



天津民间美术

TIANJIN MINJIAN MEISHU

崔锦 著



天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

天津 民间 美术

崔锦 著

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

天津民间美术 / 崔锦著. — 天津 : 天津人民美术出版社, 2015. 6

ISBN 978-7-5305-6798-2

I. ①天… II. ①崔… III. ①民间美术—介绍—天津市 IV. ①J528

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第115873号

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编 : 300050

电话 : (022)58352900

出版人 : 李毅峰 网址 : [http : //www.tjrm.cn](http://www.tjrm.cn)

天津新华二印刷有限公司印刷

全国新华书店经销

2015 年 6 月第 1 版

2015 年 6 月第 1 次印刷

开本 : 889 毫米 × 1194 毫米 1/32 印张 : 4.75 印数 : 1—1000

版权所有, 侵权必究

定价 : 28.00 元

目 录

前言	1
第一章 独领风骚的杨柳青年画	6
第二章 出类拔萃的泥人张彩塑	29
第一节 精美绝伦的天津面塑	52
第二节 王廷章巧手塑羊	54
第三节 墨稼斋与娃娃李	56
第四节 津门扎彩甲天下	61
第五节 独具风格的天津面具	63
第六节 王文会的玩具娃娃	66
第三章 技艺奇特的天津风筝	67
第四章 彪炳史册的天津木雕艺术	81
第五章 回族艺人的拿手绝活儿——刻砖	90
第六章 载誉清宫的绒绢花	101
第七章 “进宝斋”刻纸不能成绝响	103
第八章 刘海空竹响彻云天	109
第九章 元宵节和灯笼王	111
第十章 麦秆玩具国际折桂	118
人物介绍	120
名作赏析	134
苏小妹三难新郎	134
桃源问津图	134
鹰风筝	135
风筝	135
木雕四条屏 春	136
木雕四条屏 夏	136

木雕四条屏 秋	136
木雕四条屏 冬	136
泥塑吹糖人儿	137
泥人儿白蛇传	137
少女	138
和合二仙	138
南村访友	139
钟馗嫁妹	140
钟馗嫁妹 (局部一)	141
钟馗嫁妹 (局部二)	141
渔樵问答	142
渔妇	143
渔归	144
三娘教子	145
蓟县独乐寺	146
天津吊钱儿	146
剪纸蝴蝶	147
剪纸山水	147
后记	148

前言

天津是我国著名的工商业城市，同时也是一座民间美术极其发达的城市，早在明末清初（公元17世纪）就有了享誉全国的杨柳青年画。清朝末期，泥人张彩塑、风筝、刻砖、木刻、刻纸、绒绢花、点心模子、面具、麦秆玩具、娃娃等纷纷兴盛起来，并为天津赢得了年画之乡、小雕塑之乡、风筝之乡和绒绢花之乡的美誉。

为什么天津民间美术会如此发达呢？我想有以下几个方面原因：

1. 北京这个政治、文化中心对天津的重要影响

天津毗邻北京，东临烟波浩渺的大海，地处九河要津，既有渔盐之利，又是四通八达的交通要道。清代初期以来，天津就聚集着一大批盐商、粮商和运输商，如张霖，查日乾、查为仁父子，安仪周等人都是当时著名的盐商。清政府对天津盐商的政策是给予较大的盈利机会，同时充分利用特权换取天津盐商们的金钱。天津盐商则利用手中的金钱换取清政府给予他们的特权。自从清雍正十年（1732年）起，清政府每遇有重大的军事需要，天津盐商都要报效巨款，如乾隆十三年（1748年）和乾隆三十八年（1773年）两次金川用兵，长芦盐商分别报效了白银20万两和60万两。当然，清王朝也给天津盐商许多特权，如免交课税、缓交盐税以及高官厚禄等等。所以天津的杨无怪（1753—1807）曾在他的《天津论》中说：

“这些有特权的盐商们是‘钱来得猛，职捐得狂’。”

清政府为追求稳定的政治局面，倡导学习具有工整稳健画风的“四王”（指山水画家王时敏、王鉴、王翥、王原祁）的山水画和以恽南田为首的花鸟画。于是，上至皇室贵族，下至画院画师，凡画山水往往效法“四王”，凡画花鸟往往效法恽南田。在书法方面则是效仿元代赵孟頫和明末的董其昌。清政府不允许在北京

地区附近出现像“扬州八怪”那样的异端文化，清政府视“八怪”为异端，是因为这些人看到了当时社会上的贪官污吏“如何搜取金钱，造大房屋，置多田产”，而百姓却过着“十日卖一儿，五日卖一女”的悲惨绝望的生活，从而预感到封建王朝的末日即将到来。他们和《红楼梦》的作者一样，也想“补天”，也想身体力行地改变当时的社会现实，例如郑板桥就处罚过那些高价出售粮食的“积粟之家”，并责其平粜。但是，这些做法不但没有解决当时阶级矛盾的根本问题，相反却触动了统治集团的现实利益，郑板桥就因为“为民清赈，忤大吏”而被罢官。李方膺更是被上司百般诬陷，“初劾擅动官谷，再劾违例请粟，再劾阻挠开垦，终劾以赃”被罢的官。李颀于康熙五十年（1711年）中举后到北京，向康熙皇帝献上了自己的绘画作品，康熙令蒋廷锡教他五代黄筌、徐熙的画法。但是后来李颀还是画起了徐文长、陈道复、八大山人等人的大写意画。李颀在艺术上的变革引起了上司和同僚的不满，最后以“画风放逸”为由被清除出画院。

文人和商人到底是一种什么关系呢？我认为是相互利用的依附关系。牛应之的《雨窗消夏录》中记载，钱塘金寿门宴客扬州，诸盐商慕其名竞相延致。一日，有某商宴请平山堂，金首座，席间以古人诗句“飞红”为觴，延次至某商，苦思未得，从客将议罚，商曰：“得之矣！柳絮飞来片片红。”一座哗然，笑其独撰。金独曰：“此元人咏平山堂诗也，引用綦切。”众请全其篇。金诵之曰：“廿四桥边廿四风，凭栏犹忆旧江东。夕阳返照桃花渡，柳絮飞来片片红。”众客皆服其博洽，商大喜，越日以千金馈之。金冬心可谓是个孤傲清高的文人了，竟然不惜用自己的威望编造口实，替盐商解围，可见他们之间的依附程度了。

商人和文人之间相互借助从明代中期就开始了，之后，他们之间的关系越来越密切，郑板桥就曾写下“我辈何能构全局，也需合拢作生涯”这样的诗句，这句话彻底讲清楚商人和文人的结合不过是相互利用罢了，商人有钱而无名，文人有名而无钱，商人想用钱来博名，文人想用名来换钱，双方相互借助，相互利用。

但是，有些文人，尤其是在朝的文人，从骨子里就看不起商人。天津的安仪周算是个有文化的商人了吧，但还是被某些文人所

不齿，担任过内阁学士、礼部侍郎的沈德潜曾说：“黄公望《富春山居图》迄今在三朝安氏，予既幸前贤名迹流传后代，又以文人学士不能有之，而为之主者，惟侈宝之多，贾值之重，以为豪举，此卷亦未所得也。”从这段文字中可以看出，沈德潜这类文人从骨子里就看不起商人，商人没有文化他们看不起，有文化的他们照样看不起。所以，离北京最近的天津，商人们的文化情趣不可能像扬州那样自由发展。天津这支日趋壮大的市民队伍的文化需求，只能在民间文艺（如曲艺相声）和民间美术中得到满足。

2. 漕运对天津民间文化的影响

天津的发展首先得益于漕运，尤其以元明清三代最为兴旺，元代定都大都（今北京），庞大的政治机构所需的粮食及其他物资“无不仰给江南”。至元十九年（1282年）又开通了自长江口至直沽的“海漕”航道，天津不仅是内河运输的必经之地，还是海漕的中转站。大量的漕粮和物资都需要在天津交卸和转运，随船附带的土特产也需要在天津出售。负责运输漕粮的运军所带的土特产名曰“土宜”，天津成为漕粮的中转站和储存地，同时也是运军出手“土宜”最理想的地方。“土宜”是不纳税的。杨柳青年画中最早的戴廉增画店就是明代永乐年间随漕船到杨柳青落户的，制作杨柳青年画的纸张、色彩、松香等也都是随漕船运到天津的“土宜”。

杨锡绂在《漕运则例纂》中列举了清代江苏、浙江、安徽、江西、湖北、湖南六省漕运携带的“土宜”共十二大类百余种，其中有一项艺术品，那就是泥人儿。天津的泥人张也是从浙江绍兴流寓到河北，最后落脚在天津的艺术家。

天津的木刻艺术也与漕运息息相关。嘉庆、道光年间，天津的房广元不但学习了南方木雕艺人制作镏条锯的方法，同时还将雕花时的剔空技术学到手，使得房家作坊熔南北木雕技艺于一炉，创造出了天津木雕的独特风格。清代对漕运携带“土宜”的限制逐渐放宽，道光八年（1828年）时已可带“土宜”180石，是明代可带“土宜”的三倍之多，所以南方珍贵木材，如楠木、檀木等皆可随漕船携带至天津，为天津木雕业的发展打下了良好的物质基础。

除漕运对天津民间美术有如此巨大的影响之外，天津民间美术同样受到了附近一些州县的影响，如天津王继昌的灯笼就是从河北

胜芳来的，刻（剪）纸艺术来自河北保定，麦秆玩具也是赵士通从北京金顶妙峰学来的……由此可知，天津民间美术发达的原因之一就是全国许多著名的民间艺人都会集到天津的结果。

3. 文人美术和宫廷美术的影响

源远流长的中国美术的历史长河是由民间美术、文人美术和宫廷美术会合而成的，长期以来，民间美术和文人美术、宫廷美术之间既相互排斥，又相互影响、相互渗透，既保持了各自的风格特色，又推动着中国美术历史的发展。

明清以来，天津逐渐发展成文人荟萃的地方，同时，地近京畿的地理位置使天津很容易受到宫廷文化的影响。所以，在天津，地方民间美术和文人美术、宫廷美术之间的冲突和交融的现象表现得尤为突出，天津的民间美术就是在这种文化冲突之中被“雅化”成一种深受不同阶层喜爱的雅俗共赏的文化的。

天津杨柳青木版年画曾被文人墨客们视为“红黄涂抹不知名”“独具形骸便印行”的低俗作品，却在乾隆年间被请进宫廷。王树村先生说，当时，杨柳青年画作坊“逐年都将初版彩印拔尖新品，先贡献于后宫供‘贵人’挑选。后来，作坊遂将这类整张横幅粉纸印刷的画样，统称作‘贡尖’了”（王树村《民间年画体裁》）。这是天津民间美术为宫廷美术注入的新鲜血液。

天津杨柳青年画艺人中也有因其技艺高超而步入宫廷大门的，如清末年画艺人张祝三就常年“留在京都听旨候差”（王树村《杨柳青年画史概要》）。另一位年画高手高桐轩也曾于同治五年（1866年）被召入宫为慈禧画像。由于他们接触了宫廷美术，宫廷美术也会对他们的艺术作品产生巨大的影响，高桐轩就能把在宫中见到的宫廷建筑艺术融入自己的作品中去，《瑞雪丰年》《庆赏元宵》等作品既具民间年画的生动绚丽，又有宫廷美术的雍容华贵之态，深受人们的喜爱。清末上海文人画家钱慧安到天津，为杨柳青年画创造了《洗桐图》《桃源问津》等作品，这些作品既保留了杨柳青年画构图饱满的特点，又一改民间年画对称的构图方法，使画面活泼新颖。同时，钱慧安还把文人美术色彩淡雅、具有题诗落款与图章等特色移到年画作品中去，使得作品更加耐人寻味。

又如，泥人张第一代艺人张明山从小就学习清代文人画上官

周的《晚笑堂画传》，每天无论多忙，他都要临摹一至两幅，他受文人美术的影响自然会体现在他的作品之中，如他做泥人儿用的颜色是国画色，因此，作品淡雅而无火气，充分显示了文人美术对泥人张彩塑的影响。

再如，嘉庆、道光年间朱竹渲等三位天津文人改进了天津风筝，研制出独具特色的折叠式风筝，他们把技艺无偿传给了“帘子李”。于是，天津折叠式风筝进入市场，这种被文人“雅化”了的风筝从此风靡津门，这是天津文人直接参与民间美术品制作的首例。

还有天津木雕艺人朱星联拜文人画家为师，能书擅画并会治印，但他没走文人画家之路，而是继续从事木雕事业，使天津木雕走上了与中国花鸟画相结合的道路。天津木雕进步的过程亦是被文人“雅化”的过程。

现在，天津民间美术的一些老品种因为种种原因已经不存在了，如通草画、章线、铁机缎、龙凤箱、面具、麦秆玩具、砖雕等。但是，现在却有更多的民间美术品涌现出来，如王玢的面塑，李岳林的微缩景观，尔宝瑞的蜡像以及常诚的布艺，谭春蕾的微画，王金义的蛋雕，赵宝国的烙画，王富瑞的锯末画，岳鸿桂、王强的皮画，张福海的糖画，李如田的内雕烟壶等，据统计，约有近百个新作品问世，正如冯骥才说的那样，现在的天津民间美术是“新人新作新面目，昨年去年皆不知”。

天津有这么多的民间美术家，有历年来他们创作出的优秀民间美术品，强烈地表现了他们如火如荼的创作热情，这是天津市宝贵的艺术财富。天津的民间美术家们应该契合时代的脉搏，选择适合自身发展规律的生产方式进行创作，让天津的民间美术获得更大的发展。

第一章 独领风骚的杨柳青年画

按照我国人民传统的风俗习惯，过春节时家家户户都要贴年画，人们在白净的墙上、新油刷的门扉上、满满的粮囤上……都贴上红火热闹的年画。这种寓意吉祥、构图饱满、色彩绚丽的艺术品，不但悦目赏心、令人陶醉，还把节日的欢快气氛烘托得更加浓郁。

一、年画的由来

最早的年画是贴在大门上的门神，它是用来辟邪纳福的，汉朝王充著《论衡》曾引用《山海经》中之说：“沧海之中有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领万鬼，恶害之鬼，执以苇索而以食虎。于是黄帝乃作礼，以时驱之，立大桃人，门户画神荼、郁垒与虎，悬苇索以御。凶魅有形，故执以食虎。”汉朝应劭《风俗通义》中又说：“上古之时，有荼及垒昆弟二人，性能执鬼。度朔山上、章桃树下，简阅百鬼无道，妄为人祸害。荼及垒缚以苇索，执以食虎。于是县官常于腊除夕饰桃人垂苇茱，画虎于门，皆追效前事，以卫凶也。”此外，东汉蔡邕《独断》中也有这样的记载。由此可知，至迟在汉代就有门画这种形式了。

到了唐代，传说唐太宗昼寝，常被邪魔侵扰，秦琼、尉迟恭二将军自愿镇守宫门。帝入寝时，遂不复梦邪魔。太宗为免除二将监护之苦，乃使人画二将军肖像于宫门上。不过，王树村同志查阅元人《三教源流搜神大全》一书得出结论：秦琼和尉迟恭作为门神已是元代以后的事了。

门神大致可分为武门神、文门神、门童等四种。武门神大多是贴在临街的大门上，武门神除秦琼、尉迟恭之外，还有庞涓、孙臧、伍员、赵云、裴元庆、李元霸等二十多种。其中，燃灯道人和

赵公明被贴在厨房和库房门上，因为赵公明又被封为财神，用以象征财源不断。孟良和焦赞二门神往往被贴在马厩或猪羊圈门上。

文门神大都贴在院内堂屋门上。这类门神都像是封建社会在朝廷里站班的朝臣，又被称作“文门官”。其中有“财神进宝”“天官赐福”等，象征荣华富贵、迎吉纳福之意。

门童是贴在内室或者后庭门上的画，近似于娃娃画的特性，如“麒麟送子”“连登太师”“进宝童子”“龙凤呈祥”“竹报平安”“蟾宫折桂”等，象征着生儿育女将来都主贵，或是带来满门吉庆。

还有一种就是因全国各地风俗习惯的差异，产生一些本地张贴的年画，如在北方的牛棚马厩门上往往贴“车马平安”“六畜兴旺”等。

据王树村同志考证：清道光末年还没有给民间年画订出确切的名字，宋代称之为“纸画儿”，明代称之为“画贴”，清代时南方叫“画张”，北京称之为“卫画”，杭州称之为“欢乐图”，对年画的叫法，全国既不统一，也不准确。至道光二十九年（1849年），天津宝坻区人李光庭著《乡音解颐》一书，书中才有“扫舍之后，便贴年画，稚子之戏耳”。直至光绪末年，齐健隆画店刊印一种新年画，如“劝办学堂”“女子爱国”等，并在画面上刻有“改良年画”等字，从此，“年画”这一名词才统一下来。

至于木版年画兴起于何时，至今尚无定论，但根据现存的资料来看，北宋时期我国已经开始印制年画了，沈括《补笔谈》中记载：“禁中有吴道子画钟馗，……熙宁五年（1072年），上令画工摹拓镌版，印赐两府辅臣各一本。”这是现在发现的雕版印画的最早记载，它为我们提供了北宋宫廷里印制和颁赐年画的情景。《东京梦华录》则记录了木版年画在民间流行的盛况：近岁节，“市井皆卖门神、钟馗、桃符及财门、纯驴、回头鹿马”等。这应是从唐代雕版印制佛像的基础上发展而来的。

我国最早年画——辽金时期的《隋朝窈窕呈倾国之芳容》（以下简称《四美图》）及《义勇武安王》现藏于俄罗斯亚历山大三世博物馆。清代末年，“俄罗斯帝国”时代所谓的“东洋学团”曾在我国西北大肆搜寻盗掘古物，其中，柯兹洛夫曾在黑水城遗址

(现内蒙古自治区额济纳旗黑城镇)一座古塔里发现了刘知远清宫调残本及年画《四美图》《义勇武安王》。

《四美图》画王昭君、赵飞燕、班姬、绿珠四位古代美女，作品继承了唐代仕女画的优良传统，人物丰颊圆颜，仙姿丽质，具有超尘拔俗之态。《四美图》系“平阳姬家雕印”。《义勇武安王》表现的是三国时代的关羽，上题“义勇武安王位”六字，下有“平水徐家印”小字一行，平阳就是今天的临汾，平水是平阳的别称。平阳是辽金时期我国的印刷中心之一，这两幅年画说明平阳不但擅刻书，同时也印制年画。尤其是《四美图》，打破了神码一统天下的局面，在中国年画史上具有深远的意义。

1973年8月，陕西省西安市碑林整修《石台经碑》时发现一幅宋金时代的年画《东方朔偷桃》。这是一幅祝寿题材的故事，图高100.8厘米，宽55.4厘米，先印墨线，然后以浓墨、淡墨和浅绿三种颜色套印，套印技艺准确，此图是研究我国木版年画套色印刷技术的珍贵资料。画上题吴道子笔，显然系民间画士枉加的。

二、我国木版年画的产地及天津木版年画的兴起

我国木版年画的产地极为广泛，年画远销亚洲、欧洲各国。我国木版年画的产地有天津杨柳青、宁河，江苏苏州桃花坞、扬州、南通、无锡，上海，北京，河北武强，山东潍坊、平度，四川绵竹、夹江，陕西凤翔、汉中，河南朱仙镇，山西临汾、大同、长治，浙江余杭、绍兴，福建泉州，广东潮州、佛山，贵州贵阳，广西桂林，云南大理，辽宁沈阳以及台湾等六十余个省市地区。下面我介绍一下苏州桃花坞、山东潍坊和四川绵竹的作品：

苏州是我国著名的年画产地，估计从明代末年就开始印制年画了，从清代初期到太平天国（1851—1864）时期是苏州年画的黄金时代，五十多家画店遍布在山塘、冯榆、虎丘、北寺前、桃花坞等地。清军和太平天国之间的战争，使冯榆、山塘一带的画店化为灰烬，从此以后，苏州的年画店便都聚集在桃花坞一带了，所以人们又称苏州年画为桃花坞年画。

《白蛇传》受清初画院风格的影响，丝毫没有乾隆时期苏州年画作品中那种西洋画的痕迹，应该是一幅早于乾隆时期的作品。同时，这幅作品无背景，与同时期的杨柳青年画一样，是受雕版技术

局限的结果。

《姑苏万年桥》是一幅乾隆时期的苏州年画。这一时期苏州年画受西洋画风和模仿西洋铜版画雕刻方法的影响，作品往往还写上“仿大西洋笔法”“法泰西画法”等字。由于群众不接受这种画风，同时，用铜版雕版方法制作复杂，成本昂贵，所以，这种西方美术对中国民间美术的影响，如流星一样，瞬间即逝了。

经过清军和太平天国的战争，苏州年画业受到了致命的摧残，一部分苏州年画艺人相继到上海继续从事木版年画业。后又经过石印年画的冲击，很快就被排挤出年画市场。苏州剩下的几家作坊也相继退出城市市场，转移到农村。为了降低成本，他们的制作工艺粗放，使用廉价的进口颜料和纸张，使作品的色彩更加明快简朴，雕版更加粗率，形成了苏州年画的新风格。

潍坊是我国著名的年画产地之一，潍坊的年画集中在寒亭的杨家埠和仓上几个村镇，其中以寒亭杨家埠的产品为最佳。潍坊年画起源于何时尚无定论，估计最晚应于乾隆初期就已经相当成熟了。

《男十忙》是一幅最具代表性的作品了，作者运用了高度概括的手法，集耕、种、锄、割、运等不同时节的劳动于一幅画面之中，大胆地舍弃了景物和气候的描绘，强调了农忙的气氛，具有强烈的农村生活气息。此外，光绪年间（1875—1908）刻制了一批反抗外国侵华的新画样，如《圣谕仅遵辟邪全图》32幅，表达了人们对外国传教士的愤恨之情；《炮打日本国》是光绪二十年（1894年）印制的，表现了中日甲午战争的场景，反映了中国人民反抗帝国主义侵略的史实。

四川绵竹是我国著名的年画产地之一，据记载，清代中期绵竹城乡已有年画作坊三百多家，每年至少要生产1200万份年画作品，畅销四川、云南、贵州及陕西、甘肃、西藏、青海、湖北、湖南等地。

绵竹年画有“明展明挂”“填水脚”和“常行”三种风格，其中以“填水脚”最具代表性。

“填水脚”又叫“填水足”“赶水货”“行门神”等。过去，艺人们在完成老板规定的定额之后已届年关，他们抓紧时间，用剩下的颜料、纸头绘制门神，送给穷苦亲朋或赶到夜市卖几个钱。由

于绘制时间仓促，艺人们往往随意挥洒，但气势奔放，虽寥寥数笔，但概括性强，色彩也极为单纯，具有一种天真、朴实、粗犷、生机勃勃的情趣。

北宋景德年间黄河决口，波及杨柳青，洪水过后，境内河流湖泊在杨柳青汇流东下，因此得名“流口”。南宋时期，在此地“遍植蒔柳”，因此又得名“柳口”。雍正九年（1731年）后隶属天津治内。

明初，曾多次将山西等省的农民和手工业者迁往北京四郊及天津，这些人见到杨柳青遍长蒲苇和梨枣树木，蒲苇是造纸的好材料，而杜梨树木质坚硬细腻，是制作画板的绝好木材，因此，为杨柳青春节期间制作民俗用品提供了良好的基础。

明永乐十三年（1415年）京杭大运河通航，为南北物资交流提供了便利条件，李文治、江太新所著《清代漕运》一书根据杨锡绂《漕运则例纂》将江苏、安徽、浙江、江西、湖北、湖南六省漕运所携带商品列表，该表共分十二类，包括农产品、棉纺织品、丝织品、油类、漆类、各种食品、纸张、竹木藤器、各种杂货、铁铜器、药材等，这十二类用品中纸张是制作年画必不可少的，同时，各种杂货类中还有“苏木、肥皂、锡箔、蓝靛、铜绿、胭脂、银珠、松香”等，其中蓝靛、铜绿、胭脂、银珠以及松香俱是制作年画时的绘画用品。按照当时的法律规定，这十二类商品“俱不算货”，故可不纳税，南北物资的交流为杨柳青年画的发展提供了必要的生产条件。

据《杨柳青镇志》记载：戴家画店的先人就是在明永乐年间携画艺从江南随漕运船北上至杨柳青的。戴家传至第九代戴廉增（1735—1795）时才用自己的名字作为牌匾，开设了“戴廉增画店”。而齐健隆系从山东登州府黄县城南十二里的齐家坞迁至静海县西桑园，康熙六年（1667年）迁至杨柳青内河沿大街，并正式成立齐健隆画店。

杨柳青年画不全产于杨柳青，杨柳青附近的张家窝、大佛寺、炒米店，甚至连相距百里之遥的东丰台也都以年画为副业。就像当地民谣中说的那样，这些地方是“家家都会点染，户户皆擅丹青”。“画片如云雕版成，红黄涂抹不知名。亦同射利诗文稿，独

具形骸便印行”，这是道光四年（1824年）崔旭在《津门百咏》中以一个文人身份说出的对杨柳青年画的看法。

三、杨柳青年画的历代风格变化

杨柳青年画早期作品多为仕女、娃娃、门神之类，人物形象受宋代院体人物画的影响，作品具有一种古雅拙稚的美，但背景却极简单或根本无背景，画面上常常是单个人物或两三个人物。《仕女婴戏图》就代表着乾隆时期杨柳青年画的风格特色，画中的娃娃采



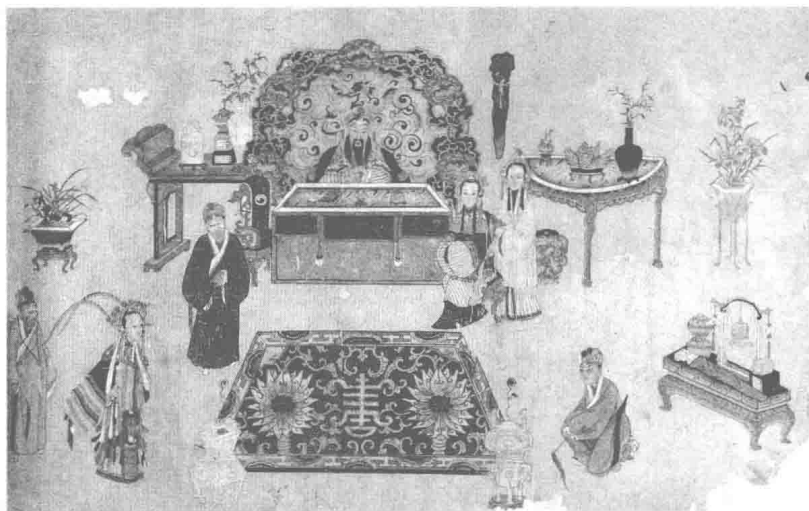
仕女婴戏图

用夸张的手法，把娃娃画成大大的头和胖胖的身躯，这显然与苏汉臣《婴戏图》中的儿童形象有着相似之处。

嘉庆年间，随着套印技术的进步，杨柳青年画开始出现多人物的繁复场面和通过背景烘托气氛的作品，例如《苏小妹三难新郎》系嘉庆年间的作品。作者描绘的是苏东坡之妹在新婚之夜出了三个

题目考新郎秦观的故事。作者使用了大量笔墨描绘环境：明月当空，丫鬟打着灯笼说明夜已深沉，可是新郎仍在院里徘徊。院内景致清幽，朱漆槛楯，点画一新，四面竹林环合，清澈的湖水映着皎洁的月光。这样的良辰美景，可新郎仍在院内苦思冥想，这就更突出了苏小妹出题之“难”，从而把这个脍炙人口的故事表现得有声有色。

嘉庆四年（1799年）乾隆皇帝去世，封建社会里，国孝期间禁用紫、红等颜色，而且婚嫁殡葬不准用锣鼓响器。杨柳青年画艺人研究出一种用蓝、黑、绿等冷色设色的方法，被称之为“缙蓝”，



大登殿

用此法制作出的年画，冷雅兼具，丧事人家装点居室，增强了哀痛气氛。后来，素彩年画就成为丧事人家丧服期间的专用品了。这幅《大登殿》就是这时期产的作品，此外，《四艺雅聚》《打龙袍》等都是素彩年画。在山东，丧事人家过年有的只贴“墨线”，当地称之为“素白画”。

咸丰三年（1853年）3月，太平天国林凤祥、李开芳率兵北伐。10月30日，李开芳率一部分太平天国土兵攻占杨柳青，前锋抵达稍直口，太平天国在杨柳青驻扎仅三个多月时间，但杨柳青各画店却遵守太平天国法令和政策制作年画，不画人物，而是绘制了一批飞