

湘新登字 367 号



● 中国民间木刻版画 ● 编著者：吕胜中 ● 责任编辑、装帧设计：左汉中 ● 图版翻拍：游振鑫 ●

中国民间木刻版画

吕胜中 编著

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民路61号)

责任编辑：左汉中

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787 × 1092毫米 1/12 印张：19 1/3

1990年6月第1版 1994年5月第4次印刷

印数：5001—10000 册

ISBN 7 - 5356 - 0360 - 2 / J · 305 定价：22.00 元

目 录

论文： 民间木刻版画概说 吕胜中 1—22

图版：

- | | | | |
|------------|---------|------------|---------|
| 1 山东..... | 23— 82 | 11 四川..... | 178—181 |
| 2 山西..... | 83— 90 | 12 湖南..... | 182—185 |
| 3 河北..... | 91—124 | 13 贵州..... | 186 |
| 4 河南..... | 125—130 | 14 广东..... | 187—188 |
| 5 陕西..... | 131—156 | 15 广西..... | 188 |
| 6 甘肃..... | 157—158 | 16 福建..... | 189—191 |
| 7 天津..... | 159—162 | 17 台湾..... | 192 |
| 8 北京..... | 163 | 18 云南..... | 193—201 |
| 9 安徽..... | 164—168 | 19 西藏..... | 202—208 |
| 10 江苏..... | 169—177 | 20 插图..... | 209—226 |

后记： 左汉中 227

民间木刻版画概说

吕胜中

图1 金刚般若波罗密经卷首图（唐·咸通）



拿一个古老的创世神话作序：

不知那个男人走路，踩下了一串巨大的印迹……

一个叫姜嫄的女子到野外，“见巨人迹，心忻然，欲践之，践之而身动，如孕者，居期而生子。”（见《史记·周本纪》）

……

一、中国木刻画产生和发展脉络

如果我们仅就传统木版画本身作为追溯中国版画踪迹的证物，那是极不公平的。

被认为迄今发现最早的木版画《金刚般若波罗密经卷首图》（唐·咸通），其刻技之纯熟，印刷之精美这一事实，完全可以证明它的前面，应有相当长的一个发生和发展的时期。（图1）

中国的木版画艺术与雕版印刷术一样，创始自我们的国家，这的确是值得引以自豪的事。它的出现，对于人类文化的大量传播提供了必要的条件。然而，由于早期作品的一无所有，使得它准确的产生时代和早期存在的面貌变成了一个谜。

于是，我们只好在祖先留下的全部家当中，寻觅有关刻和印的痕迹，去连接这一悠久艺术的由来之路。

旧石器时代，在人类早期的岩画中，曾发现有以不同方法印在石壁上的手印。一种是用手蘸颜色直接印在壁上，可称之为阳印；另外一种是用手做模压在石壁上，然后喷刷颜色，手移开后形成一个空白的手形（图2），可称之为阴印；还有以磨刻的方法，把手形刻成凹形留在石壁上的。这也许是岩画的绘制者作画之后留下的凭证。如果这种猜测正确的话，倒是一件很有趣的事：因为直到现在的生活中，对某一事件过去和未来的认定或许诺，印手印



图2 旧石器时代岩画上遗留的手印

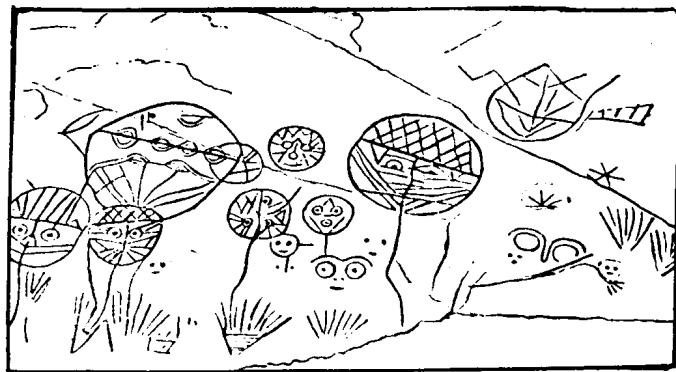


图3 将军崖石刻岩画（局部）



图4 河姆渡出土的鸟纹骨匕

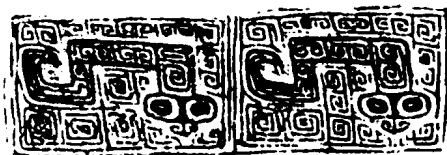


图6 殷墟蛇纹青铜器

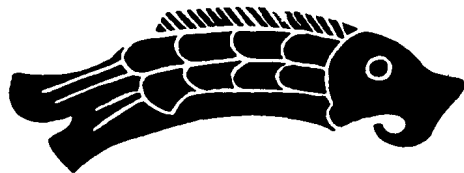


图7 商周玉鱼



图5 河姆渡出土黑陶盆上的猪纹

还常常作为当事人的一种证明手段。另外，原始先民制陶，用绳子在泥胎上压印花纹，也是多见的现象。可见发现“印”的妙处，是人类早期蕴发的共同智慧。

运用现成物品的捺印，也许并不难。在坚硬的石壁上刻制大面积的岩画，却是不容易的事。距今一万年左右的江苏连云港将军崖岩画，其刻线深约一厘米，宽一至二厘米，线条粗深圆滑，并无金属加工痕迹，有可能是更为坚硬的石器磨刻。其费工之多，耗力之大，是可以想见的。（图③）

比仰韶文化早一千年左右的河姆渡文化遗址中，出土有一件刻有两对双头鸟的骨匕，除鸟眼和双鸟的连接处刻成圆洞外，鸟身均刻出流利的线条（图④）。另一件河姆渡黑陶盆，则刻制了一只外型颇为写实的猪。（图⑤）这头猪长吻、细足，鬃毛竖立，眼睛被夸张成圆形，猪身组织有圆圈纹与草叶纹，刻划线富有弹性、粗细匀称，可见刻的技法，也极早进入我们祖先的艺术创造中来。

商周时期玉石的雕刻，青铜器花纹模具的雕刻，这些直到今天也令人叹服的艺术劳动，向我们展示了当时在平面上雕刻凹凸的花纹装饰之蔚然成风。（图⑥⑦）众所周知的甲骨文，是运用尖锐的刻器在龟甲或兽骨上刻出的文字。从图⑧这块祭礼狩猎牛骨刻辞的拓片上，我们可以清楚的看出刀痕的刚健有力。

商周晚期，民间已有除夕之驱邪纳福习俗，晋人王嘉在《拾遗记》中有这样的记述：“……尧在位七十年，有鸾雏岁岁来集，麒麟游于薮泽，鸱枭逃于绝漠。有祗支之国献重明之鸟，一名重睛，双睛在目，状如鸡，鸣似凤，时解羽毛肉翻而飞，能逐搏猛兽虎狼，使妖灾群鬼不能为害。饴以琼膏，或一岁数来，或数岁不至。周人或刻木或铸金为此鸟之状，置于门户之间，则魍魉丑类自然退伏。今人每岁元日或刻木铸金，或图画鸡于牖上，盖重睛之遗像也。”看来，刻木或铸金已不止于文字符号。生活在下层的先人们，在民俗中以木



图8 商牛骨刻辞



图9 商西周印玺



图10 商西周印玺

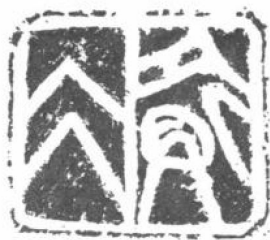


图11 战国古玺



图12 秦玺



图13 汉印



图14 汉肖形印



图15 汉肖形印



图16 战国瓦当



图17 秦瓦当



图18 汉画像砖

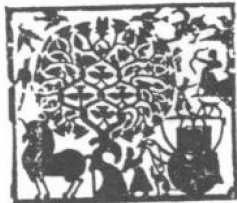


图19 汉画像石

作为刻制理想中重明之鸟的材料，自然要比以铸金的方法更易于流行，只可惜我们见不到半点实物。

商周已出现有标志权力的玺印。在《尊古斋集印》中刊录的两枚西周印谱，一圆一方，皆为凤鸟形，造型如青铜器，线条畅快，有弹性，显示出治印者的功力（图⑨⑩）。玺印的出现是不可忽视的事，它把雕刻的目的落脚于捺印，就已经具备了以“版”作为媒介物将形象转“印”到另外的版面上得以“印痕”的意义。而肖形印，实际上就是一件小型的版画。

战国至秦汉的玺印、肖形印更是不胜枚举，可见这种小型的“雕版印刷”在其时的迅速风靡。（图⑪⑫⑬⑭⑮）这些在方寸之中刻制的文字或图形，不管是采用阴刻还是阳刻，线条还是体块，都被经营的周密合理、舒展大气。其技术的严谨精湛，必然为中国木刻印刷技术的成熟，提供经验性的东西。

瓦当、画像砖的制作，是经过刻制模板，趁泥坯未干时压印上去的，再经过烧制而成。（图⑯⑰⑱）画像石刻制尽管与拓印无关，但的确更具备平面上刻凿线面，布置构图的绘画因素。（图⑲）

值得注意的是：长沙马王堆西汉织物中，有一件泥金银印花纱，是用凸板套印加工的，套印时对版因不十分准确，有些地方造成叠压，但从整体看，定位技术还是较高的。印花的凸版尚不知何种版材，是至今发现最早的凸版套色印刷品。（图⑳）

洛阳出土的北魏时期宁懋石室门侧石刻线画《金甲武士》，其构图之对称饱满，造型之手法夸张，线的疏密组织得体，几与今天仍在民间流行的门神无多大差异。它的出现，与秦汉以来民间敬奉神荼郁垒为门神的风习，是否有着一种必然的联系？（图㉑㉒）

从远古绵延而来的文化遗存中，这些关于“刻”与“印”的艺术现象，不断地被发现、汇合与创造，构成了中国雕版印刷术发生和发展的必然。从可以看到的资料表明，到了唐代，木刻印刷技术在绘画中已达到相当程度的完善。这幅四川成都出土的唐至德二年《梵文陀罗经咒图》（图㉓）比图①咸通时的作品早约百年以上。隋唐以来，是佛教在中国之盛期，宗教木刻画由原先的中国传统巫术信仰题材迅速的移向佛教题材，由于佛教图象情节的繁杂，场面的宏大，使木刻中的细密华丽之风应运而生。



图 20 长沙马王堆出土西汉泥金印花纱花纹



图 21 宁慧石室线刻(北魏)



图 22 神荼、郁垒(山东濰县)

图 23 唐梵文陀罗经咒图(局部)



图 24 五代大圣毗沙门天王



五代的木刻版画虽有历书、类书插图的出现，但主要作品仍为宗教画。(图24)这幅作品上刻有“归义军节度使特进检校太傅谯郡曹元忠，请匠人雕刻此像”，而另一幅“菩萨像”上并刊有“匠人雷振美”的字样。可知以刻技为业，已在这之前发生。而从画面造型的拙朴，构图的稚气来看，不象是出自画师所绘粉本的复制，更有可能是匠人雷振美自己创作并刻制的作品。

宋以来的木刻版画，逐渐摆脱着宗教画的范围，出现在科技，艺文书中。由于宋代山水画的滥觞，木刻画中有以山水为题材的作



图25 御制秘藏淫山中图(宋·大观)



图28 《武王伐纣》平话插图(元·至治)



图26 四美图(金) 山西临汾



图27 东方朔盗桃(南宋)



图29 八方进宝(元)

品(图25)。而金代的《四美图》、《义勇武安王》则是木刻画艺术趋向市俗的标志。《四美图》(图26)画面刻有“平阳姬家雕印”字样,四方绕以回纹边栏,上端刻有双凤飞舞,下端刻有缠枝花卉,画心把汉晋美人集于一景,极富装饰意味。

宋金时期另一幅重要作品《东方朔盗桃图》,是1973年陕西整修《西台孝经》碑时所见。画作以黄麻纸印成,淡墨和浅绿色套印(图27),被称之为世界上最早的套色木版画史料。

宋代民间刻制年画略有记载。孟元老《东京梦华录》记:汴京“迎岁节,市井皆印卖门神。”吴自牧《梦粱录》记汴

京岁终“纸马铺印钟馗、财马、回头马等。”沈括在《补笔谈》中详载:“熙宁五年(公元1072),上会画揭(吴道子画鍾馗)铸版,印赐两府辅臣各二本,是岁除夜,遣入内供奉……”可见民间木刻版画的普遍,比之官禁更见繁荣。

元代出现了类似连环画的新样式,多是如《武王伐纣》(图28)、《七国春秋》等“平话”书籍。每页皆呈上图下文格式,文图并茂,版式活跃。而独幅的《四方进宝》则描绘了岁末春首,少数民族赶着骆驼进贡朝廷之景,是后来常见的“万国来朝”、“八方进宝”等年画题材之嚆矢(图29)。

明清两个朝代,是中国木版画发展的辉煌时期。官方和



图30 刘雪湖梅谱(明)

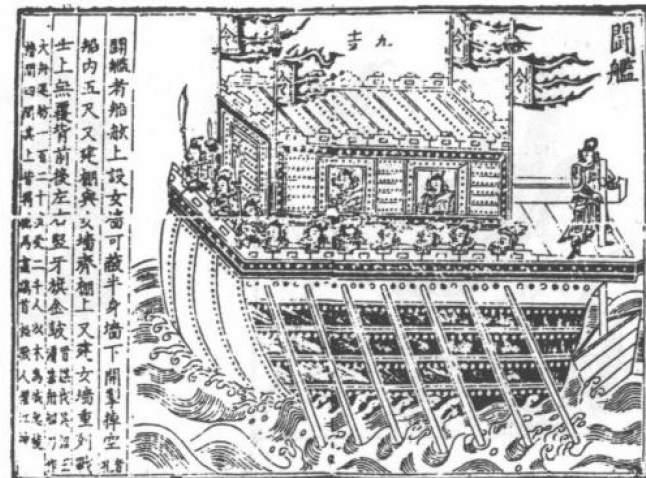


图31 武經總要前集插图(明)

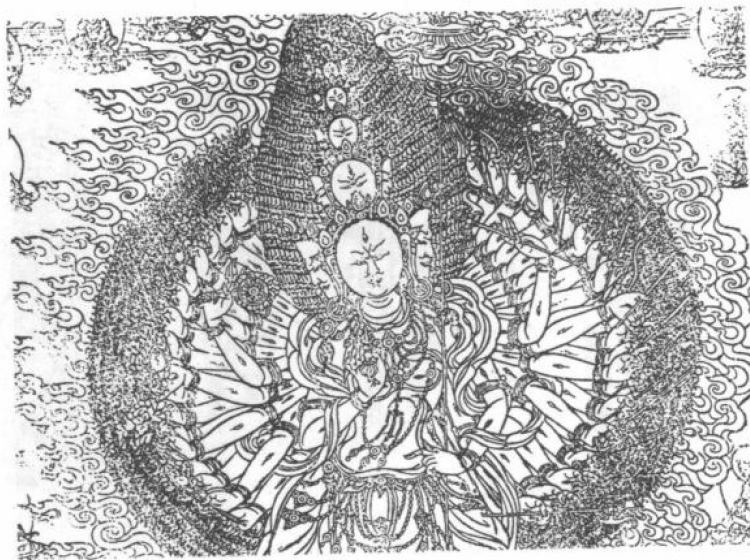


图32 大白傘蓋佛母及傳承祖師像局部(西藏)



图33 日本飛艇打戰青島(近代)

民间都有经营此业的专门机构或作坊。并出现了有地方特色的流派和个人风格。刻工对技术要求之精益求精,也在杂书中偶有记载。如徽州的汪仁度“上版将完工,见一二处不合,既碎版重刻”(见清·程揆百《门外偶录》),态度之一丝不苟,堪称绝顶。木刻版画种类繁多,样式丰富,题材广泛,几乎遍及社会生活的各个方面。其艺术上的成就,可谓中国传统木刻版画的顶峰。(图30③④⑤)

鸦片战争以后,外来文化进入中国。西方现代印刷术的传入,严重冲击了中国木刻画的进一步发展。在城市中,大批机器印刷的美术品冲淡了市民阶层对木刻版画的一往情深。这一传统艺术的流行,只保留在相对封闭的农村,在较为著名的木刻年画的产地,天津杨柳青、山东杨家埠、河南朱仙镇、河北武强、苏州桃花坞、四川绵竹、陕西凤翔、福建漳州、广东佛山、湖南邵阳等年画作坊和艺人手中,那些明清以来木刻年画传统纹样,仍基本保留着原有的面貌流传在民众之中。在有创造精神的民间艺人手底,也有一些新作出现,比如山东平度的《日本飞艇打战青岛》(图33)、天津的《女学堂演武》、陕西凤翔《白狼过秦川》等。

显然,我们目略过的这些还遗存于世的作品,远不能展示出中国木刻版画在历史上各个时期的全貌,特别是那些流行在社会最低层次的木刻画艺术,更没有传世的可能,这是永远不可挽回



图 34 高松画谱 (明)



图 35 加官进禄 (清) 高荫章



图 37 女学堂演对图 (河北武强)



图 38 蜻蛚多飞入 (天津杨柳青)

图 36 燃灯道人 (山东潍县)

的遗憾。

幸好也是不幸。中国土地上至今还有许多较为远离现代文明的劳动大众，他们的文明方式，还保留着许多传统民间文化的遗迹，木刻版画艺术的生命在他们的民风乡俗中间，仍然顽强的喘息。

这也许是历史给予的最后一个机会，让我们去替它找回丢失在昨天的东西。

二、民间木刻版画的基本概念和特征

当我们把采集到的及历史上遗存下来的木刻版画集中到一起，便会发现这些作品包容着不同的审美层次。

①文人手笔。由于文人墨客们并不屑雕版技术于一顾，他们的作品从纸绢绘画转换成木刻印刷品，必然要经过刻工之手。高水平的刻工，极力用版画的手法去体现笔墨、线条及原作的面貌，这无疑大大弱化了木刻特有的语言表现力。文人手笔的木刻版画多做为画谱、官办印刷机构刊本的书籍插图 (图④) 等，另外，应作坊主之邀，文人画家也常常画一些民间流行的题材样式 (图⑤)。清代的著名画师高荫章，钱慧安就曾为杨柳青画店画过不少年画。

②传承样式。在民俗中长期被民众的审美眼光所共认的，那些不知流传了多少年的木刻版画，是经过几代乃至几十代民间艺人千锤百炼，反复推敲而定型化的作品。是劳动者集体审美意识的产物。它标志着民间创造的成熟 (图⑥)。传承样式的另外一种作品是以民间传统造型手法



▲ 图39 桥梁道路 (云南纸马)



► 图40 白虎 (河北纸马)

创作的作品(图③⑦),这些作品一般在题材内容上有极强时代意义。也有作品在传承的改良中,明显带上了迎合市民、文人、宫廷审美情趣的痕迹。(图③⑧)

③庶民刀笔。民众自己画稿、自己刻制的作品,没有一定的规范模式,也没有技术上的可望而不可及。(图③⑨④⑤)但它所体现出的版画艺术语言及造型构图中的真率,却有着比文人趣味味的木刻版画更多的生机。出于自己精神生活的需求而创造和应用的木刻版画,是最纯粹的“生产者的艺术”。也有一部分作品企图摹拟文人绘画或传承样式作品,常常因模仿能力的原因而弄得面目全非。

出自劳动阶层之手的传统木刻版画所包含的不同艺术品位及相互间的对流,使得我们确定“民间”木刻画的概念,成了一个棘手的问题。也许谁也不会以作品的“民间”与“非民间”作为评判艺术优劣的标准。但是,由于概念的混淆,把繁琐堕落的鼻烟壶艺术归类于民间美术的现象,也是屡见不鲜的。因此,从模糊的概念中理顺理论上的头绪,并非多余的事。

在此,我们通过以下三个方面去分析和认识民间木刻版画与包括宫廷、文人、市井文化等在内的非民间木刻画的区别。

一、符合劳动阶层精神生活及其文化传播的需要。民间木刻画在民间,并非作为纯粹的艺术品对待,它的产生是伴随着劳动大众自我精神理想的追求而展开的。而不是与自己或本阶层精神文化生活毫不相干的活动。因此,这就使民间木刻画与不同地区、民族的风俗习惯发生了密切的联系。迎财神、送灶码、撒纸钱、贴门神不庸赘述,就是装饰年节的年画,也都反映着劳动者的朴素愿望。如年画《包公割麦》,把包公画成和普通百姓一样的穿戴,“大麦镰,拿手中,正然



图41 包公割麦 (山东潍县)



图42 哭神 (云南纸马)

图43 五谷丰登 六畜兴旺 (年画)



坡下割大麦。”是旧时山东淮坊一带农民对清官的希冀。(图⑪)

第二、民众创作或传承的符合自己创造本色的作品。不管是职业性的还是生产劳动之余偶尔为之的作者,他们都不具备文人画师的诸般法度和能力,按自己对事物的认识、思维方法创作,必然接近民众审美趣味的普遍水准。而不是去翻刻那些与自己创造本色离题千里的文人雅作。画稿、刻制、印刷各个环节的协调统一,作品更具有木刻的技法特性。“画画无正经,好看就中”这句口诀,是劳动者自己对创作行为的最深刻诠释。以达到理想为最终目的的不择手段,也是民间木刻画创作最实在的经验。(图⑫)



图44、45 煞神 (云南纸马)

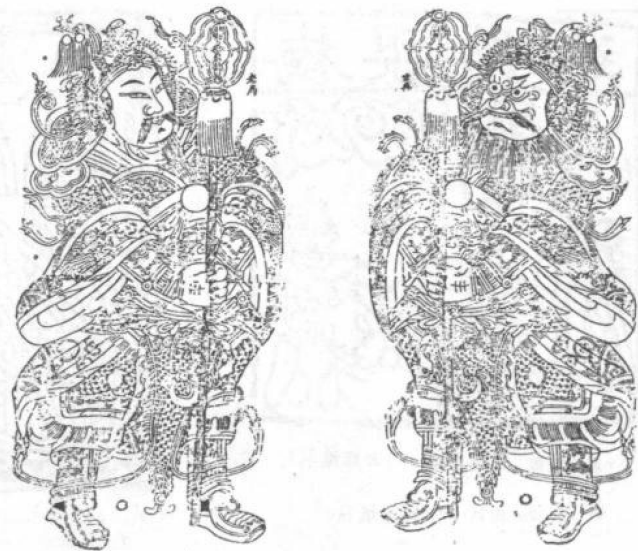


图46 神茶、郁垒 (陕西凤翔)



图47、48、49 车神 (河北内邱)

第三、在民间大众中普遍应用和流传。由于民间木刻画的存在与劳动者民情风俗、文化方式、审美习惯以及经济能力都有着不可割裂的关系，所以说，并非凡是木刻画都会在庶民百姓中流行，例如天津清末的“齐健隆”、“戴莲增”等大画店印制的“细活”年画，多是请画师画稿，请高手雕板，再送进作坊经过十几道甚至更多的工序方成正品。这种画只配宫廷官宦、文人书贾、商行酒肆等所在，而与社会下层无缘。也有文人企图为老百姓创作的作品，如近代以来专业画家以“旧瓶装新酒”的创作方法所作的一些新年画，却多数不能得以普遍流传。(图④)这幅画作为年画，画上忙忙碌碌的男女，拿着镰刀站在中间发呆一样的老汉。这对于辛苦一年想轻松一下的陕北人来说，是不会喜欢的。

由此看来，民间木刻版画，应是那些劳动大众出于自己精神文化生活的需要而创作或传承的，符合自己创造本色，

且便于在民间应用和流行的作品。其中那些庶民百姓自己创作刻制的作品，最能体现劳动者的审美特色。过去，这些作品常常被看作粗糙简陋或天真幼稚，不符合“栩栩如生”的评论规范。殊不知这乡土中产生的艺术，正是人类审美创造的本源。在中国传统文化的天平上，它曾做着理想与现实之间游动着的砝码，调节和平衡着人类的精神和心灵，以它纯美的力量，构筑着劳动人民的理想世界。

如果说宫廷、文人艺术自从脱离了艺术的原始母体，逐渐的演化成为社会高层次标志精神特权或个体情感的文化，那么，包括民间木刻画在内的民间美术，则是一直围绕着作为社会主体的最基层成份——民众的基本情感而生存发展着，形成了自己的鲜明特性。

在诸多对民间木刻画的研究中，已经指出了它的集体性、实用性、变异性等基本特征，但忽视了艺术上的个性、独立性等特征因素，这是不全面的。在此，我们以另外的方式去分析民间木刻画的基本特征，也许更为确切。

(一) 集体性特征中的个性因素

从总体上来看，民间木刻画是民众集体意识的产物。创作者基于地区、民族庶民文化的普遍审美理想，而并非纯属个人的产物。已经作品公诸于世，就更需经得起千万人的评头论足。大多数作品上都不著作者的名字，好的作品流传在世各家翻刻，很难查考原作者是谁。何况，在不断的被改造而逐渐完善的作品中，不知经过了多少代人的手，有一种集体创作的性质。但在遵循集体审美意识的同时，创作者有着



图50 太上通宝纸币 (陕西)



图51、52 打拳卖艺、蹬坛

跑马 (清) 杨中海



图53 飞龙、飞虎 (云南纸马)



图54 火德星君 (云南纸马)

谁也无法干预的技术过程,因而免不了审美个性在作品中的萌生。(图④⑤)。云南甲马纸中同一地区的两幅《煞神》,不论是从艺术手法上还是画面情绪上,都无法说它们的作者不是各自有着自己的审美趣向和技术习惯。况且,努力使自己与众不同的竞争心理,也使创作者不断地从民众审美的共性中,积极地体验着自己的个性自由。

(二) 稳定性特征中的变异性因素

由于中国民间传统文化的长期稳定,民情风习中的一些常用图象便在民间长期通行。比如神荼、郁垒为门神的风俗,显然要比唐代以后秦琼敬德为门神的风俗更早。但直至今天,这种以神荼郁垒为题材的门神还仍在木刻画中多见(图④⑥)。历史文化沉积下来的固定民俗形式,决定着千百年来人们甘于一代一代重复着某个图象内容,这的确是令今人难以接受的。不过,在传统民间木刻画传承性作品的流行传播中难以避免的变异,也是任何稳定的社会结构都无法制止的。一方面,作品流传中几经被翻新复印,很难保持原始的模样。另一方面,刻工根据时尚的新要求有意识的改良,形成了稳定中变异的必然现象。河北内邱纸马有许多车神,有的是古式马车、古装人,应是早期的样式(图⑦),有的是近代马车,人物带草帽(图⑧),最有趣的一幅已变成开拖拉机的“车神”,画幅上方还刻上了“安全”二字,“车神”的标记,也换成了“车行千里”(图⑨)。体现出同一题材内容的作品在不同时期的变异。

(三) 依附民俗特征中的独立审美因素

劳动大众对于民间木刻版画的必需,重要的并非其审美

意义,而是陪衬民俗的实际意义,印的那些纸钱神票(图⑩)及作为神祉坐骑的甲马,最后都要一把火烧掉才算生效;装点节日的年画,也得贴的是个地方。送子、美人这类画挂新房,八仙庆寿就叫人不顺眼了。除此之外对挂在墙上的画还有颇为过分的要求,希望这些花梢的东西真的能给自己带来吉祥如意、四季平安、富贵有余、连生贵子或长命百岁。当然,在作品所必须具有的诸般功能被认可时,还是尽量要求美的,即使供奉一下就要烧掉的玩意,也得加上几笔颜色,更何况贴在屋里的吉祥画了。这些画大都是岁末“扫屋”之后贴上,来年再换,长时间的观看,使审美愿望几乎超越了依附民俗的要求。

(四) 复制性特征中的创作因素

中国传统木刻多是以线造型,这显然是力图再现画稿的笔法所致。但确定作品是否为复制性的标准,不应当以是否为线的造型。如果作品是一幅符合木刻工具材料语言特色的创造性木刻版画,那就无须去追究采用的造型手法。

复制性的作品在民间木刻版画中多是那些传承性的作品及随时被肯定的新作品,技法上熟练的刻工可以任意翻刻,能达到与旧样大差不离。技法不适应的刻工也在不断的模仿中提高了技艺,并谙熟了传统造型的方法程式。那些不甘于作复制工具的巧手或没有复制样本的能人,就自己创作了。如山东潍坊杨家埠的杨中海(1875—1937),就是又能刻又能画的艺人,他创作的作品风格,是民间传统中的受益。《打拳卖艺》、《蹬坛跑马》两幅画,就是描绘潍县寒亭庙会上一个马戏班的表演,画面上还注上了演员的名字(图⑪⑫),另有

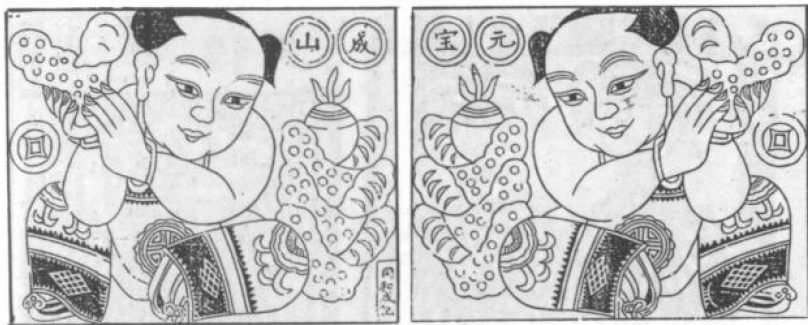


图55 元宝成山 (山东平度)



图56 灯谜画 (河北武强)

针对时弊的《看你吹牛膀骨》、《兔子讨烟、王八喝白酒》等风趣幽默的作品，也是出自他的手笔。在那些根本没有现成样本模仿的地区，人们就只有自己发挥了。(图⑤④) 这些作品无论完美与否，都具备了创作木刻版画的一般特性。所以，片面认为中国传统木刻版画是复制性艺术，显然忽视了劳动者的艺术创造能力。

民间木刻版画以它便于传播的长处成为民间美术中较活跃的一种形式，在传统民俗生活中显示出它旺盛的活力。

三、民间木刻版画的种类与民俗应用

民间木刻版画表现力之广，囊括世象万千，天上地下。如果以题材内容去分类，往往遇到很多困难，因为许多作品画面形象所表现的内涵，并不是形象本身，而喻示着另外的现象或事件。因此，以作品在民俗文化中的应用分类，还是较为恰当的。

(一) 居室装饰、岁时节庆

伴随着年节习俗除旧迎新的要求，人们把木刻版画作为居室装饰，烘托节日气氛的手段。

①年画 是民间木版画最多的一种，以至于许多人把所有民间木刻版画统称为“年画”。其实，年画主要是指观赏性较强，张贴布置于住居的类型。出于张挂居室不同位置的需要，年画有不同规格尺寸，如中堂、三裁、条山、毛方、墙围、月光、斗方、横披等。题材多为戏曲故事、历史传说、福禄寿星、童子美人、山水花卉、鸟兽鱼虫等，要求吉祥喜庆、红火热闹，因为庄户人得整天瞅着它“横挑鼻子竖挑眼”，又要求“合人意”“有看头”、“画中有戏、百看不腻。”(图⑥)

②灯画 从大年三十到正月十五，灯彩是民间不可缺少的一项，因而木版彩印专供糊灯笼用的“灯方”、“福子灯”就出现了，多绘人物戏出、花卉鸟虫，上面印有灯迷，一般一套四张成套印卖。(图⑦)

③窗花 用木刻印制窗花，比用剪刀剪更方便，又可套色。根据窗格大小印制，多为果蔬花卉，戏曲人物。也有根据整个窗户装饰需要印制的窗角、窗心吉祥纹样(图⑧)。

④挂帘 包括“门笺”、“拂尘纸”等，贴于门楣或北方碗架。门笺印刷兼镂刻，装饰门庭。拂尘纸则套色彩印，既可挡住杂乱的什物，风吹帘子拂动，又可扇落灰尘，可谓一举两得(图⑨)。

⑤桌围裙 平时顾不上讲究，但节日供奉祖先、财神的桌子、条几也必须装饰一下，老百姓难得有布绢绸缎的刺绣桌围，就用纸代替，印上五彩吉祥图案，也是很好看的。(图⑩)

住居装饰，岁时节庆类的木版画，多为套色印刷，或加手绘，较之其他则更多审美功能，印制上故精致讲究，经得起人们长时间观赏的推敲。画的名字也必须吉利，能讨人“口彩”。比如“打渔杀家”的画就不能带个“杀”字，改成“庆顶珠”就好得多了。

(二) 神灵佛道、巫术信仰

人类在不足以自身力量抵御自然力的侵害时，必然企望一种超越自然力的帮助，于是创造了神。早期万物有灵思想及后来的各种宗教信仰在民间的盛行，也成功地运用了木版画的术形式。

①甲马 亦称“纸码”、“神码”、“百份”等。据清·赵翼《陔余丛考》载：“昔时画神像于纸，皆有以乘骑之用，故曰纸马也。”虞兆蓬《天香楼偶得》记：“俗于纸上画神佛像，涂以红黄彩色，而祭赛之，毕则焚化，谓之甲马，以此纸为神佛之所凭依，以乎马也。”纸马种类很多，桥梁、



图57 窗角 (山东潍县)

道路、山水树石、车辆农具、喜怒哀乐、谷场粮仓等一切皆显神灵(图60)。纸马的使用,有的地方各处张贴,以示神位所在,并设供以求保佑;有的地方将自己所需供奉之神一并设案摆供,完毕后焚化。纸马并非观赏性的,所以一般不求精雕细刻,不套版印色,只是印完墨线后粗笔勾勒或刷绘几种颜色。江苏无锡的纸马多用色纸印刷主线,然后据图中形象开相着色,只涂中间人物面部,后以单独的小版以墨捺印五官,勾画手部,点缀一些花纹之类。画面更显生动。

甲马纸所表现的神灵,是早期中国崇拜自然万物之灵的遗存,而且为其著上了不同性格的面孔,堪称自然万物的肖像画。

②神像画 如果说甲马上的神大都是散落在户外村野、不登大雅之堂的草木之神,那么象财神、门神、灶神等可就得请到家里来了。财神,以求“招财进宝”,分文武两种:文为赵公明,南方多流行;武为关公,北方多流行(图61),并伴有新年的迎财神仪式。门神,根据双扇门的需要而多为对称式样,有武将、天官、美人、童子等各种内容。早期门神是传说中受命于黄帝、守护桃都山的两名神人,“一曰神荼,一曰郁垒,主阅领百鬼,害恶之鬼,执以苇索而食虎。”也许那虚幻的天神离人间世俗远了一些的缘故,后来人们又创造了以鬼除鬼的钟馗(图62)。传说明皇患恶病,梦见小鬼行窃,一大鬼愤而捉之,并挖去眼睛吞食,明皇问他是谁,答曰钟馗,生前因受小人陷害,未考中举人,一怒之下撞死殿前,死后立志灭天下一切恶鬼,使其不害好人。最终,人还是意识到了自身的力量,于是又创造了现实中的人物——唐代名将秦琼和尉迟敬德为门神的形象,并编出这样的故事:太宗患病,二员大将自愿戎装守门,挡住恶鬼搅扰,太宗平安。秦琼敬德都是勇武善战的功臣,“每战必胜,跃马出征二百余阵,负伤流血总计数斛”,“贼从无敢当者”。这样的人物当守卫门户之神,想来比天神和善鬼更实在一些。到了明清,门神从神、鬼、人间将军又逐渐增加了世俗的内容,美人童子则更离“神”越来越远了。灶神,一般结合农时节气于一图。画面上方有一马,腊月二十三日将马载下焚烧,表示送神上天。灶神有多种,有一夫一妻的,也有娶两个灶王奶奶的,因为



图58 拂尘纸 (山西临汾)



图59 桌围裙 (山东平度)



图60 路神 (云南)



图61 财神 (云南)



图62 唐封钟进士 (安徽)



图 63 灶君府 (河北内邱)



图 64 三都主 (如来、观音、金刚手) 像 (西藏)

怕灶王爷上天汇报说漏了嘴，画上刻有“上天言好事，下地降吉祥”字样，临上天时，还要用糖稀糊他的嘴。(图⑬)

③宗教神像画 宗教木版画早在唐代就已发现，有悠久历史。民间多为观音菩萨，劝善图之类，佛教盛行的西藏等地，种类之多，刻制之精细，是其他区域所不可比拟。(图⑭)

④家堂画 春节期间祭奉祖先所用。画面上部为宗始祖，中部有格栏，添著族系已故者名字。下部为升平图象，画幅一般较大，并装裱以便于存放。(图⑮)

⑤冥票 运用纸印制作为商品交换的货币，是世间早就人所共知的。但为鬼神设立银行，印制钱票却鲜为人知，这种纸币一般仿照凡间的票样格式，不过，只有在祭祀死人或神灵时付之一炬，才算有效。(图⑯)

⑥咒符 以避除疾病、宅舍不安为目的的巫术性行为所用的图象(图⑰)，现已少见。

佛道神灵巫术信仰类木版画的存在是人类尚未摆脱愚昧的一种必然，它将随着历史演进中人的不断觉醒而逐渐消失。

(三) 知识传导、标志图解

运用图象补充文字叙述不易表达的事物，对于民间文化的传播，生活的方便都是有益的。

①插图 农医畜牧、童蒙节孝、传说故事书的插图，一般请不到专门的画师绘制，民间刻本的这些乡野杂书的插画图解，多为自行解决，(图⑱)造型之稚拙朴素，如其说是图解，倒不如说是书的装饰更合适。因为许多插图和真实的物象并不相象，只不过意思一下而已。

②地形图 民间旅游，田原河流规划或疆域之分的需要，产生了各种标志方位的地形图、路线图。因为不是用严密的测定方法所绘制的平面图，所以看上去俨然就是一幅用“高远”法绘成的山水画。(图⑲)

③农事节气图 作为记时的一种方式，标明季节的确切转换日期，宜栽种耕收的时间，常有的形式为“消寒图”、“春牛图”等。(图⑳)

④度量制造图 器物制造分解按装的说明，类乎图纸，标明尺寸规格，为民间工匠所需。(图㉑)

⑤花样 采集民间刺绣女工花样底稿，印制成册，以流传之便。(图㉒)



图 65 小家堂画 (山东高密)



图 66 吳票 (河北)

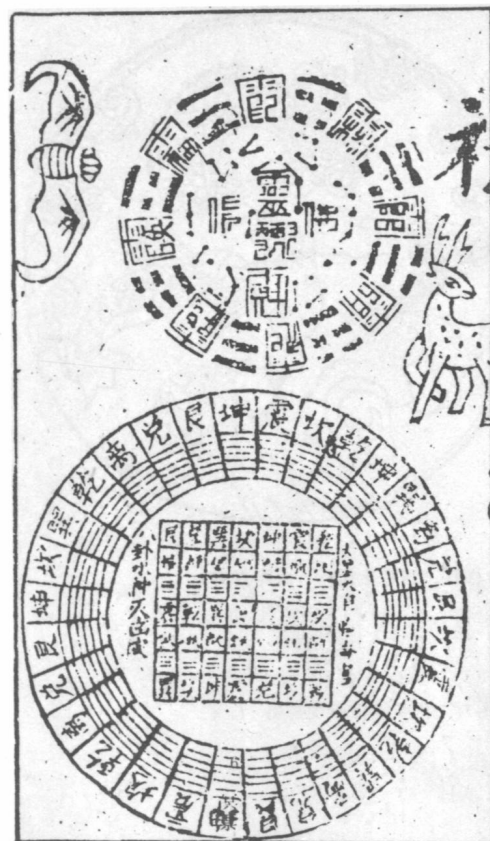


图 67 咒符 (广东)



图 68 经络图说 插图



图 69 导洛副图



图 70 春牛图 (贵州台江)

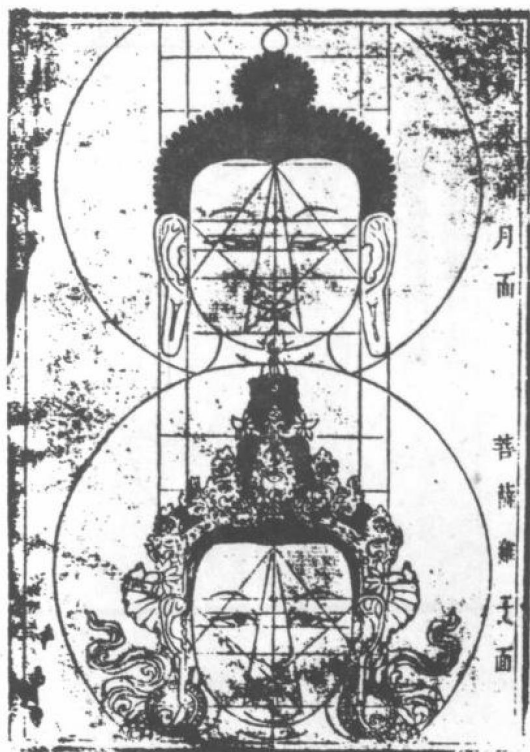


图72 刺绣花样 (山西新绛)

◀ 图71 佛说造像量度经图

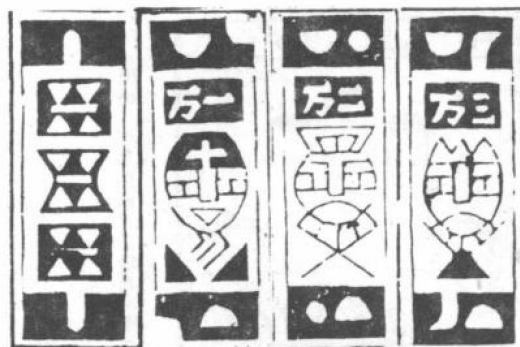


图73 纸牌 (陕西)



图74 庄稼忙 (凤凰棋) 天津杨柳青

(四) 赌博娱乐, 消遣游戏

西方最早的木版画就是属于娱乐性质的扑克牌。这不能不使人推想是受了中国民间纸牌的影响, 用木刻制作娱乐品想来在民间是很早的事情。

①纸牌 也称花花牌, 赌博的习俗不知始于何时, 在西北地区流行的纸牌上, 其图案花纹及数字符号有着神秘古老的意味, 人物的造型极象原始彩陶上的人面鱼纹, (图⑦) 象赌牌这种历代禁止的东西在民间隐秘的存在着, 有可能保留着很古老的纹样, 在江苏、山东等地, 图象已被改为梁山好汉一百单八将的形象。纸牌一般是刻在一块板子上, 印好后裱在硬纸板上再裁成小块, 刷上油漆, 以经久耐磨。

②棋类 常见有凤凰棋、升官图等 (图④), 如同迷宫一样的方阵, 几人一块玩, 谁先到达中心算赢家。

③风筝 先将图象印制好, 再糊到扎好的风筝上去, 省去逐个勾画的麻烦 (图⑤)。

(五) 其他

民间木刻版画中, 另有一些难以归类的样式, 如包装纸、庚帖、春帖、信笺等, 各尽所用, 不一一赘述。(图⑥)



图75 风筝 (山东潍县)