中正漢學研究
2025 年第一期（總第四十五期）
2025 年 6 月　頁 53~92
國立中正大學中國文學系

畫譜、畫本與歌留多：江戶時代唐詩圖像編集的信息轉譯♠

許建業*

摘　要

晚明黃鳳池編《唐詩畫譜》東傳日本後，為江戶文化帶來不少影響。其詩畫相配的特色除了供日人品賞唐詩景貌或意境之外，亦成為漢畫畫者的學習粉本。與此同時，題李攀龍編《唐詩選》大行其道，江戶書林中的嵩山房策劃為其配上插畫，編刊而為《唐詩選畫本》，其早期的版本便多方參仿了《唐詩畫譜》。由是《畫譜》部分畫作被呼召再現，更用以重構不同的詩歌造像。後來嵩山房以《畫本》（主要是初編和二編）為底本，製作民間非常流行的歌牌《唐詩選歌留多》，成為當時誦習漢詩者蒙習或玩樂競技的工具。從《畫譜》、《畫本》到《歌留多》，可看成江戶時代唐詩圖像編集與傳播的重要媒介，當中圖像信息的承傳流衍，反映着詩畫構置的轉變，閱讀方式的轉換，以至於圖像修辭的轉譯，這些都是近世唐詩意象流轉的重要環節。

關鍵詞：唐詩畫譜、唐詩選畫本、唐詩選歌留多、圖像信息、嵩山房

♠ 本文為香港研資局教員發展計劃項目「江戶時代《唐詩選》和刻本的文本生成與詩學意義」（UGC/FDS15/H09/21）的階段成果。先後在「中正大學第四屆近世意象與文化轉型國際學術研討會」（2024 年 4 月 25-26 日）與「香港城市大學『跨界協商與比較視域下的中國經典』學術研討會」（2024 年 5 月 18-19 日）等會議上宣讀，獲得毛文芳教授、陳引馳教授、巫佩蓉教授、朱龍興博士與凌超博士等專家學者寶貴意見，會議上諸師友亦給予不少鼓勵。同時匿名評審提出各種修訂建議，在此一併致謝。

* 香港樹仁大學中國語言文學系助理教授。

From the Illustrated Anthology, the Illustrated Book, to the Karuta: Information Translation of Tang Poetry Imagery Compilation in the Edo Period

Hui Kin-yip*

Abstract

After the publication of Huang Fengchi's *Illustrated Anthology of Tang Poetry* in the late Ming Dynasty and its transmission to Japan, it significantly influenced Edo culture. The unique feature of pairing poetry with painting not only provided the Japanese with an appreciation of the aesthetic realm of Tang poetry but also served as a study model for Chinese painters. At the same time, Li Panlong's the *Selection of Tang Poetry* gained popularity, and the publishing house in Edo, Suzanbo, planned to create an illustrated version, *Illustrated Book of Tang Poetry*, which was largely inspired by *Illustrated Anthology of Tang Poetry.* Consequently, certain artworks from the "Illustrated Anthology" were called upon to be reproduced, even being used to reconstruct different poetic images. Later, Suzanbo used the *Illustrated Book of Tang Poetry* (primarily the first and second volumes) as the basis to produce a very popular folk-themed card game, *Selection of Tang Poetry Karuta* which became a tool for beginners of Chinese poetry to learn and enjoy competitive games. From the *Illustrated Anthology*, the *Illustrated Book*, to the *Karuta*, these works became important mediums for the dissemination of Tang poetry imagery during the Edo period, reflecting the transformations in the construction of poetry and painting, changes in reading methods, and the translation of visual rhetoric, all of which are significant parts of the modern transformation of Tang poetry imagery.

Keywords: *Illustrated Anthology of Tang Poetry*; *Illustrated Book of Tang Poetry*; *Selection of Tang Poetry Karuta*; Visual Information; Suzanbo

* Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature, Hong Kong Shue Yan University, China.

一、引言

唐詩是日本江戶時代廣為誦習的漢文經典，不但儒者文士細讀賦詠，在書籍出版的盛況下，也成為大眾熱切吸收的漢文化之一。由是各類唐詩相關書籍大量梓行，除了詩歌選集、詩語用書之外，插畫類印刷物也是非常重要的唐詩知識媒介。其時德川幕府實行鎖國政策，只准許荷蘭與中國商船停舶長崎港口，國外的珍品與書籍只能循此進入。因此自十七世紀中期以後，大量漢籍隨唐船泊進日本，當中不乏明清時期盛行的木版畫書籍。戚印平曾羅列江戶時代東傳日本的中國圖譜類書籍，比較早期的有《圖繪宗彝》、《八種畫譜》、《芥子園畫傳》等[1]。雖然後出的《芥子園畫傳》以甚為詳明的圖示與解說內容為江戶畫壇帶來了其他畫譜不易企及的巨大影響，不過，當時第一部被翻刻的中國畫譜卻是《八種畫譜》，這某程度反映了後者作為習畫範本的吸引力。而輯載於《八種畫譜》中的《唐詩畫譜》，也可以說是日本比較密集地出現唐詩圖像的流通書籍。《八種畫譜》大約在寬文十二年（1672）由京都唐本屋清兵衛首次覆刻，日後還有數次翻印。因此，雖然現在關於《唐詩畫譜》在日流傳的討論遠少於《芥子園畫傳》，但若要縱向觀察江戶時代唐詩圖像編集書籍的流播，我們肯定不能忽略《唐詩畫譜》的位置。畢竟下一部更為流行的類近書籍，則要數一百多年後由江戶書林嵩山房出版的《唐詩選畫本》（共七編）了。

簡單來說，《唐詩選畫本》就是題李攀龍編《唐詩選》的插圖本。《唐詩選》東傳日本後獲得古文辭推奉，加之書商嵩山房的不斷出版，使其大行其道。它原來只有作品文本，嵩山房為了增加閱讀效果，以擴闊銷路，故聘請畫師為其加配圖像。誠然，從《唐詩畫譜》覆刻到《唐詩選畫本》初刊期間，也曾出現一些唐詩圖像編集的書冊，比如《繪本唐詩仙》（寶曆四年，1754）、有斐堂主人《百人一詩畫譜》（安永三年，1774）等，但其影響力始終不大。事實上，《畫譜》和《畫本》雖屬兩個國度與世代的出版物，但當中有着一些承變的痕跡；至於出版《畫本》的嵩山房，又據以製作世俗普及的歌牌《唐詩選歌留多》。由此某程度上來說，《唐詩畫譜》的漢籍和刻，再到《唐詩選畫本》與《唐詩選歌留多》漢畫和製，共同擔負和貫串了江戶時代百多年的唐詩圖像知識的流傳與衍變。

唐詩作為江戶漢學的重要知識資訊，當這種語言藝術被轉譯成圖像信息（image information），其生成語境與接受文化賦予了豐富多樣的信息功能。切爾西・弗克斯維爾（Chelsea Foxwell）曾提到，東傳日本的中國畫譜除了觀賞之用，實際還擔當了讓日人更

[1] 戚印平：〈日本江戶時代中國畫譜傳入考〉，《新美術》2001 年 2 期，頁 69-74。相關考察的還有：森正夫：〈明末清初中國版畫在日本的影響〉，《成大歷史學報》第 35 號（2008 年 12 月），頁 7-50。王翊語：〈論明清畫譜對江戶時代日本繪畫書籍出版的影響〉，《出版廣角》2019 年第 23 期總第 353 期，頁 58-60。

為具體地感知外在世界的視覺信息。換句話說，我們不一定只循藝術史視角來考量其價值，更可將之視為「具有意義並複雜的方式和文本的互動」，以及「可傳輸、出售、研究和重新詮釋的信息」。[2] 以此，《畫譜》的東傳日本與重刻，乃至於後來《畫本》與《歌留多》的承變與製作，都具有圖像間信息功能的轉換性質與特色。進一步來說，其媒介版式與圖文構置的變易影響着當世相應的閱讀吟誦方式，以至於圖像承傳之間的衍化和轉譯。

在我們進入論述之前還有一點需要留意，如果我們比照《畫譜》、《畫本》與《歌留多》的圖像信息功能與承變特色，應該主要取樣於三者的共同詩體，亦即五言絕和七言絕。這本來就是《畫譜》與《歌留多》中的主要詩歌體製，而《畫本》居中相應的則在初編（五絕）與二編（七絕），這不論在詩體或圖像上，都有更多可作比照或展示遞變的關係。因此，下文討論與所舉例子也大致圍繞五、七言絕的相應圖像，至於《畫本》雖還有三編至七編多樣而富有特色的圖像，且主畫者名氣相當大，卻不會納入本文的考察範圍之內。

二、唐詩圖像編集印刷物的信息功能

江戶時代社會漸趨穩定，市民經濟得以發展起來，町人文化由是興起。本來掌握於貴族、儒者、學僧等的漢學知識與藝術文化，開始流入庶民百姓的生活慣習之中。出版業的蓬勃促進了士庶對知識文化的追求，漢籍因此被大量翻刻與編刊。當中唐詩圖像編集書籍或印刷品的編纂、設計與銷售等，也需考慮其生成語境與信息功能，由是各有其獨特的用途與色彩。

（一）《畫譜》：文人（畫）範本

晚明蓬勃的出版業裏，書籍插圖本種類繁多，有着重要的市場價值。[3] 其中又以鋪列圖畫的畫譜最具代表性。畫譜既具圖鑑性質的品賞意味，若附以文字說解，更可成為知識性的繪畫指導用書或範本。畫譜在南宋已開始流傳，現存最早流行的是圖示各種梅花畫式的《梅花喜神譜》，有謂是明代中期開始出現的畫譜的參考源頭[4]。明代中葉以後，隨着雕印技術的成熟與市場需求的提升，加之職業畫師的增加，畫譜類冊籍亦得以大量刊行。比

[2] 〔美〕切爾西・弗克斯維爾（Chelsea Foxwell）著，博藍奇譯：〈作為視覺信息的木刻版畫——日本江戶時代中期中日書籍版畫的傳播及影響〉，《美術觀察》2018 年總第 285 期，頁 79-86。

[3] 〔日〕大木康：〈明末「畫本」的興盛與市場〉，《浙江大學學報（人文社會科學版）》2010 年 1 月第 40 卷 1 期，頁 45-53。

[4] 〔美〕何谷理著，劉詩秋譯：《明清插圖本小說閱讀》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2019），頁 199。

如顧炳（活躍於明萬曆年間）《顧氏畫譜》、胡正言（約 1584-1674）《十竹齋畫譜》及清人王槩（活躍於清康熙年間）等繪編的《芥子園畫譜》等。[5] 而以詩歌與圖像並置的《唐詩畫譜》，更是為晚明以至江戶的讀者提供了獨特的信息功能。

《唐詩畫譜》出版之前，先有刊於萬曆四十年（1612）的《詩餘畫譜》。編者為宛陵汪氏，刊行之初已獲得不少關注。其後，新安集雅齋主人黃鳳池有意纂刻詩歌與版畫結合的精品，不但廣邀書畫名家題字，也聘得當時為世推重的畫手如蔡沖寰、丁雲鵬、唐世貞等，以及刻工劉次泉等完成圖像部分。《唐詩五言畫譜》最終在 1620 年編刊出版，旋即大受歡迎，甚至超過了《詩餘畫譜》。或因如此，黃氏其後還相繼推出了《唐詩七言畫譜》和《唐詩六言畫譜》。即便當中詩歌內容多有錯訛冒託，《唐詩畫譜》仍然是晚明清初最受文人雅士青睞的詩畫圖譜。[6] 為《唐詩五言畫譜》撰寫序文的王迪吉便言：「詩以盛唐為工，而詩中有畫，又唐詩之尤工者也。」特別指出唐詩能凸顯圖象美感，然後又說：「遴選唐詩百首，廣求名公書之，顓請名筆畫之，各極神情，益紓巧妙，契合於繩墨規矩之中，悟會於本神色澤之外……茲譜所鑠，殆宇內之奇觀哉！」對於本書的藝術元素，除了誇耀「名公」、「名家」的參與之外，更點出其所能帶來的各種審美享受與功能效果，比如極言道：「大都世所稱不朽者有三：詩也，字也，畫也。三者盡美盡善，時而吟咏，時而摹臨，時而覽勝，洋洋灑灑，得之心而應之手，恍若庖丁解牛，超於筆墨蹊徑之外。」[7] 這與後來林之盛撰寫的〈唐詩七言畫譜敘〉可為互見，其道：「新安鳳池黃生，夙抱集雅之志。乃詩選唐律，以為吟咏之資；字求名筆，以為臨池之助；畫則獨任沖寰蔡生，博集諸家之巧妙，以佐繪士之馳騁。」[8] 詩、字、畫正是《畫譜》特別標榜的藝術集成，也就是所謂「集雅之志」。唐詩可供吟咏，書法助以臨摹，至於其插畫，除了作為覽勝悅賞之資，更可以輔佐畫人發揮馳騁。

《唐詩畫譜》憑藉詩歌題材與情意，描繪文人閒雅生活，尤其講究場景中人物的活動和意趣，以及與山水、花草、鳥獸或居室之間的布置、陳設等。不過，這種透過細緻的造筆，着力營構人物與景象，以至其敘事與戲劇場面等，卻實際偏離了中國文人畫含蓄寫意的傳統。對此毛文芳歸結道：

---

[5] 傅慧敏：〈雅與俗：晚明書籍插圖中的「臨仿」問題〉，《裝飾》2016 年 2 月總第 274 期，頁 106-108。

[6] 綦維：〈徽州版畫《唐詩畫譜》與《詩餘畫譜》的優劣——以編選及流傳為中心的考量〉，《甘肅社會科學》2008 年第 1 期，頁 146-148。韓勝：〈明末《唐詩畫譜》翻刻之成及其文學意義〉，《文藝評論》2012 年第 2 期，頁 145-148。

[7] 〔明〕王迪吉：〈唐詩五言畫譜序〉，〔明〕黃鳳池：《唐詩五言畫譜》，《八種畫譜》，明萬曆年間集雅齋刊本，頁 2b-3a。

[8] 〔明〕林之盛：〈唐詩七言畫譜敘〉，〔明〕黃鳳池：《唐詩七言畫譜》，《八種畫譜》，明萬曆年間集雅齋刊本，頁 2b-3a。

> 《唐詩畫譜》是晚明人將古雅的唐代詩意轉譯為當代世俗圖象的一件重要作品，畫家真正的意圖在畫面配置，而非詩意本身，那些展現書法的唐詩退位成為具有說明或描述人物場景的作用，選擇唐詩，並不是要重返唐代，只不過是一個雅的象徵。[9]

這點出了晚明雅俗文化的一種悖反狀態，當極力講求、宣示對於高雅的、文人式的追慕與呈現，以獲得更多的關注與利益，那麼其本質實為世俗的操作，所謂「雅」也只屬於表面的象徵。

三種《唐詩畫譜》後來被輯入《集雅齋畫譜》（即《八種畫譜》），與《梅竹蘭菊譜》、《木本花鳥譜》、《草本花詩譜》、《唐解元仿古今畫譜》與《張白雲選名公扇譜》共同展示。在這個輯集文本空間裏，《唐詩畫譜》與其他畫譜中諸種山水名物的相關書畫圖例並列，此時它已不單只是詩意圖，還有着提供藝術知識的意味與臨仿文人畫筆法的譜錄作用。那麼這些畫譜即使偏離了文人畫的傳統，但又某程度地擔負着相關圖式的傳播工作，這對於日本江戶時代的繪畫發展尤為重要。

長久以來，具有血族關係的狩野派主擅日本畫壇，但在江戶時代中期發生很大的變化。狩野派一直依附權力中心，為王室貴胄服務，宗派師承比較謹嚴。他們注意工筆用色，重視表現效果，圖式內容大多遵循粉本，並承襲着清晰勁拔，重彩濃墨的傳統保守畫風。江戶晚期畫師田能村竹田（1777-1835）曾概述道：

> 慶安以來，如雪、周文、雪舟、元信數子，師資相受，比肩互起，主張繪事。筆墨遒勁，氣格雄偉，名鳴百世。然其所傳宋時院體，不及元四大家若明石田、衡山諸老。故本邦於趙松雪所論士夫畫者，未得其傳。惜哉，董玄宰有言：若馬、夏及李唐、劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹當學也。[10]

這裏指出，慶安時期（1648-1652）以來江戶繪畫界仍主要奉習周文、雪舟和狩野元信等狩野派先輩畫師。他們所傳承的畫風是宋代院體畫，而不是元四大家、明代沈周、文徵明等文人畫傳統。從田能村竹田的說話可見，其時雖流傳趙孟頫之論「士夫畫」，或董其昌所言「南宗畫」，但限於畫冊資源的匱乏，故所謂「文人畫」的傳統無以承傳。比及十七世

---

[9] 毛文芳：〈俗世雅賞：《唐詩畫譜》圖像營構的審美品味〉，《詩·畫·遊·賞——晚明文化及審美意蘊》（台北：學生書局，2022），頁 60。明代「文人畫」的內涵和發展，可參高木森：《明山淨水——明畫思想探微》（台北：三民書局，2005），頁 86-255。

[10] 〔日〕田能村竹田：《山中人饒舌》，〔日〕坂崎坦編：《日本畫談大觀》（東京：目白書院，1917 年），頁 179。

紀末，町人文化漸興，社會上職業畫師大增，他們期望擺脫狩野派的貴族習氣，謀求創變。士夫、文人畫的論說給予這些畫師不少啟發，但實際情況是，日本於文人畫的嚮慕既沒有淵厚的傳統，又缺乏充足的畫冊資料。在涵養學習匱乏的情況下，當時日本文人畫家渴求突破狩野派、琳派等的畫式局限，研習的對象便是大量隨唐船舶載到來的明清畫譜。這些包括《唐詩畫譜》在內的畫譜類冊籍，實際也為十七世紀末、十八世紀初的日本江戶畫家提供繪畫的題材和想法，尤其尋求貼合中國傳統文化，嘗試呈現中國詩詞的主題與構景。比方說，白井華陽（？-1836）《畫乘要略》（1832）引述梅泉之敘述，道：「元祿年間，徂徠先生得清人李漁《芥子園畫譜》，大奇之，進納之官庫。而後十竹齋、佩文齋書畫譜相尋而至，於是人或得見王、黃、倪、吳以下清人風格。」[11] 當時儒者荻生徂徠（1666-1728）積極吸收中國知識，當中也包括了畫譜，其弟子服部南郭等習畫亦有所仿習。其時畫家林守篤（活躍於 18 世紀初）也參考了《圖繪宗彝》、《圖繪寶鑒》等畫譜，編撰出版《畫筌》（1721）這部關於繪畫技法、理論的書籍。此外著名畫師池大雅（1721-1776），相傳也對這些書譜多有借鏡摹習。森銑三《池大雅家譜》便說：「元文二年（1737），翁十五歲也。此時改俗名菱屋加衛門；在二条樋口與母共居，別而孝心也。此時始賣畫扇，畫唐畫於扇子，尤仿《八種畫譜》。」[12] 若按此說，包括《唐詩畫譜》在內的《八種畫譜》很有可能是池大雅早期習畫的重要學習資源，其後才轉向《芥子園畫傳》。

日本學者板坂元曾指出，江戶文人嘗試全面地學習中國文人的生活意態，並舉例說「用日語讀漢文不用標音順序，也不標假名，用中國的發音讀原典，寫中國的漢字，愛玩中國的文房四寶，風流就是這樣生活」[13]。那麼像《唐詩畫譜》等這類圖譜，雖沒有繪畫理論或技法這些實際的繪畫知識，但它們所呈現生活閒趣的詩歌圖景，卻或多或少地模塑了江戶文人畫的圖像範式，以至於其時文人逐漸講究的風雅生活方式。

不過，日本江戶時代早期畫者大量接觸中國傳入的畫譜著作，甚至親自仿效編撰，但 18 世紀中後期以後，部分精英文人或畫者已視其為俗陋，有所鄙棄。[14] 前揭之田能村竹田便提及部分江戶畫家前輩摹習中國繪畫的不良風習，其道：「所謂漢畫，往往有撫仿俗間所傳明清諸畫，略得形似，而用筆卒略施彩輕媚，其意蓋在速成以收重價，不及狩野、

[11] 〔日〕白井華陽：《畫乘要略》卷三（早稻田大學藏天保三年〔1832〕皇都書林須磨勘兵衛刊本），下冊，頁 5a。

[12] 《池大雅家譜》（大阪公站大學杉本圖書館藏江戶中後期〔年份不明〕補寫本），頁 6。

[13] 「文人画を学び、返り点、送り仮名を用いず、唐音（中国の発音）で原典を読み、唐様の字を書き、中国風の文房具を愛玩し、といった風流な生活。」〔日〕板坂元：《町人文化之開花》（東京：日本講談社，1975），頁 80。

[14] 徐小虎著，劉智遠譯：《南畫的形成：中國文人畫東傳日本初期研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2017），頁 122-131、220-223。

雪舟二派也遠矣。惜二派後世傑出者少，其道鞠為茂草也。」[15] 此中「明清諸畫」應包括流行了一段日子的《八種畫譜》、《芥子園畫傳》等畫譜，他們的不少繪畫圖式特別題款參倣了某名家筆意，這也是承襲了一般畫譜的做法。然則，日人雖對從中國傳來的新鮮畫種深感好奇和興趣，但其宗習者大多來自世俗的畫譜，因此其自認為文人畫樣式的畫作，實際沒能完全對應中國「文人畫」以精神感悟為尚、追求悠遠的審美格調等的概念。此誠如田能村所說，這些臨仿始終止於「略得形似」，況且不少實為商業出版服務，就更難體現中國傳統「南宗畫」或「文人畫」蘊含的風神逸趣了。

（二）《畫本》：童蒙誦習

在出版業世界裡，書商顧及世俗的實際需要與審美趣味，加上印刷技術提升，於是配圖、彙編、集說等通俗操作大行其道。日本江戶時代迎來出版高峰，同時漢籍市場需求甚大，故而以漢籍為本的通俗書籍亦纍纍而生。題李攀龍編的《唐詩選》可謂其時漢籍集部的流行讀物，自江戶初期傳入日本以後，經過不少儒者文士（尤其古文辭派）的推奉，大受歡迎。其既被引以為學習唐詩的津筏，同時廣受民眾珍視。加之出版業興起，大量舶來的漢籍被翻刻或重訂注解。[16] 其中取得《唐詩選》出版權的江戶書肆嵩山房，不但屢次再版，更編刊出國字解、唐音附、片假名附、大字小字、墨本等不同版本，《唐詩選畫本》（下概稱《畫本》）正是其中一個產物。[17]

這裏先簡單介紹嵩山房。「嵩山房」是本屋（即書店）名稱，乃江戶書林中一家新起的書店，從本家須原屋分派出來，而彼此長期關係密切。至於他的商家名號叫「小林新兵衛」，是以由他們出版的書籍扉頁或版權頁多題「嵩山房」或小林新兵衛，又或二名連稱。小林新兵衛是商號，可以由家族成員繼承，而《畫本》編刊的策劃人就是此商家的第四代，名曰小林高英。嵩山房在十八世紀中前期擁有了流行唐詩選本《唐詩選》的專屬出版權，並且不斷推陳出新，以謀利潤。於是乎，當時嵩山房的主人小林高英為了完成父祖輩以圖

[15] 〔日〕田能村竹田：《山中人饒舌》，《日本畫談大觀》，同註 10，頁 180。

[16] 許建業：〈題李攀龍《唐詩選》在晚明與江戶時期的文本流衍〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》2021 年第 4 期，頁 131-146。

[17] 蔣寅根據日人長澤規矩也《和刻本漢籍分類書目》，排整日本刊刻的《唐詩選》重印、箋釋或衍生版本多達 93 種。參見蔣寅：〈舊題李攀龍《唐詩選》在日本流行和影響〉，袁行霈主編：《國學研究》第十二卷（北京：北京大學出版社，2003 年），頁 364-368。日本學者大庭卓也更編製相關的圖錄述介，資料更為豐富具體。〔日〕大庭卓也編集：《江戶人、『唐詩選』遊玩》（久留米：久留米大學文學部，2017 年）。

配詩的出版想望，便先後組織當時的著名畫師[18]，為《唐詩選》詩篇配上插圖，定名為《唐詩選畫本》。從 1788 年出版初編，至 1836 年以七編作結，《畫本》的刊成前後共歷近 50 年。略列出版資訊於下：

初編 天明八年（1788）橘石峰畫（五言絕句）
續編 寬政二年（1790）鈴木芙蓉畫（七言絕句）
三編 寬政三年（1791）高田円乘畫（五言律、五言排律、七言律）
四編 寬政五年（1793）北尾紅翠齋畫（七言絕句續編）
五編 天保三年（1832）高井蘭山著、小松原翠溪畫（五言古詩、七言古詩）
六編 天保四年（1833）高井蘭山著、葛飾北齋畫（五言律、五言排律）
七編 天保七年（1836）高井蘭山著、葛飾北齋畫（七言律）

《唐詩選》共選錄七種詩歌體制，但總共七編的《畫本》並非對分各詩體，其出版先後也沒有相應次序。《畫本》刊年跨度大，主畫者不一，故最終能比較整全地出版，可算是一項頗重大的成就。而受邀主畫的畫師對唐詩意境的理解、意象的選取、參考的取材等均有相當差異，也是將唐詩「可視化」的重要體現。

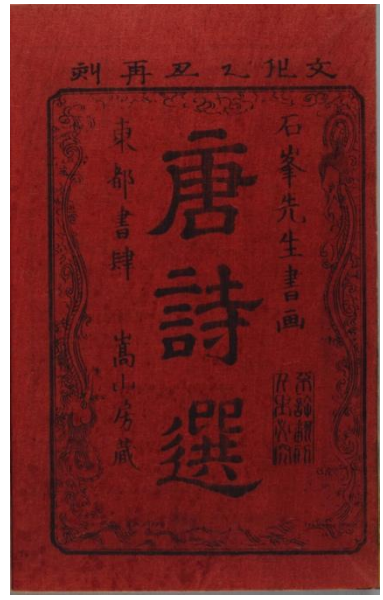
然而，《畫本》雖有畫師坐鎮，但從其幾篇序跋所述，它最初編刊的主要目的其實在於童蒙，即輔助兒童或初學詩者閱讀《唐詩選》名篇。前述負責策劃《畫本》編刊的小林高英，在初編書後的〈書『畫本唐詩選』後〉述道：

> 高英四世之祖，歲仲者，以春台、南郭二先生撰著皆藏於舖裏，故其為嵩山房著矣。賜顧諸君子，月日進哩。其後，祖君先人相繼刻《唐詩選》者，凡十餘種，特欠畫而已。蓋祖文由嘗欲盡以承歲仲之意，乃謀石峯先生。而性多病，未果而逝矣。父祐之亦不果而逝矣。嗚呼哀哉，故余遂得請先生上梓焉。是亦欲承父祖之意者而已。庶幾補其欠乎，先生又善書，則亦請書詩於其傍。先生退遜，辭以不堪罪梨棗。余固請曰：「是非高英之請也，歲仲、文由之請也。」

[18] 〔日〕有木大輔：〈《唐詩選畫本》中繪師的地位〉，《唐詩選版本研究》（東京：好文出版，2013），頁 117-135。還有一點值得留意，《畫本》四編與五編出版之間相隔約四十年，實際原因不易探究。有木大輔對此做了一些推測，如與出版企劃、畫師合作等有關，聊備一說。

先生於是諾此舉也，非發乎余肚裏也。且或南郭先生之忠臣，而余家之孝子乎？故聊書其傳於後而已。天明戊申之臘 嵩山房小林高英識。[19]

此先敘說書店與太宰春台與服部南部等重要儒者的密切關係，並大概交代了《畫本》的出版源起，表示《畫本》乃《唐詩選》「十餘種」相關書之一，只是中間屢有波折，出版不算容易。其中也述及邀請「石峯先生」橘石峯當主畫者的過程，橘石峯也在初編書前題序，以申想望。其〈畫本唐詩選自序〉道：





夫詩也，字也，畫也，心之三迹也。詩能究神，字能模機，畫能肖功矣。一日，嵩山房小林氏來，話遂及之。小林氏因請曰：「題《唐詩選》，君補其，我能梓之。」余亦嘗謂：「彼詩猶此歌，其體裁雖異，其旨趣一而已矣。蓋和歌之選數十家，獨黃門藤定家於小倉百山莊僅舉作家百人，各選一首。是選之精者也。後世名其冊子曰『百人一首』而令行本，加以作者畫像。於是，婦女之輩愛玩不怠誦習，乃為歌道之逕路也。若夫，詩之教亦復然矣。其選頗多，而于鱗所選校唐三百年詩，僅取四百餘首。是選之粹者而與《百人一首》并行於本朝，有年于茲。然童蒙或倦吟誦，不卒其業矣。若畫以肖詩，傍書其詩解，以國字而為三迹，以備一覽，童蒙玩弄習熟，則為作詩上堂之階梯歟？」雖然，不工畫何肖詩哉？無味詩安有畫哉？不是余所能，故工夫已久，業未成矣。因此辭。小林氏強曰：「勿辭。此舉一為童蒙耳，誰願說妍媸耶。且聞與祖文由有應諾

[19] 〔日〕小林高英：〈書『畫本唐詩選』後〉，《唐詩選畫本》初編（東都書林小林新兵衛藏板，天明戊申初刻、文化乙丑年再刻本），頁 1b-2b。

> 在，請使我遂先人之志，幸甚。」於是，對專業與考祖而不顧，履六三之凶數，事業仮筆，已紙積，先五言絕句成矣。 天明戊申臘月石峰道人橘貫一誌。[20]

這篇序文補充了小林高英之所述。石峯將《唐詩選》與當時流行的和歌選集《小倉百人一首》比較，指出當百人一首「加以作者畫像」後，令婦女習之不倦，愛不釋手。可以推想，職於照顧小孩的婦女也會用以引導幼童閱讀。他認為這正是和歌的推廣「逕路」，相反已盛行一段時間的《唐詩選》，蒙童倦於學習，最終沒有竟其業。因之，圖像教學成為推動詩教的方法策略，若為《唐詩選》的作品作畫，讓詩歌的物事具體可視，「畫以肖詩」，則應能吸引讀者（尤其兒童）閱讀。倘使在詩歌旁邊作說解，初學者更可因此「玩弄習熟」，從而踏上進步的學習階梯。這番說話指出了《唐詩選》的商業價值，以及「畫以肖詩」的發展潛力。雖然石峯曾以技藝不足，久未成業而提出辭畫，但最後還是順利完成了。而小林高英勸說的言辭，也道出了《畫本》的性質：「一為童蒙」；至於圖畫的美醜妍媸，是不多計較的。後來專取七絕的《畫本》二編出版，書後同樣有一篇小林高英的〈書《畫本唐詩選》後〉，記述這次七絕的續刻獲得當時更為知名的畫師鈴木芙蓉（1749-1816）助陣，且同樣以「童蒙」作為插畫唐詩的指歸。

《畫本》初編有一篇由菅俊忠撰寫的題識，對《畫本》的作用頗有歸結的力量，其道：

> 三墳五典，隱其教備。施諸童蒙，則退不進。責望之汲及也，却墜於亂網也。今此『畫本唐詩選』也，畫以奪平鶵、竹馬，解以識詩心、字儀。發蒙之道，莫捷焉。可謂入室升堂之戶門也。石峯氏之功，豈小補哉。菅忠俊題。[21]

此同樣標舉了「圖」與「解」，那麼圖畫之於詩歌，已在再現或修辭的作用之外，增加了以具象呈現詩中人情物事的詮釋、說解功能。因之，《畫本》的圖畫並非只為觀賞的詩意圖，而是一幅幅以圖解詩的「解詩圖」，讓未能走出國門的日人由此認識唐詩的風土名物，以至於領略中國貧富士庶的生活與韻致。

（三）《歌留多》：玩樂競技

日常的朗讀誦習以外，酒令、詩鐘等競技遊玩也是中國古代普遍的詩歌呈現方式；而若換作古代日本，則歌牌（かるた 歌留多；又稱「加留多」、「賀留多」）遊戲應屬最為流

[20] 〔日〕橘石峯：〈畫本唐詩選自序〉，《唐詩選畫本》初編，頁 1a-2b。
[21] 〔日〕菅俊忠：〈引〉，《唐詩選畫本》初編，頁 1a。

行的詩歌競技活動，且延續至今。亦因如此，我們不得不提及江戶時代的唐詩歌牌代表《唐詩選歌留多》，下面將概述其印製來源與樣式，以至於當時翫閱競玩的情況。

關於日本歌牌遊戲的源頭，《雍州府志》述其「元出自貝合之戲者也」[22]，即日本平安時代（794-1185），貴族在貝殼的殼面與底裡刻畫上和歌及其相關圖案，配以成對，並慢慢發展出競爭搶奪的遊戲。比及江戶時代，商人從葡萄牙進口傳入歐洲的紙牌遊戲，歌留多 Karuta 就是葡萄牙文 Carta 的音譯，由是在日人的生活裏出現了各式各樣的紙牌遊戲。其中和歌被移到紙牌之上，成為大眾喜愛的競玩活動。比較早期的詩歌紙牌是《和歌歌留多》，將藤原定家（1162-1241）編集的《小倉百人一首》製作刻劃在紙牌之上，甚至配上歌人圖像。整套《百人一首歌留多》共一百首詩歌，每首分「上句札」和「下句札」兩種紙牌，通共二百張。一般來說，閱讀牌上的字圖分配大多各佔其半，「上句札」上半為歌題、作者及和歌前半部分（前十四字），下半為歌人圖像；「下句札」則只寫上該和歌的後半部分（後十四字）。相傳在江戶元祿年間（1688-1704），就開始流傳一唱讀一打取的競技玩法。而在當時濃厚的漢學氛圍底下，漢詩歌牌也慢慢出現了，其上的詩歌多數為大眾摹習的唐代詩篇，當中又以《唐詩選歌留多》最為突出[23]。

現存可見最早的唐詩歌牌是《唐詩選歌留多》，分五言絕句和七言絕句兩種，明顯有着承襲自《唐詩選畫本》（五絕和七絕）的痕跡。我們雖頗能肯定它們的出版來源，但其生成情況仍存在不少爭議。專研歌留多的學者吉海直人曾根據《日本社會事彙（三版）》的記述，指出寶曆四年（1745）的「書籍目錄」（書商編訂的出版資訊）已錄有關於《唐詩選歌留多》的出版信息。他又列舉其他相關資訊，比如《享保以後江戶出版書目》中有「唐詩訓解五言絕句歌留多」（寬延元年〔1748〕八月）和「唐詩選歌留多七言絕句五十首，小林新兵衛」（天明七年〔1787〕十二月）兩條記錄。前述「小林新兵衛」即嵩山房的商號，吉海氏據此推估這些是現存《唐詩選歌留多》的早期出版時間記錄。[24] 不過，大庭卓也對此提出質疑，批評吉海氏只根據割印帳（販售許可記錄簿）和書籍目錄等二手文獻分析，卻沒有



[22] 〔日〕黑川道佑撰：《雍州府志》（國家圖書館藏日本貞享三年〔1686〕刊本），卷 7，頁 31b。

[23] 〔日〕吉海直人：〈關於「漢詩歌留多」〉，《同志社女子大學（日本語日本文學）》第 26 輯（平成 26 年〔2014〕6 月），頁 89-102。

[24] 同前註，頁 89-91。

考察原來實物。[25] 他認為，《享保以後江戶出版書目》主要出自江戶書林的割印帳，但割印帳只屬書商的出版申請，實際上有些申請到後來不一定能成功出版。此外，他通過比照同出於嵩山房的《唐詩選歌留多》和《唐詩選畫本》的插圖，指出《唐詩選歌留多》（五絕）上的圖案乃承襲天明八年（1788）刊行的《唐詩選畫本》初編。因此，《唐詩選歌留多》應是 1788 年以後才出版的，以此推之，包含七言絕句的《唐詩選畫本》二編和四編，因分別刻於寬政二年（1790）和寬政五年（1793），故《唐詩選歌留多》（七絕）的出版時間也應在 1793 年以後。

誠然，結合實物版本的分析以推翻吉海氏的例證，是比較具說服力的。不過，割印帳、書籍目錄等關於《唐詩選歌留多》的刊售記錄並非孤例，我們也不能完全抹殺。事實上，現存最早關於唐詩歌牌的記錄，還可見於《京都書林上組濟帳標目》（關於版權爭議的簡單記錄）[26]。在「元文（1739）四年」下其中一則載述道：「《唐詩百首歌留多》，與《訓解》存在（重版類版的）衝突，通過交涉後未以『折本』形式出版。」[27] 當時書商欲提出出版申請，需要提交初稿予書商協會（本屋仲間），由協會判斷是否重版類版，若然則禁止刊刻。此外，書商也會主動提出訴訟。前揭「《訓解》」即是由京都書林文林軒出版的《唐詩訓解》。文林軒常對其他《唐詩選》相關書籍提出版權控訴，望令其禁行，不過他們最終還是在《唐詩選》的版權爭訟上敗給江戶的嵩山房。至於《唐詩百首歌留多》，從題目看應是仿效《小倉百人一首歌留多》而製作出來。歌留多為紙牌印製品，《濟帳標目》言其不能用「折本」形式出版，推之或許是《唐詩百首歌留多》的印刷商在推出紙牌後，再加印折本版。但這樣就如同一部選本書籍，會有類版之嫌，或因如此不獲出版許可。此外，《濟帳標目》「寬保（1744）三年」下還有一則「唐詩訓解詩歌留多之事」[28]的簡短記錄，由於資訊太少，我們難以追查，但它可以與上文的「唐詩訓解五言絕句歌留多」相照應。雖然這些記錄我們暫無實物作審核，但起碼可以理解這不是單獨事件。在十八世紀四十年代可能真的已出現了唐詩歌牌，或者說，唐詩歌牌的早期型態很可能是沒有配圖的。事實上，現存部分漢詩歌留多就沒有配圖，這或與其出於競技的性質有關，此將於下節詳解。

現存可見的《唐詩選歌留多》主要有四種樣式：

一、五言絕句 五十首

[25] 〔日〕大庭卓也：〈關於嵩山房小林新兵衛的「唐詩選加留多」〉，《比較文化年報》（久留米大學大學院比較文化研究科）》第 26 輯（令和 3 年〔2021〕3 月），頁 1-39。

[26] 筆者曾撰文針對《唐詩訓解》與《唐詩選》的版權爭議情況作簡要的梳理，請參〈宣傳與爭訟：題李攀龍《唐詩訓解》和刻本的出版信息〉，《東亞漢學研究》第 12 號（2022 年 10 月）。

[27] 〔日〕宗政五十緒、〔日〕朝倉治彥編：《京都書林仲間記錄》（東京：ゆまに書房，1977），第五冊，頁 64。

[28] 同前註，頁 73。

二、五言絕句 七十四首
三、七言絕句 七十首
四、七言絕句 一百首

關於五言絕句，其七十四首之數乃完全承襲《唐詩選》的七十四首作品，至於為何又有五十首的版本，這或許與歌牌競技講求整齊有關。至於七言絕句，《唐詩選》共收一六五首，《畫本》二編先推出當中的七十七首，《畫本》四編再補完餘下八十八首，最後《歌留多》則再從中選取摹畫。大庭卓也推測，現存的七絕歌留多的配圖主要承襲《畫本》而來，七十首的歌留多樣式乃繼《畫本》二編而出，一百首的則是繼四編而出。而不把全部七言絕句都製成歌留多，則應是要以七十或一百首為限，如此既可能有刊印成本的考慮，某程度也可以說與和歌《百人一首》有若干對應。



至於《唐詩選歌留多》的翫閱誦唱情況，雖然其普及程度遠不及《百人一首歌留多》，但它在江戶後期至明治初期應該有着相當的影響力。除了嵩山房持續宣傳，因而有較穩定的市場之外，《唐詩選歌留多》也是另一種從《唐詩選》衍生出來的的教育工具，供當時的習漢詩者誦翫以至競遊。《日本社會事彙（三版）》曾述說在江戶漢學盛行之時，唐詩歌牌被用作背誦詩歌的練習用品。現在津和野町鄉士館內，就藏有江戶末期津和野藩士小柴氏遺下的《唐詩選歌留多》，並視之為古時漢學教育的其中一個重要環節。[29]此外，白川藩（接近今會津）的藩校也鼓勵學生競玩《唐詩選歌留多》，將它與打毬球分別作為一文一武、一室內一戶外的日常訓練。《會津若松市史》便提到，戊辰（1867）以前其地的藩校要求學習歌牌，不過進入明治時代就廢棄了。後來白川藩主遷移到三重縣，也將漢詩歌留多引帶到當地，成為其重要的文化傳統之一。時至今日，三重縣桑名市的鎮國守國神社仍然以「詩歌留多」（詩かるた）作為其中一項「祭事」活動。每年的一月三日和五日，神社會分別舉辦「和歌歌留多」和「漢詩歌留多」的唱吟競玩活動，將習尚傳承下去，展現了他們的珍視程度。另外，日本 NPO 法人東京都日中友好協會也在十年前左右開始舉辦「漢詩かるた交流会」。他們編定六十首漢詩歌留多，並且與百人一首歌留多的競技比賽

[29] 〈漢詩歌留多：江戶時代後期漢學教育的一部分〉，《山陰中央新報》2022 年 3 月 17 日「津和野町鄉士館 100 年の歷史」第 11 話。

一樣，分團體戰和個人戰，成為每年舉行一次例行盛會。在今日日本，唐詩（或漢詩）吟唱和競技傳統得以保存、綿延至今，這種獨特的《歌留多》所發揮的影響力不可忽視。

最後要特別指出的是，日人於漢文文獻的閱讀、翻刻或衍造，大多在文句旁邊加注假名或標點（即訓點），以便訓讀。然而，含競遊性質的《唐詩選歌留多》卻沒有任何訓讀標記。事實上，嵩山房出版的《唐詩選》相關書，多數都有訓點的。筆者暫未看到關於《唐詩選歌留多》沒有訓點的說明，我們只能推測，它主要的目標競群眾是通曉漢文的讀書人，像前文提到部分藩校以之作為漢詩教學的工具。當然，這也有可能是編製者純粹希望歌牌外觀看上去比較簡潔，於是不額外附加訓點。又或者，因嵩山房本身擁有《唐詩選》相關印刷物的專屬出版權，故而編製者假定讀者會購買和習得由他們出版並含訓點的《唐詩選》；更甚將之結成一個套裝組合來推銷，也是有可能的。

三、圖文構置與閱讀方式

《唐詩畫譜》的五言、六言和七言絕句，各五十首，都是採取一詩一圖，先圖後詩的衡等結構。除了少量詠物詩，畫譜內的圖畫大多以「應文直繪」的方式，呈現包含人物活動的敘事場景。過去毛文芳、關鵬飛等為此提出不少考察的成果，分辨其如何被「觀看」[30]。這些研究提醒了我們，當面對出自坊肆的讀物，其被「觀看」的角度與群體等依然是圖譜類書籍研究者應當關注和思考的對象。由是我們將對《畫本》與《歌留多》予以深刻的注視，從而展示其獨特的圖文結構，以至於相應的觀看或閱讀的方式。

（一）《畫本》：文圖共濟下的來回照應

與《唐詩畫譜》的一圖一詩、前圖後文不同，《唐詩選畫本》的構圖架置方式比較多樣，可以說是混合式的。[31]而在詩與畫的不規則布置之外，更可留意詩文字與圖像之間的環迴詮釋。

---

[30] 毛文芳：〈俗世雅賞：《唐詩畫譜》圖像營構的審美品味〉，《詩·畫·遊·賞——晚明文化及審美意蘊》，頁 38-44。關鵬飛，〈《唐詩畫譜》中的文圖規範、圖解文本和文圖張力〉，《南京曉莊學院學報》2020 年 3 月第 2 期，頁 79-88。

[31] 關於圖文樣式的分類，此處參考了顏彥：《明清敘事文學插圖的圖像學研究》（杭州：浙江古籍出版社，2022 年），頁 19-38。



圖 3.1.1 賀知章〈題袁氏別業〉

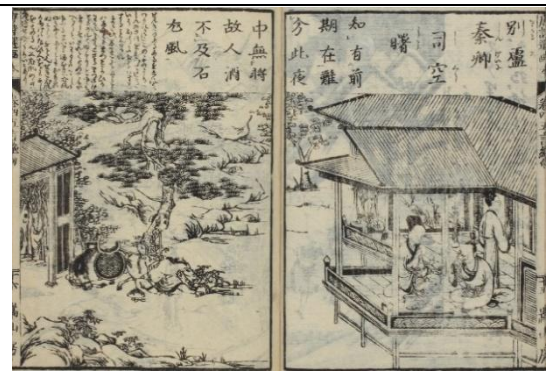


圖 3.1.2 司空曙〈別盧秦卿〉

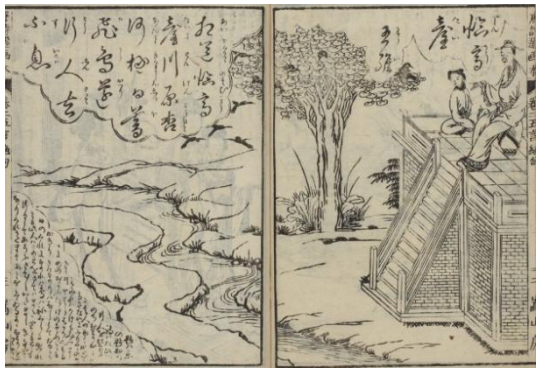


圖 3.1.3 王維〈臨高臺〉



圖 3.1.4 蘇頲〈汾上驚秋〉



圖 3.1.5 王昌齡〈送郭司倉〉

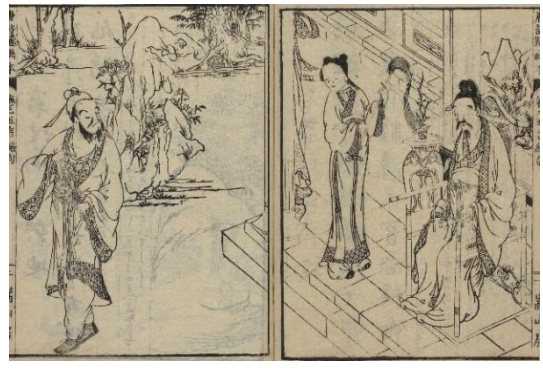


圖 3.1.6 王昌齡〈答武陵田太守〉

首先，《畫本》大多數採用跨頁的「圖文同面式」，即平放時圖文佔據了跨頁的兩個版面，圖像與詩歌及其他文字資訊共置其中。而圖和文所佔約七三或八二之比，其有明顯分界線的，有左右結構者如賀知章〈題袁氏別業〉（圖 3.1.1），又有上下結構者如司空曙〈別盧秦卿〉（如圖 3.1.2）。此外也有不少是沒有分界線的，詩題、詩句、譯文等文字闖進畫內，即圖文混融者，比如王維〈臨高臺〉（圖 3.1.3）和蘇頲〈汾上驚秋〉（圖 3.1.4）。從這

些圖例可見，《畫本》圖畫大多不講究留白，盡可能佔據畫框內空白處，尤其常用天際或雲朵作為題寫文字的位置。

此外，有部分詩歌因排版原因得以佔據三個版面，其圖文主要出現在書冊的開首和結尾。比如《畫本》初編第一冊的最後一首詩王昌齡〈送郭司倉〉（圖 3.1.5），它屬於先圖後文，翻到這首，率先出現的是雙面連式的圖畫，整整充滿兩版，其中文字信息只有作者和詩題，而後面的單版，就是詩歌的原文，及其文讀譯文與白讀譯文。至於初編第二冊開首的，則反過來是先文後圖。接續的仍然是王昌齡詩，故第二冊首頁沒有作者名，而只有詩題〈答武陵田太守〉、詩歌原文，及其文讀譯文與白讀譯文。後面同樣是連跨兩版的純圖畫，沒有半個文字（圖 3.1.6）。間中也有一文一圖者，如薛瑩〈秋日湖上〉與荊叔〈題慈恩寺〉，其雖與《唐詩畫譜》相近，卻是雙面連式的，即左版圖像，右版文字，文圖仍然可共讀相應。此外還有少量是圓月圖式的，旁邊空白處附上文字，如李白〈秋浦歌〉、王昌齡〈送別魏三〉和王維〈九日九日憶山東兄弟〉等。其中〈秋浦歌〉，畫師橘石峯將圓月邊框下加上鏡托，製成圓形的鏡子，用鏡裏頭像呈現「不知明鏡裏，何處得秋霜」的情景，饒有創意。



《畫本》諸編中每首詩歌的圖文都有不同的布局安排與閱讀順序，觀照方式靈動，屢屢翻出新意。當中只有「第三編」的詩畫安排比較規整，先是雙面連式的詩篇與譯文，繼之為該詩雙面連式的圖畫。如果要說初編和二編裏圖文構置比較誇張出格的，要算李白的〈峨眉山月歌〉。



左圖為李白〈峨眉山月歌〉，畫師鈴木芙蓉採用雙面連式，將詩歌三四句「夜發清溪向三峽，思君不見下渝州」的情景呈現出來。不過其圖文結構並非左右或上下，而是分開三層。但見右下方一葉扁舟，船家撐竿，詩人坐在舟上，正是「夜發」之意，因此詩人應是身處「清溪」，朝向「三峽」航去，而江水旁邊

都是岩巉陡峭的崖壁。特別之處是圖畫中間寫上詩題、詩句、白話譯文、注說、詩人名稱等主要文本，甚至乎加上評論。此引用的是明代詩論家王世貞的評說：「王元美曰：此是太白佳境，然二十八字中，有峨眉山、平羌江、清溪、三峽、渝州，使後人為之，不勝痕跡矣。益見此老爐錘之妙。」過去圖畫上的題詩著文，大都在圖畫的周邊空白處，以天空、雲霧間尤多，而《畫本》中的圖文混雜者都是如此處理，如前揭的圖 3.1.3 和圖 3.1.4，就是在圖的上方利用了雲朵放置文字文本。至於這幅〈峨眉山月歌〉，則透過夜裏的江上煙波，讓文字橫亘其間。有趣的是，舟上詩人應在閒適地仰望天空或崖壁，或許是「思君」，但因為文字從中間橫出，也可以看成其「仰望」的就是這些詩句、說解，乃至後世的評論，甚至可以想像為與讀者「共讀」。如此不但是圖文分界或構置的裂變，也可說是圖畫空間維度的另類突破。

沿着圖文結構與詩畫關係來觀照《畫本》，作為當時的童蒙詩集，其圖畫地位比過往更為突出，庶幾於今日的童書。《唐詩選》在中國晚明最為流行，雖為初學詩者視作學詩之津筏，但未算是童蒙讀物，也沒有附圖。而真正屬於童蒙詩集的《千家詩》，則出現了幾種插畫版本。此如《新刻和韻註釋千家詩選》（哈佛大學燕京圖書館藏明萬曆年間文華軒梓本）、《明解增和千家詩註》（故宮博物院藏明內府彩繪插圖本）、《鍾伯敬先生訂補千家詩圖註》（日本東北大學圖書館藏清咸豐丙辰年重鐫廈門畊文齋藏板本）等，都是在詩歌文本與注解文本的上方加入插圖，聊作具象呈現和點綴之用，雖部分插圖的描劃頗精細，但藝術觀賞性始終不高。而《唐詩畫譜》以「畫」為題，編者雖申明要集「詩、畫、書」三絕之美，但「畫」仍然佔有主導位置，不過其性質又與《畫本》不同。《畫本》以《唐詩選》為底本，可算是其衍生產品。而其配畫並非點綴，而是透過具體圖象來再現、詮釋詩歌，俾便讀者更加容易理解詩歌情意，認識句詞間的山水名物。其空間佔比與價值意義比作品文本的更大。《畫本》三編的作畫者高田圓乘曾針對前二編作了簡單回顧，其道：

> 其景情者，充溢於言語之外，可以意思得之，不可以註釋解之。故施諸畫圖，其神思清雅，精彩暢麗，非後世可及。《畫譜》五七絕句，既行於世，踵而逮此。余也麤工，敢侵扚鶩之譏，以便於童蒙解詩之路逕，不敢傳諸有識人也。若夫線車竹馬之玩，幼穉所不能無，以之易嬉戲之具，自然得唐人之指趣，有識君子恕余之罪，不亦多幸乎？[32]

[32] 〔日〕高田圓乘：〈自序〉，《唐詩選畫本》三編（東都書林小林新兵衛藏板，寬政三年〔1790〕），頁 2a-2b。

這裏指出，詩歌應以意會，不可用註釋來解說，不然會破壞詩歌藝術境界的體會[33]。他對用「畫圖」來呈現詩歌景情十分認可，而《畫本》（按：文中「畫譜」應為筆誤）的「五絕」（初編）和「七絕」（二編）都已經取得成功，故此他樂意承續主畫三編。雖然這種處理手法流於淺俗，有可能獲罪於有識之士，但他認為這是「童蒙解詩」的可取路徑，甚至乎可取代「線車」、「竹馬」這類的嬉戲之具，讓兒童寓學習於玩樂，如此自然能體會唐人詩歌之指趣。於此，圖畫已承擔了詮解詩歌的功能。尤其如前文述，當時日人難以步出國門，那麼對於中國物事的認知，就只能從圖畫得來了。

在作品文本與圖像話語以外，《畫本》在詩歌的題目、作者、句詞旁邊都加了假名，以標注訓讀，同時又加入用假名寫的白話譯文，讓低知識水平讀者或兒童更容易理解。天明二年（1782），嵩山房出版題署服部南郭《唐詩選國字解》，此為服部的《唐詩選》講義筆記，用假名寫成。這為其後出版的《畫本》二編、三編和四編所納，用作詩歌的簡單注說。再後來的《畫本》第五編至第七編，特別題署書中的詩歌說明由高井蘭山所撰，但實際也參考了《國字解》。

從整體來說，插畫圖像呈現詩歌句詞的風土器物，以及人物的行動表情，重構詩歌的重要情境；白話譯文則釋讀詩句，鋪展意思；而簡注對物事的說明，又與相應的詩句和圖畫相互證成。這不同於一般書籍注本的插圖（如前揭的《千家詩》插圖本），《畫本》的圖像佔據着主要的地位，其空間與信息量巨大，再加之譯文、注說等信息的增幅，使圖文之間充滿着各種知識性的指涉，讀者需要透過往復照應的方式來品賞閱讀詩歌，可以說是複雜環迴的詮釋路徑。

值得一提的是，《畫本》部分詩歌的譯文或注說末尾，有時會出現「詳細可參考《國字解》」、「另有《箋注》」、「可參考《唐詩選廣解》」等用假名寫成的語句。這可以看作一種補充資料的說明，但實際有着廣告推銷的效果，因所提及的《國字解》、《箋注》、《廣解》等，正是由嵩山房出版的，如此則可引導《畫本》的讀者購買閱讀。如果用副文本理論視之，《畫本》的這些語句雖然簡短，但由出版商提供，從而促使更加複雜的詮釋路徑或閱讀網絡，亦可視算作《國字解》、《箋注》、《廣解》等書的「超書文本」（epitext，周啟榮譯）[34]。

[33] 日人對於詩歌應作簡注還是詳解有長久的關注和討論，請參：許建業，〈「可解」與「不可解」：江戶《唐詩選》注解本的注解特色〉，《中正漢學研究》第 41 輯（2023 年 6 月），頁 59-90。

[34] 周啟榮著，張志強譯：《中國前近代的出版、文化與權力（16—17 世紀）》（北京：商務印書館，2023），頁 x。

（二）《歌留多》：詩畫分合間的耳聰目明

《唐詩選歌留多》與《百人一首歌留多》的樣式差不多，都是分「閱讀牌（讀札）」和「奪取牌（取札）」，絕句來說是十分容易對分，「一二句」札包含了詩歌的詩題、作者、一二句和配圖；「三四句」札則只有詩歌三四句的文字。其信息組合不同於一般的題畫詩或詩意圖，又因其競技性質而產生不一樣的誦習方式。

我們知道，即使像《畫譜》和《畫本》之類的詩意圖，都難以將詩句所有內容完全呈現出來，畫者只能依句詞盡量描摹。而題畫詩所題詠的，也未必與該圖畫合若符節。至於《唐詩選歌留多》，則有其獨特的生成設計：它本身承襲自《畫本》，但歌牌版面有限，又需備寫詩人、詩題與詩歌一二句等信息，因此其圖像相應地簡單，甚至只能突出某個意象，以為「詩眼性圖象」。最重要的是，詩歌隨歌牌的上下兩札而斷開，圖像統一地置於一二句之下，其所體現的是殘缺的視覺文本。下面舉出部分圖例（擷取自大庭卓也〈關於嵩山房小林新兵衛的「唐詩選加留多」〉）：

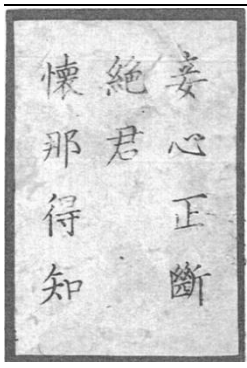


圖 3.2.1 郭振〈子夜春歌〉



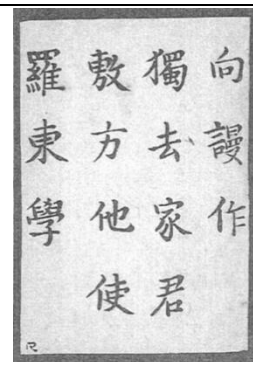


圖 3.2.2 杜審言〈戲贈趙使君美人〉



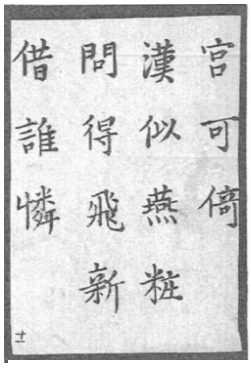


圖 3.2.3 李白〈清平調〉



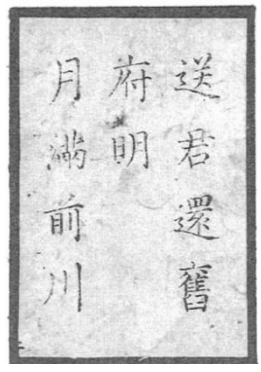


圖 3.2.4 楊炯〈夜送趙縱〉



如果以「一二句」和「三四句」作為單位，我們可看到圖 3.2.1〈子夜春歌〉與圖 3.2.2〈戲贈趙使君美人〉的圖像都涵蓋了兩個單位的句意。圖 3.2.1 畫中左方置一「陌頭楊柳枝」，右邊大戶高門，美人在門前仰望盼待，但相合的詩句卻是「妾心正斷絕」。這十分微妙，或許表現「妾」的口是心非，也可以理解為歷經長久等待而心灰意冷，故此乃心意斷絕一刻的捕捉。至於圖 3.2.2，圖畫中間見一女子策騎奔馳，頗有動感，表現的正是上方「桃花馬上石榴裙」句，但女子意欲何往？「三四句」才給出答案：「羅敷獨向東方去」，原來女子正奔赴東方，為的是「謾學他家作使君」。當然，本詩是給予趙使君美人的戲贈，故所謂「羅敷」乃比喻，但畫者亦只能依據詩句字面意思作畫。然而若單看「一二句」札的信息組合，所反映的是一半的圖像信息。圖 3.2.1〈子夜春歌〉缺乏相應的詩句，圖 3.2.2〈戲贈趙使君美人〉則遺漏重要的背景資訊。

至於前文提及的「詩眼性圖象」，應合「一二句」札抑或「三四句」札，均有不同的效果。圖 3.2.3〈清平調〉圖象非常簡單，畫上盛放的牡丹花，以應首句「一枝濃艷露凝香」。不過如此一來，上方的「雲雨巫山」意象以及「三四句」札的「漢宮」、「飛燕」等信息，皆需放棄。而事實上，本詩乃喻指楊貴妃，《畫本》畫的就是唐明皇與楊貴妃暢敘

談笑的情景，但在歌牌的有限空間下難以呈現，尤其二人的臉部表情，因此《歌留多》選擇了用牡丹喻象來表示楊貴妃其人之雅艷。圖 3.2.4 的〈夜送趙縱〉就更為獨特，「一二句」札上的是河岸橋邊送別圖，一人騎馬準備出發，一人送行，但這番情境卻幾乎與其上的「趙氏連城壁，由來天下傳」二句毫不相干，而反與脫離本札的三四句「送君還舊府，明月滿前川」有所貼合。如此獨立看「一二句」札，文字與圖像似乎是分裂不相連屬，但在「夜送趙縱」這個詩題下，圖像又成了三四句的具像化展示，由是與一二句結合為詩畫併合的作品文本。《唐詩選歌留多》在諸般詩與畫的分與合，構成了複雜多樣的信息組合。[35]

關於江戶時期「漢詩歌留多」的競技吟唱方式，我們暫時未能追查到足夠的史料。然而，若果它是對應《百人一首歌留多》發展而來，那麼玩法上應有相仿之處。在《百人一首歌留多》興起之前，已有一種「歌賀留多」的民俗遊戲，所採者為日本古歌。考《雍州府志》述道：

> 又「賀留多」，札百枚。半五十札書古歌一首之上句，圍並床上中央殘隙地，是謂「地」。又半五十枚書上歌之下句，是謂「出」。前所謂「中央隙地」，出置所應手之下句一枚，圍座人各視之所在床上之上句，與今所出置之下句有相合者，則取之。然後其所合取之札，筭多者為勝，筭少者為負，是稱「歌賀留多」。[36]

「雍州」即江戶時期的京都一帶，這段來自十七世紀末的記述算是比較詳細地說明「古歌歌留多」的競技規則，後來的《百人一首歌留多》與《唐詩選歌留多》大概依從類似玩法，再加以修訂發展。其基本原則是：先將五十枚寫着「古歌之上句」的札（可稱之「取札」）放在床席上，然後主持人或玩者抽出「下句」札一枚（可稱之「出札」），圍着五十枚「上句」札的人看到「下句」札後，須趕快從中認出上下句相合者，最後以奪取「合取之札」最多者為勝。至於現在的「和歌歌留多」與「漢詩歌留多」，不論是團體戰或二人對壘的「競技歌牌」，其規則原理都與「歌賀留多」差不多。不過當中最主要的差別，乃放在床席上的「取札」成了詩歌的下半部，並由「讀手」吟唱出屬於詩歌上半部的「讀札」。當競玩者聽到首個字、詞、句以至聯的讀音，便要開始奪取（更多是拍擊）相對應的「取札」。

---

[35] 還有一點值得注意，歌牌「三四句」上的文字有些是橫排的，有些是直書的，沒有固定的書寫方式，也沒有明確的句子分斷，這應是出版方隨意刻印的結果。

[36] 〔日〕黑川道佑撰：《雍州府志》，卷 7，同註 22，頁 31b。

不論和歌還是漢詩的「歌留多」，整套通首的熟記是基本需要，但在遊玩規則上又會產生出複雜的閱讀誦記方式。它可以是生活餘暇的學習遊戲，也可以是一決勝負的競技挑戰，甚至如前文述，部分藩校視之為學生訓練培養的工具。除了詩句的熟習程度以外，還須考驗競玩者聽聲審音、望字辨形、應誦出手的各種即場反應。因此競玩者需要誦習熟記的便不只是詩歌詞句，還包括其讀音，及札上相應的圖像與字形。尤其為了增加難度，「出札」、「讀札」和「取札」都有轉換的可能，畢竟這些玩法都曾經存在過。若以《唐詩選歌留多》為例，按照其文圖分合布置，我們或可推演、構擬出幾種熟記誦習的方式。



這是一種出題應答的遊戲，出題可分「出置」與「誦讀」兩種。「出置」者，如上文《雍州府志》描述的「歌賀留多」規則，由一人應手出置「三四句」的卡牌（此即「出札」），然後競玩者找出相應的含詩畫的卡牌（即「取札」）；也可以反過來「一二句」札作「出札」，「三四句」札為「取札」。由於需靠眼睛來回檢視，除了「一二句」與「三四句」的應合之外，競玩者還應熟記每首詩歌「一二句」札上的作者、詩題、詩句與圖像的信息與構合布置，以及與之相應的「三四句」札的字形排狀。以此，對於詩歌的閱讀記誦便不只是腦際的心神領會或唇齒間的反複吟誦，亦需配合文圖共置的視覺信息，特別要掌握能讓自己快捷連結的符號標記。

至於「誦讀」方面，則更為複雜。著重目力分辨之餘，還需增加聽覺感官的調用，尤其日人於漢詩的吟誦又分漢語唐音與日文訓讀兩種。歌牌始終有着遊戲的質性，自然講究勝利元素，並以此作為基礎訓練項目。而「誦讀」競遊的勝負關鍵往往只在一兩個字音之間。舉五言絕句歌留多為例，「一二句」為「讀札」，當讀手用漢語吟誦，如唱出「漢」（han4）的字音當刻，競玩者須立即判斷讀音可能相應的字，並利用記憶印象與眼睛收窄、鎖定取札的目標：陳子昂〈贈喬侍御〉（首句「漢庭榮巧宦」）和荊叔〈題慈恩塔〉（首句「漢國山河在」）二詩「取札」的位置（如果兩首的取札都在的話）。若「庭」（ting2）的字音隨之讀出，競玩者便出手拍擊〈贈喬侍御〉的「取札」[37]。如果換作日文訓讀的話，情況又比較特別。同樣以五絕為例，李白〈秋浦歌〉首句頭二字是「白髮」（はくはつ haku hatu），而王之渙〈登鸛鵲樓〉首句頭二字是「白日」（はくじつ haku jitu），那麼要分辨二者，就

[37] 如果用日本現在的《小倉百人一首》競技歌牌說法，這叫做「二字決」。和歌競技歌牌還有一字決、三字決、四字決等，茲不贅述。

要等候第三個音讀出。此外，〈靜夜思〉首句首字「床」與〈獨坐敬亭山〉首句首字的「眾」，其漢語讀音分別頗大（「床」讀 chuang2，「眾」讀 zhong4），但換作日語，二者字音就頗接近了：「床」（しよう shou）、「眾」（しゆう shuu）。那麼不同語言的讀音，相應要作出的取札目標範圍就不一樣了。還有，如果以「三四句」札為「讀札」，那麼反過來對「一二句」札上的字形圖構與「三四句」札首字詞句的字音要有緊密的連結。如此講究，我們想要帶出的是，當歌牌成為依靠聽音、辨形的競技工具，強調清楚分辨其讀音（特別是一、三句的）、字形排樣或圖像等取札信息，這某程度來說歌牌上的文與圖已大大降低其原來的意義功能，而是只有標記符號之作用。詩情與畫意，或兩者的應合關係，在此都變得十分次要[38]。《歌留多》雖大抵繼承《畫本》，但原本在《畫本》用以解詩呈象的圖畫已因空間問題必須刪略、簡化，而競玩的規則更使這些圖像淪為點綴附庸，變得可有可無，詩與畫的關係和彼此份量也因之轉換。《歌留多》的文圖呈現與誦習方式是我們過往較少注意到的詩畫關係與誦讀經驗，不論在圖像史、閱讀史、教育史來說，都值得進一步探考。

四、圖像修辭的流衍與變換

（一）參倣摹襲

前揭林之盛言《唐詩畫譜》「博集諸家之巧妙」，這其實承襲了《顧氏畫譜》與《詩餘畫譜》的一些作畫方式，即「倣筆意」的信息。在這「諸家」之中，便雜有宮廷院畫與文人寫意畫的名家，構景狀物則工筆界畫與留白閒趣並陳。

[38] 上文提到日本 NPO 法人東京都日中友好協會舉辦的「漢詩歌留多交流會」，便規定輪流讀出漢語和日語，若競玩者能熟習兩種語言，就有明顯優勢了，這於語言學習來說也有助益。

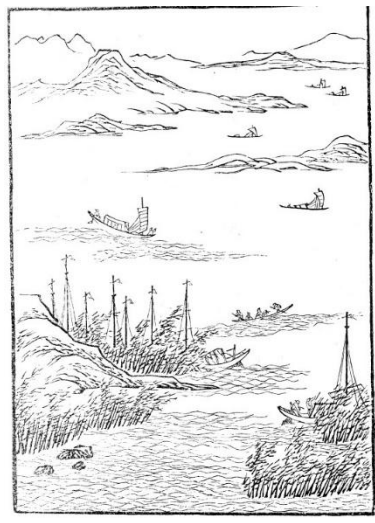




圖 4.1.1《顧氏畫譜・朱端》 圖 4.1.2《唐詩五言畫譜・風》 圖 4.1.3 池大雅〈秋汀對話圖〉

比如《唐詩五言畫譜》的〈風〉詩，便註明「倣朱克正筆意」（圖 4.1.2），此應是臨仿自《顧氏畫譜》朱端之畫（圖 4.1.1）。顧炳簡介道：「朱端，字克正。精工人物山水，舉腕即曲盡其態，庶可稱名手。」[39] 不過，圖 4.1.1 並非就其原畫依樣葫蘆，顧炳在書前〈譜例〉便言：「是編採摹名畫，倣《宣和博古圖》製，減小元樣，竊附古人。所謂『鋪舒大軸非有餘，消縮短幅非不足』也。雖於煥發神采，未便脫壁，如其髣髴筆意，頗殫苦心。」[40] 這裏表示即使採摹原畫，也是有所縮略，其旨在於呈現筆意。下面是這些臨仿的比照，圖 4.1.1 是對朱端作品的描摹，而圖 4.1.2 屬筆意的臨仿，它們的遠、中、近景都採取相近的布局：遠山簡筆，中高處右側置洲山，近景同樣安排迎風微傾的草木。但圖 4.1.2 還要對應李嶠〈風〉詩「解落三秋葉，能開二月花。過江千尺浪，入竹萬竿斜」的構景，因此作出了若干修訂。「風」能落葉開花，但對於難以同時表現春秋兩個季節的畫面，畫師選擇了「二月花」。於是圖 4.1.1 在近景設置水邊草石及其背後的數根舟船桅桿，在圖 4.1.2 則是汀洲、高樹、飛花，且在「萬竿斜」中間隱一小屋。與此同時，圖 4.1.2 將圖 4.1.1 原來較近的兩片小舟拉遠，疊加江中波紋，將扁平的巖嶼，易作隆起的洲山，以刻劃「過江」的感覺；而對於「千尺浪」的處理，雖沒有驚濤拍岸的畫面，但明顯加大中間岸灣的幅度，

[39] 〔明〕顧炳：《古今名公畫譜》（中國國家圖書館藏明萬曆三十一年〔1603〕顧三聘、顧三錫刻本），第 1 冊，頁 12a。
[40] 〔明〕顧炳：《古今名公畫譜》，第 4 冊，頁 12a。

造成狹窄的感覺，圖畫下半部分也增加了波汶線條。此可見其在臨仿筆意同時，盡量對應了詩句的構圖造景。

畫譜類書籍標明仿自某家「筆意」，就是對這些名家作品圖像的布局與畫意的承襲。不論在中國明末抑或日本江戶版畫界，其發展初期都離不開圖式粉本與名家臨仿的需求，久而久之，這些圖像信息慢慢地過濾、積澱成穩定的圖式符號與間架系統。而對於江戶不同階層的畫人來說，也成為了解和參仿中國山水建築、城郊風光、人情物事等的圖象範式。前揭池大雅應曾參仿《八種畫譜》，部分畫作略有明清畫譜圖式的風格痕跡，如圖 4.1.3〈秋汀對話圖〉，其布局意趣便稍帶《唐詩畫譜》中〈風〉的況味，並添上了蕭散蒼茫的氛圍[41]。不過徐小虎提醒道，池大雅早期作品確有對《八種畫譜》、《芥子園畫傳》等的借鑑，且很少超出構圖或圖象的範圍，但當中已可看出其之於範本的創造性和超越性，能「依着自己的喜好，自由地整合中國和日本的傳統」。[42]

至於《畫譜》與《畫本》，在江戶時代屬於先後流行的唐詩插畫書籍，已有學者考慮兩者的承傳關係[43]，特別是《畫譜》的五絕和七絕，似可對應《畫本》初編（五絕）、二編和四編（同為七絕）。然而以同題作品來說，《唐詩畫譜》五絕和七絕各五十首，《畫本》初編五絕四十七首，二編七絕七十七首，四編七絕八十八首，實際彼此同題者卻只有十首。

這十首雖都輯載在兩本畫冊當中，但部分圖畫的處理不大一樣，此如王維〈竹里館〉、孟浩然〈春曉〉（以上初編）和李華〈春行寄興〉、羊士諤〈郡中即事〉（以上四編）四首。其中〈春曉〉一詩更是特異：《畫譜》特寫了枝葉間的落花和鳴鳥，但《畫本》描劃的是屋簷下詩人春睏懶臥，屋外則花瓣滿地，二鳥繞鳴林間，相較之下，《畫本》比較實時地呈現詩歌中的物事情態，而《畫譜》則捕捉「夜來風雨聲」的時刻，如果以詮釋力量來說，後者似乎更為深刻。至於其餘的柳宗元〈登柳州峨山〉（初編）；李白〈峨眉山月歌〉、常建〈三日尋李九莊〉、王昌齡〈西宮秋怨〉（以上二編）；王建〈十五夜望月〉（四編），這五首都對《畫譜》有不同程度的參仿。而《畫本》大幅度地摹襲了《畫譜》的，僅初編的丘為〈左掖梨花〉。下面將說明其摹襲的情況：

---

41 武田光一曾臚列池大雅畫作，為其不同摹襲方式作歸類，其中涉及《唐詩畫譜》的約 10 種。請參氏著：〈池大雅根據畫譜制作的作品〉，《美術研究》第 348 號（1990 年 8 月 30 日），頁 1-2。

42 徐小虎著，劉智遠譯：《南畫的形成：中國文人畫東傳日本初期研究》，頁 133。

43 張小鋼：〈『唐詩選畫本』考—關於詩題與畫題〉，《金城学院大学論集（人文科学編）》第 11 卷第 1 號（2014 年 9 月），頁 86-89。



圖 4.1.4



圖 4.1.5

丘為〈左掖梨花〉云：「冷豔全欺雪，餘香乍入衣。春風且莫定，吹向玉階飛。」據《畫譜》的圖 4.1.4 與《畫本》圖 4.1.5，兩者構圖幾乎一樣，尤其詩人與僕人的衣著情態，身處的玉階與木石等。「左掖」乃唐時門下省，設在宮禁旁邊，圖畫以雲霧蔽掩殿宇，算是一種簡化處理。不過二畫同中亦有異處：《畫譜》單頁，《畫本》雙面連式，如此當畫師橘石峯摹襲時，便需要拉闊畫面的左右距離，使更具空間感。與此同時，《畫譜》中的梨花仍有數朵掛在樹上，只二三朵飄落石階，但在《畫本》，由於畫面開闊，故這裏改畫五六朵辭枝隨風橫飛。而詩人的視線亦從停駐樹上(《畫譜》)，換成緊跟風飄中的飛花(《畫本》)。二圖詩人所望之不同，各有堪足細味的深意。[44]

（二）挪借拼貼

上節談及《畫譜》與《畫本》同題的參仿摹襲，本節則主要討論異題的挪借和拼貼。學者大庭卓也曾羅列《畫本》承襲明清畫譜圖式的圖例，包括詩題相同或不同者[45]。同題

[44] 郁婷婷對《畫本》之參仿多有討論，值得參考。氏著：〈跨文化交流下唐詩的圖像闡釋——以《唐詩選畫本》為中心〉，《古代文學理論研究》2023 年第 1 期，頁 559-584。

[45] 〔日〕大庭卓也編集：《江戶人、『唐詩選』遊玩》，頁 37-42。筆者承接其說，也曾為這種情況稍作述介，請參 許建業：〈題李攀龍《唐詩選》在晚明與江戶時期的文本流衍〉，頁 142。

之參仿承襲雖非原創，但也算是順理成章，至於詩題互異而圖式相近，則更多屬於挪借、變造或拼貼。

在《畫本》五絕與七絕中，與《畫譜》異題圖近者包括了（前者《畫譜》，後者《畫本》）：姚合〈老馬〉與裴迪〈鹿柴〉、駱賓王〈軍中登城樓〉與王昌齡〈從軍行〉、孟宛〈閏月重陽賞菊〉與朱放〈題竹林寺〉、王維〈少年行〉與儲光羲〈長安道〉、儲光羲〈洛陽道〉與韓翃〈羽林少年行〉、錢起〈逢俠者〉與熊孺登〈春郊醉中〉、武元衡〈宿青陽驛〉與王周〈宿疎陂驛〉、王軒〈題西施石〉與樓穎〈西施石〉。下面只舉王維〈少年行〉與儲光羲〈長安道〉之圖例：

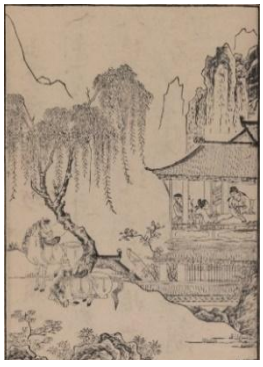


圖 4.2.1 王維〈少年行〉



圖 4.2.2 儲光羲〈長安道〉



圖 4.2.3 〈長安道〉

圖 4.2.1 乃《唐詩七言畫譜》王維〈少年行〉，而圖 4.2.2 為《畫本》的儲光羲〈長安道〉，圖 4.2.3 則來自《歌留多》。王維〈少年行〉詩云：「新豐美酒斗十千，咸陽遊俠多少年。相逢意氣為君飲，繫馬高樓垂柳邊。」圖 4.2.1 可算是每句皆有圖應，詩歌首三句敘述的都集中在圖的右方酒家裏，末句在左邊。圖畫採平遠視角，自然無法看到「新豐美酒」，但就頗為清楚地看到酒樓內二人對坐，其中一人作勸酒狀。這二人應為「遊俠少年」，而旁邊有侍者幫忙看顧繫於柳樹的駿馬，是故少年應能更盡情地痛飲，為「相逢意氣」盡興。不過，《畫本》圖 4.2.2 挪借了這幅圖景以應合〈長安道〉，其詩道：「鳴鞭過酒肆，衒服遊倡門。百萬一時盡，含情無片言。」此中所取者明顯在於「鳴鞭」與「酒肆」，本亦甚為適切。但原圖點出首句場景後，便無以為繼了。尤其「衒服遊倡門」一句，「衒服」指盛裝，故飲者應非豪爽坦率的遊俠少年，而是能「百萬一時盡」的達官貴人，因此畫者特意為勸酒者的衣領加上黑圈，以示身穿圓領的公服。「倡門」即歌舞表演的倡優之地，畫者於此在酒桌旁立一侍女，以作陪酒。有趣的是，酒肆下層的窗戶突添一侍女，獨個兒往窗外看去，與樓上的宴酣形成強烈對比。〈長安道〉末句的「含情」者本無確指，但這裏將之落到孤獨侍女身上，就更見酒色歡場之無情。後來《歌留多》圖 4.2.3 也承襲了《畫本》，

但明顯因為空間所限，只能將焦點放在酒肆樓上，且難以安排侍女表示「倡門」之意，更不要說駿馬了。由是圖像只餘下場景的展現，而沒有敘事以至寫情的信息作用。從《畫譜》、《畫本》到《歌留多》，可看到圖像如何因應詩句意象與媒介空間作出各種轉換或調整，同時亦發揮了不同的詮釋轉向。

承上，《歌留多》的空間問題無法承接《畫本》的豐富圖景，於是製作者必須再加縮略、刪減、聚焦，又或變換圖像（像上文提及的〈清平調〉）。而這些圖像不少是取材自當時流行的圖式譜錄。比如下面杜審言〈贈蘇綰書記〉的歌牌：









圖 4.2.4 杜審言〈贈蘇綰書記〉　圖 4.2.5〈贈蘇綰書記〉圖 4.2.6《唐土訓蒙圖彙》

圖 4.2.4 來自《畫本》二編，此為贈詩，圖畫主要塑造蘇書記「翩翩」的文人風度，同時又能從容戍邊的偉岸形象，於是圖像拉近視點距離，細緻刻畫其在馬上的鎧甲戎裝與臉容展露的文人意態。不過，如此細膩的工筆則難以在歌牌復現了，製作者於是就着「從戎赴朔邊」尋找相應的圖式，結果就是圖 4.2.5 那樣，四匹戰馬拉動戰車，正要前赴朔邊的圖像。而這個圖像乃採自圖 4.2.6 的〈周元戎圖〉和〈秦小戎圖〉，戰馬出自前者，戰車襲於後者，二圖來自《唐土訓蒙圖彙》卷八「器用」門[46]。拼貼圖式是版畫或圖像印刷品的常見方法，這情況當然不獨《歌留多》，《畫譜》與《畫本》亦皆然矣。

（三）主題圖譜式的變換

在版畫的圖式承襲中，某些主題往往容易建立一套圖式體系，這也是畫譜圖錄的重要意義之一。這些圖式體系可算是整個畫壇的資源共享，在作畫時因應主題從中選取適切的圖式，再在其上加以修整或創變。衍造的同時，也為圖式資源庫增添可用素材。這也可以

[46] 大庭卓也曾對此有所說解，請參〔日〕大庭卓也：〈關於嵩山房小林新兵衛的「唐詩選加留多」〉，頁 14。

說近世商業的普遍運作，不論文本還是圖像。《畫本》或《歌留多》裏，都出現了類似於主題圖譜式的製作與變換，而這又恰與選本的編排問題有關。

我們知道，《畫本》的底本雖為《唐詩選》，但嵩山房不是由《唐詩選》的卷一五言古詩開始做起，而是選擇較易處理的五絕和七絕部分。不過，《唐詩選》選五絕共七十四首，而《畫本》初編從中只抽選四十七首配畫，不少詩人詩歌因此而缺席了。至於二編和四編的七絕，卻是按照《唐詩選》所選順序而畫，那麼某些詩人的作品和組詩並排而出，其題材風格接近，容易聯合成主題式的圖錄。而所謂主題圖譜，其實也是以選詩最多的李白和王昌齡最為突出，尤其後者的宮怨詩、閨怨詩與邊塞詩。



圖 4.3.1 王昌齡〈西宮春怨〉



圖 4.3.2 〈西宮春怨〉



4.3.3 王昌齡〈西宮秋怨〉



圖 4.3.4 〈西宮秋怨〉



圖 4.3.5 王昌齡〈長信秋詞〉



圖 4.3.6 〈長信秋詞〉

圖 4.3.1、4.3.3、4.3.5 乃一系列宮怨詩圖，畫師面對這些詩歌題材，選擇了細緻描劃宮闈台閣內后妃與侍婢的行止或互動。事實上，展現后妃之怨恨悵惘本就是這些宮怨詩圖的重點，但這種複雜的情緒與臉容難以在歌牌的狹小空間呈現。因此就圖 4.3.2、4.3.4、4.3.6 所見，《歌留多》製作者將詩句圖像的修辭視角從宮闈內遷移到宮殿之外，簡單勾勒宮室殿宇，並結合雲、月、花、木，以營造其幽怨之氣圍。

至於王昌齡〈從軍行〉三首，雖為組詩，《畫本》亦都描繪了不同特色的城牆、高樓與遠山，不過在歌牌上卻被簡略為城樓與雲山。若仔細照看，圖 4.3.9 其一和圖 4.3.10 其二的首二句都有「城」字，故二者近景都是城樓，一置左一安右，對角遠山遙峙；而其三首二句沒有「城」，卻有「關」，乃邊境上的關，於是製作者沒有再畫城樓遠對山巒，而是聚焦於近景的山中關塞。由是這組組詩的內容未必有甚麼連繫，但歌牌製作者巧妙利用

「城」、「樓」「山」、「關」四種圖式，安排不同視角的呈現組合。這樣既避免重複，又隱伏着彼此的主題連結。



圖 4. 3.9



圖 4.3.10



圖 4.3.11

此後，由葛飾北齋主筆的《畫本》六編（五律）和七編（七律）都有若干主題式的圖像處理，這主要因為《唐詩選》選錄了不少五律或七律的應制作品。應制詩大多描劃宮室帝苑或王族生活，乘間稱聖頌德，而且主上敕令，群臣應召製作，由是同題同事者亦較多。這於詩歌主題而言或許比較單一，但如果其主題色彩與相應的圖像能形成某種題材組合，又能同中見異，則其主題式圖譜的特色便有着細加研析的價值了。

五、總結

本文立足於江戶時代書商於唐詩插畫印刷物的刊發，以《唐詩畫譜》、《唐詩選畫本》和《唐詩選歌留多》作為線索，梳理其時唐詩相關圖像的生成、編集、流衍等的整體發展。[47]當中涉及到漢籍的東傳與翻刻，文人畫的理解與臨仿，唐詩的理解與誦習，圖像的承襲與變造等，可以視作東亞文化交流史的其中一個重要案例。上述三種唐詩插圖印刷物有着不同的信息功能，反映的是知識整理與轉化的方式：《畫譜》在不同場域的再現，見證着對於文人畫範式的各種吸收和理解。而從《唐詩選》衍生出來的《畫本》，也使圖像成為佔據重要地位的「解詩圖」。最後《歌留多》的出現，順應民間的世俗需求，作為蒙習、玩樂、競技的工具，詩與畫、文與圖變而為記號或點綴。當中圖像與文字的關係，既有主

[47] 事實上，江戶以至明治時期的唐詩圖像編集尚包括：《唐詩作加那》、《頭書圖彙講解唐詩選》、《畫入譯解唐詩選》、《鰲頭和解畫入唐詩選》等，而當中後四者乃襲自《畫本》。此外，葛飾北齋除了主畫《畫本》的六編和七編之外，後來也另外主畫《繪本唐詩選五言絕句》。

次之換位，也有詮釋的分合；加上圖像承變中的參仿摹襲、挪借拼貼、圖譜變換等諸種型態，在在體現着知識承傳與下移、經典建構與解構之間的文化型態。

最後還有一點需要留意，本文的焦點在於江戶時代幾種唐詩圖像編集作為知識載體的信息轉譯特色，為了避免使本文失焦，因此沒有對「圖」與「詩」之間是否如實傳神，以至於在層層轉譯之際的各種異化等，加以深思細辨，但這是非常值得探究的宏大課題，期望日後能作深切的考察。[48]

[48] 此乃其中一位匿名評審的意見，筆者對此深感認同，故特此述明，以表謝忱。

引用書目

一、傳統文獻

〔明〕黃鳳池：《唐詩五言畫譜》，《八種畫譜》，明集雅齋刊本，萬曆年間。

〔明〕顧炳：《古今名公畫譜》，中國國家圖書館藏顧三聘、顧三錫刻本，明萬曆三十一年〔1603〕。

〔日〕田能村竹田：《山中人饒舌》，〔日〕坂崎坦編：《日本畫談大觀》，東京：目白書院，1917年。

〔日〕白井華陽：《畫乘要略》，早稻田大學藏皇都書林須磨勘兵衛刊本，天保三年〔1832〕。

〔日〕佚名：《池大雅家譜》，大阪公站大學杉本圖書館藏補寫本，江戶中後期〔年份不明〕。

〔日〕宗政五十緒、〔日〕朝倉治彥編：《京都書林仲間記錄》，東京：ゆまに書房，1977年。

〔日〕高田圓乘畫：《唐詩選畫本》三編，東都書林小林新兵衛藏板，寬政三年（1790）。

〔日〕黑川道佑撰：《雍州府志》，國家圖書館藏日本貞享三年〔1686〕刊本。

〔日〕鈴木芙蓉畫：《唐詩選畫本》二編，東都書林小林新兵衛藏板，寬政二年（1791）。

〔日〕橘石峯畫：《唐詩選畫本》初編，東都書林小林新兵衛藏板，天明戊申（1788）初刻、文化乙丑年再刻。

二、近人論著

〔日〕大木康：〈明末「畫本」的興盛與市場〉，《浙江大學學報（人文社會科學版）》第40卷1期，2010年1月。

〔日〕大庭卓也：〈關於嵩山房小林新兵衛的「唐詩選加留多」〉，《比較文化年報》（久留米大學大學院比較文化研究科）》第26輯，令和3年〔2021〕3月。

〔日〕大庭卓也編集：《江戶人、『唐詩選』遊玩》，久留米：久留米大學文學部，2017年。

〔日〕吉海直人：〈關於「漢詩歌留多」〉，《同志社女子大學（日本語日本文學）》第26輯，平成26年〔2014〕6月。

〔日〕有木大輔：《唐詩選版本研究》，東京：好文出版，2013年。

〔日〕佚名：〈漢詩歌留多：江戶時代後期漢学教育的一部分〉，《山陰中央新報》「津和野町郷士館100年の歷史」第11話，2022年3月17日。

〔日〕板坂元：《町人文化之開花》，東京：日本講談社，1975年。

〔日〕武田光一：〈池大雅根據畫譜制作的作品〉，《美術研究》第348號，1990年8月30日。

〔美〕切爾西・弗克斯維爾（Chelsea Foxwell）著，博藍奇譯：〈作為視覺信息的木刻版畫——日本江戶時代中期中日書籍版畫的傳播及影響〉，《美術觀察》總第285期，2018年。

〔美〕何谷理著，劉詩秋譯：《明清插圖本小說閱讀》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2019年。

———：〈宣傳與爭訟：題李攀龍《唐詩訓解》和刻本的出版信息〉，《東亞漢學研究》第12號，2022年10月。

———：〈題李攀龍《唐詩選》在晚明與江戶時期的文本流衍〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》2021年第4期。

毛文芳：《詩・畫・遊・賞——晚明文化及審美意蘊》，台北：學生書局，2022年。

王翊語：〈論明清畫譜對江戶時代日本繪畫書籍出版的影響〉，《出版廣角》第23期總第353期，2019年。

周啟榮著，張志強譯：《中國前近代的出版、文化與權力（16—17世紀）》，北京：商務印書館，2023年。

郁婷婷：〈跨文化交流下唐詩的圖像闡釋——以《唐詩選畫本》為中心〉，《古代文學理論研究》2023年第1期。

徐小虎著，劉智遠譯：《南畫的形成：中國文人畫東傳日本初期研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2017年。

高木森：《明山淨水——明畫思想探微》，台北：三民書局，2005年。

張小鋼：〈『唐詩選畫本』考—關於詩題與畫題〉，《金城学院大学論集（人文科学編）》第11卷第1號，2014年9月。

戚印平：〈日本江戶時代中國畫譜傳入考〉，《新美術》2001年2期。

許建業，〈「可解」與「不可解」：江戶《唐詩選》注解本的注解特色〉，《中正漢學研究》第41輯，2023年6月。

傅慧敏：〈雅與俗：晚明書籍插圖中的「臨仿」問題〉，《裝飾》總第274期，2016年2月。

森正夫：〈明末清初中國版畫在日本的影響〉，《成大歷史學報》第35號，2008年12月。

綦　維：〈徽州版畫《唐詩畫譜》與《詩餘畫譜》的優劣——以編選及流傳為中心的考量〉，《甘肅社會科學》2008年第1期。

蔣　寅：〈舊題李攀龍《唐詩選》在日本流行和影響〉，袁行霈主編：《國學研究》第十二卷，北京：北京大學出版社，2003年。

韓　勝：〈明末《唐詩畫譜》翻刻之成及其文學意義〉，《文藝評論》2012年第2期。

顏　彥：《明清敘事文學插圖的圖像學研究》，杭州：浙江古籍出版社，2022年。

關鵬飛:〈《唐詩畫譜》中的文圖規範、圖解文本和文圖張力〉,《南京曉莊學院學報》2020年3月第2期。

WORKS CITED

Ariki, Daisuke. *"Tōshisen" hanpon kenkyū* [*A Study of the Editions of Selections of Tang Poetry*]. Kōbun shuppan, 2013.

Chow, Kai-wing. *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China*. Translated by Zhiqiang Zhang, Shangwu yinshuguan, 2023.

Foxwell, Chelsea. "Zuowei shijue xinxi de muke banhua: Riben Edo shidai zhongqi Zhong-Ri shuji banhua de chuanbo ji yingxiang" ["Woodblock Prints as Visual Information: The Spread and Influence of Sino-Japanese Book Prints in the Mid-Edo Period of Japan"]. Translated by Lanqi Bo. *Meishu guancha* [*Art Observation*], no. 285, 2018.

Fu, Huimin. "Ya yu su: Wan Ming shuji chatu zhong de 'linfang' wenti" ["Elegance and Vulgarity: The Issue of 'Copying and Imitating' in Late Ming Book Illustrations"]. *Zhuangshi* [*Art & Design*], no. 274, Feb. 2016.

Gao, Musen. *Ming shan jing shui: Ming hua sixiang tanwei* [*Bright Mountains and Pure Waters: An Exploration of the Thought in Ming Dynasty Painting*]. Sanmin shuju, 2005.

Gu, Bing. *Gujin minggong huapu* [*Painting Manual of Famous Masters Past and Present*]. Block-printed edition by Gu Sanpin and Gu Sanxi, 1603. Held at the National Library of China.

Guan, Pengfei. "*Tangshi huapu* zhong de wentu guifan, tujie wenben he wentu zhangli" ["Text-Image Norms, Illustrated Texts, and Text-Image Tension in the *Painting Manual of Tang Poetry*"]. *Nanjing Xiaozhuang xueyuan xuebao* [*Journal of Nanjing Xiaozhuang University*], no. 2, Mar. 2020.

Han, Sheng. "Mingmo *Tangshi huapu* fanke zhi cheng jiqi wenxue yiyi" ["The Success of Reprinting the *Painting Manual of Tang Poetry* in the Late Ming and Its Literary Significance"]. *Wenyi pinglun* [*Literature and Art Criticism*], no. 2, 2012.

Hegel, Robert E. *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Translated by Shiqiu Liu, Shenghuo dushu xinzhi Sanlian shudian, 2019.

Hegel, Robert E. "Ti Li Panlong *Tangshi xuan* zai wan Ming yu Edo shiqi de wenben liuyan" ["The Textual Evolution of *Selections of Tang Poetry* Attributed to Li Panlong in the Late Ming and Edo Periods"]. Translated by Shiqiu Liu. *Shoudu shifan daxue xuebao (Shehui kexue ban)* [*Journal of Capital Normal University (Social Sciences Edition)*], no. 4, 2021.

Hegel, Robert E. "Xuanchuan yu zhengsong: Ti Li Panlong *Tangshi xunjie* Wekeben de chuban xinxi" ["Propaganda and Litigation: Publication Information of the Japanese Edition Attributed to Li Panlong's *Exegesis of Tang Poetry*"]. Translated by Shiqiu Liu. *Dongya Hanxue yanjiu* [*East Asian Sinological Studies*], no. 12, Oct. 2022.

Huang, Fengchi. "Tangshi wuyan huapu" ["Painting Manual of Five-Character Tang Poems"]. *Bazhong huapu* [*Eight Kinds of Painting Manuals*], Ming Jiyazhai edition, Wanli period.

Ike no Taiga kafu [*Genealogy of Ike no Taiga*]. Supplementary manuscript, mid-to-late Edo period. Held at the Sugimoto Library, Osaka Metropolitan University.

Itasaka, Gen. *Chōnin bunka no kaika* [*The Blooming of Townsman Culture*]. Kōdansha, 1975.

Jiang, Yin. "Jiuti Li Panlong *Tangshi xuan* zai Riben liuxing he yingxiang" ["The Popularity and Influence of *Selections of Tang Poetry* Formally Attributed to Li Panlong in Japan"]. *Guoxue yanjiu* [*Studies in Sinology*], edited by Xingpei Yuan, vol. 12, Beijing daxue chubanshe, 2003.

"Kanshi karuta: Edo jidai kōki kangaku kyōiku no ichibubun" ["Chinese Poetry Karuta: A Part of Chinese Studies Education in the Late Edo Period"]. *San'in chūō shinpō*, "Tsuwano-chō kyōdokan 100-nen no rekishi" ["100 Years of History of the Tsuwano Local Museum"], part 11, 17 Mar. 2022.

Kurokawa, Dōyū. *Yōshū fushi* [*Gazetteer of Yoshu Prefecture*]. 1686 edition. Held at the National Library [Taiwan].

Mao, Wenfang. *Shi, hua, you, shang: Wan Ming wenhua ji shenmei yiyun* [*Poetry, Painting, Travel, and Appreciation: Late Ming Culture and Aesthetic Implications*]. Xuesheng shuju, 2022.

Mori, Masao. "Mingmo Qingchu Zhongguo banhua zai Riben de yingxiang" ["The Influence of Late Ming and Early Qing Chinese Woodblock Prints in Japan"]. *Chengda lishi xuebao* [*Cheng Kung Journal of Historical Studies*], no. 35, Dec. 2008.

Munemasa, Isoo, and Haruhiko Asakura, editors. *Kyōto shorin nakama kiroku* [*Records of the Kyoto Booksellers Guild*]. Yumani shobō, 1977.

Ōba, Takuya, editor. *Edojin, "Tōshisen" de asobu* [*Edo People Playing with "Selections of Tang Poetry"*]. Kurume daigaku bungakubu, 2017.

Ōba, Takuya. "Guanyu Sūzanbō Kobayashi Shinbee de 'Tōshisen karuta'" ["On Sūzanbō Kobayashi Shinbee's 'Tōshisen Karuta'"]. *Hikaku bunka nempō* [*Annual of Comparative Culture*], no. 26, Mar. 2021.

Ōki, Yasushi. "Mingmo 'huaben' de xingsheng yu shichang" ["The Rise and Market of 'Illustrated Books' in the Late Ming Dynasty"]. *Zhejiang daxue xuebao (Renwen shehui kexue ban)* [*Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*], vol. 40, no. 1, Jan. 2010.

Qi, Wei. "Huizhou banhua *Tangshi huapu* yu *Shiyu huapu* de youlie: Yi bianxuan ji liuchuan wei zhongxin de kaoliang" ["The Merits and Demerits of the Huizhou Woodblock Prints *Painting Manual of Tang Poetry* and *Painting Manual of Ci Poetry*: A Consideration Centered on Compilation and Circulation"]. *Gansu shehui kexue* [*Gansu Social Sciences*], no. 1, 2008.

Qi, Yinping. "Riben Edo shidai Zhongguo huapu chuanru kao" ["A Study on the Introduction of Chinese Painting Manuals into Japan during the Edo Period"]. *Xin meishu* [*New Arts*], no. 2, 2001.

Shirai, Kayō. *Gajō yōryaku* [*Essentials of Painting History*]. Kōto shorin Suma Kanbee edition, 1832. Held at Waseda University.

Stanley-Baker, Joan. *The Formation of Nanga: A Study of the Early Transmission of Chinese Literati Painting to Japan* [*Nanhua de xingcheng: Zhongguo wenrenhua dongchuan Riben chuqi yanjiu*]. Translated by Zhiyuan Liu, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2017.

Suzuki, Fuyō, illustrator. *Tōshisen ehon* [*Illustrated Selections of Tang Poetry*], pt. 2. Tōto shorin Kobayashi Shinbee woodblock edition, 1791.

Tachibana, Sekihō, illustrator. *Tōshisen ehon* [*Illustrated Selections of Tang Poetry*], pt. 1. Tōto shorin Kobayashi Shinbee woodblock edition, first carved in 1788, recarved in 1805.

Takada, Enjō, illustrator. *Tōshisen ehon* [*Illustrated Selections of Tang Poetry*], pt. 3. Tōto shorin Kobayashi Shinbee woodblock edition, 1790.

Takeda, Kōichi. "Ike no Taiga genju huapu zhizuo de zuopin" ["Works Created by Ike no Taiga Based on Painting Manuals"]. *Bijutsu kenkyū* [*The Journal of Art Studies*], no. 348, 30 Aug. 1990.

Tanomura, Chikuden. "Sanchūjin jōzetsu" ["Chatter of a Mountain Dweller"]. *Nihon gadan taikan* [*A Grand View of Japanese Discussions on Painting*], edited by Tan Sakazaki, Mejiro shoin, 1917.

Wang, Yiyu. "Lun Ming Qing huapu dui Edo shidai Riben huihua shuji chuban de yingxiang" ["On the Influence of Ming and Qing Painting Manuals on the Publication of Japanese

Painting Books in the Edo Period"]. *Chuban guangjiao* [*Publishing Today*], no. 23 (total no. 353), 2019.

Xu, Jianye. "'Kejie' yu 'bukejie': Edo *Tangshi xuan* zhujie ben de zhujie tese" ["'Comprehensible' and 'Incomprehensible': Annotation Characteristics of the Annotated Editions of *Selections of Tang Poetry* in the Edo Period"]. *Zhongzheng Hanxue yanjiu* [*Chung Cheng Chinese Studies*], no. 41, Jun. 2023.

Yan, Yan. *Ming Qing xushi wenxue chatu de tuxiangxue yanjiu* [*An Iconological Study of Illustrations in Ming and Qing Narrative Literature*]. Zhejiang guji chubanshe, 2022.

Yoshikai, Naoto. "Guanyu 'Kanshi karuta'" ["On 'Kanshi Karuta' (Chinese Poetry Cards)"]. *Dōshisha joshi daigaku (Nihongo Nihon bungaku)* [*Doshisha Women's College of Liberal Arts (Japanese Language and Literature)*], no. 26, Jun. 2014.

Yu, Tingting. "Kua wenhua jiaoliu xia Tangshi de tuxiang chanshi: Yi *Tangshi xuan huaben* wei zhongxin" ["Visual Interpretations of Tang Poetry in Cross-Cultural Exchange: Centered on the *Illustrated Selections of Tang Poetry*"]. *Gudai wenxue lilun yanjiu* [*Theoretical Studies in Ancient Literature*], no. 1, 2023.

Zhang, Xiaogang. "'Tangshi xuan huaben' kao: Guanyu shiti yu huati" ["A Study of the *Illustrated Selections of Tang Poetry*: On Poetry Titles and Painting Titles"]. *Kinjō Gakuin Daigaku ronshū (Jinbun kagaku hen)* [*Kinjō Gakuin University Journal (Humanities)*], vol. 11, no. 1, Sep. 2014.