

## 黄河中下游灶王年画图像谱系及源流探析

韩 明

### 摘 要

本文以黄河中下游地区主要年画产地为研究视点，结合中国国家图书馆、重庆中国三峡博物馆等文博单位藏品、个人收藏与田野考察，对存世灶王年画图像谱系构成、演变机制与文化内涵进行系统化梳理，揭示了其从虚位灶马、独座神像画发展至三层双座神像画和三层三座神像画的发展脉络，进而阐释传统社会民俗语境中灶王年画图像传统中隐含的深层文化观念。

### 关键词

灶神；纸马；灶王图；图像谱系；木版年画

灶王年画，俗称灶马，是民间社会以木版画形式对灶神形象的偶像化、情境化视觉表现，其根植于中国传统农耕社会，因灶神信俗而产生，流传于大江南北，成为民间木版年画体系中一个数量庞大、类型多样、内容丰富的图像“家族”。黄河中下游地区是我国历史上传统农耕文明核心区，夏商周三代时期“中华文明的中心”最早在这里确立，这一地域孕育形成的灶王年画图像谱系完备、艺术风格多元中具有统一性，深层次反映了民间艺术的造型观念与审美意识。本文以陕西凤翔、山西新绛、河南朱仙镇、山东东昌府、潍县等主要年画产地为研究视点，结合中国国家图书馆、中国印刷博物院、重庆中

国三峡博物馆、中国艺术研究院、陕西省艺术馆、山东东方中国民艺博物馆等文博单位藏品、个人收藏与田野考察对存世灶王年画图像谱系构成、演变机制与文化内涵进行系统化梳理，旨在探讨其构图模式发展衍化的内在规律，进而阐释传统社会民俗语境中民间艺术造型形式中所隐含的文化观念。

## **一、灶王年画的图像谱系**

黄河中下游地区存世灶王年画多为清代中晚期至民国时期流传版样，数量巨大，样式繁多，按照画面构图模式可以划分为单层灶、双层灶、三层灶三种类型。

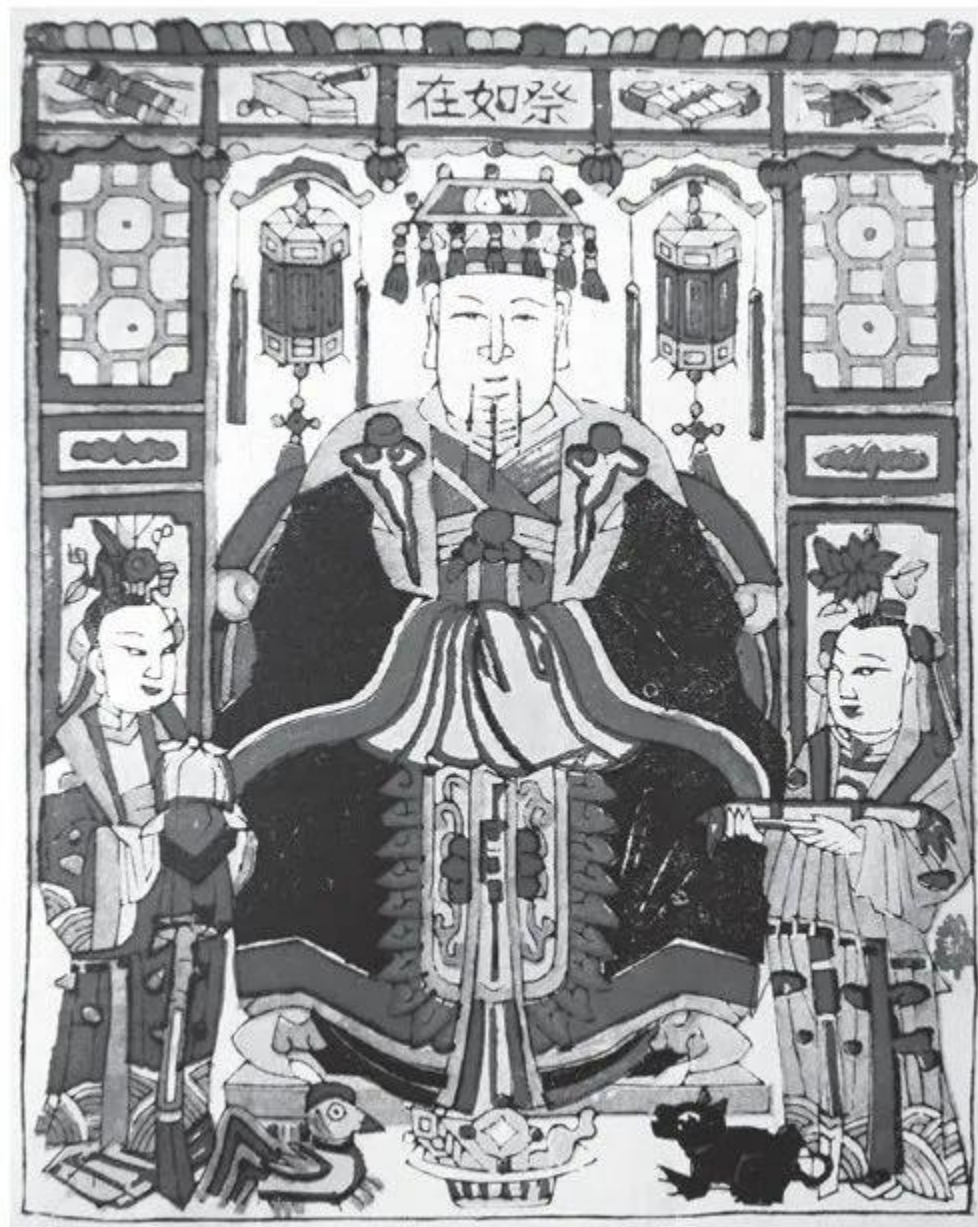


图 1 灯笼灶 神像 清代 纵 29cm 横 23cm

陕西凤翔 王树村藏



图 2 东厨司命 神像 清代 纵 24cm 横 15cm

山西新绛 中国国家图书馆藏

单层灶类型主要有独座、双座与虚位三种，分布于黄河中游陕西、山西两省。

单层独座灶是灶王年画的基础造型，样式较少。画面中灶王戴旒冕或金冠，秉圭或执笏，着袍服端坐于神座之上，占据画面的绝对空间；身边有两位持记事簿和宝印的侍从；空间场景为厅堂布局，配景有灯笼、花瓶、四季花、

琴棋书画等；前景为鸡犬或双鸡共同守护聚宝盆情形（图 1）。《东厨司命灶君》（图 2）俗称“马灶”，画面中灶王骑在骏马之上，行于户外，有侍者执伞。单层双座灶王图画面中增添了着花冠或凤冠的灶王夫人，有的画面中前景聚宝盆位置刻画了财马形象（图 3），其余配景要素与独座灶相似。虚位灶王图流布于山西新绛县周围区域，画面为宝马驮“善火福水”神主牌造型，牌位上方有伞盖，下方为莲花座，装饰富丽（图 4）。值得一提的是，该区域内单层灶形式绝大部分为独幅画面构图模式，存世版样中仅有重庆中国三峡博物馆藏卫聚贤收集于西安、汾县、万泉等地光绪年间版样《灶君夫妇》（图 5）画面上方增加了“年历头”，与同时期京津地区双座灶王图构图模式高度一致，画面中灶王戴束发金冠着黄袍乘圭与夫人端坐神椅，身后有牵马功曹，案前有聚宝盆。左右两侧有四位侍者，近身两侍者怀抱“善罐”和“恶罐”，体现了灶王为天帝督查的神格属性。此图出现应是区域间文化交流的结果。



图3 双人灶神 横 17cm 纵 22cm 清代

世兴画局 陕西凤翔陕西省艺术馆藏



图4 善火福水 纸马 清代 纵 25cm 横 18cm

山西临汾 中国印刷博物馆藏

双层灶类型在灶王年画中较为常见。陕西、山西、河南以及山东鲁西南地区  
双层灶多为双座样式，灶王与灶王夫人并坐画面中央；鲁豫两省交界的开封、  
聊城以及山东潍坊双层灶类型中除双座样式外，还有相当数量的三座样式，  
即灶王与两位夫人并坐。双层灶又可以分为“上灶制”与“下灶制”两种类型，  
灶王与夫人位于画面上层的可称为“上灶制”图像类型，灶王与夫人位于画面

下层的可称为“下灶制”图像类型。从地域分布来看，陕西、山西、河南多为“上灶制”图像，山东鲁西南和半岛地区“上灶制”图像为主，“下灶制”数量相对较少。这些图像画面中，灶王和灶王夫人形象之间差异性很小，多正面端坐，仅在冠戴、服饰以及面部表情刻画上略有手法上的差异。东昌府年画和潍县年画中个别版样为三座样式，灶王夫人以四分之三侧面朝向灶王。双层灶图像之间最主要区别体现在主题配景方面。概括而言，常见配景主题有摇钱树、聚宝盆、诸路财神、五福寿、八仙庆寿、状元及第、天官赐福等，同题画面往往有多种具体画面表现形式。在黄河与大运河交界的鲁西南地区，《天缘配》《天仙配》等地方戏曲故事画面也被引入了灶王图画面之中，增加了图像的审美属性。部分双层灶图像中，紧靠“灶君府”左右两侧或下方多配有女子抱娃、厨娘治灶类世俗生活场景，提示了“灶房”空间特点。山东与河南灶王图像缘饰部位多装饰有八仙对画面，丰富了画面内容。





图 5 灶君夫妇 民国三十三年 陕西彩色套印

纵 39.8cm 横 28cm 重庆中国三峡博物馆藏



图6 南天门灶 神像 民国 纵 32cm 横 24cm

河南开封 中国艺术研究院藏

三层灶类型多出现于黄河下游的河南、山东两省，灶王与夫人多位于中层画面或上层画面，核心画面中双座灶与三座灶版样数量相当，多配有年历头、八仙对或四季花瓶缘饰。开封地区的三层灶主要有《菩萨灶》和《南天门灶》

两种类型。《菩萨灶》在该地域较为常见，画面中灶王与灶王夫人并坐画面中央，上层图像有观世音菩萨、观音送子、西方三圣等画面主题，下层图像有摇钱树、福禄寿三星、满堂富贵等吉祥画面，以及门神、文武财神、招财童子、利市仙官等仙界人物组合。《南天门灶》（图 6）属于三座灶类型，尺幅相对较小，灶王与两位灶王夫人位于画面中央，两侧有厨娘治灶，下方有时值、日值、月值、年值四值功曹及侍从。灶君府上方为玉帝端坐天界宫殿，接受两位骑天马的三界直符使者往来传书的画面。下层为户外场景，秦琼、敬德守门，两侧各有一马夫牵马侍立，鸡犬立于画面前景；缘饰为八仙对人物。山东地区三层灶有双座灶和三座灶两种类型，布局上多为“上灶制”和“中灶制”两种，产地以潍县为主。潍县《聚宝盆灶》与开封南天门灶图式结构相似，上层为灶王与灶王夫人三座，两侧为治灶厨娘，中层聚宝盆、摇钱树与文武财神组合，下层为门神与牵马侍者。顶层缘饰为双龙戏珠图案，两侧缘饰为八仙对人物。《增幅财神大灶王》为潍县年画的经典作品，画面中灶王与夫人所在的灶君府位于画面中层，身后立柱上有双龙盘桓，两侧为家中男女眷属侍立，前景为聚宝盆，中间有“周元通宝”压胜钱。上层画面为增幅财神，头戴如意翅金冠，着红袍、抱如意端坐于元宝椅之上，两边有招财童子、利市仙官等侍从，配景为摇钱树。下层画面为宅神为主尊的人物组合，身后有侍者执伞扇，旁边有马夫及其他随扈侍者，前景为聚宝盆和鸡犬组合，两边缘饰为八仙对人物。画面以红、黄、紫、绿四色搭配，整幅画面显得热闹喜庆又富丽堂皇。

概而言之，灶王年画“家族”，是一个由单层、双层、三层构图格局组成的图像谱系，根据灶王主尊在画面中的人物配置与位置，可以进一步划分出独座、双座、三座三种造型图式，以及上灶制、中灶制、下灶制三种构图模式。需要说明的是，在对灶王图谱系中具体图像进行分层解析时，层与层之间的“疆界”并不都是绝对清晰的，有的人物形象主体在下层画面，头部造型越过了边线，这种情况以画面空间所表现主题的独立性为层次划分依据。

## 二、灶王图源流的回溯与推论

上述灶王年画图像谱系建构的材料基础主要为清代中晚期至民国时期的存世版样，虽然不能从历时性视角反映灶王年画发展演变的全部面貌，但是结合文献信息与田野考察资料也能从中发现造型演化的一些蛛丝马迹。

图像排比结果显示，灶王年画造型图式发展经历了一个从独体神形符号到情境化图像表现的演化过程。黄河流域灶王图的造型图式在文化地理空间上自西向东逐渐呈现出丰富化、复杂化的变化趋势。黄河中游渭水支流的陕西凤翔灶王图尚有单层独座样式类型 4 种，黄河下游的鲁西南地区基本上以双层灶为主，到了鲁中及半岛地区，三层灶成为主流样式。田野考察可知，黄河流域民众观念中，家中每年所张贴供奉的灶王图虽然要“岁换新衣”，但却不能轻易更换样式。如果随意更换，民间称为“倒灶”，意味着来年会“走霉运，倒大霉”。

这一禁忌观念在黄河中游地区表现得尤为严格，黄河下游地区沿海且靠近京津地区，文化观念相对活跃，禁忌观念较为淡薄，对于新版样也较为容易接受。也因此，凤翔、蒲城、新绛等年画产地的历史上留存下来灶王年画版样，要远远少于开封、聊城、潍坊等地；而且黄河下游地区灶王图在画面内容丰富度以及制作精细度等方面总体而言要优于黄河中游地区。那么，根据这一线索，我们可以结合存世版样尝试回溯出灶王图发展衍化的基本轨迹，寻找其早期图像样式。

灶王年画在民俗礼仪中使用时一般“祭毕焚化”，因此早期灶王图像难以流传后世。目前存世灶王图版样，学界一般认为产生于清中期以后。历史文献中关于灶王年画的记载最早出现于唐人笔记《辇下岁时记》，文中记载“都人至年夜，请僧道看经，备酒果，送神，帖灶马于灶上，以酒糟抹于灶门之上，谓之醉司命。”此为唐都长安风俗的记录，“灶马”即灶王年画的最初形式。这一信息说明，最迟在唐代灶马已经在当时的政治文化中心西安地区民俗中广泛使用。一般而言，一种民间信俗一旦形成，便具有一定的稳定性，祭灶习俗自然也不例外。笔者根据雕版印刷技术复制特性推断，在黄河中游地区祭灶道具中或许存有早期灶王图的“影子”。

唐代“灶马”的视觉形象是什么？张道一将“纸马”概念与“快马”飞驰的自然特性相联系，阐明了“画马”焚化沟通天上、人间两界的民俗功能。据此可以设想，“灶马”的早期图像形式极有可能与“马”有关。检视黄河流域内存世的与灶王信俗相关木版画遗存可以发现，近世西安鄠邑区、渭南市蒲城县祭灶习

俗中与灶王年画配合使用的《灶爷下马》和《灶爷上马》两种“小型纸马”较为特殊。“下马”画面主体部分为宝马驮神位造型，“上马”画面中灶爷持笏骑马疾行，有侍者执伞随从。两幅图像尺寸相当，皆不过 10cm。腊月二十三祭灶时取下灶王图与《灶爷上马》“送灶”小纸马一起焚化，寓意灶爷乘马上天；祭毕灶爷神位贴上《灶爷下马》“迎灶”小纸马填充神位，至大年三十“迎灶”时焚化，张贴新灶王年画接灶爷下界。《灶爷上马》图画面与新绎《东厨司命灶》（图 5），《灶爷下马》图画面与新绎《善火福水灶》虚位灶王图高度相似（表 1）；后者仅在尺幅上放大了两倍，增加了色彩及“东厨司命”和“善火福水”榜题文字。两层信息结合，似乎可以说明《灶爷上马》和《灶爷下马》这种迎送灶君的小型纸马为灶王年画的早期图像形态，因为民俗传承性的稳定性而延续使用至今。如此，黄河下游地区灶王年画图像中之所以普遍存在“牵马侍者”这一视觉意象也就可以获得合理的解释。由此，我们可以建构出灶王年画构图模式发展演化的大致脉络，即虚位灶（灶爷下马）- 独座灶（灶爷上马）- 单层独座灶- 单层双座灶- 双层双座灶- 双层三座灶- 三层双座灶- 三层三座灶，在此过程中画面中出现的人物数量由 0 增加至 32，这在其他神像画题材中十分少见。

从“灶马”到“灶王年画”，即是木版印刷的单色纸马发展为木版套色印刷“神像画”的过程。在“年画学”研究领域，用于表述灶王、门神等神像画属性的概念有“纸马”“神祇”“神码”“神像”“神纸”多种，在学界未获得一致性的认识。冯骥才主持编写的《中国木版年画集成》（22 卷），将门神、灶君等民间信俗中所用的画面，将“纸马”“甲马”等木版画形式均纳入“年画”范畴。薄松年所著《中

《中国灶君神祇》收录彩印灶王木版画 60 幅，所使用的是“神祇”概念。王树村《中国年画史》中，将“专用于年节习俗的年画”“门神、灶君、钟馗”统归为“狭义年画”概念。张道一在《年画论列》一文中详细考证了历史文献中“年画”概念的范畴，文中认为，“木版画”是一个涵括“木版年画”的概念范畴，将年画、神像、纸马平行列入木版画的 15 种类型，“灶君”归属于“神像类”木版画。张道一新近出版的《纸马——心灵的慰藉》一书中，把纸钱、纸马、纸神像均归为纸马总类之中，彩色天地三界十方万灵真宰像、灶神像以及各行业神像归为“彩色纸马”类型。上述诸先生所用概念有的侧重于“画”的形式，有的偏向于“图”与“像”的内涵，虽角度不同，却各有其相应的合理性。理清灶王年画的发展脉络为我们进一步认识“纸马”与“神像画”概念范畴提供了一些启发。首先就属性而言“纸马”与“神像画”是一对并列概念，纸马的核心属性是“焚化通神”，神像画的核心属性是悬挂张贴供奉。因此，灶王纸马与灶王年画能够在祭灶仪式中并行不悖地组合使用至今。在发展演变过程中，纸马是神像画的初期形态。灶王年画由灶王纸马发展衍化而来，逐渐增加了世俗性的画面情节，具有了审美意义上“画”的属性，因此，灶王年画归入神像画具有内涵与外延上的合理性。在晚近出现的灶王图中，“像”的意义弱化，“画”的意义明显上升了。尽管从表面上看，灶王年画作为神像画用于日常供奉，“生命周期”长于纸马，但是由于其在民俗场景中的最终“宿命”是焚化烧送，因此，它的本质仍然属于纸马。

表 1 灶马演化过程图例

迎灶纸马



陕西蒲城

实图 (8.5cmX6cm)

善火福水灶



山西新绛

实图 (24cmX15cm)

送灶纸马



陕西蒲城

实图 (8.5cmX6cm)

东厨司命灶



山西新绛

实图 (24cmX15cm)



### 三、灶王图的文化内涵

灶王年画由通神的“纸马”发展为情境化的神像画，是民俗社会艺术化造神的产物，画中意象隐喻了内涵丰富的文化信息。诚如潘鲁生所述，“在人类造神过程中，神灵代表着人们的一种信仰观念，而造像本身又体现出神的文化之相。”就崇拜偶像造型演变模式看，灶王年画创作围绕灶神这一核心意象逐次添加相关联的复合意象，意义逐层叠加，既是创作者实现寓形寄意功利性意图的处理手法，也是对特定文化观念的强化，画中意象整体象征的是具有复合语义的、灶神的“文化之相”。事实上，对“一家之主”神格属性的视觉表现正是灶王图意象所隐喻的核心主题。

从空间属性来看，灶王图塑造的空间以“家”为核心，具有神圣与世俗双重属性。灶王图中梁枋上最常见的榜题为“一家之主”和“灶君府”，这是民间画工构思画面空间布局时的创作起点。单层灶所表现的空间为一个装饰性较强的独立神位空间；印架、录事簿是说明灶王“天帝督查”身份的说明；灯笼、四季花、笔架、琴棋书画等装饰意象为空间增添了吉祥喜庆的氛围。双层灶在独立神位空间的基础上进一步向天界以及世俗空间延伸，构建了相对完整、神圣与世俗并存的空间模式。人间世界通过女子抱娃和厨娘治灶的灶间情景得以展现。神圣空间由门神、福禄寿三星、文武财神、招财童子、利市仙官等神仙群像体现。在双层灶中也一小部分场景提示了天界情形，如“天官”下凡降福、牛郎织女在“天河”鹊桥相会等皆是如此。三层灶空间则强调了天、

地、人三界并存的空间秩序感。朱仙镇《观音灶》中，上层为观世音菩萨所在的天界空间，中层为灶王所在的神位空间，忙碌的厨娘和福禄寿三星在此共处，显示出神圣与世俗相混合的空间属性。《南天门灶》中的空间边界最为清晰。画面上层为天界场景，南天门、玉帝和骑天马的三界直符使者共同组成一幅画面。中下层画面为人神共在的混合空间，中层画面以灶王神位为中心，两侧为厨娘忙碌的灶间，案前是四值功曹值班。下层门神、马夫与鸡犬组成了户外空间。这些图像中的空间布局都与当地祖宗轴画面表现的乡民家庭院落空间布局非常接近，从另一个侧面证明了灶王图空间反映的家园意识。以上所述为画面中所呈现的空间，如果将图像置于窑洞以及四合院民居灶间的民俗场景之中还可以发现，以灶王神位为中心向两侧及四周环顾，图像展现的虚拟空间与宅居院落的真实空间有很多叠合之处，这一艺术化的空间处理手法更容易将观者代入画面情境，进而接受画面所传达的主题内容。

从情景主题来看，灶王图中的人物形象组合以灶王与灶王夫人为中心，同构了一个阖家欢聚的喜庆场景。民间艺人常根据画面中多少口人来区分灶王年画的品种和描述画面内容，如《增福财神大灶王》常被称为“32口人大灶”。不同民俗场景在选用灶王年画样式时也有不同的要求，如人口少的家庭选用画面人数较少的灶王样式，相应人口多的家庭则选用人数较多的灶王样式，单身汉家庭常选择独座灶王图供奉。《单钱灶》流传的阳谷县地方民俗，一家人围绕灶台共餐，家中的男主人作为现实生活中的“一家之主”就餐方位位于灶火口位置。黄河下游地区民间腊月二十三祭灶时，所有身在外地的家人都要回家一起辞灶。由此可见，在民众文化观念中，灶王图作为民间信俗的

视觉符号，所隐喻的是现实家庭中“一家之主”的角色身份，民间画工为灶王配上灶王夫人与文武财神、福禄寿三星等诸神像及世俗人物相组合，映射的正是现实中一家人团圆相聚的情形。而画面配景中的“状元及第”、“天官赐福”、“肥猪拱门”、“鹊桥会”等等主题，都是以“家”为视角对“美好生活”的镜像化呈现，把世俗社会对“家”的理解充分表现了出来。

从民俗功能来看，灶王图是乡民家庭趋利避害、祈福禳灾观念的直观表达。首先，就灶王神格属性而言，他属于天帝派往人间督查善恶的耳目之神，同时也是掌管人命运的司命之神，虽然在民间神祇体系中属于基层小神，但是在民众家庭神圣空间中却属于“家户大神”。灶王图榜题中“东厨司命主，天上耳目臣”“品居五祀首，位列九阳尊”“司一家水火，保四季平安”等都是对灶王神格属性的表述。人们奉祀灶王的文化心理，是为了祈求他能够“上天言好事，下界降吉祥”，为家庭降福。其次，灶王图中隐含了对于富足家庭生活的祈愿。这不仅直观地表现为聚宝盆、摇钱树、元宝山、文武财神、天官赐福、财马、拱门肥猪等象征财富的文化意象，也具体而微地呈现在与奉祀灶王礼仪之中。如在黄河流域大部分地区张贴灶王年画时都有“鸡朝向内室、狗朝向门外”讲究，画面中鸡、犬的朝向要与灶房或厅堂的现实空间相合。民俗观念认为，“鸡往里欲，狗朝外咬”，意思是鸡可以往家里带财宝，狗可以看家护院。凤翔地区年节祭灶时，灶王图焚化后的灰烬要收集于筐箩内，次日清晨倾倒在自家的麦田里，祈盼新的一年庄稼地能够有好收成。再次，灶王图中的门神、八仙、宅神在神格属性上均属于家庭守护神，他们常组合出现三层灶画面上，守护家人平安，具有禳灾的心灵慰藉意义。

## 结 语

从源头上看，灶王年画中隐含了意义深远的文化传统。尽管单层独座灶造型图式的形成可以追溯到南北朝时期形成的“一佛二菩萨”佛教造像模式，或者更早的汉画像石中西王母神仙世界的图像传统，但是对比唐代以后历史遗存的绘画作品可以发现，对灶王图像形成直接影响的“近亲”主要是宫观壁画、水陆画、黄箓图等宗教绘画艺术。第一，灶王年画版样创作者和宗教绘画创作者职业身份应该都是民间画工。因为从木版年画制作技术来看，整个创作环节中，最具原创性的部分是画稿创作。虽然这一方面缺少文献记载，但是田野考察可以发现，近世年画艺人对灶王图改进调整仍然需要借助“画神”的民间画工创作来实现。第二，灶王图画画面构图模式与释道画人物服饰造型、布局模式存在诸多相似之处。以明代流传下来甘肃民乐县水陆画《十殿阎王图》为例，独立的十幅画面中，十殿阎罗王正面端坐于案前，侍者或抱印或举扇，另有铠甲护法以及正在惩处恶鬼的夜叉形象，此图与凤翔地区流传的单层独座灶王图人物造型及画面布局都十分接近，充分说明两者之间具有十分紧密的“亲缘”关系。当然，由于图像的使用场景不同，二者在表现主题上也存在很多差异。宗教绘画应用于琳宫梵宇、水陆道场或黄箓斋，劝善惩恶的教化意义是其核心主题，而灶王类年画图像主要张贴于乡民家庭的宅居空间，在表现主题上更加注重积极向上的世俗愿望表达。因此，相较于宗教画而言，民间年画也是一种具有相对独立性的绘画体系。灶王年画作为一种集体意识的积淀，是民众在文化创造中不断进行调适的结果；其画面布局从独

座发展到三座，从单层构图衍化为三层构图，虽几经嬗变，但是在画面中还是保留了来自传统深处的“文化基因”，成为中华民族文化精神生生不息传承发展的图像例证。

《南京艺术学院学报（美术与设计）》2020年第4期。

中原民俗”