影響極大。鄭振鐸先生贊曰：《太平山水圖畫》

「無一幅不具深遠之趣。或蕭疏如雲林，或謹嚴如小李將軍；或繁花怒放，大道騁騎；或浪卷雲舒，煙靄渺渺；或田園歷歷如氈紋，山峰聳疊似島嶼；或作危岩驚險之勢；或寫鄉野恬靜之態。大抵諸家山水畫作風，無不畢於斯，可謂集大成之作也。」¹⁴⁴

如前述，陳洪綬的人物版畫中，可以看出繪畫與版畫相互交流的情形，亦見於蕭雲從的山水版畫上。

受陳洪綬繪畫影響極大的另一畫家，就是清末優秀的人物畫家任熊（1823～1857年），字渭長，號湘浦，浙江蕭山人。少時家貧，曾從村塾師學畫行像多年，後得姚燮推重，遂有畫名。晚清「海派」著名畫家，與任薰、任頤、任預合稱「海上四任」。繪畫上善人物、花卉、山水，人物

¹⁴⁴ 徐小蠻，《版畫》，上海：上海古籍出版社，1997年，頁154～161。李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁154～157。中央美術學院，《中國美術簡史》，北京：中國青年出版社，2002年，頁313。

畫追蹤陳洪綬，造型奇古誇張，富裝飾味，又不失法度和常情，形象較真實生動，肖像畫形神逼肖，用筆雄強、方硬，並有古雅、嚴謹之風。如任熊的人物作品《瑤宮秋扇圖》（彩色圖270）與陳洪綬《嬌紅記》（圖267）插圖比較，《瑤宮秋扇圖》中的仕女，側身低首的姿態、高聳的髮髻、喇叭式的拖地長裙，以及比例略小的雙臂，都源自老蓮，連平面圖案的服飾效果，也借鑒了陳氏的表現手法。沙家英為《高士傳》所撰序稱其：「少**有逸才，弱冠即工畫，尤善人物，宗老蓮法，三十後遂自成家。**」張鳴珂評他：「**工畫人物，衣褶如銀勾鐵畫，直入陳章侯之室，而獨開生面者也。一時走幣相乞，得其寸縑尺幅，無不珍如球璧。**」他亦繪畫與版畫相互影響很大，比如道光三十年庚戌（1850年），於任熊特為姚燮畫的《大梅詩意圖》冊一百二十幅中的人物表現法與他版畫作品中的表現相似。¹⁴⁵



（圖270）



（圖267）

晚清社會腐敗，世風日下，如任熊這樣的畫家，既不願同流合污，就只有在筆墨中討生活，以畫幅來寄託自己的不平之氣了，劍俠、高士、列仙、先賢自然成爲他羨慕景仰的人物。他之所以費諾大心思去畫《列仙酒牌》（圖271）、《於越先賢像傳》（圖272）、《高士傳》（圖273）、《劍俠傳》（圖274）四種木刻版畫，在晚清蕭疏、寂寞的版畫藝苑中，放射出奪目的光彩。

他所繪四種版畫作品中最優秀的《劍俠傳》，共三十三幅圖中《蘭陵老人舞劍圖》（圖275），畫面表現的即是老人舞劍場面，他持長劍七把，舞於中庭，臉上的褶襞說明了他的年齡，飄逸的衣服表達了他的身份，輕

¹⁴⁵ 周林生，《清代繪畫》，河北：河北教育出版社，2003年，頁229~233。龔產興，〈任熊、任薰〉《巨匠美術週刊》，台北：錦繡出版社，1995年，頁8~9。王伯敏，《中國繪畫通史》下，台北：東大圖書公司，1997年，頁979。

盈靈活的四肢又體現了他的功力。版畫筆法圓勁，形象奇古誇張，衣褶銀鉤鐵畫，深得陳洪綬神髓而別開生面。¹⁴⁶

以外還有一些明清畫家參與版畫畫稿。如繪畫者劉源，字伴沅，河南開封人，善山水、花鳥，繪繡像人物版畫的《凌煙閣功臣圖》（圖276），此圖像受了陳洪綬《水滸葉子》（圖265）的影響。又有繪畫者上官周（1665～1749年），字文佐，號竹莊，福建長汀人，工詩文，精篆刻，擅山水，尤以人物畫最為見長。繪人物神情瀟灑，於唐寅、仇英之外，別樹一幟，是清初頗有名望的畫家。他繪與《凌煙閣功臣圖》匹配的《晚笑堂畫傳》（圖277）版畫。圖中人物自漢至魏晉、唐宋元明，凡明君哲後、將相名臣、忠孝節烈、文人學士、山林高隱、閨媛仙釋之流共一百二十人，均用白描的方法描繪。畫面用筆穩健有力，人物表情細膩，形象生動。¹⁴⁷

與《凌煙閣功臣圖》、《晚笑堂畫傳》一樣藝術價值極大的人物像傳類書是《息影軒畫譜》，畫歷代名人百圖。原是著名畫家崔子忠的課徒畫稿，人物表情豐富，動感極強。

清中後期的人物畫界，傳統的歷史故事畫、風俗畫逐漸被新興的人物仕女畫所取代，當時版畫界亦多出仕女畫、專長仕女畫家，其中最著名畫家是改琦和費丹旭。改琦（1774～1829年），字伯蘊，號香白、七薌，先祖為新疆人，後僑居松江。他以仕女畫稱妙一時，取法宋、元、明諸家，於李公麟用功最深。筆下仕女，形象纖弱，運筆輕柔，作品講求含蓄內蘊，在刻畫人物心理狀態和經營景物氣氛方面頗具匠心，創造了清後期仕女畫的典型風格。他的版畫《紅樓夢圖詠》（圖278），人物融洽，情景無間，為其代表作，流傳廣泛，深受時人佳評。費丹旭（1801～1850年），字子茗，號曉樓，浙江烏程人。幼即工畫美人，年長更以仕女畫著稱。所作仕女形象秀美頎長，體態婀娜，反映了當時的審美趣味。他的《陰鸞文圖証》版畫（圖279），畫法學崔子忠，用線流暢，又長於寫真，能夠以形寫神，自成風貌。¹⁴⁸

¹⁴⁶ 徐小蠻，《版畫》，上海：上海古籍出版社，1997年，引頁189。

¹⁴⁷ 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，鄭州：大象出版社，2000年，頁157～158。徐小蠻，《版畫》，上海：上海古籍出版社，1997年，引頁179。

¹⁴⁸ 中央美術學院，《中國美術簡史》，北京：中國青年出版社，頁286～287。