

吉光殘影

——初探李樺色刷版畫作品中的日本影響

中央大學藝術學研究所 楊雅琪

前言

筆者對於近現代木刻創作版畫作品中，許多作品呈現異於中國本土的特徵始終感到不解，其中尤以近現代版畫家李樺（1907-1997）之作品為甚，其具一定數量及特徵之異國風情由來為何，頗令人玩味。後於閱讀現代木刻版畫研究資料時，於李鑄晉、萬青力《中國現代繪畫史，民初之部 1912-1949》一書〈木刻運動的興起〉章節中讀到李樺曾於 1930 赴日留學，於 1931 返國之敘述；¹ 在《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》² 中收錄李樺所屬的現代版畫會出版物——《現代版畫》，也於 1935-36 年間刊載日本創作版畫家的作品，其中兩期並有李樺所撰寫、提及日本版畫的文字簡介。在本報告中，筆者將試圖以第一手資料，及李樺的版畫作品，對照並指出其所受的日本影響。

關於李樺，於《中國現代繪畫史，民初之部 1912-1949》書中提及其出身廣東番禺，1927 年畢業於廣州市立美術學校。1930 留學日本學西洋畫，1931 年九一八事變後返國，1933 年開始自學版畫，半年有成並舉行畫展。1934 年李樺於廣州成立「現代版畫會」，出版《現代版畫》，1936 年，現代版畫會負責辦理第二屆全國木刻展覽會，巡迴十數個城市展出。³ Julia Andrews 於“The Modern Woodcut Movement”一文中，則簡述了李樺自幼受巴黎學院藝術影響，於 1930 年代初期由油畫轉向創作版畫（由藝術家自畫、自刻、自印的版畫），並創立現代版畫會、出版《現代版畫》的經歷，⁴ 不知是否因聚焦於國內創作版畫運動之發展，文中並未提及李樺曾留學日本一事。

¹ 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史，民初之部 1912-1949》（台北：石頭出版社，2001），頁 174。

² 《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，第一冊（江蘇：江蘇古籍，1991）。

³ 李鑄晉、萬青力（2001），頁 174。

⁴ Julia Andrews, “The Modern Woodcut Movement,” in *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia Andrews and Kuiyi Shen ed. (New York: Guggenheim Museum, 1998), pp. 213-225.

一、由 1935-36《現代版畫》看李樺所見的日本版畫作者及作品

李樺與日本版畫界的交流例證，在現代版畫會的出版物《現代版畫》某些特定期數中可以得見，在 1935-36 年間，《現代版畫》連續數期密集刊載了日本版畫家的作品，筆者條列整理其期號及作者、作品如下：

- 1935，《現代版畫》 9：料治朝鳴（1899-1982）《新春佳味》
- 1935，《現代版畫》 10：前川千帆（1888-1960）《溫泉》、
川上澄生（1895-1927）《風景》
- 1935，《現代版畫》 11：谷中安規（1897-1946）《小品（色刷）》
- 1935，《現代版畫》 12：料治朝鳴《黃衣女郎（色刷）》
- 1935，《現代版畫》 13：藤森靜雄（1891-1943）《靜物》
- 1936，《現代版畫》 15：谷中安規《無題》
- 1936，《現代版畫》 16：守洞春（1909-1985）《貓》

1935《現代版畫》第 9 集，李樺在其執筆的〈我們的話〉中以日本版畫的發展歷程為論述主體，並論及日本創作版畫：

……這嶄新的創作木刻運動，到明治中葉已醞釀成熟了。到現在，讓我們舉出「白與黑社」來作代表。該社在日本版畫界有最悠長的歷史，佔著支配的地位。主幹者為料治朝鳴。平塚運一，前川千帆諸氏。每月發行一種手印木刻月刊《白與黑》及一種機印木刻月刊《版藝術》…本期我們得到「白與黑社」料治朝鳴先生將原拓畫寄贈發表，使我們得親「浮世繪」之餘風……

1935《現代版畫》第 11 集〈後記〉，李樺再度提及日本創作版畫作品：

……本集第一號作品「小品」為日本當代木刻第一流作家谷中安規氏近作。谷中氏曾發表許多版畫集，如：《繪芝居》，《白與黑——谷中氏作品集》等，充滿東方神秘性。用刀流麗，畫意深刻，是位最富東洋趣味的作家。其技巧——刻法與印法——都可為我們參考。我們更將逐期發表日本木刻代表作，使兩國木刻藝術得更深切的認識，而收切磋之效云爾。

整理《現代版畫》中的日本版畫相關資料，可以得出一結果：《現代版畫》

與日本推行創作版畫運動的團體——日本創作版畫協會⁵，有著密切的關連。1935-36年間作品刊載於《現代版畫》中的日本版畫家，除料治朝鳴（料治熊太）及守洞春外，其餘皆為日本創作版畫協會之會員（前川千帆、川上澄生、藤森靜雄）或曾參與該協會展覽展出作品（谷中安規）。⁶ 李樺於〈我們的話〉提及的「白與黑社（白と黒社）」，其中成員除前川千帆之外，平塚運一也是日本創作版畫協會的會員⁷。

由李樺使用「嶄新的創作木刻運動」之詞彙，以及所提及的版畫藝術家人名，可推知其於日本版畫所接觸的對象及範圍，與日本創作版畫運動關係相當密切。據此，筆者於下一章中，將嘗試比對李樺與日本創作版畫作品（以曾刊載於《現代版畫》的版畫作者為主）之圖像，探究李樺作品與日本創作版畫運動間的共通點，接著進一步整理李樺赴日時（1930-31）至《現代版畫》出現日本版畫作品（1935-36）之短暫時間，日本創作版畫相關之活動，推測與李樺可能產生的連接點。

二、李樺木版畫作品與日本創作版畫家作品之比較與分析

（一）谷中安規

李樺在《現代版畫》第11集中，曾提及谷中安規的《影繪芝居⁸》、《白與黑——谷中氏作品集》兩系列作品，稱其「充滿東方神秘性。用刀流麗，畫意深刻，是位最富東洋趣味的作家。」魯迅於1935年9月9日致李樺的書信中，表示已收到李樺木刻集一本及《現代版畫》第11集，對李樺作品的評價，也以谷中安規作為比較標準：

在這休夏的兩個月以後，統觀作品，似乎與以前並無大異，而反有

⁵ 1918（大正七年）創立，創始成員為山本鼎、織田一磨、恩地孝四郎、石井鶴三、戶張孤雁、永瀨義郎、平塚運一、前川千帆，為團結創作版畫家而成立的協會。1931（昭和六年）以日本創作版畫協會為中心，集結洋風版畫家及無所屬版畫家，改組為日本版畫協會，以岡田三郎助為領袖創立，同年9月開辦第一回展，積極將作品介紹到海外，於歐美舉行展覽會。河北倫明監修，《近代日本美術事典》（東京：講談社，1989），頁408。

⁶ 前川千帆：於第1-2、4回以一般、招待者身份參展，第5-9回以會員身份參展。川上澄生：於第4-7回以一般、招待者身份參展，第8-9回以會員身份參展。藤森靜雄：於第1、5-7回以一般、招待者身份參展，第8-9回以會員身份參展。谷中安規：於第8-9回以一般、招待者身份參展。〈日本創作版畫協會展出品作家一覽〉，收錄於：青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版畫の諸相》（東京：中央公論美術出版，1998），頁320-323。

⁷ 平塚運一：於第3-5回以一般、招待者身份參展，第6-9回以會員身份參展。《近代日本版畫の諸相》，頁322。

⁸ 原文之《繪芝居》應為《影繪芝居》之漏字。

應該顧慮之現象，一是傾向小品，而不及日本作家所作之沉著與安定，這只要與谷中氏一枚一比較，便知，而在《白卜黑》上，尤顯而易見。……⁹

谷中安規的 50 件連續版畫作品《影繪芝居》（1931 年製作，1932 年發表）【圖 1-2】，及被視為谷中安規代表作的《白與黑——谷中氏作品集》（第 41 號，1933 年 11 月）【圖 3-4】12 件作品，均具有強有力存在感黑色粗放輪廓線、飛翔於空中的不可思議光景、猶如夢中場景重現的無邏輯元素拼湊、肢體具原始藝術特徵的人體表現等元素，前川千帆稱之為「滿載美麗夢幻的世界、快樂憧憬的音樂、悲傷追憶之內容的作品」¹⁰。魯迅用以與李樺比較的谷中安規作品雖不知其名，但筆者推測，既以谷中氏為比較基準，李樺之作品必然與谷中氏之作具有某些共通性。

《李樺刷色木刻十幀》中的《海之抒情》（1935）【圖 5】描繪如原始藝術般強調性徵的壯碩女體於海中漫步、周圍飄浮著魚群與水母的非現實光景，取材自原始藝術之類似元素在谷中安規的作品中俯拾即是，如《天使與裸婦》（1934）【圖 6】橫臥於波濤上的豐滿裸女，及空中散布的蝴蝶與植物紋樣。又，兩件作品均不遵照自然界之物象特徵套色，李樺無視人體輪廓，將畫面分割為數個塊面，賦予明暗冷暖差異甚大的套色；谷中安規之套色雖以輪廓為分界，但其選色實不能稱之為與物體既定印象相符。

《李樺版畫集》封面《男人、女人》（1935）【圖 7】則以整片的黑褐套色表現身形壯碩的裸身男女，男性被鐵鍊束縛、女性似乎正舞動手腳，被圖騰似的圖案化植物及圖紋包圍的場景。早於李樺一年，谷中安規《愛の踊り（愛之舞）》（1934）【圖 8】四肢健壯，被全紅套色平面化的二男一女舞蹈身影，以及畫面上方粗大尖頭、如圖騰般的葉片裝飾圖案，亦具有類似的氛圍。非現實的場景與神似於野獸派的非自然寫實用色、人體造型等共通特徵，很難不令人將谷中安規與李樺之作品作聯想。

刊載於《現代版畫》第 11 集（1935）中的谷中作品《小品》【圖 9】，卻不同於其代表性風格，而是件主題人物極具和風、洋溢世俗趣味的作品，雖保有一貫粗勁有力的線條表現，雖直接刊載於中國出版的刊物中，反而難以於中國版畫作品中覓得呼應之作。《現代版畫》第 15 集（1936）的谷中作品《無題》【圖 10】，因印刷品質不佳，難以辨認畫面中之元件，僅能確定並非寫實物象之版畫作品。

⁹ 魯迅，〈致李樺〉，收錄於：張望編，《魯迅論美術》（北京：人民美術出版社，1982），頁 309。

¹⁰ 前川千帆，〈谷中君の作品〉，收錄於：青木茂、酒井忠康監修，《日本の近代美術 12 近代の版画》（東京：大月書店，1994），頁 100。原文為日文，中文為筆者所譯。

（二）藤森靜雄

李樺於《現代版畫》第 7 集中的《冥想家》(1935)【圖 11】誇張化人物的面部紋理、衣紋，粗黑密集的線條猶如與背景顫抖的粗細黑線為一體，似乎將人物的負面情緒藉由表現性之線條具體化，由體內擴散至整個畫面空間之中，令人聯想著名的表現主義作品：孟克的《吶喊》。年代稍早的藤森靜雄《灯のまえ（燭火之前）》(1914)【圖 12】位於燭火前的人物托著下巴作沉思狀，以燭火為中心放射出雕刻刀鑿痕明晰可見的表現性線條，似乎正發散著遠超過燭火亮度的強有力光芒，或許也正是燭火前黑衣人的內心強烈情感之投射。除表現性線條特徵外，藤森與李樺之作品套色均不以表現物體的明暗為主要目的，特別於表現性線條週遭的套色均有不遵循於黑色輪廓線走向之情形，套色線條於兩作中似乎均用以增添畫面表現張力及變化性，而非附屬於黑色輪廓線。《現代版畫》第 13 集(1935)刊載藤森靜雄《靜物》【圖 13】，則是一件風格與前作差異甚大，圖案化、平面化傾向極其顯著的作品。

（三）川上澄生

李樺於《現代版畫》第 6 集中的《幻滅》(1935)【圖 14】畫面正中輪廓簡化、巨大化的頭部，與四周花朵、蝴蝶、前方孩童，均留下粗厚的輪廓線及未加修飾的銳硬刀痕，套色塊面也溢出物體輪廓外，畫下的題詩字體也刻得稜角畢露、大小不一、行列不甚整齊有如隨意手寫一般，使得畫面洋溢著稚拙純樸的趣味。《李樺刷色木刻十幀》《人生是蜉蝣》(1935)【圖 15】也有同樣強烈的手工樸拙感，並無視輪廓於全畫面使用漸層套色。值得注意的是，以上兩件作品手法雖率性天真，但根據畫面短詩，表露的卻都是寂寞、憂傷的負面情感。

川上澄生的作品特徵之一，為畫面中出現字體如手寫效果的短句，《初夏の風（初夏之風）》(1927)【圖 16】中，畫面左右以綠色套印的字句，字型大小不一、筆跡短而圓滑，描述風的內容有數句反覆並押韻，朗讀、觀看均充滿了俏皮可愛的感覺，川上澄生於人物及被風吹動之草木的線條表現非常細膩，但在蓬裙女子與擬人化為男性的風身上、背景樹葉上，也交替使用了未經修飾的鑿刻痕跡，人物身上刻意溢出輪廓、壓平立體感的粉彩系單色套色，讓作品顯得既優美浪漫，又流露著一股天真稚趣。

《現代版畫》第 10 集(1935)中刊載的川上澄生作品《風景》【圖 17】，在小小一方山景上同樣交替著使用短直粗硬與綿長細軟的刻法，因山景表現於日本及中國創作木刻版畫均十分普遍，且此幅作品並無法特指出何處為川上澄生之特色，因而不作討論。

(四) 前川千帆

前川千帆之作品偏向描繪近代日本之風景與風俗，風格簡潔輕巧，著名作品有昭和初期的《日本新八景》、《新東京百景》等當代景象。¹¹ 這般當代日本的景象，於李樺的作品中未能看出取用模仿之跡象，僅能勉強將《雪之余吳湖（雪之余吳湖）》（1926）【圖 18】如詩般優美的風景氛圍及《ピクニック（野餐）》（1935）【圖 19】中表現樹木及草地的銳短刻痕，和李樺《春郊小景木刻集》《新綠》（1935）【圖 20】作對應。《現代版畫》第 10 集（1935）中刊載的前川千帆作品《溫泉》【圖 21】，粗糙地刨去版面上大面積的木質，表現溫泉周圍岩塊之質地，人物大輪廓簡單，小裝飾處細膩，將溫泉一隅即景表現得十分輕快。

(五) 料治朝鳴與守洞春

《現代版畫》第 12 集（1935）的料治朝鳴《黃衣女郎（色刷）》，及，《現代版畫》第 16 集（1936）的守洞春《貓》，前者因筆者難以找到其餘作品圖版對照，後者則生卒年、經歷等資料均不詳，亦無其他作品以資對照，在此不予討論。

(六) 日本其他創作版畫作品與李樺作品之共通元素

筆者在搜尋資料的過程中，發現一套由平塚運一、藤森靜雄、諏訪兼紀、川上澄生、深澤索一、恩地孝四郎等八人製作的《新東京百景》（1929-32）部分圖版，其中諏訪兼紀的《日比谷》【圖 22】中，幾近全黑、粗放張狂的樹枝，以雕刻刀在木版上以近 90 度交叉之雙方向斜線刻出的樹葉與其間隙，以及黃色點狀與綠、藍片狀套色相疊的手法，於李樺《春郊小景木刻集》《麗日》（1935）【圖 23】之中亦可見。恩地孝四郎的《舞蹈場景》（ダンス場景）【圖 24】中，人物、建築之輪廓均留有似刨挖之痕，全畫面線條，以及畫面上黃——白——桃紅無視物象輪廓的三色漸層套色，流動於輪廓之外，有著某種奔放與柔和並存的感受，《李樺刷色木刻十幀》《人生是蜉蝣》（1935）【圖 15】也使用了同樣的表現手法。

李樺《春郊小景木刻集》（1935）是一套筆者認為套色非常優美的版畫作品，其中《細雨》【圖 25】一作全黑的垂柳枝葉於前景雨中翻飛，中景的墨綠與遠景山脈由天藍變化至青之漸層色相疊，清新雅致至極。筆者始終認為該套色之靈感與技法應來自於浮世繪風景版畫，但未能提出直接證據，僅能舉出製作年代相近的平川清藏《風景 B》（1936）【圖 26】中的樹木及天空，說明這類不使用黑色輪廓線，直接以層層套色表現物體前後遠近、色彩變化的手法存在於日本，但平川清藏並未於《風景 B》中製造如同李樺作品般優美的漸層式套色。

¹¹ 小倉忠夫，《原色現代日本の美術 第 11 卷 版畫》（東京：小學館，1978），頁 105。

三、李樺與日本創作版畫運動之可能接點

李樺與日本創作版畫運動之關聯，存有交流證據的直接接點有二：赴日留學期間（1930-31，昭和五至六年），以及《現代版畫》出現日本創作版畫家作品的1935-36年（昭和十至十一年）。與日本創作版畫間接、或為推測之接點，則應透過其版畫上的重要指導者魯迅。

明治後期到大正初期，印象派、後期印象派、野獸派、立體派、未來派等以法國為中心的歐洲美術新樣式紛紛傳入日本，受影響的美術界產生了洋畫舊派及新派的對立，並產生了新的美術團體。此時期同時也是日本近代版畫的興盛期，強烈影響當時版畫作者的，除了前述美術史中的正統派，個別的流派如歐洲世紀末的新藝術、北歐的表現主義，也佔有很重要的地位。¹²

明治三十七年（1904）七月，山本鼎（1882-1946，日本創作版畫的創立者）在《明星》雜誌發表了自畫自刻的木版畫《漁夫》，洋畫、版畫家石井柏亭（1882-1958）以「刀畫」、「刀即是筆（刀は乃ち筆なり）」描述此類木版畫，並預言了創作版畫的誕生。¹³ 於昭和二年（1927），帝國美術展覽會（帝展）在展出作品第二部（洋畫）中受理增設版畫，日本創作版畫協會為了「創作版畫」之定義，向主辦者帝國美術院、帝展第二部審查委員、媒體美術記者呈送陳述書聲明：「創作版畫」不以複製為目的，應以自刻自印為原則，於創作版畫，版的效果應同於油畫、水彩、日本畫筆致之效果，印刷的效果應同於油畫、水彩、日本畫之色彩與色調之效果，應視為美術中的一種「繪畫」。¹⁴

對中國版畫運動發展影響深遠的魯迅，亦曾提出創作木刻之定義：

所謂創作底木刻者，不模仿，不復刻，作者捏刀向木，直刻下去。……
和繪畫的不同，就在以刀代筆，已木代紙或布。

——1929，〈《近代木刻選集》（一）小引〉¹⁵

……但到十九世紀末，風氣改變了，許多藝術家，都來自己動手，
用刀代了筆，自畫，自刻，自印，使它（版畫）確然成為一種藝術

¹² 小倉忠夫（1978），頁149。

¹³ 町田市立國際版畫美術館編，《「版画・80年の軌跡」展——明治初年から昭和20年まで》第二部（東京：町田市立國際版畫美術館，1996），頁37。

¹⁴ 小倉忠夫（1978），頁194-195。

¹⁵ 《魯迅論美術》，頁52。

品。……這種藝術，現在謂之「創作版畫」，以別於古時的木刻，也有人稱之為「雕刀藝術」。

——〈介紹德國作家版畫展〉¹⁶

魯迅對創作版畫之定義，與石井柏亭、日本創作版畫協會之主張，有相符之處。魯迅與日本之關聯，除了於 1902-07 年留學日本，在國內則透過日本友人內山完造購入日文美術書籍，更於 1929 年出版的《近代木刻選集》中收錄日本的現代版畫作品。¹⁷ 但就筆者能力所及之範圍，尚未能得知《近代木刻選集》中收錄的所有日本版畫名稱及作者，僅知永瀨義郎及其作品《沉鐘》（翻刻自菊地武嗣之復刻版）一例而已。透過魯迅的木刻出版物，以及他聘請日人內山嘉吉創辦的木刻技法講習會，中國創作版畫運動發展的過程，必然有某種程度的日本影響參與其中。

中國近現代版畫家中，有明確赴日紀錄者並不僅李樺一人¹⁸，李樺因赴日時間明確，版畫作品數量多、與日本創作版畫界交流之資料確實、受日本版畫影響較為明確（此點為筆者於本文提出之個人見解），而成為筆者主要討論之對象。李樺 1930 赴日學習西洋畫，於 1931 九一八事變後返國。據李樺本人之說法：

（民國）廿三年春我才開始習木刻。又是逆溯上去，六七年前我就把愛情寄付與版畫了。……平常在西洋美術雜誌上看到精巧優美的銅版畫，就心竊嚮往。但是，直至廿三年春從日本買了幾本版畫參考書，我才有製作版畫的途徑。

——1936 年 6 月 15 日，〈我與木刻〉¹⁹

……1933 年我在廣州市立美術學校任教，自己學起版畫來。

——1991 年 4 月，〈尋根——為出版《版畫紀程——魯迅藏中國現代木刻全集》而作〉²⁰

¹⁶ 《魯迅論美術》，頁 93。

¹⁷ 李鑄晉、萬青力（2001），頁 163。

¹⁸ 劉崑於《木刻界》的第三期〈我創作木刻的經過〉中提及自己曾在東京居留過三個月，應料治朝鳴之友情出版《北中國鄉土玩具集》。《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，第四冊（江蘇：江蘇古籍，1991），頁 1356。

¹⁹ 李樺，〈我創作木刻的經過〉《木刻界》，第三期（1936 年 6 月 15 日出版）。收錄於：《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，第四冊，頁 1356。

²⁰ 李樺，〈尋根——為出版《版畫紀程——魯迅藏中國現代木刻全集》而作〉（1991 年 4 月）。收錄於：《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，第一冊，頁 4。

李樺於 1936 年的文章中明白敘述其學習版畫的圖像來源：西洋美術雜誌，以及「1934 年從日本買的幾本版畫書」，在 1991 年則僅以「自學」蔽之。此自述為李樺與日本版畫的接點之一，但並不明其所習為日本何種風格、類型之版畫。

李樺赴日的 1930 年，2 月，《白と黒》創刊²¹；1931 年 9 月，日本版畫協會（即以日本創作版畫協會為中心改組之版畫團體）在東京日本橋三越舉行第一回展²²，李樺則於九一八事變爆發之後的某個時間點返回中國。

據出品目錄，1931 日本版畫協會第一回展，會員川上澄生展出《伊曾保繪物語》，谷中安規展出《戲呂馬》一至五系列作品，會員藤森靜雄展出《石神井風景》、《靜物》、《帝大講堂》、《歌舞伎座夜景》，會員前川千帆展出《溫泉（一）》、《溫泉（二）》、《海》、《新宿夜景（新東京百景の內）》，藤森與前川之作品雖與《現代版畫》中收錄之作品同名，但「靜物」與「溫泉」均為兩人頻繁使用之作品名，因此未能證明展出作品與《現代版畫》中作品之關聯性。魯迅曾收錄並出版其作品的會員永瀨義郎展出《蘇伊士運河》（スエズ運河），筆者於前文中比對過作品的會員諏訪兼紀與平川清藏亦各有三件及四件作品展出。²³ 因此李樺即使留學日本學習西畫，也應有機會親自參觀該協會創作版畫家的作品，認識各家風格。

且於昭和二年（1927）開始，創作版畫被列入帝展的展出項目。²⁴ 1931 年第十二回帝展，於 10 月 16 日到 11 月 20 日在東京府美術館、11 月 27 日到 12 月 11 日於京都岡崎公園勸業館展出，前川千帆於此展覽中以版畫《屋上風景》入選展出，李樺若未在九一八事變後立即回國，也有機會參觀帝展中展出的版畫作品。²⁵

從李樺赴日到《現代版畫》刊載日本創作版畫家作品的 1930-36 年間，適逢數本創作版畫雜誌創刊，除了前文中提及的《白と黒》（1930 創刊）、《版芸術》（1932 創刊），尚有《新版画》（1932 創刊），以及為文學作品所作、用於裝幀插圖的版畫如：谷中安規為內田百閒著作《王様の背中》（1934）【圖 27】、為佐藤春夫著作《FOU》（1936）【圖 28】之書籍裝幀出版。²⁶ 雖無法確知魯迅及李樺所購買的確切日本版畫相關書目，但據創作版畫相關出版品之蓬勃發展，筆者推測入手出版品並加以學習，並不是非常困難的事，由此更能強固李樺版畫學習之

²¹ 每日新聞社編，《昭和の美術 第 1 卷 元年~10 年》（東京：每日新聞社，1990），頁 185。

²² 《昭和の美術 第 1 卷 元年~10 年》，頁 187。

²³ 東京文化財研究所編，《昭和期美術展覽會出品目錄 戰前篇》（東京：中央公論美術出版，2006），頁 639-641。

²⁴ 小倉忠夫（1978），頁 149-150、194。

²⁵ 《昭和期美術展覽會出品目錄 戰前篇》（東京：中央公論美術出版，2006），頁 3、11。

²⁶ 酒井忠康、橋秀文，《岩波 近代日本の美術 5 描かれたものがたり——美術と文学の共演》（東京：岩波書店，1997），頁 102。

路與日本創作版畫運動之聯繫。

四、小結——日本創作版畫影響的終結

據筆者調查，1936 年後，李樺之版畫作品雖仍有多樣風格，但從此即不再出現如同 1935 年間的色刷、抒情、多樣實驗性風格等特徵，而轉為與國事、戰爭、民生息息相關之主題，充滿憤怒激進之情緒。在鉛印版畫雜誌《木刻界》創刊號（1936 年 4 月 15 日出版）中，李樺於〈木刻在國難中的估價〉中聲明：

在重重壓逼與榨取下生活著的中國人，還比不上一條狗，哪裡有閒情逸致去鑑賞一筆紅一筆綠的女人屁股？……在國難誰都不否認是最嚴重的今日，我們要創造一種什麼藝術呢？我們說過既不是一種專以玩弄顏料為得意，看不懂的，或是描畫女人屁股的藝術，那末，我們是需要一種最現實，最真切，最強感，而最簡單的藝術。

27

1936 是盧溝橋事變爆發的前一年，國內有國民政府與共產黨的對立，國外有虎視眈眈準備入侵中國腳步的日本，在國家情勢危急的情況下，李樺終於捨棄了人民所不能理解的、與野獸派及表現主義等西方實驗性風格的版畫藝術，轉向屬於大眾的木刻藝術。1935 年前後李樺色刷木版畫中繽紛奇幻、抒情浪漫的世界，僅僅持續了極短的時間，猶如流星劃過天際一瞬綻放的璀璨光芒，一去不再復返。

本文章雖初步整理並比對了李樺之色刷木刻版畫作品與日本創作版畫運動之關聯，但仍有許多疑點尚待釐清，如：魯迅《近代木刻選集》中收錄的日本版畫作品件數、品名、圖像均不得而知；又，李樺除留學日本的時間外，應有許多管道（如由書店或託人購入日本版畫集、於中國國內版畫展展出日本版畫作品等……）可接觸日本版畫作品，但其接觸之確切管道及內容，甚難以掌握；最後，如何區辨李樺版畫作品中的刀法及套色技法是來自日本、來自中國傳統年畫或蘇州版畫，或來自歐洲版畫作品，亦為尚待探討之問題。

²⁷ 李樺，〈木刻在國難中的估價〉，《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，第四冊，頁 1310-1311。

參考資料

專書

1. 小倉忠夫，《原色現代日本の美術 第11卷 版畫》，東京都：小學館，1978。
2. 張望編，《魯迅論美術》。北京市：人民美術出版社，1982。
3. 河北倫明監修，《近代日本美術事典》。東京都：講談社，1989。
4. 毎日新聞社編，《昭和の美術 第1卷 元年~10年》。東京都：毎日新聞社，1990。
5. 《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，江蘇省：江蘇古籍，1991。
6. 青木茂、酒井忠康監修，《日本の近代美術 12 近代の版画》，東京都：大月書店，1994。
7. 町田市立國際版畫美術館編，《「版画・80年の軌跡」展——明治初年から昭和20年まで》，第二部，東京都：町田市立國際版畫美術館，1996。
8. 酒井忠康、橋秀文，《岩波 近代日本の美術 5 描かれたものがたり——美術と文学の共演》，東京：岩波書店，1997。
9. 青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版画の諸相》，東京都：中央公論美術出版，1998。
10. 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史，民初之部 1912-1949》，台北市：石頭出版社，2001。
11. 東京文化財研究所編，《昭和期美術展覽會出品目錄 戰前篇》，東京都：中央公論美術出版，2006。
12. Andrews, Julia and Shen, Kuiyi ed., *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998.