

由「情」至「幻」— 明刊本《西廂記》版畫插圖探究*

徐文琴*

大綱

前言

一、全文式插圖—唱與圖應，吟詠性情

(一)《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》

(二)《新刊摘匯奇效戲式全家錦囊北西廂》

二、齣目（折目）插圖—童心尚在，動之以情

(一)「大體人物畫」插圖

(1)《重刻元本題評音釋西廂記》

(2)玩虎軒本《北西廂記》

(二)「小體人物畫」插圖

《新校注古本西廂記》

* 此文係依據本人2006年5月在國立高雄師範大學美術系所主辦的「論述與思想—藝術學研討會」中所宣讀之論文〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉發展而來。會議發表後，多位相關領域學者都費心閱讀，並提供許多珍貴意見，做為增修參考，在此致謝。本文原準備有〈插圖本明刊《西廂記》目錄〉附錄，現因篇幅關係，加以刪除。

* 高雄市立空中大學文化藝術學系副教授。

三、詩詞曲文插圖—悲劇觀及以「情」為尊思想的流露

(一)「曲文插圖」

《李卓吾先生批評北西廂記》

(二)「混合體式插圖」

《重刻訂正批評畫意北西廂記》

四、「自由體」式插圖—內容擴充，意境幽邃

李告辰刊《北西廂記》

五、單行本—「窮描極寫，顛翻簸弄，洵幻矣」

閔寓五（齊伋）刊彩色套印本《西廂記》

結論

摘要

這篇論文將明朝時期所出版的「西廂記」版畫插圖，依其內容、功能及可能出版的形式分成以下五類，逐一加以討論：一、全文式插圖。二、齣（折）目插圖。三、詩詞曲文插圖。四、「自由體」式插圖。五、單行本。每一種類插圖摘取一個或數個版本作代表，進行比較詳細的分析研究。

研究中發現「西廂記」插圖依其性質又可分為「說明性插圖」及「鑑賞性插圖」兩種。第一種類插圖目的在於表達故事情節，交代劇情，有幫助讀者按圖吟唱、了解劇本關目發展及協助演員舞台演出的功能和作用。在第二種類插圖中，優美的曲文或相關詩文的欣賞成為插圖的主題。經由曲文或詩文的選擇，以及圖畫表現方式，可以呈現插畫家對劇本的欣賞角度、鑒評，甚或藉以表達其人生觀。這一類插圖的內容有與文本愈行愈遠的傾向，並已超越純粹插圖的功能。根據此種發展情勢，本論文推論 1640 年閔齊伋刊彩色版畫以單行本形式發行。

由弘治本全文插圖到閔寓五本的單行本，《西廂記》插圖無論在版式或表現手法上都變化多端，沒有其他的文學作品插圖可以與之抗衡。其內容則表現了明朝人的哲理和人生觀，同樣不容忽視。

關鍵詞：全文式插圖、齣（折）目插圖、詩詞曲文插圖、「自由體」式插圖、王驥德、李贄、湯顯祖

由「情」至「幻」—— 明刊本《西廂記》版畫插圖探究

徐文琴

前言

中國自古「圖」「書」並重，因而「圖書」並稱。「圖」、「書」相輔相成的功能，宋朝 (960-1279) 鄭樵 (1104-1160)《通志》即有所說明：「圖經也，書緯也，一經一緯相錯成文、即圖而求易，即書而求難；古之學者為學有要，置圖於左，置書於右；索像於圖，索理於書；故人亦易為學，學亦易為功。」¹最早期的插圖用繪畫或刻劃的方式表現，到了唐 (618-907)、五代 (907-960) 時期雕版印刷普遍用於製作佛像及佛經，宋朝以後擴展至各類民間用書及文學藝術類書籍。其中元朝 (1206-1368) 興起的戲曲以及明朝 (1368-1644) 以後的通俗小說經常帶有版畫插圖。這種情形到了晚明萬曆 (1573-1620) 到崇禎年間 (1628-1644) 達到高峰，此時「幾乎沒有一本小說戲曲書籍是沒有插圖的，連散曲集子及普通的應用書籍也都附上了插圖，以為號召」。²晚明時期由於社會的改變，經濟的發達，商人及市民階層抬頭，加以文人、知識分子的提倡，戲曲小說十分流行，在文學上的

¹ (宋) 鄭樵，〈圖譜略〉，《通志》(台北：新興書局，1963)。

² 鄭振鐸，《中國文學研究》(上海：上海書店，1989) 頁 214。有關於中國版畫通史的專書可參考：王伯敏，《中國版畫通史》(石家莊：河北美術出版社，2002)；周心慧，《中國古版畫通史》(北京：學苑出版社，2000)；郭味蕓，《中國版畫史》(北京：朝花美術出版社，1962)。

地位也大為提高。³因為戲曲小說的發行人十分大，版畫插圖的製作量也隨著達到十分驚人的地步。⁴到了清朝（1644-1911），由於政府常以各種理由禁毀民間流行的小說和戲曲，加以社會風氣的丕變，於是這些因戲曲小說的發達而興盛起來的木刻插圖也衰弱了。⁵清朝末年西洋銅版刻印法及機械印刷術被引進，取代了傳統的雕版印刷，木刻插圖的行業終於消失。

自從元朝王實甫（fl.1293-1307）改編金人董解元（fl.1168-1208）所寫的《西廂記諸宮調》，寫成雜劇《西廂記》之後，這本「王西廂」在中國舞台上就上演不衰。這一部被明朝戲曲學家評為「天下奪魁」、「古戲之首」的舞臺劇，在明朝也是各類文學名著中出版次數最多，數量最大的暢銷書。⁶根據寒聲 1992 年的統計，現在所流傳明代注釋校刻的《西廂記》版本有六十八種，重刻覆印版本三十九種，此外還有曲譜三種，合計明刊《西廂記》版本共有一百一十種。⁷流傳之廣，讀者之多，在中國歷史上十分罕見。更有甚者，在現在所能看到的明朝注釋校刻本中，至少五十種附有插圖。這些插圖本《西廂記》除了四種之外，其餘都集中於萬曆到崇禎年間出版。因此對於明朝刊行的《西廂記》版畫插圖之研究幾乎等同於對於晚明萬曆以來刊行本插圖的研究。晚明萬曆到崇禎年間，政府權力崩潰，民間力量

³ 有關於晚明社會、經濟狀況及文學發展情況，可參考以下資料：余英時，〈明、清變遷時期社會與文化的轉變〉，《中國歷史轉型時期知識份子—王錫吾先生八秩壽慶論文集》（台北：聯經出版社，1992）頁 35-42。大木康，〈晚明俗文學興盛的精神背景〉，胡曉真主編，《世變與維新—晚明與晚清的文學藝術》（台北：中央研究院中國文學研究所籌備處，2001）頁 104-123。

⁴ 王伯敏，《中國版畫通史》，頁 61。

⁵ 有關於清朝戲曲版畫插圖沒落的原因之探討，可參考徐文琴，〈主題的易位與形像再塑—清朝西廂記木刻版畫插圖研究〉，《美術學報》第二期（2008），頁 159-221。

⁶ 賈仲明，《錄鬼簿續編》：「新雜劇，舊傳奇，西廂記天下奪魁」（〈集部〉，〈曲類〉，《續修四庫全書》（1759），（上海：古籍出版社，2002 年再版）。有關於明、清人對於《西廂記》的研究批評之探討，可參考：黃季鴻，《明清西廂記研究》（長春：東北師範大學出版社，2006）。

⁷ 寒聲，〈《西廂記》古今版本目錄錄要〉，《西廂記新論—西廂記研究文集》（北京：中國戲劇出版社，1992），頁 182。與此相比，清朝流傳本有六十六種（注釋校刻本五十五種，重刻覆印本六種，曲譜本五種）。

崛起，是中國歷史上十分特殊的一個時期。本論文除了論述明朝中期少數二本代表作品之外，其它都集中於探討明朝晚期刊刻的《西廂記》版畫插圖，以作為深入了解此歷史階段的藝術與文化的著力點。

比起對《西廂記》版本及戲曲文學的評論及研究，對《西廂記》版畫插圖的研究相對相當稀少，大概是到了 1980 年代才有比較學術性的專論發表。這些論文大多數以探討單一版本的《西廂記》為主題，其中收藏於德國科隆博物館，1640 年閔寓五刊行的《西廂記》（簡稱閔寓五本）、刊行於 1639 年由畫家陳洪綬（1598-1652）畫插圖的《張深之先生正北西廂祕本》（簡稱張深之本）及刊行於 1498 年《新刊大字魁本奇妙全相參增註釋西廂記》（簡稱弘治本）的插圖是被討論較多的幾本，其他版本的插圖都還甚少被注意。插圖是整本書籍的一部份。就有如每一版本的《西廂記》因其用字、注釋、評語、眉批之不同而有其特色一樣，《西廂記》每一版本的插圖也都有其特色和意義，彼此之間也有互相影響的關係。因此本文試圖對《西廂記》不同版本的插圖加以歸類，做綜合性的討論，梳理不同版本插圖的特色，發展的脈絡，以及明朝《西廂記》版畫插圖的傳承、創新與成就。

本論文打算依據插圖的版式、功能、所要表現的內容及可能的刊行方式將《西廂記》插圖分成五類，逐一探討，並於每一類選取一種或數種版本做代表，進行比較深入的分析。這五類為：一、全文式插圖。二、齣目（折目）插圖。三、詩詞曲文插圖—插圖上題寫曲文或與劇情相關的詩文的插圖。四、「自由體」式插圖—齣目或詩詞曲文插圖與跟文本似乎沒有直接關係的花鳥、山水等題材圖畫，交錯並列的插圖。五、單行本—單獨發行，不附文本的版本。本論文參考版本學及文學批評的研究成果，做為深入探討《西廂記》不同版本插圖特色的重要依據之一。插圖與文本的關係，不同版本與不同種類插圖之間的對比及傳承、當時代重要藝文家的評點和觀點、以及當時代的社會文化思潮對插圖表現的影響等，都是本文探討的重點。

一、全文式插圖—唱與圖應，吟詠性情

「全文式插圖」係指以「上圖下文」的方式，對於全書的內容，不分情節輕重，做詳細的圖刻表現的一種插圖方式。「上圖下文」可以說是中國文學作品現存最早使用的插圖版式。⁸在這種版式之中，圖、文的關係亦步亦趨—與內文相關的圖像被放置於書頁的上部，每頁一圖，連續不斷，內容也隨著情節的發展而有連貫性。早在唐朝、五代時期，這種「上圖下文」式插圖已普遍用於佛經中；到了宋、元時期，被福建建陽地區的書坊應用作為《列女傳》、《全相平話五種》（簡稱《全相平話本》）等小說類文學作品的插圖（圖版 1）。⁹此種「上圖下文」的通俗讀物，十分受到大眾歡迎，不僅成為福建地區出版書籍的特色，而且為其他地區書坊所模仿，至明末仍在通用。

《西廂記》早期兩種版本：刊行於弘治十一年（1498）的弘治本，及刊行於嘉靖三十二年（1533）的《新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂》（簡稱戲式本），都屬於此種「全文式插圖」。弘治本是現知刊刻年代最早而保留完整的全本《西廂記》，同時也是現知唯一一本以「上圖下文」方式做全文插圖的中國戲曲書籍，其重要性已受到重視。¹⁰戲式本則為戲曲選刻本，雖然所收西廂記並不完整，但情節大綱可從而見，且無支離破碎之病，因此亦可視為全文插圖。

⁸ 周心慧編，〈中國古代小說版畫史略〉，《古本小說版畫圖錄》（北京：學苑出版社，2000），頁 2-3；王致軍，〈中國古籍插圖版式源流考〉，《圖書館工作與研究》，6 期（2002），頁 24-25。

⁹ 有關於福建建陽書籍印刷、出版及插圖的研究和介紹，見：Lucille Chia, *Printing for profit—the commercial publishes of Jianyang, Fujian 11th–17th centuries* (Cambridge and London: Asian Center, Harvard University published, 2002)；周燕、周路、周亮編著，《建安古版畫》（福州：福建美術出版社，1999）。

¹⁰ 此書已被翻為英文，見：Wang Shifu, *The moon and the zither*。書中有姚大鈞所寫介紹此書插圖的專文：Yao, “The pleasure of reading drama: illustrations to the Hongzhi edition of the Story of the Western Wing”, 收錄於 Wang Shifu, *The moon and The zither: The story of the Western Wing*, ed. and translated with an introduction by Stephen West and Wilt Idema (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991), pp.452-453。此書插圖亦有單行本發行：《明刊西廂記全圖》（上海：新華書店，1983）。

中國的「戲曲版畫」就其形式及淵源而言大致可以分成三類：第一類可稱之為「想像繪畫式」，第二類為「舞台演出式」，第三類為「演出實景版畫」。中國戲劇形式的成熟晚於詩詞小說等文學類。在戲劇的發展過程中曾有說唱文學的階段，此時（約宋、金時期）繪畫常用來做為說書者引導及取悅觀眾的工具及手段。¹¹ 因而推斷中國戲劇最早的圖像表現可能係畫家依其對劇本的了解，應用繪畫中已有的圖像語彙，加以想像、鋪陳而來的作品。繼承此種傳統而來的戲曲版畫插圖，我將之稱為「想像繪畫式」插圖。元朝，中國的戲劇表演達到成熟的黃金階段，從此以後參考演出情形而完成的圖像才逐漸出現，此類版畫插圖稱之為「舞台演出式」（我又參考戲式本的題名，將之稱為「戲式」版畫）。真正依舞台演出實景，忠實表現演劇情景的「戲劇版畫」大概是到了清朝中葉以後才出現。這三種類型的「戲曲版畫」我在下文都還會有進一步的說明。弘治本及戲式本插圖形式雖然類似，但風格迥異，代表了「想像繪畫式」及「舞台演出式」兩種不同的面貌，對明朝後期的《西廂記》插圖發展具有廣泛的影響力。

（一）《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》

由書後的牌記可以得知此書由北京金台岳家所刻。北京在明朝雖刻書，但並不多，¹² 戲曲書籍尤少，因此在版本學上，是一本十分珍貴的本子。此書的裝幀有兩大特色：第一：將版面放大（高 25 公分，寬 16 公分），字體也較一般書籍大，便於閱讀。第二：除了正文五卷（後來的版本又稱為「本」）之外，還增加了不少詩詞曲調，如〈崔張引首〉、〈閨怨蟾宮〉、〈增相錢塘夢〉等。除此之外，文中還夾雜了許多「釋義」（即注釋），以引導一般讀者閱讀、了解。據研究，此書「釋義」與明末諸多《西廂記》

¹¹ Victor H. Mair, *Painting and Performance—Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1988).

¹² 張秀民，《中國印刷史》（上海：上海人民出版社，1989）頁 361。

版本基本相同，¹³可見此書廣被引用，流傳久遠。根據傅田章的研究，明刊西廂記可分為「舞臺演出本」及「案頭讀曲本」二種體系。¹⁴前種版本在唱詞、賓白、註釋、音釋等方面較多的注意到舞臺演出的需要。後者則供一般讀者或者文人學士案頭清賞或讀曲吟唱之用。這本書由其體制以及釋義、附錄等大量的引用，可被歸類為「案頭讀曲本」。

此書的插圖在正文方面共有二百五十五頁，分成一百五十個標題（每個標題可算一幅畫）；卷一、卷三前各有一單頁（或稱「面」）整版圖像（圖版 2）。另外，書前「參增」部份共有圖 15 面，及一幅單面整版圖，因此全書共有圖像二百七十三頁，一百五十七個標題，可說規模龐大，淋漓滿目。插圖在「上圖下文」的格局中做了很特殊的安排，使得每一幅畫的長短不一——有的一頁一幅，有的則連續數頁成一幅（圖版 3）。最長的一幅為與正文沒有直接關係的「增相錢塘夢」插圖，共有八頁。

中國的戲曲雖然源遠流長，但真正成為結構嚴謹，體制完善的表演藝術形式，還是要到了元朝才真正成熟。¹⁵因此中國戲曲書籍的出版也晚於宋朝時已流行的小說類，到了元朝才出現。在一部元版《通志》封皮內側發現的幾張《新編校正西廂記》殘頁是現存中國最早的戲曲印刷品，年代被訂於元末至明初之間。¹⁶這些殘頁中保留了一幅半圖像，因此可知此書的插圖為單頁全面版式，完整的一幅在左上角有「孫飛虎昇帳」的標題（圖版 4）。現存最早而完整的中國戲曲書籍則為刊行於宣德十年（1435）的《新編金童玉女嬌紅記》，其中的插圖亦為單頁全版形式（圖版 5）。由以上的例子可知，最早的中國戲曲版畫插圖可能為單頁全面的版式，與早期小說

¹³ 蔣星煜，〈弘治本《西廂記》的體例與“岳刻”問題〉，《明刊本西廂記研究》（北京：中國戲劇出版社，1982），頁 26-37。

¹⁴ 見傅田章，〈萬曆版西廂記の系統とその性格〉，《東方學》，31 期（1965），頁 1-14。

¹⁵ 《中國古代文學史綱》（蘭州：甘肅人民出版社，1988）頁 411-417。

¹⁶ 有關於《新編校正西廂記》殘頁的探討及介紹參考：段冰恆，〈《新編校正西廂記》殘頁的發現〉，《戲曲研究》，第七輯（1982）；蔣星煜，〈新發現最早的西廂記殘頁〉，《西廂記的文獻學研究》（上海：1997）；陳旭耀，〈現存明刊西廂記綜錄〉，頁 7-11。

類的「上圖下文」有所不同。因此弘治本結合「上圖下文」以及單頁整版的插圖方式，或許可以看成是戲曲類書籍插圖與小說類書籍插圖整合應用的成果。也可視為是《西廂記》由「舞台演出本」轉變為「案頭讀曲本」的一個軌跡和明證。

元朝的雜劇（又稱北曲）到了明朝已漸漸失去舞台上演的魅力，而被流行於南方的南戲所取代。¹⁷明朝早、中期，做為「古劇第一」的《西廂記》雜劇，雖然仍然在舞台上盛行不衰，但也一樣逐漸被南戲所取代，並轉變成為案頭讀物。¹⁸弘治本文本反映了此劇由「舞台演出」轉變為「案頭讀曲」的現象，其中的插圖也隨之以新的形式來表現，以配合讀者的興趣與需要，增加書籍的銷售力。關於此點，此書最後的牌記說明也提供了印證與啓示：

今市井刊行錯綜無倫，是雖登壘之意，殊不便人之觀，反失古制。本坊謹依經書，重寫繪圖，參訂編次大字魁本。唱與圖合，使寓於客邸，行於舟中，閑遊坐客，得此一覽，始終歌唱了然，爽人心意。命錢梓刊印，便於四方觀云。

文中屢次提到「觀」、「覽」，可見得是作為閱讀、觀賞的出版品，因而強調插圖的角色與作用。但為了兼顧戲曲的歌唱、吟詠特性，圖像的表現與僅止於作為「看圖說故事」的小說式插圖又有所不同。

弘治本的「上圖下文」版式與刊行於元朝至正年間的全相平話本插圖比較起來表現了幾個特點。首先，圖像在書頁中的比例明顯增加。平話本的插圖寬度約佔一頁四分之一的比例，弘治本則加大到約一半的面積。雖仍以文字為主，但從此種版面設計，可以領略到書坊「圖文並重」的用心。其次在每幅插圖的長短規格方面也有所不同。平話本每幅由二對頁，合成

¹⁷ 張燕瑾，《中國戲劇史》（台北：文津出版社，1993），頁 140；王安祈，《明雜劇的演出場合與舞台藝術》（三重：大安出版社，1990）。

¹⁸ 見註 14。

一圖，格式規律化。弘治本插圖則配合不同劇情曲文的多寡及長度而有所變化，由一頁一幅至八頁一幅，長短不一，格式自由而有彈性。書坊推出這種設計的用心，書後的牌記中也有所說明：

嘗謂古人之詩歌即今人之歌曲。歌曲雖所以吟詠人之性情，蕩滌人之心志，亦關於世道不淺矣。世治歌曲之者猶多，若西廂曲中之翹楚者也。況閭閻小巷，家傳人誦。作戲搬演切須字句真正，唱與圖應，然後可。

這段說明昭示了出版商對於「家傳人誦」的西廂曲文的推崇，因而全書插圖以配合曲文為主，並非劇情。由此可知「唱與圖應」的目的即是這種長短不一的插圖版式的由來，經由此讀者可充分領略歌曲「吟詠人之性情，蕩滌人之心志」的樂趣與美妙。

有關於此種「唱與圖應」的插圖結構及特色，在此以「鶯送生分別辭泣」（第四卷第三折）一幅為例子加以分析（圖版 3）。這一幅插圖延續三個對面，共有六頁。第一頁表現鶯鶯、張生道別的場面，背景是有亭子的荒野，紅娘站在女主人的後面。第二至第四頁描繪背負行囊的挑夫以及張生的坐騎和馬僮，他們或者緩慢前行，或者站在前方回首觀望正在互相道別，依依不捨的張、鶯兩人。感受到這對情人生離死別的難過，他們的臉上也都帶著哀傷、沒落的表情，使得圖面充滿沈鬱、低迷的氣氛。接著，因為這折劇情的曲文連續了兩頁才結束，因而這幅插圖也再繼續了兩頁才算告一段落。在此，繪圖者展現了他善於利用自然景物，營造悲情氛圍的能力，為這一段讓人傷心落淚的場景留下令人回味無窮的結局。此幅圖的最後兩頁是純粹的山水景象，在荒涼的野地裡，狂風把樹枝吹得咯咯作響，葉子散落遍地；遠方有一群雁子劃空而過，象徵冬天來臨前的入秋時節。這個淒涼的畫面為此哀傷的劇情做了感人的結尾，並且反映了此折中著名的曲文所表現的景象和意境：「碧雲天，黃花地。西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉，總是離人淚」。仔細分析，此幅插畫的構圖並非每頁首

尾相接，各頁之間都有一些落差，不過情節上一氣呵成，而有連貫性，因而可以把它當成是一幅具有故事及連續性動作的手卷式圖畫來欣賞。巧妙的將人物劇情與自然景物搭配，或交叉應用，來鋪成故事，並營造情景交融的氣氛是這本書插圖的極大特色。

這本書插圖的另外一個特色，是將發生於不同時間、地點，但有連續性的片段，表現在同一幅圖畫中。以「夫人同鶯鶯修齋事」（第一卷第四折）一幅為例（圖版6），此圖也是連續六頁之長，最前面三頁描繪佛寺經堂內景像—長老正在為崔家舉辦追思法會，張生乘機參與其事，以便接近鶯鶯。接下來的兩頁表現了眾僧與崔家、張生法會後在寺廟庭院燒香紙的場面。最後一頁以煙雲裊繞的靜寂庭院做收場。在這幅插圖中，相同的人物前後出現兩次；在構圖上，除了前面三頁的圖像可以前後銜接之外，後面三頁各成片段，似乎互不相屬，不過當讀者將圖像與文本對照觀看時，頁與頁之間的關連性變得相當清楚，並沒有支離破碎的感覺。在一幅插圖中配合劇情曲文的長短，描繪相同的人物，但前後時間不同的活動，並將它的構圖斷斷續續綿延幾頁之長，這種構思也是爲了要「圖與文合」，使讀者能夠「唱與圖應」而來的。類似這樣將發生於不同時間、地點的情節安排於同一幅畫面中的手法，在明末及清朝《西廂記》版畫插圖中還會再出現，下文會有進一步的說明。

以多面連續方式表現一幅插圖並非弘治本首創。這種版式插圖在寫本書時期就已出現，並成爲後世佛、道經卷的主要插圖版式之一。¹⁹宋、元兩代，雕版印刷術有所發展，書業發達，版面設計的範圍逐漸擴大，圖書裝幀形式由卷軸改爲冊裝，插圖版式也發生了相應的變化。除佛教經卷主要採用經摺裝，插圖仍以多面連式爲主外，其他題材書籍主要用「上圖下文」、「單面方式」或「雙面連式」來表現插圖。²⁰在這種演變之下，到了明朝初年，我們發現了在「上圖下文」的版式中以多面連式的方法表現插

¹⁹ 王致軍，〈中國古籍插圖版式源流考〉，頁24。

²⁰ 同上註，頁25。

圖的佛經。刊刻於永樂年間（1403-1424）的《佛說阿彌陀經》，就是這樣一個例子（圖版7）。在這本「上圖下文」的經摺裝佛經中，每摺的圖像構圖首尾相連，沒有間隙，展開來就成爲一幅完整的卷軸畫。這冊佛經的版面設計與弘治本有許多相似之處：除了「上圖下文」之外，文本都用大體字刻寫，而且上部的插圖欄寬都約佔全書比例的二分之一。雖然兩書的裝幀方式並非完全相同，但如此明顯的相似性，應該也不是巧合。弘治本書後牌記說明該書刊印「謹依經書重寫繪圖」，如此看來，類似《佛說阿彌陀經》這樣的佛教經卷極可能就是它的版式所據以做爲參考的對象。

風格上，弘治本插圖與全相平話本有許多相似之處：如採取大約 40 度俯瞰的角度來描繪故事，作爲背景的山水、庭園等都只出現下半部；建築物不是從上部就是從下部被遮斷；人物的角色雖然凸顯，但都活動在侷限性的空間中，看不到全景，等（圖版1、圖版2）。此外，兩書的人物及情節都表現得鮮明生動，雕刻手法拙中有巧，粗中有細，線條靈活，造型飽滿渾厚，因而相信像全相平話本這類刊刻於福建建陽的通俗文學版畫即是弘治本插圖的構圖及風格的源流。²¹然而弘治本插圖的刻劃技巧表現了更豐富的變化，對人物內心的描繪及抒情氣氛的營造也更爲豐富、細膩，反映了時代的地域風格，呈現與北地畫風（特別是山西地區壁畫）相似的人物形象與面貌。²²

（二）《新刊摘匪奇效戲式全家錦囊北西廂》

戲式本《西廂記》收錄於《風月錦囊》之中，後者全名爲《新刊耀目冠場擢奇風月錦囊正雜兩科全集》，別名《全家錦囊》，嘉靖三十二年（1553）

²¹ 姚大鈞也同意此書的插圖受到南方版畫風格的影響(Yao, "The pleasure of reading drama", p. 454)。

²² 彭喻歆，〈北京坊刻版畫之奇詭——明弘治《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》版畫研究〉，國立台灣師範大學美術研究所，碩士論文（2009.06）。

由建陽書林詹氏進賢堂刊行。²³這本書摘取當時舞台上演出的精彩唱段匯集成書，提供給戲曲愛好者，內容包括了元朝雜劇、戲文，明朝傳奇、散曲等，資料極為豐富。該書對於這些劇本的選錄長短不一，有的近乎全本，有的則僅收一、二曲選粹，反映了嘉靖前期舞台演出的情況，以及演出之戲曲文本的面貌，是一本在文學、語言、民俗、版畫等各方面都十分具有研究價值的戲曲書籍。²⁴這本書的「正編」以及部份「續編」，每頁上邊均有插圖，「上圖下文」，一頁一圖，成為我們研究及了解早期「舞台演出式」版畫插圖形式及風格的重要資料。

輯錄於此書的戲式本《西廂記》以近乎全本的形式出現—包括了十一套散曲以及夾於其中的少數科白—總共多達數萬字之長，同書中只有屬於南曲的《琵琶記》可以與之相比。由此可以得知嘉靖時期人們對於「經典戲文」和「時劇」的評價排行。²⁵

戲式本圖像的寬度約佔全書的四分之一，比起弘治本大為縮小。每圖的長度也由弘治本的一頁至八頁不等，統一為每頁一圖，格式規律化（圖版 8）。每圖上端有四字橫聯，兩旁各有一七言詩的楹聯。戲式本圖像的大小，以及三面題飾標題及經幢式聯語的設計方式與早它十年，於嘉靖二十一年（1542）建安劉氏所刊行的《新刊大字分類校正日記大全》（簡稱「日記大全」）十分近似（圖版 9）。不僅如此，兩書的插圖都表現同樣質樸簡率，刻劃粗略的特色，以人物為主，背景簡單。「日記大全」為當時流行的兒童啟蒙性讀物，銷售量應當相當廣，因而相信戲式本插圖的版式及風格係模仿、沿襲至類似後者的通俗性書籍，而非弘治本。²⁶儘管如此，在

²³ 此書收藏於西班牙聖勞倫佐圖書館(Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial)，為現存世孤本。對於此書之研究、介紹參考：劉若愚著，王秋桂譯，《風月錦囊考》，頁 98-126；黃仕忠，〈《風月錦囊》刊印考〉，《中國古代戲曲與古代文學研究論集》（北京：中華書局，2001），頁 254-262；孫崇濤、黃仕忠箋校，《風月錦囊箋校》（北京：中華書局，2000）。

²⁴ 孫崇濤、黃仕忠箋校，〈前言〉，《風月錦囊箋校》，頁 3。

²⁵ 黃仕忠，〈《風月錦囊》刊印考〉，頁 261。

²⁶ 對於《新刊大字分類校正日記大全》之介紹參考：周蕪、周路、周亮編著，《建安古版畫》，頁 57。

基本構圖上一如由上往下的俯瞰方式、以人物為主要角色，週遭的環境景物做不完整的表現等手法—都與較早的全相平話本及弘治本相同，可見得「上圖下文」構圖的一脈相傳。

雖然此書的印刻相當粗劣，但其插圖也有創新和值得重視之處。譬如插圖兩旁的七言對聯並非摘自曲文，而是能夠簡結劇情，說明圖意的自創性說明文字，被後人所襲用。另外，人物的體姿以及故事情節表現得鮮明強烈，戲劇感十足。最特別的是插圖中的人物採用了類似舞台演出的身段和動作，使得圖像具有臨場表演的效果。以「鶯至生舍」（第四本第一折）一圖為例（圖版 8），此圖描繪鶯鶯在紅娘的陪伴下，夜赴張生書房，張生跪地迎接的情景。圖中紅娘手提燈籠，站在鶯鶯和張生之間。後者跪在地上，他的頭和身軀雖然面向著鶯鶯，但合掌揖拜的雙手卻往反面方向的前方抬起，似乎正在向觀眾道白的樣子。像這種不太合乎常理的特殊姿態，相信可能是演員在舞台上表演時的一種動作，被插圖畫師模仿應用在插圖中。²⁷

史料記載早在宋朝即有西廂記的圖繪，由此可知，中國戲曲插圖源自於想像性的繪畫而非舞台，因為中國戲劇到元朝才有比較具體完整的形制並興盛起來。²⁸現存最早的戲曲版畫插圖，如刊於元末明初的《新編校正西廂記》，及弘治本插圖，全以想像繪畫的形式表現，不是從舞台表演模仿而來。將戲式本與弘治本相同題材的插圖做比較，可以讓我們進一步了解兩者表現的不同，以及模仿演出表演的戲式插圖特色。以上文所提的「鶯至生舍」與弘治本「鶯鶯赴約張生跪接」兩圖的比較為例子（圖版 8、圖

²⁷ 蕭麗玲的論文對於世德堂本《琵琶記》版畫中戲劇身段的表現與應用有相當詳細的介紹和分析。見蕭麗玲，〈版畫與劇場—從世德堂本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫之特色〉，《藝術學》，5期(1991.03)。

²⁸ 宋朝時已有會真圖的流傳，見〈寢風樓題識〉：「宋本會真圖河中普救寺西廂圖兩圖以冠之」（引自傅惜華編，〈出版說明〉，《中國古典文學版畫選集》（上），（上海：人民美術出版社，1978），頁1。另見Hsu Wen-Chin, "A study on the representation of the Romance of the Western Chamber in Chinese painting", 《真理大學人文學報》，第三期(2005)，頁197-242。

版 10)。此兩圖皆以張生跪在屋前，迎接鶯鶯到來的情景為表現主題，前者可能是參考了後者的基本構圖，不過在人物安排及姿勢上，有很明顯的改變。在弘治本，張生向鶯鶯跪拜的姿勢描刻得十分自然，沒有如戲式本刻意將身體扭曲的痕跡。另外，個子嬌小的紅娘站在張生的旁邊，背對觀者，很不起眼—圖面的焦點在於張生與鶯鶯會面的那一時刻。戲式本表現的重點則有明顯的不同，它的背景十分簡潔，除了建築物的局部，沒有描繪任何庭園景致，因而使人物的角色更為凸出。在弘治本中無足輕重，作為配角的紅娘，此時被授與重任，成為圖面的中心人物—她面對觀者，站在張生與紅娘之間。形體高大，手提燈籠的紅娘儼然成為全劇的焦點，也是最為關鍵性的人物。戲式本插圖對於劇情的詮釋與人物安排顯然與「案頭讀曲」的弘治本插圖有很大的不同，並且反應了當時舞台演出時紅娘的角色被膨化的現象與實況。²⁹

由以上例子可以得知，以戲式本為代表的《風月錦囊》一書中的插圖與承襲自傳統繪畫形式的版畫插圖不同，不僅自成一格，而且也帶動了模仿舞台表演場面和身段的戲式版畫的發展。此書成為我們了解戲曲版畫插圖由明朝早、中期過渡到明朝晚期的一個重要版本。

二、齣目（折目）插圖—童心尚在，動之以情

《西廂記》為元雜劇，但在流傳過程中受到南戲影響，體制與一般元雜劇有所不同。一般元雜劇的體制為一本（或稱卷）四折，而我們現在所看到的西廂記卻為五本二十齣（或二十一齣。「齣」有的版本稱為「折」，因而本文也會「齣」、「折」並用）的長篇故事。元雜劇每本大都有題目正名兩句或四句，用以概括劇情，提醒觀眾此劇重點關目，同時確定劇本名

²⁹ 趙春寧，《西廂記傳播研究》（廈門：廈門大學出版社，2005），頁 63-111；蔣星煜，〈紅娘的膨化、越位、回歸和變奏—《西廂記》與「紅娘現象」〉，《西廂記新考》（台北：學海出版社，1996）頁 284。

稱，作為宣傳廣告之用。《西廂記》也沒有例外，除此之外，與其它元雜劇不同的是《西廂記》每齣都還有齣目，以四字或兩字的簡潔詞語概括每齣的內容（又稱為標目），用以幫助讀者和觀眾理解劇情。這種作法是明朝中葉以後校刊者根據當時流行的傳奇體例而後加的，使得雜劇的西廂記體式更為接近明人傳奇的格局。³⁰

單面整頁的齣目性插圖可能為現知最早的中國戲曲書籍插圖形式。如前文所述，中國現存最早的戲曲插圖為《新編校注西廂記》殘頁中發現的一幅半圖像，其中完整的「孫飛虎昇帳圖」位於卷之二的卷首（圖版4），殘存的半面則位於卷之一的末葉上（圖版11）。³¹由卷一的題目正名，以及與戲式本中「鶯和生詩」圖的對比，兩圖右半邊構圖的相似性，幫助我們辨識殘存的半幅圖可能為「鶯鶯燒夜香」中生、鶯隔牆聯吟的片段（圖版12）。因為這兩圖一在卷首，一在卷末，因而得知當時插圖的裝幀位置還沒有制式化，大概到了萬曆以後，戲曲書籍插圖的位置才得到統一。

明朝末年的小說經常以回目為標準，每回一圖，依序刻繪，作為號召。譬如崇禎年間雄飛館所刻《精鑄合刻三國水滸全傳》（又名《英雄譜》）封面即註明「回各有圖，括畫家之妙染」。³²刊刻於天啓（1621-1627）年間，由凌濛初（580-1644）注的《西廂記》（簡稱凌濛初本）在其〈凡例〉亦有如此的說明：「以每本題目正名四句，句繪一幅，亦獵較之意云爾」。³³以上例子可以幫助我們了解明朝末年書肆繪刻戲曲、小說插圖時，依據文本的情節分段，以回、目為單位，決定及安排插圖的內容和數量的作法。

依據齣目標題作插畫是明末最常見的戲曲插圖形式。插圖的數目不

³⁰ 張人和，〈論《西廂記》的版本與體制〉，《文史》，26輯（1986），頁321-340。

³¹ 陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》，頁7。

³² 對於此書之介紹參考：倪青原，〈印崇禎版英雄譜圖讚跋〉《影印明崇禎本英雄譜圖讚》（上海：東西文化學院、金陵大學文學院，1949）。

³³ 此書由凌濛初刊行，文本為朱墨套印，收藏於台北故宮博物院、北京國家圖書館、日本內閣文庫等處。此書近年有翻刻本：《凌刻套版繪圖西廂記》（上海：上海古籍出版社，2005）。

等，經常是每折一圖，因而共有二十圖或二十一圖，最少的為張深之本《西廂記》，只有五幅插圖（最前面另有鶯鶯肖像一張）。圖的大小有單面的，也有對頁連式的。較早的版本圖像夾於文中，裝訂於每齣之前，是不折不扣的所謂「插圖」。大約 1600 年以後的書籍則傾向於把圖像集中裝訂於書的前面部份，因此稱為「冠圖」。³⁴大多數齣目插圖書籍的最前面都有單面的鶯鶯肖像一幅。³⁵依據齣目作插圖的版本注重戲劇故事情節的表達，圖上有時候加上齣目的標題，有時候沒有，但都以能令讀者對情節一目了然為繪圖考慮的重點，因而對於讀者了解劇情很有幫助。齣目插圖依據表現形式及風格又可分為兩類：一為「大體人物畫」，即畫面以人物為主，人物的比例佔了畫面高度的五分之一或四分之一以上，具有最重要的角色及地位。這一類插圖強調插圖的敘事性，集中於對人物的描繪，背景的山水或建築等圖案所佔比例較小。第二類為「小體人物畫」一人物的比例在整體畫面明顯減小，山水、建築物等的背景比例加大，但是仍然是以表現劇情為主，因此人物還是描繪得十分清晰、詳細，居有重要地位。與前一類強調情節的戲劇性比較起來，此類插圖強調「情景交融」的意境。

（一）「大體人物畫」插圖

屬於這一類插圖模式的有 1579 年《新刻考正古本大字出像釋義北西廂》、《重刻元本題評音釋西廂記》、各種不同版本的《重校北西廂記》、1616

³⁴ 有關於戲曲、小說類文學作品插圖形式之演變歷史概況，可參考 Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, pp.164-241。有關於《西廂記》書籍的版面設計，由圖夾文間到圖在文前的變化之討論，可參考馬孟晶，〈耳目之玩〉一文。

³⁵ 有關於鶯鶯肖像的討論，請參閱 Hsu Wen-Chin, "A study on the representation of The Romance of the Western Chamber in Chinese painting", pp.197-242；董捷，《明清刊《西廂記》版畫考析》（石家莊：河北美術出版社，2006），〈《西廂記》鶯鶯像考〉，頁 83-106；Michela Bussotti, *Grauves de Hui—Etude du livre illustre chinois de la fin du XVIe, seicel a la premiere moitie du XVIIe siecle* (Paris: Ecole Francaise Dextreme Orient, 2001), pp.227-232。

年何璧刊本《北西廂記》、1602年李樛校本《北西廂記》、張深之本《西廂記》、以及1600年刊《新刊合併董解元校本西廂記》、李日華(1565-1635)《南調西廂記》等。以下以《重刻元本題評音釋西廂記》(簡稱「重刻題評本」)及玩虎軒刊《北西廂記》為例，做進一步的分析。

(1) 《重刻元本題評音釋西廂記》

現在所能看到的重刻題評本西廂記有兩個版本，一本是建陽書林熊龍峰忠正堂於萬曆二十年(1592)刊刻，現收藏在日本內閣文庫的本子(以下稱熊龍峰本)；一本是建安書林劉龍田喬山堂於萬曆年間的版本(現收藏於北京國家圖書館，以下簡稱劉龍田本)。根據蔣星煜的研究，這兩個本子都是翻刻萬曆八年(1580)徐士範校訂的同名書籍而來的。³⁶這是第一本同時有題評和音釋的西廂記，在當時十分受到好評和重視。但出版後不久即絕版，1592年由余瀟東校正，熊龍峰翻刻，其後劉龍田再依據熊本翻刻，時間可能在1608年左右。以往中國版畫學者對於熊龍峰本與劉龍田本誰先誰後無法判斷，但經由版本學的研究，這個問題可以迎刃而解。徐士範本原無插圖，熊龍峰翻刻時請刻工盧玉龍鐫刻加上二十幅單面齣目插圖，夾於每齣之前，書前還有「錢塘夢」、「鶯紅下棋」、「園林午夢」三幅版畫。劉龍田本除此之外，另外還加上對頁的「西湖景」兩幅。

由於熊龍峰本插圖是劉龍田本插圖的母本，因此兩書插圖幾乎完全一樣，只有細部會有些微差異。如第十齣「玉台窺簡」插圖，熊龍峰本屏風上有小蓮版木記「全像盧玉龍刊」字樣，劉龍田本則將之抹去，但將「盧玉龍刊」字樣移到「西湖景」的柱刻(圖版13、圖版14)。屏風基座的圓圈熊本沒有細部，劉本則清楚的表現了輪狀的圖案。熊本版畫的品質似乎較不穩定，線條較細，人物較修長，表情靈活；劉本則較粗勁、簡潔，人

³⁶ 蔣星煜，〈論徐士範本《西廂記》〉，《明刊本西廂記研究》，頁38-66。蔣星煜，〈徐士範本《西廂記》對明代“題評音釋本”的影響〉，《明刊本西廂記研究》，頁70。

物面像豐圓清麗。整體說來盧玉龍雕鐫的版畫十分古樸而且遒勁。人物的高度達到版面的二分之一以上。刀法著重黑白對比，婦女的髮髻，男子的紗帽、傢具、和尚衣袍，假山欄檻等處都巧妙的運用大片黑地來襯托花紋，顯得粗中有細。

熊龍峰本簡樸的風貌，粗獷豪放的刻劃，以及全頁的版式，與同一時期建安流行的版畫插圖有相當大的差異。建本插圖一向以「上圖下文」為特色，此時仍為主流，並有所變化。如以萬曆二十一年 (1594) 雙峰堂余氏所刊的《京本增補校正全像忠義水滸傳評林》為例 (圖版 15)。此書插圖沿襲上圖下文傳統版式，但加入了評注，每頁分三欄，上欄為評釋，中欄為圖，下欄為正文。評釋的部份壓擠到圖畫，因而使插圖的版面變小，限制了複雜場景的表現。³⁷整頁版式的插圖於萬曆初年 (1573) 出版的文學類書籍中已經出現，如《新刻閻然堂類纂皇明新故事》(圖版 16)，但圖版兩旁沒有聯語，同時線條清麗，刻劃流利婉轉，佈局疏朗有致，與風格剛直、拙樸，格局較為狹隘的熊龍峰本又有所不同。

熊龍峰本插圖在建本書籍中表現了特殊的古樸風貌與版式，因而十分受到版畫史學者的重視，認為此書開創了有編額有聯全幅大圖的戲曲插圖版式，並為金陵地區書肆所模仿。³⁸不過隨著新的資料的出土及研究的進展，我們現在發現傳統的觀點並不太正確，而且劉龍田本 (即熊龍峰本) 插圖的開創性和重要性可能被高估了。

萬曆七年 (1579) 金陵書肆少山堂出版的《新刻考正古本大字出像釋義北西廂》(簡稱少山堂本) 是現知萬曆年間出版的第一本《西廂記》。它不僅是現知保存最早的中國戲曲評點本，也是第一種將雜錄、正文、圖像、

³⁷ 本書在流行的《水滸傳》版本中屬於簡本之列。周蕪等編著，《建安古版畫》，頁 139。

³⁸ 見鄭振鐸編著，《中國古代木刻畫史略》(上海：上海書店出版社，2006) 頁 56、58；郭味蕓，《中國版畫史略》；周蕪，《中國古代版畫百圖》(北京：北京人民美術出版社，1984)，第二十八圖說明。

釋義合刊的戲曲版本，對後來的熊龍峰等本子產生了影響。³⁹此書分二十折，每折一圖，對頁連式，共二十幅，余仁刻像。書前《刻出像釋義西廂記引》一文中訂校者謝世吉有如下的說明：「補圖像於各折之前，附釋義於各折之末，是梓誠與諸刻迥異耳。鑒視他傳，奚與玉石之所混云」。由此可知，將插圖裝幀的位置統一起來，置於每折之前的作法，可能始於此書。

現在所能看到唯一一張公開發表的此書插圖「乘夜踰牆」，與熊龍峰本（劉龍田本）同題材插圖在人物構圖、環境背景及版面設計上幾乎完全一樣（圖版 17、圖版 18）。但少山堂本為對頁連式，版面比較寬大，因而構圖比較疏朗，圖面佈景表現得比較完整，如位於不同版面的人物之間有太湖石立於其中，呈現了合於劇情描述的空間關係。相對的，熊龍峰本（劉龍田本）的插圖因為只有一頁的寬度，必須將人物之間的距離拉近，並且捨棄一些襯景——如畫面正中的太湖石，以及背後的樹葉等。

少山堂本插圖與萬曆年間金陵富春堂所刊李日華《南調西廂記》也有密切的關係。⁴⁰將少山堂本「乘夜踰牆」與《南調西廂記》中的「張生跳粉牆同奕棋」圖（圖版 19）相比較，可以發現後者係斷章取義，抄襲前圖的右半邊而來，構圖、風格幾乎與其完全相同，刻劃、刀筆則比較散漫、鬆弛、粗糙。由於《南調西廂記》的插圖在相同題材部份與熊龍峰本有許多相似之處，再加以熊龍峰本與少山堂本的插圖有相同的構圖，其上有不少相同或相近的聯語，因而似乎可以推斷熊龍峰本插圖的構圖大部分系由少山堂本濃縮簡化而來，獨創的部份可能並不多。

少山堂雙面全頁的插圖版式，在 1569 年《西廂記雜錄》中的「宋本會真圖」可以見到先例（圖版 20），不過後者並沒有額與聯，僅有小字題

³⁹ 黃霖，〈最早的中國戲曲評點本〉，《復旦學報》，第 2 期(2004)，頁 39-46。

⁴⁰ 《南調西廂記》（又稱《南西廂記》）係明人李日華改編「王西廂」而來，有三十六齣，結構比《北西廂記》散漫。對於此書之考證見張人和，《「西廂記」論證》（長春：東北師範大學出版社，1995）頁 119。

款。《西廂記》插圖中應用額、聯三面標題的版式可以追溯到 1533 年的戲式本插圖（圖版 8、圖版 12）。實際上如果將戲式本上圖下文的插圖，放大成爲全圖，就與少山堂本的版式十分相似了。因此周心慧指出：「如果把上圖下文式狹窄的圖幅加以放大，可以看出金陵富春堂等坊肆所刊，在風格上與建版是有許多相近處」。⁴¹由此可知戲式本、少山堂本及熊龍峰本插圖在版式風格上有一脈相傳的關連性。

與戲式本相同，重刻題評本西廂記插圖也應用到戲曲表演的身段。如以「乘夜踰牆」的插圖爲例子（圖版 18）：故事中張生踰牆而過，先是在角門邊誤摟紅娘，接著被立於湖山（太湖石）下的鶯鶯指責一頓，使得張生大失所望。在版畫中三人同時出現於畫面，而且都面對讀者。插圖的重點顯然在於表達張生誤摟紅娘這一具有鬧劇效果的場面。張生一手摟著紅娘的肩膀，紅娘則以手指向站在後面，毫無所視的鶯鶯。由於兩組人物之間完全沒有隔閡，因而三人的關係顯得十分曖昧，但有可能類似舞台的實際演出情況。中國古代戲劇表演的舞臺非常簡單，幾乎沒有佈景，劇情中的景物描寫，主要依靠演員的虛擬動作，或者把它寄託在富有表現力的台詞之中。⁴²因此早期中國的戲曲插圖與繪畫脫離不了關係，而且沿用繪畫的模式，將人物放在繪圖者創造出來的空間背景中，無論是背後有屏風的狹窄室內，或者是開放的花園或戶外，都不是實際的舞臺，而是插畫家依據故事情節，想像描繪出來的佈景。正因爲如此，使得中國的戲曲版畫插圖具有說明性質，除了有助於讀者了解劇情之外，也可以有助於演員在舞臺上的表演。

純粹模仿舞臺表演場面及空間的戲曲版畫於清朝乾嘉以來盛行的年畫中出現。這種情形可能與有明一朝，專業的勾欄瓦舍衰竭消亡，清朝中

⁴¹ 周心慧，〈序〉，《中國戲曲版畫集》（北京：學苑出版社，2000）。

⁴² 張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》（台北市：丹青出版社，1987），第一冊，頁 1-393，1-394。
；車文明，《20 世紀戲曲文物的發現與曲學研究》（北京：文化藝術出版社，2001），頁 57。

葉以後戲園興起成爲更專業的戲曲演出場所，使戲劇的上演更爲專業化的情況有關。呼應這種情形，我們在此時製作的年畫上看到了穿戲服，扮戲臉，只有簡單道具（砌末）而無背景的真正崑曲演出實況（圖版 21）。⁴³由此可知，明朝嘉、萬年間的版畫插圖並不是將演出實景搬上圖面的「戲曲版畫」，而是將具有舞台表演身段的人物放置於圖畫似的背景之中，具有說明性質的戲式版畫。

重刻題評本西廂記的唱詞與舞臺上其它人物的賓白、動作等密切搭配，緊相銜接，同時唱詞本身又體現著人物的動作，藉以增強戲劇性。這些都是舞臺實際演出時所必須的。⁴⁴由於重刻題評本西廂記屬於「舞臺演出」本，它的版畫插圖因此凸顯人物的動作表情，加上舞臺劇的身段和空間處理，舞臺動作性比較強，使得它能與劇本的特色相符合。由此可知插圖的設計與文本屬性確實有相當密切關係。與此書插圖構圖類似的版畫在明刻本《西廂記》中相當普遍，可見得這本書的插圖對其它《西廂記》版本有非常廣泛的影響。⁴⁵此書卷首所錄程巨源撰〈崔氏春秋序〉表達了作者對於《西廂記》曲文之推崇，以及以「情」爲中心的旨趣。「圖」、「文」一體，因而我們也可以借用此說明來了解書中插圖的意念及思惟。⁴⁶

接下來要討論以對頁連式版面爲插圖的西廂記。其中刊刻於徽州玩虎軒的《北西廂記》（以下簡稱玩虎軒本）對於諸多《重校北西廂記》版本

⁴³ 關於年畫的藝術可參考：天津市立美術館編，《楊柳青年畫》（北京：文物出版社，1984）；韓祖音，《中國楊柳青木板年畫選》（天津：新華書局，1999）。

⁴⁴ 段啓明，《西廂論稿》（四川：人民出版社，1982），頁 43。

⁴⁵ 本文推論重刻題評本的插圖係依據少山堂本而來（其依據程度爲何尚須進一步了解），因而對於其他版畫構圖的影響來自少山堂本或重刻題評本，是值得討論的問題。然而因爲目前筆者只見到一幅少山堂本插圖，而且重刻題評本的流傳似乎遠比前者廣泛，因而在此文中假設它書中相同的構圖係受到重刻題評本影響而來。

⁴⁶ 有關於與此書相同構圖的版畫插圖之介紹參見徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，《藝術學研討會—論述與思想論文集》，國立高雄師範大學美術系主辦，2006，頁 9-10。程巨源，名涓，明代安徽休寧人，生平事蹟不甚詳。見：陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》（上海：上海古籍出版社，2007），頁 26、32。

的插圖影響很大。這些版本的插圖都夾於文中，每齣一幅。它們都刊行於萬曆年間，插圖的構圖及風格都極為相似，或者完全一樣，相信是依據玩虎軒本重刻而來的。因此以下討論玩虎軒本。

(2) 玩虎軒本《北西廂記》

玩虎軒是徽州的著名書肆，它的主人汪雲鵬博學多聞，禮聘著名畫家及優良刻工為書籍做插圖，鐫刻精整典雅，受到時人的推崇。⁴⁷玩虎軒本西廂記是十分罕見的版本，現藏於安徽省博物館，為傳世僅存孤本。文獻學學者傅田章及蔣星煜都沒有提到這個版本，因而該書文本的特色尚值得加以研究。關於玩虎軒本刊刻的年代，因書中沒有記載，因此只能用推論的方式臆測。明末書林流行將分別是北曲與南曲最有影響和代表的兩部劇本《西廂記》與《琵琶記》合刊，稱為「合刊本」。⁴⁸玩虎軒於 1597 年刊刻《琵琶記》一書。由此推論，玩虎軒本西廂記也有可能與琵琶記合刊，因而也出版於 1597 年。

玩虎軒本西廂記共有插圖二十幅，最前面的鶯鶯肖像題款「汪耕摹唐寅寫」。汪耕 (fl.1573-1620) 是當時著名的插圖畫家，安徽歙縣人，活躍於萬曆年間，當地聞人汪廷訥環翠堂樂府諸多版本的版畫皆由其執筆。⁴⁹因而推斷玩虎軒本西廂記亦為汪耕所繪圖。玩虎軒本發行的次年 (1598)，南京繼志齋陳邦泰刊印《重校北西廂記》，將玩虎軒的插圖翻刻 (該書只餘十六幅插圖，現藏日本內閣文庫，簡稱繼志齋本)。其後，建陽書林游敬泉刊刻的《李卓吾批評合像北西廂記》(藏日本天理圖書館)，南京書林三槐堂刊本《重校北西廂記》(藏日本天理圖書館)，另外無刊刻者標名的《重

⁴⁷ 關於玩虎軒的所在地，有兩種不同說法：一說在徽州，一說在南京。姑不論玩虎軒位在那裡，它的版畫代表的是典型的徽派風格是無可置疑的。

⁴⁸ 見蔣星煜，〈《西廂記》版本述略〉，《西廂記研究與欣賞》(上海：辭書出版社，2004)，頁 54-55。

⁴⁹ 《中國美術家人名辭典》(台北：文史哲出版社，1987) 頁 454。

校北西廂記》（日本無窮會圖書館藏）都翻刻同樣的插圖，但分別剩餘十二、十八及十七幅插圖。從汪耕插畫一再被翻刻應用的情形，可知其受一般民眾歡迎、喜愛的情況。

汪耕對於西廂記插圖最大的改變是呼應當時候的流行，將單頁版面擴大為對頁雙面，並將橫批與對聯去掉，以便有更寬闊的空間來描繪故事，同時使插圖風格恢復到手卷畫的傳統，脫離對於舞台劇的模擬，但也並不是完全沒有用到舞台表演的身段。插畫中，山水及建築物的比例增加了，不但表現得相當的精細，並且利用了類似西方繪畫的透視法，因而使得畫面有向後方延伸的深度感。這種風格在書中「堂前巧辯」（「拷紅」）一幕的插圖可以看到（圖版 22）。圖中畫家將人物集中在圖版的一邊，人物後面的屏風用岩石、波浪、雲彩等自然風光做裝飾。圖面的另外一邊是廊道以及庭園的一角，其內陳設有太湖石、盆栽、欄杆，表現了典型南方書齋庭園的秀麗景致。此外版畫的線條刻劃得十分纖細、圓柔而流暢，類似繪畫的「白描」法，而與重刻題評本樸拙、黑白色塊對比強烈、渾厚的表現方法十分不同。娟秀、玲瓏而典雅的人物與仇英（約 1494-1552）細膩、優雅的畫風十分貌似（圖版 23）。我們對於汪耕的生平所知不多，但由其作品推論，他應該是一位仇英畫風的追隨者。⁵⁰

玩虎軒本插圖的人物構圖參考了 1498 年弘治本及重刻題評本，前者的影響尤大，「佛殿奇逢」、「月下聽琴」、「錦字傳情」、「秋暮離懷」這幾齣的插圖都是參考及模仿弘治本而來的。以「月下聽琴」插圖為例，大多數版本將在書房彈琴的張生與在戶外傾聽的鶯鶯和紅娘中間畫一道牆壁隔開，表現兩人一住東廂一住西廂的情況，以符合故事情節（圖版 24）。1498 年弘治本與玩虎軒本都把圍牆去掉，將兩組人畫在同一庭園中，似乎鶯鶯已來到了張生的書房前。弘治本插圖中張生坐在門扉大開的房間內彈

⁵⁰ 仇英為「明四大家」之一，人物畫尤其擅長。其畫風有很大的影響力。有關仇英介紹見紫都、耿靜編著，《吳門畫派——仇英》（北京：中央編譯出版社，2004）。單國霖，《仇英》（台北：錦繡出版社，1995）。

琴，鶯鶯與紅娘站在屋外走道（圖版 25）。玩虎軒本插圖雖改為讓張生坐在窗戶前面彈琴，鶯鶯、紅娘站在書房旁邊庭院（圖版 26），但張生彈琴的姿態，以及鶯鶯、紅娘一旁側聽的基本構圖十分雷同。這種與故事情節不盡相符的場景安排，應該是玩虎軒本模仿弘治本而來的結果。重刻題評本插圖對玩虎軒本的影響則可見於「倩紅問病」一齣插圖（圖版 27、圖版 28）。前幅插圖中張生臥於屏風前床坐，倚在琴上，紅娘則彎身問候，床坐的前方放置著藥具及煮藥的爐子。這種構圖及場景相當忠實的再現於玩虎軒本插圖，但將版面由正視改為斜角構圖，使得空間看來更為寬敞，足以增加置於室內的一張桌子，並增畫右半邊的庭院。此圖中的自然景物描繪得十分精細，而且所佔比例相當多。圖的版面也由單頁擴張為對頁連式。內容上所作的改變是將發生於室內的故事，轉換到戶外庭園中，並增加了劇本中所沒有的情節，如在庭院太湖石後面偷窺的歡郎。

除了部份參考年代較早的版畫之外，玩虎軒本中有許多膾炙人口，構圖獨到的設計，為其它後來版本所模仿。譬如「乘夜踰牆」一齣的插圖生動、活潑，有鬧劇的效果，為大家所喜愛，而流傳很廣，時常被做為範本，加以應用（圖版 29）。此圖與重刻題評本同一齣插圖表現張生誤摟紅娘的嬉謔場面的方式完全不同（圖版 18），而將重點放在張生正要逾牆而過的那一剎那。庭園裡鶯鶯支頰，坐於太湖石旁，恍然若有所思的樣子；張生在後方奮力的一手攀住柳枝，一腳正要跨過高牆，躍壁而入。紅娘則在牆下招呼張生，並以舞台性的動作將手指向渾然不知的鶯鶯，如此巧妙的將三人的關係聯繫起來。

刻於天啓、崇禎年間的《新刻魏仲雪先生批點西廂記》（簡稱魏仲雪本，北京國家圖書館收藏。非存誠堂刊本）模仿了這幅插圖，但將對頁連式的構圖稍加更動，以適合單頁的版面（圖版 30）。在此圖中，張生、鶯鶯、紅娘形成一個對等的三角形。鶯鶯坐於太湖石下的形象相當忠實的被保留，但將她移到圖面的右邊。在她身後的張生一腳踏在圍牆瓦片上，似乎正要一躍而下。站在左邊牆門前的紅娘則回首望向張生，兩人之間似乎

有所默契的樣子。

刊於天啓、崇禎年間的《硃訂西廂記》（北京圖書館藏。此書由孫月峰（1542-1613?）批點，故簡稱孫月峰本）中劉素明繪畫、鑄刻的插圖，在汪耕繪圖的基本構思和構圖中，做了另外一種的變化，表現更爲細膩而風趣的處理手法（圖版 31）。⁵¹在此繪圖者把場景拉遠，將人物縮小，並把周遭背景營造成一座花木扶疏的優美庭園。張生、鶯鶯、紅娘的位置有所更動，但仍保留了玩虎軒本中張、鶯的原來姿勢。站在角落的紅娘，正在向遠方的張生揮手，後者在爬牆前已先將靴子脫掉，丟入庭園內，掉落在地上。

收藏於英國牛津大學Ashmolean Museum的一件明末清初的青花瓷器即以張生赤足站在牆頭的搞笑場面來作裝飾。⁵²這件製作十分精美的青花盤上圖案同時參考了玩虎軒本、魏仲雪本及孫月峰本而來（圖版 32）。紅娘站於張生與鶯鶯之間的構圖系模仿玩虎軒本。但張生一手攀住樹幹，一腳踏在高牆瓦礫上，靴子已經先落地的滑稽動作及場面，則綜合了後面二圖的巧思。整體說來，此青花盤紋飾中兩位主角的姿態以及線條圓轉、描繪妍巧的風格與魏仲雪本最爲相近。

玩虎軒版本插圖描繪細緻優美，人物與景物並重，充分顯現徽派版畫典麗、雋秀、婉約、纖細的特色。⁵³徽派在十七世紀的版畫界獨領風騷，其成功的關鍵之一是專業的畫家與技術高妙的刻工，天衣無縫的合作。我們在這裡看到了畫家汪耕與當地版刻師父黃鑄（1564-?）與黃應岳（1575-1608）的合作成果。玩虎軒本雖然繪畫性很強，但畫中人物有時還

⁵¹ 有關於《硃訂西廂記》之考證、說明，參考：陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》，頁 238-241。

⁵² 對於此件青花瓷器的研究可參考：Hsu Wen-Chin, "Fictional Scenes on Chinese Transitional Porcelain (1620-ca. 1683) and Their Sources of Decoration", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, no. 58(1986)。

⁵³ 有關於徽派版畫之研究、介紹，見周蕪，《徽派版畫史論集》（合肥：安徽人民出版社，1984）；張國標，《徽派版畫藝術》（合肥：安徽省美術出版社，1996）；Michela Bussotti, *Graues de Hui*。

帶著舞台身段，並沒有與戲劇表演完全脫離，可見得這個版本在嚴謹秀麗的雕刻中還帶著大眾化的性格，能夠被民眾所普遍喜愛。這也說明了它的插圖為何能夠在徽州以外地區如金陵、福建等地廣為翻刻，流傳的原因。

翻刻玩虎軒插圖的繼志齋本卷首有明代隆慶 (1567-1572)、萬曆年間「泰州學派」代表人物之一的焦竑 (龍洞山農, 1541-1620) 所寫的〈刻重校《北西廂記》序〉。⁵⁴焦竑在序中首次提出「童心」一詞，作為閱讀《西廂記》的心情與心境的寫照，對於當時的文學界深有影響力，值得注意。

(二)「小體人物畫」插圖

屬於此類插圖的版本包括 1614 年刊於杭州香雪居的《新校注古本西廂記》(簡稱香雪居本)，萬曆年間環翠堂刊《元本出相西廂記》(簡稱環翠堂本)，天啓年間凌濛初刻朱墨套印本《西廂記》(簡稱凌濛初本)，崇禎年間閔振聲刊《西廂會真傳》(香港中文大學收藏)(簡稱閔振聲本)等。插圖的方式有單面冠於書前(凌濛初本)、對頁連式冠於書前(香雪居本)，以及對頁連式夾於文中(環翠堂本)，等多種變化。屬於此類插圖的書籍都是由當時著名的文人或書林校注、刊刻的版本。書內插圖鐫刻皆十分精美，呼應文人趣味，將人物的比例縮小，加強山水的描繪及重要性，並以「雅」作為號召，自稱有別於前一類插圖的「俗」。⁵⁵在此類插圖書籍中，香雪居本是校刻精良，深受推崇，影響深遠，十分重要的版本，此外它有確切的刊刻年代及插圖畫家名姓，因此以下以香雪居本為代表加以進一步

⁵⁴ 有關於焦竑之介紹與考據參考陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》，頁 40。對於「泰州學派」之研究參考：周志文，《泰州學派對晚明文學風氣的影響》，國立台灣大學中文系碩士論文 (1977)。

⁵⁵ 凌濛初本〈凡例〉云：「是刻實供博雅之助，當作文章觀，不當作戲曲相也，自可不必圖畫。但世人重脂粉，恐反有嫌無像之為缺事者，故以每本題目正名四句，句繪一幅，亦獵較之意云爾」。凌濛初本為一校訂、注釋及刻印都很精良的版本，十分受到推崇，並於後代多次被翻刻流傳，有很廣泛的影響。此書出版者的說詞大概可以代表此類插圖書籍的共同想法。

分析。

《新校注古本西廂記》

此香雪居本西廂記由當時著名的戲曲家及評論家王驥德（字伯良，1560 -1623/24）校注，因而成爲極爲重要的版本，並以「新校注古本」爲書名，做爲號召。⁵⁶明朝嘉靖、萬曆以來，不僅戲曲創作十分興盛，戲曲批評也隨之而起，著名批評家輩出。這些文人有的從「釋義」、「校勘」、「音注」等方面從事批評，屬於學術性評點；有的從鑑賞的角度出發，屬於鑑賞性的評點。王驥德在戲劇學上的貢獻屬於前者。他爲了校注《西廂記》，親赴元雜劇的發祥地燕京，調查了解當地方言流變情況。客燕期間並曾登壇講授《西廂記》。總之，在對《西廂記》的校注、解釋和評論中，王驥德對這個戲曲的藝術成就做出了許多精闢的分析，爲確立「西廂記」應有的地位作出了貢獻。他的「校注西廂記」則建立了西廂記學術性科學研究的基礎，因而倍受重視。

王驥德廣徵博引各方面資料以校勘和校注西廂記，他並且將《西廂記》的體例與標目做了新的變更，開創了現在各種明刊本《西廂記》全劇分五本，每本分四折，每折以兩字標目，取代四字標目的先例，對後來其它版本產生相當大影響。對於變更標目的原因，他在香雪居本〈凡例〉中說：「今本每折有標目四字，如『佛殿奇逢』之類，殊非大雅，今削二字，稍爲更易，疏折下，以便省儉，第取近情，不求新異」。由此可知「雅」、「俗」之分是當時文人很在意的事情。既然他對於這個版本追求的是「雅」，對於插圖的要求自然也應是以此爲標準，因而特別選用名畫家的手稿翻刻，成爲另一個創新之處，也是此書的特點之一。他對於香雪居本插畫的由來

⁵⁶ 有關於王驥德生平介紹、在戲劇學上的貢獻，及其對《新校注古本西廂記》的成就，見葉長海，《中國戲劇學史稿》（上）（台北：駱駝出版社，1987），頁259-298；徐扶明，〈王驥德與吳江派〉，《學術月刊》，120期（1979.05）。

及源流在該書〈凡例〉中有如下的說明：

繪圖似非大雅。舊本手出俗工，益憎面目。計他日此刻傳布，必有循故事而附益之者，適友人吳郡毛生，出其內汝媛所臨錢叔寶會真卷索詩。余為書代崔娘解嘲四絕。既復以賦命日千秋絕艷，蓋其郡人周公瑕所提也。叔寶今代名筆，汝媛摹手精絕，楚楚出藍，足稱閨閣佳事。漫重摹入梓，所謂未能免俗，聊復爾爾。

他採用女畫家汝文淑摹擬當時名師錢穀 (ca. 1509-1578) 的畫稿，不僅為我們保留了這位明朝「吳派」第二代名畫家的作品樣貌，⁵⁷同時也反應了當時民眾，不僅愛讀戲曲，而且「抄寫繪畫」，以為娛樂，同時婦女「尤所酷愛」的情況。⁵⁸

此書最前面的鶯鶯像與前類版畫書籍中唐寅寫，汪耕摹的豐肥形象不同，是南宋畫家陳居中所摹，長相較為清麗的一種（圖版 33）。王驥德在該書卷六〈附錄考〉中，對「崔娘遺照」圖做了一番考據，說明傳世有不同的版本，各以豐肥、清麗的不同風格表現崔娘「膚潤玉肌豐」的美貌的情況，為後人了解此題材留下寶貴的史料。像王驥德這樣注重書中插圖，並加以考據的作法，在中國版畫史上十分少見。

此書前面另有二十一幅對頁連式冠圖。每折一圖，但第五折「解圍」分成二圖描繪。每幅插圖上都題有二字的標目，因而內容能夠一目了然。人物構圖方面可分為兩類，一類參考了較早期的弘治本、《西廂記雜錄》、重刻題評本、玩虎軒本系統及起鳳館本等版本。有的直接模仿，有的轉換

⁵⁷ 此版本插圖是否本自錢穀畫作是一個尚有爭議的問題。王驥德是一位治學嚴謹，深受尊敬的學者，他於香雪居本〈凡例〉中相當詳實的說明插圖的由來及作者，而且整體插圖風格與錢穀所屬吳派畫風也十分接近，因而似乎沒有斷然否定其記載的充分理由。有關於此本插圖與「吳派」山水畫及錢穀繪畫的比較研究可參考林瑞，〈香雪居版《新校注古本西廂記》版畫研究〉（國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2006）。關於插圖原畫家的問題，此論文雖不敢冒然接受王驥得所言，但也沒有否定。

⁵⁸ 夏咸淳，《晚明士風與文學》（北京：中國社會科學出版社，1994）頁 277。

應用。其中起鳳館本的影響最大。另一類是新創的構圖，約佔全書三分之一。由這個比例可見此書插圖的最大特色不在於人物構圖的創新，而在於融匯豐富的山水景物，營造出高尚、幽雅合乎文人品味的視覺效果。

與前面所提版本比較起來，這本插圖最顯著的不同是將人物的比例較大幅度縮小，加強周遭景物的描繪，有如把人物置於山水或庭園樓閣界畫之中，成為點綴（圖版 34）。不過與傳統「點景人物畫」不相同的是對於人物的描繪非常精細，而且每幅圖人物比例大小有所不同。然而人物雖不大，但姿態、表情都描繪得十分清晰、傳神。總之，此書插圖雖然將自然景物的比例大大增加了，而且描繪精細，但整體說來還是以表現故事及關目發展為主要考慮，山水背景作敘事的輔助，因而還是屬於齣目插圖的形式。處理畫面的方式是從較高點俯視，因而能將景物盡收眼底，一覽無遺，達到情景交融的境界。以「遇艷」一圖為例（圖版 34），較早各版本在表現此情節時都以張生在佛殿前與鶯鶯和紅娘相遇，鶯鶯手拿花枝「驪著香肩，將花笑撚」的那一刻為描繪的主題（圖版 35）。香雪居本則表現張生在寺廟牆內，鶯鶯在牆外因紅娘催促轉身離去的場景。這種將兩組人分置於牆裡和牆外的構圖與 1569 年《西廂記雜錄》中的「宋本會真圖」類似（圖版 20）。但香雪居本更著重於建築物 and 庭園景觀的描繪，以及人與空間關係的合理化，使張生透過廟的山門，遙望鶯鶯的背影，而不是如「宋本會真圖」中突然將圍牆降低，以便兩人能夠隔牆相望的「削足適履」手法。

林瑞在他的研究論文中指出，香雪居本插圖在版畫史上具有風格變化的過度性角色，它們「結合了傳統敘事畫手法、採用吳中人士愛好的園林描繪景致、甚至將部份情節轉為極具詩意的山水冊頁，使得王本西廂版畫不僅是當代佳作，更是結合當代所有的重要文化語彙，成為融合並創新的《西廂記》版本」。⁵⁹如同香雪居本西廂記的文本和校注承先啓後受人推崇

⁵⁹ 林瑞，〈香雪居版《新校注古本西廂記》版畫研究〉，頁 79。

一樣，這個版本的插圖也很受重視，並對其他版畫的風格及構圖產生很大的影響。⁶⁰1616年何璧本西廂記八幅文本插圖中，「賡句」、「解圍」、「踰垣」、「報第」等四幅構圖從香雪居本模仿，加以簡化而來。⁶¹崇禎年間，它的影響在備受人推崇的凌濛初本明顯可見；孫月峰本也有半數以上插圖模仿自香雪居本。更有甚者閔振聲本將其插圖全部翻刻，但在邊緣加繪花欄。

三、詩詞曲文插圖

—悲劇觀及以「情」為尊思想的流露

元雜劇是一種歌唱藝術，它的內容由賓白和唱詞（即是「曲文」）鋪陳而成。賓白（又稱說白、道白）夾於唱詞之中，以協助情節的敘述。曲文則用以抒情，透過唱詞表明主角的處境、內心世界、性格、以及對於環境和人物的描述等。由於元劇的舞台非常簡單，故事的表達除了透過演員科介、賓白及虛擬動作的身段之外，唱詞成為傳達劇情，描寫情景十分重要的部份。⁶²《西廂記》的曲文一向被曲學家十分推崇。明初朱權（1378-1446）《太和正音譜》中說：「王實甫之詞，如花間美人，鋪敘委婉，深得騷人之趣。極有佳句，若玉環之出浴清華，綠珠之採蓮洛浦」；賈仲明《錄鬼簿續編》也說：「作詞章風韻美，士林中等輩伏低。新雜劇，舊傳奇，《西廂記》天下奪魁」。不過《西廂記》因為提倡男女戀愛及婚姻自由，一直被衛道人士所排斥，並被詆誹為淫書，認為「琵琶教孝，西廂誨淫」、「水滸倡亂，西廂誨淫」，同時士大夫家也競相戒演此劇。⁶³明朝嘉靖年間以來

⁶⁰ 參考徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，頁9-17，9-18；林瑞，〈附錄二〉，〈香雪居版《新校注古本西廂記》版畫研究〉，頁88。

⁶¹ 何璧本收藏於上海博物館，插圖重印於上海圖書館編，蔣星煜鑑賞，《西廂儷影集》（上海：上海圖書館出版，1999）。

⁶² 徐扶明，《元代雜劇藝術》，曾永義主編，《中國戲曲論著叢書》（台北：學海出版社，1997）。

⁶³ 陳慶煌，《西廂記的戲曲藝術—以全劇考證及藝事成就為主》（台北：里仁書局，2003），頁367-369。

創作及批評戲劇的風氣興起，在一些具有異端思想的進步人士的提倡及努力之下，戲劇小說等通俗文學的地位才被肯定及重視。⁶⁴《西廂記》的曲文之美受到晚明文人大力的推崇，並廣被傳誦。書商投其所好，並在當時以詩詞名著作畫風氣的影響之下，推陳出新，一改以往以情節內容為主題的做法，以經典曲文或詩詞聯句立意，在圖面上題寫曲文或詩詞的插圖應運而生。⁶⁵

這一類插圖又可分為兩種。第一種不以劇情發展為本，但隨意擇取文中曲文來作畫，可稱之為「曲文插圖」。第二種仍然依照「齣目插圖」的原則來安排插圖的內容，但在圖像上加題曲文或詩詞，稱之為「混合體式插圖」。這兩種插圖因都題有詩詞、曲文，所以統稱之為「詩詞曲文插圖」。屬於這一類插圖的版本被傳田章歸納為「文人校訂本」，有別於演出用腳本及「案頭系」版本，可見得文人色彩的濃厚。⁶⁶此類版本似乎普遍透露出晚明文人悲觀、遁世、以「情」為尊的思想，在其插圖中，我們也可以觀察到與此相對應的人生觀的流露。

（一）「曲文插圖」

屬於曲文插圖的版本有 1610 年杭州容與堂刊的《李卓吾先生批評北西廂記》（簡稱容與堂本），1621 年《槃邁碩人增改訂本西廂記》（又稱《詞壇清玩西廂記》，簡稱槃邁碩人本），天啓年間吳興閔氏朱墨套印本《董解元西廂記》等。這些版本的插圖並不依照傳統一折一圖的模式來安排，而是比較隨意的於全書中選擇佳詞名句來描繪，因而有時一折有數幅插圖，

⁶⁴ 馬美信，《晚明文學新探》，頁 96。

⁶⁵ 本文審稿者指出「採取曲文或詩畫來繪畫的作法，其實相當可能跟十六世紀後半，在蘇州常見的以唐詩或宋詞等著名詩詞來作畫是有關的」。藝術作品都會在不同程度受到大時代藝文潮流的影響，所以這種意見是很合理的。不過繪圖唐詩、宋詞的正統文學與繪圖在當時尚具有爭議性的《西廂記》，當具有十分不同的意義與思維。

⁶⁶ 傳田章，〈萬曆版西廂記の系統とその性格〉。

有的卻一幅也沒有，並沒有一定的標準，主要由插畫家來作決定，而畫家在取捨之間也會含蓄的表達個人的喜好、欣賞和批評。像這樣打破折目的限制，自由的在全書中選擇感人的曲文來進行插圖的作法，小說書籍中也可以找到對應，並對此有所說明。明末天啓、崇禎年間出版的楊定見本《李卓吾評忠義水滸全傳》插圖即採用此種方式，書中的〈發凡〉對於插圖的安排做了如下的說明：⁶⁷

今別出心裁，不依舊樣，或特標於目外，或疊採於回中，但拔其尤，不以多為貴。

由此說明以及下文對於容與堂本的探討，可以推測這種自由式的選擇題材方式可能是在萬曆末年先發其端，因而到了天啓、崇禎之際仍被認為是一種比較「別出心裁」的作法。

自由取材的方法可以說是版畫插圖藝術形式的一種創新和突破，同時由於被選擇的曲文都偏向於抒情、寫景的詞句，畫家又以景襯情，因而插圖中山水的比例大大的增加，甚至有不少插圖完全沒有人物，純粹是山水畫。因此這一類的插圖以題材來說可以歸類為山水畫的插圖。這一類版本的繪圖者在取材構思時有較多的自主性，並能透過曲文、詩詞的選擇及圖畫表現的方式，象徵性的表達個人對劇本的欣賞角度，甚至引申為對社會、人生的一種批評態度。因此我們可以說這一類插圖是一種戲曲文學「鑑賞性」的插圖。它們的表現方式和題材的選擇，除了透露對「情」的追求用心之外、也隱約的表達了失落感以及歸隱的思想，似乎象徵了明末文人的消極和悲觀精神，這是前類版畫所沒有的現象。以上所提到屬於曲文插圖的版本中以容與堂本刊行最早，最重要，因此以它為代表加以分析。

⁶⁷ 陳啓明校訂，《水滸全傳插圖》（北京：北京人民美術出版社，1955），〈前言〉及〈明代的木刻版畫與「水滸全傳插圖」〉。

《李卓吾先生批評北西廂記》

容與堂本是最早以名人批評為書名，做為號召的西廂記版本。被冠為批評者的李贄（字卓吾）是晚明非常重要的思想家，同時也是一位充滿「異端」思想的前衛學者。⁶⁸他提出高度重視個體生命價值的主張，對於晚明尋求人性自覺的思潮有推波助瀾之功。雖然他的著作在明末清初遭政府禁刊，自己也以在獄中自殺結束生命，但對於當時的思潮及藝文界卻有非常重要的影響，在民間更是受到歡迎。這點由晚明的通俗文學出版界競相以他的批評本為書籍號召，以吸引讀者，可以得知。李贄是首先提出重視戲曲小說地位的文人，把傳奇、院本、雜劇、西廂、水滸與秦（249-207 B.C.）漢（202 B.C.-280 A.D.）、六朝（222-617）詩同比，稱為「古今至文」、「曠古所未有」。這種肯定鼓勵了晚明戲曲小說等通俗文學蓬勃的發展。同時也提高了學者研究及批評戲劇小說的風氣。他自己率先從事戲曲小說的批評，而且他批評的角度與王驥德不一樣，著眼於主題和人物的分析，曲文的欣賞，從來不在訓詁學或音韻學上下工夫，純粹從鑑賞的角度出發，對鑑賞性評點影響很大。⁶⁹

由於李贄為提高戲曲的社會地位做出了重要貢獻，影響很大，因此晚明書商競以〈李卓吾批評〉為名，作為推銷戲曲書籍的手段。我們現在所知屬於李卓吾批評本的《西廂記》，除了起鳳館本為王世貞、李卓吾合評、崇禎年間刊《三先生合評元本北西廂記》為湯顯祖（1550-1617）、李卓吾、徐渭（字文長，1521-1593）合評之外，其他尚有五種之多。這其中以專門刊行李卓吾批評本戲曲為號召的容與堂所刊行本，被認為是年代最早、可

⁶⁸ 敏澤，《李贄》（上海：古籍出版社，1978）；陳錦釗，《李贄之文論》，國立政治大學中文研究所碩士論文（1974）；許建平，《李贄思想演變史》；葉長海，《中國戲劇學史稿》（上）；曾永義，《明雜劇概論》（台北市：嘉新水泥公司文化基金會，1978）。

⁶⁹ 蔣星煜，〈李卓吾批本西廂記的特徵、真偽與影響〉，《明刊本西廂記研究》，頁 88-103；林宗毅，〈晚明《西廂記》評點的發展及其與時代思潮的關係〉，《國立編譯館館刊》，27 卷 1 期（1998.06），頁 237-244。

信度最高，流行最廣，影響也最大的版本。⁷⁰相同的，這個版本的版畫風格及形式對其他《西廂記》版本插圖也有廣泛的影響。

容與堂本分成上下卷刊行，每卷卷首有十對頁連式冠圖，全書共有二十幅插圖。圖畫內容的分佈為「楔子」一幅，「佛殿奇逢」、「牆角聯吟」、「尺素緘愁」三折各二幅，「秋暮離懷」有四幅，其他各一幅，第七幅及最後一幅插圖的詩文不見於文本。由插圖題材的選擇，可見得畫家並無意於忠實的表達情節，而是以鑑賞的態度，擇取其中某些優美的曲文做描繪。同時可能是為表達自己的想法、心境或立場，還自由的增添二則劇本中所沒有的詩句加以描繪。第十七幅及十九幅插圖有「無瑕」及「絳雪道人」名款及 1610 年題記（圖版 36）。1612 年容與堂刊本「琵琶記」的插圖有「無瑕寫」及「由拳趙壁模」款識，由此可知「無瑕」及「絳雪道人」即是趙璧。⁷¹據《明畫錄》記載，趙璧是一位詩畫具擅的文人。從這本書的插圖看來，他不僅擅於山水畫，人物畫也相當精美，應當是一位受過職業訓練的畫家。山水畫綜合了元朝文人畫的蕭疏蒼涼，以及南宋的精謹秀麗；人物則小巧玲瓏，神態生動（圖版 37）。插圖由徽派名手黃應光（1573-1620）鐫刻。

這本書的前十頁插圖大約以表現張生和鶯鶯的孤寂和相思為主題。後十頁插圖則集中於表現他們的分離，以及張生赴京路途景色的滄茫。大多數插圖把人物置於廣闊的山林野外或庭園山水之中，其中有六幅完全是山水畫而沒有人物。即使是人物畫也以景色來襯托情境，成為傳遞情意的一部份。以「長亭送別」一圖為例，此幅表現張生與鶯鶯手牽手，依依不捨，互道珍重，紅娘手執酒壺，車夫及書僮站在一旁等待的情景（圖版 37）。

⁷⁰ 蔣星煜，〈李卓吾批本《西廂記》的特徵、真偽與影響〉，《明刊本西廂記研究》。

⁷¹ 周蕪也認為「無瑕」、「絳雪道人」，即是趙璧。見周蕪，《武林插圖選集》（杭州：浙江人民美術出版社，1984）；及周蕪編著，《中國古本戲曲插圖選》（天津：天津人民美術出版社，1985）。但小林宏光認為「無瑕」是福建莆田畫家柯士璜的名號。見小林宏光，〈陳洪綬の版畫活動—崇禎 12 年（1639）刊《張深之先生正北西廂秘本》の插繪を中心とした一考察〉（上），《國華》，No. 1061(1983)。

十分真切動人的傳達了題於其上的曲文「執手未登程，先問歸期。別酒將傾，未飲心先醉」的情境。不但如此，圖中樹木被狂風吹動得往一邊傾斜，天上有一群飛雁正劃空而過的場面，也象徵了別離的悲傷氣氛。這幅圖的山水表現了南宋馬、夏一派「院體畫」的風格，但在岩石部份應用了類似北宋披麻皴的筆法。

此像人物構圖與重刻元本題評本同劇情插圖相近（圖版 38），是全書中唯一一幅描繪劇情高潮的插圖。其它插圖在西廂記版本中都還沒有先例可循，獨創性很高，但與容與堂所刊其它戲曲插圖之山水畫卻相當類似。⁷²可見得容與堂有一些共同的畫稿供繪圖者應用，或者不同的書籍插圖可以互相模擬。只要將畫面稍作改變，並題上不同的詩句或曲文，就可以轉換成另一個劇本的插圖。由此可知，人物構圖以及其上所題詩文才是傳達劇情的關鍵因素，同時也是不同版本插圖的特色所在。

這本書中很值得探討的一幅插圖是最後一張與文本全無關係的點景人物山水圖（圖版 39）。前一類版本的最後一幅插圖都以張生、鶯鶯終成眷屬的大團圓「完配」（或稱「衣錦還鄉」）場面（圖版 40）為皆大歡喜的收尾。但這本書最後一頁插圖，卻捨此而描繪壯闊的大自然景色。畫面右邊有兩人悠閒的坐在岸邊，比手畫腳的隔江欣賞對岸的山河美景。此圖以相當優緻的形式呈現圖面上所題詩句：「聽江聲浩蕩，看山色參差」的意境。對角線的構圖，石上盤曲的松樹，以及洶湧的海浪捲起具有裝飾性圖案的處理，都類似南宋馬遠（1190-1279）畫的清麗風格。證明趙璧以及杭州地區職業畫家仍然保留南宋馬遠、夏珪（fl.1195-1224）一派「院體畫」風格的情況。

⁷² 譬如此書插圖中的山水畫與山水背景就與 1612 年同一書肆出版的《琵琶記》插圖極為類似。但後者的結構、筆法都較為鬆弛、粗放，可能是模仿至此本《西廂記》，但將人物構圖及風景稍作改變，並且加題不同的曲文而成。有關於容與堂本《琵琶記》之研究，可參考蕭麗玲，〈晚明版畫與戲曲和繪畫的關係—以《琵琶記》為例〉，中國文化大學史學研究所圖書文物組碩士論文（1991），頁 89-108。

爲何這本書插圖以一幅具有遠離塵世喧囂，回歸大自然的道家思想象徵意涵的山水畫作結尾？晚明社會紛亂，國家分崩離析，戰爭一觸即發，許多人都有末世之感，因而產生了悲觀的想法。這種情形以文人尤甚，使得以悲劇爲取向的戲曲觀點流行起來。此種觀點以明末劇作家卓人月(1606-1636?)表示得最清楚。他在〈新西廂序〉中寫到：

天下歡之日短而悲之日長，生之日短而死之日長，此定局也；且也歡必居悲前，死必在生後。今演劇者，必始於窮愁泣別，而終於團團宴笑。似乎悲極得歡，而歡後更無悲也；死中得生，而生後更無死也。豈不大謬耶！...⁷³

這篇十分罕見的古典戲曲悲劇論著可以代表這時候文人普遍的想法，也是明末許多悲劇文學作品產生的原因。容與堂本插圖畫家趙璧在選擇及表現插圖時也流露出這樣的訊息——他捨棄了「虛假」的大團圓結尾，而以觀山聽濤的瀟灑畫面作結束，表達一種對於生死、悲歡超然度外的豁達精神，也似乎透露了它對《西廂記》結尾方式的看法。

很明顯的，容與堂本插圖的目的並不在於再現劇情，或者說明故事搬演的方式，而在於歌頌曲文、詞藻的優美。藉著對《西廂記》優美詞曲的欣賞，同時也表現繪圖者對戲劇、人生的看法。容與堂本西廂記插圖表現了插畫家個人對於劇本選擇性的欣賞角度，並透過個人主觀意志表現獨特的思想和觀點，使插圖具有超出於文本之外的意涵，透露時代訊息。這個特色應被視爲晚明版畫插圖在傳統功能之上所衍生的深刻意義，以及所取得的重要藝術成就和價值。

容與堂本因爲流傳很廣，所以影響很大。⁷⁴版畫插圖方面的對比則發

⁷³ 卓人月曾作戲曲《新西廂》，劇本無傳，可能是一部傳奇。有關於卓人月悲劇觀的介紹及評論，見葉長海，《中國戲劇學史稿》（下），頁 363-367。

⁷⁴ 蔣星煜，〈明容與堂刊本李卓吾《西廂記》對孫月峰本、魏仲雪本之影響〉，《西廂記的文獻學研究》，頁 101-113。

現此版本插圖的影響也很廣泛。譬如 1611 年刊《重刻訂正批評畫意北西廂記》本（因此本插畫上有「虛受齋漫筆」題識，因而將其簡稱為「虛受齋本」）中最後一幅張生返鄉圖模仿自容與堂本第二幅描繪「張生至浦東」（第一本第一折）的插圖（圖版 41、圖版 42）。1621 年刊槃邁碩人本 14 幅插圖中有一半插圖的構圖源自容與堂本，但將每一幅圖上題寫的曲文改變，並標寫不同畫家的名字，明顯有東拼西湊之嫌。由於沒有著作權的觀念及保障，晚明抄襲之風十分興盛。在仿作的圖畫上題寫不實的名家名款或印章，加以改頭換面，企圖矇騙讀者是其中的一種手段。這種手段在天啓、崇禎時期出版的《西廂記》插圖中時有所見，下文還會有所說明。

接下來所要介紹的「混合體式插圖」大概也是受到容與堂本插圖的影響發展而來的。

（二）「混合體式插圖」

在齣目插圖上加題曲文或與情節相關的詩詞聯句，這種形式的插圖可稱之為「混合體式插圖」—將故事關鍵情節的描繪以及詩詞、曲文的欣賞合而為一，試圖將戲劇藝術的特色以更為完整的形式表現的一種插圖。這一種類插圖可能是受到容與堂本摘取曲文加以描繪作為插圖的啓示，發展而來的，因為屬於此類插圖的版本都比容與堂本出版的時間（1610 年）晚。屬於這一類插圖的版本有 1611 年刊的虛受齋本；天啓、崇禎年間孫月峰本；崇禎年間刊存誠堂本、師儉堂本、江東洵美輯《西廂記考》等。這些版本的插圖除了師儉堂本夾於文中，虛受齋本每卷前各二幅之外，其餘都冠於書首。孫月峰本有四十幅單頁插圖，其餘版本都是十頁對幅。屬於這一類插圖的版本大多數以「小體人物畫」的方式表現，有少數屬於純粹山水畫的性質。這些版本的插圖雖然不一定都出於名家之手，但鑄刻都相當精美，有一定的水準。構圖上與香雪居本、容與堂本以及其它較早期版本都有許多類似之處，因此綜合各家版本，加工改造的成份很重。孫月峰本

及師儉堂本每一幅圖上所題曲文後面都書寫某某古今名家名款，但每幅圖的風格卻都很一致，研判可能是假託名家之辭，實則出於同一繪圖家之手。所以如此作，應是與天啓、崇禎時期仿古之風盛行，而且出版業競爭激烈，爲了促銷，不擇手段，自抬身價的原因有關係吧！在所有的版本中虛受齋本刊行最早，並有一定的年代。江東洵美輯的《西廂記考》將此本插圖全部翻鑄（由刻工夏緣宗操刀），可見其受重視的程度。⁷⁵以下以虛受齋本爲代表加以分析。

《重刻訂正批評畫意北西廂記》

這個版本屬於七種徐渭批評本的西廂記之一，但真偽難變，因爲其中的文字有不少錯誤之處，但有些評語卻又很值得重視。⁷⁶徐渭與李贄一樣，都是明朝嘉、萬年間率先提倡重視民間戲曲、通俗文學的前衛份子，進步文人。他本身也是一位劇作家，因此能夠擺脫傳統摘句批評的方式，從戲曲藝術特色分析，不僅帶領人們尋幽訪勝，更藉此闡揚一己的戲曲理念，以及「重情尚真」的美學思想。⁷⁷

此書插圖出自萬曆時期畫家王以中。⁷⁸插圖上分別署名「虛受齋」、「不易」、「停雲」、「野王孫」、「以中」等，都是他的字、號。刻工爲與香雪居本、容與堂本、同一人的徽派名手黃應光。首頁插圖有「萬曆辛亥冬日虛

⁷⁵ 此本插圖周蕪記載爲錢谷畫，夏緣宗鑄刻。他認爲香雪居本插圖與它不相上下，或從此本出（周蕪，《中國版畫百圖》，頁 56）。但周心慧則認爲其圖與虛受齋本同，但不知畫家名字，是摹刻之作（周心慧，《古本戲曲版畫圖錄》）。經比對插圖，採後者說法。

⁷⁶ 蔣星煜，〈重刻訂正本批點畫意北西廂考〉，《西廂記的文獻學研究》，頁 313-325。蔣星煜，〈六種徐文長本《西廂記》的真偽問題〉，《明刊本西廂記研究》，頁 113-127。林宗毅，〈晚明西廂記批點的發展及其與時代思潮的關係〉，頁 232-237。

⁷⁷ 徐渭的評語與李贄類似，大抵也以鑑賞爲主，其中「重情尚真」的美學思想對於晚明文學思潮及創作有深刻的啓發。見林宗毅，〈晚明西廂記批點的發展及其與時代思潮的關係〉，頁 234。

⁷⁸ 王以中號虛受齋主人，萬曆時人，善畫。見《中國美術家人名辭典》，頁 66。

受齋漫筆」款識，因而知道此書刊刻於 1611 年（圖版 43）。這本書在圖版的表現上又有新的創意。每一幅插圖上的兩行詩句並非直接引至文本，而是根據題意由畫家撰寫說明式的對聯，一方面有說明劇情發展的功能，另一方面，似乎在模仿文人畫詩、書、畫合一的境界。有的插圖屬於齣目性，有鮮明的情節；然而半數的插圖屬於山水畫的性質，有很豐富的抒情性。插圖依文描繪，一方面詩文欣賞性質很強，另一方面與故事情節也脫離不了關係，但在描繪時，並不是完全忠實於文本的敘述，因而表現的方式相當多元化而隨意。首頁插圖題識「漫筆」，就是這個意思吧。譬如「佛殿奇逢」一折，文本中敘述張生由法聰和尚陪同在佛寺到處參看時，突然在佛殿附近看到了鶯鶯。大多數版本的插圖都描繪張生與法聰和尚同行，在佛殿外面與手撚花枝的鶯鶯照面的情景（圖版 34、圖版 35）。但這個版本把場景放置於描繪精細的界畫庭園之中，張生獨自站在屋內門後往外窺視花園中迴廊邊的鶯鶯與紅娘（圖版 43）。圖中唯一與佛寺有關的物件是擺置在右上方門後台座上的佛像。但這尊佛像被茂密的樹葉遮蓋得幾乎完全看不到。左上角的題詩：「袖拂茶枝籠玉笋，步移落砌露金蓮」純為歌頌花間美人，完全沒有提到佛寺。這種與文本「貌合神離」，或者可稱為「望文生意」似的插圖精神貫穿全書，成為一大特色。因此本書的插圖也屬於一種對於文本「鑑賞性」的圖繪。

如前面所提到的，這本書最後一幅插圖，摹倣自容與堂本的第二幅插圖，因此兩圖有許多相似之處（圖版 41、圖版 42），但將容與堂本中表現張生赴浦東的圖面，轉換成張生中舉後回鄉的旅程。其中張生的穿著打扮以及單槍匹馬，微服出行的形象，兩幅圖也完全一樣。用相似的圖面及人像表現中舉前後不同的場面，似乎也可以解讀為具有象徵張生淡泊名利，不改其志的情操的用意。此外，圖中把繁華的京城畫於張生背後遠方的一角，似乎也暗示了他視富貴如浮雲的歸隱思想和態度。圖上所題詩聯「雙珮朝天辭北闕，一鞭指引望西廂」也確實呼應了這種富貴功名擺一邊，以

「情」爲重的旨意。⁷⁹

四、「自由體」式插圖—內容擴充，意境幽邃

一面或一頁繪刻與文本內容有關的插圖（主圖），另一面或另一頁卻繪刻與文本無直接關係的山水、花鳥或博古之類的圖案（副圖），這種有「主圖」、「副圖」之分的插圖版式可稱之爲「自由體」式。⁸⁰崇禎年間流行這種形式的插圖。追究其原因可能與當時「畫譜」的刊行興盛，書商爲增加戲曲書籍的競爭力，吸引讀者購買，而將圖版加以擴充變化，豐富內容，以符合時尚的心理有關，但此種插圖也會蘊含深邃的思想。1631年山陰延閣主人李告辰刊《北西廂記》（簡稱李告辰本）及1640年西陵天章閣醉香主人所刊《李卓吾先生批點西廂記真本》（簡稱天章閣本）都屬於這種形式的插圖。以下以李告辰本爲例子，作爲說明。⁸¹

李告辰刊《北西廂記》

李告辰（字廷謨）是一位戲曲家，他所刊行的西廂記被認爲是一本相當重要的徐文長（徐渭）批評本，雖不能證明其爲真本，但可能也不是全「膺」。⁸²這本書與陳洪綬似乎有相當密切的關係，因爲書中署名陳洪綬的圖繪有兩幅：一幅爲半身鶯鶯肖像，另一幅爲屬於「附圖」的竹石圖。此外，還有陳洪綬題款的〈題詞〉一篇，但此文談論此版本的真偽問題，反

⁷⁹ 這本書的插圖有相當多的影響。參見徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，頁9-24，9-25。

⁸⁰ 「自由體」圖版形式爲王伯敏所使用的名稱，現加以延用（王伯敏，《中國版畫通史》，頁85）。

⁸¹ 對於天章閣本之介紹，參考徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，頁9-27，9-29。

⁸² 蔣星煜，〈六種徐文長本《西廂記》的真偽問題〉，頁113-127。

而沒有提到他自己的繪圖，這點蔣星煜認為相當不可思議。⁸³另外，本書〈凡例〉中雖有提到「況茲刻一新，崔娘形神俱現，不必以歪詩惡句，反滋唐突也」，但並沒有說崔娘係陳洪綬所畫。由於以上的原因，此書中署名陳洪綬的插圖的真偽性也值得懷疑。第一幅鶯鶯半身像後面有「陳洪綬畫於靈鷲峰」題識及印章（圖版 44 右邊題款），就筆跡來判斷，應是陳洪綬真蹟。靈鷲峰就是杭州飛來峰，因而認定此版本也刊行於杭州。這幅鶯鶯像與 1640 年吳興閔寓五（名齊伋，1580-ca. 1661）所刊彩色套印本「西廂記圖」（簡稱閔寓五本）第一幅鶯鶯像幾乎完全一模一樣（圖 45、圖 46），但後者有「嘉禾盛懋寫」的題識，表明肖像出於元朝畫家盛懋（fl. 1313-1362）之手。閔寓五本《西廂記》被公認為是最精美的中國戲曲版畫插圖，無論繪畫、刻印都極盡精巧、嚴謹的能事，它的作為必然有所本（此版本下文有專門段落加以討論）。因此這幅肖像到底是誰繪的問題就值得推敲了。大多數學者認為是陳洪綬繪，閔寓五本翻刻。⁸⁴但陳洪綬並沒有在其上簽名蓋章，同時依據風格的比對分析，這幅一手拿著團扇，一手拿信箋豐滿嬌美的鶯鶯像，線條圓柔流暢，與陳洪綬「易圓為方」的畫風，及他為 1639 年刊行的張深之本西廂記所繪「雙文小像」（圖版 47）的健勁纖細，線條有如金石章法的方正風格完全不同，反而比較接近盛懋畫的圓柔飽滿（圖版 48）閔寓五本的鶯鶯像比李告辰本更為精美—描繪團扇與衣服重疊的部分時，比李告辰本更為逼真的表現了團扇的透明感；此外鶯鶯的眼神也表現得更為楚楚動人。這些都說明閔寓五本並非模仿自李告辰本，它們可能都模仿自同一件母本，而這個「共同範本」可能就是盛懋的原畫。⁸⁵然而，由於目前文獻資料的缺乏，這些推論都有待進一步考證。

⁸³ 同前註，頁 120。

⁸⁴ 小林宏光，〈明代版畫的精華〉，頁 48；顧柄鑫，〈吳興寓五本《西廂記》插圖初探〉。

⁸⁵ 筆者原以為「可能是陳洪綬依據傳世的盛懋作品描繪，閔齊伋本在翻刻陳洪綬畫作時將畫家的名字還原為盛懋，並加上花欄邊框」。2006 年「論述與思想—藝術學研討會」中，徐小虎教授對此有不同意見，並提出「共同範本」的看法。筆者接受徐教授的意見，據此加以修正原來主張。

這本書共有四十幅單面圖畫，冠於書前。每一對面有兩圖，一頁為齣目插圖（主圖），另一頁為花卉、禽鳥或山水題材的「副圖」，互相交錯。齣目插圖的二字標題刻寫於圖版外的版心。這個版本與香雪居本有密切關係，「豔遇」（圖版 44、34）、「投禪」、「賡句」、「附齋」、「邀謝」、「完配」等齣插圖的構圖由香雪居本模仿變化而來。出版者在〈凡例〉中說明其文本根據香雪居本而來，因而也說明了此書二字的齣目標題及多幅插圖與香雪居本相似的原因。插圖的特色是把故事描繪於長方形版面內的圓圈之中，即所謂「月光版」圖式。以「小體人物畫」的形式表現齣目情節。無論人物、界畫、庭園背景、山林風光等，都刻劃得十分精細，線條流暢、優美，可說是「方寸之內，雕鏤不苟」，表現晚明插畫的另一番細緻風貌。齣目插圖都沒有標示插畫家或刻工的姓名，反而是屬於「副圖」的插圖每一幅都有一位畫家的名字或印章，如「仿戴嵩」、米芾等唐、宋畫家及陳洪綬、董其昌、藍瑛等當代名家（圖版 49）。此書的發行人李告辰的名字也出現其中，因而推測他也是一位畫家。因為「附圖」的構圖都相當簡單，風格也相當類似，因而懷疑為同一人所畫，所謂名家的題款都是偽託之辭。這本書插圖由武林鑄刻名手項南洲執刀，刻劃得細緻入微，水準很高。

此書卷首所錄董玄〈西廂序〉，頗能代表明末士大夫在國勢將盡之際閱讀《西廂記》的悲戚心境，同時「序」文對於體會此書插圖內涵似乎也能夠有所啓示。⁸⁶譬如他將閱讀《西廂》的樂趣比喻為有如見到山水花鳥美景，而書中在劇情圖之間穿插山水花鳥副圖，使互為表裡，似乎可與他的比擬作呼應。另外，此書副圖的山水畫都追隨「元四大家」蕭疏、荒寂的風格（圖版 49），而劇情插圖則以十分纖細、靈巧的筆調，創造出一種近乎飄渺、虛幻的情境（圖版 44）。這些看似單薄、脆弱的意像是否與董玄筆下「風雨標搖」、「黤然魂消」、「江山黯淡」等比較慘澹的意境有所關連，而非「僅以雕琢為工」耳，是一個值得玩味的問題。

⁸⁶ 董玄，字天孫，會稽（今浙江紹興）人，曾官禮部主事，明亡後，賦絕命詩自縊身亡。見：陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》，頁 216。

五、單行本—「窮描極寫，顛翻簸弄，洵幻矣」

在所有的《西廂記》版畫插圖中收藏於德國科隆博物館的彩色套印本《西廂記》被公認為是最精美而珍貴的戲曲版畫作品，同時也是所知現存唯一一套彩色的中國戲曲版畫插圖。⁸⁷這套彩色西廂記版畫並沒有附隨文本，序文、題辭等部份也都遺失了，只有版畫部份存在。因而它到底是哪一個版本的插圖？以及它是否原來就以單行本的方式刊行？這些問題頗令人費解。以往大家都沒有意識到明末的戲曲版畫會有單獨刊印本的存在，不過近年來，愈來愈多的學者傾向於接此冊彩色套印本可能為只有圖像，獨立印行的版本。⁸⁸在這單元以此閔寓五本彩圖為代表，探討其為單行本的可能性及藝術特色。

這一套彩色版畫的裝幀方式與其它版本不同，不僅為稀有的蝴蝶裝，而且它的尺寸（33×25公分）也大於其他書籍。除了最前面一幅圖為前文已討論過，與1639年張深之本中陳洪綬所繪完全一樣的鶯鶯像之外，尚有二十幅齣目性插圖。第一幅及第十五幅有「寓五筆授」、「庚辰秋日寓五」款識及印章，因而知道是吳興地方書林閔寓五於1640年授意請人繪刻而成的，並非他自己親手執筆。⁸⁹閔寓五是吳興地區世家望族，對當地的文化發展有重要的貢獻，並以刻印彩色套印本書籍聞名於世。於刊刻彩

⁸⁷ 有關於這本西廂記插圖的介紹及研究，參見 Ditttrich, Edith, *Hsi-hsiang Chi Chinesische Farbholzschnitt von Min Ch'i-chi 1640*; Ho Delbanco, Dawn, "The Romance of the Western Chamber"; 小林宏光，〈明代版畫の精華—ケルン市立東亞美術館所藏崇禎十三年(1640)刊閔齊伋本西廂記版畫〉，《古美術》，No. 85(1988)。

⁸⁸ 李茂增認為「閔齊伋本《西廂記》似是一部供皇室貴族賞玩的特製畫冊」（李茂增，《宋元明清的版畫藝術》，（鄭州市：大象出版社，2000，頁105）。張國標也認為寓五本《西廂記》並非《六幻西廂》本子。不過他似乎誤以為《六幻西廂》刊行於天啓年間（張國標，〈徽派版畫與吳興寓五本《西廂記》考〉，頁64）。馬孟晶也傾向於接受其為只有圖像本，見 Meng-ching Ma, "Fragmentation and Framing of the Text: Visuality and Narrativity in Late-Ming Illustrations to The Story of the Western Wing", Ph.D. dissertation, Department of Art and Art History (Stanford University, 2006), p. 183。

⁸⁹ 近人陶湘《書目叢刊》中《明吳興閔板書目》附錄〈烏程縣志〉下有閔寓五傳記，因而對其生平能有所了解，並知「閔寓五，名齊伋，號寓五，又號遇五」（董捷，《明清刊西廂記版畫考析》，頁128）。

色「西廂記」版畫的同年，閔寓五匯集《會真記》、《董解元西廂記》、《王實甫西廂記》、《關漢卿續西廂記》、《李日華南西廂記》、《陸采南西廂記》六種刊行於不同朝代以不同文體寫成的「西廂記」為一書，並分別稱為「幻因」、「搗幻」、「劇幻」、「賡幻」、「更幻」、「幻住」，統名之為《六幻西廂》（又名《會真六幻》）出版。⁹⁰有的學者認為閔寓五本是《六幻西廂》的插圖，⁹¹我則認為從內容及版式上來看，這套彩圖並非任何一種西廂記的插圖。這套插圖的劇情圖有二十幅，在數目上雖然與「王西廂」五本二十折相符，但其畫面內容與後者並不完全相同。譬如最後一幅描繪張生在京城中舉後坐船返鄉的場面，船蓬檐上刻著「探花及第」四字（圖版 50）根據「王西廂」，張生在京城是中了頭名狀元；明人陸采改寫的《南西廂記》中才被改為第三名探花。⁹²另外，王西廂第一本第二折敘述張生向長老借僧房，正好遇見紅娘來安排做法事。事後張生趁機向紅娘自我介紹，希望她傳話給鶯鶯的情節。此折劇情在陸采的《南西廂記》中被加上了長老法本與和尚法聰，不甘寂寞，先後向紅娘騷擾，說些不雅言語的後半段。⁹³在閔寓五本描繪此情節的第二圖中（整個圖案描繪在一件圓腹形的瓷缸上）（圖版 51），我們看到張生正在向紅娘揖手說話；背後，長老法本在門後探頭探腦，而和尚法聰則藏在另一邊的樹後窺視。這個畫面呈現的是陸采《南西廂記》第七出「投禪」的諧謔劇情，而非「王西廂」比較單純的情節。由此可知閔寓五本的內容與體制綜合了「王西廂」與陸采《南西廂記》（陸采本有三十七齣），與任何一本都不完全一樣，因此也不可能是其中任何一本書的插圖。

這本書冊另一個與眾不同之處是圖版的次序用阿拉伯數字的「第

⁹⁰ 對於此書之研究見：蔣星煜，〈《六幻西廂》及元雜劇《西廂記》〉，《西廂記研究與欣賞》，頁 73-83。

⁹¹ 小林宏光，〈明代版畫の精華〉，頁 37。

⁹² 王實甫《西廂記》收錄於霍松林編，《西廂匯編》（濟南：山東文藝出版社，1987），頁 214-215；陸采，《南西廂記》，見同書，頁 400-401。

⁹³ 陸采，《南西廂記》，第七出「投禪」。見霍松林編，《西廂匯編》，頁 343-344。

一」、「第二」、「第三」等來表示。除了第一圖標示「如玄第一」（圖版 52），第十九圖在傀儡戲臺柱上標示「詭謀求配」（圖版 54），第二十圖在船的上樑標示「探花及第」（圖版 50）之外，其餘都沒有任何標目。這種作法與其他版本在插圖上標示四字或二字的齣（折）目，或者完全沒有題識的方式很不相同。再說，明刊西廂記的體例是五本四折，如要標數字，應是第幾本第幾折。這種從一到二十的標識法與西廂記文本體制並不相符。究其原因，可能也與這套版畫無意做任何版本的插圖，但以單行本的面貌獨立發行的情形有關係吧？此本版畫的目的不僅於作劇本情節的描繪，而且插畫家也借題發揮，傳達了對於事態、時局、生命的觀點。此外，此本版畫在構圖及造意上匠心獨具，用了許多隱喻及邊框裝飾，營造出極為豐富的視覺效果，並包含了層次眾多的意涵。這些超出文本之外的意義使此畫冊具有獨立的藝術作品價值，值得讀者細心的去體會、玩賞，並具有單獨發行的能量。

無論在色彩應用或構圖、情節安排上，這套彩色版畫都匠心獨運，有傑出的成就，⁹⁴但還沒有被人充分認識的是其對於意境營造的用心，以及象徵意義表達的微妙。前面已經提過，晚明社會混亂，士大夫普遍有「末世」的感覺，歸隱、悲觀、消極的思想瀰漫，道家及佛教思想、信仰盛行。這種思潮表現在文學上就是虛無的思想及悲劇觀的盛行，「戲如人生」、「人生如夢」的觀點應運而生，反映了晚明人心靈精神的變化，以及亂世時代人們的痛苦。⁹⁵因此晚明人在批點《西廂記》時也經常從「夢」、「幻」的角度著墨。譬如湯顯祖認為：「天下事原是夢，會真敘事固奇，實甫既傳其奇，而以夢結之，甚當。」⁹⁶崇禎時候文人槩邁碩人（可能即為徐奮鵬）

⁹⁴ 明末箋譜藝術對此版本的影響，見董捷，《明清刊西廂記版畫考析》，頁 136-137。關於這套彩色版畫構圖、情節安排上特色的分析可參考徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，頁 9-30，9-32。

⁹⁵ 葉長海，《中國戲劇學史稿》（上）；楊建文，《中國古典悲劇史》（武漢：武漢出版社，1994），頁 265。

⁹⁶ 《三先生合評元本北西廂記》，第十六折「驚夢」，湯若士，「總評」。

在槃邁碩人本「小引」中也有如下評語：⁹⁷

人生世上，離合悲愉，在男女之情態極多，尤極變，難以筆舌罄。總之乎，宇宙是人生一大戲場也。觀場者或撫掌而笑，或點首而思、或感念而泣、均為戲場迷也。鶯生迷於場中、是居夢境。至草橋一宿，夢而醒焉。...夢之時，見是色。醒之時，見是空。空空色色，色色空空，鶯生之情，蓋如此。人生即情態極變者，皆如此。知其如，則悟也。悟宇宙中為一大場戲，又何事戀戀營營於其間。

閔寓五受到此種流風的影響出版《六幻西廂》，他不僅在該書卷首「自序」中對「幻」提出說明，而且還將論述延伸到「玄」的概念：

云合是一切世出世法？曰真，曰幻。云何是一切非法非非法？曰即真即幻，非真非幻。元才子記得千真萬真，可可會在幻境；董、王、關、李、陸，窮描極寫，顛翻簸弄，洵幻矣，那知個中倒有真在耶。...昔有老禪篤愛此劇。人間佳境安在？曰：「怎當她臨去秋波那一轉」。此老可為善入戲場者矣。第猶是句中玄，尚隔玄中玄也。

無論閔寓五本是否為《六幻西廂》的插圖本，或是獨自以單行本的形式出版，因為都刊行於1640年，而且是「寓五筆授」，因而其在《六幻西廂》中所闡述的思想，也會延伸、反映到該本，成為創作的宗旨以及立意的指導。從以下的分析中，我們確實也可以發現此本西廂記彩圖的旨趣與閔寓五思想有許多謀合之處，它的描繪表現了晚明人把人生、世事視為虛、幻、夢、玄的想法與精神，以及對於當時社會的批判意識。

此冊第一幅劇情圖上題寫「如玄第一」、「寓五筆授」字樣，開宗明義的點出了呼應「幻」的主題，以「玄」為主旨的中心思惟（圖版52）。版

⁹⁷ 有關於槃邁碩人的考證及其評註、校訂的《西廂記》研究，見蔣星煜，〈徐奮鵬校刊的評註本《西廂記》考略〉及〈評槃邁碩人《西廂定本》的校訂和增訂〉。兩文皆收錄於蔣星煜，《西廂記的文獻學研究》，頁242-253，254-271。

面設計上，此書一半以上的插圖將故事情節放置於某種物件上，如畫卷（圖版 52）、古鼎、瓷缸（圖版 51）、玉珮、跑馬燈、燈籠（圖版 53）、傀儡戲臺（圖版 54）等。好似他們是這些物品上的裝飾圖案，與真實世界無關。然而畫中的人物都以常人的形象及穿著表現，而且描繪得栩栩如生，不似物件上的附屬品，因此使讀者對他們產生認同感，把他們視為真人。這一真一假之間就令人產生了「虛實莫辨」的感覺，「幻象」即由此而生。以第十四圖描繪「堂前巧辯」一則情節的圖畫為例（圖版 53）。在此圖畫中，崔夫人和跪在她面前的紅娘、張生及鶯鶯，分別被描繪於燈罩的中間、左、右三個面向。體態修長婉約的人物，以及由崔夫人、紅娘、鶯鶯所形成的三角形構圖的安排，都與起鳳館本相同題材的版畫十分接近（圖版 55）。所不同的是起鳳館本中崔夫人身邊的歡郎，被改為張生；室內結構，描繪得十分細膩的屏風、地磚、窗櫺及戶外庭園等背景，在閔齊伋本中全部都被刪除掉，只剩下人物單獨的出現在灰色調的燈罩上。這個燈籠雖是立體的，但人物好像都出現在同一平面上，如此製造了一種特殊的視覺效果，並使這些人物看來好似都漂浮在半空中，隨時都可能煙消雲散，或隨著燈籠的腐壞而消失。此圖畫中的人物靠著燈籠亮光的照明才會顯形，他們不是一種幻象嗎？這個圖面的表現方式是不是象徵了這個故事，以及張、鶯所代表的有情世界也是一種「幻覺」呢？

像這樣意涵相當複雜，並能同時包含多種隱喻及暗示的畫面，第十九齣「詭謀求配」圖也可做為代表（圖版 54）。這個劇情以在傀儡戲臺上演的方式呈現，構思十分新穎、別緻、而有趣。圖中兩位表演者正躬身夾背站在狹窄戲臺的屏風後面，操弄著代表紅娘和鄭恒的戲偶。代表鶯鶯、張生、孫將軍以及惠明和尚的戲偶則被吊在一旁樑上備用。戲偶與演戲者以及在後邊敲鼓的樂人一樣都做常人裝扮，所不同的只有身材尺寸的大小不同，以及是否身上繫著繩索，被吊起來。一幅畫中另有繪畫的圖被稱為「畫中畫」，我則認為這幅圖可以稱之為「戲中戲」——《西廂記》本身就是一齣戲，畫中台上正在上演這齣戲，而我們在觀看這齣戲在戲臺上被上演。

到底那一幕戲才是畫面的主題？是《西廂記》，還是被描繪的傀儡戲？投入劇本的演員時常會把自己與劇中角色認同，到底「人生如戲」還是「戲如人生」？這幅圖畫呈現了一種真假難分，以及身不由己的情境，似乎也象徵了晚明人們對命運的迷惑與無奈感的一種嘲諷心態。

此冊頁最後一幅描繪張生穿著官服與隨從坐在船上的圖面，「畫中有話」的意思更為明顯（圖版 50）。我們由船艙內「奉天誥命」的牌位，以及船頂樑上「探花及第」的題字，可以知道應是描繪張生在京師中舉後打算回鄉完婚的旅程。可是這個皆大歡喜的場面，在此卻表現得十分曖昧。圖中張生所坐的船舫孤單的漂浮在水面上，船底波浪激起陣陣漣漪。船的四周有象徵東、西、南、北四個方位的青龍、白虎、朱雀、玄武，但仔細觀察，後二者的位置卻上、下錯置。一片空白的背景使得我們看不出船所航行的方向，以及它要駛向的目標。天宇之下一條孤舟在海上飄行，顯得相當的蕭寂。再說「水能載舟，亦能覆舟」，看來那麼沈重而巨大的船漂浮在激流波濤之中，似乎前途茫茫，命運未卜。這幅圖充滿了宿命論的色彩，對於《西廂記》傳統大團圓的結局似乎有所保留。這冊版畫製作時，明朝國勢將盡，天下大亂。「覆巢之下無完卵」，因而這個圖面也透露了前途渺茫的悲觀氣氛。

除了以上所提到的幾個例子之外，此冊頁中所應用的其他影像，如第五圖的跑馬燈，其上有孫飛虎、杜將軍、惠明和尚互相追逐的場面—似乎象徵人們對權勢永無止盡的角逐；第十一圖以水中及月中倒影的方式表現「乘夜踰牆」一折情節中的張生（圖版 56）；第十六圖以由海面黯黑貝殼中浮出夢境表現「草橋驚夢」一折故事等手法等，也都帶有無常、短暫、瞬間即逝的暗示及隱喻。總之，此本版畫在精緻的設計，典雅美麗的色彩，以及富有變化的邊框裝飾之下，含蓄而微妙的傳達了一種生命的脆弱感，對於時事的批評，以及一種在混亂的時代中，人們對於無法掌握的人生的夢幻感及失落心情。它的內容及藝術精神與時代的脈搏緊扣，在追求「趣味性」與「裝飾美」的表象之下，有更為廣博而富哲理的思想層次，值得

認真的體會及玩味。⁹⁸

結論

這篇論文將明朝出版的西廂記版畫依其功能、內容及裝幀方式分成全文式插圖、齣（折）目插圖、詩詞曲文插圖、「自由體」式插圖，以及「單行本」五類加以討論。每一類例舉數本或一本校刻精良，有明顯圖版上的特色，或者有確實的出版年代，並且影響力比較大的版本做比較詳細、深入的分析。中國古代版畫絕大多數為書籍插圖，而非具有獨立性的單幅美術作品，因而相信這種分類法比起一般研究者用風格或是出版中心（如建安、金陵、徽州、杭州等）為劃分標準作為討論依據的方式，能夠更清楚而深入的將《西廂記》版畫插圖的發展脈絡及特色，整理出一個比較清晰的輪廓。同一種類插圖中不同版本的互相影響及模仿，以及與不同種類插圖之間的傳襲關係、各版本所要強調的重點和內容的差異，也可以比較有系統的檢驗出來。不過，明朝《西廂記》的版本眾多，而本文能夠檢視的代表作品有限，因而此文分類的準確性與合理性，未來還可以繼續進行更為深入的探討。

本文發現雖然所有的書籍插圖都可能同時具有多種功能及目的，但依據其特色，及所強調的重點，仍可將《西廂記》版畫插圖分為「說明性質」與「鑑賞性質」兩種類。全文式插圖及齣目插圖形式的版畫可歸屬於「說明性質」。前者不分情節輕重，全書繪圖，提供讀者唱與圖應的樂趣；後

⁹⁸ 馬孟晶以「耳目之玩」來概括明末《西廂記》版畫插圖的藝術特色（馬孟晶，〈耳目之玩〉）。董捷亦認為「明末畫譜與箋譜版畫的繁盛，不僅為德藏本《西廂記》版畫提供了鈐版套印的技術支持，更以追求『裝飾美』、『趣味性』的藝術思想直接影響了這套版畫的構思與創作」（董捷，《明清刊西廂記版畫考析》，頁 138）。巫鴻則認為閔寓五本版畫所包含的意象是中國繪畫中最為複雜的一種。其對於此冊彩圖之研究參考：Wu Hung: *The double screen—medium and representation in Chinese painting* (London: Reaktion Books Ltd, 1996), pp.245-259。

者的內容較有選擇性，依據關鍵性齣目來描繪，以表現劇本情節的高潮為目標，可以幫助讀者了解劇情，為書籍作宣傳或提供演員表演的參考。詩詞曲文插圖以及「自由體」式插圖都屬於「鑑賞性質」的插圖。繪圖者有較多的自主性決定插圖的內容和表現的方式，對於曲文或詩詞的欣賞是這一類插圖的特色。經由曲文、詩詞的選擇以及圖繪的表現方式，透露出繪圖者對劇本的觀賞角度，對於劇中人物或情節的批評，女性意識的關注，同時也流露出晚明人歸隱、遁世的悲觀思想和佛道信仰。

明朝人對於《西廂記》的鑑賞與評論隨著時代的推進以及社會環境和思想的演變而有所發展，相同的，書中的版畫插圖也隨之而有所變化。萬曆中期以前讀者以欣賞曲文，獲得點板吟唱的情趣為主流。萬曆後期，隨著文人評點本的興盛，悲劇觀的興起，欣賞的角度由「情」轉移到「景」，乃至於借題生發對於家國時事的憂心，以及寄託「夢」、「幻」的文學觀和人生觀。《西廂記》版畫插圖的內容與形式呼應不同版本的主旨和精神，由對於劇情高潮的描繪、小說式全文再現的圖寫、畫面情景交融的追求，轉移到對於蕭疏、荒涼的山水意象的倚重，最後以含蓄、微妙的手法呼應「幻」、「玄」的主旨，以之作為創作的思惟方向。在複雜的演變過程中，我們可以梳理出明朝《西廂記》插圖的內涵與精神由「情」（「性情」、「情意」、劇情的表達）轉移到「景」的描繪，最後在「幻」的玄想中得到抒發的一個脈絡。雖然可能不是每個版本都反應這種現象，或符合這種潮流，但將圖、文對照，並仔細的觀察之後，在本文所討論的版本中，這種發展的動向和軌跡，歷歷可見。

《西廂記》版畫插圖的發展在有明一朝沒有間斷過，早期的發展比較緩慢，到了萬曆、崇禎時期達到巔峰階段，此時幾乎每一本書都附有圖像。雖然晚明抄襲、模仿之風相當盛行，但每一本書的插圖都儘可能表現新意與創新，追求與其它版本有所不同。由弘治本的全文插圖到閔寓五本的單行本，其求新求變的裝幀方式、豐富多采的表現手法，以及新進的印刷技巧和裝飾設計的應用，再再令人驚豔，在明朝的版畫插圖中獨領風騷，沒

有其他文學作品書籍可以與之抗衡。除了形式之外，《西廂記》插圖的內容及內涵之豐富，同樣值得重視。它並不是停留在描繪劇情的階段，而是進一步更爲深刻的以優美、抒情的風格表現明朝人的愛情觀和人生觀—在作品中我們可以真切的感受到當時人的風雅、憧憬、幽默感和失落。在一個主題之中能夠包含如此豐富的形式和內涵的作品實在罕見，這也是《西廂記》藝術引人入勝，歷久不衰的原因。《西廂記》插圖不僅帶動了明朝版畫的進步和飛躍，是明朝版畫藝術的櫺窗，而且也是我們了解中國視覺藝術極爲珍貴和重要的代表傑作。

參考書目

史料

(宋)鄭樵，〈圖譜略〉，《通志》。台北：新興書局，1963。

《凌刻套版繪圖西廂記》。上海：上海古籍出版社，2005。

專書

倪青原，《影印明崇禎本英雄譜圖讚》。上海：東西文化學院、金陵大學文學院，1949。

陳啓明校訂，《水滸全傳插圖》。北京：北京人民美術出版社，1955。

郭味蕓，《中國版畫史》。北京：朝花美術出版社，1962。

陳錦釗，《李贄之文論》。國立政治大學中文研究所碩士論文 (1974)。

周志文，《泰州學派對晚明文學風氣的影響》。國立台灣大學中文系碩士論文 (1977)。

《中國古典文學版畫選集》(上)。上海：人民美術出版社，1978。

曾永義，《明雜劇概論》。台北：嘉新水泥公司文化基金會，1978。

敏澤，《李贄》。上海：古籍出版社，1978。

段啓明，《西廂論稿》。四川：人民出版社，1982。

蔣星煜，《明刊本西廂記研究》。北京：中國戲劇出版社，1982。

《明刊西廂記全圖》。上海：新華書店，1983。

周蕪，《中國古代版畫百圖》。北京：北京人民美術出版社，1984。

周蕪，《武林插圖選集》。杭州：浙江人民美術出版社，1984。

- 周蕪，《徽派版畫史論集》。合肥：安徽人民出版社，1984。
- 天津市立美術館編，《楊柳青年畫》。北京：文物出版社，1984。
- 周蕪編著，《中國古本戲曲插圖選》。天津：天津人民美術出版社，1985。
- 《中國美術家人名辭典》。台北：文史哲出版社，1987。
- 張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》。台北：丹青出版社，1987。
- 葉長海，《中國戲劇學史稿》（上）。台北：駱駝出版社，1987。
- 霍松林編，《西廂匯編》。濟南：山東文藝出版社，1987。
- 甘肅人民出版社編，《中國古代文學史綱》。蘭州：甘肅人民出版社，1988。
- 張秀民，《中國印刷史》。上海：上海人民出版社，1989。
- 鄭振鐸，《中國文學研究》。上海：上海書店，1989。
- 王安祈，《明雜劇的演出場合與舞台藝術》。三重：大安出版社，1990。
- 蕭麗玲，《晚明版畫與戲曲和繪畫的關係—以《琵琶記》為例》。中國文化大學史學研究所圖書文物組碩士論文，1991。
- 張燕瑾，《中國戲劇史》。台北：文津出版社，1993。
- 夏咸淳，《晚明士風與文學》。北京：中國社會科學出版社，1994。
- 楊建文，《中國古典悲劇史》。武漢：武漢出版社，1994。
- 張人和，《「西廂記」論證》。長春：東北師範大學出版社，1995。
- 單國霖，《仇英》。台北：錦繡出版社，1995。
- 張國標，《徽派版畫藝術》。合肥：安徽省美術出版社，1996。
- 蔣星煜，《西廂記新考》。台北：學海出版社，1996。
- 徐扶明，《元代雜劇藝術》，曾永義主編，《中國戲曲論著叢書》。台北：學海出版社，1997。

- 蔣星煜，《西廂記的文獻學研究》。上海：上海古籍出版社，1997。
- 周蕪、周路、周亮編著，《建安古版畫》。福州：福建美術出版社，1999。
- 蔣星煜鑑賞，《西廂儷影集》。上海：上海圖書館出版，1999。
- 韓祖音，《中國楊柳青木板年畫選》。天津：新華書局，1999。
- 李茂增，《宋元明清的版畫藝術》。鄭州市：大象出版社，2000。
- 周心慧，《中國古版畫通史》。北京：學苑出版社，2000。
- 周心慧，《中國戲曲版畫集》。北京：學苑出版社，2000。
- 孫崇濤、黃仕忠箋校，《風月錦囊箋校》。北京：中華書局，2000。
- 周心慧編，《古本小說版畫圖錄》。北京：學苑出版社，2000。
- 車文明，《20世紀戲曲文物的發現與曲學研究》。北京：文化藝術出版社，2001。
- 賈仲明，《錄鬼簿續編》，〈集部〉，〈曲類〉，《續修四庫全書》(1759)。上海：古籍出版社，2002年再版。
- 王伯敏，《中國版畫通史》。石家莊：河北美術出版社，2002。
- 陳慶煌，《西廂記的戲曲藝術—以全劇考證及藝事成就為主》。台北：里仁書局，2003。
- 紫都、耿靜編著，《吳門畫派——仇英》。北京：中央編譯出版社，2004。
- 蔣星煜，《西廂記研究與欣賞》。上海：辭書出版社，2004。
- 趙春寧，《西廂記傳播研究》。廈門：廈門大學出版社，2005。
- 林瑞，《香雪居版《新校注古本西廂記》版畫研究》。國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2006。
- 黃季鴻，《明清西廂記研究》。長春：東北師範大學出版社，2006。
- 鄭振鐸編著，《中國古代木刻畫史略》。上海：上海書店出版社，2006。

- 董捷，《明清刊《西廂記》版畫考析》。石家莊：河北美術出版社，2006。
- 陳旭耀，《現存明刊西廂記綜錄》。上海：上海古籍出版社，2007。
- Bussotti, Michela. *Grauves de Hui—Etude du livre illustre chinois de la fin du XVIe, seicel a la premiere moitie du XVIIe siècle*, Paris: Ecole Francaise Dextreme Orient, 2001.
- Chia, Lucille. *Printing for profit—the commercial publishes of Jianyang, Fujian 11th–17th centuries*, Cambridge and London: Asian Center, Harvard University published, 2002.
- Ma, Meng-ching. *Fragmentation and Framing of the Text: Visuality and Narrativity in Late-Ming Illustrations to The Story of the Western Wing*, Ph.D.dissertation, Department of Art and Art History, Stanford University, 2006.
- Mair, Victor H.. *Painting and Performance—Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.
- Wu, Hung. *The double screen—medium and representation in Chinese painting*, London: Reaktion Books Ltd, 1996

論文

- 彭喻歆，《北京坊刻版畫之奇葩—明弘治《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》版畫研究》。國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2009。
- 徐扶明，〈王冀德與吳江派〉，《學術月刊》，120期，1979年5月。
- 段涇恆，〈《新編校正西廂記》殘頁的發現〉，《戲曲研究》，第七輯，1982。
- 張人和，〈論《西廂記》的版本與體制〉，《文史》，26輯，1986，頁321-340。
- 蕭麗玲，〈版畫與劇場—從世德堂本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫之特色〉，《藝術學》，5期，1991年3月。

- 余英時，〈明、清變遷時期社会與文化的轉變〉，《中國歷史轉型時期知識份子—王錫吾先生八秩壽慶論文集》。台北：聯經出版社，1992，頁 35-42。
- 林宗毅，〈晚明《西廂記》評點的發展及其與時代思潮的關係〉，《國立編譯館館刊》，27 卷 1 期，1998 年 6 月，頁 237-244。
- 黃仕忠，〈《風月錦囊》刊印考〉，《中國古代戲曲與古代文學研究論集》。北京：中華書局，2001，頁 254-262。
- 大木康，〈晚明俗文学興盛的精神背景〉，胡曉真主編，《世變與維新一晚明與晚清的文学藝術》。台北：中央研究院中國文學研究所籌備處，2001，頁 104-123。
- 王致軍，〈中國古籍插圖版式源流考〉，《圖書館工作與研究》，6 期，2002，頁 24-25。
- 馬孟晶，〈耳目之玩—從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《台大美術史研究集刊》，第十三期，2002 年 9 月，頁 201-276。收入顏娟英主編，《台灣學者中國史研究論叢：美術與考古卷》下。北京：中國大百科出版社，2005，頁 638-692。
- 黃霖，〈最早的中國戲曲評點本〉，《復旦學報》，第 2 期，2004，頁 39-46。
- 徐文琴，〈「童心」、「情識」、「幻夢」—晚明《西廂記》版畫插圖的演變及其思惟探討〉，《藝術學研討會—論述與思想論文集》，國立高雄師範大學美術系主辦，2006，頁 9-10。
- 徐文琴，〈主題的易位與形像再塑—清朝西廂記木刻版畫插圖研究〉，《美術學報》第二期，2008，頁 159-221。
- 傳田章，〈萬曆版西廂記の系統とその性格〉，《東方學》，31 期，1965，頁 1-14。
- 小林宏光，〈陳洪綏の版畫活動—崇禎 12 年 (1639) 刊《張深之先生正北西廂秘本》の插繪を中心とした一考察〉(上)，《國華》，No. 1061，1983。

小林宏光，〈明代版畫の精華—ケルン市立東亞美術館所藏崇禎十三年(1640)刊閔齊伋本西廂記版畫〉，《古美術》，No. 85，1988。

Hsu, Wen-Chin. “Fictional Scenes on Chinese Transitional Porcelain (1620-ca. 1683) and Their Sources of Decoration”, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, no. 58.1986.

Hsu, Wen-Chin. “A study on the representation of the Romance of the Western Chamber in Chinese painting”，《真理大學人文學報》，第三期，2005，頁197-242。

Yao, (姚大鈞) “The pleasure of reading drama: illustrations to the Hongzhi edition of the Story of the Western Wing”, *Wang Shifu, The moon and The zither: The story of the Western Wing*, ed. and translated with an introduction by Stephen West and Wilt Idema, Berkeley, Los Angeles, Oxford : University of California Press, 1991, pp.452-453.

From Passion to Illusion— Studies of the Woodblock Print Illustration to Romance of the Western Chamber Published in the Ming Dynasty

Hsu Wen-Chin*

Abstract

This article divides the woodblock print illustrations to illustrated editions of *The Romance of The Western Chamber* published in the Ming period into five categories and studies them in sequence: (1) illustrations to the entire text; (2) illustrations to acts in the play; (3) illustrations to poems, songs, and prose passages in the play; (4) “free-style” illustrations; (5) woodblock prints published independently, not as illustrations in a book. For each kind of illustration, examples from one or several editions of *The Romance of the Western Chamber* are chosen for more detailed study and examination.

It is discovered that, according to their functions and nature, the illustrations to this play can be further classified into “explanatory illustrations” and “appreciative illustrations.” Explanatory illustrations seek mainly to depict the story episodes or highlights in a clear, graceful or dramatic manner, so as to enhance the readers’ interest, and to increase their understanding or appreciation of the play. “Appreciative illustrations” focus on the songs and relevant poems in the play. The selection of songs or poetic passages, and they

* The author is currently an Associate Professor in the Department of Culture and Arts, The Open University of Kaohsiung.

way they are illustrated, reveals what the illustrators evaluated and appreciated, or even their personal opinions on the play. Subjects not related to the play, such as bird and flower paintings or landscape paintings, are sometimes included amongst the illustrations; as they tend further from the play's content and text, they also go beyond the function of pure illustration. At the end of this article, I suggest that the color woodblock print album engraved in 1640, in the collection of the Koln Museum, Germany, was published independently, not to illustrate any single edition of the play.

The Xixiangji woodblock print illustrations published in the Ming dynasty are unparalleled in its demonstrations of wide variety of styles, forms and expressive techniques. The later Ming editions also reflect more and more of the anti-Confucian sentiments, pessimistic thoughts, and passive attitudes of Buddhism and Taoism that prevailed at that period.

Keywords: 'picture above - text below', Illustrations to 'Act', Illustrations to the songs (prose), 'Mixed type' illustrations, 'Free style' illustrations, Wang Jide, Li Zhi, Tang Xianzu

