

他鄉留存，文明借鑒

——日本藏中國戲曲年畫的藝術特徵與價值研究

周揚

摘要：戲曲年畫是中國民間藝術的重要類型，其中保存了大量晚清以來民間社會的審美習慣與倫理觀念。由於地理相近、文化交流歷史悠久，日本成為最早有系統收藏中國戲曲年畫的國家之一。本文以日本所藏戲曲年畫為研究對象，從跨文化視角出發，著重討論以下三方面的問題：一是梳理其收藏背景與現有分類；二是分析其圖像敘事與藝術表現方式；三是討論這些作品在藝術與文化上的研究價值。希望能通過這個例子，幫助我們理解中國傳統文化如何在異國被接受、變化和傳承。

關鍵字：日本藏中國年畫 戲曲年畫 戲曲圖像學 跨文化交流

Preserved in a Foreign Land, A Reference for Civilization: A Study on the Artistic Characteristics and Value of Chinese Opera New Year Paintings in Japan

ZHOU Yang

Abstract: Opera-themed New Year paintings are an important form of Chinese folk art. They keep a lot of the aesthetic habits and moral ideas from late Qing society. Because Japan is close to China and has a long history of cultural exchange with China, it became one of the first countries to systematically collect these paintings. This paper looks at the Chinese opera-themed New Year paintings kept in Japan. From a cross-cultural perspective, it does three things: firstly, it describes how these paintings were collected and how they are grouped; secondly, it analyses their way of telling stories through images and their artistic style; thirdly, it discusses the value of these works for art and cultural research. Through this example, we hope to understand how traditional Chinese culture was accepted, changed and passed down in another country.

【作者簡介】周揚（1986-），碩士，畢業於中國藝術研究院戲曲研究所，現任學苑出版社藝術編輯室編輯，研究方向為戲曲批評、戲曲圖像學。

Key words: Chinese New Year Paintings Collected in Japan; Opera-themed New Year Paintings; Iconography of Chinese Opera; Cross-cultural Communication

“他鄉留存，文明借鑒”，中國戲曲年畫作為中華文明的載體呈現於鄰邦，其意義早已超越藝術品本身，成為跨文化交流的歷史見證。日本憑藉地理優勢與千餘年對中國文化的深度汲取，成為最早系統收藏中國戲曲年畫的國家之一，東京國立博物館、早稻田大學圖書館等機構所藏作品，題材巨集富，凝聚了中國民間藝術的精髓，彰顯了中華文明在東北亞文化圈中的深遠影響。目前學界研究多側重於版本目錄整理或單一藝術特徵分析，而較少置於跨文化交流的宏觀視野中考察，往往止步於“日本藏了什麼”，鮮有追問“為何藏”“如何看”以及“他者之藏”對認識中國文化主體性的啟示。如何從異域典藏反觀文化本源，如何通過“他者之鏡”確認自我認同，成為亟待解決的問題。

本文以日本藏中國戲曲年畫為主體，從跨文化交流視角出發，系統梳理其收藏概況與分類體系，深入剖析其藝術特徵與敘事表達，進而探討其藝術價值與文化意涵，為理解中華優秀傳統文化如何在跨文化語境中被接納、轉化與傳承，如何為世界文化藝術的繁榮發展貢獻中國智慧，提供優秀樣本與獨特視角。

一、年畫東傳：從貿易流入到價值確認

木版年畫作為中國民間美術的重要品類，專用於農曆新年期間張貼於室內牆壁、門窗及傢具之上，兼具烘托節日氛圍、祈福納祥的功能，集中體現了中國民間社會的審美理念與倫理觀念。早在日本江戶時代，木版年畫便已傳入日本。彼時日本實行限制性貿易政策，規定外國商船僅能停靠長崎一地。^[1]長崎作為日本對外交往的唯一口岸，建有“唐人街”，聚居於此的華人每逢新春之際張貼年畫以寄寓鄉愁，中國數量眾多、產地各異、題材豐富的年畫藝術品由此流入日本。

明治維新以後，伴隨國際關係格局的變化，大批日本漢學家以遊歷考察等名義來華，開始有目的、有計畫地搜集民間故事、戲曲歌謠、年畫作品等文學藝術史料。其中，大村西崖、黑田源次、青木正兒三位學者受中國傳統文化吸引而來，率先開啟了年畫的搜集與研究工作。大村西崖為確認“中國是東方藝術的中心”^[2]，系統調查楊柳青年畫，重點關注戴廉增、齊健隆等老字型大小作坊的作品，並以專業眼光首次將其納入藝術史研究範疇；黑田源次師承大村，

在整理藏品基礎上提出“姑蘇版年畫”概念，確立了桃花塢年畫的流派地位；青木正兒作為戲曲學者，從學術興趣出發搜集年畫，將其作為理解中國民間文化與戲曲傳播的重要載體，其所編纂的《北京風俗圖譜》作為首部從圖像學角度記錄地域民俗文化的著作，成為研究清末民初中國社會文化的重要文獻。三位學者的藏品現分藏於東京國立博物館、京都國立博物館、京都大學人文科學研究所、天理大學附屬天理參考館及名古屋大學圖書館等機構，構成日本所藏中國年畫的基礎面貌。同時，三人以跨文化的學術視野，完成了對中國年畫從實物收藏到價值確認的關鍵轉變。^[3]

日本所藏中國戲曲年畫數量之多，藝術之精，不僅展現了明清時期民間藝術的繁榮面貌，更通過其分類體系和藝術特徵，成為研究戲曲傳播、視覺文化表達及中日文化交流的重要載體。從現有資料看，日本藏中國戲曲年畫大致涵蓋蘇州桃花塢和天津楊柳青兩個主要產地的近60餘幅作品。按其呈現方式，大致分成以下幾類：

（一）以情節敘事為中心的戲曲故事畫

此類作品有成熟的文本系統，或以民間神話傳說為藍本，或根據古典小說改編，或直接取材於元雜劇、明清傳奇、地方戲等戲曲文學作品。在主題內容的基礎上，通過畫面重構展示故事的高潮瞬間，在強化情節張力的同時，既完美再現了原著情節，更借助有限的藝術手段拓展了人們想象的空間。

這類年畫按題材來看，大致可以分成幾種。一種是神話傳說類，如海杜美術館藏的《劉阮逢仙》（清中期，蘇州），畫的就是東漢劉晨、阮肇入天台山遇仙的故事。同館的《環金鐺》（清中期，蘇州）也是以民間傳說為底本，用一隻金鐺子把整個故事串起來。再一種是愛情故事，代表作是海杜美術館的《全本西廂記》（清中期，蘇州），用多格連環畫的形式把崔鶯鶯和張生的戀情完整畫了出來。還有神魔志怪類，像《哪吒大戰鐵扇公主》（清中期，蘇州），取自《西遊記》，把哪吒和鐵扇公主鬥法的激烈場面再現得很生動。歷史事件和人物也是一類，例如《宋太祖千里送京娘》（清中期，蘇州），講的是趙匡胤發跡前的俠義事蹟；同館的《落繡鞋》（清中期，蘇州）則把歷史背景和民間故事揉在一起，透著民間樸素的價值觀。另外還有一些改編作品，比如海杜美術館藏的《粉紅欄》（清中期，蘇州）、《芙蓉洞》（清中期，蘇州），以及大河文華館藏的《茉莉花歌》（清中期，蘇州）、《金蘭會》（清初，蘇州）等。

構圖方面，這類作品常採用多格畫面並列的形式。每一格裡，人物是表現的重點，畫師通過他們的表情、動作、服裝顏色以及相互之間的關係來推進情節。畫面一角或空白處，往往還

會配上幾句詩文或題記，用來提示故事內容。此外，畫面中也會加入亭臺樓閣、花木山石這些文人畫裡常見的元素。經過一番精心安排，既能看出故事發生的時間和地點，也能讓畫面的戲劇張力更強。總之，敘事和藝術兩方面結合得比較好，傳播效果也因此被放大了。

（二）以舞臺呈現為中心的戲曲場景畫

如果說戲曲故事畫主要是把文本變成圖像，那麼戲曲場景畫則是把舞臺演出直接呈現出來。這一類作品以真實的戲曲舞臺為藍本，佈景、扮相、服飾、道具都盡量還原演出實際情況，客觀地記錄了清末民初京劇舞臺的樣子。具體來說，角色扮相上嚴格按行當來：武生戴翎子，老生掛髯口，丑角有俊扮也有醜扮，旦角則根據劇情做相應的裝扮。人物的表情也高度還原舞臺上的狀態。身段動作方面，基本符合那幾句京劇諺語：“淨角要撐，生角要弓，旦角要松，武生取當中”。

在構圖上，這類作品把散點透視和文人畫技法結合起來，通過巧妙的佈局，將戲劇衝突集中凸顯出來。有意思的是，部分畫面裡已經出現了寫實風格的馬、山、樹這些元素，既保留了戲曲特有的味道，又讓畫面更具感染力。屬於這一類的作品有：早稻田大學藏的《九曲黃河陣》《駱馬湖》《紫金山》《宋家堡》等；海杜美術館藏的《三國志》等；秋田市立紅煉瓦鄉土館藏的《三國志演義（孫夫人）》等；名古屋大學圖書館藏的《長安城大鬧花燈》等。這些作品合在一起，共同構成了一個豐富的戲曲舞臺圖像庫，對於研究清末民初京劇的劇目樣式、舞臺調度、角色裝扮和演出風貌，都是難能可貴的實物依據。

（三）以角色扮相為中心的戲曲人物畫

戲曲人物畫是日本藏中國戲曲年畫的重要類型。這類畫作不看舞臺背景，也不講具體情節，而是專注在角色本人身上。畫師通過生、旦、淨、醜某個行當或某個角色的表情、神態和身段動作，將戲曲“程式化”的舞臺特色呈現出來，好似電影中的特寫鏡頭。它的藝術價值不僅在於精確刻畫戲曲行當，更在於構建了一套完整的視覺符號系統。當時的年畫藝人為了生動呈現藝術形象，通過長期觀察與臨摹，提煉出刻畫戲曲人物的繪畫“要訣”^[4]：

“旦：畫旦難畫手，手是心和口，若要用目送，神情自然有；又：青衣手捧心，武旦急如風，閨門目下行，花旦插腰巾。

小生：風流又瀟灑，舉止多文雅，歪頭目傳情，直立易發傻；武生：腳為武將根，立要丁字樣，兩臂向開麥，必是拉弓架。

醜：縮頭又聳肩，蜂腰搭架手，腳翹腿下蹲，坐行如擺柳。

身段：武將揚手過盔頭，文官捋髯露半手，小生不作呆立像，媒人摸鬢側面瞅。

動作：文生搨胸，花臉搨肚，小生不過唇，黑淨到頭頂。醜搨目，旦掩口，媒婆搨兩肩，僧道搨衣袖。”

此類作品如《下河東》（清末民初，楊柳青），故事取材自《楊家將演義》，畫面中將呼延壽廷、歐陽方和趙匡胤等人置於畫面中心，通過一桌一椅暗示環境，通過人物站位、姿態表情，呈現激烈的戲劇衝突，體現出對舞臺敘事焦點的高度提煉。天理參考館藏《貴妃醉酒》（約1875年，桃花塢），以旦角楊貴妃為重心，用“三白法”來表現旦角妝容。水袖甩動的幅度與力度，也嚴格遵循表演程式來畫。



圖1 《下河東》^①

總的看來，日本藏中國戲曲年畫呈現出鮮明的選擇性。在產地來源上，蘇州桃花塢與天津楊柳青最為集中：桃花塢以清中期作品為主，刻工精細，設色淡雅，吸收了西方技法與文人意趣，代表了江南民間美術的傳統。楊柳青以清末民初作品居多，構圖飽滿，色彩豔麗，展現出京津地區民間藝術的繁榮面貌。兩者共同勾勒出戲曲年畫從鼎盛到轉型的完整歷史。在題材偏好上，戲曲類年畫佔據絕對主導地位。故事畫凝練情節高潮，場景畫記錄舞臺演出，人物畫聚焦角色行當，並且全都圍繞“戲曲”二字展開。這也體現出日本學界的一個動向：他們以戲曲

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

為切入點，來整體理解中國傳統文化的風貌。

收藏時間集中於清代中後期至民國初期，正值戲曲藝術（尤其是京劇）走向鼎盛、木版年畫臻於成熟的黃金時代，為後世保存了晚清民初戲曲舞臺與民間審美的珍貴檔案。從跨文化交流角度看，日本學者傾注心力搜集研究中國戲曲年畫，深層動因一方面源於早期漢學家對中國傳統文化的迷戀與推崇——大村西崖對東洋藝術的認同、青木正兒專治元雜劇並親赴中國搜集年畫、黑田源次以版畫史視野研究姑蘇版年畫，體現了京都學派以實證精神重構“文化中國”的學術抱負；另一方面，也是根本原因在於中國文化自身蘊含的強大魅力——戲曲藝術的高度成熟、民間美術的精湛技藝、視覺符號的豐富意涵、程式美學的深厚積澱，共同構成這種魅力的來源。這種魅力跨越國界、穿越時代，在異域學者心中激起持久的審美共鳴與文化鄉愁，正如青木正兒所言：“北京在不知不覺中改變著舊觀，余深為如此之趨勢而歎息。”^[5]收藏年畫，在某種意義上是對正在消逝的傳統中國的挽留與致敬，是對中華文化精神價值的追懷與確認。

二、圖像闡釋：日本藏中國戲曲年畫的藝術特徵

日本藏中國戲曲年畫之所以能夠在異域獲得持續關注，根本原因在於其本身所蘊含的藝術魅力。本章從圖像學與戲曲學的交叉視角出發，對日本藏中國戲曲年畫的藝術特徵進行深入闡釋，探究其如何在靜態圖像中呈現動態的戲曲時空，如何將舞臺表演轉化為視覺造型，如何在民間審美與戲曲程式的交融中形成獨特的話語體系，最終在“他者之藏”中反觀文化本源。

（一）敘事策略：靜態圖像中的戲曲時空表達

德國藝術史家潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）在《圖像學研究》中提出，圖像闡釋應超越“前圖像志描述”的初級層面，進入“圖像志分析”與“圖像學闡釋”的深層維度，揭示圖像背後的象徵意義與文化密碼。^[6]戲曲藝術作為時間藝術，以流動的表演在舞臺上展開情節；年畫藝術作為空間藝術，以靜止的圖像在平面中呈現故事。那麼，當戲曲以年畫為載體進行藝術呈現時，如何講述故事？有限的畫面如何呈現無限的時空？中國戲曲年畫的敘事策略，正是民間藝術家對於這一問題的創造性回答。

其一，多格畫面並置的歷時性敘事。此類作品在形式上採用多格並置結構，畫框數量不等，少則4格，多則20格。畫框按照故事時間順序銜接形成完整敘事，體現了戲曲藝術的歷時性特徵。這種敘事方式與戲曲“場次結構”內在呼應，每格如同“折”與“出”，既是獨立的敘事單元，又在整體中承擔特定的敘事功能。

以海杜美術館藏戲曲年畫《渭水河》為例（清末，楊柳青）。該畫作取材於明代神話小說《封神演義》，講述姜子牙渭水垂釣、周文王訪賢的故事。此畫以五格連續畫面，構成“尋訪-引路-訪賢-考驗”的完整敘事。五格圖幅大小相同，以背景暗示時空流轉，以人物表情展現戲劇矛盾，以動作強化情節張力。由以下五格畫面構成：1.賢者作揖寒暄、文王策馬而來；2.文王馬上詢問、吳吉引路；3.吳吉稟報、姜子牙安坐聆聽、文王飛馳而來；4.姜子牙遞鉤、文王恭立；5.姜子牙穩坐車上、文王躬身拉車。通過山勢連綿起伏的變化，營造空間的縱深與動勢；借助色彩的明暗對比，突出景物的層次；運用線條的疏密與粗細變化，賦予畫面韻律感；多種手法疊加，既豐富了畫面的表現力，也使得故事的敘事張力得以充分凸顯。這種多格並置體現了中國戲曲“分場不分幕”的結構特徵，格間留白暗合戲曲“虛擬化”的時空轉換邏輯（圖2）。

其二，單幅畫面多景並置的共時性敘事。此類作品將不同場景安排在同一個畫面中，採取近景、中景、遠景構圖，各個場景雖彼此獨立，但又通過人物關係互相關聯。英國藝術史家貢布里希（E.H.Gombrich）在《藝術與錯覺》中提出的“圖示與矯正”理論^[7]，恰好可以用來闡釋這種構圖方式，即民間畫師在遵循傳統圖式的同時，通過對敘事節奏的把控，實現對圖示的創造性矯正。

此類作品以海杜美術館藏戲曲年畫《全本西廂記》（桃花塢，乾隆時期）為例（圖3）。該作品共兩幅（出自不同商號），均取材於元雜劇《西廂記》，將二者並置，可完整呈現出《西廂記》的故事脈絡。其繪畫藝術體現出以下兩方面突出的特點：一是繼承界畫^①和文人畫^②的藝術風格，每個界面是一個小場景，場景與場景之間以建築物作為區隔。每格場景內，通過人物上下場、表情動作和服飾裝扮，巧妙暗示情節流動和時空流轉；二是色彩語言的巧用。右幅以桃紅、明黃、黑灰為主色調，通過強烈的撞色效果，將“孫飛虎兵圍普救寺，張生騙退賊兵”“崔夫人察覺私情，拷問紅娘”“崔夫人設宴酬謝，反悔張崔婚約”等故事情節串聯成篇，不僅增強了畫面的視覺衝擊力，更營造出危機四伏、千鈞一髮的戲劇氛圍。左幅以桃紅、翠綠、靛藍為主色調，通過色彩的濃淡過渡，將“張生彈琴，鶯鶯聽琴”“鶯鶯與張生私會，被崔母察覺”“崔母拷問紅娘，紅娘據理力爭”“崔母無言以對，逼張生上京赴試”“鶯鶯與張生惜別，長亭相會”等場面娓娓道來。兩幅畫作兩廂對比，一急一緩，一濃一淡，這種色彩的節奏

^① 界畫：中國傳統繪畫方式。“界”指的是界尺，是建築繪圖時專供毛筆劃直線的工具。界畫是“界劃”的意思，主要用於畫建築物。界畫起源很早，晉代已有。到了宋代，畫家逐漸將界畫與其他繪畫技法相融合，使其表現力巧逐漸提高，成為中國繪畫的一個獨立門類。其繪畫講究工整寫實，造型準確。

^② 文人畫：中國傳統繪畫方式，泛指中國封建社會中文人、士大夫所作之畫。以山水、樹木、竹石、花鳥為題材，藉以抒發“性靈”和個人抱負。文人畫可追溯到漢代，唐代蔚然成風，宋代在蘇軾、米芾等人的宣導下取得了更大的成就，明清時代以八大山人、石濤最為突出。其繪畫講究筆墨意趣，脫略形似。

處理，與戲曲舞台上起承轉合的表演節奏，形成跨媒介的審美呼應。



圖 2 《渭水河》^①



圖 3 《全本西廂記》^②

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

^② 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

其三，單幅畫面單獨場景的瞬間性敘事。此類作品剝離了對故事背景的複雜鋪陳和人物的單獨特寫，專注於戲曲演出瞬間的忠實記錄與藝術再現。畫面本身構成一個明確的舞臺空間，成功地將觀眾的視線拉回演員本身。同時，摒棄了寫實的山水、建築等複雜環境，僅以大面積的留白或色塊暗示故事發生的背景和時間。德國美學家萊辛在《拉奧孔》中論述“瞬間選擇”時指出，“繪畫在它的同時並列的構圖裏，只能運用動作中的一頃刻，所以它應該選擇孕育最豐富的那一頃刻，從這一頃刻可以最好地理解到前一頃刻和後一頃刻。”^[8]戲曲年畫恰恰體現了這一美學原則。

以名古屋大學圖書館藏戲曲年畫《武松打店（十字坡）》（1925，楊柳青）為例（圖4）。該畫作取材於《水滸傳》，表現的是武松與孫二娘抹黑開打的場景。人物扮相嚴格遵循戲曲舞臺規制：武松頭戴黑軟羅帽，插茨菇葉，身穿紫色箭袖上衣，腰系黑鸞帶，黃短裙，紅彩褲，厚底靴；孫二娘雙鬢插絨花，身穿淺綠色戰衣戰裙，腰系四喜帶，粉彩褲，尖頭便鞋；張青頭戴草帽圈，身穿白色抱衣，紅彩褲，薄底靴；店小二頭戴騷子帽，身穿紅布茶衣，腰系綠色腰巾，黑彩褲，黑皂鞋。觀眾通過以上服裝扮相，即可清楚辨識角色身份，可知人物性格及未來命運。戲曲這種高度符號化的特點被年畫藝人全盤吸收——從戲曲符號學角度看，戲曲的“穿戴規制”本身就是一套完整的視覺符號系統，衣箱制度中的“三塊瓦”“五色靠”等，每一件服飾都承載著角色的身份資訊與性格標籤。年畫藝人正是通過對這套符號系統的再現，實現了舞臺形象的視覺轉化。



圖4 《武松打店》^①

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

齊如山在《國劇藝術匯考》中將戲曲表演藝術歸納為“四功五法”，其中“眼法”被視為傳遞人物內心情感的核心手段^[9]。畫面中，武松與孫二娘二人除了肢體動作的激烈碰撞，眼神也形成了激烈交鋒，暗合戲曲表演心法中“眼法”的精髓。

此幅作品選取整出戲中最具戲劇衝突和情感張力的部分，其敘事完全依賴於觀眾對戲曲故事、人物行當的熟悉程度。這種高效的敘事模式，促進了觀眾對戲曲故事的理解，也是戲畫天然的優勢所在。畫面儘管是靜止的，但蘊含著強烈的動感，“寓靜於動”的效果本身就是一套成熟的視覺敘事語言。美國圖像學學者蜜雪兒（W.J.T.Mitchell）在《圖像理論》中提出“元圖像”概念^[10]，認為圖像具有自我反思的能力。戲曲年畫正是這樣一種“元圖像”——它不僅再現戲曲場景，更通過“寓靜於動”的視覺策略，展現了圖像媒介對動態藝術的深度理解與創造性轉譯。而在攝影術尚未出現之前，舞臺場景性戲曲年畫不僅具有藝術審美價值，而且是記錄特定歷史時期戲曲舞臺演出實況最直觀、最生動的圖像檔案，為研究戲曲史提供了無可替代的實物證據。如武松腳穿厚底而非薄底，就與現代戲曲舞臺上的裝扮完全不同，成為研究京劇武生表演藝術風格演變的重要指標。

（二）造型語言：人物塑造與舞臺美學的視覺轉化

此類年畫將戲曲角色的視覺形象本身作為畫面的主體和表現內容，通過對臉譜、扮相、身段、道具的高度提煉，實現從動態表演向靜態圖像的跨媒介轉化。從戲曲美學角度看，這種造型提煉體現了戲曲藝術的“程式化”特徵。戲曲理論家張庚在《戲曲美學》中指出，戲曲藝術的“程式”不是僵化的模版，而是具有高度概括性的藝術語彙，它將生活動作提煉為具有審美意味的舞臺語言。^[11]年畫藝人正是通過對“程式”的精確把握與視覺轉化，實現了從舞臺到紙面的媒介跨越。

以名古屋大學圖書館藏戲曲年畫《蝴蝶杯》（1925年，楊柳青）為例（圖5）。此劇原為梆子劇碼，經京劇名票翁偶虹改編後成為經典傳統戲，描繪了田玉川打抱不平、與胡鳳蓮舟中訂約的故事。此幅作品捨棄了“打漁”“討稅”“殺家”等經典場面，而是直接選取核心人物胡彥和胡鳳蓮作為表現物件，集中呈現二人的整體造型。畫面中，胡彥由老生應工，戴髯三，穿藍色老斗衣，手提關鍵道具“娃娃魚”——被置於畫面的中心，有著胖胖的嬰兒臉，長相富貴喜慶，引人注目；胡鳳蓮由刀馬旦應工，典型的旦角造型，妝容清秀。

另一幅畫作《慶頂珠》（1925年，楊柳青，名古屋大學圖書館藏），可與之對照解讀。《慶頂珠》更側重於身段語彙的呈現。蕭恩（對應人物胡彥）以“工字步”亮相，右手食指中指併

攏伸直，指尖發力指向天空，拇指緊緊扣於無名指上，暗示其武功功底；蕭桂英（對應人物胡鳳蓮）面帶微笑，站立於父親身後，其身段扮相融合了青衣的端莊、花旦的靈巧、刀馬旦的英氣，預示出後續一系列果敢的行為。父女二人，一前一後、一高一低，烘托出歲月靜好，一片安寧的和諧氛圍。



圖5 《蝴蝶杯》（左） 《慶頂珠》（右）^①

兩幅作品在造型語言上也呈現出不同的側重：《蝴蝶杯》在展示人物關係的同時，極其突出關鍵道具“娃娃魚”，這個道具成為後續“命案”故事的起點，預示著悲劇性的結局；《慶頂珠》則更注重戲曲身段語彙的呈現，通過人物亮相的靜態瞬間，表現人物身份和性格特徵。前者借物敘事，後者以身傳意，體現出戲曲年畫藝人在創作上的不同策略。

值得注意的是，人物扮相類年畫將戲曲角色從複雜的故事、精彩的場景中剝離出來，使其本身成為被欣賞、被玩味的獨立審美對象，大大提升了戲曲扮相作為一種視覺符號在戲曲藝術中的地位。從圖像闡釋學角度看，這種“主動選擇”體現了畫師的“視域融合”——德國哲學家伽達默爾（Hans-Georg Gadamer）在《真理與方法》中提出的這一概念，揭示了理解者（畫師）在闡釋物件（舞臺形象）時，必然帶有自身前見（偏見）與時代審美。^[12]楊柳青畫師在再現舞臺形象的同時，融入了民間審美理想與道德判斷，使筆下人物兼具藝術真實與道德象徵的雙重意涵。

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

（三）色彩與構圖：民間審美與戲曲美學的高度融合

此類年畫儘管在舞臺佈景、人物動作、穿戴扮相、服飾道具等方面或多或少有所改編，但仍能看出戲曲舞臺演出的影子，並以獨特的色彩語言和構圖形式，生動還原戲曲舞臺演出場景及舞臺調度隊形。從戲曲舞臺美學角度看，中國戲曲的“空臺”原則與“自由時空”觀念，為年畫藝人的構圖創新提供了理論支撐。戲曲理論家阿甲在《戲曲表演論集》中提出，戲曲舞臺通過演員的表演“無中生有”，將有限的空間轉化為無限的藝術時空。^[13]年畫藝人吸收了這一美學精神，在平面構圖中實現了對舞臺調度的創造性再現。

以清中期戲曲年畫《三打祝家莊》（蘇州）為例（圖6）。



圖6 《三打祝家莊》^①

該劇取材於《水滸傳》，講述宋江率梁山好漢“三打”祝家莊的故事，以場面火爆、武打精彩、調度複雜著稱。該畫面分成右、中、左三個部分。畫面最右側為宋江陣營：宋江身穿大紅色寬袖長袍，頭戴雉尾翎，雙目緊鎖靜坐於虎皮交椅上。紅色的長袍既體現出其武將的身份，又暗示出他忠義的性格品質；而大面積的紅色，又契合了民間年畫以紅為喜、以紅為貴的傳統；吳用身著墨綠色長袍，手拿羽毛扇，與宋江服飾形成撞色^②；張青滿口鬍鬚，肩披蓑衣，暗示出草莽本色。除此外，還有手舉鋼刀、四方闊口、身穿抱衣抱褲的孫新，以及雙手捧腹（典型的青衣動作）、含胸駝背、身材發福的孫二娘。以上5人共同侍立於宋江身邊，組成了一組靜態畫面。而站在他們面前的，還有腳呈“丁字步”的4個士兵（正好是戲曲舞臺上的“一堂”

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

^② 傳統戲衣穿戴規制講究“上五色”和“下五色”，統稱“十色”。上五色為紅、綠、黃、白、黑，屬於尊貴純正的正色；下五色為紫、藍、粉、湖色、香色，是上五色的延伸，更顯人物性格和年齡。

角色)，左手持長刀、右手持盾牌，呈現出典型的“斜一字”^①戲曲調度隊形。

在宋江陣營附近，還有花榮、秦明、白勝及勾畫臉譜的公孫勝。公孫勝的“三塊瓦”臉譜僅在額頭和雙頰塗抹紅色油彩，反映出清中期臉譜的過渡形態。

畫面左側，城門上“祝家莊”三字赫然在目。城樓頂上，時遷金雞獨立懸掛樹上，警覺地注視著莊內一切。城樓下，八個兵士兩兩相對，呈現出“大站門”^②的戲曲舞臺調度隊形，其整齊劃一的動作象徵著祝家莊戒備森嚴，暗示了攻打的難度，強化了戲劇衝突。

畫面中部，畫師以高臺為界，區隔出陸地和水下兩個空間：高臺之上，祝彪、祝虎與教師鸞廷玉拼死奮戰，迎擊王英、林沖、關勝、扈三娘的圍剿，身後李應騎馬追殺而來；畫面下方，祝龍單槍匹馬迎戰李逵和劉唐，身後楊志、董平揚鞭策馬準備二次進攻；畫面左下角，阮氏三兄弟及李俊率人馬在水上截斷敵人退路。這一多層空間的並置與交織，形成了複雜的敘事結構，通過人物的位置關係、動作姿態的激烈程度，構建出層次分明而又渾然一體的視覺效果。戲曲理論家余上沅在《國劇的象徵》中指出，中國戲曲的舞臺是“空的空間”，通過演員表演可以“指東為西，指馬為驢”^[14]。年畫藝人正是將這種虛擬化時空觀念轉化為可視的圖像結構——水上、陸上、城樓、高臺等不同空間在平面中並置共存，形成“共時性”視覺敘事，既超越物理空間限制，又保留戲曲時空的自由度。

總之，該年畫作品在色彩與構圖的處理上體現出戲曲藝術與年畫藝術的高度融合。在色彩方面，戲曲行當色彩（服飾、臉譜）基本被完整保留，同時又通過細節的調整，如人物面部神態、表情比舞臺演出更加誇張、更加典型，使得戲曲年畫的表達更加凝練、更加精彩。在構圖方面，戲曲自由的時空觀被年畫藝人全盤吸收，使得畫面更加自由靈動，從而推動戲曲藝術得以從劇場走向民間，從暫態凝為永恆。從圖像學與戲曲學的交叉視角看，這種色彩與構圖的高度融合，體現了“圖像敘事”對“舞臺敘事”的創造性轉化——它不僅是對舞臺演出的忠實記錄，更是對戲曲美學精神的深度闡發。

三、價值再確認：日本藏中國戲曲年畫的學術意義

戲曲年畫作為中國傳統藝術的重要載體，融合了戲曲與年畫的雙重基因。而日本藏的這些

^① “斜一字”，戲曲舞臺調度專業術語，俗稱“紮犄角”。一般表現的是人物在行進途中由遠及近而來。具體動作是，頭旗領起，二、三、四旗緊隨其後從上場門上場，經過九龍口後直奔舞臺大邊站定，並集體朝右轉，在舞臺中央站成斜向的一排。這幅年畫作品中，四個士兵手握兵器站成斜向一排，呈現的正是“斜一字”隊形的靜態畫面。

^② “大站門”，戲曲舞臺調度專業術語。一般表現的是高級將帥升帳發兵的情節。具體動作是，頭旗、二旗並排從上場門上場，在九龍口停頓一下，然後雙雙走至臺口亮相。同一時間，三旗、四旗照樣走出，然後四人兩兩相對，遙相站定，等待主角上場。這張年畫作品中，城樓下祝家軍的八個士兵兩兩相對，遙相站定，呈現的正是“大站門”的靜態畫面。

作品，構成了跨越國界的海外鏡像，在藝術、文獻、傳播等領域具有不可替代的價值。

（一）中國民間美術的典範

戲曲年畫推動了戲曲藝術與繪畫藝術的深度融合，不僅繼承了界畫、文人畫中傳統繪畫的優良傳統，更創造性地運用了西洋銅版畫技法，使畫面效果更加逼真，大大豐富了戲曲年畫的藝術表現力。戲曲故事類年畫截取傳統故事題材中的經典場景，以連環畫形式予以表現。每幅圖畫通過空間的縱深、光影的對比、色彩的過渡，以及傳統文人畫中山石、花鳥、樓臺等元素的介入，兼具敘事性和藝術性，擴大了戲曲藝術的傳播效果。戲曲人物類年畫一方面嚴格遵循戲曲的行當規制，如臉譜方面，關公的紅臉長髯，象徵著忠義勇武；包拯眉心處的日月圖案，象徵著司法嚴明；另一方面戲曲人物畫從複雜的故事和綜合性的場景中剝離出來，使其本身成為被欣賞、被玩味的獨立物件而具有符號學意義。觀眾能通過人物扮相、臉譜、服飾穿戴對故事情節一目了然。戲曲場景類年畫以戲曲舞臺演出片段為表現重點，採用散點透視法重構舞臺空間，通過嚴格遵守戲曲藝術的程式化和虛擬性特點，不僅生動還原舞臺演出，更滿足了觀眾的審美需求和心理期待。整體而言，戲曲年畫別具一格，在綜合手段的疊加下，達到了“以畫抒情”的藝術效果。

（二）戲曲史與民俗學的見證

日本藏中國戲曲年畫反映了戲曲舞臺演出實況，部分繪畫作品對考察劇碼來源、藝術流變、表演特色提供了參考依據，具有重要的文獻價值。如戲曲年畫《四郎探母》（楊柳青，民國，早稻田大學圖書館藏），作品截取《四郎探母》“見娘”片段，講述的是四郎楊延輝在鐵鏡公主的幫助下成功盜取令箭後，在六郎的幫助下拜見母親佘太君，母子相認的感人場面。從年畫所繪場景、人物來看，與現代舞臺上的演出並無二致。戲曲通過“一見嬌兒淚滿腮”“胡狄衣冠懶穿戴”等唱段凸顯表演張力，而年畫則通過精巧的構圖和強烈的色彩對比，呈現出節奏感和韻律感（圖7）。

年畫作為重要的文獻史料，在某種程度上對於修正和完善京劇行當發展史提供了珍貴的實物佐證。如戲曲年畫《三打祝家莊》中，李俊的形象值得注意。他的服飾穿戴與現今舞臺上的短打武生雖類似——頭戴軟羅帽，身穿抱衣抱褲，打著綁腿，突出其江湖身份。然而，不同之處在於年畫中明確表現出其為勾臉武生這一行當。這個細節具有重要的戲曲史意義，它從一定程度上說明，武生勾臉的演法並非19世紀末俞菊生首創，而是至少在清中期的舞臺上已經存在，並被民間年畫藝人記錄下來。

然而隨著時代的變遷，也有部分戲曲劇碼因為不常上演而湮沒不詳，如《紫金山》《宋家堡》兩劇，皆出自清末長篇公安小說《彭公案》，雖都以武打場面見長，然而由於劇情相對簡單，在現代舞臺上較少作為獨立劇碼上演。但是該戲畫對於臉譜（如吳太山等人的臉譜畫法）、砌末（如人物所持各種兵器）的描畫相當細緻，為後世保存了一份相對完整的京劇圖像資料（圖8）。

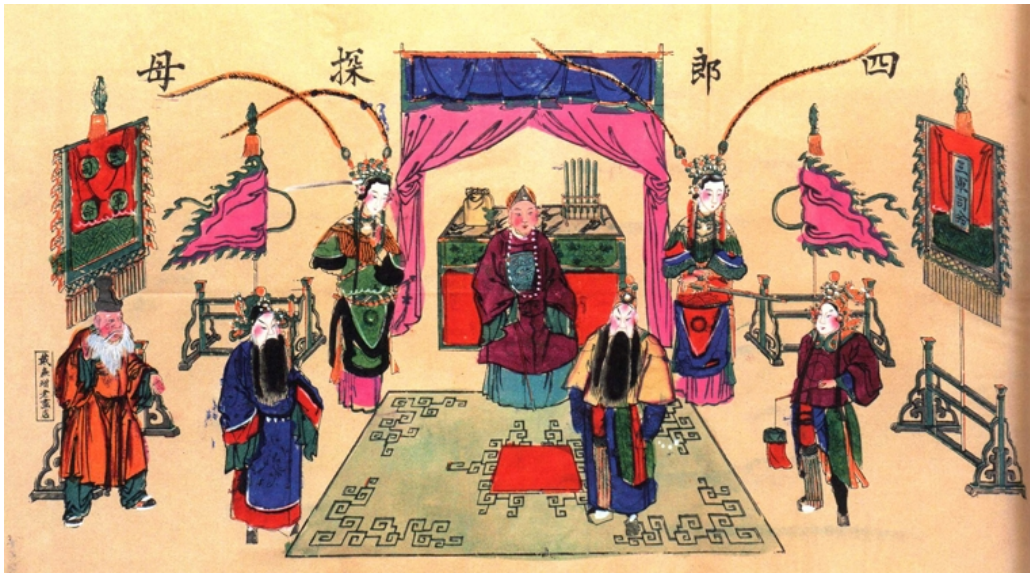


圖7 《四郎探母》^①



圖8 《宋家堡》^②

^① 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

^② 見馮冀才主編《中國木版年畫集成·日本卷》，中華書局出版社，2011年版。

（三）文明的交流互鑒

戲曲藉以年畫這種形式傳播，使目不識丁的底層民眾得以通過一幅幅畫作理解人生，二者的結合使傳統文化的傳播力度達到 $1+1>2$ 的效果。如戲曲年畫《二十四孝圖》，通過“孟宗哭竹”“黃香扇枕”“壽昌尋母”等場景的戲劇化呈現，將儒家倫理道德轉化為視覺圖像，為助牢封建社會的意識形態提供了保障。同時，戲曲年畫不僅起到勸誡和教誨意義，更揭示了東北亞文化圈中包括木版年畫在內的中國傳統文化在海外的傳播力度。中日兩國千年以上的歷史交往和文脈傳承，已經給日本這個國家打上了深深的“中國烙印”。年畫中的戲曲角色，如諸葛亮、曹操等歷史人物，成為東北亞共同認可的文化符號。

（四）在“他者之鏡”中樹立文化自信

日本藏中國戲曲年畫的收藏史，本質上是一部中國文化以自身魅力贏得海外認同的傳播史。大村西崖、黑田源次、青木正兒等日本學者的搜集與研究，為中國文化提供了一面珍貴的“他者之鏡”。然而，“他者之鏡”再珍貴，終究只是一面鏡子。鏡中之像可以幫助我們看清自己，卻不能定義我們是誰，我們從哪里來。

通過上述論述我們可以確認的是，日本藏中國戲曲年畫的文化本源在中國，其藝術創造屬於中國人民，其價值內核來自中華文明。日本學者的收藏與研究，其本質上是對中國文化價值的跨文化確認。因此，我們在借鑒海外研究成果的同時，必須堅守中國文化主體性立場，對這些異域遺珍進行再闡釋、再評價、再建構，以中國學術話語闡釋中國藝術現象，以中國學術話語推動中華文明傳播，這才是我們研究這批年畫的意義所在。

中國地大物博，不乏藝術瑰寶。除戲曲、年畫外，還有數不盡的民間工藝、傳統技藝，它們就像散落民間的珍珠，等待我們去擦拭。然而真正保護好這些文化遺產，不能只將它們束之高閣，我們必須做到真正去瞭解它，發揚它。只有真正走進它們，帶著敬畏之心去感受前人的智慧與情感，我們才能真正讀懂它們，傳承它們。

四、結語

綜上所述，日本藏中國戲曲年畫的價值，不只在它們作為民間美術本身的特點，更在於它們幫我們從另一個角度理解中華文化如何傳播到海外。這些保存在異國的圖像，用很直觀的方式記錄了中國戲曲的面貌，也承載了普通中國人的審美和倫理觀念。從敘事方式來看，故事畫把文學文本變成了視覺圖像；場景畫把舞臺表演定格在紙上；人物畫則把傳統扮相提升為藝術

典型。這三類作品結合在一起，共同構成了戲曲圖像學的主要內容，為研究戲曲本體、戲曲史和戲曲文化提供了重要的方法論視角。

更值得注意的一點是，日本藏戲曲年畫是一個典型的例子，說明中華文化的影響力可以跨越國界。這些原本產自中國民間、服務中國百姓的藝術品，在異國被系統收藏保存，這件事本身就說明中華文化有很強的輻射力。從江戶時代的貿易流入，到明治以後的學術搜集，再到現在學界對戲曲年畫的重新研究和解釋，這一過程足以證明，中國文化是靠自身魅力贏得國內外學者認可的。

從中外文化交流的視角看，日本收藏和研究中國戲曲年畫的整個過程，給我們提供了一面獨特的“他者之鏡”，幫我們理解中華文化如何走向海外。這面鏡子照出來的，不只是日本學者對中國文化藝術的學術熱情，更是中華文化靠自身魅力獲得異國認可的歷史。

從江戶時代長崎唐人街的年畫張貼，到明治以後大村西崖、青木正兒等學者的系統搜集，再到當代日本學術機構持續舉辦的年畫展覽與學術研討，中國戲曲年畫的東傳之路，勾勒出一條中日文化深度交流的歷史軌跡。這條軌跡表明，中華文化的海外傳播從來不是單向輸出，而是雙向的對話與互鑒——當中國年畫在異域被收藏、研究、闡釋，它便已從中國百姓門楣上的裝飾物，昇華為連接兩國文化記憶的紐帶與橋樑。

從當前國家文藝政策的高度審視，日本藏中國戲曲年畫的研究與國家關於“推動中華優秀傳統文化創造性轉化、創新性發展”的文化戰略高度契合。習近平總書記多次強調，要“講好中國故事，傳播好中國聲音，展示真實、立體、全面的中國”，要“深化文明交流互鑒，推動中華文化更好走向世界”。^[15]日本藏的這些年畫作為中華優秀傳統文化的生動載體，其在異域被珍視、被研究的歷史，本身就是最真實、最有力的“中國故事”。深入研究這批異域典藏，不僅有助於我們重新認識中國傳統文化的當代價值，更為新時代中華文化的國際傳播提供歷史經驗與學術支撐。

【參考文獻】

- [1]李莉薇.長崎“唐館圖”與中國演劇[J].粵海風,2022(1).
- [2]張明傑.近代日本學者對華學術調查與研究[M].上海:上海交通大學出版社,2022.
- [3]馮驥才.中國木版年畫集成·日本卷[M].北京:中華書局,2011:9.
- [4]王樹村.中國民間畫訣[M].上海人民美術出版社,1982:24.

- [5]北京風俗圖譜[M]. 青木正兒,編圖.內田道夫,解說. 張小鋼,譯. 北京:東方出版社,2019:序.
- [6]潘諾夫斯基 E. 圖像學研究:文藝復興時期藝術的人文主題[M]. 戚印平,范景中,譯. 修訂版.北京:商務印書館,2022:12.
- [7]貢布里希 E H. 藝術與錯覺:圖畫再現的心理學研究[M]. 楊成凱,李本正,范景中,譯. 南寧:廣西美術出版社,2015:73.
- [8]萊辛.拉奧孔[M]. 朱光潛,譯. 北京:人民文學出版社,1972:18.
- [9]齊如山.國劇藝術匯考[M]. 瀋陽:遼寧教育出版社,1998:113.
- [10]蜜雪兒 W J T. 圖像理論[M]. 陳永國,胡文征,譯. 北京:北京大學出版社, 2006: 25.
- [11]張庚. 張庚戲曲論著選輯[M].北京:文化藝術出版社,2014: 358.
- [12]伽達默爾 H G. 真理與方法:哲學詮釋學的基本特徵[M]. 洪漢鼎,譯. 北京:商務印書館,2007: 388.
- [13]阿甲.戲曲表演論集[M].上海:上海文藝出版社,1979: 156.
- [14]余上沅.國劇的象徵[N].晨報副刊,1927-06.
- [15]講好中國故事,傳播好中國聲音,展示真實、立體、全面的中國(習近平講故事)[N].人民日報海外版,2021-12-30(4).