

# 民间木版年画的造型美与色彩美

向思楼

(四川师范大学 艺术学院,四川 成都 610068)

**摘要:**中国民间木版年画有两千多年的历史,在漫长的历史长河中,它广泛的题材和丰富的内容始终紧贴民风民俗,它那独特的造型手段和色彩表现方法始终受到人民群众的喜爱,而且长久兴盛不衰。本文将从它的造型规律和色彩规律两方面进行研究,这对于我们继承和吸收民间木版年画的精华以及在现代绘画中的创新都有启发意义和借鉴价值。

**关键词:**中国民间木版年画;造型;色彩美

中图分类号:J217 文献标识码:A 文章编号:1008-5831(2002)04-0042-06

## Assessment of the Beauty in the Modelling and Colour Schemes of Chinese Folk Woodcut Paintings

XIANG Si-lou

(Art Institute of Sichuan Normal University, Chengdu 610068, China)

**Abstract:** During the more than 2000 years in the history of Chinese Folk Woodcut Painting, its beautiful versatility of subject matter has always closely reflected the customs of the people. Its unique modelling and colour schemes have consistently been favoured by the people and have thrived throughout its history. In the paper, distinctive modelling and colour schemes of Chinese Folk Woodcut painting are studied comprehensively. The examination is meaningful and valuable empowering us to inherit the essence of the tradition, as well as to accurately produce the creative work in today's art creation.

**Key words:** Chinese Folk Woodcut Painting; modelling; colour schemes

民间木版年画是古老而又独特的艺术形式,“它发端于远古的门神习俗,随着唐代雕版印刷术的流行而逐渐发展,至明清时代已经达到了兴盛的辉煌时期”。<sup>[1]</sup>民间木版年画的内容和题材始终紧贴民风民俗,它独特的造型手法和色彩表现手法一直受到人民群众的青睐,给人们的生活带来了喜庆和吉祥。

民间木版年画除崇拜生命、生存、繁衍等主题外,那具有东方情调的造型和色彩与中国人民的审美趣味极相符合,其独特的造型手法和色彩表现手法在世界美术史上亦放射出了灿烂的光芒。

### 一、造型美

#### (一)造型美

民间木版年画是以版为媒介并可印出多份原作的一种独特的艺术形式,它与手工绘制的年画有本质区别。千百年来,由于它是师徒传艺,作坊生产制,又适应于年节所需的大

批量的手工印刷艺术品,所以它的风格和造型必将受到工艺程序、地理环境、人文因素的影响。从整体上看,中国民间木版年画吸取了中国民间美术其它一些艺术门类和中国文人画的一些长处和精华,在造型上采用民间传统的意象造型的手法,追求形象的夸张和变形,以其优美的线条、饱满的构图、艳丽的原始感悟型的色彩以及富于想象的构成形成了独特的形式美感。

中国地域辽阔,民间木版年画产地众多。从总体上看,这些来自众多产地的木版年画的造型可分为两大类风格:一是以北京、天津杨柳青、江苏桃花坞年画为代表的写实细腻风格,此派表现手法写实,构图饱满形象优美,线版雕刻细腻缠绵、一丝不苟,设色在粉脂气息中倾向清新淡雅,亮丽雅致的画面比较适合于城市市民欣赏,可称之为“城镇风格”。二是以山东潍坊、陕西凤翔、河南开封朱仙镇为代表的夸张粗犷风格。此派画面形象夸张,线条粗壮有力,刀法粗犷富于

收稿日期:2002-04-26

作者简介:向思楼(1956-),男,四川通江人,四川师范大学艺术学院副教授,主要从事版画教学和版画创作,曾获中国版画的最高荣誉奖——“鲁迅版画奖”。

金石味,设色大红大绿、鲜艳跳跃、强烈火暴,粗旷鲜艳的画面更适宜于广大农民欣赏,可称之为“农村风格”。正是因为这一粗一细的风格谱写成了中国民间木版年画丰富多彩的绚丽乐章。

北京远在辽京时代就形成了北方刻印的中心,明清时代更是集中了大批画家于京城,天津的杨柳青小镇和江苏的桃花坞小镇都离大城市不远,处于文化、交通、经济相对发达的地区,受大城市人文因素以及院体文人画的影响,民间艺人们作画讲究程序,要求形象写实逼真,精工细活,其中有很多作品还出自于专业画家之手,更具备较扎实的写实能力和较全面的艺术修养,而作品的欣赏对象又大多是城镇市民和近郊农民,因此这类“城镇风格”的年画在造型上多趋于写实,表现手法上追求细致,刻工精美,设色雅致。

有北方年画中心之称的天津杨柳青年画堪称细腻写实的代表,以杨柳青年画《万象更新》(清代 48×32 公分)为例,此图以动物之象寓意自然气象,身着红衣的儿童手托蓝花瓷瓶,瓶内盛开的水仙引来飞蝶舞翩,头戴花结的大象驮驮盛开的万年青展示了一年之始万象回春的动人景象。画面主体人物居中,人物头部夸大,缩小大象的比例,在“不协调”的比例中追求局部的写实,人物形象美丽可爱,水仙、万年青、大象的轮廓线条与人物衣纹的线条刻划准确细腻,无论是飞舞的花蝶、衣服上的花纹、花瓶上的装饰图案以及花叶上的叶脉都描绘得一丝不苟。在整体布局上强调“块状感”,大面积的背景留白再配以金色的装饰边框使画面更显富丽华贵。与之风格十分相似的江苏桃花坞年画《五子夺魁》(晚清 46×28 公分)在布局上吸收了中国水墨画“密不通风”、“疏能走马”的布局章法,为了突出“夺魁”的画面气氛,艺人将图中五子和两个丫环相拥“一团”,其中一丫环冲出“一团”之外,形成三角形构图之稳定感。画中人物形象优美,表情各异,线条刻划委婉流畅,以暖色为主的画面热烈明快,洁白的背景反衬出“一团”人物的不同姿态,连续纹样的边框装饰与画中人物互相呼映,人物脸部、手部、服饰、头饰及边框的刻划都十分精美,在严谨中出一种自然柔媚之美。天津杨柳青年画《仕女戏婴图》(清中叶 90×55 公分)、《游春仕女图》(清代 113×67 公分)、《十美图》(清代 110×68 公分)、江苏桃花坞年画《十美踢球图》(清末 29×48 公分)、《洋灯美人图》(清末 480×300 公分)、《琵琶有情图》(清末 470×330 公分)等等,艺人们均采用写实、细腻、抒情的手法描绘她们秀美的身段,端庄与娴静的神态,在表现手法上达到了内容与形式的统一。

山东潍县、聊城,陕西凤翔,河南朱仙镇这些地方远离城市,经济落后,地瘠民贫,又重于民俗,相对的地域自我封闭意识较强,致使这些地方的年画在造型上追求一种夸张和粗旷,线条简括刚劲,粗壮有力,设色简单,大紫大红对比强烈夺目。如山西新绛年画《春年图》(清代 22×17 公分)构图上随意自由,造型夸张变形,线条简练粗壮,人物、花卉、树木、耕牛的造型都十分概括,采用了很多程式化的装饰手法,去掉与画面无关的琐碎细节,整幅作品在笨拙的造型中显现出

一种金石美感。山东潍县年画《麒麟送子》(清末 50×33 公分)与天津杨柳青年画《仕女戏婴图》(清中叶 90×55 公分)两幅作品所表现的内容都是母亲、儿童及花卉,有意思的是两幅作品在造型和设色手法上风格却迥然不同。前者构图方正饱满,线条粗实,设色艳丽夺目,背景留白,人物组合紧凑集中,画上方粗壮的魏碑体画题与画中人物相呼映,显得更有力度。后者线条飘逸,色彩淡雅柔和,与“农村风格”的《麒麟送子》比较起来更显其柔媚之美。

此外,四川绵竹、梁平年画,广东佛山年画,福建漳州年画都各具艺术特色,在总体上看,都从属于上述两种大的造型风格之中,或柔美、或阳刚、或夸张、或装饰、兼而有之,风格有异曲同工之妙,在此不一赘述。

总之,中国民间木版年画在造型上大胆夸张,大胆取舍,形成了独特的造型美。

## (二) 构图美

民间木版年画的构图遵从中国传统绘画的构图章法,形成了自身独特的构图样式。在透视上采用散点透视法;在构图上采用平面构成(对称式、上下、左右展开式、中心展开式、梯级式)等多种手法,在布局上追求“满”与空的对立统一。

其一,自由透视处理。民间木版年画在透视处理上与西方绘画的焦点透视不同,它采用的是中国传统绘画中的散点透视。中国人向来有看得多、看得全、看得远和边走边画的大场景式的观赏习惯,作者在作画时上下左右前前后后自由描绘,观者在观画时也上下左右前前后后自由观赏,正是这种自由的透视观和自由的绘画观因而形成了民间木版年画自由的、无拘无束的、丰富多彩的平面构成样式。

其二,平面构成中求变化。翻开民间木版年画的历史画卷,纵观千百年民间木版年画的构图,我们可以看出一个共同的特点就是构图平面化。中国绘画不追求纵深的空间,不追求近大远小的透视规律,作者站在多角度全方位将所要描绘的“故事”内容全部展现,所有被描绘的景物要求形象完整,景物与景物之间不能相互遮挡,所以,造成民间木版年画构图的平面化也是必然的结果。

利用形象的自由调动和组合,在“单纯”的平面构成中又可以寻求多种构成的形式。一种为对称式;例如描绘灶王,财神一类的画面,因为画面主体多是以神位为中心,其它人物形象依次左右排列,这种对称式的构图有利于主体形象的空出,强化神主的中心地位,也加强了神的庄重威严感,使其显得更加神圣。中国古代寺庙、石窟的神像造型大都采用了这种对称的布局法。第二种为中心展开式;又称为放射状构图,以主要人物为中心,次要人物及景物向上下左右四周推移排列,这种构成形式生动灵活,观者视线容易集中在主体人物上。如山东平度年画《虎牢关三英战吕布》(清末 26×43 公分),作者将主要人物吕布放置于画面中心突出位置,人物角度几乎为正面,侧身的战马作回头状与人物所视的方向一致,四周分别是战斗中的刘备、关羽和张飞,他们将吕布团团围住,在众多人物的复杂场面里,非但不能减弱主要人物的

形象,反而使吕布的形象更为完整突出。只闻喊声震天动地,但见杀气弥漫牛寒。三英战吕布的一片厮杀场面由于成功的构图更加展现了吕布的威武英姿。第三种为展开式;(横条式展开和竖条式展开),为了主题的表达和张贴环境的需要,艺人们又创造了横条式和竖条式构成,横式条形构图的形象从左至右,依次一一排列(类似连续式花边),如河北武强年画《八仙祝寿图》(清末9×54公分),八仙分左右排列,腾云驾雾,朝向中央南极寿星。这种独特的横长卷北方人多于春节之际贴于窗下炕头上,又称为“炕围画”。竖式展开又叫竖式条幅(屏),将形象从上至下依次排列而成。如山东潍县年画《藏龙卧虎》(近代39×110公分),此图为花鸟与文字的结合,远观是字,近看是鸟,春节时可单独贴在门框上作为对联,亦可贴在客厅内,中间配以中堂画幅,两边分别再贴此画,形成对称形式。与此构成手法相似的还有双幅对称竖条屏,这种对称条屏同时印在一张纸上,张贴时自己剪开,这种构图又叫“窗旁”。如山东杨家埠年画《富贵平安·连生贵子》(两幅·清代35×90公分)便属于此。第四种属于梯级式构图;山东潍县年画《五路进财》(清代38×56公分)在大开财源的热烈气氛中,为了渲染热闹气氛,解决众多人物出场,扩大画面的内涵,作者采用了上下两层式构图。天津杨柳青年画《天地九佛诸神》(清98×76公分)属于多层构图,全画将佛、道两界众神像聚于一堂,一排排从上至下依次排列,此图人物众多、场面宏大、具有强烈的装饰美感。第五种属于散落式构图,此种构成手法在年画中也多见。散落式构图不受任何条件和环境的约束,随心所欲,自由自在地构建画面。河北武强年画《秦英出征》(清代75×48公分),山东平度年画《问卦图》(清末26×43公分),四川绵竹年画《耗子嫁女》(清末60×40公分),天津杨柳青年画《拿白菊花》(清代60×105公分)等均属于散落式构图。此外,还有“适合形构图”,“棋盘式构图”等等,这里不一一细述。

其三,“满”与空的对立统一。众所周知,民间木版年画在构图上的一个重要特点就是“满”。“满”是民间木版年画构成的一种规矩,但这种“满”又并不觉得画面拥挤和堵塞,作者在“满”中寻求变化,利用大面积白色背景去获取“满”与空的对立统一,利用画中白的形象在“满”中求变化,达到画面既饱满,又轻松自然,满而不挤、空而不虚,这便是中国民间木版年画在构图上的高明之处。山东杨家埠年画《赐福生财灶王》(清代51×36公分)在一幅尺寸并不大的画幅里挤满了32个人物和其它众多的花卉、文字、财宝、鸡犬等等,乍一看,画面似乎是“满”得“密不通风”,但用心去品读,觉得画面并不显拥挤,艺人巧妙地利用32个人物的脸部在画中开了32个“天窗”,32个“天窗”大小不一、形状各异,同时在人与人之间的背景衔接处留出了一些空白,加之人物的高矮大小及动态不同,画面构成自然灵动,在“满”的画面中显现了一种富于韵律的节奏美感。

与之相反,在“密不通风”的具体形象之外,又有“疏能跑马”的空白。民间艺人在画面的布局上根据不同的题材内容

和张贴环境的需要进行大胆创造,尤其是描绘《仕女图》、《母婴图》等优美秀丽的画面时,为了要造成画面的明净感,作者又一反“满”的构图方法,按所需的形式进行大胆取舍和变形的处理,将与主题无关的背景舍弃得干干净净,如天津杨柳青年画《万象更新》(清代48×72公分),《连年有余》(清代49×73公分),《福寿三多》(清代65×110公分),《合和二仙》(晚清40×30公分)等等都采用了“空”的构图手法,去掉背景,突出人物,简明扼要,画面亮丽空实,画的“满”和画外的“空”,画的“实”和画外的“虚”,画的“密”和画外的“疏”达到了对立的统一,因而形成了民间木版年画独特的构图面貌。

### (三)线条美

“民间木版年画以线作为造型基础、以色填形,即以线为骨架,以色为肉,以色扶形,因此线条在民间木版年画中扮演着重要的角色”。<sup>[1]</sup>

民间木版年画以及中国古代的插图木刻均受文人画的影响,在线的运用上十分讲究,对刻线的要求也十分严格。“从宏观的角度讲,它要求画家用线与情感表达一致,要求线条赋予所描绘对象的性格、特征及内在的实质。具体地讲,通过线的起、行、收、逆、顺、拙、畅、刚、柔、虚、实、粗细来表现出“春蚕吐丝”的柔感,“春云浮空”的飘逸感,“流水行地”的连绵感”。<sup>[2]</sup>民间木版年画的艺人非常善于采用不同的线条表现不同题材和不同对象。具体而言,描绘娃娃、美女、花卉题材的画面大都采用细腻流畅的线条,便于更好地表现娃娃稚嫩的肌肤和美女婀娜多姿的形态。例如中国最早的木版年画《四美人图》(具体年代不详),作者用婉转柔美的线条勾勒出四女子的美丽形象,图中四位美人体态雍容华贵,步履轻盈飘逸,线条柔软缠绵、色泽滋润柔和。线条的组织疏密有致,富于节奏感和韵律美,整幅画面的线条呈现出“流水行地”的运动感和飘逸气息,线条的成功运用恰到好处的表达了作品的主题,强化了画面的形式美感,此作品体现了民间木版年画在古代刻线的秀雅和高贵。如果单从黑色线版上来欣赏,也不愧为一幅“线描”的经典之作。

与此相反,表现门神武将和劳动场面的一些题材多采用刚劲有力的粗线。天津杨柳青年画《立锤门神》(清代93×62公分),为了表现门神威严可怖的神态,把身披铠甲、手持立锤的武将形象的用线表现得坚硬而扎实,细密挺拔的线条显示出一种缜密之美。河北宁晋年画《神佛菩萨图》(清代37×26公分),作者在粗糙的木版上大刀阔斧,挺拔劲健的轮廓线时断时连,时隐时现,虚实相济,整个画面的线条充满着金石韵味,真是美不可言。在某些符画题材的年画中,还有将粗壮的线条和大块黑色相配合的手法,线面穿插运用,能使形象产生出一种凶猛和威严感来,例如河南朱仙镇年画《馗头》(晚清30×25公分)便是利用的线面结合的表现手法。

中国民间木版年画以阳刻为主,但有些画面也兼以阴刻。利用阴阳兼刻的刀法,黑白线条的对比变化和疏密的节奏,更能体现出刀味和木味的天然效果。如山西年画《马重死了》(清代35×46公分)画面主体以阳刻为主,在人物衣纹

处又兼施阴刻,阴阳结合,用线在变化中求统一,刀法顿涩粗犷有力,在激烈的厮杀场面中体现出了浓厚的刀味和木味,线条的成功把握较好的表达了作品的内容和主题。

总之,民间木版年画的线条是一个相对独立的体系,无论是飘逸的柔之美,或是粗壮的力之美,还是坚硬生涩的金石之美,它丰富而多样的表现手法足以显示出中国民间木版年画在刻线方面的杰出成就。

#### (四)装饰美

装饰美是民间木版年画的重要特色之一。“装饰不是简单地填补空白,是作者把许多现实概念返回到视觉的纯粹可视性,然后有选择的运用到作品之中,以达到进一步丰富形象突出主题以美化作品为目的。”<sup>[3]</sup>由于中国绘画不讲焦点透视,不追求纵深的三维空间,只注重平面构成,自由调动形象,自由组织线条,自由设计色彩,充分调动各种手段给作品以丰富的装饰美。主要的装饰手法有两种:一种手法是在画面整体布局上任意添加形象,或夸大,或缩小,以使整幅画面达到饱满、均衡、对称、统一协调。如苏州桃花坞年画《端阳吉庆》(清代42×57公分)表现的是端午节民间赛龙舟的热烈场面。龙头在画面左下角、龙尾在画面右上角,对角线的构图增强了龙舟的前进感,作者对龙舟的尾部作了大胆的夸张和装饰。右下角密集而有起伏感的水波与巨大的龙舟自然融为一体,画面左上角象是一片“天空”,为了使画面平衡,作者大胆的在“天空”处放置一龙舟,正上方的开口处似乎还显得有些空,作者又将“端阳喜庆”的画题补上,使整个画面一下子完整了起来。加之对线条粗细和疏密的处理,使画面富于强烈的节奏感。画面统一布局上求装饰效果在山东潍坊年画《五路进财》(清代45×68公分)一画中表现得非常充分,此图采用双层式构图,在大开财源的热烈气氛中,贤妻美妾贵子们倾巢出场去获取财宝,在众人物的两层式布局中似乎还嫌不够“满”,作者又自由地在画面左上角的“天空”开了圆形窗子,窗子里有两女子在逗胖娃娃。开这扇窗看来与画面情节无任何相关内容,窗的位置和透视比例都不合情理,但是为了画面丰富好看,作者大胆地采用了这种“节外生枝”的添加法,看上去自然和谐、一点也不觉得勉强。此外,为了使画面所有的形象紧密地联系在一起,作者又在人物与动物、动物与道具之间横加了许多不代表任何意义的细长的平行线以及水纹和云纹符号,粗壮的地平线和背景上细长的平行线遥相呼应,线条粗细、疏密、长短变化丰富,画底留白的面积大小和形状各异、利用多种装饰手法使整幅画面“活”了起来。第二种手法是在人物、动物或植物身上添加纹样,使某个单独的形象在变化中具有装饰美。如陕西凤翔年画《狮子滚绣球》(清末30×49公分),一头硕大的狮子占满了整幅画面的空间,狮子通体布满了装饰花纹,根据狮子自身结构或点或线,或粗或细,或疏或密,尤其是对狮子的脚掌和尾巴作了强烈的装饰。狮子形象胖拙可爱,设色单纯明快,带有连续纹样的绣球在平面中显示出一种“立体感”来。江苏桃花坞年画《福字图》(清代80×55公分),在一幅80×55公分

的画面上书写着一个巨大的“福”字,在“福”字的双勾笔划里尽情地添加人间与福有关的人物故事。构图古朴大方,静中求动,设色大红加金色、庄重富丽,此图无论是造型还是设色都带有很强的装饰性。类似《福字图》装饰手法的还有江苏桃花坞年画《寿字图》(清代80×55公分),福建漳州年画《红梅福字》(清代23×22公分)等等,不一一列举。

#### 二、色彩美

民间木版年画的色彩显示出强烈的东方色彩观念。展开中国民间木版年画的历史画卷,通观其色彩,它给人的感受是大红大绿、对比强烈、红红火火、喜气洋洋、热烈而鲜丽、亮丽而华贵。综合所有的画图,我们又不难发现在它那洋洋的色彩海洋中也只不过是红、黄、蓝三原色为基础、再加上黑、白、金色,在此基础上相互对比交替使用,组成了变幻莫测丰富艳丽的色彩世界。

通过总结,他们使用的几组色彩分别是:红——绿;橙——紫;蓝——桔黄(金);黑——白。民间木版年画的艺人对色彩的规律是作过深入研究的,在色彩的运用上是相当科学的,也是相当成功的。第一,注重色彩的感情效果,不同题材和内容的画面施以不同的色彩(调)。第二,在少量的几组色彩中作多种对比手法(冷暖对比、纯度对比,明度对比、面积对比)。

(一)注重色彩感情效果,不同内容和题材施以不同的色彩(调)

乍一看,民间木版年画给人总的色彩印象是大红大绿、对比强烈、鲜艳夺目。但细去研究,又不难发现民间艺人们在用色上十分考究、方法灵活多样。根据不同的题材内容设计不同的色调。在民间木版年画的题材上大致可以分为娃娃美人类、吉祥喜庆类、戏文故事类、风俗时事类、门神佛像类等等,在色调的确立和色彩运用上有以下几种情况。

其一,娃娃美人类。胖娃和美人是民间木版年画喜欢表现的题材之一,这类年画一般多采用暖色的亮色调(高调),这种选择出自中国人以素为美、以胖为美的传统审美观念。造线细如游丝,背景多留空白,用色多加粉脂,在降低色彩纯度的同时提高色彩明度。胖娃和美女的手部脸部白嫩无瑕,肌肤稚嫩如玉,略加粉脂轻轻烘托,形象娇柔可爱。无论是人物、动物、花卉还是虫草鸟鱼均以淡色渲染,色彩淡雅清新,画面干净明快。例如天津杨柳青年画《连年有余》(清代49×73公分),《万象更新》(清代48×72公分),《十美人放风筝》(清代49×73公分)等等均属于这类设色的手法,尤其是具有浓郁民族特色的《连年有余》数百年来倍受群众喜爱,销量不减。

其二,吉祥喜庆类。吉利喜庆的题材在年画中极为普遍。吉庆类年画内容又分两方面,一为庆贺年节,即表现年节习俗与喜庆活动。二为祝愿吉祥,即祝多子多福,财源不断,富贵高升,和美如意等等。此类题材的作品大都以红、黄暖色为主,色调不亮也不暗,多属中间色调。一种方式是直接在白纸上作画,(即留白底子),色彩饱和度,在同种色或

同类色中求细微的色彩变化,画面色调热烈而统一,不显火爆。例如江苏桃花坞年画《花开富贵》(清代 59×31 公分)整幅作品用暗红、大红、桃红(偏冷)中黄和白色为主,以少量淡青色描绘花叶,多种红色、黄色把花王牡丹描绘得富丽华贵。山东杨家埠年画《富贵平安 连生贵子》(两幅·清代 90×35 公分),湖南滩头年画《和气致祥》(清代 48×36 公分)等均属于此种配色方法。另一种方法是将画底全部涂上红色或金色,然后在红底色上作画。如福建漳州年画《累积资金》(清代 27×18 公分)的底色是桔红色,广东佛山年画《长命富贵》(清代 44×30 公分)底色是枣红色,在深沉的红色底子上描金绘银,非常高雅富丽,用红黄色作底色更能渲染喜庆气氛和加强画面的感染力。

其三,门神佛像类。门神是较早流行的一种年画,它的主要功能是驱鬼。它的色彩不像吉庆类年画在同种(同类)色中求变化,而是采用纯度较高的两组对比色作画,如红—绿;蓝—黄;紫—金(黄)。这两组纯度较高且面积又基本相等的两色对比后便产生出强烈的视觉冲击力(此类题材的画面一般不用粉色,以免影响画面的严肃感)。用粗壮的黑线作骨架,大红、翠绿、金黄、紫色相嵌于骨架之中,远远望去,如光如火,跳跃夺目。那种色彩效果就是人们常说的“花花绿绿”。天津杨柳青年画《立锤门神》(清代 93×62 公分),陕西凤翔年画《秦琼 尉迟恭》(清代 93×62 公分),江苏桃花坞年画《五子门神》(清代 110×50 公分)都属于此类设色方法。

符象类年画的设色在门神年画设色的基础上更为大胆概括,画面色调深沉浓重,多用纯度较高的大块对比色(包括黑色)。《馗头》特写的面部配以大块的紫、红、绿、黑更显镇邪保安之功能。如山西晋南地区年画《奎头》(清代 25×21 公分)和河北武安年画《馗头》(清代 27×26 公分)都是以冷紫色为主,兼施少量红、绿、黄色,连胡须都以红、黄、绿、紫色绘成的粗壮条纹,色彩十分强烈。馗头二目如铃,狮鼻巨口,獠牙外龇,显得异常凶猛,真可谓“鬼惧三分也”。北京年画《锺馗进财》(清代 48×86 公分)以桔红和蓝色两种色彩配置。河南朱仙镇年画《镇宅锺馗》(清代 35×58 公分)又是以桔黄和墨绿两大色块配置……总之,佛像、馗头的绘制手法都较为简练,类似京剧中的脸谱,除开发挥它线条的表现功能之外,简括的程式色彩如同一种装饰符号,千百年来被大众所认同。

此外,戏文故事类的色彩更多地吸收了戏装的色彩,与门神年画的设色手法颇为相似,这里不再单独论述。

其四,风俗时事类。“凡是描绘农家生息劳作,风土人情,各行各业、生活情趣之类的题材都属于风俗时事类。民间艺人们把这些优美的场面记录下来再创造出优美的意境,利用写实的手法为后人留下了许多具有参考价值和欣赏价值的画面。”<sup>[4]</sup>此类题材的设色与上述几类题材的设色手法大同小异。只不过根据不同时令、节气、地点和场面气氛设色手法更趋自由化,但在主体色彩的运用上还是倾向于热烈的暖色调,即使是冷色调的画面也多加白色、粉脂、嫩黄等明度较高的颜色,使画面显得鲜艳亮丽。陕西凤翔年画《女十

忙》(清初 27×18 公分)和福建漳州年画《纺织图》(清代 32×23 公分)两幅作品所描绘的内容都是农村妇女织布的场景,然而不同两地的两张年画在设色手法上大相径庭,前者构图形式为对屏,可分开独立,亦可合成一幅连接张贴,色调为暖色调,以黄、白二色间作底色,人物衣服多配红色、间少量暖绿色,整幅作品热烈明快,表现出了劳动的欢乐。后者的色调与前者截然相反,整幅作品以淡蓝色为基调,人物轮廓用黑线勾勒,动物全身用黑色填充,在某些形象的局部施以少量的红色和黄色。用冷色调表现光线阴暗的室内劳动场面,看来也是十分合理的。又如天津杨柳青年画《春风得意》(清代 65×110 公分)在色彩的处理上更加自由,阳春三月,桃花盛开,绿柳轻拂,碧水荡漾,春燕低吟,几个儿童在庭院里放风筝。此画一丝不苟的线版雕刻和丰富细腻的色版套印活象一幅工笔重彩画。天津杨柳青年画《荷亭消暑》(清末 69×116 公分),《同庆丰收》(清代 65×110 公分),《秋江晚渡》(清末 65×110 公分),《行旅图》(清代 69×115 公分),以及四川绵竹年画《三猴烫猪》(民国初年 60×40 公分),《耗子嫁女》(清末 60×40 公分)等风俗时事类的画卷在设色手法上都有异曲同工之妙。

#### (二)用较少的几组色彩作多样的对比

民间木版年画的套色主要是平涂法,并要求在较少的几个色版内套出丰富灿烂的色彩效果。我以为,民间木版年画的艺人们在色彩的配置上采用了大致以下五种方法:一是同类色(邻近色)对比,二是明度对比,三是纯度对比,四是面积对比,五是利用黑、白、金色作为中性色使画面色彩趋于统一协调。

其一,同类色(邻近色)对比。为了表达作品的主题和渲染气氛,用同类色(邻近色)组成画面使之色调在统一中求变化。如福建漳州年画《春招财子》(清代 45×40 公分),此画背景(底色)全部用桔红色平涂,人物的手脸部为肉色(粉红+黄),两个人物的衣服一为枣红色一为中黄色,衣服上用红梅花纹作装饰,人物下装及领饰留白,用极少的偏暖的绿色点缀花叶。全画以枣红(衣服)、桔红(画底)、大红(梅花)、中黄(衣服)和白色组成,形成一种以红、黄系列构成的火红场面,给人们造成一种强烈的情绪上的感染。采用这种对比手法的有天津杨柳青年画《吉庆有余》(清末 45×68 公分),《花开富贵》(清代 59×31 公分),广东佛山年画《功名富贵》(清代 27×27 公分),河北武强年画《下山虎》(民国 53×35 公分),台湾年画《狮头》(清代 21×23 公分)等等。

其二,明度对比。在一幅作品中将大部分色彩的明度提高(同时纯度也就降低),以增强画面的明亮感。例如娃娃、鲜花、美人题材的年画需要造成画面活泼、轻松亮丽的气氛,艺人们就要将画中部分颜色的明度提高,一是采用加白粉办法,二是采用轻盈透明的水色套印法,以此来减弱色彩的“刺目感”和“沉重感”,进而增加画面的透明感。如山东平度年画《和合二仙》(晚清 40×30 厘米)画面背景洁净无瑕,画中四个物的头部手部通过夸张占去画面的二分之一,在白嫩的手

脸部略施粉脂(手脸部的亮度与背景的亮度基本相等),四个人物的衣服分别为粉色大红、粉色桃红、偏暖的粉绿、偏暖的粉紫色,其间还夹杂着粉红牡丹、粉红荷花以及嫩黄色的元通财宝,所有形象的黑色轮廓线也被粉色遮盖,时隐时现,全画用色清淡轻盈、充满粉脂气息,其风格十分接近“月份牌”年画。

其三,纯度对比。民间木版年画中经常采用的就几组对比十分强烈的补色,既要使色彩丰富灿烂,又要使画面不火不燥求得和谐,一般采用将一种颜色的纯度(饱和度)提高,将另一种颜色纯度降低的纯度对比法。艺人们通常将高纯度的颜色称之为“硬色”,将降低纯度的颜色称之为“软色”,他们使用软硬兼施,刚柔相济的手法在鲜丽中求得和谐统一。湖南滩头年画《对刀将军》(二幅·清代 50×30 公分)两幅画基本上分别属于两大色组成,左图为桃红色与墨绿色对比(间以少量的黄色),右图为桔黄和蓝色对比(间以少量黄、红色),其手法分别是粉色桃红对比墨绿,粉色桔黄对比深蓝,色彩一硬一软,便“红配绿,丑得哭”的两组对比色达到了完美和谐的组合。河北宁晋年画《富贵平安》(民国 51×18 公分)中的大红牡丹花鲜艳艳丽,作者巧妙地配上偏暖的,小面积的粉绿叶片,色彩一浓一淡,一鲜(纯)一灰,正好体现了“鲜花也要绿叶扶”的哲学道理。由于民间木版年画的艺人们较好地把握了色彩在纯度上的对比手法,使那些极不容易协调的对比色搭配在一起时更显色彩清翠醒目、画面鲜活淋漓。

其四,面积对比。除开上述几种对比手法外,面积上的对比也是一个重要的方法。既不降低色彩的纯度(饱和度),又要使画面色彩统一协调,即可用色块面积大小不等的方法来解决这个矛盾。将一块色彩的面积加大,将另一块色彩的面积缩小,将两块高纯度的颜色作极度对比,色块与色块之间用黑线间隔开来效果近似 18 世纪欧洲建筑物上的相嵌壁画和装饰玻璃画,其色彩琳琅瑰丽,象宝石闪烁。中国民间木版年画的门神题材、戏文故事题材大都采用这种对比手法。如天津杨柳青年画《立锤门神》(清代 93×62 公分),山东杨家埠年画《三星门神》(清代 54×38 公分),江苏桃花坞年画《五子门神》(清代 110×50 公分),河北武强年画《龙凤配》(清末 30×53 公分)等等在色彩上都是采用的面积对比法。

其五,黑、白、金色在民间木版年画中属于中性色。此类色彩在年画中一般不单独使用,但是又不能离开它们,尤其是黑白二色在民间木版年画中扮演着重要的角色。木版年画的线版全部属于黑色。为了形象的需要,有时也留大块黑色,黑色是重色,一是勾划轮廓固定形象,二是让其产生重量感。白色大部分为画底留白(也有少量粉印纹样),白色除开塑造某些形象之外,很多地方还可以利用抽象的白色块来表现画面的空间或构成画面色彩的节奏感。此外,为了形象刻划的需要和画面气氛的渲染也少量使用金色(银色),无论是黑色白色还是金银色,它们在画面色彩的调合中均起到重要的作用。

总而言之,有两千多年历史的中国民间木版年画无论是造型、构图,还是线条,色彩等诸方面都形成了独特的风格,在世界美术领域独树一帜,为后人留下了一笔取之不竭、用之不尽的艺术财富,我们对它的造型规律和色彩规律进行研究,这对于我们继承和吸收民间木版年画的精华以及我们今天在现代绘画中的创新都有十分重要的借鉴价值。

#### 参考文献:

- [1] 左汉中.民间木版年画图形赏析[A].民间木版年画图形[C].长沙:湖南美术出版社,2000.27.
- [2] 向思楼.浅谈中西古代版画之异同[J].美术观察,2001,(8):52.
- [3] 乔晓光.蓦然回首向民间[J].美术,1990,(12):18.
- [4] 邓福星.中国民间美术全集·年画卷[C].济南:山东友谊出版社,山东教育出版社,1995.7.
- [5] 潘培德.四川绵竹年画七谈[A].邓福星.中国民间美术全集·年画卷[C].济南:山东友谊出版社,山东教育出版社,1995.301.
- [6] 顾黎明.我“画”木版年画[J].美术观察,2001,(9):21.
- [7] 薄松年.驱邪降福.美哉钟馗[J].美术观察,2001,(6):65.
- [8] 李雷.谈民间美术造型特征与现代构成的结合[J].美术,1998,(3):68.
- [9] 张殿英.山东杨家埠年画的艺术特色[A].邓福星.中国民间美术全集·年画卷[C].济南:山东友谊出版社,山东教育出版社,1995.290.
- [10] 徐乙芳.论民间美术的特征[J].艺苑·美术版,1987,(4):12.