

September 2021

Revisiting the Relationship between Xiqu Illustrations and Stage Performance in the Ming Dynasty

Hao Zhu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhu, Hao. 2021. "Revisiting the Relationship between Xiqu Illustrations and Stage Performance in the Ming Dynasty." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (5): pp.13-24.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss5/16>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

明代戏曲插图与舞台演出关系献疑

朱 浩

摘 要: 20 世纪 90 年代以来,明代戏曲插图与舞台演出之关系,在学界逐渐成为一个热门议题,且形成了较为一致的结论,几乎成为中国古代版画研究不言而喻的“共识”。但若将此议题置于当时的学术语境以及美术史、戏曲史跨学科视野下进行逻辑链的重新审视,会发现其乃一个主题先行之下虚构出来的伪议题。戏曲演员不存在“照图扮戏”之事,“本传逐出绘像,以便照扮冠服”只是书商的广告策略和把戏。而“照戏绘图”论的缺陷在于,仅根据插图在联语版式、人物动作和构图风格等方面与舞台表演之间的一些“貌合”,就汲汲于在二者之间建构单一的因果链条,而故意规避了美术史内部的真正探因。明代戏曲插图是对生活场景的状摹,不是舞台场面画,在此意义上其与明代其他体裁的插图并无二致。

关键词: 戏曲插图; 舞台演出; “照扮冠服”; 因果链

作者简介: 朱浩,艺术学博士,中南财经政法大学新闻与文化传播学院讲师,主要从事中国古代戏曲、明清戏曲图像研究。通讯地址:湖北省武汉市南湖大道 182 号中南财经政法大学新闻与文化传播学院,430073。电子邮箱:zhuhao012345@126.com。本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“明清戏曲图像的整理与研究——以戏曲史为本位”[项目编号:17YJC760123]、中央高校基本科研业务费专项资金资助项目[项目编号:2722020JCT016]的阶段性成果。

Title: Revisiting the Relationship between *Xiqu* Illustrations and Stage Performance in the Ming Dynasty

Abstract: Since the 1990s, the relationship between *xiqu* illustration and stage performance in the Ming dynasty has attracted increased scholarly attention. The conclusions, “performing in accordance with pictures” and “drawing in accordance with performances”, have almost become a self-evident consensus in the history of ancient Chinese printmaking. However, if we re-examine this issue from an interdisciplinary perspective of art history and theatre history, we will find that it is a pseudo-proposition raised to meet specific standards. *Xiqu* actors did not “perform in accordance pictures”, which was booksellers’ advertising strategy. On the other hand, the problem of “drawing in accordance with performances” is that scholars are eager to establish a causal chain between the similarities of language format, character movements and composition style, but deliberately avoid the inner reasoning of art history. Just like illustrations of other genres, *xiqu* illustrations in the Ming dynasty were delineations that imitate scenes of life rather than stage performances.

Keywords: *Xiqu* illustrations; stage performance; “performing in accordance with pictures”; causal chain

Author: Zhu Hao, Ph. D., is a lecturer at the School of Journalism and Culture Communication, Zhongnan University of Economics and Law. His research interests include Chinese *xiqu* and *xiqu* image during the Ming and Qing dynasties. Address: School of Journalism and Cultural Communication, Zhongnan University of Economics and Law, 182 Nanhu Avenue, Wuhan 430073, Hubei, China. Email: zhuhao012345@126.com. This article is supported by the Ministry of Education Humanities and Social Science Youth Project (17YJC760123) and the Fundamental Research Funds for the Central Universities (2722020JCT016).

自20世纪90年代以来,关于明代戏曲刊本插图与舞台演出二者关系之探讨,在中国古代版画史、插图史研究中渐为风行,且形成较为一致的结论:明代戏曲插图在插图版式、人物动作和构图风格等方面的一些特征,是受到了戏曲舞台演出的影响,可概括其为“照戏绘图”论;以及仅依据万历三十四年(1606年)浣月轩刊杨之炯《蓝桥玉杵记·凡例》中“本传逐出绘像,以便照扮冠服”(蔡毅1302)一句孤证,认为戏曲插图也可反过来指导舞台扮演,可概括其为“照图扮戏”论。众多版画史、插图史研究专著在论及明代戏曲插图时,往往会有其和舞台演出关系之如上阐释,这种研究取向和观点似已成为学界不言而喻的“常识”。

但是,这其中是否可能有很大的误解呢?我们对某种既定概念或研究理路习以为常而不再深究,往往会失之毫厘,谬以千里。该话题勾连插图绘制与戏曲演出,属于一个涉及美术学与戏剧学的跨学科问题,所以非综合美术与戏曲学科之考察不能解决。然而,目前持论者多为中国古代版画研究者,与此形成反差的是,或许是问题颇为重大,也或许是由于是非不难判明,中国古代戏曲研究者对此话题不屑于回应以及质疑者寥寥。^①此外,关于明代戏曲插图与舞台演出关系的探讨,绝非仅与一些学者的研究兴趣相关,其背后还隐藏着更为广袤的学术语境。在此语境中,中国古代版画研究者可能因过于聚焦自身的研究视角而导致对于戏曲舞台表演的陌生、误读乃至想当然的比附,因此似有必要重新审视这一问题。故笔者不揣浅陋,拟首先对此话题之生成语境、传布路径及分析理路进行考镜源流,在此基础上从戏曲和美术的双重视角对持论者的主要观点及其论证逻辑进行考辨、反思,最后就明代戏曲插图与舞台表演二者之关系,究竟是一个值得探究的真议题还是应该终止的伪议题,给出一个澄清性的说明。学识所限,本文或有疏漏,祈请方家指正。

一、话题之生成语境、传布路径及分析理路

明代戏曲刊本插图是对生活场景的状摹。20世纪前中期,精通戏曲舞台表演艺术的齐如山对明代戏曲插图的看法,颇具代表性:

到明朝关于戏剧的图画,自然就比宋元多的多了,但是令人失望的地方也很多,因为彼时关于戏剧的图画大多数画的是小说,都是犯了前边所说的毛病,应骑马者便画一马,这便离戏剧太远。请看明朝刻本的杂剧传奇,约有数百种,多数附有图画,可是画的不是屋中景就是山野景,这便不足以作为参考的资料[……]。(齐如山126)

齐如山的“失望”之叹,因为明代戏曲插图在“景”的表现方面都是写实,是戏曲故事画,而非演剧图。插图中的“景”分为室内与室外,即齐氏所谓“屋中景”与“山野景”,室内有屋宇、门窗、家具、柱子等陈设,室外有树木、栏杆、山石、楼台等风景,马是真马,车是真车,都是生活场景的真实再现,此与中国传统戏曲舞台上“一桌二椅”式的简单布景和“以鞭代马”式的象征道具迥然有别。正因如此,齐如山认为明代戏曲插图“画的是小说”而“离戏剧太远”,与舞台表演没有关系。

插图中“景”既然与舞台演出没有关系,那么“人”呢?戏曲舞台上的人物造型包括化妆和服装。就演员化妆而言,北宋以后“涂抹粉墨作优戏”(徐梦莘,卷三十一231)已成为定制,元代更进一步,不仅有滑稽和反面人物的“花面”化妆,还有一般正面人物的“洁面”化妆以及一些特殊人物的性格化勾脸,此外还有挂髯口,这些化妆手段到明代又有进一步发展(龚和德,309—18),但这些在明代戏曲插图中都没有体现。就人物服饰而言,明代戏曲插图中的人物穿扮基本是日常生活装束,并非采自戏台上的服饰,此点后文有详论,恕此不赘。

所以从直观来看,无论是“景”的表现,还是“人”的造型,明代戏曲插图和小说插图并无二致,都是对文本中相关故事情节和生活场景的再现,以达到图文并茂的审美效果。这是很长时间内人们的普遍看法,所以论者一般不会将其与舞台演出勾联,他们的关系自然就没有探讨的必要,更不会成为一个话题。

当然,众所周知的是,在特殊情况下,明代戏曲插图确会展现舞台演出场景,即当剧本某出有演戏情节,若恰好该出要配插图,而插图又恰好选了该演戏情节(也有不选的),那么就会直接展现

演剧,笔者称之为“戏中戏”插图。这类“戏中戏”情境下的插图很少,明代戏曲插图中只有5幅,^②对研究当时的演剧具有很高的价值。此外,“副末开场”插图亦差可算入此类,数量亦极少。^③但这类插图在本质上,非特为舞台演出,仍是为文本服务(小说、地方志刊本也有“戏中戏”插图),仍是状摹文本中的生活场景,只不过这个生活场景恰巧是演剧罢了。而且其数量极其稀少,不具有代表性,所以不仅本文,而且持“照戏绘图”论者也一般不将这类插图纳入讨论范围。

最早提出明代戏曲插图受到舞台演出影响而让二者发生关联的,据笔者所知,是1959年王树村编选《京剧版画》一书的前言:“金陵富春堂、世德堂刻印的传奇里的插图,布景虽似写实,但人物所处的位置及身段、表情等,却像戏中角色。”(王树村3)王氏在该书前言中需要追溯清代京剧戏出年画的渊源,最容易想到的自然是前朝兴盛的戏曲插图了。两年之后,王伯敏也以明代金陵富春堂、世德堂刊印的戏曲插图为例,认为“明代版画的另一特点是:对于画面上的组织,如舞台场面那样来处理”(王伯敏79)。两位学者的研究视角可谓另辟蹊径,都避开了插图中景物描绘与人物造型等“实”的部分,而引入了人物动作和构图风格等较为“虚”的视角。

王树村的观点只是书前序言中的一段话,王伯敏的分析也仅占了其书的半页内容,俱为一种自发的偶见和猜测,在很长时间内并未引起学界的注意和回应。真正使二者关系引起广泛关注并形成话题的,是20世纪90年代以来一批研究版画史的我国台湾学者的持续性探讨。学者萧丽玲是其中的先行者和践行者:其硕士学位论文《晚明版画与戏曲和绘画的关系——以〈琵琶记〉为例》(中国文化大学史学研究所图书文物组硕士论文,1991年),辟有专章来系统地探讨明代《琵琶记》剧本插图和舞台表演的关系,其主体部分以单篇论文《版画与剧场——从世德堂刊本〈琵琶记〉看万历初期戏曲版画的特色》为题发表,而且这种研究理念和观点也惯性地体现于其后来出版的英文著作中。萧丽玲认为,明代世德堂刊本《琵琶记》插图在插图版式、人物动作和构图方式上,都受到了戏曲舞台处理空间方式的影响。萧氏还强调,这些现象不是世德堂刊本的特例,而为当时以人物表现为主的戏曲插图所共有。此外,

戏曲插图受到舞台影响的时段,是截止到明代万历晚期,因为此后的戏曲插图向文人趣味靠拢,追求诗情画意,与舞台表演再无关联(141—156)。这个时段上的划分,也得到后来论者的普遍认同,所以本文讨论之范围也与其相应,基本落在万历晚期之前。

萧丽玲在其论文中介绍过王伯敏《中国版画史》一书(133),故其研究视角和观点,一方面显然是受到了王伯敏的启发。如果说王伯敏的研究只是蜻蜓点水式的自发偶见,那么萧丽玲就是在此基础上的踵事增华,其在继承“构图风格”视角且有增饰的同时,将“人物手势”扩展为“人物动作”,又新增了“插图版式”角度,从而对此话题予以系统性、自觉性的阐发。

从此话题的生成语境来看,萧丽玲的这种系统性阐发之所以在20世纪90年代初才出现并很快形成热点话题,背后其实还有更为深层次的理论来源和背景,即西方学界20世纪八九十年代兴起的“视觉文化研究”热潮。在版画研究日益成为国际学界多学科竞相讨论的一个热点时,我国台湾地区,得欧美学术风气之先,涌现出不少有新意的学术成果,其中一种新的研究思路,就是“把版画插图作为一种视觉媒介来看待,以其包含的有形或无形的‘视觉符号’为线索,分析版画作者如何构筑图像语言,试图将这些作品与其他视觉产品联系在一起加以阐释”(董捷19)。萧丽玲将戏曲插图作为戏曲再现的一种媒介,关注其如何同文本、舞台等其他媒介展开互动,可谓对当时视觉文化研究热潮的一种回应。

在这种视觉文化热潮的激荡之下,萧丽玲的研究理路和观点,很快被台湾当地研究版画的学者效仿。许光美硕士学位论文《陈洪绶〈张深之正北西厢秘本〉版画研究》(台湾大学艺术史研究所硕士论文,1996年)、林惠珍硕士学位论文《明刊〈西厢记〉戏曲版刻插图研究》(淡江大学汉语文化暨文献资源研究所硕士班硕士论文,2008年)都从插图版式、人物动作和构图风格等三个角度探讨戏曲插图与舞台演出之关系,只不过在研究个案上将《琵琶记》变为《西厢记》罢了。而且,这种研究视角与结论也得到了台湾版画史研究者的普遍认同。^④

微微清风就可以吹皱一池春水,这种关于戏曲插图与舞台表演关系的视觉化分析理路,除了

在台湾学界持续发酵外,随后也扩散至本来未将其视为话题的大陆学界,首先受其影响的自然是版画史研究。有的学者是简要强调,有的学者则是系统阐发,后者以张玉勤的阐述最为详细。^⑤张玉勤《从明刊本〈西厢记〉版刻插图看戏曲的文人化进程》一文,从插图版式、人物动作、人物显豁及与其相应的简化背景等三个视觉角度切入,论述了明代戏曲插图采自舞台表演的诸多特征,而其中第三点可以归入萧丽玲所言的“构图方式”,所以其分析理路和观点基本是对萧氏的因袭。值得注意的是,在此话题风气的激荡之下,郑振铎1940年发现的《蓝桥玉杵记》“凡例”中“本传逐出绘像,以便照扮冠服”之语,也被大陆学界重新“发现”和重视,并作为论证戏曲插图具有指导舞台扮演功能的唯一史料。

以王树村、王伯敏、萧丽玲、张玉勤为代表的分析理路,是首先预设一个前提,从而笼罩了之后所有的分析与探讨。这个预设就是,既然戏曲刊本插图附属于戏曲这种文体,而戏曲包括文本阅读和舞台表演两个方面,那么插图在辅助文本阅读的同时,必然也对舞台表演有所反映。在此预设之下,只要插图与舞台在表现形式上有相似之处,就判定插图应是受到了舞台的影响,绝无其他原因。

这种研究理路,逐渐成为研究明代戏曲插图的一种分析范式,其风行之程度体现于以下两个方面:第一,在明代戏曲插图的个案研究中,论者往往会顾及此研究理路而予以一定篇幅来论述。例如有学者研究汤显祖“临川四梦”图像在戏曲传播中的功能,就专门拈出了“戏曲插图反映了古代戏曲演出的真实场景”功能来论述,竟不顾与前文指出“四梦”中有的插图“是以景物为主,人物为辅,完全属于杭州派的画风”(王省民 94)间的抵牾;第二,众多插图史、绘画史、版画史专著,在论及明代戏曲插图时,往往会有其和舞台演出关系之论述。^⑥可以说,这种研究取向和观点已成为了版画史研究领域不言而喻的“公理”,似乎非此不能证明其研究视角之全面。

然而,事实可能并非如此。下文从美术和戏曲的双重视角,对持论者的主要观点分而考辨之,并进而指出其论证逻辑隐含的缺陷。鉴于萧丽玲和张玉勤两位学者对此话题的阐述最为详细和系统,在台湾和大陆学界各具代表性,故下文之考

辨,主要就该两位学者的观点而展开。

二、文字上的陷阱:“本传逐出绘像,以便照扮冠服”

1940年,中国版画研究的先驱郑振铎先生为其主编的《中国版画史图录》作序,序中云:“杨之炯《蓝桥玉杵记》凡例云:每出插图‘以便照扮冠服’。盖戏曲脚本之插图,原具应用之意也。”(郑振铎,第14卷 241)郑氏据此推测,插图中描绘的人物冠服,具有指导演员装扮的功用。《蓝桥玉杵记》此语,在郑氏这篇洋洋洒洒数万字的宏论中,只是一句不太起眼的话,在当时以及此后的很长时间内并未受到关注。直到半个世纪后的1990年,随着台湾学者关于戏曲插图与舞台演出关系的视觉化研究理路传入大陆学界,受此风气激荡使然,“以便照扮冠服”这句话因为与此研究理路如符合契,被学界重新“发现”,在经历了由隐到显并被广泛引用的复出之旅后,成为论证明代戏曲插图具有指导梨园扮演功能的唯一史料。

然而,郑振铎早在1956年完稿的《中国古代木刻画史略》一书中修正了原先的观点:“万历丙午(三十四年)刻的《蓝桥玉杵记》,作者的例言便道‘本传逐出绘像,以便照扮冠服’。原来是要演员们按照插图‘以便照扮冠服’的,但许多剧本的插图未必便都具有这个功用,它们恐怕只是作为装饰性的美好的‘插图’,以增进读者们的兴趣而已。”(郑振铎 50—53)此时郑氏虽然并未把话说死,用了“许多剧本”“未必便都”“恐怕”字眼,但其对于过往观点的修正是明确的:很多戏曲插图的功能仍是以装饰性来增强读者兴趣而已,与舞台演出关系不大。《中国古代木刻画史略》是郑振铎先生一生中最后一部开拓性的学术专著,历经半个多世纪的曲折之后,1985年才以人民美术出版社版《中国古代木刻画选集》“第九册”的形式首次面世,立即引起轰动,在国内外屡次获奖,1988年又被收入文物出版社版《郑振铎艺术考古文集》。^⑦

《中国古代木刻画史略》是研究中国古代版画的必读之书,然而颇为吊诡的是,主张插图具有指导梨园扮演功能的版画史论者,却不约而同地忽略了郑氏在该书中对于原先观点的修正,而只取他1940年初次意见中的话了。个中原因也许

不难理解,郑氏修正后的看法,对“以便照扮冠服”持怀疑的态度,而这显然与插图指导演员扮演的观点相抵牾,所以持此观点的论者就避而不谈了。反倒是戏曲学者廖奔在谈及此语时,对郑氏修正后的观点较为认同:“万历刊本《蓝桥玉杵记》‘凡例’说:‘本传逐出绘像,以便照扮冠服。’该书果然附录了许多图画,根据每场的登场人物和情节绘出图像。但这些图画都是生活场景的状摹,而不是舞台场面画,因此其中人物穿着打扮基本上是生活装束,只能为演员装扮出具一个基本的提示,例如某个角色应该穿哪一类人的服装,如此而已。”(廖奔 319)

那么,究竟应该如何理解万历三十四年(1606年)戏曲刻本《蓝桥玉杵记·凡例》之“本传逐出绘像,以便照扮冠服”?这就需要引入戏曲史的分析视角。

明代戏曲、小说插图都是生活场景的状摹,其人物穿着打扮基本是日常生活装束,这也使其成为明代服饰史研究的一大材料来源。^⑧即便是标榜“本传逐出绘像,以便照扮冠服”的《蓝桥玉杵记》插图也不例外,其人物冠服仍是绘出生活场景,例如第十八出插图绘金万镒路遇李晓云,其中金的穿着是纓子帽儿、绿萝褶儿、洒金川扇儿,乃明代典型的富家公子的时尚打扮(扬之水 5)。在此方面,《蓝桥玉杵记》插图与同时期的其他戏曲、小说、诗文插图并无二致,所以从逻辑上讲,如果《蓝桥玉杵记》可以宣称“本传逐出绘像,以便照扮冠服”的话,那么明代所有戏曲、小说、诗文等插图本都可如此标榜。

既然明代戏曲插图的人物服饰基本都是当时生活常服,那么问题就可置换为:明代戏曲舞台上的人物服饰究竟与当时生活常服是什么关系?宋俊华《中国古代戏剧服饰研究》一书研究指出,明代戏剧中的人物服饰基本来自当时人们日常生活所穿的服饰,用法也大致相同。^⑨换言之,明代戏衣多为当时人们的生活常服——这也是理所当然,因为戏服采自生活常服,对于戏班和演员来讲,是最简便、经济的做法。笔者可再补充两条史料予以佐证:第一,明代冯梦龙编《醒世恒言》“张廷秀逃生救父”篇,其中有男主角穿着戏服直接见客的情节,说明他在台上表演的时候,穿的就是日常服装。^⑩第二,李渔小说《曲终死节》反映的是明末清初时的生活,其中富家子弟为博得

藐姑的欢心,送了许多首饰与衣服给她,然而“做衣服送他的,都放在戏箱之中,做老旦、贴旦的行头,自己再不肯穿着”(李渔 261),可知旦角服饰与生活常服通用(朱恒夫 61)。

明代戏曲插图的人物服饰与当时舞台上的戏衣,既然都与生活常服基本相同,那么二者也必然是基本相似的。在此意义上,“本传逐出绘像,以便照扮冠服”虽然是句多余的话,似也可以成立。然而,我们若保持清醒地回到现实本身,就会发现这句话违背常识和逻辑之处。既然戏衣多是生活常服,那么演员在舞台上的穿扮,照着日常装束是最简便的,何必再去翻看剧本中的插图呢?根本无此必要。且不论明代并非每部戏剧都配有插图,关键是戏曲插图本往往制作精良,价格不菲,非一般中下层民众可以承受,演员或戏班怎么可能仅仅为了照着穿扮就去购买插图本呢?此外,明代对服饰的颜色、材质等都有明确的等级规定,《明会典》“冠服”关于帝后、宗室、官员、士庶乃至乐舞、僧道之冠服在颜色、质地、纹样方面都有定制,乱用者要受罚,而插图大多数都是黑白版画,没有冠服的颜色、材质等重要信息,让演员如何去“照扮”呢?

问题的关键更在于,除了主体上的没有必要和客观上的操作困难之外,从道理上讲,演员不存在根据图来扮戏的事情。演员学会某一出戏,当然知道穿戴什么,管理戏箱的人员当然也知道,无须再照插图或画册来穿扮化妆。正因如此,熟悉戏曲舞台表演的学者朱家溍先生不断指出,清宫戏曲人物画是供帝后欣赏的,不是用来照着扮戏的,戏画上的那行“穿戴脸儿俱照此样”字样,是其从宫廷流散出去后古董商新加的,以便卖个好价钱。即使是需要备忘,也用不着精细的画册,故宫藏有抄本《穿戴题纲》,用文字记载某戏某角的详细穿戴,那才是档案的性质。^⑪朱先生的这种认识是其长期浸染、研究戏曲的肺腑之言,非外行人所能道也。

说到底,“本传逐出绘像,以便照扮冠服”只是书商的广告策略和把戏而已,就像古董商人后加的“穿戴脸儿俱照此样”那行小字一样。此乃文字裹挟图像而成的陷阱,图像虽然是真,但解释说明图像的文字未必是真,如果这些文字是制造或售卖图像之人出于商业之考虑而有意制作的,可能就会裹挟图像形成一种文图共谋的陷阱,故

不可不慎。^⑫古代戏曲、小说的“凡例”，不少是此类性质，读者切不可太当真，只要看一看《蓝桥玉杵记》的九条“凡例”中，诸如“本传词调多同传奇旧腔，唱者最易合板，无待强谐”“本传兹因海内名公，闻多渴慕，故急刊布，未遑音释，重订有待”等（蔡毅 1302），和“本传逐出绘像，以便照扮冠服”一样，多是自我标榜之语。此外，这句话之用意，恐怕重点不在“以便照扮冠服”，而是“本传逐出绘像”，即每出都有插图，这在当时插图本中确实不甚多见，所以值得强调和宣传。

“本传逐出绘像，以便照扮冠服”之把戏，很容易被时人拆穿，反显累赘，所以此后再也未出现过类似的话。明代戏曲插图本中最流行的广告，都是宣扬插图辅助阅读的审美功能。如现存最早的《西厢记》插图版本即明弘治十一年（1498年）金台岳家刻本之卷末牌记云：“本坊谨依经书重写绘图，参订编次大字魁本，唱与图合，使寓于客邸、行于舟中、闲游坐客，得此一览始终，歌唱了然，爽人心意。”（伏涤修 伏蒙蒙 118）其中“唱与图合”指的是唱词（曲文）与插图相合，即读者在“寓于客邸、行于舟中、闲游坐客”的环境中，通过与曲词配合的直观的插图描绘，在阅读中获得审美愉悦，所谓“爽人心意”也。有学者往往截取这段话中的“唱与图合”四字，没有联系上下文语境，认为“唱”指的是舞台演出，从而得出插图指导舞台扮演的结论，显然是一种误读。^⑬

“本传逐出绘像，以便照扮冠服”是诸如戏曲插图是“梨园扮演的图示指导”“梨园搬演的图释指南”，乃至再扩大到“插图指导表演”论者的唯一论据，是一个孤证。而综上所述，此语不能成立，是不熟悉戏曲演出的外行人的臆测。

三、视觉上的模棱：插图版式、人物动作与构图风格

以萧丽玲和张玉勤为代表的学者认为，明代戏曲插图在视觉上的插图版式、人物动作和构图风格方面的一些特征，都受到了戏曲舞台演出的影响，以下分而辨析之。

（一）插图对联版式

明代有些戏曲插图是对联版式，即有位于上方的标题（额题）和位于两旁的联语（榜题）。有学者认为这种插图版式类似戏曲舞台布景中的对

联，并将其作为插图受到舞台影响的证据之一，如张玉勤以万历间刘龙田刊本《西厢记》中的一幅插图“佛殿奇逢”为例（图1），指出其上方的标题和两侧的联语“颇似早期的舞台布景”（96）。

事实上，虽然明代有的戏台确实在舞台两侧台柱挂有对联，但戏曲插图的联语与戏台对联并无关系，而是与插图图题之功能以及明代中后期对联在日常生活中的大量运用之风气相关。就插图图题功能而言，两侧联语是对插图所绘内容的提示和说明，这种版式早在五代时期敦煌佛教版画中就已存在（图2），只是当时尚不甚工整且数量有限。到了明代，联语版式在插图中甚为流行，即如刘龙田刊本《西厢记》中“佛殿奇逢”插图，上方额题“佛殿奇逢”四字其实是插图所在该出的出目，榜联“游寺遇娇娥送目千瞧无限意，归庭逢秀士回头一顾许多情”是对插图所绘张生和莺莺巧遇的情境与情节的提示和说明，其功能乃是帮助读者理解剧情。



图1 明万历 刘龙田刊本《西厢记》“佛殿奇逢”插图



图2 五代 敦煌版画“大圣文殊师利菩萨”

那么，为何对联版式在插图中的运用，到了明代中后期会那么普遍和流行呢？除了以上所言之功能外，还有外部环境的变化，即明代中叶以来对联艺术在日常生活中得到大量运用之风气。对联（对子、楹联）是我国具有民族特征的汉语文学样式之一，它起源于五代宋初，而成熟于明代。对联自明中叶以来成为民间非常流行的实用性文体，例如出现了对联通俗类书万历刊本《万锦全书》《万宝全书》等，它们不仅收有大量实用对联，而且将其分门别类，广泛涉及社会生活的各个层面

和场合,举凡宫殿庙宇、楼台亭馆、祠堂戏台,乃至私人的客室书斋,都会悬挂对联。

这种风气也影响到明代书籍刊本的插图,对联版式并非戏曲独有,在其他体裁例如小说、散文、类书、教化典籍等插图中都有普遍运用。例如万历十九年(1591年)金陵万卷楼小说刊本《三国志演义》、万历二十八年(1600年)联语选集《大备对宗》、万历二十一年(1593年)散文选集《古文正宗》和万历十五年(1587年)教化典籍《古今烈女传》的插图,都采用了上方有额题、两侧有联语的版式,此类例证不胜枚举。明代任何体裁的典籍,其插图都使用对联版式。这种版式相对于纯粹的图画,构图更为新颖,具有文学欣赏和插图说明的双重功能。正因如此,明代诸类书籍木刻插图中出现的对联,既是文学意义上的对联的发展,也是对联在日常生活中大量运用的反映。^④

综上所述,明代戏曲插图的对联版式,与戏台对联没有关系。虽然二者在客观呈现上存在着相似,但它们在本质上都属于明代对联在日常生活中得到大量运用的表征,在此意义上二者是平行对等的,不存在谁影响谁的问题。至于萧丽玲还推测插图上方的四字横题是受到了戏台帐额的影响,就已无需再论,因为萧氏在行文中也发现了论证的缺陷即明代戏台帐额上没有任何文字,所以其最终还是将原因指向了戏台对联(143—44),笔者也就无需再重复辩驳了。

(二) 人物动作

论者还认为,戏曲插图中人物的动作情态,取材自戏曲舞台上的表演身段。萧丽玲以明万历世德堂刊本《琵琶记》第三十二出插图“牛氏诘邕”为例(图3),认为“两个人一前一后,除了手的位置外,以同样的姿态前后呼应,此种优雅的姿态,亦受表演时那种讲究姿态须优美、和谐的舞台身段之影响”(146)。张玉勤以明万历刘龙田刊本《西厢记》第十三出插图“乘夜逾墙”为例,认为“(张生和红娘)二人身段动作犹如雕塑造型般默契贴合,极具舞台表演身段的诸般特点”,并据此得出结论说:“由于戏曲是对‘有一定长度的行动的摹仿’,因而极富‘动作性’,表现在明初的戏曲插图中,人物的动作性、程式化十分突出,有的造型姿势明显是采自舞台上的动作。”(96)我们从这些具体例证的表述,例如“呼应”“优美”“和谐”“默契”等描述性的词汇,可知论者指向的都

是插图人物动作具有生动逼真、互相呼应的效果。

且不论我们今天已经无法确知明代戏曲舞台上演员动作究竟为何样,仅将一幅插图中的其他一切抹去,而取其人物动作与舞台表演比较,便陷入了牵强附会的蹈空之谈。问题的关键还在于,插图中人物动作之生动、优美、呼应,本为中国古代绘画艺术特别是人物画的应有之义,故令人困惑的是,论者竟然完全忽略了从绘画艺术内部分析成因,反而直接向外求因于表演艺术的戏曲舞台。事实上,人物动作描绘生动呼应,既是明代戏曲、小说、说唱等叙事类作品插图共同特征,也是中国古代人物画在技巧和观念方面的传统,并非有意迎合戏曲演员的舞台动作。



图3 明万历 世德堂刊本《琵琶记》“牛氏诘邕”插图



图4 明万历 世德堂刊本《东西两晋演义》插图

刊刻插图的普遍都是叙事性文本,一般描绘故事中较为精彩或关键的情节,体现于视觉上就以人物及其动作为核心,所以人物动作之生动、呼应,本是插图艺术应有之特征与追求,其中尤以小说和戏曲为代表。在早期小说插图中,如标为“至元新刊”的元代《全相三分事略》中就有充分的体现。萧丽玲举例的世德堂书坊也刊有小说,例如《东西两晋演义》中“司马伦废帝自立”插图人物动作之生动毫不逊色于《琵琶记》(图4)。即使是教化类典籍的插图,如明代万历吕坤为教育女儿而编写的《闺范》一书,“令女中仪读之,日二事,不得其解,辄掩卷卧。一日,命画工图其像,意态神情,宛然逼真。女见像而问其事,因事而解其词,读数十事不倦也”(吕坤 81—82)。其中

“意态神情,宛然逼真”八字,道出了《闺范》插图在人物动作情态上的细腻生动,借图文并茂以达到教化之目的。

张玉勤还提到,戏曲插图人物动作具有“程式化”特征,类似于戏曲舞台演员的表演,故“有的造型姿势明显是采自舞台上的动作”(96)。插图中的人物动作确实存在着一定的“程式性”,但是否就说明它受到戏曲舞台表演程式的影响呢?且不论明代戏曲表演产生了多少动作程式,至少“挥鞭如乘马,推敲似有门,叠椅为山,方布为车”(余上沅 14)等舞台上常见的程式性动作,戏曲插图是无法去描绘的,因为插图中马、门、山、车都是写实。更重要的是,明代戏曲插图在表现生活场景时,例如惜别、宴席、审判、礼拜、告别、交战等,所采用的人物动作和构图范式,和小说、说唱、诗文等其他体裁的插图并无区别。我们不妨作些对比。万历戏曲刊本《元曲选》中《郑孔目风雪酷寒亭》一剧之“泼奸夫狙诈占风情”插图(图5),描绘的是官员审案场景,与明代崇祯小说刊本《魏忠贤小说斥奸书》一幅插图之人物动作乃至构图方式几乎完全相同(图6)。这种戏曲插图中的人物动作和其他体裁插图相似的现象,在明代插图中非常普遍,这种模式化的技法具有很强的操作性和复制性。如明嘉靖戏曲选本《风月锦囊》中有一幅“奉浦送行”插图,图中两人相互作揖,背景空旷,而明中期小说刊本《孔圣宗师出身全传》的“男女别途”插图、明万历唐诗选集刊本《唐诗鼓吹》的“霸陵道中”插图中的人物动作与背景风格,几乎与其一模一样。

所以,明代戏曲插图所采用的人物动作以及构图范式,和小说、说唱、诗文等其他体裁的插图并无二致,并非有意迎合戏曲舞台表演动作,而是因为对于人物动作程式性的表现,是所有插图普遍采用的格套,此即郑振铎先生所谓的“谱子”。^⑤有的学者明明已发现不能自圆其说,却仍不愿打破旧论。例如元鹏飞已认识到戏曲插图中这种特定场景的模式化“有很多难以表述清晰的不确定因素”(71),但仍然将其定义为戏曲插图对舞台演出的“间接表现”(71—75)。但是,既然“难以表述清晰”,怎能将其定义为“间接表现”呢?何谓“间接”?这种模糊的概念,既没有明确内涵,也没有史料依据,仅是一些似是而非的猜测,对研究并无实际意义。



图5 明万历《元曲选》之《郑孔目风雪酷寒亭》插图



图6 明崇祯小说《魏忠贤小说斥奸书》插图

明代插图有很多通用的范式和格套,此与木刻插图制作者之职业身份有关。版画插图的绘制者大都是名不见经传的民间画工,而民间画工制作的图像往往具有类型化特征,正如缪哲所言:“凡图像(书法也是其一),是往往有其保守性的。我们看艺术史,就可知这程式化的保守,每以匠人为甚。[……]而匠人的本分,如我们上面讲的,是尽量遵守旧的程式,没有必要,是不轻易改动的。”(141—42)正因如此,明代不同书坊刊刻的小说、戏曲、诗文等插图以及同一书坊刊刻的不同作品的插图,在“构图上呈现出模式化倾向”(乔光辉 89)。

中国古代人物绘画在创作理念上,向来追求“传神写照”(东晋顾恺之语)与“气韵生动”(南朝谢赫语),所以特别重视人物整体动作、神态的表现,而木刻插图人物描绘之技法,与中国人物画的关系非常紧密。^⑥而且,人物画到了明代表现出一种复兴的势态,其表征之一就是出现了现存最早的人物画谱即周履靖《天行道貌》,该画谱专就人物着眼,论人物于各种境遇中所具之情态与动作,相当生动而详细。^⑦中国人物绘画的美学观念以及明代人物画的成就,自然会影响到明代插图的绘制。插图中人物动作和构图之生动性,是中国人物绘画美学关照下的产物,是对于传统人物画的正常继承,并非专门为了戏曲而特意为之。

(三) 构图方式

1. 人物为主、背景简单之构图

明代金陵富春堂、世德堂刊印的戏曲插图在构图风格上,人物显豁硕大,所占画幅比例较大,

这就自然带来插图中人物靠得较近、景物描绘版面相对减少的现象——它们是连带一体的。王伯敏指出,明代这两个书坊的这种人物为主、背景简单的构图风格,很像舞台场面。(79)此后,萧丽玲、张玉勤等学者沿其视角和观点继续阐发,认为明代戏曲插图中的这种构图方式,是受到了舞台演出场面的影响。

同样令人困惑的是,持此观点的论者回避了从绘画艺术内部分析成因,反而直接向外求因于表演艺术的戏曲舞台。事实上,和上文讨论的人物动作同理,人物突出、背景简单之构图,也是早期叙事类书籍插图的普遍特征,并非受到舞台演出的影响。留存至今的隋唐时期佛教版画,就有突出人物造型的传统,而叙事类书籍使用插图,据现在所知的材料,最早当出自变文。^⑧宋元小说承其余绪,其插图风格,从标为“至治新刊”的元代建安虞氏所刊《全相平话五种》中可以看到。这五种平话插图风格都比较一致,上图下文,每页一图。在其构图方式上,都呈现人物突出、背景简化的特征,如《新刊全相三国志平话》之“桃园结义”图,构图重心是刘、关、张三人结义的人物场面,而对“桃园”背景之展示,仅在版框边缘处用叶子点缀而已。即如王伯敏举例的富春堂,其刊刻的小说插图也是这种风格,并非专为戏曲为之。

这种风格的构图方式,也是由早期插图的功能决定的。如上文论及,叙事类书籍插图之功能,是对书中重要的人物和情节加以形象的展示,故必以人物及其动作为中心,背景相对较为简单,而那种没有人物的“空镜头”式插图则是不可思议的。此外,早期插图页面版式多为上图下文式,版面空间有限,在优先描绘人物及其动作时,背景的塑造相对简单。这也是古代人物画的普遍观念,例如清人有论人物大小与景物疏密曰:“盖局法第一当论疏密,人物小而多者,则可配以密林深树,高山大岭。若大而少者,则老树一干,危石一区,已足当其空矣。”(王世襄 501)

后来随着插图版式从上图下文到整页方式的变化,插图版面空间扩大,所以背景描绘较之前已相对细腻,但仍延续着人物突出的风格。以万历前中期富春堂、世德堂为例,它们作为金陵插图风格的代表,重视人物,线条爽朗,风格豪放,人物首、足通常采用大面积阴刻,背景的刻画已较之前上图下文的建阳插图趋于细致,但人物仍然占据画面的大

部分。究其原因,主要是对插图传统的延续,即受到了建阳派插图古拙劲健风格的影响;^⑨另一方面也与金陵佛教版画艺术“重视人物造型,强调人物神态的宗教感化功能”有关。(乔光辉 257)而且,量的统计不能反映质的变化,富春堂戏曲插图虽然背景描绘简洁,但仍然有山石、植物、建筑等刻画,这与戏曲舞台布景之“空”有本质的不同。

插图风气真正发生根本性的改变,是自万历后期以来,由于戏曲文人化的影响,戏曲插图从之前对人物、情节的刻画转移到风景、意境的描绘,这就在构图方式上体现为人物比例缩小,背景描绘突出。这种风格的插图,与舞台演出没有关系,这是持“照戏绘图”论者也都认同的,但不能因此用逆向思维,推测之前所有重视人物突出、背景简单的插图风格,就是受到了舞台演出的影响。

2. 面向观者设计的构图

萧丽玲以明代世德堂刊本《琵琶记》为例,认为戏曲插图具有面向观者设计的特征,原因是受到了舞台演出的影响。萧氏举例以第二出“伯喈祝寿”插图,该图描绘了蔡伯喈夫妇为父母祝寿的场景,图中蔡公蔡婆被安排在内的桌后方,而伯喈夫妇则立于桌前,上寿者应面对寿星,此图却为背对,这种违反常理而面向观者的构图,原因是“正在表演中的演员为了顾及前方的观众,演出时均面向前方。可知世德堂本插图中,画中违反常态的人物关系,是来自于画家将表演中的舞台,直接记录在戏曲插图中,而导致的结果”(150)。

这种观点随意比附之程度,实在令人匪夷所思,存在着诸多错误。首先,世德堂本《琵琶记》插图中的人物虽然大多面向观者,但也有背对观众的,例如第五出“辞亲赴选”插图中前排拱手道别的蔡伯喈,这就在论证文本的内部产生了自相矛盾。其次,这种强行比附和关联的逻辑,忽视了插图面向观者设计的本质。舞台表演是给观众看的,绘画也是绘给观众看的,这从本质上就决定了它们的人物在绝大多数情况下都要面对观众,为何一定要强行将二者关联呢?现存最早刊本上的插图,是在敦煌17窟发现的唐咸通九年雕版印刷品《金刚般若波罗蜜经》卷首扉画,所绘为释迦牟尼向四众弟子宣说《金刚经》场景,其中数量众多的人物都是面向观者。质言之,面向观者构图,是古今中外人物画的普遍观念和技法,并非专为戏曲插图特意设计。

我们再举一个插图和舞台演出之构图相反的例子。万历石林居士本《牡丹亭》第十四出“写真”插图表现了杜丽娘将自己美丽容颜绘于纸上的场面。从观画者的角度来看,插图中的杜丽娘不是正向面对观众,而是侧身于桌子外侧,如此一来,桌子上已经画出头部的写真图以及镜子之反像,就都可被观画者清晰地看到(图7)。但这种构图方式在《牡丹亭》演出舞台上绝不会出现。无论是传统昆剧折子戏演出传统,还是现代青春



图7 明石林居士本《牡丹亭》“写真”插图

版《牡丹亭》,舞台上的杜丽娘一定是站在桌子内侧正向面对观众,提笔于平摊在桌上的纸上作画状,只是用笔做个样子,观众看不到也没必要看到杜丽娘是如何完成绘画的(图8)。这也更说明,绘画和表演两种不同的艺术在表现形式上各有其特点,没有必要将二者强行比附。



图8 浙江昆剧团、青春版《牡丹亭》之“写真”演出截图

结 语

过往论者将明代戏曲插图与舞台演出相勾连,认为二者之关系体现为“照图扮戏”和“照戏绘图”。“照图扮戏”论,因为其依据只有一条史料即“本传逐出绘图,以便照扮冠服”,所以若结合戏曲演出之实际,其是非自不难辨明。而“照戏绘图”论,因切入的角度属于视觉上的模棱之处,故有必要对其理论前提和论证逻辑的缺陷,作一个澄清性的说明。

“照戏绘图”论最大的问题是有一个先行的预设:明代戏曲插图之绘制必定受到戏曲舞台演出的影响,也就必对舞台演出有所反映。论者为了证明其预设,避开了插图中景物描绘与人物造型等明显与演出无关的部分,而引入了插图版式、人物动作、构图风格等较为模棱的视角。然而,这个预设是极不可靠的。明代戏曲插图的本质是用来辅助阅读,即以直观的形象展现文本故事的情节或情境,绘制者是把插图当作一幅单纯的画作进行创作,即再现真实的生活场景,而非有意表现舞台场景。正因如此,明代戏曲插图所采用的范式和风格,与当时的小说、说唱乃至诗文等其他体裁的插图并无二致,戏曲插图并不因其附属于戏曲文体而具有特殊性。如果对这一点未能有充分认识,研究古代插图或古代戏曲,狭隘和曲解或在所难免。

正因带着这样一种主题先行的假想,论者在具体的分析论证方面,就出现了难以周延乃至匪夷所思之处,主要体现于以下两点。首先,与其说论者忽视了,不如说是故意规避了与插图艺术关系最密切的美术史内部的探因,即将戏曲插图与当时其他体裁插图进行横的对比,以及置于中国古代绘画史的脉络中进行纵的分析。而如本文考辨所示,论者指出的明代戏曲插图受到舞台演出影响的所有特征,在明代其他体裁作品插图乃至一些人物绘画中都普遍存在,^②并非专为戏曲插图为之。换言之,造成插图中这些特征的真正原因,是通行于明代插图绘制者的一套职业技法,而这些技法是中国绘画美学整体关照下的产物,是对于传统人物画技法的正常继承,并非采自戏曲舞台表演。

其次,规避了美术史的寻因之后,论者仅依据

插图与表演在客观呈现上的某些相似,就汲汲于在它们之间建立单一性的因果链条解释,即认为明代戏曲插图的这些特征,有且只有一个原因,那就是戏曲舞台表演。然而,这种单一性的因果链条显然有很大问题,陷入了绝对化的比附。典型的代表就是认为插图面向观者设计是借鉴于舞台表演,其逻辑就像说戏曲舞台上有人,而戏曲插图中也有人,所以插图在“有人”这一现象上定是受到了舞台表演的影响,绝无其他可能。这种推理逻辑可谓极尽牵强之能事,而持“照戏绘图”论者的逻辑与此如出一辙,只是把“有人”替换为“插图版式、人物动作、构图风格”中的某些特征而已。插图和演出在一些客观呈现方面的相似,其原因并非主观上的互相借鉴或影响,而是二者都根源于生活本身。戏曲插图是对生活场景与人物行动的状态摹,戏曲表演是对生活故事和人物行动的扮演,都形成了供人们观看的“图像”,虽然模仿生活的程度有差异,但在例如面向观者、突出人物、动作生动等视觉呈现方面,二者必然存在着一些重叠和相似。

学术研究是一种理论活动,需要严谨的理论思维,而不是一般性的随想和比附。并非新的视角就一定能带来学术研究之进步,重新检视史料(图像)的特征,在承认其边界的基础上,再重新思考新视角、新方法的可能,或许是更为务实的做法。从一个议题是否成立而言,“真正有意义的议题,要经过沙汰梳理,在材料的基础上体现出逻辑的指向”(邓小南 5)。而综上所述,明代戏曲插图和舞台表演之关系,不是“真正有意义的议题”,而是一个虚构出来的伪命题,不仅无补于无论是版画史还是戏曲史的研究,反而带来了一些困扰和误导。站在学术史的立场,这种关于明代戏曲插图与舞台演出关系之视觉化分析理路和结论,对于版画研究先贤郑振铎的《中国古代木刻画史略》,可能不是一种“进步”而是一种“倒退”。明乎此,该议题或可在本文得到终结。

注释[Notes]

① 笔者所见,目前仅有韦强一篇论文对此话题中的部分观点进行辨疑,颇有启发,但该文因没有考察该话题之生成语境与源流传布,也没有对论者建构因果链条逻辑的反思,故探讨难免不够全面和深入。参见韦强:“明代前期戏曲插图与舞台搬演关系辨疑”,《四川戏剧》10

(2015): 117—20。

② 分别是明继志斋刊本《吕真人黄粱梦镜记》第九出、明末刊本《荷花荡》第二十二出、明崇祯刊本《一笠庵新编一捧雪传奇》第五出、明崇祯刊本《盛明杂剧·义犬记》第一出、明崇祯刊本《盛明杂剧·同甲会》之插图。

③ 明代共有10幅,参见元鹏飞:《戏曲与演剧图像及其他》,北京:中华书局,2007年,第132页。

④ 萧丽玲的这种研究理路在台湾学界的影响,参见马孟晶:“耳目之玩:从〈西厢记〉版画插图论晚明出版文化对视觉性之关注”,台北“台湾大学”艺术史研究所编:《美术史研究集刊》13(2002): 201—76。

⑤ 简要者参见周心慧:“中国古代戏曲版画考略”,《中国古代版画版刻史论集》,北京:学苑出版社,1998年,第80页;李昌集、张筱梅:“戏曲的图像传播:一个值得关注的课题”,《文学遗产》2(2007): 130—31。系统阐发者参见张玉勤:“从明刊本〈西厢记〉版刻插图看戏曲的文人化进程”,《学术论坛》9(2010): 95—102。

⑥ 例如徐小蛮、王福康:《中国古代插图史》,上海:上海古籍出版社,2007年,第362页;单国强:《明代绘画史》,北京:人民美术出版社,2001年,第216页。

⑦ 关于该书酝酿、写作与出版的过程,参见陈福康:“郑振铎先生的最后一部奇书:唯大时代乃产生大著作”一文,该文也是郑振铎《中国古代木刻画史略》一书的序言,上海:上海书店出版社,2006年,第1—14页。

⑧ 沈从文先生在研究明代男女服饰时,就较多地采用了万历刊本《水浒全传》《琵琶记》《元曲选》等戏曲、小说插图为论据,见沈从文:《中国古代服饰研究》,北京:商务印书馆,2013年,第647页、657页、664页。除了服饰,明代戏曲小说插图中的冠帽、髻和头面等都是写实,参见孙机:《明代的束发冠、髻与头面》,《文物》7(2011): 62—71。

⑨ 明代杂剧、传奇的人物服饰都基本来自当时生活常服,参见宋俊华:《中国古代戏剧服饰研究》,广州:广东高等教育出版社,2003年,第77—111页。

⑩ 小说男主角张廷秀在已被授官的情况下,穿着纱帽圆领之官服扮演《荆钗记·祭江》一折中的王十朋,正演出间本地太守来拜,张廷秀直接穿着戏服见客,并无违碍,说明舞台上和生活中的官服基本相同。见冯梦龙编:《醒世恒言》(西安:三秦出版社,1993年),第385页。

⑪ 参见朱家溍:“漫谈京剧服饰”,《中国京剧》4(1992): 26—27;朱家溍:《北京图书馆藏升平署戏曲人物画册》序言,北京,北京图书馆出版社,1997年,第1—2页;朱家溍:“梅兰芳藏戏曲史料图画集·说略”,《中国京剧》5(2002): 49。

⑫ 笔者曾就文图共谋的陷阱作过分析,关键是要回到图像制作的传统,复活文字被制造的语境,这样才能避免上当。朱浩:“文图共谋的陷阱”,《读书》5(2021): 58—62。

⑬ 例如林惠珍说:“在弘治本《奇妙注释西厢记》牌记中的‘唱与图合’四字可知,此时的戏曲插图不仅有看图说故事的意义,同时还兼具展示演出场景的涵义。”(135)持此观点者还有:元鹏飞:《戏曲与演剧图像及其他》,北京:中华书局,2007年,第40页;张玉勤:“从明刊本《西厢记》版刻插图看戏曲的文人化进程”,《学术论坛》9(2010):95—102。

⑭ 关于对联在明代的发展及其在日常生活中的应用,参见黄惇:“书法对联之形成”,《中国书法》2(2008):49—66。

⑮ 郑振铎指出明代戏曲小说插图“人物的身躯和脸蛋儿是有那么一套‘谱子’”(《中国古代木刻画史略》98)。另,韦强:《明代前期戏曲插图与舞台搬演关系辨疑》一文对明代戏曲小说插图中的“程式化”构图也有分析,《四川戏剧》10(2015):117—20。

⑯ 樊波指出,“版画人物在造型、构图尤其是线条的表现上显然都凝结着中国绘画所固有的精神气质和审美意趣”(《中国人物画史》515)。

⑰ 关于周履靖《天行道貌》以及明代人物画的发展,参见王世襄:《中国画论研究上卷》,北京:生活·读书·新知三联书店,2013年,第239—244页。

⑱ 变文配图之概况,参见梅维恒:《唐代变文》,杨继东、陈引驰译,香港:中国佛教文化出版有限公司,1999年,第93—105页。

⑲ 周心慧、乔光辉都持此观点,参见周心慧:《中国古代版刻版画史论集》,北京:学苑出版社,1998年,第76页;乔光辉:《明清小说戏曲插图研究》,南京:东南大学出版社,2016年,第109页。

⑳ 对于同一画题,明代瓷器上的故事画和当时戏曲、小说插图亦有很多相似之处,具体例证参见倪亦斌:《看图说瓷》,北京:中华书局,2008年。

引用作品[Works Cited]

蔡毅编:《中国古典戏曲序跋汇编》(二)。济南:齐鲁书社,1989年。

[Cai, Yi, ed. *A Collection of Prefaces and Postscripts to Classical Chinese Drama*. Vol. 2. Jinan: Qilu Press, 1989.]

董捷:“他山之石:国际语境中的中国版画史研究”,《中国美术学院学报》8(2014):18—25。

[Dong, Jie. “stones from other hills: Research on the history of Chinese printmaking in the international context.” *Journal of the China Academy of Art* 8(2014): 18—25.]

邓小南:《宋代历史探求:邓小南自选集》。北京:首都师范大学出版社,2015年。

[Deng, Xiaonan. *An Exploration of the Song History: Self-*

Selected Works of Deng Xiaonan. Beijing: Capital Normal University Press, 2015.]

樊波:《中国人物画史》。南昌:江西美术出版社,2018年。

[Fan, Bo. *A History of Chinese Figure Painting*. Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House, 2018.]

伏涤修、伏蒙蒙辑校:《西厢记资料汇编》。合肥:黄山书社,2012年。

[Fu, Dixiu, and Fu Mengmeng, eds. *A Source Book of Romance of the Western Chamber*. Hefei: Huangshan Publishing House, 2012.]

龚和德:《舞台美术研究》,北京:中国戏剧出版社,1987年。

[Gong, Hede. *The study of stage art*. Beijing: China Theatre Press, 1987.]

李渔:《连城壁》,《李渔全集》。杭州:浙江古籍出版社,1991年。

[Li, Yu. “A Precious Jade.” *The Complete Works of Li Yu*. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1991. 247—439.]

廖奔:《中国戏剧图史》。郑州:河南教育出版社,1996年。

[Liao, Ben. *An Illustrated History of Chinese Theatre*. Zhengzhou: Henan Education Press, 1996.]

林惠珍:《明刊《西厢记》戏曲版刻插图研究》,淡江大学汉语文化暨文献资源研究所硕士班硕士论文,2008年。

[Lin, Huizhen. “A Study of the Illustrations in Woodblock Printed Romance of the Western Chamber in the Ming Dynasty.” M. A. Thesis; Tamkang University, 2008.]

吕坤:《去伪斋文集》卷二,《四库全书存目丛书》集部第161册。济南:齐鲁书社,1997年。

[Lü, Kun. *Collected Essays from the Quwei Studio*. Vol. 2. *Collection of Works Mentioned in the Catalogue but Not Included in The Complete Collection of the Four Treasuries*. Vol. 161. Jinan: Qilu Press, 1997.]

Li-ling, Hsiao. *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Pperiod, 1573—1619*. Leiden: Brill. 2007.

缪哲:“以图证史的陷阱”,《读书》2(2005):140—45。

[Miao, Zhe. “The Trap of Proving History with Image.” *Dushu* 2(2005): 140—45.]

乔光辉:《明清小说戏曲插图研究》。南京:东南大学出版社,2016年。

[Qiao, Guanghui. *The studies on illustrations of novels and dramas in the Ming and Qing Dynasties*. Nanjing: Southeast University Press, 2016.]

- 齐如山:《国剧艺术汇考》。沈阳:辽宁教育出版社,1998年。
- [Qi, Rushan. *A Comprehensive Investigation into Chinese Theatre Art*. Shenyang: Liaoning Education Publishing House, 1998.]
- 王伯敏:《中国版画史》。上海:上海人民美术出版社,1961年。
- [Wang, Bomin. *A History of Chinese Woodblock Pictures*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1961.]
- 王世襄:《中国画论研究》(下)。北京:生活·读书·新知三联书店,2013年。
- [Wang, Shixiang. *A Study of the Theory of Chinese Painting*. Vol. 2. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2013.]
- 王树村:《京剧版画》。北京:北京出版社,1959年。
- [Wang, Shucun. *Woodblock Pictures of Jingju*. Beijing: Beijing Publishing House, 1959.]
- 王省民:“图像在戏曲传播中的价值——以“临川四梦”的插图考察对象”,《戏曲艺术》1(2010): 94—98。
- [Wang, Xingming. “The value of image in Chinese theatre communication —— Take the illustration of “Four Dreams of Linchuan” as the object of investigation.” *Chinese Theatre Arts* 1(2010): 94—98.]
- 萧丽玲:“版画与剧场——从世德堂刊本《琵琶记》看万历初期戏曲版画的特色”,《艺术学》5(1991): 133—84。
- [Li-ling, Hsiao. “Woodblock Prints and Theatre: Characteristics of the ‘Drama Illustrations’ of the Early Wanli Period As Revealed in Shi-te T'ang's Edition of the *Pi-p'a Chi*.” *Study of the Arts* 5(1991): 133—84.]
- 徐梦莘:《三朝北盟会编》。上海:上海古籍出版社,1987年。
- [Xu, Mengshen. *Compiled Materials on the Relationship between the Song and Jin Dynasties during the Administrations of the Hui, Qin, and Gao Emperors of the Song Dynasty*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1987.]
- 扬之水:《物色:金瓶梅读“物”记》,北京:中华书局,2018年。
- [Yang, Zhishui. *Material and Color: Jin Ping Mei Read “Thing” Record*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2018.]
- 余上沅编:《国剧运动》。上海:新月书店,1927年。
- [Yu, Shangyuan, ed. *The National Theatre Movement*. Shanghai: The New Crescent Moon Bookstore, 1927.]
- 元鹏飞:《戏曲与演剧图像及其他》,北京:中华书局,2007年。
- [Yuan, Pengfei. *Chinese Opera and drama images and others*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.]
- 张玉勤:“从明刊本《西厢记》版刻插图看戏曲的文人化进程”,《学术论坛》9(2010): 95—102。
- [Zhang, Yuqin. “Seeing *Xiqu's* Literatization from the Illustrations of *Romance of the Western Chamber* in the Ming Dynasty.” *Academic Forum* 9(2010): 95—102.]
- 郑振铎:《郑振铎全集》。石家庄:花山文艺出版社,1998年。
- [Zheng, Zhenduo. *The Complete Works of Zheng Zhenduo*. Shijiazhuang: Huashan Literature and Art Publishing House, 1998.]
- :《中国古代木刻画史略》。上海:上海书店出版社,2006年。
- [---. *A Brief History of Woodblock Pictures in Ancient China*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2006.]
- 朱恒夫:“明末清初优伶的世界——从戏曲材料学的角度看李渔小说《曲终死节》”,《古典文学知识》3(2001): 57—62。
- [Zhu, Henfu. “The world of actor in the late Ming and early Qing Dynasties —— A Study of Li Yu's Novel *Quzhong Sijie* Dead from the Perspective of Drama Material Science.” *Knowledge of Classical Literature* 3(2001): 57—62.]

(责任编辑:程华平)