

艾姝，《刀與木的召喚：新興版畫運動早期的藝術媒介與傳播（1929—1937）》，北京：社會科學文獻出版社，2022年，321頁。

中國的新興版畫誕生於上世紀20年代末，因其與生俱來的革命色彩和工具屬性，使得學界和大眾習慣於將它視為革命的視覺例證，而非純然的藝術作品。這一方面固然揭示新興版畫的重要特徵，但另一方面也遮蔽它作為藝術媒介的豐富意涵。艾姝的新書《刀與木的召喚：新興版畫運動早期的藝術媒介與傳播（1929—1937）》可以視為去遮蔽的一種嘗試。本書以「媒介」與「傳播」為切入點審視早期新興版畫的發展，呈現出研究視角的創新性。

緒論部分概述本書的主要線索和內容。作者首先辨析「新興版畫」較「新興木刻」在囊括版種等方面所具有的優勢，並着重介紹早期新興版畫運動與左翼文藝之間的密切關係，以及作為新興版畫導師的魯迅所發揮的重要作用。在此基礎上，作者釐清「媒介」與「傳播」這兩個全書核心詞彙的概念。關於「媒介」，可以從實體和資訊兩個層面理解。前者包括版畫實體及其工具、技術，以及被視為「傳媒機構」的版畫社團、展覽；後者主要指版畫的圖文內容、形式風格、圖像模式等蘊含的各種資訊。在「傳播」方面，書中不僅注意新興版畫的社會宣傳功能，「而且關注『傳播』的兩個層面，即展覽中人員組織的『溝通』，以及報刊和廣播等所充當的『心靈的交通工具』」（頁16）。在充分闡釋上述兩個核心概念的基礎上，作者根據早期新興版畫運動中的重要現象從4個層面架構起全書內容——「這一時期的版畫藝術媒介探索、以全國展覽為代表的藝術傳播、傳播內容中流行的圖像模式，以及世界藝術為新興版畫提供的視覺資源」（頁17）。

第一章主要探討早期新興版畫製版材料的媒介探索和版畫技法文獻的寫作情況。在版畫媒介方面，除了眾所周知的木刻外，書中還提供磚刻、石刻、膠版、銅版等不同版種被探索的史實。在具體論述中，作者細緻地討論不同版種之間的材料、語言和風格差異。如磚刻因材料屬性多呈現出強顆粒感，在石版畫中則可以實踐暈刻法，膠版因質地特殊更易呈現出平滑輪廓，等等。此外，作者也指出，不同材料的版畫實驗主要發生在1933—1935年。此際作為個人興趣的探索仍能在一定程度上得到尊重，而到抗戰全面爆發後，新興版畫的藝術性實驗則失去了立足的空間。在關於版畫技法文獻的研究中，作者發現新興版畫運動早期的文獻呈現出6個方面的特點——作者多為版畫創作者、寫作以木刻為主、資料內容從翻譯向實踐經驗總結發展、參

考文獻多為日語資料、專著與報刊類型兼有、資料內容呈現出地域差異。在此基礎上，書中專門分析版畫文獻中對「創作版畫」和「木口木刻」概念的認識，並得出兩點結論：對「創作版畫」的重視，標榜着版畫家自我表達和版畫藝術媒介的自主性；與「木口木刻」相對的「木面木刻」被認為具有東方傳統木刻基因而受到中國木刻家的推崇。

第二章以新興版畫運動早期的全國性展覽為中心討論其傳播問題。通過對1935年和1936年兩次全國木刻展覽會的組織考察，作者勾勒新興版畫從活動轉向運動、從地方走向全國的發展歷程。與此同時，書中還對兩次展覽的敘事框架進行還原，揭示展覽中蘊含的「古今中外」邏輯、「揚中重今」觀點和「借史喻今」背後的進化史觀與民族精神。值得注意的是，書中在論述展覽參與者的聯合、協作情況之外，還以金肇野的觀點為引，揭示在新興版畫運動早期，因政治立場、媒介的階層屬性、文藝趣味等因素造成的人員之間的觀點分歧，還原充滿矛盾的歷史現場。此外，作者通過對全國木刻流動展覽會的考察，發現「展示『國防木刻』作品、流動展示以深入民間進行宣傳、以連環木刻為代表的跨媒介合作，這三個相互關聯的木刻宣傳之發展趨勢在全國木刻流動展覽會及其籌備和展覽期間得到了較為集中的體現」（頁159），進而揭示新興版畫在促進藝術大眾傳播和參與政治宣傳中發揮的作用。

第三章是關於早期新興版畫圖像模式及其來源的探討。根據書中內容，所謂圖像模式，可以理解為作品在形式、內容等方面呈現出的創作規律和類型化特徵。這既屬於藝術本體層面的研究，同時也涉及版畫之用的問題。作者將早期新興版畫的圖像模式概括為「拼合圖像」和「標語畫」兩大類。前者可以分為「上下層級」「並列多場景」「語詞式圖符」3種。書中推斷，拼合圖像「主要直接受到構成主義重構組織法則的影響，兼受其他現代流派拼貼手法的啟發」（頁185）。這一結論既為我們理解新興版畫中「拼合圖像」整體類型的形成提供較為清晰的脈絡，同時又不排除國畫、漫畫、連環畫、戲劇、電影等其他媒介對版畫產生影響的可能性，為不同作品的多樣化分析留有餘地。與此同時，作者還指出，這種深受外來因素影響的圖像模式在中國的傳播過程中發展出明顯的本土化特徵。一方面，在革命觀念的要求下，版畫青年既採用多人物、多場景資訊的聚合式圖像來表現大眾之「眾」，又盡力彌補構成主義的碎片感而向現實主義潮流靠近；另一方面，帶有中國傳統和民間元素的裝飾紋樣開始在作品中出現。與「拼合圖像」相對複雜的構成相比，「標語畫」的識別要更為容易——或是在圖像中出現標

語文字，或是作品的命名具有口號性質。從形式構成來看，「眾人—怒吼—口號」是以上兩類作品共同的視覺特徵。而從功能性角度來看，這類作品的出現和廣泛傳播亦可視為革命宣傳的產物。正如作者使用「聲音轉向」一詞來形容這類圖像，新興版畫中的「標語畫」通過圖文結合的視覺方式模擬聽覺傳播的效果，大眾性、鼓動性的特質被進一步強化。

第四章主要討論新興版畫運動早期所受外來藝術資源的影響。作者先後分析英國與法國、德國、蘇聯、日本、美洲的藝術作品和思想在早期新興版畫運動中的傳播與接受情況，並揭示中國新興版畫界對不同風格流派的接受和選擇過程實際上也是他們對現代木刻種類的認識和判斷過程。在此基礎上，作者進一步做出3個方面的論斷：其一，共產國際對版畫等左翼藝術在全球的發展起到推動作用；其二，中德學會、中蘇文化協會等文化機構對於外國藝術在中國的傳播產生助益；其三，中國新興版畫接受的外來影響主要來自現代藝術，從而使得新興版畫的現代性呈現出「互文」特徵。

結論部分再次強化本書主題，從技術與媒介的角度討論作為社會構建媒介的新興版畫。作者從溝通組織性、跨界性和媒介現代性3個層面，審視1929—1937年間中國新興版畫運動的發展，揭示新興版畫作為一種獨特媒介在中國近代社會構建中的作用：「新興版畫運動早期的創作者，通過版畫媒介技術將現實世界轉化為藝術圖像，不僅改變20世紀上半葉圖像生產和傳播的主要方式，更通過圖像中注入的現代觀念攪動着思想的革命。新興版畫成為交織着技術、藝術與社會現實的構建性介質。」（頁300）

本書最為精彩的部分當屬第三章關於圖像模式的歸納分析，為讀者理解早期新興版畫的圖像來源和構成提供新的思考，但圖像本身的複雜性也讓相關結論具有進一步討論的空間。如在定義「上下層級」拼合圖像時，書中概括如下：「有一類新興木刻版畫圖像，圍繞前景或畫面中心的一人或一組人，在背景中排布若干縮小比例的場景。」（頁163）從書中舉例來看，以上特徵十分明顯。接下來，作者又進一步指出：「這些圖像的畫面內部有明顯的圖像層級關係：人物居下層，其所思所想產生了上一層級的圖像，即縮小的場景。」（頁164）這一論斷則值得商榷。在書中列舉的畫作中，不少作品，如李樺的《兵變》、黃新波的《怒吼》、唐英偉的《逃亡》、沃渣的《中國婦女》的主體形象表現都採用頂天立地式的構圖，即人物佔據從畫面頂端至底端的主要位置，與「人物居下層」的特徵並不相符。因此，背景與前景之間構成的「上下層級」關係也就難以成立。反而是作為背景的「縮小場景」，時以分層形式表現，如黃新波的《怒吼》、沃渣的《中國婦女》，

或可以「上下層級」稱之。關於部分作品的歸類也值得再討論。如作者將日本漫畫家柳瀨正夢的《日刊讀者突破千萬！》作為「並列多場景」圖像模式的啟發源之一，但這幅作品主體人物突出、背景排布縮小場景的構圖形式顯然又與「上下層級」模式更為接近。而段幹青的《1936年的危機》雖然被歸屬於「語詞式圖符」一類，卻也呈現出較為明顯的「並列多場景」特徵。

本書從媒介與傳播的角度重新審視新興版畫運動早期的發展歷程，淡化以往過度強調新興版畫政治宣傳屬性的觀點，呈現出其一度被弱化和遮蔽的其他豐富面向，為新興版畫課題的研究提供新的思路。跳出具體內容的討論，也頗能窺探當下美術史研究的新氣象。近年來，中國美術史研究越來越明顯地呈現出跨文化、跨領域的趨勢。目前學界對於美術留學史、民國西部藝術考察等綜合性課題的關注，直接反映這一趨勢。再看部分學者的學術成果，如曹慶暉關於中國留學生與法國雕塑大師布德爾的研究，蔡濤關於《現代版畫》雜誌的研究，胡斌關於董希文與印度支那美術學院的研究，吳雪杉關於長城的研究，楊肖關於龐薰栻的研究等，都從「跨」的角度嘗試在傳統美術史研究的基礎上尋求視野和方法的突破。在此背景下重新審視艾殊的《刀與木的召喚》，本書在國際傳播的視域下觀照早期新興版畫的誕生和發展，並在圖像學之外，有意借鑒社會學、傳播學等相關理論和研究方法，展示作者綜合學術素養，也使相關的討論更具說服力，不失為中國近現代美術史跨文化、跨領域研究的有益嘗試。

宋金明

中國藝術研究院

叢小平著譯，《自主：中國革命中的婚姻、法律與女性身份（1940—1960）》，北京：社會科學文獻出版社，2022年，484頁。

隨着婦女史研究的興起，「女性解放」成為重要的學術話題。事實上，這是一個涉及層面很廣的學術話題，不僅與政局變動、社會變遷有關，還與當前眼光向下的研究趨勢有密切關係。探尋歷史未知的聲音，是史學者的職責所在，對歷史敘事中失語的底層女性更是如此。

近年，越來越多的學者開始留意底層女性群體，論者漸豐。叢小平著譯《自主：中國革命中的婚姻、法律與女性身份（1940—1960）》（下簡為