

明清瓷画“张生跳墙”的程式化表现探究

韩雅迅

(澳门科技大学人文艺术学院,2424922710@qq.com)

摘要:“张生跳墙”的典故最早见诸唐代元稹的《莺莺传》,元代王实甫所著杂剧《西厢记》里的相关情节,在后世被广泛演绎和传播,甚至成为明清时期瓷器装饰的常见内容。本文试图通过部分该题材瓷画案例分析,探讨此类瓷画在画面构图、人物形象、场景配置元素等方面的规律性。研究通过故事母题追溯对照,瓷画图像和文本互证,找寻“张生跳墙”瓷画形成的基本程式,并对有关文本与瓷画表现的因果逻辑进行剖析,认为《西厢记》的文本内容和版画插图对瓷画的影响是形成基本程式化的两个重要因素。

关键词:“张生跳墙”;《西厢记》;明清瓷画;图像程式

“张生跳墙”又称“张生逾墙”“张生逾垣”或“乘夜逾墙”,是元代王实甫所著杂剧《西厢记》中充满喜剧色彩的著名桥段,也是明清时期常见的瓷画题材,深受大众喜爱。目前所见以“张生跳墙”为主题的古瓷画集中体现于明清时期的盘、瓶、罐、碗等瓷器类型,其中清代瓷器居多。这些瓷器中既有内销瓷,也有外销瓷。瓷器工艺分为青花和粉彩两类,瓷画表现虽在画面构图、人物动态及场景元素配置等方面具有细微差别,但总体来看已形成一种程式化的表现。此类瓷画图像设计精巧,画面生动传神,给观者留下了深刻的印象。文中选取部分博物馆藏品和拍卖公司拍品的图片,以及已出版书籍中引用的瓷画图片10余幅作为例证,这些源自不同博物馆馆藏、珍稀拍卖现场与权威出版书籍的瓷画案例,涵盖了明清各个时期。无论在文化信息承

载,还是在艺术价值上,均具有很强的代表性。以此为例探究图像的程式化体现及成因,有助于深入了解该题材瓷画艺术的演进逻辑,为全面认识瓷器文化提供有益支撑。

1 “张生跳墙”典故的情节及由来

“张生跳墙”故事发生的背景是前朝崔相国病逝,相国夫人携女儿崔莺莺及家人扶柩回原籍博陵安葬,途经蒲州时暂住于普救寺。正巧青年才子张生(名珙,字君瑞)赴京应试,游寺时偶遇崔莺莺,两人互生好感,张生遂决定留在寺院西厢客房读书以追求莺莺。不料河桥叛将孙飞虎听闻莺莺貌美,带领三千乱兵围困普救寺,扬言要娶莺莺做压寨夫人,若不交出,就冲进寺院杀个鸡犬不宁。老夫人无奈之下许诺,若是有人能将贼兵退去,便将莺莺许他为妻。张生见状为解

[收稿日期]2025-02-06

困普救寺,当即写书信给自己的好友——白马将军杜确,请其解围。三日后白马将军使孙飞虎退兵,崔张二人的爱情故事由此得以延续。

不料,在孙飞虎退兵后,老夫人出尔反尔,心生悔婚之意,在东厢设宴款待张生,席间让张生、莺莺以兄妹相称,引起崔、张二人强烈不满,但又无可奈何,张生因此卧床不起。莺莺的婢女红娘于心不忍,便安排张生待莺莺晚上去后花园烧香时用琴声向小姐倾诉。等到晚上,张生寄一腔情思于琴上,一曲《凤求凰》听得莺莺伤心不已,后来又让红娘悄悄捎给张生一首诗:“待月西厢下,迎风户半开,隔墙花影动,疑是玉人来。”^{[1]111}以解相思。未曾想,张生对这首诗的理解出现偏差,认为这是莺莺让他在晚上跳墙与之幽会。到了约定时间,张生手拽小院东墙外一棵歪斜之树就跳了过去,弄得正在上香的莺莺非常尴尬。实际上,莺莺的本意是让张生在西厢房等她,自己前来约会,但张生却将诗意曲解,造成误会。跳墙这一场景因充满喜剧色彩而令人们喜闻乐道。作为戏剧作品,这一情节既丰富了人物形象,又推动了故事发展,表现了《西厢记》冲破封建礼教、追求自由恋爱的主题。

《西厢记》的版本众多,最早出现的是唐代元稹的《莺莺传》,该版本中的结局是张生最终并未娶莺莺为妻,而把她说成是“天之所命尤物也,不妖其身,必妖于人”,以“予之德不足以胜妖孽,是用忍情”^{[1]217}的理由遗弃了她。因结局悲惨,未被世人广泛流传。自《莺莺传》之后,从金代董解元的《西厢记诸宫调》版本开始,包括元代王实甫的《西厢记》及明代崔时佩、李日华的《南西厢记》等都将西厢故事变成了有情人终成眷属的结局。

其实,在《莺莺传》中已出现“张生跳墙”的情节,后董解元根据《莺莺传》改编的《西厢记诸宫调》,王实甫的《西厢记》,以及崔时佩、李日华根据王实甫《西厢记》改编而成的《南西厢记》版本中都保留了这一情节的基本脉络,但对其中的细节描绘却各有差别。这些版本中独有王实甫的《西厢记》因剧中人物形象鲜明、语言优美、情节生动而深受大众喜爱,并以此为经典被广泛流传。

2 明清瓷画“张生跳墙”的程式化体现

2.1 构图

画面构图是突出画作主题的重要决定因素。“张生跳墙”主题的瓷画多数在构图处理手法上基本一致,体现出程式化的艺术表达。这些作品大多选择俯视构图,以墙为分界线将画面分为两个区域,墙外为张生所占区域,墙内则是莺莺和红娘所占后花园区域。张生跳墙的动作在画面右上方(极少数瓷画将墙画于左边),崔莺莺和红娘在画面左下方。虽然描绘的是“跳墙”主题,应以表现张生跳墙的动作为主要内容,但画作者却在面积上夸大对崔莺莺、红娘及所处后花园环境的描绘,将其处理为占四分之三画面的面积,而张生却只占四分之一画面的面积,在视觉上形成面积的强烈对比,增强了视觉冲击力,凸显了故事情节的戏剧性冲突。

2.2 人物形象、动态和在场人数设置

瓷画中的人物装扮也已形成基本模式。以清康熙年间的4例瓷画为例(表1),对莺莺、红娘和张生的形象和动态进行分析,可窥探其基本程式。从发髻上看,莺莺和红娘的发式主要为高髻、堕马髻,未作主仆区分。但衣着却各有不同。莺莺身着宽袖对襟褙子,下身穿着长裙,腰间系环

佩,体现为典型的大家闺秀装扮;而红娘身穿比甲,系腰带,着长裙,整体着装略显简单,为婢女形象。张生则是头戴乌纱,多穿圆领长衫,束腰带,着黑靴,为典型的书生装扮。

表1 清康熙年间4例“张生跳墙”瓷画中莺莺、红娘、张生的形象和动作

| 序号 | 瓷器名称 | 瓷器上的画面(局部) | |
|----|---|---|---|
| | | 莺莺、红娘的形象和姿态 | 张生的形象和跳墙动作 |
| 1 | 清·康熙 青花《西厢记》 故事图折沿碗 (吉林大学考古与艺术 博物馆藏品) |  |  |
| 2 | 清·康熙 青花图盘 (中华古玩网) |  |  |
| 3 | 清·康熙 青花《西厢记》人物盘 (十竹斋 2005 秋季 艺术品拍卖会拍品) |  |  |
| 4 | 清·康熙 五彩《西厢记》 人物故事图 棒槌瓶 (北京中汉拍卖公司 2021 年拍品) |  |  |

从笔者收集的瓷画作品中发现,人物在场设置并非单一的三人同时在场,还有莺莺和张生同时在场、红娘与张生同时在场,共三种形式(表2)。三人同时在场时,莺莺、红娘的动作为一坐一立。莺莺坐于湖石下背对张生娇羞不语,给人以稳重矜持、大家闺秀的印象;红娘则身体前倾,扭头和正在爬墙的张生说话,展示出活泼、热情的性格特征。此时的红娘是莺莺和张生之间联系的桥梁,更是推动他们爱情故事发展的媒介,在瓷画表现中扮演着极其重要的作用。再看张生,上半身倾斜,其中一脚已踏于墙头之上,一手抓扶柳树枝,另一条腿也即将搭上墙头之瓦,做爬墙状。画作者将张生的动作定格于预跳这一生动的瞬间,突出了“跳墙”的主题特征,极具情景代入感。






表2 “张生跳墙”瓷画中莺莺、红娘、张生在场人物设置

| 序号 | 瓷器名称 | 瓷器画面 |
|----|---|---|
| 1 | 明·崇祯 “张生跳墙” 青花图盘 (英国 Ashmolean 美术馆收藏) |  |
| | | 三人同时在场 |
| 2 | 清·康熙 五彩“张生跳墙” 笔筒 (广东省博物馆藏) |  |
| | | 三人同时在场 |
| 3 | 清·康熙 青花“张生跳墙” 图折沿碗 (吉林大学考古与 艺术博物馆藏品) |  |
| | | 三人同时在场 |

续表

| 序号 | 瓷器名称 | 瓷器画面 |
|----|---|---|
| 4 | 清·康熙 青花“张生跳墙” 图盘 (十竹斋 2005 秋季 艺术品拍卖会拍品) |  |
| | | 三人同时在场 |
| 5 | 清·康熙 矾红描金 “张生跳墙”图盘 (外销瓷) ^{[2]222} |  |
| | | 三人同时在场 |
| 6 | 清·康熙 青花“张生跳墙” 图盘 (英国 V&A 博物馆藏) |  |
| | | 三人同时在场 |
| 7 | 清·康熙 五彩《西厢记》连环 故事图棒槌瓶 (北京中汉拍卖公司 2021 年拍品) |  |
| | | 三人同时在场 |

续表

| 序号 | 瓷器名称 | 瓷器画面 |
|----|---|--|
| 8 | 清·康熙 青花“张生跳墙” 图盘 (北京柏屹拍卖公司 2022年拍品) |  三人同时在场 |
| 9 | 清·康熙 “张生跳墙” 青花图盘 (中华古玩网) |  三人同时在场 |
| 10 | 清·雍正 脱胎青花西厢记 “张生跳墙”纹杯碟 (北京嘉信公司 2007年春季艺术品 拍卖会拍品) |  三人同时在场 |
| 11 | 清·康熙 青花矾红描金 “张生跳墙”纹盘 (北京荣宝拍卖公司 2010年第67期 拍卖会拍品) |  莺莺和张生同时在场 |
| 12 | 清·康熙/雍正 粉彩“张生跳墙” 图盘 (2018年中贸圣佳 拍卖公司第23期 精品拍卖会拍品) |  红娘与张生同时在场 |

续表

| 序号 | 瓷器名称 | 瓷器画面 |
|----|---|---|
| 13 | 清·雍正 粉彩西厢记 “张生跳墙” 人物纹盘 (北京嘉信公司 2007年秋季 拍卖会拍品) |  红娘与张生同时在场 |
| 14 | 清·乾隆 粉彩“张生跳墙” 纹描金盘 (瑞典国家历史 博物馆藏) |  红娘与张生同时在场 |
| 15 | 18-19世纪 明清外销瓷 粉彩“张生跳墙” 图盘 (2023年中国 航海博物馆展品) |  红娘与张生同时在场 |

2.3 配景元素的设置

“张生跳墙”的画面配景元素都有墙垣、柳树、花草、假山石、栏杆等,是典型的后花园场景体现。在此程式中,最突出的道具是后花园围墙,每幅瓷画的墙头瓦片都作不同的装饰表现。对墙的艺术表现手法也各有不同:有些墙体做实线勾勒;有些只保留对墙头的精细描绘而省略对墙体的刻画,令观者产生空灵感。柳树作为张生跳墙的攀爬物,连接推动着墙内和墙外故事的发展。其形态皆为歪斜状,在收集的瓷画作品中分为绘于墙内(莺莺一侧)和绘于墙外(张生一侧)两种。此外,在少数瓷画中刻画月亮为一轮圆月而非弯月(表2中序号2、3、7、11),在天空中高高挂起,寓意着花前月下。假山、栏杆、花草是园

林必不可少的造景元素,为后花园增添了花好月圆、诗情画意的意境美。

3 明清瓷画“张生跳墙”程式化的成因

3.1 《西厢记》文本内容决定瓷画的基本形式

文本和图像是一种互文关系。文本以文学语言艺术生动地展示故事情节,同时也为图像提供了创作素材。正如著名学者郑振铎先生所说:“从自然环境、历史人物、历史事件、历史现象,到建筑、艺术、日常用品、衣冠制度,都是非图不明的。有了图,可以少说了多少的说明。少了图便使读者有茫然之感。”^[3]因此,文本和图像两者之间相互补充。

同理,瓷画是对《西厢记》文本内容的视觉再现,作用在于补充故事中不可言说的细节,以更直观鲜活的形象向读者传达和诠释文本内容,具有文字表述所不及的直观效果。有学者研究发现,晚明至清前期是王实甫《西厢记》和崔、李《南西厢记》出版的繁盛期,《西厢记》瓷画的兴盛与之同步^[4]。仔细观察不难发现,瓷画中的“张生跳墙”是对《西厢记》戏文内容的直观再现,与文本内容中的环境描写、人物发型、动作姿态等方面基本吻合。

关于“张生跳墙”的文本内容,最初在王实甫之前唐人元稹的《会真记》(又名《莺莺传》)中已有这样的记载:

崔之东墙,有杏花一树,攀援可逾。
既望之夕,张因梯其树而逾焉,达于西
厢,则户果半开矣。^{[1]214}

瓷画中张生手拽树枝,以树为梯进行攀援正是这一文本内容的体现。只是瓷画中张生所攀之树是柳树而非杏树,但对攀树这一情节的描述和瓷画却相吻合。金代董解元《西厢记诸宫调》

中对于张生跳墙时手拽之树写道:

[中吕调][碧牡丹]夜深更漏悄,
张生赴莺期约。……见杏梢斜堕袅,手
触香残红惊落。欲待逾墙,把不定心
儿跳。^[5]

可知文中写的也是杏树。但在元代王实甫的《西厢记》第三本第二折中当张生收到红娘捎来莺莺的诗后,焦急等待天黑时的心理活动又有这样的描写:

(末云)……拽上书房门,到得那
里,手挽着垂杨滴流扑跳过墙去。^{[1]113}

这里写的却是柳树。而且在第三本第三折中对环境也有这样的描写:

[驻马听]不近喧哗,嫩绿池塘藏
睡鸭;自然幽雅,淡黄杨柳带栖鸦。金
莲蹴损牡丹芽,玉簪抓住茶蘼架。夜凉
苔径滑,露珠儿湿透了凌波袜。^{[1]120}

[乔牌儿]你看那淡云笼月华,便
是红纸护银蜡;柳丝花朵垂帘下,绿莎
茵铺着绣榻。^{[1]121}

这里也出现了有关杨柳、柳丝等环境描写的内容。因此瓷画中展现的柳树也并非瓷画创作者的随意杜撰,而是对各版本内容的艺术性选择。

同样,在王实甫的戏文里还有与瓷画其他内容相关的文字描述,如红娘所唱:

[沉醉东风]我则道槐影风摇暮
鸦,原来是玉人帽侧乌纱。一个潜身在
曲槛边,一个背立在湖山下;那里叙寒
温,并不曾打话。^{[1]121}

戏文唱词中幽静的环境、头戴乌纱潜身曲槛边的张生、背立湖山之下的莺莺等内容在瓷画中也均有所体现。

从人物姿态和装扮分析,红娘对张生唱道:

[折桂令]他是个娇滴滴美玉无瑕,粉脸生春,云鬓堆鸦。恁的般受怕担惊,又不图甚浪酒闲茶。^{[1]122}

意思是莺莺如同完美无瑕的美玉,既美丽又纯洁。她面庞粉嫩,娇艳欲滴,头发乌黑浓密,如同堆积的鸦羽,美丽动人。瓷画中的莺莺姿态稳重,矜持羞答,发髻高耸,“娇滴滴美玉无瑕”“云鬓堆鸦”的描绘亦与之描写相吻合。

在人物在场数量的设置方面,根据笔者收集的10余件瓷器图像梳理分析,分为张生跳墙时莺莺和红娘同时在场、莺莺一人在场和红娘一人在场等三种情形,其中大多数为三人同时在场。之所以产生这种区分,应是瓷画创作者根据戏文故事情节发展的不同时刻进行的场景描绘。首先,三人同时在场的情形,符合王实甫《西厢记》第三本第三折中对整个故事脉络的描绘。即红娘对莺莺却不说破,只请她到花园烧香去,正在这时,张生跳墙而过,莺莺大怒,拒之,红娘故意数说了他一顿^[6]。瓷画中张生跳墙、莺莺坐于湖石下背对张生不予理会,一旁的红娘却扭头数落正在爬墙的张生,表2中序号1~10的瓷画符合这一戏文内容。

其次,莺莺一人在场的瓷画,反映的应是莺莺见张生跳墙便喊红娘,但红娘在远处不应答的那一时刻的定格刻画。

[末作跳墙接旦科](旦云)是谁?
[末云]是小生。(旦怒云)张生,你是什么等之人!我在这里烧香,你无故至此;若夫人闻知,有何理说!(末云)呀,变了卦也!^{[1]122}

可见表2中序号11的瓷画符合戏文所述。

而红娘一人在场时的瓷画,展示的则是张生跳墙时,莺莺对红娘说有贼,红娘问莺莺是谁,张

生回答说是小生,这时红娘便训斥张生的这一时刻:

(末云)是小生。(红云)张生,你来这里有甚么勾当?(旦云)扯到夫人那里去!(红云)到夫人那里,便坏了他行止,我与姐姐处分他一场。张生,你过来跪着!^{[1]123}。

显然表2中序号12~15的瓷画符合这一段戏文内容。

鉴于此,以上几种情况都表现了戏文故事的基本叙事结构,是创作者选取不同时刻进行的场景刻画。瓷画中的环境、人物形象、动态等创作要素的设计均是根据戏文内容进行的图像设计,而且长期以来在画家和艺人的创作下形成了固定的画面元素构成,成为“张生跳墙”的符号化展示。随着各种瓷器走进千万百姓之家,令观者在欣赏图像时能够快速识别这一经典文化符号,近距离地感知其生动的戏文情节,引起情感共鸣,达到艺术熏陶的效果,对于小说戏曲的传播也起到推波助澜的作用。

3.2 对版画插图形式的借鉴

明代小说戏曲版画插图盛行程度空前,明弘治至崇祯年间是小说戏曲插图的黄金时期,特别在万历年间,小说戏曲的发展继承了前代,更为发展、丰富。几乎没有一本小说戏曲书籍是没有插图的,甚至连“散曲”的书也都附上了图^[7]。作为戏曲版画,其普及性及艺术性在版画中更是独树一帜。版画因复制量大、流传广范的特点使之较为盛行,逐渐影响到包括瓷器在内的多种艺术门类,为瓷画的创作提供了参考范本。

就题材而言,戏曲《西厢记》的盛行使大众对刊本的需求量增大,其故事被大量印刷成册进行传播。艺术创作者也从刊本、戏曲表演中汲取养

分,创作出了大量精美的《西厢记》插图,形成建安、金陵、徽州、武林、吴兴等多个地域流派并各具艺术特色。如徽派版画《西厢记》中所绘“逾垣”的情节相比传书、报第、酬简、入梦等其他情节的表现相对较多,说明其戏剧性的故事情节被大众喜闻乐道。与此同时,瓷画中《西厢记》的题材也被大量表现。有研究发现,从顺治年开始,《西厢记》的题材就大量用在官窑和民窑的瓷器上,是按戏曲的每一个折子段来画的,据说是因顺治帝酷爱《西厢记》的原因,所以顺治之后《西厢记》剧目成为瓷器装饰的热门主题^{[2]218}。当然,其中不乏“张生跳墙”的情节描绘。由此可见,同时期版画插图和瓷画的题材保持了一致。

从画面构图与元素布置上看,版画和瓷画因同属绘画,在艺术表现方面也存在某些相通之处。以部分“张生跳墙”的版画插图与瓷画在表达程式上作对比,不难发现这两种绘画形式的相通之处。如明万历年间继志斋本第十一出“乘夜逾墙”木刻插图(图1)^[8]、明万历年间环翠堂本第11出“乘夜逾墙”(图2)^[8]、明崇祯年间存城堂刊本《新刻魏仲雪先生批点西厢记》的“乘夜逾墙”(图3)^[9]和《孙月峰本西厢记》(又称《朱订西厢记》)“乘夜逾墙”木刻版画插图(图4)^[9]、清代兴文堂刊本的《吴吴山三妇评笈注释圣叹第六才子书》八卷中的“乘夜逾墙”等(图5)^[10]。其表现形式本身也已形成基本范式。即:采用俯视全景构图,所处环境也是在后花园,景物有太湖石、柳树、高墙等;莺莺、红娘和张生三人在后花园相见,莺莺背对张生,红娘和张生对话,张生爬墙预跳动作,跳墙方位在画面右上方或镜像表现的左上方;莺莺和红娘发饰为高髻或堕马髻,上身着交领衣,下身着长裙,张生头戴乌纱帽,身着圆领服饰,脚穿黑靴的书生装扮。这些特点均和瓷画中的构图形式相一致,只是版画中少了明月,而部分瓷画中

增加了这一环境元素。在人物数量设置上,多数都是三人同时在场,少数只有莺莺或红娘一人在场的程式化表现。版画整体氛围更显丰满细致,但没有瓷画所绘环境显得那样开阔空灵。版画因其木刻工艺,黑白两色印刷画面效果对比强烈,而瓷画因其工艺特点,做青花和粉彩等上色处理,色彩更加丰富绚丽。



图1 明万历年间继志斋本第11出“乘夜逾墙”

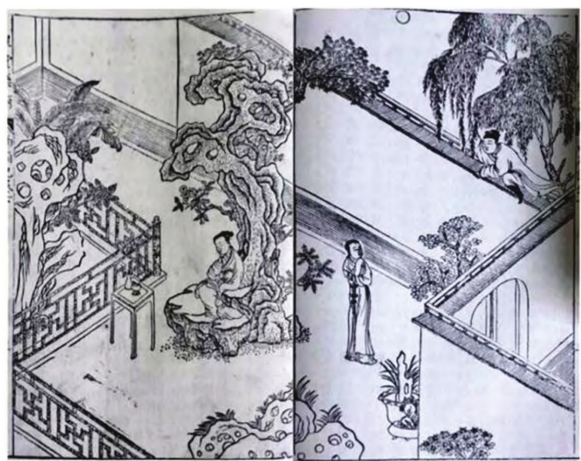


图2 明万历年间环翠堂本第11出“乘夜逾墙”

另外,版画插图的风格较为写实,图像中对园林小景中太湖石、假山、墙体结构等细节描绘更加详细。戏文内容是红娘和莺莺去后花园上香,因此版画中有案几和香炉,而瓷画中则对上述部分刻画相对更加简洁,并未刻画香炉,主要突出张生跳墙的动作及莺莺和红娘的反应。



图3 明崇祯年间苏州存城堂刊本《新刻魏仲雪先生批点西厢记》插图“乘夜逾墙”



图5 清兴文堂刊本《吴山三妇评笺注释圣叹第六才子书》插图“乘夜逾墙”



图4 明崇祯年间《孙月峰本西厢记》(又称《朱订西厢记》)插图“乘夜逾墙”

笔者认为,这种区别与表现载体有一定关系。版画插图应该更忠实于文本内容,且都是在长方形书页中布局,平铺刻画,相对而言易于细致表现。而瓷画作为独立的艺术载体,其表现内容既有对版画插图的借鉴,又保留了自身的艺术独立性,因此在创作时多了些相对自由的创作空间。

就画面构图布局而言,瓷器分瓶、罐、碗、碟等不同形状,在这些载体上表现需根据器物形态进行适形刻绘,以展示出独特的立体艺术效果。有些瓷器上面还增加了边饰,使创作者在构思时不得不考虑瓷器各面的整体性展示,兼顾瓷器装饰的整体风格。由此出现了版画和瓷画两者的差异性表现。

尽管瓷画和版画表现有些细微差别,但从二者的程式一致性方面考察,瓷画是对版画的借鉴

这点无疑。

综上所述,戏曲版画插图的盛行为瓷画的创作提供了范本,“张生跳墙”主题的瓷画创作从构图、环境布置、人物数量的设置等方面依据版画插图进行参照,并保留了戏曲文本故事情节的基本脉络。

4 结束语

“张生跳墙”不但是明清版画插图而且是瓷画中的经典绘制题材,为《西厢记》小说戏曲提供了更为直观的图像呈现,拉近了观者对此艺术作品的欣赏距离。诸多“张生跳墙”题材的瓷画均表现出一种固定的程式化,这种程式表现在构图、场景布置、人物形象、动作设计等方面的一致性,成为“张生跳墙”典故的艺术符号。究其原因,戏文和版画插图是瓷画程式化形成的根源。戏文、版画、瓷画这三种艺术形式之间相互关联、相互影响,厘清它们之间的内在联系使人们在欣赏“张生跳墙”瓷画时能够加深对戏曲文化的了解,引发人们对不同艺术载体所呈现出的同一题材的探索兴趣。

参考文献

- [1]王实甫.西厢记[M].王季思,校注.石家庄:河北教育出版社,2007.
- [2]胡雁溪,曹俭.它们曾经征服了世界:中国清代外销瓷集锦[M].北京:中国大百科全书出版社,2010.
- [3]郑振铎.中国历史参考图谱[M].北京:书目文物出版社,1994:647.
- [4]何艳君.中国古代瓷器上的戏曲小说图像研究[M].广州:广东高等教育出版社,2019:263.
- [5]王实甫.西厢记[M].陆过,陈影,编.福州:福建人民出版社,2013:141.
- [6]郑振铎.元曲叙录[M].北京:北京联合出版公司,2019:102.
- [7]郑振铎.中国古代木刻画史略[M].上海:上海书店出版社,2011:55.
- [8]何联宜.明刊《西厢记》插图本研究[D].广州:中山大学,2021:42.
- [9]徐文琴.《西厢记》与瓷器:戏曲与视觉艺术遇合个案研究[J].高雄师大学报,2009(26):137-166.
- [10]周心慧,马文大.中国版画全集:第五卷 清代版画[M].北京:紫禁城出版社,2008:143.

(责任编辑:王军辉)