

## How Illustrations of Dramatic Texts Come to Be Possible?

Xiaoming Liu

Major Project of the National Social Sciences Foundation of China (20BZW006)., liuxiaominggz@163.com

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

### Recommended Citation

Liu, Xiaoming. . "How Illustrations of Dramatic Texts Come to Be Possible?" *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (5): pp.11-21. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss5/2>

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.

# 戏曲文本图像如何可能？

刘晓明

---

**摘要:**戏曲文本图像是一种在文本性与图像性共同作用下通过想象所建构的视觉形象。“文本性”乃是文本形式表现其对象的可能性,在文本性的支配下,中国戏曲的诗性传统使得文本插图倾向于一种诗性意境。“图像性”是表现视觉形象的可能,这种可能之一便是绘画传统中历史语法的规定。最能体现文本插图中图像传统的是《元曲选》插图,此选本的插图中注明了从魏晋南北朝到元代画家共计九十九位所仿效者,这种仿效说明了对绘画传统句法元素的传承。

**关键词:**戏曲图像; 本体论; 文本插图

**作者简介:**刘晓明,文学博士,岭南师范学院文学与传播学院教授,主要从事艺术哲学、戏剧理论研究。通讯地址:广东湛江赤坎区寸金路29号岭南师范学院文学与传媒学院,524048。电子邮箱:liuxiaominggz@163.com。本文为国家自然科学基金项目“中国戏剧文体与演剧的互动研究”[项目编号:20BZW006]的阶段性成果。

---

**Title:** How Illustrations of Dramatic Texts Come to Be Possible?

**Abstract:** Illustrations within classical Chinese dramatic texts are visual representations constructed through the interaction of textuality and imagery. “Textuality” refers to the potential of the text form to convey its subject. Under the influence of textuality, the poetic tradition of Chinese drama leads textual illustrations towards a poetic ambiance. On the other hand, “imagery” represents the potential for visual portrayal, including the historical grammar of painting traditions. The most prominent manifestation of visual traditions within textual illustrations is found in the illustrations of *Selected Yuan Plays*. These illustrations specify that a total of ninety-nine artists, ranging from the Wei, Jin, Northern and Southern dynasties to the Yuan dynasty, were imitated. This imitation underscores the inheritance of syntactic elements from the painting tradition.

**Keywords:** dramatic images; ontology; textual illustrations

**Author:** Liu Xiaoming, Ph. D., is a professor in the School of Literature and Journalism, Lingnan Normal University. His academic specialty includes philosophy of art and dramatic theory. Address: School of Literature and Journalism, Lingnan Normal University, 29 Cunjin Road, Chikan, Zhanjiang 524048, Guangdong Province, China. Email: liuxiaominggz@163.com. This article is supported by Major Project of the National Social Sciences Foundation of China (20BZW006).

---

对于戏曲研究者而言,常常会在戏曲研究过程中遇到大量的戏曲图像,这些图像往往以版画插图的方式附录于文本之中;同时,也会接触到不少独立存在的戏曲绘画作品或者戏曲文物,但最为常见、数量最多的仍然是文本图像。于是,一个每每萦绕于心中的问题便是:这些图像能否作为当时戏曲表演的参照?众所周知,在现代影像技术出现之前,我们很难真切地把握一种曾经存在

的戏曲是如何演出的。于是,传统的图像资料就成为仅有的了解当时演出实况的路径。但这些图像是演剧的写真吗?如何进行甄别?本文自然需要回答这些问题,以期确立甄别的某种标准,但本文并不仅仅致力于为这一甄别提供某种技术路径,更是在此基础上进一步反思戏曲文本图像的本质特征及其存在条件,进而阐释戏曲图像的本体论问题。

## 一、戏曲图像的概念与副文本

事实上,有关戏曲图像史实的研究不少,<sup>①</sup>但关于戏曲图像的理论研究则很少,<sup>②</sup>而且主要是对具体的史实进行理论阐释,缺少更为基本的本体论研究。

什么是戏曲图像?戏曲图像即表现戏曲内容的视觉形象。戏曲图像就其绘画方式与材质而言具有广泛的类别。例如设色、黑白、版画、绢画、国画、年画、瓷绘、壁画、砖雕、木雕、石雕、泥塑等,但本文的目的并不在于对戏曲图像作画技的分析,而首先旨在讨论这些图像是在哪种意义上与戏曲“内容”建立关系的。

戏曲图像所表现的戏曲“内容”,就其来源可以分为两类:一类是以戏曲文本内容为对象的绘画创作,这种戏曲“内容”来自对文辞意义的领悟,当然,在这一过程中也可能调动观剧的经验,但主要是根据文本意义进行想象性的构图,简称为文本图像或文本插图;一类是以演剧为对象的写实与创构,此类戏曲“内容”来自舞台呈现,被称为演剧图像。朗西埃在论及文本与图像的关系时认为:“在再现秩序中,文字被当作绘画的样板或标准。如同诗歌,如同世俗或神圣的历史,它们勾勒了绘画创作必须阐释的安排。”(朗西埃 105—106)可见,文本图像中文字是图像的依据,而演剧图像则主要来自观演的感知,这两种来源是图像与戏曲建立关系的方式。

以戏曲文本内容为对象的文本图像,一般是作为插图附属于文本。就二者的关系而言,文本中的插图是为文本服务的,按照法国结构主义叙事学家热奈特在《隐迹稿本》中提出的概念,可称之为“副文本”:

一部文学作品所构成的整体中正文与只能称作它的“副文本”部分所维持的关系组成,这种关系一般来说不很清晰,距离更远一些,副文本如标题、副标题、互联型标题;前言、跋、告读者、前边的话等;插图;请予刊登类插页、磁带、护封以及其他许多附属标志,包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志,它们为文本提供了一种(变化的)氛围(71)。

插图作为一种附属文本的副文本,具有以形象的方式阐释抽象文意的功能,使之能为更多受众所理解。明人周之标《吴歙萃雅》“选例”即称:“图画止以饰观,尽去难为俗眼,特延妙手,布出题情,良工独苦,共诸好事。”(周之标 2)明人李郁尔也有类似的观点,见其《月露音》凡例:“图绘止以饰观,尽去又难为俗眼。此传特倩妙手布出新奇。至若情景相同,意致相合者,俱不多载。”(李郁尔 2)二书皆指出书中的插图乃是“止以饰观”,也就是使得文本具有可看性,能够吸引更多的读者,这正是副文本的特征。

## 二、文本图像如何可能?

如前所述,文本图像是以戏曲文本内容作为其表现对象的,这就使得图像必须以自身的形式综合戏曲文本的形式。在这一过程中,图像将以自身的形式重塑戏曲文本的内涵,正是这种综合与重塑使得戏曲的文本图像成为可能。问题是:图像如何以自身的形式重塑戏曲文本所体现的视觉形象?简言之,文本图像是一种在文本性与图像性共同作用下通过想象所建构的视觉形象。

文本插图是根据“语义”的领悟通过想象而创构的,那么,什么是文本的语义?语义是一种事物描写的观念化形式,画家据此插图,乃是将观念化的事物还原为具体的经验对象,此即“语义赋形”。此过程与胡塞尔的“本质直观”正相反,胡塞尔从诸种不同的经验对象的“红色”中“直观”出普遍性的、本质的“红”(胡塞尔 127);而语义赋形则是将此本质的“红”还原为感性的具体的“红”。在此过程中,当然受制于画家的“前见”所产生的理解,由此自然会产生“接受”的歧见,也即不同的画家会对同一文本产生不同的诠释与赋形。

画家的语义赋形需要依凭如下想象:其一,依据生活经验对语义进行想象。也即在理解语义的基础上调动自己的生活经验进行创造性想象,此即雪莱所谓想象能够“使我们创造我们看到的東西”(巴什拉 19)。只是这里的“看到的東西”不是外在世界而是语义世界。其二,依据绘画的本然进行想象。图像具有与文本不同的形式与媒介,从而构成图像的自性与特征,例如印象画派对光与影的探索,杜尚、梅占琪绘画中的几何形式,

以及塞尚的色彩空间表现都表明了这一点,画家在进行语义赋形时就需要利用绘画的自性进行想象。而且,当图像与文本结合时,二者的自性差异也将在图像与文本之间形成一种间距,画家的语义赋形就需要在这种间距中进行富有张力的想象。米歇尔在论及图像的自性时指出:“形象不但不能提供认识世界的透明窗口,现在反倒被看作是一种符号,呈现一种具有欺骗性的自然外表和透明性,而实际却掩盖着一个不透明的、扭曲的和任意的再现机制。”(米歇尔 4—5)其三,依据绘画的传统元素进行再生性想象。对此,我们将在下文详细讨论。

文本插图正是在上述三种想象的间距中进行选择缝合与张力拓展。“间距”是不同表现形式的介质差异造成的。正因为如此,利奥塔认为文本空间与图形空间的差异“表现为文字与图形因素间关系的一次深刻的转变。视场的隐秘组织结构在于焦点地带和边缘地带之间的差异,以及它们之间不可逆的异质性”(利奥塔 195)。在这种异质性的支配下,画家需要在利用生活经验、绘画本然与绘画传统对语义进行想象时,选择一种“间距”的创作取向:既在文本之中又超越文本的态度。由于文本所表现的生活与画家的实际生活存在着间距,当画家按照自身的生活经验创作插图时,会代入自身时代的特点,画家的语义赋形将对文本保持一种超越的态度,例如我们将在下文提到的红娘形象:插图往往用现实中少小的粗婢描绘文本中青春活泼的红娘。同时,绘画的形式与媒介也会对文本插图产生影响,版画的黑白色彩、粗犷的线条与细腻的彩色笔绘不同,它将影响插图中对人物细微表情的展现,这与彩绘的戏剧插图有所不同。与此类似,绘画的传统也会改造文本。于是,画家便游走于二者的间距之中,按照自身的审美塑造文本的形象。例如当戏曲文本热衷的“佳人”遭遇绘画传统的“仕女”时,大多数插图画家更倾向于用绘画传统的“腴美”仕女形象进行赋形,不仅以丰腴著称的杨贵妃如此,即便汤显祖指明因病“瘦到九分九了”的杜丽娘,有文本插图仍然赋予腴美的形象。但现实中的女伶,为适应“以歌舞演故事”的中国戏曲身段表演的需要,基本都属于苗条型,无论她们扮演的是杨贵妃还是杜丽娘。

当一种形式表现另一种形式时,“间距”的张

力便带来创造的契机,因为真正的创造都需要对既定的限制进行突围,戏曲自然也不例外(刘晓明,《中国古典戏剧形式的限制、突围与理论意义》130—143)。这种“突围”乃是在“张力”中进行:既保持原形式的基调又赋予新形式的特点。于是,文本插图的作者在“语义赋形”过程中,既受制于又需要超越“语义”与“生活经验”,甚至需要超越自身形式中的“传统绘画语法”,这就意味着一个真正的画家需要在上述不同想象的间距中进行富有张力的创造性赋形。例如在这一想象过程中,文本图像需要将文本的时间性转化为绘画中的空间性,正如莱辛在《拉奥孔》中所作的阐释。也就是说,文本图像并不是文本持续性内容的不间断展现,而是仅仅选择其中的一个空间性瞬间进行表达。不过,在中国戏曲的文本图像中,这个瞬间往往不同于莱辛所说的“包孕”着过去、当下与未来的几近“顶点”的动作(莱辛 83),而是一种“文本性支配下的戏剧性”,也就是说,文本图像选择的不必是动作的“顶点”而是一种受文本性影响的“戏剧性”瞬间。

### 三、文本性与文本插图

什么是文本性?“文本性”乃是文本形式表现其对象的可能性,而文本形式是建立在语言符号基础之上的,这就使得文本性的表现对象以一种“语义”的形式获得呈现。关键在于,这种形式会给文本带来不一样的戏剧性,也就是语义形式会影响戏曲形式及其戏剧性,这就是“受文本性影响的戏剧性”。文本图像正是根据图像形式对这种戏曲“语义”进行具象的想象而创构的,它并非直接受到现场表演的制约。也就是说,文本图像的视觉形象、动作、构图体现的是作为文本性的戏曲视觉形象,需要以图像熔铸文本的戏剧性。那么,这种文本的戏剧性具有怎样的表征呢?

首先,文本的诗性传统会影响绘画者们的表现偏好。我们知道,不同的文体形式具有不同的文学特征,戏剧文体是为演剧服务的,需要呈现感性的叙事形式,而诗歌这一文体形式更适于抒情,二者各有其文体所擅长。问题在于,中国传统戏曲的主干由大量的曲词所构成,由此将戏剧文体与诗歌文体融为一体,从而具有了一种诗性传统的戏剧演述特征(刘晓明,《戏曲的诗性如何可

能?》112—117)。于是,文体图像就往往会体现这种文本的戏剧诗性特质,而这恰恰与中国画的“写意”传统相吻合。

一位具有艺术感知力的画家如果需要描写演剧的现场情景,往往会注意到剧中最吸引人的情景而加以表现,例如情节发展的高潮。而对这一高潮的描写,莱辛曾指出了一种即到但尚未到达的“顶点”而加以表现的方法,这就使得作为空间的绘画能将过去、当下与未来的时间性注入表现的瞬间。但是,我们在中国戏曲文本的插图中并不着意这种高潮时刻的描写,往往表现的是一种富有诗意的画境。这说明绘画者的感知主要来自文本,因为中国戏曲的文本主要是由“曲词”——一种诗歌的形式——所构成,在戏曲文本中,所有的曲词都用大一号加黑的字体,并用顶格的版式凸显出来,而所谓剧情通常是由读者早已熟知的故事改编而成,因此,阅读戏曲文本往往获得都是一种诗意的感受,这与现场观演的体验是有所不同的。

对于一种诗性戏曲文本而言,最能打动艺术家的往往是其中最富有诗意的“名句”与场景,从而表现出文本插图的一种诗性意境。例如,明天启朱墨刊本《牡丹亭》共有插图13幅,其画意表现的主题全部出自剧中的诗句,例如“荒台古树寒烟”(第六出“怅眺”)、“竹篱茅舍酒旗儿叉,雨过炊烟一缕斜”(第八出“劝农”)、“雨香云片才到梦儿边”(第十出“惊梦”)、“没揣菱花偷人半面”(第十出“惊梦”)、“楼上花枝照独眠”(第十二出“寻梦”)、“水阁摧残画船抛躲,冷秋千尚挂下裙拖”(第二十四出“拾画”)、“赚花阴小犬吠春星,冷冥冥梨花春影”(第二十七出“游魂”)。从这些插图可以看出,并不是全部五十五出都有插图,文本插图选择的是艺术家最为欣赏的诗境。为此,尽管平均每五出才有一幅插图,但在“惊梦”“移镇”两出戏中绘画者却各画了两幅插图,从上文的插图题跋中可以看出绘画者对意境的追求。该版本最后一幅插图题“庚申(1620年)中秋写,王文衡”。

明万历乌程闵氏刊本《琵琶记》插图的题款皆采用戏中的曲词,例如“小门深巷,春到芳草,人闲清昼”(第二折)、“柳絮帘栊,梨花庭院”(第三折)、“临镜绿云撩乱”(第五折)、“解鞍沽酒共论文”(第七折)、“芳草斜阳望断长安路”(第九

折)、“洛阳富贵,花如锦绮。红楼数里,无非娇媚”(第十折)、“重门半掩黄昏雨”(第十二折)、“彩扇重遮,羞蛾轻蹙”(第十八折)、“野旷原空”(第十九折)、“卷起帘儿,明月正上”(第二十一折)、“归梦杳,绕屏山烟树,那是家乡”(第二十三折)、“曲涧小桥边,梅花照眼鲜”(第三十九折)。

乌程闵氏刊本《琵琶记》的全部20幅插图,基本上不考虑戏剧性,而是着眼于意境与抒情,每幅画的题跋都出自抒情的剧曲而非推动情节发展的宾白。有意思的是,第十九折插图《野旷原空》是一个非常富有诗意的场景,此画题款出自赵五娘上场所唱【薄幸】首句:“野旷原空,人离业败。漫尽心行孝,力枯形惫。”(第十九折)从剧曲体现的诗意来看,“野旷原空”需要表达的是一种万物萧疏的意境,以反衬接下来的一句“人离业败”。但绘画者将“野旷原空”剥离出戏曲表现的语境,呈现的是野旷天低树的高远画意。

《西厢记》中最著名的名句便是“隔墙花影动,疑似玉人来”,以及随后的“张生跳墙”。在《西厢记》诸刊本中,根据此句以及“跳墙”进行插图是绘画者普遍的选择。例如明弘治刊本《新刊奇妙全相注释西厢记》题画“红送莺筒张生开读”共用五幅插图表现“隔墙花影动,疑似玉人来”,随后便是“莺见生跳墙怒诘张生”的插图。类似的插图如明刘龙田刊本《元本题评西厢记》第十一出插图“乘夜逾墙”、清乾隆新德堂刻贯华堂本合熊氏忠正堂刊《重刻元本题评音释西厢记》插图“乘夜逾墙”。此外,明万历陈氏继志斋刊本《重校北西厢记》与明万历环翠堂乐府本《西厢记》皆有“跳墙”场景的插图。

这些诗性场景的描写是由阅读体验转化为“画中有诗”插图的,同时,也继承了中国写意绘画的传统。尽管我们列举的是部分例子,但插图的诗性表现具有普遍性。有的文本图像甚至是无任何表演者的纯粹“山水画”。例如明弘治刊本《新刊大字魁本全相参订奇妙注释西厢记》,其中273幅插图,无人物的山水画共有75幅;又如明容与堂刊本《李卓吾批评琵琶记》共有插图40幅,其中纯粹的山水画17幅。当然,也有若干文本的插图注重剧情,例如前述明弘治刊本《新刊奇妙全相注释西厢记》与不登大雅文库珍本丛刊《吴山三妇合评牡丹亭还魂记》中的插图,上海人民美术出版社曾将弘治刊本的插图集中起来,

在插图下方配上剧情的文字说明,观之如连环画(上海人民美术出版社 1—273)。不过,这种注重剧情的插图更像小说的连环画,需要大量的插图展现时间性的剧情发展过程,但绝大多数文本只有每折(出)一幅插图,或者在正文开始之前集中几幅插画,例如臧晋书《元曲选》乃是根据剧本的“题名正名”安排插图的,这当然需要表现“题名正名”所提示的剧情,但这种剧情中往往会融入山水画的意境,而且剧情是根据文本进行日常性想象创构的,这与演剧图像注重表现戏剧性的方式有所不同。

其次,文本性会影响文本的能指空间中各个部分的插图比重。所谓“文本的能指空间”指剧本文字在版式中所占有的页面,这就为插图提供了版页的空间。中国戏曲的结构一般都由“折”或“出”组成,在剧情中,有的部分属于铺垫,有的属于重要关目与高潮,但有时文本插图的浓妆重彩处,往往没有选择在剧情高潮的“顶点”,而是选择在铺垫戏的“折”或“出”。有些不重要的过场竟也有五六幅插图,而高潮部分可能没有或者仅仅只有一幅插图。何以如此?主要是文本的能指空间导致的,因为一些铺垫戏的“折”“出”的文字在排版中所占页面较多。而戏曲的文本插图一般都采取上图下文的版式,铺垫戏占据的页面多,其插图自然也就多。蒋星煜研究《西厢记》插图时有一个发现:明弘治刊本《新刊奇妙全相注释西厢记》中的插图“画面与画面之间却极不平衡”(蒋星煜 240),例如第一折“张生至浦东”仅仅是全剧的人物地点交代,竟然绘制了5幅插图;相反,《张生怨恨夫人背盟》《张生跪央红娘玉成亲事》《红娘献计策与生》《张生祝理琴声》这紧紧相连的4幅画的都是剧中重要关目,但都只有单独一幅。

第三,文本在摹写戏曲的动作表演时所具有的局限性会极大地限制描绘这些内容的插图,这是文本插图与演剧插图的一个重要区别。文本插图是通过想象进行“语义赋形”的,但文本在摹写行为动作上往往以“科范”代替,缺乏具体生动的文字描写;同时,由于缺乏演剧作为语义情状的客体,文本插图的“想象”主要通过日常生活经验来把握“语义”,于是,那些未经戏曲的表情、身段、程式进行“表现”的日常生活情态,就显得稀松平常。以上两种情况便导致“科范”在文本插图中

的缺席,而这恰恰是戏剧观演中最为引人瞩目的部分。这就让我们更好地观察到戏剧的本质:被戏剧形式“表现”的情态与日常情态的差异,这种差异就构成文本插图与演剧插图的基本区别。中国戏曲自宋金杂剧演变而来,自然保留了宋金杂剧诨科表演的传统,这种表演非常富有戏剧性,也是历来观众喜闻乐见的形式。那么,文本插图是如何表现这种戏剧性场景的呢?遗憾的是,文本中这类插图较为少见。这与演剧图像不同,表演的戏剧性正是演剧图像热衷表现的对象。

例如《西厢记》第一本第四折演崔夫人携莺莺红娘来普救寺做追荐亡夫的法会,众僧被莺莺的美貌所吸引,引出许多可笑的行为与表情——“众僧见旦发科”(王实甫 235),这本来是非常富有戏剧性的场景,但现存所有《西厢记》戏曲文本的插图很少见对这一情景的描绘。明弘治刊本《新刊奇妙全相注释西厢记》有一幅“夫人同莺莺修斋事”。清代的说唱本《绣像西厢时艺》中有一幅“斋坛闹会”,描绘了张生拈香的场景,但仍然回避了众僧见到莺莺时可笑的表情与动作。尽管文本描述非常生动有趣,但在上述文本诸插图中,众僧的形象大都比较呆板正经,说明这类插图不是现场观演的摹写,而是根据文本提示的场景,依据生活经验进行想象性构图的。之所以难以将戏曲文本描写的谐趣形象化,是因为生活化的场景根据自身经验就可以具象化,而夸张性的技艺表演,如果不能亲临观演,是难以进行想象性构图的。这表明文本性与图像性之间具有间距,绘画对戏剧文本的语义描写进行想象性构图时,由于没有剧场观演的经验,因此难以将其对象化。

文本插图依据的是文本而非剧场观演,有一个证据,戏曲文本中有很多科范与插演,尤其是动作性诨科桥段,是传统的保留节目,如果依据演剧进行插图创作,此类科范与桥段应当有所表现。但是,文本却对此难以描写,往往略为“××科范了”“××一折了”,如果依据文本进行构图,是无法将其表现出来的;而现场观演,却是极为精彩的场景。此类科范在文本插图中缺席,表明绘画者的构图出自文本而非观演,例如,《西厢记》第三本第四折中就有“双斗医科范”,乃是张生病重,请太医看病时所做的浑谐表演,但在《西厢记》诸刊本中皆未有插图。由此可见,这类插图不是现场观演的摹写,而是受制于文本性,也即通过文本

阅读进行想象性构图。

第四,文本语义与生活逻辑<sup>②</sup>之间存在着间距并由此产生插图重构的张力。在文本插图中,绘画者并非对文本亦步亦趋,而是在根据文本进行“语义赋形”时,会依据生活逻辑对文本的语义进行修正与重构。来看一个例子。

在《西厢记》戏曲中,红娘青春活泼、惹人喜爱,但这种印象更多的是戏曲表演带给我们的,仅仅读文本未必会有这种印象。在戏曲脚色中,扮演红娘的多为小旦、花旦,这种脚色的表演范式也改造着文本中的角色,使之适合于剧场的表演。但是,根据文本创作的绘画是不受演剧制约的,绘画者乃是根据自己的生活体验将文意表现出来。于是,绘画者笔端的红娘形象与剧中的红娘相差甚远。在《西厢记》文本中,莺莺有明确的年龄——十九岁,但文本未交代红娘的年龄。根据剧本中红娘的表现与生活经验,其年龄当与莺莺相仿。例如王实甫《西厢记》第一本第二折中,张生试图向红娘打听莺莺的情况,遭到红娘的训斥:“先生习先王之道,尊周公之礼,不干己事,何故用心?早是妾身,可以容恕,若夫人知其事呵,决无干休。今后得问的问,不得问的休胡说!”(王实甫 227)又如,第二本第四折张生情恋莺莺,欲了解对方的真实意图,问计于红娘,红娘嗔其为“傻角”。红娘的修养与成熟表明,其年龄应该和莺莺相去不远。但弘治刊本《西厢记》插图中的红娘明显比莺莺要小一号,矮一头,甚至给人以“粗婢”的感觉,远不及“花旦”饰演的红娘青春美貌,例如“莺送生分别辞泣”“莺莺闷游自叹怀”“夫人莺莺泣与长老商议退兵”中莺莺与红娘的比例。但这样一来,有一个明显的疏漏:文本描写张生跳墙以会莺莺时,误将红娘当作莺莺而搂抱之,如果红娘的形体像绘图中那样差距明显,张生是不可能搂错的。这说明,绘画者创造的红娘遵循的乃是生活逻辑与伦理规范。弘治刊本《西厢记》中红娘的形象比例不是孤例,明刘田龙刊本的《元本题评西厢记》、明富春堂刊本《南西厢记》也是如此,前者如第三出“墙角联吟”、第四出“斋坛闹会”,后者如第八折“莺莺问红娘”。但《元本题评西厢记》第六出“红娘请宴”的插图中红娘的身高比例与莺莺相似,略矮半头,这是因为此插图没有出现莺莺。可见,红娘的身高是与莺莺相比较而设计的。由此可见,尽管文本提示了二者的

年龄差距,但绘画者会依据自身的生活经验进行艺术表现。而且,《西厢记》并非个案,明代怀德堂藏板《牡丹亭》第十四出“写真”中杜丽娘与丫鬟春香也具有相似的比例。这种比例有现实生活的依据,文献记载当时的侍女往往只有十二三岁。古人寿短而早婚,十四五岁往往就要许人,所谓女大不中留。明代话本《喻世明言》第三十五卷“简帖僧巧骗皇甫妻”云:“东京汴州开封府枣槊巷里,有个官人,复姓皇甫,单名松,本身是左班殿直,年二十六岁。有个妻子杨氏,年二十四岁。一个十三岁的丫鬟,名唤迎儿。”(冯梦龙 509—510)清人邹枢《十美词记》“巧蝴蝶”条谓:“余在襁褓即外祖母抚育。十二岁,外祖母怜余深夜读书,无有伴者,乃命媒婆庄姬,以三十金买得徐氏一女,年十二,眉目秀丽如画,以七夕来,呼为阿巧。”(虫天子 56)

#### 四、图像性与文本插图

文本图像的另一个规定性是图像性。因此,文本插图不仅受制于文本性,也表现出图像性对文本形象的重塑。什么是图像性?图像性是表现视觉形象的可能,这种可能之一便是绘画传统中历史语法的规定。“历史语法”这一概念出自里格尔,他在《造型艺术的历史语法》中指出:“每一门艺术都有自身的艺术语言,诚然,艺术的要素与语言的要素不尽相同。尽管如此,艺术的语言是存在的,因此,这种语言也就自有其历史语法。”(里格尔 1)我们将在文本插图视觉形象呈现的历史规定性以及绘画传统元素结构程式的意义上使用“历史语法”这个概念。换言之,历史语法是对文本插图呈现什么以及如何呈现的一种传统规定。

我们曾经指出,文本图像是一种在文本性与图像性共同作用下通过想象所建构的视觉形象。问题是:绘画者如何想象?或者说,绘画者想象出怎样的形象?事实上,这种想象往往需要依据传统的绘画元素及其组织方式,换言之,绘画传统是绘画者构思的基本语言。因为,戏曲文本的插绘画者,首先是画家,其次是版画家,最后才是戏曲版画的作者。他们不仅画戏曲文本,也可能画小说文本,二者的同源性,就意味着他们更遵循共同的传统。

如果说,文本性规定了表现对象的语义形式,从而使得绘画者从中“读出”了什么;那么,图像性则让绘画者将此语义形式“看成”了什么,绘画的历史语法正是在此发生作用的。我们以戏曲最常见的人物——“佳人”为例,比较受到绘画传统中历史语法影响的插图人物与演剧人物的差异。中国戏曲往往表现才子佳人的爱情故事,佳人几乎是文本插图中的母题。普通读者完全可以根据自己的审美标准对文本的“佳人”形象进行想象,所谓一千个读者就有一千个哈姆雷特。但绘画者却往往遵循绘画的历史语法进行建构。在绘画传统元素的结构程式作用下,文本中的“佳人”往往被“看成”了“仕女”,甚至不管这种“仕女”形象是否符合文本的要求。

那么,传统的绘画中的仕女长什么样呢?早期绘画如晋代顾恺之的《女史箴图》、唐代张萱的《捣练图》《虢国夫人游春图》、佚名的《宫乐图》、周昉的《纨扇仕女图》《簪花仕女图》《调琴啜茗图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》、周文矩的《宫廷春晓图》、出土于新疆吐鲁番市阿斯塔那187号唐墓中的卷轴画《仕女图》等,其中的仕女形象皆十分“丰腴”。至于早期版画如内蒙古额济纳旗发现的黑水城金代版画《四美图》,题额“随朝窈窕呈倾国之芳容”,四位美人不仅无一例外地属于“腴美”,而且“长相”相似。

文本插图的“佳人”也继承了腴美的传统,最典型的莫如戏曲中的历史人物杨贵妃,例如明顾曲斋《古杂剧》本《唐明皇秋夜梧桐雨》《审音鉴古录·长生殿》“絮阁”一出所绘杨贵妃形象(佚名487)。而其他创作中的佳人如《西厢记》中的崔莺莺也是以“丰腴”为蓝本的,明万历世德堂刊本《新刻出像音注李日华南西厢记》“张生跳粉墙同弈棋”中的崔莺莺、明万历《元明戏曲叶子》中“妆台窥简”中的莺莺形象皆是如此。而明弘治刊本《新刊奇妙全相注释西厢记》“莺嗔生跳墙,红命生跪受责”中,莺莺是个大脸盘。明隆庆三年《西厢记杂录》题“宋画院待诏陈居中写”的“知崔莺莺真”、明闵齐伋绘刻《西厢记》彩图中仇英画的“崔娘像”、明崇祯《李卓吾先生批点西厢记真本》本中的“莺莺小像”完全是古代绘画中的仕女形象,看起来像贵妇而不似怀春少女。明代佚名《崔娘遗照跋》为取像腴美辩解道:

客问:“旧谓居中之画稍肥,近否?”  
余戏谓:“崔娘千古绝艳,然故不甚瘦。”  
客诘其故。余谓:“子不读微之《会真诗》‘肤润玉肌丰’语乎?摹写姿态,无过此君最真耳!”客大噱去,并识以备谗资。(蔡毅 671)

这表明,绘者根据的是历史传统而非现场观演。《牡丹亭》中的杜丽娘也是如此,根据文本第十四出描述,杜丽娘在为自己“写真”时自谓:“俺丽娘瘦到九分九了……对垂杨风袅。忒苗条,斜添他几叶翠芭蕉。春香,帧起来,可厮像也?”(汤显祖 32)但明人怀德堂藏板《牡丹亭》的“写真”插图中的丽娘仍是腴美的形象(汤显祖 31)。此外,《娇红记》中的娇娘(孟称舜,卷前“题娇娘像”)、《拜月亭》中的王瑞兰(施惠 13)等,也是如是。这类佳人的形象,乃是画者根据文本意义在绘画的历史语法的支配下创构的,往往遵循绘画的传统。

但是,现实表演中的佳人往往比较苗条,因为中国戏曲是一种歌舞兼具的艺术形式,特别讲究身段,“腴美”的身材就不适于演出。尽管演员中不排除有个别女演员身材丰腴,但普遍较为苗条。李渔《闲情偶寄·声容部》“歌舞”条云:“凡为女子者,即有飞燕之轻盈,夷光之妩媚。”(李渔 150)清代乾隆年间京城保和部戏班的张柯亭——“神清骨秀,望之如带雨梨花”,曾饰演《牡丹亭》,《燕兰小谱》赞之曰:“珊珊瘦骨出娉婷,几见幽窗泣小青。千古情根消不得,梦魂应傍牡丹亭。”(安乐山樵 35)清嘉庆年间徽班三庆部名伶苏小三,“身材瘦削,风致潇疏,自饶雅韵,眼波明秀,犹自冉冉动人”(小铁笛道人 81)。清嘉庆年间春台部女伶唐吉祥,“肤如凝脂,眉宇间饶有媚气,腰肢瘦削,演《藏舟》《偷诗》诸出,体态与音节皆宜”(众香主人 1024)。

需要指出的是,绘画的传统并非一成不变的,晚明之际,传统逻辑受到了现实逻辑的挑战,女性的“腴美”形象渐次朝“苗条”转向。晚明张岱《陶庵梦忆》卷五“扬州瘦马”条,载扬州选妾以“瘦”为美,称之为“瘦马”。清人赵翼《陔余丛考》卷三十八亦有类似的记载:“扬州人养处女,卖人作妾,俗谓之‘养瘦马’。”(赵翼 852)清初李渔《闲情偶寄·修容第二》:“楚王好细腰,宫中皆饿死

……吾观今日之修容，大类楚宫之末俗。”（李渔 118—119）这种审美转化自然会反映在绘画中。例如《元曲选》之《唐明皇秋夜梧桐雨》中的插图“杨贵妃晓日荔枝香”，杨玉环的形象就不同于较早的《古杂剧》本，而是窈窕淑女。明人陈洪绶画笔下的仕女也是如此。

当然，插图传统中历史语法的元素不仅仅有“佳人”，还包括各色人物以及人物中的“醉”“怒”“忍”“恨”“飘逸”“风魔”等情态。此外，戏曲插图的语法元素还涉及牛马、花鸟、寺庙、城楼、屋舍、栏杆、阶墀、台榭、山水、画舫、假山等形象，这些形象在传承上往往渊源有自，《元曲选》插图就表明了这一点。

## 五、绘画语法元素的传承：《元曲选》插图中的被仿效者

最能体现文本插图中历史语法元素的传承性的是《元曲选》插图。此选本中的 99 部杂剧插图都注明了所仿效者。《元曲选》收入杂剧 100 部，共有插图 224 幅。具体分布是：每部杂剧最少有 2 幅插图，这 2 幅插图都是根据杂剧的“题目正名”绘制的，由于有 12 部杂剧的“题目”“正名”有 4 句之多，由此绘出插画 4 幅，例如《唐明皇秋夜梧桐雨》《张平叔智勘魔合罗》《刘晨阮肇误入桃源》等。224 幅插图中有明确署被仿效者之名的共计 99 幅，也即每剧基本上都有署被仿效之名者，100 部杂剧中只有《破幽梦孤雁汉宫秋》中的 2 幅插图没有署被仿效者之名。99 位所仿效的画家，从时代分布来看，最早的为魏晋南北朝，最晚的为元代。所仿者具体名单如下：

魏晋南北朝 5 人：顾恺之、顾野王、戴逵、陆探微、张僧繇。

唐朝 11 人：陈闳、王摩诘（王维）、孔荣、李思训、孙遇（孙位）、阎立本、李昭道、曹霸、韩滉、吴道子、项容。

五代 9 人：关仝、胡翼、僧巨然、顾德谦、黄荃、荆浩、董北苑（董源）、滕昌祐、黄筌（黄居宝）。

宋 48 人：李唐、马麟、刘宗古、郭熙、夏圭、李成熙（李成）、苏汉臣、张择端、刘松年、黄宗道、萧照、郭忠恕、范宽、杨士贤、马远、赵大年（赵令穰）、鲁宗贵、蒋长源、崔子西（崔白）、赵昌、李龙眠（李公麟）、李从训、任粹、张泾、黄居案、任安、

吕拙、高文进、赵宣、扬补之（扬无咎）、蔡规、王左手（王辉）、文与可（文同）、陈居中、雷宗道、毛文昌、侯封、李嵩、马和之、吕渐、贾千里、李迪、米友仁、周询、刘荣祖（刘松老）、陈容、曹企之（曹仁熙）、叶进成。

元 20 人：盛子昭、吴瓘、吴仲圭、陈仲美（陈琳）、方壶（方从义）、李息斋（李衍）、赵松雪（赵孟頫）、钱舜举（钱选）、黄子久（黄公望）、柯丹丘（柯九思）、赵仲穆（赵雍）、高房山（高克恭）、王若水（王渊）、张远、丁野夫、张渥、萧月潭、王叔明（王蒙）、王孤云（王振鹏）、何大夫（何澄）。

待定者 6 人：李晟、刘焯（隋代有刘焯，不知是否一人）、赵克文（或为北宋“赵克复”）、僧智叶（或为宋代智什）、李公琰、金一之。

上述被仿者基本上都是画坛鼎鼎大名的人物。而且被仿效的 99 人中没有重复，只有李晟（似乎即李成），但李成在被仿者中出现过一次，即《同乐院燕青博鱼》插图所仿李成熙，根据插图所仿者不再重复的惯例，李晟当为另一人。上述画家中有些人的作品很少传世，例如东晋的戴逵、宋代的周询等人的画作。这表明明末这些画家的作品还有不少在流传，可作为临摹之作。同时，也说明《元曲选》插图所遵循的绘画的历史语法。

有个问题需要回答：插图中所谓“仿某某笔”中的“笔”，指的是什么呢？这个问题涉及绘画传统在不同画种之间的传承方式，以及传统句法的元素。因为被仿者大都是国画画家，而《元曲选》插图则是版画。应该说，这里的所谓“笔”主要不是指风格与意境，而是具体的构图与画法。因为风格与意境是形而上的，具有普遍性。《元曲选》的 224 幅插图具有统一的风格，而所仿之“笔”却有 99 人之多，也即几乎每部杂剧的插图都具有所仿之“笔”。这么多的“笔”当然应该是具体的构图形式与形象，也即绘画句法的元素。例如《邯郸道省悟黄粱梦》插图题“仿马远笔”，绘吕岩卧榻侧睡，钟离权坐其榻侧，而马远的《松江渔隐图》所绘正是隐者在渔舟前舱侧睡的形象。又如《冯玉兰夜月泣江舟》插图题“仿曹企之笔”，曹企之即北宋画家曹仁熙，宋人刘道醇《宋朝名画评》称其所画之水“凡为惊涛怒浪，万流曲折，以致轻波细溜，于一笔中自分浅深之势”（刘道醇 206）。《冯玉兰夜月泣江舟》的插图所绘正是惊涛骇浪中的一叶扁舟，“惊涛骇浪”的表现手法也即仿曹

企之“笔”。再如《半夜雷轰荐福碑》插图,题“仿张僧繇笔”,插图所表现的“雷轰”情景:画的上部描绘了遮蔽荐福寺大部的乌云,翻滚的云中是若隐若现的怒龙形象,下部是断裂的残碑。而所仿张僧繇为南北朝萧梁画家,张彦远《历代名画记》卷七称其画龙栩栩如生,“点眼即飞去”(张彦远141)。可惜张僧繇的画极少传世,一幅《神龙之怒》是否真迹众说纷纭,但从《半夜雷轰荐福碑》的插图看,无论空间布局还是龙之形象,二者皆极为神似,说明在明代画家看来,《神龙之怒》乃张僧繇亲笔所绘。

还有一个绘画上的细节可以说明所仿之“笔”的含义。杂剧《说鱼鮠诸伍员吹箫》中有一幅插图《继浣纱渔翁伏剑》,题“仿郭忠恕笔”,此插图描写的剧情:伍子胥流亡吴国途中,遇浣纱女,告以身世,浣纱女为守秘而跳水自尽,又遇原楚国大夫的渔父闾丘亮,亦因守秘在伍子胥渡江后拔剑自刎。插图的画面上,伍子胥渡江后在岸边登上鞍马,江中的渔舟上闾丘亮拔剑自刎。这一插图比照北宋郭忠恕的《雪霁江行图》,可以看出插图的渔舟与《雪霁江行图》中的小舟极为相似,船头的舳板、船沿的铆钉等细节惟妙惟肖。此即所谓“仿笔”。

“仿笔”不仅表明了绘画语法元素的传承性,而且揭示了绘画从视觉到视觉性的深层逻辑。绘画所表现的客体不仅仅是视觉感官的产物,而且受到视觉性的内在制约。什么是视觉性?视觉性是视觉的可能条件。这种可能的条件就是绘画的历史语法与文化价值范畴,这一条件决定了绘画所再现的客体形象,正如利奥塔指出的:“在文化层面不存在视觉空间的自然组织。”(利奥塔194)显然,在不同的绘画的历史语法与文化价值范畴作用下,事物被再现的形象与视觉感官中被“看见”的形象并不一致。

99位被仿者正是以其对事物独特的理解与形式再现了他们心目中的客体,并为后来者建构了绘画的历史语法与元素,《元曲选》插图的作者正是在这一视觉性条件下加上自己的创造完成了这些作品。在这一过程中,每一幅作品尽管题“仿某某笔”,但并非整幅插图的照搬,而是撷取其最典型最具美感的客体表现形式,依据文本的要求进行画面的空间组织。例如《继浣纱渔翁伏剑》所仿郭忠恕的《雪霁江行图》,只取其中的小

舳板的表现形式,由于这种表现形式最早出自郭忠恕,遂成“仿郭忠恕笔”。《元曲选》插图只取原创者作为“仿笔”,尽管插图之前也有类似的模仿者。不仅绘画元素,绘画的语法结构——空间组织也有被仿者。表现山水的《元曲选》插图,例如《争报恩三虎下山》一剧的插图《屈受罪千娇赴法》,题“仿吴仲圭笔”,吴仲圭即元代四大家之一的吴镇,善画山水树木,《屈受罪千娇赴法》插图在树林的空间组织上取法了吴仲圭《秋江渔隐图》中的近景与远景的布局,而近景中的树木则与《双松图》中树木的画法类似。《元曲选》插图的空间组织有一个特点,即将戏剧插图的人物叙事与空间景观有机地结合在一起,这与后来的演剧插图不同,后者几乎没有景观。这种将叙事与山水画结合的空间组织方式,正是《元曲选》插图“仿笔”的重要依据。例如《包龙图智赚合同文字》一剧插图《刘安住归认祖代宗亲》仿南宋刘松年笔,其中的人物画是插图作者依据文本创作的,而人物嵌入其中的景观则是模仿刘松年的《四景山水图》。前述《继浣纱渔翁伏剑》所仿郭忠恕的《雪霁江行图》、《屈受罪千娇赴法》所仿吴镇的《秋江渔隐图》也是如此。由此可见,这些被仿者乃是绘画历史语法及其元素的建构者,他们构筑了绘画的历史传统。

绘画的创造性除了汲取绘画历史语法的诸种元素,更有一种深层语法的制约,也即一种对绘画客体表现的基本形式:线性透视法与色彩透视法(贡布里希247)。对于中国画家而言,这种深层语法,还包括绘画工具与材料导致的形式:写画与写意。中国画不仅使用宣纸、水墨以及其他设色材料,而且采取“毛笔”这一工具作画,毛笔的使用使得绘画由“画画”向“写画”转变,元初赵孟頫绘画革新的要旨就在于将“画”画转变为“写”画。换言之,写画的技巧在于凸显毛笔的“书写”形式,也即凸显其书法的线条。

由此可见,文本与插图的关系并不是基于现场观演,这一结论与韦强《明代前期戏曲插图与舞台搬演关系辨疑》(韦强117—120)、朱浩《明代戏曲插图与舞台演出关系献疑》的看法相同,尽管本文的立意、理论与视角完全不同。戏曲文本插图乃是在文本性与图像性支配下,依据生活经验与绘画的历史语法进行想象所创构的。

## 结 语

综上所述,文本插图是根据文本性、图像传统与生活经验进行创构的,由于文本插图的摹写对象是“语义”而非具体的客体,这种对想象的依凭在于:依据生活经验对语义进行想象,依据绘画的本然进行想象,依据绘画的传统元素进行再生性想象。在文本性上,中国戏曲文本的诗意表达更倾向于与绘画的写意传统相结合;在构图上则需要仰赖绘画的历史语法及其元素;在语义的具象还原中受到现实伦理与审美的影响。并在这一过程中,通过想象性的重构表现出画家的个性与审美追求。

## 注释[Notes]

- ① 例如山西师范大学戏曲文物研究所编:《宋金元戏曲文物图论》,太原:山西人民出版社,1987年;廖奔:《宋元戏曲文物与民俗》,北京:文化艺术出版社,1989年;廖奔:《中国戏剧图史》,郑州:大象出版社,2000年;车文明:《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》,北京:文化艺术出版社,2001年;元鹏飞:《戏曲与演剧图像及其他》,北京:中华书局,2007年;黄竹三等:《中国戏曲文物通论》,太原:山西教育出版社,2010年;沈倩:《戏出文物:宋代戏曲文物与宋代演出》,上海:上海远东出版社,2015年。
- ② 例如乔光辉:《图像与文字的共性与差异》,《明清小说戏曲插图研究》,南京:东南大学出版社,2016年,8—29。朱浩:《明代戏曲插图与舞台演出关系献疑》,《文艺理论研究》5(2021):12—24等都是难能可贵的探索。
- ③ 本文在“内在规范性”这一意义上使用“逻辑”一词,例如生活逻辑、传统逻辑、现实逻辑。

## 引用作品[Works Cited]

- 安乐山樵:《燕兰小谱》卷之四,《清代燕都梨园史料》上。北京:中国戏剧出版社,1988年。34—41。
- [Anle Shanqiao. “A Brief Register of the Orchids of Yan.” Vol. 4. *Collected Historical Sources on the Pear Garden in Peking during the Qing Dynasty*. Vol. 1. Beijing: China Theatre Press, 1988. 34—41.]
- 佚名:《审音鉴古录》下册。北京:学苑出版社,2003年。
- [Anon. *Critical Listening and Viewing of Historical Operas*. Vol. 2. Beijing: Academy Press, 2003.]
- 加斯东·巴什拉:《梦想的诗学》,刘自强译。北京:生活·读书·新知三联书店,2017年。
- [Bachelard, Gaston. *The Poetics of Reverie*. Trans. Liu Ziqiang. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2017.]
- 蔡毅编著:《〈崔娘遗照〉跋》,《中国古典戏曲序跋汇编》第二册。济南:齐鲁书社,1989年。671。
- [Cai, Yi, ed. “Postscript to *The Portrait of Cui Niang*.” *A Collection of Prefaces and Postscripts to Classical Chinese Drama*. Vol. 2. Jinan: Qilu Press, 1989. 671.]
- 虫天子编:《香艳丛书》第一册。北京:人民文学出版社,1994年。
- [Chongtianzi, ed. *Collected Works on Perfume and Charm*. Vol. 1. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1994.]
- 冯梦龙:《喻世明言》。北京:人民文学出版社,1958年。
- [Feng, Menglong. *Stories to Enlighten the World*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1958.]
- 热拉尔·热奈特:《热奈特论文集》,史忠义译。天津:百花文艺出版社,2001年。
- [Genette, Gérard. *Collected Essays of Genette*. Trans. Shi Zhongyi. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2001.]
- 恩斯特·贡布里希:《艺术与错觉》,杨成凯、李本正、范景中译。南宁:广西美术出版社,2012年。
- [Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. Trans. Yang Chengkai, Li Benzhen and Fan Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2012.]
- 埃德蒙德·胡塞尔:《逻辑研究》第一卷,倪梁康译。上海:上海译文出版社,2006年。
- [Husserl, Edmund. *Logical Investigations*. Vol. 1. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006.]
- 蒋星煜:《明刊〈西厢记〉插图之体制与方式》,《蒋星煜文集》第四卷。上海:上海人民出版社,2013年。239—243。
- [Jiang, Xingyu. “The System and Method of Illustration of *The Western Chamber*.” *Collected Essays of Jiang Xingyu*. Vol. 4. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2013. 239—243.]
- 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1984年。
- [Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1984.]
- 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》第三卷。杭州:浙江古籍出版社,1991年。
- [Li, Yu. *Casual Notes in a Leisurely Mood. The Complete Works of Li Yu*. Vol. 3. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1991.]
- 李郁尔:《月露音》。明万历年间杭州李氏刊本。

- [ Li, Yuer. *Moon-Dew Chants*. Block-printed edition by Li in Hangzhou in the reign of Wanli of the Ming dynasty. ]  
刘道醇:《宋朝名画评》,《中国历代画论选》上。长沙:湖南美术出版社,2007年。192-214。
- [ Liu, Daochun. “Comments on Famous Paintings from the Song Dynasty.” *Selected Theories on Chinese Painting Through the Ages*. Vol. 1. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2007. 192-214.
- 刘晓明:《中国古典戏剧形式的限制、突围与理论意义》,《中国社会科学》3(2008):130—143,207。
- [ Liu, Xiaoming. “The Restriction, Breakthrough and Theoretical Significance of Chinese Drama Forms.” *Social Sciences in China* 3(2008):130-143,207. ]  
——:《戏剧文体与演剧的互动》。广州:广东高等教育出版社,2020年。
- [ ---. *The Interaction between Genre and Enactment in Classical Chinese Drama*. Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 2020. ]
- 让-弗朗索瓦·利奥塔:《话语,图形》,谢晶译。上海:上海人民出版社,2011年。
- [ Lyotard, Jean-François. *Discourse, Figure*. Trans. Xie Jing. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2011. ]
- 众香主人:《众香国》,《清代燕都梨园史料》下。北京:中国戏剧出版社,1988年。1019—1038。
- [ Master of Zhongxiang. “Kingdom of Fragrances.” *Collected Historical Sources on the Pear Garden in Peking during the Qing Dynasty*. Vol. 2. Beijing: China Theatre Press, 1988. 1019-1038. ]
- 孟称舜:《新刻节义鸳鸯塚娇红记》。明崇祯刻本。
- [ Meng, Chengshun. *New Engraved The Mistress and the Maid*. Block-printed edition in the reign of Chongzhen of the Ming dynasty. ]
- 雅克·朗西埃:《图像的命运》,张新木、陆汛译。南京:南京大学出版社,2014年。
- [ Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Trans. Zhang Xinmu and Lu Xun. Nanjing: Nanjing University Press, 2014. ]
- 阿洛伊斯·里格尔:《序言》,《造型艺术的历史语法》。南京:译林出版社,2020年。1—13。
- [ Rigel, Alois. Preface. *The Historical Grammar of Plastic Arts*. Nanjing: Yilin Press, 2020. 1-13. ]
- 上海人民美术出版社编:《明刊西厢记全图》。上海:上海人民美术出版社,1983。
- [ Shanghai People's Fine Arts Publishing House, ed. *Complete Illustrations of the Western Chamber of the Ming Dynasty*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1983. ]
- 施惠:《新刊重订出相附释标注拜月亭记》。明万历世德堂刊本。
- [ Shi, Hui. *Newly Revised Edition with Explanatory Annotations and Notes: The Story of the Moon Pavilion*. Block-printed edition of Shi-de Hall in the reign of Wanli of the Ming dynasty.
- 汤显祖:《牡丹亭》。明怀德堂刊本。
- [ Tang, Xianzu. *The Peony Pavilion*. Ming Huaide Hall edition. ]
- 王实甫:《崔莺莺待月西厢记》,《全元戏曲》第二卷。北京:人民文学出版社,1999年。
- [ Wang, Shifu. *The Moon and the Zither, The Story of the Western Wing. Complete Plays of the Yuan Dynasty*. Vol. 2. Beijing: People's Literature Publishing House, 1999.
- 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—120。
- [ Wei, Qiang. “The Relationship between Illustrations in Early Ming Dynasty Drama and Stage Performance: A Discussion and Analysis.” *Sichuan Theatre* 10(2015): 117-120. ]
- W. J. T. 米歇尔:《图像学:形象,文本,意识形态》,陈永国译。北京:北京大学出版社,2012年。
- [ Michelle, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Trans. Chen Yongguo. Beijing: Peking University Press, 2012. ]
- 小铁笛道人:《日下看花记》卷三,《清代燕都梨园史料》上。北京:中国戏剧出版社,1988年。77—89。
- [ Xiao Tiedi Daoren. “Appreciating Flowers in Sunlight.” Vol. 3. *Collected Historical Sources on the Pear Garden in Peking during the Qing Dynasty*. Vol. 1. Beijing: China Theatre Press, 1988. 77-89. ]
- 张彦远:《历代名画记》,《中国历代画论选》上。长沙:湖南美术出版社,2007年。96—160。
- [ Zhang, Yanyuan. “Records of Famous Paintings Through the Ages.” *Selected Theories on Chinese Painting Through the Ages*. Vol. 1. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2007. 96-160.
- 赵翼:《陔余丛考》。上海:商务印书馆,1957年。
- [ Zhao, Yi. *Notes on Academic Study*. Shanghai: The Commercial Press, 1957. ]
- 周之标:《吴歙萃雅》。明万历丙辰(1616年)长州周氏刻本。
- [ Zhou, Zhibiao. *Fragments of Refinement in Wu Songs*. Block-printed edition in 1616. ]

(责任编辑:程华平)