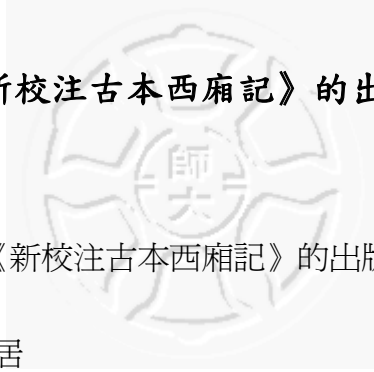


第四章、香雪居版《新校注古本西廂記》的出版分析



第一節：《新校注古本西廂記》的出版與校注者

一、出版書坊——香雪居

香雪居，明代萬曆至天啓年間，江浙會稽人王驥德的室名，又稱「方諸館」³⁸。

二、校注者——王驥德

王驥德，明代天啓間，約生於明·嘉靖三十九年（西元 1560 年）前後，卒於天啓癸亥秋冬至甲子季春之間（西元 1623—1624 年），浙江會稽人，字伯良，自號「方諸生」，又號「秦樓外史」，為明代著名的曲律專家，自謂「余自童年輒有聲律之癖」³⁹，因此畢生投入諸多心血，刻印過自己撰輯的《方諸館樂府套數小令》二卷、明代戲曲理論的《曲律》四卷、蒐集元代以前的雜劇編輯成的《古雜劇二十種》二十卷，刻印十分精美；其他尚有《顧曲齋元人雜劇選》十八種、《崑崙奴雜劇》不分卷、以及本文討論的《新校注古本西廂記》六卷等。王驥德對戲曲的重視，由此可見一斑，也因此《王本西廂》的出版上，王驥德親自重加校注，並兼採其師徐渭的看法，以期能匡正當時自元代以來，《西廂記》「流傳既久，其間為俗子庸工之意而失其故者，至不勝句讀」的弊端。⁴⁰

在第三章分析王驥德校注《西廂記》的態度時，談到弘治本一如其刊名所標榜之「奇妙全相」，「唱與圖合」是刊印的主要目標。當時各家書坊流行附錄插圖繪畫，原因有二：一是書商牟利，所謂「曲爭尚像，聊以寫場上之色笑，亦坊中射利巧術也」⁴¹；二是一些人的讀曲壞習氣，「不於曲摹像，而徒就像盡曲，人則誠愚」⁴²。這反映了出版商與讀者（或觀眾）之間的關係，正因為插圖可以增加利潤，一方面又可以「唱與圖應」，於是社會上便興起這種風潮。然而，這中間卻出現一個問題：戲曲劇本的賞析應該以何者為主？如果語言文字十分生動、具體、形象化，是否還須依賴插圖來相互應合？因此，弘治本雖在出版牌記中標榜「詩言志」，關乎世道等堂而皇之的觀念，但隱含在背後的意圖，仍然是出於「娛樂性」的考量。反觀王氏所言，他不僅貶斥《西廂記》被人妄加竄易，又謬施句

³⁸ 引自瞿冕良編著，《中國古籍版刻辭典》，齊魯書社，2000年，頁48。

³⁹ 引自《新校注古本西廂記》自序。

⁴⁰ 引自《新校注古本西廂記》自序。

⁴¹ 見著壇原《清暉閣批點牡丹亭·湯義仍先生還魂記凡例》，轉引自蔡毅編《中國古典戲曲序跋彙編》（北京：齊魯書社，1989年10月）第二冊，頁1232。

⁴² 同注41。

解，對《西廂記》原有的文學光采，不但不是相得益彰，反而是一種傷害，實無異於陷作者於冤苦而不醒。再者，王氏並非反對插圖，亦知不能免俗，只是要求甚高。其云：

繪圖似非大雅，舊本手出俗工，益憎面目。計他日此刻傳布，必有循故事而附益之者。適友人吳郡毛生，出其內汝媛所臨錢叔寶會真卷索詩，余為書〈代崔娘解嘲〉四絕，即復以賦命，曰：〈千秋絕豔〉，蓋其郡人周公瑕所擬也。叔寶今代名筆，汝媛摹手精絕，楚楚出藍，足稱閨閣佳事。漫重摹入梓，所謂未能免俗，聊復爾爾。⁴³

第二節：《新校注古本西廂記》繪本畫家與摹者

一、繪本畫家——錢穀、摹者——汝文淑

在《王本西廂》當中第一折插圖「遇艷」上，署有「長州錢穀叔寶寫，汝氏文淑摹」，可知此本版畫是由錢穀所繪、汝文淑所摹。錢穀，西元 1508 年生，卒年不詳，字叔寶，號磬室，吳縣（今江蘇蘇州）人，幼孤貧失學，後師事文徵明學習詩文書畫，在繪畫上習得點染水墨筆法，擅山水亦擅人物蘭竹，亦屬「吳門畫派」一員，也是重要的版畫家。因此在版畫中的構圖造意，融入畫家個人風格，別具匠心。

汝文淑，為王驥德文友至交——毛以燧之妻⁴⁴，據記載：

毛錫年……，曾祖壽南，祖以燧，字允遂，為諸生，工詩，晚年與其配汝氏文淑偕隱襖湖。文淑好寫人物花草，不假師承，天然入妙，人謂以燧詩中有畫，而文淑畫中有詩。⁴⁵

十七世紀，晚明到清初這段時期，湧現大量女性文藝創作，不同於以往的是，作品多得到男性的正面回應，而男性對於女性的定義標準，才華高低也列入了考量範圍。不論文學或繪畫⁴⁶，女性才華受到肯定，與當時的社會文化現象有極大關聯⁴⁷，藝術史界也已有針對此一課題的相關研究⁴⁸，在此不多作贅述。因此，在

⁴³ 同注 1，〈例〉，頁 8b~9a。

⁴⁴ 毛以燧，字允遂，工詩，著有《梨花館詩集》，約生於明隆慶五年（西元一五七一年）左右，參見林宗毅，《「西廂學」四題論衡》，頁 70—72。

⁴⁵ 《吳江縣志》卷三十三〈藝能〉。

⁴⁶ 參見註五所引，有關當時婦女的文學作品，可參考胡文楷《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985），其中所列十七世紀女性書寫者及編纂者的數量皆超出前代。

⁴⁷ 參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬期人物畫中江南文化的呈現〉《近代中國婦女

這樣的環境下，女性作品得以受到較平等的對待，優秀創作自然也得到文人雅士欣賞，因此當時曲律名家王驥德在校注《西廂記》時，於友人處見得汝文淑摹寫、錢穀繪製的《會真卷》時，不因為汝氏為女流之輩捨之，反而覺得精妙絕倫，並取之為香雪居版《新校注古本西廂記》的版畫版本。

王驥德在其三十六則的凡例當中，最後一則提到：

繪圖似非大雅，舊本手出俗工，亦憎面目…適友人吳郡毛生，出其內汝媛所臨錢叔寶會真卷…叔寶今代名筆，汝媛摹手精絕，楚楚出藍，足稱閨闈佳事⁴⁹

可見其對於取得錢穀所繪、汝文淑所摹繪本，充滿信心與喜愛。明代版畫的輝煌成就，其主要的原由有一項便是版畫繪本能得到當代名筆揮毫，畫家為各個版本進行畫稿創作，成為書坊在商業市場上競爭的最佳宣傳，便是最好的證明。當時著名的如陳洪綬為起鳳館繪稿，由黃一楷刻製的《李卓吾先生批點西廂記真本》、《張深之先生正北西廂秘本》、李告辰本《北西廂》；汪耕為黃應祖畫《人鏡陽秋》與《坐隱圖》之版畫繪本。

《王本西廂》版畫究竟是否本自錢穀畫作、甚至錢穀究竟是否繪製過《會真記卷》，都是需要探討的問題。目前為止並未有傳世作品，僅僅在文獻中出現過相關記載。就目前所能尋得的史料記載，包括《珊瑚網》、《式古堂書畫彙考》與《御定佩文齋書畫譜》，同樣都是提到「錢穀尤求合畫會真記卷」⁵⁰。以這三本書的性質來看，紀錄自家之收藏與鑑賞，還有許多是得自「見聞」經驗而來，有的甚至並未目睹，仍加以載錄。從三者有關錢穀畫作的項目幾乎完全相同來看，其他文獻又無確切提到錢穀繪製《會真記卷》，因此暫時並無完全肯定的答案。這樣的困境，如同高居翰先生所言，原本屬於娛樂大眾的文學類型（《西廂記》便是其一），與其對等的圖畫藝術又是什麼模樣呢？這個問題並不容易回答，因為中國的通俗藝術一般都是沒有受到保存，也因此，我們很難據以重建。木刻版畫有助於我們填補這道鴻溝，但是，版畫很可能都是以大部頭的敘事畫為其藍本，

史研究》10期，2002年10月。

⁴⁸ 參見註五所引之研究成果，包括 Marsha Weidner, ed., *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1988); Marsha Weidner, ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1990), pp1-156.

⁴⁹ 引自《新校注古本西廂記》例，第三十六則。

⁵⁰ 《珊瑚網》，明·汪砢玉撰，砢玉之父與當時收藏名家項元汴交好，並建有凝霞閣用以收藏書畫，富甲一時。汪砢玉書內前列題跋、後附論說，在卷四十七〈婁江王元美家藏畫品跋載四部稿序稿〉當中提到錢穀數幅畫作，多與其他文獻記載相同，最後一幅為『錢穀尤求合畫會真記卷』。另外在《式古堂書畫彙考》卷三十二〈畫二·收藏名畫〉當中，同樣提到『錢穀尤求合畫會真記卷』。《式古堂書畫彙考》共六十卷，明·汴永譽撰，汴氏善於鑑賞收藏，書中記載的作品不一定出自所藏，或親身所見，而是多從《珊瑚網》、《清河書畫舫》等書而來。

而這些敘事畫只有在很偶然的情況下，才會傳世，而且通常都是因為這些畫作被設定為某些出名的大家之作時，才會流傳⁵¹，因此版畫作者難以考證，確實是目前領域內的課題之一。而《王本西廂》的版畫，正是因為書序中提到親見版畫稿本的摹寫者與畫作，且提出乃是源自「出名的大家之作」——錢穀的《會真記卷》，繪圖者才能朝錢穀的方向分析。若錢氏確曾繪製此圖，推測原作應仍屬「敘事畫」形式，但是同樣出現未能流傳的研究困境。因此，目前從地緣關係來看，王驥德與錢氏、毛氏一家同為吳中人士，且處於同一時期，王驥德應不致過度誤判，由於經過汝氏的二次摹本，在無法得知更多汝文淑的創作背景下，從王驥德讚賞「汝媛摹手精絕，楚楚出藍」一句，推測王氏也許見過錢叔寶原繪本，否則無法比較摹本的精妙，以王氏對於《新校注古本西廂記》的期待與要求，雖不得不附和俗風地加入插圖，但絕對無法接受非大雅、出於俗工之手的繪本，因此，版畫儘管無法肯定是否為錢穀本人所繪，但是與錢穀或者當時的文人畫風應有一定的關聯。文獻中載有錢穀繪製〈會真圖卷〉，年代雖不詳，但以錢穀的生卒年來看，後輩王驥德得見是可能的。因此，以錢穀屬當時吳派畫風來看，儘管版畫的材質限制，無法完全呈現筆墨技巧，不論是否真為錢穀繪本，或者臨摹與翻刻後產生的差異度，其與當時流行的吳派之間，勢必存在一定的關連性。故相關的風格比對，容後面章節再以錢穀現存畫作與吳派其他相關畫作，進行詳細討論。

一、明代的徽州刻工

提到明代版畫，必須要了解背後完成精美細膩成果的刻工，其中，又以徽州黃氏一族為縱橫當代的名工聖手。

顧炎武曾經引《安徽地志》中的記載：

……田皆仰高水，故豐年甚少，大都計一歲所入，不能支什之一」
於是，「山民多執技藝，或負販，或就食他郡者常什九。

徽州在這種先天與後天的環境影響下，就產生了這一個地區特有的產物與生活技能。特產中如徽州的墨，迄今猶有很高的地位。其次是紙，亦負盛名。至於特殊的技能，便首推刻製書籍版畫。謝肇淛《五雜俎》中便說：

宋時刻本以杭州為上，蜀本次之，福建最下。今杭州不足稱焉。
金陵、新安、吳興三地，剞劂之精者，不下宋版。⁵²

在自然條件下，徽州一帶盛產木材，而這些木材中有的堅致異常，比之建安

⁵¹ 引自 James Cahill 高居翰，《山外山》，頁 320。

⁵² 謝肇淛，《五雜俎》，引自《筆記小說大觀》八編七冊，新興書局，1985 年。

所用質軟不經刷印的榕木版為佳，這解決了雕版時重要的物質條件。至於徽州的刻工，集中在歙縣、休寧兩地，其中以歙縣居多數。誠如《徽州府志》所載：「百工之作皆備，而歙為巧」。歙縣一地，當時除了城內「刻鋪比比皆是」之外，大都分佈在離城不遠的村落，如雄村、浦口、謝村、淮頭石、虬村諸地，而這些村落的刻工，則又以虬村黃姓最為著稱。虬村在歙縣之西，靠近潭渡村，這一帶居民，大都姓黃。就刻工而言，即以「黃氏父子昆仲，尤為其中之俊傑」。

虬村，又名虬川，原名仇村，位於歙縣之西，村人多以劖劂為業，擁有優良的刻書傳統。明孝宗弘治年間，有仇以壽、以忠、以順、以財、以升、以享等兄弟合開刻字鋪，弘治七年（西元一四九四年），仇以才刻的《赤壁賦》，小本大字，半頁兩行，行四字，字大徑寸，純粹是宋人遺筆，刻印逼真，可被臨摹之用。弘治十一年（西元 1498 年），仇氏兄弟與黃氏族人同刻明代《蘇州府志》、《容齋四筆》等書。後來仇氏一族衰落，黃氏起而代之，據王立中纂《歙縣劖劂姓氏征略》中考訂出，有黃永升兄弟十人，大都生活在弘治年間，有關黃氏族人的活動，根據清代道光十年（西元 1830 年）刊，黃開簇纂修的《虬川黃氏重修宗譜》所記，唐代末年有仇文炳自江夏遷居村，是為虬川仇氏第一代祖，第二十三世黃文敬（明正統四年到正德二年，西元 1439—1507 年）與兄弟輩黃文漢等人始操劖，並刻有《雪峰胡先生文集》、《草書千字文》等。

嘉靖以後，從事刻書的黃氏族人漸多，從參與《徽州府志》與《籌海圖編》⁵³刊刻的黃姓刻工來看，幾乎動員了黃氏一族全部的熟練刻工。其後父子相傳，兄弟相繼，子孫世業，自明代正統到清代道光年間，族中共有四百餘人從事刻書，其中不少都是享譽當時的名工聖手，至於以版畫聞名者，也不下四、五十人。萬曆七年（西元 1579 年）黃尚潤刻《九華山圖》，萬曆十年（西元 1582 年），黃刻《目蓮戲文圖》，筆致章法仍未脫粗豪氣息；直到黃得寵、黃守言、黃應光、黃應瑞、黃應祖、黃得寵、黃守言等兄弟輩出，乃形成精密細巧、俊逸秀麗的徽派風格。⁵⁴一如鄭振鐸先生所言：

時人有刻，必求歙工，而黃氏父子昆仲，尤為其中之俊，凡舉雋雅秀麗或奔放雄邁之畫幅，一入黃氏諸名工之手，胥能闡工盡巧以赴之，不損畫家之神氣。

這些版畫界的天之驕子，一改建安派簡樸、金陵派雄放，創造出繁縟細緻、綿密工麗的特殊風格，不僅成為萬曆年間徽派版畫興起的重要關鍵，甚至可說是明末到清初版畫刻製的主要支柱。徽州刻工的精美技巧聞名各地，成為書坊競邀

⁵³ 《籌海圖編》，明·胡宗憲撰，共十三卷，胡氏字汝貞，號梅林，積溪人，嘉靖間進士，因督軍掃蕩倭寇，故有著此書載有輿圖全圖、沿海沙山圖、王官使倭、倭國入貢事略、廣東等沿海五省郡縣圖、及倭患總編年等內容，並富有地輿圖及各式兵船等軍事防備圖繪。

⁵⁴ 內容參見周心蕙《中國古版畫通史》，學苑出版社，2000年，北京。

的刻版對象，並對其他地區的版畫風格產生了影響。

徽派，就版畫史而言，可分狹義與廣義兩種：從狹義上來說，是指在徽州本地刻工所刊刻的版畫；從廣義上，則是指其他地區刊刻、具有徽派風格的作品，而不論刻工的籍貫為何，明代杭州地區的刻書事業與徽州刻工息息相關。杭州書業以戲曲為最盛，畫譜與地方志之插圖亦甚聞名，也因此造就插圖版畫的蓬勃發展。文化根基深厚、經濟繁榮的核州，書業興隆、版畫藝術傳統優良，因此徽州名工聖手，多有寓居杭州者，甚至藝術生涯與版畫創作的最高成就，都是在杭州完成，所以明代萬曆時期的杭州版畫，幾乎是由徽州刻工所包辦，也因此徽派版畫綿密婉麗的刀刻技巧，深深影響杭州版畫，不過，在畫稿的構圖上，當地的佳山秀水，園林化、庭園化的佈局方式，顯然是杭州自然與人文的特色風韻，因此，杭州版畫的輝煌，可以說是與徽州刻工的完美結合。

二、黃應光的刻書事業

黃應光，萬曆二十年（西元 1592 年）出生，卒年未詳，為明代著名的徽州刻工黃氏一族第二十六世。由於徽州地狹人稠，眾多的刻工巧匠難以在彈丸之地發展其才，因此許多徽派刻工流寓杭州、蘇州、吳興等書業興盛之地，而黃應光便是其中移居杭州的巧匠之一。黃應光為萬曆年間黃氏刻工當中，製作戲曲小說版畫較多，目前可考的作品，多為戲曲版畫⁵⁵，成為當時幾個著名版本的主要刻工。由目前流傳的作品來看，如



（圖 19）1613 年刊本《小瀛洲十老社會詩圖》

《小瀛洲十老社會詩圖》（圖 19）、《崑崙奴》等，刀法流暢，人物生動，背景刻畫細膩。明萬曆四十年前後（約 1612 年）刊本《精選點版昆調十部集樂府》，



（圖 20）1612 年黃應光刻《精選點版昆調十部集樂府》

〈香叢忽見琴□蒂〉



（圖 21）〈寂寞殺□□白雁社〉

⁵⁵ 有關黃應光的刻書，請見（附表一）。

明陳繼儒輯，黃應光、黃端甫刻，卷首冠雙面連式圖八幅，是明刊戲曲版畫中較有特色的作品之一，如〈香叢忽見芩□蒂〉（圖 20）、〈寂寞殺□□白雁社〉（圖 21）兩幅，人物皆寬衣博帶，峨冠高髻，刀刻圓潤靈動，是黃應光早期的代表作。

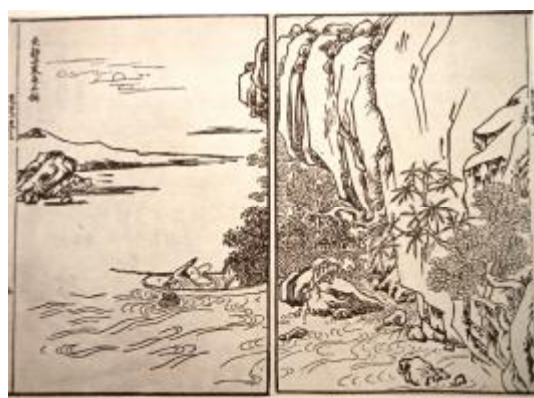
本文討論的明萬曆四十二年（西元 1614 年）香雪居刊本《新校注古本西廂記》，風格遒勁，刀刻極富變化，如〈傷離〉一圖，用純熟的的澀刀技法，使遠山近景的層次極為分明。杭州書坊容與堂刊，梅鼎祚撰，黃應光刻，萬曆年間（西元



（圖 23）黃應光刻《李卓吾先生批評琵琶記》

1573—1619 年）《李卓吾先生批評玉合記》（圖 22）、元·高明撰，趙壁摹，黃應光刻，萬曆年間《李卓吾先生批評琵琶記》（圖 23）、（圖 24）諸本，皆出自黃應光之手。因此，對於《新校注古本西廂記》投注大量心力的王驥德，為求插圖版畫不落於俗

，也聘請了當時已移居杭州，版刻技巧高超且風格雅致的黃應光，為其執刀刻版，呈現出其一貫細膩秀麗的刻工風格。



（圖 22）黃應光刻《李卓吾先生批評玉合記》



（圖 24）黃應光刻《李卓吾先生批評琵琶記》