

國立臺灣大學文學院藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



王世貞的導覽計畫：《紀行圖》研究

Wang Shizhen as a Travel Guide

—through the Pictorial Record of a Journey

葉雅婷

Ya-ting Yeh

指導教授兼所長：施靜菲 博士

Advisor: Ching-fei Shih, Ph.D.

指導教授：石守謙 博士

Advisor: Shou-chien Shih, Ph.D.

中華民國 106 年 6 月

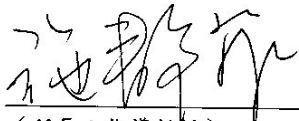
June, 2017



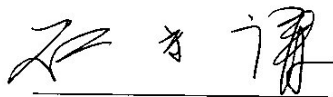
本論文係葉雅婷君於國立臺灣大學藝術史研究所碩士班期間完成之碩士論文，經論文考試委員審查及考試合格通過，特此證明。

This thesis is submitted to the Graduate Institute of Art History, National Taiwan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

口試委員：


(所長；指導教授)

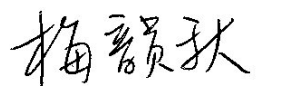
施靜菲
國立臺灣大學藝術史研究所
專任副教授兼所長


(指導教授)

石守謙
中央研究院歷史語言研究所
特聘研究員


(指導教授)

盧慧紋
國立臺灣大學藝術史研究所
專任副教授


(指導教授)

梅韻秋
國立清華大學通識教育中心
專任助理教授

中華民國 106 年 4 月 28 日
April 28, 2017



摘要

明代興起的旅行風氣以及隨之產生與地景相關的圖像，是這段時期重要的發展之一，但體例新穎的《紀行圖》之研究直到近年才逐漸受到重視。《紀行圖》又稱《水程圖》，是王世貞(1526-1590)委託錢穀(1508-1572)、張復(1546-1631)繪製而成，主題為紀錄王世貞從太倉至北京的旅程。這套作品現分成三冊，此外，還包含上冊的另一個版本，以上四冊為本文主要討論的對象。過去對《紀行圖》的研究觸及形式來源以及製作目的；然而，對於其導覽功能以及風格的討論，至今尚未有充分說明。本文從兩個角度切入：首先，這套作品的功能不只是紀念個人旅行經驗，也是未來旅行者的導覽材料。圖中加入輿圖傳統的風格，包括較高的視點以及地標旁的榜題等，意在傳遞地方資訊，而非再現地景。其次，畫家刻意簡化的筆墨表現是這套作品最重要的特徵之一，過去並不受到重視。本文將從「出版動機」來理解其筆墨意義，討論出版與旅遊文化間相輔相成的關係。從這角度來看，王世貞在山水版畫製作的嘗試階段可能扮演著重要的角色。

關鍵字：王世貞、紀行圖、水程圖、錢穀、旅行文化、山水版畫

Abstract



During the Ming period, the flourish of “*jiyou tu*” (tourism paintings), with travel trend, has been considered one of the most significant developments in the time. However, a series of painting, *Jixing tu* (pictorial travel journey), in an innovative format, has only begun to be explored in these years. *Jixing tu*, also called *Shuicheng tu* (journey by water), commissioned by Wang Shizhen (1526-1590) and were done by Qian Gu (1508-1572) and Zhang Fu (1546-ca. 1631), recording Wang’s journey from Taicang to Beijing. This thesis mainly focuses on this series of painting which is divided into a three-album set and another version of the first album. In the past, some scholars have discussed the visual materials adapted by *Jixing tu* and Wang's purpose, but the function and style of the painting have never been fully explained. This thesis gives two perspective to the subject. First, the function of these paintings is not only to commemorate one's experience but to provide tour materials for future travelers. In general, rather than determining the representation of the scenery, painters added a style of traditional maps to the albums, such as the application of high point of view and the script next to landmarks, to illuminate the tour information about each site. Secondly, painters obviously made a conscious effort to simplify the brush, yet the effort has received scant attention, leaving its feature underappreciated. This thesis suspects that Wang was trying to publish these paintings. This interpretation would be helpful to understand the brush style, furthermore, explains the relationship between the print culture and tourism. Given the possibility, it is suggested that Wang Shizhen plays a crucial role at the experimental stage of woodblock-printed of landscapes.

Keywords: Wang Shizhen, *Jixing tu*, *Shuicheng tu*, Qian Gu, tourism, woodblock-printed of landscapes

目次



| | |
|---------------------------|-----|
| 緒論..... | 1 |
| 第一章、《紀行圖》現況與製作過程..... | 11 |
| 第一節、《紀行圖》的命名..... | 11 |
| 第二節、《紀行圖》四種樣貌與作者問題..... | 12 |
| 第三節、《紀行圖》的製作過程..... | 18 |
| 第四節、《紀行圖》中的風格差異..... | 22 |
| 第五節、王世貞的要求與《紀行圖》構圖..... | 26 |
| 第二章、《紀行圖》的內容與功能..... | 33 |
| 第一節、實景入畫以及輿圖風格..... | 33 |
| 第二節、古人旅遊時的導覽材料..... | 37 |
| 第三節、《紀行圖》的導覽內容..... | 48 |
| 第四節、《紀行圖》的導覽觀眾..... | 60 |
| 第三章、王世貞出版《紀行圖》之想望..... | 69 |
| 第一節、《紀行圖》的筆墨問題..... | 69 |
| 第二節、類似案例：《華山圖》的筆墨問題..... | 72 |
| 第三節、王世貞編輯的導覽書：《山園雜著》..... | 76 |
| 結語..... | 87 |
| 參考文獻..... | 91 |
| 附件一：王世貞《錢叔寶紀行圖》題跋..... | 99 |
| 附件二：錢穀《紀行圖》題跋..... | 100 |
| 圖版..... | 101 |
| 圖版來源..... | 163 |



緒論

十六世紀後期的文化界，逐漸由推行文學復古運動的王世貞（1526-1590）等人登上舞台，1570年李攀龍（1514-1570）死後，王世貞更可謂獨霸文壇。他在文學上的著力之深，奠定了他在文學界的地位，這也是我們今日對他最主要的認識。然而，值得注意的是，王世貞在文學上雖以復古為名，但是他的遊記文學，無論是遊山水、或是遊園林，卻十分用心著墨於實際景觀的描寫，並融入自己對景物的詮釋。¹ 王世貞對實際景觀描寫的興趣，也同樣體現在以旅遊為主題的繪畫作品中。一則王世貞〈題張復畫二十景〉的記載頗能看出他的態度：

（張復）今年長夏為吾畫此二十幀，攜行梁溪道中，塵思為之若浣，因據景各成一絕句，題其副楮。復畫貌山水得其神，余詩貌復畫僅得其肖似，更輸一籌也。楊公伯謙游藝之好比余更深，因割以貽之，倘於機務小暇時間一展翫，庶幾夔龍席間不盡荒筭穎色耳，公其以為何如。²

這二十幀的繪畫作品既是他到梁溪（無錫）所攜，並據景成絕句，很可能是與無錫附近的景色有關，他將此冊用於將來的旅行，將繪畫與旅行中的實景對照，再把這套作品送給朋友，讓朋友於忙碌的辦公之餘也能欣賞山川景色，而他在送禮之時，將圖與他的詩文搭配，就可以為其朋友提供梁溪一地，在視覺上以及知識層面的資訊，達到猶如旅遊導覽的功能，而此導覽功能即為本論文要討論的方向。

¹ 鄺波，《王世貞文學研究》（北京：中華書局，2011），頁112-121。

² （明）王世貞《弇州續稿》卷一百七十，頁十九，收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），1284冊，頁457。

《紀行圖》就是現藏於台北國立故宮博物院的《水程圖》三冊，在王世貞的著作《弇州四部稿》中述及此冊的製作過程，並將之命名為《紀行圖》。只是在流傳過程中，或因畫面寬闊明顯的水道，而被改名為《水程圖》，這更名的結果削弱作品用以紀王世貞之行的特色，關於作品的一些文化意義變得隱而不顯。但事實上這套作品從定名、製作過程到可能的使用脈絡，都與王世貞這位規劃者息息相關，因此本文選擇採用此冊最初的名稱，稱整套作品為《紀行圖》。

《紀行圖》總共有 84 開，現裝裱成三冊，主題為紀錄王世貞於 1574 年上京領太僕時的旅程，從太倉至通州，航行於京杭大運河（圖 117）。84 開當中：前 32 開由錢穀所畫，後 52 開是錢穀的學生張復（1546—?）跟著王世貞一起北上，隨舟作畫，完成大致構圖，再將顏色帶回去給錢穀補色，這 84 開在清宮的收藏中被放置在延春閣；而在清宮的另一棟建築——重華宮，還收藏有一冊極為相關的作品，共 32 開，和延春閣上冊畫面幾乎一致，也被歸於錢穀名下。以下將這四冊分別稱為「延春閣本上冊」（圖 33~圖 64）、「延春閣本中冊」（圖 65~圖 92）、「延春閣本下冊」（圖 93~圖 116）、「重華宮本」（圖 1~圖 32）。

Louise Yuhas 早在 1989 年就曾以王世貞為個案討論贊助人與畫家互動的方式。發現王世貞會依據不同需求和繪畫主題來選擇畫家，且對文人畫家要求也不少。王世貞委託錢穀與陸治（1496—1576）的作品類似地志繪畫，不再侷限於吳派早期繪畫技法，且會用詳細文字與圖像配合來表現實景，這其實是在說王世貞贊助的紀遊圖之所以與吳派前期的作品不一樣，是來自於他對再現真實風景（representation of “real” scenery）的重視。³

³ Louise Yuhas, "Wang Shih-chen as Patron," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, ed. Chu-tsing Li (University of Washington Press, 1989), pp. 139-153, footnote in p.150. (中譯：Louise Yuhas, 〈贊助人王世貞〉, 收錄於李鑄晉主編, 《中國畫家



薛永年對吳派後期紀遊圖的研究，也認為十六世紀後期的紀遊作品已經產生改變，多景點沿途紀錄旅行過程的圖冊開始出現，文中直接點出這樣的作品可能具有導遊的意味。而這些有新表現的紀遊作品，是以王世貞為核心的吳中文人展開，參與畫家以錢穀、陸治為主，以及和王世貞有關的這群新的文士階層，重視以遊記文學和圖像相配來紀錄旅行過程，而這波新風氣與明初王履《華山圖冊》極有關係。⁴

高居翰（James Cahill）與黃曉、劉珊珊合著《不朽的林泉》，強調繪畫作品紀錄實際景觀的性質，因此將《紀行圖》第一開〈小祇園〉與王世貞相關的園記搭配，甚至製作出園區復原圖，試圖以此法一窺已消逝的園林建築。雖然文中只有討論到整套圖冊的第一開，但書中插圖收錄兩個版本的繪畫作品，讓讀者得以立即察覺此冊有副本的存在，以及兩個版本的品質差異。此外，還提及《山園雜著》這本王世貞編輯用來導覽小祇園的書籍，使得王世貞熱衷於導覽的特質與薛永年的研究彷彿能有所呼應。從上述三項研究可以發現學者都已注意到十六世紀後期紀遊圖的新發展，但多將此新表現的動力歸之於對自然的觀察。文中使用的關鍵字師造化、再現風景等語彙都是在寫實論述中討論，因此才有辦法依憑繪畫作品製作出園區復原圖。

然而，寫實觀的論述在近年梅韻秋的文章中有了新的突破。梅氏此文為至今針對整套《紀行圖》冊最完整的研究，作者點出許多密切相關的材料，文中也同意這類數量極多的紀遊圖冊可能來自於王履《華山圖》的啟發，但更重要的是找出此冊的圖式直接來源於陸治《白嶽遊》圖冊，這似乎挑戰著師造化之說，讓人

與贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》（天津：人民美術出版社，2013 第一版），頁 119-133，註腳在頁 133。）

⁴ 薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁 47-64。

重新反省這波紀遊圖新發展之主要動力是否來自於對自然的觀察。對此作者則嘗試從繪畫作品之外尋找相關材料，也將觸角擴大至文學作品，發現文學中如日記般的紀行體可能也是靈感來源，這說法極有趣的令人想起王世貞文壇領袖的身份，以「非畫家」的角色介入繪畫領域，可能才是《紀行圖》之得以擁新發展的主因。此冊作為圖畫式紀行錄的特色，與傳統紀遊圖繪有別，成為一種新圖式，這發展又對應著旅遊文學中分化出的紀行與紀遊兩種體裁。而該文最引人注意的貢獻之一就是帶出王世貞作為國家官員的仕人身份，過去研究無論是討論王世貞的文學或是繪畫作品，大多強調其文化史上的成就，對其仕宦生涯較少著墨。梅氏的文章關注到這條遊覽動線乃是與宦旅息息相關的京杭運河，且 84 開作品中特別突顯驛站、水閘等行政公署或是河工建設，意在表現王世貞仕人身分對於國家民生的關心，以此解釋王世貞製作此冊的動機。⁵

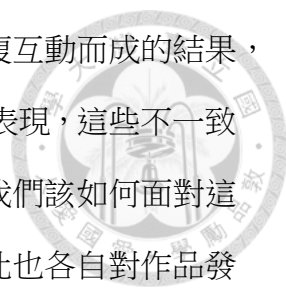
幸運的是，近年因各大博物館圖像資料庫的公開，我們有更足夠的條件了解作品。去年底國立故宮博物院舉辦之「華夏藝術中的自然觀」，展出其中四開，而出版的展覽圖錄則首次刊出作品前 32 開的其中一個版本（延春閣本上冊），並放大多處作品細部。⁶ 而與《紀行圖》極有關係的王履《華山圖》以及陸治製作副本的圖像，也都逐漸公開且容易取得。⁷ 這使我們終於有機會將王世貞留下的文字紀錄與實際的作品進行比對，進而發現作品所呈現的線索遠比王世貞的文字留下的更多，甚至可以重新調整對於王世貞文字紀錄的解讀。

本文第一章即在處理整套《紀行圖》包括副本的風格問題，以及王世貞對此冊究竟有何要求。過去的研究雖然都清楚突顯王世貞對作品強烈的主導地位，但

⁵ 梅韻秋，〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》（2014），第 36 期，頁 109-175。

⁶ 國立故宮博物院，《華夏藝術中的自然觀：唐獎故宮文物選萃特展》（臺北：國立故宮博物院，2016），頁 76-81。

⁷ 陸治臨摹《華山圖冊》的作品見於上海博物館官方網站圖像資料庫。



是作品的完成實際上是由王世貞與他找來的兩位畫家錢穀、張復互動而成的結果，而且雖然是一套完整的圖冊，全冊卻有許多明顯不一致的風格表現，這些不一致的風格現象從未與王世貞對畫家的要求一起綜合起來被檢視，我們該如何面對這種風格問題？王世貞、錢穀與張復三人身份地位有別，即便如此也各自對作品發揮不同作用。因此，第一章先就本文選擇以「紀行」來稱呼此冊稍作說明，接著將全冊分出四種風格並討論可能的作者歸屬，然後將作品與王世貞對此冊製作過程的說明一起比較，目的是希望能先解釋作品中各種風格表現應歸之於誰，然後才能釐清哪些特色是出自於王世貞的要求。

第二章將討論《紀行圖》的導覽特色。從導覽的角度出發有利於解釋這套作品豐富的內容，無論是城鎮、河道工程、自然景觀或是古蹟等，都可以容納進導覽的範圍中。更重要的是，作品呈現的輿圖風格極有利於導覽功能，此風格特徵包括與實景的關係、景點旁的題字、重視景點間相對位置，還有採用符號來標示景點，例如以旗杆符號來標示官府機構。古代的旅行者雖然沒有像今日一樣方便的網路和衛星導航，但也必須依賴相關材料為其指引路途、提供沿途的旅行資訊。

官方編纂的志書可以提供當地資訊，因此會被用來作為導覽之用，西湖長久以來就是著名的旅遊勝地，官方編纂的志書也顯出此特色。馬孟晶對《西湖遊覽志》的研究，顯示出此志從初刊到之後三版其實都帶有旅遊指南的性質，田汝成（1503-1557）於嘉靖年間初刊，之後有范鳴謙、季東魯重修本，而後商維濬 1619 年版本。前三次出版雖是以地方官的身分組織，但是田汝成在編排時就是以景點為條目，具有規劃旅遊路線之意，且直接在書名以「遊覽」命名，看來地方官編纂志書，傳承地方史事的之外，也應有休閒面向，而讀者也可依此導遊，因此才能使此書暢銷，之後商維濬以商業營利為考量時也可直接以此為底本。此外，值

得注意的是，商本雖以營利為考量，也仔細的敘述從萬曆之後的地方官對西湖的建設，這些建設事蹟彷彿成為到西湖遊覽的旅遊新知。⁸



文人旅行後留下的文學作品可以紀錄、回憶與朋友分享外，也有導覽的功用。巫仁恕將明清文人遊記作為探討社會史與文化史的材料，也以此來分析士大夫旅遊心態的變化，舉例來說，討論至宦遊文化時，發現明後期的宦遊並不全然是那麼嚴肅，官員間也經常一起談論旅遊經驗、相約出遊，有休閒娛樂的面向，也是一種社交活動。旅遊後留下大量遊記彼此分享，藉由閱讀他人遊記去臥遊一地，或是實際踏上旅途，將閱讀經驗與自己足跡相印證，遊後也將遊蹤再度寫入遊記，在同一文化圈中流傳的遊記就像群體間共享的文化資本。⁹

路程書極具有實用的導覽功能。卜正民 (Timothy Brook) 對路程書研究，也呈現出有別於過去以宦遊為主的旅行，十六世紀後期商人旅行漸盛，而路程書的編輯者也多具有商人身份，透過新舊版本分析，彷彿可以看見具有商人身份的讀者群移動的區域，也顯示明後期逐漸發展起來的運輸系統和較小的區域市場。¹⁰ 楊正泰對於明代驛站的著作也收錄三本路程書，作者考訂修正後將整部路程書出版，為今日研究明代交通狀況不可或缺的材料，其中著名的黃汴《一統路程圖記》(1570) 就收錄於書中，這批材料的出版讓讀者看見路程書不只是驛站里程的紀錄，也包含許多實用資訊，提供旅行者各地氣候、風俗、歷史文化資訊，具有非常高的實用功能。將《一統路程圖記》與同書收錄《士商類要》(1626) 比較來看，可發現較晚的路程書在水路里程之外，還有關於文武官服、官職俸祿、

⁸ 馬孟晶，〈名勝志或旅遊書—明《西湖遊覽志》的出版歷程與杭州旅遊文化〉，《新史學》(2013.12)24 卷 4 期，頁 93-138。

⁹ 巫仁恕，《游道—明清旅遊文化》(北京：三民書局，2010)，宦遊討論參頁 64-66、92-93、98-107。

¹⁰ Timothy Brook, "Guides for Vexed Travelers: Route Books in the Ming and Qing." In *Ch'ing-shih wen- t'i* (1981), pp.32-76.

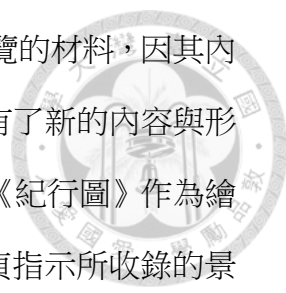
科舉或自我修養等短文，這些資訊被當作行商必備的常識。¹¹ 從上述研究回顧可以看見導覽材料的相互影響不只是單方面的，《西湖遊覽志》再版後更趨於休閒旅遊；而《士商類要》較之早期的路程書則多了很多文化歷史介紹，顯示出士人文化對於一般旅遊文化的影響。

再者，十七世紀初期楊爾增編纂的《海內奇觀》收錄文人遊記、詩文作為導覽資訊之外，還增加大量圖像於書中。林麗江的研究特別強調楊爾增的編輯策略致使《海內奇觀》成功。楊爾增收錄的材料多是非常流行的旅遊景點，而且會嘗試蒐集較新的資訊，書中大量圖像也是吸引讀者的方式之一。楊爾增不僅重新編輯蒐集到的文字材料，也會適時添加圖像細節，像是《普陀山志》「潮音洞」被《海內奇觀》收錄時還於洞前加了一個小人，提示出旅遊普陀山時重要的景點。¹² 石守謙先生進一步分析《海內奇觀》的圖像：添加遊人來提示觀賞視點，居中水平橫向排列的奇特山水、單一景觀中包含多景點，這些《海內奇觀》對於原本材料的改動，實則具有觀看奇觀的示範作用，這大概也是只以文字無法達到的導覽效果。此論述不僅揭示《海內奇觀》是導覽材料，還更具體顯示如何導覽，告訴旅行者到這些景點時應該要站在哪裡來觀看才是最好。而這種觀看的示範且隨著版畫刊刻出版對觀眾群所起的作用，不只是讓他們獲知旅遊景點的相關資訊，也是塑造著他們觀看奇觀的方式。¹³

¹¹ 《士商類要》全書收錄於楊正泰點校，《明代驛站考》（上海：上海古籍，2006）。相關研究參考 Chow, Kai-wing, “The merging of shi and shang in travel: The production of knowledge for travel in late Ming book.” in *Frontiers of History in China* (Jun2011), Vol. 6 Issue 2, pp. 163–182.

¹² Lin, Li-chiang, “A Study of the Xinjuan hainei qiguan, a Ming Dynasty Book of Famous Sites,” in *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*, ed. Jerome Silbergeld, Dora C.Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck (Princeton: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Princeton University in association with Princeton University Press, 2011), pp.779–812.

¹³ 石守謙，〈十七、十八世紀東亞的奇觀山水畫——從中國到朝鮮的傳佈過程〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界——東亞文化意象之傳佈》（臺北：允晨文化出版公司，2015），頁 33-81。



從上述研究中，我們可以大致掌握古代旅行時可被用作導覽的材料，因其內容與編輯方式不同，喻示著新的觀眾群、新的需求，使旅遊書有了新的內容與形式。這些材料雖與王世貞規劃的《紀行圖》亦能有所呼應，但《紀行圖》作為繪畫作品，既不同於文字導覽；而與《海內奇觀》相比，經王世貞指示所收錄的景點也與一般熟知的名勝景點有別。《紀行圖》的導覽特質雖早已被提出，但具體導覽內容是什麼？王世貞作為規劃者，由他來導覽的旅行又有什麼特殊之處？本文第二章將先回顧這些王世貞可能接觸過的導覽材料，再討論《紀行圖》的導覽內容，最後嘗試回答王世貞預期導覽的對象。

第三章嘗試解釋《紀行圖》尤其是副本的筆墨問題，包含王世貞另一規劃項目，就是陸治製作的《華山圖冊》副本，配合王世貞編輯導覽小祇園的《山園雜著》中收錄的五張版畫。過去討論《紀行圖》的研究其實有個頗值得注意的現象：學者都注意到此冊前 32 開的兩個版本，並毫無疑義的認為「重華宮本」較「延春閣本上冊」為佳，筆墨品質差異懸殊。但奇怪的是，學者在文中收錄圖版時卻有志一同的使用「延春閣本上冊」，或即使收錄「重華宮本」，也仍不放棄「延春閣本上冊」，「延春閣本上冊」就像是要討論王世貞目的時不可或缺的存在，甚至超越品質較好的「重華宮本」。事實上，本文第二章討論王世貞的導覽計畫時，也都是採用「延春閣本上冊」。作為副本的「延春閣本上冊」重要性是什麼？圖中的筆墨問題該如何解釋？

其實《紀行圖》與《華山圖》的副本，有相似的筆墨特色，基本上不做過多皴擦，也沒有複雜的線條結組，讓物像看起來趨向平面效果。這種筆墨狀況配合上述導覽材料一起來看，或許可以產生比較積極的解釋。從前述提到的材料，提醒我們大量新旅遊材料之得以產生，不只是因應新需求的呼出，還需要有相對應客觀條件的配合，路程書、志書、文人遊記大量出現、且能保存至今、甚至讓我

們得以比對版本，這與明代後期出版文化的發展脫不了關係。《海內奇觀》可以用豐富的視覺圖像來吸引它的讀者，也是在版畫技術有了足夠的發展後才能達到好的成果。



王世貞不僅經常提到朋友出版的書籍，也幫忙寫序、編輯出版自己的文學作品，且相關的出版活動多集中在 1570 年之後，這大概是出版文化準備開始蓬勃發展的轉變期，文字出版物大量增加，而收錄於書中版畫作品也多來越多，剛開始為戲曲插圖以人物為主；旅遊相關出版物仍多為文字，王世貞編輯的《山園雜著》已嘗試收錄五張版畫來配合導覽目的，但圖中弁山的造型仍只以輪廓來表現，無法直接從視覺上藉由弁山的多變造型來吸引遊者。到了十七世紀之後，圖繪山水版畫的技術似乎才有明顯的突破，開始嘗試立體效果以及深遠擴大的空間。《紀行圖》於這波出版文化中可能扮演的角色為第三章討論的方向。





第一章、《紀行圖》現況與製作過程

第一節、《紀行圖》的命名

《紀行圖》與《水程圖》兩個名稱在相關研究中都曾被使用，Louise Yuhas 在 "Wang Shih-chen as Patron" 正文中稱呼為《水程圖》(Journey by Water)，註腳提到此冊還有另稱為《紀行圖》(Record of a Journey) 的作品。¹⁴ 高居翰於《不朽的林泉》正文中稱呼此冊為《紀行圖》。¹⁵ 梅韻秋說明《紀行圖》為此冊原稱無疑，而「紀行」一詞是用以突顯王世貞作為旅行紀錄家的主體性，但「水程」二字更能點明圖冊描繪的客觀地理實景，因而她選擇採用《水程圖》的命名。¹⁶ 學者們都注意到此圖冊的兩種名稱，但會根據各自論述重點，或是以《石渠寶笈》的命名為其採用的原因。¹⁷ 本文統一採用王世貞自定的《紀行圖》名稱，標示出這是一趟屬於他的旅程，以及他對作品的主導地位。

王世貞取名為《紀行圖》應與紀行文學傳統有關，這是一種如同日記般的

14 Louise Yuhas, "Wang Shih-chen as Patron," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, ed. Chu-tsing Li, pp. 139-153, footnote in p.150. (中譯: Louise Yuhas, 〈贊助人王世貞〉, 收錄於李鑄晉主編, 《中國畫家與贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》, 頁 119-133, 註腳在頁 133。)

15 高居翰、黃曉、劉珊珊, 《不朽的林泉》(北京: 三聯書局, 2014 第三刷), 頁 89-98。

16 梅韻秋, 〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉, 《國立臺灣大學美術史研究集刊》, 頁 109-175。

17 《水程圖》很可能是此冊重新裝裱時賦予的名稱, 這一新的名字雖然如梅韻秋所說, 更能突顯水路旅行, 卻同時削弱作品是用來紀錄王世貞個人旅行的特色。此一削弱王世貞個人性的舉動, 也出現在對題跋的改動。今附於作品後副葉的題跋, 可見明顯改動的痕跡(附件一), 比對王世貞在《弇州四部稿》的題跋原文, 就能發現其中被刪去的文字, 題跋只留下對圖冊製作過程的簡單說明, 王世貞的個人感悟以及與錢穀互動時較親近的表述都被移除。但目前不能確定是否是在清宮被重新裝裱。參(明)王世貞《弇州四部稿》卷一百三十八, 頁 38-39, 收於《景印文淵閣四庫全書》(臺北: 臺灣商務印書館, 1986 年), 1281 冊, 頁 281。

遊記，每日簡短紀錄每天旅行到的地點或事件。南北宋時隨著士大夫因官職調動而頻繁的旅行，紀行文學也發展成熟，最知名的為陸游（1125—1210）〈入蜀記〉、范成大（1126—1193）〈吳船錄〉。王世貞在為友人出版的紀行遊記寫序時，就多次提到陸游和范成大的紀行錄。¹⁸ 陸游〈入蜀記〉為其 1170 年從山陰出發到夔州赴任的過程，歷時 160 天，記載沿途所見的自然景色和人文古蹟，大量引用詩文典故，如同實地歷史考證般將紙上山水印證自然山水。范成大〈吳船錄〉為 1177 年自四川取水程赴臨安，過程中多對人民生活與田園景色的關注，引發對政府行政區劃分和財富問題的思考。紀行文學紀錄士大夫的宦遊行跡，雖然會因個人的關注不同而各有特色，但整體來說因其如日記般的紀事方式，使內容更加廣泛自由，隨著每天的行程或抒情、或考證、或敘事，且將中國各地域納入歷史書寫中，跳脫出原本定點紀錄山川名勝的方式，擴大了遊紀文學記載的內容。¹⁹

《紀行圖》的製作在體裁、主題與內容都呼應著紀行文學的傳統。整套圖冊 84 開，數量之多為其重要特色，就像紀行文學紀錄著一天天的旅行過程，畫下很多不曾見於繪畫作品的地點。王世貞還特別邀請畫家張復同行，沿路紀錄旅行的過程，彷彿每天的圖像日記，紀錄王世貞到北京領太僕的宦遊經歷。王世貞此趟走的是明初開通的京杭大運河，當時有各樣的旅行者航行於這條水路，然而《紀行圖》不只是一趟泛泛的運河行。從第一開〈小祇園〉出發，就突顯出這趟旅行與王世貞息息相關，而旅途中哪些景點得以入畫，乃至於對各景點風貌的詮釋，王世貞應該都有意見，居於主導地位，因此本文採取《紀行圖》之稱呼。

第二節、《紀行圖》四種樣貌與作者問題

¹⁸ （明）王世貞，〈報慶紀行小序〉，《弇州山人四部續稿》卷四十五文部，頁 3-4，收於《景印文淵閣四庫全書》，128 冊，頁 588、1282 冊 589；〈馮子西征集序〉《弇州山人四部續稿》卷四十七文部，頁 22-24，收於《景印文淵閣四庫全書》，1282 冊，頁 653、1282 冊頁 624。

¹⁹ 梅新林、俞樟華主編，《中國遊記文學史》（上海：學林出版社，2004），頁 184-213。



王世貞規劃的《紀行圖》雖是一套完整的作品，但就現存可見的材料來看，卻有四種樣貌，分別是：

- (一) 重華宮本
- (二) 延春閣本上冊
- (三) 延春閣本中、下冊
- (四) 延春閣本下冊最後兩開。

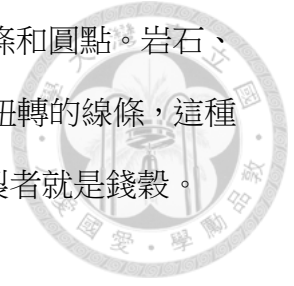
(一) 重華宮本

重華宮本共 32 開，每開以篆書題字於畫面上方，從〈小祇園〉畫至〈揚子橋〉，蓋有「錢氏叔寶」、「縣（懸）磬室」等印，單獨收藏在重華宮。這本風格典雅清麗、品質良好。〈小祇園〉(圖 118) 是全套作品構圖較滿而複雜的一開，畫家將園中景緻排列於畫面，在各區域畫上茂密的植物與建築，屏風直而細緻的線條、以及左方土坡和右方岩石形成的弧形，將視線帶往園中最重要的造景「弁山群」。整體構圖看來井然有序，而多樣茂密的植物讓畫面變得豐富。

顏色的使用方式是重華宮本精彩特色之一。其中植物佔的面積大，且用濕潤筆墨產生鬱鬱蔥蔥之感，與錢穀畫風一致。圖中竹林先以青色暈染，再以三、四層短筆交錯層疊，將顏色細緻地加深，讓植物看起來很茂密；前方的花卉屏風顏色淡而充滿水分；土坡以淡赭色先畫於底層，再於邊緣擦上數層乾而扭曲的輪廓線，輪廓線通常不長，有時乾溼交錯，加上又濕又黑的圓苔點(圖 120)。濕潤層疊的筆墨特色，是錢穀作品中常見的畫法，尤其是用來表現植物的茂密感，因此王世貞常常稱讚錢穀的作品像沈周一樣蒼古秀潤、生氣淋漓。²⁰ 錢穀的其他作品如〈蘭亭修禊圖〉(圖 121, The Metropolitan Museum of Art) 的植物和岩石

²⁰ 王世貞題錢穀〈錢叔寶溪山深秀圖〉、〈夏山欲雨圖〉。(明)王世貞《弇州四部稿》卷一百三十八，頁 21-22，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281 冊，頁 280。

邊的苔點，也是在大片顏色極淡、充滿水分的青色上，層疊線條和圓點。岩石、樹幹多處用淡墨、赭色或青色調和上色，尤其是土坡邊緣乾而扭轉的線條，這種線條與上色方式在「重華宮本」時常可見，「重華宮本」的繪製者就是錢穀。

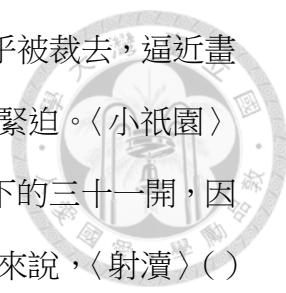


（二） 延春閣本上冊

「延春閣本上冊」也是 32 開，畫面與重華宮本幾乎一致，然題字方式改為以楷書題寫在景物邊，「錢穀」、「錢氏叔寶」、「叔寶」等印章凌亂地蓋在畫面下方。此本的品質不如重華宮本，且多處有無法準確掌握結構的現象，推測此本為「重華宮本」的副本。

以〈小祇園〉(圖 119) 為例，延春閣本上冊線條粗細不一、歪斜不穩，景物排列凌亂，無法掌握各景間的組織關係，原本具有引導視線的線條和搭配好的景物位置，不能有效組織在一起，並未將視線導引至後方的弁山群。在「延春閣本上冊」畫家的觀念中，每一園景只是一個小單元，畫家努力地將這些小單元複製到另一個畫面上，但並未能掌握這些單元的組織關係。又如〈閩門〉(圖 122) 一景，渡僧橋近景房舍凌亂擁擠，與「重華宮本」相比之下，可以看見「延春閣本上冊」橋邊，有一處房屋屋頂突然從兩邊房屋中擠出(圖 123、圖 124)，這種意味不明的結構錯誤在繪畫史研究中，通常會被歸為臨摹時，因為無法理解原作結構而有的表現，這清楚地顯示出延春閣本上冊是較晚製作的副本。

兩個版本的尺寸也不一樣，「延春閣本上冊」似乎有被剪裁過的跡象，寬 23.2 公分、長 37.7 公分，呈長方形；「重華宮本」寬 28.5 公分、長 39.1 公分，畫幅正方。「延春閣本上冊」長度少約 1 公分，寬度少約 5 公分，尺寸較小，可能是在臨摹後才將作品剪裁成較小的尺寸。從〈小祇園〉(圖 118、圖 119) 可發現

「延春閣本上冊」頂端屋子上方空間，及底部圍牆外的空間幾乎被裁去，逼近畫幅邊緣、左側「小祇園」三個字也緊貼在畫幅邊，看起來十分緊迫。〈小祇園〉這開可能為上下各裁一點，以維護中間主要園景的完整；但剩下的三十一開，因為原作天空留白較多，因此多裁掉畫幅上部的空白區域。舉例來說，〈射瀆〉（) 為了保留下方有特色的彎曲河道，裁去畫幅上部分；但〈滸墅〉（圖 126）一開，「延春閣本上冊」的山畫得過於膨脹，比例略放大，剪裁者為了保住山頂作了調整，改成裁掉畫幅下方近景坡岸。也就是說，「延春閣本上冊」現在的尺寸可能並非摹畫時的尺寸，臨摹時應該是更接近「重華宮本」的尺寸，並在摹後才根據畫面內容來調整剪裁的部分。

「重華宮本」和「延春閣本上冊」對畫面結構掌握能力的落差，透露出兩者不只是製作先後的問題，且是由不同的畫家完成。兩者風格亦差距很大。²¹「延春閣本上冊」的繪製者可能是誰？兩個版本中畫船的細節值得注意。在這 32 開中，船隻種類不少，其中一類「航船」，²² 比一般扁舟的體積大一些，頂上有三船蓋，中間的船蓋較前後為低。當我們把兩個版本同一開的同一艘航船拿來比較（圖 127），可以看見錢穀所畫「重華宮本」的船雖在船頭也略微上翹，但是整艘船身的弧度變化小；相比之下，「延春閣本上冊」的船頭與船尾起翹，整體船身形成較大的弧度。同樣的現象在其他船型也可見差異（圖 128），扁舟的造型雖然單純，但是「延春閣本上冊」的畫家，常常會習慣性地加強船頭或船尾的起翹感，並且會將扁舟的船身畫的較厚，因而讓整艘船的弧度變化顯得更加激烈一點。

延春閣本上冊畫船時的起翹現象，和繪製《紀行圖》的另一畫家——張復

²¹ 此本風格將於第三章有更多討論。

²² 名稱參考 1609 年出版（明）王圻、王思義輯《三才圖會》（北京大學圖書館藏），第四十六冊·器用類。圖版參 Internet Archive 網站：<https://archive.org/details/02098313.cn>（搜尋日期：2016/9/1）

的畫船習慣有相似處。在「延春閣本中、下冊」由張復構圖打稿的畫面中隨處可見（圖 129）。完全是張復筆跡的〈張家灣〉（圖 130）一開中，雖筆墨很淡，也可見畫船時起翹的特色。由張復構圖的中、下冊，船起翹的特色不僅變得越加明顯，更甚者，張復在畫船時更傾向多畫起翹感明顯的航船，航船這種類型的數量比上明顯增加。張復很可能是比較擅於畫航船，因此在他可以控制的範圍內畫得比較多，且習慣加強船的起翹感，這樣的繪畫習慣也顯現在「延春閣本上冊」。《紀行圖》繪製的五年後，張復在《西林園景圖》冊（圖 131，無錫市博物館藏）中畫船的起翹特色依然可見。

「延春閣本上冊」的風格還有其他值得注意的特色，以〈閩門〉（圖 122）為例，畫中母題的輪廓線粗且黑，甚至連遠景房舍和坡岸的輪廓線都突顯出來，尤其是房子屋頂的輪廓線有很強的視覺效果，和「重華宮本」細緻的線條差距很大。從細部來看，圖中的赭色多用以畫線條，而不是為母題著色。²³ 然而，同冊的〈金山焦山〉（圖 132、圖 133），雖也有加強輪廓線的現象，線條卻不似〈閩門〉，比較細且淡，線條速度感覺稍慢，有時會有顏色壓在輪廓線條上，和〈閩門〉似為不同畫家。總而言之，「延春閣本上冊」作為「重華宮本」的副本，繪製此副本的畫家應該並非一人，而是如工作坊般多人一起完成，且與錢穀、張復畫風有密切關係，很可能是由兩人或其助手繪製。

（三） 延春閣本中、下冊

「延春閣本中冊」共 28 開，從〈邵伯〉畫至〈張秋〉；「延春閣本下冊」24 開，從〈東昌〉至〈通州〉。除了最後兩開〈張家灣〉、〈通州〉未補到顏色外，其他 50 開的風格一致。中、下冊和作為副本的上冊收藏在一起，可能也是考慮

²³ 關於副本的問題將於第三章有更多討論。

到三冊有類似的風格表現，舉例來說，〈淮安〉（圖 69）題字方式也是以楷書題寫在景點邊、且有刻意加強線條的現象，屋頂、城牆的粗黑線條依然很明顯。但是與上冊的風格仍有差別：首先是線條，「延春閣本上冊」的線條畫得速度很快，像是〈呂城〉（圖 134）下方坡岸的線幾乎是一筆完成，上方坡岸的線條只是為了表示輪廓，輪廓線內幾乎完全不以墨色多作擦染。中、下冊則不然，雖然線條也粗黑，但看來畫得較慢，線條粗細較均勻，控制較穩定，坡岸邊也時常有許多擦染的墨色。其次，顏色雖也略顯單調，但經常使用黃色來替屋頂著色，為房子著色的方式，也不同於上冊多用赭色畫線條。比較起來，中、下冊畫得比上冊更加用心。根據王世貞對《紀行圖》冊的說明，這兩冊的繪製者是由張復構圖、錢穀補色，本章討論風格差異時將對此狀況有更多討論。

（四） 延春閣本下冊最後兩開：〈張家灣〉、〈通州〉

最後這兩開（圖 115、圖 116）全是張復的筆跡，根據王世貞的題跋，此兩開是張復於 1577 年補畫，畫上整齊地蓋有張復的印章：「元春」、「復」、「張元春氏」。從畫面上淡很多的顏色和線條，可以推測張復在補畫這兩開時，王世貞應該是有指示，也是打算之後要再交由錢穀補色，但就現存成果來看，錢穀似未補到色（錢穀卒於 1578 年，很可能來不及補色即逝世）。這兩開錢穀沒有補色的畫面，就是張復交給錢穀的作品樣貌，是未完成的作品，而成為今日很寶貴的材料，讓我們有機會了解王世貞所說「張復構圖、錢穀補色」的狀況究竟可能如何？錢穀補了多少色？兩人各自能掌控的程度如何？王世貞作為贊助人又扮演什麼角色？

以下將先討論王世貞於《紀行圖》的題跋，再藉由互相比對上述四種《紀行圖》的樣貌，來討論王世貞與錢穀、張復三人可能的互動，以及他們各自對畫面

的作用。



第三節、《紀行圖》的製作過程

《紀行圖》的製作過程至少牽涉到三個人，王世貞與錢穀留下的文字訊息，有利於我們討論三人互動的情形。與《紀行圖》直接相關的文獻材料有三則。第一則，是王世貞在《弇州四部稿》完整記載此圖冊的製作背景：

吾家太倉去神都為水道三千七百里，自吾過舞象而還往者十二而水居其八，得失憂喜之事錯或接浙，卜夜所經繇都會繁盛，若雲烟之過眼而已。去年春二月入領太僕，友人錢叔寶以繪事妙天下，為余圖，自吾家小祇園而起，至廣陵得三十二幀。蓋余嘗笑叔寶如趙大年，不能作五百里觀也。叔寶上足曰張復，附余舟而北，所至屬圖之，為五十幀，以貽叔寶，稍於晴晦旦暮之間加色澤，或為理其暎帶輕重而已。昔宗少文圖五嶽名山於齋壁，曰鼓琴動操，欲令衆山皆響，吾請老之日以此冊置書齋，阿堵得之不自笑令淚出耶。然終南山有捷徑，又安知長安道中之無隱淪也。且吾與二子俱幸而不死，是不能為向子平，亦終當為少文矣。因題於後。萬曆乙亥（1575）春。王世貞題於鄖陽使院。²⁴

第二則，是錢穀在《紀行圖》上冊的後副葉題跋：

右畫冊自小祇園以至維揚郡，共三十二番，贈送太僕王鳳洲先生還天府作也。

鳳州此冊，留予所三四年，未嘗注意，今迫於行，勉爾執筆，維欲記其江城

²⁴（明）王世貞《弇州四部稿》卷一百三十八，頁 38-39，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281冊，頁 281。「萬曆乙亥（1575）春。王世貞題於鄖陽使院。」一行見於《紀行圖》下冊後副葉王世貞題跋，參國立故宮博物院圖像資料庫。

山市、村橋野店、舟車行旅、川塗險易。目前真境，工拙妍媸，則不暇計也。觀者請略之。時萬曆二年（西元 1574 年）歲次甲戌上元日。彭城錢穀識于懸磬室之北齋。²⁵



第三則，是《紀行圖》下冊後副葉王世貞再補一段題跋：

張生所圖，故缺通州、張灣二幀。今春過余山齋中，漫為補之，然春明門外，天涯久矣，無眼光落此邈也。丁丑（1577）春日又題。²⁶

三則記載說明《紀行圖》製作的基本資訊。前 32 開從小祇園至揚州，錢穀畫成，在 1574 年王世貞要上京時送給他；接著 50 開是張復隨舟跟著王世貞北上，王世貞指示要畫出的地點，張復畫出大致主題、構圖，再帶回去交由錢穀補色，畫成時間約於 1575 年；最後兩開〈通州〉、〈張家灣〉則是當初旅行時張復沒有畫到，1577 年補畫給王世貞。²⁷ 整套作品從 1574 年開始畫到 1577 完成，時間約三年，揚州之前的旅程由錢穀單獨完成，其餘部分由張復構圖、錢穀補色。

王世貞希望能以圖像紀錄這趟水路旅行，但王世貞自己並不畫畫，於是找來錢穀與張復。這兩位畫家有何特色？對王世貞來說，錢穀曾從文徵明學畫，是文徵明之後吳派重要的接續者，且多次提到錢穀的畫風與沈周有相通處，還幫錢穀寫過小傳，²⁸ 錢穀則幫王世貞繪製過各種畫，陸治臨摹的王履《華山圖冊》，原本也是希望由錢穀負責；²⁹ 他們之間的往來非常頻繁，王世貞也會邀錢穀一同

²⁵ 《紀行圖》上冊後副葉參國立故宮博物院圖像資料庫。錢穀的題跋從「鳳洲此冊」四字開始，書法風格有些前後不一致的現象，但不影響本文對此冊的詮釋。（附件二）

²⁶ 《紀行圖》下冊後副葉見於國立故宮博物院圖像資料庫。（附件一）

²⁷ 張復補畫的這兩開錢穀並未上色（錢穀卒於 1578 年，推測可能來不及補色即逝世）。

²⁸ （明）王世貞，〈錢穀先生小傳〉，《弇州四部稿》卷八十四文部，頁 10-12，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 382、1280 冊 233。

²⁹ （明）王世貞，〈陸叔平臨王安道華山圖後〉，《弇州四部稿》卷一百三十八，收於《景印文淵閣四庫全書》，1288 冊，頁 279。

出遊，再以繪畫紀錄旅行過程。³⁰ 畫家與贊助者一起遊玩後作畫，在當時已經不是稀奇的贊助方式，而紀遊圖在十六世紀後期的發展，以王世貞為核心的文人圈子，以及錢穀、陸治兩位畫家極有關係，這兩位吳派第二代的畫家，他們作品中很大一部分，呼應著當時逐漸興起的旅遊風潮。³¹

張復相關的文獻材料較少，《紀行圖》是張復繪畫生涯較早期的作品。³² 王世貞提到張復師從錢穀，是繼文徵明、錢穀之後，吳派的重要畫家，³³ 會和王世貞交友圈一起飲酒、爬山、參加他們的聚會，³⁴ 可能還曾寓居在王世懋（1536—1588）家中。³⁵ 除了《紀行圖》之外，張復還幫王世貞畫過二十景，1581年王世懋要到關中（陝西）赴任時，他也畫了作品給王世懋，可見和王家的來往不少。值得注意的是，張復雖然有許多和文人一起遊山玩水的紀錄，他的作品也大多與實景有關係，但實際上張復擅長的繪畫風格很可能是以仿古為主，王世懋〈張元春畫跋〉：

萬曆九年春，余有關中之役，張子元春送余京口，袖出此圖為別，其畫境則自渡江始，歷淮汴河洛抵潼關止，其畫思則始宗黃鶴山人，中雜倣董北苑、黃大癡至趙承旨松雪終焉。³⁶

³⁰ （明）王世貞〈叔寶約游武當不至欲按余詩作圖聊爾次答且寓嘲〉，《弇州四部稿》卷四十三詩部，頁 11，收於《景印文淵閣四庫全書》，1279 冊，頁 544。

³¹ 薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 47-64。

³² 張復相關研究可參劉巧楣《晚明蘇州繪畫》，國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1989，頁 15-24、55-66。

³³ 王世貞寄余德甫書牘：「張元春者，吾小友也。從思伯游嶺南，毋論思伯雅士，元春畫品在徵仲叔寶雁行，書法亦精工。」收錄於《弇州四部稿》卷一百二十文部，頁 5，收於《景印文淵閣四庫全書》，398 冊，頁 1281-40。

³⁴ （明）王世貞，〈游攝山栖霞寺記〉，《弇州山人四部續稿》卷六十三文部，頁 24-27，收於《景印文淵閣四庫全書》，1282 冊，頁 830-832。

³⁵ （明）孫鑛〈錢叔寶紀行圖〉：「張元春即寓敬美家，余時見之，美少年也。渠所至為圖，司寇公當有指授，得叔寶稍潤色之應更佳耳，身曾親歷以入畫，自有深味，凡吳越人宦京者宜人藏一卷。」。參《書畫跋跋》卷三，頁 33-34，收於《景印文淵閣四庫全書》，816 冊，頁 110-111。

³⁶ （明）王世懋，〈張元春畫跋〉，《王奉常集》卷五十一文部，收錄於《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997）。



這張送給王世懋的圖，描繪的景色雖是「歷淮汴河洛抵潼關止」，但畫思卻是「始宗黃鶴山人，中雜倣董北苑、黃大癡至趙承旨松雪終焉」。若再對照張復實際的作品，他於 1580 年畫給安紹芳（1548-1605）的《西林園景圖》冊，³⁷ 此冊畫的雖是西林園的景色，但從現存的十六開來看，張復是將他所熟悉的畫家風格各自運用在每一景上，像是〈層磬〉（圖 135）中的平台與 Y 型畫法仿黃公望，或是如〈遁谷〉（圖 136）仿米家山水等。這些資料顯示張復平常的作品內容雖與實景有關，風格卻是以仿各家畫風為主。但值得注意的是，張復所繪《紀行圖》不僅在內容上與實景有關，其畫風也並未使用他擅長的仿古畫風。

王世貞與錢穀對《紀行圖》的記載，除了提供製作的基本訊息，也保有一些線索，使我們得以推測王世貞的講究。首先，王世貞的首選畫家是錢穀，他希望由錢穀來紀錄這段旅行，但錢穀不願意隨其北上，王世貞只好退而求其次，帶著錢穀的弟子張復一起到北京。王世貞的舉動雖然顯示錢穀是他心中的首選畫家，但是，比起畫得好的畫家，他更重視畫面要能呈現旅途過程，希望畫家所畫的作品可以反映實際的旅行經驗，在這個講究下，王世貞並不強求一定要錢穀來完成，而是大費周章地帶著張復一起旅行，旅途中要畫的地點、怎麼畫，都有王世貞近距離指示張復。需要注意的是，錢穀的前 32 開，很可能是在他的畫室完成，離別之際送給王世貞，而不是逐一到各個地方按著實景畫出。但是，從作品上特殊的地景描繪如〈射瀆〉（圖 13），還是能反映出錢穀應該是有去過這些地方，將他記憶所及的地景特色或短程旅行的經驗畫下來，並非只是紙上山水，而有實景依據，這或許也是王世貞放心讓錢穀畫前 32 開的原因，這些地方原是錢穀平常

³⁷ 此冊原有三十二開，現存十六開，還存有王世貞題跋的紀錄，相關研究參高居翰、黃曉、劉珊珊，《不朽的林泉》，頁 183-191。然文中著重此冊對實景的重視、再現遊園過程。此外，關於此冊的清楚圖版請參蔡愛國〈張復《西林園景圖》冊及其史料價值〉，《中國書畫》（2006），第 12 期，頁 4-22。



其次，顏色不在王世貞認為應該要親臨現場才能畫出的範圍，所以顏色可以留給未北上的錢穀補畫。這其實也是顯示顏色在《紀行圖》的製作中，並非王世貞主要關注的焦點，他雖然刻意請錢穀補畫，也希望能有好的顏色品質，但他更重視的仍是帶著畫家北上紀錄旅行經驗的過程。事實上，從作品來看，後 50 開的顏色表現變化少，並不像錢穀單獨完成的部分，還會調和色彩作出細膩變化。《紀行圖》從南到北的旅程中，王世貞並未要求顏色要隨著地景或時間而改變，顏色與親臨現場這件事是分開的。

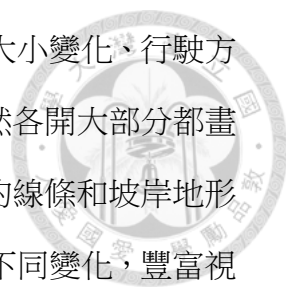
從王世貞的吩咐中，可以感覺到他積極介入《紀行圖》的製作，他的社會地位也遠比兩位畫家高出許多，他的要求理應是製作這套圖冊最重要的目標。他與畫家的互動關係是否可能反映在作品上？從《紀行圖》呈現出的四種樣貌，可以發現整套作品的風格其實明顯不一致，將四種材料互相比對，就成為討論三人互動的絕佳材料，呈現他們各自對圖冊可以掌控的程度。

第四節、《紀行圖》中的風格差異

本節首要任務是區分出錢穀與張復各自的風格特色，再比較兩人「合作」與獨力完成的作品有何差異，最後納入王世貞在其中的作用。

錢穀單獨完成的前 32 開，多將主題集中在畫幅下半，畫幅上部留出大片天空，中央河道比例也很大，天空與河道兩者的留白多，讓整體構圖看來十分疏朗。畫中母題形象簡單卻富有變化，以〈射瀆〉(圖 13)來說，畫面中的八艘小船，

³⁸ 與錢穀有來往的文人多在江南一帶。錢穀研究參丁志安，《錢穀》(上海：上海人民美術出版社，1986)。



都刻意畫出不同樣子，風帆的大小與正反面有不同畫法，船隻大小變化、行駛方向、船艙布置與繃夫數量的搭配，再再做出小幅度的調整。雖然各開大部分都畫有主要河道，但也會注意到小河道向四面八方延伸，每條河道的線條和坡岸地形搭配，讓河道看起來也有許多變化。錢穀不只在同一開內做出不同變化，豐富視覺效果，各開之間類似主題拿來比較，也可見各自的特色。〈新閘〉、〈奔牛〉、〈呂城〉（圖 22~圖 24）連續三開，畫的都是水閘，三圖基本配置是在中央寬闊河道中畫出水閘，幾艘小船正在過閘，靠近近景畫有半圓形的水道，對岸是小房舍。在這基本配置外，錢穀對植物、船隻、停泊岸邊的船隻都有變化，作出許多細節變化，視點也隨著調整。土坡與坡岸的筆墨、顏色處理地頗細緻，以赭色、青色兩色混合，線條細緻、顏色清淡，土坡的苔點輕輕點上濃淡的墨色，再輕微乾擦出坡岸的質感。錢穀疏朗的構圖，畫面看似簡單樸素，但藉由細膩而多變化的形象描繪，讓畫面顯得豐富。

可再舉另一主題為例，〈金閘〉、〈梁谿〉、〈毘陵〉畫的都是城市主題。城門形象、觀看視角、景點配置三開都有不同調整。〈金閘〉（圖 11）兩層圓弧長得像海螺的閘門，顏色較灰，放在畫面右邊，一出城門即上高大的虹橋，往左有渡僧橋，稍遠處還有山塘橋，城外房舍相鄰，遠處隱沒在淡藍色遠山中得尖塔是虎丘；〈梁谿〉（圖 16）視角轉換，大小水道穿梭，一出城門即主要寬闊水道，城門顏色也改變，使用更多青色；〈毘陵〉（圖 21）的城門成一個大圓弧形，中央斜斜地往上翹，造型特殊，錢穀還刻意把城門位置放在畫面中間，讓觀者可同時見城內外，進城似有兩條路，除了可從對岸天寧寺過橋進城，近處還可划船進城，城內也有水道可讓船隻航行，可能是毘陵的地景特色。錢穀擅於微調畫面構圖和細節作出更多變化，並突顯各地特色。

張復的風格可以從後五十二開的構圖與母題來看。張復的構圖傾向把畫面畫

滿，不像錢穀還會留出天空與淡藍的遠山，且畫中母題數量多、比例大，加上形像單一變化少，讓畫面有種擁擠感。以〈淮安〉(圖 69)一開為例，畫中船隻數量極多，造型單一，黑色的桅杆不僅數量多，以近乎平行的黑色墨線重複畫出，引人注意卻略顯單調。後方的城牆與城門在其他開中也都是差不多的描繪方式，未如錢穀將不同城門處理成各式造型。

兩人不僅繪畫技術有差別，對畫面營造的氣氛也有不同興趣。錢穀筆下的《紀行圖》純樸清麗；張復則喜歡熱鬧活潑的場景。錢穀〈新聞〉(圖 22)和張復〈清江浦閘〉(圖 71)都是畫水閘，錢穀設計的畫面河道寬敞，兩艘小船輕鬆悠閒地度過閘口；張復選擇畫一艘大船，船身經過狹窄的水閘，波浪滔滔，最引人注意的就是幫忙拉船過閘的縴夫，張復加強縴夫數量，站在閘上兩側用力地拉船，船頭也有三人幫忙，彷彿能感受到喧鬧的過閘氣氛。

綜觀張復畫的部分，會發現他比較喜歡描繪人物活動以及人造物，像是建築或船，除了剛剛的〈清江浦閘〉，前一開〈移風閘〉縴夫與旅人數目也不少。類似的現象還可比較錢穀的〈黃泥壩〉(圖 26)，以及張復〈曲頭集〉(圖 79)，兩者的主題都是河道修建工程，但〈黃泥壩〉的人物小，焦點在河堤本身。〈曲頭集〉人物畫得較大，還可看見他們穿著不同的衣服，有不同姿態和手勢。張復雖號稱「叔寶上足」，但從他繪畫風格表現看來，他在師從錢穀之外，應該有其他學習繪畫的管道，而他所受的訓練，不同於錢穀學習的吳派傳統，反而比較接近專業畫師的傳統。《紀行圖》是張復的早期作品，在其稍晚的作品中，雖然也會將人物畫得較大，喜歡表現人物活動，但是從畫法來看，已經更傾向於吳派繪畫傳統，如〈秋山行旅〉(圖 138)。³⁹

³⁹ 《秋山行旅》圖版見《故宮書畫圖錄》，第十九冊，頁 333-336。張復在從錢穀學吳派風格傳統之後，仍有其他仿古作品，參本文第一章第二節。

以上討論錢穀與張復的風格特色，接著將帶入王世貞的討論。《紀行圖》表現王世貞完整的旅程，錢穀與張復兩人風格差異並非他所樂見，作為贊助人雖然可以指示畫家主題、構圖的大致狀況，但在繪畫成形過程中，畫家的風格表現，王世貞能掌控的程度降低。要討論三人互動最有利的線索就是《紀行圖》最後兩開〈張家灣〉、〈通州〉，當初不知何故張復來不及畫，1577年才補畫，但錢穀應該沒補到色，因此這兩開可供我們了解張復提供給錢穀未賦色「初稿」的模樣，成為解析三人互動的寶貴材料。

王世貞其實有意識到兩人風格差異，於是也想辦法彌補，他特別囑咐張復不要上色，將作品帶回給錢穀補色，這個囑咐改變畫室合作繪畫的過程，當時畫室合作繪製作品，大多是由師傅主控畫面，徒弟補色。⁴⁰ 師傅留給助手補色的作品會線條清楚，徒弟做的只是著色的工作，這種合作方式由來已久，吳道子(680-759)畫壁畫，留給助手上色，若上色技巧不佳，影響主控者的線條，甚至會被認為是成色損。⁴¹ 但王世貞的囑咐卻讓情形倒過來，由徒弟先畫，師傅補色，這個改變的結果就是，先畫的張復，顏色使用稍淡，線條也比較不清楚。以〈通州〉(圖139)為例，圖中柳樹以同樣形像重複著，比例稍大，可見張復能掌控的程度，雖被壓到很低，就像被極嚴密的控制，但即使在這麼限縮的餘地中，他仍存有一點自由度，仍能見到他的風格特色。屋頂顏色只有極淡的青色和赭色，遠處圍牆線條幾乎看不見，成排的柳樹由右下往左上延伸，左上畫有很不清楚的房舍，整體構圖是要表現通州城外一條成排柳樹的道路，騎驢的行人正緩緩往遠處走去。而這些不清楚的線條和形象只是提供暗示的作用，告訴後來要補畫的畫家這些景

⁴⁰ 畫室運作方式參 James Cahill, *The painter's practice: how artists lived and worked in traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994), pp.102-112. (中譯本：高居翰，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》(北京：三聯書局，2014 四刷)，頁 114-122。)與《紀行圖》相關的研究時常以「合作」論述此冊的製作過程，然實質上並未具有合作內涵。合作畫討論參石守謙，〈石濤、王原祈合作蘭竹圖的問題〉，收於氏著《風格與世變》(北京：北京大學出版社，2011 三刷)，頁 335-355。尤其是對合作畫四種模式區分，頁 350-351。

⁴¹ 參石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，收於氏著《風格與世變》，頁 17-50。

點的相對位置，依循此暗示補上顏色以及清楚的線條。



若將〈張家灣〉與〈通州〉視為張復提供的「初稿」，《紀行圖》中、下冊補顏色的五十開視為「成品」。從「初稿」到「成品」是否如王世貞題跋所言為錢穀補色？從這五十開作品來看，其實與錢穀單獨完成的部份有極大差別，像是〈清江浦閘〉（圖 140）的苔點、樹葉，點和線條的層次變得不清楚，有種模糊的感覺；坡岸邊出現大片墨色，線條粗黑，坡岸也不再以兩色混合搭配，整體而言，顏色變暗且用色單調。這當然與張復提供的「初稿」有關，〈張家灣〉（圖 115）城牆下的坡岸，以及〈通州〉柳樹下的地面，顏色雖淡，都有較大片的墨色使用，成為畫面不可改動的一部分。將這後五十開的畫面成果與錢穀單獨完成的作品相比實在差異甚大，線條有點粗率，使用色彩變少，遠山不再用清麗的淡藍色，也不再調和色彩，線條和顏色的變化少很多。王世貞題跋所說錢穀「稍於晴晦旦暮之間加色澤，或為理其暎帶輕重而已」，錢穀其實很可能只是略加色澤，而將剩餘著色的工作留給其助手也不一定。此外，從另一方面來看，《紀行圖》中、下冊平板單調的色彩，也顯示王世貞製作的真正講究並不在於顏色。

第五節、王世貞的要求與《紀行圖》構圖

《紀行圖》雖由兩位畫家各自完成，但也有許多共同特色，尤其是畫面上極寬闊的水道，用來表現王世貞這趟「去神都為水道三千七百里」的水路旅程。《紀行圖》是圖冊形式，雖有便於跳躍觀賞的特質，同時也可依據實際的地理位置，從南到北排出一條有順序的旅行路線。⁴² 畫面上幾乎都以水的景觀為主角，是

⁴² 《紀行圖》（台北故宮定名為《水程圖》）第三冊第十開為「磚河驛」、第十一開為「新橋驛」，但如果參照黃汭，《一統路程圖記》，以及楊士奇（1364-1444）在 1403 年的〈北京紀行錄〉，「新橋驛」應在「磚河驛」南方約七十公里處，王世貞會先航行到「新橋驛」才是，《紀行圖》這兩開的順序應是《石渠寶笈》編纂時的錯置。參（明）黃汭《一統路程圖記》，收於楊正泰點校，《明代驛站考》（上海：上海古籍出版社，2006），頁 243；楊士奇，〈北京紀行錄〉，《東里續集》卷

整趟水路旅行最讓人印象深刻的特色，不論是城鎮、閘口或是自然景色的主題，大比例而寬敞的河道都最引人注意，河道兩岸的各地景點，反而成為配角。



圖中一目瞭然的水路主題，是因河道異常寬闊的比例；另一方面也是因為這條大水道幾乎都被安排在正中間的位置。以〈滸墅〉(圖 141)為例，滸墅抄關為政府在運河岸設立徵收商船稅收的機構，圖中間一棟稍大的房子前掛著旗子即滸墅抄關，關前一道左右向的河道非常寬敞，上面有各式各樣的船隻航行，這條河道與船隻佔據畫面中央，河道本身雖然留白，但其所佔「空白」的寬闊比例，幾乎壓過前方的樹叢房舍，以及後面的滸墅抄關。此外，構圖可以明顯的分成水平的上、中、下三層，前景的坡岸左右走向；中央的河道也是左右向，滸墅抄關在山腳下，後方的山脈走向，以及滸墅抄關旁的房子也都作左右佈置。簡單的水平構圖讓觀者可以快速的掌握畫面，在視覺上幾乎只要看一眼，就會被中間寬大的河道吸引，進而才看到河道兩岸的景觀與活動。畫面簡單的水平佈置，並將主要景色放在畫面中間，成為整套圖冊最常使用的構圖方法，在〈滸墅〉北方不遠處的〈望亭〉(圖 142)即是以同樣的結構畫出。〈沙湖〉(圖 143)是位於婁江旁的濕地，在河中多了幾塊土坡，但錢穀將土坡作左右佈置，畫面仍以水平構圖突顯河道。〈邵伯〉(圖 144)為一大湖，近、中、遠景左右走向的坡岸就如〈沙湖〉的布排。此構圖方式被用以表現航行經某地的圖式，畫家只要參照實景稍作調整，就能用來畫新的地點。事實上，《紀行圖》的構圖方式並非錢穀或張復獨創，而與稍早陸治的《白嶽遊》(藤井有鄰館藏)圖冊極有關係。⁴³

若將整套《紀行圖》的構圖方式稍作歸納，大致可以分出四種類型：首先，上述《紀行圖》的水平構圖就來自《白嶽遊》圖冊的畫法。以〈得勝壩〉(圖 145)

四十八集部，頁 11-18，收錄於《景印文淵閣四庫叢書》，1239 冊，頁 316-320。

⁴³ 參考《白嶽遊》圖冊之外，梅韻秋認為《紀行圖》多景式紀遊圖冊的體裁與明初王履《華山圖冊》有關，本文同意其說。參梅韻秋，〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，頁 143-145。

為例，可見中央左右向的寬闊河道及兩岸景色，都作水平橫向排列；〈垂虹橋〉（圖 147）、〈寶帶橋〉（圖 146）兩景中央長橋左右走向，遠方的山、蘆草沙岸都橫向排列，《紀行圖》的水平構圖顯然與《白嶽遊》有繼承關係。其次，航行經過城市的畫法，是將水道換個方向，並引入城牆母題。《紀行圖》對蘇州閶門（圖 148）的構圖屬於此類，與《白嶽遊》的〈密渡橋〉（圖 149）幾乎一致。⁴⁴其三，《紀行圖》〈東昌〉（圖 150）畫的是城市，但與前述將水道和城牆組合的構圖不同，城門幾乎佔據整個畫面，猶如獨立的景點，相似的觀看方式如〈移風閣〉（圖 151），畫家抓住特殊的弧形水道作為〈移風閣〉的特色，畫法就像〈東昌〉一樣填滿畫面。這兩開的內容雖然不同，但畫法相似，就像給畫中景點一個正面大特寫，成為旅行時值得被觀看的景點。這種定點景觀的畫法，如同《白嶽遊》的〈古城巖〉（圖 152）、〈石橋巖〉（圖 153）。最後，《紀行圖》還有一種構圖模式，將兩岸放在左右，河水從前流向後方，像是〈邳州〉（圖 154）、〈境山〉（圖 155）、〈新閘河〉（圖 156）的構圖方式，亦類似《白嶽遊》〈下文溪〉（圖 157）、〈屯溪鎮〉（圖 158）。

陸治 1554 年畫《白嶽遊》圖冊開數亦不少，共十八開，⁴⁵ 從蘇州東南的葑門出發，畫下沿途所經的地點，以及白嶽山的數奇景。錢穀不僅見過該圖冊，甚至還存有他於 1567 年臨摹的副本，⁴⁶ 錢穀所繪的副本前有一段許初(1522-1566)的題跋：

⁴⁴ 梅韻秋，〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 36 期，頁 143-145。

⁴⁵ 陸治《白嶽遊》現存只有十六開，比錢穀的作品少了兩開，應是在流傳中遺失。參薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 47-64。

⁴⁶ 薛永年根據《吳越所見書畫錄》以及《石渠寶笈三編》，推論錢穀《白嶽遊》圖冊共有三套，每一套的開數、題字大同小異，還會搭配差不多的題跋。參薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 47-64。

白嶽遊（篆書）。磬室子在嘉靖丁未（1547）為茲遊。丙寅（1566）乃想像作此。始吳門。道浙江。入睦州。泝歙谿。至白岳而止。圖凡十有八紙。隆慶己巳。吳人許初題。⁴⁷



許初的紀錄說明錢穀在 1547 年曾有遊歷過白嶽山的經驗，1566 年追想而畫成這套《白嶽遊》圖冊，⁴⁸ 雖說是追想之作，但錢穀要把追想的回憶視覺化的時候，幾乎是全參照陸治《白嶽遊》。⁴⁹ 其實與錢穀相關的《白嶽遊》作品至少有三套，每一套的開數和圖上題字大同小異，甚至另外兩本《白嶽遊》圖冊也有幾乎一樣的題跋紀錄，只是題寫日期與書家姓名略有變動。將錢穀的《白嶽遊》作品與特定書家的書法搭配成套，顯然是流行一時、受到喜愛的作品。錢穀必然對陸治《白嶽遊》十分熟悉，且同樣是作為紀錄旅行的作品，冊中不僅描繪定點景觀，也描繪坐船到景點的旅行過程。可以想見，當錢穀接到王世貞交代繪製《紀行圖》的任務時，選擇採用《白嶽遊》作為其參考來源是非常自然的事，而張復在為後五十開構圖時，也有許多參照他的老師錢穀的畫法，讓作品具有整體性。

然而，《紀行圖》在參考《白嶽遊》圖冊的同時也有所調整。《白嶽遊》強調旅行時能見的奇特景色，而這些景色都被安排在畫面中景位置，並且刻意加強景觀的特殊性，像是〈垂虹橋〉、〈寶帶橋〉不僅將長橋放在畫面正中央，以正面視角觀看，突顯出橋奇特的長度；而在《紀行圖》則把中景這樣重要的位置，讓出給「留白」的河道，一再強調水路旅行的大主題。若將《白

⁴⁷ 引自錢穀，《白嶽遊》圖冊後副頁，參國立故宮博物院圖像資料庫。

⁴⁸ 錢穀在這套圖冊最後一開「石橋巖」題：「隆慶改元（西元 1567 年）仲夏彭城錢穀製。」許初記錄的時間比錢穀所記還早一年，許初的題記可能不是專為此圖冊所寫，很可能是藏家以主題一樣，而將書法附於圖冊前，形成圖文搭配的旅行紀錄。另一方面，這也說明許初在 1566 年寫此記時已經見過類似的作品，錢穀在 1567 年所畫的這套作品，很可能不是他第一次畫此主題。

⁴⁹ 當時畫家出去遊玩，並非邊遊邊畫，而是遊後回畫室作畫，且應有參照的圖式來源，和今日旅遊寫生概念不一樣。

嶽遊》〈界口巡檢司〉(圖 159) 與《紀行圖》〈呂梁洪〉(圖 160) 一起比較，更能看出這重要的改動。陸治〈界口巡檢司〉的題記寫到：「溪流清洩，危石森立於溪之上，下如列戟，然舟人避險而行，乃入新安境之始。」雖然標題名為「界口巡檢司」，但從題記內容以及畫面來看，這地方最值得注意的景觀並非岸上的巡檢司，而是水中央「危石森立」。此開為水平構圖，在河道中畫出許多尖銳的大石塊，這些石塊不僅稜角明顯且比例甚大，石塊中央畫著兩艘小船，在這緊密的亂石群中，船顯得毫無氣勢、難以航行，幾乎感覺下一秒就要撞在石上的驚險感。然而，同樣是描繪亂石急流，〈呂梁洪〉就顯得很不一樣，呂梁洪位於徐州東南邊，著名地亂石峭立成為運河航行時最危險的路段之一，《呂梁洪志》記：「洪石森列如巨齒，而水為所束，則驚湍迅波一瞬數里。」⁵⁰ 曾任副都御史銜總督河道的王瓊（1459-1532），紀錄下徐州東南方的急流，他描述百里洪「巨石盤據地中，長百餘步，河流必經其上，號為洪。」⁵¹ 而呂梁洪「其險如百里洪而過之」。⁵² 這些驚險的體驗也常常被旅人記錄下來，王世貞就寫到：

今徐州下百二十里為呂梁洪，水勢險急，漕河之喉咽也。……其水西流歷于呂梁之山而為呂梁洪，其巘層岫迂、澗曲涯深、巨石崇竦、壁立千仞，河流激盪、颶湧雲馳、雷濟電洩、震天動地。⁵³

在〈呂梁洪〉一開中，水道上散落著一些小石塊，看起來確實比其他開的石頭更為尖銳，但是整個畫面仍然以中央明顯的留白水道為主角，那些亂

⁵⁰ (明)馮世雍，〈山川一〉，《呂梁洪志》，明金聲玉振集本，收於《四庫全書存目叢書》，257冊，頁477。

⁵¹ 王瓊，《漕河圖志》卷一，收於姚漢源、譚徐明校勘，《漕河圖志》（北京：水利電力出版社，1990），頁47-48。

⁵² 王瓊，《漕河圖志》卷一，收於姚漢源、譚徐明校勘，《漕河圖志》，頁47-48。

⁵³ (明)王世貞，《弇州四部稿》，卷一百六十一，頁19，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281冊，頁575。

石激流，只是這段旅程中串場的配角。《紀行圖》對《白嶽遊》的參考與改動，可說都是為了配合王世貞的要求，用以表現這趟「吾家太倉去神都為水道三千七百里」的旅程，在這旅程中最值得紀錄的是以水道為交通方式的所經所歷，而非某個特別突出的奇特山水。

《紀行圖》的成果提供給我們的訊息，不只是三人位階高低，還暗示王世貞看待《紀行圖》的態度。在《紀行圖》畫面設計的過程中，王世貞認為畫面構圖需要畫家親臨現場，才能把旅途中最重要的特色突顯出來，不然也不會大費周章邀請畫家和他同行，與他一起上北京，還要多負擔一人的旅費。而且當他的首選畫家錢穀無法北上時，他寧願選擇錢穀的弟子張復，也要帶著畫家親臨現場，並將此旅行經驗體現在構圖上，這是王世貞最重視的事。至於《紀行圖》的顏色，則被排除在此旅行經驗之外。當然他對於《紀行圖》的顏色表現，理應有所期待，才會特別吩咐帶回給錢穀補畫，但比起顏色，更重要的仍是親臨現場的經驗。從王世貞主導整個圖冊成畫的過程，可見他對圖冊能呈現的特質有不同的重視程度。對他來說，《紀行圖》的構圖要能反映實際旅行經驗，這是第一要務；其次才講究筆墨風格。

值得一提的是，只憑構圖並不能完全滿足王世貞的要求，圖中題字是解讀畫面的重要元素。張復與王世貞同行，得王世貞近距離指示，將字提於景點旁；但錢穀很可能只是得到王世貞大方向上的吩咐，他的題字並未提在景點旁，若沒有人解說，很難精準的知道圖中那些如符號般的母題具體的指涉對象。也就是說，雖然錢穀是首選，但他的繪畫成果很可能並非每一個細節都符合王世貞的期待。而這點則在副本製作時得到調整，「延春閣本上冊」一改錢穀原作的題字方式，採取張復的方法，很可能出自於王世貞的意願。關於此副本還有一些引人注意的問題，王世貞已有錢穀所畫「重華宮本」，卻又

另外製作「延春閣本上冊」，且此本線條斷斷續續、粗細不均，可見許多修改的痕跡（圖 161），不像是收藏者製作副本用來酬贈朋友的禮物，關於此本製作動機將於第三章有更多討論。



本節區分作品的多種風格特色與可能原因，了解王世貞在規劃這套作品時，對於畫家親臨現場的講究。下一章首先將討論王世貞對於旅行經驗的講究如何反映在畫面上，達到以圖像「紀行」。其次，以圖像紀行的目的是什麼？為什麼要製作《紀行圖》？是否具有什麼功能？在當時的旅行文化中可能具有什麼意義？



第二章、《紀行圖》的內容與功能

第一節、實景入畫以及輿圖風格

與旅行相關的繪畫傳統或能上溯到宋代因士大夫宦遊引發而出的諸多山水畫，⁵⁴ 因此王世貞在題跋或述及宦旅紀行的文章時，就經常援引宋代范成大和陸游為例，王世貞在《紀行圖》題跋上，甚至還將錢穀比喻為南宋皇室趙令穰，說他不能遠遊就像皇室一樣，⁵⁵ 以此來開錢穀玩笑，雖是玩笑話，但所用比喻正是顯示旅行文化傳統奠基的時代。

以繪畫紀錄旅行經驗，實景入畫或許是最直接的方式。然而，宋代的山水畫其實很難直接指涉至實際的旅遊地點，要能比較準確討論繪畫與實景的關係，可從明代沈周談起。沈周雖也學習各家傳統，⁵⁶ 並有復興元四家筆墨的面向，⁵⁷ 但

⁵⁴ 宋代旅行文化研究參 Cong Ellen Zhang, *Transformative Journeys: Travel and Culture in Song China*. (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010). 山水畫研究參石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，2010），頁 442-443。

⁵⁵ 王世貞第一次提到錢穀如趙令穰，是在錢穀為他畫〈溪山深秀〉第二卷的時候，而他在《紀行圖》題跋又重提此事，說到「蓋余嘗笑叔寶如趙大年，不能作五百里觀也」趙大年即趙令穰（約 11 世紀晚期-12 世紀初），出生於皇室不能隨意遠遊，畫題因此多侷限於汴京（今開封）、洛陽附近景色，被人開玩笑地說看他的畫：「此必朝陵一番回矣」王世貞用趙令穰的故事開錢穀玩笑，除了笑錢穀不願隨他北上遠遊，所畫景色侷限於江南一帶，其實以趙令穰比喻錢穀，也是在開錢穀身分的玩笑。錢穀是五代吳越王錢鏐（852-932）後代，這個身分或有助於他的畫業，還刻有「吳越王孫」的印章，王世貞為錢穀寫的小傳也有提到此事。相關資料參（宋）鄧椿，《畫繼》（北京：人民美術出版社，1964），卷二，頁 8-9；王世貞，《弇州四部稿》卷八十四，頁 10-12，以及卷一百三十八，頁 21，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 382-383，以及 1281 冊，頁 280；丁志安，《錢穀》，頁 1。

⁵⁶ James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), pp.82-96。 (中譯本：高居翰，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(1368-1580)》（臺北：石頭出版社，1997），頁 77-100。

⁵⁷ Wen Fong, *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott*

同時也可見他對於觀察自然的濃厚興趣，以繪畫表現眼前世界。《虎丘十二景》對於特定景點的描繪可以直接對應到實際景觀，像是大而平坦的千人石(圖 162, The Cleveland Museum of Art)、山頂上的佛塔(圖 163)，都是當時經常被觀覽的地標，但更吸引人的還是沈周以其獨有的質樸筆墨呈現對於世界的感知。⁵⁸ 此外，冊中人物的遊覽活動也特別突出，配合遊虎丘後產生的旅遊詩文，就成為沈周與其友遊玩後的紀念物。⁵⁹ 文徵明也留下一些紀游圖，如〈石湖清勝圖〉⁶⁰ (圖 164, 上海博物館藏)、〈天平紀遊圖〉⁶¹，這些作品在標題都直接點明遊覽之地，但更重要的是延續沈周以來以詩詞和圖共同紀念雅集的活動，圖中所遊之地的景觀以文徵明細緻的筆墨呈顯一片清麗山水，幾乎不訴諸實景的特殊地標。⁶² 與文徵明同時代的謝時臣則有不同表現，謝時臣描繪武當山時刻意地援引特殊地標入畫，〈武當南巖霽雪〉(圖 165, 青島市博物館)畫面中南巖宮前懸空伸出的龍頭雕梁，是用來考驗信徒的宗教虔誠，伸出的石梁底下就是萬丈懸崖，人們相信心誠的信徒可以安然渡過，謝時臣將此細節援引入畫，用以作為他曾親臨其地的視覺見證。與實景比較起來，謝時臣似乎還刻意加強了龍頭雕梁的長度，並將時間定格在信徒行走於樑上的驚險場景，這樣驚心動魄的考驗情境必然是南巖宮最

Collections of Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp.144-151. (中譯本：方聞，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》(陝西：陝西人民美術出版社，2004)，頁 161-166。

⁵⁸ Richard Edwards, "Shen Chou and the Ming", *The World around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989), pp 57-99.

⁵⁹ 《虎丘十二景》圖版與介紹可參 Zhang Hongxing, *Masterpieces of Chinese painting, 700-1900* (London : V&A Publishing, 2013), pp.250-253.

⁶⁰ 圖版見上海博物館編，《上海博物館藏明四家精品選集》(香港：大業公司，1996)，圖 42，圖版介紹見頁 413。題跋內容見龐元濟，《虛齋名畫錄》(臺北：漢華文化事業股份有限公司，1971) 卷三，頁二十四至三十三，頁 318-334。

⁶¹ 天平紀遊圖有多本，參考 Richard Edwards, *The art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* (Ann Arbor : University of Michigan, 1976) pp.60-63.

⁶² 沈周與文徵明紀游圖相關研究參石守謙，〈蘇州文人繪畫的成立、推廣與挑戰〉，收於大和文華館《蘇州をめぐる諸問題—中国と日本の観点から》(奈良：大和文化館，2016)，大和文華館特別展「蘇州の見る夢—明・清時代の都市と絵画—」開催記念国際シンポジウム報告書，頁 15-16。

引人注目的景觀。⁶³ 謝時臣的勝景圖紀錄旅遊時驚心動魄的瞬間，他的作品尺寸之大與水墨淋漓都增添壯遊的氣勢。



《紀行圖》描繪的對象亦可見特殊的地標景觀，像是坐落在長江中的金山、焦山（圖 30），兩山並列成為渡長江時最受注目之景，與《紀行圖》同時期的繪畫作品，也已經可以見到將兩山並列的樣貌。⁶⁴ 時至今日，金山雖因淤積已與陸地相連，但站在古渡口高處，仍可同時看見金山在左、焦山在右的景觀（圖 166）。將實景入畫顯然是《紀行圖》紀錄旅程的方法之一。

比起紀錄的對象，《紀行圖》更值得注意的是畫家紀錄的方式。《紀行圖》選擇以圖冊的方式作畫，尺寸比起謝時臣的勝景圖實在是小了許多，且筆墨相對而言也更簡單樸素，這並不意味著運河旅行所見的景觀就應該較簡略。事實上，在現實世界中的運河也頗為壯闊，與更早的古運河比起來，視覺上顯得非常寬敞，才能被呼為「京杭大運河」，而繪製《紀行圖》的兩位畫家也確實將此水道作為主角來加強比例。但是整套圖冊仍無法給予觀者壯闊之感的原因，實是畫家意不在此，而更著重在景點辨識以及相對方位。畫家讓觀眾得以辨識景點的方式包括直接將景點名稱題寫於旁，還經常使用同樣的形象和顏色來表現相同的母題，固定的繪畫方式重複出現在各開中猶如符號，再將這些符號排列於畫面使其產生相對位置的變化，讓觀者可以快速地掌握一地的地理資訊。

〈閶門〉（圖 122）是蘇州府西北邊的城門，今日所見閶門雖是重建，仍可見原本水路城門的構造（圖 167），以及城外一片水域和幾座小橋（圖 168），這

⁶³ 傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，收錄於《美術史研究集刊》，4 期（1997），頁 204-208。

⁶⁴ 梅韻秋，〈張峯《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，6 期（1999），頁 195-239。

些水路今日仍有船隻航行。《紀行圖》描繪閶門外景點的相對位置，從閶門出來後有虹橋，亦俗稱釣橋、吊橋，虹橋正西方為渡僧橋（圖中 1 號水路），西北邊山塘橋往西行至虎丘（圖中 2 號水路），圖中對於水系的描繪，甚至可以精準地與今日現場實地拍攝的照片方位相當（圖 169）。但現場拍攝的照片與〈閶門〉的視覺效果有明顯差異。首先是不同的視點，〈閶門〉中的大江面彷彿是要站在高處才能看見的景觀，兩岸的房舍畫出屋頂，橋能看見行走的橋面，就像站在比城門更高一些的地點俯視，有利於讓觀者掌握景點方位。一般狀況而言，坐船航行的旅行者視角基本上是在舟中望著眼前的江面，或是以平視點看岸邊，又或是上岸看著江與對岸，圖中的呈現較高的視角並非王世貞眼前能見的視角。其次，畫中的小橋或是遠處的虎丘，特別以楷書題字於景點旁，標示出城外的幾個重要地標的相對位置，這些地標似在突顯接往大運河的水路資訊。

稍晚張國維（1595—1646）編成《吳中水利全書》（1636），共二十八卷，所論區域為蘇州、松江、常州、杭州、鎮江、太湖流域一帶，包含水源、水官、政令等，書前附兩卷輿圖紀錄河道，各圖並附圖說。其中〈蘇州府城內西北隅吳縣分治水道圖〉（圖 170）標示閶門城外地標時，也選擇標出「山塘橋」、「渡僧橋」、「虹橋」三座橋墩，⁶⁵ 配合王鏊（1450—1524）編纂的《姑蘇志》（1506）文字記載：

石湖之東一溪北流橫塘曰越來溪……自胥塘北流經南濠至閶門釣橋，與北濠山塘水會曰沙盆潭……自沙盆潭西流出渡僧橋會楓橋諸水，北流與虎丘山塘水合曰射瀆⁶⁶

⁶⁵ （明）張國維撰，《吳中水利全書》卷一，頁十。收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983，據國立故宮博物院藏本影印）冊 300。

⁶⁶ （明）王鏊等撰，（正德）《姑蘇志》卷十，頁九上。國家圖書館古籍與特藏文獻資料庫，明正德元年（1506）刊本。（參考網址：goo.gl/rTK2RD，搜尋日期：2017/3/7）

從石湖東邊一道越來溪往北流，至蘇州閶門虹橋，與山塘水會合於沙盆潭後，有兩條路線往西，一條是正西邊經渡僧橋至楓橋（圖中 1 號水路），另一條是西北邊經山塘橋至虎丘（圖中 2 號水路），這兩條水路將再度會合於射瀆（圖 45）。《紀行圖》藉由題字提示景點間的相對位置與輿圖傳統有關。吳鎮在描繪〈嘉禾八景圖〉時，雖然煙氣迷茫，繼承瀟湘八景圖的傳統，但吳鎮為了向觀眾介紹嘉禾的八處勝景，也納入輿圖畫法，畫中勝景以簡單的形象，配合景點旁的題字，就能清楚了解各景點相對位置。⁶⁷

相比於沈周、謝時臣將實景入畫，留下許多紀念旅遊經驗的作品，《紀行圖》納入輿圖風格的畫法與稍早紀遊圖比較起來，顯得十分特別。既是紀念之用，原不需要精準標示所到之處的地理資訊，由此來看，《紀行圖》中的輿圖風格則顯示王世貞規劃之初，並非單純留作紀念欣賞而已，可能早就已預先想好圖冊的展示作用。明代後期的旅行風氣興盛，各種身分的旅行者在中國各地旅行，⁶⁸ 可以想見，無論是基於什麼目的旅行，行前都需要有些準備，搜集路途資訊作為導覽是必備的工作之一。在古代還沒有方便的網路與導航系統時，有什麼材料可以幫助旅行者掌握旅途資訊？明人能使用的導覽材料有哪些？

第二節、古人旅遊時的導覽材料

徐弘祖（1586-1641）在湘江（廣西）附近旅行時，留下一段舟中遇賊的生動描述，半夜賊跳上舟船打劫旅客，他慌忙中失足投江，隔天回到舟中開始清點失物：

⁶⁷ 吳鎮〈嘉禾八景〉研究參石守謙，〈勝景的化身—瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化出版公司，2012），頁 91-188。

⁶⁸ 旅行文化研究參巫仁恕，《游道—明清旅遊文化》（北京：三民書局，2010）。

匣中之資已烏有矣，手摹《禹碑》及《衡州統志》，猶未沾濡也……（竹）撞中俱書，悉傾棄舟底，……撞中乃《一統志》諸書及文湛持、黃石齋、錢牧齋與余諸手柬，并余自著日記、諸遊稿，惟與劉愚公書稿失去。繼開余皮廂，見中有尺頭即闔置袋中攜去，此廂中有眉公與麗江木公敍稿，及弘辨、安仁諸書與蒼梧道、顧東曙輩家書共數十通，又有張公宗璉所著《南程續記》，乃宣德初張侯特使廣東時手書，其族人珍藏二百餘年，予苦求得之，外以莊定山、陳白沙字，裹之亦置書中，靜聞不及知亦不暇乞，俱為攜去不知棄置何所，真可惜也。又取余皮掛廂中，有家藏晴山帖六本、鐵針、錫瓶、陳用卿壺，俱重物，盜入手不開亟取袋中，破予大筍取果餅，俱投舡底，而曹能始《名勝志》三本、《雲南志》四本及游紀合刻十本，俱焚。⁶⁹

他所攜之物除錢財外，還有與此趟行程相關的各類書籍、遊稿，遍及今廣東、廣西、雲南一帶，包括官方出版《大明一統志》、《衡州統志》、⁷⁰ 曹學儉（1575—1646）編撰《大明一統名勝志》、⁷¹《雲南志》、《南程續記》。徐霞客書籍、遊稿就如現代的導覽書一樣，能在旅行時提供具體的導覽作用。本節將這些可能的導覽材料分成幾種類型，包括官方出版的總志、方志、商人編纂的路程書、文人詩文集，以及圖像材料，如各類輿圖、戒備圖、路程圖等。

（一） 官方出版志書

《大明一統志》（1461，以下稱《一統志》）成書較早，為中央政府編纂而成，編排方式依照傳統志書以行政區劃為分類，於各行政區下介紹地方歷史沿革、山

⁶⁹（明）徐弘祖，《徐霞客遊記》，收錄於黃坤撰，《徐霞客遊記選評》（上海：上海古籍，2003），頁139-148。

⁷⁰ 衡州縣約位於湘江中游附近。參黃坤撰，《徐霞客遊記選評》，頁147。

⁷¹ 曹能始即曹學儉，編撰的《大明一統名勝志》為總志一類，收錄兩京十三省以內的資訊。參吳志宏，《明代旅遊圖書研究》，南開大學博士論文，2012，頁66。

川地理形勢、風俗等訊息。《一統志》是全國性總志，比一般專志所收錄資訊完備，無論是到大城市或是偏遠的行政區都會被收於書中。討論《大明一統志》的讀者，徐弘祖幾乎是不能錯過的人物，他以近於學術考察的旅遊態度而備受現代研究者注目，藉由親身觀察來評估書本提供的知識，他所攜帶的書籍經過實地走訪雖偶爾會發現有錯誤，但在途中也確實提供所至之地的地理、歷史訊息。舉例來說，他與靜聞、顧僕旅行到柳州城（今廣西）時，靜聞和顧僕都生了大病，他於城中找藥、探視兩人，仍紀錄在城中奔波的情形：

余不待午餐，出東門，過唐二賢祠，由其內西轉，為柳侯廟。（註：）《柳侯碑》在其前，乃蘇子瞻書，韓文公詩。其後則柳墓也。（註：）余按《一統志》，柳州止有劉賁墓，而不及子厚，何也？容考之。⁷²

他於城中所見的二賢祠是祭祀唐代的柳宗元和劉賁，接著他看見柳侯廟以及柳墓，但是他考察《一統志》，卻發現當地明明有柳墓，卻沒有出現在書中，讓他覺得很奇怪，因此匆匆記下一筆。《一統志》提供給旅行者的資訊可能較屬於知識層面，因此徐弘祖雖在途中也會參考《一統志》對地理方位的描述，但準確度十分有限，沿途還需多倚賴當地人導引。

當徐弘祖旅行到人跡罕至的廣西，除了參考《一統志》、《大明一統名勝志》這樣的全國總志，可以取得的導覽材料還有地方專志，到達廣西府時，還特地寫信給當地知府索取府志，而此志果真也如願送到他手上。⁷³ 田汝成（1503-1557）編撰、地方官員贊助出版的《西湖遊覽志》即屬於專志。馬孟晶研究中特別強調此書嶄新的編排方式，以景點作為統攝全書的條目，重視遊覽路線，如此編排的

⁷² （明）徐弘祖、唐云校注，《徐霞客遊記》（成都：成都出版社，1995），頁 268。

⁷³ 崔瑞德、牟復禮編、楊品泉譯，《劍橋中國明代史（1368-1644）下卷》（北京：中國社會科學出版社，2007 三刷），頁 626。

考慮應與西湖盛行的旅遊文化息息相關，為此書寫序的范鳴謙作為第一手的讀者，就將此書作為旅遊導覽之用，序中說他「買棹一至湖上，輒按志而索其處，依依不能去」。⁷⁴《西湖遊覽志》介紹西湖整體地理空間之外，還附有古今名人題詠詩句，這些詩句看似不能達到導覽路線的目的，卻能實質地介紹當地歷史文化給讀者，田汝成在編撰《西湖遊覽志》時，另外也編撰《西湖遊覽志餘》（1547 初刻），收錄與西湖相關的大量詩文、雜聞軼事，對於到西湖旅遊的遊客來說不失為有趣的資訊。

在旅途中參考志書的例子還有都穆〈遊名山記·北固山〉：

北固山在京口城北，下臨長江。《元和郡縣志》謂其勢顯固，故名。《梁史》大同十年，武帝嘗幸此山，易名北顧。予舊讀謝靈運《遊山》詩，及《世說》所載荀令則登山望海雲，雖未睹三山，便自使人有凌雲意。⁷⁵

文人旅者在途中除了參考志書外，也會配合史書、文人遊記、詩文、筆記小說等，以他們的閱讀經驗來理解一地的歷史文化。

（二） 文人詩文集

文人旅遊後寫下的遊記，經常私下互相交換，李于麟遊華山後即將自己的詩文寄給王世貞，王世貞讀後即回信：「泗來則携登華諸篇至也，一再讀之，覺玉女羣峰窈窕在目，蓮花芬襲人也。毋論足下詩，即記自應劭漢官儀叙封禪而上無

⁷⁴ 馬孟晶，〈西湖旅遊和杭州出版的交會—明商維濬刊本《西湖遊覽志》的淵源與特色〉，《故宮文物月刊》，362 期（2013.05），頁 102-111。馬孟晶，〈名勝志或旅遊書—明《西湖遊覽志》的出版歷程與杭州旅遊文化〉，《新史學》，24 卷 4 期（2013.12），頁 93-138。

⁷⁵ 都穆，〈遊名山記·北固山〉，收於林邦鈞編，《歷代遊記選》（北京：中國青年出版社，1992），頁 397-398。

似者，千古第一記耳。」⁷⁶



王世貞於萬曆元年（1573）起任湖廣按察使時，溯長江而行，約經一個月至湖北武昌就任，旅途中不斷參考陸游《入蜀記》。當他抵達金陵附近的三山磯，提到：

陸務觀記其山草木極茂密，有神祠在其顛，至今猶然以險遠，故絕無登者，自是風益緩，湍水益暴。⁷⁷

這段對三山磯的認識是來自陸游的記：

過三山磯，磯上新作龍祠，有道人半醉立蘚崖峭絕處，下觀行舟。望之使人寒心，亦奇士也。⁷⁸

而當王世貞抵達采石磯時，又參考陸游記曰：

采石一名牛渚，與和州對岸，江面比瓜洲為狹，故隋韓擒虎平陳及本朝曹彬下南唐，皆自此渡。⁷⁹

但是經由自己親臨現場，從采石磯登上峨眉亭往下眺望江面時，則知陸游所言江面狹小並非如此：

⁷⁶（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷一百十七，頁十四，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281冊，頁8。

⁷⁷（明）王世貞，《江行紀事》，收於《弇州四部稿》，卷七十八，頁12-22，收於《景印文淵閣四庫全書》1280冊，頁305-310。

⁷⁸（宋）陸游，《入蜀記》卷二，頁6，收於《景印文淵閣四庫全書》，460冊，頁892。

⁷⁹（宋）陸游，《入蜀記》卷一，頁24，收於《景印文淵閣四庫全書》，460冊，頁888。

采石舊名牛渚，蓋江南最險要處，韓擒虎曹彬及我高皇帝俱以此渡江下金陵，陸務觀謂江面狹，非也。⁸⁰



陸游《入蜀記》的文學體裁就像日記般的紀行體，王世貞旅行時不只一次拿來參考，他旅行至黃州時，看見有數十家人都在編織竹木筏、豆棚瓜架等，他又將陸游的記拿出來古今對比，陸游說明：「大江遇一木棧，廣十餘丈長五十餘丈，上有三四十家妻子雞犬白碓皆具，中為阡陌相往來，亦有神祠，素所未覩也。舟人云此尚其小者耳，大者於棧上鋪土作蔬圃，或作酒肆。」⁸¹ 王世貞則記：「取陸務觀江行記考之，當時筏猶大鋪以土可種菜，今不爾也。」⁸²

諸如此類將旅行所見不斷與其原本的知識作對應驗證。當他於旅途中聽見同行的陳生大肆談論曾經見過一山有四五峰，若笏又似蓮花。其他人問說此地在哪，陳生說不知但應在陽水磯附近，王世貞聽了大不以為然，因為根據陸游的記可知為九華山。他因而感嘆，陳生雖去過九華卻不知九華，與他識九華而不及見，是同樣不遇也。王世貞的論述其實顯示像他這樣的旅行者渴望獲得的旅途資訊，不只是路程指引，還包括對一地歷史文化的了解，而這些知識來源正來自於古今文人旅遊後所留下的各類文學作品。

（三） 路程書

路程書對於路途指引具實用功能。《寰宇通衢》（1394）是洪武年間官方出版志書，此書因年代較早受到重視，記述從京城（南京）到十三布政司的路程，以

⁸⁰（明）王世貞，〈江行紀事〉，收於《弇州四部稿》，卷七十八，頁 12-22，收於《景印文淵閣四庫全書》1280 冊，頁 305-310。

⁸¹（宋）陸游《入蜀記》卷二，頁 24，收於《景印文淵閣四庫全書》，460 冊，頁 901。

⁸²（明）王世貞，收於《弇州四部稿》，卷一百六十一說部，頁 17，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281 冊，頁 574。

沿途的驛站為點，分成水馬兩驛並記里程，作為會同館和步政司派驛的依據。⁸³

商人編纂的路程書比起官方出版的志書更加詳細，具有更高實際功能。黃汴《一統路程圖記》於 1570 年出版，書前有黃汴自序、今存於日本內閣文庫的版本，還附有吳岫後序。⁸⁴ 黃汴出生徽州，自幼隨父兄到各地經商，他在旅行過程中，因為深感「前路渺茫」的無奈，而興起編纂路程書的想法。《一統路程圖記》相較於明初《寰宇通衢》有更豐富的內容，對當時的旅行者而言，應是極方便的旅行材料。黃汴在序文自言，書中所收錄的資訊來源，包括少數宋元行紀，較多明代其他程書，這些不同來源的材料有各自編排風格，而黃汴在出版《一統路程圖記》時可能並未重新製作，所以同一材料來源的風格會自成系統。⁸⁵ 此外，黃汴也提到《一統路程圖記》資訊來源除了蒐集既有的材料外，也包含黃汴親身經歷，或是從其他旅行者得來的旅遊消息。《一統路程圖記》材料來源的多元性，以及包含作者自己的親身經歷，在吳岫後序都再度得到強調，似在說服讀者此書對於路程指引更具準確性。

《一統路程圖記》共八卷，以各城鎮作為出發點向外輻射出路線，卷一、卷二為兩京到十三省的水陸路途；卷三為兩京十三省到所屬府；卷四為各邊路；卷五到八是江北、江南水陸路，還有附圖三幅。黃汴編輯時也是先考慮到各地往返京城的水陸主幹道，再加上各府、縣的水陸路線、邊路。這些複雜的路線提醒我們，無論是水路或是陸路，道路四通八達，旅行時從甲地要到乙地，可以有數種走法，每條路線雖然都可以抵達乙地，沿途狀況卻可能有很大差異，熟悉路途的旅行者固然可以方便地選擇最適合自己的方式，但大多數的旅行者，若不謹慎注意路途資訊，其實極有可能迷失方向。《一統路程圖記》全書條目共計有 144 條，

⁸³ 路程書相關研究，以及黃汴《一統路程圖記》資訊參編纂年代與成書經過參楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 1-16、197-292。

⁸⁴ 楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 292。

⁸⁵ 楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 197-198。

企圖更詳細記錄可能的路線，比較起早期的路城書，應能大大避免讀者迷路的可能性。



《一統路程圖記》不只擴充道路資訊，還補充許多說明，包括各地氣候、特產、貿易訊息、治安等。以〈南京由漕河至北京各關〉為例，此條目從「南京龍將關」一路記到「北京」，條目後附有一段說明，節錄如下：

邵伯之北，湖盪多，人家少，西高而東卑。水大之年，最怕西北風，巨浪能倒塘岸，船不能過。賊有鹽徒，晚不可行，船戶不良，宜慎。自揚州以北，風景與江南大別矣。……自淮安以北，冬歸宜速，守凍最難，日出冰堅，陰霧即釋。⁸⁶

黃汴在路引條目之外，補充許多實用的旅途資訊，這些資訊來源很可能就是根據自己或友人的親身旅遊經驗編寫而成。這類額外的資訊，在後來的路程書如程春宇編撰《士商類要》（1626）又有更多擴充，卷三、卷四所收資訊與路程無關，多為與歷史文化相關的簡單資訊，像是卷三所記「歷代國號詩」句尾多押韻便於記憶、「晉竹林七賢詩」；卷四收錄各種雜文，從吉凶卜術到立身持己、敬兄愛弟，這些內容幾乎成為旅行時與人交際的常識。⁸⁷

（四）輿地圖

出版的志書與路程書中有時會附有輿地圖，這些輿地圖描繪的方式並不以精確細密為取向，多以符號式的形象加註文字，選取與主題相關的地點來紀錄，能

⁸⁶ 楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 245。

⁸⁷ 程春宇《士商類要》資訊參楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 295-447。相關研究參考 Chow, Kai-wing, “The merging of shi and shang in travel: The production of knowledge for travel in late Ming book.” in *Frontiers of History in China* (Jun2011), Vol. 6 Issue 2, pp. 163 – 182.

提供的訊息有限，多是概念上的地理知識，若適時搭配文字解說則更具實際用途。



黃汴《一統路程圖記》附三幅圖，前兩張記兩京至十三省各邊路，只標示兩京十三省與各州府相對位置，再以虛線表現路徑。第三張「河套圖」（圖 171）三字下標：「套路說見四卷之五」，左邊方框寫：

是圖出東坡地理指掌，吉安羅君得元人朱思本畫方之法。梓成巨本不多，有人所罕見者，今據其圖並錄其說，使人得而觀之。大江源說見七卷之一。⁸⁸

圖中畫出黃河與長江從源頭入海以及沿岸城鎮，讀者見此則可知二水之源，但此圖所提供的資訊其實非常簡略，參考圖上標註索引，可在「四卷之五」以及「七卷之一」得到更進一步說明，七卷之一〈大江源下水，由夏港至無錫縣〉條目下從江源「大分水嶺」始，記載沿路所經驛站里程，直到「無錫縣」，與〈河套圖〉搭配著看，使簡略的圖像產生實際導引路途的功能。

一般來說，輿地圖常與國家統治政策息息相關，屬於統治者管理的一環，可用以討論治河、武備、水利等政策。婁性（生卒年不詳）《皇明政要》(1526)中記載：「洪武十八年春三月，上覽輿地圖。侍臣有言：今天下一統，海外蠻夷無不向化，輿圖之廣誠古所未有。上曰：地廣則教化難，周人衆則撫摩難，徧此正當戒慎天命，人心惟德。」⁸⁹ 皇帝與群臣一同觀覽輿地圖的活動，並在觀覽過程中談論治國之道。治國之道或許屬於抽象的政治理論，然而輿地圖也具有更實際的功用。編纂《漕河圖志》(1496)的王瓊於〈邊防議〉提到：「是以往年虜衆大舉，必由花馬池平坦道路有水草之處結營而入，或自興武營清水營入者，間亦

⁸⁸ 楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 206。

⁸⁹ （明）婁性《皇明政要》卷九，參《新刊皇明政要》（永和：文海出版社，1996），頁 162-163。

有之，因出地圖指示之，圖中備書某年月日，賊幾萬幾千，從此地某墩空拆牆口幾處入。」⁹⁰ 就在討論防範賊虜的過程中使用地圖說明形勢。這些例子可以發現輿地圖的用法可能也時常配合口頭說明。



這些說明在出版時化成文字與圖相配。著名的軍事家鄭若曾（1503—1570）輔佐胡宗憲平倭寇後，曾編纂《江南經略》（1568），地區涵蓋松江、蘇常、鎮江一帶，也包括海防。編輯形式為一圖一文，「圖說」緊隨輿地圖後，使用上頗方便。以〈翁子西險要圖〉（圖 172）為例，圖中呈現這一帶水系與地名，東邊為「翁子鋪」、「翁子河」、「翁子村」，上寫「自此而東通太倉劉家河」；西邊可見崑山縣城。搭配圖說：「翁子在縣治東二十里，賊自劉家河至太倉南關，折而西北，必由此以犯縣城。」⁹¹ 幫助讀者明白「翁子」的險要地位，賊若從東邊劉家河來，必曾經太倉、翁子一帶，守住這處險要處，才能保護崑山縣城不遭賊侵擾。由此來看，險要圖之所以東至「翁子鋪」、西至「崑山縣」的標註，也是與圖說相配。「翁子鋪」只是婁江上抵達崑山縣城前的險要地，若配合同書其他的圖和圖說互相參照，就能沿路守住各個險要地，維護江南治安。

鄭若曾作為軍事家，書中收錄的輿地圖，可以用來說明作戰戰略。但對於其他讀者來說，收錄的地點也成為行路時可辨識的地標，書中提供的資訊如：「翁子鋪在（太倉）州治西二十里，與崑山縣分界，自郡城過崑山而東必由此。」⁹² 「翁子鋪」作為地標，標示從太倉至崑山的分界與必經之地，這或許也是《紀行圖》之所以收錄此地點的原因（圖 36）。

⁹⁰（明）王瓊，《邊防議》收於（明）張瀚輯，《皇明疏議輯略》卷二十九，見《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995，南京圖書館藏明嘉靖三十年大名府刻本影印）冊 463，頁 148。

⁹¹（明）鄭若曾，〈翁子西險要說〉《江南經略》卷二下，頁三十七下，收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》（北京：線裝書局，2006），頁 464。

⁹²（明）鄭若曾，〈翁子鋪東險要說〉《江南經略》卷三下，頁二十七，收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》（北京：線裝書局，2006），頁 770。



輿地圖除了會收於書籍中，有時也會以其他形式如巨幅或是手卷的方式呈現。國立故宮博物院 2016 年「華夏藝術中的自然觀——唐獎故宮文物選萃特展」中曾展出巨幅輿地圖〈浙江紹興府屬地輿圖〉(圖 173)，畫心尺寸達 151.4x151.2 公分，將紹興府置於中央並畫出紹興府四方府界，以及南邊為群山、北邊為大海的地理形勢。⁹³ 大尺寸以及將主要地點放在正中間的方式讓人想起冷枚〈避暑山莊圖〉，避暑山莊就位於圖的正中間，掛軸，尺寸 254.8x172 公分。⁹⁴ 這類巨幅輿地圖尺寸之大不便於攜帶，應是多用來懸掛於定點。展覽中位於巨幅輿地圖旁展示一卷〈長江地理圖〉(圖 174)，此圖方位上南下北，手卷尾段畫出金山在右、焦山在左，金焦並列為長江上重要地景，但此卷的焦點集中在兩山中「談家洲」的河道防務，洲的比例相當大，北邊江面船隻圍繞成圈如軍事陣形。⁹⁵ 此特展也展出《紀行圖》四開，使觀眾可以同時注意到輿地圖也會以不同形式來呈現。《紀行圖》選擇以圖冊的方式來紀錄，當然是比較便於攜帶；另一方面，如果我們考慮到輿地圖通常會搭配「圖說」的使用方式，如何將圖恰好的與「圖說」配合，讓觀眾在看到一地的地圖後，可於圖冊另一半面題上或看到文字，很可能是《紀行圖》製作時也會考慮到的事。

本節討論四種類型的導覽材料多為書籍，雖然有些書籍在出版時並非為了商業導覽的需求，但從文人留下的各種遊記、日記來看，這些材料確實地提供旅行者行路資訊，資訊可以是概念上對當地歷史地理文化的理解，也可以是指引路途的方位和距離，不同類型的材料綜合性地收錄於書籍中，成為旅行者方便的導覽材料。王世貞規劃的《紀行圖》重視實景的相對方位，並納入輿圖風格，內容也

⁹³ 國立故宮博物院，《華夏藝術中的自然觀：唐獎故宮文物選萃特展》(臺北：國立故宮博物院，2016)，頁 76-81。

⁹⁴ 此圖相關研究參石守謙，〈以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26 期 (2009)，頁 1-36。

⁹⁵ 參盧雪燕，〈院藏彩繪本長江地理圖--無邊落木蕭蕭下 不盡長江滾滾來〉，《故宮文物月刊》，366 期 (2013)，頁 12-21。

與上述導覽材料有互通處，儼然為另一種導覽材料。那麼，王世貞規劃的《紀行圖》究竟提供什麼訊息？與上述導覽材料又何區別？是否提供新的導覽功能？



第三節、《紀行圖》的導覽內容

《紀行圖》為「水道三千七百里」的路途，整段旅程王世貞選擇紀錄哪些地點？圖中題字所紀錄的地點可能是一個大範圍，在這範圍中選擇紀錄什麼作為當地值得介紹的特色？這些選擇是否有其邏輯？《紀行圖》的冊頁形式其實也有利於展現各地不同特色，⁸⁴ 開雖多也可以歸納出幾個層次的導覽內容：包括以地標、分水口來提示交通資訊；各地歷史文化景點；整條運河上的河工建設。這些題材亦經常以文字見於上節所談的導覽材料，相信藉由篩選這些材料，就能為《紀行圖》找到它的「圖說」。此外，也值得注意，《紀行圖》是以繪畫的方式呈現，即便是同樣母題，也可依據畫法來展示不同的導覽目標。

（一）一般性交通資訊：地標

城牆為大型的人造建物，是旅行時的顯著地標，牆外常有寬敞的護城河，這些景觀在航行時很容易辨識，旅行者只要經過各縣府的城牆，就可知其所在行政區。〈崑山〉（圖 37）在王世貞家鄉太倉州西四十里處⁹⁶，圖中畫有崑山和山上高塔。此山與塔是崑山縣的標誌之一，《江南經略》所附輿圖（圖 175）標示崑山縣時，除了畫出城牆以示縣城，也刻意地標出城內的山與塔。順著水道繼續往西行見到〈婁門〉的城牆（圖 42）就知抵達蘇州府，城門畫在圖中左側，蘇州府的城門皆有水陸兩門，進城可由陸路吊橋入城，也可直接搭船入水門。水陸城門以及城內縱橫水道是蘇州城的特色，元代興建的蘇州婁門約於 20 世紀中葉被

⁹⁶ 黃汴，《一統路程圖記》，卷七〈杭州府、官塘至鎮江府水路〉，收錄參楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 267。

拆除，今在原遺址重建新城門，而陸路城門旁的水門航道遺跡依然可見(圖 176)。
〈崑山〉與〈婁門〉皆為沿途行經的城市，畫家引入城牆母題來提示經過的行政區域，但也會根據各城市值得注意的特色來調整畫法。



自然地景也具有提供地理資訊的作用。金焦兩山為長江中的知名景點，金山圖像可能從宋代就已進入繪畫領域的範疇，而到十六世紀後期，焦山、北固山的圖像開始與金山共同被描繪，此時京口三山的圖繪還可分出兩個系統：「勝景圖」式與「輿地圖」式。「輿地圖」式講究地理位置，會將沿岸的重要地標，像是鎮江以及對岸的瓜洲一同紀錄下來，與之前多將金山描繪在空白背景中的繪畫方式不一樣。⁹⁷ 《紀行圖》所繪的金山、焦山(圖 62)，可見金山頂的薦慈塔北塔以及較多的人造建築，右下角渡口正有旅人準備搭船渡江，此圖不僅畫出金焦與渡口的相對位置，還加強描繪兩山間的船隻，標示出這條通航路線，彷彿提醒著旅行者航行於江上時可見的景觀。

《紀行圖》在 84 開畫面中，畫出城牆的開數達 25 開之多，將近三分之一的數量。同樣地，沿途的山與塔因高度較高容易被看見，當旅行者身處廣大空間中，高度較高的地理環境和建物就成為辨識方位和地點的標誌，全冊《紀行圖》明確寫出的山有 9 座，而高塔則畫有約 11 座。冊中將城牆與山作為途中的大地標，利於旅者辨識空間方位，這和輿圖中符號般地記錄山與方形城牆有相通處，但《紀行圖》不同於一般平面輿圖，不只提供各點間的相對位置，還會因各地特色而調整，可說在路程指引之外，多了導覽地景的目標。

除了容易辨識的大地標外，還包括一些今日較鮮為人知的小地標。舉例來說，從太倉往西到蘇州府的途中，還包括信義、夷亭、沙湖、下雉瀆(圖 38~圖 41)，

⁹⁷ 梅韻秋，〈張峯《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，6 期(1999)，頁 195-239。

這些原是婁江上常用來標記路程的地點，(明)張國維《吳中水利全書》描述婁江水脈：



婁江一名下江，相傳亦禹貢三江之一也。自蘇城婁關而東歷崑山、太倉直達劉家港入海，凡一百八十里。兩岍港脈如蛇足專受震澤，西來諸水或繇陸涇壩、沙湖、夷亭、真義浦，或繇吳淞江界浦，或繇小虞浦，或繇新洋江而入，謂之南路水。⁹⁸

這些地點對於水路旅行者來說就像是里程碑，標示移動的距離遠近。將整套《紀行圖》參照實際的地理位置，會發現錢穀畫的上冊(長江以南)，景點間的距離密度較張復所畫中、下冊(長江以北)來得高。明代旅行者航行於運河的速度不一，無論是因氣候或是遊玩逗留等原因，都會造成每日航行速度的差異。若以每日航行 80 至 120 里(約 46 至 69 公里)的速度來計算，⁹⁹ 張復在王世貞「所至囑圖之」的狀況下，每天畫的地點三至四開，頗為固定平均。相較之下，錢穀畫的地點距離較不平均，從小祇園出發到蘇州城婁門，約 110 里(約 63 公里)，¹⁰⁰ 錢穀就畫了十開，而且包含很多的小鎮作為地標。會有這樣的現象，一方面可能因為錢穀是在他的懸磬室完成作品，而不是真正隨舟而畫。¹⁰¹ 另一方面，更可能的原因是江南水路較發達，對於南方水路的地理資訊與出版也較多，旅者對於掌握南方的水路訊息量較充足，《紀行圖》上冊才有條件將空間區分更細緻。相比

⁹⁸ 明 張國維編纂，〈婁江全圖說〉收於《吳中水利全書》卷二，頁二十六。收於《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務，1983，據國立故宮博物院藏本影印)，冊 301。

⁹⁹ 明代旅行速度參崔瑞德、牟復禮編、楊品泉譯，《劍橋中國明代史(1368-1644)下卷》，頁 604-606。另搭配參考楊士奇在 1403 年的〈北京紀行錄〉，從南京出發到北京，亦走運河水路。楊士奇，〈北京紀行錄〉，《東里續集》卷四十八集部，頁 11-18，收錄於《景印文淵閣四庫叢書》，1239 冊，頁 316-320。

¹⁰⁰ 距離參黃汴，《一統路程圖記》，「松江府由太倉至蘇州府」條，頁 267。錢穀畫的長江以南的部分，參照王世貞〈適晉紀行〉來看，錢穀紀錄很多地點，是王世貞紀行時沒有提到的，錢穀此次紀錄景點的密度顯然較高。王世貞，〈適晉紀行〉王世貞《弇州四部稿》卷七十八文部，頁 1-11，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 299-304。

¹⁰¹ 錢穀題跋提到：「鳳州此冊，留予所三四年，未嘗注意，今迫於行，勉爾執筆。」他是在王世貞的囑咐下，完成幾年前就交代他創作的作品。

之下，渡過長江之後，《紀行圖》中、下冊對北方水路幾乎是只以府、縣、驛站、水閘為地標，紀錄地點的密度降低，較少出現小城鎮作為地標。



（二）一般性交通資訊：水路網訊息

從黃汴《一統路程圖記》可知旅途中水路四通八達，要想抵達某處不會只有一條路徑，王世貞此趟走水路京航運河，為明代南北通航最重要的交通主幹道之一，使得此行程成為這些眾多交通路徑中值得參考的一種。

〈閶門〉（圖 122）是冊中展現水路網資訊的一個好例子，此門是蘇州府最熱鬧的城門，市集聚集城外，此門其實和同為蘇州府的〈婁門〉一樣，也有水陸兩門，但畫家在此關注的並非水陸城門，而是閶門外的縱橫水系。閶門外有五水匯聚，圖中城牆上方的水域為「沙盆潭」，¹⁰² 又名「五龍潭」，即五水匯流處：¹⁰³ 其一，往北繞城門向東可至崑山、太倉後出海（圖中 3 號水路）；其二，東入城門進城（圖中未畫）；其三，往南去杭州（圖下方水域）；其四，西北經山塘橋往虎丘至許墅（圖中 2 號水路）；其五可從正西渡僧橋往楓橋、寒山寺至許墅（圖中 1 號水路）。閶門外的縱橫水系幾乎像是水路轉運站。這五條水路中，正西方的渡僧橋被畫在最明顯的位置，也是王世貞此行走的路線。

在此我們也可以注意到，雖然全冊大致可以畫中母題作為分類，但事實上仍是要根據畫家對於畫面的構思，來判斷畫面要傳達的訊息。舉例來說，〈婁門〉和〈閶門〉雖然都有城牆母題，但〈婁門〉的描繪著重在水路城門，要傳達給旅行者的訊息，應該是從婁江向西航行經接待寺後看見水路城門，讓旅行者知道已

¹⁰² (明)王鏊，《(正德)姑蘇志》卷十，頁九。收於北京圖書館古籍出版編輯組，《北京圖書館古籍珍本叢刊》（北京：書目文獻社，1993）據明正德刻嘉靖續修本影印，冊 26，頁 188。

¹⁰³ 黃汴，《一統路程圖記》卷五江南水路〈杭州迂路由爛溪至常州府水路〉，參楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 266。

經抵達蘇州府；〈閶門〉則較強調城牆外的水系，山塘橋的比例雖然不大，但還明確的題字標出橋名，甚至畫出從此橋可通往虎丘的旅途資訊。《紀行圖》藉由調整這些母題在畫面的位置，重新組合在畫面上，就可以傳遞王世貞想要導覽的各樣訊息。

從〈閶門〉向西繼續航行約十里後，¹⁰⁴ 即抵達〈楓橋〉(圖 44)，再往北航行抵達〈射瀆〉(圖 45)，〈射瀆〉又稱為石瀆，為四水合流處，其中一水為王世貞走的路線，從閶門行經渡僧橋至射瀆；其二從閶門經山塘橋、歷虎丘；其三往西邊通陽山；其四北走通滸墅。〈射瀆〉清楚的紀錄下此地四水河流的特色。射瀆北方的〈滸墅鈔關〉(圖 46)為景泰年間設置，¹⁰⁵ 是運河旅行的一處休息站。關前一面大旗是冊中政府機構共有的標誌，對照〈滸墅險要圖〉(圖 177)，《紀行圖》中鈔關後膨脹的山體，很可能就表徵白石山，對岸立有一座牌坊，此處應有戶部分司於此，王世貞於 1569 年赴山西經過滸墅時，在此任職的李戶部曾來拜會，¹⁰⁶ 王世貞詩集中收錄一首〈過滸墅關李啓鑑司農要張毛錢吳諸名士餞送分韻得連字〉很可能即是作於此時：

楓橋暝色隱樓船，文彩風流盡此筵，諸友但能河朔飲，使君寧惜水衡錢。

已將歸思尋張翰，若箇逃名似魯連，乘興偶然成別語，相期不必衆人傳。¹⁰⁷

¹⁰⁴ 黃汴，《一統路程圖記》，卷七〈杭州府、官塘至鎮江府水路〉參楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 265。

¹⁰⁵ 王鏊《(正德)姑蘇志》普思橋條目下收吳寬記，卷十九，頁十三。收於北京圖書館古籍出版編輯組，《北京圖書館古籍珍本叢刊》(北京：書目文獻社，1993) 據明正德刻嘉靖續修本影印，冊 26，頁 296。

¹⁰⁶ (明)王世貞，〈江行紀事〉，收於《弇州四部稿》，卷七十八，頁 12-11，收於《景印文淵閣四庫全書》1280 冊，頁 305-310。

¹⁰⁷ (明)王世貞，《弇州四部續稿》，卷十九，頁九，收於《景印文淵閣四庫全書》，1282 冊，頁 243。此詩前還有兩首〈徐大宗伯同唐張婁三子見餞至新洋江始別〉、〈丹陽道中承宮保大宗伯姜翁出會因贈一律〉，新洋江與丹陽也都是《紀行圖》選擇紀錄的地點，士大夫因宦旅準備遠行時經常聚於這些地點餞別，詩的內容多與祝賀仕宦生涯有關。

這些資訊有時會以符號般的畫法來提示觀眾。讓我們以徐州附近的〈茶城口〉（圖 83）為例，〈茶城口〉是北方重要的分水口。此開以寬闊的倒 T 型河道為主，全圖幾乎沒有多餘物象。這開畫面如此簡單，幾乎讓人懷疑作畫必要，這麼空曠的畫面究竟要傳達什麼訊息？茶城屬於黃河流域，附近河川經常改道。嘉靖四十四年河道大改，航行至此就需要注意航道轉換，黃汴就特別為他的讀者說明「嘉靖四十四年，河走，自徐州茶城而出，本處一百八十里至曹縣，至於韓家道口仍舊道而去。北直隸各府遼、薊邊客貨，皆由漕河而去。」¹⁰⁸ 整段運河固然有許多分水口，但茶城口在嘉靖四十四年(1565)後有所更動，算是新出現的分水航道，這個新資訊想必是搭船的旅人應該多多注意的航路消息，繼續往北的旅客要在此轉入人工開鑿的運河。〈茶城口〉畫的大分水口，雖然並未明指哪一條才是往北的方向，卻以符號般的方式起到提醒的作用。

（三）歷史文化景點

運河沿岸的文化史蹟也是《紀行圖》選擇紀錄的對象。無錫縣往北有錫慧(惠)兩山(圖 49)，慧山在圖中左下角，所佔比例相當引人注意，配合河道與土坡的畫法，猶如俯視河景。錫慧山距離運河航道不遠，也可看作是沿岸的自然地標，但王世貞選擇將慧山入畫的主要原因，還在於此山具有的文化傳統。王世貞為當地文士尤叔野寫〈惠山續集序〉時，前半篇幅談論被陸羽品為天下第二的惠山泉，因為此泉而「山之名因以益著」¹⁰⁹，吸引很多人前來品泉，並在遊後留下吟詠的詩文。後半篇幅提到正德初年有僧人曾將遊人吟詠的詩文編輯起來，而距離尤叔野的時間又已過了七十年，為了使七十年間詠惠山的詩文不致挂漏而有此集的產生。並言「余自束髮南北道路所必經，經而為之迂日而遊者十恒七八，飲其水

¹⁰⁸ 黃汴，《一統路程圖記》卷五江北水路〈淮安由北河至陝西潼關水、陸路〉，收錄楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 246。

¹⁰⁹ (明)王世貞，《弇州四部稿》，卷六十六，頁 24，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 156。

而甘又嘗和唐人之韻者三，而叔野似未之見也。……山川之不可無人也，惠山故不泯泯，自圓顯之集與叔野之續成，而能使讀者若游，游者若歸，山若增而秀，泉若澄而清，不亦冠弁東南哉，因錄三詩及游俞氏園一篇以貽叔野而序。」¹¹⁰ 惠山雖只是無錫附近的小山但因其文化傳統而廣為人知，並成為《紀行圖》在畫面中特別強調的對象，相對於尤叔野的《惠山續集》，王世貞則以繪畫方式也為惠山記下一頁。

楓橋與寒山寺（圖 44）經唐代張繼詩詠後，無疑為歷史上最出名的文化景點之一。如果單純從航行路線來考慮，從閶門接往京杭運河應往北走，其實並不會經過楓橋南邊的寒山寺（圖 178），但畫家卻將楓橋與寒山寺共同作為此開主角。對於明代文士來說，楓橋也經常是為朋友餞別的地點。

王世貞〈送曹子會試〉：

罷醉楓橋酒，乾坤別自輕，如雲偕計吏，捧日向承明。
不必論三獻，無何遂一鳴，平津晚來貴，曾是魯諸生。

其二

紫極春將動，黃河水自開。請看題柱者，誰是斲輪才。
劔暖初辭匣，金寒舊築臺，甘泉倘有賦，聖主受釐迴。¹¹¹

雖不知受贈對象曹子是誰，但從詩題及內容描述可知聚會內容為送別其友赴京應考，楓橋不只是歷史上的著名景點，也是他們經常相聚餞別即將遠行朋友的地點。因此，即使航行路線原本並不會經過此地，也可以繞過去遊覽一番或是紀

¹¹⁰（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷六十六，頁 25，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 157。

¹¹¹（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷二十八，頁 12，收於《景印文淵閣四庫全書》，1279 冊，頁 353。

錄下來。



惠山和楓橋其實還算頗為知名，但《紀行圖》其實還有更鮮為人知的文化景點，邵伯湖與高郵湖的交界處的〈露筋廟〉即為一例。此廟名氣雖不似楓橋，但往來運河的文人過此廟時卻會時常來此參觀。露筋廟的相關資訊被收於《一統志》中，有個老傳說述及一女子於夏天旅行途中，夜晚為避免與其他男子共處一室，而寧願留在屋外遭蚊子咬死至露出筋骨。宋代米芾過此廟時還為之立露筋廟碑以記其貞，歐陽修行經時亦作詩詠之。¹¹² 明人過此常會望著此廟，憶起露筋娘娘的故事並為之賦詩。¹¹³ 王穉登（1535-1612）為王世貞的朋友群之一，行經此處留詩〈露筋烈女祠〉：「綠水浮朱棟，山門傍柳絲。不將身入幕，空有骨為祠。燕子精靈化，芙蓉廟貌疑。至今蚊與蚋，還似露筋時。」¹¹⁴ 文集中此詩前後還有〈邵伯驛〉、〈病中過高郵李鴻臚見訪〉、〈寶應舟中卧病逢張將軍北上〉、〈漂母廟寄顧朗生〉，剛好按照《紀行圖》（圖 65～圖 69）紀錄地點的順序從邵伯湖、露筋廟、高郵湖、寶應湖、淮安漂母祠一路寫就而成。在高郵州南邊三十里的露筋廟，伴隨著傳說故事、米芾的書法以及文人題詠，廣為人知，成為往來南北的士人旅行的景點之一。

《紀行圖》中〈露筋廟〉（圖 66）出現在左下角，廟前似有小碑，廟身以紅色塗滿，《紀行圖》中、下冊使用到的顏色有限，此紅色常用來塗滿廟、祠堂一類的建築物，就像符號一樣，在冊中只要看到畫家運用此色來為建築物著色，就能大致猜想這棟建物的性質，像是〈淮安漂母祠〉（圖 69）、〈古城三義廟〉（圖 75）

¹¹² （明）李賢，《明一統志》（北京：北京圖書館出版社，2009），卷十二，頁十二下，中山大學圖書館藏明天順五年內府刻本影印。

¹¹³ 明人題詩露筋廟的例子不少，例如（明）劉炳《劉彥昂集》卷七，頁三，〈經露筋祠〉，收於王雲五，《四庫全書珍本》二集（臺北：台灣商務，1971）；（明）顧清〈望露筋廟作〉，《東江家藏集》卷十一，頁 3-4，收於《景印文淵閣四庫全書》，1261 冊，頁 409-410。

¹¹⁴ （明）王穉登，《青雀集》卷上，收於《王百穀集十九種》，明刻本，參《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社出版，2000），集 175，頁 182。

等等不勝枚舉。在〈露筋廟〉一開中最引人注意的還是大江面與正中央的船隻，突顯水道之旅，並提醒邵伯湖與高郵湖中不可錯過的景點。到了清代，露筋廟之名漸盛，也成為重要的人文景點，至清康熙皇帝甚至御賜匾額、乾隆皇帝也有御製詩文於此。¹¹⁵ 清後期〈全漕運道圖〉(圖 179, Library of Congress) 在高郵與邵伯湖中間，還以露筋廟作為兩湖交界的地標。

(三) 河工建設

京杭大運河維繫著國家政治與經濟文化發展，確保各段河道暢通，無疑是國家重大議題，王世貞作為國家統治體系的一員，雖沒有機會真正參與治河政策，但對於在各地維護航道暢通的工程也應有所關注。¹¹⁶ 對於河道工程的關注，不僅限於國家官員，在黃汭的著作中，為了讓他的讀者能更順利通行於各地，必然需要關注交通路段的施工或改道，這些工程就在一次次記述中，成為水利文化一環，也變成旅遊資訊的一種。

紀錄運河河道上的水閘可以同時提供行路資訊，也展現出王世貞對國家建設活動的關注。《紀行圖》以水閘為描繪對象的開數不少，閘口的設置其實與當地的地理環境有密不可分的關係，因此畫家以不同的方式畫出這些水閘，其實也同時為觀者展示可能遇到的地理形貌。鎮江縣往北出〈京口閘〉(圖 61) 後，就會進入浩瀚的揚子江(長江)。畫家將鎮江縣畫於右上角，京口閘放在畫面正中間，區隔出左右兩個空間，也就是閘口內與閘口外，這內外空間的區隔經常造成旅行者強烈的視覺印象。這座閘口是南方的旅者要北行的交通要道，搭船的旅客只要

¹¹⁵ 「露筋廟在高郵州南三十里。舊志。唐時露筋烈女死此。宋紹聖元年。米芾刻石紀事。本朝康熙四十六年。御賜節媛芳躅額。乾隆二十二年。四十九年。俱有御製露筋祠詩。」見(清)和坤等敕纂；穆彰阿等奉敕修，《(嘉慶重修)大清一統志》(臺北：商務印書館影印本，1966，四部叢刊續編景舊鈔本)卷九十七，頁十七下、十八上。

¹¹⁶ 梅韻秋，〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，36期(2014)，頁109-175。

出此閘口，眼前就會是一片開闊的江景，從平靜的河道，駛入風浪較大的長江流域。



特殊地勢也會讓水閘的設置成為引人注意的特色，〈新閘河〉、〈濟寧〉、〈南旺〉三開表現出這一帶連續水閘，此處因高地勢而頻繁設置的水閘彷彿成為這附近容易辨識的景觀，而不只是宣揚政績的紀錄。《紀行圖》中記錄閘口最引人注意的一開是〈新閘河〉（圖 87），畫了四個連續的水閘，對照黃汴的著作，若從「新閘」開始算起，這一開閘口由下往上就是新閘、新店閘、石佛閘、趙村閘，可以一一對應，¹¹⁷ 旅者只要經過這四座連續的水閘後，大概就能得知即將抵達〈濟寧〉（圖 88），城門前的兩個閘口就是在城閘、天井閘，經常與濟寧城牆一起出現在明代的輿圖中。這一帶頻繁出現的連續水閘，其實是因其地勢之故，地形越往北逐漸升高，過了濟寧之後，就到達整段京杭運河地勢最高的地段〈南旺〉（圖 89）。

〈南旺〉位於山東境內，因地勢高，原無自然河川可以航行，首先要引汶水至南旺，然後設立多道閘口調節各地水量，把水蓄存，數量多的閘口不僅顯示此地河道工程之困難，也成為此地段的特色景觀，明人常稱此段運河為「閘河」，或是「水閘的河流」。¹¹⁸ 引汶水至南旺以維持足夠水源讓航道得以正常運行，¹¹⁹ 也使此地成為北方最重要的分水口之一。黃汴在書中就提到：「汶水至此，南北兩分，以濟運船，南流徐州入黃河；北流臨清，入衛河。南旺湖積水，以防泉涸。」¹²⁰

〈南旺〉一開的構圖就如同符號般的〈茶城口〉，以特出的倒 T 型河道充分說明分水口的特色。倒 T 型河道的交叉口有龍王廟建築群，建築群中就有許多祠堂，

¹¹⁷ 閘口資訊參黃汴，《一統路程圖記》，卷五〈南京由漕河至北京各閘〉，收錄《明代驛站考》，頁 244。本文將〈新閘河〉標題釋為「新閘」。

¹¹⁸ 黃仁宇，《明代的漕運》，頁 32。

¹¹⁹ 關於京杭運河的地形概況和相關河道工程參黃仁宇，《明代的漕運》，頁 21-37。

¹²⁰ 黃汴，〈南京由漕河至北京各閘〉，《一統路程圖記》卷五，收錄楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 244。

宣揚治水有功的官員政績。倒 T 型河道以及交叉口處的建築群在今日中國的考古發掘計畫中，仍可以清楚看見（圖 180）。南旺以及附近航道的連續水閘，成為這一帶最容易辨識的地景特色，當然也是國家管理時最重要的一段河道工程，從康熙 41 年（1702）〈運河圖〉（圖 181，British Library），一直到光緒三至十二年（1877-1886）〈山東運河全圖〉（圖 182，Library of Congress）的河道圖，都仍存有南旺的 T 型分水口、交叉口處建築廟群，以及鄰近的連續水閘。

從〈南旺〉和〈茶城口〉的例子，可知《紀行圖》同一開能導覽的內容並不只限於一件事。這兩開都以倒 T 型河道的構圖來表現，兩者除了顯示此地有「分水」，用來指引旅者注意交通叉路；其實也同時也導覽著此區的河道工程，〈茶城口〉為嘉靖四十四年才有的新河道，而〈南旺〉一帶本來就是河工建設的要地。

除了沿途的水閘之外，《紀行圖》也還包含許多關於河工建設的紀錄。〈夾崗〉（圖 60）位於鎮江府丹徒縣，又名黃泥壩，此處多山，地勢較高，但因位處要道，隋煬帝時期就已命令開通夾崗河道，使舟船能往來通行，¹²¹ 卻也因地形高、土崖壁又屢屢崩塌，冬季河水流往附近河道，就會造成此處乾旱，所以此處從隋代至宋代、明代，皆為江南河道工程的重要關注焦點之一，幾乎每年都要派人力疏通河道。¹²² 「夾崗」圖中略成圓滾、看似有些膨脹的土山造型，在此開前兩開〈新豐〉（圖 58）、〈丹徒〉（圖 59）也都有出現，是這一帶共有的地形特徵，「夾崗」山頂和山腳出現人力似在進行河道工程，將三條細線拉過前後山頭連結兩岸，從中央河道航行而過的舟船，想必對長年在此施工的河道工程留下深刻印象。

¹²¹ 明張內蘊《三吳水考》卷二運河，頁四至六，收於王雲五主持，《四庫全書珍本三集》（臺北：臺灣商務，1972）。

¹²² （明）陳子龍，《明經世文編》卷三百八十三，收錄姜鳳阿集，鎮江府奉旨增造閘座記鎮江增造閘座（台北：中華書局，1962），明崇禎平露堂刻本，頁 4185。

〈張秋〉(圖 92)位於山東，圖中央面對觀者，一道灰色的石隄特別顯著，和其他開以土坡為岸的畫法很不一樣，張秋鎮處於黃河流域的水系，從明代初年就有過不少水患，河道時常淤積、壅塞，王世貞為徐有貞(1407-1472)作傳時，就曾提到徐有貞被派任到此解決水患，疏通河道、設閘¹²³；成化十年(1474)五月由總督漕運都御史李裕(1426-1513)主持，將張秋附近一帶因長年被河水衝激而壞掉的木隄，改設以石隄，可以使用更長久。¹²⁴和《紀行圖》最有關的應是弘治六年(1493)的河道工程，這年黃河水系的漕運河道又因淤積而多處決堤，劉大夏(1436-1516)等人奉命治理水患，從黃河較上游處孫家渡開始整治、疏通，到張秋鎮南北各設長堤，《紀行圖》中灰色的長石隄很可能即為這項建設。王世貞在為劉大夏作傳時，也特別提及他的這項功績，還認為劉大夏整治河道花費較少，更勝徐有貞一籌，這應是王世貞認為航行於張秋時值得注意的景觀。¹²⁵

總結而言，《紀行圖》導覽的資訊是綜合性的，這些資訊可以概略分出兩個層次。第一個層次是一般的導覽書都會提供的旅遊資訊，而《紀行圖》也包含這些項目；第二個層次則是有特定的群體才容易欣賞的景點。

第一個層次的導覽內容像是地標、水路網資訊，這些訊息可以服務於所有在這條水路的旅行者，也包含到流行且知名的旅遊景點，像是楓橋。而第二個層次的導覽內容，像是露筋廟以及比例極多的河工建設，則是由王世貞來作導覽人的特殊之處。《紀行圖》導覽內容和與紀行文學十分相似：王世貞〈適晉紀行〉也會每日記下所經地標，談及各地氣候、飲食、路況、體驗自然與人文景觀，但是紀行文學的主軸其實還是在宦旅的過程中，與各地的官員互相拜會，拜會過程有

¹²³ 王世貞《弇州史料》前集，卷二十六頁十六，明萬曆四十二年刻本，收於四庫禁燬書叢刊編纂委員會，《四庫禁燬書叢刊》(北京：北京出版社，2000)，冊史 49，頁 121。

¹²⁴ (明)雷禮等輯，《皇明大政紀》，卷十五頁四十九，收於四庫全書存目叢書(臺南：莊嚴文化，1996，明萬曆三十年某秣陵周時泰博古堂刻本)史 8 冊，頁 309。

¹²⁵ (明)王世貞《弇州史料》前集卷二十七，頁二十六至二十七，收於四庫禁燬書叢刊編纂委員會，《四庫禁燬書叢刊》(北京：北京出版社，2000)，史 49 冊，頁 140-141。

時是相約到當地附近景點遊玩，這種時候當地官員就像在地的導覽員一樣，可以為遠道而來的官員朋友引路、介紹；有時則是聚在一起賦詩喝酒、談古論今、以及國家大事；〈適晉紀行〉敘述王世貞抵達儀真縣時，就與巡鹽李御史、廣東許儉事討論國朝政事以及對民生狀況的擔心；到滁州時與太僕卿殷公一起謁謝寺，慨想歐陽永叔、王伯安之遺風。《紀行圖》想要導覽的內容確實與紀行文學高度相關。

我們若將《紀行圖》設計的導覽內容與稍晚《海內奇觀》來作個比對，就更能突顯王世貞的導覽目標。楊爾曾編輯的《海內奇觀》多收錄流行景點，¹²⁶ 不只如此，書中收錄的圖像特別突出景點「奇觀山水」的效果，頗能符合當時新出現的一般大眾在旅遊時「搜奇獵勝」的興趣。舉例來說，《海內奇觀》採集了《齊雲山志》（1599）中〈白嶽圖〉，收錄的時候直接將連續的長卷形式圖繪收錄於書中，與一般山水長卷相比，沒有常見前中後的空間深度，所有景點等距離一字排開在正中間，這種展示方式為觀看方便而設計，也同時直接在視覺上給人一種奇特的效果，光是形象本身即足夠引起遊者的興趣。《紀行圖》的設計與之比較起來，從視覺上幾乎完全無法與之匹敵，無法輕易被一般大眾欣賞，王世貞預設的主要觀眾群應有特定的一群人。¹²⁷ 這群人是誰？回到王世貞以「紀行」作為標題，紀行文學的內容還可以提供我們相關的線索，在紀行錄中不厭其煩提及拜會的對象皆為旅行者官場上的朋友，趁著宦遊時沿途拜會各地長官已是必要的活動。這類社交活動與《紀行圖》的製作有密切關係。

第四節、《紀行圖》的導覽觀眾

¹²⁶ Lin, Li-chiang, "A Study of the Xinjuan hainei qiguan, a Ming Dynasty Book of Famous Sites," in *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*, ed. Jerome Silbergeld, Dora C.Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck, pp.779-812.

¹²⁷ 石守謙，〈十七、十八世紀東亞的奇觀山水畫——從中國到朝鮮的傳佈過程〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界——東亞文化意象之傳佈》，頁 33-81。

王世貞規劃製作《紀行圖》是在他即將北上之際，用以紀錄他的宦旅經驗，將宦遊經歷以圖繪紀錄並非他個人突發奇想的興趣。王世貞曾經作為一個觀眾，表示他見過「倪駕部霖冲」的收藏，很可能即是類似的繪畫作品，並留下題記〈題倪駕部勝遊畫冊〉：

宗少文好山水愛遠游，西陟荆巫南登衡嶽，欲懷尚平之志不遂，晚歸江陵，歎曰：老疾俱至，名山恐難徧觀，凡所游履皆圖之於室，謂人曰鼓琴動操，欲令衆山皆響，故自賢哲高風丹青佳話。昨晤倪駕部霖冲，出其所圖二大冊，則凡平生宦轍所經繇，都邑之鉅麗山川之名勝皆在焉，而俾余宮洗、王廷尉、詹吏部、亡弟太常各書其舊作於副簡，且曰少文處而吾尚出，彼故不得以羣方為几席，而吾亦不得專一室為卧游，雖然少文之杖屨僅楚服耳，而吾之轍嚮固已倍蓰之，吾之游未已而圖亦未已也，我故當勝。余謂駕部膂力方剛經營四方，子寧一鑿坏老父而已耶，且彼能以一室而收楚服之全，子乃能以一篋筥而收彼之為圖者又數十楹寧但勝彼第俟，子之功成而後為少文子之篋筥中，當作輿地圖矣。余異日欲幀書一詩必腕指，且痛姑於此塞白焉。¹²⁸

雖不知這套畫冊的製作過程與面貌如何，但就其「所圖二大冊」的形式可知是開數不少的冊頁，主題為「凡平生宦轍所經繇」，很可能也是在宦旅途中所見的景緻，所記錄景緻為「都邑之鉅麗、山川之名勝」，而在題記最後他把像這樣的冊頁「當作輿地圖矣」。

王世貞題寫的對象倪霖冲官職為「駕部」，應是負責船政交通相關事務。在《弇州山人四部續稿》中收有兩首送給倪駕部的詩作〈倪駕部船政為十世利太宰紀錄且有特命而僅守撫州於其行得二律勉之〉：

¹²⁸ (明)王世貞《弇州續稿》卷一百七十，頁十九，收於《景印文淵閣四庫全書》，1284 冊，頁 456-457。



戈船報政一時新，上考書封迥絕倫，僅將內史酬康樂，誰為東吳借寇恂。
行部德星毋厭數，勸農春雨不愁貧，若語進賢應上賞，于今魏相許何人。

其二

如雲五馬赴專城，朱雀桁西多頌聲，寧論漢省為郎薄，祇覺山公啓事輕。
華蓋峯頭寬露冕，清風閣上好題名，見說黃金賜循吏，不須惆悵羨班生。¹²⁹

這或許讓我們想起明代後期將圖與詩文搭配，來紀念對方政績或宦旅的其他相關作品，這些作品有些共同的特色，像是將實景入畫、數量不少的冊頁、圖文相配。Elizabeth Kindall 以 17 世紀初期製作的《江左名勝圖》（南京博物院）以及《送寇公去任圖》（蘇州博物館藏，1626）兩套圖冊為例，歸類為「讚揚之作」（Honorific paintings），文中特別強調與圖冊配合出現的詩文或題記，用以讚美準備調任或離任的官員對當地的良好治理。¹³⁰ 南京博物院藏《江左名勝圖》共十六開，畫冊主題為蘇州附近景點，每開並邀請在地名士題跋，送給準備離任的官員李及泉。《送寇公去任圖》為一套十開圖冊，是蘇州太守寇慎（1573-1620）即將離任時收到的禮物，畫冊內容同樣為蘇州附近地景並配有書法題跋。這兩套圖冊的組織者應該就是在圖冊留下長題跋的蔣夢龍以及毛文煒。兩位找來多位畫家，共同繪製蘇州勝景，配合受畫者地方官的身分，冊中所描繪的景點為受畫者所治理的區域，或是在任期間可能曾經遊玩之地，將這些地景記錄於畫幅中，送給離任官員作紀念，並在題跋以很長的篇幅讚美其治理地方的成就，與古代賢官相比擬。從畫面上來看，《送寇公去任圖》（圖 183，蘇州博物館）也與《紀行圖》

¹²⁹ （明）王世貞《弇州續稿》卷十八，頁二十四，收於《景印文淵閣四庫全書》，1282 冊，頁 238。

¹³⁰ 這兩套圖冊呈現出官員間社交意義的研究請參 Kindall, Elizabeth, “Visual Experience in Late Ming Suzhou ‘Honorific’ and ‘Famous Sites’”, *Ars Orientalis* 36 (2009), pp.137-177. 《江左名勝圖》參中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1988），第 7 冊，頁 62-65；《送寇公去任圖》全冊參中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》第 6 冊，頁 55-57。

使用相同的格套圖式，在表現閘門時，都將城門畫於前景一角，突顯城外虹橋一帶熱鬧的市集、來往的船隻，並在遠處畫出一座高塔。¹³¹



《紀行圖》與上述為紀念官員政績的作品有許多類似之處，且以京杭運河為主紀錄沿途的景點，也與官員間的宦旅經驗似有密不可分的關係。《紀行圖》預設的主要觀眾很可能是具有官職的士大夫群體，有許多因官職調動而旅行的機會，而京杭運河為他們經常通航的交通要道，隨著沿途行經的地點也留下大量的詩文紀錄。

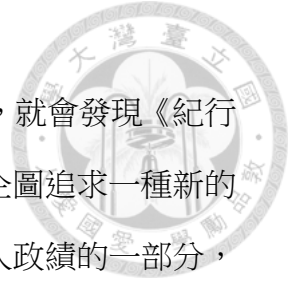
王世貞的首選畫家錢穀，也有從事這類工作之記錄。國立故宮博物院藏有一件彭年至錢穀的尺牘：

日承遠顧。不能具樽酒為歡。抱歉無已。如何如何。高陽丈何日行。吾兄曾送贖否。俱望示及。馳上素冊。乃壺梁托求大筆作白嶽圖一葉。以贈何巡江者。乞旦晚捐數刻工應之。何公好文之甚。必能鑑賞妙染也。至懇至懇。尊卷一二日問題上。不盡不盡。彭年頓首再拜磬室先生道契兄。¹³²

尺牘中彭年提到壺梁先生希望錢穀能繪製一葉「白嶽圖」，這件作品準備贈送給「何巡江」，何巡江不知何人，但就其稱號來看，應該與管理河道的行政職務有關，壺梁向錢穀訂製白嶽圖一葉，錢穀很可能會採取類似《白嶽遊圖冊》以水道為主的畫面作為原型，以此為主題的繪畫作品想來也十分適合贈送給何巡江，用以紀念其政績或相關的宦旅經驗。

¹³¹ 《送寇公去任圖》圖像以蘇州地景為禮送給寇慎錢別，其中圖式亦包含傳統送別圖於岸上拱手到別的場景。相關研究參石守謙，〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，收於氏著《風格與世變》（北京：北京大學出版社，2011 三刷），頁 225-255。

¹³² 明人翰墨冊彭年尺牘（五），圖版參故宮書畫檢索資料庫，另參《石渠寶笈三編（延春閣）》，第六冊，頁 2663-2664。



然而，若再仔細探究《紀行圖》的製作過程以及繪畫風格，就會發現《紀行圖》雖然可能和紀念官員政績的作品有共享的圖繪資源，但卻企圖追求一種新的效果。首先，這趟旅途雖與王世貞的仕旅有關，但並非彰顯他個人政績的一部分，他本身是規劃圖冊製作的發起者，而非收到離別禮物。其次，他所紀錄的這條水道雖已經往來多次，但就製作過程而言，他規劃要畫的是未來的路途，所以必須帶著畫家一同前往。再次，畫中呈現的輿圖風格也與上述具有紀念意義的作品不同，而呈顯出導覽觀眾的企圖，呼應著他將倪駕部的二大冊作品視作「輿地圖矣」。猶如輿地圖般的圖繪作品，搭配社群成員留下的眾多詩文遊記，就成了講解圖冊的「圖說」，所以王世貞在觀賞倪駕部的兩大冊後，還做了有意思的舉動，他不只自己題跋，甚至將余宮洗、王廷尉、詹吏部、亡弟太常等人的舊詩文一併題寫於副簡，這些舊詩文的內容很可能是他們各自親身經歷後對當地的描述，可用以作為「圖說」，不訴諸特定個人的政績，而訴諸特定的地點，所以王世貞才有辦法將這些舊詩文直接題寫贈送給倪霖冲。

倪霖冲與王世貞會晤時拿出收藏的圖冊共同觀賞，主題恰為兩人共有的宦旅經驗，或許是官場友人相聚時很適當的活動，而王世貞則在觀賞後留下他與他的朋友群對這些地點的「圖說」，透過這次會晤而後留下題跋，彷彿藉由這樣的觀畫活動建立彼此的認同。《紀行圖》的功能大抵如此，雖然這些景點並非名山勝水，無法予人視覺上的震撼感，但卻是往來京城為官的士大夫社群經常通行的路徑，這共有的宦旅經驗，讓不起眼的地點產生文化意義，成為這群人共有的話題與回憶。王世貞 1570 年赴任山西時寫下〈適晉紀行〉，¹³³ 可見旅程沿途拜會各地大小官員，士大夫社群在這條航道彼此拜訪、討論各地發生的消息、交換書信、一起欣賞藝術品，以文字和圖像保存這些對他們而言具有文化意義的地點，不只

¹³³ 王世貞，〈適晉紀行〉，《弇州四部稿》卷七十八文部，頁 1-11，收於《景印文淵閣四庫全書》，1280 冊，頁 299-304。

形成一種風氣，也成為他們共享的文化資本。



然而，這並不意味著王世貞需要排擠其他可能存在的觀眾。就像《明一統志》為官方編纂，用以紀錄與保存國家與地方的歷史、地理、文化等，但在使用時也向更多讀者開放，此書流通狀況可能非常廣，在資料庫提供的影印版本對照中，¹³⁴可於封面看見手寫的筆跡（圖 184），記下「嘉靖己未（1559）歸仁齋刊本」，以及「癸丑（1613）浴佛日購於燕市 椒徽(?)記」，《明一統志》作為中央編纂的志書，所紀錄的範圍與資訊較完備，且很可能在市集即可購買取得，也就是說官方編纂的志書應有服務於一般讀者的可能性。同樣地，商人編纂的路程書，即使內容多為行商資訊，也依然可以服務於不同身分的旅者。黃汴《一統路程圖記》自序即言：「宦輶之所巡，商泊之所趨，訪屐之所涉，庶此編為之旌導也。」¹³⁵，吳岫後跋亦重申：「士大夫得之，可謂四旌覽勞之資；商賈得之，可知風俗利害。」¹³⁶《紀行圖》就像這些旅行參考書，於編輯時有預設的核心讀者群，但真正在使用時並不侷限於特定讀者，也可以為所有航行於此水路的旅者參考。

原本流行於士人群體的景點以及欣賞方式，一經紀錄就有利於更廣泛的傳播，吸引更多旅行者，且《紀行圖》以圖繪方式紀錄，比起稍早的旅遊導覽書，更能直觀達到吸引更多觀眾的目的，且也確實能比較精準的掌握地理資訊。之前的旅遊書多以文字為主，即使附輿圖多屬平面，一張圖涵蓋的空間範圍極大，可能是表現全國各行政區相對位置，或是以河川為主，標記沿河一路經過的地標，但這種圖像能幫助讀者較有限。《紀行圖》在每開都透過不同的組合方式和題字，提示該注意的交通資訊，以及可欣賞的景觀，且直接以圖呈現。舉例來說，通常文字的導覽書在描述所經城鎮時，多是單純記下地名，略敘地方資訊。但是《紀行

¹³⁴ 圖版來源為愛如生古籍資料庫收錄「全文對照版本二」封面，萬曆刻本，藏地不明。

¹³⁵ 楊正泰，《明代驛站考》，頁 199。

¹³⁶ 楊正泰，《明代驛站考》，頁 292。

圖》在描繪每個城鎮，甚至是所經過的各個閘口，河道的形狀等等，圖像能更直接的掌握，像是〈射瀆〉(圖 45)、〈境山〉(圖 84) 等等特別明顯的弧形河道，又或是〈閘門〉外的縱橫水系，一方面提供文字導覽外的新訊息，另一面透過圖像比文字更利於掌握，這種直觀的圖像導覽也容易被更多觀眾接受。

王世貞會想以《紀行圖》來導覽，可能與他當時可接觸到大量的其他旅遊導覽材料有關。明代中後期因經濟發展繁榮，且相關旅遊配套措施同步發展，旅行的風氣在社會各階層蔓延，¹³⁷ 而文人旅遊後產生大量的文學作品，刺激更多讀者踏上旅行的路途，因而又在製造出更多的旅遊文學。根據周振鶴統計，明人旅遊詩文創作從嘉靖間開始明顯增多，至萬曆後變得十分普及，且有不少長篇遊記，旅遊範圍也變廣。¹³⁸ 黃汴《一統路程圖記》這本重要的導覽書出版時間，剛好在《紀行圖》繪製的四年前。無論是文人、商人或是其他類型的旅行者，留下的旅遊作品都可以成為下一個遊者參考的導覽材料。紀遊圖亦積極納入實景，圖中文字以遊記體取代詩歌，增加繪畫作品用來導覽的功能性。導覽材料的增加一方面反映旅行者變多，有更多導覽需求，另一方面應與萬曆以後出版文化的蓬勃發展密切相關。文人們書寫的遊記不再只留存於親友之間，他們的作品被更多人閱讀的同時，自己也可以更大量閱讀他人的作品來作為導覽參考。因此他們在書寫或保存時，經常提及自己或朋友的作品是否要付梓，並意識到出版對於保存作品之功用，以及可以導覽到更廣大的觀眾群。《紀行圖》的製作就是在這樣的環境中興發而出。

以遊記體書寫在畫面的方式早見於明初王履《華山圖冊》，但是此冊在王履

¹³⁷ 巫仁恕，《游道—明清旅遊文化》(北京：三民書局，2010)，頁 7-53。明代經濟與旅行、交通狀況參 Timothy Brook 撰，〈交通通信和商業〉收錄於崔瑞德、牟復禮編、楊品泉譯，《劍橋中國明代史(1368-1644)下卷》，頁 554-673。

¹³⁸ 周振鶴，〈從明人文集看晚明旅遊風氣的形成及其與地理學的關係〉，《復旦大學學報(社會科學版)》，1期(2005)，頁 72-78。

繪畫時並未受到重視，而明代後期這套圖冊再度被「發現」而受到重視，王世貞甚至還花費很大心力將這套圖冊製作副本。製作副本在明代後期似乎不少見，錢穀《白嶽遊》圖冊就是針對陸治《白嶽遊》圖冊的副本，且錢穀《白嶽遊》圖冊的副本也不止一本。回到本論文第一章的製作過程，《紀行圖》「延春閣本上冊」也是「重華宮本」的副本。王世貞規劃的這套《紀行圖》或能成為一個切入點，讓我們能試著去了解製作這些副本的可能原因。





第三章、王世貞出版《紀行圖》之想望

與王世貞有關的兩套紀遊圖冊《紀行圖》以及《華山圖》都有副本製作，而這兩套作品也呈現出類似的特色。其中最引人注意的便是兩套副本的筆墨問題，兩冊筆墨皆十分精簡，不僅沒刻意營造多變化的效果，甚至看起來作畫速度極快，如此的筆墨品質可能令研究者們擔心，因而對王世貞是否滿意此成果而感到懷疑，¹³⁹ 或是從文獻上來解釋可能為沿途寫生之草稿。¹⁴⁰ 但有趣的是，與令人堪憂的筆墨品質相對的，卻是兩套作品對於原作構圖精準的複製，甚至會刻意添加細節，對原作的改動顯示出畫家即使沒有花費太長時間作畫，但也並非單純因時間緊迫而留下此成果，而是這兩冊不同於一般繪畫作品欣賞的方式。

第一節、《紀行圖》的筆墨問題

討論副本筆墨問題之前，其實《紀行圖》原始版本的筆墨狀況亦值得注意，整套圖冊雖由不同畫家共同完成，但確實在筆墨表現上都顯得比一般狀況來的簡單，包括錢穀所繪製的「重華宮本」。其實錢穀平常的筆墨效果原就比較樸素，線條多重複排列，墨色擦染時也不作劇烈的濃淡變化，同為紀遊圖的《虎丘前山圖》(圖 185) 底端，右邊石塊線條呈弧形，左邊石塊線條稍短較粗有些許扭動，雖然在左右兩邊稍作變化讓畫面不至呆板，但這兩塊石頭無論線條或是墨色變化其實並不顯著，方向也比較整齊。然而，重華宮本的筆墨效果卻又比錢穀平時的作品來得樸素。〈小祇園〉(圖 186) 中的弁山群是園中的巨型疊山，特色為具有

¹³⁹ 薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 51。

¹⁴⁰ 高居翰、黃曉、劉珊珊，《不朽的林泉》(北京:生活·讀書·新知 三聯書店，2014 三刷)，頁 89-98。

造型變化的石塊，在圖中左後方為中弁區與西弁區，但錢穀在處理這些石塊時(圖 188)，多使用整齊的短線，這些線條並不嘗試去做筆鋒的扭轉變換或表達某種皴法，雖然使用較深的墨色暗示凹陷的石塊造型，但實際上並無表現出石塊本身的構造，也沒有真正的表達各塊石頭間的前後關係，在大觀台和縹緲樓兩座建築左右的石塊幾乎是平面疊壓在一起。

若將錢穀《紀行圖》的筆墨效果與陸治《白嶽遊》作對比，更可見兩者不同取向的特色。錢穀與陸治皆為文徵明的學生，陸治的《白嶽遊》冊也同樣是紀遊作品，且錢穀也曾經畫過《白嶽遊》的副本，而且《紀行圖》圖式來源也與《白嶽遊》密切相關，但兩者的筆墨效果卻有極大差異。《白嶽遊》冊中的筆墨表現複雜得多，〈石橋巖〉(圖 153)中巖穴的筆墨濃淡乾溼作出多層次變化、粗細長短不同的墨色邊擦邊染，搭配著青色、赭色，以及略呈短弧形的線條交錯重疊，層層遞進將空間細緻地推往深處。幾乎占滿整幅畫面的岩石，因著陸治焦黑、方折的交錯皴線，將岩石堅硬、凹凸的層次感表現得淋漓盡致，中央紅色房屋上方那塊突起的石塊沒有明顯的輪廓線，石塊突起的結構是運用赭色與墨色在石頭的邊緣擦染，從最突起的部分往下似乎漸漸內縮，讓右邊小房屋就像處在巖穴中，整張圖配上大量淡淡的青色，全圖彷彿如旅遊時驚見的奇觀。相比之下，錢穀所繪〈小祇園〉弁山群的石塊造型幾乎全是靠輪廓線來表現，岩石表面的線條結組簡單，以此區分前後的效果很有限。

副本「延春閣本上冊」〈小祇園〉(圖 188)的弁山群甚至只留下輪廓，那些岩石表面的短線條全被省略。刻意加強輪廓線條的效果在副本中隨處可見，以〈金閭〉為例(圖 190)，屋頂輪廓線非常引人注意，可以看見許多濃黑的線條不斷補強屋頂輪廓，就連遠景的一些屋頂都還要加強線條的效果。圖中「山塘橋」右邊的坡岸在原本的「重華宮本」(圖 189)是用細而略乾的筆和赭色來描繪，但

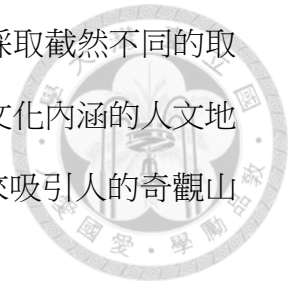
在「延春閣本上冊」則用線條畫出輪廓，化約成兩塊平面的造型。全圖先以赭色畫筆打底，再補上墨線，人物多以幾筆草草勾勒動作，又考慮到圖中「渡僧橋」附近不合理的房屋結構，「延春閣本上冊」為後摹的副本，猶如畫稿，作畫速度頗快，實無意於保留原作的線條等細節，但卻能頗精準的掌握全圖的構圖，保留原作構圖應為這套副本主要的任務。

延春閣中、下冊的筆墨與顏色和錢穀的作品比起來更加簡單，同時有加強輪廓線條的傾向。〈淮安〉(圖 69)城內的屋頂輪廓線條在樹叢中顯得很突出，但是此圖最明顯的還是船隻長而粗黑的線條近乎平行的排列。〈安山關〉(圖 91)關口四周的山和土地都只用線勾出輪廓線，全圖幾乎可以分成幾塊大的造型，類似的現象也可見於其他開如〈夾溝驛〉(圖 85)、〈新開河〉(圖 87)、〈天津〉(圖 109)、〈和合驛〉(圖 191)等。〈和合驛〉中突兀的黑墨線很可能是在畫面完成後為了補強線條效果而加上去的，兩處坡岸的輪廓線脫離實際土坡原應具有的形狀(圖 192)，應該是在畫面完成後，再以線條勾勒輪廓，強調塊面的造型，而只用極有限的筆墨表現這些母題的結構或質感。王世貞題記雖說後兩冊為張復構圖、錢穀補色，然後兩冊的風格表現與錢穀的風格實有差距，很可能是由身邊學習其風格的弟子補繪而成。¹⁴¹

我們可以說這種簡化的筆法、強調輪廓效果與塊狀平面造型的特色貫穿著整套《紀行圖》冊，而在副本製作時更加突顯出來，「延春閣本上冊」每一張圖的山石、坡岸都只剩下輪廓而已；而房屋屋頂、城牆、船隻等輪廓線則大大地被加強。在與陸治《白嶽遊》冊相比後，更顯見其差異，《紀行圖》多是靠明確的線條畫出形狀或是分塊；而陸治冊中的石塊、山體則多以複雜的皴線或暈染來處理形狀或分塊，輪廓線則細且乾。這對比的有趣之處在於讓我們看見，《紀行圖》

¹⁴¹ 劉巧楣在描述文派第三代畫家的風格時，就曾注意到侯懋功和張復強調塊面造型的特色。參劉巧楣《晚明蘇州繪畫》，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，1989，頁 66。

雖取用《白嶽遊》的圖式作為創作參考，但兩者的繪畫方式卻採取截然不同的取向；風格上的對比也同時呼應著王世貞的導覽內容，引入具有文化內涵的人文地景，簡單的安排於河道兩岸，刻意有別於一般以視覺之奇特來吸引人的奇觀山水。



第二節、類似案例：《華山圖》的筆墨問題

《華山圖》冊的副本是王世貞另一項與紀遊圖相關的規劃，製作過程恰與錢穀、陸治相關，討論這套副本的製作將有助於我們更多了解王世貞的目的。《華山圖》冊原為明初王履所繪，¹⁴² 後流傳至武家，王世貞與武氏同為太倉人，於萬曆元年（1573）向武氏借來觀賞後為之題跋，¹⁴³ 應於此同時實行其製作副本的計畫，完成後王世貞於冊後題跋：

陸叔平臨王安道華山圖後

余既為武侯跋王安道華山圖，意欲乞錢叔寶手摹而未果。踰月，陸丈叔平來訪，出圖，難其老侍之至暮，口不忍言摹畫事也。陸丈手其冊不置曰：此老遂能接宋人不作勝國弱腕第少生耳。顧欣然謂余為子留數日，存其大都，當更細究丹青理也。陸丈畫品與安道同，故特相契合，畫成當彼此以筆意甲乙耳，不必規規驪黃之跡也。吾友人俞仲蔚、周公瑕、莫雲卿輩特妙小楷，吾悉取安道叙記及古近體詩，托仲蔚唐人雜記，并詩托雲卿，李于鱗一記六詩，喬莊簡一記一賦，托公瑕、都少卿一記、托程孟儒別書作一冊。此冊成，安

¹⁴² 王履《華山圖》冊研究參 Kathlyn Maureen Liscomb, *Learning from Mount Hua: a Chinese physician's illustrated travel record and painting theory* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993). 較清楚的圖像與其後題跋可參劉正編輯，《王履《華山圖》畫集》（天津：天津人民美術出版社，2000）。唯書中有些翻印上的錯誤。

¹⁴³ 陸治《華山圖》相關研究請參薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 50-53。

道有靈不免作衛夫人泣矣。¹⁴⁴



王世貞這段跋文充分顯示他對製作此冊副本的重視，他不僅找畫家製作副本，還精心組織他的七位朋友來題字，並分配各自負責的內容，這些詩文、遊記想必可與圖相配供作「圖說」。另值得注意的是，王世貞還在跋中說明原本想要找的畫家是錢穀，但陸治來訪時似表現出對此冊的高度興趣，於是將此工作託付給陸治。在王世貞委託的對象「從錢穀改為陸治」的過程中，陸治的工作成果也呈現有趣的現象，而與陸治平常的筆墨呈現出差異。

以華山的日月岩一景為例，王履〈日月岩〉(圖 193、圖 194) 中央的岩塊在粗黑的輪廓線內，充滿許多不同方向的短皴線，這些皴線或濃或乾還包含筆鋒的轉動，細緻而多變化的皴線表現出岩塊堅硬的感覺。王履又利用墨色變化，在岩塊凹陷處染上墨色，畫面正中央的岩塊依靠這些暈染而產生高低的區別，在畫幅右後方空白處染上淡墨，應為遠景間若隱若現的山。陸治製作的〈日月岩〉(圖 195、圖 196) 副本效果如何？圖中粗黑的輪廓線改以陸治乾細的筆墨，然而最引人注意的是陸治幾乎完全省略王履畫於岩石內部多變的皴線，岩石的表面非常光滑，而採用較長而明確的線條，暈染的效果也大大降低，只是稍微在邊緣擦上墨色來交代不同的岩塊，後方原本若隱若現的遠山甚至改成以清楚的線條，不只畫出輪廓線條，還在內部也以線條交代山的形狀。雖然筆墨有極大差異，但整體構圖則忠實地保存下來，陸治臨摹時所做的改動讓畫面變成塊面造型的組合，當我們比較兩人所畫中央的山塊，可以發現王履〈日月岩〉最前面與中間的岩塊雖看似結合成一大塊，但又有前後的關係，這是因為王履利用不同走向的輪廓線和暈染來暗示前後；陸治最前面與中間的岩塊，則可以清楚的區分成兩塊山體，兩塊山體側邊的輪廓線幾乎平行表示，作為全圖主角的三大岩塊，是透過將前一塊

¹⁴⁴ 王世貞題〈陸叔平臨王安道華山圖後〉，參王世貞《弇州四部稿》卷一百三十八，收於《景印文淵閣四庫全書》，1281 冊，頁 279。

疊在後一塊上來暗示前後。薛永年的研究其實也已注意到陸治的作品「山石描寫更趨於平面效果」，並認為與王履原作相比，確屬「僅存大都」而已。¹⁴⁵



類似的現象在其他開也是同樣，比較王履與陸治對〈摘木實如柚者〉（圖 197、圖 198）一開的描繪，王履兩邊陡峭的岩塊仍是以那些多變的短皴來表現，而陸治則將短皴省去，以明確的線條切割岩塊，像是圖中右邊那塊山體長而明確的線條（圖 199、圖 200）。此外，在畫面左邊靠近畫幅邊緣處，王履以淡染的墨色表現雲氣，而陸治卻是直接以弧形線條來畫（圖 201、圖 202），原本應該縹緲的雲氣彷彿也變成圖中一塊具體的造型。陸治為王履《華山圖冊》製作的副本為什麼有這種成果？

當我們看過陸治《白嶽遊》圖冊後可以確定《華山圖冊》的副本並非陸治筆墨原有的水準，而複製圖中筆墨很可能並非王世貞對陸治製作此副本的期待。在〈摘木實如柚者〉一開中，陸治雖有省略一些物象和皴法的行為，卻同時可以看見他刻意改動的痕跡，他不僅將摘取果實者從下方大石頭的人換成在懸崖邊的人（更具可看性？），他還在兩塊陡峭的岩塊中畫出一條明顯的路徑。在王履的原圖中此空間本為溪流和幾塊大石，然後以幾筆墨色稍稍帶過表示遠景，陸治則安排一條明確道路，路旁的石頭皆以線條畫出具體的形狀，遠景的樹叢和雲氣也變得明確許多。類似現象也可見於著名的〈仙人掌〉（圖 203、圖 204），王履於圖中將峰頂截去，更顯此峰壯闊氣勢，比起王履呈現華山氣勢，陸治反而畫出峰頂，這應是考慮到副本紀錄並保存整體形象的作用，除此之外，還將左下方原本由墨色暈染的樹叢替換成旅人（圖 205）。陸治很可能是以王世貞的吩咐為原則，刻意對畫面調整，以符合雇主之期待，這些改動更加突顯華山可遊覽的特質，也讓人想起王世貞藉《紀行圖》導覽的動機。換句話說，王世貞委託陸治製作副本的

¹⁴⁵ 參薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 50。

目的可能原不在於保存王履《華山圖》冊的筆墨，而是較忠實的構圖以及華山奇特的山體造型，所以特別交代陸治「畫成當彼此以筆意甲乙耳，不必規規驪黃之跡」，並特別將此事紀錄於跋中。因此，從陸治《華山圖》冊歸納出的兩個重要特色：加強母題的線條與造型效果，以及添加清楚的路徑等細節，已足夠成為王世貞滿意的成果，若非如此，如何有自信說出「此冊成，安道有靈不免作衛夫人泣矣」。

事實上，稍晚的陳繼儒（1558-1639）看到陸治製作的《華山圖》冊副本時，也注意到減省筆墨皴法的特色，他對此解釋如下：

元美公屬陸叔平臨黃(王)安道華山圖四十幅，後有于鱗詩及記皆俞仲蔚書，而叔平畫皴去不盡到，如立粉本者，余借至，玄宰見之又轉借至京邸中。¹⁴⁶

如粉本般的《華山圖》副本很可能是之後用來再製作而存，有別於一般完成的繪畫作品，其目的比較傾向於未來再製作時的參考本。

參照著《華山圖》冊副本的製作狀況來考慮《紀行圖》，「重華宮本」（錢穀原作）畫中皴法運用雖較少，但透過顏色讓畫面看來顯得十分清麗。但是，「延春閣本中、下冊」的筆墨成果其實已經與「重華宮本」呈現出差距，更傾向用線條勾勒母題的造型。而「延春閣本上冊」，不僅和《華山圖》一樣是副本，其成果幾乎也可直視為「如立粉本」的狀況，且和《華山圖》的副本畫面有同樣加強線條效果的傾向，從畫面的細部可以看到後來添加的濃墨都是在加強母題的輪廓，讓物象看起來更清楚明確。或許對於主張以寫實為目的研究者而言，像是陸治《華山圖冊》的副本製作，或是〈小祇園〉中沒有展現空間的畫法，可能會被歸類為

¹⁴⁶（明）陳繼儒，《妮古錄》，卷四，收錄於黃賓虹、鄧實編《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975），第五輯，頁 296。

「其實不算成功」的案例，但從作品上畫家的筆墨表現，其實很難讓人相信他們是以空間表現為作畫目標。



第三節、王世貞編輯的導覽書：《山園雜著》

過去學者會嘗試從王世貞自述的製作過程或相關文字紀錄去解釋《紀行圖》與《華山圖》的筆墨問題，但從文獻入手其實很難對畫面共有的特色做出積極的解釋。但若我們將視線稍微移往王世貞規劃的其他導覽項目或能有不一樣的發現，王世貞曾經編輯一本《山園雜著》（萬曆刻本，臺灣國家圖書館藏），此書前有五幅版畫，版畫後收錄王世貞撰寫小祇園相關的文學作品。王世貞編輯此書的時間至少可以從小祇園的建造以及書中收錄的詩文與王世懋的題跋來推測：小祇園始建期約在隆慶年間（1567-1572），後來陸續增建至萬曆四年（1576），園中三座主山中弁、西弁、東弁都已完工，而現在全書收錄的文章有包括對這三座山的紀錄。而書中也稱此園為「弁山園」，此名稱為同一年王世貞告歸時，取山海經語以名園，¹⁴⁷ 因此這本書的編輯上限應於 1576 年之後。另外，書後附有王世懋的書後跋，可知王世懋在去世前曾讀過此書，因此王世貞編輯完成的時間下限約於 1588 年以前。¹⁴⁸

《山園雜著》的功能就如王世貞自序所言，可視為園區導覽書：「余在弁時，客過必命酒，酒半必策杖相與窮弁之勝，而見質曰，此某水、此某丘，余甚苦應

¹⁴⁷（清）錢大昕，《弇州山人年譜》，收於陳文和主編，《嘉定錢大昕全集（增訂本）》（南京：鳳凰出版社，2016），頁 631。

¹⁴⁸《山園雜著》現存有兩本，其一藏在臺灣國家圖書館；另一藏在美國國會圖書館。高居翰書中收錄美國國會圖書館的版本的四幅版畫，與臺灣國家圖書館的版本近乎一致，只是各別的圖破損程度略有不同，很可能是同一個版本，只是印刷先後的差異。本文撰寫時並未能見到國會圖書館版本，因此以臺灣國家圖書館的版本為討論對象。國家圖書館目前收藏狀況將《山園雜著》編成四卷，前兩卷書心所標書名為《山園雜著》，園景圖附此書前；後兩卷書心書名標為《山園十二記》。關於《山園雜著》出版時間與基本介紹參國家圖書館編撰，《國家圖書館善本書志初稿》（臺北：國家圖書館，1999），頁 409；高居翰、黃曉、劉珊珊，《不朽的林泉》，頁 89-98；許建平編著，《王世貞書目類纂》（南京：鳳凰出版社，2012），頁 368、909-910。

接不暇。今者業謝客，客亦不時過，即過無與為主，無可質者。故理此一編，分卷為上下，以代余答而已。」¹⁴⁹ 書前版畫如同園區導覽圖，而王世貞為小祇園所創作的文學作品，就成了最好的導覽說明，為本書讀者獻上園林主人的親自解說。

讓我們以王世貞留下的詩文為導覽來遊園之「西奔區」(圖 206)，此圖最左邊的「縹緲樓」與「簪雲峰」在前一張弇山堂區的圖中重覆出現(圖 207)，可用以表示從弇山堂區過渡到西奔區。進入西奔區(圖 206)一開始最引人注意的景點即為「簪雲峰」，此峰：「一峰獨尊，突兀雲表，名之曰：簪雲。其首類獅微頰，又曰：伏獅。右一峰稍亞，若從者，曰：侍兒。又右一峰更壯，而領中穿若的，曰：射的。」¹⁵⁰，接著遊園路線可搭船見水邊一石「白雲屏」，王世貞有詩云：「茅山陶隱居，自愛山雲白。莫言難贈君，于今已成石。」¹⁵¹，用南朝陶弘景(456-536)隱於茅山之典故，陶氏就像小祇園中水邊一石隱於園中。接著從「天鏡潭」入左方「潛虬洞」賞洞中奇石。這一帶水域名為「蜿蜒澗」，因其「宛轉數十折……大抵前抱縹緲，而後枕諸山，迴伏皆因之，所以名蜿蜒也」¹⁵² 接著從「白雲屏」登岸，順著圖中虛線往上「自是俯逕之峰，其拙者曰：似傲；巧者曰：殘蕞、曰：碎衲；拙而大者曰：太樸。」¹⁵³ 順此路繼續走可接回弇山堂區「乾坤草堂」，再沿著原路回到西奔區「有白石數峰，因名之曰：小雪嶺，循而至誤游磴。所謂似傲、太樸諸峰，皆道傍物也」¹⁵⁴ 遊完上方石峰後，王世貞再將遊客導引至下方「青虹橋」至「縹緲樓」一帶：

¹⁴⁹ 王世貞，《弇州續稿》卷五十，頁 7-8，收於《景印文淵閣四庫全書》，1282 冊，頁 653-654。

¹⁵⁰ (明)王世貞，〈弇山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》(安徽：安徽科學技術出版社，1983)，頁 139。

¹⁵¹ (明)王世貞，〈白雲障〉，收於《山園雜著》，明寫刊本(國家圖書館藏)，頁 15 上下。

¹⁵² (明)王世貞，〈弇山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》，頁 139。

¹⁵³ (明)王世貞，〈弇山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》，頁 139-140。

¹⁵⁴ (明)王世貞，〈弇山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》，頁 140。

大青石梁橫亘之，最雄麗，名之曰：青虹。循青虹復西而下，入洞屋，其上則縹緲樓也，南壁皆巧石堆擁，絕類飛來峰；下有小懸崖，適得舊刻石，米元章所題畫布袋和尚像，巖其中，名之曰：契此巖，契此和尚名也。北則設連牀，半出簷外，可以盡承南嶺之勝。余每春盡坐此，北風吹，落花滿巾幘，依依不忍去。右折梯木而上，忽眼境豁然，蓋縹緲樓之前廣除，嚮入山所得簪雲三峰皆在焉。¹⁵⁵

「縹緲樓」為園中最高處，可將園景一收眼底，在此樓上又可從另一角度重新欣賞剛入西奔區時所見的「簪雲峰」，出「縹緲樓」俯視適才遊船所經之「潛虬洞」，王世貞〈自縹緲樓絕頂而下東穿潛虬洞〉：

高樓足怡曠，展眺意已窮，俯身狎鳥道，側足探虬宮。
迴光一乘隙，羣玉皆玲瓏，下匯湛湛流，磐石居其中。
雀躍三過之，前復畏蒙茸，西南一星竇，隱隱復溶溶。
遙與突星會，邇則天鏡通，幽閒難久留，吾將汎空濛。¹⁵⁶

此詩富有動態的遊園路線，王世貞透過詩句點出從縹緲樓絕頂至潛虬洞的遊園樂趣，在於視覺上從高處廣闊的視野隨即轉至低處狹窄的洞中，此洞「陰森石欲搏，曲躍津難渡」¹⁵⁷，洞中曲水返照著光線與石頭互相碰撞於狹窄洞中激起之水勢，大概是令人「欲留不敢留，一去一面顧」¹⁵⁸的原因。順著圖中虛線引導，青虹橋與雌霓橋為互相搭配觀賞的景點，過橋後又回到西奔區群石中：

¹⁵⁵ (明)王世貞，〈弇山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》，頁140。

¹⁵⁶ (明)王世貞，〈自縹緲樓絕頂而下東穿潛虬洞〉收於《山園雜著》，明寫刊本（國家圖書館藏），頁2下、3上。

¹⁵⁷ (明)王世貞，〈潛虬洞〉，收於《山園雜著》，明寫刊本（國家圖書館藏），頁15下。

¹⁵⁸ (明)王世貞，〈潛虬洞〉，收於《山園雜著》，明寫刊本（國家圖書館藏），頁15下。

過小石梁，正值青虹之下，與相暎帶，因名之曰：雌霓。復入陬牙洞，轉登故臺，少西，得一亭，桂樹環之，曰：叢桂。尋返抵臺，則取中弁道矣。臺雖庫，以其縮三弁之穀也，名之曰：縮奇。由縮奇而下數級後，諸峰匯之。稍有石傍出於水，可以釣，名之曰：忘魚磯，取王弘之語意也。磯傍有一石空出，驤首欲奮，曰：鰲頭。已，復折而上，四周皆峰石。石隙雜植紅、白梅白者十八。一亭亭焉，曰：環玉。傍有錦、劈二峰，劈峰獨擘雲而上，曰：獨秀。小轉，抵月波橋，而西弁之事窮。¹⁵⁹

書前版畫題字之景，逐個出現於王世貞的園記中，配合著王世貞所留下的「圖說」，彷彿帶領讀者在西弁區穿梭往返，是由園林主人推薦的遊園路線，書中收錄的詩文點出園中可看之處，並解釋園景命名之由，提示景點的欣賞方式，有時稍用典故賦予景點另一層次的文化意涵，也分享自己的遊園經驗。王世懋在書後跋文就開玩笑地問：「於戲其(王世貞)紀夢耶，其為游人紀耶，其為耳而未游者紀耶。」¹⁶⁰ 點出王世貞的遊記不僅是他個人的回憶紀錄，也如旅遊導覽書，甚至像宣傳一樣，吸引著更廣大的未遊之人。

上述西弁區的景點有建築、有潭、有石可賞，尤以造型多變的石頭為主調，即使是坐船入洞或是於建物頂展眺而望，也多是為了以各種不同的遊覽方式觀賞西弁區中的奇石，這些奇石或如一峰獨尊、突兀雲表的「簪雲峰」；或拙如「似傲石」、巧如「殘萼石」、「碎衲石」、拙而大如「大僕石」；或白如「小雪嶺」；或驤首欲奮如「鰲頭石」。不過，西弁中的各式疊石造型若無搭配王世貞的文字導覽，從版畫畫面上其實沒有辦法直接以視覺效果吸引讀者，主要功能只是提供相對方位以供掌握遊覽動線，而圖中的山石造型皆只以輪廓線來描繪。


¹⁵⁹ (明)王世貞，〈弁山園記四〉，收於陳植、張公弛，《中國歷代名園記選注》，頁141。

¹⁶⁰ (明)王世懋，〈書山園諸記後〉，《王奉常集》卷四十九，收於《四庫全書存目叢書》(台南：莊嚴文化事業有限公司，1997)，集部，首都圖書館藏明萬曆刻本影印。



有趣的是，當我們把《紀行圖》副本「延春閣本上冊」〈小祇園〉拿來與原作品比對後，可以發現類似的現象，尤其是後方的弁山群，在「重華宮本」(圖 189)雖然石塊結構本就曖昧不明，無論是石上的短線或是左方大片墨色都無法清楚讓觀者感受到弁山群的立體感，才會被現代學者批評為不算成功。而到了「延春閣本上冊」(圖 188)，那些嘗試表現石塊結構的內部線條與墨色則完全被副本製作者忽略不畫，只留下輪廓，且有時還會有加強輪廓的現象，像是左下方亭子「乾坤一草堂」，而且圖中的植物也傾向以更明確的造型或線條畫出，種滿花朵的屏風以粗黑墨線取代原本淡而細緻的赭色線條，一條條清楚的畫出屏風的格子，這樣的調整讓畫面中的線條變得清晰而明確。拿其他開來比較也有同樣的傾向如〈黃泥壩〉，「重華宮本」(圖 208)仍嘗試以擦染和線條來表現這一帶的土山，「延春閣本上冊」(圖 209)則幾乎只剩輪廓，若嘗試要表現凹進去的空間，幾乎是要以大片墨色直接平塗的效果。「延春閣本上冊」對原作的改動，不僅加強畫中母題的平面造型感，且讓畫面中的線條變得更明確。

若放大到全圖來看，《山園雜著》與《紀行圖》處理空間的方式也值得注意。《山園雜著》的方式一方面是將園中景點排列組合於畫面上，舉例來說，「弁山堂區」(圖 207)的「弁山堂」、「瓊瑤塢」等各點是由下往上排列於在畫面中；另一方面也使用線條引導，像是左側圍牆以及地上的虛線直直往上畫，由此來表達園區的遠處。《紀行圖》中〈小祇園〉的園景也同樣是把各景區排列於全圖，可說是由下往上疊成三層，這也是整套《紀行圖》最常使用表示前中後的方法。其他開如〈境山〉(圖 84)則以是明確的斜向往上畫弧形線條和縮小比例的母題來表示漸行漸遠的航船，遠景坡岸維持著清晰的線條。全套《紀行圖》84 開表現空間的方式即由往上疊加排列、縮小造型以及明確斜線幾種方式達成。



王世貞規劃的《紀行圖》冊在製作時特別交代由錢穀來補顏色，固然有作為個人繪畫收藏的動機，但在錢穀拒絕北上後，王世貞並未放棄製作這套作品，他繼續要求張復紀錄旅途，而就他所收到的成果而言，可以藉此判斷他對於整套圖冊最重要的要求是透過構圖來達到導覽的效果，對於圖中的筆墨要求降為其次。這個要求的標準清楚的呈現在副本「延春閣本上冊」的製作，從這冊副本的細節可以推測作畫速度應該不至於太慢，但在這樣速度中對於整套作品構圖的複製最準確、最忠實，而對於圖中的筆墨可說完全省去，留下許多被加強的輪廓，而因為省去筆墨的表現，使得物象的立體感變得趨向於平面的造型。

簡單來說，《紀行圖》簡化皴法、以及構圖上不見暈染效果的特色，讓畫面趨於平面效果，有利於製作版畫的目標。再次，「延春閣本上冊」有許多修改重疊的線條痕跡，與陸治《華山圖冊》的效果類似，如同粉本一樣，應是為了用於將來再製作的需要，而非用來送人的禮物。而且，《紀行圖》透過構圖與景點標示的導覽功能，如同《山園雜著》，《紀行圖》雖未見出版紀錄，但從王世貞出版《山園雜著》，並附以五張園景圖來導覽遊園者的舉動中，推測他有動機想要出版具有同樣導覽性質的《紀行圖》的可能性很高。

放在當時的脈絡中來看，明代出版文化在萬曆之後漸盛，旅遊相關的導覽書文集亦同時攀升，¹⁶¹ 在這波浪潮中王世貞對於出版文化的熱衷與關注也不容忽視，他的文章產量豐富，與他相關的出版物不勝枚舉，可謂著作等身。他自撰自編的書目就有 11 本之多；自編、評點他人著作出版的近 60 本；他人將王世貞著作編輯出版的書目近百本。¹⁶² 本章所談與王世貞相關的這些材料，大致上始於 1570 年代：陸治臨摹《華山圖冊》於 1573 年；《紀行圖》約從 1574 年始，至 1577

¹⁶¹ 周振鶴，〈從明人文集看晚明旅遊風氣及其與地理學的關係〉，《復旦學報(社會科學版)》(2005) 第 1 期，頁 72-78。

¹⁶² 許建平編著，《王世貞書目類纂》(南京：鳳凰出版社，2012)，頁 1-12。

最後兩開完成；《山園雜著》於萬曆之後；王世貞的文集《弇州四部稿》經他校正後於 1577 年初刻；¹⁶³ 之後仍繼續整理文稿，或許打算出版《弇州山人續稿》。¹⁶⁴ 王世貞對出版文化投入的熱情，到了晚明彷彿是科考不順文人心中的楷模，成為舉業外的另一出路。¹⁶⁵ 除了王世貞可能有過這種嘗試，本文第二章提到彭年幫壺梁先生託錢穀製作的《白嶽遊》一葉，在提及受畫人「何巡江」之後，還補上一句「乞旦晚捐數刻工應之」，¹⁶⁶ 在這則短信中不能得知此圖成果如何，但或能推測在當時是否也有其他人將自己收藏的紀遊繪畫作品付梓的嘗試或許也並非無端的想像。

然而，王世貞規劃的《紀行圖》確實未見出版品。當然有可能是因為王家在 1580 年代以後，家中經濟狀況日漸下滑又適逢水災，而使得王世貞的文稿與相關財產散佚，《紀行圖》的出版計畫也只好付諸流水。¹⁶⁷ 但是若將這項計畫放在版畫發展來看，或許也可以從當時版畫技術來考慮是否能配合得上王世貞的期待。

明後期的版畫技術最引人注意的表現當屬今日被稱為「徽派版畫」¹⁶⁸ 的相

¹⁶³ 許建平〈《弇州山人四部稿》版本發現與考辨〉，《文獻雙月刊》(2016)，第 2 期，頁 31-38。

¹⁶⁴ 相關研究參魏宏遠，〈王世貞《弇州山人續稿》成書、版本考〉，《上海大學學報(社會科學版)》(2014)，第 31 卷第 2 期，頁 54-65。

¹⁶⁵ (明)不著撰人，楊爾增序，《新刻全像東西晉演義》，明末世榮堂刊本，頁 3-4，傅斯年圖書館藏。

¹⁶⁶ 參本文第二章、第四節。

¹⁶⁷ 1580 年王世貞分家產，並將這些文化事業交辦給兒子打理，尤其是三子王士駿。但在 1587 連續幾年間，江南發生水旱，王世貞家似乎經濟狀況不佳，在寫給王辰玉的書信中提到「蓋比歲水旱，三兒之蓄如掃，所有書畫酒鎗首裝之類，悉入典庫國賦，茫然未知所處」。《紀行圖》是否在這場水旱災中入典庫不能得知，但到王世貞晚年以及他逝世後，家中的經濟狀況也可能是導致許多出版計畫未能見世的原因。馮夢禎在王士駿的祭文中，提到王士駿為了刊刻父親的文稿，甚至變賣田產。王士駿早逝後，長子王士騏繼續這項出版工作，到 1599 年刊印，但其中已有不少散佚的文稿並未能完全蒐集刊刻。相關研究參魏宏遠，〈王世貞《弇州山人續稿》成書、版本考〉，頁 54-65。

¹⁶⁸ 關於「徽派版畫」概念的反思請參董捷，〈明末版畫創作中的不同角色及對「徽派版畫」的反思〉，《新美術》第 4 期(2010)，頁 13-27+47。林麗江，〈明代版畫《養正圖解》之研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 33 期(2012 年 9 月)，頁 163-224。

關作品，與徽州興起的黃氏刻工有關，尤以人物版畫為主，其中的典型作品像是《人鏡陽秋》，¹⁶⁹ 在大禹治水圖中（圖 210），人物比例大也不乏山與水的母題，刻工展現高度掌握版畫線條的能力，線條綿長且均勻細緻，無論是以直線表現堅硬的岩石或是長弧形的洪水都能控制得宜，人物的衣袍也因圓弧線條而能產生蓬鬆的空氣感。此書出版於王世貞逝世後十年，但書中所展現的線條品質應是一步步發展而致的成果。然而，線條的發展並不意味著也能同時符合製作出山水版畫相應的技術。

明弘治元年（1488）刊行的《吳江志》¹⁷⁰，為莫旦（1429—？）編撰，屬蘇州南方一處州縣志書，全書共二十二卷，與傳統地方志記錄歷史沿革、風格、詩文等內容相當。莫旦自序其蒐集材料約三十年之久，最一開始蒐集到的材料即一圖經，之後陸續增補文字材料同時，應也包含圖象，而於書前單獨收錄「圖像」編成卷一，目前保存的圖像除了有收錄一般性的全縣總圖、縣治圖等，也收錄一些比較接近繪畫作品的圖（圖 211），圖中描繪江上航行的船隻與沿江的景點，在近景船與長橋之後，遠景的山或船時直接疊加在畫幅上，就像將這些母題剪貼在畫面上，這種不合理的空間表現可能要到十七世紀初期才呈現出顯著的突破。以 1614 年杭州香雪居《新校注古本西廂記》中「傷離」（圖 212）來比較，可見明顯的差異，中央山體左側河道邊的坡岸，似以比較合理的方式往後退，先退到稍後的左側、再退到更後的右側，這條河道所能展現的空間顯然是較明初版畫更擴大；而中央山體底部的表現也值得注意（圖 213），右側底部的石塊一道線條從右下捲至左上，此線條下刻出短斜橫線配上直的黑點或小塊面，似在企圖表現

¹⁶⁹ 《人鏡陽秋》相關研究參林麗江文章，文中特別強調汪庭訥對此書的編輯之功。參 Lin, Li-chiang, "Wang Tingne Unveiled—through the Study of the Late Ming Woodblock-Printed Book Renjing Yangqiu," *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* 95 (2012): 291-329.

¹⁷⁰ 此書版本與基本介紹參小林宏光，《中國の版画：唐代から清代まで》（東京：東信堂 1995），頁 48-49。周心慧，《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁 123。另參臺灣國家圖書館「古籍與特藏文獻資源」，全書圖像亦可見於該網站「古籍影像檢索資料庫」（網站資源：goo.gl/KX97rC，搜尋日期：2017.2.28）。

出筆繪直刷的痕跡，順著小石塊往後退到後方，女主角後方營造出一個小空間，在兩棵松樹中間有塊長石頭，在兩邊刻出不同長度的弧線，產生一點扭動的感覺。此圖所展現的空間與山體的造型，應是明初版畫的製作難以想像的成果。¹⁷¹ 此成果已在《紀行圖》製作約三十年之後。

雖然萬曆之後刊刻版畫的技術已經很進步，但要找到能刊刻山水版畫的好手可能並不容易。即便到了十九世紀，要想刊刻品質較佳的山水版畫也非易事，麟慶（1791—1846）出版的《鴻雪因緣圖記》，收錄他一生行跡的範圍，歷經兩次刊刻，首刊脫稿於 1838 年，共兩集，原書每集有八十張圖，但是麟慶之子崇實、崇厚在書中跋文提到：「初二集脫稿於南河節署，門下士取付剞劂，時以圖帙縝密，未得鏤手，故只刊記文，未刊圖畫。」第二次刊刻脫稿於 1846 年，共三集，第三集末麟慶兒子跋文提到：「時有先君幕客陳朗齋者，自京師歸揚州，以畫稿半出其手，爰囑覓匠江南，合初二三集圖記重鏤，閱兩寒暑而蕞事。」¹⁷² 從跋文記錄可以發現《鴻雪因緣圖記》的版畫製作，為了找到合適刻工也需花費一番經歷，從第一次決定刊刻到第二次配合圖版出版，中間拖了很長一段時間。《鴻雪因緣圖記》與《紀行圖》的時代已有一段不小的差距，但從《鴻雪因緣圖記》的例子提醒我們注意製作山水版畫的困難，需要表現「圖帙縝密」的山水需要相應的版畫技術配合，不是只有圖稿就可以達成，因此才能合理表現開闊的空間，避免如早期版畫《吳江志》中的剪貼效果。

在王世貞的時代，山水版畫技術很可能如同《山園雜著》弁山群的效果。《山園雜著》的出版可能也花費不少精力，書中全文的字體以模仿手寫的筆跡被刊刻，

¹⁷¹ 1600 年後山水版畫之突破發展參石守謙，〈第十一章、變觀眾為作者——十八世紀以後宮廷外的山水畫〉，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》。（未刊稿）

¹⁷² 感謝梅韻秋老師於論文口試中提供此資料。《鴻雪因緣圖記》的成書與刊刻狀況參考范白丁，〈《鴻雪因緣圖記》成書考〉，6 期（2008），頁 44-48；深入研究參梅韻秋，〈天下名勝的私家化：清代嘉、道年間自傳體紀遊圖譜的興起〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，41 期（2016），頁 303-370+375。

不同於明體，明體方正利於分工、減省刊刻時間，使成本下降。¹⁷³ 但《山園雜著》的全文都以模仿手寫的筆跡來刊刻，且筆畫線條粗細勻稱、字體結構亦能掌握得宜，品質具一定程度的水準。而書中收錄的版畫卻只具輪廓，看起來十分樸拙，這很可能是受限於當時山水版畫技術的發展，尚未能達到表現立體與空間的要求。

《紀行圖》的副本「延春閣本上冊」，空間幾乎是靠疊加表現，其中的山石坡岸其實已將近只剩輪廓，但像《黃泥壩》（圖 209）中的土山仍必須依靠些許墨色擦染於山頭，方能表現圓滾的特色，王世貞是否能期待此土山被妥善地轉化成版畫，與其同時代的「好事者」若看到這樣的山水作品，是否有可能感興趣將之付梓已不得而知。總之，王世貞若真有出版《紀行圖》的計畫，這項計畫大概並未成功，在很多可能的原因中，或許已經沒有辦法證實何者為真，但這項計畫的失敗卻似提醒我們即使如王世貞般具有許多資源與影響力的人，也有出版過許多文字書籍的經驗，但要達成附大量圖像的旅遊導覽書籍，很可能不是單憑個人的動機就能成功。

透過上述對《紀行圖》與《華山圖》兩套作品的副本分析，可歸納出類似的風格特色，即強調清楚的線條，運用於加強輪廓，或是將墨染皴法變成直線的切割，母題多以塊狀造型組合於畫面，且以線條、造型比例和上下疊加三種方式來營造空間，幾乎避去合理深度空間的表現。不僅較具有平面效果，且線條修改的痕跡猶如畫稿，配合著《山園雜著》中的版畫作品，以及 1570 年代以來王世貞對於出版文化之關注，兩套圖冊副本的製作顯示王世貞可能有期待出版《紀行圖》，希望能用圖像來導覽更多觀眾的計畫。

¹⁷³ 參（日）大木康著、周保雄譯，《明末江南的出版文化》（上海：上海古籍出版社，2014），頁 32-35。





結語

《紀行圖》的輿圖風格與稍早紀遊圖像有別，透過景點旁題字以及各種符號式的表述，使作品不只具備個人旅遊紀念的意義，還有解說與展示的企圖，將各地值得注意的地理資訊標示出來，因此具有導覽功能。此功能與當時以文字或平面輿圖來作為旅遊導覽的材料都不一樣，透過圖像訴諸於更直觀的說明方式，而非以文字描述東西南北；再者，《紀行圖》也和平面輿圖不同，畫家透過各種母題在畫面上的排列組合，豐富其中的導覽訊息，舉例來說，平面輿圖在表達沿途所經路段時，著重於方位說明，對各個地景並不會刻意作過多的變化，但《紀行圖》經常嘗試透過排列組合，表達每一個城市不同的重點特色，或是哪一段路具有特殊弧度的水道等。《紀行圖》可說是由王世貞規劃的一種新型態的旅遊導覽方式。

冊中著重官設行政中心與河工設施的導覽主題，可以推測王世貞的核心觀眾，即像他一樣具有仕宦身分的文人群體。王世貞這群仕宦階層的成員，大多數的人可能也都擁有航行於京杭運河的經驗，因此即使參與聚會的成員平常並不熟識，透過一起欣賞藝術作品，談論彼此都曾經歷過的旅途，以及途中那些與交通、歷史和國家有關的議題，以此作為連結建立起彼此的認同。過去藝術史在討論明代的旅行文化，目光多著重於明中葉以前王履、沈周、文徵明等具有畫家身分的人的旅行活動。在歷史領域的討論中，則多關注於此期新興的商人階層，對於仕宦階層的旅行活動，卻沒有受到同等篇幅的重視，雖然宦遊的傳統很早就存在，但《紀行圖》的出現讓我們看見宦旅文化似乎有了改變。在宦旅過程中一起觀畫的活動或許也讓原本嚴肅的宦遊旅程多了點公事之外、較輕鬆的面向。這群王世貞

周邊的文士群體，就成為王世貞的觀眾群，而這群文士階層的需求與支持，才是十六世紀後期紀遊圖之新表現的最大動力來源。



值得注意的是，出版文化在這波旅行風潮中扮演的角色不容忽視。士人群體將他們親身的旅行經驗，積極地用文字紀錄下來，不只留名後世，他們的遊蹤也為未來的旅行者提供各地的地方資訊。本文認為從《紀行圖》的畫面特色以及王世貞的相關作為，可以合理推測王世貞在計畫之初即有考慮出版《紀行圖》。畫面上，簡化皴法與暈染、加強其線性效果如輪廓線，使得母題多以塊面造型組合於畫面，這種風格表現從「重華宮本」到副本「延春閣本上冊」一步步被加強，副本「延春閣本上冊」不僅平面效果極強，線條有許多層疊修改的痕跡猶如畫稿，此現象特別值得注意。一般贊助人邀請畫家製作副本，無論私藏或送人，會期待副本能盡量逼近真跡，但在王世貞的規劃下卻猶如畫稿。上述的風格特徵，再考慮其導覽意義，王世貞出版此冊的可能性很高。事實上，王世貞確實有過出版圖像配合文字來導覽的紀錄，《山園雜著》即為可見的成果。若真如此，從出版的角度考慮而言，《紀行圖》中特殊的筆墨現象，很可能是因應出版需求而作的調整。但是，尚須考慮到十六世紀後期山水版畫的技術發展，此期的版畫技術在線條與平面裝飾上雖已取得高度的成果，大多用以表現人物故事，如何在版畫中表現開闊的空間，將遠近位置安排得當，並藉由刀刻營造出石塊的立體感的技術，很可能尚未發展成熟，要到十七世紀初才有顯著的突破。那麼，王世貞與他常合作的畫家錢穀在山水版畫技術發展的過程中扮演的角色值得在未來更進一步考慮，而《紀行圖》冊副本則很可能是在嘗試階段中的一項成果。

直接受《紀行圖》影響的作品，除了學者曾提及清初莊罔生（1627-1679）的《山東紀遊冊》（Yale University Art Gallery）之外，國立故宮博物院還藏有一冊十八開託名為黃公望（1269-1354）的《黃公望畫張兩山居圖冊》，其中就有四

開直接承襲自《紀行圖》。此外還有多少作品受到《紀行圖》圖式的影響尚不清楚，初步推測在後來除了用來表現旅行，此圖式也很適合被用來描繪各地城鎮，尤其是還沒發展出固定圖像的城鎮或地點。崇禎年間出版的《名山圖》與《名山勝概記》並行，雖然以「名山」為名，但實際收錄的內容並不限於此，還包括亭臺樓閣、園林、寺廟，甚至是「故宮舊宅、河津關要者」¹⁷⁴，已經將河津關要視為可遊賞觀覽的景觀。而透過圖像紀錄途中的景點時，也採用和《紀行圖》雷同的組合形式，如〈小金山〉（圖 214，Library of Congress）從左右寬闊河道中央分出一道支流，岸邊景色雖較複雜，但基本圖式就如同《紀行圖》中倒 T 型分流河道，而此開表現空間的方式也較《吳江志》來得更成熟。《休寧戴氏族譜》（1632，國家典籍博物館）書中收錄五幅版畫（圖 215），¹⁷⁵ 為黃一鳳繪圖、黃壽先刻，描繪地點約處徽州休寧城東南邊的村落，此圖雖以村落為主角，但圖中的高視點，特別突顯出村落周邊的河川、並以題字標示橋墩、祠堂廟宇，很可能是結合不同圖式而成。記載台灣歷史的官方志書《續修台灣府志》¹⁷⁶（1774，University of Washington Library）卷首附各種圖象，其中〈台灣郡治八景圖〉中，對於特殊水道地形的關注（圖 216），可能有採納《紀行圖》圖式再變化。至於其他相關發展的可能則有待未來進一步研究。

¹⁷⁴ 不著撰者，《名山勝概記》，遼寧省圖書館藏明崇禎六年墨繪齋刻本影印，收於《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化，1996），第 252 冊。

¹⁷⁵ （明）戴堯天，《休寧戴氏族譜》，（網站資源：goo.gl/rzODbQ，搜尋日期：2017.4.2）

¹⁷⁶ （清）黃份等纂、余文儀修，《續修臺灣府志》卷首，頁四下、五上。國家圖書館古籍與特藏文獻資料庫，清乾隆 39 年(1774)序刊本。（參考網址：goo.gl/rrK3bh，搜尋日期:2017/7/10）。





參考文獻

傳統文獻

(明) 王世貞

《弇州四部稿》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986。

《弇州山人四部續稿》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986。

《弇州史料》，《四庫禁燬書叢刊》，明萬曆四十二年刻本，北京：北京出版社，2000。

《山園雜著》，明寫刊本，國家圖書館藏。

(明) 王世懋

《王奉常集》，收錄於《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業公司，1997。

(明) 王瓊

《漕河圖志》，北京：水利電力出版社，1990。

(明) 王鏊等撰

《姑蘇志》，明正德元年刊本，國家圖書館古籍與特藏文獻資料庫。

(明) 王穉登

《青雀集》，收於《王百穀集十九種》，明刻本，收於《四庫禁燬書叢刊》(北京:北京出版社出版，2000，集 175)。

(明) 不著撰人、楊爾增序

《新刻全像東西晉演義》，明末世榮堂刊本，傅斯年圖書館藏。

(清) 和坤等敕纂、穆彰阿等奉敕修

《(嘉慶重修)大清一統志》，收於《四部叢刊續編景舊鈔本》，臺北：商務印書館影印本，1966。

(明) 李賢

《明一統志》，中山大學圖書館藏明天順五年內府刻本影印，北京：北京圖書館出版社，2009。

- (明) 張內蘊
《三吳水考》，收於《四庫全書珍本三集》，臺北：臺灣商務，1972。
- (明) 張瀚輯
《皇明疏議輯略》，收入《續修四庫全書》，南京圖書館藏明嘉靖三十年大名府刻本影印，上海：上海古籍出版社，1995。
- (明) 張國維撰
《吳中水利全書》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務，1983。
- (明) 婁性
《皇明政要》，收於《新刊皇明政要》，永和：文海出版社，1996。
- (明) 都穆
〈遊名山記·北固山〉，收於《歷代遊記選》，北京：中國青年出版社，1992。
- (明) 陳子龍
《明經世文編》，台北：中華書局，明崇禎平露堂刻本，1962。
- (明) 陳繼儒
《妮古錄》，收錄於黃賓虹、鄧實編《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1975。
- (宋) 陸遊
《入蜀記》，收於《景印文淵閣四庫全書》，460冊。
- (明) 馮世雍
《呂梁洪志》，明金聲玉振集本，收於《四庫全書存目叢書》，257冊。
- (清) 黃鉞等撰
《石渠寶笈三編》，臺北：國立故宮博物院，1969。
- (明) 雷禮等輯
《皇明大政紀》，明萬曆三十年某秣陵周時泰博古堂刻本，收於《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化，1996。
- (明) 楊士奇
《東里續集》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- (明) 劉炳
《劉彥昂集》，收於《四庫全書珍本》，臺北：台灣商務，1971。
- (宋) 鄧椿
《畫繼》，北京：人民美術出版社，1964。
- (明) 鄭若曾
《江南經略》，收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》，北京：線裝書局，2006。
- (清) 錢大昕

《弇州山人年譜》，收於陳文和主編，《嘉定錢大昕全集(增訂本)》，南京：鳳凰出版社，2016。

(明)戴堯天

《休寧戴氏族譜》，北京：中國社會科學院歷史研究所圖書館，1986，傅斯年圖書館微卷。

(清)龐元濟

《虛齋名畫錄》，臺北：漢華文化事業股份有限公司，1971。

(明)顧清

《東江家藏集》，《景印文淵閣四庫全書》，1261冊。

近人論著

丁志安

1986《錢穀》，上海：上海人民美術出版社。

上海博物館編

1996《上海博物館藏明四家精品選集》，香港：大業公司。

石守謙

2008〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，收於氏著《風格與世變》，北京：北京大學出版社，2011三刷，頁225-255。

2008〈石濤、王原祈合作蘭竹圖的問題〉，收於氏著《風格與世變》北京：北京大學出版社，2011三刷，頁335-355。

2009〈以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》26期，頁1-36。

2010〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》，臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，頁379-473。

2012〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化出版公司，頁91-188。

2015〈十七、十八世紀東亞的奇觀山水畫——從中國到朝鮮的傳佈過程〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界——東亞文化意象之傳佈》，臺北：允晨文化出版公司，頁33-81。

2016〈蘇州文人繪畫的成立、推廣與挑戰〉，收於大和文華館《蘇州をめぐる諸問題—中国と日本の観点から》，奈良：大和文化館，大和文華館特別展「蘇州の見る夢—明・清時代の都市と絵画—」開催記念国際シンポジウム報告書，頁 11-42。

〈第十一章、變觀眾為作者——十八世紀以後宮廷外的山水畫〉，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》。（未刊稿）

吳志宏

2012《明代旅遊圖書研究》，南開大學博士論文。

巫仁恕

2010《游道—明清旅遊文化》，北京：三民書局。

林麗江

2012〈明代版畫《養正圖解》之研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期，頁 163-224。

周心慧

2000《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社。

周振鶴

2005〈從明人文集看晚明旅遊風氣的形成及其與地理學的關係〉，《復旦大學學報（社會科學版）》1期，頁 72-78。

范白丁

2008〈《鴻雪因緣圖記》成書考〉，6期，頁 44-48。

高居翰、黃曉、劉珊珊

2014《不朽的林泉》，北京：三聯書局。

唐云校注

1995《徐霞客遊記》，成都：成都出版社。

馬孟晶

2013〈西湖旅遊和杭州出版的交會—明商維濬刊本《西湖遊覽志》的淵源與特色〉，《故宮文物月刊》362期，頁 102-111。

2013〈名勝志或旅遊書—明《西湖遊覽志》的出版歷程與杭州旅遊文化〉，《新史學》24卷4期，頁 93-138。

許建平編

2012《王世貞書目類纂》，南京：鳳凰出版社。

國立故宮博物院

2016《華夏藝術中的自然觀：唐獎故宮文物選萃特展》，臺北：國立故宮博物院。

國立故宮博物院編輯委員會編輯

1999《國家圖書館善本書志初稿》，臺北：國家圖書館。

梅韻秋

1999〈張峯《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》6期，頁195-239。

2014〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀行錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》36期，頁109-175。

2016〈天下名勝的私家化：清代嘉、道年間自傳體紀遊圖譜的興起〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》41期，頁303-370+375。

梅新林、俞樟華編

2004《中國遊記文學史》，上海：學林出版社。

崔瑞德、牟復禮編、楊品泉譯

2007《劍橋中國明代史（1368-1644）下卷》，北京：中國社會科學出版社。

黃坤校注

2003《徐霞客遊記選評》，上海：上海古籍，2003。

黃仁宇

2005《明代的漕運》北京：新星出版社。

傅立萃

1997〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，收於《美術史研究集刊》4期，頁185-222。

楊正泰點校

2006《明代驛站考》，上海：上海古籍。

董捷

2010〈明末版畫創作中的不同角色及對「徽派版畫」的反思〉，《新美術》第4期，頁13-27+47。

劉巧楨

1989《晚明蘇州繪畫》，國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文1989。

劉正編

2000《王履《華山圖》畫集》，天津：天津人民美術出版社。

蔡愛國

2006〈張復《西林園景圖》冊及其史料價值〉，《中國書畫》12期，頁4-22。

盧雪燕

2013〈院藏彩繪本長江地理圖--無邊落木蕭蕭下 不盡長江滾滾來〉，《故宮文物月刊》366期，頁12-21。

薛永年

1993〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，頁47-64。

魏宏遠

2014〈王世貞《弇州山人續稿》成書、版本考〉，《上海大學學報（社會科學版）》31卷2期，頁54-65。

小林宏光

1995《中国の版画：唐代から清代まで》，東京：東信堂。

大木康著、周保雄譯

2014《明末江南的出版文化》（上海：上海古籍出版社）。

Cahill, James

1994 *The painter's practice: how artists lived and worked in traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994), pp.102-112. (中譯本：高居翰，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》（北京：三聯書局，2014四刷）

1997 *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), pp.82-96。(中譯本：高居翰，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(1368-1580)》（臺北：石頭出版社，1997）。

Chow, Kai-wing

2011 "The merging of shi and shang in travel: The production of knowledge for travel in late Ming book." in *Frontiers of History in China*, Vol. 6 Issue 2, pp. 163-182.

Kindall, Elizabeth

2009 "Visual Experience in Late Ming Suzhou 'Honorific' and 'Famous Sites'", *Ars Orientalis* 36, pp.137-177.

Brook, Timothy

1981 "Guides for Vexed Travelers: Route Books in the Ming and Qing." In *Ch'ing-shih wen- t'i*, pp.32-76.

Edwards, Richard

1976 *The art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* (Ann Arbor: University of Michigan).

1989 “Shen Chou and the Ming”, *The World around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting* (Ann Arbor: University of Michigan Press).

Fong, Wen

1984 *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp.144-151. (中譯本：方聞，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》(陝西：陝西人民美術出版社，2004)，頁 161-166。)

Liscomb, Kathlyn Maurean

1993 *Learning from Mount Hua : a Chinese physician's illustrated travel record and painting theory* (Cambridge; New York: Cambridge University Press).

Li, Chu-tsing, James Cahill, Wai-kam Ho, and Claudia Brown.

1989 *Artists and patrons: some social and economic aspects of Chinese painting.* (Lawrence, Kan: Kress Foundation Dept. of Art History, University of Kansas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in association with University of Washington Press). (中譯：李鑄晉主編，《中國畫家與贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》(天津：人民美術出版社，2013))

Lin, Li-chiang

2011 “A Study of the Xinjuan hainei qiguan, a Ming Dynasty Book of Famous Sites,” in *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*, ed. Jerome Silbergeld, Dora C.Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck (Princeton: P.Y.and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Princeton University in association with Princeton University Press), pp.779–812.

2012 “Wang Tingne Unveiled—through the Study of the Late Ming Woodblock-Printed Book Renjing Yangqiu,” *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* 95, pp. 291-329.

Zhang, Hongxing

2013 *Masterpieces of Chinese painting, 700-1900* (London : V&A Publishing).

Zhang, Cong Ellen

2010 *Transformative Journeys: Travel and Culture in Song China*.(Honolulu:
University of Hawai'i Press).

網路論文與資料庫

國立故宮博物院圖像資料庫

大都會博物館圖像資料庫

上海博物館圖像資料庫

Internet Archive 網站

愛如生古籍資料庫

國家圖書館古籍圖像資料庫

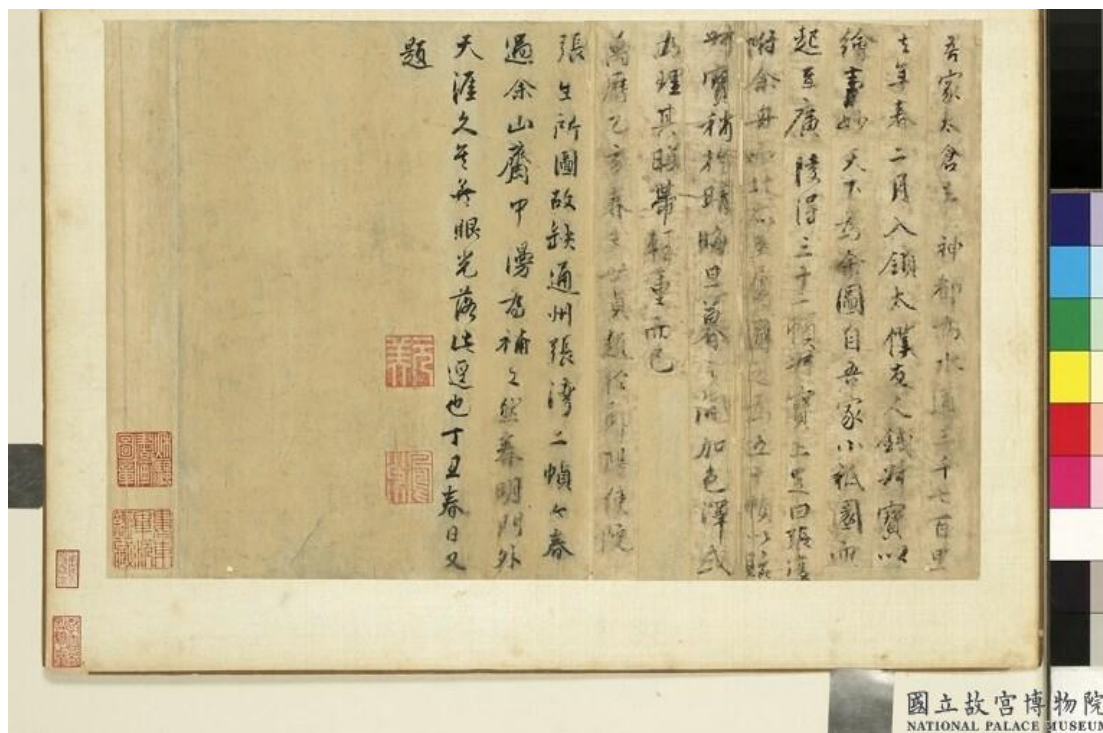
數位方輿圖像資料庫

世界數字圖書館





附件一：王世貞《錢叔寶紀行圖》題跋



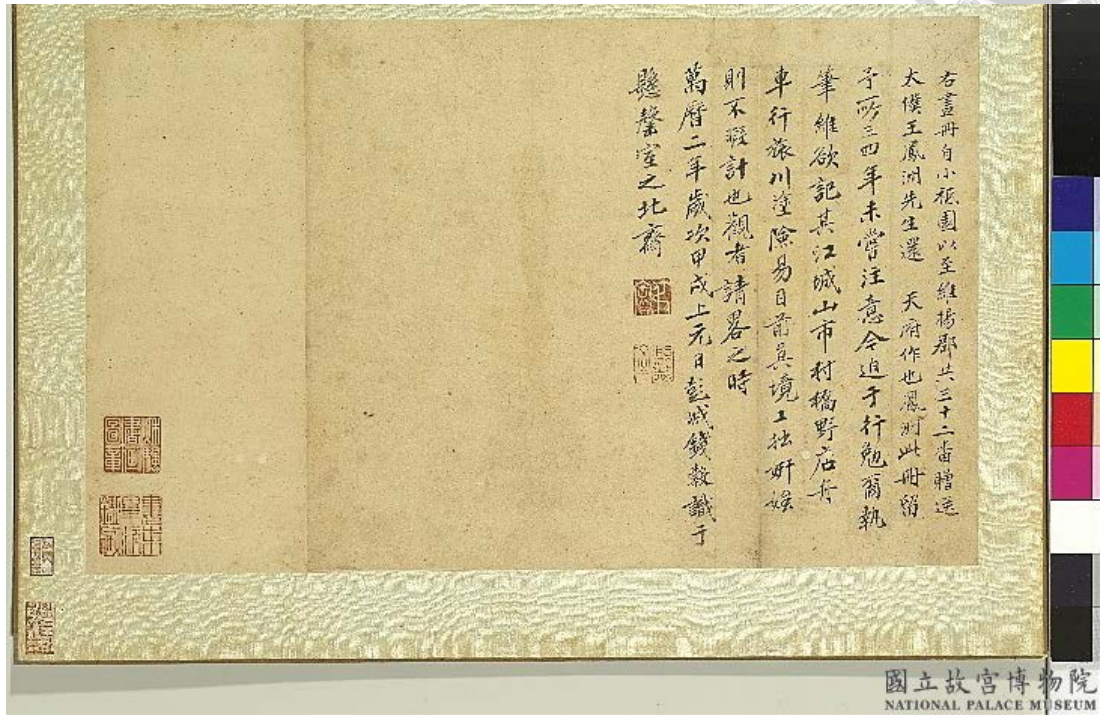
王世貞《弇州四部稿》卷一百三十八原文：

吾家太倉去神都為水道三千七百里，自吾過舞象而還往者十二而水居其八，得失憂喜之事錯或接浙，卜夜所經繇都會繁盛，若雲烟之過眼而已。去年春二月入領太僕，友人錢叔寶以繪事妙天下，為余圖，自吾家小祗園而起，至廣陵得三十二幀。蓋余嘗笑叔寶如趙大年，不能作五百里觀也。叔寶上足曰張復，附余舟而北，所至屬圖之，為五十幀，以貽叔寶，稍於晴晦旦暮之間加色澤，或為理其暎帶輕重而已。昔宗少文圖五嶽名山於齋壁，日鼓琴動操，欲令衆山皆響，吾請老之日以此冊置書齋，阿堵得之不自笑令淚出耶。然終南山有捷徑，又安知長安道中之無隱淪也。且吾與二子俱幸而不死，是不能為向子平，亦終當為少文矣。因題於後。（萬曆乙亥春。王世貞題於鄖陽使院）。

（張生所圖，故缺通州、張灣二幀。今春過余山齋中，漫為補之，然春明門外，天涯久矣，無眼光落此逕也。丁丑春日又題。）

*底線為圖冊副葉遭刪原文，（括弧）為副葉存、文集不存。

附件二：錢穀《紀行圖》題跋



右畫冊自小祇園以至維揚郡，共三十二番，贈送太僕王鳳洲先生還天府作也。鳳州此冊，留予所三四年，未嘗注意，今迫於行，勉爾執筆，維欲記其江城山市、村橋野店、舟車行旅、川塗險易。目前真境，工拙妍媸，則不暇計也。觀者請略之時

萬曆二年（西元 1574 年）歲次甲戌上元日。彭城錢穀識于懸磬室之北齋。



圖 版



圖 1 錢穀《紀行圖》「小祉園」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 2 錢穀《紀行圖》「太倉」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 3 錢穀《紀行圖》「萌子鋪」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 4 錢穀《紀行圖》「新洋港」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 5 錢穀《紀行圖》「崑山」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 6 錢穀《紀行圖》「真義」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 7 錢穀《紀行圖》「維亭」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 8 錢穀《紀行圖》「沙湖」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 9 錢穀《紀行圖》「下雉瀆」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 10 錢穀《紀行圖》「婁門」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 11 錢穀《紀行圖》「金閶」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 12 錢穀《紀行圖》「楓橋」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 13 錢穀《紀行圖》「射瀆」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 14 錢穀《紀行圖》「許墅」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 15 錢穀《紀行圖》「望亭」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 16 錢穀《紀行圖》「梁谿」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 17 錢穀《紀行圖》「惠山」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 18 錢穀《紀行圖》「洛社」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 19 錢穀《紀行圖》「橫林」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 20 錢穀《紀行圖》「白家橋」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 21 錢穀《紀行圖》「崑陵」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 22 錢穀《紀行圖》「新聞」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 23 錢穀《紀行圖》「奔牛」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 24 錢穀《紀行圖》「呂城」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 25 錢穀《紀行圖》「丹陽」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 26 錢穀《紀行圖》「黃泥霸」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 27 錢穀《紀行圖》「丹徒」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 28 錢穀《紀行圖》「新豐」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 29 錢穀《紀行圖》「京口」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 30 錢穀《紀行圖》「金焦」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 31 錢穀《紀行圖》「瓜州」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 32 錢穀《紀行圖》「揚子橋」
臺北 國立故宮博物院 (重華宮本)



圖 33 錢穀、張復《水程圖》「小祇園」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 34 錢穀、張復《水程圖》「太倉」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 35 錢穀、張復《水程圖》「新洋江」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 36 錢穀、張復《水程圖》「韻子鋪」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

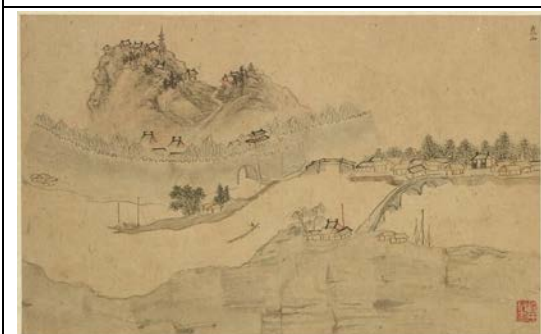


圖 37 錢穀、張復《水程圖》「崑山」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

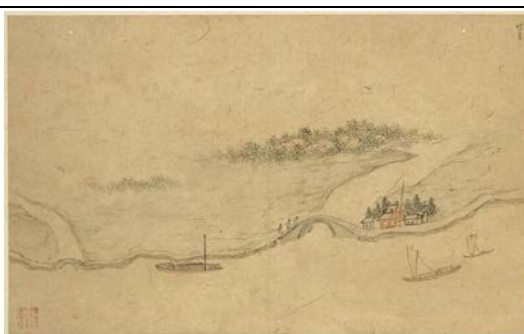


圖 38 錢穀、張復《水程圖》「信義」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

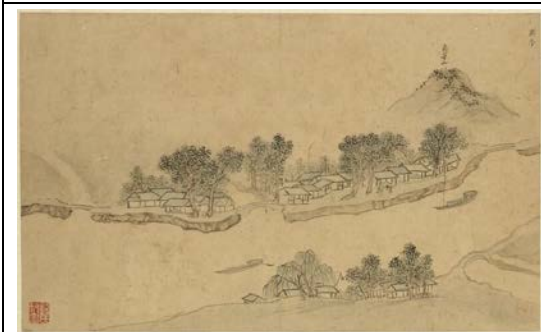


圖 39 錢穀、張復《水程圖》「夷亭山」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 40 錢穀、張復《水程圖》「沙湖」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 41 錢穀、張復《水程圖》「下雒瀆」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 42 錢穀、張復《水程圖》「婁門接待寺」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 43 錢穀、張復《水程圖》「閶門」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 44 錢穀、張復《水程圖》「楓橋」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

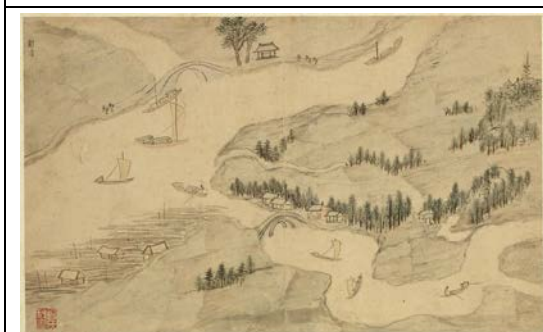


圖 45 錢穀、張復《水程圖》「射瀆」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

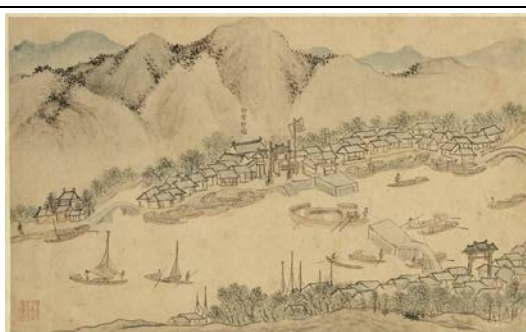


圖 46 錢穀、張復《水程圖》「潞墅鈔關」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

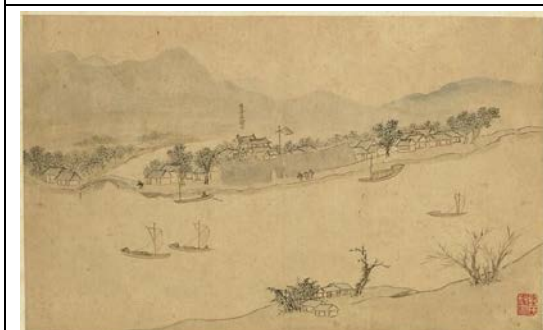


圖 47 錢穀、張復《水程圖》「望亭巡檢司」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

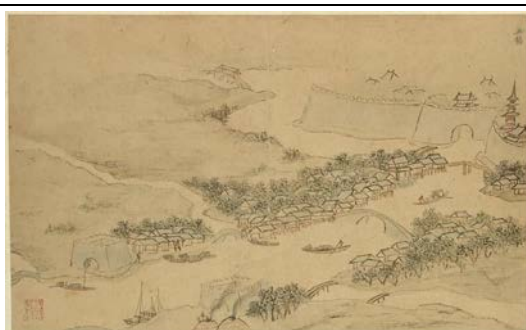


圖 48 錢穀、張復《水程圖》「無錫」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 49 錢穀、張復《水程圖》「高橋巡檢司」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 50 錢穀、張復《水程圖》「洛社」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 51 錢穀、張復《水程圖》「橫林」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

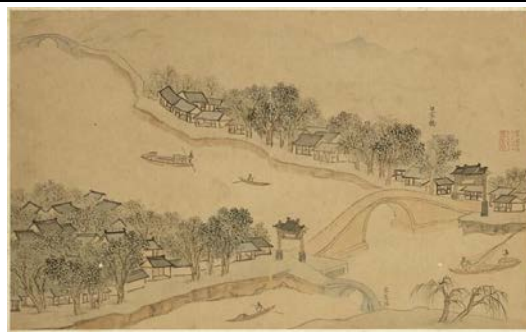


圖 52 錢穀、張復《水程圖》「白家橋」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 53 錢穀、張復《水程圖》「天寧寺毘陵」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 54 錢穀、張復《水程圖》「新聞」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

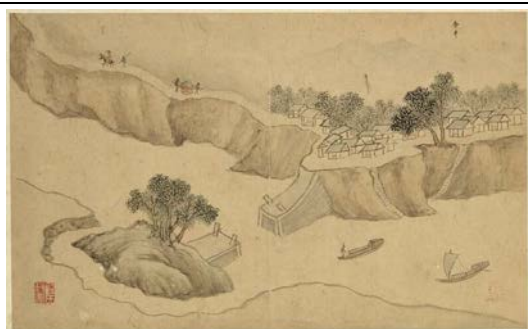


圖 55 錢穀、張復《水程圖》「奔牛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 56 錢穀、張復《水程圖》「呂城」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 57 錢穀、張復《水程圖》「丹陽」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 58 錢穀、張復《水程圖》「新豐」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 59 錢穀、張復《水程圖》「丹徒鎮」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 60 錢穀、張復《水程圖》「夾岡」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

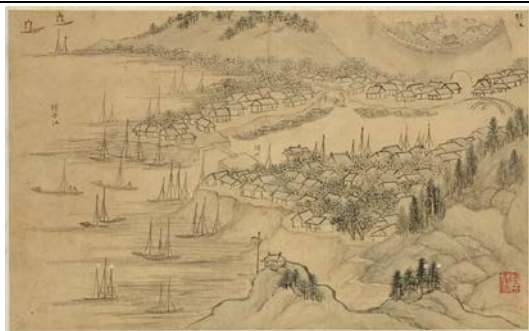


圖 61 錢穀、張復《水程圖》「揚子江」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 62 錢穀、張復《水程圖》「金山焦山」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 63 錢穀、張復《水程圖》「瓜洲」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)

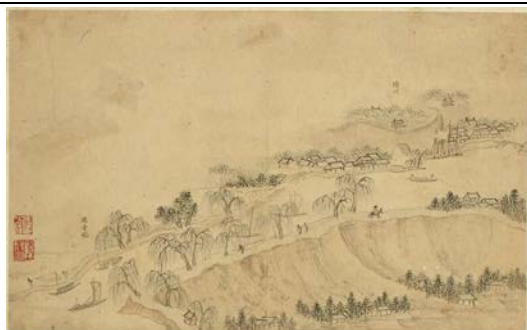


圖 64 錢穀、張復《水程圖》「揚子橋揚州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本上冊)



圖 65 錢穀、張復《水程圖》「邵伯」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 66 錢穀、張復《水程圖》「露舫廟」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 67 錢穀、張復《水程圖》「高郵」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 68 錢穀、張復《水程圖》「寶應」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 69 錢穀、張復《水程圖》「淮安漂母祠」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 70 錢穀、張復《水程圖》「移風閘」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 71 錢穀、張復《水程圖》「清江浦閘」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)

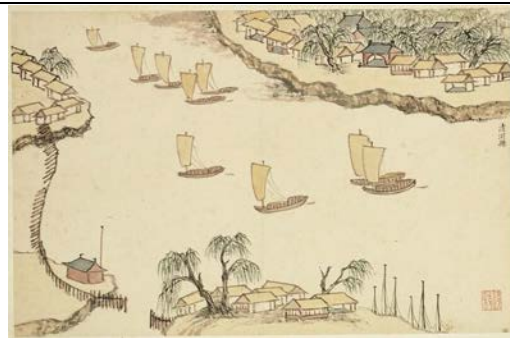


圖 72 錢穀、張復《水程圖》「清河縣」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 73 錢穀、張復《水程圖》「淮河口」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 74 錢穀、張復《水程圖》「桃源」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 75 錢穀、張復《水程圖》「古城三義廟」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 76 錢穀、張復《水程圖》「白洋河」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 77 錢穀、張復《水程圖》「宿遷」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 78 錢穀、張復《水程圖》「直河口」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 79 錢穀、張復《水程圖》「曲頭集」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 80 錢穀、張復《水程圖》「邳州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 81 錢穀、張復《水程圖》「呂梁洪」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 82 錢穀、張復《水程圖》「徐州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 83 錢穀、張復《水程圖》「茶城口」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 84 錢穀、張復《水程圖》「境山」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 85 錢穀、張復《水程圖》「夾溝驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)

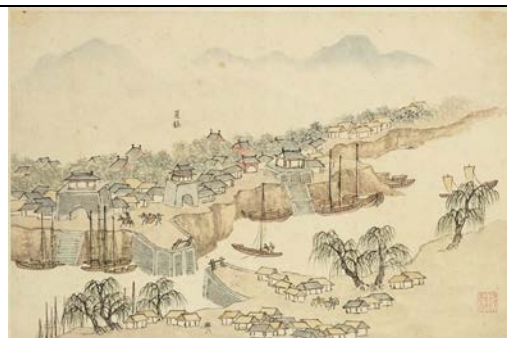


圖 86 錢穀、張復《水程圖》「夏鎮」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)

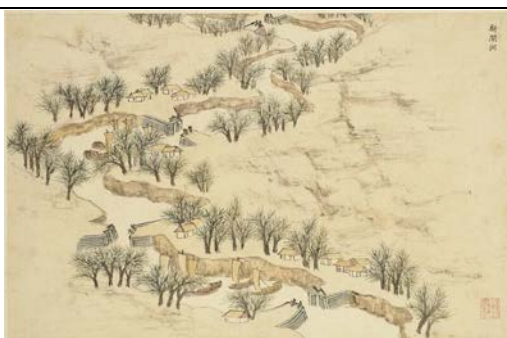


圖 87 錢穀、張復《水程圖》「新聞河」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)

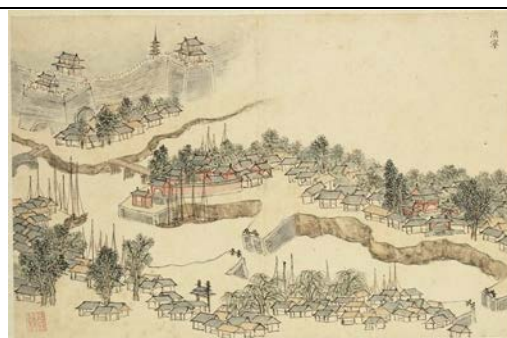


圖 88 錢穀、張復《水程圖》「濟寧」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 89 錢穀、張復《水程圖》「南旺」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)

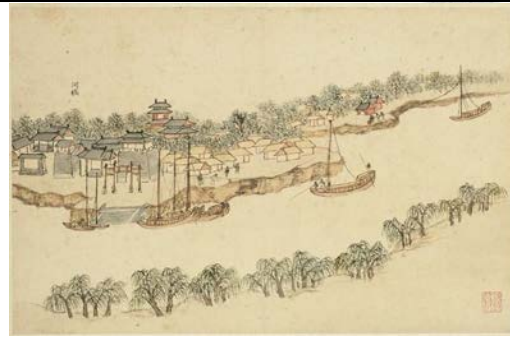


圖 90 錢穀、張復《水程圖》「河橋」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 91 錢穀、張復《水程圖》「安山閘」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 92 錢穀、張復《水程圖》「張秋」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本中冊)



圖 93 錢穀、張復《水程圖》「東昌」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 94 錢穀、張復《水程圖》「梁店驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 95 錢穀、張復《水程圖》「臨清」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 96 錢穀、張復《水程圖》「武城」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)

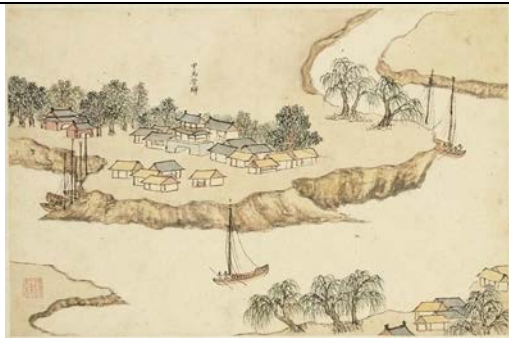


圖 97 錢穀、張復《水程圖》「甲馬營驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 98 錢穀、張復《水程圖》「鄭家口」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 99 錢穀、張復《水程圖》「古城縣梁家莊驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 100 錢穀、張復《水程圖》「德州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 101 錢穀、張復《水程圖》「連窩驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 102 錢穀、張復《水程圖》「磚河驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 103 錢穀、張復《水程圖》「新橋驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 104 錢穀、張復《水程圖》「滄州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 105 錢穀、張復《水程圖》「興濟縣乾寧驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 106 錢穀、張復《水程圖》「清縣」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)

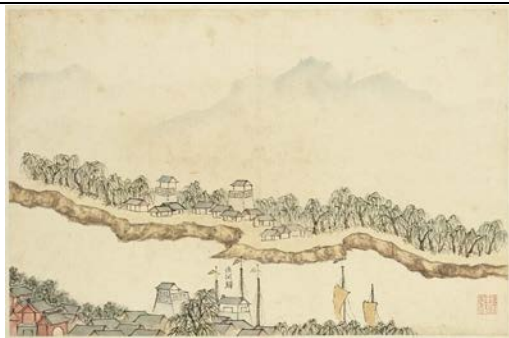


圖 107 錢穀、張復《水程圖》「流河驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 108 錢穀、張復《水程圖》「楊柳青」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 109 錢穀、張復《水程圖》「天津楊青驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)

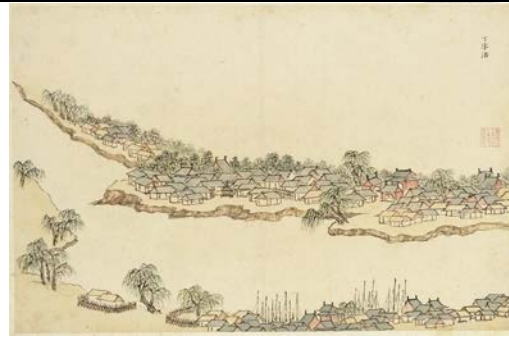


圖 110 錢穀、張復《水程圖》「丁字沽」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 111 錢穀、張復《水程圖》「楊村驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 112 錢穀、張復《水程圖》「河西務」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 113 錢穀、張復《水程圖》「和合驛」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 114 錢穀、張復《水程圖》「灣口李二寺」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 115 錢穀、張復《水程圖》「張家灣」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 116 錢穀、張復《水程圖》「通州」
臺北 國立故宮博物院 (延春閣本下冊)



圖 117 《紀行圖》路線與地名

| 錢穀繪 (有兩個版本) | 張復繪 |
|---|--|
| <p>1.小祇園 2.太倉 3.新洋江 4.翫子鋪 5.崑山 6.信義 7.夷亭 8.沙湖 9.下雒 瀆 10.婁門 11.蘇州 12.楓橋 13.射瀆 14.泚墅 15.望亭 16.無錫 17.高 橋巡檢司 18.洛社 19.橫林 20.白家 橋 21.毘陵 22.新聞 23.奔牛 24.呂 城 25.丹陽 26.新豐 27.丹徒 28.夾 崗 29.鎮江 30.金焦 31.瓜州 32.揚 州</p> | <p>33. 邵伯 34.露筋廟 35.高郵 36.寶應 37.淮 安 38.移風閘 39.清江浦閘 40.清河縣 41. 淮河口 42.桃源 43.古城 44.白洋河 45. 宿 遷 46.直河口 47.曲頭集 48.邳州 49.呂梁 洪 50.徐州 51.茶城 52.境山 53.夾溝驛 54. 夏鎮 55.新閘河 56.濟寧 57.南旺 58.河橋 59.安山閘 60.張秋 61.東昌 62.梁店驛 63. 臨清 64.武城 65.甲馬營驛 66.鄭家口 67. 古城 68.德州 69.連河驛 70.磚河驛 71.新 橋驛 72.滄州 73.興濟縣 74.清縣 75.流河 驛 76.楊柳青 77.天津、楊青驛 78.丁字沽 79.楊村驛 80.河西務 81.和合驛 82.灣口、 李二寺 83.張家灣 84.通州</p> |





圖 118 錢穀《紀行圖》「小祇園」臺北 國立故宮博物院藏（重華宮本）

尺寸：寬 28.5 公分、長 39.1 公分



圖 119 錢穀、張復《水程圖》「小祇園」臺北 國立故宮博物院藏（延春閣本上冊）

尺寸：寬 23.2 公分、長 37.7 公分



圖 120 錢穀《紀行圖》「小祇園」臺北 國立故宮博物院藏（重華宮本）



圖 121 錢穀《蘭亭修禊圖》局部 The Metropolitan Museum of Art



圖 122 錢穀、張復《水程圖》「閩門」臺北 國立故宮博物院藏 (延春閣本上冊)



圖 123 錢穀、張復《水程圖》「閩門」
臺北 國立故宮博物院藏 (延春閣本上冊)

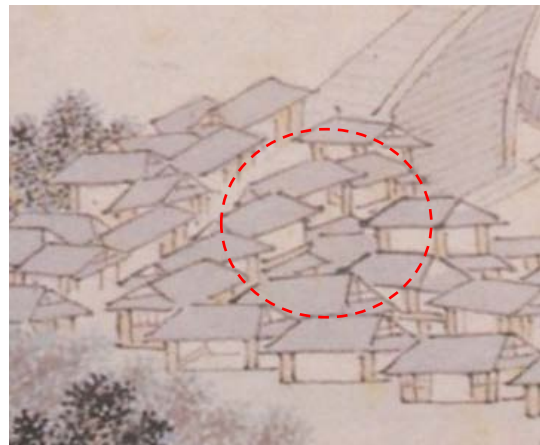


圖 124 圖 11 錢穀《紀行圖》「小祇園」臺北 國立故宮博物院藏 (重華宮本)



〈射瀆〉



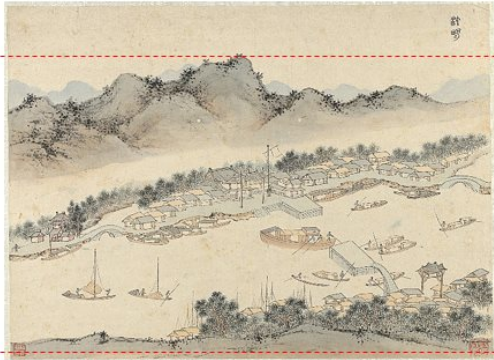
(重華宮本)



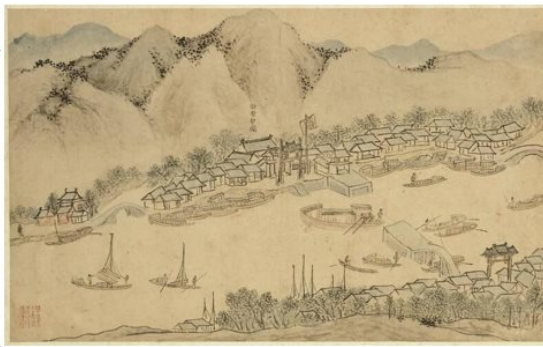
(延春閣本)

圖 125 〈射瀆〉編修 (左—「重華宮本」；右—「延春閣本上冊」)

〈澣墅〉



(重華宮本)



(延春閣本)

圖 126 〈澣墅〉編修 (左—「重華宮本」；右—「延春閣本上冊」)

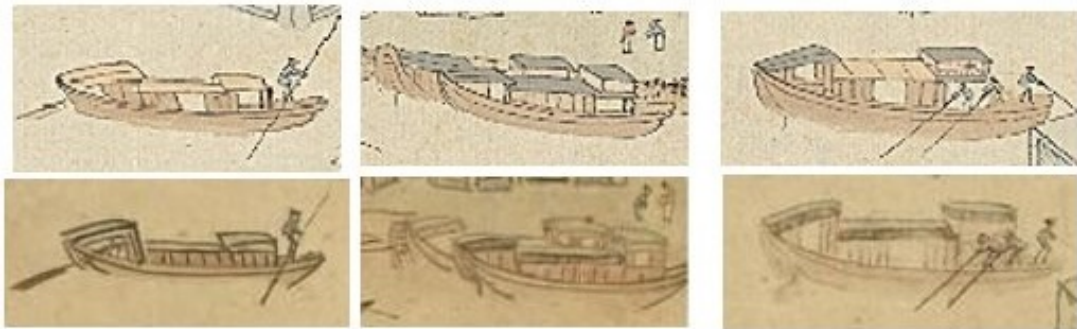


圖 127 「重華宮本」(上) 與「延春閣本上冊」(下) 航船比較



圖 128 「重華宮本」(上)與「延春閣本上冊」(下) 扁舟比較



圖 129 「延春閣本中、下冊」 張復所畫船隻



圖 130 張復《水程圖》「張家灣」臺北 國立故宮博物院藏 (延春閣本上冊)



圖 131 張復《西林園景圖》冊局部 無錫市博物館藏



圖 132 錢穀《紀行圖》「金焦」臺北 國立故宮博物院藏 (重華宮本)



圖 133 錢穀、張復《水程圖》「金焦」臺北 國立故宮博物院藏 (延春閣本上冊)



圖 134 錢穀、張復《水程圖》「呂城」臺北 國立故宮博物院藏 (延春閣本上冊)



圖 135 張復《西林園景圖》「層磐」
無錫市博物館藏

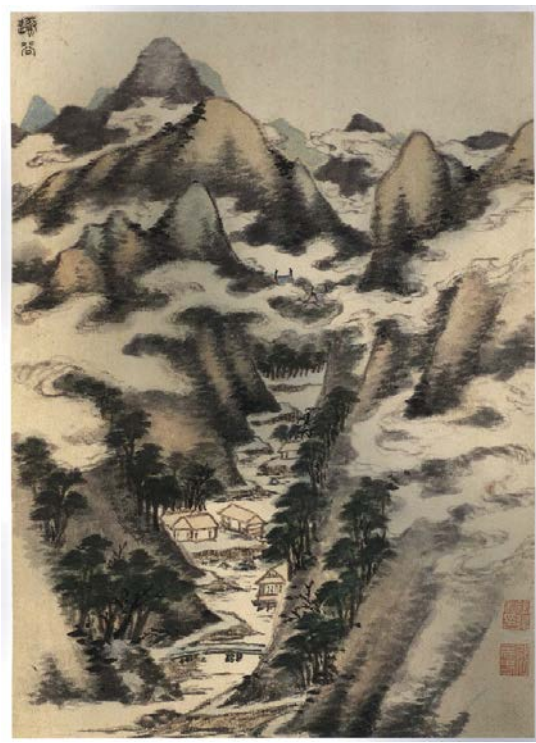


圖 136 張復《西林園景圖》「遁谷」
無錫市博物館藏



圖 137 錢穀《紀行圖》「射瀆」臺北 國立故宮博物院藏（重華宮本）



圖 138 張復《秋山行旅》臺北 國立故宮博物院



圖 139 錢穀、張復《水程圖》「通州」臺北 國立故宮博物院藏（延春閣本下冊）



圖 140 錢穀、張復《水程圖》「清江浦閘」臺北 國立故宮博物院藏



圖 141 錢毅〈滸墅〉 國立故宮博物院



圖 142 錢毅〈望亭〉 國立故宮博物院



圖 143 錢毅〈沙湖〉 國立故宮博物院



圖 144 張復〈邵伯〉 國立故宮博物院



圖 145 陸治〈得勝壩〉

1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏

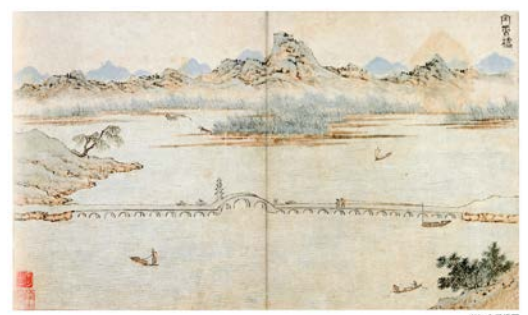


圖 146 陸治〈寶帶橋〉

1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 147 陸治〈垂虹橋〉 1554 年

日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 148 錢穀《紀行圖》「金閩」臺北 國立故宮博物院藏 (重華宮本)



(3) 密渡橋圖

圖 149 陸治〈密渡橋〉 1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 150 張復〈東昌〉 國立故宮博物院



圖 151 張復〈移風關〉 國立故宮博物院



圖 152 陸治〈古城巖〉 1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



(16) 石橋巖圖

圖 153 陸治〈石橋巖〉 1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 154 張復〈邳州〉 國立故宮博物院



圖 155 張復〈境山〉 國立故宮博物院



圖 156 張復〈新閘河〉 國立故宮博物院



圖 157 陸治〈下文溪〉
1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 158 陸治〈屯溪鎮〉
1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



(9) 界口巡檢司圖

圖 159 陸治〈界口巡檢司〉 1554 年 日本藤井齊成會有鄰館藏



圖 160 張復〈呂梁洪〉 國立故宮博物院



圖 161 〈滄墅抄關〉局部 國立故宮博物院「延春閣本上冊」



圖 162 沈周，《虎丘十二景》千人石
The Cleveland Museum of Art



圖 163 沈周，《虎丘十二景》佛塔
The Cleveland Museum of Art



圖 164 文徵明〈石湖清勝圖〉
上海博物館



圖 165 謝時臣，〈武當南巖霽雪〉 青島市博物館



圖 166 金焦山（全景拍攝）



圖 167 閩門實景（全景拍攝）



圖 168 閘門實景



圖 169 錢穀、張復《水程圖》「閘門」臺北 國立故宮博物院藏（延春閣本上冊）

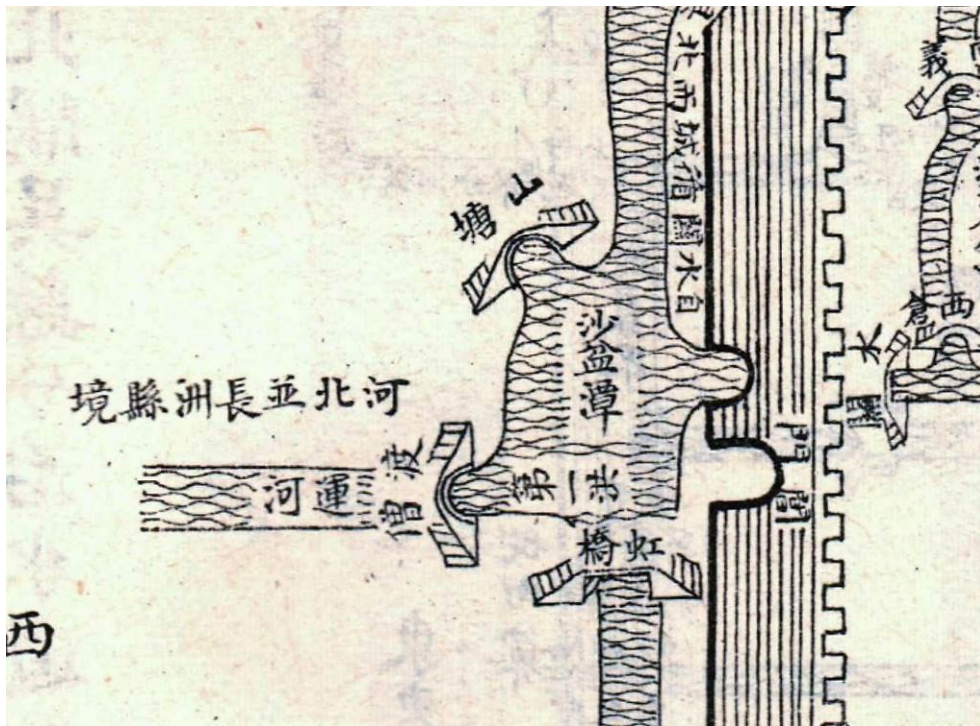
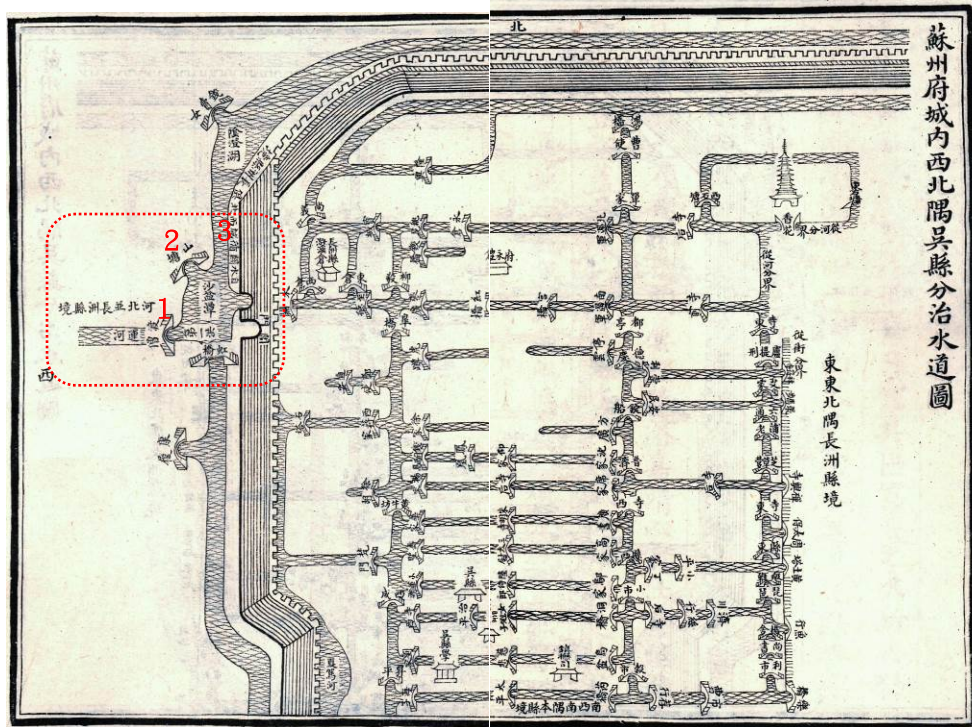


圖 170 〈蘇州府城內西北隅吳縣分治水道圖〉收於《吳中水利圖說》

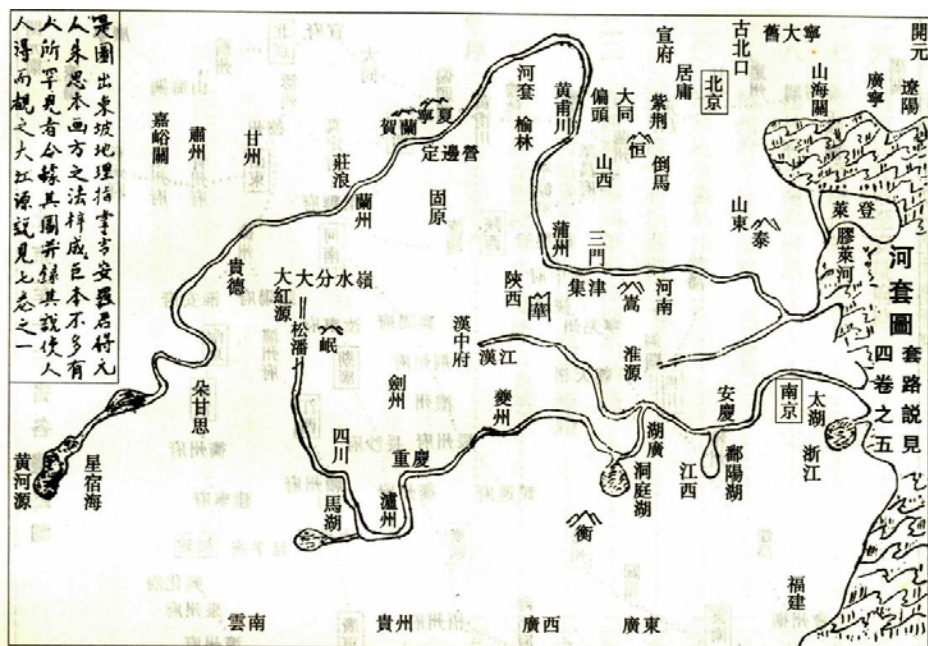


圖 171 「河套圖」收於《一統路程圖記》

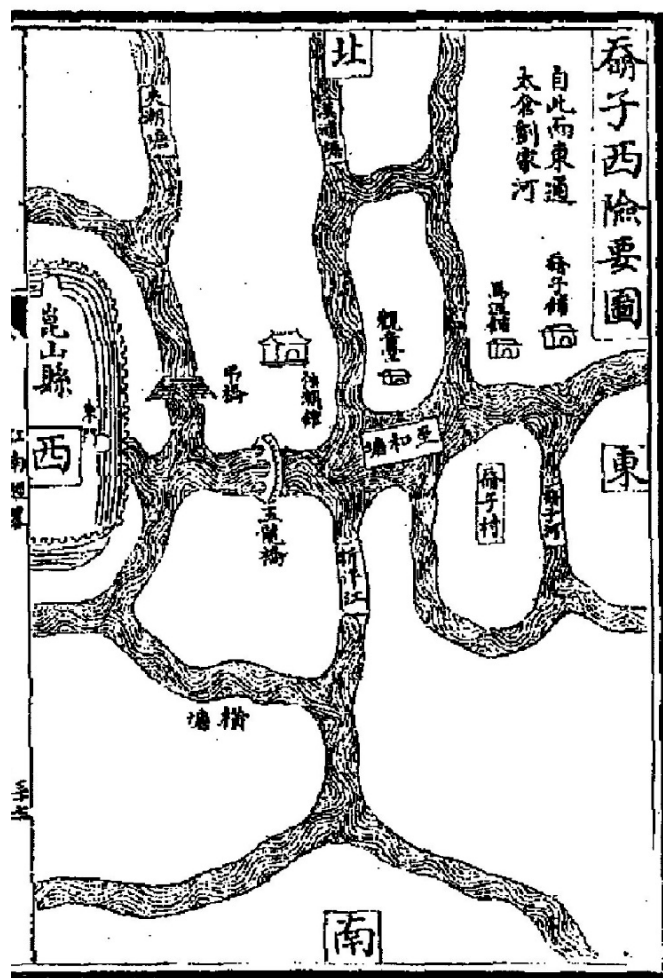


圖 172 〈翕子西險要圖〉收於《江南經略》



圖 173 〈浙江紹興府屬地輿圖〉 國立故宮博物院



圖 174 〈長江地理圖〉局部 順治康熙年間 國立故宮博物院

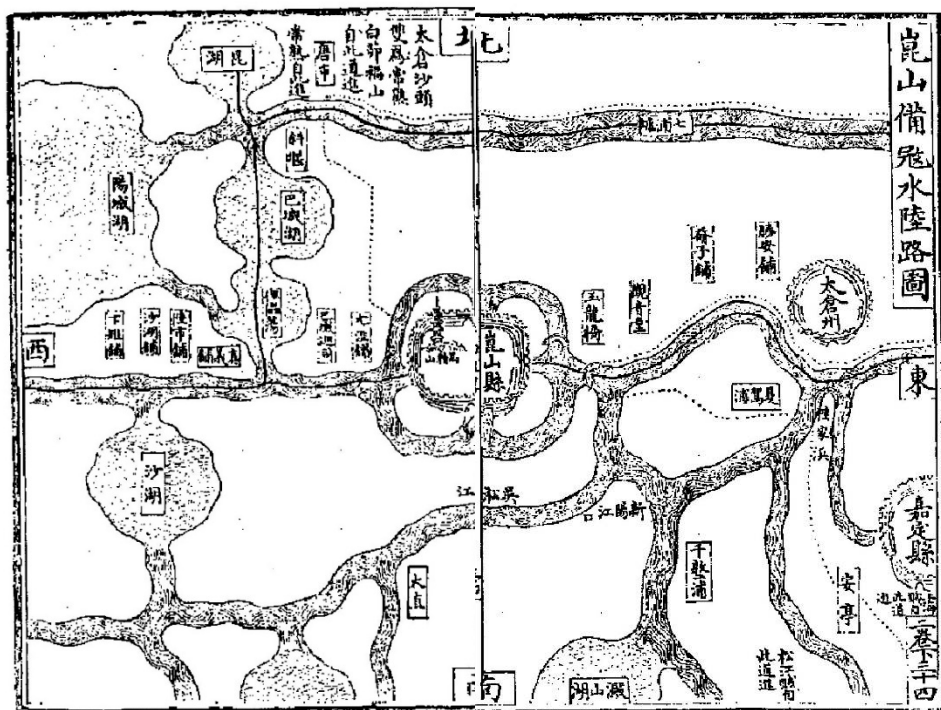


圖 175 〈崑山備寇水陸路圖〉收於《江南經略》



圖 176 婁門水道

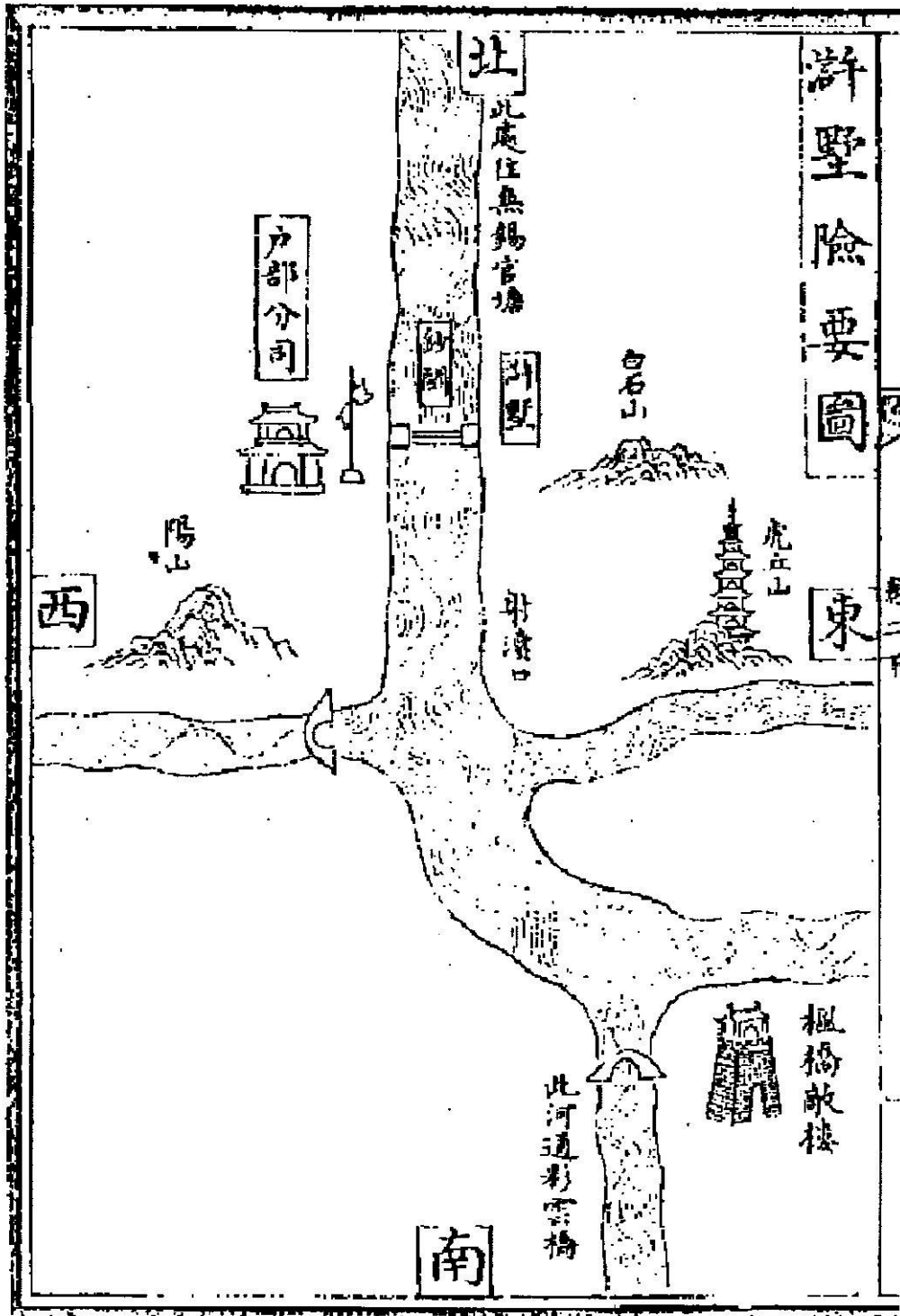


圖 177 〈許墅險要圖〉收於《江南經略》

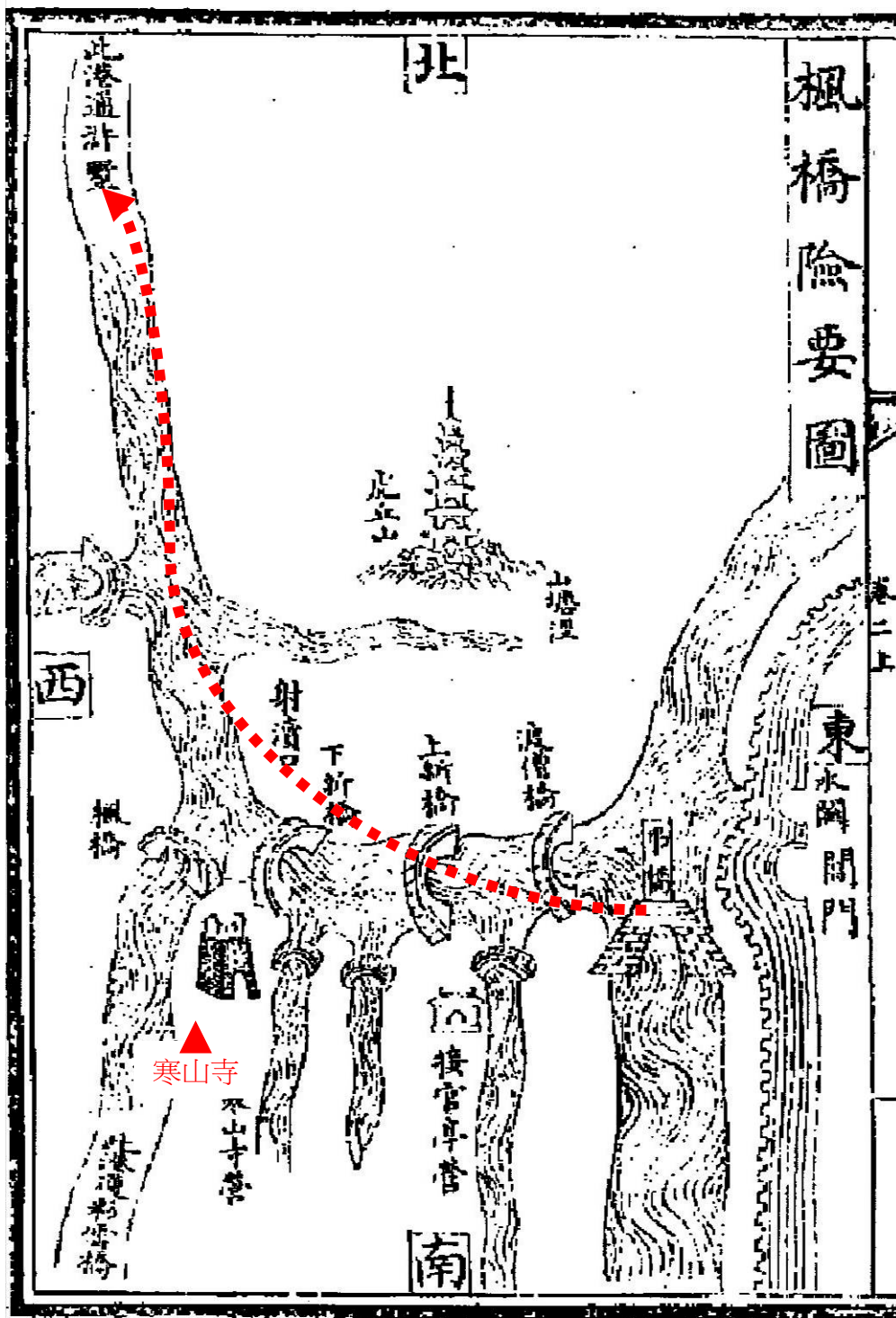


圖 178 〈楓橋險要圖〉收於《江南經略》



圖 179 〈全漕運道圖〉 1884 Library of Congress



圖 180 〈南旺〉 T 型河道 (全景模式)

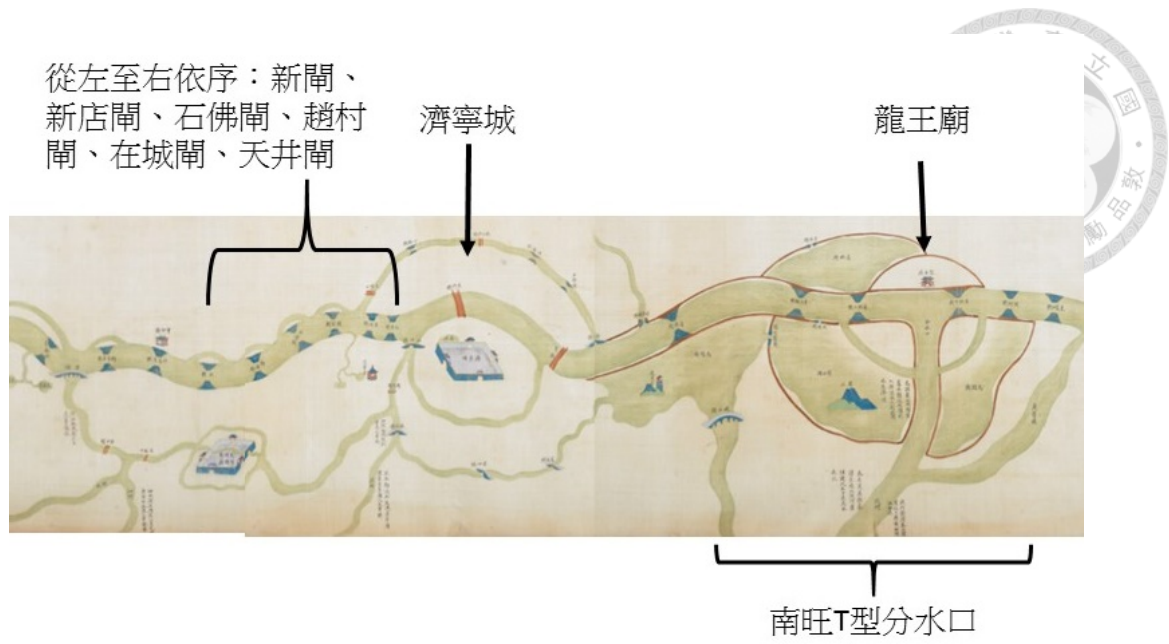


圖 181 〈運河圖〉 1702 British Library



圖 182 〈山東運河全圖〉 1877-1886 Library of Congress

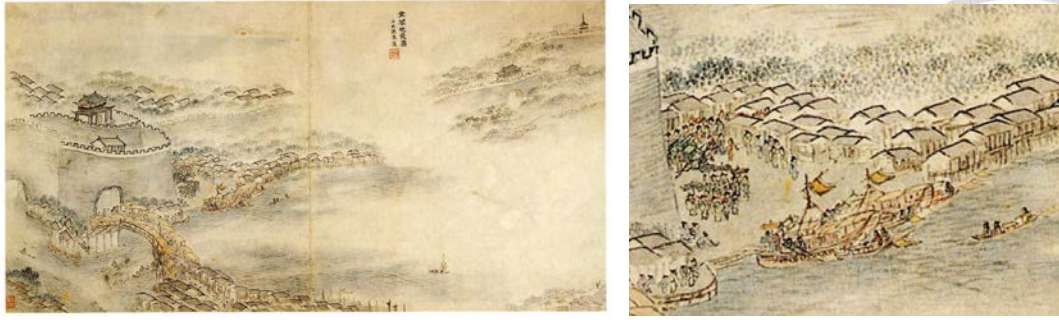


圖 183 陳思，〈閶門曉發〉 蘇州博物館

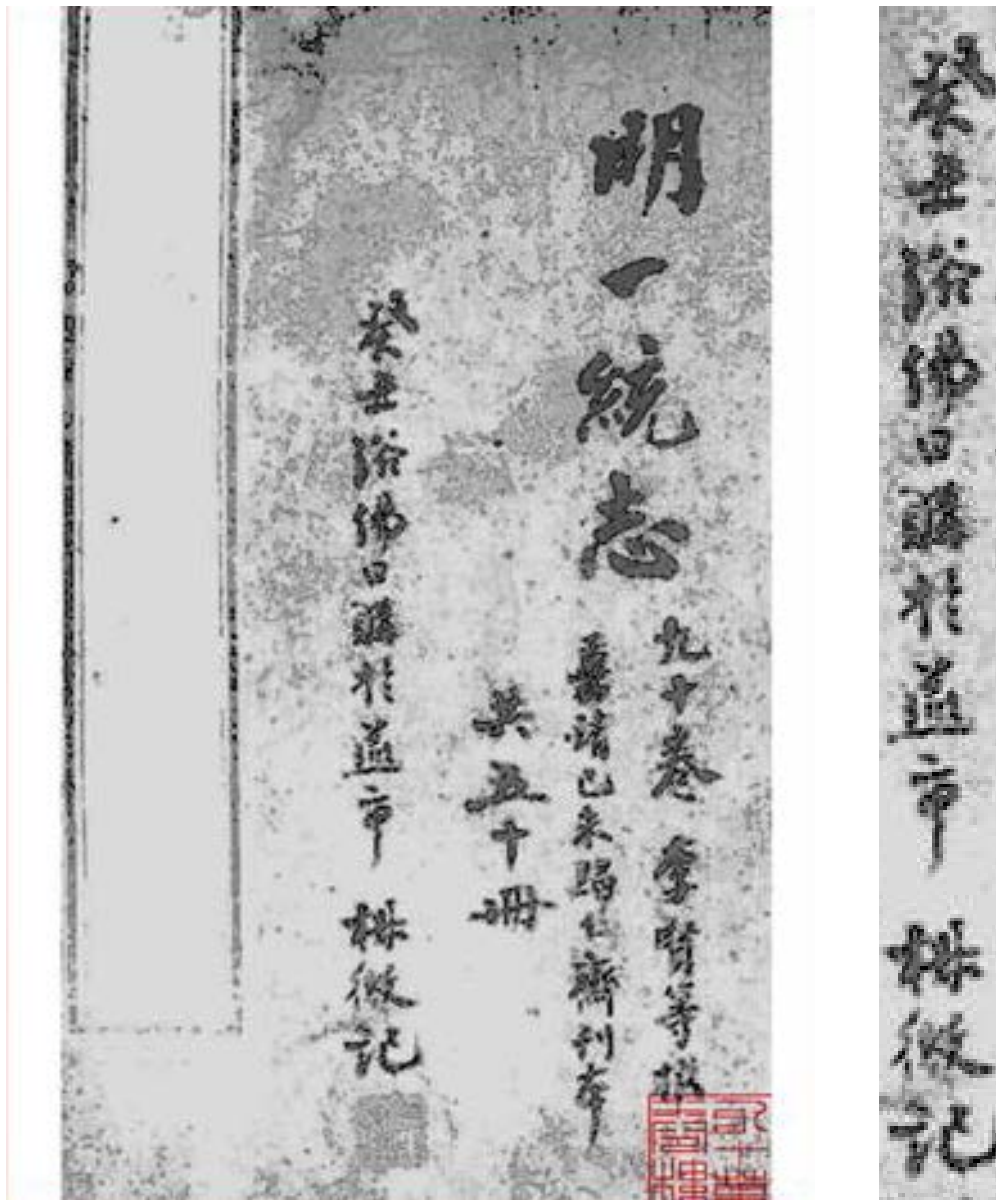


圖 184 〈大明一統志封面〉 萬曆刊本 愛如生古籍資料庫收錄

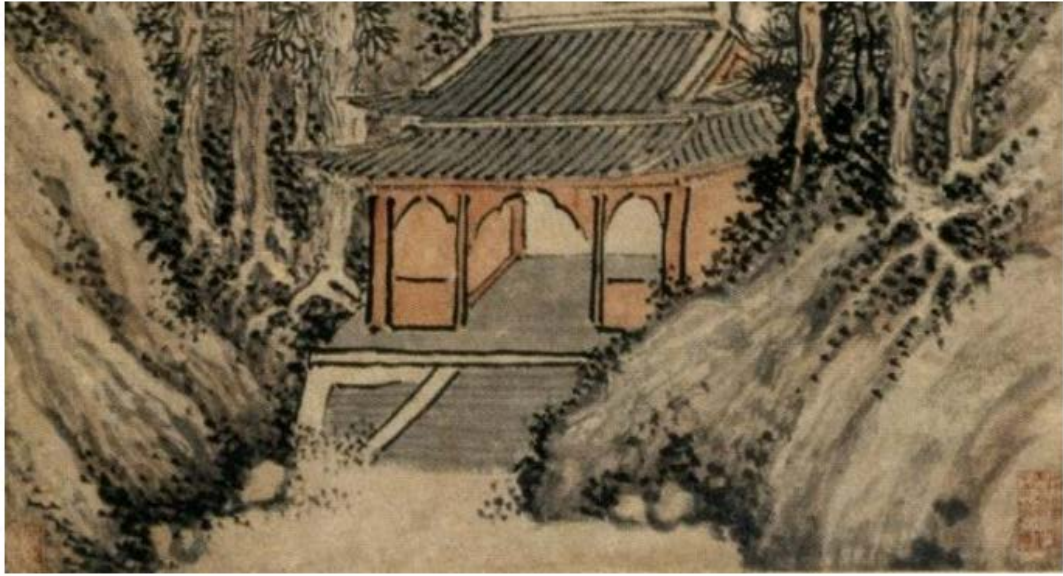
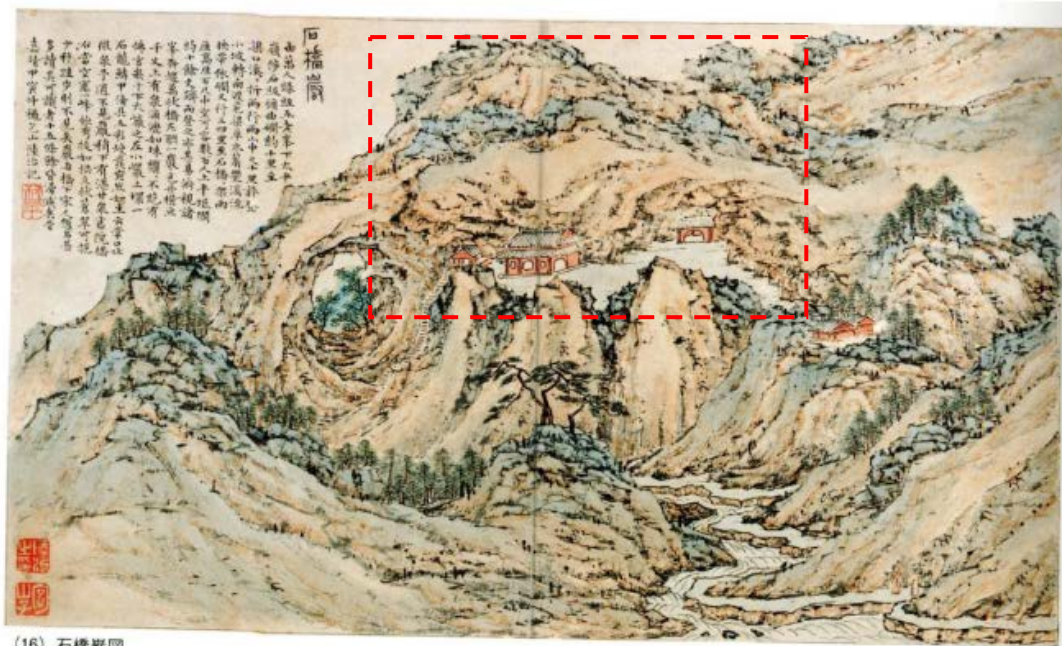


圖 185 錢穀《虎丘前山圖》 北京故宮博物院藏



圖 186 錢穀〈小祉園〉 國立故宮博物院藏



(16) 石橋巖圖



圖 187 陸治〈石橋巖〉1554年 日本藤井齊成會有鄰館藏

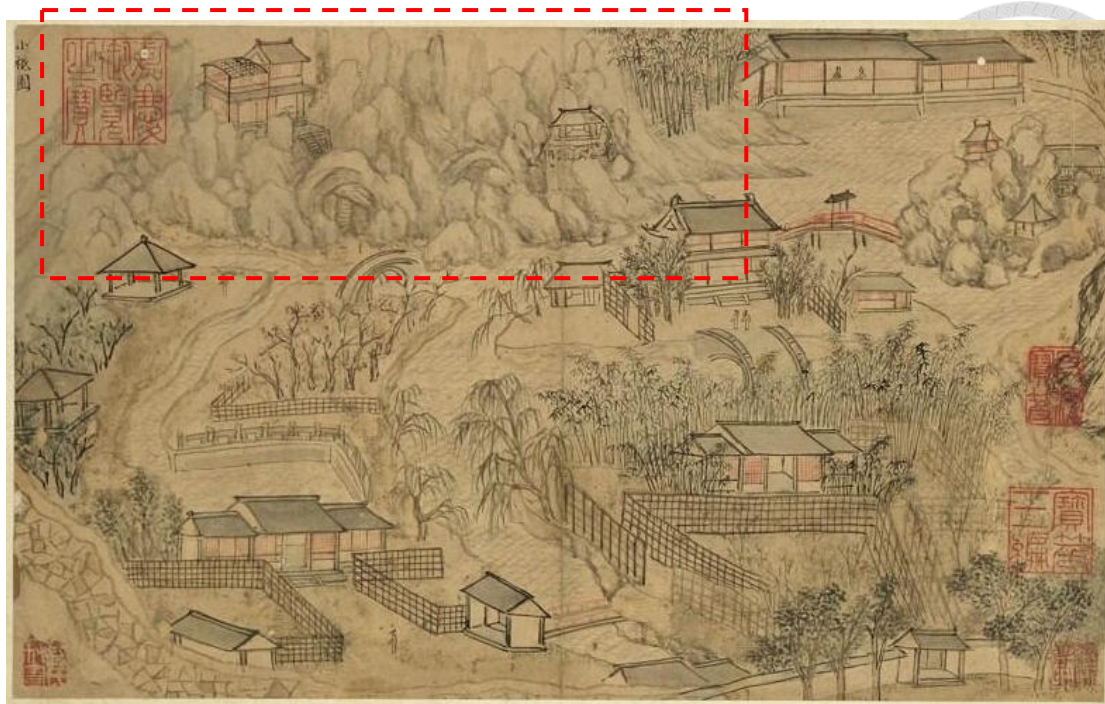


圖 188 〈小社園〉 國立故宮博物院藏 「延春閣本上冊」

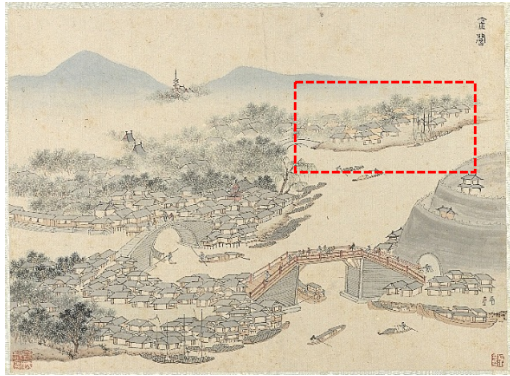


圖 189 錢穀〈金閩〉 國立故宮博物院藏 「重華宮本」



圖 190 〈金閩〉 國立故宮博物院藏 「延春閣本上冊」



圖 191 錢穀、張復《水程圖》「和合驛」臺北 國立故宮博物院藏（延春閣本下冊）



圖 192 錢穀、張復《水程圖》「和合驛」臺北 國立故宮博物院藏（延春閣本下冊）



圖 193 王履，〈日月岩〉 1383 北京故宮博物院



圖 194 王履，〈日月岩〉局部 1383 北京故宮博物院



圖 195 陸治〈日月岩〉1573 上海博物館藏

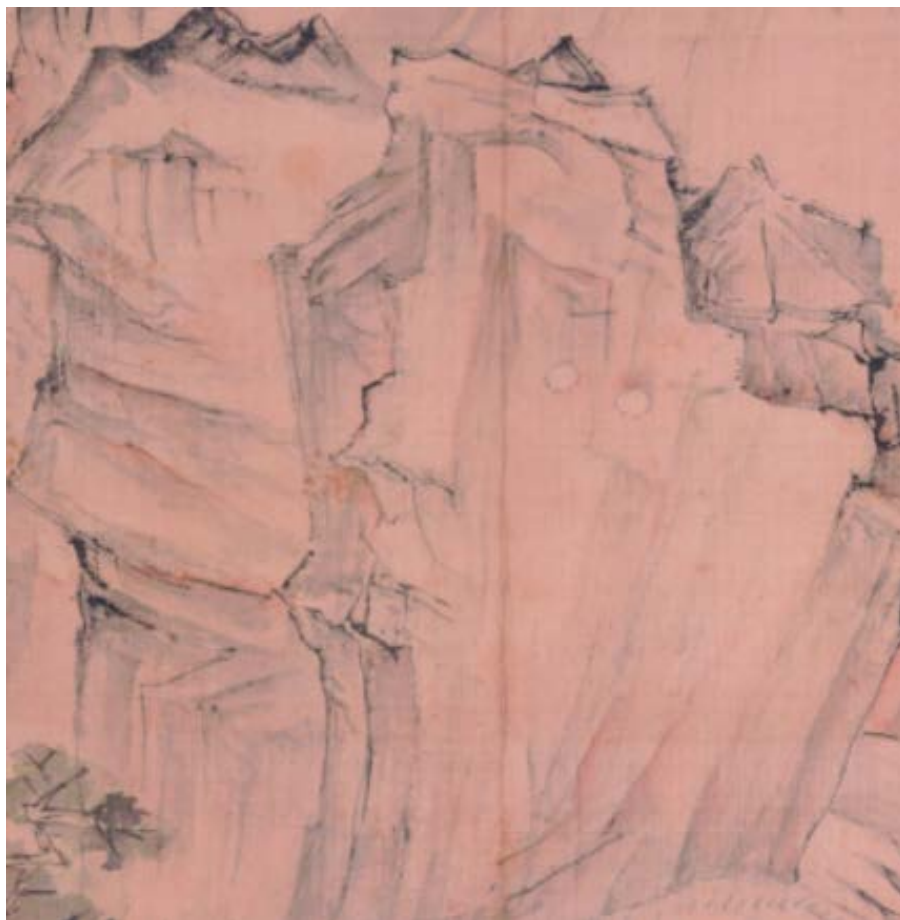


圖 196 陸治〈日月岩〉局部 1573 上海博物館藏

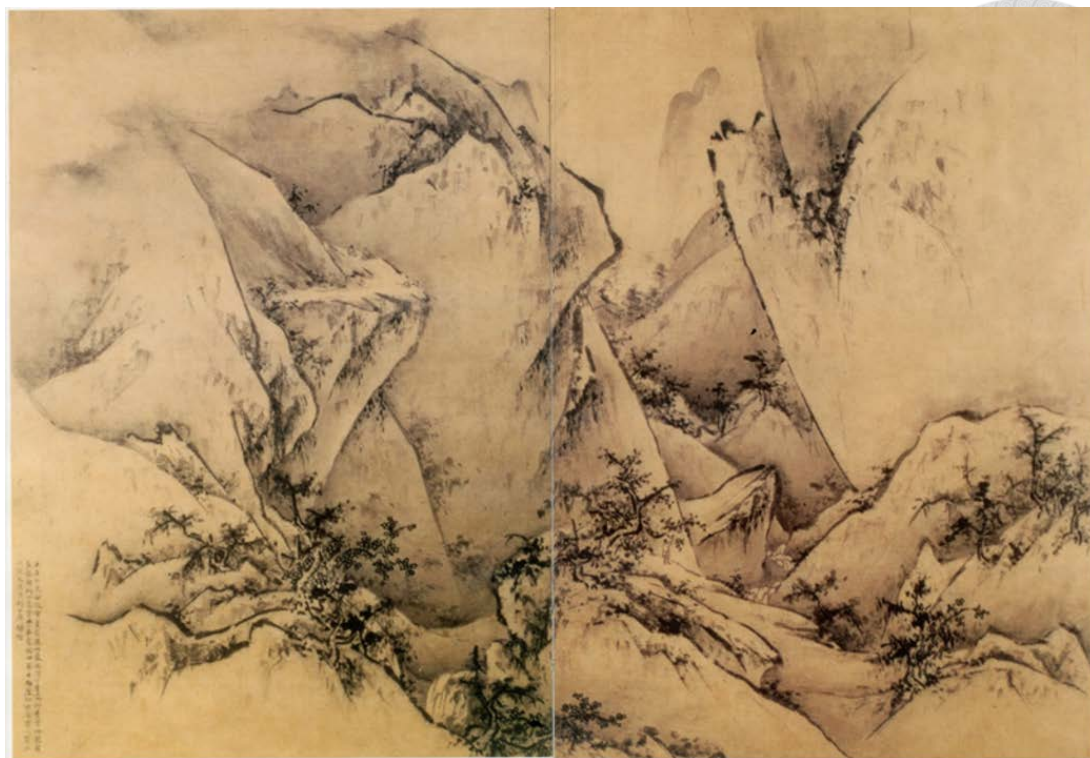


圖 197 王履〈摘木實如柚者〉1383 北京故宮博物院



圖 198 陸治〈摘木實如柚者〉1573 上海博物館藏



圖 199 王履〈摘木實如柚者〉局部
1383 北京故宮博物院



圖 200 陸治〈摘木實如柚者〉 1573
上海博物館藏



圖 201 王履〈摘木實如柚者〉局部 1383 北京故宮博物院



圖 202 陸治〈摘木實如柚者〉 1573 上海博物館藏



圖 203 王履〈仙人掌〉1383 北京故宮博物院藏



圖 204 陸治〈仙人掌〉 上海博物館藏



圖 205 陸治〈仙人掌〉局部 上海博物館藏

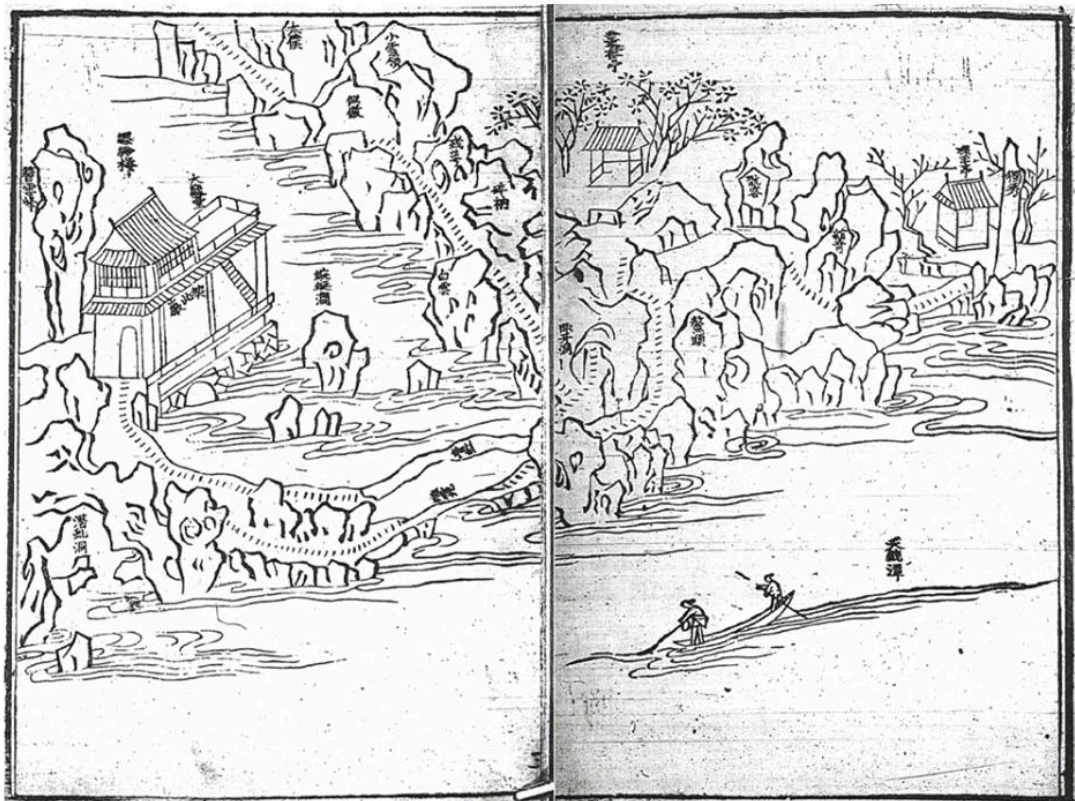


圖 206 《山園雜著》「西弁區」 臺灣國家圖書館

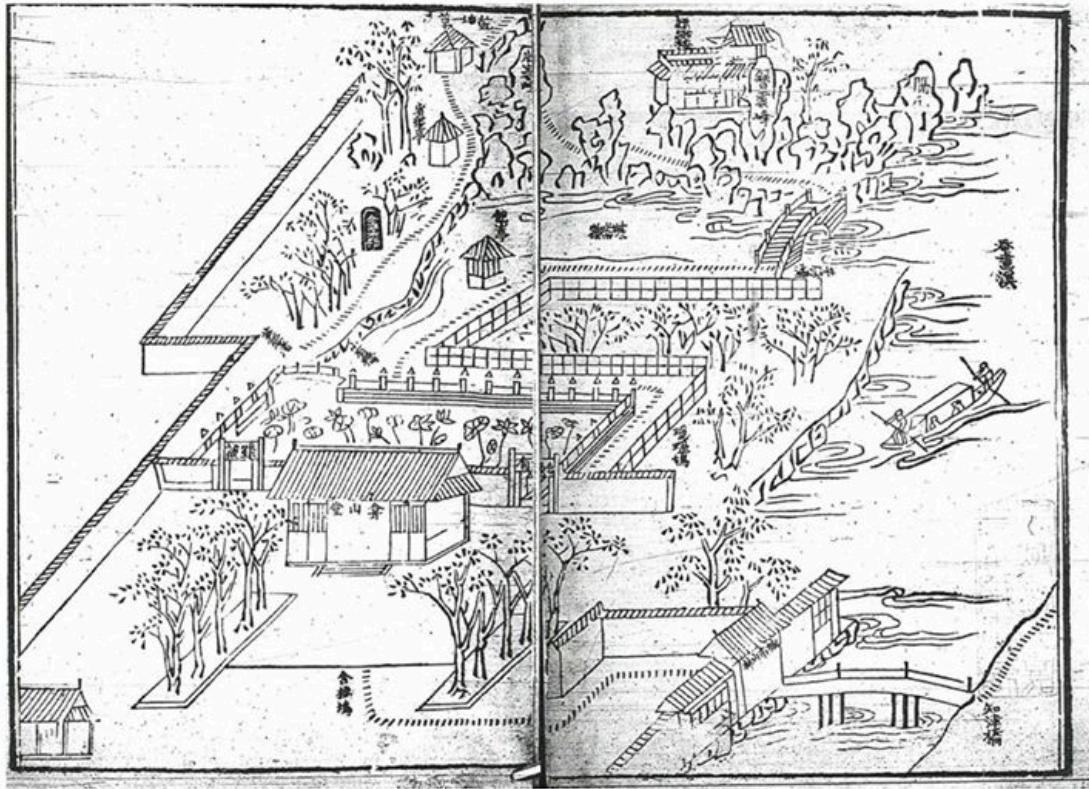


圖 207 《山園雜著》「弇山堂區」 臺灣國家圖書館



圖 208 錢穀〈黃泥壩〉 國立故宮博物院 「重華宮本」



圖 209 〈黃泥壩〉 國立故宮博物院 「延春閣本上冊」



圖 210 汪耕繪、黃應組刻《人鏡陽秋》1600 汪廷訥環翠堂刊

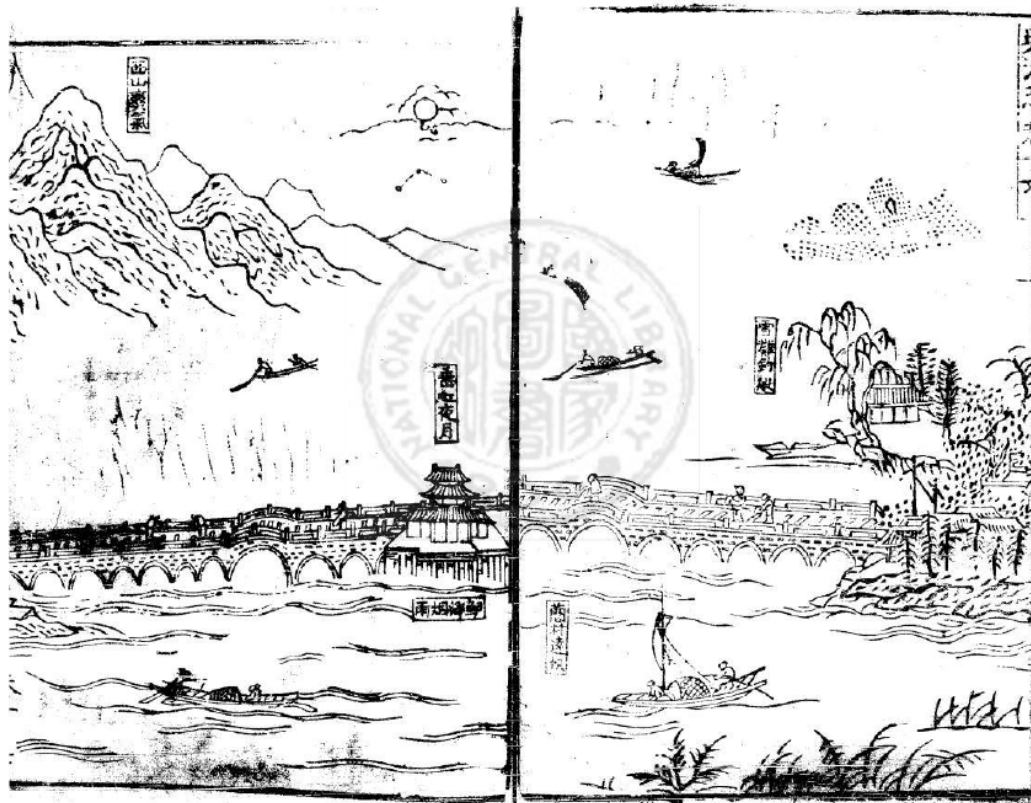


圖 211 《吳江志》卷一「圖像」 1488 臺灣國家圖書館藏



圖 212 《新校注古本西廂記》「傷離」 1614 杭州香雪居刊



圖 213 《新校注古本西廂記》「傷離」局部 1614 杭州香雪居刊



圖 214 〈小金山〉，收於《名山圖》，Library of Congress



圖 215 〈隆阜村居之圖〉第一圖，收於《休寧戴氏族譜》國家典籍博物館 1632

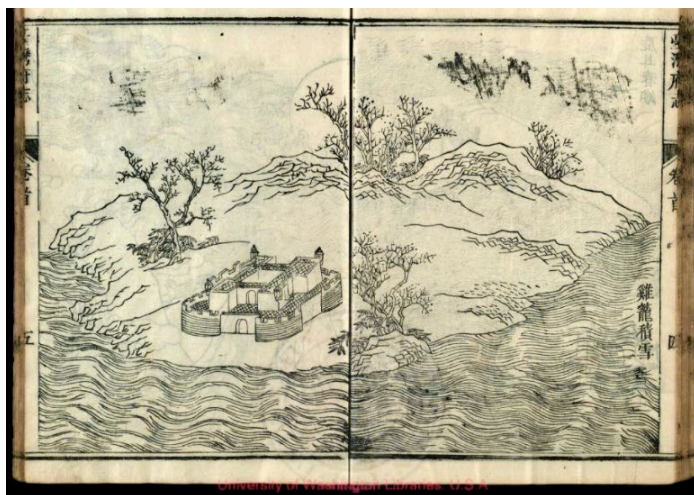


圖 216 〈雞籠積雪〉收於《續修台灣府志》 1774 University of Washington Library



圖版來源

(如未標註，則來源於國立故宮博物院圖像資料庫)

| | |
|---|---|
| 圖 117 | 楊正泰點校，《明代驛站考》（上海：上海古籍，2006），頁 112。 |
| 圖 118、120 | 國立故宮博物院編輯委員會，《園林名畫特展圖錄》，台北：故宮博物院，1987，圖 16。 |
| 圖 121 | 大都會博物館圖像資料庫 |
| 圖 123 | 國立故宮博物院，《華夏藝術中的自然觀：唐獎故宮文物選萃特展》，頁 61。 |
| 圖 124 | 國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，第二十二冊，臺北：故宮博物院，2003，頁 31。 |
| 圖 131、135、136 | 蔡愛國〈張復《西林園景圖》冊及其史料價值〉，頁 4-22。 |
| 圖 145、146、147、149、152、153、157、158、159、187 | 大和文華館編，《蘇州の見る夢：明・清時代の都市と絵画：特別展》，奈良，大和文華館，2015，頁 40-48。 |
| 圖 161 | 國立故宮博物院，《華夏藝術中的自然觀：唐獎故宮文物選萃特展》，頁 72。 |
| 圖 162、163 | Zhang Hongxing, <i>Masterpieces of Chinese painting, 700-1900</i> , pp.251-252. |
| 圖 164 | 上海博物館編，《上海博物館藏明四家精品選集》（香港：大業公司，1996），圖 42。 |
| 圖 165 | 青島市博物館編，《青島市博物館藏畫集》（北京：文物出版社，1991），圖 9。 |
| 圖 166、167、168 | 筆者攝 |
| 圖 170 | （明）張國維撰，《吳中水利全書》卷一，頁 9，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊 300。 |
| 圖 171 | 楊正泰點校，《明代驛站考》，頁 206。 |

| | |
|---------------|--|
| 圖 172 | (明)鄭若曾,《江南經略》卷三下,收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》(北京:線裝書局,2006),頁463。 |
| 圖 173 | 國立故宮博物院,《華夏藝術中的自然觀:唐獎故宮文物選萃特展》,頁77。 |
| 圖 174 | 國立故宮博物院,《華夏藝術中的自然觀:唐獎故宮文物選萃特展》,頁84-85。 |
| 圖 175 | (明)鄭若曾,《江南經略》,收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》,457-458。 |
| 圖 176 | 筆者攝 |
| 圖 177 | (明)鄭若曾,《江南經略》,收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》,頁418。 |
| 圖 178 | (明)鄭若曾,《江南經略》,收於《明代基本史料叢刊鄰國卷》,頁374。 |
| 圖 179、181、182 | 數位方輿圖像資料庫 (搜尋日期:2017.1.21) |
| 圖 180 | 筆者攝 |
| 圖 183 | 蘇州博物館,《蘇州博物館藏明清書畫》(北京:文物出版社,2006),頁74。 |
| 圖 184 | 愛如生古籍資料庫 |
| 圖 185 | 許忠陵編,《吳門繪畫》,香港:香港商務印書館,2007,頁176。 |
| 圖 188 | 國立故宮博物院,《華夏藝術中的自然觀:唐獎故宮文物選萃特展》,頁61。 |
| 圖 190 | 國立故宮博物院,《華夏藝術中的自然觀:唐獎故宮文物選萃特展》,頁64。 |
| 圖 193、194 | 劉正編輯,《王履《華山圖》畫集》,圖12。 |
| 圖 195、196 | 上海博物館圖像資料庫 |
| 圖 197、199、201 | 劉正編輯,《王履《華山圖》畫集》,圖5。 |
| 圖 198、200、202 | 上海博物館圖像資料庫 |
| 圖 203 | 北京故宮博物院圖像資料庫 |
| 圖 204、205 | 中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目(3)》,北京:文物出版社,1987,頁99。 |
| 圖 206、207 | 《山園雜著》,臺灣國家圖書館藏善本書。 |

| | |
|-------|--|
| 圖 210 | 町田市立国際版画美術館編，《中國古代版畫展》，東京:町田市立国際版画美術館，1988，頁 144。 |
| 圖 211 | 臺灣國家圖書館古籍圖像資料庫 |
| 圖 212 | 《中國美術全集》，上海：人民美術出版社，1988，頁 101。 |
| 圖 214 | 世界數字圖書館 goo.gl/yEgXM1 (搜尋日期: 2016.4.28) |
| 圖 215 | 中國國家典籍博物館在線展覽 咫尺天下輿圖 goo.gl/rzODbQ (搜尋日期:2017.4.2) |
| 圖 216 | 《續修台灣府志》，台灣國家圖書館古籍圖像資料庫 |