

明刊浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图探析

谢君月

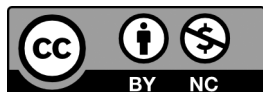
摘要 | 明刊浣月轩本《蓝桥玉杵记》中附有大量精美的插图，与文本相得益彰。分析浣月轩本《蓝桥玉杵记》构图风格，可见其处于明万历中后期，处在明代插图风格新旧交替的过渡转型之时，在明代插图风格演变史中占有较为重要的地位。通过将其与万历三十四年其他插图本相比，得出《蓝桥玉杵记·凡例》之“本传逐出绘像，以便照扮冠服”这句话的重点实是位于前半部分，“逐出绘像”是书籍编纂人及书坊主的得意所在。正由于明刊浣月轩本《蓝桥玉杵记》每出绘图，文本关系紧密，故积淀大量文化信息而独具“文—图”关系的研究价值。

关键词 | 《蓝桥玉杵记》；插图；风格；逐出绘像；文图关系；叙事

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



明万历三十四年（1606）浣月轩戏曲刊本《蓝桥玉杵记》为明代云水道人所编著的传奇，叙述唐代才子裴航在蓝桥驿遇仙，为娶云英以寻玉杵为聘礼，后终寻得月宫中玉兔用的玉杵臼，后娶云英，二人升仙的爱情故事。浣月轩本《蓝桥玉杵记》，在文本上因其乃明代唯一现存描写裴航云英故事的剧本而为人瞩目，在插图上因其凡例中有“本传逐出绘像，以便照扮冠服”之语亦被版画史、插图史研究者多所关注。然而，研究者大多依据“本传逐出绘像，以便照扮冠服”之语，论证明代戏曲插图具有指导舞台扮演的功能，而对于《蓝桥玉杵记》插图本身的系统性研究则几乎不见，况且对于该句凡例的解读尚有可商榷之处。有鉴如此，笔者拟从浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图风格特征、“逐出绘

像”的独特之处以及文图叙事关系着手，对其插图进行整体、细致地探析。

一、过渡期的构图风格

明代是我国历史上插图艺术最蓬勃发展的一个时期。明代书籍大多附加插图，其中以戏曲插图尤盛。明代戏曲插图风格有其自身的发展规律及演变脉络。以明万历为重要标志，将戏曲插图风格演变分成三个阶段：早期，即明初至万历中期；中期，即万历中期至万历后期；后期，即万历后期至崇祯时期。这三个时期戏曲插图创作在水平、风格，以及创作趣味上存在着些许不同。

明代早期的戏曲插图较少，多以上图下文为主，版面的限制使画面比例有失协调，有“粗

豪生辣”之感^[1]，对人物形象刻画更显稚拙粗犷，这种朴拙的风格一直延续到了万历前期。万历前期戏曲插图虽粗犷，但意趣渐显，有了初步发展。

戏曲插图到了万历中期，才开始呈现出喷井式发展，插图风格由粗拙变向精细。插图同时注重画面的情节性与装饰性，其画风精工细腻，人物占比比较大，通常位于画面中间，线条流畅自然。梯月主人《吴歃萃雅选例》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。”^[2]这种风格的插图一经出世，很快便流行起来，产生了一系列类似的图示，虽整体精工细巧，但在毫之末节之处又简单带过，雅趣不足，显得呆滞刻板。

到了万历后期，插图创作有意识地模仿绘画，尤其是膜拜文人山水画，开始追求意境，图文的对应关系渐次疏离。画作中的叙事成分降低了，更强调叙情式的诗意表达，极具艺术性^[3]。明崇祯四年《徐文长先生批评北西厢记凡例》道出了万历后期以来戏曲插图风气之转变：“摹绘原非雅相，今更阔图大像，恶山水，丑人物，殊令呕唾。兹刻名画名工，两拔其最。画有一笔不精必裂，工有一丝不细必毁。内附写意二十图，俱案头雅赏，以公同好。”^[4]与早期戏曲插图专注于人物动作之描绘截然有别，明代后期的戏曲插图更加注重“写意”与“雅赏”，画面人物仅占一小部分，大部分留给了山水风景，甚至全无情节与人物，只有风景意境的描绘。尤其在明末社会大环境下，明末书坊刻书为了达到盈利目的，在所附插图中加上款书并题署上著名画家的名号，已经发展成为一种社会风尚。明天启四年（1624）明武林张栩在《彩笔情辞凡例》中称：“图画俱系名笔仿古，细摩辞意，数日始成一幅。后觅良工，精密雕镂，神情绵邈，景物灿章。”^[5]此后天启、崇祯延续这一风格继续发展，文人趣味的不断浓厚与推进，更完全脱离了文字的束缚。

就插图内容及其风格而言，明万历三十四年（1606）浣月轩本《蓝桥玉杵记》正处于万历中期到后期，处在插图风格新旧交替的转型时期，故具有过渡时期戏曲插图的特征。插图内容叙事性极强，通常会将剧情高潮或主要情节呈现出来，但少数插图又带有山水情境的表达。风格既有万历中期所流

行的精细华丽，又带有万历晚期插图所追求的意境之美，是情节到意境的过渡。可见，这个时期无论是戏曲文本结构，还是其插图内容风格，都逐渐走向规范、成熟。

《蓝桥玉杵记》分为上、下两卷，各十八出，共三十六出，其中插图与出之间相互对应，为三十六幅，上下卷各十八幅。在最后一出《芷殿同升》插图中左侧方写道“星源汪樵云绘”，指插图是由婺源人汪樵云所绘。就插图形式与位置而言，所有插图均采用双面合页连式，插图四周则选择粗直线条来组成单边栏，款式简洁。

研究《蓝桥玉杵记》插图之构图风格及人物表情，准确定位浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图的风格特征，对把握明万历中期到后期戏曲插图风格的过渡性特征，认识明代戏曲插图风格整体演变脉络具有重要的意义。

（一）插图的构图

浣月轩《蓝桥玉杵记》三十六幅插图中，大部分插图采用近景式构图，突出人物造型，人物形象刻画细致，线条流畅，神态动作传神蕴藉，活动空间占比很大，十分注重对画面中故事性、情节性的表现。

第十九出《五日分鸾》插图中晓云差侍婢爱春给裴航送去采丝艾虎，被李遐寿撞见，“净推生出副末扯旦入”的动作将李遐寿勃然大怒、背信弃义的形象表现了出来，“生旦相望哭科”^[6]将一对有情人无能为力、不能相守的痛苦神情点染画上，画工细致入微，将人物的一举一动全部跃然纸上，如图1所示。

[1] 周芜：《徽州版画史论集》，安徽人民出版社，1983，第17-19页。

[2] 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社，1989，第434页。

[3] 赵林平：《晚明坊刻戏曲研究》，博士学位论文，扬州大学中国古代文学，2014，第46页。

[4] 载《国家图书馆藏〈西厢记〉善本丛刊》第11册，国家图书馆出版社，2011，第78页。

[5] 《善本戏曲丛刊》第5辑《彩笔情辞》，学生书局，1987，第15页。

[6] 云水道人：《蓝桥玉杵记》，载《古本戏曲丛刊初集》，北京图书馆藏明万历刊本。

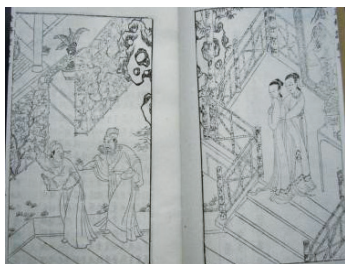


图1 《五日分鸾》插图

除了对故事情节刻画细致之外，插图画面整体布局也精致美观，注重对周围环境的装饰，甚至用过度笔墨来刻画屋内的图案装饰。从第十二出《西昆参圣》插图可见，绘图者目的是想要用稠密的图案将画面中每一个角落全部填满，从而营造视觉上的冲击，人物造型十分细致，图案装饰也十分繁复^[1]，如图2所示。



图2 《西昆参圣》插图

刻工有时为了节省时间，也会在细节上对插图的摹刻偶有简化，第十五出《称觴昼锦》中，裴航、晓云与赵夫人为李遐寿庆寿。插图将更多的精力放到对人物动作、神态刻画上，人物填满了整个画面。宴会布置较为简单，虽有花石树木的刻画，但人物后方的屏风空白，主桌绘制也是一片粗糙古拙，整体布局显得局促，层次感较弱，如图3所示。

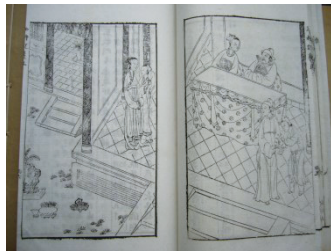


图3 《称觴昼锦》插图

但绘图者开始有意识地将人物置于更广阔、更丰富的环境中，插图更继承了中国画写意的美学概

念，人物占比缩小，逐渐让位于眼前大片的山水景象，与周围的亭台楼阁、花草树木融合为一幅绝美的山水画卷。第十六出《写怨南园》与第二十四出《凭阑忆远》中插图，是三十六幅中仅有的两幅表现山水意境之美的插图，如图4、图5所示。



图4 《写怨南园》插图



图5 《凭阑忆远》插图

《写怨南园》一出为晓云自见裴航，终日郁郁寡欢，父母的反对，更使她愁肠百结，与丫环一起前往南园消遣。其插图中左上方呈现出亭畔巫峰叠翠一角之景，与南园中柳树、繁花、水流、鸳鸯相呼应，构成一幅完整和谐的画面。从视觉上营造出来一种绿茵铺展，花落莺啼的意境。落英无限滴落到池塘，泛起片片涟漪，犹如丝丝愁绪在晓云心中激起的浩渺烟波，满园春色也似失去了往昔的光彩，“花移斜影，鸟惊残梦，几度伤情”，海棠花枝更是“不为春愁懒散中”^[2]。整个画面孤寂清冷，对应晓云愁肠百结的心境，以乐景衬哀情。通过对南园中景物的描写，点染人物愁绪，将人物的情感移植到自然景象之中。《凭阑忆远》中的插图描绘晓云在终南山倚窗远眺思念裴航。画面由远及近，图中远处是层层叠叠的山峰、天际翻飞的雁影、随

[1] 董捷：《明清刊〈西厢记〉版画考析》，河北美术出版社，2006，第25页。

[2] 云水道人：《蓝桥玉杵记》，载《古本戏曲丛刊初集》，北京图书馆藏明万历刊本。

秋风飘动的浮云等一系列深秋意象，而这一切景象又笼罩在清冷的月辉之下，更添几丝愁绪。近处是晓云孤身一人在楼阁之中倚窗远眺，只有白鹤、微风、闲云相伴，无人能够诉说，只能听“翠竹风敲，梧桐露滴”^[1]，倍觉冷落。寓情于景，情景相融，以哀景衬哀情，渲染晓云浓烈的离情别绪。尤其是系在屋檐上的风铃随风摇动，叮铃作响，似乎在诉说着阵阵相思、点点离愁，点缀在阑静寂寥的夜空之中，更加清幽静谧、拨人心弦。整个画面意境广阔而深远，精巧细致的点缀，以动衬静，犹如一幅动态的山水人物画卷，将旦角的离愁溢出画卷，牵动人们无限的情思。

这两出插图与其他插图风格相异较大，欲究其因，宜从现实入手。就明代大环境而言，浣月轩本《蓝桥玉杵记》正处于明代插图风格新旧杂糅的过渡时期，绘图者敏锐地察觉到其过渡期的特殊性，并有意识地对插图叙事风格进行改变，既要保留早期画作中叙事成分占比较高的特点，注重对故事情节的描绘，又需开始向文人式的山水雅玩转变。就文本内容而言，这两出文本中人物互动弱，对白少，唱词繁多，内容多为人物内心的剖析，更适合绘图者对意境的描绘与表达。故此两方面结合在一起，便有了这两出插图的出现。

（二）插图的人物表情

万历中期人物面部表情的刻画有了一定规范。郑振铎在《中国古代木刻画史略》中写道：“人物的脸型太像从一个‘模子’里出来了，他们的表情也似乎太从容尔雅了。就是写斗争、写死亡、写殉教似的悲剧，写自刎全贞的妇女，也还是那么温柔敦厚，那么恬静清丽，一点拔弩张的气势也没有……他们创造了自己的完美的作品，也创造了这样一个古典的木刻画的时代。”^[2]

浣月轩《蓝桥玉杵记》人物表情大部分便带有这样程式化的特点，不仅是女性人物，就连男性人物，他们的表情与神态也大多带有不变的微笑。在第三出《叛兵侵境》插图中李遐寿率兵出征，遭遇敌人攻击而败绩逃归时，他的表情居然是在微笑。在第二十出《长安访旧》叙述裴航在被赶出李家后衣衫典尽，无处可去，萧然地坐靠在树墩上，十分凄惨，然而在插图中，他的面部仍然带有一成不变的微笑，显得有些许诡异。

但也有少数几出插图人物的神态表情与当时情境相契合。第二十一出《抱石矢心》中，晓云与裴航感情深厚，得知父母逼其嫁给富家无赖金万镒时，万念俱灰，抱石投河。插图中晓云双眉簇起，面容哀伤，使人感一阵凄楚悲凉。在第三十五出《冥司业报》中，金万镒、钱媒婆及李遐寿夫妇均受到冥司阎浮天子的严判。插图中每个人物的神情均被刻画得惟妙惟肖，阎浮天子仪态庄重地端坐在台前，一脸威容地观看金万镒遭受鞭挞，钱媒婆在阎浮天子注视下惊恐万分。这时李遐寿夫妇瑟瑟发抖上场，准备接受冥司的审判。图画将这几个人的丑态刻画得淋漓尽致。由此看来，插图虽具有程式化的特点，但画家又在进行着风格的改变。

对比万历三十四年浣月轩本《蓝桥玉杵记》，大部分处于万历中晚期的戏曲插图，如万历三十一年刊本《旗亭记》、万历三十六年刊本《环翠堂乐府三祝记》、万历三十六年继志斋刊本《量江记》、万历四十二年刊本《杨东来批评西游记》等，其插图图案装饰繁复，山石树木等庭院描摹大同小异，人物的表情姿态如出一辙，风格虽精工巧制，然缺乏意境之美。

而浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图大部分虽带有万历中期的艺术特色，插图着眼点仍在故事情节的叙事，构图以近景式为主，画面局促且层次感较弱，人物神情也带有程式化特点，且画面上无款书与批语。然而也有一部分插图正在往万历后期的风格进行转变，人物表情逐渐活灵活现，对环境也进行了大篇幅的渲染，充满诗意，这种新旧杂糅的风格是浣月轩本《蓝桥玉杵记》独有的特征。

这种不同使得浣月轩本《蓝桥玉杵记》在众多刊本中，独树一帜，成为人们研究这一时期戏曲插图风格转变特征的最杰出代表之一。其风格演变有如草蛇灰线，伏脉千里，又能窥一斑而知全豹，可一叶知秋，使人对明代插图风格演变史有了大体的把握，在明代插图风格演变史上是不可替代的存在。

[1] 云水道人：《蓝桥玉杵记》，载《古本戏曲丛刊初集》，北京图书馆藏明万历刊本。

[2] 郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海书店出版社，2006，第98页。

二、“本传逐出绘像”的营销策略

明万历三十四年（1606）浣月轩戏曲刊本《蓝桥玉杵记》插图上因其凡例中有“本传逐出绘像，以便照扮冠服”之语被版画史、插图史研究者多所关注。然而学界大部分考察这句话的后半部分，依据“照扮冠服”之语，来论证明代戏曲插图具有指导舞台扮演的功能^[1]，而对于前者“本传逐出绘像”的研究则较为罕见。

笔者认为，“本传逐出绘像，以便照扮冠服”这句话的重点实是位于前半部分，而“逐出绘像”正是绘图者、书籍编纂人以及书坊主想要突出的关键之处，且为他们的得意所在。那么，为何书籍编纂人和书坊主想要突出的是“本传逐出绘像”之语呢？想要理解浣月轩本《蓝桥玉杵记·凡例》之“逐出绘像”，笔者认为这与其所处的地位是密不可分的。

有鉴于此，本文拟搜集并梳理出明万历三十四年之前“逐出绘像”的戏曲插图本，并将其性质、地位与浣月轩本《蓝桥玉杵记》进行比较考证，从而弄清“逐出绘像”在万历三十四年前戏曲插图中所处的特殊地位，从而证实《蓝桥玉杵记》中“每传逐出绘像”确为前人所未有过的举措，是书籍编纂人与书坊主独辟蹊径、独出心裁的广告宣传语。

笔者通过查阅《古本戏曲丛刊》得知，万历三十四年之前，“逐出绘像”的戏曲插图本分为两种类型，其为上图下文版式及《西厢记》的两个版本，以下依次说明。

（一）特殊“逐出绘像”的上图下文版式

上图下文版式，是指绘图者将插图和文字放在同一页面的上下不同位置，即上层为图，下层为戏文。每页均绘有图像的上图下文式戏曲插图本，笔者将其认定为“逐出绘像”的一种特殊体现^[2]，其文图联系十分紧密。明早期，戏曲插图沿袭宋元旧风，上图下文版式一统天下，故笔者在此只举具有代表性的几个例子，来以此分析上图下文版式“逐出绘像”的性质。

明弘治十一年（1498年）北京书坊金台岳家重刊本《新刊大字魁本全相参增订奇妙注释西厢记》分为五卷，每卷前配有一幅单面板式的插图，插图占据了整版的三分之一。书内插图每页均为上图下文式，插图多页联系却又不只一种形式，有单面为

一整幅图，双面为一整幅图，也有多面相连为一整幅图像，全书共150幅插图，犹如一部“唱与图合”的连环画，如图6所示。



图6 《新刊大字魁本全相参增订奇妙注释西厢记》插图

明中期之前，建阳地域戏曲以上图下文版式居多。嘉靖癸丑（1553）詹氏进贤堂重刊《新刊耀目冠榜擢奇风月锦囊正杂两科全集》为戏曲节选本，其中所收《伯喈》《荆钗》《苏秦》《拜月亭》《北西厢》《孤儿》《王昭君》《沉香》《八仙》《双兰花》《三国志》《还带记》《西瓜计》《寒衣记》《张仪解纵》《金钱记》《回文记》《金山记》等，均为上图下文版式。单行本中，明嘉靖四十五年年余氏新安堂重刻《重刊五色潮泉插科增人诗词北曲勾栏荔枝镜记》以及叶文桥方历辛巳《新刻增补全像乡谈荔枝记》四卷，也均无一例外采用了上图下文版式。

值得注意的是，《重刊五色潮泉插科增人诗词北曲勾栏荔枝镜记戏文》采取的是版心嵌入式，上为诗词北曲，中为插图，下为戏文。其页页有插图，与上图下文式插图本性质一致，虽为中图下文，实

[1] 依据“本传逐出绘像，以便照扮冠服”之孤例，就认为明代戏曲插图具有指导舞台扮演的功能，实乃一种误读，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。朱浩：《文图共谋的陷阱》，《读书》2021年第5期。

[2] 上图下文式插图本，并非按照每出来绘制插图，而是讲究一页一图，因每出文本长度不同，且不一定恰好在每页自成起迄，这就导致每出内容所配插图在数量上不一致。换言之，上图下文版式布局上的独特性，与单面式及双面式插图本均不相同，其插图不是按照每出来绘制，而是按照文本内容绘制。本文特将其列为“逐出绘像”的个例，因其在页面布局上一页一图与“逐出绘像”出一图，有异曲同工之妙，均与文本紧密相连。

为上图下文版式之变体。

总之,上述所举例的这些上图下文版式,虽插图画幅较小,线条绘制粗糙,人物的动作勾勒较为生硬,版画整体风格略显呆滞,但每页插图内容紧密相连,人物的形态动作具有连续性,能够随着情节的发展不断进行改变。画面内容与场景也具有连续性,当场景发生了细微的转变后,其中房屋、树木所处位置的角度也发生了相应的变化。更因其每出均按文本内容来配图,故每出连续几页的插图衔接紧凑、环环相扣,将故事情节生动地表现出来。这样前后照应的上图下文式的插图本,在单面版式或双面板式的插图本中极为罕见,使故事表达更为流畅、紧凑,图像前后之间具有连续性,从而具有连环画的性质。

故依笔者所见,这一时期书坊对读者定位及认知较为准确,其特定的消费群大部分为文化水平较低的普通民众,其刊本“无书不图”,也是为了引导下层读者阅读的需要。正如鲁迅先生所言:“因中国文字太难,只得用图画来济文字之穷的产物。”^[1]但精工细致图像的绘制,往往与书坊成本、民众的消费水平成正比,这时期普通消费者却无法长期承担。故书坊为了压缩成本,在字体与图像的编排上往往比较局促。况读者群人数甚多,书坊的目的,是为了提高读者的阅读兴趣,从而吸引未读书的人购买,可见上图下文版式的大量运用,正是应读者阅读需求而产生的版式革新,其市场前景极为蔚为可观。故至少从明初至明万历,上图下文式的插图本蔚然成风,书坊也能薄利多销。

事实也正是如此,弘治十一年北京书坊金台岳家重刊本《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》卷末牌记云:“况闹闹小巷,家传人诵,作戏搬演,切须字句真正唱与图应。然后可,今市井刊行。错综无伦是品登垄之意,殊不便人之观,反失古制。本坊谨依经书重写绘图参订,编次大字料本,唱与图合。使寓干客邸。行于舟中、闲游坐客,得此一览,始终歌唱了然、爽人心意……”^[2]其插图本采取上图下文版式,每页绘图且图文并茂,压缩了纸张的厚度,既降低了生产成本,又利于市井民众以及旅客方便携带、可观可唱。这种连环画性质的插图本使读者不需阅读文字,便可掌握故事的来龙去脉,满足了底层读者的阅读需要,为广大市民所喜闻乐见。

据笔者上述分析,万历三十四年之前,具有连环画性质的上图下文版式插图,作为“逐出绘像”的一个特殊表现形式,其运用广泛,受众群广,虽结构较为陈旧,但符合底层普通民众的需要,既满足了以图释文的理念,又具有通俗性。

就其插图本身而言,其篇幅的大小、插图的完整性及表现方式,均不能与浣月轩本《蓝桥玉杵记》精美的双页连式相比;就其插图性质而言,其走的是民间、大众的路子,这与浣月轩本《蓝桥玉杵记》中插图走文人之路的性质迥异;就其地位而言,其具有明早期插图朴实的生活气息,是中国古代戏曲版画史上不可多得的力作,但与万历三十三四年浣月轩本《蓝桥玉杵记》适应时代所作出的精美细腻插图相较,其冷落之余更添一丝守旧落后。异时异众的变化,使得其地位与功用亦不能与《蓝桥玉杵记》“逐出绘像”地位同日而语。故由此可见,《蓝桥玉杵记》“逐出绘像”的营销策略确为继往开来、推陈出新,并独具艺术魅力。

(二) 真正“逐出绘像”的《西厢记》

万历时期,明代经济繁荣,风格粗犷、板式狭窄的上图下文版式插图已不能适应明代市民审美趣味的转变与提高。书坊为吸引更多读者,招揽优秀画师、文人加入,变换插图板式,优化插图内容,插图发展为整面单面甚至双面连式,插图绘制更为精美,进入到郑振铎所说的“版画史上光芒万丈的万历时代”^[3]。

此时,明万历七年金陵少山堂胡少山刊本《新刻考正古本大字出像释意北西厢》、明万历二十年熊龙峰刊本《重刻元本题评音释西厢记》出现在人们的视野之中。据笔者目力所及,其是除上图下文版式外,仅有的真正“逐出绘像”两本戏曲插图本。

明万历七年金陵少山堂胡少山刊本《新刻考正古本大字出像释意北西厢》的插图板式为双页连式,其将《西厢记》全剧分为二十出,并每出配以插

[1] 鲁迅:《且介亭杂文·连环图画琐谈》,载《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社,1981,第23页。

[2] 《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》,载《古本戏曲丛刊初集》,北京图书馆藏明弘治刊本。

[3] 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海人民出版社,2006,第49页。

图^[1]。明万历二十年熊龙峰刊本《重刻元本题评音释西厢记》为单面式整版插图本，其将上图下文形式中存在的插图图上标目及两旁刊联句，放大变成单面式整版，又加上十分精妙的刊刻，引领了新风潮。

综上所述，可知明万历三十四年之前仅有的“逐出绘像”插图本均为《西厢记》的不同版本。而《西厢记》在民间广为流传，明初贾仲明称誉其为“天下夺魁”，家喻户晓，天下有名，故版本众多。然《西厢记》仅此个例，其性质的特殊性决定了它的某些版本“逐出绘像”也不足为奇。

到了万历中后期，戏曲插图本的数量继续激增，书商互相逐利，插图风格又为之一变。创作开始有意识地模仿绘画、追求意境，每出绘制插图既繁琐又消耗过大。故在甚少书坊能有意识将每出标目与之精美插图相对应，且大部分书坊还主要选择戏曲中最为重要、关键的出目给予配图时，浣月轩本《蓝桥玉杵记》却能敏锐地察觉插图风格正在转变的重要节点之上，为吸引读者，遂有意识、主动地将每出出目配以一幅幅精工细腻的双页连式插图，做出了“逐出绘像”的举措。每出以其镌刻之精、艺术价值之高的图像脱颖而出，皆胜其他书籍插画一筹，在万历之前的所有插图本中独树一帜，且其绘图风格又处于过渡时期，故从插图性质来看，其既开始摒弃大众化、通俗化的路子，又打破了《西厢记》仅此个例的独特性，而逐渐文人化。此时甚少戏曲插图本能与之相比，可谓是独具匠心、心思巧妙，而开风气之先。

基于以上分析，笔者认为明万历三十四年浣月轩戏曲刊本《蓝桥玉杵记》插图凡例中“本传逐出绘像”之语，实为书商向读者传达的重中之重，确为前人所未有过的举措，是浣月轩书坊主察觉到戏曲风格在万历中期开始转变后独特的营销策略，即得意地向读者宣告此本具有独一无二的价值，是当之无愧最好的宣传语，更是书坊主对浣月轩戏曲刊本逐渐转向文人之路的得意所在。

三、文图叙事关系

因浣月轩本《蓝桥玉杵记》“逐出绘像”且插图精美，故其图文的联系十分紧密。据笔者所探，浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图与其所对应出目中情节内容基本契合，插图于文本是更为直观的写照。

基于此种认识，《蓝桥玉杵记》虽“逐出绘像”，且图像能够凸显其作为空间艺术的形象性优势，然因版式的限制，图像展现时间中动作的能力受到根本性的约束。故而依笔者所见，绘图者使用了三种叙事方法：情节概括、情节铺垫、预示后文，来提高图像与文本的黏合度，增强图像的叙事能力和信息容量^[2]，以下分而说之。

（一）情节概括

浣月轩本《蓝桥玉杵记》大部分插图对文本主要事件进行了视觉再现，具有情节概括的叙事功能。绘图者运用洗练与极具功力的手法，让插图场景与人物形象交相辉映，在有限的空间版式内将图像的叙事功能进行最大限度的发挥，使文本主要情节得到生动的表现。《羞倒高丘》中的插图，卢生携金莲锺归谒故旧，前往拜见李遐寿，告之裴航建有大功，被授大司马。李遐寿大吃一惊，后悔不已，与赵夫人互相埋怨。人物神情被刻画得惟妙惟肖，通过李遐寿与赵夫人吃惊、懊恼的神态，以及赵夫人指责李遐寿的手势，将二人贪图名利、嫌贫爱富的丑态表现得淋漓尽致。

插图在剧情概括上具有程式化特征，在战争与宴会这两个场景下表现得尤为明显。在《叛兵侵境》《燕藩报捷》两出插图所描绘战争场面中，通常几个人便可代表千军万马，四五个人的肢体动作就能表现两方战斗的伤亡状况。《瓜葛缔姻》插图中也通过少数几个仆人的神情与动作来表现出喜悦、热闹的重大活动。鼓乐、唢呐齐聚一堂，仆人脸上升溢着喜悦的笑容，画面左上角一簇簇盛开的花朵，

[1] 明万历七年《新刻考正古本大字出像释意北西厢》的插图板式为双页连式及“逐出绘像”，这一信息源于黄霖《最早的中国戏曲评点本》（《复旦学报》社会科学版，2004年第2期）一文中对其的介绍。其插画见开2页大，20幅画分占40页，且将戏曲每出出数、目录、正文，以及图像分列在中。由此可知《新刻考正古本大字出像释意北西厢》为双页连式，且“逐出绘像”。

[2] 吕东：《〈详注聊斋志异图咏〉中的“语一图”互文现象》，载赵宪章、顾华明主编《文学与图像》第1卷，江苏教育出版社，2012，第97-107页。此段借用该文《聊斋志异》插图受到限制而无法发挥其叙事能力的原因。在此基础上，笔者遂分为三种方法对《蓝桥玉杵记》的文图叙事关系进行更加细化的分析，来增强图像的叙事能力。

寓意着对双方儿女甜蜜美满、多子多福的美好期盼。

除此以外,插图在剧情概括上也对格套进行了巧妙运用,具体表现在《蟾宫折桂》《捣药壶中》这两出插图中。这两出是两两对应的关系,且格套均以捣药的玉兔姿态出现。第一出《蟾宫折桂》插图中八月中秋在月宫折桂,这时玉兔正在捣药;第三十一出《捣药壶中》插图中,玉兔在月宫中捣药,捣药之声引来裴航前往宫门查看。

在十二生肖中,玉兔是相思之神,且玉兔捣药为中国神话传说之一,相传玉兔主要负责在广寒宫捣药。在明代,玉兔捣药的形象深入人心,且成为一种标志性的象征。《蟾宫折桂》插图中玉兔捣药在文本并未出现,然绘图者在插图中加入这个形象,一来是为了表明事件发生背景在月宫之中,二来可以埋下伏笔。作者在《捣药壶中》这出揭示原因,为了触动裴航的霞外之思,裴玄静行缩地之法,将蓝桥逼近月宫,让他捣药时与玉兔捣药之声相应,遍览宫中景物。这便表明了玉兔捣药目的是为传递相思之情,且阵阵捣药可以唤起当初张苇航与云英在月宫中折桂时回忆,因那时中秋佳节也有玉兔在旁捣药。可见作者在对第一出插图进行文本再现之时,便心中自有丘壑,总揽全局,对全文收归自如。

虽插图的剧情概括时而会以不同的特质呈现,然插图不仅是在忠实文本的基础上进行剧情的概况再现,更对场景、人物形象进行细节性的刻画与精巧的布局。故每幅插图既构图稳定,又富有变化。

(二) 情节铺垫

绘图者在绘制图像的过程中,会挑选高潮之前的部分进行描绘,具有情节铺垫的叙事功能。第二十三出《倚棹酬吟》与第二十五出《蓝桥订约》中的插图的高潮部分通过文中人物相见进行谈话来表现。如图7所示,《倚棹酬吟》中插图表现为樊夫人让侍女袅烟汲水给她濯手,袅烟正汲水时,裴航请求袅烟将其所作之诗献给樊夫人。与之对应文本主要内容为裴航乘舟遇到樊夫人,睹樊夫人容貌酷似晓云,倍觉伤感,然而他并不知晓樊夫人是奉王母之命前来暗示裴航云英之消息。如图8所示,《蓝桥订约》插图表现为裴航因口渴进蓝桥驿求水,与之对应文本主要内容为裴航跟老姬约定半年后带玉杵臼纳聘晓云。插图将人物情态动作表现得淋漓尽致,《倚棹酬吟》插图中裴航在船上探出头,双

手捧诗继而献诗,神情十分诚恳。一般而言向陌生女子献诗与当时礼法所不相符,而裴航睹樊夫人酷似晓云,思念心切,竟做出探头献诗的大胆举动。且在献诗时,面对樊夫人的侍女,裴航双手献诗,礼貌有加。正因裴航献诗,稍后樊夫人才作诗暗示他晓云的下落。《蓝桥订约》插图中裴航向老姬求水,双手呈恭敬状,文雅有礼。晓云拿瓯装水现身半掩门帘,面容羞涩,有如“犹抱琵琶半遮面”的朦胧美,让裴航只觉酷似自己的未婚妻。正因裴航感其像晓云,进而求娶,与老姬以玉杵臼相约。这两出描绘的场景均为剧情到达高潮之前的精心铺垫,包含无穷的深意。

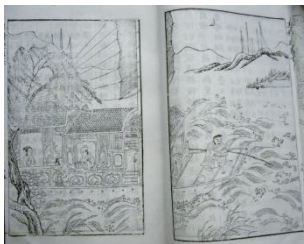


图7 《倚棹酬吟》插图

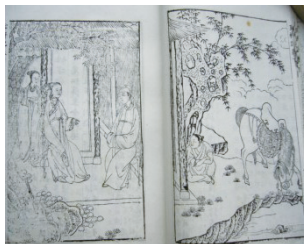


图8 《蓝桥订约》插图

这两出插图的相同点均选择了最具有代表性的顷刻性动作定格来进行构图,即裴航船上献诗及裴航驿站求水。这两出皆需通过人物对话来推动剧情的快速发展,然而插图并未直接描绘主要人物的对话,反而描绘对话发生之前的场景。一则是虽主要情节需要通过人物对话得知,但描绘人物对话太过抽象,且场面过于简单单调,不好直接构图;二则是描绘人物顷刻性动作,可以使故事的前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解,且增强画面的有趣性,使画面更加生动,人物形象更加饱满^[1]。

[1] [德]戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社,1984,第83页。

（三）预示后文

《羽驾临凡》《赠钱游郢》《芷殿同升》这三出插图所描绘均为主要情节之后人物所进行的活动，具有预示后文的叙事作用。第四出《羽驾临凡》与第二十二出《赠钱游郢》这两出插图所描绘的内容均是离别的场景。《羽驾临凡》中主要讲述的是散仙张苇航中秋佳节如约而往月宫会见玉女樊云英，二人牵动情思，被玉帝得知此事，将二人发敕转劫凡间遭受磨难。后由清冷裴真人作保，苇航与云英自愿转生云中裴广志和李遐寿家。与之对应插图表现为张苇航、樊云英在南宫门听候发落，与而来的清冷真人、刘仙君拜别。《赠钱游郢》主要讲述崔相国慷慨仕慈，赠钱二十万，嘱咐裴航游学郢中以图显达，与之对应插图表现为鞍童带马等候裴航与崔相国拜别。第三十六出《芷殿同升》主要讲述裴航与云英同游酆都，经二人求情，李遐寿夫妇免堕畜道，变为月中玉兔，后又与裴广志夫妇相见，众人团聚。与之对应插图表现为众人团聚之后，清冷真人和裴玄静在天门等候裴航、云英及裴广志夫妇，驾云辇同赴薇垣。

另《羽驾临凡》《天书召复》《芷殿同升》这三出插图对其文本主要情节进行回避，而选择与其相关的次要情节代之的另一个重要原因，皆是为了契合中心思想。“笑世间因缘尽幻，悲娱聚散，傀儡当场，三更梦短”，这便是《蓝桥玉杵记》所要表现的中心主题。言外之意便是劝人一心向道，在天上寻求美好姻缘。《羽驾临凡》插图中张苇航与樊云英由于中秋佳节在月宫牵动情思被玉帝发敕转劫凡间遭受磨难，在南天门与友人告别，说明《蓝桥玉杵记》开篇便想表明，即使在仙界如果触犯天条去追求那种无拘无束的爱情也是天方夜谭，追寻道义才是唯一的归宿这一中心思想。《天书召复》插图中绘图者着墨描绘卢颢在泰山寻道，《芷殿同升》插图中清冷真人和裴玄静在天门等候裴航、云

英及裴广志夫妇，同赴薇垣，庆祝其历经凡间的劫难之后，终于能够重新返回天界。这些神仙道化描写均是对主题的呈现。

以上分析可知，插图在对于出目内容进行描绘时并不是对文本机械地、被动地反映，而有超越文本的叙事功能。首先，绘图者通常情况下会选择每一出的主要情节进行图像转译，且这些图像的基本作用便是概括了每出文本的中心内容，具有剧情概括的作用。其次，插图有对文本起到承上启下的铺垫作用，作者通过插图来引出下文，但又有利于读者对主要人物、背景、情节发展的把握。再次，插图有预示后文的叙事功能，插图将文本中所有的主要人物以及他们的行为都囊括在画面里，具有收束全章的特点。而当文本情节中有包含神仙道化等场景，且这一场景并非主要出目时，为了与戏曲主题以及作者所想宣扬价值观相契合，作者也会回避对主要情节的描绘，代之以与主题相契合的充满仙道色彩的场面。这样巧妙的构思、精心的设置，使插图内容的选择更具多样性，反而比图与文一一对应更妙。

综上所述，明刊浣月轩本《蓝桥玉杵记》插图具有十分重要的研究意义与价值。分析浣月轩本《蓝桥玉杵记》所凸显出来新旧杂糅的风格，可为勾勒明代戏曲插图风格之演变脉络提供切实而典型的例证。对《蓝桥玉杵记》凡例“本传逐出绘像”之语的研究，也有利于进一步认识明代书坊主如何向读者传达隐含之意，进行独特的广告营销。在《蓝桥玉杵记》的文图关系上，其戏曲插图以塑造人物形象、突出人物标志性的动作、强化戏曲情境等多方面为基础，使插图具有超出文本的叙事特征、审美意趣，展现出了图对文的多重价值。

[谢君月 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]