

论鲁迅编辑的版画集的审美特征

唐正杰

(佛山科学技术学院 中文系, 广东 佛山 528000)

[摘要] 鲁迅在20世纪20、30年代积极倡导现代版画艺术,并身体力行,编辑、整理了一系列为数不菲的版画集,其强调真实,重视美感,注重“有用”,显示了颇高的审美水准,这不仅给后人留下了极为丰厚的艺术遗产,而且影响和培育了一大批版画艺术家,使版画这一传统艺术样式得以复兴并发扬光大。

[关键词] 鲁迅;版画编辑;审美特征

[中图分类号] H210.97 [文献标识码] A [文章编号] 1674-117X(2013)01-0093-04

On the Aesthetic Characteristics of the Engraving Collections Edited by Lu Xun

TANG Zhengjie

(Department of Chinese, Foshan University, Foshan, Guangdong 528000, China)

Abstract: In the 1920s and 1930s, Lu Xun advocated modern engraving arts actively, and edited and sorted out a lot of engraving collections. He emphasized reality, beauty and availability. The engraving collections he edited present high aesthetic level. This action not only left the later generations with a rich legacy of arts, but also influenced and cultured a lot of engraving artists, and consequently, the traditional art of engraving has been widely spread and flourished in modern China.

Key words: Lu Xun; engraving editing; aesthetic characteristics

在中国现代版画界,鲁迅是当之无愧的“导师”,这首先应当归因于鲁迅在20世纪20、30年代积极倡导现代版画艺术,并身体力行,编辑了一系列为数不菲的版画集,这不仅给后人留下了极为丰厚的艺术遗产,而且影响和培育了一大批版画艺术家,使版画这一传统艺术样式得以复兴并发扬光大。

鲁迅编辑、整理过的版画集有近30种之多,而在他生前出版了的就有15种,包括《落谷虹儿画选》、《比亚兹莱画选》、《新俄画选》、《士敏土之图》、《引玉集》、《〈母亲〉木刻十四幅》、《一个人的受难》、《〈死魂灵〉一百图》、《苏联版画集》、《凯绥·珂勒惠支版画选集》、《近代木刻选集》(一)和

(二)、《北平笈谱》、《木刻纪程》、《十竹斋笈谱》。至于《拈花集》、《你的姊妹》、《〈铁流〉图》、《诺亚·诺亚插画》、《德国版画集》、《〈城与年〉插图》、《博古叶子》、《蒙克版画选集》、《近代木刻选集》(三)和(四)、《耕织图》、《汉画像》、《寰宇贞石图》和《俟堂专文杂集》(后两部主要是碑刻文字的拓印,而不能算严格意义上的版画集,但其中也有少量拓印的版画,故在此一并论述)等,鲁迅虽已编辑、整理过,但因时间、精力、财力等所限,没能在他生前出版,不能不让人感觉遗憾,且不用说鲁迅搜集到手但尚未进行系统编辑、整理的版画了。鲁迅编辑的版画集不仅是中、外版画的汇编,而且还包含对中、外版画历史的钩沉,以及对版画艺术和中、

收稿日期: 2012-11-23

作者简介: 唐正杰(1972-),男,湖南宁乡人,佛山科学技术学院讲师。

外版画名家的知识性介绍,如在《近代木刻选集(一)·小引》中对版画在欧洲产生、发展的历史描述,《新俄画选》中对俄国版画历史的描述,《北平笺谱·序》中对民国以前中国版画历史的描述,《木刻纪程》中对20世纪20、30年代版画艺术在中国的最新发展的描述,《近代木刻选集》(一)和(二)的“小引”中关于雕刻与版画分类知识的介绍,如分别说明“复刻版画”与“创作版画”、“木口雕刻”与“木面雕刻”的差别,至于对中、外版画名家的介绍,在已出版的版画集的序跋中都有不同详略的涉及,毫无疑义,这些对于初学版画者都具有“指路”的意义。更值得一提的是,鲁迅编辑的版画集显示了颇高的审美水准,主要体现为下述三个特征:

一 强调真实

鲁迅所强调的真实,包括作者真实地反映客观世界和真实地表现自己主观世界两个方面。从强调版画的真实性出发,鲁迅极力称赞达格力秀(E. Fitch Daglish,英国)的插画“能显示最严正的自然主义和纤巧敏慧的装饰的感情”;^{[1]322}迪绥尔多黎(Benvenuto Disertori,意大利)的木刻画“‘La Musadel Loreto’是一幅具有律动的图象,那印象之自然,就如本来在木上所创生的一般”;^{[1]323}“陀蒲晋司基(M. Dobuzinski)的‘窗’,我们可以想象无论何人站在那里,如那个人站着的,张望外面的雨天,想念将要遇见些什么。”^{[1]335}相反,鲁迅批评说:《士敏土之图》中的“这十幅木刻,即表现着工业的从寂灭中而复兴。由散漫而有组织,因组织而得恢复,自恢复而至盛大。也可以略见人类心理的顺遂的变形,但作者似乎不很顾及两种社会的要素之在相克的斗争——意识的纠葛的形象。”^{[1]361}又说:“比亚兹莱不是一个插画家。没有一本书的插画至于最好的地步——不是因为较伟大而是不相称甚至不相干。他失败于插画者,因为他的艺术是抽象的装饰:他缺乏关系性的律动——恰如他自身缺乏在他前后十年间的关系性。”^{[1]338}

正如创新于艺术的重要性一样,真实也是艺术生命力构成的一个基本要素。但要做到真实,既要有丰厚的生活积累并能对生活作出正确的认识和评价,又要有娴熟的艺术的驾驭能力。因此,版画艺徒除了自觉向中、外版画名家学习之外,还应当

深入生活,努力向生活学习。而学习和借鉴中、外版画艺术,不仅要善于吸取当中的艺术技法,同时,应注意观风俗、体民情,在欣赏版画艺术的时候,注意从中了解版画作家所处的时代和社会的特点。为此,鲁迅有意识地将一些写实性较强的版画名作介绍给青年,以弥补他们生活经验的不足。在鲁迅编辑的外国版画集中,只有《〈死魂灵〉一百图》是复制的木刻集,鲁迅虽明知这书“对于木刻家,却恐怕并无大益,因为这虽说是木刻,但画者一人,刻者又别一人,和现在的自画自刻,刻即是画的创作木刻,是已经大有差别的了”,^{[2]445}但还是不惜时间、精力和金钱将它译介到中国来,其中一个原因就是要让中国的版画艺徒借此了解俄国的情形,以作为自己艺术创造的根由。如鲁迅所说:“那时的风尚,却究竟有了变迁,例如男子的衣服,和现在虽然小异大同,而闺秀们的高髻圆裙,则已经少见;那时的时髦的车子,并非流线型的摩托卡,却是三匹马拉的篷车,照着跳舞夜会的所谓眩眼的光辉,也不是电灯,只不过许多插在多臂烛台上的蜡烛;凡这些,倘使没有图画,是很难想象清楚的。”^{[2]444}

版画形形色色,不免精芜并杂,因此,学习时必须有所鉴别。如苏联木刻家波查日斯基(S. M. Pozharsky)刻过一幅《鹦哥故事》的插画,所表现的是中国清代以前的社会生活,但作者却给插画中的男子拖了一条辫子。鲁迅将这幅插画收入《引玉集》中,意在提醒版画艺徒要时时避免犯这种错误,以免自己的创作失却真实性。同时,为了纠正版画艺徒在学习和借鉴外国版画时出现的偏颇,鲁迅告诫他们不要被形形色色的欧美画派所迷惑,而应当自觉走出一条坚实的路子。他在《记苏联版画展览会》中这样评价苏联版画:“现在,二百余幅的作品,已经灿烂的一同出现于上海了,单就版画而论,使我们看起来,它不像法国木刻的多为纤美,也不像德国木刻的多为豪放;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。”^{[2]482}鲁迅之所以对这些版画作出如此评价,归根结底就是因为它们能给人以真实的感受。另外,针对一些版画艺徒在面对古代版画或深陷其中或徘徊不前的不

正确态度,一方面,鲁迅指出:“慕古必不免于退婴”;^{[1]342}另一方面,又以德国木刻家奥力克(Emil Orlik)为例说:他是“最早将日本的木刻方法传到德国去的人。但他却是将他自己本国的种种方法融合起来刻木的”。^{[1]335}奥力克的版画真实感人,可以说正是得力于他对“自己本国的种种方法”的“融合”。

二 重视美感

鲁迅认为,版画艺术除了真实之外,还必须是艺术,必须美观,必须能唤起观者的美感,否则就不成其为艺术,而这正是版画不同于其它一般宣传工具之处。

正是出于对美感的重视,鲁迅在《近代木刻选集(一)·附记》中称赞:华惠克(Edward Worwick,美国)的木刻“‘会见’是装饰与想象的版画”;英国木刻家惠勃(C. C. Webb)的木刻“‘高架桥’是圆满的大图画,用一种独创的方法所刻,几乎可以数出他雕刻的笔数来。统观全体,则是精美的发光的白色标记,在一方纯净的黑色地子上。”^{[1]321}在《近代木刻选集(二)·附记》中,鲁迅又称赞:格斯金(Arthur J. Gaskin,英国)“不是一个始简单后精细的艺术家.他早懂得立体的黑色之浓淡的关系”;格斯金的木刻“大雪”的“凄凉和小屋的景致是很动人的。雪景可以这样比其它种种方法更有力地表现,这是木刻艺术的新发现”;杰平(Robert Gibbings)“对于黑白的观念常是意味深长而且独创的。E. Powys Mathers 的‘红的智慧’的插画在光耀的黑白相对中有东方的艳丽和精巧的白线的律动。他的令人快乐的‘闲坐’,显示他在有意味的形式里黑白对照的气质。”^{[1]334}在《凯绥·珂勒惠支版画选集·序目》中,鲁迅还称赞珂勒惠支的铜刻画“失业”中“那母亲和睡着的孩子的模样,很美妙而崇高”。^{[2]476}

美是多种多样的。比较而言,鲁迅所赞赏的美主要是融合着“力”的美,亦即是一种崇高的美;而从审美的意义上说,融合着“力”的美,乃是一种能唤起观者激昂、奋发、向上的激情的美。因此,在《近代木刻选集(二)·小引》中,鲁迅极力称赞达格力秀(E·F·Daglish,英国)和永濑义郎(日本)的“创作版画”“有美,有力”。但他同时又指出:

“这‘力之美’大约一时未必能和我们的眼睛相宜。流行的装饰画上,现在已经多是削肩的美人,枯瘦的佛子,解散了的构成派绘画了。”^{[1]332}这就是说,一定的美只能生存于一定的社会、文化环境之中;社会、文化环境不同,就会开出不同的美的花朵。鲁迅指出:“‘放笔直干’的图画,恐怕难以生存于颓唐、小巧的社会里的。”^{[1]332}但是,融合着“力”的美的创造,相较于其它种类的美而言,更具有社会的价值和意义,因而也更值得鼓励和提倡。鲁迅说:“有精力弥满的作家和观者,总会生出‘力’的艺术来。”^{[1]332}可见在鲁迅对于“力之美”的生存艰难的痛苦感受中又蕴含着多么乐观的信念。

三 注重“有用”

从小的方面说,所谓“有用”,指的是编辑、出版的版画艺术应当有助于版画艺徒学习和借鉴。鲁迅这种关于版画应当“有用”的思想在其所编辑的版画集中几乎随处可见。如在《落谷虹儿画选·小引》中,鲁迅表示:《落谷虹儿画选》“就算一面小镜子,——要说得堂皇一些,那就是,这总或者能使我们逐渐认真起来,先会有小小的真的创作。”^{[1]325}在《木刻纪程·小引》中,鲁迅又说:“本集即愿做一个木刻的里程碑,将自去年以来,认为应该流布的作品,陆续辑印,以为读者的综观,作者的借镜之助。”^{[2]47}在《〈死魂灵〉一百图·小引》中,鲁迅甚至花了不少篇幅说明编辑、出版《〈死魂灵〉一百图》的用意:“所以现在设法翻印这本书,除介绍外国的艺术之外,第一,是在献给中国的研究文学,或爱好文学者,可以和小说相辅,所谓‘左图右史’,更明白十九世纪上半的俄国中流社会的情形;第二,则想献给插画家,借此看看别国的写实的典型,知道和中国向来的‘出相’或‘绣像’有怎样的不同,或者能有可以取法之处;同时也以慰售出这本画集的人,将他的原本化为千万,广布于世,实足偿其损失而有余,一面也庶几不枉孟十还君的一番奔走呼号之苦。”^{[2]446}

从大的方面说,所谓“有用”,指的是版画艺术应当成为推动社会变革和前进的工具。鲁迅曾指出,“当革命时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办。”^{[1]344}旧中国是一个文化落后、文盲众多、经济水平低下的国度,而木刻因其直观、材料容易办到,

易于通俗而普及,故可以济文字之穷,成为唤醒和组织民众的武器。鲁迅这种关于版画应当“有用”的思想在其所编辑的版画集中同样也不少见。如在《新俄画选·小引》中,鲁迅指出:在俄国,“因为革命所需要,有宣传,教化,装饰和普及,所以在这时代,版画——木刻、石板、插画、装画、蚀铜版——就非常发达了”;^{[1]343}又说:俄国“十月革命”后,立体派和未来派“虽属新奇,而为民众所不解”,故当“要求有益于劳农大众的平民易解的美术时,这两派就不得不被排斥了”。^{[1]342}再如,鲁迅评石刻画“死亡”:“孩子的眼睛张得极大,在凝视我们,他要生存,他至死还在希望人有改变运命的力量”;并说:珂勒惠支(Kaethe Kollwitz,德国)的作品“以深广的慈母之爱,为一切被侮辱和损害者悲哀、抗议、愤怒、斗争;所取的题材大抵是困苦、饥饿、流离、疾病、死亡,然而也有呼号、挣扎、联合和奋起”。^{[2]470}鲁迅还曾指出:《士敏土》之图“很显示人以粗豪和组织的力量”。^{[1]362}这些都表明,一幅好的版画艺术作品应当能起到鼓舞人心、催人奋进的作用。

鲁迅关于版画应当“有用”的思想,归根结底,就是要通过编辑和创作,复兴中国的版画,并“客观地把它变成大众革命的武器”,^[3]以推动中国社会的进步。

真实、美观、“有用”,缺一不可,可以说是鲁迅衡量一幅版画优劣的基本标准,也是他编辑、整理中、外版画的一个重要尺度。而以这样一个尺度反观鲁迅编辑的中、外版画集,就不只是可以看出集中版画的审美水准之高,还能深刻体味到鲁迅为版画艺徒着想,重在“有用”,以利学习和借鉴的良苦用心。鲁迅通过精心编辑中、外版画集,指明了版画艺徒向中、外版画学习和借鉴的方向,从而影响和培育了一大批青年版画家,正是在鲁迅等人的努力下,中国现代版画得以在短短几年间复兴起来。如胡一川回忆说:“我在木刻历程上的起步,就是鲁迅先生教导的结果。1930年夏,我在上海参加了中国左翼作家联盟举办的暑期文艺讲习班,看到鲁迅

编选、出版的外国木刻画册后,开始认识到,搞木刻创作,工具简单,便于复制、流传,是宣传工作的有力武器。我回到当时的国立杭州艺术专科学校后,就自己学着动手刻起木刻来了。”^[4]又据刘岷回忆,他在1932年以偶然的机缘,得到了鲁迅编辑的《近代木刻选集》,立刻对木刻艺术产生了浓厚的兴趣,于是就买了几把旧式雕刀学起木刻来。^[5]其他如罗清桢、陈铁耕等都是在鲁迅编辑、出版的中、外版画集的影响下而坚定地走上了版画创作之路的。至于在学习途中直接或间接受之影响者更是多不胜数。可见鲁迅编辑、出版的中、外版画集的影响之大。鲁迅编辑、出版的《木刻纪程》更是现代中国的“一个木刻的里程碑”,它最早将中国现代青年版画艺徒的作品集中展示,不仅使青年版画艺徒第一次有了一个相互切磋的最初机缘,而且在中国现代版画艺术史上树立了一个成功的典范,在这之后,《现代版画》由广州现代创作版画研究会于1934年12月17日创刊,青年版画艺徒开始真正拥有了属于自己的刊物。版画艺术在现代中国的复兴,鲁迅当推首功。而诚如鲁迅所说:“当革命时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办”。不言而喻,复兴了的中国版画艺术于中国革命的影响所在深远。

参考文献:

- [1] 鲁迅.鲁迅全集:7[M].北京:人民文学出版社,1981:321-362.
- [2] 鲁迅.鲁迅全集:6[M].北京:人民文学出版社,1981:47-482.
- [3] 马蹄疾,李允经.鲁迅与中国新兴木刻运动[M].北京:人民美术出版社,1985:4.
- [4] 上海鲁迅纪念馆,江苏古籍出版社.鲁迅藏中国现代木刻全集[M].南京:江苏古籍出版社,1991:9.
- [5] 王观泉.鲁迅与美术[M].上海:上海美术出版社,1979:99.

责任编辑:李珂