

## 试论鲁迅的木刻情缘

李 禧

木刻版画故乡虽然在中国,然而从未登上过大雅之堂,多由民间匠人为之。我国的木刻艺术在唐代印刷的《金刚经》插图技巧上就已非常成熟,它翻开了我国版画史的首页,而欧洲到十五世纪才将其广泛运用于历书和医书,在十六世纪被德国画家丢勒推向了顶峰。由于中国文人“重道而轻技”,忽略了“技以载道”的功能,故现代意义上的木刻版画直至二十世纪三十年代才由鲁迅点燃星火。

1931年鲁迅创办了“木刻讲习会”,这个讲习会就像一个火把投放进了干柴堆,新兴木刻运动之火迅猛地燃向了我国的大江南北。讲习班培养了大批木刻青年,哺育着木刻青年的成长。鲁迅的大力倡导之下,木刻艺术从技艺变成了高雅而通俗的艺术,这也成为他的伟大业绩之一,所以,鲁迅被称为中国现代木刻版画的“艺术之父”。

在中国现代美术史上,鲁迅有着非凡的地位和声誉,他带给我们的思想冲击和他的文学实践成为中国文艺史上的宝贵财富。他

的文学作品中包含了大量的美学思想,显示了他的审美文化心理结构和审美情趣,同时也体现着他对民族文化问题的深入思考。由于他在文学领域的光芒过于耀眼,现在许多青年人都忽视了鲁迅的木刻艺术情缘。鲁迅的艺术造诣非常深厚,他积极倡导大众美术,一生都与美术特别是木刻版画有着极为密切的关系。

作为版画导师,鲁迅亲自参与了大量的美术实践活动,直接推动了新兴木刻运动,在我国美术史上书写了辉煌的一页。鲁迅定居上海后,积极收集、介绍中外古今木刻版画,曾拿出自己的藏品举办外国版画展览会,把国外优秀的版画作品介绍给我国青年画家,并出版版画书籍。“在新兴木刻的收藏中,鲁迅是最全面的,现在国内还没有一个机构、个体能有他那么丰富的收藏。这些收藏正是鲁迅为重构新文化精神内核的一种储备,完整地反映了他的艺术观。”<sup>①</sup>鲁迅在全国各地播下种子,影响广泛。自“木刻讲习会”以后,上海先后成立了“上海一八艺社”、“野

风画会”、“春地美术研究所”等,一批左翼青年相继奔赴延安,从事新兴木刻的创作,他们中有彦涵、力群、胡一川、江丰、罗工柳、叶洛、马达、陈铁耕等,后来成为解放区木刻艺术创作的骨干力量。

支持鲁迅决不放弃努力的诸多因素中必然要有的是一种文化追求,一种文化气质的注入。而作为首倡者,他的文化气质又直接影响了木刻艺术的发展方向和表达方式。爱国主义精神是鲁迅美术思想形成的根源。从爱国主义出发实现美术的社会功能,以改革国民性思想为核心,贯穿起大众艺术和现实主义精神两条主线,从而实现救国救民,这对民族精神的唤醒和中国的现代革命都起到了巨大的推动作用。传统的木刻因之焕发出了新的生机,转危为安而且茁壮无比,其影响一直延续到今天木刻艺术的发展和完善。鲁迅丰富而深刻的美术思想,给当代人带来了多样性的启示。

对于中国版画界而言,很多成功的艺术家基本上都可算是鲁迅思想直接或间接的受益者,虽然这种受益可能由于时间的推移而有所改变,但当褪去当年的热情,回头再看这个问题的时候,就会客观地认识到鲁迅在新兴木刻运动中的地位,并从中领悟到更多、更深刻的东西。排除或多或少的政治、时代因素的干扰,就艺术本身而言,作为新美术形式的推动者和美术评论家的鲁迅在中国现代美术发展史中的地位和影响不应该忽视和遗忘。重申鲁迅与木刻美术之间的关系,会发现特定的时机往往会有不同寻常的结果,而这样的结果往往会有深远的影响。

### (一)

周作人曾提起“鲁迅小时候喜欢绘画,这与他后来的艺术活动很有关系的,但是他的兴趣并不限于图画,又扩充到文字上边去。”<sup>②</sup>这是鲁迅与美术之间情缘的开始。鲁迅生于浙江绍兴东昌坊口的新台门周家,

从小就喜爱美术。家乡那些好玩的木板年画、木板书等民间艺术给鲁迅的童年带来了许许多多的欢乐。他说“我的床前就贴着两张花纸,一是《八戒招赘》,满纸长嘴大耳,我以为不甚雅观;别一张《老鼠成亲》却可爱,”<sup>③</sup>生活中习以为常的年画给了鲁迅最直接的美术感受。《山海经》中奇特的故事及各式各样的造型引起了 he 强烈的好奇心,他开始注意收藏画册,此后又搜集绘图的书。儿时的鲁迅还自己描摹绣像,逐渐掌握了一些绘画技法,后来创作时便自己画插图。

鲁迅对于美术的喜爱更多是天性使然,在谈到自己的私塾经历时,他说“先生读书入神的时候,于我们是很相宜的,有几个便用纸糊的盔甲套在指甲上做戏。我是画画儿……读的书多起来,画的画也多起来;书没读成,画的成绩却不少了,最成片段的是《荡寇志》和《西游记》的绣像,都有一大本。”<sup>④</sup>鲁迅是一个“旗手”式的人物,他的出现极大地改变了传统文人的形象;南京求学时期,他阅读了林琴南翻译的多部小说,到北京后便“赴留黎厂买纸,并托清秘阁持林琴南画册一叶,付银四元四角,约半月后取。”<sup>⑤</sup>资料说明这一时期他对文人画颇感兴趣。

在《拟播布美术意见书》一文中,鲁迅写道“美术者,有三要素:一曰天物,二曰思理,三曰美化。”<sup>⑥</sup>同时,他还提出“刻玉之状为叶,髹漆之色乱金,似矣,而不得谓之美术。象齿方寸,文字千万;核桃一丸,台榭数重,精亦,而不得谓之美术。几案可以张弛,什器易于携取,便于用矣,而不得谓之美术。太古之遗物,绝域之奇器,罕矣,而非必为美术。重碧大赤,陆离斑驳,以其戟刺,夺人目睛,艳矣,而非必为美术,此尤不可不辨者也。”<sup>⑦</sup>进一步厘清了美术的特点与本质。在谈到美术的目的与致用时,他认为“美术可以表现文化;美术可以辅翼道德;美术可以救援经济”<sup>⑧</sup>强调了美术的社会性与时代性并重。他融入潮流向自己所处的时代贡献自己的审

美创造。他对中国书法和篆刻艺术一直保持着很大的兴趣。任北洋政府教育部官员期间,在工作清闲无事之余,抄写古碑文达十年。他选择木刻艺术作为新美术运动的始发落脚点,“木刻技术是由他首先由国外介绍过来的,但更重要的是他在意识上的照明,他使木刻由匠技成为艺术,而且成为了反帝反封建的最犀利的人民武器”。<sup>⑨</sup>

这些同样是构成鲁迅人生的最重要、最精彩的有机部分。在《〈木刻纪程〉小引》一文中,鲁迅解释了自己对木刻版画的投入,“一方面还正在介绍欧美的新作,另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……实在不仅是一种奢望了。”<sup>⑩</sup>鲁迅还劝告当时的艺术青年,学习外国艺术也好,创新也好,都要考虑到这三个方面“能懂”、“有益”、“又是艺术”,雅俗共赏才是高水平的作品。

在中国,美术并不仅仅是一种技艺而是一种文化。这个观点由来已久,“由技入道”自庄子提出之后就成为中国美术创作中的一个基本原则。只是在那样的年代重新提出这样的观点意义非凡,他让我们重新认识传统美术思想的存在,重新认识到美术在对待社会问题时的巨大作用。客观上来说,美术是后期鲁迅的革命事业非常重要的促进力量。鲁迅是用美术来益民智、娱性情,改造国民性。因此只有普及美术,使大众可以理解和接受,才可以达到这样的目的。半个多世纪过去了,由于人的思维领域的不断开拓,以及理论工作的深入,鲁迅当年对现代美术的一些基本观点,至今还值得我们引以为训。

鲁迅以一种辩证的符合艺术规律的观点阐释了他的美术思想,直接揭示了事物的本质。时至今日,我国现实绘画所存在的各种问题不仅阻碍我国当代艺术的发展,还影响

了民族的发展进程。如今我国绘画创作有许多方面都可以从鲁迅美术思想中得到启发。

## (二)

有学者指出,鲁迅领导的木刻版画的具体贡献,首先是革命现实主义;其次是概括版画的特点,对我国现代版画家作了类型划分;再次是强调艺术的表现主义。鲁迅倡导现代大众艺术,并同时注重古代美术和民间美术,以此来说明美术只有尊重大众,才会有不息的生命力。鲁迅倡导新兴木刻运动的目的是“好玩”、“简便”、“有用”,其中“有用”是最根本的,有用即人生。1930年,鲁迅在《艺苑朝华》第一期第五辑《新俄画选》里写道“当革命之时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办。”他意识到,木刻版画是当时最合适的艺术宣传工具。据相关学者的研究,“鲁迅气质属于农民型,多疑易怒,具斗士风”<sup>⑪</sup>,而木刻开始时就是寻常百姓的民俗之物,具有极强的乡土性,这说明木刻艺术的表现形式与社会生活的紧密相关从一开始就具备了,一出马便以健全的现实主义配合着人民的需求,从过去反映美好生活意愿到后来有了革命的诉求。黑白之间的对立与反差极好地表现了革命时期深广的矛盾与冲突,直接而鲜明,即使是一般民众也印象深刻。至于斗士的气质,从鲁迅大力推荐的德国女版画家珂勒惠支的艺术风格中可以充分体味。为了使木刻更广泛地传播,1931年9月出版的左联刊物《北斗》创刊号上,刊登了珂勒惠支木刻组画《战争》,其中的第一幅《牺牲》,刻画的是母亲抱着刚出生的婴儿“献祭”,紧闭双眼,表情悲怆。这是鲁迅引入中国的第一幅西方版画,以纪念“左联”五烈士柔石等人惨遭国民政府杀害。珂勒惠支是德国著名的现实主义版画家,由于个人经历及时代原因,她的作品具有强烈的现实特色,反映出了德国当时普通民众的生活以及战争状态下人的痛苦与挣扎,揭示了战争的残酷和人世间的冷

漠与政治的黑暗。珂勒惠支通过自己的作品向世人传递出一种对于战争的思考,意在唤醒大众。

鲁迅将热情和生命投入到“拿来”美术上并非偶然,在民族文化发生断裂、东西方文化冲突交汇的时代,加之现实中尖锐复杂的政治斗争背景,他将时代纷繁驳杂的思想进行了独具个性的重组优化,积淀出自己独特的文化心理结构。鲁迅虽然是革命的艺术家的,但他尊重艺术的自身规律,从当时的国情出发,希望有更多像珂勒惠支一样的艺术家能够投入到革命的大潮中,宣传革命,唤醒民众。所以,他极力推荐这位德国版画家,一方面是因为她的艺术水准高超,另一方面也是由于她作品的革命性适合那个时代的需要。事实上,无论是在创作技法还是在艺术思想上,珂勒惠支的确给我国版画事业的发展带来了极为深刻的影响。

除去推荐国外优秀版画家外,为了推动木刻运动的发展,鲁迅还举办木刻讲习会,让青年一代更深入地了解木刻艺术,通过艺术实践培养了很多从事木刻创作的后备力量。鲁迅将素描视为木刻艺术的基础。“木刻的根底也仍是素描,所以倘若线条和明暗没有十分把握,木刻也刻不好。”<sup>⑫</sup>“现在中国的木刻家,最不擅长的木刻人物,其病根就缺少基础功夫,因为木刻究竟是绘画,所以先要学好素描,此外,远近法的紧要不必说了,还有要紧的就是明暗法。木刻只有白黑二色,光线一错,就是一塌糊涂。”<sup>⑬</sup>这说明鲁迅对于素描在创作中的作用有深刻的认识。他认为现实主义艺术内在的“真实”才是其核心所在。创作“真实”地表现社会现实,远比外在的“写实”更重要。

“是以为倘参酌汉代的石刻画像,明清的书籍插画,并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’和欧洲的新法融合起来,或许能够创出一种更好的版画。”<sup>⑭</sup>虽然这是鲁迅在1935年写给当时的青年学者李桦的信中所

说的话,但它实际上是中国所有画家的一个目标。那就是既要继承优良的民族文化传统,又要融入欧洲新的文化血液,只有这样,才能完成社会赋予艺术家的历史使命。

同时,他还出版画册、举办展览会,一方面让青年艺术家了解国外艺术家及作品,扩大他们的眼界;另一方面给中国青年艺术家提供了展示作品的平台,极大鼓励他们创作的积极性。不仅如此,鲁迅还收藏大量的画册和版画原作,“当然最珍贵的还是原拓木刻,据统计有三千幅以上……其中珂勒惠支版画在远东堪称第一,其他如蒙克、高更、格罗斯、麦绥莱勒、梅斐尔德等木刻、铜板、石版画原拓,以及大量的法国、德国和苏联版画、日本现代版画和浮世绘复刻品等等”<sup>⑮</sup>,如此丰富多样的收藏为青年木刻家提供了重要的学习资源,成为当时我国木刻发展实质性的促进因素。同时,为了鼓励年轻艺术家的创作热情,鲁迅还收集、保存青年木刻家的作品。正是在鲁迅的大力推进下,新兴木刻运动出现了极好的发展势头。应该说,鲁迅从宏观到微观的全方位参与并支持,成就了我国新兴木刻运动蓬勃发展之势。真实的艺术才能使人类得到真正的实惠,唤起人类的共鸣,而同时把社会推向更高层次。

当然,革命时代需要艺术也能够为革命服务,不能否认的是,促成新兴木刻运动的发展另一个重要的原因就是时代的要求。相比较其他艺术表现形式而言,木刻具有的某些特点比较适合革命要求,比如:容易复制、便于宣传、造价低廉等等,这样的特点有利于革命思想在更大范围中进行宣传,从而使得革命的火焰燃遍中华大地。因此,木刻运动是以揭示民生疾苦,呼唤人们起来为生存和未来而斗争的中国式的现实主义美术思潮。

中国美术界在20世纪虽存各种流派,而容易被大众所接受和理解的还是鲁迅提倡的现实主义艺术,因此现实主义美术成为美术

界的主流。这是时代的需要,也是中国美术一直坚持立足传统不断创新的立足点。鲁迅从来不反对到任何外来的艺术作品中去汲取有益的营养。认识和研究它们,是为了能更好地利用其来为我们自己的艺术服务。

### (三)

鲁迅对不同流派和不同流派的画家作品有不同的看法,充分表明了这位伟大的文学家、思想家及美术鉴赏家的广博修养与风度。正如竹内好的表述中,“存在着两种启蒙,一种是大多数知识分子心目中来自西方的价值体系对中国传统与现实的启蒙,一种是鲁迅通过生命体验所坚持的同样针对中国传统与现实的启蒙,不过后一种启蒙在启蒙中国时,也不不得不对其西方的参照提出批判性理解,并最终落实到对启蒙者(也是被启蒙者)自己生存状态的持久批判。”<sup>⑩</sup>在竹内看来,鲁迅式的美术有苦苦“挣扎”的痕迹,为此种“挣扎”而获得的是只有他自己才能达到的“自觉”境界。

鲁迅使中西美术联姻,促成了对中国美术的改革,同化外来艺术并借同化重新塑造自我。鲁迅与蔡元培掀起了一股“循思想自由原则,取兼容并包主义”的中西美术融合大潮,成为了中国近代美术史上意味深远的事象。我在不久前看了一个展览,展出的都是目前国内比较主流的版画家作品,材质方面有了更多的选择,在艺术精神及表达方面也的确有了长足的进步,木刻这样一种传统的艺术表达方式在今天有了新的生命力,可见时代的发展给艺术提供了更多创新的可能性。

木刻艺术之所以能在政治运动中起到关键性的作用,是因为它以强烈的黑白对比主调,犀利的刀法以及气势恢宏的章法结构,在激情燃烧的年代里彰显了独特的艺术力量。鲁迅倡导的新兴木刻运动具有强烈的现实主义意义,它明确了艺术与社会的关系,艺术要

反映社会生活并发挥它应有的作用,大众在看到木刻作品后,能强烈感受到个人对于国家的责任,唤醒国民意识。这也为今天的国家政策在艺术发展方面所应该起到的作用提供了借鉴。时代的发展使得经济逐渐成为社会发展的主题,在这样的社会环境下,从国家的文化政策制定方面应该充分考虑到维护艺术本身特点的重要性,不需要过多的运用行政干涉艺术的发展,从而破坏艺术健康的成长。我们应该相信中国艺术有着较为完善的思想、技法体系,它有自身发展的轨迹,从长远的角度来看,一味外力地介入对中国艺术来说往往是得不偿失。

为了让人们更好地了解美术,鲁迅“买到了日本的美术史论家板垣鹰穗著的《近代美术史潮论》,感到立论公允,叙述详尽,图版选择较精,数量也多(140幅),是一部较好的美术史。”<sup>⑪</sup>他负责翻译并在《北新》上刊登,历时一年多。同时,鲁迅还组织印刷画册,介绍国外艺术家的作品。这都是在为中国青年学俊介绍外国艺术理论,支持他们进一步的艺术创新。同时使版画创作特别是木刻版画,在内容与形式上,没有陷入玩弄技巧的泥淖。

当今的版画,品种、风格和制作方式繁多,而古老的中国木版水印却朴素简单到极致,它所使用的主要工具和材料,就仅是一块木版、几柄刻刀、几把刷子、一盞墨汁和清水,再加一些宣纸,中国人用这种延续了千年以上的印刷技术,制作了浩瀚的典籍、经卷;也制作了门神、年画等等图像类文化产品。但是,随着西方印刷术的闯入,木版水印迅速被替代。所幸的是鲁迅告诫“新兴版画运动”的青年艺术家们不可在开辟新路时忘却先人的遗产。木版水印这一本土版画形式因鲁迅的倡导而得以存活,又因当代艺术家的个性创造,而为之增添了许多新鲜的审美品类,重现勃勃生机。

可以说,鲁迅从儿时的喜欢美术到成年

后的一如既往,再到大力推动木刻艺术,乃至在生命的尽头都与美术相伴。如果说儿时更多是出于喜爱自由、轻松的天性,是一种对于枯燥学堂生活的对抗,那么成年之后对美术的选择就有着自己深刻的思考。在当时那样一个对美术还不甚关注的社会现实下,鲁迅较早注意到了美术的现实功用,将其发展纳入到国家振兴的规划中,并注重国家与个人的关系,将美术推到一个与社会生活紧密相连的地位。尽管这样的发展仅仅是美术艺苑中的某些方面,但在那样的时代已经难能可贵。鲁迅用他的实践行动告诉我们:美术在一定的社会条件下可以为更多的人服务,在社会的发展过程中可以起到重要的促进作用。

当今中国社会进入了一个高速发展的时代,出现了人心浮躁等社会问题。各种艺术展览求新求异,拍卖会上“天价”刷新、刷新、再刷新,忘记了艺术的根本,脱离了艺术作品的朴实真诚,这种现象值得当代美术界深思。当代艺术家应该继承鲁迅精神,通过“现实主义绘画”回归艺术的“真实”。

注 释:

- ① 陈晓勤《鲁迅与中国新兴木刻》,载《南方都市报》2011年9月6日,第16版。

- ② 周作人《鲁迅的青年时代》,河北教育出版社2002年版,第20页。
- ③④ 转引自张光福《鲁迅美术论集》,云南人民出版社1982年版,第2、4页。
- ⑤ 转引自王锡荣、乔丽华《藏者鲁迅》,上海文化出版社2009年版,第13页。
- ⑥⑦⑮⑰ 王观泉《鲁迅与美术》,上海人民美术出版社1979年版,第19、20、64、72页。
- ⑧ 参见张望《鲁迅论美术》,人民美术出版社1982年版,第3页。
- ⑨ 郎绍君《论中国现代美术》,江苏人民美术出版社1988年版,第34页。
- ⑩ 马蹄疾《鲁迅与苏联木刻》,载《美苑》1987年第1期。
- ⑪ 陈漱渝《帮助鲁迅改变命运的人》,参见陈漱渝、姜异新编《民国那些人——鲁迅同时代人》,漓江出版社2012年版,第76页。
- ⑫ 鲁迅《鲁迅书信集·上卷》,人民美术出版社1976年版,第689页。
- ⑬ 鲁迅《鲁迅书信集·下卷》,人民美术出版社1976年版,第971页。
- ⑭ 林贤治《鲁迅选集(序跋书信卷)插图本》,湖南文艺出版社2004年版,第237页。
- ⑯ 郜元宝《竹内好的鲁迅论》,载《南京师范大学文学院学报》2003年第3期,第70页。

(作者通讯处:北京鲁迅博物馆陈列部。邮编:100034)

