

抗战时期大后方

木刻

艺术研究

谢春 / 著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

抗战时期大后方木刻艺术研究

谢 春 著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

内容提要

本文采用历史学、艺术学及社会学的研究方法,将木刻艺术置于抗战与大后方两大特定的时空体系,进行全方位的剖析,以探讨抗战时期大后方木刻艺术的时代特质与文化内涵。力图体现出木刻艺术发展进程中世界、民族、地域间的统一,揭示在木刻艺术自律与社会外力的相互碰撞下,功利性与艺术性之间的辩证关系以及社会与艺术之间的相互影响。

全文共分五章,分别以中国新兴木刻的产生、大后方木刻中心的形成与确立、大后方木刻艺术的创作思想、大后方木刻艺术的传播及新兴木刻艺术对抗战的贡献为思路,从纵横两方面展开对大后方木刻艺术发展的研究。

本书获教育部“艺术学门类构建与学科建设”全国博士论坛项目(教研司【2011】15号):“艺术创新与实践论坛”出版支持。

图书在版编目(CIP)数据

抗战时期大后方木刻艺术研究 / 谢春著. — 上海: 上海交通大学出版社, 2013

ISBN 978-7-313-10430-4

I. 抗... II. 谢... III. 木刻—民间工艺—研究—中国—1937~1945 IV. J314.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 256863 号

抗战时期大后方木刻艺术研究

著 者: 谢 春

出版发行: 上海交通大学出版社

邮政编码: 200030

出 版 人: 韩建民

印 制: 同济大学印刷厂

开 本: 710mm×1000mm 1/16

字 数: 228 千字

版 次: 2013 年 10 月第 1 版

书 号: ISBN 978-7-313-10430-4/J

定 价: 36.00 元

地 址: 上海市番禺路 951 号

电 话: 021-64071208

经 销: 全国新华书店

印 张: 12

印 次: 2013 年 10 月第 1 次印刷

版权所有 侵权必究

告读者: 如发现本书有印装质量问题请与印刷厂质量科联系

联系电话: 021-65982320

序

文化环境育人,艺术氛围养人。一个国家、一个民族精心营造的一种令每一位国民置身其间就能感受到的滋润心田、激活思维的文化艺术氛围,是弥足珍贵的软实力。中华民族文化源远流长,犹如一座宝塔。盛世包容,塔底塔座理应丰富多样,但荣登塔尖起引领作用的,只能是那些能经受历史和人民检验的优秀文化。这是不容含混的。

当前,一些艺术作品表达的不完全是人民的心声,只是个人的一己悲欢,用鲁迅的话说就是“咀嚼身边的小悲欢,并把这小悲欢当大世界”。真正的艺术是用来认知世界、教益心智、澡雪精神的,因此,只有用先进文化来引领多元文化,才会使人民的精神世界极大丰富,才会使全民族创造精神得以充分发挥,我们这个民族才会更有希望。基于此,自觉地以文化“化”高人的素质,以艺术“养”高人的心境,以高素质、高境界的人去促进经济社会的全面、协调、可持续发展,这才是实现中国梦的长久之计。

20世纪20年代,由鲁迅先生倡导和扶植起来的中国新兴木刻版画正是反映人民精神世界、引领人民精神生活的优秀的民族艺术。谢春博士的《抗战时期大后方木刻艺术研究》对这种优秀的民族艺术做了深入的美学和史学研究,也从一个侧面回答了如何准确把握艺术与生活、艺术继承与艺术发展、艺术的民族化与世界化等当下亟需回答的问题。本书采用历史学、艺术学及社会学等综合研究方法,将木刻艺术置于抗战与大后方两大特定的时空体系,进行全方位的剖析,揭示抗战时期大后方木刻艺术的时代特质与文化价值,呼唤文化化人、艺术养心、重在引领、贵在自觉,强调精神意志、理想信仰和人文关怀是艺术精神的灵魂,从而使本书在具有较高学术价值的同时,又有了从哲学思维层面匡正忽视艺术精神美感创作倾向的重要现实意义。

本书论述的关于中国传统艺术的继承与发展问题,已日益为学者所关注。在文化多元化语境下的中国艺术的发展,我认为还是要遵循毛泽东同志的“古为今用,洋为中用”、“去粗取精,去伪存真”的主张,发挥先进文化的引领作用,真正做到既自觉继承发扬中华民族优秀传统文化传统,又自觉吸收外国优秀文化中有用的东西,从而有效抵制文化上的盲目西化和盲目排外。即在技术化背景下,需要真正做到既充分利用现代科技成果丰富审美表现手段,又不让技术的失度扩张冲淡乃至湮没了艺术,从而有效抵制

文化上的墨守成规和技术至上两种不良倾向。只有通过文化自觉、自信,达到文化自强,才能建设与大国、强国地位相称的先进文化,才能使中华民族进一步向世界展示独具魅力的民族生存发展智慧和文化建设策略,使中华民族在伟大的复兴之路上前进得更加坚实。谢春博士的《抗战时期大后方木刻艺术研究》一书的出版,体现了一个青年学者对研究中国木刻艺术的时代特质与文化价值的学术眼光,也体现了她在文化的自觉自信中践行艺术的自觉自信的有益探索,对于此,我想起了鲁迅先生以木刻艺术为由而寄语青年的一段精彩论述,“有地方色彩的,倒容易成为世界的,即为别国所注意。打出世界上去,即于中国之活动有利。可惜中国的青年艺术家,大抵不以为然。”^①

谢春博士在清华大学美术学院积淀了较为厚实艺术史论功底,来到中国传媒大学工作以后,仍然矢志笔耕,理论水平又上了一个新的台阶,但对于一个年轻的学者来说,此书想必尚有诸多不足,还希望各位方家给予批评指正,以示鼓励。

愿谢春博士有更多更好的研究成果问世。

仲呈祥

2013年10月

^①《致陈烟桥》,见《鲁迅全集》第13卷,人民文学出版社,2005年,第81页。

目 录

导 论	1
一、本书研究缘起	2
二、本书的学术史及相关资料	5
三、本书的研究方法与研究思路	9
 第一章 鲁迅与中国新兴木刻之引进	14
第一节 中国古代版画发展述略	14
第二节 中国新兴木刻产生的文化背景	17
第三节 鲁迅对初期木刻艺术发展的贡献	21
第四节 早期的木刻社团和创作群体	31
 第二章 抗战时期大后方木刻中心的形成和确立	43
第一节 全国性木刻组织的成立	44
第二节 木刻干部的培养	49
第三节 木刻创作活动和理论建设的活跃	52
第四节 木刻出版物的繁荣	63
第五节 木刻用品供给合作社的建立	67
 第三章 创作思想	71
第一节 科学化的技法	71
第二节 大众化的题材	78
第三节 民族形式的探讨	90

第四章 抗战时期大后方木刻艺术的传播	108
第一节 大后方木刻艺术与延安木刻艺术之交流	108
第二节 大后方木刻艺术与外国木刻艺术之交流	117
第三节 报刊杂志——传播的媒介	129
第五章 大后方木刻艺术对抗战的贡献	136
第一节 成为了宣传的、教育的、战斗的武器	136
第二节 缓解了战时印刷之困难	147
第三节 促进了学校木刻艺术教育的发展	152
第四节 确立了新写实主义美术观,引领美术发展动向	161
结语	170
附录	174
附录 1	174
附录 2	178
参考文献	180
致谢	186

导 论

木刻家刘铁华曾这样评价抗战时期大后方木刻艺术的发展：“自从七七抗战起，现将八个多年头了，在这有历史意义的奋斗的八个年头中，一切学术都飞跃地进步，尤其是属于艺术方面的版画，更进着辉煌的发达^①。”著名木刻家王琦也指出，抗战时期的美术，“没有任何其他门类能像木刻版画那样全面而又真实、生动地反映中国人民在战争年代的生活面貌”^②。

20 世纪中国新兴木刻的兴起、发展、演变，是在不同的社会背景与文化形态下进行的，期间经历着中西文化的碰撞与交融、传统与现代的对峙与统一、政治需求与艺术自律的失衡与调整及对姊妹艺术的汲取与扬弃。其总体发展趋势是摆脱历史重任而走向本体的精纯，由单一的、封闭的、附属的，向多维的、开放的、自主的演变。

中国木刻版画史，分为两个时期：一是指清末民初以前，在中国土生土长的中国古代木刻版画，亦称复制木刻；二是特指三十年代由鲁迅倡导、从外国移植到中国而发展起来的木刻，也为中国新兴木刻，又名创作木刻或现代木刻。姚雪垠曾这样评价二者的关系：“木刻在中国是一种新兴艺术，不管内容或形式，都绝然不同于旧的艺术。中国在 20 世纪以前也有木刻，如年画、插图、刻版画谱之类。但今天的新兴木刻和旧木刻并没有什么继承关系，正像漫画同文人画没有继承关系一样。现在的木刻是从外国移植过来的，社会的先觉者认为是很好的战斗武器，就坚决地加以使用，不但使用，而且使它在中国扎了根，日渐成长^③。”的确，由古代木刻到新兴木刻，是由里到外的一次彻底切换，既变革了创作方式（由绘、刻、印分工到自绘、自刻、自印），又转换了视觉形态；既获得了新型话语，又铸就了现代魂魄。新兴木刻，以迥异于古代复制木刻的崭新姿态，凝聚着时代风云，映现着近、现代中国现实生活，表现着近、现代中国人的审美心态和感情世界，以新的题材内容、新的形式风格、新的人物形象，开启了木刻艺术的新时代。正如抗战时期文化界人士所说：“中国版画之再度兴起，是最近五六年间的事，可是这个运动在这短期内却竟成了巨大的洪流，泛滥着乡村与城市。的确，它发展的速度实在有点近乎‘神秘’^④！”

①刘铁华《序言》，刘铁华编《中外木刻集》，重庆东方书社，1944 年，第 1 页。

②王琦《回顾与前瞻》，《美术》，2001 年第 1 期。

③姚雪垠《看铁华木展有感》，《新华日报》，1945 年 2 月 20 日第 4 版。

④流亡《版画艺术的时代意义》，《广西日报》，1937 年 7 月 4 日第 4 版。

本文选择新兴木刻艺术为研究对象,结合大后方与抗战这一特定时空展开探讨,试图勾勒出抗战时期大后方木刻艺术的历史画面。本文认为,抗战时期大后方木刻艺术的发展实现了“革命美术”与“美术革命”的高度统一,形成了世界、民族、地域为一体的艺术表征。

一、本书研究缘起

(一)研究目的及意义

抗战美术是中国现代美术史的重要发展阶段和组成部分,是连接中国近代美术与现代美术的纽带。而抗战时期的美术史几乎就是一部新兴木刻的发展史。正如时人所言:“战争以来,美术工作里顶活跃的是木刻、漫画、墨画,但原来站在被重视地位的油画、雕塑、水彩等,却显得比较冷落^①。”抗战时期,中国木刻家们的不朽之作,谱写了爱国主义、人道主义、民主主义的优美而壮丽的乐章,它好比一面镜子,折射出中国人民可歌可泣的战斗史迹,正如叶圣陶先生在《抗战八年木刻选集》序言所言:“我国人民以生命写下历史,而这本选集就是那历史的缩影^②。”不仅如此,外国友人也认为他们是通过新兴木刻版画来了解中国抗战历史,美国著名作家赛珍珠主编的中国木刻集,就以“从木刻看中国”命题。美国《生活》杂志在介绍中国木刻的专页中,其文字说明部分的标题则是《木刻帮助中国人民进行战斗!》可见,新兴木刻版画的历史价值不可估量,如果忽略对这一特定时空中的木刻艺术现象及活动的研究,就很难把握中国新兴木刻甚至是整个中国美术、文化发展的脉络,因而其研究价值颇为重要。

艺术与政治,同属上层建筑,以经济基础为发展前提。在战乱兵燹的三四十年代,物质匮乏,昂贵的颜料使得战前在美术领域中占主导地位的西洋绘画陷于一片迷茫,而木刻制作工具简便、易求,只需要一块木板、一把刻刀便能进行创作。尤其在延安,木板满山都能找到,木刻艺术原料极为丰富,因而当时的鲁艺“美术系则几乎变成了木刻系^③”;再加之,木刻制作迅速而多产,适宜抗战宣传之需要,如鲁迅所言:“当革命之时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办^④。”在社会外力与艺术自律两种因素共同作用下,

①胡风《一点感想》,《抗战画刊》,第2卷第5期。

②叶圣陶《抗战八年木刻选集序》,中华全国木刻协会编《抗战八年木刻选集》,开明书店,1946年9月初版,1946年12月再版,第6页。

③王培元《延安鲁艺风云录》,广西师范大学出版社,2004年,第113页。

④鲁迅《新俄画选》小引,收张望编《鲁迅论美术》,人民美术出版社,1982年,第76页。

战时木刻艺术具有较稳定的创作思想和创作模式,体现强烈的时代特征。这一艺术形式作为抗战文化形态之一,与抗战形成了密切的互动关系。时人认为“抗战把中国文化大大推进了一步,文化界亦对抗战做了很大的贡献”^①。木刻艺术自然亦在这逻辑关系之列。有学者甚而认为战时木刻全然成为“时代的宠儿”^②,担负起抗战救国的历史使命,成为名副其实的“战斗的艺术”、“大众的艺术”^③。周恩来、冯玉祥、邵力子、郭沫若、叶圣陶、夏衍、臧克家等大后方各界文化名人也对其赞誉有加。

抗战时期,与大后方木刻相对应的是以延安为中心的解放区木刻,两大木刻中心在救亡图存的旗帜下,共同构筑了战时美术的绚丽篇章。由于不同的政治环境,两地又呈现出不同的艺术色彩,致使研究者的视觉聚焦于延安木刻艺术研究,把太多的赞扬和功绩归于它,而忽视和冷落了大后方木刻艺术的研究,形成了不平衡的研究态势。特别是关于战时大后方木刻艺术科学化、大众化、民族形式方面的研究,更是一直被湮没在光环四射的延安木刻艺术之下,较少涉猎。笔者认为,以历史的态度和眼光考察史事,是评判历史的最基本的立场,若相悖这个立场,就会在对若干史事的审视中误解很多有价值的东西,对于政治色彩较重的抗战木刻艺术的研究,这点尤为重要。

(二)概念界定

为了帮助读者理解及行文的方便,有必要清晰地阐释版画的基本概念。

版画是一个总的概念,指用刀或笔在木版、铜版、石版等版面上雕刻或绘制后印刷出来的图画。由于所用版材和制作方法的的不同,版画又有多种不同的类型。概括说来,主要的类型有以下四种:

第一,凸版版画。可用的版材有木版、砖版、麻胶版、石膏版、塑料版、纸版等,但以木版画最为普遍。它的制作是在相宜的版面上,画上画稿,刻去无用的部分,留下图像的部分。这留下的点、线、面便呈现出凸起的痕迹。然后敷以油墨、水墨或颜料,反印在纸上,便成凸版版画。

第二,凹版版画。最理想的版材是铜版,此外,还有锌版、铅版、铁版等,但以铜版、锌版较为多见。制作的过程是先在金属版面上涂上一层防腐剂,然后用钢针在上面作画。针到之处,刮破防腐底子。作画完毕,再以酸性溶液加以腐蚀。这样,针刻过的地方便因腐蚀而凹陷。再将油墨填满所有凹线,拭净版面,再压印,图像便清晰地反印在纸上。但这仅是一种基本方法,具体制版技术尚有多种,且制作时,各种技法交互并用,争

①谢梓年《抗战两年来的文化界》,《群众》,第3卷第5期。

②黄宗贤《抗战时期大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究》,重庆出版社,2000年,第262页。

③李桦《抗日战争时期国统区木刻运动史料》,《美术研究》,1958年第4期。

奇斗艳,以增画美。凹版版画为铜版者,统称铜版画,或铜版腐蚀画;用锌版者,统称锌版画,或腐蚀锌版画。

第三,平面版画。这主要是指石版画。版材是一种供石印的石灰石,质地松软,石纹很细,上有无数毛孔,因之具有一定程度的吸水性能。石版画是利用油、水互不相溶的原理,先用一种油质的蜡笔在磨平的石版上作画,再经过一次轻腐蚀,使蜡笔作成的画牢固地附在石版上。印时,先使版面吸收适量的水分。因为蜡笔组成的画线皆排水,而被水浸湿的地方则排油,所以滚上油墨,再经机器压印,便可将画反印在纸上。石版画技法也有多种,限于篇幅,不再详述。

第四,孔版版画。这主要是指丝网版画。其制作原理有如我们常见的蜡纸打印。常用的网纱是每平方英寸有 152 至 157 网目的尼龙纱。作画时,先将网纱绷在木框上,然后另在一种特制的薄膜上刻出图画,再将这薄膜粘贴在尼龙纱上。由于薄膜上刻出的画是透空的,印时颜料便可透过网目,漏印于垫衬在下面的纸张上。和前三类版画不同的地方是,它的图像是正面印出,而不是反面印出来的。它可以印在纸上,也可以印在纺织品、陶瓷、玻璃、塑料、金属和皮革上,所以用途极广^①。

以上是从制作技法角度版对版画加以概述。若从版画艺术的历史发展加以考察,则又可分为古代版画(即复制版画)和新兴木刻版画或现代版画(即创作版画)。在欧洲,19 世纪中叶以前的版画,属古代版画,19 世纪中叶以后则称之为现代版画。在中国,民国以前的版画是古代版画,20 世纪 30 年代之后,由鲁迅倡导,由众多青年版画家蜂起响应,学习欧洲现代版画技法而创作的则为现代版画。古代版画和现代版画,除了其时代和内容的不同外,最显著的区别在于,古代版画无论中外,都是复制的,即制作时,画者一人,刻者一人,印者又一人,画、刻、印是分工的,是“以刀拟笔”,是“依样”而非创作。画家被尊为画师,刻工和印工,不为人们所重视。现代版画则不同,它不模仿,不复刻,是作者“以刀代笔”创作而成的作品,画、刻印由版画家一人完成。故现代版画在西方又被称为雕版艺术,而在中国则又被称为“创作版画”或“新兴版画”。鲁迅曾在他最初出版的木刻选集的小引上这样阐释:“所谓创作的木刻,不模仿、不复刻,作者捏刀向木,直刻下去。”同时又说:“因为是创作的,所以风韵技巧因而不同,已和复制木刻离开,成了纯正艺术^②。”这算是对现代木刻或曰创作木刻最贴切的定义了。除此,古代版画与创作版画的区分还体现在题材内容方面。古代版画大多是经书、史书、子书、佛经、道藏、小说、剧本的插图。也有纯粹的艺术画,刻着山水、花鸟、人物。此外又有神像、

①以上四种版画类型的解说,系参考李允经《中国现代版画史》,山西人民出版社,1996 年,1~2 页。

②唐英伟《我与木刻》,湖北美术出版社,1991 年,5~6 页。

风俗画、吉祥画等类。而创作版画的题材内容直面人生,以现实生活为创作源泉,是对真实生活的写照。

欧洲的版画,是14世纪初受中国木刻影响而产生的,都是木版画。铜版画和石版画的出现,是欧洲人的贡献。木版画在先,多是“木面木刻”,即版材是顺着木纹锯成的,如箱板、桌面一样。后来又出现“木口木刻”,即版材是将树木横断,如砧垫那样。前一种易于雕刻,但不宜刻细密之作;后一种因为是木丝之端攒聚而成的版面,易于细刻。中国的版画,虽有上千年的历史,但向来是以木刻画为主。就是现代版画,也仍然是以木刻最多见。因此,“木刻”和“版画”这两个概念,往往几乎是同等的。当我们说及“版画”的时候,尚不特别指明是铜版、石版,那就是“木刻”的意思;当我们说到“木刻”的时候,也常常是“版画”的意思。虽然在解放前,也有过铜版、石版画,但毕竟极为少见。

此外,木版画尚有“黑白木刻”与“套色木刻”之分;而在套色木刻中,又因油印和水印的不同,而分为“油印套色”和“水印套色”两种。鲁迅曾说:“木刻究竟以黑白为正宗^①。”意指黑白是版画家们最早找到的艺术语言,是最典型的、最富有概括力、最能体现“力之美”的版画,是套色木刻之基础。“正宗”既非“为主”、“为上”,更不是“至上”之意^②。

本文所涉及的木刻版画以凹版、黑白、创造为基本特征。

二、本书的学术史及相关资料

(一)本课题的学术史

新兴木刻艺术的研究肇始于20世纪30年代。当时,很多报刊杂志时常刊载一些相关论文,出版了一些木刻画册与理论方面的专著。首先提出的是在1935年,鲁迅编辑的《木刻纪程》出版,使中国现代木刻艺术走上了正轨。同时产生了温涛之连环画《她的故事》、白危之《木刻创作法》、赖少其的《木刻雕刻法》、金肇野之《木刻画制作过程》、李桦之《春郊小品》、唐英伟之《青空集》和《抗战木刻》等一批作品。除此,还有《李桦版画集》、《其藻版画集》、《在民版画集》、《自祭曲》、《藏书票集》、《全面抗战木刻杰作集》、李海流的《抗战版画》,杨日基的《抗战诗画》,吴尚清的《抗战版画》,张明曹的连环故事《仇》,罗清桢、张慧合编的《木刻阵地》(期刊),乐清“春野美术研究会”的《春野木刻

①鲁迅《致李桦信》,林非主编《鲁迅著作全编》第四卷,中国社会科学出版社,1999年,第552页。

②参见李允经《中国现代版画史》,山西人民出版社,1996年,第1~4页。

集》，李桦与张在民合作的《抗战诗画》（期刊）等。除了这些，抗战时期很多报纸开辟木刻专栏，为木刻理论研究提供了一个平台。

抗战胜利后，木刻界于1946年9月在上海举办了“抗战八年木刻展览会”，共展出国统区、解放区木刻作品897幅，后由中华全国木刻协会主编，从113位参展者中精选了75位作者的100幅作品，由上海开明书店出版了《抗战八年木刻选集》。画集卷首为叶圣陶序文，卷末附有作者小传，介绍了大后方木刻家。1948年，由中华全国木刻协会主编、上海晨光出版公司印行的《中国版画集》也收录了大量大后方木刻作品。

抗战时期的中国木刻艺术还吸引了外国人的研究兴趣。1942年，重庆木刻研究会送了180幅木刻作品往美国展出，美国作家赛珍珠（Pearl S·Buck）从中挑选了82幅佳作编印成了一本画册。这本画册包括大后方和延安的木刻作品，这不仅是国外首次出版的中国抗战时期的木刻作品集，也是中国抗战木刻版画产生国际影响的一个例证。另外，赛珍珠凭着她的经验对该画册做了序文，并对每幅作品的内容进行了注解。遗憾的是，很多注解是误读，甚至是曲解，如古元的《冬学》、《选民登记》等，赛珍珠作出了与内容相悖的描述。

这一时期，就木刻理论方面的著作有《木刻创作法》（白危编译，鲁迅校阅，上海读书生活出版社，1937年），傅抱石编的《木刻的技法》（商务印书馆，1940年）等。

可以看出，建国前对木刻的研究，限于对作品的整理出版，以及简短的序文评述，理论研究还不够深入，且不系统。不过，前辈的研究为后人提供了可贵的史料来源。相对较系统的研究，则出现在建国后。建国后，有关大后方木刻的研究，整理如下：

1. 周年纪念文集。周年纪念活动大致有这样几类：新兴版画运动周年纪念、抗战胜利周年纪念等。较重要的纪念文献有《中国新兴版画五十年选集1931~1981》（上、下册）（中国新兴版画五十年选集委员会编，上海人民美术出版社，1981年）、《中国新兴版画五十年选集1931—1981》（文集）（李桦、李树声、马克编，上海人民美术出版社，1981年）、《中国新兴版画六十年选集》（李习勤主编，人民美术出版社，1992年）、《抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年纪念·中国版画专刊》（中国版画编辑部编，人民美术出版社，1995年）、《20世纪中国版画文献》（齐凤阁编著，人民美术出版社，2002年）。以上书籍都是以资料汇编的形式，记载了新兴木刻的发展历程，是重要的资料来源。

2. 艺术家传记和回忆录。有《王琦：感受时代》（王琦著，人民美术出版社，2001年）、《艺海风云：王琦回忆录》（王琦著，人民美术出版社，1998年）以及很多发表于《美术》、《美术研究》、《美苑》、《新美术》、《版画》、《版画家》等期刊上的时人回忆文章，如李桦的《向苏联版画学习》、《鲁迅论木刻民族遗产》，王琦的《延安木刻在国统区》、《木刻

艺术与民主运动,张望的《略论古元的木刻艺术》、《鲁迅论凯绥·珂勒惠支》等等。这些回忆录和文章的作者都是抗战时期新兴木刻运动的参与者,内既记载了相关史实,也包纳有作者理论见解,能在一定程度上反映出当时木刻运动的历史原貌。但在审慎这些资料时还需以辩证唯物主义观进行分析和判断,力求客观追溯其本貌。

3. 个人和团体木刻版画集。有《黄新波作品选集》(人民美术出版社,1963年)、《罗清桢木刻选集》(上海人民美术出版社,1958年)、《中国版画集》(中华全国木刻协会编辑,上海晨光出版社出版,1948年)、《十年来版画选集》(上海人民美术出版社,1959年)等。这些画册多以作品集的形式编辑出版,且都为作者某一时期的代表作,内附少量评论文章,或对作品加以说明,或对作者技法特征以阐释等,对于分析个体创作风格甚有意义。

4. 版画专著(新兴木刻版画部分)或作为中国美术史的专题来研究。木刻版画专著有《中国现代版画史》(李允经编,山西人民出版社,1996年)、《中国现代版画史》(范梦著,中国青年出版社,1997年)、齐凤阁著《中国新兴版画发展史》(吉林美术出版社,1994年)。作为中国美术史的专题来研究的有《中国美术通史》(第七卷)(王伯敏主编,李树声分卷主编,山东教育出版社,1988年)、《大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究》(黄宗贤著,重庆出版社,2000年)、《中华民国美术史》(阮荣春、胡光华,四川美术出版社,1992年)、《中国现代绘画史》(民国之部)(李铸晋、万青力著,上海文汇出版社,2003年)等。关于中国现代版画史方面的专著通常以新兴木刻的萌芽期、成长期、发展期、非常期、繁荣期为经线,结合木刻家、木刻作品等纬线展开其演进历程。而作为相关专题来研究时,则更多的是对新兴木刻作一个总体而简单的描述。不过,值得一提的是黄宗贤的《大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究》一书,突破了这种程式化的研究态势,将木刻艺术置于一个大的文化背景来解读大后方木刻艺术的时代特征和文化内涵。

其中,较有影响的研究成果有20世纪中叶,上海出版的两本木刻版画集,一本是开明书店出版的《抗战八年木刻选集》,另一本是高原书店出版的《北方木刻》,当时在国内外都产生过很大的影响,是研究三四十年代国统区木刻和解放区木刻的重要资料,是具有历史意义的出版物。至80年代,当中国新兴木刻诞生五十周年之际,上海人民美术出版社出版了两卷本《中国新兴版画运动五十年选集》。同时,辽宁美术出版社出版了《中国新兴版画运动50年》资料汇编,这是向国内外提供的两本有关中国新兴木刻50年发展历史极有参考价值的出版物。

2001年,湖南美术出版社出版了《中国现代版画经典文献》,采用专题专论的方法,将国统区和解放区的木刻分别编辑为《寒凝大地》与《明朗的天》两本画册,所有作品一

律四色印刷,完整清晰地还原了这些在动乱和战争年代创作并幸存下来的画作原貌,其破损、折旧的纸质品像清晰可见,光是这份视觉的真实就蕴藏着沉甸甸的历史感。文字部分除有序言、学术专论,还附有老木刻家的回忆文章和20世纪40年代著名的木刻文献,另有郑野夫作词、张清泉作曲的《木刻运动歌》。

20世纪五六十年代,由于意识形态的原因,解放区美术思想成为中国美术的主流,其作品曾以解放区木刻、北方木刻、晋冀鲁豫、晋绥根据地木刻和新四军美术等不同的专题出版过多种画册,国统区木刻相对则没有得到过系统的出版。人们只能依据极少量的个人画册(如李桦、罗清桢、黄新波、王琦等)去了解国统区木刻的一些作品。1981年为纪念鲁迅倡导的中国新兴木刻50周年,上海人民美术出版社出版一套上下两册的《中国新兴版画五十年选集》,才征集了许多国统区木刻编入其中。由此往后20年,版画史相对油画、中国画、雕塑史,一直不是显学,其中就包括曾红极一时的解放区木刻,即作为左翼木刻的两个集团退出了人们的主流视线。90年代,虽有一套五大册的《鲁迅藏中国现代版画全集》的出版,但终究限于鲁迅先生1931年至1936年六年中收藏的中国萌芽时期的木刻作品。之后,抗战时期及以后大量成熟作品仍然没得到新的发掘和系统的收集,这几乎成了已渐成显学的中国近代美术史研究者和广大版画家的隐痛的心病。人们以至没有机会在新发现的材料面前和新世纪的人文空间里与更完美更全面的新兴木刻面对面。这既是一种基础工作的缺失,也是对新兴木刻价值估计的不足。

综观木刻艺术学术史,我们发现:从表层而言,似乎不乏相关研究,特别是一些研究成果如《中国现代版画史》等,填补了学术的空白,为深入研究中国现代美术奠定了基础。但从深层次探究,仍有很多问题和不足,与油画、国画、雕塑、建筑等其他美术门类相比,其研究力度还显得较滞后。具体表现在:一是研究态度不严谨,除时人回忆文章,很多后人的研究缺乏一手资料,没有建立在史实的基础上展开论证,内容空泛无力。二是研究方法的单一,多倾向于事件的罗列,仅停留在对事物表面现象的铺述,而忽略内在规律及相关问题的探究,因而缺乏一定深度,研究价值不能得到明显地体现。三是形成固定的研究思维定势,缺乏客观、辩证的研究态度,习惯下肯定或否定的结论,不能较好地将其社会功利性与艺术性有机结合起来考察。

(二)相关资料

本课题资料来源主要分为以下几个部分:

1. 民国报刊。重庆成为战时陪都后,很多战前出名的报刊及出版社都随国民政府迁往后方,有力地促进了大后方出版事业的发展,为时人理论研究提供了平台,也为后人研究战时木刻艺术提供了翔实的资料来源。本课题主要涉猎的报纸期刊有(主

要时间段为1937~1945):《新华日报》、《国民公报》、《新蜀报》、《商务日报》、《新民报》、《新新新闻》、《大公报》、《大公报》(香港)、《申报》、《文汇报》、《救亡日报》、《扫荡报》、《广西日报》、《云南日报》、《中央日报》、《文化新闻》、《解放日报》、《新中华报》、《抗敌报》等。期刊主要有(主要时间段为1937~1945):《抗战画刊》、《木刻艺术》、《木刻界》、《中苏文化》、《漫画与木刻》、《抗建通俗画刊》、《东方杂志》、《中国文化》、《抗战文艺》、《文艺战线》、《文艺阵地》、《美术家》、《抗战艺术》、《群众》、《战斗美术》、《刀与笔》、《艺丛》、《现实版画》、《新艺》、《音乐与美术》、《工作与学习》、《漫画与木刻》、《文化导报》、《文化新闻》、《近代木刻选集》、《战时木刻半月刊》、《七月》、《文艺新闻》、《亚波罗》等。

2. 回忆史料与年鉴通治。回忆史料有王琦的《艺海风云》等专著,以及《版画》、《美术》、《新美术》、《美苑》、《美术研究》、《美术学报》上刊载的大量时人回忆文章。年鉴地方志方面主要有《中国版画年鉴》、《成都市志·文化艺术志》、《四川省志·文化艺术志》、《重庆市志》等。

3. 版画集或时人有关版画技法研究的专著(按出版时间排序)。版画集有:《近代木刻选集》(朝花社选印,上海合记教育用品社发行,1929年);《苏联版画集》(上海良友图书印刷公司印行,1936年);《抗战八年木刻选集》(中国木刻协会编选,开明书店出版,1946年);《新木刻》(罗果夫编,上海时代画报出版社,1948年9月);《新中国版画集》(上海晨光出版公司印行,1949年9月);《十年来版画选集》(上海人民美术出版社,1959年9月);《解放区木刻》(邹雅、李平凡编,人民美术出版社,1962年);专著:《木刻的技法》(傅抱石编著,商务印书馆发行,1940年9月等)。

三、本书的研究方法与研究思路

本课题总的研究思路是以历史学、艺术学及社会学的研究方法为主导,将木刻艺术置于特定的时空体系,进行全方位的剖析,以探讨抗战时期大后方木刻艺术的时代特质与文化内涵,展示出木刻艺术发展进程中之世界性、民族性、地域性的统一,揭示出在木刻艺术自律与社会外力的相互碰撞下,功利性与艺术性之间的辩证关系。以期能较客观、全面地展示出抗战时期大后方木刻艺术发展的历史原貌。

20世纪30年代,中国产生了“左翼”美术运动,这是一个受苏联马克思主义文艺观和日本左翼文艺理论影响的美术团体。左翼美术关注的是人民大众的苦难生活,艺术家同情劳苦大众的遭遇,把歌颂他们的觉醒作为创作主题,在美术上来说无疑是开辟了一个新领域。紧密结合社会革命与现实斗争,关注国家与民族的命运,寻求艺术的大

众化之路,是左翼美术运动始终如一的特点。抗战前的左翼美术群体大多数是美术学校的学生和青年版画家,在高昂的革命热情驱使下,不仅在舆论上吁求将美术作为无产阶级革命的武器,而且还身体力行,为各个群众团体画宣传画稿,油印画报,并经常参加写标语、撒传单、游行示威等活动。他们不仅把美术同革命斗争紧密联系起来,而且在两者之间,更倾心于革命。他们心目中的革命的普罗美术家“绝不是像资产阶级美术家那样蓄着长头发,躲在象牙塔内为统治阶级豪绅地主资本家歌功颂德,或带着怜悯的调子,用‘为艺术而艺术’的美术来欺骗大众。而却是群众中的一员,他们的技巧与能力将由群众的斗争中获得”^①。

鲁迅不仅是“五四”新文化运动的旗手,也是左翼美术运动的发起者和导航人。在鲁迅的倡导下,左翼美术运动很快将创作的重点转移到木刻版画上。从30年代初期到30年代中期,随着时局的发展,左翼美术社团的工作重心由“进行对无产阶级的宣传教育活动”,转移到了抗日救亡的宣传上。

为了扶持新兴木刻的发展,鲁迅积极举办外国木刻版画展览、编印外国木刻版画画册,并提出了很多有建树的美术理论,对日后大后方木刻艺术的发展奠定了坚实的基础。

“七七”卢沟桥的枪声,打破了战前以上海、北平、广州、杭州等为美术中心的格局,形成了以重庆为轴心的大后方木刻中心和以延安为核心的解放区木刻中心。

大后方木刻中心的形成不是偶然的,而有其历史必然性。

首先,大后方很多城市地处大西南,这些地方群山逶迤,江河延绵。从远古时期就有众多的民族生息、繁衍在这一区域,并以他们强悍、勇猛、勤劳、坚毅的品质和精神,创造了独特而辉煌的文明。四川素有“天府之国”之称,气候温和,风调雨顺,物产丰富,文化底蕴深厚。这样一个资源丰富的地区,具备许多滋养艺术的优越条件。抗战爆发后,随着全国政治、军事、经济、文化中心的西迁,重庆一跃为战时首都,各种艺术院校、艺术人才、艺术组织等相继迁入,形成了以重庆为主的战时文化腹心地。

其次,战时全国性木刻组织在重庆的成立。由于以国共两党为主的抗日民主统一战线形成,使“阴暗深处的木刻突然获得一个抬头的机会”。^②尽管“中国木刻研究会”的条件十分艰苦,没有经费来源、没有固定的会址、没有编制、没有展地等。但是,进步的木刻家们抱着一片爱国热情和对木刻艺术的献身精神,紧密团结,克服种种困难,在

① 违忌《普罗美术作家与作品》,《文艺新闻》,1932年6月。

② 爱泼斯坦《作为武器的艺术—中国木刻》,《香港大公报》文艺副刊第69期,1949年4月25日第4版。