图书情报工作>>
第 54 卷 第 17 期 2010 年 9 月

《十竹斋书画谱》多维探究

霍艳芳
武汉大学信息管理学院 武汉 430072

〔摘要〕胡正言是明清时期著名的版画家,他用饾版套印方法所刻的《十竹斋书画谱》代表着其水印木刻的最高成就。众学者只知推崇《十竹斋书画谱》在中国版画史上的贡献,而对此书的具体内容、成书时间、所用技术、形成经过、流通和版本情况、具体价值和重要影响缺乏系统认识。然而,从这几个方面深入研究此书,是最为迫切和最有意义的。

〔关键词〕胡正言 水印木刻 《十竹斋书画谱》
〔分类号〕G256.1

Making a Thorough Inquiry on *Ten Bamboo Room Model Paintings*

Huo Yanfang
School of Information Management of Wuhan University, Wuhan 430072

〔**Abstract**〕Hu Zhengyan was a renowned print engraver in the Ming and Qing Dynasties. *Ten Bamboo Room Model Paintings* which was printed by him represented his highest achievement of watercolor block printing. Many scholars merely know to canonize the contribution of *Ten Bamboo Room Model Paintings* in the history of woodcut. However, they know little about this book's content, existing time, the technique it used, the course of its formation, its circulation and version, its important value and influence. Studying this book thoroughly from these aspects is the most urgent and significant thing.

〔**Keywords**〕Hu Zhengyan watercolor block printing *Ten Bamboo Room Model Paintings*

1 引 言

胡正言(约 1584 – 1674 年),字曰从,徽州休宁人。他寿高命长,历经明万历、泰昌、天启、崇祯、清顺治和康熙六代。南明弘光时官至中书舍人,“在朝廷内阁敕房中,掌书写机密文书之事”[1]。后弃官归隐,寓居金陵(今南京)鸡笼山侧,“尝种筠竹十余竿于楯间,昕夕博古,对此自娱,因以‘十竹’名斋”[2]。斋中“古帖、鸟迹、蝌文,不啻邺侯家藏”[3],室内绿玉沉窗,缥帙散榻,胡氏茗香静对其间。邺侯,即李泌,在私家藏书尚未发达的唐代,藏书三万卷。以胡正言比邺侯,充分说明其藏书之丰。

胡正言天性颖异、多巧思,“清资博学,既精六书,尤擅众巧”[4]。早年师从以书钟鼎文名天下的李登,攻六书之学,得篆、隶、真、行各体法度,兼习绘事,尤擅花卉、墨梅,至于治印,更是著称,同治《上江两县志》载其有《十竹斋印薮》等书行世。然集书艺、绘画和治印于一身的胡正言,毕生精力主要集中在水印木刻上,杰出才艺体现在版画艺术中。《十竹斋书画谱》就是胡氏水印木刻的杰出代表,也是我国版刻史上划时代的佳作。

2 《十竹斋书画谱》概述

《十竹斋书画谱》,胡正言辑选,高阳、凌云翰、吴士冠、魏之璜、魏之克、胡宗智、高友及行一和尚等同校,胡正言、汪楷等刻印。全书采用对幅大版,一图一文,互相辉映。分为《书画谱》、《墨华谱》、《果谱》、《翎毛谱》、《兰谱》、《竹谱》、《梅谱》、《石谱》等八大类,共 186 幅画和 140 件书法作品。其组成如表 1 所示:

表 1 《十竹斋书画谱》组成

分谱名	序及目录数量	图画和题辞
书画谱	序 2	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)
墨华谱	序 1	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)
果谱	序 1	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)
翎毛谱	序 1	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)
兰谱	序 1	40 幅画(前 19 幅为画法,中 18 幅为临摹古今名家作品,后 3 页竹图,预示下谱为竹谱)
竹谱	序 3、目录 1	20 幅画、20 篇题辞(一一对应),另加 6 幅画法(步骤及画诀)
梅谱	序 1、目录 1	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)
石谱	序 2	20 幅画、20 篇题辞(一一对应)

2.1 出版时间

收稿日期:2010 – 03 – 22 修回日期:2010 – 05 – 13 本文起止页码:135 – 138 本文责任编辑:王传清

对于《十竹斋书画谱》的成谱时间，争论颇多，兹将几个代表性的观点总结，如表 2 所示：

表 2　成书时间争议

观点	代表人物	出处
明万历四十七年（1619 年）至天启七年（1627 年）陆续辑印成集	居蜜，叶显恩；周心慧	居蜜，叶显恩《明清时期徽州的刻书和版画》，载于《江淮论坛》1995 年第 5 期；周心慧《新编中国版画史图录（第一册）·中国古版画通史》，学苑出版社 2000 年版
完成在天启七年（1627 年）秋冬间，至崇祯六年（1633 年）醒天居士题画册小引	王伯敏	《胡正言及其十竹斋的水印木刻》，载于《东南文化》1993 年第 5 期
万历四十五年（1617 年）以前已开始编辑，并且第一谱《书画谱》已成书，此后每隔两年左右续刊另一谱，至崇祯六年（1633 年）第八谱《果谱》止，历时 15 年左右全谱刊成	张国标	《徽派版画》，安徽人民出版社 2005 年版

笔者详审全书，发现谱中六篇题辞署有时间，分别是“己未秋日”、“甲子仲夏”、“甲子秋”、“甲子立秋日”、“壬戌秋日”和“乙丑伏日”。己未是万历四十七年（1619 年），甲子是天启四年（1624 年），壬戌是天启二年（1622 年），乙丑是天启五年（1625 年）。八个分谱有两个署有年份，《翎毛谱》卷首有天启七年（1627 年）杨文骢序，《十竹斋书画谱》全谱首有崇祯六年（1633 年）醒天居士总序。如表 3 所示：

表 3　谱中时间和位置对照

谱中出现时间	对应年号和公元纪年	在谱中的位置
己未秋日	万历四十七年（1619 年）	《书画谱》程胜题“翠竹”
甲子仲夏	天启四年（1624 年）	《墨华谱》中题“杨梅”
甲子秋	天启四年（1624 年）	《墨华谱》中胡正言“题梅花”
甲子立秋日	天启四年（1624 年）	《墨华谱》中杨文骢题“叠石”
壬戌秋日	天启二年（1622 年）	《竹谱》中林古度题“喜雾”
乙丑伏日	天启五年（1625 年）	《石谱》中谢三秀题字
天启丁卯立秋日	天启七年（1627 年）	《翎毛谱》卷首杨文骢序文
癸酉年中秋前二日	崇祯六年（1633 年）	全谱首醒天居士总序

由表可知，“甲子”在《墨华谱》中出现三次，排除意外情况，《墨华谱》应该成谱于天启四年（1624 年）。按照常理，出版家深懂一气呵成，刻书一般不会拖得太久。再大胆猜测：《书画谱》刻成于万历四十七年（1619 年），《竹谱》成谱于天启二年（1622 年），《石谱》成谱于天启五年（1625 年），《翎毛谱》成于天启七年（1627 年）。那么，现有五谱中从最早的《书画谱》到最晚的《翎毛谱》，相邻时间间隔分别是三年、两年、一年、两年，根本不是《徽派版画》所说的第一谱《书画谱》成书之后每隔两年左右续刊另一谱。再根据五谱在《十竹斋书画谱》中的顺序是《书画谱》、《墨华谱》、《翎毛谱》、《竹谱》、《石谱》，而不是按成谱时间先后的《书画谱》、《竹谱》、《墨华谱》、《石谱》、《翎毛谱》，可见，各谱陆续刊出之后，还有一个整理结集、确定出版次序的过程，结集完成时间应该是在醒天居士为全谱写总序的那一年——崇祯六年（1633 年）。因此可以说，胡正言在明万历四十七年（1619 年）以前已致力画谱刻印，将八个分谱陆续刊出，至崇祯六年（1633 年）将全套《十竹斋书画谱》整理完成。

2.2　使用技术

中国版画印刷由来已久，主要是指木刻。最初的版画颜色单调，直到元至元年间，套印技术的出现才打破这种局面。最初的彩色套印，是在一块版上涂数种颜色，然后伏纸刷印。后来，又很快发明了用几种颜色分版套印的方法。明末，胡正言先后发明饾版水印和拱花的印刷方法，并用此法刻印了《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》，将套印技术推向炉火纯青的境地。

《十竹斋书画谱》综合运用饾版、分版套色和水印的技术。具体而言，“饾版”就是分版分色的套印术，将画稿按不同的颜色和深浅勾摹下来，分刻成许多小块刻版，然后根据其在画面上的不同位置，多次印刷，最后组成与原稿相同的彩色画面。印一幅画，多则能用上千块版，少的也要用十几块，因一块块镌雕的小木板堆砌拼凑，形似饾饤（一种带花小点心），故称“饾版”；“水印”就是用水溶性墨来印刷，水调和色与墨，充分发挥水色和纸张的性能，恰到好处地表现出不同的墨晕和色阶，其中水的把握十分关键，故称“水印”。用这种方法印出的画面，其色彩的浓淡深浅、阴阳向背，都可以随心所欲的表现出来，艺术效果令人叹为观止。水印木刻的基本程序是绘、刻、印，要达到完美结合，三者都得精巧娴熟。而十竹斋的水印木刻，在这三个方面皆具有相当高的水平，《十竹斋书画谱》“律于法而不拘于法，师于古而不泥于古”[5]，达到前所未有的化境。

2.3　形成过程

《十竹斋书画谱》是复制版画的典型代表，即画者、刻者、印者互不兼任。画工先是按照原画在不同的版上覆色分绘，刻工对之一一分刻，印工对照原画逐色套印，用力轻重、点色缓急皆需谨慎，以免失样。《十竹斋书画谱》的作品有胡正言自己画的，也有当代名家吴士冠、倪瑛、米万钟、高阳等所画，更有临摹前辈画家如赵孟頫、唐寅、沈周、文征明等作品的。画谱由胡正言和徽派名刻工汪楷共刻，杨文骢称赞胡正言：“胡曰从氏，巧心妙手，超越前代，以铁笔作颖生，以梨枣代绢素”[6]，说明他不仅擅绘事，亦善操刀笔。好的刻工能

准确把握画稿的风格，然后与自己的镌刻风格结合起来，产生珠联璧合的佳作；印工也多为当时名手，“十指皆工具也，指肉捺印有别指甲，指甲有别于拇指也。初版尤可见曰从（胡正言）指纹，岂不妙哉”，寥寥数语使人了解，十竹斋工人在印刷上的巧妙和细致[7]。胡氏重视与画家、刻工、印工三者的合作，他对刻工不以工匠相称，而以师友相待，并与他们朝夕研讨，十年如一日，因此使得诸工技艺，精而又精。由于饾版技术繁复，分版、刻版、对版、着色、印刷来不得半点马虎，在刻画落稿或付印时，胡正言又亲加检点，以保证刻印质量。长期的密切合作，消弭画家与刻工的隔膜，使得水印版画几乎与原作无异。

3 《十竹斋书画谱》的流传及版本

《十竹斋书画谱》中《题十竹斋画册小引》有一句话：“余故喜而叙之，愿与好事者同赏，仍俟具眼者定价”，充分体现十竹斋借此书出卖的坊刻性质。《十竹斋书画谱》出版以后，受到读者的极大欢迎，《门外偶录》说它“销于大江南北，时人争购”，且“不计工价”。“良工汗楷，以致巨富矣”，连刻工也因它的销售而暴富。自《十竹斋笺谱》行世后，二谱更是声名远播，李克恭在其序文中称：“自十竹斋之笺后先叠出，四方鉴赏，轻舟重马，笥运邮传，不独江南纸贵而已”[8]。看来，二谱销量之大，竟然使江南为之“纸贵”。

《十竹斋书画谱》行世不久，便有人翻印，以致胡正言重印此谱时，便慎重申明：“原版珍藏，素遐真赏，近有效颦，恐混鱼目，善价沽者，毋虚藻鉴”。其实这则声明除了申明版权所有之外，也是胡氏变相地为此书所作的一则广告。而那些“鱼目”之作，大概因为质量低劣、粗俗而不堪入目，在市场竞争中被淘汰，在后世著作中仅有零星记载。可考清及以前《十竹斋书画谱》的重刻本有芥子园翻刻本和校经山房翻刻本。

3.1 康熙年间芥子园翻刻本

芥子园的翻刻本虽不及原刻本之精美，但也相当精巧。盖有“芥子园”名章的本子，还有“李氏”、“王安节”、“绣水王箸”等印章。而这个翻刻本也有先后的版本，较先的版本在画页上大都留有款书，而后翻刻本，便都去了题画的款书。就芥子园同一次的翻印本，在加盖印章上，还有各不一致的情况，如《果谱》中的“香橼”一图，有一本盖“安节书画”，另一本却盖上“竹西”，更有一本盖着“翰墨之印”[9]。

3.2 光绪五年（1879年）校经山房翻刻本

此本署有“海阳胡曰从摹古，江宁张学畊重校”字样，在翻刻说明上写着“《十竹斋书画谱》盛行海内，诚后学之津梁。原版岁久模糊，向惟芥子园主人曾经翻刻，流传至今，板复漫漶，神韵尽失，深为惜之，兹幸购得原谱，重加考订，付诸剞劂，以公同好，非敢谓突过前人，俾仍存庐山真面云尔”[10]。其实，这个翻刻本才真是“神韵尽失”。书商只想谋利而不肯下本，以致书中文字脱错，尤其是《翎毛谱》、《墨华谱》、《石谱》的翻刻更是粗俗，与原本相比不啻天壤。这次翻刻本也有改动之处，原刻本的序言是“癸酉年（1633年）中秋前二日醒天居士书于十竹斋”，却被改为“癸未年小阳上弦前二日兰溪居士书于十竹斋”，不知是无意还是故意而为之。在明末至清光绪，癸未年分别是万历十一年（1583年）、崇祯十六年（1643年）、康熙四十二年（1703年）、乾隆二十八年（1763年）、道光三年（1823年）、光绪九年（1883年），不知序言中的“癸未年”确指哪一年。

近代此书也曾有翻刻，值得推崇的就是20世纪80年代中期上海朵云轩（即上海书画出版社）经过八年努力摹刻，终于成书，纸墨良好，镌印精工，可与原本媲美。

4 《十竹斋书画谱》的价值及影响

4.1 自身价值

《十竹斋书画谱》每类前面皆有至少一篇叙言，叙述该类的大致内容及胡正言使绘画化身千百的伟大贡献。从书法角度来讲，序文采用最多的是草书，有行草、狂草、章草等，此外还有篆书、隶书和行书。《石谱》中《题锦川石》的字采用的是篆书，《墨华谱》中胡正言《题梅花》的字用的是隶书，篆书的象形和草书的苍劲使读者眼前一亮，有畅快舒适之意。阅读透彻不仅可以提高古文功底，单其临摹功效就足使书法爱好者受益匪浅。

画谱中的绘画大都出自名家，何况真花易老，还是画谱经得起欣赏。它的刻印尤其重视刀味木趣的结合，如刻印的《石谱》，在饾版上留有木质纤维的纹路，来表现石质的粗硬；《翎毛谱》中，白头翁、绶带鸟、水鸟、斗雀等羽毛上，都留有细细的刀痕，正表现鸟雀身上毛茸茸的感觉；对有些花与叶子，在印刷时，充分利用彩晕墨化的特性，使它表现出花的肥嫩和叶的秀润等等。正所谓“写形既鲜，设色尤工，至于翠瓣丹拊，葩分蕊析，花之情，竹之姿与禽虫飞懦之态，奇石云烟之

气,展册淋漓,宛然在目。……”[4],“……其中皴染之法及着色之轻重、浅深、远近、离合,无不呈妍曲致,穷巧极工,即当行作手视之,定以为写生妙品,不敢做刻画观”[6]。“不敢做刻画观”,正是道出了十竹斋水印木刻刻而不板、以假乱真的独特效果。

更值得一提的是,这部画谱带有教材性质,既迎合“幽人韵士之癖好”,又照顾到初学者的需要。其中兰竹二谱,都附有“起手式”,绘图分述画兰写竹的方法。《兰谱》中有“起笔执笔式”,图示右手握毛笔的姿势,接着是“画叶起手法”,除图外,还有提示:“学者先将此五笔习熟,然后交搭左右皆同”,后面是兰花“风雨晴露别态也,悬崖丛石等泽也,寸枝片蒂同馥也,琼芝瑶苔交映也”[11],娇羞万分,袅娜多姿。蕙兰在晴和雨两种天气下初放那页,画面下有一句提示:“九画花头须上下,相顾方有生意”。《竹谱》三篇序言——《写竹说》、《写竹括》和《写竹要语》,指出画枝、叶、竿、节的注意事项以及落笔要圆健快利。谱的最后几页图示写竿、写节、写枝、写叶的步骤,还有画诀,如“写枝诀”是“分长短,左右接,安鹊爪,鱼刺别,出迸跳,入垛叠”,“写叶诀”是“叶写个,个个坡,分聚散,无乱蹉,大小段,尖平卧”等。正如乘槎之《十竹斋墨华题辞》中所说:“鸳鸯绣出,竟以金针渡(度)人矣”,夸奖胡正言不仅刻印画谱,还把画法教给读者。

4.2 重要影响

《十竹斋书画谱》的出现,在勾描择套、雕刻饾版、套色印刷等方面积累了宝贵的经验,时至今日,木版水印过程的具体分工,大体沿袭胡氏模式。在这一成功经验的带动下,越来越多的书坊主和官方出版机构采用饾版套印书籍,使得这一技术得以发扬光大。如清初《芥子园画传》分版套印即效仿之,并取得较大的成就;清宫廷内殿版画册、民间年画等相继采用这种技法,印出精美国画。然而,入清之后,尽管套印技艺更趋成熟和完善,然未有显著的改进与创新,意味着《十竹斋书画谱》达到的水平已很难被超越。

《十竹斋书画谱》和稍早的《程氏墨苑》及稍后的《十竹斋笺谱》、《芥子园画传》等版画佳作的外传,在国外也造成了相当深远的影响。17 世纪,日本出现了具有本民族特点的版画——“浮士绘”。中、日学者一致认为,日本版画“浮士绘”的形成和发展,是中国精美的画谱传入日本后,对日本的画家、刻版者的创作、构图、设色等产生非常巨大影响的结果。

明清时期版画艺术对彩瓷也起到很大的影响,传统工笔画成果和年画、套色版画的民间用色意趣,为彩瓷全力吸收,“并引起了一场从彩绘技法的线与色之表现意识开始,渗透到陶瓷工艺与陶瓷造型的整体陶瓷风格的演变。”带有市井图画、仕女图、山水花鸟画的瓷器,迎合人们的心理偏好,有了广大的销售市场。版画艺术为陶瓷艺术创造、开辟新思路的同时,也因陶瓷的世界知名度而扬名国外[12]。

5 结 语

《十竹斋书画谱》是中国版画史上成就最高的彩色套印版画,自宋、元以来,人们长期探索的水印木刻技术,至此产生质的飞跃。难怪郑振铎先生曾说自己收集版画书二十年,梦寐中仍不能忘,在《中国版画史序例》中盛赞:“十竹斋所刊画谱、笺谱,纤妙精雅、旷古无论,实臻彩色版画最精至美之境,已跻彩色版画至高之界。”

参考文献:

[1] 莫祥芝,汪世铎.(同治)上江两县志. 刻本. 1854(清同治十三年).

[2] 李克恭. 十竹斋笺谱叙//周心慧. 新编中国版画史图录. 北京:学苑出版社,2000.

[3] 乘槎子. 十竹斋墨华题辞//胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[4] 醒天居士. 题十竹斋画册小引//胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[5] 程宪识. 写竹说//胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[6] 杨文骢. 翎毛谱小序//胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[7] 王伯敏. 中国版画史. 上海:上海人民美术出版社,1961:98.

[8] 谢国桢. 明代社会经济史料选编. 福州: 福建人民出版社,2004:326-327.

[9] 王伯敏. 胡正言及其十竹斋的水印木刻. 东南文化,1993(5):202-209.

[10] 胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[11] 涂日昌. 兰谱序//胡正言. 十竹斋书画谱. 影印校经山房本. 北京:中国书店,1982.

[12] 孔六庆. 论明清时期版画对彩瓷的影响作用(待续). 浙江工艺美术,1998(4):11-17.

〔作者简介〕霍艳芳,女,1985 年生,博士研究生,发表论文 8 篇。