

# 2023 冬 ——年画研究——

主编 冯骥才

ISBN 978-7-5547-1272-6



定价：128.00元

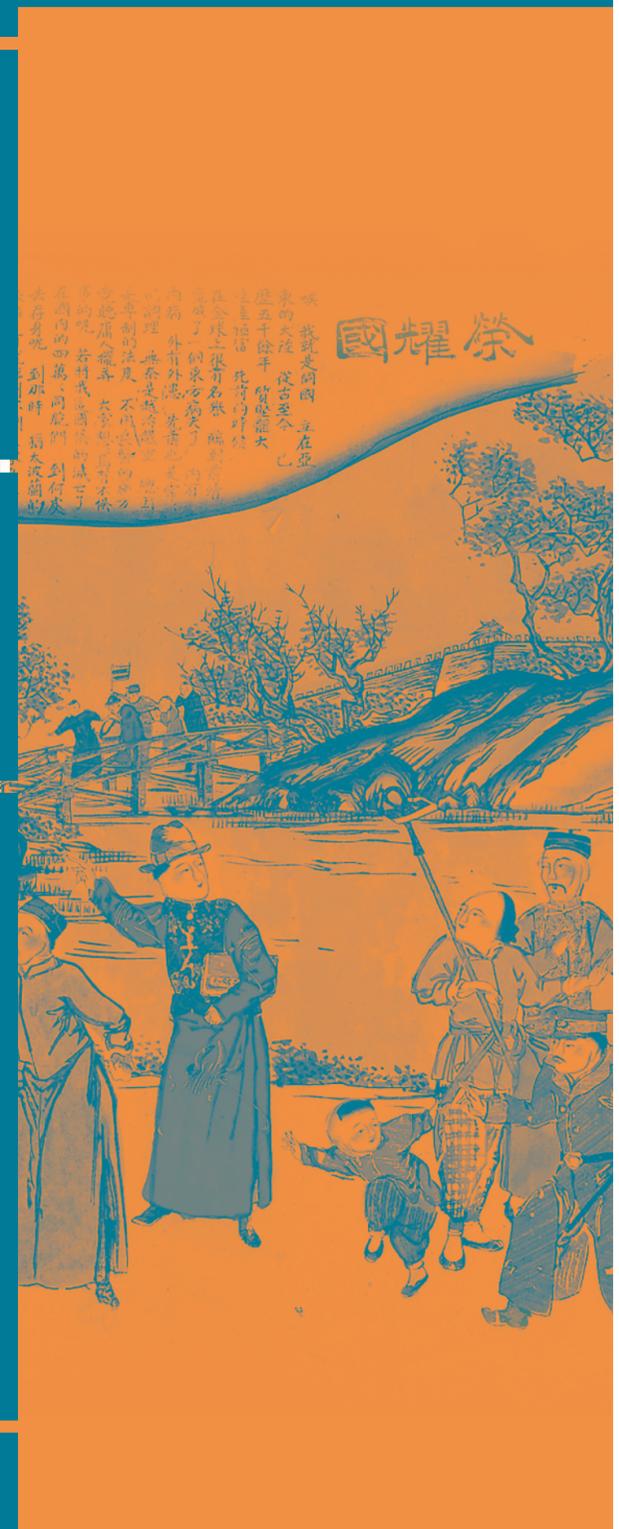
天津出版传媒集团  
天津杨柳青画社

2023 冬

# 年画研究

主编 冯骥才

天津出版传媒集团  
天津杨柳青画社



对“年画”概念、定义及风格的商榷：俄罗斯汉学角度  
庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒  
富平安与哥伦比亚大学“中国纸神专藏”  
年画研究四十年





2023 冬

# 年画研究

主编 冯骥才

天津大学冯骥才文学艺术研究院  
中国木版年画研究中心  
—主办—

天津出版传媒集团  
天津杨柳青画社

## 编委会

### 主 办

天津大学冯骥才文学艺术研究院  
中国木版年画研究中心

### 编辑委员会

主 编：冯骥才  
副 主 编：向云驹  
常务副主编：唐 娜  
编 委：[日本]三山陵 左汉中  
赵 屹 耿 涵 郭 平  
编 辑：唐 娜 王 凤  
李晓东 徐晨蕾

投稿邮箱：nianhuayanjiu@163.com

网 址：www.nianhua.org.cn

## 目 录

### 推荐

- 001 对“年画”概念、定义及风格的商榷：俄罗斯汉学角度  
/[俄罗斯]维诺格拉多娃 [俄罗斯]叶可佳

### 改良与石印年画专题

- 015 庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒 / 高登科 安夙  
026 试论天津近代年画改良 / 曲振明  
038 作为中国版画后裔的民国时期海报——以传统的继承和变化为中心  
/[日本]田岛奈都子 狄燕 译  
056 从小校场年画看晚清女性形象的嬗变 / 严洁琼

### 海外藏品调查与研究

- 071 富平安与哥伦比亚大学“中国纸神专藏” / 李明洁  
089 试论“姑苏版”的流播：关于江户时代传入日本的民间版画“姑苏版”的  
流播路径等问题 / [日本]泷本弘之 蒋云斗 译  
102 中国版画在日本的流传——以海杜美术馆藏品为中心 / [日本]青木隆幸 田文溥 译  
122 论中国版画作为墙面装饰品的运用：以维尔特鲁西为例 / [捷克]包捷 田文溥 译  
128 那世宝与《民间之图像》 / 方博

### 地域研究

- 138 姑苏版“格套”构图的程式化表达：从明版《寿星图》谈起 / 李文墨  
147 高密八仙年画图像解析 / 鲁梅 潘东铃

161 关中地区“家宅六神”信仰及其图像：以凤翔神码年画为中心的考察 / 郜高娣

### 田野追踪

174 “祝福”仪式语境下杭绍地区“南朝圣众”纸马研究 / 苏欣 俞卓凡  
187 金门烈屿神码采访记 / (中国台湾) 杨永智

### 年画珍品鉴赏

196 天津大学冯骥才文学艺术研究院年画博物馆藏改良年画《荣耀国》 / 王凤  
199 国家图书馆藏古版年画珍本撷英 / 张萌

### 天津杨柳青画社

206 从模糊到确立——画商视角辅助下的品牌意识 / 杨文  
211 “老版复生”中的民间经验与传承实践 / 王艳

### 张伟先生追思

221 年画研究四十年 / 张伟  
224 斯人已逝，英名永存——追悼张伟先生 / [日本] 三山陵 王坤 译  
229 从荒芜中开出鲜花——纪念小校场年画研究拓荒人张伟先生 / 严洁琼

### 海外学术资讯

235 “苏州版画的光芒”展览暨观摩会、演讲会 / [日本] 三山陵 李晓东 译  
242 日本和中国的民间绘画——以民间绘画为主题的研讨会  
/ [日本] 铃木英惠 管东方 译  
248 韩国古版画博物馆举办第十四届原州国际古版画文化节 / 唐娜

## 对“年画”概念、定义及风格的商榷： 俄罗斯汉学角度

[俄罗斯] 维诺格拉多娃 Tatiana I. Vinogradova | 俄罗斯科学院图书馆高级研究员

[俄罗斯] 叶可佳 Ekaterina A. Zavidovskaya | 布良斯克国立大学副教授 | 俄罗斯科学院中国与当代亚洲研究所高级研究员

### 一、“年画”的概念、定义

20世纪下半叶起，“中国民间木版画”被学术界称为“年画”。由于笔者对“年画”作为术语的准确性产生疑问，而动心对“中国木版画”在俄罗斯汉学研究中的应用作出反省和核查，并讨论俄罗斯学术界对“民间木版画”现象的理解及阐述。参考19世纪—20世纪初的文献后，笔者发现当时的“中国木版画”收集者基本没有留下木版画相关的记录。因此，无法判断用什么词汇描述民间木版画<sup>1</sup>。

俄罗斯汉学家阿理克谢耶夫 (Vasili Mikhailovitch Alekseev, 1881—1951, 以下称其汉名阿理克) 收集了几千幅民间木版画而成为西方学术界探讨该现象的先驱人物。中国民俗学家及美术学家关注研究该现象之前，阿理克早就以学者的眼光细看民间木版画的内涵。可阿理克从来没用汉字或俄文字母写出“年画”之词。阿理克请过中国老师 (先生) 帮助他对民间木版画的内容写书面解释，他们1906—1907年写的笔记也从来没用“年画”之词。搭配阿理克收集的木版画的手写笔记<sup>2</sup> (也称“先生笔记”)，可知笔记书写者来自不

同社会阶层，受教育程度也不同。如有儒家文人，有木版画画匠等。遇到木版画上看不懂的图案时，文人会向市民或农民请教。而普通百姓也从来不用“年画”之词，笔记中不用任何词汇来定义这些画的称谓。

清末敦礼臣 (1855—1911) 的介绍北京风俗的著作《燕京岁时记》中，将其称为“画儿”。清代学者文人李光庭 (1773—1860) 在《乡言解颐》中首次用了“年画”一词，但该词语没成为大家普遍应用的术语。李光庭生平的资料稀少，作为天津人，李光庭记录了天津这个古代民间木版画制造中心的习俗。《乡言解颐》问世于道光年间<sup>3</sup>，1982年重版之前中国学者都不易接触到李光庭的著作，更不用说是苏联学者了。苏联时期相关文章都从王树村著作引用李光庭的话，王树村在《苏联藏中国民间年画珍品集》只引用了他著作的一句 (王树村，李福清 1990：27)。《乡言解颐》的五卷《天部》《地部》《人部》《物部上》《物部下》，在《乡言解颐卷四》“年画”与“新年十事”有关，如时宪书、门神、春联、爆竹、扫舍、年昼、馒头、水饺辞岁、贺年：

扫舍之后，便贴年画，稚子之戏耳。



然如《孝顺图》《庄稼忙》，令小儿看之，为之解说，未尝非养正之一端也。依旧葫芦样，春从画裹归。手无寒具碍，心与卧游逮。赚得儿童喜，能生蓬荜辉。耕桑图最好，旁佛一家肥。

这段文本显示，“新年十事”当中有四项与印刷品有关，包括“年画”。“年画”主要利于小孩的教育，“赚得儿童喜”。此外，迎新年时不是只更换“年画”，而是墙上挂的所有印刷品都被换新。

长期居住在哈尔滨的俄罗斯汉学家巴拉诺夫（Ippolit Gavrolovitch Baranov, 1886—1972）在《中国民众日常生活特色：民间节日、风俗、迷信》一书中对木版画的定义接近于李光庭的。他认为“木版画”与迎接灶王、门神有关，“画上有神，供奉用的纸，带来福气的年画，带有吉祥语的对联”（Baranov 1928：4）。据巴拉诺夫的观察，“年画”类似于欧洲的圣诞节、新年明信片，但差别在于“年画”不能寄给别人，只能贴在墙、窗、门上。

20世纪上半叶欧洲学者讨论木版画时，用的词汇可翻译成“中国民间画”，波兰学者雅波隆斯基（Witold Jabłoński, 1901—1957）在《中国木版画上的新年》介绍他收集的民间木版画时，将其连接到过年假期，而这一点相似于巴拉诺夫的观念（Jabłoński 1937）。1937年5月杭州召开的首次民间图画展览给观众展示了三百多幅木版画（Lufkin 2016：85），其中宗教色彩的画占大多数，该展览相关数据强调这种画与过年习俗的关系，但“木版画”本身不称为“年画”。1942年法国人首次举办中国民间木版画展，出版的法文目录《流行肖像

画展·新年仪式性图像》强调“木版画”与新年的关系（Exposition 1942：6, 7）。当时的“木版画”的定义强调“民间性”是木版画的主要特点；另外一个特点是工艺，木版画是用木板块印刷的，再加上手工的部分。

“年画”的分类根据生产地区，主要分成南北两类。“年画”开始应用为术语的同时，启动了“新年画”运动，期刊发表了许多相关的政论。结果大众用的“传统木版”画固定称为“年画”，并与“新年画”对立。“新年画”概念很容易产生误会，到底是“新/年画”还是“新年/画”？当时的期刊里几乎看不到“旧年画”之词。1950年“年画”术语渐渐进入到苏联汉学写作，同时俄文文章开始引用“lubok”之词。只有苏联和俄罗斯学者借用俄罗斯传统文化的概念“lubok”描述（中国）文化的现象。欧洲学者从未借用自己文化中类似现象的名称来定义国外现象，如俄罗斯民间版画被称为“lubok”。

## 二、俄罗斯民间版画 lubok

俄罗斯的 lubok 出现于彼得一世（1682—1721）时代，其前身是在集市或修道院卖的纸上神像，逐渐增加了世俗的场景，经常是国外的，如欧洲生活的场景。俄罗斯民间版画用“椴树木版”，“椴树皮”称为“lub”，因此“木版画”就称为“lubok”。其生产过程分几个阶段：画匠先把线画到版上，用工具做雕刻，然后在木版上刷一层颜料。凹处保持白色的，凸处上的颜料才转到纸面上。早期的 lubok 是黑白的，印刷在廉价的灰色纸上。开始莫斯科的贵族用为室内装饰，后普及到市民

当中。18世纪初 lubok 过时了，但市民和手艺人仍然爱买这些画。1721年政府禁止 lubok 的自由买卖，只有获得政府许可的印刷厂可生产。虽然被检查，但 lubok 的内容经常很轻浮。19世纪起几乎每户农民家都挂着木版画，产量超过几千张。而后木版被铜版代替，革新的工艺带来的效果是型线光顺过渡，细节逐渐增加。印完的半成品运到莫斯科附近农村里的工匠组合社，那边的妇女和儿童手工在纸上涂上四种颜色。石印技术减少了成本价，开始开办产量可观的工厂。

著名民俗学、考古学家斯涅格柳夫（Ivan Mikhailovitch Snegirev, 1793—1868）是第一位俄罗斯民间木版画 lubok 研究者，他是莫斯科大学拉丁语教授。他曾在《关于俄罗斯人民的 lubok 画》（1844）及《关于俄罗斯人民的 lubok 画在莫斯科的世界》（1861）中第一次用“lubok”来定义一种流行的木版画（Snegirev 1844, 1861）。1824年斯涅格柳夫在俄罗斯语文爱好者社展出他收集的18世纪俄罗斯木版画，当时不允许他将展品称为“lubok”，因不希望引起不好的联想，只能用“庸俗图画”之词（prostonarodnye izobrazhenia）描述这些展品。斯涅格柳夫之后，罗文斯基（Dmitry Aleksandrovitch Rovinskiy, 1824—1895）成为最有名的“lubok”收集者。作为社会活动家，他主张司法及监狱制度的改革，陪审法庭的创建。1866年2月4日的改革后，他的司法事业蒸蒸日上，他用自己的经费出版了不少画册，包括“lubok”、俄罗斯木版肖像、俄罗斯画家作品的复制。1881年出版了《伦布朗版画集》和十集的《俄罗斯民间画》（Rovinskiy 1881）。

为了寻找新的民间版画，罗文斯基到世界各地旅游，1874年去东亚旅游，从中国只带回来60幅木版画。有人认为，因他去的时间不是过年期间，所以他没能找到更多木版画；另外一个解释是，也许罗文斯基没在中国看到与俄罗斯“lubok”相同的画。

本来阿理克想与罗文斯基一样在俄罗斯发表从中国带来的木版画，但终未发表。因为罗文斯基有条件自费出版画册，阿理克却没有那么多钱，俄罗斯科学院也没有。阿理克看出俄罗斯“lubok”与“中国木版画”的类型相同。可惜，他在世时没能发表与“中国木版画”有关的文章，他准备发表的草稿也不多，因此，无法确认阿理克能用哪些词汇讨论“民间木版画”。笔者发现，俄罗斯第一次用“lubok”之词定义“中国民间木版画”是石连柯（Leopold von Schrenck, 1826—1894）院士，根据收藏于圣彼得堡科学院人类民族学博物馆（彼得大帝俄罗斯民族博物馆）的物品清单（675号），1855—1856年的数据显示，石连柯院士收集了25幅木版画，清单里称为“中国 lubok 画”（kitaiskie lubochnye kartiny）（Zavidovskaya, Rud 2020：48）。1912年莫斯科建筑系的学生维诺格拉多夫（N.D.Vinogradov, 1885—1980）在哈尔滨收购了150幅中国木版画，偶尔也称之为“lubok”。1913年2月19日—24日，他在莫斯科绘画专科办了“首届 lubok 展”而吸引了俄罗斯先锋派画家的注目。1913年他与画家拉里欧诺夫（Mikhail Fiodorovich Larionov, 1881—1964）合作举办了第二届“神像原作及 lubok 展”，展示了600多幅来自中、印、日、波斯等国的民间画。拉里欧诺夫推广“新原始主义”

(neoprimitivism), 主张非专业美术与先锋美术风格及方法要有同一性(李福清 2009: 466-468)。

俄罗斯先锋派的人士对俄罗斯“lubok”的态度不一。如俄罗斯先锋派诗人、记者、摄影师特列季亚科夫(Sergey Mikhailovitch Tretiakov, 1892—1937) 1924—1925 年在北京大学教俄语及俄罗斯文学后, 发表了《中国随笔》随笔集(Zhongguo. Ocherki o Kitae, 1930; 2020 年重版)。他细心地观察了当时的市民生活, 写到了北京胡同、戏曲、贸易等。特列季亚科夫不止一次应用俄文词“lubok”, 但是在作者的眼中这个词具有负面涵义, 绝对没喜悦或感动的语气。如下是他对北京男子仆人家的描写:

炕占着房间的一半, 是半米高的像一块板的床。上面堆着很薄的褥垫……墙上挂着带有神像、摇晃枪的人物、神话故事情节的 lubok 画。与我在官员家见过的丝绸上的画一模一样(Tretiakov 2020: 90)。

在这些简陋的小房生活很苦……午饭吃不到肉, 只吃萝卜或蘸臭豆油的面。有钱人家丝绸上的画被粘在墙上的一张 lubok 福神画所代替, 是新年花铜子儿买的(Tretiakov 2020: 95)。

过年时铺子把旧的招牌换新, 在门上粘保护神的 lubok 画, 为了糊灶王的口, 供奉甜食(Tretiakov 2020: 109)。

连最穷的房主过年时也要换新的中国 lubok, 有两个主题: 宗教神话及戏曲情节, 这点证明了戏曲的魅力(Tretiakov 2020: 129)<sup>4</sup>。

特列季亚科夫认为中国木版画是穷人对于高尚的艺术品的替代, 是便宜又粗糙的小工艺

品而已。这种立场脱离那个时代的左派思想气氛。如此, 以上的讨论证明 20 世纪前三十年对“lubok”这个概念的态度不一致, 偶尔是批评的, 偶尔是一种感动或好奇心。到了 20 世纪的下半叶负面态度消失, 专业艺术家不再被木版画的“原始味”感动。阿理克的学生李福清(Boris Livovitch Riftin, 1932—2012) 和鲁多娃(Maria Livovna Rudova, 1927—2013) 把“lubok”看作中立的术语。他们也开始应用中文的“年画”之词。李福清一直强调“lubok”等于是“年画”, 他的相关文章也最多。李福清当过阿理克论文集《中国民间年画》(1966) 的编辑, 论文集后面的图书目录包括中国书籍, 由于中文书籍的俄文译文中的术语没有一致性, 由此可见当时这个领域的术语还没获得固定模式(Alekseev 1966: 249-251)。

在学术文章讨论中国民间木版画时, 首次应用“lubok”一词是穆丽安(Inna Feodorovna Murian, 1929—) 的博士论文《旧中国木版画 lubok 中日常生活题材的发展》及其专著《中国民间画 lubok》(Murian 1956, 1960)。20 世纪 60 年代的李福清及穆丽安著作经常应用“民间 lubok”(narodny lubok) 词, 显得像矛盾语。原因在于那个时代一定要强调美术的“民间性”。20 世纪 50 至 60 年代苏联主张全世界被剥削阶级的艺术是一样的, 每种艺术必须要有固定的准确的翻译到另外一种语言的定义, 导致学者同意“年画”等于“lubok”或“民间 lubok”的概念。那个时代中华人民共和国的代表团也向苏联的博物馆、学府赠送了不少“新年画”(Mayatsky 2020: 435-457), 作为一种新的民间艺术种类的推广。学者将传统年画与新年画比较后, 前者渐渐被视为一种

均匀的、一致的现象, 而实际上“传统木版画”并没有一致性。值得注意的是, 那个时代的一些苏联文章将中国木版画定为“lubok”, 有些定为“与 lubok 相同的画”, 两者的意思截然不同。20 世纪 60 年代用“lubok”词来描写“中国木版画”的学者也开始说“与 lubok 相同的画”。如鲁多娃编的目录前言曰: “除了年画的南北两个生产中心外, 山东画匠做出来的画成为年画中独立的一派。山东的年画具有独特的风格及情节的处理, 它们应用多彩印刷技术, 颜色很鲜亮, 其风格接近于俄罗斯的‘lubok’。虽然纸张很小, 画匠还是能够画出很热闹的场景, 不少年画充满了真正的民间风趣”, 鲁多娃用两幅画《老人与猴子》和《交换妾》来证明这一点(Rudova 2003: 230)。重点是, 学者认为具有幽默或风趣的木版画才相似于俄罗斯的“lubok”。

20 世纪 70 年代形成了无意识形态的俄罗斯画“lubok”有关的理论。著名符号学家洛特曼(Yuri Mikhailovitch Lotman, 1922—1993) 认为, “当代学术界讨论俄罗斯木版画‘lubok’时, 将其放在民间创作以外的社会文化系统里, 就是美术种类系统”, 导致“lubok”美术特征定义变得很困难。不能将“lubok”视为用线条画出来的一种画, 本来在其上挂的“原始艺术”帽子也被拿掉。“lubok”必须被看作民间艺术的一种, 不是文本文化的一部分(Lotman 2002: 322-339)。“lubok”的消费者不是细看画, 而是用一种玩游戏的方式消费画像和文本。如没有这种积极知觉“lubok”就不存在。这种看法在 1996 年的论文集《17—19 世纪的民间画》中得到发展, 其中一篇《“Lubok”及“民间画”术

语》提到: “那么多名称的存在显示着对民间画的特别态度, 19—20 世纪一直有定义争论”(Mishina 1996: 25)。最早“lubok”一词来定义民间画的工艺, 然后定义劣质的工艺品, 现代学者认为“lubok”是“鲜亮的”“多彩的”“民间的”的同义词。学者要求作出多方面的、完整的民间画定义, 这个定义必须考虑到如下的因素: 生产者是谁, 给谁生产的, 木版画的情节, 最主要因素是民间木版画的美术特征, 它是怎么做的(Mishina 1996: 17)。我们要加上另外两个因素: 木版画的推销和消费方式, 它在这一点与其他文化生产不同。在洛特曼理论影响下, 笔者曾有一篇文章是比较俄罗斯“lubok”与“中国民间画”(维诺格拉多娃 2012, 2013), 与李福清(2012) 的立场接近, 但细节上有差异。

如仔细看俄文对“lubok”的定义, 可看出, 不能用俄文词“lubok”讨论“中国年画”。重点是俄罗斯“lubok”上一定要有文本, 字母要很大, 与图像连在一起。俄罗斯“lubok”必须是幽默诙谐的, 带有风趣。中国民间版画历来以“求富”为主, 很严肃, 充满着儒家激情, 与俄罗斯的“lubok”语气不同。中国民间木版画中也有幽默诙谐的, 其上面写的很长一段文本是给图像增加新的意思, 使这种画变成幽默的。如圣彼得堡科学院人类民族学博物馆收藏的一幅《士农问答》木版画(图 1)。画上有山水风景, 河流左岸上是农夫家, 他的孩子正在吃饭; 右岸上是官员家, 孩子玩四宝。两个家长谈话, 但他们用的话语太不一样, 无法沟通。士大夫说的话, 农夫理解为另外一个意思。

《士农问答》全文如下:

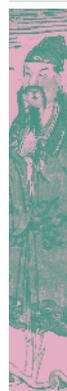




图1 《士农问答》MAЭ № 3676-11

士曰念书可以吃饭	士曰三场亦辄完了总得八月十五
农曰黏黍蒸黏糕吃饭不行	农曰三场后还得落穰节气晚反正进九月
士曰开讲不可过早	士曰一报统算中
农曰只要是退水地晚点亦行总得过清明	农曰一抱不过半个高粮头何赏重有上
士曰先看起讲如何	二十解大一关
农曰哇了不耩净栽菜	士曰要紧总得文章
士曰作诗在韵	农曰庄家人难一有蚊帐看场顶濶买个
农曰作事本在运现在他们合五斗我辄	随人躺还得一吊多
打一石	士曰总要笔墨高
士曰小考未必行	农曰比磨高除了罗柜辄是扇车
农曰小袄怎么不行有且做棉被多置而	士曰念书要有才
亩地	农曰今年收成不好要柴我没有净剩了
士曰你懂得乡会试	几个麦稭
农曰乡会的事辄是以歌出会辄是我大	士曰写字不要点
鼓怎么不懂的	农曰靡有苗又得耩二楼
士曰中不中辄在头场	士曰不中辄罢了
农曰头场不过摊开先晒晒活亦不算重	农曰犯上地怎么不种不用把铲耩辄行。
士曰二场不甚要紧	笔者在各个博物馆发现几幅这类的“木版
农曰见粮食全在二场怎么不要紧	画”，显示不同社会阶层的人用自己的语言谈

话，文本与图像分不开，产生语言游戏效果。俄罗斯民间版画“lubok”一定要应用这个手段，但在中国木版画上还是一种例外。

### 三、年画历代争论

首先要确认正宗“年画”属于哪个时期，不要将其前辈包括在内。如苏州“姑苏版”被说成“年画”的一种，但姑苏版风格、美术特征与“年画”不同，是“木版画”的一个独立种类。此外，姑苏版是在铜板上刻出来的，这是因为画匠接触到了欧洲来的铜凹板，但画匠偶尔也用木板，在背景加上横线模仿铜排线技法。“姑苏版”大量出口到日本后，主要保存在日本，并引发日本木版画流派的兴起。学界一般同意浮世绘的前辈是“年画”之说，但他们说的“年画”指的是“姑苏版”。除姑苏版，太平天国起义前的“年画”几乎没保存，史料不足。太平天国起义过程中很多生产中心、木版被毁，画匠开始做出另外一种产品。罗尔纲将“太平木版画”说成“年画”，但这个说法是否合理（罗尔纲 1959）？“太平木版画”没有太多与过年相关的内容，无人、无吉祥物，好像与“年画”完全不同。笔者认为，太平天国起义后才是“年画”的形成期，而“年画”连续存在到何时？当代年画的社会功能是否有变，是否变成旅游纪念品或博物馆里的陈列品？“新年画”要放在“年画”范围内或外？石印等新技术的引进是不是否认了“年画”作为“木版画”的基本特征？笔者的结论是：作为美术现象的“中国民间木版画”从 19 世纪中叶存在至 20 世纪前二十年，石印厂和印刷厂还生产传统风格的画，但已出现不少

偏离。更晚期的画值得保存和研究，但这些画已成为另外一种美术种类，符合另一套规则，而这些规则还没受到定义。

### 四、年画分类法争论

新中国学术界将全部的“民间木版画”归为“年画”后，立刻有人强调“年画”分类的需求，这个分类工作未完成。学界先将所有“木版画”称为“年画”，而后马上开始讨论分类问题，但分类经常不完美。民间画的内容很丰富，所以很多学者提出自己的分类系统。如阿英按情节分出四种：美人、戏出、文学、杂类，后者包括很多种画。王树村列出九种情节：历史故事、神话传说、世俗生活、风景名胜、时事新闻、讽喻劝诫、仕女娃娃、花鸟虫鱼、吉祥喜庆。他依靠传统画家的专业分类导致“年画”分类的不一致性。鲁多娃分为宗教题材、吉祥画、文学情节、戏剧、日常生活、当下政治题材等。缅希科夫（Lev NikolaevitchMenshikov, 1926—2005）划出三种情节：日常生活、神话故事、戏剧（Menshikov 1959：304）。薄松年、约翰顿（David Johnson）提出以“木版画”功能为基础的分类法，将年画分成两种：神像性的（iconic）和仿真性的，即仿真现实的画像（Po, Johnson 1992：12）。前者应用在特定场所中供奉，可分成两种：其一，供奉后被焚化的画像；其二，终年被保存的画像。仿真性的木版画包括供奉之外的画，其中有吉祥画、避火图、戏出。每种画的美术特征以其功能所决定。神像画上的人物一定是正面的，静止的；被烧的画印在粗纸上，刻版和涂颜色的技术不

高，保存下来的样本不多。仿真性的画没有结构上的限制，全凭画匠想象力支配。

“中国民间木版画”全部开始称为“年画”后，除过年外其他传统节日退到次要地位。但木版画不仅过年期间才生产。在以上的分类系统里“节日画”归属到“象征性吉祥画”的种类。将“节日画”看作独立的“年画”种类便于确认它的美术特征。“节日画”也包括“传统木版历画”，历画曾经是最早期的“木版画”，历画跟着现实和时尚改变最快。进入现代时期后，历画为了增加销售量最早脱离传统风格和生产方式，大量应用欧、日引进的新技术，如油画、石印术。

一般认为，“年画”专门在过年前生产，使用时旧画被撕掉，新的被粘贴。但不是所有的“木版画”都需要每年换新。如“戏出画”就用得久，而“纸马”则是在固定日期供奉后必须烧尽，与过年无关。生产中心每年有两个旺季，所以有“春版”及“秋版”，前者元宵节起开始应用印刷，春版被认为最佳，因春季的时间充足，可以更细心地加颜色等。春版主要生产风俗人情画、戏剧画，就是与过年无关的情节。过年前各地商人来采购，急着赶快卖货。因此，“木版画”即便做得粗糙潦草，也一样可卖掉。端午节前专门印驱邪木版画。季节工作与木版画业的工作安排有关：工匠终年刻版，而手工染颜色是季节性工作，农闲时由妇幼完成。王树村谈门神画作为年画的独立种类时，提到老百姓称历画为“农历图”或“春牛图”，农历的二十四节气挂在各家，这些“农历图”有农业相关情节（王树村 1956：48）。因此，笔者认为“年画”可分成三种：农历、日历木版画，与节日无关的画（戏剧、

文学、讽刺、风俗、春宫、吉祥、祝福），文学、戏剧可归为同一种。

除了前文提到的问题，年画工艺及推销方式也要特别关注（赖惠敏，王中奇 2020）。民间画生产及销售是很发达的行业，生产中心都形成在交通发达的地点，用铁路或海路可运到全国各地，使最流行的“木版画”会在他区产生影响；受欢迎的构图、情节被模仿，画匠经常借用别人的构图和木版，铺子雇用著名画家等。画铺除了木版画也会生产其他印刷品。虽然区域间一直有很密切的交换和交流，但各区域民间美术还是保持独特的风貌，各个区的民间美术风格不仅显示在木版画上，也包括小型雕塑、剪纸、壁画。“风貌”或“风格”如何定义？一般认为美术风格就是色调，色调与当地生产的矿石和染料密切相关，各地民间工艺都有一套固定的工艺流程传统。被烧掉的单色木版画（也称纸马）在不同区都比较像，其他种木版画保留地方特色和“风格”。以下探讨“风格”及生产地判断问题。

## 五、年画铺中其他产品的定义

年画铺的产品不都属于年画类型。作为商业性企业，年画铺子接受任何印刷品订单，包括儒、佛、道外宗教体系应用的产品：王树村、李福清在《苏联藏中国民间年画珍品集》发表“喇嘛教旗帜”（ламаистский стяг）或“风马”（藏语：玛尼），是北京铺子的产品（王树村，李福清 1990：22）。这种印刷品不是汉人应用的，也不是图像类型的。从功能的角度而言，这种产品也入不了年画范畴内：“喇嘛教旗帜”不会贴到墙壁上，不会供奉完

焚化，而是插到“玛尼”石头堆上。但作为年画铺的产品，这种印刷品列入“年画册”也有道理。此外，年画铺还生产各种纸扎，送给死者用的衣服、家具、车、纸钱、银锭等，占印刷铺子产量的可观比例，但决不能称为“画”。总之，如将其定为“年画”，要有人像或样子像人的物象，而将画上有花瓶或字画的排除在外，大多数画均可称为“年画”了，特别是具有吉祥情节的画。但上面有神像的纸马就无情节，只能供奉当中应用，还是可列入“年画”范围。民间“木版画”的情节性和故事性甚至对传统桌上游戏牌也产生了影响。玩桌游用的版图也是年画铺的产品，难道也可称为“年画”？举例探讨如下。

阿理克在中国收集了几幅桌游版图，现藏在圣彼得堡的国立埃尔米塔什博物馆。俄罗斯科学院文件圣彼得堡分馆藏阿理克先生的笔记中有几份对这类画的解释。如对ЛТ-5764号画的779号笔记中解释道：“中间方圈内有水纹上有殿门余外三层皆注字也”。阿理克用铅

笔在旁边提问“其象物何意”，先生答复：“可云万宝朝宗”，该木版画上印着财宝八品，笔记对该画的功能未说明。朱仙镇的ЛТ-5763号画（图2）对应的778号笔记中写：“中间坐系张天师下有殿之脊旁有元宝其外三圈系十二属相也旁皆注字兹不赘述”。阿理克问：“出写其名之外”，答复：“中间的像非天师也乃十二肖，云本命星君也”；阿理克再问：“可讲而六竟也何做哉”，答复：“可云正位居中群星环列。乃因十二肖之象皆不外乎五行之星也”。可见，先生并未对于这类画品的功能作说明，梁庄爱论曾提到带有十二生肖“选神仙”（selecting an immortal）桌游，游戏者先扔骰子，再走一步，最终可以走到中心位置，中间画着银锭或寿星，表示可获得长寿或福气（Laing 2015：77，81）。济南来的ЛТ-5762号画（图3）的777号笔记写道：“中间圈内一女子怀抱琵琶骑着马系昭君娘娘，马后一带纱帽者手擎折扇系使臣，马前一牵马童子，空中有一日轮。其外三层圈内各物旁皆诸有子兹不

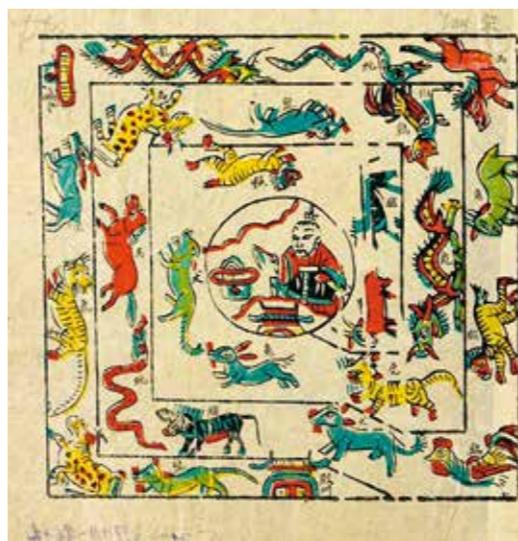


图2 No. ЛТ-5763

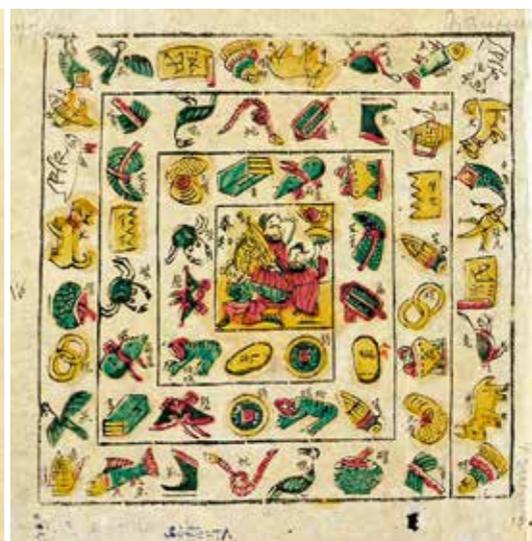


图3 No. ЛТ-5762

赘述”，后面再写：“可云万物争辉。因中有一日字也又云万类呈彩”。以上的版画上都有文物文本说明，Laing 认为是为了让小孩学阅读，“看图识字”而用（Laing 2015：85）。

济南的 J T-5750 号画（图 4）的 763 号笔记曰：“上层左首一位红脸骑红马的手擎大刀系关公第二白脸骑黄马手执宝剑系刘备第三位擎戟骑红马吕布右边一手擎鞭一手擎矛系张飞即三国上三英战吕布也下二层系八洞神仙各驾祥云也。刘关张结拜弟兄名为三义可云三义合战吕布也”。Laing 提到“迷路式”桌游图曾带有《水浒传》《白蛇传》《三侠五义》《西游记》等小说的题材，但图 4 的设计与图 2 不同，或许是另外一种桌游，或者具有另一种功能。

阿理克在一篇文章中只提到一种桌游版图，他先介绍二十四孝民间木版画，后面写到：“这种情节很流行，因此，我还收集到了二十四孝桌游版图，就是骰子游戏，游戏者沿着格子往前走”（Aleksseev 1966：123）<sup>5</sup>。中国骰子桌游的传统比民间木版画（或“年画”）传统还早。早期就有“升官图”，十二生肖、二十四孝等流行题目逐渐进入“升官图”构图中，但无图像的、只有文本说明的“升官图”



图 4 No. J T-5750

版也一直存在。如此，可否将带有图像的游戏版图归为“年画”？总之，这类木版画证明“年画”概念的模糊性，再次使我们思考是否有另外一个词汇能更准确地概括各种民间木版画。

## 六、俄藏汉口木版画和木版画“风格”问题

1909 年初阿理克访问中国沿江地区时，在汉口、苏州、上海收集了超过 300 幅木版画。每幅上用“汉”“苏”“上”来标记采购地点，这是木版画生产、交易、传播的重要线索。目前这批画大部分收藏于国立埃尔米塔什（冬宫）博物馆。从这些记号可看出，当时的汉口作为沿江的交易要冲也成为各地木版画的交易处。湖北曾有三大年画产区，分别是武当山年画、黄陂木兰山年画和武汉年画，但俄罗斯收藏的画与湖北省生产的画在情节和色调上不同。俄罗斯收藏的画中有上海小校场“筠香斋”“孙文雅”“吴文艺斋”的产品，也有带“宁和顺店”“宁和顺印”“和顺斋印”记号的木版画。其中两幅来自汉口的《薛仁贵征东前后本图》（J T-5582，J T-5583）上有“宁和顺记”记号，《平贵算粮登殿》（图 6）上有“宁和顺印”记号，但两者的“风格”不同，前者（图 2）更像传统木版画，后者（图 3）明显具有上海小校场西式风格。我们不可避免提问：所谓“传统”或“西式”风格指的是什么？为什么我们能够轻松地认出来杨柳青、朱仙镇、杨家埠的木版画？原因是细看木版画后，我们可分辨不同生产中心的风格。如杨柳青木版画的特色为细腻的脸部和彩粉效果，冯敏也指出杨柳青画“必须依赖半印半绘的加工



图 5 《薛仁贵征东本图》，宁和顺记，J T-5582

工序，使杨柳青年画更接近工笔重彩国画，形成了所谓的“高古俊逸”风格。”（冯敏 2005：169）一般学者只会提到“以各时代的文化为背景，所以不同时代、不同地方的木版年画就反映出其不同的特色”（冯敏 2005：170）。但为什么形成的就是这种风貌？冯敏的观点是：“各个区的民间木版画风格取决于文人书画艺术有否对其形成影响，如南派年画多仿中国古画风格，北方的更靠近民间美术等。”

讨论各个木版画中心的风格如何形成时，冯敏试图给南北两地的风格找定义，如北方朱仙镇画“线条粗犷、形象夸张、头大身小、幽默稚拙；构图饱满、左右对称；色彩鲜艳厚重、乡土味浓、无脂粉气、无媚态、艳而不俗”（冯敏 2005：168）。而南方桃花坞为“风格精丽写实、清雅细秀、构图复杂是其主要特色”（冯敏 2005：169）。笔者认为色调真正可作为分辨标准，不同区木版画上的绿色、红色、黄色会有差别。此外，是人像的身体比例、人物脸部比例和细节化程度。不过这种标

准是主观性的，这些风格特点能否系统性地描写、梳理，变得更具客观性？举个例子：收藏于国立埃尔米塔什博物馆 J T-5665 号上写着“武强南门双兴顺记”（图 7），可以肯定是河北武强的《八仙图》。J T-5665（图 7）与 J T-5582（图 5）对照后，以为两者的人像和脸部画法很像，但两者的色调不同，特别是绿色。笔者认为，J T-5582 更可能是苏州区的木版画，也可能是受到了上海戏出画的影响。另外一幅武强南门双兴顺的 J T-5669 号虽然也来自武强，但其色调与 J T-5665 也不同。

宁和顺店出风貌不同的木版画（图 5、图 6）也许和木版借用或模仿有关，20 世纪初用的颜料也变得更多种。笔者研究圣彼得堡科学院人类民族学博物馆收藏的约十幅《千字文》木版画时，发现杨柳青及山东省有构图一样的画，这证明山东画匠先购买流行的杨柳青刻版，后才开始模仿这些版（郭味蕖 1962：198，209）。笔者推测，当时杨柳青与



图6 《平贵算粮登殿》，宁和顺印，JT-5041

山东潍坊市画匠因收到刻完整的《千字文》的订单而合作，因此俄罗斯收集者才可在一个地点采购到两地生产的木版画（Vinogradova, Zavidovskaia 2020：77）。20世纪初的上海有顶级的小校场画店，如飞影阁、赵一大、源兴、孙文雅等。画店生产的画上甚至印有画匠的名字，同时上海很多画店开始直接模仿名店的画，而且把这些画店记号去掉。其颜色搭配和工艺较粗糙，成本较低。如此，20世纪初形成跨领域性的木版画风格。现今近十年，尽



图7 《八仙图》(局部)，双兴顺记，JT-5665

管中国各地民间木版画受到国家支持，成为非物质文化遗产，但当代木版画在色调上经常与一百年前的样品离得很远，当代颜色变得刺眼的亮、鲜艳。色调不再作为恢复历代“风格”的标准。

## 七、结语

由于中文对笔者而言是外文，很难对中文的术语做出建议。从20世纪中叶起“年画”一词成为大众应用的“木版画”，并成为大家在日常生活中习惯的词。中华人民共和国成立后，“年画”术语才进入学术界，阿英、王树村的学术研究及多篇“新年画”期刊文章讨论大量应用“年画”一词。最近几十年内多种不同的民间木版画，如纸马、灵符、姑苏版、连环画、月份牌等也被学术界称为“年画”，产生对该术语的重新定义及范围梳理的迫切需求。笔者认为，学术语要追求的不是归纳而是分化，如此归纳到“年画”范围内的“姑苏

版”“纸马”“桃符”要成为独立的体系。“门神画”的分类特别困难，最好把“门神画”分为独立的种类，但如以挂画的方式当作分类的标准，这个标准不能应用到每幅画上。笔者认为李光庭原来对“年画”用的定义可恢复应用，因为19世纪末“年画”术语才开始表示“中国民间木版画”，最早“年画”是指与过年习俗相关的图像。中国民间木版画研究和分类工作会遇到所谓木版画“风格”问题，本文初步涉及风格及生产地关系的难题。关于俄文词“lubok”针对中国木版画的应用，日常谈话中俄罗斯人还是会继续用这个词，但学术写作里要小心应用或加上注解。此外，俄文词“lubok”仍然带有一种情绪，会引起一些联想。

## 引用书目

- 1 王树村，李福清：《苏联藏中国民间年画珍品集》，北京：中国人民美术出版社，1990年。
- 2 王树村：《关于门神、历画问题》，《美术》，No 12, 1956年。
- 3 李福清（Riftin B.L.），冯骥才主编：《中国木版年画在俄罗斯，中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷》，北京：中华书局，2009年。
- 4 李福清（Riftin B.L.）：《中国年画与俄罗斯民间版画》，《年画研究》，秋期2012年。
- 5 郭味蕓：《中国版画史略》，北京：朝华美术出版社，1962年。
- 6 杨玉君：《俄罗斯汉学家阿理克的不愠斋笔记：年画研究的宝库》，《年画研究》，冬期2020年。
- 7 冯骥才：《中俄年画缘：访俄〈粗画解说〉》，《年画研究》，2015年。
- 8 冯敏：《中国木版年画的地域特色及其比较研究》，《郑州大学学报》（哲学社会科学版），第38卷，第5期，2005年。
- 9 维诺格拉多娃（Vinogradova T.I.）：《送丧与娶亲：中俄木版画中猫鼠的形象与隐喻》，《年画研究》，秋期2013年。
- 10 维诺格拉多娃（Vinogradova T.I.）：《俄罗斯版画与中国年画属于两个艺术体系》，《年画研究》，秋期2012年。
- 11 叶可佳：《汉学家王希礼、文学家特列季亚科夫论中国戏曲与梅兰芳》，《戏曲研究》，第91辑，2014年。
- 12 赖惠敏，王中奇：《清代北方版画贸易网络》，《民俗曲艺》，2020年。
- 13 罗尔纲：《杨柳青发展的太平天国年画考证》，《文物》，No 5，1959年。
- 14 Alekseev, V. M. 1966. Kitaiskaia Narodnaia Kartina (Chinese popular prints). Moscow, Nauka, 1966, p.260.
- 15 Baranov I. Cherty narodnogobyta v Kitae. Narodnye prazdniki, obychai poveria (Features of the folks' daily life in China. Folk holidays, customs and beliefs), Harbin: Tipographia KVZhD, 1928:p.4.
- 16 Exposition d'iconographie populaire. Images rituelles

- du Nouvel An. Pekin: Centre franco-chinois d'etudes sinologiques, 1942:6, 7.
- 17 Jabłoński, Witold. Rok w drzeworycie chińskim (New Year on the Chinese prints), Warszawa: Arkady, 1936.
- 18 Laing, E. J. "Chinese Pictorial Board Game Prints", Arts Asiatiques, 70 (2015): pp. 77-86.
- 19 Lotman Yu.M. "Khudozhestvennaia priroda russkikh narodnykh kartinok (Artistic nature of the Russian popular pictures)," in Statii po semiotike kultury iskusstva (Articles on the semiotics of culture and art). St.-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2002:pp. 322-339.
- 20 Lufkin F. Folk art and modern culture in Republican China. (Lanham: Lexington Books), 2016 xxxvi + 217 pp.
- 21 Maiatskii D.I. "Collection of "Xin Nianhua" in the Oriental Fund of the St.Petersburg State University Academic Library," Proceedings of the International Congress on Historiography and Source Studies of Asia and Africa. Vol. 1. St. Petersburg: NP-Print Publishers, 2020: pp. 435-457.
- 22 Menshikov L.N. "Kitaiskie kollektsii V.M. Alekseeva (lubok, estampazh, pochtovaia bumaga hudozhestvenny konvert), (V.M.Alekseev's Chinese collections (lubok, rubbings, post paper and decorated envelopes)," Strany narody Vostoka (Countries and peoples of the East), Moscow, issue 1, 1959:pp.302-313.
- Mishina E.A. "Terminy 'lubok' i 'narodnaia kartina', (Terms lubok and popular picture)" in Narodnaia kartinka XVII-XIX vekov: Materialy issledovania (Popular picture of the XVII-XIX centuries: materials and research). St.-Petersburg: Dmitry Bulavin, 1996:pp. 9-36.
- 23 Murian I.F. Puti razvitiia bytovogo zhanra v starom kitaiskom lubke: avtoreferat kand.dissertazii (Ways of development of the daily life genre in the old Chinese lubok: PhD dissertation synopsis). Moscow, 1956.
- 24 Murian I.F. Kitaisky narodny lubok (Chinese popular lubok). Moscow: Iskusstvo, 1960, 122 p.
- 25 Po Sung-nien, Johnson D. "Domesticated deities and auspicious emblems: the Iconography of everyday life in village China," in Popular prints and paper cuts from the collection of Po Sung-nien. Berkeley: Chinese Popular Culture Project, 1992.
- Rovinskiy D. Russkienarodnyekartiny (Russian folk prints). Saint-Peretsburg: ImperatorskaiaAkademianauk, 1881, 5 vols.
- 26 Snegirev I. O lubochnykhkartinahrusskogonaroda (On popular pictures of the Russian people). Moscow: TipografiaAvgustaSemena, 1944, 33 p.
- 27 Snegirev I. Lubochnyekartinkiruskogonaroda v moskovskom mire (Popular pictures of the Russian people in the Moscow world). Moscow: Universitetskaiatipografia, 1861, 136 p.
- 28 Tretiakov S. Zhongguo. "Ocherki o Kitae (Zhongguo. Notes about China)," in Ot Pekina do Pragi. Putevaiaproza 1925—1937 (From Beijing to Prague. Road notes of 1925—1937). Saint-Petersburg: IzdatelstvoEvropeiskogoUniversiteta (Avant-Garde series, Vol.20), 2020: pp. 81-161.
- 29 Rudova, V. M., ed. Kitaiskaianarodnaikartinianianhua uaizsobranieGosudarstvennogoErmitazha (Chinese popular print from the State Hermitage collection). Saint-Petersburg: Slavia, 287 p.
- 30 Vinogradova T., Zavidovskaia E. "Predvaritelnyerazyskania o kitaiskoinarodnoikartineizkollektzii 'Okulitch' (fund MAE No. 3676) MAE RAN (Preliminary Findings about the "Okulich" Collection," Pis'mennyepamiatnikiVostoka (Written monuments of the East), 2020, volume 17, no. 3 (issue 42): pp. 68-89.
- 31 Zavidovskaya E., Rud P. "Samye ranniekitaiskiena rodnyekartinynarodnyekartinynianhua v Rossii: istoriograficheskaiatsennostkollektziiakademikaL. I.Shrenka v sobranii MAE RAN (The earliest Chinese popular prints nianhua in Russia: the historiographical significance of academician L. I. Shrenk's collection stored at the Museum of anthropology and ethnography of the RAS)," Etnografia (Ethnography). 2020. 1 (7): pp.46-77.

## 庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒

高登科 | 清华大学艺术博物馆博士后

安夙 | 清华大学艺术博物馆馆员

### 一、“抢当铺”题材相关版画

天津杨柳青镇背枕子牙、大清两河，南有运河交绕，水路交通发达，素有“小江南”之称，也是与朱仙镇、杨家埠、桃花坞并称的四大年画产地之一。于明朝末年兴起，清朝雍正、乾隆年间至光绪初期达到鼎盛。在晚清民国文献中对杨柳青年画的俗称叫“卫抹子”，这原本有些“贬义”的说法来源于年画制作中的“粗工”<sup>1</sup>。与之相对应的便是精雕细作、点染皆精的“细工”。民间有“廉增、美丽，廉增丽；健隆、惠隆，健惠隆”的童谣，说的便是以戴廉增和齐健隆两家画店闻名的年画。彼时，在杨柳青镇最鼎盛的时期曾有爱竹斋、松竹斋、荣昌号、李盛兴、华茂号等十几家较为著名的画店，形成“家家会点染、户户善丹青”的场景。

统观杨柳青年画中的“细工”，在人物形象的处理上得南宋院体画的笔法风韵，勾染、设色颇为讲究。在表现内容上颇有吉祥富足等美好的寓意，同时也经常采用图像和谐音结合的方式表达，如“吉（戟）庆（磬）有余”“连（莲）生贵子”“二甲传胪（芦）”等

等，富有民间美术的喜庆与美感。光绪年间，著名的前海派画家钱慧安应齐健隆与爱竹斋两家画店之邀来到天津杨柳青进行年画的粉本创作。在尊重年画原有创作规律的前提下，将自身的艺术风格融入年画中，突破了原本的“红黄图抹不知名”，转而成为一种淡雅清丽的画风，同时将文人画的传统运用其中。年画作为传播性质极广泛，拥有众多消费群体的一种图像形式，也是最能反映时代审美和意识的。杨柳青年画作为北方年画的优秀代表，它所展现的丰富性和多样性是非常值得玩味的。19世纪末，随着国家民族的危机加深，清政府签订了一个又一个丧权辱国的条约，天津的殖民地属性越来越强，传统的才子佳人、平安富贵等年画题材显然不能满足人民的心理需求，也难迎合市场。于是，一些反映时事题材的年画应运而生，例如，表现民众反帝反封建反侵略的《火烧望海楼》和《刘提督克复水战得胜全图》以及由戴廉增印行的《北京城百姓抢当铺》等，不仅体现了杨柳青年画对于时事的表现力，同时将一种有确定意识的表述方式运用到年画题材的创作中。

### （一）清华大学艺术博物馆馆藏《北京城百姓抢当铺》（下称《抢当铺》）版画内容考辨

在中国的历史长河中，艺术作品常常是记录历史、揭示社会现实、表达人们心声的重要载体，清华大学艺术博物馆馆藏杨柳青年画中的《抢当铺》生动记录了北京城发生的一次贫民抢当铺的事件，以艺术的方式反映了那个时期的社会现实。当铺在当时的中国社会中，既是普通百姓的经济支持，也是压迫贫民的象征。当铺的存在，揭示了社会的不公与贫富差距。而贫民抢当铺事件，则是民众对这种不公平的直接反抗。中国近代史上发生过两次规模比较大的抢当铺的事件，一次是清光绪二十六年（1900），义和团失败，时年7月8日，清军与八国联军战于天津八里台，聂士成阵亡；7月13日，八国联军分两路向天津城内发起总攻，次日占领天津。8月4日，八国联军由

天津向北京进犯；8月14日，八国联军攻入北京；8月15日，北京沦陷，慈禧太后与光绪皇帝仓皇出逃；8月16日，八国联军在北京公开抢劫三日；8月19日，俄军抢先占领颐和园，将其中的珠宝窃掠殆尽；8月20日，清廷以光绪帝名义发布“罪己诏”向列强致歉。一连串的灾祸劫难，封建朝廷的无能懦弱，让本来就贫苦的普通百姓更加潦倒窘迫，失业、饥饿、病痛、匪乱，让城市的贫民集结起来，抢劫了彼时象征富裕的当铺。抢劫最初是前门天桥一带居住的贫民，从珠市口开始，联动了东、西城的贫苦大众。另一次是发生在1911年辛亥革命后，袁世凯先后在北京、天津、保定三处制造兵变，在农历正月十二的晚上将驻守在东岳庙的官兵调回，进入朝阳门放火打劫。彼时住在朝阳门外的贫苦百姓自发地聚集起来，先由神路街的当铺开始，后又扩大到东四、东单、前门、珠市口一带。



图1 《北京城百姓抢当铺》，109cm×63cm，天津杨柳青，清华大学艺术博物馆藏

清华大学艺术博物馆藏《抢当铺》年画（图1）取材的事件与庚子年抢当铺的诸多情节很接近。这些参与抢劫的人群来自各个阶层，包括手工业工人、车夫、马夫等劳苦大众，他们是社会底层人群，长期以来遭受着封建剥削和压迫，人们穿着的服装多是单衣小褂，还有不少袒胸露背者，与第一次抢当铺（1900年8月）的时间线索吻合，在图中扔在地上的钱褡裢上面巧妙地印有“壬寅年制”（1902）字样，证明了此年画刊刻的时间应为1902年后，与庚子年（1900）义和团起义失败后，描写北京老百姓第一次抢当铺的情形和时间接近。

### （二）庚子之变前后的当铺

在封建社会中，当铺作为一种典当行业，具有重要的地位和作用。它们为贫困人群提供了一种获取紧急资金和生活必需品的途径。当铺接受个人或家庭的财产典当，提供短期的借款，并以抵押品作为担保。这对于贫民来说，是一种应急解困的方式，能够帮助他们度过经济困难时期。然而，当铺在实际运营中也经常利用贫民的困境进行剥削，使其陷入更深的贫困。当铺往往采取高利贷的方式，收取高昂的利息和服务费，使贫民借款变得十分昂贵。这种高利贷的行为加重了贫困人群的经济负担，使他们更加困顿。晚清社会面临着严重的社会问题、经济的崩坏和资源的匮乏，清朝政权的腐败无能使贫困人群更加陷入困境。贫民抢当铺就是对这种不平等和社会矛盾的集中爆发。

《抢当铺》展示了一个混乱的场景，建筑展现的是旧时标准的当铺格局，在冯剑所撰写的《近代天津典当研究》一书中对于当铺的描

述有：“在建筑方面，按当时的旧制，所有城区老当商，均是自建高大坚固的铺房，铁门铁窗。库房、首饰房内部均有护墙板……当铺的外部设备有牌匾、招幌、高墙，以巡视防盗，门前有栅栏……”<sup>2</sup>这与年画中的场景十分贴合，画面正中是“裕国便民”匾额，下面是当铺的日常柜台，穿着补丁小褂或者干脆赤裸上身的贫民正搬着各种物什从当铺里面涌出。人流以当铺的中轴为中心呈三角形辐射状，人群里面有赤贫的流民，有戴着白色头巾的青壮年，有戴白色帽子的车夫，有皂衣须发尚黑的中年男性，有鹤发垂垂衣不蔽体的老者，有身着旗装梳着简易旗头的女性，甚至在一片混乱当中，有一孩童在捡拾地上大人们散落的铜钱，甚至在人群中还能看到身着百衲袈裟的和尚以及身披鹤氅的道士，更有甚者连两位手持刺刀的外国军官也参与其中，抑或是观察着眼前这一幕。

“抢当铺”事件在表面上展现了社会秩序的崩塌和暴力行为，但它在更深层次上具有重要的象征意义。庚子年京津一带的抢当铺事件屡有发生，南开大学艺术系教授王先明曾经发表过一篇名为《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》的文章，其中就有：“然1900年的‘庚子之变’于津城创巨痛深，于民教纠葛中迭加官民矛盾，由拳教冲突衍化为中外战争，致使兵祸相接、燹火蜂起，卒至城垣惨遭焚毁，‘故成此地球古今罕见之奇局’……银行及钱庄被洗劫一空……哪怕只有一点价值的东西，远征军也准备运走。负责征收盐税的盐道金库被日本人没收了。满载着抢来的毛皮、丝绸、瓷器等物的军人和文职人员随处可见。”<sup>3</sup>乱世、乱局、乱象一如画面带给我们

的混乱、紧张的感觉。“抢当铺”事件还反映出了民众觉醒的过程。在这一事件中，贫民不再被动地接受剥削和压迫，而是以集体的行动，表达了对自身权益的维护和对社会改革的渴望。他们的行动体现了民众意识的觉醒，标志着他们开始意识到自己的权利和力量，并以此为基础，参与到更广泛的社会变革中去。在京津贫民第一次抢当铺的风波之后，人们从之前的无政府状态“回神”过来，也在积极进行“自救”，天津地方的绅商或绅董作为社会构成要素或社会公共权力的主导性力量，在努力维系着地区社会秩序的稳定，例如《津西志记》所记载天津杨柳青的状况中有：“绅董见拳民日炽，若火燎原，急为保护乡里之计。十八日立保甲局，添雇练勇共三百名，每名每夜一百六十文，特邀武孝廉靳君召棠带焉。约水局十六处，每局二十人值夜，每名每夜一百文。又有分局数十处，大概章程与水局等。绅董旧有八人，复邀数十人帮同办理，早晚饭共二十余座，计一切经费，每日约需二百串，统由合村凑捐。”<sup>4</sup>所以，我们看到的年画中关于制作初版的时间为壬寅年（1902）就不足为奇了。彼时的天津杨柳青在津城的绅董、普通民众在“华洋共治”的体制下，完成了基本的自救，暂时性地维持了社会秩序。但“庚子之难”对于民众的心理影响太过强烈，故而，此类反映现实事件题材的年画应运而生。在年画中保存着最鲜活的图像史料，通过描绘贫民抢夺当铺的场景反映了社会底层人民的觉醒，不仅展示了他们为了生存和尊严而采取行动的的决心和勇气，而且这种抗议信息通过年画的视觉语言传达给观者，引起了社会的共鸣，也激发了人们的关注和思考。



图2 1911年出版的《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图



图3 《抢当铺》，刘孟扬著《天津拳匪变乱纪事》线装插图本

### （三）其他抢当铺相关图像

在1911年出版的《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图（图2），以及晚清刘孟扬绘著的《天津拳匪变乱纪事》的插图（图3），我们也可以看到与《抢当铺》年画相类似的图像。与年画《抢当铺》不同的是，插图中的刻绘增加了外国军人持枪击杀民众的场景。刘孟扬在《天津拳匪变乱纪事》卷下有：“七月初间，洋人就督署内设立衙署，办理地方事务，其官由英、德、美、日、法、俄六国各派一人，名为暂行管理津郡城厢内外地方事务都统，发出安民告示数张。凡一切抢劫犯法之事，一经告发，拿获该犯，立用洋枪击死，并谕令逃走人民，仍回本籍，照常安处。”<sup>5</sup>在《中华二千年史·卷五》中也有：“北京既破，由八国分段管理”。德军以其使臣之死，恣为报复，杀掠最惨，余亦纪律不严，惟日本极力示好……巨室多半倾家，部院大臣每被驱役，殴辱妇女，死者甚众。”<sup>6</sup>通过以上种种文献可知，现实中的场景实则更为惨烈，无论是年画还是版画都是将1900年到1911年之间国家的内外忧患、侵略者的暴行、民生的凋敝等做了适度的“美化”，同时也保留了事件原本的真实和“味道”。

1900年“庚子之变”对于中国具有分水岭般的意义，这不仅体现在中国的年画及插图版画中，还有一些保留在根据八国联军军官或战地照片绘制的版画或素描（图4）中，也在试图通过不同的视角讲述这场动荡了整个中国的“庚子之变”。有反映庚子年之前清政府孱弱治理及鸦片横行之下的民生凋敝，有体现义和团拳民们聚集及暴乱的场景（图5），有直接将慈禧太后出逃事件绘制而出的，有将八国



图4 《英国图片报》“抢夺战利品的清朝人”，1900年



图5 《小巴黎人报》“杀死洋鬼子”，1900年7月15日

联军战况（捷报）刻绘庆祝胜利的……这些西洋老版画作为珍贵的史料，同我们的年画《抢当铺》的历史作用等同，旨在留住了庚子事变这个世界性事件中的一些历史瞬间。这些瞬间对于构建起中国近代史乃至19世纪的世界史都有着非凡的意义和价值。无论是东方人的视角还是西方人的表达，都试图通过笔端的图像去还原真相，一个拥有几千年封建史的国家风雨飘摇，被西方列强攻陷、瓜分和殖民，加之义和团变乱的内患等，1900年的庚子遭遇了

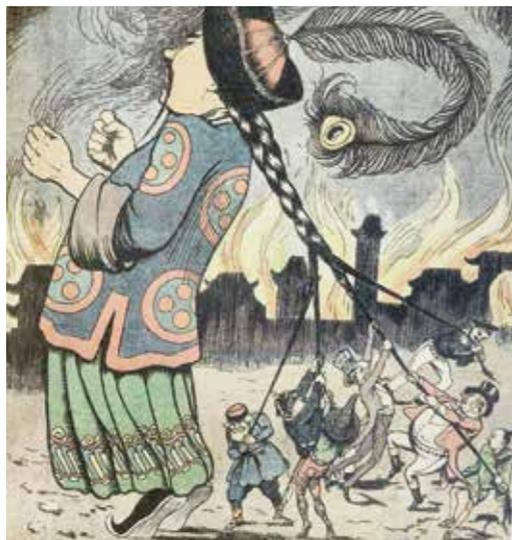


图6 《法国电讯报》“清朝问题”，1900年7月8日

“千古奇祸”（图6）。清末进士郭则沅的《庚子诗鉴》中描述了这一历史转折：“天之构此奇劫展转推衍而不可已者，其深意又安在耶？自前而观之，浑然一守旧之世也。观夫其后，则纲纪堕，风气漓，言构和者败，而言平等者方且侧煽而潜滋。故吾谓义和拳者革新之母也，亦即崩析之所由胎也，治乱消长之机，祸福倚伏之数，岂当日所及料哉！”<sup>7</sup> 经此一役，国人觉醒的局面逐渐打开，国民开启了于灾难之中抗争的新篇章。

## 二、裕国便民：清末民初抢当铺事件与民众觉醒

清华大学艺术博物馆馆藏天津杨柳青《抢当铺》年画与1911年《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图都有一个醒目的招牌“裕国便民”，“裕国便民”为什么是当铺的象征？作者在“抢当铺”题材中反复呈现“裕国便民”是客观记录，还是有深层的寓意，甚至讽刺含义？

### （一）裕国便民

“裕国便民”的文化观念是明代的时候才成熟的。明代《工部厂库须知》卷一载：“一库钱当议。搭支先年建议，铸钱为钱之利，可当银之什五，所以裕国亦以便民，乃发银买铜之法。”<sup>8</sup> 明人王家屏《王文端公文集》中有《大李进台抚台论铸钱》：“铸钱本以济银币之不足，为其费省而利赢，故足造也。今铸之于南，所费不貲，解之于北，积而无用。何苦以无用之货糜不貲之财？而使工疲于鼓铸，官惮于远输，其亦失策甚矣。不佞窃尝谬议，今公私匮竭之际，惟有钱法一事可以通，利权便民裕国。而但苦于主持不力，行使不均。故其法乍疏乍塞，下反操柄，上反听之。而说者猥云宜从民便。夫钱民之资也，衣食赖焉，安有予民以衣食之资，而民反不便者乎？”<sup>9</sup> 王家屏这篇文章收录于陈子龙《明经世文编》，可见其观点颇具影响力。“裕国便民”观念是在明代经济发展、市民阶层崛起的背景下成熟的，多有经济属性，与官铸铸币、兴修水利、盐法专营、军籍管理等国计民生领域息息相关，文献散见于《元史》《度支奏议》《续文献通考》《吴中水利全书》等，具有一定的权威性。

当铺与“裕国便民”观念的关系，在于它和国计民生，尤其是和底层人民的生活物质流转紧密相连。第二次鸦片战争期间，咸丰九年（1859）《襄理军务纪略》云：“（八月）二十二日局勇报称，河北关上有潮勇擅入民宅，后复入当店逞凶。经该处壮勇拦阻，致被刃伤，因将该潮勇缚送总局，经候补张大令带赴海光寺营中，眼同该国领事官验明伤痕，即将该潮勇加以重惩。张绅以当行生，理裕国便民。如开滋扰之端，必至歇业，贫民即无可转移，复亲

往理论。该国领事官云，嗣后如再有此事，自当从重惩办。”<sup>10</sup> 文中的候补张大令、张绅指的应是《襄理军务纪略》的主人公张锦文，应是天津的红顶商人，资助了官绅办团练，经营票号、当铺等生意，《襄理军务纪略》是清代丁运枢、陈世勋、葛毓琦等为张锦文编撰的事迹合集，多有歌功颂德的性质。可贵的是《襄理军务纪略》记录了不少历史细节，当铺歇业，则“贫民即无可转移”，这种深层的经济文化关联得以浮出水面。另有清人陆陇其《三鱼堂集》载：“当铺本是便民，为商原欲取利，本县岂不知之？但立心须平。”<sup>11</sup> 当铺与裕国便民的关系可见一斑。也有学者认为，“裕国便民”是一种官方色彩的体现。比如冯剑认为：“天津的典当业和盐业一样，在清朝都带有浓厚的官办色彩；在迎门影壁上高悬着‘裕国便民’的大牌匾，甚至在门外玄关这红头军棍。”<sup>12</sup>

### （二）底层民众

那么，清华大学艺术博物馆馆藏天津杨柳青《抢当铺》年画中，哪些人与当铺“裕国便民”的观念是一致的？“裕国便民”的招牌是否具有讽刺意味？在画面中有两个人身着千疮百孔的衣服：一位是坐在画面右侧身着绿色长衫束着发髻的人物，从形象看有点像落魄书生；另一位是画面中心位置穿蓝色上衣、长裤的人物，背着一个大包袱，迈着大步往画面右方走。一般意义上来讲，当铺是底层人民物质流转的场所，因此当铺的繁荣和社会经济是成反比的。原因是在经济萧条的时候，“各贫民亦无处赚钱，度日维艰，既无处挪借而典当各物又不能多得钱文”<sup>13</sup>，在1947年的《天津

市》第四卷中有《漫画典当》一文，甚至直接指出：“当铺营业最发达的时候，也往往是在民生最凋敝的年头。”<sup>14</sup> 冯剑认为：“当铺不仅是一般贫困人口生活借贷的场所，也是一般小商贩融资谋生的重要机构。小贩们常常将其不同季节的衣物储存在当铺中，以换取资金，实现融资，谋取生计。一般的职员们也时常手头拮据，当铺成为他们融资的渠道之一。故此，人们常用的衣物就成为当铺最为常见的当物之一。”<sup>15</sup> 在《抢当铺》年画中我们能看到大量被抢的衣物，比如画面最右侧男人正在将衣服递给女眷；栅栏旁的两位女士包裹里装的、肩上扛的应该也都是衣服；栅栏旁的和尚以及左侧门口的男人都套着长衫，很显然也是刚刚抢来的。

画面中有很多充满戏剧性、反差感的地方，比如画面右侧正在接过抢来衣物的女性背后，门上贴着“忠厚传家”的楹联，旁边的小幅楹联写的应该是“堆金积玉”；栅栏门口的黑衣男子刚刚抢来的衣服，似乎正在献给八国联军的士兵，士兵则指着衣服似乎正在品评；栅栏内一个瘦骨嶙峋的男子，看上去是过度吸食鸦片的烟鬼，正挥舞着烟枪冲进抢当铺的人群；左侧栅栏旁一位须发尽白的老者，也扛着巨大的包裹健步如飞；孩童也参加到抢当铺的人群中，只可惜身单力薄，铜钱散了一地，正俯身去捡；扛着“如意”牌匾的红衣男子，招牌杆子下的蓝衣男子，二人分别位于画面的左右，动作大开大合，比较夸张，我们能够看到《大闹满春园》《鸿门设宴》等戏剧人物题材年画的影子；最点睛的当数画面中心“裕国便民”招牌下，一人手持大元宝，一人抱着装满宝物的包裹，正一只脚踏出窗外，准备翻

出来。画面中充满着欢闹热烈的气氛，或许“抢”当铺，才是当铺“裕国便民”的正确方式，跟“忠厚传家”的楹联一样，“裕国便民”应该也有反讽意味。

早在1959年《文物》杂志上，王树村先生就发表过一篇《清代北京城百姓抢当铺版画》文章，王树村先生认为：“此图在处理手法上，具体地描画出了劳动人民对剥削者的极其仇视的心情。例如，图中当铺克扣计息的算盘，质贷银钱凭证的‘当票’、放置金银钱两的钱板等，都被撕破砸毁散落在地上。再如画面右边有一贴着‘忠厚传家’门对的住户，这家住户的旗装妇人正在购买一件宽襟大袖彩花上袄；左边有一贴着‘生意兴隆通四海’春联字样的店铺，店铺门前有人在互相观看所得的金表、玉扳指，说明群众的这一反抗举动，是向剥削贫民的当铺作斗争，并不波及正当营业的商店和安居度日的善良居民。这点表现得非常鲜明突出。”<sup>16</sup>王树村先生还特别强调了和尚和道士加入了“抢当铺”的队伍：“图中人物最引人注意的是那身穿百衲袈裟的和尚，和那身披鹤氅的道士，他们也因现实生活所迫，打破了‘五戒’‘清规’，参加了这场斗争。这一方面反映了当时反抗斗争的人民包括了那么多的阶层；另一方面，僧道参加了这种反抗斗争，也隐隐地暗示着人民已不再受‘不求今生，以修来世’思想的愚弄，有意无意地宣扬了破除封建迷信的思想。”<sup>17</sup>从行文中我们能够看到特定的时代烙印，限于当时的历史文化背景，“抢当铺”被王树村先生描述为一种反剥削、反封建迷信的斗争，反映了“‘天子’脚下北京人民‘造反’的真实情况”<sup>18</sup>。

现在回过头来看，“抢当铺”题材表现的

应当还不足以称之为“造反”，因为画面中并没有造反的对象。用损毁的算盘、当票、钱板等来指代剥削者，略显牵强。1911年《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图，反映的是否为真实的抢当铺事件，我们不得而知。画面中整齐划一的军队或警察，正对抢当铺的民众开枪，枪声过后倒下一片抢当铺者，弥漫的火药烟雾，也将抢劫者笼罩在恐惧之下。版画插图版《抢当铺》，抢劫者和镇压者对立明确，但是天津杨柳青年画《抢当铺》的众人，却整体沉浸在一种哄抢“意外之财”的喜悦中，画面基调截然不同。那么《抢当铺》年画到底在表达什么？

### （三）战火与市井

《中国木版年画集成·杨柳青卷下》收录了王树村先生藏《抢当铺》年画，作品介绍云：“一九〇〇年八国联军侵华，北京街面混乱，发生百姓抢当铺的事件。老百姓砸开当铺大门，将库房里的各种当物抢掠一空，此所谓‘二十六年抢当铺’。此图以写实手法再现了当时情景。”<sup>19</sup>这件作品确实表现了光绪二十六年（1900）抢当铺事件，画面也比较写实，但“再现”的客观性是存疑的。抢当铺发生在“庚子事变”的背景下，义和团运动和八国联军侵华造成了中国社会的持续动荡，烧杀抢掠随处可见，在当时西方媒体的报道中，我们能够通过图像看到当时的血腥与残酷，比如布昂（Brun）绘制的《焚毁教堂》画面局部。“在一片可怕的喧嚣声中，红色火光冲天而起，被焚毁的正是法国教堂、希腊教堂、英国教堂……义和团大肆屠杀本土的基督教徒，烧毁他们的家园，场面令人发指。”<sup>20</sup>还有瓜斯塔

拉（S.Guastalla）绘制的《哥萨克人和义和团的战斗》<sup>21</sup>，意大利骑兵挥舞着长刀、短枪，而画面前景横躺着因战争死去的人们，画面极具动荡感。义和团被镇压后，公开的杀戮和行刑更是被大肆宣扬，不仅现场围观者甚众，而且在媒体报道、照片中被持续传播和放大，这种血腥和暴力的战争场景为什么在《抢当铺》中没有体现？《庚子记事》载：“义和团焚烧顺治门（即宣武门）大街耶稣堂（今宣外大街小学）。又烧同和当铺奉教之房；又焚烧顺治门内天主堂（南堂），并施医院两处，连四围群房约三百余间俱皆烧尽，烧死教民不计其数。又焚烧西城根拴马桩、油房胡同、灯笼胡同、松树胡同教民居住之房数百间”<sup>22</sup>。“烧同和当铺奉教之房”，这恐怕是战火中大部分当铺的命运，为什么在《抢当铺》年画中没有体现？是杨柳青年画回避战争或血腥场面吗？

对于清末鸦片战争和“庚子之变”，杨柳青年画也有不少战争的场面，比如《火烧望海楼》《天津三岔河口图》等。湖南长沙等地也有将洋人描绘成猪、羊、鬼的形象，创作了木版年画等<sup>23</sup>，画面极具冲击力。19世纪70年代，《火烧望海楼》《天津三岔河口图》等作

品创作出来后，就曾受到英法的抗议，清政府迫于压力禁止这类作品的印制。《抢当铺》年画中表现的哄抢当铺的场景，无论在什么历史环境下来看，都应该非正义的，那么这种非正义的活动是如何变成年画这种大众媒介题材的？又是满足了观众的哪些心理？《抢当铺》画面中表现的是被粉饰过的历史场景，跟1900年戈登·布朗根根据萨维奇·兰道摄影作品绘制的《抢夺战利品的清朝人》<sup>24</sup>相比，画面中明显具有轻松明快的氛围，而且画面中没有回避洋药、洋货等提法，《庚子记事》载义和团非常忌讳“洋”字：“城内城外各行铺户与各街住户，义和团民俱饬令避忌‘洋’字，如‘洋药局’改为‘十药局’，‘洋货’改为‘广货’，‘洋布’改为‘细布’，诸如此类甚多。凡卖洋货者均皆逃闭。否则，团民进内，将货物打碎，然后将房焚毁。住户亦是如此。各街巷抛弃煤油如泼脏水一般，各种煤油灯砸掷无数，家家户户犹恐弃之不及，致貽祸患。暴殄天物，实为可惜。”<sup>25</sup>画面中“仁记洋药土药发客”“瑞祥林专卖洋货发客”等招牌都在（图7），基本抹去了义和团的因素。

隐去了战争的血腥、义和团等因素之后，



图7 清华大学艺术博物馆藏天津杨柳青年画《抢当铺》中的各式店铺招牌

《抢当铺》年画主要是对“富贵”“财富”的直接表达，比如“堆金积玉”的楹联，“发福生财”楹联，还有画面中大量的金银珠宝。“抢当铺”满足了普通市井民众单纯的求财心理，表现的是世俗化社会对财富的崇拜。这种文化心理在其他文艺媒介中也有体现，比如清代公案小说和评剧传统剧目中都有一个故事：“《锯碗丁》刁氏所生一子一女，以锯碗为生。后乘义和团起义，抢当铺暴富。为子娶王玲儿为妻。刁氏虐待儿媳，玲儿不堪折磨，投水缸自尽。王家控于官，判公婆披孝，厚葬玲儿。送葬至坟地，玲儿魂附刁氏身上，掐死其子女，又自扼而死。”<sup>26</sup>这里抢当铺暴富的不义之财，在小说戏剧的故事中终得恶报。另外还有一句流传甚广的歇后语“做梦抢当铺——财迷心窍”<sup>27</sup>，也能体现抢当铺这类题材反映的观众深层的文化心理。这种世俗化特征，和对经济财富的直接表达，抛开了战争、动乱等宏大叙事，在某种程度上来讲，也是市井民众觉醒的一个重要特征。

### 三、结语

清华大学艺术博物馆馆藏天津杨柳青年画《抢当铺》作品，其创作的背景是1900年的“庚子之变”，作品虽然用写实性的手法反映了清末民初当铺与民生、国人与洋人、战火与市井的多重历史细节，但是作为年画创作，作品中刻意抹去了义和团运动的诸多因素，回避了“庚子之变”战争和动乱的血腥、暴力，而是用艺术化的方式为民众呈现世俗生活诸多美好的愿景。

抢当铺本身不是正义的行为，但是在清末

民初社会压迫和民众觉醒的时代背景下，具有诸多合理化的解释，天津杨柳青年画《抢当铺》是在这样的历史文化背景中产生的。《抢当铺》年画显然不是对历史事件的客观记录，而是把沉重、暴力的历史事件，与普通民众对“富贵”的追求、对飞来横财的渴望，在对“忠厚传家”“裕国便民”的反讽中，注重“不义之财”的复杂情绪中，按照大众喜闻乐见的方式对历史事件进行了重塑。而文化重塑背后，是在中国现代革命前夜，普通民众的日渐觉醒。

- 1 道光四年（1824）清人崔旭在其所做《津门百咏》中有对杨柳青年画的描述：“画片如云雕板成，红黄图抹不知名。亦同射利时文稿，粗其形骸便印行。”
- 2 冯剑：《近代天津典当研究》，社会科学文献出版社，2017年版，第110-111页。
- 3 王先明：《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》，河北学刊，2021年第1期。
- 4 王先明：《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》，河北学刊，2021年第1期。
- 5 [清]刘孟扬著：《天津拳匪变乱纪事》线装插图本一套两册，该书作者《大公报》笔政刘孟扬，记述从义和团入津至天津城被八国联军占领这一期间的史实。卷首刊有本人、九仙姑、黄莲圣母之珂罗版头像，并《义和拳》《红灯照》《国耻心》《缠足妇女惨死状》《天津南城之战图》《乱民抢库银之图》《洋兵运库银之图》《洋兵奸淫妇女》《义和拳劫难民》《抢当铺》《埋死人》等12幅。
- 6 邓之诚著：《中华二千年史·卷五》，中华书局，2019年版，第82页。
- 7 郭则沄、龙头山人著：《庚子诗鉴》（一函4册），中国书店，2008年。
- 8 [明]何士晋：《工部厂库须知》卷一，明万历林如楚刻本。
- 9 [明]陈子龙：《明经世文编》卷三百九十三，

明崇祯平露堂刻本。

- 10 [清]佚名：《襄理军务纪略》卷三，民国刻雪堂丛刻本。
- 11 [清]陆陇其：《三鱼堂集》外集卷五申请公移，清康熙刻本。
- 12 冯剑：《近代天津典当研究》，社会科学文献出版社，2017年版，第110-111页。
- 13 《中外近事》，天津《大公报》1903年4月8日。
- 14 《漫画典当》，《天津市》第4卷第2期，1947年8月30日，第10页。
- 15 冯剑：《近代天津典当研究》，社会科学文献出版社，2017年版，第8页。
- 16 王树村：《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46-47页。
- 17 王树村：《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46-47页。
- 18 王树村：《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46-47页。
- 19 冯骥才主编：《中国木版年画集成·杨柳青卷下》，中华书局，2007年版，第395页。
- 20 《北京之围》，法国《世界画报》，1900年11月10日版。转引自赵省伟编，侯芙瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（上）》，重

庆出版社，2018年版，第250-251页。

- 21 《义和团运动》，意大利《周日论坛画报》，1900年6月17日版。转引自赵省伟编，侯芙瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（下）》，重庆出版社，2018年版，第593页。
- 22 [清]仲景：《庚子记事》，引自中国社会科学院近代史研究所《近代史资料》编译室主编，《庚子记事》，2013年，第5页。
- 23 赵省伟编，侯芙瑶、邱丽君译：《海外史料看庚子事变（上）》，重庆出版社，2018年版，第111页。
- 24 英国《图片报》，1900年9月22日版。转引自赵省伟编，侯芙瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（下）》，重庆出版社，2018年版，第480页。
- 25 [清]仲景：《庚子记事》，引自中国社会科学院近代史研究所《近代史资料》编译室主编，《庚子记事》，2013年，第6页。
- 26 王士笑、印淑英编著：《中国评剧剧目集成》，1993年版，第122页。
- 27 中国民间文艺出版社资料室、北京大学中文系资料室编，《歇后语大全第四册》，中国民间文艺出版社，1987年版，第586页。

# 试论天津近代年画改良

曲振明 | 天津民间文学研究会秘书长

天津是中国年画之乡和主要生产地，在漫长的历史发展进程中，年画题材从单一的“门神画”，演变成反映社会现实生活各个方面的内容，其间经历了多次嬗变。尤其在中国近代社会，年画在传统题材的基础上，伴随着巨大的历史变革和空前的民族危机，改良成为社会的呼声。这种呼声来自各个方面，促进与推动年画的成长与发展。笔者结合天津历史文献与年画，将近代天津各个方面对年画改良的影响叙述如下：

## 一、画商与年画改良

清代是中国传统民间年画的题材内容、体裁样式、生产发展最为成熟的一个时期。年画题材不外乎历史故事、戏出人物、民俗风情等等。王树村先生总结杨柳青年画时，有一段口诀：“一、画中要有戏，百看才不腻；二、出口要吉利，才能合人意；三、人品要俊秀，能得人欢喜”。<sup>1</sup>这段口诀合辙押韵，言简意赅，也表现出人们对年画题材的需求。但是随着中国近代社会的发展，年画的题材发生了重大变革。尤其是1860年第二次鸦片战争爆发后，

民间年画改良应运而生。

清代年画改良最初来自画商与画工的自觉行为，他们在保留传统题材的同时，注重用画笔反映当时的历史重大事件与社会变化。年画存有教化的属性，尤其在教育未普及、社会底层人物多不识字的情况下，年画以特有的形象语言传递了一些重要的信息，给人们一些思想启示。在天津年画史上，一些画商及画工尝试将一些重要的历史事件与年画有机地结合，将历史记录下来。

1860年，第二次鸦片战争，英法联军攻陷了大沽口，并将军舰直接开到天津腹地三岔河口，从而使天津被迫开埠。这在历史文献中，有较为清晰的记载。佚名的《津门夷务记》云：“（咸丰八年）四月十四日，申刻，前队夷船开过东浮桥，探水北上，至南仓，因浅而止。后队夷船六只，又续船二只，均过浮桥，泊于三岔口望海楼前，及东浮桥上。”<sup>2</sup>年画《天津三岔河口夷船真迹全图》（图1）将这一事件的场景，用画笔记录下来。从这幅图画中，我们不仅看到停泊在三岔口的英法兵舰、水兵，还可以看到工部税局、望海楼、崇禧观、望海寺以及在河边守备的清兵和看热闹



图1 《天津三岔河口夷船真迹全图》

的老百姓。如果将文献与年画一起阅读，抽象与具象结合，有一种身临其境的感觉。

除了这幅画，还有反映同治九年（1870）天津教案的《火烧望海楼》、反映中法战争的《刘都督克复水战得胜全图》等爱国主义题材的年画。

年画《火烧望海楼》，曾让处理天津教案的直隶总督曾国藩颇为不满，他在《复宝佩衡尚书》信中说：“天津民情器张如故，将打伤洋人画图刻版，刷印斗方、扇面，以鸣得意。”<sup>3</sup>说明年画的内容引发了统治阶级上层人物的关注与反响。

天津开埠后，随着中外通商，英法两国在紫竹林开辟租界，城市发生了巨大变化。正如张焘《津门杂记》所言：“乃自西洋通款，各国来津贸易者既伙，议准予距城五里之紫竹林地方，设立关榷，建造房屋，中外互市，华洋错处，轮艘懋迁，别开生面，为北洋通商要地。由是益臻繁盛，焕然改观。各省宦商晋京

者，四方人士来游者，接踵而至，咸喜留连以瞻风景。”<sup>4</sup>伴随着中外贸易往来与中国洋务运动的开展，火车、有轨电车、汽车、自行车、电灯、电话等新鲜事物纷至沓来。尤其是自行车（也称脚踏车）的出现，令人耳目一新。《大公报》创办者英敛之久寓津门，见到外国人骑脚踏车十分感兴趣。1902年9月开始在大公报馆外，练习骑车。后来在紫竹林番菜馆第一楼前，购买一辆五成新的脚踏车。此后，脚踏车成为英敛之离不开的交通工具，而且报馆的同仁刘孟扬、王景宽也学会了骑车。脚踏车给英敛之出行带来方便，而且还增加了一些乐趣。他不时还与骑车的朋友，找一块平整的场地，秀一下车技。他在《日记》中记录：光绪二十九年四月“三十日……予遂向踏车至寿亭饮酒，坐有时，别归。晚，日界同众演车。”“五月初一日，早踏车至东浮桥，午饭后同张八踏车至德界一游，归在，在家浴。复同伯年演车。”<sup>5</sup>文中所叙“演车”即秀车技。

英敛之有时与朋友一起秀，还在日租界与车友“同众演车”。这种秀车技的娱乐活动，当时在天津屡有发生。年画《新刻天津紫竹林跑自行车》(图2)描绘了一些中国人秀车技的场景。从画面上看，在高楼林立的紫竹林街道有两男一女的中国人在秀车技，不仅引起了中国人驻足观看，还吸引一些身穿西服的外国人在旁边欣赏。如果把英敛之的“演车”与年画内容联系起来，那时骑自行车不仅仅是出行方便，还有类似杂技的表演内容了。

天津开埠后，随着西方国家经济和文化的侵入，中国的社会生活已经发生了很多变化。显而易见，传统年画的陈旧内容形式，已经不能满足人们对年节装饰审美的需求了。旧年画中缺少对当时年代新特点、新事物的表现和反映，自然要改良。许多年画改良，应该是画商与画工的自觉行动。庚子事变后，清廷被迫签订了辛丑条约，向西方列强赔款。据说“北京

《京话日报》报道了这一消息，号召人们自发拿出银联，早日把赔款凑齐，起名‘国民捐’，当时戴廉增画店赶印了《爱国大扑满》。齐健隆画店也推出一幅印有文字说明的《国民捐》年画”。<sup>6</sup>戴廉增与齐健隆是杨柳青的两大画庄，他们重视用年画改良唤起人们的爱国主义热情，使得年画表现的题材更加广阔与丰富起来。此后，印有文字说明的年画大行其道，使得年画寓意更为直观。

光绪三十二年(1906)，天津府县劝学所成立，当时齐健隆画店东家齐鼎升为首任西路劝学员。他到处奔走，劝捐办学，并构思一幅年画，画面上一位中年妇女领着一名儿童，前面有一西洋建筑，上写“公立学堂”四字，儿童手指学堂校门，还有一杂役与两个老人谈话，此画叫《小儿怒》，曾在1903年发行《启蒙画报》创刊号上刊印。画面记录这样的文字。“小儿说：‘孩儿爱爹娘，爹娘不爱儿

心伤。孩儿想要强，爹娘不叫上学堂。’爹娘说：‘我爱孩儿不爱钱，有了学堂你争先。’小儿说：‘皇帝常把旨意下，为何官员不听话？’爹娘说：‘不是官员不听，银钱不现成。’小儿说：‘官无银钱乡绅有，乡绅为何不出首？’爹娘说：‘乡绅有钱自己用，哪里肯向学堂送。’小儿说：‘哎呀呀，中国百姓外国欺，欺来欺去要分离。那时乡绅做不成，乡绅为何不动心？’”<sup>7</sup>《小儿怒》是描绘儿童要上新式学堂的题材，加上朗朗上口的文字解说，充分体现了“要自强，上学堂”的时代寓意。由此说明画商开始与时俱进，主动进行年画改良。据记载，齐健隆画店还印了《女子自强》《男女平等》《莫说谎话》等具有新时代特征年画。

## 二、社会进步人士与年画改良

中日甲午战争以后，中国社会经历了空前

的民族危机，救亡自强成为人们的呼声。这种呼声通过年画渗透了强烈的爱国主义意识，并以年画唤醒民众的爱国热情。

1900年，在西方列强划分在华势力范围、华北频繁发生教案、天灾频发及宫廷权力斗争激化的情况下，成千上万习练义和拳并号称“义和团”的农民纵火烧毁了教堂和教徒房屋，同年6月，慈禧太后允许义和团进驻北京，义和团又先于清军进攻天津租界。导致八国联军占领天津，攻入进京。在抗击八国联军入侵的战斗中，流传着许多可歌可泣的故事。年画创作者用画笔将这些故事记录下来。出现了木版年画《天津董军门会同刚中堂校习三军水陆操演图》《各国水军大会天津塘沽》《董军门设大计破西兵》《英法陆军与团民鏖战图》《天津城埋伏地雷董军门大胜西兵图》《董军门杨村设计敌西兵图》《天津北仓义和团民大破洋兵》《杨村大战》以及《恢复天津》《英法陆军与团



图2 《新刻天津紫竹林跑自行车》



图3 《天津城埋伏地雷董军门大胜西兵图》

民鏖战图》《拿倭俄奸审问正法》《黑龙江炮击俄舰图》《俄人西卑利亚抽丁图》《李钦差督阵，宋宫保大破外兵》等。这些脍炙人口的故事，通过年画传递到千家万户。

木版年画《天津城埋伏地雷董军门大胜西兵图》(图3)创作于庚子年秋天,绘有大沽口、紫竹林、天津城以及机器局等场景,还有董福祥、马玉昆以及刚毅率领的清军与八国联军作战的场景。从历史文献上看,董福祥并未在天津与联军作战,只不过是人们的想象而已,但是这里有历史的影子。翻阅历史记载:光绪二十六年(1900)五月二十七日,光绪皇帝“谕军机大臣,董福祥现在所办之事,着赶紧办理,腾出兵力,前往天津防堵,并迅饬姚旺,先往天津援助。”<sup>8</sup>说明清廷有这方面的计划。不过这些画,反映了人们期望战胜外国侵略者的愿望,体现了一种爱国主义的精神。抗击八国联军的年画,不仅在国内畅销,甚至流传到国外,1901年法国《LE MONDE ILLUSTRÉ》画报,刊载了《天津城埋伏地雷董军门大胜西兵图》《黑龙江炮击俄舰图》《杨村大战》三幅图。<sup>9</sup>说明年画宣传超越了国界。

庚子事变震惊了中国社会,人们亲身体会到亡国失城之痛,天津爱国人士在1902年农历“六月十八”举办了失城纪念会。号召国人振作起来“以期人人警惕,发奋图强”。为了让更多的不识字老百姓铭记历史,认识到这场事变给人们带来的灾难,开始提出年画改良。

1904年,天津北洋官报局编纂彭翼仲回到北京,创办了《京话日报》。他在报上曾议论年画改良之事。认为“全世界的通例,无论

到哪一国,总是下等社会的人多,唯独中国下等社会人受了外人欺侮,绝不懂得争公理、争权限,委屈大发了,就知道闹野蛮,由人家把理抓住了,自己情愿吃亏。这全是民智不开的苦处,要打算用言语开导他们,实在的不容易。所以本报出过主意,想着改良印版画,所为叫妇女小孩看着容易懂……所以总盼着杨柳青的印版画改良”<sup>10</sup>。他把年画改良与“开民智”的主张结合起来,期盼年画赋予“开民智”的爱国主义精神,这种呼吁得到了社会各界的广泛认可。

用绘画展示庚子事变老百姓的遭遇,是天津爱国人士的一大创举。1910年7月24日(农历六月十八),在天津城东门外袜子胡同举办的天津失城10周年纪念会,不仅有社会知名人士的爱国演讲,还展示了由画家陈恭甫率直隶工艺局图算学堂学生绘制的12幅巨画,其中有《义和拳》、《红灯照》、《国耻旗》、《缠足妇人惨死状》、《天津南城之战图》、《洋兵运库银之图》(图4)、《天津北城之战图》、《乱民抢库银之图》、《洋兵奸淫妇女》、《义和拳劫难民》、《抢当铺》、《埋死人》等,再现了当年的场景。<sup>11</sup>这些画的内容是写实的,许多普通老百姓触景生情,回忆起城破时的各种惨状,纷纷向记者诉说遭遇。年画是跨越种族与国界的,出席纪念会的外宾有日本学堂渡濑二郎、朝日新闻记者田中清以及英德俄法等国驻津领事和商人。他们看了这些画所体现的对老百姓的伤害,也深有感触。会场悬挂楹联一副:“忍辱瞬十年,痛吾侪兵燹余生都成幻梦;图强争一息,愿今后民心不死共奠邦基。”<sup>12</sup>表达了天津人痛定思痛、忍辱负重、自强不息的精神。后来这12幅画在天津劝学所东路通俗

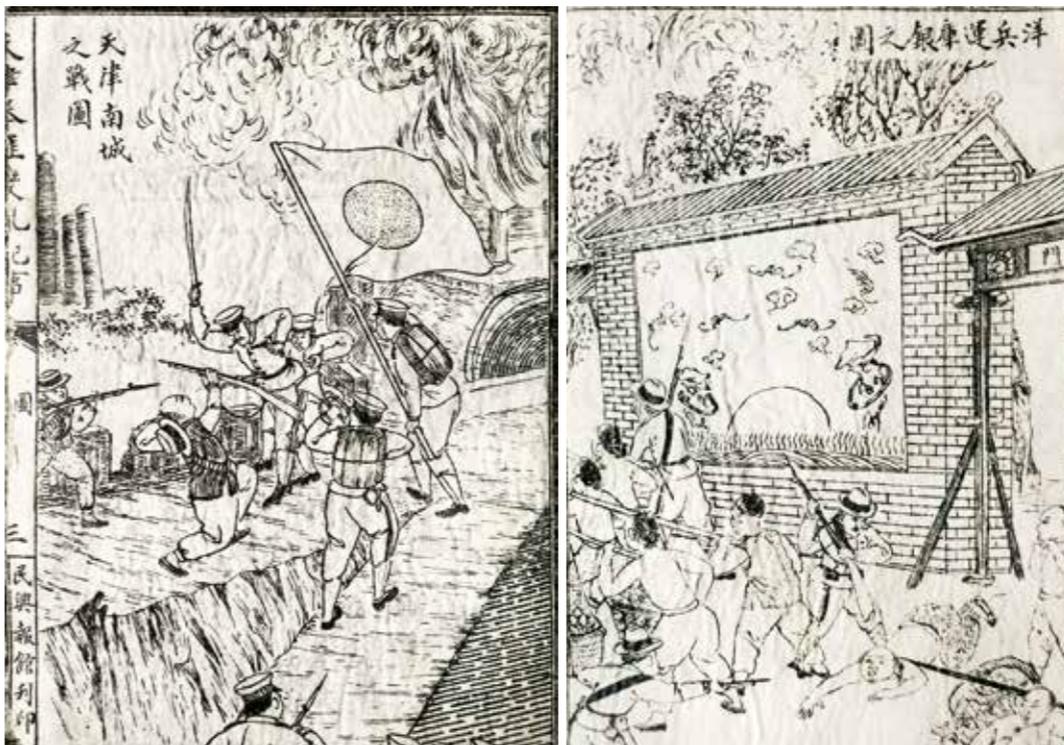


图4 《天津南城之战图》《洋兵运库银之图》

讲演所所在地天齐庙中与其他改良年画一起对外展出。

### 三、历届政府与年画改良

辛亥革命以后,无论是北洋政府时期,还是国民政府时期,皆十分关注年画的改良。政府层面的年画改良,最初是从社会教育开始的。

1912年民国成立后,直隶学务公所结合兴办新式教育提出了年画改良,并推出《幼稚园》《家庭教育》《戒早婚》等新型年画。1913年3月23日,《大公报》在本埠新闻头条以《改良社会之进步》为题,对改良年画作了报道:“教育司社会科去年编印改良年画,营销畅旺,社会欢迎。刻闻该科于此仍力为进

行,逐日出稿,印刷已至二十余种。惟此次印出者,并不出卖,乃分寄天津县之杨柳青镇及丰润县之丰台镇各画店作为模范稿,以资取法,俾得仿效,因而东三省及山东山西各省教育司皆派员或来文向该科调查以资仿办。”

1915年,天津社会教育办事处正式成立,总董林墨青将年画与社会教育联系在一起,积极倡导年画改良。一手抓年画审查;一手抓年画编绘。委派杨柳青画商郑国勋赴天津县各画店,调查各种年画的销售情况,每月调取各画店的画稿,到社会教育办事处进行审定。使那时出版的年画题材“多关于历史和科学的,实在于社会教育上有很大的帮助”。<sup>13</sup>改良年画“销路颇广,每版印者近万,准许翻印,每张铜元二枚”。<sup>14</sup>为了鼓励年画改良,地方政府采取了奖励与惩罚两种办法。1919年,天津



图5 毓顺成画庄印制的《水果丰收》



图6 毓顺成画庄印制的《福寿财源》

教育厅下发文件奖禁年画。社会教育办事处经审查年画，发现博艺林、增兴号两家画稿较优，分别给予奖励。其中博艺林获奖作品为《少年立国图》，奖银五元。而德茂号《大富贵亦寿考》、增兴号《天仙送子》、博艺林《财神叫门》、永庆和号《发财还家》、永庆和号《财源福寿》等均涉迷信，改为禁售。对于禁售的5张画稿发回画店，并告诫不要“蒙混出售”。

此项指令刊载于1920年1月4日《天津社会教育星期报》，以示公示。

天津社会教育办事处对年画审查程序，一般先由画商郑国勋呈送。1920年10月，郑国勋陆续呈送51种年画。天津社会教育办事处按照天津县公署的文件要求，将审查的年画分为三类：拟鉴定、拟暂存、拟禁售，并列出发清单并年画各2张呈请县署查照备案。

当时的年画改良多数流于形式，许多年画是在传统题材基础上做一些微调，即对旧年画进行改造。如毓顺成画庄的《水果丰收》(图5)是在传统娃娃画的基础上，进行了改进。画面三个胖娃娃不再是梳着发髻的童子，而是留着平头的现代儿童。

毓顺成画庄的《福寿财源》(图6)，画中寿星老手捧一个寿桃被一群小孩簇拥着。调皮的小孩做着各种动作，一位攀着寿星老的手臂，一位拿起了手杖，一位驮着聚宝盆，还有一位举着花篮。寿星老的背后不再是传统的麻姑，而是一位身着旗袍、脚蹬高跟鞋、举着莲蓬的新女性。画面书写着“寿星老爱小孩，福寿财源一起来”。这些画仍然保留传统年画的主体，却注入了现代人的元素。

后来，年画审查工作转移到河北省教育厅。1923年2月23日，河北省教育厅第七次年画审查会上规定：凡年画含有教育意义而形式优良者准予注册，其无甚意义尚无妨碍者暂准印行，有伤风化或有违反时代性者，则不准印行，庶免妨碍文化之发展。虽然有明文规定，由于军阀混战，社会动荡，再加上经费不足，此事没有继续下去。

1928年天津设市以后，国民政府在天津成立社会教育机构20多处，重提年画改良。教育家萧纲在《天津市立通俗教育月刊》上发表《年画与社会教育》一文，指出一些不良年画对民众尤其是儿童的害处。建议各社会教育机构联合起来成立年画编审机构，加强对年画改良与销售工作的管理。

1929年7月，由蔡元培、李石曾推荐，沈尹默教授担任河北省教育厅厅长。沈尹默曾与陈独秀、李大钊、胡适等同办《新青年》杂

志，是新文化运动的先驱，到任后非常重视年画改良。不久发出训令“查年画一项，风行各地，雅俗共赏，观感至深。本省民间习俗，每届新春佳节广事张贴。是项年画大都取材说部，以齐东野语兼乡曲琐谈，或涉神仙，或关淫盗，影响世道人心，至重且钜。倘能详加甄别，去莠留良，再复创制新型，推行远迩”。他认为年画改良，可以“振励世风，未尝不可化无益为有益，收实效为无形也”。<sup>15</sup>为此，河北省教育厅派员到各画庄搜集年画，以便审核改良并创制通俗教育画，同时要求天津县教育局对于流行年画进行调查搜集，限一个月内将情况汇呈到厅，以凭审核。1931年，沈尹默调任北平大学校长，但年画改良工作仍在持续。

1933年10月，河北省立试验民众教育馆馆长陈国贵提议，在河北省设立家庭教育年画馆指导所，地址放在杨柳青。因为“吾河北省每年印发此种年画之地，为天津杨柳青一带，若能于此地设立指导所一处，聘请若干教育艺术专家，日日研究调查，专创制合乎时代思想，且含有教育意味之画稿，发给各画户仿制发卖，并时常就旧有年画，加以改良，改好后各画户印卖，如是则社会流行之年画，将渐成尽善之品，而社会上一般民众亦因之化愚为智，化恶为善，此诚费力少，而收效之法也”。<sup>16</sup>年画馆指导所具备六项职能：调查、改良画稿、新创画稿、传习画工、印售年画、审定画稿等。这个建议并未被采纳。

年画改良虽然为历届政府所倡导，但具体改良并不彻底。谢宗陶在《说坊间年画》一文中指出：“按年画一物，深入民间，几乎家家户户咸备，妇孺必观，诚能有以利用之，以为通俗

教育工具，效用自必宏远。教育当局，非不高唱斯说，（民初作者佐治京兆时，曾设计年画十种印发各县）独惜未能普及实施，多任民间自为风气，是以今日所售年画，木制者固守旧规，即石印者亦悉凭商家投世所好，自由出稿，仍均不能脱离从前躯壳，殊鲜改良精神、教化意义，存乎其问？”<sup>17</sup> 谢宗陶曾任吴佩孚、徐世昌以及河北省政府秘书，民初任京兆尹时，亲身经历的政府年画改良。这篇文章写于1936年，以自身经历说明了年画改良的局限性。

#### 四、月份牌广告画与年画改良

天津开埠以后，大量的舶来品纷至沓来。为了传播商品，外国商人在销售商品的同时，附带一些广告画。这些广告画采用水粉画、水彩画，题材新颖，绘制逼真，印刷精美。与之相比，传统的年画用宣纸、草纸、粉连纸刷印，题材传统，画面粗糙。据邹雅《年画调查》：“天津在1919年五四运动前，以销售杨柳青木版年画为主。后来英美烟草公司石印的美女月份牌广告画进入市场，天津年画业也改用石印年画。”<sup>18</sup>

月份牌广告画借鉴和运用了在中国最有群众性的民间年画中配有月历节气的“历画”样式，融入商品广告。月份牌广告画具备年画的属性，也有人称之为月份牌年画，随着新年的到来人们也将月份牌广告画张贴在房间中，并风行一时。20世纪20年代初，各大银行、公司、商场都要印制一些月份牌年画赠送客户。据说最早月份牌广告画来自保险公司和报馆，由于印刷粗糙，并没引起人们重视。英美烟草

公司进入中国后，印出的广告画十分精美，受到世人欢迎，从某种意义上讲推动了年画的改良。月份牌广告画是现代工业化时代产物，其推动年画改良是多方面的：

首先，年画题材的改良。旧时天津传统年画业题材局限于娃娃画、戏出画、吉祥画、应节画等，而英美烟草公司印制的月份牌广告画内容十分丰富，天文、地理、人文故事几乎无所不包。后来，为迎合社会的要求，多以美女为主，形成风靡一时的美女广告画。

一幅笔者收藏的香烟广告画稿（图7），描绘了两位风姿绰约的都市美女，烫着时髦的秀发，穿着时尚的衣服，手里夹着香烟在客厅内闲聊。从背景桌椅、油漆墙壁、景致窗帘等等，勾勒出一幅都市现代化的生活场景。中国年画崇尚喜庆，这幅画吸收了传统年画浓艳重



图7 擦笔卷烟广告画稿



图8 商品广告画《刺绣图》

彩的特点，又反映了都市的现实生活，合乎城市市民的欣赏品味。印刷精美的胶版美女画一时占领了华北年画市场。

在月份牌广告画盛行美女题材的同时，也影响到中国传统的绘画题材。1919年，五四运动爆发后，天津国货维持会号召商界同行共同罢市，抵制日货，给日本在天津的经济贸易以沉重打击。商界是提倡国货的主力军，许多商家利用商品广告画宣传国货，天津广立顺棧商标《刺绣图》（图8），就是一幅提倡国货的宣传画。图画反映一位梳着发髻的妇女指导两位梳着一条大辫子的少女在绣案上刺绣。绣品为“国货”二字，后面六扇屏风上书写着“中国人称四万万金钱外溢已无算，若想富强无他法，提倡国货，挽救利权，勿使洋货永充斥，坐教欧美著先鞭。本主人谨启”整个画面，图案新颖、色彩鲜明、人物鲜活，既

适应市场美女画的欣赏品味，又达到宣传国货的目的。

其次，绘制方法的改良。传统的年画为勾线的国画。英美烟草公司进入中国后，聘请英、美、日、德等外国画家为他们绘制广告画，人物多为洋人，绘画不外乎水粉与水彩画，如黄锡包牌卷烟水粉广告画稿（图9）。但那些洋人的形象不适合中国人的品位，绘画效果也不理想。后来英美烟草公司开始物色中国画家，以高薪聘请，到广告部工作。为此催生了一批优秀的画家，如周慕桥、郑曼陀、柏生、徐咏青、谢之光、丁云先、杭稚英、胡伯翔、倪耿野、金梅生等。这些画家掌握了西画的绘制方法，并有所创新。他们所画的以中国人为模特儿的美女画颇受欢迎，“画里真真，呼之欲出。作画者以郑曼陀、谢之光、杭稚英



图9 黄锡包牌卷烟水粉广告画稿

三名家为最多。之三家者，或以富丽胜，或以曼妙胜，或以清荷胜，各有所长，盛誉洵非倖致者也”。<sup>19</sup>

画家郑曼陀是美女月份牌画的代表人物，发明了擦笔绘画技法。郑曼陀少年时向民间艺人学习炭画人像，及长在杭州二我轩照相馆设立画室，专门绘制炭画人物肖像，后来随兄长来到上海，开辟一片新天地。郑曼陀把炭画人物技法与水彩画技法结合起来，形成了一种新画法——擦笔水彩法。这种画法经常应用到月份牌广告画（图10），即先用灰黑色炭精粉作明暗层次，再加上水彩画的淡彩，这样画的美女模特儿，面部立体感强，色彩淡雅宜人，肌肤细腻柔和，有呼之欲出的鲜活感。擦笔水彩画的发明，推动了月份牌年画的创作、印制和推广。逐步取代了原有的木版年画，嬗变出中



图10 郑曼陀绘月份牌广告画

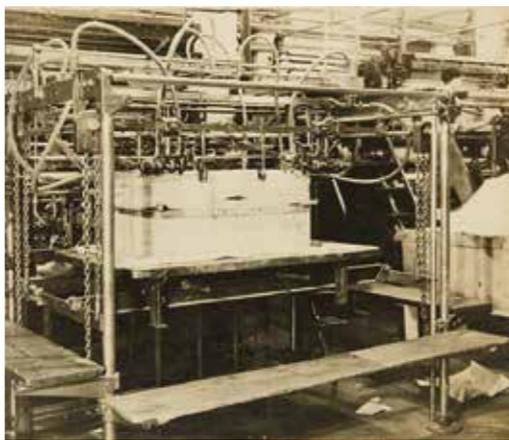


图11 英美烟草公司天津印刷部双色胶印机

国年画的新时期。

三是印刷术的改良。中国年画早年是木版印刷，后来引入西方的石印技术。英美烟草公司带来了胶版印刷技术后，在中国建设烟厂的同时，附设印刷厂印制卷烟商标和广告宣传品。1921年，英美烟草公司天津工厂开工的第二年，就在天津附设胶印厂。据说这是天津第一家胶印厂，装置了当时最先进的彩印设备（图11）和全套的照相制版设备，为印制精致的月份牌广告画和烟画片奠定了基础。先进印刷技术，对天津传统年画印刷行业产生巨大的冲击。民国以后，虽然许多年画商采用石印印刷机，但毕竟不如胶版印刷精美。据宋洪升、王开元《解放前杨柳青年画画略》：“民国十七年（1928）北伐以后，天津英商颐中烟草公司（即英美烟草公司）和南洋兄弟烟草公司，都曾印制美人画片随烟附赠，虽数量不多，却引起了天津市资本家大办印刷厂，如富华印刷局。稚英、梅生下款的胶版美人画一时占领了整个华北年画市场，至此木版年画就一蹶不振”。<sup>20</sup>文中所说富华印刷局老板张崑山最初经营老德记大药房，后投资石印年画印刷。

1930年后看准商机，从英美烟草公司购买了一台旧的双色胶印机，后又从日本购进3台人工续纸胶印机，一台自动续纸胶印机。在印制年画技术上抢先一步，成为天津年画印刷业的翘楚。并带动华中、林记等年画印刷商转型胶版年画。<sup>21</sup>

综上所述，年画既是艺术品也是商品，由于受到老百姓的欢迎，传播力较广，备受各界人士的关注。天津近代年画改良是多方面的，有来自画商画工的自觉行为、有社会名人的呼吁、有政府层面的管制，但这些对年画的改良都是有限的。相比之下，近代商品广告画和胶版印刷技术的传入，对年画改良的推动更大，促进了年画在题材、绘制与印制方法的全面提升。

- 1 王树村：《木版年画中的“三诀”》，《中国民间年画史论集》，北京工艺美术出版社，1991年，243页。
- 2 不著撰人：《津门夷务纪实》稿本，中国史学会编《第二次鸦片战争》第一册，上海人民出版社，1978年，482页。
- 3 何天柱编：《三名臣书牋》卷二，上海广智书局印行，1923年，109页。
- 4 张焘：《津门杂记·自序》丁懋孙、王黎雅点校，天津古籍出版社，1986年。
- 5 方豪：《英敛之先生日记遗稿》，沈云龙主编《近代中国史料丛刊续编》第三辑，文海出版社有限公司印行，1966年，652页。
- 6 宋洪升、王开元：《解放前杨柳青年画史略》，

《津西文史资料选辑》第4辑，1990年12月，27页。

- 7 同上。
- 8 林树惠、金家瑞：《有关义和团上谕》，中国史学会《义和团》4册，上海人民出版社，1978年，25页。
- 9 上海阳明拍卖有限公司网站，上海阳明2014年秋季拍卖会，2689拍品介绍。
- 10 《京话日报》，《改良纱灯图画》，光绪三十一年十一月487号。
- 11 刘梦扬：《天津拳匪变乱纪事》书前插图，1910年，天津《民兴报》馆刊印。
- 12 《民兴报》，《再志失城十周年纪念会》，1910年7月26日。
- 13 萧纲：《年画与社会教育》，刊载《天津市立通俗图书馆月刊》第二卷，三、四期合刊，1936年4月20日，3页。
- 14 周公才：《周公才旅行笔记》，上海商务印书馆代印，1916年3月，160页。
- 15 河北省教育厅训令第246号，刊载《河北教育公报》第2年5期15号，1929年10月10日，第8页。
- 16 陈国贵：《提议由省立明州家庭年画指导所案》，刊载《城市民教月刊》12期，1933年1月。
- 17 谢宗陶：《说坊间年画》，刊载《河北月刊》第4卷2期，1936年2月1日。
- 18 邹雅：《年画调查》，天津《进步日报》1949年8月8日。
- 19 郑逸梅：《谈月份牌》，刊载《联益之友》140期，1930年2月11日。
- 20 宋洪升、王开元：《解放前杨柳青年画史略》，《津西文史资料选辑》第4辑，1990年12月，30页。
- 21 张钰牲：《天津富华印刷局与胶版年画业》，《天津文史资料选辑》第42辑，162页。

# 作为中国版画后裔的民国时期海报

## ——以传统的继承和变化为中心

文 | [日本] 田岛奈都子 | 青梅市立美术馆学艺员

译 | 狄燕 | 山东青年政治学院外国语学院助教 | 北京外国语大学日本学研究中心硕士

### 引言

笔者以 1890 年至 1945 年间日本制作的海报为主要研究对象，至今为止，已查阅过七千多件制作于上述时期的作品原件，并进行了文献调查。在此过程中，笔者了解到，进入 1910 年代以后，日本的制版印刷公司开始正式进驻上海，在上海接受面向中国市场的海报订单，获得了非常可观的收益<sup>1</sup>。以此为线索，笔者从 15 年前开始着手调查民国时期的中文海报，特别是前几年，在香港文化博物馆和澳门私人收藏家萧春源先生的协助下，我与吴咏梅博士共同进行了作品调查。基于上述经验，本文聚焦中国版画的题材在中国近代海报中的传承情况进行考察。

### 一、初期海报上的中国版画图像

中国商业海报最早是由在华外资企业委托制作的，其历史可追溯至 19 世纪末。在当时的中国，要想利用彩色石版印刷技术制作精美的大幅海报，无论在经济上还是技术上都非常困难，只有凭借雄厚资本进入中国市场的外资

企业才有能力实现。同时，也只有这些刚刚进入中国的外资企业，才更能切身感受到广告宣传的必要性。

观察这些由外资企业委托制作的海报，可以总结出其在图像上的特征，即年代越早的作品，画面中央的图像题材就越与中国版画相一致。例如，使用于 1907 年至 1908 年间的《屈臣氏有限公司》（图 1）海报采用将图像嵌入吉祥文字之中的形式，这在日本也被称作“文字绘”。此类作品可以追溯到清乾隆年间后期的《寿字》（图 2）。此外，1909 年的《咪地洋行》（图 3）和清嘉庆年间的《碧沼荷香》（图 4）也都以传统的“采莲图”作为画题。

一般来说，当一家企业在他国开展业务时，都需要考虑是坚持走本国路线，还是尝试迎合他国喜好，这一决定会影响到它们在当地的广告活动。特别是像中国这样的国家，本身拥有深厚的文化传统，且国民也为此自豪，同时，中国文化还跟西方有着很大的差异。在这种情况下，即使是对那些来自近代化程度更高的国家的企业而言，在广告当中坚持其原本的价值观也未必是上策，所以它们常常会针对中国市场作特别定制。究其原因，是由于企业为

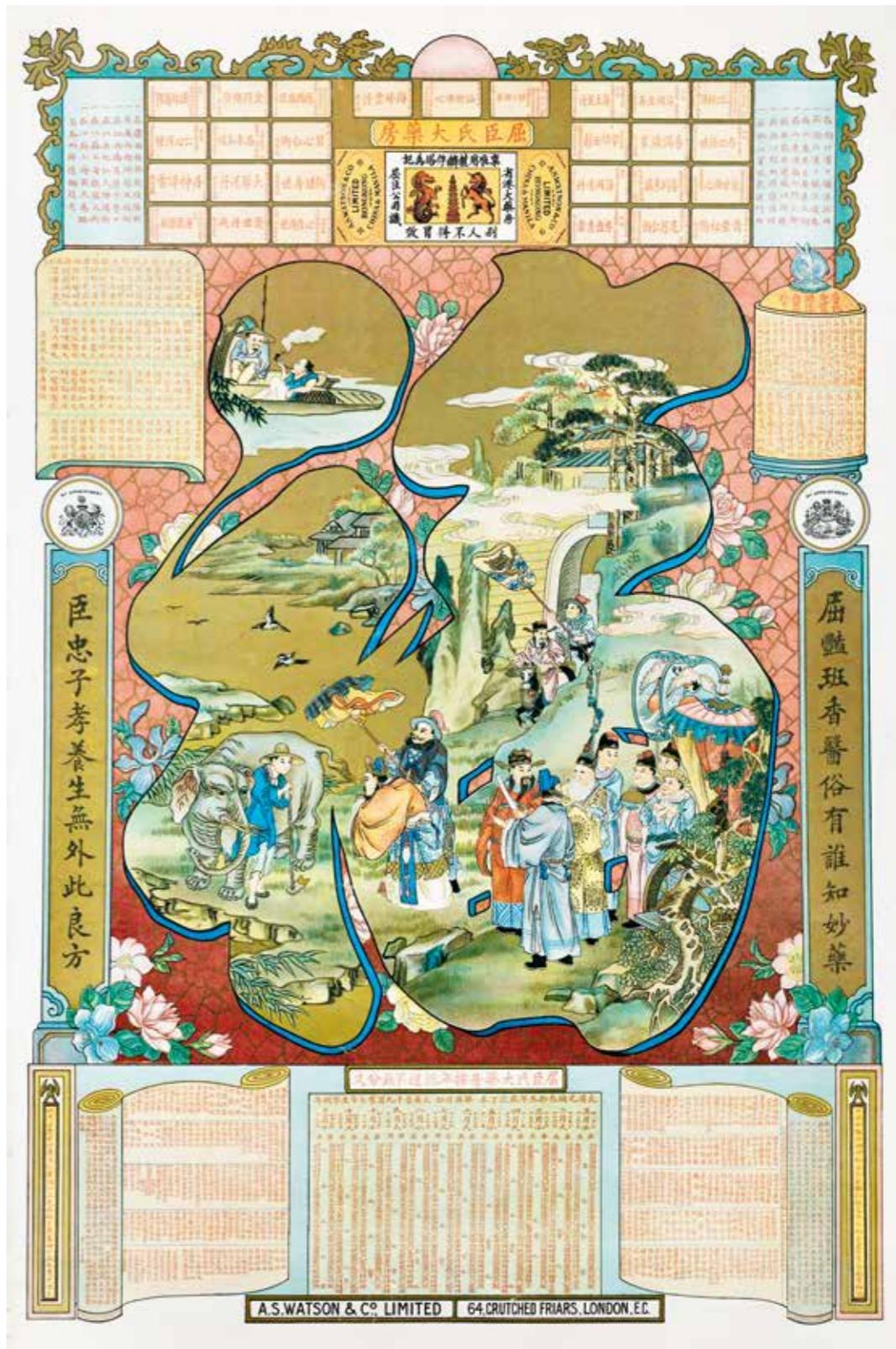


图 1 《屈臣氏有限公司》，1907 年—1908 年使用，萧春源先生收藏



图2 《寿字》，乾隆（1736—1795）后期，日本海杜美术馆收藏



图3 《味地洋行》，1909年使用，香港文化博物馆收藏

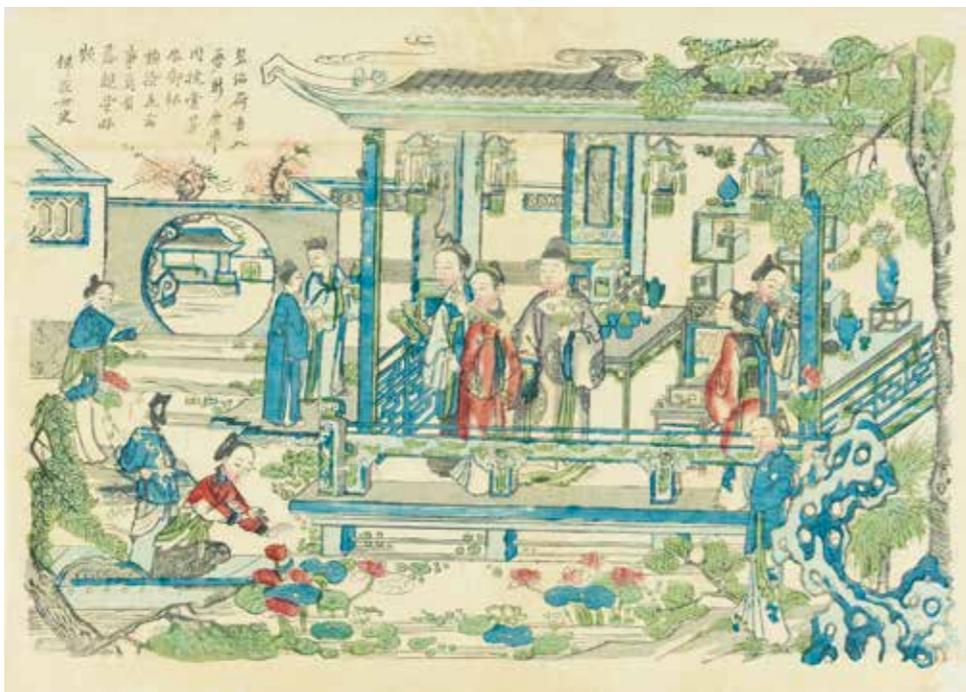


图4 《碧沼荷香》，嘉庆年间（1796—1820），日本海杜美术馆收藏

了能在中国国内顺利开展商业活动，就必须取悦对其掌持有许可权的政府，以及作为潜在顾客的普通市民。这时，用中国图案制作海报，能通过视觉形式表达出对中国及中国人的敬意，容易给对方留下好印象<sup>2</sup>。

早期的外资企业海报大量使用常见于中国版画中的传统绘画题材，这一情况引发的思考是，尽管实际作画的是中国人，但决定是否采用的却是外资企业的领导，也就是欧美人，而这些欧美商人又是以何标准来判断哪些题材是合适的呢？我的回答是，尽管尚未有确证，但或许可以推测，中国版画曾作为一种复制艺术远渡重洋，使得欧美人有机会获得相关的视觉经验，而正是这些经验促使了他们选择同一图像系统中的画题去制作海报。

制作于1910年代中期以前的海报，在中国的现存数量也极少，因此还有很多尚未了解清楚的地方。但可以确定的是，此时期的海报在绘画题材上多沿用了中国版画的图像系统，并且其委托人多是外资企业。在这一现象的背后，除了经济或商业机会的理由之外，前述对企业商业战略的考量，以及当时外国人对中国的理解等因素，很可能也发挥了推动作用。

## 二、场景设定的同时代化

### （一）二乔图

如前文所述，早期的海报不仅沿袭了中国版画的绘画题材，其表现手法和场景设定也多仿照传统样式。然而，中国在进入民国时期以后，对西方文化的接受日益增加，开始在各个方面谋求近代化。这些时代的变化，在海报中也显现出来。

中国制海报中常见描绘两位女性形象的“二乔图”，是长期以来广受欢迎的绘画主题，这在其他国家的作品中是极为少见的。这一题材可以追溯到清代中期的版画《双美爱华图》（图5）。海报中的“二乔图”大致可以分为两种样式：一种是描绘画中人身着传统的“古装”，另一种则是“时装”，表现当下最时髦的服装和发型。这两种样式之中，基本上以后者为主流。同时，由于时装总是随着时代的变化而变化，所以如果将时装海报依时序排列，也能借此观察中国服装的变迁过程。

例如，1917至1918年由郑曼陀创作的



图5 《双美爱华图》，清代中期，日本海杜美术馆收藏



图6 《香港联泰保水火保险有限公司》，郑曼陀，1917年—1918年，香港文化博物馆收藏



《香港联泰保水火保险有限公司》(图6)中的女性人物穿着由短上衣和裤子组成的两件式服装，并置身于西式环境中。这种服装是当时最流行的样式。而不久以后，下装就再变成了裙子或裙裤，长度也增加了，再后来则演变是一件式的旗袍。同时，旗袍的长度也显示出不同的流行趋势，在1920年代末到1930年代初这一段时期里，像1932年关蕙农的《广生行有限公司》(图7)中所绘的，长度在膝下至小腿中段的旗袍就很受欢迎。后来，像杭稚英作于1941年的《五洲大药房》(图8)中的女性身着的长至脚踝的长款旗袍则更为常见。杭稚英自1920年起在上海设立工作室，专门绘制海报原画。

《香港联泰保水火保险有限公司》(图6)的作者郑曼陀，是活跃于1910至1930年代初期的海报画家。需要注意的是，这种大幅多色的石版画最初是无法在中国国内制作的。实际上，依据笔者查阅现存的此类作品共计两千余件的经验来看，可知应该是自1910年代中期起，以商务印书馆和中华印刷局、陈正泰印刷厂、寰球图书画片公司、国民印刷公司等为首的由中国人在上海经营的制版印刷公司才开始承包海报制作，商都上海也由此才真正成为名副其实的海报制作的中心地。那么，在此之前海报都是如何定制的呢？据早前研究<sup>3</sup>，是由位于上海英租界的云锦五彩石印公司充当中间人，在接受订单后交由该公司的伦敦工厂进行制版印刷，印制完成后再把送回的海报成品交付给委托人。然而，现在对此的新认识是，包

图7 《广生行有限公司》，关蕙农，1932年，萧春源先生收藏



图8 《五洲大药房》，杭稚英，1941年，福田亚洲美术馆收藏

括本文介绍的作品在内，早期由外资企业委托制作的海报其实大部分都是由位于香港的制版印刷公司制作的。这一判断是依据标记于画面一角的制版印刷公司名称及其所在地而做出的。

今天，谈起民国时期中国制海报的历史，一般不会提及香港。但是，由于英国在当时是与德国齐名的拥有最尖端印刷技术的国家，因此香港作为其海外领地，很早就引进了最新式的石版印刷术，而且印刷所需的原材料也较为容易获得。此外，进驻上海和广东的欧美企业一般都会先在香港设立据点，然后再以此为跳板进入大陆。也就是说，无论是直接还是间接地，在一定时期内，中文海报的需求与供给都更集中于香港而非上海，这样理解会更为妥当。

此外，在编著民国时期中国海报史的时候，常常会提及以“二乔图”为商标的广生行有限公司，也正是发祥于香港的化妆品公司。《广生行有限公司》(图7)的作者关蕙农，不仅是当地最具代表性的海报画家，他早年还受聘于《南华早报》石版部，后又创办了亚洲石印局，有能力承印海报等高级美术印刷品<sup>4</sup>。综合考虑上述情况，在考察民国时期中国制海报的发展时，应当将香港也纳入讨论范围，但非常遗憾的是，目前的研究尚未能充分囊括当时香港的情况。

1914年7月，第一次世界大战爆发，导致许多在华外资企业不得不缩减活动甚至撤离。其后，日本企业和中国人经营的企业迅速填补了他们留下的市场空缺，并逐渐成为新的海报委托人。而满足他们印刷需求的，就是当时正式进入中国市场的日本制版印刷公司，以及技术实力逐渐增强的中国人经营的同行公司。

于是，在1910年代中期以后，中国市面上出现的海报的种类和数量逐年增加。然而，从一开始就印制大幅多色的精美海报是很困难的。1915年10月发行的《小说新报》第1年第10期中的广告(图9)那样、比海报更小型的多色石版画，可被视作其准备阶段的作品。那是为读者制作的可用于裱框的绘画。

绘制这幅作品的，即前文介绍的1917年至1918年《香港联泰保水火保险有限公司》(图6)海报的作者郑曼陀。1910年代中期以后，中国的海报制作日渐兴盛，当时从事海报制作的画家们的履历显示，他们之中有不少在此前曾参与创作上述小型石版画，以及杂志的封面和卷首插图等。在这种语境下，《小说新



图9 《花间问字》，郑曼陀，1915年10月  
《小说新报》第1年第10期

报》第1年第10期广告(图9)确是一件饶有趣味的作品，因为它见证了中国多色石版印刷术的发展和普及过程，以及画家活动范围的扩大。

如上所示，可以上溯至传统版画的“二乔图”，在海报及更早的小型石版画中都是深受欢迎的题材。然而，中国人经营的企业也和外资企业一样，不会完全一板一眼地沿袭传统，而是在沿用传统题材的同时，又倾向与时俱进地更新画中的场景设定。

在此背景下，从现存的作品来看，以“二乔图”为商标的广生行有限公司在1913年以后，每年都制作以两位女性为主题的海报。她

们身着最新流行的服装并梳着时尚发型，而这些海报在街头巷尾大受欢迎，应该与之不无关系。与此相对，同时期的外资企业在制作海报时，则偏向以更加传统、高尚的中国古典作品为题材，并忠实地沿用其风格要素。因此，中国人经营的企业大量使用时装“二乔图”，也可被看作是通过强调差异以突出自身特色的一种策略。

制作于民国时期的各种海报中，无论其委托人来自何种行业，都有采用时装“二乔图”的例子，也可见这一题材是如何紧紧地抓住了当时普通市民的心。不过，如果同一种题材一直反复出现，那么不管它再怎么受欢迎，人们也还是会渴望能有其他题材的作品出现。另外，也总是会有一部分人，针对这种过度追求流行、并为之煽风点火的风潮提出批评。因此，随着爱国热潮的高涨，尽管时装“二乔图”没有完全消失，但与其方向大不相同的题材的存在感却大大增加了。

### (二)“二乔图”以外的题材

除了常年被用于海报的“二乔图”，还存在一些别的同样源于中国版画的绘画主题。它们的表现方法也大多和“二乔图”相同，在继承了原作画题的同时，随时代更新场景设定。

例如，很早以前就活跃于杂志插画领域、后来又着手进行海报创作的丁云先，其1920年代初的作品《上海英美烟公司》(图10)，就是仿照了典型的吉祥画题“五子图”绘制而成。如果留意画中孩子们的服装，就会发现并不是所有的孩子都是传统的服装和发型，画面前方的孩子穿着洋装和皮鞋。由此可见，这个时期，富裕家庭的孩子渐渐开始穿洋装了。



图10 《上海英美烟公司》，丁云先，1920年代初，萧春源先生收藏

毋庸赘言，这个时期的中国海报并不是纯粹为了宣传商品或为企业打广告，而是作为赠品或纪念品赠与大量购买商品的顾客。人们得到海报后，会把它们装饰在自己的房间里，乐在其中。所以，比起广告功能，大饱眼福更为重要，也因此画面中心的绘画部分与委托人或广告本身的内容常常没有太大联系。由此回过头来看《上海英美烟公司》(图10)中所绘的五个孩子，通过肩扛烟罐或手持商品的方式积极为产品做广告，这在此时期的中国制海报中是非常少见的。

该作品的委托人英美烟公司，是1902年设立于英国的跨国企业，从成立翌年起即开始在其上海工厂生产烟草，也因此成为第二次世界大战前在华外资企业中获益最多的企业。顺带一提，在二战以前的中国，大大小小的烟

草制造商群雄割据<sup>5</sup>，他们积极定制海报，为1920年代中叶以后中国海报文化的开花结果贡献了一份力量。英美烟公司及其相关企业在中国烟草市场的占有率，在北部为90%，在中南部则占了60%~70%的市场份额<sup>6</sup>。他们从早期就开始制作精美的海报，同时还在报纸上大肆刊登广告，显示出了压倒性的存在感。

《上海英美烟公司》(图10)制作精良，与同时代普通的中国制海报相比，高下立见，这与其背后的委托人是精通广告策略的外资企业关系很大。也正是因为委托人的特殊性，该作品虽然以中国版画传统的“五子图”为题，但是通过让人物身着当代的服装并且肩扛或者手持烟罐，充分发挥了作为商业海报的作用，一举两得，实属秀逸之作。

此外，由活跃于1920年代后半期的海报画家，同时在战后也参与中国海报制作的金梅生所作的，在用于1933年的海报《肇泰水火保险股份有限公司》(图11)中描绘了母子游戏的场景，这也是中国版画中常见的主题。然而这件作品中的母子置身于有铜像和玫瑰拱门的西洋式公园，正在练习骑自行车，其场景设定也与作品制作的年代相符。

画中的母女都身穿最时髦的服装，并且父母有能力给孩子购买自行车，这样的家庭在该作品问世的1933年来看是相当富裕的。实际上能享受这种生活的市民，在社会整体上只占极少数。此外，西式的公园也只有在大城市才能见到。但是，因为该作品描绘了大家都向往的富裕生活，所以观众的好感度很高。

《上海英美烟公司》(图10)和《肇泰水火保险股份有限公司》(图11)之间还存在另一个共同点，就是它们都以“儿童”为主题，



图 11 《肇泰水火保险股份有限公司》，金梅生，1933 年使用，萧春源先生收藏

这一点十分值得关注。民国时期的中国制海报绝大多数都以女性为主题，包括单人的和多人的。如果再仔细观察一下，就会发现像《肇泰水火保险股份有限公司》（图 11）那样，同时描绘女性和儿童的作品也意外之多。

海报通常选择那个时代最具话题性的，或者人们喜欢的事物为主题，这种倾向在任何时代都能见到，特别是在中国。海报与其说是广告，不如说是赠送给顾客的小礼物或纪念品，因此无论是委托人还是创作者都非常重视普通市民的评价。或许可以推论，本节所关注的儿童，和前节介绍的“二乔图”中的女性一样，都是当时深受人们喜爱的绘画主题。同时，这些主题还能上溯至传统版画，可见人们对它的喜爱超越时代。实际上，这种倾向不论是在东方还是西方，都是相通的。

就好感度高的主题而言，欧美的广告制作者长期以来信奉着“3B 法则”，即 Beauty（美人）、Baby（婴儿、儿童）、Beast（动物）的首字母缩写。前节介绍的“二乔图”相当于“Beauty”，本节所提到的“儿童”则属于“Baby”，证明了“3B 法则”在当时的中国也是成立的，想来颇为有趣。

海报和中国版画在题材上有共通性，虽然中国版画现在被归类为艺术作品，但是在当初制作的时候，至少有一部分版画也是作为“商品”售卖的。因此，它们必须在某种程度上“畅销”，能让市民喜欢才行，这样的定位与海报是一致的。总之，既然两者都是复制艺术，其购买阶层都是普通市民，那么题材具有共通性也是必然的结果。

此外，在中国无论是海报还是版画中描绘的母亲通常都很年轻，打扮得非常靓丽，并不像是有孩子的年龄和打扮。即使是在今天，广告中的母亲也常常被描绘得比真正为家务和育儿操劳的母亲更加美丽。但是，战前期欧美和日本的广告中的母亲形象，都与中国广告所描绘的近似于未婚女性的状态不同。究其原因，可能是因为中国版画和海报更重视观赏性的结果。

### 三、中国版画的传播和中国形象的扎根

版画和照片等可复制物承担着记录和媒体的作用，它们通过传播，使其内容实现共享并产生持久的认知。关于中国版画的制作和流传，虽然尚有未解之处，但可以确知其中一部分作品是作为纪念品销售的。而那些漂洋过海远渡外国的作品中所描绘的内容，则在当地长

期被看作是“中国风物”的代表。

例如，杭稚英作于 1932 年后的《利华公司》（图 12）中“女性和雀鸟”的题材组合，源自中国传统版画，如清雍正年间的《美人鹦哥图》（图 13）。这一题材在推测作于 1930 年代以后的其他海报上也多次出现，证明其在当时受到一定的欢迎。

利华公司是现在联合利华公司的前身之一，从当时起就在全球范围开展事业。该公司选取了典型的中国版画的传统题材去制作本公司面向中国市场的海报，我们可以从中观察到其与早期的外资企业具有同样的战略意图。此外，从这一选择也可以看出，1930 年代的欧美企业制作面向中国的海报时，该题材是被视作“中国风物”而得到选用的。类似《美人鹦



图 12 《利华公司》，杭稚英，1932 年后，香港文化博物馆收藏



图 13 《美人鹦哥图》，雍正年间（1723—1735），日本海杜美术馆收藏

哥图》（图 13）这样的作品，使外资企业对“中国风貌”的理解认知应该发挥了重要作用，特别像利华公司的前身东印度公司曾积极推动中国版画的海外出口，更令人感到其对中国的认识与中国版画的关系尤为密切。

《利华公司》（图 12）的作者杭稚英不愧是当红的海报画家，他所创作的这幅作品也并非单纯只是中国版画的翻版。该作品在继承传

统的同时，还参照了1932年12月16日发行的《时代》第3卷第8期上刊登的女演员兼歌手的《李丽莲肖像写真》(图14)<sup>7</sup>，适当加入了同时代人们所追求的新鲜感，使该作品成为一部新旧完美结合的作品。

虽然战前的中国海报以女性为主题的作品占绝大多数，但如果据此推论画家们在创作时都是让模特儿站在自己面前摆姿势照着画的话，那就未免过于草率。实际上，大部分海报原画都是借助已有的照片改画而成的。

从1920年代中期开始，随着《申报图画周刊》《良友》《上海漫画》《时代》《玲珑》《文华月刊》《中华》《北洋画报》等画报，以及《电声》《明星画报》《青春电影》《中华影业年鉴》《影坛》等电影专刊相继创刊，其中不乏著名摄影家为知名女演员和当红歌手拍摄

肖像照片，照片中她们表情和姿势迷人，非常美丽。并且，随着中国制版印刷技术的提高，这些照片也被大量刊登出来。于是，画家们就以这样的照片为参考绘制海报原画<sup>8</sup>，有时还能发现不同的画家利用同一张照片进行创作而成的海报<sup>9</sup>。此外，还有忆述称<sup>10</sup>，这些女性的照片在地方城市可以通过邮购购买，在大城市更是随处都很容易就能买到，画家通过参考这些照片来创作，以满足逐年增长的海报需求。

未经摄影者或肖像权人的许可，擅自使用他人拍摄的肖像照片来绘制海报原画的行为，自然是不值得鼓励的。这样借助照片绘制海报的情况不胜枚举，可见在当时的中国版权意识总体不高。不过，在同时期日本的海报制作现场，同样的情况也很常见<sup>11</sup>。

在1920年代中叶以后的中日两国，还存在这些在今天被认为是侵犯著作权和肖像权的行为，与当时人们对他人权利认识不足、对创造的价值定位及观念差异有着很大的关系。实际上，根据杂志上刊登的照片绘制海报的情况大量出现，还应被看作许多因素相互作用的结果，包括对海报需求的增加、照相制版技术在海报制作中的应用、大量刊载照片的杂志创刊并发展，再加之促使这些新杂志面世的制版印刷术的提升、作为照片拍摄对象的电影女演员和女歌手的人气，还有她们出演的电影所具有的平民娱乐属性，这些因素在同一时期达到了高潮。而正是因为上述的每一种因素的出现都没有依循相应的过程并缺乏时差，以致人们在没有充分理解其含义的情况下就获得了这种“便利的技术和方法”，这也可以说是日本和中国特有的现象。



图14 《李丽莲肖像写真》，1932年12月16日《时代》第3卷第8期

《利华公司》(图12)的画面中女性和雀鸟的组合，在欧美似乎被认为是典型的中国式图像，因此，当他们想要体现中国风格时，就会积极采用这一画题。1922年6月发行的美国著名的妇女杂志《妇女家庭杂志》(Ladies' Home Journal)第39卷第6期的封面(图15)，虽然主角明显是白人女性，但她被描绘为身穿红色的中国服装，正在给白色鸚鵡喂食。具有同样特征的广告，不时地能在该杂志上见到。此外，同样的场景设定在好莱坞电影中屡屡可见。

如果双方能够不时互通有无，即使存在一定时差，对对方的认识也能适时更新。然而，当时获取海外的信息不像今天这样容易，因此某种印象一旦形成，无论好坏，都很容易长期固定下来。而一旦形成了某种特定的印象，即

使它随着时代变化早已与实际情况相背离，但在广告宣传中不使用这一大家共有的特定印象，很可能导致无法被理解。《美人鸚哥图》(图13)中所示的中国女性和雀鸟的组合，在外国就被视为典型的中国式图像，甚至很可能一直沿用至今。

#### 四、爱国运动的高潮与传统的回归

##### (一) 商业海报的变化

民国时期，中国在迅速推进近代化的同时，也出现了反帝爱国运动，如1919年的五四运动、1931年的九一八事变、1932年的淞沪会战，以及1937年爆发的抗日战争，都成为反帝爱国运动迎来阶段性的高潮的契机。与外国的对立很容易激起国民的爱国心和自我意识，紧接着他们会对政府过度的欧化政策以及街头巷尾所风行的西洋崇拜表示反抗并试图纠正，复古趣味由此开始流行，而这种风潮最终也会对海报的图案产生影响。

1924年的《南洋兄弟烟草有限公司》(图16)的委托人是中国规模最大、销售量最多的、由中国人经营的烟草公司。其题材采用的是中国版画中常见的“麒麟送子图”。从该公司现存的海报来看，绝大多数都是以单个或者多个时尚女性为题材。但在这一时期，由于经营该公司的简氏兄弟的华侨身份被曝光，公司遭到抵制，面临创业以来的一大危机。在这种情况下，该公司制作了以“麒麟送子图”为主题的海报，并在画面上角推销用粉红色包装的、名为“爱国”的商品。这可以说是为了消除不利于经营的流言而做出的极具战略性的选择。

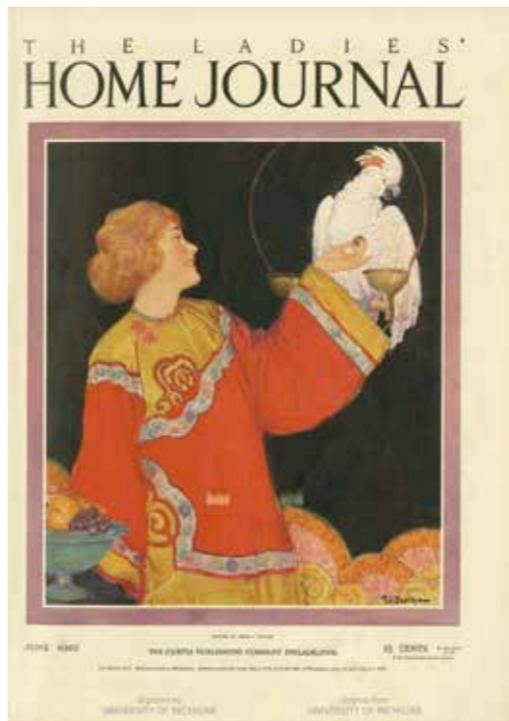


图15 1922年6月《妇女·家庭·杂志》第39卷第6期封面



图16 《南洋兄弟烟草有限公司》，1924年，萧春源先生收藏

此外，描绘《三国演义》《西厢记》《红楼梦》等著名小说和宣扬孝道的“二十四孝”中相关场景的作品，以及被认为是吉祥图像的“关帝图”“八仙图”“沈万山”等题材，一直都是海报的常见主题。若将现存的中国海报依据制作年代排列，能发现这类作品在1930年代以后更为常见，这也是回归传统的一种表现。

另一方面，如果仔细观察以女性为主题的海报，就会发现在1937年抗战爆发以后的作品中，虽然人物还是配备了最时尚的服装和发

型，但其身边却摆放着梅花盆栽、金属香炉、水墨挂轴以及传统家具、古书等古风的器物。从中可以感受到某种对传统的回归，以及对过度消费生活的规诫。另外，较之如“杨贵妃”般的倾国美女，此后以女性为主题的海报更积极地选取像“木兰从军”“孙夫人”那样挥剑作战的女性为描绘对象。

随着照相制版技术的普及，市面上出现的海报种类和数量增加，但这些海报大部分都是以时装女性为主题，这也引发了观众某种厌倦和抗拒的情绪。九一八事变以后，复古题材在海报中变得更为常见，与这一现象不无关系。但需要留意，在1930年代中叶以后各种画报的卷首插图中，不时可见表现战斗场景的绘画和照片，加之考虑到海报作为反映

时代的镜子这一属性，应当认识到前述复古题材海报的出现并非单纯出于复古趣味，也是当时市民高涨的爱国心的一种体现。同时，从这些作品中，也可以感受到画家和制版印刷公司敏锐地捕捉到这种需求，并将其转化成商机的厉害之处。

## （二）年画销售的倾向

战前的中国海报具有很强的赠品性质，用于赠送给大量购买商品的顾客，而赠送的时期

通常都集中在农历正月，亦即春节前后。但随着摄影制版技术的普及，制作精美的海报变得越来越容易，并且提供海报的企业也越来越多，海报之间的竞争越来越激烈，其作为赠品的魅力也逐渐消失了。

从《申报》的报道来看，随着时代的变迁，给顾客的赠品逐渐转向垫枕、毛毯等更实用、价格也更高的商品。同时，随着赠送海报的时间不再局限于春节，附带年历的海报也逐年减少。到了1930年代，一些只包含有中间绘画部分的海报，即完全没有标明企业和商品名称的大幅全彩印刷品，会在年末和新年期间在大街上面向普通市民出售。

例如，民国时期著名的画报，由良友图书印刷股份有限公司编辑发行的《良友》杂志，在1935年3月出版的第103期中，就刊登了陈嘉震为“上海街头文化”专栏拍摄的一张照片《街头的美术展览会》（图17）。其解说文中写道：“是街头的美术展览会。这里有十九路军抗日图、有八仙打麻雀、有西湖风景、有美女出浴图，代价也不高。是人人看得懂，人人买得起的美术品。”<sup>12</sup>由此可知，当时上海街头有各种各样的美术作品以非常亲民的价格出售。



图17 《街头的美术展览会》，陈嘉震 1935年3月《良友》第103期



图18 《永泰和烟草公司》，倪耕野，1935年，张燕风先生收藏



图19 《奉天谷本烟草公司》，丁云先，1935年，萧春源先生收藏



图20 《兰鉢图》，清雍正年间，日本海杜美术馆收藏

在《街头的美术展览会》中，右边尺幅最大的时装美人是倪耕野的《永泰和烟草公司》（图18），旁边描绘八仙齐聚一堂打麻将的是丁云先的《奉天谷本烟草公司》（图19）。还有以钟馗以及另一件以植物为主题的画作，尚未找到对应的现存作品。后者与清雍正年间的《兰鉢图》（图20）应属同一图像系统，可以看出它忠实地继承了传统。其左侧相隔一幅的是胡伯翔以骠国夫人为题材创作的《启东烟草股份有限公司》（图21）。

在南满洲铁道株式会社总务部庶务课于1941年1月编辑发行的《满洲画报》第9卷第1号中的“满洲街头巷尾岁末拾遗”中，也刊登了一张类似陈嘉震《街头的美术展览会》（图17）的照片，还配了说明文字，称“如李香兰般的美人画与挂面同售”（图22）<sup>13</sup>。这样的照片，在1930年



图21 《启东烟草股份有限公司》，胡伯翔，1935年，萧春源先生收藏

代以后中国编辑发行的报纸杂志中不难找到。可以推测，这一时期，至少有一部分城市居民已经可以在商店里以复制绘画的形式购买自己喜欢的作品带回家装饰。

同时我们也能发现，有些作品虽然画心的图案相同，但是存在加入了企业和商品名称的不同版本，仔细阅读文字信息便可知，它们是由不同企业委托制作的。前文提及的丁云先绘八仙打麻将的作品，就同时被制成了《奉天谷本烟草公司》（图19）和《上海益昌橡胶厂》（图23）等不同海报。目前对于中国海报，从原画创作，到其作为彩色大幅印刷品问世的过程和商业习惯，以至一般市民对其的看法，尚有很多不清楚的地方。尽管如此，由于《街头的美术展览会》（图17）中收录了多种可上溯至版画的传统题材，也佐证了此类作品至少在1935年的街头颇受顾客欢迎。

在中国，由于委托制作海报的企业大多没有保存记录公司历史，因此如果海报上并未附上年历，其制作年份就很难确定。这种情况下，报纸杂志上刊登的照片就成为断定海报年份的重要依据，因为据常理而言，这些照片拍摄的时间一般只略早于刊物发行时间。事实上，杭稚英的《五洲大药房》（图8）上虽然未附有年历，但该海报却可知是使用于1941年，就是因为它被摄入了《如李香兰般的美人画与挂面同售》（图22）的左端。同样，该照片右端所收的志殷作《中国光华汽灯厂》（图24），也可以确定是使用于1941年。对于海报研究而言，拍摄时间明确的照片，是在很多方面都能发挥重大作用的有益资料。

## 结语

迄今为止，由于中国版画与近代海报在时代、用途、板材、版式等方面都有很大差异，而一直被分开讨论。实际上，正如本文所



图22 《如李香兰般的美人画与挂面同售》，1941年1月《满洲画报》第9卷第1号，露天售卖的海报所使用的原画



图24 《中国光华汽灯厂》，志殷，1941年使用，张燕风先生收藏



图23 《上海益昌橡胶厂》，丁云先，1935年，张燕风先生收藏

介绍，中国版画的题材在近代海报得到广泛继承，尤其是由外资企业委托制作的海报，受到了中国版画的深厚影响。对于这点，若结合中国版画在外国的流传，以及其所引发的中国形象在欧美的形成和固定化等问题来考量，将非常值得深入探究。同时，这也让我们明白了将中国版画纳入近代海报研究视野的重要性。

另一方面，随着爱国运动的高涨，可以看到中国人经营的企业有意识地选择中国版画的传统题材作为海报的题材。需要注意的是，同样的现象实际上也在1932年建立的伪满洲国的宣传海报上出现。

笔者希望今后能够有机会阅览更多的实物作品，对民国时期的中国海报做进一步调查研究。特别是由于海报的制作多是在选取了从过去到当代的各种要素结合而成，因此笔者把早前存在的中国版画视作海报的图像来源之一，今后仍将对相关问题进行持续关注。

- 1 [日]田岛奈都子：《战前上海印刷界的日中交流》，吴咏梅译，《上海学》第3辑，上海人民出版社，2016年，第113-149页。
- 2 [日]田岛奈都子「戦前期の中国製ポスターに関する研究—1830～1920年代半ばに製作された中国語表記の作品に見られる特徴について—」『非文字資料研究』22号、2021年，第35-72頁。
- 3 贺圣鼐：《三十五年来中国之印刷术》《最近三十五年之中国教育》，商务印书馆，1931年，第183-202页。
- 4 陈继春：《关于关蕙农》，《商业美人——关蕙农月份牌书集》，澳门艺术博物馆，2014年，第68-79页。
- 5 通过查阅战前制作的海报和同时期的报纸、杂志上刊登的广告，可以发现当时中国除了英美和南洋兄弟以外，还有华成、华东、华升、山东、鹤艳、鹤丰、福利得、华美、北大、启东、太阳、中俄、中和、大东、亨司达、老巴夺父子、惠通利记、东海、英美和、美利、恒大合记、永泰和、昌兴、华兴、福昌、远东、天一、哈尔滨、多伦、信远、昆仑、东亚、华平、公兴盛、恒大合记、主义、和兴、联合等烟草制售公司。然而，由于中国烟草产业初始资本规模较小，各地中小型企业较多，除去前述较积极进行广告宣传的公司外，实际数量很可能更多。
- 6 萍葉登「十二、英米煙草トラスト」『侵略者英米財閥』青年書房、1941年、第105-119頁。
- 7 《李丽莲》，上海时代图书公司：《时代》第3卷第8期，1932年12月。
- 8 [日]田島奈都子「中国における商業ポス

ターの実態—1910-30年代の近接領域との関係を中心にして—」『東洋史訪』第27号、2020年6月、第14-33頁。

- 9 [日]田島奈都子「戦前期の中国製ポスターと写真との関係に関する考察」『たばこ史研究』第152号、第2-11頁。
- 10 通过2019年8月对杭稚英先生之子杭鸣时先生的访谈得知。
- 11 [日]田島奈都子「映画の人気と戦前期の日本製ポスターとの関係—映画雑誌を中心にして—」『インテリジェンス』22、2022年、第111-124頁。
- 12 陈嘉震：《上海街头文化》，《良友》第103期、良友画报出版社，1935年，第34页。
- 13 「歳末に拾ふ満洲の街頭巷から」『満洲グラフ』第9卷第1号、南满洲鉄道株式会社総務部庶務課、1941年1月。

## 从小校场年画看晚清女性形象的嬗变

严洁琼 | 上海图书馆历史文献中心副研究馆员

从晚清至民国的几十年，在悠悠历史长河中虽只是倏忽一瞬，其间之风云变化却可称中国数千年未有之大变局，改朝换代自不必说，延续千年的民风习俗也面临摧枯拉朽般的撕裂。而传统年画作为一种民间艺术，自也不免受到时代风潮的熏染，有了几分新气象，光绪末年，甚至还刮起一股“改良年画”之风。“改良年画”一词最早由清末报人彭翼仲提出，他在由其主笔的《京话日报》上提倡年画，“以为可以辅助社会教育，欲令随时注意改良”，还请了风俗画家刘炳堂试画了一幅儿童提灯的年画，后附有勿作外国人奴隶的爱国宣传文字，名曰“改良年画”<sup>1</sup>。受此倡议影响，天津杨柳青齐健隆画店刻印了一些宣传《满汉平等》《女子求学》等新画样，并刻有：“请看看吧，齐健隆出了改良的年画咧”。民国二年（1913），直隶巡按使公署天津教育司又出版了一些《破除迷信》《程门立雪》等石印画，上有“改良年画”图章。<sup>2</sup>

在这场声势浩大的改良年画运动中，提倡男女平等、女子自强、兴女学一直是核心议题之一，相关作品如《女子学堂》《女子爱国》《女学堂演武》等，都描绘了全新女子形

象，寄托了对新女性的美好期许。女性作为旧式社会最深受压迫的群体，自清末维新思潮将“天赋人权”“民主”“平等”等观念引进后，便“容易成为彰显社会进步、分解旧社会家庭结构和开启民智的代表性符号”<sup>3</sup>。女子解放运动与社会改良运动休戚与共，裹脚布和八股文一样，都是必须被狠狠碾碎的旧制毒瘤。是以，凡冠以“改良”一词的社会运动，都免不了对女性群体的特别关注，改良年画运动也不例外。在这场由知识精英发起，政府部门倡导，民间画铺响应，自上而下的年画运动中，女性问题被镶嵌在了整块版图的中心位置。

但除了这种有明确意识，先立“改良”主题，再构思画面内容的年画对女性形象的重塑之外，其实，随着晚清社会剧烈变革，传统年画中的女性形象早在无意识中发生改变，尤其是在那些受外来文化冲击最猛烈的港口城市，画中女性早已悄然烙上都市发展的痕迹，此点在上海小校场年画中反映最为鲜明。起源于苏州桃花坞、形成于上海本地的小校场年画，其一大特色就是出品大量表现沿海开埠城市新气象的新兴年画，尤其是以表现租界新事、新物、新景为内容的画作，层出不穷。这些画作

反映了晚清这个裂变时代中移风易俗的细微变化，细腻描绘了晚清出现的各类新奇事物，表现了人们对于物质文化生活急剧变化的敏感。虽然这些画作并不是由改良年画运动促成的，但有时也会被归入广义概念的改良年画中（即晚清所有表现新兴事物的年画）。本文即探讨这些年画中女性形象的新特点，分析其背后涌动的社会因素，以及画商遵从商品经济逻辑将一些新现象奇观化、娱乐化的倾向。

### 一、近代公共娱乐场所的诞生与出入其间的女性

女性人物在年画中一直占有重要比重，甚至还有专门一类仕女画，但长久以来，这些画中女性活动的空间范围却不宽广，大多局限于闺阁和庭院之中，或对镜梳妆，或掩卷沉思，

或抚琴作画，表现闺中乐事，还有的旁边牵着或站着天真稚童，形成母子图的题材，表现阖家幸福。只有偶尔在一些表现农事和踏青题材的画中，可以看到几处室外场景。这也和旧时社会的纲常伦理对女性的制约有关，那时别说大户人家女子是大门不出、二门不迈，但凡良家妇女轻易都不出门，一般路上见不到一个装扮得体的女子。

然而在小校场年画中，一些展现晚清上海街头风景的年画却并非全然如此，画面中时常会有女性人物出现。比如这幅《上海四马路洋场胜景图》（图1），此画将数个街头场景融于一画，既独立成章又互有联系，每个场景上还一一标有说明，分别为：红头巡捕捉叫花子、马车兜圈子、滑头吊膀子、缙绅阿娘放工、野鸡拉客人、外国夫妻白相、双连脚踏车、清信人出局、先生上书场、娘姨大姐跟局。每个场



图1 《上海四马路洋场胜景图》



图2 《更上一层楼》

景都是一个故事，刻画了四马路上的来往行人，而其中又以各色女子为重。

再比如年画《更上一层楼》(图2)，画中这座位于四马路上的三层茶楼富丽堂皇，每层皆高朋满座，客人们推杯换盏，门口还有川流

不息的人群迎来送往，其中就有两位女子正要步出门槛。

另外还有《海上第一名园》(图3)，此画描写的是晚清上海第一名园——张园门口门庭若市的繁华之景，其时，张园每日车马盈门，三教九流、五行八作之人皆前来捧场，画中表现了多位乘着马车兜风而来的女子。

如此多的画作在室外场景中频频出现女性身影，说明这并不是孤例现象，相对于此前年画中活动空间囿于闺阁的女子，不啻是一大转变。而之所以会发生这样的转变，一个重要原因就是随着晚清上海都市发展，出现了一批近代公共娱乐场所。

娱乐，作为人类丰衣足食后本能产生的精神需求，古已有之。上海自元代就出现了乡间庙宇戏台和城里称作勾栏的演出场所，明清两代，庙宇、祠堂内多建有戏台，并有演出记载，庙会成为当时上海居民，特别是乡村



图3 《海上第一名园》

居民集会、娱乐和看戏的集中场所。<sup>4</sup>但只有到1843年上海开埠，随着城市化发展不断推进，才有了现代意义上的都市娱乐和公共娱乐场所。这其中既有西洋科技输入产生的影响，比如煤气灯、电灯等照明工具的普及，也和上海作为一个新兴商业城市，其内部酝酿的巨大变革不无关联。与传统乡村社会不同，居住其间的人们大多不再从事自给自足的农事活动，而是极具流动性的商业贸易活动。这种工作性质的改变，使人挣脱土地束缚的同时，对促进流通的大型市集开始产生依赖，对公共活动空间的需求也成倍增长。在这多种原因综合作用下，民众的消闲方式也逐渐改变，空间上不再局限于家庭和街坊，茶园、戏馆、酒楼等公共娱乐场所成为聚会休闲的好去处。

而“四马路”“更上一层楼”“张园”等就是这些公共娱乐场所的典型代表。晚清高官之子孙宝瑄曾在其日记中这样写道：“上海闲民所麋聚之地有二：昼聚之地曰味莼园，夜聚之地曰四马路。是故味莼园之茶，四马路之酒，遥遥相对。”<sup>5</sup>

四马路，即指现在的福州路，是与南京路平行的第四条通向外滩的马路，故称“四马路”。初时，四马路只开辟了从黄浦江到福建路一段，其后随着第二跑马场的建立带动周边商业发展，工部局将其延伸筑路至泥城浜（今西藏中路），并正式命名为福州路。同治年间以后，四马路便成了上海最为繁华热闹的道路，茶楼、酒店、菜馆、西餐厅鳞次栉比，如“一品香”“青莲阁”“聚丰园”“四海升平楼”等店号都是外来游客和本地闲民流连忘返之所，当然也包括“更上一层楼”。“更上一层楼”约建于1888年，其址原建有“阆苑第一

楼”，为一幢峻宇雕墙的三层茶楼，生意兴隆，不幸于1886年2月一场大火中化为焦土，然未过多久，瓦砾之间又现出一幢七宝楼台、三层杰阁的建筑，即为“更上一层楼”。

再说张园，又名“味莼园”，1885年4月17日开园，与愚园、徐园一起并称海上“三大名园”，是近代第一批向普通民众开放的私家园林之一，亦是私家园林向公共花园转变的典型代表。张园的开业，也开创了一种全新的娱乐模式，将园林、茶馆、戏台、书场等融为一体，游客足不出园，便可尽享当时沪上时尚的游艺项目。在1885至1918年间，随着海天胜处、安垲第等建筑落成，园内设施不断完善，又增添了不少新的娱乐项目，已然颇具日后风靡一时的大型游艺场的雏形。

而当时在四马路和张园这类公共娱乐场所频繁出入的女性，大部分为妓伶。妓即妓女，伶是女伶，在中国古代，这两类人几乎没有分别，可以视为一体，直到清晚期，戏曲女演员逐渐职业化，才稍稍开始区分。而无论妓女还是女伶，都需要从小学艺，在侑酒服务时进行才艺表演。各个朝代，娼妓一般在青楼妓院中进行戏剧表演，有时也会被邀请到私家园林、文人雅集中进行表演，女伶则多在私家宅邸中表演。明清时期的文人墨客，流行在家中豢养“家班女乐”，或者将戏班招到家中表演堂会。<sup>6</sup>因此这些表演，仅在私人领域展开，只有当茶楼戏园这类具有公共娱乐属性的场所在清末普遍出现后，女子才开始以妓伶为身先士卒者，正式步入公共场合。

茶楼在当时沪上市民生活中占有重要地位，不仅可以喝茶吃饭，还能聚会娱乐，有些还提供烟榻供人吞云吐雾，同时也是妓女招揽

顾客的场所（在政府的各项措施下后两者有所收敛）。在现代剧场如“新舞台”在上海出现之前，很多茶楼都承担了戏剧演出场所——“戏园”的功用。这类名为茶园，实为戏园的演出场所遍布华租两界，不售戏票，只收茶资，较知名的茶园有“一桂轩”“满庭芳”“丹桂”等。

从前戏班只有男性没有女性，光绪中叶开始有女演员，但受到歧视，进不了大班，男角称为名伶，女角则以坤角呼之，以示区别，并且不能男女混演。“同治初年，有在金桂轩演丑角的李毛儿，召集贫家十岁以上的小姑娘，组织了一个女子童伶戏班”<sup>7</sup>，并以自己的名字命名为“毛儿戏”。一经推出后，大受欢迎，效仿者众，时人因演戏的都是时髦女郎，又称其为“髦儿戏”。这种全部由女子演出的戏，虽然在艺术水准上难与男性演出相比拟，但因服饰鲜丽、文武兼备、新颖逗人，使人耳目一新，清末年间曾盛行一时。当时海上名园俱邀名班进园演出，张园内的海天胜处也是演出“髦儿戏”最负盛名的一处场所。《海上第一名园》一画中，透过园栅栏，就能清晰地看到园内高挂着“毛（髦）儿戏”演出的水牌。

此外，清末上海还有一种女书场，是高级妓女（又叫书寓、词史、校书）借以展现才华、结识新客的中介场所，在19世纪末一度达到鼎盛，每日高朋满座、人声鼎沸。女书场一般可容百人就座，高起的台上妓女们三三两两围坐，后台则是随行的女仆。书场每次邀请三四个妓女前来演唱，并将她们的名字、演唱的日期和出场时间写在一张长条的大红纸贴在门外，顾客可以要求妓女唱指定的一首或多首曲子，这是向她表示尊敬或与她初次接触的绝佳良机，演唱完后一般妓女会到点唱曲目的顾

客位子旁稍事停留。<sup>8</sup>《上海四马路洋场胜景图》中“先生上书场”描绘的就是书寓去女书场途中之景。

名妓们不仅提供弹词唱曲等侑酒服务，也热衷于当时风行上海的各类娱乐活动，如打花牌、吃番菜（即西餐）、打弹子、马车兜风等等，常与恩客们一起出入各种娱乐场所，走到哪儿都是一道华丽风景。《上海四马路洋场胜景图》中的“马车兜圈子”描绘的就是这一风景，并且车上之人据其说明为林黛玉、金小宝，那可绝非泛泛之辈，而是沪上名妓中赫赫有名的“四大金刚”之二。当时，上海花界名妓辈出，最著名的便是人称“四大金刚”的林黛玉、金小宝、陆兰芬、张书玉。那时四人几乎每日必至张园安垲第，给经常出入此地的小报文人李伯元瞧见了，即在自己创办的《游戏报》上开玩笑，说林张陆金四校书，是安垲第的四大金刚，于是一经传播，妇孺皆知妓界有所谓四大金刚了。

然而，虽然以妓伶为代表的女性频繁出入于晚清公共场所，在这些年画中有所反映，可视为晚清女界出现的一种新现象。但画铺制作这些年画时大约没有这样的觉醒意识，这些年画俱出产于改良年画运动之前，属于大众消费品，是纯粹依照商品经济逻辑来制作的。张园、更上一层楼这类新式娱乐场所代表了都市生活的新兴奇观，彰显了开埠城市的奢靡繁华，其中的女性人物更具有刺激大众视觉神经、满足民众愉悦需求的特质。将这些时髦内容放入年画中，无疑十分引人入胜，而这种将晚清社会出现的新现象奇观化，将女性形象娱乐化，以便吸引更多顾客的商业手法，在其他画作中还有更多体现。

## 二、步出家庭的第一批产业女工代表——缫丝厂女工

《上海四马路洋场胜景图》这幅画中还有一个场景特别值得关注，注明“缫丝阿娘放工”，描绘了一群缫丝厂女工坐在独轮车上，一起放工回家的场景。乍一看，将缫丝厂女工与先生、娘姨大姐、外国夫妻并列在一幅画上，不免让人奇怪，然而考虑到当时的上海风俗，就一点也不觉诧异了。古代良家妇女甚少能有步出闺阁之外的活动，清末这一局面虽渐渐被打破，但街上能见到的一般不是外国妇女，就是妓家女子，丝厂女工是少有的例外，这是难得的靠正经职业在外挣钱的妇女，是女性步出家庭、参与社会工作，与更广大空间发生联系的重要代表。“晚清，女性作为社会群体的最大变化是出现了产业女工和知识女性两个新阶层，打破了长期以来女性群体的稳

定。”<sup>9</sup>据1898年上海《女学报》估算，上海当时约有女工六七万人。<sup>10</sup>而这新出现的女性群体，大多分布在缫丝、棉纺织、火柴、卷烟、制茶、印刷、蛋粉等轻工业行业。其中缫丝厂是吸纳女工最多的产业之一，而它的出现本就是近代工业发展的结果。

从前，蚕农从做种到缫丝，无不亲力亲为，但自清朝后期，这一产业有了更多的细分，很多蚕农不再做种而直接从市场采购，桑叶也直接从叶商处购买，而更大的推进动力来自上海开埠后产业技术的革新，缫丝厂的开办即是对传统蚕丝产业的一次巨大改革。已知的上海第一家缫丝厂，是1862年由怡和洋行创办的，但很快就宣告倒闭。其后，旗昌丝厂、怡和丝厂、公和永丝厂相继开办，虽然面临技术工人缺乏和生丝销路问题等诸多困难，但都度过了艰难的创业期。到1901年，上海共有23~28家缫丝厂，7800~7900部缫丝车，平均



图4 《湖丝厂放工抢亲图》

每厂 278~340 部。<sup>11</sup>

小校场年画中还有一幅《湖丝厂放工抢亲图》(图 4),虽然此画重点在于刻画一种戏谑的滑稽场面,而非展现丝厂本身,却依然可以从中追寻到当年丝厂的一些特色。首先不管缫丝厂从何地采购鲜茧,都要标榜自己所产生丝为“湖丝”(浙江湖州府出产的蚕丝),皆因自明代起湖州蚕丝就以其上佳质地声名在外,天长日久,“湖丝”就成了上等蚕丝的代名词。其次,画中湖丝厂厂房墙上写有“英商伦华丝厂”几个大字,但其实这个丝厂是由华商叶澄衷于 1893 年投资开办的。1911 年,上海丝厂中仅有 5 家为欧洲人所有,西方所有权往往是名义上的,因为中国的所有者和投资者会使用西方名称和商标做挡箭牌,这样做的目的,部分是为了受到通商口岸企业的治外法权保护,部分是为了取得使用为外国市场所熟悉的西方商标的优势。当买办或官员开始接管一家丝厂的所有权时,他们往往设法隐瞒事实,使它仍保持着为西方人所拥有的外观。<sup>12</sup>

另外,从这张图中还可以看出,当时在丝厂工作的几乎都是女工,这和古代“男耕女织”的传统一脉相承,养蚕丝绸历来被看作女子之事,历代也有大量《耕织图》《蚕织图》描绘妇女从事“女织”活动的场景。丝业作为江南一地的经济命脉,在百姓日常生活中占有重要地位,小校场年画中也有诸多题名为《蚕花茂盛》的年画与此主题相关,或描绘养蚕过程,或刻画蚕花娘娘,或祈祷丰年收成,而画中人物无一例外都是女性。

比如,小校场年画中《春蚕胜意》(图 5)、《蚕花茂盛》(图 6)两幅画中都会有骑在马上妙龄少女,明眸善睐,代表的是江南一

带被奉为“蚕神”的马头娘娘、马明菩萨。江南各地还有祭祀“马头娘”的风俗,既有设立小庙专门奉祀的,也有在蚕农家中奉祀的。不仅蚕神是女性,蚕农也是。比如孙文雅店铺出品的《蚕花茂盛》(图 7),这幅画截取养蚕过程中几个重要阶段——蚕种、上山、收茧、烘茧、收子,细致描绘,糅合成画,完整清晰地展现了蚕农繁忙辛劳的农作生活。设色明艳、刻画生动,而仔细观察便可发现,图中蚕农几乎都是女性。

这种女性与蚕丝业锁定的传统思维深入人心,得到社会广泛认同,因此当缫丝厂兴隆起来,需要大量工人时,首先想到的就是雇佣女工,同时缫丝需要精细的指尖技术,非寻常男劳力可以胜任,于是第一批产业女工就在这些丝厂里发展起来了。

丝厂女工工作异常辛苦。多数为常日班,每天工作时间长达 14 个半小时,其中午饭和晚饭各半小时,每月休息两天。因为终日忙碌于机器之间,见不着太阳,故大半面色苍白、精神萎靡。最凄惨的要算缫丝女工了,她们中有不少年仅八九岁的童工,专做“打盆”的苦活,即用刷帚不断在泡茧子的盆内刷去茧子上的废物,使丝头显出来,以便调制。她们那双小手整天泡在沸水里,又粗又肿,泛白脱皮,有的甚至烫伤腐烂了。缫丝车间一年四季闷热潮湿,没有任何通风设备,夏天气温有时高达 40 摄氏度,资本家也不准停工,晕倒者屡见不鲜。<sup>13</sup>此外,女工还经常遭到工头的打骂和体罚。例如上海怡和丝厂有个女工头,经常把一些可怜的小女孩打得头破血流,类似的事件,一月之内多至 15 起至 20 起。<sup>14</sup>即使被打死,往往也只是通知家属一声,草草收殓了事。



图 5 《春蚕胜意》



图 6 《蚕花茂盛》



图 7 《蚕花茂盛》

然而这些发生在工厂内的惨剧，外人却看不到，能看到的只有她们行走在街头的情影。女工一般集体生活，住统一宿舍，一起上下班。因此，每当工厂放工，手提饭盒的女工成群结队走在街上或挤坐在独轮车上之时，便成了上海街头一道靓丽新景。对于那些在路上从来看不见正经女子的男性们而言，无疑是一个极大刺激，有时竟会引来围观，遭到言语调戏。比如1909年《民呼日报》上就有一则《印人调戏女工案已结》的报道：

“缫丝女郎朱阿菱、朱小妹等六人，放工归家，道经新闸路，被赫德路某西人家管门印人某甲，拦路调笑，致起冲突，朱阿菱之手臂被印人以木棍殴伤一节，已志昨报。昨由捕房传集原告，并见证车夫张阿根，及同车女工四人，连同该印人解往英皋署，由班按察讯实，判该印人发西牢禁锢二星期，罚充劳役，以昭炯戒。”<sup>15</sup>

年画《湖丝厂女工放工抢亲图》创作时可能就受到这些报道的灵感刺激，并加入更为夸张的抢亲桥段，达到夺人眼球的效果。抢亲不同于抢婚，抢婚是指“男子以掠夺方法娶女子为妻妾，而未得该女子及其亲属同意之谓也。”<sup>16</sup>而抢亲是指在已经存在婚姻关系的亲家中，一方违背另一方（女子或父母）的意愿，强抢成婚的行为。<sup>17</sup>因为古时民间流行娃娃亲，常常在孩子六七岁时就早早定下婚约，然而真正成婚则要在十多年后，在孩童成长过程中，男女意愿发生改变或者亲家之间发生变故而悔婚者，屡见不鲜。面对一时无法实现的婚姻关系，如果一方（常常是男方）胶着于旧有契约，抢亲行为便可能发生。<sup>18</sup>在晚清江南一带此类事件频繁发生，上海城乡也多有所

闻。“沪上风气恶薄，动辄抢亲，致难悉数”，时人“常常见之，不足异也”，《点石斋画报》中就有《抢亲恶俗》《抢亲笑柄》《抢亲奇案》《妇负新郎》等多幅画描绘相关奇闻轶事。<sup>19</sup>此题材因新奇有趣又与普通百姓切实相关，深受读者喜爱。而将缫丝厂女工这一新出现的女性群体，与抢亲这一热门题材相结合，汇于一幅画中，可以说是年画商以经济利益为驱动而做的大胆尝试。

再结合《上海四马路洋场胜景图》将“缫丝阿娘放工”画面与“马车兜圈子、先生上书场、娘姨大姐跟局”并置，可以看出年画商虽然将这一新兴产业女工纳入画中，但根本目的还是在愉悦大众，利好销售。从女性解放的层面看，女工阶层从诞生起，开始脱离男耕女织的生产方式，与大机器生产建立了密切联系，走出家庭的狭小天地，融入了社会化的新生活。<sup>20</sup>她们工作艰辛、收入微薄，作为中国妇女参加工作、融入公共生活的先驱，理应大书一笔，然而在年画商笔下，最终也不过是一道美丽街景，付诸纸上，以博大众一笑。

### 三、女子参军——知识女性步入政治领域

在这些描绘新兴事物的年画里，还有一类女性特别瞩目，那就是在辛亥革命年画中出现的女革命军，这一群体的出现，昭示着晚清女性不仅开始步入公共空间，甚至开始涉足政治领域。1911年辛亥革命爆发，民间立时做出反应，发行了不少与辛亥革命相关的画作，或刻画风云人物，或描摹交战场面，再现了普通民众眼中的辛亥革命。

在这些画作中，有几个女性身影频频出现。比如《民国军大伟人新月份牌》（图8）、《中华大汉民国月份牌》（图9）刻画了不少当时风云一时的人物，孙中山、袁世凯、黎元洪、黄兴……无一不是历史上有名有姓的大人物，但是画中分列于宣统帝左右两侧的是两位女将曹道新和徐武英，唯独这两位女将，不仅名字看来陌生，翻翻一般的辛亥史稿，也不见其踪影。然而，她们确实是当时辛亥革命年画中的红人，不仅这两幅新式月份牌，其他年画如《民国伟人图》、《鄂省官军与民国军伟人肖像》（图10）、《各省民军都督攻打北京大战卢沟桥》（图11）、《女国民军江南开操图》（图



图8 《民国军大伟人新月份牌》



图9 《中华大汉民国月份牌》

12) 等处处都有她们的身影。这就不由得让人产生疑问，她们是谁？为什么如此频繁地在年画中出现？《中国木版年画集成·俄罗斯藏》给《中华大汉民国月份牌》配说明时，称其二人为“地方戏曲中的人物，在剧中受孙、黄、黎之命攻克武昌”<sup>21</sup>，但没有说明是哪出戏，具体情节也没有展开。不过在《中国戏曲志·广西卷》里有一则关于鹿儿戏《女革命复武昌》的记录，剧中主角便是这几人。故事情节写孙文、黄兴、黎元洪等派遣女将徐武英、曹道新率兵攻打武昌，清兵守将姜贵显据城死守，久攻不克。后得女将曹道新献计，上下配合，全军浴血奋战，终于击败姜贵显，攻克武



图10 《鄂省官军与国民军伟人肖像》

昌城。据载，此剧由新地乡罗容村曾读过私塾并办过小学的村民李绪昌创编，故事源于辛亥革命时的传说。民国十四年（1925）苍梧县罗容联庆堂春色队首演。有抄本传世，藏于梧州市艺术研究室。<sup>22</sup>虽然对比年画，情节依然有些出入，但大致相仿，可见其依据的原始素材应该是相似的，很可能是当时流传有不少有关曹道新和徐武英的传说，而年画和地方戏曲只是对这些传说不同版本的演绎而已。

并且虽然情节都是虚构，夸大了两位女子在辛亥革命中的作用，但人物并非全部虚构。徐武英传说是徐麒麟的妹妹，但查无此人，不过曹道新却确有其人，《民立报》上曾登过这样一段报道，“国民军第二标管带林君翼支顷报告军政府云，文华学堂女生曹道新，年二十岁，武昌金牛人，愿投军从戎，林君极表欢迎，拟派充该标书记，另室居住，请黎都督核准。黎都督以该女生有志投效，深为嘉许，理应欢迎，以资提倡。乃因军队有种种碍难，仰该女生自募女生一队，斯时可谓战事之后援，将来可谓历史之大光荣，中国幸甚，汉族幸

甚。闻该女生亦如命办理。”<sup>23</sup>武昌起义后，有不少女子闻风而动，申请入伍，曹道新是第一位见诸报端的，此后又有武昌吴淑卿、江西周其永等人紧随其后。

至于年画中出现的“女国民军”，也是有据可考的，由

上海尚侠女学代表辛素贞上书呈请陈其美都督要求成立的，起先名为“女国民军”，后改称“女国民军”，曾在《民立报》《神州日报》等多家报纸上刊登招募广告，还曾受到过孙中山总统的检阅。<sup>24</sup>除此之外，同时期还有女子北伐光复军、女子军事团、同盟女子经武练习队等多个团体先后成立，一时间女子从军运动渐有如火如荼之势。而年画把曹道新、徐武英作为其中代表人物画入画中，也是迎合了此种新风尚。

并且，还有一点值得注意的是，当时这些参与革命的女性，无一不是受过高等教育的女性，这股女子参军风潮可以说是清末兴办女学堂，宣扬女子自强风潮的延伸。鸦片战争后，西人教会即在第一批允许通商的五个沿海城市开办女校，拉开了中国近代女子教育发展的帷幕。受此影响，中国上层知识精英们也开始宣扬女子教育的重要性，戊戌变法时期，国人自办的第一所女校“经正女塾”在上海诞生。其后又有爱国女校、务本女校在上海次第设立。1907年3月8日，清政府学部颁布《女子小



图11 《各省民军都督攻打北京大战卢沟桥》



图12 《女国民军江南开操图》

学堂章程》，这是近代最早的国定女学章程之一，中国女子的受教育权第一次在官方层面得到了承认。此后，各类官办与民办女学进入勃兴期，加之此前已深耕多年的教会女子教育，

以及早期女子留学教育，造就了一批早期知识女性，至1910年其人数已超过2万，职业则包括医生、护士、教师、报人及宗教事业服务人员等。这一知识女性群体，是产业女工群体

之外，晚清女性中出现的另一个影响深远的阶层。她们具有新知识和新思想，是女性中最早产生民族意识与女性自主意识的人群，她们的经济收入和社会地位与女工相比要优越得多，更有可能为自己创造出自身“解放”的条件，同时，她们在视野与素质方面的优势，也使得她们往往成为妇女解放与妇女运动的中坚。<sup>25</sup>而且，这些受过新式教育的女性往往比传统女性更关心民族危亡、国家兴衰，更愿意走向街头，参与各类社会活动。因此，当武昌起义爆发，战斗号角吹响全国时，上海地区的知识妇女们最先响应，纷纷报名参军。“11月16日，有女教师及女学生百人排队至沪军都督府要求参军。”<sup>26</sup>至于其后组建的各类女子军事团体的核心人物，更都是知识女性。比如女国民军发起者为尚侠女校的辛素贞，女子北伐光复军倡导者陈婉衍曾创办上海宗孟女学堂，女子军事团骨干葛敬诚、沈警音为北洋女师范学堂首届毕业生。

同时，参与革命运动，不仅仅是女子自立自强、心系家国、接触广阔天地的体现，更是女性参政议政的先兆。投身革命工作唤醒了清末女性的国民意识和民主政治意识。她们深感作为国民一分子的女界，应该拥有与男子一样的参政权利，以便参与民主共和国的政权建设与各项事业。于是，在南京临时政府成立前后，上海妇女纷纷将原有的军事、救护团体改组为女子参政的组织，掀起了一个女子参政的热潮，开了全国妇女参政的风气之先。<sup>27</sup>

不过这股女子从军风潮，虽有提振士气、传播女权思想的作用，但回顾战局本身，真正起到关键作用的女将并没有出现过。当时，上海、浙江一带，组织了多个妇女军事团体或准

军事团体，但实际参加攻克南京之役的只有浙江女子国民军和女子北伐光复军。风风火火热闹过一阵的女国民军存在时间也很短，到1912年1月底就在黄兴的提议下解散了。但年画商在作画时，却大大夸耀了女革命军们的功绩，并且与史实出入颇多，多幅画中位于显眼位置的徐武英其人并不存在，攻打北京的战事也是子虚乌有。这些史实失真也说明民间年画并不注重真实性，作为一种消费商品，趣味性和可看性更为重要，因此选取坊间传说故事，精心塑造了曹道新、徐武英两位女英雄形象。

这一表现手法直接沿袭了传统戏曲年画中对女武将的塑造，花木兰、穆桂英、梁红玉等都是戏曲年画中经常出现的女英雄，小校场年画中就有《穆桂英挂帅大破天门阵》（图13）等作品展现女将英姿。在一些表现近世新闻的时事年画中，如描绘中法战争的《刘军克复宣泰大获全胜图》（图14），虽然完全脱离史实，但在右下角还是画了一群女将，并称其“刘赛金好比大宋穆桂英”，形象刻画与传统女将类似，令人有种将戏曲女将复制到时事战争中的奇妙感。而在辛亥革命年画中塑造女武将，与其说是画商意识到了女性力量的觉醒，更多的可能是这一女武将传统的延续。同时妇女参军，作为一种新奇现象，更能引起人们的惊诧和兴味，将此制作成画更具戏剧性和观赏性。

这就回到本文一开始所说的，上海小校场出品的描绘新兴事物的年画，虽然有时会被归类到广义改良年画中，却不是受改良年画运动影响而生产的。它在创作时，并没有这种自上而下、将民间艺术当作启蒙工具的意识，更多是依照商品经济逻辑来制作的。新奇好看有



图13 《穆桂英挂帅大破天门阵》



图14 《刘军克复宣泰大获全胜图》

趣，能吸引更多顾客，才是它追逐的目标。不论是出入公共娱乐场所的妓伶，走在街头的缫丝女工，还是参与起义的女革命军，通常都是作为奇景奇观的一部分被选入画中。而作画时，

也延续了许多年画传统，比如对妓伶的刻画参照了传统仕女画，对缫丝女工的刻画体现了耕织习俗和抢亲习俗的影响，女革命军的描绘则延续了戏曲年画中的女英雄传统。但即使如

此，在不经意间，这些画作依然显示了晚清女性社会活动空间日益扩大，女性群体开始出现新阶层的趋势。与其后明确带有改良意识创作的妇女题材画作结合来看，更能体现出晚清至民国，妇女解放运动从无意识中萌芽到有意识去推动的历史进程。

- 1 王树村：《艺林拓荒广记》，天津杨柳青画社 2008 年，第 788 页。
- 2 王树村：《中国民间年画史论集》，天津杨柳青画社 1991 年，第 162 页。
- 3 袁宙飞、李璐佳：《性别·角色·场域：改良年画中的女性形象与清末民初社会变迁》，《民俗研究》，2022 年第 3 期。
- 4 上海文化艺术志编纂委员会编：《上海文化娱乐场所志》，2000 年出版，第 2 页。
- 5 孙宝璋：《望山庐日记》光绪二十七年（1901）七月五日，上海古籍出版社 1983 年 4 月版，第 381 页。
- 6 张雯：《明星的诞生：女伶与近代上海社会》，济南出版社 2019 年，第 35 页。
- 7 屠诗聘：《百年来上海梨园的沿革》，载《上海市大观》，中国图书编译馆、中国图书杂志公司 1948 年 4 月版，第 48 页。
- 8 [法]安克强著，袁燮铭、夏俊霞译：《上海妓女——19—20 世纪中国的卖淫与性》，上海古籍出版社 2004 年，第 40 页。
- 9 郑永福，吕美颐：《近代中国妇女与社会》，大象出版社 2013 年，第 241 页。
- 10 参见《女工志盛》，《女学报》第 9 期，1898 年 10 月，转载自《中国近代妇女运动历史资料：1840—1918》，中国妇女出版社 1991 年，第 147 页。
- 11 李明珠：《近代中国蚕丝业及外销》，上海社会科学院出版社 1996 年，第 183 页。
- 12 李明珠：《近代中国蚕丝业及外销》，上海社会科学院出版社 1996 年，第 188 页。
- 13 上海市妇联妇运史编纂委员会：《上海妇女运动史：1919—1949》，上海人民出版社 1990 年，第 4-5 页。

- 14 刘巨才：《中国近代妇女运动史》，中国妇女出版社 1989 年，第 273 页。
- 15 《印人调戏女工案已结》，《民呼日报》，1909 年 7 月 16 日，转载自李又宁、张玉法编《近代中国女权运动史料：1842—1911》，传记文学社 1975 年，第 1303 页。
- 16 陈顾远：《中国婚姻史》，商务印书馆 1936 年 11 月版，第 78 页。
- 17 小田：《社会史视野中的“俗例”——以江南抢亲为对象的研究》，《江南近代民间生活》，苏州大学出版社 2014 年，第 127 页。
- 18 小田：《社会史视野中的“俗例”——以江南抢亲为对象的研究》，《江南近代民间生活》，苏州大学出版社 2014 年，第 128 页。
- 19 小田：《社会史视野中的“俗例”——以江南抢亲为对象的研究》，《江南近代民间生活》，苏州大学出版社 2014 年，第 127 页。
- 20 郑永福，吕美颐：《近代中国妇女与社会》，大象出版社 2013 年，第 241 页。
- 21 李福清：《中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷》，中华书局 2009 年，第 412 页。
- 22 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·广西卷》，中国 ISBN 中心 1995 年，第 110 页。
- 23 《女士从戎》，《武汉革命大风云（十三）》，《民立报》1911 年 10 月 23 日，转载自《中国近代妇女运动历史资料：1840—1918》，中国妇女出版社 1991 年，第 447 页。
- 24 参见中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室：《中国近代妇女运动历史资料：1840—1918》，中国妇女出版社 1991 年，第 450-455 页。
- 25 郑永福，吕美颐：《近代中国妇女与社会》，大象出版社 2013 年，第 241 到 242 页。
- 26 上海市妇联妇运史编纂委员会：《上海妇女运动史：1919—1949》，上海人民出版社 1990 年，第 26 页。
- 27 上海市妇联妇运史编纂委员会：《上海妇女运动史：1919—1949》，上海人民出版社 1990 年，第 29 页。

## 富平安与哥伦比亚大学“中国纸神专藏”

李明洁 | 华东师范大学社会发展学院民俗学研究所教授

\* 国家社会科学基金项目“美国哥伦比亚大学‘纸神专藏’的整理与研究”（项目编号：21BZJ050）

2018 年 12 月北京中华书局出版《美国哥伦比亚大学史带东亚图书馆藏门神纸马图录》（下称《图录》）。由中华书局与美国哥伦比亚大学史带东亚图书馆（C.V. Starr East Asian Library of Columbia University in the City of New York）合作，从该馆的“中国纸神专藏”（Chinese Paper God Collection）<sup>1</sup>中，选取保存较为完好的 231 幅，（图 1）以全彩方式影印。该收藏早于 2007 年，就由哥伦比亚大学



图 1 2019 年 2 月 7 日，笔者与哥伦比亚大学东亚图书馆程健馆长赏鉴“中国纸神专藏”的部分档案。该馆中文部主任、中国研究馆员王成志博士摄。程馆长和王主任对此项研究助力精诚，特此鸣谢。



图 2 1985 年，时任哥伦比亚大学东亚图书馆馆员的昆山人氏徐振玉女士为富平安女士 90 岁生日绘制的贺礼《黄山玉屏莲花天都三峰图》。上有富路特、富平安夫妇的中文名。笔者 2019 年 7 月 30 日摄于该馆特藏室。

整理、修复、电子化，并在图书馆官网以在线档案的方式公开。该档显示，这项专藏全部由“富路特夫人”于 1991 年捐赠。

“富路特夫人”即安·斯旺·古德里奇女士（Mrs. Anne Swann Goodrich, 1895—

2005), 她是美国汉学家富路特(Luther Carrington Goodrich, 1894—1986, 中文名也作傅路德、富路德) 教授的妻子, 中文名字叫“富平安”(下称, 图2)。1920年她以传教士身份来华, 对中国民间信仰产生了浓厚的兴趣, 收集了大量家庭祭祀用纸品。1932年返美定居后, 她长期致力于中国民间传统文化(尤其是中国民俗民艺)的普及宣讲, 并撰写了三本相关著作。可以说, 富平安对中美民间文化的交流, 做出了朴素而长情的贡献。其所捐赠的“中国纸神专藏”, 是一窥20世纪上半叶中国(尤其是北京地区)民间信仰与日常生活的珍贵档案。对于门神纸马类民俗版画的研究, 更是可遇不可求之民俗文物。然而遗憾的是, 有关富平安及其捐赠, 英文学界除了数篇书评和馆藏原档外, 尚未见相关文献; 在中文学界, 笔者从2017年开始查阅档案、走访亲友, (图3)至2020年才有尝试性研究论文发表, 富平安的生平事迹和“中国纸神专藏”的



图3 2020年3月3日, 笔者赴美国缅因州哈普斯维尔镇(Harpswell), 采访富平安的一对龙凤胎子女, 他们于1932年出生于北京。左一是富平安的女儿安妮·古德里奇·琼斯(Anne Goodrich Jones), 左二是儿媳凯瑟琳·麦克伊文·古德里奇(Katherine McEwen Goodrich), 左三是儿子哈伯德·卡灵顿·古德里奇(Hubbard Carrington Goodrich)。斯蒂芬·加利拉(Stephen Gallira)摄。

跨学科价值逐渐浮出水面。为了让更多中外学者了解这份珍稀中国民间信仰文物的潜在价值, 同时也期待以富平安的真实经历倡导中美民间持续的文化交流, 笔者不避孤陋, 抛砖引玉, 以管窥所及, 就教大雅方家。

## 一、富平安与她的中国之行

### (一) 青少年时代

富平安原名安·帕金斯·斯旺(Anne Perkins Swann), 1895年出生于美国佛罗里达州<sup>2</sup>, 其母亲和父亲于1907年和1910年相继去世。她对宗教的好感起源于就读的天主教修道院小学。成为孤儿后, 她在姨母的安排下, 到新泽西州的哈德里奇寄宿学校(The Hartridge School)读中学, 再于1913年入读瓦萨学院(Vassar College)的美国历史专业。这些学校在当时都与信奉新教的美国社会精英

家庭关系紧密。(图4)1917年富平安大学毕业后去纽约就读哥伦比亚大学(以下简称“哥大”)教育学院主修理疗和社会工作, 1919年获得硕士学位; 在此期间, 她还修读了联合神学院的部分课程。

### (二) 四次中国之行

1919年夏天从哥大毕业后, 富平安在纽约曼哈顿的第一长老会教堂(First Presbyterian Church)工作, 与那里的

VASSAR COLLEGE																																					
Name and Address											A.B. 1917																										
Swann, Anne Perkins											740 Carlton Ave., Plainfield, N.J.																										
Age											Guardian																										
18											Judge Edward Swann, 33 Franklin St., N.Y.C.																										
Date											School		Church		Grade																						
Sept. 1913											Hartridge		Episc.		I																						
ENTRANCE ✓																																					
C.E.B. & V.C. exam																																					
<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">SUBJECT</th> <th colspan="4">C. E. B. &amp; V. C. exam</th> <th colspan="4">C. E. B. &amp; V. C. exam</th> <th colspan="4">C. E. B. &amp; V. C. exam</th> </tr> <tr> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> </tr> </thead> </table>													SUBJECT	C. E. B. & V. C. exam				C. E. B. & V. C. exam				C. E. B. & V. C. exam				C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M
SUBJECT	C. E. B. & V. C. exam				C. E. B. & V. C. exam				C. E. B. & V. C. exam																												
	C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M																									
<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">SUBJECT</th> <th colspan="4">FIRST YEAR</th> <th colspan="4">THIRD YEAR</th> <th colspan="4">FOURTH YEAR</th> </tr> <tr> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> </tr> </thead> </table>													SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR				C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M
SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR																												
	C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M																									
<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">SUBJECT</th> <th colspan="4">FIRST YEAR</th> <th colspan="4">THIRD YEAR</th> <th colspan="4">FOURTH YEAR</th> </tr> <tr> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> </tr> </thead> </table>													SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR				C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M
SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR																												
	C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M																									
<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">SUBJECT</th> <th colspan="4">FIRST YEAR</th> <th colspan="4">THIRD YEAR</th> <th colspan="4">FOURTH YEAR</th> </tr> <tr> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> </tr> </thead> </table>													SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR				C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M
SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR																												
	C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M																									
<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">SUBJECT</th> <th colspan="4">FIRST YEAR</th> <th colspan="4">THIRD YEAR</th> <th colspan="4">FOURTH YEAR</th> </tr> <tr> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>C</th> <th>A</th> <th>M</th> <th>M</th> </tr> </thead> </table>													SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR				C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M
SUBJECT	FIRST YEAR				THIRD YEAR				FOURTH YEAR																												
	C	A	M	M	C	A	M	M	C	A	M	M																									

图4 1917年, 富平安从瓦萨学院毕业时的学籍卡。已过保密期限, 成绩部分做了隐私处理。上面填写的是她的婚前姓名, 监护人写的是她的大伯(Edward Swann), 家庭地址写的是在新泽西州的大姨家的住址。由瓦萨学院图书馆档案与特藏部复制并授权使用。

牧师哈里·爱默生·弗斯迪克(Harry Emerson Fosdick, 1878—1969)<sup>3</sup>接触频繁。富平安在瓦萨期间就接触过他的著作, 在攻读硕士学位期间曾修读过他在联合神学院开设的课程, 其新自由主义神学思想对富平安的一生产生了深刻影响。1920年富平安凭借牧师弗斯迪克的亲笔推荐信, 被美国公理会海外传道部(American Board for Congregational Foreign Missions)录用, 成为派往中国的传教士, 由此决定了富平安的人生轨迹<sup>4</sup>。

1920年富平安乘坐名为“亚洲皇后”(Empress of Asia)的远洋轮前往中国, 她先

在北京的华北协和华语学校(The North China Union Language School)短暂学习中文, 然后参与教会在京郊开办的妇女手工作坊的工作, 主要是组织约50名女工做工间操, 也联络销售工坊制作的手工绣品, 帮助这些贫苦妇女养家糊口。1923年2月2日, 富平安与当时在中华医学基金会(medical board of the Rockefeller Foundation)工作的富路特在北京结婚。(图5)结婚后, 其传教士的工作变成义工性质。1925年秋天因富路特需要回美攻读哥伦比亚大学东方语言学系硕士学位, 富平安带着在北京出生的大儿子一同回美。在中国的这第1个5年中, 富平安对北京地区的民俗生活尤其是民间信仰有了直观的感受, 与富路特的婚姻也深化了她对中国文化传统的兴趣。



图5 1923年2月2日，富平安（右）与富路特在北京举行婚礼。安妮·古德里奇·琼斯和哈伯德·卡灵顿·古德里奇概允使用。

1930年秋，富平安带着3个孩子与富路特第2次来到北京。在富路特忙于写作有关清朝乾隆时期文字狱的博士论文时，富平安开始了北京民间信仰的调研。（图6）“我们住在北京时，我看到人们在街沿儿的大门上贴着中国古代神将的大幅画像，夜里躺在床上听着不绝于耳的爆竹炸响。我留意到妇人们坐在黄包车上，怀里抱着纸做的小小神龛。我问来的答案，都说这些个叫作‘纸神’。于是，1931年我就到东四牌楼那儿的‘人和纸店’，买下了他们能有的每一张印品，得到超过一百张。我拿回家问我的老师，请他告诉我这些纸神的用处，也告诉我画上这些神儿仙儿的故事。他说

的时候我就一边翻译一边记下来。”<sup>5</sup>富平安近一个世纪前的非同寻常的采购，成就了如今哥伦比亚大学“中国纸神专藏”的特殊价值。她热衷于参访寺庙，“1930年到1932年我在北京时，对东岳庙特别着迷。我觉得比起其他寺庙，东岳庙在北京人心里地位特殊，他们更常来这儿。我来得勤，逢年过节来，平日里也来，在庙里逛来逛去。”<sup>6</sup>除了常去东岳庙等北京周边的宗教场所采风外，她还于1931年与丈夫和友人一起到京郊的妙峰山进香，在103岁时她撰文回忆了这次朝圣之旅<sup>7</sup>。至1932年举家返回美国时，富平安不仅带着可观的纸马门神以及口述笔记和风情照片，而且还带回了刚在北京诞下的龙凤胎，可谓收获满满。至此7年在北京的断续生活，奠定了富平安之后研究中国民间信仰的基石。

1981年10月，富平安和富路特以及约20名热爱中国文化的友人一起经香港进入中国内地。他们用3周时间游览了杭州、苏州、北京、大同、西安、敦煌、兰州和广州，再经旧金山回到纽约。这是他们自1932年返美后再



图6 约1931年，富平安在北京参观寺庙。美国杜克大学图书馆西德尼·甘博照片专藏概允使用。



图7 1987年富平安带领家族11人回访中国，这是在参访由她公婆于1904年创立的“安士学道院”，1926年更名为“富育女学校”（Goodrich Girls School），即今天的“北京市通州区第二中学”前身。安妮·古德里奇·琼斯和哈伯德·卡灵顿·古德里奇概允使用。

次回到阔别已久的中国，富平安夫妇在北京寻访了他们和父母生活过的地方，也是在这次旅行中他们发现富路特的父母和兄姊的墓地已被毁。1987年富平安在丈夫去世后，独自带领家族11人再访中国，参观了北京名胜，寻访了故居，还去了由她婆婆于1904年创立的“安士学道院”，即今天的“北京市通州区第二中学”前身。（图7）这是富平安第4次也是最后一次回望她一生至爱的北京。她用最后的两次回访，表达了对北京经历的珍视，也用行走的方式宣示了与北京在家族身份、信仰经历和文化认同上的血肉关联。

### （三）三本著作

1964年，富平安发表了第1部著作《东岳庙》，书中详细介绍了东岳庙各座神殿的布局、主要神像及其神祇传说、“献花会”“净炉会”“放生会”等香会组织及其活动等，并

附有友人珍妮特·腾布洛克（Janet R. Ten Broeck, 1895—1992）撰写的东岳庙概览，以及多位友人拍摄的东岳庙内外景照片39张。“十八地狱庙”是东岳庙辅庙“敕赐慈尊护国庙”的俗称，法国汉学家戴何都（Robert des Rotours, 1891—1980）在20世纪30年代拍摄有整套照片共计32张，他在阅读了《东岳庙》后，希望她能配合这套照片介绍这座规模很小却相当特别的小庙。1981年富平安完成了这一嘱托，出版了《中国地狱：北京十八地狱庙与中国的地狱观念》<sup>8</sup>。

富平安晚年着力最多的，是为北京民众最常使用的家庭祭祀用纸马和春节时必备的门神撰写的详细解说。她为记忆中觉得重要的146个（类）样张逐一写下了说明，包含图像尺寸、画面内涵以及相关传说及其文献来源等。1991年结集成《北京纸神：家庭祭拜一瞥》出版，书中附有影印的“纸神”113张，其中81张来源于富平安个人的收藏，另有32张来源于那世宝印字馆出版的《民间之图像》<sup>9</sup>等其他3份出版物。需要留意的是，上述32张中的多数神像富平安本人亦有类似藏品，例如《四值功曹》，书中就既有她本人的藏品图，也有来自《民间之图像》的影印图<sup>10</sup>。《北京纸神》出版后，时年96岁的富平安将其研究所依的绝大部分藏品，捐赠给了哥伦比亚大学东亚图书馆，也就是目前公开的珍档“中国纸神专藏”。

上述三本是与民间信仰紧密相关的著作，皆由擅长中西文化交流的“华裔学志”（Monumenta Serica）出版发行。此外，富平安还完成了《禄是道中国迷信研究索引》（Index to Chinese Superstition by DORÉ）的草稿，未刊。

## 二、富平安捐赠哥伦比亚大学的“中国纸神专藏”概览

中国的雕版印刷技术到宋代已臻成熟，至明清达至高峰，广泛用于印制经书、通俗小说和艺术图像等。然而相较于上述精美文图流通的有限性，其最重要的应用也许倒是印制民间信仰中的神像，也就是“纸神”（Paper Gods）。

### （一）纸神

“纸神（Paper Gods）”是英语中用来指称中国各类民间纸质神像的一个概称。在汉语中没有完全对应的说法，大致相当于所谓民俗版画或者广义的年画概念中与神灵崇拜、祭祀相关的民俗或者仪式用纸制品，以门神和纸马为代表。“纸神”不包含广义年画中非神灵类的图像和纸制品，像戏出年画、仕女婴戏图以及窗花、桌围、纸牌、升官图和包装纸等。这些图像或画符多以传统木刻水印版画的形式，通过手工印制于纸上，也有部分描画或印制于纸、丝和绢等材料。它们要么是供张贴或悬挂在大门或者室内的神像，如门神、全神图、八仙图、观音像和钟馗像等，用于特定年节或者仪式，亦有供全年使用者；要么是拜祭神鬼时用来供奉并（或）焚化的专用纸质神像，最大宗的是纸马，如灶神、药王、送子娘娘、风伯雨师等，兼及纸钱和冥衣等样式。相较于寺观和雕塑，纸神易于印制和携带，其可焚化的性质，满足了人神沟通的想象，使其成为民间信仰中不可或缺的重要载体。直至民国初年，纸神仍是中国全国范围内百姓日常祭拜活动和年节习俗中的必需品，有着悠久深厚的群众基础。

然而在中国人的观念中，神像不可亵玩，民众祭后即焚；也因为常年都有供应，并非贵重之物，使得纸神少有保存。自古藏家视其为民间俗物，不登大雅，有质量的成套藏品罕见。20世纪以来的各种社会运动，都视纸马门神等为迷信品，屡在革禁之列。与之相对应，20世纪前后，海外汉学界出于他者视角的旨趣，对中国民间“纸神”的收藏和研究关注颇多，宗教学、人类学、艺术史学和民俗学等领域的诸多大家都有影响深远的成果问世，并在世界各地留下了一定数量的原始档案<sup>11</sup>，哥伦比亚大学的“中国纸神专藏”就是其中相当独特的一个代表。

### （二）分类标准

参照《北京纸神》一书的目录，富平安认为纸神共有16类，分别是：年画、财神、子孙娘娘、药神、鬼魅神、自然神、天神、祖师、家神、道教神祇、佛教神祇、阴司诸神、时间神、关帝、杂神和全神图。这是按照纸神的内容来做的分类，比较细致，每类中的纸神功能相对明确一致。《图录》也是类似的做法，但更为概括些，仅分为3大类，即：佛教神祇、道教与民间信仰神祇、民俗年画。不足之处在于，这种分法从结果上讲，容易造成类型杂糅，特别是“年画”这一概念较为模糊。如“钟馗像”既可以归于道教神祇，又可以归为鬼魅神，还可以归于年画；而这套收藏中的佛教和道教神祇，本质上都被民间信仰征用，与其在体制宗教中的意义并不完全相同。进一步从分类原则来讲，则是未能突出北京纸马铺的制售惯习，要知道，行规往往是商业传统和民间习俗的现实反映。

按照捐赠者富平安的说法，“我收藏的纸马全是1931年购于北京东四牌楼的人和纸店。但我在那里买的颜色最鲜艳的一部分可能出自天津的一家著名工坊，其他的都是当地工坊印制的，它们各自都有自己的印版，所以每一位神会有差别细微的多张纸马”<sup>12</sup>。笔者推测，富平安所谓的前者应是套版彩印或套版彩绘类以门神为代表的藏品，而“其他的”应是北京印制的墨线版纸马。这与专书北京市井生活的《燕市积弊》中的记载相吻合，“纸马铺”一条写到：“神纸向分三种，有大小五彩、黄纸的分别。五彩神纸出在本京，还算是独行的买卖（只有三两家），所用的颜色，染锅底子的居多。在乱先我有个下人，每逢十月以后他就去画神纸，听他说，画一千张才挣个吊数八百钱。说到金皂、门神及金字斗方儿、开市大吉等等，出在丰润县，那个地名儿也叫作丰台。唯独这百分可分两处做，皮儿是外来的，瓢儿是本京的，这个百分之内最能作弊（应当全佛一百二十张），不必说短数儿，管保这一年所剩的黄神纸全都往里掺，什么老寿星、娘娘马儿、床公床母全可充数儿，还有一样有良心，可是从来不掺煞神。现在民国，这一行大受影响，若在十一月以前，谁还肯买他的呀？”<sup>13</sup>《燕市积弊》的作者据考是晚清至20世纪20年代末的报纸撰稿人庄荫棠，他与“中国纸神专藏”的采购几乎是同时代，这份记录就为藏品提供了两条佐证信息。其一，从最后一句感慨中可知，到民国初年，北京纸马已生意凋敝，流通的版本已然不多了，“中国纸神专藏”的代表性和稀缺性也就凸显了出来。其二，指明了北京纸马铺惯常制售的两类产品，一种是“染锅底子”的墨线版“神纸”，上面要



图8 人和纸店的包装纸，上有店铺的地址和电话。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0171。哥伦比亚大学史带东亚图书馆概允使用。

“敷色”即被“画过”；另一种则是“出在丰润县”的“金皂、门神及金字斗方儿、开市大吉等等”。两种货品主题有异，产地有别。“人和纸店”的货源或有不同，但将“中国纸神专藏”分为以纸马和门神为代表的两类，则有史可依了。

“年画只有在新年前的腊月集市上出现，纸马则是一年四季都可买到。年画以新为群众所乐购，纸马则相反。版越古老，越使人们相信它‘灵应’”<sup>14</sup>。所以，纸马多半是当地生产，不需远求，常年制售；而年画则需要与时俱进，竞争激烈，需要从外地选购名店大牌的印品。旧北京有“东富西贵”的说法，即在京的世商富豪多居住在东城，“人和纸店”包装纸（图8）上就标明是在“北平东四牌楼”，还率先装上了电话“东局二九一三”，可见是实力雄厚且深谙经营之道之名店旺铺。

### （三）纸马类

北京纸马形式简洁，基本款是墨线版，也

可见在神像的名号、头冠、面部或帷幔等处“敷色”的做法，即刷涂颜料使其醒目，多数选用水红和紫色，少见绿色，涂色的位置和面积都较随意。除了上端从右到左（极少数是在左侧从上到下）刻印有名号外，少有其他汉字。以此为依据，很容易将“中国纸神专藏”中的北京产纸马与其他纸神分开。“敷色”是北京纸马的标记性工艺之一，《图录》中标注为“彩绘”，恐失之宽泛，也会引发误解。

从尺幅上看，“中国纸神专藏”收有全幅和半幅两种。全幅138张，除了有1张《用钱一万文》是13.5厘米见方的小尺寸以外，其他都在25厘米见方到55厘米见方之间。半幅（图9）为全幅神像的上半部分，有神像的头像和名号，被略去的下半幅几乎是雷同的礼服下摆和供桌等程式，没有也并不妨碍神灵的识别。半幅共有14张，基本上是高18厘米、宽35厘米的规格。《图录》称半幅为“残片”，恐有不妥。中国台湾出版的《馆藏宗教版画》<sup>15</sup>中有大量半幅的北京纸马。加拿大出版的《家神：中国的祖先画像与民俗版画》<sup>16</sup>也收录有16张同时期的半幅藏品。这都提示我们这种现象恐怕是常见的习俗。称为“残片”有未完成的意味，但是它们已经是进入市场的成品了，这与节约纸张、降低成本及适应廉价市场的需求都应有关系。

纸马的功能类型非常丰富，参照张道一的观点，纸马（或称甲马、禄马、神马、细马、马子等）下分供亡者在冥间使用的“纸钱”、在人神之间传递信息的“纸马”以及对应各种神祇的“纸神像”三类。“纸马神像的幅面一般不大，多数的制作也不精细，它与普通神像的区别不在艺术方面。主要的不是用来悬挂



图9 《五斗星君》，半幅纸马示例。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0067。哥伦比亚大学史带东亚图书馆概允使用。



图10 冥钱《用钱一万文》，纸钱示例。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0182。哥伦比亚大学史带东亚图书馆概允使用。

张贴，常年供奉，而是祭奠之后即行焚烧，作为具体所指的凭据。只有个别的（如灶王、行业祖师）多是先张贴，年终焚化。为什么讲“三纸”——纸钱、纸马、纸神像统称“纸马”呢？很明显，是纸马在此活动中所起的联络作用太大了。所谓约定俗成，便将纸钱和纸神像也称作“纸马”了。”<sup>17</sup>此外，“中国纸神专藏”中，仅有纸钱和纸神像两小类。纸钱的数量仅有4张，其中有专用冥钱2张、冥衣1张、祭祖用楮镪纸袋1张，用于祭奠亡灵和祖先，也用于中元节等悼亡节令和仪式。（图10）

“中国纸神专藏”中数量最大的是纸神像，北京本地产的共143张，其中较特别的一张为

《白衣大士圣像》，画面左下角标明“板存东四北同合斋印刷局”；另有3张与星君崇拜相关的《星科》。基本款的142张神像在构图上有共性，都以正面神像为主体，按占位大小和服饰差异来显示主从关系，主神旁边多有侍从与童子，前面有供桌，上有香炉和供品等。接受拜祭的神灵，在画面上有3种组合形式，按照主神的数量多寡，可分为多神纸马、双神纸马和单神纸马3类，分别有19张、14张和109张。（图11）

“中国纸神专藏”中有一些特殊类型的纸马，不是在北京印制的，主要有3类，即灶神、天地和月光马，对应春节和中秋节等重大节日的需求。从藏品可看出，人和纸店为适应不同层次客户的需要，提供了不同形制的纸马。如同样是灶神，《监斋使者》（0062）是墨线版半幅、《司命之神》（0111）是墨线版全幅、《东厨司命》（0086）是套版彩绘、《定福宫》（0047）则是套版彩印。前两者在北京当地工坊就可印制，而后两者色彩艳丽，工艺复杂，需要从外地的专业工坊进货。“中国纸神专藏”中的灶神、天地和月光马，都是天津杨柳青版，其中灶神12张，含《定福宫》《南天门东厨司命》《东厨司命》《大中华民国八年灶君之神位》和《大中华民国二十年灶君之神位》（此款印证了富平安采购之年份）。“天地”是春节家庭拜神所设“天地桌”上必须的全神像，年后焚化，上有“天地三界十方万灵真宰”字样，共有5张，分“众神”与“碑亭”两款。月光马有4款5张，用于中秋拜月，构图包含丰富的信仰元素，雕版细密，制作精良，有一张套色彩印的《广寒宫》（图12），玉兔则用金箔剪贴其上，颇费手工。

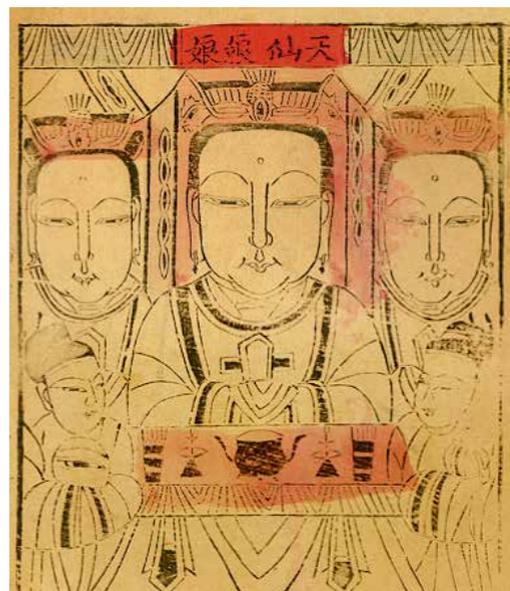


图11 《天仙娘娘》，全幅纸马示例。该纸马上有3位娘娘，但题款是“天仙娘娘”，属于单神纸马。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0005。哥伦比亚大学史带东亚图书馆概允使用。

#### （四）门神类

纸马主要用于民间祭祀，随后需要通过焚化来敬神、请神、求神或酬神。但纸神中以门神为代表的另一大类，其主要功能则是悬挂张贴，常年供奉，多数为尺幅较大的门神和中堂，这就对印制品相提出了较高的要求，工艺难度较高。“中国纸神专藏”中的这类藏品占比少于四分之一，全部来源于北京之外的三处知名年画产地：广东佛山、河南朱仙镇和天津杨柳青。

产自广州佛山的是3张“寿字持刀门神”，上有“志昌”字样，应为工坊名。

产自朱仙镇的共有8张，其中大头“钟馗”2张，其他6张皆为门神（全部标有“天益”字样）。

清初以降，北京一直是杨柳青年画的重要销售地。从风格上判断，“中国纸神专藏”有43张应为产自天津卫杨柳青的“卫画”，且是



图12 《广寒宫》，月光马示例。该纸马上的玉兔用金箔剪影，手工粘贴其上。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0204。哥伦比亚大学史带东图书馆概允使用。

最具代表性的作品。其中辟邪类的有“神荼郁垒”门神（图13）3对6张，各式“钟馗”7张。祈福类的有“增福财神”11张（含2对门神、4张不配对单张门神、3张独像），“聚宝盆”3张，“关圣大帝”1张，“福神”2张，“福禄寿”1张，“和合二仙”10张，“麒麟送子”1张和“八仙”门笺1张，涵盖了求财、求福和求子等人生诉求。

佛山和朱仙镇采用的是套版彩印的工艺，而杨柳青采用的则是套版彩绘。套版彩绘是在套版彩印的基础上，在神像的眉目、脸颊等处手绘点睛、加彩，令其顾盼生辉、生动活泼，是杨柳青的标志性工艺。《图录》将两者统称为“彩绘”，不够清晰明确。

### 三、“中国纸神专藏”的价值初探

与国内外博物馆和藏家收藏的民俗版画集藏相比照，“中国纸神专藏”的年代并不久远、类型未必齐全，品相也差强人意；然而在特殊



图13 门神示例，此为杨柳青产门神《神荼郁垒》中的神荼。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0169。哥伦比亚大学史带东图书馆概允使用。

历史机缘中形成的以下4个特点，却使其成为海内外收藏中不可多得的一份珍档。

#### （一）民国初年民间信仰的真实样本

考虑到“中国纸神专藏”中纸马类与门神类的比例，结合富平安自述其购买行为发生在春节期间，可以推测“人和纸店”的主打产品应是纸马，只是为了适应春节需求，增设了采购于知名产地的最喜闻乐见的时令神像品类，而完全没有出现戏出年画和婴戏图等装饰性年画，这就说明店家是全年供应，适应民众日常信仰生活所需的。

富平安不同于一般藏家，她是亲手一次性买下了店里的全部纸神，并不是从艺术品收藏家或者经销商那里精挑细选来的，她所藏的确确实实是当年当地百姓的日常生活用品。因此，它们集中反映了民国初年北京地区民间信仰的真实状态，是某种意义上的全景实录。

明确的采集时间、地点和人物，不挑选无遗漏地从日常交易场所买断的收集方式，使得“中国纸神专藏”成为背景资料真实确凿且相对完备的文物信息源。对民俗版画特定时段的共时研究以及那一时期民间俗信的相关研究而言，无疑都是可做参照系的标本性资料。这是这一珍档最为重要的价值所在，仅举2例。

藏品中产自杨柳青、朱仙镇和佛山三地的门神纸马，为考察20世纪初民俗版画的销售传播提供了可靠的物证。如标有“天义老店”的藏品不仅证明了朱仙镇年画在民初销往北京的史实，而且为鉴定相关藏品提供了必要的佐证。美国大都会艺术博物馆藏有一批朱仙镇年画，只知是1989年入藏，但版本待考。如果将大都会藏“小五子登科”与哥大的同款藏

品（图14）比对，可以发现印刷细节（如支棚、脏点）上的高度一致性，几乎可以断定为同版印品，这就为判断大都会相关藏品的版本年代问题提供了实物线索。再如，这套藏品采购于1931年的北京，而“1928年中华民国内政部”发布了作为各地清理传统神坛神庙的法律依据《神祠存废标准》，如何看待这些貌似明显冲突的史实？“中国纸神专藏”为理解20世纪初中国在历史转型期所遭遇的国家意志与民间信仰之间的紧张与平衡，提供了基于民生的图像证据和研讨的依据，也打开了讨论的空间<sup>18</sup>。

#### （二）纸神的相关田野资料充沛

目前国内外大量中国纸神原档基本保存完好，但大多除了捐赠者姓名和入藏日期之外，与藏品本身直接相关的资料却难以查证。相比之下“中国纸神专藏”作为研究个案的优势非常明显，不仅捐赠者的生平事迹已被挖掘出来，而且富平安本人亲自撰写的三本著作也为



图14 此《众神》实为朱仙镇产小《五子登科》，在“义”字左边黑衣童子衣角和右边朱衣童子肘下，各有一绿点，这应该是绿版上支棚的痕迹。大都会同款也在相同位置出现这样的绿点，加上其他痕迹，几可断定为同版。藏品编号：NYCP.GAC.0001.0075。哥伦比亚大学史带东图书馆概允使用。



图 15 富平安留下的大量研究笔记。笔者 2019 年 7 月 30 日摄于该馆特藏室。

这套藏品提供了丰沛的原始田野资料。

牛津大学东方学院罗伯特·查德 (Robert L. Chard) 为《北京纸神》撰写了非常中肯的书评：“在外国目击者撰写年画著作的长久传统中，《北京纸神》是 1949 年之前的最后一部。尽管她不是中国宗教研究的一线学者，也不是受过中文典籍训练过的汉学家，书中疏漏难免，但这是一本甚至对专家而言也有用的书”<sup>19</sup>。之所以有用，是因为她并非走马观花，而是努力使自己成为北京民俗生活的观察者、记录者乃至参与者。伦敦大学中国艺术与考古教授威廉·沃森 (William Watson) 评论说：“中文著作中（像这本这样）让人读起来手不释卷的并不多。纸神的功用很好地反映了进庙上香的人们的想法，能窥见当时俗信的概貌，可见人们是毫无芥蒂地消泯了宗教派别之间的限制。富路特夫人在她之前研究（《东岳庙》和《中国地狱》）的基础上，对民间宗教的功能做了彻底的人类学阐释。”<sup>20</sup>的确，富平安自觉或者不自觉地对中国的民间俗信及其

相关物（如纸马、年画、寺庙、神像、庙会、地狱观念以及传说等）进行了全面的参与式观察，采访了可能的知情人并做了口述笔录，（图 15）并收集了相关物证，拍摄了相关照片。因此，她的纸神研究不是孤立的，而是在“活态”中的。哪怕以今天的学术标准来看，也不输任何成功的人类学“深描”，这为今天重新审视这套珍藏提供了

相当坚实的基础。

### （三）北京纸马类全量大

“中国纸神专藏”的两类藏品中，门神类的藏品都是各地的代表作，因此也较为常见；相对而言，北京纸马的价值至为重要、珍稀。

首先是因为这套纸马既有日常必备，也涵盖了节日所需，同时拥有这样两类藏品的档案并不多见。“它们被用于家庭、商店、工作场所，只有在极少数的情况下会出现在寺庙。这类印刷品很便宜，一张只要一两个铜板，任何人都买得起，并且每家至少有一张，哪怕只是在纸上写着神仙的名字。不仅农民会用，皇宫、高官和商贩家中以及店铺里也用。它们的使用范围太广泛了，可能只有学者家里不用，但即便是他们也会随俗，春节时也会送灶神上天。”<sup>21</sup>当地产的墨线版纸马，与民众日常的生老病死密切相关，而外地产的彩色纸马则突显了特定节日在北京人心目中的神圣地位，两相结合，年节往复与生命周期中的风俗与信仰

活动以及个体、家庭和社会的文化实践可以较为全面地经由民间信仰得以揭示。

其次，仅就当地产的纸神像而言，在目前已知的北京纸马档案中，“中国纸神专藏”是包含神像最多的，共有 143 张。因而是研究其造型、风格以及信仰系统较为全面的个案。相比之下，法国法兰西学院汉学研究所图书馆藏有的所有类型的北京纸马为 128 张，加拿大皇家安大略博物馆的一套仅有 78 张，名古屋大学图书馆青木文库所藏就只有 23 张。

上述特点可谓相得益彰。以北京地区的“娘娘信仰”为例，“中国纸神专藏”内有相对齐整的“娘娘纸马”一整套。以这套纸质祭祀仪式用品为纲，参照该时期相关文献，可以复原 20 世纪 30 年代北京地区生育风俗的概貌。这些纸马作为民国初期民众生育仪式的标记物，为检视当年日常生活中依然繁盛的相关民间信仰活动提供了可依凭的证据链。“凭借阐释分工明确、等级井然的娘娘纸马系统，生育知识、家族观念、邻里社区等等旧有的地方性知识被揭示出来，有力地证明了在特定历史时期中民间信仰与日常生活的互嵌和同构关系”<sup>22</sup>。但是这一研究很难凭借其他馆藏来完成。比如：王树村编辑的《迎春福祉》每张纸马都附有简短说明，但娘娘类仅存“引蒙娘娘”“奶母娘娘”“陪姑娘娘”和“痘疹娘娘”四款；哈佛艺术博物馆藏有较多北京纸马，但其中只有“痘儿姐姐”和“床公床母”两款属于娘娘纸马。日本名古屋大学图书馆青木文库和加拿大皇家安大略博物馆都收藏了齐整的北京娘娘纸马，但藏品的相关信息又阙如。哥大“中国纸神专藏”是用于宗教活动的，它们传递的主要是 20 世纪 30 年代北京民间宗教的

情况，利用它们也可以去探索当时、当地的文化、社会等几乎一切领域。前提是，纸马必须是采集于真实的市场环境，种类务必完备，而配套信息也要充足。哥大“中国纸神专藏”正是因为三者俱足，使其成为研究特定历史习俗与信仰相关问题的適切图像文献。

### （四）捐赠者勾连强大学术共同体

富平安身份特殊，她勾连起一个非常强大的学术共同体。她的三本书的文献来源，几乎囊括了整个二十世纪欧美汉学界的相关成果。某种程度上甚至可以说，她综述了当时海外中国民间信仰研究界的部分共识。

1923 年她与富路特在北京结婚，她的公公是美国公理会传教士、《圣经》中文和合本翻译主持人善富 (Chauncey Goodrich, 1836—1925) 神父，她的婆婆是较早在华开展女子教育的传教士柯慕慈 (Sarah Boardman Goodrich, 1855—1923)。富路特在北京为洛克菲勒基金会筹办协和医学院工作多年，回美后在哥伦比亚大学中文和日文系（暨后来的东亚语言与文化系）工作了三十多年，并长期担任中文系主任；1945 年任丁龙讲席教授直至 1961 年退休。在智识和人脉上都给予了富平安极大的支持，不仅使她得以深入了解中国，参与重大文化交流事项；更使她有机会与恒慕义 (Arthur Hummel, 1884—1975)、甘博 (Sidney Gamble, 1890—1968) 等后来的西方汉学界翘楚成为终身交往的朋友，也让她与胡适、李景汉和孟治等对中西方文化交流产生重要影响的现当代历史人物产生了交集（图 16）。1983 年富路特致信《瓦萨旬刊》，从中国历史专家的视角指出：“这两部著作（指《东

岳庙》和《中国地狱》)至少在历史记录方面有一定的重要性,因为这两座庙宇在毛时代都被毁了。”<sup>23</sup>富平安把《东岳庙》题献给富路特,在《中国地狱》的致谢中,她“感谢富路特给我的鼓励、建议和难以言尽的帮助。”<sup>24</sup>

除了上文提及富平安的《中国地狱》是应戴何都之邀而做外,她的《北京纸神》其实也是《北京的社会调查》<sup>25</sup>的作者、美国社会学家甘博的力促下完成的。“我原本没想过写这些,后来是写过很多本中国研究著作的西德尼·甘博坚持认为我应该与大家分享我对纸神的了解”<sup>26</sup>。再以《东岳庙》所附图片为例来看,照片的摄影者有戴何都、甘博,还有钱雅格(James R. Cash)和赫达·莫里逊(Hedda Morrison, 1908—1991)。钱雅格当时是协和医学院病理系主任,即孙中山尸检的主刀人。他应同事田百禄(Carl Ten Broeck, 1885—



图16 1925年4月底,富平安的丈夫富路特(中)与甘博(右)、恒慕义(左)、李景汉一起,去北京郊外妙峰山进香。富平安在1998年她的回忆文章《妙峰山》中引用了这张照片,可见他们是志趣相投的密友。美国杜克大学图书馆西德尼·甘博照片专藏概允使用。

1966)教授的夫人珍妮特之请,于1927年为她拍摄了67张东岳庙照片,现存于哥伦比亚大学东亚图书馆,照片后面有富平安的铅笔批注。珍妮特对北京的寺庙尤其是其中的碑刻颇有研究,《东岳庙》后附有她详细记录的1927年寺院概貌。莫里逊是1933年至1946年在北京常驻的德裔职业摄影师,熟悉且喜爱北京的风土人情,她当年拍摄的一万张底片和六千张照片现藏于哈佛大学燕京图书馆。

若以富平安为引线,将极大地激活主流汉学家在历史主线外被遮蔽的部分;更有意味的是,通过像她这样独自或作为配偶来到中国的西方女性的视角,可以探索中西文明的交汇是如何影响了女性的认知并受其影响的。例如富平安的干女儿莎莉·瑞金斯(Sally Hovey Wriggins, 1922—2014)是美国学者、外交官威廉·瑞金斯(William Howard Wriggins, 1918—2008)的妻子,由于丈夫任斯里兰卡大使且为斯里兰卡专家的缘故,莎莉对亚洲也产生了浓厚兴趣,她是第一位重走丝绸之路的西方人,也是第一位女性,她撰写的《玄奘:丝绸之路上的佛学朝圣之旅》<sup>27</sup>在学界都甚有口碑。富平安身边这样似乎是“配角”但深刻介入了中西文化交流的例子举不胜举。借助“典范史学”和“边缘史学”的参照与对话,能为理解特定历史时期中美文化交流(特别是基督教在现代中国的命运、中美关系的当代变迁、美国汉学的崛起等),提供特殊的视角。

#### 四、富平安的启示

富平安在她人生的多数时候都被看作是“著名汉学家的家属”,也有因此认为她的著述

不足为凭的声音,但或许正是非学院派的出身,让富平安总是能以常人的视角来观察中国人的观念习俗,以普通人的身份参与到老百姓的日常崇拜活动中去。这使得她对中国民间信仰能坦诚相待,并得出更符合实际的中肯认知。(图17)

富平安不回避问题,她在《中国地狱》的前言中介绍了她首要的报告人,并坦陈她在田野调查时的困惑与思考:“给中国人的俗信概念分类是不容易的。你在书里读到的未必总是能与你在街上听到的或者你在庙里看到的保持一致。对某人而言的这位‘神’,在另一个人看来则是另一回事。神像的叫法也因人而异,比如我发现我问在北京的朋友和问去庙里的人,就会得到不同的答案。对读书人而言的书本上的信仰与老百姓生活中的习俗也大相迥异。为了掌握普通人的想法,我请教了我的语言老师‘石(音译)先生’。他告诉我他是怎么想的,他从父母和祖父母那里听到的,以及他在《封神演义》之类的书里面读到的。他所讲的都是真正的民间故事——就是说,全是口耳相传的。实际上,他说他讲的有些故事并未被记下来过,是些‘野史’。他并不总是同意书上写的,也不同意别人告诉我的,但是,他确实呈现了一个1932年生活在北京的普通人对于神和寺庙之类事物的看法。”<sup>28</sup>这种不妄议、不偏倚地尊重报告人的地方性知识的做法,体现了富平安高度谨慎的人类学态度和非常彻底的民俗学关怀。她并不是不明白她汉语老师的说法可能有误,正如她所说:“我留下了他的口述里所包含的很多时代的错误。毕竟,民俗是不能够依照历史学的精度去要求的。”<sup>29</sup>她当年的这些做法可谓十分的实诚和



图17 穿着满族服装的富平安,约1931年。哈伯德·卡灵顿·古德里奇概允使用。

严肃,现在来看却能给我们带来别样的启迪:民间说法里的那些杂糅、冲突和疏漏往往也是与价值观博弈相关的值得玩味之处。这些建构社群文化记忆的另类细节,本该及时如实照录,然而往往是以“科学”的名义被刻意地涂抹掉了。

身为传教士,富平安对宗教生活在人类历史上的非凡意义有着充分的体认,正是基于这样一种共情式的理解。作为外来者的富平安与身边的普通百姓长时间地深入交往,终于走进了他们的精神世界。针对那些认为“中国人没有信仰”的误解甚至偏见,她用纸神的事实反驳说:“有人说中国人不信教,也没有信教的传统,但从远古时期起中国人就信奉超自然的力量,包括他们无法控制而被其控制的大自然,祖先也在超自然的力量之列。他们的宗教是实践性的宗教”<sup>30</sup>。她进一步解释道:“中国人认为生活中的问题重大到人类自己无法解

决，就会转向亡灵求助，他们曾经是人，理解人的问题，作为神灵又有了超自然的力量可以帮到人。中国人认为精神的、超自然的力量存在于日常生活的各个方面，并且关乎自己的生活，每个人都崇拜他认为最能帮到自己的神。对超自然力量的崇拜是中国文化的根基之一，没有对死后灵魂不灭的坚信所带来的祖先崇拜，中国会发展成一个不同的社会”<sup>31</sup>。在英文世界里，这般朴实妥帖、深入浅出地讲解中国民间信仰的并不多见；而能从中华文明的延续乃至人类发展的大义上，充分肯定中国俗信崇拜的价值而不是贬斥其为愚昧落后者，则更为稀罕。她在《中国地狱》里说：“中国人的俗信远远早于孔子、老子和佛教这类典籍，她是最为古老的生活信念之一。中国人的神灵，和古希腊的众神一样久远或者更加古老。中国悠久的民俗崇拜，被儒释道三种宗教融合起来，成为所谓‘三教’；人们所崇拜并在寺庙里呈现的，无不源于这种古老的俗信。自然崇拜被糅进了传说，编进了历史故事，被人们想象修饰，被外来的影响改写抑或结合。伴随着所有的变化，一些基本的信条还是被保存了下来；其中最为根本的一条，就是对生命的信念，所有的生命都在轮回变幻，却坚不可摧，哪怕是地狱之火也无法摧毁她”<sup>32</sup>。这种中允平和的比较视角和融会贯通的理解视域，甚至超越了她个人信仰和教义的规训而达到了追求人类普遍真理的高度，其中所充溢着的温情与敬意，感人至深。

富平安 1932 年回美后一直致力于中国传统文化尤其是民间信仰的宣讲，她的子女回忆说：“母亲的整个人生，都在讲述她对中国及其历史和民众的热爱与兴趣。她出版的著作，

旨在增强读者对中国文化的欣赏；她也热切地为所有对中国感兴趣的人们宣讲中国，为学校里的孩子，向教堂里的教友，甚至专门回应前来咨询的记者们和学者们。我们希望她的自传的发表，能够对中美关系的改善有所助益”<sup>33</sup>。（图 18）她的著作和演说有别于专业学者的抽象艰深，而是亲切平实、深入浅出。不仅在英文世界里是不可多得的普及范本，而且也为人理解自身文化中的“执拗的低音”和“巨大的古层”提供了珍贵的通俗“镜像”。

富平安的人生故事，一方面提供了中国民间信仰现当代海外传播研究的个案，成为中美两国历史与文化互通互动的真实经验，互为他者地见证了不同信仰间的文明互鉴；另一方面，在围绕她本人及其收藏的调研与阐释过程中，信仰者的异文化表达与中国民间信仰所表征的本土文化之间的冲突、融合也逐渐揭示了出来。哥大“中国纸神专藏”对民国时期宗教史、思想史和中外交流史的研究，对海外集藏的大量中国民间信仰类文物的重估无疑具有重要的案例意义。同时，它所蕴含并标榜的愿意交往的“理性”价值和开放襟怀，更是富平安以她的传奇一生留给我们的珍贵启示。

- 1 美国哥伦比亚大学史带东亚图书馆：《美国哥伦比亚大学史带东亚图书馆藏门神纸马图录》，北京：中华书局，2018年。电子档请见 [http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/eastasian/paper\\_gods/](http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/eastasian/paper_gods/)。
- 2 在上注所涉图录的序言和网页上都将富平安的出生地误写为“中国”。参照她本人的自传和瓦萨学院藏她本人手写的校友信息登记表等档案，富平安 1895 年 7 月 4 日生于美



图 18 1998 年 10 月，时年 103 岁的富平安在美国缅因州的凯洛格教堂（Kellogg Church）脱稿发表了最后一次公开演说《中国对西方的贡献》。哈伯德·卡灵顿·古德里奇概允使用。

- 3 哈里·爱默生·富司迪（Harry Emerson Fosdick, 1878—1969 年），是一位美国神职人员。他是一位受欢迎的传教士，并且是自由派新教神学的领袖。他拒绝基要主义，并试图调和基督教教义与现代科学发现。富司迪出生在纽约的布法罗。他毕业于科尔盖特大学和协和神学院，1908 年至 1946 年，他在协和神学院任教。在纽约市建立派系间的河边教会前，他在浸信会和长老会任牧师。1930—1946 年他在河边教会任牧师。
- 4 李明洁，《中国民间信仰与中美文明互鉴：美国传教士富平安的中国民间信仰情结》，《世界宗教文化》，2022 年第 6 期。
- 5 Anne Swann Goodrich, *Peking Paper Gods: A Look at Home Worship*, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. p11.
- 6 Anne Swann Goodrich, *The Peking Temple of the Eastern Peak*, Nagoya Japan: Monumenta Serica, 1964. p.1.
- 7 Anne Swann Goodrich, “Miao Feng Shan”, *Asian Folklore Studies*, Vol.57, No. 1 (1998), pp.87-89.
- 8 Anne Swann Goodrich, *Chinese Hell: The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell*, St. Augustin: Monumenta Serica, 1981.
- 9 Albert Nachbaur, Wang Ngen Joung, *Les Images Populaires Chinoises*. Min Kien Tche T’ou Siang, Peking: Atelier Na Che Pao, 1926.
- 10 Anne Swann Goodrich, *Peking Paper Gods: A Look at Home Worship*, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. pp.371,372.
- 11 李明洁，《近现代汉学研究中的中国“纸神”：兼评海外集藏“中国纸神”原档》，《遗产》，2023 年 1 月，第 7 辑。
- 12 Anne Swann Goodrich, *Peking Paper Gods: A Look at Home Worship*, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. P25.
- 13 待徐生：《燕市积弊》，北京：北京古籍出版社，1995 年，第 27 页。
- 14 王树村，《民间纸马》，中国轻工业出版社。2009 年，第 9 页。
- 15 陈迪华编：《馆藏宗教版画》，台湾省立博物馆，1993 年。
- 16 Wen -Chien Cheng, Yanwen Jiang, *Gods in My Home: Chinese Ancestor Portraits and Popular Prints*. Royal Ontario Museum, 2019.
- 17 张道一：《纸马：心灵的慰藉》，山东教育出版社，2018 年，第 87 页。
- 18 李明洁，《从民国〈神祠存废标准〉看哥伦比亚大学“纸神专藏”：兼议年画的历史物质性》，《华东师范大学学报》，2020 年第 2 期。
- 19 R. L. Chard, “Reviewed Work: Peking paper Gods: A Look at Home Worship by Anne S. Goodrich”. *Bulletin of School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 58, No. 3 (1995), p.599.
- 20 William Watson, “Book Review: Peking paper Gods: A Look at Home Worship by Anne S. Goodrich”. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Volume.3, Issue 3, November 1993, p492.
- 21 Anne Swann Goodrich, *Peking Paper Gods: A Look at Home Worship*, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. p23-24.
- 22 李明洁，《哥伦比亚大学“纸神专藏”中的娘娘纸马研究》，《华东师范大学学报》2021 年第 6 期。
- 23 L. Carrington Goodrich, to editor Vassar Quarterly (email), December 21, 1983. Archives & Special Collections, Vassar College Libraries.
- 24 Anne Swann Goodrich, *Chinese Hell: The*

- Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell, St. Augustin: Monumenta Serica, 1981. p.1
- 25 Sidney Gamble, Peking, a Social Survey, New York, George H. Doran Company, 1921.
- 26 Anne Swann Goodrich, Peking Paper Gods: A Look at Home Worship, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. P11.
- 27 Sally Hovey Wriggins: Xuanzang: a Buddhist Pilgrim on the Silk Road, Boulder, Colo.: Westview Press, 1996.
- 28 Anne Swann Goodrich, Chinese Hell: The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell, St. Augustin: Monumenta Serica, 1981. p.3.
- 29 Anne Swann Goodrich, Chinese Hell: The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell, St. Augustin: Monumenta Serica, 1981.p.2.
- 30 Anne Swann Goodrich, Peking Paper Gods: A Look at Home Worship, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. p.15.
- 31 Anne Swann Goodrich, Peking Paper Gods: A Look at Home Worship, Nettetal, Steyler Verlag: Monumenta Serica, 1991. Pp.17-18.
- 32 Anne Swann Goodrich, Chinese Hell: The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell, St. Augustin: Monumenta Serica, 1981. Pp.4-5.
- 33 Hubbard Carrington Goodrich, Anne Goodrich Jones : Preface to Biography of Anne S. Goodrich (email to Mingjie Li), May 7, 2020.

## 试论“姑苏版”的流播：关于江户时代传入日本的民间版画“姑苏版”的流播路径等问题

文 | [日本] 泷本弘之 Takimoto Hiroyuki | 《日中艺术研究》主编

译 | 蒋云斗 | 南开大学外国语学院副教授

在“姑苏版”研究领域中，罕有论及的是关于作品流播路径问题。中国苏州的版画类作品，如何传入远在海外的日本、欧美等地，其流播路径、时间等方面的实例都有待于在今后的研究中继续探索。<sup>1</sup>近年来，藏于英国、德国等欧美国家的作品不断被发现和推介，其存在本身是不容置疑的。但如果没有传入路径的“履历证明”，作为研究就显得不够完备。本文在列举作品“移动证明”的同时，探讨了在日本何地何时将其作为商品或礼品使用的问题。

### 一、文人与姑苏版

#### （一）文豪大田南亩收藏的姑苏版

著作等身的大田南亩（1749—1823）是江户时代中后期最具代表性的文人，但其出身却出乎意料的低微。他是江户幕府的下级官员，名覃，曾用四方赤良、山手马鹿人、蜀山人、寝惚先生等别号。出身于下级武士阶层的大田南亩，自幼就把立身之梦押在治学上，像幕臣书生一样修习了国学和徂徕派的汉学（获生徂徕是推动中国古文辞学发展的一派），并结交戏作界（写诗作乐的诗友

们）的核心人物。他一生致力于创作汉诗，同时作为狂歌（一种融入针砭时弊、讥讽、滑稽等要素的讽刺性较强的和歌，音节排列为五、七、五、七、七）的高手，20至30岁的大半时间都在江户戏作的华美舞台上度过，不久被尊为“狂歌领袖”。戏作是近世后期即十八世纪后半叶开始，在江户兴起的通俗小说等读物的总称，即写着玩的意思。另一方面，他于1801年被派往大阪（旧称大坂，明治初改作大阪，本文统称“大阪”）铜座（政府机关，主要负责将从铜矿购买来的原料铜交予业者精炼，再将其统一收购，通过海路运往长崎，最后将铜出口至海外）工作，1804年被派到长崎奉行所（负责管理江户幕府直辖领长崎的政府机关）等地工作，开阔了视野，增长了见识。在大阪，他与在野的著名博物学家、收藏家木村蒹葭堂（1736—1802）有过往来。在长崎工作时，他与来到“锁国状态”日本的中国人也有职务上的往来，还留下了当时用汉文对答的诗句。他还著有《琼浦杂缀》和《琼浦又缀》（“琼浦”是长崎的美称），记录在长崎工作的情况。

到了江户时代后半叶，与大田南亩一样，

对于知识分子而言，长崎游已经成了一种宝贵的异文化体验，同时也体现了他们作为文人的特殊身份。在长崎的体验是处于“锁国状态”的普通日本人所接触不到的，是以中国、荷兰为代表的世界各国的尖端文化的一部分，远胜于从书本上获得的知识，是十分难得的实际体验。当然，这不仅包括珍闻趣事，也包括难得一见的文物和名人书法佳作等轶事。

大田南亩在长崎工作期间，可以将中国名家的真迹拿在手中欣赏，有机会和来长崎的中国人见面，进行诗文对答。不仅如此，他还抄写了一大批当时刚传入长崎的汉籍书名目录。而这一切，都得益于他在长崎奉行所任职的便利。

大田南亩曾在《南亩莠言》(1817)中展

示了一幅民间版画《大水晶宫图》。实际上，关于大田南亩是如何获取这幅民间版画的，目前还不得而知，他本人也从未提及与此相关的详细情况。然而，这很可能是他利用职务之便获取的财物。到了江户中期，早期长崎对外国人活动的严格监视已经有所放松，来日画家和官员之间互相设宴、互赠礼品的事情已经广为人知。这幅《大水晶宫图》是大田南亩在他的著作《南亩莠言》中公开的插图，他的弟子在看过原书的实物版画后进行了上色(东京都立中央图书馆藏)(图1)。“水晶宫”应该是杜甫《曲江对酒》中出现的宫殿“水精宫”。《中国木版年画集成·日本藏品卷》中未做介绍，特此说明。《大田南亩全集》(吉川弘文馆，明治期刊)以黑白图版刊载，另外江户刊本的



图1 《大水晶宫图》，大田南亩《南亩莠言》插图彩绘，东京都立中央图书馆藏

《南亩莠言》作为古籍流通广泛，像这样在直接亲眼看到实物版画后着色的作品就显得极为罕见且十分珍贵。刊本是黑白图版，据传南亩的弟子在南亩去世后的文政七年(1824)，一边看着单幅版画原画，一边为其着色。<sup>2</sup> 彩绘的单幅版画似已失传，但因刊本广泛流通，且有优秀弟子为其着色，故可推知姑苏版的原型。弟子为其着色这件事本身，也能看出对这件作品的新思考，因此这也就成了十分宝贵的资料。

以上是姑苏版流入日本的实证。值得一提的是，出版商明确写明是“苏州桃花坞桂正兴”。梓行时间正好是大田南亩在世的时候，所以应该是乾隆年间。所画内容是《西游记》中的“双六”(升官图)，众多妖怪的登场引起了读者的兴趣。

## (二) 兰学家森岛中良从木村兼葭堂处所得《升官图》

与大田南亩同时代的文人、戏作家、兰学家森岛中良(1754—1810)也藏有一幅民间版画《升官图》(役人双六)<sup>3</sup>，画的侧边写有“从木村兼葭堂处所得”的字样。木村兼葭堂(1736—1802)是身居大阪的在野人士。他是商人，也是文人、富豪、大收藏家，同时他还是一位一流的博物学家，对文人画情有独钟。其藏书多为汉籍，死后被幕府购入。现在，内阁文库继承了其中的一部分。木村兼葭堂是一个经营酒坊的富豪，与许多文人、画家交往甚密，其中不乏外国人，他家也成为文化沙龙。于是，各种东西文化信息交汇于此，这里聚集了大量珍贵的书籍、绘画和文物，能直接买到中意的物品。此外，这幅“役人双六”



图2 《升官图》，木村兼葭堂赠予森岛中良之物，早稻田大学图书馆藏

曾被收入《中国木版年画集成·日本藏品卷》，直接刊载了原物尺寸，比现在看到的要大(图2)。“双六”即“升官图”之意，在《五杂俎》中亦有相关记述。有意思的是，这幅作品的出版商也是“桃花坞桂正兴”(与大田南亩《南亩莠言》记述相同)。这幅作品也证明了江户的森岛中良和大阪的木村兼葭堂的朋友关系，同时也证明了日本的文人之间，形成了珍贵文物往来网。根据《木村兼葭堂日记》(艺华书院2009)第423页所载内容，“宽政十年(1798)十月十四日”的栏外写着“森岛中良所寄之物”(桂川甫斋即森岛中良本人)。这个姑苏版可能是作为回礼寄送的。值得一提的是，早稻田大学图书馆藏有两本《惜字帖》，这是森岛中良个人的剪贴簿，收录了其收藏的中国商品标签木版画等。此外，还有数件姑苏版藏品。

从木村兼葭堂的日记中，可以了解到他与萨摩藩、琉球的关系，可以看出他经常出入大阪萨摩藩的宅邸，对琉球使节来朝十分关注。<sup>4</sup> 如前所述，大田南亩也有在大阪工作的经历，从长崎回江户的途中，他也曾多次到大阪拜访

木村兼葭堂。这些情况也被记录在《木村兼葭堂日记》中。关于“姑苏版”的研究，要关注喜爱中国文化的日本文人的交游状况，这也是十分重要的例证。我们并不只是单纯地探讨某个作品，也会关注收藏者与赏玩者所在的文化圈层。

## 二、作品的舶来路径

### （一）姑苏版的流入及其路径

江户时代，在所谓的“锁国”（17世纪后半叶）状态下，只允许在长崎开展“唐人贸易”和“荷兰贸易”。为了阻止基督教（天主教）的传入，直到幕府结束，日本只与中国和荷兰建立了通商关系，允许他们单独进行活动。但规定中国人居住在长崎的宅邸，荷兰人只能居住在出岛。平均每年约有50艘唐船来日，在与中国、荷兰等国贸易中承担补充角色的是琉球（冲绳）和萨摩藩。琉球在明清时期受中国册封，幕末开始被萨摩藩统治。琉球的这种“灵活性”和“双重性”也为贸易往来提供了便利。临近幕末，琉球、萨摩藩财政均陷入困境。于是，琉球脱离了只限于长崎的贸易框架，开始搞起走私贸易（走私、秘密贸易）。<sup>5</sup>与今日不同，重要的原因在于其地处偏僻，幕府的实际管控难以到位。

唐船到达长崎，办理好各种手续之后，唐人与“目利”（负责鉴定进口产品及定价的人）等长崎会所官员进行价格谈判，长崎会所（垄断长崎贸易和负责长崎市政的机构，隶属于长崎奉行所）全部购入。在此期间，在长崎圣堂查验有无与天主教相关的书籍，检查有无药物、毒药等，让有投标资格的商人根据样品进行投

标。代银（用“银”结算）在交货后50天内交至长崎会所，并附上正规物品（正品证明书，写有品种、数量、业者名称的“手板”），除允许在市内或大阪销售外，也被运送到全国各地。与此同时，在唐人宅邸等地围绕出口产品的种类、数量和单价展开谈判，并结算在日期内的伙食费、在宿町的杂费、礼品等各种费用。<sup>6</sup>

以这种方式进口的“唐物”，是从中国等外国进口物品的统称，又称“とうもつ”“とうぶつ”。隋唐以后一直到明清，大量的唐物进口到日本，极大地影响了日本文化。唐船既运来了普通消费品，也带来了“文物”。

唐物（姑苏版被认为是“唐物”的一种）的买卖、海陆运输及处理仅限于官方授权的业者，且包装须附上“手板”（货物证明）。手板是记载货主、品名、数量、寄送地址等的装货清单。从长崎经大阪和京都中央市场的批发商和经纪人之手，再销往全国各地，这样的贸易理应严格管理。然而，从18世纪中叶开始，正规的业者开始经营手板以外的“过剩商品”，以及将使用过的手板（明手板）附在禁运的商品上。从文化七年（1810）开始，允许萨摩藩在长崎藏屋敷贩卖指定的品类，可以用银子结算的“琉球物产”，这时就有大量漂着船的违禁物品混入正规物品中。<sup>7</sup>此外，对马、石见、越后一带各藩，贩卖幕府专营的海产品和唐物的秘密贸易也很盛行，甚至有时无视幕府的“犯人引渡”令。另一方面，长崎的中国人也开始沿街兜售唐物，无视役所管理，一时间陷入无序状态。<sup>8</sup>像这样，随着幕末的临近，对进口唐物的管理变得宽松，琉球、萨摩藩等地的物品也混入其中，以各种形式出现在京都、江户、大阪三都的唐物店店頭。

### （二）进口的唐物纸制品中是否有“姑苏版”

关于由唐船所载唐物的记录，十分稀少。即便如此，仍能借助只言片语推测出全貌。山胁悌二郎所著的《长崎唐人贸易》（吉川弘文馆1995，初版1964）中记载了一部分唐船的贸易数据（表1~表4）。虽然是正德元年（1711）的数据，但可以根据这组数据探讨姑苏版的进口问题。山胁悌二郎将同年来到长崎的54艘唐船的装载货物种类和数量收入《唐蛮货物帐（账）》《长崎御用留》。《唐蛮货物帐

表1

表2

表4

（账）》<sup>9</sup>现藏于内阁文库等机构，出版物为影印版。根据上述材料，制成一览表，共计11页（参见同书109页）。据此可知，纸制品、

绢制品等条目下，记载有大量的唐纸、竹纸、菠唐纸、色唐纸等。其次，作为小物件，有“绢地折本绘”、“绢地春意图”（可能是春画），以下图版所示，分类很多，其中“纸地杂绘一三五幅”，推测可能是“姑苏版”。除此之外，绘画还有绢本绘画，以及裱装、轴装等，这些都与姑苏版不同。其中，仅有“纸本杂绘”是姑苏版的概率极高。关于姑苏版，正规的流播路径应该是从长崎经大阪、京都中央市场的批发商、经纪人，发往全国各地。另外，也有可能以私人礼物或走私品的形式传播。此外，由于是纸制品，具有重量轻、不占地等特点，可以通过各种路径传播。其他值得关注的进口产品有眼镜，其中夹鼻眼镜三〇〇，小眼镜九四四〇，此外“四面铜镜”等也十分值得关注。令人意外的是，玻璃镜子早在18世纪就已经传入日本。

## 三、唐物屋的图像资料

### （一）唐物店的情况比较

根据以下几张图所示，这几家店的店头并没有摆放“姑苏版”，基本上看不到绘画类商品。为什么会这样呢？其原因有如下几点。和西方油画相比，日本和中国的纸品防晒、防水能力较差。由于当时多用植物颜料，为了不被阳光照射，大多以卷轴的形式藏于暗处。如果是贵重物品，则要进行更严格的管理。不能像现代画廊展览那样公开展示，会放入被称作“葛笼”的方盒子，集中密藏。如果是古董，就会进行装裱，并放置在高处，以避光、避湿。通常较贵的进口商品更会被小心收藏。

“版画”（HANGA）这个词是20世纪初

诞生于日本的术语，现在国际上通用 HANGA（版画）来称呼，这是从江户到明治时代都没有的用语和概念。浮世绘是江户时代的“印刷品”，而版画是“创作版画”的萌芽形态，是当时有为的青年艺术家们共同创造的词汇，当时也有“刀画”之称。在其后的几年，“版画”这个名词才被慢慢固定下来。现在还有“浮世绘版画”之类的用法。汉字词“版画”，直接传入中国，成为中文词汇中的“版画”。鲁迅虽然也用过“版画”，但他更喜欢使用“木刻”。据笔者调查，在 20 世纪 20 年代以前也找不到使用“木刻”的用例，闲话休题。

## （二）购物指南中的唐物屋

查找纸质文献发现，“唐物屋”是经营唐物的店铺，主要分布在江户、大阪、京都等大城市。江户、大阪、京都等地都发行了购物指南手册，查阅这些历史资料，对于当时的唐物屋情况，自然能够心中有数。在文政二年（1819）出版的《江户买物独案内》（图 3、图 4）中，唐物屋被放到了“眼镜所”中。尽管都写着“唐物类红毛物”，但“红毛物”指的是和荷兰相关的事物。店铺的位置是浅草驹形、芝神明前、日本桥、横山町等人流量较大的繁华之地，即所谓的闹市。即便眼镜在当时已经普及到一定程度，但能拥有它的恐怕也仅限于富裕的老年阶层。唐物屋也一样，其主要客源应该是可以自由购买眼镜、手头资金充裕的收藏家们。眼镜实际上是从中国进口的地地道道的唐物。江户时代初期，眼镜从葡萄牙、英国、荷兰等国进口，主要是夹鼻眼镜，而不是挂耳式。最初的眼镜，是用水晶研磨制作的，不久被玻璃所取代。据说是在 18 世纪中



图3 《江户买物独案内》1，国文学研究资料馆藏



图4 《江户买物独案内》2，国文学研究资料馆藏



图5 《京都买物独案内》，个人收藏

叶从中国进口的（如前文所述），尤以广东居多。但是，对于有钱的富裕阶层来说没有变化。在这样的商店被作为唐物出售，眼镜也可能成了唐物的核心。<sup>10</sup>

从天保四年（1833）清水屋次兵卫、箸屋勘兵卫刊行的《京都买物独案内》来看，虽然唐物店本身的广告很少，但是可以认为店铺也经营唐物的证据有好几处。写着“绘具唐物类”的寺町二条“吉野家久四郎”，在这附近都是卖“绘具”（颜料）和胡粉的店铺，需要关注的是这些都与绘画有关。下面是裱糊师以及专门从事象牙、唐木轴装的店铺等。此外，还有裱糊和屏风的店铺（图 5）。

## （三）文学作品中出现的唐物屋

除了购物指南类的《买物独案内》之外，“戏作”类文学作品也都附有大量插图，这些插图可以方便我们研究唐物屋的实际情况。文化七年（1810）出版的小说家式亭三马与插画师歌川丰国等共同创作的草双纸《一对男花歌川》，有博多（今福冈市）唐物屋的插图。因为不是实景，只是虚构的，所以被认为是生活在江户的插画师们的臆想，但其中也有很多相当真实的要素。挂着“小町屋”门帘的一家店铺，挂着“来舶骨董老店”的招牌，此外，里面还标注着“华夷产物奇品”（图 6）。在琳琅满目的商品中，摆在最前面的应该是玳瑁的甲壳，这似乎已经成为一种招牌。店里零散地摆满了各种生活器具，店主跪坐在熟识的武

士打扮的客人面前，陪着笑说着“是、是的”（图 7）。

《摄津名胜图会》（宽政八年，1796）是著名的大阪地志，书中有大幅的唐物屋图。画的是伏见町的蝙蝠堂，这是一个真实存在的店铺。图中描绘了一位顾客使用本草学家、戏作家平贺源内（1728—1780）复原的“静电发生装置”（静电治疗仪）进行治疗的情景。这大概也是用来招揽顾客的吧。这家商店里陈列着包括陶瓷在内的各种杂货和古董（图 8）。

再来介绍一张关于唐物屋的图。这是前文提到的森岛中良所著“戏作本”的黄表纸《中华手本唐人藏》（宽政八年，1796）的最后一页。从名字就可以看出，这是众所周知的歌舞伎《忠臣藏》的仿作，让剧中的名角登场，应

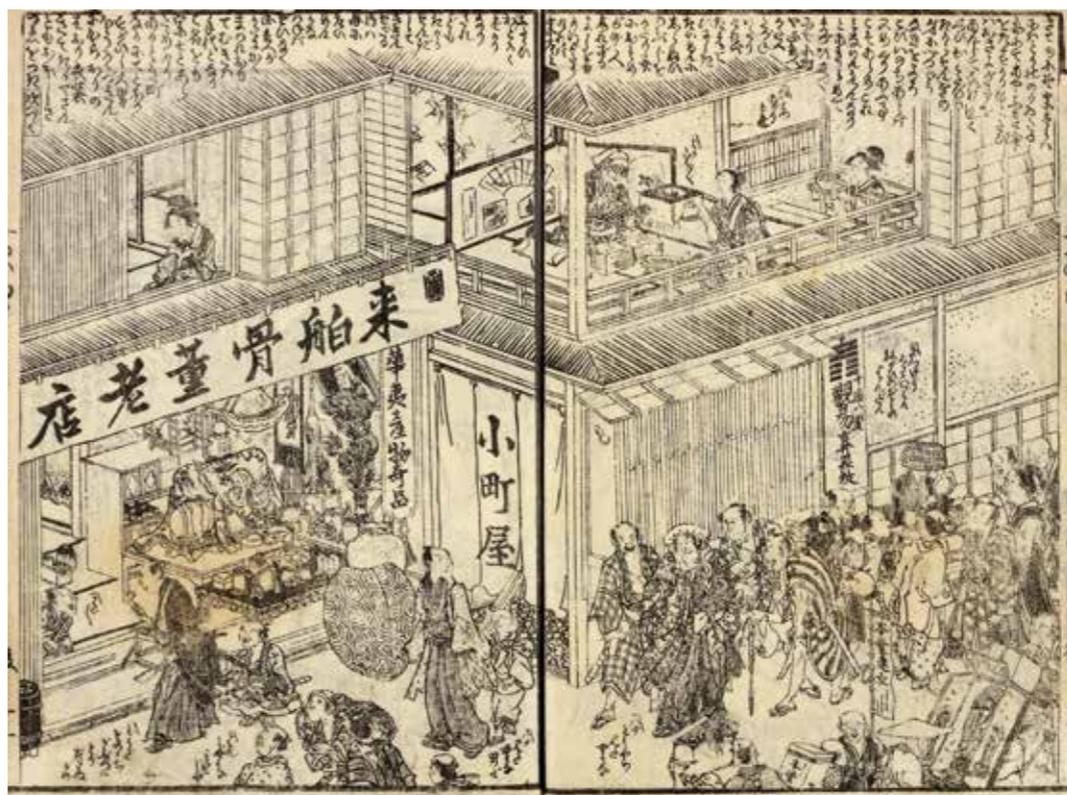


图6 式亭三马《一对男花歌川》插图1，早稻田大学图书馆藏



图7 式亭三马《一对男花歌川》 图8 蝙蝠堂图《摄津名胜图会》，日本国立公文书馆藏插图2，早稻田大学图书馆藏

该是费了一番功夫。《假名手本忠臣藏》以南北朝时期为背景，这部《唐人藏》则以其后的室町时代（足利时代）为背景。这一时期，东山贵族文化兴盛，作品是以上流社会“唐物热”为背景创作的。故事以江户的唐物屋为舞台，展开了一幕幕闹剧。有趣的是，在唐物屋图中，“唐物买入帐（账）”和账簿被降到与



图9 森岛中良《中华手本唐人藏》1，早稻田大学图书馆藏 图10 森岛中良《中华手本唐人藏》2，早稻田大学图书馆藏

“大福帐（账）”一列（图9），说明这幅画是以真实的唐物屋为原型。事实上，在故事的最后，“高津屋”和挂着门帘的唐物屋，还有那些坐在账房里打算盘的角色都被替换掉了（图10）。仔细一看，右手边立着的椭圆形东西，正是海龟的甲壳玳瑁。即便是现在，玳瑁眼镜框，依旧是极其奢华之物。左手边的东西，立刻就能判断出是孔雀羽毛。这在日本也被理解为具有官位升迁的寓意，因此受到了极大的欢迎。还有瓶子、碗等陶瓷器，里面放着好像是

金库模样的方方正正的东西，墙上可以看到两幅外国人的画像，似乎是很难融入的西洋油画。再仔细一看，还有福建德化窑的白观音像，正面写着“善交作”，是森岛中良的“森罗万象”等众多笔名之一“筑地善交”的下半部。

#### （四）唐物屋的营业形式

唐物屋的商品一般价格都比较高。所以，光看不买的客户更多。与此相比，更多的是打



图11 “唐物屋”《人伦训蒙图汇》，国文学研究资料馆藏 图12 井原西鹤《好色一代男》，日本国会图书馆藏

着“名物展览馆”名义进行宣传，然后将具体商品推荐给有兴趣的顾客。店内陈列的商品是一种“揽客”行为，经营活动专门采取直接约见个别顾客逐一洽谈的形式。所以，作为生意人，如果是善于吹捧的性格是最合适的。这不是靠摆好东西，默默坐在店里就能完成的生意，而是靠主动接近顾客，巧妙地讨好顾客，然后推销顾客可能喜欢的商品。<sup>11</sup>图11是《人伦训蒙图汇》中的“唐物屋”，右边是客人，左边是店主。从顾客的状态来看，这里的生意似乎不是很好。

唐物屋的商品，因为很少是通过正规渠道而来，因此中介费等“手续费”就会增加，很多东西也没有原来的定价，所以价格就会随着顾客的脸色变化，这是一种投机性质的交易。因此，正如“不是非要卖货的唐物店”等俳谐师所形容的那样，店里的“佛顶面”（绷着脸）店主也大有人在。如果是遇到了大客户，就会突然变得很会溜须的样子，满脸堆笑开始营业。回到元禄时代，看看文学家井原西鹤（1642—1693）的代表作《好色一代男》。主人

公世之介生活在京都伏见的游郭，还有一个同伴太鼓持（帮闲）。这个太鼓持其实是一家唐物屋，是为了自己的“营业”而陪着他。图12是西鹤自己画的《好色一代男》中的一个场景。女人坐在长凳似的凳子上，站在她前面的戴斗笠的人是世之介，后面的人是帮闲。

这是日本国立国会图书馆收藏的版本，文章内容和插画都是出自井原西鹤之手。

在这些唐物屋的商品中，姑苏版不曾被展示在店頭。因为印刷品（江户时代没有“版画”这个词）容易褪色，所以不会将其暴露在光照射的地方。考虑到保存问题，把它收藏在里面，只给有需求的客人看。那个时代没有像今天这样的化学颜料，颜料大多是植物性的，所以注意防止接触空气而氧化。如果价值较高，更要小心保管。与幕末时期，面向道路的书店、浮世绘屋等相比，唐物屋反倒是不起眼的存在。

另外，在戏作家市场通笑（1737—1812）的黄表纸《纵筒放唐之噺》中，讲述了在江户生活的主人公虽然在乡下工作，但由于对江户的向往，回到江户时谎称“从唐归来”（从中国归来），最后变成了帮闲的故事，这也反映了唐物屋所营造的职业形象。图为主人公脑海中想象的“清国”的“日本物产店”情景，把唐物屋描绘成“日本屋”。这完全是一个想象的画面，但如果把这种情形变为日本的话，就



图 13 市场通笑《纵筒放唐之嘶》，早稻田大学图书馆藏

会出现“顾客是日本人，店主也是日本人”的情景，这幅插图就会变得不太合理（图 13）。

#### 四、随着时代变化而变化的唐物屋

##### （一）历史在发展，唐物屋也在变化

从事这些高级商品买卖的唐物屋，到了幕末、明治时期，也发生了变化。庆应义塾的创立者启蒙思想家福泽谕吉（1835—1901）的著作《福翁自传》中曾提到，在尊王攘夷（以萨摩藩和长州藩为中心，企图推翻江户幕府的运动）愈演愈烈的时候，出现了“将在江户市中的唐物屋买卖外国商品说成是损害国家的风潮”。也就是说，幕府末年排外思潮盛行，经营外国商品的商店受到迫害。另一方面，自此之后 40 年左右，明治国家实现了近代化，西化之风席卷全国。文学家田山花袋的名作《田

舍教师》（1909）中写道：“做了新式玻璃窗户的唐物屋前有自行车”“唐物屋的毛线、衬衫、裤子等堆积如山”。这里所描绘的是埼玉县一个偏僻的乡村。由此可见，唐物屋不仅在大城市，在地方城市中也开始出现，实际上已经变成一种时髦的“洋品屋”，看来它已经与古旧的书画、古董无缘了。

##### （二）横滨绘描绘的“唐物屋”的时髦风格

图为“横滨卖物图绘”系列中的一幅（图 14），名为《横滨唐物店图》的“横滨绘”（横滨版画），作者是五云亭贞秀。画的是珊瑚珠盆栽和西洋美人的玉板油画，如果硬要找一找，能从这个图案中读出中国风的文物只有珊瑚珠，整体是西洋风。可以理解为唐物屋不仅买卖中国风的东西，同时买卖西洋风的东西。

从西洋美人的微笑中，能感受到比同时代更古雅的欧风气息。这是幕末到明治初期横滨流行的一种名为“横滨绘”的特产。这与江户中期开始在长崎流行的伴手礼“长崎绘”一样，讴歌了横滨作为通向西方的窗口的新奇之处。横滨绘就像与长崎版画竞争一样，以异国的魅力拓展了浮世绘版画的视野，但与江户浮世绘鼎盛时期的艺术魅力相比，实为输了一截。

到了明治时期，唐物屋依然存在，但其作用似乎逐渐转移到了战前的“洋品屋”上。还有一部分专注于古董、杂货的店铺，会逐渐消失。一部分人似乎把这个角色让给了旧书店。历经明治、大正、昭和三朝，姑苏版的价值大幅波动。从大正末期到昭和初期，在黑田源次<sup>12</sup>、秃氏祐祥<sup>13</sup>等人的努力下，姑苏版等古版画被“发掘”出来，但战后价值一度大幅下降，直到 1960 年日本经济高速发展后，才迎来价格暴涨，到了 21 世纪的今天，姑苏版等古版画的价值可与孤本相提并论。

#### 五、日本加工制作的“唐物”和“姑苏版”

在这里作为唐物的一个实例，介绍一下在日本加工（装裱）的物品。图中画的是两个女人和一个孩子（图 15）。一个女人右手拿着花花绿绿的扇子（其实是“如意”，因为是黑白照片，所以看起来像是扇子），左手举着折采的桂枝（折桂）。其身后的女人双手捧着一把长柄团扇一样的东西，上面题写着“天仙送子”。这是一幅典型的“天仙送子”的刺绣作品，被做成一幅大画轴，四边裱有一大圈花布。儿童骑着大鸟，可能是凤凰，手里举着带盖的容器，寓意“和合”。

这幅南蛮更纱《天仙送子》的拥有者大收藏家池长孟（1891—1955）曾写道，天保年间（1830—1844），在堺（堺：大阪府下辖的港口城市，商业都市）造出了更纱，像本图这样的版画为图案，很有趣。姑苏版被用作“南



图 14

图 15

图 14 《横滨唐物店图》，个人收藏

图 15 南蛮更纱《天仙送子》，《邦彩蛮华大宝鉴》创元社 1931 年

蛮更纱”的刺绣图案也是在日本关西开始出现的。由于花布本身作为唐物，在传统上被人们珍视，与印刷在纸上的姑苏版（原作）相比，加工品的价值更高，池长孟推断这是在堺市一带制作的。“更纱”是近代初期舶来的外国花纹印花布的总称，多是在木棉上用手绘或模具印染花纹而成，被广泛应用于茶具与和服。南蛮更纱《天仙送子》本是“不可能有的东西”但也因此成了珍品，与在纸上印刷的姑苏版相比，更纱版价格飞涨，产生了巨大的利润。这个作品的黑白版被收入《邦彩蛮华大宝鉴》（创元社1931），这是池长孟收录其藏品的豪华大型图录。有趣的是，这幅南蛮更纱《天仙送子》原画“姑苏版”收藏在神户市立美术馆（图16）。实际上，神户市立美术馆的源头是池长孟美术馆，二战后发展为神户市立美术馆，继承了池长孟的藏品。《邦彩蛮华大宝鉴》



图16 姑苏版《天仙送子》，神户市立美术馆藏

刊行时，两者或许并不齐备。因为现在发现了原画，所以这个特殊的“唐物挂物”的制作很可能是在日本国内完成的。

众所周知，神户市立美术馆收藏了相当数量的姑苏版名品，如《山塘普济桥中秋夜月》《姑苏万年桥》等，大多是从长崎出身的南蛮美术收藏家永见德太郎（1890—1950）那里继承的。事实上，池长孟在《邦彩蛮华大宝鉴》中多次致谢永见德太郎，因为这些唐物最初都是来自长崎。

姑苏版对长崎版画的影响很大，直接流入长崎的文物刺激了本地的艺术家和出版商，他们竞相模仿、创造。广为人知的长崎绘和姑苏版童子画，图案几乎完全相同，这是重要的佐证材料。还有不少长崎绘被认为是模仿了姑苏版。长崎绘创作的作品与江户附近的横滨绘不同，长崎地方色彩十分浓郁。与此形成鲜明对比的是，横滨绘则是完全自成一家的独特现代西式风格。

关于姑苏版和长崎绘的研究，今后再深入展开。目前资料贫乏，或者说现存资料太少，可以认为这只不过是笔者一些杂乱无章的想法，笔者仍在不断思考。不过，这也只是试论。我想在此基础上进一步加注，充实内容。正因为作品本身不具有说明其经历和由来的性质，所以只能尝试多种方法探寻，希望能起到抛砖引玉的作用。

1 本校脱稿前，发现一份网上公开的资料，是锦织亮介所作的《江户时代中国船舶进口书画类一览表》（长崎外国语大学，2022）。他统计了历代各种资料中记载的数据，是一项费时费力的工作，但从“美术”和“姑苏

版”的角度来论，还是有值得商榷的地方。或许是因为研究目的不同，至少从此成果中无法得知关于“姑苏版”版画的價值。在江户时代并不存在的“版画”一词，以前的艺术作品被按照不同标准归类。作为主要资料，永积洋子的《唐船输出品数量一览 一六三七～一八三三年一復元 唐船货物改帐（账）、归帆荷物买渡帐（账）一》则是研究意义极大的成果，此文是对荷兰材料的“复原”。这是荷兰间谍（中国人）秘密窃听到的来自贸易竞争对手中国的贸易内容，并在荷兰商馆秘密做成资料（荷兰语），转送到东印度公司的本部。二战后，又将这份“间谍情报”翻译为日语。其主要目的应是探听竞争对手的主要贸易商品，如布制品、生丝等的价格。《唐船输出品数量一览》第四部分《兰日商品名称对照表》中，在荷语“prenten”的译词中使用“版画”一词，是不妥的。比如现在参考“谷歌翻译”，“prenten”就叫“图片”。“版画”是20世纪以后起源于日本的概念，因此这个“prenten”的译词是不合适的。因为“prenten”是“绘画”“画”，表示为版画的话，大概只是“画图”而已，不能用目前的标准去评判过去。

- 2 弟子叫蜂屋茂橘（1795—1873），号椎园，随笔多，《椎实随笔》较为有名。
- 3 右上角写有“役人双六”字样，下方写有“升官图 五杂俎亡友蒹葭堂所赠”的注释。
- 4 据《木村蒹葭堂日记》记载，木村蒹葭堂经常来往于大阪与萨摩藩的宅邸。很可能是在途中（琉球—萨摩藩）得到了珍贵版本，并计划刊载到《唐土名胜图会》。很遗憾，此书的刊行是在他去世后的一年。他用了很多殿本作为资料，现在该书已成为研究清朝直隶地区珍贵的名胜图册和地志。
- 5 走私对于萨摩藩来说，在财政上是不得不做之事。陷入这种境地的原因也在于萨摩藩和幕府之间复杂的亲戚关系。参看山胁梯二郎『抜け荷—鎖国時代の密貿易』（日経新書，1965）。
- 6 中村質「鎖国下の唐船貿易」『しにか』1993年10月号，大修館刊。
- 7 中村質「鎖国下の唐船貿易」『しにか』

1993年10月号，大修館刊。

- 8 中村質「鎖国下の唐船貿易」『しにか』1993年10月号，大修館刊。
- 9 当时在现场第一次抄录的信息是《唐蛮货物帐（账）》（部分写本，期限限定，已经线上公开）。对这份资料进行了仔细研究，并不断深入筛选无法确定的“二次、三次”信息。对于从长崎等地引进的书画，如果按照当时申报的作者姓名来判定，就过于简单化了。一般出口到国外的东西，几乎没有“正品”。比如，琉球册封使赐给尚王等人的书画（参照《历代宝案》别集）中，常常能见到宋元明清时期名家书画、名笔的真品名称，但这样的书画名笔，在中国本身就很难获得。从现实中不可能赏赐“宋元真迹”这一“常识”来考虑的话，江户时代传入长崎的“商品”，如果将其记载的品名认为是真正的“书画古董”，就会疑点重重。不“推敲”作品，只是不断在数量上积累，那么只会不断增加真迹之外的东西。
- 10 白山晰也「日中貿易と眼鏡」『眼鏡の社会史』ダイヤモンド社，1990年。
- 11 延広真治：「唐物屋の店先から」『しにか』1993年10月号，大修館刊。
- 12 黑田源次（1886—1957），熊本人，毕业于京都大学。历任伪满洲医科大学教授、奈良国立博物馆馆长等职。1924年通过《西洋の影響を受けたる日本画》（京都中外出版）发表研究浮世绘与姑苏版的关系的成果。大量介绍姑苏版的名著古版画图录，是他在柏林出差时，1932年美术研究所出版的，其实可以说是他的著作，编辑是当时美术研究所的青山新，是职务上的名义人。值得一提的是，“姑苏版”的称呼是黑田首次使用，他是姑苏版研究的开创者。
- 13 秃氏祐祥（1879—1960），福井人，毕业于龙谷大学，净土真宗本愿寺派僧人。曾编撰巨著《佛教大字典》，特别熟悉佛教图像。他主编、解说的《古代版画集》（京都中外出版，1923）是世界上第一部佛教版画图集，共刊载66幅图。首次使用“古代版画”一词，除了对个别作品的解说外，还对日本和中国的版画史进行了简单梳理。

# 中国版画在日本的流传 ——以海杜美术馆藏品为中心

文 | [日本]青木隆幸 | 广岛县海杜美术馆学艺员

译 | 田文溥 | 天津大学冯骥才文学艺术研究院博士研究生

## 一、前言

笔者在本文中将以海杜美术馆所藏作品为中心，尽可能追溯中国版画何时传入日本，经

谁之手传入，对日本文化产生了何种影响。并且还将考证如今在日本的中国版画正被哪些地方收藏与展出，同时思考中国版画传入日本的意义。



图1 《大宴铜雀台》，明末清初，海杜美术馆藏

## 二、浮世绘兴起前的中国版画

毫无疑问，中国版画在日本的浮世绘盛行之前，便形成了丰富的版画文化。其版画表现内容多样。例如，有的类似印刷书籍中的插图（图1），有的类似于长卷式纵向立轴（图2），

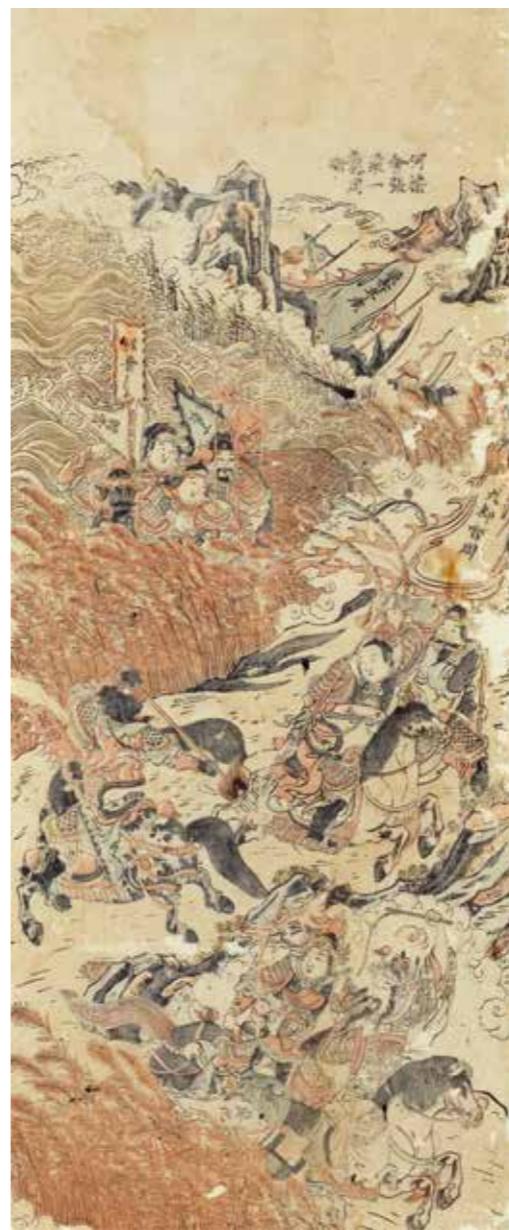


图2 《河梁会张飞一气周瑜》，康熙（1662—1722）前期，海杜美术馆藏



图3 《凤凰山》，雍正（1723—1735）至乾隆（1736—1795）初期，海杜美术馆藏

有的描绘戏剧场景（图3），有的表现中国诗歌的内容（图4），有的通过零散的方式讲述故事，如同现今的漫画（图5），也包括在一幅山水画中展现不同故事场景的作品（图6）等。

就画法而言，一目了然，有从西洋技法中学到的线性透视法和阴影技法的作品（图7），有描绘精细的作品（图8），有如油画般色彩浓厚的西洋风格作品（图9），还有通过对纸张进行凹凸处理以形成立体造型的作品（图10）。中国版画中与日本的浮世绘及空摺相对应的技法，比日本更早出现。



图4 《清明佳节图》，康熙（1662—1722）前期，海杜美术馆藏



图5 《双剪发》，康熙年间（1662—1722），海杜美术馆藏



图6 《全本西厢记图》，乾隆年间（1736—1795），海杜美术馆藏



图7 《阿房宫图》，康熙（1662—1722）后期，海杜美术馆藏



图8 丁允泰《西湖行宫图》(局部)，康熙（1662—1722）后期，海杜美术馆藏



图9 《妇女刺绣图》，雍正（1723—1735）至乾隆（1736—1795）初期，海杜美术馆藏



图10 丁应宗《玉兰图》(局部)，雍正（1723—1735）至乾隆（1736—1795）早期，海杜美术馆藏

### 三、中国版画在日本的足迹

江户时代日本流行祭祀和合神。斋藤月吟的《武江年表》中记载和合神的流行是以中国版画(图11)为契机的。<sup>1</sup>由于仅靠少量进口的中国版画无法满足东瀛地区对和合神的需求，于是日本开始了大量复制(图12)。据相关记录显示，这些复制品与中国的单张印刷品完全相同。<sup>2</sup>

除了这种完全复制的作品之外，还有通过参考中国版画进行个人创作的和合神。如图13是喜多川歌麿(二代)绘制的作品。这些浮世绘版画之所以受到欢迎，可能是因为江户的平民百姓更希望装饰符合自己感受且讨喜的和合神画，而不是与中国版画图样完全相同的和合神。另外，完全复制的作品没有画家的落款，而具有画师独特性的作品则有画家的落款。

关于和合神图的类似作品还有很多。图14

是中国版画，图15是在日本制作的复制版画，图16是浮世绘画师菊川英山绘制的作品。可见，日本创作者既复制了与中国版画完全相同的作品，又创作了更符合他们自己感受的新作品。

自浮世绘诞生以来，类似的情况就一直存在。图17是18世纪前期制作的中国版画的模仿作品。这幅作品中的有些描绘在当时的中国版画中定然不会出现。例如，腮红的脸、不适合上层阶级的短指甲女性、未缠足脚等。由于这些体貌特征在中国并不协调，所以推论，这幅作品并非中国创作者绘制，而是由不知晓中国风俗，抑或是对缠足和长指甲感到不合理的日本创作者在绘制时进行了适当的修改。

图18是日本浮世绘画师奥村政信参考中国版画创作的浮世绘。其构图与中国版画的复制品几乎完全相同。<sup>3</sup>早期浮世绘画师奥村政信被认为是通过参考苏州版画而创造了这种纵深感，即所谓的浮世绘。



图11 《和合二仙》，乾隆（1736—1795）后期，冯德保先生藏



图12 《和合二圣图》，日本文化年间（1804—1818），海杜美术馆藏



图13 喜多川歌麿(二代)《和合神之图》，1858—1869，海杜美术馆藏

图14 《万事吉兆图》，乾隆（1736—1795）后期，海杜美术馆藏

图15 《万事吉兆图》，1819，海杜美术馆藏

图16 菊川英山《万事吉兆图》，1811，海杜美术馆藏



图14



图15



图16



图 17 《莲池亭游乐图》，18 世纪，海社美术馆藏

之后又创作了许多的浮世绘。早期的浮世绘画师奥村政信创作了许多浮世绘，其中包括表现了远眺富士山远景的《朝鲜人浮绘》(图

19)。浮世绘成了许多浮世绘画师所研究的一种技法，在 100 年后歌川广重的《东都名胜骏河町之图》(图 20)中可以感受到其影响。

当然，西洋画流入日本并不完全通过中国



图 17

版画，但中国版画对浮世绘的影响不容忽视。此外，被指出与中国版画有诸多相似性的创作者是铃木春信。如下述案例，在《风流八志七小町·关寺》(图 21)中，母亲边走边将头偏

向孩子，孩子则手牵母亲跳跃着，这个场景不难看出其与中国版画《异国母子图》(图 22)有相似之处。此外，或许缘于画作变成版画后图像会反转的缘故，很多与中国版画图样相同



图 18



图 19



图 20

图 18 奥村政信《唐人馆之图》，1743 年左右，海杜美术馆藏

图 19 奥村政信《朝鲜人浮绘》，1748 年左右，东京国立博物馆藏

图 20 歌川广重《东都名胜骏河町之图》，1843—1847，海杜美术馆藏

图 21 铃木春信《风流八志七小町·关寺》，18 世纪，东京国立博物馆藏

图 22 《异国母子图》，康熙（1662—1722）后期，小野忠重《江户的洋画家》转载自三彩社，1968

图 23 《持扇美人图》，19 世纪，海杜美术馆藏

图 24 《仙女赏华图》，乾隆（1736—1795）初期，秋田市立红砖乡土馆藏



图 21



图 22



图 23



图 24

的浮世绘作品均为图像的反转呈现。

此外，长崎发现的其他日本版画也与中国版画有相似之处。如《持扇美人图》（图 23）和《仙女赏华图》（图 24）。因为类似的构图在中国的绘画中也有，所以不能武断地认为是受到了中国版画的影响，版画是大规模生产的物品，是公众传播的媒介，考虑到手绘创作和版画印制二者间哪种更加吸引日本民众时，可以明确的是，价格便宜且大量生产的版画比手绘创作的作品更有优势。

接下来，让我们通过几幅流传下来的临摹

作品追溯日本学习中国版画的痕迹。图 25 是中国版画，图 26 是临摹作品。这些作品连原本在最初的手绘中所不需要的蚀刻等印版的表现手法都能精确地描绘出来。但作品中无法找到能够表明所描绘的人物是谁或者属于哪个流派的画家以及表现其特征的线条与款识。

图 27 是中国版画，图 28 是临摹画。这幅临摹画在作为范本的中国版的基础上添加了鲤鱼，并改变了桥的表现形式。马的姿态和人物的面部表情均有所变化，这种具有差异的描绘让人推测是狩野派画家临摹的作品。

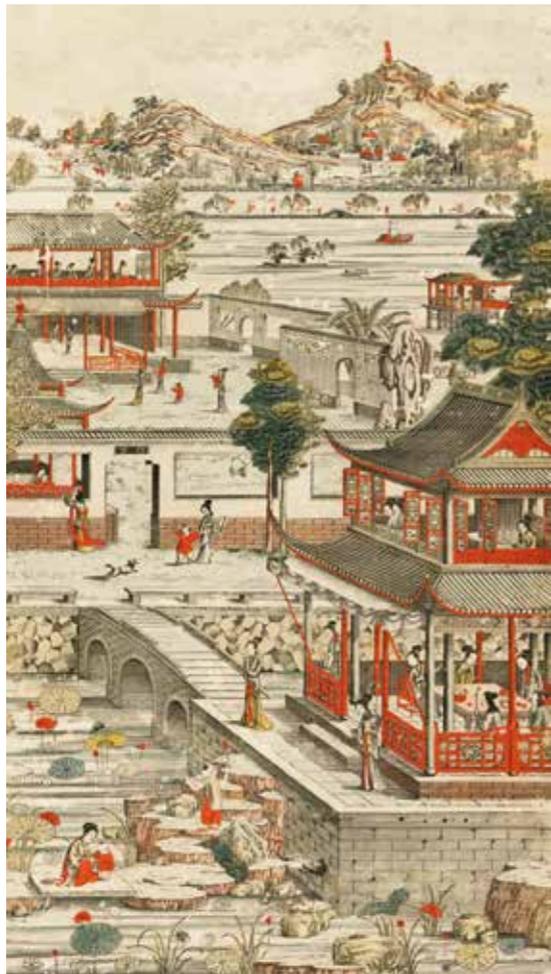


图 25 《西湖行宫图》，乾隆（1736—1795）早期，海杜美术馆藏



图 26 《西湖行宫图》，18 世纪，私人收藏



图 27

图 27 《金殿玉楼图》，雍正（1723—1735）至乾隆（1736—1795）初期，樋口弘《中国版画集成》转载自味灯书屋，1967

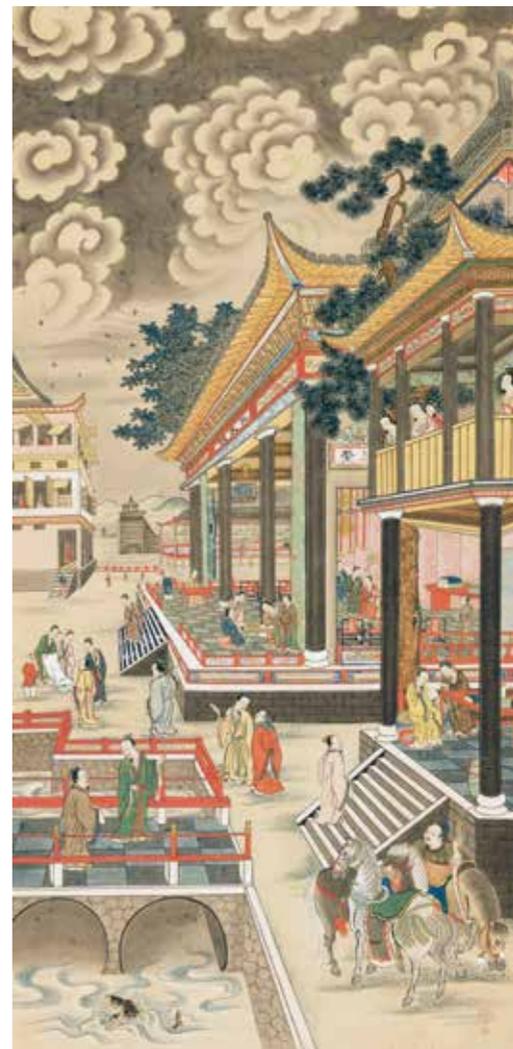


图 28

图 28 《金殿玉楼图》，18 世纪，海杜美术馆藏

图 29 是中国版画。图 30 是长崎汉画派的山本若麟的作品。<sup>4</sup>从落款和书法不难看出是作为个人创作来绘制的。图 31 是中国版画。

紧接着，我们将目光转向色彩：光学分析表明，18 世纪末期的中国版画《天仙送子图》（图 32）使用了普鲁士蓝，这是一种德国发明的蓝色无机颜料。而 1822 年左右的日本版画《回文图·题诗》（图 33）则全面使用了普鲁士蓝。普鲁士蓝开始大量进口到日本是在这些作品制作完成后，即 1826 年左右。在浮世绘

中使用是从 1829 年左右开始的。因此，普鲁士蓝在中国版画中的使用也早于浮世绘。

#### 四、中国版画的日本藏家

随即我们来看一下引进中国版画时在装帧背面以及版画侧面留下的记录。首先从装帧上留下的记录来看。中国版画在中国本土并不是用来珍藏和保存的艺术品，而是被视为消费品，用以装点日常生活，但在日本，它们被视



图29 丁应宗《西湖十景图》，雍正年间（1723—1735），冯德保先生藏

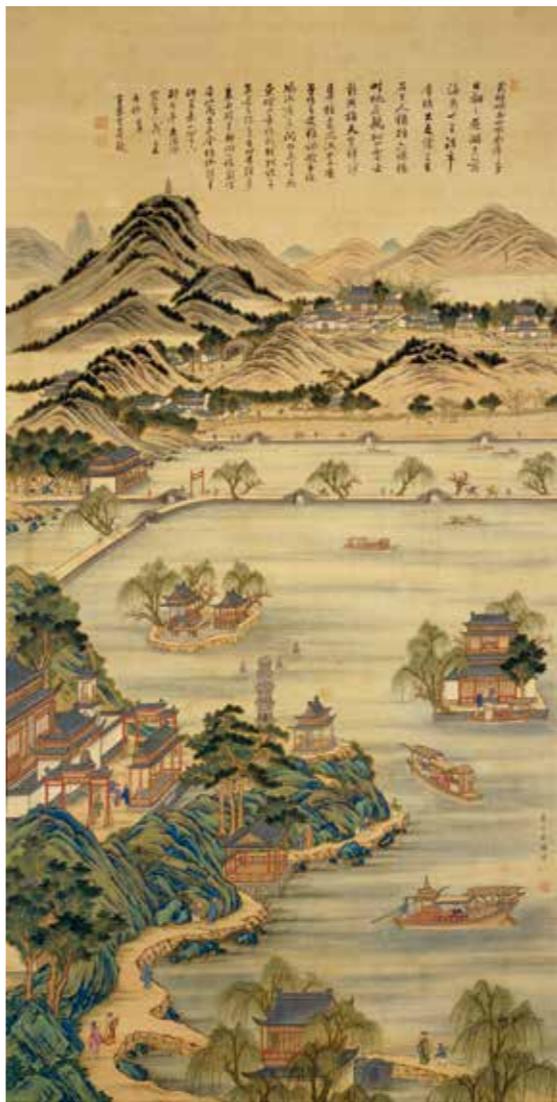


图30 山本若麟《西湖图》，18世纪，神户市立博物馆藏

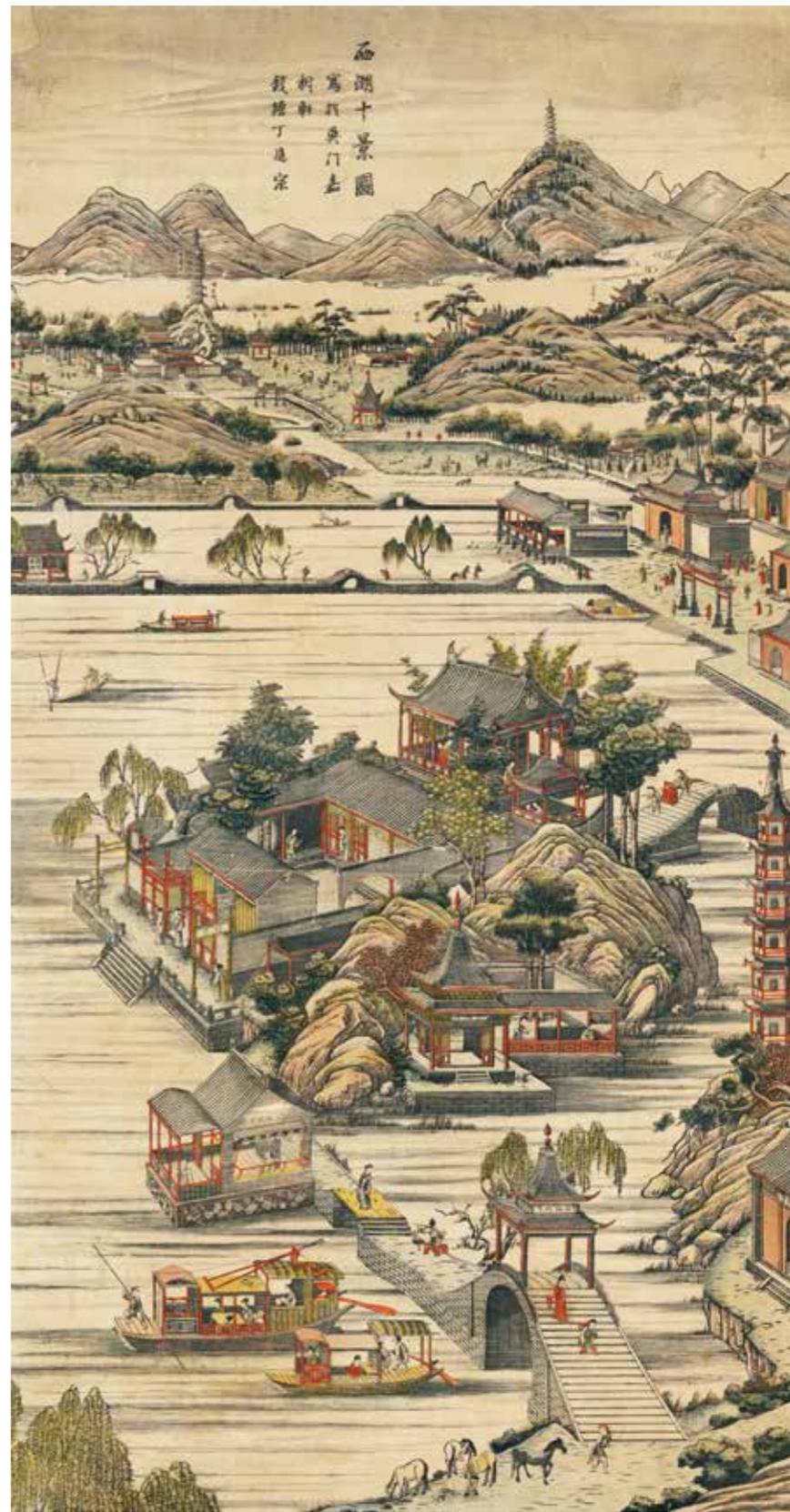


图31 丁应宗《西湖十景图》，雍正年间（1723—1735），海杜美术馆藏

为舶来的艺术品而受到重视，很多版画被装帧成挂轴。《三百六十行》（图34）的背面写着“辛文久元年致表具唐行绘”（图35）。表明该版画于1861年在日本进行了装裱或翻新。

然后，让我们来思考一下中国版画的拥有者。如上所述，从浮世绘画师借鉴中国版画的事例来看，这些版画应该为画师本人，或者是他们周边的富裕阶层、文化人士所拥有。

例如，在森岛中良（江户时代的医生、戏

剧作家和荷兰研究学者）的藏品中，有江户时代的主要知识分子之一木村兼葭堂赠送的中国版画（图36）。这些版画还与长崎画派的画家石崎融思和兰花画家兼发明家平贺源内有所关联。中国版画可能在一定程度上流传于博学者之间。在《蜀峰雪景》（图37）的背面有“宽政八年谷口直忠作”（图38）的记载。虽然谷口直忠的详细情况无从知晓，但从中可以窥探到中国版画是如何倍受珍视地流转于个人之间。



图 32 《天仙送子图》，乾隆（1736—1795）后期，海杜美术馆藏

其次，《天仙送子图》（图 32）和《二美人图》（图 39）的背面都刻有“大君所赐”的字样（图 40）。这说明版画是幕府将军或藩主赐给他们的。由此可见，身居高位的人也欣赏和赐予中国版画。此外，从中国进口的记录可见，幕府将军和地方官也曾订购并得到了中国版画。<sup>5</sup>

随着江户时代的结束，中国版画逐渐在市场上出现。《瑶池献寿图》（图 41）是佛教学者



图 33 《回文图·题诗》，1822 年左右，海杜美术馆藏

秃氏祐祥的旧藏。他曾自豪地表示，这幅作品是他在一个夜摊上以 50 钱的低价买到的。以现代货币计算，其价格约为一万日元。

明治时期（1868—1912）以来最早的收藏家之一是文人画家富冈铁斋，他收藏了包括 17 世纪早期作品在内的品质优级的苏州版画。目前，天理图书馆收藏了他的 21 件藏品。其他著名的艺术家包括西洋画家和版画家石井柏亭和木村昌八，以及实业家永见德太郎。

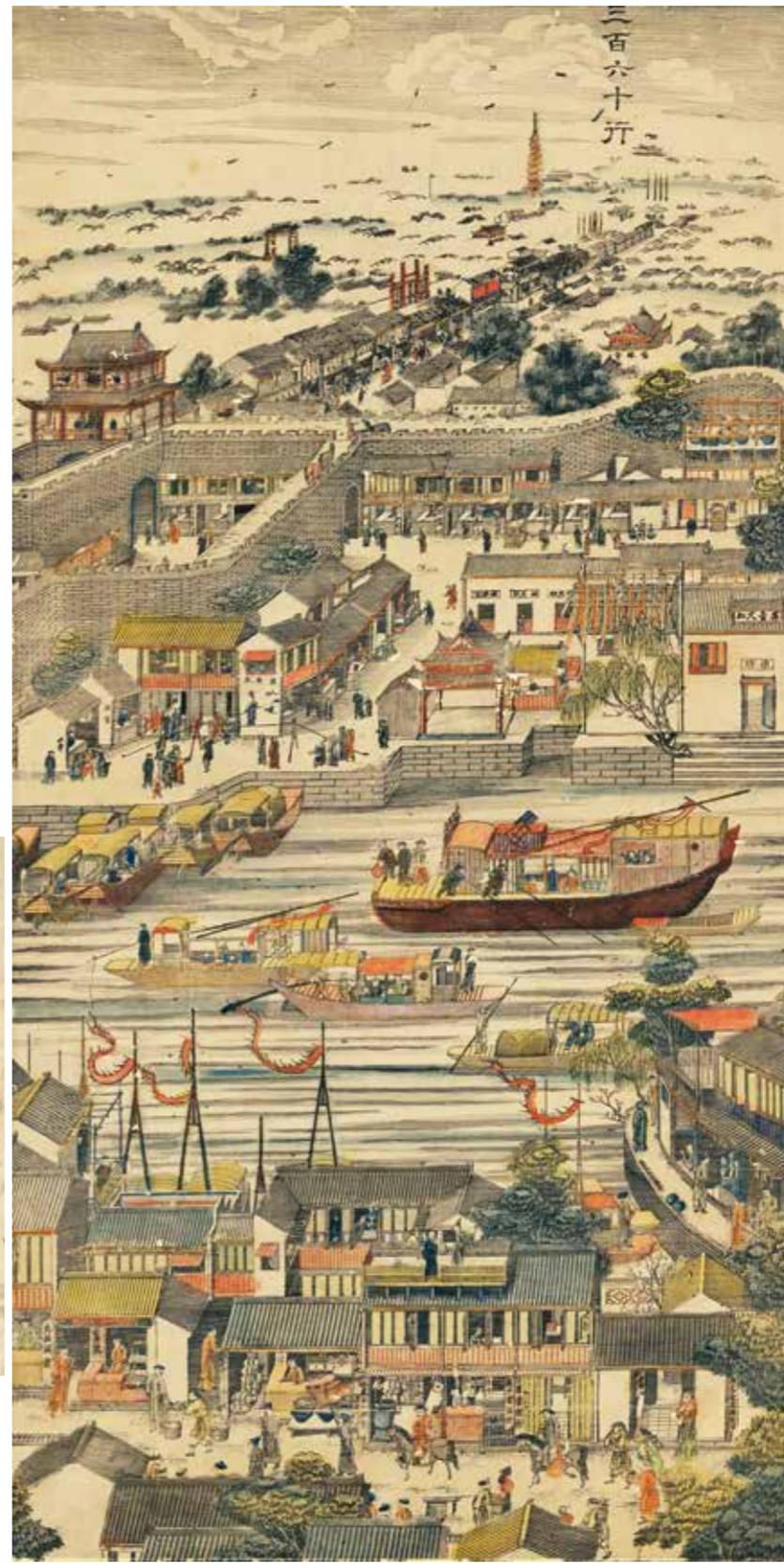


图 35

图 34 《三百六十行》，1734，海杜美术馆藏

图 35 《三百六十行》背面

图 34

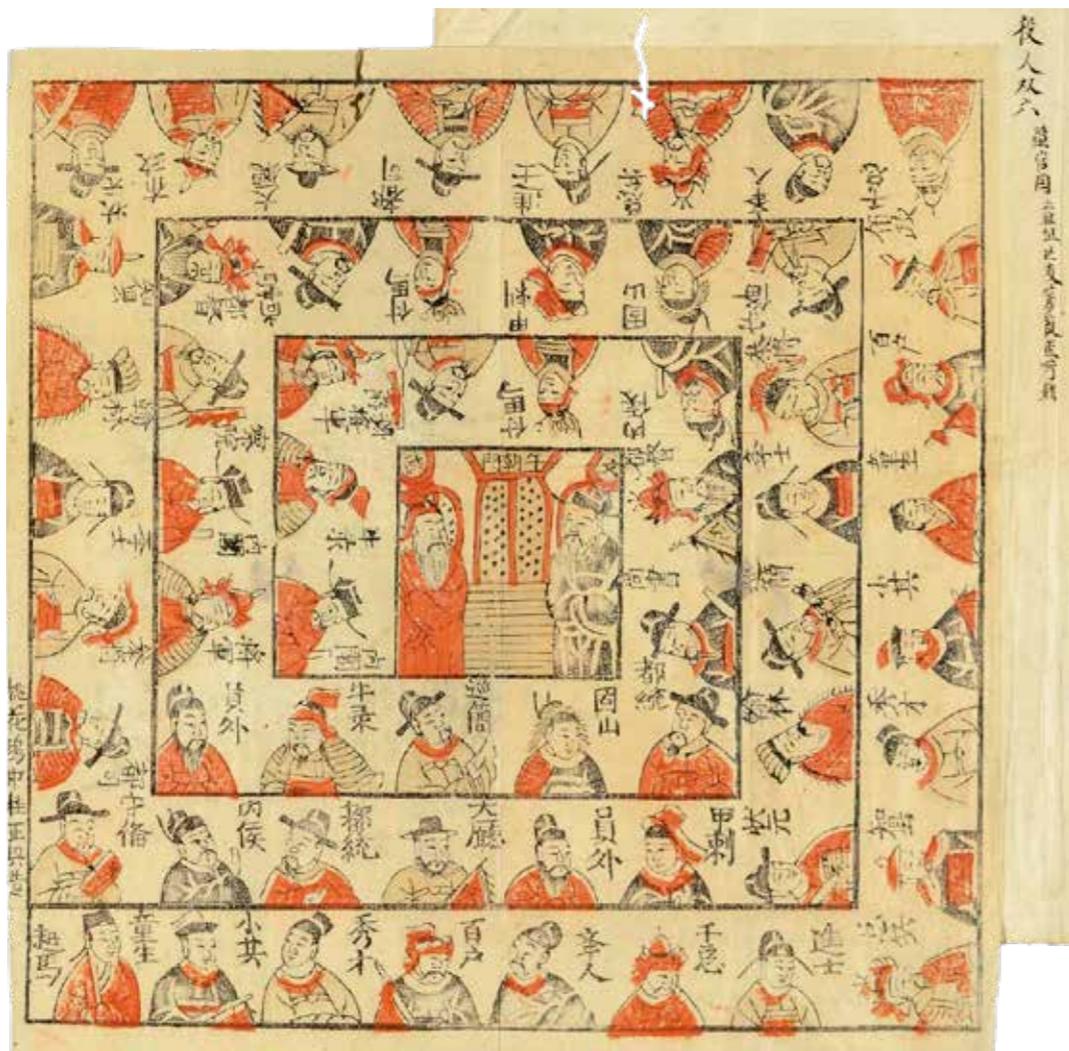


图 36 《役人双六》，乾隆年间（1736—1795），早稻田大学图书馆藏

这里值得特别关注的收藏家是来自大阪的富翁冈田伊三郎。因为他的藏品无论从质量还是数量上都是出类拔萃的，他收藏的中国版画曾单独举办中国版画展览会，而且当时所发表的研究成果至今仍具有典范意义。

冈田对中国版画的收藏源于医生兼艺术史学家黑田源次对苏州版画的研究。他的合作伙伴是古美术商三隅贞吉。三隅收集了大量苏州版画，并将其都卖给了冈田。1931年，在东京的美术研究所举办了“中国版画展览会”，

展出了约 70 幅苏州版画作品。1932 年出版了该展览的画册《中国古版画图录》，1933 年，在黑田的努力以及德国国家博物馆和国家图书馆的协助下，冈田的收藏漂洋过海，在德国举办了展览。通过这次展览，被介绍到日本的中国版画受到了国内外公众的关注。

日本画家、版画家德力富吉郎、古书店的

图 37 云谷《蜀峰雪景》，1796，海杜美术馆藏

图 38 《蜀峰雪景》背面

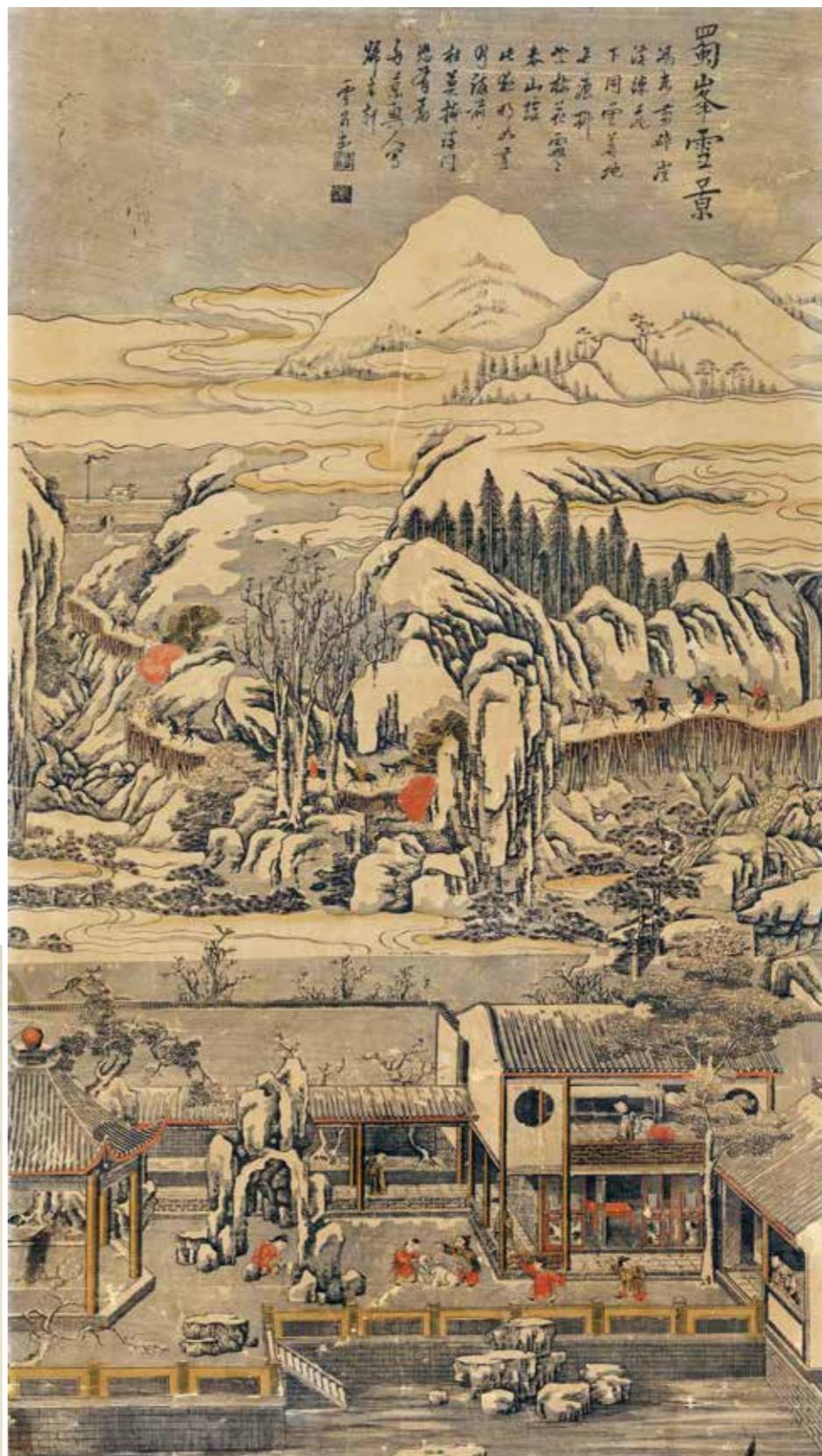


图 38

图 37



图 39

图 39 《二美人图》，乾隆（1736—1795）后期，海杜美术馆藏

图 40 《二美人图》背面

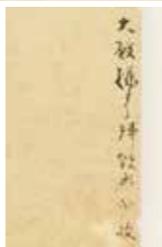


图 40

中山善次和西村春吉等人是第二次世界大战后的收藏者。他们的收藏被借到日本和中国台湾的展览会，并向公众展出。现在收藏清代中国版画的公共机构包括天理图书馆、神户市立博物馆、町田市国际版画美术馆等。据说收藏中国版画最多的是海杜美术馆。

自海杜美术馆开馆以来，从 1985 年便开始了收集中国版画的的活动，1986 年举办了题为《苏州版画》的展览会。在那之后的近 40

年里，该馆持续收集并展出中国版画。现在，该馆收藏有 700 幅清代版画，包括现代年画在内的中国版画约 3000 幅。从 2017 年起，该馆每年举办一次中国版画研究会，其成果之一是 2022 年在《国华 1526》上出版了苏州版画专刊，并在 2023 年举办了题为“苏州版画的光芒：盛开在国际大都市中的大众艺术”的展览和“中国版画研究的现在”的演讲会。

## 五、结语

综上所述，中国版画影响了包括宗教信仰和浮世绘版画在内的日本文化。许多传到日本的中国版画被装裱在挂轴上，作为异国文物被珍藏。近年来，传入日本的中国版画流向欧洲和美国，或回流中国。如今，收藏家和博物馆正致力于研究和公开展出收集到的作品。中国版画中蕴含着当时的风俗习惯和口头文学等诸多信息，除艺术角度外，其作为史料也将成为研究的对象。中国版画传入日本的意义在今后也将继续得以丰实。

- 1 田辺昌子「清 万事吉兆図」『國華』1526号 2022年
- 2 Christer von der Burg, “Hehe er xian – 和合二仙 – The Two Immortals” | CHINESE WOODBLOCK PRINTING Blog Posted on February 17, 2014
- 3 岡泰正「浮絵の誕生」『めがね絵新考 浮世絵師たちがのぞいた西洋』筑摩書房 1992年
- 4 野口剛「円山応挙筆 西湖十景図」『國華』1468号 2018年
- 5 永積洋子『唐船輸入品記録数量一覽 1637 ~ 1833年』創文社 1987年



图 41 《瑶池献寿图》，雍正年间（1723—1735），海杜美术馆藏

## 论中国版画作为墙面装饰品的运用： 以维尔特鲁西为例

文 | [捷克] 包捷 Lucie Olivova | 马萨里克大学副教授

译 | 田文溥 | 天津大学冯骥才文学艺术研究院博士研究生

清朝时期，中国生产了大量带有吉祥图案的木版画，在全国各地流通。尽管与茶叶、丝绸或瓷器相比，其数量微不足道，但从生产地来看，版画还被东印度公司带到海外，远销欧洲。在中国，版画每年都被习惯性地丢弃和更换，而在国外，它们作为炫耀的资本，被社会精英高度重视和收藏，这也正是部分版画得以留存的原因。

苏州地区具有悠久的艺术传统，18世纪上半叶，一跃成为印刷产业的主要中心之一，据估计，当时苏州已有50多家印刷作坊。<sup>1</sup>因此，苏州生产的单幅版画成为中国版画远销欧洲的典型样式。在1757年推出“一口通商”的法令后，苏州单幅版画便不再出口到欧洲，取而代之的是广州手绘壁纸，其尺寸契合于欧洲宫廷建筑中的房间面积。但这不在本文主要探讨范围之内。

曾几何时，苏州版画在欧洲常被误认为是绘画，其主要用于欧洲各地贵族住宅的墙面装饰。一种是以拼贴的方式贴在墙面，就像图案连续的壁纸，例如英国的弥尔顿庄园、巴伐利亚的巴登堡和西班牙的拉科蒂亚宫便是如此。另一种方式是集成到木制墙板，例如萨克森的

利希滕瓦尔德宫以及艾森斯塔特的埃斯特哈希宫和格拉茨的莱凯厅，后两者都位于奥地利。还有的版画用在屏风上，就像法国的菲利埃尔城堡。只有少量版画以画廊的方式展出，如位于波西米亚的史列比地区和奥地利的海恩费尔德地区。还需说明的是，版画偶尔会被保存在珍稀书籍和平面艺术的特殊收藏中，就像萨克森州的德累斯顿和黑森-卡塞尔的威廉城堡藏品那样。我们需要注意，在一系列藏品中的确会出现两两张相同的图样，此外，从相同或几乎相同的木版中印制的图像，往往以不同的方式着色，并在其他藏品和地方再现。



图1 维尔特鲁西宅邸的景色

本文会将读者带到中欧地区的前波希米亚王国，即如今的捷克。在1704—1710年，霍特克贵族世家在维尔特鲁西（Veltrusy）小镇附近的一个小岛上建造了一座新的宅邸，并在1754年前不久对其进行了扩建和部分重新装修（图1）。<sup>2</sup>维尔特鲁西宅邸的内部装饰保存得相对完好，其中有两个房间是按照当时风靡一时的中国风布置的。在墙壁上，来自中国的独幅版画以典型的特蕾莎洛可可风格被饶有趣味地展陈出来，这是一种以玛丽亚·特蕾莎（1740—1780年在位）命名的洛可可风格的变体。

据此宅邸最古老的1776年的清单记载，这里有两个特别的房间，其中一个被称为“小房间”，的确非常小，大约3m×3m。它连接着一个宽敞的卧室和一个大厅。另一个房间被称为“带壁挂的房间”，尺寸相当大，位于建筑四个侧翼之一的远端。它曾经是所有者霍特克·卢多尔夫公爵（1706—1771）的私室。据记载，在他生前的1754年和1766年，曾两次



图2 小房间，面向窗户的墙壁

对宅邸的内部进行装饰，但没有具体说明是哪间房。

值得一提的是，当时宫殿具有代表性的房间通常会在墙壁上铺上木质板材。镶板上涂漆，边框经过雕刻，有时还镀金，中间可能会有装饰品或图画。然而，制作这种精美的木质镶板既昂贵又耗时，而且总可以另辟蹊径，那便是制作一个涂上颜料的假的镶板。这个解决方案在维尔特鲁西的“小房间”中得到了实施（图2）。乍一看，它的排列方式就像苏州版画附在木质镶板上，周围有一些贝类材质的植物纹样装饰，以填充墙面。事实上，它并非木制，而是一个涂成木质样子的纺织品基底。这位不知名的设计者使用了一系列现有的版画，并将它们应用到纺织面料上。虚幻的边框也被涂上了颜色，投下了彩绘的阴影，赋予其立体感。如果用经过处理的木头做背景，进行雕刻和镀金，那将是更昂贵的布置方式。版画被修剪至适应框架的弯曲形状，由于中国的桑皮纸相当薄，在粘到纺织品基底之前，必须用胶水



图3 花篮的细节，其中有题诗的零碎内容（秋光、晓色、月影）

或媒染剂浸渍。最后，涂一层清漆覆盖一切。维尔特鲁西的设计者面临的挑战是如何用相对较小的画幅覆盖整个墙面。在解决方案中，大部分空间被巧妙运用交织的虚幻边框所占据。在中心位置，两幅具有相同主题的版画被搭配在一起，而它们之间的边界则被巧妙地模糊了，从而达到了显现出一个大画面而非两个小画面的效果。

这里总共有 51 幅手绘上色的苏州版画，分为四种不同的主题：上述的花篮、鸟、美人和盆花。<sup>3</sup>前两种已知来自大英博物馆的藏品、冯德保先生的私藏、日本海杜美术馆以及其他地方的收藏。这些作品是由苏州版画家丁亮先制作的，或是与他有密切关系。<sup>4</sup>我们可以注意到，在维尔特鲁西有 4 幅绘有鸟的版画和带小花篮的版画，共 26 幅，由于压制、胶合和上漆，已经失去了高光效果。除这一幅外（图 3），其他的书法题字都被擦掉或剪掉了。美女出现在 11 幅版画中，但只有 5 个不同的形象，其中包括麻姑。在荷兰和英国的历史建筑中也有类似的版画，但它们像拼贴画

一样被贴在墙上。至于花盆里的花：在青铜花盆里荷花有 6 幅，在陶瓷罐子里山茶花有 4 幅（图 4）。它们似乎是独一无二的版画，在世界范围内的其他藏品中没有出现过。只有日本海杜美术馆保存的一幅大尺寸盆栽兰花版画（117cm × 59.5cm）可能来自同一系列。

“小房间”里的壁挂镶板在经过多年的修复后，于 2020 年 5 月被重新安装起来。“带壁挂的房间”（图 5）由于正在进行修复工程，镶板目前仍被拆除，可能还需要两到三年的时间才能重新安装。霍特克公爵的私室，在过往的清册中提到了一张写字台、一把椅子和一张卧榻，表明他曾经在这里工作和休息。墙上挂着大面积的纸本印刷手绘上色的版画，它们被贴在纺织物上，周围是彩绘的洛可可风格的框架，然后被娴熟地安装在上面提到的“小房间”中。然而，装饰方案却不尽相同：版画被安装在不同大小的镶板中，为了满足大尺寸镶板上部的分组，不少版画不得不被一分为二（图 6）。在 18 世纪的安装期间，许多细节用不透明的蓝色、绿色和红色进行修饰。保护人



图 4 盆栽的山茶花（左）与打鱼的妇人（右）图 5 挂着壁挂镶板的房间



图 6 修复前的大型镶板，左下角是印有日期的历书

员如今决定保留这些额外的颜色，以尊重其历史性。

这个房间里使用的画面图像非常独特。这里总共有 35 张单幅版画，每张 117cm × 57cm，展示了两个交叠的深层书架，中间有一对关闭或略微打开的抽屉（图 7）。架上放置的是特定的物品：一把扇子、一套麻将、三弦、一个装水果的碗等等，意在呈现出一种视觉上的错觉，使人将图像看作三维的现实。架上物品的错觉渲染很可能来自流传于中国的西方蚀刻版画，并对中国绘画尤其是宫廷绘画产生了一定的影响。这种画法也在朝鲜王朝正祖时期（1776—1800）传入韩国，此后相当流行，被称为“册架图”。<sup>5</sup>

在中国，这种题材有不同的名称，常见的叫法为“博古图”。然而，在维尔特鲁西的版

画中所描绘的物品通常不是古物，而是当代的；它们并非用来欣赏，而是为了日常使用。书架上有鲜花、水果、茶叶罐、陶瓷碗、花瓶、扇子、围巾、算盘、天平、眼镜、印章和小鱼缸等，因此，“博古图”这个词似乎并不恰当。在冯德保先生看来，这也是有问题的，他选择了另一个术语“文房图”。<sup>6</sup>笔者认为，这些物品虽然有其自身的精致之处，却是大众化的，而不是文人化的。此外，所描绘的乐器是用来配合说唱艺人的，也就是受教育程度较低的人的典型娱乐活动；书架上的书是《西

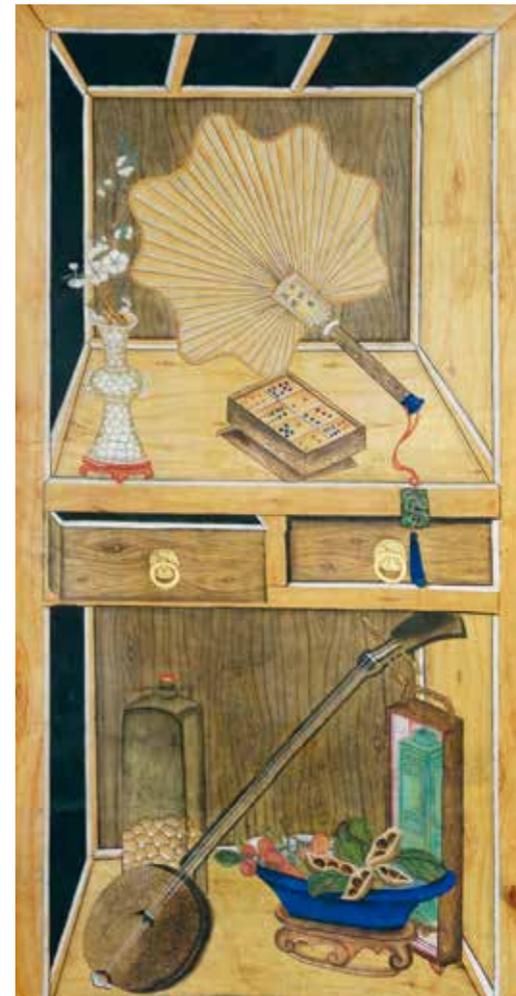


图 7 来自维尔特鲁西的单幅版画（修复后的情况）



图8 版画的细节，上面有1751年的历书和《西厢记》的书卷，书架上有《西厢记》《四才子书》

厢记》和一本历书，这两本书也都与普通百姓有联系。它们可能为文人所用，但非文人专属。此外，架子是这类版画的特征，相信这个主题的术语未来终会有一个合适的定义。

很重要的一点是，其中一幅版画的历书封面上写着“乾隆十六年”（相当于公元1751年）（图8，该版画在图6的左下角也可见）。弥尔顿宅邸和海杜美术馆也有同样风格的历书版画，但背景是空白的，显示的年份是1745年、1748年和1750年。<sup>7</sup>正如埃米尔·德布鲁因所指出的，它们可能是中国市场上的剩余商品，中国买家已经不再感兴趣。<sup>8</sup>无论如何，这个日期是罕见的，但却清楚地表明了这些版画的生产日期，以及在它们最后被安装在欧洲的住宅之前所需要的时间。

种种迹象表明，这套作品不是来自苏州的作坊。例如，蓝碗中的水果（见图7右下角）并不生长在苏州，一个是荔枝，另一个是苹婆的籽粒（尽管它们可能是进口的）。苹婆是一种生长在东南亚的亚热带树木，它实际上出现在广州壁纸的描绘中，例如被安装在荷兰阿美里斯维尔特庄园的壁纸（图9）。另一个主张作品并非苏州产物的理由是绘画技术水平低下，尤其是在渲染架子的错觉深度时。这与苏州艺人在现存作品中所表现出的精湛技艺并不相符。

在欧洲，物品在架子上的类似版画，在北欧博物馆和瑞典的其他博物馆，以及冯德保先生的收藏中都有所保留，但数量远不及维尔特鲁西。<sup>9</sup>18世纪70年代，相同的创作手法也见于法国家具的镶嵌工艺。<sup>10</sup>



图9 壁纸的细节

## 结语

本文介绍了维尔特鲁西宅邸被称为“中国厅”的装饰情况，并结合艺术史语境探讨了它们的安装模式。由于缺乏书面证据，人们并不完全了解霍特克公爵是如何获得这些版画的。中国的出口产品在西欧港口出售，但波希米亚位于内陆，没有直接的出海口。也有可能是他通过中间人和私人代理商购买的，这些人最后把版画带给了他。版画被收购的日期也不得而知，但在维尔特鲁西的安装是在1754年或1766年进行的，估计是在收购后不久。安装过程中的技术差异确实表明，这两个房间不是在同一时间布置的。

不言而喻，在欧洲只有少数18世纪中期的室内装修可以完整地保存下来，“中国厅”只是其中的一个缩影。以维尔特鲁西为例：当人们观察墙壁时，会发现木版画被镶嵌在非常引人注目的背景装饰中。最后，很难确定由此产生的设计是源于东方还是西方，它可以被解释为中国版画和西式剪裁的交融。

布在 worldpress.com，2022年8月25日。

- 4 丁亮先的名字在有关艺术和版画的资料中没有记载。得益于王小明的最新研究，丁亮先的两件宫廷轶事得以溯源；他的生卒年可能是1676—1754年。2023年5月28日，在乌海市博物馆举行的会议上报告。
- 5 Kay E. Black—Edward W. Wagner:《宫廷风格的册架图，希望与憧憬：韩国的装饰画》，旧金山，1998年出版。
- 6 冯德保：《文房四宝版画的文房四宝和其他物品》，发布在 worldpress.com，2021年5月19日。
- 7 徐文琴：《欧洲皇宫、城堡、庄园所见18世纪苏州版画及其意义探讨》，第14-15页。《历史文物》26卷4期（2016）273号，第8-25页。以及：埃米尔·德布鲁因：《大不列颠和爱尔兰的中国壁纸》，Philip Wilson 出版社，2017年，第47-48页。
- 8 埃米尔·德布鲁因，第47页。
- 9 关于瑞典收藏品历史的详细介绍，见冯德保：《文房四宝印刷品……》（引自注释6）。
- 10 Kee Il Choi, Jr.:《从谎言到财富：中国木版画和1770年代的法国镶嵌工艺》，家具史58（2022）：第129-156页。

- 1 小林宏光：《寻求理想的幸福：通过十八世纪苏州版画看城市生活和文化》，第36-37页。史明理：《从8世纪到21世纪中国的印刷图像》，伦敦：大英博物馆出版社，2010年，第36-46页。该资料来自徐允中：《跨越国界的连接：从跨文化和跨学科的角度看晚期朝鲜宫廷艺术中对中国图像的使用》，博士学位论文，加州大学洛杉矶分校，2014年。
- 2 Jakub Jakl:《巴洛克风格的维尔特鲁西宅邸的十种形态》，布拉格：国家遗产研究所，2019年，第8-9页。
- 3 关于“小房间”版画的完整描述，见冯德保：《维尔特鲁西宅邸和它的中国版画》，发

## 那世宝与《民间之图像》

方博 | 天津市西青区政协委员 | 天津美术学院艺术与人文学院硕士研究生

笔者收藏有一本1926年出版的法文书籍，名为《民间之图像》（图1）。此书为布面精装、丝绸内衬，近似四开的大开本。其中收录杨柳青年画32幅、北京纸马41幅、剪纸7幅、对联10余副，并配有法文注释，详细阐述其中渊源。全书以红色为基调，章节标题、重要文字均为红色，每页配以红色边框纹饰，以凸显中国春节喜庆热烈的氛围。同时，对于每篇文字的首字母还进行了艺术化处理，展现出“工艺美术运动”的艺术风格，并在文末空白处布置山水小品、盘龙祥云等中式图案，在细微之处隐含着编者的良苦用心。

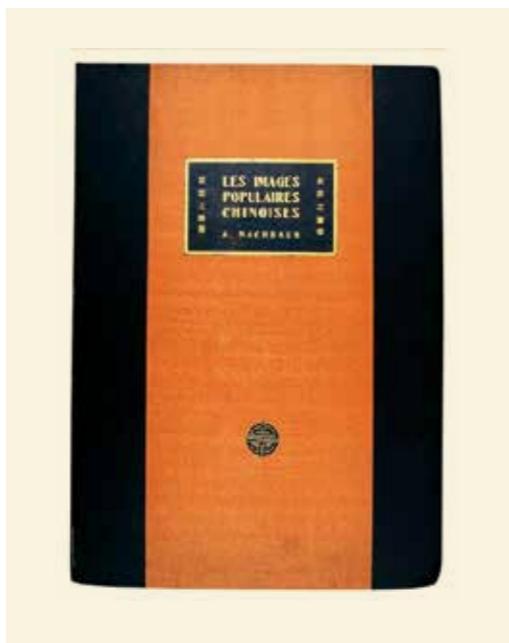


图1 《民间之图像》封面

### 一、一本用年画编成的老书

值得一提的是，《民间之图像》中所附插图全部选用民间艺术品原作。究其原因，笔者认为受当时印刷条件所限。即便是现在高新技术驱动下的印刷工艺，也很难还原杨柳青年画、北京纸马这种手绘作品那灵动的笔触和鲜活的色彩。更何况是在九十多年前。因此，出版商干脆从北京的年货市场上买来当时最流行的画作，交给印字馆直接粘贴到书中，制成插

图。这虽是个笨办法，却是简单有效。它将杨柳青年画原作夹在书中，免受风雨侵蚀，完整地保留了每一处细节。甚至有些部位，因年深日久，未曾翻阅，年画的颜料浸入书籍纸张，仿佛岁月就定格在书中一般。

笔者曾亲赴深圳，为的就是一睹此书芳容。初见时，是在卖者家中一个洒满阳光的窗台上。一翻开书，便是门神秦琼、尉迟恭的



图2 《民间之图像》书中收藏的杨柳青年画

页面（图2）。两位将军本就威风凛凛、气度不凡，金粉套色的工艺使盔甲间布满金线，在光线的照射下熠熠生辉，金盔金甲，宛若天兵天将。二位门神在那一刹那的魅力令人过目难忘。虽然此书售价不菲，但笔者“砸锅卖铁”也不愿失之交臂。当年画被重新唤醒的那一刻，图像本身就独具力量，自带光芒。

不过，用年画作为书籍插图也有一个局限，就是难以进行大批量的制作。据书中记载，该书在1926年第一版时，仅出版220册，

其中200册投放市场，用中文数字编号一至二百。另外20册为非卖品，用英文字母编号A至T。笔者所藏编号为一百二十三，且带有作者那世宝本人的手写签字（图3）。<sup>1</sup>

想必是1926年出版的《民间之图像》获得成功，此书在1931年得到再版。并且，作者那世宝在1927年出版的《中国戏谈》<sup>2</sup>中又运用同一方法，选取杨柳青戴廉增画店的5幅戏出年画为插图，为书籍增光添彩。

《民间之图像》更重要的价值在于其“历史样本”的意义。年画作为消耗品，用后即弃，以新替旧、一年换一张的使用习惯，就使其难以自然地系统存世。藏家们的收集又往往是随机随

缘、积沙成塔的方式，因而缺失了准确的历史信息。这是我们在研究时必须面对的问题。而《民间之图像》中收录的年画、纸马等，是较短时间内成批收集而成，完全可以看作是1926年底北京民间美术的一个完整切片，充分还原了特定区域内、明确时间点上的民间美术的艺术特点。故此，《民间之图像》在历史信息的“纯度”上具有显著优势。作为图像证史的材料，这本书也就具有了可遇不可求的特质。

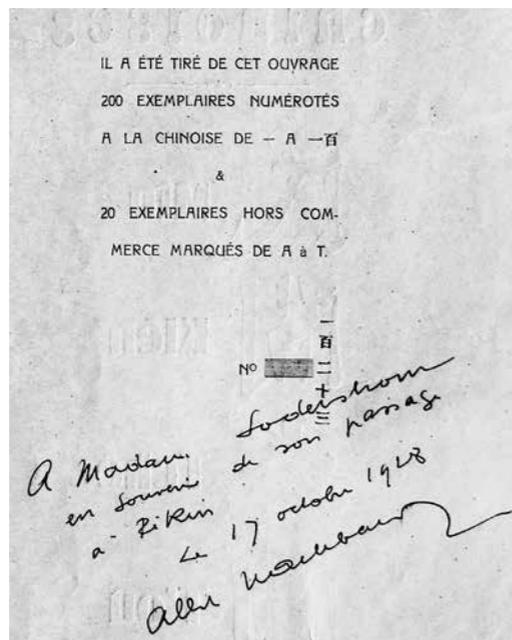


图3 《民间之图像》印刷数量、每本书独立编号及作者那世宝的手写签字

## 二、作者那世宝

不得不承认，对于我国民间年画的收藏与研究，始于一些外国学者。其中较为著名的如俄国的科马罗夫<sup>3</sup>和阿列克谢耶夫<sup>4</sup>。另外，法国传教士亨利·多雷<sup>5</sup>也是较早收集、整理年画的人之一。此后，如法国的杜伯秋、波兰的夏白龙和日本的冈田伊三郎、泽村幸夫等人，于不同时期在中国搜集过年画。但这其中，鲜有人提及法国人那世宝的名字（图4）。

那世宝（Albert Nachbaur, 1880—1933），1916年来华，曾任《北京法文新闻报》主编。他还创办那世宝通讯社，开设那世宝印字馆。同时，他积极参与当时北京的各类社会活动，以文笔和好客驰名于北京的社交圈。<sup>6</sup>因报道热河战事感染肺炎，于1933年3月21日不幸离世<sup>7</sup>。

1925年岁末，在北京年画市场熙攘的人群中，也许会有一位法国人的身影，他就是那世宝。他购买年画、纸马及剪纸等上万幅<sup>8</sup>，这在当时绝对算得上大买家。他正是利用这些材料，在1926年出版了《民间之图像》一书。

仅就这一点来说，法国人那世宝在民间美术方面的工作就不应被忘记。

### 1. 用新闻反映社会的那世宝

《北京法文新闻报》的历史可上溯至清末民初，由法国人雷伯克创办，报馆位于北京甘雨胡同。据记载，1915年该报馆共有印刷工11人、法文翻译1人，报纸发行量为每日一千份。1918年，那世宝接任《北京法文新闻报》主编。经济方面，报纸受到法国使馆的



图4 那世宝像

长期资助。其报道内容不局限于与法国有关之事，也会关注中国的热点问题，并以维护中国利益为出发点。由此，该报在社会上的影响力与日俱增。1919年2月15日，在北京万国报界俱乐部成立大会上，那世宝被选为八位评议员之一，并在随后的换届选举中连任。在抗战时，因其支持中国军民的言论，报纸被查封。<sup>9</sup>

那世宝在新闻界的另一项工作是经营通讯社。他曾任哈瓦斯通讯社在北京的通讯员。因为深知新闻资讯的重要性，所以他在北京成立了自己的通讯社——那世宝通讯社。20世纪20年代初期，该社甚至成为北洋政府获悉国外局势的重要途径之一，在外交中起到了一定的作用。由此，他本人于1922年被北洋政府授予三等嘉禾勋章。

也许那世宝已经注意到，年画在当时开始成为一种传播时事的媒介。年画多以历史故事、民间传说、戏曲情节为主题，让人们分是非、明善恶、辨忠奸。甚至对目不识丁的人来说，它就是通俗教科书。进入近代以来，社会发展，思想启蒙，人们希望了解外部世界，年画就成了最好的载体之一。这一阶段，年画艺人们根据时事新闻创作了很多富有时代气息的作品，杨柳青年画《火烧望海楼》就是一例。1870年震惊中外的“天津教案”发生后，艺人们以此为题材，创作了年画《火烧望海楼》，鼓舞了民众的爱国热情。负责处理“天津教案”的钦差大臣曾国藩在《宝佩蘅尚书》中记道：“天津民情嚣张如故，将打杀洋人画图刻板刷印斗方扇面，以鸣得意。”<sup>10</sup>对于这幅年画，英、法两国驻华公使于1874年正式提出外交照会，要求清廷禁售此画。

年画这一因时代发展而产生的新功能，其



图5 “《北京法文日报》主笔那世宝氏”王如玖作，刊于1926年12月29日《北洋画报》第3版（此处的《北京法文日报》即《北京法文新闻报》，当时，此报的中文翻译并不统一）

实就在有意无意中完成着新闻传播的作用。这与那世宝作为新闻人的使命颇有几分相似之处。想来，这也许是那世宝关注年画的一个原因。

### 2. 用出版反映社会的那世宝

随着那世宝的社会地位与日俱增，他开始融入北京的上流社会，政界要人、达官显贵成为他的结交对象。同时，他也逐渐成为旅居北京法籍人士的领袖。在1926年的《北洋画报》上，就刊登出他的人物速写像<sup>11</sup>，可见其在当时已具有一定的影响力（图5）。20世纪20年代后，那世宝积极参与各类社会活动，其中尤以慈善类活动较多。如1922年，北京本地绅士成立“俄国灾荒赈济会”，会员名单汇集了

北京各界知名人士，那氏是其中屈指可数的外国人。<sup>12</sup> 这些经历为他的出版工作提供了丰富的素材。

民国初年，那世宝在北京甘雨胡同16号创办那世宝印字馆。此地原为《北京法文新闻报》报馆，报纸的编辑、出版、印刷均在这里完成。那氏任《北京法文新闻报》主编后，在原报馆的基础上创办了那世宝印字馆。在当时，该印字馆将编辑、出版、印刷三者融为一体，独立经营。这样做既可以在最大程度上保证印刷质量，也能更好地贯彻出版者对于装帧设计的思路和要求。仅目前所见，该馆出版书籍就有60余种，内容涉及政治、经济、法律、历史、地理、建筑、艺术、宗教、民俗等方方面面。

今天，这些书籍为我们了解那世宝的思想提供了一条捷径。它们涉及范围极广，包罗万象。北京社会民俗的相关主题就是其中一个重要的组成部分。对于北京方言，有《北京方言发音评述》<sup>13</sup>《北京方言音位学原理》<sup>14</sup>；对于北京的胡同风俗，有《胡同风景与北京人习俗》<sup>15</sup>；对于传统美食，有《中国食谱制法入门》（图6）<sup>16</sup>；对于戏曲，有《中国戏谈》<sup>17</sup>（图7）。对于《日下旧闻考》这部中文史料，那世宝仅节选其中风俗三卷译成法文，足见其对于民俗关注程度之高。甚至，他还把平民日常消遣娱乐的麻将牌作为研究对象，在1922年出版《麻将牌概述》<sup>18</sup>。另外不难发现，虽然论述主题是围绕百姓的市井生活展开，但研究方法却是学术性的，这种社会学的视角与那氏积极参与社会活动、广泛了解底层民众的经历是分不开的。这也就不难理解为何他会对于年画产生浓厚兴趣了。

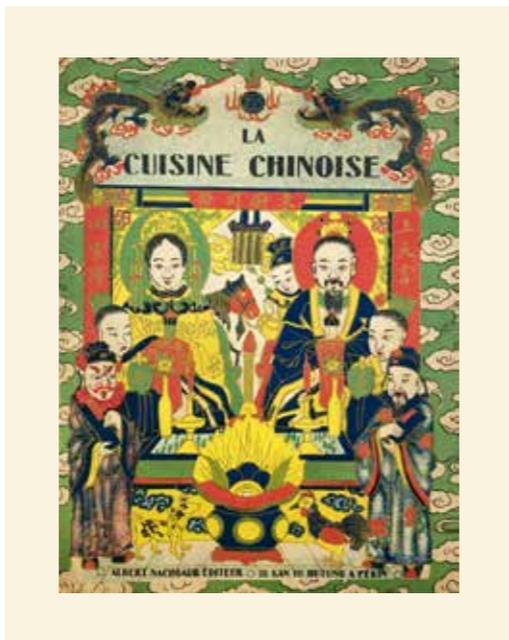


图6 1925年出版的《中国食谱制法入门》书影

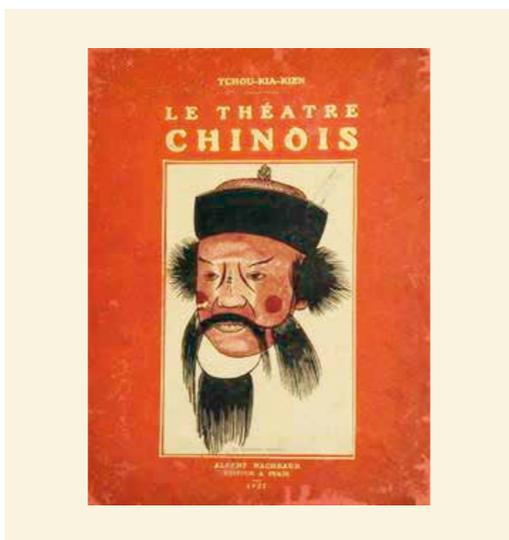


图7 1927年出版的《中国戏谈》书影

一年之计在于春，传统年节中以春节为首，在民间其重要性不言而喻。年画作为新春将至的必需品，在琳琅满目的年货中不可或缺。年画更是民间美术的压轴大戏。对于如此重要的民俗风尚，极具学术敏感度的那世宝当然不会轻易放过。由此，《民间之图像》一书



图8 《民间之图像》扉页上作者的名字，除了那世宝，还有王恩荣

于1926年应运而生。

清末民初的人们是如何解读年画的？《民间之图像》的文字给我们提供了重要依据。时光流逝，社会变迁，风俗衍化，唯一不变的是书中的文字与图像，正是这些文字给我们留下了九十余年前的记忆。

### 3. 王恩荣其人

在《民间之图像》的扉页上，除了那世宝的名字外，还有一个名字引人注目，那就是“王恩荣”（图8）。

长期以来，王恩荣是何许人也？我们无从得知。只能从名字中判断，他应该是一位中国人，或许是那世宝

请来解读民俗美术品的本地先生。

在2018年4月14日的一次网上古籍拍卖专场上，出现过一本名为《燕京妇语》的清末民国抄本<sup>19</sup>，由日本人川岛浪速鉴定，川岛福子、成田芳子译言，燕京王恩荣著作（图9）。此书为清末的汉语会话教材，以女性为教育对象，描述了当时老北京的风俗人情及口语表达。

在《燕京妇语》的序言中，王恩荣提及自身经历及成书原委：“语言互通，乃邦交之首务。世人又男女之别，而发言不无各异。学语言者，不贯彻男女语言之异，难免有遗憾焉。仆生长燕京，尝与日本士君子，谈讲华言，迄今十有余载。彼此互得其益，虽工得其值，然亦仆所愿尽之友谊也。然仆任警学教职，曷敢自负。雇日本诸公，重仆谨慎，又有令其夫人或女士向仆学言者，仆竭诚以教之，因是不揣鄙陋。于工务之暇，将都中妇女之谈，随口演出，分课逐节，笔之于书，日久成册。乃呈于日本川岛公鉴之，川岛公乃北京警学监督，素

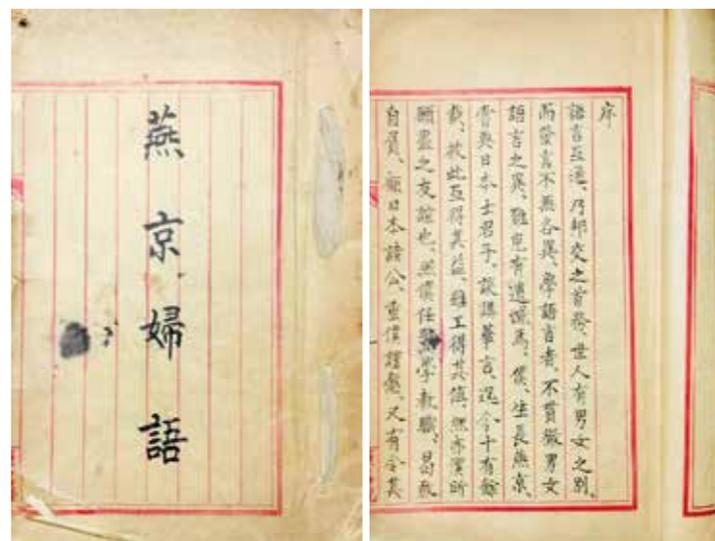


图9 《燕京妇语》封面及序言

谙华京语言，兼晓汉文。公曰：是编可传，俾有益于言语之学者。而川岛公之夫人及夫人之友成田夫人皆重言语之学，于是二夫人将是编译成日语，成为日清合璧之谈……”序言的落款时间为“光绪乙巳菊月谷旦”，即1905年农历九月。

由此可知，王恩荣生长于北京，曾任职于北京警务学堂。因乐于同外国人交流，闲暇之余，教授外籍女士中文，并将授课内容编撰记录。经北京警务学堂监督川岛浪速推荐，遂于1905年成书。不论是与外国人交往的特点，还是清末民初的时间，都与《民间之图像》有契合点。由此笔者推测，《燕京妇语》的作者，就是《民间之图像》扉页上标注的王恩荣。

### 三、在京城杨柳青年画

从现在掌握的资料来分析，《民间之图像》中收录的年画、纸马、剪纸、对联等，很可能是那世宝于1925年底在北京购买的。<sup>20</sup>而从年画的风格上判断，这全部32幅年画都是杨柳青年画。

早在清代，古籍文献中就有杨柳青年画流行于北京的记载。乾隆年间，潘荣陛在《帝京岁时纪胜》中“十二月·市卖”记有：“初十外则卖卫画、门神、挂钱……”<sup>21</sup>“卫”是一种军事建制，明永乐二年（1404），天津设卫筑城，故有“天津卫”之称。杨柳青隶属天津，所以“卫画”即北京人对杨柳青年画的简称。

沈太牟《春风采风志》记北京“画棚”云：“画出杨柳青，属天津，印版设色，俗呼‘卫抹子’。”<sup>22</sup>闲园鞠农（蔡省吾）所撰《燕

市货声》中道：“杨柳青大小张画，俗呼‘卫抹子’。”<sup>23</sup>所谓“卫抹子”也是杨柳青年画在京城俗称。

民国以降，类似记载更是屡见不鲜。在1936年出版，由美国人康斯坦（Samuel Victor Constant）编撰的《京都叫卖图》，将北京的各种摊贩叫卖场景图文并茂地反映出来，其中就专有“卖画儿的”记录年画售卖的吆喝：“卖画儿来——卖画儿！”（图10、图11）。

“东一张，西一张，贴在屋里亮堂堂。”同时，对在京城所卖年画的产地也有明确记述：“这些画都来自杨柳青——天津西南的一个村落，画画儿的工作全由村里的妇女和儿童在业余时间完成。”<sup>24</sup>1936年出版，由张江裁所著《北平岁时志》中也有言：“年画多产于天津与杨柳青一带。每至腊月，即有大批乡人，趸贩来京，分赴各街叫卖。”<sup>25</sup>1923年出版的《增订实用北京指南》中，更是明确记载了杨柳青年画店在北京开设的分号，戴廉增、戴美丽均位于北京打磨厂路南。<sup>26</sup>

杨柳青年画在北京不仅流行于民间，还进入过宫廷。如皇宫大内或王府宅第的门神，就多是杨柳青画店为其特制。因为朱漆大门，多有门钉，既不易粘贴年画，破损后又有碍观瞻。所以，紫禁城内的门神画，都是精心装裱后镶嵌在硬木画框中，除夕时悬挂于各大宫门上，过了正月后由人取下，收藏在南池子的门神库中，以备来年再用。

一些技艺精湛的杨柳青年画画师，还曾供奉内苑如意馆，专门服务皇家。在耳濡目染宫廷院体绘画后，他们又将这一技法融入杨柳青年画，从而形成了杨柳青年画雍容华贵、精致细腻的风格，在民间年画中独树一帜。



图10 《京都叫卖图》中描绘“卖画儿的”场景



图11 《京都叫卖图》中收录的年画售卖吆喝及有关杨柳青的介绍

### 四、那世宝眼中的年画

早在百余年前，中国年画就让外国人为之倾倒。汉学家阿列克谢耶夫就在日记中对杨柳青年画赞叹道：“说实在的，我不知道世界上哪一个民族能像中国人民一样，用如此朴实无华的图画充分地表现自己。”<sup>27</sup>年画在当时被认为是难登大雅之堂的俗物，但在阿列克谢耶夫眼中，他竟把这俗与雅找到了联系：“民间艺术发展到其最高形态便同高雅艺术发生联系……民间艺术的低级形态经常可以达到完善的地步，年画就是一个例证。年画的形态、清晰明快的画面、三千年传统的延续、绚丽的色彩及其奇妙的构思让我惊讶不已。”<sup>28</sup>而且，不单停留在画面本身，他还透过年画看到了中国社会的方方面面：“不了解中国文化的人绝

对不可能理解画面的内容。事实上，中国年画将一个多姿多彩、活生生的中国展示在世人面前，把中国精神文化、历史、文学、传说所孕育出来的一切精华用大众都能理解的形态表现出来，丰富了人民的生活，将其平日清苦寒微的日子同几千年的生活联系在一起。”<sup>29</sup>

与阿列克谢耶夫一同考察的法国汉学家沙畹的关注点并不在年画上。但受到阿列克谢耶夫的影响，他也收集了一批杨柳青年画。虽然，沙畹在年画方面的研究并不多，但在其1922年出版的《中国民间艺术中吉祥图案的阐述》（又译作《中国美术中祈愿之表现》）中，他把年画作为支撑论点的重要资料。书后还附有《庆乐升平》和《连生贵子》两幅杨柳青年画。

作为沙畹的晚辈，那世宝颇为推崇他在书里对于中国民间艺术中吉祥图案象征主义的精彩表达。因此，在1926年出版的《民间之图像》的序言中，那世宝援引沙畹的论述：“（中国人所说的）福是什么？它不是具体事物，它是根植于日常生活中的……中国人的精神充满了对生命的爱。生命是对自己存在的理由，生命本身就是对自己的解释……我觉得世界上没有一个民族对于生命的价值有那么强烈的情感。”<sup>30</sup>由此不难发现，那世宝似乎希望通过年画，探寻中国人的精神世界。

《民间之图像》收录的每一幅年画的注释中，那世宝不是单纯地就画论画，更将画面中的人物故事、历史渊源、百姓风俗、民众信仰贯穿其中，立体地勾勒出20世纪20年代民间生活的图景。从书中的文字看，那世宝除了引用过沙畹的理论，还引用了亨利·多雷的著作《有关中国封建民俗的研究》中的内容。从这

字里行间我们不难发现，那氏不只是从中国老百姓的口中记录下对年画的解释，还在对照当时汉学家的理论著作，运用西方的学术思维，进行深入的研究与考证。这在当时可以说是鲜见的。

那世宝在《民间之图像》序言结尾处写道：“如果书中的这些图像能帮助人们，把正在被时代潮流所抛弃的旧中国民俗文化保存下来，那么这本收藏集就实现了其意义。”<sup>31</sup>而笔者觉得，从今天的角度来看，这本书的意义并非这么简单。应该说，年画为法国人那世宝感知中国打开了一扇门，而那世宝的这本书也为我们重新认识年画提供了一扇窗。

- [法]那世宝：《民间之图像》，北京：那世宝印字馆，1926年11月1日，版权页。
- Tchou-Kia-Kien, Le Théâtre Chinois, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1927.
- 俄国植物学家科马罗夫，于1896—1897年两次来华，收集了约300幅年画。回国后，他利用这些藏品举办了一次展览。当时，很多汉学家都对此表现出不屑一顾的态度。但正是这次展览，让正在彼得堡大学东方系一年级就读的阿列克谢耶夫对年画产生了兴趣。参见[俄]米·瓦·阿列克谢耶夫：《1907年中国纪行》，阎国栋译，昆明：云南人民出版社，2001年，第24-25页。
- 苏联汉学家阿列克谢耶夫，1906年到北京进修，并认识了法国汉学家爱德华·沙畹。作为沙畹的助手，他们一同旅行。途中，他走访了天津杨柳青等多个年画产地，三年内搜集年画千余幅。
- 亨利·多雷于1895—1931年间搜集的年画先是藏于上海徐家汇藏书楼，后由上海图书馆收归国有。
- 雷强：《那世宝：报人、社会活动家、出版商》，《国际汉学》，总第9期，2016年第4期，第150页。

- 参见1933年3月24日《庸报》第1版《法文报主笔那世宝逝世》、1933年3月24日《京报》（北京）第6版《法文日报主笔那世宝死去》。
- 1926年出版的《民间之图像》一书中，收录杨柳青年画32幅、北京纸马41幅、剪纸7幅、对联十余副，且全为原作。此书第一次出版制作220本（后于1931年再版）。由此计算，制作书籍需要的年画、纸马、剪纸等材料至少17600幅之多。
- 雷强：《那世宝：报人、社会活动家、出版商》，《国际汉学》，总第9期，2016年第4期，第151页。
- 阿英：《阿英全集》（第六卷），合肥：安徽教育出版社，2003年，第659页。
- 人物速写：北京法文日报主笔那世宝氏，王如玖作，《北洋画报》1926年12月29日，第50期，第3版。
- 蔡元培：《蔡元培全集》（第四卷），杭州：浙江教育出版社，1997年，第552页。
- R. Germain, Essai de Description Phonétique de Dialecte de Pékin, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1923.
- George Deniker, Le Mécanisme Phonologique du parler de Pékin, précédé de deux notes sur les Alphabets et sur les Méthodes phonologiques, Pékin: Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1925.
- Jean Bouchot, Scènes de la vie des Hutungs: croquis des mœurs pékinoises, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1922.
- H. Lecourt, La Cuisine Chinoise, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1925.
- Tchou-Kia-Kien, Le Théâtre Chinois, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1927.
- K. L. Liou, Le jeu de matching: son origine, ses règles, ses combinaisons, 2e éd, Pékin: Albert Nachbaur éditeur, 1922.
- 感谢鲁迅美术学院的俞卓凡老师为笔者提供了该网络拍卖信息。由微信公众号“古籍收藏交流汇”组织，2018年4月14日20:00开拍，名为“第一古籍微拍·精品古籍微拍”。
- 首先，在书中收录的两幅灶王年画上均标注有“大中华民国十五年灶君之神位”字

样。说明这两幅年画是供1926年使用的，那购买的时间应该是在1925年底。另外，在《民间之图像》的版权页上，注明的出版时间为1926年11月1日（农历九月二十六日）。说明此时尚未进入腊月，多数年画店尚未营业。由此推测，书中收录的年画应购自上一年腊月，即1925年底。

- [清]潘荣陛：《帝京岁时纪胜》，北京：北京古籍出版社，1981年，第38页。
- 阿英：《中国年画发展史略》，北京：朝花美术出版社，1954年，第19页。
- 蔡晋吾编：《燕市货声》，张江裁订，“双肇楼丛书”本，选自《丛书集成三编》第83册，新文丰出版公司1997年版，第503页。
- Samuel Victor Constant, Calls.Sounds and Merchandise of the Peking Street Peddlers, the California College in China part fulfillment of the requirements of the degree of master of arts, 1936.
- 张江裁：《北平岁时志》（下），卷十二，“台湾北平研究院史学研究会刊”本，选自《台湾北京大学中国民俗学会民俗丛书》第87册，第14页。
- 徐珂：《增订实用北京指南》，上海：商务印书馆，1923年，第七篇实业·美术品类·五扇画店，第24页。
- [俄]米·瓦·阿列克谢耶夫：《1907年中国纪行》，阎国栋译，昆明：云南人民出版社，2001年，第23页。
- [俄]米·瓦·阿列克谢耶夫：《1907年中国纪行》，阎国栋译，昆明：云南人民出版社，2001年，第24页。
- [俄]米·瓦·阿列克谢耶夫：《1907年中国纪行》，阎国栋译，昆明：云南人民出版社，2001年，第24页。
- [法]那世宝：《民间之图像》，北京：那世宝印字馆，1926年11月1日，序言。
- [法]那世宝：《民间之图像》，北京：那世宝印字馆，1926年11月1日，序言。

# 姑苏版“格套”构图的程式化表达： 从明版《寿星图》谈起

李文墨 | 上海城建职业学院副教授

\* 国家社会科学基金项目“美国哥伦比亚大学‘纸神专藏’的整理与研究”（项目编号：21BZJ050）

## 一、研究缘起

自开始收藏年画之时距今整整 20 载，我或许在收藏年画这条道路上坚持了很久。对年画的这份坚持，在同龄人看来，应是“痴迷”和“忘我”。在大运河畔杨柳青镇的一家年画店里，我购买了平生第一幅年画藏品——《掰瓜露籽儿》。收藏并非因为年画的经济价值，而是因为有关年画的研究问题有很多。“独乐乐不如众乐乐”，国内的年画研究与收藏正兴，这将是国内年画研究的希望。

人生难得遇到一件让自己开心的事情，每每收藏到一件心仪的年画，胜过“在上海下班不堵车”。在众多的年画藏品中也会发现一些书本上未曾提及或未得到研究的内容。多年前在《民艺》创刊之初，笔者曾撰写《中国木刻拓本年画研究》，其主旨是证明绵竹年画拓本之外存在着木刻拓本年画的问题，证明苏州木刻拓本年画为与姑苏版同一时期的产品。近年来，以姑苏版（亦作为“苏州版画”）为代表的传统年画受到收藏与拍卖行业的推崇，姑苏版已然成为国内学界相关领域研究的“宠儿”。以张焯、王小明、高登科等学者为代表，

对姑苏版图录、概念、用途等相关内容进行梳理，使得姑苏版的产品系统日渐清晰。其中，姑苏版在年画属性与外销品属性之间的辨析与争论，一直是诸多研究者专注的重点。在姑苏版的产品体系中，“外销品的观点”已成为洋风姑苏版部分的主流（张焯，2018；徐文琴，2012；李文墨，2018），而符合民间风俗使用的年画部分如何研究与举证，目前的研究却甚少。本文从一幅晚明时期姑苏版《寿星图》（后文简称“明版寿星图”）（图 1）谈起，结合日本地区和笔者的收藏，探讨有关姑苏版“格套”构图的程式化表达。进一步分析这种表达方式，是年画本身固有的特点，提出姑苏版研究需要将年画品类与外销品类划分开来的研究路径。

## 二、年画“格套”构图的程式化

关于年画的程式化表达，是年画进行创作和推广的主要图示方式。固定的形式与其特定使用功能紧密联系。年画之所以被世人所熟悉，也在于程式化的表达方式。由此许多学者从各种类型的传统年画中找到其内在的构图规

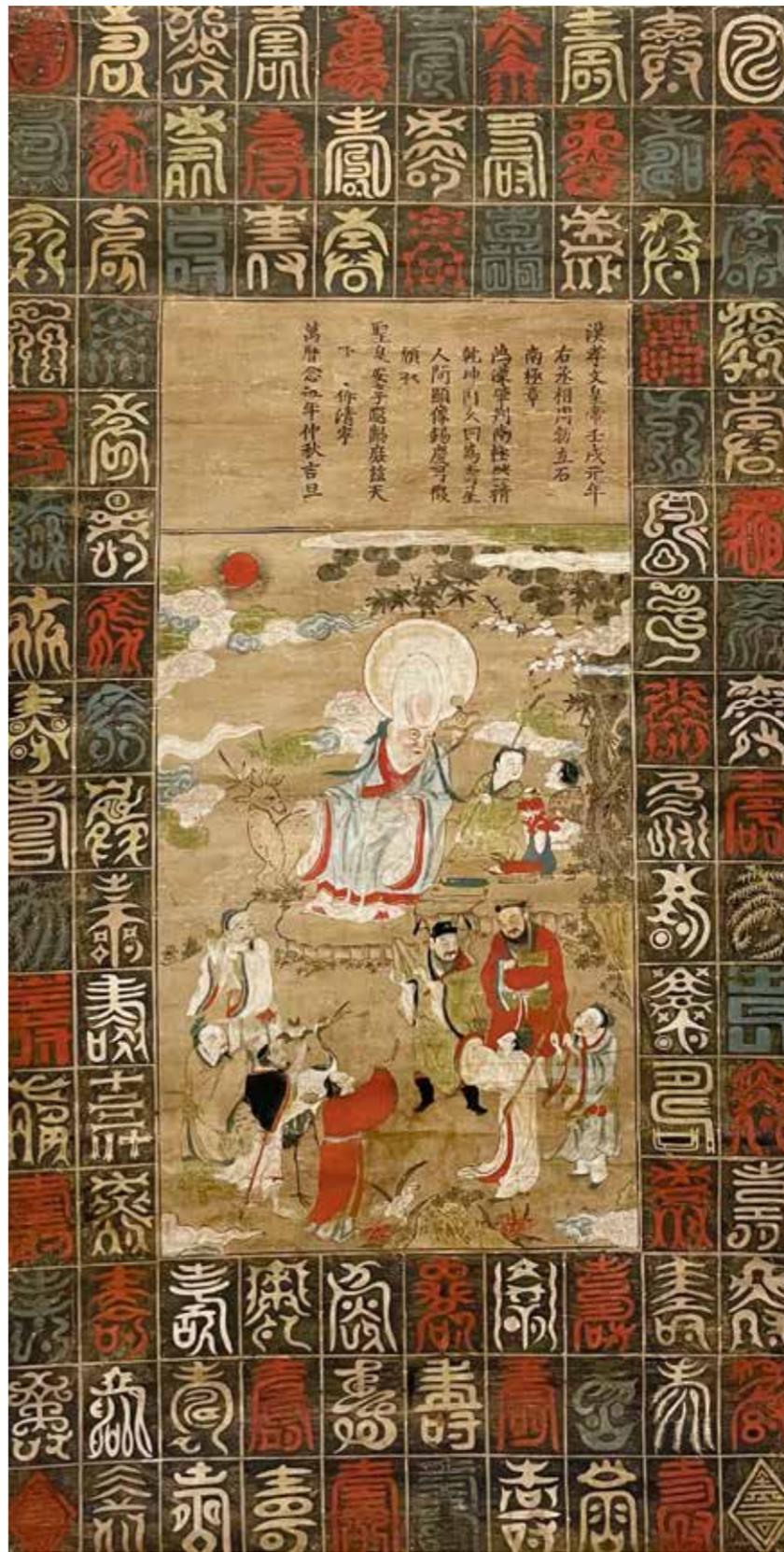


图 1 《寿星图》，明万历二十五年（1597），苏州地区，日本海杜美术馆藏

律。在年画的构图布局与装饰样式的研究中，更多的是构图布局，包括圆形构图、年画中的圆形构图（刘鹏辉，2020）<sup>1</sup>、戏曲年画中的构图（郑士恒，2012）<sup>2</sup>、门神画中的构图（孙彩云，2009）<sup>3</sup>等。在专注于年画装饰样式或装饰与构图的综合表达方面相关研究甚少，目前仅见年画的装饰边框（包捷，张敏，2018）<sup>4</sup>。

### （一）年画的程式化表达是年画属性的要求

我国传统文化中的理性思维，不仅体现在刻版印刷推广年画上，而且在数量和空间使用方面都具有稳定的使用方式。这是构成习俗的一部分，也是年画本身程式化表达的特征。门神画、窗旁画通常是一对，规定的尺寸、特定的空间对应着特定的年画品类。与其说是规定或约定俗成，不如说其中存在着内在的联系。在传统年画的类型中，典型的案例是北京纸马，采取同样的规制与范式。而门神有固定的站姿，财神有特定的装束，一方面成为可识别的审美传统，另一方面为年画生产者批量生产、降低生产成本提供了有利条件。对于姑苏版中“格套”构图的程式化表达现象，充分证明了这类作品具有鲜明的年画属性。

传统年画的产生，得益于民间习俗、民间绘画与雕版技术互动发展的结果。规模巨大的市场与普遍性的审美消费，成为年画批量生产的前提和基础。传统年画传播的快捷性，要求制作成本低、发行量大、满足应季的民俗活动需求。其中，降低生产成本是维持年画作坊生计与拓展消费群体的最直接途径。年画的颜料、纸张以及非专门化雇用印制工人的方式，都是其降低成本的具体体现。在创作年画的画

稿方面，更多地延续民间美术本身传统审美方式，即民间图样的稳定性及其对应消费、应用过程中的可识别性。

### （二）年画的格套构图

格套构图是一种构图方式，它是由一个中心区域和周围的装饰部分组成的，这些装饰部分可以是直线、曲线或其他形状。这种构图方式可更好地安排主体和陪体的位置关系，使画面更加规整。中国古代就有“不以规矩，不能成方圆”的俗语。女娲与伏羲的图像告诉我们，中华的文明起源，其中就有着东方的理性与规整。古代中国的器物、文字、绘画、建筑等内容，体现出中国艺术创造范式以“模件化”“规模化”的基本特征，以标准化零件组装物品的生产体系使这一切成为可能。<sup>5</sup>程式可以理解为式样、法则，或者程序。关于“格套”样式的程式化表达，以往都应用在汉画像的创作研究当中。汉画像程式化的审美追求，是汉代工匠创作画像时共同遵循的一套约定俗成的技术性规范。<sup>6</sup>雕版印刷术的产生与应用，同样是“模件化”思维的具体展现。木刻版画是木刻雕版模件之下的标准化产品，而这种产品已经被赋予更多的文化内涵。格套犹如年画产品“标准化”生产的一种方式，在内容变换的同时，整体风格和用途不受到任何影响。这种对于绘画或者器物的“标准化”，是东方理性思维的一种外在表现。

年画产品类型中出现“格套”构图的程式化表达，从生产作坊自身降低成本出发，这样使得印制官尖大小的年画作品，只需变化到小于三裁大小的画面即可。这样，既满足了消费群体的需要，同时又在很大程度上降低了创作和印

制年画的成本。在常见的传统年画品类中，“格套”构图实际上应用较广，如不曾改变的“春牛图”（图2）与“灶王爷”（图3）的图案、装饰部分，而每年节气日期的变化，却是每年在更新的部分，这种也是一种格套式的处理手法。

## 三、作为姑苏版“发端”的明版寿星图

### （一）刻版业的发展促进姑苏版的兴起

明代中后期，特别在明末，传统版画进入兴盛期。当时出现了以江南为中心的诸多版画流派，其中包括金陵（今南京）、徽州、武林（今杭州）、苏州、吴兴（今湖州）和建安（今建瓯）诸派相互交流与影响。其中徽州版画声势最大且流布很广，甚至一度左右江南各地版画风格和出版市场，形成晚明蔚为大观的文化景象。<sup>7</sup>由于徽商的活动与省府南京的影响，

当时的苏州古版画受到徽州版画、金陵版画的共同影响，结合本地自宋代以来的雕版传统在明末开始发轫，在清三代<sup>8</sup>返乡的宫廷刻工加入其中，使得苏州市井刻版业蓬勃发展。由此民间市井流行的传统年画产品以及版画外销品繁荣起来。

### （二）苏州年画史的明版《寿星图》

“桃花坞木刻年画”作为苏州年画的代名词，从新中国成立初期开始逐渐稳定下来。2006年5月，桃花坞木版年画经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。关于苏州地区年画的称谓，当地民间传统的说法又叫作“花纸”。明版寿星图收录在黑田源次编著的《中国古版画图录》（后者简称《图录》）中的民间版画作品部分。根据黑田源次的论述，国内学者在《中国年画发展史略》



图2 《民国廿一年发财春牛图》，清末时期，桃花坞木版年画，笔者收藏



图3 各年画产地的灶王爷画（从左到右依次是山东杨家埠地区、河南开封地区、河北武强地区、陕西凤翔地区、天津杨柳青地区）

及《中国版画史略》中常以此画作为起点计算出桃花坞木刻年画已有370余年历史。<sup>9</sup>这幅画被视为迄今为止姑苏版和苏州年画中最早的作品。

黑田源次所著《图录》一直被公认为是研究姑苏版的起点和坐标，是姑苏版肇始的标志。这本书是苏州年画和明清版画研究领域中的必读书目。这本书以明版《寿星图》作为《图录》的首刊，足以说明这幅画对于黑田源次本人，以及对姑苏版整体的意义都非常重要，即便这幅画的年代与作者界定的时间范围“清康熙末年到道光中期”<sup>10</sup>存在着矛盾。这恰恰是当下异域视角下做研究和做展览时存在的问题，体现出“文化他者”对中华文化非在地的理解与表达。

### （三）姑苏版中的苏州年画部分

在研究姑苏版的过程中，或将其置于年画的语境中探讨其与当前桃花坞木版年画同为苏州年画发展体系的阶段产品，归入年画一类；或将其置于传统版画的语境中探讨其刻版的尺幅、刻工、内容，以及它的使用方向，<sup>11</sup>而归入中国传统版画一类。姑苏版作为一种特殊的名词——姑苏版、苏州版画，皆为日本学者凭

借其丰富而颇具垄断性的集藏、研究而产生的。姑苏版有其固定的时间范畴、地理空间范畴、制作工艺范畴。在具有年画特征的姑苏版中，可以看到“福、禄、寿、喜”以“画”构字的作品，也有庆寿题材的专用作品，这些内容都反映着年画作品成熟的程式化表达。生产在虎丘地区的苏州木刻拓本年画<sup>12</sup>与姑苏版存在于同一时期和同一文化区域。<sup>13</sup>两者在艺术风格方面具有许多相似之处。姑苏版在中国传统版画发展体系研究中，《中国版画史略》和《中国古代木刻画史略》都有“年画”的论述，而未提及外销画。而作为外销画的洋风姑苏版，如同瓷器产品中的外销瓷一样，实现了迎合欧洲审美情趣利用本土工艺制作消费品。

## 四、明版《寿星图》的构图解析

### （一）“祝寿题材”姑苏版的格套构图

姑苏版有关祝寿题材的程式化表达——“格套”构图尤为凸显。较早见于黑田源次的《中国古版画图录》中的《寿星图》、《八仙庆寿》（图4）、《关帝像》（图5），其中《关帝像》又见于《中国古代木刻画史略》。另有国内私人收藏的《麻姑献寿》（图6）、《三星高

照》、《百寿图》等版印彩绘的姑苏版，以及苏州木刻拓本年画——墨色拓本《八仙祝寿图》（图7第5幅图）与《百寿图》（图7第6幅图）。这些姑苏版都反映着非常相似的“格套”构图的程式化特征。周边格套的单色部分实际上同样是采用刷印技术，与其他墨线一并印制出来，而木刻拓本年画则是拓印的方式。两者的差异是显而易见的，其中刷印而成的年画作品可在其上面进行手工敷色，而木刻拓本的空白部分不便于后期敷色。

中国传统年画在内容与形式上相呼应，并予以程式化表达。姑苏版之所以被归入年画的大类，其根源在于这种程式化表达的特点。“祝寿”则是这类姑苏版“格套”构图的专属主题。

在本文所列举的年画藏品中，可以发现“格套”构图姑苏版的一般特征，即格套四周

部分为“百寿字”的装饰部分。这部分称为固定的“边套”，而内部则是表现不同人物画面的可变部分。“边套”中“百寿字”为100种“寿”字变体。百寿图从宋代开始就流行于文人墨客的祝寿作品之中，到明代开始在民间盛行。清康熙、乾隆两位长寿帝王，大兴举国祝寿风气，由此在这个时期产生了许多以“祝寿”为创作题材的传统年画产品。在江南地区传统的祝寿图像中，八仙与寿星、麻姑的组合最为常见，而且对祝福对象的性别有着鲜明的划分。其中八仙与寿星组合的年画作品常用于男性，八仙与麻姑常用于女性。若是八仙与寿星、麻姑都出现的话，那么这幅画属于通用产品，适用于所有老人的祝寿。明代以来市井文化繁荣，与民间习俗相关的文化用品伴随着刻版业的发展而得到推广，这类祝寿主题的年画就是其中之一。祝寿题材不仅出现在姑苏版中，



图4 《八仙庆寿》，清中期，苏州，图片来源：黑田源次《中国古版画图录》

图5 《关帝像》，清中期，苏州，图片来源：黑田源次《中国古版画图录》

图6 《麻姑献寿》，清中期，苏州，笔者收藏



图7 姑苏版格套构图分析，笔者绘制



图8 《八仙二圣祝寿屏》，清中期，木刻蓝拓本，苏州地区，笔者收藏

在同时期的苏州木刻拓本年画中也常有类似的产品，如《八仙二圣祝寿屏》便是一例（图8）。这套条屏具有祝寿的功用，且寿星与麻姑同时出现，说明这套作品具有兼顾男、女两种的使用对象，既说明这类年画的普及性，又反映绘师与作坊业主对市场定位的多方考虑。<sup>14</sup>

## （二）清晚期以来对“格套”构图的继承

苏州年画在清代末期以来，集中在桃花坞地区的年画产品仍然延续着这种“格套”式的表达方式。《姜太公百寿图》中的“百寿字”样式延续着姑苏版时期的“格套”方式，同时对原有“百寿字”的数量进行一定的削减（图

9），整体上“格套”转为“花边纹样”的装饰作用。因该作品为20世纪50年代印制，具有一定清末民初时期的色彩搭配风格。以此为参考，桃花坞木刻年画社于20世纪60年代绘制画稿和1980年代尝试整体复刻，最终印制出20世纪复刻版的“明版《寿星图》”（图10）。对比20世纪复刻版的“明版《寿星图》”与原作，各自的整体色彩搭配和印绘方式都存在着明显差别。在色彩搭配上，20世纪复刻版主要依据20世纪50年代苏州桃花坞木刻年画社印制的一批清代版的作品，后期至今年画社的颜色搭配基于这种风格，以品色颜料为主要色彩，鲜亮浓重。在印绘方面基本上采取的

是彩色套印。而原作在色彩搭配方面更加沉稳，色彩对比强烈，同时具有文人画的特征。原作是采用手绘设色的方式，并没有采用套版印制，这与明末至清中期的姑苏版整体敷色方式是一致的。由此，关于在苏州年画的发展历程当中，不论是明末至清代道光时期的姑苏版，还是清代末期的桃花坞木版年画，具有祝寿功能和主题的格套构图一直延续发展，迭代更新特色鲜明，这则是苏州年画发展阶段的重要特征（图11）。

## 五、结论

姑苏版既包括明末至清中期的苏州年画部分，又包含作为外销画的部分。虽然是日本学者创造了“姑苏版”一词，但也限制了国人



图9 《姜太公百寿图》，清末时期，苏州桃花坞木版年画，笔者收藏



图10 明版《寿星图》复刻版，20世纪80年代，苏州桃花坞木刻年画社印制

关明末至清中期苏州年画的研究思路。百年间一直在“姑苏版”的世界中，探讨苏州地区的版画价值或者年画价值。作为外销品也掺入其中，使得研究对象的概念无法清晰地表达。在此背景下，其研究成果多样，姑苏版的价值也在盲目地扩大。由此，亟待在具体的研究语境和限定条件中，去解决姑苏版本体价值探讨的问题。清晰地划分年画与版画、民俗用品与外销品是姑苏版研究的前提条件，是研究苏州年画发展历程的基础与前提。

通过对藏品的实证研究，可知格套式构图就是姑苏版划入年画系列的标志之一。姑苏

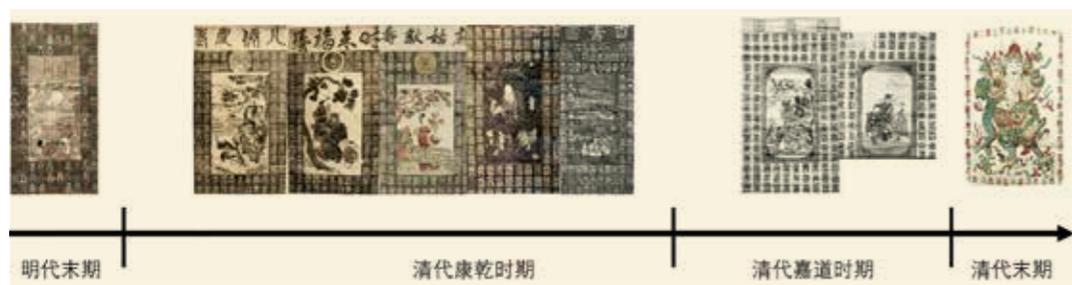


图 11 苏州年画关于格套构图产品的时间分布情况，笔者绘制

版“格套式”构图，充分反映了苏州年画在江南地域文化中作为民俗用品的特色。不论其在内容上多以“祝寿题材”为主，还是为了更大的消费市场需求，改变画芯部分内容，保持整体产品特征，从而降低制作成本。这一典型的年画制作特征，使相当数量的姑苏版归入到苏州年画之列。然而，姑苏版“格套”式构图的研究，是自发性的研究，更是建立在国内既有的年画研究成果上进行的。在“姑苏版”一词诞生百年后的今天，本土化的研究视角应该建立在文化自信与当代文化遗产保护传承的基础上。“冷眼看热潮”，对于姑苏版的研究与收藏任重道远。如果将姑苏版的年画部分与杨柳青年画、高密年画等其他产地的年画放在同一历史维度上看，虽然其风格各异，但其价值相当，都是中华大地上遍地盛开的民艺之花。

- 1 刘鹏辉. 传统民间年画中的圆形构图研究综述[J]. 文化产业, 2020, No.175(30):68-69.
- 2 郑士恒. 杨柳青戏出年画的构图法则[J]. 新美术, 2012, 33(03):67-68+78.
- 3 孙彩云. 门神年画构图样式特点初探[J]. 数位时尚(新视觉艺术), 2009(03):106-107+119.
- 4 包捷, 张敏. 中国年画的装饰边框研究——

以 Náprstek 博物馆的收藏为例[J]. 年画研究, 2018(00):96-100.

- 5 雷德侯著, 张总等译. 万物: 中国艺术中的模块化和规模化生产[M]. 生活·读书·新知三联书店, 2005:4.
- 6 温德朝. 粉本与格套: 汉画像的程式化构图特征[J]. 中国美学研究, 2021(02):160-174.
- 7 《徽商文化视域下晚明徽派版画与江南版画的互动》, [https://www.sohu.com/a/609776624\\_121124728](https://www.sohu.com/a/609776624_121124728)
- 8 清三代: 清朝初年的康熙、雍正、乾隆三代, 因政治安定、经济繁荣, 宫廷文化强烈影响着民间文化的发展, 瓷器、绘画、版画等艺术门类在此期间发展空前高涨.
- 9 凌虚《桃花坞木刻年画简介》, <https://js.ohedu.cn/www/article/detail/4822269145374720.do>
- 10 李文墨. “姑苏版”研究的百年小史——以《中国古版画图录》为中心[J]. 年画研究, 2022(00):104-112.
- 11 李文墨. “姑苏版”与黑田源次《中国古版画图录》研究[J]. 民艺, 2020(05):13-18.
- 12 李文墨. 传统木刻拓本年画研究[J]. 民艺, 2018, No.5(05):82-88.
- 13 李文墨. 苏州传统木刻蓝拓年画刍议——以《八仙二圣祝寿屏》为例[J]. 年画研究, 2020(00):207-216.
- 14 李文墨. 苏州传统木刻蓝拓年画刍议——以《八仙二圣祝寿屏》为例[J]. 年画研究, 2020(00):207-216.

## 高密八仙年画图像解析

鲁梅 | 潍坊学院美术学院副教授

潘东铃 | 潍坊市园林环卫服务中心高级工程师 | 年画收藏者

### 一、引言

高密是山东潍坊地区两大主要年画产区之一，以独特的扑灰手绘和半印半绘技艺著称于世，与同地区的杨家埠木版年画东西呼应，形成潍坊年画集手绘、半印半绘、木版套印三种技艺同存共生，各自精彩生辉的独特现象，是山东乃至全国最古老、最有代表性的年画之一。高密年画在绘画技艺、题材、体裁、造型、色彩等方面具有鲜明的地方特色，与我国同时期以木版年画为主体的年画产区呈现很大的差异性，这种差异既有绘制技艺和印制技艺带来的尺度、体裁差别，题材侧重也各不相同。如杨家埠木版年画门神画种类多，特征鲜明，尺幅普遍偏小，价格低廉，以张贴为主，年年换年年新。高密年画门神画很少，以家堂和神像画见长，尺幅大，价格高，过年时取出悬挂，送完年收起，来年再用，或经年悬挂，在题材和绘制表现上有独特的体系和艺术样貌，八仙是高密神像类年画的主要题材。

在调研整理现存清代、民国至新中国成立初期高密年画过程中，发现八仙题材年画画样遗存特别丰富，形式多样。从技艺上，有扑灰

手绘、半印半绘、木板套印三种绘印工艺。从体裁上，有独幅、对屏（又称对联或配轴）、四条屏、八条屏等多种。从题材内容上，有独立题材也有复合题材，独立题材如单仙独幅画、八仙过海、八仙祝（庆）寿、醉酒八仙等，复合题材有八仙四季花卉图、八仙山水、桌围八仙等。从艺术风格上又有偏庙宇壁画、文人画、木版年画和与其他民间艺术结合等。放眼全国其他年画产区，像高密八仙年画这样形式多样、内涵丰富、绘印技艺综合全面又各成体系、各具体量的现象极为少见。

八仙是我国年画中常见的题材，在很多年画产区都有表现。如桃花坞年画芝仙祝寿图、寿字图、寿星图（又名八仙庆寿图）、群仙图<sup>1</sup>等，以祝寿题材为主，多为中堂画，字画结合，八仙与诸多吉祥仙人和神灵瑞兽同时出现，强化祝寿、庆寿主题。河南滑县年画八仙对联<sup>2</sup>，字画结合，如“福如东海、寿比南山”“源思祖德、本念宗功”，字与八仙形象巧妙结合，远观文字，近看八仙，文化寓意浓厚。上海小校场年画八仙图四联画、群仙祝寿图、华英月份牌<sup>3</sup>等，八仙或寄情山水，或与众仙共处一画。群仙祝寿图，福禄寿三星、和

合二仙、龙王及各路神仙于王母娘娘寿诞之日齐来祝寿的热闹场面，华英月份牌将八仙、五子登科、牛郎织女、刘海戏金蟾、儿童舞龙灯、福禄寿、观音等入画，取其吉祥寓意。杨柳青年画八仙上寿图<sup>4</sup>，内容为手捧寿桃的寿星和八仙、琴棋书画和福寿三多；其他如山西临汾八仙庆寿<sup>5</sup>，绛州八仙开条、人物对联等<sup>6</sup>，配载灶君财神等两旁的吉祥纹样替代对联，特点是强调轮廓，以线面为主，有石刻和剪纸风格。

以上年画产区中的八仙图式及造型各具特色，地域特征突出，程式化强，以木版套印为主，尺幅普遍偏小，色彩相对固定统一，历史画样遗存较少，同地区因缺少系统性，难以形成横向比较。放眼全国各年画产区，再横向梳理比较，高密八仙年画内容丰富，体裁全面，图式、造型、色彩及艺术风格多样，各题材自成体系又各具体量的现象在全国是独一无二的。

本文试从图像学角度，通过具体的图例画样，解析高密八仙年画的图式造型、画幅体裁、绘印技艺、民俗宗教文化背景在高密盛行的历史原因，以及高密年画的技艺特点和艺术特征。

## 二、高密八仙年画兴盛的民俗宗教背景

八仙是中国道教的八位神话人物，他们分别代表了男女老幼、贫富贵贱、不同年龄，各社会阶层的人物形象，传说他们具有超凡的能力和神奇的力量，是世人尊崇的神仙，与其他高高在上的神佛相比，他们看得见，摸得着，似乎每个人物都能在生活中找到相应的对照，这对于普通民众来说有极强的亲和力，更容易与民众产生共鸣和共情，更符合老百姓的精神需要。

八仙题材在高密年画中得到特别的关注和呈现，这一现象与当地地理环境和民俗文化传统有关。高密地区位于山东胶东半岛中部，是内地与半岛沿海的必经之地，与八仙过海传说故事所在地蓬莱阁的地理位置相近，八仙在蓬莱和山东胶东半岛的传说故事众多，因此八仙题材在当地民间艺术中得到了广泛的表现和发展。此外，宋金元以来道教在胶东半岛的传播对八仙题材年画影响很大。金大定七年（1167），道教全真教创教人王重阳，东出潼关，云游至山东半岛登州，创立具有完整教义教制的新教派全真教，并收了马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通、孙不二七大弟子，世称“七真”。“全真七子”中，马钰、谭处端、王处一、郝大通、孙不二为胶东牟平人，丘处机是登州栖霞县人，刘处玄为胶东掖县人，因此，自金元以来，道教在胶东半岛地区得以广泛传播并影响全国各地。永乐宫重阳殿内祀王重阳及马钰、丘处机等七大弟子，殿内壁画即王重阳画传。<sup>7</sup>胶东半岛壁画遗存虽不可见，但各地方史志记载，元明以来尤其是明清时期，道教信仰在民间极为盛行，在齐鲁传统文化中具有深厚的影响力，并呈现出儒释道三教融合的局面。明清时期高密及胶东地区道观庙宇众多，为八仙题材的表现提供了场所和宗教背景，八仙的信仰和神话故事在当地民间广为流传。八仙作为道教文化的重要符号之一，经常被描绘在年画、剪纸、泥塑、建筑雕刻等当地民间艺术作品中。

总的来说，元、明、清三朝是胶东半岛道教文化和八仙题材传播与影响的重要时期。道教在胶东地区的传播为八仙题材的流传和发展奠定了基础，年画是老百姓接触最多、最喜闻

乐见的艺术形式，高密年画八仙题材的多样性丰富了当地的宗教信仰和民间文化。这种传统在胶东地区至今仍然有所保留，其影响力和多元表现形式从当地诸多民间艺术中可见一斑。

道教信仰和八仙传说的结合使得八仙题材在民间艺术中受到热爱和追捧。因此，高密年画和杨家埠年画中八仙题材的丰富与蓬莱阁八仙过海传说所在地以及道教文化之间存在着地理、文化和宗教信仰的联系。这些因素促进了八仙题材在这一地区年画及其他民间艺术中的繁荣发展。

## 三、八仙的图像造型和体裁样式

### （一）具有传统壁画特征的图式造型

高密年画以扑灰手绘技艺著称于世，是我国手绘年画发展演变的活载体，与唐宋绘画关系紧密，其家堂、神像画等祭祀、祈福类年画蕴含的传统绘画尤其是庙宇壁画特征非常鲜明，这一现象在八仙过海年画中得以充分体现，其构图造型基本沿袭元代道教壁画图式。

我国现存最早的八仙绘画是山西永乐宫纯阳殿北壁门楣上的《八仙过海图》<sup>8</sup>，约绘制于元代至正十八年（1358）。这组壁画被认为是八仙过海题材艺术的重要代表之一，它不仅反映了当时庙宇壁画的艺术风格和技法，也展现了人们对八仙传说的热爱和崇拜。图中八仙广袖博带，各持法器，飘然水上，踏巨浪而行，神情悠然。画面人物居中，下方巨浪翻飞相连，上部云气蒸腾，仙气中有飞马和执杖仙人，展现了八位仙人过海庆寿的精彩场景，人物组合及法器基本与后世吻合，祥云、海浪和其他象征元素，传递了八仙传说的神奇与喜

庆，只是纯阳殿《八仙过海图》中尚无何仙姑，而有徐仙翁，留下了八仙传说自元代以来流传演变的过程。八仙作为民间广为流传的道教八位神仙，在各朝代人物名称各不相同，明吴元泰的“八仙出处东游记”始定为汉钟离、吕洞宾、铁拐李、张果老、韩湘子、蓝采和、曹国舅、何仙姑，此后，七男一女的八仙组合固定下来，高密八仙年画均沿用这一阵容。对照高密清代八仙过海年画，可发现与永乐宫纯阳殿壁画关系是紧密的。

《八仙过海图》（图1）半印半绘四条屏，画面场景、布局、构图、人物位置体量，以及海浪、云气等画面元素与纯阳殿《八仙过海图》几近相同，只在人物服饰造型和色彩方面存在局部差异。构图亦分为上、中、下三部分，上部云气和升腾变化的仙人瑞兽，中部各执法器的八仙人物，下部巨浪翻飞，人物是明清七男一女八仙组合。八仙人物造型及服饰相较永乐宫《八仙过海图》，局部强化了道教元素，吕洞宾头戴太极道帽，身着道袍，何仙姑亦身着道服，汉钟离芭蕉扇上摆放的寿桃和上方云气中魁星肩扛的寿桃上下呼应，点明了过海祝寿的主题。此幅《八仙过海图》为半印半绘，以浓墨印出造型结构线，淡墨晕染人物面部、海浪及天空，人物的领、袖口处敷白粉，肌肤敷淡彩，色调古雅。每幅两个人物，或站或坐，上下呼应，四幅相连，整体统一和谐，局部又不失变化。高密年画扑灰手绘和半印半绘并称姊妹艺术，此幅《八仙过海图》原画应为手绘，正是因为市场需求旺盛，才出现半印半绘。

《八仙》（图2）半印半绘对联（又称配轴，常与寿星、福禄寿三星、观音等中堂画相配），呈散点式构图，每幅四位神仙纵向独立



图1 《八仙过海图》四条屏，清代，半印半绘，24cm×85cm，鲁梅藏

排列，手执法器，脚踏祥云，两两相向，视觉左右呼应。此画独特之处有二，一是印、绘两种技法结合巧妙，人物造型和佛光均以墨线印出，再手绘淡墨、品红、绿、青莲、赭黄诸色，每位仙人足下祥云全部以浓墨或赭色手绘而出，笔法率性洒脱，浓淡相宜，周围复勾绿色，用色丰富但色调极为柔和。二是每位仙人头部都印有佛光，宗教画气氛浓郁。整幅画面虽然是散点组合，但佛光、云气元素统一，造型、色调呈现出与传统壁画相似的基因关系。

《八仙》(图3)半印半绘对联，此联吕洞宾、曹国舅、铁拐李、何仙姑构成一幅，汉钟离、蓝采和、张果老、韩湘子为一幅，两两相

连，左右相对，因画幅较长，这样构图方便组版印制。每位仙人上部都印有榜题七言诗组字：“洞宾背剑清风客，钟离磐石把扇摇，国舅手执云杨板，采和瑶池奏玉箫，拐李先生得道高，果老骑驴羨凤毛，仙姑敬来长生酒，湘子花篮献蟠桃。”七言诗组字不仅道出了八仙的名字，还介绍了他们的身份、性情、特长、所用法器等，结合八仙的画面仔细欣赏，上面六仙均一手执法器一手捧仙桃，最下方的何仙姑肩托莲花，韩湘子手捧盛满寿桃的花篮，单个画面人物、云气纹、组字关系饱满紧凑，祝寿含义深刻。人物加榜题也是唐宋以来庙宇壁画的常规构图，七言诗组字则是北方民间寿联



图2 《八仙》对联，清代，半印半绘，24cm×139cm，鲁梅藏

的惯常写法，互为借用偏旁部首，结构独特，富有艺术性。

《八仙花卉图》<sup>9</sup>(图4、图5)扑灰手绘



图3 《八仙》对联，清代，半印半绘，28cm×103cm，鲁梅藏

对联，则能看到明清壁画和文人画对高密年画的影响。此图分上下两部分，上部三分之一处为八仙过海故事情景，八仙神采各异，手执法器立于祥云之上，虽然没有海浪，但连贯的云气表达了八位仙人飘然海上的空间关系。八仙形象非常世俗化，色彩艳丽，浓墨重彩的工笔画法，颇有明清庙宇壁画之气象。

下部三分之二画面为博古花卉，将八仙与荷花、牡丹花、花瓶、菊花、石榴、金鱼缸、松树山石盆景、书卷锦盒、如意盘长等诸多吉祥花卉器物集于一体，这种天空、人物、花卉、景物多物同构，神仙与现实跨越真实时



图4 《八仙花卉图》，清代，扑灰手绘，60cm × 110cm，马志强藏



图5 图4局部

空的画面处理，让人毫无违和感，表达了一派祥瑞喜庆的气氛，由此可见高密民间画师博采众长、敢于标新立异的创新精神。正是由于民间年画对八仙过海故事的传播渲染，道教八仙的名字才尽为妇孺所知。

## （二）文人画特征的图式造型

文人画是中国传统绘画的一种形式，常由文人士大夫以及文人画家所创作。自唐王维创文人画画论以来，经宋苏轼、明董其昌等历代诸家不断完善，明清文人画名家辈出，这种风尚自上而下，影响至民间绘画。在高密年画中，很多题材与文人画有关，如四爱图、四季花卉图等。高密八仙题材年画中，既有古朴清雅的文人水墨画风格，也有青绿浅绛山水的明丽，高密画师将文人画的“气韵”以及唐宋以来浅绛山水的画法，融会在民间绘画和年画中，并形成独特的高密年画“大写意”风格。高密偏文人画画风的年画很多，题材亦丰富，由民间文人参与创作绘制粉本，再以扑灰手绘



图6 《八仙庆寿图》四条屏，清代，半印半绘，30cm × 110cm，马志强藏

或半印半绘大量复制，供应市场，满足百姓的艺术审美、宗教信仰和精神文化需求，包含了丰富多元的文人画特征。

### 1. 水墨画风格的八仙年画

文人画风格八仙年画常常与诗词相结合，形成诗画合一的艺术表现形式，画家会配以诗句或书法作品，以增强作品的意境和文化艺术内涵。除了单独描绘八仙的形象，高密画师还将八仙与其他元素和主题相结合，如花鸟、山水、人物等，这些多样的组合更多地凸显了民间对文人情趣志向和修身养性精神境界的追求。

《八仙庆寿图》（图6）半印半绘四条屏，墨线版印人物景物造型，再以特制的鸳鸯笔，一边蘸墨，一边蘸水，一笔下去，呈现由浓到淡的渐变效果。每幅画面两位仙人，背后皆有大型屏风，屏风内分别置八、仙、庆、寿四

字，屏风内外映衬荷花、竹子、兰草、芭蕉、梅花等花卉，前方栏杆曲折，前后景物营造出室内外延伸交融的空间关系，法器上升腾而起的云气变幻出鹿、凤鸟、驴、蝙蝠的形象，画面顶部左右边侧书有与图3相似的七言诗组字榜题，此联八仙，仙姿飘逸、神态各异，构图疏密有致，造型生动洗练，笔墨疏朗简约，意境高古，与室内外景物、花草云雾环境相融合，以柔和的笔触和淡雅的墨色表现八仙的仙韵和神奇法术，注重表现他们的内在气质和个性特征，画法呈现浓郁的文人画气韵。

《树下八仙图》（图7）半印半绘四条屏，此联画构图巧妙，中间以两棵松树为轴，每幅人物一站一坐，左右相对，分则独立，合则一幅，四幅相连，人物造型神形各异，上下动静结合，变化中不失平衡稳定，墨色浓重，面部



图7 《树下八仙图》四条屏，清代，半印半绘，30cm × 110cm，马志强藏

施白粉，强化黑白虚实对比。上方释文题跋呼应云气变幻法物，点明八仙名称和道法。

《八仙百寿图》(图8)半印半绘四条屏，为寿联，采用内外包围式构图，为画中画的形式，画面四周以水平垂直阵列分布百寿变体字，中心挂长方形画幅，画幅内八仙置身山野，以石为桌，手执法器，酒杯或手持或放置桌面之上，表意八仙纵情嬉戏畅饮的豪放喜乐之气。画面以墨色为主，局部点染蓝红和白色，将文人意趣与民间百寿字图符结合，雅俗共赏，祝寿主题鲜明。除文中所列四条屏，水墨画风格的八仙年画还有独幅、八条屏等体裁形式。

## 2. 浅绛山水风格的八仙年画

《八仙山水图》(图9)扑灰手绘四条屏，运用传统浅绛山水画画法，人物造型汲取宋代梁楷、法常等泼墨“简笔”人物画法之精髓，线条洗练简约，水墨之上略施青、赭淡彩，在精神和手法上偏重于写意性，意境空疏。

《树下八仙图》(图10)半印半绘四条屏，继承宋元以来文人画“诗书入画、书画同体”的传统，人物、松树、诗词榜题三段式构图，造型饱满，色彩沿袭浅绛山水画风格，画面色彩以青色为主调，面部粉脸提白，再薄施桃红，画意清奇。此图诗文后有题记“岁在戊辰



图8 《八仙百寿图》四条屏，清代，半印半绘，30cm × 110cm，马志强藏



图9 《八仙山水图》四条屏，清代，扑灰手绘，31cm × 107cm，鲁梅藏



图10 《树下八仙图》四条屏，清代，半印半绘，48cm×82cm，鲁梅藏

孟春之月或戊辰孟春三月”“南轩下、南草堂、南窗下”，可能是作者的堂号或作画的场地，根据戊辰年和画面风格，此联画最晚创作于同治七年（1868）或更早时期。此画有“万顺成记”画店名号，但作者及画店具体信息尚待考证。

高密年画常诗、书、画结合，分为“画内之书”与“画外之书”两种形式。“画内之书”指诗词书体直接题写在画中，书体以行书、草书为主，诗句与画面内容吻合呼应，或为画面内容的榜题释文，或为与画面意境相契合的诗词短句，一般题写在画面上部的左右两侧，是画面内容不可或缺的组成部分，如《八仙山水图》（图9）。“画外之书”指一幅画中，画面内容与书体文字各自独立成幅，多为上书下画

形式的排列，也有书体文字围绕画面的包围式构图。如《博古花卉八仙》（图11），下方画面部分为两两上下排列的圆形，上方诗文则题跋在圆角长方形内，上方诗文行书书体与下方画面中释文的楷书书体风格迥异，从诗文题跋落款“云游山人”“溪上老人”“青山居士”及书体变化来看，应为民间文人所题，而画面内的释文则为画工题写。上部诗文题跋和下部画面分两套墨线印版，分别印制诗文和线稿后再手绘着色。

高密水墨、浅绛风格八仙年画注重意境、抒情和文化内涵的表达，画师或将八仙寄情于山水，或置身世俗现实，或打破时空关系，将各种吉祥元素同置一体，通过绘画技法和意境



图11 《博古花卉八仙》四条屏，清代，半印半绘，27cm×84cm，鲁梅藏

表达，展现了对八仙的崇拜和精神追求。以水墨表现的手绘、半印半绘年画，当地称“墨屏”。墨屏类八仙年画留存较多，说明市场接受度高，社会需求大，高密当地年画售卖谚语：“墨屏墨屏，案头清供，婆娘不喜，老头奉承。”这里说的老头，往往指民间有一定文化、较年长的农民或民间文人，具有文人画趣味的墨屏是他们的专好。祝寿、祈望长寿是老年人普遍的美好愿望，具有文人画特征的八仙年画一般悬挂在民间闲屋、书房、老人房中，并非只在年节取用，许多家庭都常年悬挂，反映出当地尊老敬老、文风昌盛的文化传统和良好的艺术审美生态环境。

高密半印半绘年画往往只雕刻线版，不雕

刻色版，版印出造型线后再手工刷涂色彩。高密的线版强调画稿勾线时笔锋的转折、顿挫、粗细、虚实等运笔变化，较好地保留了原画的绘画性特征，因此如不细看，远观往往会误以为是全部手绘的效果。这种线版相比同地区杨家埠木版年画线版匀称流畅的线条，更考验刻工的雕刻技艺和审美水平。

### （三）受木版年画或其他民间艺术影响的图式造型

清代中后期，受周边日益兴盛的杨家埠木版年画、平度宗家庄年画影响，高密半印半绘八仙年画出现了具有木版年画造型、色彩风格的作品。



图12 《松下八仙图》四条屏，清代，半印半绘，30cm×110cm，马志强藏

《博古花卉八仙》(图11)半印半绘四条屏，打破只印线稿的印版方式，在上方诗文处印与下方画面一致的红色做底，突出吉祥喜庆、祥和热烈的气氛。此图诗书画结合，内涵丰富，上方下圆，八仙形象适合于由寿桃、葡萄、石榴、佛手、葫芦、梅花、牡丹、荷花、菊花、兰草、蝴蝶等寓意吉祥的花卉和昆虫组成的圆环内，配以圆形、方形的案桌及博古花架等丰富物象，内容繁而不乱，主题形象虽仍以手工施色，但用色上已呈现木版年画套色的特点，桃红、青、绿、曙红的配色，艳中透雅，高密年画的配色与杨家埠木版年画高纯度强烈色相对比的配色特点相比，色调更为柔和，艳而不俗。

《松下八仙图》(图12)半印半绘四条屏，以寓意万古长青的松树、远山、菊花与八仙结合，意境深远，表现上虽然仍沿用墨版彩绘技

艺，但用色改变传统手绘涂色，运用鸳鸯笔塑造形成的虚实变化，大红、紫红、黄、绿色大块平涂，色彩饱和浓艳，一改传统高密年画柔和清丽的用色习惯，尤其大红、紫红相配，与木版年画配色效果已无二致。清末民国时期，高密各种题材年画均不乏此类大红大绿的作品，当地统称为“红货”，此类年画既反映出民间审美风尚的改变，也有相邻杨家埠木版年画对高密年画带来的冲击和影响。

除了以上独立悬挂的年画形式，八仙形象还经常出现在桌围年画中。桌围是胶东地区民间过年摆供桌时装饰供桌的年画，除夕挂上，正月十五后取下，因过年家家户户供奉家堂财神都要设供桌摆置供品，所以需求量很大。桌围基本以木版套印为主，价格低廉。高密桌围画幅方正，常出现八仙、狮子、招财童子、聚宝盆、狮子滚绣球等吉祥内容，兼具镇宅辟邪



图13 《狮童进宝》桌围，民国，木版套印，40cm×39cm，鲁梅藏



图14 《狮子滚绣球》桌围，民国，木版套印，47cm×46cm，鲁梅藏

与祈福纳祥功能，与桌上丰富的供品相互映衬，烘托过年时热闹喜庆吉祥的气氛。

《狮童进宝》(图13)、《狮子滚绣球》(图14)桌围，八仙均安排在画面的最顶端，贴在供桌上，处于平行视线的最佳视角，凸显八仙及其寓意的重要性。八仙一字排开，人物动态、位置排列及配色关系具有程式性，造型简练概括，颜色以桃红、黄、绿、青色为主，这种色彩组合是高密木版年画的基本配色。高密木版年画配色最独特的一点是桃红的运用，以桃红代替杨家埠年画和平度年画惯用的大红色，与绿、青色相配，色调柔和雅致。纵观历代高密年画，无论是扑灰手绘、半印半绘，还是木版套印，桃红无论是局部点染晕染，还是大面积刷图套色，都是永恒的流行色。

#### 四、结语

在民间信仰和道教文化中，八仙被视为凡人修炼得道升仙、保佑平安、驱邪避祸的神灵，在民间信众广泛，高密年画八仙题材的丰富与蓬莱阁八仙过海传说起源地以及道教文化在当地的传播渗透有密切联系。田野调研发现，高密及胶东地区，八仙不仅是年画的常见题材，在高密剪纸、聂家庄泥塑等民间艺术中，八仙题材也占有很大比重。高密八仙剪纸画样繁多，聂家庄泥塑八仙造型及色彩，几乎与桌围年画里的八仙形象完全相同，这些有趣的现象，反映出八仙信仰在当地丰厚的民众基础。良好的文化生态环境，各种民间艺术对于八仙故事、形象色彩的演绎创造，共同促进了八仙题材在高密年画中的繁盛局面。

基于多年对高密年画传统画样的民间征集

和当今信息时代研究资料共享带来的便利性，可以较为宏观地从历史绘画纵向角度、各年画产区横向角度对八仙题材年画展开相对全面的比较探究，但手头的资料毕竟有限，研究视角也有局限，集扑灰手绘、半印半绘、木版套印综合绘印技艺于一身的八仙年画，其主题内容、体裁形式、构图造型、绘制表现、艺术风格等多方面表现出的多样性和差异性，很难从单一角度总结概述，但这就是高密年画的艺术特点和魅力所在。本文仅试作抛砖引玉，希望今后能发掘更多史料，有更多学者参与，更深入探究高密八仙年画蕴含的艺术价值和文化内涵。

特别鸣谢，潍坊年画收藏家马志强先生无私提供的年画收藏作品资料。

- 1 冯骥才主编：《中国木版年画集成·桃花坞卷》，中华书局2010年版，第136-138、150-151页。
- 2 冯骥才主编：《中国木版年画集成·滑县卷》，中华书局2010年版，第94-97页。
- 3 冯骥才主编：《中国木版年画集成·上海小校场卷》，中华书局2010年版，第62-67页、72、75页。
- 4 冯骥才主编：《中国木版年画集成·杨柳青卷上》，中华书局2010年版，第348页。
- 5 冯骥才主编：《中国木版年画集成·平阳卷》，中华书局2010年版，第112、123、276页。
- 6 冯骥才主编：《中国木版年画集成·绛州卷》，中华书局2010年版，第154、195页。
- 7 张亦农、景昆俊编：《永乐宫志》，山西人民出版社2006年版，第99-106页。
- 8 金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社1997年版，第236-237页。
- 9 潍坊十笏园民俗博物馆，中国潍坊杨家埠画院，山东画报出版社编：《中国潍坊清末年画·神圣仙佛》2004年版，第47页。

## 关中地区“家宅六神”信仰及其图像：以凤翔神码年画为中心的考察

邵高娣 | 中国艺术研究院副研究员

### 一、“家宅六神”信仰的形成及在关中地区的流传

民间的“家宅六神”信仰源于先秦时期的“五祀”和“七祀”<sup>1</sup>，处于周代礼制文明发祥地的陕西关中地区受其影响颇深。关中地区“家宅六神”信仰的产生和流行，经历了由官方礼仪下行至民间习俗信仰的过程，其祭祀和供奉与我国传统春节息息相关。先秦时期“五祀”“七祀”还不是民间可以随便祭祀的，而是天子、诸侯等上层的专享。《周礼·春官·大宗伯》载：“以血祭祭社稷、五祀、五岳，以狸沉祭山林、川泽，以鬯辜祭四方、百物。”<sup>2</sup>其中的“五祀”，郑玄注解为“五官之神”。《礼记·月令》中称“五祀之神”为“孟春之月……其神句芒”“孟夏之月……其神祝融”“中央土……其神后土”“孟秋之月……其神蓐收”“孟冬之月……其神玄冥”<sup>3</sup>，此外《礼记》还记载了天子于孟冬之时“腊先祖、五祀”<sup>4</sup>的传统。而关于“五祀”“七祀”的具体所指，《礼记·祭法》中也有明确解释：“王为群姓立七祀：曰司命，曰中霤，曰国门，曰国行，曰泰厉，曰户，曰灶；王自为立七祀。

诸侯为国立五祀：曰司命，曰中霤，曰国门，曰国行，曰公厉；诸侯自为立五祀。大夫立三祀：曰族厉，曰门，曰行。适士立二祀：曰门，曰行。庶士、庶人，立一祀：或立户，或立灶。”<sup>5</sup>(图1)

“五祀”“七祀”在先秦以后的各个朝代并不统一，出现了各种细微的变化。汉代时，“五祀”之中出现替代“行神”的“井神”，于是门、户、井、灶、中霤成为汉代流行的五种祭祀神。宋代主要流行“七祀”，延续的是《周礼》中的太庙司命、中霤、门、行、户、灶、厉等诸神。元代时期，与百姓日常生活紧密相关的门、户、中霤、井、灶、厕等固定为“家宅六神”开始流行于民间。<sup>6</sup>及至清代，民间信奉“家宅六神”已较为普遍，民间宝卷中亦有《六神宝卷》，其中注明“六神”即“门神、奥神、财神、灶神、宅神、井神”，且“此六神不论大小人家，总有六神管事，须当恭敬也”<sup>7</sup>。但此时文献记载中的六神却不是现在关中地区祭祀的六神。关中西部祭祀的“六神”包括“天地全神、土地神、灶王、龙王、仓神、牛马王”，此“家宅六神”于何时定型并开始在当地流传，并无确切的史料记

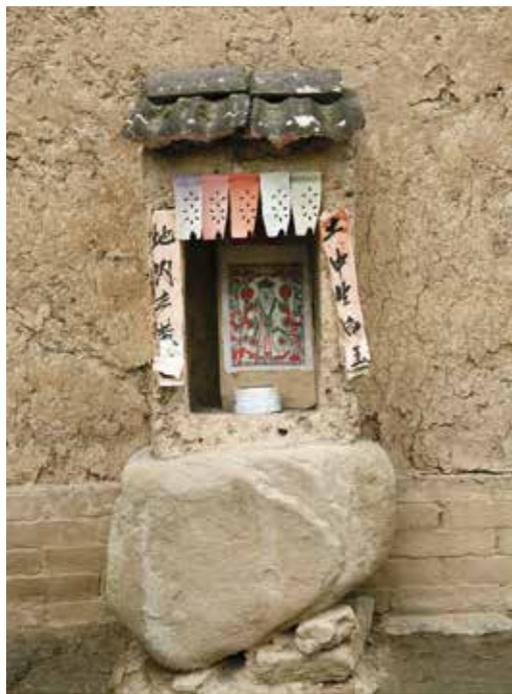


图1 凤翔民居大门外供奉的土地神龛

载。但仍可发现，其中以“门神”“户神”等为代表的礼仪神的功效越来越弱，代之而起的是和人们生产生活切实相关的、实用性与功能性更加突出的“仓神”“牛马王”等，这又和凤翔当地的地理环境、自然气候以及重视农业等联系紧密。

地处关中平原西部的凤翔地区深居内陆，四季分明，但春季冷空气频繁，气温日差大，寒潮、霜冻、春旱较频发；夏季气温高，降水量大；秋季阴雨连绵，光照减少，晚秋时分则干旱少雨；冬季寒冷干燥，降水量最少。此种自然环境和气候，使当地人习惯了“靠天吃饭”的生产方式，十分重视农业。农耕是一年中最重要的事情，受周代“以农治国”思想的影响，关中地区形成了自有的一套农耕制度，并贯穿于整年的周期之中。《尚书·禹贡》中称凤翔为雍州，列为九州之一。《周礼·职方

氏》对雍州的方位、山川、河流、民众、耕种等进行过记载，其中写道：“正西曰雍州，其山镇曰岳山，其泽藪曰弦蒲，其川泾、汭，其浸渭、洛，其利玉石，其民三男二女，其畜宜牛、马，其谷宜黍、稷。”<sup>8</sup>此外《陕西通志》中对关中地区的描写“人勤稼穡”成为最突出的字眼，尤其在写到凤翔时有“雍州土厚水深，其民厚重……尚气力”“其俗勤稼穡，务本业”<sup>9</sup>的记载。长期以来，由于闭塞的交通、封闭的本土文化意识和经济的不发达，使关中国民间信仰也多围绕着基本的生产生活而展开，在“家宅六神”中出现不同于其他地区的仓神、牛马王也似乎变得不难理解（图2）。

自周代以来形成的祭祀礼制，对地处周秦文化腹地的关中西部凤翔的民间信仰产生了深远影响。直到民国时期，当地人对家宅神的祭祀依然十分兴盛。而从天子“七祀”“五祀”到民间信仰中的“家宅六神”的演变可明显看



图2 仓神，17cm×21cm，陕西省文化馆藏

出从国家礼制到民间俗信的“礼”至“俗”的演变和分野，它们并非泾渭分明，而是常常在上层社会和民众日常中形成互动、相辅相成。

## 二、关中“家宅六神”神码的典型图像

关中地区的“家宅六神”神码特指“天地全神、土地神、灶王、龙王、仓神、牛马王”等六种。除“灶王”外，其他神码的祭祀时间和方式较为统一，主要集中在除夕日，围绕着民居家庭的各个空间设龛祭祀，形式以在神龛中贴上木版套印的神码年画及焚香供拜为主。《民国续修陕西通志稿》中对此曾有记述：“正月元日黎明无少长咸（集）起沐浴衣冠，向祖宗神牌前然（燃）香烛，拜手稽首对天地神祇及灶神、井神、土神、槽神前。”<sup>10</sup>

因旧俗中有新年交替之际，诸神下界降福之说，故民众多于院中设天地桌，供奉天地全神像，以祈福祉。

凤翔当地也不例外，每逢除夕之时，家家户户都于天井院中靠“上手”（即院子右边正对大门）的墙壁上设“天地神龛”（图3），为表达虔诚的拜神心理，该神龛一般设置较高，龛中贴有木版套印的“天地全神图”，神龛上方装饰有彩色的门旗，龛额贴有“天官神”“太平宫”“乾



图3 凤翔民居天井院中的“天地全神”神龛

元”等横批，两边配以“晨昏三叩首，早晚一炉香”或“造物本无私，太平原有象”的对联。《民国续修陕西通志稿》亦有记载当地人在“正月一日谓之元旦味爽男女悉与列香案牲果祀天神”<sup>11</sup>的场景。凤翔当地人对“天地全神”十分尊崇，尊称其为“老天爷”“天爷”等，民间百姓始终相信人做的每件事都有其在于注视，故而在盖房子的时候就在屋檐下预留一



图4 天地全神，12cm×19cm，陕西省文化馆藏 图5 天地全神，11cm×19cm，邵立平作

个神龛的位置，以便除夕日点上香烛等来祭拜。凤翔年画中“天地全神”的图样并不多，且形式较为固定，如今仅见两种，样式也较为相似。一种为图中众神坐于莲花台上（图4），戴冕旒持圭的玉皇大帝居中，旁有两仙童拱手伺立两边，其他头戴展翅幞头的文官众神分列其下方左右，中间立一“天地三界十方万灵之神位”的牌位，表达了当地人天界、阳界、冥界三界的宇宙观，并予人以庄严神圣之感。另一种是“天地全神”图样，仅在两边垂下的幔帐上刻有“四季平安”字样（图5）与前一种以示区别，表达人们在新春伊始，敬天法祖，企盼一年平安幸福之良好祝愿。

凤翔民间有“福水养百口，一泉共万家”的民谚，当地普遍流行敬龙王的习俗，不仅为了保佑家人有水吃，而且希望能有足够的水来

灌溉庄稼。（图6）凤翔龙王神码中的龙王头戴高冠，龙睛圆睁，耳有毫毛，满髯下垂，身穿袈服，肩部饰有龙鳞纹。上方左右有小龙缠绕，下方为一文一武二官。整幅画面构图饱满，色彩艳丽，对比强烈。此外，在关中东府的蒲城地区，还流行一种“井泉龙王”神码（图7），图上的井泉龙王长相如龙王形貌，穿袍服，龙睛巨口，耳生毫毛。龙王前后各有一侍从，背景刻有幔帐，衬托出龙王乃居于水底深宫的帝王身份。

民间祭祀土地神源于原始社会的自然神信仰崇拜，所祭对象属“五祀”中的“中霤”之神，在后世的发展中逐渐人格化，并衍发出武官土地神、文官土地神等类型，全国各地对其具体所指人物各有说法。清代《陔余丛考》中认为土地神是唐代韩愈，“今翰林院及

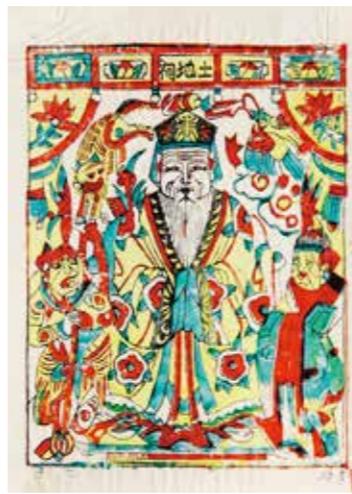


图8 土地公，18cm×23cm，王树村藏



图9 土地公，17cm×22.5cm，王树村藏



图10 土地神位，12cm×18cm，陕西省文化馆藏

吏部所祀土地神，相传为唐之韩昌黎，不知其所始。……又《宋史·徐应鑣传》：临安太学，本岳飞故第，故岳飞为太学土地神。今翰林，吏部之祀昌黎，盖亦仿此。”<sup>12</sup>可见土地神虽作为民间祭祀中属位卑职低一类的神祇，但却与人们的日常最为接近，其神龛遍布乡村集镇。在关中地区，土地神被俗称为“土贴爷”，是保一村、一家平安的神灵，有时也被当作财神，故民间用“门外一老仙，四季保平安”“土中生白玉，地内产黄金”等俗谚来描述土地爷的身份。关中各地，每家每户的大门外，靠外墙均会做一个小小的土龛，用以祭祀土地神，现在此神龛也有用砖头、瓷砖垒就的。龛窟虽小，但龛楣上一般有灰瓦做的飞檐并配以精细的砖雕，里面贴着“土地爷”神码，并摆上香炉，除夕时焚香祭拜。西府凤翔土地神码中的土地公长相慈祥，笑容满面，长髯齐胸，身穿标志性的黄袍，上饰有花朵图案，所戴的风帽上饰有“寿”字纹（图8）。画面上方有一龙一虎正在相斗，下方为勾魂小鬼和催命判官。色彩上多用代表土地

黄色，仅以绿、红二色点缀其间，突出土地公的身份。此“龙虎斗”样式的土地公主要为当地人祛邪所用，普遍流行于陕西关中的中部、西部和甘肃东部地区。东府蒲城的土地公署名“戊己宫”（图9）是遵照中国传统文化里的五方和五行对应的中央戊己土、东方甲乙木、南方丙丁火等说法创作而成，故此幅作品梁枋上题“戊己宫”乃为土地公所居之地。画中的土地公亦笑容可掬，慈眉善目，头戴红顶纬帽，身着开肇寿字黄袍，手执一红漆龙头拐杖坐于椅上。宫内幔帐飘动，上悬大红灯笼以示喜庆，下方为勾魂小鬼和催命判官。另有一幅产自陕西长安的“土地神”白须白发（图10），目光慈祥，头戴风帽，怀抱一如意端坐于画面中央，身着土黄色宽袍，上有代表官位的补子，突出土地公在民间是管辖一方土地之神的身份。身后有二童子侍立两边，下方为驯虎力士和催命判官。

“牛马王”神码多贴在牲畜棚舍、牛房马厩之中，是农耕社会的人们为躲避瘟疫，使家里的六畜安康而贴用的一种神码，关中当地也



图6 龙王，16cm×23cm，王树村藏



图7 井泉龙王神，12.4cm×18cm，重庆中国三峡博物馆藏

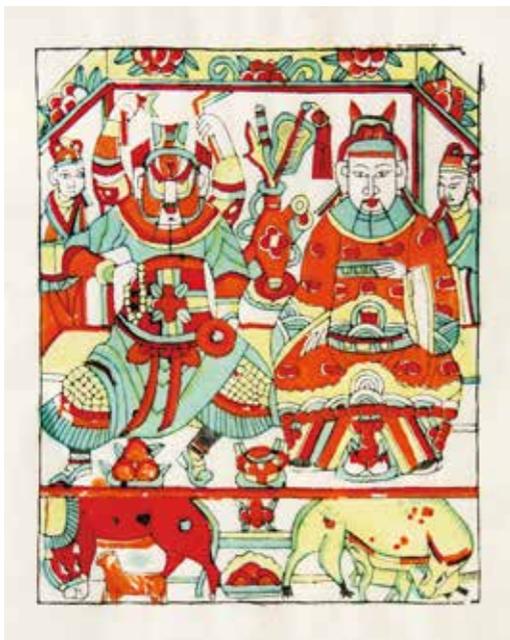


图11 牛马王，19cm×25cm，郃立平作

称其为“槽神”，亦有槽头兴旺之意。牛、马是与人民生活、生活关系密切之家畜。社会上很多行业皆与牛、马有关。如农民耕田、拉车、磨坊、肉食皆赖于牛；而马之用途除与牛相同外，还有驮运、远行、作战等。凤翔年画中将牛王、马王绘于一图，赋予其“王”之身份，俗称“牛马王”。一般图左设马神，头有三目，肩多两臂，披甲罩袍，如一猛将，以象征马奔驰战场飞腾勇进。牛王居图右，白面，五络黑须，温和善良，穿袍戴帽，如王公大臣（图11）。牛马王的图像，北方各地年画作坊皆有印品，到新年时供应给农民、养马、衙门等各种有关行业敬神之用。此外，关中地区还流行一种“槽马猴”神码，是当地人根据《西游记》中孙悟空被封作“弼马温”一职，结合孙悟空为猴的形象创作而成，有《辈辈封侯》（图12）和《封侯挂印》（图13）二幅，专贴于马圈中。年画中的“疵”原为“弼”



图12 辈辈封侯，18cm×34cm，郃立平作

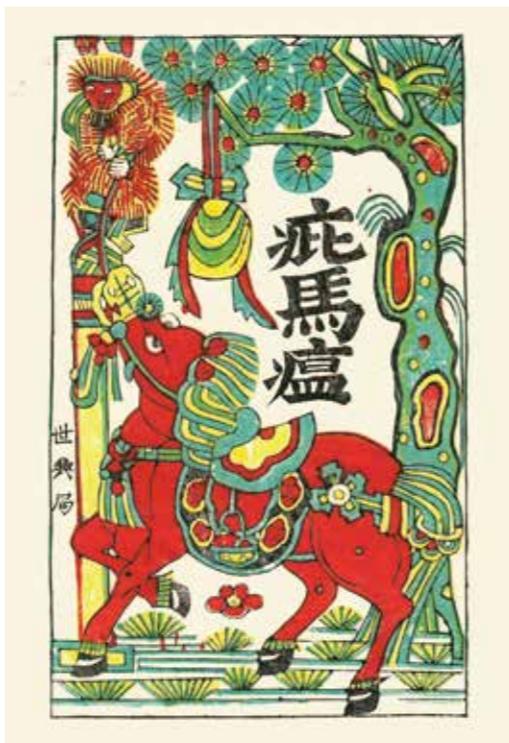


图13 封侯挂印，18cm×34cm，郃立平作

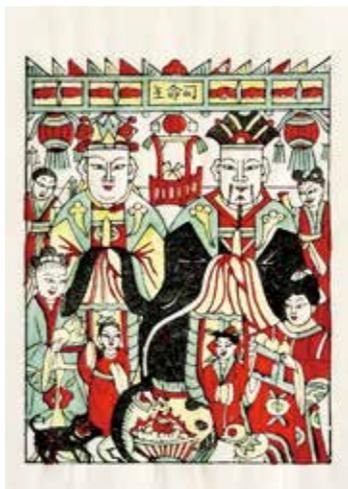


图14 仓神，17cm×21cm，郃立平作 图15 司命主，18cm×23cm，郃立平作 图16 灶王，16cm×23cm，郃立平作

字，“疵”谐音“辟”，有躲避之意，即躲避马瘟。《辈辈封侯》图绘一大猴子背着一小猴子，“背”谐音“辈”，图取“辈辈封侯”的吉祥寓意。《封侯挂印》图绘坐于松树上的猴正牵拉马缰绳，一侧的松枝上挂有一印，马头处飞来一只蜜蜂，蜂、猴即“封”“侯”，取“封侯挂印”之意。两幅作品画面古朴却又不失生动，将人们企盼牛、马平安与世代做官的心理巧妙地结合起来。

仓为储粮设施，保佑粮食丰足的保护神即“仓神”，又名“廩神”“仓官”，民间也称其为“谷仓神”“天仓神”等，并在粮仓、仓库设龛祭拜。仓神信仰源于自然崇拜中的“胃星”天仓，民间奉每年的正月二十五为填仓节，并相传仓神为西汉开国元勋韩信。陕西关中地区以小麦、玉米为主要农作物，家家户户筑有粮仓，一年收成的好坏是全家最为关心的事情，人们普遍有敬仓神之俗，且春节之时正值早春青黄不接之际，农户仓廩已虚，故祈求仓神护佑农耕顺遂、庄稼丰收。凤翔年画中的仓神为文官造型（图14），戴乌纱官帽，穿绣龙红

袍，系带穿靴，端坐在“仓神宫”下，旁有侍童一托粮米账簿，一托谷粮贡品，恭立左右。神像后面的榻扇，刻画瓶花果盆，旁悬对联一副，上写“年年取不尽，月月用有余”，以示仓官能保证库中之粮物取之不尽，反映了人们祈望谷米满仓的富足心态。

### 三、形式多样的关中“灶王”神码

在凤翔当地的神码祭祀中，祭灶王是最具仪式感的，“灶王”神码的形式也最为多样。从古至今，无论是先秦“五祀”还是民间祭拜，灶神地位无可撼动。《白虎通·五祀》谓：“五祀者，何谓也？谓门、户、井、灶、中霤也。所以祭何？人之所处出入，所饮食，故为神而祭之。”<sup>13</sup>灶王在凤翔被尊称为“灶王爷”，也叫“司命主”，是主管炉火及监察一家善恶之神。因其于腊月二十三上天报告人间善恶，是日，当地人亲手制作带有芝麻、茴香等香料的面饼，并在饼的两面刻画上菱形花纹，用高粱秆制作成的花戳蘸取红色颜料，点

上花型图案，使其美味又好看。凤翔人叫这种饼为“灶干粮”，用其来祭祀灶王，也是希望灶王能多“言”好事。灶干粮饼脆而香，是大人孩子都很喜爱的一种当地小吃，祭祀完以后，全家人可将其分食。

在凤翔，“灶王”是每年过年前最先张贴的神码。凤翔的民间年画作坊每到腊月初即印售灶王上市，是年画中印数仅次于门神的品类。凤翔的“灶王”神码分为单座灶王和双座灶王两种，按人物多少和装饰又分为四口灶、八口灶<sup>14</sup>、单印架、双印架、灯笼灶、花瓶灶、四季花灶、大红袍灶、黑袍灶等。此外还有一些少数民族地区张贴的“灶王”神码，如九天云柱灶、宁夏灶等。

其中一幅画面梁枋处题有“司命主”字样的灶王（图15）被当地俗称为“八口灶王”，即画面上有八个人。灶王和灶王夫人位居中间，其他侍从、供养人等分列其周围。上部悬挂有灯笼和一个印架，民间年画艺人为了区



图17 司命主，18cm×23cm，王树村藏



图18 灶君，21cm×29cm，陕西省文化馆藏

分，也将此灶王称为“单印架灶王”，另有一幅为左右两个印架的，其名曰“双印架灶王”。梁枋题“丙丁宫”（图16），因灶王与作炊用火有关，故取代表南方、属火的丙丁为名。该图案下方中间为一宝马进财。画面主要为红、橘、绿、黑四色，配色较为鲜艳。另一幅《司命主》（图17）为单座灶，即主尊只有灶王一人，位居画面中央，梁枋也题“司命主”，两旁辅以“人间司命主，天上耳目臣”的对联，下有一男一女二人供奉。据已故的凤翔年画传承人郃怡生前撰文记载知，此种单座灶王多贴于商铺的灶房中。

身着黑袍的灶王也有两种，均为单座灶形式。一种俗称“四季花灶王”（图18），所绘灶王面容白净，身穿黑袍，一人独坐中央，身后有牡丹、莲、菊、梅四季花作为背景，象征四季平安。其四周配有其他人物和家畜，画面



图19 灶王，23cm×29cm，郃立平作



图20 灶君，18cm×28cm，王树村藏

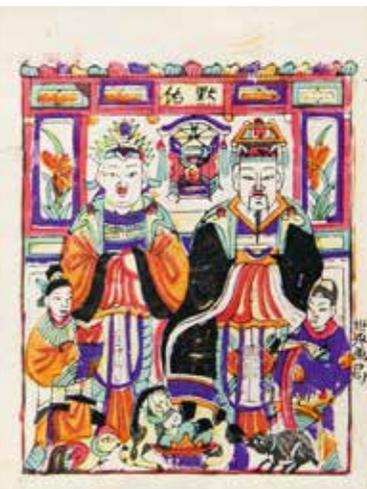


图21 默佑，17cm×22cm，陕西省文化馆藏

色彩淡雅，红、绿二色中点缀绛紫色，搭配和谐，多为农家张贴。另一种俗称“灯笼灶王”（图19），其灶王形象亦眉清目秀，留三络长须，身穿黑袍，肩膀处装饰有云纹，身旁挂有两只灯笼，梁枋上题“祭如在”，意为祭神如神在，提醒人们要时时注意自己的言行，题字两边并绘琴、棋、书、画，下方为二人手持宝物供奉，有鸡、犬等家畜围绕身旁。整幅年画设色鲜艳，多红、黄、橘等暖色，和灶王身穿的黑袍形成鲜明对比。

灶王和灶王奶奶并置的图像类型在陕西当地被俗称为“双头灶”，也有两种变体。其一（图20）画面分为三段，最上面两边为两条龙，张嘴伸爪，形象生动。中间为两个骑马的报春使者，正中央为天界之南天门；中间端坐的二人即灶王和灶王夫人，二人均弯眉细眼，灶王头戴金冠，灶王夫人头戴凤冠宝珠；下方两边为执鞭辇的敬德、秦琼二位门神把守灶君府的大门，二人脚边为鸡、狗等家畜，下方中间有摇钱树和招财童子等人。此种灶王多贴于厨房中锅灶之上的墙壁上。其二署名“默

佑”（图21），图中灶君夫妇并坐，旁有二人侍立左右，前有金鸡、宝马、家犬守于聚宝盆前。默佑之意在于劝诫人们平时要多做功德，注意自己的修行，如此，神灵也会暗中保佑。



图22 灶王，21cm×29cm，郃立平作

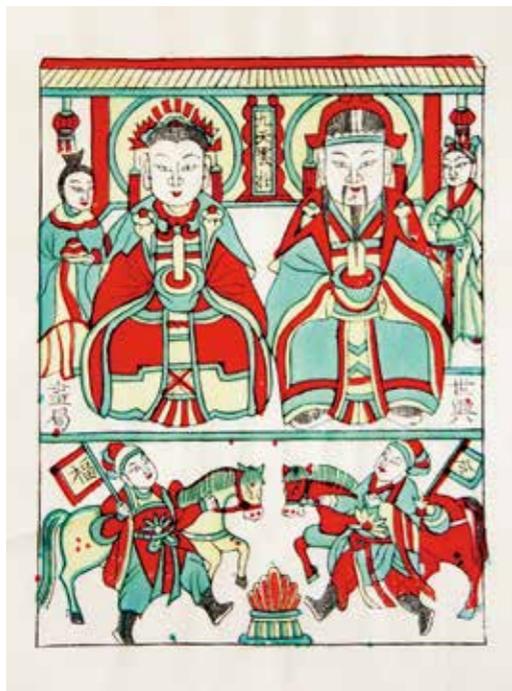


图23 “九天云柱”灶王，18cm x 25cm，郃立平作

该神码色彩浓重，黑、橘二色占据大部，其间多用绛紫色加以区分。不论是人物造型还是色彩，均可看出典型的西北印记，是普遍流行于陕西、甘肃一带的灶王形式。

凤翔因处于关中西部，历史上曾是往来我

国西北地区的重要枢纽，自然也是西北各少数民族与汉族文化接壤之地。明清以来，凤翔年画一度出售至青海、宁夏等地。再加之凤翔以西，制作年画者少，不能满足少数民族地区人们的贴用。清末民初之际，敏锐的凤翔世兴画局艺人郃世勤，特此创作了专为宁夏等少数民族地区人们张贴的灶王神码，当地俗称“宁夏灶”。与凤翔当地的灶王形象不同，“宁夏灶”虽然也为“双头灶”（图22），但灶王和灶王夫人面容为青年模样，二人侧身相对而坐，穿着打扮颇似人间的普通夫妇，且整幅画面的环境布置十分家常。画面下方虽然也有鸡、犬等家畜以及宝马进财等常见之物，但灶王夫妇身后的案几上还布置有花瓶、书画等物，更有一只花猫端坐案几之上，平添几分世俗气息。另有一幅“九天云柱”灶王像（图23），也是郃世勤为甘肃省东南部的秦州、秦安等地而创作，依据甘肃东部民间画匠所绘画样仿制而成。画面分为上下两层，上部中央绘制的是灶君夫妇，二人服饰衣帽如古代帝王装扮，手抱笏板，并肩而坐。下方为一对手持令旗的文官

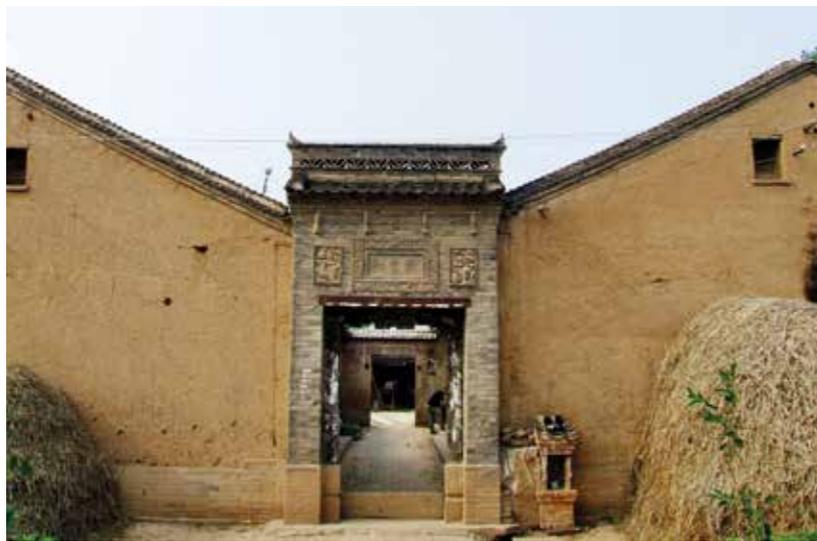


图24 凤翔民居

牵马驮宝而来。类型多样的“灶王像”，为适应不同阶层的需要而出现，伴随着不同地区的使用习惯，成为丰富关中地区“家宅六神”图像的重要部分。

#### 四、“家宅六神”神码特征及其所反映的关中社会

关中地区的民间“家宅六神”信仰及酬神仪式行为多以个体或家庭为单位于家宅之中举行，与家的关系密切，其目的也主要是为了家庭生活的顺遂及家人的平安。对“家宅六神”的供奉也已演变为一种日常行为，并借助岁时的时间节点及木版印制的神码将其表现出来。民居是关中“家宅六神”信仰的载体，关中民居具有狭长幽深的特点，左右两边的偏房呈半边盖的形式，当地也称为“厦(shà)房”。分列东西两个方向，房门相对，屋顶为相向的单坡，这种建筑形式除了节省木料、造价较低的原因外，还有就是关中地区降水量较少，在雨水较多的夏秋季节，人们可利用单坡的屋顶在院中存雨水，从而使“肥水不流外人田”；而在较为寒冷、风沙较大的冬春季节，则可抵御风沙。凤翔人的宅院多遵循“房子半边盖”的建筑风格，即大门朝南，进了大门后正对着的窄长条为前院，即当地人所谓的“天井院”。“天井院”左右为东西相对的厢房，一面采光。关中民居的家庭庭院成为“家宅六神”信仰完成的重要空间，除夕日，将土地堂、井房、仓库、天井院、畜生圈、灶房内的这些神码贴在家中，既有祈福降灾之功用，又是新春时装点环境的美术品（图24）。

关中“家宅六神”信仰是当地民俗文化不

可或缺的重要部分，也是当地人思维模式和行为方式的重要体现。“家宅六神”信仰主体的“人”与民间信仰祭祀对象的“神”之间的互动，其背后是关中民众独特的精神和生活世界。因其神像来源多与自然崇拜、农业生产及日常生活密切相关，故而呈现出典型的原始性和农耕性的文化特征。人们依赖“家宅六神”信仰，是为寻求精神愉悦、寄予美好愿望以及增加对生活的信心。

关中“家宅六神”年画作为最基本的文化图式，它所反映出的实用性和功利性直接适应当地民众的精神和物质生活需求，兼具世俗性特征，这些在“祭龙王”“祭土地公”等方面表现得尤为突出。以“祭龙王”为例，唐代时关中一带民间便流行敬“龙王”“水神”的风俗信仰，也有“祈雨”的种种仪式。祭拜龙王是人们祈求风调雨顺的其中一种手段，加之关中地区井深至二三丈，吃水不易，井的数量也十分稀少，一般多户家庭共用一口井，故民间多祭祀井神，求龙王赐以净水，人们对于水的爱惜程度不亚于对粮食的珍视。在机井出现以



图25 凤翔人贴于粮仓上的“仓神”神码



图 26 凤翔民居厨房中祭祀的“灶王”



图 27 凤翔当地如今用瓷砖垒砌的土地神龛

前，凤翔地区的人们多将井绳缠于辘轳上，绞动辘轳至井底取水，十分吃力。因此，关中民间多将龙王神码贴于放置辘轳的木头横梁上，以求打水顺利。此外，宝鸡县东北有兴国寺，“相传唐太宗为秦王时，于此祷雨有应，因建寺”<sup>15</sup>。宋仁宗嘉祐年间，苏轼任凤翔府判，曾受命于太白山求雨，成功后率民于凤翔东湖起造喜雨亭，并撰《喜雨亭记》以示纪念。元代，凤翔于东门外太白巷重修太白庙，用于祈雨。明清时期，陕西的水神信仰逐渐兴盛，对龙王、井神、河神、泉水神等神灵崇拜形式多样。各地多建龙王庙，无庙者多在城隍庙祈雨，天旱祈雨也成为关中各地的普遍习惯。至今，人们虽然已经用上了自来水，但凤翔当地节约用水的意识还是很强。此外，自汉代以来“五祀”“七祀”中对于井神的崇拜也一直未有断绝，这也是当地拜井神的另一原因。再如古代农业社会，人们对土地极为敬重，尤其是拥有八百里沃野的关中地区，土地是人们的衣食来源，有土地就可以种庄稼，可以吃饱穿暖，人们有什么疑难也都在心理上指望着土地公能

为自己做主。由此可见，土地公是和百姓最为贴近的神灵，在民间最受欢迎。而关中地区广贴“仓神”，亦是希望其能带来五谷丰登、年年有余的好收成，表达了当地农民最朴素的愿望（图 25）。

凤翔作为陕西民俗年画集大成之地，仅从类别来看，其神码画的占比并不太大，主要集中于“家宅六神”体系之内，以至于当地的年画艺人口头直接称神像俗信一类的年画为“六神画”。但因其使用功能的广泛性，“六神画”的产量却很大。清末民初之际，凤翔年画年产量在四百万张，其中“六神画”就有二百多万张，占年画总产量的 50% 以上。从凤翔及蒲城、长安等关中腹地出产的“六神画”的形式来看，其尺幅较其他年画均小出些余，最大者长度也不过二十余厘米，民间艺人多用印制其他年画的边角料便可刷就而成。从内容样式来看，其中灶王图式最多，不仅流行于关中本地，还有为少数民族所特制之作。关中“家宅六神”神码兼具“供奉”与“烧送”两种功能。

20 世纪 80 年代以来，随着社会变迁和发

展，风俗习惯随之急剧变化，大大压缩了原有的民俗文化空间。关中地区对于“家宅六神”的供奉和烧送仪式也呈现出随意性特征，历史上烧香磕头、摆祭供品的形式均较少延续，尤其是烧送神码的仪式从简，并无单独烧送。而是与除夕时替换下来的门神、对联甚至其他纸张一起烧掉即可，唯有贴用神码的习俗目前在凤翔甚至整个宝鸡地区的农村依然十分普遍。按凤翔风俗，正月初一早上家家户户会食用传统佳肴——臊子面，当地妇女依然会把第一碗臊子面敬供于“家宅六神”之神龛前，以示恭敬。虽然现在当地人已多用机器印制神码代替手工印制神码，但对于“家宅六神”的祭祀之风并未消失。该风俗依然是现实存在的文化样态，并在关中东府、西府的乡土社会之中呈现出一种传承有序的稳定性的，甚至影响至与凤翔相邻的陇东地区（图 26、图 27）。

- 9 《中国地方志集成·省志辑·陕西》之《民国续修陕西通志稿》（五），凤凰出版社、上海书店、巴蜀书社，2011 年，第 91-92 页。
- 10 《中国地方志集成·省志辑·陕西》之《民国续修陕西通志稿》（五），凤凰出版社、上海书店、巴蜀书社，2011 年，第 133 页。
- 11 《中国地方志集成·省志辑·陕西》之《民国续修陕西通志稿》（五），凤凰出版社、上海书店、巴蜀书社，2011 年，第 133 页。
- 12 [清]赵翼撰，《陔余丛考》，中华书局，1963 年，第 773 页。
- 13 [清]陈立，《白虎通疏证》，中华书局，1994 年，第 77 页。
- 14 “四口灶、八口灶”：为凤翔年画艺人对一种灶王纸马的俗称，四口灶的画面为灶王爷、灶王奶奶及二侍从等四人，八口灶的画面为灶王爷、灶王奶奶及六侍从等八人的灶王纸马。一般灶王爷和灶王奶奶端坐画面中央，侍从分列二人两边或前后。
- 15 (民国)《宝鸡县志》卷七《祠祀》，台北成文出版社，1970 年，第 245 页。

- 1 马兰《家宅“六神”信仰流变考》、栾鹤鸣《家宅五祀的演变》等文章中均持此观点。
- 2 徐正英、常佩雨译注：《周礼》，中华书局，2014 年，第 401 页。
- 3 胡平生、张萌译注：《礼记》，中华书局，2017 年，第 290、317、328、343 页。
- 4 胡平生、张萌译注：《礼记》，中华书局，2017 年，第 347 页。
- 5 胡平生、张萌译注：《礼记》，中华书局，2017 年，第 889 页。
- 6 该说法见隋树森主编《元曲选外编》中的《降桑葢》杂剧，其中讲述了因家宅六神不安而致蔡顺母生病之事。《元曲选外编》，中华书局，1959 年版，第 432-433 页。
- 7 周燮藩 主编，濮文起分卷主编，《中国宗教历史文献集成之五：民间宝卷》第十四册，黄山书社，2005 年，第 222 页。
- 8 徐正英、常佩雨译注：《周礼》，中华书局，2014 年，第 700 页。

# “祝福”仪式语境下杭绍地区“南朝圣众”纸马研究

苏欣 | 鲁迅美术学院副教授

俞卓凡 | 广西师范大学硕士研究生

## 一、引言

纸马是中国民俗版画较为特殊的一类，多以佛教神祇、道教神祇和民间俗神为主要表现对象，多用于民间信仰类的活动和风俗性的典礼。“南朝圣众”纸马作为“祝福”仪式中的物化符号，是神灵在场性的象征，亦是“祝福”仪式的核心。本文通过对流行于杭绍地区的“南朝圣众”纸马中的“南朝圣众”所指代的对象进行考证，并将“南朝圣众”纸马放回仪式的原境中，在仪式语境下对二者存在并用的情况进行深描，并根据仪式所举行的时间与过程，探究“南朝圣众”和“家堂圣众”二者的关联，揭示其更深层次的文化内涵。以纸马图像为佐证，一方面诠释“南朝圣众”纸马在传统仪式中的重要地位和象征意义，另一方面则揭示了民众深藏于传统民俗活动中的忠孝观、家国观和民族观。

## 二、“祝福”仪式与“南朝圣众”考源

### (一)“祝福”仪式考

“祝福”作为一种祭祀性的文化，它的起

源可能比说法出现得更早，周作人考证“祝福”习俗可能与冬至后三戌腊祭百神存在着渊源。

对于“祝福”仪式的起源，明代《嘉靖山阴县志》载：“腊月终旬，盛用物品赛天神亦祀其先，曰年纸。”<sup>1</sup>

清代《康熙会稽志》将前代的“年纸”之俗称为“作年福”。清代《嘉庆山阴县志》载，嘉庆时“作年福”已成为主要的祭祀。范寅的《越谚》中亦有“作福”，其解释为：“岁暮谢年祭神祖名此，开春致祭曰作春福。”<sup>2</sup>

至民国，《绍兴县志资料》第一辑第六册载“谢年：即请年菩萨，乡人择日，具牲醴糕果之属，以祭百神祖先。冬至后三戌为腊，腊祭百神。”<sup>3</sup>可知在民国时期已经将其易名为“请年菩萨”。通过此记载可知原先“作福”的称呼已转变为较世俗化的“请年菩萨”。同时民国时期对于年末祭祀对象有了具体称谓。

从明清至民国，对于这一年未祭祀仪式都有所记载，但对于此仪式何时称谓“祝福”却依然模糊。在成书于光绪二十三年（1897）的《绍兴风俗志》（金明全著）绍兴风俗志“总目·十二月风俗”中已出现“祝福”一词（图1）。且对“祝福”仪式的祭祀对象也明确指出



图1 《绍兴风俗志·祝福》（金明全著）书影

为“南朝圣众”而不是泛指“年菩萨”。

因此可大略知晓其时间脉络，此年末祭祖祀神仪式自古沿袭，到明清时期经时人命名称为“祝福”或“请年菩萨”，一直至清末民国这一称谓定型，且对于祭祀的对象也做出了明确界定。

### (二)“南朝圣众”考源

需指出的是本文的“南朝”并非指东晋灭亡到隋朝统一前这段时间在我国的南方的四个朝代的总称，而是一种非官方性质的民间的称呼。据资料看“南朝”可指代明朝和南宋。据张观达口述“南朝”即指南宋，因“南朝圣众”纸马祭祀对象为南宋君臣，而此时国家正处于元朝政权统治之下，为免受元朝统治者的迫害，只能使用较为隐蔽的词汇。故将南宋的“宋”字隐去，而改为“南朝”<sup>4</sup>，但此一说法

为民间传说方面的资料，其可信度待进一步考证。而将明朝称为“南朝”乃有史料可查。此“南朝”是相对于蒙古政权统治的“北朝”而言。所以在当时称明朝为“南朝”称蒙古为“北朝”应是不争的事实。因此“南朝”作为一个可泛指的时间概念存在于“南朝圣众”信仰范围的地区内。

而杭绍地区的“南朝圣众”又可称为“南朝圣总”“南朝圣宗”或“南朝圣君”。对于“南朝圣众”神祇身份的说法大略有以下四类。

其一是《中华大典·民俗典·口头民俗分典》载：“南朝圣众曰唐朝王皋。”<sup>5</sup>

其二为刊载于1937年2月14日《新闻报》的《南朝圣君》载：“……所谓南朝圣君，是指着明末诸王说的。……明遂亡。由是南方闽浙贵两广遗民，为怀念故主，定年暮祀祭南朝圣君。那图案中之大神，即指崇祯帝，五

个小神，即指福王、鲁王、唐王、桂王，及绍武帝，一向流传至今。”<sup>6</sup>

其三是据张观达口述，绍兴地区民众认为“南朝圣众”即民族英雄文天祥、陆秀夫和张世杰，顶端的龙船里坐祥兴帝赵昺。

其四为《鲁迅家庭家族和当年绍兴民俗》载：“神像上面印‘南朝圣众’四个字，有说在原先是借祝福之名祀宋代徽钦二帝的，所以称为南朝圣众。”<sup>7</sup>

通过对后三类的神祇身份对比，可知三者共同的母题为汉民族政权统治下的末代帝王和臣子。而民众却将其作为年末祭祀的对象，不难看出其中暗含着民众对于外族政权统治的反抗和对为国家抗争做出牺牲的忠臣志士的怀念，而民众将其作为祭祀对象以获得统一的价值归属。

### 三、“南朝圣众”纸马图像考

#### (一)“南朝圣众”纸马图像对比

在诸多“南朝圣众”纸马的图像资料中，不同地区所制作的“南朝圣众”纸马样式各异。浙江大学图书馆藏上海“旧校场 鼎顺号”制作的《“南朝圣众”纸马》(图2)为长条形，上部为龙楼，龙楼中间书“龙门”二字，中部神祇为一主尊、四小神的构图。且两旁配有楹联“帝德常高北阙，神威普照南天”，上方还有竖额书“万派朝宗”，下部为福禄寿三星并有侍从二人。纸马整体制作精细，色彩丰富，脸部眼睛后期笔绘，并套印金色。套色采用江南地区典型漏印的方式。

中国国家图书馆藏杭州《“南朝圣众”纸马》(图3)，虽是长条形，但其样式变化较大，

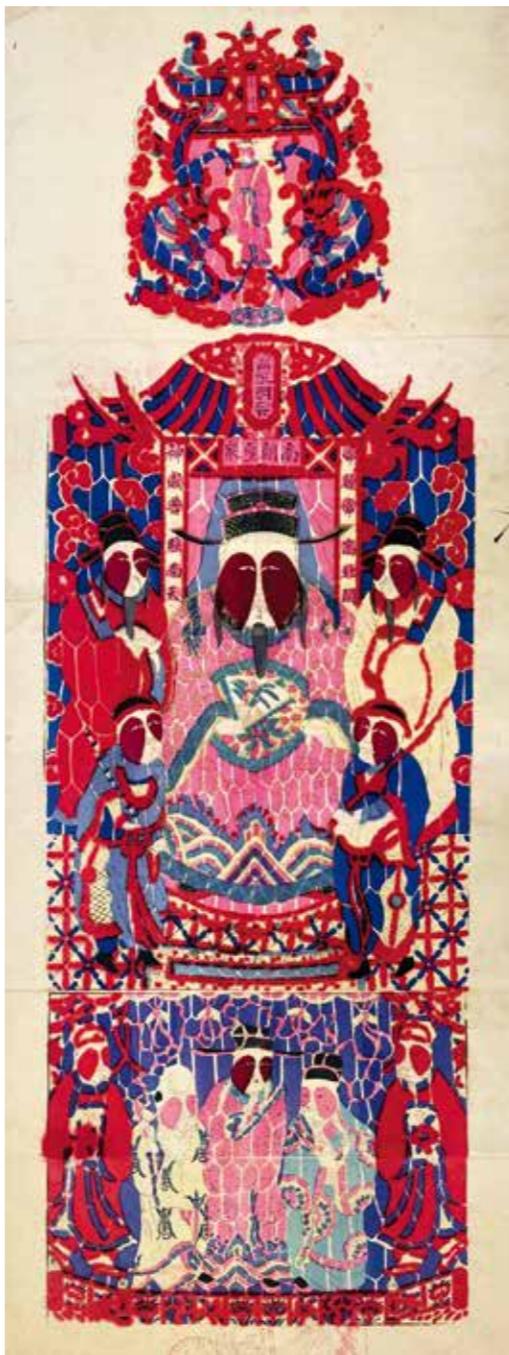


图2 上海《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于浙江大学图书馆

只有龙楼和主尊并无下部装饰，上部龙楼以漏印为主，墨线不可见。因其较好地保留了其在仪式中使用的原貌，因此对于中部神祇主尊和侍从数量的判断较为模糊，但对比其他杭州地



图3 杭州《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于中国国家图书馆

图4 杭州《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于重庆中国三峡博物馆

图5 杭州《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于浙江大学图书馆

区样式，推断其也为一主尊、四小神和二侍从的构图。主尊眼睛后期笔绘漏印色彩较上海地区更为简洁。

重庆中国三峡博物馆藏杭州《“南朝圣众”纸马》(图4)也同属于长条形纸马，上部为龙楼，龙楼中间有二仙人的形象，中部神祇仍遵循一主尊、四小神、二侍从的构图，下部为人物嬉戏图。漏印色彩与中国国家图书馆藏《“南朝圣众”纸马》类似，较为简洁。

浙江大学图书馆藏另一“杭省武林门外

陆德泰印”的《“南朝圣众”纸马》(图5)。形制仍为长条形，漏印的色彩虽不及上海地区“南朝圣众”丰富，但造型较上海“南朝圣众”更为古旧。上部为龙楼，中间书“赐福”二字，并置赐福天官、仕女和童子，中部神祇依然为一主尊、四小神、二侍从构图，且有竖额书写神号，下部较前所述《“南朝圣众”纸马》人物更为众多，表现为“苏秦大团圆”的戏曲布景的人间场面。

通过“南朝圣众”纸马样式对比可知，杭

表1 “南朝圣众”纸马样式对比图

“南朝圣众”纸马来源	形制	漏印色彩	样式	笔绘	拼版	产地
浙江大学图书馆藏1	长条形	黑、深红、大红、玫红、黄、深蓝、浅蓝、绿	龙楼（一人站立）、中部（主尊一、小神四、无侍从）、底部（楼台式、福禄寿三星、侍从二）	主尊眼部笔绘、四小神眼部笔绘	三版拼印	上海（旧校场 鼎顺号）
三峡博物馆藏1	长条形	黑、大红、玫红、浅蓝、深蓝、绿	龙楼（二仙人）、中部（主尊一、小神四、侍从二）、下部（四人游戏）	主尊眼部笔绘	三版拼印	杭州
三峡博物馆藏2（图6）	长条形	黑、大红、玫红、浅蓝、紫、黄、绿	龙楼（童子、无侍从）、中部（主尊一、小神四、侍从四）、底部（二人游戏、侍从二）	主尊眼部笔绘	三版拼印	未知
中国国家图书馆藏	长条形	黑、大红、玫红、黄、绿	龙楼、中部（主尊一、小神二及以上）、无底部	主尊眼部笔绘	独版、龙楼仅漏印	杭州
浙江大学图书馆藏2（图7）	长条形	黑、大红、玫红、蓝、绿、黄	龙楼（竖额“赐福延龄”）、中部（主尊一、小神四、侍从二）、下部（五子夺魁）	主尊眼部笔绘	三版拼印	杭州
浙江大学图书馆藏3	长条形	黑、大红、玫红、黄、绿、蓝	龙楼（天官、仕女、童子）、中部（主尊一、小神四、侍从二）、底部（苏秦大团圆）	主尊眼部笔绘	三版拼印	杭州（杭省武林门外 陆德泰印）

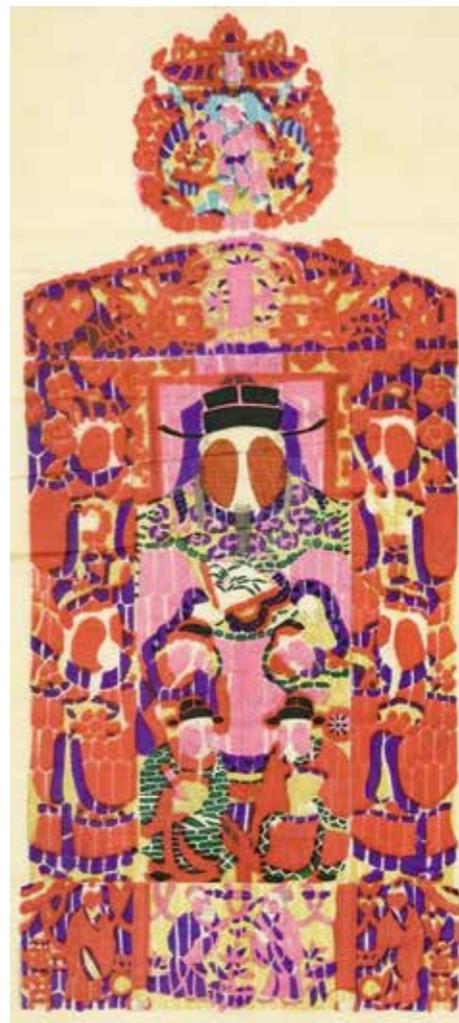


图6

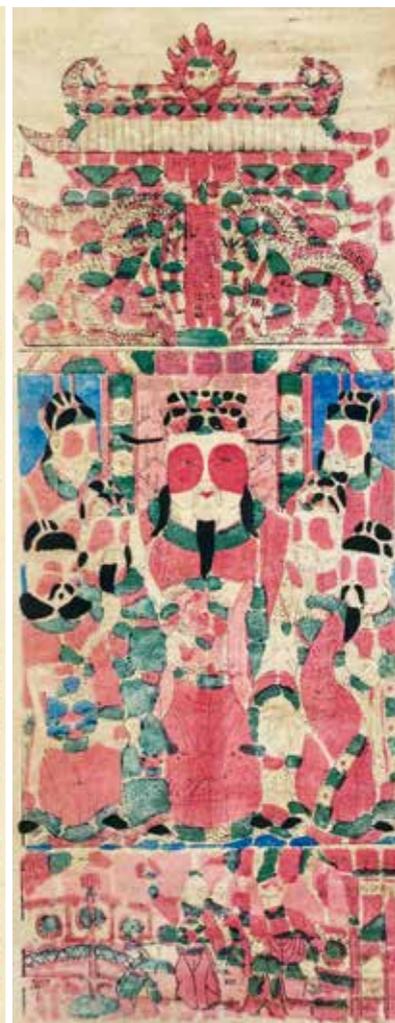


图7

州是“南朝圣众”纸马主要制作地区。以杭州为中心的杭绍地区可能为“南朝圣众”信仰及祭祀的主要地区并辐射四周。从“南朝圣众”纸马形制上看，各地不同的“南朝圣众”纸马其相同点大于其相异点。无论是上海还是杭州，作为纸马中最主要的神祇部分，大多是一主尊和四小神的组合样式。因此在形制上各地都遵循着统一的规范，但又具有地方性的特色。

### （二）“南朝圣众”纸马结构及内涵

将“南朝圣众”纸马的整体结构样式和部分细节对比可知，“南朝圣众”纸马多采用三版拼印的制作方式。以“南朝圣众”纸马为代

表的杭绍地区纸马大多遵循上部龙楼、中部神祇、下部装饰的构图形式，因此纸马的整体造型具有程式化的特点（图8）。

通过对三个部分的图像进行深入探究，可知纸马上部为龙楼，呈牌楼式建筑式样，中间为竖额，多写“龙楼”“赐福延龄”“赐福”等吉语。龙楼周围环绕祥云，俨然如天上宫阙。且不同地区还会在龙楼中安置如“赐福天官”“童子”“仙人”等人物形象。而龙楼整体造型大略相同，多为祥云环绕的牌楼式建筑。

纸马的中部多表现不同造型的神祇。陶思炎将神祇分为八类，分别是“天神”“地祇”“家神”“物神”“自然神”“人杰神”“道



图8

图6 《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于重庆中国三峡博物馆

图7 杭州《“南朝圣众”纸马》，民国，原版藏于浙江大学图书馆

图8 杭州地区纸马结构分析图，民国，原版藏于浙江大学图书馆



图9

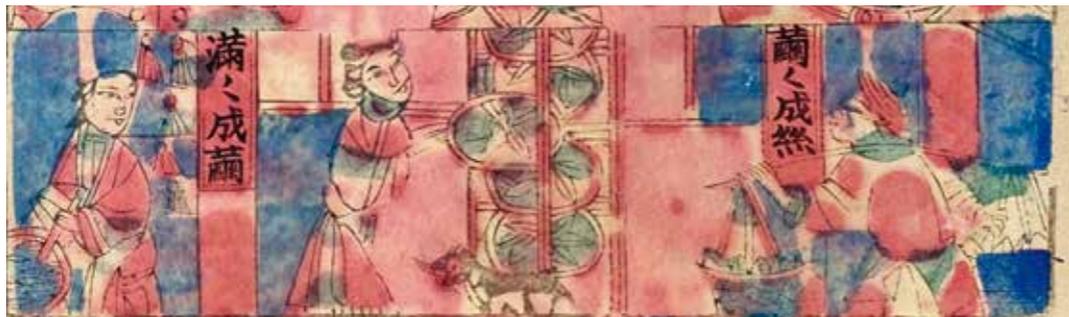


图10



图11

图9 《苏秦大团圆》(杭州陆德泰印《“南朝圣众”纸马》下部)

图10 《蚕事活动场景》(杭州《“蚕花五圣”纸马》下部)

图11 《八方进宝》(杭州《“青龙吉庆”纸马》下部)

仙神”和“佛氏神”<sup>8</sup>，而本文论述的“南朝圣众”便是人杰神中的一类。“人杰神”指由原本的凡人而产生出的英雄豪杰、行业祖师和其他深受民众爱戴的人物。杭绍纸马中部的神祇虽然来源众多、形象多样，但其大略遵循主

尊、小神、侍从的组合样式。

纸马下部多表现民众的世俗生活，这一部分以人间百姓作为主体，描绘民众日常生活中与神祇相关联的活动或是民众祈求神祇所带来的护佑在现实中的具体表现。如在“陆德泰”印制的《“南朝圣众”纸马》下部是“苏秦大团圆”的人间场景(图9)。另一杭州地区《“蚕花五圣”纸马》下部表现为人间农妇养蚕和抽丝的蚕事场景(图10)，并书写“满满成茧，茧茧成丝”吉语，展现蚕农期盼蚕花茂盛。杭州地区《“青龙吉庆”纸马》下部描绘了一位凡间官员端坐于家中，送财之神向这位官员送来金钱、财宝等物品的画面(图11)，而这展现的便是神祇所带来的庇佑在民众生活中得到具体体现的场景。

通过对“南朝圣众”纸马整体结构化的分析，纸马的组成主要有上部的龙楼、中部的神祇和下部的凡间场景。此三者俨然构成天界、神祇和人间的三重空间。人间百姓通过祭祀，祈求得到神灵的护佑，纸马上的神祇从天界而来，降福于人间的祭祀者，祭祀者通过观看纸马下部的人间场景，仿佛自己置身其中，已然得到神祇的赐福。

若将具体的“南朝圣众”纸马带入，便是人间百姓通过对“南朝圣众”的祭祀，祈求“南朝圣众”能赐福于自身。而“南朝圣众”纸马作为“南朝圣众”物质化的载体处于仪式之中，通过对纸马的观看，民众希望“南朝圣众”能降临祭台，使祭祀者得到“南朝圣众”的护佑，家庭得到团圆与美满。因此“南朝圣众”纸马作为无形神祇物质化的载体，在“祝福”仪式中起到神灵在场性的作用，作为仪式的主体和核心。

#### 四、“祝福”仪式语境下的“南朝圣众”研究

将“南朝圣众”纸马放入具体的“祝福”仪式中。通过“祝福”仪式举行的时间和仪式的过程，论述“南朝圣众”并非普通神祇，其与民众祭祀祈求功利的的神祇有着本质的不同。

##### (一) 基于“祝福”仪式发生时间的“南朝圣众”属性判断

对于“祝福”仪式举行的时间，绍兴地区特别强调“年末”和“傍晚”。“每年到十二月值年房开具各房族的上丁男性的生肖……，且必须拣在廿五日丁左右。”“第二步是到晚饭后摆好桌子上到供物，”<sup>9</sup>同时在《绍兴风俗志》中也载“祀神多在子夜，事毕天甫黎明”，而与这两个时间节点相对的便是新一年的“元旦”和“清晨”。这两个时间节点与前者相较，其中横跨除夕，属于不同的两个时间系统。“元旦”绍兴地区祭祀“天地”“财神”“张神”等一系列的菩萨。而对这一类神祇的祭祀往往带有明显的功利性，无外乎求财与求利，新年伊始祈求一年的平安与财富本是无可厚非，但与祭祀“南朝圣众”相比，不难发现祭祀“南朝圣众”似乎并无实质性的目的，因此“南朝圣众”与“天地”“财神”“张神”等神祇在本质上是有所区别的。而对应前文的四类“南朝圣众”神祇身份的说法，祭祀“南朝圣众”就是祭祀汉族政权下的帝王和臣子，那么其纪念意义会大于功利目的，其与祭祀的带有功利性目的的神祇是不同的。因此绍兴地区有意将其列属于两个不同的时间单元，以区别二者。

## （二）基于“祝福”仪式进行过程的“南朝圣众”与“家堂圣众”的联系

### 1. “南朝圣众”与“家堂圣众”属性的关联

在整个年末子夜的祭祀仪式中，祭祀“南朝圣众”的仪式谓之“祝福”，但在此仪式后紧跟着另一仪式称为“回堂羹饭”或“回盘羹饭”。此仪式使用的祭品和祭器与祭祀“南朝圣众”一样，因此在描述“回堂羹饭”仪式时也将其列在“祝福”仪式之下，所以广义上的“祝福”仪式是包括祭祀“南朝圣众”和“回堂羹饭”的。狭义上的仅指祭祀“南朝圣众”，而下文部分谈及的“祝福”仪式是广义上的范畴。

“主祭者奠毕酒赶紧跑到祭桌后面速速朝

外作揖送神，与祭的也都作揖恭送，祝福至此告一段落。接着是请回堂羹饭了。回堂羹饭的仪式很是简单，只需在祝福的四顶八仙桌后再接上一张方桌（祝福的一切陈设都不动，只把三茶六酒收掉就行）。……不摆坐具，大概是叫祖先站着吃。”<sup>10</sup>《绍兴风俗志》载：“祀神即毕，即做回盘羹饭，桌旁分列长凳四条，及盅筷廿四副，名曰全堂。所供鸡鸭皆需转向，即请祖先散福之意也。”无论是“回堂羹饭”还是“回盘羹饭”，所祭祀的对象都是祖先（即“家堂圣众”）。

因此祭祀“南朝圣众”和祭祀“家堂圣众”必然存在某种共性的联系。而对于祖先的祭祀往往偏向于纪念性质。因此祭祀“南朝圣众”应当也是以纪念性为主。而这也能



图12 杭州《“南朝圣众”纸马》、杭州《“家堂圣众”纸马》中部神祇对比图



图13 无锡地区《“家堂香火南朝圣众”纸马》

回应上文，绍兴地区为何要将“南朝圣众”和带有功利性目的的神祇划分在不同的时间段进行祭祀。

### 2. “南朝圣众”纸马与“家堂圣众”纸马图像的关联

“家堂圣众”为本户家宅之中历代先祖之

含义。在重庆中国三峡博物馆藏有同时期的“家堂圣众”纸马，通过对杭州《“南朝圣众”纸马》和杭州《“家堂圣众”纸马》图像（图12）的比对分析可发现其造型结构较为吻合。

因此可推测“家堂圣众”纸马和“南朝圣众”纸马中部神祇图像的母体可能是一样的，从一个侧面也表示“南朝圣众”和“家堂圣众”应当具有相似的属性，故可以借用同一母体。而在江苏地区的田野考察中，笔者发现无锡地区有将“家堂圣众”和“南朝圣众”并列于同一张纸马上的纸马（图13）存在。无锡地区这一纸马的发现可更进一步表明“南朝圣众”和“家堂圣众”一定存在着某种关联，甚至暗示着二者的同一性。

综上，首先通过时间将年末祭祀“南朝圣众”与新年祭祀有功利性的神祇相区别，表明二者属性的不同。其次对于广义“祝福”仪式举行过程的拆分可知“南朝圣众”与“家堂圣众”存在着共性的联系。最后通过“家堂圣众”纸马和“南朝圣众”纸马的图像分析，再次证明二者存在着密切的关联。

## 五、“南朝圣众”纸马的隐含观念

对于人杰神祇的崇拜，更多注重其纪念性的意义。对于祖先的崇拜，往往歌颂祖德宗功以显示对于祖先的怀念。而“祝福”仪式就像是一种社会关系的投射，民众通过每年举行的“祝福”仪式，不断加深和巩固自身汉民族正统性的暗示，从而促进社会秩序的稳定。

### （一）忠孝观——君王与家亲

对于“南朝圣众”神祇身份的多种口述与

文献的记载，无论是崇祯帝、徽钦二帝还是文天祥。其中蕴含着—个共性，其三者都与帝王有着莫大的联系，甚至可以说祭祀的就是君王本身。君王作为国家政权的最高统治者，具有至上的权力。因此对于祭祀“南朝圣众”，简言之便是祭祀君王。在传统儒学思想影响下，忠君的观念得到广泛的认同并深入人心，因此在“祝福”仪式中祭祀“南朝圣众”所代表的就是忠君的一面，而祭祀“家堂圣众”所表现的是孝亲的一面。孝侧重于对家庭中父母、长辈的敬爱和供养，那么祭祀“家堂圣众”无疑是民众对于行孝的极好体现。

通过每年年末的“祝福”仪式，民众的忠孝观得以在仪式中不断巩固和深化，在祭祀“南朝圣众”和“家堂圣众”的仪式中，政治领域的“忠”和道德领域的“孝”得以联系与融合。因此通过“祝福”仪式的历代沿袭，忠孝观也得以永续留存与发展。

### （二）家国观——国家与家庭

“南朝圣众”神祇身份体现为君王，君王在表达自己本身的同时也是国家的象征。而在封建政权的国家中，国家得以稳固发展的其中—大原因是民众对君王的尊重。在家族中，家族稳固发展也离不开家族成员的孝和悌。君王作为国家权力的最高统治者在一定程度上也是国家的象征，因而忠君的思想在一定意义上也可以引申为爱国的思想。同理，孝悌的思想中也暗含着自身对于家庭热爱的思想。在这样的背景下，国和家之间的关系得以同构。从而将国家的规范和秩序由外及内、由表及里地向内推进，同时依托血缘维系的—家庭关系中的孝悌观念也可由内向外推及社会

和国家。国家和家庭之间的关系便在由内向外又由外向内的往复循环中不断传递，使民众构建起稳固的家国观。

而这一对关系通过“祝福”仪式得到极好的诠释。通过祭祀“南朝圣众”和“家堂圣众”，使得国和家在仪式中相互连结，孝悌与忠君在一定程度上得到互通，即国家层面的忠君就是家庭层面孝悌的放大和转变，而这一转变便构建出民众家国同体的家国观。

### （三）民族观——民族与家族

从“南朝圣众”神祇身份所处的时代上看，无疑是特指南宋与明末，而在时间上与之相延续的便是元朝和清朝。而前二者为汉民族政权，后二者所代表的是少数民族政权。因此在“南朝圣众”神祇指代君王、国家的层面上更深—层还带有指示汉民族的意味。与君王和国家相较，君王和国家都是在不断地更迭和演替，但汉民族的血脉是延续不变的。而当元灭南宋、明清易变的时候，其国家政权中汉民族的血脉受到外来入侵者的不断践踏，甚至已然到了民族存亡的危急时刻。因此位于底层的民众为了维护民族的尊严，维护汉民族的正统地位，便通过祭祀“南朝圣众”和祭祀“家堂圣众”来寻求心理的慰藉。

底层民众通过祭祀“南朝圣众”和“家堂圣众”来维护汉民族的正统和表示对少数民族政权的无声对抗，也通过祭祀来维护汉民族之尊严。因此在一定程度上，祭祀“南朝圣众”和祭祀“家堂圣众”也是民众对于维护汉民族尊严的—种手段，体现了民众渴切维护汉民族尊严的民族观。

## 六、结语

千百年来，民众在请神、酬神之中，创造出了纸马这—特殊的富含丰富意义的形式。纸马作为仪式的主体为仪式服务。从仪式前万众跪拜，到最后付之一炬。在仪式中纸马作为中介，是沟通天界和人间的桥梁。纸马以纸本为载体，以神像为表现中心，是民众祈禳心理的寄托。因此诞生于杭绍地区的“南朝圣众”纸马作为当地最大最隆重的民俗仪式——“祝福”仪式的主体，起着决定性作用，也是民众家国归属感得以构建的基础。

本论文首先通过对“祝福”仪式起源问题的文献考，明晰其与腊月祀神间的联系。其次，通过对“南朝”概念的分析，可知其作为—个模糊的时间概念存在于杭绍地区，因而在“南朝”基础上形成的“南朝圣众”便有着多样的神祇身份。但通过对“南朝圣众”神祇身份的归纳可知其母题为汉民族国家政权下的帝王或臣子。再次，通过对杭绍地区纸马的结构化分析，明晰杭绍地区纸马样式的程式化构图。而对多张“南朝圣众”纸马样式比对，发现无论“南朝圣众”神祇身份如何多样，在神祇样式上都是遵循—位主尊、四位小神和多位侍从组合的范式。论文最后将“南朝圣众”纸马放回“祝福”仪式的原境之中，通过仪式语境对“南朝圣众”展开探究，依据“祝福”仪式举行时间中“年末”“傍晚”这两个特殊时间节点，推断“南朝圣众”神祇的属性为纪念性。而通过对“祝福”仪式具体过程的细分，分析得出其与“家堂圣众”之间存在着由国到家、由君王到家亲、由民族到家族的层级递进的关系。

对于“南朝圣众”神祇的形象和意义，其母题可以概括为汉民族国家政权下的帝王或臣子。同时伴随着时代的流变和—地方性话语权的构建，这—母题被不断地赋予新的时代内涵和意义，以丰富和完善神祇的具体信息，使其具有更强的信仰力量。但其根本目的还是在于维护自身存续的社会关系，寻找—种家国归属感。以“南朝圣众”为基点的历史记忆，通过“祝福”仪式的形式，表明底层民众对于失去家国归属感的无声反抗，更是民众对于民族、国家立场的笃定和坚守。

“南朝圣众”纸马作为神祇的物质性载体，祭祀“南朝圣众”的“祝福”仪式作为民众热爱—家国、热爱民族的体现，都被赋予了新的内涵。虽然如“祝福”仪式起源何时、“南朝圣众”神祇所指的本源是谁的问题，随着时代的发展逐渐被淡忘。但祭祀“南朝圣众”和“家堂圣众”的“祝福”仪式至今仍在杭绍地区民众的日常生活之中延续。纵观当代，国仇家恨、民族对抗的时代已然过去，但“南朝圣众”背后所隐含的对于家国的热爱和民族尊严的维护思想依然存在。千秋家国的祝福和祈愿是永不过时、永续存在的。

- [明]许东望修：《嘉靖山阴县志》，转引自寿永明，宋浩成，俞婉君，《越地民俗文化论》，人民出版社，2010年，第60页。
- [清]范寅《越谚·中卷（风俗）》，上海文艺出版社，1987年。
- 绍兴图书馆整理：《民国绍兴县志资料第一辑第六册·天乐志（十八岁时）》，广陵书社，2011年。
- 采访人：俞卓凡 受访人：张观达，男，生于1927年，大学文化水平，绍兴越城区人

采访时间：2020年9月4日。采访地点：张观达家中。

- 5 白华文总主编、王娟本分典主编，《中华大典 民俗典 口头民俗1》，北京日报出版社，2015年，第483页。
- 6 渡云：《南朝圣君考》，《新闻报》，1937年。
- 7 周冠五：《鲁迅家庭家族和当年绍兴民俗—鲁迅堂叔周冠五回忆鲁迅全编》，上海文化出版社，2006年，第108-109页。

- 8 陶思炎：《江苏纸马》，东南大学出版社，2011年，第45-48页。
- 9 周冠五：《鲁迅家庭家族和当年绍兴民俗—鲁迅堂叔周冠五回忆鲁迅全编》，上海文化出版社，2006年，第107页。
- 10 周冠五：《鲁迅家庭家族和当年绍兴民俗—鲁迅堂叔周冠五回忆鲁迅全编》，上海文化出版社，2006年，第108页。

### 参考文献

- 1 渡云：《南朝圣君考》，《新闻报》1937年2月14日。
- 2 [美]Clarence Burton Day ( 队克勋 )：《Chinese peasant Cults-Being a Study of Chinese Paper Gods( 中国农民信仰——中国纸马的研究 )》，台湾成文出版社，1974年。
- 3 阮庆祥、裘士雄、张观达、任桂全：《绍兴风俗简志》，绍兴市、县文联编印，1985年。
- 4 汪维玲：《浙江风俗志》，浙江人民出版社，1986年。
- 5 娄子匡：《新年风俗志》，上海文艺出版社，1989年。
- 6 周冠五：《鲁迅家庭家族和当年绍兴民俗—鲁迅堂叔周冠五回忆鲁迅全编》，上海文化出版社，2006年。
- 7 王树村：《中国民间纸马艺术史话》，百花文艺出版社，2008年。
- 8 陶思炎：《江苏纸马》，东南大学出版社，2011年。
- 9 冯庆豪、龚义龙、彭冰：《年画——重庆三峡文物博物馆藏文物精粹》，重庆出版社，2013年。
- 10 陈红彦：《年画掌故》，上海远东出版社，2017年。
- 11 白华文、王娟本：《中华大典·民俗典·口头民俗分典》，北京日报出版社，2017年。
- 12 陈顺泰、周春香、谢一彪：《绍兴墮民田野调查报告——三埭街往事》，金城出版社，2019年。
- 13 张观达：《国家级非物质文化遗产代表作申报书·民俗·绍兴祝福》。

## 金门烈屿神祇采访记

(中国台湾) 杨永智 | 中国木版年画研究中心学术委员会委员

遥想唐德宗贞元十九年(803)福建观察使柳冕奏请设置万安牧马监，命陈渊登金门(亦名浯岛、浯洲、浯江、大金门，现在辖管金城镇、金湖镇、金沙镇、金宁乡、烈屿乡、乌丘乡)及烈屿(亦名笠屿、裂屿、小金门)屯居垦殖。前岛早于元至正二十三年(1363)在太武山浯洲盐场募缘筑造山寨，铺砌石路，摩崖石刻仍然屹立，后岛则在南宋宁宗嘉泰四年(1204)与元大德九年(1305)先后于东林村东井井栏捐资重建的镌名历劫无恙，去岁笔者登临椎拓之际，却不禁浮想联翩：两岛俱属“泉漳门户，地辟民众，鸡犬相闻，缙绅杂遬，号称‘海滨邹鲁’”<sup>1</sup>。相关于木版年画的传世稀珍也应该获得瞩目和抢救，本文尝试将1987年4月到2023年5月，历经36载的采撷访求，爬梳其间涉及神祇的印本拓纸，公诸海内同好权充品评考索的实证。

祖籍天津武清、在北京市出生的民俗专家郭立诚

(1915—1996)言及：“长期供养的神佛不是泥塑木雕的像，就是铜铸石刻的像，再不就是绢本纸本的画像，可是民间临时祭祀祈禳完了，习惯都要把神佛的像焚化，当然不能用那些雕刻或铸的像和精裱细绘的画像，于是就有木版雕刻印刷出来的神佛像供应这种需求，这种木版印刷的神佛像俗名叫‘神祇’。”<sup>2</sup>

《新金门志》亦云：“现民间信仰大别可分二端，一为祖先之崇拜，一为神道之崇拜。……神道崇拜，则有家堂奉祀及庙宇奉祀



图1 金门后浦名士林树梅裔孙林士又奉祀祖龕及神龕陈设

之别。其奉祀于家堂者，有观音、灶君<sup>3</sup>、土地、天公。”<sup>4</sup>（图1）特别值得关注的是居家神桌的陈设，安奉神主牌的祖龕，藻饰精致，置于最尊贵的龙边，安奉神像的神龕则置于虎边（即左祖右神，台湾则反向），神龕以外的神祇仅只膜拜版印神祇，且将驻驾庙宇、神銜封号、庇佑灵效等文字，偕同主神随扈，香炉礼器的绘像糅合构图，成就金门烈屿庶民精神之所寄，其来有自，历久弥新，笔者采访合计8种11款。

## 一、玄天上帝

亦名北岳大帝、北极上帝、上帝公。闽省漳浦县甘霖社武当山有玄天上帝庙，源自鄂省武当山，金门信仰即从漳浦分香，本款由烈屿乡西甲六庄（西方、西吴、下田、东坑、双口、湖井头6个自然村）释迦佛祖暨玄天上帝宫（合称西方宫，明前兴筑于观音山，明末毁于荷兰人之手，迟至1904年屡经修葺迄今）出品，雕版纵30.2厘米，横14.2厘米，厚2.4厘米。图额刻“玄天上帝，男女平安”，他着戎装身入圆光，右手执剑，左手捋须，端坐跏趺足，右踩腾蛇，左踏灵龟。每逢正月元宵圣诞，官方委托在地法师刷印于红纸或黄纸，加钤“玄天上帝”朱文正方印（5.6厘米见方），分发乡亲迎请，归家安镇。（图2）

台湾遗存此类神祇雕版唯闻台中市凉伞树庄万安宫、南投县松柏岭受天宫、草屯紫微宫、竹山北天宫与田寮龙泉宫而已，尺幅相近，俱为稀珍。至于闽南漳州却有巨构两款：一由武当宫出品，委托颜锦华画店代刷《玄天上帝宝像》，幸存中间残版，纵73厘米，龟蛇

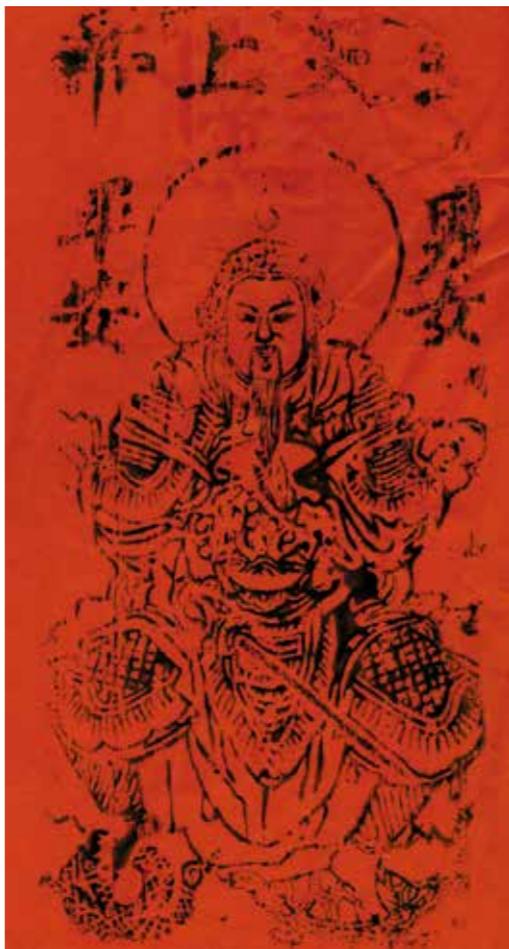


图2 由林金树师傅刷印的烈屿西方宫玄天上帝神祇



图3 李松清奉祀自漳州元山祖庙玄天上帝神祇图额

二精伏虎神犬联袂配祀。次由马来西亚马六甲市新合和香烛神料店膜拜，李金坤老板奉请元山祖庙出品《北极玄天上帝宝像灵符》全幅，



图4 烈屿麟护宫神祇雕版

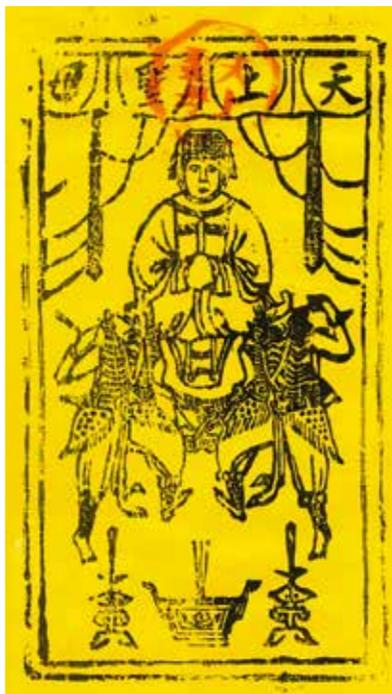


图5 烈屿麟护宫神祇印本



图6 雕版背面刻工名款拓片

慎重装潢。两者构图大同小异，洵属宇内精品。（图3）

## 二、天上圣母

又称天后、妈祖、妈祖婆，为海上呵护神，奉之极虔。本款由烈屿乡黄埔村后头社区麟护宫出品，转赠烈屿乡文化馆典藏，雕版纵31.5厘米，横17.5厘米，厚4.6厘米。帷幕上幅镶嵌“天上圣母”，妈祖捧奏板端坐，千里眼、顺风耳腰系虎皮裙，挺立赤足呼应，座前香炉烛台安排妥适。印刷黄纸或桃色纸，加钤“天上圣母”朱文八卦形印。（图4、图5）印版背面阴刻“民国四十五年岁次丙申元月，弟子方天用刻”端楷双行小字，（图6）佐证早于1956年过年，在地信徒方天用运刀奉献。类似的构图台湾也有台南市安平天后宫、彰化

市南瑶宫、员林镇广宁宫、名间乡朝圣宫、麦寮乡拱范宫。<sup>5</sup>麟护宫所出虽然最晚，时间与刻工名姓明确可考，足资流传有绪。

抚触1981年元月竖石《麟护宫重建志》镌明：“相传本庙始建于清乾隆年间，当时系由罗厝<sup>6</sup>西湖古庙<sup>7</sup>分炉，而祀奉妈祖，因择地麟山（即烈屿主峰麒麟山）之麓，乃命曰‘麟护’。供奉以来，屡显灵异，乡人沐德，信之甚笃，中经同治年间乡绅方商，及民国十年方基锦暨方旺春、方耽等先后倡修两次，由是暂臻壮丽堂皇。然岁月侵移，风雨炮火，交相伤残，至是已呈岌岌倾颓之势。委员有鉴于斯，乃倡议筹募重修，并搬建牌坊以壮观瞻，多蒙海外星洲、文莱及旅台居乡等善信，踊跃输将，遂得于六十八年择吉鸠工，至七十年历两寒暑而告成，爰叙其始末，勒石以志。”文末续镌44位重建委员姓名，包括在19位委员

名列第4的方天用，验证他热心宫务的又一桩佳话。

### 三、敕封显佑伯

亦名邑主城隍，金城镇西门里光前路40号浯岛城隍庙出品，雕版纵37厘米，横23.5厘米，厚3.5厘米。金门旧时为闽省同安分县，所以图额刊“敕封显佑伯”，官秩四品，捧笏端坐帘幕间，单刷朱色印黄纸。印版背面阴刻“汪清渊、李清水、僧愿求同立叩谢，光绪戊寅年桐月日吉旦”端楷小字4行，证明清光绪四年（1878）3月开雕，供应每年四月十二日圣诞，先于初一迎神赛会前刷印，当日合境民众踊跃倾囊赞助仪典时，庙方连同金帛、香烛鞭炮、红龟粿一并反馈。（图7、图8）

### 四、苏府祖王爷

坐落于台湾省彰化县鹿港镇的金门馆，旧名浯江馆，主祀迎奉来自金门苏府王爷神像，上溯清乾隆五十三年（1788）弭平林爽文事件，由金门水师营兵将供奉于后浦东门小校场“观德堂”（原属武营内校场的阅操厅，后为乱坛，现已更名昭德宫，苏王爷系同唐代陈渊同时抵金，祖庙在金湖镇新头村伍德宫，苏与四音同，亦名四王爷）的木像，随军移防，最后驻驾鹿港，透过水师及浯商集资，兴建联合礼拜的角头庙。<sup>8</sup>才过50年，道光十七年（1837）正月初一，卅岁的金门后浦名士林树梅抒发买舟渡台观感：“至鹿港。有海防同知及水师左营驻此，距彰化县二十里，商贾云集，流寓戍伍，多吾乡人。”<sup>9</sup>



图9 鹿港金门馆神祠溯源自金门（笔者珍藏）

晚至1989年12月笔者到馆采集神祠旧印本一纸，版面纵39.8厘米，横24.4厘米，在馆名题额下方阴刻楷笔“玉敕代天苏府祖王爷”，王爷居中端坐，掌印执剑武将随扈，范谢将军（俗唤大二老爷或七爷八爷）护驾，中坛哪吒为之前导，印白色单光纸，加钤“苏府大王”朱文正方印（2.9厘米见方）。雕版在金在鹿开雕皆有可能，惜已佚失，绘稿画师和凑刀工匠也无从稽考，不过较早于同镇奉天宫的苏府大王爷及二王爷、景灵宫的苏府三王爷所出神祠雕版，首开风气之先。（图9）

### 五、厉府王爷

清嘉庆十七年（1812）烈屿乡林湖村善信兴筑灵忠庙，昔称厉王庙，祭祀从金门城隍阳



图7 浯岛城隍神祠雕版



图8 雕版背面阴刻叩谢芳名及完成时间



图10 烈屿灵忠庙厉府王爷神祠雕版

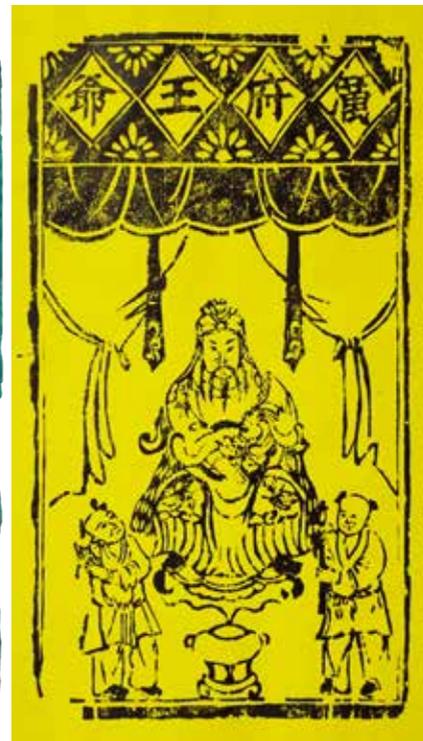


图11 烈屿灵忠庙厉府王爷神祠印本

图10

图11

着节庙分炉的张府厉王爷（即唐代名臣张巡，死守睢阳，城陷遇害，忠勇英烈，感动天庭，玉帝特赐封神）。雕版纵30.6厘米，横17.2厘米，厚1.2厘米。图额嵌入“厉府王爷”，垂帘之下王爷端坐，炉香萦绕，执剑掌印童子对望呼应。每逢农历九月初九圣诞，濡墨刷纸，赠送信众礼敬，充作镇宅安居凭恃的纸本。（图10、图11）

## 六、洪府元帅

耆老相传洪元帅现身于清嘉庆年间，村民出海捕鱼，遽逢飓风，收网时乍见神木一段，顿时风平浪静，化险为夷。神木隐现“洪府元帅”四字，惊为神迹，里人传颂。旋又托梦境内缙绅，遂依貌塑像，请入烈屿灵忠庙祀典。

雕版纵31.5厘米，横17.3厘米，厚3厘米。元帅端坐双龙帷幕间，虎爷为伴，司印捧剑部属拥护，座前舍弃寻常香炉，特设聚宝盆，巧思别开生面。每逢农历四月廿二日圣诞，按照惯例取版印纸，酬赠里人膜拜护院。（图12、图13）

## 七、张天师

张天师也唤张千岁、张公法祖，即张道陵，东汉人，首创五斗米道，利用符水咒法医疾治病，后世信徒尊奉为天师，道教正乙派始祖。笔者经眼3款，布局相类，精粗互见：

（一）金沙镇道坛出品，金湖镇料罗顺济宫发放，版面纵33厘米，横15.5厘米，图额嵌入“上雨下颖”合体字，左右分刻“日月”



图12 烈屿灵忠庙洪府元帅神祠雕版



图13 烈屿灵忠庙洪府元帅神祠印本



图14 料罗顺济宫张天师大符

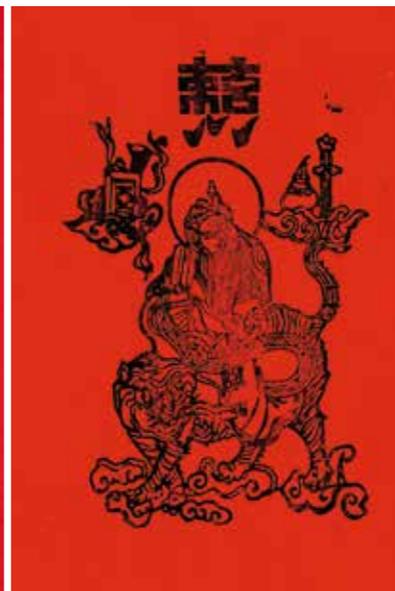


图15 金沙妙化坛张天师中符

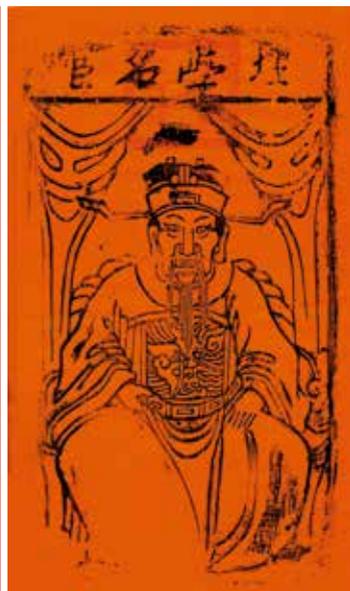


图16 烈屿双口林氏家庙神祠

与“镇宅光辉”，其下勾画三清（勾出三点象征元始天尊、灵宝天尊、道德天尊），佐以七星伏魔剑及灵玺（取巾带包裹印盒），圆光烘托的天师顶戴莲花冠，着罡衣道袍，捧笏骑虎，印红纸，纸幅纵36.5厘米，横20厘米，俗名“大符”。将同一版片略去文字不刷，纸幅纵27.5厘米，横20厘米，俗名“中符”，由临坛道士视信徒实际需求分派张贴。（图14）

（二）金沙镇妙化坛出品中符，旧雕版惜已遭窃，按照大符旧印本缩小复刻，版面纵29.5厘米，横19.6厘米，图额嵌入“敕”字并勾画三清，两旁搭配净盂偕宝剑，灵玺偕龙角（俗云牛角鼓，吹鸣召请神兵天将临坛），圆光烘托的天师穿团寿字道袍，持笏跨虎于祥云之上。<sup>10</sup>（图15）

（三）金门某民宅张贴中符，图额勾画三清，净盂和宝剑，灵玺和龙角配置两侧，圆光烘托的天师穿着道衣，端笏乘虎。

值得附提一笔：类似印本台湾27款、澎湖1款，仅见台中市文化局典藏一方雕版，背面端楷题写“应化坛，道光乙未年六月，曾科辉建置”，旁证1835年6月由台郡总爷街应化坛曾科辉道长使用，制作时间与使用者明确可辨。<sup>11</sup>

## 八、理学名宦

林希元（1481—1565），字茂贞，号次崖，福建同安（今厦门市翔安区新店镇山头村）人。明正德十二年（1517）中进士，享寿85岁，旌表“理学名宦”，为金门浯江书院朱子祠配享。后裔繁衍于烈屿乡东林、双口、上林各村，早年瘟疫爆发肆虐，族人恭请克制，成效显著，得以入庙飨祀。至今犹闻老祖、理学祖、希元祖、开基老祖、林家祖爷、林家祖佛等昵称。

雕版遗存至少两方：其一烈屿乡双口村

林氏家庙出品，雇请厦门巧匠镌刻，雕版纵34厘米，横18厘米，厚1.3厘米。图额嵌入“理学名宦”，林希元穿着蟒首绣补，右手执玉腰带。农历九月廿九日圣诞，建醮宴客，委托村内林昭港、林昭造、林典、林金树祖传三代的法师们刷印橙色纸，加钤“奉旨三法司”朱文长方印（纵6.6厘米，横6.8厘米），分送裔孙安置于中坛元帅符之下，取香炉压固，俗云“压炉”，早晚焚香顶礼。（图16）

其次由烈屿乡东林村忠孝堂林氏家庙出品，雕版纵29.3厘米，横21.4厘米，厚1.4厘米。图额嵌入“理学名宦，合境平安”，林希元穿着仙鹤绣补，右手捧持如意端坐，座前添缕寿字双烛台与香炉一具，虚拟裔孙居家膜拜的神龛，线条摹画较前者丰贍贵气。（图17、图18）

本文锁定相关金门、烈屿遗存神祇雕版纸本随机采样，囊括玄天上帝、妈祖、城隍、苏府王爷、厉府王爷、洪府元帅、张天师及理学名宦，合计8种11款。幸赖林金树、蔡钦水、吴明福、林士又、林福德、薛永妥、谢金土、洪丕炎前辈不吝指引，加上李如洁、洪珍妮、张芬蓉、刘亚芬、蔡容英、林郁瑜、孙丽婷、许佩琦女士从旁协助，始能入手载录成篇。

回顾近代整理台湾地区遗存神祇的历程，应以1931年日籍旅台洋画家浅井暹逐集发行《台湾土俗资料》为开端，1975年透过台北市天一出版社集结复刻，更名《台湾宗教版画》。1985年“文建会”陈奇禄主委交托潘元石、吕理政合编《台湾传统版画源流特展》，1995年高雄市立美术馆黄才郎馆长交托笔者编写《台湾传统版画特展》。台中市文化局也

在1996年交托笔者编写《台湾传统版印图录》，2013年续编《台湾传统版印特藏室典藏图录》。

天津大学冯骥才院长于2010年邀约笔者编写《中国木版年画集成：漳州卷》，2011年续编《拾零卷》，2013年辑成《中国木版年画代表作》。福建师范大学李豫闽、王晓戈教授于2012年邀约笔者编写《两岸民间艺术之旅：木版年画》，北京王海霞、天津姜彦文老师于2015年邀约笔者编写《中国古版年画珍本：综合卷》，然而上述彩印图录仅只部分披露彰化县鹿港镇金门馆出品神祇，皆未收纳本文庐列金门及烈屿遗存图版。

鉴古知今，放眼两岸，检视两岛硕果幸存的印版纸本，非但能够弥补闽南泉州、厦门两地繁华褪尽、文物散佚的缺憾，更可以联同漳州流传者各显精彩。保留明清以降福建木版年画余绪的同时，航向中国台湾（例如传香至台南与鹿港）开枝散叶，远涉南洋（见诸新加坡、马来西亚檳城与马六甲）赓续信仰。摩挲夙昔的精彩典型，揣测其余佳构尚有可能仍在天壤间藏龙卧虎，笔者知见当然固陋，疏略在所难免，殷望后来者奋起追究，聚类成帙，指日可期。

页。明隆庆二年（1568）成书，这是关于闽南“纸马”较早的珍罕文献。

- 4 许如中：《新金门志》，金门县政府1959年版，第287页。
- 5 杨永智：《降世神图话妈祖：从闽台流传雕版图画印证天后圣母形象》，载冯骥才主编《当代社会中的传统生活国际学术研讨会论文集》，天津社会科学院出版社2014年版，第175-190页。
- 6 金门战地政务时期（1956—1992）当局将“罗厝”改称“四维”，经过村民反映始恢复今名。
- 7 依据1989年10月竖石《罗厝西湖古庙重建志》：“相传本庙始建于前清高宗乾隆年间，斯时系由浙江杭州西湖渔民出海作业，途中遭遇风暴，危船飘来后头海湾，惟船上祀奉之妈祖竟然毫发未损。为求供奉有所，暂在后头沙岸搭建茅屋，俟渔船修妥乃返西湖，临行前特举行绕境巡视，普照烈岛，福庇黎民，适经罗厝之际，圣母英灵显示，择定本社现址有灵山毓秀、碧海环抱之势，遂造庙供万民膜拜，乃命名曰‘西湖古庙’。嗣后炉分后头麟护宫，由是每逢上元佳节，后头众善信前来本古庙进香。”
- 8 杨永智：《岑石寸版认真读：鹿港金门馆文物采样笔记》，《台阳文史学会电子报》2021年第27期，第1-12页。
- 9 林树梅：《台郡四邑记程》，载《歌云文钞》，作者自印1844年版，第4卷第6-8页。
- 10 依据吴明福道长热心指点：由他主持金沙镇五乡太子的祀典，包括田浦、大地、内洋、新田墩、东沙尾等处的醮庆必须使用中符，粘贴于轮值村庄的每户人家厅堂，视为镇宅。大符约莫中符的四倍，每逢农历十月廿、廿一日五乡太子圣诞印发，每一座庙仅贴一张，每七年派用一次。
- 11 杨永智：《版话瑞虎跃海东：1826—1950台闽雕版印刷虎画遗珍举隅》，载陈益源主编《台湾虎爷信仰研究及其它》，台湾里仁书局2017年版，第69-133页。



图17 烈屿东林忠孝堂神祇雕版



图18 烈屿东林忠孝堂神祇印本

- 1 洪受：《建中军镇料罗以励寨游议》，载《沧海纪遗》，金门战地政务委员会1969年版，第77-78页。
- 2 郭立诚：《谈神祇》，载《中国民俗史话》，台湾汉光文化1983年版，第248-257页。
- 3 洪受《风俗之纪》：“腊月二十四日……是夕祀灶，以纸马送神。”，载《沧海纪遗》第51

## 天津大学冯骥才文学艺术研究院年画博物馆藏改良年画《荣耀国》

王凤 | 天津大学冯骥才文学艺术研究院馆员

清末民初，中国经历着重大的社会变革。年画艺人一方面意识到国家民族兴旺与个人的关系，自觉地将有关国家时事、揭露社会腐败的新内容纳入年画中；另一方面年画艺人接受了知识分子对改良年画的倡导与宣传，并在民国教育管理机构的敦促和管理下进行了改良年画实践。改良年画在接续传统的同时极大地拓展了题材，正如冯骥才先生所说，改良年画正逐渐从“生活走向社会”。

在天津大学冯骥才文学艺术研究院年画博物馆中珍藏了一幅杨柳青改良年画《荣耀国》，这幅作品长 103 厘米，宽 60 厘米，是著名的杨柳青戴廉增年画店绘刻的作品，是具有明显时代风格、典型的改良年画。在这幅作品的最右方有一列字，印刷内容是“直隶行政公署教育司鉴定”。通过对民国初年教育行政机构的研究发现，在 1913 年 1 月大总统令各省行政公署内设教育司的组织令，“大总统令公布‘划一现行各省地方行政官厅组织令’第四条，划一各省行政公署，除各设一总务处外，现行分司名称为内务、财政、教育、实业四司”<sup>1</sup>。但是，由于“以财政受困，非实行减政不足以维持”等问题，仅仅八个月后，于 1913 年 9

月国务院就通电各省教育、实业两司并内务司为两科。<sup>2</sup>也就是说，“直隶行政公署教育司”从 1913 年 1 月开始至同年 9 月结束，那么这幅改良年画《荣耀国》的鉴定时间即 1913 年 1 月至 9 月间，其绘制时间应早于鉴定时间。同时也证实了直隶行政公署教育司对改良年画审核鉴定的重要作用。

《荣耀国》这幅改良年画构图饱满、色彩艳丽、画面人物众多。而且在画面上方还有大段的白话文题跋，图文相辅相成。改良年画上出现白话文题跋，这在一定程度上是受到了晚清以来提倡白话文和白话报刊的影响，使改良年画不论在题跋表述还是画面内容上都达到传播近代新思想、新观念的目的，成为开启民智的工具。《荣耀国》题跋共 450 字，内容如下：

唉 我就是个国 住在亚东的大陆 从古至今 已历五千余年 质坚体大 生产极富 先前的时候 在全球上很有名誉 临到前清 竟成了一个东方病夫了 内有内病 外有外患 先前也是常常的调理 无奈是越治越重 总因是专制的法度 不用良医的药方 竟听庸人摆弄 大家想想马（哪）有不误事的呢 若将我这国误的灭亡了 在国内的



杨柳青改良年画《荣耀国》，天津大学冯骥才文学艺术研究院年画博物馆藏

四万万同胞们 到何处去存身呢 到那时 犹太波兰的流离 可就临到你们大家身上了 故此 有先明白时世的 看出国有这样的危险 与我们同胞有这么大的关系 所以联合同志 整理这极危险的国 与同胞谋将来的幸福 故此不得不推倒专制 建造共和 使同胞皆能尽国民的责任 大家若真能齐心协力 努力的整理 还有个不到极好的时候吗 无奈国民程度不齐 尚有不知共和有好处的 竟存观望的心不成（承）认自己是国民一份（分）子 不愿爱自己的国 竟在远处看着对劲儿 远敲两句散音 你看这样人 愚的很不 不很哪 其实这国若整理的好了 你也跟着得幸福 国若坏了 你也不能在乾（干）地上站着呀 我盼望观望不前的同胞们 赶紧也快着整理吧 我已经坏的这样了 周身的窟窿很多 若再不齐心努力的整理 我周身的出产 可就都流出国外去了 大家若早整

理好一天 不但你们早得一天幸福 我也跟着早放一天光明呵！

这幅改良年画的题跋书写十分巧妙，将中国比作“我”，以第一人称的方法向观看年画者诉说晚清以来中国内忧外患所遭受的各种痛苦，浑身都是“窟窿”，若继续这样下去，中国只有灭亡。只有大家尽国民责任，团结一致推倒专制，建立共和，才能挽救国家。但是国民程度不齐，有一些人不承认自己是国民一分子，不爱国，只在远处观望。因此，呼吁全体国民能齐心协力把中国的“病”治好。

这幅改良年画不仅题词写得巧妙，画面构思也十分精到。该幅作品画面分为近景和远景两个部分。近景中最引人注目的就是画面左侧这个硕大的、红色的、立体的“国”字。“国”字上千疮百孔，从若干窟窿中流出大量金银财宝到下面的两个聚宝盆中，一个聚宝盆上写着“台湾漏出”，另一个写着“由香港而入”。在

“国”字中间冒出一个巨大的题词圈，里面写着白话文题跋。在“国”字周围，有很多爱国同胞正在堵塞漏洞。画面近景中间部分，一位腰里别着斧头的工人正在跑向“国”字，其后是一位手拿算盘的商人好似正在感叹国家财富的流失。在商人旁边是一名头戴礼帽，一手指向“国”字，一手拿着爱国书籍的读书人，正在给后面的农民、老者和儿童讲爱国道理。而这位肩扛锄头的农民和手拿《官板四书》的老者侧身背对着“国”字，似乎代表了题词中提到的那些“观望者”。最后画的是一名士兵，也朝着“国”字跑去。在画面远景中，有五位青年，他们手举民国旗，抬着梯子正跨过小桥，朝着“国”字跑过来，准备加入填补国家漏洞的行列中。值得一提的是，画面最左侧，在“国”字前方，有一位梳着民国新式发型的年轻女性，她正在对人们演说，其实也是对观看这幅作品的民众演说，讲述着国家正在遭受的灾难，号召大家一起努力挽救民族危亡。

改良年画《荣耀国》以象征手法，描绘了国家危难当头，痼疾缠身难耐，于是高呼工农商学兵团结一致，为国分忧排难，振兴中华。可贵的是，画面上近五百字的长跋，洋溢着强国的激情。画面左边还注明此画作者王宝珍<sup>3</sup>兼“演说者”，看来这就是当时流行的“带唱年画”了。长跋是时调小曲的唱词，可以边看画边读唱词。这幅年画则更像一幅宣传画。它充分表明了杨柳青艺人的社会良知和对国家命运的参与意识，还隐隐使人感到五四运动的前夜社会思想冲突和激荡的气息。这是一幅极其难得的改良年画的经典作品。<sup>4</sup>

- 1 朱有曦：《中国近代教育史资料汇编——教育行政机构及教育团体》，上海：上海教育出版社 2007 年版，第 124 页。
- 2 朱有曦：《中国近代教育史资料汇编——教育行政机构及教育团体》，上海：上海教育出版社 2007 年版，第 125 页。
- 3 王宝珍（1879—1933），字聘卿，天津杨柳青人。其父为裱画艺人，常为名家裱画，王宝珍得以临摹名家名画，日久天长掌握了绘画原理。王宝珍中年时，正值杨柳青木版年画作坊相继倒闭，天津上海石印画业兴盛之时。他购得机械在杨柳青十六街佛爷庙胡同开设博艺林画店，自己绘稿，以石印年画出售。民国六年（1917），杨柳青发生水灾，四面汪洋，杨柳青竟成一孤岛。王宝珍绘印《天津杨柳青水灾图》，以求慈善家救援。水灾后，他把博艺林迁到天津城内，主要承印商业广告，并印出了天津第一份具有杨柳青木版年画风格的年画广告《敦庆隆绸缎庄》。辛亥革命后，王宝珍雕刻翻印年画《荣耀国》，图中题字呼吁人们要齐心协力治理好被帝国主义掠夺而残破的国家，体现了爱国思想。北伐战争期间，王宝珍为生活所迫弃画从商，在新疆与别人合营百货药店。1933 年，病逝于迪化（今乌鲁木齐）。参考冯骥才主编：《中国木版年画集成·杨柳青卷》（下册），北京：中华书局 2009 年版，第 553 页。
- 4 冯骥才主编：《以画过年：天津年画史图录》郑州：河南美术出版社 2009 年版，第 7 页。

## 国家图书馆藏古版年画珍本撷英

张萌 | 国家图书馆古籍馆馆员

国家图书馆古籍馆所藏木版年画有时间跨度长、来源构成丰富、种类多样、风格全面的特点。其中馆藏九成清末民初的木版年画源于 1941 年成立的中法汉学研究所旧藏，约五千余幅。而且木版年画本为一次性张贴物，制产有其功能性，在坊间有流通价值，难以得到藏界的重视并不足为怪。正是因为木版年画的即时性，所以若不是在产制之时有意地购藏，在艺术品市场上找到早期（清及清代以前）木版年画是不易的。可见中法汉学研究所这批木版年画的文物价值和文献价值。这部分藏品的主要特点就是产地覆盖面广，基本涵盖了南北方年画的所有重要产地，北方包括北京、天津杨柳青、河北武强、山东的聊城、高密、潍县、山西晋南地区、陕西凤翔、汉中地区、河南朱仙镇等；南方则有江苏的桃花坞、四川绵竹、湖南滩头、广东佛山、福建泉州等。下文撷取民国时期的四件馆藏木版年画予以品鉴，乞诸方家批评指正。

### 一、伪满洲国时期的《灶王历》

在民国时期，几乎没有家庭不会祭灶，不

论是将其作为一种信仰还是秉持一种旧俗。农历腊月二十三，灶王从他一年一度的天宫之旅返回人间，家中置新像和神龛，此时要放鞭炮并焚香。这是中国新年民间流传度最广的祭祀活动，上至帝王下至庶民，家家祭灶。拥有一个灶是家庭成为独立实体的标识，灶王神像纸马则是每一户供奉在神龛中的家宅神。

国家图书馆所藏为民国三十一年（1942）石印本灶王历（图 1），整幅画面依次分为内外两个层面、上下两个部分。外围四周楹联上下、左右各成一对，上下对为“和平建国安居乐业 五谷丰登六畜兴旺”，左右对为“坐祐东厨保障和平新秩序 享从南亩调停水火旧工夫”。这两组对子构成了一个虚拟视框，烘托出内部画面形象，就像人间岁时新桃换旧符的习俗，作为灶王历的外框也毫无违和之感。这种内外结构的划分在灶王历的版本中并不多见，馆中所藏也仅此一版，另一幅同期伪满洲国版的灶君府仍为上下竖式。内部画面最上端印有“神灵”二字，中间为象征天界的南天门，南天门牌匾两侧是骑着飞驰的红马向天庭报信的小吏。南天门正下方是中华民国三十一年阴阳合历，即公元 1942 年。此灶王历产地



图1 国家图书馆藏伪满洲国时期《灶王历》石印本，23cm×38cm，1941—1942

为吉林，据此可知这版历画制作于伪满洲国傀儡政府时期。然而有趣之处在于南天门前的一对旗帜为中华民国北洋政府时期的五色旗式样，即红、黄、青、白、黑，既不是伪满洲国的国旗，也不是当时南京国民政府的国旗。究其原因，此历画的原稿本应为东北易帜（1928年）之前创作的，石印变更的部分仅为画面上半部阴阳合历的区域。这种只改变年历部分的做法也常用于木刻版制作的灶王历中，以节约刻版的成本和功夫。此阴阳合历中除了用月份大小示意天数外，还标示出二十四节气与具体

日期的对应关系。年历左右两侧分别绘有年、月、日、时四值功曹<sup>1</sup>。

画面下半部分的主体为“灶君府”神龛，横匾两侧二飞龙相向，龛两楹分题“上天言好事 回宫降吉祥”。府中神案前端坐双神像，灶王爷居左，后背圆光为赤色，灶王奶奶居右，后背圆光为青色。二人中央为灶王爷上天所乘坐骑，一匹红色的灶马。这匹马儿在神像上虽然为马的形象，但是在现实中却另有所指，是常在入秋后进入居民家灶台旁栖息的突灶螽，过去人们将这种形似蟋蟀的虫子称为灶马<sup>2</sup>，由于忌惮灶王爷上天非议而不敢置之于死地，以免触怒灶王。图中灶马左侧所立为一红袍马倌。双灶神两旁侍立男女家眷，均头戴红冠，身着绿边

红袍。神案正中置一香炉，炉旁二烛台，红烛高烧，台旁二花瓶，花枝点缀。家眷下分立二神，着绣花袍，袖手分别捧着善、恶罐。神案前置两座聚宝盆，盆中立置圆钱一枚，旁缀绿叶，钱后大珠数枚，红焰四射。二盆之间为一鸡一犬。

## 二、北京《月光马儿》

清代中秋时节，京城坊间就流传着儿歌：“紫不紫，大海茄；八月里供的是兔儿爷。自



图2 国家图书馆藏《月光马儿》刻本彩色套印，37.5cm×61cm，清末民初

来白，自来红，月光马儿供当中。”<sup>3</sup>月光马儿是北京地区中秋民间祭月仪式中用于叩拜、祭祀并焚化的一种神像纸马（图2）。国家图书馆所藏的这幅月光马印制于民国时期，为木刻彩色套印版。图像主体分为上下两个部分，上部为关公秉烛夜读《春秋》，可见关羽身着金甲绿袍，右手凭几，面前一册展开的书卷，卷旁一台红烛，右侍而立持刀者为周仓，左侍而立持印者为关平。下部为月宫玉兔捣药，一人形兔首的执杵形象通过月光门<sup>4</sup>的借景形式呈现，门洞外饰以云纹，上方牌匾印有“广寒

宫”三字，两侧伴有月宫众神，项后均有圆光。北京月光马的尺寸形制多样，在明代文献的记述中，月光马“纸小者三寸、大者丈”<sup>5</sup>，清代记载为“长者七八尺，短者二三尺”<sup>6</sup>，此幅民国时期刻印的月光马在形制上与清制中的短者相仿。国家图书馆所藏的北京月光马均为短形制，且构图皆为上下竖式，下部内容相同上部内容有别，除关公夜读外，另有关羽灞桥挑袍、双财神形象。旧时北京市肆月光马上部所印图像还有太阴星君、月光菩萨和文昌帝君等，可见无论上端神仙为何，下端都是“月轮桂殿，兔杵而人立，捣药臼中”。此幅在印制的套色上采用红、紫、黄、绿和墨版五色，这种组合也是月光马的常见配色之一，另有红底墨线刻本刷印金粉、胡粉和青色的式样，以及方形月光的单色刻本等。

关公秉烛夜读《春秋》的图像叙事源于晚明时期关羽在儒学系统中地位的提升。当时关羽信仰与晚明科举进仕存在较大联系，故借其好读书的典故将关羽抬高到孔子地位，尊称为“关夫子”。关公秉烛夜读《春秋》的图像本身是由三部分意象符号构成，即象征忠义仁勇等儒家追求品行的关羽形象、秉烛达旦一事中所包含的克己复礼之操守和作为儒学正宗化身的《春秋左氏传》，故这一图式实际是杂糅史、志、小说，以综而采之的方式塑造形成。此图式最早可见于明万历三十三年（1605）刊刻的《新镌京本校正通俗演义按鉴三国志传》，书中刻有题名为“胡班窥看，

云长读书”一图，包含了上述三个要素。对关羽文化形象的塑造满足了知识阶层和普通民众对其忠诚、仁义、守礼等正向品质的心理期待，导致其通过民间版画等艺术手段的传播得以普及。

### 三、《灵感天仙圣母九位娘娘之位》

《灵感天仙圣母九位娘娘之位》是国家图书馆所藏唯一一幅完整反映民国时期北京地区娘娘信仰系统的神像纸马（图3）。此幅神像纸马分为三层，由上至下第一层正中为天仙娘娘，其左右位分别为眼光娘娘和子孙娘娘。三位娘娘两端伴有家宅六神，左侧为三姑夫人、灶王、土地，右侧为门神、户尉、井泉童子。

第二层神位左侧三位为催生娘娘、斑疹娘娘和培姑娘娘，右侧三位为奶母娘娘、引蒙娘娘和送生娘娘。第三层右侧两位为痘儿姐姐和王妈，左侧为痘儿哥哥。天仙娘娘足下置一子孙盆<sup>7</sup>，有五个姿态、发饰各异的孩童正在其中沐浴、嬉戏。此图式有祈子寓意，如果一对夫妇在婚后一年仍然不孕，就会添一盏灯，意味“添丁”，并附上寄语“诞子于桶”。由图像分析可知，虽然九位娘娘构成了神像与崇拜的主体，但是家宅六神和痘神的出现也勾勒出家宅安宁、身体康健与生育间不可脱却的关系。区别九位娘娘与其他女神的标志为头上的鸟饰（生育力的象征），《九位娘娘》图中第一层三位娘娘的头饰上均有三只鸟和两束珠串步摇，第二层六位娘娘头饰上均有两只鸟和两束



图3 国家图书馆藏《灵感天仙圣母九位娘娘之位》刻本，60cm×59cm，民国

珠串步摇。国家图书馆所藏的娘娘纸马中除此幅《九位娘娘》的全神位，还有各位娘娘的单张神位纸马，是典型的香烛店售卖“百份儿”<sup>8</sup>式样，其中天仙娘娘、眼光娘娘和子孙娘娘是一组当时较为常见的形象组合，国家图书馆所藏北京地区的三位娘娘组合即有六版。此外有学者在20世纪30年代末去北京东岳庙娘娘殿实地考察时发现殿内供奉的九位娘娘与纸马上的名号一致，可见娘娘信仰系统在当时的民间生育礼俗中是普遍存在的。

天仙娘娘全衔为天仙圣母永佑碧霞元君，在图像中居于九位娘娘之主位，因其信仰体系的核心为主生思想，自然成为掌管生育的主位神。子孙娘娘全衔为子孙圣母育德广嗣元君，保佑女子孕育。送生娘娘全衔为送生圣母锡庆保产元君，护佑孕妇生产顺利，决定注生贵贱，送子到各家。催生娘娘全衔为催生圣母顺度保幼年君，女子生产时给其挂像上供煮饽饽，祈愿加速生产。婴儿降生后，就要请出奶母娘娘，其全衔为乳母圣母哺婴养幼年君，以确保母亲奶水充足，可使婴儿饱食。引蒙娘娘全衔为引蒙圣母通颖导幼年君，负责护佑引导，确保婴儿不会遭遇从炕上掉下来等突发事件，并引导他迈出人生的第一步。眼疾在中国曾一度盛行，所以掌管视力的眼光娘娘的地位仅次于天仙娘娘主位，其全衔为眼光圣母惠照明目元君，保佑婴儿明目并负责治愈眼疾。斑疹娘娘全衔为斑疹圣母保佑和慈元君，与痘儿哥哥、痘儿姐姐一同保佑儿女净祛斑疹、痘疹等。如果小儿出花，净室内供奉神像，痊愈结痂后，焚化纸马送神。培姑娘娘护佑女婴成人并寻到称心如意的夫婿，4岁以上的女孩需祭拜，准新娘必祀。

娘娘信仰跟当时老北京的“洗三”礼有关，这是老北京的第一道诞生礼，即在婴儿出生后的第三日举行沐浴仪式，并会集亲友为婴儿祝吉，也叫作“三朝洗儿”。洗三的生育风俗在唐朝就已盛行，至20世纪30年代北京民间仍然视其为重要的人生仪式。在进行洗三礼前，需要在产房外厅正面布置上香案，供奉上掌管生育的娘娘纸马，此时所司各异的娘娘就会被请出来。总体而言对她们的供奉主要是为了护佑孩童、祛病消灾，让其平安成长。罗信耀的《旗人风华》和老舍先生的长篇小说《正红旗》都对洗三礼的过程有较为详尽的描述。

相同题名的娘娘纸马在哥伦比亚大学东亚图书馆的纸神收藏<sup>9</sup>中也有一幅，从内容上看，人物形象及其所在位置均与国家图书馆所藏这版一致，也都是木刻单色版，且尺寸相仿。从品相上来说，国图所藏这版更为完整，而哥大版右下角有残损的部分。哥大的这批纸神均为富平安女士（Anne S. Goodrich，1895—2005）于1931年收集，当时她作为北京的基督教传教士对当地的民间宗教活动产生了兴趣，毕生大部分时间都在研究这个系列中的纸神。在1991年发表研究成果后，她将这些收藏捐赠给了哥伦比亚大学的C. V. Starr东亚图书馆。

### 四、《新出八仙飞禽走马灯》

由上海陈茂记制版刻印的《新出八仙飞禽走马灯》代表了年画中一个特殊的门类，画面上所刻印的仙人走兽需要和民间灯彩艺术相结合，进行视觉上的呈现（图4）。走马灯这种



图4 国家图书馆藏《新出八仙飞禽走马灯》刻本彩色套印，上海陈茂记版，50cm×30cm，民国

在节日售卖的手工艺品至迟在唐代就已出现，发展至清代制作技术已十分纯熟，其制作方式为用纸糊一方形或圆形灯，中心置一轴轱，上放一纸轮，其下点蜡烛火焰，以火焰产生的气流热力使纸轮转动，轮上黏附的骑马人物则随轮转动不休。明崇祯十三年（1640）刻印的闵齐伋<sup>10</sup>版《西厢记》中即有用走马灯嵌套剧本内容进行展现的图像形式。

国家图书馆所藏的这版八仙飞禽走马灯木刻版画中共有12个人物，上排6个由右至左依次为张果老、禄星、福星、寿星、刘海、蓝采和（荷）<sup>11</sup>，下排6个由右至左依次为铁拐李、曹国舅、吕纯阳、汉钟离、何（荷）仙姑、韩湘子。若从仙人组合来看，实际上是三星、八仙和刘海（刘海蟾），其中三星和八仙都是祝寿图中的常用意象，刘海与三足蟾的组合形象在明代的隐喻已有所区别，既有

拱寿<sup>12</sup>的意象亦寄寓了财愿<sup>13</sup>。这三种群体的划分代表了三个不同的形象来源，即神话（与星辰信仰有关的三星）、仙话（八仙）和亦凡亦仙的人物（刘真人海蟾）。每个人物均配有一坐骑，除题名中提到的飞禽外，亦有走兽和神兽类坐骑。其中寿星、福星和禄星所乘坐骑分别为白鹤、白象和鹿；八仙中张果老骑驴、铁拐李驾麒麟、曹国舅骑龙马、吕纯阳骑虎、汉钟离驾狮、何仙姑驾凤、韩湘子倚坐于比目鱼上、蓝采和驾孔雀，刘海立于蟾蜍背上。

从题名来看，既是新出，则存在旧版，上海老文仪澜记在清末出过一版《福禄寿喜八仙飞禽走兽马灯》的彩色套印版画，图中人物和坐骑与此版几近一致，唯独蟾蜍背上所立人物不同，澜记版为和合二仙<sup>14</sup>（喜神），二仙手中所持物分别为宝盒与荷花。尽管陈茂记版蟾蜍背上所立人物题名为刘海，且仅为一单独人

物形象，但是他双手中所持物却同为宝盒与荷花，这与刘海一贯以来的文本与视觉形象并不相符。刘海的标志性特征有三，即蓬头、三足蟾和铜钱，虽然铜钱在刘海的形象中不是必然出现的象征物，但是蓬头和三足蟾是常见的。而宝盒与荷花是和合二仙在清代才出现的标志性器物，有时也被描绘为宝盒与如意，二人在明代绘画中伴有的象征性物品为扫帚和书卷。与其说刘海的形象在描绘上存在脱误，不如说是对四仙形象<sup>15</sup>的杂糅，即蓬头（四仙所共有的特征）、三足蟾（与刘海相伴出现）、荷花与宝盒（和合二仙所持）。刘海笑容满面的形象也是受二仙形象影响逐渐衍变而来，在其信仰世俗化的过程中有喜乐平安的隐喻。

- 1 道教所奉值年、值月、值日、值时之神，相当于古代郡县功曹书吏之类，从事承启传递。
- 2 “灶马状如促织，稍大，脚长，好穴于灶侧。俗言：‘灶有马，足食之兆’。”见[唐]段成式《酉阳杂俎·卷十七》四部丛刊景明本。
- 3 [清]无名氏抄本：《北京儿歌》，《中国歌谣资料》第一集，作家出版社1959年版，第42页。
- 4 中国古代园林建筑中的圆形过径门，因形如一轮十五满月的圆洞，故称为月洞门、月光门。
- 5 [明]刘侗、于奕正撰：《帝京景物略》，北京古籍出版社1983年版，第69页。
- 6 [清]富察敦崇：《燕京岁时记》，北京出版社1981年版，第78页。
- 7 北京旧时闺女出嫁的嫁妆有“三宗宝”，即子孙盆（木质的大洗澡盆）、夜净儿（尿盆儿）和长明灯。南方农村妇女多在家中分娩，待婴儿出生后直接在高脚桶中沐浴，俗称为“养囡桶”或“子孙桶”。
- 8 旧时北京香烛纸马店所刻印门神、纸马种类

繁多，大小不同、用途各异，成套的神像纸马有百余种，名为“百份儿”，装在纸袋中作为祭拜全神之用。

- 9 藏品编号为NYCP.GAC.0001.0196，电子版详见NYCP.GAC.0001.0196 | Chinese Paper Gods (columbia.edu)
- 10 闵齐伋（1580—？），浙江湖州乌程的刻书家，与凌濛初齐名。
- 11 蓝采和与何仙姑的名号在刻印上有误，括号中为图像原刊字，“蓝采荷”应为“蓝采和”，“荷仙姑”应为“何仙姑”。
- 12 见明代宣德年间宫廷画家商喜所绘《四仙拱寿图》，现藏于台北故宫博物院。
- 13 在明代中前期，关于刘海蟾的传说中已出现金钱和铜钱的意象。
- 14 和合二仙的起源说法不一，其中流传最广的说法为二者是唐代僧侣诗人寒山和拾得，二人思想受到佛教禅宗和道家熏陶，常被描绘为衣着褴褛、笑容满面的形象，雍正皇帝在1733年将二人敕封为“和合二圣（仙）”。
- 15 明代常见的四仙形象为寒山、拾得、刘海蟾和铁拐李。

## 从模糊到确立

### ——画商视角辅助下的品牌意识

杨文 | 天津杨柳青画社副社长、副研究馆员

**按：**学术研究从来就是滋养民间艺术的沃土，杨柳青木版年画从未离开学术视野，这次在《年画研究》编辑部的关注下，让天津杨柳青画社的成长重新被学术界观察，我深感有幸且珍惜。我们将深耕细作，不负先人，不断地将实践工作呈现出来，让天津杨柳青画社能够成为学术界的活态研究所。

2006年至2008年，我在天津杨柳青画社（以下简称“画社”）负责工艺管理工作，彼时刚招入了第四代传承人。在这个阶段强调传承批次，一是为树立尊师重法的意识，二是正在申报国家级非物质文化遗产（以下简称“非遗”）代表性项目的需要。因为申报文件需要梳理传承谱系，我查阅了画社全部的“死亡人员档案”，见到彩绘艺人潘忠义的记录：1913年—1916年拜王喜荣为师，1917年拜王宝珍为师。鉴于这两位画师无从考据，潘忠义应当是中华人民共和国成立后，组建杨柳青画社时，由公方聘请的第一代彩绘艺人。按照专家对于申报文本的指导意见，传承代次应明确区分传说与事实，尽量呈现有据可查的传人和定义准确的时间，如“新中国成立后

第\*代”（以下简称“第\*代”）。这既是我学着做学问的开始，也是我在13年后回到画社重新面对传统工艺问题时，以“身份”破局的开始。

本文将分两个阶段研究管理问题可能对年画艺术发展带来的影响，提交一份来自实践单位的报告。

#### 一、2006—2008年：解决不断出现的难题，看似明确的传统工艺恢复过程

“还原”既是学习心得，也成为我在工艺管理中始终坚持的准则，它包括材料、工具、操作环境和工艺，并且“还原成什么样子必须是老师傅说了算，他们就是标准”。当时艺术工人的情况是：工艺指导是第二代传承人，每岗返聘一人，同时参与质量评估；在岗职工为第三代，是技术已经成熟的生产主力；新入职的是第四代，正在学习。管理工艺的人员是：一位负责生产的主任，一位质量检验员，其他还有负责材料调拨和库房管理的三人。安排年画生产的过程是：生产数量由主任与库房管理

员根据库存量判断确认，生产所需的纸张、颜料等材料由门市部调入（画社有经营文房四宝的店铺），生产质量由生产主任、质量检验员请老师傅一起检验。

这种几十年一成不变的状态在新人到岗后开始显出问题。首先是材料、工具，年画的工具向来由艺人自制，包括：画门、扁笔、棕刷、色（shǎi）蘸、棕耙等。第四代艺人距离第三代已经有二十余年，很多自制材料找不到渠道，比如：棕要带着棕筋的棕片，而原来土产批发的渠道供应的是除筋棕；固定画版的膏油来自传统中药的黑膏药，这种药品形态正在退出市场；扁头毛笔无处可寻，代之以毛笔、水粉笔和化妆刷，不仅型号不全，还不能在艺人手中实现重新绑扎削做；其他还有刻版的杜梨木、画门的结构与用纸等。虽然问题层出不穷，但只要是材料就总能出现转机。比如棕片，是在制作棕刷的地方找到的，在除筋前，画社的师傅在酷暑的库房里挑了两大麻袋；比如扁笔，找到了山东的制笔作坊，画师指导制作。随着问题逐个得到解决，教学气氛变得积极，学习顺利进行。

其次是质量检验时出现的“偷活”问题。至今，我仍然只能援引老师傅在评价中的口头解说，比如：“刻版太浅”主要针对同样的工时下，浅刻导致印制时很快就会刷平，需要重新剔版；“开眼没画某些位置”“少罩了一层”“活件一看就是用的隔夜颜色”“没换水碗棉花”，主要为完成每月规定数量，采取省力省时的方式带来的问题。总的来说，老师傅定义的“偷活”是职业操守问题，“不能让画好画坏一个样”。而“肇事者”反驳的理由包括：“某某问题只是师傅的爱好，他向来不喜欢我，

跟我过不去”“这次派给我的活比其他人工艺多”“某些问题买画的人根本看不出来，为什么不省点工时”。每当问题出现，都是一番是非曲直，我必须为老师傅“撑腰”，因为徒弟一定要先学会尊师。但如果站在管理者顶层设计的角度，需要解决的问题是：家长式管理生成的质量标准很难被其他管理人员掌握，不能形成客观评价，不能优化艺术水平。我试图在第三代艺人中寻找可能有执行力的人，这些人高中毕业就入职画社，是生产主力，如果再有稳定的情感认知能力和清楚的表述能力，应当可以承上启下。寻找的方式是通过讨论工艺过程中的材料、建立流程单据、估量工艺难度、估算工时等逐步发现的，这个过程像是深入的非遗口述记录工作，不同的是以工艺流程为核心对传承人群发起的集体复盘。讨论结束后，生产工单按材料与工艺涉及的每个细节重新制作，再出现新的问题结合工单进行调整。各工艺基本确定了拟培养的管理人员，活件的分配由她们与生产主任根据工时确定月度数量，评活时由她们发起并监督。第二代传承人负责画样的确认和第四代传承人的培养。

解决材料问题和人才建设问题是为了推出新的艺术产品，这两个过程虽然艰难，表面上却可以得到解决，但是开始制作新品时，没能考虑的深层问题在每个环节都有显现。年画从创作到实现涉及创作起稿、提炼线稿、分版（在线稿上依据原创，结合色彩的物理特性点出套色版）三部分。我尝试直接化解，其一约请新年画创作的老职工郝长栋老师完成创作稿，他表明自己不擅排布套色，他的作品在印线稿之余均为彩绘工艺。其二为了解决没有勾描技师的问题，找中青年画家提炼线稿。《苏

续表

联藏中国民间年画珍品集》中有一组《红楼梦》画面，正好与画社的合辑一样，其中两幅又是画社没有的，这类彩稿作品可以直接提炼线稿，还回避了排布套色的难题。当他们勾出的线条送到刻版技师那里时，却因太过飘逸而不能实现。其实早在撰写申报文本时，我就记录了杨柳青木版年画对于“铁线”的要求，虽然线条多变，但画师提供的线稿不能飘忽，即使是极细的线也要有确切的表现力，才能为刻版提供准确的依据，因此被称为“铁线”，能够印出飘逸的线条是刻工依据画稿进行二次创作的结果。在需求层面提出的解决方案，往往只能将就，甚至终结研究开发。这更加提示我从事传统工艺振兴工作，要围绕技术经验集结专业研发队伍的重要性，凡此种种不一而足，传统工艺复兴之路不是一蹴而就的。

## 二、2022—2023年：传承每道工艺是突破技术难题，如何突破则是解决管理问题

2022年，我带着对非遗保护工作和传统工艺振兴工作的观察与思考从天津市非物质文化遗产保护中心回到天津杨柳青画社，开始期待已久的管理实践。虽然对于可能发生的问题

表 3-1 管理问题

序号	显性问题	隐性问题	解决方法
01	社属展览部代管工艺生产，应对非遗保护相关工作。	静止保护，相当于将艺术品生产与文物保管画等号。	成立传承保护部负责年画生产管理。立足市场，规划产品类型。
02	年画产量减少，派遣艺术工人参与营销工作，抵消工时。	技艺生疏，理论空白，话术乏善可陈；减弱公众兴趣，降低市场受欢迎程度。	建立项目负责人制和作品围读制，对话国家级非遗代表性传承人，用详尽的工艺质量描述建立品质控制的标准。

非常笃定，但开始工作才发现，持续多年的思考也只是开启了思的部分，出现转机完全在于不断的考中变、变中考，非物质文化遗产的流变性亦在于此。

(一) 曾经的三个难题现在怎样了。2022年，在画社从事传统工艺的在岗人员按工种分布包括：勾描 2 人，刻版 2 人，印制 6 人，彩绘 12 人，装裱 3 人。退休的国家级非物质文化遗产代表性传承人 2 人（刻版、彩绘各 1 人），市级 8 人（刻版 1 人，彩绘 7 人），离岗后已经不参与社内的传承保护工作。工艺管理的情况是：负责生产的主任为兼职代管，各工艺流程的负责人进行质量检验，负责材料调拨和库房管理的 2 人，其中一人为兼职。第四代传承人已经成为生产主力，但制作数量微乎其微。原因是市场需求量大幅减少，传统品种库存较大，不宜跟进生产。

(二) 被更多问题推到画商视角。为了保证工作顺利，我开始分类汇总阻碍工艺的诸多问题，建成能够解决的问题的工作架构。以下的三个表格选择了一些主要问题，呈现持续的思考过程和办法。

问题由不同的角度整理出来，在寻找解决之道时，全部指向了一个目标“快点赚到钱”，因为天津杨柳青画社是自负盈亏单位。想“赚

序号	显性问题	隐性问题	解决方法
03	任务型创作，嫁接传统画面。	矮化年画存续价值，误导年画艺术形态，逐渐失去宣传功能，失去市场。	成立创新发展部，对传统艺术与设计人员分类培养，合力创作。
04	年画图版分类模糊，用于检索的关键词不全，图解表现化。	无法引导智识，为分类产品线带来困难。	以“老版复生”系统工程，探索分类方法和图解层次。

表 3-2 工艺问题

序号	显性问题	隐性问题	解决方法
01	操作环境杂乱，包括操作台、配料区、光源、温湿度与清洁等问题。	不能对标工艺技术水平解决质量中的过程因素，无法由环境体验传达工艺智慧。	运用前店后厂的优势，定义“活态”体验空间，规划工作环境。
02	一部分材料从存量中挖潜，有的由门市部代采，形成“买来什么用什么，用什么顺便卖什么。”	没有解决艺术质量的路径，无法区分技术问题和材料问题。	对标艺术质量和技术水平，分类处理，将主动权交给专业人员，管理者进行成本控制。
03	样本不是艺术标准，是“浅尝辄止”的着色依据。	没有评价的样本成为“标准”，艺术水平标准下降。	建立画稿档案，积累每幅作品的艺术标准。
04	艺术生产计件制，完成速度成为追求；交件时只对勾画层次与整洁程度进行检验。	艺术工人熟知检验者的审核条件，没有艺术追求。	分两步走，先质后量。启动“师傅评活”，事前围读工艺提示，事后无记名检验，国家级与市级代表性传承人点评。
05	对新作品投产的工艺问题绕着走，用线版加手绘的方式呈现画面。	忽视版印在年画中的核心作用；木版印刷技术是年画得以量产的基础，套色是保证艺术特征且节省人力的核心智慧。	从老版和年画藏品中找依据，复生点套环节。

表 3-3 人才问题

序号	显性问题	隐性问题	解决方法
01	勾描技师没有考虑刻版的线。勾创作稿时用国画技法提炼设计稿的线条。补版时，比照画样资料勾线稿。	代表性传承人退休后，没有业务指导关系，关系僵化。	按技术需求分类工作，结合员工经验值，分类培养，探索培育将才的机制，形成民族品牌的内升动力。 项目负责人关联代表性传承人，建立常规艺术品的质量评估标准。 以线版可依的“老版复生”为切口，培养勾描、彩绘技师为原创团队完成创作稿。 调配刻版、版印技师完成适应艺术品投产的集体攻坚。 版权说明强调民族品牌的品质观念，探索明星艺人的品质作品。
02	刻版技师依据刀刻经验，只完成了对线稿的处理，没有考虑引导形态、构建赋彩空间。	各工艺联合完成任务型创作，混淆了绘画作品与艺术产品的关系，不能遇见并突破艺术产品批量制作中的关键问题。	
03	版印技师根据画样完成套色，套准即可，达不到的颜色退而求其次。	用“勾、刻、印、绘、裱”的独立工种覆盖年画的工艺流程，混淆了创作、生产、加工中不同的专业技术问题。没有为艺术工人建立可以进行事业建设，达成职业价值的目标任务。	
04	彩绘技师根据画样赋彩，普遍水平是可以交货的状态。		
05	装裱技师根据可以购得的材料完成裱画任务，完成裱画操作过程即可，不考虑作品与装饰空间关系。		

钱”就要考虑消费者的需要，消费者选择艺术品时通常会有两个基本方向：实用和品质。实用包括为自己和为他人，品质包括艺术和技术水平、格调，对标回到年画本体的发展空间就要考虑自有资源如何加以综合运用的现实问题，包括：年画从哪里来、过去在哪儿用、现在是否还有这类可用的角度与位置，如果没有的话可以有的是什么、怎样适应、怎样引导、怎么告诉；现有人员艺术水平是什么程度、能到什么程度、应该让他们到什么程度、市场需要什么程度。在反复的问答中，有一瞬间我突然考古到自己的身份——画商，所有的问题全都有了方向。

### 三、画商视角下的品牌再造

画商的身份定位让我卸下外行的包袱，跳离了行政管理者的视角，思路变得轻松而活跃，既不会因仰望“大师”而终止问题的探究，也不会因传统材料与工艺问题而亦步亦趋。杨柳青木版年画中的“粗活、二细、细活”“条屏、斗方、对画”和常见的“各家作坊字号”显见的“画师款识”“批样”……证明“画商”要根据市场实际和客层所需规划产品结构，要集结艺术与技术人员攻克关键问题破局出圈，要用足资源谋求市场认知。画商视角下：天津杨柳青画社珍藏画版 6597 块，年画线稿及彩稿 28453 张，丰富的藏量包容了明清以来中国北方地区民间美术家繁荣的创作成果；与传承人交相辉映，可以成为中国年画产地中最有观察价值的非遗活态保护空间。天津杨柳青木版年画丰富的藏量说明其发展盛况，它是旧时家居装饰的主流美术商品，代表

了京畿之地的时尚与潮流，销量遍布全国各地。由众多的作坊集结民间美术家创作的内容始终“以家合为源，以福寿为盼”，寄托着中国人民朴素的生活理想，有中国人民生生不息的烟火气息，中华传统文化生活空间与装饰意趣可以利用并转化，蕴含的中华优秀传统文化符号带有天然的消费导向。遗憾的是：天津杨柳青画社一直以建社后重刻的年画品种为主，影响消费市场的普遍认知。真实的情况是，大量优秀的古版未被开发，画稿静止保护和展出，不能满足消费升级所需。由于传承有续，经年的常规生产锻炼了一支优秀的原创队伍，却能而不知。我的首要任务就是要调动能而不知的传承人群，分类总结技术经验，提出命题作业，集结专业研发队伍，精研传统工艺，分类培养出合乎艺术发展规律的临摹者和创作者。

庞杂的问题需要一个实践切口，“老版复生”工程将社藏古版规划成符合市场消费内容的研发赛道，按照复制、创作、生产、设计不同的工作类别，分类进行艺术人才建设，逐步积累工作经验，是进行反身性探究、创造实践语言的过程。复制工作学习借鉴古人经验，创作工作合力攻克工艺难题，生产工作建立艺术评价标准，设计工作衍生工艺故事。这是品牌再造的开始，也是要活着且活得好的“画商”的求变之路。

## “老版复生”中的民间经验与传承实践

王艳 | 天津杨柳青画社副高级工艺美术师

**按：天津杨柳青画社藏有清代以来的画版 6597 块，自 20 世纪 50 年代建社以来，投入生产的传统年画题材仅为 180 种。“老版复生”工程是对社藏古版进行全面的、持续的复制工作，将线版作为创作稿，在随类赋彩中追溯古人经验，在投产过程中完成技术攻关，锻炼年画创作人才，并逐步建立勾描、刻版、印制、彩绘 4 项专业技术岗位的生产标准。首批项目选择了广为人知的娃娃类年画，包括《吉庆有余》《鱼龙变化》《富贵有余》《二八登科》《八百千秋》《二甲传胪》共 6 幅。自 2022 年 10 月开始创作，历时 7 个月的时间于 2023 年 5 月完成。**

### 一、缘起

2022 年 10 月，大病初愈的我正准备回岗，不久前到岗的杨文副社长找到我谈了很多，有关于杨柳青年画的未来，也有关于我的职业规划。她说“你自己能画不行，要能带动行业发展才有意义”“画社需要自己的实践专家”，她建议我离开原来的彩绘管理岗位，到新成立的创研发展部主理“老版复生”工作，

以“粉本稿”的标准对杨柳青木版年画的生产工艺进行深入研究。这位长期从事非遗保护工作的长者如师亦友，对年画的认知、发展方向的笃定，仿佛让我找到了出路。我带着些许忐忑，接受了这个存在着无限可能的安排。没想到的是，当画笔落在老版生成的线稿上时，熟悉的世界却向我关上了大门，自己能够依靠的唯有十六年彩绘工作带来的经验。但不久我就发现，经验在未能总结成方法之前只是经历形成的惯性。

### 二、老版复生的准备工作

以往的工作惯性是照着师傅的“画样子”画，为了尽量画准，不自觉地会对“画样子”进行扫描分析，排布出整幅画作的绘画顺序，快速调出所需色彩。而“老版复生”没有“画样子”只有“老版”，创作绘制靠以往的工作经验显然不行，我画不动，这时想从记忆中找师傅说过的话，却发现太少了。我开始找所有可能帮助“创作”的依据，总结出来有三类。

### （一）彩稿年画

画社的粉本稿并不是很多，其中《竹报平安》《双玉对弈》适宜作为参考（图1、图2），其他只能依靠图书里的彩稿资料（其中《吉庆有余》找到了同一版的彩稿资料，图3）。我熟悉的脸部绘制方法以外，人物的体态特征与画面结构有关，衣饰与人物身份有关，其他种种不一而足，分类比较帮我不断发现民间艺术家的创作规律。例如：同样是吉祥元素，种类、数量和它们围绕的主角，会影响整幅画面的色彩设计；衣饰的色彩与质地密切相关，还要兼顾生成可以套印的颜色；大面积渲染的天地、湖水则涉及整体的远近关系。

### （二）画论画理

因为起稿时就知道要对今后的工艺提要求，必须注意总结思考的过程，但由于很多调整是与资料进行比对后努力尝试出来的即兴发挥，怎么把这个不成熟的过程记录下来，我没有想过，这个要求逼着我找画诀和画论，这个寻找“范文”的过程，让我意识到自己长期以来只是完成了重复性的动手，这

是当代传承人的硬伤，“读书”才是我们可能发生质变的最佳切口。古人的宝贵经验成为我创作施法的源起，并在我理解和实验后成了工艺提示和标准。

宗炳《画山水序》中的“况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也”与谢赫



图1



图2



图3

图1 《竹报平安》，天津杨柳青画社藏

图2 《双玉对弈》，天津杨柳青画社藏

图3 《吉庆有余》，清咸丰年间，图片引自《中国美术馆藏杨柳青古版年画精品展画集》，文化艺术出版社2017年12月第1版，第196页

“六法”论中的“以物象形”“随类赋彩”让我懂得自然万物既然已经形成了视觉导识，绘画时就要考虑真实的自然。但在处理自然与绘画的关系时，“夫以应目会为心理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得。”则提示我绘画是通过对美的理解将美的集合呈现出来的过程。这辅助我进行色彩设计时，要在理解和考究真实物象后，形成服务画面气息的设计意图，是被颜色强调的真实与浪漫。

王树村先生总结记录的《民间画诀》总诀中“金人物，玉花卉，模糊不尽是山水”指导我赋予人物色彩时，要摆在画面上使其突出；花卉要画得洁净鲜美。“彩走兽”指导我创作绘制《二八登科》和《八百千秋》中的京巴要带颜色，并有走势（图4）；“三知四气”中

“活泼稚气是顽童”提示我要用颜色表达孩童的灵动和童真的神态；而娃娃诀“短胳膊短腿大脑壳，小鼻子大眼没有脖，鼻子眉眼一块凑，千万别把骨头露”既有造型依据，也提示了渲染时的皮肤与肌肉特征。

沈大慈女士是当代年画创作大家，她写的每一句话都是实践中深切的体会，是我向专业研究人员迈步的路上极力仰望的榜样。她说：“套版色多小块而布置全局，铮铮墨线立骨，加上套版小块之间互相对比呼应，聚散错落，运动交织而产生既单纯又丰富的调子和气氛”，这使我懂得年画中“点套”时色彩之间，不仅要兼顾全局还要掌握动与静的节奏。“细活加工细致，间色用得较多，在热烈或者清雅之中有庄重华贵的风度，而粗活的生产过程快，用色单纯强烈、粗犷泼辣，不滞于形骸



图4 《二八登科》创作手稿

而意趣充沛。”明确指导我在创作中的用色方式，既保留色彩明快、鲜艳的传统，又通过使用间色平衡画面。“似那碧波涟漪中亭亭玉立的荷花，它鲜丽、雅致而合群，在直观上，它有一种粉润水润润的灵秀气，而在滋润灵秀之中透出一股刚气，有一种古朴的余韵”总结了色彩与线条在画面中刚柔并济的关系，也提示我杨柳青年画呈现的视觉标准。

### （三）古代画像

薄松年先生的著作论述提示我寻找古代绘画中同质化的绘画作品。宋代苏汉臣绘《婴戏图》提示了通过色彩可以定义的表情和渲染的气氛。《货郎图》中重复性“红绿”的使用，协调了实色与间色的关系，并且每个独立的色彩和不同环境色之间能够组成新的色彩关系。明代夏葵绘《婴戏图》中，娃娃们的服饰颜色大量使用间色，且与杨柳青年画资料趋同，可以作为衣服染色的依据。我注意到这些古代画像纹样的使用方式也是各有特点，有的含蓄、有的奔放，不同形式的纹样影响了整体画作的视觉效果，提示我纹样在画作中的重要性。

## 三、老版复生的创作过程

### （一）绘型

第一批六幅老版均是娃娃画，且均无套色版，赋彩难度较大。之前的准备让我能够意识到，赋予颜色是让娃娃“鼓起来”的过程，“鼓起来”既是立体也是鲜活。为此我设定了《鱼龙变化》是俏皮灵动，《吉庆有余》是温润可爱，《二八登科》是敦厚呆萌……一般情况

下，突出性格特点最简单的方式是微调五官比例，特别是娃娃画古线版多是宽鼻阔口，表情容易一致。但改动原版，就可能失去老版复生的意义，这个问题让我不敢贸然下笔。寻找破局之法时，我想从线条稍显硬朗的“铜子眼”下手，因为他虽有古意却透着锋芒（图5）。在苏汉臣绘《冬日婴戏图》中有多种眼型，原本想借鉴一二，在反复平衡中，我意识到“铜子眼”应该是画师塑造性格和表情的手法之一，当画面只有一个人物时，成了程式，这类有据可依的部分反而是我可以改动的切口。当我与刻版工艺师进一步交流时，又进一步理解为“铜子眼”也可能是满足刻版时切削工艺的结果。充分地考量年画所处的时代，且关联工艺流程，让我在后面的工作中有了更大的松弛度，因此在六幅画面中出现了“凤眼”“杏眼”“铜子眼”等。

### （二）点套

长期以来，因为点套技术的缺失，杨柳青木版年画分成两类，一类有套版，一类只依靠手绘，很显然后者丢掉了木版年画的商品属性。“点套”既是颜色的归纳，也是空间分布的设计，形成了木版年画关键的“版味儿”，是生产成本与艺术标准的双重把握。这个技术过去长期依靠有经验的画工来完成，因为他们能依据画家的“设计稿”巧妙分布3至6个套色后，达到缤纷的视觉效果。这次我是起稿的画家，有足够的信心恢复这一技术。

这时，自己长期以来的重复性动手带来的视觉记忆起了关键作用，红、蓝、黄、绿、浅墨、赭、粉红等套色几乎可以覆盖我见到的所有年画资料，难度在于不同的画面会调整色



图5 《吉庆有余》版印，天津杨柳青画社藏

差，这在当代可以用色号明确地区分色相、色调、饱和度。我用最好的颜料开始点套，很快就有工艺技师提示我，将有一半的颜色在量产时因成本过高和色彩不稳定而不宜使用。我重新回到资料堆里分解和总结套色，结论仍然是那几个颜色。我想如果回到过去，我为画商设计颜色，一定是稳定的、价格适中的。当我坚定地提出这个问题时，单位领导给予了明确的支持，我深入颜料厂与实验室的专业技术师开始了反复的研发过程。杨柳青木版年画的套色通过定制专色得到了彻底解决，也为民间工艺的科学发

### （三）赋彩

彩绘是分布完套色后，完成其他需要晕染的部分，杨柳青木版年画总被强调的是彩绘，

但他的工艺标准往往被忽略，似乎年画艺人画得接近工笔画就意味着艺术水平。事实是我们无法达到文人画中工笔重彩画的艺术造诣，不仅量产后“家家会点染”的从业者水平不允许，而且时间成本也不允许。当下，我要制订色彩标准时，必须考虑的同样是从业者的普遍水平和时间成本。我在这个部分给出了明确的描述，特别是间色的配色和调色，还调整了罩染的顺序，结合染色部位的质地，区分了浓、淡、厚、薄、干、湿。

### （四）坚持的“烦琐”

当节省工时与艺术效果能够同时实现以后，我试图将省下来的时间用于强调某种更加精致的工艺。提到杨柳青木版年画就不得不提到“鱼”，常规绘制是平涂后，在鱼肚白处走

水毗，强调鱼的立体，但勾勒老版的鳞片让我注意到鱼鳞的大小、疏密映射出鱼的姿态，这既考虑了自然因素，也融入了艺术加工起到的强调作用，因此我在有的鱼鳞黑线外辅助灰套、有的仅有黑线、有的勾金线，并大胆地使用了罩金工艺（图6）。

社藏古版只有线版，看不到彩稿上的细节，我的师傅冯庆钜每次画三蓝花时总爱说“画中要有戏，百看才不腻”，“戏”不仅是画面表现的丰富，更是敷彩外的细节。在有限的年画资料中，可以参考的纹样还是很多的，他们并不复杂却强调了画面中的质地，比如放置在瓷器、衣物、家具上，无疑是另一番富贵。我在老版复生的六幅作品中分别在不同的质地上用到了冰梅纹、云纹、寿字纹、回字纹、宝相花、团纹等（图7）。有的纹样是同色暗纹，有的是对比色纹样；有的是有节奏的分布，也有的是平铺满版。



图7 “老版复生”中的部分纹样

#### 四、艺术生产是集体智慧

##### （一）线条的关联性

过去的画商在请画师创作后，根据画稿，再由经验丰富的画工担任勾描与点套的工作，这是艺术向技术转化的关键过程。为第一幅《富贵有余》赋彩后，我把彩稿交给了勾描技师。他按常规操作先提炼了彩稿中的线条。在打算转给刻版技师时，一次不经意的请示带给我巨大的影响。杨老师问：这么多墨点，怎么刻版？

因为《富贵有余》的鱼头和鱼鳞位置散落着大小不一的墨点，我在临摹线版拓出的线稿时，觉得这是刻画明暗与厚薄的常规方法，未做沉思（图8、图9）。而画社现职勾



图6 《吉庆有余》创作手稿局部，“鱼”使用了罩金工艺

描技师长期从事补版工作，有样学样已经是常态，谁也没有考虑刻版的部分，大家始终觉得使用老版（图10），是为了向古人要画面。当放大古版后，发现所有的墨点居然是刷圆的“钉头”，是适合刻版艺人下刀的三角形（图11、图12）。我意识到，在艺术商品的制作流程中，创作是一个起点，作

品是个终点，为了保证生产过程不出错，团聚工序中的工艺技师讨论后再发力显得尤其重要。

##### （二）补版

第一版《吉庆有余》有过两次补版，一是补刻衣服纹样的线版，印在套色之前，作为底



图8 《富贵有余》版印，天津杨柳青画社藏



图9 《富贵有余》创作手稿



图10 《富贵有余》线版，天津杨柳青画社藏



图11 《富贵有余》线版局部



图12 《富贵有余》线版局部

纹方便彩绘技师复勾其他颜色，也保证了纹样绘制在批量生产中的统一；二是把人工勾勒浅墨线改为加刻薄墨套色，在不影响艺术效果的前提下节约成本。

### （三）质量标准与“新”民间经验

目前老版复生已经全部投入生产，我把所有在创作中形成的质量标准分为两类，首先是直接给出配色办法，将创作稿中用到的颜色先将配比记录下来，再单独画在色卡纸上以备参

考，这可以加快工作速度，并统一视觉效果。（图13）

其次是做出提示，这包含了版印与套色两个环节预留给彩绘的工艺内容和因操作惯性可能影响艺术效果的部分（图14）。

回顾老版复生从创作到生产过程复杂而又多变，甚至几经辗转，经过观察和思考，我做了思维导图，示意老版复生的全过程（图15）。这既是当代青年传承人交出的新民间经验，也提示我们实践出真知的硬道理。

“吉庆有余”配色图解											
间色	单色	银珠	酞青蓝	花青	藤黄	玫瑰	佛青	墨	三绿	钛白	赭石
	百分比										
粉红		10				30				60	
粉绿					10				60	30	
浅蓝			10	60						30	
鱼鳍黄					50						50
细色					40			60			
赭墨								50			50
铜黄					55		10				35

图13 《吉庆有余》配色图解

工艺提示单			
画名	工艺	重要提示	工艺项目负责人
吉庆有余	勾描	读手稿；线条整合、转换，考虑刻版适用性；双眼皮和上眼皮的位置留出绘制空间（双眼皮的定位作用），忌画“满”；鱼鳍和鱼身整体和局部的关系，气势的连贯性；建议参考古版	高筵
	木刻	读手稿；眉毛、头发虚入虚出，表现毛发的质感；鱼肚子位置的主线不宜过粗，还要兼顾鱼的各部位的整体性；娃娃眼睛线条忌表现体积感；整体画面虚实变化清晰，断版位置可考虑；建议参考古版	郝旺
	印制	读手稿；校准套色颜色（附间色配色方法）；注意不同纸张的适用性及色彩的变化；印线稿后修版；套色交接的位置注意窄色；控制好接近面部套色的浓淡；尤其鱼尾位置的套色注意和墨线的关系；粉红套色忌厚；领口和袖口纹样是否印制待定，如需印制控制蓝色套印的透明度	苏丽妍
	彩绘	读手稿（附配色图解）；矾墙套色是否稳定，蓝套和黄套矾墙时注意掉色问题；染脸儿的位置，勾脸和染脸的衔接，做脸步骤中的顺序和颜色的调整；染衣纹控制好颜料和水的比例，根据衣服褶皱强调变化，忌“粉气”（附绘衣服颜色及叠加步骤）；鱼鳞分染、统染结合（另附颜色和顺序）；鱼分水儿忌染过“火”；复勾色线注意颜色和白色浓淡的控制；开眼神韵，并注意版印给出的提示性作用；罩金注意金的浓度；袖口和领口纹样注意构图、虚实变化、笔法	王泽
签发人	王艳		

图14 以《吉庆有余》为例的工艺提示单

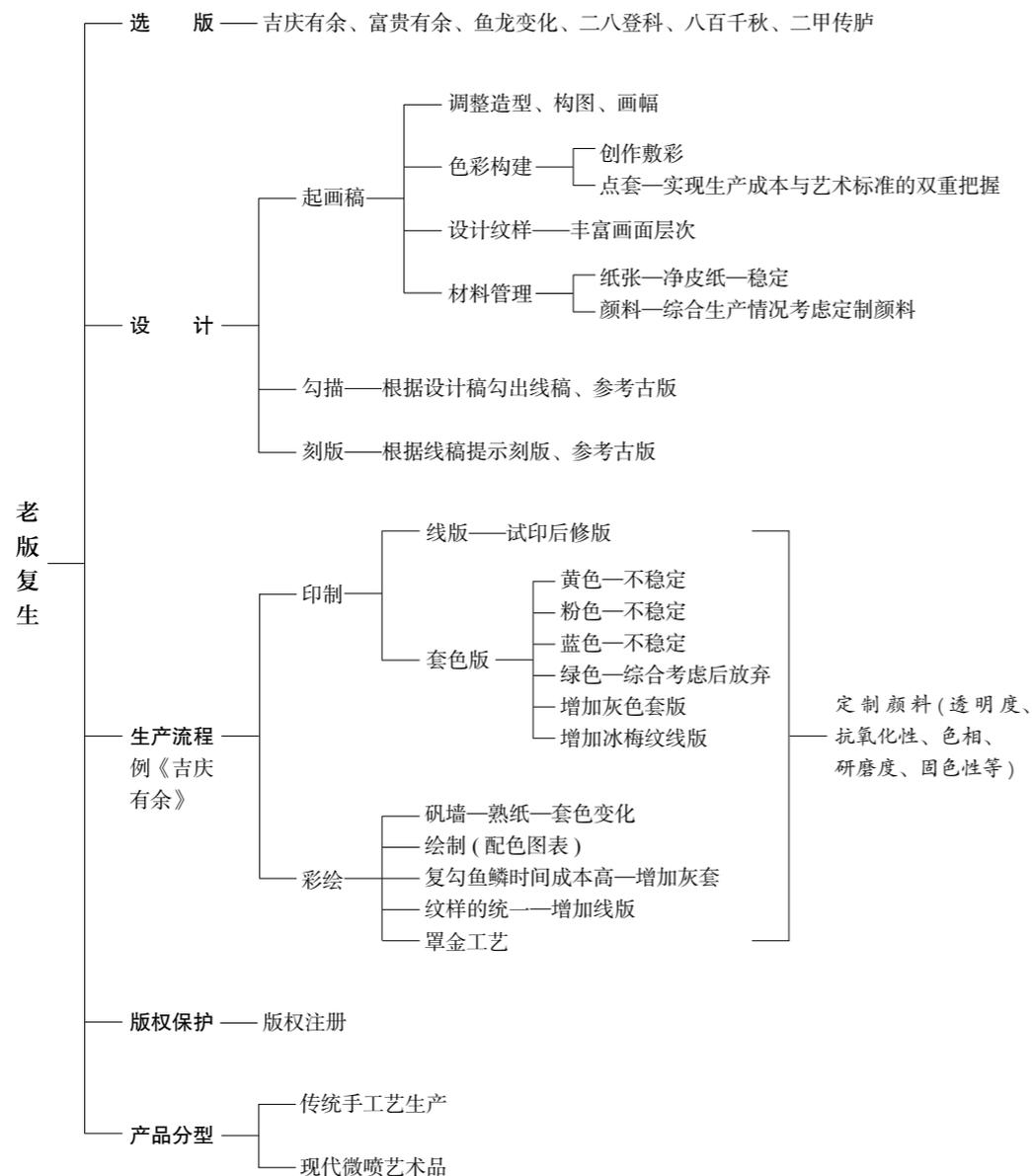


图 15 老版复生思维导图

## 年画研究四十年

张伟 | 上海图书馆研究员

编者按：2023年1月11日农历新年来临之际，上海图书馆研究员，海派文献、上海小校场年画研究专家张伟，因病辞世，噩耗传来，学界文友皆为之痛惜。张伟先生从事近代文献整理与研究近四十年，在上海小校场年画领域辛勤耕耘，取得了独一无二的丰硕成果，为年画遗产的抢救、书写和发扬做出了巨大的贡献。

《中国木版年画集成·上海小校场卷》是张伟研究员与冯骥才先生结缘的开始。作为该卷主编，张伟研究员深厚的考据能力和学术功底令总主编冯骥才先生感到由衷钦佩，冯先生

称之为“成熟的卓越的年画学者”。张伟先生与《年画研究》所属科研平台中国木版年画研究中心结成密切的学术合作关系。作为中心学术委员会的骨干力量，上海小校场年画的拓荒者和系统研究者，他的逝世是年画研究领域的重大损失。

本册《年画研究》特增设“张伟先生追思”板块，以悼念、纪念这位学养深厚的年画专家。

前几年，我请朋友镌刻了一枚闲章：情系小校场，耕耘土山湾。我很满意，也非常喜



图 1 张伟先生主编的《中国木版年画集成·上海小校场卷》书影



图 2 冯骥才院长为张伟先生颁发中国木版年画研究中心学术委员会委员聘书

欢。小校场和土山湾是上海两个特殊的区域地名，有着悠久的历史渊源，在这两片土地上造就的小校场年画和中西文化交流传播之风，在中国乃至全世界都有着相当影响，而对此的研究正是我辛勤耕耘的两个领域，已经持续四十年了，其中有关年画的文章写得可能更多一些。

上海图书馆收藏的年画约有六千件，大部分是19世纪末期至20世纪初期创作的作品，距今已有百年以上历史。这也许是国内公共图书馆收藏这一时期年画数量最多的一批作品了，具有珍贵的文物和文献价值。年画的搜集者主要是1900年前后在上海徐家汇地区传教的法国传教士们，其中着力最勤、贡献最大的是法国人禄是道（Henri Dore）。他19世纪80年代即来到上海，对江南地区的民间信仰有着浓厚的兴趣，多次考察、访问各地的祠堂、庙观，并且开始收藏各式与中国民间信仰相关的图像，包括年画、纸马、符篆等。1912年起，他开始写作《中国民间信仰》一书，到他去世数年之后的1938年，此书共出版了18卷，内含大量年画、神仙、佛教、符咒等民俗插图，可以看成是一份关于中国民间风俗与信仰的人类学报告，他本人也因为这部著作而获得法兰西学院“儒莲奖”的殊荣。20世纪80年代初期，我在徐家汇藏书楼的5层阁楼上有幸发现并亲手触摸的那批小校场年画，正是禄是道生前的收藏，事后我才意识到，这几册年画集子居然是国内外收藏上海小校场年画数量最丰的一批，几占存世上海清末年画的五分之一，而我竟然有幸亲眼看见，亲手摩挲，这是何等的运气啊。当时就被这些色彩鲜艳、构图饱满、内容新奇的画所震撼，让我这个从

来没有见过木版年画原作的人一下子就产生了莫名的惊艳之感，并勾起了探索研究的强烈兴趣。以后的时间里这些画一直在我脑海里萦绕，它们也成为我始终未能忘怀的几个研究领域里的一个。

早在20世纪80年代，“中国民协”便组织各省市民间文艺家们开始了民间故事传说集成、民间歌谣集成以及民间谚语集成的编撰出版工作。进入21世纪后，随着国家对民族民间文化遗产抢救保护工程的进一步重视，冯主席等有识之士将我国中华农耕文明最骄人的财富之一——木版年画列入民间文化普查的第一个专项，中国木版年画的各个传统产地也随之开始立项普查。作为小校场年画产地的上海，2004年由“民协”出面向中国民间文艺家协会提出立项普查的请求并得到了批准。工作于2005年开始，其间因遭遇很多困难而一度停顿，以致拖了即将完成的《中国木版年画集成》这项宏大工程的后腿。

2009年年末，这项工程再度启动。当时，我因眼疾正住院治疗，上海民间文艺家协会的新任秘书长忻雅华女士捧着鲜花到医院来看我，希望我出来担任小校场年画卷的主编，重新起头，不要让好不容易立项的这项工作半途流产；但时间很紧，留给我的只有半年多的工夫。记得我只是问了一些具体问题就爽快答应了，因为这是我喜欢的事，更主要的是这几年始终没有放弃，一直在关注相关领域的文献和研究，并在图和文方面都有所积累；也正因为有着这些经历，1999年和2001年，我两度代表上海图书馆到香港举办年画展览，并有底气站在香港科技大学和香港中央图书馆的讲台上开讲，讲述上海小校场年画的历史渊源及其发

展流变，否则我万万不敢伸手来接这个半空抛来的“烫手山芋”。

接受任务之后就是紧张而有序的工作，2010年的春节和五一休假，我都是在电脑旁度过的。当我录入最后一个字，将书稿完整地交给中华书局时已是炎热的夏天了。经过秋和冬的往返修改校对，2011年春天，这部书稿终于赶上了《中国木版年画集成》的出版，并得到了很高评价，我也因此荣获特殊贡献奖，并代表全部22卷的主编上台发言。我记得，向我颁奖的正是冯骥才主席，后来我还知道，冯先生对我的那篇导言《试论上海小校场年画的崛起、发展及其演变轨迹》多有褒奖，私下曾表示：论文对小校场年画的创作团体、版本变化、店坊分布、制作和销售特点及作品在世界范围内的存世量等问题进行了初步考察，并借鉴了城市史、民俗史、美术史、印刷史和中西文化交流史等领域的成果，有所创新，将相关研究向前推进了一步。冯先生的鼓励让我深受感动，倍感振奋。虽然我尽己所能做了很大努力，但也深知做得还远远不够，还有很远很艰巨的道路要跋涉。

这之后虽然工作忙碌，但对年画的关注和研究却始终不曾松懈。2015年，我出版了《晚清都市的风情画卷——上海小校场年画从崛起到式微》，该书注重年画作品的个案研究，并将其置于广阔的时代背景中进行考察，诸如在年画与语言流变、年画与公众活动、年画与外来事物、年画与民众心理等方面都做了探讨。是书为最早研究上海小校场年画的学术专著，也是我交出的新答卷。继之又于2020年增补出版《晚清上海生活史：小校场年画中的都市风情》，补充了大量文字和图片，进一步丰富

了著作内容，也体现了我对年画研究的新思考。这期间，我多次参加天津大学冯骥才文学艺术研究院举办的中国木版年画国际会议，并在会上做主旨发言，还在天津大学冯骥才文学艺术研究院主办的《年画研究》上发表了多篇论文。每次去天津，我都为有机会聆听冯先生的教诲而兴奋；冯先生虽然工作繁忙，但仍对年画研究领域里的一些新思路、新动向了如指掌，他曾屡次向我询问年画从木版刷印到石版印刷期间的一些具体问题，就连一些细节也丝毫不放过；并对年画的后续延伸月份牌画也充满了兴趣，曾专门就此和我交流相关信息。一次在和冯先生聊到这个话题时，我才惊愕地获知我们竟然在拍场上竞拍过同一月份牌，实在颇为孟浪。可以稍稍告慰的是，我出版了《海上花开：月份牌历史与艺术》，这是学术界第一本详细研究月份牌历史与艺术的专著，也是我对年画在晚清民国如何转向这一问题的一些初步研究心得。

回首一望，从20世纪80年代一路走来，在年画研究这条路上不知不觉我已走了四十年，虽然始终不曾懈怠，也获得了一些成果，似乎聊可自慰，但再一细想，存在的问题还实在太多太多。由于上海这座城市的特殊性，有关小校场年画的文献和实物很多都没有能保存下来，以致至今也拿不出一份关于小校场年画店庄和业人的传承谱系，其绘稿、刻版、刷印、销售、使用的具体情况更是长期缺少调查，也几乎很少有相关的原始文献，和各年画产地的工作相比，这些都是有很大欠缺的。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。屈原《离骚》中的这句名言，将永远成为我人生道路上的座右铭！

## 斯人已逝，英名永存 ——追悼张伟先生

文 | [日本]三山陵 | 日中艺术研究会事务局长兼研究员

译 | 王坤 | 山东青年政治学院讲师 | 日本国立广岛大学博士

2023年2月初，我通过《年画研究》编辑部唐娜老师发来的邮件，得知张伟先生因肺炎去世的消息。我完全没有想到，张伟先生会突然去世……震惊之余，心中唯生“接受不了”之念。当我把讣告告知研究近代中国的日本友人时，大家与我一样，都感到非常震惊，并纷纷致以哀悼之意。即便与张伟先生无一面之缘，但还是有很多研究者，通过张伟的著作而知其高名。在中国民间版画研究领域，张伟先生是有关上海小校场研究的第一人。因此，确如唐娜老师所言，张伟先生的逝世，毫无疑问，是一重大损失，让人感到无限悲伤与惋惜。我只是在与年画相关的一些会议中，与张伟先生有所交集，虽然时间不长。也有一些邮件上的往来。与张伟先生之间，所进行的有关研究的交流，不仅十分有意义，而且还极为愉快。我在前年曾写了一篇论考，正满怀期望，希望张伟先生能够不吝一读，并大力赐教。不料，他却在此之前溘然长逝。在此，愿以拙文，以表由衷哀悼之意。

### 一、因李福清院士结缘

2011年春，《中国木版年画集成》全卷出

版，并为此在人民大会堂召开了庆祝仪式。当年秋，在天津大学冯骥才文学艺术研究院，召开了“中国木版年画国际会议”。俄罗斯科学院的李福清院士，由于手术原因，没能参加春季的庆祝典礼，但出席了秋季的研讨会。参会人员都住在由主办方准备的宾馆里，因此，在用餐时间，大家得以相互交流。会议第一天的早上，我去餐厅时，李福清院士已经就座。当我去到李福清院士身旁时，李福清院士立即向我介绍了一位坐在邻桌的男性。此人便是张伟先生。张伟先生看起来似乎连拿名片都不太情愿，因此我们之间也仅是交换了名片，没有对话。当时我想：他是不是一个讨厌与人交谈的人？但是，在几年后召开的年画会议上，当我再次见到张伟先生时，他就像换了一个人一样，异常活跃。对此，我十分吃惊，问道：“第一次见面时，我以为您不喜与人交谈。”张伟先生爽朗地笑答道：“当时我身体不好”。在之后召开的会议上，张伟先生担任我所发表内容的讲评员，同时也负责主持我们发表小组的工作。当时，我在发言中表示，中法战争期间的时事木版画是在上海制作的（《战斗时事版画〈恢复天津〉的起源与其发展》，《年画研

究·2018秋》，第30-37页）。但是，由于木版画中印有“粤省日报馆印”字样，因此有人认为是在广东制作的。对此，张伟先生判断表示：“是在上海小校场制作的。”

### 二、加深友好的年画会议

在2019年秋召开的年画会议后，我从张伟先生那里收到了一封如下邮件，并随信附有照片一张。

三山陵老师：

您好。信件和照片都收到了，非常感谢。我们有幸几次见面，一起聊些共同感兴趣的话题，真是很有缘。希望以后还有机会能经常见到您，并拜读您的文章。随信附上照片一张，是我们10月18日在天津分手时的留影，留作纪念。

祝秋安！

张伟 2019年10月29日

会议结束的次日早上，参会者们为回国而在等待送行的大巴之际，张伟先生出现了，招呼大家说：“大家一起照张相吧”。于是，我们便高兴地开始以张伟先生为中心列队。当时，谁又能想到，这竟然会成为与张伟先生的最后一张合影。

### 三、泽被后世

天理参考馆曾于2018年7月4日—9月3日期间，举办过“中国风俗人偶展”。在后来我才得知，在2016年秋，为了此次展览的准备与调研工作，同馆学艺员<sup>1</sup>的中尾德仁与基督教文化研究者郭南燕教授（现供职于明治大学）一起，共同前往拜访了张伟先生，就土山



年画会议结束后回国的国外学者与张伟（中），2019年10月18日在天津

湾工房的事情向张伟先生进行了多方咨询。好像，当时曾拿着参考馆收藏的黄杨人偶照片让张伟先生过目。即便对方是初学者，张伟先生也会向其认真说明，张伟先生对待研究一丝不苟的学术态度，不禁使我感到由衷敬佩。中尾德仁也因而有此良机，备受张伟先生大力指教一事而倍感荣幸，对张伟先生与郭教授一直感念至深。

“传承与影响——纪念土山湾画馆诞生170年艺术文献展”是张伟先生所从事的最后一件工作。张伟先生一直抱有一种强烈的使命感，并以高度的热情，致力于要将“徐家汇文化流传后世”。或许就是在这次展览会准备期间，张伟先生染病，又因展览会的后续开幕式与研讨会工作而殚精竭虑，以致不幸殒命。张伟先生虽然已经离世，但他所创建的功绩，必然被很多后来人所继承发扬。

#### 四、有关《中国近现代话剧图志》

拙稿《上海陈茂记的木版年画与石版年画》（《年画研究·2022秋》，第191-213页）以阪急文化财团·池田文库（大阪府）所收藏的石版戏曲年画所进行的调查为基础，对曾经位于上海旧教场的画店·陈茂记的出版情况进行了考察。在池田文库所藏石版画中，描绘了1906年6月在上海第一次上演的《二十世纪新茶花》——年画《新出二十四纪新茶花》。当时，已经开始流行针对传统戏剧的改良运动，新剧《二十世纪新茶花》便是源自此时。在“话剧”这一叫法诞生之前，有改良京剧、时装京剧、文明戏、新剧等各种名称。名为《新茶花》的小说也在此时出版问世。我曾

想要对文明戏《二十世纪新茶花》进行调查考证。但是，在日本出版的有关中国戏剧研究的书籍里，对话剧诞生之后的叙述内容比较详尽，但对于话剧诞生之前的记述，则只有一些简单的说明。经网上查找，发现了《中国近现代话剧图志》（上海图书馆编，上海科学技术文献出版社，2008年）这本书。在日本，唯有一家书店售卖此书，还位于九州，于是我便立即进行了购买。

《中国近现代话剧图志》虽然是由“上海图书馆编”，但编撰者的头首便是张伟。而且，在书中，所标时间为2007年6月的“后记”中，同样也是署名张伟。由此可以推知，张伟先生勇立潮头，并执笔撰写了本书。在《中国近现代话剧图志》中，将戏剧改良运动开始之初，到后来发展变化的整个过程，都进行了详细说明，而且还配有相关的丰富资料进行佐证。各插图中也附有详细说明。并非只是对插图进行说明，而且还有额外的补充说明，以便让人能够充分理解当时的状况。插图所配解说文，其分量几乎与正文相当。不仅如此，在正文的侧面，还通过变换文字颜色的方式，添加了注释。在刚开始阅读此书时，由于没能区分出正文与插图解说之间的区别，因此有所混乱。但是，由于插图解说内容非常翔实周到，因此完全就像是一本教科书或者是参考书。插图多达500余幅，其中大半出自上海图书馆的藏书，还有当时报纸上的相关文章和广告。

由于张伟先生几乎遍览了徐家汇藏书楼所藏民国时期的所有报纸，因而才得有此书面世。我从《中国近现代话剧图志》一书中，获取了与传统戏剧改良运动相关的丰富知识。在

考证《新出二十四纪新茶花》时，从此书中获益最大。在原稿的执笔过程中，我曾就《中国近现代话剧图志》中所记内容，以邮件方式，向张伟先生进行了多次咨询，并总能够得到明确回答。如果有不清楚的地方，张伟先生便会回信说：“由于手头没有这本书，不清楚。”对于研究异常诚实的张伟先生，我每次都会进行感谢。与此同时，随着双方交流的增多，我对他的研究也愈加信任。

#### 五、对钱慧安的研究思考

不仅仅是对于徐家汇土山湾的研究，张伟先生同时也是关于老上海旧校场（小校场）研究的第一人。据说，张伟先生在20世纪80年代赴任徐家汇藏书楼后，在邂逅藏书楼所藏的小校场年画之后，便开始着手进行整理与研究工作。张伟先生有关年画的常年研究，最终以《中国木版年画集成·上海小校场卷》的形式结出硕果。也可以说，在有关上海小校场年画的研究领域，现在，还无人可出张伟先生之右。

我曾经与张伟先生通过邮件，就“钱慧安与杨柳青”之间的关系进行过交流。有很多杨柳青年画为钱慧安所画，因此被认为是钱慧安亲自前来杨柳青实地作画。但是，画家叶浅予（1907—1995）却写道：“钱慧安没有来过杨柳青。”<sup>2</sup>钱慧安是当时上海美术界的领军人物，而且年事已高。其果真曾长途跋涉去过杨柳青吗？即便不用特意去杨柳青，也可以有别的方法提供绘画。当我把叶浅予的上述文章内容发给张伟先生后，张先生在2021年4月17日回复如下：

关于钱慧安是否去过天津杨柳青，学界确实有争议，主要是没有他北上的确切记载，虽然他给杨柳青画的画稿是大量的，当然也有可能是邮寄或托人带过去或天津来沪拿过去。

由此，我确信，张伟先生是一个客观的、对事物会进行科学判断的人。张伟先生对事对物，都一直保持着诚实而又谦虚的态度。对于这样的张伟先生，我十分尊敬。

#### 六、关于“斯人已逝，英名永存”

拙文题目“斯人已逝，英名永存”，实际上是取自张伟先生的著作《尘封的珍书异刊》（百花文艺出版社，2003年）一书。在为张伟先生撰写悼词时，书架上的这本书，忽然之间便映入了我的眼帘。此书购自很久之前，但却一直没有拜读。《尘封的珍书异刊》一书，共80篇，主要对20世纪前半叶所出版的书籍进行介绍。一翻开目录，赫然入目的便是题目“斯人已逝，英名永存”。这，难道不就是说的作者张伟本人吗？放置至今而一直未读的此书，此时却突然映入眼帘，冥冥之中，这注定是某种缘分吧。

《尘封的珍书异刊》并非只是对民国时期的出版物所进行的单纯介绍，而是希望读者也能够理解书中当时所描述的相关社会、文化状况。或许有人会认为，这是一本以面向年轻人为主的书籍。但是，对于像我这样的，对中国文化不甚了解的读者而言，此书不仅是一本内容翔实的指南书，而且还富含大量便于吸收的知识。这样的著作，绝非一朝一夕所能

为。因此我认为，必是源自常年钻研之后的神来之笔。

《斯人已逝，英名永存》一文，出自对张天虚的介绍文，他在20岁时便开始书写长达50万字的长篇小说《铁轮》。张天虚于1912年生于云南，其一生为文学、教育、新闻报道等事业倾注了大量心血。在29岁时，因肺结核去世。据说，在如此短暂的人生之中，张天虚所留下的文字记录竟然多达百万之巨。

虽然与张天虚所处领域不同，但张伟先生同样留下了诸多遗著，而且也都成了青年人的启蒙读物。还不仅仅是青年人，张伟先生还面向外国人，发表过很多可信度极高的资料，对近代中国以及上海的社会状况与文化，进行了简单易懂，且又翔实的介绍。有关上海小校场的著作，是张伟先生在年轻时便开始认真收集资料、文献而最终结出的硕果。同样也可以

说，这些著作，是张伟先生为中国民间版画研究而留下的重要“遗产”。我以为，唯有在张伟先生所夯筑的基础之上，我们更加奋发有为地进行研究，方才是对张伟先生的献身精神所能做出的最好回应。

当此因痛失“同行”而内心无限悲伤之际，我想借用张伟先生对张天虚之“斯人已逝，英名永存”之评价，同样献给张伟先生。

- 1 指在日本博物馆等设施，负责收集、保管资料，并从事调查研究的专门工作人员。——译者注
- 2 叶浅予：《钱慧安与清末人物画》，《美术研究》，2006年第1期，第78-82页。

## 从荒芜中开出鲜花 ——纪念小校场年画研究拓荒人张伟先生

严洁琼 | 上海图书馆历史文献中心副研究馆员

“（我有）几个治学方向，也可以说‘几扇窗’。第一扇窗是小校场年画，延伸开去是月份牌，2023年我还会出‘百美图’。据我所知，年画、月份牌、百美图和后来的宣传画，这些完全有承继关系的一条脉络。这部分是我最早研究的，包括‘小校场年画’是我定名的，最早的图录和专著是我出的，‘这扇窗’是我一直要走下去的。”<sup>1</sup>

这是近代文献研究学者、小校场年画研究专家张伟先生，也是我最敬重的前辈张伟老师生前最后一次采访中的自述。说这番话时，他断不会想到，“这扇窗”之路会在这个冬天戛然而止。2023年1月11日，张伟老师因不幸感染肺炎，挥别人间，时年67岁。从治学角度而言，这个年纪仍处于巅峰期，正是丰厚积累亟待源源薄发之际，可惜却再无时日将毕生所学更多地馈饷世人。从此，我和他的最后一次通信定格于2022年12月14日，和他的最后一次见面则停留在2022年10月9日。那天我去张伟老师家拜访，他神采飞扬、侃侃而谈，细数未来各项学术计划，并托我查阅一些丁悚和但杜宇的相关资料，为正在进行的“百美图”研究补充素材。



图1 1980年10月张伟正式调入徐家汇藏书楼工作后留影

张伟先生学养深厚、涉猎广泛，研究触及近代史的多个方面，但正如他自述中所说，年画研究及其延伸开的月份牌、百美图、宣传画研究，一直是他深耕细作的一个重要方向。而他和小校场年画的结缘，则早在40多年前。1980年夏，他进入隶属上海图书馆的徐家汇藏书楼工作（图1），徐家汇一带曾是远东最

有影响的天主教活动中心，此楼原为徐家汇天主堂图书馆，存放传教士们收集的大量中西文图书，以及地图、碑帖、名人手稿、字画等文献。进入此地工作后，酷爱阅读的张伟先生整日沉浸于书山报海中，并热衷于在藏书楼的各个角落发掘宝藏。“一天，他在五层阁楼的一个大木箱里发现有四厚册装裱过的年画集。当时就被这些色彩鲜艳、构图饱满、内容新奇的画震撼了，让他这个从来没有见过木版年画原作的人一下子就产生了莫名的好感，并勾起了探索研究的强烈兴趣。”<sup>2</sup>

这些年画基本由藏书楼的传教士们，自20世纪初期至30年代抗战时期，从各地征集而来，其中出力最多、研究最有成效的是亨利·多雷（Henri Dore）神父。他出版的共18册的皇皇巨著《中国迷信研究》中，就大量引用了所收集的图像资料。神父们征集的这些年画，从制作出版地看，一共涉及11个产地，几大年画重镇如天津杨柳青（图2）、苏州桃花坞、河北武强、山东杨家埠等都有囊括。其中，藏量丰富又最具特色的当数上海本地的小校场年画。作为中国年画的一个重要分支，小校场年画的源头可追溯至苏州桃花坞年画，1860年太平军攻陷苏州后，大批逃往上海的苏州年画艺人在城隍庙西小校场一带（今黄浦区旧校场路）落户扎根后，与此地年画商融合互补，逐渐形成独具海派特色的小校场年画。

然而那时，有关小校场年画的史料稀薄，研究匮乏，许多人甚至不知年画中还有这一产地存在，等于一片空白。但是张伟先生认为：“要在学术上走下去，需要找到独特的领域。于是，就比较有心地做卡片，做笔记，收集、归类原始材料。大约在20世纪80年代末、90



图2 2000年4月19日张伟参观天津杨柳青年画馆

年代初开始正经查询文献，立志于小校场年画研究。”<sup>3</sup>凭借多年不懈的文献阅读和史料积累，逐渐厘清小校场年画的承续关系，勾画出小校场年画的发展脉络。1999年和2001年，他曾两度代表上海图书馆到香港举办年画展览，并在香港科技大学和香港中央图书馆举办讲座，讲述上海小校场年画的历史渊源及其发展流变（图3）。

张伟老师这些经历都是我在2010年才开始了解的，也就在这一年，小校场年画研究迎来了发展机遇。记得是在2009年末的一天，张伟老师找我谈话，邀请我加入一个新的项目，即《中国木版年画集成·上海小校场卷》的编撰工作。“中国木版年画集成”项目，由冯骥才先生为首的中国民间文艺家协会于2002年发起，是中国民间文化遗产抢救工程首批全国性重点实施项目。这项多卷本大工程，旨在搜罗中国各地有代表性的木版年画作品，全面展现木版年画的历史风貌和独



图3 1999年12月14日香港科技大学上海图书馆馆藏珍品展开幕式



图4 2010年3月24日和上海民协秘书长忻雅华在合肥谷风堂考察上海小校场年画

特魅力。“作为小校场年画产地的上海，2004年，由‘民协’出面向中国民间文艺家协会提出立项普查的请求并得到了批准，‘上海小校场卷’也得以正式列入《中国木版年画集成》的出版计划。此项工作于2005年开始，其间却因遭遇诸多困难而一度停顿，以致拖了即将完成的《中国木版年画集成》这项宏大工程的后腿。”<sup>4</sup>2009年末，张伟老师因眼疾住院时，上海“民协”新任秘书长忻雅华前来探望，并邀请他担任小校场卷的主编，重新起头，将这一计划完成，但给的时间很紧，只有半年多工夫（图4）。凭借此前多年在这一领域耕耘赋

予的底气，张伟老师毫不犹豫地答应了这份请求。因为时间紧、任务重，他又请我作为助手协助他一起完成。我自2005年进入上海图书馆工作，一直跟随张伟老师进行早期电影文献以及老照片的整理与研究，从不知道原来馆所还有这样大量的年画收藏，对我而言，参与这项工作，也是就此打开了一扇新的窗。

2010年春节期间，我们即刻开始了这项工作。包括年画的收集整理、拍摄扫描、编撰说明、分类归档等等。其中，上海图书馆的收藏是大宗，藏有小校场出品年画300余幅，是国内目前小校场年画数量最多的一项收藏，也是“上海小校场卷”最主要的藏品来源。但同时，张伟老师也走访调研了其他公私馆藏，征得同意后，将部分藏品选录进这本图集。比如上海历史博物馆藏有小校场年画百余幅，并且这些年画出品年代较早，刻印细腻精美，尤其难得的是，上海历史博物馆还收藏有一些小校场年画的木版，包括线版和色版，是目前硕果仅存的孤品，具有非常珍贵的文物价值。收藏各地木版年画的上海美术家协会也藏有少量小校场年画。私人收藏方面，安徽合肥石谷风先生藏有上海小校场木版年画约百幅，大多为清末期间在沪徽商返乡时所带回，堪与国内大机构相媲美。上海天雅阁的舒先生经商之余雅好艺术，也藏有十余幅小校场年画。<sup>5</sup>这些收藏机构和个人，张伟老师都一一亲自拜访，恳请他们协助出版，也感谢他们不吝提供版画图像，使《中国木版年画集成·上海小校场卷》得以更为完整全面地展现现存小校场年画的风采。

历经半年多时间的整理编撰，此书于2010年夏天完成初稿，交给中华书局。又经



图5 2011年4月16日张伟在人民大会堂留影

过了往复校对，在2011年春天，赶上了《中国木版年画集成》的最后出版。本卷为小校场年画作为一个独立的年画品种首次加以集中展示，是该领域第一本图集，出版后得到了多方好评。2011年4月16日，《中国木版年画集成》在北京人民大会堂隆重发布（图5），《上海小校场卷》亦在其列。会上，张伟老师还荣获民间文艺家协会颁发的特殊贡献奖，并代表全部22卷的主编在庆功会上发言。

至此，小校场卷的编撰工作全部完成，但对张伟老师长期专注的小校场研究来说，这只是一个新的开始。2010年夏天，小校场卷初稿刚完成时，张老师就找我商议，希望趁热打铁，在图版已全面整理的基础上，再合写一本专著，系统梳理上海小校场年画从崛起到繁荣再到式微的历史进程。并拟分成两部分，第一部分为概览性的总述，介绍小校场年画的创作团体、版本变化、店坊分布、制作和销售特点等，由他来撰写。第二部分则进行个案研究，

挑选最能体现小校场年画特色的作品，从分析画面内容开始探索画面背后所体现的都市生活，主要由我撰写。他还初拟了几个主题，建议我尝试一下，也鼓励我自己寻找感兴趣的议题。我记得，我第一个选择的个案研究即《西国车利尼大马戏空中悬绳大战》，此后又陆续撰写了蚕花茂

盛、新造火轮车、四马路、荡湖船等画作的相关文章，最后完成的一篇是关于辛亥革命年画的，而这一年正值2011年辛亥革命百年。

书稿完成后，最早在2014年7月由台湾秀威书局出版繁体字版。略作修订后定名《晚清都市的风情画卷——上海小校场年画从崛起到式微》，由学林出版社于2016年正式出版大陆简体字版，也是最常见的一个版本。该书为研究小校场年画的第一部学术专著，不仅介绍了小校场年画的发展脉络和艺术特色，更把它置于晚清上海的大背景下考察，从城市史、民俗史、美术史、中西文化交流等多维度对小校场年画进行了系统研究，填补了学界空白。张伟先生采访中自述“‘小校场年画’是我定名的，最早的图录和专著是我出的”，确实当之无愧，他称得上是该领域的拓荒人。正是在他孜孜不倦的发掘、梳理、研究中，小校场年画逐渐从桃花坞年画中分离开来，成为一个独立品种，被越来越多的人认识，相关研究也日渐



图6 2014年3月12日和王曼隽、黄薇及刘丽婷等上海电视台一众人在苏州桃花坞木刻年画博物馆拍摄《传统年画的绝响——上海小校场年画》纪录片后合影

增加。2020年又由上海科学技术文献出版社推出增补修订本《晚清上海生活史：小校场年画中的都市风情》，补充了大量文字和图片，并将小校场年画研究提到了一个新的高度。小校场年画作为木版年画在近代都市中的一脉余息，上承桃花坞年画传统，下启海派月份牌风格，同时也见证和记录了晚清这个裂变时代上海社会风貌的急速变迁，在影像记录匮乏的年代，是保存和展现清末海上都市生活的重要图像文献资料。研究小校场年画即以图像文献为史料，研究晚清上海生活的一个切入点，此点在这本书中有了更深刻的体现。

除了出版图集和专著外，张伟先生还主持拍摄了关于小校场年画的纪录片。2013年10月至2014年3月，上海图书馆与上海电视台纪实频道合作拍摄“近代上海城市文化系列专题片”，其中一部即《传统年画的绝响——上海小校场年画》。该片依托上海图书馆馆藏小

校场年画，兼及其他机构的收藏和文献资料，并邀请专家揭示最新研究成果，普及相关文史知识，雅俗共赏，融知识和趣味于一体。为制作此片，张伟先生和同事们还特地去城隍庙小校场原址一带及苏州桃花坞木刻年画博物馆进行采风和拍摄。

（图6）

2016年张伟老师退休后，我和他的接触相对少了，但仍常有往来（图7）。他对学术研究的热情丝毫未减，相反因为有了更充裕的自由支配时间，更是全心投入他所热爱的文献事业，社会活动也更多，对小校场年画的关注和研究也一直在持续。2018年1月，我曾和张伟老师一同参加由苏州工艺美术职业技术学院

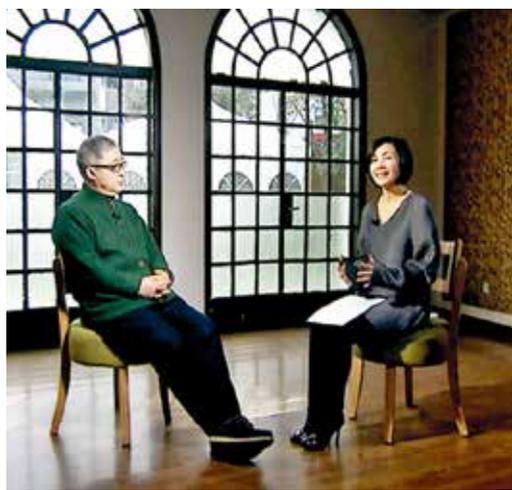


图7 2016年2月26日在上海电视台艺术人文频道拍摄关于上海小校场年画的专题片，3月6日播出，主持人张颖

院主办的“传承·创新·交流——中国木版年画国际学术研讨会”，受惠良多。2020年，我们又一起增补修订《晚清上海生活史：小校场年画中的都市风情》一书，还参与了上海图书馆小校场年画文创的开发工作。尤为值得一提的是，退休后张伟老师还开启了年画收藏生涯。张伟老师一直有收藏之好，举凡明信片、老照片、电影说明书、旧平装书等都是他的收藏大宗。此前，因为小校场年画市面罕见，他并没有在这一领域投入太多，随着市场上涌现的小校场年画日益增多，他才陆续开始从拍卖机构及其他藏家手中购入，专挑内容稀见或极具地域特色的购买。每每去张伟老师家拜访时，他都会欣然拿出新购入的藏品，让我赏鉴，为了更好地保存这些画作，他还专门购置了一个超大的樟木箱子来存放。经过几年积累，他私人收藏的小校场年画数量，已然超过一些公藏机构，其中还有不少精品。

此外，对和小校场年画有承接关系的石印画、月份牌、百美图、宣传画等，张伟先生亦有深入研究。2021年出版《海上花开——月份牌历史与艺术》，将月份牌独立出来著书立说，为多年耕耘这一领域的呕心之作。2023年，原本还有出版“百美图”的计划，不想他还没看到成书，却不幸撒手人寰。稍能让人宽慰的是，此书的图文稿已全部完成，交给出版社，不日即将出版，非常期待能早日看到张伟先生这部生前最后一本著作。

张伟先生在日记中曾自述：“说实在的，对电影戏剧文献及小校场年画和月份牌文献，我是带着责任感来进行搜集整理的，看到有文献价值的就不忍其散落。生命太短暂，你必须对某些东西倾注深情。”<sup>6</sup>张伟先生与小校场

年画相识于微时，彼时，这些漂亮的纸画藏于深阁一角，还未被世人所识，相关研究更是处于一片荒芜之中。正是张伟先生，从青年时期惊鸿一瞥开始，往心里种下了研究的种子，生根发芽，在贫瘠的土壤上数十年如一日辛勤耕耘，最终开出了盛放的鲜花。相比于凝结无数前人生命结晶的历史文献，个体生命太有限了，任何个人，对于这些文献，都只是暂时的保管者、偶遇者，然而摩挲它们，研究它们，倾注深情，即使生命逝去，镌刻于其上的痕迹，也会伴随它们一起穿越岁月长河，获得更持久的生命。斯人已逝，其在这些文献上倾注的一腔心血却不会湮灭，留待后来者在开垦过的田野里，浇灌一株更绚烂的鲜花。

- 1 《张伟最后一次访谈：土山湾研究40年，始于“一片荒芜”》，《澎湃新闻》2023年1月14日。
- 2 张伟：《关于小校场年画的一些回忆（代跋）》，《晚清都市的风情画卷——上海小校场年画从崛起到式微》，学林出版社2016年1月。
- 3 《张伟最后一次访谈：土山湾研究40年，始于“一片荒芜”》，《澎湃新闻》2023年1月14日。
- 4 张伟：《关于小校场年画的一些回忆（代跋）》，《晚清都市的风情画卷——上海小校场年画从崛起到式微》，学林出版社2016年1月。
- 5 张伟：《上海小校场年画的历史演变》，《中国木版年画集成·上海小校场卷》，中华书局2011年。
- 6 张伟日记中自述。

## “苏州版画的光芒”展览暨观摩会、演讲会

文 | [日本]三山陵 | 日中艺术研究会事务局局长兼研究员  
译 | 李晓东 | 天津大学冯骥才文学艺术研究院博士

位于广岛县的海杜美术馆，以收藏大量清初苏州版画而闻名。这所著名美术馆于2023年3月至8月举办了名为“苏州版画的光芒：盛开在国际大都市中的大众艺术”的展览，为期约5个月。对于中国年画研究者来说，这是一场期待已久的展览（图1）。笔者参观了前期（3月11日—5月6日）、后期（6月3日—8月13日）的展览，还参加了5月底举办的纪念演讲会和研究会（更接近观摩会），

简要地汇报一下它的概况。

### 一、关于展览会

据展览负责人学艺员青木隆幸介绍，海杜美术馆收藏了清初至20世纪80年代的中国民间版画约3000幅，清末之前的民间版画约700幅。展览共由8部分组成，按照描绘的内容分类如下。



图1 在“苏州版画的光芒”会场入口。青木隆幸学艺员（左）与笔者

- 第一部分：传说、典故、故事
- 第二部分：神佛圣人
- 第三部分：人物
- 第四部分：花鸟
- 第五部分：吉祥·文字
- 第六部分：风景风俗
- 第七部分：中国版画的日本传播
- 第八部分：历画·门神·纸马

总展览数量为305件，展出了约140幅康熙至嘉庆时期的木刻版画，被称为所谓的“姑苏版”。不向其他美术馆借用，仅本馆藏品就能展出如此数量的，目前恐怕只有海杜美术馆了。

日本之所以能留下这么多“姑苏版”，是因为从江户时代开始，许多日本人对中国舶来品的珍视和收集保存的积累，而明治、大正时期多位收藏家均有收藏姑苏版年画。在1985年海杜美术馆第一次购入110幅中国年画后，近40年间积累了较为丰富的藏品。<sup>1</sup>

## 二、展览藏品的分类概况

第一部分“传说、典故、故事”在展厅的开端，摆放着清初雕刻精细、用色高雅的套版作品，内容取自《西厢记》《三国演义》《封神演义》等古典小说和英雄传说，也有“二十四孝”等劝诫题材。同时，还展出了天津杨柳青地区贡笺大小的戏曲年画和历史典故年画，以及清末上海地区的相关题材。还有一幅疑似山东高密的“二十四孝图”。

第二部分“神佛圣人”展出了全纸大小的中堂画“三星图”和八仙、麻姑像等宗教信仰人物的题材版画。其中，关羽形象，除了木版



图2 展览现场2楼，海杜美术馆提供



图3 设置能在10cm距离内观赏姑苏版画的位置

表现形式以外，还展示了拓印工艺的作品，展现了不同版画制作技艺的多样性表现形式。同时还展出了技艺高超的与佛教有关的观音像和净土图等。

第三部分“人物”如美女图、母子图、儿童吉祥图等多为挂轴形式展出，充满了华丽和庆典的欢快气氛（图2）。此类作品可以近距离观赏，将挂在墙上的画轴外10cm距离覆盖透明的丙烯酸树脂制造的板，受到参观者的好评（图3）。

第四部分“花鸟”展出了丁亮先等的花鸟画系列（图4），也被称为“丁氏版画”“肯普弗收藏”。该系列的特点是使用拱花技法进行艺术表现。这些作品并无托裱而保留原貌，策



图4 陈列施拱花技法的姑苏版展柜



图5 《扬眉吐气》姑苏丁亮先制

图。其中展出了一幅特殊的版画——回文图。回文图很难阅读，在相关专家的帮助下，解读了其中的文字内容。

第六部分“风景风俗”中有许多版画采用了康熙年间引进的西洋画法描绘立体建筑，包括堪称海杜美术馆代表作品的《三百六十行图》，以及《西湖十景图》《姑苏万年桥图》等全纸尺寸轴，模仿铜版画的《阿房宫图》等名品。同时，在消化吸收西洋画法的基础上，还有采用中国画法绘制的《栈道迹雪图》《蜀峰雪景》等用鸟瞰法来表现风景的作品。在这些画中，

展人将房间调暗，并从一个方向照亮箱内的LED灯，使拱花的立体效果更加明显（图5）。在本馆丰富的藏品中，有一幅模仿丁氏版画的的作品，也予以展出。这证明了畅销的版画是长期反复模仿而成的。

年画多含有吉祥之意，第五部分“吉祥·文字”特别展示了用文字表示吉祥的文字

间引进的西洋画法描绘立体建筑，包括堪称海杜美术馆代表作品的《三百六十行图》，以及《西湖十景图》《姑苏万年桥图》等全纸尺寸轴，模仿铜版画的《阿房宫图》等名品。同时，在消化吸收西洋画法的基础上，还有采用中国画法绘制的《栈道迹雪图》《蜀峰雪景》等用鸟瞰法来表现风景的作品。在这些画中，



图6 《万事吉兆图》，《苏州版画的光芒》展览图册第221页

可以看到人们享受节日的欢乐风俗场面。

第七部分“中国版画的日本传播”是青木学艺员在多年的研究中发现的，其中有临摹中国年画的日本画家的作品，《和合二圣图》《万事吉兆图》（图6）等在日本江户时代也很受欢迎，模仿和借鉴后成为浮世绘。除了这类题材，还展出了受中国年画影响的“长崎版画”。江户时代的长崎是唯一面向外国开放的港口，国外的物资和文化传播，商人学者云集于此，他们把长崎版画带回了家乡作为纪念品。

第八部分“历画·门神·纸马”位于美术馆一楼（其他展厅均在二楼）。历画有姑苏版的乾隆时期的《迎喜图》《大清乾隆卅一年迎喜图》（图7），民国时期上海的《春牛图》，

还有上方印有光绪三十一年（1905）历法的杨柳青灶神图。门神几乎囊括了中国主要的民间版画产地：杨柳青、杨家埠、高密、武强、临汾、洪洞、朱仙镇、苏州、凤翔、关中、绵竹、滩头、佛山。纸马是在云南大理收藏捐赠的，均为20世纪80年代制作和收藏，标有产地名称。

### 三、关于展示解说和图录

现场的作品解说用通俗易懂的语言书写，让初次观看中国年画的人也容易接受。在专家的协助下，研究作品的成果记载在展览图录中。展览图录约300页，A4纸大小，参展作

品全部以彩色形式刊登。同一版本的作品，由于收藏过程的不同，保存状态出现显著差异等，从图录中也可以清楚地看出。<sup>2</sup>如前所述，年画中的文字在中国文学研究者的协助下全部采录在图录中。这项工作将对今后的年画研究有益。2011年《中国木版年画集成》完结之际，爱知淑德大学的中冢亮

在中国古典小说研究会的会刊上发表了如下评论：“中国小说研究者关于年画故事的解释等方面，对年画研究的进展有贡献的空间。近年来，在小说研究中出现了评价插图的潮流，同样，年画可以探索文本中没有残留的故事变迁、体貌服装、人物形象等文本外信息的材料，具有很高的价值。”中冢所说的“中国小说研究者对年画研究的贡献”，就在此次海杜美术馆的展览中实现，跟中国美术史研究者和浮世绘研究者一起做出了巨大贡献。<sup>3</sup>

### 四、观摩会

观摩会（研究会）于5月27日14点开始。青木先生致开幕词，介绍了活动情况，整齐地展出全部展品305件（图8）。许多来自日本本土和国外的与会者，他们从美国、欧洲、中国台湾赶来，一睹姑苏版的风采。除了演讲会的发表者之外，还有中国版画、中国艺术、浮世绘版画和日本绘画的研究人员，以及中国古典文学研究人员，还有一个不同寻常的领域——基督教文化研究人员，不同研究领域



图8 排满展示空间的苏州版画观摩会

的专家学者参与预示着中国版画研究的广泛性。与会者的职业主要是大学教师、学者以及美术馆和博物馆的研究人员，也有知名收藏家出席。

关于姑苏版的制作时间曾引起一些中国年画研究者的热议。展品的解说中写道，清初《大宴铜雀台》的制作时间为“明朝末期至清朝初期”。图录的监制小林宏光在图录中收录的《苏州版画小史》中写道：《大宴铜雀台》和《薛仁贵私摆龙门阵图》等，其创作于清初之前的可能性值得讨论。此前姑苏版的制作，据说是清初南京金陵的刻工和插图版画家流入苏州年画业参与制作的，在那个时期的版画中可以确认为金陵的画风。<sup>4</sup>这是建立在明朝至清朝历史基础上的说法，因此，“从明末开始”恐怕需要另一个强有力的依据。

### 五、纪念演讲会

纪念演讲会的题目是“中国版画研究的现在”，于5月27日、28日两天的日本时间17



图7 《大清乾隆卅一年迎喜图》，《苏州版画的光芒》展览图册第226页

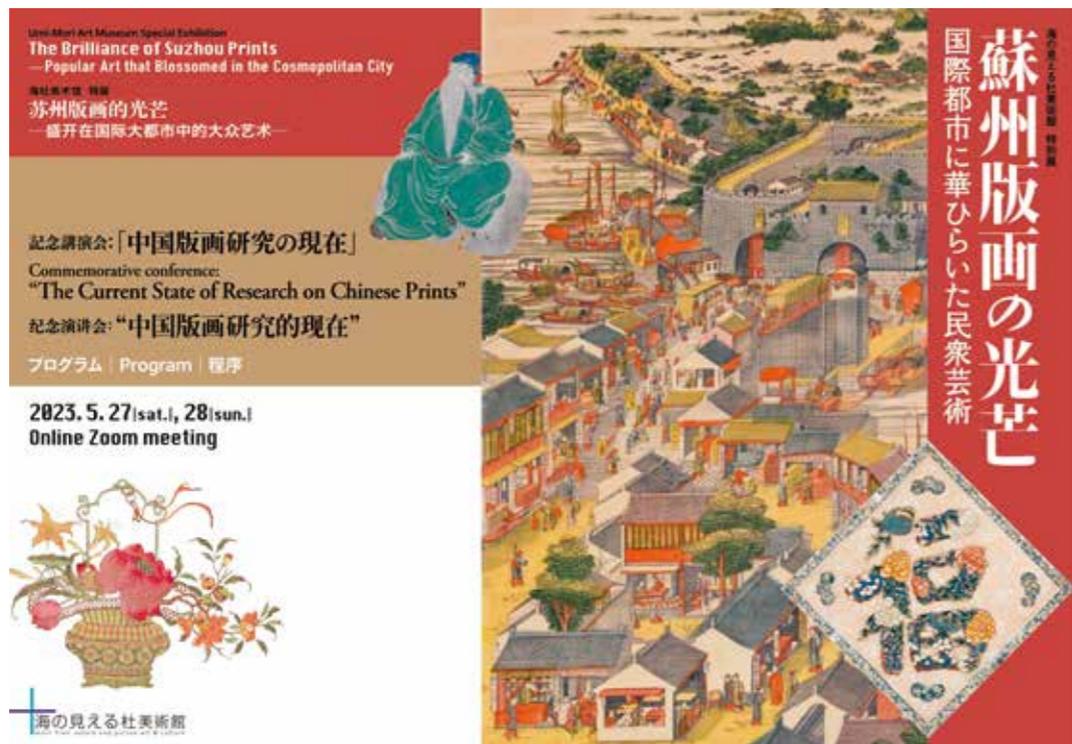


图9 演讲会的摘要集封面（三种语言）

点半到21点举行。（图9）第一天由日本研究人员演讲，第二天由日本国外研究人员进行演讲。部分演讲者在海杜美术馆进行演讲，其他演讲者则在网上演讲。其内容同时翻译成日语、汉语、英语三种语言。两天的演讲会每人发表半个小时左右，内容丰富，图文并茂。目前有哪些研究进展呢？简单介绍一下具体内容。

5月27日共有五位学者贡献演讲。上智大学的小林宏光发言题目为《北宋时期的单幅版画与复制画的开端》，追溯了清代单张印刷苏州版画的起源，探索关于北宋11世纪的观赏木版画的制作。东京大学的板仓圣哲的演讲《从城市图发展的观点所见的苏州版画——以苏州和杭州为例》，考察了中国古代绘画和版画的关系，发现《姑苏阊门图》与北宋的《清

明上河图》的很多共同点，认为杭州西湖图各处继承了南宋时期绘画的元素。东京大学的大木康做题为《故事与中国版画》的演讲，以单幅苏州版画为例，解读并思考了它与中国古典小说戏剧的关系。日本青梅市立美术馆田岛奈都子演讲的题目为《民国时期海报里的中国版画复兴——以传统的继承与变化为中心》，阐述了石版印刷的月份牌海报的设计中，使用了许多中国传统的图案。虽然随着时间的推移发生了一些变化，但仍选择了大众熟知的传统年画图案。海杜美术馆的青木隆幸做了题为《中国版画的日本传入》的演讲，介绍了海杜美术馆收藏的许多临摹苏州版画的作品和模仿的浮世绘，还有几幅日本收藏者在版画背面题字的作品，由此可见苏州版画的接受形态。

5月28日的五位学者做出如下内容的演

讲。第一位为来自中国台湾“中央研究院”的赖毓芝，题目为《作为文化形式的技术：苏州版画中的“西洋”塑造》，认为在姑苏版的“仿泰西笔法”“仿西洋笔意”中，分析“西”的定义是什么。另外，中西合璧样式的绘画与版画，究竟有怎样的差异呢？英国伯明翰城市大学王小明的演讲题目为《探讨清初苏州版画中耶稣会所发挥之作用》，苏州版画的制作者们从耶稣会引进了西方的绘画技法，从耶稣会的活动和文献等方面进行考察。伦敦苏富比艺术学院的Anne FARRER演讲的题目为《自绘图中探查十八世纪“静物画”版画之起源》，对大英博物馆收藏的乾隆初期的“静物画版画”，探讨了其与康熙时期单张印刷版画的关系，与赠答、庆典等绘画的比较，以及与清初传入中国的西洋静物画的关联等，探寻了“静物画版画”的起源。马萨里克大学的Lucie OLIVOVA演讲的题目为《西方宫殿与苏州版画》，在18世纪前半叶的欧洲，苏州版画是上品，中欧的宫殿也将苏州版画作为室内装饰的壁纸。将纸张较薄的苏州版画作为壁纸是需要下一番功夫的。来自中国艺术研究院的李啸非的演讲题目为《关于莱凯厅中国版画》，从装饰在格拉茨宫美术馆（奥地利）莱凯厅（Leykam Room）的苏州版画与清初宫廷艺术的类似性来探讨。

纪念演讲会的题目“中国版画研究的现在”，以最近几年来在出版物上发表过论述的研究者为中心，组成了纪念演讲会。欧洲收藏的苏州版画，已经在《年画研究》上介绍过，但并不广泛地为人们所熟知。本次演讲会提供了许多欧洲藏的苏州版画，给视听者带来了新鲜的惊喜而使其大饱眼福。

这次的演讲内容以“姑苏版”为主，并没有报告关于当今中国民间版画的研究。唯一的由田岛奈都子演讲的民国时期海报援引传统年画图案的事例，介绍了清末至民国时期的年画。如果有关中国民间版画的演讲会持续举行下去的话，相信会谈论更广泛的主题。

5月末的演讲会被翻译成日、中、英三种语言，8月下旬开始在网上公开。另外，该演讲会的演讲稿将于2024年初在日本出版。希望海杜美术馆的大规模展览及其配套活动能成为契机，让更多的人关注中国民间版画，进一步深化对中国民间版画的研究。

- 1 在青木隆幸《苏州版画的日本传入——冈田伊三次郎藏品与海杜美术馆之“三、海杜美术馆中国版画藏品的形成”十分熟悉。图录《苏州版画的光芒：在国际都市华开的民众艺术》（2023年）第253页。
- 2 该展图录第66-69页。
- 3 《中国古典小说研究》第17期（中国古典小说研究会，2012年发行）中还说：“年画虽然是与小说、艺术传播许多共同故事的媒介，但似乎一直以来都没有受到小说、艺术研究的关注。其中一个原因可能是不具备随手可得的环境，但随着《中国木版年画集成》的出版，这种情况或许有了很大的改善。”
- 4 王树村：《中国民间年画史图录》，上海人民美术出版社，1991年，第11页。

# 日本和中国的民间绘画

## ——以民间绘画为主题的研讨会

文 | [日本] 铃木英惠 | 神奈川大学日本常民文化研究所特别研究员

译 | 管东方 | 山东省高级翻译人才库成员

### 一、序言

2023年2月18日，两场以民间绘画为主题的研讨会同日举行。第一场是由日本印刷博物馆主办的第三届印刷文化学术会议，主题为“生活与版画：日本精神在长崎、富山和栃木传承”（以下简称“生活与版画”）。第二场是由日本女子美术大学原圣教授组织的“2022年第五届民间绘画研讨会”。

本文中我先总结两场研讨会的情况，然后举出日本民间绘画的实例，介绍日本群岛群马县地区庆祝新年的“初绘”（类似于中国的年画，译者按）。最后，我想从自己的角度论述中日两国民间绘画的特点。

### 二、印刷博物馆主办的第三届印刷文化学术会议“生活与版画”

印刷博物馆致力于自主构建印刷文化学体系，并进行调查研究。它以百姓所熟悉的印刷品为研究对象，探究版画、绘画及其他形式的印刷文化在日常生活中发挥的作用。印刷文化学是一门强调印刷媒体与社会关系的学科，它

以印刷品的历史为中心，旨在通过细致地分析文化积淀的实例，将其整合形成体系。因此，会议的主题是探讨纸质媒体作为印刷文化的一部分是如何渗透到民众生活中的。

会议上，演讲嘉宾分别介绍了长崎版画、卖药版画以及佐野吉祥画的研究成果，三种绘画是从江户时代到明治、大正以及昭和时代发展起来的印刷文化。演讲嘉宾分别是板桥区立美术馆策展人植松有希（图1）、富山市乡土博物馆馆长坂森干浩（图2）、佐野吉祥画研究者藤田好三先生（图3）。

#### （一）长崎版画

长崎版画于江户时代出现，是具有浓郁异国风情的彩色版画。天明时代（1781—1789）、宽政时代（1789—1801）和文化-文政时代（1804—1830），长崎版画最为盛行。据说长崎版画起源于中国年画，从江户时代中期到幕府时代的大约100年间，长崎版画作为长崎的纪念品深受百姓欢迎。这种版画也被称为长崎画、木版画、荷兰人的画、版画等，它是一种根植于本土的绘画文化。现存最古老的长崎版画可以追溯到延享元年（1744），此时长崎虽



图1 植松女士讲解长崎版画，三山陵拍摄



图2 坂森先生讲述卖药版画，三山陵拍摄



图3 色彩绚丽的吉祥画和藤田先生，三山陵拍摄

物的人，此外还有描绘中国人生活的，从这些版画中可以窥见当时长崎的样子。长崎版画既是长崎的特色纪念品，也是了解舶来文化的纸质媒体。通过日本、中国和荷兰三国之间的交流，长崎形成了独具特色的地域文化。

#### （二）卖药版画

从江户后期开始，富山成为药品制造中心，富山的卖药文化随之繁荣起来。所谓“卖药”即“药品行商”，这种制度下药商事先将药品放在顾客家中，下次回访时根据用量收取相应费用。在富山，这种卖药方式始于元禄年间（1688—1704），到江户后期则被称为“富山卖药”，当时的药商有二三百人。由于这门生意并不会因收到一次药费而结束，因此药商与消费者建立起牢固的信任关系，有些家庭好几代人都是富山药商的老顾客。

卖药版画正是出售药品时送的赠品。它体现了富山县的印刷和出版文化，卖药版画在当时被称为“绘”“绘纸”或“锦绘”，后来被称为“富山版画”或“富山浮世绘”，现在则一般被称为“卖药版画”。卖药版画有三个特征。首先卖药版画是由药商带到家里的，其次是在富山制作的，最后没有任何广告宣传的目的，版画上没有任何与药品相关的文字。这些版画主要从江户时代到大正时代被分发到全国各地的顾客家中。卖药版画和药品消费额挂钩，消费额高的家庭可获得两张。富山的卖药版画在明治20年代以后达到鼎盛。

卖药版画的图案主要有21种，包括福神、七福神和养蚕信仰的春驹等。这些图案继承了江户浮世绘的风格，包括名胜画、演员画、美人图、武士画、相扑画、历法画和玩具画等。

有刻版工匠，但这些版画大多没有出版商。

长崎版画主要描绘荷兰和中国的异国风情，其中大部分描绘的是荷兰人的生活方式，包括用餐场景、荷兰女性的服饰和随身物品、外国船只（以荷兰为主）、长崎港以及观看动

卖药版画中富山地方特色题材主要与灵峰立山信仰有关。卖药版画的题材也显示当时的流行趋势。明治20年代以后，“开花图”流行起来，其主题是西式建筑、蒸汽机车、东京风土人情和名胜古迹，以及描绘甲午战争和日俄战争的战争画。

明治30年代以后，药商赠品由卖药版画变成了深受儿童喜爱的纸气球，卖药版画不再流行。卖药版画被日本民众所接受的原因在于，在政治中心江户流行的浮世绘版画并不容易得到，继承了浮世绘风格的卖药版画自然受到百姓欢迎。从另一角度讲，在全国各地发行的卖药版画实际上也支撑了江户浮世绘的人气。

### （三）佐野吉祥画

佐野吉祥画与庆祝婴儿诞生有关，是亲朋好友为庆祝婴儿出生而赠送的相对廉价的挂轴，在首个节供日和首个元旦赠送。在栃木县佐野地区，元旦送挂轴的习俗非常普遍，已经延续了100多年。画中有母女、牡丹、江上明月、松树和富士山等寓意吉祥的事物，这些挂轴画被称为“佐野挂轴”“Kyogo”或“御挂轴”。

明治20年代以后，随着东京浮世绘日渐衰落，东京的出版商开始生产浮世绘风格、画风华丽的吉祥画，将其作为一项新的产业。很长一段时间里，印刷厂只生产属于季节性产品的佐野吉祥画，包括女儿节人偶、人造花、浮绘（押绘）、旗帜等各式各样的商品。佐野吉祥画在新年、节供日和盂兰盆节等时间段出售。明治中期，以栃木县为中心的关东地区开始流行吉祥画挂轴。主要产地在埼玉县的鸿巢

地区，随着这些挂轴的制作技术传到了佐野，产生了佐野吉祥画。

佐野吉祥画是多色版画，其中一部分会采用手绘。例如以牡丹为主题的画，牡丹部分是人工上色的。富有生机的牡丹看起来似乎是在庆祝婴儿的诞生，这种挂轴会被装饰在婴儿的房间里。婴儿出生后，挂轴会在起居室或房间里装饰两三年，之后就会被放到储藏室里，等老化后就会被烧掉。这种吉祥画被认为具有庆祝婴儿健康成长的性质。

### 三、女子美术大学2022年第五届民间绘画研讨会

该研讨会的演讲嘉宾为那须野原博物馆馆长金井忠夫先生，演讲主题为“春节年画和许愿纸马”（图4）。从1995年到2006年，金井先生先后到中国的陕西省、江苏省、浙江省、安徽省进行年画和纸马的调查研究。

他向与会人员展示中国“年画”和“纸马”实物的同时，还细致讲解了它们的制作工艺、用途、使用方法和废弃方法等内容。金井先生认为年画根据用途可以分为与信仰有关和用于装饰两种。根据不同的信仰，年画的应用空间和地点也各不相同。纸马深受道教影响，被用于向神灵祈祷、传统节庆活动和敬拜祖先。根据信仰用途不同，纸马分为焚烧和不焚烧两种。在古代，中国大陆各地都有纸马信仰，但在21世纪初金井进行研究时，只有少数地方流传着纸马。他指出年画和纸马是汉文化的一部分，在中国的分布实际上也承载着中国的移民和迁徙的历史。

随后与会人员就年画的图案、纸马信仰、



图4 民间绘画研讨会上与会人员围坐在金井忠夫身边探讨，三山陵拍摄

纸马的销售和使用方法等中国人熟悉的民间信仰文化进行了深入的讨论。

### 四、群馬县庆祝新年的初绘

群馬县位于日本中心地带的内陆地区，群馬县多野郡上野村被深山环绕，迎接新年时，人们会在神坛和年神坛上装饰新年吉祥物“初绘”，色彩鲜艳的初绘为原本单调的神坛增添了一抹亮色。这种习俗流传至今，为笔者所关注。

上野村流传的初绘图案共有福神信仰和养蚕信仰两种。第一种福神信仰的图像是新年的时候会来造访并为人们带来祝福的神明形象，包括七福神（宝船）（图5）、惠比寿（鲷鱼）（图6）、摇钱树（图7）和大黑（福神）（图8）四种。第二种养蚕信仰的图像是蚕神绢

笠明神（图9），与当地传统产业养蚕制丝业有关。绢笠明神初绘在平成十七年（2005）左右库存告罄，之后就没有再出售过。

依习俗，当地儿童在每年1月1日会售卖初绘，购买的户主会把它们挂在年神坛或是神坛上，以焕然一新的心情迎接新年。在正月十五举行的火祭仪式上，会将前一年的旧初绘和新年装饰品门松、注连绳、符纸、不倒翁等一起焚烧。

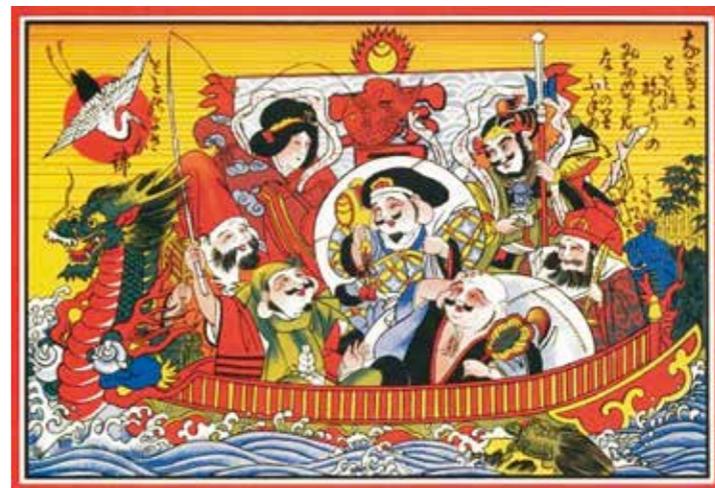


图5 七福神（宝船）

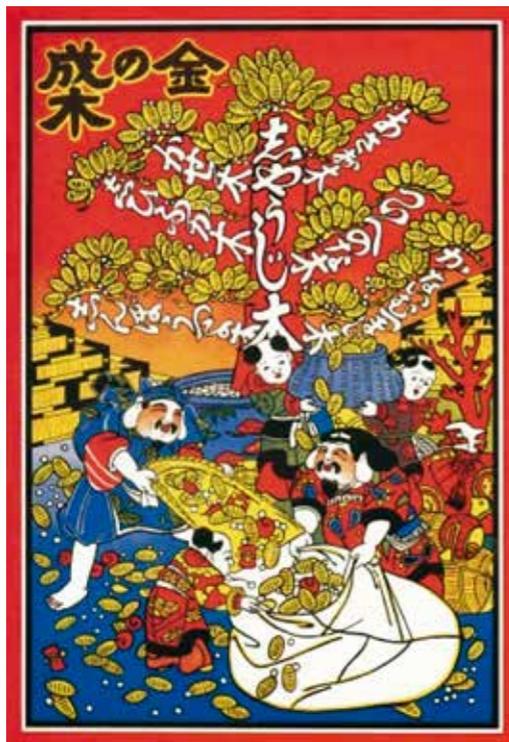


图6 摇钱树



图8 大黒(福神)

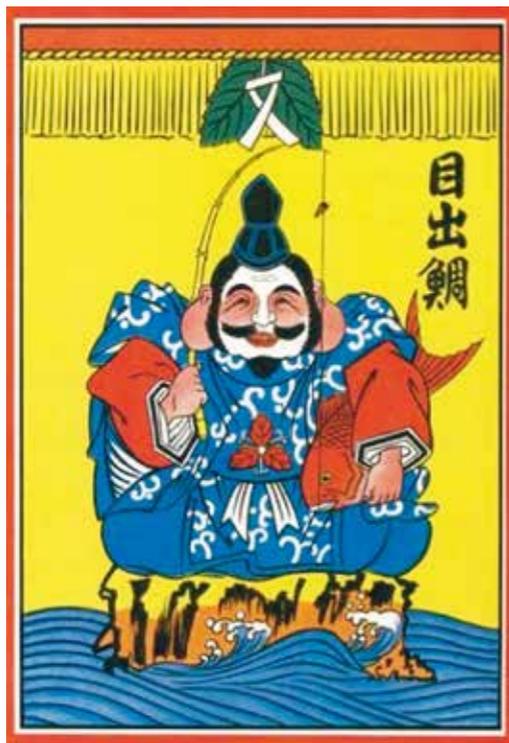


图7 惠比寿(鯛魚)



图9 絹笠明神(養蚕神)

大约从昭和30年代(20世纪中期),每年12月初,当地的孩子都会去点心店或文具店买5到6张初绘。这些初绘是由高崎市的玩具公司制作的。除夕的钟声一敲响,孩子们就成群结队地来到各家各户,兜售他们的初绘。对于大多数人家,从认识的孩子那里买初绘是一种习惯。有着邻里关系、亲戚关系或是父母的熟人会经常买他们的画。考虑到这一点,孩子们通常会去他们认为可能会卖出去的人家拜访,并大声喊道“你好,请买我的初绘”。有些人给的钱比他们的要价还高。之后,孩子们的父母会登门表示感谢。由于父母之间的交情,他们每年都会买某个特定孩子的初绘。买初绘就像给孩子钱或糖果等,有一种给压岁钱的寓意。将初绘装饰在神坛上是户主的职责,用于祝愿新的一年身体健康。

## 五、总结

在日常生活中出现的民间绘画,其特点多种多样,既有纯粹为了欣赏而当作纪念品的版画(这种娱乐性较强),又有印有神像的版画等。笔者认为,民间绘画可以通过图画而非文字来诠释大致内涵,它具有稳定人类身心的力量,进一步可以说它的文化底蕴在于它具有改善人们生活的特点。

比较日本和中国的民间绘画,中国的绘画注重写实,在色彩浓淡方面与日本有所不同。此外,年画的图案根据信仰的不同,故事性也不同,通过观察图案就可以了解其真正的含义。日本画则以神灵为布局中心,主要描绘信仰对象。人们希望获得现世利益,而民间绘画正是贴近人们生活的存在。

## 参考文献

- 1 伊勢崎市編 一九八四『伊勢崎市史民俗調査報告書 第三集 波志江町の民俗』伊勢崎市
- 2 川野明正 二〇〇五『神像呪符「甲馬子」集成 中国雲南省漢族・白族民間信仰誌』東方出版社
- 3 小林忠 一九九四『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂
- 4 鈴木英恵 二〇二一「初絵の習俗と図像資料」『信濃』73(1) 信濃史学会編
- 5 那須塩原市那須野が原博物館 金井忠夫編 二〇〇七『春節の祈り 中国・年画と紙馬の世界』那須塩原市那須野が原博物館

## 韩国古版画博物馆举办第十四届原州国际古版画文化节

唐娜 | 天津大学冯骥才文学艺术研究院副教授

2023年9月22—23日，韩国第十四届原州国际古版画文化节在江原道原州市韩国古版画博物馆举行，包含韩国古版画名品展、国际学术会议、传统·现代版画演示、传统版画印刷赛事在内的系列活动集中举办，中国、韩国、日本、越南四国美术史、版本学、民俗民艺、博物馆等领域学者，及韩国江原道文化遗产委员会、相关博物馆机构、古版画学会受邀参加此次文化节。（图1）

2023年是韩国古版画博物馆建馆20周年。



图1 第十四届原州国际古版画文化节开幕式

韩禅学馆长在2003年设立明珠寺古版画博物馆，随着博物馆对东亚古版画的收集、研究、展示推广活动的持续深入，东亚各国学者积极开展学术交流，古版画文化在韩国本土的展演体验活动定期开展，逐渐发展成为独具特色的地区文化庆典。该系列活动积极探索文化遗产保护及活化路径，受到韩国文化财厅支持，本年度是韩国古版画博物馆连续第十三年受到文化财厅“生生文化财项目”资助。



图2 韩国古版画博物馆外景

### 一、展览——“印刷文化之花—东亚古版画名品特别展”

韩国古版画博物馆从建馆初2500件藏品发展至今拥有6000多件版画、古书及古版，成为韩国国内最大规模的专业版画博物馆（图2），其中仅中国木版藏品就达1180块。此次博物馆选出约100件涵盖中、韩、日、越四国大型版画及古版作品，向观众公开，命名为“印刷文化之花—东亚古版画名品特别展”。展品分为插图版画、艺术版画（含宗教版画、民间版画），以及图案纹样版画三部分进行展示，其中不乏近三年的馆藏新品。

展览展出道教版画《玉秋宝经》、朝鲜时代现存最早的版画木版《五伦行实图》、18世纪的《朝鲜通信使行列图》等从高丽时代到近代的各种典册，以高丽佛画为样本刻制的日本

《五百罗汉图》、印有“成化十三年四月二十六日印施”的明本《佛顶心陀罗尼经》为代表的佛教版画，包括中国木版年画、日本浮世绘、韩国岁画、越南年画在内的民间版画，以及朝鲜时代的菱花版、清朝诗笺、朝鲜诗笺等图案纹样版画藏品。（图3）

中国木版年画方面展出藏品数量约15幅，以杨柳青及桃花坞产地的大尺幅作品为主。此次展出清中期桃花坞两大年画《福字图》《寿字图》（图4），将吉祥人物形象及情节融入文字当中，极富装饰性的文字图是桃花坞年画的重要代表作品，对东亚其他国家版画形式曾产生直接影响，其中《福字图》署有“王荣兴”款。另有清晚期杨柳青贡笺画《藕香榭吃螃蟹》，以名著《红楼梦》为背景，展示了贾府大观园众人榭中吃蟹的画面，作品呈现了大场景、多人物以及西方透视技法下的大量建筑描



图3 韩国古版画博物馆韩禅学馆长为嘉宾与学者讲解



图4 桃花坞《福字图》  
《寿字图》文字图

绘，显然受到清代宫廷界画的影响。该年画为博物馆新入藏作品。

展品中最受瞩目的年画为一组清初期杨柳青戴廉增画店出品的《花鸟草虫图》(图5)。这组版印手绘的六幅杨柳青早期作品在韩国用于六曲屏风而保存至今，每幅都署有“戴廉增”画店名，有着明显区别于清晚期杨柳青年画的独特风格和时代特征。该图组在国内不存，在韩国却非孤藏，韩禅学馆长认为，这组

屏风图是朝鲜时代的使臣在北京琉璃厂购书时，从戴廉增画店购入带回韩国。屏风的保留地及其背面的书法作品，将有助于该组《花鸟草虫图》研究的进一步开展。该年画作品的公开展示对杨柳青年画发展史、画店史、中韩文化交流史的研究具有重要的价值。

开馆至今20年来，古版画博物馆举办版画特别展40余次，在韩国国立民俗博物馆、青州古印刷博物馆、原州市立中央图书馆、日



图5 杨柳青《花鸟草虫图》屏风

本国文学研究资料馆等国内外文化机构进行邀请展60余次。古版画博物馆馆长韩禅学表示：“希望能借此进一步提升古版画博物馆的可持续性。”该展览将持续至2024年1月31日。

## 二、国际学术研讨会

9月22日至23日，中、韩、日、越四国学者，以古版画博物馆藏品研究为主题，开展学术讨论(图6)。中国古版画学者周心慧先生以《古刻遗珍 版画佳刊——韩国古版画博物馆藏中国古版画巡礼》为题对博物馆馆藏最丰的中国古版画进行总结。他分别从宗教版画、世俗版画(含小说版

画、画谱笺谱)、年画与姑苏版等几类进行藏品梳理和特征提炼，列举评说其中具有代表性的作品和有突出价值的品类，如明永乐佛教版画《杂阿毗昙心论》、明万历小说版画《新刊出像补订参史鉴南宋志传通俗演义题评》、明代年画作品《南极仙翁》、姑苏版藏品《唐



图6 学术会议合影

诗画谱图》等，并指出博物馆藏品鉴定、命名等方面存在的问题和相应建议。

日本国文学研究资料馆入口敦志先生以馆藏文献官版《帝鉴图说》为题，针对不同版本展开对比研究。越南的庄青贤教授围绕馆藏200多件越南版画和木版进行梳理，对藏品背后的民间传说类型和生产年代进行分类，并评估这些作品的价值。韩国大邱大学朴光宪教授发言为《韩国古版画研究的现状》，对韩国版画研究学术史进行了细致的调查和统计，展示了该领域研究的相关趋势。发言特别对韩国古版画博物馆的发展概况、展览、荣誉、海外交流经历进行了年表整理，展示了古版画博物馆的发展历程并肯定其开馆20年来作为版画展示、研究、推广普及机构的重要意义。

年画研究方面，天津美术学院副教授姜彦文发言《山在居士：韩国古版画博物馆藏戴廉增款六曲屏风花鸟版画的初步研究》，采取传统研究方法，针对上文提到的杨柳青花鸟草虫年画组图，从年画史、绘画史、物质文化史的视角出发，思考这组杨柳青年画屏风图的形式与意义，并进一步反思了太平天国年画概念的合理性。

其他参会学者从各自专

业视角发表研究成果。日本学者畑山康幸先生从政治体制和传统文化的关系中探寻朝鲜现代版画的历史与现状。邢立先生从印刷技术史的角度回顾了十九世纪中期开始在中国应用的电铸铜版，以及机械印刷代替手工刷印引发了出版印刷文化的大转变。李梅博士从《佩文斋耕织图》版画的朝鲜传入、《肃宗御制蚕织图》的样式特征、《肃宗御题蚕织图》之后的图像衍变三个方面对康熙御制《佩文斋耕织图》开



图7 开封木版年画传承人任涛向活动嘉宾介绍中国木版年画



图8 传统版画印刷大赛现场

展研究。如此以东亚版画为核心的多维度学术探讨伴随古版画文化节的举办已延续多年，并形成相对稳定的学者群和学术传统。

### 三、其他活动

传统·现代版画演示板块邀请韩国版画家郑灿民，中国开封宋都年画博物馆传承人任涛、李力，以及越南学者庄青贤现场演示刻制技术或版画刷印，参会学者与本土版画爱好者及演示者就版画制作技术和版画内容进行充分的交流（图7）。传统版画印刷大赛也在文化节期间举行，10名左右版画师、学艺者和爱好者参赛，在紧张的气氛中，参赛者各自完成韩国传统木刻版画刷印作品。（图8）参会学者代表和韩国古版画学会通过专业评定，选出此次比赛的获胜者。此类版画体验、竞赛和推

广活动，已成为原州国际古版画文化节的传统项目，释放古代版画的当代魅力，并取得良好的社会效应。

2023年8月韩禅学馆长就《韩国古版画博物馆藏品集》的出版与北京燕山出版社签订合同，将以中、韩、日、越四国国别分卷出版藏品图册。围绕出版事宜，各国参会学者代表即分卷主编召开小型工作会，就分卷数量、入选条件、出版形式等内容进行讨论。据悉，《韩国古版画博物馆藏品集》将分为8卷制作，于2025年出版。韩禅学馆长回顾自己的收藏之路表示，面对美好的事物，人有两种冲动，一是占有，二是分享。在近30年的狂热收藏之后，以出版的形式分享成果，是对个人收藏历程的重要总结，也将为东亚各国印刷技术、宗教文化、版画艺术、民俗生活多领域研究以及比较研究提供新的可能。

## 图书在版编目（C I P）数据

年画研究. 2023冬 / 冯骥才主编. -- 天津 : 天津  
杨柳青画社, 2023.12  
ISBN 978-7-5547-1272-6

I. ①年… II. ①冯… III. ①年画—绘画研究—中国  
IV. ①J218.3

中国国家版本馆CIP数据核字(2023)第257175号

出版者：**天津杨柳青画社**

地址：天津市河西区佟楼三合里 111 号

邮政编码：300074

---

NIANHUA YANJIU 2023 DONG

出版人：刘岳

责任编辑：陈曦

特约编辑：江楠

责任校对：李晓丹 宋晴晴 管博园

市场营销部电话：(022) 28374517

邮购电话：(022) 28350624

装帧设计：张亚静

印刷：北京雅昌艺术印刷有限公司

开本：1/16 787mm × 1092mm

印张：16.25

版次：2023 年 12 月第 1 版

印次：2023 年 12 月第 1 次印刷

书号：ISBN 978-7-5547-1272-6

---

定价：128.00 元