

# 民间美术与京剧艺术的相互影响

1790年“徽班进京”标志着京剧艺术的发端，也开启了京剧与民间美术长达二百余年的不解之缘。一方面，京剧艺术丰富了民间美术的题材内容和表现形式；另一方面，民间美术也丰富了京剧的表演内容、扩大了京剧传播空间，二者相互促进，共同发展。

## 一、相得益彰的民间美术与京剧艺术

民间美术与京剧艺术在文化属性上具有天然的联系。民间美术与京剧艺术同属传统艺术范畴，但又是各自独立的艺术形式，同为综合性很强的艺术，都具有兼容吸收其他艺术的能力。从历史角度来看，民间美术与戏曲艺术的相互影响是从中国戏曲诞生之初就开始了的。从上古时代的原始歌舞，到汉代的角抵戏，演员均佩戴面具进行演出。而秦始皇陵封土东南角出土的百戏俑，以及四川、徐州、洛阳等地汉墓出土的乐舞百戏俑，可以看做民间戏曲泥塑的前身。随着历史的发展，直至宋代，杂剧和金院本的出现，标志着真正意义上的戏曲艺术的诞生。与此同时，结合了戏曲与表演艺术的皮影戏也发展成熟。宋人吴自牧所著《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”中对影戏有详细记载：“更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半。”<sup>[1]</sup>而关于皮影戏与京剧艺术的渊源，戏曲理论家齐如山先生认为：“皮簧最初便是灯影戏”<sup>[2]</sup>并列了五种证据。明清时期，戏曲艺术进入鼎盛时期，各地方剧种不断兴起，并且深入人心，民间美术也随着工商业和手工技艺的繁荣而得到长足发展。戏曲题材的民间美术作品渗透在人们生活的方方面面。无论是庙宇、祠堂、牌坊、民居之上的建筑雕刻，还是张贴于屋舍的年画、剪纸，随处可见戏曲题材的身影。

在这样的背景下，京剧从诞生之时起，就与民间美术形成了天然的联系。京剧艺术的兴盛与发展，为民间美术提供了丰富的创作源泉，并奠定了广泛的受众群体；而民间美术借助其持久的视觉影响力，对京剧艺术的记录保留和传播弘扬起到了至关重要的作用。

民间艺人与京剧名伶以及剧作家的沟通交流，使得民间美术与京剧艺术的相互影响更加紧密而深入。民间艺人大多谙熟戏曲，他们或为创作所需，或为兴趣所致，常到茶园戏院观摩听戏，有的甚至与京剧名伶过从甚密。而京剧艺人为了提高自身的艺术素养和审美水平，主动向著名的民间艺术家请教学习，有的甚至参与民间美术的创作与改良。例

如四大名旦之首梅兰芳与北京风筝制作名家哈魁明（1916—1993）往来频繁，甚至参与过风筝的设计和绘画；天津“泥人张”彩塑创始人张明山在菊界广交朋友，一同切磋技艺。而程砚秋先生更是于20世纪50年代数度前往山东潍坊考察杨家埠年画，遍访当地名师，观摩创作过程，与之交流座谈，并与杜颖陶先生合著长篇考察报告《寒亭的年画》（刊于1954年《民间文艺集刊》第二册），全面记录了杨家埠木版年画的历史起源、刻制及印刷工艺、画坊特点、艺人师承关系、市场流通环节及信息反馈等，揭示年画与戏曲的深层文化关联，进而提出：新戏剧的开创“若与年画联合起来，一定是可以得到进一步的效果的”。

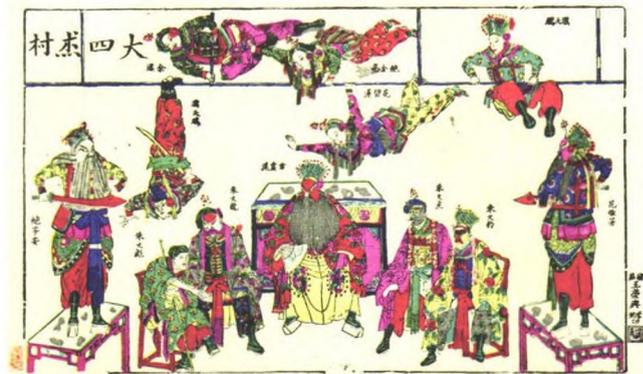
民间艺人通过与京剧名家的交流与合作，使作品造型更为精准、传神。而京剧演员从民间美术的形式中汲取营养，令京剧表演更加协调美观。二者相得益彰，各尽其妙。

## 二、融合与再造：京剧艺术对民间美术的影响

京剧艺术随着时代的发展不断深入人心，影响着一代又一代人的审美情趣，也影响着民间美术的创作。而这种影响与融合，不是单纯的模仿，而是经过民间艺人高度概括提炼，去芜存精、去繁存简，内化成为独特的民间美术造型语言和表现方式。

在题材上，随着京剧艺术的不断发展与完善，京剧剧目不断扩充。特别是在清末民国时期，大量文人、学者与京剧艺人结合，参与到京剧剧目创编队伍中，使得京剧剧目无论从质上还是量上，都有了重大飞跃。“据周明泰《五十年来北平戏剧史料》，从光绪八年（1882年）至宣统三年（1911年）近三十年间，京都剧坛上演剧目达771种，到1919年达887种；此外，王大错编印的《戏考》所收录京剧（包括部分梆子戏、昆曲本）

图1 佚名（江苏苏州桃花坞）大四杰村 年画 清代



剧目近600出，若加上《清车王府藏曲本》及近代报刊杂志刊载的新编剧目，近代京剧可资查列的剧目不下1300种。”<sup>〔3〕</sup>而这些新编京剧剧目大大充实了民间美术的创作题材。

戏曲故事历来是民间年画的重要表现内容，正所谓“画中要有戏，百看不腻”。天津杨柳青、河北武强、山东潍县、苏州桃花坞、陕西凤翔、河南朱仙镇等地年画均有不少戏曲题材。其中，天津杨柳青和苏州桃花坞的戏曲年画颇具代表性。杨柳青年画产生于明末，兴盛于清代雍正、乾隆年间，并长期作为贡品进奉朝廷。目前，存世的京剧年画有《连环套》、《穆柯寨》、《四郎探母》等。其中《连环套》一画上，还印有“天津官银号旁”、“大观茶园”以及“九义合班”等黑底金字招牌，足见年画创作对于京剧舞台的借鉴。

苏州桃花坞戏曲年画产生于明末，清乾隆年间开始兴盛。桃花坞虽处昆曲兴盛之江南地区，而其年画受当时上海京剧热潮的影响，题材中也增添了京剧的时兴剧目。现存清末桃花坞年画《大四杰村》（图1）即取材于京剧。作品由王兴荣画铺刻印，塑造了濮天鹏、鲍金花、花振芳等形象，色彩艳丽、构图饱满，生动反映了当年京剧艺人表演飞墙走壁的特技。

彩塑是民间常见的一种工艺品。以戏曲为题材的彩塑，在天津、山东、江苏、山西、广东等地均有流传。天津“泥人张”彩塑是我国著名的传统雕塑流派，其高度的写实技巧、对现实生活的广泛表现，开拓了市民艺术的新风，代表了清末民初时期民族雕塑艺术的一个高峰。“泥人张”彩塑第一代张明山（1826—1906）和第二代张玉亭（1863—1954）的创作活跃期，恰为清末民国京剧形成与鼎盛之时。因此，对这两人的作品进行分析颇具代表性。“泥人张”创始者张明山善塑人物肖像，他曾为许多京剧名伶塑像，如谭鑫培、杨小楼、汪桂芬、余三胜等等。尤其是他为老生三鼎甲之一的余三胜所塑泥像（图2），被观众誉为“活余三胜”。在张明山的

作品中，不乏《西厢记》、《黄鹤楼》、《春秋配》、《岳母刺字》、《木兰从军》、《断桥》等京剧题材。

“泥人张”第二代张玉亭的作品中，以小说《红楼梦》为题材的泥塑占有相当大的比重，如《史湘云醉卧芍药茵》、《晴雯补裘》、《双玉听琴》、《猜拳》、《黛玉葬花》《看手钏》等等。这是由于清末民国时期旦角戏的兴起和京剧中“红楼戏”演出盛行所致。梅兰芳是京剧红楼戏的早期开拓者，他曾排演过《黛玉葬花》、《千金一笑》、《俊袭人》三部红楼戏。其中《黛玉葬花》（图3）于1916年初在北京吉祥园首演，一经推出就得到了文化界和广大观众的热烈赞赏。而张玉亭看毕此剧后，将梅兰芳在剧中塑造的淡雅而富有诗意的林黛玉形象惟妙惟肖地刻画了出来。不同于父亲张明山所塑红楼戏的是，张玉亭还注重袭人、晴雯、平儿、香菱、鸳鸯等配角形象的塑造。这与当时京剧旦角地位的提升有关。及至“文革”时期，现代京剧（样板戏）成为民间美术的蓝本，无论是陕西华县、河北乐亭等地的皮影，福建漳州的木偶，还是全国各地的剪纸作品，都留下了深深的时代烙印。（图4）

在造型上，以民间美术的形式表现京剧内容，与其说是一种艺术体裁的移植，毋宁说是对于京剧的图解和固化。民间美术对于京剧造型的借鉴大体有两种形式：一是刻画单个角色形象，通过塑造其最具代表性的姿势或亮相，使观众联想到整个京剧情节。这种方法在民间泥塑、剪纸等作品中均有体现。二是将一出戏的某一个或连续多个情节表现出来，这种方式以京剧为蓝本，将角色的动作、行头、舞台砌末等均刻画出来。此类京剧造型在年画、刺绣、玩具等品类中最为常见。

京剧是在不断变化发展的，自清末民国以来，艺人们不断精进自身的表演，无论是唱腔、身段，还是行头盔头，都进行了改良。而这些新变革，也被民间美术所吸收和固化，成为京剧发展史上一份珍贵的可视性资料。旗装旦是京剧旦角戏中特



图2 张明山（天津）余三胜 泥人张彩塑（张乃英仿塑）



图3 张玉亭（天津）黛玉葬花 泥人张彩塑



图9 双起翔（北京）赛尔墩 京剧脸谱 1988

殊的一类，多扮演番邦女子等角色。清代末期，梅兰芳祖父、四喜部名旦梅巧玲为塑造《雁门关》、《探母回令》中萧太后的角色，首创着旗装、戴钹子、穿旗鞋的旗装扮相。此后，王瑶卿又将该戏中铁镜公主的“两把头”发饰改为当下时兴的“大拉翅”及“三朵花”，自此成为人物的标志性发式。而这样的改动，在民间美术作品中也有所反映。天津泥人张第二代传人张玉亭曾塑有《四郎探母·坐宫》(图5)小像。其中铁镜公主的扮相已追随时代，改为大拉翅造型。而对比清代杨柳青年画中，铁镜公主的发饰还是“两把头”。随着京剧艺术的逐渐繁荣以及流派的不断形成，艺人对于扮相与服饰的探索创新屡见不鲜。陈墨香在《墨香谈戏》一文中提道：“杨掌声《京杂尘录》曰，昔之旦脚带网子，故曰包头。今梳水头，而袭包头之名，觚不觚矣，按旦梳水头，必先粘假髻，次带网子，然后加发，是仍需带网子也。”<sup>[4]</sup> 这样的变革，在清代各地年画上均有鲜明体现。此外，清中期以前，民间年画和瓷画等作品上的戏曲人物通常被描绘于楼台亭阁、山水桥梁的写实背景之中，给人以真实场景的带入感。现存于中国美术馆的清代杨柳青年画《瑞草图》、《长坂坡》(图6)以及北京年画粉本《莲花湖》、《小五义》(图7)等，均是此类代表。而清光绪年间之后，民间美术作品开始效仿京剧舞台样式，不但人物脸谱和着装参照舞台样式，背景道具也吸取京剧砌末之方式，这使得作品简洁大方，人物造型突出。(图8)

在品类上，京剧在全国范围内的兴盛，不仅使民间美术的题材得以大大扩充，而且催生了一批民间美术的新品类。

脸谱是净角演员的面部化妆。清末民国时期，随着京剧的崛起，京剧脸谱谱式也逐渐固定下来。出于对京剧的狂热与名角的崇拜，京城中开始有人将净角脸谱画在泥塑头像之上，以便时时欣赏把玩。据传，清宣统年间肃亲王善耆酷爱京剧，其任镶红旗汉军都统时，因属下韩秀峰与其兄颇通京剧而加以提拔。韩秀峰被提升后的谢礼，是他兄弟亲自画的京剧脸谱一册、泥捏脸谱人头一匣，善耆见后赞叹不已。辛亥革命时期，北京有位姓桂的京剧票友，常将净角脸谱勾画在脸型泥坯上，制成泥塑脸谱，在庙会上出售，结果作品大受欢迎，人称“花脸桂子”。于是大家纷纷效仿。至20世纪30年代，北京已有“德顺祥”“福德号”等专门制作和销售泥塑脸谱的店铺产生。最初的泥塑脸谱是光头泥坯，无须无帽，装于锦盒之中，尺寸不超过10厘米。后来脸谱制作愈加精致，出现了泥须脸谱和绒须脸谱。(图9)

髯人为清代北京城内又一项应京剧之“运”而产生的民间手工艺品，由清朝末年王治隆首创。髯人以胶泥做人物的头部和底座，用秫秸秆做身架，外面填充少许棉花，再用彩纸或绸布做成戏装，最后在底座上粘一圈2厘米至3厘米的猪鬃，故而得名。制做髯人的巧匠多为京剧戏迷，髯人儿的穿戴扮相及脸谱、道具，都极力模仿台上的真实场景。(图10)

除此之外，印有京剧人物的洋烟画、烧砖戏出玩具“包人”等均是随京剧的繁盛而同步产生的新事物，这也足以证明百姓对于京剧艺术的热爱。

在艺术风格上，清末民国时期，代表雅文化的昆曲在中国逐渐式微，而兼容并蓄的花部之首京剧由于清末帝后的偏



图4 苏兰花(山西新绛) 红灯记 剪纸 20世纪70年代



图5 张玉亭(天津) 四郎探母 泥人张彩塑(张乃英仿塑)



图6 佚名(天津杨柳青) 长坂坡 年画 清代



图7 佚名(北京) 小五义 年画 清代



图8 佚名(天津杨柳青) 罚子都 年画 清代



图10 白大成(北京) 三岔口 髹人 20世纪80年代



图11 韩增启(北京) 二进宫 泥玩具 1988年



图12 张玉亭(天津) 钟植嫁妹(局部) 泥人张彩塑 民国

爱、文人学者的参与以及民众的热爱而不断繁荣，这在整体上改变了中国文化传统的内在格局，打破了雅文化与俗文化之间的壁垒与界限。不仅如此，清末民国时期，东西文化相互碰撞，市民阶层逐渐兴起。在这样的时代背景下，一部分民间美术，特别是流行于北京、天津、上海、南京、苏州、广州等城市之中的民间美术形式，开始向着精细、雅致风格所倾向，并以期达到“雅俗共赏”的目的。

然而，民间美术在千百年发展的历程中，形成了其特有的造型体系和审美体系，纵然与京剧艺术相互融合，也不会原样照搬或简单的复制。民间艺人往往通过细致的观察，凭借丰富的想象力，将京剧中矛盾冲突最尖锐的场景提取出来，并加以概括、综合和再造，使其具有民间美术的独特魅力。北京著名泥玩具艺术家韩增启（1935—1999）擅塑京剧戏出和刀马人。他的作品造型简洁质朴、色彩艳丽，既有浓郁的民间韵味，又不失京剧艺术富丽雅致的特征。其代表作《二进宫》（图11）取自京剧《大保国》中的一折，主要刻画了李艳妃、杨波、徐延昭三人。远观，三位人物以白、蓝、红作为主色调，点缀少许金色，颇显华美艳丽，人物的动作、脸谱、手持的道具皆可看出京剧舞台的影子，就连戏衣上的团蟒、立水皆可辨认。仔细观察，所谓的团蟒、立水，实为艺人洗练率真的寥寥数笔。这种超强的表现力和概括能力，是经过千百次重复制作后，彩绘技艺炉火纯青的结果。

### 三、借鉴与反哺：民间美术对京剧艺术的作用与影响

如上所述，京剧给予民间美术连绵不断的滋养，而相比之下，民间美术对于京剧艺术的影响则相对较弱。造成这种影响强度不对等的主要因素是，京剧艺术在其发展历程中，已经具备一套十分完整且程式化的体系，无论收徒学艺、搭班唱戏、编排新剧还是行头砌末，都有自己严格的规制。外行人或是外界事物如果想对此进行改变，是有极大难度的。尽管不甚明显，但京剧艺术向民间美术进行吸收与借鉴，是通过京剧表演者和编剧主动实现的，是切实存在的。

著名的戏曲作家、理论家、教育家翁偶虹（1908—1994）先生在他所著的《北京话旧》一书中，对京剧艺术向民间美术学习的实例多有描述。在《烟画》一篇中，他写道：“从洋画儿上得到某些启发者，戏剧界颇不乏其人。马连良创制的纱质员外巾，外形古朴，内现发髻，就是偶然看到了‘老刀牌’洋画的谢安而触动灵机的。李桂春（李少春之父）在上海演出连台本戏《水泊梁山》，创造九纹龙史进、豹子头林冲的扮相，也是参考了‘丁字牌’洋画的‘水浒人物’。上海绘制连台本戏布景的专家俞独手，曾以洋画儿为资料，在大的构图和小的装饰中，多所撷采。”<sup>[5]</sup>对于剧本的借鉴，翁偶虹在《影戏》一文中记载道：“俞菊笙初排京剧《混元盒》时，曾贿买升平署的太监，把南府独有的《阐道除邪》剧本偷出来，逐本排演。演到第三本，事被升平署总管发觉，严禁剧本外出……当时许多京剧演员都看过影戏的《混元盒》，建议从影戏里撷取情节。便在俞家，请了有名的‘德顺班’北京影戏，不分昼夜地连演全部。可以推想，假若没有影戏的依据，恐怕京剧的《八本混元盒》就会夭折在第三本上而不能成为全

璧了。北京影戏给以京剧的营养，不仅明显地表现在《混元盒》上，京剧的《全本朱痕记》（自朱春登代叔从军征黄龙起）、《全本金锁记》、《全本兰蕙奇冤》，都从影戏的《牧羊圈》、《六月雪》、《十五贯》里吸取了艺术精华。”〔6〕

#### 四、时代更迭中的共同境遇

回顾民间美术与京剧艺术携手走过的二百余年，是国家经历巨变的时期，二者各自经历了跌宕起伏，却始终携手砥砺前行。清末和民国初期，民间美术与京剧艺术繁荣发展，是大众喜闻乐见的娱乐项目和精神给养。然而，在那个内忧外患的中国近代史的开端，除了娱乐功能之外，民间美术与京剧艺术还共同肩负着教化国民、宣传革命思想的功能。“新文化运动”的领军人物陈独秀就曾说过：“梨园者，实普天下之大学堂也，优伶者实普天下之大教师也。”齐如山、李释戡、罗瘿公、陈墨香、翁偶虹等一批文人学者自觉地与梅兰芳、程砚秋、荀慧生等京剧名伶相结合，将“旧剧”改良付诸行动，并且获得了良好的社会反响。

当20世纪之初，社会动荡、国家命运危在旦夕之时，一些民间美术的创作者将手中的工具变成了宣传武器，将民间美术作品变成教育实例，不断创作出新样式、传达出新思想，自觉地担起“普天下之大教师”的责任。天津“泥人张”第二代张玉亭曾于民国时期根据天津婚嫁风俗创作过一套《钟馗嫁妹》泥塑（图12），他将民不聊生的社会现状，将当时烟鬼、赌鬼、恶霸、地痞等人物原型塑成迎亲队中的小鬼，曾在社会上引起不小的轰动，被誉为“中国现代第一个批判现实作品”。

1937年抗日战争全面爆发后，大量民间美术作坊和京剧班底、茶楼戏院因连年战事而惨遭破坏。但在敌后抗日根据地、游击区，京剧社团却遍地开花，其数量之大，令人难以想象。以中原地区为例，冀中根据地的剧团达一千七百多个，北岳根据地也有剧团一千四百余个。其中，相当多的剧团创演抗日京剧。而彼时的民间美术也成为抗敌的“尖兵利器”，特别是1942年毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，一大批反映时代特征和宣扬抗战的新年画、

新剪纸应运而生，发挥了重要作用。

新中国成立后，在政府的大力扶持下，民间美术和京剧艺术又恢复了往日的活力。但文化大革命的爆发，使得刚刚复苏的传统艺术再次经历劫难。京剧与民间美术均被列为“四旧”而遭到禁锢。在这场文化的浩劫中，无数珍贵的作品和文献葬身于红卫兵的狂热运动中。改革开放以来，民间美术与京剧艺术重新焕发了生机。传统艺术再一次受到人们青睐，露出繁荣景象。如今，随着中国社会经济形态的转型，大众生活方式的急剧改变，商品经济承载着流行文化汹涌袭来，强烈冲击着传统文化。民间美术与京剧艺术正在接受着前所未有的严峻考验。2006年，京剧与年画、刺绣、剪纸等多项民间美术被列入国家级非物质文化遗产名录。这一方面肯定了它们在人类文化艺术的历史长河中做出过巨大贡献；但从另一个角度而言，也反映出民间美术与京剧艺术在我国的生存状况令人堪忧，亟待保护与弘扬。

民间美术与京剧艺术汇集了中华文化艺术之精华，虽然不复当年的辉煌，却依然在中华传统文化的宝库中闪耀着光芒。在这样的历史时期对民间美术与京剧艺术的相互关系进行深入探讨与分析，无论是对艺术的传承，还是对其承载的深厚文化的延续，都具有十分重要的意义。相信在将来，这两种艺术形式在积极吸取彼此艺术形式的营养、总结传统经验的同时，会继续不断创新，涌现出更优秀的传承人和更多的佳作。□

#### 注释：

- 〔1〕[宋]孟元老《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社1956年版，第311页。
- 〔2〕齐如山《齐如山文论》，辽宁教育出版社2010年版，第241页。
- 〔3〕钟鸣《清末民初京剧编演新戏运动》，《北京社会科学》2015年第8期。
- 〔4〕钟鸣《清末及民国京剧编演新戏刍议》，学苑出版社2016年版，第178页。
- 〔5〕翁偶虹《北京话旧》，百花文艺出版社2004年版，第7页。
- 〔6〕翁偶虹《北京话旧》，百花文艺出版社2004年版，第29-30页。

周佳 中国美术馆民间美术部副主任

（上接第117页）工业与手工业、职业教育与专科教学的碰撞中逐渐形成，是西方现代设计在中国工艺教育演变发展的集中显现。作为近现代设计教育中的重要一环，艺专工艺教学为当下设计教育至少带来如下几点启示：首先，艺专“美化人生”的教育思想，折射出早期“以人为本”的教育理念，学生完善的人格与品性成为影响大众审美取向的关键；其次，艺专“古物新知”的教学方法，是西方教育理念的本土化实践，回归于传统器物的认知方式，拓宽了设计教学的视线；再次，艺专“双轨制”教育模式，在设计理论与实践找到了契合点。来自海外的各种影响是艺专近代设计教育萌蘖、演进的重要支撑，而艺专探索的教学成果，建构的中国民间知识体系等，在当下设计教育的基础教学中仍有着借鉴的意义。□

#### 注释：

- 〔1〕雷圭元《回溯三十年来中国之图案教育》，重庆《国立艺术专科学校第廿年校庆特刊》1947年第3期。
- 〔2〕吕嵩云《会议录：四川省政府委员会第三四五次会议记录》，成都《四川省政府公报》1939年第169期。
- 〔3〕参照《四川省立艺术专科学校概况》，成都市档案馆1943年。
- 〔4〕袁照昭《中国艺术设计发展历程研究》，南京艺术学院博士学位论文，美术学专业，2000年，第45页。
- 〔5〕《本校各科课程纲要》，成都《技与艺》1941年创刊号。
- 〔6〕李有行《校训：美化人生》，成都《技与艺》1942年第1期。
- 〔7〕雷圭元《新图案学》，商务印书馆1947年版，第33-38页。

赵帅 四川大学艺术学院设计学博士  
岳阳 四川大学艺术学院美术学博士