山水隨身：十世紀日本摺扇的傳入中國與山水畫扇在十五至十七世紀的流行

石守謙*

【摘要】摺扇與摺扇畫並非中國之發明，而係由東邊之高麗、日本傳來，時間早至第十、十一世紀之時。在摺扇的流傳與使用上，中日韓三地可以說很早便形成了一個互有連繫的整體，因而也造就了後世以摺扇為「東亞」文化表徵印象的基礎。摺扇在中國的發展過程中，又以山水畫與它的結合最值得注意。摺扇因為易於摺疊收放，扇面上的山水畫遂也產生一種與畫主絕對親近的關係。它因此不僅是一種前所未有的小型弧形畫面，而且因為這個與畫主的隨身關係，賦予了山水畫在風格形式與意涵方面的特殊表現。

本文首先討論日本扇繪傳入中國後的可能作用，並認為其浦嶼雪景形象不僅關係到北宋人對唐代山水畫的想像，且對當時之江渚小景畫的發展起過正面的作用。本文接著討論摺扇山水畫在十五至十七世紀中國的流行，除了提示中國早期仿製日本摺扇的競爭心理外，也指出中國山水扇畫的特有範式風格之發展。而當摺扇山水隨著它在上層社會中的流行，這些可以「隨身」的小型「金地水墨」山水畫，在文徵明、唐寅等人筆下也作為許多富有的文化新貴在城居中表述林泉之志的媒介。而在十七世紀摺扇山水成為普及性文化產品的趨勢中，除了展現出市井觀眾趣味的表現外，也意謂著繪畫進入城市庶民生活的新現象。以版刻形式出現之《名公扇譜》的流行即為此摺扇庶民化歷史發展的合理結局。當此《名公畫譜》在甫出版後即回傳日本，其角色已無關摺扇，卻作為新出之中國圖像資料庫，對初期日本南畫家如彭城百川的創作有所作用。

關鍵詞：摺扇、扇面山水畫、扇譜、東亞文化

前言

一種可以摺疊，便於攜帶的扇子在十八世紀以後歐洲的上流社會中廣為流行，並被視為東方情調的表徵。在中國，至少自十五世紀以來，摺扇也早就成為上層階級的日常用物，除了送風解暑的實用功能外，亦是高雅身分的

＊中央研究院歷史語言研究所　研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

符碼。它的上面因此常以繪畫與書法作為裝飾，來加強它的文化內涵，而山水畫更是其中最主要的題材。一旦有了書畫藝術的加入，摺扇的扇面本身——一個上寬下窄的優美弧形平面——便脫離了以製作技術為主的扇骨部分，成為獨立的焦點。這個弧形扇面的形狀甚至因為它的文雅出身，也成為一種特殊圖案造型，經常性地出現在上層人士的居室與庭園之中。這種現象充分地顯示了摺扇畫在中國作為一個文化意象的重要地位。

不過，摺扇與摺扇畫並非中國之發明，而係由東邊之高麗、日本傳來，時間早至第十、十一世紀之時。在摺扇的流傳與使用上，中日韓三地可以說很早便形成了一個互有連繫的整體，因而也造就了後世以摺扇為「東亞」文化表徵印象的基礎。然而，就此東亞文化意象之形塑過程而言，摺扇一目仍有特別值得注意之處。其他經由文學、宗教而傳播形塑的多數東亞文化意象，大致上都顯示出一種由中國向日韓，即由西向東的移動方向，但摺扇一事則反其道而行，中國所扮演的實只是一個接受者的角色，而日本才是摺扇在東亞文化圈中流動的起點，高麗（及後來的朝鮮）則曾是日本摺扇西傳的中間站，當她自己也能產製之後，又成為另一個次要起點。換句話說，摺扇在中國之使用及後來摺扇畫的流行，基本上是這個摺扇西傳的結果。而當我們再看到十六、十七世紀中國摺扇畫蓬勃發展之後所產生的向日本「回傳」之現象，便可意識到一個清晰的「互動」過程之存在，這就理解東亞文化意象之形塑過程而言，實在是難得而值得注意觀察的個案。

摺扇在中國的發展過程中，當以山水畫與它的結合最值得注意。為了要增加摺扇的文化與藝術價值，扇面與扇骨的各種裝飾當然被賦予了許多講究。扇骨材質之挑選、雕花鑲嵌之變化等工項，固然經常是區分等級高下的初步措施，但是真正在品質上的競爭則有賴扇面本身的藝術表現。山水畫本在中國繪畫諸科中佔有絕對崇高的地位，這至少自十四世紀以來即在文化界中形成高度共識，摺扇既自實用的消夏用具轉化成標誌高雅的文化物件，將扇面施以繪畫，尤其是山水畫，幾乎可謂是最為理所當然的選擇。山水畫一旦成為摺扇扇面的主角，它本身的性質因之也受到改變。相較於同樣常以繪畫裝飾其上的中國傳統的團扇而言，摺扇因為易於摺疊收放，更有條件成為個人性的隨身物品，扇面上的山水畫遂也產生一種與畫主絕對親近的關係。它因此不僅是一種前所未有的小型弧形畫面，而且因為這個與畫主的隨身關

臺灣大學藝術期刊資料庫

係，改變了山水畫向來相對固定的觀賞地點，而成為隨畫主位置而移動不定的觀賞現象。這在繪畫史中無疑是個極為特殊的發展，但卻少為學者注意，實在值得仔細觀察、思考其因此而產生的風格形式與意涵各方面的改變。尤其是當山水畫必須要去適應扇面的特定弧形形式之時，如何逐步地脫離自然空間之既有束縛，發展出對畫面更有意識的「抽象性」處理，還牽涉到整個山水畫史在十五世紀之後空間意識及表現的轉變，也讓研究者不得不予以多加關注。而當摺扇山水隨著它在上層社會中的流行，其在風格上的這些改變亦促生了相應的表現意涵。對於這些可以「隨身」的小型山水畫，它如何因之可以作為畫主「個人性」的表達？而在十五至十七世紀這段最重要的發展過程中又出現了那些變化？它們的變化又如何由畫主與其觀賞者的層面來給予進一步的理解？對於這些問題的思考，因此是討論摺扇山水畫在十五世紀至十七世紀這最主要發展階段中，需要進行的工作。

為了要充分說明摺扇山水畫在十五世紀以後發展的歷史意義，第十至十四世紀的這段早期歷史也不能不作一些重點式的討論。由於留存實物在中國地區極少，學者在論及這段日本摺扇西傳的過程中，幾乎只能依賴文字史料，說明一下其傳入中國的片斷史實，而少對其在中國宋元時期所引發的反應，尤其在繪畫藝術上的層面，作進一步的討論。本文則試圖由一些與日本摺扇畫有關的圖像資料，推測日本及高麗扇繪在進入中國之時所可能產生的作用，並嘗試勾劃出這些異國物品在中國文化脈絡中的可能位置。本文尤其有興趣的課題在於去問為什麼北宋後期人會受到日本（及高麗）摺扇繪畫的吸引？甚至產生收藏的高度慾望？它們與後來興起的江渚小景山水畫究竟有什麼關係？這些問題雖然無法在此研究中得到立即而明確的答案，但對此摺扇西傳初期的一些推測，仍多少有助於理解十五世紀以後中國摺扇繪畫蓬勃發展的歷史意義。

一、異國風物及北宋人的想像

從文獻上看，日本摺扇最早進入中國的時間是在北宋端拱元年（988），在

臺灣大學學術期刊資料庫

日僧奝然當時進奉至北宋朝廷的禮物中即有「檜扇二十枚、蝙蝠扇二枚」。① 不過，這條幾乎人盡皆知的《宋史》〈日本傳〉中的史料應該只被視為一種指標式的記錄，不必拘泥於其時地。事實上，大概在此之前，日本來的摺扇已在中國建立了一種異國珍寶的形象，而相當普遍地為人所知。在稍早的981年，遠在敦煌地區歸義軍節度使曹延祿麾下官員樊繼壽在他所施捨的一幅《千手千眼觀音菩薩圖》中（圖1，Musée Guimet藏），其中尊觀音右手持物之一即為摺疊扇。這件持物過去學者有指之為「傍牌」者（一種在軍營兩側樹立之木柵，防敵人衝撞之用），② 但其形式作上寬下窄之弧形，畢竟與柵排頗不相類。一般或以為千手千眼觀音手中之持物多半為如弓、斧、劍、戟等武器類的降魔物，故視此條狀物為「傍牌」；然而千手觀音之持物中亦有一些為瓶、鏡等用器，只不過將之更進一步珍寶化而已。樊繼壽所供養的千手千眼觀音手上的這件弧形條狀組合物雖不見於其他倖存的敦煌同期同類觀音畫像之中，但在稍晚的一件千手千眼觀音畫像（圖2，臺北，國立故宮博物院藏，十二世紀）中，其右手相近位置之持物即作一考究的白色羽扇，可見樊繼壽供養本中所見之持物亦意為一種寶扇才是。

樊繼壽供奉本《千手千眼觀音像》中的摺扇（圖3）應是存世所見最早的摺扇圖繪形象。它的扇頭隱於指間，只繪出扇身，分別以紅綠二色作十五條，並呈弧形排列。雖然描繪得並非十分精準，無法據以推斷此摺疊扇的原貌，但它的樣子應屬一種早期的檜扇，可能即與988年奝然所獻「檜扇二十枚」的形狀相去不遠。日本奈良平城京遺址曾經出土兩件可以推定為西元八世紀的早期檜扇，其中之一共有十一股，展開後作如棕櫚葉形，上方也呈弧狀，便與樊氏所繪的摺扇基本上相似。③ 日本早期的檜扇可能沒有以繪畫為裝飾，以現在所保存的遺物來看，那似乎是平安時代（781－1191）末期以後的發展。樊氏所繪的這柄檜扇之上也沒有繪畫，只是以紅綠等色作了裝飾。不過，這些顏色是否直接塗在木條之上，或塗在紙上再行包裝，則無法判讀。如以平

① 脫脫等撰，《宋史》（點校本，北京：中華書局，1977），卷491，〈日本國〉，頁14136。

② ジャン・フランソワ・ジャリージュ、秋山光和監修，《西域美術：ギメ美術館ペリオ・コレクション》（東京：講談社，1994），第1冊，頁361-365。

③ 江上綏，《扇面画（古代編）》，《日本の美術》（東京：至文堂，1992），第319號，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

安末期檜扇上之繪畫多數直接畫在木條之上，或應以前者為是。

可惜樊氏所繪的檜扇上並無繪畫，但是從文獻上可知在十一世期後期時的北宋都城開封已可見到有繪畫的日本摺扇。成書於1074年的《圖畫見聞誌》中的〈高麗國〉條目即已記到：

> 彼（高麗）使人每至中國，或用摺疊扇為私賣物。其扇用鴉青紙為之，上畫本國豪貴，雜以婦人鞍馬，或臨水為金砂灘，暨蓮荷花木水禽之類，點綴精巧，又以銀泥為雲氣月色之狀，極可愛。謂之倭扇，本出于倭國也，近歲尤秘惜，典客蓋稀有得之。④

郭若虛的這條記載十分值得注意。首先是當時市場上已有日本摺扇的販售，屬於較珍貴的奢侈品。再者是這些珍奇的日本摺扇係通過高麗使節團成員的管道，而在中國，或者只侷限在開封市場流通。三則為這種日本摺扇上的繪畫使用了金銀等昂貴的色彩，所繪者除富含日本上層社會之風情外，並常有水邊花禽及月夜之景。四則為這種繪畫係畫在一種稱作鴉青紙的紙上，可見這種摺扇上有貼紙，與通身皆為木質的檜扇不同。這應該就是日僧奝然988年叫人進獻的「蝙蝠扇」。據現代扇史學者研究，蝙蝠扇的原義即是「紙貼扇」。⑤看來郭若虛所談的就是一種有畫的日本蝙蝠扇；但是，奝然所進之蝙蝠扇是否有畫繪於其上，則不得而知。

這種精緻的日本有繪摺扇顯然在當時吸引了許多開封士大夫的注意。除郭若虛外，王闢之（1067年進士）也在《澠水燕談》中記錄了他所見到的在鴉青紙上作畫的日本扇：

> 熙寧（1068－1077）末，余游相國寺，見賣日本國扇者。琴漆柄，以鴉青紙厚如餅，採為旋風扇，淡粉畫平遠山水，薄傅以五彩，近岸為尼廬哀寥，鷗鷺佇立，景物如八、九月間，蟻子舟漁人披蓑釣其上，天末隱隱有微雲飛鳥

④ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷6，〈高麗國〉，在《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），第1冊，頁495。

⑤ 王勇，〈日本摺扇的起源及在中國的仿制〉，收在王勇、上原昭一編，《中日文化交流史大系・7・藝術卷》（杭州：浙江人民出版社，1996），頁202-225，對蝙蝠扇之討論，綜合前人之說，可見於頁213-215。

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

之狀。意思深沈，筆勢精妙，中國之扇畫者，或不能也。索價極高，余時苦貧，無以置之，每以為恨。其後再訪都市，不復有矣。⑥

王闢之的記載來自本人經驗，可說完全印證了郭若虛約莫同時的記錄。王闢之所見的這柄摺扇畫的風格亦如郭氏所述，作秋天河岸之景，另加上了天末微雲飛鳥，有一些平遠山水的意味。除了如此「意思深沈」外，更吸引著王闢之注意的應是在那小尺幅的畫面上，不但有遠近景之分，而且細節描繪精緻，近景除有蘆寥等各種水草外，尚有鷺鷗等水鳥之活動，披著蓑衣的漁人在小舟中的垂釣活動亦清晰可辨；不僅如此，近景上方又有天邊遠景之交待，其「微雲飛鳥」之「隱隱」然，也令觀者讚嘆其技法之細膩巧妙。這便是它能被評為「中國之扇畫者，或不能也」的「筆勢精妙」之處了。王闢之的這個描述不僅成功地將此日本繪扇展現在讀者眼前，而且充分地說明了它當時「索價極高」的理由。而他當時無力購買，「每以為恨」之情，也呼應著郭若虛所言當時倭扇受人秘惜的情況。他自己說當他下次再到相國寺時，「不復有矣」，也係意在突顯此種日本摺扇之極為難得。相國寺之市集為當時開封城中最主要的藝術品市場所在，北宋許多以收藏聞名之士大夫、貴胄，如米芾、王詵等人，皆經常出入其間尋訪奇珍。⑦像王闢之所見的那種精絕的日本畫扇，會受到藏家之青睞，想來亦不出意外。

日本摺扇上的繪畫一方面以其精緻增加了扇的價值，另一方面也以其異國景物形象，強化著它作為域外奇珍的吸引力，這對於北宋的上層社會成員而言，顯然更為重要。在1087年，時在開封的黃庭堅收到了越州知州鄭穆（1008－1092）贈送的高麗畫扇，遂賦二詩為謝。其辭作：

會稽內史三韓扇，分送黃門畫省中，海外人煙來眼界，全勝博物注魚虫。
蘋汀游女能騎馬，傳道蛾眉畫不如，寶扇真成集陳隼，史臣今得殺青書。⑧

⑥ 王闢之，〈澠水燕談〉，見江少虞，《宋朝事實類苑》（上海：上海古籍出版社，1981），卷62，頁17上–下。

⑦ 例可見米芾，《畫史》，范大珪條。見《中國書畫全書》，第1冊，頁986。

⑧ 黃庭堅，《豫章黃先生文集》（《四部叢刊初編》本，上海：涵芬樓，1936），卷9，頁15上–下。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃庭堅所見的畫扇很明顯近似於郭若虛所記錄者，都有騎馬的貴游士女，且有讓人一望而知為「海外人煙」的異國事物。這些域外之物，對黃庭堅這種好學之士，就好比是孔子在陳國所見的遠來之「隼」，可補知識之闕，其功效要超出求諸《博物志》的紙上注疏之工作。他的這種反應充分地展現了摺扇之作為域外貢物之性格，及其在一般知識界中所扮演的角色。它的如此形象，便與無畫的松扇有所差異。後者雖亦被視為遠來之物為人所珍重，除為外國使節作為私下販賣的高價物品外，在北宋高層社交圈中也透過外交活動中相關人員的中介，成為頗受歡迎的禮物，但它基本上較被視為異國方物，純因新奇而引人。例如現存一組有名的詠高麗松扇詩，分別由蘇軾、張耒、黃庭堅等開封士大夫所作，此皆歸因於當時名士錢勰（？－1097）使高麗回朝後贈張耒一柄松扇而起，可見開封士大夫的熱烈反應。錢勰帶回來的松扇禮物顯然不少，引起相識者的爭求，同在「館中」的同事孔武仲甚至因為極想得到，故而作〈錢穆仲有高麗松扇，館中多得者，以詩求之〉。但是，即使如此，他們的詩中也只是如張耒所云：「三韓使者文章公（指錢勰），……萬里歸來兩松扇；六月長安汗如洗，豈意落我懷袖裏」來表示遠來巧物的難得，並以「中州翦就霜雪紈，千年淳風古箕子」，來將松扇之風比擬為箕子的淳古之風，透露著他們對高麗異國的歷史想像，卻極少作出如對有繪摺扇的那種高度知性的反應。⑨

黃庭堅所賦詠的高麗繪摺扇得之於越州官員鄭穆。鄭穆雖未曾出使而親至高麗，但越州地處高麗使節自登陸地明州（今寧波）往京城開封的必經之地，也近明州港口的交易市場，能得有此種繪扇，並不偶然。這也提示著明州及附近地區在摺扇西傳過程中的重要角色位置。南宋初鄧椿曾報導他所寓目之上有山川人物、松竹花草的日本摺扇，並記其來源：「竹山尉王公軒惠

⑨ 張耒全詩見張耒，《張右史文集》（《四部叢刊初編》本），卷12，頁6下；蘇軾和詩見蘇軾，《集註分類東坡先生詩》（《四部叢刊初編》本），卷13，頁5上；黃庭堅和詩見黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷2，頁13上–下；孔武仲詩見孔武仲等，《清江三孔集》（《文淵閣四庫全書》本，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷6，頁1上–下。

臺灣藝術期刊資料庫

恭后家，嘗作明州舶官，得兩柄。」⑩ 此處所稱惠恭后為徽宗皇后王氏，⑪她的家人所擔任的明州舶官則是北宋自999年起即在寧波所設之市舶司，專管包括日本、高麗在內的海上貿易事務，而外交、宗教性質的人員團體在中國的出入也大部分皆須經過此單位的作業，擔任明州市舶司的王家自然比旁人有更多的機會得到來自日本、高麗的有繪摺畫。事實上，以明州為中心的浙江沿海地區在接納日本、高麗文物的重要角色，至少可以上溯至第十世紀吳越王錢氏統治之時。當時吳越王室在試圖復興佛教天台宗的工作上，便自高麗與日本得到了重要的協助，補充了中國久已失傳的一些重要典籍。⑫ 吳越地區如在這類交流中得到一些高麗畫或日本畫，也很容易想像。郭若虛在他的書中談高麗畫時，即亦報導「錢忠懿家有著色山水四卷」，他所指的錢忠懿就是吳越的末代君王錢俶，那也是前文所及錢勰的曾伯祖。另一個值得注意的日本畫的所在則為南唐宮廷。它的地理位置緊鄰吳越，在唐末五代北方政治局勢不穩之際，它的相對穩定性自然地提供了東亞諸國間貿易往來的需求管道。作為外交之禮物或者是高級文化商品的異國繪畫，會因此而出現於南唐宮廷之中，可說一點也不讓人感到意外。稍晚北宋文士收藏家兼評論家的米芾（1052－1107）便在其《畫史》一書中記載了：「日本畫……江南李主多有之，以內合同印、集賢院印印之，蓋收遠物，或是珍貴。」⑬ 米芾所說的「內合同印」與「集賢院印」都是南唐宮廷收藏的鑑藏印，被認為只用在重要的藏品之上，由之可見南唐對日本畫之積極態度。這些零星的資料雖不足以重建當時日本、高麗繪畫進入中國情況之全貌，但至少很肯定地提示了中國南方的南唐與吳越地區在這個文化交流中的關鍵性地位。

---

⑩ 鄧椿，《畫繼》，卷10，見《中國書畫全書》，第2冊，頁724。

⑪ 惠恭后見王偁，《東都事略》（《文淵閣四庫全書》本），卷14，頁9。

⑫ 參見竺沙雅章，〈宋代における東アジア佛教の交流〉，《宋元佛教文化史研究》（東京：汲古書院，2000），頁58-82。

⑬ 米芾，《畫史》，《中國書畫全書》，第1冊，頁978，〈蘇氏種瓜圖〉條。此條中之「日本畫」多數版本皆作「（閻）立本畫」，古原宏伸在為《畫史》作校注時亦從之，見古原宏伸，《米芾『畫史』註解》（東京：中央公論美術出版，2009），上冊，頁61-64。但此條目下所云「銷銀作月色布地」應指日本畫（見下文），故本文仍從《寶晉山林集》拾遺卷7所收的鈔本，作「日本畫」。見米芾，《寶晉英光集》（臺北：學生書局，1971），頁325。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

二、日本摺扇畫與北宋人對唐畫的追尋

米芾記南唐收藏之日本畫時還提到它的風格「皆著色而細，銷銀作月色布地，今人收得便謂之李將軍思訓。」這個記載透露著一些北宋時期部分繪畫專家如何運用日本繪畫的重要訊息。米芾在此所記的「銷銀作月色布地」之畫法，相當具體而明確，而且與郭若虛所記「倭扇」畫上「以銀泥為雲氣月色之狀」的情況相合，可見米芾的確來自於他對日本畫的第一手觀察。可惜，符合米芾描述的有如此特徵的日本繪畫，現在可說完全沒有保存下來。不過，米芾接著提到的那種風格與唐代李思訓山水畫間的關係，則值得特別注意。他固然對「今人」的視之為唐代李思訓風格，大不以為然，但似乎正好顯示出這種意見的流行，而且其來有自。《畫史》中另外還記到馮永功所收藏的日本著色山水，便交待云：「南唐亦命為李思訓」，⑭這即使不是說南唐收藏時已視之為李思訓，也是在說金陵方面的專家經常將之與李思訓風格等同起來。但是，為什麼會如此？什麼樣的文化氛圍造成了如此的風格比附？而如此的比附又對北宋的山水畫起了什麼樣的作用？

米芾雖然根本不同意日本畫與李思訓的等同關係，但他在《畫史》一書內討論唐代繪畫的相關文字中很明顯地呈現了北宋之時對唐畫的追尋熱潮；不僅對李思訓，也對另外一位山水畫大師王維的風格充滿著急切的理解慾求。如此之現象必須由兩個方面來予掌握。一方面是山水畫在第十世紀以後大興，與米芾同期或前後的專家們對山水畫在唐代的源頭，遂產生高度的興趣。另一方面則起自於唐畫資料在當時卻已殘缺不全，這相對於他們對唐代山水畫的高度熱衷，無疑是莫大的打擊。就時間而言，李思訓與王維雖距北宋不算太遠，但是因為會昌廢佛及唐末之動亂，他們以壁畫形式存在中原地區宮殿或寺院之中的山水作品絕大多數都被毀壞，無法提供作為瞭解他們畫風的可靠憑據。在此困境之中，十一世紀的專家只好轉向四川及江南這兩個當時被認為保存了較多唐畫相關資料的地區尋找一些可能的線索。例如對於李思訓的名作《明皇幸蜀圖》（另有歸為李昭道的一說），米芾之時的收藏

⑭ 米芾，《畫史》，《中國書畫全書》，第1冊，頁984。

臺灣大學學術期刊資料庫

界中即有不同的版本，引起許多討論。米芾本人即曾在《種瓜圖》條目中提到有蜀人所作的多本存在。此《種瓜圖》實為李思訓《明皇幸蜀圖》的別名。他另還引用一件蘇舜元（1006－1054）兒子蘇澥家收藏的壽州人摹本來質疑當時頗為知名的宗室趙仲忽的家藏本。⑮ 一般而言，四川因為在唐代後期有三位皇帝入蜀的因緣，而常被認為保存了唐代遺風，甚至於米芾之時會發生將五代蜀地畫家李昇的作品刮去名字，改題李思訓的情況，也就不足為奇了。⑯ 江南地區也扮演著類似的角色。南唐王室所收藏過的日本畫被視為李思訓亦屬此種例子。江南地區尤其是眾人追尋王維風格的焦點所在，特別是一些雪景山水，只要是筆意清秀者，便被歸為王維。米芾還特地舉出他所知的宋初江南畫家王士元作的「漁村浦嶼雪景，類江南畫，王鞏定國收四幅，後與王晉卿（即王詵）命為王右丞（即王維）矣」，來批評那種流行的看法。⑰ 他所謂的「江南畫」，實指南唐宮廷繪畫，今日藏於國立故宮博物院的趙幹《江行初雪圖》即出自南唐畫院，畫的是江邊漁村初雪之景，正屬如王士元的「漁村浦嶼雪景」，頗能取來想像米芾當時之所指。有趣的是：趙幹圖卷中所繪的人物細節竟然十分符合北宋文同、晁補之等人在文集中所敘述的王維《捕魚圖卷》，⑱ 顯然米芾所言的那種以江南漁村雪景山水為王維所作的現象，當時確實存在。

米芾與他所批判的流行意見之間，究竟孰是孰非，今日已無法判明，亦無需特別在意。但是，它所透露的江南地區繪畫與唐代風格間存在某種想像關係的訊息，卻值得多加注意。我們甚至可以追問：為什麼「著色而細，銷銀作月色布地」的山水會被視為李思訓？而作「漁村浦嶼雪景」的山水會被歸為王維？為什麼這些北宋人自江南所觀察到的現象，會激發他們對唐代山

⑮ 米芾，《畫史》，《中國書畫全書》，第1冊，頁984。關於《明皇幸蜀圖》與四川的摹本，請參見陳韻如，〈明皇幸蜀圖・解說〉，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁147-151。

⑯ 米芾，《畫史》，「余昔購丁氏蜀人李昇山水」條。見《中國書畫全書》，第1冊，頁981。

⑰ 米芾，《畫史》，「王士元山水」條。見《中國書畫全書》，第1冊，頁986。

⑱ 此觀察首為何惠鑑于1993年東京國立博物館主辦之「宋元書畫研討會」中提出，惜全文並未正式發表。文同、晁補之對王維《捕魚圖》的評論，亦為陳高華輯入其畫家史料之中。見陳高華，《隋唐畫家史料》（北京：文物出版社，1987），頁253-254，262-263。

臺灣大學藝術期刊資料庫

水的聯想？藉由外交、貿易管道而以如摺扇那種載體傳入北宋的日本繪畫，很可能在此扮演著一種重要的觸媒角色。這個可能性雖尚無直接資料可以證實，但仍有一些線索可以推測。其中李思訓相關部分資料極少，不易進行，現在大約只能就著色與使用金銀等礦物性顏料與後世所稱李思訓始作「金碧」山水有些關聯，來勉強推敲十一世紀時人的想像過程。不過，王維的部分則因有一些出自十一、十二世紀的「漁村浦嶼雪景」圖像資料存世，恰可用來重建一個日本山水畫在北宋產生作用的可能過程。

首先值得注意的是米芾所報導之易於聯想至王維山水的「漁村浦嶼雪景」。它的內容極易讓人想起郭若虛記倭扇時所說的「或臨水為金砂灘，暨蓮荷花木水禽之類，點綴精巧」，都是針對有著沙渚水禽的江邊小景而發。這種小景的特殊景觀與一般十一世紀中國山水畫中常見的以大型峰巒谷地為主的安排頗為不同，因此會被引之為其特色，亦很自然。在現存的早期日本繪畫作品中並無此種風格留存，但幸運地在一些十二世紀的蒔絵上還可見到相關的圖像。例如一件《沢千鳥蒔絵螺鈿小唐櫃》（圖4，日本和歌山，金剛峰寺藏）櫃上平面便裝飾了江渚水禽的圖像，基本上以近岸在前，隔水配上洲渚在後，水草與禽鳥則穿插其間，頗為貼近郭若虛所描述的形象。此件小唐櫃年代可訂在平安時代後期的十二世紀，其裝飾意匠也可視為當時日本此種工藝之傑出代表。另一件十二世紀的蒔絵作品《野辺雀蒔絵手箱》（圖5，大阪，金剛寺藏）也具有相同的風格，但較為簡潔。它的蓋表上的裝飾僅作二水邊沙渚左右斜對，上作疏落之葦草植物與雀鳥，可說與金剛峰寺小唐櫃上的裝飾同調，並且顯示了一個將此種構圖程式化的發展現象，亦即將不同距離之洲渚浦嶼，集中成前後二區塊，且依斜線排列於畫面上。⑲ 如此之程式在平安時代後期之各種裝飾上似乎運用頗為普遍。西本願寺本的《三十六人集》這個寫本中的紙面裝飾就一再地使用此種模式，其中《赤人集》第14紙（圖6）上的水浦景緻也是只作前中後三區塊依對角線排列而成。它所描繪的時間則屬冬季，故而浦嶼皆為雪所覆蓋，這也是此期在日本最流行的季節母題之一。西本願寺本《三十六人集》據學者推定是為了慶賀白河法皇六十

⑲ 關於這兩件蒔絵的較詳細說明，請參見京都国立博物館編，《蒔絵—漆黒と黄金の日本美》（京都：京都国立博物館，1995），頁176-178。

臺灣大學學術期刊資料庫

歲生日而作，時間可訂在1112年，⑳ 差不多就是米芾看到日本畫的時間，距離《圖畫見聞記》成書的時間也差不多只有三十多年的距離。摺扇上面的繪畫基本上也是對扇面的裝飾，皆出於與漆器、寫本上裝飾的同種需求。我們因此由之亦可推想北宋人所見倭扇上的裝飾畫，很可能與上列的日本浦嶼雪景主題的圖像相去不遠。

北宋人因為看到日本摺扇上面的浦嶼雪景而聯想到唐代山水畫的可能性，尚有一個旁證可引。在知名的所謂徽宗《摹張萱搗練圖》（圖7，Museum of Fine Arts, Boston藏）上有一持扇搧火的女童僕，扇上所作的圖繪就是如日本平安後期的浦嶼雪景之裝飾。它的形象基本上出於如《野辺雀蒔絵手箱》所示的裝飾程式，只有前後兩塊洲渚作對角斜線佈置，前景沙渚在覆雪之上則作二水禽，配以疏落之葦草，而與斜後方只作葦草其上的洲嶼相對。這很可能是使用了日本摺扇畫上的浦嶼雪景山水裝飾而來。而它之所以出現在一張唐代張萱作品的摹本上，亦正好呼應著時人確以此種圖像可當唐畫的心態。徽宗畫院之中曾經為了追求其收藏之完備性，摹製了不少古畫作品，但其摹製的過程中並不見得皆有所本，有所本時也不一定嚴謹地複製所有之細節，不但時有簡省重組的狀況，而且還會添入新的，「想當然耳」的形象，來營造更有說服力的效果。當時畫院在摹製張萱《搗練圖》時會加上這個扇面圖繪，應該就是屬於後者的現象。本卷持扇搧火童僕的存在，用意上是為了補充配合其後段中宮女以熨斗燙絹布的場景，說明著熨斗中炭火的來源。但是，這整段熨斗燙絹之工序由於被發現與河北地區所出一所十二世紀初墓葬壁畫中圖繪的工作情節一模一樣，因此顯然不可能為四百年前八世紀時張萱之原本所有，應該屬於徽宗畫院的添加。㉑ 如果真係如此，那扇畫了浦嶼雪景的圖繪，在此倒是確實可以如其所願地產生一種「如唐畫」的作用。

如傳徽宗《摹張萱搗練圖》中扇繪的浦嶼雪景形象，極可能與當時興起的江渚小景圖繪有關。現存一卷題名為梁師閔的《蘆汀密雪》（圖8，北京，

⑳ 江上綏，〈西本願寺本三十六人集における能宣集〉，秋山光和博士古稀記念論文集刊行会編，《秋山光和博士古稀記念・美術史論文集》（東京：便利堂，1991），頁143-167。

㉑ Jan Fontein and Tung Wu, *Unearthing China's Past* (Boston: Museum of Fine Arts, 1973), pp. 225-229。

臺灣人文學術期刊資料庫

故宮博物院藏）出自徽宗之收藏，已著錄在序於1120年的《宣和畫譜》之中，㉒而且被列在當時新出的畫類「小景」之內，可以確定是一件十二世紀初的作品，並作為當時「小景」山水的基準代表。此卷作積雪中之江邊小景，雖為長達145公分的橫卷，個體物象如枯樹、鴛鴦、水鳥、蘆葦都描繪得十分精細，表現著徽宗宮廷繪畫所講究的水平，然而它的整體結構卻與《搗練圖》中小團扇上的裝飾畫如出一轍。它的構圖作水平式的橫長安排，前景作坡岸一角上有枯木岩石，中段則有鴛鴦，沙洲延至後段的中景汀渚，在雙層的平行排列中可見棲眠中的一對水鳥及一片葦草；這雖充分展現了梁師閔運用虛實對比的創意技巧，但它只是前中景兩區浦嶼的斜線對應，基本上是小團扇上雪景的橫向延展。如再進一步細看，其左方洲渚上與水鳥的搭配，雪景白地上黃色禽鳥的色調，也正有如團扇上圖畫的翻版。兩者的關係實在十分接近，如說梁師閔作此《蘆汀密雪》時直接借用了《搗練圖》上那件扇繪的圖像，也不會讓人感到意外。根據《宣和畫譜》的記載，梁師閔是京師人，為徽宗朝一位武臣，並非製作《搗練圖》的宮廷畫家，雖然如此，《宣和畫譜》中說他的畫「取法江南人」，居然也指出其風格與南唐的淵源，這正是《蘆汀密雪》與《搗練圖》中團扇畫間親近關係所透露出來的訊息。由此觀之，日本扇繪傳入江南的浦嶼雪景形象，不僅在北宋後期關係到時人對唐畫的想像，而且對當時新出而影響深遠之江渚小景畫類的發展，可能起過十分正面的作用。㉓

日本繪畫之進入北宋人的視域，當然不見得非由摺扇的媒介不可，《宣和畫譜》中提到北宋後期日僧弟子便曾進「倭畫屏風」，此種較大型作品的樣貌，如果是山水畫（徽宗御府收藏中即有《海山風景圖》之目），可能頗近於原藏京都東寺的那件十二世紀初之六扇《山水屏風》（京都國立博物館藏），該山水畫與扇繪最大的差異應在其為描繪巨大空間感之青綠全景山

㉒ 佚名，《宣和畫譜》，卷20，見《中國書畫全書》，第1冊，頁129。

㉓ 對趙令穰與十二世紀「小景畫」的研究可參見板倉聖哲，〈傳趙令穰「秋塘圖」（大和文華館藏）の史的位置〉，《Museum》，542號（1996），頁33-51。鈴木敬，〈山水小景と山水小圖〉，《大和文華》，97號（1997），頁1-6。小川裕充，《臥遊・中國山水畫—その世界》（東京：中央公論美術出版，2008），頁205。

臺灣大學藝術期刊資料庫

水，與扇繪所適宜的小景迥不相同。相較之下，摺扇之體積小、製作精美，作為禮物或商品，更易於流傳，而產生較為廣大的作用。再加上摺扇本身所具之異國形象也對北宋知識人產生一定程度的吸引力，它與中國唐畫之關係則亦從另一個角度建構著時人對日本的想像層次，更增其文化魅力。北宋人當時除了對日本高水準之工藝品，如刀劍、摺扇等，感到高度興趣之外，在文士圈中也普遍地形成該國保存中國部分失逸文化的印象。歐陽修在其知名的〈日本刀歌〉中所云「日本逸書百篇今尚存，令嚴不許傳中國」，㉔ 便屬其中代表之意見。歐陽修的認識固然是奠基於裔然進獻《鄭氏注孝經》、《越王孝經新義》，寂照帶來《大方止觀》、《方等三味行法》佛書這些中國已散逸典籍的事實而來，㉕ 但此種印象並非只限來自於典籍，在藝術領域亦有相關事例。例如十一世紀後期北宋文化圈人士很驚訝地見到日本書家兼明親王（914－987）的草書作品，大為贊賞，除由當時之書法學者薛嗣昌摹寫外，並進而給予了「日本草書如唐人，學二王筆也」的定論題跋於後。此薛嗣昌摹臨的日本第十世紀草書詩作，後來又為董其昌（1555－1626）收入《戲鴻堂帖》中，標之為「海外書」。㉖ 兼明親王的草書詩作之所以得到薛嗣昌的臨寫，意謂著它具有「如唐人」在繼承二王傳統中的類同於典範之重要性。這與北宋人視日本繪畫有如李思訓，有如王維之態度可說有相通之處，都出自於其對已經日漸模糊之唐代風格典範的熱切追尋，也都一起形塑著異國日本作為古逸文化寄託體的想像。如此說來，日本繪畫藉由摺扇西傳而入中國，便有如逸失的古籍回到中國帶動古學（或部分宗教）之復興，意謂著唐畫典範之隔世再現，激發著北宋人去創作自認足以接續唐風典範的山水畫。徽宗時所謂的「小景」山水，應該就是如此的成果，它在當時公認的代表畫家趙令穰，實際上即被視為是以其「小景」繼承了王維的典範性成

㉔ 歐陽修，〈日本刀歌〉，《歐陽文忠公集》（《四部叢刊初編》本），卷54，頁401。

㉕ 有關北宋時期中國對日本認識之變遷，論者頗多，例可參見石曉軍，《中日兩國相互認識的變遷》（臺北：臺灣商務印書館，1992），頁69-78。

㉖ Tsukamoto Maromitsu, “On ‘Overseas Calligraphy’: An Investigation into the Historical Role of Fine Art Diplomacy and the Collection of Artifacts in the Northern Sung,” *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, no. 50 (2005), pp. 97-116.

臺灣人文學術期刊資料庫

就。㉗不過，在此過程之中，摺扇扮演的似乎只是工具性的角色，它上面的繪畫雖產生了重要的文化意義，扇子本身除了精巧引人之外，卻未有進一步作用。不論是在文化上或市場上，摺扇本身一直到十五世紀之前，並沒有產生在中國仿製的需求。

三、十五世紀中國製摺扇及其繪畫

北宋人雖然見到日本摺扇上的繪畫，並引發他們對唐代山水畫的想像，但顯然沒有注意到其所依附摺扇載體而來之弧形畫面的形式本身。因此之故，當時中國繪畫界並沒有出現「摺扇畫」的形式。這種情況一直到十五世紀後半才產生根本的變化。而中國摺扇畫在十五世紀之出現，乃是配合著中國仿製摺扇在其時開始流行的發展而來。

在十二至十五世紀之間，日本摺扇畫或是高麗所仿製的作品，並未停止西傳中國。它們之作為外交禮物、高級商品，從一些零星的文字資料看來，仍在中國上層社會中得到一定程度的歡迎。然而，其受歡迎之程度似乎尚未達到誘發中國本身市場進行仿製的需求與動力。這大約是中國在這兩百年間沒有出現中國製摺扇以及摺扇畫的背景。對於這個概括性的論斷，卻有兩點與之不合的資料存在，值得稍予討論。第一點是現存北京故宮博物院的一方南宋摺扇畫《柳橋歸騎》。㉘此畫風格雖可訂在十三世紀，但為絹本，且其上全無摺扇所留下的任何摺痕，與一般摺扇畫所見不同，可能原來並非扇畫，而係後人切割改製而成。另一點則為江蘇省武進縣村前鄉南宋五號墓出

㉗十二世紀時人對趙令穰的評論可見米芾云其「作小軸清麗，雪景類世所收王維，汀渚水鳥有江湖意」，見《畫史》，《中國書畫全書》，第1冊，頁982；另晁補之於其〈題宗室大年畫扇四首〉中有云：「王孫蘊奇意，紈素澹雲烟，借與王摩詰，含毫思邈然」，見《雞肋集》（《四部叢刊初編》本），卷19，頁3。王庭珪在其〈跋大年畫〉中亦將之比為王維。見《盧溪先生文集》（《宋籍珍本叢刊》本，北京：線裝書局，2004），卷48，頁5。

㉘圖版可見上海博物館編，《宋人畫冊》（上海：上海人民美術出版社，1986），圖34。將此視為南宋摺扇繪畫之作例，見莊申，《扇子與中國文化》（臺北：東大圖書股份有限公司，1992），頁99-101。

臺灣大學藝術期刊資料庫

土的一件《鎗金人物花卉文稜花形奩》器蓋上仕女持扇的圖像（圖9，江蘇省，常州市博物館藏），該漆器據出土相關資料可訂在1237年，為浙江溫州工坊所製。㉙ 這個圖像上的仕女持扇確為弧形的摺扇，而且其上作二相交叉之折枝花（或竹？），雖簡單，但已清楚地指明了這是有畫的摺扇。然而，此漆器既出自不難見到日本摺扇的浙江沿海地區，它所繪的景象是否意指著當地上層社會人家之庭園，且以日本摺扇這種異域珍奇來標示仕女的高貴身分？而非可直接視為中國自製摺扇畫已經出現的證據？這其實尚待更多之資料方能作進一步的回答。但是，即使這件1237年漆畫上所畫的摺扇果為當時某件中國自製摺扇的寫照，那在當時也應是十分稀罕的產品。幾乎所有相關文獻都一致地指出，中國自製摺扇的較普遍出現，還要等到十五世紀的永樂時代。

最早清楚而肯定地提到中國仿製日本摺扇的史料應是王紱（1362－1416）之《友石先生詩集》（1422年序）中的〈倭扇謠〉。其第一部分作：

> 倭人繭紙摺為扇，缺月生輝銀滿面，闕下年年多貢餘，都人重購何紛如，
> 杭工巧黠思爭利，效倭為扇渾無異，價廉百十人不忺，說是倭來方道地，
> 倭來道便經杭州，廉價卻將杭扇收，倭收杭扇堪驚怪，轉眼街頭高價賣，
> 買扇還家誇扇真，街頭持賣真倭人。㉚

詩中提到「貢餘」的日本摺扇在市場上大受歡迎的狀況，大致符合北宋以來的現象，而且其程度頗有上升，因之導致了杭州匠人的仿製以謀利。這可能是因為中日之間在1404年後正式開啟了外交貿易關係之後，日方幕府將軍將作為貢品及商品的摺扇數量增大作為在此「朝貢貿易」中的主力貨品之一，故而刺激了市場需求量的提高。據一份1432年的資料顯示，當年遣明使所攜至中國的日本摺扇一次就有二千二百柄之多。㉛ 王紱雖對中國市場之以假為

㉙ 對此漆奩之較詳細討論，見陳晶，〈記江蘇武進新出土的南宋珍貴漆器〉，《文物》，1979：3，頁46-48。

㉚ 王紱，《友石先生詩集》（《北京圖書館古籍珍本叢刊》本，北京：書目文獻出版社，1988），卷2，頁4上。

㉛ 宮島新一，《扇面畫（中世編）》，《日本の美術》（東京：至文堂，1993），第320號，頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

真的妄相有所嘲諷，但實也道出了中國製摺扇，雖不能完全取代舶來的倭扇，卻也因為「價廉百十」而取得一定的市場佔有率的情況。中國仿製的摺扇的來源可能也不止杭州一處，十六世紀的郎瑛（1487－？）在其《七修類稿》中也報導了寧波人製作「假倭扇」的事情。㉜ 由此亦可推想日本摺扇及其仿品因市場需求，而吸引中國各地民間工匠投入的熱烈狀況。

除了民間仿製之外，另有由朝廷主動下令仿製之說。此說見於有1593年序之劉元卿《賢奕編》，其記云：「聞撒扇（即摺扇）始於永樂中，因朝鮮國進撒扇，上喜其卷舒之便，命工如式為之」。㉝ 劉氏之文雖承襲了舊有將日本扇與高麗仿製扇混而為一的通病，也沒有載明他訊息的來源，但他的認知可能在當時頗有代表性，而且後來亦為學者採用。十八世紀初劉廷璣在其《在園雜志》（1715年序）中即引用劉元卿的文字，並加以擴充：「自內傳出，遂遍天下。其始不過竹骨繭紙薄面而已，迨後定制，每年多造重金者進御，一面命待詔書寫端楷，一面命畫苑繪畫工緻，預於五月一日進呈，以備午日頒賜嬪妃宮女，其釘鉸眼錢皆用精金，每扇價值五金。」㉞ 劉廷璣的年代雖然稍晚，但他所提供的明初宮廷仿製日本摺扇的資訊倒是相當具體而詳細，可能亦如他引用《賢奕編》那樣地確有所本。他在文中提到宮廷仿製摺扇不僅製作講究，價值高達五兩白銀，顯然與民間如杭州所仿者的平價不同，而且其雙面皆有由宮廷待詔執筆的書畫，提示著皇帝對於這種用來作為端午節賞賜品的重視。不過，宮廷仿製摺扇的賞賜是否僅侷限於嬪妃宮女的範圍，則似不必拘泥於劉氏的文字。從明代早期詩文集中可見詩人如張羽、韓奕、夏原吉等都有詠倭扇或三韓扇的詩作，皆是因得宮中賞賜而來。它們的內容大致相類，都交待著「尚方受貢應無用，分頒遍與群臣共」的緣起，並以「蕩蕩皇風從此播，炎氛清絕萬方春」的祝福來感謝皇帝的恩典。由之亦可見宮中將貢入摺扇分賜朝臣在洪武至正統期間應該已是常態，而且次數

㉜ 郎瑛，《七修類稿》（上海：中華書局，1959），卷45，頁661-662。
㉝ 劉元卿，《賢奕編》（《百部叢書集成》本，臺北：藝文印書館，1965），閑鈔下，頁36下。
㉞ 劉廷璣，《在園雜志》（《遼海叢書》本，瀋陽：遼海書社，1931-1934），卷4，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

相當頻繁，夏原吉本人之詩即是「兩蒙恩賜」而作。㉟如此看來，宮中仿製日本摺扇確有可能因為賞賜需求量的增大，而從永樂朝開始為之，而且，為了彰顯皇帝的恩典，宮廷所製摺扇也由待詔們添上了書畫。在扇上作畫寫字，固然在南宋宮廷中已屬常見，現存仍多有當時團扇作品的實例，永樂以後宮廷有畫摺扇的製作當然也可視為此種宮廷製作傳統的延續；但是，如果考慮到它們在宮廷中係與異國貢扇之賞賜行為共同存在，便不得不注意兩者之間具有某種競爭關係的可能性。換句話說，由於皆是作為代表皇帝恩典的賞賜，日本貢扇上繪畫裝飾的存在，也迫使宮廷自製摺扇具有同等，或更佳的繪畫或書法裝飾之必要性，以免產生如杭扇那種「說是倭來方道地」的尷尬後果。中國之始作摺扇畫，因此顯然與某個皇帝「喜其卷舒之便」而仿製的動機無直接關係，而極可能來自於一種與倭扇競爭的心理需求。

永樂宮廷摺扇之實例今日並無留存，但幸而有件具宣德二年（1427）宣德御筆款的紙扇還保留了原來之裝裱，可供一窺明初宮廷製扇之樣貌。此扇尺寸極大，扇面縱59.5，橫152公分，幾乎是一般摺扇的三倍；扇骨長82公分，兩邊合起來時呈竹子原來之圓形，很是特別。它的外表也全以湘妃竹皮包鑲，連竹節的細部都一一倣效，呈現了高度的工藝水平。㊱而其扇面兩面皆畫，一面作「柳蔭賞花」，另一面作「松下讀書」，都屬一種有中型人物活動的人物山水畫，與日本摺扇畫上以江渚水禽小景為主的安排不同。這兩幅扇畫基本上可說是當時宮廷主流山水畫的變型，完全是為了適合弧形扇面縮小而製。例如《松下讀書》（圖10，北京，故宮博物院藏）一景，便極接近宣宗御筆的《武侯高臥》（1429年，圖11，北京，故宮博物院藏），都作一個坦腹高士半臥於地，一派無所拘束怡然自得之狀。只是《松下讀書》將高士置於松樹之下，別有一僕侍立於旁，這個安排則又出自如南宋馬麟為理宗所作的《靜聽松風》（圖12，臺北，國立故宮博物院藏）的同一圖式，不過將尺幅予以縮小罷了。而為了配合摺扇的弧形畫面，《松下讀書》中無法作如

㉟ 張羽，《靜居集》（《北京圖書館古籍珍本叢刊》本），卷1，頁52上，卷3，頁11上–下，卷6，頁4下；韓奕，《韓山人詩集》（《北京圖書館古籍珍本叢刊》本），續集，頁4上；夏元吉，《夏忠靖公集》（《北京圖書館古籍珍本叢刊》本），卷4，頁15上–下。

㊱ 南訪，〈明代大折扇〉，《文物》，1978：8，頁82。

臺灣大學學術期刊資料庫

《靜聽松風》的立軸式構圖，故而將松下高士所在之前景置於畫面右半邊，再將迷離水氣中的中景順著扇面的弧度安在畫的左側，並與最右側扇緣的灌木叢和瀑泉相對應，形成配合扇形的向外開展之勢。如此的構圖安排，似乎毫不在意地平面的弧形化、物象的傾斜等與自然經驗之抵觸，而是有意識地積極運用此特殊畫面形式，而將畫面空間抽象化的結果。相較之下，時間相去不遠的日本摺扇畫，如有相近主題的《松下人物圖》（圖13，東京國立博物館藏），則少見如此強調扇面弧形開展性格的構圖，它們大多數較傾向於僅就地平面作小幅度的弧形化處理。《松下讀書》的畫面變形雖然大膽犧牲了山水空間的自然感，但卻利用了扇形的舒展性擴大了畫面空間的開展感，對其畫意之扣合摺扇之消暑功能頗有正面作用。宣宗皇帝曾另有一詩詠摺扇：

湘浦烟霞交翠，劃溪花雨生香；掃卻人間炎暑，招回天上清涼。㊲

它雖非題於《松下讀書》之上，卻頗合其企求清涼之整體畫意。而當此扇下賜予臣下，那些觀眾們也能深體其意，故在他們的回應中，會有如夏原吉的謝恩詩所言「蕩蕩皇風從此播，炎氛清絕萬方春」的表達，便真可謂再恰當不過了。

四、江南文士的摺扇畫

宣宗宮廷所製畫扇很可能創造了第一個中國摺扇山水畫的範式，並影響了後來江南地區文人畫家在摺扇上面繪製山水畫的流行，但是這個發展仍然明顯地帶有來自日本摺扇的影子。以現存的實物資料來看，如此的發展大致到了十五世紀後期才有清楚的顯現。十七世紀的收藏家高士奇曾歸納他的鑑賞經驗而言：「摺疊扇古名聚頭扇……元時高麗始以充貢，明永樂間稍效

㊲ 此語錄於梅純，《損齋備忘錄》，收在鄧士龍輯，許大齡、王天有點校，《國朝典故》（北京：北京大學出版社，1993），卷51，頁1224。

臺灣大學學術期刊資料庫

為之，今則流行寖廣，團扇廢矣。至於揮灑翰墨，則始於成化間（1465－1487）。近有作偽者乃取明初名公手蹟入扇，可哂也。」㊳他的論斷如就文士圈中的流行而言，基本上無誤。雖然如此，他的這個古典的歸納，如果進一步從摺扇西傳的歷史脈絡中來理解，則尚有若干值得注意的現象可以探討。除了用來進行明初摺扇書畫作品的辨偽外，高士奇的歸納還可讓人追問：為何「明初名公」沒有在中國仿製摺扇的過程中扮演比觀賞者更積極參與的角色？而十五世紀後期的變化發展又為何產生？當時的名公文士們在積極地涉入摺扇書畫創作時，對摺扇及扇畫之本質又帶動了什麼改變？

高士奇所作歸納之意義不在於絕對地否定任何明初文士在摺扇上作書畫的可能性，而在於指出那些非出自內廷製作之中國摺扇，如王紱所提及的杭州匠人所仿製者，基本上著眼於扇體本身製造之機巧，而大致不圖以另加書畫為其增值，而且在十五世紀中以前，文士圈中也不流行使用弧形扇面作為創作的形式。雖然宮廷中已有自製書畫摺扇之作為，但顯然在文士圈中並未予以仿效。此中原委，今日固然無法盡知，但極可能與實用性不高有關。宮廷摺扇之下賜臣工雖然也配合季節考慮，但原來中國已有團扇、羽扇、葵扇等不同形式的消夏引風之具，摺扇對之並未具有能取而代之的優勢。張羽的詠摺扇詩中曾有「皇都無酷暑，賜與拂塵埃」之句，便多少透露了這種「無用」之印象。對如張羽的明初文士而言，倭扇至多只是異國之物，宮廷賜扇則是皇恩之象徵，但在生活上，卻皆非必需品。他們雖然也讀過蘇軾、黃庭堅等人詠日本、高麗扇的詩作，但也似乎對其所引發之文化想像並不在意。換句話說，中國在明初自製摺扇一事，並未觸及文士的文化意識。正是因為摺扇尚未被賦予文化上的角色意義，明初的文士亦不會選擇其為創作的載體。

摺扇在文人生活中開始扮演更積極參與的角色，大致於十五世紀後期逐漸明顯可見，而其意義則依賴扇上的山水畫作為主要的表達。此時的文人繪畫，尤其在以蘇州為主的江南地區，已經有意識地藉由風格與畫意的兩個途徑，同時形塑著與北京宮廷完全不同的表現，而營造一種獨立的隱居生活的

㊳ 高士奇，《天祿識餘》（《故宮珍本叢刊》本，海口：海南出版社，2000），卷3，頁9上–下。

臺灣大學學術期刊資料庫

文化意象。㊴沈周無疑地是這個發展中的主要人物，而他也留下來為數頗多的摺扇山水畫，提供了討論早期文人摺扇山水的第一個焦點。他的摺扇山水製作也繼承了如宣宗宮廷製扇上《松下讀書》所形成的圖式。例如在一件作於1489年的《秋景山水》（圖14，臺北，國立故宮博物院藏）便可見同樣的配合扇形開展性的畫面結構。該山水畫描繪隱士山居中友人來訪之景，作為主角的人物與山莊、亭子等都置於中央部位，只稍作弧形之調整，右方山壁則順扇緣而立，與左方作反向順扇緣生長的樹林相對，母題雖與《松下讀書》不同，其組織模式卻如出一轍。不過，在使用同一圖式之下，沈周的《秋景山水》已不見有如御苑一角的精緻小景，而代之以質樸的山中隱居為其主題。它實是此期新發展之文人生活風格的主要部分，對之而作描繪的山水畫則可說是此種生活的圖像記錄。沈周此件山水因此既可視為他本人山居生活的寫照，也是他與同道友人互相認同的理想隱居形象。如此的隱居生活，在畫中選擇了「草亭獨坐」與「山居客至」兩個情節作為代表，前者顯示隱士的高蹈超俗，後者則表達企求同道認同、共享的和易，兩者相輔相成，而成為此種生活型態中必要的節目，亦為彰顯其人格理想的作為。將此生活形象置於摺扇之上，其意當然已不再只是如宮扇那般「掃卻人間炎暑，招回天上清涼」的實際，而多了一層對觀者宣示自我人格境界的涵義。當摺扇被賦予如此的新意涵之後，它便逐漸在文人生活中扮演起重要的角色；再加上它便於隨身攜帶的特質，它的象徵性功能甚至有一般卷軸山水畫所未能取代之處。

像沈周《秋景山水》的摺扇固然不能排除自用的可能，但大多數為贈人之用。至於本件究竟贈與何人？是否為某位訪問其山居的友人而作，俾使其亦能分享其山居生活之理想？現在因為缺乏相關資料，已不得而知。不過，沈周另作《平湖夜泛》（圖15，上海博物館藏）則有相關人士題詩尚存扇上，可以藉之一窺當時文人使用此種摺扇山水時的情境。《平湖夜泛》採用了十四世紀後期江南隱士倪瓚的風格作山水，那是沈周之時「江東之人以有

㊴ 參見石守謙，〈隱居生活中的繪畫：十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《九州學刊》，5卷4期（2007），頁2-36。

臺灣大學學術期刊資料庫

無為清俗」，視為高雅之風的代表，㊵只是在此刻意地將倪式構圖改依扇面開展性結構，作了橫向之佈置，且在中央下方添加了一般倪瓚畫中罕見的一隻小舟及舟人。小舟與舟人的添加，顯然來自於當時創作情境的需求。根據畫中山水上的沈周題詩：

> 夜遊同白日，波靜似平田；撥槳水開路，洗杯話動天；
> 誅求尋樂土，談笑有吾舫；明月代秉燭，老懷追少年。
> 和孫先生夜汎韻，即書其扇，沈周。

畫中小舟及舟人即指詩中所述一起在月夜出遊湖上的沈周及友人孫一元（1484－1520）。他倆在夜遊之後，即由沈周在孫一元所準備好的扇面上作此山水，為其所共享的夜泛之樂作一記錄，並將之送給孫一元。孫一元隨之就在扇面最右側題上一詩五言的〈夜泛〉詩在岸樹的上方，接著，沈周馬上又在孫一元題詩旁寫上他依韻而作的唱和詩。而在此夜過後不久，扇主孫一元可能在不同的場合遇見友人唐寅（1470－1523），並向之出示他隨身的這件詩畫摺扇，或許也同時回憶著當夜他與沈周的飲酒與談話、賦詩，述說了當時如何重現前輩雅士蘇軾的「秉燭夜遊」之趣。然而，孫一元顯然不僅為了炫耀他個人的夜泛之樂與摺扇之美而已，他進一步邀請唐寅依同韻作詩唱和，並依序題寫在山水扇面上沈周詩的左方。透過唐寅的「追和」，他不僅穿越時空加入了孫沈的夜泛，而且宣示著自己對此隱居生活境界的認同。同樣的追和動作，在孫一元已卒，摺扇易主之後，仍然持續進行。扇面上唐寅和詩之左方還有第二首追和詩，作者署名應祥。他應該是金陵名士顧璘（1476－1545）之孫顧應祥，題詩的時間可能為1550年代左右，已經距沈孫夜泛約有半個世紀之久。應祥的題詩亦用孫氏原韻，一方面緬懷前輩之風流，另一方面也想像著自己也參與了那個半世紀以前的聚會。至此之時，這柄摺扇早已不再只是孫一元私人之物，隨著不同扇主的隨身使用，邀請同道友人一同觀

㊵ 沈周此句對倪瓚的讚語，現存於倪瓚《松亭山色》之上，見Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), fig. 78, p. 182.

臺灣大學藝術期刊資料庫

賞，賦詩唱和，它還是江南文人社群成員寄託其認同的共享載體。

沈周這兩件摺扇山水都畫在灑金紙上，這是另一值得注意之事。像灑金、冷金或泥金這種高度裝飾性的紙料，實非十五世紀的發明，有的學者主張其在中國裝裱史上的使用至少可以追溯至十二世紀。㊶ 但是如沈周所為的直接在這種金紙上作畫，在中國還是十五世紀中期以後的現象。考其來源，這應該是因為仿製日本摺扇的結果。現存日本的紙本摺扇在十五世紀以前的例子中已多見以金銀料作裝飾者。其中最著名的作品當數《扇面法華經冊子卷》（圖16，京都，四天王寺藏），時代在十二世紀後期，就是在以貼金銀箔裝飾的扇面上寫經，作為呈進佛寺的貴重供養品之用。㊷ 具有十四世紀將軍足利尊墨書花押的《日月圖軍扇》係與武士文化中妙見菩薩信仰有關，㊸ 其貼金銀箔的裝飾則在紙面上更形細密。這種裝飾手法亦見於漆器之造，據郎瑛的報導，皆傳自日本。沈周所取用於繪畫的紙本灑金或冷金、泥金摺扇，無疑亦仿自日本，其裝飾之目的也在示其珍貴，只是此時已與宗教較少關聯，而較多地顯示著使用者的菁英身分。這個摺扇使用所表達的社會階級意涵，在十五世紀後期的中國社會中方才清晰展現。在一件描繪1499年北京一群官員共聚慶壽的《竹園壽集圖卷》（圖17，北京，故宮博物院藏）的作品中，包括宮廷畫家呂紀、呂文英在內共計十四名官員內，便有三人手中持著摺扇，這個現象在較早此類圖作，如此卷所效法的《杏園雅集圖卷》（1437年，鎮江博物館及The Metropolitan Museum of Art藏）上，就完全未見。㊹ 此時江南文人社群講究的雖是隱居的生活理想，而與壽園雅集中的北京官員大相逕庭，但他們在身分上仍屬與一般庶民不同，甚至有刻意保持固定區隔距離的

㊶ 莊申，《扇子與中國文化》，頁105-118。

㊷ 江上綏，〈扇面法華經〉，《扇面画（古代編）》，《日本の美術》，第320號，頁33-60。

㊸ 河田昌之，《扇絵—日本、中國、朝鮮半島—》（大阪：和泉市久保惣記念美術館，1990），圖6，頁141解說。

㊹ 潘深亮，〈呂文英、呂紀合作《竹園壽集圖》淺析〉，《故宮博物院院刊》，1988：4，頁61-63。《杏園雅集圖》現存兩本，研究見Maxwell K. Hearn, "An Early Ming Example of Multiples: Two Versions of *Elegant Gathering in Apricot Garden*," in Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), pp. 221-256.

臺灣大學藝術期刊資料庫

需求。類似沈周之《秋景山水》、《平湖夜泛》的灑金紙本扇畫，就從這個方面透露出其相關使用者的菁英傾向之階級意識。如就這一點而言，一般同為文人所作的水墨紙本山水卷軸，確實未有所表現。

沈周的《秋景山水》與《平湖夜泛》固然都採用灑金紙作山水，但兩者之整體視覺效果仍有差異，且顯示著與日本繪扇風格間不同程度的關係。《秋景山水》使用了較多的重設色作青山、紅樹並點綴人物，有別於大多數沈周的山水畫，而在金地的背景襯托之下，特別有種鮮艷之感，這讓人立即聯想至原來日本摺扇畫所常見之近於傳統大和繪的重色風格，兩者之關係有相當程度的接近。相較之下，《平湖夜泛》的山水則完全出於水墨，在整體視覺效果上也可說逐漸逸出了原來日本摺扇畫的色調範疇。他的這兩個金地扇面所示之與日本扇畫的不同關係，也意謂著此時中國摺扇畫發展之逐漸脫離日本的影響。金地紙本的水墨山水自此之後成為文人摺扇扇面上的主角，著色者雖然一直存在，但相對地居於次要的地位。與此相關的另一個現象是，摺扇之使用似乎也涉及性別之分。畫有金地水墨山水之摺扇使用者多屬上層文士社群中的男性成員，而其女性眷屬則使用扇面具有重彩裝飾的摺扇，其中包括來自日本或朝鮮的製品。1962年在上海市郊所發現的諸純臣夫婦墓中即出土四把泥金摺扇，其中三把分持於曾任河南府推官之職的墓主諸純臣（1532－1601）的兩手中，兩扇繪山水，一扇繪歲寒三友，都是金地水墨。但另一柄摺扇則為諸純臣妻楊氏（1536－1624）手中所持，裝飾華美，除繫有一個具浮雕圖案的沈香球墜外，扇面為柿漆貼金，再以黑線作幾何網狀圖案，整體效果頗有日本風味（圖18），可能是當時舶來之物。諸純臣的摺扇畫上還可見題款，知是其下屬馮姓知縣所繪贈，可見這些陪葬的摺扇都是夫婦倆人生前使用之物。[45] 相類之現象亦可見之於1966年上海寶山縣顧村公社之朱守城夫婦墓。此墓年代稍早，有1581年的買地卷，出土的摺扇則更多，共計二十三把，其中四把為近似諸門楊氏所持者，作日本風之幾何形網狀裝飾圖案。可惜該墓的考古報告中並未詳述摺扇之出土位置，不知是否確為女性墓主所有。不過，朱守城墓中另有四把泥金扇係以水墨繪山水等題

[45] 上海市文物保管委員會，〈上海市郊明墓清理簡報〉，《考古》，1963：11，頁620-622。

臺灣大學學術期刊資料庫

材，背面並有書法，與諸純臣所持扇之情況一致，而係與作日本裝飾風的摺扇共出，應該也意謂著男女墓主分持不同種類的摺扇。㊻由此亦可推想摺扇使用的男女之別至遲在十六世紀後期已經十分清楚而常見，而此現象很可能即是自十五世紀後期或十六世紀初期起，由沈周及其後輩逐漸在南方的上層社會中形成的。

中國文人摺扇上的金地水墨山水幾乎可以說是文人品味中講究「低調奢華」面向的代言物。不論是作為扇畫的創作者、使用者或觀賞者，他們這些社會菁英階層的成員對其上之水墨山水所代表之意涵固然重視，但對此山水所依附之「金地」並非僅視之為「背景」而已，反而顯示出對其存在的高度意識。這一點可由唐寅的一件灑金紙本扇畫《松陰高士》（圖19，臺北，國立故宮博物院藏）看到一個難得的印證。唐寅此作基本上以水墨作山水，只在少數母題上施以淡淡設色，而將巨松及其下之官服高士置於弧形畫面的中央，未作空間深遠的特意表現，大致上採用了摺扇山水畫的圖式。畫中山水景物將高士包圍於其中，也是意在表現高士與自然山水的合一，以之陳述高士在官服外表之內的胸中丘壑。這本是許多文人山水畫的常見內容，無足為奇。只是，唐寅為何將此種山水施之於有點奢華的金地畫面上？他對金地畫面的使用本就有所自覺嗎？可惜他的題詩並未對這些問題提供什麼訊息。反而是他的好友文徵明（1470－1559）在扇上的另首題詩中作了值得注意的表達：

城中塵土三千丈，何事野翁麋鹿蹤；隔浦晚山供一笑，離離自映夕陽松。㊼

文徵明詩中所描述「離離自映夕陽松」的山景，其實並非隱居山水中常見吟詠之主題，一般而言，隱居反而更在強調對時間的超越，因此在唐寅自己的

㊻上海市文物管理委員會，〈上海寶山明朱守城夫婦合葬墓〉，《文物》，1992：5，頁61-68。

㊼「夕陽松」有別本作「夕陽紅」。見周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，1987），頁1179。江兆申以此題詩為文徵明晚年之作，而唐寅此扇畫則約作於三十七歲，兩者非同時所作。見江兆申，《吳派畫九十年展》（臺北：國立故宮博物院，1975），頁293。

臺灣公家藝術期刊資料庫

扇詩中並未提及傍晚日暮的時刻。文氏詩中這個傍晚的印象完全來自於此扇面山水所依託的灑金背景，它的金黃色效果均勻地散佈在整個畫面上，確起著如詩中所言夕陽光線映照的感覺。唐寅畫時是否刻意以之為夕陽映照，固然不得而知，而且，顯然並非所有金地山水都意指傍晚之景，然而，文徵明看見此扇面山水時第一個反應係由扇面本身的灑金效果而來，此意謂著當時之作者與觀者對金地扇面本身並非毫無意識，不僅不排斥這種稍嫌奢華的材質，而且積極地將其視覺效果運用到觀賞經驗之中。這不啻從另一個角度更確認了十六世紀初期文人社群中成員對金地水墨山水摺扇的高度接納。

五、城居文人與文徵明對摺扇山水畫的使用

文徵明在《松陰高士》扇畫上的題詩還透露了當時文人社群喜愛此種以林泉之志為主題之金地水墨山水摺扇的另個原因——作為他們新的城居生活之心理補償。文徵明題詩中首句「城中塵土三千丈」，指示著這柄畫扇的使用者為居於城市，但心在林泉的「大隱隱於市」之輩。這其實反映著江南文人社群在其生活環境上在十六世紀以後的一個重要變化。較早的江南文人大多數屬於鄉居地主階層，除了擁有田產之外，他們也居住在城外的鄉野之地。例如沈周的有竹居位於相城，那是距離蘇州城外東北約三十里的鄉下，偶而才到蘇州城中辦事。[48] 但是到了晚沈周一輩的文人則逐漸以城居為生活中心，鄉間活動雖保持一定程度的頻繁，但已屬常軌之外。唐寅所居的桃花庵就是在蘇州城內西北角，商業活動鼎盛的閶門附近之吳趨坊；祝允明（1460－1527）的寓所則在吳趨坊稍南的三茅觀巷，文徵明的住居玉磬山房也距之不遠，位於再往東北方向的曹家巷之內；[49] 即使是文徵明為作《拙政園圖冊》的贊助者王獻臣，其退官致仕後所營造的拙政園，固然向來以其庭園景觀聞名，其址實在蘇州婁門之迎春坊，亦在城市範圍之內，其庭園之內的「喬木

[48] 參見新藤武弘，〈沈周的故鄉—訪蘇州相城里〉，收在故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁364-366。

[49] 江兆申曾繪圖標示唐寅、祝允明與文徵明居處在蘇州城內的地點。見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁233。

臺灣大學學術期刊資料庫

參天，有山林杳冥之致」，[50] 實只是為了避去「城中塵土三千丈」的不得已對抗，與前輩們的鄉間隱居環境，可謂截然不同。[51] 當然，能夠像王獻臣那樣在城中擁有大規模庭園的文人畢竟屬於少數，大部分城市居民的居住空間多少都受到現實的限制。對於大多數移居城內的地主階級而言（包括文人在內），城市生活所能提供的各種方便，以及較高的治安條件，可能是他們願意忍受生活空間環境限制的基本考量。另外一個重要因素可能為城市商業活動自十六世紀以來的日益蓬勃，那不僅使得其中累積相當財富的商人人數增多，他們的子弟受教育的質量提昇，得以進入文人階層，也讓「附庸風雅」的社會新貴在數量上大增，藉由社交活動的參預，這些人便大大地擴充了文人社群的量體，且扮演著文人文化中相關文化產品的贊助者與消費者的新興角色。[52] 唐寅《松陰高士》摺扇的主人顯然就是其中的一員，雖然居住在城中，但以此隨身的山水摺扇表示著對文人隱居林泉理想的認同與共享。

文徵明在《松陰高士》上的題詩並非孤例。事實上，他的詩文集中尚有其他涉及城居與林泉之志對照主題的詩作皆與摺扇有關。《文徵明集》中收錄一首《題畫》詩作：

綠陰垂幄草敷茵，六月溪流徹底清；靜坐日長看不足，不知城市有紅塵。[53]

---

[50] 徐樹丕，《識小錄》（上海：商務印書館，1916），卷4，頁24。文徵明為王獻臣作之拙政園圖繪，現知有兩本，分別作於1535及1551。參見Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Painting of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse* (Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1969), pp. 30-31, 66-75. 關於拙政園歷史及其與文徵明關係的較詳細討論，可見Craig Clunas, *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China* (Durham: Duke University Press, 1996), pp. 22-59.

[51] 地主階層之城居被歷史學者認為是明朝後期關係重大的社會變化。見濱島敦俊，〈明代中後期江南士大夫的鄉居和城居—從「民望」到「鄉紳」〉，《明代研究》，11期（2008），頁59-94。

[52] 請參見Shou-Chien Shih, "Calligraphy as Gift: Wen Cheng-ming's (1470-1559) Calligraphy and the Formation of Soochow Literati Culture," in Cary Y. Liu et al eds., *Character & Context in Chinese Calligraphy* (Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp. 254-283.

[53] 周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》，頁1087。

臺灣大學學術期刊資料庫

該詩即是錄自《煙雲寶笈成扇目錄》，屬於摺扇畫上的題詩無疑。詩中所及之意象有松樹、流水及靜坐高士，也與宣宗宮廷畫扇以來至唐寅《松陰高士》所見者一同，看來這已經是摺扇山水畫上常用的題材。另外，十七世紀初汪珂玉（1587－1647後）的《珊瑚網》〈畫錄〉中亦著錄了一些題扇詩，其中之一作：

城居六月馬蹄忙，日射流塵四散黃；誰似谿山開草閣，四檐風雨一窗涼。㊹

詩中首聯也是如《松陰高士》題詩那樣地抱怨六月城中的「塵土三千丈」，接著以谿山中草閣的清靜與之形成強烈對比，以興起觀者對隱居林泉的渴望，達到「不知城市有紅塵」的超越效果。此詩所題之扇畫，或許已不存於世，但其林泉草閣的意象極近現存的一幅標為《山水》的文氏晚年之扇作（圖20，臺北，國立故宮博物院藏）。㊺ 此畫為泥金紙本，弧形之畫面右方作樹下草閣於水際，閣中高士望著對岸之流泉。畫面中央上方有文氏自題詩：

潭潭虛閣帶瀛灣，閣下溪聲閣外山；六月城居塵滿腹，何時置我畫圖間。

詩中末句所謂「何時置我畫圖間」，雖可說是所有山水畫一般常見之旨意，但置之於此扇畫之上，確實最為適切地表達了城居扇主的精神渴望，而摺扇的隨身特質也使得這個渴望的表達，產生一種時刻不能或忘的強度。為了落實如此的精神訴求，文徵明在畫面上的山水風格也作了必要的調整。除了較諸他的其他卷軸山水畫更為簡潔，因應泥金紙面不易吸墨而採用較為疏朗的吳鎮簡筆風格外，文徵明畫此草閣山水扇面時還特意將物象置於左右兩邊，而將中央空出，讓空白的金地取代了以往扇畫山水中常見的主角位置。它一方面可以更為突顯金地紙面的視覺觀賞效果，更一方面則可強化畫面之虛實對比，並使虛處之空靈成為引發觀者情感投射的指向。如果說文徵明一般山

㊹ 周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》，頁1179。
㊺ 江兆申將此扇畫之時間訂在1555年。可參考，江兆申，《吳派畫九十年展》，頁317。

臺灣大學學術期刊資料庫

水卷軸畫之風格係以元代王蒙之細密筆墨以及繁實構圖為代表，那麼他的扇畫山水則別是一種表現模式，在低調又講究的金地畫面上的山水隱居特別表達了一種疏朗而空靈的含蓄境界，既不同於他的其他山水畫，也與沈周、唐寅所作有異。這似乎顯示著他對摺扇山水的繪製，具有更高度的自覺，並為之尋得一個合適而有效的特定風格，以使摺扇在當時文雅社會脈絡中為其城居的使用者扮演發聲的角色。

由於摺扇面積有限，無法保留資訊讓人重建繪製當時情境及使用脈絡，幸好文徵明留下了不少信札資料，可以一窺其使用摺扇畫的實際狀況。隨著他本人在江南文人社群中領袖地位的逐漸確立，文徵明生涯中最後三十年可以說是既充滿應酬需求又最能傳播其文化理念的時期。眾人競逐以求得其摺扇，自不待多言，他自己也積極地在各種場合運用摺扇，進行形塑其形象的社交活動。他在一封寫給「繼之」的信中就提到「榮行無以將敬，小扇拙作，聊見鄙情」，[56] 知道是以有其書畫在上的摺扇作為送行的禮物。「繼之」此人不詳，但知是一位太學生，可能屬當時眾多熱衷追求文氏作品以展示身份地位的文化新貴。文徵明與繼之的交情應該不深，故未以如《雨餘春樹》（臺北，國立故宮博物院藏）那樣的精心製作為其送別之禮，[57] 然而他仍以較簡的扇作來滿足這位崇拜者的需求，並藉之再確認兩人之間的關係。文徵明贈此扇送別，應該出自主動，沒有收取潤筆費用。另有其他例子則清楚地可見他有時甚至將扇作作為表達歉意的贈禮。他在一通給女婿王曰都的信函中提到「今寄張崑崙扇一柄，亦是草草展限耳，別當作一畫奉寄，決不食言。」[58] 這即是以扇作這種小作品來表示對張崑崙所訂製繪畫超過時限的歉意。這種歉意的表達，以文氏的地位來想像，親筆信函固已足夠，但他卻另附送扇作，來加強「決不食言」的承諾，這一方面顯示著他對與張崑崙這種名不見經傳之下位者關係之重視，另一方面也透露出他對自我形象之維繫經營的高度自

---

[56] 周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》，頁1463。

[57] 請參見石守謙，〈《雨餘春樹》與明代中期蘇州之送別圖〉，收在石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996），頁229-260。

[58] 周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》，頁1483。

臺灣大學學術期刊資料庫

覺。有趣的是，文徵明這種無法如期完成委託畫作的情形，似乎經常發生。在他的一封〈致天谿〉的信函中，也是因為他所承諾的《天谿圖》早已過期卻尚未著手，故先以「小扇拙筆」來表示歉意。[59]《天谿圖》看來是一種當時在文化新貴中甚為流行的「別號圖」，乃以山水的形式來對主人意涵高雅的字號作圖像的詮釋，[60] 可視為自我形象塑造及宣傳的手段。如此的別號圖，講究者以手卷為之，便於請人題跋共享或讚美，簡要版則以扇畫亦可，尤利於隨時向人展示。十六世紀初期畫家周臣所作的《松壑聽泉》扇畫（圖21，臺北，國立故宮博物院藏）即為此種小型的別號山水圖，由扇上同時人都穆題詩，知是為某位吳姓號為「石泉」友人而作。畫中取如唐寅《松陰高士》的圖式，作樹下高士聽泉之狀，但在高士上方添加巨巖，以具體呼應都穆詩中「巖巖大石當門立，細細清泉遶砌流，石可比剛泉比潔，持身此外復何求」對主人「石泉」名號的說明。文徵明送給天谿的摺扇會不會也是這種小型的別號山水圖？這個可能性亦可由唐寅所作扇畫《烹茶圖》（圖22，臺北，國立故宮博物院藏）作一補充。此圖作高士半寐於豹皮躺椅之上，面對左方泉石竹林，實是另件手卷《夢筠圖》（現藏東京國立博物館）的摺扇本，該圖卷即係他為友人號作「夢筠」者所繪的別號圖，[61] 兩者圖像安排極為相近，只是形式大小不同而已。如唐寅《烹茶圖》（應改回原稱作《夢筠圖》）與周臣《松壑聽泉》（應改回原稱作《石泉圖》）之存在指示著當時以此種別號山水為摺扇畫之題材的現象可能相當普遍，然而因其情境資訊的易於流失，常會有如此二例之原標題遭後代藏家誤改的狀況，其原為別號圖之性質因之難以彰顯。文徵明在晚年的三十年中既為吳中文人領袖，備受推崇，自然也是文化新貴們求取別號山水圖的不二人選，他為人所作的別號山水圖中應該包括了不少扇面的形式才是。

從文徵明使用摺扇山水畫的各種狀況來推測，其數量應該頗為可觀。他

---

[59] 周道振輯校，文徵明著，《文徵明集》，頁1455。

[60] 「別號圖」山水的研究，請參見劉九庵，〈吳門畫家之別號圖鑑別舉例〉，收在《吳門畫派研究》，頁35-46。

[61] 對《夢筠圖》的討論，可見Anne De Coursey Clapp, *The Painting of T'ang Yin* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991), pp. 82-84.

臺灣大學學術期刊資料庫

在致王曰都的信中曾一次託購十柄摺扇，供其製作扇畫之用，可見並非偶一為之。為了應付這種相當大量的需求，他除了要維持畫作的品質水準外，也在投入成本上有對應的考量。他的摺扇山水畫鮮少使用他最具代表性的王蒙風格，便可由此角度理解，相較之下，較為粗放疏朗的吳鎮風格筆墨不但適合不易皴擦的金地畫面，而且費時較短。他之使用宋代的米家風格亦有此層考慮。1973年在吳縣洞庭山許裕甫墓（葬於1613年）中出土了一柄文徵明的書畫摺扇（圖23），其上的雨景山水便是作米家風格，在水墨淋漓，煙雲變幻之中，仍可見其輕快的速度。扇的另一面為文徵明所書七言律詩〈夏日睡起〉，用的則是草書，應亦在取其快速的效率。[62] 這柄書畫摺扇雖然兩面都是泥金紙本，但扇骨使用烏木，卻不算十分講究。據十六世紀晚期沈德符的報導，「今吳中摺扇，凡紫檀、象牙、烏木者，俱目為俗製，惟以棕竹、毛竹為之者，稱懷袖雅物，其面重金亦不足貴。」[63] 烏木材質的摺扇只是較為一般的「俗製」，不及棕竹、毛竹所製者的等級。文徵明要女婿為他備料時，十柄只費銀一兩二錢，與沈德符所說的頂級摺扇價格相去甚遠，看來文氏對其用料之成本頗為注意。當然，他自己應該很清楚他的摺扇價值不在扇體製作之精巧，而在其上的書畫以及它們所表述的文化意涵。就文徵明的扇畫山水而言，它們的風格皆屬援筆可就的簡率一類，但仍刻意地展現了構圖與筆墨的高度講究，尤其是在金地畫面上墨色的豐富變化，確有其特殊引人之效果。而如許裕甫所擁有的這件《雨景山水》，雖未具體描繪想望的隱居場所，但其來自米家山水的淵源，本來就表述著一種對江湖生活的企求，很適於城居文化新貴的自我形象之形塑。文徵明此扇之原主顯然並非許裕甫本人，但其身分可能近似。許裕甫是「素封里中」的富裕地主，也是像當時許多文化新貴一樣，雖然歷經多次鄉試層級科舉考試之失敗，仍然設法取得了太學生的身份（或許經由捐納一途），而成為文人社群中的新成員。對如此的成員來說，文徵明的這柄書畫泥金摺扇不僅是珍貴的藏品，而且是能彰顯其文化形象的絕佳物件，以之隨身，最顯高雅尊貴。這也是許裕甫以之隨葬，陪他一起進入死後世界的根本理由。

---

[62] 蘇華萍，〈吳縣洞庭山明墓出土的文徵明書畫〉，《文物》，1977：3，頁65-68。

[63] 沈德符，《萬曆野獲編》（臺北：新興書局，1983），卷26，頁663。

臺灣大學學術期刊資料庫

許裕甫的墓中除文徵明書畫摺扇外，另有一柄曾任宰相之申時行的親筆手書摺扇，許氏之墓誌亦為申時行所撰，這些都可視為許裕甫宣示其社會地位及高雅身份的方式。對於已經死亡的許裕甫而言，文徵明書畫摺扇的價值在此時或許甚至要超越尚在人世的申時行，而意謂著某種更永恆的存在，那正是許裕甫想望中死後理想世界的精華，非一般宗教的極樂淨土所可比擬。如此之個案，真可說是文徵明山水摺扇受到使用者珍愛尊崇的最極致表現。

六、十七世紀摺扇之市井流行與扇譜之出現

許裕甫與朱守城等墓葬中都以摺扇隨葬，從另一個角度看，透露著十六世紀末、十七世紀初江南社會中對摺扇使用的更普遍流行。隨葬摺扇的各種講究，呼應著墓主的不同身份認同，也表達了他們日益強烈之不與人同的區別需求。這種心理需求之所以逐漸提升，乃是因為摺扇使用者的日益增加，而其身份已非舊有的所謂文人社群所能規範。此時社會中最為引人注目的一個現象無疑是許多市井中人在生活行為上大量地進行著對士人的模仿，即使他們並未具有任何相關的形式條件。在此情況下，原來作為文人身份形象表徵之隨身摺扇，也普遍地出現在市井中各種行業之人的手中，只要其人「自命」風雅即可。現存一件傳為仇英所繪，實為此際蘇州市場所為的《清明上河圖》（圖24，遼寧省博物館藏），便出現了好幾位持著摺扇的人物在街市之中。其中一段繪了一位街上擺攤的面相業者，不僅冠服作文人打扮，而且手中持扇，特為展開呈弧形，以示確為摺扇，而與同卷街上其他身著褲裝之販夫走卒手上的小圓扇明顯不同（圖25）。面相業者固然有一定的文化水平，但身份層級顯然與許裕甫那種有錢的監生有大段差距，仍屬於那種文人社群刻意防範、拒絕其加入的俗人。但是，即使受到排擠，這種模仿文人的低層市井人士之數量在像蘇州的大城市中，必定不少，而他們對摺扇的需求自然會對摺扇市場產生新的作用，並促生一些值得注意的變化。

傳仇英本《清明上河圖》上的摺扇，可能是因為受限於畫面面積過小，沒有被畫家畫出所配書畫的樣子。不過，那些市井人士所使用的摺扇，除了最廉價的素面者外，應該亦有不少配有各式繪畫的才是，只是無法講究要求

臺灣大學藝術期刊資料庫

名家執筆罷了。當時這種層級之有畫摺扇的價錢估計可能不高。在十六世紀後期，文徵明次子文嘉（1501－1583）曾為知名收藏家項元汴（1525－1590）寫（或畫）了四柄摺扇，僅收潤筆白銀五錢，平均一柄只約一錢三分左右。[64] 如果是非如文嘉名流身份的作者，價錢很可能降至一錢以下，甚至減半，應該是像算命業者那些街市中小生意人都還可以負擔的程度。

李士達（約1540－1620後）便是屬於這種價位等級的蘇州職業畫師。他善作人物、山水，尤其以配上唐人詩句的詩意山水圖最能投合十六世紀末、十七世紀早期江南地區競效風雅的社會習尚，因而大受市場歡迎。他所作之《平川歸渡》摺扇畫（圖26，臺北，國立故宮博物院藏）也配有一聯詩句：「落日下平川，歸人爭渡喧」，可算是他典型畫作的縮小摺扇版。該聯詩句來自唐代岑參的〈巴南舟中夜書事〉的首十字：「渡口欲黃昏，歸人爭渡喧」。岑參此詩極為有名，首十字甚至被評為「千古絕唱」，因此經常入選到唐詩的選集之中，例如北宋王安石（1021－1086）編《唐百家詩選》及明末曹學佺（1574－1647）編《石倉歷代詩選》皆有收入。[65] 值得注意的是，岑參此聯雖被譽為名句，李士達扇畫中卻將首句的「渡口欲黃昏」改作「落日下平川」，使原詩中前後兩句相對之意（尤其是以「欲」對「爭」）盡失，不免遭人以畫蛇添足之譏。這種現象在他的卷軸式的詩意山水作品，例如取唐沈佺期詩句「雲間樹色千花滿，竹裡泉聲百道飛」的《竹裡泉聲》立軸（東京國立博物館藏），就完全看不到。[66] 李士達之所以作此改動，很可能是刻意以較平易而口語的句子來迎合他的市井觀眾吧？！如此考慮亦可由其畫面物象之安排得到輔證。不似如《竹裡泉聲》那種較大型代表作的充分運用山水母題之細緻描寫以興起詩意，這幅扇畫卻大大地減低了山水的成分，也未選擇比較浪漫之「落日下平川」的黃昏景加以描繪，反而將焦點放在「爭渡」

---

[64] 見江兆申，〈克紹父風的文嘉〉，收在江兆申，《雙谿讀畫隨筆》（臺北：國立故宮博物院，1977），頁172-175。此信全文見頁173。另見單國霖，〈明代文人書畫交易方式初探〉，《上海博物館集刊》，6期（1992），頁24-31。

[65] 王安石編，《唐百家詩選》（《文淵閣四庫全書》本），卷3，頁3下；曹學佺編，《石倉歷代詩選》（《文淵閣四庫全書》本），卷40，頁38上–下。

[66] 對李士達，《竹裡泉聲》的討論，參見劉巧楣，〈晚明蘇州繪畫中的詩畫關係〉，《藝術學》，6期（1991），頁33-73。另見小川裕充，《臥遊・中國山水畫—その世界》，頁279。

臺灣大學學術期刊資料庫

的喧嘩場面。不論是渡舟上超載的乘客，或是岸上呼喚鼓噪的人群，皆充滿動態，呈現出一種在他大型詩意山水畫中罕見的熱鬧庶民趣味。這種充滿庶民趣味的摺扇畫，可說與前代沈周、文徵明等人為文人社群成員所製者大異其趣。

另外一位活躍於十七世紀前期蘇州地區的職業畫師張宏（1577－約1652），也作過不少這等價位、同種趣味的摺扇。他的一件《閶關舟阻》（圖27，北京，故宮博物院藏），作於1647年，是他與友人遊蘇州城外名勝虎丘之歸途中遇上閶門前舟船擁塞不前的情況，援筆即景所繪。此圖直接在素面紙本上作畫，採遠觀角度畫蘇州城外河道附近之景，雖可歸為風景一類，但與一般山水畫大有不同，改以城門前擁擠不堪的眾多舟船為表現的重點，充分發揮了張宏本人速寫豐富物象的職業性技巧。畫中這些舟船間幾乎毫無間隙地擠壓在一起，以表達因互爭入城水道反而無法前進之窘境，張宏雖以簡筆快速描繪如此交通顛峰時刻的景況，但各船之舟體結構、舟人之活動姿勢卻皆有所交待，且富於變化，頗能契合整景之喧鬧意趣。這個描繪的題材應該是十六世紀以來蘇州城市生活中最能代表其商業繁盛、生氣勃發的一面，尤其在突顯其擁擠與喧嘩的都會印象上，遠非前代其他相關畫作可及。當時的一般觀眾顯然十分喜愛這種來自於都會生活經驗的題材，並使之成為十七世紀初期山水畫中的一個新興項目。蘇州的另一位職業畫師袁尚統（1570－？）就有1646年所作《曉關舟擠》（圖28，北京，故宮博物院藏）留存，也是以蘇州閶門前交通顛峰時之擁塞喧鬧為訴求重點，表現手法亦與張宏的扇畫相近，只不過應立軸畫面之需而在城門上方多添了一些雲氣及虎丘塔的影像。這兩幅閶門風景畫作間的緊密關係，意謂著此時摺扇繪畫引入新興流行題材之迅速，並展現了市井觀眾趣味積極主導的一面。如果說李士達的《平川歸渡》中的庶民趣味多少還需與岑參的詩句並存，好似仍以附庸風雅來掩飾粗俗，那麼張宏的《閶關舟阻》便有一種更進一步的庶民化傾向了。

如張宏、李士達者的市井摺扇，也意謂著摺扇的文化意涵出現了新的表現。文人社群成員以畫著隱居山水畫的摺扇來宣示身份、塑造形象，這雖繼續在十七世紀的社會中存在，但卻並不適用於新的市井使用者身上。對這些摺扇的市井使用者而言，他們雖模仿文人，實非在假冒文人，也不需利用摺

臺灣大學藝術期刊資料庫

扇來塑造什麼形象；摺扇倒是提供了更多的機會讓繪畫進入他們的生活，而各種新興的繪畫題材，包括最富含城市民眾趣味之山水畫在內，亦皆以相當經濟的價格為他們所擁有。相對於社會菁英階層所愛用的高雅摺扇，這種以市井趣味為訴求的摺扇雖沒有能取而代之，發展成真正的主流，但其在當時存在的數量，可以想像一定相當可觀。只不過由於它們的作者多是職業畫師，許多皆屬李士達、張宏一級或更低下的身份，本來就不是傳統收藏家注目的對象，他們所繪製的摺扇泰半以上在破損或不堪使用後遭到廢棄，只有極少數得以倖存。由此言之，如《平川歸渡》、《閻關舟阻》的作品代表著扇畫山水不再僅由社會上層階級所獨享的發展趨勢，它們之作為此趨勢的倖存遺物，可謂十分珍貴。

扇畫山水之成為普及性文化產品的趨勢，尚可由扇譜之出現來感受其銳不可擋的力道。十七世紀可說是圖畫以版刻形式出版為「畫譜」的鼎盛時期，其中最為知名的《仙佛奇踪》、《顧氏畫譜》分別刊刻於1602、1603年，即為此風潮之初啟。[67] 扇譜亦在這個潮流中出現，現存通行可見者為《張白雲選名公扇譜》（以下簡稱《名公扇譜》），係河南開封籍人士張成龍所編成，於1621年左右已被收入包括《古今畫譜》、《唐詩畫譜》在內的《八種畫譜》之中。[68] 它的原始出版者為杭州的清繪齋，根據此書上陳繼儒〈選刻扇譜敘〉的交待，清繪齋的主持人姓金，但是否即為另一本《金叔介畫扇譜》（北京圖書館藏，萬曆年間刻本）所標的金梓（字叔介），尚不能確認。不過，兩者為同一書之可能性甚高。此書之初版，根據其中第二扇上金梓的1600年題識，可能就在1600年後不久的時間。《名公扇譜》原來在編輯階段的篇帙頗大，據陳繼儒序文所云，係由張成龍所收集之「數百頁」所組成，然而由現存《八種畫譜》所見，它在初版時只選擇了其中的四十八幅，編為一卷。而在這入選的扇畫中，山水最為大宗，共有三十二件，約占三分之二

---

[67] Hiromitsu Kobayashi,“Publishers and Their *Hua-p'u* in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual,”《故宮學術季刊》，22卷2期（2004），頁167-198。

[68] 《張白雲選名公扇譜》之中國刻本十分罕見，本文所使用者為和刻本《八種畫譜》內所收者。見西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》（東京：汲古書院，1976），第7輯，頁214-340。

臺灣大學藝術期刊資料庫

強的比例。由之亦可想見編者張成龍觀念中山水畫在扇畫內的絕對主導地位。他的編輯工作顯然十分成功，初版不久後又被收入《八種畫譜》之中再予刊行，可以想見普受讀者歡迎的程度。

《名公扇譜》普受歡迎的主要原因之一在於它提供了讀者快速掌握十七世紀初期當時畫壇全貌的最方便管道。它的三十二幅山水畫，數量乍看之下不多，但幾乎可說是當時山水畫各種風格、樣貌的集大成。譜中山水畫絕大多數與隱居的主題有關，例如第三開（圖29）即作深山白雲中之山居，配上梁朝陶弘景的名句「山中何所有，嶺上多白雲」，以示畫中旨意。亦有當時最為當道的各種仿古代名家風格者，如第十五開作仿米家山水（圖30），第二十三開仿倪瓚風格（圖31）。這些都是上層文人畫家如董其昌者最常施之於作品中的題材。除此之外，其時新興的遊覽勝景也被納入扇譜之中，例如第四十六開為江行風光，而第十二開作「高江急峽」之洶湧波濤（圖32），則是剪裁自如十六世紀中期畫家謝時臣（1487－1559後）對長江三峽的知名描繪《巫峽雲濤》（圖33，The Cleveland Museum of Art藏）。[69] 更值得注意的是，上節所及如《平川歸渡》的那種具庶民趣味的山水人物圖亦出現在譜中，除了第二開取自明初職業畫家戴進為驅邪除厄而作的寒林鍾馗圖象之外，第三十三開「兩岸楓林都是相思淚斑」則作岸邊情侶話別之景（圖34），實來自對高濂所編《玉簪記》中「秋江哭別」一折中最為膾炙人口橋段的描繪，表現著劇中女主角在情人被迫離去之際，不顧羞恥趕到江上與之纏綿話別的一景。此情節敘別離之淒情，正如男主角所唱：「才照得個雙鸞鏡，又早買別離船。哭得我，兩岸楓林都做了相思淚斑。」極為觀眾喜愛，因此也常被選作插圖。例如1598年觀化軒刊本的《玉簪記》中即以兩頁之圖表現二人在舟上依依不捨的別情（圖35，上海圖書館藏）。《名公扇譜》的此頁則稍做改變，將男女主角從舟中移到岸上。這種對離情之浪漫描繪實常見於當時流行的戲曲插畫之中，例如1597年杭州玩虎軒刊刻的《琵琶記》版畫中「南浦囑別」（圖36）一圖便有甚為相近的表現。這個現象意謂著《名公

[69] 有關謝時臣的名山勝景圖繪之研究，見Li-tsui Flora Fu, *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2009), pp. 109-143.

臺灣人文藝術期刊資料庫

扇譜》確對陳繼儒序文中所言欲將「天地間古往今來名公」墨寶「製之一處」的原始動機，作了適當的落實。類似的功能，在當時《顧氏畫譜》的其他版畫圖譜的出版固然亦可見到，但後者更重於予其讀者一個歷代名家集成的印象，近似於畫史參考書《圖繪寶鑑》的圖繪本，⑦⓪ 反而不像《名公扇譜》那樣貼近於當代畫壇各面相的全體脈動。另外，《名公扇譜》中所有圖畫的扇形邊框，一方面維繫著它們與摺扇的原有依存關係，另一方面則使這個有弧度的「扇形」與原有方形、圓形共同成為最普遍可及的圖象載體形式，而為社會上其他裝飾工藝領域所廣泛運用。當時許多休閒式建築中的扇形開窗，便是此種流行的一個反映。如此印成平面版畫的扇畫山水，較之原來裱在扇骨上，隨時可供收展的作品，實質上已有根本的改變，雖不再能隨身引風，卻將扇畫從實用消耗品之宿命中解放出來，成為普及性的玩賞圖畫書。從扇畫到扇譜，因此可說是摺扇庶民化歷史發展的合理結局。

扇譜要能成為普及性的圖畫書，關鍵在於它的售價。如果與《顧氏畫譜》之四冊共一〇八個圖畫的篇帙相較，《名公扇譜》只選了共計四十八個圖畫集成一冊，顯然此較經濟，應該是編者張成龍考慮其普及性的抉擇。而且，不似《顧氏畫譜》的一圖一文搭配組合，《名公扇譜》除序文外，全以圖畫佔滿頁面，盡量降低了閱讀量的負擔，這亦有利於提高庶民讀者的接受度。不過，與《名公扇譜》之普及程度最直接相關的售價資料，可惜並無法取得。然而，如果利用其他相近的圖畫書籍的訂價狀況，它的當時售價仍可作個估算。依現代學者的研究，《八種畫譜》中所收之《五言唐詩畫譜》與《梅竹蘭菊四譜》，原為集雅齋刊本，訂價各為五錢，平均每百頁約價白銀一兩。而與《名公扇譜》同一出版商清繪齋所刊的《孫雪居百花蘭竹譜》，共五十頁，則僅售銀二錢，平均每百頁約價白銀四錢。⑦① 《名公扇譜》既為同一清繪齋所出版，且圖數只有四十八幅，與《百花蘭竹譜》相近，其售價可能也在二錢左右才是，即使稍高，估計也不會超過五錢。如果說一柄職業畫家等

⑦⓪ 對《顧氏画譜》之畫史意義的討論，請參見小林宏光，〈中国絵画史における版画の意義—『顧氏画譜』にみる歴代名画複製をめぐって—〉，《美術史》，128號（1990），頁123-135。

⑦① 井上進，《中國出版文化史—書物世界と知の風景—》（名古屋：名古屋大学出版会，2002），頁262-272。

臺灣大學藝術期刊資料庫

級的有畫摺扇要價銀一錢，那麼只要花費兩錢就能買到《名公扇譜》中的四十八幅扇畫，而且尺寸還與真扇相去不遠，這不能不說是個十分划算，極富吸引力的買賣了。《名公扇譜》的篇帙既小，售價又低，卻能提供當時扇畫所反映的畫壇各種樣貌，這是當時其他版畫書籍所不能及的突出條件，也保證了它在市場上的成功。

餘緒：扇譜的回傳日本

《名公扇譜》的普受歡迎，使它在1621年左右被收入到《八種畫譜》之中。而《八種畫譜》在中國市場上出現不久後，立即被舶載至日本，並分別在1630年、1672年及1710年被進行翻刻，而有和刻本之流行。藉由這個《八種畫譜》的流行，《名公扇譜》回到了摺扇的故鄉日本，並產生了有意義的作用。

在扇譜傳入日本之前，中國之摺扇畫並非完全沒有流入日本市場的機會，不過，日本本身既精於摺扇之製作，扇畫之各種風格，尤其是大和繪的風格傳統，亦源遠流長，廣受使用者喜愛，中國扇畫在日本流行的空間實在相當有限。即使曾有學者以為日本之兩面摺扇來自於中國摺扇之影響，[72] 但就扇上繪畫的風格而言，日本雖有以水墨山水、人物施之於上者，反映著源自於中國的室町水墨畫的整體發展，也難於確認有直接取法中國扇畫的現象存在。在扇畫的題材方面，在中國以隱居山水為主流的現象，似乎在十五世紀以後的日本扇畫中並不突顯，只是在與源氏物語、實景、風俗等主題並列中的一個小支流，向未受到特別重視。這或許可由摺扇在日本社會中廣泛使用的脈絡來予以理解，而日本社會中並不存在一個明顯的文人階層的事實，可能也是不可忽視的理由。摺扇畫在日本各層級的社會中隨著奉獻、贈答等儀禮及社交行為而廣為流行外，另外自十五世紀以後逐漸發展出一種極具特色的集合式鑑賞方式，即有所謂「扇面流圖屏風」與「扇面散圖屏風」的中國所未見之新載體形制的出現。在這種屏風之上，單一主題或多元主題的扇

[72] 王勇，〈日本摺扇的起源及在中國的仿制〉，頁223-225。

臺灣大學學術期刊資料庫

面被選擇、聚組在一起，其下或為流水波浪，或有秋草藤蔓的底飾，則多環繞著別離的感傷情調來作衍發，最能體現並發揮日本扇畫中最受喜愛的部分表現特質。[73] 中國在十六世紀末雖偶有文獻提及藏家將舊扇畫集中貼在屏風之上的「屏山」，[74] 但因實物不存，不知其究與日本的扇畫屏風有何關係。即使存在著一點關係，整個屏風的美感訴求亦不可能相近才是。

當《名公扇譜》進入日本之後，它之受到注目與歡迎，實與摺扇無關，而是作為圖樣資料庫被日人看待。日本畫壇本來即十分重視引入中國（及韓國）的各種畫樣稿本，作為創作時參考資料之用，但原來只能透過傳抄、摹寫等效率有限的方式為之，待十六世紀末、十七世紀初中國版刻之圖譜開始刊行之後，其圖皆可為樣，不僅數量大增，而且流傳速度加快，日本所能掌握的中國圖像資料庫因之遂有突破性的擴張，[75] 後來十七世紀後期以降「南畫」在日本之得以蓬勃發展，便與此圖像資料庫的量變有關。《八種畫譜》之傳入日本，只是這個中國圖像東傳浪潮中第一階段的一部分，其中的《名公扇譜》亦當作如是觀。它所收的四十八張圖畫，雖只在日益擴大的中國圖像庫中佔著一小部分，但對南畫早期發展確曾起過實質的作用。初期日本南畫的代表畫家祇園南海（1676－1751）與彭城百川（1697－1752）在其藝業之中，就都有取用《名公扇譜》圖樣的記錄，例如後者的《林下小亭圖》（圖37）之構圖就是完全襲用《名公扇譜》的第二十三圖（圖31）。[76] 有趣

---

[73] 對於摺扇及扇繪在日本中世時期之各種使用脈絡的討論，請參見宮島新一，《扇面画（中世編）》，頁64-80。片桐弥生，〈扇絵と和歌—室町時代における扇絵享受の一面〉，辻惟雄等編，《雪舟とやまと絵屏風》，《日本美術全集》（東京：講談社，1993），第13冊，頁189-195。

[74] 此「屏山」之記錄出自汪砢玉，《珊瑚網》，《名畫題跋》，卷20，見《中國書畫全書》，第5冊，頁178，係記其父親之畫冊收藏後的按語。這條資料首由莊申所注意。見莊申，《扇子與中國文化》，頁173、192。如果考慮日本在十五、十六世紀已流行將扇畫集合置於屏風上，汪家之舉是否也是在看過日本舶載來的這種扇畫屏風後，所進行的仿效？

[75] 參見小林宏光，〈中國画譜の舶載、翻刻と和製画譜の誕生〉，《近世日本絵画と画譜・絵手本展・II—名画を生んだ版画—》（東京：町田市立国際版画美術館，1990），頁106-123。

[76] 武田光一，〈中國画譜と日本南画の關係〉，《近世日本絵画と画譜・絵手本展・II》，頁147-158。

臺灣大學藝術期刊資料庫

的是，當彭城百川取用此圖時並未在意其原有的扇形邊框，而逕自將之改為一般的方形畫面，並將原來為了適應扇形而調整的微弧形坡角完全拉直。這個改變意謂著《名公扇譜》的日本讀者及使用者可能根本無視於其原為扇畫的本質。換句話說，他們需要的是譜中的圖像，而非摺扇的圖譜。

扇譜雖然回傳到摺扇的原鄉日本，但其角色已幾乎與摺扇無關，其文化意義也與在中國者有別。這個現象不禁讓人憶起十二世紀時中國文化界從日本扇畫想像已經失落之唐代典範的情境。在這前後兩段之中日互動過程中，摺扇只是個載體，承載著原來無人可預料的文化訊息。但也就是這些訊息開啟了摺扇在不同地區的各自之生命史，而不同的生命史之間的互動，則造就了摺扇在此東亞區域內的各色豐富表現。

（責任編輯：盧宣妃）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

王安石編
《唐百家詩選》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，第1344冊。
王偁
《東都事略》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，第382冊。
王紱
《友石先生詩集》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》，北京：書目文獻出版社，1988，第100冊。
王庭珪
《盧溪先生文集》，收入《宋籍珍本叢刊》，北京：線裝書局，2004，第34冊。
王闢之
〈澠水燕談〉，收入江少虞，《宋朝事實類苑》，上海：上海古籍出版社，1981。
孔武仲等
《清江三孔集》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，第1345冊。
米芾
《畫史》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊。
《寶晉英光集》，臺北：學生書局，1971。
佚名
《宣和畫譜》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊。
汪砢玉
《珊瑚網》，《名畫題跋》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第5冊。
沈德符
《萬曆野獲編》，臺北：新興書局，1983。
周道振輯校，文徵明著
《文徵明集》，上海：上海古籍出版社，1987。
高士奇
《天祿識餘》，收入《故宮珍本叢刊》，海口：海南出版社，2000，第483冊。
郎瑛
《七修類稿》，上海：中華書局，1959。
脫脫等撰
《宋史》，點校本，北京：中華書局，1977。
徐樹丕
《識小錄》，上海：商務印書館，1916。

臺灣大學學術期刊資料庫

梅純
《損齋備忘錄》，收在鄧士龍輯，許大齡、王天有點校，《國朝典故》，北京：北京大學出版社，1993。
郭若虛
《圖畫見聞誌》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第2冊。
夏元吉
《夏忠靖公集》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》)，北京：書目文獻出版社，1988，第100冊。
晁補之
《雞肋集》，收入《四部叢刊初編》，上海：涵芬樓，1936。
張耒
《張右史文集》，收入《四部叢刊初編》，上海：涵芬樓，1936。
張羽
《靜居集》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》，北京：書目文獻出版社，1988，第97冊。
黃庭堅
《豫章黃先生文集》，收入《四部叢刊初編》，上海：涵芬樓，1936。
曹學佺編
《石倉歷代詩選》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，第1387-1394冊。
蘇軾
《集註分類東坡先生詩》，收入《四部叢刊初編》，上海：涵芬樓，1936。
鄧椿
《畫繼》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第2冊。
韓奕
《韓山人詩集》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》，北京：書目文獻出版社，1988，第97冊。
劉元卿
《賢奕編》，收入《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1965。
劉廷璣
《在園雜志》，收入《遼海叢書》，瀋陽：遼海書社，1931-1934。
歐陽修
《歐陽文忠公集》，收入《四部叢刊初編》，上海：涵芬樓，1936。

臺灣大學學術期刊資料庫

近人論著

小川裕充
2008《臥遊・中國山水畫—その世界》，東京：中央公論美術出版。
小林宏光
1990〈中國画譜の舶載、翻刻と和製画譜の誕生〉，《近世日本繪画と画譜・絵手本展・II—名画を生んだ版画—》，東京：町田市立国際版画美術館，頁106-123。
1990〈中国絵画史における版画の意義—『顧氏画譜』にみる歴代名画複製をめぐって—〉，《美術史》，128號，頁123-135。
上海市文物保管委員會
1963〈上海市郊明墓清理簡報〉，《考古》，11期，頁620-622。
上海市文物管理委員會
1992〈上海寶山明朱守城夫婦合葬墓〉，《文物》，5期，頁61-68。
上海博物館編
1986《宋人畫冊》，上海：上海人民美術出版社。
井上進
2002《中國出版文化史—書物世界と知の風景—》，名古屋：名古屋大学出版会。
王勇
1996〈日本摺扇的起源及在中國的仿制〉，收在王勇、上原昭一編，《中日文化交流史大系・7・藝術卷》，杭州：浙江人民出版社，頁202-225。
片桐弥生
1993〈扇絵と和歌—室町時代における扇絵享受の一面〉，辻惟雄等編，《雪舟とやまと絵屏風》，《日本美術全集》，東京：講談社，第13冊，頁189-195。
中國美術全集編輯委員會編
1988《中國美術全集　繪畫編3 兩宋繪畫　上》，北京：文物出版社。
1988《中國美術全集　繪畫編20 版畫》，北京：文物出版社。
石守謙
1996〈《雨餘春樹》與明代中期蘇州之送別圖〉，收在石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁229-260。
2007〈隱居生活中的繪畫：十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《九州學刊》，5卷4期，頁2-36。
古原宏伸
2009《米芾『畫史』註解》，東京：中央公論美術出版，上冊。
石曉軍
1992《中日兩國相互認識的變遷》，臺北：臺灣商務印書館。

臺灣大學學術期刊資料庫

江上綏
1991〈西本願寺本三十六人集における能宣集〉，秋山光和博士古稀記念論文集刊行会編，《秋山光和博士古稀記念・美術史論文集》，東京：便利堂。
1992《扇面画（古代編）》，《日本の美術》，東京：至文堂，第319號。
1993〈扇面法華經〉，《扇面画（古代編）》，《日本の美術》，東京：至文堂，第320號。
西川寧、長澤規矩也編
1978《和刻本書畫集成》，東京：汲古書院，第7輯。
江兆申
1976《吳派畫九十年展》，臺北：國立故宮博物院。
1977〈克紹父風的文嘉〉，收在江兆申，《雙谿讀畫隨筆》，臺北：國立故宮博物院，頁172-175。
辻惟雄等編
1993《雪舟とやまと絵屏風》，《日本美術全集》，東京：講談社，第13冊。
町田市立国際版画美術館編
1990《近世日本絵画と画譜・絵手本展—名画を生んだ版画—》，東京：町田市立国際版画美術館。
吳同撰、金櫻譯
1999《波士頓博物館藏・中國古畫精品圖錄・唐至元代》，波士頓：波士頓博物館。
武田光一
1990〈中國画譜と日本南画の關係〉，《近世日本絵画と画譜・絵手本展・II—名画を生んだ版画—》，東京：町田市立国際版画美術館。
河田昌之
1990《扇絵—日本、中國、朝鮮半島—》，大阪：和泉市久保惣記念美術館。
竺沙雅章
2000《宋元佛教文化史研究》，東京：汲古書院。
周蕪編
1988《中國版畫史圖錄》，上海：人民美術出版社，下冊。
板倉聖哲
1996〈傳趙令穰「秋塘圖」（大和文華館藏）の史的位置〉，《Museum》，542號，頁33-51。
京都国立博物館編
1995《蒔絵—漆黑と黄金の日本美》，京都：京都国立博物館。
故宮博物院《明清扇面書畫集》編輯組編
1991《明清扇面書畫集》，北京：人民美術出版社，第4冊。
南訪
1978〈明代大折扇〉，《文物》，8期，頁82。
高美慶編
1988《故宮博物院藏明代繪畫》，香港：故宮博物院、香港中文大學文物館。

臺灣大學學術期刊資料庫

宮島新一
1993《扇面畫（中世編）》,《日本の美術》, 東京：至文堂，第320號。
香港藝術館編
2009《繁華都市：遼寧省博物館藏畫展》, 香港：香港藝術館。
莊申
1992《扇子與中國文化》, 臺北：東大圖書公司。
國立故宮博物院編
1984《惠風和暢》, 臺北：國立故宮博物院。
1992《明唐寅便面畫選集》, 東京：二玄社。
國立故宮博物院編輯委員會編
1989《故宮書畫圖錄（二）》, 臺北：國立故宮博物院。
1989《故宮書畫圖錄（三）》, 臺北：國立故宮博物院。
陳高華
1987《隋唐畫家史料》, 北京：文物出版社。
陳晶
1979〈記江蘇武進新出土的南宋珍貴漆器〉,《文物》, 3期，頁46-48。
陳韻如
2006〈明皇幸蜀圖・解說〉,《大觀：北宋書畫特展》, 臺北：國立故宮博物院。
傅紅展主編
2009《明代宮廷書畫珍賞》, 北京：紫禁城出版社。
單國霖
1992〈明代文人書畫交易方式初探〉,《上海博物館集刊》, 6期，頁24-31。
鈴木敬
1997〈山水小景と山水小圖〉,《大和文華》, 97號，頁1-6。
楊新主編
1994《故宮博物院藏明清繪畫》, 北京：紫禁城出版社。
新藤武弘
1993〈沈周的故鄉—訪蘇州相城里〉, 收在故宮博物院編,《吳門畫派研究》, 北京：紫禁城出版社，頁364-366。
嶋田英誠、中澤富士雄責任編集
2000《世界美術大全集・東洋編 第6卷・南宋・金》, 東京：小学館。
劉九庵
1993〈吳門畫家之別號圖鑑別舉例〉, 收在故宮博物院編,《吳門畫派研究》, 北京：紫禁城出版社，頁35-46。
劉巧楣
1991〈晚明蘇州繪畫中的詩畫關係〉,《藝術學》, 6期，頁33-73。

臺灣大學學術期刊資料庫

潘深亮
1988〈呂文英、呂紀合作《竹園壽集圖》淺析〉，《故宮博物院院刊》，4期，頁61-63。
濱島敦俊
2008〈明代中後期江南士大夫的鄉居和城居—從「民望」到「鄉紳」〉，《明代研究》，11期，頁59-94。
蘇華萍
1977〈明墓出土的文徵明書畫〉，《文物》，3期，頁65-68。
ジャン・フランソワ・ジャリージュ、秋山光和監修
1994《西域美術：ギメ美術館ペリオ・コレクション》，東京：講談社。
Barnhart, Richard M.
1983 *Along the Border of Heaven: Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
Clapp, Anne De Coursey
1991 *The Painting of T'ang Yin*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
Clunas, Craig
1996 *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Durham: Duke University Press.
Fontein, Jan and Tung Wu
1973 *Unearthing China's Past*, Boston: Museum of Fine Arts.
Fu, Li-tsui Flora
2009 *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China*, Hong Kong: The Chinese University Press.
Hearn, Maxwell K.
1999 "An Early Ming Example of Multiples: Two Versions of *Elegant Gathering in Apricot Garden*," in Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 221-256.
Kobayashi, Hiromitsu
2004 "Publishers and Their *Hua-p'u* in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual,"《故宮學術季刊》，22卷2期，頁167-198。
Li, Chu-tsing, James C. Y. Watt, eds.
1987 *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*, New York: The Asia Society Galleries.
Shih, Shou-Chien
1999 "Calligraphy as Gift: Wen Cheng-ming's (1470-1559) Calligraphy and the Formation of Soochow Literati Culture," in Cary Y. Liu et al eds., *Character & Context in Chinese Calligraphy*, Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, pp. 254-283.

臺灣大學學術期刊資料庫

Tsukamoto, Maromitsu

2005 “On ‘Overseas Calligraphy’: An Investigation into the Historical Role of Fine Art Diplomacy and the Collection of Artifacts in the Northern Sung,” *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, no. 50, pp. 97-116.

Whitfield, Roderick

1969 *In Pursuit of Antiquity: Chinese Painting of the Ming and Ch’ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse*, Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University.

William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts

1980 *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1 《千手千眼觀音菩薩圖》，981年，Paris，Musée Guimet藏。取自ジャン・フランソワ・ジャリ―ジュ、秋山光和監修，《西域美術：ギメ美術館ペリオ・コレクション》（東京：講談社，1994），圖98。

圖2 《千手千眼觀音菩薩圖》，細部，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），第3冊，頁15。

圖3 《千手千眼觀音菩薩圖》，細部，臺北，Paris，Musée Guimet藏。

圖4 《沢千鳥蒔絵螺鈿小唐櫃》，日本，和歌山，金剛峰寺藏。取自京都国立博物館編，《蒔絵―漆黒と黄金の日本美》（京都：京都国立博物館，1995），頁37，圖13。

圖5 《野辺雀蒔絵手箱》，日本，大阪，金剛寺藏。取自京都国立博物館編，《蒔絵―漆黒と黄金の日本美》，頁44，圖23。

圖6 《赤人集》，第14紙，《三十六人家集》，日本，京都，西本願寺藏。取自江上綏，《扇面画（古代編）》，《日本の美術》（東京：至文堂，1992），第319號，圖42。

圖7 傳趙佶，《摹張萱搗練圖》，細部，Museum of Fine Arts, Boston藏。取自吳同撰、金櫻譯，《波士頓博物館藏・中國古畫精品圖錄・唐至元代》（波士頓：波士頓博物館，1999），頁93。

圖8 梁師閔，《蘆汀密雪》，北京，故宮博物院藏。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集　繪畫編3 兩宋繪畫　上》（北京：文物出版社，1988），頁98，圖48。

圖9 《鎗金人物花卉文稜花形奩》，1237年，江蘇省武進縣村前鄉南宋5號墓出土，常州市博物館藏。取自嶋田英誠、中澤富士雄責任編集，《世界美術大全集・東洋編 第6卷・南宋・金》（東京：小学館，2000），圖208。

圖10 朱瞻基，《松下讀書》，北京，故宮博物院藏。取自傅紅展主編，《明代宮廷書畫珍賞》（北京：紫禁城出版社，2009），頁109，圖1。

圖11 朱瞻基，《武侯高臥》，北京，故宮博物院藏。取自傅紅展主編，《明代宮廷書畫珍賞》，頁114，圖4。

圖12 馬麟，《靜聽松風》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），第2冊，頁193。

圖13 《松下人物圖》，日本，東京國立博物館藏。取自宮島新一，《扇面畫（中世編）》，《日本の美術》（東京：至文堂，1993），第320號，圖39。

圖14 沈周，《秋景山水》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《惠風和暢》（臺北：國立故宮博物院，1984），圖1。

圖15 沈周，《平湖夜泛》，上海，上海博物館藏。取自莊申，《扇子與中國文化》（臺北：東大圖書公司，1992），頁121，圖73（乙）。

圖16 《扇面法華經冊子卷》，部分，日本，京都，四天王寺藏。取自江上綏，《扇面画（古代編）》，圖9。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖17　呂紀、呂文英，《竹園壽集圖卷》，部分，1499年，北京，故宮博物院藏。取自楊新主編，《故宮博物院藏明清繪畫》（北京：紫禁城出版社，1994），頁20、21，圖5。

圖18　摺扇，松江縣諸純臣夫婦墓出土。取自Li, Chu-tsing, James C. Y. Watt, eds., *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period* (New York: The Asia Society Galleries, 1987), p. 142, no. 91。

圖19　唐寅，《松陰高士》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《惠風和暢》，圖9。

圖20　文徵明，《山水》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《惠風和暢》，圖16。

圖21　周臣，《松壑聽泉》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《惠風和暢》，圖5。

圖22　唐寅，《烹茶圖》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《明唐寅便面畫選集》（東京：二玄社，1992），圖10。

圖23　文徵明，書畫摺扇，吳縣洞庭山許裕甫墓出土。取自蘇華萍，〈吳縣洞庭山明墓出土的文徵明書畫〉，《文物》，1977：3，頁66，圖1、2。

圖24　仇英，《清明上河圖》，細部，遼寧省博物館藏。取自香港藝術館編，《繁華都市：遼寧省博物館藏畫展》（香港：香港藝術館，2009），頁78。

圖25　仇英，《清明上河圖》，細部，遼寧省博物館藏。取自香港藝術館編，《繁華都市：遼寧省博物館藏畫展》，頁100。

圖26　李士達，《平川歸渡》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《惠風和暢》，圖41。

圖27　張宏，《閶關舟阻》，北京，故宮博物院藏。取自故宮博物院《明清扇面書畫集》編輯組編，《明清扇面書畫集》（北京：人民美術出版社，1991），第4冊，圖35。

圖28　袁尚統，《曉關舟擠》，1646年，北京，故宮博物院藏。取自高美慶編，《故宮博物院藏明代繪畫》（香港：故宮博物院、香港中文大學文物館，1988），頁243，圖87。

圖29　《名公扇譜》，第三開。取自西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》（東京：汲古書院，1978），第7輯，頁220-221。

圖30　《名公扇譜》，第十五開。取自西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》，第7輯，頁244-245。

圖31　《名公扇譜》，第廿三開。取自西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》，第7輯，頁260-261。

圖32　《名公扇譜》，第十二開。取自西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》，第7輯，頁238-239。

圖33　謝時臣，《巫峽雲濤》，The Cleveland Museum of Art藏。取自William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, p. 215, no. 169.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖34 《名公扇譜》，第卅三開。取自西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成》，第7輯，頁280-281。

圖35 《玉簪記》插圖，1598年，觀化軒刊本，上海圖書館藏。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集 繪畫編20 版畫》（北京：文物出版社，1988），頁89，圖84。

圖36 《琵琶記》插圖「南浦囑別」，1597年，杭州玩虎軒刊本。取自周蕪編，《中國版畫史圖錄》（上海：人民美術出版社，1988），下冊，頁701，圖490之2。

圖37 彭城百川，《林下小亭圖》。取自町田市立国際版画美術館編，《近世日本絵画と画譜・絵手本展—名画を生んだ版画》（東京：町田市立国際版画美術館，1990），頁97，圖41。

臺灣大學學術期刊資料庫