

深情鬱悶的女性——

論陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫中的仕女形象

國立故宮博物院 展覽組 許文美

提 要

明崇禎十二年(1639)刊的《張深之正北西廂秘本》，結合了陳洪綬(1599-1652)繪製的插圖，及江南多位劇作家和文士的參與校訂。陳洪綬等人對戲劇的熱衷，固然受到明末西湖一帶戲劇活動盛行風氣所及；隨著明末政局的敗壞，陳洪綬等人亦藉由戲劇表達人物品評的標準，從而賦予《西廂記》新的意涵。

此新意涵為陳洪綬等人將明代中葉湯顯祖《牡丹亭》劇中所呈現的「情」觀，推行為社會倫常的價值。為了呈現一往情深之男女實具有「節義」情操，陳洪綬採用折子戲的演出方式精取劇情繪製插圖，並參考戲劇身段，加強畫中人物姿態的表現；他且運用臨摹之周昉畫風，描繪人物姿態、群組，並發展出獨特的線描風格。由此，陳洪綬所繪之鶯鶯成為「節義」抽象人物特質的化身，呈現了女性內在深情卻具思維的形象，成為深具晚明時代特色的仕女形象。

關鍵詞：陳洪綬、版畫、西廂記、女性形象

前 言

晚明人物畫家陳洪綬(1599-1652)為之繪製插圖版畫的《張深之正北西廂秘本》(以下簡稱《張本西廂》)成於崇禎十二年(1639)。¹由書中「秘本西廂略則」中

1 據筆者所知，《張本西廂》現在收藏於大陸的南京圖書館、杭州浙江省博物館及台北故宮博物院。古本戲曲叢刊編輯委員會所編的《古本戲曲叢刊初集》(上海：商務印書館，1954)曾影印南京圖書館藏本原書。杭州浙江省博物館藏本現則有西泠印社(杭州，1993)影印原書。這兩部書在馬權奇的序文後都印有「參訂詞友」這一部份。台北故宮博物院的藏本則少了這個部分，馬權奇的序文後直接接續「秘本西廂略則」，張棣華曾指出台北故宮的藏本第五卷第四折殘存三整頁及兩半頁，其後留空白兩頁半，似乎是欲補抄而尚未著手，可推論台北故宮的藏本並非完本。見張棣華，《善本劇曲經眼錄》(台北：文史哲出版社，1976)，頁6。但是前二本也有一些缺陷，浙江省博物館藏本卷一頁十二原缺，收藏者以毛筆添上文字，內容並參用

「張道濬」的署名及卷一首頁標明著「明沁水張深之正」，可以得知此書是由籍貫山西、本名張道濬的張深之所訂正。（圖 1-1 ~ 1-2）在這部五卷二十折的《西廂記》校訂本中，陳洪綬共繪製了六幅插畫，收錄於劇本正文之前，包括像一〈鶯鶯像〉、以及為每卷各選取一折作為繪製重點的像二至像六，分別為〈目成〉、〈解圍〉、〈窺簡〉、〈驚夢〉及〈報捷〉。（圖 1-5 ~ 1-10）

《西廂記》原是元代王實甫所作，到了明代一朝卻出現了大量校注、評論、甚至改寫的版本，足見《西廂記》在明代所獲得的重視（參見表一）。²陳洪綬為之製作版畫的《張本西廂》即是明末的一個校注本，這部書在張道濬訂定的「秘本西廂略則」（圖 1-1）後，列有多達三十二名的「參訂詞友」，並加上「已仕不列」，可知《張本西廂》的校訂工作集結了相當多文士的參與。（圖 1-3）

關於這部版畫，藝術史學者高居翰在晚明繪畫史一書 *The Distant Mountains* 中討論陳洪綬的繪畫藝術時，將《張本西廂》版畫視為陳洪綬中年時期的重要作品。³他在文中除分析陳洪綬的藝術表現之外，特別針對大陸學者黃湧泉認為陳洪綬版畫為民間藝術的看法，論述他對陳洪綬版畫作品的觀點⁴。高居翰認為：明代的版畫類似戲劇小說，是文人階層的產物，必須具備相當的文學修養及品味才能加以欣賞；尤其晚明的戲劇小說很多為懷才不遇的文人所寫，亦即陳洪綬所屬的階層。陳洪綬版畫代表的是新知識階層以較為深刻的眼光對於通俗文學的探討與認知，不能單純地等同為一般民間藝術。⁵高居翰的觀點很可以作為探究《張本西廂》版畫的切入點，因為《張本西廂》這部書中除了陳洪綬繪製的版畫外，還附有多達三十二名的「參訂詞友」，為陳洪綬等人對於通俗文學的觀點提供了深入探究的線索。這些詞友中不乏晚明知名的劇作家，包括孟稱舜、沈自微、王翊、郭濬等人⁶；而陳洪綬本人亦被列入「參訂詞友」的名單中，足見陳洪綬所投注的心力。

人物畫家陳洪綬和戲曲活動關係密切，除了可由《張本西廂》中「參訂詞友」裏

他本補進，因而文字與南京圖書館藏本及台北故宮藏本稍異，而且此頁缺眉批。南京圖書館藏本則遺漏卷一頁二十一後半頁及卷二頁二十五前半頁的眉批，關於此請參見黃湧泉為西泠印社影印浙江省博物館藏本所作的前言。至於版畫的部分，台北故宮藏本第四幅插圖右半頁墨色較淡，暈開較多，不如其他二本清晰。

2 關於明代《西廂記》版本綜合研究，可參見林宗毅，《西廂二論》（國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1992）。

3 見James Cahill, *The Distant Mountains* (New York & Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1982), pp. 249-250。

4 見黃湧泉，《陳洪綬》（中國名畫家叢書，上海：人民美術出版社，1988），頁34-41。

5 James Cahill, 前引書，頁244-262。

6 現今所知孟稱舜所寫的劇本有雜劇《花前一笑》、《桃源三訪》、《眼兒媚》、《殘唐再創》、《死裡逃生》，傳奇《節義鶯鶯塚嬌紅記》、《張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記》、《二胥記》等。沈自微有雜劇《霸秋亭》、《鞭歌妓》、《簪花記》等。王翊有傳奇《紈扇記》。郭濬有傳奇《百寶箱》。

羅列包含知名劇作家的交遊圈加以佐證外，從晚明張岱的小品文集《陶庵夢憶》中的記述亦可見一斑。張岱曾經很生動地描述在甲戌年（1634年）十月某日，他和一群在定香橋不期而遇的朋友如何以文藝活動自娛，人物畫家陳洪綬也在其中。當時陳洪綬帶著縑素為趙純卿畫古佛，在場善於繪畫的還有晚明相當知名的肖像畫家曾鯨，其他人則有張岱與家伶朱楚生、彭天錫、楊與民、陸九、羅三、女伶陳素芝等。這些人當中朱楚生、陳素芝為女優，彭天錫、楊與民、陸九、羅三等也都是熱中戲曲的人士。於是這群朋友便彈琴、吹簫、唱曲，甚至說唱、串戲，足見定香橋是個可供文人聚會的場所。⁷而《張本西廂》中，陳洪綬為馬權奇序文題寫書法的地點即在「定香橋」。然而，不僅是「定香橋」可供小型的戲曲活動外，定香橋所在的杭州西湖，其實就是個充滿笙歌樂舞的地方。⁸陳洪綬投注心力繪製明代盛行的才子佳人劇《西廂記》版畫，應當就是受到風氣所及。

然而，如同日本學者小林宏光以陳洪綬版畫活動為研究重點所觀察的，陳洪綬的《張本西廂》版畫具有相當創意，因為《張本西廂》版畫不僅在構圖上超出之前《西廂記》版畫煩蕪的構圖，而且《張本西廂》版畫中類型化的仕女形象更是陳洪綬獨特的創作。⁹從《張本西廂》精簡的插圖幾乎都以描繪《西廂記》女主角崔鶯鶯為主，也可以窺見他在這部作品中對於仕女繪畫的用心。如果再進一步結合高居翰的觀點，認為陳洪綬的版畫代表陳洪綬等人對於通俗文學的探索與認知，那麼陳洪綬對於《西廂記》這部才子佳人劇究竟抱持何種觀點，得以創作深富創意的《西廂記》版畫和仕女形象實為一個值得深究的議題。

本文即希望藉著對於《張本西廂》「參訂詞友」參與這部書的校訂情況，來探究《張本西廂》的出版目的。並希望藉由陳洪綬和「參訂詞友」等人對於《西廂記》這部才子佳人劇的看法，深入瞭解陳洪綬繪製《張本西廂》版畫的敘事手法和藝術特色。而《張本西廂》版畫中的鶯鶯形象若如小林宏光所言，代表了類型化的仕女形

7 見張岱，〈不繫園〉，《陶庵夢憶》，陶庵夢憶／西湖夢尋合刊本（台北：漢京文化事業有限公司，1986），頁30。朱楚生是張岱的家伶，張岱對於她的表演十分欣賞，參見張岱，〈朱楚生〉，前引書，頁50。彭天錫乃一愛好戲曲的串客，張岱同書另一篇〈彭天錫串戲〉有詳盡的記載。至於楊與民、陸九、羅三等人的事蹟雖不詳，但從張岱對他們的描述來看，應當是樂師或是樂於串戲的戲友。

8 張岱曾經追述西湖聲色與戲曲風氣盛行的由來，見張岱，〈包涵所〉，前引書，頁27。在十六世紀、十七世紀時，除了包涵所之外，不少名士如鄒迪光、屠龍、馮夢禎等也在此徵歌度曲，駕船蕩漾於西湖之上。見鄒迪光，《調象菴稿》（萬曆年間刊本，台北故宮藏），卷18，頁8下；《鬱儀樓集》（萬曆年間刊本，台北故宮藏），卷23，頁3；馮夢禎，《快雪堂集》（萬曆年間刊本，台北故宮藏），卷23，頁3。而張岱亦曾描述他家聲伎的由來即受此風氣影響，見張岱，〈張氏聲伎〉，前引書，頁37。

9 小林宏光，〈陳洪綬の版畫活動—崇禎一二年（一六三九）刊『張深之正北西廂秘本』の挿を中心とした一考察—〉，《國華》，1062期（1983年），頁25-39；1063期（1983年），頁35-51。

象，那麼這種仕女形象究竟如何產生？具何特色？和《張本西廂》版畫的敘事特色又有何種關連？也是本文探討的重點。

一、《張本西廂》的出版背景

從《張本西廂》在張道濬訂定的「秘本西廂略則」後，列有多達三十二名「參訂詞友」，並加上「已仕不列」的情形來看，顯示《張本西廂》的校訂工作確實集結了相當多文士的參與。現今雖然無法具體得知「已仕」者包括那些出仕人士，從三十二名具名的「參訂詞友」來看，仍可確知不少為當時以詩詞知名的文人。詞友中的姚士鄰、顧卣、沈自徵、談以訓、陳洪綬本人、王翹、韓繹祖、錢光繡、祁鴻孫、吳瑜等人，後來皆分別被收入清朱彝尊的《靜志居詩話》、《明詩綜》、錢謙益的《列朝詩集小傳》以及陳田的《明詩紀事》中。孟稱舜、沈自徵、李明獄、王翹的詞亦被收入朱彝尊、王昶編寫的《明詞綜》。¹⁰（參見表二）而張遂辰、吳懷古的作品雖未收入這些詩詞集或詩人小傳中，其詩作亦曾出現在活動於西湖的文人汪汝謙（1577-1655）的《不繫園集》和《隨喜庵集》中。¹¹

值得注意的是，《張本西廂》除了訂正者張深之及三十二名「參訂詞友」的名錄外，其他的參與者只有撰寫序文的馬權奇、為馬權奇書寫序文及繪製插畫的陳洪綬、和〈鶯鶯像〉左下標明的武林刻工項南洲等人（圖 1-4、1-5），並無任何書坊的名稱出現其中，在明末主要以書坊為出版者的潮流中顯得獨樹一格。¹²馬權奇的序文如此描述此書成書過程：「此深老（指張深之）愛惜古人也，深老今日得晞髮踏歌於湖海間，又得遠收太原薄田租，以稅粟飯客，老自苦風，無天涯淪落之感。呼門人鼓箏，侍兒斟酒，以得成此書者，非天子浩蕩恩乎！」，可以想見訂正者張道濬應當就是主持刊印者。然而，張道濬的職業為軍人，因為得罪清議才於崇禎六年（1633）被調職至浙江海寧衛，自崇禎十二年後亦隱居於浙江西湖一地。¹³明末

10 分別見（清）朱彝尊著，（清）姚祖恩編，黃君坦點校，《靜志居詩話》（北京：人民文學出版社，1990）；朱彝尊，《明詩綜》（西泠清來堂吳氏藏版，中央研究院藏）；錢謙益，《列朝詩集小傳》，明代傳記叢刊本（台北：明文書局，1991）；陳田，《明詩紀事》（光緒甲辰貴陽陳氏聽詩齋刊，中央研究院藏）；朱彝尊、王昶，《明詩綜》，四庫備要本（台北：台灣中華書局據原刊本校校，1981）等。

11 汪汝謙的「不繫園」和「隨喜庵」為汪汝謙在西湖先後建造的兩艘樓船名稱，《不繫園集》和《隨喜庵集》即收錄汪汝謙和他的友人在樓船中互相唱和的詩詞作品。見汪汝謙，《西湖韻事一卷附不繫園集、隨喜庵集二卷》，收入（清）丁丙撰集，《武林掌故叢編》（台北：台聯國風出版社，1967），第一冊，頁101-121。

12 關於明末書坊刊刻、販售書籍的情形，以及書坊主人扮演了出版時整合繪、刻、印者等重要角色的研究，可參見馬孟晶，〈文人雅趣的商業書坊——十竹齋書畫譜箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉，《新史學》，第10卷第3期（1999年9月），頁2-5，19-30。

13 張道濬傳記參見張廷玉，《明史》（台北：鼎文書局，1975），卷291，頁7454-7457。

的西湖因風光明媚，吸引不少浙江一地及江南一帶的文人雅士聚會於此；由於杭州在歷史上又曾是南宋國都，原本具有深厚的人文氣息。明末許多文人即聚集於西湖，飲酒作詩，互相唱和。在這種環境之下，張道濬因隱居西湖，認識了許多當地及江南一帶的文人。而另一方面，張深之能夠同時與許多文士交往，亦受到當地盛行的結社風氣所影響，例如「參訂詞友」中的孟稱舜、韓繹祖、李明獄、祁奕遠、顧宸、薄子珏等都是明末有名的復社中人。¹⁴而當地除了著名的復社之外，還存在許多零零星星的詩社。¹⁵

《張本西廂》即靠著張道濬的主持刊刻和「參訂詞友」們的共同參與而具體付梓，然而相較之下，「參訂詞友」們對於書籍內容的成形恐怕比張深之本人扮演更為重要的角色。如同戲曲學者蔣星煜所指出，《張本西廂》是以明代王驥德校注的《北西廂記》作為訂正的底本¹⁶，不過，若是仔細對照書中對於曲律的意見，卻和《王驥德本》大不相同，反而更接近「參訂詞友」中陳洪綬、孟稱舜、沈自徵等人對於北曲的認識。¹⁷其中，沈自徵更出自音律世家，為明代詞隱先生沈璟的侄子，音律為沈氏家學，沈家能作曲者至少就有十七人。¹⁸

事實上，如陳洪綬、孟稱舜、沈自徵等人，在《張本西廂》出版前即對戲曲有著深刻的認識，從事戲曲活動並已成為這些文士生活中不可或缺的一部分。當時的戲曲活動雖然不免有奢侈、逸樂的傾向，這些文人卻藉著觀戲、實際創作劇本等，

14 孟稱舜、韓繹祖、韓霖的姓名見於陸世儀所錄 1629 年復社尹山大會的姓氏中，見陸世儀，〈復社紀略〉，收入《東林與復社》，台灣文獻叢刊第 259 種（台北：台灣銀行經濟研究室編印，1968），頁 296、350。顧宸的名字列入吳應箕 1635 年為了聲討阮大鍼所寫的〈留都防亂公揭〉，【附見於《啓禎兩朝剝復錄》卷 10，收入劉世珩輯，《賞池先哲遺書》（台北：藝文印書館印，1961），第十四冊】所附的聯署名字中，他和薄子珏都是杭州讀書社之人。杭州讀書社是當地一個文人社團，後來加入復社，參見朱倓，〈明季杭州讀書社考〉，《國學季刊》，2 卷，2 號（1929），頁 261-285。

15 例如詞友中祁鴻孫的叔叔即明末名士祁彪佳，他在崇禎八年（1635）歸鄉之後，雖仍不時和地方官保持聯絡，亦將生活重心放在與家鄉一帶文士的交往與建築園林上。他曾以自己的別墅「寓山」作為聚會地點創建詩社，與其他文人互相酬和。祁彪佳創建楓社後，他和其他文士間的交往可從他的日記中得知，這些文人不定期舉辦社集，祁彪佳甚至將這些文士在他的別墅寓山所作的詩集結合成《寓山注》。見祁彪佳撰，《祁彪佳集》（北京：中華書局，1960），卷 7。

16 關於《張本西廂》以王驥德校注的《北西廂》作為底本的論述，參見蔣星煜，《西廂記考證》（上海：上海古籍出版社，1988），頁 148-162。

17 卷一第一折【油葫蘆】便批道：「《西廂》【油葫蘆】一曲俱錯」。加上其後「仙呂」【村裏迎鼓】、【元和令】、「中呂」【迎仙客】、【石榴花】、【上小樓】、【么】、「越調」【紫花兒序】、【麻郎兒】、【棉搭絮】、「雙調」【攪琵琶】等共有十個曲牌被認為不符合標準的格律。而這些意見應當來自陳洪綬、孟稱舜等人對於音律的看法，如《張本西廂》卷一第二折【脫布衫】的曲文上寫著：「此曲合【小梁州】係「正宮」，「中呂」可借用。」；孟稱舜作於 1627 年的《花前一笑》陳洪綬對【脫布衫】一曲的評點為：「【小梁州】【脫布衫】皆「正宮」曲也，王實甫《西廂記》始填入「中呂」，此曲因之。」

18 見曾永義，《明雜劇概論》（台北：嘉新水泥公司，1978），頁 280。

來品評歷史及當代人物；隨著明朝時政的敗壞，更為戲曲活動加入了關心時事的作用。當時的文化氛圍，或許可藉由陳洪綬的好友張岱描述〈冰山記〉的演出情形加以探究：「魏璫敗，好事者作傳奇十數本，多失實，余為刪改之，仍名冰山。城隍廟揚臺，觀者數萬人…一人上白曰：『某楊漣。』□□諍曰：『楊漣！楊漣！』聲達外，如潮湧，人人皆如之。杖范元白，逼死裕妃，怒氣忿涌，噤斷嘆喏。至顏佩韋擊殺緹騎，嗥呼跳蹴，洶洶崩屋。」¹⁹從張岱的描述中，搬演明熹宗朝奸宦魏忠賢禍國行徑的〈冰山記〉，引起了觀眾極大的共鳴，而背後貫穿的精神正是這些文人對於時事的褒貶。很顯然地，陳洪綬等人對於戲劇的教化功能具有深刻的體會，因而陳洪綬亦曾表示：「今有人聚徒講學，莊言正論，禁民為非，人無不笑且詆也。伶人獻俳，喜嘆悲啼，使人之性情頓易，善者無不勸，而不善者無不怒。是百道學先生之訓世，不若一伶人之力也…」²⁰反映了陳洪綬深信伶人之力足以廣為教化之意。

也因此，明代盛行的愛情劇《西廂記》在此時、此種氛圍之下，被加上了足以教化大眾的社會功能，甚至可以用來報答天子的皇恩。馬權奇為《張本西廂》作的序文如此寫道：「聞深老著左右射覽此書時…當張侯蘇公堤上，與虎頭健兒戟射焉，圖所以報天子爾」。然而，愛情劇《西廂記》的出版究竟如何「報天子」？仍關係著陳洪綬等人此時對於愛情劇的看法。由於《張本西廂》正文部分，或許限於著重於音律校訂的形式，難以利用文字呈現陳洪綬等人對於《西廂記》的看法，然而藉由「參訂詞友」之一孟稱舜所著《節義鴛鴦塚嬌紅記》²¹（以下簡稱《嬌紅記》）的探究，仍可一窺陳洪綬等人對於《西廂記》這類才子佳人劇的觀點。孟稱舜《嬌紅記》的成書時間早於《張本西廂》一年，全書以《西廂記》的結構寫成，人物角色亦仿自《西廂記》。不同的是，《嬌紅記》一改《西廂記》喜劇收場的結局，而以兩情相悅的男女主角申生和嬌紅最後雙雙殞歿，只在死後相聚作為劇終。劇作家孟稱舜並在書中清楚地標明了此劇的主旨，他在「題詞」中如此寫道：「傳中所載王嬌中生事，始有類狂童淫女所為，而予題之節義，以兩人皆從一而終」。²²換言之，申生、嬌紅相戀的行為雖被時人視為「狂童淫女」，孟稱舜卻肯定兩人相許從一而終的精神，而視為具有「節義」的情操。事實上，孟稱舜《嬌紅記》的出版代表了陳洪綬等人此時對於人倫的新觀念。以孟稱舜的劇作生命而言，他作於1627年之前的《眼兒媚》、《花前一笑》、《桃源三訪》三劇，寫的都是男歡女愛的劇情，

19 張岱，〈冰山記〉，《陶庵夢憶》，頁70。

20 陳洪綬，〈節義鴛鴦塚嬌紅記序〉，見孟稱舜，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，輯入《全明傳奇》（台北：天一出版社，1985）。

21 孟稱舜，前引書。

22 孟稱舜，〈題詞〉，前引書。

並沒有特別標榜「節義」的觀念。²³甚至由於《花前一笑》、《桃源三訪》二劇題材頗受時人非議，因而作歷史劇《殘唐再創》，紓解社會輿論的壓力。²⁴足見孟稱舜早年對於愛情劇和足以標榜「節義」的歷史劇，區分相當明確。然而在《嬌紅記》中，孟稱舜以明代中期湯顯祖《牡丹亭》一劇上演後即備受討論的「情」，衍繹成為充實社會倫常的內容，重新定義理想的人倫關係。也因此，孟稱舜認為申生、嬌紅非但不是「狂童淫女」，他們更因具備「性情之至」²⁵，而能達成超乎常人的境界。對於孟稱舜而言，一般男女若能夠具備這項基本人倫，以「情」為貫通社會秩序的準則，則可以用此情來事父、事君，使社會得到新的和諧。而陳洪綬對於孟稱舜的看法顯然相當贊同，他為《嬌紅記》作的序文如此寫道：「…則子塞此辭…亦猶之乎體明天子廣厲教化之意而行之者也…」。²⁶對於孟稱舜劇作情形相當了解的馬權奇顯然抱持著類似的觀點，而在《張本西廂》序文中肯定張深之足以「報天子」的出版行為，再次透露出在《張本西廂》出版背後，陳洪綬等人對愛情劇的共通與特殊見解。

二、《張本西廂》版畫的藝術特色

孟稱舜在《嬌紅記》一劇中認為一往情深的男女主角具有「節義」情操的觀點，深深地影響了陳洪綬《張本西廂》版畫的繪製。《張本西廂》中像一〈鶯鶯像〉(圖 1-5)即以手持玉環作為繪製鶯鶯的寫照。其實玉環在《西廂記》劇本中並無出現，不過，它的意涵仍可由《西廂記》故事的原本—唐代〈鶯鶯傳〉裡得知。〈鶯鶯傳〉裏的張生為了求取功名與崔氏分離之後，曾於京城寄書崔氏。崔氏回信時附贈張生一玉環，並於信中表示：「玉環一枚，是兒嬰年所弄，寄充君子下體所佩。玉取其堅潤不渝，環取其終始不絕。…意者欲君子如玉之真，弊志如環不解。」²⁷是以玉環象徵鶯鶯堅貞不移的感情。至於其後的像二至像六，〈目成〉(圖 1-6)、〈窺簡〉(圖 1-8)、〈報捷〉(圖 1-10)強調了兩人的情感交流，〈解圍〉(圖 1-7)、〈驚夢〉(圖 1-9)表現了張崔的感情危難，足見陳洪綬粹取了《西廂記》劇本多至二十

23 此三部書皆在孟稱舜所編的《古今名劇合選》中，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編，《古本戲曲叢刊》，第四集（上海：上海商務印書館，1958）。

24 馬權奇在《二胥記》〈題詞〉中曾說：「往雲子（孟稱舜）有桃花兩劇，道閨房宛變之情，委屈深至。…而老生夙儒則又訾之，雲子（孟稱舜）因作《殘唐再創》以解其嘲。」見孟稱舜，《二胥記》，〈題詞〉，收入《全明傳奇》。《殘唐再創》的內容是描述唐代黃巢因朝廷腐敗被逼為盜的故事，它「作于魏監正熾之時」，乃是一部「感憤時事而立言者」。見孟稱舜，《殘唐再創》，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編，《古本戲曲叢刊》，第四集，頁2，馬權奇眉批。

25 見孟稱舜，〈題詞〉。

26 同註20。

27 唐元稹，〈鶯鶯傳〉，附錄於《西廂記》（台北：里仁書局，1981），頁4。

折的劇情精華，而以簡鍊的敘事手法描繪張崔二人深情的一面。也因此《張本西廂》版畫有別於明代其他《西廂記》的表現手法，例如萬曆年間（1573-1619）坊間大量以徽派風格繪製插畫的刊本。有名者如徽州玩虎軒刊的《北西廂記》和杭州起鳳館刊的《元本出相北西廂記》（圖2-2）等。這些版本的插圖數量不僅較《張本西廂》的插圖多了許多，畫面更喜愛以豐富的細節和人物動作，表達熱鬧的氣氛，傳達了張生、崔鶯鶯二人饒富趣味的愛戀過程。

陳洪綬顯然並未取法上述版畫的敘事手法，而引用了類似明末士大夫家宅中頗為流行的折子戲粹練劇情的演出方式，精取劇情製作插畫。²⁸ 另一方面，折子戲與觀眾近距離的演出方式，恐怕也影響了《張本西廂》版畫的取景。（如圖3）《張本西廂》版畫中各幅畫面幾乎都只有前景的部分，人物亦佔據畫幅相當的比例，有如舞台的空間一般。其中〈窺簡〉（圖1-8）以屏風分隔劇中人物的空間，恐怕和實際演出的場景相當類似。另外，如崑劇折子戲的身段表演更影響了《張本西廂》版畫的人物表現。〈鶯鶯像〉（圖1-5）中，鶯鶯的左手上臂下垂，下臂以極圓轉的角度舉至胸前，掌中托著一個玉環；右手藏於袖內，姿勢與左手略同，但右上臂微微拱起，舉至下臂的角度亦較左手銳利；〈窺簡〉（圖1-8）中的鶯鶯頭部雖因看信而低垂，卻為了顧及畫前的觀眾，向左傾斜的角度較大。一旁的紅娘則略彎著腰，身體的方向朝右，但頭部卻轉向畫面左方。這些特殊的姿態皆非一般人能夠達成，只有訓練有素的演員，才可能有如此的姿態表現。

蕭麗玲曾以明代萬曆年間世德堂刊的《琵琶記》為例，探討戲劇表演如何影響戲曲版畫，主要包括兩方面：一是畫中人物的安排顧及觀者（如圖4-1），二是人物身體的動作更加優美協調（如圖4-2）。²⁹ 可以肯定的是，明末崇禎年間刊的《張本西廂》版畫不僅兼具二者，陳洪綬更進一步藉著人物的姿勢傳達人物的內在情感。在〈鶯鶯像〉（圖1-5）中，鶯鶯的兩手內彎舉起，手中托出象徵感情的玉環。由於她的右手直指內心，左手又向外托出，具有強烈傾訴的意味。然而，緊抿的嘴唇又有訴之不得的意味，但是微皺的眉頭和專注的眼神表示仍在一種凝想的狀態。可說鶯鶯心繫的正是一種訴之不得、想之不盡的幽幽情思。〈解圍〉（圖1-7）中杜確將軍厚實的身軀，跨開的雙腳造成一種穩重感。他瞪開的雙眼，揚起的眼角和濃眉是氣憤時的神情，但是這股氣憤又被緊縮的下巴收束於胸中，並且欲藉舉起的雙手和突出的腹部傾注於外，傳達了杜確欲除去擄人的孫將軍時，所流露出的義憤神情。

28 關於明末折子戲的研究，參見王安祈，《明代傳奇之劇場及其藝術》（台北：學生書局，1986），頁157-170。

29 見蕭麗玲，〈版畫與劇場-從世德堂刊本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫的特色〉，《藝術學》，5期（1991年3月），頁133-184。

陳洪綬應當是在戲劇活動的參與中，體會到崑劇身段表演的視覺原則，並運用於人物畫上。《張本西廂》版畫的〈鶯鶯像〉（圖 1-5）、〈窺簡〉（圖 1-8）、〈報捷〉（圖 1-10）三幅中的鶯鶯和〈解圍〉（圖 1-7）中的杜確將軍，皆呈現十分相近的姿勢。他們都是側身，雙手微舉至胸前，頭向右偏低，雙眼下望。如此一來，他們的頭、肩、上臂、下臂便形成一個迴轉的線條，產生一股從身體外部向外延續，又由內向外伸張的力量。同時，人物的頭至腰側至下身則為一個穩定的三角形，使得這股力量大部分蘊積身體內部。而且頭側向一邊，頭上的頭盔或盤髮亦顯得較重，因而大部分的力量仍收束於胸前。換言之，人物身體各部位連接為有如幾何般的線條，巧妙地加強了人物姿勢的表現能力。

另一方面，戲曲身段的表演原則固然提供了陳洪綬繪製人物的表現能力，對畫家陳洪綬而言，繪畫形式的克服自然是繪製過程的要素。《張本西廂》版畫中，人物幾乎安排於前景、和藉人物相對位置提示畫面空間深度的方式，十分接近畫史中唐代人物畫的表現方式。陳洪綬的畫作追求古意，自十七世紀以來即備受矚目³⁰，現代學者亦多所論述³¹。從學者的研究及文獻的記載而言，陳洪綬的人物畫風格來源相當多樣，如張庚認為李公麟、趙孟頫都是陳洪綬取法的對象，錢杜則以「魏晉人手筆」來形容陳洪綬的畫作，足見陳洪綬作畫講究古法。³²就陳洪綬的家庭和交遊來看，陳洪綬應當有相當的機緣看到古代畫作：一方面，他的親人、朋友提供他觀摩古畫的機會³³；另一方面，他年少即熟識的張岱，其家族很可能扮演了重要的角色。張岱的二叔張爾葆³⁴，年少時便從舅氏朱石門遊，因而富收藏、精鑑賞，自

30 如程翼蒼曾言「老蓮人物，深得古法；不意山水亭榭，蒼老潤潔，亦復不讓古人」；楊猶龍亦認為陳洪綬的畫「高古奇駭，俱非耳目近玩。」見周亮工《讀畫錄》，卷一「陳章侯」，收入《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，1983），第四冊，頁10-12。張庚認為陳洪綬「畫人物，軀幹偉岸，衣紋清圓細勁，兼有公麟、子昂之妙。設色學吳生法。其力量氣局，超拔磊落，在仇、唐之上。蓋三百年無此筆墨也。」見張庚，《國朝畫徵錄》，收入《畫史叢書》，第三冊，頁3-4。錢杜亦言「老蓮以篆籀法作畫，古拙似魏晉人手筆；如遇古仙人，欲乞換骨丹也」。見錢杜，《松壺畫贊》，收於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（台北：藝文印書館印行，1947年），三集，第五輯，頁224。

31 見Richard M. Barnhart, "Survivals, Revivals, and the Classical Tradition of Chinese Figure Painting", *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp.185-190.

32 見註30。

33 陳洪綬〈王叔明畫記〉：「…豈知有三十餘年老友所貨為王叔明畫，癸未（1643）秋余未亦貧時反得一看…。」及〈壽宗甫叔五十〉一詩形容其叔「臥遊山海畫滿床」之句，足見陳洪綬很可能有位叔叔富收藏。見陳洪綬著，吳敢輯校，《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，1994），頁26、205-206。

34 張爾葆的事蹟見張岱，〈家傳附傳〉，《琅環文集》（長沙：岳書社，1985），頁168。張岱在《石匱書後集》，〈妙藝列傳〉畫家「張爾葆」條下亦曾記：「婿陳洪綬，自幼及門；頗得其畫法。」收入楊家駱主編，《明史》，中國學術類編（台北：鼎文書局，1975），明附五，頁339。根據黃湧泉的考證，陳洪綬的第一任妻子為來氏，第二任妻子為韓氏。見黃湧泉，前引書。至於〈妙藝列傳〉為何記載陳洪綬為張爾葆女婿，姑且存疑。然而，可以肯定的是陳洪綬確實與張爾葆熟識，詳見下文。

己亦有繪畫創作。³⁵ 陳洪綬與張爾葆的獨子張萼初相善，也曾經作畫於收藏玩好的龍山精舍中。³⁶ 而陳洪綬的父親陳于朝曾索畫於張爾葆，足見兩家深厚的情誼。³⁷

而《張本西廂》中的人物畫，則和傳為唐代周昉的畫風密切相關。陳洪綬曾表示：「吾摹周長史畫至再至三，猶不欲已」³⁸。陳洪綬在繪製《張本西廂》版畫的構圖、人物姿勢、和人物群組上，就深受如〈簪花仕女圖〉（圖 5-1，遼寧省博物館藏）這類周昉畫風的影響。³⁹ 在〈目成〉（圖 1-6）一幅中一列人物往左行進，人物

35 黃湧泉曾引《山陰志》：「張爾葆，字葆生，松江人，弱冠即有名畫苑」而以為張爾葆為松江人，見黃湧泉，《中國名畫家叢書》（上海：人民美術出版社，1988），頁4，註2。黃湧泉很可能受到陳洪綬《寶綸堂集》中〈軼事〉部分有「山陰志云：張爾葆，字葆生，松江人。弱冠即有名畫苑，寫生入能品，後善山水，與李長衡、董思白齊名，其婿得其畫法。」的影響，但是張爾葆及既為張岱仲叔，必為山陰人無疑。除了前引張岱的記載外，徐沁《明畫錄》（畫史叢書本，頁1205）載「張爾葆，字葆生，號二酉，初名聯芳，山陰人。能詩文，上舍生。官揚州郡丞，賞鑒博雅。工花卉折枝，蘭竹草蟲，水墨淺色，各臻妙境。兼善山水。」（清）陶元藻《越畫見聞錄》（畫史叢書本，頁1542）亦載「張爾葆，字葆生，任揚州司馬。舅氏朱石門多收藏古畫，朝夕觀摩，甫弱冠，即有名畫苑。初以寫生入能品，後工山水，與李長衡董思白齊名。婿陳洪綬，自幼及門，頗得其畫法。」《中國美術家人名辭典》則有：「張爾葆『明』初名聯芳，字葆生，號二酉，松江人（今屬上海市），一作山陰人（今浙江紹興）。任揚州司馬。舅氏朱石門多收藏古畫，朝夕觀摩，甫弱冠即有名畫苑。初以寫生入能品，後工山水與李流芳、董其昌齊名。婿陳洪綬自幼及門，頗得其畫法。」。見俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：上海人民美術出版社，1992年6刷），頁868。其資料來源為《山陰縣志》、《明畫錄》、《越畫見聞錄》，如此追溯，張爾葆為山陰人應為《山陰縣志》的誤載。張爾葆實際收藏的情形可見袁中道，《遊居柿錄》，收入《筆記小說大觀》（台北：新興書局，1975），第七編，第一冊，頁983，1167、1168條。

36 張爾葆的獨子張萼初，字介子，一字燕客。張岱亦有詳細記載，見〈家傳附傳〉，前引書，頁183-186。陳洪綬有〈過燕客出仗小飲〉一首詩中有「珍重斯佳會，中原征戰多」的詩句，此詩當寫於清兵攻打浙江之前。見陳洪綬著，吳敢輯校，《陳洪綬集》，頁116。根據張岱記載，張爾葆曾於龍山造精舍，以收藏玩好。見張岱，〈家傳附傳〉，前引書，頁169。陳洪綬就曾作畫其中，見張岱，〈與陳章侯〉，前引書，頁141。

37 見陳于朝，《苧蘿山稿》（根據Anne Burkus之說今藏在日本），卷4。引自Anne Gail Burkus, *The Artifacts of Biography in Ch'en Hung-shou's "Pao-lun-t'ang chi"*, Ph. D. diss., University of California, Berkeley, 1987, pp.317。

38 陳洪綬，〈自題周長史畫〉，見鄧陳、楞山編，《玉几山房畫外錄》，收於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（台北：藝文印書館印行，1947年），初集，第八輯，頁133。另外張庚在《國朝畫徵錄》中，亦記載陳洪綬「又嘗摹周景元美人圖，至再四猶不已，人指所摹者謂之曰：『此已勝元本，猶謙謙何也？』曰：『此所以不及也。吾畫亦見好，則能事猶未盡；周本至能，而若無能，此難能也。』」見張庚，前引書，頁4。

39 〈簪花仕女圖〉現畫卷上得以辨識的印，只有南宋高宗趙構的紹興連珠印、賈似道悅生瓢印、以及清梁清標的蕉林印。元代至明末的收藏史不詳。近人討論本圖的重要文章，參見楊仁愷，《簪花仕女圖》（北京：人民美術出版社，1981）；徐邦達，《古書畫偽託考辨》（南京：蘇州古籍出版社，1984）；Ellen Johnston Laing, "Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair," *Orientalism*, vol.21, no.2 (February 1990), pp.32-39。關於這幅畫的斷代，學界亦有不同的看法，一說唐代，一說五代。請參見謝稚柳，〈《簪花仕女圖》的時代特性〉；楊仁愷，〈關於《簪花仕女圖》的再認識〉；孫機，〈《簪花仕女圖》是唐代的作品嗎？〉。上述三文皆收於國家文物鑑定委員會編，《文物鑒賞叢錄》（北京：文物出版社，1995），書畫一，頁232-260。關於此畫的年代，並非本文論述的重點。但筆者認為，〈簪花仕女圖〉和〈內人雙陸圖〉確屬於不同的畫風，詳見下文。

的相對位置近似三角形排列，有如〈簪花仕女圖〉左段三仕女的相對位置（圖 5-1）。〈解圍〉（圖 1-7）、〈窺簡〉（圖 1-8）、〈報捷〉（圖 1-10）、和〈驚夢〉（圖 1-9）夢境中兩人一組的插圖，亦運用了如〈簪花仕女圖〉中右幅二仕女（圖 5-1）互相呼應的構圖。對於愛好戲曲的陳洪綬而言，這類周昉畫風似乎提供了舞台效果般的人物群組關係，使得陳洪綬將這類唐代人物畫有如圖式般的運用。對於周昉畫風這類唐畫的學習，應當是陳洪綬 1630 年代學習古畫的重點之一。除了《張本西廂》版畫喜好以二人為一組外，陳洪綬另一幅〈仕女〉（1634 年，圖 8，收藏不明）⁴⁰ 也強調仕女的動態和彼此的呼應關係。而陳洪綬的〈楊升庵簪花圖〉（圖 9，北京故宮藏）約作於 1636 年左右⁴¹，畫面中楊升庵與仕女的相對位置亦如《張本西廂》〈目成〉中人物相對位置的排列，帶有唐代人物畫的特點，足見陳洪綬版畫與繪畫的共通性。而周昉畫風對於陳洪綬作品的影響，應當不限於《張本西廂》版畫。約 1633 年至 1634 年作的《水滸葉子》⁴²（李一氓收藏）中〈母夜叉孫二娘〉一幅（圖 6-2），人物的面貌及姿勢，明顯取材自如傳周昉的〈內人雙陸圖〉（圖 7-1，美國佛瑞爾美術館藏）中段右下宮女（圖 7-2）這類仕女。⁴³

陳洪綬在學習古代畫風時，似乎亦接觸到兩種不同的周昉畫風，而有不同的表現。〈內人雙陸圖〉與〈簪花仕女圖〉雖傳為周昉所作，且題材皆畫仕女，前者描繪宮人曉起的情形，整幅畫顯得閒適靜謐⁴⁴；〈簪花仕女圖〉這類周昉畫作以花影射仕女姝容，強調畫中仕女搖曳的動人身姿。《張本西廂》版畫則取法如〈簪花仕女圖〉這類唐代人物畫，用以強調舞台人物之間微妙的互動，而和陳洪綬部分人物

40 此畫收藏不詳，畫幅右上有「谿山洪綬寫似朱季方社弟，時甲戌（1634）暮秋，痛飲深柳讀書堂」。圖版見《陳洪綬作品集》（杭州：西泠印社，1994 年 2 刷），圖 30。

41 此畫上雖有陳洪綬的落款，但無紀年。張晨認為此幅是陳洪綬晚年的作品，見張晨，〈陳洪綬的〈楊升庵簪花圖〉〉，《故宮博物院院刊》，1991 年 3 期，頁 47-49。但是翁萬戈則據書法風格認為是 1636 年的作品，見翁萬戈，前引書，頁 72-73。筆者亦認為此畫成畫的年代和《水滸葉子》相差不遠。

42 小林宏光根據《水滸葉子》刻工黃君倩的活動時間，將《水滸葉子》的成畫年代訂在天啓五年至崇禎初年。見小林宏光，前引文，頁 27-30。翁萬戈則根據葉子上的書法近於癸酉仲冬的〈山水人物圖〉上的題款，而訂於 1633 年至 1634 年間。見翁萬戈，前引書，頁 71。

43 傳唐周昉〈內人雙陸圖〉為一長卷，現畫幅前後僅有近人朱德彝的題跋。據 Thomas Lawton 的觀察，此畫為北宋摹本。見 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington: Smithsonian Institution, 1973), pp.200-202.

44 台北故宮博物院收藏一幅傳周昉〈內人雙陸圖〉，其題材內容與構圖與 Freer Gallery 藏的〈內人雙陸圖〉類似，可能為明初仿本。見 James Cahill, "The Return of the Absent Servants: Chou Fang's Double Sixes Restored," *Archives of the Chinese Art Society of America*, XL (1961), pp.26-28. 此畫後劉孝基的題詩：「睡起深宮未梳沐，供湯侍婢走匍匐，女工不親無用心，鬢髮雙雙打雙陸」。以及陸師道的題詩（1562 年）：「曉來媚去褪殘妝，且戲樗蒲賭勝忙，豈為日長無箇事，致尋消遣在昭陽。」欣賞的正是宮人曉起後悠閒的模樣。見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》（台北：國立故宮博物院，1995），第十五冊，頁 71-72。

畫的構圖有明顯的區別。⁴⁵對於愛好戲曲的陳洪綬而言，古代畫作不僅成為創作的泉源，周昉這類唐代人物畫更具體提供了人物畫的圖式，《張本西廂》版畫即巧妙地結合了舞台藝術與仿古畫風，而深具特色。

三、《張本西廂》版畫中的鶯鶯—深情鬱悶的女性

在陳洪綬企圖融合舞台表演與仿古畫風時，細觀《張本西廂》版畫，卻會發現《張本西廂》版畫中各幅無論是〈鶯鶯像〉、〈窺簡〉、〈報捷〉中的鶯鶯（圖1-5～圖1-10），或是〈解圍〉中的杜確將軍，都呈現了類似的姿態：三分之二的側面，身體略為前傾，兩手中至少有一手舉至胸前，手中並持物，臉略向右低垂，眼光斜下低視。這個現象引發了一個重要的問題：雖然《張本西廂》版畫深受戲劇身段影響，然演員的身段會隨著演出時間而不斷變換，陳洪綬為何在這幾幅人物均運用同一姿勢？明代馮夢龍《墨酣齋定本酒家傭》一段總評文字曾寫道：「演李固要描一段忠憤的光景，演文姬、王成、李燮要描一段憂思的光景，演吳祐、郭亮要描一段激烈的光景。」⁴⁶可見當時戲曲表演必須能表現「忠憤」、「憂思」、「激烈」等戲劇人物抽象的性格特質。以〈解圍〉而言，一般《西廂記》版畫經常以〈惠明下書〉（如圖14）為插圖重點。陳洪綬改以杜確將軍為主角，因為劇中杜確將軍為張生的朋友，是崔張得以相聚的關鍵人物。他於朋友有難時相助，其行為堪稱為「義」，而他身為將軍的特殊身份，足以為「忠君」的橋樑，十分符合陳洪綬等人的理念。同樣地，才子佳人張生與鶯鶯成為「節義」的化身時，陳洪綬在繪製插畫時所描繪的對象幾乎都以鶯鶯為主，原因為何？

以上述的鶯鶯的姿態來說，早見於陳洪綬1631年繪製《李廷謨西廂記刊本》（北

45 〈內人雙陸圖〉由於以二宮女下棋為畫面中心點，其餘仕女或在旁觀棋，或隨侍在側，形成了半環狀的空間感。今日一些傳稱陳洪綬的畫作，如〈人物圖〉二幅（圖10 & 圖11，前者E. Lu 私人收藏，後者收藏不明）、〈米芾拜石圖〉（圖12，日本私人收藏）等，即利用這種唐畫特殊的空間感，呈現來畫圖中的人物群組。其中〈人物圖〉（圖10）中除了接近〈內人雙陸圖〉般人物圍繞成環狀空間，畫中人物手的部分亦畫得特別小，似乎十分忠實於臨摹的範本；此幅畫的主題雖不明確，但是從人物空間安排的方式非十分協調；如作揖的文士自成一組，右方又有一面向觀者的仕女，與身旁人物顯得關係不明等現象推測，這幅畫很可能是陳洪綬初臨〈內人雙陸圖〉這類古畫所透露的稚拙感。而筆者討論的上述二幅〈人物圖〉（圖10，圖11），資料來源為台大藝術史研究所資料室的照片檔案；從圖版上看，確實無法判斷畫作的品質。歷年來討論陳洪綬畫作的學者，亦不曾使用這些作品。不過，筆者認為除去真偽的考量，這幾張畫的構圖及空間都相當特殊，應當某種程度反映陳洪綬早期的畫風。如〈人物圖〉（圖11）的人物表現接近美國大都會博物館所藏的〈山水高士圖〉（1633年），畫上「…陳洪綬寫於借園」的題記，也和陳洪綬1633年遷入借園的年代吻合。（參見Anne Burkus，前引書，頁156-159）。而〈米芾拜石圖〉的構圖相當接近前述的〈人物圖〉，可視為同一類畫作。而且陳洪綬之子陳宇亦有〈拜石圖〉（圖13，天津藝術博物館藏），構圖相當類似，應可引為佐證。

46 轉引自王安祁，《明代傳奇之劇場及藝術》（台北：學生書局，1986），頁88。

京圖書館藏，以下簡稱《李本西廂》)的〈鶯鶯像〉(圖 15)。不過前後相差八年的時間，兩幅作品的效果卻截然不同。較早的〈鶯鶯像〉強調腰部扭轉強烈的外張動作，而《張本西廂》人物由於強調頭部向前低垂，兩肩向前拱起，顯得含蓄內斂。而不論是《張本西廂》的〈鶯鶯像〉或是《李本西廂》的〈鶯鶯像〉，陳洪綬皆運用他臨習周昉畫風的仕女形象。如〈簪花仕女圖〉畫面右幅的仕女(圖 5-2)提供繪製《李本西廂》〈鶯鶯像〉的參考：不僅人物甚具動態，身軀大幅扭轉，甚至《李本西廂》〈鶯鶯像〉連服飾上也繼承了較為開放的穿著。而《張本西廂》的〈鶯鶯像〉(圖 1-5)雖在姿態亦極為類似這位仕女，無論是左手輕輕托起，右手伸至身前的角度，及肢體細膩圓轉的程度，幾乎到了神似的地步；然而，《張本西廂》鶯鶯身軀挺直，反而接近〈簪花仕女圖〉中段持花仕女的姿態(圖 5-3)。

〈鶯鶯像〉的姿態由豪放到含蓄的變化，應當是陳洪綬對相同角色不同詮釋的結果。《李本西廂》的鶯鶯顯得豪放、性感而具挑逗意味，畫中的她露出了酥胸，身體前傾，臉上甚至有無畏的表情。相反地，《張本西廂》的鶯鶯眉尾下垂，嘴唇緊抿，肩部緊縮，神情愁怨。陳洪綬〈詠陳瓊海棠〉二詩或許可以作為了解陳洪綬創作《李本西廂》〈鶯鶯像〉時心境的參考。其一：「阿儂自負王曇首，細按紅牙紫鳳鳴，學得內鄉新曲子，海棠花下問陳瓊。」其二：「千秋畫苑寫崔鶯，費盡春工總不成，儂若畫時呼欲下，海棠花下榻陳瓊」。⁴⁷詩文內容具體呈現了陳洪綬作畫時的浪漫情愫，陳洪綬將自己和歌伎的戀情化為《西廂記》的才子佳人，足見《李本西廂》的〈鶯鶯像〉可視為陳洪綬艷情經驗的投射。從陳洪綬的生平來說，年少時候的陳洪綬確有浪漫不羈的一面。陳洪綬膾炙人口的一首詩：「桃花馬上董飛仙，自剪生綃乞畫蓮；好事日多常記得，庚申三月岳墳前。」以及〈夢故妓董香綃〉：「長安夢見董香綃，依舊桃花馬上嬌，醉後彩雲千萬里，應隨月到定香橋」⁴⁸。紀錄了陳洪綬和歌伎過從甚密的生活形態。陳洪綬好友張岱《陶庵夢憶》一書中〈陳章侯〉一篇，也曾記述了陳洪綬以《紅拂記》中虬髯客與張一妹比喻自己和所遇女郎，顯示陳洪綬融合戲劇與現實為一體的生活概念。⁴⁹然而，就在孟稱舜《嬌紅記》一劇，我們看到陳洪綬相應於孟稱舜對才子佳人劇劇作觀念的轉變。陳洪綬為孟稱舜《嬌紅記》畫了四幅〈嬌娘像〉(圖 16-1~16-4)，四幅〈嬌娘像〉的人物傾側轉姿，有如女戲子舞台表演時的四個身段。第一、四幅(圖 16-1、16-4)的嬌紅左手舉至胸前，有強烈傾訴的意味；第二、三幅(圖 16-2、16-3)中嬌紅肩膀及雙手無力下垂，拖著曳地長裙。這些圖像與孟稱舜的贊詞如「魂隨笛韻瀟湘去」、「情多幾為

47 引自陳洪綬著，吳敢輯校，前引書，頁 347、264。

48 自陳洪綬著，吳敢輯校，前引書，頁 241、305。

49 見張岱，〈陳章侯〉，《陶庵夢憶》，頁 29。

傷情死」、「淚痕界破殘胭冷」、「愁容那似歡時少」相合，一致描繪了嬌紅傷情的容顏和身姿。陳洪綬以類似傳六朝顧愷之〈女史箴圖〉中纖長的仕女形象和誇大春蠶吐絲線條的裙擺，來描繪嬌娘細微和緩的動態和沈鬱的內心。足見《嬌紅記》版畫中，陳洪綬在試圖描繪人物「節義」的抽象特質時，所呈現的是女主角嬌紅內心沈鬱，訴情不得的景象。

孟稱舜《嬌紅記》對於嬌娘憂鬱的性格刻劃，基本上承襲了湯顯祖《牡丹亭》中杜麗娘為自然萬物變遷的感懷抒發女性生命無疾流逝的母題。明代自《牡丹亭》一劇上演後，「情」一字對於社會文化的影響力無法估計，沈德符就如此記載：「牡丹亭一出，幾令西廂減價」⁵⁰。《牡丹亭》一劇中杜麗娘因遊園而驚覺到自己與萬物生命相通之處，也感受到她的生命就如同花園的繁花，雖然盛開，卻無人觀賞，只能任其凋謝。這種體悟使杜麗娘其後產生了一連串背離社會倫常的行為，觸動了當時社會對於女性生命的重新認識。⁵¹ 明代盛傳以色藝著稱的女伶商小伶，在飾演《牡丹亭》杜麗娘〈尋夢〉一齣時，因與劇中人感同身受，氣絕於舞台的故事，其背後的哀淒令人動容。⁵² 這類為情抑鬱寡歡的女性，見於晚明的真實生活中，亦存在於陳洪綬的交遊圈裏。陳洪綬的好友張岱曾經如此形容演技精絕的家優朱楚生：「其孤意在眉，其深情在睫，其解意在煙視媚行」⁵³。而對於朱楚生內心的剖析則為「勞心憊憊，終以情死」⁵⁴，「情」字儼然成為女性特質。

陳洪綬《張本西廂》的鶯鶯顯然承襲他對嬌紅角色的認識，因而重視鶯鶯在社會壓抑下內心對情感的渴求，造型一改《李本西廂》大膽性感的鶯鶯形象。無論如何，《西廂記》沒有《嬌紅記》悲劇的結局，因此《西廂記》的〈鶯鶯像〉沒有〈嬌娘像〉尋情不得，憔悴枯槁的模樣，只取〈嬌娘像〉的某些特質：以手指心，表示強烈訴情的意味。除了利用具有濃厚傾訴意味的姿勢外，《張本西廂》版畫更運用如周昉〈簪花仕女圖〉等唐代人物畫風，以凝練圓轉的線條勾勒鶯鶯的輪廓及衣褶，這些起伏的線條雖斷猶連，巧妙地收束於她的胸前，又由胸前向身體外部擴散，造成內外不斷流轉的動感，不僅達成了藝術上精彩的表現，配合鶯鶯臉上凝思的表情，亦將鶯鶯描繪成具有內在思維的女性。

50 見沈德符，《萬曆野獲編》，筆記小說大觀本（台北：新興書局，1977），第15編，第6冊，卷25，頁643。

51 《牡丹亭》杜麗娘的名句：「原來姽婁紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船。錦屏人忒看的這韶光賤！」見湯顯祖，《牡丹亭》（台北：里仁書局，1986），頁43。〈遊園〉一齣至今仍為崑劇中的重要折子戲。

52 見焦循，前引書，卷6，頁197。

53 見張岱，〈朱楚生〉，前引書，頁50。

54 同前註。

比較起陳洪綬之前的《西廂記》版畫中的〈鶯鶯像〉，這樣具有內在思維的仕女形象確實別具意義。在陳之前的《西廂記》版畫中的〈鶯鶯像〉大略可分為兩個系統：一為傳唐寅所畫，一是傳宋畫院待詔陳居中所摹。這兩個系統可以起鳳館刊《元本出相西廂記》（以下簡稱《起鳳館本》）〈鶯鶯像〉（圖 2-1）和《新校注古本西廂記》的〈鶯鶯像〉（圖 17）為例子。《起鳳館本》中汪耕仿唐寅的〈鶯鶯像〉面貌的特徵為彎眉、細眼、櫻桃小嘴，她的體態頗為豐腴，並以右手支撐臉頰，動作十分慵懶嫵媚。唐寅的仕女畫目前留存不少，可以台北故宮的〈班姬團扇〉（圖 18）為例。畫中的班姬身材豐腴、彎眉細眼、櫻桃、小嘴，乍看之下與的《起鳳館本》〈鶯鶯像〉十分相近。但是仔細觀察，班姬手持團扇的姿勢十分矜持，面部的神情亦莊嚴肅穆，反而呈現了畫上祝允明、文徵明題跋中所讚揚的冰清玉潔特質。如此說來，《起鳳館本》〈鶯鶯像〉雖題做唐寅作，卻非唐寅仕女的真正畫風。其鶯鶯嫵媚動人的姿態和笑意盈盈的表情，反而接近仇英〈美人春思〉（圖 19）的體態。足見《起鳳館本》〈鶯鶯像〉結合了唐寅和仇英的仕女畫造型。而《新校注古本西廂記》的〈鶯鶯像〉雖然傳為宋人所摹，從風格而言，卻應當是明代畫家所畫。畫中鶯鶯的相貌和仇英的〈美人春思〉非常接近，細巧的五官堆滿了笑意。不過，不同於《起鳳館本》撩人的姿態，此處的鶯鶯雙手藏於袖內，站立的姿勢又十分端正，反而接近唐寅仕女畫的畫風。對於陳洪綬而言，這些〈鶯鶯像〉皆無法提供他繪畫〈鶯鶯像〉時的參考，《張本西廂》版畫雖承襲了之前《西廂記》版畫皆繪製〈鶯鶯像〉的傳統，卻獨特地表現了鶯鶯鬱悶深情的一面和具有內在思維的形象。

小 結

檢視過去的研究，由於版畫容易大量印製、流傳，別於一般卷軸畫一次只能繪製一件的限制，以往經常將陳洪綬從事版畫的行為視為維生的商業活動。加上過去畫史著重文人畫的研究，從事藝術創作藉以表達心志的文人畫家，總是被視為不食人間煙火的業餘畫家，因而在面對陳洪綬這位具有文人性格的畫家時，學者傾向為其參與版畫製作找出不得不然的理由。⁵⁵ 然而，美國學者高居翰早已提出，陳洪綬繪製的部分卷軸畫有多幅採用同一構圖的手法，具有商業的性質。⁵⁶ 相反地，筆者認為陳洪綬繪製版畫時反而表達了較多的社會的觀點及評論。從陳洪綬的版畫活動來看，陳洪綬不僅為《張本西廂》「參訂詞友」的一員，亦為馬權奇的序文書寫書法，並為全書精心繪製插圖，投注的心力可謂不少。對陳洪綬等人而言，書法、繪

55 見 James Cahill, *The Distant Mountains*, pp.248.

56 James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. (New York: Columbia University Press, 1994), pp.107-112.

畫、劇本的校訂、甚至觀看實際的戲劇演出，具有豐富生活、評論時事的意義，非金錢所能衡量。陳洪綬的版畫作品，如《九歌》（1618年作，1638年刊，圖20）、《李廷謨刊西廂記》（1631年，圖15）、《水滸葉子》（約1633年～1634年，圖6-1）、《節義鴛鴦塚嬌紅記》（1638年，圖16-1~16-4）、《張本西廂》（1639年）皆出版於陳洪綬青壯年時期，參與次數之多令人注目。《水滸葉子》尚且是為調濟友人之作⁵⁷；而《嬌紅記》為陳洪綬摯友孟稱舜的劇本，陳洪綬為其繪製〈嬌紅像〉，孟稱舜題寫贊詞（圖5-1~5-4），兩人之間有如文人之間的唱和。陳洪綬固然因為無法考上科舉，生涯發展受到影響，但是他在明亡之前的生活基本上仍然相當優渥。⁵⁸從小飽讀經書，使得陳洪綬具有儒家經世的抱負，反映在他早年的人物畫中，不論是版畫或是卷軸畫，題材多為與歷史、文學、戲曲有關的故事人物畫。除了上述版畫之外，他的〈楊升庵簪花圖〉（圖9）、〈蘇李泣別圖〉（圖21，高居翰景元齋藏）皆是例子。而〈楊升庵簪花圖〉和「參訂詞友」中沈自徵創作的《簪花髻》一劇題材完全相同，皆是關於明代中期忠義之士楊升庵被貶入雲南時，一日將花插在髮上，混入妓女隊中的情景，藉以呈現楊升庵直言的氣節與瀟灑的作風。⁵⁹足見這些「參訂詞友」之間彼此互通的人物品評標準。

而《張本西廂》版畫為陳洪綬故事人物畫一件重要作品。陳洪綬年少時曾臨摹過杭州的〈七十二賢石刻〉（圖22），根據周亮工的說法，陳洪綬臨摹的方法為「數摹而變其法：易圓以方，易整以散」⁶⁰。「方」、「散」的線描風格見於《水滸葉子》（圖6-1、6-2）、〈蘇李泣別圖〉（圖21）等畫，應當是陳洪綬為了表現人物性格的手法。然而，《張本西廂》版畫中，陳洪綬的線描風格已由方折轉變為圓轉的筆調，筆描本身更具彈性，不僅是陳洪綬臨摹周昉畫風的掌握，而且亦是陳洪綬傾向刻劃人物內心性格的轉變。陳洪綬晚年的〈陶淵明故事圖卷〉應當就承襲了這種繪畫發展（1650年，圖23，美國檀香山美術館藏），而表現陶淵明浩氣凜然的人物特質。

陳洪綬《張本西廂》〈鶯鶯像〉呈現深情鬱悶人物特質的仕女形象，藉由書籍及版畫的出版，流傳於陳洪綬熟識的文人圈中，傾訴著陳洪綬等人對舊有人倫觀念的質疑。然而，陳洪綬所創作的仕女形象，除了得到相關文人圈的認同之外，究竟得

57 關於陳洪綬繪製《水滸葉子》的背景，好友張岱有清楚的記載：「周孔嘉巧余促章侯，孔嘉巧之，余促之，凡四閱月而成。…有索必酬，無求不與。…畫《水滸》四十人，為孔嘉八口計…。」見張岱，前引書，頁56。

58 見Anne Gail Burkus, 前引書對陳洪綬生平深入的研究。

59 見沈自徵，《簪花髻》，收入沈泰編，《盛明雜劇》（台北：廣文書局影印誦芬室仿明本，1979）。

60 見周亮工，《讀畫錄》，畫史叢書本（台北：文史哲出版社，1983），頁2045。關於龍眠七十二賢石刻的介紹見黃湧泉，《李公麟聖賢石刻圖》（北京：人民美術出版社，1963）。

到多少大眾的瞭解？仍然值得評估。崇禎十四年（1641），也就是《張本西廂》出版後不久，天章閣出刊了《李卓吾批點西廂記真本》。這部書的〈鶯鶯像〉（圖 24-1）和《張本西廂》的〈鶯鶯像〉不論在外型、姿態、服裝、甚至畫法上都有許多相似之處，其後插圖中的仕女，也以捻花的姿態出現，一旁更有「驀著香肩將花笑撚」之題為陳洪綬的款書（圖 24-2）。然而，兩幅作品不僅缺少陳洪綬圓勁的筆描特質，亦仍然以輕巧可愛的仕女造型作為訴求，而無陳洪綬等人對於《西廂記》的深刻體會。另一方面，崇禎年間出版陸武清《燕子箋》中的〈麗飛雲像〉（圖 25），即承襲了《張本西廂》〈鶯鶯像〉的仕女風格，並進一步將女主角麗飛雲繪成一位具有思維的才女。由這些少量的資料，或許可以推測《張本西廂》的仕女形象曾經得到少數人的理解，但是對於部分書坊而言，陳洪綬《張本西廂》版畫背後的意涵並不重要，重要的是陳洪綬作為仕女畫家的名聲及隨之而來的商業利益。

而就陳洪綬的仕女畫來說，〈鶯鶯像〉中圓韌的筆調及極具傾訴力的姿態，亦被運用在部分晚期的仕女畫中，如〈撲蝶仕女圖〉（圖 26，上海博物館藏）、〈仕女圖〉（撫古冊之十五，圖 27，美國克利夫蘭博物館藏）。但是，陳洪綬《張本西廂》版畫仕女形象向舊有儒家社會挑戰的積極意義，卻極可能隨著明朝滅亡而消融於懷舊的情懷中。明亡之後，陳洪綬成為真正的職業畫家，他的心理層面也陷入對晚明過往生活的憶舊情懷裏。陳洪綬晚期的仕女畫仍見相當的質量，作品多繪生活的片段，題材或為文人仕女玩古的情景，或為仕女的活動，藉此追憶晚明江南繁華的生活。⁶¹而且，在這段時期中，陳洪綬亦和學生以工作坊的型態製作仕女畫，這類題材遂為學生嚴湛等人繼承（圖 28）。可見明朝滅亡後，陳洪綬等人在面對異族統治時，舊有儒家社會的一切極有可能成為值得包容、追憶的對象。再加上明代刊刻盛行的《西廂記》在清代也成為禁書之一，《張本西廂》版畫中〈鶯鶯像〉所呈現的深情鬱悶的仕女形象，終成深具晚明時代特色的仕女形象。

61 參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，發表於中央研究院歷史語言研究所「健與美的歷史」研討會，1999年6月11-12日。

表一、明刊《西廂記》插圖本

年代	書名	書坊	編、評點、校注者	繪者	刻者	收藏地	備註
弘治十一年 (1498)	新刊大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記	金台岳家書坊				北京大學圖書館	
隆慶三年 (1569)	西廂記雜錄		顧玄緯編	陳居中、唐寅	何鈴		
萬曆二十年 (1592)	重刻元本題評音釋西廂記	熊龍峰中正堂	余濂東校正		盧玉龍	日本內閣文庫、日本公文書館	
萬曆間 (1573-1619)	北西廂記	徽州汪光華玩虎軒		汪耕	黃鏞、黃應岳	安徽省博物館	
萬曆三十八年 (1610)	元本出相北西廂記	杭州曹以杜起鳳館	王世貞、李贄合評	汪耕	黃一榕、黃一彬	鄭振鐸、北京圖書館、上海圖書館、傅惜華、天理圖書館	
萬曆三十八年 (1610)	李卓吾批評北西廂記	虎林容與堂		元瓊模	黃應光、趙壁等	北京圖書館、日本宮內廳書陵部	
約萬曆三十八年 (1610)	重刻訂正元本批點畫意西廂記		徐渭評	王以中	黃應光	鄭振鐸、北京圖書館	
萬曆三十九年 (1611)	以中繪圖徐文長本		徐渭評	王以中、不易、傅云、野王孫	黃應光、劉裕		
萬曆四十一年 (1613)	新校注古本西廂記	山陰朱朝鼎香雪居	王驥德校注，徐渭附解	錢穀畫，汝文淑摹	黃應光	上海圖書館	
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，謝伯美、朱朝鼎校	錢穀畫，汝文淑摹	黃應光	國立故宮博物院、天理圖書館、鄭振鐸、北京圖書館	
萬曆四十四年 (1616)	北西廂記		何璧校	傅仇英畫		上海圖書館	
萬曆四十六年 (1618)	鼎鑄陳眉公批評西廂記	蕪湖鴻師儉堂		仇英		北京圖書館	
萬曆間 (1573-1619)	鼎鑄陳眉公批評西廂記	蕪湖鴻師儉堂	陳繼儒評，蕭鳴盛校、余文照閱	熊運泉	劉次泉		
萬曆間 (1573-1619)	李卓吾批評北西廂記	潭陽劉應襲	李贄評	王廷策、熊運泉、蔡仲寰		加州大學伯克萊分校東亞圖書館	
萬曆間 (1573-1619)	重刻元本題評音釋西廂記	建安劉龍田喬山堂	余濂東校正		盧玉龍	北京圖書館	
萬曆間 (1573-1619)	新刊考正全像評釋北西廂記	金陵文秀堂				北京圖書館	
萬曆間 (1573-1619)	北西廂記	金陵陳邦泰繼志齋	陳大來校	汪耕		日本內閣文庫、日本公文書館	
萬曆間 (1573-1619)	重校北西廂記			劉次泉		無窮會圖書館	圖文皆為金陵繼志齋刊本的模刻
萬曆間 (1573-1619)	重校北西廂記	三槐堂		劉次泉		天理圖書館	圖文皆為金陵繼志齋刊本的模刻
萬曆間 (1573-1619)	李卓吾批評合相北西廂記	游敬泉				天理圖書館	圖文皆為金陵繼志齋刊本的模刻
萬曆間 (1573-1619)	西廂記雜考		江東洵美輯	錢穀、唐寅	夏緣宗	傅惜華、北京圖書館	
萬曆間 (1573-1619)	新刻出像音註花欄南調西廂記	金陵富春堂				傅惜華	李日華撰
萬曆間 (1573-1619)	環翠堂樂府西廂記		汪廷納校訂		陳睥洲、陳震衷	上海圖書館	
天啓元年 (1621)	梨園碩人增改定本西廂記	金陵	梨園碩人增改	唐寅、魏之瓊			
天啓間 (1621-1627)	西廂記	烏程閔氏	臧懋循點定、湯顯祖評			國立國家圖書館、上海圖書館、路工	

天啓間 (1621-1627)	西廂記	烏程陵氏	凌濛初校注	王文衡	黃一彬	國立故宮博物院、北京圖書館、日本內閣文庫、京都大學文學部圖書館、大谷大學圖書館(神田喜一郎舊藏)
天啓間 (1621-1627)	殊定西廂記		孫月峰評點、諸臣校	劉素明	劉素明	北京圖書館
崇禎四年 (1631)	北西廂記	山陰李氏(告辰、廷議)延閣刊		陳洪綏、李告辰、董其昌等	項南洲	上海圖書館、北京圖書館
崇禎十二年 (1639)	張深之正北西廂記秘本		張深之訂正	陳洪綏	項南洲	國立故宮博物院、南京圖書館、浙江省博物館
崇禎十三年 (1640)	李卓吾批點西廂記秘本	西陵天章閣醉香主人	李贄評	陳洪綏、曾波臣等	項南洲	國立國家圖書館、國立故宮博物院、傅惜華藏、鄭振鐸藏殘本、北京圖書館、京都大學文學部、天理圖書館
崇禎十三年 (1640)	西廂記	烏程閔氏	閔齊俊校注	閔遇五		科隆肯斯特博物館
崇禎間 (1628-1644)	三先生合評元本北西廂記	固陵孔氏江錦堂				北京圖書館
崇禎間 (1628-1644)	徐文長批點音釋北西廂記					北京圖書館
明末	新刻魏仲雪先生批點西廂記	蘇州陳長卿存誠堂			劉素明	國立國家圖書館
明末	鼎鐫陳眉公先生批點西廂記	建陽書林蕭騰鴻梓	蔡仲寰等			國立國家圖書館
明	北西廂記				黃觀父	

資料來源：

- 小林宏光，〈陳洪綏の版畫活動—崇禎一二年（一六三九）刊『張深之正北西廂秘本』の插繪を中心とした一考察—〉，《國華》，1062期（1983年），頁25-39；1063期（1983年），頁35-51。
- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·版畫編》（上海：上海人民美術出版社，1988）。
- 周蕪，《徽派版畫史論集》（合肥：安徽人民出版社，1984）。
- 周蕪編，《中國古代版畫百圖》（北京：人民美術出版社，1984）。
- 周蕪編著，《中國古代版畫百圖》（北京：人民美術出版社，1984）。
- 潘元石編，《明代版畫藝術圖書特展專輯》（台北：文建會，1989）。
- 町田市立國際版畫美術館編，《「西廂記と明代の插繪本」展》（東京：町田市立國際版畫美術館，1993）。
- 雄獅中國美術辭典編輯委員會，《中國美術辭典》（台北：雄獅出版社，1989），頁413-415。

表二、《張深之正北西廂秘本》所附之「參訂詞友」

人名	字	籍貫	出處
張道濬	深之	沁水	《沁水縣誌》，卷10。
姚士鄰	叔祥	海鹽	《明詩綜》，卷71。 《列朝詩集小傳》，丁下。 《明詩綜》，卷74。
張遂辰	卿子	浮梁	
顧 卦	山臣	仁和	《明詩綜》，卷81上。 《靜志居詩話》，卷22。
沈孟諸	澤民	錢塘	
王廷璽	渭橋	沁水	《沁水縣誌》，卷10。
孟稱舜	子塞	會稽	《明詞綜》，卷8。
孔文綸	鈞雪	澤州	
沈自徵	君庸	吳江	《明詩綜》，卷81。 《明詩綜》，卷9。 《靜志居詩話》，卷22。
龐還初	雪濤	澤州	
李明獄	青來	秀水	《明詞綜》，卷8。
談以訓	仲木	海寧	《明詩綜》，卷80上。 《明詩紀事》，辛，卷16。 《靜志居詩話》，卷22。
沈應節	漢圭	錢塘	
吳懷古	今生	休寧	
薄 狂	子狂	嘉善	
賈之鵬	程襄	陽城	
韓 霖	爾公	絳州	
陳洪綬	章侯	諸暨	《明詩綜》，卷70。 《靜志居詩話》，卷22。 《明詩紀事》，辛，卷27。
王 翊	介人	嘉興	《明詩綜》，卷81上。 《明詞綜》，卷9。 《明詩紀事》，辛，卷10。 《靜志居詩話》，卷22。
郭 濬	彥深	海寧	《明詩紀事》，甲。
沈宗堉	以沖	仁和	
王 庭	言遠	嘉興	
王溯元	元昭	蒲州	
范能適	祗哉	長洲	
韓繹祖	茂貽	歸安	《明詩綜》，卷81上。 《明詩紀事》，辛，卷23。
趙嗣美	祥元	澤州	
顧 宸	修遠	無錫	
錢光繡	聖月	鄞縣	《明詩綜》，卷80下。 《明詞綜》，卷9。 《明詩紀事》，辛，卷28。
祁鴻孫	奕遠	山陰	《明詩綜》，卷80下。 《明詩紀事》，辛，卷23。
高 焯	玄中	襄陵	
吳 璵			《明詩綜》，卷80下。
張 京	綠雪	澤州	
張 璞	若嬰	天台	
			已仕不列

資料來源：

(清)朱彝尊著，(清)姚祖恩編，黃君坦校，《靜志居詩話》(北京：人民文學出版社，1990)。

朱彝尊著，《明詩綜》(西泠清來堂吳氏藏版，中央研究院藏)。

錢謙益，《列朝詩集小傳》，明代傳記叢刊本(台北：明文書局，1991)。

陳田，《明詩紀事》(光緒甲辰貴陽陳氏聽詩齋刊，中央研究院藏)。

朱彝尊、王昶，《明詞綜》，四庫備要本(台北：台灣中華書局據原刊本校刊，1981)。

趙鳳詔等撰，《沁水縣誌》(康熙三十六年重修本，國立故宮博物院藏)。

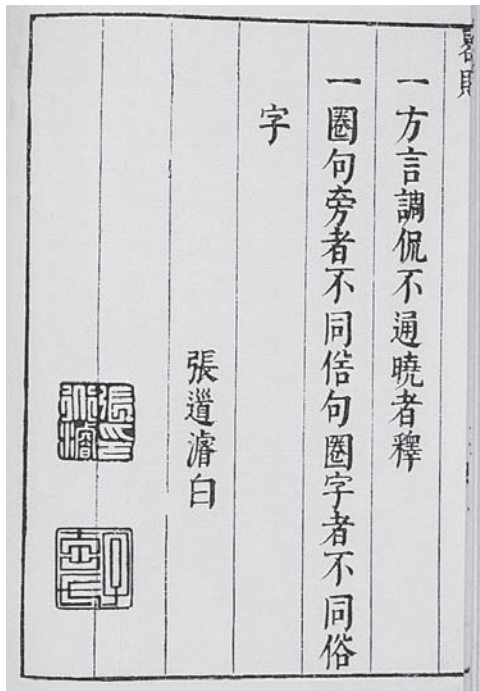


圖 1-1 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，「略則」，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。

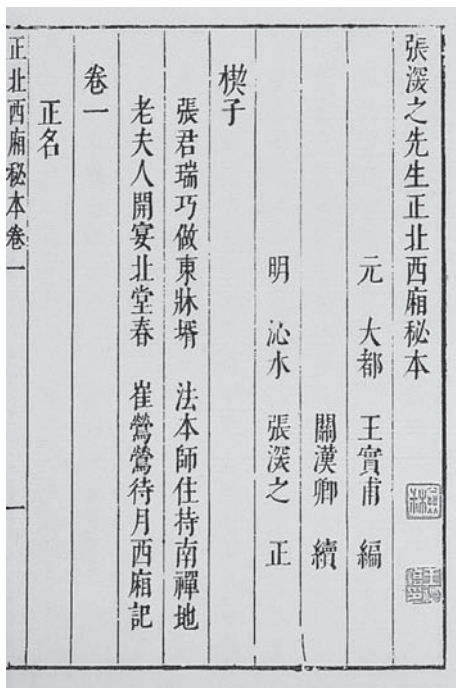


圖 1-2 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，卷一，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。

參訂詞友		
海鹽	姚士舜	叔祥
浮梁	張遂辰	卿子
仁和	顧 卣	山臣
錢唐	沈孟諸	澤民
沁水	王廷璽	渭橋
詞友一		
會稽	孟循舜	子塞
澤州	孔文綸	鈞重
吳江	沈自徵	君庸
澤州	龐遷初	雪濤
秀水	李明嶽	青來
海鹽	談以訓	仲木
詞友二		
錢唐	沈應節	漢圭
休寧	吳履古	今生
嘉善	薄 珏	子珏
陽城	賈之鵬	程象
絳州	韓 霖	雨公
諸暨	陳洪綬	章侯
詞友三		
嘉興	王 翊	介人
海鹽	郭 濬	彥澂
仁和	沈宗堉	以冲
嘉興	王 庭	言遠
蒲州	王溯元	元昭
吳州	范能適	祇我
詞友四		
歸安	韓 縉	祖 茂
澤州	翁嗣美	祥元
兼錫	顧 宸	修遠
鄞縣	錢允繡	聖月
山陰	祁鴻孫	季遠
襄陵	高 倬	玄中
詞友五		
休寧	吳 興	子廷
澤州	宗 夙	綠壺
天台	宗 璩	若璵
已仕不列		

圖 1-3 明崇禎十二年刊（1639），《張本西廂》，「參訂詞友」，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。

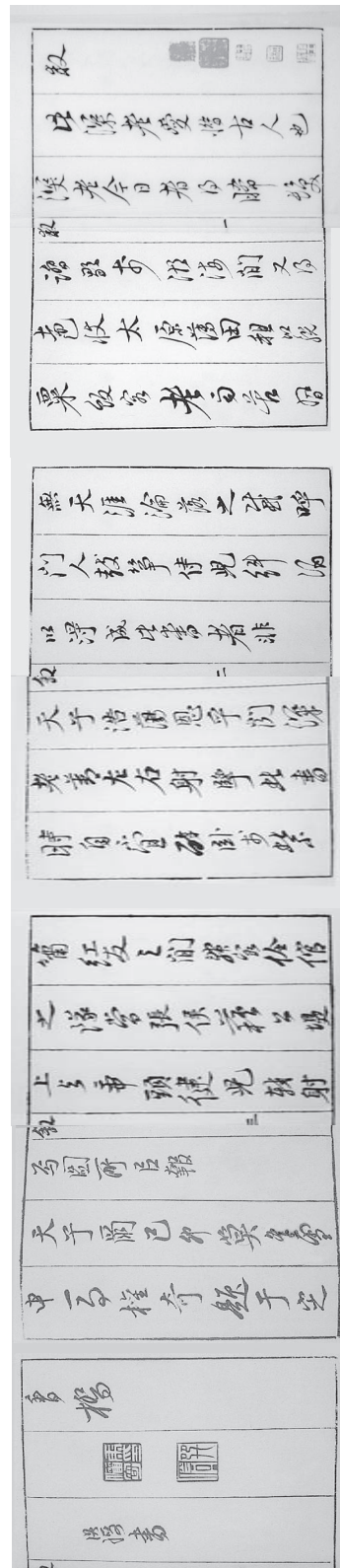


圖 1-4 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，〈陳洪經書馬權奇序〉，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。



圖 1-5 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，像一〈鶯鶯像〉，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。



圖 1-6 明崇禎十二年刊（1639），《張本西廂》，像二〈目成〉，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。

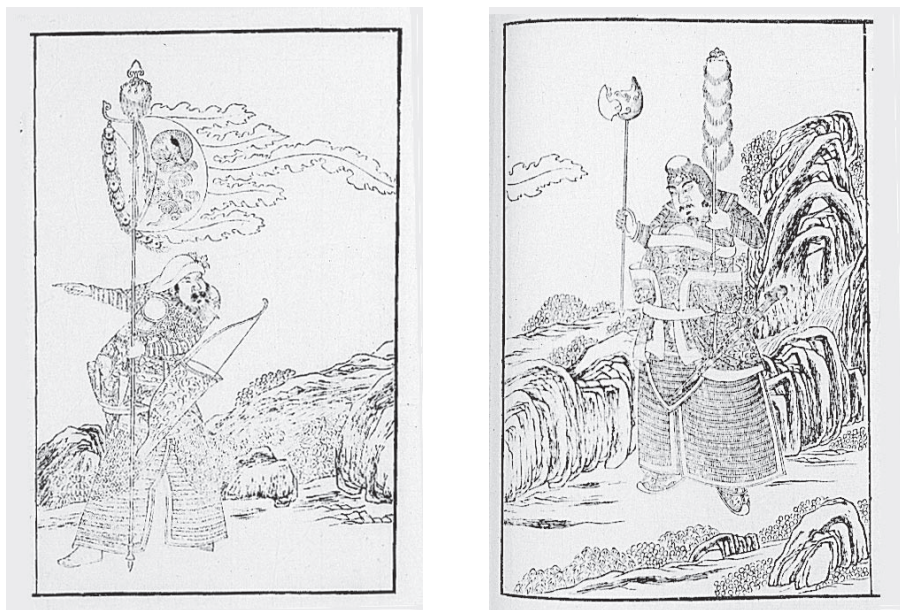


圖1-7 明崇禎十二年(1639)刊,《張本西廂》,像三〈解圍〉,浙江省博物館藏,引自西泠印社影印本。



圖1-8 明崇禎十二年(1639)刊,《張本西廂》,像四〈窺簡〉,浙江省博物館藏,引自西泠印社影印本。

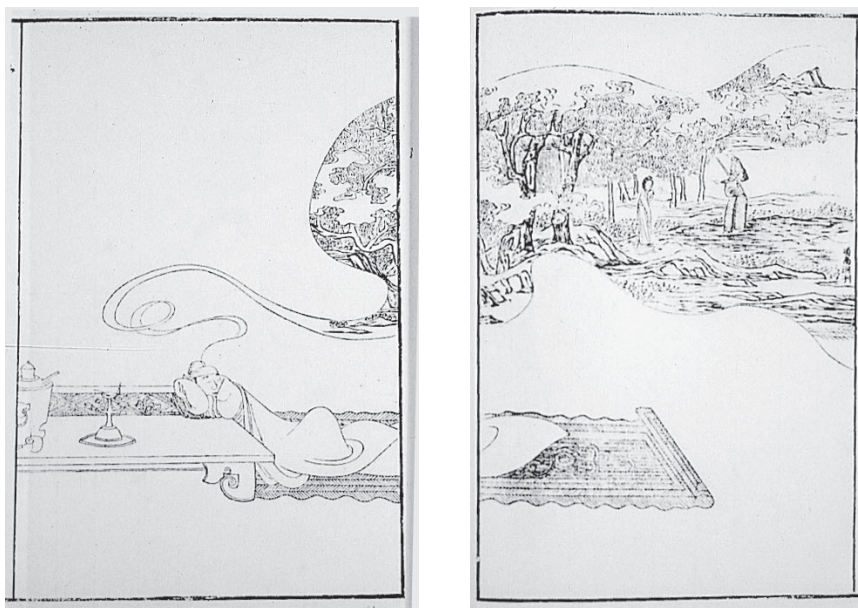


圖 1-9 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，像五〈驚夢〉，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。



圖 1-10 明崇禎十二年（1639）刊，《張本西廂》，像六〈報捷〉，浙江省博物館藏，引自西泠印社影印本。



圖 2-1 明萬曆二十八年（1610），起鳳館刊，《元本出相北西廂記》，〈鶯鶯像〉，北京圖書館藏，引自《「西廂記と明代の挿絵本」展》，圖版 2-1。

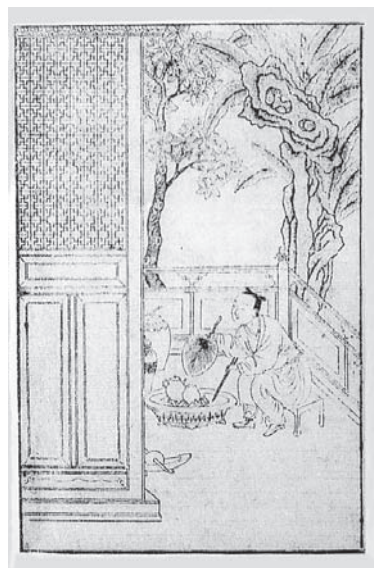


圖 2-2 明萬曆二十八年（1610），起鳳館刊，《元本出相北西廂記》，〈月下佳期〉，北京圖書館藏，引自《「西廂記と明代の挿絵本」展》，圖版 2-13。



圖3 家宅觀戲，明崇禎本《金瓶梅詞話》，〈西門慶觀戲動深悲〉，引自鄭振鐸藏初印本。



圖4-1 明萬曆間(1573-1619)，世德堂刊，《琵琶記》，〈伯喈祝壽〉，國立國家圖書館藏。



圖4-2 明萬曆間(1573-1619)，世德堂刊，《琵琶記》，〈牛氏詰邕〉，國立國家圖書館藏。



圖 5-1 傳唐周昉，〈簪花仕女圖〉，遼寧省博物館藏，引自《中國歷代仕女圖集》，圖版 10。



圖 5-2 傳唐周昉，〈簪花仕女圖〉局部，遼寧省博物館藏，引自《中國歷代仕女圖集》，圖版 11。



圖 5-3 傳唐周昉，〈簪花仕女圖〉局部，遼寧省博物館藏，引自《中國歷代仕女圖集》，圖版 12。



圖 6-1 明崇禎十二年（1639），刊《水滸葉子》，〈大刀關勝〉，李一氓藏，引自《陳洪綬》，下卷黑白編，圖版 18。



圖 6-2 明崇禎十二年（1639）刊，《水滸葉子》，〈母夜叉孫二娘〉，李一氓藏，引自《陳洪綬》，下卷黑白編，圖版 18。



圖 7-1 傳唐周昉，〈內人雙陸圖〉，美國佛瑞爾畫廊藏，引自 *Freer Gallery of Art Handbook*，頁 45。



圖 7-2 傳唐周昉，〈內人雙陸圖〉局部，美國佛瑞爾畫廊藏，引自 *The Freer Gallery of Art I China*，圖版 37。



圖8 明陳洪綬，〈仕女〉，收藏不詳，引自《陳洪綬作品集》，圖版30。



圖9 明陳洪綬，〈楊升庵簪花圖〉，北京故宮藏，引自《陳洪綬》，圖版37。



圖10 傅明陳洪綬，〈人物〉，E. Lu 私人收藏，引自《中國繪畫綜合圖錄》，第二卷，圖版S6-006。



圖11 傅明陳洪綬，〈人物〉，王季遷收藏照片，台灣大學藝術史研究所照片檔案。

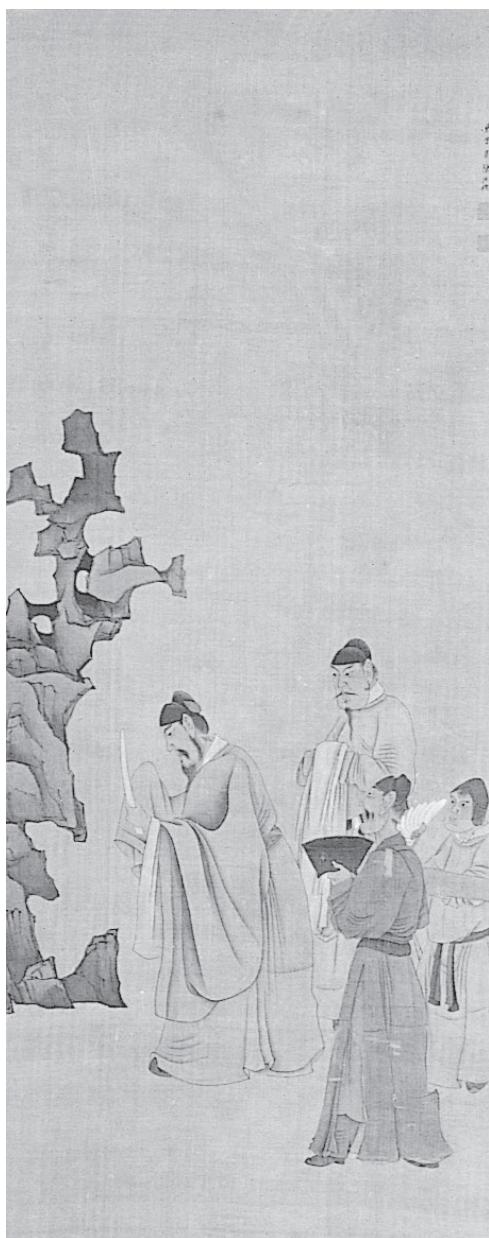


圖 12 傳明陳洪綬，〈米芾拜石圖〉局部，私人收藏，王季遷收藏照片，台灣大學藝術史研究所照片檔案。



圖 13 明陳字，〈米芾拜石圖〉，天津藝術博物館藏，引自《中國古代書畫圖目》，圖版津7-0905。

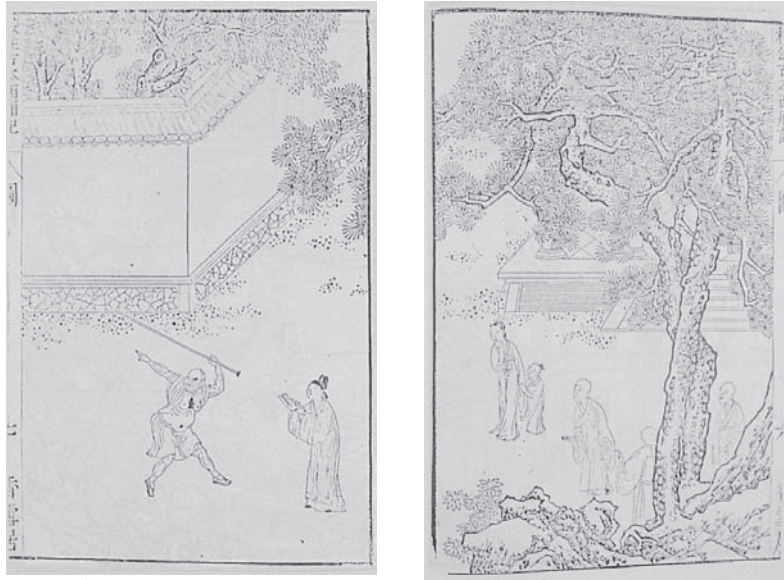


圖 14 明萬曆間（1573-1619），香雪居刊，《新校注古
本西廂記》，〈惠明下書〉，國立故宮博物院藏。



圖 15 明崇禎間（1628-1644），李廷
謨刊，《徐文長批評北西廂記》，〈鶯
鶯像〉，北京圖書館藏，引自《中國美
術全集·繪畫篇·版畫》，圖版120。



圖 16-1 明崇禎十二年（1639）刊，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，〈嬌娘像之一〉，國立故宮博物院藏。



圖 16-2 明崇禎十二年（1639）刊，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，〈嬌娘像之二〉，國立故宮博物院藏。



圖16-3 明崇禎十二年(1639)刊,《節義鴛鴦塚嬌紅記》,〈嬌娘像之三〉,國立故宮博物院藏。

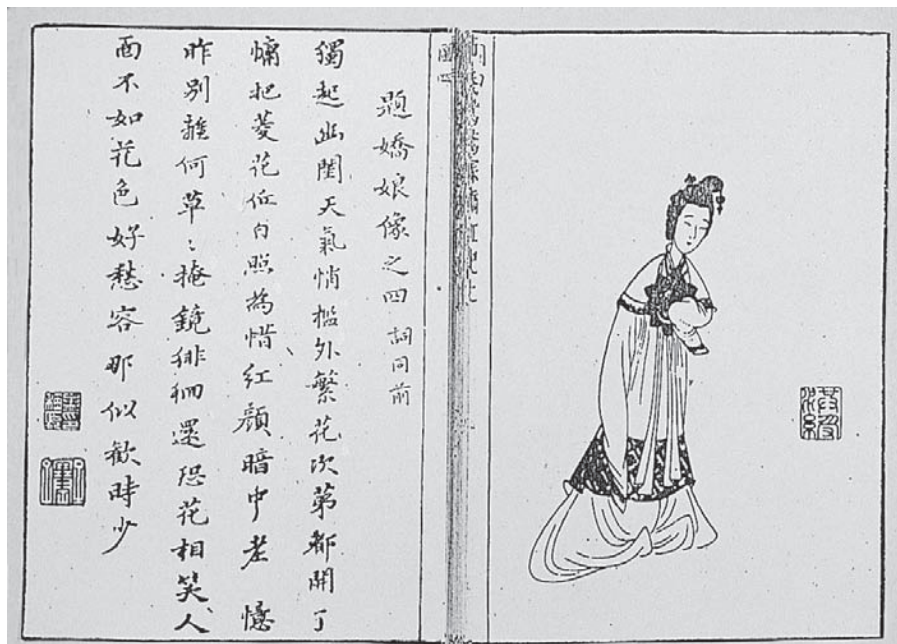


圖16-4 明崇禎十二年(1639)刊,《節義鴛鴦塚嬌紅記》,〈嬌娘像之四〉,國立故宮博物院藏。



圖17 明萬曆間（1573-1619），香雪居刊，《新校注古本西廂記》，〈鶯鶯像〉，國立故宮博物院藏。



圖18 明唐寅，〈班姬團扇〉，國立故宮博物院藏。



圖19 明仇英，〈美人春思〉局部，國立故宮博物院藏。

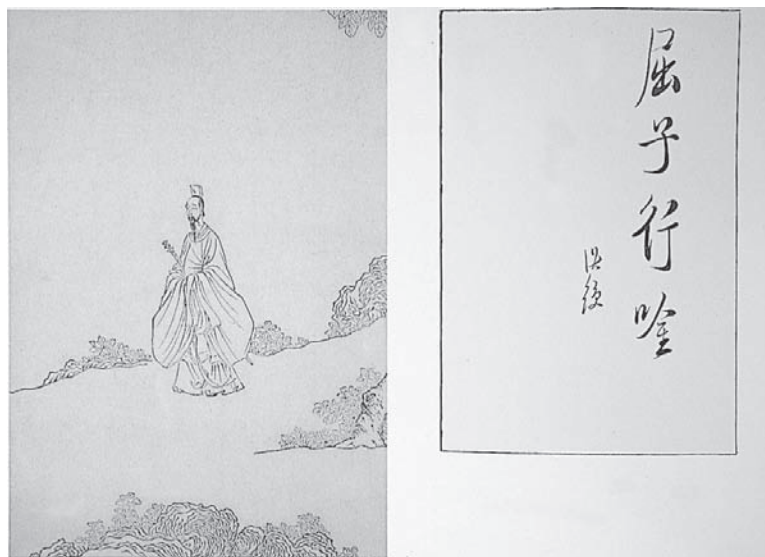


圖20 明崇禎十一年（1638）刊《九歌》〈屈子行吟〉，國立國家圖書館藏。



圖 21 明陳洪綬，〈蘇李泣別圖〉局部，高居翰景元齋藏，引自《陳洪綬》，中卷彩圖編，圖版 32。



圖 22 傳北宋李公麟，〈七十二賢石刻〉，杭州朱醉竹藏拓片，引自《李公麟聖賢圖石刻》，頁 27。



圖 23 明陳洪綬，〈陶淵明故事圖卷〉，美國檀香山美術館藏，引自《陳洪綬》，中卷彩圖編，圖版 112。



圖 24-1 明崇禎十四年（1641），天章閣刊，《李卓吾批點西廂記真本》，〈鶯鶯像〉，國立國家圖書館藏。



圖 24-2 明崇禎十四年（1641），天章閣刊，《李卓吾批點西廂記真本》，〈驪著香肩將花笑撚〉，國立國家圖書館藏。



圖 25 明崇禎間（1628-1644）刊，陸武清，《燕子箋》，〈艷飛雲像〉，國立國家圖書館藏。



圖 26 明陳洪綬，〈撲蝶仕女圖〉，上海博物館藏，引自《陳洪綬》，中卷彩圖編，圖版 117。



圖 27 明 陳洪綬〈撫古冊之十五〉，
美國克利夫蘭博物館藏，引自《八代遺珍》，圖版 207P。



圖 28 明 嚴湛〈賞音圖〉，
收藏不詳，引自《藝苑掇英》，
第 18 期。