

# 河南木版年畫的文化性—— 人類學觀點的解讀<sup>1</sup>

江桂珍\*

## 摘 要

開封朱仙鎮與安陽滑縣為河南省二大木版年畫產地，前者歷經宋代至清代的興衰變革，發展出構圖飽滿、造型比例誇張、線條粗獷剛勁、色彩濃重強烈的獨特年畫風格；後者見證華夏悠久歷史的遞嬗，孕育中原農耕文明，其創作的年畫所展現的農村生活基調，不僅反映在古樸的造型風格上，更體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。本文通過人類學的視點來觀照河南木版年畫的文化性，闡述朱仙鎮年畫的門畫類與神禡類作品在主題上所蘊含的巫術性格，並討論滑縣年畫作為記憶載體，通過圖像的視角延續歷史文化，進而建構地域的集體意識，傳續人群的文化記憶。此外，也從「物」的向度思考滑縣木版年畫，說明其如何藉由神明畫、祖宗軸信仰習俗的實踐，建構對家族、神明與祖先的想像，以及空間、時間與宇宙的文化觀。

## 關鍵詞

河南、木版年畫、朱仙鎮、滑縣、巫術、文化記憶

---

\* 作者為國立歷史博物館副研究員兼展覽組組長。

1 本文得以順利完成並發表，筆者特別感謝戴蕾女士於2014年4月間與筆者共同前往河南省安陽滑縣、湯陰縣、內黃縣等地，進行「河南省安陽滑縣民俗版畫文化性之研究計畫」之田野調查，並提供寶貴的研究觀點與意見。

## **The Culturality of Woodblock Prints for New Year from Henan: An Anthropological Perspective**

**CHIANG, Kuei-Chen\***

### **Abstract**

The Zhuxian Township in Kaifeng and the Hua County in Anyang are both important places of production for the New Year woodblock prints in Henan. The former type, evolved from the Song Dynasty to the Qing Dynasty, is characterized by its replete composition, exaggerated proportion, rough-hewn lines, and opulent colors. The latter type, forged in the geographic center of Chinese history and agricultural civilization, is characterized by primitive forms and agricultural themes. This paper addresses the culturality of New Year woodblock prints from Henan, focusing on the magic characters of the Zhuxian prints and on the transmission of cultural memory and the construction of collective consciousness in the Hua prints. The paper also reflects on the “objectivity” of the Hua woodblock prints, describing how these images, through the practice of deity painting and ancestor worship, construct an imagination of family, deity, and ancestor and a culturality of time, space, and universe.

### **Keywords**

Henan, woodblock prints, Zhuxian Township, Hua County, magic, cultural memory

---

\* Associate Researcher, Chief of Exhibition Division, National Museum of History.

## 壹、前言

民俗版畫是中國一項流傳久遠且分布廣泛的民俗藝術，它既是歲時祭儀不可或缺的民俗物件（folk objects），也是強化節慶歡樂氛圍的藝術作品，兼具了象徵性意涵與實用性功能。民俗版畫濫觴於滿足人類內心祈望的原始宗教本質，孕育於社會文化的沃土，成熟於經濟高度發展的時空。一般而言，最常見的民俗版畫就是農曆過年時民間張貼的版畫，因此又稱為「年畫」。河南省境內的木版年畫的創作以開封朱仙鎮與安陽滑縣最具代表性，惟二者發展出截然不同的創作品類與主題。

河南開封朱仙鎮年畫歷經宋代至清代的興衰變革，發展出構圖飽滿、造型比例誇張、線條粗獷剛勁、色彩濃重強烈的獨特畫作風格，極具地方色彩與民族特質，朱仙鎮年畫的門畫類作品以秦瓊、尉遲恭為主的武門神畫及各類象徵吉祥如意的文門神畫最具代表性。此外，朱仙鎮年畫也包括了體現人類泛靈信仰的神禱類年畫，這類年畫多以灶畫、家堂畫、天神畫與鍾馗等神像為主題。

不同於朱仙鎮年畫誇大人物造形與鮮豔色彩之裝飾性追求，位於豫北黃河大平原的安陽滑縣，見證華夏悠久歷史的遞嬗，孕育中原農耕文明，滑縣年畫所展現的農村生活基調，不僅反映在古樸的造型風格上，更體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。滑縣地區的豫北年畫，以崇拜神靈的神明畫以及祭祀祖先的祖宗軸為主要品類，具有濃厚的民間信仰色彩。

綜觀朱仙鎮與滑縣二地的木版年畫均具有禦凶避邪、趨吉納福之原始宗教本質，以及凝聚集體認同與傳續文化記憶的本質；惟二者相較之下，朱仙鎮年畫呈顯出較為強烈的巫術性格，而滑縣年畫則承載鮮明的文化記憶與濃厚的民間信仰。有別於當代年畫藝術性與工藝性的論述，本文從人類學文化演化論的觀點來解讀河南木版年畫的文化意涵，探討朱仙鎮年畫的門畫類與神禱類作品在主題上所蘊含的巫術性格，並引用「文化記憶理論」討論滑縣年畫作為記憶載體，通過圖像的視角延續歷史文化，進而建構地域的集體意識，傳續人群的文化記憶。除此，筆者也由「物」的角度思考滑縣木版年畫，說明其如何藉由神明畫、祖宗軸信仰習俗的實踐，建構對家族、神明與祖先的想像，以及空間、時間與宇宙的文化觀。



## 貳、巫術——人類的原始宗教

在科學尚未發達的遠古時代，人們欠缺解讀自然現象的知識，對於災禍的預知與防禦能力也極為有限，每每將災禍歸咎於超自然作祟；因為對自然現象的無知與對超自然力量的戒慎恐懼，人們相信萬物皆有靈，於是對自然萬物產生崇拜之心，此即所謂的「泛靈信仰」(animism)。基於泛靈信仰，人類認為自然現象或靈力會深深影響其行為，甚且具有主宰其命運的特殊力量，為了防範惡靈的降災致禍，以及向神靈祈求安福，巫術往往成為他們用以消災祈福的方法。

19世紀，演化論成為學術思潮的主流，當時英國演化論派人類學者James George Frazer以研究人類巫術、宗教、儀式、心理等議題，並以探討它們對人類思想方式發展進程所造成之影響享譽人類學界。他在代表作《金枝》<sup>2</sup> —

2 原文書名為：The Golden Bough: A Study in Magic and Religion。

書中論述：「人類的思想活動……大致是由巫術階段發展到宗教階段，再進展到科學階段。……」。Frazer主張人類思想方式的發展過程，先是巫術思想被宗教思想所取代，而後科學思想又置換了宗教思想，因此，巫術可說是人類社會的原始宗教形式。根據Frazer的論點，巫術大致可分為二類，一是「模擬巫術」（imitative magic）或稱「順勢巫術」（homoeopathic magic）<sup>3</sup>，另一是「接觸巫術」（contagious magic）。前者所根據的是「同類相生」、「果必同因」（like produces like）的聯想或「相似律」（law of similarity），後者則是基於凡接觸過的物體，在中斷實體接觸後還具有遠距離的相互作用的「接觸律」（law of contact）（Frazer,1900:52；汪培基譯，2004：21）。無論是「模擬巫術」或是「接觸巫術」，Frazer認為它們均是通過某種遠距離的神祕「交感作用」（sympathetic act）而運作，惟「模擬巫術」可以獨立運作，「接觸巫術」則往往需要配合「模擬巫術」才得以實踐。因此，「模擬巫術」可以說是人類社會運用最廣泛的巫術。「模擬巫術」依其目的性之不同可分為「積極的模擬巫術」與「消極的模擬巫術」，前者旨於實現希望的結果，後者則在避免不希望的后果，具體地說，「積極的模擬巫術」是法術，「消極的模擬巫術」則是禁忌（Frazer,1900:54,111-112；汪培基譯，2004：22-23、31-32）。

## 參、朱仙鎮年畫的巫術性格

河南朱仙鎮年畫的歷史最早可上溯到北宋的汴京年畫。汴京（今開封）為北宋都城，也是全國重要雕版印刷中心之一。1127年「靖康之難」金兵攻陷汴京，不少年畫藝師被掠走或逃散到開封周邊各地，原本開封的年畫作坊大半移往朱仙鎮。南宋紹興10年（1140）岳飛大破金兵於朱仙鎮，使得昔日古鎮馳名遐邇。元代工部郎中賈魯疏浚西蔡河（後稱賈魯河），使其成為溝通中原與東南之水陸要道後，位於開封西南的朱仙鎮因瀕臨賈魯河，逐漸成為南北水陸交通樞紐與貨物集散地而迅速繁榮；明末清初之際，朱仙鎮與湖北漢口鎮、廣東佛山鎮、江西景德鎮同為全國四大名鎮（王樹村，2001：4-5），於是，朱仙

3 James George Frazer後提出“homoeopathic magic”（順勢巫術）取代原指稱的“imitative magic”（模擬巫術），避免將此類巫術縮限為自覺性之模擬巫術。

鎮逐漸取代開封成為木版年畫發展中心。由於明代時期傳統的道釋人物畫逐漸式微，風俗畫與喜慶畫相對盛行，對年畫題材產生極大的影響。再者，清初的經濟繁榮促進了文化的蓬勃，清代的章回小說、神話傳奇、戲曲故事等文本，提供朱仙鎮木版年畫豐富且多元的創作題材，使得朱仙鎮木版年畫的發展在清初達到鼎盛。

清乾隆年間，朱仙鎮慘遭黃河水患，自朱仙鎮至開封城下，數十里田舍遭淹沒，賈魯河也嚴重淤塞，舟楫不振，以往依賴賈魯河運輸各地的朱仙鎮年畫因交通受阻而難有發展，加上1906年、1912年平漢鐵路與津浦鐵路分別通車，隨著南北交通的歷史性變革，原作為南北商貿集散地的朱仙鎮，終結束其歷史使命。1911年辛亥革命之後，軍閥混戰，開封地區位處戰略要衝，遭受戰事波及，朱仙鎮年畫無所發展。1938年，日軍攻佔開封，國民政府為阻止日軍向西進攻，於是決黃河大堤，導致開封、朱仙鎮等地泛濫成災。自此以後，朱仙鎮年畫業衰微不振（同上引：6）。再者，1966年文化大革命所標榜之破除「舊思想、舊文化、舊風俗與舊習慣」的社會運動，幾乎將朱仙鎮木版年畫業摧毀殆盡。2002年於開封舉辦首屆「中國木版年畫國際學術研討會」及「中國木版年畫大聯展」，朱仙鎮木版年畫獲得中國政府高度重視，被列入「中國民間文化遺產搶救工程」項目。

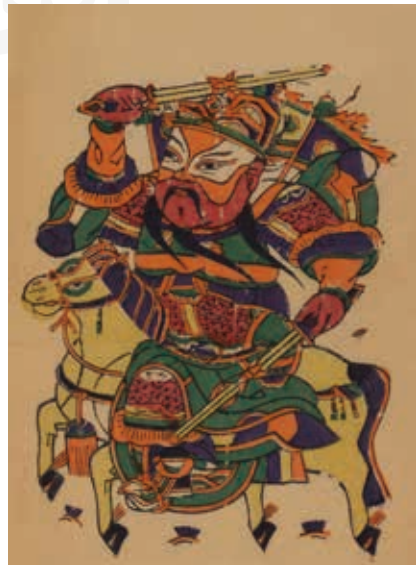
河南開封朱仙鎮的木版年畫於2006年3月入選首批「中國非物質文化遺產名錄」，2011年5月獲得生態原產地產品「綠色國際貿易護照」。朱仙鎮木版年畫的畫幅不大、用色講究、背景極簡、構圖飽滿勻稱、線條粗獷簡練、造型比例誇張、藝術風格獨特，題材與內容以人物為主，大都取材於歷史戲劇、演義小說、神話故事和民間傳說，在中國諸多木版年畫流派中自成體系、獨樹一幟。中國著名文學家魯迅先生非常讚賞朱仙鎮木版年畫，認為它不染脂粉，人物無媚態，很有鄉土味，極具北方年畫的獨有特色。

朱仙鎮年畫的門畫類作品以秦瓊、尉遲恭為主的武門神畫與各類象徵吉祥如意的文門神畫最具代表性，而神禱類年畫的主題包括了灶畫、家堂畫、天神畫與鍾馗等。在朱仙鎮各類年畫中，門畫類與神禱類作品具有鮮明的巫術性格，茲分別敘述如下：

## 一、門畫類年畫

「門神門神騎紅馬，貼在門上守住家；門神門神扛大刀，大鬼小鬼進不來。」這首流傳在中國民間的歌謠中所提到的「門神」即是指門神年畫。朱仙鎮年畫以門畫類最具代表性，而門畫類中尤以門神畫為全國之最。朱仙鎮門神年畫題材以秦瓊、尉遲恭二人為絕大多數。朱仙鎮這一類以秦瓊、尉遲恭為主題的門神畫雖規格多樣、衣著多變、表情各異，表現手法或繁或簡，套色或多或少，惟神態均威嚴莊重。除此之外，尚有各類象徵吉祥如意的文門神，文門神有五子登科、九蓮燈、福祿壽等。門神畫多隨著家屋居室使用者之訴求而張貼，諸如：孩童居室房門貼「五子登科」、「五子奪魁」等，已婚子女輩房門貼「麒麟送子」、「連生貴子」，中年者房門多貼「加官晉祿」、「步步蓮生」，而年長者的房門則貼「松鶴延年」、「福祿壽」之類的門神畫。

自古以來，人類深信藉由模擬主體相似物，即能達到所預期之目的。具體來說，模擬巫術是藉由「視同主體替身」之物的模仿，來追求所嚮往或驅除所憎厭的事物。「門」是出入屋宅的必經通道，人類為了防止惡靈進入屋宅作祟，只好求助巫術力量來管控門禁，確保家宅平安。從巫術的視角來看，朱仙鎮的秦瓊與尉遲恭這一類避邪型武門神年畫，乃源於人們因恐懼超自然惡靈作



馬上鞭（開封博物館提供）

崇，而刻印模擬驅逐邪魔有功之武將秦瓊與尉遲恭的畫像，張貼在大門上，以避免妖魔惡靈的侵入家戶為害；究其本質，即是一種「消極的模擬巫術」。而運用象徵、隱喻與諧音等手法所形構的圖像，祈求實現吉祥如意、納福添丁、延年益壽、晉祿封爵等內心想望的文門神類年畫，則具有「積極的模擬巫術」之實質意義與功能（江桂珍，2013：36）。



五子登科（開封博物館提供）



福祿壽（開封博物館提供）



麒麟送子（開封博物館提供）



## 二、神禡類年畫

古代中國常見以「馬」陪葬的葬俗，以馬陪葬的用意是作為往生者到另一世界的代步工具。東漢蔡倫發明造紙之後，出現以紙作成的「紙馬」。後人開始將馬與神像畫在同一張紙上以供祭祀，作為神祇往來天界與人界之用。民間視「紙馬」為神佛所憑依，好似騎在馬上，因而又稱為「神馬」或「佛馬」，後為表示對神明之敬意，才加上「示」，始成為華北地區民間通稱的「神禡」一詞（黃倩佩，2003：73）。朱仙鎮神禡類年畫的主題包括了灶畫、天神畫與鍾馗等。灶畫是每戶農家必備的生活掛圖，貼在灶頭上，每到臘月二十三日晚上祭灶神後撕下焚燒，以示送灶爺上天言好事，大年三十晚，貼上新灶畫，恭迎灶爺下界保平安。天神畫有「天地全神」、「龍牌天」、「滾龍柱」等幾個品類，畫上道、儒、佛三教神仙同坐一堂，供各家戶買回供奉。財神畫多貼在堂屋左下方，畫上包含「上官下財」、「文武財神」與「單座財神」等神像。被唐玄宗視為具有捕食惡鬼神力的「鍾馗」，<sup>4</sup>不但成為守護天子至高無上權威的象徵，也成為民間祈望禳災避禍的世俗崇拜物（王樹村，2005：13）。而宋神宗為護佑王室平安，降旨雕印鍾馗像，除夕貼於東、西二府內室，<sup>5</sup>是木版印製鍾馗像年畫最早的文本紀錄（宋瑞祥，2006：48）。鍾馗神禡多貼在影壁牆上或後門上，有「大馗頭」、「鎮宅鍾馗」、「小馗頭」與「四馗頭」等類畫種與規格。

以天地全神、神農氏、關公、財神、灶王、馬王、牛王、鍾馗等神祇為主題的朱仙鎮神禡類年畫，反映了人們意圖透過張貼掌管天地萬物的天地全神，官祿財富的關公、財神，人間農糧的神農氏，家戶灶火的灶神，牛馬牲畜的牛王、馬王等諸神圖像，達到闔家安康、升官發財、糧食豐饒、家畜興旺、降妖除魔等之祈望。這種藉由模擬各種神祇的形像（如以馬頭、牛頭造型出現之牛王、馬王）或表徵各種神祇的圖像以實現內心期望之結果的宗教性行為，就是「積極的模擬巫術」之具體實踐（江桂珍，2013：37）。

4 詳見宋 沈括《夢溪補筆談 卷三 雜誌》與清趙翼《陔餘叢考 卷三十五 鍾馗》

5 沈括《夢溪補筆談卷三 雜誌》記載：「熙寧五年（1072年）上令畫工摹拓鐫板，印賜兩府輔臣各一本。是除夕夜，遣人內供奉官梁楷舊東西府給賜鍾馗之象。」



灶王（開封博物館提供）



天地三界（開封博物館提供）



上官下財（開封博物館提供）



槽頭興旺（開封博物館提供）



鍾馗（開封博物館提供）

## 肆、文化記憶理論

法國社會學者莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）在其著作《論集體記憶》（*On Collective Memory*）中，提出「集體記憶」（collective memory）一詞，並將這個概念引入社會心理學領域。他認為社會存在著集體記憶，它不是一種既定的概念，它也不是某種集體的神秘思想，是一種社會建構的概念，是人們根據當代社會對集體的過去所進行的理解與建構、回憶與再現。集體記憶是由群體成員歷經長時間所建構而成，特定群體情境中的個體，利用這些情境去記憶或再現過去。哈布瓦赫認為現代人是通過把自己的現在與自己所建構的過去對置起來而意識到自身的（畢然等譯，2002：39-43；Halbwachs, 1952）。哈布瓦赫認為個體作為一個場域，容納了來自不同群體的集體記憶，以及個體與群體的獨特關聯，而形構成個體與集體記憶之間獨一無二的關聯方式（金壽福等譯，2015：30；Assmann 2007）。

德國學者揚·阿斯曼（Jan Assmann）立基於哈布瓦赫的集體記憶論述，並將其記憶研究擴展至文化範疇，撰述了「文化記憶理論」經典之作《*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*》一書。該書主要探討記憶（對過去的指涉）、認同（政治想像）與文化的延續（傳統的形成）三者之間的關聯，以及不同的社會如何經由不同的集體記憶，實踐自我想像。阿斯曼將記憶分為：模仿性記憶、對物的記憶、社交記憶（語言與交流）及文化記憶（對意義的傳承）四大向度（dimension），其中文化記憶為其論述重點（同上引：11-12）。

阿斯曼的文化記憶理論主張一個擁有共同歷史的社會群體，經由記憶載體的運作，強化我群認同，建構文化主體性。而他所指稱的文化記憶載體包括書寫文本，以及儀式與其相應的物件。例如：舞蹈、競賽、面具、圖像、韻律、樂曲、飲食、空間和地點、服飾裝扮、文身、飾物、武器等，這些載體以密集方式出現在群體對自我認知進行確認所舉行的儀式慶典中。文化記憶的存續除了須借助載體之外，也遵循著特定的形式與一套特定的符號系統或者演示方式（同上引：59；季斌等譯，2007）。

觀之阿斯曼所指稱的文化記憶載體，有別於書寫文本以文字形式建構文化主體性，民俗版畫是從圖像的角度來凝聚人群的集體意識，傳遞群體的文化認

同，也為我們探究民間信仰及文化記憶提供了一個新視窗。筆者援引「文化記憶理論」討論河南省滑縣年畫通過圖像延續歷史文化，建構地域的集體意識，存續人群的文化記憶。

## 伍、滑縣木版年畫承載的文化記憶

滑縣位於河南省東北部，東與濮陽為鄰，西與延津、浚縣毗連，南和長垣、封丘為界，北與浚縣、內黃接壤。就宏觀的地理視角而言，它位於河南、河北、山西與山東四省交界之處，且東臨黃河，西瀕衛水，據地理之要衝。上古時代，黃帝之孫顓頊在滑縣境內建都，秦漢時期稱為白馬縣，隋代稱為滑州，南宋時由山東所轄，而明代則屬直隸大名府（今河北省邯鄲市）。1952年滑縣復歸河南省屬濮陽專區，1986年改屬安陽市（馮驥才主編，2009：12）。河南安陽滑縣、內黃、湯陰等豫北年畫生產區，位處黃河大平原，也是河南第一糧倉大縣，自古就有「浚、滑收，顧九州」之說。安陽區域地屬豫北，不論文化風俗、生活習慣或地理位置均近於冀南地區，相對與豫南有較大的差距。歷經數千年歲月，滑縣見證了中華民族歷史的發展與變遷，也孕育出中原農耕文明，更提供滑縣木版年畫創作的溫床。滑縣年畫在明末清初逐漸壯大，清末民初達到鼎盛，1940-1950年代，滑縣年畫在創作、生產與銷售各方面均創佳績。1966年文革將木版年畫視為「四舊」，老刻版幾乎都被銷毀，滑縣年畫的創產受到巨大阻礙與破壞，一度中斷。而後因機器印刷取代傳統手工刻版印刷，且社會生活型態變遷，人們對年畫需求日漸消退，滑縣年畫遂逐漸走上式微衰亡之途。

2006年中國民協普查小組前往滑縣地區進行全面普查，對滑縣年畫的歷史源流、自然環境、民間信仰、生產生活、藝術特徵與年畫作品（畫與版）和種類、工藝流程、工具材料、藝人狀況、傳承系譜等進行全方位且分門別類的調查；隨後於2007年舉辦「滑縣木版年畫普查成果展」及相關研討會，並出版研究成果報告。2008年6月滑縣木版年畫入選中國「第二批國家非物質遺產名錄」，成為中國國家級重要文化財（同上引：8-9）。

根據記載，滑縣木版畫的起源地在該縣東南部慈周寨鄉的李方屯村，其製作歷史可追溯到明代，距今已有500多年歷史。相傳明代自山西洪洞縣遷徙到

滑縣李方屯村移民的後人韓朝英，能刻善畫，手藝精湛，迫於生活困頓，開始製作當地年畫。《滑縣志》「明朝洪武至永樂年間（公元1368年至1424年）曾七次自山西洪洞縣移民，其數量佔當地總人口數十分之三」（滑縣地方誌編纂委員會 1997），以及韓氏家族手抄《家譜》中載明第一代為韓朝英的文字記錄支持了上述說法。韓氏家族以家庭作坊傳承木版年畫，家庭作坊有字號無店面，明末清初逐漸茁壯。明末韓朝英傳人韓繼斗創立最早的年畫作坊「同盛合」，傳承至第二十三代傳人韓林清，成為滑縣李方屯木版年畫創作的核心人物。清末民初鼎盛時期，韓氏家族又各自創立「美盛合」、「萬順祥」與「天順公」等年畫作坊，成為滑縣木版年畫創作生產的核心基地。自韓朝英開創滑縣木版畫迄今，韓氏家族從事木版年畫已傳承至二十七代。因此，對滑縣地區韓氏家族而言，除了族譜之外，其世代從事生產的年畫作品，可說是凝聚家族成員集體認同，傳續家族文化記憶的重要載體（王俊才，2015：25）。

滑縣地區的豫北年畫，以神明畫與祖宗軸（族譜、名義）二類題材為主。神明畫有《七十九位全神圖》、《七十二位全神圖》，中幅的《五像》（玉帝、神農、關公、財神、觀音）、《四像》（玉帝、神農、關公、財神）、《三像》（玉帝、關公、財神）等，以及單像的《獨坐天》或《獨坐皇帝》（玉皇大帝）、《田祖》等（王坤，2009：116）。其中《田祖》即神農氏，發明耒耜，教民稼穡，是民間最重要的農業祭祀神。《田祖》畫像中，神農被形塑為手持麥穗，「人身牛首」的長者形象，其中麥穗與牛隻都與農業收成息息相關，因此，《田祖》畫像體現了人們祀求農作豐產的企望。此外，民間傳說中冀北東嶽大帝（泰山山神）之女《泰山老奶》（又稱泰山娘娘，白玉奶奶、碧霞元君）也是滑縣地區神明畫經常出現的主題。據說泰山老奶可庇佑婦女多子，並保護兒童無病無災，當地人祭祀泰山老奶祈求人丁興旺，農穀豐收。由上可知，滑縣年畫主題反映的是華北地區漢人農村的社會文化生活景象。

滑縣地區各家戶以神明畫作為記憶載體，向玉帝（道教最高神靈，被視為上天的象徵）、田祖（即神農，發明耒耜，教導人民耕種）、關公（忠義千秋，被世人尊為武財神）、財神（掌管金錢與財富）、觀音（掌世間教化，救民苦難）及泰山老奶（主掌萬物滋生）等諸神祈求風調雨順、五穀豐登、消災致福、生殖崇拜的祭祀實踐，是從圖像的視角再現且存續了昔時號稱「北方穀倉」之豫北地區傳統農業生活型態的文化記憶。此外，明洪武年間陸續有七梯

次移民由山西洪洞遷居滑縣，歷經600年歲月流轉，將發源於山東省泰山的泰山老奶信仰文化傳播散布，逐漸形成了以山東東明、河北大名、魏縣、河南浚縣、淇縣、滑縣、清豐、南樂、濮陽、長垣、封丘、內黃、湯陰、安陽、延津、衛輝、輝縣、新鄉縣等地的泰山老奶信仰圈（王俊才，2015：25）。因



湯陰縣文化館收藏之「全神圖」  
（戴蕾攝）



安陽湯陰縣文化館收藏之「獨坐天」神明畫，下方牌位寫著「天地三界十方萬靈」（戴蕾攝）



泰山老奶（筆者攝）



田祖（筆者攝）

此，聯結豫北、山東與河北之地緣關係與地域文化的泰山老奶神明畫，不但承載三地民間信仰泰山老奶的集體意識，也重現了豫北、山東與河北同屬於泰山老奶信仰圈的文化記憶。

## 陸、滑縣地區年畫日常實踐的文化階序性<sup>6</sup>

豫北木版年畫的研究除了從文化記憶理論的視角切入之外，「物」的角度也是另一種思考取向，我們可以藉由探究「物」在當地社會活動中所扮演的角色，瞭解當地民俗信仰、空間、時間、宇宙觀等文化觀念。

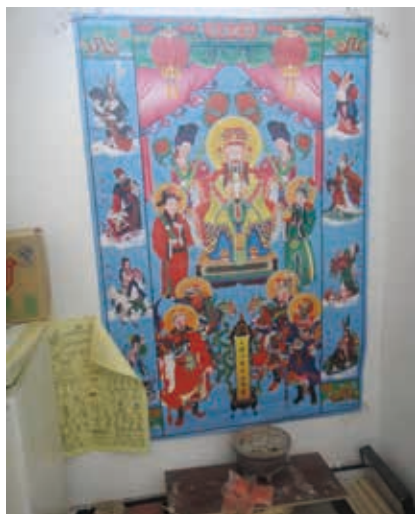
不同於朱仙鎮年畫誇大人物造形與鮮豔色彩之裝飾性的追求，安陽地區的豫北年畫的基調所蘊含的農村生活性格，不僅反映在其古樸的造型風格上，也體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。與朱仙鎮版畫不同的是，安陽滑縣等地區的豫北民俗版畫，以神明畫與祖宗軸（族譜、名義）為二大要項；在日常實踐中，二者相關的民俗配合特定年節時序在家屋空間中展開，其中，祖宗軸除了以家屋為主要的懸掛祭祀場域之外，祖宗軸的透過圖像，建構出模擬真實世界的祠堂、門面、庭院，以及庭院中象徵家族繁衍不絕的茂密林木，在在呈顯當地人對家屋、家族、時空與宇宙的想像。

神明畫與祖宗軸主要在家屋（house）內使用，家屋是人、祖先、神三類存在（being）互動關聯（related）的主要空間。其中，神明畫包括懸掛在中堂大廳裡的中堂神像，大幅的有《七十九位全神圖》、《七十二位全神圖》，中幅的則有《五像》、《四像》、《三像》等，而小幅的單像如《獨坐天》、《獨坐皇帝》等。懸掛於中堂神像的大小規格，端看各家的需求而定，家屋廳堂若較大，可供奉大幅的中堂神像，小廳堂則懸掛小幅的神像畫，但所供奉神明的數量只能越來越多，根據田野報導人所說：「神明只能越請越多，神明畫只能越掛越大幅」，因為神明一旦請到家中就不能隨便送走。除了中堂神像的相關民俗之外，當地人還告訴我們：「一房一個爺」，家屋中不同的空間，都有專屬供奉的神明；例如，廚房灶邊供奉灶王爺、灶王奶奶，張貼年畫時要往灶

---

6 本段內容為筆者與戴蕾女士於2014年4月間前往河南省安陽滑縣、湯陰縣、內黃縣等地，進行「河南省安陽滑縣民俗版畫文化性之研究計畫」之田野調查成果。

的方向斜貼，代表「頓頓吃不著」（頓頓飯吃不完，喻年年農作豐收之意）。過年時吃元寶（餃子）若吃到餃子內包有錢幣，可將錢幣貼在灶王像上，意喻向灶王爺祈求好運。另外，穀倉上則張貼倉神；財神爺要朝北貼在門後，不可朝南貼，因為財神家鄉在南方，如果朝南貼，恐財神思鄉情切，歸心似箭而怠



貼於家屋內室的中堂神像  
(戴蕾攝)



文武財神朝北向貼於門後  
(戴蕾攝)



存放糧食的穀倉（戴蕾攝）



貼在穀倉上的倉神（戴蕾攝）



忽職守。鍾馗、關公等神明則貼在大門入口處的影壁上，目的為驅邪避煞。家中若有新婚夫妻，新房內則貼送子娘娘（或泰山老奶）求子。此外，不同行業有各自祭祀的行業神；如行醫者祭祀藥王，木匠祭拜魯班，船工則祭拜張天師等。《獨坐天》或《獨坐皇帝》通常下方出現書寫著「天地三界十方萬靈」（「靈」，有時寫作「里」，皆作「靈」之意）的牌位，表示敬拜一切神靈。滑縣神明畫顯現當地泛靈論的宇宙觀及家屋擬人化的文化性格。



貼於廚房灶邊的灶王（戴蕾攝）



放在年夜飯餃子中的錢幣  
（戴蕾攝）



貼於家宅影壁上的關公像  
（戴蕾攝）

與中堂神明像張貼於家屋大廳主位的習俗不同的是，滑縣居民對供奉祖宗軸（名義、祖譜）的空間，眾說紛紜，並無定論，有人說祖宗軸應掛在正堂兩側的牆上，也有人表示須掛在偏廳內，更有報導人說，祖宗軸要掛在擺放著全家用餐之餐桌的廚房內，方便家人開飯前向祖先供飯。不論何種說法，都可歸

結為「祖宗壓不住天爺，佛祖也壓不住天爺」的共識，家屋中祖宗軸懸掛的高度，不可高於中堂神像，以揭示「天爺」與「祖宗」的空間階序關係。除了空間的階序差異，神明畫與祖宗軸在家屋內供奉的時間，也顯現階序的差異；一般而言，各家戶的中堂神像如未毀損，必須經年沿用。小幅紙碼也常年貼在屋中，直到臘月二十七請神時，才能更換新的紙碼（換下的舊紙碼需以火燒掉）。然而，祖宗軸與神明畫的使用方式明顯不同，前者只有過年期間才取出



滑縣年畫祖宗軸（筆者攝）

懸掛，平日則以捲軸的形式收存。當地過年的習俗，大年初一行「請祖宗」的儀式，全家擡著供桌至祖墳磕頭、焚紙，回家後才將祖宗軸掛上，過年期間每日向祖宗供飯，直至大年十七，才舉行「送祖宗」的儀式，當天取下祖宗軸前需先向其磕頭，之後再擡著供桌到祖墳祭拜焚紙，意味「送走祖宗，回歸日常」。此時家屋由過年時（神聖時序）神明/祖宗/人三者共處的空間，回復為日常生活（世俗時序）中，人與神明共處的空間。因此，無論從空間或時間的向度而言，滑縣神明畫與祖宗軸均揭示了當地人信仰階序的宇宙觀。

## 柒、結語

河南省境內二大木版年畫產地—開封朱仙鎮與安陽滑縣，各自在深厚的歷史底蘊與人文化成中，形構出不同的年畫創作風格與品類，也體現其獨特的文化性格。

開封朱仙鎮木版年畫，除了藝術風格獨樹一幟，也具有原始宗教的象徵意涵。人類原始宗教形式的「模擬巫術」性格，蘊含於朱仙鎮年畫的門畫類與神禱類作品之中。朱仙鎮木版年畫的門畫類中以秦瓊與尉遲恭為代表的武門神，源起於人類懼怕惡靈入侵家戶作祟的心理，屬於「消極的模擬巫術」本質的避邪型年畫。而運用象徵、隱喻與諧音等方式，以實現晉祿封爵、納福添丁、吉祥如意與延年益壽等人類內心想望為訴求的文門神類年畫，則是實踐「積極的模擬巫術」的載體（bearer）。除此，反映人類泛靈信仰的神祇類年畫，是朱仙鎮年畫的另一類代表性作品。自古以來人類相信萬物皆有靈，甚且能主宰人類的命運，為了避免惡靈招致災禍，巫術往往成為人們用以消災解厄的策略。人們透過張貼朱仙鎮神禱類年畫之模擬性的馬王、牛王或表徵性的天地全神、神農氏、關公、財神、灶王、鍾馗等諸神祇之形像或圖像，祈求家畜興旺、家戶安康、升官發財、農糧豐饒及降妖除魔的想願得以實現之類宗教性意圖，具現了Frazer所指稱之「積極的模擬巫術」的本質。

安陽滑縣地區的豫北木版年畫，以神明畫及祖宗軸為主要品類；其作為當地人崇拜神靈與祭祀祖先之民間信仰的載具，從圖像視角存續了豫北地區傳統農業社會型態與民間信仰的文化記憶，同時也承載豫北與山東及河北地緣性的集體認同，再現三地同為「泰山老奶」信仰圈的文化記憶。滑縣地區神明畫與

祖宗軸的相關民俗，配合特定年節時序在家屋空間中實踐。其中，祖宗軸除了懸掛於家屋用以祭祀之外，也通過畫中模擬真實世界之祠堂、門宅、庭院，及庭院中象徵家族繁衍不絕之茂密林木的圖像，建構當地人對家屋與家族的想像。此外，神明畫與祖宗軸在家屋中祭祀與使用之時間與空間的階序性，表露了當地人對神明與祖先二者信仰階序的宇宙觀。滑縣年畫神明畫與祖宗軸民俗的實踐，不僅涉及當地人對家族、人神與宇宙的觀念，更體現其對空間觀與時間觀的感知。

## 引用文獻

- 王俊才，〈滑縣木版年畫的文化記憶〉《長春教育學院學報》，2015年第7期（長春教育學院，2015）
- 王坤，《滑縣年畫 韓清亮 韓建峰》《中國木版年畫傳承人口述歷史叢書》（天津：天津大學出版社，2009）
- 王樹村主編，《中國年畫發展史》（天津：天津人民美術出版社，2005）。
- 王樹村編著，《河南朱仙鎮年畫》（黑龍江：黑龍江美術出版社，2001）。
- 江桂珍，〈年畫與巫術——以河南朱仙鎮年畫為例〉，《古韻新風——河南朱仙鎮木版年畫特展》專輯（臺北：國立歷史博物館，2013），頁32-39。
- 宋瑞祥，《朱仙鎮年畫七日談》（鄭州：新華書店，2006）。
- 沈括，《夢溪補筆談》，《文白對照傳世藏書文庫》，25卷（西安：三秦出版社，1999）。
- 汪培基譯，Frazer, J.G著《金枝》（上）（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004）。
- 季斌、王立君、白錫堃譯，Harald Welzer編，《社會記憶：歷史、回憶、傳承》，（北京：北京大學出版社，2007）。
- 金壽福、黃曉晨譯，Jan Assmann著，《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，（北京：北京大學出版社，2015）。
- 馮驥才，《豫北古畫鄉發現記》（鄭州：中州古籍出版社，2007）。
- 馮驥才主編，《中國木版年畫集成——滑縣卷》（中華書局：北京，2009）。
- 滑縣地方誌編纂委員會編，《滑縣志》（鄭州：中州古籍出版社，1997）。

畢然、郭金華譯，Maurice Halbwachs著《論集體記憶》（上海：人民出版社，2002）。

黃倩佩，〈館藏紙馬研究〉《國立歷史博物館學報》，24期（臺北：國立歷史博物館，2003），頁71-98。

Assmann, Jan (2007), *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München: Beck.

Frazer, James George (2002), *The Magic Art and the Evolution of Kings*. In *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.*, Part1.Vol.1., NewYork: Palgrave Publisher Ltd.

Halbwachs, Maurice (1952), *On Collective Memory (The Heritage of Sociology Series)*, edited, translated, and with an introduction by Lewis A. Coser, The University of Chicago Press.

