

[文章编号] 1009-3729(2012)06-0092-14

明代木刻书籍版画艺术

章宏伟

(故宫博物院 故宫学研究所, 北京 100009)

[摘要]中国古代木刻版画是一种“复制木刻版画”,是对国画中线描和水墨的复制。中国古代木刻版画大多是以书籍插图的形式出现。明代是中国古代版画插图史上承前启后的时代,明代木刻书籍版画大量出现,题材广泛,刻印精湛,争奇斗艳,达到了中国传统木刻版画艺术的巅峰。其中,福建建阳版画多出自民间工匠,镌刻质朴;南京金陵版画以戏曲小说为主,或粗犷豪放、或工雅秀丽,风采迥异;杭州武林版画题材开阔,刻制精美;安徽徽州版画富丽精工,典雅静穆。对于明代木刻版画,20世纪八九十年代以来,学界关注以梓行地来划分区域性的版画风格,并特别强调徽派艺术风格在晚明时期的大一统格局,使得几乎全部晚明时期江浙地区的版画,无论是怎样的面貌,都可以被认定是徽派版画。而版画风格是个相当复杂的问题,无论是绘图者师承的风格,还是雕版者在雕刻时所创出的风格,都可能对版画的呈现有所影响。作为版画创作者的画师与刻工,在创作中的地位与作用是不同的,绘画者的画风决定着版画风格。近年来,有研究者提出以艺术特征之不同将晚明时期版画插图归类为质朴派、雄劲派、婉约派的新方法,有利于对中国古版画插图史的梳理与研究。明代木刻版画的构图沿用中国传统绘画散点透视法,与西方的铜版画在形式风格和绘刻技艺方面都不一样。晚明时期,一些画家开始学习西方绘画表现远近和阴影的方法,掌握了透视和明暗画法,于是在明代木刻版画领域也出现了西方艺术的透视和投影技巧,这可能是用中国古代木版画手段模仿铜版画而留下的。因为,在明代后期,西方传教士到中国传教,要分发大量的圣像、纪念章和带有插图的书籍,由于从欧洲运来的数量不多,只能找当地刻工用木版印制。当时用于传教的木版画印刷品已不可得见,只留存下为数极少的用中国古代传统木版画手段模仿铜版画的作品。西方艺术的透视法对我国传统版画的影响还有待继续深入研究。

[关键词] 明代木刻书籍版画;区域性风格;中外交流;出版

[中图分类号] J217 [文献标志码] A [DOI] 10.3969/j.issn.1009-3729.2012.06.018

一、中国古代木刻版画是一种“复制木刻版画”

版画(print)在英语中不仅指从近代创作版画发展起来的绘、制、印都是由一个人完成的具有表现力的平面作品,还泛指一般的印刷。作为绘画艺术一个门类的版画,1960年的维也纳国际造型美术协会会议曾加以定义:(1)为了版画作品的创作,美术家曾亲自利用石、木、金属、绢等材质,参与制版,使

自己心中的意象借此版转印于画面之上;(2)美术家亲手、或在其本人监督指导下,以其原版直接印刷而得的作品;(3)在这些完成的版画原图上,美术家负有签名的责任。^{[1](P170)}这个定义来自于创作版画,显然是欧洲版画创作的理论总结。“欧洲人将中国古代的复制版画发展成创作版画,将画与刻分开,形成了画与刻均由艺术家独立完成的艺术”^{[2](P331)},在时间上大约为18世纪中叶。对于版画的认识,中国现代新兴版画的推动者鲁迅的认识是非常清晰的:

[收稿日期] 2012-10-11

[作者简介] 章宏伟(1964—),男,浙江省温岭县人,故宫博物院故宫学研究所所长,浙江大学、中国社会科学院、东北师范大学教授,主要研究方向:故宫学、历史学、文献学。

“所谓创作底木刻者,不模仿,不复刻,作者捏刀向木,直刻下去……因为是创作底,所以风韵技巧,因人不同,已和复制木刻离开,成了纯正的艺术”。^{[3](P336)}为了与新兴版画加以区分,鲁迅还提出了传统木刻版画、传统版画、复制版画等名称。

对照国际造型美术协会的版画标准,由于中国古代几乎没有画稿、雕版、印刷由一人完成的木刻版画,所以,将中国古代复制木刻画视为版画创作来研究是不全面的。但是,中国古代版画史学界多年来一直回避这个问题,大概只有郑振铎有着清醒的认识,从他慎重地定名《中国古代木刻画史略》^[4-5],可知他对于频繁使用的“版画”一词还是颇有几分保留的。在中国本没有“版画”的提法,与其相对应的,在古代大致有“刻本”、“印本”、“雕版”、“设色套印本”、“刻图”、“修梓”等说法,从这些名称可知,中国古代传统版画大多是以书籍插图的形式出现,周芜^[6]曾说过:“中国版画史就数量来讲,实际上是中国书籍插图史”。实质上中国古代传统版画是一种“复制木刻版画”,它是对国画中线描和水墨的复制。虽然凌君武^[7]对传统版画的价值和意义做了一些探讨,王永亮^[8]也试图对“传统木刻等于复制版画”这一概念提出质疑,提出明代人们观念的更新、画家与刻匠的亲密合作,使得传统版画在技法、材料、画稿和印制上得到不断创新。若以此来“充分肯定传统版画中包含着创作因素的存在”是没有问题的,但由此说传统版画不再是对中国画的复制,而是开始具有了自身的刀刻语言和艺术特点,并将之视作具有中国特色的创作版画萌芽的开始,则可能需要进一步论证。因为凌君武和王永亮两人实际上都没有否定中国传统版画是一种“复制木刻版画”,而只是证明了传统木刻版画在明代有创新。

作为复制技术的中国古代传统版画,在绘画风格上受到中国画的影响,秉承中国画的线条传统,以单线造型的表现形式,人物的结构、山水景物的塑造样式等都与中国传统绘画的表现形式相同,都是一味地模仿画稿,画师画出画稿后,由技艺相对高超的技师通过刻工、印工分阶段制作完成,与原稿不能有一点偏差。印刷制版是复制笔意,而不是创造刀法,它纯粹是对一般绘画原作的模仿,作品中边线的整齐刻划、线条的流畅平直,以及转折处略为生硬的刀痕,正是印刷制版中对原作最大限度的忠实,对于刀味的追求没有能够成为自觉的行为,刀味在整个过程中消失殆尽。《十竹斋书画谱》《十竹斋笺谱》运用木版水印的拱花、短版技术,将中国画的水墨韵味体现得微妙至极。拱花、短版技术虽然高超,但只在

技术的层面对版味、刀味的讲究,仍是对原稿的模拟。艺术创作需要原创的个体意识,它要表现创作者的思想情感,并从构思到完成具有完整的统一性,至少是将自己的艺术观念贯彻图形样式制作始终。中国古代版画传统表现形式不是真实意义上的艺术传统形式,它只是模仿复制,没有去除功利因素。呈现的样式虽是版画艺术的表现样式,但也仅仅是技术层面,是印刷范畴内的技术,只是中国绘画的复制方式。欧洲版画艺术具有复制的特质,但它不是复制。如果说中国民间木版年画具备了艺术作品表现形式,但也只是民间艺人师徒之间的传承,它有先入为主的图式,不过是怎样刻、怎么印的问题。^[9]中国古代版画基本上都是复制版画而不是创作版画,它是根据画稿镌刻的,是绘画的再生品。中国古代传统版画的图形样式不是以个人化的思想情感直接面对社会,画家无须直接面对雕版以刀代笔直述情怀,表现题材和内容形式大多是小说戏曲内容的再现。刻版需要镌刻作者准确把握画稿的风格,再与自己的镌刻风格相结合,产生出珠联璧合的佳作。图绘作者与镌刻作者一般都是分离的,独立的版画意识并没有真正实现,版画的语言被模仿笔墨线条的效果所取代,不能被列入“纯艺术”的范畴,称之为“复制型版画”或“古代版画”可能更合适。

明代是中国古代版画插图史中承前启后的时代,学界对明代版画的研究,已经取得了丰硕成果,且给予其很高的艺术地位评价。确实,明代的木版画已经极度繁荣,达到了中国传统木刻版画艺术的巅峰,除了细致工整的阳刻版画外,还出现了阴刻、多版套色、短版、拱花等一些新的制作技法,经过文人画家与刻工的密切合作,版画的藝術价值有了很大的提高。这是传统版画具有独立艺术价值的重要依据。

二、争奇斗艳的明代木刻书籍版画

明代雕版刻书发达,书籍数量猛增,明中期的叶盛对当时小说和戏曲作品出版的盛况曾有一番描述:“今书坊相传射利之徒伪为小说杂书。南人喜谈如汉小王(光武)、蔡伯喈(邕)、杨六使(文广),北人喜谈如继母大贤等事甚多。农工商贩,抄写绘画,家蓄而人有之;痴呆女妇,尤所酷好。好事者因目为《女通鉴》,有以也。甚者晋王休征、宋吕文穆、王龟龄诸名贤,至百态诬饰,作为戏剧,以为佐酒乐客之具。有官者不以为禁,士大夫不以为非;或者以为警世之为,而忍为推波助澜者,亦有之矣。意者其亦出于轻薄子一时好恶之为,如《西厢记》、《碧云

馥”之类,流传之久,遂以泛滥而莫之救欤。”^[10]为了招徕读者,出版刊行各类书籍往往附以精美的插图,如明代弘治十一年(1498年)金台岳家书铺刊行的《西厢记》末尾就有说明:“本坊谨以经书重写绘图,参订编次大字本,皆与图合,使寓于客邸、行于舟中、闲游坐客,得此一览始终,歌唱了然,爽人心意。”^[11]明代出版的戏曲、小说常常会有许多刊本,如《西厢记》就有弘治本、乔山堂刘龙田刻本、起凤馆刻本、张深之刻本、香雪居刻本、闵刻朱墨套印本、凌刻朱墨套印本、刘李明刻朱墨套印本、李延谟刻本等十余种之多。为了在销售竞争中立于不败之地,书商们往往延请有名的画家绘制插图,像唐寅、仇英、陈洪绶、丁云鹏、汪耕、郑千里、赵文度、刘叔宪及蓝田叔等知名文人画家的参与,无疑有利于书籍版画向艺术化的方向发展。晚明时期几乎到了无图不成书的局面,木刻版画大量出现,题材广泛、数量惊人、刻印精湛、艺术水准高妙,是中国传统版画艺术的巅峰时期。

明代前期,因为统治者的推崇,佛教典籍的版画插图得到前所未有的发展,官刻版画兴盛,数量多,刊刻精美,气魄宏大庄严,风格活泼,有很高的成就。明初佛教典籍以外的版画,虽有佳作,数量极少。明代洪武初年福建坊刻《全相二十四孝诗选》每诗一图,上图下文,似坊间所刻童蒙读物。明宣德十年(1435年)金陵积德堂刊《金童玉女娇红记》是最早的戏曲连环画插图本,有文字86面,每面配单面方式图一幅,左图右文,把原置版面上部、占版面1/4左右的图版移至左面,极大地扩大了版刻插图的表现空间,与元刊《西厢记》残页图像不同的是没有榜题。明正统九年(1444年)刻《圣迹图》,以连续性的版画表现孔子的一生,刀法简洁有力,线条如铁线般刚劲,虽然画面上人物、背景、器具繁多,却井井有条,毫不繁乱。明天顺年间(1457—1464年)刊印的《老子道德经》扉画《老子出关图》,两面连式,图中老子端坐牛背,衣袂飘举,紫气裹身,神情淡雅,骨法奇古,一派仙风道骨的气象,须发以直刀削刻,是全图的点睛之笔,背景的山岚关隘,用线洒脱。

1967年,在上海嘉定县城东公社明代宣姓墓中,出土了一批明代成化年间(1465—1487年)北京永顺书堂刊刻的说唱词话,其中讲史类3种(《新编全相说唱足本花关索出身传》《新刊说唱全相石郎驸马传》《新刊全相唐薛仁贵跨海征辽故事》),公案类6种(《新编说唱包龙图公案断歪乌盆传》《新刊全相足本仁宗认母传》《新刊全相说唱包龙图陈州糶米记》《新编包龙图断白骨精案》《全相说唱师官

受妻刘都赛上元十五夜看灯传》《新刊全相说唱包待制出身传》),传奇类2种(《新刊全相说唱开宗义富贵孝义传》《新刊全相莺哥行孝义传》),另有南戏1种(《新编刘知远还乡白兔记》)。这批本子插图丰富,艺术手法趋向多样化。其中《新编全相说唱足本花关索出身传》为上图下文,沿用元代至治年间(1321—1323年)建安虞氏刊《全相平话五种》的形式风格;其他诸本皆为整版图,其中《新编说唱包龙图公案断歪乌盆传》《新刊全相足本仁宗认母传》《新刊全相说唱包待制出身传》《新刊全相说唱开宗义富贵孝义传》等,版框中间用直线或云纹等花饰隔开,上下各一图,是将整版图一分为二进行处理的新手法。镌刻手法上阴刻与阳刻相结合,古拙粗疏,人物突出,背景不加修饰,线条粗壮有力,雄浑劲健。明成化六年(1470年)刊本《天神灵鬼册》,广罗天堂诸神和地狱诸鬼的图像,相当于一本大规模的神鬼谱。鬼神们的神态千变万化、惟妙惟肖,刊刻也极为精致,是明初木刻画集里的大创作。明成化十一年(1475年)刊本《历代古人像赞》,所绘人物上起伏羲下迄黄山谷,是存世最早的版画人物图像集。

明弘治元年(1488年)刊本《吴江志》是较早附有版画的方志书,其中有乡贤诸公像,虽粗疏稚拙,但别有意趣;另有山水版画如《思鲈返棹图》《雷泽别业图》等,很有诗情画意;还有《顾侍郎著玉篇图》一幅,继承了元代的古朴风味,浑沌厚重、朴实无华,是弘治版画中的上乘之作。明弘治十一年(1498年)京师书肆金台岳家刊本《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》,分5卷,每卷前冠单面整版图一幅,存“西厢步月”等3图。书内插图皆为上图下文式,每页一图,以戏文标目为单元分段,一段内或二三图、或六七图,图与图之间在画面上前后相连,段与段之间则契合剧情发展在情节上首尾相接,展开来看,就是一幅“唱与图合”的连环画长卷。元鹏飞^[12-13]因该刻本牌记中有“唱与图合”4字,认为这种戏曲刊本插图可能不仅有看图讲故事的意义,还有展示演出场景的含义;他还认为“早期的戏曲插图并不像小说插图那样,一开始就明确服务于看图讲故事的目的,而是有一段时期曾包含了将这些内容在舞台上表现的情形以‘唱与图合’的方式予以展示的目的。不过,受小说插图形式的影响,这种情形很快就被改变了”。笔者以为这种观点可能与事实并不相符。图版绘刻粗中有细,刀法活脱而有生气,人物造型生动,配景以典型布置,大致殿阁楼台、庭院书斋、古道长堤,小及一几一案、一石一木、一花一草,选取无不合宜。该刻本插图共150幅,有单

页、双页、多页相连等不同形式,非常灵活,把一个缠绵悱恻的爱情故事淋漓尽致地绘写于画面上,出色地渲染了原作的情感基调。明弘治十五年(1502年)苏州刻、邛璠撰《便民图纂》,第一卷有版画《耕织图》,描写明代吴地的耕织风俗,用的是上文下图形式。

明代弘治、正德年间(1488—1521年)重刊宋绍定本《武经总要》,分前后两集,各20卷。后集无插图,前集不仅内容丰富,且武器与阵营部分附有大量插图,有的是单页一图,有的扩为双页大幅。图的后面有说明文字,如“浮囊者,以浑脱羊皮吹气,令满。系其空束于腋下,人浮以渡”。所刻粗率草简,艺术性不强,但它把南北朝至北宋的武器形状记录下来,具有很高的史料价值和科学价值。吴郡沈津原刊《欣赏编》,包括集古考图、汉晋印章图谱、文房图赞、茶具图赞、古局象棋图、谱双、打马图等几十集。大食、真腊、阉婆等人物形象,始见于“谱双”集中,颇为珍贵。福建建阳、崇安地区刊刻小说图书时间早,明代万历以前还是刻印小说最多的地区,规模较大,延续时间也长。建阳、崇安相距不远,版画插图风格基本相同,被统称为“建安派”。自明初到万历年间,建安书坊刊印的小说占全国一半数量^[14],并且绝大多数都插有版画。其中,刊于明正德六年(1511年)的杨氏清江堂《新增补相剪灯新话大全》是建安插图本书籍趋于兴盛的标志,张光启所刊,上图下文式,图刻朴素生动。明正德十年(1515年)山西刊有医学书《铜人针灸图》《西子明堂灸经》等。《新刊校正安骥集》是一本关于马病论断及治疗方法的兽医书,上图下文式,无论章法结构、线描刀锋,都非常简净。

到明代嘉靖年间(1522—1566年),版画艺苑逐渐趋向繁荣,不仅作品的种类数量有较大增加,绘刻也渐趋工丽细致。嘉靖刊本《鼎新图像虫经》,所绘昆虫千姿百态,灵巧跃动。古人以为草虫养人怡情,故所刻往往不以图解为目的,而成为成就非凡的艺术作品。嘉靖十四年(1535年)刊《醴泉县志》有《昭陵六骏图》,以极简古的线,表现出六骏不同的神形姿态和“气誓三川、威凌八阵”的气概。嘉靖十六年(1537年)刊《太岳志略》为方升所辑,共5卷,其中第3卷为宫观图,附图甚多,刻绘也极详实,是明刊志书中的珍品。嘉靖二十一年(1542年)建阳熊大木刊《日记故事》,在图版形式上,沿用了上图下文的狭工式插图,图中人物形象都是小型的、粗线条的,但由于构图巧妙和镌刻精细,很是活泼生动,具“咫尺寻丈”之概,为后继的版画趋向于繁密工致

开了先河。嘉靖三十一年(1552年)熊大木编辑、闽建书林清白堂杨涌泉刻《新刊大宋演义中兴英烈传》,书岳飞抗金事,图为全幅大版,双面连式,图版绘刻粗豪而有气势,颇为壮观。在以上图下文为主要形式的建本小说版画中显得十分夺目。郑振铎^[5]、周芜^[6]都认为,自刘龙田乔山堂于万历元年刊《新镌考正绘图注释古文大全》,不久又刊《重刻元本题评音释西厢记》,皆为整幅插图,是对建版上图下文版型的大胆革新,从而为建安派版画开辟了新路。在郑振铎、周芜关于古版画的论著中,未见提及《新刊大宋演义中兴英烈传》,依笔者愚见,可能囿于客观条件,两先生并未见到此本,从而才有刘龙田的革新一说。刊印于南方的两部最早的南戏插图剧本《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔枝记》与《新刻增补全像乡谈荔枝记》的插图也都是连环画形式。刊于嘉靖四十五年(1566年)的《荔枝记》末尾曾记,前本《荔枝记》字多差讹,曲文减少,所以潮泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲,以便骚人墨客闲中一览,名曰《荔枝记》。而现存明万历九年(1581年)刊印的《荔枝记》其实并非上本《荔枝记》的底本,这由它们的刊印年代便可知晓。但同样是敷演陈三五娘故事的这两个剧本,除了情节的改动外,图版与文字的配合情况也有很大不同。在版式上,较早的《荔枝记》分为3层,第一层为诗词北曲,第二层为戏曲版画插图,但图像左右有与剧情内容相配合的4句诗句。第一、第二层合占1/2版面,余第三层为《荔枝记》。《乡谈荔枝记》则上1/3的版面为戏曲插图,下2/3为《荔枝记》,图版左右是一句榜题式的文字,以概括图版内容。《荔枝记》左右的4句诗和榜题的意义还有一定距离,而《荔枝记》左右的一句话则是榜题文字。戏曲刊本插图很快就由含糊不清的定位确定为小说插图那种看图讲故事式的作用了。

刊于明嘉靖二十五年(1546年)的《雪舟诗集》卷首有《雪舟图》,利用墨色版衬托出雪天景色,很似墨拓的本子,乃版画中所仅见。嘉靖四十一年(1562年)刊《筹海图编》,13卷,胡宗宪辑,郑若曾编,是一本与抗倭有关的海防著作。书中有海防图、各式船图、武器图等。卷八题“苏州府画士薛察、定海县画士王岳绘图”。刻工来自徽州、杭州、苏州各地。徽州黄氏题名者有瑚、瑄、瑜、璵及铍、钺、钱、铉等20多人。

明代万历时期(1573—1619年),商品经济发达,城市经济空前繁荣,市民阶层开始崛起并日益壮大,民俗文化丰富多彩,许多文人学士开始经营书

坊,镌刻也不惜工本,福建建安、徽州(安徽歙县)、武林(今杭州)、金陵(今南京)和苏州等地成为明代最具代表性和地方特色的刻书中心,几乎所有地区的书坊都重视图像的作用,刻印了大量的木刻版画插图,形成了生动的地域风格特色。当时插图书籍品种之多、数量之大远迈前代。各地版刻艺苑出现了百花齐放、推陈出新的大好局面,从童蒙读物到农技医药等各类实用性出版物都配上了插图,各种题材版画方兴未艾,特别是为了满足愉悦和轻松的阅读要求,作为市民阶层精神消费品的小说戏曲版画取代宗教版画,不仅品种数量剧增,而且大多采用了丰富多彩的版画插图。其中的插图往往有著名画家署名,极尽精雕细刻之能事,故多有精品,涌现出大量的名作佳构。董捷^[15-16]曾专门就《西厢记》版画的绘刻者作过较为深入的研究,他调查了22个版本的《西厢记》,对题署的绘图者和实际的绘图者作了区别,发现冒署著名画家的姓名,从宋代的陈居中、元代的盛懋,到明代的唐寅、仇英、钱穀、董其昌、蓝瑛,都被纳入其内。而那些真实绘刻者的姓名却往往湮没无闻了,即使留有姓名,也多无法在其他史料中找到记载,以致难以详加考察。董捷认为,对于版画插图中署有知名画家姓名的,除了画史上有明确记载者(如陈洪绶等)以外,一般应以伪托论。时人对于书籍插图的功用有着十分清晰的认识:“夫简策有图,非徒工绘事也。盖记未备者,可按图而穷其胜;记所已备者,可因图而索其精。图为贡幽阐邃之具也。”^[17]郑振铎曾说,明万历年间是中国古版画史上的黄金时代。该说法虽然不符合实际,但也是看到了万历年间版画的勃兴之势^[18]。

1. 建阳版画

福建刻书历史悠久,宋代就已经盛名远扬,但历代的雕印中心并不在一地,宋、元时书坊多聚集于建安县,入明后建阳县取而代之,成为书坊林立之处,景泰《建阳县志》称“天下书籍备于建阳之书坊”,麻沙、崇化两地印书业也非常兴盛。麻沙在建阳县城西去约35 km的永忠里麻沙街,宋代即为全国印书中心之一,以印刷麻沙版书著称于世,元代毁于火,明代又兴。崇化在麻沙镇东北10 km,“书市在崇化里,比屋皆鬻书籍。天下客商贩者如织,每月以一、六日集”^[19],印书规模之大不难想象。现今可考的书坊近百家,刻书题材极为丰富,举凡经史图书、诗词文集、方志类书、军事海防、佛典道经、医卜杂著无所不包,而尤以小说为大宗。历来论建本图书,颇多贬词,贬多于褒。时人胡应麟就说:“余所见当今刻书,苏常为上,金陵次之,杭又次之。近湖刻、歙刻骤

精,遂与苏常争价。蜀本行世最寡,闽本最下。”^[20]谢肇淛直斥:“闽建阳有书坊,出书最多,而板、纸俱最滥恶,盖徒为射利计,非以传世也。”^[21]建阳所刊,无论是用材、校讎,都较为粗糙,但由于价格低廉,使得建本书具有很强的市场竞争力,畅销不衰,传播广泛。

建阳余氏是刻书世家,自宋时余靖庵摹刻《列女传》,兹后递代相承,子孙世业。万历时开肆业书者不下20余家,成为建阳版画的主将,而以双峰堂所刻版画品种最多、数量最大、成就也最高,通俗小说插图本是双峰堂所刊版画中最重要的组成部分。双峰堂主人名余象斗,是一位儒生出身的刻书家。双峰堂所刻书或有刊署余象乌、余世腾者。郑振铎认为:“所谓双峰堂指的是兄弟二人,一名余象乌,字仰止;一名余象斗,字文台。均是双峰堂书铺的主人。”^{[5](P58)}王伯敏也说:“余氏的双峰堂,是余氏兄弟二人的刻书堂名,兄余象乌,弟余象斗,都是刻书经营得力的能人。”^[22]张秀民认为:“文台余象斗子高父,字仰止,号仰止山人,又号三台山人,又称双峰堂余文台。”^[23]孙楷第提出疑问说:“字仰止之余象斗与字文台之余世腾实为一人。”^[24]刘修业认为:“作批评的人,卷七卷八作‘仰止余世腾’,卷十二作‘仰止余象乌’。孙楷第先生疑‘字仰止之余象斗与字文台之余世腾实为一人’。我则疑余象乌也是余象斗的化名。”^[25]柳存仁认为:“现在再加上世腾和象乌之名又可互易,刘女士所猜测的这些名字都是出于一个人可以说有很强的理由。”^[26]原方也说:“通过余象斗双峰堂、三台馆的刻本比照和分析可知:文台、仰止山人、三台山人均为余象斗的字和号,世腾、乌、君召、宗云、元素可能都是他的别字、别名或别号。”^[27]余象斗还自编自刻了大量公案、志怪小说等,如明万历二十六年(1598年)刊《新刊皇明诸司廉明奇判公案》《新刻芸窗汇爽万锦情林》等。余彰德、余酒泉父子经营的萃庆堂,也刻印了不少带有版画插图的书籍,以整版图居多,如《新镌晋代许旌阳得道擒蛟铁树记》《楔唐代吕纯阳得道飞剑记》《楔五代萨真人得道咒枣记》,皆为双面连式;所镌《一见赏心编》则为单面方式;所刊邓志谟编撰的《七种争奇》则为单面方式或双面连式。《七种争奇》属于杂纂类书籍,汇录有关的传奇、曲本、韵语等作品为一编,体例芜杂,但其中的插图绘刻精丽。明崇祯十五年(1642年)举人朱一是跋《七种争奇》云:“今之雕印,佳本如云,不胜其观,诚为书斋添香、茶肆添闲。佳人出游,手捧绣像,于舟车中如拱壁;医人有术,检阅篇章,索图以示病家。凡此诸百事,正雕工

得刮削之力。万载积德,岂逊于圣贤之传道授经也。”首次把版画的作用与圣贤立言相提并论,在当时着实有些骇人听闻。余氏坊肆中的余成章、克勤斋、勤有堂、余少江、余文龙、存庆堂等,也都刻过附有版画的书籍。

刘氏是建阳书坊中仅次于余氏的第二大姓,共有书坊10家^[23],著名的有刘氏翠岩精舍、刘氏安正堂、刘龙田乔山堂、刘洪慎独斋、刘志千归仁斋、刘氏忠贤堂等。刘龙田,名大易,字龙田,为建阳豪富,认为名教内自有乐地,于是大量收藏并刊行书籍。明万历初年刘龙田乔山堂《重刻题评音释元本西厢记》变上图下文式插图为一面文字一面图版、左右映衬对比的单页式,以合于所谓“左图右书”的传统,图像中的文字除了左右联语,还有每一折的题目,是同类型插图的最早者,后来的金陵版画很可能是受到了这一风格的影响。谭邑刘氏明德堂《详刑公案》变方框式图像为花纹边框,对后来出现的月光式插图具有启示意义。

其他如熊氏熊龙峰的忠正堂、熊清波诚德堂、熊宗立种德堂、熊鹿台忠贤堂、熊氏宏远堂等,杨氏清白堂、书林杨居案等,郑氏联辉堂、郑少垣联辉堂,宗文书堂等,可谓举不胜举。书林杨居案刊《红梨花记》,图双面连式,纤丽秀劲,绘刻甚精。

建阳刻书较多图文并茂,有着比较鲜明的特色,并且为了吸引读者眼球,明代继承宋元“纂图互注”的特点,频频使用“全像”、“全相”、“出像”、“出相”、“图像”等名词在书籍封面上。如明万历二十一年(1593年)刘龙田乔山堂所刊《出像搜神记》、万历三十四年署“书林文台余象斗评梓”的《新刊京本春秋五霸七雄全像列国志传》、题“潭阳书林三台馆梓行”的《全像按鉴演义南北两宋志传》《新刊按鉴演义全像大宋中兴岳王传》、宏远堂熊体忠刻的《新刻出像官板大字西游记》等,都用醒目的“全像”、“出像”字眼标于封面,表明书中附有插图。

明代建阳插图本的版式主要是上图下文的狭长型,如万历十六年(1588年)刊《京本通俗演义按鉴全汉志传》,上图下文;万历二十年(1592年)《新刻按鉴全像批评三国志传》,上评中图下文,是现存较早的《三国演义》插图本;万历二十二年(1594年)刊《京本增补校正演义全像忠义水浒传传评林》,亦为上评中图下文形式,上方的评论文字还有3个字的小标题,叫做“评”,具体由图像内容决定。“评林”本小说插图有特别的意义,这一形式特征的变化对于戏曲小说插图产生了相当大的影响。这与当时其他地方插图大多采用大图形式相比,有着鲜明

的地方特色。但也有些书肆开始采用全版插图,如万历二十一年(1593年)闽建书林郑世豪刊刻《鼎镌校增详注五伦日记故事大全》的插图,就是满面的大图。万历二十三年(1595年)宏远堂熊氏刊本《列仙降凡传》的插图采用了双面连页的形式,万历四十七年(1619年)福建崇安孙世昌刻《武夷志略》的插图摹宋代高文举画,采用单面或合页连式。这些都一改建阳刊本小图的风格。

建阳刻本的图刻古朴稚拙,绘镌手法往往阴刻与阳刻结合,层次清楚,简单明了;线条运用略显滞重,但粗犷有力;人物造型简略,图像也较小,但人物动作活泼,姿态逼真,质朴生动。万历年间书林杨美生刻《新刊按鉴演义全像三国英雄志传》和书林熊冲宇刊刻的《新镌京本校正按鉴演义三国志传》,两书插图均简单朴实,且大同小异。类似情况在建阳刻书中绝不是孤例,是市场竞争状态下跟风的必然结果。建阳本插图,总的来说造型构图显得拙朴稚气,缺乏章法,显然是工匠自己画稿、自己刻印的作品较多。

2. 金陵版画

明代万历年间金陵的刻书业十分发达,现今有牌记可考的书坊不下五六十家,多集中在三山街及太学前。所刻书以大众化的小说、戏曲为主,一些有名的书肆如唐氏富春堂、世德堂、文林阁、广庆堂,陈氏继志斋,汪氏环翠堂,都镌刻了大量的版画。

富春堂主人唐富春,字对溪。富春堂刻书版面多单面方式,上方通栏标题,版心署“出相××记”,下署“富春堂”,行格字体清朗隽秀。文字页版四周均装饰有回文图案,称为“花栏”,中间标有书名。常见的题记有“金陵唐对溪富春堂”、“三山街书林唐富春”、“金陵三山街绣谷对溪书坊富春堂”等。富春堂刻书以戏曲为多,相传曾刻传奇百种,遗存至今的有30余种,多附有大量版刻插图,如《玉玦记》图31幅,《何文秀玉钗记》图38幅,真正做到了图文并茂。其艺术风格明显受到了建安派的影响,并有所创新,如《出像音注花栏南调西厢记》,与刘龙田《重刻元本题评西厢记》多有雷同之处,刀刻运用也颇为相似,只是在版式上去掉了刘氏的左右所嵌联语,使画面有所扩展。插图已不再是上图下文式,而改为整版半幅或前后页合并成一大幅的形式。以人物为主体,饰物、背景绘刻大多很简单。人物在画面上所占比例很大,往往超过画面2/3强,形象大而突出,注重人物动作与表情的刻画,脸部表情很深刻,人物动作有强烈的舞台演出意味。用笔粗壮,刀刻放纵而稍嫌粗率,却不失简约大方,线条简朴有

力,线纹转折较硬,喜用大块黑底阴刻来描绘冠帽、山石、发髻、衣缘等背景和装饰,大片的墨底衬托出铁划银钩的刻线,明暗对比强烈、层次分明、疏朗醒目,表现出庄重、雄健、粗毫的作风。富春堂版画在粗犷、直率之余,也刻得很精致,这是对各家之长的不断汲取,是对时代风尚的顺适。富春堂版画特色非常鲜明,很容易认定是金陵版画,如《新刻出像音注范睢绌袍记》中的插图“窥妻祝香”。

世德堂大约是明万历二十八年(1600年)前后由富春堂分立出来的书肆,题记常称“金陵唐绣谷世德堂”、“绣谷唐氏世德堂”。《新刻重订出像附释标注琵琶记》署唐晟刊,或即为世德堂主人。与富春堂相比,世德堂所刊小说较多。其中如《新刻出像官板大字西游记》,据考为现存《西游记》一书的最早刊本。《新刊出像补订参采史鉴唐书志传通俗演义题评》,首图署“上元王少淮写”,即是刻工或画家名。所刊《南北两宋志传题评》等书,插图宏富,亦颇可观。世德堂本几乎全为双面连图,其描绘战争场面的版画,场面宏阔、气势磅礴,人物造型生动,风格与富春堂大同小异,略显工细一些。

周曰校万卷楼和周如山大业堂两家的绘刻风格接近于富春堂、世德堂,形式以单面图版以至于双面连式为主,图刻粗豪雄健,线条粗劲有力,人物在图画中比例较大,注重表情的刻画,疏朗醒目,在经营布置上很有自己的特点,场景绘写颇有气势,体现出了金陵本土的风味。明万历三十二年(1604年)周如山大业堂所刊《新镌翰林考正历朝故事统宗》《新镌全像评释古今清谈万选》,明万历三十四年(1606年)周曰校万卷楼所刊《新刻海刚峰先生居官公案》,以及署“魏少峰刻”的《新镌全像通俗演义续三国志传》,都体现出如上特点。周曰校万卷楼刊《新刻校正古本大字音释三国志通俗演义》,署“上元王少淮写”,与世德堂本《唐书志传》同,说明王少淮可能是专为金陵坊肆做版画的专业刻工或画家。

唐锦池文林阁、唐振吾广庆堂、陈大来继志斋,所刊戏曲版画数量亦多,绘镌皆工致,风格已与富春堂、世德堂大异,多采用双面连式大版图,并注意背景的描绘,画面上也不使用大字标题。其艺术风格趋于工整、秀丽、细致,不再用大片墨底来作近景衬托,重背景描绘,人物位置已不突出,人物动态已少舞台演出意味,比较接近现实生活,整体布置追求一种澹静娴雅的风格,如明万历二十七年(1599年)继志斋刊《重校玉簪记》的“茶叙芳心”插图,书籍插图可以成为独立的艺术品。明万历三十二年(1604年)继志斋刊《新镌古今大雅南北宫词记》,

图仅双面连式一幅,绘刻绵密清丽,给人以细腻缠绵而又清纯典雅的美感,绘镌较文林阁、广庆堂更为婉秀。郑振铎称许该插图“有潇洒飘逸的风致,线条如屈铁盘丝,刚劲而又柔软异常,转折如意。凡衣褶、飘带乃至柳枝、荷叶无不如此。实是金陵派作品里最高的成就之一”^{[5](P63)}。

金陵版画绘镌最为精美,成就最高的,当推环翠堂所刊诸本。环翠堂主人汪廷讷,字昌朝(一作昌期)、无如,号坐隐、无无居士、全一真人、清痴叟,安徽休宁人,明万历年间官任盐运使,因以致富,寄寓金陵,以著书、刻书自娱。其本人也是出色当行的戏曲作家,自编《义烈记》《彩舟记》《狮吼记》等传奇,并《西厢记》等传世名篇汇为《环翠堂乐府》。环翠堂所刊书中插图多采双面连式,图皆繁复精工,图版空白处以细密的图案花纹相补充,屋宇地面的花砖、屏风的配景、窗格的雕花、衾枕帷幕、桌帔绣帘,无不浓丽精细,甚至连花草树木也富有图案气息,画面富丽堂皇,绘镌讲究精美,婉丽遒劲,场景表现绵密富丽,人物表情纤细入微,刀刻繁简适宜,线条细腻,纤不伤雅,显示出非凡的功力。郑振铎称明万历三十八年(1610年)环翠堂刊的《人镜阳秋》为“古典美的作品的一个最标准的范本”^[28]。明万历三十年至三十三年(1602—1605年)由汪氏环翠堂书坊用白绵纸初印成本的《环翠堂园景图》,以及明万历三十七年(1609年)刊《坐隐先生精订捷径棋谱》的卷首画《坐隐图》,都是中国版画中罕见的宏幅巨制。环翠堂版画由著名画家汪耕、钱贡为之绘稿,徽籍名手操刀,历来被认为是徽派版画的典范。

3. 徽州版画

明天顺六年(1462年)程孟刊本《黄山图经》已显示出徽州版画自早期所走的就是较为工细的路子。刻印于明万历十年(1582年)的《目莲救母劝善戏文》,黄链、黄钊刻,总100出,分为上、中、下3卷,有图版57幅,图版形式分单面方式、双面及多面连式不等,人物都为大型,表现粗豪简厚,在背景、饰物上并不多做雕琢,风格粗豪有力、劲整疏朗,绘刻古朴浑厚,线条粗旷劲挺,构图生动活泼,富于变化,部分图版阳刻和阴刻交叉运用,利用大片墨版、以线描写刻画人物面貌。技巧似来自金陵富春堂与世德堂所刊诸本。王伯敏在《中国美术通史》中说:“现在似可证明刻于万历十年的目莲戏文,只是一种偶然的风格,可能与受建安派影响有关。”^[29]

明万历十七年(1589年)歙县方于鲁美荫堂刊《方氏墨谱》,绘刻墨之形制、图案,刊署丁云鹏、吴左千、俞仲康绘,黄德时、黄德懋刻,美国国会图书馆

藏本题“歙黄守言刻”。其刀刻精细流畅、线纹匀洁,已是徽州版画趋于成熟时的风范。

汪云鹏玩虎轩为徽州一家十分有名的书肆。明万历二十八年(1600年)玩虎轩刻《有像列仙全传》,是一部插图宏富的徽版名作。图版绘刻精致,但人物动态变化少,书署黄一木刻。查《虬川黄氏重修宗谱》,黄一木,字二水,生于公元1586年。其父黄守言,亦为徽版名手,曾为《方氏墨谱》《文昌化书》《古杂剧》等书刻过插图,皆传世名作。黄正位刊本《剪灯新话》亦有刊署黄守言的佳作。黄一木刻《有像列仙全传》时,年仅15岁,以弱冠之龄,技精而至于斯,当得益于其父的言传身教,黄氏刻工授业之有方,于此可见。黄一木另刻有《剪灯新话》版图,穷精极丽,人物造型流畅生动,比之《有像列仙全传》已有颇大进步。黄氏一族执晚明、清初版画艺苑牛耳数十年,当非偶然。万历二十六年(1598年)徽州书肆观化轩刊本《新镌女贞观重会玉簪记》,黄镛(字近阳,子黄桂芳等三人,皆为徽版名手)刻,图刻澹静娴雅,动静得宜,颇具观赏性。

明万历三十四年(1606年)浣月轩刊《新镌蓝桥玉杵记》,署汪樵云绘,未署镌刻人,也是徽州本地刻本。剧共36出,配图36幅,皆双面连式。前序称“本传逐出绘像,以便照扮冠服”。可见戏曲版画的功用,并不仅仅在于从审美角度来提高图书的艺术欣赏价值,同时也是梨园搬演的图释指南。这样就更易理解不少早期的戏曲版画,在人物造型上为什么宛若舞台演出的逼真,身段、动作无不毕肖了。

明万历三十五年(1607年)刊《状元图考》,4卷,顾鼎臣编,黄应澄绘,黄应缙书,刻工有黄应瑞、黄元吉、黄德修、黄应泰、王玉生等。该书收录自正统丙辰(1436年)周旋至正德辛巳(1521年)杨维聪共29名状元。在构图上,注重故事情节的描写和人物情态的表现。绘刻均很精工,善于运用黑白对照的手法来描绘事物景致。线条非常细腻,兼用重笔,如山石、花树等都有用重笔渲染的地方,比起一味运用单线条,更具表现力。

明万历三十六年(1608年)程大宪滋菽馆刊《程氏竹谱》,所画图式如朔风、映日、照水、拂云、翳月、倚石、丛风等,均着重于对物象之外意境的追求,而不像民间画师那样更看重对物象本身的摹写。其中《雪竹》一图,以大面积的黑墨底色衬托白雪皑皑,这种方法在古代版画中极为罕见。图中丛竹,被大雪覆压,枝斜叶倾,犹自刚劲。尹迥在该书叙文中说:“大宪此谱,所绘诸图,出姿媚于遒劲之中,见洒落于纵横之外,偃直浓疏,动合矩度。”

徽州并不是当时刻书业最兴盛的地区,无法比拟传统的刻书中心。目前论者特别强调徽州的黄氏刻工是徽派版画绝对的中坚力量。仅以徽州黄氏家族为例,据《虬川黄氏重修宗谱》记载,从明代正统至清代道光年间,就有400多人从事这一行业,其中不乏名家。如汪氏《环翠堂园景图》《人镜阳秋》《程氏墨苑》,金陵刊之《养正图解》,杭州刊之《海内奇观》,苏州刊之《吴骚》无不出于歙县虬村黄氏父子昆仲之手。黄氏家族只是其中最著名的例子,此外还有汪忠信、汪成甫、王玉生、蔡鸣凤、刘炤、姜体乾、洪国良、谢茂阳等镌图名手。这些刻工往往带有世代相传的家族行业性质,阵容庞大、水平精良。这些刻工大多流寓苏州、吴兴、杭州等出版业发达的城市和地区,输出的刻工迅速在各地书肆坊刻中占据主导地位,他们以家族相传的形式将娴熟的工艺流传下来并影响到武林和金陵版画。

徽州黄氏刻工中的一些代表人物如黄应光、黄诚之、黄启先、黄君倩、黄肇初等都曾刻过《水浒传》图像。如黄应光的容与堂本《水浒传》、黄诚之和刘启先的《忠义水浒传》、黄君倩和黄肇初二人分别刻的《水浒叶子》等,都是《水浒》图像史上的重要代表,同样亦是徽派版画风格的代表作。黄氏刻工不仅人数众多,其中不少人的技艺也达到了巧夺天工、炉火纯青的化境。他们的作品,一改建安派简朴草率,金陵派粗豪雄劲的作风,而形成了繁缛细致、绵密工丽的艺术特征。这既是对虬村黄氏作品,也是对徽派艺术风格的概括总结。以往学界认为:“徽派版画的崛起,是明代版画艺苑的一件大事,也是中国古版画史、古小说版画史上具有决定性的、分水岭意义的一大标志。”^{[30](P44)}他们特别强调新安派(徽派)技法并不拘守于当地,而是在汲取此前诸家经验的基础上,形成了婉约的风格特点^{[30](P45)},绵密富丽、精工细致。代表作品有明万历十五年(1597年)玩虎轩刊《元本出相南琵琶记》,图双面连式,黄一楷、黄一凤刻,图版格调清新,绘人写事图景抒情无不已臻化境,刀笔细腻圆润与劲挺流利兼得,是徽派版画史的代表作之一。玩虎轩另刊有《元本出相北西厢记》,亦双面连式,汪耕绘,黄镛、黄应岳刻,图版凝丽明净、极富巧思,是和《琵琶记》难分轩轻的版画名作。汪耕,字于田,歙县人,是一位多产的版画艺术家,画风富丽堂皇,地面、窗棂多用装饰性界格铺满,显得极有特色,极富韵味。

4. 武林版画

明代杭州刻书业繁盛^[31-32],万历以后,不仅是当时重要的出版地区,也是全国四大图书聚散地之

一。这个时期,杭州书籍插图的内容非常丰富。杭州所刊版画,习惯上被称为武林版画。

明万历三十一年(1603年)杭州双桂堂刊《顾氏画谱》,又名《历代名公画谱》,是顾炳采辑晋代至明代顾恺之、张僧繇、阎立本等106位画家的106图,后又增加王若水和刘节2人,实为108幅作品,缩小尺幅,细摹精刻,前图后传,实为一部图文并茂的中国绘画史。所摹唐代阎立本《斗茶图》、五代黄筌《雀棘图》、宋代郭熙《行旅图》,相当逼真传神。刻工刘光信以疏朗明晰、厚重而不失流利的刀锋,表现不同的勾线、皴法和不同的风格、气韵,使这些历代名作虽施之枣梨而不失神韵。其中释氏画有七八幅,刻印皆极精致。所摹李公麟的《洗象图》,用大片墨底刻象身,阴刻刀法表示轮廓结构,人物则全用阳刻,明暗相映成趣,镌刻刀锋厚重流畅,不失原作神韵。《顾氏画谱》集历代画法之大成,堪称“中国古代名画集”。万历年间杭州金氏清绘斋刊有张成龙摹辑的《名公扇谱》(又名《张白云选名公扇谱》),陈继儒序文称此谱所选扇图“山水则气韵嘘吸,人物则神情洒落,花卉则展转生动”,“旨趣都入化境,所谓洗尽铅华,独存本质”。又刊有《古今画谱》(又名《唐六如画谱》),虽然所谓“唐解元仿古画谱”乃伪托,但版画刀法谨严,当系名手所刻。万历至天启年间刊刻的画谱丛书《集雅斋画谱》,主要由蔡元勋(字汝佐,号冲寰)画,刘次泉刻镌,是一部版面很大、图文并茂的画谱。一般正面是图版,反面刊印唐诗题句。画工在山水花鸟各方面,传神地摹写了古人各种不同风格的作品,刻工们的刀锋泼辣大胆,而又不失缜密细致,可谓绘刻双精。

明万历三十七年(1609年)杨尔曾夷白堂刊印的《海内奇观》是一部山水版画图集。由当地画家陈一贯绘图,徽州刻工汪忠信雕镌。书中所附版画的表现形式多样,就印刷装订形式而言有单面式、合页连式、多页连式,多页连式出现有长达27页的大型山水版画。该书标举“卧游”,但是书中使用图绘的来源众多且复杂,我们搜寻这些图像的来源,至少能看到3种不同的志书为杨尔曾所用。第一种是《齐云山志》(1599年),原绘图者为丁云鹏,杨尔曾将山志中的长达20个半页的图绘,加到《海内奇观》的第一卷,以“白岳”为题,就放在五岳之后。第二种是长达27个半页的普陀山图,这张长卷被放在《海内奇观》的第五卷,如果加上前面的普陀寺殿图(半页)、镇海寺殿图(半页),共有29个半页。这29个半页,实际上都是取自万历三十五年(1607年)太监张随所刊《重修普陀山志》中所刊之图。第三种

则是收入《海内奇观》第三卷的与西湖相关的图像,均来自《西湖游览志》。《海内奇观》将原来《西湖游览志》中“西湖十景”2个半页合看组成一个景致的做法,改成单个半页即表现一景的构图方式,在对看的另外半页则刊出题咏的诗文。《海内奇观》的编者收罗了许多来自志书的图像,图像的处理方式有几乎直接的摹绘(只有些微的更动,如放入较多的点景人物),也有组合式或是较为剧烈的图像变动。而图像的风格,既有来自地图的摹绘系统,又有较为接近山水绘画的传统,因而在风格上呈现极多不同与复杂的面向。

明万历三十八年(1610年)起凤馆刊刻的《王李合评北西厢记》,插图21幅,卷首有莺莺遗照一幅,汪耕绘,黄一彬、黄一楷刻。版式为对开合版。版面布置富丽堂皇,背景繁复,除人物外,又精心布置了假山竹木、罗帏珠帘等配景,图中的窗格和地面都作界画图案,钩勒精细,描摹工致,几与界画无二,画面精细准确,刀刻细腻圆润而又劲挺流利,图中人物已不是传统习见的头面略大的造型,已变为长身玉立、苗条俊秀的体态,形象玉立修长,是汪耕作品人物造型的典型特点,刀刻一丝不苟,为《西厢记》版画中最脍炙人口的名作之一。

明万历四十四年(1616年)刊《青楼韵语》,张梦徵绘图,其中5幅有刻工姓名,分别为黄端甫、桂芳、一彬。郑应台序称:“梦徵少年,胸次何似,所以晋、唐、宋、元师法无不具;山形水性,禾态乔枝,人群物类无不该。淋漓笔下,绝于古而尚于今也。”《凡例》又称:“图像仿龙眠松雪诸家,岂云遽工?然刻本多谬称仿笔,以诬古人,不佞所不取也。”插图中的画面布局及环境景物的安排别具匠心,颇有园林意趣。题诗句“斜阳江上烟痠疾,怎对却西风立”的一幅,用几乎接近粗犷的劲健笔锋、线条,勾勒了江水、波涛、山石、虬松等景物,劲挺的松枝、汹涌的江水几乎占满了画面,画幅上仿佛真的传来了阵阵江潮声、松涛声,吹来了使人站立不住的西风。刻工的刀锋生动流利。

明万历四十五年(1617年)七峰草堂刊《原本牡丹亭记》,版画雕刻精美,画面景物雕镂细致,门窗、地砖、簟席花纹繁密整齐工细,室内必连带表现室外。单面方式图40幅,署名刻工有鸣歧(黄一凤)、端甫、吉甫、翔甫、应淳等。刀刻纤丽而流畅自然,是《牡丹亭》版画中影响较大的本子。

虎林容与堂刊,吴凤台、黄应光刻图本《李卓吾先生批评忠义水浒传》,不少图版全无背景,看似不事雕饰,但线条运用圆润而不失劲挺,古拙中更见秀

雅,人物益显突出,与常见武林版画隽秀清丽的风格大不相同,与黄应光所刻《重刻订正元本批点画意西厢记》等戏曲插图的纤巧细密,亦宛若殊途。该书有图200幅,可谓洋洋大观。而崇祯年间黄诚之、刘启先刻图本《忠义水浒传》,有图50叶100幅,构图繁复,人物性格鲜明,手法灵活多变。“斗杀西门庆”、“火烧翠云楼”等图,采用俯瞰式构图法,由近及远,层次分明,成功地弥补了线条图缺少立体感的缺点。该书中的版画为明末清初袁无涯刊本《忠义水浒全书》(卷首有杨定见序,又称“杨定见本”)、明末三多斋刊本《忠义水浒全书》、清康熙芥子园刊《李卓吾评忠义水浒传》,因袭翻刻。

《新刻批评绣像金瓶梅》,图100叶200幅。署名刻工有刘启先、刘应祖、黄子立、黄汝耀、洪国良等。《金瓶梅》一书,人物众多,情节曲折。镌图者在对图书内容深刻理解的基础上,把豪门显贵的家庭生活场景及享用物品等,以写实的手法一一捉写在图版中。洋洋洒洒200幅图,皆是匠心独具,别出机杼的佳作,在明末小说版画中属最细密繁复而又富于变化的一部。其他如黄子和、刘启先刻《新镌绣像小说清夜钟》,未署绘镌人的《镌于少保萃忠传》《西湖二集》《新镌全像通俗演义隋炀帝艳史》《崢嶸馆评定出像通俗演义型世言》诸本,亦称一时之选。

明天启四年(1624年)武林刊本《彩笔情辞》,是元明时期的散曲集,刻工黄君倩,一般认为即黄一彬。编者张栩自言:“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,景物灿彰。”^[33]这类图像已使插图成为一种山水景物图的创作,其画注重气韵的流动,山光水色、云气雾霭、水纹衣袂皆具动感。插图版式的创新,如延阁李氏的《北西厢记》首先采用外方内圆的形式开创月光式插图,尔后在苏州地区得到了发扬光大。《绣像传奇十种》汇刻《喜逢春》《咏怀堂十错认春灯谜记》《望湖亭记》《文堂戏墨莲盟》《山水邻新镌花筵赚》《长命缕》《金印合纵记》《评点凤求凰》和《山水邻新镌四大痴传奇》为一编,皆是精美之作,为武林版画的代表作品。

武林版画以戏曲插图为多,天启、崇祯年间小说版画也出现了难以尽数的佳作,所刻人物俊秀,景色绮丽,构图别致,非常重视配景的描绘,设景布图重视对场景的烘托。以往总是强调其表现手法是徽派绵密婉丽的路子,认为武林只不过是徽派的流裔,似难以概括武林版画的藝術价值和独立的地方特色。无论是寄寓武林的徽州名手,还是刘素明、刘次泉这

样的建版巨匠,都在武林地理环境的浸润下,创作出了更为精丽完美的作品,已具有鲜明的地方风格。

5. 苏州版画

苏州书籍刊刻、版画制作的中心地位,在明代有一个明显的上升轨迹,到胡应麟生活的年代(1511—1602年),苏州刻本的水准已经超过南京和杭州,刻本之精良,已为全国之冠^[20]。

明代万历之前,苏州虽然也刊行过一些版画插图本,如《便民图纂》《吴江志》《石湖志》等,但数量并不多,无法与建阳、金陵、徽州、杭州等地比肩。万历二十四年(1596年)刊刻的由顾正宜撰、绘的《百咏图谱》和《笔花楼新声》,为苏州版画的发展揭开了新的一页。^[34]这两书绘写精致典雅,背景繁复,镌刻亦精,冯大受云:“真是诗中画,画中诗。兼右丞之二有,擅虎头之三绝。”^{[5](P66)}

明代万历三十年(1602年)何璧校刊本《北西厢记》,图双面连式,用笔疏阔而气韵自在,人物造型亦颇生动。万历四十四年(1616年)古吴章鏞刊《吴歛翠雅》,双面连式图16幅,刻写极为精细,即使与《青楼韵语》等版画名作相比,亦不遑多让。万历年间苏州另刊有《西厢记考》,双面连式图20幅,卷首冠唐寅绘鸳鸯像一幅,鸳鸯双手支颐,端庄凝静,极具大家闺秀风范。首图署“夏缘宗镌”。图版与黄应光刻图本《重刻订正元本批点画意西厢记》(别题《徐文长先生批评西厢记》)同,但镌刻细密纤巧,虽是摹刻之作,亦属上乘。旌德人鲍承勋所刊的《盛明杂剧》初、二集,插图注意环境的刻画和人物形象的生动,技艺精湛。

明天启三年(1623年)吴门萃锦堂刊本《词林逸响》,书分风、花、雪、月4集,图双面连式,清新明快,刀刻线纹匀洁,神腴澹远,颇值得玩味。散曲选集《太霞新奏》传为冯梦龙辑,图双面连式,插图重视环境描绘,山石林木、楼阁天津、碧水轻舟、秋风落叶,皆雕镂细致,点缀有情。

创于明万历年间武林山阴延阁李氏本《北西厢记》的月光式插图,在苏州大行其道,一时蔚为时尚。图版外方内圆,其形如镜取影,画面虽小,却颇隽秀典雅。金闾叶敬池刊《墨憨斋评点石点头》,即为明末小说版画中月光式插图的代表作品。狭长型的插图使画面更为紧凑,为许多版本所采用,如陈长卿存诚堂所刊《琵琶记》《西厢记》《投笔记》等、忠贤堂崇祯版《唾红记》、崇祯本《樱桃记》《续西厢升仙记》《珠玑联》等,都采用了这种插图版式。

苏州版画兴起稍晚,但到明天启、崇祯年间则有后来居上之势,所刻既多且精,成为古版画创制极为

活跃的地区之一。苏州的出版家们对插图的作用十分重视,明崇祯四年(1631年)人瑞堂本《新镌全像通俗演义隋炀帝艳史·凡例》中说:“兹编特息名笔妙手,传神阿堵,曲尽奇妙。展卷而奇情艳态,勃勃如生,不啻顾虎头、吴道子之对面,岂非词家韵事、案头珍赏哉!”木刻插图已经近于一门独立的艺术,成为可以离书去欣赏的绘画珍品。

书籍版画作为绘画的一个门类,用木版刻印书画,也是书画市场的一部分。徽人汪芝曾在苏州刻印《黄庭经》等帖,花费巨大,以至穷困而死,为人所笑。但数十年后,《黄庭经》刻版毁于火,汪本成为珍本。“好事家无处搜寻,价遂腾涌至五六千钱”,同为徽人的詹景凤搜索多年,也只得到3本。^[35]

6. 吴兴版画

吴兴地区的版画在明泰昌、天启年间异军突起,很快就取得了极高的成就,最为著名的是以朱墨套印出名的闵、凌两家。两家刻书140余种,有插图的不过10余种,多为戏曲版画。《明代闵凌刻套印本图录》收录了两氏所刻套印的书影^[36]。闵、凌两家皆为吴兴望族,从事过刻书的人颇多,而其中最著名者为闵齐伋和凌濛初,他们以印制朱墨套印图书著称于出版史。吴兴闵氏朱墨套印本版画大多署王文衡绘。王文衡,字青城,苏州人,是一位多产的版画名家。刻工则有黄一彬、郑圣卿、汪文佐、刘杲卿等,均是徽州人。所刻《红拂记》《董西厢》《邯郸记》《西厢五剧》《幽閨记》《鸳鸯缘传奇》及散曲选集《南音三籁》等,都是出色当行的版画名作。版画注意构图的变化,以背景为主,意境深远,人物在画面所占比例较小,以背景铺陈为主,但绘刻精丽,虚实处理得当,景多萧疏荒凉,图绘清丽静穆,具有鲜明的地方特色。闵刻《会真记》是中国古代版画的巅峰之作。

“寓五笔授”本《西厢记》仅存21图,原刊本现藏德国科隆肯斯特博物馆,序、跋、正文、牌记等皆已佚去。21图皆为彩色,在刻印中采用了笺谱、画谱已有的技法,构图造意更是匠心独运,不落俗套,如描绘张生、崔莺莺“对月联诗”一出,画面仅绘有一对蝴蝶和两片叶子,叶上分题张、崔遥对吟哦的诗句,清新别致,寓意深远。色彩运用浓淡相宜,搭配自然和谐,就如顾炳鑫所言:“艳而不俗,鲜而不火,显得典雅素洁”,从而在尺幅之内,把一曲闪烁着人性灵光的千古传颂的恋歌,用绘画的语言,流畅而生动地表现出来。此本正文不存,当然是一个遗憾,但丝毫不影响这些作品的存世价值,因其已成为可以离书而独立的古代彩印、套印版画珍品。

三、对明代书籍版画区域风格的讨论

20世纪八九十年代,以地域为代表的刻书、版画研究逐渐被关注,周芜先生的《中国版画史图录》《武林插图选集》《徽派版画史论集》开创了地域书籍版画研究的先例。另外,以家族为代表的刻工也被关注。

学界对于明代书籍版画注意的大多是区域版画风格,认为明代中后期形成许多风格各异的版画中心。以梓行地来分,以福建建阳为中心的建安派,作品多出自民间工匠,镌刻质朴;以南京为中心的金陵派,作品以戏曲小说为主,或粗犷豪放、或工雅秀丽,风采迥异;以杭州为中心的武林派,题材开阔,刻制精美;以安徽徽州为中心的徽派,富丽精工,典雅静穆,并特别强调徽派艺术风格在晚明的大一统格局。周芜将“徽派版画”分为广义和狭义两种:“徽派版画有两个含义: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,是指在徽州本土刻印的书籍版画,才是徽派版画。”^[37]有人进一步明确“徽派版画”这一概念的两层含义:一是指徽州本土刊刻的版画;二是指徽派艺术风格的作品,而不论是否刻于徽州本土。^[38-40]

在周芜的广义标准中,凡是徽州人参与刻印的版画,都是徽派版画,而且无论这个徽州人是书坊主人、画家、刻工还是印刷者,一概算在其内。后起继承者显然是注意到了周芜观点的严重缺陷,因而将该定义作了修改,这样,外地书坊翻刻或重刻现成的徽派版画插图,也就都属徽派版画了。如果把周芜的定义也包括在内,则几乎全部晚明江浙地区的版画,无论是怎样的面貌,都可以被认定是徽派版画。张国标《徽派版画》就是这种定义的积极推动者。他们特别强调,徽州刻工人才济济、名工辈出,而且晚明以后的徽州刻工是流动的,使各地刻工直接或间接受徽刻名手技艺的熏陶,也开始采用徽刻手法制作插图或画谱,如杭州的项南洲、萧山的蔡思璜、苏州的朱圭,他们的作品,在刻板技法和版刻风格上承袭徽派版画的风格和刻法,从而使各地的版画风格向徽派靠近。甚至有学者认为,杭州等地的刻书业和版画开始为徽派风格所主宰^[41],晚明的版画艺苑成了徽派的大一统。周亮在《明末武林和苏州版画共同性初探》中例举武林和苏州版画一些作品,旨在说明两地版画从天启年间开始已逐渐摆脱徽派的造型样式,到崇祯年间两地版画风格逐渐趋于统

一,徽派那种注重近景描绘的作品以及徽派特有的“点”刻技巧已经消失,明末的版画已由以“精工”为主的徽派版画转向以“精巧”见长的苏杭版画,这是对徽派大一统说的一个修正。但周亮还认为徽州刻工带去两地的镌刻技巧,是促成武林和苏州版画风格统一的原因之一,因为徽州刻工大多往来于江浙两地,从事刻书业,为了在镌刻图版中求得风格的一致性,刻工们在技巧方面相互包容、相互靠拢。为此周亮还较为系统地考察了徽州刻工在江浙镌刻的版画作品,未曾发现同一版本里的版画有多重风格。^[42]周亮作这样的考察是很有意义的,但遗憾的是他只考察了同一版本里版画的风格,而没有考察一个刻工在不同版本里的版画有多重风格。

当然,版画风格是个相当复杂的问题,无论是绘图者所师承的风格,或是雕版者在雕刻时所创出的风格,二者都可能对版画的呈现有所影响。王伯敏在写作《中国版画史》时,就已意识到以刻工籍贯为标准划分出来的“徽派版画”是一个模糊的概念,只是没有能够对此作进一步的讨论,他在提到金陵版画时就说:“而以徽州一地的刻工而言,往往很难具体地指出他是徽派还是金陵派。”谈到吴兴版画时则说:“它所绘刻的,与金陵、徽州都相似,而聘请的刻工,如黄应光、郑圣卿等,也都是徽派名手。所以便不以派系相称,但也有它相当的成就。”^[43]董捷首先揭示绘图者与刻工在版画创作中不同的地位,绘图者对于风格形成、演变起主导作用,“刻工所要做的,就是利用他们所掌握的版刻技术将绘图者画稿的原貌尽可能不走样地传达出来。传达的准确熟练与否,是评判刻工优劣的首要标准。对于刻工的这种要求,是中国古代木刻作品作为复制版画区别于现代意义上创作版画的重要特征”^[15-16]。这种揭示对于版画史研究意义十分重大。笔者赞同董捷的观点,在《胡正言十竹斋的版画艺术》中,认为都是版画创作者的画师与刻工,在创作中的地位与作用是不同的,从十竹斋二谱来看,是绘画者的画风决定版画风格。董捷还指出,如果把刻工作为作品风格的决定因素,就很难解释起凤馆本《元本出相北西厢记》与凌濛初本《西厢五剧》中两种构图、笔法、趣味都大相径庭的作品,如何会出自同一刻工歙县人黄一彬之手了。这样的例子还有很多。

从周芜狭义的标准来看,只有徽州本土刻印的版画才算徽派版画,那么像金陵环翠堂、武林起凤馆这些其他地区徽籍画师的作品就都排除在外了,而且徽籍画师的作品并非千人一面,风格也随时代风尚而改变。郑振铎总结过徽派版画插图的特点是隽

秀、健美、婉约。大家有一个共识,徽派版画应该具有类似汪耕绘图的《人镜阳秋》与《坐隐图》等版画作品那样人物修长、线条细腻的特色。或者如董捷所界定的:即使一定要以地域框架来界定版画流派,徽派版画也只能是指以下几种情况:(1)以汪耕等人为代表的徽籍画师绘稿的版画作品;(2)其他地区画师模仿徽籍画师风格绘稿的版画作品;(3)其他地区书坊翻刻或重刻现成的徽版插图的情况。^[15-16]徽派版画自其肇始之初,走的就是较为工细的路子;至万历中叶,形成繁缛细密、工致纤丽的典型范式。纤丽、工细的艺术作风是徽派版画鲜明的特色。

周亮又提出对徽派版画重新定位的观点,焦点之一就是用什么尺度来衡量版画风格、来归类版画流派。^[44-45]他认为徽派版画是一个跨地域的流派,它的影响力之深远,是其他地区版画很难相比的,徽派版画给其他地区带来了很大的影响,也带来了对版画流派划分的复杂性。然而,如果将徽州刻工在不同时期镌刻的徽派版画全面地比较、分类,找出这些作品的同异性,对正确认识徽派版画是有所裨益的。具体来说,明万历时期和天启、崇祯时期的徽派版画总的风格就有很大的不同,表现在精工和精巧这两方面。精巧的风格也不能完全算是徽派风格的延续,而是一种脱胎于徽派而产生的新样式,就这点而言,武林和苏州做得最彻底^[42]。

随着研究者的增多,对明万历年间尤其是中晚期的版画插图,提出以艺术特征将其归类为质朴派、雄劲派、婉约派的新方法。因为建安版画、金陵版画也有较为工丽的作品,徽派中也有较为简朴的风格,本不好按地域一概而言。姜宇钦以万历中晚期徽州与金陵两地版画插图风格趋于统一化为证,两地现存版画插图刊本中既存在偏向于徽州工丽婉约的作品,也有注重金陵简朴风格的作品,认为若以刊刻地区称其为金陵派或者徽派版画插图确为不妥,容易造成古版画插图赏析的误区。因此较之以原有的版画插图归类方式,以艺术特征将两地作品分类研究的方法确实更具准确性和概括性,也有利于古版画插图史的梳理与研究^[38]。

现藏日本的明宣德十年(1435年)金陵积德堂刊《金童玉女娇红记》,构图繁复而有变化,富于装饰趣味,绘刻手法古拙,与弘治刊《西厢记》除版式不同外,在人物造型、刀刻运用等方面多有相似之处。以往学者认为这说明在当时交通并不便利的条件下,南北两京在戏曲版画艺术上是相互影响、有所交流、互为借鉴的,实际上这也说明明代的木刻版画

是复制版画,并没有如学界认为的有那么明显的地域特色。

四、明代木刻版画与中西文化交流

明代木刻版画的构图方法与中国传统绘画的图式一样,沿用散点透视法。这与西方的铜版画在形式风格和绘刻技艺方面都不一样,明人顾起元就看到了这种不同,他在提到利玛窦时,对此做了如下描述和解释:“所画天主,乃一小儿,一妇人抱之,曰‘天母’。画以铜板为帧,而涂五采于上,其貌如生;身与手臂俨然隐起帧上,脸之凹凸处,正视与生人不殊。人问画何以致此,答曰:‘中国画但画阳,不画阴,故看之人面躯正平,无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之,故面有高下,而手臂皆轮圆耳。凡人之面,正迎阳,则皆明而白,若侧立,则向明一边者白,其不向明一边者,眼耳鼻口凹处皆有暗相。吾国之写像者解此法,用之故能使画像与生人亡异也。’”^[46]到晚期,如同在绘画方面有一些画家开始学习西方绘画表现远近和阴影的方法,掌握了透视和明暗画法,在中国古代木刻版画领域也出现了西方艺术的透视和投影技巧,可能是用中国古代木版画手段模仿铜版画而留下的。

明代后期,西方传教士到中国传教带来了西洋画作品,有油画、铜版画等,“利玛窦记载道,来到广州附近的肇庆参观传教团的中国人,被传教士带来的有关宇宙起源与建筑学方面的图书所吸引,这些书向人们展示了西方的王国、乡村以及欧洲美丽的城市等等”^[47]。为了便于传教,传教士将一些艺术品赠与当时有威望的达官贵人,以取得他们的支持。1598年10月18日,意大利传教士龙华民写信向耶稣会总会长提出要求:“如能送来一些画有教义、戒律、原罪、秘迹之类图画的书籍,将会发挥很大的作用。因为西方绘画采用了阴影画法,这在中国绘画中是没有过的。这些画会被中国人看成制作精妙,具有很高艺术价值的作品,从而受到欢迎。”^[8]在传教活动中分发大量的圣像、纪念章和带有插图的书,利玛窦说:“人们争相拉拢我们,有的刻印我们的作品,有的重刻我们的书籍,有的撰述欧洲风土人情的书,有的在著作中引用我们的意见。至于《世界地图》每年都有出版,或单独印刷,或附在讨论地理的书籍中。”^[49]翻刻应该是因为从欧洲运来的数量不多,不足用来分发,神父们要在中国本土解决这个问题,而中国人不会铜版雕刻技术^[50],只能找当地刻工用木版印制,这大概在明万历二十年(1592年)就已经开始了。^[51]苏立文说由于书籍插图和雕

版印刷品数量众多,也易于被中国的木版改作,因而产生了广泛的影响。^[52]但当时用于传教的木版画印刷品已不可得见,只留存下为数极少的用中国古代传统木版画手段模仿铜版画的,如《程氏墨苑》中4幅《宝像图》、《诵念珠规程》和《出像经解》里的插图。明末木刻版画中已经能够看出对主体物的描绘出现了由近大远小、黑白相间、层叠遮挡的效果。如《程氏墨苑》第十四卷中的《石墨山九曲水图》,用平刀先大刀阔斧地将山和树的轮廓铲出来,再在留出来的主体物上简练地阴刻出山脊和树干,整幅画面的构图运用了西方艺术透视法近大远小的原理,层叠遮挡有致;王树村^[53]在明代民间年画中所介绍的《十王图》和《三教搜神大全》,图中桌子的桌面、地板台阶、人站立的走向和墙围等都具有了西方艺术的透视效果。西方艺术的透视法对中国传统版画的影响究竟有多大、有哪些方面,还有待继续深入研究。

[参 考 文 献]

- [1] 孔国桥. 关于版画特性与制作的一点思考[C]//20世纪中国版画文献. 北京:人民美术出版社,2002.
- [2] 阮荣春,顾平,杭春晓. 中国美术史[M]. 沈阳:辽宁美术出版社,2001.
- [3] 鲁迅. 鲁迅全集(第7卷)·集外集拾遗[C]. 北京:人民文学出版社,2005.
- [4] 郑振铎. 中国古代木刻画选集(第9册)[C]. 北京:人民美术出版社,1985.
- [5] 郑振铎. 中国古代木刻画史略[M]. 上海:上海书店出版社,2006.
- [6] 周芜. 中国古本戏曲插图选[M]. 天津:天津人民美术出版社,1985.
- [7] 凌君武. 承传的意义——对传统版画艺术特质的一点思考[J]. 画刊,2005(4):56.
- [8] 王永亮. 明代木刻版画中的创新价值研究[D]. 重庆:西南大学,2008.
- [9] 万脂亮. 浅谈版画艺术传统、技术与艺术及内涵表现[D]. 南京:南京艺术学院,2008.
- [10] 叶盛. 水东日记[M]. 魏中平,校点. 北京:中华书局,1980:213-214.
- [11] 王实甫. 新刊大字魁本全相增奇妙注释西厢记[M]. 石家庄:河北教育出版社,2006.
- [12] 元鹏飞. 戏曲与演剧图像及其他[M]. 北京:中华书局,2007.
- [13] 元鹏飞. 论明清的戏曲刊本插图[J]. 雁北师范学院学报,2007(3):25.
- [14] 王清原,牟仁隆,韩锡铎. 小说书坊录[M]. 北京:北京图书馆出版社,2002:2-9.

- [15] 董捷. 明清刊《西厢记》版画考析[M]. 石家庄:河北美术出版社,2006.
- [16] 董捷.《西厢记》插图的绘刻者[J]. 浙江艺术职业学院学报,2006(1):82.
- [17] 汪廷讷. 坐隐奕谱[M]. 汪耕,绘. 黄应组,镌. 桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [18] 章宏伟. 胡正言十竹斋版画艺术[C]//中国版画全集·画谱卷. 北京:紫禁城出版社,2010.
- [19] 《天一阁藏明代方志选刊》本. 嘉靖《建阳县志》卷三[M]. 上海:上海古籍书店影印,1960:9.
- [20] 胡应麟. 少室山房笔丛[M]. 上海:上海书店出版社,2001:59.
- [21] 谢肇淛. 五杂俎[C]//续修四库全书(第1130册). 上海:上海古籍出版社,2002:608.
- [22] 王伯敏. 中国版画通史[M]. 石家庄:河北美术出版社,2002:62-64.
- [23] 张秀民. 明代印书最多的建宁书坊[J]. 文物,1979(6):76.
- [24] 孙楷第. 日本东京所见中国小说书目[M]. 上海:上杂出版社,1953:134.
- [25] 刘修业. 古典小说戏曲丛考[M]. 北京:作家出版社,1958:65.
- [26] 柳存仁. 伦敦所见中国小说书目[M]. 北京:书目文献出版社,1982:97.
- [27] 原方. 余象斗“评林体”初探[J]. 明清小说研究,2007(3):219.
- [28] 郑尔康. 郑振铎艺术考古文集[C]. 北京:文物出版社,1988:381.
- [29] 王伯敏. 中国美术通史(第5卷)[M]. 济南:山东教育出版社,1988:242.
- [30] 周心慧. 中国古小说版画史略[C]//中国古代版刻版画史论集. 北京:学苑出版社,2001.
- [31] 章宏伟. 论明代杭州私人出版的地位[C]//十六—十九世纪中国出版研究. 上海:上海人民出版社,2011.
- [32] 章宏伟. 明代杭州私人刻书机构的新考察[J]. 浙江学刊,2012(1):31.
- [33] 王秋桂. 善本戏曲丛刊(第5辑)·彩笔情辞[C]. 台北:学生书局,1988:16.
- [34] 周心慧,王致军. 徽派、武林、苏州版画集[M]. 北京:学苑出版社,2000:24.
- [35] 詹景凤. 詹东图玄览编·跋汪芝黄庭赠陈玉叔廷尉[C]//中国书画全书(第4册). 上海:上海书画出版社,1993-1998.
- [36] 王荣国,王筱雯,王清原. 明代闵凌刻套印本图录[C]. 扬州:广陵书社,2006.
- [37] 周芜. 徽派版画的特色[C]//徽派版画史论集. 合肥:安徽人民出版社,1983:11-12.
- [38] 姜宇钦. 万历年间徽州与金陵两地版画插图关系的研究[D]. 西安:西安美术学院,2009.
- [39] 周亮. 从明清金陵、苏州版画的演变观其风格的同异[J]. 江南大学学报:人文社会科学版,2009(3):113.
- [40] 周亮. 明末徽派版画对武林版画的影响及武林版画新的风格确立[J]. 江南大学学报:人文社会科学版,2010(4):115.
- [41] 张国标. 徽派版画[M]. 合肥:安徽人民出版社,2005:163-165.
- [42] 周亮. 明末武林和苏州版画共同性初探[J]. 创意与设计,2010(3):65.
- [43] 王伯敏. 中国版画史[M]. 上海:上海人民美术出版社,1961.
- [44] 周亮. 徽派版画重新定位之我见[J]. 中国教育导刊,2008(11):49.
- [45] 周亮. 明清戏曲版画[M]. 合肥:安徽美术出版社,2009.
- [46] 顾起元. 客座赘语[M]. 北京:中华书局,1991:194.
- [47] [英] 苏立文. 明清时期中国人对西方艺术的反应[C]//莫小也,译. 东西交流论谭(第1辑). 上海:上海文艺出版社,1998.
- [48] [英] 苏立文. 东西方艺术的交流[M]. 陈瑞林,译. 南京:江苏美术出版社,1998:51.
- [49] [意] 利玛窦. 1608年利氏致罗马总会长阿桂委瓦(RudolfoAcquiva)神父书[C]//利玛窦书信集. 罗渔,译. 台湾:光启出版社,1986:369.
- [50] [意] 利玛窦,[比] 金尼阁. 利玛窦中国札记[M]. 何高济,王遵仲,李申,译. 北京:中华书局,1983:498.
- [51] 戎克. 万历、乾隆期间西方美术的输入[J]. 美术研究,1959(1):51.
- [52] 张焯. “洋风姑苏版”研究[D]. 北京:中央美术学院,2009.
- [53] 王树村. 中国年画发展史[M]. 天津:天津人民美术出版社,2008.