



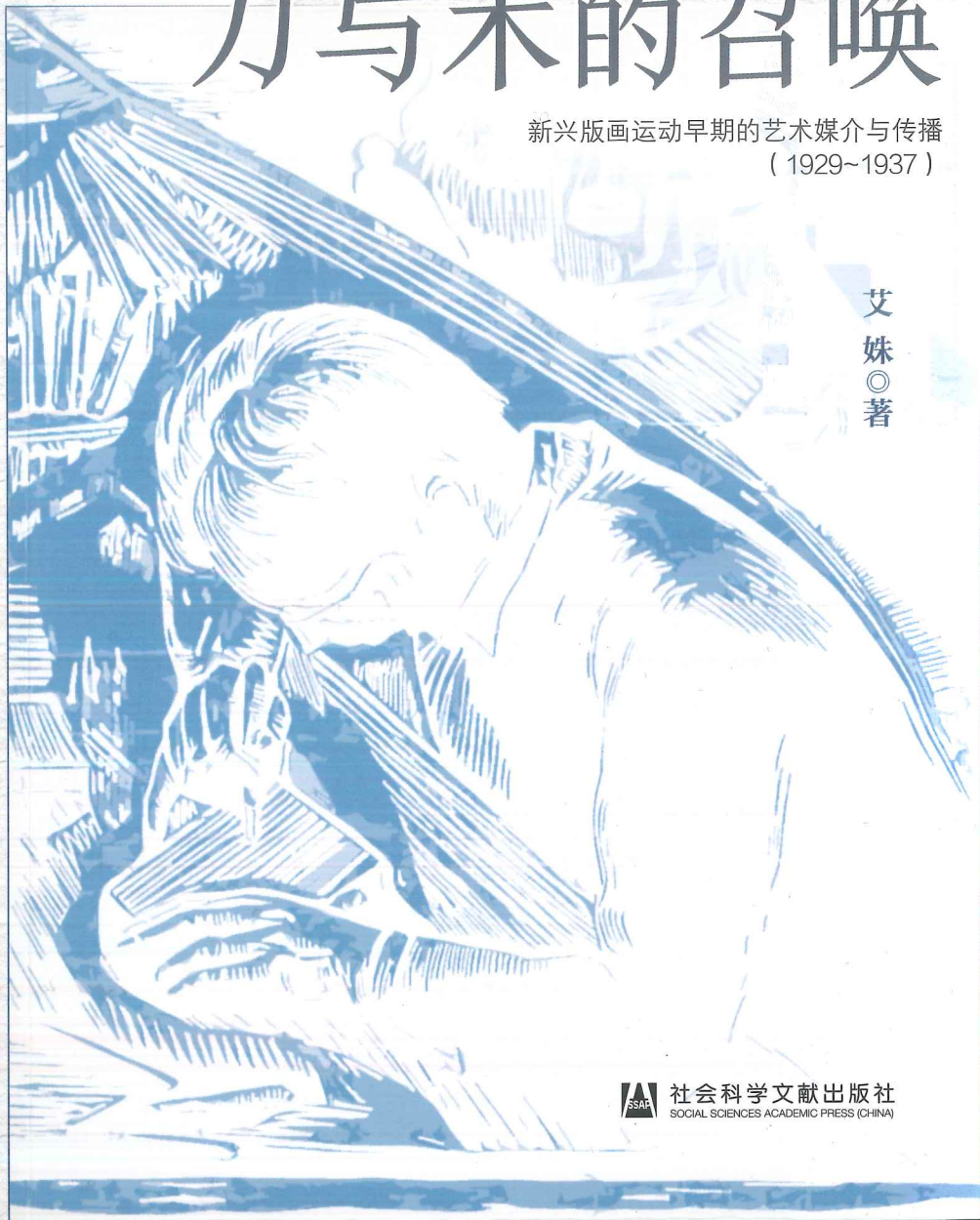
# 刀与木的召唤

新兴版画运动早期的艺术媒介与传播  
(1929~1937)

艾  
姝  
◎  
著



社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



## 艾 姝

历史学博士，现任中山大学历史学系助理教授、硕士生导师，研究方向为20世纪中国美术、博物馆学，有多篇论文发表于《文艺研究》《美术研究》等学术期刊。

封面用图：

杨瀚生《为了生活》（1933）

《客观》第1卷第4期，1935年10月5日。





# 刀与木的召唤

新兴版画运动早期的艺术媒介与传播  
(1929~1937)

艾  
姝  
◎  
著



 社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



图 1-2 段干青《在冰雪中》(1935)  
上海鲁迅纪念馆藏。



图 1-3 刘云, 无题 (1934-1935)  
上海鲁迅纪念馆藏。



古 达作·晚 归(胡静版)

图 1-5 古达《晚归》(1935)

上海鲁迅纪念馆藏。



图 1-6 刘仑《前面有咱们的障碍物》(1936)

上海鲁迅纪念馆藏。

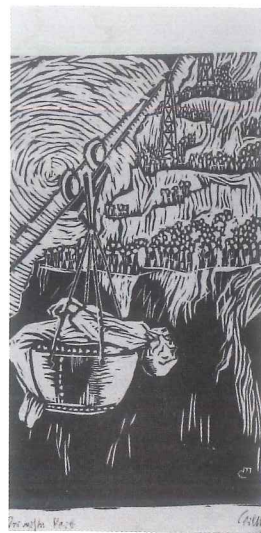


图 2-9(德)梅斐尔德《士敏土之图·第一筐》

《鲁迅藏外国版画全集》(1),

湖南美术出版社, 2014, 第 201 页。

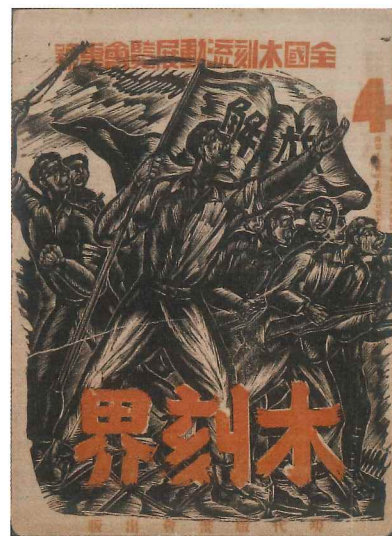


图 2-14《木刻界》第 4 期封面

上海鲁迅纪念馆藏。



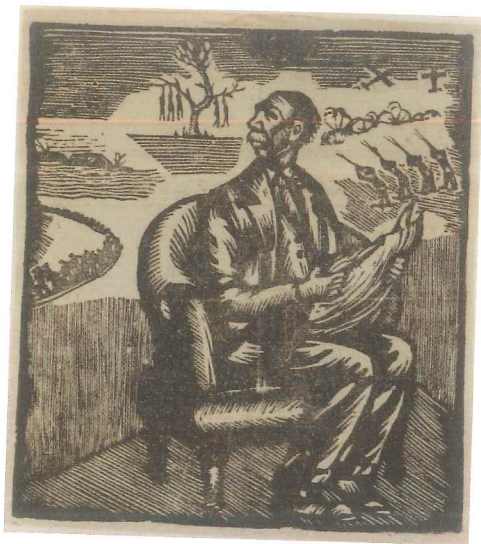


图 3-5 金逢孙《阅报》(1934)  
《上海 MK 木刻研究会丛书 1: 木刻画选集》,  
1934, 上海鲁迅纪念馆藏。

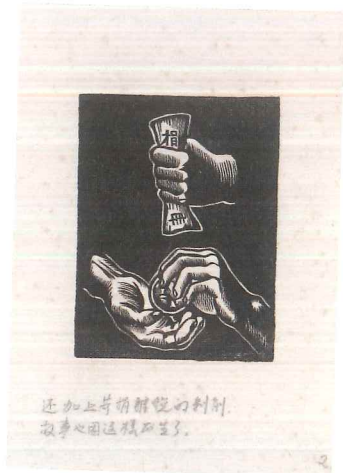


图 3-9 黄新波连环木刻  
《平凡的故事》第 2 帧 (1933)  
上海鲁迅纪念馆藏。

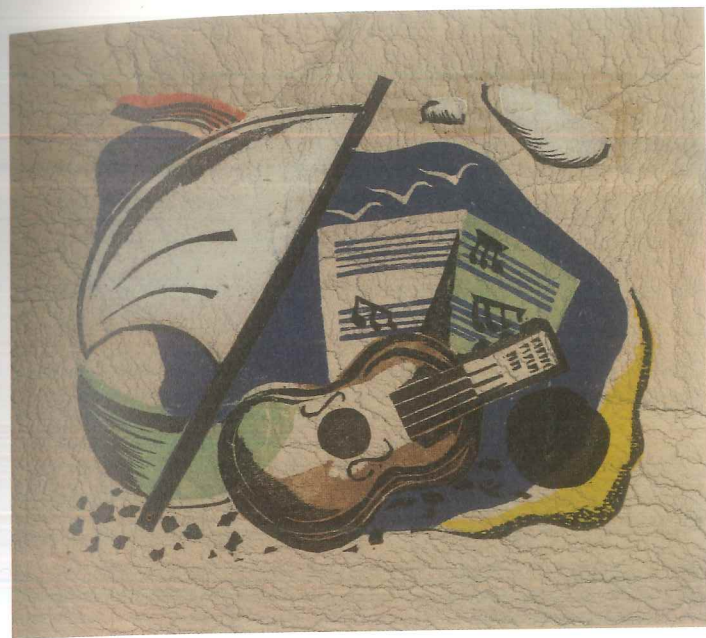


图 3-10 刘宪《海之歌》(1935)  
《现代版画》第 6 期, 1935 年 4 月 1 日, 上海鲁迅纪念馆藏。



图 3-11 蔡祖权《都市交响乐》(1936)  
《中华木刻集》第二集, 1936, 上海鲁迅纪念馆藏。



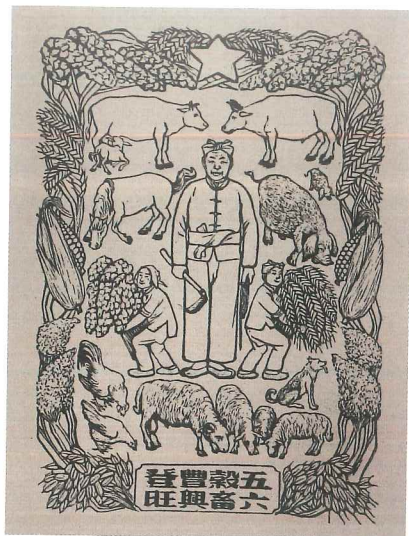


图 3-17 沃渣《五谷丰登 六畜兴旺》(约 20 世纪 40 年代早期)  
《明朗的天：1937 ~ 1949 年解放区木刻版画集》，  
湖南美术出版社，1998，第 55 页。



图 3-18 彦涵《开展民兵爆炸运动》(1940)  
《明朗的天：1937 ~ 1949 年解放区木刻版画集》，湖南美术出版社，1998，第 32 页。

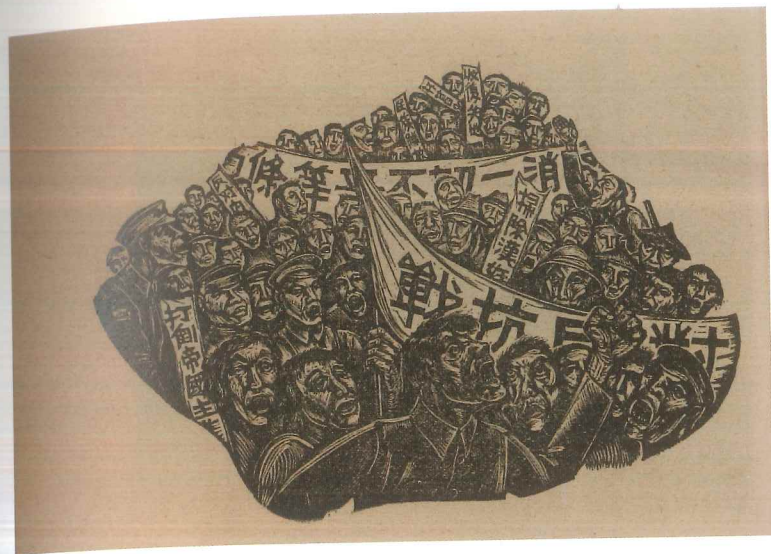


图 3-23 李桦《大众呼声》(1936)  
《木刻界》第 4 期，1936 年 7 月 5 日，上海鲁迅纪念馆藏。



图 3-24 刘仑《爱国提灯》(1936)  
《木刻界》第 4 期，1936 年 7 月 5 日，上海鲁迅纪念馆藏。





图 3-25 李桦《是谁给予的命运?》(1936)  
《现代版画》第 17 集, 1936 年 4 月 1 日, 上海鲁迅纪念馆藏。



图 3-30 刘岷连环木刻《怒吼吧, 中国!》最后一帧(1934)  
《怒吼吧, 中国!》, 手印散页, 上海鲁迅纪念馆藏。

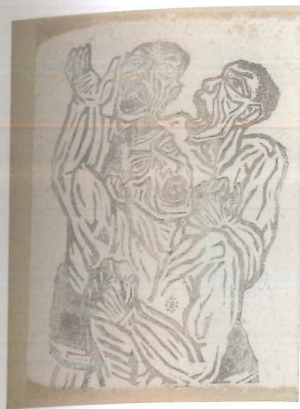


图 3-31 唐英伟《呐喊的人们》(1935)  
《现代版画》第 15 集,  
1936 年 1 月 1 日, 上海鲁迅纪念馆藏。

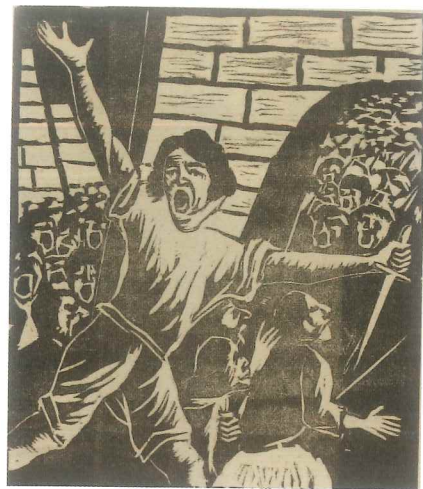


图 3-33 钟恺之《到前线去》(1933)  
《木铃木刻集》, 1933, 上海鲁迅纪念馆藏。

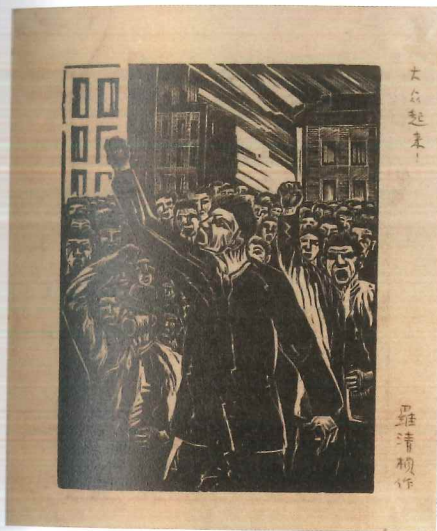


图 3-34 罗清桢《大众起来》(1936)  
上海鲁迅纪念馆藏。

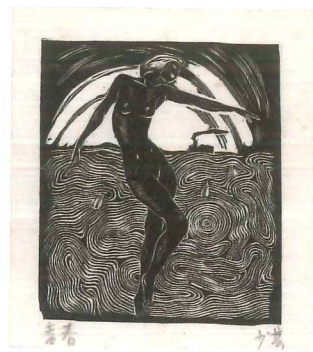


图 4-4 赖少其《青春》(1935)  
上海鲁迅纪念馆藏。



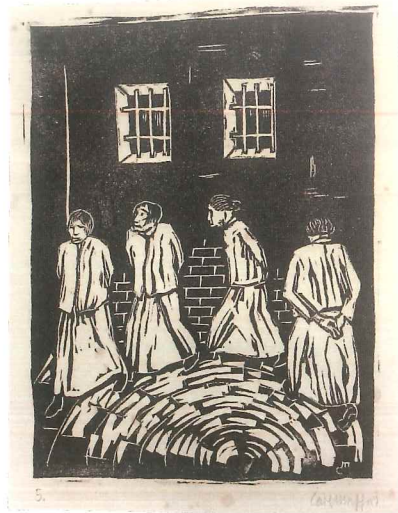


图 4-12(德)梅斐尔德《你的姊妹》插图  
《鲁迅藏外国版画全集》(1), 湖南美术出版社, 2014, 第 184 页。



图 4-15 张望《中国之专政者》(1933)  
上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-14(德)珂勒惠支《德国的孩子们饿着!》  
《鲁迅藏外国版画全集》(1), 湖南美术出版社, 2014, 第 244 页。



图 4-16 赖少其《腰有一匕首·诗组画之一》  
赖少其:《诗与版画》, 1934 年手印, 上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-22 刘岷《屠格涅夫像》(1934)

刘岷家属提供。

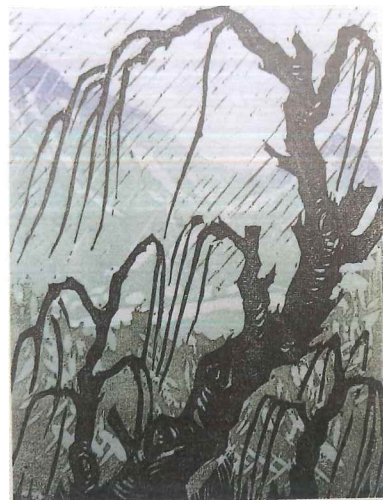


图 4-23 李桦《细雨》(1935)

李桦：《春郊小景集》(1935年5月1日手印)，  
上海鲁迅纪念馆编《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第3册，  
江苏古籍出版社，1991，第1080页。



图 4-24 (日) 料治朝鸣《故都雨情》

《鲁迅藏外国版画全集》(4)，湖南美术出版社，2014，第298页。



图 4-25 (日) 深泽索一《柳》

《鲁迅藏外国版画全集》(5)，湖南美术出版社，2014，第89页。





图 4-26(日)小泉癸巳男《山中湖水》  
《鲁迅藏外国版画全集》(5), 湖南美术出版社, 2014, 第 263 页。

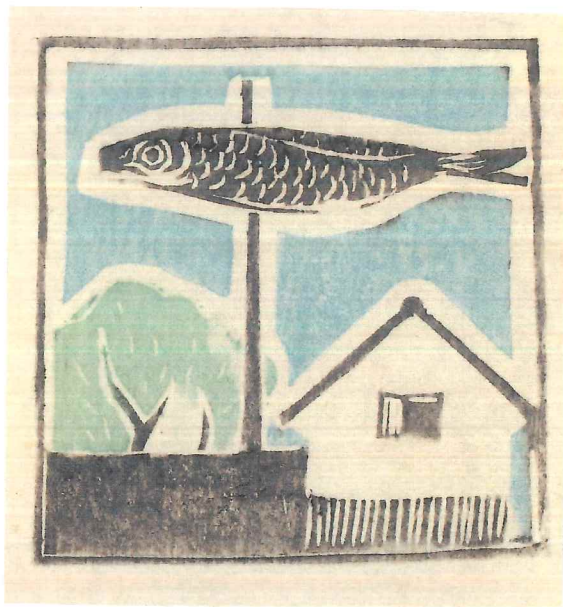


图 4-27(日)料治朝鸣《五月》  
《鲁迅藏外国版画全集》(4), 湖南美术出版社, 2014, 第 300 页。



图 4-28 赖少其《债权之三》  
赖少其:《诗与版画》, 1934 年手印, 上海鲁迅纪念馆藏。

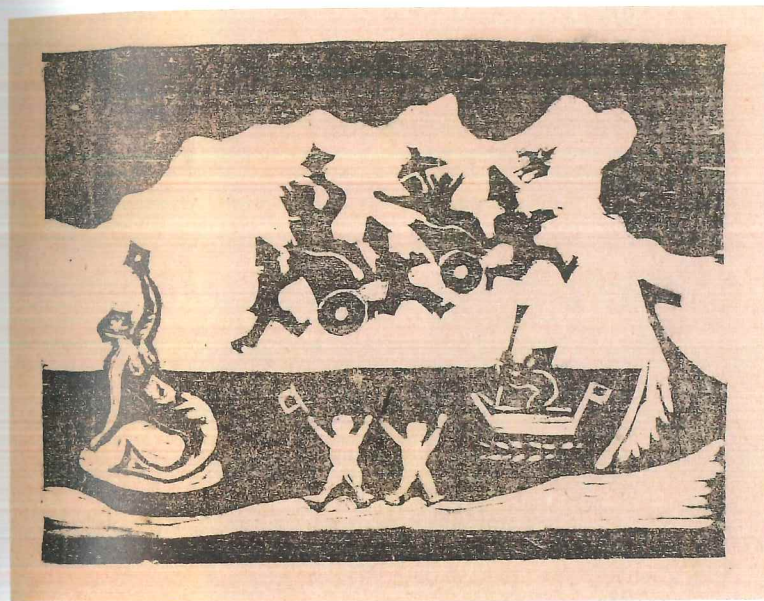


图 4-29(日)谷中安规《影子戏》第十一景  
《鲁迅藏外国版画全集》(4), 湖南美术出版社, 2014, 第 184 页。





图 4-30 胡其藻《粉红色的梦》(1935)  
胡其藻：《其藻版画集》，  
1935年6月1日手印，上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-33(日)平塚运一《石竹》  
《鲁迅藏外国版画全集》(4)，  
湖南美术出版社，2014，第426页。

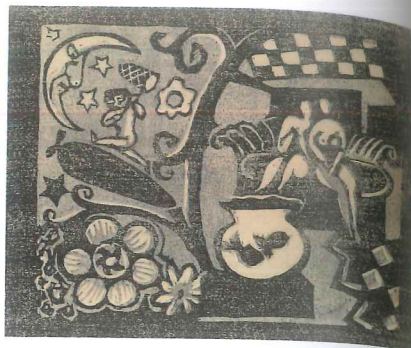


图 4-31(日)谷中安规《金鱼和花》  
《鲁迅藏外国版画全集》(4)，  
湖南美术出版社，2014，第204页。



图 4-36 张望《负伤的头》  
上海鲁迅纪念馆藏。

## 《中大史学丛书》 编辑说明

中山大学历史学科肇始于学校创立之日，近百年来，始终在中国学术界占有重要的一席之地。在中国现代学术史上影响深远的“中央研究院历史语言研究所”，即在中山大学筹设。1952年，岭南大学并入中山大学，历史学系由此兼承两校史学之学脉。傅斯年、顾颉刚、陈寅恪、岑仲勉、梁方仲、朱希祖、刘节、朱谦之、陈序经、罗香林、容肇祖、端木正、戴裔煊、梁钊韬、朱杰勤、金应熙、陈锡祺、蒋湘泽、何肇发等多位大师、名家，先后在历史学系任教，为历史学系奠定了雄厚的基础和优秀的传统。他们的学术事业，构成中国现代史学史上的精彩篇章，他们开拓并发展的诸多学术领域，至今仍为历史学系具有特色和优势的学术园地。其教泽绵长，历史学系历代学人均受沾溉，濡染浸润，以研求学问为职志，以守护学风为己任。

近数十年来，历史学系同人奋发有为，在继承前辈学术传统的基础上，依托新时期不断改善的治学条件，把握当代史学发展



## 序

黄宗贤

五四以来，中国艺术在功能观、价值观、创作观、审美观以及语言、风格、图式等方面，与延绵了千百年的传统艺术相比发生了很大的转变，开启了由传统向现代转型的历史进程。版画，这一中国传统艺术形态，在这一转型过程中被赋予了一个全新的名称——“新兴木刻”，以此表明与传统木刻“切割”了关系、“划清”了界限。新兴木刻一登场，就以革命性、战斗性、先锋性和大众性凸显鲜明的身份特征，其后不断演绎发展，构成了20世纪中国美术史中浓墨重彩的篇章。

中国现代版画对于艺术、文化与社会的现代转型有着非凡的意义。尤其是抗日战争时期兴盛发展起来的新兴版画，更以上海时期为序篇，以延安时期为高潮，形成了具有代表性的民族风格，成为绵延至今的中国现当代艺术的精神文脉。尽管相较延安时期的伟大成就而言，更早的上海时期的艺术探索显得相对稚嫩，无论在艺术创作的形式还是艺术家的思想方面都有所局限，

但新兴版画这一“青春期”奠定了后续光辉历程的基础，是中国现代版画发展的重要阶段。

在抗日战争全面爆发前，新兴版画的发展主要围绕着鲁迅和他所指导的青年木刻家而展开。在创作材料的选择上，以木刻版画为核心的潮流就此发端。在风格上，虽有其他前卫艺术风格的影响，但新兴版画的表现主义与写实的主流发展脉络，以及寻找民族形式的努力已经开始。在体裁的运用方面，生动活泼的连环木刻已为不少木刻青年提供了可以尽情发挥的空间。在内容表现上，新兴版画始终如一地关注着社会底层和人民疾苦，用尖利的刻刀揭示着不公与苦难，也大声疾呼着团结与抵抗。其传播渠道，不仅有与版画同源的报刊印刷品，也有现代展览。这些探索令木刻工作者获得了发展新兴版画运动的宝贵经验与教训。虽然新兴木刻从20世纪30年代初期的发轫，到抗战前期在救亡烽火中充当文艺的“投枪”“匕首”，再到延安革命版画的体系化建构，现代版画的语言、风格以及价值取向都在微调和转换，但是其熨帖时代、关注现实、底层叙事、大众情怀的基因在历时性的演绎中一直发挥着作用。这就注定新兴木刻会成为革命艺术、大众艺术的代名词，在中国现代艺术的格局中具有举足轻重的地位。

早在20世纪三四十年代，处在茁壮成长期的新兴版画就已经成为学界关注与研究的对象。数十年来，在不同时期，新兴版画在艺术研究领域从未被冷落过，可以说是持续的热门话题。迄

今关于新兴版画的研究已是非常全面、成果累累。但是，因研究方法和文献发掘所限，对一些具体论题的探讨仍有待深入。特别是较之于偏重宏观审视的叙事书写模式，对于新兴版画的研究更应该往专、深、精方面拓展。也就是说，应该在不断深入挖掘、整理研究文献资料的前提下，对新兴版画的断代史、专门史和一些专题开展更深入的研究。特别是以一些新视野、新方法来审视、观照和研究在历史与时代风雨磨砺中发展起来的新兴版画，这是研究者，特别是年轻的学者值得探索和努力的方向。

年轻的艾姝，具有在艺术研究上不断精进、拓展的热情和勇气。这些年来，她在较为广泛的研究兴趣中更多地关注新兴版画，并且聚焦早期新兴版画运动，在有影响的学术刊物上发表了系列有新见解、新观点的研究成果，以“以点带面、以小见大”的方式，推进了相关论题的研究。在此基础上，艾姝选择了以往新兴版画研究中重视不够的版画媒介与展览为重点关注对象，力图从一个有意义的维度来探讨早期新兴版画的传播与价值实现的途径问题。的确，艺术作为一个活动对象，关涉到在社会文化惯例下进行的审美，（当然也包括政治的）意识形态的视觉文本的生产、传播与消费。新兴版画也不例外。在普罗文艺大潮中滥觞、在全民抗战呼声中兴盛的新兴版画，之所以能够成为传播与影响最为广泛、最具大众品格的艺术形式，与特定的创作和传播媒介、方式、路径有密切的关系。艾姝的这本书，以“媒介与传播”为视角，梳理与探讨早期新兴版画的媒介与语言建构、图像

模式与观念表达、艺术展览与传播效益、艺术资源与艺术创构等问题。无疑，这体现了年轻学者在方法论上的自觉、在研究视野上的拓展以及力求在观点上有所创新所做出的努力。本书材料翔实，作者善于发现并解读一些有趣的新材料，并注重将艺术家和作品的个案与宏观的时代及社会背景相联系，富有学术意义。其中的部分章节已在重要的学术期刊上发表，产生了一定的影响。

有较为丰富学术经历和良好学术背景的艾姝，在艺术研究上严谨而不乏锐气，已经以其有分量的学术成果在学界崭露头角。希望本书的出版能够激发青年一代学者对现代版画研究的积极性，进一步推动相关研究的深化。也期待艾姝在学术研究上精进不辍，推出新的成果。

2022年6月于蓉城望江楼下

## 目 录

绪论 媒介与传播视野中的新兴版画早期发展史	1
第一章 新兴版画运动早期的艺术媒介探索	23
第一节 制版材料的媒介探索	24
第二节 版画技法文献的写作	47
第二章 新兴版画运动早期的全国展览与艺术传播	73
第一节 全国木刻联合展览会：人员的联合、 协作与分歧	74
第二节 全国木刻联合展览会：叙事框架之起源、 展现与影响	103
第三节 全国木刻流动展览会：“国防木刻”到民间	131

刀与木的召唤：新兴版画运动早期的艺术媒介与传播（1929-1937）

第三章 新兴版画运动早期的流行图像模式 160

第一节 “拼合图像”与视觉媒介互仿 161

第二节 版画“标语画”与现代“声音转向” 192

第四章 新兴版画运动早期的世界艺术资源及其影响 223

第一节 英国与法国：细腻の木口木刻之复兴 224

第二节 德国：粗放的表现主义木刻 237

第三节 苏联：木口木刻插图与文艺理论 254

第四节 日本：革命的艺术与创作版画的技术 269

第五节 美洲：普罗艺术 281

结论 作为社会构建媒介的新兴版画 290

参考文献 301

后记 318

插图目录

图 1-1 野夫《仇视》（1933），砖刻版画 26

图 1-2 段干青《在冰雪中》（1935），砖刻版画 29

图 1-3 刘仑，无题（1934-1935），石刻版画 34

图 1-4 张望《猪》（1934），树胶版画 37

图 1-5 古达《晚归》（1935），树胶版画 38

图 1-6 刘仑《前面有咱们的障碍物》（1936），木刻版画 46

图 1-7 白危编译《木刻创作法》书影（1937） 49

图 1-8 唐河译《从原始到现代之木刻艺术的发展》（1936） 54

图 1-9 赖少其编译《创作版画雕刻法》书影（1934） 57

图 1-10 李桦《版画讲座》目录 59

图 2-1 1935 年第一届全国木刻联合展览会合影 80

图 2-2 肇野《渔趣》（1934） 88

图 2-3 肇野《街头》（1934） 88

图 2-4 王青芳《自刻像》（1935） 96

- 图 2-5 王青芳《关羽》(1936~1937) 97
- 图 2-6 叶灵凤《鲁迅先生》(1928) 100
- 图 2-7 叶灵凤《残夜》(1927) 102
- 图 2-8 (明)《列仙临凡征应全编》插图 107
- 图 2-9 [德]梅斐尔德《士敏土之图·第一框》 110
- 图 2-10 《现代版画会大事记》部分内容(1936) 123
- 图 2-11 [日]板垣鹰穗《近代美术史潮论》书影 127
- 图 2-12 野夫《九一八之回忆》(1934) 141
- 图 2-13 李桦《一二·九救亡运动》(1935~1936) 141
- 图 2-14 《木刻界》第 4 期封面 142
- 图 2-15 黄新波《偷袭》(1936) 143
- 图 2-16 陈烟桥《游击队》(1936) 144
- 图 2-17 野夫《联合战线》(1936) 145
- 图 2-18 唐英伟连环木刻《火线》之一幅 153
- 图 3-1 杨澹生《为了生活》(1933) 162
- 图 3-2 (明)《大雅堂杂剧》插图 163
- 图 3-3 李桦《兵变》(1934) 165
- 图 3-4 毕斯凯莱夫《铁流》 165
- 图 3-5 金逢孙《阅报》(1934) 167
- 图 3-6 李桦《到城市去》(1935) 170
- 图 3-7 柳濂正梦《日刊读者突破五万!》(1927) 174
- 图 3-8 柳濂正梦《戒严令下的神户市》(1927) 174
- 图 3-9 黄新波连环木刻《平凡的故事》第 2 帧(1933) 176
- 图 3-10 刘宪《海之歌》(1935) 176
- 图 3-11 蔡祖懽《都市交响乐》(1936) 177
- 图 3-12 法复尔斯基《梅里美集》插图之一 178
- 图 3-13 彼得·加拉杰夫,无题,20 世纪 20 年代 181
- 图 3-14 刘岷《复仇》插图(1933) 186
- 图 3-15 刘岷《巩固团结 抗战到底!》插图(1938) 186
- 图 3-16 刘岷《建设新中国》(1949),木口木刻 187
- 图 3-17 沃渣《五谷丰登 六畜兴旺》(约 20 世纪 40 年代早期) 189
- 图 3-18 彦涵《开展民兵爆炸运动》(1940) 190
- 图 3-19 毕珂夫《革命的各战线》 191
- 图 3-20 (南朝)《竹林七贤与荣启期》画像砖 191
- 图 3-21 黄新波《为民族生存而战》(1936) 196
- 图 3-22 江丰《罢工》(1932) 201
- 图 3-23 李桦《大众呼声》(1936) 202
- 图 3-24 刘仑《爱国提灯》(1936) 202
- 图 3-25 李桦《是谁给予的命运?》(1936) 203
- 图 3-26 柳濂正梦《去游行!》(1927) 204
- 图 3-27 柳濂正梦《到街头去》(1927) 204
- 图 3-28 柳濂正梦《我们的要求》(1928) 205
- 图 3-29 柳濂正梦《争取言论出版集会的自由》(1927) 206



- 图 3-30 刘岷连环木刻《怒吼吧，中国！》最后一帧（1934） 210
- 图 3-31 唐英伟《呐喊的人们》（1935） 212
- 图 3-32 胡一川《到前线去》（1932） 212
- 图 3-33 钟恺之《到前线去》（1933） 213
- 图 3-34 罗清桢《大众起来》（1936） 214
- 图 3-35 刘岷《解放》（1936） 214
- 图 4-1 [英] 克莱尔·莱顿《折船》（1926） 233
- 图 4-2 [法] E. C. 凯亥勒《泰伊丝》插画 235
- 图 4-3 力群《春》（1935） 235
- 图 4-4 赖少其《青春》（1935） 236
- 图 4-5 [法] 赫尔曼·保罗《勇士的教义》插画 236
- 图 4-6 [德] 海格尔《人像》 243
- 图 4-7 [德] 碧司丹《负伤者》 243
- 图 4-8 [德] 诺尔德《预言者》 244
- 图 4-9 [德] 罗夫斯《流浪子》 244
- 图 4-10 黄新波《决斗》（1934） 248
- 图 4-11 黄新波《胡兰畦小说〈在德国女牢中〉插图之三》  
（1937） 249
- 图 4-12 [德] 梅斐尔德《你的姊妹》插图 249
- 图 4-13 [德] 珂勒惠支《寡妇》 251
- 图 4-14 [德] 珂勒惠支《德国的孩子们饿着！》 252
- 图 4-15 张望《中国之专政者》（1933） 252
- 图 4-16 赖少其《腰有一匕首·诗组画之一》 253
- 图 4-17 钟惠若《给我们教育和食粮！》 253
- 图 4-18 [苏] 冈察洛夫《慈洛宾〈萨拉瓦特·尤拉耶夫〉  
插图》 262
- 图 4-19 刘岷《除暴》（1932） 262
- 图 4-20 [苏] 克拉甫兼珂的肖洛霍夫小说《静静的顿河》  
第一部插图四 263
- 图 4-21 [苏] 克拉甫兼珂的肖洛霍夫小说《静静的顿河》  
第一部插图十三 264
- 图 4-22 刘岷《屠格涅夫像》（1934） 266
- 图 4-23 李桦《细雨》（1935） 272
- 图 4-24 [日] 料治朝鸣《故都雨情》 272
- 图 4-25 [日] 深泽索一《柳》 273
- 图 4-26 [日] 小泉癸巳男《山中湖水》 273
- 图 4-27 [日] 料治朝鸣《五月》 273
- 图 4-28 赖少其《债权之三》（1934） 275
- 图 4-29 [日] 谷中安规《影子戏》第十一景 275
- 图 4-30 胡其藻《粉红色的梦》（1935） 276
- 图 4-31 [日] 谷中安规《金鱼和花》 276
- 图 4-32 刘岷《千叶石竹》（1958） 278
- 图 4-33 [日] 平塚运一《石竹》 279
- 图 4-34 [墨] 迭戈·里维拉，石版画 283

图 4-35 [墨] 迭戈·里维拉《列宁与士兵工人黑奴携手图》

（壁画局部） 284

图 4-36 张望《负伤的头》 286

图 4-37 [墨] 迭戈·里维拉《奥蒂利奥·蒙塔诺》

（壁画局部） 286

图 4-38 鲁迅收藏的迭戈·里维拉画册封面 287

## 绪论

# 媒介与传播视野中的 新兴版画早期发展史

1929年，距离新文化运动之肇始已十年有余，作为该运动的老将，鲁迅仍坚守着启蒙的信念。他已熟悉出版业务，但感到了国民党文化政策对这一领域的钳制。一年多之前，鲁迅刚移居到全国出版业中心——上海。在这个书店林立、出版工业勃兴的国际大埠，他在书籍插图的不同类型中，注意到有巨大潜力的图像媒介，即现代木刻版画。他试着通过翻译工作来了解这种媒介跨越时空与文化的流传及异变的历史，并开始以选编图册和举办展览的方式将它介绍、分享给其他人。鲁迅逐渐认识到，这是一种具有传播功能的艺术媒介，是有力的大众宣传工具，因而鼓励艺术青年刻印木刻版画。

很快，研习美术的学生们受到鲁迅的启发，被刻刀与木版吸引，开始模仿外国作品，制作木刻版画。由于极少有现代木刻技法的资料，青年们各自行动起来。沪杭的青年们离鲁迅较近，则有机会参加他于1931年举办的木刻讲习会，也能够找到些关于

技法的外文资料。广州的青年们也幸运地身处现代化程度相对高、易于获得信息的大城市，搜集到一些相关的日文书刊。但在小城市或信息相对闭塞区域的好奇者，只能猜测木刻版画的制作方式。无论身在何处，青年们仅靠阅读是不够的，他们需要实际的木刻版画的刻制实践。在杭州的胡一川，在开封的刘岷，在北平的王青芳，开始用刻石头的篆刻刀作为木刻版画的工具；在广东防城县（今属广西）的刘仑则试着用石头作版画材料。在青年们眼中，木刻是技术“神秘”的、有待深入探索的艺术媒介。

新兴木刻虽在沪杭燃起了火种，却很快被官方扑灭。上海的木刻青年们频繁参与游行、集会，被政府视为“危险”的共产主义者。种种不利条件致使木刻作者辗转他处，但他们始终不忘鲁迅的教诲，难弃刀与木的召唤。如此，新兴木刻的潮流及相关技术被传播到全国各地。在国民政府势力相对薄弱的故都北平，新兴版画获得了重整旗鼓的机会，最终以1935年全国木刻联合展览会的筹办，形成该画种及其运动的逆袭之势。1936年在广州首展的全国木刻流动展览会又进一步促成了木刻版画在更大范围的流行。其间，民族救亡的紧迫性凸显，如何利用更多样的大众传播媒介覆盖更广阔的地理区域并触及更广大的民众，如何通过现代通信媒介以建立全国木刻人员网络，成为木刻展览的重要任务。

版画媒介的自身魅力及其在特殊时期被赋予的历史使命，呼唤着青年们拿起刻刀，正如全国木刻联合展览会海报画芯的木刻版画《为了生活》（本书封面用图）所刻画的那样：灯光下，青

年正执刀向木；而黑暗处，一幕幕时代的悲剧如幽灵一般浮现，人们背井离乡，无家可归，惨死街头……作者杨澹生（又名杨湜）巧妙地将其处理为一幅特别的“元木刻”，也就是说，它描述了艺术媒介与木刻创作者本身，指示出从所见、所思到所刻的创作全过程，也交代了木刻版画勃兴的时代氛围，是关于木刻版画的木刻图像。这个作品正是笔者关注新兴版画的“媒介与传播”的起点。那么，从“媒介与传播”视角来梳理新兴版画运动早期发展史（1929~1937），我们就会发现四个重要现象：一是创作者们探索了不同刻制材料与技术，有不同形式的媒介试验；二是1935年全国木刻联合展览会和1936年全国木刻流动展览会，在人员的联络组织、传播媒介的利用、图像宣传效能的提升及观念的传播等方面有所贡献；三是新兴版画从世界各国之艺术中吸收养分，受益于艺术信息的跨国传播；四是早期新兴版画图像，受到服务于启蒙与救亡的宣传目的之影响，其风格和题材往往高度类型化、模式化、规律化。这些现象乃是本书研究之重点。

1927~1937年被称为民国时期的“黄金十年”，其间，社会相对稳定，经济有所发展。同时，马克思主义思潮涌动，左翼文化运动蓬勃发展。加之，阶级斗争与国共角力等国内矛盾加剧；中日战争、共产国际文化跨越民族国家输出，深刻影响国际形势。在此社会背景下，文化主体的整体下移与大众媒介的快速发展构成共生关系，这在新兴版画运动中尤为明显。版画之传播对象是大众，而非绘画、雕塑等艺术媒介所面对的社会上层人群；

其最初的创作者，也多为出身贫寒的穷学生；版画传播的主要媒介是面向大众的报刊出版物和展览，也有直接将木刻版画作为传单、海报的情况。新兴版画成为启蒙、组织、动员民众，并调用其他传播媒介的宣传工具，其运动目标则是动员并汇集社会下层力量以对抗压迫统治与侵略。

若将时间范围缩短到1934年到1936年，则可见不同领域的“历史巧合”。即将完成一项创举而不自知的红军正经历着长征（1934-1936）的历史性考验，中华独立美术协会的两次展览（1934年和1935年）带来了现代主义的先锋艺术气息，新兴木刻版画的全国展览（1935年）之举办扭转着这一新艺术媒介的发展颓势。它们代表着新势力的崛起，即边缘力量挑战中心的趋势，及中国社会现代政治、文化、艺术的新机。<sup>①</sup>这崛起的两年，也正是本书对新兴版画运动早期进行讨论的核心时段。

显然，我们找到了一个重审中国现代版画发展史前段的新角度，进而这段艺术的历史有望构造新的叙事版本。接下来，以书名之解题、概念之阐释、研究资料之概观为线索，笔者将进一步阐述三个子论题，即艺术媒介之名称转换、新兴版画运动“早期”的具体历史时段及其核心人物、媒介与传播的社会属性。

<sup>①</sup> 参见汪晖《世纪的诞生：中国革命与政治的逻辑》，生活·读书·新知三联书店，2020，第37-40页。他围绕毛泽东《中国的红色政权为什么能够存在？》对于“薄弱环节”的分析，谈到了不平衡体系的国内表现、国内统治的分裂和生产方式的矛盾作为革命政治和战略动员的前提、通过相当力量的红军实现有力的革命组织等。薄弱环节、边缘力量的聚集，对于新兴版画运动早期的兴起也具有一定的解释效力。

## 一 从“新兴木刻”到“新兴版画”

在今天看来，“新兴艺术”、“新兴木刻”与“新兴版画”是三个与中国20世纪上半叶的现代木刻发展密切相关的语词，但它们有各自的有效时段。从“全国报刊索引数据库”的搜索结果来看，这三个历史性的概念，分别较为集中地出现于20世纪的20年代到40年代、40年代、80年代。这样的分布也与数据库以外的书籍、报纸等文献之情状大致相仿。

具体到每一个概念，“新兴艺术”涵盖了各个艺术门类，高频出现于20世纪20-40年代。报刊中的题目如《新兴艺术的电影戏》（1927）、《苏俄之新兴艺术：驾驶农事汽车之女子》（1932）、《介绍岭南四位新兴艺术作家》（1935）、《保罗·塞尚：“新兴艺术”之母“静物画”的创始者》（1945）、《我国新兴艺术的策源地：三十五年来上海美专》（1948），以及它们对应的内容表明，“新兴”被用于描述“现代”中外艺术，带有指示新近时段的意义。而中国的现代艺术多取法于欧洲现代艺术各流派，则此语境中的“新兴”既指时间又涉及风格。

虽然在报刊文献中密集出现的时间段近似，但“新兴美术”与“新兴艺术”并不能完全等同。一则，美术的范围比艺术要窄，主要限于以绘画为代表的视觉艺术。再者，参照许幸之于1929年发表的《新兴美术运动的任务》可知，“新兴美术运动”关乎一般文化运动及阶级关系、阶级意识。他提出的是无产阶级

刻界最核心力量而编辑出版的画册《中国新兴版画五十年选集》和史料集《中国新兴版画运动五十年》为代表。后一本书的前言说：“一部新兴版画运动史正是一部艺术与革命相结合、美术工作者与人民群众相结合的历史。”<sup>①</sup> 尽管“新兴版画运动”与“新兴木刻运动”所指相类，但名变了，实际内容也变了。在 20 世纪 80 年代，“新兴版画”这一名称之多次使用，与版画在专业美术学院体系中的发展有密切关系。<sup>②</sup> 一方面，版画教学涉及的版种得到扩充，推动美术学院以“版画”的名称替代原本一枝独秀的“木刻”之名。中央美术学院版画系在经历了 20 世纪 60 年代以木刻家李桦、王琦、古元和黄永玉为负责人的四个画室的建制之后，“文革”后恢复教学时就转为以版种划分工作室的制度，有木版、铜版、石版工作室，后来还有 1981 年成立的丝网版画工作室。

另一方面，中国初代新兴木刻艺术家如江丰、胡一川、李桦等在美术界身居要职——特别是江丰于 1979 年至 1982 年担任了中国美术家协会主席一职——促成了新一轮对木刻界革命活动的大规模回顾与梳理，带来了从“新兴木刻运动”到“新兴版画运动”的名称转换之契机。如《中国新兴版画运动五十年》前言所述：“尤其是建国后的三十多年，版画发展的史料非常丰

① 李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，辽宁美术出版社，1982，第 2 页。

② 参见曹庆晖《“从木刻到版画——中央美术学院版画文献展”巡礼》，《艺术品》2016 年第 11 期。

富……”<sup>①</sup> 该书为了体现“新兴木刻”这条发展脉络的连续性，选用了可以囊括更多版种的、具有时代性的名称“新兴版画”。当然，从新中国成立前“全国木刻展览会”到新中国成立后“全国版画展览会”的名称变化，<sup>②</sup> 也可窥见中国版画界应对不同发展阶段的自觉调整。

此外，本书研究显示，新兴版画运动早期，并非只有木刻版画的实践，还有铜版画、石刻版画、砖刻版画、树胶版画等，以及相关技法理论之文献。当我们回看这段艺术的历史时，应当以涵盖力更强的词汇来描述版画媒介的发展。<sup>③</sup> “新兴版画”就可以展现版画艺术在现代中国发展的媒介与材料多样性，暗含从“木刻”到“版画”的现代画种发展历程。

## 二 新兴版画运动“早期”与“左翼”文艺的引路人鲁迅

本书研究的时间范围定在中国新兴版画运动“早期”，即 1929 年到 1937 年。实际上，学界的划分有不同的版本。关于新兴版画运动的起点，有两个重要时间。其一，1929 年，鲁迅以“朝华社”名义编印“艺苑朝华”系列图册，开始提倡新的木刻。

① 李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 3 页。

② 早期有 1935 年“全国木刻联合展览会”和 1936 年“全国木刻流动展览会”等，解放战争时期有 1947~1948 年的四次“全国木刻展览会”。而 1954 年以后，有多次“全国版画展览会”举办。

③ 这是本书也倾向于使用“新兴版画”和“新兴版画运动”，而非“新兴木刻”和“新兴木刻运动”的原因。当然，笔者并不完全弃用后一组概念。因为中国早期的现代版画实践中，的确以木刻为常见，并且这两对名称在近年来的研究中都有出现。



其二，1931年，杭州“一八艺社”部分成员在上海展出了作品，其中有中国最早的新兴版画作品。鲁迅也在这年8月举办了木刻讲习会，13名学员参加该会并刻制了习作。两次活动意味着中国出现了新兴版画的创作。所以，新兴版画的研究者往往将该运动的起始时间定为1929年或1931年。

关于新兴版画运动早期的止点，也因不同重要事件而可待商榷。1936年7月，全国木刻流动展览会移动到上海展览，这是鲁迅最后公开亮相的场合；10月19日，鲁迅去世，他对木刻界的直接指导就此终止。1937年，延续1935年全国木刻联合展览会与1936年全国木刻流动展览会，第三回全国木刻流动展览会得以筹备并随演剧队展出。随着北平和上海相继沦陷，木刻工作者从全国各地向武汉聚集，开始了与其他艺术门类艺术家的密切合作。因此，1936年和1937年是最常见的该运动早期的两个止点。

因此，为将上述重要事件都囊括进来，本书选取了1929年到1937年这一区间。即便如此，“中国新兴版画运动早期”仍是一个大致时段。<sup>①</sup>就像音乐的渐强和渐弱，1929年到1931年是

① 关于中国新兴版画运动的“早期”时间段，不同划分方法有：野夫《木刻手册》（文化供应社，1949）中“中国新兴木刻运动史略”所划分的“第一期”为1929年至1937年，陆地《中国现代版画史》（人民美术出版社，1987）中“中国现代版画运动的产生和发展时期”和李允经《中国现代版画史》（山西人民出版社，1996）中的“萌芽期”也涵盖了相同的时段；唐英伟《中国现代木刻史》（中国木刻用品合作工厂，1944）中，第一部分“新兴木刻艺术的起源”讨论了1929年到1936年，但第二部分“木刻艺术运动发展的概况”则以“一九三〇~一九三六”为副标题，第三部分是“抗战木刻运动的思潮”，以“一九三七~一九四二年”为副标题。

中国新兴版画运动从无到有的产生时段，1936年到1937年是鲁迅的直接领导和影响逐渐减弱，并有新的领导中心逐渐替代他，木刻界新的组织形式诞生的时段。

在新兴版画运动早期，鲁迅无疑是该运动的中心人物。他不仅担当了木刻工作者的引路人，更是诸多现代艺术门类所构成的“左翼”文艺界之精神领袖。相应的，学界关于新兴版画运动的研究，最初就是主要围绕鲁迅而展开。陈烟桥作《鲁迅与木刻》（开明书店，1949）和张望编《鲁迅论美术》（人民美术出版社，1956）都是由新兴版画运动的亲历者所做的整理与研究。孙晓玲（Shirley Hsiao-ling Sun）在斯坦福大学完成的博士学位论文《鲁迅和中国木刻运动（1929~1936）》（Lu Hsun and the Chinese Woodcut Movement: 1929-1936, doctoral dissertation, Stanford University, 1974）可谓对新兴木刻运动早期发展的较为全面的梳理。另有王观泉《鲁迅与美术》（上海人民美术出版社，1979）、张光福编注《鲁迅美术论集》（云南人民出版社，1982）、马蹄疾和李允经编著的《鲁迅与中国新兴木刻运动》（人民美术出版社，1985）以及日本的内山嘉吉与奈良和夫所著《鲁迅与木刻》（韩宗琦译，人民美术出版社，1985）等一系列研究成果问世。鲁迅指导新兴版画的时期，基本就是新兴版画运动的早期阶段，因而这些研究正是本书参照的重要文献。

在以鲁迅的引领为重要的阶段性特征的背后，新兴版画运动的最初几年与从国外引入“普罗”文艺并转化为中国的“左翼”

文艺的过程交织展开。20世纪20年代末30年代初，普罗美术、普罗文艺、普罗文学等词颇为流行。“普罗”即法语Prolétariat之简称，指无产阶级的。早在1928年，创造社的沈绮雨连续发表了《日本的普罗列塔利亚艺术：怎样经过它的运动过程》、《日本底普罗列塔利亚艺术：怎样地发展他的过程（二）》及《日本底普罗艺术怎样发展他的运动过程（续）》。1929年，太阳社成员、共产党员林伯修翻译并发表了日本左翼作家藏原惟人的《普罗列塔利亚艺术底内容与形式》。1930年，苏联的托洛茨基之《普罗文化与普罗艺术》一文也被翻译发表出来，时代美术社的叶沉发表《最近日本普罗美术的进出》。虽然托洛茨基矛盾地认为没有无产阶级的文学，因为阶级最终会被消除，但这种态度对中国的普罗艺术家们似乎没有太大影响。从翻译文献来看，日文是主要来源。鲁迅等人就翻译了日本的俄国文艺研究者升曙梦的大量关于“新俄”文艺的论著。<sup>①</sup>这些读物也滋养着新兴木刻创作者的思想及其创作。

而在30年代，“左翼”一词变得更为常见。外部压力是一方面原因。由于有人努力推广普罗文艺，国民党政府遂于1933年

<sup>①</sup> 毛剑的博士学位论文《“左联”时期马克思主义文艺理论的引进与发展研究》（山东大学，2006）第三章就详细梳理了鲁迅对三位苏联文艺理论家理论的引进及思考。芦田肇著、张欣译《鲁迅、冯雪峰对马克思主义文艺理论接受——水沫版、光华版〈科学艺术论丛书〉版本、材源考》（《中国现代文学研究丛刊》1993年第2期）考证了鲁迅和冯雪峰诸多重要的苏联文艺思想译著的来龙去脉。范阳阳《从鲁迅的苏俄版画藏品看其后期革命战争观的转变》（《新文学史料》2012年第4期）则以鲁迅的苏联版画收藏为引子，探讨他对苏联文艺观念的接受情况。

前后开始在各种报刊中发布取缔、扫除它的办法。新兴版画的第一代参与者正经历了这一过程，他们也被视为危险的群体。外部压力促使普罗文艺改头换面。在美术界，普罗美术的代表性社团时代美术社和产生了最早的新兴木刻作品的“一八艺社”促成了“左翼美术家联盟”的成立。1930年，该会和左翼文化总同盟的成立，标志着“左翼”替代被官方不断打压的“普罗”成为指代马克思主义文艺的本土化用语。<sup>①</sup>实际上，这一转变与文化政策、文艺思潮密切相关，又进一步影响到新兴木刻版画的创作与传播。早期的新兴版画具有鲜明的普罗美术、左翼美术属性，其对国外普罗文艺及相关文艺理论的参照与吸纳，成为其后续在地化发展的重要基础。

<sup>①</sup> 学界对“左联”的整体研究已经非常深入，著作不少。姚辛《左联画史》（光明日报出版社，1999）和《左联史》（光明日报出版社，2006）是其中的代表。牛德昌的硕士学位论文《20世纪二三十年代中国左翼文艺思想研究》（广西师范大学，2007）对文艺思潮的变迁进行了宏观梳理。焦体盛的硕士学位论文《中国左翼美术家联盟研究》（中央美术学院，2012）对发生在20世纪30年代的左翼文化运动，特别是新兴版画运动中党的领导和组织问题有深入讨论，梳理了从最初的直接领导和“左”倾做法导致了失败，到后来调整策略，并间接通过鲁迅对文艺活动进行指导的变化过程。此外，对“左联”的艺术活动也有一些颇具启发性的研究。小谷一郎的专著《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》（王建华译，上海社会科学院出版社，2012）和长文《关于黄新波的几张照片——1930年代后期中国留日学生的文学、艺术活动断章》（2015）深入研究了中国留学生在日本的左翼文艺活动，不仅有他们与日本左翼文艺界的互动，更涉及版画家刘岷、黄新波和顾洪干等人的活动事迹，是本书进一步探讨前两位艺术家的木口木刻和后一位艺术家的铜版画的史料基础。乔丽华《“美联”与左翼美术运动》论述了美联的成立、发展和活动，对早期新兴木刻运动着墨不少，且对新兴木刻运动早期的国内外展览有详细研究，对本书很有参考价值。

### 三 社会语境中的“媒介”与“传播”

本书的研究主要基于媒介与传播之视角，因此有必要澄清本书所理解的“媒介”（media）与“传播”（communication）到底指什么。“媒介”与“传播”是一对紧密相关、互为表里的概念。媒介的传播功能在传播活动中得以证实，而传播活动得以实现的工具即媒介。

一般认为，媒介至少有物质与非物质两个层面的意涵。物质层面的媒介，既可以指传播媒介，如报纸、刊物、书籍等及其技术手段；也可以指艺术媒介，包括绘画、雕塑、建筑、电影等物质实体及相关的工具与技术手段。非物质层面的媒介，不仅指内容信息——印刷品文字、电视节目或网络图文的内容等，而且包含媒介本身所携带的信息，比如尺寸、字体、颜色、排列方式等形式信息。

麦克卢汉则重构了传统认识，指出：“媒介即讯息。”他举出的例子在一定程度上取消了媒介的物质与非物质的界限：“文字是印刷的内容，印刷又是电报的内容……任何媒介或技术的‘讯息’，是由它引入的人间事物的尺度变化、速度变化和模式变化。”<sup>①</sup>这一媒介作为信息对人类社会进行构建的重要作用，在本书所讨论的新兴版画运动早期的艺术媒介探索与相关大众媒介传

① [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，何道宽译，商务印书馆，2000，第34页。

播及跨国文化传播的种种活动中，得以具体地展现。

当然，媒介还指“从事信息的采集、加工制作和传播的社会组织，即传媒机构”。<sup>①</sup>这一层面的意义在本书第二章，叙述木刻版画社团以及报刊的传播活动时涉及。此外，视觉“符号”媒介在米歇尔的视觉文化研究中，还被划分为更宏观的形象（image）与语词（word）。<sup>②</sup>这一认识是第三章进行图像模式总结，即图文关系与图图关系的基础。

此外，“宣传”（propaganda）与“传播”是一对有先后传承和发展关系的概念，在传播和传播学形成的过程中，即可见其相互关系。“宣传”在中国古代即有使用，与军事和战争相关，其意义为“宣布和互相传布”。而英文对应的 propaganda 源于拉丁语，它在1914年第一次世界大战之前并不被广泛使用。<sup>③</sup>无论中西，“宣传”都脱不开与战争的关联。

在美国传播学的开山之作《世界大战中的宣传技巧》（*Propaganda Technique in World War I*）中，拉斯韦尔将“宣传”视为重要的政治行为并对其深入研究，曾两次为“宣传”下定义，第一次强调了“重要的符号”和“控制意见”，第二次则强

① 郭庆光：《传播学教程》，中国人民大学出版社，1999，第146页。

② 参见[美] W.J.T. 米歇尔《图像学：形象、文本、意识形态》，陈永国译，北京大学出版社，2012，第50-54页。

③ 参见展江、田青《译者序：美国传播学的开山之作》，[美] 哈罗德·D. 拉斯韦尔：《世界大战中的宣传技巧》，张洁、田青译，中国人民大学出版社，2003，第8页。

第二章的艺术传播分析，并不止步于出版印刷物的层面，<sup>①</sup>而是将重点置于木刻版画的展览，尤其聚焦在1935年和1936年的两次全国木刻展览会。有两项研究直接梳理过这两次展览。一是北京鲁迅博物馆研究馆员李允经先生的《中国现代版画史》。<sup>②</sup>其中的“平津木刻研究会和北方木刻运动”和“广州现代版画会和南方木刻运动”两个部分，呈现了展览的基本面貌及两个作为展览组织方的木刻版画社团与展览的关系，指出如此的发展态势是木刻运动中心转移之表征。这是最早梳理两次全国木刻展的奠基性研究。二是上海鲁迅纪念馆研究馆员乔丽华博士的《“美联”与左翼美术运动》。该书在左翼美术的宏观背景下观照到作为其重要组成部分的新兴木刻运动之状况。她

① 关于外国版画在中国传播状况的研究有《鲁迅藏外国版画全集》（湖南美术出版社，2014）中的一系列作为“序”的论文：李允经《引进世界的名家名作——推进我国版画艺术的发展与繁荣》，李树声、曹庆晖《引玉拈花——鲁迅藏苏联版画的历史与价值》，李平凡《关于鲁迅收藏的日本版画》。它们为本书梳理新兴版画运动早期丰富的外国版画资源提供了总览性的线索。另外还有一些关于广州现代版画会与日本版画界交流的研究。周锦嫦《1930年代现代版画会、鲁迅与料治朝鸣艺术交流考》（《美术学报》2018年第5期）即是一例，不仅涉及日本版画图像的传入，也论及中国木刻版画的输出；郑涛的博士学位论文《民国前期（1912-1936）西方现代木刻在中国的传播》（中央美术学院，2002）、卢赞的硕士学位论文《鲁迅对西方现代木刻在中国的传播与推广》（中国美术学院，2018）等，也都尝试梳理相关信息。

② 20世纪八九十年代是研究中国现代版画史的高潮，有诸多“通史”出版，如陆地《中国现代版画史》、齐凤阁《中国新兴版画发展史（1931-1991）》（吉林美术出版社，1994）、李允经《中国现代版画史》等。这些具备全面性、系统性的通史，对新兴版画运动所覆盖的更长时间跨度进行讨论，而相关性论题也得以进一步拓展。

对20世纪30年代与新兴版画运动相关的国内外展览有所介绍，还在“国难声中：第一、第二次全国木刻展”一节专门论及这两次展览会。

不同于李允经在《中国现代版画史》中对全国木刻展的主办方平津木刻研究会、广州现代版画会的特别关注，且以1935年的北平展览与1936年的上海展览为重心，本书意在从整个展览流动的过程中，厘清全国各地的参与者、协助者所提供的具体帮助，同时指出合作中的局部关系“间隙”。书中还会分析作为传播内容的展览叙事历史框架和它背后的时代观念，探讨展品内容与分类方式所体现出的木刻版画创作发展趋势。社会活动中交织着错综复杂的人际关系，木刻的历史叙事背后闪现着人的思想，“运动”的宏大推进力始终由具体的人汇集；因而借助于资料汇编《中国新兴版画运动五十年》与纪念鲁迅的文集所收录的展览组织者唐诃、金肇野和李桦等人的回忆文章，以及鲁迅的书信，结合展览的相关出版物与报刊报道，若干关于具体人物的行动的历史细节能够重组出一个相对完整的概貌，从而构成本章“论从史出”的基础。

第三章对于木刻版画图像的探析角度，有别于惯常讨论的鲁迅对木刻青年早期图像的具体指导，如《鲁迅与中国新兴木刻运动》就将鲁迅给出的评价与其提及的作品编辑到一起。笔者的兴趣点在于，早期新兴木刻版画中文字与图像、图像与图像所构成的丰富多样的结构关系类型。既然要总结规律，样本的数量必

西哥的迭戈·里维拉（Diego Rivera）<sup>①</sup>等——本书也无从构建起分析的逻辑线索。

本书的研究利用了书信、回忆录等一手资料，报刊出版物、传记、文献汇编等二手资料，以及木刻原作、复制品、图册等图像资料。这些史料帮助笔者尽量把握历史的碎片，从而理解现代版画作为艺术与传播媒介在中国落地发芽、开枝散叶的最初历程。

---

<sup>①</sup> 中文文献有王观泉编的《鲁迅和里维拉》（山东画报出版社，2015）。它以鲁迅对里维拉的介绍为切入点，梳理了里维拉及墨西哥壁画对中国的影响。此外，对墨西哥的革命艺术，特别是壁画运动和版画创作有大量深入的英文研究。例如，由三位学者（Alejandro Anreus, Leonard Folgarait, Robin Adele Greeley）编辑的论文集《墨西哥壁画运动：决定性的历史》（*Mexican Muralism: A Critical History*, 2012）就对墨西哥壁画运动的全局、代表性艺术家及其在整个美洲的影响做出了深入探讨，其中有关于壁画家为扩大影响而将壁画转化为版画的讨论。道恩·埃兹（Dawn Ades）和艾莉森·麦克林（Alison McClean）编著的展览图册《纸上革命：墨西哥版画（1910-1960）》（*Revolution on Paper: Mexican Prints, 1910-1960*, 2009）对墨西哥版画发展的不同阶段做了详细梳理，并配有重要作品的解读。值得注意的是，这两本书的内容并没有忽略版画创作的技术、理论和视觉风格等不同层面及其相互关系。

## 第一章

### 新兴版画运动早期的 艺术媒介探索

“木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是艺术。”<sup>①</sup> 木刻版画作为艺术媒介的身份，是鲁迅在1935年给木刻青年的信中所强调的。而每种艺术媒介都有其物质特性与技术特色。新兴版画运动早期的木刻工作者能够通过展览途径，组织全国各地人员利用若干大众传播媒介开展宣传活动，且木刻版画可以发挥其传播时代信息与新观念的功能，究其根本，艺术家对该媒介特质的研究与相关实践奠定了整个运动的坚实基础。创作者在不同制版材料上的各种尝试，以及用于指导刻制并依据实践不断改进的相关技法文献，构成了这一艺术媒介得以勃兴的重要支撑。

---

<sup>①</sup> 鲁迅致李桦信，1935年6月16日，《鲁迅全集》第13卷，人民文学出版社，2005，第481页。





图 1-1 野夫《仇视》(1933), 砖刻版画  
资料来源:《大光报》1935年5月19日。

我当寄给你一份。(下略)……<sup>①</sup>

从报纸上刊登的《仇视》和《母与子》两件作品的图像来看，它们都以阴刻的方式完成，颗粒感很强，也就是野夫信中所说的“粗细点”，的确“不及铜石版那末精致”。其阴影比木刻版画的效果表现得更为柔和，因为他使用“点”而非“线条”来构成图像。但是，如野夫提到的那样，视觉上“另外有一种趣味”，看起来粗犷遒劲。同时，因为使用了捡来的“碎砖”，两幅图都

<sup>①</sup> 荪:《介绍砖版》，《大光报》1935年5月19日。

不是规整的四边形，无意中造成了一种独特的异形画面边缘。

发明砖刻版画可能与野夫年少时寄住在西湖横乡龙心寺，看到寺庙石雕有关，<sup>①</sup>亦可能得益于他的出生地江浙区域自清代乾嘉年间以来的古砖收藏传统。<sup>②</sup>当然，作为与鲁迅有交往并通信的木刻青年，他还可能受到其关注汉画像砖石之兴趣的启发。但无论受到何种影响，野夫看重的是砖块的便宜价格、随处可得、容易制作，这正符合面向大众的新兴版画对材料的要求。所以在引用上述野夫给金肇野的信件内容后，报纸编辑评价道：“这里特别介绍出来的意思，是说明大众的艺术是用不着高贵的工具来完成的。”<sup>③</sup>

“工具”也是这封信的后半部分重点讨论的内容，表明了野夫对材料性质和相应工具的关注。后来，他于1939年与金逢孙、潘仁在永嘉开办“木刻用品社”，并将这项事业一直维持到抗战胜利。同时，这一关注点也使得野夫对于砖刻版画的名称做出了相应调整：1935年《大光报》的报道中，野夫用砖块制作的版画被称为“砖版”；1939年，他的《何为版画》一文中仍沿用“砖

<sup>①</sup> 参见《野夫年表》，广东美术馆编《铁马野风：野夫的木刻艺术》，岭南美术出版社，2010，第262页。

<sup>②</sup> 中国人制砖的历史非常久远，早在先秦时期就已初具形制。在砖块上刻制文字的历史也几乎与制砖的历史一般漫长，汉代更有大规模的画像砖制作。关于古砖收藏的研究可参考梅松《道在瓦甃：吴昌硕的古砖收藏与艺术实践》，生活·读书·新知三联书店，2017。

<sup>③</sup> 荪:《介绍砖版》，《大光报》1935年5月19日。



版”一词；<sup>①</sup>但到1949年再版的《木刻手册》中，为了体现它和使用人造石炭石刻制的“石刻”制版方式的一致性，亦区别于利用水油不相溶原理的平版“石版画”，他将这项发明由“砖版”版画改称为“砖刻”版画。<sup>②</sup>显然，名称的变化伴随着野夫对砖刻版画逐步明晰的理论化总结。

虽然野夫在1933年一时兴起，刻过两件砖刻版画并琢磨过相应的工具，但其后却几乎没有其他砖刻版画创作；幸而段干青、林夫、马达等人继续对砖刻版画进行实践探索，丰富了其技法。就在1935年全国木刻联合展览会结束后不久，12月，平津木刻研究会会员段干青印制了手印作品集《木刻画》，其中就收录了他的砖刻作品《干青砖刻人像》和《在冰雪中》（图1-2）。它们应是段干青受到野夫启发的结果。<sup>③</sup>尤其后一件作品中，作者巧用砖块的颗粒感来刻画雪点，又在构图、题材等方面用心经营，提高了砖刻版画的创作水准。而在整体的视觉表达上，殊异于野夫采用“点”来构成光影效果的做法，段干青的两件作品都以线条造形，其阳刻为主的阴阳相托处理方式更具中国传统版画的韵味。后来，在1949年野夫的《木刻手册》中，收录有林夫的砖刻作品《炮兵》。再往后，马达于新中国成立后也用砖块刻

① 参见野夫《何为版画》，《战时中学生》第1卷第10期，1939年。

② 参见野夫《木刻手册》，文化供应社，1949，第13页。

③ 段干青，和金肇野一样，是1935年全国木刻联合展览会的组织方、平津木刻研究会的成员之一。而且野夫给金肇野的回信说的是“你们对于砖版的兴趣”，说明金肇野可能代表研究会的部分成员向野夫询问了砖刻版画。

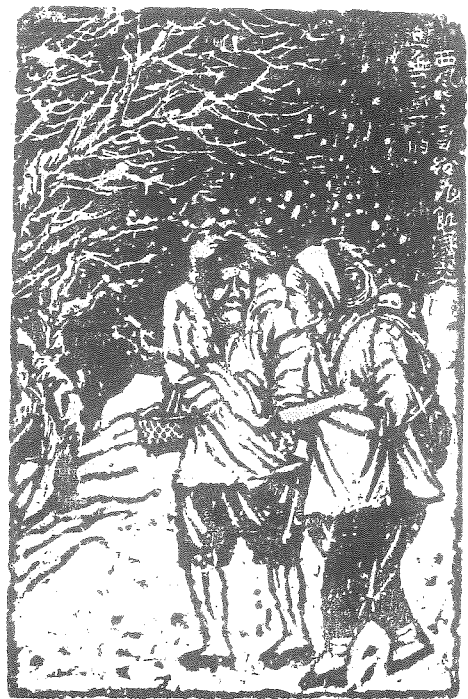


图1-2 段干青《在冰雪中》  
（1935），砖刻版画  
资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。

制版画《屈原》。<sup>①</sup>

还需注意，1935年全国木刻联合展览会对于野夫发明之砖刻版画的推广具有重大意义。早在1933年，野夫已经偶然发明了砖刻版画；之后鲁迅又选送了砖刻版画《母与子》到巴黎展览，

① 参见中国美术家协会编《中国美术60年：版画》，四川美术出版社，2009。另外，1983年“马达遗作展览”的目录中有“出油了（砖刻稿）”和“奔马（砖刻稿）”两个条目。

却误将其视为石刻版画作品。<sup>①</sup>而在这次全国木刻联合展览会的筹备过程中，北平木刻研究会（即后来的平津木刻研究会）<sup>②</sup>的金肇野等人看到了野夫的砖刻版画，十分感兴趣，才促使野夫回信专门说明制作过程，并有了展览期间发表的《大光报》专文报道，以及唐弢展评中对砖刻版画的称赞。<sup>③</sup>

在这次展览会之前，野夫并没有刻意推广砖刻，可能因为他还想在技术和工具方面再精进些，也可能在1933年的新发明之后他就将其搁置，或者还可能是因为当时的木刻界精神导师鲁迅着重推广“木刻”而不是“砖刻”。无论如何，展览组织方北平木刻研究会做出了积极回应，在这次展览中通过展陈、报纸报道等形式进行宣传，使得野夫砖刻版画“发明者”的身份被确认并传播。

- ① 这件作品从创作的时间、材质和名称上来看，极可能是展览目录中被标记为“石刻”，并被送去参加1934年法国“革命的中国之新艺术展览”的作品《母与子》。参见《鲁迅全集》第13卷，第4页。
- ② 关于“北平木刻研究会”与“平津木刻研究会”的关系，李允经做过详细考证。但该社对名称的使用并不十分严格，1934年金肇野重组该会后，即便叫“北平木刻研究会”，但也有天津会员参加。严格来说，以1934年11月12日全国木刻联合展览会第一次筹备会为界，之前该会名为“北平木刻研究会”，之后为“平津木刻研究会”。当日全国木刻联合展览会筹备会集体决定，扩充北平木刻研究会为平津木刻研究会，次日北平木刻研究会成员就到天津成立了平津木刻研究会天津分部。
- ③ “更其难得的是野夫的两幅砖画，这是一种新的尝试，砖刻比木刻更经济，就眼前这一点成绩看来，那前途的远大、光明，是可以预料的。”唐弢：《全国木刻联合展览会印象记》，《唐弢杂文集》，生活·读书·新知三联书店，1984，第225~226页。

获得了如此肯定，野夫继续推进，在文章和书籍的写作中，将砖刻列入中国现代版画的诸多制版材料之中。晚些出版的版画技法书籍还会偶尔提及砖刻版画，例如，史岩《艺术版画作法》<sup>①</sup>末尾介绍了“砖版”，并对砖块的选择标准和印刷的方式有进一步的补充建议。金肇野《木刻画刻制过程》<sup>②</sup>也在尾语部分对砖刻版画稍做提示。

## 二 石刻版画

刘仑对石刻版画的探索也属偶然，他的这些作品却不像野夫的砖刻版画那样引起了不少人的关注。最初开始版画创作时，他不知具体的方法，只能自己摸索。刘仑第一次见到李桦就向对方介绍了自己的石刻版画创作经历：

1934年至35年，我在防城中学任教时，看了鲁迅先生介绍在《文学》和《译文》上刊登的版画作品，引起我很大的兴趣。……我不懂得怎么刻画，很纳闷！后来有位学生交了一块石刻浮雕手工作业，看来近似我在市美毕业展那块着色木雕。再看石质细软，呈深青灰色（即磨刀石），我想，把它打平来刻画不就是石刻画么？后来得知凤凰山下有

① 该书于1936年完成，首次出版于1949年。

② 该书于1938年完成，正式出版于1949年。当中的部分内容在《光明》1937年的两期中刊载过。

刻版画，即阴刻、阳刻的交界处可以形成逐渐过渡的晕变效果，不像木刻版画那样总有分明的界线，因为磨刀石细软的材质更容易造成这种效果。李桦曾热情地评价：“你的石刻中的晕刻是创新的刻法，你能吸收汉石刻的拓法来表现现实题材，据今尚未见到。”<sup>①</sup>从现存的这些石刻版画的表现内容来看，刘仑选取了沿海地区百姓的生活作为题材，立足于现实，和新兴版画的观念一致。不过，其人物形象还不太具有本民族的特征，这是当时木刻版画创作的通病。



图 1-3 刘仑，无题（1934~1935），石刻版画  
资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。

<sup>①</sup> 刘仑：《我去莲花井找李桦》，王琦主编《李桦纪念文集》，第 14~15 页。

对于刘仑这样一个广东防城（今属广西）的美术教师而言，想要获得版画制作方法的信息，相对比较困难，所以他最终找到了自己母校的教师、学长李桦，向他请教木刻的制作方法，并加入了广州现代版画会。但在找到李桦之前，他对版画的探索始于自己的观察、思考和实践，并在材料、工具和技法方面有新的创造。但令人感到惋惜的是，刘仑在找到木刻版画组织之后，几乎完全放弃了自己的石刻版画创作，也没有遇到合适的发表和展览契机来引起圈内讨论，最终石刻版画流于其个人的浅尝辄止。

### 三 树胶版画

树胶版（linoleum）也被称作橡胶版、胶（合）版、油地毡、硬橡皮等。与前述砖刻和石刻版画作者的自创不同，它是从国外传入的版画材料。1931 年内山嘉吉在木刻讲习会的教学中，就推荐过“用作地板的橡胶版”，<sup>①</sup>因为它特别适合给初学者使用。

后来，鲁迅也向刘岷推荐树胶版，所以刘岷在信中向鲁迅汇报，用这种材料刻制过《高尔基》。<sup>②</sup>他还留下一批以风景画为

<sup>①</sup> [日]内山嘉吉、奈良和夫：《鲁迅与木刻》，第 10 页。《小说士敏土之图》可能也是用树胶版制作的。参见 Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008, p.107。

<sup>②</sup> 《王慎思（刘岷）致鲁迅信》，上海鲁迅纪念馆、江苏古籍出版社编《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第 3 册，江苏古籍出版社，1991，第 861 页。

主的树胶版画，<sup>①</sup>它们被保存在鲁迅的收藏中。早期新兴版画运动的树胶版画还有张望的《猪》（图 1-4，1934）、古达的《晚归》（图 1-5，1935）、徐惊百《鬻》（1936）等，目前所见总量不多。这几位刻作者中，徐惊百有多件作品是“刻在废旧的油地毡上的，他曾说这东西（树胶版——引者注）价廉易找，穷大学生也买得起而且效果也不错，他很喜欢用它刻”。<sup>②</sup>他的相关作品有《为争取自由而斗争》《一二·九的精神》《列车中》等，均创作于 20 世纪 30 年代。而古达是松口中学的学生，他使用树胶版创作应是缘于他的老师、木刻家罗清桢的引导。

即便同样用树胶版，不同的版画作者也可创造出不同的视觉效果：用树胶版制作的图像通常具有物体轮廓比较平滑的特点，《晚归》就很典型；而张望刻意地在《猪》中制造了动物背部轮廓边缘的粗糙感，与腹部的光滑轮廓形成对比，更有趣味。

新兴版画运动早期的技法资料里，介绍树胶版的内容并不鲜见。白危《木刻创作法》提及“橡皮”。<sup>③</sup>唐河翻译的德语书《木刻画和树胶版画》（*Holzschritt und Linoleumschitt*）将其与木刻并列介绍。赖少其在《创作版画雕刻法》中相对详细地介绍了树胶

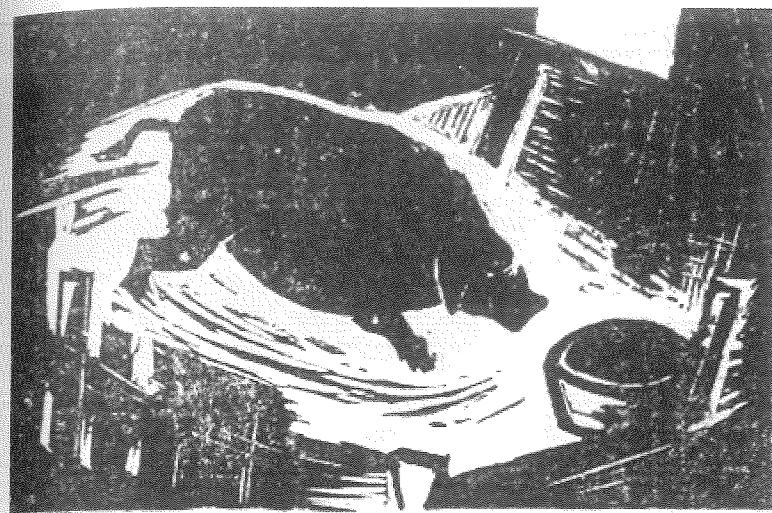


图 1-4 张望《猪》（1934），树胶版画  
资料来源：《大公报·艺术周刊》1935 年 1 月 26 日。

版，<sup>①</sup>并比较其与木版的异同：

……现在日本的小学校学生多用之；因为它的性质和木口木版一样，板〔版〕面上有纵横的雕，我们把刀在上面雕刻是很觉轻快和有趣味的；但不可不知道的，是因为内边混有沙质，很易伤害刀身。

底稿可以和上面所说的方法一样，……但还有一点使人厌烦的毛病，因为板〔版〕的本身含有油质，很容易将纸剥

① 《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第 5 册。这些作品为《秋云》《装饰画》《小楼》《颓废的小屋》《猫头》《友人像》《雪》《浦东》，以及以“风景”命名的作品五件。作品年代应在 1933~1934 年。

② 邱丰：《一颗划破夜空的星星——记版画家徐惊百》，《惊百文存》，中共南通市委党史工作办公室，2002，第 639 页。

③ 白危编译《木刻创作法》，读书生活出版社，1937，第 3 页。

① 书中没有出现其中文名称，但出现的两次写法不同，且都有英文的拼写错误。





图 1-5 古达《晚归》(1935), 树胶版画  
资料来源: 上海鲁迅纪念馆藏。

下来, 这是不可不预防的。我们本来可以直接在版面上描写, 但因为它有油质的缘故, 黑是写不上去的。

印的方法, 也不外和前面说过的一样, 不过应该用油墨或画颜料才好; 我已经说过: 因为他含有油质, 水彩颜色是去不得的。若果作单色版的时候, 可以利用墨轳; 做色版, 则以油画笔为最妥当。……<sup>①</sup>

赖少其着重提到了树胶版内部带沙质、外部油质的特点及对应的操作技巧。类似的, 后来李桦在《版画讲座》中谈到树胶版时——他翻译为“硬橡皮”——也说的是大致相似的三点, 还加了一条: “Linoleum 质甚软, 刻时最好先用胶贴于木板 [版] 或硬纸上面才好刻。”<sup>②</sup> 但是李桦对树胶版的优点和材质的介绍更为详尽:

在西洋, 所谓木刻是多用质坚的黄杨木口来刻的, 第一因为刻时困难, 第二因为价太高, 第三因为不能十分自由活泼地去表现作者的情意, 于是他们便从黄杨木身上想到另一种材料。所谓 Linoleum 者, 是用一种胡麻油酸化使结实后作为橡皮的替代物用的东西。这种假橡皮造成薄片, 质很

<sup>①</sup> 赖少其编译《创作版画雕刻法》, 形象艺术社, 1934, 第 64~65 页。

<sup>②</sup> 李桦:《版画讲座(六)》,《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月30日。

软，像轻松的松木。它没有纤维，在上面刻时，好像刻木口，可以纵横使用刻刀。但不能刻得过精细，作为木身木刻看待，是较木质为好用的。<sup>①</sup>

树胶版与木口木刻、木身木刻（也叫木面木刻）的比较，很是直观，作者同时也指出了树胶版画与木刻版画的亲缘关系。可见刘岷在这种材料上做练习是为了去刻木口木刻，毕竟它们的材料质感存在共性；但他在转入木口木刻之初遇到了技法上的问题，则说明树胶版的确更便于版画初学者用作基础训练。

树胶版和木版一样，都属于廉价的材料，因材料柔软而刻制省力，所以一些资料把树胶版画归为木刻版画的亚种类。但可能因为它表面的油性致使上稿不易，其柔软性导致刻制起来也没有力度感，亦无法刻制得精细，印刷还只能用油质颜料等缺点，又或者因为它不及木版那样便于获得，树胶版在中国早期新兴版画创作中使用并不广泛。

#### 四 其他制版材料

除了木刻青年自己探索所得的砖刻版画和石刻版画，以及适于初学者的树胶版画，另外还有一些材料被用于版画创作。其一是铜版画。虽然铜版画在西方发展兴盛，但在中国新兴版画运动

① 李桦：《版画讲座（六）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月30日。

早期的创作实践中极为少见。毕竟铜版画制作过程繁复，对材料和技术的要求非常高，且还需要版画家具有很强的造型基础并进行长期研习，因而很难迅速普及。这一时期的铜版画零星可见于顾洪干和李桦的创作。1935年10月8日到10日，“中华美术座谈会第一次习作展览会”在日本东京神田的东京堂书店二楼画廊举办，其中有顾洪干的油画和铜版画。<sup>①</sup>从展览目录来看，共有《桥》《尘芥船》《母子》三件铜版画展出。<sup>②</sup>顾洪干参加过1931年鲁迅举办的木刻讲习会，于1932年赴日留学，在骏河台的文化学院美术部学习。<sup>③</sup>日本“创作版画”的先驱石井柏亭是该校的创办者之一，还担任该校的美术部部长。在如此良好的学习和创作环境中，顾洪干完成了这些参展的铜版画。

在国内，曾短暂留学于日本的李桦在1934年“李桦创作版画个展”上，展出了14件铜版画作品。吴琬的评论文章称，这批作品中以《初夏风景》《肖像》《裸体》《裸体·二》《妇人与猫》具有代表性，显示出李桦的素描功底，但是它们在印刷方面不太成功。<sup>④</sup>

① 小谷一郎：《关于黄新波的几张照片——1930年代后期中国留日学生的文学、艺术活动断章（三）》，王建华译，《上海鲁迅研究》2015年第1期，第176-177页。

② 小谷一郎：《关于东京“左联”重建后中国留日学生的文学艺术活动》，王建华译，《上海鲁迅研究》2011年第3期，第106页。

③ 李允经：《木刻讲习会学员十三人生平考略》，《鲁迅研究动态》1985年第4期，第43页。

④ 吴琬：《李桦及其创作版画》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年6月23日。



在创作的实践之外，这一时期铜版画的中文技法文献也不多见。1935年4月6日的《广州民国日报》上，李桦的《版画讲座（七）》开始介绍铜版画制作方法，总共用了连续五讲的篇幅来做出详细说明。其内容分为“一，什么叫做铜版画；二，铜版画起源及其诸样式；三，材料之准备；四，刻版方法；五，印刷方法”。虽然李桦有一定的铜版画创作实践，但他自己也承认：

从去年春，我才接受到这类知识，略知梗概，而且从事制作。据从法国回来的朋友说，在欧洲，铜版画有特殊的地位，而从事的人，好像学油画一样，要研究五六年，技术才算得完成。一张铜版画往往是花三五个月去雕刻或腐蚀的。照这样看，我还未算得入门径，我对铜版画所得的知识与经验，只得到介绍常识般的介绍给大众罢了。<sup>①</sup>

晚些时候，史岩《艺术版画作法》介绍了包括铜版画在内的“金属凹版”，既讲其发展小史又记述了详细的制作流程。不过，史岩是美术史研究者，仅浅尝版画的制作，其写作可能主要是基于翻译和资料汇总。<sup>②</sup>当时国内对木刻版画创作方法的介绍相对常见，对铜版画技法的介绍却寥寥无几，因而这两处文献显得弥

① 李桦：《版画讲座（七）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年4月6日。

② 该书序言曰：“著者不敏，虽对于斯道尝加研究，可是不敢云有经验；本书的写述，仅在贡献所得知识……”史岩编著《艺术版画作法》，中华书局，1951，第2页。

足珍贵。

铜版画之外还有其他不常用的制版材料。李桦曾试制石版画和玻璃版独幅版画（monotype）。<sup>①</sup>他的《版画讲座（六）》还介绍了芋版、陶版、蜡石版、刻铅版和纸型版（李桦自命名，即stencil）。他可能参考过日文资料或者赖少其的《创作版画雕刻法》，而他本人也应有过尝试，因为他指出了这些版的具体应用、效果等方面的信息，例如：芋版“可作木刻色刷某部分的补版，或作连续图案之印刷”；“有许多人色刷木刻的色版就用纸型版去替代”；“陶版另有一种朴素趣味”。<sup>②</sup>

参加过1931年鲁迅组织的木刻讲习会的郑洛耶（郑川谷）曾在上海世界书局印刷厂当学徒，学习石版画，并于1931年在光华书局负责教科书插图制作。他还为上海杂志公司、生活书店等做装帧，设计过的装帧涵盖《文学》《光明》《中流》《世界文库》《赛金花》等书刊。<sup>③</sup>但他是否在插图和装帧设计中运用过石版画，或者在工作之外创作过石版画，还需进一步考证。再者，史岩《艺术版画作法》也详细介绍了石版，并简略提及了油纸版（stencil）、独幅版、拓本、薯版、陶版、糕版、铅版、厚纸版、实物版等，它们在新兴版画运动早期的实践中就更为鲜见。

① 吴琬：《李桦及其创作版画》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年6月23日。

② 李桦：《版画讲座（六）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月30日。

③ 参见〔日〕小谷一郎《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》，第189页。

## 五 制版材料、媒介探索与新兴版画的发展

在木刻版画蓬勃发展的情况下，版画创作者为何还要尝试使用其他制版材料呢？仅就砖刻和石刻版画而言，至少有三种因素促成了探索。其一，新兴版画创作者感受到现实物质条件的局限。他们围绕“大众化”的目标，多以价廉和容易制作作为选择材料的标准，既有经济方面的考量，也折射着社会思潮和艺术潮流的方向。其二，野夫、刘仑等版画创作者发现，除了木头，石质材料也是历史悠久的雕刻媒介，“发明”砖刻和石刻版画那样的新种类是对艺术媒介传统的延续。其三，由新兴版画运动初期的版画技术技法资料匮乏引发的大胆试验，是新兴版画材料探索的诱因。创作者“摸着石头过河”，通过对日常生活的观察与思考，“发现”新的制版材料并总结出相关技法和理论。

从铜版画的实践来看，在20世纪初的文化竞争中，以铜版画为代表的金属制版技术是西方舶来的、人有我无的知识。在时人的观念中，现代化即西化，所以版画作者对这类知识的好奇和接触也非偶然。李桦就提到过自己在20世纪20年代即受到外国美术杂志中像钢笔画效果的精致铜版画的“引诱”。<sup>①</sup>

就多种材料之总体而言，尚未波及全国的中日战势为艺术家

<sup>①</sup> 李桦：《版画讲座（七）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年4月6日。

提供了相对自由的探索空间。前述版画材料探索的个例多发生在全面抗战前的1933年到1935年，版画仍可作为个人的“兴趣”，还未被政治完全胁迫而彻底转化为“工具”。

对版画材料的媒介探索是新兴版画技术手法发展的重要维度。艺术家在实践过程中找寻、筛选并熟悉材料，努力超越物质属性对艺术表达的障碍。刘仑木刻版画《前面有咱们的障碍物》<sup>①</sup>（图1-6）明暗交界处所用的点状效果，表现出柔和的过渡，其独特的表现力正受益于他的石刻版画创作经验。李桦还发明了木刻版画“针刻”技法，这与他尝试过铜版画，受到“干刻”（dry-point）方法的启发有关。<sup>②</sup> 以上是其他制版材料对木刻制版技法的影响，而木刻版画技法和视觉效果也会影响版画家对其他材料的处理方式。张望的作品《猪》中某些线条的不平滑感则是将木刻版画视觉属性挪用至树胶版画的结果。刘岷树胶版画《猫头》《友人像》等尝试的细腻线条，从某种程度上来看，是其后来的木口木刻创作的预备练习。段干青砖刻版画《在冰雪中》主

<sup>①</sup> 这件作品刊登在《现代版画》第15集上，没有标注它的材料，应该也和其他作品一样是木刻版画，尽管其画面效果很接近石刻版画。

<sup>②</sup> 参见李桦《版画讲座（七）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年4月6日。其中“铜版画起源及其诸样式”的部分专门介绍了“Dry-Point版”，指出其表现“浓淡调子”的性能。而之前的第三次《版画讲座》中，李桦特别谈到了自己在研究“半调子”的过程中偶然发明了“针刻”，还附上了相关作品图片。使用“针”是木刻版画“针刻”和铜版画“干刻”的共同点。不过，一个是凸版，一个是凹版，若将同样图案分别以它们制版再印刷出来，黑白效果正好相反。参见李桦《版画讲座（三）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月9日。



图 1-6 刘仑《前面有咱们的障碍物》(1936)，木刻版画  
资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。

要以线条来构成画面，仿木刻版画的处理方式，殊异于野夫两件砖刻作品的颗粒感。这些例子表明，探索多种版画制版材料的意义在于，通过处理不同材质而获得的经验可以在各种制版材料之间流动，从而使不同的刻制技法和视觉效果相互交融，以推进技术技法的“在地化”演进，催生新的视觉风格。

当然，从制版方法来看，前述多种材料都被施以“刻制”的物理方法以造成痕迹，却鲜见化学制版的方法，例如化学晒印、腐蚀技术等。论版种，除铜版画为凹版外，砖刻版画、石刻版画、树胶版画均为凸版，制作工艺相对简单。这是新兴版画发展过程中，此阶段媒介探索的局限。

## 第二节 版画技法文献的写作

20 世纪 30 年代是新兴版画运动的起步时期，西方现代版画技术被引入有着悠久的木刻印刷和木刻版画传统的中国。最初，除了 1931 年鲁迅组织的木刻讲习会，以及各种木刻社团内外的相互交流，国内关于新的现代木刻版画的制作技术的传播，主要依赖对外文资料的翻译，而本土“原创”的内容很少。逐渐地，国内作者根据实践经验进一步总结，写作新的记述版画技法的文章，指导后来者的版画创作。新兴版画的艺术实践与技术理论写作之间形成了良性互动。在对一些重要概念的阐释过程中，“创作版画”被重构为中国的“创作木刻”，而对“木口木刻”普遍的认识局限间接造成了以“木面木刻”为主要种类的中国现代木刻版画之整体面貌。

### 一 新兴版画运动早期的版画技法介绍与文献写作

目前可见的新兴版画运动早期系统介绍版画技术之相关文献，按其作者来看，主要分布于该运动最早发源的三个核心区域，即上海、北平和广州。

#### 1. 上海

上海的新兴版画技法文献主要为专著，有白危编译的《木刻创作法》（图 1-7）、傅抱石著《木刻的技法》和史岩编著的《艺



术版画作法》。《木刻创作法》于1933年的年底完成，1937年由读书生活出版社出版。因该书的写作有鲁迅的指点，书中还有他的序言，它成为新兴版画运动早期现代版画技法文献中最著名的一部。

白危列出的参考文献颇多：其编译主要根据日本旭正秀的《创作版画的作法》、《世界美术全集》的“东洋版画篇”和“西洋版画篇”，还参考了《世界美术史纲》、小泉癸巳男的《木板画雕法与印法》等。<sup>①</sup>不过，书中所附的木刻作品图片，除了8件出自中国新兴版画作者之手，其他19位作者的32件作品几乎全部来自苏联和德国。<sup>②</sup>由于出版时鲁迅已离世，他收藏的作品无法供白危使用，所以最终选印的这些图片与鲁迅原本指定的并不完全相同，但半数以上仍依据他的最初选择。<sup>③</sup>可以说，该书的技术方法采自日本，艺术风格看重苏德，正反映了新兴版画运动早期的整体取向。

《木刻创作法》的目录为：一，概说；二，创作版画的意義；三，版画的种类；四，中国木刻史略；五，西洋木刻史略；六，木刻作法；七，附录；八，介绍几种翻印的木刻画；后记。该书的结构具有系统性，但内容过于简略。<sup>④</sup>白危没有

① 参见白危编译《木刻创作法》，第2页。

② 入选的艺术家只有麦绥莱勒是比利时人，比利时也有德语区，但他主要工作于法国。

③ 参见白危编译《木刻创作法》，后记。

④ 鲁迅在给白危的信中评价这本书时说：“虽然简略一点，但大致是过得去的。”参见白危编译《木刻创作法》。

# 木刻创作法

白危編譯·魯迅校閱



讀書生活出版社出版

图 1-7 白危编译《木刻创作法》书影（1937）

资料来源：刘志鹏提供。

木刻实践经验，编译此书只是应从事木刻的朋友之请，因此该书的内容就是单纯的信息筛选组合之结果，仅适于普及木刻版画之用。

傅抱石《木刻的技法》于1937年完成，1940年由商务印书馆出版。据序言，该书的写作参照了诸多日文资料，同时结合个人的实际操作经验，筛选出一些制作方法。“本书重要参考书籍”列出了6位作者的9种著作：永濑义郎《给学版画的人》（『版画を作る人へ』），小泉癸巳男《木版画的雕刻法与印刷法》（『木版画的彫り方と刷り方』），平塚运一《版画的技法》（『版画の技法』）、《版画》、《新的创作版画作法》（『新しい創作版画的作り方』），户张孤雁《版画科（木版）》，旭正秀《版画启蒙》（『版画の手ほどき』）、《版画实习教材》（『版画実習読本』），松田义之《美术教育和版画指导》（『美術教育と版画指導』）。同样是参考日文资料，傅抱石比白危涉猎更为广泛，多选择木刻技法的专著，与《木刻创作法》的参考书目仅有极少重合。再者，该书附带的木刻作品除了一张来自法国，其他全部为日本作者所作，与白危经鲁迅授意之选择截然不同。这应是傅抱石留学日本但并未直接参与新兴版画运动之故。

该书的内容被清晰地分为三个部分。第一章，绪论，主要介绍相关的版画理论。第二章，木刻，专门介绍木刻的一般制作方法。第三章，西洋木刻，实际就是“木口木刻”，着重介绍了它与木面木刻的工具的差异，却没有强调其制作方法的特

殊性。

《木刻的技法》的可贵之处在于，傅抱石将经过自己实践检验的方法摘选出来，而不是简单地翻译与杂糅。但由于作者的木刻版画创作实践经验有限，对方法的介绍稍显零碎；加上他并没有加入中国的版画团体，也未见与当时的新兴版画圈互动，因而他介绍的制作方法相对个人化。书中没有专门梳理版画发展史的部分，亦是另一处缺陷。

史岩的《艺术版画作法》于1936年完成，却因为战争影响，迟至1949年才由中华书局首次出版。<sup>①</sup>该作内容广泛，叙述细致。它涉及中国木版、西洋木版、石版、金属凹版、油纸版、油布版（linoleum）、薯版、陶版、砖版、铅版等的制作，尤以前四种的相关内容较为详细，并不局限于木刻版画。书中不仅有技法讲解，更写有各版种的发展历史并配古代木刻的图片——这和作者本身作为艺术史学者的研究习惯有关。然而，此书和傅抱石的《木刻的技法》一样，出版时间晚，没有在20世纪30年代起到应有的作用。严格说来，在上海出版或发表的，1938年之前的

① 据张泽贤《民国版画见闻录》所述，有1936年的版本。但是，笔者遍查各处文献，不见如此早的版本。张泽贤认为，该书作者史岩是民国时期被鲁迅所不齿的文人史天行（笔名之一为史岩）；但经笔者查证，该书作者史岩（1904~1994）另有其人，他应是艺术理论家。从《艺术版画作法》的序言可知，书稿于1936年完成；而史岩的文章《东西洋木版画之起源及其沿革》于1947年发表于《胜流》，文中说“笔者十年前曾为写过艺术版画作法一书，用以唤起青年作家之研究热情，后以战事未能即时出版，想不久当可由中华书局印行”。而目前所见最早为1949年的版本，而时间基本与前述所记符合。

2月号上。全文详细梳理了木刻版画在欧洲的发展过程，其中有不少很有价值的历史细节，比如，木刻版画受到了德国表现主义艺术家群体的喜爱。但据唐河回忆，整本书翻译出来后，原稿遗失，未得出版。<sup>①</sup>这不得不说是很大的损失。

木刻史  
Schubert's Holzdruck

木刻技术的发展地，在它的起源和初期。它是一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所

力，如雕刻或雕刻。在在艺术表现上却一般地打  
一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所

力的雕刻，或在艺术表现上却一般地打  
一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所

木刻史  
Schubert's Holzdruck

木刻技术的发展地，在它的起源和初期。它是一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所

力的雕刻，或在艺术表现上却一般地打  
一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所

力的雕刻，或在艺术表现上却一般地打  
一个精致的艺术形式，并能以最简单的方法由木料上成就一切。这仅仅是开始，而后来我们觉得他们的艺术，在艺术表现方面都取得了成就，可作为艺术用刻法在平面的木刻艺术，人们发现在十五世纪所



(二 圖 插)



(一 圖 插)

1937年，同为平津木刻研究会会员的金肇野在上海的刊物《光明》上连载了《木刻画制作过程》，并于1938年将其制成铅印单行本，1949年生活书店正式出版了该书。全书有多个部分：“前言”介绍写作目的，并鼓励创作者不要拘泥于书中内容，应大胆实践；之后分为“木料的选择”“怎样处理木版”“绘稿”“刻法与刀具的介绍”“如何拓印和选择纸张”“尾语”等部分。

书中谈及的方法多来源于实际操作以及与其他新兴木刻工作者的经验交流——应得益于平津木刻研究会于1935年主办的全国木刻联合展览会期间，该研究会成员与全国木刻创作者的联络。此外，绘稿方式中，特别提到用化学晒印的方式（类似冲印照片），虽常见于铜版画，但对木刻版画制作而言，尤为特别。<sup>①</sup>书中不仅有工具的图片，还结合具体作品分析刀法，实用性极强。金肇野对新兴版画技术技法的介绍，来源于实践，服务于实践。不过，该书也有缺陷，作者忽略了重要概念的解释，对木刻版画发展史也只是一笔带过。

3. 广州

广州的新兴版画技法文献则主要由广州现代版画研究会成员写就。该研究会依托广州市立美术学校成立，成员主要是该校师生。

① 参见唐河《鲁迅先生与太原的文艺运动》，《落英集》，第23页。

① 李桦也曾提到过，木口木刻制作者有时会以照片制膜，再粘到版上，然后刻制；但他认为这不是“创作版画”应该用的方法。参见李桦《版画讲座（五）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月23日。



生，因而这个群体比当时的平津木刻研究会在整体上有更好的艺术创作基础和理论研究能力。他们写作的版画技法文献主要有：赖少其《创作版画雕刻法》（图 1-9）、李桦在报纸上连载的《版画讲座》（图 1-10），还有唐英伟《关于木刻的话》和署名三鲁的《西洋木口木刻技法史》等文章。

赖少其编译的《创作版画雕刻法》于 1934 年 12 月底由上海形象艺术社出版。它虽然不像白危的同类著作那样常被提及，但严格从出版时间考察，它是中国最早出版的介绍现代版画技术的专著。书名更直接强调了“创作版画”，反映出日本的影响。该书主要参照小泉癸巳男著的《木刻画的雕刻法与印刷法》和平塚运一著的《木版画的作法》，相互取长补短而成；作者还将广州大众公司贩来的德国木刻刀的使用感受写进书中。<sup>①</sup> 其选择的木刻版画作品则主要来自李桦和赖少其，<sup>②</sup> 显示出这位新兴版画艺术家的自信。

《创作版画雕刻法》的内容主要围绕“木刻”，而非题目所示的“版画”：第一节，木版画概说，包括“版画的特质”“版画的种类”；第二节，复制版画与创作版画；第三节，木版的用具；第四节，磨刀的方法；第五节，刻版；第六节，印版的用具；第七节，印版；第八节，德国的木版刀；第九节，木口木版；第十

① 参见赖少其编译《创作版画雕刻法》，序。

② 其中还有一幅插图的作者被标记为“佚名”。



图 1-9 赖少其编译《创作版画雕刻法》书影（1934）

资料来源：刘志鹏提供。

节，其他的版式；第十一节，材料。附录还有日本版画家平塚运一所作《日本的木版画史》。

此书的长处有三。其一是详尽深入，事无巨细。其二，书中“参加自己的意见”，即一些实践中的经验之谈，比较实用。其三，作者还介绍了木刻的“其他的版式”，如树胶版（linoleum）、纸型版（stencil）、扑版（即拓片）、押版，很有启发性。

署名为三鲁的《西洋木口木刻技法史》<sup>①</sup>于1934年9月发表在《广州民国日报》，可能是最早专门介绍木口木刻的中文资料。虽不涉及具体的刻制流程介绍，但作为技术发展的历史和相关信息的索引，有很多重要的内容：木口木刻与活字印刷的搭配使用、它在古代与铜版画的关系、毕维克（Thomas Bewick）发明的白线刻法对该技术的推进、专门的工具、其版材的局限与解决办法、木口木刻的印数（5万张以上）、相关的技法书籍等。虽篇幅不及赵越的译文，但其文字平实准确，价值更高于前者。

李桦《版画讲座》（共11讲）于1935年2月开始，连续刊登在《广州民国日报·艺术周刊》上。前面四讲集中介绍了木刻的制作方法，第五讲则专门介绍木口木刻。如果仔细对照，此讲座对木刻的介绍与赖少其的《创作版画雕刻法》有不少内容上的重合。可能是李桦参考了赖少其的书，也可能他们共享了范围大致相同的日文资料。第六讲则大致罗列了“其他版式”，包括硬

<sup>①</sup> 参见三鲁《西洋木口木刻技法史》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年9月22日。

一、木刻讲话	二、木刻刀——刀之種類——刀之研磨——刀之選擇及保存
二、木版	三、捺子——中國的——日本的
三、木刻之準備	四、水壘及油壘
四、木刻之製作	五、紙
五、紙	六、打稿
六、打稿	七、怎樣刻——刀之運用——木版與刀鋒——明暗調子之獲得
七、怎樣刻——刀之運用——木版與刀鋒——明暗調子之獲得	八、注意若干點
八、注意若干點	九、技巧研究
九、技巧研究	十、版之鑄造
十、版之鑄造	十一、經驗種種
十一、經驗種種	十二、下篇 木刻之拓印
十二、下篇 木刻之拓印	十三、水壘的場合
十三、水壘的場合	十四、油壘的場合
十四、油壘的場合	十五、幾種特殊拓印法
十五、幾種特殊拓印法	附篇
附篇	一、西洋木口木刻概說
一、西洋木口木刻概說	二、色刷木刻及其他版式
二、色刷木刻及其他版式	三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	二十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
二十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	三十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
三十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	四十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
四十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	五十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
五十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	六十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
六十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	七十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
七十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	八十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
八十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十一、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十二、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十三、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十四、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十五、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十六、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十七、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十八、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	九十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版
九十九、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版	一百、紙型版——寫印版——陶版——臘石版——鉛版

图 1-10 李桦《版画讲座》目录

资料来源：《广州民国日报·艺术周刊》1935年2月23日。

橡皮（即树胶版，linoleum）、芋版、陶版、蜡石版、刻铅版和纸型版（stencil）——赖少其的书里虽略有涉及，但不及李桦的介绍应用性强。第七讲至第十一讲，李桦结合自己的创作实践，详细介绍了铜版画，是新兴版画运动早期极少见的讨论铜版画制作方法的中文资料。

唐英伟的《关于木刻的话》于1935年下半年在上海的期刊《中学生》上刊出，是一篇总结自己一年多木刻创作经验的文章，简略介绍了木刻制作过程：工具的准备、创作的程序。文末还补充有沈振黄写的关于如何修磨破损刻刀的文字。此文短小却实用，但也有和金肇野著作相似的问题，即没有讨论重要的概念及版画的历史。

## 二 新兴版画运动早期技法文献的特点

整体来看，新兴版画运动早期的技法文献具有写作者多为版

画创作者、以木刻版画为核心、从翻译到经验总结、参考资料多为日文、著刊兼有、地域差异显著等特点。

第一，写作者多为新兴版画创作者，他们担负起初期理论建设的任务，同时也有其他写作者的参与。李桦、赖少其、唐英伟是广州现代版画会的核心成员；金肇野是平津木刻研究会的活跃成员；只有上海的情况例外，白危是文学创作者，傅抱石是艺术家但非新兴木刻运动参与者，史岩是美术史研究者。但写作上述技法文献的作者即便是版画创作者，其在当时的专业水准也普遍不高，自然在认识上也有片面性和局限性。

第二，从内容来看，木刻版画是讨论的核心，其他类型版画的技术介绍相对薄弱。这与当时版画的发展状况相对应，毕竟中国新兴版画运动的媒介“主角”是木刻版画。

第三，新兴版画运动早期的版画技法文献从翻译逐渐发展为实践经验的总结。其间，以金肇野著《木刻画制作过程》和唐英伟《关于木刻的话》最长于实践经验分享，最为本土化；李桦的《版画讲座》较为全面；赖少其《创作版画雕刻法》和傅抱石《木刻的技法》也谈了些个人的体验，但内容多是编译。总体趋势是，越晚编写的技法材料，越注重纳入实践所得。可见，早期新兴版画的发展中理论与实践相互推进。

第四，编译的版画技法资料中，参照日语资料比较多。一方面，日本是中国现代化过程中一个重要的信息来源；另一方面，

日本版画在世界范围内有较大影响，日本的创作版画更是中国新兴版画重要的技术取法资源，比如广州现代版画研究会就与日本创作版画界交流较多。

第五，从介绍现代版画技法的发表物类型来说，专著与报刊兼有。这一时期有关版画技法的专著几乎都在上海的出版社付梓，如读书生活出版社、形象艺术社、商务印书馆、中华书局等出版了多部著作。同时，版画技法类的文章能在报刊，尤其是报纸上发表，表明新兴版画运动被有意识地推向更广大的受众群体，例如，李桦在《广州民国日报》上连载的《版画讲座》；形成反差的是，李桦所在的广州现代版画会已有专门的同人刊物《现代版画》出版，但每期数量有限，远不及报纸的出版频次和印刷数量。

第六，各种资料的内容显示出当时各地版画实践和对外来信息摘选的差异。例如在技法上，如何握刀、如何起稿等的方式不同，就各家推荐的工具而言，其产地、样式、对应的版画媒介也都不一样。但上述差异多少可以用金肇野的话来解释：“因为现在中国的木刻作者，都是没有经过师傅的传授，而自己研究的。所以各地的木刻作者，所用的刀法都不同，所制出的技巧也都不同。”<sup>①</sup> 还需看到，资料的编著者、翻译者或作者的版画理论水平也各有差异，特别是在如何认识“创作版画”“木口木刻”等概

<sup>①</sup> 金肇野：《木刻画制作过程》，《光明》（上海）第3卷第4期，1937年，第224页。



念的方面——这是本节接下来要详细讨论的两点，因为它们直接影响到中国新兴版画发展的面貌。

### 三 “创作版画”内涵的再造与实践偏移

“创作版画”的概念始于日本，且业已形成艺术运动，但经鲁迅特别选出后，它被塑造为新兴版画运动的技术关键词“创作木刻”。由于“自画—自刻—自印”，“创作木刻”又区别于东方传统的“复制木刻”。

然而，赖少其《创作版画雕刻法》依据日文资料所陈述的“创作版画”，与以鲁迅为代表的中文阐释实有差异：

依创作版画的原则，是要自雕、自印、自绘；但是关于其他情形，亦同样的叫为创作版画者，不可不知：（甲）自刻，自印；（乙）自刻，他印；（丙）他刻，他印；（丁）画家、雕刻师、印刷工人共同合作。

（甲）是合于我们前面的条件。（乙）是画家自己雕刻请他人来印刷的；我以为若不是色版，则断不至于发生什么影响。色版就不相同了。不过，大家都具有创作的能力，那就不打紧，则也未尝不是创作版画的一方法。（丙）以画家自己绘画，而请有创作能力的人代行。虽不是自刻自印，亦可以说是创作的版画。（丁）画家描画，雕刻师以创作的手腕来雕刻，印刷师自动的配色，虽是联合三个人的合作，也

当然可以说是创作版画的了。

我们所应该明了的，是不要蹈复制版画的辙！……须知能够达出木刻的特长的地方，却是非笔墨所能做得到的。……要之，创作版画是艺术的版画，不是以复制为目的的版画。不管他是否是自绘、自印、自雕，或是他印、他雕。只要依创作版画的原则做去，那当然是一视同仁的。……<sup>①</sup>

这段描述非常详尽，不仅囊括了鲁迅所说的“创作版画”的自画、自刻、自印原则，还告诉读者有更宽泛的含义，即他印、他刻的情况。比赖少其《创作版画雕刻法》更晚出版的傅抱石《木刻的技法》，采用了类似的界定方式。他们两位参考的都是日文文献。

事实上，对“创作版画”的宽泛阐释与这项艺术运动在日本的实践历程密切相关。1907年5月，石井柏亭和山本鼎创办了月刊《方寸》，在刊物上把自己的或其他艺术家的作品转制为版画。石井柏亭从担任政府印刷办公室雇员的父亲那里学会了石版技术；山本鼎则最初是版画学徒，学习在日本被用来复制西方图像的木口木刻。尽管术语“创作版画”指的是艺术家自己刻制和印刷，但现实中，石井柏亭和山本鼎面临印刷月刊的压力，他们

<sup>①</sup> 赖少其编译《创作版画雕刻法》，第7~8页。

念的方面——这是本节接下来要详细讨论的两点，因为它们直接影响到中国新兴版画发展的面貌。

### 三 “创作版画”内涵的再造与实践偏移

“创作版画”的概念始于日本，且业已形成艺术运动，但经鲁迅特别选出后，它被塑造为新兴版画运动的技术关键词“创作木刻”。由于“自画—自刻—自印”，“创作木刻”又区别于东方传统的“复制木刻”。

然而，赖少其《创作版画雕刻法》依据日文资料所陈述的“创作版画”，与以鲁迅为代表的中文阐释实有差异：

依创作版画的原则，是要自雕、自印、自绘；但是关于其他情形，亦同样的叫为创作版画者，不可不知：（甲）自刻，自印；（乙）自刻，他印；（丙）他刻，他印；（丁）画家、雕刻师、印刷工人共同合作。

（甲）是合于我们前面的条件。（乙）是画家自己雕刻请他人来印刷的；我以为若果不是色版，则断不至于发生什么影响。色版就不相同了。不过，大家都具有创作的能力，那就不打紧，则也未尝不是创作版画的一方法。（丙）以画家自己绘画，而请有创作能力的人代行。虽不是自刻自印，亦可以说是创作的版画。（丁）画家描画，雕刻师以创作的手腕来雕刻，印刷师自动的配色，虽是联合三个人的合作，也

当然可以说是创作版画的了。

我们所应该明了的，是不要蹈复制版画的辙！……须知能够达出木刻的特长的地方，却是非笔墨所能做得到的。……要之，创作版画是艺术的版画，不是以复制为目的的版画。不管他是否是自绘、自印、自雕，或是他印、他雕。只要依创作版画的原则做去，那当然是一视同仁的。……<sup>①</sup>

这段描述非常详尽，不仅囊括了鲁迅所说的“创作版画”的自画、自刻、自印原则，还告诉读者有更宽泛的含义，即他印、他刻的情况。比赖少其《创作版画雕刻法》更晚出版的傅抱石《木刻的技法》，采用了类似的界定方式。他们两位参考的都是日文献。

事实上，对“创作版画”的宽泛阐释与这项艺术运动在日本的实践历程密切相关。1907年5月，石井柏亭和山本鼎创办了月刊《方寸》，在刊物上把自己的或其他艺术家的作品转制为版画。石井柏亭从担任政府印刷办公室雇员的父亲那里学会了石版技术；山本鼎则最初是版画学徒，学习在日本被用来复制西方图像的木口木刻。尽管术语“创作版画”指的是艺术家自己刻制和印刷，但现实中，石井柏亭和山本鼎面临印刷月刊的压力，他们

<sup>①</sup> 赖少其编译《创作版画雕刻法》，第7-8页。

就用自己的版画技术来刻印其他艺术家的绘画。鉴于这种情况，他们赋予“创作版画”另一种含义，即那些被设计、制作为艺术的作品，强调艺术家的情感表达。<sup>①</sup>此为广义“创作版画”的产生背景。

此外，石井柏亭在《日本自刻木版画史料》<sup>②</sup>中的论述，体现了其对创作版画实践发展的理论性总结。他基于日本和西方的木刻版画历程，以实例阐释对“自刻”与“复制”的理解：古代作品的制作即便有艺术家与工人的合作，雕工和印工也都有很大程度的创作自由，属于艺术创造的一部分，并非只有艺术家在自由创造，但最终的发展趋势是，雕刻和印刷的工作要交还给艺术家自己完成。创作的自由和“稚拙味”是石井柏亭强调的关键。从这个角度来看，石井柏亭和山本鼎在《方寸》上以自己的版画技术复刻其他艺术家绘画的做法，平塚运一为梅原龙三郎、安井曾太郎等的油画制作版画的案例，似乎也都有自由的艺术创造的成分。这是日本“创作版画”所对应的复杂历史现实，涉及制作流程、技术传统、风格趣味等层面，它是阐释“创作版画”内涵

① 参见 Hiratsuka: *The Artist and His Prints*, HIRATSUKA: Modern Master (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2001), p.12.

② 赖少其于1934年翻译石井柏亭《日本自刻木版画史料》，自称译自小泉癸巳男《木刻画的作法》序文。但书名可能应为《木刻画的雕刻法与印刷法》，因为从目前所见日文文献来看，小泉癸巳男仅有《木刻画的雕刻法与印刷法》一书介绍木刻技法。赖少其的译文发表在1934年9月15日的《广州民国日报》上。文中，艺术创作的自由是梳理木刻发展史的标尺，创作木刻的“自刻”是核心。

的更宏观背景。

不过，山本鼎在完成第一件“创作版画”作品《渔夫》并配合发表石井柏亭评论文章的时候，试图用版画艺术家独立完成作品的方式来挑战艺术家与匠人分工的传统制作方式。在创作版画运动之初，作品主题也多表现现代生活，以区别于浮世绘和“新版画”<sup>①</sup>的传统性。这是现代艺术流派创立时常使用的激烈的以破为立的策略。

日本的“创作版画”被鲁迅介绍到中国，变作“创作木刻”。他也如日本艺术家那样，强调艺术家独立完成整个创作和制作过程，并说此种方式来自西方：“到近几年，才知道西洋还有一种由画家一手造成的版画，是印画，也就是原画，倘用木版，便叫作‘创作木刻’，是艺术家直接的创作品，毫不假手于刻者和印者的。”<sup>②</sup>

自然，日本的“创作版画”吸收了西方现代版画的创作观念和技法，但此概念名称始于20世纪初的日本。鲁迅策略性地不说明或者没有意识到“创作版画”概念的日本源头，却如很多日本创作版画家那样，参与着广义“创作版画”的制作。其操作甚至比日本艺术家更自由，比如，他编辑的《木刻纪程》之印刷，

① “新版画”与“创作版画”是20世纪日本版画最重要的两个潮流。新版画是基于外销的商业需求和对传统日本版画的继承发展而产生的，与创作版画追求个人表达、力图在日本传统与世界艺术之间寻找定位的诉求，截然不同。参见 *Waves of Renewal-Modern Japanese Prints 1900 to 1960* (Leiden: Hotei Publishing, 2016)。

② 鲁迅：《序言》，白危编译《木刻创作法》，第1页。

经过了搜集作者原版、统一用机器印制的流程，突破了由艺术家一人完成的“创作版画”的狭义界定。

显然，鲁迅实践了自己的“拿来主义”。日本“创作版画”原本囊括了内容、风格、制作技术等多层含义：内容上，日本创作版画运动也涉及诸多社会议题，但早期多反映现代都市景象，后多表现日本特色的文化娱乐活动；形式上，创作版画广泛吸收西方现代艺术风格并融合传统东洋木刻的稚拙面貌；技术流程上，艺术家们以并不十分严格的“自画—自刻—自印”方式来完成作品，并极力保持艺术创造性和艺术家的情感表达。但鲁迅仅截取日本“创作版画”的技术流程，将它与以苏、德版画为代表的现实主义的革命艺术嫁接起来，要求内容上关注中国的社会现实，并提倡与之匹配的写实手法作为形式风格，变成中国本土的“创作木刻”或“新兴木刻”。

进而，中国“创作木刻”自然而然地在实践中与日本“创作版画”概念产生了偏移，其具体表现有三。其一，新兴版画运动早期的木刻圈整体上比较忽视东方木刻版画传统，不但学习西式木刻技术，也在风格、形象上更偏向西方版画图像——仅广东的版画面貌要相对东方化一些。广东的情况有些特殊，这里远离当时全国木刻版画的中心上海，政治环境宽松，还有接触到日文一手资料的便利。广州现代版画研究会与日本的“创作版画”社团白与黑社就有直接交流和作品交换。因而，该会成员对“创作版画”的理解更为原汁原味，在视觉风格上，受“创作版画”传承

的东方传统“稚拙”风格的影响尤著。实际上，所谓早期新兴木刻版画多受到“表现主义”之影响的论断，也并不完全准确。不可忽视日本木刻“稚拙”风格与表现主义风格混杂传播的状况，在现代版画研究会的案例中就有体现；若是上溯德国表现主义木刻之成型，其不无日本版画之启发。<sup>①</sup> 尽管鲁迅在新兴版画运动中并不推崇日本版画，视其“颓废”，社会文化与政治风向也使国人对日本爱恨交织，但无法否认，中国早期现代木刻创作受到的外来影响，西洋之影响为显，东洋之影响为潜。

其二，“创作木刻”在中国的实践运用也不同于“创作版画”的狭义技术要求。正如前文已提及的鲁迅印刷《木刻纪程》割裂刻、印的例子，更有抗战全面爆发后的木刻集体创作、漫画与木刻的联合创作，这些做法都明显违背狭义“创作木刻”的“自画—自刻—自印”之严格定义。日本“创作版画”本已有理论与实践的偏移，狭义与广义的区分，只是中国“创作木刻”走得更远。

其三，艺术取向方面，舶来转化后产生的新兴版画运动甚至

<sup>①</sup> 唐诃翻译的德文文献中提到：“人们现今给以适当注意的日本有色木刻艺术，起始给西欧观念以强的鼓舞。把所要雕刻的文物上的主要情形，在大方典雅、特标要点的方式中弄到表现的地步，这是我们多亏了对东亚艺术的认识的。……在近代的木刻中，目的在博取装饰效力的日本技巧和德国旧日木刻大师那宗表现性灵的作风，很适当巧妙地溶化于一炉。因那一种可能性，这种可能性是使我们可以达到欲获得繁重浓厚的代表价值的目的，木刻艺术便在那些崇拜表现主义（Expressionismus）的艺术家群中，享有了一种特别的爱好。”唐诃译《从原始到现代之木刻艺术的发展》，《文艺舞台》第2卷第2期，1936年2月5日，第19页。



与日本“创作版画”追求的个人自由表达相左，而更多为大众教育和政治宣传服务，追随苏联革命艺术的导向。

#### 四 对“木口木刻”的认识及其对木刻版画风格、内涵的影响

“木口木刻”是西方发明的木刻版画类型，它使用的材料和工具与“木面木刻”存在明显区别。一般认为，“木面木刻”采用硬度相对较小的竖切木板，它的制作方法是古老的、起源于中国的传统木刻版画改良而来；其改良主要集中在工具上：中国传统木版画仅用一把拳刀即可完成刻制；但西方的木面木刻工具则发展出圆口刀、三角刀、平口刀、斜口刀等丰富的刻刀类型，并组合以不同的尺寸。相较而言，“木口木刻”使用耐磨耐压的硬木（比如黄杨木、樱桃木、梨木等），且采用它们的横截面，更增强了木版的硬度；它使用类似铜版画的雕刀工具（burin），而非普通木刻刀（knife）。材料和工具决定了木口木刻的刻制难度，其刻制所要求的力度和精细度都非木面木刻可企及。相应的，木口木刻印刷要求精确控制油墨量，否则油墨就会把刻好的细线条凹槽堵住，影响印制效果。因此，在各个制作环节中，木口木刻都比木面木刻有更高的技术要求。

新兴版画运动早期，木刻圈对木口木刻的认识总体上比较浅陋，甚至存在理解偏差。首先，英文“Wood-Engraving”的译名尚不统一。赵越的译文《木刻版画制作法》没有采用“木口

木刻”这一通称，而称之为“细笔木刻”。唐河的译文《从原始到现代之木刻艺术的发展》中提到毕维克的时候，将“木口木刻”“木刺画”“细笔木刻”等词替换使用。白危在《木刻创作法》中写作“木口木刻（横断面木刻）”和“木面木刻（纵断面木刻）”。

其次，木口木刻的相关理论文献在数量和质量上都非常有限。金肇野在《木刻画制作过程》中论及“木口木刻”时，更只是把它视为“版料”的差异，而并不论及它独特的工具、刻法及相关应用；白危《木刻创作法》中对木口木刻的介绍也比较简略；唐英伟《关于木刻的话》对其也只是略有涉及。然而，李桦《版画讲座（五）》专篇介绍木口木刻，讲了一些实用的技法。赖少其《创作版画雕刻法》有专门一节介绍木口木刻，且在工具的差异、握刀方法等方面有所着墨。傅抱石《木刻的技法》中也有专门的章节，但名称取“西洋木刻”。三鲁《西洋木口木刻技法史》对木口木刻技法的发展过程有比较细致的梳理，将其技术发展与社会实际应用的需求关联起来，但并不太强调它的艺术性。

在欧洲，木口木刻的发展有一个从复制到创作、从艺术家与工匠合作到艺术家独立创作的过程。这种转变始于毕维克发明白线法，但它被艺术家广泛运用，却经过了缓慢的过程。以英国为例，克莱尔·莱顿的老师诺埃尔·鲁克（Neol Rooke）在1905年将木口木刻引入中央工艺美术学院（Central School of Arts and Crafts）的图书装帧课程当中时，就受到当时教授日本风格多色

木刻的老师们的反对。因为当时多数艺术家认为木口木刻是用于复制的媒介。<sup>①</sup>莱顿的 *Wood-Engraving and Woodcuts* 中也有专页展示木口木刻在商业方面的应用。类似的，它在日本最初被引进用于制作图书插图、复制图像。

与欧洲和日本的发展过程相反，木口木刻在中国新兴版画的演进历程中先是被用在了艺术创作上，而后又在抗战岁月中被赋予印刷邮票、纸币、纸牌、烟盒等实用功能。但总体上它在中国新兴木刻圈中的接受度和使用率不高。或许木口木刻可被广泛采用的复制性是它当时不受圈内重视的原因之一。还有其他原因，如李桦指出木口木刻技术对艺术创作造成的束缚感：“我对于此道研究的时间尚浅，不独技巧未尝熟练，就是对它还未感得浓厚的趣味。我想，木口木刻往往会失于机械化，或过重于写实的描刻，致失掉木刻底天真、朴素之本质。”<sup>②</sup> 尽管在这番话之前，他指出“西洋木口木刻”与“东洋木身木刻”在艺术上有同等的价值，但他个人却从木口木刻中感到了约束。加之木口木刻刻制相对费力，对工具和技术的要求很高，中国新兴木刻圈对其了解有限，所以这种木刻在中国的发展比较迟滞。

但同时，新兴木刻圈的创作者们注意到木口木刻的精美。尽

① 直到1920年，英国伦敦成立了木口木刻家协会（Society of Wood Engravers），木口木刻的艺术特性才被更广泛地探讨。

② 李桦：《版画讲座（五）》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月23日。李桦曾于1935年《现代版画》第2集上发表两件木口木刻作品，说明他有具体的实践。

管金肇野对木口木刻的理解很狭隘，但对其画面的精致感也有所认知：“……许多的很有修养的外国木刻家，多喜用木口的板料。木口的板料刻出来的画面是很细致的，因为质上已没有那粗而松的劣质，不过，稍费力。”<sup>①</sup>1934年，赵越在感叹木口木刻的细腻之余则指出：“……国内的作家的作品大都是用粗线条刻制的，直到现在还没有一个细笔木刻版画作家出现，在木刻版画的刻制技巧上讲来，当然不无遗憾。”<sup>②</sup>

后来，刘岷和黄新波专门到日本研习木口木刻。除了这两位，其他如罗清桢、张慧等同样受到苏联版画——多为木口木刻——影响的木刻作者，其早期木刻生涯不乏相对精致的作品问世，可见木口木刻对创作风格的影响。他们的创作风格正与当时新兴版画圈主流的粗犷有力或粗线稚拙的风格，形成反差。进而可以认为，早期新兴木刻呈现出的普遍的“粗”的风格，不仅与德国表现主义、日本版画稚拙风格的影响有关，也与新兴版画运动早期国内对木口木刻的认知局限有关。技术和物质条件，都无法让当时多数的中国新兴版画家们实现作品细节的精美。

还需注意，李桦、三鲁、赖少其、唐英伟都在技法介绍的文章中，将“木口木刻”与“木身木刻”（也叫木面木刻）对应于

① 金肇野：《木刻画制作过程》，《光明》（上海）第3卷第4期，1937年，第225-226页。

② 克莱尔·莱顿：《木刻版画制作法》，赵越译，《大公报》1934年12月30日，第3张第9版。

“西洋”与“东洋”。白危更将其对应为“西洋”与“中国固有”。傅抱石对应的是“西洋”与“古代的中国和现在的日本”。在此大致的共识下，新兴版画运动早期的创作者们主要实践的木面木刻在二元对立中彰显出东方意味。

最终，早期新兴版画运动中，与实践相互推进的技法传播和理论阐释使中国“新兴木刻”产生了多重内涵：在革命宣传的约束下，标榜自我表达和版画艺术媒介自主性（自画—自刻—自印）的广义的“创作木刻”；技法体系由外国舶来但继承东方传统媒介基因的“木面木刻”。

## 第二章

### 新兴版画运动早期的 全国展览与艺术传播

新兴版画作品，有其物质材料作为艺术图像的媒介载体。物质媒介与图像共同构成版画艺术媒介。展览中，这一艺术媒介又成为革命信息和新兴观念等的传播媒介。经过报纸和杂志的刊载，新兴版画作品图像被复制、剥离，成为被传播的内容。广播宣讲中，新兴版画的创作方法乃成为节目内容，得以广布。

在“传播”的各层面研究中，展览参与者的组织沟通方式，以及展览、报刊与广播等作为“心灵的交通工具”的传播媒介如何承载并扩散信息，也是研究现代艺术传播的重要论题。1935年，全国木刻联合展览会尽管暗藏新兴版画界内部的观念分歧，但使跨越地域南北的组织方式初现雏形，切实地推动了木刻界内外人员的联合与协作。这次展览之叙事框架，在新兴版画运动的进程中，被一些文章和其他展览不断回应。其传播成为新兴版画媒介的历史厚度与先锋形象构建的一环。1936年全国木刻流动展

览会，继承并发展了前一年展览的组织与流动模式，在统一思想、深入民间及发展连环画等方面有所创获。

### 第一节 全国木刻联合展览会：人员的联合、协作与分歧

1935年第一回全国木刻联合展览会是新兴版画运动历程中，首次大规模集结全国木刻创作者作品的展览。其重要作用在于，这次全国性的联合不限于木刻界，还有其他智识分子的协助，以艺术为名，行社会运动之实。

展览组织者唐诃在《第一次全国木刻联合展览会纪事》中指出：“当时木刻艺术的活动，广泛被称作木刻运动。意味着这一活动和社会变革运动有关……”<sup>①</sup> 社会变革的动向，通过该展举办过程及更早的新兴版画创作者的流布、扩散与相互联络，可以窥见。它流动到国内要埠北平、天津、济南、汉口、太原和上海，前后历时近一年，在空间和时间范围上的覆盖面不可谓不大，这是此前在沪杭受尽打压而星散的木刻青年们所无法想象的创举。而展览以流动的方式灵活地调动起不同时空的木刻界内外的人士，让他们为着同一个目标而工作，这就凸显了一个正在生成却没有固定组织结构的群体形象。与此同时，相对边缘的参与

<sup>①</sup> 唐诃：《第一次全国木刻联合展览会纪事》，《落英集》，第25页。

者被“运动”主流排斥的个别案例，折射出社会运动之宏观目标与个体艺术趣味的冲突。

#### 一 社会运动：木刻创作者扩散与全国联合

第一届全国木刻联合展览会后，唐诃在上海的刊物《读书生活》上发表了带有总结性质的文章《木刻略谈》。其中的第四部分“近倾期之中国木刻运动”，详细记述了新兴“创作木刻”的发展历程：1926年，尚莫宗在北平糊涂画会初试木刻；1929年，《近代木刻选集》出版；1931年，“一八艺社”上海展览与内山嘉吉木刻讲习会举办；1932年，春地画会成立并改名为野风画会，<sup>①</sup> 办“援助东北义勇军联合画展”，MK木刻研究社举行“第一次单纯木刻展览”；1933年，上海新华艺专“野穗社”、北平“野火木刻社”、杭州木铃社木刻研究会与“艺专木刻会”、上海木刻研究会等相继诞生；1934年，上海“未名木刻社”、广州“现代创作版画研究会”成立，南京“磨风艺展”<sup>②</sup>、北平“平津木刻联展”及木刻讲座开办；1935年，全国木刻联合展览会举行，平津木刻研究会、太原木刻研究会、邢台木刻社、济南木刻研究会、香港深刻版画会等先后成立，广州之“现代版画会

<sup>①</sup> 《中国新兴版画运动五十年》中的年表显示，两个画会并非“改名”的关系，而是由不同的人建立。参见李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第6-8页。

<sup>②</sup> 这个展览开办的时间应是1933年7月。



展”“唐英伟个人展”举行。<sup>①</sup>木刻团体的成立和相关活动代表着新兴版画运动的重要节点，也铺陈出这一运动逐渐扩散到全国的历史轨迹。

上述新兴版画运动发展最初历程的记述，虽局部有误，却是早期文献中少有的较为全面的书写。这段文字受益于从全国木刻联合展览会筹备开始，一直到展览在北平、天津、济南、汉口、太原、上海流动开办的过程中，木刻青年间的信息交流，是群体联合的成果。唐河回忆过郑野夫在上海对展览的支援：

1935年9月中旬，我和金肇野筹办木刻展览会上海展出时，便寄居在他（按：郑野夫）的寓所中。……我和肇野到达上海之后，立即由他邀请当时在上海的沃渣、曹白、马达、温涛等木刻青年来到的家寓楼（按：原文如此），大家一边吃着我们从烟台海滨带来的苹果，一边谈论。……全国木刻联合展览会结束后，我准备收集素材写一篇中国早期新兴木刻运动的史料，征求意见于野夫。野夫很快就将他所知道的上海木刻运动的情况，详细地写了寄来……但野夫文稿的原件连同他寄赠我的木刻作品，在抗日战争期间全部散失了……<sup>②</sup>

① 参见唐河《木刻略谈》，《读书生活》第3卷第1期，1935年，第32~38页。因这次全国木刻展览而产生的相关文献中，有关新兴版画运动五年内活动的框架有更早的论述，参见陈因《创作木刻版画之昨日、今日和明日》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。当然，唐河的这篇文章包含更全面的信息。

② 参见唐河《怀念郑野夫》，《落英集》，第57~59页。

不难看出，1935年的全国木刻联合展览会的巡回展览提供了一个契机，使各地的木刻青年们更紧密地沟通联络，共同总结以往的创作历程和经验，探讨木刻版画发展的走向。鉴于同道联合的积极效果，在来年组织第二回全国木刻流动展览会的广州现代版画会，则有意识地建立了全国木刻作者通讯网，进一步巩固交流与联合。

第一回全国木刻联合展览会的参展作品也印证了唐河“近倾期之中国木刻运动”所介绍的情况，说明木刻青年已遍布全国各地：作者群从最早活跃的杭州和上海，扩大到北平（平津木刻研究会段干青、许仑音等）、天津、广州（现代版画会的李桦、唐英伟、赖少其等）、汕头（罗清桢、张慧），甚至武汉（青春社<sup>①</sup>）、济南（王绍洛、杨荆石<sup>②</sup>）、青岛、太原（力群、太原木刻研究会的鲁木<sup>③</sup>）、邢台（邢台木刻研究会王修<sup>④</sup>）等地，参展

① 汉口青春社有30多件作品参加全国木刻联合展览会。参见《木展第一天》，《大光报》1935年5月13日，第5版。但这些作品应是后来才加入的，并没有参加北平的首次展览。“有些地方如武汉福州，知道木刻作者的存在，而没有方法去通知他们……”参见肇野、唐河《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

② 王绍洛、杨荆石频繁与平津木刻研究会通信，以告知济南、青岛的情况。参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，湖南人民出版社，1981，第355页。

③ 鲁木、芷萍等于4月11日在党部通讯处成立了太原木刻研究会，参见《艺风》第3卷第5期，1935年，第128页。鲁木（原名田际康）是唐河（原名田际华）的表兄，后成为书法家。

④ 参见唐河《全国木刻联合展览会总述》，《晨报》1935年10月16日，第9版。

人员有七八十人。<sup>①</sup>

展览征集作品的流程使他们联络了起来。主办方北平木刻研究会的早期成员已注意搜集上海、杭州、广州的木刻作者作品，并举办过几次展览会，<sup>②</sup>可见各地木刻青年的广泛联系有逐渐推进的过程，相关信息也随之逐渐交换、集中起来。

这次全国木刻联合展览会的联合也是新兴版画运动曲折发展的结果。一方面，木刻青年的被迫流动本身就反映了该运动在沪杭区域受到的阻力和全国联合的难度。早期的典型案例是，1932年9月，最早进行新兴木刻创作并形成规模的学生艺术社团一八艺社的成员沈福文、汪占非、王肇民、杨澹生、夏朋被国立杭州艺专开除。其中，夏朋到北平后，又辗转回到上海，于1933年春发起左翼艺术社团涛空画会。但遗憾的是，该会于是年冬亦被迫停止活动。而上海木刻研究会曾于1933年试图发起全国木刻展览会，但因为筹备“国难展览会”、欢迎巴比塞调查团等事宜，就没有办成全国展览。<sup>③</sup>显然，在20世纪30年代最初几年的上海、杭州等地，政治压制不利于新兴木刻在此区

① 参见《全国木刻联展会明日在太庙开幕》，《北辰报》1934年12月31日，第9版。

② 据王肇民回忆，该会在一八艺社老社员的组织下办了四次展览。参见王肇民《我与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第45页。但据李允经考证，应只有1933年4月和7月的两次。参见李允经《北平木刻研究会和北方木刻运动》，《新文学史料》1984年第2期，第142页。而金肇野提到的则是三次展览。参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第344页。

③ 参见李允经《北平木刻研究会和北方木刻运动》，《新文学史料》1984年第2期，第141~142页。

域继续发展，<sup>①</sup>更不要说以此为中心牵头举办全国木刻展览会。

另一方面，被迫从沪杭流动到各地的木刻青年成为在各地发展木刻版画的主力，也担负起全国木刻联合展览会在各地巡回举办的重任。鲁迅意识到了新兴木刻创作者在全国的广布，曾先后在1935年初和1936年初分别对李桦和郑野夫表达过建立木刻的“大组织”的希望。<sup>②</sup>这一时段，正如唐河在《木刻略谈》中所述，各地的木刻社团也基本发展就位，具备了大规模联合的基础。其中，北平木刻研究会的发展变化，正由新兴版画运动早期历程中的重要事件所牵动。异于夏朋回到上海后面临的紧张环境，被国立杭州艺专开除的其他几个一八艺社成员沈福文、汪占非、王肇民、杨澹生转学到北平大学艺术学院，于1932年10月

① 1935年1月4日鲁迅给李桦的信中介绍道：“实际上，在上海的喜欢木刻的青年中，确也是急进的居多，所以在这里，说起‘木刻’，有时即等于‘革命’或‘反动’，立刻招人疑忌。”《鲁迅全集》第13卷，第328页。即便1935年举办全国木刻联合展览会时，上海的情况也不见有太大的改善——当然，和同在上海举办的全国运动大会的时间冲突，也是原因之一。“光线不十分好的会场里，冷清清的只有几个青年在徘徊，显出了异常的寂寞。据负责这次展出的金肇野先生告诉我，参观的人数并不多，与他处对比起来，显出了空前的冷淡。这情形我是早料到的，从自己为了木刻捐款困难的遭遇上，就知道这展览会不易获得上海人的同情。”参见叶灵凤《木展在上海》，《晨报》1935年10月16日，第9版。

② 1935年1月4日鲁迅写信给李桦：“木刻运动，当然应有一个大组织……”《鲁迅全集》第13卷，第327页。1935年4月4日鲁迅致李桦：“现在京沪木刻运动，仍然销沈，而且颇散漫，几有人自为政之概，然亦无人能够使之集中，成一坚实的团体……”《鲁迅全集》第13卷，第433页。1936年2月17日鲁迅写信给郑野夫：“不过也时时看见，觉得木刻之在中国，虽然已颇流行，却不见进步，有些作品，其实是不该印出来的，而个人的专集尤常有充数之作。所以我想，倘有一个团体，大范围的组织起来，严选作品，出一期刊，实为必要而且有益。”《鲁迅全集》第14卷，第29页。

成立北平木刻研究会，征集上海、杭州、广州的作品开了几次展览。1933年暑假后，王肇民毕业即失业，便离开北平，<sup>①</sup>北平木刻研究会收集的木刻便交给了会员金肇野。后者又发展了新会员，<sup>②</sup>然后才有该会的金肇野、唐河、段干青、许仑音、陈因等在北平发起组织1935年第一回全国木刻联合展览会<sup>③</sup>（图2-1）。

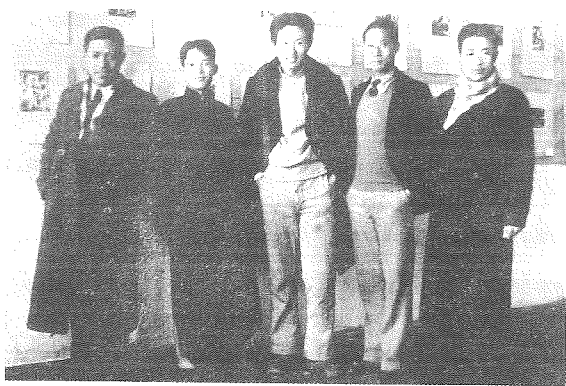


图2-1 1935年第一届全国木刻联合展览会合影  
说明：从左到右依次是许仑音、唐河、金肇野、周涛、董化羽。  
资料来源：唐河《落英集》，北岳文艺出版社，1994。

- ① 参见王肇民《我与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第45页。王肇民虽于1934年经沈福文介绍，回到北平在北平私立艺术专科学校任教，但是否继续参与平津木刻研究会的活动，有待考证。
- ② 李允经认为，北平木刻研究会在一八艺社老社员离开后，其他社员星散，直到1934年春因为金肇野与许仑音经洪君实的介绍认识，才重新聚集了更多的成员，再次开始举办展览活动。参见李允经《北平木刻研究会和北方木刻运动》，《新文学史料》1984年第2期，第142页。
- ③ 参见唐河《全国木刻联合展览会总述》，《晨报》1935年10月16日，第9版。关于陈因积极参与的记载，参见肇野、唐河《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。在《北辰报》的同一版面上，还刊载了陈因写的《创作木刻版画之昨日、今日和明日》。

在北平之外的其他地方，也因原本在沪杭活动的木刻青年的到达，全国木刻联合展览会在多地流动举办的形式才得以实现。例如，之前在上海参加过MK木刻研究会、涛空画会的王绍洛，到济南开展木刻活动，积极地协助全国木刻联合展览会在济南举行。最初在杭州参加木铃木刻研究会的力群，于1935年春出狱后回到太原，也支援了全国木刻联合展览会在当地的举办。木刻团体被破坏，则其成员在他处开办新的社团，继续活动。这正说明新兴版画运动是“社会运动”，木刻界力量经历了一次次的抗争与聚散。

全国木刻联合展览会流动过程中，新兴版画运动仍屡遇波折。平津木刻研究会核心成员许仑音于1935年3月病逝。<sup>①</sup>展览在汉口展出后，国民政府军事委员会机关报《扫荡报》对其中的作品刻意歪曲解释。展览在上海举办前，有官方的内容审核。准备印刷的《全国木刻联合展览会专辑》因1935年底金肇野被捕，其寓所中收到的二十多件作品被军警没收，未得付梓。平津木刻研究会于1935年底完成了举办全国木刻联合展览会的重要使命后即停止活动。

当然，全国木刻联合展览会也在一定程度上促进了木刻社团的发展及其组建者的成长。平津木刻研究会就是应这次展览会筹备组的联合决定“应该和天津的木刻者，取得联络，请他们共

① 参见唐河《读书随记》，《落英集》，第76页。

同参加”，<sup>①</sup>由北平木刻研究会主动联络天津木刻青年而扩充组成。之前虽有天津的木刻创作者参与北平木刻研究会的展览，却并没有形成两地常规化的统一组织。可见，北平木刻研究会不仅办成了全国展览会，还借展览的活动得以扩大为“平津木刻研究会”。<sup>②</sup>此外，太原木刻研究会也响应该展览会而建立起来，并协助该展流动到太原。身处香港的温涛因作品在全国木刻联合展览中获得好评而受到鼓舞，积极组织了香港深刻版画研究会。<sup>③</sup>牵头成立各地社团的组织者，比如北平木刻研究会的金肇野、太原木刻研究会的鲁木、香港深刻版画研究会的温涛等，在全国木刻展览会的举办过程中，锻炼成长为新兴版画运动的得力干将。

在1935年全国木刻联合展览会中，“联合”的意义更多在于增强新兴木刻运动的社会影响力，毕竟当时的整体创作水平有限。这次展览筹备的协助者、作品审核者司徒乔描述了当时的状况：

- ① 肇野、唐河：《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。
- ② 天津会员唐达有作品参加开幕展，但天津社员并没有赶来帮助全国木刻联合展览会在北平的开办。参见肇野、唐河《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。金肇野回忆在天津得到的天津会员的帮助：“下一站是天津，我和李捷克、唐达、杨隼等同好去信协商，他们高兴地找到了河北美术馆（注：天津美术馆）和英租界三八女中……”参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第355页。李捷克是平津木刻研究会会员，于1931年至1933年在天津美术馆西画夜班授课，可能在联系这处场馆时起到重要的作用。天津美术馆是我国当时少有的专业美术展览场馆。
- ③ 关于太原木刻研究会、香港深刻版画研究会响应全国木刻联合展览会而建的消息，参见《木刻运动情报》，《大光报》1935年5月11日，第9版。

以此论今日之全国木刻展会的出品，则当然十之九九（按：原文如此）还要在必被遗忘之列……四百多件在一起的展览，这还是创举。……一些作家连日本木刻在世界艺术的地位也不晓得；几个作家只干了一两月便寄了作品来，甚至于生平第一幅制作也在这里加入了展览。还有一些这里的作家连画也不大画。<sup>①</sup>

早期新兴木刻发展的重要特征即是：社会运动的意义大于艺术价值。通过木刻创作者的联合造势，这种艺术媒介从被压制的对象逆转为全国潮流，形成与其他于中国而言“新兴”的艺术媒介（油画、水彩、摄影等）竞争、抗衡的声势。比较同期的其他艺术媒介，尽管以社团为单位组织的艺术展览在各地涌现，但尚未形成由单一艺术媒介构成的民间组织的全国性展览；即便1929年和1937年的全国美术展、1935年伦敦中国美术展览会，也是官方发起的、多艺术媒介展品并陈的展览。因而，第一回全国木刻联合展览会凸显了新兴木刻的特殊性，<sup>②</sup>其作为社会运动的价值更被展览的“非官方”色彩所强化。

- ① 司徒乔：《全国木刻联合展览会出品选述》，《大公报》1935年1月26日，第11版。具体来说，“握刀不到一月的朋友们，如王修、史苦雁等，都是仅作这一两幅作品……”参见肇野《我们所要的批评》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。
- ② 当时颇为流行的重要艺术媒介还有漫画，其全国性展览更晚些才举办，即1936年第一届全国漫画展览会。西画的活动则更多停留在社团组织的沙龙展。国画的活动则多具小圈子的雅集性质，当然也有如中国画学研究会于20世纪20年代举办的中日绘画联合展览，但参加者也没有覆盖全国。



## 二 其他智识分子的协作

除了木刻界人士，其他知识分子也在这次全国巡回的展览过程中以各种方式支援木刻运动。在北平，协助第一回全国木刻联合展览会筹备的人士有西画家司徒乔、唐亮和秦宣夫，艺术理论家朱光潜，以及学者郑振铎、卫德明、杨丙辰<sup>①</sup>等。1934年11月12日，北平木刻研究会会员以及司徒乔等画家参加了首次筹备会。会议的集体决定有在各大城市巡展、展品包含古今中外等，这对新兴版画运动影响力的扩大具有重要意义。<sup>②</sup>1934年12月23日，司徒乔、秦宣夫、唐亮、朱光潜、卫德明、杨丙辰等人参加了作品审查会。<sup>③</sup>尽管展览组织者认为可以通过“聘请社会上有地位的人士举行作品审查，借审查者的声望，分散疑忌者的耳目”，<sup>④</sup>但木刻界外的知识分子的作用并不止于此。司徒乔不仅出借自己的画室作为筹备工作的地

① 北京大学德文教授杨丙辰为中德学会的创办人之一。

② 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第349页。

③ 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第354页。另有史料显示，在天津展览前，郑振铎、严智开、陈访先、胡天册、陈石泉等人还参与了展品筛选。参见祁敏《全国木刻展览在平太庙举行》，《益世报》1935年1月6日，第4张第14版。但这几位是否出席了审查会，待考，尤其是其中具有国民党背景的陈访先、胡天册，以及时任北平艺专校长、天津美术馆馆长的严智开。

④ 唐河：《第一次全国木刻联合展览会纪事》，《落英集》，第28页。用于掩人耳目的人士主要应指陈访先、胡天册。

点，帮忙接洽展出场地，托人征集武汉的木刻作品，<sup>①</sup>还在其主编的《大公报·艺术周刊》上开辟专版介绍这次展览。郑振铎提供了全国木刻联合展览会中几乎全部的古代木刻展品，包括少数原件和不少照片复制品。<sup>②</sup>德国学者卫德明（H. Wilhelm）借出了丢勒（Albrecht Dürer）木刻组画《基督受难图》的部分作品，<sup>③</sup>还试图要一些中国的新兴木刻作品和德国艺术家进行交换，<sup>④</sup>其所在的中德学会还提供了德国当代画家作品十余

① 参见肇野、唐河《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

② 据沈福文回忆，郑振铎先是通过沈福文和汪占非的来访得知了全国木刻联合展览会的消息，拿出了《十竹斋笺谱》和几部有木刻插图的旧小说。参见沈福文《忆一八艺社社员在北平》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第47页。但唐河的回忆是，郑振铎先借出1933年底出版的《北平笺谱》，展览流动到上海展览时，又借了他和鲁迅出资翻印的，于1934年底出版的《十竹斋笺谱》。参见唐河《读书随记》，《落英集》，第73页。实际上，1935年春，郑振铎从北平到上海，正好和全国木刻联合展览会的首尾两次展览的地点相合，唐河记忆中具体出借的展品的内容、时间，应比较准确。现存郑振铎日记没有20世纪30年代的内容，无从查证，但沈福文应不会完全凭空捏造和汪占非一起去拜访郑振铎的事。并且，1935年1月15日，即全国木刻联合展览会在北平的展览结束后，沈福文才被捕（《益世报》消息），所以他也有可能参与了这次展览在北平的工作。而唐河只用“我们”来指代借展品的人。如果说，唐河因为年代久远而对此细节有所遗忘，并非没有可能；但沈、汪二人是北平木刻研究会的早期重要成员，为何在唐河和金肇野关于全国木刻联合展览会组织过程的回忆中，几乎没有痕迹？和沈、汪两人一样，一八艺社原社员、北平木刻研究会的老社员杨瀚生，虽有作品《为了生活》被选作全国木刻联合展览会海报画芯，他的名字为何也在唐、金二人的回忆中隐去？

③ 参见唐河《读书随记》，《落英集》，第74页。

④ 参见唐河《鲁迅先生给我的教益》，《落英集》，第13页。但因为全国木刻联合展览会没有展品之外多余的作品，加上德国严酷的政治环境中无法征集作品，交换并没有实现。

幅。朱光潜借出了日本浮世绘作为展品。<sup>①</sup>《北辰报》编辑洪君实将筹备处的信箱设在报社，在报社低价印刷了展览的招贴画和目录，该报还报道了这次展览。<sup>②</sup>北平医学院鲍鉴清教授为展览捐助了部分经费。<sup>③</sup>

北平展览后的全国巡回过程中，各种不同身份的人士也都慷慨协助。天津《庸报》副刊主编姜公伟刊登了全国木刻联合展览会的相关报道。<sup>④</sup>在武汉，秋声剧社通过公演为全国木刻联合展览会在汉展出提供了约六十元的经费。<sup>⑤</sup>武汉左翼文学界的孔罗荪、叶君健等人将展览组织者金肇野安置在当地比较安全的大光报馆，<sup>⑥</sup>且孔罗荪就职的《大光报》专版刊载了全国木刻联合展览会武汉展览的相关文章——包括叶君健的《谈木刻》——还陆续发布了多条新闻。太原的西北剧社<sup>⑦</sup>人员积极协助全国木刻联合展览会流动到该市进行展览，提供其位于海子边公园北岸劝业

① 参见唐诃《读书随记》，《落英集》，第74页。

② 参见唐诃《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第243页。“唐诃”为唐诃的笔名。

③ 参见唐诃《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第243页。唐诃即是北平医学院的学生。

④ 参见唐诃《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第244页。

⑤ 参见《全国木刻联展会将来汉展览》，《艺风》第3卷第5期，1935年，第128页。

⑥ 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第356页。

⑦ 力群于1935年春在杭州出狱后，到太原参加了该剧社。参见唐诃《鲁迅先生与太原的文艺运动》，《落英集》，第21页。西北剧社社长张季纯为左翼作家，1932年为北平左联领导下的剧联北平分盟成员。

厅的办公地点作为展览场地，还协助整理并装裱作品、设计并布置展厅。与该社关系密切的“艺术通讯社”利用自办的刊物《文艺舞台》<sup>①</sup>刊载了以模仿底层民众口吻写作的本次展览的观后感《瞧了全国木刻联合展览会在太原展览以后》。在上海，叶灵凤这位跨界文学与美术的木刻爱好者、促进者，为全国木刻联合展览会在上海的顺利展出予以协助，不仅积极疏通官方关系，更协助主办者向各方募款。<sup>②</sup>

从上述全国木刻联合展览会得到的各方帮助不难看出，除了美术界，文学（戏剧）界是早期新兴版画运动重要的支持力量。展览的组织者唐诃是就读于医学院的文学青年，曾担任北平左联刊物《荒草》的编辑，积极翻译木刻创作图书《木刻画和树胶版画》（未出版），写作了总结新兴版画运动从开始至1935年全国木刻联合展览会木刻发展的文章《木刻略谈》和《全国木刻联合展览会总述》<sup>③</sup>。全国木刻联合展览会的另一组织者金肇野虽也刻些木刻（图2-2、图2-3），但他早前也从事文学，是文学刊物《荒草》的主编。某些史料甚至指出，北平木刻研究会就是由

① “西北剧社”和“艺术通讯社”都是杜任之用从阎锡山政府领来的款项筹建的，“艺术通讯社”出版《文艺舞台》。参见力群《我的艺术生涯》，北岳文艺出版社，1997，第33页。杜任之早在20世纪20年代就与鲁迅有交往，1927年加入了中国共产党。

② 参见叶灵凤《木展在上海》，《晨报》（上海）1935年10月16日，第9版。

③ 该文载于《晨报》（上海）1935年10月16日，第9版。



图 2-2 肇野《渔趣》(1934)  
资料来源:《艺风》第 2 卷第 7 期, 1934 年 7 月 1 日。



图 2-3 肇野《街头》(1934)  
资料来源:《新光》(北平)第 20 期, 1934 年 9 月 1 日。

荒草社发起的。<sup>①</sup>不可忽视, 提倡新兴版画运动、为这次展览提供多件展品并捐赠 20 元的鲁迅就是中国左翼作家联盟(左联)的“名义领袖”, 唐河、金肇野都是左联的成员, 荒草社也是左翼文学社团; 在太原为全国木刻联合展览会提供便利的西北剧社社长张季纯同为左联成员; 武昌秋声剧社社长张光年更是共产党员……他们在左翼文艺运动的名义下, 对这次全国性的木刻展览大力帮持。

不过, 给予支持的并不限于左翼文学(戏剧)界, 协助者中不乏朱光潜、卫德明、杨丙辰、鲍鉴清、叶灵凤、王青芳等非左人士, 他们的协助掩护了新兴木刻运动, 促成其“合法的地位”<sup>②</sup>的确立。

### 三 分歧: 主流与边缘

第一回全国木刻联合展览会所涉及的人员不仅有联合, 也因政治立场、媒介的阶层属性、文艺趣味等诸多因素产生了分歧。细读展览组织者金肇野的回忆文章, 不难发现他对协助新兴木刻运动的王青芳和叶灵凤的态度有所保留, 甚至带有鄙夷, 透露出联合中的裂隙。

<sup>①</sup> 据路一回忆, “由荒草社出名发起, 1934 年秋在北平成立了‘中国平津木刻研究会’”。参见路一《有关鲁迅与唐河的几点记忆》, 《落英集》, 第 115 页。

<sup>②</sup> 这是唐河评价全国木刻联合展览会在上海顺利举办的用语, 参见《鲁迅先生为什么不参观全国木刻联合展览会》, 《落英集》, 第 52 页。

金肇野在当时是观念激进的新兴木刻青年。1935年1月5日，他在《我们所要的批评》中选取了全国木刻联合展览会观众的若干留言作为今后的工作方针，其中包括：“少刻风景画，希望刻者用比较的对照的方法将中国真实现象布露出来！”<sup>①</sup>但是，鲁迅在1935年1月18日给平津木刻研究会段干青的信中说：

我以为第一着是先使它（按：新兴木刻）能够存在，内容不妨避忌一点，而用了不关大紧要题材先将技术磨练[炼]起来。所以我是主张也刻风景和极平常的社会现象的。

据来信所说的他们的话，只是诧异，还不是了解或接收。假如使他们挑选要那[哪]一张，我恐怕挑出来的大概并不是刻着他们的图画。中国现在的工农们，其实是孩子一样，喜新好异的……当他们在过年时所选取的花纸种类，是很可以供参考的。……木刻的题材，我看还该取得广大。但自然，这只是目前的话。<sup>②</sup>

① 肇野：《我们所要的批评》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

② 鲁迅致段干青信，1935年1月18日，《鲁迅全集》第13卷，第351页。“刻着他们的图画”应指展览海报中杨澹生的作品《为了生活》，可参阅艾姝《早期新兴木刻与“大众化”——以第一届全国木展海报与观后感为例》，《纪念鲁迅倡导新兴版画85周年暨张望诞辰100周年学术研讨会论文集》，上海文化出版社，2017，第159-181页。究竟鲁迅信中“据来信所说的他们的话”中的“他们”是谁，是金肇野，还是一八艺社转学到北平的老社员，或者另有他人，有待进一步考证。

鲁迅话有所指，可能是段干青去信中有提及平津木刻研究会成员之间就木刻题材范围展开的讨论。对比可见，金肇野是非常激进的，即便当时官方对新兴版画运动非常敏感、不断破坏，他仍相信应当在作品中直接暴露问题、批判社会。他的观念与其对新兴版画的认知密切相关。鲁迅对1935年全国木刻联合展览会及其宣传导向的批评，就直指“金肇野们”的问题：

全国木刻会在北平、天津都已开过，南京不知道，上海未开。那时有几天的平津报上，登些批评，但看起来都不切实，不必注意。有许多不过是以“木刻”为题的八股。<sup>①</sup>

这些“八股”激进而刻板，很可能被官方再次盯上。鲁迅甚至对全国木刻联合展览会能否开到上海也不太看好：“北平及天津的木刻展览会，是热闹的，上海不知何日可开，大约未必开得成。”<sup>②</sup>针对北方木刻青年认为“《现代版画》的内容小资产阶级的气分太重”的批评，结合当下时兴的木刻“工具论”的“八股”，鲁迅重申木刻的艺术性：

木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是

① 鲁迅致陈烟桥信，1935年3月13日，《鲁迅全集》第13卷，第406页。

② 鲁迅致罗清楨信，1935年3月15日，《鲁迅全集》第13卷，第409页。



艺术。它之所以是工具，就因为它是艺术缘故。……五六年前，在文学上曾有此类争论，现在却移到木刻上去了。<sup>①</sup>

金肇野选择激进的话语作为工作方针，其出发点应是基于对木刻“工具论”的支持。对于过分看重新兴木刻“社会运动”属性的金肇野而言，木刻的工具性比艺术性更为重要，个人行为服从集体安排也非常重要。基于这样的观念，金肇野和唐诃甚至在报纸刊载的文章中不留情面地批评同社的许仑音：

不幸开幕之后，展览室中拥满观众，事务最繁忙的当儿，亲爱的许仑音同志，竟玩忽了他自身的职责，而退出会场了。我们知道，他的行动力（按：原文如此）并不是有意的，但这会如何影响到全体工作。这，纯粹是一种小市民之浪漫主义的行为，不应出之于时代青年的身上。虽然他很快的又投入我们的怀抱了。但这个污点，为一战线上的同志，是不能不给予最严厉的指正的。<sup>②</sup>

金肇野对“同志”的缺点丝毫不避讳地指出，更不会对非左的、看重木刻艺术性的王青芳和叶灵凤有所认同。关于王青芳，

① 鲁迅致李桦信，1935年6月16日，《鲁迅全集》第13卷，第481页。

② 肇野、唐诃：《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

金肇野如此写道：

……我们确定举办一个《书·画·版画展览会》以木刻为主，也请些“陪客”，以掩当局耳口，有人又建议把王青芳也拉上，因为他是艺文中学的美术教员，一者他刻过两幅菩萨像，也会画国画，又认识一些老画家，好借些名家书画，来作木刻的“伴郎”……<sup>①</sup>

金肇野并没有提及王青芳早在一八艺社老成员主理北平木刻研究会期间就与他同为北平木刻研究会的成员，<sup>②</sup>也没提及王青芳有木刻作品和他一同参加“书画·版画展览会”，却只说木刻研究会“利用”王青芳国画家的身份在这次展览中为木刻做掩护。实际上，从王青芳关爱的仅十三岁的侄儿、王子云之长子王华，曾在金肇野、赵越、许仑音主持的木刻讲座中讲述自己学习木刻的经历，即可见王青芳对新兴木刻的积极支持；王青芳还曾给北平木刻研究会会员、全国木刻联合展览会的组织者之一许仑

① 金肇野：《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第345页。

② “在展览会上吸收会员，王青芳先生是艺术中学的美术教师，踊跃参加，并一一负责解决展览会的地点问题。”参见王肇民《我与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第45页。“他们在会场上凭登记簿征求会员，我便当场报名加入北平木刻研究会……”金肇野：《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第344页。

音制印，<sup>①</sup>说明王青芳与该会其他成员也有交往。王青芳极可能参与协助了1935年全国木刻联合展览会，<sup>②</sup>但在金肇野和唐诃的回忆文章中，均没有被提及。<sup>③</sup>

显然，激进的金肇野并不视王青芳为同志，其原因并不明晰，只能根据有限的材料拼凑大致情况。从个人交往来看，虽然两人入会的时间相近，但王青芳与一八艺社的老成员尤其是王肇民关系紧密。<sup>④</sup>而金肇野入会时正逢因北方左联秘密集会、当局加紧抓捕，该木刻研究会停止活动之时——他自己也回忆说，更多时候是自己研究木刻。可能由于与一八艺社老社员交往不多，他未把之前的成员王青芳算作该社恢复活动后的主力成员。若从政治立场论，王青芳早年参加的国画社团“吼虹社”即具有批判社会黑暗的倾向。他协助一八艺社的王肇民等四名同学转学到北平，也可以说明他的进步立场。王青芳与金肇野各自的政治立场，本质上不存在太大分歧，只是后者明显更为

① 参见沈平子《故都新枝话艺文——民国时期北京（平）举办美术活动场所之一》，《中华儿女（海外版）·书画名家》2012年第1期，第93页。

② 据沈平子的研究，1934年底，在北平冰窖胡同司徒乔画室开的审查会的出席者中就有王青芳。参见沈平子《故都新枝话艺文——民国时期北京（平）举办美术活动场所之一》，《中华儿女（海外版）·书画名家》2012年第1期。

③ 另一个在金肇野、唐诃于20世纪80年代关于全国木刻联合展览会的回忆文章中，被遗忘的北平木刻研究会成员是陈因。但在当时的报刊中有他的文章，参见陈因《创作木刻版画之昨日、今日和明日》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。1935年的文献中也提到过他，参见肇野、唐诃《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

④ 两人是安徽萧县同乡，可能有亲戚关系。

激进。

但是具体到木刻创作上，从报刊上的作品发表和生平年表来看，王青芳在1935年以前的木刻作品屈指可数，正如金肇野所描述的“刻过两幅菩萨像，也会画国画”，他的主要创作精力还是在国画上。这位艺术家虽于1934年刻有广受好评的《自刻像》（图2-4），却由学西画出身的王肇民协助完成。<sup>①</sup>金肇野等就曾针对“书画·版画展览会”写道：

从创作木刻画在民众间普遍的潜势力和它本身的优越，已在中国新艺坛上，树立了根深蒂固的萌芽，它自有其独立性的，所以更用不着以国画为附庸。<sup>②</sup>

国画被木刻青年们认为是“数千年来都是掌握在士大夫手里”“为上层阶级所垄断”，<sup>③</sup>与木刻这种媒介的阶层属性完全对立。拥有国画训练背景的王青芳，在金肇野眼里不属于木刻所代

① 就“书画·版画展览会”展出的作品，清流在《书画木刻合展记》中有这样的记述：“王青芳君的《自刻像》，实在在技巧上是打破了全会场的纪录了，但听作者自称：此作有赖王兆民（按：王肇民）君之助云。”参见沈平子《故都新枝话艺文——民国时期北京（平）举办美术活动场所之一》，《中华儿女（海外版）·书画名家》2012年第1期，第92页。

② 肇野、唐诃：《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》，《北辰报》1935年1月5日，第8版。

③ 李桦、刘建庵、廖冰兄、温涛、黄新波：《十年来中国木刻运动的总检讨》，《木艺》第1期，1940年11月1日，转引自孔令伟、吕澎主编《中国现当代美术史文献》，第264页。



图 2-4 王青芳《自刻像》(1935)  
资料来源:《艺风》第3卷第5期, 1935年5月16日。

表的大众。

此外,在第一回全国木刻联合展览会举办的1935年,新兴木刻版画的常见创作仍多局限于对西方木刻的模仿,着意于外来形式的“新”,却忽视了中国的传统艺术土壤。王青芳从篆刻切入木刻的途径在当时实属鲜见,<sup>①</sup>创作的取材与表现方式也常不随主流做法,以古喻今,诗刻结合(图

① 王青芳有中国传统篆刻的基础,后来逐渐成为狂热的木刻创作者,更因木刻数量之多而有“万版楼主”之称。尽管王青芳多借鉴中国传统木刻创作古代人物像,但他对人物、背景等方面的处理又受到些西方现代木刻的影响。

2-5)。<sup>①</sup>这在激进的金肇野眼里应是守旧的、非“新兴”的。如今,结合抗战全面爆发后新兴版画运动为大众化而借鉴木刻年画等传统形式的成功经验来反观,王青芳从刻菩萨像开始探索现代木刻的古今结合之创作方向反而显得理念超前了。

金肇野对叶灵凤的描述则更不客气:

上海的敌人狡猾得很,提出要审查我们的展品,试图侦查我们的态度,看我们敢不敢送审。<sup>②</sup>

① 1936年,王青芳的一系列木刻诗存反映了当时他学习西方木刻手法的趋向,但以旧体诗搭配。1936年以后,虽然他的部分木刻作品的题材和手法更贴近社会,却仍有大量传统题材的木刻人像创作,因而在40年代遭到批评。“1943年前后,武德报社王仲,用‘阿中人’的笔名著文,讽刺王先生,木刻应针砭现实而王先生所刻题材多是古典的或人像,他又说在王先生的领导下,也遭[贻]误一批木刻青年。”参见张鹤云《忆吾师王青芳》,《王青芳(1901-1956)》,云南人民出版社,2010,第30页。

② 金肇野:《鲁迅和全国木刻展览会》,《鲁迅诞辰百年纪念集》,第358页。



履歷賦筆鐵小醜管牙白眼視際曾而今  
况予能狂墨頗賦有能操刀  
神風浩氣竟夜雪散飲兜心像深廟  
漢齊聲讚今探北平嚴恩子時文弱  
王青芳刻

图 2-5 王青芳《关羽》  
(1936-1937)

资料来源:北京鲁迅博物馆、天津美术学院编《怒吼:北京鲁迅博物馆藏抗战版画展图录》,湖南美术出版社,2012,第23页。

相较而言，展览的另一组织者唐诃的叙述，就显得更为客观，也比较谨慎：

当我们看到9月28日叶灵凤在上海《晨报》副刊上发表的欢迎文章后，立即决定和他取得联系，试探着从他那里打开解决困难的缺口。至于上海《晨报》属于哪一派系，叶灵凤的政治态度如何，我们并没有把它当作重点来研究。

到叶灵凤家中联系是我和郑野夫两人去的，时间大约在10月初。当我们谈到在上海展出可能遭到统治当局查禁时，叶主动提出把作品送往国民党上海市党部去审查，并由他通过内部关系予以疏通。<sup>①</sup>

考虑到金肇野澎湃的革命激情和“左”的思想，其口气并不奇怪。他认为木刻题材应着力于暴露社会问题，自然会敌视官方对木刻内容的审查，认为建议送审的叶灵凤“狡猾”。

不过，无论是唐诃的相对客观还是金肇野的鄙夷，都涉及对叶灵凤的评价问题。1957年版《鲁迅全集》对叶灵凤的注释为“投机加入创造社”“转向国民党方面去”“汉奸文人”；1981年版《鲁迅全集》就摘掉了这些不光彩的帽子——这一转变显示

① 唐诃：《鲁迅先生为什么不参观全国木刻联合展览会》，《落英集》，第51页。

出对叶灵凤评价的长期失误。<sup>①</sup>金肇野的这篇回忆文章也是1981年前后写作的，紧张的社会氛围刚刚开始松动。造成负面评价的根源可能在于，年少时叶灵凤挑起过对新兴版画运动精神领袖鲁迅的笔伐、图伐<sup>②</sup>（图2-6），并且他因敏感的家庭关系，<sup>③</sup>受到质疑，甚至于1931年被左联开除。即便到1935年，自觉理亏的叶灵凤已经在文章中向鲁迅示好，甚至将木刻倡导者的头衔拱手让与鲁迅，但他建议全国木刻联合展览会作品送审的做法仍不免被金肇野误读，为唐诃所警惕。

实际上，叶灵凤与新兴木刻圈的关系并不疏远，他还与木刻青年罗清桢、张慧、赖少其等人有交往，并为前两位题签封面，赖氏也向他寄赠作品。<sup>④</sup>叶灵凤还在《木展在上海》中提到“自己为了木刻捐款困难的遭遇”，也有与木刻青年接触的喜悦：“半个月以前的一个晚上，野夫突然带了刚到上海的唐诃君远到郊外

① 参见梁永《叶灵凤的前半生》，《凤兮凤兮叶灵凤》，福建教育出版社，2009，第3页。

② 参见李富根、刘洪主编《恩怨录·鲁迅和他的论敌文选》，今日中国出版社，1996，第642~651页。叶灵凤绘制了讽刺鲁迅的漫画，并配文：“阴阳脸的老人，挂着他以往的战绩，躲在酒缸的后面，挥着他‘艺术的武器’，在抵御着纷然而来的外侮。”参见《戈壁》第1卷第2期，1928年5月15日。

③ “他住在姊姊家里，而他的姊夫是潘公展的部下，在市教育局当督学。潘公展是教育局长，负责控制上海文化事务。叶灵凤由姊夫的关系，常常很早就知道一些国民党的文化动态，因此就有人怀疑他是打入左联的文化特务。”原载于施蛰存《我和现代书局》，《出版史料》第4辑，学林出版社，1985。

④ 参见张泽贤《站在中国新兴木刻运动“边缘”的叶灵凤》，《民国版画见闻录》，第118页。





图 2-6 叶灵凤《鲁迅先生》(1928)

资料来源：《戈壁》第 1 卷第 2 期，1928 年 5 月 15 日。

来看我，我是怎样的高兴哟！”更有文字表现其与新兴木刻圈的熟悉程度：“出品的差不多都是我曾经见过面的人，虽然有的还在不良的环境中奋斗着，有的已经安静的躺在地上。”<sup>①</sup>

但当时叶灵凤更偏好艺术本身，殊异于新兴版画运动主流的大众化和社会性导向。他在《木展在上海》中说道：

本来，号称文化中心的三百几十万人口的上海，在种种的压迫和缚束下，血是早已冷了，神经也早已麻木了。所

① 叶灵凤：《木展在上海》，《晨报》（上海）1934 年 10 月 16 日，第 9 版。

谓文学艺术的宝座上，高踞着的不是杀人不见血的恶魔，便是罩着面具的伪善者。说是提倡艺术，实际上是在毁灭艺术。……但是，在每天来参观的百余青年中，我相信每个人都是带着一颗热烈的心，浓厚的兴趣，不嫌路远专诚而来的。他们都用着极大的同情拥抱着这整个的会场，呼吸着这新鲜的艺术的空气。<sup>①</sup>

整篇行文，与在天津《益世报》上的《木刻与大众艺术》、《大光报》刊登的《木刻的表现及其大众性》等为展览会写作的文章相比，并不太强调新兴木刻关注社会的属性，而意在抨击文学艺术被扼杀。“艺术”才是他的关键词。叶灵凤在抗战全面爆发前写作的与木刻相关的文章，如《现代中国木刻选·小引》《现代日本藏书票》《藏书票之话》《光明的追求·序》等，也多从艺术或审美的角度出发。此外，他的插画所吸收的比亚兹莱和落谷虹儿的风格（图 2-7）被鲁迅视为颓废，与新兴木刻运动所提倡的风格走向背道而驰；就连他的写作也不会中规中矩地走革命现实主义路线，而是带着些现代主义的味道。<sup>②</sup> 叶灵凤与新兴木刻主流的分歧不只因为当事人身陷复杂的政治漩涡，更在于文艺趣味的取向差异。

① 叶灵凤：《木展在上海》，《晨报》（上海）1934 年 10 月 16 日，第 9 版。

② 参见杨义等《叶灵凤小说与绘画的现代风》，《中国现代文学图志》，生活·读书·新知三联书店，2009，第 219~223 页。



图 2-7 叶灵凤《残夜》(1927)

资料来源：《幻洲》第2卷第2期，1927年10月16日。

## 余 论

围绕木刻版画展览传播而形成的人员联合、协作与分歧，表面上是可以分开论述的不同层次，然而其实际发生是错综复杂、交织展开的过程。分而论之，只是为了便于构建出一个可以窥探事件多个维度的结构，却割裂了艺术史现场，也减弱了信息传播过程的生动性与丰富性；唯有落实到更具体而微的个案，才可以弥补此种缺憾。对于第一回全国木刻联合展览会之联合过程的探

究，囿于史料的局限性，本书无法还原具体的沟通过程与组织流程。但1936年的全国木刻流动展览会史料，提供了个别几位人员间沟通、交流的具体过程的片段。循着这些蛛丝马迹，借助全国木刻展览会而实现的新兴木刻界人员联合的故事，则可以在后续研究中呈现得更为精微且精彩。

## 第二节 全国木刻联合展览会：叙事框架之起源、 展现与影响

艺术家黄苗子曾回忆，1935年的全国木刻联合展览会是他一生中具有决定性影响的事件之一。让这位大师有如此震撼之感的展览，自然不只展现了现代版画艺术的革命性，作为展览叙事重要部分的木刻发展之历史更增强了这一艺术媒介所承载的历史厚重感。

这次展览会的内容是古今中外的木刻版画，范围广泛，但碍于当时新兴木刻创作水平和主题选择的局限，展览中的时人作品数量虽多却缺乏重点与亮点，<sup>①</sup>幸而中国古代和国外展品的珍稀性弥补了展览的不足。不过，“古今中外”木刻史框架在新兴版

<sup>①</sup> “一九三五年全国木刻联合展览第一回在北平首次展出，无疑地，这是划时代木刻作品成绩的总检阅。但是事实上告诉我们，全部作品的内容还是初期的习作，不能代表全国整个木刻艺术的精华，更不能表现出时代意义与整个民族的精神，这是‘全木联展’的缺点。”参见唐英伟《全国木刻流动展览会的意义》，《东南日报·沙发》1936年7月26日，第10版。

画运动早期，在一定程度上是“共识”。它在鲁迅的写作中形成，并逐渐得到传播，进而获得了人们的认同。而此次展览让木刻创作者们拓宽眼界，真正开始在兼容并蓄的世界版画的语境中，反思中国木刻版画自身的位置以及未来的发展方向。

### 一 全国木刻联合展：“古今中外”的展览叙事

第一回全国木刻联合展览会于1935年1月1日在北平太庙（柏树林西庑）开幕，之后流动到天津（天津市立美术馆和三八女中）、济南（山东省民众教育馆）、汉口（国货商场）、太原（劝业厅）、上海（中华学艺社大楼）。<sup>①</sup>展览结束后，还有部分作品被带到东京举办的中华美术座谈会第一次习作展览会上陈列。<sup>②</sup>尽管随着地点的变化、条件的差异，各地展示的内容有所调整，但总体上，展品内容可归作三大类，即中国传统木刻（古代木刻和民间年画）、新兴版画作品、外国版画；展品形态则有版画原作、照片、印刷出版物、木刻工具及木刻原版。内容丰富、形式多样的展品并非随意搭配，而是精心搜集组合的结果。

- ① 展览在各地流动的情况，可参见乔丽华《“美联”与左翼美术运动》，第178页。  
② 1935年10月，东京的中华美术座谈会第一次习作展览会举办。会上展出了陈烟桥、罗清桢、黄新波、郑野夫、沃渣、伯人、戴隐郎、张慧、杨荆石、郝春丽（力群）、温涛、段干青、唐英伟、杨湜（杨澹生）、胡其藻的木刻作品。据学者小谷一郎的考证，这批木刻应是随黄新波到了日本。参见〔日〕小谷一郎《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》，第195-204页。笔者认为，从参展名单来看，这些作者几乎就是1935年全国木刻联合展览会参加者中最具代表性的一群。

1934年11月12日，平津木刻研究会举办的全国木刻联合展览会首次筹备会上，来自研究会内外的代表就集体决定：“展出品范围，纵的包括古代及现代的木刻画，横的包括西欧、美国及日本诸家作品。”<sup>①</sup>从当时的新闻报道来看，全国木刻联合展览会在天津市立美术馆举办时，还依据不同的展品内容，进行陈列空间的有序排布：第一室为中国古代版画，第二室是欧美和日本的木刻作品，第三室到第七室为中国现代木刻版画。<sup>②</sup>“古今中外”的展览叙事通过空间位置得到强化。

结合该展组织者之一唐河配合展览所发表的综述性质的文章《木刻略谈》可了解由展品构成的木刻发展史的“古今中外”叙事框架。该文第一部分即为“木刻史话”，包含了中国和外国古代木刻史。唐河先从中国古代的木刻史起笔，追溯到唐代的宗教宣传品佛经，又提到宋元后的书籍、明代徽派木刻、清代诗笺，以及宗教题材的“实用美术”如神马、门神、佛像、年画。他还有意识地将“士大夫”与“民间”的木刻版画传统做出区分。<sup>③</sup>

在全国木刻联合展览会中，唐河提到的这些中国古代木刻版画类型几乎一一对应地展出了。展览第一部分即出自郑振铎为当时已出版的《插图本中国文学史》收集的珍本图书插图（图2-8），包括宋、元、明、清的宗教、传说、小说、画谱等不同

- ① 金肇野：《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第349页。  
② 参见唐河《全国木刻展览》，《大公报》1935年1月19日，第15版。  
③ 参见唐河《木刻略谈》，《读书生活》第3卷第1期，1935年，第32-38页。

题材与类型的书籍中的木刻图像。<sup>①</sup>同时，展览中还有组织者临时找来的杨柳青年画数十幅，其中包括门神和神马。<sup>②</sup>虽被唐河称作“实用美术”，它们实际也属“民间”木刻的范畴。另有郑振铎与鲁迅合作整理的传统木刻笺谱，它们来自文人的书斋，为“士大夫”所好。比如，在北平展览时，有1933年底出版的《北平笺谱》参展；展览流动到上海时，郑振铎又出借了他和鲁迅出资翻印的，于1934年底出版的《十竹斋笺谱》。<sup>③</sup>士大夫的“雅”和民间的“俗”通过展品并陈而同时呈现给观众。

在介绍中国古代木刻版画后，“木刻史话”简略地概括了欧

- ① 这些珍本包括“本草（金刊本）、佛顶心陀罗尼经、礼书、妙法莲华经（以上宋刊本），佛经扉画（元刊本），地狱经、饮膳正要（以上明初刊本），佛名经（明刊本），阙里志（明弘治间刊本），日记故事（明嘉靖刊本），廉明公案、帝鉴图说（以上明万历初刊本），列女传（明万历初富春堂刊本），顾氏画谱、日记故事大全、养正图解、程氏墨苑、耕织图、西游记、诗余画谱、列仙临凡征应全编、吴骚集、灵宝刀、程氏墨苑、北宫词记、浣纱记、焚香记、黔南军政记、坐稳棋谱、射史、红杏记传奇、富春堂紫箫记、橘浦记传奇、帝鉴图说（以上明万历刊本），朱塞本绣襦记（明天启刊本），金瓶梅、素娥编（以上明崇祯间刊本）、三国志演义、八公游戏丛谈、两晋演义（以上明末刊本），萧云从离骚图、杂剧三编（以上清顺治刊本），虞初新志（清康熙间刊本），竹垞图（清道光间刊本），剑侠传（清同治间刊本）”。参见《全国木刻展览》，《中华图书馆协会会报》第10卷第4期，1935年2月28日，第23页。从这一则消息来看，展览中没有唐代木刻画展品。郑振铎提供展出的中国古代版画共48幅。参见《全国木刻展览 今日起在市美术馆举行 郑振铎所藏版画最名贵》，《大公报》1935年1月19日，第15版。不过，据唐河回忆，《插图本中国文学史》收录的图书多为珍本，而“借陈的仅有少数几种，大部分单页木刻插图均为复制照片”。参见唐河《读书随记》，《落英集》，第73页。
- ② 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第353页。
- ③ 参见唐河《读书随记》，《落英集》，第73页。



图 2-8 (明)《列仙临凡征应全编》插图  
资料来源：郑振铎《中国版画史图录（二）》，中国书店出版社，2012，第321页。

洲古代木刻版画的历史。其中提到15世纪的本版印刷纸牌是木刻版画技术从中国传播出去的介质，还指出了丢勒和汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein）的“始祖”地位，以及铜版和石版发展致使木刻版画衰落的现象。全国木刻展览会中对应的展品也比中国古代版画的部分要简略，只有当时执教北大的汉学家卫德明提供



的丢勒木刻组画《基督受难图》的部分作品。<sup>①</sup>

《木刻略谈》的第二部分是“东方木刻和西方木刻”，论述已经发展为现代木刻的西方木刻与保留传统的东方木刻之差异。其大意是，中国的木刻版画保持传统，绘图与制版印刷由多人分工完成，即“复制木刻”，且一直沿用黑线，并主要取木材纵截面作“木身木刻”——言下之意，东方木刻相对固化，不太发展了；而在西欧，丢勒以降，都是从绘图到印刷均为同一人的“创作木刻”，<sup>②</sup>后来毕维克发明了黑底白线的刻法，还发展出取木材横截面所作的“木口木刻”。

其中，“创作木刻”是新兴木刻与中国传统木刻区别的重点，自然在展览中少不了可供中国的创作者们研习的外国“创作版画”作品。展览方从中德学会借来了德国当代艺术家作品十余幅，还展出了鲁迅编印的以英法木刻版画为主的《近代木刻选集》（两册）、苏联版画集《新俄画选》《引玉集》以及德国梅斐尔德的《小说士敏土之图》（图 2-9）。<sup>③</sup>金肇野又依据鲁迅的推荐，买来上海良友图书公司于 1933 年出版的比利时版画家麦绥

莱勒的连环故事四种。<sup>①</sup>另外，朱光潜借出的日本浮世绘<sup>②</sup>应算作“东方木刻”在中国古代木刻之外的例子。展览中还有些不属于“创作版画”的外国版画复制品作为世界版画发展例证之补充，如《世界美术全集·版画篇》，<sup>③</sup>以及某外国友人收藏的一幅彩色套印的中国王妃肖像。<sup>④</sup>当时国外版画发展的多元化、中国新兴木刻学习素材的多样性，在展览中可窥一斑。

唐河《木刻略谈》的第三部分为“工具介绍与刻制过程”，简略描述了刀具、版料及刻制木刻的大致方法。在全国木刻联合展览会中也有相关展品：一组 6 把的王麻子木刻刀，<sup>⑤</sup>还有不到 10 件的木刻原版，<sup>⑥</sup>例如时人唐达等刻制的木刻原版<sup>⑦</sup>、明朝万历年间刻制的保存完好的木刻等<sup>⑧</sup>。另有克莱尔·莱顿女士的

① 参见唐可《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 243 页；以及唐河《读书随记》，《落英集》，第 74 页。  
② 这一论述有误，丢勒也有很多版画是由工匠刻制的。参见〔德〕威尔赫姆·韦措尔特《丢勒和他的时代》，朱艳辉、叶桂红译，北京大学出版社，2009，第 52 页。  
③ 参见唐河《第一次全国木刻展览会纪事》，《落英集》，第 29 页。

① 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第 353 页。这套书的各册分别是：《一个人的受难》（鲁迅序）、《光明的追求》（叶灵凤序）、《我的忏悔》（郁达夫序）、《没有字的故事》（赵家璧序）。  
② 参见唐河《读书随记》，《落英集》，第 74 页。  
③ 参见李桦、刘建庵、廖冰兄、温涛、黄新波《十年来中国木刻运动的总检讨》，《木艺》第 1 期，1940 年 11 月 1 日，转引自孔令伟、吕澎主编《中国现当代美术史文献》，第 266 页。  
④ 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第 353 页。  
⑤ 参见唐可《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 244 页。  
⑥ 参见秉琳《看完全国木刻展览会后》，《益世报》1935 年 1 月 25 日，第 14 版。但另一文献中提到，木刻原版有 20 余件。参见《全国木刻展览盛况》，《大公报》1935 年 1 月 27 日，第 15 版。  
⑦ 参见《全国木刻展览今日最后一天 作品成绩惊人》，《大公报》1935 年 1 月 21 日，第 15 版。  
⑧ 参见金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第 354 页。



图 2-9 [德] 梅斐尔德《士敏土之图·第一框》

资料来源：梅斐尔德《士敏土之图·第一筐》，《鲁迅藏外国版画全集》（1），第 201 页。

书籍《木口木刻与木面木刻》（*Wood-Engraving and Woodcuts*）展出，这是展览中唯一一本技法图书。此书的特别之处在于：因为作者长期从事木口木刻创作，内容也围绕木口木刻的制作方法和工具来展开，与新兴木刻运动广泛采用的木面木刻有一定区别。因此，该书连同苏联木刻集《引玉集》的展览是木口木刻作品在中国新兴版画运动中较早的一次集中亮相。

《木刻略谈》的第四部分名为“近倾期之中国木刻运动”，详尽回顾了我国新兴木刻兴起和发展的概貌，谈及风格的演变发展和重要的社团，记录了木刻逐渐扩散到全国的过程。这应是整个木刻运动开始以来所做的最早、最详细的梳理之一。这段木刻发展史，则由全国木刻联合展览会中数量最多、最受关注的全国各地青年木刻作者的“创作木刻”作品来共同作为佐证。作品主要来自木刻社团，即广州现代创作版画研究会、平津木刻研究会、邢台木刻研究会等，也有汕头、徐州、济南、青岛、太原、开封、武汉等地零散的作者发来木刻版画。展览共集结了 70 余人的作品。<sup>①</sup>其中，100 多件来自鲁迅的推介，<sup>②</sup>160 件为广州现代

① 参见《全国木刻展览 今日起在市美术馆举行 郑振铎所藏版画最名贵》，《大公报》1935 年 1 月 19 日，第 15 版；金肇野《鲁迅和全国木刻展览会》，《鲁迅诞辰百年纪念集》，第 351 页。

② 这 100 多件版画作品由鲁迅分 3 批寄出，参见唐可《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 243 页。

版画会选送。<sup>①</sup>在北平的展览上，共展出新兴木刻作品405件。<sup>②</sup>除了新兴木刻作品原作，<sup>③</sup>相关的作品集、刊物也有陈列，包括《无名木刻集》、《张慧木刻集》、《清桢木刻画》、《干青木刻初集》、刘岷《怒吼吧，中国！》插图集、《木刻纪程》和期刊《现代版画》等。<sup>④</sup>

## 二 木刻版画全球小史的起源与影响

无论是全国木刻联合展览会的展品，还是近似展览“综述”的《木刻略谈》，都呈现出“古今中外”木刻史的叙事架构。实际上，这一提纲挈领的叙事模式在鲁迅1929年编印的《近代木刻选集·1》的“小引”中即有了雏形。鲁迅写道：

虽然还没有十分的确证，但欧洲的木刻，已经很有几个人都说是从中国学去的，其时是十四世纪初，即一三二〇年顷。那先驱者，大约是印着极粗的木版图画的纸牌；这类纸

- ① 参见李桦《回忆“现代版画会”》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第230页。
- ② 各地展出的作品有所调整，尤其在上海展出前，作品还被送到国民党上海市党部审查，被抽出二三十件。参见唐可《第一次全国木刻联合展览会纪事》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第245页。
- ③ 展览的简略目录可参见胡从经《艺徒的热诚，社会的魂魄——〈全国木刻联合展〉》，《柘园草》，湖南人民出版社，1982，第226~228页。
- ④ 参见《木刻展览第一天》，《大光报》1935年5月13日，第5版。其中，《清桢木刻画》、《干青木刻初集》、刘岷《怒吼吧，中国！》插图集可能为后来加入的，前面的展览中未见展出。

牌，我们至今在乡下还可看见。然而这博徒的道具，却走进欧洲大陆，成了他们文明的利器的印刷术的祖师了。

木版画恐怕也是这样传去的；十五世纪初，德国已有木版的圣母像……十六世纪初，是木刻的大家调垒尔（A. Dürer）和荷勒巴因（H. Holbein）出现了，而调垒尔尤有名，后世几乎将他当作木版画的始祖。……

木版画之用，单幅而外，是作书籍的插图。然则巧致的铜版图术一兴，这就突然中衰……惟英国输入铜版术较晚，还在保存旧法，且视此为义务和光荣。一七七一年，以初用木口雕刻，即所谓“白线雕版法”而出现的，是毕维克（Th. Bewick）。这新法进入欧洲大陆，又成了木刻复兴的动机。

……至十九世纪中叶，遂大转变，而创作底木刻兴。

所谓创作底木刻者，不模仿，不复刻，作者捏刀向木，直刻下去……

因为是创作底，所以风韵技巧，因人不同，已和复制木刻离开，成了纯正的艺术，现今的画家，几乎是大半要试作的了。<sup>①</sup>

据内山嘉吉、奈良和夫在《鲁迅与木刻》书中考证，鲁迅

① 鲁迅：《近代木刻选集·1·小引》，北京鲁迅博物馆编《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，译林出版社，2019，第3~4页。

这段关于木刻传入欧洲进而逐渐发展成为“创作木刻”的过程叙述，摘译自日本旭正秀的《创作版画的制法》（即《创作版画的作法》）一书。<sup>①</sup>鲁迅选择的这段文字颇为简短、明晰，把技术转变的重要时间节点串连为一根跨越不同地理空间的历史线条，同时展现了木刻版画起源的本土性以及经过西方各国改造所具有的现代性。学者卡尔·瑞贝卡曾指出，“西方”这一地缘政治的范畴，将现代性的历史属性翻译为地理属性；自19世纪以来，它“努力将自己表现为一个规范，并致力于把它对时间总体性的追求安排成一个全球历时性的时空秩序：西方世界处于发展的尖端，而其余地方则各属落后的不同层次”。<sup>②</sup>鲁迅选择描述的木刻版画的历史正折射了类似的历史叙事对时空的重组及其西式的现代目光。

从起源上看，1935年全国木刻联合展览会“古今中外”的构架显然受到鲁迅世界主义的引导；而这次展览会又进一步影响到另一个早期新兴木刻运动的重要展览，即广州现代版画研究会第二回半年展（1935年6月15日至25日，在中华书局及广东省民教馆展出）。该展举办之时，全国木刻联合展已在北平结束并流动到太原展出。这个半年展就以与全国木刻展相似的木刻史叙事框架弥补了后者没有在穗开办所造成的全国性木

① 参见〔日〕内山嘉吉、奈良和夫《鲁迅与木刻》，第114页。

② 〔美〕卡尔·瑞贝卡：《世界大舞台——十九、二十世纪之交中国的民族主义》，高瑾等译，生活·读书·新知三联书店，2008，第11~12页。

刻推广工作的缺失，其展品分为：会员作品、国内木刻、民间木刻、外国木刻（日本手印原版和翻印西洋木刻）、古代木刻（中国古代画籍插图，日本古代佛经、小说、浮世绘等）、原版和工具。<sup>①</sup>

除了受到全国木刻联合展览会的“刺激”，<sup>②</sup>鲁迅给李桦等人的去信中传达的参照古今中外木刻版画的建议，应该也对广州现代版画研究会的展览思路造成了影响。1935年2月，鲁迅给李桦的回信中提到，希望他可以参考汉代的石刻画像、明清的书籍插图与民间“年画”，将它们与欧洲的“新法”融合。<sup>③</sup>于是，该研究会从1935年初就开始有计划地以“古今中外”之坐标开展木刻版画研究，在第二回半年展之前做了充分的史论写作和展品搜集的准备。李桦在《半年工作的报告》中特别总结了半年来的两个目标，其中即有“对木刻艺术本身要下个深邃研究的功夫”，

① 参见李桦、刘建庵、廖冰兄、温涛、黄新波《十年来中国木刻运动的总检讨》，《木艺》第1期，1940年11月1日，转引自孔令伟、吕澎主编《中国现当代美术史文献》，第266页。广州现代版画研究会尤其重视民间木刻。在这次半年展之前，他们的成员就民间木刻做过几次公开演讲。展览期间，还在《广州民国日报·艺术周刊》上刊登了赖少其《从民族精神说到明清木刻》、唐英伟《略谈民间木刻》。参见李桦《半年工作的报告》，《广州民国日报》1935年6月15日“现代创作版画研究会第二回半年展览会专号”。

② “在一九三五年春夏间《现代版画会》主办的两次大规模的半年展……这两次的展出，是继北平‘第一回全木展’之后，给予广州艺术界的一个刺激。”参见唐英伟《我与木刻》，湖北美术出版社，1991，第20页。在全国木刻联合展览会筹备过程中，各地的木刻青年之间进行了很多交流，广州现代版画研究会就送去了多件会员作品参展。

③ 参见鲁迅致李桦信，1935年2月4日，《鲁迅全集》第13卷，第373页。



因此“开始搜集中国、日本、西洋以及民间木刻作参考”。<sup>①</sup>此即第二回半年展的外国木刻、中国古代木刻和民间木刻展品<sup>②</sup>搜集之缘起。

显然，广州现代版画研究会对“古今中外”木刻版画的研究工作开展得有条不紊，收获颇丰。在对世界各国木刻的研究中，他们更感到了“每个民族有每个民族之精神”，并且还从中国古代木刻中看到了传统技法的精妙，在民间木刻中找到了“天真、质朴、爽直、大胆的题材与表现法”。<sup>③</sup>第二回半年展只是其研究成果的一部分，他们另有多篇理论文章问世，陆续刊登在《广州民国日报·艺术周刊》。这应是在鲁迅对国内外木刻编印、介绍之后，中国木刻创作者真正踏踏实实研究，深入地比较国内外和古今木刻之始。时过境迁，新兴木刻界从最初在沪杭一带忙于搞斗争运动，到如今在广州的一群创作者开始静下心来钻研木刻艺术的理论以及木刻发展的历史，此转变经过了不断试错的四五年。广州现代版画研究会不仅成为新兴木刻的中坚力量，也带领着木刻界逐渐转向了更为理性的理论思考和创作实践。在鲁迅和

① 李桦：《半年工作的报告》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月15日。

② 第二回半年展的古代木刻展品主要有：明刻十竹斋、明刻方氏墨谱、清刻于越先贤像传赞、清刻列仙酒牌、清刻剑侠传、清刻红楼梦图咏、石刻十八罗汉、清刻芥子园画传。参见赖少其《从民族精神说到明清木刻》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月15日。日本木刻部分，除了浮世绘，还有日本现代木刻。参见毕奇《现代版画会第二回半年木刻展参观记》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月22日。

③ 李桦：《半年工作的报告》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月15日。

全国木刻联合展览会的影响下，他们试着从世界的时空坐标中寻找自身前进的方向。

### 三 新兴版画运动中木刻史的“扬中重今”

1935年全国木刻联合展览会对“古今中外”木刻的呈现，显然有其侧重点。该展的展览手册《全国木刻联合展》显示，展品被分为“古代木刻版画之部”“现代创作木刻之部”“参考品”三部分。古代木刻的部分仅有48件，现代创作木刻则多达405件，<sup>①</sup>西方木刻作品和画册、木刻工具等却归到了“参考品”。并且，司徒乔《全国木刻联合展览会出品选述》主要围绕展览中的新兴木刻版画来写作；配合唐诃《木刻略谈》刊登的图片也都是时人作品，该文末尾第五部分“木刻画的特质”同样着墨于木刻在当下“时代之优越点”。类似的，鲁迅在《〈全国木刻联合展览会专辑〉序》中，寥寥几笔就带过了古代木刻的历史，更多谈到当下的新兴木刻创作：

近五年来骤然兴起的木刻，虽然不能说和古文化无关，但决不是葬中枯骨，换了新装，它乃是作者和社会大众的内

① 参见胡从经《艺徒的热诚，社会的魂魄——〈全国木刻联合展〉》，《柘园草》，第221~231页。这个数字各处记录有些出入，但胡从经的数字来自一手资料、展览手册《全国木刻联合展》的统计，比较可靠，且405件现代创作木刻的数字也与唐诃回忆一致。

心的一致要求……它所表现的是艺术学徒的热诚，因此也常常是现代社会的魂魄。……这之前，有木刻了，却未曾有过这境界。<sup>①</sup>

显然，古代展品只是时人木刻版画的陪衬。此外，在《〈木刻纪程〉小引》中，鲁迅也说过：

别的出版者，一方面还正在介绍欧美的新作，一方面则在复印中国的古刻，这也都是中国的新木刻的羽翼。采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。<sup>②</sup>

外国木刻和中国古代木刻，都只是新兴木刻的“羽翼”，而非主体。参考国外木刻只是使新兴木刻“丰满”的路，吸收本土传统木刻才是“别开生面”的路。不难发现，无论是鲁迅的几处表述，还是在1935年全国木刻联合展览会中，古今中外木刻的重要性，以外国木刻、中国古代木刻、中国现代木刻的顺序依次递增，可谓“扬中重今”。

① 鲁迅：《〈全国木刻联合展览会专辑〉序》，《鲁迅全集》第6卷，第350页。

② 鲁迅：《〈木刻纪程〉小引》，《鲁迅全集》第6卷，第50页。

1935年3月，作为广州现代版画研究会受到全国木刻联合展览会内容启发后设定的工作计划之成果，赖少其发表的《中国木刻界的新展望》，虽名为“新展望”，但其对未来方向的把握正建立在“古今中外”木刻史坐标之内，更可具体展现新兴木刻运动中创作者们对东西方木刻和古今木刻的价值判断。文章先从“国际”说起，以各国具体的版画作品为例来说明各自的“民族精神”：苏联以法复尔斯基为代表，“工人和农民，是神圣化的，有着伟大无限量的雄大、快活”，“其技巧，是精致、有力，同时把人物或自然立体地现表出来”；法国木刻则有“艺术主义的倾向”或者“优美的装饰风”；德国的民族性是“果敢”，“愉快”，“雄伟”，“前进”，“深思”的；英国的木刻则“干枯、无味，只机械地表出人的形态和物的躯壳，同时还觉得整个画面是平枯”，是“太注重科学，受‘机械’文明所影响的结果”。

对于“东方”木刻，作者主要谈了日本：“我对于日本的版画颇感兴趣。这也许是因为我们同是东方人，气味相投的缘故，不过，我总觉得只有它才能发挥东方文明的特质；还可以说，只有它已经替我们开了一个很正常的路径。”但同时，他也指出了日本木刻的缺陷：“我觉得日本现代木刻因为太注重技巧与趣味的缘故，往往忽略了内容，以至陷于一种幻想、无聊、自我麻醉、逃避现实的境地，况且永远困守在小品的范围之内，不能向

外发展，——也可以说终要走入绝路。”<sup>①</sup>可见，在对国外木刻的分析比较中，赖少其更重视东方民族，颠覆了西方立场下对文化优劣的排序。

之后的论述还涉及新兴木刻的分期，以是否有“与外国不同的特质和色彩”为标准。若没有，则被视为“习作期”，反之则是“创作期”。最终，赖少其“展望”的方向之一即是“发挥中国的技巧和趣味”。他特别指出：

我们可以拿民间风俗画来作参考，用斜刀来雕刻黑线，没有阴影、明暗和透视画法，色彩鲜明天真，注重精神的流露等。但是我们不要死板保守过去以为满足，我们要活用它，可以借用俄国的雄壮、法国的优美、德国的情感以及日本的趣味以充实自己的内容。然后运用画家的天才，采长补短，以造成能代表中国的木刻。<sup>②</sup>

最终落脚显然还是以“中”和“今”为重，“外”和“古”只是参照。这也符合中国近现代的文化发展大趋势：受到冲击后，被迫看向“先进”的西方，然后在中西文化的比较中，从本国的古代传统中找寻可以使本民族文化发展的不竭动力。

① 赖少其：《中国木刻界的新展望》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月23日。

② 赖少其：《中国木刻界的新展望》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月23日。

重视中国本土木刻史的倾向，在新兴版画运动早期的其他木刻史书写中也有所体现。郑振铎早在1933年就出版了《插图本中国文学史》，于是被鲁迅鼓励去研究中国木刻史，因而，他对中国古代版画的研究着力颇多。相比之下，当时鲜见中国学者专门对国外的木刻史进行系统的梳理介绍，顶多只有零散涉及。新兴版画运动早期的技法书中有时也会有专门的章节对中外木刻史进行概括介绍，介绍的顺序也能看出孰轻孰重。比如，白危《木刻创作法》中先写了“中国木刻史略”再写更为笼统的“西洋木刻史略”，史岩的《艺术版画作法》也是先有“中国木版画小史”再论“西洋木版画之沿革”。

还需注意，由于“西方”范围宽泛，多数情况下新兴版画运动早期的西方木刻史都和鲁迅笔下的一样，以技术的发展节点来书写，在地域上则不停跳跃变化；相较而言，中国木刻史则多按照朝代更迭来组织论述，空间就限制在本国，自然也相对详尽、有序。

此外，记录当下的新兴版画运动历史，是木刻版画研究工作的重点，从1935年全国木刻联合展览会开始乃形成了一个不断回望、总结的传统，且在相当长的岁月里屡次重写这一历程。全国木刻联合展览会的回顾性展示和历史书写就是彼此呼应展开的：在展览会期间，唐诃《木刻略谈》的“近倾期之中国木刻运动”只是众多记述发展历程的史料中的一例；《北辰报》1935年1月5日的木刻专页还刊登了陈因《创作木刻版

画之昨日、今日和明日》，梳理创作木刻在中国兴起后的出版、社团发展等状况。再有，金肇野和唐河的《从第一次木刻讲座到全国木刻联展的产出》回顾了从北平木刻研究会的成立到组织全国木刻联合展览会的过程。展览会后，唐河也曾请在上海的郑野夫记录上海木刻运动的情况。<sup>①</sup>后来，广州现代版画研究会在1936年《现代版画会举办之全国木刻流动展览会草章》中就明确计划展览会之后要汇总各地展览情况，使之成为“当代中国木运史料之一页”。<sup>②</sup>该会还在《木刻界》第4期（1936年），即“全国木刻流动展览会专号”刊登了《现代版画会大事记》（图2-10），盘点该会的各种展览、讲座、出版等重要活动。与之相类，20世纪30-40年代还陆续出版、发表了林绍仑《几年来中国创作版画运动小史》、李桦等《十年来中国木刻运动的总检讨》、野夫《中国新兴木刻艺术发展的概况》、唐英伟《中国现代木刻史》以及《抗战八年木刻选集》开篇的中英文文章等。点滴的新兴版画运动史回顾，逐渐积累形成了一些长文和小册子。

耐人寻味的是，1935年全国木刻联合展览会、广州现代版画研究会第二回半年展以及现代木刻史书写中普遍的“扬中重今”，与20世纪30年代国画展与国画圈普遍的“尚古”观念，呈现了

① 参见唐河《怀念郑野夫》，《落英集》，第58页。

② 《现代版画会举办之全国木刻流动展览会草章》，《木刻界》创刊号，1936年。

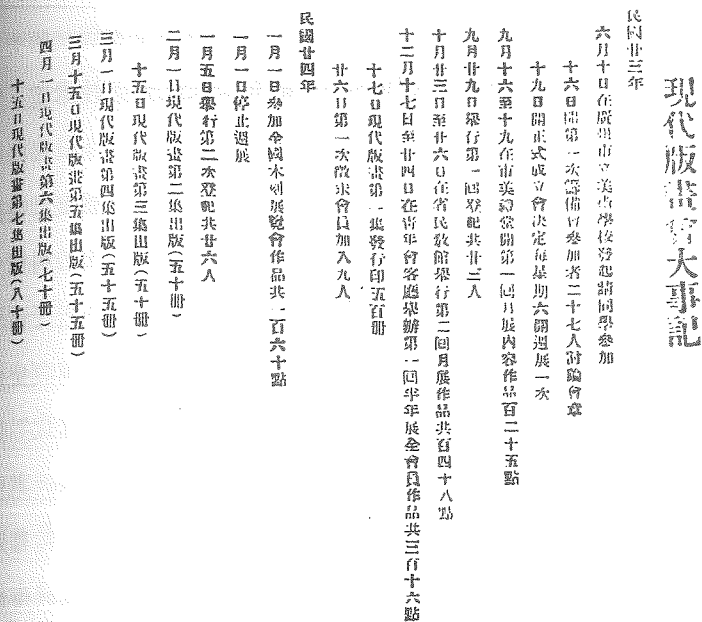


图2-10 《现代版画会大事记》部分内容（1936）

资料来源：《木刻界》第4期，1936年7月5日。

截然相反的侧重点。不同的艺术媒介自有各异的文化诉求和发展目标，木刻版画发展的长远目标落在了寻求现代艺术和文化上升发展的“进化”之上。

#### 四 借史喻今：进化史观与“民族精神”

1935年全国木刻联合展览会之时，新兴木刻的存在时间尚短，需要依靠研究木刻的历史来使其丰厚、促其发展。然而，中



国史学虽有厚重之积淀，却面临西方“进化论”思想的冲击，亟待重整以适应时下社会之需要；随着各学科的细分发展，历史也相应地细化为若干种类，比如木刻史就涉及文化史、技术史、艺术风格史等。

新兴版画运动的导师鲁迅，对上述史学趋势有所捕捉。他的思想基础是进化论，据学者史书美的考察，其早年写作的科学史和文学史都贯穿着这一理论，比如《人之历史》（1907）、《科学史教篇》（1908）、《中国小说史略》（1923）等。<sup>①</sup>而对木刻史的描述，他采用的技术和传播史框架也透着“线性”和“进化”上升的味道。历史学家王汎森指出，线性历史观有多种源头，其中起源于欧洲的“文明史”和社会进化论是两条重要线索。<sup>②</sup>鲁迅的木刻史思路也不脱这两条线索。首先，“文明史”通过日本传入中国，和鲁迅的留学经历及其主要的获取外文信息的途径相重合。其次，“文明史”对生活、宗教、艺术和习俗有特别的关注，与鲁迅留心文学和艺术的历史之兴趣相符——他对木刻做出了“他们文明的利器的印刷术的祖师”的描述。再者，“文明史”视角下，西方国家是文明的代表，而东方是半文明的代名词；鲁迅所推崇的外国木刻版画恰几乎都来自那些他认为发达、文明的欧洲国家，尤其是德国和苏联。最后，“文明史”对“文明”和

① 参见〔美〕史书美《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917~1937）》，何恬译，江苏人民出版社，2007，第83~102页。

② 参见王汎森《近代中国的史学与史家》，复旦大学出版社，2010，第30~68页。

“开化”的终极指向，和鲁迅毕生对本国大众的人文关怀不无关系，木刻就被鲁迅规划用于教育大众，使其开化。

若说社会进化论，其输入中国与章太炎等学者对斯宾塞著作的翻译有关；而鲁迅正是章太炎的学生，受其影响。不同于中国传统史学视“古代”为理想社会进而要循环或回到那样的社会之观念，西方现代历史书写的常规模式往往将事物的发展过程排列为线性的上升的进化史。后者正符合当时面临各种问题的中国社会和国家之需要。不难理解为何木刻版画也需要有自己上升的线性发展史，因为在这种对未来充满乐观情绪的历史模式中，新兴木刻在时间线的后端，这种“新”的状态就不再是劣势，反而预示着它还会向上发展为更“先进”的艺术形式，并代表着中国社会向更“文明”的阶段迈进。如此的历史叙事勾勒出美好的愿景，有利于推广这种新兴的艺术媒介。

向往现代文明的中国知识分子，希望中国社会“进化”到更好的秩序状态，乃急迫地寻找“民族精神”，意图增强民族自信，凝聚民心，鼓舞民众奋起抗争，奋发图强。对于“民族精神”的提倡，除了文化发展潮流与社会政治环境之影响外，<sup>①</sup>

① “总之，到二十年代中期以后，已有为数众多的中国知识分子认识到，民间文学是民族精神的最好代表，是民族特征的最生动体现。”〔美〕洪长泰：《到民间去——1918~1937年的中国知识分子与民间文学运动》，董晓萍译，上海文艺出版社，1993，第30页。鲁迅也见证了民间文学运动，经历了这个转变过程，其兄弟周作人则是该运动的重要参与者。鲁迅指导青年木刻作者挖掘民间传统的做法，或可视为文学经验的平移。

在艺术界，这个概念与鲁迅1928年翻译的日本学者板垣鹰穗的《近代美术史潮论》（图2-11）所运用的艺术史书写模式有紧密关联。该书在当时的中国左翼艺术界影响广泛。其作者基于“艺术意志”的抽象概念审视了欧洲近现代艺术的历史，在时空坐标中对不同时代和民族的艺术进行定位，找寻“各民族的地方色彩和时代精神的各种相”，<sup>①</sup>以发现其独有的特征。不过，这种分析方法的起源是德语世界，而非日本，“‘民族精神’的观念，在二十世纪初的德国和奥地利艺术史话语中，扮演了一个基础性的角色。它强调一个民族与其人民生产的特定艺术品之间的自然的、必要的并且不可避免的关系。在这种话语中，艺术作为民族精神的实质，是决定一个国家在世界文明阶梯上的位置的标准。”<sup>②</sup>

在德语艺术史中，民族精神具体地外化为艺术品的种种特征，形成了一套以欧洲文明为标尺的判断文明程度的标准，它以文明史及社会进化论的逻辑将欧洲艺术的地位提升；而在中国充满危机的现实社会，特别是新兴版画运动中，这一术语被工具化地用作凝聚大众，实现救亡目标的精神信仰，以及判断艺术创作水准的抽象尺度。两个“民族精神”的内涵因时空语

① [日]板垣鹰穗：《近代美术史潮论》，鲁迅译，人民文学出版社，1957，“序言”，第1页。

② Cheng-Hua Wang, “Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China,” *Artibus Asiae*, Vol.71, No. 2, 2011, p. 231.

## 近代美术史潮論

板垣鷹穗著



图2-11 [日]板垣鹰穗《近代美术史潮论》书影  
资料来源：作者收藏。

境而有所差异，它们对应着 20 世纪从帝国主义制衡到民族主义广布的世界变局。<sup>①</sup>无论是鲁迅对木刻史的介绍，还是 1935 年全国木刻联合展览会古今中外的叙事框架以及以本民族现代作品为展览核心的操作，都有民族主义浪潮的推动。具体地，指向当下时代和本民族的“民族精神”，成为广州现代版画研究会 1935 年上半年多篇文章的关键词和思想内核。尤其是赖少其《中国木刻界的新展望》一文，挪用了板垣鹰穗写作《近代美术思潮论》的方法和思路，特别是在新兴木刻发展的分期部分，不仅参照了社会事件（即九一八事变）的影响，还采用是否能体现时代和民族精神为划分和评判的标准。

1935 年初，李桦曾在信中请教鲁迅关于“中国精神”的解释，得到鲁迅这样的答复：

至于怎样的是中国精神，我实在不知道。就绘画而论，六朝以来，就大受印度美术的影响，无所谓国画了；元人的水墨山水，或者可以说是国粹，但这是不必复兴，而且即使复兴起来，也不会发展的。所以我的意思，是以为倘参酌汉代的石刻画像、明清的书籍插图，并且留心民间所赏玩的所谓“年画”，和欧洲的新法融合起来，许能够创出一种更好

<sup>①</sup> 参见〔加拿大〕叶礼庭《血缘与归属：探寻新民族主义之旅》，成起宏译，中央编译出版社，2017，第 4-9 页。

的版画。<sup>①</sup>

鲁迅可能意识到了“民族精神”的抽象性和复杂性，所以避免具体地解释什么是“中国精神”。他却提供了可以体现民族精神之艺术形式的探索思路。结合鲁迅的思考，广州现代版画研究会加强了对以往常常忽视的中国传统木刻的研究，试图找到将民族精神视觉化的创作方向。然而，相较于各国现代木刻的自成特色——英国木刻版画从科学精神发展出的自然主义的写实、德国木刻版画以自我表达为追求的表现主义的粗犷、苏联木刻版画以社会主义之现实主义为内核的有力与壮美、日本木刻版画融合东西方技术与审美而产生的拙朴——此时中国的新兴木刻还处于学习借鉴国外木刻版画的阶段，以德国表现主义、苏联现实主义为参照，也见构成主义的余痕，广州的木刻圈还借鉴了日本带东方民族趣味的风格。总体上，其视觉形式杂糅，尚未发展出自己的“民族形式”。

无论如何，新兴版画创作者在鲁迅的引导下通过研究木刻史有了比较明确的行动目标：参考古今中外的已有木刻，依据时代呼唤的民族精神来创作新兴木刻，进而用它们吸引并激励民众——正如 1936 年广州现代版画研究会的李桦在《半年工作的报告》中指出的两个目标，搜集古今中外的木刻以深入研究，

<sup>①</sup> 鲁迅致李桦信，1935 年 2 月 4 日，《鲁迅全集》第 13 卷，第 372-373 页。

再基于研究公开做口头和文字的介绍、传播以使木刻与社会发生更紧密的联系。赖少其在《从民族精神说到明清木刻》的开篇感慨道：“若是民族忘记自己的艺术，去极端窃取，模仿他个民族的艺术，简直这个民族是站在极危险的地位，因为他对于自己的民族已失了信仰心，以为比不上其他民族。”<sup>①</sup>新兴木刻界需要重新“记起”木刻的历史，因为这是鼓舞他们代表民族和时代负重涉远的精神力量。

综上所述，鲁迅从日文译介而来的木刻技术发展和传播简史，承袭了西方构建的“历时性的时空秩序”及其背后潜藏的社会进化论与文明史的逻辑，也为全国木刻联合展览会提供了叙事框架的原型。尽管该展览会组织者平津木刻研究会仅以展品实物与空间安排来呈现木刻史叙事，忽视了对木刻史的深入研究，但同时期广州现代版画研究会的相关研究弥补了新兴版画运动早期理论工作开展的整体不足。经鲁迅指点，他们发现了中国民间传统木刻版画的價值，以及将其与“欧洲的新法”相结合的探索方向。虽然直到1935年，新兴木刻版画仍旧未脱对西方版画的模仿痕迹，可以代表中国民族精神的现代木刻视觉风格尚待深入挖掘与创造，但在全国木刻联合展览会以及相关的理论文章中所传

<sup>①</sup> 赖少其：《从民族精神说到明清木刻》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月15日。

达的“古今中外”的叙事框架以及“扬中重今”的观念，为这种新兴艺术媒介的进一步推广塑造了历史厚重与未来可期的形象；也为创作者们能够在与外国艺术的比较中形成自身的特色，切实地以作品展现其时代的民族精神，打开了视野；更为全民族造就了对民族文化未来发展的信心，激发民众怀抱美好的愿景投入当下的救亡图强。

### 第三节 全国木刻流动展览会：“国防木刻”到民间

1935年，华北时局愈发紧张。5月的河北事件、张北事件暴露了日本蚕食华北的野心；12月，一二·九抗日救亡运动爆发，爱国人士激愤游行，宣传一致抗日。1936年5月，伴随着左翼文艺运动的领导机构“左联”（中国左翼作家联盟）解散，文学界出现了“国防文学”与“民族革命战争的大众文学”的两个口号之争。在华北局势告急之际，一致对外的舆论占据主流，文艺宣传口径却不统一，而新兴木刻界通过1936年7月在广州开幕的全国木刻流动展览会及其相关讨论与文章使内部思想保持一致，为后续有组织的宣传活动做好了准备。该展览在南方各地轮流展览，直至1937年还在持续流动——5月在汉口，6月在温州，如此长时间中覆盖了多个地点的流动展示，让20世纪上半叶文艺界响亮的“到民间去”口号得以进一步落实。相关活动促进了木刻界内部的团结，使宣传口径



向“国防”统一，也为新兴版画总结了一些经典的体裁样式和传播经验。

### 一 “全木流展”：新兴版画运动趋势之展现

唐英伟在《写在“全木流展”在杭闭幕之前》中写道：

现代努力木刻的工作者，对于努力的目标，不但要认识清楚目前正确的路线，而且应该从彻底的实际工作与正确的理论底研究下去完成推进新兴木刻艺术运动的任务。<sup>①</sup>

作为1936年全国木刻流动展览会的组织者，广州现代版画研究会的确践行了这一认识。基于此，这次展览会全面展现了当时新兴版画发展的总体面貌和趋势。首先，在1935年全国木刻联合展览会的基础上，1936年的展览使全国木刻创作者的联络更加紧密和频繁，并进一步增强了木刻界内外艺术力量的结合。广州现代版画研究会在全国各地指定了展览联络人，有条不紊地协调、指挥着展览工作；该会于展览筹备与在穗开办期间出版的《木刻界》，为木刻作者提供了展示创作、交流

<sup>①</sup> 唐英伟：《写在“全木流展”在杭闭幕之前》，《东南日报·沙发》1936年7月29日，第10版。

信息的平台。当然，这样的文艺界联合早已蔚然成风，受战争局势所迫，全国各地的文艺工作者都在积极扩大合作面，上海文化界救国会的成立，即为一例。

其次，新兴版画运动此阶段的目标越发明晰，即以“国防”为名的救亡。木刻长期以来所承担的“社会教育”功能，被进一步明确为“国防教育”，无论是现代版画会出版的《木刻界》的论调，还是其他报刊所发表的展览评论中的措辞，都可见木刻与“国防”的结合。

再者，面向大众宣传教育的重要途径即流动展览。“大众化”需要“深入民间”，因而流动的重点也从城市转向了当时人口最众但更为分散的乡镇和农村。这次展览会从此前的“联合”更名为“流动”，即肯定并强调了这种经实践检验的宣传方式。相应的，面向底层民众尤其是农村人口的宣传教育方式也被提出讨论，比如对“年画”的继承使用、办民间画报等。<sup>①</sup>

此外，“连环木刻”是新兴木刻深入民间，进行宣传教育的重要手段之一。这显然是对宣传体裁反思与实践的结果。全国木刻流动展览会中，连环木刻不仅是展览的重点，也是评论的要点和讨论的焦点。同时，顺应文艺界的联合趋势，木刻作者与文学工作者也会以图文分工的方式一起合作连环木刻。

<sup>①</sup> 参见《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年；《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年。

最后，新兴木刻作者的个人风格也逐渐形成并显现。配合1936年全国木刻流动展览会，董洵发表了《中国最近一年来的木刻界》，着重介绍了10个当时最具代表性的木刻作者，即李桦、唐英伟、赖少其、胡其藻、郑野夫、罗清桢、张慧、黄新波、陈烟桥、温涛，并概括了他们各自的创作特色。<sup>①</sup>木刻作者在不同路径上各自探索，说明他们不仅将木刻作为宣传工具，履行着启蒙和救亡的职责，同时也不忘追寻木刻的艺术性。然而，在国难

① 参见董洵《中国最近一年来的木刻界（上）》，《东南日报·沙发》1936年7月28日，第10版；董洵《中国最近一年来的木刻界（中）》，《东南日报·沙发》1936年7月29日，第10版；董洵《中国最近一年来的木刻界（下）》，《东南日报·沙发》1936年7月30日，第10版。文章评论说：李桦是可以“在现代中国木刻界坐第一把交椅的”，“《黎明》这连环画可算是他一部伟大的杰作”。唐英伟“有些独创一格的刀法。在一般人们的诚意的批评中，认为是属于粗品的。但是他那强有力的表露，却不能不使人相当受着感动”。赖少其“受日本木刻的影响最深，他把作品的内容完全倾向于趣味性……但是他最近的作品，已完全转变了，他已在开始发掘实际生活的经验，作他创作木刻的题材”。胡其藻“田园风景比任何人都刻得充实，而且技法娴熟，可惜他描刻的人物时，常常失了强烈的力的表现”。郑野夫“是自去年全国木展出品《卖盐》连环木刻后走上木刻大路的第一个人。他的连环画可说是从麦绥莱勒的连环画的死的形式找出了活路。但是到现在来，他的作品风格还没有变，依然保持着他的平凡的技法。这是他工作停滞的表现”。罗清桢，“他的作品在文化界介绍得最多，而且他的作品最受读者的爱好。在一般未有受过相当美术修养的人们，对于他的纤细柔弱的线条，表示着无限的赞赏。但是严正的批评起来，这是罗氏的一个缺点。因为他的画面太女性化了。……而近来罗氏的作风已从风景画转变描写大众生活了”。他评价张慧的风格：“说张氏的作品是跟从罗氏的作风，那不如说是同样受西洋的影响而在画面上各分别出不同的技法来得正确些。”黄新波，“在他精工的画面，我们能幻想出来的性格与态度也是严正的，他的技法完全是模仿苏联的。也可这么说：中国木刻作品第一个与苏联吻合的……”陈烟桥的作品具有“严正、整齐”“规则”的特点。温涛的题材“有斗争的意识”。

当头之时，艺术风格的个性化发展并不如宣传工作的开展那么迫切，则上述前四个与救亡启蒙任务关系更密切的层面，是本节论述的重点。

## 二 “国防木刻”：统一组织方式与思想路线

举办全国木刻展览会之目的，即是要集合全国的木刻作者，在更大范围形成规模和声势。李桦在《全国木刻流动展览会筹备的经过》中就指出：

木刻既被认为一种大众艺术，那么，它活动的范围就很大，所以需要一种伟大的力量去推动它，因此木刻从业者就应集中力量，去进行种种比较有规模的计划。<sup>①</sup>

全国木刻流动展览会正是“有规模的计划”，如果说1935年的全国木刻联合展览会只是对全国范围内木刻工作者进行组织的初步尝试，那么1936年的全国木刻流动展览会则将组织样态进一步流程化、结构化。由此，木刻创作者们就可以被统领起来，有效地“集中力量”为共同目标奋斗。

在这次展览会开幕之前，现代版画会组织了书面讨论，征集到部分木刻作者对于当前木刻发展的认识及经验，加强联络与建

① 李桦：《全国木刻流动展览会筹备的经过》，《木刻界》第4期，1936年。

立组织就是其中的重要论题。段干青就指出：

过去木刻之失败，第一，因为没有中心的理论，各个作者自由发展，毫无联系，没有一种大的组合，生不出一大力量……尤其重要者，今后木刻同好须积极联络，有坚实的结合，然后方能生出大的力量，才能冲破前面的一切障碍。<sup>①</sup>

徐惊百指出：应当“联络各地的木刻同志，有计划地策动整个木运”。林绍仑也强调：“但这是须要各地木刻爱好者的切实联络才有收获的，单只一方面的努力，到底精神和物质都有限，恐怕难维持下去。”唐英伟更建议：“设立一推行木运总机关。”<sup>②</sup>虽然当时这个“总机关”还未建立，但即将举办全国木刻流动展览会的广州现代版画研究会利用以往积累的组织经验，利用各地的区域负责人，以该会为指令发布和信息搜集的中枢，在一定程度上起到了“总机关”的作用。而且，这种功能也是该研究会有意识发挥的，其负责人李桦就在《全国木刻流动展览会筹备的经过》中写道：“我们更希望，木刻界本身，能够借‘全木流展’而得到更紧密的联络。这是木刻界总动员对社会、国家、民族任

① 《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第3页。

② 《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年，第29、31、32页。

务的第一步。”<sup>①</sup>

尽管有了统一的中枢组织，但为了让大家“同力”，还需要“同心”。这本就不是一个容易实现的目标，更何况在推崇个人创造的艺术界。在1935年全国木刻联合展览会与1936年全国木刻流动展览会之间举办的广州现代版画研究会第二回半年展时，有人已指出了木刻界思想不统一的问题：

缺点在那里呢？是在他们没有一个中心思想。若就出品的十几位同志的作品分别来看，就有十几个方向。比如说吧，有一位主张乐天，单求官能的享乐，于是作品是抒情的、诗意的、颓废的。又有一位主张悲世，用尖锐的眼光去发挥社会的阴影，于是作品是现实的、积极的、进步的。像这两个最不调和的极端，并陈在一室里，颇觉可笑。而且单就同一作家说，这些矛盾的作品也时常可发现……使人看完后，得不到一个统一的印象。我以为一个团体遂行其艺术运动，不论对内对外，都要有他的中心思想，以统一其行动。不然断乎达不到最高目的的……然我以为他们中有好几位是觉悟了的，他们知道木刻应该拿来作表现大众意识形态的艺术，而且他们也有向这方向努力的痕迹，可惜都十分胆小，

① 李桦：《全国木刻流动展览会筹备的经过》，《木刻界》第4期，1936年。

充分表现寡断的心情，是至可惜的。<sup>①</sup>

这里只讨论了创作内容所折射出来的单个社团内部思想不统一的问题，而在更大的全国木刻界范围内，思想统一的实现就更为困难。加之，宣传的风向也在不断调整：1935年以前木刻运动要求表现底层大众的疾苦，到1936年，统一目标却转为宣扬国防，应对国难。

思想转变本就不可能一蹴而就，而木刻创作者的行动转变就更无法同步发生。那么，是否需要一个统一的口号来统领思想呢？有人认为口号不重要。1936年现代版画会组织的讨论中，徐惊百就说：

提出什么国难文学、木刻之类的名词是不必要的。木刻是新兴的艺术，它天然具有适应非常时代的机能，我们只要尽力加以推动，就可以使木刻超过其他贵族化的艺术的。<sup>②</sup>

但更多人看重统一口号对思想的指导性，所以有文学界的

① 毕奇：《现代版画会第二回半年木刻展参观记》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年6月22日。

② 《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年，第29页。

两种口号之争及后续“国防文学”的胜出，“国防”成了统一文艺界的语汇。向来是左翼宣传先锋的木刻界随即跟进，关于“国防”艺术和木刻的言论频繁出现。1936年《木刻界》第1期就有李桦《木刻在国难时期的价值》，该刊第3期又有蒋锡金《国防艺术与木刻》。广州现代版画研究会的另一重要阵地《广州民国日报》上，整个9月，也有多篇涉及“国防艺术”“国防木刻”的讨论文章：徐抗《关于国防艺术的话》、黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》、李桦《“国防木刻”口号之提出》、蒋锡金以“李焰花”之名发表的《国防艺术与木刻》和《“国防木刻”所牵涉到的问题》。类似的文章，不一而足。

为配合统一的口号，创作和展览的内容自然也转向宣传“国防”，齐力为抗战呐喊。不同于1935年全国木刻联合展览会发表在报刊上的作品——内容更多表现劳苦大众的苦难和悲伤，不见民众反抗社会压迫的姿态，且仅有极少的战争场景——全国木刻流动展览会的展品内容，虽然保留了对劳苦大众的表现，但题材有了新的变化：“从内容上来分析，可以分成五类：一，人像；二，风景；三，救亡运动之记录；四，社会生活之反映；五，关于九·一八及一二·九之回忆或记录。”<sup>①</sup>其中第三和第五类都属于抗日题材，它们被独立列出，可见其重要性。尤其是对距离展览开幕仅有约半年时间的一二·九运动做回顾的木刻版画，很容

① 冯佑：《第二回全国木刻流动展览会漫感》，《通俗文化：政治、经济、科学、工程半月刊》第4卷第7期，1936年，第26-27页。



易调动观众激愤的情绪。正如赖少其在展览期间发表的《关于木刻》中所说：

要加紧强度的进展，使木刻不作单独宣传的工作，应合着民族解放运动的洪流于同一步调中进行其伟大光荣的煽动民众反日抗战的情绪，使木刻真正达到宣传的最大目的，很迅速的由于情绪的激发变成行动的抗战……<sup>①</sup>

这类激发情绪的作品有野夫《九一八之回忆》（图2-12）、郭牧《一九三五年一月二四日》、李桦《一二·九救亡运动》（图2-13）等。在《木刻界》第4期“全国木刻流动展览会专号”中，李桦《全国木刻流动展览会筹备的经过》也强调鼓舞与启示：

因为民族解放的呼声已响遍了全国，在我们已经踏上苦斗阶段的现在，需要像木刻这种带辛辣性的精神粮食更迫切。木刻，在大众的精神上，一方面发挥着慰安、刺激、兴奋、鼓舞的作用，一方面更具有伟大的启示力量。<sup>②</sup>

① 赖少其：《关于木刻》，《大光报》1937年5月15日，第12版。

② 李桦：《全国木刻流动展览会筹备的经过》，《木刻界》第4期，1936年。



图2-12 野夫《九一八之回忆》（1934）  
资料来源：《铁马野风：野夫的木刻艺术》，第43页。



图2-13 李桦《一二·九救亡运动》（1935~1936）  
资料来源：《时代画报》第112期，1936年11月。

并且，这册集子的封面（图 2-14）图片上的旗帜就赫然刻着“解放”二字，里面刊登的木刻作品也多是些反映战事紧迫、呼吁统一战线的作品。

配合全国木刻流动展，各地报刊刊载的相关“国防木刻”作品还有：歌颂战斗的，李桦《民族英雄》，黄新波《生存线》、《偷袭》（图 2-15）、《高歌》，段干青《关山残迹》，陈烟桥《游击队》（图 2-16）、温涛《死亡线上》，等等；表现联合的，野夫



图 2-14 《木刻界》  
第 4 期封面  
资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。

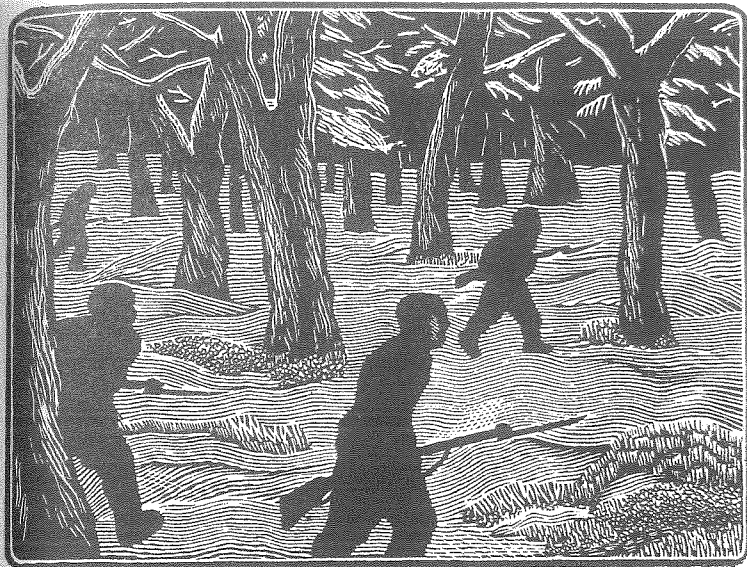


图 2-15 黄新波《偷袭》（1936）  
资料来源：广东省美术家协会编《黄新波木刻：1933~1949》，岭南美术出版社，2006，第 71 页。

《联合战线》（图 2-17）、沃渣《大众联合起来》、陈烟桥《爱国集会》等。

全国木刻流动展览会显示，木刻界的统一组织得以有计划地实现。展览及刊发的木刻作品及相关言论表明，创作者和宣传者们的思想逐步转为一致，即宣传救亡，鼓动全国民众齐心协力地投入抗日战争的“国防”事业之中。

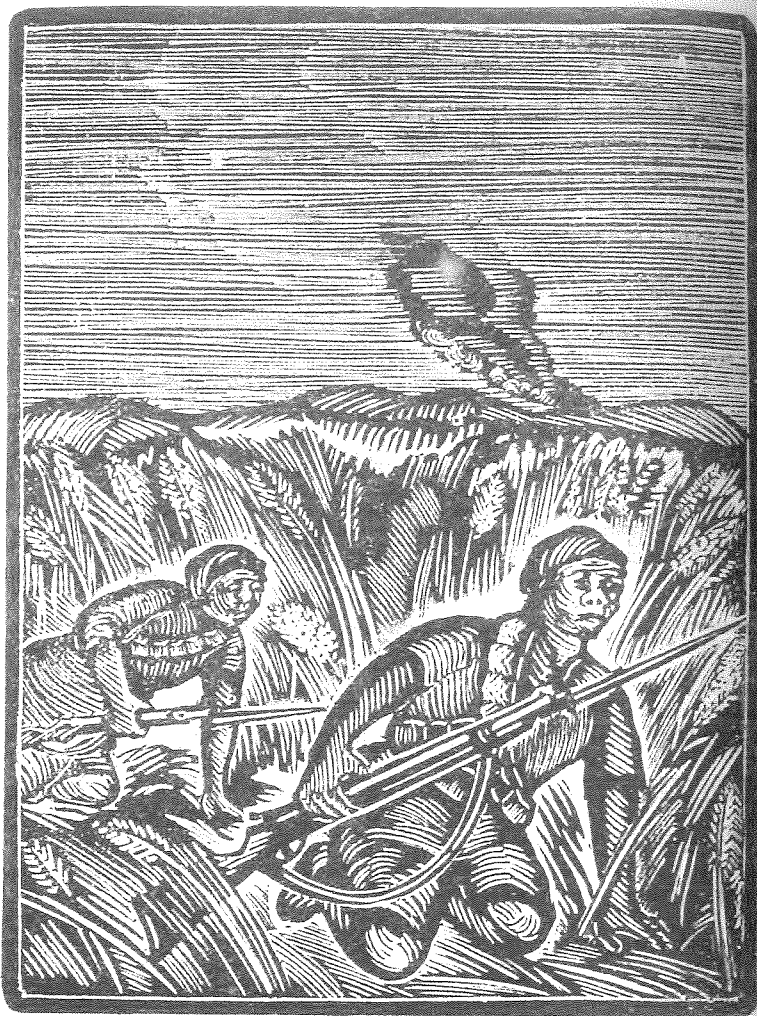


图 2-16 陈烟桥《游击队》(1936)  
资料来源:《漫画世界》第 2 期, 1936 年, 第 20 页。



图 2-17 野夫《联合战线》(1936)  
资料来源:《漫画世界》第 2 期, 1936 年, 第 19 页。

### 三 流动展览：深入民间之行动

1936 年, 现代版画研究会经过与各地版画家商议, 决定将全国木刻“联合”展览会改名为“流动”展览会。<sup>①</sup>改名的举动意味着另有一项工作的重要性超越了联络与联合, 即更广泛地接触并教育民众。尽管 1935 年全国木刻联合展览会也采用了流动展览的形式, 但其流动的地点只有六个城市。而 1936 年全国木

<sup>①</sup> 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》, 李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》, 第 19 页。



刻流动展览会不仅在名称上强调“流动”，而且更注重去城镇和农村开展宣传：

为着要达到木刻更大众化的目的，我们更希望“全木流展”能多到小市镇去，深入农村。所以，我们还不断的希望未认识的同志，能与我们握手，使“全木流展”能更迅速地、广泛地进行，因为这个流动展可以无限制地延长它的行程的。<sup>①</sup>

展览过程中，地点不断增加，列表也越拉越长：

……他们在这民族生死关头的现在，想把这展览会向全国各大小都市、乡村的大众面前去流动。他们已确定的轮流地点，除广州、上海外，更有杭州、南通、如皋、镇江、扬州、南京、嘉兴、宁波、绍兴、象山、石浦、台州、南昌、长沙、汉口、开封、孟县、榆次、太原、桂林、柳州、南宁、梧州等二十四处……<sup>②</sup>

随着展览流动地点的类型变化，组织方对社会资源调动的策略也有调整。第一回展览注重在大都市寻得“上层”庇护，从筹

<sup>①</sup> 李桦：《全国木刻流动展览会筹备的经过》，《木刻界》第4期，1936年。

<sup>②</sup> 宗亮晨：《木刻：辛辣的精神粮食——第二回全国木刻流动展览会在上海》，《新少年》第2卷第8期，1936年，第11页。实际流动地点有变。

备、评审阶段请各种背景的名人参与，到展出时在各地邀请政府要员参观，都在利用有一定社会资源的人士为新兴木刻打掩护，完成“生存”任务。虽然“流动”展览是新兴木刻的传统，在沪杭兴起之初的木刻运动也强调“移动”——1930年，左翼美术家联盟成立时的十大决议案中，第十条就是“开多量的移动展览会”<sup>①</sup>——但以往展览“移动”的地点主要是在城市，活动开展起来阻力重重。而第二回全国木刻流动展览会则主要采用依靠各区域具体运作展览人员的“底层”路线。这次展览会以城市为中心，由当地熟悉情况的负责人安排展览深入周边的小城镇。

《木刻界》“全国木刻流动展览会专号”的封底就专门印有《各地负责人及其通讯处》：广州的现代版画会、南京的徐惊百、杭州的金孝炽、开封的河南木刻研究会、孟县的闫凌霄、南昌的段干青、汉口的温涛和孔罗荪、南宁的陈超琼、桂林的江叔谦、梧州的黎毓熙、榆次的郝艾、长沙的谢冰莹。各小城镇的民众教育馆则往往成为展览会利用的公共展陈场所。

去小城镇、农村展览的策略，是基于木刻界对展览观众、宣传对象进行认真观察、分析后的判断所得。全国木刻流动展之前，现代版画会组织的全国木刻工作者讨论显示，他们已意识到在城市中展览木刻作品时观众的构成并不理想。陈烟桥就指出：“……那些参观的，无疑的是一些有闲阶级……一般人最要先

<sup>①</sup> 《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第4页。



决的问题是‘吃饭’，那[哪]里有闲时间去逛洋场？并且展览会开放的时间恰是一般人工作最吃紧的时间……”<sup>①</sup>段干青表示：“今后木展宜设法到农村去，如值农村庙会，及各种季节，作为出展的机会，这确是发表创作、与大众接近的很好方法。”<sup>②</sup>某未署名者则希望：

国难当前我提倡“木刻到农村去”，因为代表中国的是占绝对多数的农民，他们的力量正待我们去启发。关于怎样去实践“木刻到农村去”这句话，正待细加讨论，我以为我们应以最大精力去广泛地推动它。使木刻在很短期间散布在全国的农民手里，与他们生活打成一片，而增加他们奋斗的力量。<sup>③</sup>

林绍仑也认为：“……在适当的环境下多举行展览会是必要外，最好多携作品到乡间去轮流展览，或工厂展览……”<sup>④</sup>经验丰富的李桦表达得最为中肯：“在都市里展览于一班知识界甚或有闲小市民之前面，固不能说全无意义，而能多量展出于农村、工厂、劳动者集散的场所（这不一定要具展览的形式），当更有

① 《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第1页。  
② 《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第2页。  
③ 《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年，第32页。  
④ 《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第4页。

意义。”<sup>①</sup>实际上，第二回全国木刻流动展在杭州开办时，观众的构成正如他们的预判。“这回的参观者以市民占多数”，<sup>②</sup>“这次在杭州展出的会场中，有学生、军人、警察、工人、小市民……”<sup>③</sup>在城市展览不可避免地会面对如此的观众群体构成。

当然，1936年全国木刻流动展览会流动到杭州，有其特殊意义。这年2月，唐英伟曾将自己的作品邮寄到杭州，请当时在杭州艺专上学的姐姐帮忙安排在民众教育馆展览，想要在新兴木刻创作最初兴起并被迅速打压的杭州试试水。超出预期的是，个展反响不错，并没有受到压制。<sup>④</sup>这一信号说明，杭州的政治环境对于木刻界而言，不像几年前那般严酷。继而，唐英伟于7月携展品前往杭州和上海，推进全国木刻流动展览会的展出。他在《第二回全国木刻流动展览会在杭州》中发出感叹，希望让杭州的木刻运动复兴起来：

“全木流展”为要使木刻艺术普遍地发展，与解除社会

① 《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第4~5页。  
② 唐英伟：《写在“全木流展”在杭闭幕之前》，《东南日报·沙发》1936年7月29日，第10版。  
③ 唐英伟：《第二回全国木刻流动展览会在杭州》，《广州民国日报》1936年9月2日，第3张第4版。实际上，第一回全国木刻联合展览会的时候，组织者也注意观察了观众构成：“其中以大中学生及职业青年为数最多，也有教授、作家及外宾等。”参见唐诃《第一次全国木刻联合展览会纪事》，《落英集》，第30页。  
④ 参见唐英伟《我与木刻》，第48~49页。

对木刻的误解，而加增人们对木刻的同情与提高木刻的艺术价值，对于杭州木刻界的沉寂，有再给予有力的激动的必要，所以“全木流展”在广州闭幕后，便急速的移到杭州去。<sup>①</sup>

这与1935年全国木刻联合展览会到上海的目的类似，有一种试图冲出重围，收复失地的姿态。

虽然全国木刻流动展览会在小城镇的展出效果，囿于资料所限难以验证，但去农村进行流动展览的效果，早先已由广州现代版画研究会通过实践验证。《木刻界》上刊登的《现代版画会大事记》显示，1936年全国木刻流动展览会开幕之前，该研究会已于1月至7月初先后在新造、蓼涌、高要、龙川、惠州、惠阳、开平等地办了七回“农村木刻展”。<sup>②</sup>据李桦回忆，这些展览会主要展出会员作品以及从各地搜集的作品，还有连环木刻和看图识字的展品。他们将救亡运动的内容和知识的传播结合起来，还帮助民众教育馆职员向农民讲解图画，教馆员刻木刻。<sup>③</sup>有如此的经验，该会会员林绍仑在展览会前的讨论中便说：“木刻要‘深入民间’，最要紧的，是多和民众接近。‘乡间轮流展览’这

① 唐英伟：《第二回全国木刻流动展览会在杭州》，《广州民国日报》1936年9月2日，第3张第4版。

② 《现代版画会大事记》，《木刻界》第4期，1936年。

③ 李桦：《回忆“现代版画会”》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第233页。

方法是好的，最好还是向多方面去发展，务使民众多有机会和它亲近。”<sup>①</sup>当然，只有和民众多接触，变亲近，才能真正了解他们所喜爱的图像形式，以调整新兴版画的创作。

#### 四 跨界：连环木刻及文艺界联合

从1935年全国木刻联合展览会到1936年第二回全国木刻流动展览会，还有一个显著的发展趋势，即对连环木刻更为重视。这一变化正是木刻界基于对城市中的底层民众以及流行的单行本小人书的低级趣味之危害的认识，<sup>②</sup>配合鲁迅对连环木刻的提倡，以深入民间的举措。

1935年的展览中，曾有中外木刻连环画的展陈：麦绥莱勒连环故事四种、梅斐尔德《小说士敏土之图》插图集、刘岷《怒吼吧，中国！》连环插图集（1934）、野夫的连环画《水灾》（1934）和《卖盐》（1935）、许仑音《日出之前》插图（约1934），但仅抽出作品中的几幅来展示。中国创作者的连环画出品种类少，且展出时没有注明是出自连环木刻。该展在北平举办时，观众留言中也有人提醒：“假使利用木刻，创用‘连环图画’，在社会教育上，必裨益匪浅。”<sup>③</sup>可见，第一回展览时，连

① 《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年。

② 参见宛少军《20世纪中国连环画研究》，广西美术出版社，2012，第43-48页。

③ 《全国木刻展览今日最后一天 作品成绩惊人》，《大公报》1935年1月21日，第15版。

环木刻还未得到足够重视。

不过，到了1936年第二回全国木刻流动展览会之时，连环木刻被专门独立为一类进行展览，以示重要。《全国木刻流动展览会出品总目》中也列出“连环木刻”：张慧《乞丐的生活》《群众》、胡其藻《一个平凡的故事》、唐英伟《火线》（图2-18）和《火流》、王朝闻与庄雷的《噩梦》、李桦《黎明》。<sup>①</sup>其中不乏长篇幅的作品。

1935年到1936年，连环木刻在报刊上也被反复讨论。1935年5月，全国木刻联合展览会还在各处流动之时，现代版画会的三大主力李桦、赖少其和唐英伟协作，在《广州民国日报·艺术周刊》上深入探讨“连环木刻”。李桦先发表了《发刊“连环木刻”刍议》，文末特别提出了现代版画研究会计划发刊多种连环木刻。<sup>②</sup>6月，该报组织了一期“‘连环木刻’讨论专号”，<sup>③</sup>共发三篇长文。李桦《连环木刻与文学大众语》讨论文学大众化利用“大众语”如何失败，从而木刻何以通过连环木刻接过这个任务，实现文艺大众化。赖少其《为什么要提倡“连环木刻”》讲了连环木刻发展的四点意义，即能够拓展木刻表现的时空、实现深刻的描写、辅助文字的缺憾、作社会教育的工具。唐英伟《连环木刻诸问题》则讨论了：（1）连环木刻是什么及其目的；（2）连

① 《全国木刻流动展览会出品总目》，《木刻界》第4期，1936年。

② 参见李桦《发刊“连环木刻”刍议》，《广州民国日报》1935年5月18日，第2版。

③ 参见《“连环木刻”讨论专号》，《广州民国日报》1935年6月1日，第1版。



图2-18 唐英伟连环木刻《火线》之一幅  
资料来源：《新少年》第2卷第8期，1936年10月25日。

环木刻的任务；（3）创作态度；（4）创作内容；（5）结构与技法；（6）比较单独木刻与连环木刻的价值。这一系列的文章可见，广州现代版画研究会对这一大众文艺体裁尤为看重。

1936年2月，在举办全国木刻流动展览会之前，现代版画会组织的全国讨论中也涉及连环木刻之内容。《现代版画会第一回木刻问题讨论》与《现代版画会第二回木刻问题讨论》中，提

到了连环画包含有趣的故事，可以替代文学和民间流行的内容低俗的石印连环画，起到破除封建思想和奴隶心理等教育作用。<sup>①</sup>木刻界对连环木刻的社会教育、深人民间的功能，基本已达成共识。

对于第二回全国木刻流动展览会上出现的连环木刻，一些评论指出了其成绩与问题。杨嘉昌（即杨可扬）在《全国木刻流动展览会观后感》中详细评论了这批作品，虽然他认为李桦的连环木刻《黎明》，“在这次木展里长篇连续中，它是很值得注意的”，是“顶生动、顶成功的创作”，但是“每一点的

<sup>①</sup> 陈烟桥说：“我以为欲我们的作品能达到大众的目前，那唯有我们努力做点有趣味的、通俗的木刻连环画，放在‘街头图书馆’里，等一般劳动者于工作之余去开心一下，那倒是较好的办法。”李桦：“我更主张积极地去推行连环木刻，用有趣的故事作骨干，输入一种正确意识到大众去。（我们要死力消灭目下流行的石版连环图画，因为它是大众的毒物。）”参见《现代版画会第一回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第4期，1936年，第1~5页。在《现代版画会第二回木刻问题讨论》中，组织者更专门提出论题，“你对‘连环木刻’的意见”。徐惊百认为“‘连环木刻’是打入大众实生活的工具之一”，因为它有真实的故事、可以代替文学作品教育文盲、大众已对它有所喜爱；他建议连环木刻创作的内容应取材于生活，技巧迎合大众，破除封建思想和奴隶心理。段干青写道：“在文化落后的中国，教导文盲唯一的工具，只有‘连环木刻’……不惟可以代替了文字的功用，并且可以当作民众的活动电影。”但他同时指出民间流行的石印连环画的内容多有问题，应多刻制“有教育意识”的连环画以替代之。林绍仑的认识是，中国文盲众多，但他们都需要知识，连环木刻可以帮助他们，反映他们的心声。唐英伟提到，“‘连环木刻’更是补充木刻的缺点”、“补助文化教育的工具”。未署名作者指出：“我认为连环木刻为‘木刻深入民间’运动的最有效手段。”对于木刻连环画的形式，他认为“最好与文艺合作，即不是纯绘画的，而带有相当现成的文字。要以画为主，文字为说明，免使阅者有莫名其妙的地方”。《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年，第28~32页。

文字说明太多了些……万一要用到文字的帮助，也应该越少越好……”这套作品的图像“已经详细说明了，只要观者从头至尾一点不漏的看下去，就是不看一个文字的说明，也可以得到一个很深刻的印象的。《黎明》是多么悲壮的一个活生生的故事啊！”<sup>①</sup>可见在具体的处理上，木刻连环画的图文比例是有争议的问题。

杨嘉昌还非常欣赏唐英伟的《火流》和《火线》，“两个长篇连续，取材都是从很平常的生活中得来的，事实上常常因为他太平常了，而不容易抓住，唐君都有力的给它表现在画面上来，这是他对于社会的观察和生活的深的体念的结果……”他还肯定了王朝闻和庄雷合作的《噩梦》。不过，在杨嘉昌看来，胡其藻《一个平凡的故事》、张慧的《群众》和《乞丐的生活》就过于“平凡”。

此外，据白危的回忆，看过展览的鲁迅认为，李桦多达90幅的《黎明》太长了：

连环画最好是二三十幅……短小精悍往往比长篇大著有力。作者应该注意到读者。并非多产就是杰作，多产的结果往往倒是滥产，徒然耗费精力。作者应该宝贵自己的精力和

<sup>①</sup> 杨嘉昌：《全国木刻流动展览会观后感》，《黄钟》第9卷第5期，1936年，第33~34页。



时间……<sup>①</sup>

对连环木刻的篇幅长度设定，也是见仁见智。

连环木刻结合了图像和文字，跨越了“图一文”媒介，糅合了美术与文学，因此，随着木刻运动的深入，连环木刻的跨界合作即被提出讨论，也有具体的实践。《现代版画会第二回木刻问题讨论》中，未署名者指出：“至于连环木刻的形式，我以为最好与文艺合作，即不是纯绘画的，而带有相当现成的文字。”<sup>②</sup>这个讨论中，徐惊百也强调木刻要“和其他文化团体联络”。莫治钧甚至在《木刻与新文字》中提出用易学、易推广的标记方言读音的拉丁字母来做连环木刻的说明文字。<sup>③</sup>

实践中，1936年全国木刻流动展览会开始后，9月《广州民国日报》刊登的连环木刻李桦《赵二嫂》和刘仑《擦皮鞋的孩子》都结合着芦荻（即陈芦荻）的文学作品。这显然是木刻作者有意识地与文学工作者合作之成果。连环画需要有足够吸引力的故事内容与专业的叙事手法支撑，但搞美术的人未必就能构思出足够精彩的故事，鲜有人能兼顾图像与文字的创作。这个问题既然暴露了，不如就向文学工作者借力，寻求解决之道。

① 白危：《记鲁迅》，《生活星期刊》第1卷第21期，1936年，转引自陈超南、陈历幸《与中华民族共同着生命的艺术家：陈烟桥传》，中西书局，2015，第120页。

② 《现代版画会第二回木刻问题讨论》，《文艺舞台》第2卷第5期，1936年，第28~32页。

③ 莫治钧：《木刻与新文字》，《广州民国日报》1936年10月22日，第4张第1版。

对于跨界合作的人员组织、媒介类型与具体形式的设想也逐渐明晰起来。1936年9月，李桦在《木刻运动的新进展》中提出木刻与文艺的联合涉及美术、文学和音乐。<sup>①</sup>黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》更明确地提出了集体工作。<sup>②</sup>10月，现代版画研究会的两位成员刘仑、赖少其明确以《我们要集体工作》为题号召：

……需要艺术全领域综合化起来做集体讨论与创作，再进而为实践的行动。那末，就是说“集体工作”是包括集体讨论、创作之外，还干着具体行动的宏大范围。……

集体工作的进程是分开两个要目：（一）创作，（二）行动。“创作”内需要集体研究、集体创作等。“行动”是把创作的收获以展览朗读、演出和出版的集体方式去宣传、教育、组织大众。

① “……我们要再进一步与所有的艺术作者都拉起手来，尤其是木刻与文艺更不能有丝毫的分离；因为文艺仅是借用抽象的形式表现出思想，而木刻却是以具象的姿态出现；文艺每每不能直接表现的东西，在木刻却能胜任愉快；同样，木刻最难表现抽象思想或内心动态，在文艺却是最容易表现之处。木刻与文艺之应联合，不言而喻了。而为着民族解放斗争的最后和最大的胜利，所有的一切想求生存的人们更应该连结起来！”广州的音乐界组织了“民众歌咏团”，以激烈的情绪把人民群众的抗敌意识抬高起来。文艺界也已开始组成救亡阵线，“不久也能把同志们联成一条坚硬的铁链！”参见工丁《木刻运动的新进展》，《广州民国日报》1936年9月2日，第3张第4版。工丁即李桦。

② 黄茅：《国防艺术与艺术家的联合战线》，《广州民国日报》1936年9月23日，第3张第1版。

现在，比方：木刻除了本身创作之外可跟小说、诗、乐谱、新闻、教科书……作插图。但并不只是装饰了事，而是绝对两者有意识的统一，若分起来也有独立的价值和效能，也并不是受任何一方面的支配。文艺作者也可跟木刻作者择题、结构、剪裁、说明，以增强其力量，使意识正确，易于了解以臻完美。音乐除了本身创作之外，也可以跟小说、诗歌戏剧合制或加插，达到具体而有力的感应效能。——其他当然也是一样的。总之，全部是有联系性的；因为有共同配合，才可生出更大的共同创作的活力。<sup>①</sup>

这一号召不仅关系到集体创作如何具体展开，还涉及各艺术种类间宣传的协同，要求全方位、多层次的跨界合作。“国防”的需要推动了这一趋势快速发展，正如黄茅在《国防艺术与艺术家的联合战线》中所描述的：“国防艺术”是社会的客观要求、必然的趋向，它是一个统领内容和主题的总口号；国防戏剧、音乐、木刻等收到了很好的效果，调动了民众情绪。<sup>②</sup>在此后的发展中，文艺界联合的声浪与实践导向了官方对各门类艺术家的有意识组织，比如在武汉，国民政府军事委员会政治部第三厅开展

的囊括了电影、戏剧、音乐和绘画的战时宣传工作。

最终，展示“国防木刻”作品、流动展示以深人民间进行宣传、以连环木刻为代表的跨媒介合作，这三个相互关联的木刻宣传之发展趋势在全国木刻流动展览会及其筹备和展览期间得到了较为集中的体现。木刻界显然在版画的内容、体裁、传播及其媒介等层次上分别做出了深入研究、讨论与实践。以现代版画为典型，20世纪的中国现代艺术不只在技术、技法和风格等方面进行了探索，还卷入了艺术的大众传播与政治宣传的行动。1936年全国木刻流动展览会的组织和流动过程，也是木刻界内部逐步达成思想共识，并以之推进、指导宣传活动的过程。“国家”不再只是抽象的概念，它在以“国防”为名义的新兴版画传播中，成为人们切实可感的图像、文字和活动。

① 刘仑、赖少其：《我们要集体工作》，《广州民国日报》1936年10月22日，第4张第1版。

② 参见黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》，《广州民国日报》1936年9月23日，第3张第1版。

### 第三章

## 新兴版画运动早期的 流行图像模式

早期新兴木刻版画作品往往具有模块化、规律化的倾向。学习借鉴外国版画的普遍做法使这些图像看起来千篇一律；“宣传”对时效性的诉求也加剧了主题与图文的组合套装化；加之，这一时期版画图像的技术水平有限，风格尚未成熟，我们在研究时就需要在风格分析与题材分类的常规方法之外另寻途径。因而，本书使用了“图像模式”这一概念。近似于汉画像砖、石的“格套”那样“由许多套装的主题以一定的构图方式组合而成”，<sup>①</sup>进而可以与“榜题”一起帮助理解画像的寓意及创作旨意，早期的新兴木刻版画的“图像模式”也能够展现图像在风格或内容的单一层面之外，由各类元素的关系所传达的复合信息。

不过，毕竟 20 世纪中国现代版画图像的生成语境、创作方式、传播媒介与方法，同两千年前的汉代相比，已有极大变

<sup>①</sup> 邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，中华书局，2011，第 141 页。

化，这里用“图像模式”的名称乃是为了便于与“格套”及其和“榜题”的组合区分开来。“图像模式”指那些在新兴版画图像中存在的规律性的组合方式，包括“拼合图像”和“标语画”这两类。它们是早期新兴木刻版画中颇具代表性的，反映出当时文艺思潮的“图—图”“图—文”构成方式。

### 第一节 “拼合图像”与视觉媒介互仿

1935 年全国木刻联合展览会的海报画芯采用了杨澹生的木刻版画《为了生活》（1933，图 3-1）。或许是因为该图像包含了多个场景，形成了信息量丰富的叙事，所以被选作海报。梳理新兴版画运动早期的图像，可发现这类图像为数不少，它们的共同点是：画面各部分间存在分隔、断裂，不构成连续的物理空间，需要观看者自行判断不同部分的相互关系。本书将其统称为“拼合图像”。<sup>①</sup>细究起来，这些图像的构图方式有所差异：有的将肖像与不同场景结合，有的将多个场景合并到同一画面中，还有些甚至只是简单地把物或者物的局部图像并置起来。依据这些差异，我们可以将它们分为“上下层级”“并列多场景”“语词式图

<sup>①</sup> 笔者在之前的论文《早期新兴木刻与“大众化”——以第一届全国木展海报与观后感为例》（《纪念鲁迅倡导新兴版画 85 周年暨张望诞辰 100 周年学术研讨会论文集》，第 159~181 页）中称之为“缩合图像”。但笔者在此对名称稍做调整，其原因在本章末尾谈及。



图 3-1 杨澹生《为了生活》(1933)

资料来源：《客观》第 1 卷第 4 期，1935 年 10 月 5 日。

符”三类，并结合它们各自可能的图像源头进行讨论，分析外来形式的本土化发展，以及构图形式在不同艺术媒介间的流动。

### 一 “上下层级”拼合图像与《铁流》插图

有一类新兴木刻版画图像，围绕前景或画面中心的一人或一组人，在背景中排布若干缩小比例的场景。按照创作时间先后来比较这类图像，会发现一个明显变化：早期新兴版画图像中，作者会以气泡或者烟云来容纳背景中的场景，以示区隔，此法和中国古代木刻书籍插图的做法（图 3-2）有些近似，表现的是前景

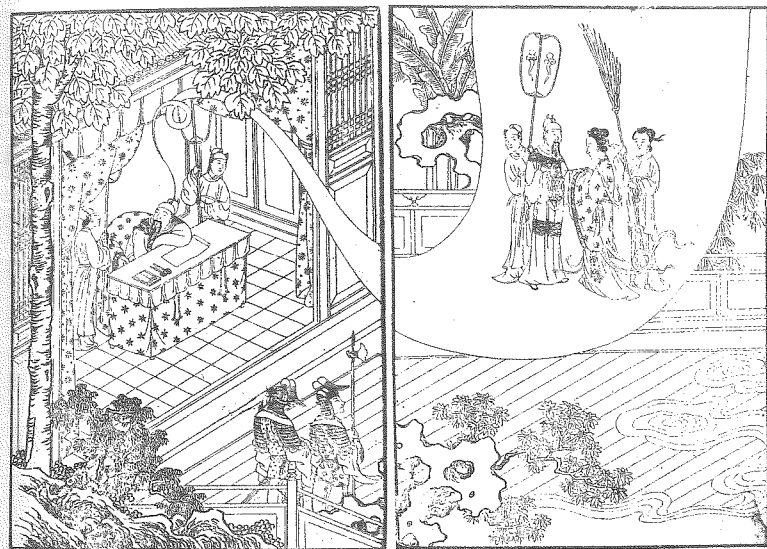


图 3-2（明）《大雅堂杂剧》插图

资料来源：郑振铎《中国版画史图录（二）》，第 52-53 页。



主体人物之所想。这类例子有许天开（彦厂）的《宝石山风景》（1933）、佑乾的《讨乞》（1933）、刘憬辉的《叫惊》（1935）与《白日梦》（1935）等。这些图像的画面内部有明显的层级关系：人物居下层，其所思所想产生了上一层级的图像，即缩小的场景。因此，这类图像是“画中画”模式，气泡或烟云被用作插入另一图景的画框。

从1934年前后开始，新兴版画作品中出现的“上下层级”拼合图像，不再局限于气泡、烟云之类的区隔，而更多依据主体人物的不规则轮廓或各部分间的空白来间隔彼此。并且，它们多以普通人尤其是战争受害者所遭受的苦难为题材，比如黄新波的《怒吼》（1934）、唐英伟的《逃亡》（1934）、李桦的《兵变》（1934，图3-3）、张慧的《犹是春闺梦里人》（1935）及《乱世》（1935）、段干青的《死亡线》（1936）、赖少其的《华工》（1936）、沃渣的《中国妇女》（1936）等。

上述木刻图像中，构图（以不规则轮廓或空白来构图的拼合模式）与题材（被战争摧毁生活的平民）都与毕斯凯莱夫（N. Piskarev）绘刻的苏联小说《铁流》的封面和插图（图3-4）有相似之处。该插图得到了鲁迅的多次推介：1932年6月在上海德国书店（瀛寰图书公司<sup>①</sup>）的“德国版画展览会”上展出；1933年

<sup>①</sup> 该书店的主人是寓居上海的第三国际工作人员“汉堡嘉夫人”（Mrs. Hamburger）。参见李允经《引进世界的名家名作 推进我国版画艺术的发展与繁荣》，《鲁迅藏外国版画全集》（1），第6页。



图3-3 李桦《兵变》（1934）

资料来源：《现代版画》第1期，1934年12月17日。



图3-4 毕斯凯莱夫《铁流》

资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（3），第127页。

秋在《文学》第一集第一期上发表；<sup>①</sup>1933年10月14日，在上海施高塔路千爱里40号某日本人士家中举办的“现代作家木刻画展览”（也叫“德苏原版本木刻画展览”）中，鲁迅还将《铁流》插图的单幅复制件分发给到会的青年。<sup>②</sup>这些场合中的展示使其被木刻青年们关注，不过，《铁流》插图在上海以外造成更大范围的影响，发生在它被收入1934年3月出版的由鲁迅编印的《引玉集》之后。<sup>③</sup>展览与出版的传播，同该图构成模式在中国新兴版画中的流行正好有时序的先后对应；并且，图像中常见有以战争场景为背景、以流亡人物为前景的题材组合；再有，它们均利用空白和不规则轮廓来构图——从此三方面的证据可以推断，毕斯凯莱夫《铁流》中的木刻图像在一定程度上催生了一些不同于传统“画中画”构图的、具有上下层级的新兴版画拼合图像。当然，这类“上下层级”不只见于《铁流》插图，还散见于其他国外的特别是苏联的木刻版画作品中。

此外，中国的木刻创作者们还进一步拓展了“铁流式”的上下层级拼合图像的题材应用范围。前景或中心人物，即下层层级的主体人物，其身份趋于多样化，表现对象不再局限于流离失所的或失去亲人的受难者。赖少其用这个模式来表现劳工，刻作了

① 参见马蹄疾、李允经编著《鲁迅与中国新兴木刻运动》，第268~269页。  
 ② 参见王人殷《版画先驱刘岷》，中国水利水电出版社，2009，第18页。  
 ③ 小说原著《铁流》最早于1932年在苏联出版了中文译本，但很少流入国内；其在国内的出版又屡次遭禁；直到1938年7月，上海生活书店才发行了它的中文初版。参见阮积灿《曹靖华译的〈铁流〉及其版本》，《北京大学学报》1987年第6期。

《华工》，它的前景是一个受伤的人物头部特写，背景为争斗的场景。金逢孙的《阅报》（1934，图3-5）则表现了一位正在读报的人，但人物背后是他读到的“铁流式”的战争与死亡场景。李桦用这一图像模式来展现革命囚徒，制作出《囚徒之幻想》（1934）及《狱中回忆》（1936）。一些木刻版画作者利用肖像作品（多为逝者肖像），尝试在背景里造出新意。例如在黄新波的作品中，《聂耳》（1935）的背景有声波和冲锋的人；《作家肖像》（1935）背景是作家游荡在街头和冥思于书桌前的场景；《鲁迅的精神不死》（1936）背景表现了游行的场面；《鲁迅先生遗容》（1942）背景中是长长的送葬队伍。江丰创作的左联、美联领导人张眺肖像《难忘的友人》（1936）中，主体人物身后是他绘画、游行的画面。这一系列“背景”被用来表现主要人物的经历、创作或相

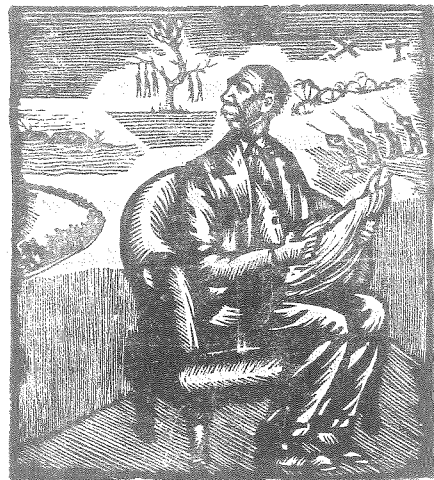


图3-5 金逢孙《阅报》（1934）  
 资料来源：《上海MK木刻研究会丛书1：木刻画选集》，1934，上海鲁迅纪念馆藏。

关事件，基本摆脱了“铁流式”图像的痕迹。

赖少其 1934 年的一批上下层级拼合图像的作品，变化更为丰富，颇有些奇思妙想。他的《鲁迅先生》巧妙地利用了书桌上的物品。鲁迅的肖像被置于墨水瓶身，鲁迅作品中描写的场景则零散地分布在墨水瓶下方的书页上。如此操作虽意在躲避官方对鲁迅肖像的检查，但这无疑显示出作者的创造力。《债权之一》将主体人物的布置分散开来，形成左上与右下的对角线构图，其他场景穿插在左下角和右上角，造成更有形式感的画面。在《自我写照》中，围绕肖像，赖少其有意识地给图像内部设置了一些由空白形成的不规则边框。

此外，在具有上下层级关系的拼合版画中，下层图像既可以是脱离具体场景的对一两个主体人物的单独刻画，也可以将主体人物置于某场景中。例如杨澹生的《为了生活》，前景是一个青年在书架旁的桌面上伏案刻制木刻。类似的有场景的主体人物刻画还见于叶乃芬的《狱》（1933）、黄新波的《集团的十字架》（1935）、陈仲纲的《到城市后》（1935）等。

再者，主体人物也不必占据画面最大的空间，只要比背景场景中的其他人物更大些即可被识别，比如：赖少其的《饥民》（1935）、张慧的《新闻》（1935）、李桦的《五月烽火》（1936）。如此，作者甚至可以营造出主体人物跨越了背景中多个场景的观感。

总体上，这类上下层级拼合图像中的背景，其内容信息比较

庞杂。观看者在解读时可能生发多种释义。占据画面面积相对更大的“下级”肖像或刻画着主体人物的场景，加上其他多个“上级”场景，与作为“副文本”<sup>①</sup>的作品名称，三者一起决定了图像意义被阐释的方向。

## 二 “并列多场景”拼合图像：在多种艺术媒介之间

“并列多场景”模式与“上下层级”模式的区别在于：后者通过人物的大小区分前景和背景，以上层图像来解释、丰富下层图像的意义，最重要的是，它有一个夺取视觉焦点的明确主体人物或场景；而“并列多场景”模式的每部分图像都是一个独立的场景，即便有时各场景所占画面比例不同，场景之间也分不出上下层级，场景之间往往会产生类似连环画的叙事。

这类图像有若干例子。李桦的《到城市去》（1935，图 3-6）将农民在乡间受到压迫、走向城市、进城后涌入工厂等多个场景安排在一起。图像中，火车轨道既是构成元素又起到区隔作用，其右侧的弧形内部是广袤的农村；左侧的弧形外部是相对密集、占地较少的城市工厂。农村的各场景间则由黑色的背景区隔彼此。黄新波的《战争》（1936）则将集结、行军、激战三个场景

<sup>①</sup> “可以把副文本称作文本的‘框架因素’，如书籍的标题、题词、序言、插图、出版文本，美术的裱装、印鉴、装置的容器，电影的片头片尾，唱片的装潢，商品的价格标签，等等。副文本往往落在文本边缘上……” 赵毅衡：《符号学》，南京大学出版社，2012，第 144~145 页。

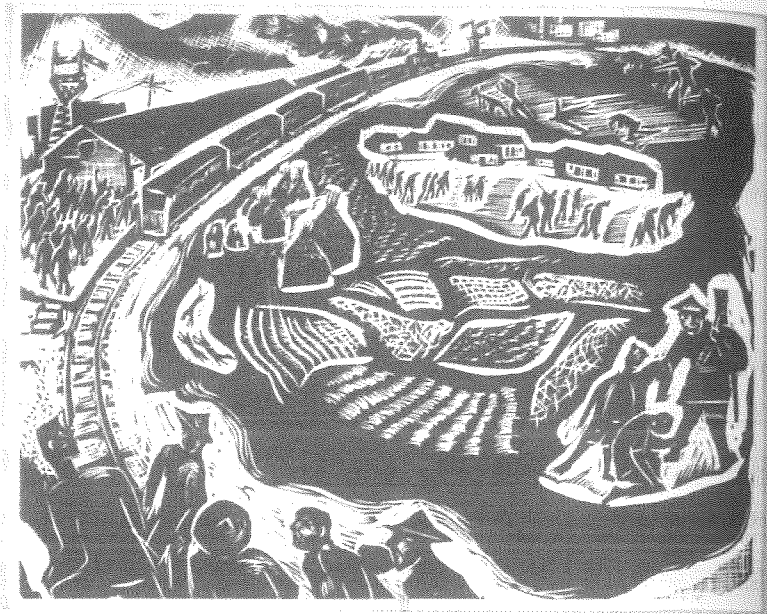


图 3-6 李桦《到城市去》(1935)

资料来源:《良友》第 111 期, 1935 年 11 月 15 日。

并置,画面中视觉化的声波<sup>①</sup>和爆炸的光团充当了各部分之间的区隔。目前所见,早期的新兴版画图像中容纳了最多场景的作品是唐英伟的《中国的一日》(也称《国内大事记》,1936)。该图像并置了城市中 1925 年的五卅运动、1926 年的“三一八”惨案等的游行场景,以及农村的水灾、流亡等惨状,还有东北抗日联军抗击日本侵略军的情状。

① 关于黄新波对声波线条的处理,参见吴雪杉《祖国的防卫:黄新波与 1930 年代的义勇军图像》,《文艺理论与批评》2017 年第 5 期。

相异于上述例子中场景间区隔的不规则甚至不明显,一些“并列多场景”拼合图像的分割和排布相对规则,例如,黄新波的《六月流火》插图(1935)利用放射状的线条规则地安置了两个场景。而他的《狂流》(1936)和刘岷的《怒吼吧,中国!》第 23 幅(1935)分别利用小画框和迎面伸出画面的墙,形成相对规则的区隔,制造了场景间的对比关系。在《狂流》里,水灾的受难者在洪水中挣扎,而另一场景中人们却在纵情歌舞;在《怒吼吧,中国!》第 23 幅中,左侧画格里的县长正向外国人船长下跪求情,右侧画格里船上的其他外国人却在打牌娱乐。<sup>①</sup>比较起来,经过规则分割的“并列多场景”图像比那些用不规则边缘来区隔不同场景之图像,显得更有秩序,更易释读。

需注意,唐英伟的《中国的一日》、黄新波的《狂流》和刘岷的《怒吼吧,中国!》有一个共同的特点,即与其他艺术媒介产生“交汇”<sup>②</sup>。唐英伟本身是学习国画的学生,所以他称《中国的一日》以及后来的《铁蹄下的华北》和《保卫我们的领土》为“长卷”,<sup>③</sup>即对于横向长度明显长于画幅高度的,需

① 苏联先锋派政治煽动剧本《怒吼吧,中国!》讲的是发生在中国的故事:万县的船夫在向外国人安希莱讨要合理的劳务费时,被安希莱扇了耳光,所以船失去平衡导致安希莱坠河身亡;之后,外方提出无理要求,除了厚葬安希莱外,还要两个无辜的船夫受死,进而激起民愤。刘岷的这幅木刻版画插图表现的是外方要求对船夫行刑之后,县长上船求情的场景。

② “两种媒介杂交或交汇的时刻,是发现真理和给人启示的时刻,由此而产生新的媒介形式。”〔加〕马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,第 91 页。

③ 唐英伟:《我与木刻》,第 46 页。



要从右往左横向观看的中国画装裱样式之称呼。这幅作品又被鲁迅推荐给茅盾作为图书《中国的一日》之插图，成为配合文学的图像。因而，《中国的一日》是国画与木刻版画交汇之产物，又与文学产生了交集。黄新波的《狂流》与1933年诞生的中国第一部左翼电影同名，曾配合吴天的剧本《决堤》在1935年东京“左联”机关刊物《东流》中发表过早期版本。<sup>①</sup>所以，此木刻版画与电影和戏剧有关。刘岷的《怒吼吧，中国！》则是依据苏联剧作家S.M.特列季亚科夫的话剧剧本所作的插图。他在第23幅的画面中将两个场景组合起来，形成一种新的叙事关系，类似电影蒙太奇和连环画的图像逻辑。鲁迅就曾指出：

“连环图画”这名目，现在已经有些用熟了，无须更改；但其实是应该称为“连续图画”的，因为它并非“如环无端”，而是有起有讫的画本。中国古来的所谓“长卷”，如《长江无尽图卷》，如《归去来辞图卷》，也就是这一类，不过联成一幅罢了。……到十九世纪末，西欧的画家，有许多很喜欢作这一类画，立一个题，制成画帖，但并不一定连贯的。用图画来叙事，又比较的后起，所作最多的就是

<sup>①</sup> 参见〔日〕小谷一郎《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》，第213页。这次在日本的发表，没有左上角的小画框，因而没有场景间的对比关系。

麦绥莱勒。我想，这和电影有极大的因缘，因为一面是用图画来替文字的故事，同时也是用连续来代活动的电影。<sup>①</sup>

此番言论也将连环画的渊源追溯到国画长卷、文学（故事）、电影这三种媒介。鲁迅的提倡是一个方面，另一方面，木刻界在抗战全面爆发前后对连环木刻持久、深入的讨论和实践，可被视为这类“并列多场景”拼合图像模式得到推广运用的大环境。

多格漫画对“并列多场景”拼合图像也有启发。对早期新兴版画有所影响的日本漫画家柳濑正梦<sup>②</sup>的前期创作中也出现过这类“并列多场景”图像。《日刊读者突破五万！》（1927，图3-7）中画了三个读报的场景。《戒严令下的神户市》（1927，图3-8）上部是戒严的神户城被包围的场景，下方则是城内被军警搜查之情景。此外，漫画中，画面被分为多画格的情况比较常见，不同画格的排布方式却变化多端。而早期新兴版画运动中一些木刻青年也创作过用于宣传的漫画画报，如《民众画报》。它们常常采用多画格的连环画形式。因此，木刻创作者可能直接把多画格漫画的组合形式挪用到木刻创作中来，以形式更为灵活的“并列多场景”拼合图像呈现。

<sup>①</sup> 鲁迅：《〈一个人的受难〉序》，《鲁迅全集》第4卷，第572页。

<sup>②</sup> 比如胡一川就在回忆一八艺社的文章中提到：“在补习班（左联举办的暑期文艺补习班——引者注）里听到了一些报告，看到一些进步文艺书刊（如《拓荒者》）日本柳濑正梦的漫画……”胡一川：《回忆鲁迅与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第21页。



图 3-7 柳濑正梦  
《日刊读者突破  
五万!》(1927)  
资料来源:米村み  
ゆき編『クレクシ  
ョン・モダン都市文化  
第39卷 漫画』ゆま  
に書房、2008。

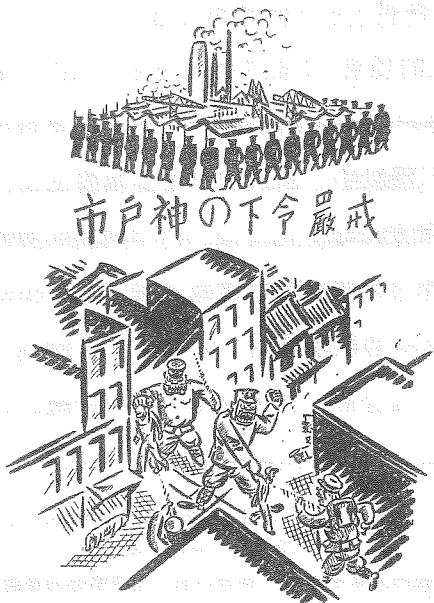


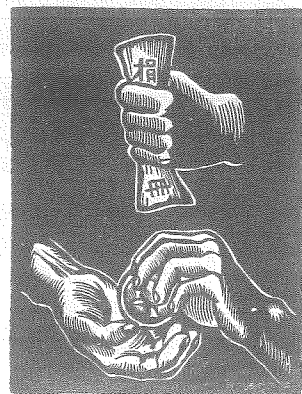
图 3-8 柳濑正梦  
《戒严令下的神户  
市》(1927)  
资料来源:米村み  
ゆき編『クレクシ  
ョン・モダン都市文化  
第39卷 漫画』。

### 三 “语词式图符”拼合图像与文学

“语词式图符”拼合图像的内部各部分比“并列多场景”模式更为碎片化。它是单个的人物或物体，甚至是人物或物体的局部图像的并置。各个组成部分之间，或是留白或是填色；有时，图像的“碎片”会相互叠压。图像中的各个“碎片”对应画面内或画面外的具体语词，则图符间的组合关系由句子的语意逻辑关系确定。图像碎片成为语词化的图像符号，被悬置于画面中。

黄新波《平凡的故事》(1933)的第二幅(图3-9)和第三幅采用了“语词式图符”的模式。第二幅配文为：“还加上苛捐杂税的剥削，故事也因这样而生了。”其图像上半部分有一只握着“捐册”的手，下部为一只手将一枚钱币交给另一只手。第三幅配文为“一家三口”，图像则分别刻画了三个彼此独立的人物半身像。余下部分的画面都以黑色填充，造成人物被黑暗舞台上的灯光打亮的视觉效果，颇有戏剧性。

刘宪的《海之歌》(1935,图3-10)用帆船和蓝色的背景指代“海”，吉他和乐谱指代“歌”，背景中穿插点缀着绿、黄、红等不规则的色块。蔡祖懽的《都市交响乐》(1936,图3-11)选择了汽车、咖啡杯、扑克、酒杯、烫卷发的浓艳美人脸、穿着高跟鞋的脚、写着“SALE”的字牌等图符，并将它们“混乱”地排布到画面中，碎片相互叠压着。这些图符都是代表作品题目关



世界上有那能吃的材料  
 没有不因此饿死的。

图 3-9 黄新波连环木刻《平凡的故事》第 2 帧（1933）  
 资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。



图 3-10 刘宪《海之歌》（1935）  
 资料来源：《现代版画》第 6 期，1935 年 4 月 1 日。



图 3-11 蔡祖懌《都市交响乐》（1936）  
 资料来源：《中华木刻集》第二集，1936。

关键词“都市”的符号，将它们放在一起，则描绘出杂合着各种乐符的可视的“交响乐”。

还有些“语词式图符”拼合图像更直接地将文字置于图像之中。李桦的《幻灭（色刷）》（1935）把诗句刻在图像下方一栏中，使诗歌中的用词“我底灵魂”“粉蝶”等与画中的符号形成直接的呼应。刘仑的《恐怖的 1936》（1936）和段干青的《1936 年的危机》（1936）却直接将作品题目刻在图像上部的斜铺文字带中，前者的图像以轰炸机、悬挂的尸体、互相打斗的人等图符对应“恐怖”，后者则使用钢盔、骷髅、流民等重复的图像元素

指代战争的“危机”。

外国的文学书籍插图可能为新兴版画中一些以图像碎片指代文字词汇的“语词式图符”模式提供了参照。苏联的法复尔斯基为法国现实主义作家梅里美（Prosper Mérimée）作品集所作的一张插图就在几组物象间刻意留着空白（图 3-12）。梅里美现实主义的文学情节被法复尔斯基转化为没有现实空间的、飘浮于画面中的碎片图符。类似的处理，也见于叶柴斯托夫和毕珂夫等法复尔斯基派木刻作者的书籍插图。在中国新兴版画运动中，刘岷为鲁迅诗集《野草》所作的《复仇》



图 3-12 法复尔斯基《梅里美集》插图之一

资料来源：《鲁迅编印版画全集·苏联版画集》，第 32 页。

插图一（1933）运用了与法复尔斯基相似的手法，没有任何空间布景把图中的人体和骷髅头组织起来。另外，法复尔斯基为《梅里美集》所作的封面采用了图符叠压的处理。前文讨论过的《海之歌》《都市交响乐》则与它有相似的画面组织方式。

这些“语词式图符”拼合图像放弃了画面的布景，将图像符号看似随意地并置，从而形成图像的拼贴“句式”。语言的“句式”本身可随主观意愿进行有变化的组织，因而这类“语词式图符”拼合图像的各元素组织方式也可以是丰富多样的。

#### 四 拼合图像的来源、变迁与命名

前述三类新兴木刻版画作品图像的常见特征是：各组成部分以空白或不规则边缘为界线，彼此分隔。《苏联版画选》的前言也谈到过这类图像的特征：法复尔斯基，在新兴版画运动早期备受推崇的苏联版画家，其风格被评价为“过度的抽象而概略化”，并且“这造型意象相互的被空白所分离着”，“法复尔斯基的最大的特点便是他艺术的构图的深刻，时常是简略而又适合于观众”。<sup>①</sup>结合《苏联版画选》中法复尔斯基的作品可知，这些空白及其形成的不同场景、人物或物体间不规则的边缘，有构成

<sup>①</sup> 《苏联的版画》，《苏联版画选》，赵家璧译，晨光出版社，1950，第 14、18、15 页。



主义（Constructivism）<sup>①</sup>的痕迹。这一艺术风格在苏联的照相蒙太奇（Photomontage）作品<sup>②</sup>（20世纪20年代，图3-13）和木刻作品中有诸多图像案例。苏联美术馆版画部主任契果达叶夫还在《苏联的版画艺术》中明确指出苏联木刻版画受到了照相蒙太奇的影响：

- ① 1930年鲁迅编印的《新俄画选》就在“小引”部分介绍了构成主义：“十月革命时，是左派（立体派及未来派）全盛的时代，因为在破坏旧制——革命这一点上，和社会革命者是相同的……渐入建设，要求有益于劳农大众的平易解的美术时，这两派就不得不被排斥了。其时所需要的是写实一流，于是右派遂而占了暂时的胜利。……对于美术和社会建设相结合的要求，左右两派，同归失败，但左翼中实已先就起了分崩，离合之后，别生一派曰‘产业派’……更经和别派的斗争，反对者的离去，终成了泰忒林（Tatlin）和罗直兼珂（Rodschenko）为中心的构成派（Konstruktivismus）。他们的主张不在Composition而在Konstruktion，不在描写而在组织，不在创造而在建设。罗直兼珂说，‘美术家的任务，非色和形的抽象底认识，而在解决具体底事物的构成上的任何的课题’。这就是说，构成主义上并无永久不变的法则，依着其时的环境而将各个新课题，从新加以解决，便是它的本领。既是现代人，便当以现代的产业底事业为光荣，所以产业上的创造，便是近代天才者的表现。汽车、铁桥、工厂、飞机，各有其美，既严肃，亦堂皇。于是构成派画家遂往往不描物形，但作几何学底图案，比立体派更进一层了。如本集所收Krinsky的三幅中的前两幅，便可作显明的标准。”参见鲁迅《新俄画选·小引》，《鲁迅编印美术书刊辑存十三种·8》，中央编译出版社，2014。这段引文中，“并无永久不变的法则”说明构成主义的图像形式丰富多变。而《新俄画选》中刊登的克林斯基（Krinsky）作品中仍可识别出一些具体的物象，并不只是“几何学底图案”。此外，构成主义的粘贴画和宣传画实践中也常将具体人物、物品或者其他几何图案组合起来。
- ② 比如，彼得·加拉杰夫（Piotr Galadzhhev）20世纪20年代的作品和所罗门·特林加特（Solomon Telingater）20世纪30年代的作品就具备上述特征。参见The State Russian Museum ed., *Russian and Soviet Collages, 1920s-1990s* (Saint Petersburg: Palace Editions, 2005)。



图3-13 彼得·加拉杰夫，无题，20世纪20年代  
资料来源：Russian and Soviet Collages, 1920s-1990s。

尼芬斯基（注：I. Nivinsky）运用了摄影叠印（Photomontage）的方法，将不同地点和时间所发生的事件并列起来。在摆脱旧有的传统上，他曾受了不少从所谓“左翼”艺术中所发散出的优点的助益。这同一的影响，又在不同的程度和结果上，影响了这一群中的三位木刻大师——克莱夫申利（A.Kravchenko）、毕兹卡莱夫（N.Piskarev）和索伏洛夫（A.Suvorov）。<sup>①</sup>

毕斯凯莱夫（即引文中的毕兹卡莱夫）是在新兴版画圈中广为流传的《铁流》插图的创作者。他和克拉甫兼珂（A.Kravchenko，即引文中的克莱夫申利）都在鲁迅为推介苏联现代木刻而先后编选的三部相关图集《新俄画选》（1930）、《引玉集》（1934）、《苏联版画选》（1936）中出现过。三本苏联版画图集中选编的不同类型的图像比例有变化，时间越早构成主义的几何图案的组合运用越显著，越晚则社会主义现实主义的比重越大。<sup>②</sup> 这正符合苏联现代艺术（特别是绘画）在20世纪初急

① 契果达叶夫：《苏联的版画艺术》，叶灵风译，《六艺（上海1936）》第1卷第2期，1936年，第55页。

② 后来，鲁迅自己也认为《新俄画选》“那里面的材料是并不好的”。参见鲁迅致韩白罗信，1934年7月27日，《鲁迅全集》第13卷，第186~187页。

速变化的实情：从19世纪末艺术世界派<sup>①</sup>开启的反抗现实主义的现代主义方向，发展到左翼艺术家借立体主义、未来主义等西欧现代艺术流派创造出适合大革命后新的国家建设氛围的构成主义，再逐步向现实主义回归。但总体上，构成主义的手法在这三本先后出版的图集中始终存在。

加之，鲁迅在《新俄画选》的小引中，将构成主义之形成过程置于苏联的革命历程与建设背景中。这种重组视觉艺术形式的思维对应着社会结构的重构与新生，很难不引起对苏俄木刻版画极为留意的、具有革命倾向的中国新兴版画创作者的注意。

不过，从苏联的照相蒙太奇到苏联版画，再到中国新兴版画中的“拼合图像”，只是构成主义重组图像碎片之法则的众多可能的传播路径之一。一方面，构成主义呈现在绘画、插图、宣传画、摄影、雕塑、建筑等苏联艺术的多个领域，特别是前四类，都可能为中国的艺术家提供比较直观的参照。另一方面，照相蒙太奇的设计思路，虽在苏联构成主义的操作下，达到了前所未有

① 为了对抗以巡回画派为主体的学院艺术，俄国的青年艺术家们通过“艺术世界”文艺沙龙交流，以《艺术世界》杂志和一系列的展览宣传自己的艺术实践。“艺术世界”派的活动高峰在1899~1904年，但其活动在第一次世界大战后的20世纪20年代仍有零星存在。参见奚静之《俄罗斯的“艺术世界”》，《美术》2005年第2期。“艺术世界”成员的作品受到西欧现代艺术发展潮流的影响，在书籍装帧和插图方面也有所贡献。这也是在梳理苏联版画发展历程时，不可避免地提到这个流派的原因。

的高度，但它的“重组”碎片的处理手法跨越了多个现代艺术流派，如立体主义、未来主义、构成主义、达达主义等。其他利用相同手法的流派也在上海的各式刊物中纷纷登场，甚至出现在艺术家参与的海报和广告设计图像中，直接或间接激发着木刻创作者的灵感，比如《都市交响乐》。

形成新兴版画的“拼合图像”之视觉资源也并不局限于欧洲。如果说上海未名木刻社的刘岷与黄新波关注并学习过苏联木刻版画的“构成”手法，<sup>①</sup>那么广州现代版画研究会的赖少其和胡其藻则借鉴了日本版画家谷中安规表现梦境的“超现实”手法。<sup>②</sup>前文也谈到过日本漫画家柳濂正梦对“拼合图像”的可能影响。再有，那些类似画中画的“上下层级”拼合图像或者利用肖像的背景来叙事的做法，也未尝不可能受到某些中外传统绘画和插图的启发。

当然，结合20世纪共产主义学说及苏俄文艺在中国盛行的状况，特别是新兴版画运动早期鲁迅对苏联版画的推介与传播，

① 20世纪30年代，刘岷就曾以未名木刻社的名义出版过《法复尔斯基版画选集》。他去日本留学的时候还将《引玉集》带在身边。参见孙钿《扶桑之行》，《新文学史料》1999年第3期，第92页。刘岷和黄新波在新兴版画运动早期的作品，在刀法、造型、构图等多个层面，常常展现出苏联版画的影响。

② 广州现代版画研究会刊物《现代版画》就曾刊登过谷中安规的作品。该会与日本的版画社团白与黑社也有联系与交流。其成员赖少其的《诗与版画》作品集中，大量如剪影一般的人物很可能受到谷中安规多件如梦境一般的剪影人物和剧场感场景作品的启发。成员胡其藻的拼合图像《粉红色的梦》与谷中安规《金鱼和花》中“超现实”的处理方式相似，尤其是一对情侣、构图正中的植物和天空中被星星萦绕的弯月等元素可一一对照。

可推断“拼合图像”主要直接受到构成主义重构组织法则的影响，兼受其他现代流派拼贴手法的启发。

然而，就像照相蒙太奇的手法在不同国家形成了各自的艺术流派，构成主义的重构组织法则到达中国后，也继续发展，在新兴版画逐渐成熟的过程中出现了两个新特征。

第一，结合模拟现实的物象或空间特征，以遮盖拼贴组合造成的分裂缝隙。以刘岷的作品为例，其作品尤其能展示构成主义的重组法则的在地化发展。他的《复仇》插图（1933，图3-14）中的空白模仿了法复尔斯基；《巩固团结 抗战到底！》（1938，图3-15）将前一作品中分离的个体图符替换为更为复杂的多个场景，即画面左下角的城市中的宣传场景、左侧的手工业生产场景，及包围着它们的海、陆、空的战斗场景。画面中心安排了标题文字及呼应“抗战”的一排士兵。刘岷更晚的《建设新中国》（1949，图3-16）无疑是基于前一作品的图像模式所做的深化创作。工业生产场景占据了画面左上角，不再用人物而是厂房作为符号。海、陆、空三军的战斗场景仍占据画面上方与右侧，由激战变为凯旋的场景。画面左下角是农业生产和田边的宣传场景。场景间的过渡更为自然，近大远小的向画内延伸的士兵队列、用于区隔并连接场景的火车及其轨道、暗示背景空间所利用的连续波浪虚线，它们被刘岷结合利用以填补场景间的缝隙，消除组合构成的碎片感。

有了上述参照，我们则可发现更多被模拟的现实特征所掩



图 3-14 刘岷《复仇》插图（1933）

资料来源：《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第3册，第835页。



图 3-15 刘岷《巩固团结 抗战到底！》插图（1938）

资料来源：刘岷家属提供图片。

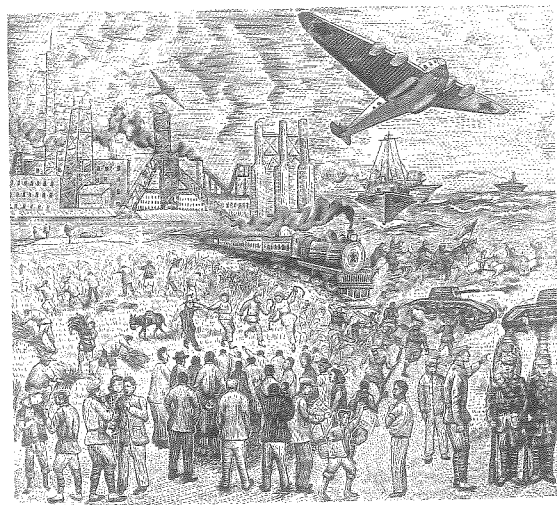


图 3-16 刘岷《建设新中国》（1949），木口木刻

资料来源：刘岷家属藏。

盖起来的有“拼合”意味的新兴版画图像。唐英伟的《元宵夜》（1935）、《收复百灵庙》（1936）和郑野夫的《联合战线》（1936）都是较早的例子。《元宵夜》画面中抬财神的一队人、跪拜的人、敲锣的人、举鲤鱼灯的人、舞狮队、弥勒佛等不同的场景和人物，很难在现实里如此集中地出现于一个连续的空间，它们却被作者利用近大远小的透视效果和背景中有规律的线条铺排组织起来。同理，《联合战线》还加入了地上的土包、远处的农舍和天空，将左右两队士兵、迎面而来的学生游行队伍，以及背对画面位于前景的武装起来的农民置于同一画面，以看似现实的形式实现了某空间中的非现实的“联合”。



引导中国现代版画发展的革命观念要求艺术作品反映大众生活。拼合图像的模式，尤其是本书总结的第一类和第二类，正能聚合众多人物、场景及信息，表现大众之“众”，但构成主义的碎片感、断裂感并不符合20世纪30年代革命美术的现实主义潮流。于是，木刻青年们发挥创造力，将摹写现实的技巧手段与构成主义的模式相结合，形成了独特的面貌。

第二，“上下层级”模式的肖像，其上层的多场景转变为带有本土元素的、相对规则的装饰花边。这一变化主要发生在20世纪40年代的延安。以沃渣的《五谷丰登 六畜兴旺》（约20世纪40年代早期，图3-17）、古元的《向吴满有看齐》（1944）、彦涵的《开展民兵爆炸运动》（1940，图3-18）等作品为代表。前两件作品将主体人物的全身肖像置于画面正中，以规则排布的农业符号作周边装饰。《五谷丰登 六畜兴旺》的四周围绕着牲畜和劳动者，再外一圈围绕着粮食作物的图案。《向吴满有看齐》的装饰图像则是家畜、家禽和庄稼植株，它们排布在中心人物的两侧。《开展民兵爆炸运动》则采用了三格分栏的形式，以两组场景从上下围绕中心的一组人物。尽管这种分栏形式也见于苏联版画（例如毕珂夫《革命的各战线》，图3-19），但其中的上下两格内部，又以树木进一步分割图像，灵活运用了中国传统的场景分割与装饰方式（比如《竹林七贤与荣启期》画像砖，图3-20）。这些图像从本土的视觉资源与民众的现实生活中挖掘元素，将其糅合进木刻版画，营造秩序感与装饰性，

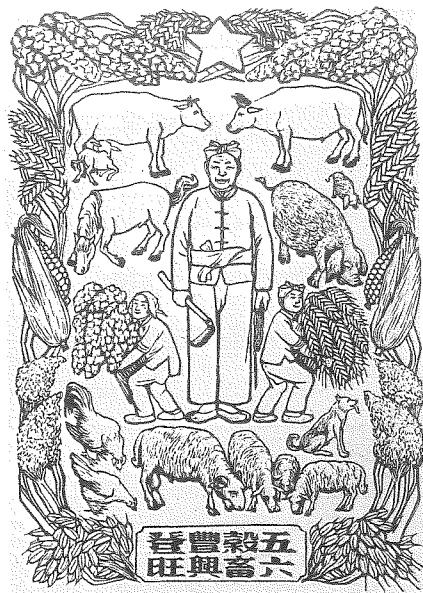


图3-17 沃渣《五谷丰登 六畜兴旺》(约20世纪40年代早期)  
资料来源:《明朗的天:1937-1949年解放区木刻版画集》,湖南美术出版社,1998,第55页。

展示出迎合农民审美喜好、融入群众的姿态。

由于拼合图像在20世纪上半叶的中国发展出了本土特征，且其发展背景不具有苏联那样产生构成主义的工业化程度相对较高的社会环境及相关艺术观念，所以本书不用“构成主义”而采用新的名称来指代这类图像。蒙太奇的“拼贴组合”（collage）被缩减为“拼合”以说明其“拼”与“组合”的图像构成意识。而传统电影蒙太奇手法中真实存在的将胶片剪断再“粘贴”起来的流程，或者摄影蒙太奇将素材剪碎后重组、“贴”到一个画面的动作，在新兴版画的刻制印刷过程中并不存在，

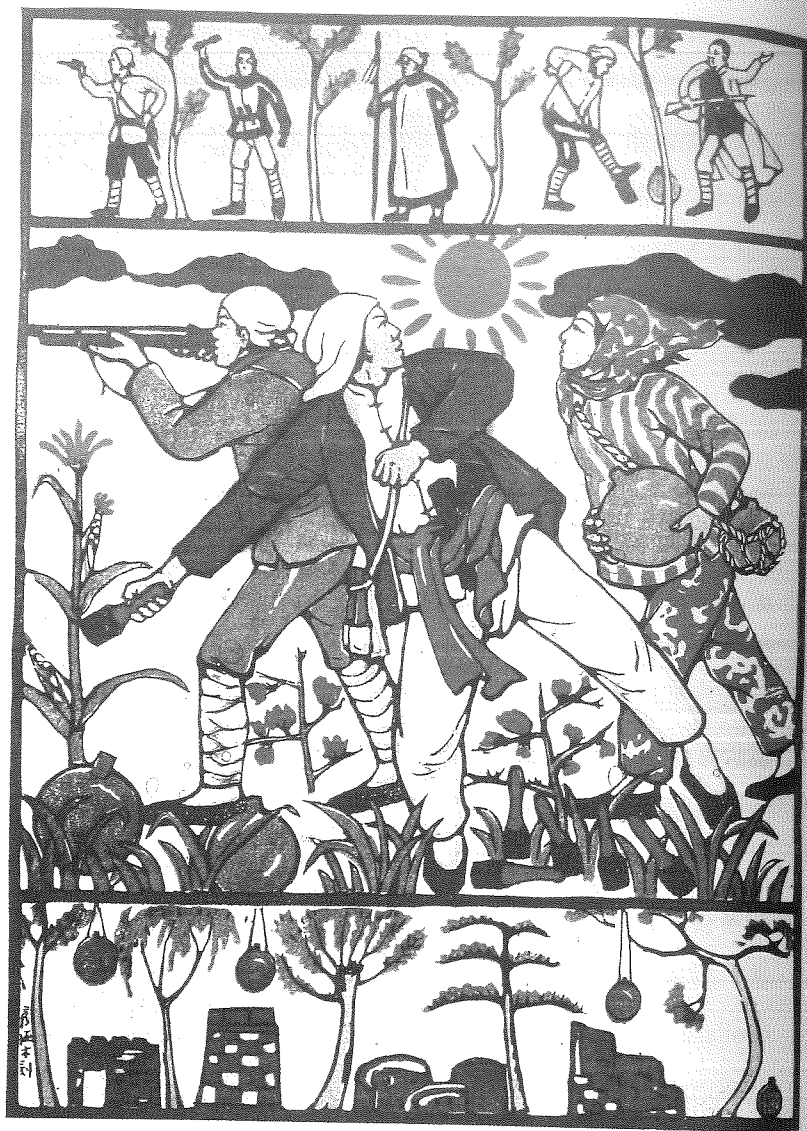


图 3-18 彦涵《开展民兵爆炸运动》(1940)  
资料来源：《明朗的天：1937-1949 年解放区木刻版画集》，第 32 页。



图 3-19 毕珂夫《革命的各战线》  
资料来源：《鲁迅编印版画全集·引玉集》，第 75 页。



图 3-20 (南朝)《竹林七贤与荣启期》画像砖  
资料来源：韦正《将毋同：魏晋南北朝图像与历史》，上海古籍出版社，2019，第 71 页。

因而隐去“贴”字。同时，以照相蒙太奇的“拼贴组合”逻辑去考察苏联和中国现代版画，则不难发现：虽然摄影在其发展初期常常模仿绘画，但艺术媒介的发展是相互影响的。版画的拼合现象说明，绘画在一些时候也模仿了摄影。这种媒介相互模仿的现象，可能会被视为违反格林伯格所指出的现代艺术追求的“本体性”，但这类现象的确长期存在于艺术发展过程中。再结合前文讨论过的国画长卷、漫画、连环画、戏剧、电影等多种视觉媒介可能的影响，“拼合图像”这一名称则提示着视觉媒介相互模仿的双向性甚至多向性。

总体来看，文艺潮流的跨国流动、革命艺术与现代艺术的交织发展，加上多种视觉媒介的交汇与相互模仿，催生出新兴版画的拼合图像。通过其中的空白和不规则边缘所造成的区隔，以及对断裂的掩饰和调整，新兴版画艺术家利用模式重构了图像碎片的秩序，创造出形式多样的木刻版画图像。

## 第二节 版画“标语画”与现代“声音转向”

以往学界通常将新兴版画早期的风格概略地描述为受德国表现主义或苏联现实主义影响所致，但当我们以启蒙和革命的视角来分析这些版画作品时，会发现图像所传达的信息与图像类型之间的关联，以及造成这种关联的艺术风潮和社会运动等要素。本节主要关注新兴版画运动早期与标语口号相关的两种

图像类型——“书写标语”和“吼出口号”。它们基本遵循“众人一怒吼一口号”的图像构成模式，但前者或是借用画中横幅等载体，或直接利用画面空白来承载标语口号，而后者常使用标语口号来命名作品，甚至在名称中直白地加入吼、喊等发声动作。它们形成了一种持续影响新兴木刻版画及其他宣传图像发展的模式。从革命宣传图像的制作而非艺术创作的角度切入，本节试图回答三个问题：新兴木刻如何应革命之需要逐渐与作为信息的标语口号产生多层次的关联；如何理解并描述新兴木刻“标语画”的图像类型；何种宣传实践、媒介环境和文化语境使木刻版画的宣传图像与标语口号得以结合起来传达信息。

### 一 标语口号与新兴木刻

现代“口号”，源于革命。李洁非在《口号》一文中专门讨论了“口号”从古代意义上的口头诗歌到宣传鼓动用途的句子的转变，并追溯了这一过程的“法式社会革命”之背景。<sup>①</sup> 翻阅 20 世纪 30 年代的报刊文献，对口号的讨论着实不少，涉及口号与革命、口号与文学、口号与救国、口号与创作、口号与行动等多个层面。关于口号与行动的讨论尤为常见，这也恰恰印证了李洁

<sup>①</sup> 李洁非：《口号》，《文学史微观察》，生活·读书·新知三联书店，2014，第 90~137 页。

非提到的“口号”用作宣传鼓动工作的功用。<sup>①</sup>当然，口号被书写下来，即成了标语。

中国现代版画之大规模兴起始于带有革命色彩的新兴木刻运动。<sup>②</sup>在该运动的导师鲁迅看来，现代版画比其他艺术媒介更具革命色彩，在思想宣传中能发挥更大的社会功效，“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办”。<sup>③</sup>在运动早期固然出现了政治氛围紧张的阻力与创作能力有限的普遍问题，但多数木刻工作者身兼艺术家和革命者的双重身份，以宣传革命、启蒙大众为己任，自觉地在宣传工作中将版画图像与标语口号结合起来。然而，新兴木刻为政治宣传服务的“工具性”，引发了一些批评的声音。李桦等亲历者在《十年来中国木刻运动的总检讨》一文中，反思了从1929年到1939年十年间的木刻创作，“在与政治的配合上仍是作着政治的尾巴”。<sup>④</sup>胡风在《新波底木刻》一文

① 宣传鼓动的预期终究是激发行动，所以有要求口号结合行动的文章问世。参见魏继英《救国不要喊口号》，《同钟》第2卷第6期，1936年；余忘我《不单喊口号》，《生路（上海1932）》第35期，1933年；云林《口号与行动》，《救国周报》第16期，1932年；陈子诚《口号与行动》，《宪兵杂志》第2卷第5期，1934年；台《口号与行动》，《文化生活》第1卷第8期，1935年。

② 早于新兴木刻运动，虽有李叔同、丰子恺、江小鹁等人的零星木刻版画实践，但影响不大，留存作品不多，且多模仿日本现代木刻。参见张文松《梦在山外——民国（1912~1949）版画中的西方视角》，博士学位论文，中国美术学院，2013，第37~48页。

③ 鲁迅：《〈新俄画选〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，第363页。

④ 李桦、刘建庵、廖冰兄、温涛、黄新波：《十年来中国木刻运动的总检讨》，《木艺》第1期，1940年11月1日，转引自孔令伟、吕澎主编《中国现当代美术史文献》。

中也有所议论：

如《祖国的防卫》《为民族生存而战》（图3-21）等，就流于空泛，弄成了没有个性，像标语画似的东西了。我想，后者也许是由于作者被时论所移，想腾空地去把捉大题目的缘故罢。<sup>①</sup>

一方面，胡风的评价间接为这类与标语口号结合的版画起了个贴切的名字，因而本章借用“标语画”<sup>②</sup>来指代它们。另一方面，“标语画”是否如李桦等人认识到的如此被动地受制于政治，或如胡风所指出的那样空泛？我们应当将其放到新兴木刻的宣传实践中具体分析。

在风雷激荡的革命年代，标语口号不仅影响着文艺创作，也深层地渗入文艺界的行动和话语中。新兴版画运动的参与者本身也会提出口号，赖少其就在1934年《张影木刻画集》的“代序”中写道：“若要木刻画能够发展，只要多数人同心合力做起来，这是我们木刻画运动的口号！”<sup>③</sup>这个“口号”并不凝练，却借用这一流行形式，强调了众人合作的意向和态度。

① 胡风：《新波底木刻》，《工作与学习丛刊》第2期，1937年。

② 本章所讨论的版画“标语画”，即图像中或图像标题中出现标语口号文字的版画。对“口号”的界定为：供口头呼喊的有纲领性和鼓动作用的简短句子。参见《现代汉语词典》，商务印书馆，1999，第724页。

③ 赖少其：《代序》，《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第3册，第933页。





图 3-21 黄新波《为民族生存而战》（1936）  
资料来源：《黄新波木刻：1933-1949》，第 79 页。

再往后，由于受到“中国左翼作家联盟”的影响，新兴木刻界还明确提出过“国防木刻”的口号。1936年“左联”解体引发“国防文学”与“民族革命战争的大众文学”之争，影响由上海波及全国，从文学界扩展到更大范围的文艺界。北平木刻界的意见并不统一。据跨文学和木刻两界的唐河回忆：

鲁迅先生所提出的“民族革命战争的大众文学”包含的意义远较明确，既有“民族革命战争”，又有“大众”，把武装工农、反抗日本帝国主义侵略，提得鲜明透彻。至于周扬等提出的“国防文学”，则虽也含有“修我戈矛，与子同仇”的意义，但这是容易引起错觉的一个口号……<sup>①</sup>

唐河在平津木刻研究会的同伴金肇野则更支持“国防”口号，他在《木刻画刻制过程》一书的文末，喊出了“创造我们的‘国防艺术’！”<sup>②</sup>

相较而言，广东新兴木刻界的口径显得比较统一，主要围

① 唐河：《记熔炉社与文地社》，《落英集》，第 69~70 页。

② 金肇野《木刻画刻制过程》一书完成时间为 1937 年 6 月 22 日。参见金肇野《木刻画刻制过程》，新中国书局，1949，第 55 页。

绕“国防艺术”<sup>①</sup>与“国防木刻”<sup>②</sup>两个口号展开讨论。《广州民国日报》的文艺副刊是广州现代版画研究会的重要理论阵地，检视其1936年9月的内容会发现多篇关于“国防艺术”的文章，其中有徐抗《关于国防艺术的话》<sup>③</sup>、黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》<sup>④</sup>两篇专文。他们认为动员各方面力量联合，是“国防艺术”的重要目标。至当月30日，李焰花（即蒋锡金）发表了《国防艺术与木刻》，认为在“国防艺术”中，木刻版画是最能胜任其任务的；此文还参照了徐懋庸对“国防文艺”任务的界定，即要反映大众、唤醒大众、暴露反动势力，以及发

① 参见高剑父《国防艺术之重大性》，《国防文艺》汇刊第1集，1936年；何勇仁《国防文化运动底下的绘画》，《国防文艺》汇刊第1集，1936年；徐抗《关于国防艺术的话》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月9日；黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月23日；李焰花《国防艺术与木刻》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月30日。

② 参见海流《论“国防木刻”》，《国防文艺》汇刊第1集，1936年；再明《国防与木刻画》，《新动向》第1卷第4期，1936年；蒋锡金《国防艺术与木刻》，《木刻界》第3期，1936年；焰花《“国防木刻”所牵涉到的问题》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年10月7日，第4张第1版。

③ 该文指出，在生死存亡的时刻，文学家、美术家、音乐家、戏剧家等应向着共同的目标，用“国防艺术”来保卫国家；内容可以宽泛地表现各方面的危机，形式也可以采用各种流派；为了让大众同情，作品要有民族性。参见徐抗《关于国防艺术的话》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月9日。

④ 该文认为，“国防艺术”是社会的客观要求、必然的趋向，是一个总口号；国防戏剧、音乐、木刻等收到了伟大的效果，但“国防艺术”除了要调动群众情绪，也需要联合艺术家们集体工作的组织，使艺术家行动一致。参见黄茅《国防艺术与艺术家的联合战线》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月23日。

挥“国防文艺”的特质（实践的、大众化的、集体的）。<sup>①</sup>木刻家李桦基于上述三篇文章的铺垫，通过《“国防木刻”口号之提出》正式将“国防木刻”的口号推出以公开讨论，使木刻本身具有的“国防”属性凸显，为木刻工作者树立了明确的工作与创作目标。<sup>②</sup>随后，焰花在《“国防木刻”所牵涉到的问题》中谈到，“国防木刻”在“国防文学”和“文艺联合战线”之争明朗化的背景下被提出，不应犯宗派主义的错误，要吸取文学论争的教训，“拿‘国防’这旗帜集合一切中国底非汉奸木刻家，但不是强迫每一个非汉奸木刻家非以‘国防’为主题来刻不行”，题材应尽量扩大；尽量普及，解决印刷、制版和复制数量的问题；需要一个组织，发挥集团的力量，深入大城市之外的区域；与文学界联合。<sup>③</sup>“联合”与“普及”是此文的关键，更是当时木刻界行动的指引。

显然，从“民族革命战争的大众文学”到“国防木刻”等口号的提出，缘于各文艺界人士对形势与时机的把握。局部抗战逐渐扩大为全面抗战的过程中，无论是口号还是艺术创作，都随大势而动。20世纪30年代的左翼文艺活动中产生了各式各样的口

① 李焰花：《国防艺术与木刻》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月30日。这篇文章还刊登在《木刻界》第3期，1936年，署名为蒋锡金。蒋锡金是上海的左翼作家，后来成为鲁迅研究专家。

② 李桦：《“国防木刻”口号之提出》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年9月30日。

③ 参见焰花《“国防木刻”所牵涉到的问题》，《广州民国日报·艺术周刊》1936年10月7日，第4张第1版。

号，而对口号的争论有利于思想的统一；这一时期的木刻“标语画”则见证并记录了革命的风起云涌，与革命及服从其宣传任务的口号发生了密切的互动。

## 二 书写标语：版画图像中的口号

在新兴版画运动的早期作品中，有一些图像将所要表达的口号以标语条幅等形式插入画面。它们的共同点在于：展现游行、演说等集会场景，刻画众多行进中的人物，人群中夹杂着各种标语横幅。例如，江丰的《罢工》（又名《示威》，1932，图 3-22），野夫的《五一大游行》（1932）、《1933 年的八一（上海四马路）》（1933）和《实现八小时工作制》（20 世纪 30 年代），陈光的《五月之回顾》（1933），段干青的《干青木刻二集》封面（1936），李桦的《大众呼声》（1936，图 3-23）、《前进曲》<sup>①</sup>（又名《民族呼声》，1936），刘仑的《爱国提灯》（1936，图 3-24），温涛的《她的觉醒》第 18 张（1936），沃渣的《救国声中》（1936），等等。其中，《爱国提灯》构思巧妙，利用了手提灯笼的表面，而非常见的标语横幅之类的载体。

之后的若干木刻版画中，标语文字不以旗帜、横幅、提灯等实物的物象为载体，而直接以画面为背景。从图像元素的安排来

<sup>①</sup> 此图像相对特殊，画中有两处口号。旗帜上写着口号“打倒帝国主义”，属于借用实物承载的情况。下部专门辟出一栏，写了一首现代诗，诗歌末尾是另一句口号：“前进！前进！不愿意做奴隶的人们起来罢。”则属于利用画面空白的处理。



图 3-22 江丰《罢工》（1932）

资料来源：余丁、江文主编《发现：百年江丰文献集》，江苏美术出版社，2013，第 54 页。

看，文字“飘浮”在画面上，或可被视为画中人物发声表达之内容，比如李桦的《是谁给予的命运？》（1936，图 3-25）、刘仑的《联合战线》（1936）、铁山的《出路》（1936）、马达的《严重的警告》（1936）等。

中国新兴版画运动的早期工作者，在创作中直接或间接受到日本政治漫画的影响，模仿借鉴了当时宣传图像的流行形式。上述两种可称为“书写标语”的图像处理手法在日本著名左翼



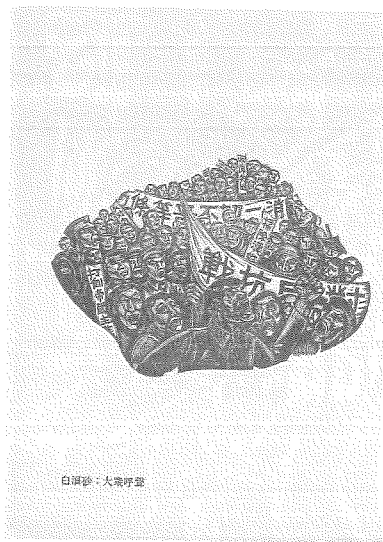


图 3-23 李桦《大众呼声》(1936)  
资料来源:《木刻界》第 4 期, 1936 年 7 月 5 日, 上海鲁迅纪念馆藏。

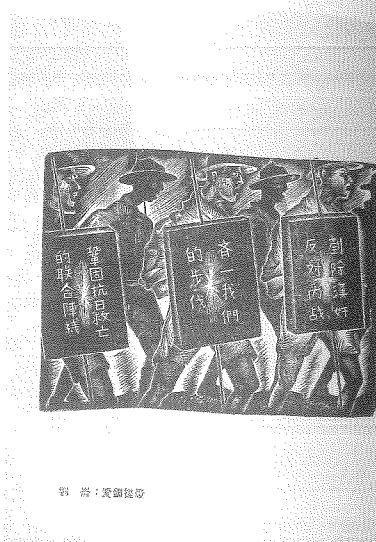


图 3-24 刘仑《爱国提灯》(1936)  
资料来源:《木刻界》第 4 期, 1936 年 7 月 5 日, 上海鲁迅纪念馆藏。

漫画家柳濂正梦的早期作品中可以找到近似的例子, 他带有强烈政治意味的图像是中国早期新兴木刻创作的重要参照。<sup>①</sup> 第一种, 利用实物物象作为载体, 承载标语文字的图像。江丰的《罢工》可与柳濂氏的《去游行!》(『デモへ!』, 1927, 图 3-26) 相对照, 它们都在前景中部安排了一个呐喊的人, 其身后跟着蜿蜒形成 U 形的游行队伍, 人群行进在路边密布着楼房的道路

① 参见胡一川《回忆鲁迅与一八艺社》, 吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》, 第 22 页。



图 3-25 李桦《是谁给予的命运?》(1936)  
资料来源:《现代版画》第 17 集, 1936 年 4 月 1 日。

上。《罢工》中最前方的人物的刻画应是参照了柳濂正梦的《到街头去》(『街頭に出よ』, 1927, 图 3-27)。后一画面中的队首人物同样手举写有标语的旗帜, 但江丰在《罢工》中将手举斧头的动作移至背后的人物。此外, 李桦的《大众呼声》也与柳濂氏的《我们的要求》(『俺たちの要求』, 1928, 图 3-28) 类似, 采用了俯瞰视角, 以及让抗议人群与标语填满整个画面的构图方式。第二种是在画面空白处直接书写标语的图像。李桦的《是谁给予的命运?》与柳濂的《争取言论出版集会的自由》(『言論出版集会の自由を獲得せよ』, 1927, 图 3-29) 中的文字位置和暴力场景就非常接近。





图 3-26 柳濑正梦《去游行!》(1927)  
资料来源：米村みゆき編『クレクシオン・モダン都市文化第39卷漫画』。



图 3-27 柳濑正梦《到街头去》(1927)  
资料来源：米村みゆき編『クレクシオン・モダン都市文化第39卷漫画』。

从传播情况来看，早期“书写标语”的图像有一个从隐蔽走向公开的过程。最初，它们见于木刻青年自制的刊物或作品中，鲜被刊登在报纸期刊等大众媒体上。尤其在1935年以前，国内阶级关系剑拔弩张，革命目标以争取工人阶级利益为导向，木刻工作者动辄被关进监狱，所以将革命诉求直接以文字形式呈现的图像并不适宜也难于在紧张的社会氛围下广泛传播。1936年前后，革命目标和舆论风向逐渐转到一致对外抗敌，新兴木刻的创作内容也随之变化，这类“标语画”开始大量出现在全国木刻流动展览会等公开场合，并见诸报端，以号召民众参与抗击外部侵略的斗争。例如，1936年《木刻界》“全国木刻流动展览会专



图 3-28 柳濑正梦《我们的要求》(1928)  
资料来源：米村みゆき編『クレクシオン・モダン都市文化第39卷漫画』。

号”的封面刊登了唐英伟的作品《前进》，这一期的内页还有刘仑的《爱国提灯》、赖少其的《认识了民族的敌人》、李桦的《大众呼声》等“书写标语”类型的“标语画”。



图 3-29 柳濑正梦《争取言论出版集会的自由》(1927)  
资料来源：米村みゆき編『クレーション・モダン都市文化 第39卷漫画』。

### 三 “吼”出口号：版画名称中的鼓动信息

“标语画”中还有一种“吼出口号”类型的版画作品。它们带有典型特征，即人物张口发声，并且口号的内容被移到作品名称中，有的作者甚至忽略口号内容，直接以“吼叫”等发声动作命名。诚然，口号是需要呼喊出来的，且“标语画”中的“喊”多数是情绪激动的“怒吼”，呼应着时代的氛围；但当时一出戏剧掀起的文艺风潮更直接推动了这类图像题材与模式的流行。1924年，苏联剧作家谢尔盖·特列季亚科夫以长江某小城市所

发生的事件为素材，<sup>①</sup>创作了先锋派政治煽动剧本《怒吼吧，中国！》（最初名为《金虫号》），它于1926年在莫斯科梅耶荷德剧场被搬上舞台后获得巨大成功。<sup>②</sup>对声音的关注是特列季亚科夫作品命名的特色，他之前写过的关于德国革命的剧本《听见吗，莫斯科？》、未来派诗歌《咆哮的中国》都与声音有关。

《怒吼吧，中国！》有三个译本，分别是陈勺水的《发吼吧，中国！》（1929），叶沉（沈西苓）的《呐喊呀，中国！》（1930），潘子农、冯忌的《怒吼吧，中国！》（1933）。<sup>③</sup>可以看出，“发吼”“呐喊”“怒吼”都指代情绪激烈的大音量发声，三种不同的译词亦显示了译者对这一动作的重视。而新兴木刻工作者也注意到了这一特殊的动作，多次将其作为版画名称，致使这类动词更为流行。

以“怒吼”命名的版画作品中，最著名的当数李桦的《怒吼吧，中国！》（1935）。画面刻画了“怒吼”却没有标语口号，标题更原封不动地挪用自同名苏联戏剧。有迹象表明，李桦当时关注过这部戏剧以及它在广州演出后的种种讨论，<sup>④</sup>死亡时刻是

① 葛飞引用日本学者芦田肇的研究成果，认为该剧的内容并非参照“万县惨案”，主要因为时间先后顺序不对。参见葛飞《戏剧、革命与都市漩涡：1930年代左翼剧运、剧人在上海》，北京大学出版社，2008，第45页。  
② 参见〔苏〕铁捷克《怒吼吧中国》，罗稷南译，生活·读书·新知三联书店，1951，第3-4页。“铁捷克”也被译作“特列季亚科夫”。  
③ 参见葛飞《戏剧、革命与都市漩涡：1930年代左翼剧运、剧人在上海》，第43页。  
④ 1934年9月，《怒吼吧，中国！》在广州演出。此时，上演该剧的广东民众教育馆已聘请李桦授课。他正任教于广州市立美术学校，且他组织的现代版画研究会已经成立，他正在和青年艺术社同人一起编辑《广州民国日报》上的《艺术周刊》。1934年9月1日，《艺术周刊》上刊登了《对“怒吼吧中国”新演出之希望》；10月6日又有《关于此次九一八上演的〈怒吼吧，中国！〉的种种》。李桦应看到过这些文章。

全剧的高潮，也是剧评者关注的重点之一。<sup>①</sup>李桦则从原著的两处死亡情节中，选取了“船夫的绞刑”<sup>②</sup>并做进一步的艺术创造。其一，为点题“怒吼”，将怒吼的动作与死亡的时刻安排在一起。而原著中，老船夫先对群众喊话，然后接受了绞刑。其二，为了突出人物不屈服的状态，打破了木桩与人的真实比例关系，木桩与人等高，显得非常矮小，加之人物背靠木桩蜷缩，使其躯干显得尤为高大。实际上，原著描写的绞架有七尺高（约2米多），<sup>③</sup>显然应该比人物躯体高出很多。其三，加入额外的细节刻画，将木刻家的鼓动融于图像中。画中被捆绑的人，右手试图抓住尖利的匕首，原著中却没有这般描写。原著

- ① 《关于此次九一八上演的〈怒吼吧，中国！〉的种种》评论了该剧演出的诸多细节，其中对两处表现死亡的情节着墨不少，认为“茶房之死与两个苦力之死的表现，正成相反，一则太过，一则不及”。因为这次演出做了改编：茶房的死表现得轰轰烈烈，“感触到自己的国家和本身所受的压迫，惨叫两声‘中国’，然后对着观众上吊”；而两个船夫的死，“用熄灯的方法以隐去施绞刑的动作，灯再亮时，尸首也不知去向”。笔者对比改编的戏剧情节后发现，原著对两个死亡情节的处理正好相反。原著中对茶房的死描写为“隐约看见仆役吊死在舰长室门前”，因为死亡发生在晚上；剧本却对船夫被绞死的情节给出了富有细节的描写，并将其安排在众目睽睽下。参见何志《关于此次九一八上演的〈怒吼吧，中国！〉的种种》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年10月6日；〔苏〕铁捷克《怒吼吧中国》，第78页。
- ② 原著中茶房（即仆役）的死法是吊死，与李桦的图像不符；两个船夫之死是绞刑。“绞手把布袋蒙在老船夫头上，慢慢地转动木棒，他的颈子就抵紧在木柱上。”（参见〔苏〕铁捷克《怒吼吧中国》，第92页）李桦的图像中，肌肉发达的人物符合作为体力劳动者的船夫形象；双眼被蒙住，则与原著基本符合，可能是为了防止露出人脸的痛苦表情和动作所做的调整；人物的脖子被绳子拉起、贴近木桩，应是正被执行绞刑的时刻。
- ③ 参见〔苏〕铁捷克《怒吼吧中国》，第3-4页。

中老船夫性格刚毅果敢，主动请死，血性犹存。李桦基于这一形象，以鼓动大众反抗压迫为目的，将船夫意欲反抗的动作同死亡时刻结合起来，做合理发挥，将人物抽象为一个代表无名的大众的符号，创作出这件充满戏剧张力的“怒吼”作品。

当然，仅从人物表现来看，李桦此作很容易让人联想到明代商喜的《关羽擒将图》，其中被俘的将军庞德同样被绑在柱子上，裸露着上身，表现出不屈服的姿态。虽说庞德“忠君”，但也展现出了他那个时代的“爱国”；老船夫的意图反抗乃折射出他作为现代民族国家一员的国族认同感。从思想情感来分析，两件作品也有异曲同工之妙。<sup>①</sup>

以“怒吼吧，中国”命名的版画作品还有刘岷创作的木刻连环插图（1934）。它完全以原剧本为创作蓝本，图像随剧情推进，但总体上比较平铺直叙。连环画最后一幅（图3-30）表现了喊口号的人群和模拟“音浪”的波折线，以绘画表现声音，但不及李桦作品富有感染力和影响力。

需要注意的是，“怒吼吧，中国！”可以有两种各有侧重的诠释面相。一是强调“中国”作为现代民族国家的整体意义。《关于此次九一八上演的〈怒吼吧，中国！〉的种种》的作者何志就特别指出：

① 至于李桦是否看到过《关羽擒将图》或者它的复制品，抑或是他从商喜该作处于同一源流序列的其他图像中汲取了灵感，则需进一步考证。



图 3-30 刘岷连环木刻《怒吼吧，中国！》最后一帧（1934）

资料来源：《怒吼吧，中国！》，手印散页，上海鲁迅纪念馆藏。

原来的剧本所显示的两个壁垒是不同的阶级，而他们这一次改为冲突的是民族……况且现在最需要的是复兴中国民族的精神。所以，经过他们删改的剧本，正合时宜，很能引导民众到向帝国主义者反抗和复兴民族精神这一条正确的路上走去。<sup>①</sup>

二是更偏重“怒吼”这一动作。更早些时候，田汉意识到

① 何志：《关于此次九一八上演的〈怒吼吧，中国！〉的种种》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年10月6日。

该剧中码头工人的怒吼不是单纯喊口号，而是“疾痛惨愴则呼父母”<sup>①</sup>，怒吼的动作更为重要，标语口号的内容反而成为情绪宣泄的衬托。上述两种理解可被视为李桦和刘岷创作的注脚，也适用于其他以“怒吼”等名称为题的木刻版画。

“怒吼”在文艺创作中成为具有鼓动性的标语口号，与之相关的“吼出口号”图像类型的作品还有不少，如黄新波的《怒吼》（1934）、赖少其的《怒吼着的中国》（1936）、古文舫的《怒号》（1936）等。类似的以喊、吼等为题目并配合人物动作的木刻版画另有陈仲纲的《呐喊》（1935）、徐濂的《呐喊》（1936年）、唐英伟的《呐喊的人们》（1935，图 3-31）、温涛的《咆哮》（1936）等。

另有些木刻作品不以动作而用其他的口号内容为标题，画面仍然以表现人物发声的动作为主，它们也可被归于“吼出口号”一类。广为人知的胡一川的《到前线去》（1932，图 3-32）就是典型的例子。江丰（1931）、钟恺之（1933，图 3-33）<sup>②</sup>、野夫（1939）等木刻家也创作过同名作品，这几件版画和胡一川的版本一样，以一个比例较大的前景人物及其身后比例相对较小的

① 田汉：《怒吼吧，中国！》，《南国周刊》第 9~12 期，1929 年 11 月 23 日、30 日，第 498 页。

② 钟恺之的《到前线去》相对特别，中心人物的发型为齐耳短发，此形象可能是女性，其号召、呼喊的动作令人联想到巴黎凯旋门上的浮雕《出征》（le Depart des Volontaires，也称《马赛曲》）正上方的人物，也可参照柳濂正梦《去游行！》中的领头人形象。





图 3-31 唐英伟《呐喊的人们》(1935)  
资料来源:《现代版画》第15集,1936年1月1日,上海鲁迅纪念馆藏。



图 3-32 胡一川《到前线去》(1932)  
资料来源:胡一川研究所提供图片。

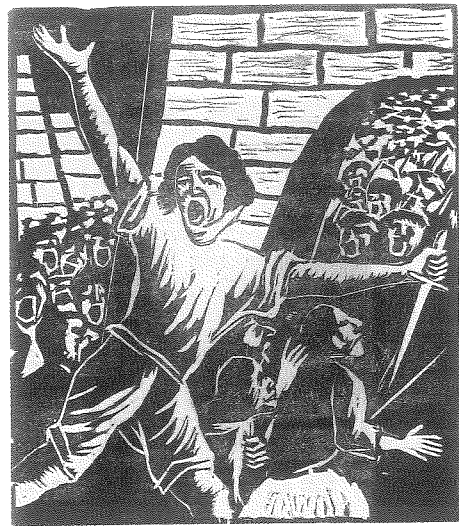


图 3-33 钟恺之《到前线去》(1933)  
资料来源:《木铃木刻集》,1933,上海鲁迅纪念馆藏。

人群组合成“到前线去”的特定构图模式。此外,这类“吼出口号”的“标语画”还有黄新波的《起来》(1933)和《为民族生存而战》(1936)、李桦的《前进曲》(1936)、罗清桢的《大众起来》(1936,图3-34)、野夫的《联合战线》(1936)、刘岷的《解放》(1936,图3-35)等案例。

早在1936年,就已经有人意识到“吼”这一动作在木刻图像中的盛行:“……常常的,在他们的木刻上面,看到一个人的呼叫样子,口张得过分的大,而手脚安放得也不十分妥帖……”<sup>①</sup>显然,“标语画”中的“吼出口号”因画面中并不出现

<sup>①</sup> 参见向青《参观全国木刻展览会后》,《东南日报》1936年7月30日。此文为1936年全国木刻流动展览会的评论。

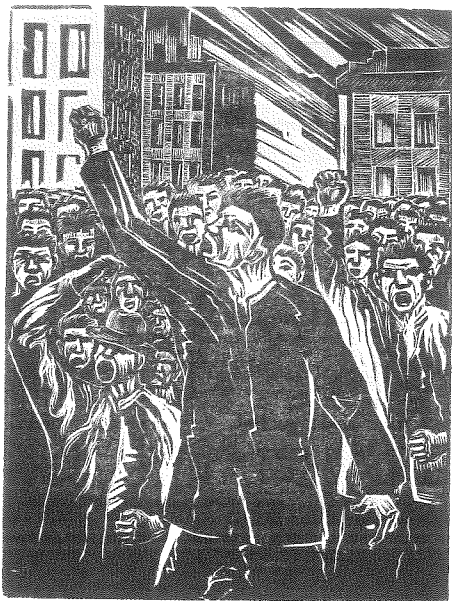


图 3-34 罗清桢《大众起来》(1936)

资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。



刘岷

图 3-35 刘岷《解放》(1936)

资料来源：刘岷家属提供。

具体文字而不及“书写标语”的类型显得那么激进，故在展出和刊登时要相对安全些。

#### 四 新兴版画运动的宣传实践、多重媒介环境与现代“声音转向”

不难发现，早期新兴木刻的多数“标语画”都刻着几个或众多“呐喊的人物”。<sup>①</sup>与古代木刻图像中经常出现的神像、圣人或名人不同，他们只是无具体名字的普通人。如此众多的庶民在中国传统木刻中几乎极少被同时集结起来以成为有力的政治斗争力量。比较就可发现，这些“标语画”在“众人”从“庶民”到“人民”的转变过程中，记录了特殊的时代现象，具有现代性意义。

在现实的革命运动中，新兴木刻与标语口号产生交集。考察新兴版画运动的具体宣传实践，才能进一步理解“标语画”为何形成了结合标语口号、刻画呐喊人物、表现人群聚集场景的常见图文模式。陈烟桥在1938年出版的《抗战宣传画》中的一段精辟的表述给出了解释方向：

<sup>①</sup> 李桦《怒吼吧，中国！》聚焦一个人物的画面，是个例外。不过，他刻画的人物并不显得势单力薄，反而从戏剧形象被抽象、升华为象征大众的符号。笔者认为，画中人的符号化是他的无名造成的。唐小兵认为，此男子没穿衣服，如此装束使之成为跨越了社会、文化、种族的形象。参见 Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008), p. 226.

中国的木刻作者，在数年来，在伟大的艺术导师——鲁迅先生的指导之下，作不断挣扎、呐喊，目的也是为了争取绘画应被作为宣传工具的问题。……中国的木刻，循着导师所持示向最正确的路线前进，故它能成为最生气、最活泼的艺术。这种艺术是空前的、照耀未来的——它一方面尽了暴露过去丑劣的现实的能事，而另一方面又能指示未来民族解放的途径给农工大众看……<sup>①</sup>

这段话提示：第一，呐喊、怒吼的人物是这个时代木刻作者象征性的自我写照；第二，木刻在革命年代成了表达立场的“宣传工具”；第三，木刻的宣传对象是农工大众；第四，现代木刻指向未来，具有先锋性和现代性。第二点解释了为何“标语画”要利用口号——由其“工具性”所决定；第一、三点分别解释了为何它们反复刻画聚众场合、众人呼喊的场景——因为它们表现的是宣传者鼓动大众的现实景象。

毋庸讳言，木刻工作者并不能纯粹地按照自己的意志搞自由创作，唯有通过实际的革命宣传工作才能真正践行新兴木刻的“工具性”。曾任中国左翼美术家联盟总干事的于海指出：

1930年秋后，正是“立三路线”时期，上海的各项革命活动，都要服从准备城市武装起义这一总任务……这个

<sup>①</sup> 陈烟桥：《抗战宣传画》，黎明书局，1938，第23~25页。

时期，美联同其他一些左翼群众团体一样，经常的活动是写标语、撒传单，在有关的纪念日（例如十月革命节、广州暴动纪念日、纪念李卜克内西等等）参加所谓“飞行集会”式的游行示威。<sup>①</sup>

（1932年）美联恢复活动后，我们画了一些支援淞沪战争的宣传画……<sup>②</sup>

此外，陈烟桥于1933年创作、刻制了多期油印的《民众画报》。上海的木刻团体还出版过形式相近的《反帝画报》《工人画报》《慰劳画报》等宣传刊物。标语口号正是这些作为宣传品的画报的重要元素。此外，陈烟桥在新亚传习所的学生黄新波提到过，他最初的两件木刻就是“标语画”。<sup>③</sup>江丰也回忆，春地美术研究所曾配合党的“红五月”宣传，征集木刻、油画和漫画等作品来办展览。<sup>④</sup>胡一川则提到：“我们亲眼看到巡捕房的囚车停在南京路口，社员刘毅亚在高喊‘打倒帝国主义’的口号声中被逮捕。”<sup>⑤</sup>作为新兴木刻运动的策源地，上海的斗

<sup>①</sup> 于海：《历史的借鉴》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第140~141页。

<sup>②</sup> 于海：《怀念鲁迅先生》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第17~18页。

<sup>③</sup> 参见陈超南、陈历幸《与中华民族共同着生命的艺术家：陈烟桥传》，第32页。

<sup>④</sup> 江丰：《回忆鲁迅与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第12~13页。

<sup>⑤</sup> 参见胡一川《回忆鲁迅与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第22页。

争形势非常严峻，但木刻工作者在左翼美术家联盟开展的活动中活跃着，尤其表现在制作画报、传单、横幅、宣传画，参加集会，举办展览等方面。

除了上海，北平的各种运动、游行也开展得如火如荼，如1935年的一二·九运动等。<sup>①</sup>20世纪30年代，各地都有进步学生游行，因而，游行、喊口号、写标语，是这个时代包括木刻青年在内的所有进步青年的共同记忆。

有了丰富的宣传经历，木刻家陈烟桥在《抗战宣传画》一书中总结了创作经验。在谈到宣传画的题材时，他指出创作者需要关注政治发展趋势、社会动态、地方性和阶级性，还特别谈到“怎样实践”。根据不同的目的，陈烟桥总结出十余种类型的“内容与标题”，例如：

民众最迫切的要求是民权的自由，宣传画必须采取像这样的内容与标题：一，争取抗日的民主自由；二，争取集会结社自由；三，争取言论出版自由……对于农民方面，宣传画必须用这样的内容与标题：一、努力生产，帮助国家；二、参加乡里义勇队。<sup>②</sup>

① 不仅是一二·九运动，12月断断续续有学生的游行示威活动。参见唐河《北平医学院参加抗日救亡运动纪实》，《落英集》，第88-99页。

② 陈烟桥：《抗战宣传画》，第23-25页。

如此种种，宣传画的内容和标题就可以参照标语口号而产生。可见，在特定时期，宣传画的内容依赖标语口号的统领和引导，口号是行之有效的宣传工作方法。1928年，刘少奇在《论口号的转变》中就指出：“在群众一切争斗中，口号的作用极大。它包括争斗中群众的要求和需要，它使群众的精神特别振作，特别一致，发生强有力的行动。”<sup>①</sup>在这些思想的影响和指导下，标语口号就交织在革命宣传工作的开展过程之中，出现在木刻作品的画面内外。

在创作中，有些青年木刻家有选择“配合政治”还是“艺术创作”的困惑。《从画室到军队》一文显示，广东木刻青年刘仑对服从组织对宣传内容和形式的把控、战斗宣传的时效性、“打老调”等方面不适应，颇有抱怨。<sup>②</sup>这也是左翼文艺普遍存在的问题，并不像李桦总结的在早期新兴木刻运动中作者们都被政治

① 刘少奇：《论口号的转变》，《刘少奇选集》上卷，人民出版社，1981，第10页。

② “为了几帧木刻被引起别人同情的缘故，便投入×军政训处当上尉艺术科员了。……不多日子，我的工作加紧了，写横幅标语，写大幅宣传画，编画报……在制作的前后，是必须请示上级官长批准的，为了这，我觉得军队阶级性的严重，有点不高兴。”习惯了自由创作的木刻青年刘仑，对服从政治需要仍有先天的抗拒。他接着写道：“……我是一个忠于工作，不愿欺骗自己、欺骗大众的人。当应命制作大布画时，我决定以写实的手法去做，日半功夫便完成了。他（上级——引者注）说：‘画倒不错，可是太慢了！你该知道政训工作是贵速不贵精的。’画还是湿着，马上去车站挂起来。走到一身臭汗，便理解起近年来政训工作之所以失掉感应大众的效能，原因是一辈子打老调，不会运用‘贵速不贵精’的时间性，我还以为在某个场合底时节是需要‘贵精不贵速’的。”对于如何快速完成宣传画，还需要进一步的磨炼，但刘仑内心还坚持着宣传画的“创作”，而非以图像套路来快速制作、传递信息。参见刘仑《从画室到军队》，《广州民国日报》1936年9月16日。



牵着鼻子走。有些版画创作者并没有忘记鲁迅所强调的木刻的艺术性，认为版画创作需要艺术创新以及一定的创作时间来保证艺术质量。然而，真正有效的革命宣传往往并不取决于艺术性，而在于重复，有时需要“打老调”。不断重复的模式——比如版画“标语画”中“众人一怒吼一口号”的图像构成——可以提高制作宣传图像的效率。不断重复的内容信息也利于反复灌输，达到预期的传播效果。<sup>①</sup>按照刘少奇的分類，宣传口号不同于鼓动口号和行动口号，是“代表一个比较长时期的斗争任务的口号”，<sup>②</sup>更需不断重复以加深印象。比如围绕“到前线去”的口号，1931~1939年的多次“标语画”创作就是经典案例：到抗击外敌入侵的前线去，即为一个长期的任务。因而，为了高效制作宣传图像，“标语画”常会出现同一图文模式被反复使用的情况；或者为了配合长期任务的宣传，同一口号被多次图解为新版本的“标语画”。两种现象都因它们服务于革命宣传的“工具性”所致。进而，前文提到的胡风认为黄新波“标语画”“没有个性”和“捉大题目”的负面评价，若放在特定时期的宣传工作语境下则有失公允。

在对新兴木刻运动的反思中，于海比较中肯地认为：

① 宣传与新闻有若干不同点，如“宣传重重复，新闻重新意”。参见展江、田青《译者序：美国传播学的开山之作》，〔美〕哈罗德·D.拉斯韦尔：《世界大战中的宣传技巧》，第13页。

② 刘少奇：《论口号的转变》，《刘少奇选集》上卷，第11页。

提到三十年代左翼美术运动史，我们究竟留下些什么呢？我们画了一些宣传画，刻印了一些单页等宣传品，在当时起到了一定的作用，但版画的成绩十分显著，是与三十年代的那段光荣历史和老一代的木刻作者的努力，以及鲁迅先生的循循善诱分不开的。<sup>①</sup>

且不论“标语画”的历史局限性如何，“标语画”的模式化可被视为新兴木刻工作者通过宣传实践所得的有效经验。

此外，除了深究新兴木刻运动的宣传实践，还应将“标语画”“众人一怒吼一口号”的图像构成模式放置在宏观的现代文化语境中考察。唐小兵指出中国现代艺术的“呐喊”现象产生于多重媒介环境：中国新兴木刻运动早期的“呐喊”类图像有表现主义的源头，且“呐喊”一词是鲁迅名作《呐喊》留下的新文化运动遗产；中国有声电影的开端与左翼电影出现的时间点重合，《义勇军进行曲》的歌词中有“吼声”，它出现的电影《风云儿女》中也有众人歌唱的情节。<sup>②</sup>王东杰从更为宏观的文化视角分析认为，中国文化在20世纪初发生了“声音转向”，其对应的文化现象有三。首先，以声音为载体的文化形式涌现，例如演说、辩论、话剧、口号、朗诵、合唱等；其次，知识界开始了对“口头文化传统”的相关调查和研究，包括方言、民俗、民间文学、

① 于海：《怀念鲁迅先生》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第18页。

② 参见 Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*, pp. 213-227.

戏曲等；最后，出现了用书面语言记录和描摹声音的书面文化“声音化趋势”，比如文字拼音化、白话文等现象。<sup>①</sup>正是在多重媒介交叉影响的环境下和所谓“声音转向”的背景中，新兴木刻运动中的“标语画”试图通过“图像—文字”的混合视觉内容来传播听觉信息。尤需指出的是，上述“声音转向”的种种现象由消除沟通障碍、启蒙民智、培养“国民”的时代理想触发，从而在文化层面上参与了现代民族国家的建构。与之对应的是，在新兴版画运动早期，如何让民众看懂图像进而有效传达革命信息也是亟待解决的问题，其目标与文字和国语改革等基本一致。<sup>②</sup>

综合来看，对新兴木刻“标语画”的评价，应重视其社会功能维度与相应的媒介利用层面。它是新兴版画运动早期创作者们自身经历的折射，也是鼓动大众的愿景描绘，具有革命性、鼓动性和工具性。它以图文描摹大众声音的模式及其重复性，顺应了革命发展之势，满足了宣传工作之需。可以说，新兴木刻“标语画”是经过新兴木刻运动锤炼而成的、发时代之声的革命文艺遗产。

① 参见王东杰《历史·声音·学问：近代中国文化的脉延与异变》，东方出版社，2018，第133页。此外，媒介环境学派的传播学重要学者伊尼斯指出了战时传播对声音媒介的倚重，比如：“喇叭和广播的使用促成了希特勒的上台。……在利用民族主义方面，口语提供了一个新的基础，它可以诉诸更多的人，是一个更加有效的工具。文盲状况不再是严重的障碍。”〔加〕哈罗德·伊尼斯：《传播的偏向》，何道宽译，中国人民大学出版社，2003，第81页。

② 在新兴木刻运动早期，木刻青年常常创作一些知识分子能看懂但普通民众未必能懂的图像，参见艾姝《早期新兴木刻与“大众化”——以第一届全国木展海报与观后感为例》，《纪念鲁迅倡导新兴版画85周年暨张望诞辰100周年学术研讨会论文集》，第159~181页。

## 第四章

### 新兴版画运动早期的 世界艺术资源及其影响

参照鲁迅对外国版画的兴趣点和介绍目的之变化可知，英国与法国是最早被关注的区域，然后是德国、比利时，最后是苏联。然而，日本的版画虽不被鲁迅看重，美洲的普罗艺术也只被零星介绍，但它们对中国新兴版画的早期面貌也有所影响。因此，广阔的世界艺术版图可以在新兴版画生成的背景中徐徐展开。

不过，每个区域所带来的影响存在于不同方面，以往的认识仍有局限。比如，学界较为忽略的英法木刻，引领着木口木刻的发展潮流，也被中国新兴版画的相关创作者视为范本；苏联的现实主义对中国新兴版画造成了强烈的影响，但鲜为人知的是，苏联的木刻插图携带着构成主义的碎片感，与苏联文艺理论一起，影响着中国的木刻艺术家；墨西哥壁画的普罗艺术图像，被思路开阔的艺术青年学习并融入木刻版画中，在新语境下有所创造。

## 第一节 英国与法国：细腻的木口木刻之复兴

中国新兴版画运动的导师鲁迅对木刻版画的关注与介绍，最初从英国和法国版画开始。为了编辑文艺期刊《奔流》，他四处找插图，托商务印书馆从国外购买相关书籍，得到不少英国的木刻，又托季志仁从法国找到《书籍艺术家》（*Les Artistes Du Livre*）之类的刊物。<sup>①</sup>

英国版画在艺术史上有重要地位。托马斯·毕维克（1753~1828）对木口木刻技术的改进，使得这项技艺被广泛地应用于19世纪20年代到80年代的书籍插图制作；他对于自然的描摹则开启了木刻创作中浪漫主义的复兴。<sup>②</sup>此后，20世纪20年代的木口木刻复兴（the revival of wood engraving）潮流中，英国艺术家罗伯特·吉宾斯（Robert Gibbings, 1889-1958）、埃里克·吉尔（Eric Gill, 1882-1940）、约翰·纳什（John Nash, 1893-1977）、诺埃尔·鲁克、大卫·琼斯（David Jones）等创作了大量的木口木刻作品。他们的作品也在民国时期逐渐被介绍到中国。

鲁迅编印的集中介绍外国的现代版画之《近代木刻选集》

① 参见许广平《鲁迅与中国木刻运动》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第145~146页。

② 参见 Thomas Bewick, *1800 Woodcuts by Thomas Bewick and His School* (New York: Dover Publications), 1962, p.vi。

（两册）中，木刻作品有一半就来自英国作者。他在两本书末尾的“附记”部分说明，这些图片主要选自英国杂志《画室》（*The Studio*）及画室杂志社出版的《今日之国内外木刻》<sup>①</sup>（*The Woodcut of Today at Home and Abroad*）。第一册还参考了《书商》（*The Bookman*），第二册则选了《小野兽》（*The Smaller Beasts*）里的作品。

实际上，更早的1929年，鲁迅在《奔流》第2卷第2期上曾通过约翰·纳什的书评介绍道格拉斯·帕西·布里斯（Douglas Percy Bliss）的《木刻的历史》<sup>②</sup>（*A History of Wood-Engraving*），还在这期的“编辑后记”中介绍过赫伯特·福斯特（Herbert Furst）的《现代木刻》（*The Modern Woodcut*）以及马尔科姆·C. 沙拉曼（Malcolm C. Salaman）的《今日之国内外木刻》。

鲁迅在选编两本《近代木刻选集》的时候，或多或少受到《今日之国内外木刻》作者沙拉曼在书中表现出的区域偏好的影

① 1926年，李秉中从日本为鲁迅买回了《今日木刻》（*The Woodcut of Today*）。参见郑涛《民国前期（1912~1936）西方现代木刻在中国的传播》，第43页。此书即1927年画室杂志社出版的《今日之国内外木刻》。它是马尔科姆·C. 沙拉曼对8年前调研英国和法国的现代木刻作品的补充，有英国、法国、荷兰、意大利、德国、美国和加拿大的木刻作品。1919年，沙拉曼的调查形成了《英国和法国艺术家的现代木刻》（*Modern Woodcuts by British and French Artists*）一书。参见 Malcolm C. Salaman, *The Art of the Woodcut: Masterworks from the 1920s* (Dover Publications, 2010), p.1。此为《今日之国内外木刻》的再印版，加入了新的序言。

② *A History of Wood-Engraving* 应翻译为“木口木刻的历史”。此处为了保持统一，沿用了鲁迅的翻译。

响，即以英国作者的作品为夥，其次是法国，其他国家仅有零星作品入选——因为沙拉曼一直以英国和法国木刻为主要的研究对象。

不过，仔细比较鲁迅的两册《近代木刻选集》与沙拉曼《今日之国内外木刻》会发现，鲁迅对图片的选择有自己的两个标准。其一，他选择的多是线条相对简洁、内容比较简单的作品，它们的画面信息量相对较小。《今日之国内外木刻》当中有大量技法处理复杂多变的图像，每幅往往占据整页。而鲁迅选择的图像，如《古宫》《金鱼》《罗勒多的艺文神女》，在原书的排版中仅占书页的一角。那些鲁迅选出的，即使在《今日之国内外木刻》中占据整页的作品，如《〈红的智慧〉插画》《闲坐》《窗内的人》《耒斗菜》等，也是内容比较简单纯粹的，方便缩小印刷之版画。其二，他偏好带有装饰性的或者是“美”的图像，比如《游泳的女人》《罗勒多的艺文神女》。这两点都比较符合书籍插图的常见特征。

细腻の木口木刻为英国现代木刻的一大特色。鲁迅编辑的两本《近代木刻选集》就刊出了“精工”“细巧得出奇”的“木口雕刻”（即木口木刻）。<sup>①</sup>在《近代木刻选集·2》的“小引”部分，鲁迅讨论了“木口雕刻”：“这种雕刻，有时便不称 Wood-cut（木面木刻——引者注），而别称为‘Woodengraving’（木口木刻——

① 鲁迅：《近代木刻选集·2·小引》，《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第63页。

引者注）了……”虽然他提到了两者所用木版材质和锯法的区别，却并不了解木口木刻与木面木刻的工具差异。鲁迅编译的约翰·纳什为《木刻的历史》所作的书评就曾指出了两者运刀方向的不同，即木口木刻背向雕刻者，木面木刻朝向雕刻者；<sup>①</sup>但不知为何，鲁迅在后来的文章中不仅不提及这一差异，更将木口木刻直接等同于“复制木刻”。<sup>②</sup>

鲁迅还在《近代木刻选集·1》中大致介绍了英国的木口木刻在木刻史上的重要地位：

惟英国输入铜版术较晚，还在保存旧法，且视此为义务和光荣。一七七一年，以初用木口雕刻，即所谓“白线雕版法”而出现的，是毕维克（Th. Bewick）。这新法进入欧洲大陆，又成了木刻复兴的动机。<sup>③</sup>

然而，托马斯·毕维克发明木口木刻的契机是对书籍插图的商业需求，以木版替代铜版，并非鲁迅所说的铜版画输入英国的时间晚。<sup>④</sup>而且，即便在木口木刻中产生了白线法，也不能将木

① 参见〔英〕约翰·纳什《木刻的历史》，《奔流》第2卷第2期，1929年，第325页。

② “……清光绪中，英人傅兰雅氏编印《格致汇编》，插图就已非中国刻工所能刻，精细的必需由英国运了图版来。那就是所谓‘木口木刻’，也即‘复制木刻’……”鲁迅：《序言》，白危编译《木刻创作法》，第1页。

③ 《近代木刻选集·1》，朝花社选印，1929，“小引”。

④ 参见 Thomas Bewick, *1800 Woodcuts by Thomas Bewick and His School*, p.vi. 与鲁迅的说法相反，毕维克发明木口木刻之际，精美的图书插图往往采用铜版。



口木刻的技法完全等同于“白线雕版法”。<sup>①</sup>可见，鲁迅对木口木刻的整体理解相对狭隘。如此的认识局限，也对整个新兴版画界有所影响。

鲁迅编印的这两册书总共收录24件作品，其中自然题材最多。仅埃里克·菲奇·达格力秀（Eric Fitch Daghish, 1892-1966）的作品就有4件，每册各有两张，全都是动物主题的作品。其中，《淡水鲈鱼》是达格力秀为艾萨克·沃尔顿（Izaak Walton）和查尔斯·科顿（Charles Cotton）的《垂钓大全》（*The Complete Angler*）创作的插图。画鸟的作品《田凫》出自E.M.尼科尔森（E. M. Nicholson）的《英格兰鸟类》（*Birds in England*）。<sup>②</sup>《伯劳》则是为昆虫学家J. H. 法布尔（J. H. Fabre）的《田间和花园里的动物生活》（*Animal Life in Field and Garden*）刻作的。

① Eric Rooke 曾讲：“最简单、直接的雕刻做法是以白线刻制；印刷和阅读的最简单、最直接做法则常常是用黑线刻制。除了在最小的那些木版上，白线、黑线、白色空间以及偶尔的黑色空间的组合常常最为成功。”他还具体区分了木口木刻和木面木刻：“在木口木刻中，一次简单的直接轻划（stroke）或者刻刀的推动，产生一条白线，两次轻划（stroke）产生两条。在木面木刻中，直刻一刀（one straight cut），什么也不产生；直刻平行的两刀（cuts），什么也不产生；倾斜聚拢的两刀（cuts），什么也不产生。需要做出一个反转的（inverted）三角形锥形体的、在底部和侧边相交的三刀（straight cuts），来刨出一块木头，从而使印刷呈现出一个白色三角形。这是用木面木刻可以做出的最简单的标记形式。一条白线可以用两划（strokes）来刻制（cut），前提是两条线的尾部是弯曲的。一条以方形结尾的直线需要四刀。木面木刻，尽管比木口木刻古老很多，是一个更为复杂的处理过程。”参见 Malcolm C. Salaman, *The Art of the Woodcut: Masterworks from the 1920s*, pp.10-11。

② 参见鲁迅《近代木刻选集·1·附记》，《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第29页。

《海狸》是达格力秀为自己的“黑白动物”（Animal in Black and White）丛书第二卷《小野兽》而作的。<sup>①</sup>

从18世纪中叶开始，观察自然的科学观念与相关图像制作随着观鸟等活动的流行而愈发普遍，而托马斯·毕维克正是这类专门从事版画科学图谱绘制的艺术家的先驱。他通过木口木刻，以更加细腻的方式捕捉鸟类羽毛的质感。采用这种木刻技术制作插图，出版于1797年的《英国鸟类史》（*A History of British Birds*）唤起了英国各阶层对鸟类的浓厚兴趣。<sup>②</sup>逼真对于这类科学绘画来说是非常重要的，显然达格力秀的作品就是毕维克科学与趣味传统的延续。鲁迅就在书中颇有洞见地介绍：

达格力秀（E. Fitch Daghish）是伦敦动物学会会员，木刻也有名，尤宜于作动植物书中的插图，能显示更严正的自然主义和纤巧敏慧的装饰的感情。……观这两幅，便可知木刻术怎样有裨于科学了。<sup>③</sup>

这种出于科学兴趣与娱情目的所创作的版画，正是英国版画的特色。它吸引了中国木刻青年刘岷的注意。当然，刘岷最初看

① 参见鲁迅《近代木刻选集·2·附记》，《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第90页。

② 参见〔英〕斯蒂芬·莫斯（Stephen Moss）《丛中鸟：观鸟的社会史》，刘天天、王颖译，北京大学出版社，2019，第21~22页。

③ 鲁迅：《近代木刻选集·1·附记》，《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第29页。

重的不是达格力秀作品的科学性与趣味性，而是从其风格中汲取灵感，<sup>①</sup>最终形成了自己一以贯之的细腻线条风格。新中国成立后，刘岷创作的一系列花卉及动物木刻作品，与英国木口木刻对“自然”表现的传统不无关系。

鲁迅编辑的画册里，还有罗伯特·吉宾斯、A. J. 加斯金（A. J. Gaskin）、C. C. 韦布（C. C. Webb）、斯蒂芬·博恩（Stephen Bone）的作品。其中，罗伯特·吉宾斯的作品具有强烈的后印象派与立体主义的平面风格，比书中的其他作品更富现代感。尽管他在英国木刻界具有显赫的地位，但中国新兴版画界对他关注不多。

在新兴版画运动早期，相较于英国其他版画家而言，女艺术家克莱尔·莱顿及其作品在中国报刊上得到了更广泛的传播。她师从诺埃尔·鲁克和埃里克·吉尔，继承了毕维克以来的英国木口木刻传统，是第一位写作木口木刻技法书籍的女性。<sup>②</sup>她的作品在20世纪20年代的英国十分受欢迎。<sup>③</sup>或因为她的爱人是左翼思想家亨利·诺埃尔·布雷斯福德（Henry Noel Brailsford），且她的作品多表现劳动场景，所以她受到了平津木刻研究会成员

① 参见王人殷《版画先驱刘岷》，第22页。

② 参见 Jonathan Stuhlman, ed., *Quiet Spirit, Skillful Hand: The Graphic Work of Clare Leighton* (North Carolina: Mint Museum, 2008), p.7.

③ 1927年的《今日之国内外木刻》如此介绍道：“当下没有任何一个英国木刻家看起来比克莱尔·莱顿小姐更受欢迎……”参见 Malcolm C. Salaman, *The Art of the Woodcut: Masterworks from the 1920s*, p.10.

的注意。她的技法书籍《木口木刻与木面木刻》出现在1935年由该会主办的全国木刻联合展览会上。多篇展评和新闻报道对这本书有所提及，更有赵越取其卷首部分所作的译文《木刻版画制作法》的发表。此译文是新兴版画运动早期为数不多的着重介绍木口木刻技法的文献。

鉴于《木口木刻与木面木刻》在全国木刻联合展览会的展出，书中的多件名家木刻作品很可能被一些木刻青年看到。此书以版画图片加技法说明的形式介绍了以下英国木刻家及其作品：克莱尔·莱顿自己的作品《装载》（*Loading*）、《伐木》（*Cutting*），她的老师埃里克·吉尔的《自画像》（*Self-Portrait*）、《穿斗篷的女子》（*Girl with Cloak*）、《乔叟的〈坎特伯雷故事集〉中的一页插图》（*Page from Chaucer's Canterbury Tales*），约翰·纳什的《毛地黄》（*Foxgloves*），罗伯特·吉宾斯的《威廉·沃尔科特肖像》（*Portrait of William Walcot, R.E.*）、《塔希提岛的露兜树丛》（*Pandanus Grove, Tahiti*），格温德琳·雷夫拉特（Gwendolen Raverat）的《法国碗球员》（*Bowl Player in France*），达格力秀的《夜莺》（*Nightingale*）、《红腹灰雀》（*Bullfinch*），赫斯特·塞恩斯伯理（Hester Sainsbury）的《灯》（*The Lamp*），莱昂·安德伍德（Leon Underwood）的《墨西哥水果》（*Mexican Fruit*），格特鲁德·赫米斯<sup>①</sup>

① 莱昂·安德伍德是格特鲁德·赫米斯的老师，布莱尔·休斯-斯坦顿则是她的丈夫。

（Gertrude Hermes）的《〈天路历程〉的卷首插图》（*Frontispiece to the "Pilgrim's Progress"*）、《春日花束》（*A Spring Bouquet*），布莱尔·休斯-斯坦顿（Blair Hughes-Stanton）的《格雷诺格出版社〈科摩斯〉的插图》（*Illustration from Greynog Press "Comus"*）、《土耳其浴》（*The Turkish Bath*），阿格尼丝·米勒·帕克（Agnes Miller Parker）的《猫和鸡》（*Catte and Chyken*），埃玛·博尔曼（Emma Borman）的《马戏团》（*The Circus*），查尔斯·威廉·泰勒（Charles William Taylor）的《兰伯赫斯特》（*Lamberburst*），蒂莫西·科尔（Timothy Cole）的《亚伯拉罕·林肯》（*Abraham Lincoln*），保罗·纳什（Paul Nash）的《书封设计》（*Design for Book Cover*），戴维·琼斯（David Jones）的《为切斯特的剧本〈大洪水〉所作的插图》（*Illustration for "The Chester Play of the Deluge"*），梅·史密斯（May Smith）的《静物》（*Still Life*），万达·加格（Wanda Gág）的《转动的纺车》（*Spinning Wheel*），伯纳德·赖斯（Bernard Rice）的《乞讨者》（*Beggars*），戈登·克雷格（Gordon Craig）的《塔希提岛版画》（*Tahiti Print, Manha no Avarua ino*）。其中有些女性木刻家的作品，前述第二位到第五位都是英国木口木刻家协会（Society of Wood Engravers）的重要成员。

此外，克莱尔·莱顿的木口木刻作品还零星见于报刊：1930年《小说月报》第21卷第2期有其《建筑》；1931年《现代文艺》第1卷第2期刊登了她的《折船》（*Breaking up the Barge*，1926年，

图4-1）；1935年《文艺月刊》第7卷第3期也有她的一幅木刻。

新兴版画运动早期，由于多种原因——语言的障碍，早期留法学生多学习油画和雕塑等艺术种类，鲁迅最初编印木刻选集多参照英文书籍——中国对法国木刻的认识相对较浅略。除了鲁迅的两册《近代木刻选集》，对法国木刻版画的零星介绍还有1936年《木刻界》第2期李桦写的《法国新进木刻家 Valentin Le Campion》及该艺术家的作品图片，李慧慈翻译的《最近在巴黎出现的三个版画展》<sup>①</sup>。后一文章在末尾介绍了在



图4-1 [英]克莱尔·莱顿《折船》(1926)

资料来源：Jonathan Stuhlman, ed., *Quiet Spirit, Skillful Hand: The Graphic Work of Clare Leighton*.

① 《最近在巴黎出现的三个版画展》，李慧慈译，《木刻界》第2期，1936年5月15日。“译自一九三六年三月二日法国美术周报：Gague de Laprade 原作。”李慧慈可能就是“李慰慈”的别名或误写。李慰慈曾到法国学习艺术，后在广州加入了吴琬、李桦等为成员的青年艺术社。

巴里昂（Baleon）画廊举办的六人联展（Teau Vital Prost, Teau Chieze, Armand-T. Rouillet, Taegue Boullaire, Decaris, Lanis, T. Soulat），但没有刊登作品图片。另外，展览如1933年鲁迅举办的“俄法书籍插画展览会”中也有法国作品的复制品30幅，<sup>①</sup>但可能包含了并非木刻的版画。

具体从图像来看，法国现代木刻对中国新兴版画运动可能也有一定影响。第一个例子是《近代木刻选集·2》中原籍瑞士的法国艺术家E. C. 凯亥勒（E. C. Carlègle）的《泰伊丝》插画（图4-2）。它可能启发过力群的《春》（图4-3）和赖少其的《青春》（图4-4）。三件作品都以一个手部伸展的站立女性裸体为视觉中心，背景也都多少有一些装饰性。再看另一个例子，图册《近代木刻选集·1》中赫尔曼·保罗（Herman Paul）《勇士的教义》插画（图4-5）和刊物《木刻界》介绍的瓦朗坦·勒·康皮翁（Valentin Le Campion）的《肖像》都属于带有拼合效果的木刻作品。虽然未必产生了直接影响，但这类组合了不同图像“碎片”的图像，启发了中国新兴版画运动早期的不少创作。

英国艺术家通过自己的创作，理论家通过对木刻发展史的整理，推进了木刻（尤其是木口木刻）从复制工具到艺术的媒介功能的转变。鲁迅对出版书籍插图的需求将其目光引向了英国和法

<sup>①</sup> 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第12页。

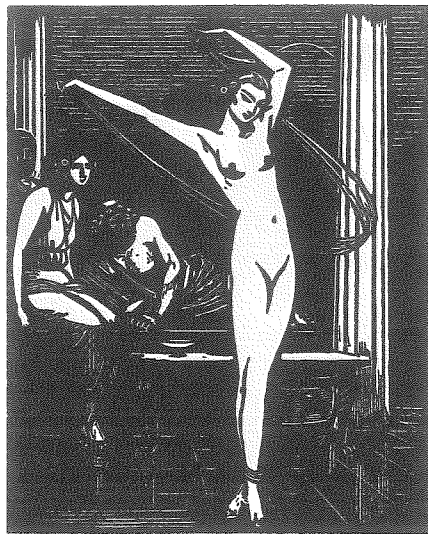


图4-2 [法]E. C. 凯亥勒《泰伊丝》插画  
资料来源：《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第77页。



图4-3 力群《春》（1935）  
资料来源：《艺风》第3卷第12期，1935年12月1日。





图 4-4 赖少其《青春》(1935)

资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。

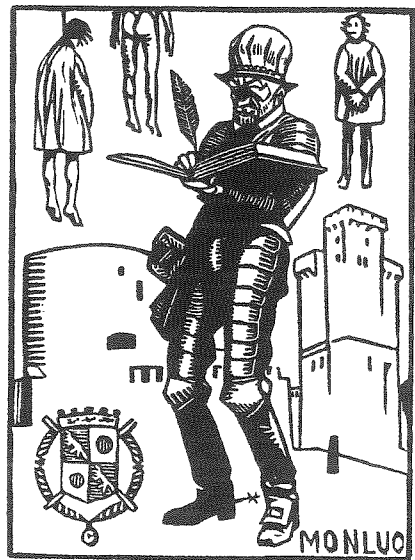


图 4-5 [法] 赫尔曼·保罗《勇士的教义》插画

资料来源：《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第 19 页。

Voyant ces corps perclus et ce touret de nez,  
Ce visage rougé de plaie envenimée,  
Gens de petit courage et vilains, apprenez  
Qu' a grand peine s'acquiert la bonne renommée.

国的木刻，他或许在英国的木口木刻复兴与发展中看到了中国木刻焕发生机的可能性。然而，虽然 20 世纪二三十年代中国对英法现代木刻的介绍较早，但以作品图像的零散传播为主，缺乏系统的梳理，限制了新兴版画界对于它们的理解。<sup>①</sup> 随着德国和苏联木刻版画的流行，中国新兴版画界就几乎把英法的木刻版画遗忘了。

## 第二节 德国：粗放的表现主义木刻

20 世纪二三十年代，专门介绍以德国为中心而发展起来的“表现主义”或“表现派”艺术的文献频频出现于中文报刊。由于这个运动涉及多种美术（油画、版画、雕塑）和艺术门类（音乐、文学、戏剧、电影），影响旷日持久且声势浩大，在中国新兴版画运动早期的创作中也激起了回响。经不完全整理，讨论美术的相关理论文章有多篇，可大致体现时人对表现主义的认识之流变。最初侧重于区分狭义和广义的表现主义（村田良策著，南吕译《绘画上的表现主义》；俞寄凡的《表现主义的小史》和《表现主义的解释》；海镜的《后期印象派与表现派》），做较为系统、有条理的梳理（丰子恺的《最近的西洋画派：表现派与 DADA 派》、板垣鹰穗的《近代美术史潮论》的“北方系统的先

<sup>①</sup> 赖少其就认为英国的木刻“使人失望”，“枯燥”而“机械”。参见赖少其《中国木刻界的新展望》，《广州民国日报·艺术周刊》1935 年 3 月 23 日。

驱者和德意志”）。20世纪30年代，将表现主义依照类型和地域进行细分的做法（倪怡德的《现代德国表现主义的绘画》、孙福熙的《表现主义在比利时》）开始出现，伴随有诉诸阶级理论和媒介属性的理论文章（毛衣的《表现派的倾向》、黎觉奔的《新艺术领域上的表现主义》、李东平<sup>①</sup>的《德国表现派的木刻》）。当然，受到国外诸多相关艺术理论的影响，国人对表现主义的总体评价一直都是有一定批判性的：先有对其技术的批评，后有对其观念和阶级局限性的质疑。

大量讨论表现主义的文章出现，说明其在中国很受关注。此外，表现主义在中国艺术界尤其是版画界流行的原因也可从这些文章中看出端倪。首先，多篇文章引用了日本、德国等不同国家学者的研究或评论，<sup>②</sup>说明它是一股具有国际影响力的艺术潮流。此时的中国艺术急迫地看向西方最前沿的风格，新兴木刻之“新兴”又意味着“现代”，木刻版画创作者难免会选择吸收一些现代艺术风格。

其次，在当时的新画派中，表现主义的形式不像其他现代主义艺术流派那样过于偏离写实。丰子恺曾在《最近的西洋画派：表现派与DADA派》中指出：

① 关于李东平的研究，可参见蔡涛《李东平：失踪的舵手》，《艺术世界》2008年第5期，第96-101页。

② 比如，俞寄凡在文中提到过《艺术史》（*Geschichte der Kunst*）的作者马克斯·奥斯本（Max Osborn）对表现主义的论述。参见俞寄凡《表现主义的小史》，《东方杂志》第20卷第3期，1923年，第91-92页。

最近西洋画中有非常奇矫的画派，例如以前已说过的立体派、未来派、抽象派，其作品大都不能用普通的常识来认识。表现派的发生与立体派等差不多同时（约在一九一零年前后），但比较的可用常识来认识。……因这原[缘]故，在最近的最新的诸画派中，表现派根基最为稳固，在画坛上的势力也最大。<sup>①</sup>

这里不仅点明了表现主义之声势浩大，更说明其可以用常识来识别，并不像立体派、未来派、抽象派等那么抽象，即便有些形变，也相对更偏于具象。对于承担着宣传任务的中国新兴版画而言，相对具象的形式风格更能为其所用。

再次，表现主义产生的背景与中国当时的社会状况有近似之处，则相应的艺术追求也与新兴版画创作观念契合。在谈到表现主义兴起的背景时，诸位作者往往会提及第一次世界大战造成的颓废社会氛围，指出表现主义作为“人类呼声”的重要性。村田良策就在《绘画上的表现主义》中说：“表现主义者都是觉得苦痛，怀着渴望，要借声音、动作表白出来，指示趋向救济的道路。他们的作品完全是人类全体的举动呼声。”<sup>②</sup>

① 丰子恺：《最近的西洋画派：表现派与DADA派》，《一般（上海1926）》第8卷第2期，1929年，第285-286页。

② 村田良策：《绘画上的表现主义》，南吕译，《美术》（上海）第3卷第2期，1922年，第4页。

新兴版画运动前期诸多关于木刻的文章的口吻也都如出一辙，因为中国此时同样面临类似的战争迫近，社会苦难愈发深重。新兴版画界向社会底层的苦难投去了焦急的目光，也创作了一大批“怒吼”着表达人类呼声的图像。丰子恺指出格罗斯（George Grosz）“用革命主义的精神描写社会事象”，<sup>①</sup>这一行事方式也与当时新兴版画作为普罗美术的方向相契合。

最后，表现主义在德国现代木刻创作上取得的突出成绩，甚至该流派与木刻的“天然”关联性，使中国新兴版画创作者无法回避它的影响。20世纪30年代非常活跃的现代主义美术家李东平在《德国表现派的木刻》中特别介绍：

多数表现主义的作家，尤其是 Die Brücke 会（桥社）的会员，他们对木刻也曾有相当的研究过，因此他们在那种力量方向的效果下，也制作不少的艺术作品——这作品尤其最特别进展的是“木刻”，因为木刻的方法特别地对于表现主义观念极为适合。<sup>②</sup>

仔细阅读李东平的这篇从木刻的媒介属性与风格来展开的文章，不难发现，作者认为表现主义木刻取得的成绩是由其媒介决

① 丰子恺：《最近的西洋画派：表现派与 DADA 派》，《一般（上海 1926）》第 8 卷第 2 期，1929 年，第 296 页。

② 李东平：《德国表现派的木刻》，《文艺画报》创刊号，1934 年，第 58-59 页。

定的：

表现主义木刻的力量，只在作品 Medium（媒介——引者注）的采取；木刻只是木刻，那种硬的线，那重和轻的黑白，明显地只是从木板上面绞出来的。一个人极容易说明这种作品好似“木的尝味”（Tasting of wood），就在别种表现方法上如铜刻或是蚀刻，也就极明显地知道它稀少的缘故了。表现主义的木刻家，是不在乎画面的美丽或是光线与影的调子；只是有坚硬的形式和平均的团块……<sup>①</sup>

木刻与表现主义的风格通过其媒介制作的特性而产生关联，仿佛采用表现主义的观念和形式来创作木刻是顺理成章的事情。在中国新兴版画运动早期的发展中，现代版画作为革命美术对“力”的追求与所谓“坚硬的形式”，进一步强化了前述由媒介特性所造成的关联。<sup>②</sup>

① 李东平：《德国表现派的木刻》，《文艺画报》创刊号，1934 年，第 59-60 页。

② 比如，当时对表现主义有这样的表述：“表现派的艺术家承认人体画柔美的线条，是次要的。最重要是表现有力的感觉。”应鹏：《表现派的绘画》，《时报图画周刊》第 162 期，1923 年，第 1 页。20 世纪 30 年代常常会有评论谈到新兴木刻线条的有力，鲁迅的论述则有：“至于‘创作版画’，是并无别的粉本的，乃是画家执了铁笔，在版上作画，本集中的达格力秀的两幅、永濑义郎的一幅，便是其例。自然也可以逼真，也可以精细，然而这些之外有美、有力；仔细看去，虽在复制的画幅上，总还可以看出一点‘有力之美’来。”参见鲁迅《近代木刻选集·2·小引》，《鲁迅编印版画全集·艺苑朝华》，第 64 页。

除了表达人类呼声的观念层面，相对忠于写实的形式层面，以及由媒介特性决定的欣赏“力”的审美层面，表现主义丰富的视觉表达方式也对中国新兴版画运动的早期创作造成了影响。20世纪20年代末，丰子恺指出，表现主义所包含的风格是极为多样的，很难一言以蔽之。表现主义的理念是，从内容出发，为表现“意力”，不拘泥于特定的形式，“没有一般通用的表现法”，“……凡对于这目的有效用的手段，他们无不取用。所以他们有时亦借用立体派或未来派的方法。比如，对变形、闪电线条的使用”。<sup>①</sup>

早期新兴版画中也会出现类似的元素。一是变形，尤其是人物形象的变形。比如，李桦的《怒吼吧，中国！》和张望的《负伤的头像》都采用了简洁的粗线条来勾勒形体，做比较节制的变形。这是表现主义来到中国后依据社会和革命的形势，在木刻版画图像中的在地化调整。二是“电光闪烁一般的线”，它在黄新波的早期木刻作品中得到了创造性的使用。<sup>②</sup>

除了以文字为载体的表现主义的理论文献，表现主义的版画图像在20世纪二三十年代也有零星传播。报纸杂志上见有李东平《德国表现派的木刻》一文配合刊登的海格尔（Erich Hechel）

① 参见丰子恺《最近的西洋画派：表现派与DADA派》，《一般（上海1926）》第8卷第2期，1929年，第291-292页。

② 关于黄新波对作为声浪的线的刻画，可参见吴雪杉《祖国的防卫：黄新波与1930年代的义勇军图像》，《文艺理论与批评》2017年第5期，第148页。



图4-6 [德]海格尔《人像》

资料来源：李东平《德国表现派的木刻》，《文艺画报》创刊号，1934年10月10日。



图4-7 [德]碧司丹《负伤者》

资料来源：李东平《德国表现派的木刻》，《文艺画报》创刊号，1934年10月10日。

的《人像》（图4-6）、碧司丹（Max Pechstein）的《负伤者》（图4-7）、诺尔德（Emil Nolde）的《预言者》（图4-8）、罗夫斯（Christian Rohlf）的《流浪子》（图4-9）——前三位都是桥社成员。诺尔德的这件作品还曾在1922年的《时报图画周刊》上刊登过，名为《先知》；它的旁边则是理查德·斯沃德（Richard Seewald）的《风景》。叶灵凤在《现代》1933年第2卷第6期、1934年第5卷第4期刊登了珂勒惠支的三件作品。1936年的《木刻界》创刊号上刊登了弗里茨（Fritz Faiss）的《瓦斯工人》。

相较而言，表现主义的绘画在报纸杂志上比较多见。1934年，《青年界》第6卷第4期就用整页以“德国表现主义的绘画”之



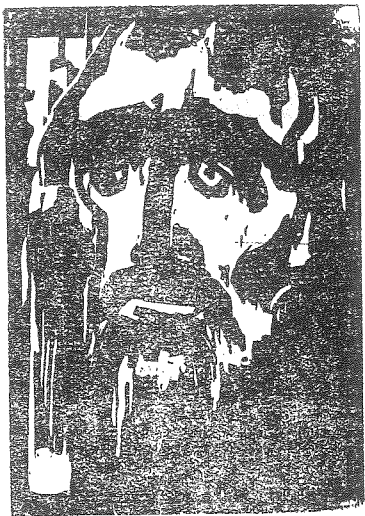


图 4-8 [德] 诺尔德《预言者》  
资料来源：李东平《德国表现派的木刻》，  
《文艺画报》创刊号，1934年10月10日。



图 4-9 [德] 罗夫斯《流浪子》  
资料来源：李东平《德国表现派的木刻》，  
《文艺画报》创刊号，1934年10月10日。

名刊登了四件表现主义的作品。此处无法穷尽，但报刊一涉及对西方新艺术的介绍，就常会刊登表现主义风格的画作。

书籍插图中，比如板垣鹰穗《近代美术史潮论》就刊登了施密特·罗特鲁夫（Schmidt-Rottluff）的木刻《自画像》。书中还有一些并非木刻媒介的表现主义作品，如柯克西卡（Oskar Kokoschka）的《自画像》、蒙克（Edvard Munch）的《病娃》、佩息斯坦（Max Pechstein）的《木雕》（雕塑），以及“新表现主义”马尔克（Franz Marc）的《马》、康定斯基（Wassily Kandinsky）的《白色的中心》。它们展现出了表现主义的繁杂样貌。

专门的表现主义风格的版画图册中，知名的有：上海良友图书公司的一套四册的麦绥莱勒“木刻连环图画故事”《一个人的受难》《光明的追求》《我的忏悔》《没有字的故事》，以及鲁迅编印的《小说士敏土之图》《凯绥·珂勒惠支版画选集》。这三套书可以说是新兴版画运动早期广为流传、屡被借鉴的表现主义版画图像样本。比利时的麦绥莱勒和德国的梅斐尔德、珂勒惠支，也相应地成为当时中国新兴版画圈最受关注的外国版画。

新兴版画运动早期的展览会中，德国版画的曝光频次也较高。以上海举办的相关展览为例，1930年，鲁迅发起的“版画展览会”在上海北四川路举办，除了日本版画，还有珂勒惠支的连环版画。但为了减少作品带来的冲击力，她的作品被分散在不同房间展出。<sup>①</sup>1932年6月4日，鲁迅借上海德国书店（瀛寰图书公司）举办“德国版画展览会”；6月下旬，春地美术研究所 在上海八仙桥青年会举办的美术展览会上，也将鲁迅收藏的德国版画予以陈列。<sup>②</sup>

为配合德国版画展览会，鲁迅还特意作《介绍德国作家版画展》一文发表在左联机关报《文艺新闻》上，介绍了“现代德国的，或寓居德国的各国的名手”亚尔启本珂（Archipenko）、

① 参见许广平《鲁迅与中国木刻运动》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第150页。

② 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第8页。

珂珂式加（O. Kokoschka）、法宁该尔（L. Feininger）、沛息斯坦因（M. Pechstein），“和文学家一同协力的”霍夫曼（L. von Hofmann）、梅特那（L. Meidner），“新的战斗的作家”珂勒惠支、格罗斯、梅斐尔德（C. Meffert）<sup>①</sup>。他们是以表现主义艺术家为主体的现代主义艺术家。<sup>②</sup>展览前，《文艺新闻》上还刊有未署名的《德国作家版画展延期举行真相》，特别提到了格罗斯和珂勒惠支。

1933年10月14日，鲁迅在上海施高塔路千爱里40号举办“现代作家木刻画展览”。其中有德国木刻版画26幅，是各国作品中所占比例最高的一类。<sup>③</sup>

此外，1935年的全国木刻联合展览会从中德学会借来了德国当代画家作品十余幅，并通过展示鲁迅编辑的图册，让表现主义版画的复制品亮相。1935年1月26日《大公报》“艺术周刊”的《全国木刻联合展览会出品选述》一文配有德国某艺术家的《人像》一图。此外，展览中有克莱尔·莱顿《木口木刻与木面木刻》中的爱玛·施朗根豪森（Emma Schlangenhäusen）的《基督平息波浪》（*Christ Stilling the Waves*）。

① 鲁迅：《介绍德国作家版画展》，《鲁迅全集》第8卷，第360-361页。

② 珂珂式加、法宁该尔、沛息斯坦因、梅斐尔德、梅特那是表现主义风格的画家。珂勒惠支则是兼具现实主义与表现主义的艺术家。霍夫曼则是德国印象派风格画家和设计师。格罗斯的情况比较复杂，他提倡新客观主义，也参加达达主义的活动，还受到未来主义的影响。

③ 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第11页。

鲁迅显然是20世纪二三十年代推进德国版画在中国传播的主要力量。他因为留日学医时期打下了良好的德语基础，对德国版画的介绍也更为便利。此外，他的藏品有不少是通过留学德国的徐诗荃获得的。<sup>①</sup>

除了已梳理的书刊出版和展览的传播方式，也不能忽略鲁迅在演讲中或者在与木刻青年的交往中，会向人们展示木刻作品的事实。他收藏的德国木刻正以表现主义的木刻作者的出品为多。因而不难理解，新兴版画运动早期作品中不断出现着麦绥莱勒、梅斐尔德和珂勒惠支作品所提供的视觉元素。麦绥莱勒的风格影响到野夫的《水灾》和《卖盐》、陈烟桥的《逃难——一·二八回忆组画》、陈铁耕的《法网》插图、温涛的《五叔之死》和《她的觉醒》等。它们无论在风格上还是连环画的形式上，都可见麦绥莱勒的痕迹。不过，鲁迅对他的风格有所警惕，建议木刻青年不要学他。<sup>②</sup>

尽管鲁迅借用珂勒惠支对梅斐尔德的评价“很有才气，但恐为才气所害。这意思大约是说他太任性，离开了写实……”，<sup>③</sup>

① 相关研究可参见许宏翔《洗尽铅华始见金——徐梵澄在德搜集版画之探究》，硕士学位论文，中央美术学院，2011。

② “麦绥莱勒木刻四种，不知见过没有？但只可以看看，学不得的。”鲁迅致金肇野信，1934年12月18日，《鲁迅全集》第13卷，第305页。“良友公司所出木刻四种，作者的手腕，是很好的，但我以为学之恐有害……”鲁迅致张慧信，1934年4月5日，《鲁迅全集》第13卷，第63页。

③ 鲁迅在给刘岷的信中提到过这些话，转引自刘岷《难忘的记忆——纪念鲁迅逝世50周年》，兰考县刘岷纪念馆编《版画先驱刘岷文辑》，中国水利水电出版社，2019，第31页。

批评了他的风格，但梅斐尔德的作品图像在新兴版画圈影响着实不小。江丰就曾回忆过看到《小说士敏土之图》后受到的震撼，因而决定放弃油画，从事木刻。<sup>①</sup>黄新波的早期木刻《夜饮》、《决斗》（图4-10）也可见梅斐尔德风格的痕迹。其《胡兰畦小说〈在德国女牢中〉插图之三》（图4-11）应是受了梅斐尔德《你的姊妹》插图（图4-12）的启发。日本的中文左翼刊物《学术界》复刊号封面的未署名作品也被学者指认出了梅斐尔德风格。<sup>②</sup>连以精细的木口木刻创作为主的刘岷也曾模仿梅斐尔德



图4-10 黄新波《决斗》（1934）  
资料来源：《黄新波木刻：1933-1949》，第46页。

① 参见江丰《回忆鲁迅先生与一八艺社》，吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，第8页。  
② 参见〔日〕小谷一郎《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》，第199页。

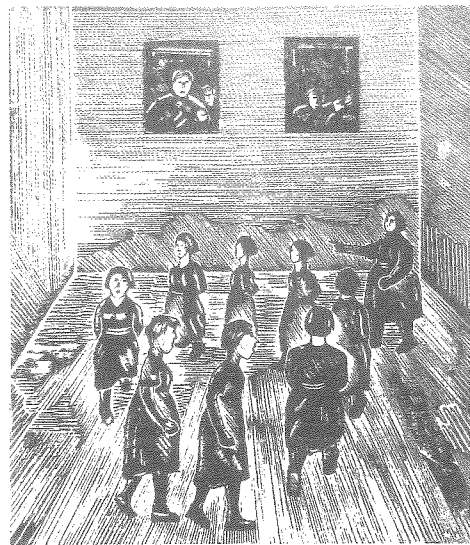


图4-11 黄新波《胡兰畦小说〈在德国女牢中〉插图之三》（1937）  
资料来源：《黄新波木刻：1933-1949》，第91页。

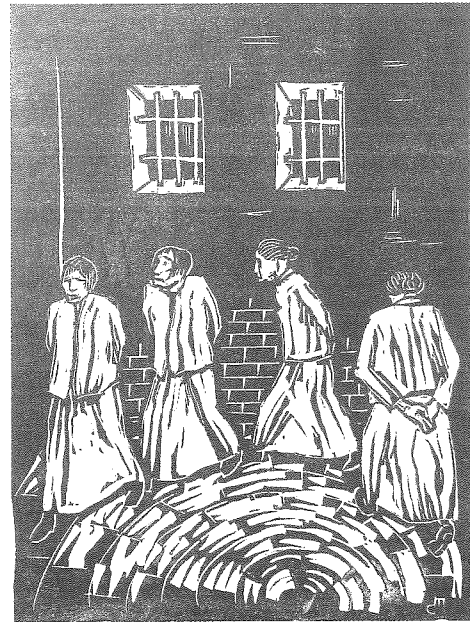


图4-12 〔德〕梅斐尔德《你的姊妹》插图  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（1），第184页。

的刀法和风格作《示威》和连环木刻《血债——从“九一八”至“一·二八”迄〈塘沽协定〉》。

若说麦绥莱勒和梅斐尔德都是被鲁迅点名为“不要学”的例子，珂勒惠支可谓新兴版画运动早期的完美榜样。1936年鲁迅编印的《凯绥·珂勒惠支版画选集》中，史沫特莱（Agnes Smedley）的文章从这位艺术家的父亲之社会主义倾向对她政治立场的深刻影响，其作品对大众生活苦痛的表现，她受到戏剧影响而创作感人的作品，她以作品参与欧洲多国的革命宣传，在60岁高龄突破自我转学雕塑等方面，树立了一个先锋的革命艺术家形象。

珂勒惠支的作品在构图（图4-13）、题材（图4-14）等层面，分别影响了采用圆弧形背景的张望刻作《中国之专政者》（图4-15）和赖少其的《腰有一匕首·诗组画之一》（图4-16），以及表现儿童要饭场景的钟惠若《给我们教育和食粮！》（图4-17），等等。奈良和夫还指出过江丰《码头工人》与珂勒惠支《织工起义》、陈铁耕《殉难者》与珂勒惠支《悼念卡尔·李卜克内西》之间的图像近缘性。<sup>①</sup>她多次表现的母子题材，也在中国新兴木刻，甚至更大范围的左翼艺术中广为流传和采用。

实际上，珂勒惠支并非严格意义上的表现主义艺术家，不仅

<sup>①</sup> 参见瀧本弘之·奈良和夫·鎌田出·三山陵編著『中国抗日战争时期新興版画史の研究』、9頁。



图4-13 [德]珂勒惠支《寡妇》  
资料来源：刘新编《德国黑白木刻》，  
广西美术出版社，2009，第7页。

因为她的社会主义立场，也由于其作品题材和风格的现实主义色彩颇为浓重。她的作品更多是石版画及铜版画，而非木刻版画。因此，鲁迅的态度也有些矛盾：他于20世纪30年代初就介绍了麦绥莱勒和梅斐尔德的木刻版画，但不完全认可他们浓重的表现主义风格；他认可珂勒惠支略带表现主义且忠于现实主义的艺术手法，但对其画集的编印于1936年去世前不到半年才完成。当然，鲁迅对西方现代木刻也有一个逐步认识的过程，毕竟他的主业并不在此。待表现主义风格迅速地通过麦绥莱勒和梅斐尔德的木刻版画集在新兴木刻圈被普遍模仿之时，鲁迅对木刻青年的劝告已然无用，信息无法传递到每一个人。加之，珂勒惠支采用的





图 4-14 [德]珂勒惠支《德国的孩子们饿着!》  
资料来源:《鲁迅藏外国版画全集》(1), 第 244 页。



图 4-15 张望《中国之专政者》(1933)  
资料来源:上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-16 赖少其《腰有一匕首·诗组画之一》  
资料来源:赖少其《诗与版画》, 1934 年手印, 上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-17 钟惠若《给我们教育和食粮!》  
资料来源:《广西日报》1937 年 4 月 24 日。

節童兒於作若惠鍾(刻木)! 糧食和育教們我給

版种并非木版，很难被新兴木刻的创作者快速消化。因此，在早期新兴版画作品中，麦绥莱勒和梅斐尔德的影响较珂勒惠支更为显著。

还需注意，殊异于英国和法国的情况，德国木刻家较少用木口木刻创作，而普遍采用木面木刻。两种木刻在制版材料、工具和技法上有所差异。而鲁迅选择介绍的版画，以总体粗犷的德国版画最多，明显超过此前对英法版画的推介。自然，木刻青年在竞相模仿德国表现主义版画视觉效果的同时，也会顺带选择木面木刻。无论是对“力”之美与木面木刻制版材料契合的激赏，还是对动荡时代中情绪宣泄的共鸣，早期新兴版画运动的参与者们立即被席卷世界的表现主义艺术浪潮吸引并投身其中。

### 第三节 苏联：木口木刻插图与文艺理论

苏联文艺对20世纪中国艺术发展的影响是广泛而深远的。在中国油画界于新中国成立后大范围学习苏联之前，20世纪30年代新兴版画对其的借鉴已然形成了第一次模仿吸收的高潮。不仅苏联版画图像成为效法的典范，苏联的艺术理论也被新兴木刻界主动接受。20世纪初苏联版画的发展，以十月革命为转折点，经历了一个风格快速变化的过程，从构成主义、浪漫主义转到现实主义；而中国开始接触苏联版画以及相关革命艺术的信息时，则对变化过程中的各种风格皆有吸收借鉴。

鲁迅最早选用的木刻插图就是旅居德国的苏联版画家玛修丁的作品，刊登在1926年北新书局出版的苏联诗人勃洛克的作品《十二个》书中。<sup>①</sup>从他正式提倡新兴木刻后选编出版的四本苏联版画图册，即可看出苏联版画本身的发展变化历程，以及鲁迅对苏联版画风格的逐步取舍。1930年的《新俄画选》收入了立体主义、未来主义、构成主义、现实主义的作品。鲁迅所作之“小引”大致梳理了从学习西欧艺术的学院派到学习塞尚的立体派、未来派，最后形成苏联构成主义的过程。而这本小画册的12幅作品中只有5件为木刻，它们的作者为法复尔斯基、保里诺夫、克拉甫兼珂和古泼略诺夫。画册图像虽少，但其中有至少6幅尤其具构成主义与立体主义之特征。

1934年出版的《引玉集》刊印的作品多数为书籍插图版画。其“代序”是瞿秋白译自楷戈达耶夫（A. D. Chegodaev），以“陈节”的笔名发表的《十五年来的书籍版画和单行版画》一文。<sup>②</sup>作者主要从版画插图的角度来梳理发展脉络，与《新俄画选》对艺术风格变化的宏观介绍形成差异。他把当时的插图版画作者分为革命前的艺术世界派、革新艺术世界派的克拉甫兼珂等人、法复尔斯基派、苏维埃儿童图画创始者列培台夫等一派以及其他作者，予以一一介绍。图册中收入的作品内容多具现实主义

<sup>①</sup> 参见卢赞《鲁迅对西方现代木刻在中国的传播与推广》，第38页。

<sup>②</sup> 参见黄乔生《关于〈引玉集〉》，《鲁迅编印版画全集·引玉集》，第131页。

倾向，视觉风格上也没有未来主义、立体主义之类的图像，明显比《新俄画选》要贴近写实的趣味。但构成主义的构图仍出现于多幅画面。

1936年出版的《死魂灵一百图》也是基于文学的版画创作，集合了两个版本的插图。一套是由阿庚（A. Agin）绘、培尔那尔斯基（Bernardski）刻制的103幅图片，实为“复制木刻”而非“创作木刻”。另一版本是梭可罗夫（P. Sokolov）的12幅插图。图册中由里斯珂夫（N. S. Lyskov）所写的《关于〈死魂灵〉的插图》就指出：“插画的任务，乃在用线条的表现方法，补足原文的艺术印象，也就是再写被作者所写过的人物和当时的生活中的习惯事件。”<sup>①</sup>他还提到了阿庚版本优于其他两个插图版本之原因：“质”比潘克莱夫斯基（Boklevski）处理得过于夸张的图像要更为“正确”，“竭力要给果戈里的人物以一种典型，这些人物他全都熟识，仿佛是同时代人”；“量”又远多于梭可罗夫的版本。所以，“插图的任务”和“正确”的“质”的要求都体现出现实主义的取向。书中的图像也刻画细腻，手法写实。因此，鲁迅选择这册木刻插图出版的目的在于，提供写实风格的书籍插图范例。

同为1936年出版的《苏联版画集》是在中苏文化协会和中

<sup>①</sup> 里斯珂夫：《关于〈死魂灵〉的插图》，《鲁迅编印版画全集·死魂灵一百图》，第5页。

国文艺社举办的“苏联版画展”之后，由上海良友图书公司请鲁迅精选展品来编印的。虽也有其他“图画”和“水彩画”，但其收入的多数还是版画，以黑白木刻为夥。展览会的展品有200多幅，而图册中印了180多幅，基本可完整体现展品全貌。画册中收入的某“莫斯科的专家”所写的《苏联的版画》，在对版画发展的脉络梳理方面近于《引玉集》中楷戈达耶夫的文章，以艺术世界派、法复尔斯基学派、克拉甫兼珂及其学生、莱勃台夫（即前文之“列培台夫”）学派和最早期的木刻家前辈，分别展开论述；另外还有对制图（铅笔和粉画）、水彩画、苏联其他民族的版画艺术的介绍。此画集收入的图像数量之巨，使之成为鲁迅选编的苏联木刻相关图册中，作品覆盖面最广的一例。<sup>①</sup>当然，其中为数不少的作品仍是基于文学而刻作的木口木刻插图。

鲁迅更是直接在该图册的序言中总结了苏联版画区别于法国和德国的特点：

它不像法国作品的多为纤美，也不像德国作品的多为豪放；然而它真挚，却非固执，美丽，却非淫艳，愉快，却非狂欢，有力，却非粗暴；但又不是静止的，它令人觉得一种

<sup>①</sup> 1936年，几乎与上海良友图书公司出版《苏联版画集》同时，上海天马书店也基于这个展览的展品出版了《苏联版画新集》。但后者加入了展览中的油画和雕塑部分，总共130幅，显然侧重点有所不同。关于《苏联版画新集》，参见张泽贤《民国版画见闻录》，第187-192页。

震动——这震动，恰如用坚实的步法，一步一步，踏着坚实的广大的黑土进向建设的路的大队友军的足音。<sup>①</sup>

鲁迅所说的“真挚”“美丽”“愉快”“有力”“震动”，掷地有声地指明了苏联木刻值得新兴版画学习、借鉴的长处。

从《新俄画选》《引玉集》《死魂灵一百图》《苏联版画集》之内容可见，苏联版画的发展经历了一个从现代主义诸风格转向写实的过程，而鲁迅也顺着这条发展线索，舍现代主义，取写实风格。同时，构成主义较之立体主义拆解个体物象的手法而言，并不那么激进，更多在场景拼合的构图上做设计，与写实风格并行不悖，鲁迅并没有刻意规避它。

展览及其相关传播，是苏联版画形成影响的重要途径。1936年“苏联版画展”牵涉面较广，实为当年文艺界一大盛事。此展因1934年莫斯科的中国文艺活动——徐悲鸿办展览与梅兰芳演出京剧——而作为对中国的回馈而举办，徐悲鸿也为展览作了一篇简略的《序苏联版画展览会》。当年9月9日，广东木刻青年唐英伟在《广州民国日报》上发表了《苏联的版画——介绍〈苏联版画集〉》一文，着重提及了法复尔斯基、冈察洛夫、毕河夫、克拉甫兼珂、毕斯凯莱夫，和鲁迅的《苏联版画集》“序”的内容基本保持一致。文章的第三段还强调：“关于苏联的版画，我们知道：

① 鲁迅：《苏联版画集·序》，《鲁迅编印版画全集·苏联版画集》，第3页。

是十月革命伟大的艺术贡献，是社会主义建设的前进的新兴艺术。‘形式是民族主义的，内容是社会主义的。’”<sup>①</sup>

在更早的1936年3月，叶灵凤为弥补展览目录中英文介绍简略及翻译欠佳的不足，自行翻译并发表了苏联美术馆版画部主任契果达叶夫<sup>②</sup>的《苏联的版画艺术》。尽管该文也按照时间顺序梳理划分了版画家流派，但他的归类与他自己的《十五年来的书籍版画和单行版画》和某“莫斯科的专家”的文章又有所差异，指出了更多细微的风格关联。比如，论及毕斯凯莱夫的时候，他就指出了尼芬斯基（I. Nivinsky）和法复尔斯基对毕氏的双重影响。最重要的是，这篇文章专门对现实主义的版画家进行了广泛而系统的梳理，为前述文章所不及。

不难看出，苏联版画展览会及苏联版画成为1936年新兴版画圈甚至中国艺术圈讨论的热点话题。它吸引了更多年轻人投入新兴木刻的创作中。后来成为新兴版画代表性艺术家的王琦就是其中之一。<sup>③</sup>此外，20世纪二三十年代传播苏联版画的展览还有：1930年，时代美术社举办的苏联革命美术图片展览会，其中就有许幸之从鲁迅那里借来的苏联版画。其选图依据

① 唐英伟：《苏联的版画——介绍〈苏联版画集〉》，《广州民国日报》1936年9月9日。

② “契果达叶夫”应该就是前文提到的“楷戈达耶夫”。

③ “……‘苏联版画展’我先后去看了三次，这个展览对我走上木刻版画创作道路起到非常大的作用。”参见王炜编《世纪刻痕：王琦、王炜艺术对话录》，湖南美术出版社，2015，第19页。



是能够反映俄国十月革命早期的情况。<sup>①</sup>这说明中国人对苏联木刻的关注与其十月革命后建立的新政权所带来的社会变革有关。1933年10月14日，现代作家木刻画展览（也称“德苏原版木刻画展览”）展出苏联作品19幅。<sup>②</sup>依据刘岷的回忆，这里展出有法复尔斯基、毕斯凯莱夫、冈察洛夫、克拉甫兼珂、波查切斯基的作品。鲁迅兴致很高，讲解了展品，用抱来的几本画册讲起木刻的历史，介绍世界名作。他还将复制的毕斯凯莱夫的《铁流》插图分发给听众。<sup>③</sup>1933年12月2日，鲁迅在俄法书籍插画展览会上展出苏联木刻原作10幅。<sup>④</sup>1935年，全国木刻联合展览会中的展品包括了苏联版画图册《新俄画选》《引玉集》，<sup>⑤</sup>更有《世界美术全集·版画篇》为补充。<sup>⑥</sup>

除了出版物、展览，苏联版画另有通过人际传播形成影响的案例。比如，前述德苏原版木刻画展览上鲁迅有讲解。再如，鲁迅曾赠送《引玉集》给MK木刻研究会，通过刘岷转交。<sup>⑦</sup>这本

- ① 参见许幸之《左翼美术家联盟成立前后》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第127页。
- ② 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第11页。
- ③ 参见刘岷《忆鲁迅先生》，《版画先驱刘岷文辑》，第25-27页。
- ④ 参见《中国新兴版画运动五十年大事年表》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第12页。
- ⑤ 参见唐诤《第一次全国木刻展览会纪事》，《落英集》，第29页。
- ⑥ 参见李桦、刘建庵、廖冰兄、温涛、黄新波《十年来中国木刻运动的总检讨》，《木艺》第1期，1940年11月1日，转引自孔令伟、吕澎主编《中国现当代美术史文献》，第266页。
- ⑦ 参见张望《忆许广平谈鲁迅与美术二三事》，《张望集》，广东人民出版社，1989，第8页。

画册应在MK木刻研究会中传阅过，因为当时木刻协会的重要功能之一就在于分享木刻青年们负担不起的图册等学习资料。

具体到新兴版画艺术家，以未名木刻社的刘岷和黄新波为代表，他们都明显受到过苏联木刻的启发。刘岷就曾以该社的名义编印过《法复尔斯基版画选集》。<sup>①</sup>他一生专注于书籍作者像和插图的制作，而苏联木刻正以书籍插图为主要的创作体裁。<sup>②</sup>刘岷的连环画往往幅数较多，有时近百幅，而里斯珂夫写的《关于〈死魂灵〉的插图》就肯定了大篇幅数量的创作——尽管鲁迅更希望木刻创作者做些短小精悍的连环画插图。<sup>③</sup>图像上，刘岷曾参照冈察洛夫《慈洛宾〈萨拉瓦特·尤拉耶夫〉插图》（图4-18）作《除暴》（图4-19），他为《白夜》所作插图也可见莫察罗夫《白黎作〈愉快书室〉的插图》及克拉甫兼珂《静静的顿河》插图的影子。

黄新波也参考过冈察洛夫的《慈洛宾〈萨拉瓦特·尤拉耶夫〉插图》，从而创作了《铁蹄下》。<sup>④</sup>克拉甫兼珂为肖洛霍夫的小说《静静的顿河》第一部所作的插图（图4-20和图4-21）

- ① 参见王人殷《版画先驱刘岷》，第190页。
- ② 参见契果达叶夫《苏联的版画艺术》，叶灵凤译，《六艺（上海1936）》，第1卷第2期，1936年，第53页。
- ③ 鲁迅就曾在看过全国木刻流动展览会后指出，李桦连环木刻《黎明》的张数太多。参见白危《记鲁迅》，《生活星期刊》第1卷第21期，1936年，转引自陈超南、陈历幸《与中华民族共同着生命的艺术家：陈炳桥传》，第120页。
- ④ 参见陈迹《理想激情与历史规训——黄新波研究》，广东人民出版社，2016，第44页。



图 4-18 [苏]冈察洛夫《慈洛宾  
〈萨拉瓦特·尤拉耶夫〉插图》  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》  
(3)，第 38 页。



图 4-19 刘岷《除暴》(1932)  
资料来源：刘岷家属提供。



图 4-20 [苏]克拉甫兼珂的肖洛霍夫小说《静静的顿河》第一部插图四  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》(3)，第 8 页。

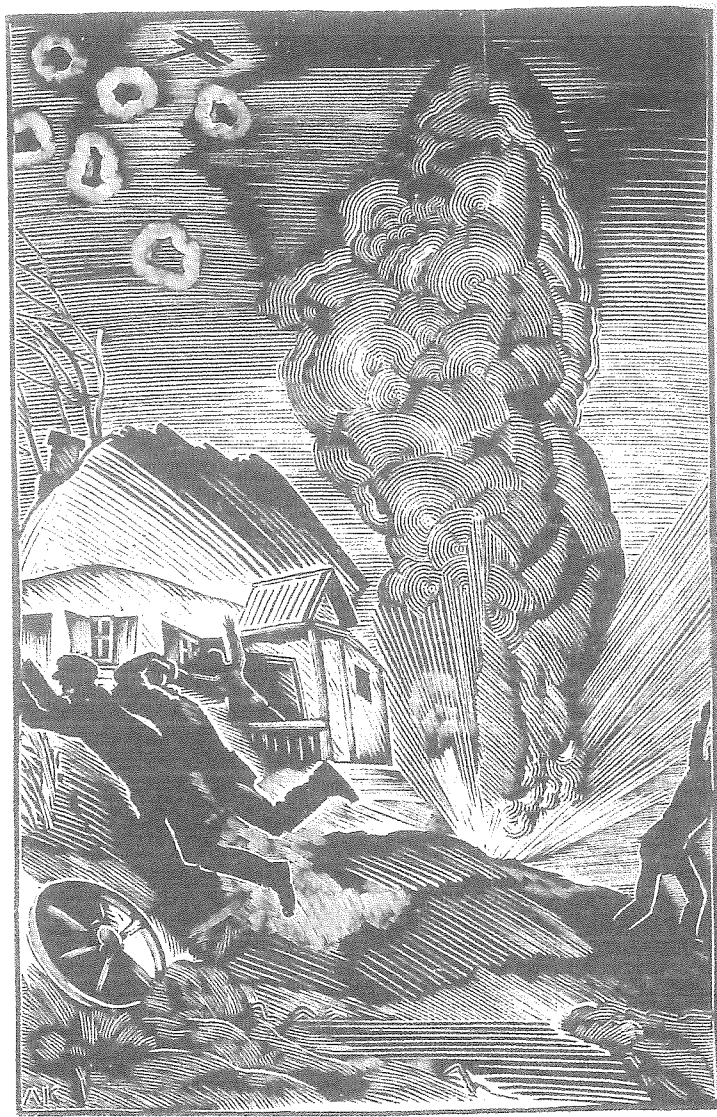


图 4-21 [苏]克拉甫兼珂的肖洛霍夫小说《静静的顿河》第一部插图十三  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（3），第 17 页。

中的很多元素，也可在黄新波的早期创作中看到：对灰尘、硝烟和闪光的表现，以及画幅布满排线的处理。此外，笔者已在前文“拼合图像”的论述中指出，苏联构成主义图像的构成方式，在新兴版画运动的早期图像中被反复借鉴。这是苏联木刻在风格和题材之外的又一影响。刘岷和黄新波在新兴版画运动早期也有若干这类作品。再者，两人是新兴版画运动早期最具代表性的木口木刻作者，通过大量的木口木刻版画实践练就了细腻的刀法，创造出独特的表现语汇。

在苏联版画作品之外，苏联的革命文学和文艺理论也受到新兴版画界的关注。当时以苏联作家、文艺理论家为表现对象的木刻肖像画不在少数，可旁证这一潮流：刘岷《屠格涅夫像》（图 4-22）、《高尔基》、《A. Lunacharsky 像》，段干青《高尔基像》，刘萍若（曹白）《卢那卡尔斯基像》，郭牧《高尔基像》以及徐诗荃《高尔基像》，等等。显然，高尔基和卢那察尔斯基是最流行的表现对象，一定程度上说明了他们的受欢迎程度。

从新兴版画运动早期参与者的回忆也可看出，苏联文艺在 20 世纪 30 年代中国新兴版画圈的影响力，特别是普列汉诺夫和卢那察尔斯基的《艺术论》。张望回忆在 MK 木刻研究会时期，大家关注的是藏原外村和外村史郎编译的《苏俄的文艺政策》、普列汉诺夫《艺术论》和卢那察尔斯基《艺术论》。<sup>①</sup> 力群提到，木铃木

<sup>①</sup> 参见张望《忆“MK 木刻研究会”》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 206 页。



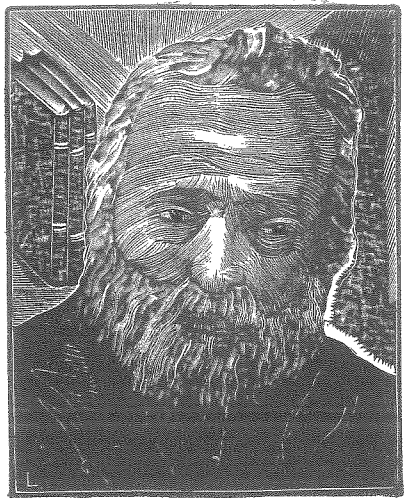


图 4-22 刘岷《屠格涅夫像》(1934)

资料来源：刘岷家属提供。

刻研究会的成员很多在读苏联的《士敏土》《铁流》《毁灭》等无产阶级文学，以及马克思主义的经济学、哲学，还有卢那察尔斯基《艺术论》等书籍。<sup>①</sup> 他还在自传中写道，一·二八事变后，自己阅读了进步书籍《世界往何处去》、胡愈之《莫斯科印象记》、林克多《苏俄见闻录》。<sup>②</sup> 陈烟桥则回忆，当时一八艺社“理论上

① 参见力群《“木铃木刻研究会”的经过》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第 220 页。

② 参见力群《我的艺术生涯》，北岳文艺出版社，1997，第 9 页。

的依据是《艺术论》与《文艺与批评》等书”。<sup>①</sup> 李桦则在《我的转变》中提到：“我在沉寂中读了很多书，其中鲁迅翻译的卢那察尔斯基和普列汉诺夫的《艺术论》给我的启发最大……”<sup>②</sup>

在新兴版画运动早期，木刻青年们从苏联文艺理论中汲取精神的养分，但理解的角度与程度各有差异。青年们也许会用“阶级”理论来认识艺术，但也有像李桦这样的例子，他接受了普列汉诺夫和卢那察尔斯基所坚持的形式要适应内容的要求。但更有力的影响可能来自，通过鲁迅的理解、消化，经由演讲、对话和通信对木刻青年进行的具体指导，其中包括了文化遗产的继承、形式与内容关系的问题、斗争策略、“象征”的使用、不同对象用不同形式等多方面的问题。其中，最振聋发聩的教诲即“艺术与工具”之论题：曾经，与创造社就“革命文学”展开的论争中，鲁迅采纳过托洛茨基所坚持的革命文学的艺术性之观点，<sup>③</sup> 指出“革命之所以于口号、标语、布告、电报、教科书……之

① 陈烟桥：《鲁迅与木刻》，第 16 页。

② 李桦：《我的转变》，《李桦画集》，1986，转引自陈有昇《李桦与鲁迅》，王琦主编《李桦纪念文集》，第 133 页。

③ 毛剑在《“左联”时期马克思主义文艺理论的引进与发展研究》中指出：“在苏联文艺论战中，以托洛茨基、沃隆斯基为代表的一方并不否认文艺具有阶级性，但他们反对‘岗位’派把文学仅仅归结为阶级性的反映和表现，将文艺的阶级性绝对化、无限扩大化。鲁迅吸收了他们的见解。……”“……显然鲁迅不同意‘革命文学’倡导者将文艺等同于一般的宣传工具的做法。在他看来，文学的价值不是取决于其宣传作用的大小，而是在于它自身的特性是否表现得充分。因此，鲁迅劝告革命作家‘当先求内容的充实和技巧的上达，不必忙于挂招牌。’……”参见毛剑《“左联”时期马克思主义文艺理论的引进与发展研究》，第 73~75 页。



外，要用文艺者，就因为它是文艺”。<sup>①</sup>而类似的认识也被鲁迅传达给木刻圈。

木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是艺术。它之所以是工具，就因为它是艺术的缘故。斧是木匠的工具，但也要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具……五六年前，在文学上曾有此类争论，现在却移到木刻上去了。<sup>②</sup>

苏联的木刻版画和文艺理论长期影响着中国新兴版画运动。该运动之初，德国表现主义盛行，不久，正是苏联木刻充满细节表现的现实主义风格对前者粗犷的视觉效果和变形的艺术手法起到了修正作用。苏维埃新政权下的社会制度和意识形态，在不少渴望社会变革的中国知识分子脑中引发了美好的想象；而苏联版画图像中，写实手法基于木口木刻的强大表现力和文学的动人叙事，展现出多姿多彩的画面，与构成主义对新秩序的人为主观建构一起，共同形成了充满魅力的奇妙矛盾体，为新兴版画的作者所醉心。当然，苏联版画插图普遍采用的木口木刻也被中国的少数有心者所发现并实践，开启了新的木刻版画探索路径。随着苏联木刻的广泛传播、鲁迅对木刻创作者的悉心指导，苏联的文艺理论也渐渐融入了中国新兴版画的理论与实践。

① 鲁迅：《文艺与革命》，《鲁迅全集》第4卷，第85页。

② 鲁迅致李桦信，1935年6月16日，《鲁迅全集》第13卷，第481页。

#### 第四节 日本：革命的艺术与创作版画的技术

尽管借用了日本现代版画的“创作版画”概念并将其转化为“创作木刻”，且收藏有大量日本木刻版画，<sup>①</sup>鲁迅对日本现代版画的总体评价却比较负面，认为它颓废。这位新兴版画的导师，自然也较少向中国的木刻青年推荐日本的版画作品。他只是在早期“艺苑朝华”的系列图册中编印了插图艺术家的《落谷虹儿画选》一册，<sup>②</sup>在《近代木刻选集·2》中收入了永濑义郎的木刻《沉钟》。<sup>③</sup>实际上，无论在技法还是风格的层面上，日本版画都是中国新兴版画运动的重要参照，是世界艺术资源中无法忽视的组成部分。

来自日本的版画技法信息传播对中国新兴版画的推进作用是显著的。前文梳理过，最初的中文现代版画技法文献，如赖少其《创作版画雕刻法》、白危《木刻创作法》、傅抱石《木刻的技法》、李桦《版画讲座》等，就编译自日文资料。他们所参照

① 鲁迅的版画收藏不乏日本传统的浮世绘（原版和复制品），也有《版画》（Hanga）、《白与黑》、《版艺术》这样的创作版画期刊，还有《乡土玩具集》《土俗玩具集》《玩具绘集》《少年画集》《伊索寓言木刻画》等图册。

② 落谷虹儿是插图艺术家，而非木刻家。这本图册里的图像极可能并非木刻版画。

③ 鲁迅跟刘岷说过：“永濑义郎的木刻不容易看懂，幻想多……《沉钟》这一张算是写实的。”转引自刘岷《难忘的记忆——纪念鲁迅逝世50周年》，《版画先驱刘岷文辑》，第29页。

的日文文献包括：旭正秀的《创作版画的作法》《版画启蒙》《版画实习教材》，小泉癸巳男《木板画雕法与印法》（也译作《木刻画的雕刻法与印刷法》），平塚运一《版画的技法》《版画》《新的创作版画作法》《木版画的作法》，永濑义郎《给学版画的人》，户张孤雁《版画科（木版）》，松田义之《美术教育和版画指导》，《世界美术全集》的“东洋版画篇”和“西洋版画篇”，以及《世界美术史纲》，等等。木刻技法的传播，除了书面形式，口头形式也不能忽视。一个里程碑式的事件即1931年内山嘉吉在木刻讲习会授课。通过与这位日本美术教师的合作，鲁迅对部分新兴版画创作者进行面对面的实操教学与指导。

此外，展览也是日本现代木刻及相关技法传播的途径之一。1933年鲁迅办的“德苏原版木刻画展览”上，展室中间的长桌上摆放着日本人所制的雕刻刀、几块樱木板。<sup>①</sup>在可以买到国产的木刻工具之前，不少木刻青年会购买并使用日本产品。20世纪二三十年代的展览中，零星可见日本的传统版画。1935年，全国木刻联合展览会中的展品即有朱光潜借出的浮世绘。同年，广州现代版画研究会第二回半年展则有日本古代佛经、小说、浮世绘等展出。

日本版画相关艺术风格的创作手法，也在新兴版画的图像中有所映射。广州现代版画研究会受到的日本影响最为显著。该会

① 参见王人殷《版画先驱刘岷》，第18页。

与日本的版画团体白与黑社有直接的联系，并相互交换作品。<sup>①</sup>而在上海的鲁迅也对远在广州的李桦已展现出的日本风格元素予以褒扬，甚至鼓励他与白与黑社联系。当然，广州的现代艺术氛围也深受日本现代艺术的影响。吸纳日式“野兽派”风格的关良、吴琬、谭华牧等，占据广州市立美术学校的教席。<sup>②</sup>而与日本独立的美术协会的创作路线有“血缘”关系的中华独立美术协会的梁锡鸿、李东平等新野兽主义者<sup>③</sup>也曾广州活动。因而在以广州市立美术学校师生为主体的现代版画研究会之作品中，可见类似的“和风”现代主义之痕迹。

其中，被鲁迅评价为“足够与日本现代有名的木刻家争先”、具有“东方的美”的李桦木刻集《春郊小景集》呈现了日本版画形式风格的显著影响。比如《细雨》（图4-23），其采用的剪影式的套版叠印方式，和料治朝鸣《故都雨情》（图4-24）一系列表现模糊的回忆场景之作品可做比较。前者柳树方硬轮廓造成的扁平感，与深泽索一的《柳》（图4-25）也颇为相似。此“色刷”版画的蓝绿用色，简单清爽，采青绿造东方意蕴，点淡紫仿日式用色，可与小泉癸巳男《山中湖水》（图4-26）或料治朝鸣《五月》（图4-27）参照。这里所举的日本作品也都可见于鲁迅收藏

① 参见瀧本弘之·奈良和夫·鎌田出·三山陵編著『中国抗日战争时期新興版画史の研究』28頁。

② 参见黄蒙田《超现实主义画家》，《艺苑交游录》，岭南美术出版社，1985，第334页。

③ 参见黄蒙田《超现实主义画家》，《艺苑交游录》，第333页。



图 4-23 李桦《细雨》  
(1935)

资料来源：李桦《春郊小景集》（1935年5月1日手印），《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》第3册，第1080页。

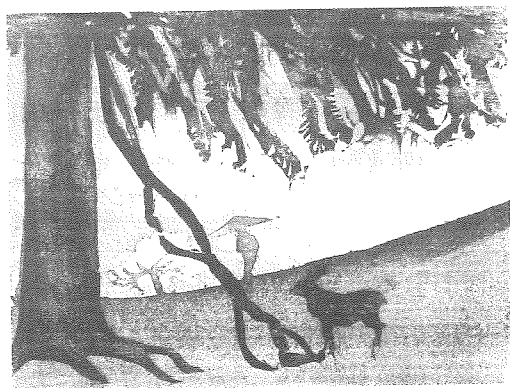


图 4-24 [日] 料治朝鸣  
《故都雨情》  
资料来源：《鲁迅藏外国版  
画全集》（4），第298页。



图 4-25 [日] 深泽索一《柳》  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（5），  
第89页。

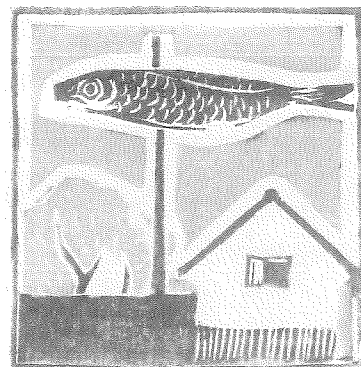


图 4-27 [日] 料治朝鸣《五月》  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》  
（4），第300页。



图 4-26 [日] 小泉癸巳男《山中湖水》  
资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（5），第263页。

刀与木的召唤：新兴版画运动早期的艺术媒介与传播（1929~1937）

的日本创作版画刊物，李桦可能通过其他途径看到过它们。显然，在李桦的个案中，他并非直接照搬某一件作品，而是将自己看到的各类日本版画作品之风格消化吸收，再融入创作。

广州现代版画研究会的赖少其是另外一个典型的受到日本版画影响的例子。他的《诗与版画》中大量如剪影般的人物（图4-28），很可能受到谷中安规多件如梦境一般的、由剪影人物和剧场感场景构成的作品（图4-29）之启发。<sup>①</sup>此外，我们也不难发现胡其藻《粉红色的梦》（图4-30）与谷中安规《金鱼和花》（图4-31）“超现实”处理方式的相似性，尤其是一双情侣、构图正中的植物和天空中被星星萦绕的弯月等元素可一一对照。这种超现实主义的、对“梦的境界”的表现，通过中华独立美术协会在广州的展览等路径，也很容易进入这些原本多为西画学生的木刻青年之视野。

日本版画的风俗类题材也进入广州木刻青年的视线。现代版画研究会出版的《现代版画》，如第四期“新春风俗专号”、第五期“广州生活专号”，其内容都是表现广东一带的风俗。这是同时期其他区域的新兴木刻鲜有涉猎的题材。并且，日本《版艺术》出版的两册特辑《南中国乡土玩具集》和《刘仑版画集·北中国乡土玩具集》，反映出日本版画家和中国新兴木刻创作者对玩具刻

<sup>①</sup> 谷中安规的作品曾经在《现代版画》第11集上刊登过，说明现代版画研究会成员赖少其知道这位日本作者。



图4-28 赖少其《债权之三》（1934）

资料来源：赖少其《诗与版画》，1934年手印，上海鲁迅纪念馆藏。

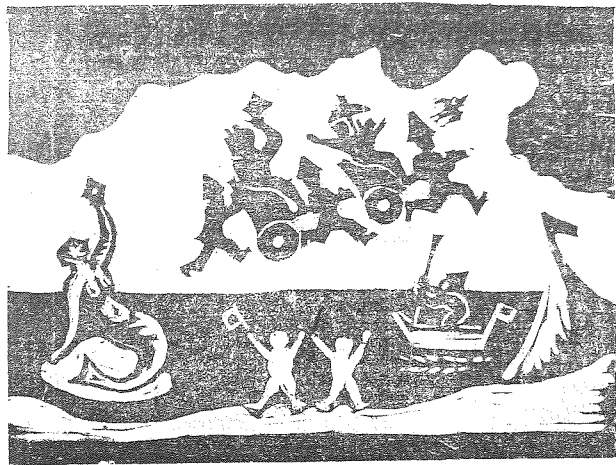


图4-29 [日]谷中安规《影子戏》第十一景

资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》（4），第184页。





图 4-30 胡其藻《粉红色的梦》(1935)

资料来源：胡其藻《其藻版画集》，1935年6月1日手印，上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-31 [日] 谷中安规《金鱼和花》

资料来源：《鲁迅藏外国版画全集》(4)，第 204 页。

画的共同兴趣。当然，广州本地以中山大学民俗研究会所带动的民俗学研究，也营造了木刻版画涉猎民俗题材的学术氛围。

日本版画影响中国新兴版画的另一途径是通过留学或游学的木刻青年完成的。李桦去过日本两次。第一次是 1925 年跟随广东赴日考察团进行短期考察；第二次是 1930 年自费留学入东京川端美术学校，1931 年九一八事变后不久即离开，时间也不长。实际上，在其妻子去世前，他一直从事油画创作。得益于他的日语基础，李桦可以在转向版画创作后，迅速地从日文资料里获得包括多个版种的版画技法知识；也因为日语能力，在组织广州现代版画研究会后，他与日本白与黑社的核心人物、民俗文化学者料治朝鸣以书信交往。同属广州现代版画研究会的刘仑，也曾在日本访问白与黑社，促成了两本中国玩具集的出版。<sup>①</sup>

上海地区，留学日本的版画创作者相对较多。参加过内山嘉吉木刻讲习会的顾洪干、乐以钧、倪焕之和郑洛耶，之后都赴日留学或游学。未名木刻社的两名主要成员刘岷和黄新波，也都曾东渡日本研习版画。刘岷入读东京帝国美术学院（现武藏野美术大学），师从日本现代版画大师平塚运一，并专攻木口木刻。虽然平塚运一并非专门的木口木刻家，但他在《创作版画》《版艺术》上发表的作品显示，那几年他的风格比日本木刻家间流行的

① 参见瀧本弘之·奈良和夫·鎌田出·三山陵編著『中国抗日战争时期新興版画史の研究』28 頁；周锦嫦《1930 年代现代版画会、鲁迅与料治朝鸣艺术交流考》，《美术学报》2018 年第 5 期，第 97-98 页。

来！世界的劳动者》（『起て！萬国の労働者』）对刘岘《血债》的影响。<sup>①</sup>

通过日本，从事新兴版画创作的青年们也获得了美术史及文艺理论的知识。比如，张望曾提到，MK木刻研究会同人关注了板垣鹰穗《近代美术思潮论》。<sup>②</sup>此书为作者借鉴并修正德语艺术史研究思路而写作的专著，经鲁迅翻译出版后即在艺术界激起涟漪。王琦也曾提到厨川白村的文艺理论对他思想的震荡。<sup>③</sup>该作者著名的《苦闷的象征》《出了象牙之塔》《走向十字街头》由鲁迅于20世纪20年代中期译为中文，书名中的“象牙塔”“十字街头”成为中国左翼文艺界的流行词语。

通过对技术、风格、题材、观念等诸方面的考察可知，日本版画、普罗艺术及艺术理论为中国新兴版画界所关注并借鉴。这只是日本的“黄色现代性”（yellow modernity）<sup>④</sup>在中国造成影响的其中一个层面。现代日本在经济、文化上的影响力使得中国这

① 参见瀧本弘之·奈良和夫·鎌田出·三山陵編著『中国抗日战争时期新興版画史の研究』29頁。

② 参见张望《忆“MK木刻研究会”》，李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，第206页。

③ 参见王炜编《世纪刻痕：王琦、王炜艺术对话录》，第19页。

④ 罗芙芸借用史书美《现代性的诱惑》（*The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*）中提出的“黄色现代性”，指出天津的很多精英欢迎日本人的到来，因为日本让中国人看到了黄色现代性。经过相似的、颇具亲缘性的日本文化消化过的遥远的白色现代性（white modernity）因而变得亲切起来，进而更容易被接受。参见〔美〕罗芙芸《卫生的现代性：中国通商口岸卫生与疾病的含义》，向磊译，江苏人民出版社，2007，第321页。同理，视觉艺术中，新兴版画中，这种基于传统东亚“文化共相”的黄色现代性，仍有其解释效力。

个近邻不得不时刻以它为参照；而自古代开始就通过持续不断交流所形成的东亚文化纽带使得日本现代文化，相较于西方原汁原味的现代文化，更易为中国人所接受。正如赖少其所说：“我对于日本的版画颇感兴趣。这也许是因为我们同是东方人，气味相投的缘故。不过，我总觉得只有它才能发挥东方文明的特质；还可以说，只有它已经替我们开了一个很正常的路径。”<sup>①</sup>而吊诡的是，日本又正是给近现代中国带来深重苦难的国家。

## 第五节 美洲：普罗艺术

在影响中国新兴版画运动的外来视觉资源中，美洲艺术的存在感并不太强。实际上，墨西哥和美国的现代革命艺术都曾被引介到中国，供木刻青年参考。这两个国家在当时的发展状况是，工业化程度高，工人运动开展得如火如荼，共产国际有势力触及该区域。相应的，20世纪初这里的普罗艺术发展迅猛，尤其是墨西哥，产生了影响世界的艺术潮流。

墨西哥以迭戈·里维拉、西盖罗斯（David Alfaro Siqueiros）和奥罗兹柯（Jose Clemente Orozco）为代表的壁画运动在20世纪20年代风生水起，并开始向国外输出，其路线至少有两条：一是经由上述艺术家的向北迁移，在美国开展创作活动，得以扩

① 赖少其：《中国木刻界的新展望》，《广州民国日报·艺术周刊》1935年3月23日。

大声势；二是通过与里维拉在巴黎相识的日本艺术家藤田嗣治，在日本掀起波澜。至于这个艺术运动如何被传播到中国，最常被提及的线索是鲁迅送给左联机关刊物《北斗》、于1931年刊发的里维拉《贫人之夜》的图片。这件作品原是名为《无产阶级革命歌谣》（*Ballad of the Proletarian Revolution*）的组画中的一幅，位于墨西哥城中心的教育部祝祭院的两个天井之一的“嘉年华天井”（Court of Fiesta）的三层。<sup>①</sup>

鲁迅送去刊发的图片应是该壁画的照片之类的复制品；实际上，在报刊图片对墨西哥壁画运动作品的传播之外，20世纪30年代，里维拉为了把作品销售给美国收藏家，根据自己已完成的具有革命属性的壁画之局部制作了一些石版画。另外两杰也都基于同样的目的制作了版画。<sup>②</sup>墨西哥现代壁画要么直接绘制于墙体，要么尺幅巨大难以移动，不利于流动传播，版画在一定程度上促进了他们的艺术进一步扩大影响。1937年的《中国文艺》就刊登了里维拉的两件石版画（图4-34）。可惜这类版画在20世纪30年代的中国传播不多，还没有引起新兴版画圈注意。

当然，摄影的复制传播能力更胜一筹。1934年，张光宇和叶灵凤所办刊物《万象》第一期介绍了里维拉（译为第亚戈·李费

① 参见 Mary K. Coffey, "All Mexico on a Wall" Diego Rivera's Mural at the Ministry of Public Education. *Mexican Muralism: A Critical History* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012), pp.56, 60, 63。

② Dawn Adès, Alison McClean, *Revolution on Paper: Mexican Prints 1910-1960* (London: The British Museum Press, 2009), pp.76, 83, 89。



图4-34 [墨]迭戈·里维拉，石版画  
资料来源：《中国文艺》（上海）第1卷第2期，1937年6月15日。

拉)的多件壁画,选择了《无产阶级革命歌谣》系列中,与《贫人之夜》形成鲜明对照的《富豪之夜》和《富豪之宴》。1935年的《世界文学》以《压迫》为名刊登了里维拉著名的刻画墨西哥革命领袖萨帕塔(Emiliano Zapata)的作品。里维拉壁画或其局部的照片,还以《列宁与士兵工人黑奴携手图》(图4-35)、《机械的赞美》、《墨西哥大画家迪莱维拉参观美国汽车城地彩后为该城艺术院所作之大幅壁画》等名称见于20世纪30年代的中国刊物。



图4-35 [墨] 迭戈·里维拉《列宁与士兵工人黑奴携手图》(壁画局部)

资料来源:《小世界:图画半月刊》第30期,1933年7月31日。

在20世纪30年代,对中国新兴版画运动可能产生影响的是鲁迅收藏的德国出版的里维拉作品画册*Das Werk Diego Riveras*。其封面为里维拉创作的壁画局部,叫作《负伤的战士》。<sup>①</sup>这个图像会让熟悉中国新兴版画图像的人立马想起张望的代表作《负伤的头》(图4-36)。而里维拉的壁画原作是将革命者奥蒂利奥·蒙塔诺(Otilio Montano,图4-37)画成宗教圣像的作品。鲁迅收藏的画册封面(图4-38)仅截取了这个图像的头部。虽然张望通过在上海的新兴木刻创作、展览等活动,与鲁迅多有交往,<sup>②</sup>但他具体在什么时候、在哪里看到过这本画册,或者中间是否还有其他类似图像作为中介,可建立起与里维拉作品之间的联系,仍需进一步考证。

同时,墨西哥木刻的发展也有很浓重的革命色彩。不过,苏立文认为,它对中国木刻的影响不大,“两国木刻之间的相似性,似乎更多地源自于共同的出处——苏联平面艺术的影响,而非两国之间的直接影响”。<sup>③</sup>目前掌握的文献并无与苏立文论点相抵牾之处。

美国艺术家中对中国新兴版画运动影响最大的要数洛克威

- ① 笔者在王观泉编《鲁迅和里维拉》所收录的丁景唐《鲁迅与里维拉》一文中,发现了这张封面图片。
- ② 参见张望《忆“MK木刻研究会”》,李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》,第199~211页。
- ③ [英]迈克尔·苏立文:《20世纪中国艺术与艺术家》,陈卫和、钱岗南译,上海人民出版社,2013,第163页。





图 4-36 张望《负伤的头》  
资料来源：上海鲁迅纪念馆藏。



图 4-37 [墨] 迭戈·里维拉《奥蒂利奥·蒙塔诺》(壁画局部)  
资料来源：作者拍摄。

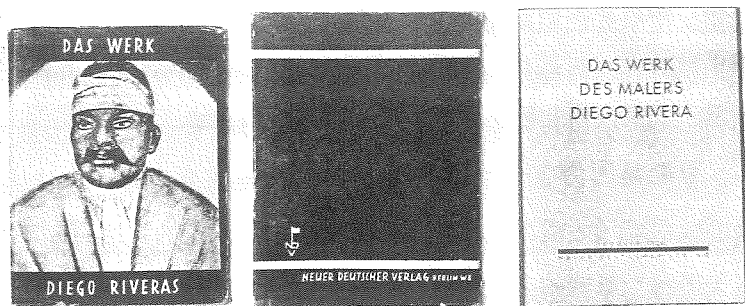


图 4-38 鲁迅收藏的迭戈·里维拉画册封面  
资料来源：王观泉编《鲁迅和里维拉》，第 7 页。

尔·肯特 (Rockwell Kent)。他早年具有社会主义倾向，师从垃圾箱画派的罗伯特·亨利 (Robert Henri)。苏立文《20 世纪中国艺术与艺术家》指出过黄新波作品受到这位美国艺术家的影响。<sup>①</sup>但由于他在 20 世纪 40 年代“鹰山时期”的作品才真正表现出这种影响的痕迹，故本书不将他的作品列入讨论范围。不过，陈迹在《理想激情与历史规训——黄新波研究》中依据黄蒙田对黄新波的回忆，认为他对肯特版画的喜爱可追溯到 20 世纪 30 年代前半期。当时国内出版物对肯特的作品仅做过零星介绍，叶灵凤从自己收藏的肯特画集中选取了若干，刊登在《现代》月刊上。<sup>②</sup>

此外，在东京参加左翼活动的留学生有机会读到欧美国家的

① [英] 迈克尔·苏立文：《20 世纪中国艺术与艺术家》，第 163 页。

② 参见陈迹《理想激情与历史规训——黄新波研究》，第 86 页。

左翼刊物，如美国的《大众》（*The Masses*）。这些刊物中有大量的革命图像，可能也会对在日本学习的木刻青年刘岷、黄新波、顾洪干、乐以钧和倪焕之等产生一定程度的影响。

可能是因为 20 世纪的艺术留学目的地主要在日本和法国，英语、西班牙语世界的艺术并不太受国内艺术家的关注；也可能由于美洲与亚洲的空间距离，新兴版画界接触到的美洲艺术信息相对较少，只是个别木刻青年知道少数美洲艺术家的名字，偶尔看到几张其作品的图像。因此，尽管美洲普罗艺术蓬勃发展，在共产主义阵线的艺术中占有重要地位，但对左翼的中国新兴版画之影响，非常有限。

## 余 论

以往对新兴版画运动早期的研究比较重视其主要风格的来源，即德国表现主义和苏联现实主义的木刻。实际上，随着不同国家木刻作品的传播，新兴版画界对风格流派的选择也展现了对现代木刻种类的认识与判断过程：英、法、苏联的木刻家更多采用了木口木刻，而德国和日本的木刻家则偏重木面木刻。由于鲁迅对德国木刻的大力推介先于苏联木刻，特别是受到他编印的外国版画作品集的顺序之影响，早期新兴版画不仅是风格上多呈现表现主义，而且材料与工具也多选择适于大刀阔斧地创作粗犷风格的木面木刻。最初只有罗清桢、张慧等少数创作者采用相对工细的刀法，然后上海未名木刻社的刘岷、黄新波逐渐从木面木刻

转到木口木刻的研究，风格上也逐渐从模仿德国的表现主义更集中地转向苏联式的现实主义。当然，木刻种类的选择及其相应风格变化的简略线索只存在于新兴版画界局部，多数木刻青年仍以木面木刻进行创作。

无论如何，从 20 世纪开始，很多中国艺术家开始将眼光投向世界，主动地吸收各国艺术的养分。而中国新兴版画界对世界艺术的关注面迥异于同时代西画界所看重的法国艺术，而是转向德国、苏联、日本的版画艺术。世界艺术资源在中国的传播，可以基于前文进一步推论出三点。其一，共产国际对以版画为代表的左翼艺术在全球的发展起到了推动作用。例如，德国的珂勒惠支和梅斐尔德都有为他国的共产事业创作的举动，英国的克莱尔·莱顿也有左翼倾向。但具体到每个国家，普罗艺术家选择的创作媒介的确各有不同，比如墨西哥的革命艺术媒介虽也有木刻，但其壁画运动展开于独特的艺术媒介上，也更具国际影响力。其二，文化机构对于艺术的国际传播大有助益。在北平，中德学会曾给 1935 年全国木刻联合展览会提供版画展品。在上海，中苏文化协会举办了苏联版画展，引起轰动。其三，影响中国新兴版画运动早期发展的外国艺术信息，主要来自现代艺术的形式、技术与观念，而非古代，这也促成了新兴版画的现代性得以“互文”产生。

## 结论

### 作为社会构建媒介的新兴版画

艺术史研究通常会使用形式分析、图像学等经典方法，晚近还会用到艺术社会史、女性主义、心理分析、符号学和后殖民理论等方法与学说，而具体到新兴版画运动的研究，学者们则会结合社会革命史的角度。在这些方法与视角之外，研究者是否应该关注版画作为技术与媒介的维度呢？

自古以来，艺术家因创作实践之需，研究材料和媒介的性质；到了现代，印刷技术和展览机制推动艺术家还必须考虑作品的传播方式。版画，不仅是印刷术推进、发达过程中的产物，同时作为报刊纸质媒介与展览空间媒介之内容、构成元素，亟待从媒介与传播的角度去剖析、认识。因此，通过梳理新兴版画运动早期诸多艺术家的材料和技法探索，观察图像模式的运用、展览对版画的传播以及视觉艺术信息的跨国互动，我们可以思考1929~1937年现代版画媒介的沟通组织性、跨界性以及媒介现代性。

#### 一 沟通组织性

围绕新兴版画创作，社会观念、美术思潮、创作技法等信息以出版、展览、通信等形式流动起来。这些途径的相关社会活动加强了人际的交往、沟通与组织，逐步形成了具有相对统一目标诉求的新兴版画界。因为版画的技法和风格信息的流动，国内外的版画创作者也有了直接或间接的联系。版画的内容信息，又使得知识分子与普通民众就政治和其他社会话题的沟通成为可能。新兴版画如此强大的沟通组织性为同时代其他艺术媒介所不及。

1929年，新兴版画运动早期的中心人物鲁迅开始编辑“艺苑朝华”系列图集，试图将现代木刻版画引入公众视野。此番推广首先吸引了一些热情的青年创作者。鲁迅则以一对多的演讲、教授和一对一的访谈、通信方式，围绕木刻版画的论题，形成了新兴版画界最初相对松散的人际关系网。同时，鲁迅也倡导社团式、集体式的创作木刻的发展。<sup>①</sup>因为对于普遍贫穷的木刻创作者而言，社团是资源和信息共享的重要渠道；“运动”也需要集中众人的力量以形成洪流。专门的木刻社团最初出现在杭州

<sup>①</sup> “木刻运动，当然应有一个大组织，但组织一大，猜疑也就来了，所以我想，这组织如果办起来，必须以毫无色采的人为中心。……现在零星的个人，还在刻木刻的是有的，不过很难进步。那原因，一则无人切磋，二则大抵苦于不懂外文，不能看参考书，只能自己暗中摸索。”鲁迅致李桦信，1935年1月4日，《鲁迅全集》第13卷，第327~328页。

和上海，其规模都不大，持续时间均不长。不断被取缔又不断新建的各种木刻版画社团，形成了与其他艺术媒介发展截然不同的景象。1934年，有组织的发展逐渐从各个版画社团内部扩大到社团之间，木刻界有了举办全国展览的意向，但新的问题有待解决：展览如何组织、人员如何联络。1935年全国木刻联合展览会和1936年全国木刻流动展览会，在没有一个全国统一的版画组织的情况下，分别通过北平与广州的地方木刻社团牵头，推进全国木刻界人员网络的逐步扩大，为全面抗战开始后全国木刻工作者的有效组织奠定了基础。

新兴版画运动的社会启蒙与宣传诉求，要求木刻创作者必须严肃对待艺术家与观众的交流，不仅要教育观众，还要鼓动他们。但这群创作者对大众的深入理解，无法一蹴而就。他们开始思考什么才是有效的信息传达方式：从如何让大众看懂，到采取怎样的图像形式，再到利用什么传播途径等论题，不一而足。

如何让普通民众理解版画的内容呢？在鲁迅给木刻创作者的回信中，他强调利用素描、写实和传统的民间形式。李桦也曾就版画作为一种素描的形式进行了书面讨论。<sup>①</sup>但在实践中，青年们更偏好现代版画所携带的西方现代艺术基因。以1935年全国木刻联合展览会海报画芯为代表的、数量不少的带有构成主义色

<sup>①</sup> 参见李桦《素描新论》，《广州民国日报·艺术周刊》1934年7月21日，第4张第4版。

彩的“拼合图像”，显然就是鲁迅所批评的给智识者看的图画。<sup>①</sup>在这次展览的评论中，一个名叫汤玉宝的观众被虚构出来，<sup>②</sup>还写下观后感。观后感的实际作者假设了这位小学教育程度的刻字铺学徒的审美喜好、读图能力及思想觉悟，展示出左翼文化界试图通过艺术作品与底层民众拉近距离的努力。

虽然木刻版画内容未必符合普通民众的口味，但增加民众与版画接触的机会和频率是木刻版画推广的重要举措。1935年，在全国木刻联合展览会全国巡展的同时，广州现代版画研究会以“流动展览”为突破，主动将木刻作品送到城市之外的区域去，直接面对更广大的民众。此举为木刻版画深入民间、调整展览的开办方式带来了新机。此外，配合全国展览，刊印木刻版画的出版物也从发行数量有限的文学、艺术专业刊物，扩大到发行量更大、覆盖面更广的大众报刊。全国木刻展览会的主办者还注重报刊、广播等不同媒介的组合使用，增加传播渠道，拓宽受众面。

新兴版画运动早期，公开展览、翻译及出版，加上私人性质的通信或留学（包括游学），使信息的跨境传播往复于全球范围。

<sup>①</sup> “‘连环图画’确能于大众有益，但首先要看是怎样的图画。也就是先要看定这画是给那一种人看的，而构图、刻法，因而不同。现在的木刻，还是对于智识者而作的居多，所以倘用这刻法于‘连环图画’，一般的民众还是看不懂。看画也要训练。”鲁迅致赖少其信，1935年6月29日，《鲁迅全集》第13卷，第493页。这类作品主要是因为构图形式过于复杂，将连环画的多个场景糅合到一幅画中，难以传达直接明了的信息。

<sup>②</sup> 参见汤玉宝《瞧了全国木刻联合展览会在太原展览以后》，《文艺舞台》第1卷第1期，1935年，第13页。



外来信息涌入国内：译介工作带来了以木刻技术、文艺理论及作品图像为主的内容，版画的技法文献多翻译自日语，文艺理论则主要通过俄语文献的日语译本，译成中文。版画图像的来源则相对丰富，出自英、法、日、德、苏联等国的书刊。不仅鲁迅联系在法国的季志仁、在德国的徐诗荃、在苏联的曹靖华，以获得数量不少的版画，广州现代版画研究会与日本白与黑社的版画作品互赠及出版也促进了外国版画图像在国内的传播。陈列外国版画作品的展览，主要由鲁迅举办或提供展品，但这类展览中规模最大的1936年苏联版画展览会是由该国官方机构组织的。参与了新兴版画运动的青年，如李桦、刘仑、刘岷、黄新波、顾洪干、乐以钧、郑洛耶等，几乎都通过留学或游学日本而获得了大量的木刻知识，又将所学带回国内，继续创作。

然而，与输入颇夥的情况相比，新兴版画运动早期输出甚少，仅有几例。鲁迅曾将编有新兴木刻版画作品的《木刻纪程》寄给苏联美术评论家巴惠尔·艾丁格尔（P. Ettinger）。<sup>①</sup>刘岷在日本请东京内山书店寄存售卖他的作品集，<sup>②</sup>他自费出版的《罪与罚》插图引起过日本人的关注。<sup>③</sup>广州现代版画研究会会员描

① 鲁迅致陈烟桥信，1935年3月13日，《鲁迅全集》第13卷，第406页。

② “……这些书即使寄售，也不见得卖出去，这是我当时的思想状况。这决不是轻视刘岷君的作品，而是当时日本国内情况的确如此。”〔日〕内山嘉吉、奈良和夫：《鲁迅与木刻》，第32页。

③ “刘岷节衣缩食，在日本自费出版了《罪与罚》，并发售一部分。得到日本版画界颇高的评价，一些出版社还主动进行了介绍。”王人殷：《版画先驱刘岷》，第49页。

摹玩具的木刻作品和藏书票作品也在日本发表过。<sup>①</sup>而这一时期在国外展出新兴木刻版画的机会也屈指可数。例如，1934年在巴黎、里昂和莫斯科举办的“革命的中国之新艺术”展览会和1935年在东京开办的中华美术座谈会第一次习作展览会。需注意，这些展览产生在国际共产主义运动的背景下，不仅传播革命和政治的理念，实际也推动了20世纪各国间艺术与文化信息的流动。

## 二 跨界性

跨媒介性是版画本身所携带的“基因”。一件版画的制作过程，必然会经历载体的多次转换，即图像在版与纸之间的往复转移。以凸版版画为例，起稿可以在版上完成，也可以在纸上。如果在纸上起稿，就需要将画稿转到版上。起稿所用的笔不同，形成的笔迹则不同，笔迹本身的视觉特性就被转移到版上，影响刻制以及印刷的结果。最终的印刷环节是从版再回到纸的转换过程，按压轻重、用墨多少等因素也会影响到作品的视觉效果。所以，版画的可复制性本身即为图像信息在不同介质间的迁移。也正是这种跨媒介转换，产生了版画“痕迹”的无限可能性与独特魅力。

打破媒介壁垒，更是新兴版画早期发展的一大特征。版画创作者在木刻版画中模仿了其他艺术媒介——王青芳和刘仑模仿了

① 详情参见周锦嫦《1930年代现代版画会、鲁迅与料治朝鸣艺术交流考》，《美术学报》2018年第5期，第96-99页。

篆刻，唐英伟模仿国画长卷构图，李桦模仿国画线条，郑野夫等人利用连环木刻来模仿电影……即便在版画媒介内部，艺术家们也尝试着跨越固有的材料与技法边界。历史上，以刻铜版的雕刀工具刻横切的硬木版（木口木刻），将刻木刻的工具直接挪用到树胶版，这些操作都是工具与材料交错搭配的结果，开启了版画创作的新路径。新兴版画运动早期，郑野夫将木刻技术应用于砖版上，刘仑以刻石刻的“晕刻”方法在木版上创作，李桦将铜版干刻法转为木版上的“针刻”，也是类似的将工具、版材和技术重组的大胆尝试，创造出了丰富的视觉效果。

传播学研究者麦克卢汉的论述，对于新兴版画之媒介互仿、跨越的现象而言，颇具启发性：“两种媒介杂交或交汇的时刻，是发现真理和给人启示的时刻，由此而产生新的媒介形式。”<sup>①</sup>他引用艾森斯坦在《一位电影导演的笔记》中的话：“‘无声电影大声呼唤声音，有声电影又大声呼唤色彩。’这种观察可以有条不紊推而广之地用来去研究一切媒介。”<sup>②</sup>在媒介交汇之时，人类的感受力和创造力也被激活了，通过模仿并融合其他媒介，新兴版画提升了自身的艺术表现力。

跨界是以具体的人为主体来完成的。新兴版画运动早期的多数木刻创作者是在美术学院中接受过西画训练的学生，而先前学习国画的唐英伟和王青芳是例外。在版画版种间跨越探索的也

不乏其人，李桦尝试过以木版为代表的凸版和以铜版为代表的凹版，郑川谷则尝试过凸版的木口木刻，也做过平版的石版画。文学与版画的跨界也不鲜见，新兴版画运动的积极推动者鲁迅和叶灵凤是跨越两界的代表。以技法资料编译参与新兴版画运动的白危、以组织版画展览参与此运动的唐河、以版画创作结合相关理论写作的赖少其，也都有文学实践。此外，木刻版画与歌咏、演剧的结合也常常让木刻青年跨界开展宣传工作，例如胡一川。20世纪上半叶的革命文艺界内，青年们的跨界常常由个人兴趣与“革命需要”的双重因素促成。

### 三 媒介现代性

现代性意味着对传统的改写，新兴版画之现代性也不例外，但它不是一个固化的结果，而是一段流动的历程。在中国语境下，从日本的“创作版画”到在地化的新兴“创作木刻”，其早期发展乃是20世纪30年代城市化、民族化和阶层化的趋势的具体展现。在日本，“创作版画”比“复制版画”多出的“创造性”，使前者具有了作为艺术媒介的合法性，但“艺术”之名掩盖了版画易复制性的深层社会意义：按照统一模板的设计进行的大批量“复制”生产是现代工业的开展形式，版画的易复制性与印刷工业密切相关，则“先进的”生产方式与“先进的”创作方式可以类比。工业化生产所塑造的操作机器进行产品复制生产的工人阶级又被马克思视作最具革命性和先进性的群体；而木刻创

① [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，第91页。

② [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，第82页。

作者批量印刷版画的工作，也在一定程度上与工人所从事的工业化大规模生产相仿。<sup>①</sup>版画的现代性就可被解读为工业生产方式的现代性，其“易复制性”则在工具性之外折射出现代社会的生产关系与人群的阶层分化。

在中国，新兴版画以木刻为代表的廉价材料召唤着贫穷但渴望探索的艺术学徒。在他们看来，艺术创作的实践与改变阶层生存状况的理想，可以通过鲁迅提倡的新兴的“创作木刻”而得以兼顾。木刻的易复制性提供了助益，它批量生产出传单、海报、宣传小册子等信息载体，使木刻工作者的创作可以与更多的无产阶级、普罗大众产生联系，后者正如新兴版画作品中相差无几的重复面孔，对应着工业化生产所产生的无名的群众。大众在这些版画中能够看到自己惨淡的生活，想象着群体的反抗，最终可能采取实际的行动。然而，正如费正清对“马克思主义核心的概念‘proletariat’”的论述，“它最初指的是古罗马的穷人，而且，在英语中也依旧保留了某种与城市生活相关的含义。但是，在译成中文后，它成了‘无财产阶级’。在毛泽东的中国，所谓无财产阶级当然包括贫农。这无疑是一种有用的改造”。<sup>②</sup>我们也的确

① 广州现代版画研究会就通过《现代版画》表达了机械复制对于版画的意涵：“……艺术跳不出经济的圈套，在不景气袭击下的社会，原始的手工生产的绘画，在需求上便发生问题，而机械生产的版画便从[重]新被估定了价值。”参见《卷首话》，《现代版画》第1集，1934年12月17日。

② [美]费正清主编《剑桥中华民国史》第1部，章建刚等译，上海人民出版社，1991，第6页。

看到了这一译名本土化背后对应的革命重心从城市到农村的转移，还有新兴版画最初在城市的兴起与它到农村后的水土不服与重新改造。但那都是后话，至少在新兴版画运动早期，无论是创作者所学习的外国木刻作品，还是他们身处的环境，都令其无法切断“普罗”艺术与城市生活的“脐带”。而这条脐带正孕育出这一时期形形色色的版画图像。不过，木刻青年们极力反抗着城市艺术的消费性，利用廉价材料创作新兴版画，试图颠覆艺术图像生产与“消费”的旧有模式。<sup>①</sup>

在新兴版画运动最初的七八年间，版画媒介的现代性不仅意味着对“创作木刻”及其“易复制性”的本土意义重构——可归结为城市化，抵抗消费性的阶层化，以及浅表的民族化；它还同时被多层次的社会实践塑造着，即选择不同的材料、多样的风格，模仿不同的媒介效果，联合各界人士，最终服务于共同的革命目标。这一切又将迎来该运动下一阶段新的秩序与方向，即逆“城市化”、去“西化”与民族化。

作为媒介的新兴版画，推动着信息构建世界的工程。它不适用于以全球贸易为基础的世界艺术史的逻辑，而是关系到现代社

① 现代版画会的中心人物李桦就表达过：“我们不欲将《现代版画》看做商品，也不愿人们这样看它。”但他明白，手工印刷所产生的版画稀缺性和品质感提升了商品价值，却无法满足不同木刻运动对于“普遍性”和“大众性”的需求：“木刻是一种大众艺术，我们很知道，定限出版的手印本断乎达不到此目的……这样手工业的生产限制着我们的希望，每月出版的五十册，恐怕赠送还不够，不认识的同好者必将向隅了。”参见李桦《后记》，《现代版画》第11集，1935年。

会全球联动的技术发展和政治观念传播，以及版画实践和概念构建的中国“内在导向”。无论是媒介理论家莱文森指出的技术作为“玩具”“现实的镜子”“艺术的接生婆”的递进发展规律，<sup>①</sup>还是中国现代思想家鲁迅指出的版画是“好玩”“简便”“有用”的艺术，<sup>②</sup>它们都提示着技术、现实与艺术无法割裂的联系。新兴版画运动早期的创作者，通过版画媒介技术将现实世界转化为艺术图像，不仅改变了20世纪上半叶图像生产和传播的主要方式，更通过图像中注入的现代观念搅动着思想的革命。新兴版画成为交织着技术、艺术与社会现实的构建性介质。

① 参见何道宽编译《莱文森精粹》，中国人民大学出版社，2007，第3~20页。

② 参见鲁迅《序言》，白危编译《木刻创作法》，第1~3页。

## 参考文献

### 资料

白危编译《木刻创作法》，读书生活出版社，1937。

陈超南、陈伟南主编《陈烟桥纪念文集》，上海社会科学院出版社，2012。

陈烟桥：《抗战宣传画》，黎明书店，1938。

陈烟桥：《鲁迅与木刻》，开明书店，1949。

陈烟桥：《上海美术运动》，大东书局，1951。

广东省美术家协会编《黄新波：纪念文献集》，岭南美术出版社，2006。

胡从经：《柘园草》，湖南人民出版社，1982。

黄蒙田：《艺苑交游录》，岭南美术出版社，1985。

黄元编《刀笔 画笔 文笔：黄新波在香港》，香港：天地图书有限公司，2011。



- 慧衍编著《刘岷画传》，同心出版社，2008。
- 姜维朴编《鲁迅论连环画》，连环画出版社，2012。
- 金儒杰编《中国新兴木刻运动史料集》第1辑，香港：神州图书公司，1976。
- 孔令伟、吕澎编《中国现当代美术史文献》，中国青年出版社，2013。
- 赖少其编译《创作版画雕刻法》，形象艺术社，1934。
- 兰考县刘岷纪念馆编《版画先驱刘岷文辑》，中国水利水电出版社，2019。
- 李富根、刘洪主编《恩怨录·鲁迅和他的论敌文选》，今日中国出版社，1996。
- 李桦、李树声、马克编《中国新兴版画运动五十年》，辽宁美术出版社，1982。
- 李抗主编《滴泉集——李桦的艺术历程》，安徽美术出版社，2012。
- 力群：《我的艺术生涯》，北岳文艺出版社，1997。
- 卢那卡夫斯基：《艺术论》，鲁迅译，大江书铺，1929。
- 《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005。
- 鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅诞辰百年纪念集》，湖南人民出版社，1981。
- 马蹄疾、李允经编著《鲁迅与中国新兴木刻运动》，人民美术出版社，1985。

- 普力汉诺夫：《艺术论》，鲁迅译，光华书局，1930。
- 齐凤阁主编《20世纪中国版画文献》，人民美术出版社，2002。
- 任国桢：《苏俄的文艺论战》，未名丛刊，1927。
- 史岩编著《艺术版画作法》，中华书局，1951。
- 唐河：《落英集》，北岳文艺出版社，1994。
- 唐英伟：《中国现代木刻史》，中国木刻用品合作工厂，1944。
- 唐英伟：《我与木刻》，湖北美术出版社，1991。
- 王观泉编《鲁迅和里维拉》，山东画报出版社，2015。
- 王观泉编《鲁迅美术系年》，人民美术出版社，1979。
- 王琦主编《李桦纪念文集》，中国版画家协会，1995。
- 王同等编《王青芳（1901~1956）》，云南人民出版社，2010。
- 王炜：《世纪刻痕：王琦、王炜艺术对话录》，湖南美术出版社，2015。
- 王心棋编著《鲁迅美术年谱》，岭南美术出版社，1986。
- 吴步乃、王观泉编《一八艺社纪念集》，人民美术出版社，1981。
- 萧振鸣：《鲁迅美术年谱》，国家图书馆出版社，2010。
- 姚辛编著《左联画史》，光明日报出版社，1999。
- 野夫：《木刻手册》，文化供应社，1949。
- 余丁、江文主编《发现：百年江丰文献集》，江苏美术出版

社，2013。

于在海主编《赖少其版画文献集》，安徽美术出版社，2013。

张光福编注《鲁迅美术论集》，云南人民出版社，1982。

《张望集》，广东人民出版社，1989。

张望编《鲁迅论美术》，人民美术出版社，1982。

张作明：《李桦传》，人民美术出版社，1994。

中共南通市委党史工作办公室编《惊百文存》，2002。

卓永主编《野夫文存》，中国美术学院出版社，2016。

C. Salaman Malcolm, *The Art of the Woodcut: Masterworks from the 1920s*, New York: Dover Publications, INC., 2010.

## 画 册

北京鲁迅博物馆编《刘岷木刻集》，海燕出版社，2018。

北京鲁迅博物馆编《鲁迅编印版画全集》，译林出版社，2019。

《陈烟桥画集》，文化艺术出版社，2015。

广东美术馆编《铁马野风：野夫的木刻艺术》，岭南美术出版社，2010。

广东省美术家协会编《黄新波木刻：1933~1949》，岭南美术出版社，2006。

李允经、李小山主编《鲁迅藏外国版画全集》，湖南美术出版社，2014。

上海鲁迅纪念馆、江苏古籍出版社编《版画纪程——鲁迅藏中国现代木刻全集》，江苏古籍出版社，1991。

郑振铎：《中国版画史图录》，中国书店出版社，2012。

中国美术馆编《中国美术馆藏刘岷捐赠作品集》，文化艺术出版社，2014。

中国美术家协会编《中国美术60年：版画》，四川美术出版社，2009。

米村みゆき編『コレクション・モダン都市文化 第39巻 漫画』ゆまに書房、2008。

Chris Uhlenbeck, Amy Reigle Newland, and Maureen de Vries, *Waves of Renewal: Modern Japanese Prints 1900 to 1960: Selections from the Nihon no Hanga Collection*, Amsterdam, Leiden: Hotei Publishing, 2016.

Dawn Adès and Alison McClean, *Revolution on Paper: Mexican Prints 1910-1960*, London: The British Museum Press, 2009.

Frances Carey and Antony Griffiths, *The Print in Germany 1880-1933: The Age of Expressionism: Prints from the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London: British Museum Publicans Ltd, 1984.

Tim Marlow, et al., eds., *Revolution: Russian Art, 1917-1932*, London: Royal Academy of Arts, 2017.

Lothar Lang, *Expressionism Book Illustration in Germany, 1907-*

1927, Boston: New York Graphic Society, 1976.

Matthew Gale and Natalia Sidlina, eds., *Red Star over Russia: A Revolution in Visual Culture 1905-55*, London: Tate Publishing, 2017.

The State Russian Museum, ed., *Russian and Soviet Collages, 1920s-1990s*, St. Petersburg: Palace Editions, 2005.

Susan F. Rossen, ed., *Hiratsuka: Modern Master*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2001.

Thomas Bewick, *1800 Woodcuts by Thomas Bewick and His School*, New York: Dover Publications, 1962.

Jonathan Stuhlman, ed., *Quiet Spirit, Skillful Hand: The Graphic Work of Clare Leighton*, Charlotte, NC: Mint Museum of Art, 2008.

### 报 刊

《北辰报》、《奔流》、《晨报》（上海）、《大光报》、《大公报》、《东方杂志》、《东南日报》、《读书生活》、《光明》（上海）、《广州民国日报》、《黄钟》、《良友》、《六艺（上海1936）》、《美术》（上海）、《木刻界》、《时报图画周刊》、《通俗文化：政治，经济，科学，工程半月刊》、《文艺舞台》、《文艺与生活》、《新少年》、《一般（上海1926）》、《艺风》、《益世报》、《战时中学生》、《中华图书馆协会会报》

### 著 作

板垣鹰穗：《近代美术史潮论》，鲁迅译，人民文学出版社，1957。

陈超南、陈历幸：《与中华民族共同着生命的艺术家：陈烟桥传》，中西书局，2015。

陈迹：《理想激情与历史规训——黄新波研究》，广东人民出版社，2016。

范梦：《中国现代版画史》，中国青年出版社，1997。

费正清主编《剑桥中华民国史》第1部，章建刚等译，上海人民出版社，1991。

顾铮：《没有美满结局的童话——战争、宣传与图像》，中国摄影出版社，2016。

郭庆光：《传播学教程》，中国人民大学出版社，1999。

郭味蕖：《中国版画史略》，朝花美术出版社，1962。

哈罗德·D. 拉斯韦尔：《世界大战中的宣传技巧》，张洁、田青译，中国人民大学出版社，2003。

何道宽编译《莱文森精粹》，中国人民大学出版社，2007。

胡惠林：《文化政策学》，上海文艺出版社，2003。

卡尔·瑞贝卡：《世界大舞台——十九、二十世纪之交中国的民族主义》，高瑾等译，生活·读书·新知三联书店，2008。

李伟铭：《图像与历史：20世纪中国美术论稿》，中国人民

大学出版社，2005。

李允经：《中国现代版画史》，山西人民出版社，1996。

李允经：《中国现代版画史（1930~2000）》，湖南美术出版社，2017。

李允经：《鲁迅与中外美术》，书海出版社，2005。

刘柏青：《日本无产阶级文艺运动简史》，时代文艺出版社，1985。

陆地：《中国现代版画史》，人民美术出版社，1987。

罗芙蓉：《卫生的现代性：中国通商口岸卫生与疾病的含义》，向磊译，江苏人民出版社，2007。

马克·布洛克：《历史学家的技艺》第2版，黄艳红译，中国人民大学出版社，2011。

马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，何道宽译，商务印书馆，2000。

迈克尔·苏立文：《20世纪中国艺术与艺术家》，陈卫和、钱岗南译，上海人民出版社，2013。

梅松：《道在瓦甃：吴昌硕的古砖收藏与艺术实践》，生活·读书·新知三联书店，2017。

W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国等译，北京大学出版社，2006。

内山嘉吉、奈良和夫：《鲁迅与木刻》，韩宗琦译，人民美术出版社，1985。

齐凤阁：《中国新兴版画发展史（1931~1991）》，吉林美术出版社，1994。

乔丽华：《“美联”与左翼美术运动》，上海人民出版社，2016。

乔丽华：《鲁迅与左翼美术运动资料选编》，上海书店出版社，2019。

史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917~1937）》，何恬译，江苏人民出版社，2007。

斯蒂芬·莫斯：《丛中鸟：观鸟的社会史》，刘天天等译，北京大学出版社，2018。

宛少军：《20世纪中国连环画研究》，广西美术出版社，2012。

王汎森：《近代中国的史学与史家》，复旦大学出版社，2010。

王观泉：《鲁迅与美术》，上海人民美术出版社，1979。

王人殷：《版画先驱刘岷》，中国水利水电出版社，2009。

汪晖：《世纪的诞生：中国革命与政治的逻辑》，生活·读书·新知三联书店，2020。

威尔赫姆·韦措尔特：《丢勒和他的时代》，朱艳辉、叶桂红译，北京大学出版社，2009。

小谷一郎：《东京“左联”重建后留日学生文艺活动》，王建华译，上海社会科学院出版社，2012。



邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，中华书局，2011。

叶礼庭：《血缘与归属：探寻新民族主义之旅》，成起宏译，中央编译出版社，2017。

张泽贤：《民国版画闻见录》，上海远东出版社，2006。

赵毅衡：《符号学》，南京大学出版社，2012。

井出孫六『ねじ釘の如く：画家・柳瀬正夢の軌跡』岩波書店、1996。

瀧本弘之・奈良和夫・鎌田出・三山陵編著『中国抗日战争時期新興版画史の研究』研文出版、2007。

Alejandro Anreus, Leonard Folgarait, and Robin Adèle Greeley, eds., *Mexican Muralism: A Critical History*, Berkeley: University of California Press, 2012.

Andrew Heminway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven: Yale University Press, 2002.

Claire C. Whitner, ed., *Käthe Kollwitz and the Women of War: Femininity, Identity, and Art in Germany During World Wars I and II*. Wellesley, M. A.: Davis Museum at Wellesley College, 2016.

Helen Merritt, *Modern Japanese Woodblock Prints: The Early Years*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

John E. Bowl, ed., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and*

*Criticism, 1902-1934*, New York: Thames and Hudson, 1988.

Petra Kuhlmann-Hodick and Agnes Matthias, eds., *Käthe Kollwitz in Dresden*, London: Paul Holberton Publishing, 2017.

Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008.

## 论文

蔡涛：《1938年：国家与艺术家黄鹤楼大壁画与抗战初期中国现代美术的转型》，博士学位论文，中国美术学院，2013。

蔡涛：《李东平：失踪的舵手》，《艺术世界》2008年第5期。

长堀佑造：《试论鲁迅托洛茨基观的转变——鲁迅与瞿秋白》，王士花译，《鲁迅研究月刊》1996年第3期。

陈晓南：《从“织工暴动”谈珂勒惠支的铜版画技巧》，《美术研究》1959年第3期。

丁国旗：《托洛茨基文艺思想的中国影响》，《汉语言文学研究》2014年第2期。

丁卯、侯宝森：《西北战地服务团木刻宣传研究》，《大众文艺》2017年第21期。

范阳阳：《从鲁迅的苏俄版画藏品看其后期革命战争观的转变》，《新文学史料》2012年第4期。

高秀川：《麦绥莱勒的中国行旅与1930年代文艺大众化》，

《文艺争鸣》2015年第11期。

黄乔生：《抗战版画与民族精神——从鲁迅提倡新兴木刻说起》，《解放军艺术学院学报》2017年第2期。

黄宗贤：《抗战前新美术运动回眸》，《艺苑》1999年第4期。

黄宗贤、鲁明军：《中国现代艺术大众化思潮的起兴与演变——一个思想史的进路》，《美术馆》2008年第2期。

江沛：《南京政府时期舆论管理评析》，《近代史研究》1995年第3期。

赖荣幸：《被遮蔽的林风眠——一八艺社1931年习作展的若干问题》，《美术学报》2009年第4期。

赖荣幸：《20世纪三四十年代广东梅州地区的木刻运动——兼及与鲁迅的关系》，《艺术探索》2013年第1期。

李波：《木刻家的鲁迅像艺术情结》，《解放军艺术学院学报》2011年第4期。

李丹：《鲁迅与MK木刻研究会》，《鲁迅研究月刊》2007年第8期。

李浩：《刘岷与鲁迅及〈怒吼吧中国之图〉》，《上海鲁迅研究》2015年第3期。

李徽昭：《20世纪中国作家美术思想研究》，博士学位论文，陕西师范大学，2014。

李金铨：《关于传播学研究的新思考》，洪浚浩主编《传播学新趋势》（上），清华大学出版社，2014。

李欧梵：《鲁迅与现代艺术意识》，《鲁迅研究月刊》1986年第11期。

李允经：《北平木刻研究会和北方木刻运动》，《新文学史料》1984年第2期。

李允经：《木刻讲习会学员十三人生平考略》，《鲁迅研究动态》1985年第4期。

李允经：《鲁迅与裸体画艺术——兼与李欧梵先生商榷》，《鲁迅研究月刊》1987年第4期。

李允经：《珂勒惠支和中国现代版画运动》，《鲁迅研究月刊》1991年第9期。

李允经：《现实主义、表现主义、象征主义的相互融合——〈鲁迅收藏外国版画全集·欧美卷〉序》，《鲁迅研究月刊》2014年第3期。

梁永：《叶灵凤的前半生》，《凤兮凤兮叶灵凤》，福建教育出版社，2013。

刘新：《与左翼木刻面对面——1930年至1940年代中国木刻的再发现》，《美术》2001年第10期。

芦田肇：《鲁迅、冯雪峰对马克思主义文艺理论的接受（一）——水沫版、光华版〈科学的艺术论丛书〉版本、材源考》，张欣译，《中国现代文学研究丛刊》1993年第2期。

马蹄疾、李允经：《鲁迅与中国现代木刻社团（上）》，《齐齐哈尔大学学报》1983年第1期。

马蹄疾、李允经：《鲁迅与中国现代木刻社团（下）》，《齐齐哈尔大学学报》1983年第2期。

毛剑：《“左联”时期马克思主义文艺理论的引进与发展研究》，博士学位论文，山东大学，2006。

闵靖阳：《走向大众与人民——延安鲁艺美术展览活动考》，《美术》2017年第7期。

齐凤阁：《本体自觉与现代认同——20世纪30年代的广东现代版画研究》，《文艺研究》2012年第7期。

阮积灿：《曹靖华译的〈铁流〉及其版本》，《北京大学学报》1987年第6期。

沈平子：《故都新枝话艺文——民国时期北京（平）举办美术活动场所之一》，《中华儿女》（海外版）2012年第1期。

沈伟棠：《谱系的源起：1930年代鲁迅图像中的“苏联影响”》，《美术学报》2016年第6期。

孙铤：《扶桑之行》，《新文学史料》1999年第3期。

王观泉：《麦绥莱勒在中国》，《鲁迅研究月刊》2004年第7期。

吴雪杉：《另一种想象：日本及“满洲国”宣传图像中的长城》，《美术学报》2017年第1期。

吴雪杉：《祖国的防卫：黄新波与1930年代的义勇军图像》，《文艺理论与批评》2017年第5期。

小谷一郎：《关于东京“左联”重建后中国留日学生的文学

艺术活动》，王建华译，《上海鲁迅研究》2011年第3期。

小谷一郎：《关于黄新波的几张照片——1930年代后期中国留日学生的文学、艺术活动断章（一）》，王建华译，《上海鲁迅研究》2014年第3期。

小谷一郎：《关于黄新波的几张照片——1930年代后期中国留日学生的文学、艺术活动断章（二）》，王建华译，《上海鲁迅研究》2014年第4期。

小谷一郎：《关于黄新波的几张照片——1930年代后期中国留日学生的文学、艺术活动断章（三）》，王建华译，《上海鲁迅研究》2015年第1期。

徐政：《图像、文本与事件——〈近代美术史潮论〉鲁迅中译本研究》，硕士学位论文，中央美术学院，2018。

许宏翔：《洗尽铅华始见金——徐梵澄在德搜集版画之探索》，硕士学位论文，中央美术学院，2011。

杨义等：《叶灵凤小说与绘画的现代风》，《中国现代文学图志》，生活·读书·新知三联书店，2009。

杨姿：《后期鲁迅思想信仰建构中的托洛茨基影响》，《鲁迅研究月刊》2015年第7期。

袁荷：《南京国民政府文化政策研究（1927~1949）》，博士学位论文，中国艺术研究院，2017。

张莉：《南京国民政府新闻出版立法研究》，博士学位论文，华东政法大学，2011。

郑涛：《民国前期（1912~1936）西方现代木刻在中国的传播》，博士学位论文，中央美术学院，2007。

张文松：《梦在山外：民国（1912~1949）版画中的西方视角》，博士学位论文，中国美术学院，2013。

赵辉：《上海美专与早期新兴版画运动》，《南京艺术学院学报》2012年第4期。

周博：《剪辑理想图景——“照相蒙太奇”的传播及其中国境遇初探（1920~1960）》，《20世纪中国平面设计文献集》，广西美术出版社，2012。

朱亮亮：《抗日战争中的救国美术展览》，《中国国家博物馆馆刊》2017年第4期。

周锦嫦：《1930年代现代版画会、鲁迅与料治朝鸣艺术交流考》，《美术学报》2018年第5期。

邹建林：《夜之禁锢——胡一川作品中的“灯下”母题》，《美术研究》2017年第4期。

Cheng-Hua Wang, “Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China,” *Artibus Asiae*, Vol. 71, No. 2(2011), pp. 221-246.

Elizabeth Emrich, “Modernity through Experimentation: Lu Xun and the Modern Chinese Woodcut Movement,” in Pei-yin Lin and Weipin Tsai, eds., *Print, Profit, and Perception: Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949*, Leiden and Boston:

Brill, 2014, pp. 64-91.

Julia F. Andrews, Kuiyi Shen, “The Modern Woodcut Movement,” in Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, eds., *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998, pp. 213-225.

Shirley Hsiao-ling Sun, “Lu Hsun and the Chinese Woodcut Movement, 1929-1936,” Ph.D. diss., Stanford University, 1974.



## 后记

2011年的某个下午，在四川大学江安校区的课堂上，我的博士生导师黄宗贤教授向学生展示了黄新波的木刻版画名作《他并没有死去》，还充满激情地解读了这件作品。那时，我惊讶地意识到，原来抗战时期的木刻版画也有如此前卫而亮眼的图像。艺术史的研究往往始于对艺术作品的认可，这件亮眼的作品就为我后来的研究奠定了兴趣基础。

我对新兴版画运动的研究始于在四川大学黄宗贤教授指导下完成的博士学位论文《民国时期天津美术馆视觉文化研究》，其内容简略谈及了1935年流动到天津美术馆的全国木刻联合展览会。所以，2015年广州美术学院的蔡涛老师邀请我参加上海鲁迅纪念馆主办的“纪念鲁迅倡导新兴版画85周年暨张望诞辰100周年”学术研讨会之时，我补充了一些史料，进一步探讨这次展览会的若干细节，写成《早期新兴木刻与“大众化”——以第一届全国木展海报与观后感为例》。该文浅析了这次展览的海报画

芯——杨澹生的木刻版画《为了生活》所采用的独特图像模式。在研讨会上，蔡涛老师和美国密歇根大学的唐小兵教授对这件图像所表现出的兴趣及对我的鼓励，促使我继续深入思考这类图像的来源与变化。当然，关于全国木刻展览的更多疑惑，也通过这篇论文的写作而生发。

2017年底，我进入中央美术学院开展博士后研究工作。在合作导师范迪安教授的指导下，这项围绕1935年和1936年全国木刻展的研究拓展成为“中国新兴版画运动早期的艺术媒介与传播研究”，进而获得了中国博士后科学基金面上资助。在央美，我得到了更多的学习机会与学术资源。吴雪杉教授同意我旁听他的中国现代木刻专题课程，还让我在课上报告正在进行的关于版画材料的研究，并向我指出了其中的问题。曹庆晖教授也曾与我长谈，讨论了这个研究项目。在博士后中期考核时，许平教授特别指出了本研究关于时段表述的问题。

艺术实践对于艺术史研究者的重要性，不可小觑。我有幸在博士后研究期间用一学期的时间泡在央美版画系木版工作室，动手刻印木刻版画。许向东老师教会我从临摹到创作的整个过程。只要一有空，他就会跟我分享他多年来的版画创作心得，聊起版画系的先生们，包括新兴版画运动的中坚人物、版画系的老系主任李桦先生。他那些精彩的版画创作及其在广州现代创作版画研究会期间的媒介实践和展览活动是本书的重要论述对象。

因种种机缘，我还对木刻家刘岷和黄新波多有关注，将他们

作为本书着墨颇多的案例。2019年，中央美术学院美术馆典藏部主任李垚辰应允让我参与“啄木——刘岷与木口木刻”的展览策划。通过资料研读和文案书写，我加深了对木口木刻的认识。由此我也结识了刘岷先生的女儿王人殷老师。她向我展示了大量原作和史料，与我谈论刘岷先生的经历。而刘岷与他的未名木刻社社友黄新波精彩的作品常常激发起我的写作灵感。在此也要感谢这两位艺术家以及胡一川的家属，她们慷慨地授予本书作品图片使用权。

博士后期间的相关研究还得益于很多人的帮助。四川大学的原祖杰教授和中国传媒大学的隋岩教授对我的研究进行过学术指导。《文艺研究》的责编王伟先生在编辑我的论文，与我交流的过程中，让我意识到对“新兴木刻”与“新兴版画”等名称进行历史考析的必要性。邀请我参加OCAT研究中心柯律格主持的“从公共空间到世界空间”研讨班的沈晟、邀请我参加北京画院学术年会的赵琰哲博士、邀请我参加北京师范大学“切问与近思”青年学者论坛的季海洋博士，都为我提供了将这项研究的各部分向学界汇报并逐步雕琢打磨的机会。四川大学的胡松鹤博士帮助我厘清了“图像模式”概念。上海鲁迅纪念馆的施晓燕老师帮我核对过早期新兴版画文献的信息，还协助联系该馆藏品的图片使用权事宜。广东兴宁的收藏家刘志鹏先生为本书提供了清晰的木刻技法书籍封面图片。本书中的部分英文作品名和作者名经过了天津美术学院李本正老师的指正。中央美术学院的校友宋金

明、刘颖及缪斯也在各个方面给予我支持。

我刚到中山大学历史学系工作不久，就得到系里前辈和领导的关心和帮助，获得了我校的出版资助。在本书出版过程中，系里的张文苑老师和社会科学文献出版社的李期耀编辑不厌其烦地协助我解决了各种琐碎的问题。

对指导过我的老师、帮助过我的朋友与同事，以及我的家人，我满怀感激！

至今，我对怀孕期间继续研究工作的日子记忆犹新。学术研究让我在孕期不致陷入无所事事的状态，也排解了不少忧虑情绪。因此，这本书如同我的另一个孩子。同时，它只是我对中国现代版画进行研究的阶段性总结。2020年夏末，我来到中山大学教书，专程参观了1936年全国木刻流动展览会的举办场馆，如今的广东省立中山图书馆儿童部，秋天时又带学生考察了“版画之乡”兴宁。更多的线索已经出现，我的新兴版画研究仍将继续。

2021年9月13日于广州中山大学永芳堂

图书在版编目(CIP)数据

刀与木的召唤：新兴版画运动早期的艺术媒介与传播：1929~1937 / 艾姝著. -- 北京：社会科学文献出版社, 2022.9

(中大史学丛书)

ISBN 978-7-5201-9974-2

I. ①刀… II. ①艾… III. ①版画-绘画史-中国-1929-1937 IV. ①J217

中国版本图书馆CIP数据核字(2022)第055069号

· 中大史学丛书 ·

刀与木的召唤：新兴版画运动早期的艺术媒介与传播  
(1929~1937)

著 者 / 艾 姝

出 版 人 / 王利民

责任编辑 / 李期耀

文稿编辑 / 汪延平

责任印制 / 王京美

出 版 / 社会科学文献出版社·历史学分社(010) 59367256  
地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦 邮编：100029  
网址：www.ssap.com.cn

发 行 / 社会科学文献出版社(010) 59367028

印 装 / 北京盛通印刷股份有限公司

规 格 / 开 本：889mm×1194mm 1/32  
印 张：11.25 插 页：0.625 字 数：223千字

版 次 / 2022年9月第1版 2022年9月第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5201-9974-2

定 价 / 88.00元

读者服务电话：4008918866

☞ 版权所有 翻印必究