

单位代码	10445
学号	2009040069
分类号	K27
研究生类别	高校教师

# 山东师范大学

## 硕士学位论文

(学术学位)

论文题目 明清潍坊木板年画的历史考察

学科专业名称 中国近现代史

申请人姓名 刘云

指导教师 王林教授

论文提交时间 2012年5月20日

单 位 代 码	10445
学 号	2009040069
分 类 号	K27
研究生类别	高校教师

山东师范大学

## 硕 士 学 位 论 文

论文题目： 明清潍坊木板年画的历史考察

学科专业名称： 中国近现代史

申请人姓名： 刘云


指导教师： 王林 教授

论文提交时间： 2012 年 5 月 20 日

## 独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得\_\_\_\_\_（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。


学位论文作者签名：刘云

导师签字： 

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解\_\_\_\_\_有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权\_\_\_\_\_，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：刘云

导师签字： 

签字日期：2012 年 6 月 7 日

签字日期：2012 年 6 月 7 日

# 明清潍坊木板年画的历史考察

## 目 录

中文摘要·····	1
Abstract·····	1
导论·····	4
一、理论意义·····	4
（一）理论意义·····	4
（二）学术价值·····	4
（三）现实意义·····	5
二、学术史综述·····	5
（一）资料的发掘与整理·····	5
1.涉及潍坊木板年画的基础资料·····	5
2.关于潍坊木板年画的历史资料·····	5
（二）相关学术著作·····	5
（三）相关学术论文·····	6
1.硕博论文·····	6
2.期刊论文·····	6
三、学术重点、难点、创新点·····	6
（一）学术重点·····	6
（二）学术难点·····	6
（三）学术创新点·····	6
1.研究对象·····	6
2.内容组织·····	6
3.研究方法·····	6
四、相关界定·····	6
（一）时间·····	6
（二）空间·····	7
（三）内容·····	7
第一章  潍坊木板年画的源流探究·····	9

一、起源于唐代 .....	10
二、起源于清初，由北京传入 .....	10
三、起源于明代东昌府说 .....	11
四、起源于明代四川说 .....	11
第二章 明代潍坊木板年画的产生与发展 .....	13
一、明代杨家埠木板年画初具规模的背景 .....	13
二、明代杨家埠木板年画的题材、作品及内涵 .....	14
(一) 表现驱邪祈福的题材、作品、内涵 .....	15
1. 门神 .....	16
(1) 《秦琼敬德》又称武门神 .....	16
(2) 五子门神又称文门神 .....	17
2 财神 .....	17
(1) 《文财神·比干丞相》 .....	18
(2) 《武财神·关公》 .....	18
3. 观音菩萨 .....	19
4. 灶王 .....	20
5. 神马 .....	21
6. 三代宗亲 .....	21
(二) 体现劝诫教化题材的题材、作品、内涵 .....	21
(三) 体现风俗民情题材的题材、作品、内涵 .....	22
三、明代潍坊木板年画的形式分类 .....	24
(一) 门画类 .....	24
(二) 炕头画类 .....	25
(三) 中堂画类 .....	25
四、明代潍坊木板年画的艺术风格 .....	25
(一) 在构图上的艺术风格 .....	25
1. 构图饱满 .....	25
2. 构图和谐匀称 .....	26
3. 构图分组连续式 .....	26

(二) 在造型上的艺术风格 .....	26
(三) 在色彩上的艺术风格 .....	27
(三) 在线条上的艺术风格 .....	27
<b>五、明代潍坊木板年画的制作工艺 .....</b>	<b>28</b>
<b>六、明代潍坊木板年画的生产销售 .....</b>	<b>28</b>
(一) 生产销售单位——画店 .....	28
(二) “以销定产”的经营方式 .....	29
(三) 技术保密及画店的传承 .....	30
(四) “诚信”“仁义”的经营理念 .....	30
(五) “薄利多销”的定价策略 .....	31
<b>第三章 清代潍坊木板年画的繁荣与创新 .....</b>	<b>32</b>
<b>一、清代杨家埠木板年画的题材、作品、内涵 .....</b>	<b>32</b>
(一) 表现驱邪祈福的题材、作品、内涵 .....	32
(二) 反映风俗民情的题材、作品、内涵 .....	36
(三) 表现福禄祥庆的题材、作品、内涵 .....	38
(四) 来自传说戏曲的题材、作品、内涵 .....	40
(五) 表现奇花瑞兽的题材、作品、内涵 .....	41
<b>二、清代杨家埠木板年画的形式分类 .....</b>	<b>42</b>
(一) 门画类 .....	42
(二) 窗饰画类 .....	43
(三) 炕头画类 .....	43
(四) 中堂画类 .....	43
(五) 神像画类 .....	43
(六) 实用生活装饰画类 .....	44
<b>三、清代杨家埠木板年画的艺术风格 .....</b>	<b>44</b>
(一) 在构图方面体现的艺术风格 .....	44
1. 构图饱满、取舍大胆 .....	44
2. 构图讲究对称 .....	44
3. 构图完整 .....	45
4. 构图采用散点透视法 .....	45

(二) 在造型方面体现的艺术风格 .....	45
(三) 在色彩方面体现的艺术风格 .....	46
(四) 在线条方面体现的艺术风格 .....	47
(五) 运用比拟、双关、象征、谐音表现的艺术风格 .....	46
<b>四、清代潍坊木板年画的制作工艺 .....</b>	<b>47</b>
(一) 朽稿画样 .....	48
(二) 雕刻木板 .....	49
(三) 手工印刷 .....	50
(四) 烘货点胭 .....	51
<b>五、清代潍坊木板年画的生产销售 .....</b>	<b>52</b>
(一) 生产销售单位——画店规模扩大 .....	52
(二) 唱卖的经营方式 .....	53
(三) 技术的对外传承、发扬 .....	53
(四) 出现管理组织——画行 .....	53
(五) 开设了在外地经营销售的画庄 .....	54
<b>第四章 明清潍坊木板年画的文化特色 .....</b>	<b>56</b>
一、尊农意识 .....	56
二、尊神意识 .....	56
三、喜庆特色 .....	57
四、务实经济 .....	58
<b>第五章 明清潍坊杨家埠与其他地区年画的区别 .....</b>	<b>60</b>
一、明清潍坊杨家埠和苏州桃花坞木板年画的区别 .....	60
(一) 两地年画所表现的内容和题材的来源不同 .....	60
(二) 两地年画体现的艺术风格不同 .....	60
(三) 两地年画采用的制作技法不同 .....	60
二、明清潍坊杨家埠和天津杨柳青木板年画的区别 .....	61
(一) 两地年画所表现的内容和题材的来源不同 .....	61
(二) 两地年画体现的艺术风格不同 .....	61
(三) 两地年画采用的制作技法不同 .....	62

三、与明清三大木板年画之外的其他年画的区别 .....	62
结 语 .....	64
参考文献 .....	66
在学期间发表论文目录 .....	70
致 谢 .....	71



## 中文摘要

潍坊杨家埠木板年画是一门民间艺术，乡土气息浓厚，艺术风格独特，深受人们的喜爱。杨家埠村坐落于潍坊寒亭区寒亭镇，自古以来凭借木板年画和风筝闻名于世，在清代中期发展成为我国有名的三大民间木板年画（杨柳青、杨家埠、桃花坞）产地之一。因为产地不同，年画风格迥异。从其产生一直到今天，潍坊杨家埠木板年画根据底层劳动人民的审美情趣、心理需求、精神信仰不断创新、改进，具有了朴实自然、艳丽泼辣、对比鲜明等不同于其他年画产地的特色。

潍坊杨家埠木板年画，历史悠久。究其源流，有四种说法：一说起源于唐代；一说起源于明代东昌府；一说起源于清初杨柳青；一说起源于明代四川。本文对这四种说法的研究状况进行了分析，发现杨家埠木板年画起源于明代四川的雕版印刷技术最具有说服力。

明清是潍坊杨家埠木板年画不断发展完善和繁荣的时期。本文重点研究明朝和清朝潍坊杨家埠木板年画的发展状况，主要从题材内容、代表作品、文化内涵、形式分类、制作工艺和生产销售这6个方面进行探究，着力于分析清代相比较明代有哪些改革创新之处，使人们对杨家埠木板年画的发展历史不仅有横向的认识，而且有纵向的比较。

明代潍坊杨家埠木板年画处于初具规模，不断发展阶段。但这时的年画题材内容较为单一，主要是反映辟邪纳福的神像年画。具体来说，有些取材于宗教木刻画，如《神荼郁垒门神》等；有些取材于民众生活，如《女十忙》等。形式分类也较少，局限于门神画、炕头画和中堂画。其艺术特色表现为：构图匀称完整，造型朴实粗壮，颜色泼辣鲜艳，线条粗犷流畅，大都体现当时人们的美好愿望、精神信仰和日常生活。明代杨家埠年画的制作工艺是木板套印，要经过四个步骤：一是起稿画样，二是木版雕刻，三是人工印刷，四是手绘润色。明代出现了杨家埠年画的主要生产销售单位——画店，在明代杨家埠依靠年画发家的著名画店有：同顺堂店、吉兴店、恒顺店、泰和店、大顺店、公茂店、长兴店和永盛店等等。这些画店大都秉承“诚信”“仁义”的经营理念，主要采用“以销定产”的销售方式，对外有很强的保密性，技术世代传承。

清代杨家埠木板年画在综合因素的影响下，得以发展和创新，是一个锐意改革和不断完善的时期。这一时期潍坊杨家埠木板年画的内容更加丰富，题材更加宽泛，包括5大类，即门神、财神、寿星、灶王等驱邪纳福类；忙农活、庆新年、贺新婚等民俗风情类；喜得贵子、人财两旺等福禄祥庆类；牛郎会、连环计、李逵夺鱼等神话故事类；四季花、丹凤朝阳、三阳开春等奇花瑞兽类。可谓包罗万象，但这一时期潍坊杨家埠年画的主题为喜乐吉庆。清代杨家埠年画在继承了明代作品的艺术特色的基础上又不断的创新，构图更加随意巧妙、造型更加夸张形象、色彩更加丰富艳丽，线条更加潇洒简练，画面更加圆润生动，

利用借喻比拟，双关，象征，及谐音的手法来表现主题的艺术特色发挥得淋漓尽致。清代杨家埠年画的形式分类更加丰富，张贴方位更加全面，可谓洋洋大观。主要有：门画类、窗饰画类、炕头画类、中堂画类、神像画类和实用装饰类年画。清代杨家埠年画的制作工艺基本沿袭明代，只是在颜料来源制作、刻印材料和工具上有些许改变，但这一时期受杨柳青半绘半印制作工艺的影响，艺人们对新创造的杨家埠年画题材进行绘印结合，这是杨家埠制作工艺的一大变革。清代杨家埠年画除了继承前代的主要经营单位——画店外，还出现了专门从事管理杨家埠年画生产与销售的画行以及在外地经营的画庄。杨家埠年画的销售量和销售范围不断扩大，影响更加深远，使杨家埠最终成为三大画市之一。

**[关键词]** 潍坊杨家埠； 明清木板年画 ； 题材形式 ； 艺术特色 ； 文化内涵

**[分类号]** K27

## **Historical Investigation of Weifang New-year Pictures**

### **-----AlphaOn its development of the Ming and Qing Dynasties evolution**

#### **Abstract**

The New Year pictures in Yangjiabu, a form of folk woodblock printing, are widely found in Weifang City, Shandong Province. As a brilliant piece of work in the treasure house of folk art, it is noted both at home and abroad for its regional features and distinctive artistic style. Yangjiabu, a village which is Weifang City, is famous for its New Year pictures. With different styles, Yangjiabu, together with Yangliuqing in Tianjin, and Taohuawu in Suzhou, constitutes the three major producing areas of New Year Paintings in China. Over the past centuries, in conformity to the farmers' thoughts, customs, beliefs, aesthetic conceptions and living necessities, the New Year pictures have been gradually developed and perfected with primitive simplicity and unique characteristics. Taking roots in people's daily life, it vividly reflects peoples fine aspirations by decorating festivals and enriching their cultural life.

New Year pictures enjoy a time-honored history. About its origins, there are four main versions: From Tang Dynasty; from Dongchangfu in Ming Dynasty; from Yangliuqing in early Qing Dynasty and from Sichun Province in Ming dynasty. Woodblock printings from Sichuan Province in Ming dynasty finally eclipse the other three versions after analysis of each version in this thesis.

Yangjiabu New Year pictures in Weixian County developed and flourished during Ming and Qing Dynasties. In this thesis, we lay emphasis on the research of its development in this period. By probing in terms of its subject matters, representative works, culture connotation, classification, manufacture craft and production and sales, we focus on analyzing the pictures' innovation in Qing dynasty in comparison with Ming Dynasty and thus enable people to understand it thoroughly.

Yangjiabu New Year pictures initially took shape and enjoyed development in Ming Dynasty. Yet, the subjects of the pictures in Yangjiapu were limited; most of them were joss figure paintings. Regarding to the theme of the pictures, some were derived from the religious New Year pictures such as Kindred ancestry in Three Generations, Shen Tu and Yu Lei the Door God. Others originated from folk customs such as Mount Minzishan and the Planting Farmers, etc. There were only a few classifications for the pictures hanging on the front doors, kangs,

namely, the warm beds usually seen in rural areas of China and the hall. With features such as well-proportioned compositions, plain shapes, smooth lines and vivid colors, the pictures showed the people's ideal, customs and daily life at that time and imparted a strong sense of rural life as well as the happiness in Spring Festival. In Ming Dynasty, the productions for the pictures used a method of wooden overprinting and took four steps: drawing a sketch map, engraving wooden board, printing by hand and imparting colors. Some galleries engaging in New Year pictures production and sales in the same period emerged, such as Tongshuntang, Hengshun, Dashun. Changxing, Jixing, Taihe, Gongmao, Yongsheng. Their business flourished by adhering to the principle of sincerity and benevolence and adopting a way of producing according to the sales volume. This craftsmanship was bequeathed to the future generations with high confidentiality.

With development and innovation due to comprehensive factors, New Year pictures in Yangjiabu enjoyed great boost and prosperity in Qing Dynasty. In the period, the New Year pictures touched upon various aspects of people's life, including 5 main kinds, namely people's aspiration for happiness and avoidance of misfortunes, such as god of door, wealth, longevity and kitchen; folk customs such as the celebration of New Year, wedding and harvest; festive themes such as pictures reflecting abundant wealth many descendants; ancient legends such as Baogong, an honest and upright official in Song Dynasty, taking office, Liubei, the king of State Shu in the Three-kingdoms dynasty, paying three visits to Zhu Geliang's cottage, his prime minister and chief advisor as well as the 8 immortals crossing the sea; blossom flowers and enchanting scenery such as roosters, which carry a meaning of success and blessings in ancient China and typical plants and birds in each season. Aspirations for happiness and wealth remain the dominant theme in this period of time with an involvement in other themes that reflect daily life and satire the society. On the basis of the art of Ming dynasty, the New Year pictures of Qing dynasty gave full play to the artistic uniqueness by adopting metonymy, analogy, pun, symbol and homophonic with ingenious ideas, exaggerated characters, multi-colors, succinct lines and vivid images. In addition to its diverse contents, more places are available to hang the New Year pictures. According to this feature, they can be divided into door paintings, window paintings, Central Scroll paintings, god paintings and other practical and decorative paintings. Basically following the craftsmanship of Ming dynasty, the New Year pictures in Qing dynasty made a few changes in the source and processing of pigments, printing materials as well as tools. Innovation was also made by adopting the drawing-printing combined method, an initiative of Yangliuqing New Year in the same period. In addition to the operating agency——retail stores, there also

emerged large-sized stores specializing management and sales and stores operating in other places. Yangjiabu finally win a niche in the three main producing areas of New Years pictures for its expanding sales and far-reaching influence.

**[Key words]:** Weifang Yangjiabu; Wood pictures of the Ming and Qing Dynasties; forms of theme; art; Cultural connotations

**[Classified Number] : K27**

## 导论

### 一、理论意义

#### （一）理论意义

在我国悠久的历史发展中，木板年画的发展可谓由来已久。其中潍坊杨家埠是我国三大民间木板年画的源产地之一，对中国年画的发展有很大的影响，在中国年画史上具有很高的地位。潍坊的木板年画植根于黄河流域的民间，是一定社会文化的产物，与广大人民群众的生活息息相关，反映了当时社会的思想意识、人文风俗、房屋建筑和经济状况等等，具有很深的历史文化内涵、鲜明的艺术特色和很高的文化价值。潍坊的木板年画，题材广泛、内容丰富，反映了中国历史不同时期的人间百态、世间万象，为我国历史学、民俗学和社会学的研究提供了宝贵的原始资料。

#### （二）学术价值

潍坊的杨家埠木板年画，历史悠久、影响深远，与苏州的桃花坞年画、天津的杨柳青年画三足鼎立。清代中期时，杨家埠也成为全国名噪一时的民间“三大画市”之一。

自 20 世纪 80 年代以来，关于潍坊杨家埠木板年画的史料整理和研究成果不断公诸于世。但综观 20 多年的研究历程，学术界的研究主要集中在杨家埠木板年画的历史渊源、形式分类、风格特点、制作工艺等方面，并且泛泛而谈者居多，深入研究者较少。而用历史的眼光去探讨潍坊木板年画的发展，阐释不同历史时期人民的风俗文化的文章更是少之又少。本文以潍坊杨家埠木板年画为研究对象，综合文化学、民俗学、历史学、社会学等多学科交叉研究方法，通过对杨家埠的实地考察和当地工艺传人的口述调查进行系统深入的研究，挖掘潍坊木板年画深刻的历史文化内涵和丰富多彩的民俗文化，更加丰富中国近现代史的研究内容。

#### （三）现实作用

潍坊杨家埠的木板年画，是古老的艺术瑰宝，它内容丰富包罗万象，承载着中华民俗文化各个方面的形象资料，为当今人们探究某一历史时期的发展状况，提供了丰富的资料和参考价值。。

在我国市场经济大潮的冲击下，如何处理好文化与经济的关系是当今一道重要的课题。由于社会发展的步伐越来越快，其他的印刷品很多时候替代了传统的年画。与传统的木板年画相比，当今的木板年画缺乏浓厚的群众基础，受拜金思想和功利意识的驱使，逐渐确实精神层面的内容。本文通过对潍坊木板年画的深入探究，引起人们对木板年画的关注，激发其认识和了解的兴趣，对促进中国年画的继续发展意义重大，利于加大对国家级非物质文化遗产的保护力度。

## 二、学术史综述

20 世纪 80 年代以来，国内开始对潍坊木板年画的研究，现在已经初见端倪。首先在保护传统文化的基础上，整理各种档案资料，对潍坊木板年画的渊源有了总体的了解。在此基础上，研究工作进一步向纵深方向发展，上升到研究潍坊木板年画的形式分类、风格特点、制作工艺等方面。特别是近些年来，随着“中国民间文化遗产抢救工程”的推进，关于潍坊木版年画的传承和保护，也越来越成为学术界关注的焦点。

### （一）资料的发掘与整理

#### 1. 涉及到年画的基础资料：

《风俗通义》、《荆楚岁时记》、《三教源流搜神大全》、《开宝藏》、《吴文正集》、《搜神广记》、《礼记》、《明史》、《清史稿》等，这些古籍中都有关于年画的记载，对于年画的由来及产生发展的历史背景都可从这些古籍中找到出处，而且为后世学者的研究提供了丰富而可靠的素材。

#### 2. 关于潍坊木板年画的原始资料

《杨氏宗谱》、《杨家埠村志》、《寒亭区地名志》、《文史资料选辑》、《潍坊木板年画史料拾零》、《中国木板年画集成(高密卷)》等，这些原始资料包含了大量的第一手的发现性的素材，内容涉及从历史遗存到活态现状、从作品到制作、从艺人到销售张贴、从艺诀到年俗等科学、全面、系统的记录。

### （二）相关学术著作

目前学术界关于潍坊木版年画的研究已取得一定成果。

有关潍坊木板年画的资料集有：张殿英的《杨家埠木版年画》（人民美术出版社，1990 年版）；郑金兰的《杨家埠年画研究》（人民美术出版社，1990 年版）；谢昌一的《山东民间年画》（上海：人民美术出版社，1979 年）；王树村的《中国民间年画百图》（上海：人民美术出版社，1988 年）。这几本著述是对以往潍坊木板年画史料的整理，资料详实，使读者对潍坊木板年画的渊源和作品有更好的了解，分析阐释了潍坊木板年画的风格特点，对潍坊木板年画的研究工作者有很重要的参考价值。

有关潍坊木板年画的研究性专著如郭味渠编的《中国版画史略》（北京：朝花美术出版社，1962 年）；薄松年编的《中国年画史》（沈阳：辽宁美术出版社，1986 年）；王树村编的《年画史》（上海：文艺出版社，1997 年）；曹淑勤编的《中国年画》（北京：中国建筑工业出版社，2009 年）均以独特的视角对潍坊木板年画进行了深入的解构，并与其他地方的年画进行了系统的全面的分析比较，展现了潍坊木板年画这种区域性艺术独特的魅力。

此外，乌丙安编的《中国民俗学》（沈阳：辽宁大学出版社，1985 年）；郑振泽编的《中

国俗文学史》（北京：中国画报出版社，2010 年）；沈泓 的《民间年画中的美好寓意》（北京：中国工人出版社，2008 年）；冯骥才的《年画手记》（宁夏：人民出版社，2007 年）；刘莹的《承福纳祥吉祥年画》（北京：中国轻工业出版社，2009 年）等论著，展现了潍坊木板年画作为一门根植于民间的土生土长的艺术，反映了农耕时代人们的精神天地，最炽烈地展示了老百姓的心灵向往，最缤纷地表达了不同历史时代社会生活的面貌和风俗民情。

### （三）相关学术论文

#### 1. 硕博论文：

目前所看到的相关论文有：宫昌华的《杨家埠木版年画研究》（河北大学硕士学位论文，指导教师：梅宝树，2004 年）；毕凤霞的《清代杨家埠木板年画研究》（安徽大学硕士学位论文，指导教师：盛险峰，2007 年）；李瑞红的《潍坊杨家埠年画的历史考察》（山东大学硕士学位论文，指导教师：吕伟俊，2005 年）这三篇文章对潍坊杨家埠年画的题材内容及艺术特色进行了探究。王进展的《山东民间木板年画现状调查与保护研究》（中国艺术研究院硕士学位论文，指导教师：孙建君，2008 年）；陈隶静的《潍坊杨家埠木板年画民间工艺的保护与开发》，山东大学硕士学位论文，指导教师：于海广，2008 年）对杨家埠年画的保护与传承进行了考察。

#### 2. 期刊论文：

有关相学方面的期刊论文很多，所涉及的内容也是方方面面，在这里做一个简单的分类。

对潍坊木板年画进行综述的文章有程砚秋和杜颖陶的《寒亭的年画》（民间文艺集刊，1954 年第二册）；陈朝志的《杨家埠木版年画》（集邮博览，2005 年第 10 期）；赵青的《潍坊·杨家埠·年画 民间艺术的殿堂》（新选择，2006 年第 4 期）；王昆的《民间艺术瑰宝——山东潍县杨家埠木版年画》（新文化史料，1999 年第 3 期）；橙杉的《年画之乡杨家埠》（走向世界，2001 年第 4 期）；周昭坎的《年画三题》（美术，1984 年第 2 期）等。

对潍坊木板年画与众不同的艺术特色研究的文章有周晓光的《杨家埠年画的题材及其文化背景》（昌潍师专学报，1999 年第 4 期）；王伟的《木版年画风格差异及其比较》（湖北美术学院学报，2001 年第 4 期）；毕凤霞的《略论杨家埠木版年画的形式分类与艺术内涵》（聊城大学学报，2007 年第 3 期）；吴永福的《论杨家埠木版年画的艺术特色》（装饰，2003 年第 1 期）；王勇的《杨家埠年画的审美情趣和美感特征》（潍坊学院学报，2003 年第 4 期）等。

对潍坊木板年画的经营单位“画店”及年画习俗进行研究的文章有谢昌一的《杨家埠



画店概述》(民俗研究, 2004年第2期); 李新华的《明清民间年画习俗探析》(民俗研究, 1998年第3期); 李伟峰的《杨家埠年画店传统商贸习俗调查》(民俗研究, 2002年第4期)等。其他如王素洁的《杨家埠民间工艺文化旅游开发研究》(民俗研究, 2002年第4期); 陈平的《关注本民族的民间艺术——访潍县木版年画专家张殿英先生》(美术, 2005年第2期)等等。

### 三、学术重点、难点、创新点

#### (一) 学术重点

随着社会的变迁和时光的流逝, 潍坊木板年画从产生到现在不断地发展、完善和创新, 特别是明朝已经初具规模, 清朝达到了繁盛阶段。基于此, 本文在搜集大量的原始资料的基础上, 通过实地考察, 访问民间艺人, 重点探讨潍坊木板年画在明清不同历史时期的改革创新之处, 主要从题材内容、形式分类、艺术风格、制作工艺和生产销售这5个方面进行具体的分析, 力图挖掘明清不同时期潍坊木板年画背后的历史文化内涵。

#### (二) 学术难点

笔者目前所搜集到的关于潍坊木板年画的资料主要包括一些研究专著、期刊文章, 而原始资料较少, 主要是《杨氏宗谱》和《杨家埠村志》, 并且通过实地考察获取的民间艺人的口述资料异常零散, 加之时间与精力有限, 因此, 就笔者目前的学识、学力、学养来讲, 要想将本课题做得系统严谨、内容丰富还是比较困难的, 需要时间去查阅大量的资料和书籍, 同时充实完善自己的知识体系。

#### (三) 学术创新点

##### 1. 研究对象

关于明清潍坊木版年画的研究起步较晚, 学者们主要集中在杨家埠木版年画的历史渊源、形式分类、风格特点、制作工艺等方面的研究, 本文力图透过现象看到本质, 挖掘明清潍坊木版年画深刻的历史文化内涵和丰富多彩的民俗文化, 更加体现明清时期潍坊木版年画的历史性和社会性。

##### 2. 内容组织

本文力图打破以往有关明清时期潍坊木版年画的研究模式, 采用图文并茂的表现形式, 生动形象的再现潍坊木版年画在明清时期的发展变化, 分析其变化的历史文化背景。并且通过比较明清潍坊木板年画与其他产地木板年画的不同, 展现潍坊木板年画的与众不同的艺术特色。使人们对明清潍坊木板年画不仅有横向的认识, 更加有纵向的比较。

##### 3. 研究方法

本文采用历史学、社会学、文化学、风俗学等多学科交叉研究的方法, 对明清潍坊杨家埠的木版年画进行科学的全面的探讨。同时通过对杨家埠的实地考察和当地工艺传人的

口述调查对其进行系统深入的研究。

#### **四、相关界定**

##### **（一）时间**

该选题内容涉及的纵向时间是明清时期，论述这一时期潍坊木版年画的发展演变。

##### **（二）空间**

该选题内容涉及的地理空间范围是潍坊地区，具体地点是三大画市之一的杨家埠。

##### **（三）内容**

该选题内容涉及历史、民俗、社会、美术等领域。

## 第一章 潍坊木板年画的源流探究

潍坊木板年画的产生可谓历史悠久，源远流长。作为中国绘画艺术的结晶，作为一种来源于民间的乡土气息浓厚的艺术，吸引着无数人去研究，去探索。关于潍坊木板年画的源流，学术界说法不一，所以，笔者有必要对其不同的观点进行梳理、归类，并通过考察论证那种学说更具有说服力，对潍坊木板年画追踪溯源。

木板年画最早是在民间起源的，已经有很悠久的历史了，可以视为一种古老艺术。辞海中对年画是这样定义的，它认为年画在中国主要应用在新年的张贴上，又是一种绘画的题材，所以叫做年画，在民间年画产生之前，中国的绘画已取得了很大的成就，但并未普及，然而民间年画，确如野草山花，在广大劳动人民的土壤中生长、开放，开得漫山遍野，灿烂夺目。民间年画的产生是为了满足广大劳动人民的审美要求，凝结了人民群众的艺术才能和勤劳智慧，使普通的老百姓也可以装饰自己所生活的环境。鲁迅先生说过：“有地方特色和色彩才会容易引起世界关注”，民间年画不仅在国内盛行，有着较高的推崇，在国际上也是具有很重要的地位的。民间年画的诞生与“过年”息息相关，“不贴年画过不了年”，在传统的春节，家家户户在过年的时候都要在客厅卧室以及窗户上贴上年画，迎接焕然一新的新气象，不仅营造了新年的喜庆氛围，也希望可以给家庭祈福。在中国，过年不仅是欢度春节的时节，也是一个祭祀的时节，年画贴在房里，也是完成他的信仰功能。

关于年画的由来，有几分神秘的色彩。年画类似于春联，都是起源于两汉时期的“门神”这个词汇，《荆梦岁时记》一书上记载，“正月一日，绘二神贴左右；左神荼，右郁垒，俗谓之门神。”<sup>①</sup>到了唐代，有一本记载唐太宗事迹的史书《三教源流搜神大全》上说，“唐太宗曾经经常梦到鬼神而失眠严重，他的将领秦琼和尉迟就戎装打扮在夜晚站在太宗卧房两侧守夜站岗，结果太宗那晚就没有惊吓之梦了，太宗为了嘉奖两位将领的功劳，命令会工画的艺人把两个人腰带弓箭，手持玉斧的图像装裱起来，悬挂在宫掖的左右两侧，以压制鬼神，祈求福气。后世沿袭，遂为门神。”<sup>②</sup>这门神就是最初的年画。那么年画又是怎样来到潍坊杨家埠的呢？有这样一个传说，当年被唐太宗御用绘画门神的工匠是一名太监，来自于杨家埠，这位画工回到自己的家乡后，全国各地的文武官员和有钱的商人都纷纷亲自拜访，想买他画的字画。但是由于需求太多但是人手有限，他便思索和寻找可以重复利用提高效率的方法，于是他就想到了刻板印刷的方法，这种方法可以在短时间内制作出租的印制门神，不仅可以满足官员商人的需求，就连普通的百姓也可以购买门神画像了。于是，木板年画在杨家埠开始扎根并发展兴盛了起来。但这仅仅是个传说而已。

<sup>①</sup>[南北朝梁朝]宗懔，《荆梦岁时记》，第三卷，105页。

<sup>②</sup>参见《三教源流搜神大全》，第二卷，179页。

迄今为止，也有很多专家学者对杨家埠年画进行了分析研究，但它研究发祥于何时何地，没有统一的定论，尚无史料典籍可供稽考，学者们只能根据自己的考察发表不同的观点，也未进行深入研究。学者们为了探究杨家埠年画的渊源，进行了大量的资料采集和整理，通过总结，他们发现了关于这方面的四种不同的论述学说。

## 一、起源于唐代

1950年7月17日，程砚秋和杜颖陶先生为了考证年画的来源专门拜访了包括杨家埠和寒亭等地方，回来后，他们在文艺方面札记的一文《寒亭的年画》中提到：“据他们说，这里从唐代时候便有年画作坊，这话不一定可靠”<sup>①</sup>，我认为这种观点只是当地人的传言，没有具体的文献记载，也没有相关的实物佐证，通过大量的口碑资料及翻阅古籍、地方志，不难发现，杨家埠杨氏四支宋谱都提到了杨氏东迁这个历史事件，发生于洪武年间即公元1368年到1398年，迁移的地址从四川省的梓潼县转移到了潍县的浞河靠西的岸边。从上述事件发生的时间，我们可以推断，杨家埠年画再早也不可能早于迁移发生的时间。所以，我认为杨家埠年画起源于唐代是没有根据的，也是站不住脚的。

## 二、起源于清初，由北京传入

它隶属的派系是北方系统中天津杨柳派系。1952年，郭味渠先生在他的专著《中国版画史略》中提到，“杨家埠年画的起源至今没有明确的时间，就像杨柳青一样无从得知。当地一位画业者说，他在小时候从老人那里听到，说在清朝初期，曾经有一位来自北京探亲的人来到他们村并带了一副彩色的画有门神的字画，大家看后都特别喜欢，从那时起，就有人开始有兴趣学习这种字画的摹刻技术。起初的年画只是用彩色调好就可以卖到很高的价格，而且供不应求，后来村里的人们见到这个生意的长远发展态势，觉得有利可图，就开始研究雕版印刷的模式并且开始拓宽销路。最早没有套版的技术，大家都是先在木板上雕刻出轮廓图，加上墨迹后扣印在纸上，当纸上出现了墨迹后就沿着墨迹加彩，这道工艺是人工的办法。后来经过研究和到外地的拜师学艺，他们发现多用几块木板进行彩色套印的工艺可以让画的色彩更加鲜艳。随着大家争先恐后的购买，村里就开始成立了大规模的作坊，聘用专门的技工来进行大批年画的印制，加速了年画发展的步伐。”<sup>②</sup>无独有偶，谢昌一先生在著作中也提到，“根据老艺人的口头材料，也有杨家埠年画从北京传入之说。”<sup>③</sup>不过，谢昌一先生又进一步分析：“从目前杨家埠留存的‘门神’来看，品种之多，分工应用之完备，很有系统性，这不是零星从外地捎回几张就能得到如此完备的发展的。”<sup>④</sup>所以，杨家埠年画由北京传入的说法并不可靠。关于杨家埠年画是否属于天津杨柳派系的分

<sup>①</sup>程砚秋和杜颖陶，《寒亭的年画》，《民间文艺集刊》第二册，1954年，78页。

<sup>②</sup>郭味渠著，《中国版画史略》，北京朝花美术出版社，1962年，35页。

<sup>③</sup>谢昌一著，《山东民间年画》，人民美术出版社，1979年，27页。

析上考虑，的确，在表现题材和反映内容上，两者却有相同之处，例如：从《年年有余》、《麒麟送子》和《刘海戏金蟾》等画上，我们不难发现两地的年画在题材和内容上几乎一致。但不可否认这些题材的年画在全国各地的年画作坊中都有。所以，以此认为“杨家埠年画就是属于天津杨柳派的后裔”理由并不充分。而且，郑振铎先生曾提到杨柳青年画与桃花坞年画的显着特点：“北方的木板年画是既精致又华丽，虽然有些板涩，但是与南方简率的木版画比较更加时尚，南方的木版画则多见于古装美女那厮潇洒灵动的姿态。”<sup>①</sup>但是，通过研究杨家埠的年画会发现，其中的某些年画具有北方杨柳青年画的特点，比如《三代宋亲》、《门神》、《灶王》等；但北方有些年画是吸收了南方年画的特色的，例如《男十忙》、《白蛇传》和《刘海戏金蟾》等。而且杨家埠年画中既有古装美女，又有时装美女。可以说，杨家埠的年画为了让自己更加完备和畅销吸收了很多画的优点和特色，这种博采众长的方式让杨家埠年画创立了独特的派系，而非隶属于哪个派系。而且杨家埠的年画在印制的手法上与其他年画区别是很大的，拿杨柳青和桃花坞年画来比较，杨柳青的年画在形式和风格上更注重细腻的写实，这与杨柳青深受宋元体画的影响是分不开的，而且因地处北京和天津一带，和杨家埠的年画风格迥异。在制作手法方面，杨柳青年画一般是在木板套印后，靠人力敷以色彩，给人清新淡雅的感觉。而杨家埠年画与之大相径庭，其作品并没有采取这种刻印形式，所以，杨家埠年画与杨柳青年画并没有嫡系关系。桃花坞年画与杨家埠年画从刻板、套印上也有十分明显的差异。桃花坞年画中的人物和杨家埠年画相比不够那么粗壮。他喜欢不厌其烦地描绘大的场景、叙述完整的情节。但这种手法杨家埠年画是不常用的。特别是在色彩方面，对于粉红（杨家埠叫“雪青”）的应用，杨家埠艺人认为，这种颜色过于轻佻，因此不像桃花坞年画用得那样普遍。由此看来，二者也是不能相互替代的。而且，王伯敏先生也认为，天津的杨柳青，江苏的桃花坞和潍坊的杨家埠年画都应该是自成体系、独具特色的，并非谁是谁的派裔。

### 三、起源于明代东昌府说

杨家埠和东昌府是相隔很近的地方，两地的艺人有条件便利的走动，这给双方艺术的互相融合和借鉴带来了有利条件。杨家埠的艺人曾经口述说，东昌府有几个年画的师傅都是从杨家埠过去的。所以，按当地艺人的口碑资料，东昌府年画应起源于杨家埠年画。但是这种说法时隔至今已经无法的都实物的佐证，而且也没有文字上的证明。两地的年画到底谁先谁后，谁是源谁是流，或者两者都无源流关系，很难做出定论，不过从两地年画风格的差别来看，它们不是同宗。

### 四、起源于明代四川说

最早由四川的雕版印刷技术发展而来。杨家埠最早建立以此命名的村庄是在距离山东

---

<sup>①</sup>郑振铎著，《中国俗文学史》，中国画报出版社，2010年，82页。

潍坊市约十五公里的地方。最早的村落的创建人姓杨，也称杨氏先人。当前杨家埠是我国著名的三大木板年画产地，从业者多是杨氏家族后裔，离开杨氏一族很难搞清楚杨家埠年画的起源。笔者通过搜集和挖掘相关的研究资料，发现有几个线索。第一就是根据寒亭档案馆里收藏的杨氏家谱，我们知道了杨氏最早的祖籍是在四川成都的梓潼县的，在洪武年间由于水患，搬迁到了浞水西岸。后来最终在现在的西杨家埠的村址落脚。四川的梓潼县是南部的地方，但却是和中原经济文化有着频繁的交流，现在也是以四川的雕版业而负盛名。四川的雕版业不是一时兴起的，在宋代已经发展成熟，宋代皇帝的刻印《开宝藏》就是在四川经过十二年的精雕细琢完成的。因为有祖传的技术这一得天独厚的条件，杨氏人在迁移到山东后吸收了当地的风土民情，也借鉴了附近周边地区的经验，经过长期的发展和探索，形成了现在我们看到的风貌。敬永金先生也认为：“山东潍坊杨家埠木版年画和四川梓潼年画的雕刻、流行年画和民间习俗有着深厚的渊源。”<sup>①</sup>1987年，在寒亭区举办的“杨家埠年画理论研究会”上，现在在潍坊市博物馆任职的张务纯同志提到，建国后不久，他参加杨家埠年画工作队时，听四川籍著名版画家张漾兮先生讲过，“杨家埠年画有些与四川的年画相似”。这个看法表明，关于杨家埠渊源的这种推论，并非毫无意义，或许更有查知的可能。在《寒亭地名志》一书中已经考证了现在的西杨家埠就是由杨氏组建的，所以杨家埠年画的起源以此推测应该在建村之后。第二就是杨氏现存的家谱中提到他们在明代就开了很多画店，例如长兴、大顺、吉兴等。第三是杨家埠木板年画早期的情况已很难考究，但从现有的实物也可窥见一斑。潍坊市现在成立了一个关于杨家埠年画的研究所，里面珍藏一副叫做《三代宗亲》的家传画，我们可以看到画中人物的装扮都是源于明代的，但是祖像的官帽则不是明代的乌纱帽而是采用了清代的顶子帽。帽子两边的翘尖的痕迹还是存在的。而且考古学家发现当今的杨家埠的古作坊旁边有一颗明代时候栽培的大古槐树，我们都知道古槐在年画中是可以用来做黄色颜料的。由此判断，笔者较为赞同杨家埠的年画是源于明代的，受到宋代四川木板雕刻印刷术的影响。

---

<sup>①</sup>敬永金著，《山东潍坊杨家埠木版年画与四川梓潼年画的渊源》，1990年，102页。

## 第二章 明代潍坊木板年画的产生与发展

潍坊杨家埠木板年画在明代处于初具规模，不断发展阶段。其产生发展有一定的技术支撑、地理环境影响和国家政策的支持。这一时期潍坊木板年画的题材较为单一，主要反映了人们驱邪纳福、劝解教化的需求及当时的风俗民情。其形式分类主要有门画类、炕头画类和中堂画类三种。并且，形成了自己独特的乡土气息浓厚的艺术风格。在这一时期已经形成了一套完整的木板套印的制作工艺，出现了专门的经营单位——画店。

### 一、明代潍坊木板年画初具规模的背景

杨家埠在明代就留传着“家家做年画，户户扎风筝”的美誉。由此可知，杨家埠的年画在很早近明代时期已经特别有名气和规模了，杨家埠的年画可以在一时期发展兴旺，是有着深层次的原因的，与时代的历史和社会背景相关。总结为以下几个方面：

第一，杨家埠木板年画可以在明代发展兴旺有必要的技术支撑。虽说杨家埠年画来源于四川并非定论，但据杨家埠现存的史料《杨氏宗谱》记载，“杨家埠杨氏，在明代洪武初年于四川省梓潼县迁来”，<sup>①</sup>而祖籍四川的梓潼县有着技术精湛的雕版印刷技术。一九八四年的十月和一九八八年的二月，寒亭区的历史名志办公室的谭家政主编对梓潼县做了访问和调查。经考究得出梓潼县有46个杨氏建立的村庄，早期就有20多个村庄从事木板年画生产，通过专家鉴定，传统的有代表性的杨家埠年画有28幅与梓潼县年画同出一辙，可是梓潼和寒亭两地的距离足有三千多里地，为什么在艺术作品上会有惊人的一致呢，这不是一个偶然，包括年画上的麒麟形象，两地的年画都完全相同。正像王伯敏先生所说：“四川的雕版，为内地大规模的雕版业的发展打下了坚实的基础。”<sup>②</sup>而梓潼县的雕版技术，是四川影响内地的关键地区。作为杨家埠的祖先杨氏，主要以杨伯达为代表人物，他们起初都是木工画师世家出身的，在当地以擅长绘画和印刷技术而闻名。他天资聪颖，悟性过人，善于钻研工艺品的技艺，博采众长，勇于创新，来山东后，为谋生计，重操旧业。负责编写杨家埠村志的委员会在他们的书中提到，明洪武初年，“杨氏在先人的熏陶下，定居潍县，发挥其才能，按照山东的民俗，创造了自己的艺术品——木版年画”，<sup>③</sup>由此可见，杨氏在四川祖籍的家传艺术的熏陶下，后搬迁至山东潍县，根据当地的民俗，发挥聪明才智创造了自己村庄独特的艺术品。

所以，可以肯定，四川梓潼县宋元木板插图雕刻印刷技术对杨家埠年画在绘刻、印制技术的影响是深远的。这也为杨家埠年画在明代的发展提供了技术来源。同样，杨家埠年画还受到东昌府等年画文化的影响，这都为杨家埠年画在这个时期博取众家之长，自成独

<sup>①</sup>参见《杨氏宗谱》。

<sup>②</sup>王伯敏著，《中国版画史》，上海人民美术出版社，1961年，18页。

<sup>③</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，第193页。

特体系起到了积极的作用。

第二，杨家埠木板年画在明代发展是社会地理环境的影响下带动人民的选择。元代末年，连年战乱，再加水、旱、蝗、瘟疫等灾害频繁交错，山东、河北、河南、安徽、江苏等地灾情尤重，人口锐减，土地荒芜。许多县志记载，村庄毁去十之八九，民仅存有十之一二。明初洪武至永乐年间，官府实行了移民政策，严格规定，凡住户适龄男子，采取二抽一、三抽二、四抽三等办法，强迫移民。用长绳绑着移民之手上路，行前移民连坐、对天明誓，如途中一人逃跑，前后两人格杀勿论。从全国条件较好地区抽调移民，从当地出发，经中转站山西省洪洞县老槐树底移民管理机构报到，办妥一切手续后，分配各省再分散安置。杨氏先祖杨伯达、杨伯川、杨伯美兄弟三人，原籍四川省梓潼县重华乡人，明洪武二年(1369年)“奉命”移民，自梓潼县出发，经川陕道北上，过山西，到达山东目的地。明相杨升庵在书中说：“我近族多迁居山左(山东)。长兄杨伯达被分配到潍州崇道乡寒亭社，自寻住处。”<sup>①</sup>但是杨氏先人来山东后，从事农业生产，但因连年天灾人祸，农业歉收，加之这里土地贫瘠又人多地少，只靠农业生产难以维持生计，大家都需要在农闲季节操持副业，以补偿不足，这样，周边也出现了很多年画作坊。

第三，杨家埠木板年画在明代发展有当时的国家政策的支持及宽松安定的社会环境的影响。明代经济出现了一些新的变化，其突出表现是：元末以来连年战争，使明王朝面临严峻的经济形势。明太祖朱元璋在明初果断把主要精力转到工农商业的发展。经过明初的人口大迁徙和土地大开发及赋税征收方式的不断改革，农业经济结构逐步由单一的粮食生产转向农、工、商并举的多种经营方式。到了明正统一——正统末年，由于法制开始破坏，土地兼并激烈，农村人口大分化、大流动，农民起义、流民运动此起彼伏，社会生产恶化。地主阶级的一些有识之士进行赋税改革，减轻了百姓的负担，从而使农业生产有逐渐得到复苏，手工业生产得到较快的发展，市镇开始兴起，整个社会经济慢慢的出现了一些新的面貌。到了明正德嘉靖———万历中期，随着人本观念的更新，商品意识的增强，商业性农业获得了空前发展。大批劳动力从粮食生产中分流出来，或就地迁业从事商业性农业，或流入市镇从事各种工商业活动，于是削弱动摇了自然经济的统治地位，为新的生产方式的诞生开辟了道路。并由此奠定了近现代中国农业与工商业经济迅速发展的基本态势。在这种社会大背景下，杨家埠木板年画得以迅速发展。

## 二、明代杨家埠木板年画的题材、作品及内涵

明朝沿袭元朝制度，而元代民族众多，经济、社会生活各异，决定了元代信仰习俗的五花八门，丰富多彩。但是这些习俗大多数是从古代原始思维那里代代传袭下来的，具有神奇色彩的观念。从历史唯物主义观点去观察，这些信仰习俗的大部分带有浓厚的迷信色

---

<sup>①</sup>[明]杨升庵，《家礼仪》。



彩。纵观元代宗教界，似乎很受当时流行的调和思想的影响。吴澄曾说：“佛与儒老二家并而为三教，三教兼崇，无所偏重者，皇元之德也。”<sup>①</sup>特别是元朝建国入住中原后，为调合不同民族，阶层的矛盾，对儒、道、释三教采取一并保护的政策。元刻《搜神广记》分为儒教、释教、道教三部分，是集儒、释、佛三教合一的神谱，通过对神道人物故事的渲染，加深了人民群众对多神的崇拜，道观、寺院遍布全国。明代统治者为了加强思想控制，继续利用这些宗教迷信禁锢劳动人民的头脑，臆造出一些神话传说，诸如：朱元璋和马皇后是金童、玉女下凡，刘伯温是未卜先知的半仙等等。明刻《三教源流搜神大全》，通过其传播，又进一步促进了人民的宗教迷信信仰的发展。在这种历史根源的影响下，明代杨家埠的木板年画的题材内容比较局限，主要体现在以下几个方面：

### （一）表现驱邪祈福的题材、作品、内涵

春节时有着独具中华民族特色，丰富多彩的习俗。过年，体现劳动人民对幸福安康的向往。而明代封建迷信思想浓厚，老百姓认为美满的生活来自于神灵保佑，所以，我国汉族和少数民族举行很多活动来庆祝春节，活动内容主要有祭祀敬老、感恩祈福、除旧布新、迎禧接福等等。因为明太祖朱元璋提倡春节贴春联，年画也受影响随之盛行开来，杨家埠木板年画正是顺应这一历史背景，捕捉人们的心理需求，产生了一系列体现人们迎新纳福、辟邪消灾、企盼美好生活等内容题材的民间年画。这是杨家埠形成最早、销量最大的年画，以期满足人们过年祭祀诸神的要求和消除灾祸的愿望，但具有迷信色彩。

这类年画作品在明代主要有：门神、财神、观音菩萨、灶王等。现分别介绍如下：



秦 澄 敬 德（大 門 神）明 代 6.9 × 4.6 cm

图 2-1

<sup>①</sup>吴澄，《吴文正集》卷。49，台北，商务印书馆，102 页。

## 1. 门神

门神是年画的最早起源之一，也是人类最常见的守护神之一，以避邪祈安。后来由于许多不同的神话，让门神人格化，而成为神仙世界的特殊人物。门神的信仰很早，最早的作用是为了驱鬼辟邪，后来却演变为祈福致庆。最早在典籍中出现“门神”二字的，是出自东汉郑玄为先秦时期《礼记》所做的注释中。在《礼记》中有：“大夫之丧，将大敛，既铺绞紵衾衣。君至，主人迎，先入门右，巫止于门外，君释菜，祝先入升堂。”<sup>①</sup> 郑玄注曰：“君释菜，以礼礼门神也。”也就是古代士大夫丧葬时要请巫祝来做法事，首先要拜祭门神。可见门神的历史悠久。明代杨家埠年画中有不少门神题材，除了武将门神外，也有画朝服文官的文门神，称为五福临门或纳福迎祥。而文门神多穿一品朝服，或抱象牙笏板，或持吉祥器物。吉祥物有爵、鹿、蝠、喜、马、宝、瓶、鞍等，代表官位、荣禄、福气、平安等等。明代门神题材的代表作品具体介绍如下：

### (1) 《秦琼敬德》(见图 2-1) 又称武门神

这种题材在明朝很受欢迎。目前杨家埠年画的画板中有大号和小号两个品种。大号武门神配有“令旗”，双手舞动兵刃(鞭或锏)护于身前。小号武门神配有“阴阳旗”。一手握兵刃(鞭或锏)放于胸前，一手握兵刃(鞭或锏)护于身后。目前现存的画板都是后世翻刻，从调查得知，小号于清代乾嘉之际翻刻，大号于近代翻刻。虽然经过多次翻刻，却仍然保有原始形象，只是细微之处有所改动。

《秦琼敬德》门神画是成对出现的。鉴于敬德使用的兵器是鞭，秦琼使用的兵器是锏，老百姓又把这种年画叫《花脸鞭锏》或《鞭锏门神》。关于秦琼、敬德门神的传说：秦琼、敬德历史上确有其人。唐宋以来，随着经济的繁荣，民间传说极为流行。杂糅宗教观念形成的庞杂神仙体系渐渐附会到真人身上。在这种背景下，产生了唐太宗为鬼祟所惊扰，武将秦琼，敬德守护宫门的故事。这个故事见于《三教源流搜神大全》。大体内容是：按传，唐太宗不豫，寝门外抛砖弄瓦，鬼魅号呼，三十六宫，七十二院，夜无宁静。太宗惧之，以告群臣，秦叔宝出班奏曰：“臣平生杀人如剖瓜，积尸如聚蚁，何惧蛆魅乎？愿同胡敬德戎装立门以伺。”太宗准其奏，夜果无惊。太宗嘉之，谓二人守夜无眠。命画工图二人之形象，全装，手执玉斧，腰带鞭炼弓箭，怒发一如平时。悬于宫掖左右门，邪祟以息。后世沿袭，遂永为门神。我国古典神话小说《西游记》对秦琼和敬德的形象描绘的非常详细：“头戴金盔光灿灿，身披铠甲龙鳞，护心宝镜晃祥云，狮蛮收紧扣，绣带彩霞新，这一个凤眼朝天星斗怕，那一个环睛映眼月光浮，他本是英雄豪杰旧勋臣，只落得千年称户尉、万古作门神”。<sup>②</sup>这与目前存有的杨家埠门神画《秦琼敬德》的形象很是相近，只是因为二

<sup>①</sup> 《礼记丧大记第二十二》。

<sup>②</sup> [明]吴承恩，《西游记》第十回《二将军官门镇鬼，唐太宗地府还魂》。

将生前所用武器为鞭、铜，把“手执玉斧”改为“秦琼持铜、敬德挥鞭”。不难看出，此类门神在《西游记》成书时便已定型。



图 2-2 五子门神

## （2）五子门神（见图 2-2）又称文门神

这类门神最早开始有六个品种：文顶号，大五子，二五子，三五子，四五子，小五子。其形式差不多，都是由两个画面构成，讲究左右对称。由于年画的左侧和右侧各有一个灯笼，老百姓又把它叫做“灯笼纹”。现在存有的原始画板全为后代翻刻。最早品种现在只存有线版，具体是“文顶号”（最大的文门神）和“大五子”，其中写有“天下太平”字样的是清代前期所刻的。目前只有左边一幅线版，色版已经消失。从线版来看，其他品种的绘刻技艺都不能与之媲美。清末民国初期的刻本“二五子”和“三五子”尚且存有色版，其他的则全是线版。

关于“五子之说”指的是五代后周渔阳人窦禹钧的五个儿子登科的故事。窦禹钧做官到了左谏大夫，曾经义务出资建立私塾，聘请有名的儒士教授穷人，家里藏书非常多。他的五个儿子仪，俨，侃，晟，僖相继登科，称其为“窦氏五龙”，后人称为“五子登科”。

《五子门神》年画为文门神，朝官式。五子的手中分别持有象征“子孙登科”、“前途光明”的花灯；象征富贵的牡丹花；以及“瓶升三载”、“金蟾”等吉祥如意的内容。

## 2 财神

中国自从古代就有一个原始风俗，年初一过来，马上就要进行“接财神”这个活动。农历七月二十二日，是财神的生日，各家各户都要为财神祝贺寿辰。

关于财神，民间有诸多传说：

说法一：

宋朝蔡京非常富有，民间传说他是富神降生，他正好生于正月初五，由此民间把他当作财神来祭祀。后来蔡京被贬，民间便另换财神，当时宋朝的国姓为赵，玄字为“岚”字的一个组成部分，便给财神起了一个赵玄坛的名字加以敬拜。

说法二：

“财神”何许人也？根据《封神榜》记录，财神姓赵名公明。起先他于峨眉山罗浮洞中修炼，因为辅助纣王攻打武王，死后被封为“金龙如意正一龙虎玄坛真君之神”，并统领“招宝天尊”、“纳珍天尊”、“招财使者”、“利市仙官”四个属下。他们的职责都与钱财有关。道教供奉的财神，也是赵公明。又据道教传说，赵公明原是终南山人，自秦时就隐居深山，精心修炼，功成之后，玉皇大帝封他为“正一玄坛元帅”，简称“赵玄坛”。旧时财神庙和各家各户所供的财神，大都面露凶色，农须黑脸，圆眼怒睁，头戴铁冠，一手持钢鞭，一手捧元宝，身下还跨有黑虎，因此又有“黑虎玄坛”的称号。传说这位赵公元帅职掌除瘟翦虐，驱病祛灾。只要存在难以伸张的冤情，他便会主持公道；人们做买卖寻求钱财，他可以使之获利。他原先的职责并不是专门的财神，但能使人获利，别无他人可以代替，民间便把他看作财神了。财神还有文武之分，崇文尚武的不同人家各有所司。崇文的人家供奉文财神，尚武的人家供奉武财神。文武之道虽不同，却都各有财可发。

杨家埠木板年画中的武财神不是赵公明，而是关公，此外，还有文财神比干。

### （1）《文财神·比干丞相》

对于这一题材的年画，杨家埠在明代主要采取全用木版套印的形式，又分为《大金增》和《小金增》两种，其画面基本相同，只是在内容上《大金增》更加丰富多彩和全面。画中，比干的画像是文官的打扮，头上戴有宰相的帽子，五绺长须，手捧如意，身穿蟒袍，脚登元宝。文财神的打扮与天官相似，二者的区别就是：天官神态慈祥，笑容满面；而文财神比干的神像面目严肃，脸庞清烁。画面中有金山、银山、铜钱、童子、摇钱树、聚宝盆等，展现出“发福生财”的美好寓意。

### （2）《武财神·关公》

“武财神爷”关圣帝君即关羽关云长。传说关云长管过兵马站，长于算数，发明日清簿，而且讲信用、重义气，故为商家所崇祀，一般商家以关公为他们的守护神，关公同时被视为招财进宝的财神爷爷。

杨家埠为何把关公画成财神呢？传说朱元璋坐殿后火烧庆功楼，心中有愧，日夜惶恐。有一次徐达面君，朱元璋说近来他走路，身后总有甲马之声。徐达说，“圣上何不问问，身后是何人保驾”不几日，朱元璋早朝，至金銮殿前停步回首喝问：“身后何人保驾？”“二弟云长。”“三弟何在？”“镇守洛阳。”朱元璋召洛阳县令，洛阳县令也被吓死。

现存的《武财神关公》有两种表现形式，一种是画中只有关公一人，一种是有关公、关平、周仓三人。画中全无钱财象征之物，实属一幅历史人物画，与甘肃黑水城出土的《义勇武安王位》（金承安间平阳府徐家刻本）有些相象。

### 3. 观音菩萨

观音菩萨，又作观世音菩萨、观自在菩萨、光世音菩萨等，从字面解释就是“观察（世间民众的）声音”的菩萨。他相貌端庄慈祥，经常手持净瓶杨柳，具有无量的智慧和神通，大慈大悲，普救人间疾苦。当人们遇到灾难时，只要念其名号，便前往救渡，所以称观世音。

相传观音原是来自于印度，是一个皇太子，人们称他为“不眴”。后来他做了和尚，成了佛。在敦煌佛画与许多唐宋名家的观音像中，观音菩萨都是一个男性的形象。后来观音菩萨从男身变成为女身，其原因非常错综复杂，但却是有理有据的。根据佛经记录，“观音菩萨有三十二应，即观音菩萨的三十二种形象。”<sup>①</sup>这在《法华经》中也有记载，在这三十二种形象中，女性观音的形象多次出现，受此影响，观音菩萨也逐渐成了女身。据考证，观音性别的转变是在唐代完成的，所以明代杨家埠年画中体现的观音形象都是女性。

明代杨家埠年画中这一题材的代表作品是《千手菩萨》，画面中一位观音菩萨坐于莲花座上，身体两侧各有八只手，这实际是千手千眼菩萨的变形。意为：普渡众生，法力无边，眼到手到，毫无阻挡。

杨家埠生产的观音像多数销于胶东，传说是因为：胶东半岛上一对小两口，因一场口角，男的飘泊到了南洋。七年过后，丈夫回到家里，屋门紧闭，只见屋里点着灯，又听媳妇讲：“这些尽够吃了，热酒吧。”丈夫怒发冲冠，拔出护身匕首叫门。媳妇抱起心爱的观音菩萨像，刚刚拉开门闩，一把匕首刺过去，正好刺向心窝。媳妇哭了，扑到丈夫身上，把丈夫吓了一跳，推开妻子进屋发现匕首刺在观音菩萨心窝上，顿时出了一身冷汗，慌忙跪在地上念佛，丈夫认为是媳妇的德行感动了观音菩萨。当听到媳妇讲，七年前的今天就是他出走的日子，每年这天她都做菜温酒，等他回来，这是第七次了。他自愧、后悔，似乎妻子成了一尊菩萨站在他的面前。为了报答观音菩萨，丈夫请杨家埠的画师绘刻了观音菩萨像，印了许多张。他一边散发一边讲，把自己家中观音菩萨显灵的事有声有色地传播着，一直说得胶东半岛家家户户供养观音菩萨，他才带着媳妇返回南洋。以讹传讹，观音

---

<sup>①</sup>参见《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》。



菩萨在胶东显灵比真事还真了。



图 2-3-4

#### 4. 灶王（见图 2-3）

祭灶，是在我国老百姓中由来已久、影响普遍、传播广泛的风俗。古时候，几乎每家每户灶台间都摆着“灶王爷”的神位。人们也把他叫做“司命菩萨”或“灶君司命”，传说他是玉皇大帝封的“九天东厨司命灶王府君”，负责管理各家的灶火，被当做一家的保护神而受到崇拜。在灶房的北面或东面一般都设有灶王龛，中间供着灶王爷的神像。不设灶王龛的人家，便把神像直接贴在墙上。灶王年画的画面各不相同，有的只有灶王爷一人，有的则有男女两人，女神被叫做“灶王奶奶”。这可能是模仿人间夫妇的形象。灶王爷像上一般都印有这一年的日历，写着“人间监察神”、“东厨司命主”、“一家之主”等文字，以表明灶神的地位。两旁贴上“上天言好事，下界保平安”等体现吉祥如意的对联，以保佑全家老小的平平安安。

民谚说“先有杨家埠，后有灶王爷”。观察杨家埠年画，灶王都写作“皂王”二字，究其原因，说法不一。有人认为：灶王又称“皂王”，因为天天烟熏火燎，白脸也变成黑（皂）脸了，所以到了除夕之夜，接这“一家之主”归来，再贴新的灶王爷夫妇纸像。还有人认为：“玉皇大帝下界寻视，百姓不够热情，于是命关云长下凡烧死众生，并说正月

十五在南天门观火。关云长不忍心放火，托梦叫一民妇转告百姓；正月十五家家屋内屋外一齐张灯。玉皇大帝观火时看到下界一片火光，召回关云长。不料灶王多嘴，说出实情。玉帝又罚了关云长，奖了灶王。百姓十分不满，到处建起关帝庙，祀奉关云长。并且不准灶王出入门口。灶王上天汇报民情，只好钻烟筒，把脸弄黑了，所以成了‘黑脸王’。”<sup>①</sup>

明代这一题材的代表作品是《灶王》，因为这类年画产销量大，且为了图吉利，年年换新样子，所以明代绘刻的杨家埠传统灶王画版没有流传于世。

## 5. 神马

人间有皇帝、大官、小官要敬仰，但他们看得见，能媚，能防。而天上有大大小小的各类神仙，但老百姓们看不见他们，也不知道哪个神仙纳福赐祥，哪个神仙降下祸殃，索性把各路神仙放在一块供奉。

明代杨家埠年画中这一题材的代表作品是《天地全神》，上文下图是这一题材最复杂的形式。年画的顶端有文字“天地万神朝礼”和佛经（波罗密心经）。文字下面是图画，画有三十七个神像和两只鸡。这类年画的特点，是按儒、道，释三家的思想，为农民创造了一种祭神的捷径。

## 6. 三代宗亲

我国在春节祭祖的习俗历史悠久。《礼祭法》记：“有虞氏柿黄帝而郊饷，祝颛顼而宗尧。”《疏》：“祖，始也，言为道德之初始，故云祖也；宗，尊也，以有德可尊，故云宗。三代指的是曾祖父、祖父和父亲。

明朝杨家埠木板年画中这一题材内容的作品有《三代宗亲》。是在春节时祭祀祖先时使用的。整个画面细分为三层，上层是祖宗画像，中层是故灵之位（老百姓买回家，换上自己祖先的名字），下层是宅府大门。目前存在的原始画板中，“男祖像”戴有的清代“顶子帽”存在明显的挖补重刻印迹，板上本来刻存的明代“乌纱帽”仍然保存痕迹。

以上的杨家埠年画体现出辟邪纳福的文化内涵，明代这一题材的作品还有《神荼郁垒》、《打猪鬼》、《三堂神》等，在此不一一赘述。这些年画体现了明代劳动人民对宗教信仰方面的要求，它摆脱了传统宗教木刻画的束缚，加进了除邪祛恶、祈福迎祥的内容，使神以年画的形式进入寻常百姓的家庭，体现了当时人们对美好生活的追求和愿望，使人们的灵魂、精神得到寄托，也满足了人们祭祀、传承春节习俗的需要。这些年画也体现出当时的统治阶级对劳动人民的思想控制以及儒、道、释在人们头脑中的影响。

### （二）体现劝诫教化题材的题材、作品、内涵

这类年画大多是以广泛流传于民间的历史传说、典故为素材。富有故事性、趣味性。主要颂扬了历史中或传说中，一些善良正直的人物和神仙，同时也鞭挞了一些祸国殃民的

<sup>①</sup>张殿英著：《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，第121页。

奸臣、贼子、妖怪，一张张年画背后反映了一段段感人的故事，即好看又能寓意，大受人们的喜爱。充分发挥了“成教化，助人伦”的艺术功用和文化内涵，承载着二千多年的儒家文化。为了达到“教化”的目的，艺人们根据历史故事或传说，创作了足以使人效法的具有一定劝诫功能的木板年画作品，把人们心中的善恶、美丑、正邪、直曲进行了生动的刻画，以表达人们约定俗成的道德观念，使人们在观赏作品的同时，进行人生感悟，从而在潜移默化中达到教化的作用，指导着人们知天命、懂规矩、积极进取、建功立业。

明代杨家埠年画中这一题材的代表作品有《民子山》、《二十四孝图》等。

现在以杨家埠的《民子山》木板年画为例简要介绍。据说与山东杨家埠木板年画的起源关系密切。传说朱元璋当上皇帝后，有一天回首峥嵘岁月，突然想起自己当和尚时，曾到山东沂县化缘，结果没人施舍，差点饿死。他越想越气，恶狠狠地说了句：“山东沂县不留！”并命大将常遇春率兵屠戮山东。常遇春大惊，以为朱元璋说的是“‘一’县不留”，可圣旨难为，只好照做。临行前，刘伯温指点常遇春：“潍河边上不饮马，常岭埠上不扎营”。结果，常遇春带兵至了潍县，不小心便在常岭扎营，在潍河饮马，结果很多士兵染上瘟疫死了。后来瘟疫到处传播，使得山东白骨露于野，千里无鸡鸣。朱元璋只得下令从外地移民，重振山东。据潍县杨家埠杨氏家谱记载，洪武二年，杨家自四川梓潼县迁居山东潍县，安顿下来后，重拾年画手艺，画了一张名为《民子山》的年画，后来这张《民子山》年画传到了朱元璋手上，看到此画，联想到自己的身世，朱元璋就动了怜悯之心，下诏不再跟山东人过不去，而《民子山》年画也被认为是潍县杨家埠木板年画的鼻祖。杨家埠年画《民子山》讲述的是朱元璋小时候和小伙伴“轮流做皇帝”的故事。“民子山”指的是朱元璋小时候与小伙伴放牛常去的村后山，后来由于朱元璋当上了皇帝，当地老百姓便把这座山称为“民子山”，意思是这山是皇帝以民为子，与民同乐的地方。“小时候，朱元璋由于家贫，每天都和小伙伴到‘民子山’上放牛、玩耍，后来，朱元璋在山上发现了一座石椅，朱元璋就说玩个轮流做皇帝的游戏。大家一致赞同，并按照年龄大小，轮流坐上石椅上当皇帝，其余的人则要一个一个地给皇帝下跪磕头。当第一个小伙伴坐上石椅后，其它小伙伴依次‘朝拜’。最后轮到朱元璋，谁知他刚跪下，还未及磕头，那孩子就从石椅上跌了下来，前额被磕得红肿，口鼻出血；第二个孩子上去也一样。就在这时候，其中一个叫汤和的小孩被摔疼了，就高声叫嚷到‘你朱元璋什么鸟皇帝，等我长大以后，非把你推翻不可’。这时，朱元璋正在台上，大声喝道‘大胆，给我拉下去砍啦’。两个小孩就拉着汤和走到高粱地里‘斩首’。”<sup>①</sup>据说，明朝立国后不久，朱元璋在杀戮功臣时，汤和因为在小时候曾被朱元璋砍过头，所以可以幸免于难。

---

<sup>①</sup>沈泓著：《杨家埠木版年画之旅》，中国画报出版社，2006年，第57页。



### （三）体现风俗民情题材的题材、作品、内涵

杨家埠年画产生于我国农村稳固的社会文化结构中，由杨家埠民间艺人创造并世代相传，区别于为上层阶级服务的宗教画像，杨家埠年画是为了满足下层劳动人民的需要产生的，更加大众化、普及化和通俗化。传统的民间艺人来源于人民群众，了解百姓的喜怒哀乐，在创造作品时，以劳动人民的喜好为基准，迎合当时民风民俗的需要，加了许多劳动场景及民风趣事，并随着社会的发展不断创新内容，具有丰富的文化内涵：反映了当时人民群众的辛勤劳作、热爱生活的面貌以及渴望摆脱现状、改变自我的强烈意识，寄托了人们向往安居乐业的生活愿望，体现了当时社会发展的生产力、生产关系状况及劳动方式，有利于现代人研究当时的风俗民情。



图 2-4



图 2-5

明代杨家埠木板年画体现这一题材的作品有《男十忙》(见图 2-4)、《女十忙》(见图 2-5)、《蚕姑》等。中国自古便是农业大国,其农耕文明源远流长、异常灿烂。中国人发自内心的对乡村环境热爱、对土地留恋。年画《男十忙》刻画了从种麦到麦收的整个生产过程,包括耕地、播种、墩苗、锄地、收割、运麦。《女十忙》是《男十忙》的姊妹篇,刻画了张公家十个媳妇从纺纱到织布的整个过程,包括弹花、纺纱、合线、浆线、织布,是对当时家庭纺织业生产生活的真实写照。《男十忙》、《女十忙》是把男子、妇女在十个节气中的活动,概括到一个画面上,反映了自给自足的农业社会中,以家庭为单位的田间耕作和纺纱织布的劳动方式。家里贴有这样的年画,既是认可自己的社会价值,又是对“五谷丰登、丰衣足食”的美好生活的向往。《蚕姑》原是一种神像年画,挂在农户的蚕室里用于祭祀,但杨家埠艺人们绘刻的《蚕姑》,不仅画出了蚕神,还突出了民间劳动妇女饲蚕、采桑的生活。而且写有一首诗说:“墙下树桑多茂盛,采来喂蚕真可夸。人食桑椹甜如蜜,蚕吃桑叶吐黄纱。二姐看蚕多勤谨,蚕盛盛产第一家”。同样劳动中收获的成果,桃、石榴、鲤鱼、麦穗、鸡也成为了年画的重要选材,寄予着民间艺人们对劳动的尊重和喜爱。这一幅幅年画充分展现了农家的一个个劳动场景,生活气息浓郁,使人们对男耕女织时代简朴温暖的乡土生活流连忘返。

#### 四、明代潍坊木板年画的形式分类

受大的社会历史背景的限制,在题材上明代杨家埠的年画很是狭窄,但“木板年画是—定社会文化的产物,它只能适应当时人们的思想意识、风俗习惯、房屋建筑和经济条件”<sup>①</sup>,明代杨家埠年画为满足人们的精神需要,经过长期的发展逐渐形成固定的模式,并从形式上进行细分,以满足人们装饰不同的居住环境的需求。按照张贴方位以及精神需求的不同,明代杨家埠年画从形式上主要有以下类别:

##### (一) 门画类

古时被称作“门神”,以期达到“御凶”的目的。旧时农历新年,把一对门神贴于两扇门上,既是对吉祥如意的盼望,又装饰了门面。

明代杨家埠年画的门神主要有武门神和文门神两个类别。“武门神(将军型)最大的叫‘武顶号’,高一百公分,宽五十三公分。大号武门神高五十三公分,宽三十三公分。小号武门神高四十四至三十八公分,宽二十八至二十四公分。”<sup>②</sup>这类门神一般在临街的大门上张贴,门神通常拿着兵器,震慑恶魔或灾星,阻止他们从大门外进入。明代杨家埠年画的武门神主要有《神荼郁垒》、《秦琼敬德》。武门神大多表情严肃、庄重,给人以震慑

<sup>①</sup>郑金兰著:《杨家埠年画研究》,人民美术出版社,1990年,第84页。

<sup>②</sup>张殿英著,《杨家埠木板年画》,人民美术出版社,1990年,第103页。

之感，这也满足人们驱邪祈福的精神诉求。“文门神（朝官式）最大的叫‘文顶号’，高五十六公分，宽三十四公分。”<sup>①</sup>文门神一般是贴在堂屋的门上，明代杨家埠年画中的文门神有《五子门神》，“‘大五子’高五十一公分，宽三十二公分；‘二五子’高四十四公分，宽三十公分；‘三五子’高四十二公分，宽二十八公分，‘四五子’高三十八公分，宽二十二公分；‘小五子’高二十六公分，宽十八公分。”<sup>②</sup>文门神大多表情祥和、亲切，体现人们对吉祥如意的生活的向往。此外，明代杨家埠年画中还有一类贴在猪栏门上的年画，俗称“栏门判”，其代表作品是《打猪鬼》，体现了人们祈求上天保佑猪避免得瘟疫的愿望。

## （二）炕头画类

杨家埠坐落于山东，中国北方住宅里有一种床，用砖或土坯砌成，上面铺上席子，下面通着孔道和烟囱，用于烧火取暖。这就是传统的炕。炕的三面紧挨着墙，一是出于装饰美化居住环境的需要，二是出于人们对美好生活的企盼，明代杨家埠艺人们创作了很多与人民生活息息相关的年画，贴在炕周围的墙壁上，这就是所谓的炕头画。明代的杨家埠年画中炕头画的形式有两种：一是横批，按尺寸标准有大小之分，这一时期的作品是《男十忙》、《民子山》，二是炕围子，主要是贴在炕周围的三面墙上，既预防墙皮被损坏，又起到美化环境的效果。

## （三）中堂画类

中堂原是我国直幅中的一种形式，用于国画装裱，因为在堂屋正中墙上挂着便得此名。其作品是竖行书写的，呈现长方形。内容越丰富耐看，艺术水准越高，越能提高主人的身份。这样的作品一般尺寸较大，大都“画心”有整张纸那么大，此外再加上“天头”、“地脚”和“两边”。托裱完成后，再安上“天杆”和“地轴”。明代这一时期这一形式的作品主要是财神、菩萨等。

## 五、明代潍坊木板年画的艺术风格

杨家埠木板年画是一种大众化的民间板画，是我国民间艺术宝库中的一朵奇葩，以浓郁的乡土气息和淳朴鲜明的艺术风格而驰名中外，在明代就已达到了一定规模。因为杨家埠年画的传统艺人来源于民间，与广大劳动人民的思想情感和审美观念息息相关。虽然杨家埠民间艺人有“画画无正经，好看就中”<sup>③</sup>的说法，但在创作时有一定的要求，要遵循这样的原则“画中要有戏，百看而不腻；出口要吉利，才能合人意；人品要俊秀，能得人欢喜。”<sup>④</sup>所以，与传统的绘画不同，杨家埠年画有其独特鲜明的艺术风格。主要从构图、造型、色彩和线条方面进行分析。

<sup>①</sup>张殿英著，《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，第103页。

<sup>②</sup>张殿英著，《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，第103页。

<sup>③</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，第205页。

<sup>④</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，第312页。

## （一）在构图上的艺术风格

### 1. 构图饱满

杨家埠艺人们在创作时，突破各种技法的局限，把自己历经的、感观的和想象的人、事、景和物，丰满地在画面中展现出来。充实饱满的构图，便是形成杨家埠年画风格的、区别于其他画种的主要特点之一。这一特点的形成，是由人民群众的欣赏习惯和审美要求、制作工艺的限制和地方特点而产生的。这些因素是其他画种所不具备或不完全具备的。我国人民热爱生活，热爱劳动，盼望发福生财，大吉大利。而年画是用来美化新年环境、衬托新年气氛的，当然更需要吉利。杨家埠木板年画充分饱满的构图正好满足了人们这种心理要求的。而且杨家埠年画是作为商品出售的，需要大量生产，又要注意质量。因此，在设计构图过程中，就要想到刻版、印刷、套色等各个环节的制作工艺。如果构图空白太大，线条之间距离太远，印刷时在板面上的纸就容易凹下去，使多余的颜色沾脏了画面；线条太密，色块太小，又容易使画板过多地保留水分，而使画面模糊，整块颜色太大；如果没有其他色块作为间隔，线面不能同时靠版，就会导致颜色不均匀，影响质量。因此，在大幅木板年画构图中，要把线条加粗，把大块颜色用图案或其他颜色间隔开来；为了防止线在画版上下塌，起初在空白部分版上留一个突起小点作为支子，后来，干脆加上一个与主题有关的象征物，这样，既充实了画面的内容，又填补了画面中的空白，使完整的画面与轮廓线以外的空白形成强烈的对比，加强了画面的艺术形象，突出了杨家埠年画充实饱满、概括简练的构图特点，显示了杨家埠年画色彩鲜明的艺术风格，体现了我国北方农民质朴的感情和强烈的美好愿望。

### 2. 构图和谐匀称

杨家埠木板年画大都采取对称的构图模式。对称非常符合人类最古老最基础的审美情趣，特别容易被人接受。明代杨家埠木板年画中的门神大多是成对出现的，因此在姿态、构图、色彩上更讲究对称性。要求人物的脸必须是对着脸的，这样使得两张画面看起来更加和谐，反映出和睦美好的寓义。而且，即便是单幅的年画其构图也讲求完全对称。中国人喜欢“好事成双”，特别是春节假日，更是讲究“双”的概念。杨家埠艺人们特别讲求年画构图中的对称美感，注重对称双方的变化呼应，在疏密、虚实、动静等方面安排的很是到位，装饰性极强。和谐匀称的构图模式富含了中国人内心深处崇尚中庸和谐的审美观念。

### 3. 构图分组连续式

画面中呈现出一组人物、一个故事，这些故事各成独立的体系，便又根据故事的内在联系相互连接。最后，构图采用文字与图画相结合的方式。比如《灶王》中除了有丰富多彩的画面外还有象征美好寓意的对联，给人以图文并茂的感觉，也体现出杨家埠年画受传

统的插画艺术的影响而产生。

## （二）在造型上的艺术风格

杨家埠年画主要以刻画人物为主。造型手段采用的是传统绘画的线条形式，但并不是将传统的线条拼凑、相加，而是综合了多种传统技法的用笔，但它更加的粗犷，更加的有力，创造出独具一格的造型语言。通过木板、颜料和土纸这三种材料的交融综合而产生线条和画面。洋溢着齐鲁文化的阳刚之气。杨家埠木板年画中人物造型既不同于西方绘画中体面的描绘，也不同于中国传统绘画的造型，它的形象极度夸张，粗壮朴实，富贵吉祥，细致而不细腻，体现一种“古拙”的味道。有强烈的主观色彩，是主观意向的造型观，打破了比例透视的关系，呈现出“原始造型法”的意趣，使人物造型具有很强的装饰效果。从人物造型的总体来看，虽然是主观的强烈色彩，形象也缺少自然的真实感，但是在艺术的意向上达到了真实。比如武门神《神荼郁垒》，人物造型夸张，武将要“蒜头鼻子八字胡，豹眼竖眉好威严”<sup>①</sup>，年画中的人物形象夸张，不同于正常人的身体比例，大都是“行七坐五蹲三半”<sup>②</sup>，这种身体比例，看上去很舒服，更能体现武将的风采。

## （三）在色彩上的艺术风格

明代杨家埠木板年画喜欢采用原色，纯度较高、色彩浓丽、粗俗奔放，使画面呈现出既对比强烈，又统一和谐的效果。其年画作品展现出与众不同的区域特色和古老朴素的民族风俗。明代杨家埠的年画，主要有五种颜色，分别是：红、绿、黄、紫、黑。据说这是因为这一时期的杨家埠年画起源于四川梓潼年画的原因。“杨家埠艺人自明代开始，自己制作色料，已有 400 多年的历史”<sup>③</sup>，可见，杨家埠艺人们在这一时期的颜料来源非常的朴素自然，乡土气息浓厚。而且这一时代年画的主要目的是满足人们宗教信仰和祈求多神庇护，因此在用色上既鲜艳、喜庆同时要庄重、严肃，具备一定的威慑作用。这一时期的年画用色非常简单、纯净，很少有两色重合的调配，整个画面呈现出平面的效果，没有立体的层次变化。不过是用红绿、黄紫、黑加上白纸这样三种对比颜色的表现手法，充分发挥艺人们的聪明才智，呈现出色彩鲜艳、对比和谐的效果。通过分析杨家埠年画艺人用色的画诀，便能够大体认识到这点。他们的画诀是：“紫是骨头绿是筋，配上红黄画真新。红主新，黄主淡，绿色大了不好看。紫多发恶黄多傻，用色干净画鲜艳。红间黄，喜煞娘，红重紫，丑其屎”，<sup>④</sup>从这个画诀中不难看出：杨家埠年画不仅注重色块的方位配置和面积比例，而且讲究色彩的对比搭配和呼应关系，更重要的是运用不同色彩所体现的感情效果。比如《男十忙》中，人、物、车、马、犁、耒等，是用红绿黄紫相间印成的。杨家埠工匠

<sup>①</sup>薄松年著，《中国年画史》，辽宁美术出版社 1986，150 页。

<sup>②</sup>薄松年著，《中国年画史》，辽宁美术出版社 1986，152 页。

<sup>③</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993 年，211 页。

<sup>④</sup>王树村著：《年画史》，上海文艺出版社，1997 年，101 页。

们独具匠心的在下面画上紫地，上面加上绿色平行线。使本来分散的画面连在一起，统一而又协调。

#### （四）在线条上的艺术风格

杨家埠木板年画的用线是艺术的源泉，不断吸收精华并高度提炼，汇集了乡土气息和民俗文化，遵循了用线的一些规律和技巧方面的模式。杨家埠木板年画线条流畅、粗犷、对比有力。在作品中，利用线条疏密、聚散、穿插、长短等的恰当处理，是整个画面呈现出整齐均衡、多样统一的效果，充分展示了线条的形式美感和装饰品味。明代杨家埠年画作品中蕴含着诸多情感，比如对神的信仰、渴望神的庇佑和对美好生活的向往，这都需要借助于笔端，通过线条这一媒介来表现。这样，线条便成了感情的载体，把难以捉摸的内在精神外化为可以感知的物质形态。

总之，明代杨家埠木板年画已经形成与众不同的艺术风格。概括起来说：它的内容与老百姓的生产、生活密不可分，散发着淳朴而又浓郁的乡土气味。它的表现手法高度概括性和象征性强，利用浪漫和夸张相结合来表达主旨，同时图文并茂。它的构图完整、饱满、匀称、装饰性强，造型夸张、粗壮、朴实，线条简练、挺拔、流畅，色彩鲜艳、对比强烈，杨家埠年画是地地道道的农民画，它反映了我国北方农民在劳动生活中的喜怒哀乐与健康的审美情趣，展现了他们的粗狂、奔放、勤劳、幽默、爱憎分明的性格和高尚的道德情操。杨家埠木板年画虽然有点土气、粗拙，但表达了我们民族的特点，突出了我国北方农民的气质和风采。

#### 六、明代潍坊木板年画的制作工艺

杨家埠木板年画，在明代就采用木板套印的制作形式进行，一直延续到今天，只是在一些细节方面有所改变。它具体的刻印形式可分四步。一是起稿画样。就是艺人先用炭条画出形状，历经多次改动，定稿之后再用毛笔画成墨线，因此又叫朽稿。完成起稿后再画一个正稿，叫做“画样”，当成雕版和印刷的蓝本。最后再画一个线稿样，作为画板的底样翻贴于木板上。二是雕刻木版。明代刻板所用的板材多为棠梨木，木质细腻、光滑，不易变形。明代时艺人们都是坐着刻板，首先要刻出线板，线条要简练、遒劲流畅。杨家埠年画的线版，本身就是优美的艺术品，体现了它的工艺美。雕刻成了线版之后，再印几张线稿，比较着画样细分出来色版后，最后雕刻色版。因为一种颜色需要一块色版，所以需要刻五块色版。三是手工印刷。明代印画要有案子、把子、趟子、颜色盘等工具。这一时期的案子主要是小案子，“状如小学生的课桌，长 120 厘米，宽 50 厘米，右端有宽为 10 厘米的印画下纸的案口”。<sup>①</sup>明代印画的材料主要有纸、颜料、面粉、明矾、水胶等。明代印画所用的纸主要是土纸，颜色一般有红、绿、黄、紫、黑。印画的程序是：先印出线墨

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993 年，第 198 页。

稿，再换色版进行套印，套印时色块要准确、均匀。一般要套印四至六遍。四是手工润色。年画印完后，再经手工描绘、润色，以求俊美悦目。

## 七、明代潍坊木板年画的生产销售

根植于民间的杨家埠年画，是杨家埠农民农闲时的副业生产，它的发展与生产经营销售密切相关，具有很强的商品性。明代杨家埠年画的经营销售主要体现在三个方面：

### （一）生产销售单位——画店（见图 2-6）



图 2-6

画店具有两个性质：一是典型的家庭手工业性质，以一家一户作为一个生产单位，属于自足自己的自然经济状态。每个画店多数有自己的一套完整的工作队伍，绘、刻、印、制和销售样样独立完成。但因为以家庭为单位的作坊性质，受到资金和人才的局限，大都是粗放型的生产方式，分工不细，很多艺人都是身兼数职，通晓各个阶段的技术，一业为主、多项全能的人甚多。一是具有家庭农副业的性质。在明代杨家埠的画店中，常年从事年画生产的很少，平时大多是以农业为主，只是在冬季农闲时生产年画，以打发空余时间，增加额外收入。据《杨家埠村志》记载，“村内画店，明代至少有十几家”，<sup>①</sup>通过研究有关杨氏家族的谱书可知，在明代杨家埠依靠年画发家的画店有着名的“同顺堂”、“恒顺”、“大顺”、“长兴”、“吉兴”、“泰和”、“公茂”、“永盛”等。这些画店在命名的时候非常讲究，充分体现出老百姓渴望“兴旺繁盛”“生意兴隆”“吉祥如意”“钱财两旺”的美好希望。当时杨家埠的画店布局已经比较合理、科学，其房屋建筑非常便于年画的生产与销售。比如保存到现代的明代建筑——杨大增故居，就是一个布局科学，利于自产自销的画店，当时叫“吉兴”画店。“画店临街的大门两旁是‘望屋’（相当于现在的展销门市部），里面张贴年画样张，方便贩运画商选样订货。进大门后，正房是作坊，下面印画，上面架设卧铺（吊铺）兼做画商的旅舍。作坊南边是住宅，全家人在里面食宿。可见，在明代就有一定规模的画店，是一个集生产和生活于一体的经营单位，实现了产供销一体化和吃住等生活需求，方便于年画的生产经营和发展。

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，214页。



## （二）“以销定产”的经营方式

其原因是杨家埠年画销售的时间性很强。主要体现在：一是杨家埠年画生产销售的时间很短，一般是在农闲时的冬季，若生产的过多，供过于求，仅仅几个月很难卖出去，造成的商品积压对家庭小手工作坊难以承受。一是有些年画受纸张变质、颜料褪色等因素的限制，当年必须销售出去，否则，这些年画就只能成为废纸被扔掉。因此，杨家埠艺人们往往坚持以消费者的需求量来确定产量的经营原则。有时甚至是先收取客商的定金，再根据订单来赶工印画。所以，画商们来杨家埠采购年画，能立即带走的时候很少，往往是要在杨家埠呆上一段时间。画店为了多销货，一般免费提供住宿的地方，并供应小菜和开水，据说，仅同顺堂一家画店就能容纳 100 多人住宿。长此以往，画商与画店艺人们建立了深厚的朋友关系，形成了固定的供销关系。画商们来到杨家埠后直奔自己熟悉的画店采购年画，画店也有了自己较固定的销售地区，并生产出适合那个固定地区特点的年画。比如同顺堂年画畅销于鲁南，以门神、灶王类年画为主。正是因为有了这种关系，画商们可以推心置腹的评论画店的年画，并根据他们的需求提出自己的建议和意见。而画店艺人们也能够虚心接受，按照画商的要求对年画进行修改和创新。这种良好的关系促进了杨家埠年画的进一步发展。

## （三）技术保密及画店的传承

明代杨家埠年画是以家庭为单位的小手工业作坊进行生产销售的。其工作人员主要是家庭成员，长辈一般担当画店的掌柜一职，对年画的生产经营进行宏观调控，对家庭成员的具体工作进行安排布置。所以，这种自足自己的自然经济必然滋生小农的自私性。为了保证自己独特风格的年画技术不被外姓人掌握，确定自己的垄断地位不被打破，获取更多的商业利润和维护本族的利益不受侵害，明代杨家埠画店的艺人们在传承杨家埠年画技艺时对外采取了非常严格的保密措施，一直遵循着“传男不传女”、“传媳妇不穿闺女”的原则，就是为了防止自己家族的传统技艺被外族人学去。出于对自己的生计考虑，艺人们往往遵从“宁赠一锭金，不撒一口春”“宁给十元钱，不把艺来传”的技术保密原则。传承方式也致使有些画店的技术因为后继无人而失传。明代杨家埠年画技术是世代相传的，采取父传子业、子承父业的形式。父亲的老画店除特殊情况一般由长子继承（一般沿用原先的老字号），其余的儿子另设画店，另取堂号（称其为子号）。老号和子号从字面上看有千丝万缕的联系，体现出世代相传的亲缘关系。比如“恒足画店”，是明代杨家埠早期的画店之一，六世分居时，长子杨坤继承“恒足画店”老字号，次子杨仑另建子号“西恒足”画店。这样的命名原则，使新建的子画店可以借着老画店的旗号招揽生意，以寻求自己的生存和发展。



#### （四）“诚信”“仁义”的经营理念

绘画、刻板、印刷等技术都有自己专门的行业神膜拜，而集他们于一体的杨家埠木板年画技术却没有，但是在长期的发展和历史传承中，形成了自己独特的经营理念，作为自己的商贸习俗，主要表现为 4 个字：“诚信”和“仁义”。“诚信”即待人处事真诚、老实、讲信誉，言必信、行必果，一言九鼎，一诺千金。明代杨家埠年画销量很大，发展到一定规模，究其原因，无非是杨家埠画店讲求诚信，注重质量。杨家埠画店在每张画版上都刻上自己画店的名号，使消费者可以找到出处。艺人们对绘稿、刻板、印刷、烘染的每道工序都一丝不苟，这一时期雕版选择上好的棠梨木，为防止虫蛀和变形，要把木板放在污水中沤上一个月；这一时期纸张选用质地细腻、表面光洁的土纸，还要研究纸的性质、干湿以及天气的冷暖燥热和印刷手法；这一时期颜料都由天然的材质配置，为保证颜色鲜艳，对颜料的熬煮火候、颜料的浓度纯度、配合比例和浆力大小都非常讲究。艺人们之所以这么精益求精，就是希望保证年画的质量。同时，为了满足消费者的需求，杨家埠艺人们不断地进行改进和创新。正是他们诚信待客，注重质量，才使明代杨家埠年画声名远播，各地画商络绎不绝的来此购货。“仁义”是明代杨家埠年画的又一经营理念。“仁义”即仁爱和正义，宽惠正直。商人的目的就是唯“利”是图，但明代杨家埠画店这种家庭小作坊的特殊经营单位，决定了画商与画店艺人们不仅是单纯买卖的商贸关系，而是有了深厚的朋友之情。所以，杨家埠画店在寻求利益的同时，更体现出了对画商的仁义道德。对于背井离乡的画商，画店尽地主之谊进行热情地款待，不仅提供免费的食宿，还像朋友一样进行推心置腹的交谈，促进了年画的创新发展。杨家埠画店艺人谈善事、行义事，形成了和谐的商贸氛围，使交易双方获得了双赢的效果。

#### （五）“薄利多销”的定价策略

因为杨家埠年画的消费群体主要是下层劳动人民，其经济水平较低，因此明代杨家埠画店采取了“薄利多销”的定价策略。杨家埠每张年画定价很低，使一般的普通老百姓都能买得起，当时流传着这样的说法“一分钱吃饱饭，一毛钱饿死人”。因此在这种定价策略下，杨家埠年画的销量较大，其画店的生产规模也不小。

### 第三章 清代潍坊木板年画的繁荣创新

明朝末年，皇帝怠政，官员更加腐化，地主阶级到处搜刮民脂民膏，农民起义不断，财政恶化的明朝开始走向衰亡。据《杨氏宗谱》记载，“宗谱之亡，亡于明季鼎革之前，谨按崇祯己卯(公元1639年)大兵略地，济南陷流寇窃发二东之罹害也倍酷。壬午(公元1642年)冬，大兵自登莱西返，土寇少靖。至癸未(公元1643年)二月间，曹滕之寇自青郡来者，抢掠村落，室无瓦全。继又有于七之乱(公元1648——1661年)寒亭以南尽为灰烬矣。我村首当其冲，死绝逃亡，其仅存者半喘息于烬余之际”<sup>①</sup>由此不难想象，杨家埠年画业在明代末年遭到了毁灭性的破坏。然而，用辩证法的思想看问题，长期的战乱也给杨家埠未来的发展提供了契机：一方面，一批幸存的老艺人为了谋生被迫流亡到其他地方，吸取了各个地区年画的技艺及特色，有利于杨家埠年画博取众家之长进行改造和创新。另一方面，长时间的战乱使杨家埠年画业处于歇业的状态，这也把艺人们从繁忙的生产经营中解放出来，潜心钻研杨家埠年画的制作工艺，有利于杨家埠年画进一步发展。所以，当明朝灭亡，清统治者建立了政权后，在社会相对安定的大环境下，杨家埠年画迎来了一个进一步创新发展的大变革时期，尤其以清代初期和中期表现的最为突出，具体有：受当时的历史环境的影响，杨家埠年画的题材内容更加广泛、丰富多彩、包罗万象，满足了广大消费者的多种需求，这一时期的作品背后蕴含的文化内涵更加深厚，耐人寻味；在画、刻、印、染的传统技艺的基础上，受各个地方年画技术的影响，杨家埠艺人们对其年画的生产工艺和制作设施进行了改良，使杨家埠年画的质量做工更加精良，画面更加生动形象，符合了老百姓日益提高的审美情趣；这一时期年画的形式更加灵活多样，张贴方位更加全面，住宅庭院的各个地方都能见到年画的身影，表现出的艺术特色更加成熟，达到了登峰造极的阶段。清代中晚期，杨家埠年画的革新主要体现在经营销售方面，其销售范围更加扩大，销售量急剧攀升，销售方式更加多样，并出现了专门从事管理杨家埠年画生产与销售的画行以及在外地经营的画庄，使杨家埠迅速成为全国的三大画市之一。

#### 一、清代杨家埠木板年画的题材、作品、内涵

清代初期和中期，杨家埠年画的题材内容更加丰富多样，明代已经出现的传统题材(包括驱邪祈福年画、风俗民情年画等)在这一时期更加充实、创新，此外，还出现了新的题材内容，主要有：福禄祥庆年画、传说戏曲年画、奇花瑞兽年画。具体分别介绍如下：

##### (一) 表现驱邪祈福的题材、作品、内涵

这一时期主要沿袭明代的题材内容，只是作品更加丰富了，更加成熟了。这一题题材的作品主要有：门神、财神、灶王、菩萨等。现将区别于明代年画的作品分别介绍如下：

---

<sup>①</sup>参见《杨氏宗谱》。

## 1. 门神

区别于明代传统的门神画像，清代杨家埠的门神画内容更加健康、形式更加多样、取材更加广泛。除了传统的门画形象，又出现了来源于小说戏文、神话传说和历史故事的人物形象，使门画的形象由神化趋向于人化，更贴近老百姓的现实生活，满足了劳动人民用门神化装饰环境的愿望。清代出现的门神题材的代表作品主要有：《赵公明 燃灯道人》和《关公关胜》，都是武门神，现将其出处和作品介绍如下：

### （1）《赵公明燃灯道人》

该年画取材于神魔小说《封神演义》，神话色彩浓郁，描述了阐教和截教斗法的故事。大意是：纣王遣闻太师兵伐西岐，闻太师损兵折将，十分痛恨。他请来十位截教道友，摆下“十绝阵”。为破十绝阵，姜子牙请来阐教十二位道友，燃灯道人赶来接了帅印，连破六阵。闻太师不支，又请道友赵公明助战。赵公明依靠宝器“缚龙索”、“定海珠”连连得胜。燃灯道人在肖升、曹宝的帮助下收了赵公明的宝贝。赵公明气冲斗牛，借来“金蛟剪”把燃灯道人的梅花鹿夹为两截。燃灯道人逃回芦蓬。陆压散人恶赵公明助纣为虐，扶假灭真。在西岐山用“钉头七箭书”把赵公明射死。

两个对头，为何画作一对门神？一种说法认为这两人在一起斗法可以起到镇邪的效果。还有一个说法是：燃灯是佛，保佑众生，赵公明是神，主除瘟剪疟，保病禳灾，道释两家的圣人把门护宅，自然安全无恙。杨家埠年画《赵公明、燃灯道人》，图为赵公明骑黑虎、挥铁鞭、并祭起金蛟剪、定海珠，欲置对方以死地；燃灯跨梅花鹿、执乾坤尺，誓决雌雄。因二人所骑为虎鹿，俗称“虎鹿门字申”。



图 3-1.1

## （2）《关公关胜》（见图 3-1）

这是清代以来比较流行的门神。因二人手执大刀又叫“大刀门冲”。此类年画来源于历史小说，将《三国演义》中的关羽和《水浒传》中的关胜凑在一起，形成门神。一是因为他俩是“一家人”。二是都用大刀，适合两幅大致对称的构图。

关胜：按《水浒》六十二回介绍，关胜是汉末三国义勇武安王关羽玄孙。生相与关羽相象，“堂堂八尺五六身躯，细细三缕髭须，两眉入鬓，凤眼朝天，面如重枣，唇若涂朱。幼读兵书，深通武艺，英雄盖世，义勇过人。官居蒲东巡检，使一口青龙偃月刀，人称大刀关胜”。<sup>①</sup>东京蔡太师为解北京之围，拜关胜为领兵指挥使，率兵杀奔梁山，遂为宋江所获，作了梁山门的一位重要首领。

关羽：明代武财神年画重点介绍，在此不做赘述。

综观清代杨家埠门神年画的变化。我们不难看出年画背后深刻的文化内涵，这一时期老百姓对封建迷信的崇拜较之明朝有所减弱，人们感觉对神的敬仰高不可攀，除了继续张贴神马类的年画外，也出现了以现实生活中的英雄人物为主题的年画，体现出老百姓对这些人的信仰，这也体现出在清朝这个社会大变革时期，一些进步的思想潜移默化的根植于劳动人民的头脑之中，他们渴望安居乐业，盼望幸福生活，乐于装饰自己所生活的环境。

### 2. 灶王

清代时期的灶王形象，基本沿袭明代作品，只是在细微之处有所变动，灶王的形象更加夸张，生动活泼。原先的作品头和身子的比例与常人差不多，在历史的不断变迁下，随着艺人们的不断改革，清代杨家埠年画的灶王形象呈现出脑袋较大躯干较小的状态，这种夸张的造型更加引人入胜、吸引眼球，虽然灶王的身体比例异于常人，但看上去让人感觉布局非常合理，增添了装饰环境的效果。清代杨家埠的灶王年画主要有两种：一是整个画面分为上、中、下三段，一是整个画面分为上、下两段。具体介绍如下：

第一种形式的代表作品有：

《增福财神灶王》清北公义画店刻本。左右两边仿配轴，有八仙上下依次排列。中间分三段，上为增福财神（比干）端坐正中，两边有执事撑伞，武士保驾。中为灶王端坐中央，两位灶王奶奶侧脸向灶王。两位侍女分立两边锅灶旁，锅底下炉火燃烧。下为门，门内有武将把守，门外有撑伞扇的执事和牵马的马夫待立。在封建社会中，所撑伞扇皆为皇帝赏赐。这样的画面反映了封建社会中人们对理想家庭的向往。

《聚宝盆灶王》目前研究所收藏的画版为清代乾嘉时翻刻。据 80 岁高龄的杨兴太讲，这是杨家埠年画中最早出现的有画聚宝盆的灶王图，其中的聚宝盆都是用珠宝拼成的。自从乾隆以来，灶王图中的聚宝盆里便增添了元宝和铜钱等吉祥物。该版的构图与《增福财

<sup>①</sup>施耐庵，《水浒》，第六十二回《宋江兵打大名城，关胜议取梁山泊》，246 页。

神灶王》基本相同，只是在主体部分有所不同：上段是灶王，中段为聚宝盆，下段与前灶王同。另外，在上方加了二龙戏珠。

《增福财神大灶王》画版署“同顺堂”，相传为清末杨盛兴翻刻。八仙分别列在画面两边，中间分成上中下三段。上段为财神并伞扇执事。中段是灶王与灶王奶奶肩并肩坐着，手捧着元宝，还有男女二人跪着进献元宝。两边是烧火做饭的女仆。下段正中画有宅神，文官、武将、侍从、马夫等十人列在两边。整个画面二十八人。

《发福生财大灶王》画面分三段，上为财神居中，两边有善财童子与刘海蟾。中为灶王与妇人并家小。下为宅神和执事随员。两边分列八仙，总共三十二人。这种灶王画较前有所变化，一是为了装饰的需要，二是为图多子多福的吉利。据艺人杨连汉讲，灶王两边原是光光的“明柱”，为了好看，他改成“盘龙柱”，画面下方有一鸡一狗。农家过年贴这种灶王图时，要鸡上炕，不能让狗上炕。说是鸡上炕大吉大利，狗上炕会吃孩子。这种灶王分大灶，二灶两种。从清代一直流传至今。

第二种形式的代表作品有：

《庆贺新年灶王》“公义”画店刻本，清代前期之作。其中八仙列在画面的两端，头上有二龙戏珠的景象。主体分两层。上层居中坐着的是灶王，两位灶王奶奶侧面对着他，两个侍女列在两边做饭，火在锅底下面燃烧着。下层刻画的是全家八口庆贺春节。并有上天奖赏的肥猪驮着元宝来到了大门外，欲拱大门。当地百姓把这叫做“肥猪拱门”，说是“肥猪拱门来，必定大发财”。此类年画明显的体现了灶王画与祥庆画的有机结合。到了清朝中期和后期，灶王奶奶的面像由侧面改向了正面。

《蓄晒恶罐小灶王》“公茂祥”画店翻刻本。目前存有的是两边列有八仙和没有八仙这两种。画面分作上下两层，上面有灶王、灶王奶奶、侍女、马夫、和手捧善罐恶罐的随从。下面有聚宝盆、增夫、鸡，狗等。传说灶王与灶王奶奶天天监视一家人的言行。但是他们不识字，不能记录。为了便于年终上天宫汇报，他们做了一个善罐，一个恶罐，并用豆粒等物作记码，发现一件好事，就把一个记码放在善罐中，发现一件坏事就把一个记码放在恶罐中。年底灶王回到天宫，把恶罐、善罐呈递给玉皇。玉皇据此论善行赏，看恶定罪。如果恶罐(贯)满盈，就会降下灭顶之灾。为了解除人们的恐惧心理，艺人特意在灶君府两边刻上“上天言好事，回宫降吉祥”，一副对联表明灶王也是向着一家人，报喜不报忧。同时腊月二十三祭灶，又能搞点关系学，最后还用糖瓜粘住他的嘴，使他到天宫没法开口讲话。

从灶王的传说，到杨家埠年画中的灶王，姓名不一，形象各异。综观清代杨家埠灶王年画，我们可以窥见年画背后的文化内涵：在旧的封建社会，由于封建统治者的提倡，年深日久，在人们思想上形成了这种根深蒂固的信仰。各种各样的传说，附会某地某人接踵

而来。由于传说不同，灶王的形式也不一样。如东北三省、山东胶东认“小灶王”，鲁中认“三灶”，安丘、临沂认“二灶”；寿光认“大灶”等。这是旧社会封建统治阶级愚民政策的结果，是神权统治深入每家每户的象征。

清代杨家埠年画中表现驱邪祈福的题材，除了沿袭明代的传统作品并有所创新外，还出现了新的形式，比如小条鹰（作品有《文王百子》等）、老能、张仙射狗、八仙庆寿等，这些年画背后孕育的文化内涵是：旧社会在封建统治阶级的压迫下，广大劳动人民的生活非常困苦，病了没钱医治，致使子女过早夭折，自己寿命很短。因此人民渴望冲破统治阶级的束缚，铲除邪恶势力的压迫，但是底层老百姓的力量太弱小了，他们期盼伸张正义的愿望难以实现，这使他们不得不寻求精神寄托，把罪恶的缘由主观的加到一些动物的身上，比如《张仙射狗》年画，反映了当时人们认为新生儿的死亡是天狗吃掉的。同时把铲恶的念头也寄托在一些动物身上，比如老能年画都老鹰作为惩邪除恶的力量，白花神鸟镇宅除邪，大有除恶务尽之势。“老能”则逆来顺受，一忍百忍，没有一点反抗的意思。这些品的出现，反映了当时的现实。它和郑板桥的“难得糊涂”属于同种思想体系。“忍”的本身是不能忍，不忍又没有任何办法，又只得忍。在正义无法伸张的情况下，只好把除恶的念头寄托在“白花神鸟”上。这也反映出封建社会中劳动人民逆来顺受的民族劣根性。

## （二）反映风俗民情的题材、作品、内涵

这一时期，出现了一些新的作品。描写了当时人们的生产生活场景、升官发财愿望和全家同乐画面。这类年画大多图文并茂，生动形象，给人印象深刻，往往表现为横批的形式，从形式上分为大横批和小横批两种，具体介绍如下

### 1. 大横披，其作品有：《大春牛》（见图 3-2）



图 3-2

春牛：土制之牛，又叫土牛。古时候在农历的十二月用土牛来驱散寒气，在《礼·月令》中有记载。后来在《后汉书·礼仪志·立春》中记录：立春时节，为了鼓励农民耕种，

通过造土牛来表现，这也是春耕开始的象征。画面中驱牛童和春牛连在一起。驱牛童即句芒神（句芒在古时候是管木的官员，后来被尊称为神）。按照清朝的制度，每年的六月由钦天监预先决定第二年的土牛芒神，在冬至后就用水和土制造。《大春牛》本出于此。画中又加上了天喜星骑着双驹下凡的景象，以寻求吉祥。画中反映出农民少、农活多，一派丰收喜庆的氛围。四锄三丙为千支记日的巧合，即正月初三为丙日，初四为丁日。“丙”与“饼”谐音、“丁”与农具“锄”相似，故曰“四锄三丙”。指农活多，人手少，是丰收的象征。整个画面由5部分构成，即“句芒神赶春牛”、“东庄西庄争雇短工”、“天喜星降临”、“马下双驹”和“四锄三丙”。句芒神和天喜星对照、春牛和马对照、短工作难和四锄三丙对照，布局紧凑、和谐统一。

《状元游街》状元：即中国古代推行科举制度时，廷试的第一名得主。我国科举制度由来已久，从隋朝实行，到清朝末年才被废除。是封建社会里皇室选拔人才的主要标准。不少有才干的人为了可以发财做官、光宗耀祖，寒窗苦读一直到头发都白了。许多农民也被科举制度蒙蔽了双眼，他们觉得自己地位卑微是上天的安排，所以只有无可奈何、无能为力，全心全意的盼望子孙后代可以高升发财。因而这类年画在当时受到欢迎。

## 2.小横披，其作品有：

《兄弟同乐》在我国的古老观念中，老百姓觉得“兄弟应该如同手足”。一个家庭中兄弟可以团结，互相帮助这是很重要的。画面中两个胖娃娃面对面坐着，中间有蝈蝈笼、鸟笼、“平升三级”工具。一个专心喂鸟，一个想捉蝈蝈，其乐融融。画中鸟笼被去掉一半，鸟与蝈蝈都在笼外。这表现出杨家埠年画艺人的大胆取舍和随意性。

《士农工商》《汉书·食货志上》：“士、农，工、商，四民有业；学以居位曰士，辟土殖谷曰农，作巧成器曰工，通财鬻货曰商。”<sup>①</sup>年画《士农工商》分成两幅，每幅两图。士：图写“燕山教五子”。宣扬“读书做官”的思想。农：图写“后稷教民”，（相传后稷教民稼穡）追忆农耕之始。工：图写“三打洛阳桥”。传说洛阳桥在修造时因为没有钱就停了工。这时观音菩萨变成美女划着船停在了桥下。话说谁用元宝击中她，就成为谁的妻子。很多有钱人都用元宝朝她扔去，不一会就凑了三大船元宝。此时恰好吕洞宾用元宝击中了观音菩萨，观音菩萨一看是吕洞宾，就留下了三大船元宝，自己走了。工匠们在观音菩萨的帮助下最终修造了壮观美丽的洛阳桥。商：图写“发财还家”。

当然，清代反映风俗民情的杨家埠年画还有很多，比如《二月二》、《包公上任》、《沈万三打鱼》、《亲事有成》等，在此不再一一赘述。年画背后的文化内涵为：这些年画记录了清朝这段时期的社会发展状况，展现出底层劳动人民辛勤劳作的生产生活场景，反映了人们渴望家庭关系融洽、安居乐业的美好愿望，勤苦朴素的民风民俗都体现在了一

<sup>①</sup>参见《汉书·食货志上》。



张张年画中，这些年画就是当时历史的标本。同时也反映出老百姓对现存生活状况的不满和无奈，他们渴望通过读书和科举考试来升官发财，改变自己的命运，也反映了门第观念在人们的思想中根深蒂固。

### （三）表现福禄祥庆的题材、作品、内涵

经过明末的战乱，人民深受其害，人口急剧减少，土地荒芜，人们迫切需要安定的生活。受这种思想倾向的影响，杨家埠的艺人们锐意创新，制作出了一大批展现新内容的年画，比如门画中出现了“娃娃”“美女”等形象，灶王画中也加进了祥瑞如意的内容，使杨家埠的年画内容更丰富、形式更多样。这类作品大都以人们喜闻乐见的祥瑞之物来表现，比如：美女、娃娃、鱼、麒麟、鹿、鹤等等，采用借代、寓意、谐音和象征等表现方法。这类作品是前代所没有的，为清代创新的一类题材，其代表作品有：

《天女散花、仙姬散花》美人为天女、仙姬在空中翩翩起舞，倾篮散花，下有侍女呼应。天女为天上的神女，仙姬是天上的神姬。都是过去人们向往的美女。据杨家埠艺人讲述，天女把花散向人间，是把春天送到人间。

《连生贵子，恩授兰孙》左右两幅，基本对称。每幅皆图写童子骑坐麒麟前行，仕女紧随其后。图中童子、仕女手中所执之物为牡丹花，莲花，兰孙、笙等。莲、笙与“连生”谐音。麒麟必送贵子。兰孙：即兰荪，又名菖蒲。常用于比喻人的贤俊与美德，图中所指，谓之贤孙。子贵、孙贤正合众人之愿。

《瓜蝶富贵》门童子两画对称，贴于房门。图写两个衣服款式相同，色彩红绿相对的娃娃，一个手持蝴蝶，立于南瓜之旁；一个手持蝙蝠，立于海棠之边，跳跃起舞，十分快乐。

《年年有鱼》（见图 3-3）据说是清代乾隆时的作品。画中有牡丹花和仙桃，象征着富贵和长寿。一个胖娃娃怀抱一条大肥鱼，反映着老百姓渴望年年有余的美好憧憬。



图 3-3





图 3-4



图 3-5

除此之外，清代这一题材的作品还有《麒麟送子》（见图 3-4）、《欢乐新年》、《连年有余》、《刘海戏金蟾》（见图 3-5）、《狮童进门》、《五子夺魁》、《喜报三元》、《吉庆有余》、《金鱼满堂》、《榴开百子》、《摇钱树》等等，这类年画背后的文化内涵是：随着时代的变迁，一些进步思想出现，使人们逐渐不再完全局限于对封建迷信的束缚，展现人们渴望发财致富、子孙满堂、福禄双收的美好愿望，这也反映了当时的社会历史状况：清前期统治阶级为稳定政局鼓励人口发展，当时的人们饱受战争之苦，也渴望休养生息、繁衍后代，清代杨家埠表现福禄祥庆题材的年画正是顺应这一思想倾向而产生的，所以在当时这类年画的群众基础深厚，很受人们欢迎。这些年画传达了老百姓的传统观念，

体现了当时人们的共同愿望。比如发财长寿、娶妻生子、传宗接代。所谓“不孝有三，无后为大”，就是这种意识的真实写照。

#### （四）来自传说戏曲的题材、作品、内涵

这类年画流行于清代乾隆时候，这是一个比较安定的社会时期，而且乾隆皇帝能诗善画，喜欢戏文小说，文化素养很高，满清皇帝中对文化事业的重视和功绩当以他为最。这也促进了各地市民文化的发展，杨家埠年画顺应这一潮流，创造了取材于传说戏曲的年画，代表作品有：



图 3-6

取材于民间神话传说的年画有《蟠桃大会》、《八仙》、《八仙过海》、《牛郎会》等。

取材于民间历史小说的年画有：《连环计》、《借云》、《三顾茅庐》、《回荆州》、《空城计》（见图 3-6），这 5 幅年画取材于小说《三国演义》；《李逵夺鱼》、《三打祝家庄》、《取关胜》，这 3 幅年画取材于小说《水浒传》；《渭水河》、《吕岳法宝胜姜尚》、《纣将大败》、《杨任大破瘟癘阵》，这 4 幅年画取材于小说《封神演义》；《泥马渡康王》年画取材于小说《说岳全传》；《拿白菊花》年画取材于小说《续小五义》。

取材于各地戏曲的年画有：《西厢记》、《打鱼杀家》、《郭暖拜寿》、《打樱桃》、《罗衫记》等。

综观这种题材的年画，都是丑化一些邪恶的人物，宣扬一些惩恶扬善的英雄、仙人，与处于水深火热的劳动人民的思想息息相通，在那个有冤无处诉的年代，年画赋予了他们情感的寄托，体现出这类年画有愉悦人们身心的功能。同时这类年画反映了在老百姓中广

为流传的故事情节，生动形象，贴近底层人们的生活，满足了他们的审美需求。而且，从年画反映的内容上可看出，这一题材的年画产生于乾隆时期，当时的社会相对安定，处于“太平盛世”，老百姓们除了满足物质生活的需求外，又提出了更高的要求，渴望精神生活的享受，反映了这一时期市民文化在各地的普遍流行。

### （五）清代杨家埠取材于奇花瑞兽的年画

中国的绘画艺术历史悠久，很多取材于花草虫鱼、飞禽走兽的绘画作品非常有名，深受老百姓的追捧。为了迎合人们的这种需求，杨家埠艺人们也创作出了取材于奇花瑞兽的年画。画面选取一些代表吉祥如意的奇花瑞兽（如牡丹、玉兰、海棠、菊花、兰草、万年青、荷花、石榴、龙、凤、虎、猫蝶等）来表现主题，通过奇花瑞兽背后的寓意、象征来表达劳动人民对美好生活的向往。其代表作品简单介绍如下：

《四季花鸟》分为四幅：①春：“富贵双双到白头”：图写牡丹花、木兰花，白头翁鸟。寓意“玉堂富贵”、“白头偕老”。②夏：“映日荷花别样红”，图写荷花丛中翠鸟、鹭鸶准备啄食金鱼之状。表现夏日荷塘之趣。③秋：“惟有菊花晚节香”，图写鸟儿已经冻得缩首缩尾羽毛蓬起，菊花盛开傲然倚立，不为严霜所屈。图写“东篱秋色”，道出渊明赏菊之意。④冬：“铁干留清影、横斜有花枝”图写梅花，山茶、麻雀（图似麻雀，习惯上应为喜鹊）。表现艺人“不以赞毁挠怀”的气节。

《荷花牡丹花瓶》花瓶是驱邪得福之象征。居室四周皆有坚壁，通于外者除门则窗，门贴门神，窗贴花瓶，皆有护宅保安之意。花瓶下有雕花底座，分别书“春牡丹”、“夏荷花”。花瓶上分别插“牡丹花”、“荷花”兼有“连年富贵”之意。

《二龙戏珠》龙是中国古代神奇动物，象征祥瑞、华贵。据考史前就有龙图腾。在传统习惯中，人们把龙当作吉祥的化身。图中二龙分列两边，追逐中间的一颗龙珠，如吞如吐。

《猫蝶富贵》其中“猫蝶”和“耄耋”谐音。七十称“耄”，八十称“耋”，因此“耄耋”又有高寿的寓意。在中国传统绘画中就有猫蝶合绘在一起祝人长寿的做法。

除了这些作品外，清代这一题材的作品还有《博古四条屏》、《瓜果盘》、《四季花》、《丹凤朝阳》、《开市大吉》、《三阳开春》、《鹿鹤同春》、《狮子巴狗》、《封侯挂印》（见图 3-7）、《山林猛虎》、《镇宅神虎》、《绿鸡》、《梅兰竹菊》、《四季山水》、《泰山行旅图》等等。

这类题材的年画其构图丰富多彩，象征性强。蕴藏着中国传统文化的博大精深的内涵，是中华传统文化百花园中的一朵奇葩，艳丽夺目。年画不仅有装饰环境的作用，更是人们精神情感的寄托，浓集了东方传统文化的特色。此种题材的年画，大多采取人物，走兽，花鸟，器物等形象和一些吉祥文字等中国传统图案造型，以民间谚语，吉语及神话故事为

题材，通过借喻比拟，双关，象征，及谐音等表现手法，反映人们对美好生活的追求和向往，体现出当时人们渴望吉祥如意，长寿多福，家和兴旺，安宁平和，事业腾达和辟邪消灾等的精神需求。



图 3-7

## 二、 清代潍坊杨家埠年画体现的形式分类

随着题材内容的广泛性，清代杨家埠的形式分类更加丰富，张贴方位更加全面，可谓洋洋大观、随处可见。清代杨家埠艺人们“根据农民的住房情况，创作了各式各样的画，大门有大门的画，屋门有屋门的画，炕头有炕头上的画，窗旁有窗旁的画，就连饭橱、仓囤、圈门都有专用的画，叫你买画时感到缺一不可，少哪样也不合适”<sup>①</sup>杨家埠木版年画走的是纯农民画的路子，年画不是皇粮也不是地租，必须要卖出去，为了使年画得到更多的买主，年画作者就必须考虑农民的需要。古代，封建社会里的官府和文人墨客对民间年画嗤之以鼻，以为它不登大雅之堂，对其态度冷漠。然而这种看法却是好事，使得杨家埠艺人们能够放开手脚，按照老百姓的口味，创作出老百姓喜欢的内容和形式都丰富多彩的年画作品。清代杨家埠木板年画的形式分类主要有以下几种：

### （一）门画类

门是所有家庭出入的必经通道，对安全起重要的作用。门又因设的位置不同分为街门、堂屋门、家房门和栏门等，门的位置有主次之分，居室主人因为不同的需求和风格，门的大小、单扇还是双扇，甚至内容到形式都是不同的。这时门画的内容逐渐抛弃了封建迷信的色彩，而是加入了一些祥庆吉祥的因素，比如美女、娃娃等，更能满足不同人物的心理需求，受到人们的欢迎。

街门画：多用于贴在临街的大门上，人们主要用来驱邪镇宅，保护家园。至今街门画仍然有文门神和武门神两种。

<sup>①</sup>郑金兰著：《杨家埠年画研究》，人民美术出版社，1990年，第85页。

堂门画：贴于厅堂门上的年画。

房门画：这个房门单指卧室的房门，为了符合居室主人的需求，不同房门年画的内容也是不同的。如《天女散花、仙姬散花》、《连年有余》这类年画贴于年轻大家闺秀房门上，体现了在那个封闭保守的社会，姑娘们渴望爱情，希望被人追求的心理；《连生贵子，恩授兰孙》、《欢乐新年》这类年画常用于年轻夫妇的房门上，体现了主人渴望早生贵子、家庭团结和睦的美好愿景；《刘海戏金蟾》《狮童进门》《喜报三元》这类年画贴在婆婆的房门上，体现了婆婆渴望子孙贤俊、做官，光宗耀祖。

栏门画：和明代作品一样，主要贴于动物的栏门上，避免动物得瘟疫。

## （二）窗饰画类

为打扮窗子而创作的木板年画。窗饰画主要有窗顶、窗旁和月光三种形式。

窗顶画：贴于窗子顶部。

窗旁画：贴于窗子两旁。

月光画：因为窗子两边的墙面是背光的，所以贴月光画的寓意是用来寻求光明。比如《哈哈二仙》。

## （三）炕头画类

由名字我们就可以想到这种年画是贴在炕周围墙壁上的。这一时期炕头画出现了比较丰富多彩的形式。例如有横披、竖披、方贡笺、毛方子、炕围子等。

横披：“分大横披(高二十七公分，宽四十五公分)小横披(高二十一公分，宽三十二公分)两种。”<sup>①</sup>

竖披：“高六十八至三十八公分，宽四十至二十三公分。”<sup>②</sup>这类炕头画品种较少，有“摇钱树”、“判子”、“张仙射狗”等。

方贡笺：多为祥瑞吉利的娃娃图。其次是小说戏文故事画。

毛方子：在炕头画中，它的销量相当大，题材内容只有胖娃娃一种。所以民间称为“胖娃娃”、“胖孩子”。

炕围子：贴于沿炕三面墙上。一来作装饰，二来防止粗糙的墙皮磨损被面。

## （四）中堂画类

又称作轴画，主要表现为大幅画面的形式，装裱悬挂的位置是客厅或比较大的房间中，这样比较显眼。

## （五）神像画类

用途是过年祭祀，用作一种迷信品，现存的数起来一共有三种：灶神、财神、天地神。

<sup>①</sup>张殿英著：《杨家埠木版年画》，人民美术出版社，1990年，第104页。

<sup>②</sup>张殿英著：《杨家埠木版年画》，人民美术出版社，1990年，第104页。



## （六）实用生活装饰画类

包括专门用做影壁墙上装挂的寿字灯和福字灯，特意用于娱乐作用的凤凰棋，专门用于传授知识的年画种类有千字文、各地秤头歌和天下地理图，以及为生活服务的实用装饰方面的画卷例如桌围子、炕围子、车围子等。

## 三、清代潍坊杨家埠木板年画的艺术风格

杨家埠木板年画是中国绘画的一种体裁，然而它不同于文人画、宗教画等其它画种的特点，可以独立出来，自成体系。与明代作品相比，清代杨家埠木板年画根据当地老百姓的风俗信仰、审美情趣、思想追求和装饰需要逐步发展完善，不断创新，推动了这一时期的杨家埠年画进入了极盛时期，出现了“家家会点染，户户善丹青”的盛况。也造就了杨家埠木板年画与众不同的艺术风格，具备了鲜明的地方特色。清代杨家埠年画在继承了明代作品的艺术特色的基础上又不断的创新，构图更加随意巧妙、造型更加夸张形象、色彩更加丰富艳丽，线条更加潇洒简练，画面更加圆润生动，而且清代作品中利用借喻比拟，双关，象征，及谐音的手法来表现主题的艺术特色发挥得淋漓尽致，体现了东方传统文化的精髓。现具体介绍如下：

### （一）在构图方面体现的艺术风格

#### 1. 构图饱满完整、取舍大胆

在一幅画面中，最大限度的加入一些代表祥瑞如意的东西，以这种直截了当的方式让买画的老百姓能开门见山的感觉到这种喜气洋洋的气氛。我国人民热爱生活，热爱劳动，盼望发福生财，大吉大利。清代杨家埠年画在创作构图上便努力表现农民群众“钱满柜、粮满仓、子孙多福多寿多吉祥”，就是说，在过年时，连说话都要讲究吉利。作为美化新年环境、衬托新年气氛的年画，自然更要吉利。杨家埠年画充分饱满的构图就是为了满足人们这种心理要求的。然而，杨家埠艺人们并非盲目的随便的载入这些形象，而是根据主题的需要抛弃一些无关紧要的东西，使主题更加突出。比如：“复顺”画店的早期作品《兄弟同乐》，当中的鸟笼切去一半，画中鸟儿、蝈蝈蝴蝶与他们兄弟二人嬉戏挑逗，其乐无穷。年画《五福捧寿》里，一个胖娃娃可以站在佛手上面。其中刻画的桃子和石榴比娃娃的头要大上两倍。年画《鱼龙变化》里的娃娃，怀抱一条大鱼，鱼嘴里吐出一条“钱龙”。如此取舍大胆的表现手法使主题鲜明、形象突出，深受老百姓的欢迎。

#### 2. 清代杨家埠年画对称

既有单幅画面呈现对称的构图形式，比如神马，地位高的神仙被放置于画面的中心，其他神仙分布在他的四周呈对称式排列，这体现了封建社会的身份地位等级意识。又有双幅年画对称张贴的形式，主要是“窗旁类”“门画类”。这是装饰美化环境的需要，一般

门和窗都是两扇，各贴一幅内容完全或部分相同的年画。也符合人们“好事成双”的传统观念。

### 3. 清代杨家埠年画构图完整

杨家埠艺人们非常重视构图的结构完整。整个构图都是同服饰衣纹，图案道具的线条形成的小色块所组成，形成一个充实、饱满、概括、完整的画面。同时艺人们还特别注意画面中的人物形象、形体结构的完整。他们习惯用直接的观感去欣赏、要求画面。忌讳画面中一只眼的侧面人物。对于画面中层次多、人物多的大场面，他们也习惯的数一数是多少个人、多少只手、多少条腿。对于缺胳膊少腿的人物画，则很不喜欢。比如过年时，有人故意把福字倒贴在门口，别人一看，自然地会说“福倒（到）”了。由此可见，人们是图其吉利的。当画面里合理性与吉利的象征存在冲突时，他们便会不顾合理性，尽力去营造欢乐的氛围，展现象征吉利的景象。

### 4. 构图采用散点透视法

清代杨家埠年画体现出在构图方面是不受时空常规制约的。杨家埠艺人没有局限于用静止的眼睛看待物象，他们不但可以同时展示一个物象的多个特性，还尤其擅长将几组不同物象的特性综合展示在同一画面中，多角度的整合不同物象占有的时空体验。比如清代年画作品《三顾茅庐》其画面分成两大部分。有一部分描刻的是刘备、关羽、张飞这三兄弟到了诸葛亮的茅庐。关羽、张飞在屋外等着，刘备慢慢的进入，听诸葛亮提出先取荆州、后入西川、然后形成鼎足之势，最后入主中原的计谋。门外张飞等得不耐烦了，挥拳顿足要冲进去，关羽把住大门将他拦下。另一部分是诸葛亮被刘备的诚心所打动，和他们兄弟三人一同回到新野。仅一张年画就把三顾茅庐的情况和最后的满意结果全部画出来了。又如《郭暖拜寿》中把庆寿宫画作一座楼房，让郭子仪的七子八婿、闺女媳妇排成队伍站在那里，注视着郭暖独自来到庆寿宫的难堪相。本来此种处理方式是乏味呆板的，但艺人们通过山林、建筑物的分割和有趣的情节布局，给画面增添了不少灵气、栩栩如生。这种营造方式打破了时空概念，通过对物象多方面的实际接触，获得由表及里的感性理解，用“平面”的手法进行表现，给人一种多维空间格局的感受，展现出大千世界里千差万别的物象间的相通、相融和置换，开创了理想、和谐的艺术空间。

## （二）在造型方面体现的艺术风格

首先，创作造型时以“求全”“美满”为标准，“不要一个眼，七分八分才凑巧”，从这个画诀中可以窥见一斑。表现在其造型形态中即为：完整团圆、丰满硕大。比如“公茂”画店的早期作品毛方子《年年有鱼》中，通过紫色万字的底纹突出一个大耳肥头的胖娃娃。娃娃的头和两条胳膊几乎占去画面总面积的一半。一对鱼活蹦乱跳，如同游在水里，在娃娃的身前跳跃，一起游戏玩乐。再比如这一时期的门神人物造型头大、眼大、体硕，

这种画法明显地夸大了头部，加宽了躯干，使他们铺满了整个画面，这种处理带给人强烈的安全感，展现了典型的“山东大汉”的道德情操和性格特点。

其次，在人物的形体造型上总体有这样的口诀“年画待要好，头大身子小”<sup>①</sup>并且，针对具体的人物有具体的要求，有这样的画诀“美人要修长，文人如颗钉，武夫势如弓，将无项，女无肩”。<sup>②</sup>民间艺人总结的画财主的口诀是：“腰肥体重，耳厚眉宽，项粗额隆，行动猪样。”再如，艺人们对画戏剧人物中文官、武生、奸臣三种角色使用扇子的不同，有画诀云：“文胸，武肚，奸扇腕”。意思是说戏剧中的文官如果拿着扇子上场，一般是胁肩曲臂将扇子放在胸前，慢慢地扇动；武将上场如果手上拿着扇子，一般是伸直了胳膊拿扇子去扇自己高高挺起的肚子；而奸官、小丑上场如用扇子，则多甩打着胳膊一步三摇地去用扇子扇自己的屁股。如果你去有心留意一下中国传统戏曲的话，一定会感到这短短7个字的画诀，对戏曲中这3个角色用扇子的特点，概括得实在太形象确切了。这样使得不同的人物造型个性更加突出，形象更加鲜活。

再次，杨家埠艺人们在创作时对不同人物的脸型和眉眼也有程式化的要求，所谓“男子汉，四方脸。姑娘媳妇，瓜子脸。儿童娃娃，大圆脸。戏曲人物，化妆脸”<sup>③</sup>。在刻画人物的眼睛时，杨家埠艺人们也有固定的章法：“青年壮士，蚂蚱眼。儿童娃娃，杏核眼。姑娘媳妇，眼含情，老人要画丹凤眼”<sup>④</sup>。这样，更能突出人物的眉眼。

### （三）在色彩方面体现的艺术风格

首先，和明代相比，这一时期的色彩更加丰富多彩了，在前代的五种色彩的基础上，又增加了多种颜色，主要有：这一时期开始运用“桃红色”，是因为清代出现的一些新的题材如“美女娃娃”很适合用这种色彩，也源于杨家埠年画融合苏州桃花坞年画的发展创新；通过黄色和绿色的调和作用生成了草绿色，增添了一些新鲜的元素；清朝晚期，西方文化在中国得到了广泛的传播，杨家埠艺人为了提高年画的质量，吸收了西方的洋红色等进口色加入到年画中。

其次，用色更加大胆泼辣，通过不同色彩的对比运用体现一种喜庆、活泼的氛围，这种搭配在艺人们的巧妙运用下显得非常合理，没有一点牵强附会的感觉。

再次，相比较明代的用色肃穆、庄重、神圣，这一时期的用色更加鲜艳、生动、活泼、明丽。因为，清代出现的新的题材，如美女娃娃年画、福禄祥庆年画、奇花瑞兽年画需要这样的色彩来表现，同时，这种色彩满足了人们装饰环境的需要，符合人们的审美要求和对美好生活的向往。“这些颜料(包括自制或购置的)，用时需经过色彩调配，其色彩浓度

<sup>①</sup>薄松年著：《中国年画史》，辽宁美术出版社，1986年，152页。

<sup>②</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，209页。

<sup>③</sup>王树村著：《中国民间画诀》，上海人民美术出版社，1982年，78页。

<sup>④</sup>王树村著：《中国民间画诀》，上海人民美术出版社，1982年，78页。



要根据不同年画的需求而定。如神像画，要求色彩厚实，画面显得庄重；美人条类祥瑞画，要求色彩少淡，对色调色一般只用稀浆糊，调墨或烟子，适当加胶，免得跑色。使用西力蓝、碱性嫩黄，要用滚开水调剂，品紫要用温开水调剂。”<sup>①</sup>

#### （四）在线条方面体现的艺术风格

首先，杨家埠艺人们在用线条刻画物象的同时带有自己强烈的主观感受和感情色彩，线条就是人们感情的寄托，精神的归宿。比如明代大都是一些体现纳祥祈福的题材，所以艺人们在刻线时非常慎重，呈现出工丽缜密的线条特色。而清代随着新的题材的出现，人们的想象力更加自由驰骋，体现在线条上表现的更加简单流畅、潇洒灵巧，仿佛是艺人们随心所欲、信手拈来的创作，让读者感觉非常自然、随意，毫不做作。

其次，杨家埠年画的线条粗犷有力，具有强烈的表现力，体现出我国北方的乡土气息和民俗风貌，“艺人们按照一定的规律把这些线条巧妙地排列，使之疏密得当、穿插有序、聚散结合，充分体现出线条的工艺美和艺术美的结合。”<sup>②</sup>

再次，杨家埠年画工艺中雕刻的线条根据表现的物象不同呈现出匀称、细腻、飘逸、坚韧的不同特色。具体表现为：刻画眉眼、毛发用线细腻、匀称（如《山林猛虎》中描写的老虎的规整细腻的毛发令人叹为观止）；刻画人物的衣襟用线飘逸生动（如《空城计》中曹操等的衣衫飘逸如风；刻画一些建筑物时用线刚劲有力。

#### （五）运用比拟、双关、象征、谐音表现的艺术风格

首先，为了在思想内容上符合老百姓的审美情感，在表现风格上符合“喜庆祥和”这一主题，满足老百姓过年的趋吉求瑞心理。清代杨家埠民间画师，能巧妙地利用谐音、寓意、象征等表现手法，准确地将老百姓的这些审美愿望隐含在年画里，使老百姓们一看就可心喜欢。如山东民间年画《榴开百子》，分别画两个儿童在摘取开裂了的石榴子，石榴的多子象征了人的多子；年画《金鱼满堂》中两个娃娃在捉鱼缸里的金鱼，“金鱼”是“金玉”的谐音，有生活富足有余的寓意。再如年画《鹿鹤同春》将鹿与鹤画在同一幅画面中，“鹿鹤”是“六合”的谐音，有天地四方之人同沐春晖的寓意。经常被民间画师们用作象征、寓意、谐音形象的东西很多：如鸳鸯、蝴蝶用来象征美好的爱情；荷花象征祥和；牡丹寓意富贵；蝙蝠代表福；桃、鹤、松等象征长寿；龙、凤、麒麟、大鸡代表祥瑞吉利；喜鹊象征喜庆；梅花象征“五福”；竹叶代表“三多”（福、禄、寿）；佛手表示十全十美等。

其次，民间画师们对这些具有象征、寓意、谐音作用的东西的描绘运用，不是生搬硬套的堆砌，而是充分发挥他们丰富的想象力，把这些东西有机地联系在一起，组织成生动

<sup>①</sup>孙认荣著：《潍坊古典年画》，中国文联出版社，2005年，77页。

<sup>②</sup>薄松年著：《中国年画史》，辽宁美术出版社，1986年，46页。

有趣的画面，从而体现他们要表现的主题。如山东潍县杨家埠年画里有幅叫《五福今天来，双喜即日到》的美人条年画，左右两张分别画了一个妇女和一个儿童。右边一幅上画有 5 只蝙蝠谐音“五福”，最大的蝙蝠嘴里衔着一串装饰物，最上边是铜钱，表示有钱。再往下是寿字和一个用绳子结成的花结，这种花结民间叫“盘长”，取“长”字意，与上面的寿字一起代表“长寿”。儿童扛着的杆子上挑着的是牡丹花和桃子，牡丹象征富贵，桃子也是寿的象征。左边一幅上画有两只喜鹊代表“双喜”，上面的大喜鹊衔着的装饰物是一个磬和一个双喜字，两件吉祥物的名字由下往上念便是“喜庆”，儿童扛着的杆子上挂的石榴象征着多子。两位妇女提着的花篮里盛的都是珠宝，象征着财富。在一对美人条画里，画家容进了这么多吉祥象征物，不但没有使画面零乱，反而使人感到主次非常分明有序，这不能不说是民间年画艺人的特殊技艺。

再次，民间艺人们创作年画，想象力非常活跃丰富，大胆奇特，在民间画师那里，现实中的事物不管动物植物还是人造物，只要所表现的题材内容需要，都可以纳入画面作为谐音物描绘。如形象并不怎么雅观的肥猪，在山东潍县杨家埠年画画中竟被用来谐音“肥主”（财主）；在西方人那里往往与阴暗、幽灵、恐怖相联系的蝙蝠，在中国的年画中却常常被用来谐音寓意“多福”。有时艺人们的突发奇想让你始料不及。有张潍县民间年画可谓是这种年画的代表。这幅画右上方画了一小树，上面吊了一个马蜂窝，形似戏剧中县大老爷公案上放的“布包官印”。下面一只顽皮的猴子用树棍捅了这只马蜂窝，一群马蜂把猴子蜇得抱头鼠窜到处躲藏。这张年画名叫——《挂印封侯》。树上吊着的马蜂窝被作者用来隐喻“挂印得官”。“蜂”和“猴”被用来谐音“封侯”。生性顽皮的猴子捅了马蜂窝是完全可能发生的事情。这一滑稽有趣的情节，被作者用来表现“挂印封侯”的愿望这一主题，可谓是独出心裁。

#### 四、清代潍坊木板年画的制作工艺

清代杨家埠年画的制作工艺基本沿袭明代的风格，具有四个步骤，第一步绘稿，第二步刻板，第三步印刷，最后手绘加工，经过了这几道工序，才能形成最终的产品。“杨家埠木版年画，随着生产的发展，它的制作工艺形成系统化，达到批量生产。这套特殊的制作工艺，以其产量大，传播广，使杨家埠成为全国著名的年画产地。”<sup>①</sup>与前代相比，清代潍坊杨家埠年画只是在颜料来源制作、刻印材料和工具上有些许改变，但这一时期受杨柳青半绘半印制作工艺的影响，艺人们对新创造的杨家埠年画题材进行绘印结合，这是杨家埠制作工艺的一大变革。具体介绍如下：

---

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993 年，209 页。

### （一）朽稿画样

杨家埠艺人创作画稿的工序是程式化的，第一步用木炭条做的朽笔画出年画的轮廓，历经多次修改后定稿，再用毛笔沿着墨线描一遍，所以叫作“朽稿”。朽稿完成后，再做一个正稿，人们把正稿叫“画样”，正是以后雕版和印刷时的蓝本。此时应该描出一个线稿样，作为刻版的“底样”，把它翻贴于梨木板的上面。这种技艺主要是沿袭明朝的，清代艺人们再根据题材内容创作新的画样。但是，到了清末，杨家埠年画衰落后，能够按照老传统进行创作的人与日俱减。出现了“大搬家”和叫日瓶装新酒”两种方法。这时所谓创作，是确定题目后就到原有的画样中寻找能够表现这个题目的最佳形象(有的是照抄照转，有的稍加修改)，把它们组合在一起，形成一个协调的画面。因为这些形象基本上是从其他画上搬来的，所以叫作“大搬家”。这样形成的画面是清末杨家埠年画中常见的。天津杨柳派系出现后，杨家埠的戏曲和故事年画，主要是靠这种方法创作的。尽管这种方法不高明，但是，作为未经训练的民间艺人，为着经营进行创作，确实是一条捷径。“旧瓶装新酒”，就是把过去深受群众喜爱的旧年画，换上了比较前卫时兴的新内容。从总体上看，形式是老样子。但是，旧的内容删去了，新的内容加上了，已经把旧画改成了新画。如《儿童戏禽》的“新酒”，就是装在《刘海戏金蟾》的“旧瓶”里，形成的新作。

### （二）雕版印刷（见图 3-8）



图 3-8

这是要在朽稿、画样的前提下的继续创作和加工。在雕版的时候，我们要充分利用刻刀的优势和特长，去除和纠正画稿中不适合刻印的地方，彰显刻板独具的刀法和韵味，这是只用笔画很难实现的艺术效果。不同于明代年画的工丽缜密，清代杨家埠艺人们在刻板时带有更大的随意性。因为年画的销量大，印数多，为延长画板的使用寿命，线条刻出后，还要栽线。栽线是在“连点成线”的引导下，利用短而窄的小平刀，沿着立刀刻好的线条，

向下垂直打一遍。一般深为二、三毫米。等到“裁线完成后，还要剔空打版”<sup>①</sup>。这个流程中剔空打版，第一步用挖刀剔除大的空间，第二步再用大小不等的平刀打平，第三步，剔除挖刀不能剔除的细小部位。最后线版刻完，印刷几张线稿。注意对照画样分出色版后再刻色版这才正确。这一时期雕刻木板的材料改为了梨木。

### （三）手工印刷（见图 3-9）



图 3-9

手工印刷可以说是木版年画生产的重要环节，在年画的创作流程中是位于绘画和刻画后边的工序。在我们进行手工印刷的过程中，不但要注意颜色的浓度、纯度，染料的配合比例以及浆力的大小，而且还要研究纸的性质是干还是湿，顺便考虑到天气的变化和印刷手法的讲究，清代杨家埠艺人所采用的印刷工具和材质较前代有所变革，对一些新产生的题材年画开始加印金线，具体表现为：

印刷的主要工具和设施的变革。体现在：在明代印画案子采用小案子这个工具，在清初改为窄长纸的大案子，“长一百八十厘米，宽八十厘米，左端有印画下纸的案口，宽为十五厘米。”<sup>②</sup>后期清末流行宽大纸大案子，也就是“把窄长纸大案子加宽十厘米，左端四十厘米处有案口。”印画时，先把印好的画放在案子下面。因为案口左边有“夹子”，这样可以把画用夹子固定好，便于套印，我们称夹子左边斜放的工具叫“支板子”，它起到了支撑平放印画纸张的作用。

印刷材质的变革。体现在：纸张的样式在明代是土纸，在清朝前期换做了窄长纸。

印刷颜料的变革。体现在：颜色的种类更加丰富了，色彩浓烈了许多。受桃花坞年画的特色的影响，增加了桃红色；从国外引入了一些进口颜料，如洋红、湖蓝、杨黄；乾隆后期的时候，年画为了追求画面的富丽的感觉，开始加印金线。这时印金线的材质不再是金粉、金箔，而是改为云母片，将它磨得非常精细，再用黄色煮过，呈现闪烁发光的效果，所以又叫“日金”。

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，201页。

<sup>②</sup>张殿英著：《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，152页。

加印金线的具体工艺为：先按常规把画印完后，再加印金线。印金线主要有金线版和金盘子两种工具。所谓金盘子，是用纸壳做成一个托盘，把金粉均匀的放置于盘子里。印金线的过程为：先在金线版上刷上一层浆糊，再用抄纸印刷。然后把印有浆糊线条的画翻起，将金盘子置于画板上，重新把画翻到金盘中按压。最后拿起画抖动，这样印有浆糊线的地方金粉被粘住，没有印浆糊的地方金粉自然飘落，金线呈现出来。

#### （四）烘货点胭（见图 3-10）



图 3-10

这是杨家埠年画的最后一个制作工艺，对印好的年画进行手工润色，完善。这一时期受杨柳青年画半绘半印技艺的影响，清代杨家埠艺人们对一些新产生的题材采用印绘结合。“根据不同画种的要求，粗货只烘脸，细货要上挣子、画脸、画衣服与背景，然后下墙、剪边、装天地杆。”<sup>①</sup>可见，根据年画的题材内容不同，对烘货点胭做工的考究也不相同。门神、横批一般不加工。灶王，金增只是烘脸即可。而美女、娃娃则制作精细、做工考究，不但要烘干脸，还要烘她的臂膀，画漂亮的手足，打相做头和钩道都是必不可少的。另外，还有的是以手绘为主。烘货点胭的程序：

首先，上挣子。将印完的画绷贴在挣子上，杨家埠艺人也把这叫做“上墙”。

这个程序并非必备，而是具体年画具体对待。比如毛方子和灶王等，只对脸与臂膀进行加工，印完晒干即可手绘，无需上挣子。而金童子和美人条要粉脸做头，这就需要上挣子。上挣子的方法叫“水托”，即把画用水润湿，四周涂龙须菜液，贴于挣子之上。这是为手绘作准备，所以画面必须向外，晾干后才能描绘。

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，213页。

其次，做头子。即描绘年画人物的头脸等细微的面部表情。这道工序又分六个过程：第一步烘脸、第二步打相子、第三步粉脸、第四步描眉画眼、第五步圈脸、第六步染头发画胡子。

再次，手工描绘人物的衣服、背景。这个程序主要是针对金童子、美人条等清代新产生的年画题材采用的，明代流传的传统题材则不需要。

最后，下墙、窜刀。把年画画好，让画干透，然后用起子撬开两边，起子一般用竹子制作，把画从挣子上揭下来的动作叫“下墙”。窜刀是指用大刀把年画的四个边割一般齐，经常用在金童子等未经托裱的年画上，“窜刀童子”即由此得名。

## 五、清代潍坊木板年画的生产销售

在杨家埠艺人具有改革创新精神的带领下，清代杨家埠的年画走向了繁荣阶段，特别是在清朝中期达到了最高峰。清朝末年，致力于研究年画的经营销售，扩大了杨家埠年画的销售地区、销售数量及经营规模，最终形成“画店百家，年画千种，画板上万”的盛况。清代杨家埠，年画的经营单位仍然是画店，只是画店的规模比以前更大了、生产销售的时间延长了；其经营理念、定价策略和规则都是沿袭明代；其经营方式是在以销定产的基础上出现了唱卖销售；在技术的传承上，不再采取绝对保密的方式，而是扩大了对外的开放和传承。另外，清代还出现了专门管理杨家埠年画生产与销售的民间组织——画行，还有在外地生产销售的画庄，这都是明代所没有的，现将清代相比较明代的发展创新介绍如下：

### （一）生产销售单位——画店规模扩大

清代杨家埠画店的规模更大了，“清康熙至乾隆初期，西杨家埠村已有公茂、万顺、德盛恒、广盛太等画店 30 余家”，<sup>①</sup>到了清代中期画店数目达到了 80 多家，“乾隆后期，西杨家埠村画店达 80 余家，号称画店百家，年画千种，画版数万，是杨家埠年画商品迅速发展的时期”，<sup>②</sup>这时的永盛画店一度相当兴盛，到了乾隆五十二年，年画作坊的规模是相当庞大的，年画作坊在一个胡同里连成一片，号称“永盛胡同”。据统计，清代末年画店的数量达到了一百多家。画店的规模不仅扩大了，生产经营的时间也延长了，明代的画店大都只在冬季农闲时的几个月经营，清代开始出现了长年专门以生产和制作年画为业的画店。北有公泰和公义店，南有公义和公兴店，此外还有万顺成、和顺德、合兴成，永和，永盛、东大顺、和聚德等”、“小工”三等。有的还雇佣记帐先生，他们的工资都是以银元或粮计算。大把头负责掌管年画生产的全部流程，从给年画的人物开眼、圈脸、钩道子到画胡子，他们的待遇都是比较丰厚的。不仅如此，画店的工作人员不全部都是家庭

<sup>①</sup>张殿英著：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993 年，第 194 页。

<sup>②</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993 年，第 195 页。



成员，他们还雇佣一定数量的工人。雇佣的人员被划分为两种，“大把头”和“二把头”，大把头的工资待遇为五十块大洋左右。二把头的主要任务就是给年画的人物上色，做头等，二把头的工资待遇次于大把头，比大把头的待遇少五块大洋。小工的待遇是最低的，每天一般发给他们十斤高粱。有的小工是女的或者儿童，女工每天发五斤高粱，而儿童每天发三斤高粱，在这种年画创作的手工作坊里，出现了中国早期的带有资本主义关系的生产方式。这是社会经济发展的一大进步。

## （二）唱卖的经营方式

销售是年画经营的落脚点，也是对经营情况的检验。杨家埠偏居农村，交通不便，清代末叶每年产销年画达五千万份（近一亿张）。它的年画不但在山东分布甚广，而且在江苏、安徽、山西，东北三省也占据了相当大的市场份额。这些地区的农民依靠杨家埠年画，把农村的年节打扮得喜气洋洋。在当时当地，第一受不到官府的庇护，第二无报刊广播等媒体的宣传，第三就是先进交通工具的缺失。但杨家埠的木板年画产品能大批量的销售到比较远的地方，可见，其唱卖的销售方式起到了关键的作用。这种形式有利于杨家埠年画内容的宣讲、杨家埠年画产地的介绍，能更好的招徕顾客。唱卖年画，杨家埠俗称这种方式为“扛板子”，每拿一张年画就唱上一段唱词。如果仅仅唱一条就停止，那就叫“扛条子”。它没有什么曲谱，是卖画人根据画的内容以及自己经营的方针随意哼成的顺口溜。为了给卖画人到集市上提供方便和声势，杨家埠许多艺人们开始在年画上刻印文字，这些文字本身也是唱词，体现年画的主题和内容。如：《人财两旺》年画上有：“大财主，真是上，家里人财共两旺。少的扛元宝，老者运气壮。这画买了去，拿着贴在炕。富贵年年有，一总不用创。”<sup>①</sup>再如《四路进财》的唱卖：“四路来进财，骡马驮元宝，轿车随后来，财主大庭坐，客户上月台。买去这张画，一定大发财”<sup>②</sup>诸如此类的年画相当多，它抓住了旧中国劳劳碌碌一年还不得温饱的农民的心理，用那些虚幻的想望，吸引了企盼发福生财的农民，为过年图个吉利，总要把这些年画买到手，一方面满足自己美好的愿望，另一方面吸引亲朋用画上的词句给他们心满意足的祝福。可见，这些唱词大大促进了年画的销量的提高。

## （三）技术的对外传承、发扬

不同于明代杨家埠年画技术的对内传承、对外保密。清代由于通婚范围的扩大，杨家埠邻村的一些村庄借助亲友之力也逐渐掌握了这门技术。到了清朝晚期，杨家埠画店开始公开招募学徒，杨家埠年画技艺对外开放，被更多的外姓人掌握。这些学徒一般来源于杨家埠周边的几个村，通过亲戚朋友介绍到画店来，通过4到5年的时间便可出徒。刚开始

<sup>①</sup>张殿英著，《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，153页。

<sup>②</sup>张殿英著，《杨家埠木板年画》，人民美术出版社，1990年，153页。

只干些杂活，也没有工钱，随着学习日益深入，逐渐掌握杨家埠年画的主要工艺，可以独当一面，等转正后，就可领到比较可观的报酬。这种技艺传承的变革，有利于杨家埠年画的继续发展和创新，防止某些年画技艺的失传。

#### （四）出现管理组织——画行

画行是为了顺应杨家埠年画发展和管理的需要而产生的。由于年画事业的迅猛发展，到了清代中叶，杨家埠已经成为全国著名的“三大画市”之一。全国的年画业也已相当普遍，杨家埠周边很多村庄也从事年画生意，“年画产地遍布河北、山东、秦晋、豫皖、湘鄂、四川、江浙、两广、闽台及边远等九大地区”。<sup>①</sup>新的从业者很难实行坐门等客的传统经营方式，不得不聚集到杨家埠，投入到这个大市场中。一时间鱼龙混杂、真假难辨，这造成了杨家埠本村的年画销售困难。本村一百多家画店，有的因为销路不畅，各行其事、互相碰头，相互间也形成一些矛盾。为了维护杨家埠村各画店的利益，强化年画生产的管理经营，确保年画的质量上乘，杨家埠最终建立了“画行”这一组织。

画行的章程及组织形式。章程的具体内容是：“对本村讲，各个画店印制画的时间一律从农历十月初十开始，腊月初十停止印制。对外地讲，全用木版套色印制的年画不准在杨家埠销售。如果违反当地的这条规定，轻者毁掉货物，重者没收财产，乃至吃官司。”<sup>②</sup>章程的实施由在行的人执行。每一个画行都会有一个挑头的人掌管事务的管理，叫做“行头”。在行的人要么体性强悍，要么与官府相交深厚，要么创业有方，成为全村的楷模，要么待人宽厚，成为一方善人，而且全都出自杨氏“四大支头”。遇到什么事情，便由什么人出来抵挡。因而在村中有相当大的权威。画行并没有固定的经营场所，也没有固定的经费开支。如果遇到突发的事件，几个人会在某某家中聚集，集体决定后分别执行。在执行章程时，取得的罚金属于在行的人共同所有。

画行的作用。起初，画行的建立，确实给杨家埠年画业带来一些好处，如为各画店规定定型产品，不许别家翻刻，保证各画店应有的利益，使它们都能安心生产。但后期的画行却没有全部发挥其职能，只不过是查办、制裁而已。

#### （五）开设了在外地经营销售的画庄

为了避免储运的麻烦，一些画店到外地建立所谓的“画庄”。“清道光年间，杨家埠的画店开始到周村、掖县、高密、平度、营州、鱼台、宿州、徐州和东北三省等地开设画庄卖画，对当地的年画起了推动作用”<sup>③</sup>说起这些画庄，部分是画店到外地租赁房屋，然后运去已经提前做好的年画来自己经营。有的带有合资的性质，开始阶段由画商提供作坊，画店出资购买材料，并且派人带去画板到那里从事生产。后期，一些画店直接请绘稿刻版

<sup>①</sup>王树村著：《年画史》，上海文艺出版社，1997，第44页。

<sup>②</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，215页。

<sup>③</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，195页。



的艺人到铺中，根据当地人民的需求绘刻画版并雇佣当地的工人进行后期的印刷和制作，最后就地附近便利的提供给画商销售。虽然杨家埠在外地设立的画庄，经营的时间不长，但却使杨家埠年画在全国各地的影响更加深远。杨家埠的民间木板年画不仅直接促进了高密、平度、周村、辛店、日照、临沂、济南、惠民、胶县等木板年画的发展，而且波及安徽宿县，江苏徐州，湖北武汉，东北三省等地区。可见，潍坊的杨家埠木板年画对其他地区的年画发展起到了积极地推动作用，也扩大了潍坊杨家埠木板年画的影响力，提高了其知名度。

## 第四章 明清潍坊木板年画的文化特色

明清潍坊的杨家埠木板年画，就像一面镜子，折射出这一历史时期黄河流域的社会文化，与广大人民群众的日常生活的息息相关，反映了明清时期社会的思想意识、人文风俗、房屋建筑和经济状况等等，具有丰富深刻的历史文化内涵和独具特色的文化价值。体现出中国传统的“尊农意识”、“尊神意识”和“喜庆特色”以及齐文化的精髓“务实经济”。

### 一、尊农意识

中国有着悠久的农耕文明的历史传统，中国人对于故土和乡村的生活有着发自内心的甚至近乎本能的热爱和推崇。“庄农最为先”——说明了潍坊杨家埠木板年画的尊农意识。

年画《男十忙》描述了一个从种麦到麦收的农业生产过程，程序包括了耕地、播种、墩苗、锄地、收割、运麦。《女十忙》则描述了从纺纱到织布的完成过程，从弹花、纺纱、合线、浆线、到织布。通过散点透视的运用和多人数的组合以及前后上下采用多个层次的排列，我们惊叹于民间艺人对劳动过程如此熟悉、对劳动人民如此钟爱，画中的农民们虽然忙忙碌碌，却在劳作中洋溢着喜悦和自豪之情，如果把这样的画挂在家里，细细品味，不仅是对自己辛苦劳作过程的回顾，也是自我价值的认同。彰显了劳动人民对五谷丰登或者丰衣足食生活景象的期盼。值得注意的是，此画将女人与男人放在平等的位置上描绘，说女人不仅会纺棉织布挣钱，还会盖楼作庄稼，女人优秀的不比男人逊色。《蚕姑》画本是神像画的一种类别，是农家贴于蚕室用来祭祀的。但杨家埠所绘《蚕姑》不仅赞颂蚕神，也不忘记在画的中下部分突出人间妇女饲蚕、采桑的劳动生活。并题诗道：“墙下树桑多茂盛，采来喂蚕真可夸。人食桑椹甜如蜜，蚕吃桑叶吐黄纱。”更有一些人把专门驱鬼除邪的钟馗，放到猪圈门上，看做是猪圈的把门将军。农民在劳动中收获的成果，像桃子、石榴、鲤鱼、麦穗、甚至是牲畜鸡也频频在作品中亮相，这不仅充实了年画的画面，又为劳动成果开辟了个展示的舞台。人们即使在表现富有状态采用《摇钱树》的绘图，都会增添爬树摇钱的、推车运钱的和树下收钱的忙碌之人，展现出大家辛勤劳作，简直就是农民可贵精神的真实再现。

### 二、尊神意识

农民把年画贴在自己的屋子里，不仅仅是在制造一种喜庆的气氛，也是在完成年画所具有的信仰功能。基督教中，信徒们用祈祷的方式和神交流，而处在社会下层的中国农民却选择了年画这种更准确、更生动的表达方式，既解决了语言表达信仰虔诚的困难，又可以装饰房屋和墙壁。农民不出家门便可完成与上苍的对话和交流，完成了西方人在教堂里完成的事情，况且家庭生活环境还多了几分轻松和愉悦。在古时的春节前后，千家万户都

投入到这种浓重的气氛当中，并且结合迎新春的喜庆的格调，构成了本民族独特的习俗风貌。门神画本属于门画的一种，分武门神和文门神。武门神是手持兵刃，身穿盔甲的将军型门神画，主要贴在进入庭院、宅舍第一通道街门的上面，起到除邪保吉祥的重任。武门神身材魁武雄壮、双目圆睁，审视门外一切动静，使蠹贼鬼怪不敢入内。象征着除邪平安的大将诚心希望人们“安定如意”。从武门神来看，其画面的主题是盯紧看守街门，严防妖魔鬼怪进入。艺人们特地选择了群众心目中最信奉的负责监督、处罚妖魔鬼怪行凶作恶的神加以创作，以男性健壮为美的原则，将门神头脸形态夸大，双目睁圆并涂为红色，他们往往身躯宽大，四肢粗壮，一位手执大锤的武将形象跃然纸上，大将神情威武严峻，让人望而生畏，形象雄伟健壮，仿佛坚不可摧。武门神确实既起到了很好装饰大门的作用，又增加了百倍的安全感来过一个太平年。武神尽管威猛但看上去很舒心，没有造型不合适宜的感觉，充分体现了造型夸张后带来的艺术魅力。中国宗教的另一鲜明的特色就是把神世俗化，神不是让人敬畏的，而是越来越有亲民性，例如连秦琼、尉迟恭这样一些凡夫俗子也当上了门神。所以在杨家埠年画《秦琼尉迟恭》中两人已有了神的智慧和神的威严，同时具有神的敦厚和神的慈祥，比那些高高在上、来去无踪的神更可有亲和力。文门神是供堂屋门张贴的朝官式门画，人物端庄文雅，和颜悦色，预示着接福迎祥，岁岁平安。灶王画也属神像画的一种，杨家埠木版年画中的《灶王》上半部分是“财神”，下半部分是“灶王”。据传灶王每年腊月二十三上天汇报，正可谓“腊月二十三日去，新春初一五更来”。所以每年腊月二十三人们都要祭拜灶王爷，希望灶王爷“上天去多言好事，下界来多带放牛小子，多带五谷杂粮，多招金银财宝、少带是非口舌”。体现了农民渴望“五谷丰登”、“人畜兴旺”、“财源茂盛”以及“家庭和睦”的祈求和纯朴的愿望。财神也是在诸神中较受崇敬的一位，农历七月二十二为财神的生日，十月二十五财神会那天，民众都要供养财神。每年春节家家户户都要接财神，杨家埠年画中的文财神是比干，武财神是关公，大家都希望通过供养财神，以求招财进宝。同时，古人相信人的灵魂是不死的，而敬奉祖先之灵可保佑自身的安宁。所以，中国古代特别强调尊先敬祖，为了充分表达对祖先灵魂的敬仰，人们就立宗庙来摆放祖宗的牌位。一年之始的春节是一个大祭的好日子，祭祀时，在族长的带领下，按辈份依次向祖先敬拜。到初三早晨还要烧香燃纸，送过了年的老祖宗回去。《三代宗亲》之类的作品就是为适应春节祭祖礼仪的需求而创作的，我们先祖虽已故去，但其音容笑貌却出现在画面上，好像在告诫我们后人要秉持光宗耀祖，保持家业的兴旺为己任。

### 三、喜庆特色

忌讳、口采等民间习俗是中国传统文化的重要分支，它体现了老百姓对于美好生活的一种向往与追求。平时大家都喜欢听吉利的话，如果是过年更是希望如此了。年画的用途

不仅是美化环境，最重要的是它可以烘托出年味，显得节日喜庆吉祥。年画讲究“图必有意，意必吉祥”，如《富贵大吉》、《开市大吉》等以鸡代吉，《年年有余》、《连年有余》则以鱼代余，同时配上一些吉祥话：“富贵长寿，大发财源，红福临门，和合美满”，以此来祈求上天的赐福。据传，杨家埠每年能出一张“活画”，得到此画的人，画上有什么就能得到什么，虽然此传未必属实，但它反映了人们祈福的心理需求。因此，杨家埠艺人在创作年画时，尽力选择喜庆、吉祥、发财、长寿、多福的内容作画，如摇钱树、聚宝盆、蟠桃大会这些吉祥的题材就成了艺人们的首选。而他们对于那些和新年相克的字眼，都会尽力避讳。如《打渔杀家》，打字听上去不好听，就取名为《庆顶珠》，《打金枝》为避讳打字，改名后叫做《郭暖拜寿》或者《七子八婿》。但是，仅做到内容上的吉利是远远不够的。年画结构上的完整性和形式的充实也非常需要重视，如果画中存在人物众多的大场景，我们必需要求人物形象都是很标致的，例如五官端正，四肢健全，切忌缺胳膊少腿，甚至对配景的花草的枝叶也非常重视。当画面的吉庆需要与生活的合理性发生冲突时，他们宁可放弃合理性，而让年画始终突出吉利和喜庆的氛围。

#### 四、务实经济

潍坊木板年画的产地是杨家埠村，该村位于山东半岛北部，距潍坊寒亭区政府南 1.5 公里左右。其地势平坦，土质肥沃，气候温和，属东亚季风气候，适合人类居住，清代享有“诗书画三绝”声誉的郑板桥就驻足在此。杨家埠木板年画就产生于这个环境优美、百姓富足、文人辈出的地方，深受当地政治、经济、文化、生活的影响，散发着齐文化的灰灰光辉，把务实尚利精神贯彻的淋漓尽致。具体表现在：第一，遵天时、就地利、抢时机、重时效。地理环境是人类社会存在和发展的自然前提。面对特定的地理环境，务实的态度应该是因地制宜，充分发挥现有地理条件的优势，合理利用自然资源。潍坊杨家埠艺人们正是这样做的。他们农忙时节积极进农业生产，农闲时节因地制宜，抓住老百姓“图喜庆、盼吉祥”的心理，生产制造年画进行销售，可以获得一笔可观的收入。第二，因民俗，尚功利。民俗具有相对稳定性，不是一朝一夕所能形成，也不是一朝一夕所能改变的。所以，杨家埠艺人在创造年画作品时，充分尊重、顺从了当地人的风俗习惯。比如：迎合当地人过年“驱邪纳福”的习俗创造了门神画；迎合当地人春节“接财神”的习俗创造了财神画；迎合当地人过年“祭社”的习俗创造了灶王画；迎合当地人春节“祭祖”的习俗创造了门神画；迎合人们渴望“传宗接代，子孙满堂”的需求创造了新的金童子年画等等。杨家埠艺人们这种明智、务实的做法，得到了人们的喜爱，他们争相抢购杨家埠的木板年画，使杨家埠艺人们发财致富，富甲一方。同时，受齐文化“以富为荣”思想的影响，杨家埠艺人们不断地进行年画创新，拓展销路。但是，我们应该看到：杨家埠艺人们在发扬“遵天时，论地利，尚功利，重形势”的齐文化的务实精神的前提下，并没有放弃“宽仁厚道”，

相反，“厚德载物、兼容并包”也是他们遵循的原则。具体表现为：杨家埠很多艺人们在自己富裕的同时乐善好施、助人为乐；杨家埠艺人们在进行商贸活动时坚持“诚信仁义”的观念，给采购商提供免费食宿，结下深厚的友谊；创作的年画题材可谓包罗万象、洋洋大观，满足了广大劳动群众的丰富多样的需求。

总之，杨家埠木板年画背后充分体现出了“务实经济、宽仁厚道、兼容并包”的特色，这也是齐文化的内涵精髓之处，充分展现了杨家埠木板年画与众不同的区域性文化特色。

## 第五章 明清潍坊杨家埠与其他地区年画的区别

明清时期,受当时社会综合因素的影响,各地的木板年画得到了迅速的发展。在清代中期发展到了鼎盛,出现了“潍坊杨家埠、苏州桃花坞和天津杨柳青”三大全国的民间木板年画产地,它们的题材内容、艺术风格和制作技法各不相同、各具特色。除此以外,还有临汾、凤翔、朱仙镇、泉州、锦竹等年画产地,它们的年画产品也独具匠心,风格迥异。所以,有必要把潍坊杨家埠的木板年画与这些地区的年画进行比较分析,展现其与众不同的魅力。

### 一、明清潍坊杨家埠和苏州桃花坞木板年画的区别

苏州桃花坞地处江苏省苏州市以北,是江南主要的木板年画产地,可谓源远流长。江南苏州自古文人墨客辈出,文化生活丰富多彩,特别是在明清城市经济获得了迅速发展。在这种地理资源、文化背景和社会发展的大环境下,明代桃花坞年画在继承宋雕版印刷技艺的基础上逐渐形成了自己的派别(称为“姑苏派”),在清代中期更是发展到了鼎盛时期,最终成为明清的民间三大木板年画之一。杨家埠年画和桃花坞年画风格不同、各具特色,现从年画的内容题材、艺术风格、生产技艺这三个方面具体分析。

#### (一) 两地年画所表现的内容和题材的来源不同

杨家埠年画较多的取法于宗教木刻画,驱邪纳福的题材在杨家埠年画中曾起着主导地位。而桃花坞年画更多的受到江南文人画和宫廷画(后称院体画)的熏陶,以吉祥喜庆的题材为主。年画中描绘的同一个人物形象,在不同的地方所起的作用,反映的人们的愿望也各不相同。比如“关公”,在杨家埠年画中把他描绘成“门神”形象,手持大刀、威风凛凛、表情严肃、守护宅院,同时在杨家埠年画中也有把“关公”描绘成财神的形象。但在桃花坞年画中只把“关公”看成经商的守护神,保佑他们财源滚滚进,因此,“关公”的表情亲近和善。

#### (二) 两地年画体现的艺术风格不同

桃花坞位于明清商业发达、文人荟萃,雕版印刷书籍盛行的苏州,优越的技术条件,促使它善于描绘印刷大的场面,色彩多用粉红以及粉绿,融合了中国的传统构图技法和西洋铜版雕刻风格,呈现出鲜明、清雅、精致、婉约的特色。而杨家埠年画产生于齐鲁大地,又有四川古文化(杨家埠杨氏祖居四川梓潼县)的基础,色彩艳丽、对比强烈,散发着浓厚的乡土气息、质朴、明快、简洁。

#### (三) 两地年画采用的制作技法不同

杨家埠年画的制作工艺单一,沿袭了传统的四川雕版印刷技艺,线条单纯,色彩鲜明,造型夸张。而且杨家埠年画是土生土长的民间艺术,艺人们在刻板时比较随意、信手拈来,

讲究“刀头具眼，指节灵通”。<sup>①</sup>因为产销量大、销售面广，不得不采用一种程式化的制作工艺，所以作品显得比较粗劣。而苏州文化繁荣、对外开放，产生的桃花坞年画融合了两种风格迥异的雕刻技法：一是沿用了宋代传统的雕版印刷技艺。运用传统的立轴和册页的构图方式，受宋代院体画、明代界画和文人画的熏陶形成木版画。二是借鉴西方的铜版雕刻技艺。在画面上写明“仿泰西笔法”、“法泰西笔法”、“仿泰西笔意”。这种方法在构图时通过焦点透视，除了人物面部之外，其他的都用明暗来表现，显得夹生。在这两种技艺的融合下，桃花坞年画相比较杨家埠年画显得精巧雅致、秀美生动、清新脱俗。

## 二、明清潍坊杨家埠和天津杨柳青木板年画的区别

杨家埠和杨柳青在清代发展为民间木板年画的中心产地，周围都有很多村庄从事年画生产，画店作坊数量惊人。各自独占一方的年画作坊，由于地区不同，风俗各异，在当地文化背景与审美心理制约下，各地年画虽属同类，但是深究底里，千差万别，风格各异。杨柳青地处天津卫，与北京相邻，北京是元明清三朝京都，禁中御用画家云集，直接影响着杨柳青年画，呈现出不同于杨家埠木板年画的特色。现从年画的内容题材、艺术风格、生产技艺这三个方面具体分析。

### （一）两地年画所表现的内容和题材的来源不同

杨柳青临近京津，其年画吸收了宋元传统绘画艺术的精髓，写实主义的表现手法显得尤为突出，内容题材丰富多样，特别擅长直接反映风俗民情、时事新闻、传说典故等与人民群众现实生活息息相关的题材。这种写实的题材不仅具有很好的装饰效果、极高的艺术价值，而且为我们了解各个时期社会的发展状况提供了宝贵的资料和参考的标本。而杨家埠地处北方的农村，其年画的内容题材表现出浓厚的乡土气息，展现了北方民众特有的奔放、直率、大大咧咧、爱憎分明的性格特点。来源于农村的杨家埠艺人们在创作的时候不受条条框框的束缚，想像自由驰骋，可谓天马行空，其题材内容散发着浪漫主义的魅力。

### （二）两地年画体现的艺术风格不同

在构图方面：杨家埠年画构图完整、全满、取舍大胆自由；而杨柳青年画构图严谨，背景简洁、比较讲究。在色彩方面：杨家埠年画根源于北方中原地区的农村，土生土长，其年画用色泼辣、艳丽、粗犷、对比强烈；而杨柳青年画年画受京津骄奢淫逸的市民文化的影响，用色柔和、精雅细致，多用粉色来衬托画面的谐美。在造型方面：杨家埠年画造型大胆夸张、想象自由丰富，形象朴实粗壮，散发着浪漫主义的光辉；而杨柳青年画用现实主义手法描绘形象，中规中矩，贴近现实的人物造型。在线条方面：杨家埠年所用的线条潇洒、挺拔、简练、自然；而杨柳青年画绘刻精细流畅，呈现出高古雄浑、凝炼俊逸、温文尔雅的独特境界。

<sup>①</sup>中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，齐鲁书社，1993年，210页。

### （三）两地年画采用的制作技法不同

杨家埠年画的制作工艺比较程式化，采取了木板套印的制作技艺，虽然生产方法比较简单但工艺较为系统化，形成了它自己独特的风格，也为杨家埠年画快出多产，以产销量大，传布广，成为全国著名的年画产地奠定了基础。是深受北方劳动人民喜爱的农民年画。而杨柳青年画的前期制作工艺和杨家埠年画大体一样采用木板雕刻，但后期会运用大量的工序用彩色进行人工的描绘。这种印绘结合的独特制作工艺，把刻板的刀味韵味与彩绘的用笔颜色有机的融会贯通，具有较高的艺术欣赏价值。杨柳青年画通过木板雕刻画面，然后墨印于上，套过两三次单色板后，形成一个半成品（俗称坯子），根据艺人们用彩笔填绘的精细程度和用心的不同，最后的成品按质量好坏分成3个级别：质量最好、制作最精细的称为“细活”；质量次之的称为“二细活”，填绘自由随意的称为“粗活”。不同等级的杨柳青成品年画适应了社会各个不同阶层的消费群体，它既有木板雕刻的韵味，又有手绘的色彩斑斓与工艺性，深受人们的喜爱，冲击了杨家埠年画的市场，所以到后来，杨家埠年画也开始学习杨柳青的半印半绘的制作工艺，一度丧失了自己的特色。

### 三、与明清三大木板年画之外的其他年画的区别

明清时期，我国除了有潍坊杨家埠、苏州桃花坞和天津杨柳青这三大民间木板年画外，还有临汾、凤翔、朱仙镇、泉州、锦竹等年画产地，这些地区的年画也是各具特色，不同于潍坊的杨家埠年画，现具体介绍如下：

临汾在古代是平阳府所在的地方，当金灭北宋时，将汴梁的优秀雕刻工人带到那里，使其成为北部一个重要的雕版中心，所以那里在宋金时代就有《四美人图》、《义勇武安王位》等精美的木板年画作品。凤翔地处历史文化悠久的关中，有非常发达的民间工艺美术技术，其年画的风格古朴而有气势。朱仙镇地处开封西南，水陆交通便利，加之深受北宋雕版中心之一的汴梁（开封）的影响，所以年画多为古样，以门神、神马为最多，只用水色套印，不加手绘，具有古老而纯朴的艺术风格。福建泉州是古代文化名城，早期刻印历书历画，它的年画多以门画、符策为主，在红色纸上套印黑线，简单明快而火红。四川锦竹年画分为“红货”、“黑货”两种，形式变化多样，适合各类文化水平层次的人的需求。

总之，中国的民间木板年画风格各异，各具特色。有的精细于工笔重彩（杨柳青年画），有的粗犷如简笔泼墨（高密墨屏）。有的拘谨如装饰图案（潍坊杨家埠窗饰），有的潇洒如吴带当风（曲阜、绵竹门神）。有的如汉代石刻，古朴大方（各地年画中“瑞兽图”），有的如明朝仕女，娇艳清秀（美人条）。有的如经卷引首，缛丽浩大密不容针（桃花坞年画），有的如秦砖汉瓦，简括就章疏似剪影（佛山“灯画纸”）。有的如唐代捺印千佛像（潮州《三宝佛》），有的如宋人汉臣婴戏图（童子、娃娃）。有的用墨与水色印于白纸，鲜艳夺目（中国民间年画的主体），有的用墨与粉色印于色纸，沉着高古（漳州年画等）。总而言之，中国



古代传统绘画的成就分别在不同地区不同年画艺人那里一一继承下来，传至今天，贡献巨大。

## 结 语

本文主要论述了明清时期潍坊木板年画的发展状况,从其产生背景、题材内容、形式分类、艺术风格、制作工艺、经营销售等6个方面进行了介绍,使人们对杨家埠木板年画的发展历史不仅有横向的认识,而且有纵向的比较。综观明清潍坊木板年画的发展历程,清代相比较明代的发展变革主要体现在:第一,题材内容更加丰富广泛。明代潍坊木板年画以祈福辟邪的题材内容为主,封建色彩浓厚。而清代潍坊木板年画的题材内容更加丰富多样,可谓包罗万象、洋洋大观,并且逐渐抛弃了一些迷信基调,以喜庆祥乐为表现主题;第二,形式分类更加灵活多样。相比较明代,清代潍坊木板年画的张贴方位更加全面,种类更加完善,既满足了劳动人民装饰环境的需要,又寄托了不同消费者的感情色彩和心理需求。第三,艺术风格更加成熟独特。相比较明代,在构图上,清代潍坊木板年画除了构图饱满外更加大胆取舍。在造型上,清代潍坊木板年画描绘的形象更加夸张喜庆,不合常规。在色彩上,清代潍坊木板年画吸收了各地的年画制作精华,加入了一些新的色彩,比如桃红色、淡绿色和进口色。在线条上,清代潍坊木板年画一改过去的工丽缜密,更加随意雕刻,信手拈来。而且,清代潍坊木板年画增加了运用比拟、双关、象征、谐音等手法来表现主题的艺术风格,寓意福禄祥庆。第四,制作工艺更加完善创新。首先表现为印刷工具的改善,由小案子改为大案子,适应清代潍坊木板年画大批量生产的需要。其次印刷纸质由土纸变成宣纸,印刷的颜料进行了改进,大大提高了清代潍坊木板年画的质量。再次,生产制作工艺有了根本性的创新。清代中期,潍坊木板年画吸收了杨柳青年画的“半印半绘”制作工艺的精髓,开始印绘结合,使清代潍坊木板年画的作品更加精细,形象俊美悦目。第五,经营销售更加开放广阔。首先,年画的销售单位——画店的规模更大了。由明代的十几家,发展到清初的30多家,清中期的80多家,到清末达到了100多家。其次,经营销售的方式有了创新。明代主要是“以产定销”的经营模式,在清代中期出现了“唱卖”的销售方式,不仅宣传了清代潍坊的木板年画,而且发展为一种民俗活动。再次,木板年画的技艺传承方式有所改变。明代潍坊木板年画的技艺采取对外保密,世代相承。而清代潍坊木板年画的技艺开始被一些外姓人掌握,到清晚期甚至公开招募学徒。最后,清代中期还出现了专门管理潍坊年画销售的组织——画行以及在外地生产经营的画庄,这都是明代所没有的,体现出清代是潍坊木板年画的繁荣鼎盛时期。本文的最后两章,通过比较明清时期各个地区年画的不同,展现潍坊杨家埠木板年画与众不同的文化特色,挖掘其年画背后深刻的历史文化内涵,体现了中国传统的“尊农意识”、“尊神意识”、“喜庆特色”和“务实经济”。

潍坊杨家埠木板年画是一门民间艺术,乡土气息浓厚,艺术风格独特,深受人们的喜

爱。作为区域性明显的艺术形式，明清时期的潍坊杨家埠木板年画，形象的展现了北方中原农村劳动人民的思想意识、审美情趣、生产生活和民俗风貌。有利于现代人了解当时社会的发展状况，为历史学、民俗学和社会学的研究提供了宝贵的原始资料和参考价值。对当今社会潍坊地区发展民俗经济、扩大旅游行业、提高影响力有重要的现实意义。

鉴于本人才疏学浅，在搜集阅读大量原始资料，实地考察、访问民间艺人获得口述资料，分析前人的研究成果的基础上，对明清时期潍坊木板年画的发展、完善、变革进行了论述，希望引起人们对木板年画的关注，激发其认识和了解的兴趣，对促进中国年画的继续发展意义重大，利于加大对国家级非物质文化遗产的保护力度。

## 参考文献

### 一. 古代典籍

1. 《礼记》
2. 《搜神广记》
3. 《三教源流搜神大全》
4. [汉]范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965年。
5. [南北朝梁朝]宗懔著：《荆梦岁时记》。
6. [宋]孟元老：《东京梦华录》，北京：中华书局，1962年。
7. [宋]《开宝藏》。
8. [元]吴澄：《吴文正集》，台北：商务印书馆，1982年。
9. [明]杨升庵：《家礼仪》。
10. [清]谷应泰：《明史纪事本末》。
11. 《明史》，中华书局，1962年。
12. [清]夏燮：《明通鉴》，北京：中华书局，1969年。
13. [民国]赵尔巽：《清史稿》，北京：中华书局，1977年。

### 二. 历史资料

1. 《潍县志》，乾隆庚辰年(1760年)。
2. [清]李熙龄：《中国地方志集成·山东府县志辑》，上海：凤凰出版社，咸丰六年(1856年)。
3. 《梓潼县志》，咸丰八年修(1858年)。
4. 《杨氏宗谱》，光绪二十四年（公元1898年）
5. 中国人民政治协商会议全国委员会编：《文史资料选辑》，北京：文史资料出版社，1960年。
6. 中国潍坊杨家埠村年画研究所编：《潍坊木板年画史料拾零》，美术研究，1984年。
7. 寒亭区地名委员会编：《寒亭区地名志》，潍坊：新闻出版局，1989年。
8. 山东省潍坊市寒亭区委员会文史资料研究委员会编：《杨家埠年画风筝专辑》（内部资料），1989年。
9. 山东省潍坊市博物馆，杨家埠木版年画研究所：《杨家埠年画》，北京：文物出版社，1990年。
10. 山东省阳谷县地方志编撰委员会：《阳谷县志》，北京：中华书局，1991年。
11. 中国潍坊杨家埠村志编纂委员会编：《杨家埠村志》，济南：齐鲁书社，1993年。
12. 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编(华东卷)》，北京：北京书目文献出

版社，1995 年。

13. 潍坊杨家埠年画全集编委会编：《潍坊杨家埠年画全集》，北京：西苑出版社，2003 年。
14. 冯骥才：《中国木板年画集成(杨家埠卷)》，北京：中华书局，2005 年。

### 三. 学术著作

1. 阿英：《中国年画发展史略》，北京：朝花美术出版社，1954 年。
2. 郭味渠：《中国版画史略》，北京：朝花美术出版社，1962 年。
3. 谢昌一：《山东民间年画》，上海：人民美术出版社，1979 年。
4. 乌丙安：《中国民俗学》，沈阳：辽宁大学出版社，1985 年。
5. 张紫晨：《中国民俗与民俗学》，杭州：浙江人民出版社，1985 年。
5. 薄松年：《中国年画史》，沈阳：辽宁美术出版社，1986 年。
6. 张殿英：《杨家埠木板年画》，上海：人民美术出版社，1990 年。
7. 郑金兰：《杨家埠年画研究》，上海：人民美术出版社，1990 年。
8. 王文章：《非物质文化遗产概论》，北京：文化艺术出版社，1991 年。
9. 王献中：《中国民俗文化与现代文明》，北京：中国书店出版社，1991 年。
10. 王树村：《中国民俗画》，北京：新世界出版社，1992 年。
11. 王树村：《门与门神》，北京：学苑出版社，1994 年。
12. 吕威：《财神信仰》，北京：学苑出版社，1994 年。
13. 刘锡城：《灶王爷的传说》，石家庄：花山文艺出版社，1995 年。
14. 徐艺乙、陈健：《木版年画》，济南：山东科学技术出版社，1997 年。
15. 王树村：《年画史》，上海：文艺出版社，1997 年。
16. 张宪昌：《东昌府木版年画》，北京：人民美术出版社，2000 年。
17. 林耀华：《民族学通论》，北京：中央民族大学出版社，2005 年。
18. 谢桂华：《民间年画》，石家庄：河北少年儿童出版社，2005 年。
19. 徐篙：《第三国策：论中国文化与自然遗产保护》，北京：科学出版社，2005 年。
20. 唐家路：《民间艺术的文化生态论》，北京：清华大学出版社，2006 年。
21. 潘鲁生：《抢救民艺—潘鲁生民艺访谈录》，济南：山东美术出版社，2006 年。
22. 冯骥才：《年画手记》，宁夏：人民出版社，2007 年。
23. 沈泓：《民间年画中的美好寓意》，北京：中国工人出版社，2008 年。
24. 刘莹，邵立平，颜文华：《承福纳祥吉祥年画》，北京：中国轻工业出版社，2009 年。
25. 曹淑勤：《中国年画》，北京：中国建筑工业出版社，2009 年。

26. 郑振铎:《中国俗文学史》,北京:中国画报出版社,2010年。

#### 四. 学术论文

1. 程砚秋和杜颖陶:《寒亭的年画》,民间文艺集刊,1954年第二册。
2. 叶又新:《潍县民间木版年画的传统特征》,美术,1954年第2期。
3. 周昭坎:《年画三题》,美术,1984年第2期。
4. 曹和平:《要有一种现代民间年画》,美术,1986年第9期。
5. 曹和平:《中国木版民间年画何处去》,年画艺术,1988年第1期。
6. 刘念琳:《家家能点染 户户绘丹青——访木版年画之乡西杨家埠村》,中国农村信用合作,1995年第5期。
7. 李新华:《明清民间年画习俗探析》,民俗研究,1998年第3期。
8. 李凤勇,孙广辉:《民间艺术瑰宝——杨家埠木版年画》,山东档案,1998年第3期。
9. 李大山:《谈潍坊民间木版年画的传统题材与艺术风格》,潍坊高等专科学校学报,1999年第3期。
10. 周晓光:《杨家埠年画的题材及其文化背景》,昌潍师专学报,1999年第4期。
11. 王昆:《民间艺术瑰宝——山东潍县杨家埠木版年画》,新文化史料,1999年第3期。
12. 橙杉:《年画之乡杨家埠》,走向世界,2001年第4期。
13. 王伟:《木版年画风格差异及其比较》,湖北美术学院学报,2001年第4期。
14. 王素洁:《杨家埠民间工艺文化旅游开发研究》,民俗研究,2002年第4期。
15. 李伟峰:《杨家埠年画店传统商贸习俗调查》,民俗研究,2002年第4期。
16. 吴永福:《论杨家埠木版年画的艺术特色》,装饰,2003年第1期。
17. 王勇:《杨家埠年画的审美情趣和美感特征》,潍坊学院学报,2003年第4期。
18. 谢昌一:《杨家埠画店概述》,民俗研究,2004年第2期。
19. 陈朝志:《杨家埠木版年画》,集邮博览,2005年第10期。
20. 陈平:《关注本民族的民间艺术——访潍县木版年画专家张殿英先生》,美术,2005年第2期。
21. 赵青:《潍坊·杨家埠·年画 民间艺术的殿堂》,新选择,2006年第4期。
22. 毕凤霞:《略论杨家埠木版年画的形式分类与艺术内涵》,聊城大学学报(社会科学版),2007年第3期。

#### 五. 学位论文

1. 宫昌华:《杨家埠木版年画研究》,河北大学硕士学位论文,指导教师:梅宝树,

2004 年。

2. 李瑞红：《潍坊杨家埠年画的历史考察》，山东大学硕士学位论文，指导教师：吕伟俊，2005 年。
3. 毕凤霞：《清代杨家埠木板年画研究》，安徽大学硕士学位论文，指导教师：盛险峰，2007 年。
4. 王进展：《山东民间木板年画现状调查与保护研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，指导教师：孙建君，2008 年。
5. 陈隶静：《潍坊杨家埠木板年画民间工艺的保护与开发》，山东大学硕士学位论文，指导教师：于海广，2008 年。

## 六. 电子文献

1. <http://baike.baidu.com/view/243436.htm>
2. <http://image.baidu.com/i?tn=baiduimage&ct=201326592&lm=-1&cl=2&fr=ala0&word=%D1%EE%BC%D2%B2%BA%C4%EA%BB%AD>
3. <http://baike.baidu.com/view/19212.htm>
4. <http://baike.baidu.com/view/61098.htm>

### 在读期间发表学术论文

- 1、《中国近现代国民性改造史对当代大学生思想素质教育的启示》载《中国教育技术装备》2011 年第 12 期。[独立作者]
- 2、《试论洋务运动的历史作用》，载《职业技术教育》2011 年第 9 期。[独立作者]
- 3、《小议中国历史上的开放与封闭》，载《教育学文摘》2011 年第 10 期。[第一作者]



## 致 谢

历经很长时间的磨砺, 硕士毕业论文终于完稿, 回首长期以来收集、整理、思索、停滞、修改直至最终完成的过程, 我得到了许多老师的关怀和帮助, 现在要向他们表达我最诚挚的谢意。

首先, 我要深深感谢我的导师王林老师。王林老师为人谦和、平易近人。在论文的选题、搜集资料和写作阶段, 王老师都倾注了极大的关怀和鼓励。在论文的写作过程中, 王老师提出很多中肯的指导意见, 使我在研究和写作过程中没有迷失方向。借此机会, 我向王老师致以深深地谢意。

同时, 我要特别感谢郭大松老师、田海林老师、李伟老师、包爱芹老师、张登德老师和魏永生老师在开题答辩报告中给予我的指点和帮助。各位老师学识渊博、字字珠玑, 令我茅塞顿开、受益匪浅, 在此对诸位老师表示衷心的感谢。

感谢山东师范大学历史与社会发展学院的各位领导和老师, 有了你们的殷切教导和帮助, 才有了我的每一步成长。

由于水平和时间所限, 很多问题没有更为详尽地展开和深入, 还有待在今后的学习和工作中将其拓展和完善。文章不足之处, 恳请各位专家、老师批评斧正。