

明清戏曲版画

（上）
（册）

周亮 编著

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位



图书在版编目 (C I P) 数据

明清戏曲版画 (上、下册) / 周亮编著. —合肥: 安徽美术出版社, 2009. 2

ISBN 978-7-5398-2010-1

I. 明… II. 周… III. 古代戏曲—版画—中国—明清时代—画册
IV. J227

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 000302 号

出 品 人: 郑 可

责任编辑: 武忠平 陈 涛

助理编辑: 毛春林 徐 力

装帧设计: 徽韵书坊设计工作室

责任校对: 司开江

本书由安徽美术出版社出版, 版权所有, 侵权必究。

本书法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

明清戏曲版画 (上、下册) 周亮 编著

安徽美术出版社出版

(合肥市政务文化新区翡翠路 1118 号

出版传媒广场 14 层 邮编: 230071)

安徽美术出版社网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

安徽联众印刷有限公司印刷

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 60.5

2010 年 4 月第 1 版

2010 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-2010-1 定价: 280.00 元

发现印装质量问题影响阅读, 请与安徽美术出版社联系调换。

序言



中国版画的早期实例，从八六八年王珍施刊的《金刚经》扉画算起，距今已有一千一百多年，但对版画史的研究则还不到百年。二十世纪初叶的一些藏书家，受了当时学术风气的影响，不再斤斤于经史秘籍，而是把向来不登大雅之堂的小说、戏曲当作网罗追求的对象，这样，那些夹在书页中的插图便渐渐放出光彩。在那些藏书家中，董康（一八六七至一九四七）、陶湘（一八六七至一九三九）、王孝慈、郑振铎（一八九八至一九五八）、阿英（一九〇〇至一九七七）、傅惜华（一九〇七至一九七〇）、黄裳等都藏有大量带有插图的珍本，他们或翻印，或撰文评介，推波助澜，掀开了版画史研究的篇章。

回顾这不到一个世纪的版画研究史，似可把它分为三个阶段。第一阶段是搜寻的阶段，大致从二十世纪二十年代起到四十年代末，在这期间影印了大量版画古籍，工作由藏书家担任。郑振铎在一九四〇至一九四一年出版的《中国版画史图录》堪称代表，与此配套，原计划有《中国版画史》四册，但由于抗战事迫，未能完成。另外值得注意的是，早在二十年代就出现的陈大镫的《歙中绣刻图画名手录》，王孝慈、马廉、郑振铎都有所增补，是关于刻工的最早文献。

第二阶段从二十世纪五十年代到七十年代末，这是通史阶段，标志性著作作为郑振铎的《中国古代木刻画选集》（一九五七年完成，一九五八年出版），其序有单行本，是最精彩的一部中国版画史略。其他名著则有阿英的《中国年画发展史略》（一九五四）与《中国连环画史话》（一九五七），王伯敏的《中国版画史》（一九六一），郭味蕓的《中国版画史略》（一九六二）等等。其间，傅惜华先生撰写的《中国版画研究重要书目》，是一篇很有用的要录。一九六八年美国学者Max Loehr出版《Chinese Landscape Woodcuts from an Imperial Commentary to a Tenth-century Printed Edition of the Buddhist Canon》^①，详细讨论《开宝藏》中《御制秘藏论》卷十三中的一套四幅风景画。这是一个非常重要的论题，本应该引起我国学者的高度重视，惜事实未然。

第三阶段从二十世纪八十年代至今，以傅惜华先生的《中国古典文学版画选集》（一九八四）为序曲，紧接着周芜先生出版了《徽派版画史论集》（一九八四），标志着版画研究开始向着专门精深的现代学术路线发展。处在这一阶段的学者，一方面有前人所积累的大量文献作基础，另一方面又熟悉了西方美术史的研究成果，特别是沃尔夫林、潘诺夫斯基、贡

布里希关于形式、风格和图像阐释的理论观念，还有日益炽烈的视觉文化时尚，中国版画史已有了相当条件进入新的研究境界。近年来，马孟晶对于《西厢记》、《天问》和《十竹斋》，林丽江对于《环翠堂园景图》、《方氏墨谱》和《程氏墨苑》，陈德馨对于《梅花喜神谱》，董捷对于套印本《西厢记》的研究，都拓展了版画史研究的新视野。

这种背景中，周亮先生以其独特的优胜条件活跃在这一领域。他的先父周芜先生是著名的版画家和版画史学家，曾对虬村黄氏宗谱和徽派版画作过深入的研究，是中国版画史研究中转变风气的人物。周亮幼承庭训，耳濡目染，自小就是父亲的助手，后又负笈东瀛，编撰出版了《日本藏中国古版画珍品》和《建安古版画》等书，撰写的博士论文更是紧紧围绕着徽派版画做进一步的研究，的确是『克传门业，方擅箕裘』。

我们现在翻阅的《明清戏曲版画》，是周亮先生的又一部专著。选题并不新颖，但作者却力图在旧题目上写出新颖的论点。我们知道，由于小说戏曲的插图集中了中国版画的精粹，老一辈的学者早就予以高度的重视。例如陶湘、董康都曾影印过专门的戏曲版画书，特别是傅惜华选编的版画集，一出版就受到广泛的欢迎。在这些基础上，周芜的《古本戏曲插图选》、周心慧的《中国戏曲版画》都有新的贡献。由于有这些大著在前，周亮的工作显然就不会局限在提供一些新品种，也不会满足于仅仅对一些版本做出详细的说明和考证。因此，它的戛戛创新之处在于，它所强烈反映出的一种新的风格研究方式。在这一点上，周亮与另一位研究者董捷（著有《西厢记版画考析》）不约而同，都力图突破前人以地域论证版刻风格的旧模式，从更宏观的角度去阐明版画风格的衍流演变，为中国版画史论研究带进新的知识和新的观念。

在概述中，作者详细论证了『根据地域对流派分类的不足』，提出了版画流派的判定虽离不开版本的鉴别，却也应该牢牢把握住作品自身风格的观点。以此为据，作者在分析万历到明末那一段时期的版画作品时做了如下结论：

明万历至明代末期，各地版画其实是朝着两条道路推进的，即各地的版画在既拥有各地自己本土的作风的同时，又受到徽派版画的影响。如果将各地域的徽派版画所拥有风格的作品进行归纳，称之为徽派版画，笔者认为这个观点是可以成立的。同样的道理，将这一时期各地各自的风貌归纳为各自本土风貌的话，成立的可能性也是存在的。如此说来，金陵、建安、武林、苏州等地区在这一时期各地区其实是存在两种作风。因此，根据风格来判定版画流派应该是正确的。因为我们是将戏曲插图作为艺术作品来判定的，这种判定的标准应当是画家、刻工、印刷工等共同协作而成的作品自身。只有这样，各地版画的风貌才有明朗化的可能性。

这是非常有见地的看法，说明了作者在读解各类版画时的深入和细致。在做这些讨论时，作者也敏锐察觉到了画家对刻工的影响，作者写道：

以刻工黄一彬所刻作品为例，由于画家的作画风格不同，他必然受到画家的影响。他在武林所刻作品《古杂剧》，属合流型的风格。他与其兄黄一楷同刻起凤馆刊本《元本出相北西厢记》（汪耕绘本），其地面、墙壁的图案繁缛。这一作品虽然在杭州所刻，但根据其风格，应该是典型的徽派版画。一方面，他在吴兴所刻的《西厢记》（王文衡绘本）插图，人物乖

巧，姿态优美，又属典型的吴兴版画风格。

这是我非常赞同的观点。我也曾从绘画史的角度，建议学生以画家为中心撰写明代版画史的论文，以便对版画风格及其与绘画的互馈关系有所新解。数年前，董捷先生也和我讨论过相关的问题。当时我关心的是，我们所谓的徽派版画到底在多大程度上由刻工主导，又有多少应归于画家。如果按照郑振铎先生的看法，那几乎都是刻工的功劳，他是这样说的：

他们有时复刻古典画或当时画家们的画稿，有时也自己创作。他们自己往往就是很高明的画家。像《古列女传》、《牡丹亭》、《元曲选》、《金瓶梅》诸书的插图，凡未署画家名的，恐怕都是出于徽派木刻画家们自己的意匠经营。

徽派刻工都有高深的绘画修养，否则就不会把握住整个画面的布局 and 变化，这是人们都会欣然同意的看法。但要认为凡未署画家姓名者即是那些刻工自己所作，就要有实物为证，这都是我们所阙如的。郑先生还有这样的猜想：

他们有那么一副精准的刀和尺，更具有那么精细熟练的眼和手。那布局是雅致而工整的，那线条是细腻而匀称的，小若针尖，大似泼墨山水，刚劲柔和，无施不宜。刚若铁线，柔若游丝。人物的身躯和脸蛋儿是有那么一套“谱子”。美人几个都是鹅蛋脸，像粉装玉斫似的，看看美丽极了，增之一分则太长，减之一分则太短。武将威武之至，文官庄严雍穆。自千门万户的皇宫到老百姓的草庐茅舍都被美化了，都像是世外桃源，自有那么一套谱子。甚至，水波的回漩、山云的舒卷、奇石的嶙峋、古树的杈丫，也自有那么一套谱子。看不出时代，看不出地域，但从那些“谱子”里却幻化出千千万万的美妙的事物、景色来。是美，是古典的美，一见，就令人爱。就像仇英的图画，就像古希腊的雕像，似有那么一套“谱子”。

这段陈述让人想到《芥子园画谱》。画工们使用谱子是常情，但黄氏刻工是否也有那样的谱子，则除非能够证明他们确实也身兼画工，否则殊不敢相信。

吴承恩刊于万历三十五年的《状元图考》，绘图者为黄应澄，书写者为黄应缙，第一图刻工题为黄应端，都是黄氏应字辈，可作郑先生论断的佐证。然《图考》凡例却云：『绘与书双美矣，不得良工，徒为灾木。属之剗，即歛黄氏诸伯仲，盖雕龙乎也。』显然把绘写者与刊刻者分立而谈。此处关键是黄应澄，他是否也是刻工，由于浅陋，不敢确定，只是从文献得知，他字兆圣，号沧吾，工书法，善绘事，有诗集传世，虽为应字辈，似是一读书人，是劳心者。这是一位值得注意须做专门研究的对象。因此，在没有找到能证实郑先生想法的证据前，似乎还是画家在版画风格中起着主导的作用，更能说明周亮在此书中论述的金陵、建安、武林和苏州等地并行的不同作风。

周亮在重新考察各地版画风格复杂性的同时，也对其尊公周芜先生的徽派定义提出了质疑。《徽派版画史论集》曾对徽派下过这样的定义：『广义地说，凡是徽州人（包括书坊主人、画家、刻工及印刷者）从事刻印版画书籍的都算徽派版画；狭义地说，是指徽州本土刻印的版画书籍才算徽派版画。』周亮批评说：

关于这一定义存在着疑问。即这一定义在期间和范围方面存在着绝对化和扩大化的倾向。如果根据这一定义，明代后期的中国版画即是徽派版画。换言之，明代后期的中国版画即是同一风貌。因为这一时期以黄氏刻工为主的徽派版画几乎占据

中国各地刻书。但是，实际的状况还有探讨的余地。

我认为这一批评体现了本书的最重要价值，已超出了版画史的本身，也超出了观念的新旧之外。它使我想起了泰勒斯创建的学术自由的传统。泰勒斯不但自己一直能够容忍批评，尤有甚者，他还创建了人们应该容忍批评的传统。相反，毕达哥拉斯学派却没有给批评留下任何位置，而是把传授某种确定的学说，并极力维护它，使之纯粹，使之不变，作为主要的任务。

在中国的传统中，儿子批评父亲，学生批评老师，很少受到鼓励，很少得到宽容。而周亮不仅继承了父亲的学术遗产，还对这笔遗产表现了最严肃的尊重，即批评它，讨论它，让它更丰富，更完美也更深刻：昔日的学术焕发了真正的光彩。就而言，周亮的这部书无疑也是对其父的最好纪念。

范景中 二〇〇七年八月

明清戏曲 版画概述



一

明嘉靖以后,我国东南沿海城镇的经济较之内陆发展迅速,出现了资本主义的萌芽。印刷行业的繁荣,促使印刷业达到前所未有的高水准境地。明隆庆、万历时期相继产生了众多书坊,这成为传播戏曲、小说的重要的物质条件。市民对戏曲、小说的爱好与要求逐渐增加,都市经济的发展使得许多市民子弟得以入学。这些都是促使戏曲、小说流行的极为有利的因素。出版商们也因此对市民阶层大量印行这些作品。在这种通俗文学商业化进程中,大多数文人对戏曲、小说创作的热情被激发出来,明代戏曲版画插图艺术的大盛也就是在此基础上产生的。

不可否认,戏曲来自民间,由此可知,戏曲版画插图的读者层属于下层社会。但是,从一些史料来看,至明万历年间,这种读者层已不限于下层社会,与此相反,更广泛的读者层却应运而生。明代末期在戏曲文本的商品化运营过程中,除了在数量方面大量印行以外,在质量方面也已普遍地向高级化发展。图书的高级化除了商业竞争的要求外,也面向中产阶层,即这些图书已在相当数量的、拥有文化素养以及鉴赏品位的文人、官僚和商人中传播。从一定意义上说,版画插图没有一定数量上的积累,是不可能达到质的飞跃的。

我国的版画插图艺术内容是由最初佛教的变相图,逐渐向后来的农业、科技、日用百科等书籍的说明图演变,到明清之际最终以戏曲、小说作为主体的形式而呈现的。版画插图是附属于文本中的,其附属形式有《卷首附图》、《全页附图》,以及根据文本中的内容不确定的页数附图。就戏曲插图而言,有各出戏的开始部分附图等。这种以不同的方式附属于文本中的插图有各自存在的理由,同时也显示出附属于文本中插图所处位置的多样性。版画插图的版式也在漫长的岁月中不断演变,明清戏曲插图的版式大致是从上图下文的版式向单面、双面版式转变,并在明末出现了月光型版式,呈现出版画插图在版式上多样化的形式。戏曲版画插图是造型艺术中的一种样式,它可以作为单独的人物『绣像』存在,例如『莺莺遗像』。其中也存在着复杂的场面描写,例如『环翠堂刊本』等;也同样存在着诗、书、画、印融为一体的插图作品,例如『玉茗堂批评』、『李卓吾批评』曲本插图。我们可以通过这些仅有的文字和视觉形象,品评到作品的内涵,唤起我们的联想。

中国古版画,从其产生、发展乃至达到版画的顶点这一过程来看,明代以前的作品大多仅为文字的说明。如果将这些作品从书籍中分离,并单独作一件艺术作品来鉴赏的话,是很

难成立的。元、明之际，伴随着戏曲、小说的兴起，版画插图逐渐登场，至明末达到顶点，形成了中国古版画精品迭出的局面。

通常，戏曲版画插图是根据故事的内容，选取曲本中某一部分或一瞬间，用形象的手法展示给读者，我们将其称为一种『再现艺术』。插图虽然服从故事内容而存在，但是在作品的表现上有些已从单纯故事内容再现的范围中超越。于是，从这种由『再现』转向『表现』的过程来看，作品的价值已得到了升华。戏曲版画插图重视环境的描写，同时也重视图在文中的重要性。因而，这些版画插图的存在意义还不仅在于提高图书自身的品位。从技法上来看，它已是通过雕刀所取得的绘画复杂的独立的一种艺术形式。从艺术成就来看，这些作品已是从文本中分离出来，拥有其自身的审美价值的艺术作品，并呈现出独立的艺术特征。因而，将那些刻工所刻『插图』称之为『版画艺术』作品并不为过。这些作品从文本中分离出来，单独作为一件美术作品来观赏是可能的，将其称为『表现艺术』也是可行的。因为艺术不是现实的附属品，而是从现实的生活中提炼的结晶。这种『再现艺术』与『表现艺术』即文学作品中插图的从属性和独立性，因而，明清戏曲插图具备了双重性的特征。

戏曲版画插图拥有其两重性，即文学的从属性和其插图自身的独立性。其从属性，即是说必须服从戏曲的内容，适合原文的精神。它可能选取的是某一情节，或是某一段话，某一点。画家所画的作品可能仅仅是戏曲作品中的简单说明，也可能是发挥出戏曲作品中未达到的水准，因而，取得了与曲本相映生辉的效果。其相对独立性，即是说它不仅根据文字来说明，也能从图像自身来表现一定的主题，因而，取得戏曲作品中不能代替的造型的形象性。画家的能动性不止于戏曲作品的某一个方面，某一句台词，还在于画家自身的思想、趣味、美学观点等赋予插图以某种艺术作风。

二

中国古版画的发展与繁荣是画家或画工、刻工以及印刷工们之间紧密的共同协作与不懈努力的成果。版画制作『绘—刻—印』这一过程中，其关系的紧密性成为创造优秀作品不可或缺的要素。根据张秀民先生的论断，明万历以前，版画的绘、刻、印基本上是以工匠们为主而完成的。工匠们之间有各自的专门分工，其中有写工、刻工、印工与装订工^①。然而，画工与画家有本质的区别，画家其文学、哲学与书法等方面的文化素养较之画工更高，文人画家所表现的情感较之工匠们更精致、深刻。故而，版画制作的第一程序的『绘』中如果没有文人画家参与，基础是不牢靠、不稳定的。

明万历以后，大量的著名画家投身于版画创作事业，使版画插图发生了根本的变化。特别是戏曲、小说插图方面，出现了著名画家署名的作品。画家参与版画制作，极大地促进了版画艺术的发展。当时为版画而作的画稿虽然未曾流传下来，但是从这些版画作品来判断，传统绘画的笔法在传统版画的表現中并不矛盾，且被完美地继承下来。

明末，著名刻工与画家合作的例子有很多，如张梦征绘，黄应秋、黄端甫刻《青楼韵语》；陈洪绶绘，项南洲刻《西厢记》，表明两者的关系已很明显。此外，虽然一部分戏曲插图无绘者记载，但是，从这些作品的精美程度与技术的熟练程度

来推测，可以断定非民间艺人所为。

有了大量的名工，著名画家与其合作的机会便多起来。具有高度艺术修养的画家们为插图而创作的作品，为版画艺术达到更高的水准打下了良好的基础，这种合作也促使刻工的技术得到进一步提高，优秀的刻工队伍便迅速成长起来。如起始于明天顺年间歙县的黄氏家族，经过几代人的努力，至明万历年间形成了一种熟练而严密的技法，在版画镌刻技法方面是其他地区的刻工难以相比的。

鉴于这种原因，画家们为了在书籍中忠实地再现自己的作品，当然愿意与名工合作。在此笔者不否定刻工对画稿依赖的程度。画家在为书籍插图创作时，他们在画面的经营和对人物、景物的造型中起决定性的作用。版画与绘画同样是以线为心中的艺术语言。中国画的线是通过画家对笔、墨的娴熟掌握，用其力量、速度与虚实等表现形式来体现作品的内容。而版画是刻工通过自己的刻刀，及通过对画稿的理解来进行二次的创作。因而，与用笔绘出的线相比，用刀镌刻出的线恐怕要难些。但是，名工在这种再创造方面却毫不逊色，即将绘画作品中诸如水墨的渐变、物体的明暗与质感等转变为版画技法时，均完美地吸收并加以改造而再现出来。

在论及画家、刻工时，也不能忽视印工。版画制作中，印刷这一环节有着不可忽视的重要性。书籍等出版物的品质的优劣，直接关系到销售利益的多少。印工在选择优良品质的纸张和墨等材料时，必须留意在印刷过程中的用墨（色）量等。这些都左右着书籍的质量，成为产生品质优良的书籍的不可或缺的条件。有品质的书籍是经过成年累月的积累经验的印工印制而成的。

明万历以后，由于画家的参与，刻工的镌刻技术越来越进步，同时，版画的印刷技术（主要指彩色印刷技术）也相继改良。从明万历三十年（一六〇二）至万历三十五年（一六〇七）的五年间，徽州刻本《闰范》、《程氏墨苑》、《风流绝畅图》就是先后用多色印刷而成的，所谓彩色套印术即是指此。同时，胡正言编辑的《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》在版画印刷技法方面有了彻底的革新。他用《痘版》和《拱花》术，这种版画的印刷技法，使中国彩色版画面目一新，达到版画艺术的高水准境地，翻开了中国彩色版画艺术新的一页，为传统版画的发展作出了历史性的贡献。当然这种技法也影响到戏曲版画方面，明天启年间吴兴寓五刊本《西厢记》即用此技法印刷而成。

戏曲等书籍插图的繁荣与书坊的存在有着紧密的联系。作为戏曲等插图的版画作品开始登场并迅速普及，表明中国版画史展开了新的局面，而选择制作这些插图的绘刻者的恰恰是书坊主人，即出版商人。如前所述，中国古版画制作的特征体现了在画家、刻工、印刷工之间既有相互紧密的联系，又有各自的独立性。但是，将他们有机地统一在一起的人即是书坊主人。他既是中介人，也是协调人和出版的责任人。根据史料来看，在这些出版商人之中，自身拥有高度的鉴别能力和深厚的文化修养者非常多，如出版商兼戏曲家汪廷讷。同时出版者之中其本人掌握了绘画技法的人物也存在着。

中国古版画插图是画家、刻工、印刷工分工合作的产物。所谓『分工合作』即绘、刻、印三者既独立又统一，体现出紧

密的相互关系。当然中国古版画中所谓『能绘善刻』的版画家也存在着，例如福建出生的刘素明^①。他是明末清初往来于福建、武林、金陵等地区的版画家，创作了大量的戏曲、小说插图。『分工合作』也罢，『能绘善刻』也罢，均属于创作手段，通过这些手段所达到的目的应该是体现作品自身的艺术价值。

三

明清之际，由于徽州拥有众多优秀的刻工，加之刻工的流动性，形成了一个跨地域的版画流派即徽派版画，并对各地版画风格产生了深远的影响。而各地的版画在吸收徽派风格的同时又拥有本地域的风貌，首先谈谈建安和金陵版画之间的相互关系及徽派版画对其产生的影响。

如果用『朴素』来概括建安版画，用『雄健』来概括金陵版画，一般来说是可以理解的。但是，事实上建安版画和金陵版画从明万历年间开始是朝着两种以上的风格发展的。在这种发展过程中，两地版画相互影响、相互融合，同时又保留各自的本来特征。另外，受徽派刻工的影响，两地版画作风也有走向『精工秀丽』的趋势。

金陵版画与建安版画的共同点。从版画的版式来看，这种版式的源流来自建安的『上图下文』版式。从『上图下文』版式向『单面』与『双面』版式的转换过程中，两者在画面处理方面有很多的共同点。例如，画面中的人物醒目，周边环境的处理方面诸如栏杆、小桥、太湖石、树木等均用大面积黑色的『面』来烘托。金陵刊本《新刻出像音注范鼎鹄袍记》与建安刊本《重镌出像音释西厢评林大全》即是很好的证明。

金陵版画与建安版画之间的关系，可以从书坊的设立上看出。明代后期，众多的建阳书坊主人在金陵设立子书坊。例如，建阳的叶贵在金陵的三山街设立子书坊，所刊行的书籍时常冠以『金陵三山街建阳叶贵』。除此之外，建阳的众多书坊在刊行书籍时，时常在书名中也冠以『京本』、『京版』的字样。这里的『京』意即当时的金陵。建阳翻刻的金陵刊本的例证如《英武传》（非戏曲类），记载有『原版南京齐府刊行，书林明峰杨氏重梓』的文字。其他如《咒枣记》、《飞剑记》、《铁树记》、《一见赏心》^②等，其版式、构图手法以及表现风格方面与金陵版画存在非常的相似之处。

金陵版画与建安版画的另一种风格样式，是受到徽州刻工所影响的。从继志斋所刊行的作品可以看出其精细所在，且基本上用阳刻的手法所刻。这一书坊刊行的作品与代表金陵富春堂早期作品的风格（雄健、厚重、大面积墨色的使用、白黑对比）相比，是完全不一样的。继志斋直接翻刻过黄氏刻工的《琵琶记》^③、《重校玉簪记》^④。在《重校十端巧合红蕖记》中，镌刻『新安何龙绘，宛陵刘大德刻』的字样。金陵郁郁堂所编辑的《绣像传奇十种》^⑤，虽未有绘、刻者的记载，但从作品的技法与风格来判断，完全具备了典型的徽派风格。再者，汪廷讷的环翠堂所刊行的几种戏曲，其中的插图基本上由黄氏刻工所刻。前述《环翠堂乐府》即是好例。根据这些例证，我们有理由认为以黄氏刻工为主的徽派版画直接地使金陵版面向『精工秀丽』方面得以推进这一结论应该是成立的。加之汪廷讷、胡正言等书坊主人在金陵设立书坊，从整体上改变金陵版画的风貌是不会错的。

建安版画的作风如前所述,除与金陵版画的交流和融合以外,明末建安版画也趋向『精工秀丽』这一特征,其很大程度与徽州刻工的影响是分不开的。虽然徽州刻工直接迁移建安尚无例证,但是,从以下在建安刊行的几种刊本来分析,可以看出受黄氏刻工风格的影响是十分明显的。

明万历四十三年(一六一五)周静吾的《新镌徽郡原版校绘注释魁字便蒙日记故事》(非戏曲类)直接引用『徽郡原版』并刊行;陈含初刊《刻李九我先生批评破窑记》、《八能奏锦》、《词林一枝》、《一雁横秋》^①、《赛征歌集》等大量地吸收徽派版画的作风。其中山石的『点』刻,人物的造型以及线描的优美程度等,可以断言受到了徽派的影响。再者,熊氏刊行的《徽州雅调》、《南北新调尧天乐》等一类作品已看出成熟期的徽派风格;而《大备对宗》^②更可以看成是金陵的版式与徽州风格相结合的例证。

总之,自万历中、后期开始,金陵、建安版画在风格方面,确实是朝着至少两条道路发展的,这两种风格至明末一直保持并存的状态。对黄氏刻工风格的吸收,以及黄氏刻工的风格与金陵、建安版画的融合,使得两个地区的本土风格朝着精工方面推进。

四

统观徽州刻工所刻戏曲版画插图,多数不是在徽州本地所刻,而是在徽州以外的地区所刻的。除金陵、建安以外,杭州即是很好的证明。

以徽州黄氏刻工为例,他们的外流情况,明确地记载在《黄氏宗谱》里,如果说前述黄氏刻工对金陵、建安版画的影响还未能证明的话,那么,通过武林黄氏刻工的刻书事业则可以充分地证明。他们与先辈一起移居杭州,拥有这一家族熟练的技法,在武林版画中扮演重要的角色,取得举足轻重的地位。根据《黄氏宗谱》记载,黄氏刻工迁移武林家族成员如下:

黄氏刻工迁移武林表。

世系	姓名(含生卒年与字、号)	宗族关系
二十四世	黄珽(生年不详,迁杭州)	父黄良,子黄铝。
二二五世	黄铤(一五〇四,后迁杭州)字时中。	父黄仕珍,子黄烈。
二十五世	黄铸(生年不详,迁杭州)	父黄仕瑶。
二十五世	黄大志(生年不详,迁杭州)	不明。
二十五世	黄铄(一五四二至一六〇七)住杭州。	子黄福元、黄满元。
二十五世	黄铝(生年不详,卒杭州)字迎阳。	父黄珽,子黄应光。

二十六世	黄烈（生年不详，迁杭州）	父黄铤，子黄一楷、黄一彬。
二十六世	黄尚润（一五五八，后迁杭州）字仲桥。	父黄炼，子黄积明、黄七宝、黄八宝。
二十六世	黄尚润（一五七四，后迁杭州）字锦堂和恩桥。	父黄练。
二十六世	黄观福（约一六〇五，后迁杭州）	父黄镐。
二十六世	黄继福（一六一三，后迁杭州）	父黄铨，继子黄一贯。
二十六世	黄应坤（一五八一，后迁杭州）字健甫。	父黄铨。
二十六世	黄应秋（一五八七，后迁杭州）字桂芳。	父黄铨。
二十六世	黄应科（一五七一，后迁杭州）	父黄铨，子黄三安、黄四安。
二十六世	黄应积（一五八三，后迁杭州）	父黄铨。
二十六世	黄应和（一五九一，后迁杭州）	父黄铨。
二十六世	黄福元（一五七二，后卒杭州）	父黄铨，黄满元的兄弟。
二十六世	黄满元（一五九一，后迁杭州）字仲斗。	父黄铨，黄福元的兄弟。
二十六世	黄应光（一五九二，后迁杭州）	父黄铨。
二十七世	黄一楷（一五八〇至一六二二）住杭州。	父黄烈，子黄贞祥、黄贞德。
二十七世	黄一彬（一五八六，后住杭州）	父黄烈，子黄健中。
二十七世	黄一凤（一五八三，后迁杭州）字鸣岐，刻书兼绘图。	父黄三阳。
二十七世	黄积明（生卒不详）刻书又署名黄一明。	父黄尚润，兄弟黄七宝、黄八宝。他与黄七宝、黄八宝、父一同迁杭州。
二十七世	黄一村（生年不详，迁杭州）	父黄尚润，子黄承中。
二十七世	黄一松（一五九九，后迁杭州）字汝光。	父黄应和，兄弟黄社员、黄社贵。
二十七世	黄社贵（一六〇七，后迁杭州）	父黄应和，兄弟黄一松、黄社员。
二十七世	黄社员（生万历）与兄黄社贵一同迁杭州。	父黄应和，兄弟黄一松、黄社贵。
二十七世	黄三安（一五六九，后迁杭州）	父黄应科，兄弟黄四安，子黄重中。
二十七世	黄四安（一六七五，后迁杭州）	父黄应科，兄弟黄三安。
二十七世	黄一枝（一五八七，后迁杭州）字伯芳。	父黄应河，子黄义中。
二十八世	黄贞祥（一六一一，后迁杭州）	父黄一楷，弟黄贞德。
二十八世	黄建中（一六一一，后迁杭州）字子立。	父黄一彬。

二十八世 黄义中（一六二二，后住杭州）

父黄一枝。

二十八世 黄重中（生年不详，住杭州）

父黄三安。

通过以上可以看出黄氏刻工迁移武林的时间、世代以及宗族关系。但是，上述的记载也有不充分的地方。由于黄氏刻工迁移的人数众多，其中的一部分与故乡已失去联系，宗谱中他们的生卒年栏里仅仅是记载了『迁杭州』，其他无详细的记载。而宗谱中无记载的刻工们，在其版画作品中时常可以寻到，他们在作品不显著的位置常常署上『新安某某镌』、『徽州某某刻』和『古歙某某』等。故而，据此可以判明黄氏刻工迁移的人数其实比上表还要多。

由于黄氏刻工大量迁移杭州，给予武林版画很大的影响。刻工中的名工有被人熟知的黄应光、黄应秋、黄应淳、黄一楷、黄一彬、黄一凤、黄端甫、黄君倩、黄建中等。在武林版画中，文学作品插图的品质之高而为人熟知。例如，张梦征绘，黄桂芳（黄应秋）、黄一彬、黄端甫所刻《青楼韵语》及黄君倩所刻《彩笔情辞》^⑧等被视为杰作。戏曲插图方面，有李卓吾评诸本插图、香雪居刊本《新校注古本西厢记》^⑨、七峰草堂刊本《牡丹亭还魂记》和顾曲斋刊本《元人杂剧选》、起凤馆刊本《南琵琶记》^⑩、《北西厢记》等，也均由黄一楷、黄一凤、黄一彬等所刻。

如果将黄氏刻工在武林所刻全部作品作一全面的分析的话，与金陵、建安相同，也存在两种类型风格。

典型的徽派版画

《元本出像南琵琶记》（《释意》一卷），武林刊本。

元高明撰，明李贽评，明罗懋登撰。黄一楷、黄一彬、黄端

甫^⑪同刻，双面版式。

明万历三十八年（一六一〇）

前后武林起凤馆刊本。

《元本出相北西厢记》（《释意》一卷），武林刊本。

元王德信撰，关汉卿续，明李贽、王世贞评。汪耕绘，黄一楷、黄一

彬刻，双面版式。

明万历三十八年（约

一六一〇）起凤馆刊本。

《彩笔情辞》十二卷，武林刊本。

明张栩辑。

古歙黄君倩^⑫刻，双面版式。

明天启四年（一六二四）刊本。

《青楼韵语》四卷、四册，武林刊本。

明朱元亮、张梦征辑。

张梦征绘，黄一彬、

黄桂芳（应秋）、黄

端甫刻，双面版式。

明万历四十六年

（一六一八）杭州刊本。

上述即是第一类型的风格，即这种类型是典型的徽派版画。所谓典型的徽派版画的风格，是指具备黄氏刻工的特有的点、线、皴法的特征。

《元本出像南琵琶记》与《元本出相北西厢记》的插图是根据徽州的玩虎轩版本而来的。不同的是与玩虎轩原刊本相比，这两种刊本更趋向华丽的风格。同样的风格在《青楼韵语》和《彩笔情辞》中也能看见。

关于第二种类型，即合流型的徽派版画。所谓合流型风格，意即徽派风格和当地的风格相互渗透，相互影响过程中而产生的新的样式。大约从明万历后期开始，武林黄氏家族所刻版画作品的风格发生了变化，与金陵、建安相比，武林在此一时风格比较统一，武林画家与徽州刻工携手共进，产生了新的样式，《昆仑奴》、《盛明杂剧》等之类的作品预示着徽派与武林版画融合的新时代的到来。

合流型的徽派版画

《徐文长改本昆仑奴杂剧》一卷、二册，武林刊本。

明梅鼎祚撰，徐文长改订。

黄应光刻，双面版式。

明万历四十三年（一六一五）

刘云龙刊本。

《顾曲斋元人杂剧选》二十种、十册，武林刊本。

明顾曲斋主人（王骥德）编。

黄德新（原明）、黄

德修（吉甫）、黄一

凤（鸣岐）、黄一彬、

黄应秋（桂芳）、言

(守言)、庭芳、端甫、翔甫^⑤同刻。

明万历四十七年

(一六一九)顾曲斋刊本。

《盛明杂剧二集》^⑥三十卷,图一卷、十二册。武林刊本。 明沈泰辑,徐翊评阅。

古歛黄真如^⑦刻,单面版式。

明崇祯二年(一六二九)刊本。

黄氏刻工的版画插图大致可分为两个时期。前期的画面中,其人物、景物等处理硕大,且以人物为中心,重视心理的描写。画面的构图方面,多取近景的构图。

但后期,黄氏刻工的作品发生了变化,这些作品基本上以景物为中心而成。在人物处理方面与前期相比显得小,但绘、刻的精致方面不变。就地域而言,此时金陵、建安偶尔出现『精巧』的作品,但其绘、刻者许多仍然还是苏杭以及寓居苏杭的徽州人氏。而徽州本土,由于刻工的大量流失,此时佳作已很难看到。如果说前期的作品用『精工』来定位的话,那么后期的作品则趋向『精巧』,这样的定位是比较恰当的。后期的特征除上述存在于武林版画以外,苏州、吴兴地区也大量存在这样的作品,从而构成了明末中国版画的一大特征。

五

与徽州、金陵、建安、武林相比,苏州和吴兴在戏曲插图发展方面显得较为迟缓。自明隆庆三年(一五六九)何铃的《西厢记杂录》刊行之后,至万历中期戏曲插图基本未见刊行之物,明万历中后期戏曲版画才开始在苏州大量产生。苏州所刊行的戏曲插图,其很大特征是拥有文人氣息,这里看不到建安、金陵那种民间工匠所作的特征。根据《黄氏宗谱》记载,黄德宠(玉林)等人移住苏州,从事刻书业。在明万历三十年(一六二〇)草玄居刊本《新镌仙媛纪事》(非戏曲类)中,表明其风格已明显趋向成熟。又如在明崇祯六年(一六三三)所刻《汝水中谱》(非戏曲类)中也有『徽州梓人玉林黄德宠刻于姑苏书肆』的明记。

明天启、崇祯年间开始,苏州的书坊出现了繁荣局面。因为戏曲插图在万历年间有了良好的基础,所以这一时期比万历年间又取得了新的进步。就苏州地区而言,天启、崇祯两朝是版画的繁荣阶段。这一时期诸如天许斋、宝鼎堂、萃锦堂、衍庆堂、白玉堂、嘉会堂、五雅堂、熊远居、尚文堂、人瑞堂、三多斋、兼善堂、四雪草堂等均是苏州有名的书坊。

虽说小说插图在天启、崇祯年间的苏州版画中占有举足轻重的地位,其品种与数量超过戏曲插图。但在为数不多的戏曲

插图中同样存在两种风格。一种风格是受到《太霞新奏》、《春灯谜记》、《剑啸阁自订西楼梦传奇》之类影响的典型徽派风格。另一种即是苏州本土的风格。如明梁辰鱼撰，李贽评，明末刊本《李卓吾先生批评浣沙记》，此本插图双面版式，绘刻精美，惜未署绘刻者姓名；又如元高明撰，明魏浣初批评，明崇祯年间古吴陈长卿刊本《新刻魏仲雪先生批点琵琶记》，前图后题，单面狭长版式；再如明袁褊玉（子令）编辑，清初耐闲居刊本《剑啸阁重订西楼梦传奇》^⑤，插图月光型版式等，均代表这一时期苏州本土的风格。

正如前文所述，明末小说、戏曲版画在万历年间是以徽州、金陵、建安三大地域作为版画流派主流的。万历以后，版画的中心转向苏杭一带，并且以杭州为中心向周边扩展。由于杭州与苏州、吴兴的距离非常近，因此也为刻工的流动提供了非常便利的条件，从而形成了以黄氏刻工为中心的徽派版画这一强大阵容。但是，并非所有的徽派版画作品都由黄氏刻工所刻，徽州的他姓刻工虽然没有黄氏刻工那样的阵容，但其中仍有不少的优秀刻工存在着。以苏州为例来说，这些作品基本上便是由这些刻工所刻，他们的成就主要是表现在小说插图方面。

与其他地区相比，吴兴版画在数量上并非很多，但质量却非常高。吴兴版画的特色与其他地区不同的地方在于，画面非常简洁，人物虽小却精致之极，并且以景物为主构成了精美的画面，背景的刻写多为萧疏苍凉，这是吴兴版画风格的普遍特征。由于吴兴所刊行的版画作品风格一致，因此构成了这个地域一大特征，这与画家王文衡的作用是分不开的。

以黄氏刻工为主的徽派刻工们，熟知画家的笔意，能深刻理解绘画作品传达的深度。因而，在此仅仅用《精工秀丽》来概括这一地域作品恐怕已不适合。在这里我们不排除像《红拂记》（即《女丈夫》）之类个别作品拥有徽派作品的特征，以及像彩色套印本《西厢记》的精美性，但统观吴兴版画的整体性，风格大体上是一致的，同时笔者也相信，吴兴版画的风格也具有多样性。总之，吴兴版画在明代版画史中，作品少，并且持续时间非常短暂。正如周芜先生所言：『他们的作品像彗星一样划过长空，给人以深刻的印象，使观者久久难以忘怀。』^⑥

让我们再回到徽派版画这一问题上，徽派版画最终的形成时期在万历初期和中期这二十年左右。这一时期恰恰是建安、金陵版画的鼎盛时期。不可否认建安刊本和金陵刊本对徽派的发展起到了一定的促进作用。在构图手法方面，以万历初期和中期黄氏的戏曲版画为例，如《目连记》等，背景和装饰部分，其手法的简洁性和建安、金陵相比有很多的共同之处。在徽派版画形成之前，建安、金陵版画基本上是以民间的风采为主体的，而徽派版画的形成乃是专业画家和名工以及高品位的书坊主人联合的结果。以戏曲插图为例，徽派刻工基本上从舞台造型的摹写手法中脱离出来，强调绘画的寓意性，加之熟练的雕刻手法，将画家所绘的种种风格完美地再现，并使作品得以本质的升华。但同时必须承认的是，在由粗略转向精工方面，与建安、金陵相比，更能看出刻工技巧的成熟性，这一点是很重要的。也正因此徽派版画迅速地成为明代后期版画阵容的主流，形成以徽州刻工为中心，跨地域的一大风格流派。但是，在认同黄氏刻工为主的徽派版画影响深远的同时，并不能认为所有的黄氏刻工的作品，包括所有的徽州籍刻工的作品都代表徽派版画。这里有影响和被影响的问题，即一部分黄氏刻工