

“姑苏版”版画的审美构成

庄唯¹

(南京财经大学 艺术设计学院, 南京 210046)

【摘要】：“姑苏版”版画滥觞于明末，盛于清康熙年间，做工精细且韵味雅致，既融合了中国传统绘画的技巧，也借鉴了西方艺术表现手法，具有极高的艺术价值。文章探讨了多元文化架构下“姑苏版”版画与文人画、界画、西洋画等之间的关系，以及在融合了各种绘画形式与风格之后，“姑苏版”版画如何形成了自己独有的审美风格。

【关键词】：明清 “姑苏版” 审美构成 内涵

【中图分类号】：J201 **【文献标志码】**：A **【文章编号】**：1008-3634(2019)06-0080-5.5

清康熙年间是苏州桃花坞年画发展的鼎盛时期，这一阶段桃花坞木版年画融合了西方艺术语言，通过苏、皖等地工匠的精巧制作，描绘出清中期苏州地区市民生活的唯美图景。历史上也把这段时期的桃花坞木版年画称为“姑苏版”。苏州自明朝中后期就已经产生了资本主义萌芽，商品经济的活跃大大刺激了手工业的发展，苏州地区是当时最为富庶的地区之一。经济条件的保证为木版年画的制作扫除了后顾之忧，而从制作内容上来看，“姑苏版”版画同时受到内外两种文化的影响，形成了独一无二的审美风格。在产量与质量都得以保证的前提下，人们对年画的审美需求大大提高，这也促使“姑苏版”版画远销日本与欧洲，不仅促使日本浮世绘版画的诞生，也影响了法国印象派风格的形成。

一、文人画对“姑苏版”版画的影响

晚明时期，苏州地区书籍出版相当盛行，当时大大小小的制书作坊在对小说进行文字复刻的同时，各式各样的画谱或者小说插图也被大量印刷，不仅受到众多文人雅士的青睐，也为“姑苏版”的诞生提供了市场保障。随着木刻彩色套印技艺的日渐成熟，当时颇具影响力的吴门画家也参与到书籍插图的绘制工作中，无形中将吴门画派的绘画风格浸染于印刷制品中，统一了江、浙、皖地区工匠们的审美倾向。从这时起，文人画与“姑苏版”版画的联系非常紧密，主要体现在两个方面，首先是花鸟画。万历年间丁亮先的29件版画作品被大英博物馆所藏，这其中包含了大部分的花鸟图绘，也有《十二月采茶歌图》这样的故事性图绘。从制作工艺上来看，丁亮先的“姑苏版”画在“制作上和明末《十竹斋笺谱》技法有一脉相承之处”^[1]。不同点在于胡正言的《十竹斋笺谱》“虽然为诸多画家共同所作，但总体并没有偏离文人性质的表达，更没有脱离以胡正言为中心的文人审美趣味倾向的表现”^[2]。也更加贴合文人画的道禅境界，一枝、一花、一石、一鸟无不体现出生命的终极指向：真性与纯化。正如朱良志教授所言：“推动传统文人画发展的根本因素，在于一个‘真’字。”^[3]从外在造型来看是逼真的，但不肆意妄为，是画家在有限的空间内丘壑自营，这不是失真，而是对美的自我追求。纯化是对真性更深层次的解读，画家托物言志来表达心境，同时也将自身的观感与画作连接起来，淡雅空灵不仅是画的气质，亦是文人淡泊明志、宁静致远的人生态度。丁亮先所作“姑苏版”花鸟画在保留了文人画的真性之外，用较为鲜艳的色彩及相对盈满的空间表达了另一种审美情趣，即“闹”。

¹基金项目：江苏省教育厅高校哲学社会科学研究基金项目(2018SJAO254)

作者简介：庄唯(1988-)，男，安徽芜湖人，讲师，博士生。

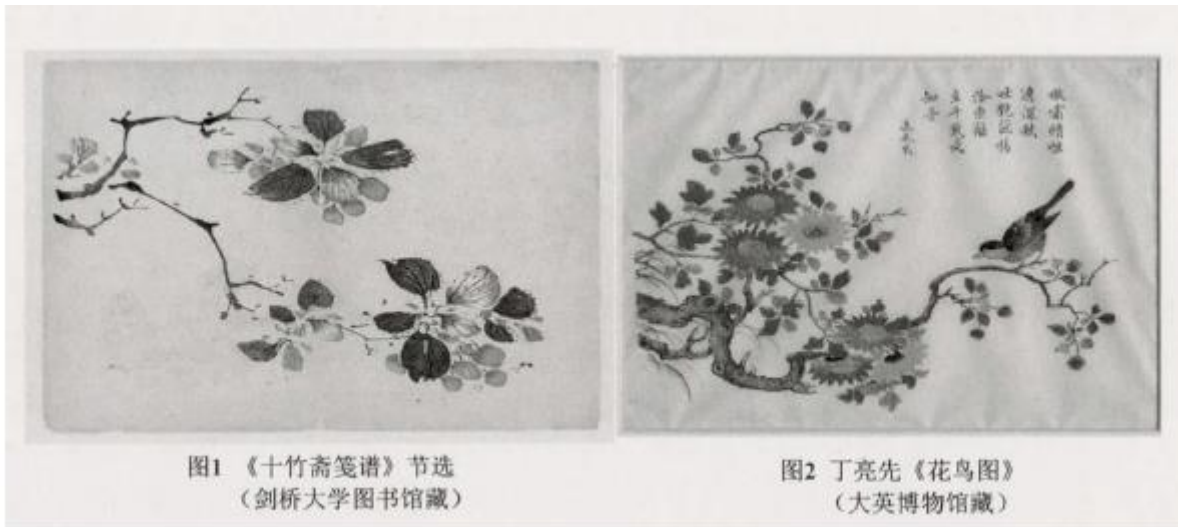


图1 《十竹斋笺谱》节选
(剑桥大学图书馆藏)

图2 丁亮先《花鸟图》
(大英博物馆藏)

如果说图1中的枝干花叶表现出来的是恬静雅致,那么图2的花鸟图则表现出一种欢闹喜气的氛围。这里的“闹”有两重涵义,从色彩的搭配上来看,图2中的主体花色由红、黄构成,这两种颜色都是先民们最早开始使用的。《考工记·画绩》中记载:“杂五色。东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄”^②。南方象征着温暖,也突显出人们对于太阳的崇拜之情。而黄色代表土地,同时也被历朝历代的皇帝认为是权利和地位的象征,红黄两色的组合蕴含着吉祥、富贵和喜庆的寓意。两种颜色的搭配能够产生强烈的视觉冲击感,这种热烈奔放的情感抒发显然与文人画闲适淡雅的意境背道而驰。从画面的寓意来看,《十竹斋笺谱》更多地是以小品绘画为主,画幅小而精,笺谱中带有隐喻性较强的作品,以文人雅士翻阅收藏为主。而丁亮先所制花鸟系列“姑苏版”版画带有明显的祈福、教化之意,也更加迎合儒家的美学观念,适合作为装饰画张贴欣赏。相比之下,丁亮先所作“姑苏版”画受众更多,传播覆盖面更广。

另外,文人画对“姑苏版”版画的影响还体现在美人画方面。明清时期江南地区的仕女图绘画水平较为发达,代表作有唐寅的《孟蜀宫妓图》《吹箫图》,文征明的《蕉阴仕女图》,仇英的《人物故事图册》等。这些仕女图的出现无形中对其后同属江南地区的“姑苏版”版画产生了深刻的影响,例如在《簾下佳人图》《三美人图》《双美爱华图》《美人弹琴图》等版画作品中可以看到,苏州工匠对于女性人物的刻画与仕女画极为相似,例如脸部形象的塑造均表现为鹅蛋脸、小凤眼以及柳叶眉等元素,服饰的勾线以及染色也与仕女图差别不大。但从人物的神态上来看,“姑苏版”美人图与文人仕女图有一定的区别。仕女图中的美女虽然各个身份不同,形态各异,但“他们表情单一,木然冷淡,状如冷面美人,了无生机”^[4]。相反,“姑苏版”美人画中,人物表情非常生动,有的是陪伴婴儿的母亲形象,姿态温婉,目光慈祥;有的是闺阁中的女子,通过眼神和姿态能够体会到她们的情思;还有嬉戏玩耍的女性,她们游船、荡秋千,神采飞扬,欢快迷人。“姑苏版”美人图虽然继承了仕女图的画法,但在人物面部特征的塑造上进行了改造,打破了仕女图中人物面无表情、千篇一律的绘画风格。

综上所述,明清时期苏州工匠深受文人画的影响,但在实践过程中对原有文人画风进行了更加普世化的修改,使其更加符合大众的审美习惯。苏州工匠将文人画对景写生的“真性”与积极入世的儒家美学观相结合,以儒道同体的美学思想为之后“姑苏版”版画的发展奠定了基调。

二、西洋绘画对“姑苏版”版画的影响

“姑苏版”版画中有一部分对于楼阁的描绘引入了西洋透视法与明暗法。至于西洋绘画观念为何能够如此快速有效地融入苏州版画之中,并产生深远的影响,离不开天时、地利、人和三位一体的时空条件。首先,清中期苏州地区经济发达,社会的繁荣稳

^②①见《考工记译注》,上海古籍出版社,1993年。

定促使精神文化生活得以深入开展；其次，西方传教士非常重视江南地区的传教，由于宣传印刷品需求量巨大，苏州地区已有的木刻版画方便重新改作，这也为传教工作提供了较好的物质条件。第三，康熙帝对于西教在华传播的态度较为宽松，虽然雍正、乾隆、嘉庆年间对于西方传教事宜管控严厉，但“西教士之有天文、历法、测量、绘画等技艺者，仍多在朝廷供职”^[5]。得益于较为宽松的政策，西方传教士在通过绘画进行传教的过程中，也将西方绘画的理念与思想传播至民间。

现存的“姑苏版”版画中对于透视法的应用大致分为两类：一是用俯视图法描写城市场景，另一类则运用了焦点透视法。“姑苏版”版画运用俯视图法进行绘画受到了当时界画的影响，这一部分的版画有《西湖十景图》《姑苏石湖仿西湖胜景》《姑苏万年桥图》等。按照西方透视学理论，一幅画面上物体的延长线终将有交叉点，这是符合人类视觉特征的客观事实。但是在俯视图法的“姑苏版”版画中根本不会出现延长线的交叉点，如乾隆时期的《苏州景新造万年桥》（日本町田市立国际版画美术馆藏）描绘了清中期苏州地区市民生活的图景，画面中街道与屋顶构成了横向的平行线，桥墩和房屋外墙构成了纵向的平行线，而桥面的走向以及房屋的朝向形成了一组斜方向的平行线，倾斜度约为60度。郭若虚在《图画见闻志》中对俯视图法的描述为：“画屋木者，折算无亏，笔画匀壮，深远透空，一去百斜。”^[6]如此的“一去百斜”实在是与真实的视觉习惯相悖，但是古往今来山水画、文人画、界画等一直沿用此画法不是没有原因的，宋李成早已提出“仰画飞檐”的观点，即按照肉眼所观之象绘于纸上。沈括驳斥其观点的论据是：“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。”

若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。”^[7]参照这段解释，“一去百斜”的绘制方式并不是无中生有，而是画家将纷繁复杂的景物记录下来，重新经营到绘画空间中。这样做的目的有二：第一，如果完全按照所见所观进行绘画创作，画面上只有画家看到一小部分景，无法向观众展现更加宏伟的景致。第二，因为当时没有航拍器材予以辅助，画家观景的视角非常有限，很多人物、景物的细节无法表达在画面中。基于这两点原因，清中期俯视图法的“姑苏版”版画受西方透视学的影响较少，更加偏向于中国传统绘画视角。虽然如此，并不表示这一部分版画仅仅是运用中国传统画法对苏州景观的直接记录，明暗法的应用就是巨大的创新之处，就《苏州景新造万年桥》而言，桥墩藏于桥面之下的颜色较其侧面更深，房屋内部设色较外部更深，行船舱室内设色更深，茂密的树叶也有明暗之分……这些细节的处理表明画工在上色之前已经对光线进行了预先设定，这在传统中国画中很少见到，这也就是“姑苏版”画风与同时期的院体画、文人画、界画相比更加立体逼真的原因所在。

此外有一部分以楼阁为主题的“姑苏版”版画运用了焦点透视法。这类代表作有《西洋剧场图》《苏州金阊图》《莲池亭游戏图》等，此类作品与传统俯视图法的界画、文人画相比有明显的区别。由于画家观景的视角从俯视图转为平视，使得这一类画作的审美表达发生了微妙的转变。观画者仿佛身临其境，与画中人处于同一场景中，不再从高空俯视芸芸众生。以《莲池亭游戏图》（日本王舍城美术宝物馆藏）为例来说，观画者与画中人的距离被拉近了许多，“人”不再是中国传统界画中的一个泛指，一个点缀，观画者不必凑近画卷或者拿着放大镜仔细观摩画中人的一举一动。“人”在《莲池亭游戏图》中被赋予了更加深刻的蕴意，即个体空间的释放与个体情感的表达。传统界画当中，亭台楼阁成为绝对的主角，“人”确切地说应该指向为人群、人流、民众的含义，这是一个群体概念，而观画者为个体，个体与群体之间的信息传达往往是不平等的。

观画者对画面中群体的认知是一个总体性的把握，但群体中的每一个个体都有着独立的情感空间，这些情感的表达往往不能够被观画者所感知，根本原因就在于个体空间被群体空间所替代，视觉重心已经偏离。而在《莲池亭游戏图》当中，每一个人都有足够的个体空间，画面中近处玩耍的孩童与右边端坐的二人形成一个完整的三角形空间，既能表现孩童玩乐的投入之情，也能看到妇女和蔼的目光，二者相互观照。左边五人也构成三角形空间，母子间相互关爱之情显露无遗。因两幅画中间尚有残缺部分，无法知悉其中是否存在人物活动，但通过分析已有部分足够说明对于个体空间的释放，促使画中人情感表达更加强烈。这一点在《玉堂富贵图》《百子图》《西洋剧场图》《阿房宫图》等作品中均有展现。

由于绘图视角的改变，《莲池亭游戏图》采用了焦点透视法进行绘制，以模拟人眼进行观看。此图属于高视平线构图，视平线(H.L)高于画面中的人物，因此远处的景观能够最大程度地展现在观画者的眼前。然而将视平线上下部分的透视线连接起来可以发现，各条透视线并未聚焦于某一个点上，而是较为错乱地集中于某一区域中，这并不符合焦点透视的基本原理。通过分析和比对其他运用焦点透视绘制的“姑苏版”版画，如《西洋剧场图》《百子图》《阿房宫图》《清国南蛮渡来屏风》等，发现几乎每一

幅画作中视觉焦点都不唯一,由此可以推断当时的工匠们并没有真正理解透视学的基础理论,而是根据西教士带来的相关油画、铜版画进行模仿和复制,在制作过程中将画面内容进行替换和修改,形成我们所看到的“姑苏版”版画。

这一推断是否合理还需进一步考证,但根据现有文献资料可以找到一些佐证。1729年数学家年希尧依据透视学原理出版了东亚最早的理论专著《视学精蕴》,这部专著内容详实,中西汇通,是东方透视学研究的里程碑。但要理解这部书稿内容需要一定的数学基础,这显然是当时的文人以及画工无法参透的,此外,“由于统治阶级本身的利益,他们常常对科学进行歪曲,再加上当时一些其他原因,使得当时的透视分析科学存在不少严重问题。例如在所编的官书中,大肆散布数学起源的唯心论;由于西方传教士的守秘,在所编官书中仍然采用陈腐的地心说,没采用先进的哥白尼日心说等等。”^[8]这些都是《视学精蕴》没有大范围普及的重要因素,也正因为如此,其对后世中国画的发展没有起到任何推动作用。理论与实践的脱钩不禁让人推测当时“姑苏版”版画的透视画法只是套用了西画的外在形式,工匠们短时间内无法从认知结构上理解透视学原理。综上所述,西洋绘画对于“姑苏版”版画的影响仅仅流于表面,并未从根本上改变当时画工的思想认识。随着清末战争频发,“姑苏版”版画的发展进入低谷,逐渐消亡殆尽。

三、“姑苏版”版画风格的形成及对西方艺术影响

“姑苏版”版画风格较为特殊,与同时期其他地区的木版年画相比风格有很大的差异性,即便同属桃花坞年画,晚清以后的木版年画作品也与“姑苏版”有较大的区别。这些差别主要表现在两个方面:首先是年画表现主题的不同。“姑苏版”主要描绘了苏州地区繁荣的市民生活和城市景观,由于受到宋代院体画、明代的界画以及文人画的影响,“姑苏版”的画面构成既充满了文人画的道学思想,也融入了儒家的入世观。这一点在《姑苏万年桥》《西湖十景图》《姑苏石湖仿西湖胜景》等版画中得到了充分体现。与同时期其他地区的木版年画相比,“姑苏版”对于城市景观和市民生活的描绘似乎超出了年画的表现范畴,工匠们大规模不计成本地集中生产,使得“姑苏版”形成了独有的表现风格。而美人与娃娃是“姑苏版”的另一大表现主题。其他地区也有表现此类主题的木版年画,例如始于明末清初的天津杨柳青,与“姑苏版”版画的发展历程十分相似。

杨柳青年画吸收了北宋宫廷院体画风格,对于人物和景色的绘制十分精致,历史上将这两个地区的版画称为“南桃北柳”。但就美人与娃娃这一主题的表现方式来看,与“姑苏版”有很大的区别,即美女和娃娃并不是画面中的主角,仅仅是对画面主旨的补充。相比之下,“姑苏版”在文人画的影响下,敢于构建独立的女性空间,例如,《美人闺房图》《美人裁缝图》《三美人图》《簾下佳人图》等,这些内容不仅表现了苏州当时摩登的社会风尚,更加突出男性的审美欲望,突破了封建礼教的束缚,形成了“姑苏版”自成一体的文化思潮。晚清战乱频仍,“姑苏版”的生产空间与销售空间被彻底破坏,在此之后的年画主题从精致的摩登风尚转向了农村生产以及低俗的民间风情,这种转变受到客观条件的影响,同时也成为桃花坞年画审美表达的转折点。其次是“姑苏版”版画的表現手法独树一帜。随着清中期苏州地区经济快速发展,“西洋绘画传入中国,为中国画坛引入一丝新风。”^[9]“姑苏版”借助西方绘画的技法进行了大胆的尝试与创新,如焦点透视法与明暗法的运用。“姑苏版”将这些新的绘画理念植入文人画的框架内,东西结合,形成了独一无二的意象空间。无论在同时期的其他地区的年画作品中,或者晚清之后的桃花坞年画都没有类似的版画作品,这无疑反映出“姑苏版”的创作理念之新、制作技艺的难度之大。

事实上,“姑苏版”因其独特的艺术风貌在17世纪的欧洲掀起了一股“中国热”。2011年在天津举办的“中国木版年画国际论坛”上,英国的冯德堡先生讲述了17世纪放置于法国城堡内的“姑苏版”屏风画,其中一张便是《麟儿集庆新年瑞·麟儿轩塌纳荷凉》。此外,“苏立文在《东西方美术的交流》一书中提到,凡尔赛宫1667年至1669年的物账单中记有一套12幅从中国运来的屏风,泥金的底子上画有山水和花鸟,以后的单子上还增加了画有山水、人物、花鸟或者儿童过节等内容的屏风画。”^[10]可以看出,“姑苏版”在欧洲的流行绝非偶然现象,大批量的姑苏版画以包装插图、屏风画等形式传入欧洲,且大部分画作直接进入上层贵族的生活圈。此现象产生的原因有二:康乾年间,古苏州地区经济及其繁盛,大批传教士纷纷涌入。刘耘华在其书中对这些传教士在东吴地区的活动时间均有详细梳理:何大化(A. de Gouvea, 1652)、潘国光(F. Brancati, 1637-1665)、柏应理(Philippe Couplet, 1661-1665、1671-1680)、李西满(Simon Rodrigues, 1675、1690-1704)、鲁日孟(J. de Yrigoyen, 1678)、杨若翰(Jean deSaa, 1724-1725)等^[11]。通过记录可以发现,这些传教士留在苏州地区的时间并不固定,长有20余年,短则一年,而且这些记录还

不包括由于传教之外的原因短暂居住在苏州的外籍人士。

从时间记录可以推测,这些传教士有的可能已经回国,有的可能回国之后又再次入华(如柏应理、李西满),这就为“姑苏版”在欧洲的传播提供了可能性的条件与通道,此为之一。其二,对于这些来自中国的进口货,欧洲购买者的态度也逐渐发生转变。“它们最初传入时,倒不完全时因为它们的艺术价值,而更是由于它的工艺,质地优良……但是后来由于注意形式及绘画内容,也开始抓住了欧洲的购买者的想象力;他们不仅熟悉了中国绘画的风格和气氛,而且也通过绘画的表现了解到中国的建筑和园林。”^[12]正是由于西方对于中国艺术的浓厚兴趣,促使“姑苏版”外销画的订单量逐步提升。如果说仅仅为了满足欧洲贵族的兴趣爱好,“姑苏版”作为对外交流的一种艺术形式并无特别之处。然而罗珂珂(Rococo)的设计家们却将“姑苏版”中的元素应用于具体设计当中,“他们创造了一个自己幻想中的中国。”^[12]让这些设计师们不曾想象到的是,后来传入欧洲并深刻影响了印象派艺术诞生的浮世绘版画,同样受到了“姑苏版”的启发。换句话说,“姑苏版”很大程度上间接影响了欧洲艺术的发展轨迹。

总的来说,明清时期“姑苏版”版画审美构成是多元化的,兼具东西方绘画特色,形成了苏州地区市民生活独有的审美方式。从创作的层面来看,“姑苏版”版画融合了中国传统年画、文人画、界画、院体画以及西洋绘画的审美特征,将各家迥异的审美风格融合在一种艺术形式中,这在中外艺术史上都是非常罕见的。正因为“姑苏版”版画突破了中国传统绘画保守的创作思维,进而影响了日本浮世绘版画的诞生,随后又影响了法国印象派的发展,“姑苏版”版画的创新之举是非常成功的。而从受众层面来看,“姑苏版”版画并不是某一个工匠、某一个画家的成果,这种特殊的审美风格“追根溯源,都对应着观众每一项具体的心里需要”^[13]。可以说正是当时苏州地区市民的生活情趣和艺术品位造就了这样如此辉煌的艺术形式,“姑苏版”版画也是对当时苏州地区文化艺术思想的总结和归纳。

参考文献:

- [1] 薄松年. 大英博物馆珍藏的中国早期苏州木版年画[J]. 长江文明, 2013(4):9-14.
- [2] 王雯雯. 《十竹斋笺谱》中的文人世界[J]. 数位时尚:新视觉艺术, 2012(6):46-47.
- [3] 朱良志. 传统文人画的人文价值[J]. 中国美术, 2015(1):84-87.
- [4] 任道斌. 明代江南仕女图面相模式化探微[J]. 湖北美术学院学报, 2009(1):9-11.
- [5] 王庆成. 清代西教在华之环境——康雍乾道咸朝若干稀见文献考释[J]. 历史研究, 1997(6):40-52.
- [6] 郭若虚. 图画见闻志:卷一[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1964:12-13.
- [7] 沈括. 梦溪笔谈:卷十七[M]. 北京:中华书局, 2009:183.
- [8] 李迪. 我国第一部画法几何著作《视学》[J]. 内蒙古师范学院学报(自然科学版), 1976(6):5-21.
- [9] 周密. 西法东渐的清代苏州“姑苏版”版画[J]. 苏州工艺美术职业技术学院学报, 2006(4):85-86.
- [10] 袁宣萍. 清代另类绘画:外销手绘壁纸[J]. 美术观察, 2006(5):101-105.
- [11] 刘耘华. 依天立义:清代前中期江南文人应对天主教文化研究[M]. 上海:上海古籍出版社, 2014:49.

[12] 赫德逊. 欧洲与中国[M]. 王遵仲, 译. 北京: 中华书局, 1995:250.

[13] 余秋雨. 观众心理学[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2013:36.