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—

馬 孟 晶*

【摘要】本文希望透過晚明大量刊行之《西廂記》的版畫插圖之個案研究，具體觀察當時出版文化中重視「耳目之玩」，亦即對於書籍之視覺層面日益關注的現象，尤其是運用彩色套印的技術，以及在版面中設框取景的新興特色。我將從探討版刻插繪中圖文關係的轉變出發，進一步再追索插圖性質之敘事性與裝飾性因素的消長，並冀望從解析版畫與文學和其他工藝美術的互動中，略窺出版文化與視覺文化間的交流。文中所討論的雖是跨越明初到明末的多種不同《西廂記》版本，但刊印於一六四〇年的吳興閔齊伋本將是全文討論的核心。

綜觀明代所出版的《西廂記》插圖刊本，我們可以發現它們在定位上逐漸從舞台劇本轉變爲主要供閱覽之用的案頭讀物；整體版面的設計則由圖版穿插於文本之間，轉成集中置於全文之前；於是圖文之間的關係，便從一一對應、亦步亦趨，蛻變爲若即若離、漸行漸遠；而且插圖的內容也從以人物題材爲主，演變成加入越來越多的山水場景，甚至以與文本不甚相關的花鳥畫來充填，敘事性日益降低。

另一方面，版畫中的裝飾性格卻越來越明顯。除了圖案化的表現之外，也包括以多色分版套印技法，追求點綴淋漓的視覺效果。另一個值得注意的發展，便是出現對邊框的意識。此一趨勢和器物上開光的裝飾手法類近，也可以在晚明園林設計中以門窗之框借景的意念找到相通之處，在明代中晚期的版畫中已經陸續有先行之例，但閔齊汲刊本《西廂記》將此一特性發揮到極致。創作者以多種透過景框去觀看人物敘事場景的設計，傳達出虛實相映的空間，也表示對於「觀看」的強烈自覺。這樣的巧思正反映了晚明以降視覺文化的多種場域中對於視覺性的重視，也讓我們重思，清代圖像中對於設框取景的興趣，或許未必只緣自西洋重視空間深度的影響，而與晚明的發展有關。

關鍵詞：晚明　版畫　出版文化　視覺文化　西廂記　裝飾　彩色套印

---

* 國立故宮博物院書畫處　編輯

臺灣大學學術期刊資料庫

一、前言

> 近時書刻，如馮氏《詩紀》、焦氏《類林》、及新安所刻《莊》、《騷》等本，皆極精工，不下宋人，然亦多費校讎，故舛誤絕少。吳興凌氏諸刻，急於成書射利，又慳於倩人編摩，其間亥矢相望，何怪其然。至於《水滸》、《西廂》、《琵琶》、及《墨譜》、《墨苑》等書，反覃精聚神，窮極要眇，以天巧人工，徒為傳奇耳目之玩，亦可惜也。　①

晚明文人謝肇淛(1567--1624)在《五雜俎》書中所發的這段議論，正反映出傳統文人之價值觀與當代出版市場實況之間的落差。雖然這段文字主要是指出，部分書坊對文本之內容是否正確無誤並不掛意，但對戲曲、小說、與譜錄等消閒遊戲之書，反而大費周章，竭力經營，在謝肇淛看來，顯然有本末倒置之慨。但就書籍本身的形式而言，他所批評的凌氏書坊以朱墨雙色或多色套印而聞名，用料貴重而技術複雜，而且排版清新疏朗，向來被認為是刻印精緻的書籍，在印刷史上佔有一席之地，只是因其文字內容不甚可靠而常遭詬病。②其他列舉的例子則幾乎均附有大量的版畫，尤其《程氏墨苑》、《方氏墨譜》這兩本墨書，更是以版刻圖像為其中心。所謂「以天巧人工，徒為傳奇耳目之玩」，應該也包括當時書坊將圖像、或刻版印刷之視覺效果當成表現的重點，卻無暇顧及文字內容之正確度與嚴肅意義的心態。由此看來，在傳統文人的價值觀中，文字內容的重要性固然遠勝於視覺形式，但大眾通俗文化卻仍然依其自身的邏輯而運作，出版市場上真實的景況與重文輕圖的傳統觀念背道而馳，不但敘事性文本備受歡迎，圖像或更廣泛的視覺設計部分，顯然也日趨重要。

本文即希望透過晚明大量刊行之《西廂記》的版畫插圖之個案研究，具體觀察當時出版文化中重視「耳目之玩」的現象，亦即「視覺性」的重要性。我

---

① 謝肇淛，《五雜俎》，(筆記小說大觀八編七冊，新興書局，1985)，卷十三，頁 21 下—22 上；亦請參見 Clunas 的討論。見 Craig Clunas，*Pictures and Visuality in Early Modern China* (Princeton University Press, 1997)，頁 33—34。

② 參見張秀民論「湖州套印」一節，《中國印刷史》(上海人民出版社，1989)，頁 448--450；姚伯岳，〈明代吳興閔凌二氏的套版印刷〉，原發表於《圖書館工作與研究》1985: 1。亦收入上海新四軍歷史研究會印刷印鈔分會編，《歷代刻書概況》(印刷工業出版社，1991)，頁 301—308。

臺灣大學學術期刊資料庫

將從探討版刻插繪中圖文關係的轉變出發，進一步再追索插圖性質之敘事性與裝飾性的因素，並冀望從解析版畫與文學和其他工藝美術的互動中，略窺出版文化與視覺文化間的交流。

我們對視覺性圖像語彙的認識，常會受制於語言文字的詮釋。[3] 對於根據固定的敘事文本所創作的插圖，似乎更註定無法脫離其文本、或甚至文字本身的約制。但若將圖像當作具有主體性的表現形式，它是否仍應有超出語言範疇的向度？在向來高度尊崇文字之價值的中國文化脈絡中，這是格外值得深思的問題，而對視覺呈現本身之興趣的有無與高低，可說是此中的關鍵。在熱衷於開發雕琢各種精緻化感官經驗的晚明時期，[4] 視覺的面向自然也是當時人所關注的重心之一。本文即希望尋繹「視覺性」的向度在當時出版文化中的意義。

屬於通俗文學範疇之戲曲小說刊本的插圖，是晚明版畫中十分引人注目的一環，[5] 而戲曲類插繪又比小說之附圖更為精緻、豐富、且多樣化。[6] 以文學

---

[3] 誠如 W. J. T. Mitchell 所言，人們雖會將訴諸視覺的圖畫、器物、與表演活動都視為文化表達的工具(vehicles of cultural expression)，但通常皆以論述或敘事之言說符碼來詮釋其意義(referred to verbal codes of discourse or narrative.)請見 W. J. T. Mitchell, "What is Visual Culture?", in Irving Lavin ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, (Princeton: Institute of Advanced Study, 1995), p. 208。

[4] 請參考王正華，〈女人、物品與感官欲望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，「世變與維新：晚明與晚清的文學藝術」研討會，1999 年 7 月 16 日發表；以及王鴻泰，《流動與互動－由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，(台大歷史系博士論文，1998)，第五章的分析，頁 386--484。

[5] 王伯敏於論述明代版畫發展時，即在其書中專闢一節來討論明代戲曲小說的插圖，見《中國版畫史》(台北：蘭亭出版社，1986 年重刊 1961 年上海人民美術出版社刊本)，頁 71--85。而翻開自鄭振鐸收集、至近年出版的各種版畫圖版選集之明代部分，戲曲小說題材莫不佔書中之大宗。

[6] 林鶴宜於整理晚明刊刻戲曲之書坊後發現，刊刻戲曲與出版小說的書坊重疊不多，似乎是各不相同的事業。雖然兩者皆屬敘事性突出的通俗文學，但性質原本即有別，出版者的預設情況便有所不同，而其刊印品質與形式或許亦因而有所差異。從現存版本中觀察，戲曲刊本之插繪確實較小說中的附圖來得精緻且多變化，此一現象是否表示讀者對閱讀兩者的認識與期待有所不同，或有其他因素之影響，仍有待進一步的研究。參見林鶴宜，〈晚明戲曲刊行概況〉，《漢學研究》9: 1，(1991，6)，頁 323。

臺灣大學學術期刊資料庫

性文本作為參考主體的版畫插圖，除了考慮其刻印技術、與表現形式的風格之外，如何依文作圖、設計繪稿，將文字之意象化為圖像的視覺化過程，也是重要的議題。

欲討論戲曲刊本插圖中的圖文關係，敘事人物畫本應是最理所當然被援引的模式，亦即以圖繪再現其文本中故事的重要情節與人物活動，並盡量發揮其微言大義。在晚明蓬勃的出版文化中，書籍的出版量激增，⑦各地之商業書坊競相刊刻相同的文本，並紛紛以名家評點、精考釋義、詳盡音注等附錄來標舉特色、提高其價值，插圖也不再只是點綴的附庸，而成為書坊彼此較量高下的重要環節，書商往往以招聘名家良工參與插圖製作來自我標榜。

量的擴充刺激質的變化。⑧不但技術必須精進純熟，若只是忠實再現、說明文本的情節，圖像便宛若透明的中介，已經無法滿足讀者的需求，插畫作家必須更著力於經營其視覺呈現的層面。最常見的作法便是在敘事人物畫模式的基礎之上，向「戲曲表演」與「繪畫」這兩個最接近的視覺藝術之領域汲取養分，這也是目前戲曲版畫研究主要的成果所在。⑨

---

⑦ 請參見大木康，〈明末江南における出版文化の研究〉，《廣島大學文學部紀要》50，(1991)，頁 7-28 之分析。

⑧ 雖然誠如高彥頤(Dorothy Ko)所言，晚明時由精緻印刷(quality printing)轉向大量印刷(quantity printing)，但出版量急速增加、蓬勃發展的結果，卻也造成市場進一步分化的現象，粗製濫造、銷售對象廣大者固然有之，針對不同讀者群需求而特別設計者亦有之，其中也有不少力求精美之作。相較於宋版書以校讎精審、文字刻印清朗大方著稱，晚明印刷出版「精緻化」發展的成就，包括彩色套印之技術，以及版畫風格的多樣化，似乎更偏向於純屬視覺的層面。關於高彥頤的討論，請見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp. 29--53 之分析。

⑨ 最具代表性的應為蕭麗玲之《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)。此外如姚大鈞、許文美、小林宏光等人對《西廂記》個別版本的研究，在圖文關係的基礎之上，亦以版畫與戲曲演出和繪畫傳統的關係作為核心議題。見 Yao, Dajuin, "The Pleasure of Reading Drama", in Wang Shifu, edited and translated with an introduction by Stephen West and Wilt L. Idema, *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing*, (University of California Press, 1991)，頁 437--468；許文美，《陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫研究》，臺灣大學藝術史研究所

臺灣大學學術期刊資料庫

但此一詮釋模式卻未必適用於所有晚明的作品。在部分戲曲版畫中已經出現敘事性降低的現象，取而代之的方向紛披多樣，其中包括邁出繪畫的傳統，轉向裝飾藝術汲取靈感來展現新意，因而出現與裝飾工藝共通的新因素，但這個議題卻一直為版畫學界所忽視。

版畫的製作必須經過繪製畫稿、刀刻雕版、再由版轉印而出的程序，可說是圖繪與工藝的交會點。由於中國版刻傳統通常並不特意追求刀法的表現性，往往具有線描性較強的特色。[10] 因此版畫發展的一種方向便是模仿繪畫，尤其是白描風格的人物畫。但因版畫與工藝製作傳統也有密切的關係，工藝中常見的裝飾性也容易滲透進來。在戲曲版畫中，插圖便往往兼具有敘事性與裝飾意的雙重性格。另一方面，可以大量生產的版畫又常常成為傳布圖稿的中介，相同的構圖出現於各式器表之上，版畫與裝飾藝術實具有雙向交流的關係，[11] 不但相互借用構圖，彼此亦呈現出共通的美感趣味。

敘事性與裝飾性原本是兩種不同方向的發展。凡具有敘事性者，應有單一的特定事件作為畫面的焦點，希望觀者去省思故事發展的內容，而且像是某一動作進行中的一瞬間，在時間的向度上可能得以變化展延。而裝飾性則以多餘訊息的冗贅或重覆作為特色，往往直接訴諸視覺，吸引觀者的視線在畫面上多所留連，而較不在意表達特定的意義或內容，也不具時間向度的發展性，與前者的關注重心便有相異之處。本文並無意強調兩者之間的對立性，因為兩者確實也常會並存於同一圖像之上，而是希望藉由這兩種不同的特質來觀察圖像設計者的偏好所在，藉此可能也可反映出當時讀者閱讀時的需求與心態。此外，無論在中國、或西方的藝術理論中，裝飾性也許因其與工藝的密切關連，或似

碩士論文，1996；以及小林宏光，〈陳洪綬の版畫活動—崇禎十二年(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〉，《國華》1061 期，(1983)，頁 25－39；1062 期(1983)，頁 35—51；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(一六四〇)刊閔齊伋本西廂記版畫について〉，《古美術》85，(1988)，頁 32--50。

[10] 王伯敏在討論明代版畫之風格時指出，「在嘉隆以後，版畫的最大發展是工整細緻，畫面極富雅麗生趣」；「至於大刀闊斧的黑白對比的作風，在嘉靖以後發展得很緩慢，……」，參見《中國版畫史》，頁 70--71。

[11] 林麗江對《方氏墨譜》與《程氏墨苑》的研究，即對此議題有所闡發。請參見 Li-chiang Lin, *The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the* Fang-shih Mo-p'u *and the* Ch'eng-shih Mo-yuan, Ph.D. dissertation, Princeton University, 1998.

臺灣大學學術期刊資料庫

乎缺乏變化度與深刻意涵，往往受到忽略與輕視。但在晚明版畫中，卻可見到插圖設計者對裝飾性的多種運用方式，因而達成更創新的視覺效果，並由此建立版畫異於繪畫或其他工藝品的特色，也具體呈現出晚明人對視覺向度濃厚的興趣。《西廂記》版畫插圖正提供了幾個重要的例子。

選擇以《西廂記》的多種版本為中心，是因為觀察單一固定文本之多元闡釋，較能看出流變的趨勢。而元代王實甫創作的北雜劇《西廂記》，其故事主軸雖承襲唐元稹之傳奇〈會真記〉、與金朝董解元的諸宮調說唱本，⑫在問世之後卻成為同類故事中最風行的版本，不但被收納於後世各地方劇種中傳演不輟，亦為工藝裝飾常描繪的題材，而其戲曲文本也不斷被出版翻刻。王驥德早在萬曆四十二年(1614)刊行的《新校注古本西廂記》自序中已慨嘆：「餘刻紛紛，殆數十種。」

即以現存的明刊本而言，戲曲學者多公認其為傳世戲曲劇本中，刊印之版本數量最多者，⑬除了曲譜之外，⑭我目前所知或已經寓目的至少便有五十餘種，其中絕大部分皆附有插圖，相異書坊出版之附圖版本即有將近五十種，(請參見文後所附之〈現存明刊本王實甫西廂記〉)，若再加上照原樣翻刻、或略加更動後重印，卻不標明出版書坊者，更遠不只此數，可以想見當時出版數量之多。正因其流通量大、版本眾多，競爭益形激烈，在插圖表現形式上更須力求推陳出新，面貌比任何單一文本都更為豐富，而其所創造開發的新方向，常亦出現於其他個別作品中，因此可以視為偵測當代戲曲插圖發展的風向球。

除了董解元本與王實甫本之外，明代出版市場上亦有依南傳奇等演出形式、或純粹只供案頭閱讀所改寫的多種版本，變動程度不一，⑮其中許多亦附有插圖，但其普及程度與流通數量遠不及王實甫的北雜劇本，因此本文的焦點

---

⑫ 關於《西廂記》文本的淵源及演變，請參考林宗毅，《西廂記二論》，(文史哲出版社，1998)，頁 35--49。

⑬ 林宗毅，《西廂記二論》，頁 143--144。廖奔，《中國戲劇圖史》，(鄭州：河南教育出版社，1996)，頁 106。

⑭ 關於這些曲譜的刊行狀況與內容，請參見傳田章，《明刊元雜劇西廂記目錄》，東京大學東洋文化研究所，1970。

⑮ 最著名的是李日華與陸天池的南傳奇劇本，在體例及故事內容方面均有更動。關於元明清時期《西廂記》的各種改編本，請參閱林宗毅，〈王實甫以外元明清三十四家《西廂記》改編本綜述〉，《國家圖書館館刊》1997：1 (1997，6)，頁 193--225。

臺灣大學學術期刊資料庫

將集中於獨立出版的完整王實甫本，其他版本則列為參考。此外，由於《西廂記》文本及圖像早已深入人心，晚明時更化整為零出現於各種戲曲選本、或雜彙合集之中，在討論間亦將列入考慮。

另一方面，傳統文學史學者往往較關注人物塑造、情節關目、曲律形式等文本自身、或演出方面的問題，一般版畫史學者則習於將圖像自書籍中游離出來單獨討論。但以插圖在明版書中所佔的重要位置，實應同時兼顧圖文兩者。而且書籍的物質屬性對讀者的具體閱覽經驗，或如何接收圖文中之訊息，具有很大的影響，因此本文將特別注意書籍之總體設計，將之視為有機的整體，包括裝禎、版面配置、插圖與文本之相對位置、以及書體和圖像形式的變化。書籍的版式與插繪的設計者可說是文本最初的讀者，一如註釋或評點者；他們所創造出來的形式，正如評點者可以影響讀者對文本的理解一般，也可能模塑讀者的視覺習慣或觀覽方式，所以分析版式與插圖，當亦有助於我們瞭解當時人究竟如何閱讀。

敘事性減低是否代表圖文關係的革命性變動？此時文本對插圖之構思的影響有何不同？為什麼插圖繪者與讀者對在圖中說或讀故事不再感興趣？他們有什麼替代性的方案？裝飾性究竟為文學插圖帶來什麼新意？它如何反映於書籍之版式設計與構圖方式上？彩色套印技術的發展為視覺效果的呈現帶來什麼新因素？本文將嘗試回答上述問題，一方面探討敘事畫詮釋模式不再穩居戲曲插圖主流的背景，及插繪者所另闢之蹊徑，另一方面並析論版畫與器物裝飾間互通之元素，希望能為明代商業性濃厚的出版文化，與同時期風起雲湧的視覺文化間相互的交流及衝激，提供另一個具體的例證。

在下文中，我將先介紹明代《西廂記》刊印版本的狀況，再分析其整體版面設計的演變。本文並無意介紹晚明所有的《西廂記》刊本插繪之發展趨勢，而希望從「邊框的運用」及「彩色套印」兩方面，觀察裝飾性和書籍之視覺層面的關連。因此我將以 1640 年刊之閔齊伋本、及 1631 年出版的李告辰本為中心，部分其他版本為輔，來探討其文圖關係的異同，以及書中所見之敘事性與裝飾意的因素，並討論插圖設計與裝飾藝術間的共通美感趣味，由此略探晚明人對視覺文化的興趣與經營方式。

二、明代版本性質：從舞台劇本到案頭讀物

王實甫版《西廂記》的本事，可說是才子佳人故事中最具有代表性者。內

臺灣大學學術期刊資料庫

容敘述唐貞元年間，尚書之後人張君瑞於赴京趕考途中，經過山西蒲關的普救寺，在參拜時巧遇隨母扶父靈柩歸葬，因而借宿於寺中西廂的宰相千金崔鶯鶯，驚為天人，便托辭住下伺機接近。恰有強盜孫飛虎圍寺，欲強搶鶯鶯為妻，崔母遂宣布願將鶯鶯許配予退敵之人。張生獻計，請和尚惠明送信給相識之將軍杜確，邀他出兵相救，因而一解全寺之危，但崔母卻又反悔，要兩人互稱兄妹。在紅娘安排下，張生彈琴以表心跡，鶯鶯亦訴情衷。爾後鶯鶯請隨侍之紅娘前往探視張生，書柬往返，訂下夜半西廂之約。但張生一旦踰牆來見，鶯鶯又矜持反悔，斥退張生。張生鬱悶相思成病，紅娘再探，並為鶯鶯傳書，終於成就好事。兩人互通款曲月餘，為崔夫人所覺，夫人逼問紅娘，反被其說服而願成全二人，但要張生即日出發進京應試，取得功名方可完婚。長亭送別，兩人依依不捨；離去的張生更於草橋得一夢，見鶯鶯復為賊人所俘，驚醒後方得寬心。後來張生果然得中功名，凱旋而歸迎娶鶯鶯。⑯

王本《西廂記》雖成於元代，但迄今並未發現確認為元代的刊本。現存最早的《新編校正西廂記》，是於一九七八年在北京中國書店所發現之殘葉，僅存四頁單面、與不完整的另外兩張單面，學者多公認應為元末至明初間的刊本。⑰明中期出版者數量應該已有不少，⑱但只留下弘治十一年(1498)由北京金臺岳家刊印的《新刻大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記》，⑲其內容完整而刻印

---

⑯ 以下論及各折之標目，若非該版本中自標題目，多依公認為善本的 1614 年香雪居刊本中插圖之題名。該本之二十齣標目分別如下：

1.遇豔 2.投禪 3.賡句 4.附齋 5.解圍 6.邀謝 7.負盟 8.寫怨 9.傳書 10.省簡

11.逾垣 12.訂約 13.就歡 14.說合 15.傷離 16.入夢 17.報第 18.酬緘 19.拒婚 20.完配

⑰ 見周續賡，〈談《新編校正西廂記》殘頁的價值〉，《文學遺產》1984：1，頁 108--114；路工，〈明初刊本《西廂記》殘葉〉，《訪書見聞錄》，(上海古籍出版社，1985)，頁 232-35。

⑱ 葉盛(1420--1474)已經抱怨：「今書坊相傳射利之徒，偽為小說雜書，南人喜談如漢小王(光武)、蔡伯喈(邕)、楊六使(文廣)，北人喜談如繼母大賢等事甚多。農工商販，鈔寫繪畫，家畜而人有之。癡騃女婦，尤所酷好，好事者因目為女通鑒，有以也。……意者，其亦出於輕薄子一時好惡之為，如《西廂記》、《碧雲騢》之類，流傳之久，遂以氾濫而莫之捄歟。」可見當時應已有為數不少的刊本於市面上流通，只是如今皆已流散無存。見葉盛，〈小說戲文〉條，《水東日記》，(筆記小說大觀三十六編第三冊，新興書局排印本，1984)，卷二十一，頁 213--214。

⑲ 各本西廂的全名常像這樣加上許多說明其性質的形容詞，且時見重複，行文中將不再贅

臺灣大學學術期刊資料庫

精美。至於其他傳世之明本《西廂記》，大都出自萬曆(1573-1619)、天啟(1621--1627)、崇禎(1628-1644)年間，這與明代出版業在晚明最為興盛的大趨勢相吻合。

《西廂記》基本上乃以北雜劇體製寫成。北雜劇在入明之後日漸衰微，被從南戲發展而來的傳奇所取代。⑳但雜劇的演出形式並未完全中斷，嘉靖之後受到南曲諸腔的影響，而有「南雜劇」之產生，從角色、音樂、到科介砌末都在北曲基礎上，雜揉了南傳奇的演出方式。㉑王實甫的《西廂記》原本即是突破傳統之作，長度有其他雜劇的五倍，又將一折應由一角主唱到底的規律打破，讓兩到三人輪唱，而且從劇名、套曲的組織等都可看出受到南戲、傳奇之影響的痕跡。㉒或許因為本已帶有南曲的因素，較易為明人所接受，當北雜劇幾乎已完全消聲匿跡時，在萬曆三十二年(1604)的兩條記載中，仍可見到搬演全本或分折之「北西廂」。㉓這固然代表王本西廂之深入人心，比其他北雜劇存活時間更長，但畢竟形式比人強，舞台上演出北西廂雜劇的機會已經不多。

值得注意的是，萬曆之後北曲已少有演出機會，舞台上搬演的西廂故事多依南曲形式而來；但王實甫本《西廂記》的刊印於此時反而大盛，在質與量上均遠超過其他傳奇本或改寫本。這與當時的劇本寫作逐漸脫離舞台演出、而轉變成案頭清賞讀物的趨勢，有密不可分的關係。㉔連新創作的劇本都難免「不

述，僅標出年代與刻印之書坊。全名請參見附表。

⑳ 參見張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》(丹青圖書公司，出版年不詳)，第二冊，頁1—9對明代戲曲中北雜劇與南傳奇消長情況的介紹。

㉑ 王安祈，〈明雜劇的演出場合與舞台藝術〉，《明代戲曲五論》，(大安出版社，1990)，頁101--140。

㉒ 蔣星煜，〈《西廂記》受南戲、傳奇影響之跡象〉，《西廂記的文獻學研究》，(上海古籍，1997)，頁605--618。

㉓ 沈德符，《萬曆野獲篇》，(中華書局，1997三版)，頁646記錄，萬曆甲辰(1604)年馬四娘與其家女郎十五六人，來吳中唱北西廂全本，但他同時亦感歎「北調幾廢」；馮夢禎則於日記中記載，甲辰六月初六日，作者與友人等請馬氏姐妹演「北西廂二出」。見馮夢禎的《快雪堂日記》，(四庫全書存目叢書據北京大學圖書館藏1616年版本影印，莊嚴出版社，1997)，卷六十一，頁九下。

㉔ 王安祈，〈明雜劇的演出場合與舞台藝術〉，頁102：「當然有關明雜劇演出的記載遠不及傳奇豐富，有不少作品只能供文士案頭欣賞而難於搬演，……」

臺灣大學學術期刊資料庫

可唱」,閱讀劇本與觀賞舞台演出之間的聯繫顯然已經越來越薄弱,所以北西廂也常與南曲中最著名的《琵琶記》、或其他傳奇劇本合刊出版,[25]可見在印行時,劇種體製何屬並不重要。

從《西廂記》刊本之出版者自道,亦可印證此一方向。如萬曆四十四年(1616)何璧刊本《北西廂記》,〈凡例〉第一條便云:「**《西廂》為士林一部奇文字,如市刻點版者,便是俳優唱本,今並不用,置之鄴籤蔡帳中,與麗賦豔文何必有間。**」崇禎四年(1631)山陰李告辰刊印之《北西廂記》〈凡例〉中也說:「**坊刻有點板者,便歌唱也。然字句塗抹,觀者眼穢,矧西廂壯丹,當與孔孟諸書,永鎮齋頭,扳腔按調,自是教坊者流,不敢溷入,且以清目障也。**」顯然都是將其出版品視為讀物,而非輔助觀賞演出的劇本。兩者文意之中並有以點板唱本為俗,《西廂記》則當作為文士清讀雅玩之意,即使核心文本無異,由於附錄文字與排印方式的不同,從俳優唱本到齋頭讀物,其間已有高下之別。

事實上,不論是透過戲曲演出、刊印文本、或口述說唱的方式傳遞,《西廂記》的故事早已經是家喻戶曉,出版商若只刊刻核心文本,可能只是大同小異。各家書坊在激烈的商業競爭中欲搶攻市場,勢必要附加足以突顯自家特色的部份。所以晚明刊本中便出現了大量的考訂、釋義、注音、評點等幫助讀者接近、或理解原先文本的內容,以及附加咸認為故事原型之〈會真記〉、歷來環繞著西廂之人物或劇作所創作的各體題詠詩詞、辨明作者與角色是否可對號入座的考證資料、或在情節上有相通之處的其他文學作品。[26]

早在 1498 年大字本西廂,及隆慶三年(1569)的顧玄緯校編本中,便已有連篇累牘的附錄,可見其作為讀本的性質已很濃厚。而何璧更在 1616 年刊本的〈凡例〉中對此現象大表不滿:「坊本多用圈點,兼作批評,或注旁行,或題眉額,洒洒滿楮,終落穢道。」「市刻皆有詩在後,如〈鶯紅問答〉諸句,調俚語腐,非唯添蛇,真是續狗。」「舊本有音釋,具有郢書燕說之訛,似鄉塾訓詁者。」刊印只有原劇曲之白文本,必須在〈凡例〉中不辭細瑣地說明原由,可見在當

---

[25] 如萬曆二十六年(1598)金陵繼志齋本、或天啟年間之《硃訂西廂記》等,乃與《琵琶記》合刊;萬曆三十八年(1610)容與堂刊本、與有萬曆四十六年(1618)序文之師儉堂刊陳眉公評本,則與《繡襦記》、《嬌紅記》等另五種南曲合刊。

[26] 此一現象亦非《西廂記》獨然,在晚明刊刻之戲曲劇本中已是越來越普遍的趨勢。請參見林鶴宜,〈晚明戲曲刊行概況〉,頁 295—305 之分析與舉例。

臺灣大學學術期刊資料庫

時一般書坊所編選出版的版本中，必然都是附錄眾多。

除了附錄文字之外，插圖也是書坊用以自我標榜的重要因素。現存最早的元末明初本《西廂記》已包括一頁半的插圖殘留，可見在書中附圖的形式由來已久。而且幾乎所有既存《西廂記》版本都附有幅數不一的插圖，更證明圖像確實扮演著重要的角色。天啟間出版的凌濛初《西廂記》，於〈凡例〉之第九則便說：

> 是刻實作博雅之助，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。

1631 年的李告辰本〈凡例〉中，雖稱圖繪非雅，但仍以較正面的態度來推銷其插圖之精美出眾：

> 摹繪原非雅相，今更闍圖大像，惡山水，醜人物，殊令嘔唾。茲刻名畫名工，兩拔其最，畫有一筆不精必裂，工有一絲不細必毀。內附寫意二十圍，俱案頭雅賞，以公同好，良費苦心，珍作此譜。(原文本有加圈)

在這些書坊自道的說明文字中，也呈現出其依違於雅俗文化之間的矛盾態度。他們所認同的是認為詩書文字的價值高於戲曲表演或圖畫的上層文人之風雅傳統，但他們希望銷售的對象－應該是更為廣泛的市民大眾－卻偏愛圖像的視覺之娛，為了要牟利，出版者只好選擇媚俗的方式。這或許正可視為書坊對像謝肇淛這樣文人的感歎之語的回應。[27]

不過，收藏與觀閱明代戲曲版本甚多的鄭振鐸早已指出，「明刊劇本，幾於無曲不圖。」[28]由同時期諸多戲曲刊本紛紛在〈凡例〉中強調自家圖繪之特色亦可見一斑。[29]明本《西廂記》之多具插繪，可說是戲曲刊本重視圖像此一普遍現象的反映，非獨《西廂記》如此而已。此一趨勢自然和文本不再是幫助理解戲曲演出之敘事內容，而是作為讀本的形式單獨存在有關。觀看的重點既異，讀者所喜聞樂見者，已經從文本所承載的故事與詮釋，擴及書中視覺呈現的圖

---

[27] 參見本文起首處所引之謝肇淛《五雜俎》中文句。

[28] 鄭振鐸，〈中國版畫史圖錄自序〉，收入張蕾編，《鄭振鐸美術文集》(北京:人民美術出版社，1985)，頁 9。

[29] 請參閱蔡毅編著，《中國古典戲曲序跋彙編》(濟南：齊魯書社，1989)書中所收集的例子。

臺灣大學學術期刊資料庫

像世界。

此外，觀賞戲曲演出通常是一種集體進行的經驗，每個演出片段的氛圍都是稍縱即逝不可逆迴的，由演員來主導其韻律；但閱讀刻印的附圖版本卻是十分私人的感悟經驗，讀者亦可以有充分的掌控權，自由地在前後書頁間來回翻動跳躍，安排自己閱覽的速度和順序。當書冊被讀者置於指掌之間摩娑翻閱，而獲知其文字內容也已經不見得是最主要的考慮時，它當然也可以被當作宜於把玩的物品，如同文人書房案頭的各種擺設與裝飾，這應該也是晚明書籍特別重視版面設計與視覺效果之變化的原因。

另一方面，戲曲刊刻之所以總是和插圖相連，或許也因為相較於文本，插繪圖像與舞台演出同樣具有視覺性突出的特點。1498 年大字魁本西廂記書末牌記中云：

> 若西廂，曲中之翹楚者也，況閭閻小巷，家傳人誦，作戲頒演，切須字句真正，唱與圖應，然後可。今市井刊行，錯綜無倫，是雖登龍之意，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。

弘治本的特大篇幅、[30]以及諸多附錄，雖顯示其有作為讀本的考慮，但上文中卻仍強調圖像表現須與演出相應。而凌濛初本〈凡例〉中說該本不當作戲曲相，所以不必圖畫，也預設了演出場面與圖繪的關係。[31]

當然，插圖設計也可能會直接向舞台上的演出借鏡。萬曆二十年(1592)建陽熊龍峰忠正堂刊本之〈乘夜踰牆〉是較明顯的例子。(圖 1)圖中張生摟住紅娘、兩人齊側身指向近旁的誇張形象與手勢，予人再現舞台動作之聯想，而根據學者的考察，像這樣附加於畫幅左右兩側的聯語，也十分類似舞台上實際的

---

[30] 據商務印書館之原寸影印本，原本高 39.5 公分，而一般明版《西廂記》高度多在 25 公分上下，內文版式及字體確實也比其他版本大，此所以其於全書題名中強調「大字魁本」。

[31] 事實上，徽州浣月軒刊於萬曆三十四年(1606)的《玉杵記》，在書之「例言」中說：「本傳遂出繪像，以便照扮冠服」，似是以圖指導戲曲搬演之意，但今日實已難考定是否真有此效果。引文請見周蕪，〈關於古本戲曲插圖藝術〉，收於《中國古本戲曲插圖選》，(天津人民美術出版社，1985)，頁 6。

臺灣大學學術期刊資料庫

布置設計。[32]傳田章在討論萬曆版西廂記文本性質的系統時，根據對文本內容的分析，將此本列為受南戲演出影響的「場上系」，以與純粹被當作讀物的「案頭系」區分，[33]更印證此一推測的可能性。但版畫與劇場的關係並非本文重點，在此不再多作申論。

當《西廂記》刊本與戲劇演出的關係漸行漸遠，而成為純粹用來閱覽的讀本，雖然圖像的重要性不減，但當然已不需再有模仿舞台身段的構圖。像忠正堂本這樣與舞台演出的視覺經驗關係密切的例子，在諸本西廂中其實並不算多見。但其對視覺元素的重視卻依舊被保留，從各個刊本中多采多姿的版式變化、與風格多元的插圖設計即可資證明。

三、整體版面設計：由圖夾文間到圖在文前

正因除了「閱讀」文字之外，讀者對書籍的整體視覺性「觀覽」的經驗，也可能影響其對內容的接受或理解的方式，本節將先探究全書的版面設計，尤其是插圖出現的位置與文本的相對關係。[34]

依照雜劇的體例，《西廂記》應是分為五本，每本有四折或齣，共計二十折或齣。在明代的刊行本中，區分方式已有很大的歧異，從依舊制、到改分為上下卷二十齣、或乾脆不分卷只標二十折，不一而足，[35]但從雜劇應具備的楔子及題目正名或移位或減省，南戲方見之各折標出二字或四字目成為常規等細節來看，晚明西廂版本在傳奇體製的影響之下，逐漸都傾向於認為將全劇分為二

---

[32] 蕭麗玲曾以世德堂本《琵琶記》為例，分析萬曆初期戲曲版畫受舞台演出之影響，包括兩側聯語和舞台上題寫帳額形式的關係，重視戲劇性多於敘述性的表現方式，以及將圖中人物面向觀者等設計。見〈版畫與劇場：從世德堂刊本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫之特色〉，《藝術學》5，(1991，3)，頁 133-184。在同時期部分《西廂記》刊本中也有類似的現象。但萬曆晚期之後已十分少見。

[33] 傳田章，〈萬曆版西廂記の系統とその性格〉，《東方學》31，(1965)，頁 93--106。

[34] 關於元明時期一般書籍插圖圖文對應之版式的演變大勢，請參考 Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*，(Stanford University Press，1998)，pp. 168--211。

[35] 參見張人和，〈論《西廂記》的版本與體制〉，《文史》第二十六輯，(1986)，頁 321--344；蔣星煜，〈明清《西廂記》刊本過目者分本分折及其出目表〉，《西廂記罕見版本考》(東京：不二出版社，1984)之附錄，頁 450--465。

臺灣大學學術期刊資料庫

十個單元、並各標二或四字目為標準定格。㊱

目前所見最早的元末明初刊本西廂記殘葉中，已經附有插圖。㊲我們雖無由獲知全書之詳細設計，但可見到插圖為單面大小，並於角落以小框標題。曲文皆出自第四與第五折，其中一幅插圖確定出自第五折〈解圍〉，另一幅則未可斷言。圖像出現的位置可能是夾於所描繪情節的文本之間、或各折之前。

現存元代刻本中，具插圖的劇曲付之闕如，連更廣義的文學作品中都甚少見到附加圖像。但日本內閣文庫收藏有五種建安虞氏於元至治年間(1321--1323)重刊的「全相平話」，採用上圖下文的形式，全書各頁之上方三分之一即圖寫下方文本之故事，合兩單面為一橫長之幅，圖首並加標題。㊳相較之下，此本《西廂記》冠圖之篇幅可能減少了，無法頁頁均加詮釋，但個別圖像的面積卻增為佔滿單面，構圖變成直式，對畫面的描繪更易於集中在單一事件的細節。

1498 年大字刊本的圖像，無疑是所有《西廂記》插圖本中總篇幅最多者。全書從頭到尾以上圖下文的形式對主要文本作完整的描繪，就連〈閨怨蟾宮〉、〈錢塘夢〉等附錄的短文都有插圖，少數亦增為單面全頁大小。㊴圖版之面積約占全頁上方之五分之二，圖文平行，每幅插圖的長度不一，有的是單面即為一景(圖 2)，或左右對頁連為一圖，但也常有綿延數葉、最多可長達八個單面的連續性手卷式構圖(圖 3)。由於每圖起首處皆有字數不等的標題說明內容，各段之間分隔十分明確。上圖下文原本是較古老的插圖形式，前述元代流傳下來的全相平話諸書中，也是全書上方插繪，並附榜題，但其插圖均為前後雙面連式，像弘治本這樣連續數葉方為一景的不規則附圖方式，在書籍插圖中確實

㊱ 傳奇體製對北雜劇刊本的影響多面而深入，除分折標目等之外，也包括曲調之異動。1598 年金陵繼志齋刊本〈凡例〉中指出，「雜劇與南曲各有體式，迥然不同，不知者於西廂賓白，間效南調，增臨江仙、鷓鴣天之類，又增偶語，欲雅反俗，今從元本一洗之。」正說明當時刊行之西廂曲調多已融入南曲之影響。

㊲ 圖版請見吳希賢編，《所見中國古代小說戲曲版本圖錄》(北京:中華全國圖書館文獻縮微複製中心，1995)，頁 230--233。

㊳ 請參閱國立中央圖書館的複製本，包括《全相平話武王伐紂書》、《全相平話三國志》等五種作品，標題為《歷史通俗演義》，於 1970 年出版。

㊴ 此版本有世界書局曲學叢書的複製本，標為《西廂記雜劇》，1961 年初版。對此本插圖最完整的研究當推姚大鈞的文章。請參見 Yao, Dajuin, “The Pleasure of Reading Drama”。

臺灣大學學術期刊資料庫

頗為罕見。

另一本值得注意的早期刊本，是收錄於戲曲與雜曲選集《風月錦囊》(嘉靖三十二年、1553 重刊)第四卷之〈新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂〉。該書雖是以雜萃選本為主，並非收錄所有內容，但所收《西廂記》篇幅甚多，且無支離破碎之病，戲曲學者劉若愚在介紹此書時遂逕稱其為西廂「全本」，[40]它又是北曲體製，所以亦不妨提出討論。

此本《西廂記》之設計亦為全部上圖下文，圖佔全頁上方的四分之一，大抵每面一圖，兩側有七言聯語，上方並加四字標題，均為扼要說明下面的文本、以及插圖之內容。它們並非出自曲文本身，而是編繪者另行創作，但與文中故事發展關係密切，如同該頁情節的故事大綱，與弘治本的情形接近。(圖 4)若再細觀其圖繪內容，如〈華堂飲宴〉與〈夫人背盟〉，雖然為前後二景，其圖像實應連續如一圖，也仍傳承自弘治本的手卷式彈性構圖。(圖 5)所以其插圖刻繪水準雖遠不及弘治本，設計立意卻頗有相近之處。只是從此二圖之明確分為兩景，且各自有其獨立的標題，也可看出將插圖格式整齊化的趨勢，如弘治本般長度不一的插繪自此成為絕響。

檢視現存晚明刊本《西廂記》中的插圖頁數，(參見附表)我們會發現各本插圖雖難言有定數，仍以二十圖或十圖居多，這是因為明代對該劇的理解已演變為劃分成二十個單元，漸成定式的標目方式亦明白點出各折情節發展的重心所在，在文本編注者、插圖設計者、與讀者之間易於形成共識，每折一圖便很自然。書商若為節省刻印經費，常將插圖減半，但亦未必機械式地描繪單數折或雙數折的情節。

晚明的插圖雖不再出現全書上圖下文的方式，但每一至二折便有一幅，仍可見到圖像在書中所佔之重要性，以致許多書商要在書名中特意標明「全相」或「出像」。不過，到了天啟、崇禎年間，《西廂記》的刊本幾乎全配有插繪，反而不再於書名中強調此點，或許正反映出插圖已成為不可或缺之物，而需要進一步以出自名家繪稿、良工刻印來標榜自家特色，這應該也是商業化競爭之

[40] 根據劉若愚的研究，此本中收第一本、第二本之二、三折、第三本之一、二折(不全)、第四本之一、三折、第五本之第一折；並省略所有楔子，賓白亦減少。劉若愚，王秋桂譯，〈風月錦囊考〉，(《中外文學》54 期，1976，11)，頁 98—126。此書有學生書局據西班牙收藏之孤本所作的影印本，收入「善本戲曲叢刊」第四輯，1987 年出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

下走向精緻化的必然發展。

就插繪於書中出現的位置而言，大致可看出以下這兩個趨勢：

(一) 逐漸從散夾於文本之間，轉變為集中出現在全書之前；

(二) 圖的大小，由單面擴充到合左右兩面為一更大的構圖。

萬曆初期的各幅附圖多半被打散出現於各齣之首，或是夾於圖繪的曲文之間，這是延續最早的明初本而來。早期為單面大小，以 1592 年建陽忠正堂刊本為例，(圖 1)插圖冠於各齣之首，佔單面全幅，上方標出齣名，兩側並有非出自原來文本之聯語進一步提示內容，[41]文本則緊隨其後。到了刻印於萬曆二十六年(1598)的金陵繼志齋刊本中，插圖則已擴大為對頁連式，雖仍有框欄相隔，讀者於翻閱之間所見，乃是宛若一幅完整冊頁的圖繪，(圖 6)不再被文本或作為提綱的對語所包圍，圖像的發揮空間便有所增加。

自萬曆晚期開始，除了少數可能為重刊早期本子的刻本之外，插圖出現的位置幾乎均為彙集置於全書之首、戲曲主要文本之前。(參見附表)從全本上圖下文、夾附於書頁之間、演變到合輯於書冊的最前面，圖像與其應該要描繪的故事內容，在具體的距離上顯然是越來越遙遠了，在當頁所佔的面積亦有所增加。讀者翻開《西廂記》，通常在序文、凡例、目錄、或部分附錄文字之後，便會見到精美的多幅全頁大小之獨立而完整的插圖，宛如預先提示各齣內容的連環圖畫，因此應該能使讀者對故事留下更強烈的印象。但這些與文本漸離漸遠的圖像，是否仍以如實描繪情節事件，以期「唱與圖合」為主要考慮呢？卻必須進一步檢討其個別的圖文關係才可確定。

四、圖與文之關係：從亦步亦趨到若即若離

在上圖下文版式的刊本中，圖像所佔的面積雖多，但文本的影響力籠罩全篇，插圖通常只是忠實描摹出下方文本中所敘述的故事情節。當圖繪逐漸縮減為每折一圖時，各折之中心事件雖有定數，但即使在描繪同一情節時，插圖作者亦有其選擇的彈性空間。以下茲以第十一折〈踰垣〉為例，來看幾種敘事性較為突出的版本在詮釋文本時，如何於版式與構圖上加以變化。

〈踰垣〉的故事大意是，張生害相思，得紅娘傳來鶯鶯回應其信函之詩，

[41] 註 36 所引繼志齋本〈凡例〉所攻擊的「又增偶語，不雅反俗」，或即指此類提示內容的對句而言。

臺灣大學學術期刊資料庫

暗指待月西廂下，約他過得牆來相會，遂於夜間乘鶯鶯與紅娘在園中燒香時趨近。他先是在門邊誤摟了紅娘，待得翻牆而過與鶯鶯會面，孰知鶯鶯卻突然變卦，板著臉教訓了他一頓，只好頹然離開。插圖篇幅最多的 1498 年刊本將之分為四景表現，從「張生誤摟紅娘」、「鶯見生跳牆怒詰張生」、「鶯嗔生跳牆紅命生跪受責」、到「張生因鶯鶯背約悶回書館」，(圖 7)以單面到三面不等的長度，詳細刻劃出情節的逐步發展，插圖與文本的配合可說是亦步亦趨。

在將插圖分別置於各齣戲文之前的 1592 年忠正堂刊本中，(圖 1)畫的是張生誤抱紅娘，紅娘指引他鶯鶯在隔牆湖山下的場景，其時張生應尚未踰牆，但繪者卻將三人同畫於牆之一側，對細節處作了更動，而更突顯張生摟住紅娘、側身望向鶯鶯的舞台動作般之效果，可說是選取故事之高潮來呈現。圖上標出的齣目「乘夜踰牆」，以及兩邊總結全折內容、卻非出自曲文的聯語：「漫道文才海樣深，尚難猜四言詩句；誰知色膽天來大，卻易跳百尺垣牆」，仍具有強烈的說明性質。

在可能刊於萬曆年間的金陵文秀堂刊本中，(圖 8)插圖是夾於各齣的文本之間，版面已擴大為對頁連式，雖然圖像與忠正堂本完全不同，但其上方列齣目、兩側加聯語以說明插圖內容的形式，卻顯然從前本而來，而且其對句：「色膽如天潛越垣牆百尺；文才若海暗詳詩句一聯」，也與前述刻本中的聯語關係密切。此幅圖像畫鶯鶯坐在太湖石前之石座上托腮沉思，紅娘則站在牆邊，看著張生翻牆而過，強調的是「踰牆」的動作與瞬間。若純就故事之發展而言，張生翻牆而過後與鶯鶯的拉鋸對話，或許才是全折的重心，但翻牆的動作卻是使此齣內容與其他齣中的三人互動關係區分開來的關鍵，因而成為多本西廂記中，此齣表現方式的通例。這也是以情節高潮的瞬間作為表現中心的又一例。

以文秀堂本為代表，但未必始於該書坊的此一構圖，便不斷被抄襲複製。像 1598 年出版的繼志齋刊本、與三槐堂刊本等一系列翻刻本，插圖仍穿插於文本之間，〈踰垣〉一折也採用了幾乎完全相同的圖式，只是將插圖邊緣的文句一概都加以省略。(圖 6)

插圖既是夾於戲文間出現，當然並不虞讀者不清楚所繪者為何。不過，在圖上出現直接敘述故事內容的詞語文句，確實有不斷減少的趨勢。綜觀晚明之各本西廂，圖側的聯語雖逐漸絕跡，齣目標題仍不時出現。凡是圖中帶有齣目標題者，由於標舉發生之事件明確，對構圖立意有較強之約制，所繪插圖往往也保留敘事性描繪情節的表現因素。當以說明性質更強的對幅聯語作為插圖之「邊框」的現象，漸漸自各個刊本之中消失，圖像表現的空間便因而加大了。

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，在萬曆晚期以後出版的諸本《西廂記》中，插圖的位置已向前移動。如前節所述，當圖像由上圖下文、穿插文間、演變到集中於全文之前，和文本的具體距離已經越來越疏遠。另一方面，也出現了八、十二、十三、十四幅等與戲曲分五本二十折之規律完全無涉的圖像頁數。這更代表在設計插圖時已不再覺得圖像與文字之單位必須要一一有所對應。事實上，根據我對個別版本進一步的分析顯示，《西廂記》之版畫插圖不但在出現位置上與文本漸行漸遠，就連詮釋的模式也逐漸脫離文本的約制，不再只是「用圖說故事」的圖解說明之功能而已。

故事性鮮明的戲曲插圖，原本理所當然該採用繪圖設計者必定熟悉的敘事人物畫模式，亦即擇取故事發展中情節的高潮，忠實而巧妙地以畫筆捕捉重現人物的互動關係。在出版市場空前蓬勃，競爭亦十分激烈的此時，我們卻不一定能從所有連幅插圖中拼組出故事的原貌，可見敘事畫模式已不再只是唯一的選擇，而有多種創新的方向。

此處也必須說明，在我所閱讀過的諸本《西廂記》中，並沒有任何一本能完全脫離對王實甫文本、或其文字的考慮；純粹敘事性之模式也從未完全絕跡，在明末、甚至入清之後的版本，都不乏其例。不可否認地，在諸本《西廂記》中，圖像之描繪方式與文本內容之關係十分密切的忠正堂本、繼志齋本、以及起鳳館本諸系列刊本，㊷往往是書坊常加模仿與重刻的祖本，敘事意味濃厚的插畫在整體市場上仍然佔大多數。但它們常是直接採用既有刊本的插圖完全抄襲、或加以簡化、或在局部略加改變，較少見到新意。而本文所要處理的，主要是脫離純敘事模式的表現形式，其中雖不免保留敘事性的因子，甚至仍以敘事圖作為主要的基礎，只是同時也納入新發展的現象，彼此未必絕對相互排斥。

對版畫藝術的創新而言，技術的掌握與演進應是促成多元發展的必備要素。晚明時木版刻印之技術發展已經十分純熟，能以細膩穩健的刀法傳達最纖細勻長的線條，以及最繁複的物象及構圖。我們在萬曆時期徽派刻工的作品中，已經看到人物版畫技術發展的高峰，從萬曆三十八年(1610)起鳳館刊本《西廂

㊷ 此處取忠正堂本、繼志齋本與起鳳館本分別作為該系列之代表，但並不確定該三本即為全系列之首本，只是因為大多數版本的確切年代難定，而這三本分別有 1592、1598 與 1610 年的明確紀年，而且刻印水準亦較佳，故取以為代表。

臺灣大學學術期刊資料庫

記》便可見一斑，其與繪畫中之白描畫傳統關係密切。[43](圖 9)當時彩色套印技術也已初萌，至崇禎年間又有長足的發展，[44]《西廂記》刊本中即有多種雙色、乃至多版彩色套印的例子。而具備傑出技術的徽派刻工此時已常受聘到江南其他出版中心去工作，甚至進而安家落戶，[45]各地亦漸漸培養出足資抗衡的良工。明末各地區版畫之風格相互趨近，幾個主要的出版中心，如新安、金陵、杭州、吳興的刻印工藝水準也都很整齊，使得我們已經無法像傳統的研究方法一般，純粹以刻工出身、或所在的地域之別，來作為理解各刊本之風格的入手點。

當技術均已普遍提高之後，名工巧匠已經不足為奇，書坊勢必要從其他方向另謀出奇致勝之路。尋求著名畫家為之繪稿便是一途，錢穀、陳洪綬之名，便因而出現於部分《西廂記》書頁之中。但另一些設計者則在不同程度上自此一傳統歧出，不再以精細清晰地敘事為滿足，而欲自構思立意上另闢蹊徑，圖像與文字的關係遂從早期的對文本亦步亦趨，轉為更游移曖昧的若即若離，敘事性日益降低。以下所探討的便是其中一些新的發展。

五、敘事性之降低：題材從人物到山水花鳥

敘事性降低的先聲，第一步便是核心的人物動作部分減少了比例，而以山水或花鳥的題材來代替，圖像取材的範圍亦因之擴大。

萬曆間之戲曲插繪的構圖，原已有從庭園人物向山水廣景轉變的趨勢。以萬曆四十二年(1614)出版的香雪居本為例，此本由錢穀繪圖，汝文淑摹，再經刻印成書。所繪多以庭園小景為主，圖中之敘事性雖仍清晰可辨，人物活動的空間卻已被縮減於一隅，重心在於對庭園山水的展現。例如〈傷離〉一折，乃是描繪張生進京趕考前，與鶯鶯在長亭話別，場景已是普救寺外的郊野。在荒野中，鶯鶯乘車、張生跨馬，分居於畫面兩端，哀婉互道珍重，是最常見的基本圖式，如同萬曆三十年(1602)刊曄曄齋本所呈現。(圖 10)圖中已加強畫出山水部分，並有意識地刻劃山石之紋理。但在 1614 年香雪居刊本的同一折插圖

[43] 請參見周蕪對徽派版畫的研究：《徽派版畫史論集》，安徽人民出版社，1984。

[44] 王秀雄，〈中國套色版畫發展史之研究 (1)唐至明代套色木版畫之演進〉，(《師大學報》30，1985)，頁 571--601。

[45] 請參見周蕪，《徽派版畫史論集》，頁 19—47 對黃氏家族刻工的研究。

臺灣大學學術期刊資料庫

裡，將鏡頭拉得更遠，高峻主山巍然矗立於畫幅中間，坡脈層層後退，依稀可見到遠景的城關與茅屋，山石上細密的斧劈皴，以及寬闊的全景鳥瞰視角，使全畫充滿表現力與張力，人物的活動卻隱身其中、不易引起注意。(圖 11)

〈傷離〉一折的場景原設定在曠野裡，加重山水的比例或許仍有道理。崇禎間出版之師儉堂刊湯顯祖評本的〈解圍〉一折中，(圖 12)主要人物的動作部份顯然與 1610 年起鳳館本系統圖中的左半相同，(圖 13)但插繪畫者卻將他們置於山水之四圍當中，而且以多變的刀法極力表現山石皴紋與樹葉的多樣化。敘事性雖仍保留，繪者更希望吸引觀者注意的顯然是框圍人物的山水。另一方面，在此一比較中，我們亦可見到各版本插圖之間如何抄襲借用的一種模式。當時既無版權法的約束，書坊有時便全本依樣翻刻，或是截取暢銷版本之句釋、評點、插繪的部分刊印，或如此例般襲用局部再加以延伸變化。

晚明此種以山水元素作為戲曲插圖中主角的趨勢，並不只出現於《西廂記》。蕭麗玲在《琵琶記》諸本插圖的研究中，將其表現方式概分為以人物活動為主、或山水冊頁插圖，亦指出兩者在發展上有前後相承之關係，大致以刻印於萬曆二十八年(1600)的環翠堂本為界，但該本兼具前後兩類特質，仍有過渡性格。[46] 至於環翠堂本《西廂記》，其確切的出版年代難定，但應在萬曆間，其中插圖乃以敘事人物畫為主，場景多在庭園之中，山水畫的因子並不明顯，與環翠堂本《琵琶記》的情況並不相同。萬曆年間刊印的《西廂記》甚眾，年代常難斷定，但亦有與此相同的演變趨勢，至遲在 1610 年出版的容與堂本、和 1611 年刊之徐渭評本畫意北西廂，已經清晰可辨。如前所述，轉變的通則雖非適用於所有版本，但仍可看出大勢之所趨。

事實上，將人物活動置於廣闊山水之間、將畫面推遠，或許是晚明敘事畫整體發展傾向之一端。目前對晚明敘事畫只有零星的的研究，尚不足以討論其整體的發展，但至少像在吳派後期畫家所熱衷處理的唐代長篇敘事詩《琵琶行》中，畫中所見也多為大片的水景江面，船上的人物反而不起眼。[47]

---

[46] 請參見蕭麗玲，《晚明版畫與戲曲和繪畫的關係--以〈琵琶記〉為例》，頁 50--64。

[47] 請參見林麗江，《明代琵琶行敘事畫之研究》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1991。林麗江在文中曾將此一現象與蘇州之地方風光特色、與畫家刻意欲沖淡哀傷情感之另類解讀相連繫，但仍須在他們對山水場景甚感興趣的前提之下，方會有此傾向。另一方面，林麗江亦指出，此類畫作中敘事成分降低，轉而強調抒情式的詩意。它可說是明代繪畫中流行之詩意圖題材的例子之一。

臺灣大學學術期刊資料庫

除了山水小景之外，尤有甚者，就連花鳥畫題也納入了《西廂記》插圖之中。山水因素的介入雖會削弱人物活動的敘事性，但亦可與之並存；而花鳥畫卻會徹底取代人物的空間，使敘事性蕩然無存。此一變化遲至崇禎年間才出現，包括崇禎四年(1631)刊於杭州的李告辰本，以及崇禎十三年(1640)出版的天章閣刊本，均是以大量的花鳥畫作為插圖。

李告辰本共有四十幅單面大小之插圖集中置於書前，各頁均有欄，欄內並再畫出圓框。每折有兩幅圖，在葉之正面的是敘事畫，版心附有二字之折目，明白標示其內容，標題均出自 1614 年王伯良本。出版者在〈凡例〉中已說明，其文本乃根據校讎嚴謹的王伯良本而來。若比較此版本中葉之正面的諸敘事圖與王伯良本之插圖，如第二折的〈投禪〉，會發現其構圖與風格也受到王本的影響，應有部分是自王伯良本取材，再經調整增刪而來。(圖 14 與 15)

但此本更具特色的其實是在葉之下，亦即敘事圖背面的另二十幅圖。它們同樣是被框圍於圓形的內框中，其題材十分多元化，有竹石、折枝花卉、畜獸、松樹、山水小景等，並無標題，但幾乎均有繪者的簽款，包括陳洪綬、藍瑛、董其昌、魏之克等名家，或標明「仿戴嵩」等，如同一幅幅精美的冊頁小品。(圖 15)此書刊印於杭州，[48] 陳洪綬為其寫作題辭與跋語、圖繪鶯鶯肖像，作序之董玄也特別在文中提及，[49] 他又活動於此地區，應該有實際參與創作無疑。但如董其昌等人是否特別為之作圖則仍難以確認，單由版畫中簡約的構圖、無法如實重現的筆墨，自然更無法與畫家的繪畫風格作具體的連繫。

根據我目前的研究，各葉前半的人物插圖，和各折文本的情節仍有緊密關連，並且標出宛若全折主旨的折目，帶有明顯的敘事性。而其繪者卻是隱身無名的。至於各葉後半的諸圖，似乎與文本全無說明性或諷喻式的關係，甚至於也未試圖以題寫文本中的文句，來與戲曲文本作連繫，若更動其前後的順序，也不會有太大的影響。證諸李告辰在〈凡例〉中誇示自家插圖之精時說：「摹繪原非雅相，今更闢圖大像，惡山水，醜人物，殊令嘔唾，茲刻名畫名工，兩拔其最，畫有一筆不精必裂，工有一絲不細必毀，內附寫意二十圍，俱案頭雅賞，以公同好，良費苦心，珍作此譜。」文中並未提到敘事人物畫的部分，卻標榜這些模仿繪畫形式、標著名家簽款、非人物題材的「寫意」圖像，它們在位置

[48] 校刻者李廷謨於跋語中自署:「庚午仲秋李廷謨題於虎林邸中」。虎林即杭州。

[49] 董玄〈西廂序〉:「夫告辰以風流之才，合崔張風流之事，果爾相當，則刻之義存焉矣。而兼以陳章侯風流之筆，此誠葩繡相映，翠玉相臨，無煩余贅也。」

臺灣大學學術期刊資料庫

上雖居於敘事圖之後，但顯然才是出版者所要標榜的特色。〈凡例〉之條文似乎也證明了，副圖主要是為滿足視覺之娛而作，毋須在乎其與文本之間的關連是多麼地薄弱。

另一本天章閣刊之李卓吾評本《北西廂記》，可能也是在杭州附近刻印。[50] 雖然比前述版本晚了九年出版，但陳洪綬先後為這兩個版本繪製相異之鶯鶯肖像，二書中也都收錄了部分陳洪綬所作的插圖。不過這兩本書的插繪都是集體創作，我們今日已無由獲知總其事的設計者是誰。二十幅對頁連式的插圖集中出現於全書之前，內容是十幅人物圖和十幅花鳥畫相間穿插出現，各幅畫上均題有文句，全都是出自於戲曲文本，但從所選文句之出處來看，也並非每折摹繪一圖，一一對應其文本內容，其間不見固定的規律。

和李告辰本的人物圖相異的是，十幅人物畫的部分均為仕女圖，描繪單一女子在庭園之中、或居室之內行止坐臥的諸般情態，從拈花微步、坐調鸚鵡、到倚石題書、臨窗整妝，不一而足。所擷取之題句內容，均是張生形容所見鶯鶯之容貌、姿態、或鶯鶯自抒相思之情，書中十幅圖像便該是描繪鶯鶯外在之絕美容顏、和內心之閨怨幽思，而插圖之末更附有署名「西湖西侅生」者所寫「書十美圖後」的題跋。

將一本《西廂記》濃縮於崔鶯鶯一人，或許與晚明讀者評家對此戲曲之閱讀方式有關，鶯鶯往往被認為是全書的核心人物，各個版本中原本不乏逕以「崔氏春秋」、「崔傳」稱此書，或附加眾多與崔鶯鶯相關之考證文字的先例，於全書之首冠以鶯鶯的肖像，更是十分普遍的現象。但在整本插圖中以鶯鶯單一形象之多種變貌為主者，卻只見於此書。畫中僅見不同情境中之美人，而無敘說戲曲故事之意，確實可以純作玩賞的美人圖視之。尤其再加上「書十美圖後」的跋文一篇，文中亦只盛讚仕女之圖像傳神，完全未涉及鶯鶯故事，更可見設計者對敘事功能之毫不在意。

以第七圖所題之「榻伏定鮫綃枕頭兒上盹」為例，(圖 16)文字出自第五齣〈解圍〉之初，鶯鶯上場自述，從見了張生後，便牽動幽情害起相思，慵懶昏

[50] 出版者於書中自題「西陵天章閣醉香主人」。西陵有兩地，一在今湖北省境內，一在今浙江蕭山附近。因為圖寫題跋者自署「西湖古侅生」，提供圖稿之陳洪綬也是主要於杭州附近活動，1639 年才剛參加過張深之本《北西廂》的題校與插圖設計工作，而杭州又為當時印刷的中心之一，似以杭州的可能性較高。

臺灣大學學術期刊資料庫

睡。閨怨本是美人畫中甚受歡迎的題材，畫家便從她的這段唱辭中選取了三段來圖繪，這是其中之一。本齣之主要內容應是稍後強寇臨寺欲劫鶯鶯，看鶯鶯如何應對、張生如何獻計退敵，但畫家自此折擇取四段文句，來作第五至八幅的插圖，卻都與故事之重點無關。第七圖的畫中乃從植有芭蕉的庭園望向室內，只見仕女閉目枕臂、斜倚於榻上，四周並佈滿瓶花盆景，與題句符合。

第八圖的題句是「蓮臉生春，似那傾國傾城的太真」，(圖 17)出自同齣中孫飛虎對鶯鶯花容月貌的稱讚。插畫索性繪出一枝挺立的荷花，就譬喻的字面來描繪，單一題句與圖繪之間確實是相關的。這便是另十幅花鳥畫的一個通例，以花鳥之畫題為中心，畫面上自無任何敘事之意，僅以題句和戲曲文本鬆散地連繫，與文本故事的關係便更加遙遠了。

若再細審這些花鳥圖像，我發現至少有八幅乃直接從萬曆末年到天啟年間(1619—1627)陸續出版的《十竹齋書畫譜》中抄襲轉化而來。像此圖便出自《書畫譜》之第六幅，(圖 18)只是將套印多色改為單純黑白對比的墨色表現而已。顯然十竹齋出版品在市場上大受歡迎，天章閣的設計者便在《西廂記》曲文和十竹齋的圖像資料庫間，尋求圖文相符合的例子，然後依樣刻印出花鳥題材的圖像。如此一來，也就承襲了《十竹齋書畫譜》原有的強烈玩賞意味，[51]這和另十幅美人圖的意趣亦有相通之處，亦即非為說明或譬喻故事內容而存在，觀者自可在每一幅圖像本身得到觀賞的樂趣，而各幅圖像之間也並沒有有機的聯繫，可以單獨欣賞，不像敘事性插圖之宛若連環故事畫。而仕女圖和花鳥畫皆是由繪畫傳統中借來，亦使戲曲插圖的內容更為豐富，不再限於人物圖像。

此本插圖在選擇圖繪之段落文句時，顯然是以既有之圖像資源為優先考慮，再於文本中尋找可以化為圖像的文句。其插繪與文本的聯繫只在單一文句的字面之上，即使是美人圖的部分，和主角人物的性格和故事情節也沒有太大的關係，敘事性幾乎已經蕩然無存，圖文關係顯然有了很大的逆轉。相對於忠實依照文本的情節而作圖的多數插圖版本，若非圖中題寫的曲文提示，觀看天章閣本之美人圖與花鳥畫的讀者，恐怕很快便會忘記自己正在閱讀《西廂記》。

山水畫之介入，固然分散了讀者觀覽敘事人物部分的注意力；花鳥畫題材之納入，尤其標示著裝飾性因素的出現與擴張，這也是下節所將討論的重點。

---

[51] 請參見馬孟晶，〈晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究〉(台灣大學藝術史研究所碩士論文，1993)中，對二書與晚明玩賞文化之關係的分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

六、對邊框之意識：以裝飾性稀釋敘事性

《西廂記》插圖版畫中的裝飾意趣，雖未必能完全取代圖中的敘事性因素，但其帶給觀者的視覺之娛，卻足以稀釋原先對忠實再現人物動作、故事情節的興趣，或甚至開闢出更豐富的詮釋空間。

對於版畫中之裝飾性的現象，我們應該作較多元的思考。「圖案化」大概是最狹義、也最易見的裝飾手法。這在標準的徽派刻印風格中得到最高度的發展。例如同樣由汪耕繪圖，徽州黃氏刻工刻成的杭州起鳳館(1610 年)和徽州玩虎軒(萬曆年間)之〈就歡〉一折插圖，(圖 9 與 19)構圖雖非完全一致，造型風格卻頗為類似，人物的身形比例均有特意拉長之勢，線條亦均勻綿長而婉轉優美。更值得注意的特點是其圖案化的傾向。玩虎軒本尚只見壁間、床榻邊緣、和被枕上有圖案泛現，起鳳館本則是各式各樣的齊整圖案充溢於所有的空間，人物彷彿身陷於一片花團錦簇之中。

如此明顯地圖案化的趨勢並未延續太久，在現存版本中例子不多，且集中於萬曆晚期出版的版本。明末蘇州存誠堂刊印之魏仲雪評本的〈鬧齋〉一折中，(圖 20)構圖明顯襲自起鳳館本，(圖 21)只是在空間上略為調整。圖中魏之璜的題句取自文本之中而略作改動，但卻省略掉大部分的圖案化處理。此圖所本當然可能是未如起鳳館本般注重裝飾細節的另一本子，但畫面相對而言乾淨許多，仍顯示起鳳館此種風格並未特別受歡迎，或在技術人力上過於耗時費工，因此不再被採用。

岡布里奇(E. H. Gombrich)在《秩序感》(*The Sense of Order*)一書中曾經提出，裝飾的兩個重要步驟是構框(framing)與充填(filling)。[57] 上述圖案化傾向的例子把重點放在充填，邊框並不突顯，填入的又是重複的單元，也談不上有特別的新意。事實上，我們對裝飾性的認識似乎多半局限於注意其「充填的內容」，但是不論填入的是不是圖案，一旦以邊框劃定出描繪之範圍，便將之與鄰近區域明顯地分隔開來，對整體視覺效果的呈現，包括突出充填之內容也很重要，這部分卻是學者向來所忽略的一環。晚明有數本《西廂記》，正是以其對邊框之鮮明意識，而有突出的裝飾性效果，並因而建立起各自獨特的風格，值得我們作更細密的探索。

---

[57] Gombrich, E. H., *The Sense of Order—A Study in the Psychology of Decorative Art*, (Phaidon, 1979, 3rd impression, 1994)，頁 75。

臺灣大學學術期刊資料庫

突出邊框的趨向，是在插圖受文本的約制愈來愈淡，對敘事性的堅持亦日益降低的前提之下，方有可能出現，表現的重點可說是由「中心」向「邊緣」游離。但其具體的表現則仍依版本的重心而異。

如同前節所述，在敘事圖像中，鏡頭一旦拉遠，背景的山水部分重要性漸增，人物活動似乎便不如對四周環境的描繪來得引人。(圖 10 與 11)同樣是〈傷離〉此折，在刊刻於 1631 年的李告辰刊本中，更進一步將之加上了圓框，(圖 22)使得原本已經隱於大片山水之間的鶯鶯與張生益發地不起眼。

李告辰本插圖的形式，是透過個圓形邊框去觀看，與傳統的長方形畫面十分不同。此種外方內圓的雙重構框，被稱為「月光型」插圖，盛行於明末清初之間的戲曲小說。這樣的形式並非前無古人，冊頁繪畫中早已有團扇形式，裝裱入冊之後與此種形式十分類似。稍早於天啟四年(1624)出版的《十竹齋書畫譜》之《墨華冊》，也是全部二十圖均繪於圓框之中，顯然是模擬團扇冊頁而來。(圖 23)從李告辰本〈遇豔〉之敘事插圖中，前景林木沿著圓框布列，後圖之彎曲竹枝也呼應外框的形狀看來，(圖 24)應是原本即為圓框之圖而設計。外框的改變使視覺效果更為複雜，再加上葉之背面的「寫意」小景圖中，物象既無特定意義，又彷彿是飄浮於畫面之上，裝飾感益發強烈。

在刊印於明末的上海華東師大收藏、徐渭評本西廂記中，進一步對邊框之變化顯示出高度的興趣。該書最前面闕二葉，現存十二幅單面圖集中於前。各頁均為上文下圖，與元到明初習見的上圖下文形式正好相反。上方之文字先為每折的二字目，再收錄並非出自文本中的，描寫該折主要事件的七言律詩，以及數句評語。下方的圖像皆為與文本配合的敘事圖，圖本身與他本相較頗為平常，亦有轉抄之痕跡，真正具有特色的卻是在其邊緣處。各幅在方欄之內再分為兩種框，一種是圓框，四個角落並各飾有一折枝花或日常用具，花飾在邊緣之內外框間漂浮，使圓框的存在更為突出；(如圖 25〈赴科〉，請比較圖 10、11、22 之〈傷離〉。)另一種乍看之下好像是方框，實則是在四角各作有一道花邊凹入之入角方形。(如圖 26 之〈鬧齋〉，請比較圖 20 與 21。)畫出邊框、與無意義之折枝花圖案的填入，皆使得人物敘事畫為裝飾圖所包圍與減弱。

像這樣強調插圖邊框的例子，並非遲至明末的《西廂記》刊本中才出現。嘉靖四十五年(1566)建陽書林余氏新安堂重刊的潮州戲文《荔鏡記》，全書分為上下三欄，下欄為戲文，中欄則是其插圖，若非有上欄之文字，便仍像是傳統的全書上圖下文形式。插圖之兩側有題詩提示此節之內容，嵌於其中的圖像有部份在原本的欄線中另畫出多稜式邊框，(圖 27)已為明末發展之先聲。但在此

臺灣大學學術期刊資料庫

本中插圖的面積仍很小，也顯得粗糙，邊框亦不太明顯，而且在整體出版品中出現的頻率較低，不像晚明時，真正蔚為一時之風尚。

與描繪主題無關、具有裝飾性的圖樣進入插畫之中，往往如李告辰本般是從「副圖」開始，而且常是伴隨著說明或題詠之相關文字而出現，也並不以敘事文本為限，連地志中都不免。天啟元年(1621)於杭州出版的《東西天目山志》，在書前附圖多幅，除了全景之外，並有描繪名勝的單面分圖。山志當以山水畫為主題，書中所附確實有細緻精巧的山水版畫，但在各分圖的對頁也有針對該景的說明與題詠文字，以非規格化的書法性字體寫就。更特別的是各幅題字均是書於不同形狀的框中，包括竹簡、樹葉、竹節等，這些非幾何形的形式，原本也都可以是書寫的媒體，像竹節上的文字便宛如刻於竹雕筆筒上的題字。(圖 28)對設計者而言，不但要讓讀者知道題詠的內容，也十分講究如何去呈現的文字形式與其載體。值得注意的是，帶有裝飾框的說明與題詠，並非出現於山水圖的背面，而是並列在其圖像之前，讀者可以同時觀覽，形式上類似書畫冊頁之對幅，顯然設計者對這部分的圖像亦賦予和山水圖相同的重視。

另一個更有趣的例子來自於小說，它對邊框有相同的關注，但卻是截然不同的運用方式。崇禎十四年(1631)刊印的長篇小說《隋煬帝豔史》，是描述隋煬帝一生的故事，共有四十回，各以兩句對句為目，書前附有為數眾多的插圖。中國傳統小說中，原本即有夾敘夾議的特點，《豔史》一書，便是在散文體敘述當中，穿插敘事者以韻文寫成的議論文字，然後批評者的意見又再加附於行間作為眉批。

此書的最大特點，卻是在插圖設計也有「夾敘夾議」的形式。每回依據其回目中單一題句之內容，各自繪作一幅敘事性的插圖；背面則是包圍於裝飾框中的題字。和前述《天目山志》不同的是，其變化處並非外框的形式，各頁皆為雙重方框，但內外框之間布列著各式各樣主題相異的裝飾圖樣，並在框外角落標明裝飾圖樣的主題。題字之內容並非來自於小說文本，而是取材於歷代詩詞或成語，有的出自同一作者，有的則是集多家文句拼合而成，乃針對文本之情節而來的演繹或批評。各幅所用的字體或書體都刻意地不相同，因此書法本身亦具有裝飾之意趣。

至於身居邊緣地帶的裝飾框，其實反而是全書最富創意的部分。插繪者所擇取之圖案，也同樣有對文本作說明、比喻、或批評的功能，彷彿是圖像形式的評點，而且不是依照框中題字的內容來發展，通常是與之平行的對文本之評釋。

臺灣大學學術期刊資料庫

例如第十七回〈煬帝觀圖思舊遊〉，描述煬帝在殿上見到〈廣陵圖〉，思念起江都的秀美山川。前圖畫出煬帝與蕭后偕宮人觀圖，背面草書題的是明人李夢陽的詩句：「海雲明滅見揚州，看圖彷彿曾遊處」，仍是描述圖中所繪之意；四周寬框中卻是圖畫的各種形式－屏風、扇面、手卷、立軸、紈扇等，漂浮於空白背景之中，角落題著「圖畫」，點出與小說文本的聯繫。(圖 29)它可說是根據故事主要道具略作遊戲式的衍繹，但其呈現方式卻也透露出，當時人對多樣化的書畫裝裱形式，已有高度的關注或意識。

第三十九回〈貴兒罵賊〉，描述煬帝氣數將盡，宇文化及叛軍入宮執帝，寵妃朱貴兒正義凜然，罵賊背義，不屈而死。背面之題句是集陳子昂之四詩句而成：「自古皆有死，殉義良獨希，感時思報國，胡乃在蛾眉。」文字已是評論之意。四周欄內是折枝菊花散列，標題為「傲霜枝」，典出蘇軾句：「菊殘猶有傲霜枝」，以之譬喻貴兒之忠烈。(圖 30)在此若無角落的小字標題，框內只如尋常裝飾圖案，像華東師大徐評本圓框外的折枝花一般；(圖 25 與 26)一但添上名稱，寓義更深一層，亦即連裝飾圖樣也扮演批評文字一般的功能，與題字間相互平行，各自指涉其核心文本。

對讀者而言，這部演義小說本是消閒讀物，並不要求具備特定的文化背景。但欲解讀背面插圖之邊框圖案及題句的寓意，卻絕對需要些基本的文化常識，從思索到意會，有豐富的解謎之趣。因此，在這本書中，敘事文本雖是全書之中心，但也最易讀；位處最邊緣的插圖邊框圖案，卻反而是最曲折、具有知識性向度的部分。

這整套精巧豐富的插圖設計，可說是刻印者所引以為自豪的創舉。他在〈凡例〉中除了強調繡像之精美可作案頭珍賞之外，還特意標明：

> 繡像每幅皆選集古人佳句，與事符合者，以為題詠證左，妙在個中，趣在言外，誠海內諸書所未有也。
>
> 詩句皆製錦為欄，如薛濤烏絲等式，以見精工鄭重之意。
>
> 錦欄之式，其製皆與繡像關合，如調戲宣華則用藤纏；賜同心則用連環；……貴兒罵賊則用傲霜枝；弒煬帝則用冰裂，無一不各得其宜。雖云小史，取義實深。
>
> 詩句書寫，皆海內名公巨筆，雖不輕標姓字，識者當自辨焉。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這本與李告辰本同年出版的小說中，我們可以見到與李本西廂同樣區分出前後正副圖的設計，背面的圖像也是裝飾意味濃厚，而且就連花邊都與文本相關，邊欄自有其積極介入的功能。敘事圖依然重要，卻已非唯一的關注焦點，背面的部分反而更加精巧有趣，如何在既有的詩文或圖樣的資料庫中，找出最適合於論評文本的組合，便成為書坊所標榜的特色。《豔史》插圖對邊欄的運用方式，雖與李告辰本西廂、或《天目山志》皆有所不同，但均有注重邊框、突出裝飾意趣的特點，這正是明末版畫的新風格之一，在其他書中還有許多相似的例子，在此不再一一列舉。

中國傳統的版畫插圖，多半採用與書頁形式平行的方形邊框，由於文本也是採用同樣的邊框，觀者往往不會特別意識到其存在。宋元佛經插繪中雖也曾出現加入花邊之設計，[53]但作為崇拜對象的神佛圖像並無敘事之意味，規則化裝飾紋樣的出現，也不至於對其所欲傳達之訊息產生太多干擾。而明末出現的邊框，多是在書頁邊欄之內另起一框，與文本部分截然不同，讀者不得不覺得自己是透過圖像的邊界而觀看。而且，它也常會分散讀者對敘事性插繪的注意力，而成為畫面的另一個中心。在不同的版本中，邊框時隱時現，有時退居襯托之配角，有時積極介入對文本的詮釋。在本節所論之上述書籍插圖中，邊緣地帶往往已足以和中心的圖像相互抗衡。

晚明的出版者對書籍的呈現形式與對其文本內容一樣看重，因此更加用心經營其整體的視覺效果。除了講究版面編排、文字書體、及插繪圖像的精緻與變化之外，刊印色彩也是標舉自家書坊特質的利器。像《西廂記》這樣受歡迎的題材，也吸引書坊願意投資製作彩色套印的版本，包括多色套印的插圖。設計者的重心既已經從中心的敘事圖兼及邊緣框架的構思，在不妨礙敘事性插繪功能的前提下，彩印的變革也是由全頁的邊緣花欄開始。但是彩印的邊框不久便向中央挺進，而融入為敘事圖像的一部分。下一節中便將處理此一變化。

七、點綴淋漓：彩色套印文字與圖像

邊緣花欄的概念，在天啟、崇禎年間一系列彩色套印之《西廂記》中有淋漓盡致的發展。由單調的墨印演進到多色印刷，讀者的視覺之娛自然大增。而

[53] 圖版請參見周蕪編，《中國版畫史圖錄》(上海人民美術出版社，1988)，圖 11，13，15，82 等。

臺灣大學學術期刊資料庫

這和晚明時多色套印技術的進展，與彩印本在市場上大受歡迎的情形，有密切的關係。

多色分版套印是晚明重要的技術成就。除了技術繁複的彩色套印版畫之外，最常見的便是以朱墨雙色套印文字，墨色印製本文，朱色則用來印圈點、眉批，有時再加上藍色等其他顏色，一覽即可區別出文本與其他不同評點者的意見。[54]湖州(吳興)的閔、凌二氏家族之書坊，尤以印製此種突出批評圈點的套印本而聞名。其刊本出於萬曆到天啟、崇禎時期的七十多年間，二氏家族參與刻書者均甚眾，而以閔齊伋(1580－1661 之後)及凌濛初(1580－1644)分別為其代表人物。[55]書籍採用彩色套印固然有其利於研讀的功能性，即使只從表現形式來看，它們的紙張潔白，用墨精良，為便於套印，版面行字較為疏朗，字體亦清晰優美，堪稱賞心悅目、美觀大方，再配合以色彩之變化，視覺效果甚佳，因此是談論晚明印刷發展時不可不提的部分。

然而，這些彩色套印之書籍究竟算不算是優良刻本呢？這便得從內容和形式兩方面來看。本文剛開始時所引用之謝肇淛的文字中，曾提及凌氏諸刻的校讎不夠精良，舛誤甚多；後世的版本學者亦屢屢詬病閔、凌二氏所出版的書有任意刪改變動文本內容之失。如鄭振鐸論及他所經眼之萬曆晚期(1616--1617)所出版的閔刻郭正域(1554—1612)批點《考工記》時，便抱怨出版者刪去序文之末，對考注等部分也多加更動：「然閔刻讀本，雖紙墨精良，實非上品，每每任意刪節舊注，未可稱為善本」。[56]

但是學術性的考據訓詁原本並非他們所追求的目標。正如《四庫全書總目

---

[54] 誠如萬曆間人胡應麟(1551--1602)在〈經籍會通〉(1589 序)卷四中所觀察的：「凡印，有朱者，有墨者，有靛者，有雙印者，有單印者。雙印與朱，必貴重用之。」收入其《少室山房筆叢》(臺北：世界書局排印本，1980 再版)，頁 58。

[55] 目前對二氏家族書坊的刻書研究不多，因為兩家皆出版多色套印本，又未必每本均註明刻印書坊，常有相互混淆之虞，對各自的刻書內容、特色、與優劣，也說法紛紜，尚無定論。雖然雙方必定有所差異，但在作更具體細密的研究之前，此處並不特別區分二者。事實上，部分多色套印本是出自閔、凌氏之外的書坊，但還未經仔細地分疏。本文對吳興套印之初步研究，多得益於與沈津先生之討論，及他所提供之資料，謹此致謝。關於晚明之套色印刷，亦請參考本文註 2 中所援引的文章。

[56] 見鄭振鐸，《西諦書話》(北京三聯書店，1998 二版)，頁 293。

臺灣大學學術期刊資料庫

提要》中論及此書時指出:「是編取考工記之文，圈點批評，惟論其章法句法字法，每節後所附註釋，亦頗淺略，蓋為論文而作，不為詁經而作也。」[57]再證諸閔齊伋在與《考工記》約莫同時出版(1617 年)的朱墨藍三色套印本《孟子》跋中云:「老泉原評，朱黛犁然，具有指點法，顧傳者失之。今刻特存其舊，勿以點綴淋漓為觀美而詫異也。」閔氏在刻印像《孟子》這樣的經典作品時，並不取以詁經釋義為重的名家注解，卻選擇以文章著稱的蘇洵之批評文字，也可見其重點在於文學賞析，而非經學考釋。這種取向在當時可能還不是很普及，所以該書收錄的朱得之序文中，還得為「或乃病其援吾孟子入於文辭之流，廢其明道之意也」而費心辯護。

另外值得注意的是出版者文中，對於朱墨藍三色套印方式對引起視覺之美觀效果的自覺，還特別得意於其「點綴淋漓」之悅目。閔齊伋於目前已知閔氏最早期的套印本－孫月峰評點《春秋左傳》(1616 出版)之〈凡例〉中，也如此清楚說明該書之旨趣：

> 舊刻中凡有批評圈點者，具就原版墨印，藝林厭之。今另刻一版，經傳用墨，批評以朱，校讎不啻三五，而錢刀之靡，非所計矣!置之帳中，當無不心賞。其初學課業，無取批評，則有墨本在。

上述諸書皆為閔氏多色套印史上最早期的作品，參與編輯者雖有多人，作為主要發聲者的閔齊伋，在其中都顯然扮演著重要的角色。閔齊伋在序跋文中反覆提到、殊為自得的多色套印法，固有使各家之評點一覽分明的實際功能性，其實評點部分只須以墨色印出，已足以傳遞訊息;之所以要不惜工本套印彩色，只因「藝林厭之」。說穿了，雙印的版本所增添的，便是置諸案頭以供欣賞的樂趣。

這些書所獲得的反響究竟如何呢？現存二氏彩色套印書在百種以上，國內外圖書館所收藏者數量亦眾多，可見當時的印行量應不在少數。陳繼儒在為閔振業校刊之《史記鈔》(1620 刊)作序時指出：

> (前文述《史記》鈔刊之歷程)……閔氏三變而為硃評書，日富亦日精，寶藏者，異錦名香，裹置高閣，其他或以傳耳目之玩，供筐篚之交。非特太

[57]《四庫全書總目提要》,(萬有文庫薈要排印本，臺灣商務印書館)卷五，禮部存目一，頁 448。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 史公負屈，即鹿門諸名公丹鉛此書之初意，俱付之煙雲過眼矣。吳興硃評書籍出，無問貧富好醜，垂涎購之。

雖可能是應酬之文，但應該也反映了相當的事實。文中指出閔氏書籍銷路甚佳，而購買者多視為珍藏，正因其可「傳耳目之玩」，這和本文起首所引之謝肇淛的評論若合符節。更重要的是他已看出，購買此書的人往往並非為閱讀其文本或評論文字而掏腰包，而是欣賞這些書的精美外觀。

此外，胡應麟(1551－1602)在論及萬曆間刻書時早已說過：「余所見當今刻本，蘇常為上，金陵次之，杭又次之。近湖刻、歙刻驟精，遂與蘇常爭價。」[58]晚明吳興刻書以閔、凌兩家最著，但閔氏起步較晚，凌氏則自萬曆初年已開始製作套印本，文中的湖刻很可能即指當時已負盛名的凌氏印書，包括彩色套印者。由此可知，這樣的書籍雖未必內容精審謹嚴，符合學者之所好，價格也必定不低，但在市場上卻頗受歡迎，竟可與向來稱雄的蘇、常一帶刻書相提並論。這也表示以文學性賞析為主，注重版面設計美感的取向，已經得到讀者的認同。而此一方向並不只限於刊印經史文集，影響也及於當時最受歡迎的文本之一－《西廂記》。

存世的幾種彩色套印本《西廂記》，皆與花式邊欄有關，而且其邊框及於文字與圖像，並有墨印和朱印兩種呈現方式。

天啟至崇禎間出版之《硃訂西廂記》的出版者不詳。它是將孫月峰的評點文字以朱色印出，王實甫之文本則以尋常墨印；插圖部分的圖繪以墨色印刷，題字則為朱印，可見仍是借用朱印來作醒目的提示效果。

書前所附的王伯良〈千秋絕豔賦〉、閔振聲跋、崔孃遺照、題詩等，均自1614年王伯良香雪居刊本抄襲而來，連字體形式都一一照抄，並無創新之處。但其字體並非刻印內文時習見的規格化字體，而是如同手書上板，較強調其藝術性，而且編者在這些附錄文字的周圍加上雙重框欄，中間並有花草紋飾，(圖31)雖然仍屬墨印，卻明顯增添了裝飾性，比一般書中刻板的呈現方式複雜許多。

此外，由於如今所見葉之正面的左側和葉之背面的右側並無花欄，原先的形式很有可能是蝴蝶裝，亦即將一葉向內摺疊，以每葉的中心處黏貼成書，只是後人為保存計，將之改裱為線裝。如此一來，邊框原先應是在文字的四周，閱覽的形式便更為完整。

---

[58] 胡應麟，《少室山房筆叢》，頁59。

臺灣大學學術期刊資料庫

在附錄的花欄文字之後，有四十幅單面墨印的敘事性插圖，幅中均附有朱色印刷的題句。值得注意的是，題字的書體各不相同，而且也強調各幅乃是追仿不同的古今名家之筆法而作圖。這時每幅插圖之中不但有雙重的色彩，繪畫的筆法風格也各自不同，就連題寫的書體都有多樣的變化，包括篆書、隸書等非日常使用的字體，如同今日對美術字的概念。不論圖像或文字的部分，顯然皆已超出單純傳達訊息的功能，而力求形式上的美觀與變化。

在另一本明末刊印之朱墨藍三色套印的《西廂會真傳》書中，最前面也附有與上本完全相同的〈千秋絕豔賦〉、閔振聲跋、崔孃遺照、題詩等，這些文字的周圍也均有花欄，但為朱色刊印，雙重框間是應無特殊意義之鳳鳥與雲紋散列，與前者也有不同。(圖 32)然後是二十幅雙面大小的插圖，圖像內容與香雪居本非常類似。葉之上下並無版心之框欄分隔，四周同樣有朱色框，但其間紋飾與包圍文字的鳳鳥雲紋仍有所不同。(圖 33)根據收藏者的說明，全書原本應該是裝裱為蝴蝶裝，[59]這就能解釋流傳之線裝本中框欄出現之位置像前述的硃訂本般，不甚符合邏輯的問題。

晚明印書，採用蝴蝶裝的刊本已經非常少見，因此這也可以算是本書的一大特色。對跨頁的圖像而言，蝴蝶裝可以使圖繪更完整地呈現，而不須被版心分割為左右兩半，對印刷文字的影響則較小。在中國圖書裝裱史上，蝴蝶裝出現甚早，但因保存不便，在晚明時幾已為新興的線裝方式所取代。少數仍採用蝴蝶裝者，往往是格外注重視覺效果的圖譜刊本，例如金陵胡正言編印之《十竹齋書畫譜》。[60]書之所以採用蝴蝶裝，應該也有同樣的考慮。

三色套印乃是運用於《西廂會真傳》文本的集評，以朱色印出湯顯祖的評點文字，藍字則為沈璟之評釋；至於王實甫《西廂記》的文本，則只有湯顯祖之批評，所以是朱墨雙色套印。本書在文字四周加上框欄，可說是受前述以花欄作邊框的風潮所影響，但連插圖也加上裝飾性濃厚、不具特定意義的彩色邊

---

[59] 故宮博物院、北平圖書館、以及北大圖書館藏諸本均無圖，而且是線裝。香港羅炜烈氏收藏之版本則有插圖與彩色套印之花欄。香港大學根據羅本所出版的複製品乃採用線裝，但根據羅氏自跋，原來應該是蝴蝶裝。參見羅炜烈，〈跋明版《西廂會真傳》〉，《曲學抉微：羅炜烈戲曲談苑》(學峰文化，1997)，頁 208。

[60] 關於圖書裝裱之蝴蝶裝形式與觀看方式之間的關係，請參見馬孟晶，〈文人雅趣與商業書坊—十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉，《新史學》十卷三期(1999，9)，頁 8-9 之討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

框，顯然是為了製造更為豐富的視覺效果。

《西廂會真傳》的眉批並非出自湯顯祖與沈璟，已是學者的共識。那麼刊刻與評點者究竟是誰呢？其實該書中並未標明出版者，它之所以常被定為閔刊，主要是沿襲陶湘的著錄，而傳統上又習慣把所有朱墨刊本歸為閔刻之故，並不能說有很堅實的基礎。[61] 不過，一般都公認閔齊伋是閔氏最傑出的出版者，確定為他所刊印的「會真六幻」即是集諸家西廂之合刻，並附有閔齊伋所撰之〈五劇箋疑〉。該文學術性甚高，頗為後世學者所推崇。雖然仍有學者提出異議，但蔣星煜根據《西廂會真傳》與〈五劇箋疑〉之比較，認定此書為閔齊伋所刊印與評點。[62]《西廂會真傳》之評注既與閔齊伋之〈五劇箋疑〉關係密切，刊印風格又近乎閔氏書坊，確實有可能也出自閔氏。[63]

---

[61] 陶湘之〈明吳興閔板書目〉(《青鶴》1937：5)中，羅列所見之朱墨雙色或多色套印的明版本，將之均歸為閔刻，但是其中有多本分明已標示為凌氏所刻，有的書中則缺乏任何可資判定的資料，實應再加以分疏。

[62] 請參見以下三文中的討論：蔣星煜，〈論《西廂會真傳》為閔刻閔評本〉，(《社會科學戰線》1981：4)，頁 326-330；張人和，〈《西廂會真傳》“湯顯祖沈璟評”辨偽〉，(《社會科學戰線》1981:2)，頁 338-346；以及蔣星煜，〈再論《西廂會真傳》為閔刻閔評本—答張人和同志〉，《西廂記探微》，頁 172—179。他們爭辯的焦點主要是評點者，但出版者卻也仍難以論斷。

[63] 著錄中常見到有一「閔振聲本」，其圖像似乎只見於清末民初藏書家董康集諸家《西廂記》插圖，所複製而成的《千秋絕豔》一書。傳田章之著錄中提及董康所見者只存插圖一冊，該版本如今亦不知歸於何處收藏。見傳田章，《明刊元雜劇西廂記目錄》，頁91--92。董康所複印出之部份，與《西廂會真傳》的插圖內容如出一轍，只是在「省簡」一折多了刻工「汪聖之」之名；而且其周圍沒有任何邊框，又因為採用線裝，插圖之呈現被切成一半，顯得很不自然。此本被稱為「閔振聲本」，似乎只因閔振聲的一篇重覆出現於多本西廂的題跋，他並不一定是出版者。從種種跡象顯示，董康所根據的版本應與《西廂會真傳》同出一源，但在技術上更為簡略。蔣星煜在〈論《西廂會真傳》為閔刻閔評本〉一文中，以《西廂會真傳》之插圖沿用王伯良本之二字目，與內文所採的四字目不合，傳世其他本子又並無附圖，認為該本插圖乃合閔振聲本而成，原書當無插圖。但在諸本西廂中，目錄與內文折目不符的情況亦不時可見，何況是自由度更高的圖上之題字。《西廂會真傳》之具花欄插圖與文本，比如今未見具體傳世刻本的「閔振聲本」更加完整，似乎更為可靠。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一本重要的西廂記插圖，是確定為閔齊伋所刊印的彩色套印本，存世只有一本藏於德國的科隆東亞美術館。該本共有二十一幅全葉大小的圖像，其中一幅是鶯鶯像，另二十幅則是依照各折內容所繪的插圖，每折一圖，各幅並於不同位置標出其折次。在第一幅上有「寓五筆授」題款，這是閔齊伋的字；第十五幅則書有「庚辰秋日」，推斷應為 1640 年出版。雖然難以斷言全部圖像皆由閔齊伋所繪成，但應該是由他的意念所主導統整。圖中大量採用水墨之外的色彩，至少在五色以上，而且在多處有漸層暈染的效果，技術十分精緻而複雜，不在晚明金陵十竹齋刊印的《書畫譜》、《箋譜》之下，就技術層面而言，也是晚明發展的輝煌成果之一。

從各頁中央均有折痕、又無版心來看，原先有可能像《西廂會真傳》一樣為蝴蝶裝，因此觀看的方式應該是接近完整的冊頁形式。從《硃印西廂》、《西廂會真傳》到科隆本西廂，已知數種可能均為蝴蝶裝的刊本，均為以兩種、或兩種以上的多色套印而成，視覺效果顯然會是它們所關注的重點。與前述無附圖之「會真六幻」刊本相反的是，現存此本並未伴隨有任何文本，所以我們今日雖仍可從「會真六幻」本得知閔齊伋對《西廂記》的意見或詮釋，卻已無由判斷科隆藏本初始出版時的完整形式為何，是單獨出版，或為配合何種文本而來。[64]

各幅插圖所繪，若與西廂記之文本比對，則都是故事情節的重心部分。即使像第三、第九幅以鶯鶯、張生魚雁往返之書信內文為主題，而無敘事人物場景，它們也可說是全折關節之所在。在呈現方式上，除了少數例外，大多仍忠實維持敘事性的元素，以人物的活動為圖像之中心。相較於晚明諸本西廂插圖中，或依前樣照抄，或沿用格套、只在細處稍作調整的風氣之盛，科隆本雖亦

---

[64] 根據傳田章的記錄，日本天理圖書館藏有 1627 年從北京圖書館鈔回的「會真六幻」，附有插圖之相片，其中一幅是第十五幅，題有「庚辰秋日遇五」款。見傳田章，《明刊元雜劇西廂記目錄》，第 40b 條。我仍無機會見到此本。但北京圖書館現存「會真六幻」並無插圖，這些插圖疑即出自科隆藏本，有可能是鈔者自行將所見之二本合一，因皆出自閔齊伋之故。目前實難斷言科隆本是配合「會真六幻」而繪。關於科隆本內容之介紹，請參考 Dawn Ho Delbanco, "The Romance of the Western Chamber, Min Qiji's Album in Cologne," *Orientation* 141：6, June 1983, pp. 12-23；以及小林宏光，〈明代版畫の精華：ケルン市立東亞美術館所藏崇禎十三年(一六四〇)刊閔齊伋本西廂記版畫について〉，《古美術》85，1988，pp. 32--50。

臺灣大學學術期刊資料庫

有部分構圖有跡可循，但幾乎都是與眾不同的新樣。

科隆本最大的特色，是將描繪故事內容的人物圖像框圍於各自不同的「邊框」中。手卷(第一折)、扇面(第十五折)、屏風(第十七折)、掛軸(第十八折，圖 34)本是圖畫的不同載體形式，與《天目山志》將對幅之題贊書於竹節、或樹葉上的概念相通，只是引用為圖繪的部分，且更為融入圖像之中；雙重方框中填入折枝花葉之花欄(鶯鶯肖像、第八折)，和《西廂會真傳》的設計意念也類似，尤其因為同為蝴蝶裝、又加印色彩的緣故，兩者的整體插圖設計確實頗有相近之處，只是科隆本的技術更為複雜，構圖意念亦精巧得多。從這個角度看來，我們雖然並不能完全確定《西廂會真傳》出自閔氏，但兩者應該是關係密切，而且科隆本似乎可說是在《西廂會真傳》的基礎上發展而來。

書中邊框固有承襲晚明版畫插圖傳統之處，更有獨具匠心的設計。其中部分例子將敘事性圖像置於各類器形之上，包括瓷缸、銅器、連環玉璧等，與裝飾紋樣並列，插圖便轉而像是器表上裝飾的一部分。例如第二折〈投禪〉，描繪張生向住持借宿之後，恰遇紅娘，便向紅娘自我介紹，希望親近鶯鶯。插圖亦繪出張生在園中向紅娘作揖之景，但將之畫在器緣繪有卷草紋樣的大缸之上，一旁並有朱色擱架。(圖 35)圖中不但傳達該折的故事，並將它轉化為器物上的紋飾，而成為可以玩賞的對象。王正華的研究指出，晚明文化的特徵之一，即在物質性昭然，往往純粹就器玩的角度消費器物，強調如何去摩弄或觀看，而非復原其文化意涵。[65] 科隆本中將器物平面化後，作為呈現敘事圖像的載體，正顯示出晚明人對物品的敏感與戀癖，只是不同器物獨特的物質屬性在此皆已被抹去，而成為邊框形式的一種。

在另一些例子裡，設計者更利用器物的形式特點，使圖像的內容更為突顯。譬如第五折是描寫張生如何計退賊寇孫飛虎，科隆本中便以宮燈為表現之基本形式，而孫飛虎、被請來解圍的杜確將軍、以及奮勇送書的惠明則都騎於馬上，則成為宮燈旁邊的附件，環繞著燈身而相互追逐，既不離故事原意，又富巧趣。(圖 36)第十九折描寫張生已得到功名，但鄭恆卻誣其變心，欲爭取娶鶯鶯，為紅娘所斥責。這在其他各本中通常是不太受重視的過場情節，插圖亦難有表現。科隆本將之繪為懸絲傀儡的戲臺，鄭恆和紅娘正在兩位演員的操弄下登場演出，台側並貼出戲碼為「詭謀求配」。張生、鶯鶯、惠明等已下場的木偶也被懸

[65] 王正華，〈女人、物品與感官欲望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，頁 11--17。

臺灣大學學術期刊資料庫

在一旁。插繪者將故事放在戲台的框架之中，便多了一層觀看的意趣，使原本平淡無奇的情節生動起來，頗見巧思。(圖 37)

插繪者對尋求框圍形式變化之用心，顯然遠超過對直接描繪、再現情節內容的興趣。正是藉由加入邊框，突顯出故事內容的虛構性，圖像所勾勒出的情境，便較文本自身的敘事空間更為多元，彷彿是游移於真實與虛幻的世界之間。而且如此一來，宮燈或戲台本身便浮現於畫面空間之上，如同前述的銅器或瓷器，成為物品一般之形式。再加上多色套印增添了畫面的視覺效果，此本雖未必意在表達深刻的哲理，其整體營造出來的多重層次感，仍較尋常的敘事性墨印本豐富許多。

除了卓越的彩色套印技術以外，輕盈遊戲的巧趣，和華美的裝飾意味，是科隆本西廂記最大的特色，而對邊框的靈活運用，則是成就二者的關鍵因素。在敘事性依然清晰，從插圖仍能與情節重點連繫的前提之下，加入裝飾性的構思，可說是由晚明系列發展累積而來的成果，但此本的創新意念，在諸本西廂、甚或晚明之視覺文化中，皆佔有獨特而重要的位置。

八、設框取景：晚明視覺文化之共相

科隆本插圖中將敘事圖繪於器物之表面的方式，是借用其器形作邊框；但另一方面，卻也是使圖像成為器物的裝飾圖樣之意。版畫趨向裝飾化，裝飾紋樣卻模仿敘事畫，兩者在明末實已相互靠近，具有共通的意趣，邊框的變化與運用，在其中扮演著重要的角色。

我們若將李告辰本《西廂記》與萬曆晚期出版的《程氏墨苑》諸圖比對，會發現頗多相似之處。《程氏墨苑》書中所收各圖，為安徽程君房之墨肆的墨模設計圖樣，目前仍可見到依照書中圖稿製造的墨錠流傳於世，這些圖樣便宛如是商業宣傳廣告。[66]晚明文人熱衷於藏墨玩墨，製墨並非全為實用功能，墨譜中便不乏直接標明「不可磨」的圖稿。在這些精緻的墨表上，往往飾以名家書

[66] 關於《程氏墨苑》的性質與出版，請參考蔡玫芬，〈明代的墨與墨書〉，收入國立故宮博物院編委會編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集／器物(下)》，(台北：故宮博物院，1992，6) pp. 681--725；以及 Li-chiang Lin, *The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the* Fang-shih Mo-p'u *and the* Ch'eng-shih Mo-yuan，頁 34--91，第二章中之分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫，且常有正反兩面，一面描圖，一面題書，和書籍插圖中葉前圖像、葉後題贊的情況類似。

對外形邊緣多樣變化的興趣，在墨的製作上也很明顯，這當然得在脫離對墨錠的實用價值的考量，轉而以之作為純粹收藏玩賞之物以後才有可能，也與模製墨技術的成熟有關。在存世的墨中，早期以柱狀等實用造型為主，到晚明時則藏墨風氣益盛，對造型及裝飾越來越講究。高濂《遵生八箋•燕閒清賞箋》中便記載，汪中山作數套長方、圓、方、柱等形之墨，墨表裝飾各有成組一致的設計，復裝於精美匣中，顯然是為收藏饋贈之用。[67]器形的多樣化，不但使觀賞之娛增加，就連把玩時的觸感也更為豐富。在《程氏墨苑》、《方氏墨譜》(約萬曆十六年，1588 出版)等書中，注重名象之美的例子更俯拾皆是，所以李維禎在為潘方凱《墨評》(萬曆四十年，1612)作序時，便斥當時墨業為「惟取名象，誇多鬥奇。」[68]據聞明末名家吳去塵作博古新樣之墨，品目已達六十餘種，[69]今雖不見流傳，但其造型必定十分多樣化，而且亦為表現的重點之一。從傳世之晚明諸家的「金八寶」集錦墨，便可見當時景況之一斑。 (圖 38)[70]

工藝品上的裝飾從圖案轉為向書畫傳統取材，在晚明十分普遍，[71]製墨也不例外。其中甚至有不少敘事性題材的例子。像《程氏墨苑》第六卷的〈筆花

---

[67] 高濂，「論墨」，收於《遵生八箋》(巴蜀書社排印本，1988)之〈燕閒清賞箋〉，頁 525。

[68] 李維禎，〈潘方凱墨評〉，收入潘方凱，《墨評》，(故宮博物院藏萬曆四十二年刊本)，頁一下。關於明代模製墨技術之成熟，以及時人收藏墨的風氣，請見蔡玫芬，〈明代的墨與墨書〉一文。

[69] 張仁熙：「(吳)去塵在啟禎時始為博古新樣，品目至六十餘種。」，見氏著，《雪堂墨品》，(《美術叢書》初輯五集)，頁 179。亦請參考蔡玫芬，前引文，頁 710-711。

[70] 故宮博物院收藏有置於一盒中之八方墨錠，均出自晚明造墨名家，包括程君房、方于魯、吳去塵、潘嘉客等，造型與裝飾多元，它們被集於一盒中，並標以「金八寶」之名，乃是明中葉以後集錦墨風氣下的產品。請參見故宮博物院編纂，《文房聚英》，(同朋舍，1992)，圖版 62 之解說，頁 145—146。

[71] 書法或繪畫成為器物上的裝飾，當然並非從明代始。早在宋元時期，瓷器上便不乏帶有書畫筆意，或非圖案式的圖像，請參見石守謙，〈寫實與繪畫的宋元時代文飾—中國歷代文飾考辛篇〉，(《故宮文物月刊》6: 4，1988，7)，頁 42--53。漆器上自更早時已有用敘事人物題材作為裝飾的例子。但此現象在各種器物上的普遍化，似乎仍在各式工藝品製作爭奇鬥巧的晚明。

臺灣大學學術期刊資料庫

生夢〉,(圖 39)描繪江淹夢人贈筆，毫端生五色花，此後文思泉湧，下筆如有神助。圓形的墨在此時已屬稀鬆平常，此圖便繪於代表墨錠邊緣之雙重圓框之中，外面更有線裝書習見的方形框欄，和李告辰本之版面設計十分類似。圖中繪出橫臥榻上好夢正酣的文士，與李告辰本西廂〈入夢〉一折中所畫草橋驚夢的張生，(圖 40)，在構圖意念上頗有相同之處。李告辰本〈寫怨〉背面的松樹圖，(圖 41)和《墨苑》卷四下的〈五松〉(圖 42)更為類近。當然，二圖的構圖未必是直接由《墨苑》書中得來，在此想強調的，毋寧是明末工藝設計圖樣與敘事文本的插圖已相互趨近，戲曲插圖頗具裝飾意味，而墨表的圖案反而像敘事畫。

版刻墨書是紀錄或傳布墨模圖樣的重要媒介。至於版畫與其他器物裝飾的交流，應以普遍於民間日常生活中所使用、製作數量龐大、價格亦比其他器物更為低廉的瓷器為先。

元明青花瓷器上所裝飾的敘事圖以及版畫的關連，向來為學者所關注。其器腹的主紋多為宛如手卷般延展、必須環觀才能盡覽的單一故事圖像，與同時代版畫之構圖、以及風格皆相近。[72]王聰威以最富民間氣息之磁州窯為中心的研究指出，由唐代進入宋代，陶瓷器面的裝飾方式出現很大的轉變，引導觀者從注意個別獨立的分離面上之裝飾，逐漸演變成視線必須環繞器表，方能完整地觀覽；而題材亦從幾何形、擴充到更多富有寫生或繪畫之意趣者，由造型外廓、或視覺重心所在之個別主紋所建立起來的強烈「框架感」,便在視線的流動中消融了。[73]元代晚期青花瓶上的敘事人物圖，可說是此一傾向的最高峰，但類似的設計亦可追溯到稍早的磁州窯中。[74]

十四世紀的磁州窯罐上，有不少題材仍不明、但敘事性濃厚的人物紋的例子，但都被置於均分器表的二到四個開光中，各景便為開光外圍的邊框所隔，部分則仰賴人物的視線方向來引導連接到下一景。[75]其實，不論邊框之有無，

---

[72] 請參見齋藤菊太郎,〈元代染付考—十四世紀中葉の元青花と元曲〉,《古美術》第 18，19 期，1967，頁 25—41；59—74；陳階晉,〈元代工藝に見る人物故事圖〉,《世界美術大全集東洋編 7--元》,(小學館，1999)，頁 352—360。

[73] 王聰威,《唐宋陶瓷裝飾發展的研究—以磁州窯裝飾的研究為中心》(台灣大學藝術史研究所碩士論文，1998)，尤其是第二章〈磁州窯裝飾的風格發展與意義〉,頁 79--121。

[74] 王聰威，前引文，頁 152—157。

[75] 王聰威，前引文，頁 72—76。並請參考該書圖版之 254—268。

臺灣大學學術期刊資料庫

故事人物圖總是比易於圖案化重複的動植物圖紋，更容易挑起觀者去環觀器表的好奇心。但磁州窯中多見開光設計也是不爭的事實，而且敘事圖紋便常被置於開光中，與其他紋飾區分開來。到明代的磁州窯，也仍有類似的開光人物紋瓶。[76]

另一方面，宋金元磁州窯最具代表性的器型應為枕，枕面之造型十分多樣化，包括豆形、如意頭形、虎形、八角形等，構成框圍不同圖紋的各式邊框；[77]十三到十四世紀磁州窯的長方形枕面上，更常以近似繪畫的山水人物圖紋作為主紋，而且均置於為花卉紋所包圍的菱形開光中，[78]上海博物館所藏的一件金代(1115--1234)磁州窯枕，可能即為描繪《西廂記》第三折中，鶯鶯與紅娘在園中燒香的場景。(圖 43)

從磁州窯的例子出發來看，版畫上的花式邊框，與瓷器上的開光，構圖意念頗有相近之處。瓷器上之開光，是在器表上最顯著之處框劃出一個範圍，邊框的形狀通常也很講究，框內是必然會成為觀賞重點的主體紋飾，之外則多有陪襯的裝飾圖案。版畫之邊框變化，主要應該是從此類裝飾方式所得來的靈感。其實漆器中亦常見類似的裝飾手法，非獨瓷器為然；(圖 44)而如銅鏡等較平面性的器物，其造型外廓、亦即邊框的變化，也是裝飾之重點，可見如何「構框」，以「界定邊緣」來強化「中心」之主體紋飾，原是裝飾藝術普遍的議題。但在晚明出現的此種取向，似乎更為突出而強烈，反映出當時的整體視覺文化中，對於劃出邊框、再透過它來觀覽框中之圖像，因而更添巧思，有著濃厚的興趣。由於裝飾藝術的範圍廣泛，無法一一盡覽，除了前文所分析的，可作案頭玩賞之用的墨表圖案之外，在瓷器與園林設計中，也有相近的現象。以下的分析將以此兩類為中心。

明代的瓷器發展與景德鎮息息相關。景德鎮既設置有御器廠，民窯又一直

---

[76] 圖版請參見《世界陶瓷全集 14: 明》(小學館，1976 初版)，圖 257，259。另請參考金澤陽，〈明代の磁州窯について〉，《三上次男博士喜壽記念論文集陶磁編》(平凡社，1985)，頁 169—183。

[77] 請見大阪市立東洋陶瓷美術館編，《楊永德收藏中國陶枕》，(大阪市立東洋陶瓷美術館，1984)書中所收集之各種形式的陶枕。

[78] 參見 Yutaka Mino，*Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Northern China: Tz'u-chou Type Ware，960—1600 A.D.* (Indianapolis Museum of Art, 1980)，圖版 57—60。

臺灣大學學術期刊資料庫

生產不輟。即使明末時官窯停燒，景德鎮民窯仍持續生產，景況蓬勃，不但供應國內之所需，也大量製造外銷多國的各種瓷器。由於貿易瓷的數量十分龐大，我們今日對明末民窯的瞭解，似乎也應該要包括主要收藏於國外之外銷瓷器。

關於對邊框的意識，最明顯的應該是於十六世紀末至十七世紀間輸往歐洲、與亞洲其他地方的外銷瓷器，包括所謂的「卡拉克瓷」(Kraak porcelain)，以及被稱為「明清過渡期瓷器」(transitional ware)的青花瓷器。[79]存世的卡拉克瓷器以盤居多，底部中央雖為主要的裝飾部位，但其以寬闊板沿之周緣分割為各式花瓣狀框格，再加填圖案，更強烈吸引觀者的視線，正因這些邊緣框格，使得全器看來如同盛開的芙蓉花，日人遂稱之為「芙蓉手」。[80](圖 45)卡拉克瓷的裝飾重點幾乎已經移至四周，強調邊框之意識十分強烈。而福建、廣東一帶之漳州窯所生產的外銷五彩盤，[81]也強調盤緣裝飾格之各種式樣的邊框，其繁複的地紋尤其更加強了邊框的輪廓。(圖 46)盤類器形的觀看方式，與前述之瓶、罐、碗等原本即有所不同，但這些盤緣裝飾之框格區分十分鮮明的例子，顯然將邊框本身視為重要的設計。以上這些瓷器雖以外銷為主，但中國境內亦有傳世器，如江西境內墓中也曾出土卡拉克瓷，[82]應該也有部分是供國內市場之用。

---

[79] 關於中國外銷瓷的一般狀況及歷史，請參考謝明良，〈十七至十八世紀中國對歐洲貿易中的瓷器〉，《故宮文物月刊》36 期，(1986，3)，頁 78--92；以及徐文琴對明清過渡期瓷器的說明，見其〈明末清初景德鎮瓷器中市民趣味的興起〉，《故宮學術季刊》七卷四期，(1990)，頁 81--101。

[80] 參見西田宏子與出川哲朗對「芙蓉手」的討論，見氏著，《明末清初の民窯》，(中國の陶瓷 10，平凡社，1997)，頁 95--105。

[81] 歐美學界稱之為汕頭窯(Swatow Ware)，日人則將之稱為「吳州手」。近年發現其窯址可能在福建漳州一帶，故正名為「漳州窯」。但其具體的生產狀況、以及與汕頭窯的分野，仍有待進一步的釐清。請參見《明末清初の民窯》，〈吳州手〉部分，頁 133—138；以及福建省博物館，《漳州窯：福建漳州地區明清窯址調查發掘報告之一》，福建人民出版社，1997。

[82] 例如姚澄清等，〈從廣昌紀年墓出土的芙蓉手裝飾藝術特色看中外文化交流的蹤跡〉，《景德鎮陶瓷》1990：4；江西廣昌縣博物館，〈明代布政使吳念虛夫婦合葬墓清理簡報〉，《文物》1993：2，頁 77--82。另外江西博物館亦收藏有數件自當地徵集而來的同類瓷盤，見《中國歷代景德鎮瓷器－明卷》，(中國攝影出版社，1998)，頁 301、302、348。

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，所謂的「明清過渡期瓷器」不但供應外銷，在中國境內應該也曾普遍被使用，較能代表當時民間的喜好。[83]其器表上常以繪畫性強烈之詩意圖式的山水人物、或是花鳥作為裝飾圖像，但亦出現不少邊框意識強烈的作品。傳世有與科隆本《西廂記》同樣具有崇禎十三年(1640)紀年之壺，(圖 47)將山水小景畫於捲起之手卷上，但又將之直立置於几石之旁作為屏風，畫卷之形式顯然也是表現重點之一，如同科隆本《西廂記》的意趣。而在一艘載有兩萬五千件可能為 1643—1646 間生產之瓷器、卻在南中國海沉沒的船中，[84]有具有崇禎十六年(1643)紀年的青花壺，(圖 48)器腹繪有「喜得連科」吉祥寓意之蓮花喜鵲圖，全幅被框圍於一長方形的邊框中，以與無地紋邊飾之白色器身分隔，將之視為「畫」的意識甚強。另外船中更出現高四十公分的大罐，器表上框出圓形與長方形的多個開光相間排列，中間再各自填入山水小景，四周則是漂浮的折枝花卉，則連開光的形狀本身也進一步被當作重要的裝飾因素。(圖 49)從種種跡象顯示，明末瓷器上已普遍出現此種裝飾的手法。[85]

---

[83] Richard Kilburn 在一九八一年於香港舉辦的明末清初瓷器之展覽圖錄中，便闢一專章討論明代國內市場之明末清初樣式瓷器，見 Richard Kilburn，*Transitional Wares and Their Forerunners,* (Hong Kong: The Oriental Ceramic Society of HK, 1981)，頁 30--35。Julia Curtis 之 *Chinese Porcelains of the Seventeenth Century: Landscapes, Scholars' Motifs, and Narratives* (China Institute in America, 1995)，亦將此類瓷器之製造與明末清初之文人品味相連繫。但誠如西田宏子與出川哲朗在《明末清初の民窯》書中，頁 109--112 所言，此類瓷器現存於中國境內者甚少，遠不及流出國外者，但保存於國外者又未必只是為外銷而製，我們今日其實仍難對當時以國內或國外市場作為銷售對象者，明確加以區分。不過於中國境內流傳者，的確多為接近此種樣式的青花器。

[84] 這艘船於 1980 年代初期在南中國海發現，其中有大約兩萬五千件屬於卡拉克末期風格與明清過渡期瓷器的瓷器，原先可能是要運到東南亞。此船雖非以嚴謹的水中考古方式挖掘，因此較難有可靠的斷代，經過學者將取得之瓷器與紀年器和相關式樣比對，將製造年代訂於 1643—1646 年之際。請參見 Colin Sheaf and Richard Kilburn, *The Hatcher Porcelain Cargoes: The Complete Record*，(Oxford：Phaidon，1988)，頁 13--54。

[85] 耿寶昌在討論明末瓷器之圖案紋飾特徵時，也指出天啟間瓷器有種裝飾法是「扇面紋或開光」；崇禎間之瓷器則「窗櫺形的各式錦地開光或邊飾也很流行」。請參見耿寶昌，《明清瓷器鑒定》(紫禁城出版社、兩木出版社，1993)，〈第七章 泰昌、天啟、崇禎時期瓷器〉，頁 161;167。扇面紋的實物在 Hatcher Cargo 中也有之，見 Julia Curtis, *Chinese Porcelains*

臺灣大學學術期刊資料庫

突顯與重視邊框變化的裝飾方式，是晚明藝術中很值得注意的現象。本文並無意強調其為晚明最主要的一種裝飾風格，而是想指出它在視覺文化的多個領域中皆同時出現，代表一種共通的時代美感風尚。對於原本即具有此一傳統的器物裝飾藝術，如瓷器與製墨，可說是將之強化及更加豐富的發展；而對器物以外的領域，則可能更開發出更具創造性的新意。

在晚明人所汲汲經營的園林設計中，尤其可以明顯看到對於邊框的重視。園林並不只是居住的實用生活空間而已，更重要的是其美感價值與詩意情趣之展現，可以在咫尺山林之中緩行悠遊，觀覽遠眺，既步移而景異，使人得以隨興題詠，與自然交融。在此一空間之中的感官經驗，當然以視覺最屬關鍵。[86]「借框取景」更是十分重要的原則，亦即以門形、窗洞，或由樹木枝幹交纏抱合而成之空隙作為「畫框」，把門窗之外的山水或小景收攬入框中，化自然好景為可以坐而觀之的圖畫。成書於崇禎四年(1631)、刊印於崇禎七年(1634)之計成的《園冶》，可說是代表明代江南園林營造理論之重要著作。〈園說〉一節中有云：「剎宇隱環窗，彷彿片圖小李；岩巒堆劈石，參差半壁大癡。」正說明透過圓形窗幅借景，以產生如同名家之畫作的意境。

《園冶》書中特別闢出一節來討論「門窗」，並附有洞門、洞窗、漏窗之各種形狀的圖式。包括從幾何式的八方、六方，到月窗、菱花、梅花、海棠、漢瓶等像生或博古圖樣。(圖 50)蓮瓣、如意、貝葉等三種且被註明為「宜供佛所用」，可見不但重視框景之邊緣的形狀變化，更強調與其功能及地點的配合。

它們也不只是以其外廓作為裝飾而已，更重要的，是要透過這些邊框去觀賞其中所借來之景，不論是遠山雲靄、或近在窗邊的花竹。這些圖案同時亦常被用於墨錠等器物之形狀，或版畫之邊框，而此時邊框常常也與框中之裝飾圖紋同等重要。另一方面，即使強調「透、漏、瘦、皺」的構園主角之一的太湖石，除了欣賞其姿態之美外，透過其間的孔穴，亦能將觀者所見之景切割成各種大小不一的小畫面，[87]亦是一種穿透性的觀看方式。

---

of the Seventeenth Century: Landscapes, Scholars' Motifs, and Narratives，圖之 10。

[86] 楊鴻勛在分析傳統對園林功能的觀念時云：「江南古典園林景象注重視覺所要求的觀賞價值，而鮮有體育活動的積極休息功能。」見其《江南園林論：中國古典造園藝術研究》，(南天書局，1994)，頁 16。

[87] 晚明重要畫家之一的吳彬(約活動於 1568-1627)，以瑰奇詭異的山水著稱，畫中奇崛扭動

臺灣大學學術期刊資料庫

當我們回頭再仔細觀察科隆本《西廂記》的插繪，便會發現，一種彷彿透過園林之花窗而去觀看的視覺經驗，正是書中設計所強調的特色之一。像第十八折〈酬緘〉(圖 34)，將主題之鶯鶯寫信放在屋柱構成的框中，並再加上細竹簾相隔，造成朦朧的似見非見之效果，反而讓觀者對屋內之情景更加好奇。屋側的小圓窗裡也露出長桌之一角，屋舍與室內空間便有清楚的區隔，而且就連太湖石後可見到的花欄都仔細繪出，更使觀者強烈感到自外部透過各種框隙向內窺視的效果。

第十折〈窺簡〉(圖 51，請比較圖 2、4)，並不直接描繪閱讀張生來信時，心懷忐忑的崔鶯鶯。因為屏風的阻擋，觀者只能見到她的裙角，至於其表情或動作，反而得透過大圓鏡上反射的影像才可得見。所以我們所見到的鶯鶯只是鏡中虛構之象。全畫中心的屏風本身又是一幅框中之圖像，它雖然阻隔了紅娘與鶯鶯的視線相交，卻提供給觀者另一個可資觀看的對象。另一方面，觀者很容易將自己的角色認同於躲在屏風後偷看的紅娘，像是在偷窺閨中少女的懷春心情，但又因視線並不與她正面相交，不虞被發現，而覺得放心。[88]類似本幅中紅娘角色的偷窺者，在此本各幅中俯拾皆是，使得「觀看畫中主角人物之動作進行」這件事本身，也成為描繪的重點，並引領觀者進入畫中的世界。

此圖中的另一細節，卻顯示出繪者同時也著意於達成敘事性之目的。鶯鶯面前之桌上置有張生來信的封皮，上書「鴛鴦」二字，其上下方向竟是顛倒的。細察文本，方明白其典出前一折中紅娘所唱的「顛倒寫鴛鴦兩字」，這是不識字

的山勢，如同以太湖石放大後結組而成，他有時並刻意畫出自前山之洞穴透視後景，石間孔穴便成為框景之資，例如日本大阪橋本大乙所收藏之〈溪山絕塵〉。除了太湖石之外，《園冶》書中另外論述多種適合造園疊假山、或作小景的奇石，如崑山石、靈璧石、英石等，亦多強調其「透空」、「穿眼」、「嵌空」，可見奇石常與具有「穿透性」相連，這顯然也是為了視覺的豐富趣味。

[88] 參見巫鴻對多種版本中「窺簡」一折之系列表現的分析。Wu, Hung，*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (University of Chicago Press, 1996)，頁 252--256。書中指出科隆本中的山水屏風，應來自於李告辰本〈負盟〉一景之背面，但卻誤將該圖歸為陳洪綬所作，並以此建立科隆本與陳洪綬作品關係之一環。實際上，陳洪綬雖參與該本圖稿之創作，具名者只有鶯鶯像與一幅副圖，而此一孤舟圖則有刊刻人李廷謨的款印，不應被視為陳洪綬的作品。而且空蕩水面上的孤舟是否便象徵張生的悲戚，也有可議之處。但我亦認為科隆本西廂與陳洪綬之作品有相近的意趣，詳見下文。

臺灣大學學術期刊資料庫

的紅娘對張生情書所作的比喻，繪者卻將之形象化了。插畫者刻意畫出此一奇特的景象，可見其對文本十分熟悉，並且注重故事細節的描繪。

第十一折〈踰垣〉(圖 52，請比較圖 1、6、7、8)，也有類似的現象。在框內的景象可說是相當忠實於文本的描繪，如同紅娘所述：「一個潛身在曲檻邊，一個背立在湖山下。」但圖中總共畫出三個正想翻過牆來的張生：月光照出在地上的陰影；映現在水面上的、最為清晰的上半身倒影；而真正的他卻被隱於太湖石之後，只從透漏洞之邊框中露出一隅。由於玄虛幻影與湖石之阻隔，觀者無法在一瞥之際即洞悉全圖之究竟，必須將畫面上的諸多訊息加以過濾重組後，方能悟出張生之所在，與意欲何為。而真實與投影的張生同時並現，一旦放在全畫的邊框中，盡成虛構之象，是真是幻，實難斷言。在此圖中的張生形象，可說已將中國傳統對「影」的各種瞭解－光影、鏡影、與圖影－包羅其中，[89]顯示出對視覺現象的高度好奇與追求。

圖中的明月浮雲也同樣有雙重影像，一在天上，一在水中。水月影像的題材令人想起浙江畫家陳洪綬早年〈摹古冊〉(1619)中的〈銅盆映月圖〉，(圖 53)但陳洪綬冊頁中只畫出月之倒影的方式，其實更接近於前幅〈窺簡〉鏡中的鶯鶯像，以虛擬代實體。同套冊頁中的〈蝴蝶紈扇圖〉(圖 54)也以多重的真實與虛構空間相互交錯混淆，[90]這是在陳洪綬的作品與科隆本西廂中共通的關心，而多重真／幻空間的分界處，往往便是圍出影像之邊框，無論它是器物或扇面。

影與真、幻與實之間只有一線之隔，彷彿隨時可以輕易跨越，這是晚明戲曲小說中所熱衷開發與表現的主題。在晚明影響力甚大、常被拿來與《西廂記》相提並論的湯顯祖之《牡丹亭》(完成於 1598 年)中，[91]杜麗娘因夢中所見之

---

[89] 李建民於〈中國方術史上的形影觀〉文中指出，從中國方術史的脈絡看來，人「影」乃不同媒介或素材對身「形」的摹擬、複製、或再現，最主要的呈現方式為遮光成影、在水或鏡中所見之影、以及將圖像視為影等三種。《台大歷史學報》第 23 期，(1999，6)，頁 280--287。這應該也可涵括中國傳統對「影」的主要概念。

[90] 王正華，〈女人、物品與感官欲望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，頁 7--8；James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570--1644*，(New York and Tokyo: Weatherhill, Inc., 1982), p. 246。

[91] 沈德符即稱「湯義仍《牡丹亭》夢一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價」。見其《萬曆野獲編》卷二十五，(北京中華書局，1997)，頁 643。

臺灣大學學術期刊資料庫

理想情人柳夢梅，相思抑鬱而亡。她死前以鏡中之形象，於自畫像中留下青春芳華之倩影，日後此畫為柳所拾，真情相感，麗娘遂得還魂，成就美好姻緣。這個故事雖以「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」[92]的主題為人所嚮往贊誦，但故事轉折關鍵所在的夢境、鏡影、畫像，莫不是幻景；[93]卻正是這些虛幻之影扭轉現實，衝破禁忌，傳達了愛情的力量。類似的情節在明清之際的許多戲曲小說中不斷被模仿、重現、或諧擬，蔚為一時之風尚。《西廂記》的人物在晚明固然已經成為時被援引的典型角色，不斷出現於當時創作劇曲或小說的文本中，當代的文學風潮也可能反過來影響讀者的閱讀方式或插圖詮釋的手法。科隆本西廂的出現，或許也應置於此一背景中來看。

綜上所論，除了個別圖中各式各樣實際的邊框之外，科隆本各幅插圖中，其實還隱藏著許多吸引觀者向內穿透的小「邊框」，一方面使畫面的空間或意義層次更加豐富，一方面也不斷挑逗觀者去仔細觀看的慾望，讓觀者在視線逡巡之際，得以滿足一種解謎、或窺視的樂趣。

在此必須指出的是，這種透過門窗之邊框望向後方的觀看，也與清代受西洋畫法影響後，以透視門窗後方的設計拉出空間深度的立意有所不同。框中並無立體的空間深度感層層延伸退後，只是將兩個平面前後疊合，使視覺變化更為豐富。這和園林理論中強調框出景觀便如同懸掛畫幅的概念相通。

巫鴻在《重屏》(*The Double Screen*)一書中，將科隆本《西廂記》連繫到繪畫中之「重屏圖」傳統來討論，並提出「後設畫」(metapicture)的概念。[94]本文則嘗試將之置於晚明版畫插圖設計本身之發展，以及當時視覺文化中偏好之穿透邊框而觀看的方式之脈絡中。無論從那一種詮釋模式來看，營造視覺的豐富性與畫面的巧趣，顯然是晚明人所汲汲追求的效果。而邊框之運用，則是一個重要的設計道具。

---

[92] 見湯顯祖為該書所作之〈牡丹亭還魂記題辭〉，《牡丹亭還魂記》，(明代版畫叢刊三，國立故宮博物院據北平圖書館藏本影印，1988)，頁1下。

[93] 湯顯祖在〈題辭〉中便強調:「夢中之情，何必非真。」同前，頁2上。

[94] 所謂的「後設畫」(metapicture)，是指其既是再現(represent)所描繪對象的圖像，又充分自覺於自身為一再現的媒體(medium)。請參見Wu, Hung，*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*，(University of Chicago Press, 1996)，頁243--259。此概念原出自 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, (University of Chicago Press, 1994), 頁35--82。

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，相較於其他文人清玩氣息濃厚的作品，例如《程氏墨苑》或《十竹齋箋譜》，科隆本《西廂記》雖然有同樣傑出的彩色套印技術，以及圖繪設計之創意成就，但並不特別需要對文學歷史典故的知識便可欣賞，[95]觀畫「解謎」之愉悅幾乎皆可經由視覺本身來達成，第九折雖用到「魚雁往來」之寓意，但並不算艱澀，毋須深厚的文化背景便可明白。若比較前述討論之《隋煬帝豔史》小說插圖中，以具有文史典故的裝飾圖樣為文本作評議的設計，更可發現，「知識性的深度」並非此類作品意欲表現之處。而從「觀看」這個動作屢屢成為圖中主題看來，插繪者對「視覺性」的高度自覺，或許是更值得注意的特點。

閔齊伋在明末的《西廂記》出版史上，是十分特殊的人物。他所撰寫、並刻印的不附插繪之〈五劇箋疑〉，是極重事實考據、仔細註釋的重要學術性著作，對當時與後代之出版品均影響深遠；而科隆東亞美術館所收藏的、已無文本留存之彩色套印本插圖，則在敘事性與裝飾性兩方面均加著意，也有獨特的表現形式，而且並非經由知識性的背景來達成，而是以視覺效果的設計為其關注的核心。如果《西廂會真傳》確實也是由閔齊伋所出版，則代表以評點為其強調特色的另一方向，雖則視覺呈現在這本彩色套印的書中也同樣地重要。

閔齊伋可說是以文字與圖像兩者，對《西廂記》的內容分別作學術性、玩賞性、與評議性的發展與衍繹，而這正是明末對《西廂記》的詮釋中，最重要的幾個方向。同一個出版者可以多種截然不同的態度來詮釋與表現《西廂記》，可見當時閱讀方式之多樣化，以及《西廂記》刊本的風行。而學術性著作以內容嚴謹為重，所以完全不附插圖；近於賞析性質的版本，則評點意見可以朱色套印，插圖也力求精美奪目，甚至不惜讓這些後人附加的部分，搶去王實甫原文本的風采而成為主角，也可看出各自性質的不同傾向及考慮。另一方面，像閔齊伋這樣，對同一文本可以有純粹知性思索、學術取向，以及訴諸視覺感官、遊戲玩賞的相異閱讀方式，或許也反映了晚明人心靈世界的多面性。

---

[95] 請參見 Lin, Li-chiang，*The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the* Fang-shih Mo-p'u *and the* Ch'eng-shih Mo-yuan，pp. 105—118 對《程氏墨苑》內容之介紹；以及馬孟晶，〈晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究〉，第三章中對《十竹齋箋譜》內容之討論，頁 93--100。兩者皆大量應用文學歷史的典故，與科隆本西廂的情況並不相同。

臺灣大學學術期刊資料庫

九、結論

雖然戲曲本是小道，但《西廂記》無疑卻是晚明出版市場上極為炙手可熱的商品，其插圖亦在出版市場競爭激烈的情況下，成為出版商所標榜的重點之一。即使從傳統文人重文字輕圖像、認為內容勝於形式的價值觀來看，插圖應該只是為幫助瞭解文本而存在，但對作為書籍銷售對象的廣大群眾而言，恐怕有另一套標準，這是書坊所深知的。再加上其性質已經逐漸脫離了舞台上戲曲演出的約制，而轉為單純的案頭讀物，因此一般大眾對於《西廂記》的認識方式，也就從公眾性集體觀賞的行為，演變為個人與可攜之書籍間私密性接觸的閱覽經驗，其間雖有共通之處，但已縮減為僅存直接面對書本、得以隨興反覆玩味的視覺經驗。

《西廂記》文本的故事內容既已廣為人知，除了搜羅各種評點附錄的文字之外，書坊勢必要更為講究刊刻的形式設計，以求在諸多版本之間別具特色，因此便著意發展運用彩色套印、以及多元的插圖風格，視覺性的向度遂成為當時所關注的重心之一。從吳興閔、凌二氏套印刻書，以點綴淋漓為尚，而較不在意文本校讎，因而得到珍賞與非議的兩極評價看來，當時人對刻書的內容與形式孰重，意見已經有所分歧，但它們確實得到市場的肯定，可見至少已有不少人認同於注重視覺之美的發展方向。

從現存諸本《西廂記》版本的發展大勢來看，我們可以發現，圖文關係隨著插圖與文本具體的距離拉大而漸行漸遠，它們已不再只是介紹說明文本敘事之內容的附庸，而以圖像自身的美觀或趣味性為主要的考慮。它們雖然受到插圖的功能所限，始終無法完全脫離其文本而獨立，但圖中的敘事性卻明顯有降低之勢，轉向繪畫與裝飾藝術的傳統中，去尋求新的詮釋模式。

繪畫傳統最直接的影響，展現於插圖中山水畫與花鳥畫的比例漸增，使得敘事意味大幅減少。而觀者在閱覽像天章閣本這樣完全由美人圖與花鳥畫構成的插繪時，所喚起的應該不再是故事的情節，而是純粹欣賞圖像的樂趣。即使只是從庭園人物圖轉變為全景山水構圖的敘事圖式，人物的具體動作已逐漸不如畫面整體情境或氣氛的營造來得重要。

另一方面，從裝飾藝術借來的邊框意念，在幾個版本中有不同層次的運用，更為《西廂記》的插圖帶來了新氣象。無論是使用重覆性的圖案，或是突出邊緣的框圍，裝飾性的因素都傾向於直接訴諸視覺，而與傳達故事內容較無關連。對邊框的清楚意識，是晚明視覺文化的多種領域中均可見到的現象。在《西廂

臺灣大學學術期刊資料庫

記》的版畫插圖中，不但因而沖淡了敘事性，如李告辰本的圓框便可增添視覺之娛，而在科隆收藏之閔齊伋本中，更借此進一步推衍，經營出多重的畫面虛實空間。它雖然仍保留敘事的功能，其構圖之考慮已與戲曲敘事文本之重點相異，反而欲突出畫中的物品與視覺經驗的複雜性，原應為第一義的文本顯然已經無法完全主導圖像設計之規律。設計者希望帶給讀者的，似乎也並非對戲曲文本或人物性格的更深刻認識。相較於《牡丹亭》，穿梭於真實與虛構世界之間，原非《西廂記》之核心真義；閔齊伋所帶給觀者的，毋寧是一種對於觀看經驗的自覺，和從推敲畫面之各部分設計，及其與敘事內容之配合的解謎與窺探之樂。曲折詮釋的巧趣，加上精美的彩色套印效果，科隆本可說是將晚明出版品側重「耳目之玩」的特色發展得最為淋漓盡致的代表之作。

以往學者在評斷明代各地區版畫之成就時，往往從技術層面著眼，因此較強調徽派刻工、或金陵彩色套印的成績。但若從插圖對文本之詮釋所開發的新方向而言，浙江地區，包括杭州及其鄰近地區，以及閔凌二氏所在的吳興，在萬曆晚期之後有突出的貢獻。本文所集中討論的 1614 年香雪居本、1631 年李告辰本、1640 年天章閣本、與同年所刊的閔齊伋本等諸本《西廂記》，以及已有不少研究成果的崇禎十二年(1639)刊、陳洪綬繪圖稿的張深之秘本北西廂，[96]莫不出於浙江。它們無論是從繪畫或器物裝飾藝術的傳統中借鏡，均獨具創意，但其成果又紛披多樣、難以歸納為單線，或許我們應當重新思考對地域風格的界定方式，並進一步探索浙江地區的版畫在晚明時期異軍突起的原因。

本文中所討論的此種以邊框劃限、圍出小景的畫面趣味之經營，在清代的視覺文化中也仍很受歡迎，甚至可說是更被發揚。於康熙十年(1671)初次刊行的李漁《閒情偶寄》一書，是清初戲曲理論與園林美學的重要著作，書中論及居室時，便十分重視以窗欄借景，將之稱為「尺幅窗」或「無心畫」。[97]而且他所作的《笠翁十種曲》在順治間首次刊印時，便在卷首冠圖，採用單面大小，方框之中心再劃出圓框的「月光型」圖式。[98]這都是繼承晚明而來，但在清初益形普遍。

---

[96] 參見許文美，《陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫研究》；以及小林宏光，〈陳洪綬の版畫活動—崇禎十二年(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〉。

[97] 李漁，《閒情偶寄》，李漁全集第三卷，(浙江古籍出版社，1992)，頁 171。

[98] 傅惜華編，《中國古典文學版畫選集》下(上海人民美術出版社，1981)，圖之 621--637。

臺灣大學學術期刊資料庫

就連繪畫中也可見到類似的現象。像北京故宮博物院藏，繪於康熙年間(約1709--1723)的〈雍親王題書院深居圖〉屏風畫之一幅中，(圖 55)壁面上即裝飾著手卷式、葉片式、以及入角長方形的畫框，其中各有圖繪山水或題寫之書法，對邊框的自覺意識十分鮮明。當本幅實際被置於圓明園深柳讀書堂中作為屏風時，觀者在觀覽這些框(屏風)中之框(壁上多元邊框)裡的書畫時，視覺的趣味性便更為多重而豐富。[99]

這套屏風畫中有數幅的構圖設計，即是透過圓窗、梅花窗、或入角式門向內觀看宮室中的仕女，與前文討論的晚明之穿透式觀覽的興趣一脈相承。但畫中已經出現以欄杆、地面斜向拉往後方、刻意作出空間漸漸退後延伸的視覺效果，顯然已有西洋透視法的影響，(圖 56)此作對畫面空間深度的經營，便與李漁所倡導的，把三度空間的自然好景，化為窗中一幅二度空間之圖畫的園林觀有所不同，而希望模擬真實的三度空間。

原本是器物裝飾藝術中習見的手法，便如此橫跨視覺文化的多重領域，而成為共通的美感趣味，並延伸於明清之際。但在不同媒體的脈絡中，自然也因應其各自的需求而有所調整與發展。經由蓬勃發展的出版文化推波助瀾，《西廂記》之圖像傳布益廣。[100]明末清初《西廂記》版畫的發展與傳播，遂成為視覺文化與出版文化交流互動的具體呈現。

(本文在寫作的不同階段，曾先後於台大藝術史討論會、中研院史語所文化思想史研究室、以及故宮博物院的小型學術研討會上報告，承蒙與會者提出批評與建議，尤其是謝明良、王正華、王鴻泰、曾藍瑩、林麗江、許文美、劉巧楣、蔡玫芬、嵇若昕、陳階晉、何傳馨、衣若芬、華瑋、李孝悌、李建民、商偉、白謙慎、李之檀、沈津等諸位師友的意見與鼓勵，對本文的成形助益頗多，特此致謝。)

(責任編輯：羅麗華)

[99] Wu Hung, "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the *Dream of the Red Chamber*", in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang eds., *Writing Women in Late Imperial China*, (Stanford University Press, 1996), pp. 306—365；以及 Wu, Hung, *The Double Screen*, pp. 200--221。

臺灣大學學術期刊資料庫

⑩ 傳世的明清瓷器上，有許多以西廂記為題材的裝飾圖樣，往往是從版畫中取材。請參見 Craig Clunas, “The West Chamber: A Literary Theme in Chinese Porcelain Decoration”, (*Transac- tions of The Oriental Ceramic Society*, 1982)，pp. 69--86。以及 Hsu，Wen-chin（徐文琴），“Fictional Scenes on Chinese Transitional Porcelain (1620- ca. 1683) and Their Sources of Decoration,” (*Museum of Far Eastern Antiquities* 46, 1986)，pp. 1—46; Hsu, “Representation of the Romance of the Western Chamber in Chinese Woodblock Prints and Ceramics”, (*Asian Culture Quarterly* 19:4, 1991), pp. 21-34。此外，國立故宮博物院收藏有一件帶有朱三松款的竹雕筆筒，也是以陳洪綬所繪的 1639 年張深之秘本西廂版畫中之「窺簡」一圖為底稿而作。見嵇若昕，《明清竹刻藝術》(臺北：國立故宮博物院，1999)，頁 46。在漆器等器物中，亦常可見到其他借用《西廂記》版畫畫稿再加以變化的類似例子。西廂記各本版畫遂如同是明清裝飾藝術的重要圖像資料庫。

臺灣大學學術期刊資料庫

現存王實甫《西廂記》明代刊本

年代	書名	書坊	編校者	繪稿者	刻者	插圖頁數	插圖方式	收藏地	備註
元末明初	新編校正西廂記					1.5單面	夾於文中	北京中國書店	存殘葉四全二單面
弘治十一年(1498)	新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記	北京金臺岳家書坊				全書上圖下文	全書上圖下文	北大圖書館	小部分插圖佔單面全頁
嘉靖三十二年(1533)	新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂	福建書林詹氏進賢堂重刊本	徐文昭編輯			全文上圖下文	全文上圖下文	西班牙聖羅倫佐圖書館	收入散齣劇本選集《新刊耀目冠場擢奇風月錦囊正雜兩科全集》中
嘉靖四十五年(1566)	雍熙樂府	安肅春山居士荊聚重刊本				無	無	北京國家圖書館、日本內閣文庫、臺北故宮	1531原刊本已佚;另有1540重刊本藏於內閣文庫
隆慶三年(1569)	增補會真記	蘇州眾芳書齋顧氏	顧玄緯編	陳居中、唐寅	何鈐	鶯鶯像二另2對頁連式	集中於前	北京國家圖書館	只存附錄部份
萬曆七年(1579)	新刻考正古本大字出像釋義北西廂	金陵胡少山少山堂	謝世吉訂		余仁	20對頁連式	不詳	日本御茶水圖書館	
萬曆八年(1580)	重刻元本題評音釋西廂記		徐士範校		黃鏞、黃德時等	無	無	上海圖書館	
萬曆二十年(1592)	重刻元本題評音釋西廂記	建陽熊龍峰忠正堂	余瀘東校正		盧玉龍	20+3單面	各齣之前	日本內閣文庫	
萬曆間(1573-1619)	重刻元本題評音釋西廂記	建安劉龍田喬山堂	余瀘東校正			20+3單面2對頁連式	各齣之前	北京國家圖書館	與前本關係密切

臺灣大學學術期刊資料庫

萬曆二十六年(1598)	重校北西廟記	金陵繼志齋陳邦泰	陳大來校	汪耕摹唐寅本像		鶯鶯像一另16對頁連式	夾於文中	日本內閣文庫	可能翻刻自玩虎軒本
萬曆間(1573-1619)	李卓吾批評合像北西廟記	游敬泉	李卓吾批評			鶯鶯像一另12對頁連式	夾於文中	日本天理圖書館	可能翻刻自繼志齋本
萬曆間(1573-1619)	重校北西廟記				劉次泉	鶯鶯像一另17對頁連式	夾於文中	日本無窮會圖書館	可能翻刻自繼志齋本
萬曆間(1573-1619)	重校北西廟記	三槐堂重刊本	李卓吾批評		劉次泉	鶯鶯像一另18對頁連式	夾於文中	日本天理圖書館	可能翻刻自繼志齋本
萬曆間(1573-1619)	全像註釋西廟記	羅懋登	羅懋登註釋			10對頁連式另2對頁連式西湖景	夾於文中	北京國家圖書館、社科院文學所	
萬曆間(1573-1619)	重校北西廟記	羅懋登			劉次泉	鶯鶯像一另18對頁連式	夾於文中	社科院文學所	著錄為羅懋登刊本
萬曆間(1573-1619)	重校北西廟記	陳曉隆刊本		唐寅繪像		鶯鶯像一10+對頁連式圖	夾於文中	不詳	可能翻刻自玩虎軒本
萬曆三十年(1602)	北西廟記	李楩曄曄齋刊本	李楩校	殳君素		10對頁連式	集中於前	上海圖書館	
萬曆三十八年(1610)	元本出相北西廟記	杭州曹以杜起鳳館	王世貞、李贄合評	汪耕摹唐寅本像	黃一楷	鶯鶯像一另20對頁連式	夾於文中	北京國家圖書館、上海圖書館、日本天理圖書館等	
崇禎間(1628-1644)	元本出相西廟記					20對頁連式	夾於文中	日本大谷大學圖書館	與前本關係密切
萬曆間(1573-1619)	北西廟記	徽州汪光華玩虎軒		汪耕摹唐寅本	黃鏵、黃應岳	鶯鶯像一另20對頁	夾於文中	安徽省博物館	

臺灣大學學術期刊資料庫

				像		連式			
萬曆間(1573-1619)	元本出相西廂記	汪廷訥環翠堂	袁黃釋義、汪廷訥校		陳聘洲、陳震衷	20對頁連式	夾於文中	上海圖書館、北京國家圖書館	
萬曆三十八年(1610)	李卓吾先生批評北西廂記	杭州容與堂	李卓吾批評	無瑕摹、絳雪道人	黃應光、趙壁等	20對頁連式	上下卷各十幅集中各卷之前	北京國家圖書館、社科院文學所、日本宮內廳書陵部	與琵琶記等其他五種戲曲合刊
萬曆三十九年(1611)	重刻訂正批評畫意北西廂記		徐渭評	王以中	劉裕、黃應光	10對頁連式	每卷前各二幅	北京國家圖書館	
萬曆間(1573-1619)	田水月山房北西廂藏本	王起侯	徐渭批評			無	無	北京國家圖書館	
萬曆四十二年(1614)	新校注古本西廂記	山陰朱朝鼎香雪居	王驥德校注、沈璟評	陳居中像錢穀繪、汝文淑摹	黃應光	鶯鶯像一另21對頁連式	集中於前	臺北故宮、臺北國家圖書館、日本天理圖書館、北京國家圖書館等	
萬曆四十四年(1616)	北西廂記	何璧	渤海逋客何璧校	仇英繪鶯鶯像		鶯鶯像一另8對頁連式	集中於前	上海圖書館	
萬曆間(1573-1619)	李卓吾批評西廂記	潭陽劉應襲	李贄評	王廷策、熊運泉、蔡沖寰		殘5對頁連式2單面	集中於前	加大柏克萊分校圖書館	
萬曆間(1573-1619)	新刊考正全像評釋北西廂記	金陵文秀堂				鶯鶯像一另20對頁連式1兩對頁連式	夾於文中	北大圖書館、北京國家圖書館	北大本第九齣無插圖只19幅
萬曆間(1573-1619)	新刊合併王實甫西廂記	周居易	屠隆校			13對頁連式	集中於前	北京國家圖書館	
萬曆晚期至天啟初年	新刻徐筆峒先生批點西廂記	徐奮鵬	徐奮鵬批點			無	無	北京國家圖書館	

臺灣大學學術期刊資料庫

年　代	書　名	書　坊	編校者	繪稿者	刻者	插圖頁數	插圖方式	收藏地	備　註
天　啟　間(1621-1627)	西廂記	烏程凌氏	凌濛初校注	王文衡	黃一彬	20 單面	集中於前	臺北故宮、北京國家圖書館、北大圖書館、日本內閣文庫	文本朱墨套印
天　啟　間(1621-1627)	硃訂西廂記		孫月峰批評、諸臣校	陳居中繪像、劉素明	劉素明	鶯鶯像一40 單面	集中於前	北京國家圖書館、日本內閣文庫	文本朱墨套印
崇禎四年(1631)	北西廂記	山陰延閣主人李告辰		陳　洪綬、李告辰、董其昌	項南洲	40 單面	集中於前	上海圖書館、北京國家圖書館	
崇禎十二年(1639)	張深之先生正北西廂秘本	張深之訂正	陳洪綬	陳洪綬	項南洲	鶯鶯像一另 5 對頁連式	集中於前	臺北故宮、浙江圖書館、南京圖書館、北京國家圖書館	
崇禎十三年(1640)	李卓吾先生批點西廂記真本	西陵天章閣醉香主人	李贄評	陳　洪綬、曾鯨、陸哲等	項南洲	20 對頁連式	集中於前	臺北國家圖書館、臺北故宮、北京國家圖書館、日本天理圖書館等	
明末	西廂會真傳	烏程閔氏		陳居中		鶯鶯像一另對頁連式 20	集中於前	香港大學馮平山圖書館羅□烈氏寄存	文本朱墨藍三色套印
崇　禎　間(1628-1644)	會真六幻	閔齊伋	閔齊伋校注					北京國家圖書館、日本天理圖書館、臺北故宮等	可能無插圖附〈五劇箋疑〉
崇　禎　間(1628-1644)	(閔振聲校刊本)	閔振聲校刊	閔振聲校	汝文媛摹陳居中、錢	劉裕、汪聖之	鶯鶯像另 20 對頁連式	不　詳	不詳	收於〈千秋絕豔〉中

臺灣大學學術期刊資料庫

				毅					
崇禎十三年(1640)		閔齊伋		盛懋繪像、閔齊伋		鶯鶯像一另20對頁連式		德國科隆東亞美術館	多色套印；文本已不存
明末	鼎鐫陳眉公先生批評西廂記	建陽蕭騰鴻師儉堂	陳繼儒批評蕭鳴盛校余文熙閱	蔡沖寰、熊蓮泉、趙松雪等	陳聘洲、鳳洲、劉次泉等	10對頁連式	夾於文中	臺北國家圖書館、上海圖書館	可能為萬曆四十六年(1618)刊本之覆刻
明末	鼎鐫陳眉公先生批評西廂記	建陽蕭騰鴻師儉堂	同上	同上	同上	10對頁連式、西湖圖	夾於文中	北京國家圖書館	
明末	鼎鐫西廂記	建陽蕭騰鴻師儉堂	同上	同上	同上	10對頁連式	夾於文中	北大圖書館六合同春本、華東師大圖書館	與琵琶記等其他五種戲曲合刊
崇禎間(1628-1644)	湯海若先生批評西廂記	建陽蕭騰鴻師儉堂	湯顯祖評	絳雪道人		10對頁連式	集中於前	上海圖書館	
崇禎間(1628-1644)	重刻訂正元本批點畫意北西廂		徐渭評		黃應光	10對頁連式	每卷二圖於卷首	北平圖書館寄存於臺北故宮、北京國家圖書館、華東師大	
崇禎間(1628-1644)	重刻訂正元本批點畫意北西廂		徐渭評		劉君裕	10對頁連式	每卷二圖於卷首	社科院文學所	與上本插圖同稿
明末	新訂徐文長先生批點音釋北西廂		徐渭評點			12+單面上文下圖	集中於前	華東師大圖書館、北京國家圖書館	原書缺前二頁，或許有更多圖
明刊本	西廂記考		江東洵美輯	唐寅繪像	夏緣宗刻	鶯鶯像一10對頁連式	集中於前	北京國家圖書館、社科院文學所	均附錄，無文本
崇禎間(1628-1644)	徐文長評北西廂	鍾振遠崇善堂	徐渭評			鶯鶯像一	書前	社科院文學所	

臺灣大學學術期刊資料庫

崇　禎　間(1628-1644)	新刻徐文長公參訂西廂記	潭邑書林歲寨友	徐渭參訂佔卿評釋			5 單面	集中於前	北京國家圖書館	圖已殘
崇　禎　間(1628-1644)	三先生合評元本西廂記	固陵孔氏匯錦堂	湯顯祖、李贄、徐渭評			20 單面	集中於前	北京國家圖書館、社科院文學所等	插圖與 1631 李告辰本半數同
崇　禎　間(1628-1644)	三先生合評元本西廂記		湯顯祖、李贄、徐渭評			5 對頁連式	集中於前	北京國家圖書館	插圖與上本完全不同
崇　禎　間(1628-1644)	新刻魏仲雪先生批點西廂記	蘇州陳長卿存誠堂	魏浣初評李裔蕃註	陳一元仿唐寅繪像	劉素明	10 對頁連式	集中於前	臺北國家圖書館、北京國家圖書館、南京圖書館	
崇　禎　間(1628-1644)	繡刻北西廂記	毛晉汲古閣				無	無	臺北國家圖書館清代修補本、北京國家圖書館	

註 1：個別版本另有時代稍晚的重刊或覆刻本，版式內容可能亦略有出入。若變動不大，則不另列一條目。

註 2：表中所收皆為以王實甫本《西廂記》為底本，但附以各家評點、註釋、與其他附錄文字。部分改編較多之版本並不列入。

註 3：限於篇幅，表中並未完整羅列所有收藏地。部分流傳較廣的版本，只錄已知之部分藏地以為代表，且以內容完整之版本為主，若插圖本缺圖則不列入。

註 4：臺北與北京之國家圖書館，舊稱分別為中央圖書館與北京圖書館，今分別標明。

註 5：本表主要根據我所曾閱覽之各版本而製作，並曾參考下列資料：

傅田章，《明刊元雜劇西廂記目錄》，東京大學東洋文化研究所，1970。

小林宏光，〈陳洪綬の版畫活動—崇禎十二年(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〉，《國華》1061 期(1983)，頁 25--39；1062 期(1983)，頁 35--51。

許文美，〈明刊《西廂記》插圖本〉，《陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫研究》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996)，附錄二，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

88--90。

林宗毅，〈西廂記版本一覽表〉，《西廂記二論》，（文史哲出版社，1998），頁 311--317。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　1592 年忠正堂刊本
《西廂記》之〈乘夜踰牆〉



圖 4　1553 年《風月錦囊》
〈窺簡〉(紅替生遞簡)





圖 5　1553 年《風月錦囊》〈華堂飲宴〉與〈夫人背盟〉

臺灣大學學術期刊資料庫

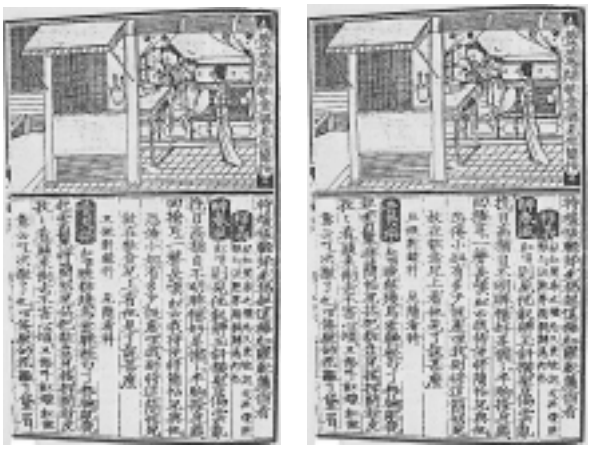


圖 2　1498 年本《西廂記》〈窺簡〉



圖 3　1498 年本《西廂記》〈鬧齋〉

臺灣大學學術期刊資料庫

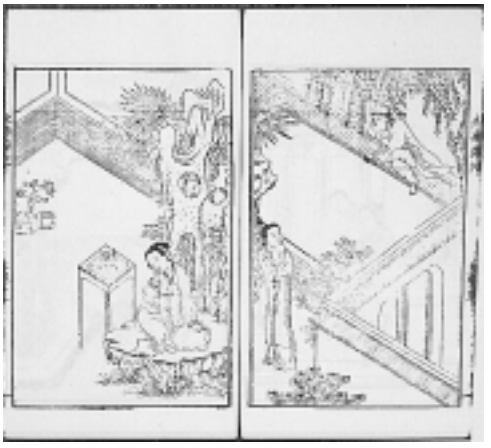


圖 6　1598 年金陵繼志齋《西廂記》〈踰牆〉





圖 7　1498 年本《西廂記》之〈踰垣〉

臺灣大學學術期刊資料庫

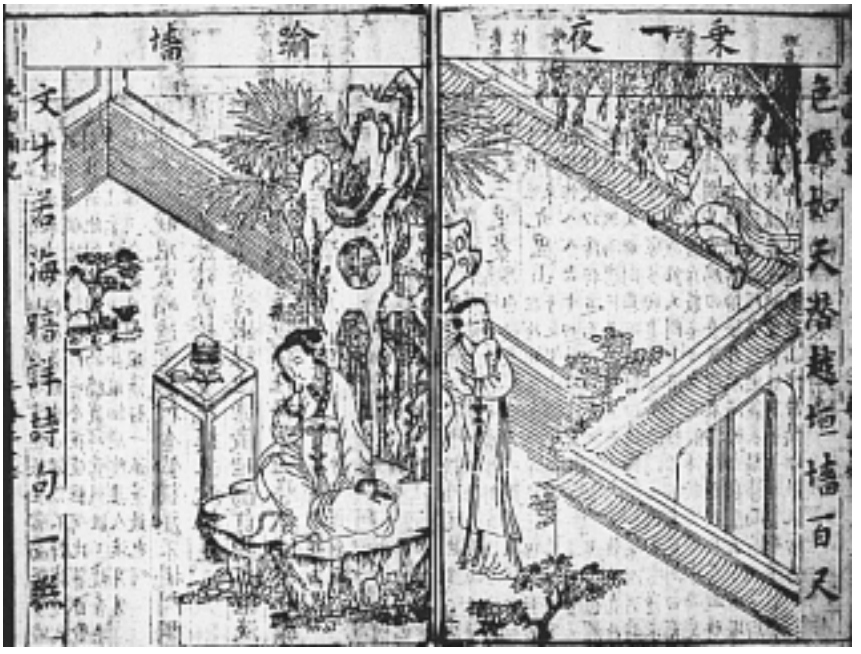


圖 8　萬曆間金陵文秀堂本《西廂記》之〈乘夜踰墻〉

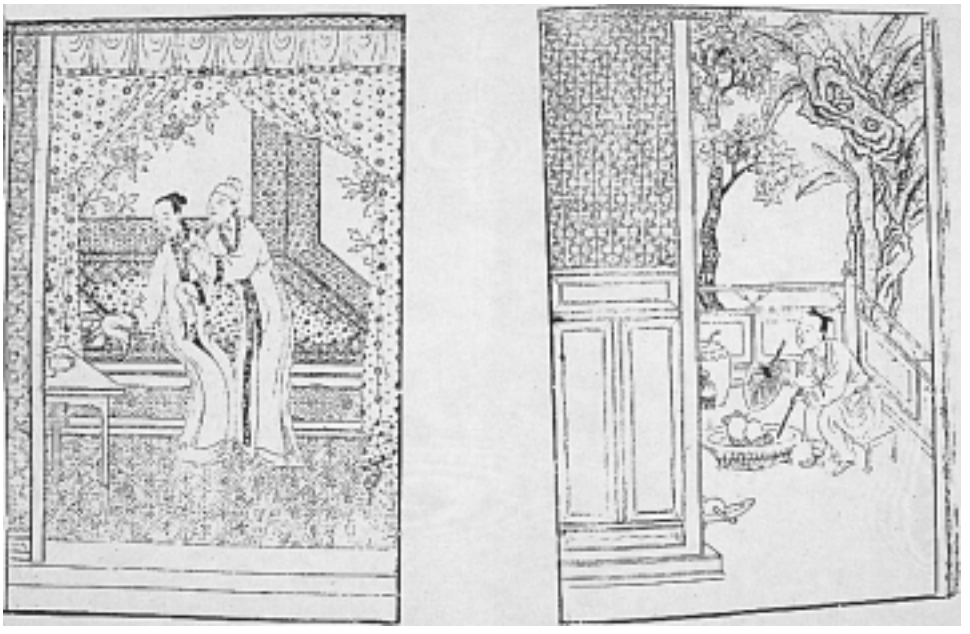


圖 9　1610 年杭州起鳳館刊本《西廂記》之〈就歡〉

臺灣大學學術期刊資料庫

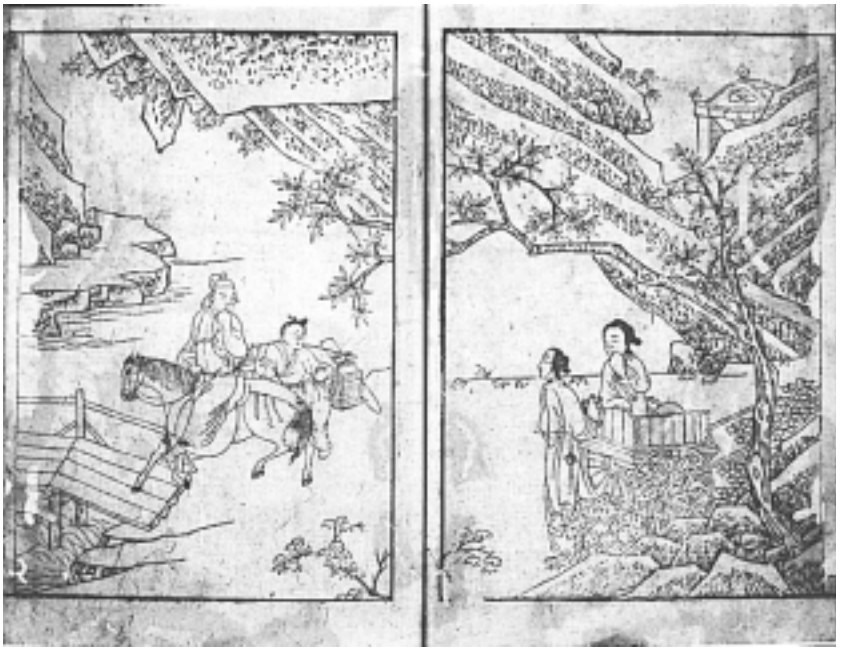


圖 10　1602 年曄曄齋本《西廂記》之〈傷離〉



圖 11　1614 年王伯良香雪居本《西廂記》之〈傷離〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 12　師儉堂刊湯顯祖評本《西廂記》的〈解圍〉

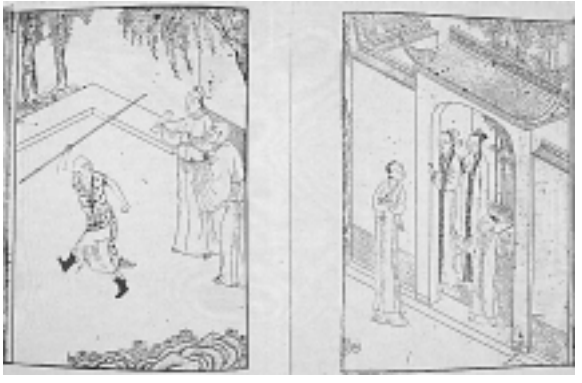


圖 13　1610 年起鳳館本的〈解圍〉



圖 14　1614 年王伯良香雪居本之〈投禪〉

臺灣大學學術期刊資料庫

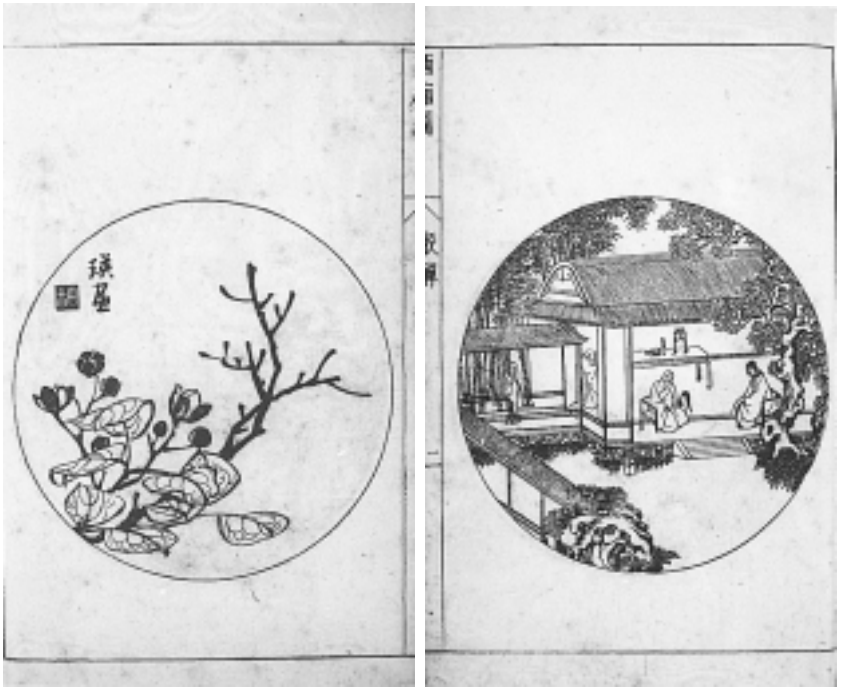


圖 15　1631 年李告辰本《西廂記》之〈投禪〉及後頁之藍瑛畫

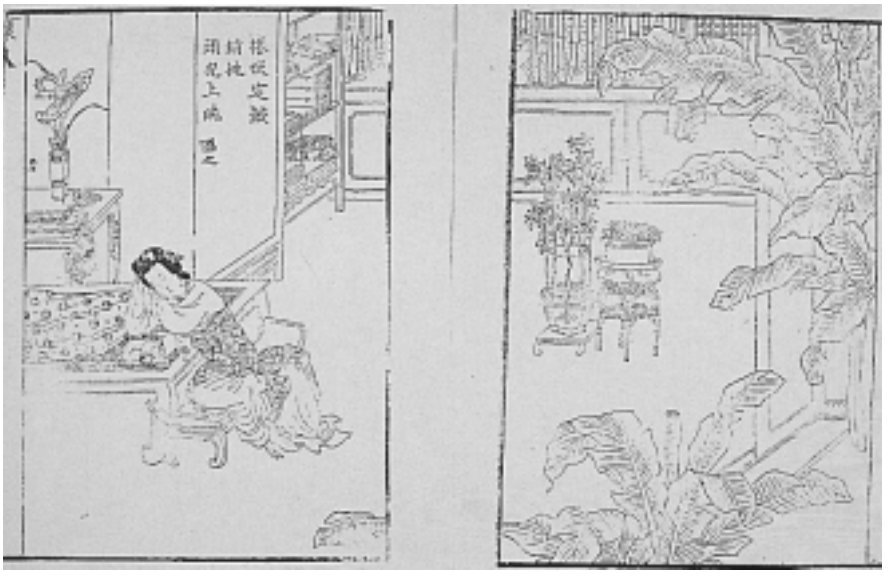


圖 16　1640 年天章閣刊《西廂記》之第七圖「搭伏定鮫綃枕頭兒上眄」

臺灣大學學術期刊資料庫

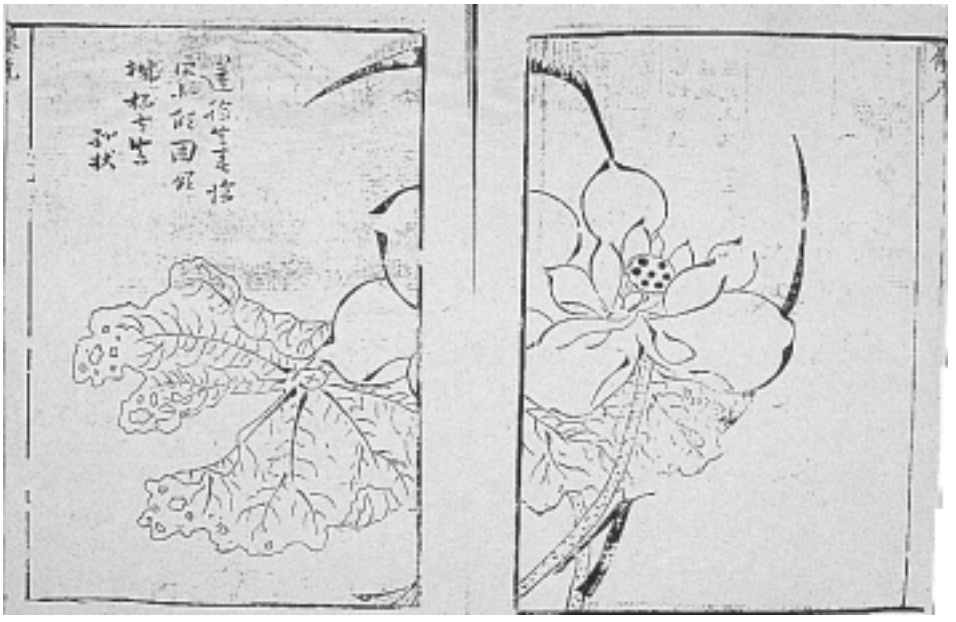


圖 17　1640 年天章閣西廂記之第八圖「蓮臉生春」

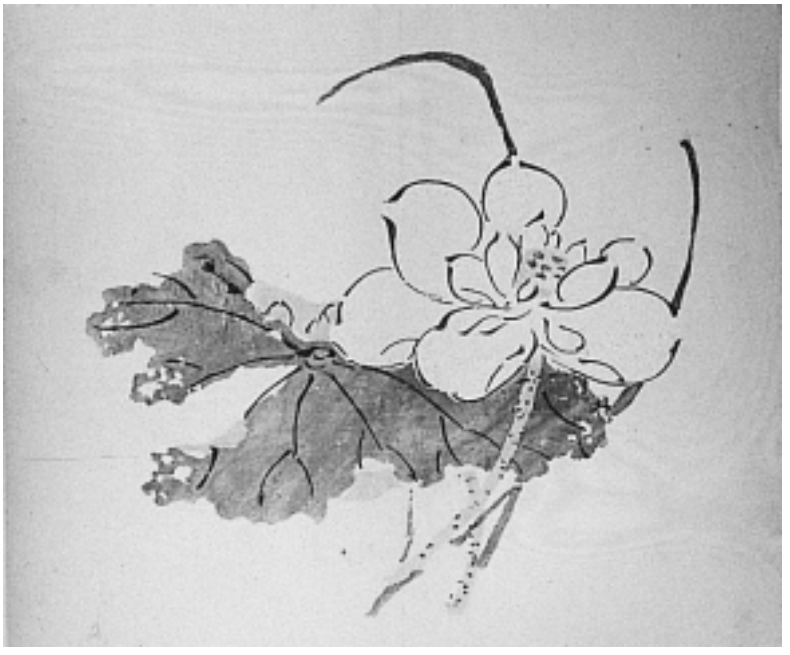


圖 18 《十竹齋書畫譜》之六荷花，國家圖書館藏康熙間刻本

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 19　萬曆間徽州玩虎軒刊本《西廂記》之〈就歡〉



圖 20　明末蘇州存誠堂刊印《西廂記》的〈鬧齋〉



圖 21　1610 年起鳳館本《西廂記》的〈鬧齋〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 22　1631 年李告辰本《西廂記》之〈傷離〉



圖 23　《十竹齋書畫譜：墨華冊》之第一幅〈荷花〉



圖 24　1631 年李告辰本《西廂記》之〈遇豔〉與背面之陳洪綬畫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 25　華東師大藏明末徐評本《西廂記》之〈赴科〉



圖 26　華東師大藏明末徐評本《西廂記》之〈鬧齋〉



圖 27　1566 年建陽書林余氏新安堂重刊《荔鏡記》



圖 28　1621 年杭州刊《東西天目山志》之〈雙清銀海〉，國家圖書館

臺灣大學學術期刊資料庫

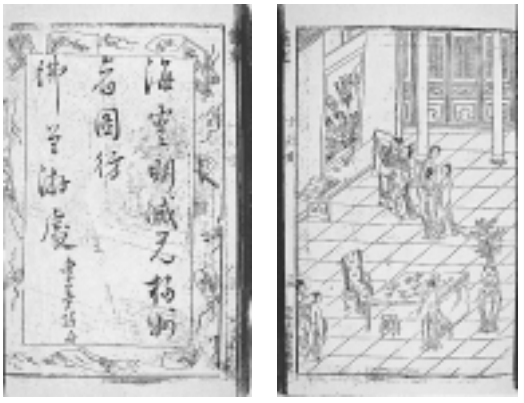


圖 29　1631 年刊印《隋煬帝豔史》，第十七回〈煬帝觀圖思舊遊〉

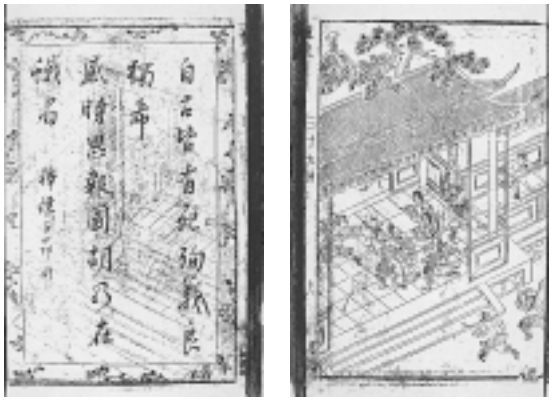


圖 30　1631 年刊印《隋煬帝豔史》，第三十九回〈貴兒罵賊〉

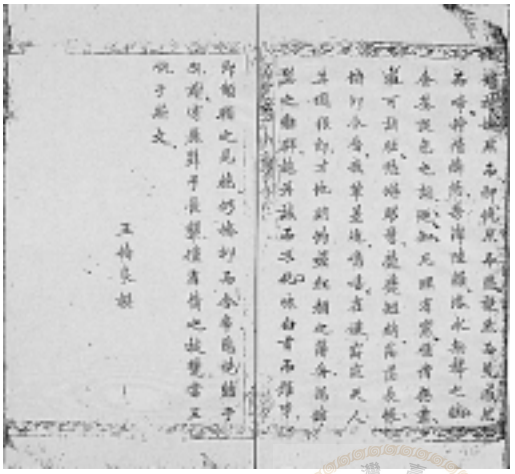


圖 31　天啟至崇禎間《硃訂西廂記》中〈千秋絕豔賦〉之花欄

臺灣大學學術期刊資料庫

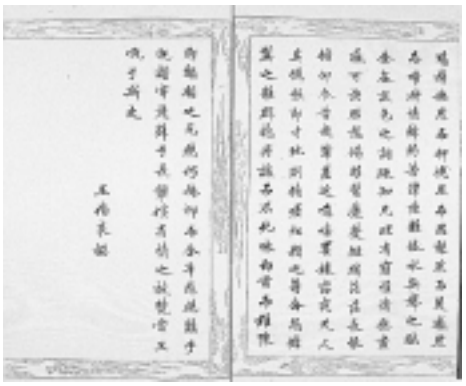


圖 32　明末《西廂會真傳》中〈千秋絕豔賦〉花欄，朱墨雙色套印



圖 33　明末《西廂會真傳》中第一折之插圖與花欄，朱墨雙色套印

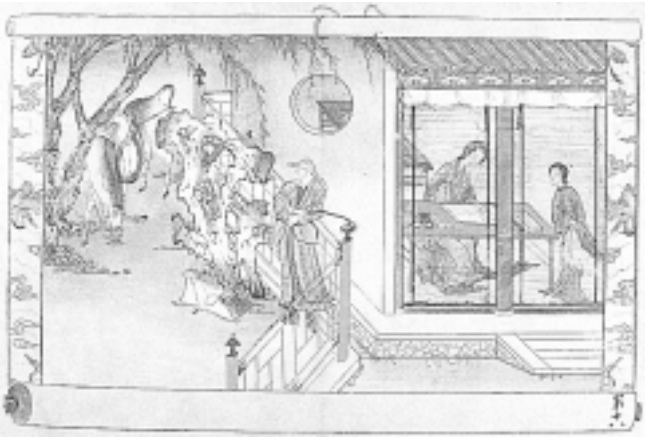


圖 34　1640 年科隆本《西廂記》第十八折〈報捷〉(酬緘)，彩色套印

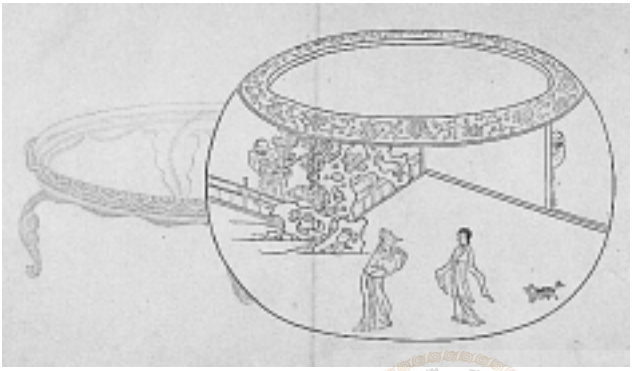


圖 35　1640 年科隆本《西廂記》第二折〈投禪〉，彩色套印

臺灣大學學術期刊資料庫

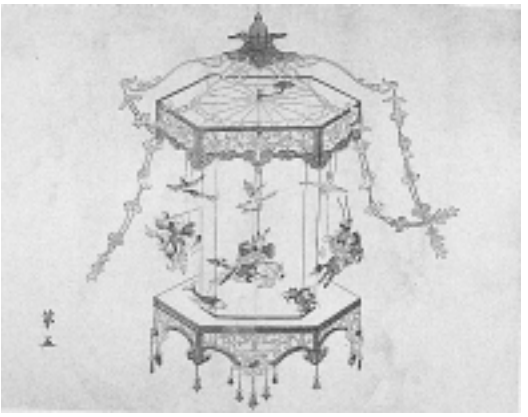


圖 36　1640 年科隆本《西廂記》第五折〈解圍〉，彩色套印



圖 37　1640 年科隆本《西廂記》第十九折〈拒婚〉，彩色套印



圖 38　明末八集錦墨，故宮博物院收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 39　《程氏墨苑》6: 5a，〈筆花生夢〉



圖 40　1631 年李告辰本《西廂記》16a，〈入夢〉



圖 41　1631 年李告辰本《西廂記》8b，〈寫怨〉背面之松



圖 42　《程氏墨苑》〈五松〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 43　金代磁州枕上之鶯鶯燒香紋，上海博物館



圖 44　萬曆間漆器



圖 45　萬曆間芙蓉手青花開光蛙紋盤，江西省博物館藏



圖 46　五彩人物圖盤，漳州窯或汕頭窯(Swatow Ware)

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 47　1640 款之壺，1979 年 Christie's 拍賣



圖 48　1643 款之「喜得連科」壺，Hatcher junk



圖 49　多開光之大罐，約 1643 左右，Hatcher junk

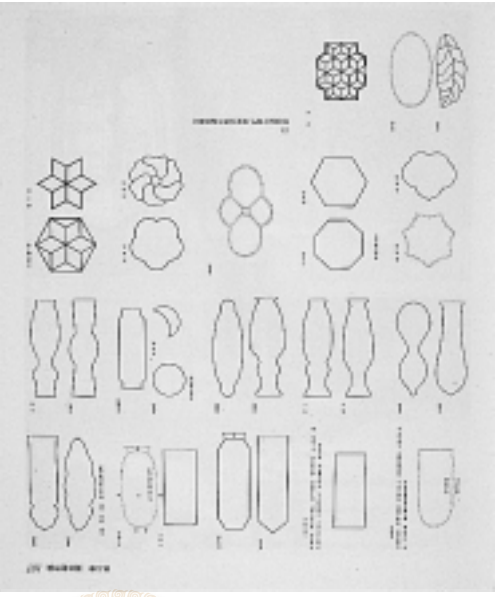


圖 50　計成，《園冶》(1631 完成)中之門窗樣式

臺灣大學學術期刊資料庫

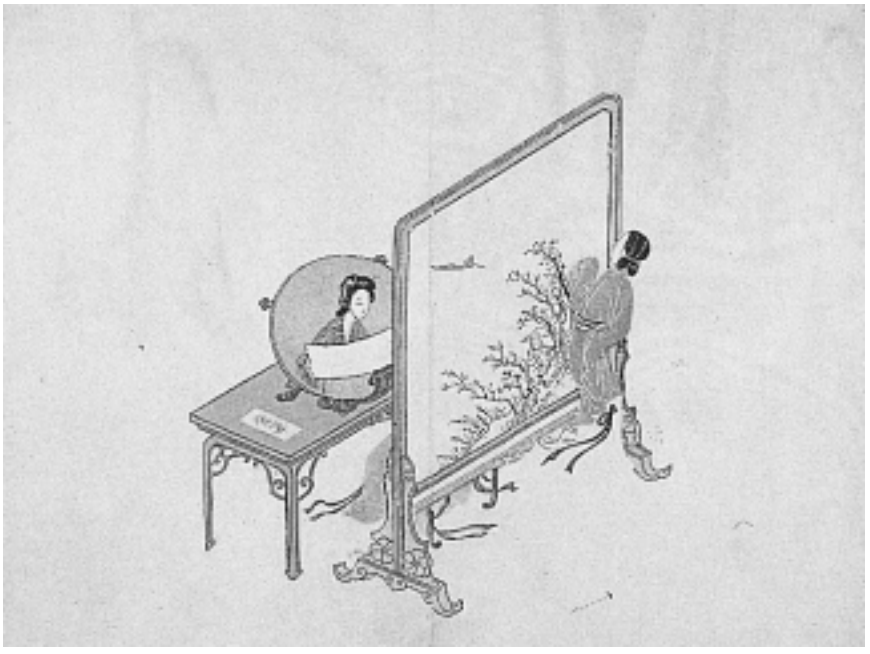


圖 51　1640 年科隆本《西廂記》，第十折〈窺簡〉

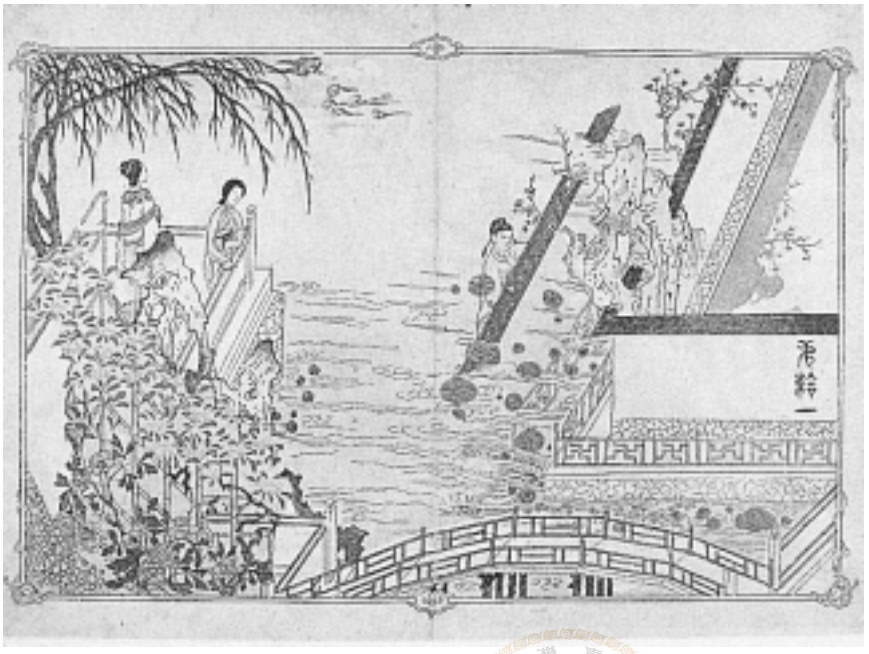


圖 52　1640 年科隆本西廂，第十一折〈踰垣〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 53　陳洪綬，〈銅盆映月圖〉，〈摹古冊〉，1619 年，Metropolitan Museum of Art

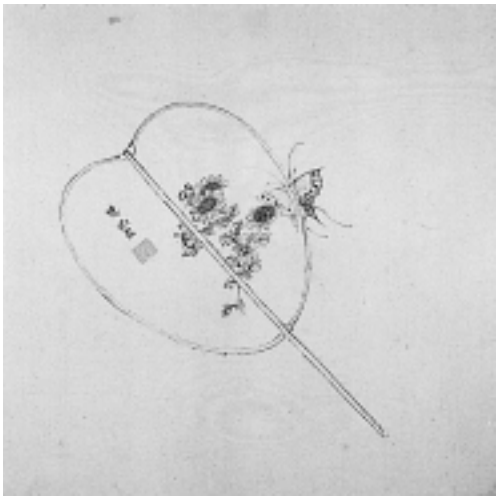


圖 54　陳洪綬，〈蝴蝶紈扇圖〉，〈摹古冊〉，1619 年，Metropolitan Museum of Art



圖 55　〈雍親王題書院深居圖〉屏風畫，清康熙間(1706—1723 間)，北京故宮博物院



圖 56　〈雍親王題書院深居圖〉屏風畫，清康熙間(1706—1723 間)，北京故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫