

相遇東西——

《程氏墨苑》中的四張銅版畫的仿製與影響

■ 林麗江

全球新航路開發後，西方傳教士爲了將福音傳播給更多人，於十六世紀帶來許多前所未見的宗教藝術品到東亞，銅版畫是其中相當值得關注的品項。晚明出版的木刻墨書中，即刊有重新摹製的西方聖經銅版畫。隨著書籍的傳播，西方羅馬拼音字母、銅版畫也爲人所悉。翻刻的過程中，晚明畫家摹寫稿本，工匠將銅版畫交錯複雜的線條，以木刻呈現，手藝巧奪天工，令人讚嘆。東西相遇，痕跡留在相遇後創發的物件上。在看似無關的題材裡，在作品的細節中，其實隱含了畫家的實驗與追求。本文帶領觀眾相遇東西，一起共賞物件上以往不曾被關注的面向，透過仔細觀看，重新理解畫家與工匠在那樣的大時代中的學習與因應。

西方傳教士與商人隨著全球新航路的開啓，於十六世紀到達東亞，於是有了連串異文化的激盪。《程氏墨苑》裡刊載了四張西方銅版畫，就是此一時期東西方文化相遇的最清楚例證。這些銅版畫經過明代畫家重新描摹後，以木刻刊印重製。《程氏墨苑》由十六世紀徽州地區著名的製墨商人程君房（1541-1610 之後）所編纂，他擅長造墨，爲了顯揚聲名把墨店所做墨錠的裝飾紋樣彙整出書。書中收錄五百多種墨樣，分別於一六〇五年與一六一〇年有兩次較爲重要的出版。除了墨樣之外，程君房還四處請人撰寫序文、爲其所製墨題讚與賦詩，且將這些文字陸續收入墨譜中。當時著名的文人或官員如董其昌（1555-1636）、王錫爵（1534-1611）、焦竑（1540-1620）、屠隆（1543-1605）、顧起元（1565-1628）等人，都在他的請託拜訪之下，替他撰寫詩文或題讚。

然而，《程氏墨苑》中最引人矚目的，還

是耶穌會士利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）於萬曆三十三年十二月（1606 年初）的文字。他爲程君房寫有一篇序文，爲四張銅版畫添加羅馬拼音標題，且爲前三張銅版畫各寫了短文來介紹版畫所繪的聖經故事。國立故宮博物院藏有一六一〇年出版的《程氏墨苑》，此版增加了許多新的內容，且重新編排頁次，上述新增添的圖文都被收錄其中。

利瑪竇的序文〈述文贈幼博程子〉（圖 1）雖然是以中文書寫，但是他卻在每一個中文字旁加上羅馬字母來註記中文讀音。中文字旁邊伴隨著奇特難以辨認的字型，這在明代人眼中看來，一定相當新奇。文中利氏也提及他是透過友人祝世祿（1540-1611）的介紹才與程君房成爲朋友，他說：「今歲竇因石林祝翁詩柬，幸得與幼博程子握手，知此君旨遠矣。」如果利瑪竇的中文沒有錯誤的話，程君房或許是帶著祝世祿的信簡去拜訪人在北京的利瑪竇。

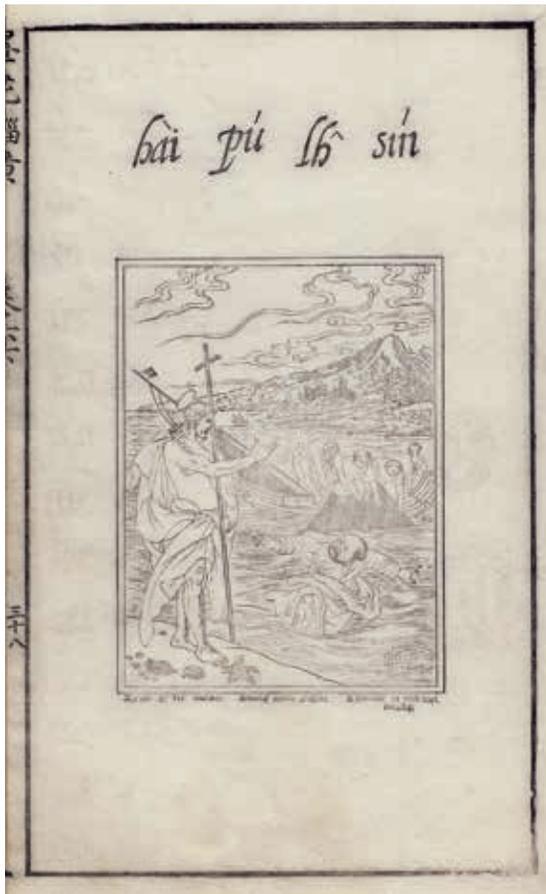


圖2 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》 〈信而步海〉



圖3 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》 〈二徒聞實〉

序文一開始就說「廣哉文字之功於字內耶」，接著花了相當大的篇幅來討論文字可溝通不同地域以及不同時代的人們。

利瑪竇特別強調文字力量的強大與持久，在這篇序文當中，他大力讚美程君房所製的墨與墨譜足以上追三代：「程子壽踰艾而志氣不少衰。行遊四方一意以好古博雅為事，即其所製墨絕精巧，則不但自作，而且以廓助作者。今觀程子所製墨如《墨苑》所載，似與疇昔工巧無異。吾乃諗大國之文治行將上企唐虞三代且駸駸上之矣。」顯然，程君房把自己所做的《程氏墨苑》送給了利瑪竇，而獲得

這樣的盛讚。利氏認為其製墨之精美幾乎要跟三代的彝鼎工藝相埒，這當然是一種溢美之詞，但是卻可以清楚看到利瑪竇使用的文辭深奧，類比恰當，且對中國古典知之甚詳。

然後，利瑪竇也解釋說似乎是程君房對於西方文字有著相當的好奇：「且文者殊狀，欲得而諦觀之」，希望能看到這些奇特的西方文字。應該是在這樣的請託之下，利瑪竇才在中文旁加上羅馬拼音。這樣一來，既能滿足程君房的請託，展示了西方字母，也顯出利氏中文能力的卓越，進而使讀者對西方文化或是宗教感到好奇。在種種的驅力之下，這些羅馬字

母伴隨著中文字以及西方的聖經故事圖像，透過《程氏墨苑》的流傳，進到中國的文人圈以及官員集團中。如果考慮到墨樣反映的是墨的製作，或許當時還有以聖經故事、西方聖母子紋樣裝飾的墨錠流通在市面上。異國的宗教與文化，於是便透過了明代書籍與工藝品擴散開來。也許一開始並未大量輸入的西方銅版畫，反而透過了東方書籍的收入與重製，有了更廣泛的流行，甚至進入晚明的工藝裝飾語彙當中，被其他的工藝所使用。這些紋樣的流通，伴隨著炫目的西方技法，仔細查找的話，在晚明一

些看似無關的藝術創作中，其實能見到東西文化相遇後的痕跡，相當值得進一步深究。

根據版本的調查，一六〇五年版的《程氏墨苑》只收錄了前三張銅版畫，而且書中並無任何利氏所撰文或者是羅馬拼音標題。也就是說，程君房在遇到利瑪竇之前，就已經收到了三張銅版畫，只是並不清楚這三張銅版畫的來歷。不過，因為程一心想藉由蒐羅各種新奇的圖像來勝過其他的製墨者，所以即使不清楚這三張西方銅版畫的內容，卻因為圖像新奇足以炫人耳目，還是將其收進墨譜中。利瑪竇在

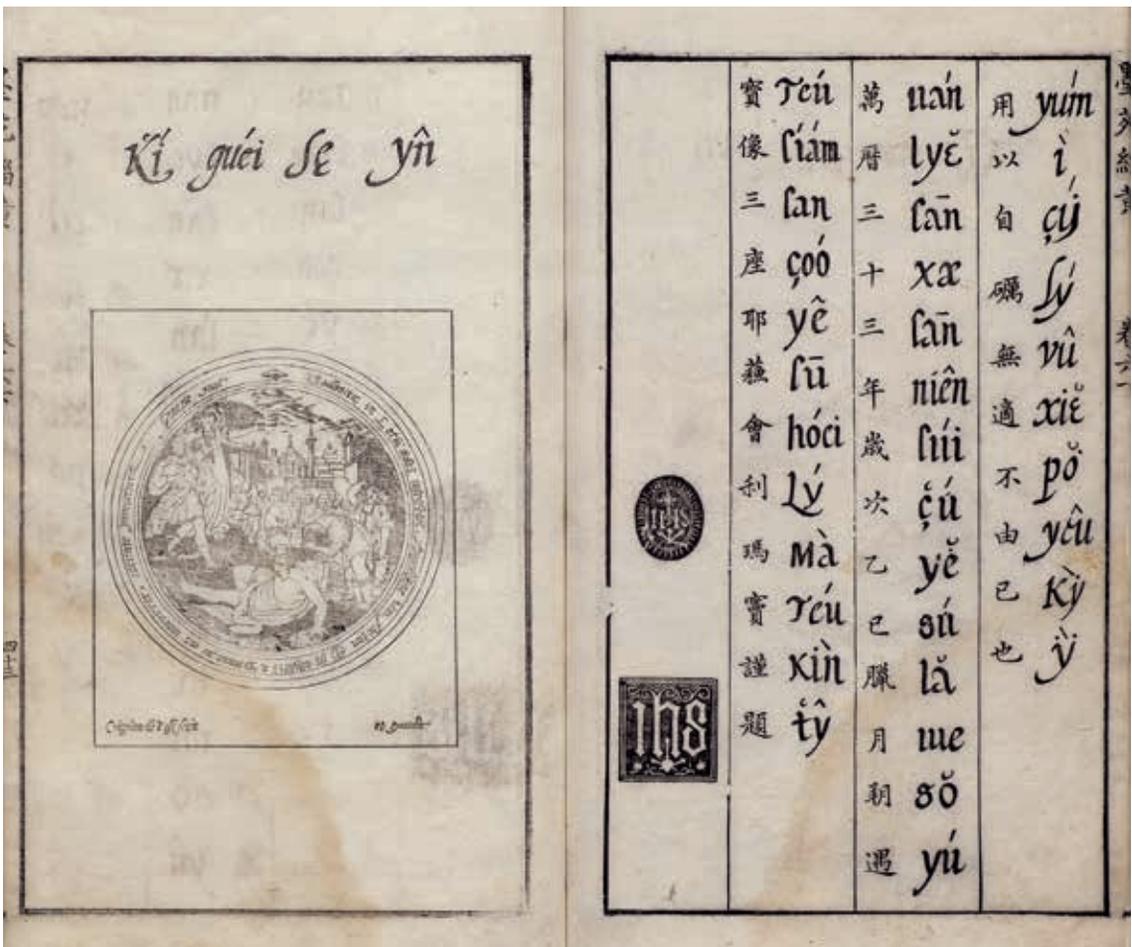


圖 4 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》〈姪色穢氣〉、利瑪竇短文後的署名

獲觀《程氏墨苑》後，為這三張聖經版畫寫有
加註羅馬拼音的短文，還依序稱這些版畫為〈信
而步海〉（圖2）、〈二徒聞實〉（圖3）、〈姪
色穢氣〉（圖4左）。在短文的最後，他甚至
還有：「萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔遇寶像
三座耶蘇會利瑪竇謹題」（圖4右）這樣的署
名。「遇寶像三座」到底是什麼？也曾經讓學
者費猜疑。但是配合著版本的狀況，可以推測
利氏所指的寶像，應該就是《程氏墨苑》早先
版本中所收的這三張銅版畫。也是因為看到了
這些聖經版畫，他才會寫下這些簡介，也可從
署名的方式想見他初看到這三張銅版畫時的驚
喜。而第四張銅版畫被標為〈天主〉（圖5），



圖5 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》 被標為〈天主〉的聖母子像

則很可能是利氏所贈，這張聖母子像底下還附
有拉丁文說明，署名是一五九七年於日本印製。
學者推測是耶穌會士在日本開設的神學院畫院
所作。日本聖母子圖像（圖6）的源頭則是西班
牙賽維亞大教堂的祭壇畫，畫作甚至可以早到
十三、十四世紀，圖像而卻在十七世紀以翻刻
版畫的形式流傳於中國。

較早的三張西方銅版畫，前兩張描繪耶穌生
平事蹟，原版第一張被利氏稱為〈信而步海〉，
其實是耶穌協助門徒得滿網魚（Christ Appearing
to St. Peter and the Miraculous Draught of Fishes
〔John 21:1-8〕）（圖7左），故事描繪耶穌立於
海岸邊告訴漁夫何處可以捕到大量魚獲，彼得後



圖6 1597 聖母子像 縱22，橫14.5公分 銅版印刷 取自長崎大浦
天主堂，轉引自町田市立國際版畫美術館編，《〈中國的洋風畫〉展：
明末から清時代の繪画・版画・挿絵本》，頁66。



圖7 約1584年於荷蘭出版的耶穌受難銅版畫集系列 馬騰·得沃斯的稿本，由安東紐斯·偉瑞克斯二世製版。美國大都會博物館（The Metropolitan Museum of Art）藏（左）耶穌協助門徒得滿網魚 縱19.2·橫15.8公分 53.601.18(43) 取自該館官網：<https://reurl.cc/QZv76Z> (Public Domain)；（右）耶穌前往以馬忤斯的旅途 縱18.5·橫15公分 53.601.18(44) 取自該館官網：<https://reurl.cc/OjyXkD> (Public Domain)，檢索日期：2023年11月16日。

來發現是耶穌，於是跳入水中迎接。但是利瑪竇的中文簡介，卻故意寫成另一個故事：門徒相信耶穌，就可以在海上步行，一旦心生懷疑，就會沉入水中。西方漢學者史景遷（Jonathan Spence, 1936-2021）認為利瑪竇是故意要改用這則故事，以方便其傳教。¹ 第二張〈二徒聞實〉的原版，則是描繪耶穌前往以馬忤斯的旅途（Christ on the way to Emmaus [Mark 16:12]）（圖7右），耶穌復活後現身在前往以馬忤斯的路上，與兩位門徒同行並安慰他們，後來更與他們共進晚餐，然後揭露自己死而復生。這兩張原本是出自耶穌受難故事的銅版畫集，都是根據了馬騰·得沃斯（Maerten de Vos, 1532-1603）的稿本，由安東紐斯·偉瑞克斯二世（Antonius Wierix II, 1555 / 59-1604）製版，於一五八〇年

後在荷蘭與法蘭德斯地區出版。² 第三張圓形構圖的銅版畫〈姪色穢氣〉，則是出自四張一套的舊約聖經人物羅得故事集（History of Lot），是關於所多瑪與蛾摩拉兩個罪惡城市被天主降火消滅的故事，這是其中的第二張描繪了所多瑪人想要對天使不敬而在羅得屋前失明的一刻（圖8），由老克里斯平·凡得帕斯（Crispijn van de Passe the Elder, 約1564-1637）在一五八五年之後於荷蘭製作出版。

如果比較西方原本與明代翻刻的版畫，可以看到許多值得進一步深思的現象。首先，中國木刻版畫省略了許多的細節。環繞在前兩張西方版畫外圍，有許多動植物或昆蟲的裝飾，這是十六世紀歐洲已經非常成熟也相當流行的作法，藉由畫上光影或立體表現，使觀者覺得



圖 11-1 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》〈信而步海〉局部



圖 11-2 約 1584 年於荷蘭出版的耶穌受難銅版畫集系列 耶穌協助門徒得滿網魚 局部

或許是這些裝飾的蟲鳥植物果實並非重點（雖然相當新奇），或者是工序上太過複雜，《程氏墨苑》只選擇摹刻中間看起來比較有故事性的圖像，周邊的裝飾都捨去了。用來表現立體與量感的陰影，也多數被省去。西方銅版畫使用許多不同方向或長或短的平行線組（交叉排線，cross-hatching），呈現物體表面的明暗，藉以表現出物體的質感、立體感與量感，讓人物顯得更加的栩栩如生。但是在中國畫的傳統中，有生命的個體卻是不加陰影，這也清楚反映在翻刻的木刻畫上。〈信而步海〉、〈二徒聞實〉的木刻版畫，人物的顏面或是身體都只有輪廓線而沒有陰影。〈信而步海〉裡（圖 11-1），左邊正在呼喚彼得的耶穌，全身上下就是頭髮、鬍鬚處有較為濃密的線條。再來就是膝蓋下方的腿部，出現了像陰影的連串線條，可能是中國畫家描摹稿本時將之理解為腿毛的一種表

現。不只是耶穌，其他人也是如此，只有毛髮處有繁密的線條，其他身體的結構就只用輪廓線表現，身體基本上沒有陰影。這樣的做法當然跟原來的銅版畫（圖 11-2）頗為不同，即便是模仿，畫家還是需要將畫稿轉譯成傳統上能夠為人所理解接受的視覺表現。

雲朵、海水與山體在明代人的理解上，也是屬於有靈氣與生命的部分，因此也是不加上陰影。天上的雲朵在原來的銅版畫也是用線條群組的疏密來呈現，但是在中國木刻上，原來用以表示雲朵形狀的留白處，卻直接改成輪廓線。這表示明代畫家理解西方版畫的表現，但是卻將之轉成中國繪畫常用的構成方式。甚至因為山水也被視為是活的，在〈信而步海〉木刻遠處的山體上雖然密布線條，但是線條的作用卻跟原來銅版畫上的線組不同，每個線條都各自分明，線條起收的筆勢也清楚得有如皴法。

中國畫家（很可能是丁雲鵬）在重新摹繪西方銅版畫時，也許就已經做了這樣的改動，刻工翻刻時於是有了不同於西方的表現。

但是陰影效果也還是出現木刻的某些地方，特別是原來在中國繪畫中認為無生命的物體上。第二張西方銅版畫（圖 12-2）雖然主要是表現前往以馬忒斯的路上耶穌與門徒同行的故事，但是在後方背景的建築中，左邊的拱門廊下，卻描繪了耶穌稍後跟門徒共進晚餐的情景。西方敘事畫中也使用異時同圖的作法，同樣的人在同一個畫面中出現兩次，來表現兩個不同的時刻。〈二徒聞實〉木刻的前景主要都是以輪廓線來描繪談話中的三人（圖 12-1），但是在門徒所戴的兩頂帽子上，已經可以看到工匠刻出了線條交錯形成陰影的作法。更清楚的是在遠方背景處的建築上陰影的呈現，在中

國繪畫中建築是界畫的一種，不是活體故無氣韻可言，因此可以加上陰影。若對照原來的銅版畫，木刻並沒有刻畫出原本的磚造建築，而是使用許多密集平行的線條鋪陳在建築的立面上，雖然仍有不知所云之處，但是大致上已經將建築的整體表現出來，可說是摹稿者與刻工的初步嘗試，也是在中國繪畫的傳統作法中所達致的一種妥協。

到了模仿第三張銅版畫時，畫家與工匠似乎更積極地追摹西方作法。雖然〈姪色穢氣〉木刻（圖 13-1）在人群的描繪上仍然是以輪廓線為主，但是在建築上、地面上，甚至是應該不能加上陰影的雲朵上，都已經開始出現陰影，使得木刻上也有接近西方銅版畫（圖 13-2）的立體表現，特別是在天使與羅得背後與他們所踩踏的臺階上，都有相當複雜的交叉排線的作



圖 12-1 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》〈二徒聞實〉局部



圖 12-2 約 1584 年於荷蘭出版的耶穌受難銅版畫集系列 耶穌前往以馬忒斯的旅途 局部



圖 13-1 明 1610 程君房編 《程氏墨苑》〈姪色穢氣〉局部



圖 13-2 1585 ~ 1605 於荷蘭刊行的《羅得故事集》銅版畫第二張
所多瑪人在羅得屋前失明 局部

法。土地與雲朵原來也是有生命的載體，在此已經被允許加上了陰影。似乎可以見到中國畫家在摹刻這些西方版畫時，也逐步理解與學習到西方圖繪的技巧。同時，木刻呈現了一群白描人物被反襯在帶有陰影的背景中，倒有種特殊反白的美感。特別是最前方人物身上的衣紋是由許多圓弧形重複的線條所構成，這種重複的圓弧衣紋線也是徽州版畫常見的作法。畫家吸取西方養分，但並非未加思考的模擬，細看之下，原來明代版畫所追求的美感仍然蘊含在其中。

當然，最令人嘆為觀止的部分就是聖母子像的翻刻。（見圖 6）原來製作於日本長崎地區的聖母子銅版畫，畫上的線條稍嫌生硬，交叉排線的作法也顯得有些不自然，因而有學者認為這應該是日本工匠所為。西方銅版畫的製作

主要是以針或是刀直接在銅版上刻製而成，且是一種凹版版畫。用銅版印製交叉線條並不困難，但是要以木刻來仿做銅版畫上的交叉排線，卻需要很細膩地刻除掉木板上非線條的部分，只留下交叉的方格線條。尤其是要刻製出這些密密麻麻的交叉線，一不小心就可能刻錯或是刻壞，若不是技藝老到的工匠很難辦到。但是這張〈天主〉圖（見圖 5），卻能亦步亦趨的將日本的銅版畫完整翻刻出來，充分展現明代工匠爐火純青驚人的雕刻功力。

值得注意的是，畫家在重摹此作品的時候，基本上應該是整個模仿繪製而成，不像前面三張銅版畫，是經過畫家的某種「轉化」與「詮釋」之後的稿本。雖說是整個模仿，看似被動，但是在觀念上其實是相當大的突破，因為畫家在此允許人物的身上有陰影，並且積極的去理



圖 14-1 明 1606 丁雲鵬 畫佛真像 軸 國立故宮博物院藏 故畫 002296



圖 15-1 明 1613 丁雲鵬 畫應真像 軸 國立故宮博物院藏 故畫 002298

解並學習這種陰影的作法。也可想見透過這樣的模仿，畫家逐步掌握到交叉排線的作法，以便能追摹原本人物栩栩如生的效果。

這四張收錄於《程氏墨苑》中仿製西方銅版的木刻畫，第一張〈信而步海〉線條的作用仍然帶有中國繪畫的特性，畫面上則完全沒有

呈現陰影，第二張〈二徒聞實〉人物的帽子、背景中的建築開始有陰影，第三張〈姪色穢氣〉的地面與雲朵也可以有陰影出現了。至此，陰影逐漸的出現在非人物的物象上，三張木刻人物身上仍然是不具備陰影。可是，到第四張〈天主〉時，為了對聖母子像的全然模仿，人物身

上終於出現了陰影，不僅是技術上考驗，更是觀念上的大突破。四張木刻恰好呈現出明代畫家與工匠逐步理解、因應並學習異國藝術文化的過程，是相當珍貴的資料。

然而這樣的學習，可曾留下什麼樣的影響嗎？或許可以從丁雲鵬（1547-1628）的創作中，找到一些線索。丁雲鵬曾先後為《方氏墨譜》、《程氏墨苑》及《養正圖解》等書的插圖繪稿，了解版畫所呈現的效果。晚期畫作往往有輪廓線粗黑，畫面物象圖案化的傾向，使得他的繪畫呈現一種有如版畫的奇異效果。這也顯示丁雲鵬為版畫創稿，對他的繪畫也有所影響。再加上為《程氏墨苑》繪稿，甚至摹稿，因此接觸到書中所收的西方銅版畫，對他的創作應有所啟發。只是學者以往較少仔細探究他畫作當

中，可能帶有的西方技法。

國立故宮博物院所藏的幾件丁雲鵬的畫作，甚至可以看到他歷年來的變化。一六〇六年丁雲鵬的〈畫佛像〉（圖 14-1、14-2），光影對比強烈，坡石表面以類似西方素描的幾何線性擦染，有著與傳統中國繪畫皴法頗為不同的表現，應該是受到西方銅版畫啟發後的新嘗試。丁雲鵬一六一三年繪製四幅成組的〈畫應真像〉（圖 15-1、15-2），當中一件與一六〇六年的〈畫佛像〉幾乎一模一樣（或許一六〇六年的原本也是四幅成組？）。然而一六一三年的作品在物象光影的處理上更為純熟，坡石上的線條擦染對比更加強烈也更具量感，顯示出來丁雲鵬嘗試以西方繪畫的表現方式，來繪製中國繪畫的不同階段的成果。



圖 14-2 明 1606 丁雲鵬 畫佛像 軸 局部



圖 15-2 明 1613 丁雲鵬 畫應真像 軸 局部



圖 16-1 明 1625 丁雲鵬 白馬馱經圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000614



圖 16-2 明 1625 丁雲鵬 白馬馱經圖 局部
樹幹上畫有交叉的排線



圖 16-3 明 1625 丁雲鵬 白馬馱經圖 局部 坡石的細部上有斜向的平行線組

丁雲鵬一六二五年的〈白馬馱經圖〉(圖 16-1)則在佛教傳統題材上,暗暗藏有新的表現嘗試。這是東漢時以白馬馱經將佛教傳入中國的故事,乍看頗為傳統的繪畫,在前方兩株樹的樹幹上(圖 16-2),以及後方的土坡上(圖 16-3),卻隱藏有類似西方銅版畫用來表現立體感的幾何平行線組,特別是畫面右方的樹,在樹幹的中上段處,甚至使用了交叉排線的方式來呈現。不過,由於平行線條之上又有敷色,故不易被察覺,之前研究也未特別發現此一現象。事實上,在一六〇六年的〈畫佛像〉以及一六一三年的〈畫應真像〉組畫,丁雲鵬就已經以中國水墨來模仿西方銅版畫效果,使得畫面光影對比強烈、石頭立體且有量感。在一六二五年的〈白馬馱經圖〉,他似乎試圖融合西方技法於傳統中國設色畫中,讓平行線組變為皴法的一種,再於其上設色。此畫見證了

晚明時期中國畫家如何含蓄地將東西技法融冶一爐,是相當特別的實驗之作。此一發現也讓人更加意識到當時畫家因應新文化的各種努力,或許在其他看似傳統的作品上,也隱藏著畫家的新嘗試,需要研究者仔細的尋找。

晚明所謂變形主義畫家如丁雲鵬或吳彬(活動於萬曆朝前後),不但是畫家也為版畫創稿,由於從事多樣的媒材,成為不同媒材的中介轉譯者。而版畫可以大量印製、大量傳播,是更為大眾化的媒材,也易於吸納新的文化與新的表現方式。許多不容易直接由繪畫表現的來自西方的影響,其實在晚明的版畫中可以更為清楚的看到。而這些從事版畫繪稿的畫家,也成為異國文化藝術相遇的首當其衝者,他們的因應與變化,正是晚明藝術文化豐富多樣的重要推力。

作者為國立臺灣師範大學藝術史研究所教授

註釋：

1. 有關利瑪竇更改這個故事的動機與問題,詳見史景遷,《利瑪竇的記憶宮殿》(修訂全新版)(臺北:麥田出版社,2009)。
2. 在西方許多博物館都可以看到這系列的銅版畫,包括荷蘭國家博物館、大英博物館以及美國大都會博物館都有收藏。荷蘭國家博物館的版畫比較奇特,第二開有關以馬忤斯途中的銅版畫,因為不明原因,邊框的部分被截去,詳見該館網頁 <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.807> (檢索日期:2023年11月16日)。這些博物館所刊載有關這兩張銅版畫的出版資訊也各有不同,或許是因為多次由不同的出版家出版,也反映了這些銅版畫受到歡迎廣為流傳的狀況。
3. 馬孟晶教授針對《隋煬帝豔史》的邊框有十分詳盡的研究,詳見氏著,〈《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化〉,《漢學研究》,28卷2期(2010.6),頁7-56。

參考書目：

1. 町田市立国際版画美術館編,《「中国の洋風画」展:明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》,東京:町田市立国際版画美術館,1995。
2. 林麗江,〈晚明徽州墨商程君房與方于魯墨業的開展與競爭〉,《法國漢學》第13輯,北京:中華書局,2010,頁121-197。
3. Lin, Li-chiang. "The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan." Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1998.
4. 陳慧宏,〈兩幅耶穌會士的聖母聖像——兼論明末天主教的「宗教」〉,《臺大歷史學報》,59期(2017.6),頁49-118。
5. 湯開建彙釋、校注,《利瑪竇明清中文獻資料彙釋》,上海:上海古籍出版社,2017。