

近世中國繡像小說圖文關係序說： 以所見幾種元明通俗小說刊本為例

陳正宏^{*}

摘 要

繡像小說常被稱為「插圖本小說」，但從小說史看，其圖並非必然據其文「插入」，其中圖文孰先出現仍有待研究。本文先從圖文配置方式、具像模式兩個角度探討繡像小說的一般形式，繼以元刊《全相平話三國志》和明刊《插增田虎王慶忠義水滸傳》為例，描述近世中國早期繡像小說中圖文不相匹配的情形且考究其成因，並將《插增田虎王慶忠義水滸傳》與雙峰堂刊《京本增補校正全像忠義水滸志傳評林》比較，說明後者圖像的改動顯然以文本為中心，可證繡像小說至此方以提供文字閱讀為第一要務。最後指出，通過比較圖文配置方式、具像模式以及圖文匹配程度，或可為近世中國繡像小說的版本鑒定和研究增加新的途徑。

關鍵詞：繡像、近世小說、圖像志、圖文關係、古籍版本

^{*} 中國復旦大學中國古籍整理研究所教授。

一、前言

「繡像」一詞本是佛教用語，意思是用彩絲繡成佛像。¹它與「小說」搭配而成爲一個專名，出現在中國古籍書名中，現在我們可以找到的比較早的文獻，是清初刻本的佩蘅子撰《新鐫繡像小說吳江雪》，但其書實無圖像。另一方面，既有繡像，又有小說的作品，在清代以前就早已流行，只是書名一般不用「繡像」，而用「出像」、「全像」等名目（「像」又時常寫作「相」）。²小說的「出像」等轉爲「繡像」，大概在明代末年，當時所刊小說《雲



圖 1

合奇蹤》、《金瓶梅》等，書名中已見「繡像」二字。

（圖 1）³至清初以「繡像」名小說者日漸流行。到清末著名小說家李伯元在上海創辦《繡像小說》雜誌，「繡像小說」之名已風行天下。而其所指，就是今人通常所說的插圖本小說，儘管「插圖」的說法，其實並不能涵蓋整個繡像小說史。

繡像小說常被稱爲「插圖本小說」，但從小說史看，其圖並非必然依據其文「插入」，其中圖文孰先出現仍有待研究。本文擬先由圖像志的角度考察近世中國⁴繡像小說，繡像小說的形式具有圖文配置方式和具像模式兩個結構性面向。其次探討近世中國繡像小說圖文

¹ 釋道宣輯：《廣弘明集》（上海：上海書店，1989）卷 16 有沈約〈繡像題贊序〉，其中所謂「繡像」，即用彩絲繡成佛像之意。早期繡像的實物，現存最早的當數敦煌莫高窟第 125-126 窟中發現的北魏刺繡佛像殘片，繡一佛二菩薩次經圖，下有「太和十一年廣陽王」等字樣。

² 以「出像」、「出相」爲題的如明萬曆間金陵周曰校刻本《新刊校正古本出像大字音釋三國志通俗演義》、明天啓刻本《新鐫批評出相韓湘子》，以「全相」、「全像」爲題的如元刻本《新刊全相秦並六國平話》、明刻本《新刻全像按鑒演義南北宋傳題評》。又明書林劉連台刻本《鼎鑊全相唐三藏西遊傳》內封書名題作「全像唐僧出身西遊記傳」，卷端作「全相」而內封作「全像」，可見當時二詞文意相同，故可通用。

³ 以下所引繡像小說文本與圖像，均據《古本小說集成》所收諸書影印本，上海：上海古籍出版社，1991-1995。

⁴ 考慮到小說史實際，本文所謂近世中國，主要指元、明、清三朝。

不相匹配的情形，試舉刊刻時間先後不同的《水滸》小說為例，比對其圖文關係，並進一步考究圖像改動與文本之間相互依存的現象及其成因。本文企圖通過比較圖文配置方式、具像模式以及圖文匹配程度，試為近世中國繡像小說的版本鑒定和研究提供新的途徑。

二、圖像志視野中的繡像小說

從圖像志的角度考察近世中國的繡像小說，其圖文配置方式和具像模式是具有結構性意義的兩個重要方面。

（一）圖文配置方式

迄今所見的近世中國繡像小說，其圖文配置方式，主要可以分為卷首配圖式和上圖下文式兩種。有意味的是，兩種方式均來源於漢文佛經：卷首配圖式最早見於唐咸通 9 年（868）《金剛經》，上圖下文式則在 8 世紀頃日本奈良時代製作的、一般認為是以當時中國本為底本的《繪圖因果經》裏已經出現。⁵

從元明清三代繡像小說的發展歷程看，上圖下文式大致經歷了（1）相對純粹的上圖下文、（2）上圖下文而圖左右有對聯式樣的榜題、（3）上評中圖下文，這三個從簡單到複雜的階段。代表第一階段的，是元代建安虞氏刊行的《全相平話五種》，各書均上圖下文，不少圖的右上方有簡單的小字榜題。（圖 2）第二階段類型的作品數量漸多，典型的如明刊《唐三藏西遊釋厄傳》，上半每一圖的左右兩側均配有外形類似對聯的榜題，連對聯文字上下方的驚燕帶也加以模仿。（圖 3）第三階段的繡像小說，可舉明萬曆 22 年（1594）雙峰堂刻本《京本增補校正全像忠義水滸志傳評林》（以下簡稱《水滸評林》）為其代表，該上評中圖下文式小說值得注意之處有二：一是它的中圖下文部分，形式上與第二階段作品完全相同；二是在半頁中，文、圖、評三者所占空間位置是依次遞減的。（圖 4）

⁵ 參見（日）奧平英雄編：《日本の美術・絵巻物》（東京：至文堂，1966），頁 65。鄭振鐸則認為：「（唐代）『佛名經』等把佛像或菩薩像捺印在寫本佛經的上半層，其作風遺留到宋代，便成為插圖本書籍的『上圖下文』的格式了。」見所著《中國古代木刻畫史略》（上海：上海書店出版社，2006），頁 9-10。

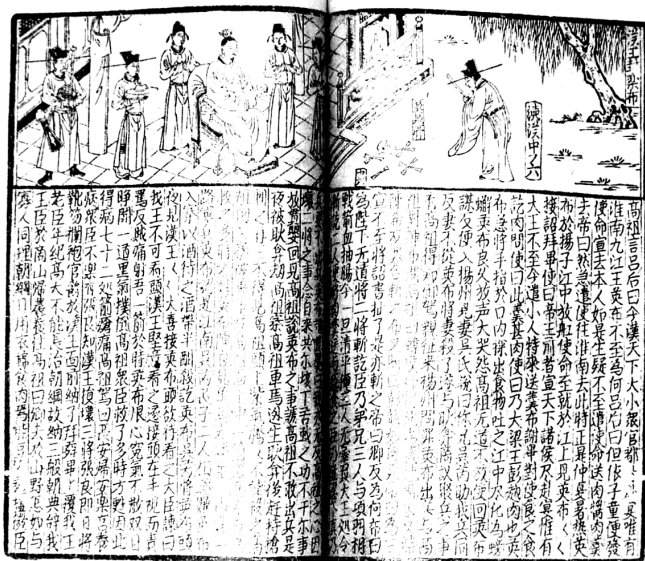


圖 2



圖 3



圖 4

相應地，卷首配圖式也大致經歷了（1）卷首半頁插圖、（2）卷首或卷中兩個半頁合成一圖或在一個半頁內上下分置二圖、（3）卷首或卷中配圖加卷首人像或僅有卷首人像，這三類基本形態。⁶第一類如著名的明萬曆間容與堂刻本《李卓吾先生批評忠義水滸傳》，每回前有兩幅半頁圖。（圖 5）第二類的前一種樣式，可舉同為明萬曆間刊的《三遂平妖傳》為



圖 5

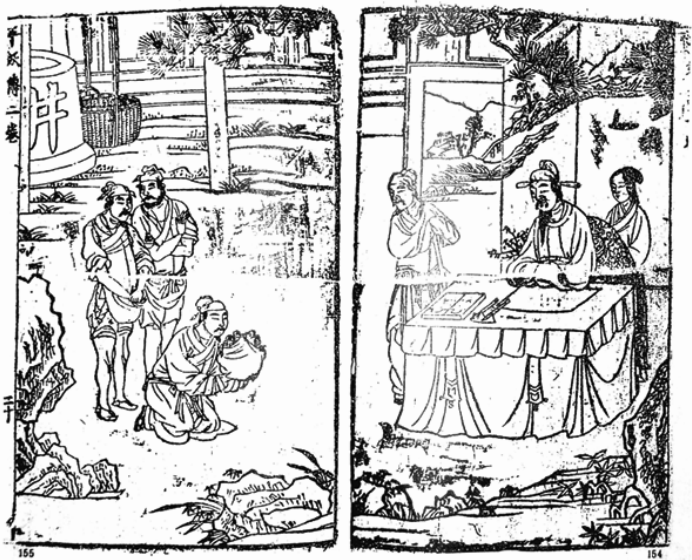


圖 6

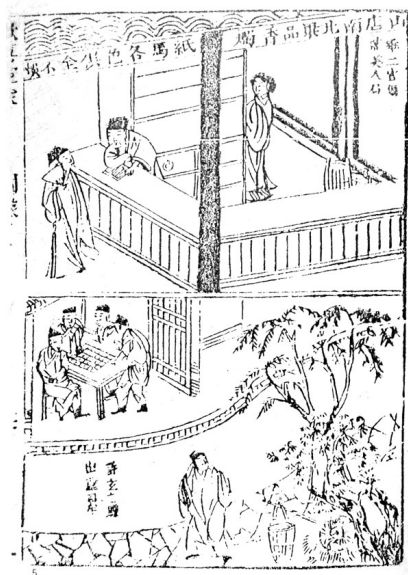


圖 7

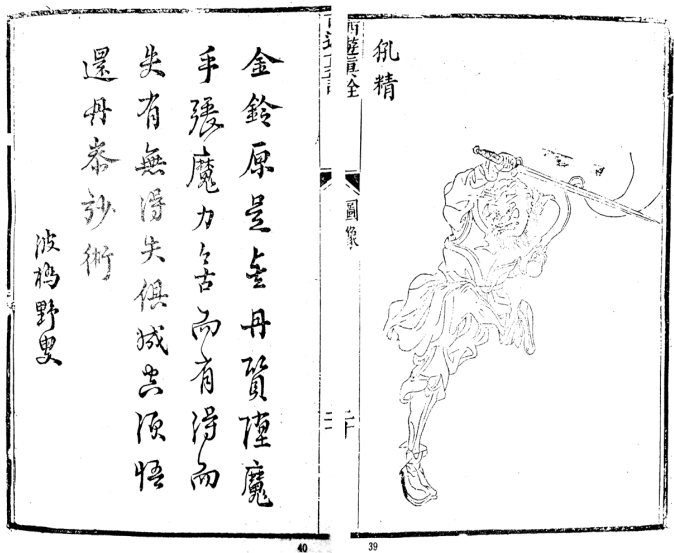


圖 8-2

圖 8-1

⁶ 卷中配圖的形式，其實是卷首插圖的活用形態。二者實際在繡像小說中時或出現交互的情形，如明末刻

例，書中用多幅兩個半頁合為一圖的插圖，和各卷文字間隔配置；（圖 6）後一樣式如明末刻本《歡喜冤家》，插圖皆在卷首，而每一半頁均配置上下兩幅橫長圖。（圖 7）第三類如清乾隆 45 年（1780）刻本《西遊真詮》，全部 20 幅半頁式插圖均置於該書卷首，且均為人像，每幀像所在頁的後半頁則皆有題詞。（圖 8）

（二）具像模式

所謂具像模式，是指繡像小說的具體圖像，在人物造型、動作等方面經常出現模式化的重複情形。就此日本學者佐佐木睦早在 2001 年已經發表〈上圖下文式插圖研究序說〉一文，以明萬曆間鄭少垣刻本《三國志傳》中的「斬首」場景，和明清白堂刻本《西遊記》「出發」、「敗陣」場面為例，提出這一頗有意思的問題。⁷

這樣的例證自不在少數，我們從多種明刊繡像小說裏，也發現凡遇地位較高者面對地位相對較低者發令、斥責等情形，圖像中用以摹繪地位較高者的當時姿態，同樣有模式存在——發令或斥責者多為右手點指對方、左腿翹置在坐椅左側這樣一種造型，即便是本該斯文的文士亦不例外。以明三台館刻本《新刻全像按鑑演義南北宋志傳》為例，這一類的「發令」場面是如此地相似，致使卷 7〈契丹主議征李晏口〉、卷 8〈蜀主分遣諸將拒守〉和卷 10〈太祖興兵親討重進〉三圖中的契丹主、蜀主和宋太祖離開榜題根本無法區分；（圖 9）而卷 8 的〈蜀主怒斬干趙二人〉和〈唐主怒斬孫李二人〉兩圖則不僅蜀、唐二主的姿勢源自固有的「發令」模式，整體構圖也留有明顯的複製痕跡。（圖 10）



圖 9-1



圖 9-2



圖 9-3

本《警世通言》，各篇卷首既有半頁插圖，同時各篇內又多加半頁其他插圖。

⁷ 佐々木睦：〈上圖下文式挿図研究序説〉，《藝叢》第 9 號，北海道：北海道大学中国人文学会，2001。



圖 10-1



圖 10-2

值得注意的是，明刊繡像小說中的「發令」模式，在更早期的元刊繡像小說已偶顯身影。如元刊《全相平話五種》之一《至治新刊全相平話三國志》（以下簡稱《三國志平話》）卷中〈孔明殺曹使〉圖裏的諸葛亮，所取姿勢即與明刊繡像小說中的「發令」模式完全相同。（圖 11）而這一「發令」姿勢中最為奇特的造型——左腿翹置在坐椅左側，其實和迄今中國佛寺內仍可見到的四大天王的腿姿造型頗為相似，則其或本源於佛教造像，亦未可知。



圖 11

此外，在《新刻全像按鑑演義南北宋志傳》的配圖部分，我們還發現了一種姑且稱之為「受聞」的模式，與「發令」模式有異曲同工之妙。此「受聞」模式與「發令」模式所表現的情境類似，也是展示地位較高者與地位相對較低者交流的場面，但不是地位較高者向地位較低者發號施令，而是反過來正在聽取地位較低者的彙報或建議。此時圖像中呈現的地位較高者，取一種頗不自然的姿勢：身體反側向面向對方，雙手在寬大的袍袖內相拱，僅頭部回轉朝向報告者。如卷 5〈漢主聽蘇后赦逢吉〉和卷 10〈趙普諫太祖用彥卿〉兩圖中，正在「受聞」的漢主與太祖二人造型即同為此模式。（圖 12）但此一奇特姿勢是否有更

早的圖像來源，尚待研究。



圖 12-1



圖 12-1

三、繡像小說中的圖文關係：

以上圖下文式通俗小說為例

如前所述，繡像小說在今天通常被稱為「插圖本小說」。但「插圖」的說法其實並不確切，因為從小說發展史看，繡像小說的圖，並非當然地是根據小說的文而「插入」書本的。換言之，在繡像小說初始階段，究竟是先有圖還是先有文，仍是一個有待研究的課題。而其發展的早期，也並不像一般想像的那樣，圖和文兩者自然是相互照應、配合默契的。

我們可以舉兩個實例——為便於於對照並說明問題，所舉皆為長篇通俗小說——其一是元刊《全相平話五種》之一《三國志平話》，其二是明刊《插增田虎王慶忠義水滸傳》（以下簡稱《插增水滸傳》），二者都是上圖下文式作品。

元刊《三國志平話》每一整頁的上半部，都配置了一幅橫長式圖畫。雖然圖畫兼跨版心左右的兩個半頁，但因原書採用了蝴蝶裝（《全相平話五種》均同），所以每幅圖並未像後世的某些線裝本繡像小說裏的圖像，閱讀時被人為割裂成前後兩個半圖，需要前後翻閱，而是一展即得全體。按理這樣的配置，就閱者對讀圖文而言是十分方便的，但事實並非如此。

我們不妨先看一下元刊《三國志平話》如何安排著名的「桃園三結義」情節。有關內容集中在該書卷上的第 6、7 兩頁，也許是因為該情節在《三國志》故事中地位重要，上圖下文的書中，第 6、7 兩頁的整頁上部，連續配置了兩張以〈桃園結義〉為題的圖像：第 6 頁是劉備居中，關、張打橫，三人圍坐暢飲，前有鼓樂吹打，後有軍衛隨侍；第 7 頁則一

邊畫劉、關、張一同走向香案，拱手正欲結拜，一邊畫半裸上身的屠夫正在試刀，身前身後環繞著即將成為祭品的白馬和烏牛。但是，當我們對著圖像檢視該書下半的文字時，發現了一個頗為奇異的現象：關於「桃園三結義」的介紹文字，在第5頁末已經開始，⁸而到第6頁後半頁末行的「三人同行同坐同眠，誓為兄弟」句，文字內容已經全部結束。因此第七頁下半部的文字，和同處一頁的上半部的第2幅〈桃園結義〉圖是根本配不上的。（圖13）

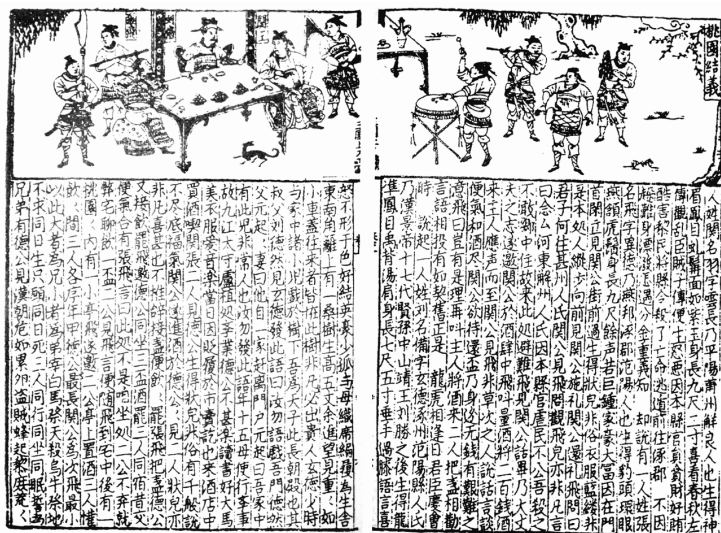


圖 13-1

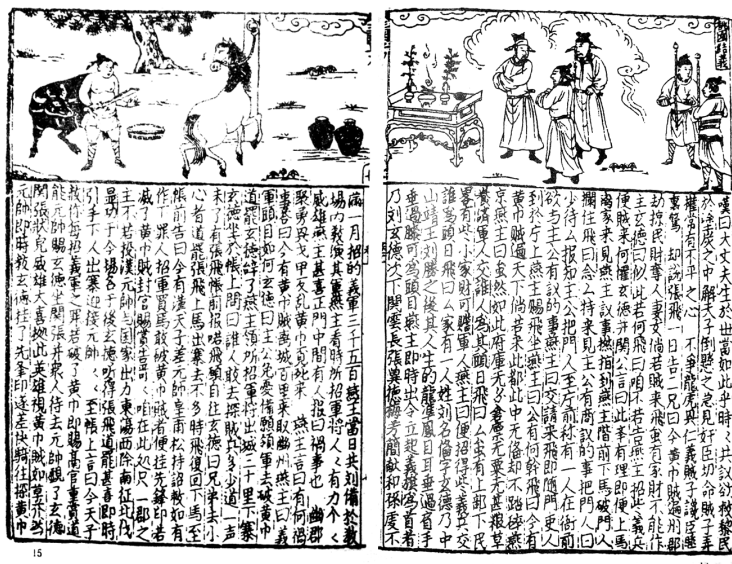


圖 13-2

⁸ 有關介紹的首句「話說一人姓關名羽」中，「話說一」三字在卷上第5頁末行之末。

無獨有偶，同樣的情形，在該書同一卷稍後的「張飛殺太守、鞭督郵」圖文部分再次出現。在第 11、12 頁上半部圖的部分，前後相續呈現的，是帶有榜題「張飛殺太守」、「張飛鞭督郵」的畫面，但對照下半部分的文字，張飛殺太守和鞭督郵的內容都集中在第 12 頁，而第 11 頁的下文和上圖〈張飛殺太守〉則毫無關係。（圖 14）

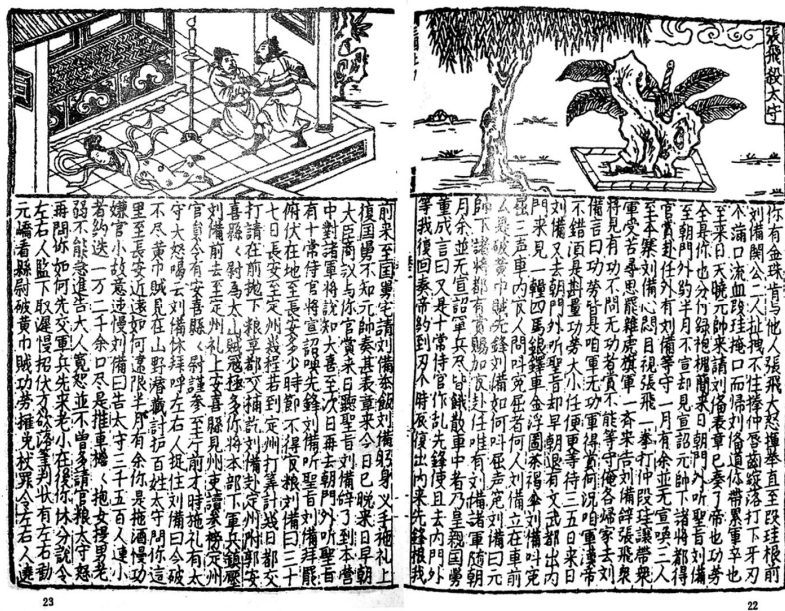


圖 14-1



圖 14-2

類似的情況，並非元代繡像小說所獨有，在明代繡像小說中亦有其例，即《插增水滸傳》。該書上半部的圖像，是以半頁為單位來配置的，每半頁上部圖的左右，均有說明本圖的榜題。在卷 15 的第 75 回「小七倒船偷御酒，李逵扯詔謗朝廷」裏，表現陳太尉奉命到梁山泊招安，最後被李逵撕了詔書的一段情節，比較發現，上圖和下文也多有兩不相配者：

次日，張幹辦、李老侯同陳太尉收拾禦酒、丹詔，出新宋門，到濟州。太守張叔夜接到府中，設筵相待……

這是該卷第一頁前半頁的文字，而那幅〈陳太尉到濟州招安〉圖，卻在這一頁的後半頁。（圖 15）接下來第 2 頁的前半頁，上半部的圖是〈阮小七舡偷飲御酒〉，（圖 16）而描寫阮小七偷飲御酒的如下文字，又延至同一頁的後半頁才出現：

阮小七叫水手抖了艙裏水，去取一瓶禦酒來，解封口。阮小七聞得馨香，和瓶一飲而盡。那裏濟事，連吃四瓶……

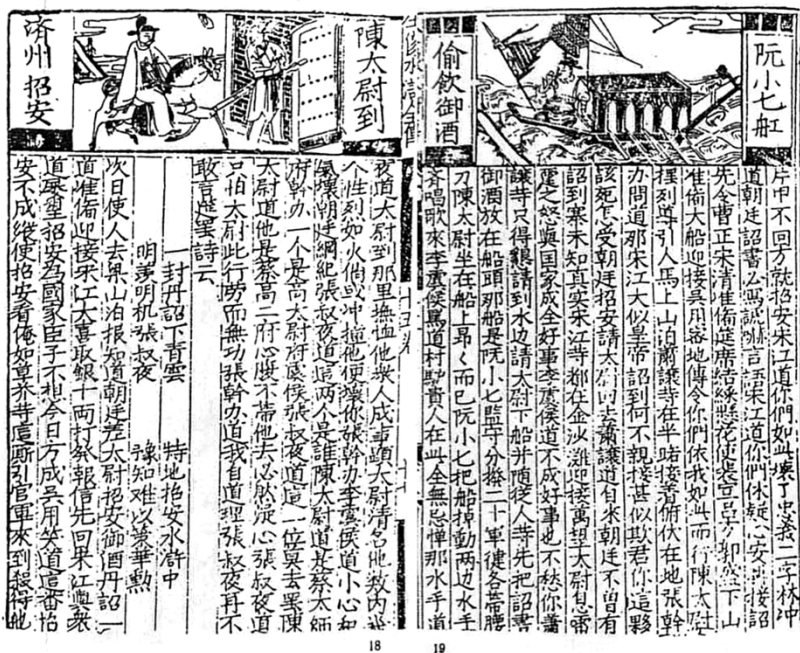


圖 15

圖 16

再下邊的第 3 頁前半頁，文字部分已經出現李逵扯詔書，而畫面同樣要推遲到後半頁

有一等人，以紙畫人物鳥獸鷹蟲之類，如手卷樣。以三尺高二木為畫杆，止齊一頭。其人盤膝坐於地，以圖畫立地，每展出一段，朝前番語高聲解說此段來歷。衆人環坐而聽之，或笑或哭，便如說平話一般。

其推論的理由，在上引文辭的最後一句「便如說平話一般」。同時，他又舉新疆克孜爾唐代壁畫、元代白雲堂本《清明上河圖》第10段等為例證，試圖復原從唐代一直流傳下來的中國看圖講故事的一般場景。⁹（就圖像史料一面而言，我們還可以舉一其書未及的例子作為補充，即中國歷史博物館藏明佚名所繪《社戲圖》。（圖18）¹⁰該圖描繪的，是民間藝人在鄉村展演鍾馗故事的場景，該圖中間偏右位置繪一人持杆豎一畫幛子，幛子上正面展示的是大幅鍾馗肖像。）

梅維恒的這些研究無疑是很有啓發意義的，其中也提到了《全相平話五種》小說，讓人略感遺憾的是，其書沒有就小說內容本身顯示的本文和圖像關係作深入的探討，而將重點轉向了印度及世界各地的看圖講故事。事實上如果我們把前述圖文不相匹配的小說的有關部分，和同一小說的後出圖文本相比較，相應部分的變化，更是意味深長。

我們比較的例證，是前面已經述及的明刊本《插增水滸傳》和《水滸評林》。兩書就文本而言，均屬小說研究界所謂的《水滸》簡本系統。

⁹ Victor H. Mair 著，王邦維、榮新江、錢文忠譯：《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》中譯本（北京：燕山出版社，2000），頁2-8。

¹⁰ 〔明〕佚名繪：《社戲圖》，《中國古代書畫圖目》第1冊（北京：文物出版社，2000），頁253，編號：京2-286。



圖 18

在《水滸評林》裏，與《插增水滸傳》第 75 回「小七倒船偷御酒，李逵扯詔謗朝廷」裏，表現陳太尉奉命到梁山泊招安，最後被李逵撕了詔書一段相應的情節，也排在第 15 卷，且所屬回目相同。但圖像部分兩相比較，變化十分明顯：原先在《插增水滸傳》裏上下圖文不相匹配的現象全部消失了，中圖和下文一一對應，而其改變的方式，顯然是重新製作了修正型的圖像或根據文字調整了圖像的編排順次。前者如《插增水滸傳》裏那幅阮小七船頭喝酒圖，到《水滸評林》裏已改成了阮小七船頭划槳圖，（圖 19）原因是該半頁圖下方的文字部分，尚未寫到阮小七偷飲御酒的内容；後者如〈李逵扯破朝廷詔書〉圖，也從《插增水滸傳》的和文字分置兩個半頁，變成了和李逵撕詔書一段文字在同一半頁上。（圖 20）這種改動，顯然是以文字性的文本為中心的，因此可以證明此時的圖文本小說，已經完全進入到僅供閱讀，而且是以提供文字閱讀為第一要務的階段。也只有這樣的圖文本小說，其中的圖像，才可以稱作是名副其實的「插圖」。



圖 19



圖 20

四、探究近世中國繡像小說圖文關係的學術意義

小說研究是中國文學史研究中的熱點之一，明清小說研究更是碩果累累。但是，由於歷史的原因，迄今為止，絕大部分涉及近世中國繡像小說的研究成果，關注的重心均在文字性的文本。間或有以圖像為討論對象的，則習慣於稱之為插圖或者版畫，所作的又純粹是美術史的工作。從圖文關係的視角，對近世中國繡像小說加以考察，相關的研究尚較少見到。

如果我們的視野不僅僅局限於單一的文學史或者美術史，而是將近世中國繡像小說視為一種融合了文學與繪畫兩種藝術而成就的一種嶄新的藝術品種，則其中的圖文關係，無疑便是相關研究的一個重要方面。而以這樣的綜合藝術品的視角理解繡像小說，其內涵肯定會比原先單一的小說或者版畫要豐富得多。

同時，探究近世中國繡像小說中的圖文關係，並不僅有理論意義，還有實際意義。其中相對而言比較有效的，是可以通過比較圖文配置方式、具像模式以及圖文匹配程度，為小說的版本鑒定和研究添加一些新的途徑。以早期繡像小說的版本鑒定而言，因為撰寫、刊行多出自民間，文字證據普遍不足或多歧義，斷代十分困難，學界因此聚訟紛紜。而如果我們把其中的圖文關係作為一個參照系加以考慮，其相對年代的考證或許可得若干進展。具體而言，繡像小說圖文完全匹配的，不一定就是晚出的小說，但圖文中出現不相匹配現象的，恐怕十有八九其底本來源相對比較早。當然，這樣的推論是否合理，或者在怎樣的範圍內是合理的，尚需學界對繡像小說作進一步的更深入的研究。

引用書目

一、近人論著

古本小說集成編委會主編：《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990年。

中國古代書畫鑒定小組 編：《中國古代書畫圖目》，北京：文物出版社，2000年。

梅維恒（Victor H. Mair）著，王邦雄、榮新江、錢文忠譯：《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，北京：燕山出版社，2000年。

鄭振鐸著：《中國古代木刻畫史略》，上海：上海書店出版社，2006年。

奧平英雄編：《日本の美術・繪卷物》，東京：至文堂，1996年。

佐々木睦著：〈上図下文式挿図研究序説〉，北海道：《饗餐》第9號，2001年。

Introduction of Relationships between Images and Texts in Illustrated Fictions from Late Imperial China: Cases of Yuan and Ming Publications

Zheng-hong Chen^{*}

Abstract

The Xiuxiang fictions are also called “fictions with interpolated illustrations”. Nonetheless, during the developments of publication of fictions, the publishers didn't always interpolate illustrations accordingly to the texts, indeed, whether the texts were prior to the images still need to be studied. This paper tries to discuss the formats of illustrated fictions by their image-text matching functions and patterns of the illustrations: Taking *Quanxiang Pinghua Sanguo Zhi* published in Yuan dynasty and *Chazeng Tian Hu Wang Qing Zhongyi Shuihu Zhuan* from Ming dynasty as examples, the author analyzes the mismatching of the images and texts in the precedent publications, and discovers the causes. In addition, through comparison of *Chazeng Tian Hu Wang Qing Zhongyi Shuihu Zhuan* with *Jing Ben Zengbu Jiaozheng Quan Xiang Zhongyi Shuihu Zhizhuan Pinglin* published by Two-mountains Studio, this paper demonstrates that the latter adjusted illustrations to correspond with the texts in purpose--only until this time that the reading of the texts attained priority in illustrated fictions. In the end, this paper points out that studies of image-text configurations and patterns of illustrated fictions and how well they matched each other could be a new way of edition identification and studies.

Keywords: Xiuxiang, fictions in late imperial China, illustrations, relationship between images and texts, edition studies of Chinese ancient books

^{*} Professor, Chinese Classics Research Institute of Fudan University, China.