

中图分类号: G243

密级: 公开

UDC: 700

学校代码: 10094

河北师范大学

硕士学位论文

(同等学力)

试论武强戏曲人物年画的艺术风格

The tentative study on artistic style of Wuqiang opera characters New Year paintings

研究生姓名: 井庆昂

指导教师: 朱兴华 教授

学科专业: 美术学

研究方向: 中国画创作与研究

论文开题日期: 2014年10月29日

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《试论武强戏曲人物年画的艺术风格》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：
2015年11月27日

井识昂

指导教师确认（签名）：
2015年11月27日

付少卿

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学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、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：
2015年11月27日

井识昂

指导教师（签名）：
2015年11月27日

付少卿



摘 要

武强年画是中国年画的重要组成部分，武强戏曲人物年画是武强年画中内容最丰富、形式最多样、社会教育功能最强大的题材。其渊源来自于当时流行于燕赵大地的河北梆子、京剧、老调、丝弦等戏曲剧种与评书演义。戏曲舞台艺术的造型与表演为武强戏曲人物年画提供了生动的蓝本。年画艺人结合广大农村群众的审美需求，运用简便而成熟的套色木刻技术，刻绘了构图饱满、形象生动、线条刚劲、色彩艳丽、内容丰富的戏曲年画作品，具有着慷慨悲歌、刚健豪迈、纯真质朴的燕赵地域文化特色，在全国同题材年画中独树一帜。

关键词：戏曲人物

Abstract

Abstract: Wuqiang New Year paintings is an important part of Chinese New Year paintings. Wuqiang opera characters New Year paintings is the subject which the content is the most abundant, the form is the most diverse and the social education function is the most powerful in Wuqiang new year paintings. Its origin is from the opera drama such as Hebei Clapper Opera, Beijing Opera, Laodiao, Sixian Opera etc. and storytelling which are popular in Yanzhao. Modeling and performance of opera stage art provides a vivid blueprint for Wuqiang opera characters New Year paintings. The paintings artists with the aesthetic needs of the rural masses, using the simple and mature chromatography woodcut technology, carving the full composition, vivid image, the bold lines, colorful and rich in content of opera new year paintings which has the culture characteristics of Yanzhao district with chant in a heroic but mournful tone, vigorous and bold, pure and simple, is unique among the national paintings with the same subject.

The key words: opera characters

目 录

中文摘要.....	III
英文摘要.....	IV
引言.....	1
第1章 武强当地戏曲剧种与戏曲人物年画.....	2
第2章 戏曲舞台人物形象对戏曲人物年画的影响和启示.....	7
第3章 武强戏曲人物年画的造型特征.....	14
3.1 慷慨豪迈的燕赵气象.....	14
3.2 和谐饱满的构图	15
3.3 热烈鲜明 艳而不俗的色彩	17
3.4 粗犷刚健 简约质朴的线条	18
3.5 生动夸张的造型	19
3.6 自由灵活的处理手法	20
第4章 武强戏曲人物年画与各地戏曲人物年画的比较.....	23
结语.....	30
参考文献.....	31
致谢.....	32
攻读学位期间科研成果清单.....	33

引言

戏曲和民间艺术历来就存在着相互促进与渗透的关系，民间美术借助戏曲造型特征把戏曲进一步普及与传播，并带有各自的不同地域特征。自宋代以来，对年画的纪录与研究就已见于典籍与各种笔记。明清时期对年画的研究成果更为丰硕，木版插图与年画风盛一时。上世纪 50 年代，程砚秋先生与杜颖陶先生曾合写《寒亭的年画》一文，对年画的起源、制作、艺人、艺术特征等进行了考察与研究。随着非物质文化遗产的调查、申报与确立，河北省的民间美术在保护和继承上卓有成效。很多国内知名民间美术专家致力于此，对河北省民间美术的保护做出了贡献。

河北省民间美术和戏曲艺术品类众多，成果辉煌，对民间美术中戏曲人物题材作品的研究，是对河北传统美术尤其是民间美术这种非物质遗产的挖掘、保护与继承，从而可彰显河北省的地域文化特质。当今处于市场经济的繁荣时期，以手工业，农业为主体的农耕文明形态已趋向衰亡，东西方文明深度融合，中国传统的，富于高度审美特质的，具有人情温度的民间手工艺美术形式，也面临衰退和灭亡。在快节奏的当今社会，人们对文化寻根的热浪再度升温，对母体文化中的强大的精神力量，生命价值的追问与信仰的需求越来越强烈。所以，对民间美术的研究、保护与发扬具有很强的现实意义。

本文试图通过对河北省民间美术形式中的戏曲人物造像的继承状况的研究，总结整合民间美术的地域性特征，传承燕赵特有的文化气质与精神内涵。通过对戏曲人物造像的研究，系统地提供河北省民间戏曲人物的研究成果，有利于启发中国人物画的教学与创作提出戏曲人物形象的继承与创新对策。

本文以独特的视角对河北民间美术，尤其是武强年画艺术中的戏曲人物造型进行研究。选取河北民间美术形式中的戏曲人物造型作为研究对象，针对性较强，深入而细致的从美术学的专业角度进行探索。河北省的剧种繁多，河北梆子、京剧、评剧、老调、丝弦、乱弹、皮影戏等剧种，其中的人物造型、表演技巧、服饰色彩、脸谱勾画等美术元素深刻地影响到河北民间美术的创作。戏曲人物年画是武强年画中造型最美、内容最丰富、产量最大、最受人民喜爱的题材，戏曲人物是武强年画中艺术价值最高的一种题材。对它的深入、细致、系统的研究，可以以点代面的探索河北民间美术及武强年画。把武强年画戏曲人物造型研究，放在全国同类民间美术现象中去观照，进行对比研究，从而呈现河北省独特的地域文化特质。

第1章 武强当地戏曲剧种与戏曲人物年画

在清代晚期，武强当地流传着这样一首民谣，描述了年画行业兴盛时期的景象：“山东六府半边天，比不上四川半个川，都说天津人马厚，不如武强一南关，一天能唱千台戏，不知戏台在哪边？”民谣虽夸张戏谑，但也充满自豪，足以说明在晚清时期，戏曲年画题材已在武强年画生产中占有非常大的比重。康乾以降迅速兴盛的民间戏曲，推动着戏曲年画的兴盛。同时，广泛流传的戏曲年画，也使人们对戏曲的兴趣越来越浓厚。市民阶层的文学和戏曲具有强烈的群众性与民主性，群众的道德判断和审美喜好渗透到戏曲文学和戏曲年画中。民间年画和世俗化的戏曲密切结合，上演着粉墙素壁上的经史典故、传说演义与坊间趣事。一幅戏曲对联说的好：“传五万里人情多少奇观廿二史，绘四千年物色分明俗说十三经。”横批是，“演文武论古今”。历史悠久、博大精深的中国戏曲艺术，深为历代宫廷贵族、士绅商贾、文人墨客、平民百姓所喜爱。戏曲源于最原始的祭祀歌舞与图腾崇拜。原始的先民们，为了祈求丰收、繁衍，驱赶病魔、灾祸，往往“手之舞之，足之蹈之”，载歌载舞，装神扮鬼，后来逐渐产生了人物和故事情节，戏曲由此发端。先秦、两汉、隋唐时期，便有歌舞百戏的形象，被雕刻绘制在画像石、画像砖与墓室壁画上，内容丰富多彩，形象生动逼真。宋代以后，傀儡戏、参军戏、影戏、杂剧等戏曲形式开始出现，并流行于城乡。对



《大行散乐忠都秀在此作场》 元

通俗市民文化艺术的审美追求，促使戏曲开始形成完整的形态。到了南宋，出现了完备成熟的戏曲形式——南戏。这些戏曲在内容上多贴近普通人民大众的现实生活，有的传唱帝王将相的故事，有的歌颂历史人物的功绩，有的揭露社会的黑暗，有的感叹人情的冷暖，有的赞扬爱情的自由和真挚。其主题大多鞭笞邪恶与黑暗，弘扬正义和善良，表达着人民对美好事物和幸福生活的追求。元杂剧在中国戏剧史和文化史上占有重要的地位。元杂剧风行全国，出现了以元曲四大家为

代表的大批文人剧作家，以及大量思想深刻、标榜后世的优秀剧本。《窦娥冤》、《牡丹亭》、《桃花扇》、《西厢记》、《救风尘》等戏剧脍炙人口，盛演不衰，流传至今。元代后期至清代初期，以昆曲为代表的南方戏曲与秦腔、梆子调、皮黄腔为代表的北方戏曲，经过了长时期的“花雅之争”，昆曲式微，渐向民间发展。北方的京剧在道光年间正式形成，迅速由宫廷到民间，风靡于京津冀一带。同时，全国各地小剧种争奇斗艳，百花齐放。据清嘉庆年间焦循的戏曲研究著作《花部农谭》记载：“郭外各村，于二八月间，递相演唱，农夫渔父，聚以为欢。”可见在农闲时节，看戏听戏成了普通百姓最佳的娱乐与消遣方式。（如图）

武强戏曲人物年画也正是在这种戏曲盛行的肥沃土壤上生长起来的。清至民国时期武强一带至少流行着河北梆子、京剧、老调、丝弦、评剧等大小剧种，这些剧目中的故事情节、人物形象和舞台演出实景，成了民间年画艺人生动鲜活的样本，为戏曲年画的创作，提供了丰富的素材。

河北梆子是自道光年间至今流传于河北的影响最为广泛的剧种，现在成为河北省的省剧，代表着河北省的地域文化特色。在清代的记载中，河北梆子称秦腔、乱弹、弋阳梆子等，属于梆子声腔的一种，最初盛演于山陕地区。“商路即戏路”，梆子腔流入河北，是由清代的山西商贾带入的。河北各个重要城镇遍布着山西商人经营的钱庄票号，商人为取悦雇主，壮大声势，便把故乡的戏曲带到河北各地，既便于业务应酬，又可以重温乡音。在长期的发展演变中，为适应河北人民的喜好，山陕梆子结合河北当地的语言特点，欣赏习惯，情趣爱好等，在表演艺术上不断地进行了加工改造。河北籍的演员也逐渐多了起来，至道光年间，形成了独具特色的直隶梆子。历经道光、咸丰、同治、光绪几朝，河北梆子由河北中部、北京、天津，辐延至北方大部，并流传至山东、上海、东北，南至广州，北到海参崴，由此可见，河北梆子在道光年间，便到达了地处河北中部的武强，并逐渐兴盛起来。

河北梆子传统剧目繁多，达五百多种，剧本词句常有河北地方土语方言夹杂其间，通俗易懂，具有浓厚的乡土气息。代表剧目有《蝴蝶杯》、《宝莲灯》、《秦香莲》等。其中武强年画表现出来的剧目就有《蝴蝶杯》、《打金枝》、《秦香莲》、《辕门斩子》、《伐子都》、《芦花记》、《玉堂春》等。

河北梆子角色齐全，行当分明，大体分生、旦、净、丑几行。生有小生、武生、胡子生等；小生又分文小生、武小生；武生又分长靠武生、短打武生；胡子

生又分文胡子生、武胡子生、脆胡子生，分工极为细致。旦行分青衣、武旦、彩旦、老旦、花旦等。净行分大花脸、二花脸、武花脸、碎花脸等。丑又分文丑、武丑两类，其中根据服饰特点、具体人物、演出情境，角色名称分得越来越细致。这其中的人物造型，为武强戏曲人物年画的创作提供了丰富的素材。

河北梆子多用方言口语唱念，极富河北乡土味道。唱腔高亢激越、荡气回肠，伴奏铿锵有力板弦清脆，听起来痛快淋漓，令人耳热心酸。河北梆子悠扬婉转、高亢有力，极富抒情韵味，尤擅表达忧郁、惆怅、缅怀、思念等情绪，千回百转、缠绵悱恻、凄楚动人。这种唱腔极富河北地区慷慨悲歌、豪爽大气、淳厚质朴的地域性格，这种特点也多表现在武强年画的造型风格之中。

流行于武强的戏曲剧种，还有同样产生并盛行于道光咸丰年间的地方戏曲老调。老调产生于保定，此外还辐射至沧州、衡水、石家庄、邢台、邯郸、张家口及京津地区。民间曾有“做饭离不开锅灶，听戏离不开老调”的说法。可见老调有着广泛的群众基础，深受百姓喜爱。老调唱腔质朴激越，雄浑宽厚，高亢奔放，叙事性较强，

显现出威武庄严，深沉厚重，气势恢宏的风



《同光十三绝》 清 北京

格特点，具有河北人民典型的忠肝义胆、慷慨悲歌的地域性格特点。其代表剧目《杨家将》、《呼家将》等，家喻户晓，深得人心，深刻地影响了河北人民的道德与价值判断，在武强年画中，以这两个剧目情节为题材的灯方戏曲年画多有刻绘。

安徽的四大徽班于清代乾隆末年进京，并与北京剧坛流行的昆曲、汉剧、弋阳腔、乱弹等剧种经过长期的融合、演变，于道光年间形成新的剧种——京剧。京剧之名最始见于光绪年间的《申报》，也称皮黄或者二黄。京剧进入宫廷后，受到皇宫贵族的赏识与喜爱，进而王公大臣、士绅豪门争相仿效，传播极快，迅速从全国数百个戏曲剧种中脱颖而出，成为全国影响最大的剧种，风靡于北方，尤以京津冀地区最为盛行。京剧成本大套，剧目繁多，行当严格。通过无数代戏曲艺人的长期舞台实践，在文学剧本、唱念做打、音乐伴奏、化妆、脸谱、服饰等各个方面，都十分成熟。形成了一整套手段丰富、技艺高超、充分简约和意象化的完美程式，表现手法虚实相生，形神兼备。演员也阵容强大，艺术精湛，同治光绪年间，有《同光十三绝》问世，精彩的描绘了生旦净丑各行当共十三位名

伶的戏装写真肖像。武强地处河北中部距离京津很近，所以说，京剧对清末民初的武强戏曲年画，也有着深刻的影响。（如图）

河北的地方戏曲丝弦戏也对武强戏曲年画产生过影响。丝弦戏于康熙年间在束鹿已遍演于乡里，并逐渐扩散至河北全省。束鹿距武强不到百里，丝弦戏一路南传，会经过武强，而至邢台一带。丝弦戏尤其兴盛于农村，其表演朴实醇厚，乡土气息浓郁，是河北百姓喜闻乐见的戏曲形式。

此外当时武强县界流行的剧种还应不止这些，比如兴起于河北东南部威县、南宫、临西一带的“乱弹”，曾一度兴盛于清末民初。威县距离武强一百多公里，加上“东路乱弹”曾一路向天津等地演出，会路经武强，很可能当时武强也流行乱弹。还有民国初年兴起于唐山、乐亭一带的评剧，虽主要上演在天津、京东、冀东的土地上，但武强距离京津也不远，武强有河道直通天津一带，所以评剧对武强年画也应有着直接或间接的影响。

以上各剧种均长期盛行于北方，尤其是河北。在其自身的发展演变中，无论从表演、唱腔、扮相到服饰，都深刻地蕴含着北方人粗犷豪放、朴实淳厚的性格。都表现出燕赵人民好侠尚义、慷慨激越的地域特色。这也奠定了武强戏曲人物年画艺术风格的主调。

除了以上武强所流行的戏曲剧目对武强戏曲年画产生了直接影响之外，武强民间流行的评书与西河大鼓，也是武强戏曲年画的重要题材。这两类民间艺术形式不像戏曲那样有各式各样的服装道具，有绘声绘色的唱念做打，属于说唱艺术。但评书和西河大鼓通常每部要说很长时间，里面有长篇大论的故事、小说、演义。这些说唱艺人农闲时节说书，农忙时节耕种收获。说书的艺人几乎村村都有，二八闲月里几乎村村都在聚众听书。所唱的内容有《杨家将》、《呼家将》、《小五义》、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《隋唐演义》等小说演义，这些故事中的形象被年画艺人搬上舞台，以戏曲年画的形式表现出来。有些戏曲年画中的情节，并不是来自于真实的戏曲舞台，而是由小说演义的故事中提取的典型场景与经典情节转化而来。如武强戏曲年画《水淹泗州》，年画中的人物形象便是戏曲人物造型特征，取材于清代小说《升仙记》，京剧中有同题材剧目，但其中的情节和人物与小说大相径庭。

在武强戏曲年画中，还有如《彭公案》、《刘公案》、《施公案》等表现公案故事的题材。这类公案小说大都刻画除暴安良、侠肝义胆的清官与侠士，主题崇

尚正义，憎恨邪恶，深得豪爽仗义、尚武任侠的河北人民的喜爱。这类故事中的经典情节被改编成戏曲后，也被及时地刻绘成武强戏曲人物年画，广为流传。

武强戏曲人物年画的产生与兴盛，有着多方面深层的、复杂的内因与外因。它直接借鉴了戏曲舞台的人物形象，并把小说演义的情节戏曲化的描绘出来，根植于地域性格与民俗民风，适应着广大农村阶层的审美需求，极力刻画和宣扬真善美的优良品德。戏曲人物年画广博浩瀚、生动传神，成为了武强年画中极为重要的题材类别。

第2章 戏曲舞台人物形象对戏曲人物年画的影响和启示

戏曲艺术经过长期的发展、演变、传播、融合，到清末民初，现存的全国大小剧种已经形成，成为了集文学、音乐、舞蹈、美术等艺术形式为一体的完整而独特的综合性艺术形式。“外行看热闹，内行看门道”，对戏曲艺术的把握，必须从其独特的艺术元素出发，而对其进行解读。戏曲虚拟意象的表演，高度程式化的唱念做打，绚丽多彩的服饰脸谱，以及器乐伴奏、角色行当，都是理解戏曲艺术的“门道”。戏曲是时空艺术的结合，通过演员对剧本的理解和演绎，表达人物复杂的思想感情；靠高度概括、夸张的典型动作来推进剧情发展，表现人物的情绪；靠脸谱服装，一目了然呈现人物的性格、身份、处境；靠伴奏来渲染气氛、烘托情感、推进情节，极视听之娱。这些独特的艺术元素和表演特征，也对戏曲人物年画的造型产生了深刻的影响和启发。

观众和戏曲表演的舞台有一定的距离，所以人物的性格和情感的表达，除了靠演员的表情变化之外，大多依赖于服装脸谱与动作表演，从远处观看的视觉大效果，决定着观者对戏曲的理解。而戏曲年画体量较小，尤其是戏曲灯方，也是从远处观望的，所以必须注重大效果的表现。人物的忠奸善恶，大多需要从服装脸谱上来分辨；喜怒哀乐，往往借助于程式化的动作来传达。戏曲人物年画是把真实的舞台人物形象搬到纸上，把三维空间中活生生的人物定格在二维的平面上，是一种视觉转化，这就要求必须有合理的构图，年画画工须对剧情冲突有独到理解和充分把握，对舞台人物动作能准确地刻画，对人物关系能进行合理的组织与安排，对道具背景能作大胆而适当的取舍。智慧的画师们善于观察，精心设计，反复推敲，将这脍炙人口的戏曲故事生动地定格在千家万户的粉墙素壁上，传播着民族精神，彰显着地域风采。

戏曲艺术具有着意象化、程式化、虚拟化、符号化的民族文化特征，深刻体现出中国传统哲学的精神内涵。西方的戏剧艺术为营造观众身临其境的视觉体验，要求仿效真实的舞台环境，他们可以制云造雾、引水堆山，可以把真船、真树、真马、真羊搬上舞台。但中国戏曲不同，在舞台上表演，表现环境往往靠虚拟化的肢体语言，表现人物的感情靠似是而非的意象传达，表现人物的实际处境靠简单到极致的道具。如表演骑马，演员只需靠自身动作舞动马鞭，配合上马童

完美的舞蹈，一动一静，便可使观众体会到人物在跋山涉水，时而小心前进，时而峰回路转，时而人仰马翻；表现上楼，演员只需虚空中踏出数步，做出上楼的动作，武生威武豪迈只走三步，老生持重端庄要走五步，旦角文静娇美要走七步；表现坐船，如风平浪静，船上人径自唱念，只需有艄公配合，手持船桨做出划船的动作便可。如停船靠岸，风大浪高，则船上人身体作倾斜欲倒状，显示颠簸之意，以上情态，虽无船无水，也可把情境演绎得惟妙惟肖；表现睡觉，也无需上床脱衣，而是以手支头靠在座椅或桌子上，经锣鼓数声，表示时间，长夜即过，揉一下眼睛，便是天亮起床；表现坐轿，也无需真轿真抬，只需轿夫和坐轿人配合做出摇摆、颠动的动作便可；表现坐车，后面有人手执两面画有车轮的旗子，坐车人立于旗内行走即可；表现推门，则先做推门的手势，再低头撩衣抬步迈门槛进去；关门，则反身做关门插门栓的动作；表现生气，旦角手捂心胸，以示娇弱，武生顿足击腕，以示英武，花脸吹须瞪目，以示暴怒，老生摇头摆须，双手颤抖，以示无奈；如演饮酒，旦角往往以袖遮口；如演生病，生角往往头缠围巾；如演兵败，则拖枪低首弯腰疾退；如演离别，则望门拭泪而泣；如演哭泣，旦角提袖低首掩面，武生则单手握拳拭泪……诸如此类，都是戏曲虚拟动作的实例，也是戏曲发展到高度程式化的象征，这些简约概括的典型动作，被年画艺人准确的捕捉下来，绘制成生动的形象，令观者一目了然。

戏曲舞台上的道具设置充分体现了以简代繁、以少胜多的中国传统美学思想，简化到不能再简化的程度。表现常规的室内陈设，舞台上往往只设一桌一椅，演员可坐可立，这一桌一椅，充分发挥了多种作用。坐着椅子伏在桌子上，闭目，表示睡觉，此时桌椅就当床用；站在椅子上表示登高，椅子就是山坡或屋顶；翻倒座椅则表示打斗，如经典折子戏《武松打店》。《武松打店》表现十字坡上武松与孙二娘在黑店的黑夜里打斗的情景。舞台上仅设一桌一椅，二人的所有打斗动作都围绕着桌椅展开，依靠观众的想象力，把桌椅当成了黑夜里室内的所有陈设。二人在桌椅上卖弄戏曲的绝活，桌上桌下，翻滚跳跃，椅前椅后，辗转腾挪，气氛紧张，热闹非凡。表演极具意象性与虚拟性，动作节奏时紧时松，纠缠寻索若即若离，给观众留下了广阔的想象空间。一小截绘有城墙图案的矮墙景片作为道具，可以表现攻城的情节，城外站人，表示攻方，墙后站人，表示在城墙上守城，如《空城计》。京剧《锁麟囊》的《春秋亭》一折中，为了表现结婚的场景，用了两顶改造了的简单的轿子。轿子更像一面旗子，由两人挑着一面轿子图案的前

脸儿部分，中间竖着开口，使轿子的前脸儿分成左右可以分开的帘子。主角和执轿人坐立于轿帘之后，需要出场时，打开轿帘儿便可以唱念。此类道具设计还出现在京剧折子戏《文昭关》中，只不过已经不是轿子，而是伍子胥的床。其余如生活用具，马鞭、兵器等杂什物件，也是以一当十，能少则少，极尽简约之妙，以求适应空间有限的舞台，突出主要人物的唱念做打，达到传情达意的目的。演员的人数也因空间的制约而被大量简化，采取“缺人不缺类”的原则，意思到了即可。正如一幅戏曲对联中说道：“三五步行遍天下，六七人百万雄兵。”

舞台上演员唯美的动作，美轮美奂的服饰，多姿多彩的脸谱，简约的道具，富于形象美的身姿，对戏曲年画的创作有着直接的借鉴和启发作用。画师们通过对戏曲艺人的仔细观摩，对剧本的深刻理解，对舞台气氛的切身体会，总结出了刻画各行当戏曲人物性格、动作的造型要诀。

“画旦难画手，手是心和口，若要用目送，神情自然有”。说的是刻画旦角形象时手的重要性和难度。因为旦角秀丽端庄、稳重静雅，一般没有幅度较大的肢体动作，传情达意的主要载体恰恰是手，手的多种姿态可以表现心中所想。口中唱念，更要重视手与眼神的配合，所谓“手挥五丝易，目送归雁难。”旦角形象的生动与否关乎手眼的描绘。

“青衣手捧心，武旦急如风，闺门目下行，花旦插腰巾。”这些程式化动作，都表现旦角的各个角色行当的身份与性格特征。为显示青衣的端庄文雅，画青衣时往往以手捧心；为表现武旦的英姿飒爽，动作要大些；为表现闺门旦尚未出阁，羞涩、含蓄的青春倩影，眼神须下观；为表现小丫鬟等花旦的活泼俏皮，插腰巾的生动形象能很好的反映性格特点。

“风流又潇洒，举止多文雅，歪头目传情，呆立易显傻”。在描绘小生行当的人物时，画风流倜傥、文雅多情的特征十分重要，歪头传情，生动自然，呆立的造型，则显得僵死愚钝。如《拾玉镯》里的公子形象。

“脚为武将根，立要丁字样。两肩向开扎，必是拉弓架。”说的是武生、武花脸的架子做派要刻画的张力十足，威武健壮。

“缩头又耸眉，蜂腰搭架手，脚翘腿下蹲，坐行如摆柳。”这里吸取了老鼠的动作特点，来生动的表现丑角的滑稽可笑或尖钻刻薄。

这些口诀都是画工结合戏曲舞台表演的程式化特征，概括总结的行之有效的造型手段。

此外，恒安居士《戏剧考》里也记载有“八行”之说，细致而精确的描述了八种不同身份、年龄、处境和身体特征的人，用于总结这几类人物的表演身法。

老者：起迟、立歌、抬肩、呆容、曲背、硬膝、转身慢、步平、头摇点、支杖。

少者：乐容、体健、风流、身如弓、双袖垂、步俏、目转。

文者：正容、恭袖、舒眉、凝目、步履、身端、背前探、手拈指。

武者：威容、眉锁皱、挺胸、腰劲直、肘曲如抱月、手推舟势、步阔。

贫者：愁容、锁眉、酸子气、擦涕、骚鬓、缩头、耸肩、袖手、端正步、摩腕、低视。

富者：欢容、捻指、仰面、昂头、硬颈、拍胸、圈指、舒眉、撑手。

痴者：呆视、定眼、斜步、目直、手摆、头僵、胸露、身侧。

醉者：呆容、糟眼、目倦、步伦、口吐、手扶、语混、身摇、头重、坐斜、浑身软独脚硬。

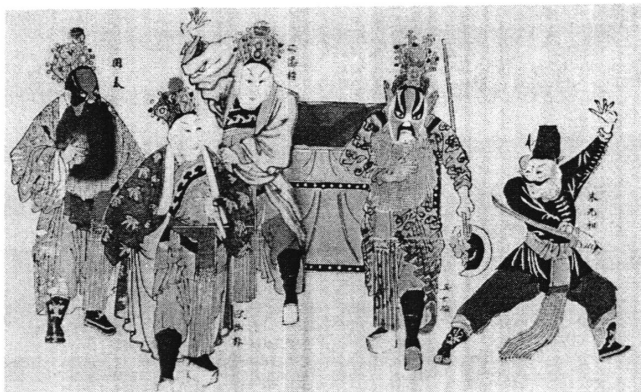
以上对于戏曲舞台人物动作、神情特征的总结和表演要求，不但适合于戏曲演员练习、运用，同时也为戏曲人物年画的创作提供了直接的借鉴与参考。

戏曲舞台服饰与脸谱的样式丰富多彩，其图案化、象征性、暗喻性的特征，使其具有了深厚的文化内涵。服饰与脸谱的款式、图案与色彩等因素也直接地表现在武强戏曲人物年画中。

在明代服装的基础上，经大胆的改造加工而成的戏曲服饰，在戏曲发展到成熟阶段时，叫做“箱”，对“箱”的管理和运用制度相当严格。戏曲服饰按着角色的年龄、性别、身份、行当、处境的不同，款式、图案、色彩变幻无穷，洋洋大观。冠、衣、鞋分门别类，样式繁多。戏曲舞台服装大致可分为五大类别：蟒、帔、褶、靠、衣。“蟒”是帝王将相、皇亲国戚、功臣元老在正式场合所穿着的正装礼服。“帔”是帝、后、公主及官宦命妇用于闲居场合的便服。“褶”是表示身份低的读书人和平民便服。“靠”是将帅在战斗场面所穿着的戎装，分“硬靠”和“软靠”，其中“硬靠”有护背旗，“软靠”没有护背旗。“衣”有“长衣”和“短衣”之分，其中开氅、宫装、学士衣、箭衣、仙衣属于“长衣”，抱衣裤、马褂、打衣裤属于“短衣”。各种衣装不能乱穿，因制而用，不然则乱了年龄、

身份、处境等特征，也就乱了剧情，致使观众不能看懂。

戏曲舞台的服装，本身就是经过艺术处理的形象，大多不同于日常所见，在色彩与图案的设计上极尽象征性、暗喻性的唯美之能事，又能一目了然的表现角色。被戏曲演员穿在身上，伴随着音乐与动作，这些服装被赋予人格的灵魂，或长袖翩翩，或端庄威严，或背旗翻舞，



《捉拿吴世雄》 武强年画

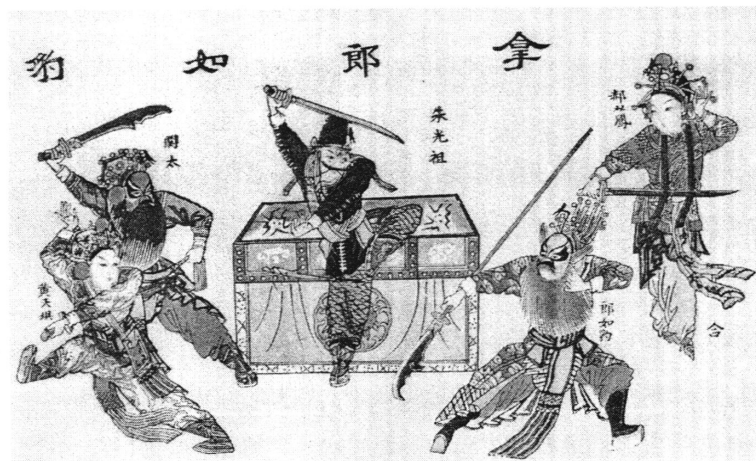
或潇洒灵动。根据剧情的有机组合，生、旦、净、丑之间形象对比鲜明，五色杂陈，雅俗共赏，极富视觉美感。武强年画中的戏曲人物造型，便充分借鉴了戏曲舞台服饰的美感，并合理运用。在戏曲人物年画《捉拿吴世雄》一图中，武丑朱光祖身着黑色短打衣裤，吴世雄穿着绿色紧身衣袍，欧阳林身披蓝色开氅，欧阳榜身披白色开氅，关太蓝带黄裤，红面黑须。整个画面红、黄、蓝、绿，色彩艳丽，黑白交替呼应，艳而不俗。（如图）

表现戏曲舞台人物忠奸善恶、性格身份的另一重要造型手段是脸谱。脸谱造型奇特，色彩对比强烈，极富象征意味、装饰功能，有着符号化的独特审美价值，给人一种原始的神秘感。典型的脸谱造型主要表现在“净”和“丑”的面部。白脸一般代表阴险奸诈，如《战宛城》里的曹操；黑脸也叫黑头，表现铁面无私，刚正不阿的性格，如《秦香莲》里的包拯；红脸代表忠勇正直、威武庄严，如《单刀会》里的关羽；绿脸多表现草莽英雄与神仙鬼怪；紫脸往往用来刻画威猛爽直的人物；蓝脸多表现威武勇猛；金银脸多表现神仙佛道。诸如此类，这些富于美感的脸谱形象，多被用于武强戏曲年画的人物造型之中。但是，除了大幅的贡笺类戏曲年画之外，如灯方等大多戏曲年画，因为画幅较小，在脸谱的刻画上，不利于做丰富详细的脸谱刻画，只能绘其大概。但也正因为此，更突出了年画的简约朴素之美。

演员的台位与行动路线，在戏曲舞台的表演中是非常严格考究的。尤其是演员们亮相时摆出的组合架势，都要求具有舞台画面的构图美与舞蹈的雕塑美。讲究宾主关系的主次与聚散，呼应与虚实，统一与变化。这些舞台原则给年画画师

的创作带来了启发与灵感，画师下笔前必须思考何人为主，何人为次，何人为正，何人为邪，动静疏密如何安排，黑白与诸色如何经营。必须思考如何安排人物关系，通过人物的动作举止与行动路径来经营位置。

在戏曲人物年画的构图中，“主”一般放在画面的正中间，“宾”则放在画面的两边。根据中国传统绘画的透视方法，“主”放在画面的偏下方，以表示在前，“宾”放在画面的偏上方，以表示在后。在戏曲年画的画面上，人物组合往往动静搭配，一般动的人物为“主”，不动的人物为“宾”，强调了动静关系。还有一种左右呼应的构图方法，即“主”放在一边，“宾”两人或多人放在另一边，“主”少且重，像秤砣，压住多且轻的“宾”，宾主互答，左右呼应，使画面均衡。一幅画中的人物文武兼具、男女搭配、宾主分明，能处理得疏密相间，协调均衡，生动有致，足见年画艺人对戏曲舞台深刻的理解与熟练的把握，又见其独到的匠心。如武强戏曲人物年画《拿郎如豹》，画面上共有五个人，正面人物黄天霸、朱光祖和关太处于中间和左边，反面角色郎如豹和其妻郝双凤在画面右侧。其中黄天霸与郎如豹处于画面最前方，目光相对，杀机暗伏。黄天霸正用飞镖偷袭郎如豹，动作生动，引人注目，应该是画面的“主”。朱光祖虽处于画面的中间，但和关太、郝双凤一样所处位置靠后，所以，后三人都是画面的“宾”。值得



《拿郎如豹》 武强年画

注意的是，武强戏曲人物年画在组织人物时，处理的轻松自如，信手拈来。画师往往并不完全按照戏曲舞台的实际演出场景来安排构

图，而是在一幅作品中，加上这个剧目中相关的其他人物，即使这个人物没有出现在这个特定场面。如此处理的原因，第一是为了满足群众希望在一个画面上，看到这出戏的主要人物的需求。画师们将人物不分出场前后共绘于一图，重新安排布局。其次是这么处理人物众多，画面显得热闹饱满，丰富多彩。这也充分说

明了民间美术想象自由，不拘一格，贴近民众的显著特色。（如图）

第3章 武强戏曲人物年画的造型特征

3.1 慷慨豪迈的燕赵气象

具有鲜明的地域性特色,是任何一种民间美术形式所共有的特征,武强年画深深地扎根于武强这片土地,与河北人民的地域性格、价值观念、审美取向息息相关,充满着浓郁的民间美术色彩和乡土气息。

“燕赵多慷慨悲歌之士”的盛名传扬数代,古老的燕赵文化造就了世代相传的河北地区悲壮尚武、好义任侠的地域性格,赵武灵王胡服骑射,荆轲壮士刺杀秦王,“几处报仇身不死”的邯郸游侠,“喝断那桥梁水倒流”的张飞,风雪夜逼上梁山的林冲,揭竿而起反清灭洋的义和团赵三多……古往今来的燕赵英雄谱写了一曲曲激越高亢的豪迈悲壮之歌。据《隋书·地理志》记载:“悲歌慷慨,俗重气侠,自古言勇敢者,皆出幽燕。”苏轼亦盛赞曰:“幽燕之地,自古号多豪杰,名于图史者,往往皆是。”



《铁冠图》 武强年画

燕赵之

地,位于广袤的华北平原,地理位置相当重要。尤其宋代以后,数百年来与北部少数民族的长期对峙,使河北大地处于战争

拉锯战的中心。“辽宋旧分野,燕赵古战场”,宋、辽、金、元,轮番统治的历史造就了河北人民勇武豪迈,好义任侠的性格特质。河北梆子高亢激越,丝弦老调阳刚正气,河北大地上流传着英雄豪杰可歌可泣的故事。河北人民忠勇善良,勤劳淳朴,追求正义,打击邪恶,使得武强年画无论在内容和形式上,都张扬着阳刚之美。反映在戏曲小说为题材的戏曲年画中,则多刻面对奸邪忠贞不屈,金戈铁马、侠肝义胆的英雄豪杰。杨家将的忠烈神武,包青天的公正无私,他们去赞

美、去歌颂，秦香莲的悲惨遭遇，崇祯帝的无奈自缢，他们去同情、去叹惋。黄天霸勇除恶霸，他们拍手叫好，呼延庆力劈欧子英，群众人心大快。《蝴蝶杯》里抱打不平的田玉川，《刺字》里深明大义的岳母，都是深得人心的典型形象。武强戏曲人物年画歌颂爱情，赞美忠贞，寄托着人们对美好生活的期望和祝福，包含着鲜明的爱国主义情怀，和反抗封建压迫的顽强斗争精神。（如图）

3.2 和谐饱满的构图

在画面的构图上，武强戏曲人物年画作为一种民间美术形式，与文人绘画有明显不同，呈现出饱满和谐的特征。中国传统道家哲学追求清静无为、天人合一的境界，禅学追求小中见大、萧散灵动的顿悟。传统文人绘画往往表现画面的意境和画外之韵，画面的经营也以简约为上，留有大面积空白，并集诗书画印于一体，讲究作者的文化修养与画外之功。尤其宋元以后的文人画，追求高雅的情致，借景抒情，逃禅忘物。所以山水画常常描绘一角半边的空灵清幽，花鸟画往往为一花一叶的淡泊清静，除了宫廷绘画与寺观壁画外，人物画中的人物在画面上所占的比例比较小，着重表现隐逸超脱之美。但年画却生长于民间，服务于民间，为了装饰厅堂之需，烘托喜庆的氛围，热热闹闹的过个节日，不追求闲情雅致，清静幽旷，创造者和欣赏着的文化水平也较低。总的说来，年画是市俗文化的组成部分，在技法上虽受文人画家的启发与影响，但其目的仍为适应底层平民的审美价值。“千家万户懂懂日，总把新桃换旧符”，每逢年节，人们常把新年画端端正正地贴在大门上、正堂上、窗户上、佛龛里、灯笼上、炕壁上，来营造一个色彩斑斓、饱满和谐的世界。消除一年的疲惫，鼓足新一年的干劲儿，寄托新的希望。残山剩水，冷月孤花自然不合时宜。要的就是充盈的画面，饱满的构图，艳丽的色彩，装饰的美感。这样一来年节才显得花花绿绿，五彩缤纷，热热闹闹，红红火火。

幸福美满，皆大欢喜，百福临门，和合为贵，始终是百姓追求和向往的人生目标。反映在民间美术中则形象化地转化为画面上气韵的和谐圆满，形象的连环扩张，色彩的视觉冲击，线条的张力十足，构图的纷繁饱满，内容的包罗万象。画师们通过占画面百分之九十的人物造型，表现威武的门神。以占画面百分之百的人物造型，来刻画天地全神与灶王神府。以饱满充实，画面不能再容一物的热情，堆砌《富贵花开》。以整幅图案化的吉祥物象设计《六子争头》。可见和谐饱满不只是年画构图的原则和特点，其中更多的蕴含着人们对美满和谐的无限祈

愿。这种审美原则不仅表现在门神、灶神、全神、喜庆花鸟、娃娃图等一类题材中，同样也反映在戏曲人物年画里。

如武强横批戏曲人物年画《西游记》，以四幅成套的形式，描绘了师徒四人



《盗芭蕉扇》 武强年画

取经途中《盗芭蕉扇》、《拜佛求经》、《过通天河》、《淋经晒经》四个系

列故事。这幅年画上的人物有唐僧师徒四人，还有罗刹女、铁扇公主、龟精、佛祖等人，人物安排疏密有致，动静结合。背景以实景描绘，有楼台庙宇，山水树石，村落河流，供案经书等丰富的自然景色，和人为景观、杂什用具。色彩艳丽鲜明，构图饱满充盈，内容丰富具体。在叙述情节，教人见闻之外，还起到了强烈的装饰效果。（如图）

《天汗山》是一幅大贡笺戏曲年画。整幅由六个部分组成，贡笺的主体是中下方的横长画幅，两边分别有一个小的竖长画幅，上方中间为扇面样式，左右分别为圆形和六棱形画幅，六幅画分别描述了《天汗山》中六个连贯的情节，画面满满当当，整幅画的设计机巧灵活、形式多样又能融为一体，统一而有变化。

在独幅的戏曲人物年画中，戏曲的故事性也要求画面构图必须饱满。说明故事情节，使人易懂，起到宣传教化的作用，是戏曲人物年画的一个重要社会功能。但往往戏曲舞台上的一景一物一人不足以说明整剧的主要情节，这就需要画师别出心裁，加上部分道具和背景，并在一个画面上设计出相互配合呼应的多个主要人物，画面就满了。不过百姓恰恰易于接受的这种满满当当的处理。所以，在很多武强戏曲人物年画中，一幅作品上的人物组合，往往不是戏曲舞台上的一个亮相，一个台位组合。

3.3 热烈鲜明 艳而不俗的色彩

传统的武强年画在颜料的制作与色彩的运用上，红色采用石榴花制成，黄色用槐花提炼出来，黑用炭黑，蓝用靛蓝，绿色是由黄与兰的两版套印而成。这就使武强年画的色彩具有了红、黄、蓝三原色。在色彩学中，红黄蓝是对比最强烈而不可调和的原色，三者的对比，是最为艳丽的三个极致色彩的对比。又有黑色和白纸的白色相衬托，在用色规律中，黑、白是起稳定作用的极致色彩与调和色。只要画面上有合理的黑白色间杂其中，多么艳丽的色彩，都会被减弱色相对比，降低纯度关系。这就使画面艳而不俗，稳重和谐。武强年画就特别善于运用墨线和大块的黑色来调整画面，使画面虽五彩缤纷、斗艳争奇且又古朴大方，深沉稳重。

戏曲舞台人物服饰的色彩万紫千红、绚丽斑斓，而作为套色水印木刻的武强年画不可能绘制出如此丰富多变的色阶。经年画艺人简化和概括，提炼出武强戏曲人物年画的几种主要色彩——红、绿、蓝、黄。戏曲服饰中的白色在年画刻绘时留为白纸，装点彩色花纹图案。戏曲服饰中的黑色，在年画中仍用大块的黑色，在其中透露出空白或套印出相间的彩色。当然，皇宫贵族服饰的黄色不能变，天子、皇后、公主等人物仍用黄冠黄袍。这是套色木刻的特点，是民间美术的局限，也同样是民间美术简约概括，质朴通俗的艺术魅力。武强戏曲年画中的色彩搭配与呼应也相当讲究。此处有此色，彼处也应有此色互为照应，互相协调，如图中右边有红色，左边也必须设红色来呼应对照，符合视觉均衡的美学原则。色块儿的大小、位置、形状、方向都应根据实际画面来灵活处理，而又不失均衡。色彩

搭配则是指画面红、黄、蓝、白、黑诸色块儿的相互位置关系，也要布置有序，主次分明，回环连接，开合有度，对比得当，有统一又有变化。

以武强戏曲人物



《铡陈世美》 武强年画

年画《铡陈世美》的主幅为例：

红色由侍卫的束带到红色的殿柱，再到握铡刀侍卫的上衣，往下连续到包拯

蟒袍的补子，再到桌围，再到公主的上衣，连连绵绵大小色块相间，循环不断，互相照应。黑色也如此，右边包拯的黑脸、黑袍与左边侍卫的黑色上衣相呼应，中间又连接着黑色铡刀，使黑色色块形成一个大小相间，回环往复，富于节奏的色链，简中喻繁，独具匠心。（如图）

武强年画的色彩运用是艳丽的，简约的，民间的，通俗的。这即印证着民间美术淳厚质朴的特点，也蕴藏着大俗大雅的艺术规律。

3.4 粗犷刚健 简约质朴的线条

“以线造型”是中国传统绘画的核心造型观念。在南北朝谢赫的“六法”之中，除了排在第一位的“气韵生动”作为统摄其它五法的总纲之外，排在第二位的便是“骨法用笔”的原则。所谓“骨法用笔”，指的就是线条的用笔在传统人物画中的重要作用。在一幅画中，线条起到骨架的作用，线条的力量支撑着画面的力量，无骨则无血肉，无毛发。骨的另一种含义，则是指线条本身的力度，“生死刚正之谓骨”。源于文字的象形性特征，中国绘画讲究“书画同源”，提倡“以书入画”。书法是线条的艺术，以书入画的理念是对绘画中线条运用的极高要求，体现线条的符号审美特征。中国文人和画家在长期的美术实践过程中，对线条的符号审美进行了形象的总结，提出了极高的要求。“折钗股”，说的是线条要柔韧而富于弹性，有张力之美。“锥画沙”要求以笔作刀，刻画深沉有力，要求线条要有入木三分的苍劲之力。线条要饱满中正，如曲铁盘丝，有“屋漏痕”、“虫噬木”的圆润浑厚之美。并总结出“十八描”的基本用笔方式，形象的描述和规范用笔的起、行、转、收。如：刚劲硬朗的“铁线描”，绵长柔韧的“高古游丝描”，灵动多变的“钉头鼠尾描”，圆润飘逸的“行云流水描”等等，都赋予了线条符号化、形象化的审美特质。

武强年画在创作过程中善于向文人绘画学习造型技法和用笔方法，努力追求线条的美感。武强年画属于水印木刻年画，由于工具、材料和实际操作条件的制约，在雕刻线条时，不可能像文人绘画用毛笔画在纸或绢上一样精致丰富。线条因为是以刀刻木而出，显现出刚劲、笨拙、简约的特殊的“刀味”之美，发挥了木刻的材质美感，这也是纸本绢本绘画所不能比拟的。武强年画的线条之美，表现在的雕刻上，“线版”是年画印刷的第一版，亦称“主版”，是整幅年画的造型依托，是骨架和底本。主版的线条造型不好或刻画乏力，再好的色彩也不能弥补和掩饰其失败。刻版师必须严格依画师的画稿来雕刻主版，必须一一精确地表现

用笔的提按顿挫，线条的粗细变化。在表现画师的线条美感之外，技术高超的刻版师还能主动发挥，赋予线条刀味和木味，彰显版画的材质之美。

武强灯方戏曲人物年画《施公案》就是线版雕刻艺术的代表作品。这件线版共分四幅，分别描述了公案故事《施公案》中的四个系列故事：《恶虎村》、《叭蜡庙》、《拿万君兆》、《连环套》。构图饱满，形象生动，表情传神。线条的运用刚劲有力，洗练干净，张力十足，疏密有致。如《叭蜡庙》右下方人物的衣袖，一气呵成，干净利落，聊聊数线就精确地表现出人体的结构，线条圆润、柔韧、刚劲。又如《连环套》一幅中画面左边的花脸，右臂衣纹的线条组织得相当精彩，不多一根，不少一根，生动的刻画了开髦的衣纹结构，左臂打开的开髦，疏朗挺拔的线条恰当地表现了衣服的材质。（如图）



《施公案》（线版）

武强年画

这四幅作品在黑白的布局，点、线、面的处理上也可圈可点，成块成点的靴子、黑胡子、头发、衣襟为画面里的重色调部分，配上密致的衣纹线条和衣纹的空白处，使画面黑、白、灰关系气韵畅通，错落有致，富于节奏感和整体感。

3.5 生动夸张的造型

在戏曲舞台艺术中，演员的唱念做打，服装脸谱，都是经过高度概括和程式化的艺术表现语言。为了更好地表达人物的思想情感，便于观者一目了然的读懂剧情，夸张成为了舞台戏曲表演的重要艺术语言。在舞台戏曲与戏曲人物画的关系上，后者主要吸取了前者“唱念做打”中的“做”和“打”，因为“做”和“打”关乎戏曲人物画的视觉形象。“做”，主要是靠塑造人物的面部表情和肢体动作来表达人物的性格气质、内心活动和思想情感。讲究手、眼、身、发、步等技艺的锤炼，其中充满了夸张的表演。如旦角儿的手法往往把现实美化，夸张地运用兰

花指、云手等手势，表现女子的妩媚多情与娇柔优美。“一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼”，“眼”法的应用，能传神地表达人物的内心情感和喜怒哀乐。如“瞟、眺、瞪、媚”等眼法等都是源于生活而高于生活的艺术化处理方式，是在现实基础上的艺术夸张。“身”法，是戏曲演员身姿的表演与造型，如武将的“起霸”，挑展双臂，或长靴高抬，或稳扎丁字步，以表现武将的英武之姿。表现落魄冤屈



《盗金牌》 武强年画

的生角，要低首单跪，摇动发辫，以示悲愤苦闷。表现老人气愤，要摇首蹙眉、抖手吹须、弯腰踉步。在“步”法中，为表现活泼可爱的小丫头或儿童，步子要走得紧而碎。要表现失魂落魄、痴傻疯癫，步子要缓慢飘摇，

僵直沉重，这些都是运用夸张的手法来概括动作，演绎人物。武强戏曲人物年画的创作深受戏曲舞台形象启发和影响，在刻绘人物时，也大胆地将造型进一步夸张。如戏曲年画《盗金牌》中，黄天霸向后挽起开髻，立定马步的身法，描述了他的坚定与智慧；薛金龙挥刀跨步而上的动作，生动地表现了他的好勇斗狠与粗鲁强横；张桂兰轻步捷足，暗藏兵刃，警觉回首的动作，刻画了她的机警与聪慧。这些形象的塑造都极具夸张之能事，使画面气氛紧张，动感十足。（如图）

由于武强年画画幅较小且多需远观，所以除了依据舞台艺术的动作夸张之外，还根据自身需求，对身体比例进行了合理夸张。加大了头部的比例，多为五个头身，从而使人物的面部空间加大，有利于表现人物的表情脸谱，以进一步展现人物性格，揭示内心活动。尤其是在武强灯方戏曲年画中，这种头部比例夸张加大的特征更为明显。灯方年画是贴在灯笼之上玄于元宵夜晚用于观赏的，一般画幅极小，灯方分四面、六面、八面不等，甚至一面之上又分多个小幅图画，小幅年画的人物身高小至几厘米，所以头部夸大，眉目才能更清晰，这是因地制宜，科学合理的明智选择。

3.6 自由灵活的处理手法

几乎所有的民间美术形式，都有着自由轻松、富于想象的特征，武强年画也不例外。民间美术根植于广大人民群众，满足人民群众对民俗文化的需求，表现他们简单直白、质朴热烈的思想情感与向往追求，是民间艺人的初衷。民间美术的创造者和欣赏者的审美档次与文化程度，决定了他们对民间艺术的真实率朴拙的需求与认知。简单直白、一目了然，构思天马行空，造型意趣盎然，才是百姓喜闻乐见的。如果像文人绘画一样主观取舍，赋予作品以文心哲思，



以简为美，群众会觉得有不够丰富，不《封神演义》之《纣王宠妲己》 武强年画（灯方）
够相像。色彩如若以水墨为主，追求清淡高雅，他们不会理解墨分五色，知白守黑的辩证关系，只会觉得不够艳丽喜庆。如果完全照搬戏曲舞台简约的布景道具来营造氛围，群众们会觉得少了实际环境不够真实。在武强戏曲人物年画中，除了再现真实戏曲舞台实景的一部分年画外，还有相当一部分的年画，刻绘者在处理人物造型时，都采用戏曲舞台人物形象，而背景和道具则绘以百姓日常所见的山水树石、车马舟船、室内杂什等真实背景和物件。并充分展开想象，描绘云雾仙气、妖魔鬼怪等物象。构思组图也是信手拈来，天马行空，使画面内容丰富繁杂，亦真亦幻，意趣盎然。如灯方戏曲年画《杨家将》中的《穆柯寨》一幅，穆桂英身着戏曲舞台上的女硬靠服装，有护背旗和雉鸡翎，却骑着一匹真马，孟良也跨真马，手持宝葫芦喷射出写实的火苗，还有烟尘四起，环境如真实的战场。又如灯方戏曲年画《三国演义》中的《凤仪亭》一节，背景不是戏曲舞台，而是有假山石、雕栏玉砌的栏杆等实景的真正的花园。《封神演义》的《纣王宠妲己》一幕中，画师在妲己的头上引出一股妖气，妖气中刻画了一只狐狸，来表现妲己乃狐狸精所变，处理手法爽快直接，令人一目了然。灯方戏曲年画《蝴蝶杯》中的《游龟山》一节，卢世宽忿恶犬叼走了娃娃鱼，画师大概没见过娃娃鱼，于是娃娃鱼的形象被画成了鱼身子、孩子头的造型，明确地说明了此鱼名叫“娃娃”鱼。画面上方烟尘四起，又有鸟雀惊飞，表现了打斗场面的热闹与紧张。《蝴蝶

杯》中的《藏舟》一幕道具用的是真船真桨，配以绿柳远山，水波荡漾的真实环境。《三峡剑》中的老虎和金钱豹不是戏曲舞台上由人来扮演的形象，也是真虎真豹的造型。《湘子出家》中缥缈的云朵上面站着奇形怪状的小鬼，妖气弥漫，似梦似幻。《白袍记》中有真实的近蕉远树，农舍门墙。屋子的造型也应该是受了西洋透视法的影响，运用近大远小的焦点透视法则，使画面有纵深的空间感。

《白袍记》中的另一幅灯方年画也颇有趣味性，薛仁贵身着舞台服装，武短打扮的素倭衣，九天玄女着简化了的舞台服装仙女衣，造型和身姿有明清时期仕女人物画的特征，而柳迎春所穿的舞台服装小饭单，明显有清代旗装的特点，极似当时普通妇女日常所穿的夏布衣。背景为军营，老虎为真虎的造型，后面还配有玉兰等花草植物丰富画面。形象来源相当杂乱，五花八门。看似无所考究，但也正表现了当时的民俗世风，说明了武强戏曲年画构思自由轻松、无拘无束的民间美术特色。（如图）

第4章 武强戏曲人物年画与各地戏曲人物年画的比较

在自身发展演变、不断创新的基础上中,在与其它地区年画的相互碰撞与交融中,各地的民间年画艺术形成了自己独特的地域性风格特征。戏曲人物年画是年画的一个重要组成部分,在对戏曲元素的借鉴上、材料与刻绘技术上,各地都有明显不同,因此在构图、线条、色彩等造型因素上具有了各地不同的面貌。

其因素是多方面的。首先内在因素是地域性文化的差异决定了戏曲年画不同的风格面貌。中国历史悠久、幅员辽阔、民族众多、地貌丰富,不同的地区形成了不同的地域文化,表现在宗教崇拜、民风民俗、审美取向、文化认同、思维方式等诸多方面上。比如苏州桃花坞与上海的年画,其内在底蕴在于江南的文风昌盛。尤其明、清之际,苏州地区出现了以“吴门四家”唐寅、沈周、文征明、仇英为代表的优秀画家群体,他们精于诗文书画,相当一部分画家善画人物,给年画画工提供了学习借鉴的范例。清代,苏州附近的扬州,则是“扬州八怪”的艺术活动中心,他们大多以卖画为生,绘画风格在文人画的基础上,向世俗文化贴近。优秀的文化传统与良好的艺术氛围使苏州桃花坞年画艺术成熟而繁盛,其风格也非常接近传统绘画,意境清幽,格调高雅,不少年画上还有诗词题咏。杨柳青年画则是京津文化与燕赵文化相融合的体现。杨柳青地处天津,靠近北京,京城的宫廷文化与市民文化对杨柳青年画产生了深远的影响。城市市民的审美取向决定了杨柳青年画工细富丽、印绘结合,雅俗共赏的风格。而武强年画则是燕赵农耕文化的缩影,武强戏曲年画根植于广大农村,取材于当地盛行的地方戏曲、评书、演义,常表达俚俗之志、乡野之情,多表现英雄豪杰、忠臣侠士,形成了质朴简约,刚健敦实的独特艺术风格。山东潍坊的杨家埠年画与高密扑灰年画兴盛在齐鲁大地上,在制作与刻绘风格上又受杨柳青年画影响,所以除了浓厚、淳朴、稚拙的乡土气息外,也有着适应城市市民阶层审美需要的一面。

同样,地方戏曲艺术与说唱艺术也因语言、民俗民风等因素的差异,而具有着不同的地域文化特质。戏曲艺术的文学剧本、表演技巧、服装脸谱、角色行当、道具布景、音乐伴奏等戏曲元素,直接地影响着戏曲人物年画的造型风格,催生出戏曲人物年画的地域文化差异。

苏州治下的昆山一带是昆曲艺术的发祥地，由元代的“清曲”、“小唱”，经历代文人、艺人的打磨、改进，到万历年间，形成成熟的剧种，开始风靡全国。明中叶至清代中叶是昆曲艺术的鼎盛时期，出现了如汤显祖的《牡丹亭》、洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等伟大的作品。昆曲剧本行文高雅，文学价值极高。唱腔称“水磨腔”，细腻婉约，表演儒雅俊逸，影响至全国。清早期的苏州桃花坞戏曲人物年画，其题材和造型主要来自描绘才子佳人风流韵事的昆曲文戏。人物表情多沉静含蓄，低眉下视，再现了昆曲高雅、婉约的艺术特色。清中晚期，昆曲逐渐衰落，京剧开始盛行，苏州附近的上海形成了海派的京剧。苏州戏曲人物年画受其影响，造型多受京剧戏曲舞台形象的启示和影响。如大幅戏曲人物年画作品《忠义堂》上所绘的梁架，就来自于海派京戏里常用的布景机关。此时的戏出年画，常有像拍合影照片一样的表现舞台形象大集合的宏大场面，如《忠义堂》、《三十六条好汉义结金兰后本》、《贾家楼》之《隋唐英雄大会贾家楼前本》、《秦琼三倒铜旗阵》等。

其中最为精彩的是《忠义堂》。画中绘制二十二条身着舞台戏曲服装的梁山好汉。描绘的不是《水浒传》



《忠义堂》 桃花坞年画

中的一个故事情节，而是二十二位重要的梁山好汉的集体戏装组合形象，有坐立、有主次、有正侧，有的还倒挂攀援戏耍于舞台梁架之上，生旦净丑一应俱全。场面宏大，人物众多，画面构图饱满，造型各具性格，色彩富丽雅致，艳而不俗。上海的戏曲年画如《杨老令婆挂帅女将出征》等作品也表现出了与桃花坞年画相近的艺术特色。（如图）

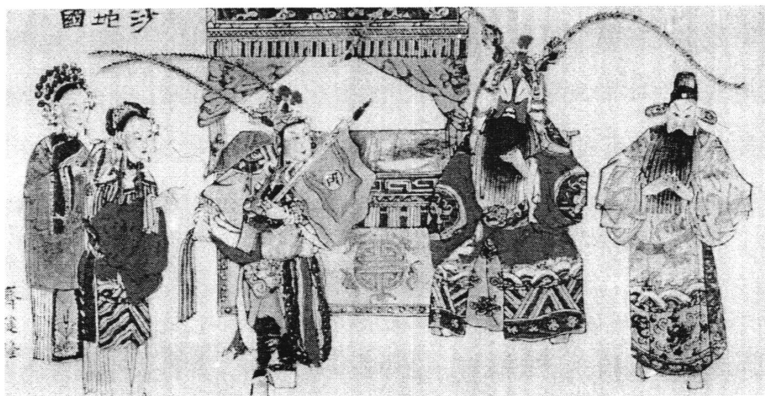
杨柳青地近京城，其戏曲年画主要来自于京津的戏曲艺术。作为明清至今全国政治、文化、商业中心的北京，人文荟萃，剧种繁多，有昆曲、河北梆子、秦腔、弋阳腔、汉剧、徽剧等多种戏曲剧种，“六大名班，九门轮转”，演出盛况空前。为求新鲜题材与故事，搜集素材，创作人物，杨柳青画师常到戏园即席写真，

再把画稿带回作坊反复修改、推敲，进行创作组合，然后再付之刻印。乾隆至道光年间，京剧开始发展成熟并流行，形成了虚拟化、意象化、程式化的高度概括的完整表演体系。角色行当的分类细致齐全，唱念做打、手眼身法等表演技艺高超精纯，服饰脸谱品类繁多，瑰丽奇特，美轮美奂。杨柳青年画以京剧戏出为主要题材，形成了工细写实的特征。杨柳青年画以戏曲舞台形象为蓝本，人物表情生动传神，身段做派栩栩如生，色彩典雅清丽，线条灵活细致，与传统工笔画非常接近，深受广大城市市民阶层与农村百姓的喜爱。

京剧、山东潍坊当地流行的山东吕剧等地方戏曲对杨家埠的戏曲人物年画产生了深远的影响。其形象多采用半印半绘的方法塑造而成，细腻工整，旦角的容貌取材于现实，有着山东当地女子的面貌特征。山东高密地区的扑灰年画，受当地小剧种茂腔影响，服饰、化妆、脸谱相对粗陋，表演程式也相对简单，反映在戏曲年画中，

晚清时期人民的日常衣装多有出现，形象朴实敦厚，地域风格浓郁。

其次，年画的制作方



《沙陀国》 杨柳青年画

法、制作程序、材料运用等因素也导致各地戏曲年画产生不同的风格面貌。年画的制作步骤大多分绘、刻、印三个大流程，但早期的桃花坞年画、杨柳青年画，部分的武强年画、潍坊年画在印完后还有手工上色的一步，即刻版印刷、人工上色的工笔写实路子，其最佳作品也越靠近工笔人物画，以逼真、细腻、丰富为最终追求。尤其是“开脸”，即人物面部的人工手绘，实际上就是用工笔人物画的染色方法，给线版的面部层层罩染，其身体部分也有手绘染色的，造价很高。民国年间，造价低廉的石印年画在市场上流行以后，传统年画业受到强烈的冲击，竞争日趋激烈。由于人工上色产量低，成本高，行情渐衰，民国年间的苏州桃花坞年画开始走向衰败。柳青年画的“开脸”也由细腻逼真的写实转为粗犷豪放的写意风格。山东淮县的年画，后来变为完全的彩色套印，直接取消了手工上色的工序。武强戏曲年画的早期作品，也采用工笔写实的开脸，尤其见于画幅较大的

“贡签”类年画，石印版画流行后，武强年画面向普通百姓，生产产量高、价格低的传统套色木刻作品，发挥了其质朴简约的特长，符合农村百姓的购买水平，守住了广大的农村市场，年画产业得以继续发展。画幅较小的灯方、窗花等戏曲年画大量风行，其造型简约，色彩艳丽，故事丰富多彩，具有强烈的乡土气息，也不乏精品出现。（如图）

另外，年画产地的城乡差别、年画作坊的经济实力也是影响戏曲年画风格差异的重要因素。苏州自清初开始便富甲天下，经济发达，反映城市市民生活面貌、价值取向和审美趣味要求的年画蔚然风行。不同于文人清淡幽静的“雅”，也不同于农民阶层朴拙艳丽的“俗”，市民阶层的审美取向接近于介乎中间的雅俗共赏。所以桃花坞年画才追求复杂的场景、写实的造型、宏伟的构图与精细的制作，戏曲年画《忠义堂》是其中典范。杨柳青年画立足于京津冀，戏曲年画的风格既有着宫廷文化的富丽堂皇与工整细腻，也满足着城市市民雅俗共赏的审美需求，才发展成了写实的风格。城市的画店作坊经济实力雄厚，有充足的资金聘请技艺高超的画师，甚至专业的画家绘稿。为及时出新，安排画师到戏园子里观摩写真，以求作品惟妙惟肖。杨柳青年画的用色选料也相当考究，不同的颜料分别来自不同的产地，有些不可或缺的颜料要专门从苏州、上海采购。雄厚的经济实力，为城市兴起的画店精良的制作工艺，提供了保障。

而武强年画根植于冀东南、冀中广大的农村，产地在平原较为贫瘠的县城，经济较为落后，信息不够发达。它所反映的是农村广大底层群众的社会生活、价值取向和审美趣味。从崇拜供奉神佛的全神、门神，有祈福纳祥意味的喜庆图画，到对新事物的充满好奇，对戏曲小说仗义任侠、忠君爱国思想的追求，都折射出燕赵人民对刚强之美、淳朴之美、诚挚之美的价值认同，朴素、浓烈、单纯、稚拙的年画才最终赢得了广大农民群众的青睐。在与杨柳青年画的长期交流与融合过程中，虽然受其影响出现了大量工笔写实的戏曲年画，但真正反映武强戏曲年画艺术特色的，仍是那些朴素低廉，深深扎根于民间的套色木刻年画，如大量题材丰富的灯方戏曲年画和戏曲窗画，这在其它年画产地，是不多见的。如果说天津杨柳青、苏州桃花坞戏曲年画更接近于以戏曲舞台为蓝本的工笔人物画，那么武强戏曲年画更彰显了套色木刻版画的美学魅力，更具有民间美术真率天然、浓烈朴拙的性格，广泛地代表着燕赵大地的地域文化特色和民风民俗。也正因为此，当民国年间城市的年画产业在面临新技术商业竞争而纷纷呈衰微之势时，武

强年画却呈现出惊人的生命力，像一株叶茂根深田野里的大树，立足大地，不怕风雨，美化着百姓的寒窗素壁。她没有大家闺秀的雍容华贵，也不像小家碧玉的清秀可人，她更像朴实勤劳的农家女子，茁壮坚韧、淳朴大方、天真浪漫，给平民百姓带来美丽、欢乐与希望。

论及各地戏曲人物年画在造型元素上的差异，可以从以下几个方面阐述：

在构图上，早期的苏州桃花坞年画构图极为饱满，内容相当丰富，人物繁多，布景很大也较为写实。往往把全剧的主要人物安排在一幅画中。如戏曲年画《花园赠珠》，除了三个主体人物外，还有戏台的全景，如飞檐画栋、雕栏垂幔、案几屏风、对联横批等，对联曰：“诗酒琴棋客 风花雪月天”，横批为“千古长欢”，可见江南行盛，文风蔚然。屏风正中悬一西洋大钟，足见年画的写实手法与时事价值。戏曲年画《大四杰村》描绘了唐代豪侠骆宏勋的故事，画面不是戏曲舞台的真实写照，而是将该剧的主要人物罗列一堂，构图饱满，阵容强大，气势恢宏。类似作品又有《杨老令婆挂帅女将征西》、《杨家女将征西》等图。这一题材和构图方式影响到山东潍县戏曲年画如《余太君点兵、众女魁征西》等作品，可以看出山东潍县年画对桃花坞年画的学习与借鉴。杨柳青的戏曲年画在构图上，更多的是直接取材于戏曲舞台的一个集体亮相或一个典型情节，也有少量类似于桃花坞年画的特征。在背景的处理以简为上，也仅桌椅、城帐等物，有着工笔人物绘画的疏朗与雅致，但其画面却极富张力，由武戏题材的戏曲年画，更是动感十足，这是视觉上的另一种饱满充盈。武强戏曲年画大多不受戏曲舞台所限，构图较为自由，多依据情节，任意布景，填充山水树木，亭台楼阁等相应物象。终其目的，无非是使内容贴近平民所思所见，画面丰富饱满，欲尽身临其境、以形表意的直率传达。武强戏曲年画中尤其是灯方年画和戏曲窗画，在形象的设计上还有着不同其它地区年画的特征：它不靠内容的庞杂，也不靠气韵的贯通，而是加大人物形象的容量，使画面满满当当，张力四溢。如戏曲窗画《打金枝》，画物象虽然很简单，幅虽然很小，但画面生动夸张、充实丰盈。

在人物造型上，夸张，是各地年画都具备的一个共同特征。戏曲年画造型来自于本就夸张的戏曲舞台形象，在表现角色动态时，或挺胸张臂，或虎步龙姿，或轻盈流转，或风流温软，或中正端庄，都在准确把握动作势态之外，对形象进行艺术处理，无不尽姿态之妙，透心性之微，将婉转情思形之于色，把百千语言绘之于形。但同样是尽夸张之能事，桃花坞戏曲年画则更多的夸张人物动态、比

例与场面。桃花坞距上海较近，西洋的造型观念较早被引入上海，所以在处理人物动态时，桃花坞戏曲年画合理吸收西方造型技法，夸大了身体的结构扭转。如戏曲年画《东平府》，董平的腰、臂结构变化明显地被夸张，很好地表现了其忽然转身之姿，这是北方年画所没有的造型特征。另外桃花坞年画的人物比例也被夸张，大多身体修长，头部较小，以显人物的挺拔俊秀。杨柳青年画更多的则是夸张人物服饰的色彩，在对戏曲舞台进行真实描绘的基础上，采用半印半绘的制作工序，使色彩的表现力尤为丰富，其色彩对比强烈，亮丽纯正，又艳而不俗。武强年画因为画幅较小，更注重人物表情的刻画，这就需要头部比例的夸大以完美的表现神情，所以其夸张更多地表现在比例上。

在色彩的运用上，各地戏曲年画也有着明显的差异。桃花坞年画的色彩除红、黄、蓝、紫、绿等色之外，各色又有不同色阶与冷暖的变化。红分为桃红、大红、朱红等，绿有翠绿、草绿等，紫、蓝色也均有不同冷暖与深浅的变化，尤其是桃红、草绿、深紫色的运用，使画面充满了热情活泼、明快鲜亮的装饰美感，颇具地域文化特色。杨柳青年画的色彩运用，则充分展现了舞台服饰色彩艳丽丰富的特点，在写实的基础上，夸张了色彩的纯度，使画面更加光鲜亮丽。山东潍坊杨家埠年画的色彩以红、黄、绿、紫、粉为主，色彩运用更为大胆，当地年画艺人有口诀说：“红与绿，一块肉，黄配紫，不会死。”认为红绿、黄紫的搭配是最合理的。这两组色彩搭配在色彩学上属于互补色，对比最为强烈，使得杨家埠年画的色彩鲜亮刺激，极富冲击力。但由于杨家埠年画较少使用黑色，整个画面的色彩看起来稍欠沉稳厚重。武强



《三国演义》之《定计》 武强年画（灯方）

戏曲年画的色彩运用分两种倾向。一是工笔写实的一类，多见于贡签、横批类年画，受杨柳青年画影响，色彩主要来自于戏曲舞台服饰脸谱，较为丰富。面部颜色也用手工开脸的方法，有些衣服还套以色线，或用人工晕染着色，细致精到，丰富艳丽，雅俗共赏。另一类也是主要的一类，即纯正套色水印木刻，如戏曲人物灯方、窗画等。色彩多用朱膘、黄、粉绿等色，蓝色的运用较少，常用绿色代

替，极少使用紫色，画面呈现了红、绿、黄的简约搭配。尤其是大面积黑色的运用，是武强戏曲年画的一大特色，黑色协调了红、绿、黄的鲜亮对比，使画面色调稳重朴实，和谐雅致。（如图）

“一方水土养一方人”，善于观察、善于表现的武强年画艺人，将美轮美奂，魅力十足的戏曲舞台艺术形象，定格在了一张张洁白的纸上。以极为鲜明的独特艺术魅力，占据着中国年画史的重要地位。武强戏曲年画以和谐饱满的构图，热烈鲜明而又沉稳厚重的色彩，简约质朴、粗犷刚健的线条，生动夸张的动作造型，自由轻松富于想象的画面处理，明确的体现出慷慨悲歌、热烈质朴的燕赵气象，具有着典型的北方乡土气息。在平民百姓的粉墙纸窗上，那些才子佳人、王侯将相、乡姬村夫、商贾走卒轮番上场，演绎着世间百态，悲欢离合。这些栩栩如生的人物，装点着节日的喜庆气氛，开阔着人们的视野，陶冶着人们的情操，把豪迈情怀、任侠之快，尽情挥洒；使公平善良，正义美德，得以广远流传。戏与画二者时空转换。画就是戏，面对静止的戏曲年画，往往令人心潮起伏，如闻铿锵的锣鼓，婉转的声腔。戏也是画，目光流转之间，长袖舒卷之际，美情缱绻，似见风流千古，芳华百代，戏曲舞台之上的才子佳人，又何曾不凝注在戏曲年画上，成全着乡间里巷辛劳民众的幸福梦境.....

结 语

经过一年的调研,考察和撰写,我做了大量的工作.在这个过程中,我几次考察了强武年画博物馆,参观了优秀的木板年画,了解了年画制作的过程,数度拜访年画专家与民间艺人,在深刻体会木板年画丰富多彩的美感的同时,也痛心地感觉到传统民间美术濒临消亡的危机.老艺人相继离世,年轻一代因年画不能带来很好的经济收益而不愿继承.保护民间美术,已经成为专家学者,甚至社会有识之士不可推缺的责任.在当今经济模式、社会意识,和文化背景下,如何使传统民间美术有一个良性发展的途径,是一个迫切需要解决的问题.

带着这种想法,我从武强年画最具代表性的戏曲人物年画入手,对年画的发展演变,戏曲年画与戏曲的关系,全国各地戏曲年画的对比,武强戏曲年画的造型特征等问题进行了深入的研究,从而体现了燕赵文化质朴醇厚,豪迈雄壮,慷慨悲歌的地域性特质.论文的核心是武强戏曲年画的艺术风格,经过与全国同题材年画的对比研究,总结了武强戏曲年画简约质朴,艳丽丰富,和谐饱满,粗犷刚健,生动活泼,自由灵活的地域特征.但因老艺人的相继离世,传统年画木版的大量流失,造成了论文撰写的材料缺失,以致于不能更深入而全面地剖析,我为此感到深深的遗憾.

参考文献

- [1] 王树村《中国年画史》，北京工艺美术出版社，2002 年。
- [2] 薄松年《武强年画精选》，河北美术出版社，2009 年。
- [3] 王树村《中国戏出年画》，北京工艺美术出版社，2006 年。
- [4] 沈泓《武强年画之旅》，中国画报出版社，2006 年。
- [5] 郅建业《武强年画的艺术风格及历史文化研究》，河北大学出版社，2007 年。
- [6] 谭元杰《中国京剧服饰图谱》，北京工艺美术出版社，2008 年。
- [7] 《中华文明史话》编委会《戏曲史话》，中国大百科全书出版社，2012 年。

致 谢

作为一名高校教师与艺术工作者，近年来有志于创作戏曲人物画，所以产生了对民间美术形式中戏曲人物造型研究的兴趣。武强年画历史悠久、博大精深，其作品在美术元素上的贡献，对人物画的创作有着广泛而深刻的启发作用。我对武强年画博物馆进行了五次访问与调研，受到了武强年画社老社长张长青，武强年画博物馆馆长王玉鹏，研究室主任陈贺芝女士的热情接待。还拜访了武强现存的老一代年画艺人，听他们讲解年画的由来与发展。在与他们的交流中，感受到武强人对武强年画的挚爱，也学到了不少武强年画的知识，增添了对民间美术保护和传承的责任感，由于武强年画对高校美术学专业有着增强见识、开拓眼界，拓宽技能的作用，在论文撰写期间，我专门邀请武强年画博物馆馆长王玉鹏与陈贺芝女士来我院艺术学院举办了为期七天的武强年画精品展和年画印刷工艺演示活动，并举办了武强年画的学术讲座。在此对他们表示诚挚的谢意！

论文写作过程中，向导师朱兴华先生多次请教，朱老师诲人不倦、耐心指导，对论文提出了中肯的修改意见和建议，谢谢导师的勤苦指导！

井庆昂

2015年9月10日

攻读学位期间科研成果清单

成果名称	成果形式	时间	级别	署名 次序
课题《河北民间美术形式中的戏曲人物造型特征与创新研究》	河北省社科规划办基金项目 课题编号 HB13YS038	2013-2015 年	省级	1
课题《美术教育与大学美育教育的关系》	获河北省第二届教育科学研究优秀成果三等奖 课题编号 02127-2	2013 年	省级	2
作品《渔港落日》	刊登于《美术观察》	2013 年 05 期	一级核心	1
作品《家在燕山》	入选河北省纪念建国六十五周年美术作品展	2014 年	省级	1