

浅析明清花鸟画谱与苏州版画花鸟画 的一脉相承^{*}

侯钰琨

(苏州健雄职业技术学院 经济管理学院,江苏 苏州 215400)

摘要:《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》和《芥子园画传》等明清苏州画谱集中国古代彩色套版画最高成就,其用色优雅、雕刻技术精湛、艺术价值极高。通过文人雅士参与作画,在一定程度上反映了明清江南包括苏州地区在内的绘画审美情趣。并且,这些画谱与大英博物馆肯贝尔藏品、日本冈田藏品等明清苏州版画花鸟画之间有着极大的关联性。表现为作品隽美雅致,色调调和,散发着文人的雅致气息,也体现在二者在技术和风格上存在的共通性。

关键词:明清画谱;苏州版画;花卉图

中图分类号:J212

文献标志码:A

文章编号:1009-1734(2026)-0000-11

明清之际苏州成为江南版画核心发展地,《十竹斋书画谱》等经典画谱集彩色套印版画之大成,苏州版画花鸟画亦凭借精湛技艺流布海外,二者关联深厚却鲜有系统梳理。本文以此为研究缘由,探析二者在饴版、拱花技法及文人审美趣味上的一脉相承,挖掘海外藏苏州版画与明清画谱的渊源,并揭示其对日本浮世绘的深远影响,以填补相关研究中花鸟画技法与风格传承领域研究梳理的空白。

一、《十竹斋书画谱》:苏版技艺与审美的源头

日本版画家德力富吉郎先生曾提出:日本从苏州版画中接受到的影响来自苏州版画的方方面面,其中包含了《芥子园画谱》《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》^{[1]148-151}。

《十竹斋书画谱》于万历四十七年(1619)由胡正言主持绘刻,于天启七年(1627)完成。可以说《十竹斋书画谱》汲取了中国历史上积淀已久的文人绘画精华。胡正言发明了饴版水印和拱花等技法,并运用于《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》的刻印上。另一部《十竹斋笺谱》,最早成于明崇祯十

^{*} 收稿日期:2025-05-18

基金项目:苏州市重大文化建设工程青年学术项目《苏州全书》项目“明清苏州版画对浮世绘的影响”(SZQSQN202314);国家语委科研基地暨国家语言文字智库上海外国语大学“中国外语战略研究中心”《世界语言与文化研究》课题“明清苏州版画在江户时代的传播与影响”(WYZL2023JS0018)。

作者简介:侯钰琨,博士,讲师,从事苏州版画理论研究。

七年(1644),其较《十竹斋书画谱》成就更高,将饾版(和拱花)技术发挥到了极致,堪称中国古代彩色套印版画成就最高的作品^{[2]105}。《十竹斋书画谱》全书采用对幅大版,分书画、墨华、果、翎毛、兰、竹、梅、石八大类,一图一文相互对应,其中的图版内容已达到了绘画作品的水准。《十竹斋书画谱》还带有教材性质,其囊括了中国绘画的传统题材,包括自然山水、花鸟植物等。晚明时期,中国文人思想极其活跃,文人与画家之间相互交流学习,在动荡的历史环境下反而推动了艺术的发展。

《十竹斋书画谱》中《墨华》谱的《桂花牡丹图》(见图1),从位置经营上来讲,构图十分用心。在圆形画框中,将象征吉祥的桂花枝设置在画面左上方。“桂”又谐音“贵”,秋桂如金,荣华富贵。花枝一波三折,有曲直有顿挫。枝头点缀着一簇簇小而芳香的桂花,金黄色花瓣,小巧玲珑,十分迷人。右下方是雍容华贵的牡丹花枝。枝干曲直结合,刚柔相济,向上方和向左方分别伸展出的两条枝杈上,两朵绽放的牡丹花迎风摇曳,舞姿优美,营造出传统的东方绘画之韵味。画作上下构图相呼应,以上小花下大花的方式进行对比,既使画面富有变化,又不失稳定感。圆形画框样式画面在清中期月光版美人画中常有运用。

《翎毛》谱的《梅花喜鹊图》(见图2),以曲折的太湖石作为基底,稳如泰山。太湖石缝隙中一支梅花枝向上伸展,用精致富有变化的线条展现体态,生命的律动跃然纸上。枝杈上绽放的梅花,清秀秀雅,意气蓬勃。梅花的枝杈上又分别向上和向右下伸展出两条小的梅枝,右下的梅枝用对角线式构图贯穿画面,使画面内容丰富,疏密、聚散有致。一只喜鹊飞来枝上唱歌,长长的尾巴向上翘动着,欢心活跃。喜鹊是一种吉祥的鸟,在万物苏醒的无限春光中,飞来梅花枝上,寓意“喜上眉梢”。

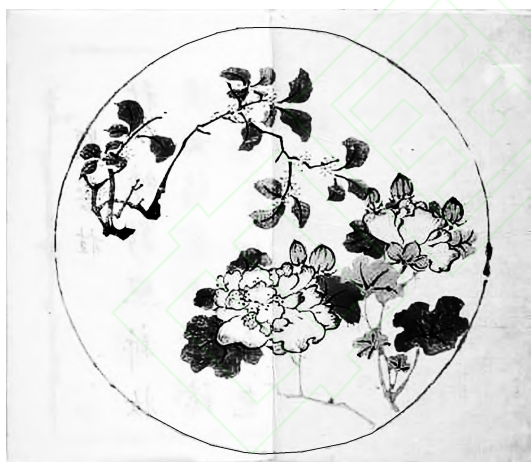


图1 《桂花牡丹图》嘉庆二十二年(1817)①



图2 《梅花喜鹊图》嘉庆二十二年(1817)②

整体来看,《十竹斋书画谱》侧重于书画图示,文字阐述较少。在中国画的创作观和理法体系中,十分注重抒情写意,以及对画理和技法的总结。该画谱成为苏州版画审美与技艺的源头。

① 图版出处:胡正言《十竹斋书画谱·墨华》,合肥:安徽美术出版社,2019年,第54-55页。

② 图版出处:胡正言《十竹斋书画谱·墨华》,合肥:安徽美术出版社,2019年,第39-40页。

二、拱花技法:画谱与苏版的技艺纽带

明清苏州版画中的俗妙之处,体现在将精妙的版画技法应用到作品创新中。拱花便是一种具有代表性的明清江南版画技法,它采用多层次雕刻的、带有凹凸的木版对纸进行印压,从而使纸面产生凹凸,进而形成有形无色的图形,用手抚摸时也会感受到纸面的起伏^{[3]168}。拱花技法最初被运用于“笺纸”及“笺谱”的印制之中。笺纸是印有诗画的信纸,颇受士人喜爱,也是中国士人雅趣的重要物质载体之一。

明清时期,笺纸的诗文及画稿被编纂成了笺谱(也称“笺画谱”)。其中的拱花技法在该时期的画谱中得到了进一步推广。如明代吴发祥刻印的《萝轩变古笺谱》便是运用了拱花技法的笺谱精品。此外,明末清初,胡正言编印的《十竹斋笺谱》也大量运用了拱花技法。这些金陵地区笺画谱的编印,使得拱花技艺在江南得到了广泛的传播。最终,拱花技艺不再是士人专享的艺术形式。在清代苏州桃花坞年画的创作和印制中,拱花技艺得到了广泛应用。这也是在明清苏州版画中,士人之雅与民间之俗相互交融的鲜明例证。

将拱花技艺引入年画领域的为清代苏州版画家丁亮先。据国内学者张烨考证,版画家丁亮先和丁应宗应是同一人^{[4]158}。丁应宗,字亮先,出生于康熙二十五年(1686),祖籍杭州,生活于苏州,历经康熙、雍正、乾隆三朝。现存丁亮先的画作多以花鸟题材为主,落款包括“丁应宗”和“亮先氏”。画作大多有着祈福和吉祥之意。如《花卉博古图》(见图3)描画了菊花、佛手等植物及花瓶、香炉、书本等器物。从画面左侧有着“亮先题”的落款,可推测作者是清代苏州版画家丁亮先。画面中的佛手象征着平安、吉祥、福瑞,菊花象征着高雅、忠贞,香炉象征着去除灾祸、累积福慧,书本则象征着智慧与贤达。这些寓意寄托了创作者对美好生活的期盼。从画面中可以明显看出,菊花花瓣的形态是通过纸张的凸凹塑造的。这就是对拱花技法的应用。菊花花瓣边缘的凸起与花瓣上颜色的渐变相呼应,形成了丰富、立体的层次感。拱花技法在该作品中的使用,精巧微妙、生动自然,体现了清代苏州版画家的匠心。



图3 丁亮先《花卉博古图》

清康熙年间(1662—1722)^①

清代苏州版画家丁亮先巧妙地将源自笺纸和笺谱的拱花技法运用到博古图及花鸟画的创作中,并主要用拱花技法来表现花瓣的形态,使花朵更加层次分明。除了上述的《花卉博古图》以外,《绣球小鸟图》(见图4)也是丁亮先在花鸟画创作中使用了拱花技法的代表性版画作品。除了以中心的小鸟作为桃花的映衬以外,该画主要由三组绣球花组成。绣球花的花心与花瓣虽有颜色的变化,但花瓣与花瓣之间在施色上并无明显差异。创作者运用拱花技法表现了三组绣球花中花瓣的具体形态。这种巧妙的表现方式,既生动刻画了绣球花花瓣的造型,又不会使每组花团显得支离破碎。

① 图版出处:中国水印木刻文献数据库(<https://i.cafa.edu.cn/waterprint/ch/chresc/?s=30323660>)。



图4 丁亮先《绣球小鸟图》清康熙年间(1662—1722)①

三、《芥子园画传》：承前启后拓苏州版画新境

(一) 对十竹斋笺版技术的沿袭与发展

《芥子园画传》属文人画,该画谱通过图文并茂的形式向读者展示书画技艺。“芥子园”是清代著名文学家李渔的别墅名,《芥子园画传》由其同样活跃在金陵文化圈的李渔女婿沈心友及王氏三兄弟(王概、王蓍、王臬)在“芥子园”中共同编绘。该画谱效仿并借鉴了《十竹斋笺谱》的分版套印经验,与《十竹斋笺谱》之间存在着明显的模仿、借鉴与传承关系,它不仅吸收了十竹斋木刻水印的传统方法,又提高了十竹斋水印的技术。可以说,芥子园笺版的刻印方法与十竹斋的刻印方法是相同的,并在绘、刻、印三方面都达到了卓越的成就。此书于出版后的二百多年来,畅销大江南北,甚至远超《十竹斋笺谱》的影响力^{[5]33-39}。于乾隆、嘉庆年间,《芥子园画传》又在苏州地区得以再版^{[6]71-72}。

《芥子园画传》逸笔飞白出神入化,代表了清代刻印画谱的最高成就,开拓了学画者的艺术视野。在我国绘画史上,该画谱更是一部用比较科学的方法加以系统整理的画法教科书。其诗书画印一体的呈现形式,深度契合文人雅士的审美意趣,成为清代书画领域的经典教本,也为苏州花鸟版画提供了可资借鉴的艺术范式。

(二) 《芥子园画传》东传及其对浮世绘的间接影响

《芥子园画传》的影响力之所以能远超前代画谱,在于其创作体系与时代审美高度契合。这亦使其成为兼具艺术价值与传播价值的经典范本。清康熙至乾隆时期,“江南四王”的山水画创作思想因契合统治者的文化意旨被奉为画坛正脉,《芥子园画传》的编辑体系恰好与这一正统审美相呼应,因此被视作“正统派”绘画教本而备受推崇。在无相机、无影音技术的时代,名家真迹的传播与临摹本就存在极大限制,《芥子园画传》以系统的画法教学填补了这一市场空缺,其读者群精准契合了具有审美追求与购买能力的文人画家群体。这些明清画谱,以其高度的艺术价值、精妙绝伦的雕刻技术、

① 图版出处:高福民《康乾盛世苏州版2》图录册,上海:上海锦绣文章出版社,2014年,第15页。

优雅地用色,达到了明末清初中国版画之巅峰^{[7]11-15},为浮世绘中期锦绘高雅配色的发展提供了借鉴。随着清代中国文化的对外传播,《芥子园画传》自然成为日本江户时代备受青睐的艺术典籍。

江户时代,输入中国的书籍,受到了统治者和文化人阶层的珍爱。《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》《十竹斋印谱》等明清画谱,在江户时代便已东传日本,其中当然少不了《芥子园画传》。此外,还能找到版画史上有名的《晚笑堂画传》《耕织图》《方氏墨谱》《西湖志》等书。《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》从日本的宝历九年(1759)至天保十二年(1841)近百年间,共传入日本不少于19次,数量不少于91套。《芥子园画传》从享保四年(1719)起,共传入日本不少于59次,数量不少于325套^{[8]17}。

明清苏州画谱传日后,在构图上起到了教科书的示范作用,代替了江户时代之前固有的师徒授受式传播方式,让自学式的传播方式在大众中得到普遍推广,从而带动了明清版画在江户的翻刻与浮世绘花鸟题材作品的创作出版。《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》和《芥子园画传》在众多来日的明清画谱中影响巨大,总体上来说表现在以下几方面:首先,在技法上,18世纪前半叶的浮世绘,已初步发展到手工着色的“红印绘”和漏印法套印的“合羽版”等套色版,而明清画谱短版和拱花的技艺则扩大了上方和江户浮世绘师的眼界,从而完善了锦绘木版多色套版印刷技术。尤其是《十竹斋画谱》于宝历九年(1759)东传日本,这要比铃木春信发明套印技术早了六年,其中的短版与拱花技艺对铃木春信起到了不可忽视的启发作用,并广泛影响其后诸多浮世绘师的创作。其次,明清画谱以画帖、教科书的形式,从构图形式、色彩、技法等诸多方面影响了江户时代众多花鸟画和装饰画创作。最后,《芥子园画传》也作为“南画”的教科书而逐渐流传开来。池大雅、谷文兆、田能村竹田等著名文人画家,无不在幼年时期认真临摹过《芥子园画传》。

四、海外苏版花卉:画谱东传的视觉印证与技法传承

(一) 肯贝尔藏品与《芥子园画传》的图像关联

日本学者藤悬静也等人发现,珍藏在大英博物馆的29幅花鸟画(肯贝尔藏品),其中数幅的图案和印刷效果,同稍早刊行的《芥子园画传》第二集、第三集极为相似。但是,这些作品均未能在中国本土保存下来,属于江户时期流入长崎的苏州版画中较早的一批。这29幅花卉图由供职于荷兰东印度公司的德国医师肯贝尔(Engelbert Kaempfer, 1651—1716)在日本驻留两年多的时间里收集而来,并于1692年携回英国^{[9]121}。

中国著名美术史学家薄松年于1991年在大英博物馆发现了这批29幅清初苏州版画,并推论其受众群体通常为当时的富裕家庭,用途为装饰堂屋与居室之间屏扇的装饰图案。上乘的纸张配以精致的刻工和印刷,熟练运用了短版、拱花技术,使花卉跃然纸上。内容涵盖花卉、博古、蔬果、鲤鱼图等,包括《玉兰图》《花篮图》《莲华图》《秋果满盆图》《对弈图》《博古图》《腊转春回》等,其色彩精美堪称世间罕有。这批木版花卉图尺幅不大(宽30cm~50cm,高约30cm),用色高雅、构图绝佳。风格上明显继承了明代画谱和笺谱的成就^{[10]9-14}。作品多署丁亮先、丁应宗或丁氏款识。才华横溢的文人画家兼艺术经营者丁应宗,为天主教徒,曾与西洋传教士密切接触学习西洋画技法,并模仿、生产、销售西洋风格的作品^{[11]43-70}。因此,丁应宗极有可能在作品中既传承了苏州版画深厚的绘画传统,

又能够制作出顺应市场需求的高层次作品。

(二) 版本流变: 同源异彩的苏州花鸟版画制作体系

日本平凡社出版的《世界美术全集 东洋版画篇》收录的冈田藏品, 与这 29 幅肯贝尔藏品整体相似, 但也存在差异。这既说明二者之间并非相同的版本和印刷, 也表明肯贝尔藏品存在多种版本, 且在很长时间内, 这些版被反复生产^{[12]135-143}。虽然部分版画作品上印着产地“姑苏”, 但许多是在苏州周边(中国江南地区)复制的, 甚至有些出版商在印制过程中还对版进行了修改。

当时的日本尚未出现过如此精湛的木版多色印刷技术。彩色套印中呈现的渐变效果, 在当时堪称世界一流, 也正因如此, 这些江南版画才被大英博物馆收藏。苏州版画作为当时江南版画的代表, 因其年画消费品的性质, 在经年累月的反复印刷、复制过程中, 同一图案多多少少会出现一些“变形”——即使是同版, 也会呈现不同的色彩; 即使同样构图, 也出自不同的雕版^{[12]135-143}。

(三) 花篮图系列对画谱图式的承袭与衍变

日本海杜美术馆藏《秋光黄花花篮图》(见图 5) 与冈田藏品《秋花篮筐图》(见图 6) 不仅构图一致, 笔彩也如出一辙, 体现出二者墨版源自同一母本, 却套印不同色彩的情况^{[11]81}。画面主花为芙蓉, 华美雅致, 写意成分强, 属于浪漫型插花, 具有较强的装饰性, 在民间常用于节庆时的祝贺。图样与《芥子园画传》初版套色版画相似^{[13]23}。《芥子园画传》里类似的作品形式也出现在冈田藏品中丁亮先版花鸟图中^{[14]118}。相比之下, 《秋光黄花花篮图》线条的处理和用色更加调和, 细节也更加丰富。主花运用了国画的没骨画法, 而非施用墨线勾勒轮廓。纹饰图案空灵剔透, 极尽奢华之美。套印了不同色彩后, 也呈现出不同的视觉效果, 极富秋意。而在《花篮图》系列作品中, 从菊叶、牡丹叶, 到主花牡丹花以及菊花, 其画法明显参照了《芥子园画传》。



图 5 丁应宗《秋光黄花花篮图》
清康熙年间(1662—1722)①



图 6 《秋花篮筐图》②

《芥子园画传》中出现的花草样式, 在丁应宗的花篮图系列中多有类似呈现。《秋光红花花篮图》(见图 7) 与《牡丹花篮图》(见图 8) 在画面构成上也存在着极大相似之处。虽然均以花王牡丹作

① 图版出处: 高福民《康乾盛世苏州版 2》图录册, 上海: 上海锦绣文章出版社, 2014 年, 第 9 页。

② 图版出处: 冯骥才《中国木版年画集成·日本藏品卷》, 北京: 中华书局, 2011 年, 第 17 页。

为画面主体,但《牡丹花篮图》以单独一朵硕大牡丹花作为主花,视觉上更加隆重富丽。这些花卉运用了套色和拱花效果,使画面呼之欲出,与《十竹斋笺谱》技法一脉相承^{[10]9-14}。《牡丹花篮图》镂空花篮运用“8”字形循环往复,相比之下,《秋光红花花篮图》的三层正方形及方尊形藤篮底座更加四平八稳,立体效果赫然呈现。



图7 丁应宗《秋光红花花篮图》
清康熙年间(1662—1722)①



图8 丁应宗《牡丹花篮图》
清康熙年间(1662—1722)②

这些类似的花篮图题材作品,在《十竹斋笺谱》(见图9、图10)、姑苏版《美人绣鞋图》(见图11)中,亦有所呈现。以文人士大夫为创作群体的《十竹斋笺谱》和姑苏版美人画,通过文人参与,提升了其文化品位与内涵。中国古代文人墨客尤其喜欢抒发精神世界的高雅情操。这些来自《十竹斋笺谱》的文人画精妙元素,以姑苏版美人画背景的形式加以呈现,提高了美人的精神格调和高雅情怀。在苏州版画的制作中,也同样引入了《芥子园画传》中如短版、拱花等创新技法^{[14]41}。

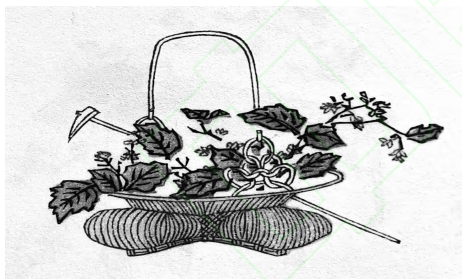


图9 《闰则》③

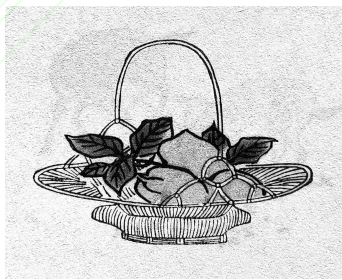


图10 《应求》④



图11 《美人绣鞋图》
清中期⑤

而苏州版画能形成这般兼具技法精髓与审美意趣的艺术风貌,究其源流,正是源于对《十竹斋书

① 图版出处:胡正言《十竹斋书画谱》果谱,合肥:安徽美术出版社,2019年,第34页。

② 图版出处:胡正言《十竹斋书画谱》果谱,合肥:安徽美术出版社,2019年,第70页。

③ 图版出处:胡正言《十竹斋笺谱》,北京:中国书店,2017年,第177页。

④ 图版出处:胡正言《十竹斋笺谱》,北京:中国书店,2017年,第174页。

⑤ 图版出处:冯骥才《中国木版年画集成·日本藏品卷》,北京:中华书局,2011年,第103页。

画谱》彩色印刷传统的一脉相承,这也是金陵与姑苏版画文化交融发展的必然结果。明初,杭州宗教版画的兴盛带动金陵戏曲小说版画步入黄金期;明末清初,随着明朝没落,金陵出版印刷业日渐衰败,江南的出版、政治、经济与文化中心悉数迁至富庶的苏州,金陵与姑苏的文化艺术也由此实现深度传承与延续。《芥子园画传》虽初刊于金陵,但其出版前后,苏州便已出现同技法、同纹样的版画作品,且其第四集初版便成于苏州,初、二、三集也在苏州复刻并广为流传,清乾隆时期的苏州版画更是在承袭金陵文化精髓的基础上实现了创新突破,达到青出于蓝而胜于蓝的艺术高度。也正因苏州版画既继承了《十竹斋画谱》《芥子园画传》的核心技法与审美内核,又兼具本土化的创新表达,其花篮图这类经典作品才得以成为日本市场的热门,从而作为苏州特色版画大量外销日本。同时,这些外销作品在短版、拱花的技法运用与构图、用色的审美表达上,也与《芥子园画传》等保持着高度的艺术共通性,成为画谱艺术在苏州版画中落地并向外传播的直接印证。

此外,日本另藏有上千幅姑苏版作品,其中《夏花篮筐图》《秋花篮筐图》《岁寒三友图》《春宵双鸟图》《秋果满盆图》《莲房菱子图》等与肯贝尔藏品有着一致的图案^[15]¹⁶。例如,日本海杜美术馆藏《夏花篮筐图》(见图 12)与大英博物馆藏《莲花花篮图》(见图 13),无论是题诗、画面构图还是色彩,均具有极大相似性。画面以中国传统工笔画为主调,花篮里摆满吉祥寓意的莲花、百合、石榴等花卉,寓意“莲生贵子”,常用于中国重大节日的节庆祝福。其中以大红色莲花为焦点,硕大的莲花几乎从篮中一跃而出,莲花间莲子数颗,栩栩如生。围绕莲花主体,左上方插两枝绽放的百合,左下荷叶与含苞待放的莲花骨朵相呼应;右侧挂满石榴花与石榴果的石榴枝向右伸展。整幅插画运用“L”形造型。花篮上方挂着祥云图案把手,饰以“钱纹”图样,寓意吉祥如意、财源滚滚。画面色彩艳丽,却又协调统一地运用拱花技术呈现花瓣叶片的脉络纹理。分版、刻版、对版、着色、印刷这些繁复程序,需要精而又精的技艺密切合作。这种方法既节省板材,又简洁实用,尤其适应于印刷空白面积大、大批量生产的画作。一枝一叶,妙趣横生;浓淡疏密,错落有致,散发着古典的浪漫主义情调^[16]⁹⁸⁻¹⁰¹。



图 12 丁应宗《夏花篮筐图》
康熙年间(1662—1722)①



图 13 丁应宗《莲花花篮图》
康熙年间(1662—1722)②

① 图版出处:冯骥才《中国木版年画集成·日本藏品卷》,北京:中华书局,2011年,第16页。

② 图版出处:高福民《康乾盛世苏州版2》图录册,上海:上海锦绣文章出版社,2014年,第8页。

大英博物馆藏《腊转春回》(见图 14)与日本海杜美术馆藏《喜上眉梢》(见图 15)两幅作品有着相似的表现形式与色彩,竖向构图和画面构成相互呼应。其中,《腊转春回》对角线式枝叶曲折有力,两只伶俐小鸟在枝头欢快嬉戏。右下方两枝白雪般的梅花清姿雅致点缀其中,增添了画面的纯净感和色彩的丰富性。花卉隽美雅致,色调调和。在寒冷萧瑟的冬季,开满枝头的蜡梅花为生活增添生机。冬去春来,万象更新,无不宣告着春天的到来。《喜上眉梢》亦运用了对角线式构图法表现梅花枝,打破了画面的沉闷感。画面中淡绿色与火红色花儿朵朵绽放,争奇斗艳,色彩灵动自然。这些姑苏版花鸟画在鉴赏时需要融入相应的背景知识才能更深入地理解作品内容。如《喜上眉梢》以中国四字成语“喜上眉梢”(即喜悦的心情从眉眼上表现出来)为题^{[12]135-143},喜鹊与梅花象征喜上梅(眉)梢、梅花枝头春意闹。鸟叫虫鸣,温暖清新的春的气息,一片生机跃然纸上。



图 14 丁应宗《腊转春回》
清康熙年间(1662—1722)^①



图 15 丁应宗《喜上眉梢》
清康熙年间(1662—1722)^②

大英博物馆对肯贝尔藏品的文字说明中指出:这些藏品展现出对大自然季节变换的“无视”,画面将代表性动植物无所顾忌、不分季节的随意组合。这些情况不仅出现在这些肯贝尔藏品(苏州版画、年画)中,仔细推敲《芥子园画传》《十竹斋笺谱》,亦可以发现花鸟图案中蕴藏着深奥含义,且不胜枚举^{[12]135-143}。

前文所述姑苏版花鸟画中反复出现的岁寒三友、四君子等题材,其审美意趣的生成并非偶然。若追溯其深层渊源,实则根植于明代以来文人画传统的深厚积淀,是文人精神通过版画媒介向世俗生活的延伸与渗透。

明代,绘画上人物画逐渐衰微,文人画开始占据主导地位,山水画、水墨花鸟画趋于成熟。以唐

① 图版出处:高福民《康乾盛世苏州版 2》图录册,上海:上海锦绣文章出版社,2014 年,第 18 页。

② 图版出处:高福民《康乾盛世苏州版 2》图录册,上海:上海锦绣文章出版社,2014 年,第 19 页。

寅、文徵明、仇英代表的文人画家,一方面将自己的创作与市民阶层紧密联系、贴近世俗生活;另一方面,他们用不受约束的观念和情感,表达诗一般的意境。这些文人画主要通过山水、木石、花鸟、梅兰竹菊等题材抒发性灵或个人抱负,标榜士气。他们崇尚逸品,重视文学修养,重视诗、书、画、印的结合及画中意趣的营造。这一艺术取向的确立,为此后画谱编纂与版画创作提供了丰富的图像资源与审美范式。

清初,统治者延续了儒学思想的核心地位,通过儒学中“和”的思想统摄四方。“四王”在艺术上强调脱离现实、遵从自然,这一倾向恰好顺应了当时稳定社会秩序的政治需要,被奉为画坛“正统”。在此背景下,蕴含高洁人格象征意义的文人画题材,借助官方认可的“正统”审美体系,获得了更为广泛的传播空间。

正是得益于明代文人画的精神奠基与清初正统审美的双重背书,代表了明清苏州版画精华的《十竹斋书画谱》和《芥子园画传》中,被誉为“四君子”的梅兰竹菊,才得以承载起约定俗成的象征意义,即梅的冰肌玉骨、兰的清雅幽香、竹的虚心坚毅、菊的傲霜斗雪。这些形象通过版画鲜活呈现,既加强了人与自然的审美联系,也折射出中华民族对四君子精神品格的普遍认同与追随。梅、兰、竹、菊作为中国美术中的代表画题,以版画插图书籍大批量生产的形式走进千家万户,完成了从文人书斋到世俗生活的审美下沉,也正因此,我们在肯贝尔藏品、日本海杜美术馆藏品等姑苏版花鸟画中,才能频频窥见它们的身影。

综上所述,明清花鸟画谱与苏州版画花鸟画一脉相承,《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》与《芥子园画传》构筑起江南画谱的核心体系,也为苏州版画奠定了技法与审美根基。十竹斋开创的短版、拱花技法,经过芥子园画传的传承与升级,被丁应宗等苏州版画家融入花鸟画创作,实现了文人雅趣与民间审美融合,造就了苏州版画隽美雅致的独特风貌。海外藏苏州版画珍品,在技法、构图与用色上与明清画谱高度契合,成为二者传承的直接实证。而画谱与苏州版画东传日本后,不仅完善了浮世绘锦绘套印技术,更以教科书式的传播模式改变了日本绘画的传承方式,为浮世绘花鸟题材创作提供了重要借鉴,成为中日艺术交流的重要桥梁。二者的传承与传播,既彰显了江南版画的藝術价值,也让中国明清版画的魅力成为世界美术的珍贵遗产。

参考文献:

- [1] 德力富吉郎. 苏州版画的思い出[C]//喜多祐士. 苏州版画:中国年画の源流. 大阪: 駸々堂出版株式会社, 1998.
- [2] 王伯敏. 中国版画通史[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2002.
- [3] 彭志文. 笺纸上的书法与设计[D]. 苏州: 苏州大学, 2016.
- [4] 张烨. 洋风姑苏版研究[M]. 北京: 文物出版社, 2012.
- [5] 宋文文. 胡正言与李渔关系考[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计), 2016(1).
- [6] 郭味蕖. 芥子园画传[J]. 美术, 1961(6).
- [7] 藤悬静也. 支那版画と浮世絵版画[C]//下中弥三郎. 世界美术全集 第八卷 东洋版画编. 东京: 平凡社, 1931.
- [8] 赵双. 明清版画的东传对日本浮世绘艺术的影响[D]. 沈阳: 鲁迅美术学院, 2018.

- [9] 王稼句. 苏州桃花坞木版年画[M]. 济南:山东画报出版社,2012.
- [10] 薄松年. 大英博物馆珍藏的中国早期苏州木版年画[J]. 长江文明,2013(12).
- [11] 高福民. 康乾盛世“苏州版”·1 文册[M]. 上海:上海锦绣文章出版社,2014.
- [12] 沈本弘之. 苏州版画概论[C]//喜多祐士. 苏州版画:中国年画の源流. 大阪:駸々堂出版株式会社,1998.
- [13] 藤悬静也. 图版解说 花笼图[C]. 下中弥三郎. 世界美术全集 第八卷 东洋版画编. 东京:平凡社,1931.
- [14] 小野忠重. 支那版画丛考[M]. 大阪:日本双林社,1994.
- [15] 冯骥才. 中国木版年画集成·日本藏品卷[M]. 北京:中华书局,2011.
- [16] 高云龙. 论日本王舍城美术宝物馆藏姑苏版花卉图[J]. 艺术评论,2007(12).

A Brief Analysis of the Lineal Inheritance Between Ming and Qing Flower – and – Bird Painting Manuals and Flower – and – Bird Paintings in Suzhou Woodblock Prints

HOU Yukun

(School of Economics and Management, Suzhou Chien – Shiung Institute of Technology, Suzhou 215400, China)

Abstract: *The Ten Bamboo Studio Calligraphy and Painting Manual, the Ten Bamboo Studio Letter Paper Manual, and the Mustard Seed Garden Painting Manual*, which are painting manuals from Suzhou in the Ming and Qing dynasties, represent the pinnacle of ancient Chinese color block printing. They are distinguished by their elegant use of color, exquisite carving techniques, and exceptionally high artistic value. Created with the participation of literati painters, these works reflect, to some extent, the aesthetic tastes of painting in Jiangnan, including the Suzhou region, during the Ming and Qing dynasties. Moreover, these painting manuals exhibit a significant correlation with Ming – Qing Suzhou floral – and – bird prints in collections such as the British Museum’s Kenneth Bell Collection, the Okada Collection in Japan, and the Kaichirō Art Museum Collection in Japan. This connection is manifested not only in the works’ refined and elegant style, harmonious tones, and the scholarly refinement they exude, but also in the shared techniques and stylistic features between them.

Key words: paintings of Ming and Qing dynasties; Suzhou prints; floral map

[责任编辑 铁晓娜]