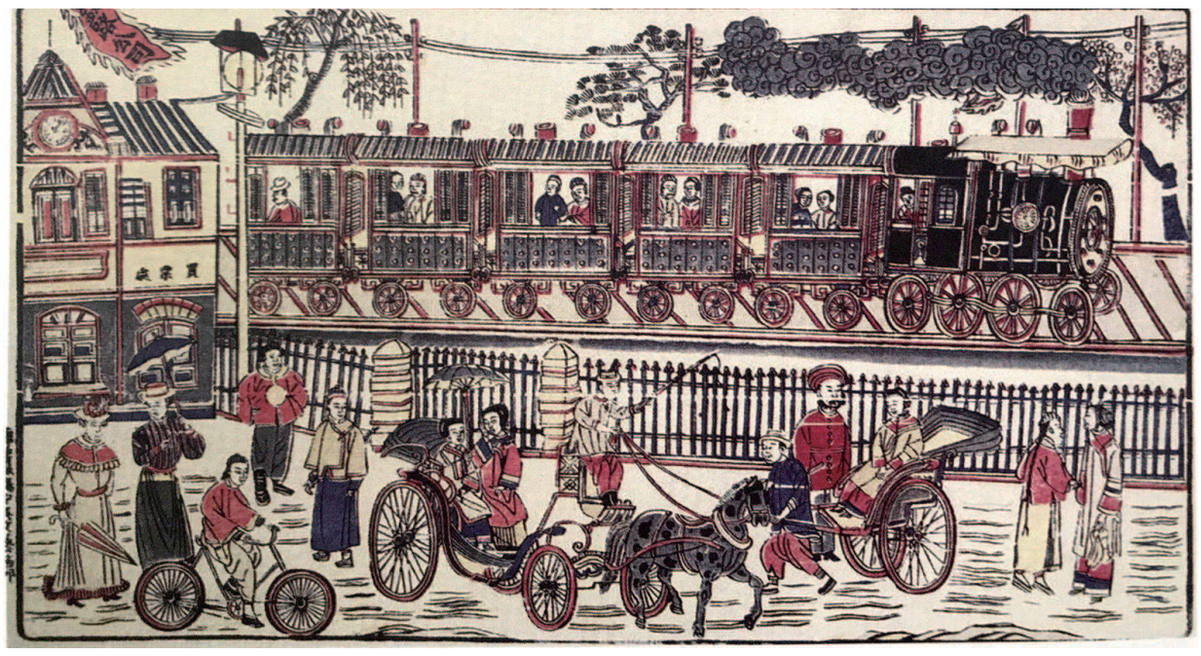


贴年画是中国世代相传的一种生活习俗。

早在明末，北方的天津杨柳青、山东杨家埠，南方的苏州桃花坞等地，年画创作已十分兴盛。到了乾隆时期，桃花坞“姑苏版”年画及清末有“上海版苏式年画”之称的小校场年画，不仅呈现参用西法的特殊风格，而且内容异于传统喜庆吉祥题材更多表现“西洋景”。这是颇为值得关注的现象。

“西洋景”年画作品极富时代感。它们的出现，为传统年画注入蓬勃生机，不仅成为人们了解西风东渐的一个窗口，也被视为中国近现代西洋画发展的基础，甚至浮世绘艺术、月份牌画都不同程度受其影响。

◀上海小校场年画《上海新造铁路火轮车公司开往吴淞》
▶苏州桃花坞年画《西湖胜景图》

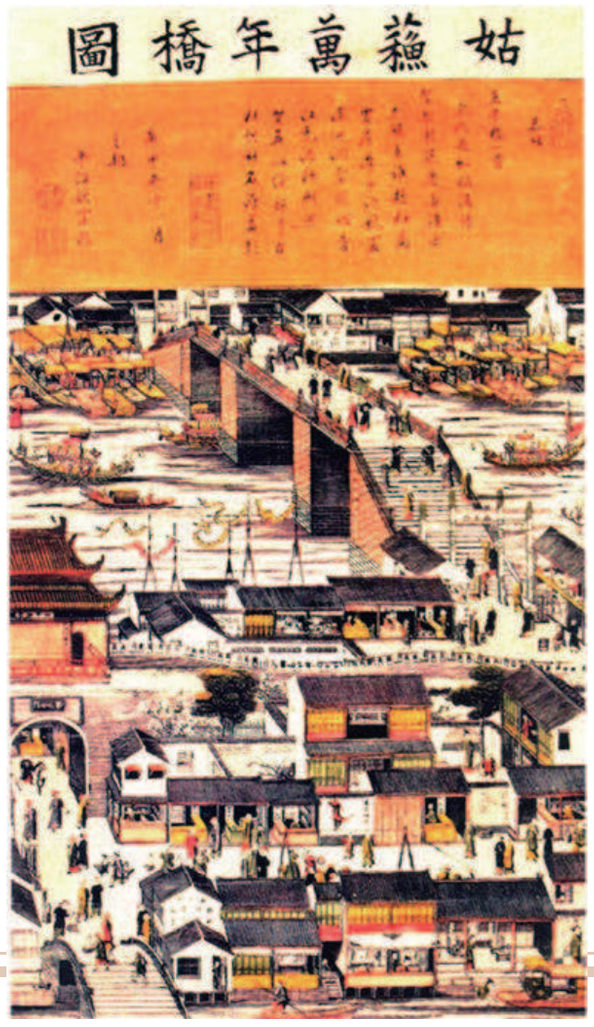
盛行于江南的“西洋景” 怎样为传统年画注入蓬勃生机

王韧

六十行之四：西洋景》(局部)
◀上海小校场年画《三百

十行之九：洋妇人坐轿》(局部)
▶上海小校场年画《三百六

▲上海小校场年画《西国车利尼大马戏空中悬绳大战》(局部)



▶苏州桃花坞年画《姑苏万年桥图》(乾隆庚申年版)

年画参用西法，是“取西法而变通”

“姑苏版是指在西洋铜版画影响下产生的作品……它能确切地把握西洋铜版画中所得到的意象，把它融入传统中国绘画的主题之中，并以自然的形式表现出西洋绘画的特征。”日本艺术史家黑田源次在中国古版画图录序言中就首先提出桃花坞“姑苏版”年画是西法东渐的产物。而受到苏州桃花坞年画影响的上海小校场年画，在题材内容和展现特定时期社会新风貌方面亦成为人们了解西风东渐的一个窗口。究其源流，可以归结为：皇帝的艺术爱好与支持、西方传教士的文化输入等因素。

中西在绘画艺术领域的交流历史悠久，自明万历年间，西洋绘画传入中国，就为中国画坛引入一丝新风。到了清代，尤其康乾盛世时期，天主教入华传教士们一方面向中国传播西洋绘画和艺术，另一方面则是与中国画家和艺术家们合作，学习并创作中国画、装饰图案和建筑艺术构件等。其中，自身酷爱书画艺术的乾隆由于特别青睐于“西法”，使得一批传教士画家云集朝廷，渐而诞生了中国历史上一个绝无仅有的群体——清宫御用洋画家，如我们熟知的南怀仁、利类思、马国贤、郎世宁、王致诚等。他们从宫苑装饰到彪炳帝皇的文治武功业绩，无所不用其极地运用透视写实、装饰等技法，糅中西审美趣味于一体以取悦皇帝，使西法在中国得到发展传播。换言之，如果没有帝王对传教士画家的御用和对装饰艺术的偏好与支持，外来画种不可能深远影响中国绘画。

在这种氛围影响下，中国不少宫廷画家也开始尝试采用西法，随之出现一批如丁观鹏、张为邦、孙威凤、王玠、永泰等学习西法、参用西法的画家。焦秉贞是康熙时参用西法的先驱，官至钦天监五官正，他学习西法的主观因素和动力也是源于康熙帝的喜好，并深受钦天监内传教士影响，“会悟有得，取西法而变通之”。其所绘《耕织图》(1696年)具有明显西洋风格，人物、场景在用线条勾勒的同时均在线条一侧施以晕染，以表现明暗光影效果，作品后被镌板付印。当时，供职内府、来自苏州的刻版名工朱圭奉旨将《耕织图》刻成版画，这使得他有机会把宫廷流行的西法风格带回家乡，在民间进行交流。无疑对苏州桃花坞“姑苏版”年画呈现参用西法的倾向起到一定的意义。像朱圭这样来自苏州的宫廷雕版技术高手在康乾时期为数不少，皇帝出于对艺术的兴趣，招纳了大量来自江南的绘画人才以扩充画院，他们学习西法的同时，将新的科学精神带回苏州。由此，乾隆时期的苏州出现了“仿泰西画法”大型木版年画，并形成民间学习西方绘画技法的中心。

其次，年画参用西法还受到西方传教士文化输入影响。16世纪欧洲天主教耶稣会为扩大影响范围，曾派遣多批传教士进入中国，他们在传教过程中有意无意地把大量的西方宗教艺术品传入。1595年(明万历二十三年)利玛窦向北京进发未果折回南京，在南京等地的五年间，除了传播教义外，积极结交文人士大夫。他随身携带的威尼斯雕版印刷品、大型祭台画等艺术作品引起上层人士关注。顾起元在《客座赘语》卷六“利玛窦”条中记载：“携其国所印书册甚多……间有图画人物屋宇，细若丝发。”中国人看到书籍时无不“惊愕于书中的形象，以为此乃塑像，难以相信其为画作”。也有士大夫询问西洋画技法，他指出中西绘画的差异：“中国画但画阳，不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相，吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之面，正迎阳，则皆明而白，若侧立，则向明一边者白，其不向明一边者，眼耳鼻口凹处皆有暗相。”期间，利玛窦也曾经到过苏州，由于他好友瞿太素的劝告，他甚至希望“在苏州继续他的长期准备性学习”，将苏州视为耶稣会传教的重镇之一。正是利玛窦、艾儒略等传教士在江南地区广泛地展示西方绘画作品，才使中国人对科学的透视知识与阴影技法开始有所了解，并影响后来许多江南文人画家。

乾隆时期，西方传教士在苏州地区的活动并没有停止，桃花坞“姑苏版”年画作品《莲池廷游乐图》和《池亭游戏图》中，我们清晰地看到意大利文艺复兴时期以来通过地砖来表现空间透视的方式。而题材上，后来的《西洋剧场图》《泰西五马图》等则直接模仿西洋铜版画插图，可见当时西方绘画对桃花坞“姑苏版”木版年画的影响。

以西洋绘画原理表现当地，桃花坞“姑苏版”年画脱颖而出

相对于表现喜庆吉祥的传统年画，参用西法的桃花坞“姑苏版”更多关注表现当地、周边城市自然和人文环境。《姑苏阊门图·三百六十行》《姑苏万年桥图》《西湖胜景图》等桃花坞“姑苏版”木刻年画较为清晰地反映题材倾向与偏好，且风格技法上，呈现受到西方绘画方式影响的风尚，透视、明暗等西方绘画原理在画面中表现得淋漓尽致。

其中，宝绘轩主人绘《姑苏阊门图·三百六十行》(纵108.6厘米，横55.9厘米，1734年，墨版套色敷彩)对屏，以左右二联合成全景，场面恢宏，构图饱满。以城外向城内俯瞰古老的阊门为视角，近处描绘护城河两岸和吊桥上下繁闹的街市、商号，河上穿梭往来的货船、游船和鸣锣开道的官船；远处则是城墙街道绵延，楼阁隐约，绿树成荫，还有高耸入云的报恩寺塔，虚实相映，可谓远近层次井然，空间安排深远广阔。此外，作品透视也符合透视要求；画中人物以配景方式存在，比例近大远小。此幅对屏俨然一幅西洋风景式版画。类似题材还有《姑苏万年桥图》《全本西厢记》《池亭游戏图》等。《全本西厢记》表现连续多层次的庭院空间景致，各建筑群比例大体合宜。《池亭游戏图》注重透视关系，室内地面、桌面等物体随着透视线的短缩向一个焦点聚合，人物有前后距离之感，室外景物也随透视线延伸。

《姑苏万年桥图》现存版本共有四幅，其中两幅内容、构图极为相近。一幅是乾隆庚申年版(纵66.6厘米，横53.8厘米，1740年，墨版套色敷彩，平江钦震稿，神户市立博物馆藏)，另一幅是乾隆甲子年版(纵78.5厘米，横44厘米，1744年，墨版套色敷彩，桃溪主人绘，日本京都个人收藏)，皆运用写实主义手法，且明暗关系处理准确。画面描绘苏州城自城内向城外延伸的内景，如内河、街景、胥门、城墙、亭子、万年桥与运河及大量建筑物、水上舟船。舟船各具特色，正在进行水上竞技的龙舟形态与装饰不一，停泊或行驶中的各类船只刻画清晰可辨。显然，创作前，作者曾一度进行写生，从建筑窗门图案到桥梁栏柱，从人物服饰穿戴到形神兼备的动态，似都参照实物有细致交待。尤其是庚申年版，画中一正在表演走钢绳的杂技女子与底下姿态各异的观赏人群，呼应和谐，栩栩如生，尽显写实功底。在明暗处理上，桥梁、房屋等建筑物内侧根据光源描绘暗部，人物强调衣襞阴影和光源照射形成的明暗对比关系。

在制版、用色等方面，桃花坞“姑苏版”也善于借鉴西方技法。例如中国传统木版年画墨色仅一次印刷，没有深浅墨色二次印刷方式，而“姑苏版”一般采用墨色深浅二版再以手敷色彩，其中有不少就是墨色浓淡二版，即第一版用线雕刻，然后将它转印至第二版上，第二版雕刻淡的部分。印刷时，先浓墨后淡墨。从《栈道积雪图》《西厢佳剧》等作品效果看，各类深浅灰调子的运用不仅丰富了画面层次，也增强描绘对象的色彩感，接近于西方的单色铜版画。彩色套印则比较强调统一的调子，主体选择深黄、青紫、大红等一、二种原色点缀，而不破坏整体的黑白效果，使画面和谐优雅又不显单调。

在一些大型木刻年画作品中，我们往往还能欣赏到“仿泰西笔意”(《全本西厢记图》)、“仿泰西笔法”(《山塘普济桥中秋夜月图》)等题跋，这也进一步明确“姑苏版”文人画家、甚至民间年画家参用西法的事实。实际上，如前文所析，未题“仿泰西”之辞的“姑苏版”木版年画，也在不同程度地受到西方绘画技法的影响。

西洋马戏来访时的大“西洋景”，令上海小校场年画竞相记录

清光绪后，曾经繁华顶峰时拥有画铺数十家之多，产量达百万张以上的桃花坞年画已无新年画创作，更多地是翻刻上海小校场画稿以迎合市场需求，由此，发轫于苏州桃花坞的上海小校场年画可以说是桃花坞木版年画一个“转型”。小校场因位于城隍庙西边，新北门之内，是开埠以后上海县城连接租界洋场的重要通道，故开设在此商业区的几十家年画店铺的销售情景如竹枝词描写：“密排争战画图张，鞍马刀枪各逞强。引得游人多注目，买归数纸慰儿郎。”受到“五方杂处，华洋共居”的社会氛围影响，上海小校场民间年画师在传统题材基础上，融汇中西，创新推出以十里洋场、租界生活、时事新闻为题材的作品，设色大量采用浅红、浅绿、赭石，反映近代上海市民趣味和别具一格洋化风情的同时，也为后世留下重温与反思历史的空间。

上海历史博物馆所藏《西国车利尼大马戏空中悬绳大战》(三裁，纵32厘米，横54厘米，清末，彩色套印)即为一例。作品采用散点透视法，把多个表演节目同置于一个场景中表现，错落有致，精彩纷呈，每个节目旁还配有文字说明，如“西国男女马上卖艺”“西国女子马上绝技”“西国女子马上跳布”“西童奏乐翻金斗”等。葛元熙曾在《沪游杂记》中列“外国马戏”一条，述马戏表演场地及演出内容：

“西人马戏以大幕为幄，高八九丈，广蔽数亩。中辟马场，其形如球，环列客座。内奏西乐，乐作，一人扬鞭导马入，绕场三匝，环走如飞，呵之立止。复扬鞭作西语，马以两前足盘旋行，后足交互如铁练状。旋以手帕埋泥中，使马寻觅，马即衔帕出场……”

关于车利马尼戏团初次来访中国的情景，《申报》也曾多次刊出配有插图的大幅广告：

本班为西国有名出色之班，随带来演戏者，则有精壮马匹，又有各种异兽，故诸国推为班中巨擘，无论山陬海澨通邑，大都凡经演过者无不深蒙称赏，谓为生面别开，得未曾有之趣。(《申报》，1882年6月7日广告)

沪上市民出于对西洋马戏的好奇，自6月15日首场开演后“每夜观者约二、三千人”“真有万人空巷斗新妆之概”。上海年画家亦灵感于此，创作并记录这一沪上大“西洋景”。

上海图书馆所藏吴文艺斋刊行的《上海新造铁路火轮车公司开往吴淞》(三裁，纵32厘米，横55厘米，清末，彩色套印)则是侧重反映上海时事新闻的经典力作。图中左方刻一西式高楼，券形门上嵌一时钟，旁边窗口写“买票房”三字，应是火车站售票处；右边刻有挂五节车厢的旧式蒸汽机火车，车内共坐旅客10人，铁道“以五尺许方木横排。相离二尺许，上钉铁条二，连接不断”；前景有黄包车、自行车、四轮马车拉载时装妇女举伞游逛，还有穿长袍坎肩和宽领大袖的男男女女往来其间。无意间，这幅作品汇集了上海近代各色交通工具，打破了中国人传统出行的观念，尤其是火车这一新颖的西式交通工具，描绘西人进驻后带来的快速、繁荣的海上城市化进程图景。由于吴文艺斋刊行此版非常符合当时市民对新兴事物的审美情趣，陆续又有孙文雅、彩云阁等年画铺竞相刊印，并取名为《上海铁路火轮车公司开往吴淞》，画面内容大致与吴文艺斋版相同，仅火车行驶方向正好相反。图上还写有“今日礼拜，上午八点钟开往苏州，下午二四六点钟(开往)吴淞”等字样，可见，西人精准的时间概念已经在潜移默化中影响着城市生活。若干年后“彩云阁”这块雕版被苏州的年画铺廉价买去，在刻有“上海”二字位置嵌进“苏州”二字，成就了后来苏州桃花坞木刻片中《苏州铁路火轮车公司开往吴淞》这一翻刻年画。

桃花坞“姑苏版”年画和上海小校场年画中的“西洋景”是西方文化和艺术在中国传播的缩影。过程既体现了主动引进(皇帝对艺术的偏好)和被动注入(传教士的传播)的方式，又反映受到传统文化影响的年画家在审美观念上变被动为主动，将西法绘画技巧运用到作品创作中的改变。尤其是“姑苏版”经海上贸易传入日本，催生了启发欧洲印象派绘画的浮世绘艺术，还在相当广泛的社会阶层中引起一股尊崇中国文化的热潮。上海小校场年画在一定程度上亦催化了近代中国年画艺术的蜕变，如后期由此发展的月份牌画。有鉴于此，年画中的“西洋景”可以被认为是西洋画及其艺术思潮在中国广泛传播并取得与中国传统绘画伯仲地位前肇始阶段的重要产物，是中国近现代西洋画发展的基础。

(本版作者为上海社会科学院文学研究所青年学者，本文为2017年度国家社会科学基金项目《民国洋画运动与中西文化交流研究》阶段性成果)