

从叙事空间的失落看朱仙镇年画在现代社会的濒危

李彦锋
(上海大学 艺术研究院, 上海 200444)

朱仙镇木版年画起源于唐,兴于宋,鼎盛于明清,历史悠久,源远流长。其采用木版与镂版相结合,水印套色制成。所用颜料为中药泡制而成,色彩艳丽而庄重大气。朱仙镇年画乡土气息浓郁,民间情趣强烈,具有独特的地方色彩和淳朴古老的民族风格,是民间美术中的一夺奇葩。但近年来朱仙镇年画正从人们的视野中消失,依旧惨淡经营的只有张廷旭、刘金禄、姚敬堂等艺人。从年画的产业化方面来看,如今的朱仙镇年画更是难与昔比。孟元老《东京梦华录》载:“(开封)近岁节,市井皆印卖门神,钟馗、桃符及财门钝驴、回头鹿马、天行贴子……朱雀门外及州桥之西,谓之果子行,纸画儿亦在彼处,行贩不绝。”明朝无名氏《如梦录》称宋时“纸马铺遍布全城”,张择端《清明上河图》有“王家纸马”店也说明当时年画之盛。红纸门神系旧习过年之消用物,为镇中最著名之特产,据说往昔盛时,业此者三百余家,出品畅销于临近各省,大有独占市场之势。《开封县志》载:“明时已创建且较驰名的年画商号有:万通、老振兴德、德源长、天义德、万和、德隆泰、二合、万盛昌、祥瑞成、天成德、大天成、二天成、义和成、松茂义、三成义、庆元长、马天兴、协恒、晋源涌等。”[1](p434)这些史料都表明朱仙镇年画曾经有着十分辉煌的历史,尽管今日在朱仙镇我们无论如何都难以感受到往昔年画的繁盛气息。

朱仙镇年画在现代社会的衰落固然与科技进步、经济文化发展、生活环境和生活方式的变迁及审美趣味的转变有关,但笔者认为:朱仙镇庙会狂欢及戏曲叙事的消失,朱仙镇年画图像与口头传说“图一底”互文叙事张力场的失衡是朱仙镇年画趋向濒危的重要原因。

一、庙会狂欢与戏曲叙事的消失

庙会狂欢对于朱仙镇年画的存在至关重要。一方面,庙会上的狂欢为朱仙镇的年画创作带来了自由浪漫的幻想激情和创制视觉图像倾诉对象的心理需求,为朱仙镇年画的生存提供了大的叙事文化背景和基调;另一方面,朱仙镇庙会上的戏曲叙事直接为年画的发展创作提供了图像叙事的原型,不少戏曲年画可以说是动态戏曲叙事凝固化之叙事结果。

庙会狂欢空间使年画创制人得到情感上的解脱和自由,并为创制年画提供深层的心理驱动力,狂欢与朱仙镇年画中表现出的诙谐戏虐的一面有着深刻的联系。古代寺庙在客观上的一个重要功能就是人们狂欢的场所,是全民狂欢的场所。朱仙镇庙会在当地人们的生活中充当着重要的角色,它是人们身心得

[摘要] 朱仙镇年画衰落一个重要的原因是庙会狂欢及戏曲叙事空间的消失。庙会狂欢为年画创制提供了自由浪漫幻想的审美文化背景和对于叙事对象的心理需要,庙会的戏曲则为年画直接提供了图像叙事的原型。口头传说、民间故事也与年画的生存密切相关,年画图像与隐在传说故事以“图一底”互文叙事而并存,这个张力场的现代失衡,是使朱仙镇年画日趋濒危的内在因素。

[关键词] 朱仙镇年画;庙会狂欢;戏曲;“图一底”互文

[中图分类号] J528 [文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2008)04-0124-03

[收稿时间] 2008-05-15

[作者简介] 李彦锋(1976-),河南平顶山人,上海大学艺术研究院博士研究生,研究方向:美术史论。

到调整的场所。在庙会的广场上,人们可以有狂欢的放纵,可以有狂欢式的笑。狂欢式的笑,“第一,它是全民的,大家都笑,‘大众的笑’;第二,它是包罗万象的,它针对一切事物和人,整个世界看起来都是可笑的,都可以从笑的角度,从它可笑的相对性来感受和理解;第三,即最后,这种笑是双重性的:它既是欢乐的、兴奋的,同时也是讥笑的、冷嘲热讽的,它既否定又肯定,既埋葬又再生”[2](p15)。狂欢笑声的背后,朱仙镇的年画艺人们的心情得到舒展,他们的创作幻想和热情受到激发,这无形中为年画的表现手法和题材等方面的发展都注入了活力。这种庙会的狂欢,“处于艺术和生活本身的交界线上”[2](p8)。庙会的狂欢为艺人的年画创作提供了文化上的积淀与感受。其实,在朱仙镇年画的造型形象中就包含有这种狂欢式笑的成分,如《锤换带》是河南地方戏中着力塑造北宋开国皇帝赵匡胤的传统剧目,但在朱仙镇木版年画中赵匡胤竟被用来为平民百姓守卫门户,作为至高无上的帝王,却被制作成门神的形象,而不是敬奉的大神,不可不谓之是一种狂欢式的戏虐。这反映出朱仙镇年画在庙会狂欢之笑的影响下含有对于权威解构的一面。朱仙镇庙会的狂欢对艺人们潜移默化地发生着影响,庙会狂欢中的欢乐与兴奋、冷嘲与热讽间接微妙地在朱仙镇年画中展现出来。此外,在朱仙镇年画的造型中也表现出了狂欢式的荒谬背理和荒唐有趣。“河南朱仙镇年画中,门神的人物造型最短,横向一个多头长,四肢皆在一个头长左右,整身的外轮廓大致能以头之长度划出上下摞起的两个正方形,和正常人的七个半头长的比例相比,压缩了五个头长……这种造型上的荒谬背理引起的有趣、荒唐、意外、幽默等情感反应达到了民间‘有看头’、‘有讲头’的审美目的。”[3](p19)朱仙镇年画的这种造型审美特点不能不说与庙会的狂欢相关。

庙会狂欢的陶醉在心理层面驱使人们产生对年画神祇的渴慕。在庙会上最为常见的可能就是人们之间的相互倾诉。不管是认识的,还是不认识的人们聚集在一起,相互倾诉自己的生活经历和故事。人们常常看到有所谓的灵魂附体等现象:诉说者或痛哭流涕,或怒发冲冠,或神情肃穆,或兴高采烈。在语言的狂欢中,人们的身心得到一种愉悦和调整。这种倾诉式的叙事,实质上是人们的陶醉状态。“陶醉是清醒的对立面……一方面它是在人的生命的清醒时分发生的,因此不是死亡和梦幻,但另一方面它又和死亡和梦幻具有相似的地方。可以说,陶醉是生命和死亡的临界点,是清醒和梦幻的边界处,因此也是它们之间的相遇、撞击和转换。”[4](p230)因为在倾诉的陶醉状

态中既有亢奋的情感，又有宁静的逃避，“人在陶醉之中身体发生了变化……人不仅不能意识自身的身体性存在，而且也不能意识到自身意识性的存在。伴随着意识之物的消失，意识自身也消失了。在这样的状况中，人的语言就成了呓语，也就是胡言乱语”[4](p231)。艺人们在庙会狂欢的陶醉中心灵得到了近似于审美的洗礼，这在客观上激发了艺人们内心的想像与幻想，幻想之后对于狂欢陶醉的眷恋使年画图像叙事成为了必要。年画图像是在日常状态中对于叙事陶醉的无限眷恋和回味。日常中人们也需要在神像纸马面前默默祈求神灵的护佑，倾诉自己生活中的情感遭遇，年画图像的存在是心理倾诉的必不可少的视觉对象。如今社会的发展变化使得朱仙镇已经很少再有这种庙会狂欢，科学理性解构了民间倾诉的对象，也解构了对于年画需求的深层心理。

戏曲对于年画的发展功不可没。历史上朱仙镇的戏曲极其繁盛。史载朱仙镇一年之中月月都有庙会，“当时镇上一年十二个月都有庙会，如农历正月十六的火神庙会，二月十八的泰山庙会，三月十五的西泰山庙会，四月二十三的狼神庙会，七月二十三的灶爷庙会，八月八的鲁班庙会，九月九的关羽、岳飞和葛仙庙会，还有大爷庙会、老君庙会等等”[5](p163)。而庙会上必有戏曲演出，“每路神都有庙会，每会必酬神献戏，时镇内有戏楼十一所，以明皇宫戏楼为最，每年豫省各戏剧班、社，都按时到明皇宫献艺，竞相争艳，逐渐以朱仙镇为中心形成豫剧主要流派——祥符调”[1](p612)。

在建筑方面，朱仙镇古戏楼数量之多也为当时朱仙镇戏曲之发达作了很好的佐证。我们可以看一下朱仙镇古戏楼之存在状况：

戏楼名称	修建时间	拆毁时间	备注
关帝庙戏楼	明嘉靖六年	1947年	系大戏楼
关帝庙堂戏楼	明嘉靖六年	1928年	
岳庙戏楼	明成化十四年	1928年	系大戏楼
岳庙	明成化十四年	1928年	
天后宫戏楼	明末	1942年烧毁	
鲁班庙戏楼	明末	1946年烧毁	
救苦庙戏楼	明末	1928年	修成学校
山西会馆戏楼	明末	1955年	修成学校
山西会馆堂戏楼	明末	1929年	
葛仙庙戏楼	明末 1600 年	1928年	

从上表中我们可以感受到昔日朱仙镇戏曲的繁荣。[6](p15)

人们对于戏曲的热情也是极高的，他们常常伫立在寒风中几个小时，咧着嘴，含着笑，目不转睛地看那些演过千遍的老得掉渣的地方戏。戏曲中包涵着人们的酸甜苦辣、爱恨悲喜。庙会中戏曲叙事虽是动态的，却是易逝的，年画中的叙事是静态的，但却是恒久的，年画图像中凝固了戏曲叙事的瞬间，使人们可以长时间地陶醉和回味那美好的在现实生活空间中不能实现和到达的幻境。农耕社会的中国乡民对于戏曲的痴迷常令外国人感到莫名的惊诧，朱仙镇也不例外，戏曲的“舞台被放置在了最繁华的大道的正中央，所有的交通都暂时陷入瘫痪。演员们当众化着妆，饰演女角色的是男演员，他身着女人习惯穿的漂亮服装，正在涂脂抹粉地做头发。像往常一样，这一切都是在街上进行的……中国人爱笑，他们的脸型尽管不太美观，但这样的脸型使他们在展现笑容时有很大的余地。在他们的天性中有种快乐的倾向，这使他们能很快领悟最隐

晦的玩笑之词，从心底发出愉快的笑声，而且喜形于色”[7](p193-194)。朱仙镇的庙会戏曲让人们留恋不已，戏曲的魅力驱使人们对于戏曲人物眼观心志，在观看之后不断地默想回味，并把戏曲叙事转换在图像叙事中，从而为朱仙镇年画造型提供了直接的表现原型。例如《长坂坡》《渭水河》《对花枪》《三娘教子》等戏曲题材在朱仙镇木版年画中非常流行，年画中人物的服饰、脸谱、造型等多与戏曲舞台艺术相近。“明代以后，各地的门神画尽管有不少发展和创造，绘刻了许多民间传说中的人物，如关岳二将、赵云等，但用戏曲故事门画恐怕还是仅见于朱仙镇一地。”[8](p39)薄松年还认为：“秦琼敬德脸谱式门神的创造就是从朱仙镇开始的。”[8](p39)戏曲脸谱对于年画图像之影响在这里可见一斑。

朱仙镇大部分戏楼建筑在 20 世纪 30 年代以后相继被拆除或者转作他用，戏曲的叙事空间也随之逐渐消失，年画也失去了得以获取造型原型的源泉。这也是朱仙镇年画衰落的重要原因。农耕社会与我们渐行渐远，庙会的狂欢与戏曲也都已成为记忆，那往昔丰富多彩的年画图像也日渐失去活力趋向濒危。今天的庙会上人们更多的是关注经济的发展或者是旅游的开发，即使是有戏曲的演出也只是徒有其形，已经没有庙会的狂欢，也没有了那种发自肺腑的倾诉与交流。在狂欢与戏曲消失的背景中，艺术情感的激发与年画造型源泉的持续都已成为不可能，朱仙镇年画也注定了渐趋濒危。

二、年画“图一底”互文张力场的失衡

朱仙镇的年画图像与民间口头叙事的“图一底”互文关系是年画得以传播延续的重要因素。年画中常见的“灶神”“秦琼敬德”“钟馗”“师祖纸马”等图像都与民间传说、故事互构并存，“图”(年画图像)与“底”(民间传说、故事)形成一个张力场，两者在这种互文张力场中相辅相成，共同发展。年画的形式可能十分简单，有可能只是一个人物的画像，画面人物造型也十分简单，也可能会在简单的画面上补充几个说明文字，但是这只是这幅绘画所叙述的最为表面的东西——“图”，年画背后生动的民间故事——“底”，为年画的存在作了强大的支撑。我们以《灶神》为例，可以清楚地看到民间美术所叙述的故事。《灶神》是一幅普通的朱仙镇纸马，画面以红、黄、绿三种颜色为主调，形式上左右对称，人物形象完整、简单，上有“南天门”字样。《灶神》年画的背后是动人且极具教化色彩的民间故事：

从前，传说郭家庄郭家有一女，名丁香。丁香漂亮、聪明、能干，因媒人巧言，误嫁邻乡的浪荡子弟张万良。张好吃懒做，一贫如洗。丁香俭朴、勤劳，改善了张家穷貌。尽管张在家中懒睡，丁香却任劳任怨，用汗水让张家成为当地富户。张家的富裕，引起张嫂垂涎。为占有这些财富，她和算命先生勾结，利用丁香没有生育之事实，诬其克夫、命中无子，并让自己妹妹王妙香挑逗张。张上当，回家后借酒为难丁香，遂丁香出门。丁香走投无路，投河自尽，巧被邻乡善良的范三郎救。二人情投意合，遂为夫妻。夫妻协力，成为当地富户。与此同时，张及妙香坐吃山空，最后因妙香贪嘴，引发大火，张之家产随同张母及妙香火中遭难。张侥幸逃生，却烧瞎了双眼，只得乞讨谋生。一日，张万良乞讨到邻乡范家。丁香认出张万良，不仅没报复他，反而将其让进灶房，为其做面。张吃面时，忆前妻丁香之好处，痛悔不已。丁香说明身份。张羞愧之极，投灶自尽。丁香拦阻不及，只拉扯下张的一条腿和衣服上的一块破布。张魂投往地府，阎王查生死簿后拒收，让其转往天上玉帝处。玉帝感念其

悔过自新,封其为司灶之神,即民间所说的灶王爷,并给丁香预留了灶王奶奶的神位。妙香闻讯讨封,与丁香并为灶王奶奶,成神后痛改前非,为百姓做起好事。^[9]

关于灶神的传说故事还有很多不同的版本。总的来说尽管各个民族的灶神传说不尽相同,但是,却有一个共同的事实:一幅简单的灶神绘画并不是孤存在,而是与其后面的丰富多彩的故事传说联系的。也就是说,在民间美术的“图”之背后有一个“底”即故事与之相呼应,作其支撑,两者在这个张力场中维系着平衡,保持了年画的延续和发展。其实,不论是过去的传统朱仙镇年画还是现代新的朱仙镇木版年画,都有一个共同的特点就是对于故事的讲述。正如鲁迅先生所说的:“河南门神一类的东西……旧的和此后的新作品,有一点不同,旧的是先知道故事,后看画,新的却要看了画而后知道故事。”^{[10](p1060)}不论是新的年画还是旧的年画,都有故事的讲述。叙事性是民间年画的最为突出的特点,民间年画往往与口头的故事传说形成一种“图—底”互文关系,“图”就是年画的视觉形式,“底”则是民俗传说和故事,两者并生共存,相辅相成。现代的年画则是仅仅留下了“图”的存在,对于图之背后的“底”人们则知之甚少。“底”在年画图像叙事中的重要作用被人们所忽视,这正所谓“底”已不存,“图”之焉附?年画的衰落与叙事张力场之失衡不无关系。

不仅在朱仙镇年画中存在“图—底”互文并存,在几乎所有的民间美术作品中都有绘画图形与口头传说的“图—底”互文关系。如年会门神中的神荼、郁垒、秦琼、敬德,绘画中的蝙蝠、佛手、猫蝶、石猴……这些几乎成了民间美术叙事中的特定符号,在传统的民间美术叙事中,人们无需解释,一望而知其背后的故事。而当今时代,对于传统民间故事传说了解的人可谓少之又少,儿童及年轻人对于许多民间传说故事知道得更少。人们可能更多对于白雪公主、猫和老鼠、一休、希瑞等故事耳熟能详,对于钟馗、灶神、王小、刘海等民间故事却知之甚少,似乎也没有多少兴趣。然而,图像背后的故事对于包括年画在内的许

多民间美术的生存是极其重要的,“图—底”互文张力场的平衡是年画自足性生存的内在因素。朱仙镇年画赖以生存的庙会狂欢以及戏曲叙事空间的消失,也使年画的生存陷入了濒危之地。因此,保护年画是必要的,但是对于年画背后的传统民间故事、戏曲的发掘和保护也是十分必要的。传统文化是一个整体,只有从总体出发,而不是仅仅关注于形式,才可能更加有益于我们当前的非物质文化遗产保护工作。

参考文献:

- [1]田书庆,主编.开封县志[M].郑州:中州古籍出版社,1992.
- [2](俄)巴赫金.拉伯雷研究[M].李兆林,夏忠先,等,译.石家庄:河北教育出版社,1998.
- [3]周跃西,张玉新.河南民间美术的滑稽审美观初探[M].中州大学报,2002.
- [4]彭富春.哲学美学导论[M].北京:人民出版社,2005.
- [5]程子良.李清银,主编.开封城市史.[M]北京:社会科学文献出版社,1993.
- [6]刘永涛.朱仙镇传统建筑形态与格局的当代衍变及其启示[D].北京:首都师范大学硕士学位论文,2005.
- [7](英)麦高温.中国人生活的明与暗[M].朱涛,倪静,译.北京:中华书局,2006.
- [8]薄松年.试论朱仙镇门神画中的戏曲形象[C]//中国民间文艺家协会,河南民间文艺家协会,编.开封论艺.北京:大众文艺出版社,2003:36-41.
- [9]盛夏.“《郭丁香》演绎灶王奶奶故事”系列一 《郭丁香》改写汉民族史诗记录[EB/OL].(2006-12-30)[2008-4-20].<http://www.henan.gov.cn/hngk/system/2006/12/30/010018650.shtml>.
- [10]鲁迅.致刘岘[M]// 鲁迅书信集·下卷.北京:人民文学出版社,1976:1063-1063.

(责任编辑、校对:刘绽霞)

(上接第121页)如瑶族挑花带上的参天大树、神鸟、拉手的人形都是用点和线的巧妙排列组成的生动图案。

4.点的相互作用与少数民族服饰图案寓意表达

广西白裤瑶女装背后的瑶王印图案(图2),是一个点、线、面有机结合的图案。其中位于图案里的小的方形可以看作是点,它们有大有小地整齐排列,而且在色彩上也有变化,在视觉上给人一种跳跃感,在心理上给人一种愉快感。这些跳动的点围绕在图案中心,也许代表瑶人齐心协力团结在一起反对外族的侵略和压迫,也许表示在载歌载舞地庆祝胜利或节日,或者说这些点代表日月星辰,寓意瑶人的宇宙繁星点点,或者是他们的城堡坐落在他们的家园上……根据当地居民的口头描述,其寓意有许多说法。但如果我们从构成形式上讲,它具有动感和生命力,是想呈现出瑶人心中生机勃勃的一个画面。因为如果一幅画面出现两个点时,它们便有了相互作用力的作用。正如鲁道夫·阿恩海姆在《艺术与视知觉》中所论述的:“当同一个正方形中有两个圆面出现的时候,它们的距离很近时,便相互吸引,而且看上去是不可分割的同一件事物。当两个圆面之间的距离近到一定程度时它们便开始排斥。”^{[4](p12)}而如果两个圆面大小有了变化,视觉就会在这两个点之间跳跃了。此时一个

点在中心时的稳定状态被打破,点与点之间开始有了相互力的作用。如果是多个点位于画面中,并且大小不同,它们会相互产生作用力,给人以视觉跳动的感受。因此,不管以上哪个寓意更加准确一些,瑶王印图案是把活跃的气氛和自强不息的信念用点的相互作用来表现的,完美地表达了瑶族的一种精神内涵。

总之,图案的寓意通过点本身的形态属性,再加上巧妙使用,具有了可视性。这些基本构成要素不仅使图案富有视觉美感,而且能准确地传达一定的信息。因此,广西少数民族服饰图案中的每一个视觉元素都与其寓意有着密切的联系,它们是一个密不可分的整体。

参考文献:

- [1]王令中.视觉艺术心理[M].北京:人民美术出版社,2007.
- [2]照殿泽.构成艺术[M].沈阳:辽宁美术出版社,1989.
- [3](俄)康定斯基.康定斯基论点线面[M].罗世平,魏大海,辛丽,译.北京:中国人民大学出版社,2003.
- [4](美)鲁道夫·阿恩海姆.艺术与视知觉[M].腾守尧,朱疆源,译.成都:四川人民出版社,1998.

(责任编辑、校对:刘绽霞)