
明末湖州戏曲插图的“雅化”风格

饶黎¹

【摘要】：惯常以为，明末市民文化盛行，正处于古代戏曲的繁盛期，戏曲书籍插图应该迎合市民阶层的口味，以获得更多市民的青睞。事实上，明末湖州戏曲插图流行“雅化”风格，而不是“民间化”风格。如明末苏州、武林、徽州、湖州的戏曲插图都倾向“雅化”风格，成为当时的社会风尚。在分析明末湖州戏曲插图独特风格的基础上，从经济文化、审美风尚变化等多维视角阐释形成这种风格的深层次原因。

【关键词】：明末湖州戏曲插图 雅化 民间化 画师 文人审美

早在19世纪末，受到时代学术风潮的影响，诸多学者开创了戏曲插图研究的新领域，主要从戏曲插图整理、戏曲插图地域风格的角度进行基础研究，形成多部重量级戏曲插图汇编集，如学者董康、陶湘、郑振铎、鲁迅、周芜等的研究。近年来，不少学者继续耕耘开拓，研究视角呈现出交叉性和多样化，从戏曲插图与文本关系、插图创作、戏曲插图的创作规律等方面展开研究，如学者赵宪章、徐子方等。

湖州戏曲插图的直接研究成果并不多见，以董捷的《湖州版画创作考》（2015年）和他的系列论文为代表，侧重于讨论明末湖州版画相关的出版家、刻工、画师及其代表作品。其系列论文主要围绕明末湖州版画创作中的刻书家、绘图的伪托问题、版画史文献、风格与竞争等方面进行研究。他在论文《风格与风尚——凌濛初〈北红拂〉杂剧及明末版画创作中的竞争》中，以凌氏的代表作品《北红拂》山水园林式“诗情版画”为个案，通过比较同时期流行的山水园林式版画风格，佐证文献资料，认为山水园林式“诗情版画”是在与别的刻书家“猎较”中形成的结果。他在《明末湖州版画创作和晚明版画的风格与功能》中指出以地域简单划分版画风格的弊端，并讨论形成版画的技术、时尚、竞争等多种因素。研究者还从宏观视角、编刊活动的角度探讨湖州版画，如赵红娟《晚明望族编刊活动研究——以湖州闵、凌、茅、臧四大望族为中心》、李春霞《明代湖州版画探微》等。

明末清初，许多画家或画师也参与到戏曲插图的创作中，对戏曲插图艺术水平的提高起到了不可估量的作用，如陈洪绶、仇英、王文衡、钱穀等。明末戏曲插图体现了由“民间性”“世俗性”向“艺术性”“文人化”的重要转变。在《明史》《万历十五年》《明末大变局》中详尽地描绘了明代复杂多变的历史语境。惯常以为，“晚明时期，社会经济的发展导致资本主义萌芽的出现，享乐主义的生活方式日渐流行”¹，同理，在明末市民文化盛行的时代，书籍插图应该迎合市民阶层的口味。但在这个时期，却盛行戏曲插图的“雅化”风格，而不是迎合市民的“世俗化”风格。本文在分析明末戏曲插图独特风格的基础上，以湖州戏曲插图为例，从经济文化、审美风尚变化等多维视角阐释形成这种风格的深层次原因。

一、明末湖州戏曲插图的“雅化”表达

明末，全国出版中心从福建转移到了江南，逐渐形成苏州、武林、湖州等出版中心，这些出版中心的戏曲插图普遍趋于“雅化”风格。明代早期，戏曲插图风格较为粗糙，“民间化”色彩浓厚。民间工匠多师徒传承，不太讲究绘画语言的塑造，画面多简单、粗糙。比如明宣德年间金陵刊本《金童玉女娇红记》插图、明万历年间建安刊本《重镌出像音释西厢评林大全》，插图都具有鲜明的“民间化”特点，画面较粗犷，人物较大，多以表现舞台场景为主。天启年间，湖州戏曲插图异军突起，涌现出许多

¹作者简介：饶黎，南京晓庄学院新闻传播学院副教授

安徽财经大学艺术硕士专业学位授权点客座教授

基金项目：2019江苏省社科基金一般项目“江苏现当代水墨语境研究”（19YSB009）阶段性成果

精彩的作品，其“雅化”风格独具特色，以山水园林背景为主，人物微小，透出“雅化”之境。

目前所知，几乎所有的明末湖州戏曲插图皆由画师王文衡绘稿。据资料统计，画师王文衡署名绘稿的湖州戏曲插图共九种，分别是：《琵琶记》四卷、《红拂记》四卷、《邯郸梦》三卷、《牡丹亭》四卷、《南音三籁》四卷、《西厢记》五卷、《红梨记》四卷、《明珠记》五卷、《艳异篇》十卷。学者董捷经过研究，认为没有署名的戏曲插图《董西厢》也属于王文衡的作品。《董西厢》被民国陶湘收录在他编辑的《明刻传奇图像十种》中，其插图风格与这本书中王文衡的作品风格相似，应该属于画师王文衡的作品。

明末湖州戏曲插图与同时期金陵、苏州、武林、徽州戏曲插图相比较，有共性。共性突出表现在，不同地域的戏曲插图，都趋于“雅化”风格。画师运用绘画语言，营造出充满想象力、诗情画意的意境。这些戏曲插图具体外化为以下两方面的特征。

1. 虚实相生、人微景大、意境深远

虚实属于画面章法的重要规律之一，对画面空间拓展和意境渲染起到了重要作用。对于明末湖州戏曲插图而言，虚实相生不仅体现在戏曲插图人物与背景的布局关系中，还体现在“留白”“三远”等绘画技法方面。

从人物背景虚实关系视角看，明末戏曲插图主要存在四种人物背景虚实关系类型。除了微小人物为虚处、细致背景为实处类型外，还有突出人物为实处、简单背景为虚处类型，突出人物为实处、细致背景为虚处类型，微小人物为虚处、简单背景为实处类型。

研究发现，以上类型呈现出一条演变规律：从刚开始突出人物为实处、简单背景为虚处类型发展成为微小人物为虚处、细致背景为实处类型。明初，戏曲插图以福建为出版中心，戏曲插图表现为人物突出、背景简单的特征；明中期，建安戏曲插图也表现为人物突出、背景简单的特征。如明万历九年（1581），建安书林南阳堂叶文桥绣梓《新刻增补全像乡谈荔枝记》插图、明万历二十年（1592）建安熊龙峰中正堂刊本《重镌出像音释西厢评林大全》，插图皆属于人物为实处、简单背景为虚处的类型。明代早、中期的戏曲插图倾向于“民间化”；而明末湖州戏曲插图与之前的戏曲插图风格明显不同，表现为细致背景为实处、微小人物为虚处的类型，趋于“雅化”风格。

在戏曲插图的边缘处，画师巧妙地延伸出想象的空间，描绘出色景的局部，引导观者展开想象空间。如：《牡丹亭》插图“添眉翠摇佩珠”，画面中仅刻画了小姐、丫鬟，以及局部闺阁、些许错落参差的太湖石、花草树木、蜿蜒曲折的栏杆等。通过观看这些内容，不由地让人联想到此景位于花园中。在时空交错的另一个空间，杜宝和私塾先生陈最良正在等待小姐拜师读书。这些为接下来的游园惊梦、魂游等一系列重要剧情做了铺垫。《邯郸梦》插图“山色水光相照”，画面虚实结合，空间辽阔，近景矮山小树历历在目，中景波光粼粼，远景若隐若现，绵延的山脉一直蔓延到画面之外，令人心驰神往。

“虚实相生”强化了空间，又创造了万千意境。湖州茅瑛刻戏曲插图《牡丹亭》与金陵、武林、苏州《牡丹亭》插图相比较，更加强调虚实呼应、渲染意境。金陵插图线条粗犷，受徽州插图的影响，多近景描绘，注重内心情绪的表达。而茅瑛刻《牡丹亭》插图以细致的山水园林背景为实处，微小人物为虚处。“山水元素”的介入，形成了这组插图独特的风貌。在形式方面，许多戏曲插图传承了山水画虚实相生的图式，并融入绘稿画师的真切感情，通过虚实手法，营造出空间和诗一般的意境。

戏曲插图根据画面需要，巧妙地构思，或藏或露，营造出文人趣味。如《牡丹亭》第十幅插图题词：“落日摇帆映绿蒲”。插图题词来自《牡丹亭》第四十二出《移镇》中[长拍]里的词曲：“落日摇帆映绿蒲。”²黄昏下，绿树映衬着摇起的白帆。四十二出《移镇》中军情紧急，杜宝在扬州奉命移镇淮安。插图描绘了秋天傍晚，杜宝正乘船从扬州去淮安平定李全骚乱的情景。实处近景是树木、船和六个人物，虚处远景有树、云、房屋。水面线条细密，远山疏朗。这幅插图疏密得当，虚实呼应，表现出此刻杜宝丧女的悲痛。元倪瓒在《云林画谱》中写道：“所谓疏者不厌其为疏，密者不厌其为密，浓者不厌其为浓，淡者不厌其

为淡。”³清邓石如语：“字画疏处可使走马，密处不使透风，常计白当黑，奇趣乃出。”³明代戏曲插图采用虚实相生、疏密简繁等方式，烘托出画外之味。

2. 线条生动、长皴点缀、传情达意

不同于明初民间化风格的戏曲插图，明末湖州戏曲插图经过画师巧妙构思，名工精雕细琢，生动的形象跃然纸上。这种“雅化”风格的戏曲插图，线条生动、流畅自然，如《牡丹亭》插图中的远山，粗笔刻绘得入木三分，线条之间气脉相连，或笔断意连，勾勒出形神兼备的形象。这些粗细交织的线条，墨色并不完全相同。从《华行云小像》插图的衣纹来看，笔尖至笔尾的转折处有多处微妙变化，或浅或深，或浓或淡，有节奏地延伸着。明末湖州戏曲插图多用粗笔勾出山石，笔迹草草，而意味深长。细笔则绵绵密密地描绘着水纹、衣纹的深处，虚实生动，一股浓郁的书卷气扑面而来。

地域戏曲插图出现了山水风格合流的趋势。徽州戏曲插图中也有粗笔形式，勾勒出人物、山水背景。如万历时期徽州戏曲插图《徐文长先生批评北西厢记》，“插图所用的写景手法是粗笔写意，可谓是兼工带写的典型之作。在描写‘伤离’的场面时，作者以潇洒的笔墨勾画远山和近山，且有古松立、鸿雁翔空”⁴。还有的戏曲插图采用粗细笔结合的手法描绘山水。万历年间，武林虎林容与堂刊本《李卓吾先生批评红拂记》，“绘刻极为精工，图双面连式，注重山水背景的描绘，以景物烘托情节，山水已成为主体，图中山石的点染，林木的明暗，粗与细的结合，虚与实的表现，皆与题相呼应，构图别致，刀法疏朗寥阔，苍劲而又不失圆润，线条流畅，生趣盎然”⁵。明代金陵戏曲插图还出现了更加细腻的风格。如“《千金记》中的‘夜宴’一图刻得既工整又细腻；《北宫词记》仅附双面连式图一幅，绘刻精致清丽，给人以细腻缠绵而又清纯典雅的美感，是典型的徽派风范”⁶。

“《说文解字》对‘皴’的解释是：‘皮细起也，从皮夂声。’而‘皴’与绘画的关系早在《梁书·武帝纪》中就已经出现：‘执笔触寒，手为皴裂。又绘法。’随着绘画的不断发展，表现自然山水中山石树木的脉络、纹路、质地，逐渐产生了皴擦的笔法，形成中国画独特的专用名词‘皴法’。而且，各个时期山水画家们不断对皴法进行解析、探索和创造，逐步在山水画皴法上形成一整套完整而独立的技法系统。”⁷“皴点”源于绘画技法。“中国画的表现技法包括点和线组合。但最初发展起来的是线，是用线来表现人物形象。在山水画和花鸟画开始萌芽的时候，不但花鸟用线来勾勒，山水主要也是通过线来表现的。大抵自唐代开始，山水画逐渐趋向点线结合，经历五代、两宋，而臻于成熟。到了元代，可以说达到极高的境界了，皴、擦、渲、染、干、湿兼用。”⁸湖州戏曲插图画师借鉴了“披麻皴”的手法，讲究用笔变化，运用“点”装饰戏曲插图画面和意境营造。使用粗细笔勾画出太湖石的阴阳向背，并且在石头的交界处，点缀少量的“皴点”。用这种方式衬托出太湖石圆浑的形体和质感，传达出画师的闲雅之意。

明代万历时期，徽州插图、武林插图以及建安插图也使用了类似的“皴点”。万历三十七年（1609），徽州插图《坐隐先生精订快捷方式弈谱》，由汪耕绘图。“画中满园的假山、石坡，只是以线勾画轮廓，而石质的阴阳向背，画家则使用了中国画中的‘皴点’来表现。”又“钱贡画《环翠堂园景图》堪称鸿篇巨制。《环翠堂园景图》也使用‘皴点’的表现手法。这种表现手法，给雕刻者带来很大的难度。从画面看，由于刻者准确地地在版面上再现了画稿上的每个‘皴点’的具体形态，使得画面疏密适当、气韵生动”⁹。又如万历四十七年（1619），武林插图《顾曲斋元人杂剧选》，“《顾曲斋元人杂剧选》别题《古杂剧》，所绘镌人物姿态各异，尽能曲尽其态，环境氛围的点染也极为成功，被认为是武林戏曲插图中最有特色的”⁹。万历年间，建阳萧腾鸿师俭堂刊本《陈眉公批评西厢记》插图中，地面有疏密相间的“点”。“吸收了徽派、金陵派的版画风格，并把中国传统水墨画的皴法运用到雕版艺术中，朝着工细、活泼、精整的方向发展。”⁹

从以上资料可知，明代戏曲插图善于借鉴“点”“皴”手法来描绘山石，打造氛围，传递情感。有的插图以“皴”为主，“点”为辅，点染山石。如徽州插图《环翠堂园景图》，以繁密的“皴点”为主，表现出石头的阴阳向背；而武林插图《顾曲斋元人杂剧选》，有选择性地使用“皴点”，如地面或园林石头边界处，略加墨点。湖州戏曲插图多采用稀疏的长皴，描绘出石的阴阳向背，并在交界处稍微用点渲染画面。甚至把远处的“点”化作茂林，烘托出意境之美。湖州戏曲插图中“皴点”的独特性表现在，采用稀少的“披麻皴”勾画出物体的阴阳向背，使用少量、疏密的“点”概括远景，追求“致虚极，守静笃”¹⁰的雅境。

湖州戏曲插图借鉴了其他地域插图的特点，并融会贯通，采用粗细线条、长皴兼少量“点”来塑造戏曲插图形象，表现出情景交融、充满雅趣的审美风格。

与其他地域插图相比较，湖州戏曲插图《牡丹亭》中“约会”场景更趋于“雅化”。如《玉茗堂四梦》之《还魂记》，明万历年间苏州刊本，单面版式，图题：第五折游园。画面来自剧本《牡丹亭》第十出《惊梦》，描绘杜丽娘在闺阁熟睡，睡梦中与书生柳梦梅在花园相遇。插图人物环境描绘简单，画面右下角人物突出，杜丽娘趴在闺阁桌子上入梦，左上角直白地描绘了柳杜花园约会的情节。在明刊本《谭友夏批点想当然传奇2》插图中，热恋中的耿生与娇娃深情相拥。而茅瑛刻《牡丹亭》为双面版式。最重要的是，画师王文衡笔墨隐微曲折，点到为止，又加上巧妙的想象力，营造出情景交融的环境，描绘了丽娘重游故园后，在山水之畔、花枝茂盛的阁楼上熟睡的情景。

综上所述，明末湖州戏曲插图采用传统绘画语言，如“三远法”“留白”“藏与隐”等，巧妙构思，表现出虚实相生、人微景大、线条生动、长皴点缀的戏曲插图特征，这些戏曲插图借景抒情、传情达意、意境深远。

二、明末湖州戏曲插图的“雅化”审美趣味

明末湖州戏曲插图“雅化”的审美趣味不仅表现在采用传统山水画、人物画元素方面，还表现在插图内容蕴含着文人的生活趣味。

明末湖州戏曲插图中，有文人雅集、绣阁香闺、才子佳人等，点景人物虽然身形微小、面目模糊，却被赋予“雅化”审美趣味。这些戏曲插图除了借鉴中国山水画、花鸟画和人物画的绘画语言外，戏曲插图中所描绘的瓶花、园林山水、屋顶神兽、高大的太湖石、“楼阁重楼”¹¹等，处处透露着雅致的生活情趣，以及明末文人寄情山水园林的理想精神空间。

这些插图表现出文人的“雅化”。明末湖州凌濛初刻朱墨套印本《西厢记》第八幅插图“崔莺莺夜听琴”，取自《西厢记》第二本。崔相国夫人以莺莺许配给郑恒为理由，拒绝了张生和莺莺的婚事，这令相爱的人痛苦不已，又万言难诉。夜晚，张生抚琴一曲，借此倾吐对莺莺的不舍和爱慕。插图的画面中心，描绘了竹林茂密的庭院里，张生头戴唐巾，身穿圆领宽袖长衣，坐在西厢书斋窗前暗自神伤，独自抚琴，抒发悲痛和无奈。另一侧墙外的莺莺和红娘侧耳倾听：“莫不是步摇得宝髻玲珑……莫不是铁马儿檐前骤风？”¹²莺莺的头转向古琴声处，她在长长地叹息。张生抚琴是文人雅事之一，抚琴、吟诗、作画、焚香、宴饮、下棋等均被视为古代文人的雅事。朱墨套印本《西厢记》第二幅插图“崔莺莺烧夜香”，描绘了莺莺在红娘陪伴下，月夜焚香，张生在太湖石后深情相望。此外，第十五幅插图“短长亭斟别酒”、第十七幅插图“小琴童传捷报”等也表现出文人的风雅，令人心旷神怡。

以上这些雅事被巧妙地设置在山水园林之间，寄情文人的理想与哀愁。如《西厢记》中的“崔莺莺夜听琴”插图，画面以张生在书斋窗下抚琴为中心点，书斋前水流潺潺，书斋外修竹婆娑摇曳，远处夜空彩云追月。画师以自然景色与张生悲伤的心理状态配合，表现出文雅又忧伤的意境，更加衬托出张生此刻百感交集的情绪，令人痛心。此外，《西厢记》中“短长亭斟别酒”插图、“小琴童传捷报”插图都以山水园林为背景，传达“雅化”趣味。这些插图还采用了中国画的跋款形式。《西厢记》第二幅插图题词“张君瑞庆团圆”。这是王文衡的绘稿作品，左下角写“吴门王文衡写”；印为“青城”。还有的题有“仿仇十洲”“仿赵松雪”等。整体上看，这些作品在审美趣味上，以闲静幽雅的文人趣味为追求。

文人画家乐于以景物寄寓情怀。画师的戏曲插图承袭了这种文人画模式，折射出文人艺术气息。如瓶花多次出现在《牡丹亭》插图中，《牡丹亭》第一幅插图、第四幅插图、第五幅插图、第十二幅插图分别出现了瓶花。第一幅插图题词来自《牡丹亭》第五出《延师》中[前腔]里的词曲：“添眉翠，摇佩珠，绣屏中生成士女图。”¹³屋内，杜丽娘对镜描眉。人物左边有一张长方形的桌子，上面参差摆放着插花、香炉、瓷器等，这些物品以及屋前的太湖石，都是明代文人喜爱的雅玩摆设。第五幅插图题词“楼上花枝照独眠”，来自《牡丹亭》第十二出《寻梦》中[意不尽]里的词曲：“咱杜丽娘呵，少不得楼上花枝也则是照独眠。”¹³

这幅图描绘丽娘故园重游后，心情沉闷。图中杜丽娘在闺阁里熟睡，闺阁的窗下摆放着一个瓶花。

传统文人要“文以载道”，自由抒发情感，案头清供、居室陈设、园林建筑等皆为文人的兴趣所在。明代瓶花受到了文人雅士的钟爱。瓶花源于中国魏晋南北朝，当时为佛前供花；至隋、唐、宋代达到盛期，风行于民间；元代略衰微，至晚明江南园林中，瓶花极受文人推崇，清朝中后期由盛转衰。明代艺术家张谦德、文震亨、陈洪绶都是瓶花艺术的践行者，晚明画家陈洪绶热衷于以瓶花寄情，笔下的《闲雅如意图》里，文士与瓶花相伴；《瓶花图》研究如何插花，提供了珍贵的插花范本；《授徒图》描绘了折枝后如何插瓶的实例。插图中文人雅士正襟危坐地教授闺阁女子学习插花。此外，瓶花著作以张谦德《瓶花谱》、袁宏道《瓶史》和高濂《瓶花三说》为代表，影响深远。还有陈诗教《灌园史》、王象晋《群芳谱》、文震亨《长物志》，以及许多野史、笔札等，详细描述了中国传统瓶花艺术。

《牡丹亭》第一幅、第五幅插图里的瓶花小巧精致，花枝参差不齐，表现出文人画的自然之意。插花又表达出画意：“着瓶中，令俯仰高下，斜正疏密，皆有意态，得画家写生之趣，方佳。”¹⁴插花如同作画，疏密妥当，捕捉住花叶动人有趣的片刻，不是东拼西凑地随意乱搭。按照文震亨《长物志》里的说法，“插花不可太繁，亦不可太瘦。多不过两三种，高低疏密，如画苑布置方妙”¹⁵。这种观点与张谦德《瓶花谱》的说法一致：“小瓶插花宜瘦巧，不宜繁杂。若止插一枝，须择枝柯奇古，屈曲斜袅者。欲插二种，须分高下合插，俨若一枝天生者；或两枝彼此各向，先凑簇像生，用麻丝缚定插之。”¹⁵明代瓶花追求自然美，随意采撷几枝花，便觉得幽雅怡情。

戏曲插图反映了明代文人的审美趣味。湖州戏曲插图通过山水意趣表现出“雅化”的文人生活趣味，暗合了文人远离市井喧嚣的归隐心曲。

三、“雅化”风格的形成原因

湖州戏曲插图不是以人物为主，而是以景色为主，即以人物点景的手法表现故事情节。插图采用了传统绘画的留白、平远等技巧，营造“雅化”之境。这种“雅化”风格经历了一个漫长的演变过程。戏曲插图的风格变化必然与戏曲在不同朝代的变化和所属地域的不同有一定关系。明代戏曲艺术空前繁荣，其传播方式也发生了巨变，不同于宋元、明前期的勾栏瓦舍，戏曲传播逐渐由民间剧场转移到了更广阔的领域，如宫廷、官府等，戏曲转变成以南曲声腔为主流的时代。同时，文人士大夫嗜好戏曲，许多文人介入了传奇的创作队伍，戏曲呈现出文人化的审美趣味。从这个大背景看，湖州戏曲插图“雅化”风格的形成主要受到了以下三个方面的影响：

1. 书籍出版、文化繁荣的影响

明末，商品经济日益发达，书籍出版及销售异常兴盛。“在16世纪，跟书籍和知识的普及同样可喜的，是印刷术和出版事业的发展。据一位专家说，在明朝的后半期，印刷达到了一个很高的水平，如果没有超过以前各个时期，也与之相等。”¹⁶万历时期，文人、画家、出版商合力编辑文本与插图结合的书籍，以满足不同阶层读者的需求。如孔尚任《桃花扇》中书贾蔡益的独白，描述了金陵三山街书市的繁华景象：“天下书籍之富，无过俺金陵；这金陵书铺之多，无过俺三山街；这三山街书客之大，无过俺蔡益所。你看十三经、廿一史、九流三教、诸子百家、腐烂时文、新奇小说，上下充箱盈架，高低列肆连楼。”¹⁷从侧面描绘了明末繁华的市井文化与雅文化的交融。当时徽州、金陵、苏州、武林、湖州等地的刻书业兴旺发达，出色的戏曲插图作品层出不穷。同时，书籍刊刻竞争日益激烈，出版商为了牟利而重视刊刻质量，书商与文人合作成为时代特色。

在这种出版文化环境中，书商为了吸引消费者的眼球，谋取利润，往往在戏曲书籍中添加精美插图，不惜重金聘请画师参与戏曲插图创作。湖州戏曲插图自明泰昌、天启以后逐步兴起，文人出版家凌濛初、闵齐伋不仅亲自参加书籍的点评，还聘请画师绘稿，出版高质量的插图书籍。画师紧跟当时的创作风尚，绘制的戏曲插图多为流行的文人艺术形式，趋于“雅化”趣味，以此来提高戏曲书籍及其插图的竞争力。

2. 中国传统绘画和地域插图的影响

明末湖州戏曲插图受到传统山水画、同时代主流绘画观念的影响。明代莫是龙重视文人画的“笔墨”技法，他在著作《画说》中，从禅学南宗和北宗，以及文人画创作的角度，提出山水画也有“画之南北二宗”的看法。同时期的董其昌，赞同莫是龙的这种思想，并阐释了文人画南北二宗的演变历史。“文人之画，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹所学也。”¹⁸此外，他极其推崇王维的诗画，“余谓右丞云峰石迹，迥合天机，笔思纵横，参乎造化，唐以前安得有此画师也”¹⁸。董其昌的文人画思想对明末和后世影响深远。

明中晚期，朝廷日益腐败，各种社会矛盾剧烈，宦官专权，倭寇威胁，整个社会充满了动荡和不安，江南文人无心从政或仕途不畅，因此转向风景秀丽、经济繁华的吴门，去追求一种寄情于艺的安逸生活。明代中叶吴门画派崛起。吴门画派上承元四家，延续董、巨画风，成为明代著名的绘画流派。吴门画派名流辈出，如人们耳熟能详的吴门山水领袖，善诗文、书法、山水、花鸟、人物画的沈周，之后杰出画家如文徵明、唐寅、仇英、钱谷等。此画派集传统艺术大成，践行艺术推陈出新，表现当时文人的日常生活和艺术理想，并参与市场活动，形成士商互动。

“明代戏曲版画在万历年间出现了重大转变。”¹⁹万历后期的插图向文人雅趣靠拢。其中一个很重要的原因是画师的参与，如丁云鹏、王文衡、汪耕、钱贡、郑重、吴逸、蔡冲寰、陈洪绶等参与其中。画师不同于早期不知名画工，他们受到文人画影响，把绘画理论、技法融入插图中，绘画之布局、远近疏密、巧妙笔法等皆被吸收使用，提高了插图的艺术表现力，满足了消费者的案头玩赏需求。甚至，涌现出可以视为独立于文本之外、艺术价值较高的戏曲插图作品。如王文衡所绘的《牡丹亭》四卷、《邯郸梦》三卷，陈洪绶所绘《张深之先生正北西厢秘本》五卷等。

而且，明末地域插图风格趋于一致，金陵、苏州、徽州、湖州等地域的插图皆流行以山水园林为背景的“雅化”风格。其中，湖州戏曲插图既表现出与同时期插图一致的“雅化”风格，又独具特色，其戏曲插图的独特性突出表现在画面人物微小、以山水为主，充满“雅化”之境。这是因为经济文化相对发达的地区出现了流行艺术形式，逐渐影响到其他地域的艺术面貌。

3. 画师绘画风格的影响

明代戏曲有一个重要的变化，即戏曲从以剧作家为中心向以舞台表演为中心的转变。与此同时，戏曲插图主要呈现出两大转变：其一，明代戏曲插图的地域转变。明末，插图绘刻中心由福建、金陵、徽州逐渐转移到江南的苏州、武林和湖州等地区。其二，戏曲插图作者身份的转变，由无名氏插图，到画师、文人参与戏曲插图的创作。

随着明代戏曲的繁荣、大众阅读需求的提高，戏曲书籍出版业也兴盛起来。这种现象引起了文人的注意，文人和画家群体加入戏曲书籍出版队伍，不仅提高了戏曲书籍的质量，也使戏曲插图朝向艺术性发展，出现不同艺术之间相互影响、相互吸收的情况，还有地域风格之间的相互影响。明代已经形成了成熟的绘画三大科，即山水画、花鸟画、人物画。随着时代的发展，绘画语言被应用到戏曲插图领域，使明代戏曲插图焕然一新，充满文艺气息。

画师个人风格对戏曲插图艺术有重要的影响。画师画山水“意在笔先”²⁰，又以诗入画，与戏曲剧本、舞台表演交相呼应，刻画出情景交融、趣味盎然的万千气象。实际上，这些戏曲插图是画师、出版家、刻工合力的结果，其风格也受到三者观念的影响。如文人出版家凌濛初、臧晋叔等比一般的出版商更注重戏曲书籍的质量和艺术品位，因而书籍中的插图也极为讲究。尽管明末戏曲插图由画师、刻工和作坊主合作完成，但戏曲插图的“雅化”风格主要受到绘稿画师及其艺术观念的影响。画师将绘画语言转移到了戏曲插图上，打破了民间戏曲插图的风格形式，形成了新面貌：画面不再以人物为中心，而是以山水为中心，虚实相间、疏密有致，线、点、皴、擦自然雅逸，追求意境。此外，画师深谙戏曲内容，运用绘画技巧和理论，描绘出富有诗情画意的戏曲画卷。

明末是市民阶层崛起的时代，这个时期的湖州戏曲插图没有完全迎合市民趣味，而是在“民间化”风格的基础上，采用了传统山水画、人物画等形式，追求诗情画意，突出文人“雅化”审美趣味，以此提升戏曲插图的品质。在潜移默化中，文人艺术对提升市民欣赏品味起到了重要的引领作用。明末戏曲插图的“雅化”转向，成为文人艺术对民间艺术渗透、影响的一个典型案例，值得深思。

注释：

1[1]赵金领：《〈陶庵梦忆〉中窥探晚明乐舞的“雅”与“俗”》，《当代舞蹈艺术研究》2020年第4期。

2[1][明]汤显祖著、徐朔方笺校：《汤显祖集全编》，上海古籍出版社2015年版，第2760页。

3[2][3]张志民、谭逸冰：《中国山水画构图研究》，山东美术出版社2002年版，第24页，第24页。

4[4]中国版画全集编辑委员会编：《中国美术分类全集·中国版画全集》第4卷《明代版画》，紫禁城出版社2011年版，第44页。

5[1]中国版画全集编辑委员会编：《中国美术分类全集·中国版画全集》第4卷《明代版画》，紫禁城出版社2011年版，第44页。

6[2]王伯敏：《中国版画通史》，河北美术出版社2002年版，第12页。

7[3]张昆鹏编著：《沈周的绘画世界》，四川美术出版社2011年版，第8页。

8[4]周积寅：《中国画学精读与析要》，上海人民美术出版社2017年版，第331页。

9[5][6][7]中国版画全集编辑委员会编：《中国美术分类全集·中国版画全集》第4卷《明代版画》，紫禁城出版社2011年版，第32页，第23页，第23页。

10[8][春秋]老子：《道德经》，广西民族出版社1996年版，第69页。

11[1][明]计成著、刘艳春：《园治》，江苏凤凰文艺出版社2017年版，第83页。

12[2][元]王实甫著、张燕瑾校注：《西厢记》，人民文学出版社2015年版，第114页。

13[1][2][明]汤显祖著、徐朔方笺校：《汤显祖集全编》，上海古籍出版社2015年版，第760页，第2650页。

14[3][日]合山究编写：《明清文人清言集》，中国广播电视出版社出版1991年版，第45页。

15[4][5][明]袁宏道、张谦德著，李霞编著：《瓶花谱·瓶史》，江苏凤凰文艺出版社2017年版，第204页，第120页。

16[1][美]牟复礼(Mote, Frederick W.)、[英]崔瑞德(Twitchett, Denis)编，张书生等译：《剑桥中国明代史》，中国社会科学出版社1992年版，第446页。

17[2][清]孔尚任：《桃花扇》，三晋出版社 2008 年版，第 115 页；参见徐子方《〈桃花扇〉的文化解读》，《江苏社会科学》2018 年第 2 期。

18[3][4]许祖良：《中国绘画思想史》，南京大学出版社 2018 年版，第 334 页，第 334 页。

19[5]学者王伯敏、郑振铎、钱存训都认为明代进入了插图盛期，其中学者郑振铎、王伯敏以为万历是戏曲插图黄金时代的重要转折点。学者周亮所著《明清戏曲版画》，也反映出了这种变化关系。

20[1]俞健华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社 2014 年版，第 600 页。