

隱喻型的生產模式

——《十竹齋箋譜》的編輯原則

蕭麗玲*

摘要

本文以文學理論中的比喻手法——隱喻模式（metaphoric mode），來探討《十竹齋箋譜》中的編輯原則。尤其箋紙的製作是以供書寫文字來完成訊息傳達的功能，所以在箋紙上印製圖像，再由書信者有意地選擇印有圖像的箋紙來和其所欲書寫的文字內容互動，以完成其所欲傳達訊息的整體，就複雜化了訊息的內容。因此，透過圖像，彩箋隱喻了許多書信文字所傳達的言外之意，而彩箋書信在這一層面上的訊息傳達是不容忽視的。因此在箋譜的製作上，很自然地，這個隱喻手法就成了當然的主導生產模式。本文透過《十竹齋箋譜》的編輯體例，來探索出版家胡正言如何以隱喻手法來作為其選題及編輯的原則。

關鍵詞：十竹齋、箋譜、胡正言、隱喻、明代

一、前言

十七世紀前半出現之餛版彩色版畫標誌著中國印刷史上的一大成就，¹

2009年10月9日收稿，2010年5月6日修訂完成，2010年5月6日通過刊登。

* 作者係美國北卡羅萊納大學亞洲研究系副教授。

- 1 1941年發現一部元代順帝至元六年（1340）中興路（今湖北江陵）資福寺刻印的《無聞和尚金剛經注解》是以紅、黑兩色套印而成的：經文是紅墨，而注解為黑墨，是中國現存最早的雙色套版印刷品。



晚明著名出版家胡正言（字曰從，1584-1674）在十七世紀中所出版的兩套彩色版畫圖譜——《十竹齋書畫譜》和《十竹齋箋譜》，²更是個中翹楚，尤其是書畫譜，其藝術成就可與繪畫相媲美，因此吸引了不少的注意和讚嘆，專門研究版畫的學者馬孟晶對書畫譜的研究〈依違於版畫與繪畫之間〉，即是反映這一特色中優秀的研究作品；而除了以繪畫的成就來檢驗書畫譜外，馬孟晶更進一步地指出書畫譜做為一版畫作品所展現的特殊成就。³美國學者 Suzanne Wright 則在《蘿軒變古箋譜》和《十竹齋箋譜》上下了很大的功夫，⁴尤其是在探索晚明書信寫作文化對此二譜的影響有獨特的見解。⁵但在學術界，絕大部分的注意力還是放在彩色版畫的製作技術上，⁶稍有涉及內容者，也大多是在對內容母題的安排和分類上作文章，而由此延伸至對現存各不同版本書畫譜的比較，⁷對母題意義上的研究，並沒有太多的著墨。學界對箋譜的注意則遠不如對書畫譜的注意，更遑論對箋譜中母題意義的探尋了，而對十竹齋二譜研究甚有心得的馬孟晶博士，其注意焦點則在於對二譜的集體作者的探討，⁸及二譜作為文人玩賞清供的探索。⁹本文則以《十竹齋箋譜》的選題為研究重點，試圖由箋譜本身所呈現的編輯體例來探索其以隱喻模式為主的製作編輯原則，欲脫離傳統對彩色印刷技術的過分重視，及對「譜中

2 本文所本的《十竹齋箋譜》是由北京榮寶齋於1952年以套色方法所複製的版本，明·胡正言，《十竹齋箋譜》（北京：榮寶齋出版社，1952）。

3 馬孟晶，〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋書畫譜》的多重性格〉，《故宮學術季刊》18.1(2000.秋): 109-149。

4 Suzanne Wright, "Luoxuan biangu jianpu and Shizhuzhai jianpu: Two Late-Ming Catalogues of Letter Paper Designs," *Artibus Asiae* 63.1 (2003): 69-115.

5 Suzanne Wright, "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-Printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty" (Ph.D. diss., Stanford University, 1999).

6 Jan Tschichold, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing," *Leonardo* 4.1 (Winter 1971): 75-79.

7 Robert T. Paine, Jr., "The Ten Bamboo Studio," *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 48.274 (1950.12): 72-79; and "The Ten Bamboo Studio: Its Early Editions, Pictures, and Artists," *Archives of the Chinese Art Society of America* 5 (1951): 39-54.

8 馬孟晶，〈文人雅趣與商業書坊——十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉，《新史學》10.3(1999.9): 1-54。

9 馬孟晶，「晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究」（臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1993）。



所描繪的內容均出自於文人生活閒賞消遣的各個側面」的過分強調，¹⁰而開啓對母題喻意的研究之風。

尤其箋紙的功能是以供文字書寫來完成訊息的傳達，所以在箋紙上印製圖像，再由書信者有意地選擇印有該圖像的箋紙來和其所書寫的文字內容作互動，以完成其所欲傳達訊息的全部，就複雜化了訊息的內容。因此，透過圖像，彩箋隱喻了許多見於言外的不盡之意，彩箋書信在這一層面上的訊息傳達是不容忽視的，而欲完整了解這樣一封彩箋書信，就必須從圖像及主題在隱喻功能及意義的層面上進行，因此，本文即以探索隱喻手法如何影響箋譜圖像主題的選擇和組織為研究主題。由於此文僅是一單篇論文，其幅度僅容針對在選題和編輯上如何運用隱喻來作為製作生產模式的探索，而無法進入對更加複雜的「隱喻圖像」這一主題作探究，此為筆者另一篇論文的主題。在開始進入本文的主題之前，在此得對本文所運用的重要觀念「隱喻」一詞作定義：「隱喻」，也稱「暗喻」，是一種文學創作手法，其英文是 *metaphor*，是指以一具象的物體來比喻一抽象的觀念，或以一物來比喻原來毫不相關之物，如時下喜以「玫瑰花」來表「情」，在此，「玫瑰花」就是一個隱喻，以「玫瑰」來隱喻「情」這個觀念。

這個以隱喻為主的表達模式，成了主導《十竹齋箋譜》的生產製作原則，因此，本文即以《十竹齋箋譜》本身所提供的與編輯有關的資料，來探索其背後主導的選題原則，而這些編輯資料所指的是讓這些具有獨立存在，並且是被獨立分開來使用的箋紙，彙集起來而成為一本書的各種製作生產上的要素，如卷數、分類、種數、各類名稱、各圖名稱等與成書有關的各重要編輯因素，這些元素乍看似是成書的邊緣資料，因為箋譜最重要的主題內容是各箋上的圖像，但這些因素對探索書籍背後的選題編輯原則，是不可或缺的資料，而本文也欲透過對這些編輯體例的分析，來為書籍編輯原則的探索立一研究典範。以下即以現存最早的彩箋書信實例和寫於十竹齋彩箋上的一封書信實例，來說明為何了解各箋隱喻之意，是了解彩箋製作和箋譜編輯最重要的關鍵。

10 馬孟晶，「晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究」，頁77。馬孟晶的這個看法是承襲了王宗光的意見，請參閱王宗光，〈魯迅、鄭振鐸與十竹齋箋譜的重刻〉，收入《十竹齋研究文集》（南京：十竹齋藝術研究部，1987），頁34-36。



二、彩箋與書信寫作

(一)《動止帖》：現存最早的彩箋書信實例

現存最早的圖箋書信實例是由北宋的沈遼（1032-1085）所寫的《動止帖》尺牘，現藏上海博物館，此封書信是書於一水波紋箋上（圖1），或稱為落花流水紋的研花箋。此書簡上所寫的訊息如下：

遼啓言

動止佳否？所苦必是瘡損矣！

餘外，欲輟吾省，如何屑屑干

清聽，甚愧悚也！ 遼上

寶行 閣下

乳香石上納以好醋，磨塗赤腫處。

此信簡是沈遼寄給正受瘡損之苦的朋友，除了慰問之外，他並提供治療瘡損的藥方——「乳香石上納以好醋」，及藥方的使用方法——「磨塗赤腫處」。此外，他並特別在信簡中跟他的朋友表明他想要停止自省的決定，對他而言自省是徒勞而干擾清聽而已，但又對他的這個決定感到愧疚和驚恐，因為在儒家傳統中不遵守曾子所提倡的「日三省吾身」，是頗驚世駭人的言論，是會為其他儒士所不容的。而為了表達他的這種矛盾及猶豫的心態，他選擇了印有水波紋的圖箋來傳達這份訊息，而這一選擇同時對應了該信簡上所載的這兩種不同的訊息——問病提供藥方、及沈遼自己的矛盾心情。此信箋名為「動止帖」，因其信以「動止」二字開頭，而「動止」二字直接引起了水波動止不定之聯想，並且更進一步地對他那受瘡損之痛的友人在動止時的直接寫照，肢體疼痛的人走起路來一動一止的，一拐一拐的，正如水波盪漾似的，原來這水波紋是用來取笑其友，來和友人開玩笑的。但「水」也同時帶給他那受瘡損紅腫之苦的朋友的，正是其清涼舒適柔和之感，而這種由「水」所帶來的感覺，正由文字訊息中所註明的治瘡損的藥方而成為可能，因此，此水波紋圖樣所隱含的是瘡痛的解脫之道，預示了朋友的痛苦終得解除，而此信簡所帶來的正是那如水般清涼舒適的靈藥。而水波也代表著動止不定，這個不定，正反映了他的欲「動」——「欲輟吾省」——卻又要停「止」。



這個念動——因此而「愧悚」——的心態，這三種「欲」、「愧」和「悚」心情的交織，正如波浪來回互相衝激似的盪漾迴旋在他的心頭，這彩箋上的圖樣正好視覺化（visualize）了他這三種互相衝擊的情緒，和他那猶豫不決的矛盾心態。因此，這一水波紋箋本身就有多層的隱喻：一是隱喻著書信者和收信者的友好親密關係，因二人之間可以開一些無傷大雅的小玩笑；二是隱喻此箋即為收信者的救贖之道；三是隱喻書信者的矛盾心情。而透過這並存的多層喻意，第四層的隱喻又可以被引申出來：既然沈遼為他受瘡痛所苦的友人提供了救贖之道，他大概也希望友人亦能為他的矛盾不決之苦提供解脫之法。

而這多層的喻意本身又呈現了各種複雜的運用各種比喻法上的關係，如從第一層喻意上來看，信簡上的文字是問病，但書信者卻以水波紋來取笑友人，因此信簡圖像和書信文字所呈現的是反諷的關係。但書信者又進一步地將這反諷的信簡轉化成一提供救贖之工具，因此這第二層喻意又反諷了第一層喻意上的反諷，而將信簡圖像和書信文字之間轉成了明喻的關係——信簡既是問病，因此而提供治病之方。書信者又在此一關心友人之痛的信簡上訴說了自己之痛，而將友人身體之痛和自己精神上之痛相提並論，這兩者之間成了一個平行架構（parallelism），而信簡圖像轉成了隱喻書信者的心情，因此在這第三層喻意上，將第一層的喻意反過來，以友人之動止反喻自己之心情，並借友人之痛來比喻自己之痛，而信簡圖像和書信文字內容也成了借喻的關係——借水紋喻自己之心情；並進一步在第四層喻意上，本是比喻自己給友人救贖之道的水紋，現轉喻成欲友人給自己解脫之方。這些不同的比喻方法在不同的喻意層面上翻來轉去的變換，使得圖像的喻意功能和文字具有同樣的功效，而圖像創作上的難度和挑戰與詩詞創作無異。

（二）《鄒之麟尺牘》：現存的十竹齋彩箋書信實例

《動止帖》所呈現的文字與圖像互動所呈現的文字以外的喻意，在很多現存的彩箋書信實例中都可看到，彩箋圖像所隱喻的意義和文字互動而產生另一深層的意義，也可以由現存的一封寫於一幅十竹齋所製作的彩箋上的書信實例來論證。此封信是出於畫家鄒之麟（1581-1654）之手（圖2），¹¹鄒之麟

11 有關對鄒之麟的研究，請參閱Stephen Little, "Notes on Zou Zhilin," *Artibus Asiae* 54.3-4



選擇了『嘉禾』一箋來寫這封信簡，此箋上有「十竹齋」的落款印，圖像和現存的《十竹齋箋譜》卷4〈靈瑞〉類中的第四箋『嘉禾』一樣（為清楚分別類名和箋名以免混淆，凡〈類名〉以篇名號表之，而『箋名』則以雙引號表之，而所有「引文」和強調「詞語」均以單引號表之），但箋上題字落款的位置不同（圖3）。寫於箋上的字雖有部分和圖像相疊，但圖像的主要部分則無字，可以清楚地看出箋上所印之圖像，這封彩箋信的主要內容很簡單：「試期改緩，以為足下可靜攝以待。適有宣爐一個，其色古潤之極，奉過。看有銀可當之，渠欲十金也。」箋上有鄒之麟之落款——「麟頓首」，但沒有註明寫信之日期。由此信之內容可知寫此簡的目的是要處理交代日常生活之瑣事——安靜等待試期和交代典當一個宣爐之事宜，由內容看，這似乎比較像一字條，而非正式的信件，似乎不值得用這樣一幅印製精美的彩箋來書寫。因此，不僅令人質疑鄒之麟選擇此箋的用意為何？其背後是否有值得更進一步思考的深意？

除了是一位著名的畫家，鄒之麟在晚明和南明時期都曾任官職。鄒之麟是萬曆庚戌（1610）進士，官至觀察，授刑部主事。後被南京的弘光朝徵召出任尚書寶丞，官至都憲一職。南都破，歸還鄉里。¹²而《十竹齋箋譜》的創作者胡正言也活躍於弘光時期的南京，因胡正言是一著名的治印家，所以弘光帝的國璽就由胡正言來經手；¹³而《十竹齋箋譜》上所註的兩個年代分別是1644和1645，根據Suzanne Wright對現存北京圖書館中的五個現存《十竹齋箋譜》版本的比較分析所得的結論，¹⁴箋譜的編輯印製年代正好是弘光朝時期，而卷1各箋及卷2中部分之箋可能早已存在流傳，卷2中的〈如蘭〉八箋則是於1645年才加入，¹⁵『嘉禾』箋則出自卷4中，不管各箋的製成年代為何，各箋在箋譜編輯成書的弘光朝已存在。鄒之麟使用此箋可能是在他任職於南京的弘光朝時期，透過「嘉禾」之瑞象，來慶賀弘光帝之立。「嘉禾」

(1994): 327-346; Ng So Kam, "Ming Dynasty Fan Painting and Calligraphy by Zou Zhilin," *Orientalism* 18.2 (1987.2): 36-37.

12 王福新，〈黃賓虹重「鄒之麟、惲向」立論考〉，《美術大觀》2008.7: 12-13。

13 Suzanne Wright 對胡正言的生平有一詳細的研究，請參閱氏著 "Hu Zhengyan: Fashioning Biography," *Ars Orientalis* 35 (2005): 129-154.

14 Suzanne Wright, "Luoxuan biangu jianpu and Shizhuzhai jianpu," note 32, pp. 76-77.

15 同上註。



一典出自《尚書》〈微子之命〉：「唐叔得禾，異畝同穎，獻諸天子。王命唐叔，歸周公于東，作《歸禾》。周公既得命禾，旅天子之命，作《嘉禾》。」¹⁶孔傳：「唐叔，成王母弟，食邑內得異禾也……禾各生一壟而合爲一穗。……異畝同穎，天下和同之象，周公之德所致。……天下合同，政之善者，故周公作書以『嘉禾』名篇告天下。」¹⁷由此出典可知「嘉禾」一詞是代表政治清明、在位者有德的靈瑞之象，因此，可以透過政治上的意含來了解鄒之麟選此箋之用意。

由這『嘉禾』箋上所書的「試期改緩」可推知，此試期所指的可能是弘光於甲申年陰曆五月十五日（1644年6月19日）即位後在誥命中的指示：「文官察明起用，生員赴禮部報名，取印結寄應天府學考試」，¹⁸但這考試之期不明，在南明史料中，可見候考生員及童生納貲免府縣試等紀錄，¹⁹但未見曾舉行過考試，鄒之麟信中的試期延緩，可能是弘光誥命中所指的「考試」，但試期被延，最後因弘光於乙酉年陰曆五月十七日（1645年6月21日）爲清兵所執，²⁰南明淪亡，而這延擱的科舉考試就一直沒有舉行。由此可推測這一箋是寫於考期被延之後、南京未被攻破之前。

但令人感到奇怪的是，這帶有慶典意味的『嘉禾』箋上所傳達的兩個訊息，卻都不帶有喜氣，反而是不好的消息：一是有規模的朝代所賴以舉才以幫助治理政事的科舉考試被延緩了，透露了當時國政有缺失，而令這重要的徵才之機會無法展開；另一是，在這新朝新帝的管理之下，一位中央政府官員，須寫一信簡直述典當古董之瑣事，可知，在這個新的統治政權下，經濟情況並不穩定，甚至是非常不好，而使得鄒之麟必須親自處理一宣爐典當之事宜，因此，典當之事也暗喻了當朝的不穩定及危機。宣爐是指明宣德年間所製的銅香爐，香爐所代表的是一家之香煙，而鄒之麟於信中強調此宣爐是

16 《尚書正義》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第2冊（北京：北京大學出版社，1999），卷13〈微子之命第十〉，頁355-356。

17 同上註。

18 清·顧炎武，〈聖安皇帝本紀〉，收入清·黃宗羲等撰，孟昭庚等校點，《南明史料》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁98。

19 清·黃宗羲，〈弘光實錄鈔〉，卷3，收入清·黃宗羲等撰，孟昭庚等校點，《南明史料》，頁54。

20 同上註，卷4，頁79。



「古潤之極」，因此，此古潤之宣爐亦代表著代代相傳之煙火，而今在新朝新帝充滿祥瑞之時，卻必須被典當，而其典當之值僅區區之十金。由此可知，箋上以文字書寫成的訊息很詭異地和箋上圖像所透露的訊息成了一強烈的對比，並呈現了一股強烈的反諷，文字訊息是無奈而悲觀的，但圖像訊息卻是喜氣而祥瑞的，文字內容似乎是在嘲諷著圖像所象徵的意義。或許，鄒之麟有意透過這兩種訊息間的強烈對比和矛盾，來表達他對弘光這新政府是否能維繫明朝存續的質疑，及對明政權和文化持續的不樂觀。從他在1651年南明淪亡之後六年，於自己所繪之山水畫上寫的題跋，可知他始終不忘明朝之心：「此予所畫也。問在何年？曰：壬午。世界已非，紙上之江山何用？邊際為鼠所嚙，鼠乎！鼠乎！何不竟果其腹，尙留此一段來煩聒我耶？壬辰花朝前二日，野老重題。」²¹壬午年是明崇禎十五年（1642），此圖所繪是明朝統治下的世界，但於順治九年的壬辰年（1651），同樣的山水，卻不再是以前的世界了。南明的失敗、整個明朝世界的失落，全在這一『嘉禾』箋中透露出兆頭來，從我們後世的眼光來看，此箋所寓有的反諷意味更強，一原是代表祥瑞的圖像，在鄒之麟的筆下卻成了一隱喻著衰敗的凶兆。

由這僅存的十竹齋彩箋書信實例可知，彩箋在書信寫作中能發揮甚大的效用，其圖像所傳達的言外之意，至少在這兩個例子中所顯示的，要比書信文字本身所傳達的訊息更深也更複雜，因為此箋上的訊息不只是存在文字層面上，同時也存在圖像層面上，更是存在文字和圖像之間互動的層面上。而要在書信寫作中充分運用彩箋在圖像及其與文字互動這兩層面上的效用，就必須對彩箋本身所富有的隱喻之意有充分的掌握。而彩箋的普受歡迎，也正是因其具有這種能傳達言外之意的神奇功能，因此，彩箋的製作，便以圖像能豐富這言外的不盡之意為製作生產的目標。

三、各箋資料

在討論由選題原則來檢視《十竹齋箋譜》中使用喻意語詞來從事文化生產的過程之前，以下先將本文所欲討論的編輯上的主要素：卷數、類名、各

21 甘孺，〈鄒之麟題書語〉，《社會科學輯刊》1981.4(1981.7): 131。



類的幅數和各箋之名等列表，以便討論和觀覽。

表一 《十竹齋箋譜》各卷類名和箋名

卷 1	卷 2	卷 3	卷 4
清供 八種	龍種 九種 蟋蟀，鰲魚，螭虎，饕餮，金猊，憲章，蚰蛸，耕圖，蠶蛭	孺慕 八種 歷咍，閔轡，孟竹，俞杖，萊衣，扇枕，陸橘，負米	建義 八種 焚卷，投筆，漢節，銅柱，金滕，遺棠，丹書，補裘
筆石 八種	勝覽 八種 雲來宮闕，玉洞桃花，虞庭卿雲，凌烟閣，鳳池，三壺，玄岳藏書，蘭臺	棣華 八種 德星聚，投燭無忤，共被，田荊，融梨，義竹，紫芝眉宇，解劍	壽徵 八種 蟠桃，南極，銅狄，海屋，青鳥，大椿，龍杖，雪藕
博古 八種	入林 十種 朱幘，迴風，聚翠，印月，凝露，籠煙，快雪，貯雲，帶雨，喜霽	應求 八種 如蘭，下榻，雲龍，倒屣，周行，木瓜，擁篲，傾蓋	靈瑞 八種 金芝，景星，神龍，嘉禾，在郊，卿雲，紫玉，來儀
畫詩 八種 山色四時碧湖光一望青 潮平兩岸闊風正一帆懸 花遠重重樹雲輕處處山 山水開精舍琴書列几筵 明月松間照清泉石上流 窗拂垂楊暖階侵瀑水寒 入門穿竹徑留客聽山泉 塔影挂青溪鐘聲和白雲	無華 八種	閨則 八種 宿瘤，熊丸，標梅，睢鳩，孟機，雜佩，雞鳴，舉案	香雪 八種
奇石 十種	鳳子 八種	敏學 八種 鄴架，挂角，鐵研，青燈，警枕，書紳，筆花，負笈	韻叟 八種 著書，探香，鳴琴，聽濤，訪菊，話舊，題壁，臨流
隱逸 十種 韓康：羽蓋徒相顧雲山暢獨行	折贈 八種	極修 八種 調羹，尚友，韋簡，洪範，玄圭，爻	寶素 八種 二：珥壁 三：鐵卷



<p>子陵：星輝猶燦爛山色 自崔嵬 黃石公：千載傳黃石嘉 名意隱藏 陸羽：味水情何淡居塵 意不同 安期生：學道河湄上仙 游蓬島中 列子：笑談蕉鹿夢不願 世人知 漢陰丈人：聽言微子貢 誰契此冲襟 披裘公：甘為負薪老寧 是取金人 林逋：浩渺西湖水青山 真可棲 陶潛：青山烟欲暝扶筇 一醉歸</p>		<p>畫，典謨，銘盤</p>	<p>使河如帶 泰山若屬 國以永寧 爰及苗裔 四：九字璽 疾疢除 永康休 萬壽寧</p>
<p>寫生 十種</p>	<p>墨友 十種 清友，名友，佳友 ，仙友，艷友，禪 友，浮友，雅友， 韻友，殊友</p>	<p>尚志 八種 蠡湖，柳下，渭釣 ，畊莘，南陽廬， 築崑，洙泗，赤松</p>	<p>文佩 八種</p>
	<p>雅玩 八種</p>	<p>偉度 八種 周蓮，鵝經，免胄 ，虞琴，陶巾，羽 扇，謝屐，盧椀</p>	<p>裸稿 十六種 滄海月明珠有潤， 鶴書，百川赴巨海 眾星環北辰，鸞信 ，貞節扶疎，彼如 君子心秉操貫冰霜 ，杏燕，寸心憑雁 足，呦鹿，夢蝶， 青鳥，天花，春濤 龍起，蘭玉，蒼松 不老雙鶴齊鳴</p>
	<p>如蘭 八種</p>	<p>高標 八種 冰鑑，達旦，齊馬 ，思鱸，四知，麥 舟，籬菊，採藥</p>	

四、各卷之異同

上表是根據箋譜中各箋所提供的資料編輯而成的，而此節所討論比較的



各卷之異同是直接立基於胡正言所提供的資料。根據各卷所呈現的異同，可以將卷1和卷2看成是一組，卷3和卷4為另一組，以下便根據各項目在各卷中的差異作一說明。由上表所列各類的幅數可歸納出一些《十竹齋箋譜》各卷的編輯進展原則。如前兩卷各類的幅數比起後兩卷亦較不統一，卷1和卷2中各類圖像的幅數是由八到十幅不等，而卷3和卷4中的每一類則是有八幅，而卷4的最後一類〈襍稿〉雖有十六幅，但可以被區分成兩小類，而每一類中也有八幅；總而言之，後兩卷的幅數是以八為標準數，而各類這樣數目整齊的現象則不存於前兩卷中。

從題字的有無也可看到前兩卷比起後兩卷有較不一致的現象，本文以「題字」一詞來指箋上落款以外的文字，「題字」主要是用以說明圖像內容，可以分成兩種：一種是詩句，一種是二到四字的標題，即後文中所用的「箋名」一詞。卷1包含了六類不同的圖像，只有兩類有題字，其他四類僅有圖像而無題字，而〈畫詩〉和〈隱逸〉兩類的題字主要是以詩句為主，符合了詩與畫結合的傳統。卷2包含了九類圖像，其中四類有題字，其他五類則無，而其題字已不再以詩句為主了，是以二到四字的標題形式為主：〈龍種〉、〈入林〉和〈墨友〉類的題字均是兩個字，只有〈勝覽〉類的題字是不規則的：有四箋是四個字、一箋三個字，而其餘三箋為兩個字。卷3也包含了九類圖像，而每一類中的每一圖都有一個箋名標題，這些箋名的字數絕大部分是兩個字，在卷3的七十二幅箋中，只有兩幅的箋名是三個字，和兩幅四個字。而卷4的八類圖像中有三類沒有題字或箋名，其他五類均有，而〈寶素〉一類只有三箋有題字——其中一箋箋名是三個字，其餘為兩個字，其他四類除〈襍稿〉外，其題字均是兩個字，有兩類——〈香雪〉和〈文佩〉——和〈寶素〉的其餘五箋沒有題字。因此，除了每類中的幅數，卷3和卷4在標題的有無，和標題的內容設計上，也比卷1和卷2要統一規格化許多。

在《十竹齋箋譜》中有許多類別中的箋名主要來自同一源，而非雜取不同來源的典故而成一類，而這種同類一源的現象，大部分集中在卷1和卷2，在卷3中只有〈孺慕〉一類有多箋一源的現象，而卷4各類則完全是不同源。在這同類一源的現象中，最典型的代表是上文所提的出典於宋曾端伯的名花十友，後為《方氏墨譜》所採而成名花十友墨的〈墨友〉一類，其十個箋名



全來自曾端伯爲十種不同的花依其特性而定其爲友，依明都印《三餘贅筆》中所載：

宋曾端伯以十花爲十友，各爲之詞。茶蘼韻友，茉莉雅友，瑞香殊友，荷花浮友，巖桂仙友，海棠名友，菊花佳友，芍藥艷友，梅花清友，梔子禪友。²²

而同樣是採自《方氏墨譜》的還有卷2的〈勝覽〉一類，這八箋的類名及設計全部取自於該譜，不僅如此，這八箋的類名也同時可在《程氏墨苑》中看到。而同爲卷2的〈龍種〉一類的箋名及設計則是取自同爲晚明時期爲吳發祥印製於1626年的彩箋《蘿軒變古箋譜》，²³所不同者，在於《十竹齋箋譜》將前譜中無色的拱花圖變爲彩色。

卷1中只有〈畫詩〉和〈隱逸〉這兩類的箋上有箋名，而這兩類中各箋名的出典亦大部分出於同源，〈畫詩〉八箋上的詩句全採自唐人的作品。而〈隱逸〉一類所選的十個歷史人物都是隱士，其中七個均出典於晉朝皇甫謐（215-282）所著的《高士傳》，²⁴只有第五箋的唐朝陸羽、第九箋的宋朝林逋和第十箋的晉朝陶潛不是出自《高士傳》。而卷3〈孺慕〉的八個孝子中，有七個是取材自元朝郭居敬所編的《二十四孝》，²⁵獨『俞杖』一箋出於他處。在卷1和卷2的各類中，只有〈入林〉一類的取材並不是著重在一個來源，而是雜取十詞來描寫竹的各種姿態，但在這十詞中，有八詞均出典於前人用來寫竹的詩句，只有兩詞「聚翠」和「喜霽」沒有出現在前人寫竹的詩句中。但這裏有一個有趣的細節，胡正言在選擇八個前人用來寫竹的詞後，依各類大多只有八箋，這八詞應足以湊成一類，但他自己又加了兩詞，很明顯的欲以成「十竹」來喻其齋名，他視這十箋的竹畫爲一源，因其齋名「十竹齋」而來，而非雜取各家而成。

由各箋上所標明的繪製者也可以看出各卷發展的進程，由他人創稿而成的箋圖，在卷1有七幅、卷2有一幅、卷3無，而卷4僅有一幅，臨他人畫稿

22 典出明·都印，《三餘贅筆》（《叢書集成新編》第87冊，臺北：新文豐出版公司，1985），〈十友十二客〉，頁569。

23 明·吳發祥，《蘿軒變古箋譜》（上海：朵雲軒，影印吳發祥1626刊本），卷2，頁6。

24 晉·皇甫謐，《高士傳》（瀋陽：遼寧萬有圖書，1998）。

25 元·郭居敬，陳少梅圖，《二十四孝圖文解讀》（西安：陝西人民出版社，2007）。



而成的在卷1有21幅、卷2有32幅、卷3無，而卷4亦僅有一幅，由這個數目統計可以看出由他人創稿或臨他人畫稿的箋圖集中在前兩卷，只有兩幅是在後兩卷中。在全部283幅箋中，只有九箋是根據十竹齋或胡曰從以外的人所創作的畫稿直接印製而成的：凌五雲爲十竹主人寫的〈奇石〉類第六箋，高友寫於十竹齋的〈寫生〉類第一、六、七、十箋，高陽寫似十竹主人的〈寫生〉類第二、五箋，周鼎寫似十竹主人的〈如蘭〉第八箋和〈韻叟〉第七箋。另有19幅是由胡曰從臨別人的作品而成的：胡曰從臨高三益先生筆意的〈華石〉類全部十種，胡曰從臨的〈寫生〉類第四箋和〈折贈〉類的全部八種；並有35幅是十竹齋臨他人作品而成的：十竹齋臨凌五雲先生的〈奇石〉第七箋及十竹齋臨的〈奇石〉類其餘八箋，秋爽軒作十竹齋臨的〈寫生〉類第八箋，十竹齋臨周公調筆意的〈如蘭〉類第一箋和第二箋，及十竹齋臨的〈如蘭〉第三、四、五、六、七箋，並十竹齋臨的〈龍種〉的全部九箋及〈勝覽〉的全部八箋，最後是十竹齋臨的〈寶素〉類的第三箋。總共只有63幅箋是由他人或十竹齋及其主人臨他人作品而成的，而其餘220圖均由十竹齋及其主人所創作而成，僅有約百分之二十二圖像不是由十竹齋創作的，但這少數由他人創作而成的畫稿，還是經過十竹齋的選擇而來，並且是十竹齋所特意臨摹而成的，因此，其創作還是由十竹齋及其主人胡曰從所掌控，故稱十竹齋主人胡曰從爲這個集體創作作品的作者是無須置疑的。

五、喻意的類名

而由各卷中所包含的類名也可看出編輯原則的進程。卷1各類的類名均是直接地指出該類圖像的主題，如〈清供〉類中所包括的八幅圖像都是文房清供，亦即文人書房中所擺設點綴的物品如書卷、畫卷、如意、拂塵，古董如銅器和瓷器等，和觀賞盆栽如插花和盆景等，也就是傳統吉祥圖案中的「博古」類，同樣由多種器物瓶花盆栽組合而成。〈華石〉一類中的每一圖則是由一種花——如菊花、梅花和水仙花等——配上一形狀獨特的石頭。而〈博古〉類，顧名思義是以古董青銅禮器爲主要的圖像內容。卷2的類名及該類所繪之主題，有些和卷1相同，是直覺可解的，如〈龍種〉、〈鳳子〉和〈雅玩〉等，「龍種」即指龍生九子，因此，其圖像即以傳說中爲龍所生的九



種似龍的奇獸爲主題；而「鳳子」則是指大蛺蝶，因此，其圖像母題即以蝴蝶爲表現的主題。有趣的是，「龍種」和「鳳子」則是兩個對應整齊的詞：龍對鳳、種對子，而這種對應的現象也可以在「雅玩」和卷 1 中的「清供」兩詞中看到。因此，胡正言是很有意識地在玩文字遊戲，而這種文字遊戲是書信交換中經常可見的現象，因它可以通過其所隱喻的絃外之音，來顯示及確定書信者和讀信者是「知音」的關係。

在卷 2 中，有些類名則不似卷 1 那麼直接，如〈入林〉一類就無法從類名中知道其主要的圖像母題是什麼，除非是熟知典故者。盛唐詩人王維（701-761）即以「入林」一詞贈與賀四：「坐覺囂塵遠，思君共入林。」²⁶王維以「入林」一詞來喻歸隱林下的意思，以與「入仕」或「出仕」成對比。「入林」此隱逸之喻意由北宋的蘇舜欽（1008-1048）在其詩作〈滄浪懷貫之〉中進一步與「竹」相連結：

滄浪獨步亦無驚，聊上危臺四望中。
秋色入林紅暗淡，日光穿竹翠玲瓏。
酒徒漂落風前燕，詩社凋零霜後桐。
君又楚來還徑去，醉吟誰復伴衰翁。²⁷

蘇舜欽受范仲淹薦爲集賢校理，監進奏院，因細故被除名，而隱居吳下，購地作序曰「滄浪」，而開始了滄浪亭吟詩的傳統。「秋色入林紅暗淡，日光穿竹翠玲瓏」二句以寫景，但其所反照的是「入林」和「竹」之景，以爲退隱有節之士活動之所，在此，景以喻人的意圖相當明顯，欲以「竹」之「有節」而喻退仕入林的有德之士。胡正言採用了這個喻意，而選擇「入林」一詞來作爲「竹」的比喻，直接將「入林」與「竹」對等來看，「入林」即「竹」，而「竹」即「入林」。這裏的隱喻關係是多層次的，以「入林」喻有德君子，而「竹」也隱喻有節君子，因此「入林」即是「竹」，「入林」和「竹」的這個對等關係完全是建立在這兩詞的隱喻意義層面上的。而〈入林〉一類有十種不同姿態的竹，正好是「十竹」，是胡正言隱居於金陵雞籠山

26 清·彭定求、沈三曾、汪士紘等編，《全唐詩》第 4 冊（北京：中華書局，1979），卷 126，頁 1267-1268。唐·王維，〈酬賀四贈葛巾之作〉：「野巾傳惠好，茲貺重兼金。嘉此幽棲物，能齊隱吏心。早朝方暫挂，晚沐復來簪。坐覺囂塵遠，思君共入林。」

27 北宋·蘇舜欽撰，沈文倬校點，《蘇舜欽集》（北京：中華書局，1961），卷 7，頁 94。



側時，以其屋前種有十餘竹，而名其室為「十竹齋」，此十種竹正好將其室名隱喻其中，同時也很恰當地說明了胡正言「入林」的隱居狀態，這十竹之圖像便是胡正言用來隱喻自己的。而在此隱喻之意下，胡正言的〈入林〉一類也成為一典故，是「竹畫」的代詞，並用來隱喻「竹畫」的畫家。「入林」和「竹」在這一層的深意可以在1647年明遺民歸莊（1613-1673）的竹畫中看到，歸莊以詩句「緇衣隱遯入山林」來說明入清以來自己的生活，並將此一詩句題於他所繪的一幅雪竹上（圖4），而這「入林之竹」也是歸莊用來隱喻自己的。而前文中所提及的「聚翠」和「喜霽」兩詞，雖然在前人寫竹的詩句沒有用「聚翠」這一個詞，但「翠竹」一詞卻是經常可見，因此，筆者推測胡正言欲以「聚翠」一詞來傳達多竹聚集一起的意象，而從他刻意的以十箋來表現寫竹各姿態的〈入林〉一類，以強調他的齋名「十竹齋」來看，「聚翠」一詞的創用，更加強了這一喻意。並且這一類以「喜霽」一箋來收尾，雨止天晴，則是一片繁榮景象，正是吉兆當頭。〈入林〉這一類，胡正言透過這些有意識的編輯選題政策，以佳詞祝賀自己的居所和出版事業。

而〈墨友〉一類，則須是熟悉其所隱喻之典故者才能了解其意的，從表面詞意來看，「墨友」一詞可能指詞人墨客以文會友之意，但此類圖像卻是以折枝花為主題（圖5），和同在卷2的〈折贈〉及卷1中的〈寫生〉類都以折枝花為主題，在功能和意義上無異，其差別在〈墨友〉類的為墨花，那麼此類名為「墨友」可以說和其墨花的特質有關。但熟諳典故者則知花和墨友一詞暗指了宋朝曾端伯以十花為十友，而同為晚明時期出版的譜類目錄《方氏墨譜》即指出了以這十友花來作為墨條的裝飾，這樣的墨條現存有清朝汪節庵所製的一套「名花十友墨」為例（圖6）。因此，在類名中，這是一個必須由典故著手才能了解的類別，而非單純僅供賞玩而已，其運用典故的手法，和詩詞創作無異。而〈入林〉一類的箋數也回應了〈墨友〉類中的「十花」的數目，我們一般以君子為竹，而君子宜友，因此〈入林〉的十竹和〈墨友〉的十花，是前後相呼應，相輔相成的。

而卷2中的兩個類名——〈無華〉和〈如蘭〉——則是本身即在比喻層面上運作。類名〈無華〉一詞，乍看之下，似乎是單純地用來形容沒有色彩裝飾一類的拱花圖像，但「無華」一詞有兩意：第一，其意與音和「無花」同，也就是沒有花的意思，但在這一類的圖像中，每一幅均是以拱花技巧製



成的折枝花枝（圖7），因此整類圖像成了「無花而有花」和「無花而拱花」中所喻含的「無」同時也是「有」的這種自相衝突的矛盾（paradox），而這種禪公案式的自相矛盾，也回應了「無花」一詞所暗含的禪意；而「無華」一詞也有不華麗這第二層的意義，因此它被引申為「樸實」、「不虛飾」的意思，在這個意義下，這一類的圖像可以輕易地被用來隱喻人樸實而不虛飾的品格。卷2的最後一類〈如蘭〉，顧名思義，此類的圖像是以蘭花為主題，但「如蘭」這個類名的使用讓各幅蘭花圖成了「喻意圖像」，因為這些蘭圖成了隱喻人事的象徵，讓書信者、讀信者和任何寫於箋上的事物都成了「如蘭」——像蘭花——的性格和特性，在這裏「如蘭」運用了現在所了解的文學寫作技巧中的「明喻」這一手法，即以一物像一物來作比喻，如「人生如夢」，以夢來比喻人生，即以夢為人生的明喻。從英文的角度來了解這個手法，就是以“as”或“like”這個字將兩個事物連接起來，即是明喻。因此，從類名的撰擇來看，「如蘭」這個類名本身就是比喻手法的化身。從類名的進展來看，卷1的各類名直接代表圖像的主題，而對深一層的喻意功能較不感興趣，但到了卷2，在九個類名中，就有四個必須從喻意的角度來了解類名和圖像主題的關係。

而卷3中的類名可區分成兩種：一種是類名本身即是隱喻文詞，其隱喻之意得自文學典故，並有時引申典故之意而成；而另一種則是看似直接形容該類圖像母題，但和圖像內容一起來看，則具有另一層隱喻的功能。符合前一種的有六個類名，其中，「孺慕」一詞得自《禮記》〈檀弓〉的下篇：「有子與子游立，見孺子慕者，有子謂子游曰：『予壹不知夫喪之踊也，予欲去之久矣。情在於斯，其是也夫。』」鄭玄注曰：「喪之踊，猶孺子之號慕。」²⁸後因謂對父母的悼念為「孺慕」，並引申其意為對父母的孝敬。而「棣華」——植物之花——來自《詩經》〈小雅·常棣〉一詩：「常棣之華，鄂之韡韡。凡今之人，莫如兄弟。」²⁹後因以「棣華」喻兄弟。「應求」則得自《易經》〈乾卦〉：「同聲相應，同氣相求。」³⁰後以喻響應軍事或政府的徵召，在箋譜中，這個應徵召之對象還擴及至朋友之間，胡正言很有意

28 《禮記正義》，《十三經注疏標點本》第6冊上，卷9〈檀弓下第四〉，頁283。

29 《毛詩正義》，《十三經注疏標點本》第3冊中，卷9之2〈常棣〉，頁569。

30 《周易正義》，《十三經注疏標點本》第1冊，卷1〈乾卦〉，頁17。



識地在延伸語詞和典故的本意，而賦予舊詞新意，豐富了語詞的內涵。「極修」即「極休」，得自《漢書》〈外戚傳下〉：「已獨享兮高明，處生民兮極休。」顏師古注曰：「休，美也。」³¹後以「極休」喻極其美好，引申而喻極美好的品德。「高標」原指高枝、高樹之意，而自劉義慶在《世說新語》〈德行〉一篇中描述李元禮為「風格秀整，高自標持」，³²「高標」一詞則被用來比喻為清高脫俗的風範。「極修」和「高標」二語均喻有「最高極致」之意，即喻有終極典範、萬世之標之意，〈極修〉各箋包括有洪範、河圖、玄圭、文王八卦、典謨等隱攝中國文化的起源，並成為萬世之典範象徵；而〈高標〉各箋則列舉了名垂萬世的最高道德典範，透過此兩類，胡正言有意設立一系列不變、具有經典地位的典範。「尚志」是一具有自相矛盾意義的詞 (paradox)：一意是得自《孟子》〈盡心上〉：「王子墊問曰：『士何事？』孟子曰：『尚志。』」³³朱熹集注曰：「尚，高尚也。志者，心之所之也。士既未得行公卿大夫之道，又不當為農工商賈之業，則高尚其志而已。」³⁴在這裏士應高尚其志，而此志即是能行公卿大夫之道，亦即在未能仕時，心存欲入仕行道之志願；另一意得自《莊子》〈刻意〉一篇：「野語有之曰：『眾人重利，廉士重名，賢人尚志，聖人貴精。』」成玄英疏曰：「賢人君子，高尚志節，不屈於世。」³⁵這裏所強調的是不與世俗價值觀妥協的出世態度，而非以入仕為尚的心志。因此，「尚志」一詞所喻之意，完全掌握在書信者所欲傳達之心志和讀信者自己的詮釋角度，而該類圖像之喻意，也完全視書信者及讀信者要如何操控 (manipulate) 其似非而是、似是而非喻意的寫作及閱讀能力。

卷3中屬於第二種的類名〈閨則〉、〈敏學〉及〈偉度〉都有相同的現象，其詞意直接清楚，詞語本身並不需藉由典故來了解，「閨則」指的是閨中婦女所應遵循的規則，「敏學」指的是聰敏、敏銳的學生，而「偉度」則指宏大的度量，能兼容，引申為非凡的氣質。但進一步檢視類名和圖像主題之間的關係，那麼，其所蘊藏的另一層深意，就可以顯現出來。在〈閨

31 東漢·班固，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷97下〈外戚列傳〉，頁3987-3988。

32 南朝宋·劉義慶，《世說新語箋疏》第1冊（北京：中華書局，2007），〈德行〉，頁7。

33 周·孟子，《孟子注疏》，《十三經注疏標點本》第11冊，卷13下〈盡心章句上〉，頁369。

34 南宋·朱熹集注，《四書集注》（臺北：中華書局，1965），卷7，頁10a。

35 周·莊周，〈刻意〉，《莊子集釋》（臺北：木鐸出版社，1983），頁546。



則)一類的圖像中所描繪的並不是閨房女子所該遵守的各種規訓，而是歷史上留下佳名的婦女(如齊宿瘤女和唐柳仲郢之母以熊丸教子)，及文學中(如《詩經》中的〈標有梅〉和〈關雎〉)與婦德有關的作品為主題，來作為〈閨則〉一類的圖像母題，圖像完全是以歷史人物和文學典故來呈現適當的「閨則」，而不是將閨訓一條一條地列出，因此，箋譜中所欲呈現的「閨則」是以隱喻的手法來進行，而非直接明講的。而〈敏學〉一類的圖像，也和〈閨則〉類的一樣，是透過歷史人物和文學典故——如『負笈』從師的任末和『挂角』(將書挂在牛角上)讀書的李密，來表現「敏學」的意義，以典故來隱喻人事是此類主要的表現手法。而〈偉度〉一類的圖像母題仍是以歷史人物和文學典故為主要的表現模式。在這三類中，可以清楚地看出典範的塑造和運用，其樹立典範的企圖與「極修」和「高標」兩類並無二致，而文天祥於〈正氣歌〉中所說的「典型在夙昔，……古道照顏色」正是中國文人行為的最高指導原則，³⁶而「典範」也就成了最佳的隱喻手法的代表典型了。由以上的討論可知，卷3中所有的類名均是依隱喻手法而得的，比卷2的四種還要更全面化，而卷3則比卷1的直截了當之類名要更注意隱喻的效用，從卷1到卷3，可見其對類名的選擇越來越著重隱喻的手法。

卷4共有八個類名，其中兩個類名——〈壽徵〉和〈靈瑞〉——都是承襲了卷3第二種類名的方式：類名直截了當地指出該類的主題：長壽的象徵或天地間所顯示的好兆頭，而其圖像的母題則取自文學和神話傳說典故來說明「壽徵」和「靈瑞」各是什麼。有趣的是其他五種類名，不是胡正言舉舊詞而賦予新意，就是胡正言自己發明的詞句，如「建義」一詞原指興義軍、舉義旗之意，但圖像的母題和此定義無涉，而是藉用此定義的引申義——舉義旗是為能建立義舉以保持社會正義，而此引申義正是《十竹齋箋譜》藉由圖像的母題而賦予此詞新的意義，此類的圖像母題著重在「義舉」——好的行為，而非「舉義」——起兵來反對不好的政權，因此，這個類名完全是藉由隱喻的手法——以詞的本義「舉義」來隱喻本箋所欲賦予之新定義「義舉」。「香雪」一詞原指白色小花，而胡正言引申其意藉以隱喻梅花，相對來說，所有在〈香雪〉類箋上的梅花圖像都是用來隱喻「雪」，圖像和類名彼此隱喻，二者因此箋譜而合一。因此，在清朝的文獻中，「香雪」

36 南宋·文天祥，〈正氣歌並序〉，收入《文文山全集》(臺北：世界書局，1962)，頁376。



一詞也因此被用來比喻梅花。³⁷胡正言更發明新詞，以「韻叟」一詞來形容文人墨客；以「文佩」一詞來代表有紋路的佩玉，或文人所戴之佩玉；而以「寶素」一詞來概括各種「寶」貴物品——如青銅器、碑銘、樂器、玉器、文房四寶、瓷器等。〈寶素〉的箋圖一律是以拱花無色彩技法所製成的「素」面圖像，因此，〈寶素〉一類的箋圖所著重的是沒有色澤的素面設計，大部分的箋沒有題字，第二及第三箋的題字亦沒有顏色，故不容易閱讀其內容，但是沒有文字、沒有裝飾或文字難以閱讀，不但不會降低其圖像的隱喻能力，反而是以「無」來喻「素」，反過來說是以「素」來喻圖的「無」，因此而加強了隱喻的效果。卷4的這五個類名顯示了胡正言在編輯《十竹齋箋譜》時，不只是墨守成規地以直截了當的語詞來為各類命名，或是運用典故詞語而已，他還很有創意地給既定語詞全新的含意，並創新詞來滿足他創作上的需要。從卷1到卷4，我們所看到的是一種逐漸創新的過程，在卷2和卷3中使用既有的典故用語而給與一新的文本脈絡，他已是在創造新的文化意義，而這種創意即是一般文人作家和藝術家的創作模式，在這個層面上，他很成功地將自己和這些文人作家和藝術家擺在同一創作水平上；而卷4中的創作新意及新詞，則將他提升到和大文豪和帶領風潮的藝術家相等的地位上，因為這些創新是前無古人，而為後者所追的。

這個全新的創意也可以在最後一個類名的採用上看出，最後一個類名是〈襍稿〉，「襍」與「雜」字同，因此，這個類名也是「雜稿」，乍看之下，似乎是將一些無法歸入前面各類中的圖像，全部雜放在這裏而了事，但胡正言沒採這個「雜」字，而是用了這個「襍」字來稱這一類，而此「襍」字所令人聯想到的《呂氏春秋》卷3中的〈圜道〉一篇中所云的：「圜周復襍，無所稽留，故曰天道圜。」³⁸由段玉裁注的許慎《說文解字》中言：「襍猶市」，³⁹而定義「圜」的部首「口」為「象回市之形」。〈襍稿〉的前一類是〈文佩〉，其圖像完全以環形或近環形的玉佩為主，而環形玉佩也回應並強

37 《漢語大詞典》中，「香雪」指梅花一意者，沒有列任何清朝以前的文獻。漢語大詞典編輯委員會編，《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社，2001），第12冊，頁431。

38 西漢·董仲舒著，許維遹集釋，《呂氏春秋》（《國民叢書》第5編第11冊，上海：上海書店，1996，據清華大學1935年版影印），卷3，頁16b。

39 東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字注》（臺北：天工書局，1987，據經韻樓藏板1808年刊本影印），第6篇下，頁10a。



調了這種隱喻天道的「圓周」之象。環佩和襍稿兩類連起來看，正好符合了《呂氏春秋》中所說的「圓周復襍」一句，進而隱攝了文中的下一句「無所稽留」來表示胡正言將他所有的箋稿完全付梓，沒有任何保留。因此，當《十竹齋箋譜》發行後，天道也圓了，那麼人事也就沒有什麼缺憾了。

六、喻意的編輯原則

各卷中的各類看似隨意，無特定組織，但仔細審查則可發現各類集為同一卷實有其深意。Suzanne Wright 在她的博士論文中就明確地指出有些類別集中在一起，反映了箋譜中有一特定的編輯政策，她主張主導卷 1 背後的編輯原則是「品味」(taste)，⁴⁰她並指出卷 3 中的〈孺慕〉、〈棣華〉和〈閨則〉三類反映了家庭關係，而前四類——家庭關係三類再加上〈應求〉一類——則反映了五倫中的四倫，她更進一步地指出由卷 3 的〈敏學〉類到卷 4 的〈壽徵〉類則反映了人生的不同階段，特別是欲求官職的文士。⁴¹ Wright 的這些觀察是頗值得肯定的，但她僅對部分類別的編輯原則作討論，並沒有對全譜四卷的編輯政策作全面性地探討，此節則嘗試要補足這個缺失，在大膽的假設下，來探究各卷及全譜的編輯原則。

卷 1 的七類為〈清供〉、〈華石〉、〈博古〉、〈畫詩〉、〈奇石〉、〈隱逸〉和〈寫生〉，這些主題共同繪製了一幅玩古的風雅之圖，明朝杜堇（約活動於 1465-1505）所繪製的「玩古圖」則為這一卷的編輯原則提供了最完美的說明（圖 8）。在「玩古圖」的母題中可直接見到和卷 1 各類主題有關的有清供、華石、博古和奇石四種，而圖上的兩個屏風和最左邊的僕人手中所拿的畫匾，則和「畫詩」的主題有關；而雅集玩古所強調的是非官場的居家活動，圖中的兩位文士都著日常的居家服，而圖中所繪的玩古高臺所隱攝的是隱逸的時刻，而這個「隱逸」的主題則透過兩幅屏風畫上的母題而強化。而在這樣的雅集玩古的場合中，尤其是在花園中的雅集，除有園中的花草樹木為背景外，更有花瓶、盆栽來點景，是清供中不可或缺的元素，而瓶花和

40 Suzanne Wright, "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-Printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty," p. 73.

41 Suzanne Wright, "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-Printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty," pp. 63-70.



盆栽更是重要的「寫生」題材。而這些清供、古董、園景、文藝活動等，不僅有詩文的創作編輯來記錄這樣的盛會，通常也會有畫家圖繪當時之景，杜堇的這幅《玩古圖》便是這樣的一幅「寫生」之作。卷1中的各箋在箋譜的出版計畫成形之前便已零售，以這種與文人雅集主題有關的題材為主，不但深為風雅之士的喜愛，更是附庸風雅之好事者所趨之若鶩的。故Suzanne Wright認為卷1的選題和「品味」有關的看法是不用置疑的。

卷2的九類為〈龍種〉、〈勝覽〉、〈入林〉、〈無華〉、〈鳳子〉、〈折贈〉、〈墨友〉、〈雅玩〉和〈如蘭〉，此卷各類看似隨意而散亂，由龍生九種到寫生蘭花，似乎無固定之主導原則。但由各類名本身的喻意來看，卷2各類所呈現的是文士理想的交遊情境。首類「龍種」雖指龍生的九子，但該詞亦隱喻「俊傑」，典出晉習鑿齒的《襄陽耆舊記》〈三國人物卷·龐德公〉：「〔龐煥〕去官還鄉里，里人語曰：『我家池裏龍種來歸。』」⁴²而同卷中的「鳳子」一詞和「龍種」一樣是隱喻俊傑之士，兩詞正好合成常用的俗語：「鳳子龍孫」。因其為龍鳳之種，因此，這些優秀俊傑是誠樸而不浮華，是無華而不虛飾的，而這「無華」的主題，可以從〈鳳子〉類各箋中沒有花枝的描繪而強化。因這些鳳子龍種屬同類，所以彼此相知交遊，因而是意氣相投、情投意合的，就像《易》〈繫辭上〉所形容的：「二人同心，其利斷金；同心之言，其臭如蘭。」⁴³蘭花之香是美德之馨，故「如蘭」一詞所隱喻的是像蘭一樣的美德，也可說成好友之德是如蘭似的氣味相投，因此，彼此以詩文相往來，而成相知相惜的「墨友」。這樣「臭」味相投的君子之交，自然可以如韓愈所說的可以「揀繁枝折贈君」，⁴⁴不論所「折贈」之枝為何，其主要目的是「贈」與氣味相投之好友，以躬請其賞玩，以客套話來說，便是請其「雅玩」，⁴⁵這樣值得折贈的知交好友，不僅可以互邀而行風雅遊賞之雅玩，⁴⁶

42 晉·習鑿齒，《襄陽耆舊記》（《續修四庫全書》史部第548冊，上海：上海古籍出版社，2002），卷1〈人物·漢·龐德公〉，頁4ab。

43 《周易正義》，《十三經注疏標點本》第1冊，卷7〈繫辭上〉，頁276-277。

44 唐·韓愈，〈風折花枝〉詩：「春風也是多情思，故揀繁枝折贈君。」清·彭定求、沈三曾、汪士絃等編，《全唐詩》第10冊，卷343-368，頁3851。

45 《漢語大詞典》對「雅玩」一詞的第三個定義：「客套語。送人藝術品時表示請人賞玩。」第11冊，頁821。

46 《漢語大詞典》對「雅玩」一詞的第一個定義：「風雅的遊賞。」第11冊，頁821。



更可結伴到處遊「勝覽」，結成「五嶽尋仙不辭遠，一生好入名山遊」的理想遊伴。⁴⁷而這樣的好友，也可以如王維在〈酬賀四贈葛巾之作〉一詩中所表示的共同志願：「坐覺囂塵遠，思君共入林。」胡正言選擇「入林」這一僻典來代表竹，是有其深意的，此詞所隱喻的，不僅有歸隱林下、有節君子之意，更喻有與君共「入林」，以同享坐覺囂塵遠之樂。

前文已提及，Suzanne Wright在比較中國國家圖書館現存的五種不同箋譜版本之後，認為箋譜第一次印行於1644年末或1645年初，然後很快地於1645年印行了第二次，而〈如蘭〉類是1645年第二次印行時加到卷2中的，Wright是由以下兩點而得此結論的：因為在較早的版本中並沒有〈如蘭〉類，而該類的第二箋上印有「乙酉（1645）春十竹齋臨周公調先生筆意」之字樣。⁴⁸筆者認為胡正言特意將這〈如蘭〉類加在原卷2之末，而非其他三卷，顯示了他對各卷所包括的主題的確是有一特定的議題（agenda），而在這一特定議題的主導下，強調朋友之交的「同氣如蘭」就被加於以人際關係為主題的卷2中了。

卷3的九類為〈孺慕〉、〈棣華〉、〈應求〉、〈閨則〉、〈敏學〉、〈極修〉、〈尚志〉、〈偉度〉、〈高標〉，這些主題將選題的重點由隱喻和他人交遊的人際關係網絡，轉回到對個人品德志節修養的重視。正如Suzanne Wright指出的，由定義個人人際關係及相關品德的「五倫」開始：〈孺慕〉定義個人在父子這個人倫關係中所當表現的恰當行為，〈棣華〉定義兄弟之間的關係，〈應求〉同時定義朋友之間及君臣之間的應對行為，而〈閨則〉則同時定義夫婦之間及母子之間的關係。Wright認為〈應求〉一類只著重在朋友之間的關係，而不及君臣之倫，但〈應求〉類中的『如蘭』箋（隱喻花木蘭代父從軍之事）、『雲龍』箋（以雲從龍隱喻臣隨君），和『周行』箋（以周朝的行列隱喻朝廷）這三箋所著重的不是朋友而是君臣關係。不僅如此，『擁篲』一箋同時可以隱喻朋友及君臣之間的關係，此典出於《史記》〈孟子荀卿列傳〉中的騶衍到燕國受到昭王禮遇的故事：「〔騶子〕如燕，昭王擁篲先驅，請列弟子之座而受業。」⁴⁹據此，我們可以肯定卷3的前四類的

47 唐·李白，〈廬山謠寄盧侍御虛舟〉，收入清·蘅塘退士編，金性堯注，《唐詩三百首詳析》（香港：中華書局，1987），頁59-60。

48 明·胡正言編，《十竹齋箋譜》，卷2，〈如蘭〉第二箋。

49 西漢·司馬遷，《史記》第7冊（北京：中華書局，1982第2版），卷74〈孟子荀卿列傳〉第



主題是著重在定義個人存在的「五倫」關係。在肯定了這五倫關係及應有之德行後，則這個個人就應用心於勤勉地學習——「敏學」，並將重要的知識及道理徹底地掌握，「極修」——努力地學習⁵⁰——以達「極修」到完美的境界。一旦達到某一學習程度，個人則需高尚其志和崇尚志節，就如《孟子》〈盡心上〉所點出的「士何事？」孟子回答「尚志」。〈尚志〉類各箋所選的典故故事有功成身退的范蠡，有受孔子誇獎為「降志辱身矣，言中倫、行中慮」而坐懷不亂的柳下惠，⁵¹在未成宰相前而做鄙事的姜太公、伊尹、諸葛亮和傳說，有遊於洙泗間的孔子，及隱居成道的赤松子。藉由這些典型，胡正言定義了「尚志」之義的楷模，正符合了朱熹注《孟子》時所講的「尚志」一詞：「尚，高尚也。志者，心之所之也。士既未得行公卿大夫之道，又不當為農工商賈之業，則高尚其志而已。」而能高尚其志之士，則不論在任何情境下皆能有宏大的度量和非凡的氣度——「偉度」，而立起「高標」，建立清高脫俗的風範。

在個人品德修養完美時，則個人應將其品德才能貢獻於國家社會，因此卷4的首類為〈建義〉，著重在從事義舉的主題，那麼社會國家就能和諧無爭而穩定，因此，人民可享高壽，到處「靈瑞」現而呈露出盛世的好兆頭，故有「香雪」以獻瑞，有才能之「韻叟」可以停止「先天下之憂而憂」，⁵²而享受「後天下之樂而樂」的文學藝術創作，而留與後世無數的「寶素」，令天下人「行有餘力，則以學文」，⁵³佩之以「文佩」，那麼，「文」則不喪，正如孔子畏於匡時說的：「文王既沒，文不在茲乎？天之將喪斯文也。後死者不得與於斯文也。天之未喪斯文也。匡人其如予何。」⁵⁴斯文未喪，那麼天道圓，而人道也圓了，一切皆和諧完美，就如箋譜最後一箋所呈現的「蒼松不老、雙鶴齊鳴」的太平盛世之象。

十四)，頁2345。

50 典出南朝梁·簡文帝，〈大法頌并序〉：「極修妬之妙典，研龍宮之祕法。」收入唐·釋道宣，《廣弘明集》（《四部備要》子部第425冊，臺北：臺灣中華書局，1981），卷23，頁4a。

51 《論語注疏》，《十三經注疏標點本》第10冊，卷18〈微子第十八〉，頁252。

52 北宋·范仲淹，〈岳陽樓記〉，收入《古文觀止》（臺北：三民書局，1977三版），頁539。

53 《論語注疏》，《十三經注疏標點本》第10冊，卷1〈學而第一〉，頁7。

54 《論語注疏》，《十三經注疏標點本》第10冊，卷9〈子罕第九〉，頁113。



七、結 論

由以上的討論可知，卷1和卷2實以君子之交、以及知交間所共享的文藝興趣爲主導原則而選題編輯成的。以交遊爲原則來編輯主要聯繫這交情的信箋是很自然的選擇，因爲箋紙的主要目的，不是爲書寫私人之密用的，而是用來與友人互相傳遞訊息、互相溝通意見的，因此，箋紙的使用，代表著無人不是獨自存在的，而是處在一緊密相連的人際網絡中，而雅集交遊所反映的正是這樣的一種存在價值觀。而卷3和卷4，則由個人到家庭、到對國家社會的責任，一步一步地開展，將人一生的過程，從生而爲子到立足於社會國家，都概括進箋譜的編輯選題原則內，其視野比卷1、2所著重的交遊要宏觀多了，而箋信的功能，則從聯繫不同的個人，擴展到人生存在的各面向上了，因此箋譜非小道也，而是負有傳承接續斯文大道之重責大任，豈可小觀焉！

整部《十竹齋箋譜》的編輯是以隱喻天道人圓之和諧完美爲目標，而欲達到此境地，必須從最基本的人與人之間基本關係的和諧開始，而欲達此和諧的境界，則必須植基於人與人之間的溝通無礙，而信箋正是提供這無礙之溝通的必備品。而要了解胡正言透過《十竹齋箋譜》所欲傳達的宏觀思想，則必須對譜中各卷的編排、各類名的選擇，及各典故實背後所隱喻之意有充分的掌握，才能理解這隱喻型生產模式背後所暗含的深意。

引用書目

一、傳統文獻

《周易正義》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第1冊，北京：北京大學出版社，1999。

《尚書正義》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第2冊，北京：北京大學出版社，1999。

《毛詩正義》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第3冊，北京：北京大學出版社，1999。



- 《禮記正義》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第6冊，北京：北京大學出版社，1999。
- 《論語注疏》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第10冊，北京：北京大學出版社，1999。
- 周·孟子，《孟子注疏》，收入李學勤主編，《十三經注疏標點本》第11冊，北京：北京大學出版社，1999。
- 周·莊周，《莊子集釋》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 西漢·董仲舒著，許維通集釋，《呂氏春秋》，收入《國民叢書》第5編第11冊，上海：上海書店，1996，據清華大學1935年版影印。
- 西漢·司馬遷，《史記》，北京：中華書局，1982第2版。
- 東漢·班固，《漢書》，北京：中華書局，1962。
- 東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字注》，臺北：天工書局，1987，據經韻樓藏板1808年刊本影印。
- 晉·皇甫謐，《高士傳》，瀋陽：遼寧萬有圖書，1998。
- 晉·習鑿齒，《襄陽耆舊記》，《續修四庫全書》史部第548冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- 南朝宋·劉義慶，《世說新語箋疏》，北京：中華書局，2007。
- 唐·釋道宣，《廣弘明集》，《四部備要》子部第425冊，臺北：臺灣中華書局，1981。
- 北宋·范仲淹，《岳陽樓記》，收入《古文觀止》，臺北：三民書局，1977三版。
- 北宋·蘇舜欽撰，沈文倬校點，《蘇舜欽集》，北京：中華書局，1961。
- 南宋·朱熹集注，《四書集注》，臺北：中華書局，1965。
- 南宋·文天祥，《文文山全集》，臺北：世界書局，1962。
- 元·郭居敬，陳少梅圖，《二十四孝圖文解讀》，西安：陝西人民出版社，2007。
- 明·都印，《三餘贅筆》，《叢書集成新編》第87冊，臺北：新文豐出版公司，1985。
- 明·吳發祥，《蘿軒變古箋譜》，上海：朵雲軒，據吳發祥1626刊本影印。
- 明·胡正言，《十竹齋箋譜》，北京：榮寶齋出版社，1952，據金陵十竹齋1644-1645本複製。
- 清·黃宗羲等撰，孟昭庚等校點，《南明史料》，南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 清·彭定求、沈三曾、汪士紘等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1979。
- 清·蘅塘退士編，金性堯注，《唐詩三百首詳析》，香港：中華書局，1987。



二、近人論著

- 王宗光 1987 〈魯迅、鄭振鐸與十竹齋箋譜的重刻〉，收入《十竹齋研究文集》，南京：十竹齋藝術研究部，頁 30-40。
- 王福新 2008 〈黃賓虹重「鄒之麟、恽向」立論考〉，《美術大觀》2008.7: 12-13。
- 甘 孺 1981 〈鄒之麟題書語〉，《社會科學輯刊》1981.4(1981.7): 131。
- 馬孟晶 1993 「晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究」，臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文。
- 馬孟晶 1999 〈文人雅趣與商業書坊——十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉，《新史學》10.3(1999.9): 1-54。
- 馬孟晶 2000 〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋書畫譜》的多重性格〉，《故宮學術季刊》18.1(2000.秋): 109-149。
- 漢語大詞典編輯委員會編 2001 《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社，第 2 版。
- Little, Stephen. 1994. "Notes on Zou Zhilin." *Artibus Asiae* 54.3-4: 327-346.
- Ng, So Kam. 1987. "Ming Dynasty Fan Painting and Calligraphy by Zou Zhilin." *Orientalism* 18.2: 36-37.
- Paine, Robert T., Jr. 1950. "The Ten Bamboo Studio." *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 48.274: 72-79.
- Paine, Robert T., Jr. 1951. "The Ten Bamboo Studio: Its Early Editions, Pictures, and Artists." *Archives of the Chinese Art Society of America* 5: 39-54.
- Tschichold, Jan. 1971. "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing." *Leonardo* 4.1: 75-79.
- Wright, Suzanne. 1999. "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-Printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty." Ph.D. diss., Stanford University.
- Wright, Suzanne. 2003. "Luoxuan biangu jianpu and Shizhuzhai jianpu: Two Late-Ming Catalogues of Letter Paper Designs." *Artibus Asiae* 63.1: 69-115.
- Wright, Suzanne. 2005. "Hu Zhengyan: Fashioning Biography." *Ars Orientalis* 35: 129-154.





圖1 宋·沈遼，《動止帖》

上海博物館藏



圖2 鄒之麟，《草書尺牘》

約1644-1645



圖3 『嘉禾』箋

《十竹齋箋譜》，卷4〈靈瑞〉類第四箋。





圖4 歸莊，〈雪竹〉

1647，收入《墨竹冊》，Guan Lu Yuan 私人收藏。複製於 Jonathan Chaves, *The Chinese Painter as Poet* (New York: China Institute, 2000), p. 17.



圖5 『清友』箋

《十竹齋箋譜》，卷2〈墨友〉類第一箋。



圖6 清·汪節庵製，名花十友墨

北京故宮博物院藏，長10.7cm，寬4.4cm，厚1cm。





圖7 〈無華〉類第一箋
《十竹齋箋譜》，卷1。



圖8 明·杜堇，「玩古圖」

軸，絹本，設色畫，縱126.1cm，橫187cm。臺北：國立故宮博物院藏。



**The Metaphoric Mode of Production:
The Editorial Policy of the *Ten Bamboo Studio
Letter Paper Catalogue***

Hsiao Li-ling*

Abstract

This paper explores the way in which Hu Zhengyan 胡正言 utilizes metaphor as a mode of production in the *Ten Bamboo Studio Letter Paper Catalogue* 十竹齋箋譜 published in 1644 and 1645. The color letter paper is designed exclusively for writing with the goal of communication; the images printed on these letter papers thus carry a deeper layer of metaphorical meanings. The carefully chosen image interacts with the words written on the letter, and thus becomes part of the intended message. Thus every communication on these printed papers necessarily involves metaphorical meanings that are beyond the written words and essential to the written communication. It is only natural for the production of paper designed for letter communication to adopt the same metaphorical mode of production. This paper thus focuses on investigating the metaphoric themes underlying the editorial policy of the *Ten Bamboo Studio Letter Paper Catalogue*.

Keywords: Ten Bamboo Studio 十竹齋, letter paper catalogue, Hu Zhengyan 胡正言, metaphor, Ming dynasty

* Hsiao Li-ling is an associate professor in the Department of Asian Studies at the University of North Carolina, Chapel Hill, U.S.A.

