

聊城木版年画的传播功能解析

张兆林¹ 束华娜²

(1.聊城大学 美术学院,山东 聊城 252000;2.聊城职业技术学院 信息工程系,山东 聊城 252000)

摘要:作为广受我国民众喜爱的民间艺术形式,木版年画具有独特的传播功能,但学术界对此却关注不够,尤其是对处于非中心城市的聊城木版年画则关注更少。聊城木版年画题材众多、样式繁杂,充分发挥了其在辟邪祈福的精神欲求、装饰审美的生活理念、伦理道德的大众教化等方面的传播功能。虽然木版年画正在逐渐淡出我们的生活,由一种广大民众年节必备的民间艺术品逐渐成为现代社会少数知识分子关注的文化遗产或旅游纪念品,但是其作为不同区域民众所特有的精神符号是永远存在的,且在一定范围内传达了民众所需的深层祈愿与审美需求,对于传统艺术形式资源的挖掘和功能的研究,依然具有现实意义。

关键词:木版年画;东昌府;传播

分类号:J227 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2020)01-0033-05

木版年画是我国特有的雕版刊印的民间美术形式,因其天然的乡土性与亲民性,故在我国拥有海量的受众。木版年画作为孕育于民众生产生活之中的实用性民间艺术形式,势必拥有多样功能,而这些功能也是其能够在民间社会传播且经久不衰的重要原因。探讨木版年画的功能,就不能回避其与生俱来的功利性。不容置疑,木版年画的存在必然有一定的功利性目的,即通过木版年画的刻印,满足区域民众的某种精神信仰需求;同时还通过满足民众的精神信仰需求的生产劳动,以提供木版年画艺人生存发展所需的物质条件,这也是其存在并得以承继的根本原因。

木版年画功能众多,传播功能仅为其一。木版

年画之所以能够拥有海量的追随者,在很大程度上是“木版年画作为符号本身,因其独特的形式,给人传递着多层意义”^[1]。传递意义本身是其传播功能的表现。我们必须认识到木版年画的传播功能是建立在其功利价值之上的,也正是其传播功能的存在及发挥,使其成为我国本土最为广泛的民间传播介质之一。在某种层面而言,其传播功能使得木版年画成为国家意志下行、民间秩序维护、生产生活知识传播重要且最为广泛的载体。但就现有的研究成果而言,学术界对木版年画本体的出版与传播关注较多,但对其本体所具有的传播功能却关注不够,尤其是对选作本文研究对象且处于非中心城市的聊城木版年画的传播功能,更是缺乏关注。^①

收稿日期:2019-12-10

基金项目:国家民委委托项目“艺术人类学视角下的移民社会与木版年画变迁研究”(2019-GME-004);山东省社会科学规划研究重点项目“东昌府木版年画研究”(17BWYJ02);山东省民间美术资源保护与研发重点实验室资助项目

第一作者简介:张兆林(1980-),男,山东济宁人,副教授,博士,主要从事民俗学、文化遗产研究。

① 梳理近年来的成果,发现关于木版年画传播研究的成果较少。如张天定、徐丽敏认为,朱仙镇木版年画的文化传播遭遇竞争力不强、内容陈旧、形式单一、传承乏人等困境。要想走出困境,需要政府、行业、社会多方面合力促进,才能更好传承这一非物质文化遗产。参见“朱仙镇木版年画的文化传播研究”,《福建师范大学福清分校学报》,2011年第3期。洪畅认为,木版年画在传播戏曲艺术时表现出视觉直观性的媒介特质,以及在传播的广泛性与深远性方面所具有的特定优势,并通过瞬间性时空定格的传播模式彰显出具有仪式性意味的传播效果。参见“论杨柳青木版年画对戏曲艺术的传播”,《戏剧文学》,2016年第11期。

一、聊城木版年画

聊城木版年画是对承继于今山东省聊城市东昌府区,以及散落在阳谷、东阿等周边县乡木版年画的统称,其重要组成部分东昌府木版年画与张秋木版年画是第二批国家级非物质文化遗产代表性项目。年画“因主要张贴于新年之际,故名。狭义上,专指新年时城乡民众张贴于居室内外门、窗、墙、灶等处的,由各地作坊刻绘的绘画作品;广义上,凡民间艺人创作并经作坊行业刻绘和经营的,以描写和反映民间世俗生活为特征的绘画作品,均可归年画类。”^{[2](P22)}在本研究中,为了系统地梳理聊城区域内木版年画的传播功能,笔者将明清以来聊城境内的年画作坊甚至刻书坊刻绘与经营的,以反映民间世俗生活为特征,涵载民众朴素信仰与美好期盼的绘画作品等,均视为聊城木版年画。

有明以来,今聊城市所辖区域与京杭大运河息息相关,京杭大运河兴,则区域内城镇兴,城镇内百业兴;京杭大运河衰,则区域内城镇衰,城镇内百业衰。自元初以来,京杭大运河日渐繁忙的漕运促进了聊城(其时大部分区域归属东昌府)经济文化的迅速崛起,使其成为齐鲁大地乃至华北重要的经济文化发达区域。区域内所辖的临清一度成为华北最大的粮食与棉花产地或周转地,所辖聊城县成为华北重要的水路码头,其辖属阳谷县张秋镇也有“江北小苏州”之誉,并被誉为运河四大名镇之一。聊城木版年画正是诞生于该特殊历史环境中,是在明政府组织的大批山西移民带入此地的雕版刻印技术的基础上,不断发展且地方化的典型移民艺术形式。据金紫垣、胡国典、刘伯纪所著《聊城四大书庄》载,明朝初年,“朝廷当局为扭转鲁西一带因天灾人祸农田荒芜、人口稀少的局面,采取了移民措施,从晋南迁来了大批居民。当时晋南平阳府(临汾)印刷业发达,不少印刷和雕版的技工匠也随之前往堂邑(原为县,1956年归聊城县)农村的较多。其分布范围,西至冠县贾镇,北至辛集,南至定远寨。”^{[3](P83~84)}这些迁居而来的刻版艺人及其后人今聊城区域内从事农业生产的同时,也凭借其所掌握的刻印技艺从事着刻书、木版年画、面塑、泥塑、剪纸等行业以贴补家用,使得本地一度在清中期成为我国北方最大的坊刻印书中心,并同时成为山东西部乃至中原地区木版年画的生产中心,从而成就了当地木版刻书业与木版年画业数百年的辉煌。

据有关史料记载,当地最早的年画店由山西商

人在今聊城市阳谷县张秋镇开办经营,并在清初发展到聊城、堂邑、冠县、莘县、东阿、高唐、临清等州县的30多个乡村,使得当地成为山东省西部的木版年画中心产地。据不完全统计,聊城木版年画在鼎盛时期有规模不一的年画作坊近百家,比较有规模的年画店有同顺兴、五福祥、鲁兴聚、义和祥、福盛和、魁元隆、同泰、义和成、源茂永、同顺和、裕兴和、相源成、德聚成、广和等,当地所产年画经由运河或陆路转销浙江、福建、广东、江西、安徽、甘肃、湖北等,销售范围涉及清代关内的14个行省及关外的蒙古、西藏等辖区。传播地域之广,非其他产地年画所能比。但是,自咸丰五年(1855年)起,黄河大决口冲击了运河河道,兼之运河维护不周,导致该区域内的运河多处河段陆续断流,持续数百年的漕运也因之渐停。当地百业开始步入式微,木版年画业也在其中,当地所产木版年画逐渐淡出了国人的视野,成为现实中的乡野艺术。通过梳理国内学术界关于木版年画的研究成果,我们可以发现,现有的成果多集中在杨柳青木版年画、桃花坞木版年画、杨家埠木版年画、佛山木版年画等,学术界对远离中心城市的聊城木版年画关注较少。关于其传播功能的研究,更是一直无人关涉。当然,笔者并不否认聊城木版年画有着与其他木版年画相似的传播功能,但是其传播方式及借助的题材乃至达到的效果却有益于其他产地的木版年画。由此,笔者认为聊城木版年画的传播功能不应该被学术研究者所忽略。

二、聊城木版年画的传播功能

明清两朝,聊城木版年画艺人逐步将区域内的多种文化艺术资源以及民间朴素的信仰物化为多种题材,并通过批量印制的方式与传播手段,产出了门神、灶神、财神、娃娃画、戏出年画、书夹子等数十种类型的年画产品,为民众创造了一个神灵普在与万物祥和的日常生活场景。相对我国其他产地的木版年画产品而言,聊城木版年画的实用性比较明显,即少有单纯的装饰性年画,年画产品的选择及张贴都有明确的实用性导向,尤其是在辟邪祈福的精神欲求、装饰审美的生活理念、伦理道德的大众教化等方面突显了其传播的价值和功能。在五年多田野考察的基础上,笔者结合聊城木版年画的相关题材及其涵载的文化寓意,简要阐述其传播功能,试图还原这一处于民众日常生活中的活态民间艺术形式。

(一)力求心安:辟邪祈福的精神欲求传播

求生辟邪、趋吉祈福是人类自古以来的精神追

求,也是人们最为原始和现实的生命欲求,是民众在长期日常生活中形成的集体意识。在漫长的人类社会发展历程中,民众对有限物质资源的渴求,经常引发不同部落、种族、地区之间的争斗,甚至是大规模持续的战乱。但是,即使是在争斗或战乱中获得胜利的一方,也并没有获得生活资源上的绝对充裕,至多是一时的宽裕,生存艰难的问题普遍存在,再加上一些难以应对的天灾人祸,使得封建社会的民众多生活在焦虑与惶恐之中。为了安抚自我的心灵,民众便只能在精神上寻求寄托和抚慰,如通过木版年画等艺术形式获得慰藉,以暂时转移物质匮乏所带来的种种困扰。

辟邪是指民众希冀借助某位或某几位神灵为自己防范和抵御可能给自己带来伤害的邪恶之物的心理或行为。当然,辟邪的方式有很多,如忌避、祭祀、祈祷、祝颂等,民众希望通过这些有异于日常生活的方式消灾避祸、驱魔逐邪、求吉祈福。在民众的惯性思维中,能够辟邪的神灵多是威武勇猛,只要将印有其形象的年画请回来贴在某处,民众即可享受神灵庇佑所带来的安详与稳定。考察聊城木版年画中各类门神,就会发现,但凡为辟邪请回来的门神,都是站立欲行、威武凶猛、怒目而视,且手持兵器,如枪、戟、刀、剑、鞭、铜、锤等,随时准备痛击可能冒犯宅院及民众的邪恶之物。如门神赵公明“头戴铁冠,手持铁鞭,面色黑而胡须,跨虎”,怒目向前,而老虎张开大口,尾巴竖起,随时都有向前扑的可能。门神秦琼与尉迟恭戎装在身,兵器在手,一腿向前稍伸,一腿稍后用力,上身稍微向后,貌似随时可能冲上前去。这些门神形象都是威风凛凛,他人猛然看到都不免心中一惊,不敢贸然近前。民众为了保护自我的生活空间,将普遍认为具有一定震慑力的神灵画像或塑像甚至是象征物请回家来,“这是人们从某种民俗传统出发而采取的以护卫身家安全为目的的‘功利性’手段”^{[4](P45)},而采取功利性手段的目的就是为了辟邪护院,使得自家宅院处于一片安宁之中。

就木版年画的题材运用而言,祈福是一个复合型的概念,可以是单一目的的祈福,也可以是多种目的的祈福。单一目的的祈福,一般是将一种祈福或者吉祥的题材印在一幅年画上,而多种目的的祈福是将一些相关的题材满满地安排在一张年画上,甚至会刻意忽略多种题材间可能存在的矛盾,只为能够表达民众的多种祈福欲求。单一目的的祈福指向非常明确,比如贴麒麟送子是期盼多子多福,贴仓神是希望粮食满仓,贴童子花篮是祈求吉祥如意等。

这些单一目的祈福年画张贴在家里相应的位置,表达主人的多种愿望。在聊城木版年画中,有些是凭借一张年画就能表达多种美好的愿望,如福禄寿三星包含着民众对福禄寿的全面追求,全神图代表着图中所列及未列出的神灵都能给予膜拜者护佑。需要注意的是,民众凭借年画所要表达出来的愿望或祈求越多,就越能说明他们在现实境遇中多方面生活资源的极度贫乏。也正是因为这种贫乏,他们才更加大胆地想象富足美好的生活,如因为现实生活的经济拮据,就在自己想象的世界里拥有长金生银的摇钱树,有数不尽的财富等。“在古代,百姓们不识文字,心情的表达与文化的传播,一靠语言,二靠图像。中国人既智巧,又风趣,最善于给自己的生活增添情致,常常用语言中字的谐音,借图像以表其意。”^{[5](P203)}如聊城木版年画中的摇钱树题材,多是两棵摇钱树,树上长满了成串的元宝和铜钱等,周围多是眉飞色舞的属神或侍者。而且,在当地年画中,摇钱树还可以和灶王等组合成单摇钱灶、双摇钱灶、财神灶王、送子灶王、月历灶王等年画形式,借以表达民众的多种精神诉求。此外,还有鱼戏莲、蝶恋花、二龙戏珠、蟠桃献寿、百神图等组合纹样。当地年画艺人综合运用多种表现手法,将两种或多种常见的关联祥瑞符号进行叠加、组合,以强化符号的表意功能,形成了一套复杂的象征和索引指代关系系统。这些祥瑞符号及其构成的符号系统,都是民众为了表达自己对美好生活的向往而进行的主观创造,表现在年画上就是多种祈福符号的组合并用。

民众在表达辟邪祈福的主观愿望时,在意的是心诚,追求的是心到神知。对于当地民众而言,一些所谓的仪式或者载体是否完整、完美等,并不太重要。他们认为在简单象征性的几句祭拜话语后,将色彩斑斓的年画贴在相应位置,摆放一些供品或口中念念有词,辟邪祈福的仪式就宣告完成。简单仪式的完成恰恰被民众视为其辟邪祈福心愿实现的开始,且民众对美好生活的向往并不会因年画本体的破损而消弭,而是认为理想中的美好生活在不久的将来就会出现在自己居住的院落中,并借助年年更新的年画一直持续下去。

(二)点彩求美:装饰审美的生活理念传播

随着历史的发展,唐宋及之后诸代的木版年画中带有宗教意味题材的比例逐渐缩小,反映世俗社会生活题材的作品不断增加,各地木版年画中反映民众日常生活场景作品的比重不断提高,年画所表现的内容与民众现实生活的距离逐渐缩小。尤其是

在宋明两代年画题材的创作中,民间艺人凭借夸张的艺术语言,将一些喜闻乐见的故事情节或生活场景引入年画题材中,使刻印出的年画更具欣赏性与装饰性。同时,为了更好地传递年画所要表达的某些特定信息,或强调某些特殊含义,年画艺人会在年画上加以适当的题注,题注的出现或者题注中相应文字的介入,使年画具备了更好的叙事能力。世俗社会生活年画题材的出现与题材的丰富促进了年画现实功能的转变,使其逐渐超越了原始辟邪祈福的愿望,从而为观赏者带来更多装饰审美享受,在满足购买者个体或家庭祭祀、辟邪、祈福、审美等需要的同时,也在客观上装饰了购买者居住的生活环境,传播了装饰审美的生活理念。

聊城木版年画中的艺术形象多是采用平视体构图的方法,如将年画中的多种题材形象放置在一个水平面上予以展示,但是不同形象之间并没有纵深关系。观赏年画作品时,观赏者的目光多与年画中的形象保持垂直角度,这样,既能够观赏到年画中的艺术形象视觉效果最佳的一面,又可以将木版年画的装饰作用发挥得恰到好处。有时,为了使画面更加充实,年画艺人会选择多个关联的故事,把不同故事的相关场景放置在同一年画作品中,使得年画作品的观赏性与趣味性大增。但是,这类年画作品中的多个故事场景之间的主次关系非常明显,核心故事场景一定是安置于年画的中心位置,其余相辅的故事场景则是左右排列。这种主次分明的结构布局使得年画内容非常丰富,呈现出较强的视角冲击力,从而可以更好地装饰广大民众生活居住的空间。

聊城木版年画的装饰审美作用还体现在其形式多样,能够实现对乡村民众家居场所全方位多层面的装饰。民众在春节前总要把居住环境打扫一新,并将请回的年画贴在适当的位置,这既可以借助特定的时间节点向神灵表达一定的诉求,也可以通过装饰居住环境以示与平日的区别。除了常见的各类门神、财神、灶神、娃娃画、戏出年画外,当地年画中还有贴在井口的井神,贴在粮仓上的仓神,贴在牲口圈门上的牛马王,贴在马车上的车神,悬空而起的直佛等,红色的纸张配上彩色或者黑色的艺术形象,再借助大红大紫的色彩,营造出喜庆热闹的氛围,能够让居住其中的民众保持乐观向上的生活态度,使得春节比一般节日更让民众有欢庆愉悦感和神圣感。

张贴于院落各处的木版年画在无形中播布了民众所需的日常生产生活常识、行为准则、国家体制的规范制度等,也将区域民众所需要掌握的相关知识

传播于年画所销售的区域,同时装饰了年节气氛,满足了民众年节的祭祀与娱乐需求,营造了以年节为核心时间段的美的场域,让民众感受美、体会美、享受美。民众凭借自己的审美经验和对真善美的判断,在年画所营造的美的场域中不断加深、修正、强化自己对美的理解,并用这种自我的诠释赋予年画以特殊的意义,让其心目中的美不是虚无缥缈,而是真实可见,并在年节的往复中去追求,去保护,去维持,从而使其得以延续。

(三)纸言千语:伦理道德的大众教化传播

木版年画在民众的日常生活中不仅有着辟邪祈福的慰藉作用,还有家居环境的装饰审美作用,更有个体社会化过程中的大众教化传承作用。我国各地木版年画的很多题材都是大众教化传播的载体,甚至一些神灵鬼怪的题材也从另一个层面发挥着同样的作用。销量最大且为多个年龄段民众喜爱的戏出年画,在此功能发挥方面表现得尤其突出,其俨然已经成为民间社会实施伦理道德教育的重要途径。

在封建社会,乡村民众的知识水平普遍较低,如何在这一庞大的社会群体中实施官方教化,如何普及社会正常运转所需的道德纲常与生产生活知识,成为一个现实的问题。虽然明清时期的聊城社会经济有了很大的发展,但是没有建立起完善的教育体系,教育资源对区域民众而言十分匮乏,依然只有极少数人能够接受书院式教育。散居于运河沿岸乡村的民众绝大多数并没有接受教育的机会,知识匮乏甚至不识字者依然占居区域民众的大多数,于是在年节期间广为张贴的木版年画便被巧妙地借用,把封建政权的官方教化,还有区域民众所需的善恶美丑等抽象观念承载其中,用朴素的线条、生动的形象和简洁的故事表现出来,让民众在日常生活中无形地受到教育,实现了大范围且深远的大众教化,从而使这一民间艺术形式具有了重要的教育功能。

戏出年画是聊城木版年画的一个重要题材,其虽然没有其他年画题材那般庄重肃穆,但是较其他年画题材拥有更大的受众群体。在戏出年画中,戏出人物是其外在灵魂,戏出情景是其隐形的舞台,一幅戏出年画就是一个灵动的故事,整体显现的就是一场精彩的演出。年画艺人在创造戏出年画时,所选取的戏出人物背后都有大量可读可品的历史故事,其外在的各式形象及潜在的忠勇卫国、英雄侠义、宅心仁厚、凶恶奸佞等寓意在无形中影响着观赏者的世界观与人生观,成为封建社会统治阶层对广大民众实施教育的一个重要载体与途径。年长者基

于自己的知识积累与人生经验,给大家讲解年画中的艺术形象,解说有关历史故事与民间传说的情节,甚至点评其中的历史事件或人物,既有关于贤君良臣、勇士孝子、节妇烈女的嘉言懿行的颂扬之词,也有对贪官污吏、土豪劣绅、恶霸无赖、背主求荣之徒的恶行丑径的批判之语。众人在看年画与听故事的过程中,逐渐知晓并掌握了一定的伦理道德、礼仪规范,形成了真假是非、善恶忠奸等观念,明白了处事做人的道理。

戏出年画与其他题材年画的不同之处在于,被张贴在室内,不会如其他室外的年画因风雨导致破损甚至消弭,而是常年如新,甚至两三年都无需更新。每一幅戏出年画本身就是一个或几个故事片段,张贴戏出年画就是在创设一个或多个故事的讲述场域,且这一场域将随着该戏出年画的常年如新而持续存在,而居住其中的民众则常年生活在不同故事的场域中。生活在该场域中的民众也一直参与相关戏出年画的解读,年长者可以解读,年幼者也可以解读,还可以相互解读,故参与其中的所有人的解读就是一个多方互动的过程。年长者向年幼者讲述年画内容,掺杂了自己的人生感悟,当然,这一过程中也有年幼者的自我解读和有选择的询问等,在不同社会个体互动的过程也不断强化着戏出年画所传达的文化意义。随着广大民众对年画年复一年的张贴与欣赏,甚至讲述内容的重复上演,其所传播的伦理道德等观念逐渐演化为区域民众的集体意识,这种集体意识又模塑和规范着其他的社会个体,促使不同的社会个体在思想意识上产生认同感,从而在一定地域内形成普识性的群体认知,并使之得以世代传承。这种故事场域的存在及延续,有利于生活其中的人完成自我的社会化过程,潜在且长期的教育使得生活其中的人逐渐成为一个社会人,在很大

程度上弥补了封建社会官办教育的缺口。虽然这种松散且无序的教育方式的效果不能和现代系统科学的学校教育相提并论,但它却几乎是封建社会下层民众除了空洞说教之外,所能接受到的唯一的,也是民众所喜闻乐见、生动鲜活的一种教育方式,其在当时社会与民众群体中的教育价值与意义是不可替代和无法估量的。

三、结语

随着时代的发展,更多的文化资源出现在我们的日常生活中,民众有了更多可供选择的精神享受途径和娱乐方式,而木版年画正在逐渐淡出我们的生活,由一种广大民众年节必备的民间艺术品逐渐成为现代社会少数知识分子关注的文化遗产,但是其作为不同区域民众所特有的精神符号是永远存在的,依然通过朴素的艺术形式在一定范围内阐释着民众所需的深层祈愿与审美需求。当然,在文化资源与文化形式愈加丰富的当下,民众有了更多的选择机会,但是,木版年画作为我国传统艺术形式所具有的文化价值依然是不容忽视的,对于传统艺术形式资源的挖掘和功能的研究,依然具有现实意义。

参考文献:

- [1]张天定,徐丽敏.朱仙镇木版年画的文化传播研究[J].福建师范大学福清分校学报,2011(3).
- [2]王树村.年画发展史[M].天津:天津人民美术出版社,2005.
- [3]政协聊城市文史资料委员会.文史资料选辑(第4辑)[M].北京:文史资料出版社,1987.
- [4]张士闪,耿波.中国艺术民俗学[M].济南:山东人民出版社,2008.
- [5]冯骥才.年画手记[M].郑州:中州古籍出版社,2007.

特约编辑 桑俊

责任编辑 叶利荣 E-mail:yelirong@126.com