

东昌府“年画人”生产组织考察^{*}

□张 锐

[摘要] “年画人”是东昌府木版年画艺术实践中的主体,他们因为年画而结成了各种关系,并由此形成了组织。这些组织既是年画生产、销售的基础,也带着当地乡土文化的深刻印记。“年画人”以乡土社会的家族和类家族主义文化为支撑,通过继承与合作、介绍与帮带、雇佣、串版等方式,以画版为媒介,以画店作坊为场所,形成了一个非正式的生产组织,这个组织,又通过作坊和作坊主扩展至销售领域。

[关键词] 东昌府;木版年画;年画人;生产组织

[中图分类号] C912.4 [文献标识码] A [文章编号] 1673-8179(2014)02-0083-06

Investigation into the Manufacturing Organizations of New Year woodcut Craftsmen in Dongchangfu

ZHANG Rui

(Renmin University of China, Beijing 100872, China)

Abstract: New year woodcut craftsmen make up the major body for the artistic practice of new year woodcuts in Dongchangfu. They are correlated with each other when manufacturing the New Year woodcuts and form organizations. As bases of manufacturing and selling New Year woodcuts, these organizations are characterized by the local culture of countryside. Supported by the clan and clan-like cultures in rural society, a non-official organization, with the medium of woodcut boards, has been formed in workshops among New Year woodcut craftsmen by means of inheritance, cooperation, introduction, mentoring, employment and combination. This organization extends to markets via workshops and their bosses.

Key Words: Dongchangfu; New Year woodcuts; new year woodcut craftsmen; manufacturing organization

一、引言

年画有狭义和广义之分。“狭义上,专指新年时城乡民众张贴于居室内外门、窗、灶等处的,由各地作坊刻绘的绘画作品;广义上,凡民间艺人创作并经由作坊行业刻绘和经营的、以描写和反映民间世俗生活为特征的绘画作品,均可归为年画类”。^{[1](P22)}木版年画是指以木版印刷的年画种类,区别于石印、胶印年画。本文所讨论的东昌府木版年画是山东省木版年画的两大体系之一(另一是杨家埠年画),历史悠久,从已收集到的年画实物推测,至迟在清初就已经出现。谢昌一^{[2](P20)}等众多学

者认为其与山西晋南年画有着渊源,后者是目前仅存的宋金时期年画《四美图》的产地。东昌府木版年画主要分布于今山东省聊城市境内,集中在东昌府区、阳谷县、东阿县、冠县、莘县,也零星分布在山东省与河南省交界处,如濮阳市范县等。根据内容,东昌府木版年画大致可分为门画、灶君、扇面、神码、杂项五大类。

东昌府木版年画的产地东昌府(即现今的聊城市)在历史上是京杭大运河的枢纽之一,有“挽漕之襟喉,天府之肘腋……江北一都会”之誉[《聊城城县志》(清·宣统二年版本),第24页]。后来运河中

* 基金项目:中国人民大学科学研究基金(中央高校基本科研业务费专项资金资助)项目(项目编号:12XNH150)。

断,东昌府失去了往昔的繁华而变得闭塞,年画生产也日趋萧条。但也因此,东昌府木版年画得以保留其“古风古貌”。从现存的年画实物分析,无论是故事题材,还是刀刻手法,都与其他产地年画风格迥异。近年来,东昌府木版年画由于其鲜明的个性备受关注,并于2008年入选国务院第二批国家非物质文化遗产名录。

相对于其他产地年画如天津的杨柳青年画、苏州的桃花坞年画、潍坊的杨家埠年画等等,东昌府对于公众而言依然十分陌生。同样,相对于其他年画浩若烟海的研究,东昌府木版年画的研究成果也十分有限。在谢昌一^[2]、王树村^[1]等早期学者的研究之后,东昌府木版年画的研究趋于沉寂。而早期的这些研究,也因限于历史条件和资料的缺失而不够系统,大多停留在艺术本体或艺术发生学层面。直至近年,东昌府木版年画才重新引起学者的注意,而且在研究“物”即年画的同时,也开始关注“人”。尽管如此,关于东昌府木板年画的研究依然是不充分的,主要表现在两个方面:首先,虽然在“物”之外也开始关注“人”,但“物”和“人”依然处于相互割裂的状态,尚缺乏对两者之间互动过程的深入讨论。其二,年画作为一种艺术品。在不同的历史境遇和文化场景中,具有不同的文化涵义,而上述“物”与“人”的互动也非一成不变,而这种对于艺术品在不同场景中的文化意义的研究依然非常有限。

人类学家在关注本体艺术特征的同时,更主要的是对其背后的文化观念和行方式、对影响形式的各种因素发生兴趣。^{[3](P36)}因此,艺术人类学经历了“从文献到器物再到艺术所在的文化意义的研究这样一个发展过程”。^{[4](P12)}有鉴于东昌府木版年画的上述研究现状,引入人类学的视角和民族志方法,关注年画中的“人”及其组织,并将其本身视为一种文化,关注其与当地文化之间的联系和互动,对于我们理解年画、年画行业中的人和年画文化将是有助益的。

二、东昌府的“年画人”

在东昌府木版年画的数百年历史中,刻印分家是非常显著的一个特点,由此产生了刻版艺人、刷印艺人两个不同的艺人群体,他们拥有相对独立的训练、继承体系,但同时又具有紧密的联系和互动。而在艺人之外,尚有作坊主、年画商贩等角色,围绕年画结成了组织。鉴于他们的身份、角色不一,既有艺人,也有商人,所以本文将他们统称为“年画人”。

(一)刻版艺人

刻版艺人主要负责根据作坊主或画商提供的画稿在杜梨木或梨木上完成线版和色版的刻制。由于

东昌府木版年画是套色印刷,一套画版常常由6~7块木版组成,工序复杂,对刻板艺人的技术要求较高,东昌府地区悠久的刻书业历史为此奠定了基础。据冠县阎营乡杏园村刻版艺人陈庆生回忆:

过去刻字窝在“三奶奶庙”村、黄寨子;三奶奶庙村、黄寨子和杏园过去都是属堂邑县,该县撤销后,三村都归冠县。

后来,随着石印和铅字印刷的出现,传统手工刻书业受到严重的冲击,刻书业者被迫转行,进行年画木版的刻制。所以,早期的刻版艺人多是刻字出身,从刻书业转行而来。

徐广成(1960年去世)的孙女刻版艺人徐春姐(聊城冠县人,2009年去世)曾经讲过她的家史:

徐广忠和徐广成是叔兄弟,徐广忠小名叫保玉,从十几岁就住在济南,以刻书版为生,活到九十多岁,一开始刻书版,后来也刻“门神码子”版。徐广成也是刻书出身。

刻版艺人陈庆生(1934年生,聊城冠县人)说:1950年我跟徐洪彬去学刻字,在临清学了三年又去济南深造,到济南跟三奶奶庙徐广忠,徐广忠在济南“文远斋”刻字。这一带刻得最好的是死了的徐广忠。

这些刻书业出身的艺人木刻刀工十分讲究,称为“平版活”(在木板上刻字或画)。据聊城冠县徐以发(1914~1988年)的妻子肖正香(2010年去世)说:

以发刻立刀(木刻刀法的一种),能多使5年,别人下坡刀,以发比别人刻得深。

相比之下,年画木版的刻制则认为没有那么高的技术要求,甚至被称为“粗活”。“山东省非物质文化遗产”刻版艺人继承人栾喜奎(73岁,聊城市东昌府区堂邑镇许堤口村人)曾讲到:

我小的时候,父亲刻字出身,赶集时,有了版活(年画刻版),在家里刻,我开始跟着刻,这个活比刻字容易,过去这个叫“粗活”,比刻字好干……“小门神”“燃灯道人”这块线版2~3天就刻完,再清理出需5天,一套版差不多十多天……

由此可见,早期的刻版艺人由于大多从刻书业转行而来,手艺精湛,而其中最为著名的刻版艺人就是冠县三奶奶庙村的徐广成、徐以发父子。现存的东昌府年画木版中有很多均出自徐广成、徐以发父子之手。刷印艺人闫月福说:

我是当年莘县古城镇“同济祥”纸裱店印神码的,“同济祥”的扇面版是徐广成所刻,后来他的儿子徐金安14岁也来刻。过去刷印很讲究,刷印的木版,一旦印用的时间长不清楚,就再刻新的版。当年“万顺兴”字号用500现大洋,(买)100套新刻版,就是出于徐氏父子之手。

老字号作坊“同顺和”后人相连街也说：

我家的版也都是请三奶奶徐家刻的……字号“德聚成”的门神：“秦琼”“敬德”（此对门神年画被有的民俗学者誉为“中国门神年画之最”），也是徐金安的遗作。

随着年画行业的凋敝，再加上学徒周期较长，从事年画刻版的艺人数量也随之骤减。如今从事刻版的艺人不过寥寥数人而已。

（二）刷印艺人

在刻版艺人完成画版的刻制之后，就进入年画印制环节。由于印制过程通常是由艺人的“刷”色工序开始，因此，笔者将这些艺人称之为刷印艺人。

东昌府木版年画，其色彩主要包括丹红、粉红、黄、绿、青、黑六色，画面色彩鲜艳明快。与杨柳青等年画种类不同，东昌府年画只有“草版”，即作品全部用木版分色套印，从不开脸敷彩。因此，实际上刷印艺人完成的就是年画制作的最后一道工序。

过去年画刷印艺人遍布聊城周围很多村寨，如今印刷作坊主要集中在聊城东昌府区、阳谷县以及鲁豫两省交界的河南省台前县，不仅数量少而且规模小。其中较有代表性的便是现居东昌府区大赵村的荣家。荣家子承父业，从荣风山（1910～1997年）开始，三代人均从事年画刷印，现在的传人叫荣维臣。

想要成为刷印艺人一般需要从进入画店作坊学徒开始，学徒一般三年，学徒期内，没有工资，如刷印艺人荣洪昌讲到其父亲从业的经历：

我父亲荣风山17岁学印，在（聊城）铁塔寺印，跟“同顺和”……学徒一般是三年，开始担水、做饭、倒茶，印黄历头。

当地著名刷印艺人荣维臣（1953～）也证实：

印（画）的工资干得多分的钱多，当学徒的没工资，三年不让你上案，不让你学，你学会了，就有聘你的，给你的钱多。

当然，学徒期限也有例外，荣洪昌说：

我父亲荣风山在“同顺和”学徒一年，就开始单独上案（刷印），后来成为刷印高手，外地来贩“码子”（年画）的人，都到他的案子上要货。为了得到荣风山印的“码子”，给他买酒、花生米，让他晚上加班，印下货再走。

随着机器印刷业的迅速发展，传统印刷业受到很大的冲击，加之年画的市场需求量越来越少，画店作坊纷纷倒闭，年画便以家庭为单位组织生产。如今，年画艺人大多已改行，像荣维臣这样为数不多的刷印艺人，现在也只是在年底印制一些农村常用的年画，或平时根据当地文化部门的要求印制，数量已远不及以往。

（三）画店作坊主

在东昌府木版年画的兴盛期，涌现了很多生产、销售东昌府年画的画店作坊，如“源茂永”“鲁兴聚”“德聚成”“义盛恒”“福源成”“同顺和”“同济祥”“同顺兴”“万顺兴”等共几十家，多聚集在两处：一是聊城阳谷县张秋镇米市街；二是现聊城东昌府区东关的青孝街、铁塔寺附近。

这些画店作坊有的是由作坊主出资，然后聘请掌柜负责经营；有的投资人和经营者为同一人。作坊主有的是单纯的商人，而有的则同时是年画艺人，如老字号“德聚成”便是由刷印艺人徐月祥（1985年去世）所开设。

在东昌府木版年画的繁盛期，画店作坊是主要的年画生产场所和销售场所，根据市场需要，生产出各种年画并贩卖给年画商贩，由此贯通了年画的生产和销售环节。

后来，由于运河堵塞、连年战争以及政治运动等多种因素，年画行业逐渐衰败，画店作坊也纷纷开张倒闭。著名的老字号“同顺和”的经历颇具代表性，据其第五代传人相连街（2010年去世）说：

老老爷爷（高祖）相开宗是清代最后一位秀才，老爷爷（曾祖）相玉和，爷爷（祖父）相桂芬，父亲相月德，到我本人五代人都印“码子”（年画）。老老爷爷相开宗他那辈开始办神码作坊，发了财买了两顷土地。老爷爷（曾祖）相玉和继承下来，大约1870年，带领一帮人赶印神码，租用铁塔寺的后大厅，把印好的神码都晾在大厅内。后来，有天晚上一位伙计不小心把废纸掉在火炉旁，引起了大火，整个寺院大厅都烧起来了。

“同顺和”画店作坊规模很大，在青孝街一处便雇用了几十名艺人，在今聊城梁水镇大赵村也设作坊进行销售，前者针对的是全国各地的年画商贩，后者则主要是满足周围村庄百姓的需要。后来由于发生火灾，加之年画行业的衰败，“同顺和”搬离了曾经繁华一时的东昌府青孝街，退回了大赵村。新中国成立后不久，“同顺和”在大赵村的作坊也关张了。

三、“年画人”的生产组织

（一）“年画人”之间的关系

1. 继承与合作

田野资料显示，东昌府木版年画不论是技艺还是画店作坊的传承都往往具有子承父业、家族世代相传的特点。比如刻版艺人徐广成、徐以发是父子；荣风山、荣洪昌和荣维臣三代人都从事年画的刷印；“同顺和”画店作坊有着相家五代人先后经营的历史，当地另一个较有声望的“义盛恒”（“义盛恒”画店

作坊与“同顺和”相邻,同在大赵村,由赵大业在清道光年间创立)字号也是子承父业,历经百余年。在东昌府先后出现的几十个画店作坊中,各作坊主大部分是以家族为单位开设的,或父子相传,或兄弟合股等等。而有的作坊经过长时间的经营,达到一定的规模后,也会从中分出其他的字号,但这些新字号的作坊主也由原来的家族成员担任。如大赵村的“同顺昌”和“景顺和”作坊就是分别从“义盛恒”“同顺和”作坊分出来的。^{[5](P143)}

2. 入行介绍和帮带

早期的大部分刷印艺人最初是在当地画店作坊做学徒,然而成为作坊学徒必须有保人方可被画店作坊接纳,所以,刷印艺人入行往往需要亲属或熟人介绍和帮带。

年画刷印艺人宋宝宗(有自己的年画字号)的父亲是庄稼人,不会印。宋宝宗开始跟徐月祥的大爷学印年画,大爷在清丰城隍庙开作坊,徐月祥的大爷是宋宝宗的舅与我姐夫宋宝宗相差二十多岁。姐夫后来在堂邑西关家里开设作坊,当时叫堂邑县,印、销货很方便。我开始学也是在姐夫宋宝宗的清丰印画,当时我14岁;后我就跟徐月祥干活,徐月祥是掌柜的,人家能说能拉,他父亲就会印,门里出身,买卖人。

从刷印艺人路保力的这段叙述中可以发现,提及的几位刷印艺人之间都有亲属关系。而荣洪昌的父亲荣风山则是通过祖父与“同顺和”的茶礼(茶礼,类似于拜把子的一种行为,是一种当地农村过去流行的自发组织,入茶礼,也称之为在茶礼;加入茶礼时,要宰一头猪,供茶礼成员分享使用)关系成了作坊学徒:

我父亲荣风山17岁学印,在(聊城)铁塔寺印,跟“同顺和”,爷爷(荣金声)曾是村长,跟相玉和(当时“同顺和”掌柜)都在“茶礼”。“茶礼”不抽烟,不喝酒,谁要在(加入)“茶礼”,谁就要宰一个(头)猪,让大家吃,兴吃,才有资格在“茶礼”,老年(景)这一片兴这个。因为爷爷和相玉和在“茶礼”,让自己的孩子(荣风山)学印画。

3. 雇佣

一般而言,画店作坊不会雇佣刻版艺人,而只是根据客户需要将画样交予刻版艺人,根据数量和难易程度支付费用,相互之间更像是一种交易关系,而非雇佣关系。但是,作坊主往往要雇佣刷印工人,限于年画生产的时效性,这种雇佣关系也不是长期持续的,而通常集中在每年秋收以后至腊月二十三之间。

刷印艺人许双月就曾在“同顺和”作坊设于大赵村的店里印制年画,他回忆当时画店里的情形说:

我由徐金柱介绍到大赵庄(村)相连街家去印年画,我跟徐金柱是平辈,他是相连街家“老印家”,开始,我是学徒,初印黄历头,帮助做饭,杂货等。一季(一年后)才能上案印画,我是马帮河以西印年画最小的,今年66岁(2003年),老人都去世。我16岁到相家学(1953年),相连街家字号是“同顺和”,“同顺和”当时聊城青孝街一摊,在大赵(家)一摊,我是在家作坊印,在家有六个案子,在相家印的“把式”(即“老师”)有大赵庄的荣老头(他儿子荣洪昌),聊城青孝街(有)回民蔡凤荣,蔡凤祥,杨道增,杨道祥(青孝街人1952年时都三十多岁);还有一个道口铺南边,田庙的一位,忘记叫什么。我干一季(给两元人民币),这里干活的人吃的是窝窝头,“山药”稀饭,晚上打夜(晚上加班)时吃一个馍馍,12点左右就睡觉。

4. 串版

串版,即相互借版之意,鉴于画版种类繁多,时常出新,且一度价格不菲。因此,即使是大作坊画店,也不可能集齐所有画版。为了满足年画贩子的需要,有些作坊之间经常串版,但仅限于大作坊之间,究其原因,即是艺人口中的“公平”:

马子店(画店作坊)之间能串版,比方俺家有的版你家没有,你家来了要这路货的贩子,咱俩关系都挺好,你可以来俺家借版。到时候我这来贩子了,你家有这版,我就去你那借。这都是大马子店之间,小马子不行,总共趁(有)两套版,上我大马子店借版,不净(总是)借我的版嘛。……大店之间比较公平,小店只有借我的,我借不了他的。^{[5](P167)}

也就是说,考虑到各作坊之间占有画版的数量,为了能够有来有往,而不至于使其中一方吃亏,大作坊一般选择与同自己实力相当的作坊进行串版。

(二)“年画人”生产的组织特征

1. 以“家”为基础

通过对“年画人”及相关人士的访谈,发现“年画人”之间虽然分工明确,有着相对独立的技术体系,但彼此之间依然联系紧密。正如有的艺人所说,“这一行,多少都沾亲带故”,充分体现了汉人社会“家文化”的印记。

中国的组织研究经常会关注汉人社会的家族组织,这种组织携带了深刻的文化印记。李亦园认为中国文化是“家的文化”,^{[6](P83)}而家文化之重要,是因为它不只是给家庭或家族提供一套规则,而是把它泛化到社会经济生活的方方面面。^{[7](P56)}这种把家庭关系往外扩展,把家庭或家族生活中发展出来的人际关系模式推广到更为广阔的社会关系中,用以类比和处理各种复杂的社会关系,就是所谓的类家族主义。^{[8](P23)}显而易见,由东昌府木版年画而凝结在一

起的“年画人”组织就具有上述家族主义和类家族主义特征。

首先,如前文所述,许多艺人之间或者同宗同族,或者沾亲带故。艺人群体如此,画店作坊亦不例外。东昌府的画店作坊中很大一部分是家族产业,例如:义盛恒,同顺和等等,都是父子相承,世代相传。而在生产规模扩大之后,创立分号的也往往是同一家族的成员。除却上述既存的亲属关系,“年画人”之间也建立新的亲属或类亲属关系,常见的有联姻、拜把子和结社(如茶礼)等等。“义盛恒”画店后人赵善成讲述了与徐以发女儿徐春姐的结合:

我岳父那个庄是专门刻版的三奶奶庙,我先认识岳父,跟老伴儿不认识,到结婚那年才认识的,俺两家关系都挺好,有钱能刻,没钱也能刻。那个时候有这个概念,为啥我找她,就是为了刻版。^{[5](P158)}

刷印艺人籍延堂回忆了在“同顺和”画店的“老师”们及其与作坊主之间的把兄弟关系:

周围村有几个到这里学徒,蔡景全在这里(大赵村)印过,也上那里(青孝街)印过,那一年,八路军大解放,俺东关印着哩,炮响逃到大胡村孙富香(年画艺人)家,连俺家老爷爷相贵芬也在田二家那里,田二叫田金山(年画艺人),田金山和相连街拜的把兄弟。孙长河(孙富香的父亲)、田金山,相连街都是把兄弟,孙富香现在过年还到大赵相连街家串亲戚,今年(2012)还来了。

“茶礼”是当地一种重要的结社方式,艺人与掌柜同在“茶礼”就有相互帮带的义务。如上文所提到,正是由于荣金声与“同顺和”画店作坊主相玉和同在“茶礼”的关系,荣家三代人才得以进入年画行业,成为刷印艺人。

除了建立和维系上述实质性的亲属和类亲属关系,“年画人”组织的运行模式也表现出“家”的特征。

与作坊主合作的刻版艺人、刷印艺人不仅都是通过熟人介绍或亲友推荐,而且相对固定。每年秋收以后,刷印艺人来到作坊内,开始年画的印制、生产,但作坊主与刷印艺人之间远非只是雇佣关系,彼此间感情深厚。他们同吃同住,俨然是一个临时组成的“大家庭”。甚至作坊的年画商贩也是相对固定的,有些年画商贩甚至几代人都从同一画店作坊进货。义盛恒画店后人赵善成说:

贩子都是各家固定的,谁家的贩子住谁家。一般情况,俺家贩子不往其他家去,其他家贩子俺也争不来。^{[5](P165)}

而且,每年迎来送往的年画商贩大多路途遥远,加上有时需要时间等候画店备货,作坊主都会将商贩安置在自己店中,提供食宿。久而久之,有的甚至总结了姻亲,如“德聚成”作坊主徐月祥的儿子就娶了

经常来往年画商贩刘洪盘的亲戚。

而这种类似“家庭”的经营和情感的投入,使得各个群体之间建立起了良好的合作关系,保证了年画生产和销售环节的顺利进行,即使各作坊拥有了较为固定的客户来源,又避免了互相争抢客户,从而维护了市场秩序。如此一来,整个组织也就得以顺利运转,而无需借助法律等外力。

而一旦“家”被强力摧毁,不仅“年画人”的组织乃至整个行业都将不复存在。因为年画本身就是家的符号象征,灶王、天神在每一个家庭中都有固定张贴的位置,家没了,年画自然也就派不上用场了。赵善成说:

1958年“大跃进”,住在一块住,吃在一块吃,集合起来吃大食堂。家里不一块住了……家都拆开了,谁还贴门神。家家锅都砸了炼钢铁,也没灶王爷(年画的一种)了,连门上的门栓都拆下来了。“大跃进”一过,各回各家,又开始偷偷干……^{[5](P164)}

摩根总结了关于组织的多种根隐喻,其中“当文化作为根隐喻时,研究者的注意力从组织实现了什么以及如何才能更有效地实现转向组织如何实现以及被组织意味着什么。”^{[9](P339-358)}因此,当我们的研究维度转向“年画人”如何组织在一起共同践行这一民间艺术活动的时候,我们发现,“家”文化成为“年画人”的认同基础和整个行业的支撑。

2. 以“物”为媒介

尽管在东昌府木版年画行业中,会有不同的群体,各自有不同的分工,但这并没妨碍他们之间的互动往来,反而使他们之间的关系更加密切,因为他们需要相互合作来共同践行这一民间艺术活动。而这种交往互动除借助上述中国汉人社会“家”的文化之外,“物”即“画版”的媒介作用也不可或缺。

作为年画生产的基础,木版在东昌府年画行业中的重要性不言而喻。由于东昌府年画是套色印刷,线版加上色版,一张年画成稿一般需要刻制6~7块版,还不包括刻制过程中的改版,可谓费时费力。因此,刻制一套木版的费用不菲。据刻板艺人徐以发的妻子肖正香说:“以发刻一套2斗麦子,一斗30斤,共60斤。”虽然因为时空的变迁,2斗麦子的价值很难衡量,但是据徐春姐,即徐以发的女儿回忆,徐家当时在农村的生活相当富裕,这也能从侧面反映出画版的价值。过去,当地年画种类繁多,开店经营所需画版数量也多,绝非一般财力家庭所能置办,但是大的画店作坊拥有的画版可达上千套,如清乾隆时期开设于聊城市莘县古城镇的“同济祥”字号作坊,有木版四千余套。

因此,木版刻制的品质、数量成为画店作坊实力的体现,也是其在行业内地位、声誉的重要象征。正

如墨菲所说：“当某种艺术或物品成为某种标志、象征或者象征资本的宝库（储藏室）时，通过艺术品（投资获益）或者依靠艺术来强化、巩固某种精英地位”。^{[10](P2)}也因此，画版对于“年画人”组织内部关系的影响举足轻重。

画店作坊主不惜重金请人刻版或者购置画版，以占有更多的木版资源，满足更多客户的需要，从而获取更多的经济效益和提升自身在业内的地位。为了与刻版艺人建立良好的关系，有的作坊主与刻板艺人拜了把子，有的甚至相互结成亲家，如上文赵善成与徐以发女儿徐春姐的结合中，刻版是一个重要的因素。而在有些案例中，画版也会成为关系交恶的缘由。如徐月祥的例子：

徐月祥，聊城市堂邑镇苗庄人老民间艺人，年画刷印的高手，带头人，过去在聊城青孝街印年画，“文化大革命”时期到范县朵庄、辛庄去印祥码，曾把“文化大革命”前的老年画版运到朵庄。1980年左右，徐月祥把女儿许给郝代臣后，就把老版从朵庄（范县）运到了女儿婆家所在的后十里岔，因此朵庄艺人“不满意，很生气，至今不来往”。

20世纪50年代，在一系列政治运动中，东昌府老字号画店纷纷关张、倒闭，年画的生产制作以家庭为单位进行，刷印所需画版往往靠着私人关系才能借到。即便在国家明令禁止印制年画的时期，许多艺人还是将画版或藏于墙壁之中，或藏于房梁之上，或掩埋于地下，千方百计保存下来。在田野调查过程中，一些艺人竟能清楚地知道过去倒闭的作坊的木版现在流落何方，可见木版对于这些“年画人”的重要性。如今，东昌府木版年画成为了国家非物质文化遗产，但若要对老版进行复刻、刷印，也往往需要借助于村民之间的私人关系才能借到。可以说，正是这些年画木版的“流动”，将作坊主、刻板艺人和刷印艺人紧紧联系在了一起。

四、结论

“年画人”在家族和类家族的基础上，通过继承与合作、介绍与帮带、雇佣、串版等方式，以画版为媒介，以画店作坊为结点，形成了一个非正式的生产组织，这个组织，又通过作坊和作坊主扩展至销售领域。如今，年画的主要使用群体所在的农村已经发生巨大变化，居住空间、传统的生计方式和习俗均已经发生巨大变化，有些习俗已经不复存在，这一切都影响着传统乡土社会对“家”的理解和眷恋，年画的

张贴习俗似乎已经与当下的文化图景格格不入。当有赖于风调雨顺的农业生产为与气候不甚相关的进城务工所取代；当接地气的院落为高楼所取代；当灶台为煤气灶所取代……年画，还能贴在哪里？于是，由年画行业而缔结的艺人组织也早已瓦解。近年来，传统木版年画开始受到关注和保护，东昌府木版年画也已成为国家级非物质文化遗产而受到重视。但是如果只将某几个艺人“保护”起来，而忽略了年画行业中的其他主体，忽略了艺人与其他主体之间的关系以及组织与乡土社会文化之间的联系，那么保护只能最终沦为“反生态型”“碎片化”和“标签化”。^{[11](P88)}

[参 考 文 献]

- [1]王树村. 中国年画发展史[M]. 天津:天津人民美术出版社, 2005.
- [2]谢昌一. 张秋镇年画调查[A]. 山东民间年画[C]. 北京:人民美术出版社, 1979.
- [3]王建民. 艺术人类学新论[M]. 北京:民族出版社, 2008.
- [4]王建民. 艺术人类学理论范式的转换[J]. 艺术人类学论坛, 2007, (1).
- [5]毛瑞珩, 唐娜. 平度年画:宗成云、宗绪珍·东昌府年画:赵善成[M]. 天津:天津大学出版社, 2011.
- [6]李亦园. 中国人的家庭与家的文化[A]. 文崇一, 萧新煌. 中国人:观念与行为[M]. 台北:远流图书公司, 2006.
- [7]储小平. 家族企业研究:一个具有现代意义的话题[J]. 中国社会科学, 2000, (5).
- [8]庄孔韶, 方静文. 从组织文化到作为文化的组织——一支人类学研究团队的学理线索[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版), 2011, (5).
- [9]L. Smircich. Concepts of Culture and Organization Analysis[J]. Administrative Science Quarterly, 1983, (3).
- [10]Howard Morphy and Morgan Perkins ed. The Anthropology of Art A READER[M]. Oxford:Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- [11]何明, 洪颖. 回到生活:关于艺术人类学学科发展问题的反思[J]. 文学评论, 2006, (1).

收稿日期 2013-01-02

[责任编辑 韦丹芳]

[责任校对 苏兰清]

[作者简介] 张锐,中国人民大学人类学研究所博士研究生。主要研究方向:艺术人类学、戏剧戏曲学。北京,邮编:100872。