

《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化

馬孟晶

國立故宮博物院書畫處編輯

明代小說、插圖、與出版文化

作為案頭閱讀之用的通俗小說是從明代才開始出現的一種新的文學形式，¹雖然從其前身的、似乎更為訴諸於聽覺的講唱變文或「說話」形式時，圖像即已伴隨出現，²但當它成為可廣泛被攜帶與閱讀的讀物，視覺的向度便相對變得更為突出。在逐漸發展的過程中，從萬曆二十年(1592)到明末則可說是通俗小說創作在質與量雙方面加速發展、乃至欣欣向榮的時期，³這些作品多半都是透過商業性書坊的刊刻出版，而進入市場廣為流傳。晚明恰好也是中國出版印刷史上質量兼具的高峰期，這種種條件造就了小說刊印的繁盛榮景，而其中有許多作品的刊本也附有篇幅與精粗程度不一的版畫插圖，而且數量往往相當龐大，⁴雖然讀小說當以閱讀文本為主，但小說刊本的組成元素遠比核心文本更為複雜豐富，刊印者常會添加從序跋、凡例、到評點、插圖等各種附錄，其中往往透露出許多值得進一步分析考量的訊息，有助於理解作品從創作、發行、到流傳的脈絡。

如果將整本出版物視為一件經過整體設計規劃的產品，插圖在其中所扮演的角色亦不可小覷。正因為通俗小說通常都具有商品性格，書坊主人為了促進書籍的銷售，往往會增添插圖和評點，以吸引讀者的注意。⁵而且插圖本就是根據文本的情節而轉譯為圖像，所呈現出來的可說是插繪作者對於文本的一種理解與詮釋的角度，再加上書坊基於銷路的考量，常常會順應讀者的需要或喜好，來作書

¹ 陳大康，《明代小說史》，(上海：上海文藝出版社，2000)，頁 23。

² 講唱變文常與變相圖同時宣講，而「說話」刊本也常附有插圖。胡萬川，〈傳統小說的版畫插圖〉，《中外文學》16:12，(1988, 5)，頁 32。

³ 陳大康，同上，頁 364-367。

⁴ 舉例而言，長篇小說如萬曆十九年(1591)金陵萬卷樓刊《三國志通俗演義》附插圖兩百餘幅；萬曆二十年(1592)金陵世德堂刻《李卓吾批評西遊記》附插圖一百幅；萬曆三十八年(1610)杭州容與堂刊本《李卓吾先生批評忠義水滸傳》有插圖兩百幅；杭州書坊所刻崇禎版的《新刻綉像批評金瓶梅》附有兩百幅圖；天啓間兼善堂出版的短篇小說選本《古今小說》也配有插圖八十幅，數量都相當眾多。若是上圖下文式的配置，插圖的數量更是倍增，像萬曆二十二年(1594)福建余文台梓本之《京本增補校正全像忠義水滸志傳評林》，據統計便收有圖一千二百餘幅。

⁵ 陳大康，同前，頁 573-575。

籍內容的整體規劃，而且如同評點文字常可提供閱讀的指導，插圖也可能影響讀者閱讀文本的模式或習慣。從插圖的表現方式，或許也可以間接地分析讀者對於文本的閱讀方式或反應。⁶

關於傳統小說的研究，原本較集中於對於作品文本版本之嬗變、本事之源流演進、作者生平創作的搜羅考訂、乃至根據文學要素分析其藝術成就、再由個別作品之點貫串納入文學之流派和現象發展的線中，主要是以創作者和作品本身為中心。近年來文學史學者逐漸將作品的流通、傳播、與接受列為重要的議題，誠如陳大康所言：「“問世”與“出版”這兩個過去往往混同使用的概念，其實應該被嚴格區別。“問世”是指創作的完成，“出版”才意味著作品開始在較多的讀者中流傳；前者表明小說史上增添了一部新作品，而惟有後者方能保證產生與該作品相稱的社會反響，從而對後來的創作發生影響。就這個意義而言，在小說發展史的研究中，“出版”意義的重要性更甚於“問世”。」⁷ 小說之傳播特別得益於或倚賴發達的印刷出版業，比較起其他如詩詞曲賦的文學形式，具有更強烈的商品性格。正因它既是精神產品、又是商品，所以除了作者之外，書坊、小說評論與理論、讀者等都可以是影響小說發展的重要因素。文學史家開始投注更多心力於研究小說之出版及流通，以及與當時其他出版品之間的關連性：⁸ 作品在初刊之後各種版本的出現密度與分布地域都開始被列入考慮，⁹ 晚明小說作者常身兼出版書坊主人之現象被提出討論，¹⁰ 學者也注意到小說創作的風格可能受到當時出版文化之影響，¹¹或是嘗試從書坊的出版品清單中，尋繹小說出版者的態度與策略。¹²基於

⁶ Robert Hegel(何谷理)在研究十六到十八世紀中國插圖本小說的專著中，也特別強調對於如何閱讀的關注。Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp. 1-17. 此一發展也不獨以小說為然，在戲曲插圖中也可觀察到類似的現象，詳見下文。

⁷ 陳大康，《明代小說史》，頁 15。關於小說史研究方法與關注議題之轉變的討論，可見同書〈導言〉，頁 1-29。

⁸ 像宋莉華，《明清時期的小說傳播》(北京：中國社會科學出版社，2004)，便以出版印刷對通俗小說傳播之影響為主要議題。

⁹ 如李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》(合肥：安徽大學出版社，2003)，以每十年為一期討論明末清初之小說，他將初次問世、與再度刊行的各種版本的作品並列，從中觀察個別作品或某類型作品流行的趨勢。

¹⁰ 其中最著名者應為建陽之余象斗與熊大木等人。研究之專文如蕭東發〈明代小說家、刻書家余象斗〉一文綜合研究余象斗編印之小說；見春風文藝出版社編，《明清小說論叢》第四輯，(瀋陽：春風文藝出版社，1986)，頁 195-212。陳大康在《明代小說史》中以專節討論「熊大木現象」，並認為是書坊主人主宰通俗小說創作之濫觴，見頁 262-281。

¹¹ 喬偉指出，重要作品如四大奇書之一的《金瓶梅》之寫作風格，與當時通俗讀物中的分欄出版品之版式有相通之趣。Shang Wei, “*Jing Ping Mei Cihua and Late-Ming Print Culture*”, in Judith Zeitlin and Lydia Liu, eds., *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan* (Cambridge: Harvard University Asian Center, 2003), pp. 138-187.

¹² 如 Ellen Widmer 對出版《西遊證道書》之汪淇的還讀齋之研究。見 Ellen Widmer, “*Hsi-yu* 會議論文 請勿轉引

對小說刊本視覺形式之重要性的體認，甚至出現了探討附有插圖之小說刊本的專論書籍。¹³

雖然明代小說史學者對於出版文化有所關懷，也注意到小說的視覺形式層面，但除了前述綜論小說插圖之版式構成、與圖像在小說出版品中之意義的通論書之外，對於個別刊本之小說插圖的研究並不算多。若從版畫研究者以圖像之藝術性為主要考慮的角度來看，比較注意的議題仍較集中於地域中心和個別繪刻者之風格，¹⁴小說插圖的數量雖然很龐大，但是相較於圖譜類、或同屬文學範疇的戲曲插圖，似乎給人較為粗糙的印象，¹⁵因此研究的專論完全不能和其存世的數量成比例，既有最常被提及者，多半仍較集中於列名於四大奇書之《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》等在文學史上相當重要、從明代便已深受讀者歡迎、刻印版本也相對較多的小說文本為主，¹⁶其中尤以《水滸傳》的研究成果較多，除了版本的發掘和考訂外，¹⁷也已經有深入討論其版畫風格演進的專文與博士論文專書。¹⁸

叫好又暢銷的文本，固然可以刺激版本數量的添增、和書坊彼此的競爭，因此有利於版畫插圖品質的提昇，¹⁹但是版畫插圖演變之發展未必與其所根據文本

Cheng-tao Shu in the Context of Wang Ch'i's Publishing Enterprise”, in 漢學研究 6:1 (1988, 6), pp. 37-63; Ellen Widmer, “The Huanduzhai of Hangzhou and Suzhou: A study in Seventeenth-Century Publishing”, In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 56:1 (1996, 6), pp. 77-122.

¹³ Hegel, Robert E., *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*.

¹⁴ 如周心慧在近期發表的〈中國古代小說版畫史略〉論列宋元到清末的小說插圖，便採取此種角度。收入周心慧主編，《古本小說版畫圖錄》（北京：學苑出版社，2000），頁 1-47。

¹⁵ 王伯敏在討論明代戲曲小說插圖時，雖大力讚揚其成就，也不免提及圖像中人物塑造常很一般化，構圖也常見重複，便是以著名的劉君裕所刻之《水滸全傳》及《金瓶梅》為例子。王伯敏，《中國版畫史》（上海：上海人民出版社，1961），頁 84。

¹⁶ 如小林宏光在討論元、明時期的通俗文學版畫時，所舉實例即為水滸、西遊、和三國。小林宏光，《中国的版画：唐代から清代まで》（東京：東信堂，1995），頁 36-38。以刊印版本而言，較早問世的三國與水滸刊刻數量尤多，萬曆年間出版的刊本中便已有「《水滸》一書，坊間梓者紛紛」；（余象斗，《忠義水滸志傳評林》之〈水滸辨〉）「坊間所梓《三國》，何止數十家矣！」（余象斗，《批評三國志傳》之〈三國辨〉）之慨，可見一斑。

¹⁷ 馬幼垣，〈嵌圖本水滸傳四種簡介〉，《漢學研究》6: 1，（1988, 6），頁 1-16；馬泰來，〈明版水滸傳插圖兩種書後〉，《香港大學中文學會年刊》1966-67，頁 121-126；瀧本弘之，〈水滸傳諸本の插圖について〉，收入瀧本弘之編，《中國古典文學挿画集成 水滸傳》（東京：遊子館，2003），頁 1-22。

¹⁸ Kobayashi Hiromitsu, “Les Illustrations du roman *Au bord de l'eau*: essor de l'édition et diffusion de la peinture à la fin des Ming”, in *Du pinceau à la typographie – Regards japonais sur l'écriture et le livre*, (Paris: École française d'Extrême-Orient, 2006); Anne Farrer, *The Shui-hu Zhuan: A Study in the Development of Late Ming Woodblock Illustration*, Ph.D. dissertation, London University, 1981.

¹⁹ 明代《西廂記》戲曲的刊本量多質精，因而在版畫發展上可以觀察到特別精彩複雜的演變即為一例。參見筆者，〈耳目之玩－從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《台大美術會議論文 請勿轉引

之文學價值完全一致，吾人當放大視界到其他作品，除了刊印品質和構圖的精緻度之外，重點可能還在於插圖設計是否別具巧思，可以突破圖像傳統之陳套與限制。文學史學者 William H. Nienhauser Jr. 在其文章中，提醒我們注意一本較少為人所討論的長篇講史小說《隋煬帝豔史》，在插圖設計上有其獨特之處，也從圖文關係對應的角度來作分析。²⁰當我們在仔細比對文本、圖像、與書中附錄後可以發現，該書的插圖與各回的內容本事相對應，但在結構上比一般小說插圖中所通行之平鋪直敘的敘事性插圖複雜許多，各單元結合了敘事圖像、詩詞題詠、以及裝飾性邊框，不但在形式上創新，圖文之間的關係也更為豐富，兼具敘事性和評論性的二元功能。(圖 1)

本文希冀能在 Nienhauser 的研究基礎之上作更深入的探索，從版畫史、文學史、出版史的多元視角，透過對各個單元中圖文對應關係的分析，討論創作者如何巧妙地運用詩詞文句和圖飾紋樣，來作與書中文字性評點相似的工作。若將此種插圖的詮釋模式視為一種閱讀小說的方法，應是受到晚明時期興盛的文學評點風氣所影響，也和書籍中的視覺性因素越來越受重視的普遍現象有關，編繪者因而有更豐富的圖像資源可以轉借運用，文中也將嘗試追索其部分圖飾母題的來源。另外，若從更宏觀的文本類型和插圖間的關係來看，相較於戲曲插圖，小說或因受制於敘事性的功能要求，其插圖往往較為固守傳統的圖文關係，此書中卻另闢蹊徑，以通常最不具意義的裝飾圖樣來扮演評點的角色，可見裝飾圖樣在晚明視覺文化中比過去更加受到重視。本文也嘗試將其放在晚明至清初小說插圖的脈絡中，透過和其他種小說插圖的比較，觀察此一新模式出現的意義，並略及其後續之發展。

《隋煬帝豔史》的文本、內容、與版本

《隋煬帝豔史》的全稱為《新鐫全像通俗演義隋煬帝豔史》，書中自題為「齊東野人編演、不經先生批評」，這兩者顯然都是化名，學者至今並無法確知其作者的真實身分究竟為何。²¹內容敷演隋煬帝楊廣(569-618)一生從生到死的諸種風流軼聞，在該書凡例中已清楚表明其書中情節所選擇描述的角度：

隋朝事跡甚多。今單錄煬帝奇艷之事。故始於煬帝生。而終於煬帝死。其餘文帝國政。一概不載。(凡例之四)

史研究集刊》第十三期，(2002，9)，頁 201-276。

²⁰ William H. Nienhauser Jr., "A Reading of the Poetic Captions in an Illustrated Version of the 'Sui Yang-ti Yen-shih'", 《漢學研究》6: 1, (1988,6), pp. 17-35.

²¹ 孫楷第曾提及該書「魯迅先生以為馮夢龍撰，未知何據」，但也未援引其出處。根據筆者目前所見之藏書目錄及文學史研究資料中，皆無法指出其作者之姓名。孫楷第，《中國通俗小說書目(新訂本)》，(臺北：木鐸出版社，1983)，頁 50。

煬帝為千古風流天子。其一舉一動。無非娛耳悅目。為人艷羨之事。故名其篇曰艷史。(凡例之五)

煬帝繁華佳麗之事甚多。然必有幽情雅韻者方採入。如三幸遼東避暑汾陽等事。平平無奇。故略而不載。(凡例之六)

凡例之首條雖然表明：「雖云小說。然引用故實。悉遵正史。並不巧借一事。妄設一語。以滋世人之惑。故有源有委。可徵可據。不獨膾炙一時。且足傳信千古。」強調其忠於史實；不過隋煬帝故事除了記載於正史之外，亦見於歷代野史、傳奇、與筆記，包括題(唐)顏師古所作之《大業拾遺記》(或稱《隋遺錄》)、傳為(唐)韓偓所作之《迷樓記》、《海山記》、《開河記》等，小說作者應有參考這些材料，再參照正史和其他史料編寫而成，²²或許也因此而自稱為「編演」。與正史撰寫頗為不同之處，當在於要求「娛耳悅目」，以煬帝堪稱「奇豔」之風流軼聞為主，對宮闈之內的人情細節之關注，絕不少於對攸關國家興亡之大事的描述。在歷史演義類小說的寫作傳統中，向來都是根據正史與歷來各種傳說和文本的材料來加以聯綴輯補、綜合改寫、貫串為文，只是因為編撰者個人的修養與功力，而有高下之別，也就是說，在一般歷史演義小說的寫作中，相當程度上可說是依賴採擷與剪裁的「編輯」工作。此書之故事內容雖取材自前述文本，但學者多認為其撰寫者有相當的駕馭能力，首尾風格相當一致。²³

具體而言，《隋煬帝艷史》的故事描述隋文帝之皇后獨孤氏生下次子楊廣，楊廣在大臣楊素的協助下謀奪太子之位成功，在逼死父王之後，還迫使文帝妃、也就是他的庶母宣華夫人做他的妃子。煬帝繼位之後勞民傷財，在東京洛陽大興土木，於西苑中修築三山五湖十六院，內集宮妃千人，醉心於聲色與美酒；修葺長城、興役一百二十萬；又任命麻叔謀開闢運河。河成，以征遼為名遊幸江都，一路上宮女大臣前呼後擁、浩浩蕩蕩；到江都後又詔令興建宮苑如華美精巧之迷樓，除了奢華無度、耗盡民力國力之外，尚且恣意縱欲、荒淫狂歡。在位十三年之間，巧宦逢迎、佞臣為惡，使得民不聊生、天下動亂，最終導致了滅亡的命運，被心腹大將宇文化及所縊殺，後李淵平定天下，隋朝也為唐朝所取而代之。雖然因為文中出現了大量對於煬帝淫亂生活之情色細節的描寫而被後世詬病，但萬曆朝之後市場上已出現越來越多的情色小說，也是不可爭的事實，較近的例子還有小說史上的重要巨著《金瓶梅》，恐怕也與此類描寫文字廣受讀者歡迎的時代風潮，以及爭取銷路的現實考慮有關，²⁴無法逕以道德立場來加以批判。

²² 朱一玄、寧稼雨、陳桂聲，《中國古代小說總目提要》(北京：人民文學出版社，2005)，頁 544-545；齊裕焜，《中國歷史小說通史》，(南京：江蘇教育出版社，2000)，頁 166-170。齊裕焜指出《迷樓記》等三部傳奇當為宋無名氏所作，見同書，頁 63。

²³ Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*, pp. 57-59.

²⁴ 參見陳大康對萬曆朝前後色情小說流行之現象的討論，《明代小說史》，頁 462-476。

即便如此，有不少小說史學者還是願意給予它頗高的評價。²⁵如鄭振鐸盛讚其「很細膩、很嬌豔的描寫，確是一部傑作」，而且因有較細緻的人情與心理描寫，描繪的宮院生活又壯觀豐富，上接《金瓶梅》，連《紅樓夢》的描寫和結構都可能曾受到它的啓示。²⁶明末清初時期出現了特別多部以隋唐之際史事為根據的歷史小說，²⁷研究歷代之歷史小說的齊裕焜認為《隋煬帝豔史》「是一部敷衍史實而又富有文學色彩的比較成功的歷史演義小說。……作者學識淵博，文筆清新典雅，與同時代流行的歷史小說、才子佳人小說相比，顯然高出一籌，在隋唐系列小說中，其藝術成就也是比較突出的。」除了《隋煬帝豔史》之外，主要還有袁于令所撰之《隋史遺文》(1633年初刊)、以及清褚人穫的《隋唐演義》(約作於1719年前後)。「《隋煬帝豔史》在隋唐系列小說的發展過程中具有重要的地位。它…只著重寫煬帝的一生，但是，以後隋唐演義系列小說凡寫到煬帝都不能脫其窠臼，《隋唐演義》有二十多回幾乎全抄《豔史》。」²⁸ Robert E. Hegel 研究這一系列的隋唐小說的源流與演變，也為此書下一評斷：「這位不知名作者具有值得讚賞的才能，而且就像他同時代其他小說家一樣，閱讀的範圍也很廣博。」他分析，書中綜合許多文字材料及詩句，有些是引述、有些是原創。「整體而言，這本小說的寫作風格整齊、清晰、而且一致。作品本身必定經過仔細的計畫、清楚的設計、費心的編輯、以及精心修整。」他並認為書中情節實有諷喻當代現實之意。²⁹總而言之，本書之文本在文字運用、人物形象塑造、故事結構方面頗得好評，在歷史小說系列中也具有其承先啓後的地位。

事實上，何谷理對其文本部分的綜合評語，也幾乎都能應用在其插繪部分。此書從撰寫文本、組織材料、配置插圖，到出版刊行，可說是都經過精細的規畫設計，絕非書坊隨意拼湊剪貼、草率成書的產物。以最完整的刊本來看，全書架

²⁵ 當然也有持反對意見者，像李忠明便批評：「隋煬帝豔史缺少文學性」，《十七世紀中國通俗小說編年史》，頁91。

²⁶ 鄭振鐸，《插圖本中國文學史》，(北京：人民文學，1982)，頁923。劉世德在論斷此書時也提到它「雖是一部歷史演義，卻兼有人情小說的一些特點」，這或許也就是和《金瓶梅》有所聯繫之處。劉世德，《中國古代小說百科全書》，(北京：中國大百科全書，1998)，頁514，《隋煬帝豔史》條。

²⁷ 如《隋唐兩朝志傳》、《唐書志傳通俗演義》、《隋史遺文》、《隋唐演義》等。見李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，頁49。

²⁸ 見齊裕焜，《中國歷史小說通史》，頁166-170之討論。他在討論崇禎年間小說時又云：「歷史演義、英雄傳奇和神魔小說繼續發展，出現了《隋煬帝豔史》和《隋史遺文》兩部傑出的作品，標誌著歷史演義和英雄傳奇小說在明末已達到很高的水平，並為以後隋唐系列小說的發展奠定了基礎。」見齊裕焜，《明代小說史》，(杭州：浙江古籍出版社，1997)，頁314。關於此隋唐系列小說的流變，也可參考 Robert E. Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 236-239；以及 Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*, PhD dissertation, Columbia University, 1973, pp. 38-68.

²⁹ Robert E. Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, p. 85.

構大致可以分爲序言、插圖、本文三大部分。

一、序言：

1. 扉頁作「綉像批評豔史」，並有「人瑞堂梓」之字樣。(圖 2)
2. 書首有笑痴子所撰之〈隋煬帝豔史敘〉、作者野史主人所作之〈豔史序〉、以及署名委蛇居士所寫的〈豔史題辭〉，綜合介紹該書之內容與特色。三篇序文皆是以手書上板印製，所使用的字體大小、行距字數、書體風格各不相同，既可說是模擬題寫者的個人風格而來，也可解爲力求其視覺效果之多樣變化。
3. 〈豔史凡例〉，共十二條，說明該書旨趣與編輯特色，這是出版者自覺性地標榜該書特性的重要資料。
4. 〈隋豔史爵里姓氏〉，列舉書中出現之主要人物，並按照其身分定位而分爲九組，部分並附有簡短小傳。由於歷史小說中出現的人物繁多，表列將有助於讀者掌握故事發展，可說是一種幫助閱讀的設計。³⁰

二、插圖：共有八十組雙面全頁的圖像，集中放置在主要文本之前。建安虞氏在元至治年間(1321-1323)重刊的五種「全相平話」可說是現存較早的插圖本小說，書中插圖以上圖下文的形式貫穿全書，福建地區在明代之後仍是重要的小說出版中心，許多刊本依舊延續上圖下文的版式；³¹但從整體來觀察，自萬曆朝以後，小說中的插圖大致已逐漸從上圖下文的形式擴充到更爲多元，常常以佔據全幅的單面出現，甚至可以由雙面合成一圖；而且也不再跟文本如影隨形，開始被獨立出來，集中放在書的最前面，³²圖像與文本的實體距離似乎是越來越遠了。另一方面，動輒一兩百幅的圖像往往佔滿了刊本的第一冊，讀者亦可藉由翻閱插圖，而能對故事內容知所梗概，如同圖像化的綱要。這些圖像和四十回文本依序一一對應，每回有兩組插圖。本書插圖出現的位置大致與當時戲曲小說類刊本通行的版式相同，八十組的數量也並不算突出，真正具有開創性的在於個別插圖與故事文本之間的對應關係。關於其具體設計之分析請參見下節。

³⁰ 林麗江在討論《程氏墨苑》與《方氏墨譜》對《隋煬帝豔史》插圖之影響時，曾指出《隋煬帝豔史》中的姓氏爵里部分有可能是受到《程氏墨苑》中之〈墨苑姓氏爵里〉項之啓發。兩者之題名和性質確實相近，不過在〈隋豔史爵里姓氏〉所收錄的是小說文本中出場人物之表列與小傳，〈墨苑姓氏爵里〉則列出爲其圖寫序跋贊文者的資料以作宣傳，意義仍頗不相同。Lin Li-chiang, *The Proliferation of Images: the Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih Mo-p'u and the Ch'eng-shih Mo-yüan*, (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1998), p. 296, n. 93.

³¹ 周心慧，〈中國古代小說版畫史略〉，頁 4-21。

³² 參見何谷理對於從宋元到明末之插圖本小說中形式變化之分析，Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, pp. 168-211。

三、本文：小說內容分成八卷，每卷各有五回，所以共計四十回，以每半頁九行二十字的版式刻印。文字之間並無欄線，應是爲了方便插入行間的小字夾註、以及圈點的符號，這兩者在本文中可說是隨處可見。在每一卷的最後，並有以手書上版刊印的各卷總評，每半頁六行、字體較大、每行字數不懂。因頁碼仍持續計算，可見得是整體編輯計畫之部分。其內容長短不一，從四則到十則不等，評論其故事情節、人物性格、或描寫手法。

該書初刻由人瑞堂刊印，因書首所附之作者自序〈豔史序〉署名爲「崇禎辛未歲清和月野史主人漫書於虛白堂，〈豔史題辭〉之末也云是「崇禎辛未朱明既望樵李(今嘉興)友人委蛇居士識於陶陶館中」，而可訂爲崇禎四年(1631)所刊行。目前存世之刊本不少，刻印分屬於幾個不同的時期。(參見附錄一)本文主要參考臺灣大學初刻本、史丹佛大學初刻本、及據日本內閣文庫本和上海圖書館本影印的《古本小說集成》本。

兼具敘事與批評功能的插圖

文學與版本學者孫楷第在紀錄《隋煬帝豔史》時，已經驚歎：「插圖精絕」，³³他雖未多加說明，這主要應是針對繪刻水準而來的評論。但正如 Nienhauser 所言，從精巧的插圖規劃可以反映出來，設計者認爲此部分的意義與核心文本應被視爲不可分割的整體，吾人當更仔細推敲其圖文對應關係。³⁴雖然 Nienhauser 直接斷言插圖部分乃出自作者之意，又引凡例爲證的說法值得商榷，因爲此時書中之凡例常出自於出版書坊之手，除非書坊主人身兼小說作者，統合編輯、配圖、上版、撰寫表明編輯旨趣之凡例等工作者當爲另外的編輯或書坊主人，此本插圖從形式到內容確實都值得進一步深究。

如前所述，《隋煬帝豔史》書中之第一冊共附有八十組插圖，³⁵集中置於序文凡例等前言之後、主要文本之前，篇幅可謂不少。每個單元占有全頁之正反兩面，(圖 1)但並非如插圖篇幅擴充之後常見的左右雙面合爲一圖，(圖 2)而是前後搭配。

³³ 孫楷第，《中國通俗小說書目(新訂本)》，頁 50。

³⁴ William H. Nienhauser Jr., "A Reading of the Poetic Captions in an Illustrated Version of the 'Sui Yang-ti Yen-shih'", pp. 21-22.

³⁵ 比較耐人尋味的現象是，在筆者所曾經寓目的臺大本、史丹佛本、柏克萊本、華東師範大學藏本、內閣文庫本、東洋文庫本、京都大學文學部藏本等版本中，從第四十一到五十頁的圖像，也就是第二十一到二十五回的插圖都完全缺漏。這幾個版本的刻印年代從明末到清初略有差距，卻有相同的遺闕；以致在現代影印重刊善本的《古本小說集成》、《明清善本小說叢刊初編》、《古本小說叢刊》諸本之底本皆缺此十圖，今日研究所據的八十幅圖乃從不同版本補足。但是從上海圖書館本和東京大學東洋文化研究所本幸而保存的這五回插圖來看，其內容也並非不堪入目之圖，何以會同時缺漏，仍是難解的疑問。

正面的全幅框內所圖繪的，是與小說之四十回文本中的各回標目相對應的場景，四到八字的半回名稱也如實標示於版心的頁碼之下；而這些回目所示的對句，恰是點出該回最重要的兩個事件，這已是晚明小說逐漸形成的通則。³⁶若比對小說文本與正面這些以呈現宮殿屋宇之間的人物活動為主的插圖，我們會發現它們都是忠實地刻劃事件發展之高潮的敘事圖像，若連續翻閱，就宛如是觀覽全書的圖像摘要。

每回繪兩圖、各自與其回目對句相對應的構成形式，在 1610 年杭州容與堂刊本《水滸傳》(圖 3)、與約 1612 年武林泰和堂主人刊之《東西晉演義》(圖 4) 也有類似的先例，但在容與堂本中回目は標示於畫幅之內，而且由於因應於構圖之虛實而必然有位置的更動，這似乎也是萬曆晚期到天啓年間小說插圖較為常見的通例。將回目放到圖外、統一位置而化為版心資訊的一部分，便能有更強的索引功能，雖然在天啓年間蘇州葉敬池刊本《李卓吾先生批評西遊記》已有此例，(圖 5)《隋煬帝豔史》在此構成形式中仍屬較早的例子，於刊印年代十分接近的隋唐系列小說《隋史遺文》(1633) (圖 6)、時代可能稍後的崇禎版《新刻綉像金瓶梅》(圖 7)等其他同時期的小說插圖中也可看到繼承，成為當時小說插圖模式開始流行的新典型之一。

就圖像本身而言，雖是依從文本亦步趨，極力描摹其壯盛景物、事件高潮、人物情態之「奇豔」之狀，由於《隋煬帝豔史》的故事文本是在帝王宮室的大架構下，寫其風流人情細節，內容涵括華麗壯觀的亭台宮觀、(圖 8)長城片斷、(圖 9)俠義小說中不可少的打鬥畫面、(圖 10)比《金瓶梅》更奇特之荒逸淫亂的情色場景，(圖 11)從壯大的國家建設、到微觀如閨房私密，題材廣度遠較一般的講史或人情小說更為多元，繪者也就有更寬廣而豐富的發揮空間去馳騁想像。而其繪刻也非常精良，善用建築物與庭園前後錯落、鉤勒出具有更多景深的活動空間，人物細節一絲不苟，對樹石的描繪也變化多姿，在當代小說插圖中絕對可以稱得上是傑作。書坊主人顯然也以此為傲，所以在凡例中言：「坊間繡像。不過略似人形。止供兒童把玩。茲編特懇名筆妙手。傳神阿堵。曲盡其妙。一展卷而奇情艷態勃勃如生。不啻顧虎頭吳道子之對面。豈非詞家韻事。案頭珍賞哉。」

書中所出現的元素有一項常被許多現代的版畫選本所忽略、³⁷但其實卻可能是本書最值得注意的獨創之處，就是各單元背面的設計。在敘事圖的背面所搭配的，是以楷、行、草、篆、隸等不同字體、多種不同書風錄寫而依手書上版的、在小說文本中並未出現的古人詩詞選句，內容是對該回主要事件、亦即其正面圖

³⁶ Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*, pp. 138-39.

³⁷ 在多數小說插圖版畫的選本中，通常獨好與文本內容看來直接相關的敘事圖，所以只刊印了正面的圖像。如《中國古代小說版畫集成》(上海：漢語大詞典出版社，2002)第五冊收錄全部的八十幅敘事圖，但全未提及背面的設計；傅惜華所編選的《中國古典文學版畫選集》(上海：上海人民美術出版社，1981)也只放進敘事圖。

像之內容的評論。這已經是相當具有創意的新形式，更富突破性的是框在文句周圍的「錦欄」，它們看似單純的裝飾紋樣，只是各各不同，實則深具寓意，同樣是針對故事情節而作的評論。也就是說，編者精心設計了敘事與評論二元平行並存的插圖與文句，置於正反兩面，來和其故事文本相對應。本文希冀能針對背面單元的形式、內容、以及與文本之對應關係，進一步援例來加以解析。

第一回「隋文帝帶酒幸宮妃 獨孤后夢龍生太子」始於隋文帝之興，從隋文帝私幸宮女的事件，一方面側寫獨孤皇后之強烈妒嫉，一方面也「為煬帝荒淫張本」，³⁸後段則描述獨孤后生下楊廣，即後來的煬帝，生產時有夢龍又化大鼠、天出紅光之兆。第二圖的正面描繪回目之後段，也就是皇后夢見龍的神異場景。背面的雙重方框中則以行書題寫「乃寢乃真。乃占我夢。吉夢維何。為熊為羆」，並標明出處為「採詩小雅句」。(圖 1)小雅的詩句原本是由夢中之見熊羆卜為生男之吉兆，雖與文本中之夢龍有所不同，仍可說是以一個相關的慣用譬喻來評論此一事件，但並不若夢龍化鼠般有個別的寓言意味，吾人仍可視之為一種評點文字。

在題字的周圍有雙重平行的線框，框內是飛騰的昆蟲與折枝花穿插出現、飄浮其間，各個圖像並不相同，並不是重覆不斷的規整裝飾花樣，但置於框中自是充滿了裝飾意味，而且不免令人想起箋紙的設計，正如凡例之十所言：「詩句皆製錦為欄。如薛濤烏絲等式。以見精工鄭重之意。」薛濤箋和烏絲欄所指的都是箋紙。就箋紙的形式而言，除了最簡單的線欄之外，也可以見到將精巧雅致的圖樣雕飾於紙上一角或周邊，以增添觀覽書蹟字蹤時視覺經驗的豐富性，在晚明時相當流行，在明人所遺留下來的尺牘書蹟中，就可以見到十分類似的設計。例如華亭人陸應陽(1542-1627)的書信中，採用的是雙重線框中夾有梅蘭花樣圖飾的箋紙，並採用了藍色來印刷；(圖 12)³⁹嘉定人婁堅(1554-1631)的尺牘所用之箋紙圖樣，更近於《隋煬帝豔史》雙重框中漂浮著折枝花的設計，而且還是用雙色套印，十分講究。(圖 13)兩者的形式都與《隋煬帝豔史》插圖所見的邊框很接近。當時甚至有不只一種將各種箋紙花樣編輯出版、宛如箋紙圖錄樣本的箋譜。⁴⁰《隋煬帝豔史》書中將具有手書趣味的題字旁配以各不相同的裝飾框，應該就是從箋紙形式的啟發而來。

在框的右下角以小字標示主題為「螽斯衍慶」，其典出《詩·周南·螽斯》「螽

³⁸ 出自第一卷末的總評之語。

³⁹ 圖版請見上海圖書館編，《上海圖書館藏明代尺牘》(上海：上海科學技術文獻出版社，2002)，第四冊，頁 243。

⁴⁰ 關於晚明箋紙與箋譜之刊印與使用，請參考馬孟晶，〈晚明金陵《十竹齋書畫譜》《十竹齋箋譜》研究〉(臺大藝術史研究所碩士論文，1993)，頁 75-93；以及 Suzanne Elaine Wright, "Visual Communication and Social Identity in Woodblock-printed Letter Papers of the Late Ming Dynasty," Ph. D. dissertation, Stanford University, 1999.

斯羽，誥誥兮，宜爾子孫，振振兮。」⁴¹是子孫繁衍眾多之意，和生子的意象也密切相關。由此框外小字所點出的主題，於是讓看似只為增添美觀而設的裝飾圖樣有了更豐富的意涵：在形式上，它和正面版心下的回目相當，都在標明圖像之主題，雖然字體相對較小，位置也是對應的；就內容而言，則是和題字平行，同樣指出事件的關鍵處。

更具深意的是，我們若再看到詩經同篇文章序中所言：「螽斯，后妃子孫眾多也，言若螽斯不妬忌，則子孫眾多也。」獨孤后初出現於第一回，在第三回時便已殞逝，雖被描寫為一個有德性的皇后，但更突出的卻是她的善妒，第一回中便具體描寫了她如何打殺文帝偶然接觸的宮妃尉遲女。文中不但以詩總評其人「莫言身死妒恨亡，妒已釀成天下禍」(3:11b)在多處都可見到行間夾註的作者(應即不經先生)冷冷饑刺「妒婦常喫此虧」(1:14b)、「婦人肚腸專要思此」(2:9b)、「開口便怪人蓄妾，畢竟妒心為害也」(3:4b)、甚至讀到她死後還寫下「不知此時還能妒否」(3:11b)，裝飾圖樣的「螽斯衍慶」可說是以一種更為委婉的方式呼應了評點者的意見，若皇后不妒，子孫當更眾多。

以整個插圖單元來看，正面的敘事圖算是平鋪直敘地刻劃出事件的高潮；背面編選題寫之古人詩句則提出一種類似於評點的角度；就連位置和意義上最為邊緣的框內裝飾圖樣都有其意義，而且也扮演著與評點十分類似的角色，所評不但與該回目之內容關合，也總評了此一人物，甚至比引用詩句所作之評論具有更為複雜的諷喻之義。

此種包含正背面的單元由圖像與題字所組合的形式，以及極力變化撰寫之書體的特徵，乍看之下與《唐詩畫譜》(約 1621-1627 間刊行)這類詩畫譜相似，其實若從圖文關係的角度來比較，卻幾乎可以說是逆向而行。若以《唐詩畫譜》中所收錄之李益〈汴河曲〉為例，(圖 14)該詩恰好是題詠因隋煬帝所造之汴渠而生的感懷，在形式上詩句居先，與其圖像詮釋左右對望，圖像之內容為描繪詩句中所述之景物，依詩作圖，兩者直接對應，雖非敘事性之文本，圖文之間反而接近於敘述性的關係；《豔史》的形式則是將依小說文本所畫的敘事圖放在正面，背面的題詩和新增的裝飾圖樣則可說是針對此一事件、或許也可說此敘事圖的評點，而非亦步亦趨的附庸，兩者的關係是評論性質，和詩畫譜的狀況完全不同。插圖提供評點的功能，確實如出版者所言「誠海內諸書所未有也」(凡例九之語)，也是《豔史》插圖最值得稱道的特色。

上述例子中題詩與裝飾框對故事文本的評述關係比較相近，都與生子有關；但在許多例子中卻是各自針對事件而評論，彼此是更為平行的關係。譬如第七十七圖「宇文謀君」，(圖 15)內容敘述煬帝奢華無度多年，民生凋敝，天下盜亂四起，

⁴¹ 完整原文為「螽斯羽，誥誥兮。宜爾子孫，振振兮。螽斯羽，萋萋兮。宜爾子孫，繩繩兮。螽斯羽，揖揖兮。宜爾子孫，螿螿兮。」

大臣宇文化及遂等共謀殺死煬帝。敘事圖描繪出室內數人共同商談的場景，題句為杜甫詩「人心失去就 賊勢騰風雨」，說明了隋朝晚期普遍的國勢時局不安。外側框中則布滿了「荊棘」。荊棘可以解為對人之害心，⁴²在此則是集中於評斷宇文化及的密謀即將對煬帝有所危害。題字與裝飾框彼此並非直接相關，而是平行地各自針對內容而作評。

另一種則可說是互補關係，如第二十一圖「泛龍舟煬帝揮毫」，(圖 16)敘述煬帝於東京大興土木，造北海三山五湖十六院極盡奢華，乘著龍舟在其間飲宴遊覽，君臣賦詩以紀，煬帝自己亦展紙親筆揮毫八首。題詩為以隸書寫李嶠之「彼汾之曲嘉可遊，木蘭為楫桂為舟；棹歌微吟綵鷁浮，蕭鼓哀鳴白雲秋」，所詠贊的當是乘舟而遊之事。裝飾框裡放的是「筆花」，數枝筆綁成一束形成主要母題，和花枝相間，飄浮於框中。筆花典出江郎夢筆生花的故事，以筆上生花譬喻才情靈感，所指涉的當是煬帝揮毫之事。兩者相合，方是此部分所描述的情節，可說是相生而互補。

與繡像關合的錦欄設計

透過對以上三個例子的分析，我們發現每組插圖單元都是十分精巧的設計，兼具敘事與評論之功能。本節將針對題字、邊框、裝飾圖樣等各個組成元素，分別梳理其通例而作一綜合討論。

各幅背面題句的形式，包括詩、詞、賦等韻文，多為二到四句的對語。第九條凡例是如此形容此一功能：「繡像每幅皆選集古人佳句。與事符合者。以為題詠證左。妙在箇中。趣在言外。」第一個重點是「古人佳句」，亦即不像小說文本中的詩詞有許多是作者自創，全屬由上古到明朝的前人作品，通常是單一作者同一作品之對句，但為求意義之相近，可能由作者不同的詩中挑選(如第五圖「集崔顥句」)，或採擷多位作者的文句來重組，結合兩位詩人是常見的(如第四十一圖為「杜甫李白聯」)，最多可達四人，而且跨越相異世代(如第三十一圖將杜甫、朱餘慶、黃山谷、王績的句子綰結在一起)，有些甚至只說是「集唐」、「宋詞」、「錄古」，並不特別標明來源。其中出現的詩詞作者有五十多位，⁴³而以唐代，尤其是李白與杜甫居多。

這些精鍊的名句當然都有獨特的藝術性，而編選者又得在「與事符合、以為題詠證左」的原則之下，從廣大的歷代詩詞資料庫中披沙瀝金以為對應，可說是種再創作的的工作，可能比直接新創更具有挑戰性，也更能看出編者的博學及巧智。

⁴² 如孟郊詩：「面結口頭交，肚裡生荊棘」。

⁴³ Nienhauser 根據所見不完整的七十圖本統計，已有四十四位可辨識的作者，再加上「唐人」、「宋詞」等非個人者。若再加上目前已可見的缺失的十圖，則可知者已達五十餘人。見 Nienhauser, 前引文，頁 28。

從題詠文句和故事內容的關係來看，有些只是呼應其情節，像第三十四圖「煬帝觀圖思舊遊」中，煬帝到木蘭庭賞花，見到壁上掛著的〈廣陵圖〉因而想起江都風光，題句為李夢陽詩「海雲明滅見揚州，看圖彷彿曾遊處」，十分適切地表達其心情，連地點都吻合，但並未提供新的看法。(圖 17)有些題句卻點出故事未明白說出之處，像第十七圖「文皇死報奸雄」，描述助楊廣篡位、在煬帝即位後甚為驕狂之老臣楊素，他見到死去的文帝鬼魂來索命，因而心生恐懼。題語乃出自蘇東坡〈前赤壁賦〉之「固一世之雄也，而今安在哉」，(圖 18)對楊素當時的狀態可說時極貼切的形容與批評，也比本文行間夾評在此段前後屢屢以「報應不爽」之類的俚俗話語評論，(參見文本之頁 9:7a-8b)要來得有韻味，這正是編選者顯現其功力之處，當真如凡例所言是「妙在箇中。趣在言外」。

前文提及由四人之詩句所集成的評語也是有趣的例子。第三十一圖「明霞觀李」中，(圖 19)袁紫煙觀天象，已指出西北方有天子氣，而且卜出是李姓之人。煬帝隨後到明霞院觀李花，其風華之茂盛遠勝楊梅樹，隋唐興替已有徵兆，煬帝心中自是不悅，因此欲下令砍伐李樹。評語集詩為「仙李盤根大(杜甫)開華白玉香(朱餘慶)但使本根在(黃山谷)斤斧亦不傷(王績)」，不但描繪了場景，更對唐興之事作了本文中未見之評論，且這四句詩來自不同作者，竟可嚴絲合縫地串連成詩，更屬不易。至於題句在形式上之追求字體與書體的豐富變化與藝術性，如出版者自言之「詩句書寫。皆海內名公巨筆。雖不輕標姓字。識者當自辨焉」(凡例之十一)，大抵已然是明末較講究的文學插圖版本的通則，反而未必值得稱道。

裝飾框的形式以雙重線框為主，圖樣便漂浮於空白的框間(圖 1,14,15,17)；但也視其裝飾圖樣的母題，而有較為靈活的變化。若是可以構成交纏的連續圖案者，可能取代線框之半，如圖九譬喻永結同心之「連環」(圖 20)、圖十三評楊素驕矜姿態之「凌霄」等；在部分圖中索性連邊欄都取消了，像圖六標出煬帝調戲宣華為「藤纏」之藤枝(圖 21)、圖十七描述文帝向楊素索命之「靈報」(圖 19)、圖三十點出侯夫人自縊之「繩」、圖七十六譬喻忠臣王義之節操的「竹節」(圖 22)等。以裝飾圖樣直接作框的形式與箋紙的設計特別相近，如「竹節」框便和《十竹齋箋譜》(1645 刊印)中之琅玕箋的形式十分類似。(圖 23)可說是箋紙稿樣圖錄的箋譜，刻印雖較《豔史》為遲，但個別圖樣可能早於市場上流通，或許也會影響《豔史》的設計。此外，在故事中也多次出現某位人物在精美箋紙上書寫詩句，然後贈予他人的情節，如美色與才思兼具之妃子吳絳仙，便擅長於特色小箋上以詩句傳達心意，因而頗得煬帝寵愛，⁴⁴似也可證明作者對此之意識。

至於裝飾框中的圖樣，可說是整體設計中最出人意表處，在凡例中也以此為傲特意標舉：

錦欄之式。其製皆與繡像關合。如調戲宣華則用藤纏。賜同心則用連環。
剪彩則用剪春羅。會花陰則用交枝。自縊則用落花。唱歌則用行雲。獻開

⁴⁴ 見小說之第二十八與三十六回文本。

河謀則用狐媚。盜小兒則用人參果。選殿脚女用蛾眉。斬佞則用三尺。翫月則用蟾蜍。照艷則用疎影。引諫則用葵心。對鏡則用菱花。死節則用竹節。宇文謀君則用荊棘。貴兒罵賊則用傲霜枝。弑煬帝則用冰裂。無一不各得其宜。雖云小史。取義實深。（凡例之十一）

此條凡例為十二項中最長者。編印者不憚其煩地羅列其用心良苦的例子達十八個，深恐讀者視而不見，可見這更是他深覺獨見而創獲者。裝飾圖樣與小說文本的關係，也和題詠詩句類似，有些是呼應其事件內容而來，像圖二十二「清夜遊蕭后弄寵」，(圖 24)文中描寫煬帝與蕭后作清夜之遊，奏樂賦詩，極力鋪排其繁華場面，敘事畫中也描繪帝后乘車正要渡過石橋，二岸樂人成群，奏樂前行。背面框中便以「仙樂」為題，各式各樣的樂器和折枝花朵與雲氣穿插出現，突出音樂在此回之重要性。第二十七圖「煬帝讀史修城」，描述煬帝因見妥娘將桃花洒於水中放流，欲尋桃源之典故而翻閱秦史，因而萌生修築長城之念頭。(圖 9)敘事圖所繪是民工築城之場景，陸龜蒙題詩也在詠築城之事，裝飾框中四散的則是各種形式的書冊經卷，顯然直接描繪出所讀之史書。此例中背面的題句和裝飾圖樣也是互補而評點該事件。

更具創意的當然仍是能夠發原文所未直接說明之意涵，以較為曲折且富詩意的方式來評論文本故事的圖樣。凡例所提及的例子較多可以歸入此類典型，此處希望再舉兩例來作說明。第五圖「正儲位謀奪太子」(圖 25)講楊廣積極結交當朝大臣楊素、又向獨孤后下功夫，請他們幫忙向文帝進讒言，廢太子楊勇之位。題詩為集崔顥句之「諛言反覆那可道，能令君心不自保」，顯然在評楊廣策動文帝身邊之人進讒言之事。裝飾框中則是在四角布置折枝石榴，並加花枝，另有六隻姿態各異的鳥飛翔其間，框外標明主題為「鳩鵲」。若只看圖樣或許仍難辨明所繪者何，但加上標題後，便很清楚是《詩·召南》所言之「鳩佔鵲巢，安享其成」，拿來評論楊廣奪位之舉，確實是再適切也不過了。

第七十八圖「貴兒罵賊」是書中高潮之一，彼時隋朝帝運已到強弩之末，宇文化及率叛軍入宮，且擒住皇帝，煬帝寵妃朱貴兒寧死不屈，罵賊而死，在書中一片佞臣、小人、昏君的負面人物中，成為節義之代表。題詩為擇陳子昂句「自古皆有死，殉義良獨希，感時思報國，胡乃在蛾眉」，點出往往身不由己的弱女子，在面臨緊要關頭時，反而表現出忠義報國的行為，而裝飾框中則是折枝菊花四圍，主題為「傲霜枝」，典出蘇東坡詩「菊殘猶有傲霜枝」，在寒冬中仍不屈服的花枝，細膩而詩意地評論了貴兒的義烈。在本文中的行間夾註多為白話，且需依當下文字與事件作評，像朱貴兒罵賊時，夾註評為：「不意一柔媚侍妾乃能錚錚如此，真令隋朝臣子愧死」，評語十分直接；相較起來，此圖樣以標明的母題間接就事件整體作評，反覺更加精鍊而饒富深意。

無論是意在文中或意在言外者，裝飾框中的圖樣是配合故事文本，或呼應其敘述，或針對情節與人物而綜合評論，在功能上與詩句題評十分相近，這兩者在

具體形式上雖是依存共生，從與小說文本的圖文關係來看，彼此實為平行或互補的關係，並不相等。雖然圖樣式題評的母題也常常是由前人之詩詞中取材，但相較於直接題詠的詩詞，它們的構思更為困難而複雜。因為設計者在搜尋合適的母題時，一方面要顧慮與敘事文本的相關性，一方面也必須確定可以化為圖像，其間仍需再經過一番設計與安排，這恐怕也是出版者對錦欄內的圖飾特別津津樂道、特別標舉其巧思的重要原因。

綜觀這些錦欄內圖樣的題材，多半是折枝花卉、鳥蟲、物品等，雖然未必變成圖案化的連續單元，也可能個別地飄浮於框中，相同主題的形式可能都還力求有所變化，但圖樣之面積相對較小，這當然和其裝飾性功能、以及所佔空間的限制有關。而這些圖像也並非憑空而設，部分仍可清楚追溯其來源。例如前文所討論的第二圖「螽斯衍慶」，(圖 1)在《方氏墨譜》(1588)及《程氏墨苑》(1594-1605)(圖 26)中都出現過十分相似的主題，只是名稱為「螽斯羽」，而且墨譜中是如畫的單一圓框構圖，《豔史》則將其內容拆解為小單元，螽斯與草葉交錯出現。⁴⁵又如第二十圖「北海起三山」是講煬帝窮奢豪侈，在洛陽建西苑、作北海、復於其間築三山，作宮室樓閣，有擬仙山之意。(圖 27)敘事圖的北海中三山與《程氏墨苑》中的「三神山」已有幾分類似，主題更是一致。(圖 28)背面的裝飾母題為「五岳」，或許因為裝飾框的有限空間內不可能容納雄偉壯麗的題材，框內所放的圖卻並非仙山樓閣，而是代表海的螺貝，以及象徵五岳的符號，兩者其實出自《程氏墨苑》之「玄海效珍」與「五岳」。(圖 29、30)墨譜之內容原為裝飾圖樣，墨樣空間也較小，因而易於互通，而且墨譜中的圖飾題材多姿多彩，宛如巨大的視覺題材資料庫，易於取材。⁴⁶同樣狀況的還有百科全書般的《三才圖會》(1609 年刊)，第二十六圖的「剪春羅」很可能從該書〈草木〉卷之同名主題得到靈感。(圖 31、32)前文已提及裝飾框的形式很像箋紙，而箋紙多留白、圖飾小的特性，也讓它成為易於取材的來源，在趣味上甚為相通。這些裝飾性濃厚、物象較小的版畫中母題，因而成為《隋煬帝豔史》圖飾的主要來源。在下節中，筆者希望進一步思考《隋煬帝豔史》獨特插圖模式與其文本以及更廣泛的文化脈絡間的關連。

圖像式評點的文化脈絡

前文分析《隋煬帝豔史》的插圖涵括敘事與評點的二元性格，而且題句和圖飾框各自針對小說之文本提供評論，可說是前所未見的新模式，也改變了傳統習見的、亦步亦趨追隨敘事內容的圖文關係。

⁴⁵ 林麗江曾追溯兩本墨譜中對於《隋煬帝豔史》裝飾圖樣與敘事圖的影響，發現至少有十七處相關，詳見其列表，見 Lin Li-chiang, *The Proliferation of Images: the Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih Mo-p'u and the Ch'eng-shih Mo-yüan*, pp. 445-446. Appendix 5.D.

⁴⁶ 請參考林麗江論文中對此現象之詳論。Lin Li-chiang, *ibid.*

就這點而言，我們不免想到，《豔史》的小說文本和此時通行的講史小說一樣，延續了說唱文學的形式，以白話敘述事件之進行，但不時插入一段詩詞，用來描繪人物之相貌性格、景物場面、或事件情境，本已具有夾敘夾議之意味；⁴⁷行間不時出現的小字夾注，文字雖簡，但對人物的性格行爲、事件發展所衍生的道德教訓或言外之意、乃至寫作文辭之佳句紛紛提點論斷，亦即讀者在閱讀文本時，即同時能看到故事發展、及小說敘事者和評點者各自對其內容的評語，事實上即有多元的聲音。插圖單元中同樣出現敘述和評論二元性質的功能，某種程度上似乎正反映了小說本身內部的形式結構。從這個角度來看，這個看似嶄新的設計，其實倒比傳統上單純的敘事插圖更貼近於文本或刊本的形式。

另一方面，通俗歷史小說的文本原本也是編撰前人的材料而來，除了傳奇與史料，其中也包括古人的詩詞。而插圖單元中以題詠文句來作為評論，裝飾框中有依詩詞或其他文化典故而選擇的母題，也都是一種「編輯」的概念，和明末之各種編輯概念的盛行或亦有關。

當然此一形式最獨特之處，在於以題句與圖飾表達評論之意，這與明代小說刊本中普遍出現評點文字的現象脫不了關係。插圖與評點是晚明書籍刊本中相當普遍的附加部分，「全像批評」常成為書名的一部分，以作為招攬讀者的宣傳，《隋煬帝豔史》的扉頁也在題名「豔史」前冠上「繡像批評」。李忠明指出，十七世紀小說作品最流行的版本都是評點本，⁴⁸這和讀者或市場的需求當然是有關的。評點是中國古代文學的一種重要批評形式，學者認為它根源於傳統的學術方法，於唐代出現、南宋時期已經興盛，在詩詞、曲賦、小說、戲曲等不同文體各有其發展。小說的評點是萌生於明萬曆時期，在明末清初時已經相當地興盛，⁴⁹《隋煬帝豔史》的刊刻正值此時。

關於小說評點的內容，張潮在《虞初新志》凡例中所云可能相當貼切：「文自昭明以後，始有選名；書從匡鄭以來，漸多箋釋。蓋由流連欣賞，隨手腕以加評；抑且闡發揄揚，並胸懷而迸露。茲集觸目賞心，漫附數言於篇末；揮毫拍案，忽加贅語於幅餘。或評其事而慷慨激昂；或賞其文而咨嗟唱嘆。敢謂發明，聊抒興趣；既自怡悅，願共討論。」評點用以突顯詮釋作者的意圖，也可以之遣懷；其內容可以評其人事之發展，也可以鑑賞文字之高下，對作品作更爲細緻的剖析。

⁴⁷ 敘事者往往以「正是」或「有詩爲證」之類的字眼來作白話與韻文間的轉換。Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*, pp. 110; 142-46. 何谷理的討論雖以《隋唐演義》爲對象，但他也提到此書文本多處借用《豔史》，而其小說構成與敘事手法也源自既有的白話小說傳統，《豔史》也不例外地依循於此一傳統。

⁴⁸ 李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，(合肥：安徽大學出版社，2003)，頁 268。

⁴⁹ 關於小說評點的溯源和在明末的發展，請參考譚帆，《中國小說評點研究》(上海：華東師範大學出版社，2001)，頁 1-23；林崗，《明清之際小說評點學之研究》(北京：北京大學出版社，1999)，頁 52-67；李忠明，《十七世紀中國通俗小說編年史》，頁 268-286。

評點者可說是最初的讀者，提供他自己閱讀文本的一種角度與心得，對於讀者的閱讀也有引導的功能。評點的添加已屬後設，脫離了原創作者的範疇，主要是由書坊來掌控，但逐漸也有越來越多的文人參與，像李卓吾批評《忠義水滸傳》，其評點文字的重要性實不下於小說文本，影響深遠，號稱李卓吾批評的各種小說與戲曲刊本因而充斥於晚明的書籍市場上。《隋煬帝豔史》文本中的評論文字內容和前述所言之「評其事、賞其文」若合符節，形式上則是行間夾註和各卷總評，這恰好符合譚帆分析晚明小說評本所歸納出的「由文人隨意賞讀到有意識批評的發展趨向」裡的模式，與當時小說評本流行的通例相同，可說是晚明到清初最爲主流的評點形式。⁵⁰若擴大到插圖部分，我們也會發現雖是以題評與圖像、而非純文字的形式呈現，題評詩詞和裝飾圖框和小說文本的關係其實是非常接近於此處所討論的評點文字的功能，而且因爲以前人詩句形式、或依文化典故而設計，比起文字評點可能還更爲精緻與耐人尋味。

《隋煬帝豔史》的內容雖然是具有情色意味的通俗歷史小說，但從撰寫到編輯成書，都非福建書坊盛產的那種草率編成、且內容俗鄙、刻印粗糙之講史小說之產物，文學學者已指出，從文字看來，其作者是具有豐富的文學與文化素養者；而從編輯過程中加入許多強調文化典故的部分，更可以看出，出版者所要爭取的讀者很可能是富有文化藝術之修養者，那些對於詩詞文句和轉化圖飾曲折的設計，爲讀者提供一種細細解讀的雅趣，而非一覽無遺平鋪直敘者，這或許也是凡例標舉此書「豈非詞家韻事。案頭珍賞哉」的緣故。這個特性其實在插圖的整體規劃中，因爲獨一無二他家未見，反而看得最爲清楚。

我們或許也可以從書坊刻書的角度來觀察。刻印的書坊人瑞堂主人爲鄭尙玄，字幼白，富沙人，可能位於金陵⁵¹或福建，⁵²雖然資料並不多，根據筆者目前搜集到的部分人瑞堂出版品(附錄二)，刊刻時間從明末到清康熙年間，它所刊印的小說只此一部，其餘的內容包括文集、類書、初學和科舉之參考用書，範圍廣泛，大約屬於近乎文人背景，但通俗應用性質仍較強者，雖未必全爲精緻取向，但主要讀者群或許仍爲一般文人居多。晚明有不少書坊逐漸發展出以出版士子舉業科考用書、戲曲、小說、圖譜等爲專業偏向的書坊，人瑞堂所刊印的小說目前僅知有《隋煬帝豔史》一書，但由其整體出版的書籍類型來看，或許反而不必遵從於一般小說專業書坊已然定型的模式，而能從文人士子更熟悉的題材中去發掘出嶄新的形式設計。值得注意的是，人瑞堂於1641年刊印的《新刻人瑞堂補訂全書備考》，性質上屬於日用類書，內容涵括廣泛，其中亦包括了畫譜。根據王正華對於日用類書中書畫門的研究，就圖繪的角度來看，此書的圖繪甚爲精良，品

⁵⁰ 譚帆，《中國小說評點研究》，頁45-52。不過他的表列中雖提及《豔史》一書，卻忽略了該書亦收有總評，可是只置於各卷之末的事實。

⁵¹ 瞿冕良，《中國古籍版刻辭典》，(濟南：齊魯書社，1999)，頁8。

⁵² 謝水順、李珽，《福建古代刻書》，(福州：福建人民出版社，1997)，頁311。

質遠高於其他福建版的日用類書。⁵³可見人瑞堂刻書時確實對於書籍的視覺圖像部分格外重視，即使是編印最爲通俗性格的日用類書，也特別講究畫譜的部分。

另一個值得深思的問題是，晚明的小說插圖作爲一種類型，是否有其獨特性。最直接可以比較的題材應該是性質較爲相近的戲曲插圖。林鶴宜在整理晚明刊刻戲曲的書坊後發現，出版小說和戲曲的書坊重疊並不多，似乎是各有專精的選擇。⁵⁴兩者都是敘事性突出的通俗文學，而且也是晚明出版品中突出而刊本豐富繁多的品類，各本幾乎也都標榜附有精美的插圖，那麼在版畫的發展上是否同調？或是像出版書坊分立一樣，各有其發展的規律？

無論戲曲或小說插圖，敘事圖都應是傳統上最常採用的模式，但因刻印版本衆多，書坊的競爭極爲激烈，插圖模式開始出現創新與變化。筆者在研究晚明戲曲版畫中數量最多、表現也最爲突出的《西廂記》插圖時發現，部分刊本不再以圖像直接與敘事文本相對應，而是圖繪從文本中擷取出來的韻文對句，其表現形式更接近於繪畫傳統中的詩意圖。⁵⁵這個發展並不只限於《西廂記》，在多種戲曲插圖中都可見到。有趣的是很可能在此模式中開其先河的杭州容與堂在萬曆三十八年(1610)刊刻了「容與堂六種曲」，內容爲包括《西廂記》、《琵琶記》等在內的六種流行戲曲，其插圖便採取了「詩意圖」的模式。(圖 33)容與堂在同年刻印了一本在小說史上很重要的刊本《李卓吾先生批評忠義水滸傳》，該本的評點雖未必真出自李卓吾之手，但對小說評點影響深遠，書中配有針對一百回內文、每回兩幅的插圖，(圖 3)採單面全幅形式，將回目書於畫幅之上，而圖像的內容則是直接圖繪其回目、亦即該回中的高潮事件之一。

容與堂本的這幾本插圖本小說與戲曲，在版畫史或文學史上都有其重要性，可說是精心設計與刊刻的產品。同一家書坊在編輯出版戲曲與小說時，採取不同的插圖模式，絕非興之所至偶然爲之，而有更深的考慮。這或許便牽涉到戲曲與小說在本質上的差異。譚帆在討論小說評點之價值時曾指出，古代戲曲以詩爲其精神本質，這不僅表現在戲曲以詩體的曲作爲表現形式來推演其情節、抒發其感情，它也是以一種「主體性」的本質特徵來創作的，而作爲敘事文學最基礎的較具客體性的故事情節反而顯得淡薄。相對而言，歷史小說的創作剛好相反，一方面是以史學爲其思想根據，一方面更是追求客體性，敘事性成爲最重要的考慮。⁵⁶這不但是創作的方向，也是閱讀的方法，因此戲曲插圖採取詩意圖的詮釋方式

⁵³ 王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《中研院近代史研究所集刊》41期，(2003, 9)，頁35。

⁵⁴ 林鶴宜，〈晚明戲曲刊行概況〉，《漢學研究》9: 1，(1991, 6)，頁323。

⁵⁵ Meng-ching Ma, "Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to *The Story of the Western Wing*", in *International Journal of Asian Studies* 5: 1 (2008,1), forthcoming.

⁵⁶ 譚帆，《中國小說評點研究》，頁147。

固然有跡可循，小說插圖的製作不得不較為遵循敘事畫的傳統，似乎也就言之成理。

但是也就是從容與堂本李卓吾評本開始，小說評點中越來越見評點者帶入的個人主觀情感的解讀。⁵⁷這樣的評點本在晚明蔚為風潮，成為書坊主要的宣傳策略之一，可能也就逐漸改變了讀者的閱讀習慣，書坊也就順應此形勢推出從評點而非純敘事方式來詮釋敘事文本的插圖，這或許能解釋為何在二十年後產生了《隋煬帝豔史》這樣的以題詠與圖飾作評、和敘事畫配合成組的獨特形式。另一方面，戲曲插圖中所出現的對於透過裝飾框來觀看的一種構圖方法，似乎也和《隋煬帝豔史》中重視裝飾框的傾向如合符節，⁵⁸這應是晚明文學插圖共通的發展。

《隋煬帝豔史》的插圖兼具敘事和評論的二元性格，在結構上與小說文本有相互呼應之處，最重要的是以精工與巧思提供了針對文本的評點意見，不但有編選自前人詩詞的文句來題詠，甚至連最邊緣的圖飾都有其意義。這個新發展同時見證了圖像與評點在小說刊本中的重要性。若將插圖與評點視為一種閱讀的觀點，小說中最基礎的敘事性似乎不再是唯一的詮釋方式了，這便逐漸開放了新的可能性。像 1641 年刊的《西遊補》，十六幅插圖集中出現於書前，看似符合與該小說的十六回文本相對應的通例，但若仔細觀察，便會發現十六幅中有六幅是與內容有關的敘事畫，另十幅則是簡約描繪物品或風景，其上各有題字標示主題。何谷理在分析其圖文關係後發現，這些圖並非與敘事內容相呼應，但可能有針對整體文本的再思索之意，這其實也就是評點的功能。⁵⁹(圖 34)崇禎晚期由杭州筆耕山房刊印的同性戀情色小說《弁而釵》與《宜春香質》也都以文本中夾雜的評點為號召，甚至可能出自書坊主人之手；⁶⁰兩者的插圖都是採前後面不同性質的組合，以《弁而釵》為例，正面如敘事圖，背面則是非敘事性的花鳥、山水、蟲魚等題材，上面加了題字，四周還有錦欄四圍，中間飄浮著裝飾母題。(圖 35)這樣的形式明顯受到《隋煬帝豔史》的影響，但是其圖文關係卻不如《隋煬帝豔史》清楚對應而固定，而較接近於《西遊補》的例子。入清後此類插圖模式並未中斷。由劉源繪製、約刊印於 1660 年代的《凌煙閣功臣圖》雖非小說題材，但亦有相當類似於《隋煬帝豔史》的圖文關係。⁶¹(圖 36)《隋煬帝豔史》所開創的插圖模式的

⁵⁷ 譚帆，前引書，頁 76-81。

⁵⁸ 馬孟晶，〈耳目之玩—從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《台大美術史研究集刊》第十三期，(2002，9)，頁 201-27。

⁵⁹ Robert E. Hegel, "Picturing the Monkey King: Illustrations of the 1641 Novel *Xiyoubu*", in Wilson, Ming, and Stacey Pierson eds., *The Art of the Book in China*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 23, London: Percival David Foundation, 2006), pp. 175-191.

⁶⁰ 譚帆，前引書，頁 71-72。

⁶¹ Anne Burkus-Chasson, "Visual Hermeneutics and the Act of Turning the Leaf: A Genealogy of Liu Yuan's *Lingyan ge*", in Cynthia Brokaw and Kai-wing Chou eds., *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, (University of California press, 2005), pp. 371-416.

意義，或許主要仍在鬆動了圖文之間的敘事關係，這和晚明時期突出的小說評點文化應是密切相關的，但在圖像構成上仍繼承了同時期的圖像傳統，使得小說插圖的內容更為豐富而多元。

附錄一：《隋煬帝豔史》的版本

- 一、初刻本：崇禎四年(1631)印行。書中之文字與圖像都很精細。藏於臺灣大學圖書館、史丹佛大學東亞圖書館、社科院文學所圖書館、浙江圖書館、上海圖書館等多處。⁶²
- 二、加州柏克萊大學東亞圖書館、日本內閣文庫等處的藏本，文本與附錄都與上述版本相同，但刻版顯然有較多缺裂磨損不完整之處，部分板也可能是後來新刻者，有可能是稍晚的刻印本。⁶³
- 三、清刻本：主要文本部分與前述崇禎本接近，只是刻印較為粗糙；但附錄部分變動甚多。不再有出版書坊的標示；序文僅餘笑痴子之敘及〈豔史題辭〉，前者的作者印與後者的紀年且付之闕如。由於附錄的變動，說明全書內容組織的凡例不得不由十二條刪成七條；插圖則只剩下二十組，內容也較初刻本粗糙而簡單，可見於中研院史語所傅斯年圖書館、臺大圖書館久保文庫舊藏、和哈佛燕京圖書館之收藏。也許是基於淫穢的描寫、或是政治的敏感性，本書在入清後成為禁書，⁶⁴這可能也會影響其刊布流傳。
- 四、清末有數個刊本，雖然主要依循既有文本，在題目、內容、與插圖上改動不少，和明末清初的刻印本已有較大的差別。包括光緒年間香港書局石印本，改題《風流天子傳》；⁶⁵光緒廿五年(1899)，上海書局刊本；⁶⁶以及光緒三十三年(1907)，上海書局刊六卷本，改名為《繪圖隋煬天子傳》，插圖改為十四幅書中人物的肖像。藏於哈佛燕京圖書館。
- 五、自民國初年之後，此書多次重刊，如 1915 年上海鑄記書局本、1935 年中央書店本等，但版式、附錄、插圖與初刊本的距離越來越大，較露骨的文字也常遭刪節。
- 六、近年來重新影印全書出版的明清小說叢書中，也有多部收入此書，如《古本小說集成》(上海：上海古籍出版社，1994)採用日本內閣文庫本、並以上海圖書館本補其缺頁；《明清善本小說叢刊初編》(臺北：天一出版社，1985)、《古本小說叢刊》第十八輯(北京：中華書局，1991)也收入該書。

⁶² 關於《隋煬帝豔史》從明代到民國期間的版本，參考 Robert E. Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, pp. 242-244；以及 Robert E. Hegel, *Sui T'ang yen-i: The Sources and Narrative Techniques of a Traditional Chinese Novel*, (PhD dissertation, Columbia University, 1973), pp. 53-55。更詳細的中國境內圖書館之收藏資料請見《中國古籍善本書目》。

⁶³ 《中國古籍善本書目》中另列有一故明末版本，藏於清華大學圖書館等，因筆者未曾親自寓目，無法判斷其與柏克萊本或內閣文庫本是否相近。柏克萊藏有兩本，內容缺漏較多。根據內閣文庫之藏書目錄，該圖書館之藏本列為清印本。

⁶⁴ 王利器輯錄，《元明清三代禁毀小說》，(上海：上海古籍，1981)，頁 122, 135, 143 多次提及。

⁶⁵ 朱一玄、寧稼雨、陳桂聲，《中國古代小說總目提要》，頁 545。

⁶⁶ 鄭振鐸，北京圖書館編，《西諦書目》，(北京：北京圖書館，1978)，pp. 4:59b-60a。

附錄二：現存人瑞堂所刊行之書籍

作者/編者	書名	年代	備註
潘叔應編訂	《新校尚書減註》 (蔡傳便蒙書經集注)	萬曆間	書林寶善堂刊本人瑞堂藏板 藏於哈燕圖書館
齊東野人	《新鐫全像通俗演義隋煬帝豔史》	崇禎四年(1631)	
鄭尙玄訂補	《新刻人瑞堂補訂全書備考》	崇禎十四年 (1641)	京都大學人文科學研究所藏
黃道周	新刻黃石齋先生彙輯辯疑正韻	崇禎十七年 (1644)	日本國會圖書館藏
葛世振評選 鄭尙玄參訂	《葛仞上先生評選古文雷概》	崇禎間	藏於哈燕圖書館
(清) 張貴勝	《遣愁集》十四卷	康熙廿七年 (1688)	
錢肅樂輯著	《四書課兒捷解》	康熙間	藏於哈燕圖書館、 日本內閣文庫
(明) 唐采臣	《對學匯編》		
	《新鐫翰林三狀元會選二十九子品匯釋評》		