



现代木刻运动 中国先锋艺术的缘起

唐小兵 著

孟磊 颜子茗 陈文政 江帆 沈一岚 谢铮 编译

中国美术学院出版社

现代木刻运动 中国先锋艺术的缘起

唐小兵 著

孟 磊 颜子茗 陈文政 江 帆 沈一岚 谢 铮 编译

中国美术学院出版社

责任编辑:朱 奇
装帧设计:大 可
责任校对:钱锦生
责任出版:姚银水

图书在版编目(CIP)数据

现代木刻运动:中国先锋艺术的缘起 / 唐小兵著;
孟磊等编译. —杭州:中国美术学院出版社, 2011. 5
ISBN 978-7-5503-0095-8

I. ①现… II. ①唐… ②孟… III. ①木刻—绘画史
—研究—中国—现代 IV. ①J209.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 098522 号

现代木刻运动:中国先锋艺术的缘起

唐小兵 著
孟 磊 颜子茗 陈文政
江 帆 沈一岚 谢 铮 编译

出 品 人:傅新生
出版发行:中国美术学院出版社
地 址:中国·杭州市南山路 218 号
邮 政 编 码:310002
网 址:www.caapress.com
经 销:全国新华书店
制 版:浙江新华图文制作有限公司
印 刷:浙江广联包装彩印有限公司
版 次:2011 年 6 月第 1 版
印 次:2011 年 6 月第 1 次印刷
印 张:10.75
开 本:850mm×1168mm 1/32
字 数:337 千
ISBN 978-7-5503-0095-8
定 价:50.00 元

目 录

谢辞	1
引 言	6
第一章 美妙的艺术	17
一切皆为美学教育	21
新呼唤的回响	35
对艺术运动的追求	48
第二章 艺术理论——主体性的激情话语	69
表现主义势在必行	71
驰骋于革命漩涡之中	84
新纪元的代表	97
第三章 新兴艺术运动及其视野	122
审美的活力	125
艺术与艺术论争	139
黑白看世界	157
第四章 先锋运动的形成	184
从第一次上海事变的战火中重生	188
1933:杭州和北京	201

一种视觉世界语	210
第五章 先锋运动和全国的梦想	236
为了一种全国性的大众艺术	238
以广州为中心	250
永别了,上海	261
结语:《怒吼吧,中国!》的起源——关于现代中国艺术中的 视野和声音	283
词汇表	302
选择参考书目	318
期 刊	319
图 书	323

谢辞

我开始从事现代中国的各派艺术理论与艺术运动,我的许多朋友都对此惊讶不已,而事实情况则是,通过这项深入的研究,我找回了自己最初的激情与热爱——那就是绘画。至今我始终无法忘记曾经的那一幕幕,在从小长大的四合院里,为玩伴们一个接一个地画肖像画,那是多么严肃而又快乐的时光;那一个个漫长慵懒的午后,我会骑着自行车满城地跑,四处寻找一些基础性的但却难以捉摸的油画作品;还有那个熙熙攘攘的邻里菜场,我和一群朋友总会偷偷地在一旁素描起神态各异的卖蔬菜的商贩们和全神贯注的购买者们。有一些童年的玩伴后来考上了艺术学校,走上了学习艺术的道路,而我,由于某种原因,成为了中国现代文学与历史专业的学生。然而,多年以来,这种感自肺腑的对炭笔油画或纹理油画的创作的喜爱,一直都让我对油画创作心存兴奋与激动之情。在1999年,当我得知,李桦20世纪40年代创作的一幅木版画,将作为我当时快写完的《现代中国》的一份完美的视觉上的宣言书时,我有一种很微妙的感觉,那就是我下一本书的内容将是关于什么,我对此遐想联翩。考虑到我之前所受到的一系列的技能训练,我知道我的这项研究计划不会让我突然间就转变成为一名艺术家,但是当时我也没有预见到,通过撰写这本著作,我的视野得到了极大的丰富和拓展。

只有在我完成了这本书的整个手稿工作后,我才意识到1985年我在北京所听到的詹明信的一系列讲座对我的良多启发,是他把我引入了看待各种视觉图像的一个销魂夺魄的迷人视角,同时也给我介绍了关于各种视觉图像所代表的不同声音的一些问题。他为我开启了一个充满奇思妙想与无限可能性的新世界。对此,我时常心存感激,我希望在我写的这本书中,表达我对他的一丝丝感激与敬意,也希望他能在此书中感受到我对他慷慨与豁达的诚挚谢意。

芝加哥大学对我的这项研究提供了巨大的帮助,尽管在本书写成之前,芝加哥大学还尚未得到通知。非常感谢芝加哥大学的里根斯坦图书馆所收集的丰富的中文典籍,让我能顺利翻阅到有

关的中文资料;也非常感谢芝加哥大学东亚图书馆的馆长周元先生为我所提供的专业帮助,正是有了他的帮助,让我能迅速查阅到相关的东亚图书资源。同时,我也非常感激芝加哥大学的人文学院院长詹尼尔·穆勒先生为我在2002年至2003年间的研究所提供的帮助,另外也非常感激该院的东亚语言与文明系的系主任唐·哈珀先生对我要求的坚定支持。在此,我再次向上述几位致以我最诚挚的谢意。在2004年至2005年间,我在芝加哥大学人文学院的弗兰卡研究所享受到了校区住宿的奖学金,感谢能有这样一个难得的机会,我才能够完成本书的第一份完整的手稿。在2005年的秋学期,南加利福尼亚大学的学院院长贝丝·迈耶罗维茨随后让我能专心致志地修改第一份手稿,并帮助我筹备该书的出版工作。也就在2005年,我被很荣幸地授予了梅隆基金会的新方向研究奖金,这份荣誉不仅给予了我许多心理上鼓励与激励,而且还让我有幸能在在南加州大学的美术学院里,和弗朗西斯科·西凯罗斯一起教授版画课程,那是一种实实在在的快乐感,让我终身难忘。

在过去的六年里,我曾在许多图书馆查阅资料,以进行此项研究工作,其中包括上海图书馆、上海的鲁迅博物馆和复旦大学图书馆、斯坦福大学的东亚图书馆、加利福尼亚大学伯克利分校的东亚图书馆和洛杉矶分校的东亚图书馆、耶鲁大学图书馆、俄亥俄州立大学图书馆、科尔盖特大学的匹克美术馆(Picker Art Gallery)、南加利福尼亚大学的建筑与美术图书馆、洛杉矶公立图书馆等等,是这些图书馆中丰富的馆藏,才使我能顺利写成本书。此外,我还要特别感谢上海鲁迅博物馆的秦海奇与赵静立、斯坦福大学东亚图书馆的邵东方及其所有工作人员、匹克美术馆馆长丹尼尔·巴特勒、耶鲁大学图书馆的杨涛等,他们总是有求必应,让我有幸接触到各类相关的资料。在此,我非常感谢他们为我提供的无私热情的帮助。

在同一时期,在许多学术期刊上,我也陆续地发表了这本书早期版本的一些零碎部分。我想对如下的一些人表示我最真挚的谢意,感谢他们邀请我去他们各自的机构作演讲,感谢他们为我所提供的论坛,让我能与不同的受众互相交流,并不断拓展我的一些想法,他们是:海德堡大学中国研究院、纽约大学的张旭东、首尔国立大学的全亨俊和研究现代中国文学的韩国社的朴在武、耶鲁大学的查尔斯·拉福林、加州大学欧文分校的胡英、加州大学圣地亚哥

分校的张英进、复旦大学的陈思和、新泽西州立大学的罗格斯大学的分校、佛罗里达大学盖恩斯维尔分校的卡洛斯·罗哈斯、科尔盖特大学的江克平、斯坦福大学的文以诚、俄亥俄州立大学的陈晓梅和柯克·丹顿、加利福尼亚大学伯克利分校的安德鲁·琼斯、加利福尼亚大学戴维斯分校的陈小梅和叶靖慧等等。除此之外,关于此书,我还在如下的一些学校作过相关的一些演说,比如在芝加哥大学、俄勒冈大学、南加利福尼亚大学,以及2006年亚洲研究年度会议协会等。我希望我的听众们能够看到他们所听到的那些细碎的片段组合而成的这本更为完整的书,无论他们是否在当时演说会场中是否提出这些问题,我都希望他们能够在这本书中找到他们疑问的合理而又满意的解答。

同时,我也非常感谢安妮特和沃尔特·范·戴尔,感谢他们与我共同分享他们所收藏的麦绥莱勒的经典版画收藏集以及现代比利时艺术的典藏,也感谢他们邀请我在华盛顿特区举办的聚会上探讨麦绥莱勒与现代中国的木版画等。

另外,我还要在这里感谢一些人,是他们用各自不同的方式,在各个方面给予了我支持,他们是胡志德、葛浩文、王德威、温迪·拉尔森、贺麦晓、黄武、杜赞奇、王晶、恩熙崔、刘莉萍、爱德华·肖尼西、诺尔玛·菲尔德、盖·艾恺、夏绿蒂·弗思,以及裴珍妮等人。而且我也很想感谢如下这些人,如汤姆·冈宁、江克平、李云静、张胜、胡大江、黄克、严峰、罗伯特·伯德、陈金星,还有包亚明,他们或者与我一同分享他们对现代木版画的浓厚兴趣,或者为我提供有用的写作素材等,他们的一举一动都让我非常感激。而且我特别感激陈思和与泰德·福斯,感谢他们无私的友谊和慷慨之情。还有弘义能登、苏伟、查尔斯·罗福林、林华、张新英、布莱恩·哈伦、肯尼斯·克莱、瓦莱丽·莱万、弗雷德·格林,还有许多其他的朋友与同事们,我在写作中陷入困境的时候,他们总是很乐意地为我提供帮助。在我研究的后期工作中,沈揆一、朱莉娅·安德鲁斯和凯瑟琳·伯内特都极为和蔼地为我提出评论与建议,他们的帮助让我在后期文案整理中受益颇丰。在芝加哥市,克里斯塔·弗雷特、刘妙和她的丈夫南森、李玄井、杰森·麦格拉斯、包卫红、德林·莱、佩吉·王等人都帮助我做这项研究,我对他们的感激至今还没有补偿足够。在南加利福尼亚大学,特瑞西·陈努力工作,以帮助我按出版商的要求来准备手稿,朱艳红在本书的索引编制上又花了不少心思,从而使本书的索引显得既清晰又明确。

而且,能让加利福尼亚大学出版社的斯蒂芬妮·费来做本书的出版编辑,实在是我的无比荣幸。她的专业能力令我十分放心,而且她对她的非凡的编辑能力又十分谦虚,甚至她对我这个作家来说,也非常具有启发性。此外,我还要感谢芝加哥大学出版社的希拉·列文,她认真地对待了我最初的一些疑问,让我有了清晰的思路进行写作;以及该出版社的编辑助理希吉·纳可森,他给我提供了非常有益的修改意见;还有编辑苏·海涅曼,他帮助我将这个著书计划顺利地拥有了一个格外令人满意的结局。除了感谢上述出版社的编辑们,我还要感谢文字编辑珍妮弗·诺克斯·怀特,她的编辑意见既简洁又得体,让我避免了许多令人尴尬的文字错误,仿佛是变魔术一样,她使这本书读起来更加通顺流畅,也更加精确严密。芝加哥大学出版社的两位匿名读者的意见与建议也非常地鼓舞人心,感谢他们对我提出的这些意见,通过按照他们的建议,我进行了适当的完善工作,希望他们会更加喜欢这本书最后定稿的版本。我还要感谢希瑟·伯恩·斯嘉伊克,是她把“《咆哮吧,中国!》的回响在现代中国艺术得以被见与被闻”包括在了本书之中——这是本书结尾部分的一份较早期的版本——而后出现在了一份特刊《定位:东亚文化批评》(第14期,第2号刊)的版面上,而这份特刊是由她作为访客编辑修改而成的。杜克大学出版社还很善意地允许我借鉴已发表的文章。感谢他们为我所做的一切,终于在2005年9月份的时候,一本内容更为精简紧凑的中文版本出现在北京的《读书》杂志上。

在这本书中,我引用了当时许多相关名人的图片,正当我要清算这些引用权时,我很感谢如下的这些个人对我伸出的援助之手,是他们让我的整个写作过程骤然变得出人意料、硕果累累,他们是:北京的徐悲鸿博物馆的廖静文和中国国家美术馆的范迪安、纽约的艺术家权利协会的伊莲娜·格里克里奇、日本镰仓和麓山的现代艺术博物馆的水泽勉与枳山正男、北京的吴作人国际美术基金会的吴宁、加拿大蒙特利尔市的波兰艺术与科学研究所的汉娜·玛莉亚·柏比尔斯、香港中文大学艺术博物馆的李志光等等。而且最最重要的是,陈思和总是在一些关键时刻给予我援助,让我能顺顺利利地渡过难关,因此对于他,我要致以特别的谢意。

在此,我仍心存感激,十分感谢南加利福尼亚大学提供的出版补助金,以弥补本书中制造各类插图所需要的成本。

希望我的父母也会喜欢这本书,虽然在某些专业知识方面他

们可能会有不理解之处,但我依然希望他们能欣赏。本书献给我亲爱的孩子们,卡蒂娜和柯烈,他们降生来到这个世界,带给了我无与伦比的欢乐,而且还将继续丰富充实我的生活。同时也将本书献给孩子们的好母亲、我那美丽的妻子——莉莎。许多年前,我第一次正式感谢她对我开朗愉悦的鼓励和支持,以及明智审慎的建议,而现在我依然与当年一样对她心存感激。

引言

现代木刻运动,作为本书论述中心的先锋艺术,兴起于20世纪30年代早期的中华民国。通过追寻异域灵感的形成与左翼文化运动的联盟,第一代现代版画艺术家们将这一边缘化的本土艺术形式焕然一新,并赋之以新任。在20世纪前几十年,木刻复兴运动之风席卷了欧洲、美洲和东亚地区,成为一项国际运动,而第一代现代版画艺术家也投身于其中,他们极大地拓宽了黑白木刻版画印刷的词汇、语法以及丰富多彩的表现手法,使之提升为现代极具表现力和感染力的普通视觉语言。同时,他们成功地实现了现存艺术体系和艺术实践的转型,重组了可见性和视觉表现手法的流行结构。这是当时其他艺术运动所望尘莫及的。

鲁迅(1881—1936)在1935年指出,这批年轻木刻艺术家们创造了大众艺术,这种大众艺术克服了根深蒂固的分割,使高傲的隐士般的“高雅”开始与缺乏鉴赏力的取悦大众的“粗俗”相融合。通过把至今人数偏少的民众称为其广大的观众群,木刻运动不仅有利于引进视觉艺术的新主题,而且有助于重新认识新的历史主题和动因。正如美国记者安格尼斯·史沫特莱在20世纪40年代所目睹的一样,中国木版水印画成了革命性的“四千万民众的新艺术形式”。¹它预示着艺术以及政治上现代性的来临,同时也将深深地刻印在大众的视觉记忆和意识之中。因此,基于这些原因,我坚持认为木刻运动是现代中国成果最为丰富的艺术运动,也是极具彰显“木刻”这一概念含义的先锋艺术运动。

现代敏锐的作家与评论家们牢牢地把握到了木刻运动初期的先锋推动力。比如,现代著名的漫画家、艺术评论家和教育家丰子恺(1098—1975)在1934年4月曾称赞过黑白木刻版画的惊人效果,并视之为综合视觉艺术的先驱。²在丰子恺眼里,不断融合与加速的现代生活所提倡的是一种兼有“呼吁效应”和“写实形式”的视觉艺术,这种艺术对他而言意味着东西方美学传统的融合。丰子恺不仅精通中国画,而且在旅居日本期间受到西方艺术的系统熏陶。作为这样一位艺术家,他一直感到有必要寻找一种能把这两种看似完全不同的艺术感合二为一的综合体。在1930年,他甚至

慷慨激昂地辩论道,西方现代艺术是对中国画的美学与精髓的臣服。³

丰子恺以及很多他同时代的人把中国艺术概括为卷轴上的笔墨人文画,其中空间、概括性的表现方式,线条刻画的轮廓、质感和动感,都是其典型的表現手法;而西方艺术的最佳表现形式则是前印象主义帆布画,这些画在构图上完整、紧凑,旨在成为可靠的表現手法,借用浓重的色彩从而达到对真实物体接近的表达。丰子恺进一步阐述道,因此画在帆布画上的场景是完整的,而悬挂着的画卷,毫无矫作逼真之意,呈现出一种影射的不完整性,激发出陌生又奇妙的感觉。

丰子恺在他的散文《未来绘画》中写道,写实主义绘画和具有召唤力的绘画这两者的结合是对社会需要的一种回复。为了响应对文艺大众化的呼唤,丰子恺提倡在视觉艺术领域也应以此为目标。他指出,为了使受众最大化,绘画必须兼具呼吁性和明了性。这两点正好分别是东方和西方绘画的基本特点。“在理论上以及现实中,我们都可以把这两种(东方和西方)绘画的优点结合起来,为这个新时代创造一种世界艺术。”通过流行的印刷制品、海报,甚至商业广告,丰子恺看到了这种新的世界艺术的迹象。而这又是资本主义扩张的必需的手段。在1933年,丰子恺特别注意到了刊登在文学刊物《当代》上的一组当代中国木刻版画的精选作品,并评论道:“在看了传统的西方绘画以后,这些版画带给人一种在长久屏息后突然深吸一口气的快感;在看完一幅中国画以后再看看这些版画,你会有一种瞬间如梦初醒、脚踏实地之感。”

对于版画,丰子恺欣赏的是那种机械复制时代的艺术作品的特點。而这些特点被瓦尔特·本雅明(1892—1940)鉴定为艺术作品的“展示价值”。正如丰子恺于1936年在德国的一次写作中预想的一样,未来的绘画艺术将会包含一种震撼效果。这种效果被本雅明认为是吸引注意力分散的大众的唯一办法。对本雅明而言,“在所有艺术领域越来越明显的一点,也是作为人们在知觉上深刻变化的表征之一的一点,是想要在人们注意力分散的状态下实现其对版画的接受,可以通过摄影来实现。”⁴丰子恺当时也对知觉上的深刻变化作出了回应,和本雅明一样,他也提出了艺术在现代社会必须要满足的新需要。因此,他对木刻版画的认可使我们的注意力转到了木刻运动中某些经常被政治象征主义遮掩了的方面上,因为第一代的现代版画艺术家有意识地把政治象征主义充

斥在他们的画中。

本雅明认为：“艺术的其中一个首要任务，总是在于创造若干年后能完全满足人民群众的需求”。⁵他的这一言论引发了些许问题，本书试图从中探寻答案：在何等条件下，中国现代木刻运动创造了这个需求？该需求的性质是什么？如何才能在技术上和体制上满足该需求？

我将艺术领域的重构作为开端来回答以上这些历史性问题，该重构孕育了木刻运动，并促使木刻运动改变自身的开始。为了能全面展现1937年极具毁灭性的中日战争之前的复杂并快速发展的现代艺术领域，我将围绕在艺术领域里有影响力的理论与言谈展开讨论，遵循体系上的历史记录与其发展轨迹，并进一步深入研究不同艺术流派的艺术团体及其所引发的相关艺术运动等。这些流派迥异的艺术团体在关键时刻聚合形成一体，而通过对这些多重艺术力量的分类，我试图继而探究其历史世系，揭开其层层联系，以分析现代艺术领域的发展轨迹及其相关的艺术创新。

其中的一个关键时刻便是1928年，这场历史上著名的北伐战争在浩浩荡荡的声势中结束时，南京国民政府建立，随后的南京国民政府对艺术与美术的进步与发展相当重视，这使得当时美术的发展成为了国家资助项目，美术运动随即落地开花，从事美术事业的杰出艺术家们如雨后春笋般涌现。由此，美术发展迎来了一个迅速发展的时期。本书的前三个章节都以1928年初的日子为开端，每个章节各自探求一系列的问题与历史事件的过程。它们共同编制了一个多姿多彩的挂满了一些现代中国艺术与艺术论述的重要人物的织锦，其中包括：蔡元培（1868—1940）、鲁迅、刘海粟（1896—1994）、林风眠（1900—1991）、郭沫若（1892—1978）、田汉（1898—1968）、徐悲鸿（1895—1953）等等，他们虽然有着不同的艺术观点、不同的艺术道路，但是他们对中国艺术的贡献却是等量齐观的。同时，这前三个章节也表明了“艺术”与“美术”的不同之处，即20世纪的前二十年“艺术”一词较之“美术”一词暗含更为宽泛的艺术手法与更为宏大的艺术设计。创造一门与众不同的现代中国艺术曾是几代作家、艺术家、剧作家、制片人、翻译家、评论家、教育家、编辑以及莘莘学子的壮志目标，尽管他们各自或有对这新艺术的不同见解，但他们对中国现代艺术的创造与追求却从未停止过。他们在各自的领域里，以不同的方式，促进了中国现代艺术的改观与发展，他们是中国现代艺术真正的脊梁。

于中华民国时期发展起来的现代艺术领域具有一个普遍的典型特征,即关于艺术的意义性和论理一致性的持续不断的论述。关于这个论述,不同艺术流派有着不同的见解,正所谓“仁者见仁,智者见智”,艺术领域呈现出百家争鸣、百花齐放的欣欣向荣之势。在1912年,新建立的中华民国政府还没有完全统一中国,尚未掌控整个国家政权,而其第一任教育部部长蔡元培却义正词严地倡议将美育教育作为一项国家大计。蔡元培对美育教育的这一倡议是史无前例的,他将从前不曾受到重视的美育教育纳入了中国教育,使美育教育成了国民教育中的一个重要方面。他认为美育教育是进行世界观教育最重要的途径,使人们从现象世界通向实体世界所必经的桥梁。甚至在蔡元培提出此举之前,即建立美术为一项必要的现代社会制度,晚清时期早已已有教育家和改革家提出,晚清的改革家及一些政府的现代化项目都已倡导将工艺美术作为一门工具性的现代技术。在民国时期,军阀混战、官僚横行、帝国主义列强逼迫的乱世下,广大中国人民苦难深重,但是国民对社会上影响重大的艺术信仰成倍数地增加,这种对艺术的笃信主要来源于艺术家社会文化地位的深层不确定性,要确立艺术家们的社会文化地位,必须是在当时国家秩序无可挽回的内部爆裂之后,在传统美学价值的逐渐瓦解并不断重新建构之后,这次有了艺术家构建自我社会文化地位的社会基础与文化基础。(在明治时期的日本,现代艺术领域的出现,也同样伴随着这样一场持续的争论,即关于艺术目的与艺术家角色在迅速现代化的单一民族国家里的辩论。⁶)上海图画美术院于1912年底建立之际,美术界的主要奠基人刘海粟发布了一项极其宏伟的使命,将其非同一般、显赫的外饰应用于崭新的艺术事业。通过发布一系列的公告,他指出新式艺术学院的两大宏伟目标:“发展东方固有的艺术,研究西方艺术韵奥”,以及“在极端残酷无情、干枯孤寂的社会中尽宣传艺术的责任。因为我们相信艺术能够救济现代中国民众的反哺,能够惊醒一般人的睡梦”。⁷刘海粟把美术的作用与国家的兴亡和人民的觉醒以及自己的责任联系在一起。这正是一种与爱国主义相结合的强烈的艺术思想。在接下来的二十年里,这两大孪生目标由于艺术家们为自身的职业和关联性辩论而被反复呼吁,也由于艺术教育工作者和艺术理论家阐释艺术在现代中国的必要性而被反复调用。1925年到1929年期间,以林风眠为先锋的艺术运动支持以表示对美学与超然价值观的自由人文主义承诺。那些随后的木刻运

动的参与者们也不可避免地质询其目的与功用,但他们对此的回复却是千差万别。

到1934年4月,丰子恺正在对未来的全球艺术冥思苦想之际,他所在的艺术团体变得多种多样、充满希望且躁动不安,尤其是在上海市,那里的许多西北部地区在1932年1月因中日军队间的冲突所爆发的毁灭性的战争,并由此而带来的战争的残骸碎片依然清晰可见。丰子恺必定从现代派疾风骤雨般的暴风社团中感受到了这些非凡的反响,因为这个社团曾在1932年10月大力宣传过它对于创造抽象的世界性艺术的热望,以及在此后举办过两场闻名遐迩的艺术展览会。他或许偶然接触到过以法语 L'art 为标题的短期报刊,该报刊于1933年曾举办过一场题为“中国艺术之将来”的论坛,或偶然翻阅过另一个名为《美术杂志》的月刊,该期刊于1934年曾发表过由资深国画大师黄宾虹(1864—1955)所论述的一篇顶尖级的文章,名为《论中国艺术之将来》⁸。黄宾虹不愧是一位“不能仅以画史目之”的学者型艺术家,对中国艺术的未来有着深刻而独到的见解。1934年11月,黄宾虹对创立《画学月刊》起了核心作用,其明确的目的即是“展现国有艺术之精华,提升国际艺术之理解”⁹。然而,丰子恺或许还未意识到年轻的木钟版画研究会和北平(现为北京)的世界艺术研究会,前者于1933年杭州附近举办过两场木刻展览会,后者从1931年开始变得活跃。当然,他也未曾知道一个名为“来自大革命中国的画家与木版画艺术家”的展览会在1934年3月的巴黎博埃西路上的著名画廊 Galerie Billiet Vorms 举行。由上海和北平的那些鲜为人知的艺术家所创作的58部木版画印刷品在该次展览会中展出,这是现代华人创作版画首次在海外展出。其中是鲁迅挑选了这些木版画并送至展会的法国主办方,鲁迅对这一木刻运动的兴起与蓬勃发展作出了巨大的贡献,他不仅在思想方面为木刻运动做了深厚的奠基工作,而且在社会活动领域里也作出了显著的贡献。

如今,我们站在绝佳的方位,以最优的视角,观察到多重艺术流派之间的关联,并领会他们在纷繁复杂的历史长河中的产生的重重影响。在本书的最后两个章节,我将深入探究各种艺术团体、艺术机构、言论、政治机构、个人关系以及个人努力之间的相互关联,是这些相互关联让木刻运动能在20世纪30年代中期迅速蓬勃发展起来,并重新定义和激励民族艺术界,使我们的民族艺术界呈现出百花齐放的欣欣向荣之势。木刻运动,作为一个自觉兴起的

先锋艺术运动,并不仅仅培育了一个与众不同的艺术体系,其中还促进了全新艺术概念的产生与发展,保持了与现存艺术领域的临界区分性,引进了创新性的举办展览会的实践;而且还为一个风格迥异的艺术体验创造了非固定的民族联系,使广大民众能在这一新的艺术形式中体验到固有的民族感情和联系。

就至少两大关键问题而言,中国的木刻运动与欧洲 20 世纪早期的历史性的先锋运动有着异曲同工之妙,比如达达主义这一艺术流派,它激进地批判艺术作为体制或社会子系统的观点,旨在将艺术重新融入生活的实践。¹⁰正如彼得·比格尔所评论的,欧洲先锋运动通过拒绝生产与分配设备、资产阶级社会审美独立的言论,成功地揭示了相对于现代西方艺术而言的“独立与缺乏任何结果之间的关系”。¹¹然而,中国的先锋运动所面临的不仅是一个艺术价值和艺术实践的现代新生系统,还有根深蒂固的传统美学秩序和情感。此外,迫在眉睫的民族危机界定了版画艺术家们该如何明白生活的实践,他们希望让艺术回归到生活的实践并寻求对这一实践施加影响的方式。

在 1936 年 7 月,正当第二届全国木刻流动展览会在广州举行之时,一张中国地图(其中缺少中国东北三省和远西地区)出现在随附杂志《木刻领域》的封底上。该地图所展现的这次展览会的日常行程,表明了木刻运动宽泛的涉足领域,并证明了其在近乎整个国家范围内举办艺术展览会的伟大构想,但唯一的遗憾,则是该地图没有明确指出木刻运动的历史印迹及其起源。因此,我在本书中试图探讨木刻运动的起源及其历史发展轨迹,我所提供的主要是对导致并融合于这一国家地图的些许曲折的追溯,这些曲折确能被视为是现代木刻运动在其发展初期的愿望的视觉声明。

然而,如果你认为第一代版画艺术家们缺乏敏锐的历史感,那么你就错了。相反地,其中以男性和学习西方艺术的学生为主的年轻的艺术家用发起了木刻运动,因为他们热切地希望能有一个有意义的历史性的干预。他们的行动纲领、艺术创作、组织和协调国家级展览会的努力,以及对历史事实的认真记录,都无不弥漫着他们满怀的信心与壮志。举例来说,在准备第二届全国木刻流动展览会期间,广州的现代版画会编辑并发表了一份编有其两年历史的详细记录。在 1940 年,一批顶尖级的版画艺术家们提出“在过去十年里中国木刻运动的全面评述”,从而来定义该运动的性质、描述其发展阶段的特征。¹²到那时为止,中日战争已经全面爆

发,木刻运动随之从市中心分散到乡村的各个偏远地区,走上了以“乡村包围城市”的发展道路,而在偏远乡村却迎来了木刻运动的崭新阶段。著名艺术家及组织者唐英伟(1912—?)并未因这场残酷的中日持久战而放弃叙写木刻运动的第一份详尽说明,即《中国现代木刻史》,相反地,他在这帝国主义列强逼迫的乱世下,笔耕不辍,坚持不懈,终于完成了他对《中国现代木刻史》的撰写,并于1944年在福建省出版发行该书。

在随后的几十年里,由于社会政治形势的变化,新的中华人民共和国成立,随即木刻运动演变成了中华人民共和国的较大的机构和文化体系。第一代版画艺术家们在20世纪50年代经历了社会角色的重大转变,他们不再作为边缘化的先锋者。正当欢庆并反映新社会主义时期的色彩画被认可为合适的形式与表达之时,艺术的创作题材和视觉风格、木刻艺术与其他艺术形式的关系也都发生了变化。然而木刻艺术作为大众的流行艺术形式却依然持续发展着。诚然,在20世纪60年代的群众运动期间,以木刻为基础的视觉语言被广泛采用,这或许被视为木刻运动在其逆向开拓阶段的先锋愿望的重新肯定。正如现代艺术家王广义(1957—)新近指出,依靠木版水印画的呼吁的视觉效应的图像,不论是表达欢快的或是表达责难的图像,它们都构成了中国一个公认的“社会主义的视觉体验”。作为油画家的王广义,正是由于这一视觉记忆和创作手法,才开始从事远离政治流行的艺术。¹³他对政治流行艺术始终保持着这种若即若离的态度,并在创作生涯中始终贯彻着这一态度。20世纪下半叶的现代中国木刻艺术史代表了先锋者们纷繁复杂的生后事,在本书中,由于篇幅有限,未能充分探讨这一话题,但我希望能在将来的研究中对这一话题展开全面而深入的探讨。

就目前本册书集而言,我发现过去几十年来发表的大量回忆录、散文、专题著作和选集对记录木刻运动开端并使其重放历史光彩都大有裨益。¹⁴广泛的文献研究引领我超越了目前日渐圣徒传记式的表现与自我表现,但却因为牵强的划定而超越了木刻运动这一范围。我的这项研究的最重要的资料都来自鲁迅晚年所收集的印刷品与文献,这些文件在1991年时首次以五卷书为一册的形式被广为利用。鲁迅的这些资料也是中国最早的分析 and 整理木刻版画艺术的历史资料,也是中国现今描述木刻版画最详细的一份资料,给后来中国艺术家研究木刻版画艺术提供了宝贵的资料。中