



 辽宁美术出版社

# 张望美术文集

---

·zhangwangmeishuwenji·

责任编辑 黄复盛  
封面设计 栾禄章  
责任校对 侯俊华

31

### 张望美术文集

\*  
辽宁美术出版社出版

(沈阳市民族街2段5里6号)

辽宁省新华书店发行  
沈阳新华印刷厂印刷

\*  
开本：85<sup>0</sup>×1168 1/32 印张：13 $\frac{1}{8}$   
1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷  
印数：1—193

ISBN 7-5314-0017-0 J·18

8161·1172

定价：7.20元



### 作者介绍

张望同志1916年出生于广东潮州市。原名张发赞，曾用名张致平、克之、张捍等。1934年毕业于上海美专西画系，是MK木刻研究会的负责人之一、左翼美术家联盟成员。曾在重庆《新华日报》、育才学校、延安鲁艺、陕甘宁部队艺校、华北联大、东北鲁艺工作。曾任鲁迅美术学院院长，现任该院教授、全国美协理事、中国版画家协会顾问。

曾编撰《鲁迅论美术》、《美术评论集》等著述。

# 目 录

1	读《中国木刻界鸟瞰》之后 (1946.9) .....	1
2	鲁迅先生与美术(1947.7) .....	6
3	延安美术活动回顾 (1947) .....	17
4	鲁迅论“连环图画” (1954.10) .....	28
5	木刻艺术的新收获 (1955.5) ——为全国版画展而作 .....	36
6	鲁迅论比亚兹莱的装饰艺术 (1956.5) .....	42
7	鲁迅介绍苏联及世界各国美术的成绩 (1956.10) .....	48
8	鲁迅与青年美术工作者 (1956.10) .....	64
9	一段回忆 (1956.10) .....	83
10	鲁迅论凯绥·珂勒惠支 (1957.2) .....	85
11	忆“MK木刻研究会” (1957.4) .....	95
12	卓越的现实主义艺术大师——伦勃朗 (1957.4) .....	107
13	利奥波多·孟德斯及其艺术 (1957.11) .....	111
14	试谈中国画的若干问题 (1958.7) .....	115
15	洛克威尔·肯特及其艺术 (1959.9) .....	131
16	略论古元的木刻艺术 (1962.4) .....	137
17	谈英国水彩画 (1963.7) .....	143
18	永远感激敬爱的周总理 (1978.1) .....	153
19	东山魁夷的绘画艺术 (1978.8) .....	157
20	为“四化”多培养又红又专的美术人材 (1979.9) .....	163
21	三十年代版画艺术的展星 (1980.3) .....	



	——纪念木刻家陈普之 .....	167
22	鲁迅引进外国美术的意义 (1980. 5) .....	172
23	忆鲁迅先生的好学生——谢海若 (1980. 7) .....	181
24	鲁迅为什么热衷于推荐德国版画 (1981. 2) .....	185
25	忆鲁迅与美术的二三事 (1981. 3) .....	190
26	鲁迅的美术教育观 (1981. 5) .....	198
27	诞辰百年忆先生 (1980. 9) .....	211
28	烂漫春华结秀实 (1981. 10)	
	——纪念鲁迅先生 .....	220
29	伟大的导师——鲁迅 (1981. 11) .....	228
30	从鲁迅给张影的一封信说开去 (1981. 12) .....	240
31	友好桥头不老松 (1982. 1)	
	——记内山嘉吉先生 .....	244
32	深入生活 教学相长 (1982. 6) .....	252
33	从桥儿沟、杨家岭到深入生活 (1982. 8)	
	——回忆延安文艺座谈会前后的往事 .....	258
34	坚持革命版画传统 (1982. 9) .....	270
35	从鲁迅画松说开去 (1982. 10) .....	273
36	鲁迅论美术的创新 (1983) .....	278
37	关于中国版画艺术 (1983. 2)	
	——答安·斯塔尔小姐的复信 .....	288
38	珍贵的美术文献集大成 (1983. 8)	

	——介绍《中国新兴版画运动五十年》 .....	292
39	创作是“从生活中开掘出来的” (1983. 6)	
	——致小野田耕三郎一封信 .....	296
40	永远怀念江丰同志 (1983. 9) .....	299
41	鲁迅与汉画像 (1984. 2)	
	——兼谈《俟堂专文杂集》的古画砖 .....	305
42	三谈鲁迅与“MK木刻研究会” (1984. 3) .....	313
43	鲁迅与蒨谷虹儿的画 (1984. 5) .....	327
44	应再齐驱更一程 (1985. 6) .....	337
45	延安鲁艺的骄傲 (1985. 12)	
	——悼念烈士杨汉秀同志 .....	346
46	从上海鲁迅纪念馆收藏的几幅拙作木刻说开会 (1986. 1)	
	——纪念鲁迅逝世五十周年 .....	357
47	鲁迅生前的宿愿实现了	
	——贺鲁迅珍藏苏联版画《拈花集》出版 .....	364
48	鲁迅在中外美术交流上的贡献 (1986. 10) .....	367
49	鲁迅五十周年祭所想起的 (1986. 10) .....	382
50	鲁迅、鲁艺和“新的战士”的培育 (1986)	
	——鲁迅先生逝世五十年祭 .....	387
51	鲁迅与麦绥莱勒 (1986. 10) .....	398
52	略谈鲁迅美学思想的发展 (1986. 10)	
	——鲁迅五十年祭 .....	406
	后记 .....	413
	张望版画作品选 .....	415

## 读《中国木刻界鸟瞰》之后

上月二十七日《民主新报》副刊，登载一篇题为《中国木刻界鸟瞰》的文章。当我看到这个题目时，心里非常欣喜。因为中国新木刻艺术在理论上的建树太贫乏了，尤其是在目前的东北，更感到迫切需要的。但读完了该文之后，又使我感到失望。作者对于中国新兴木刻的发展史和木运的某些见解，是相当模糊与欠妥的。关于这，谨将个人浅见写下，供大家来商讨，并就正于作者：

谈起中国新兴木刻的发展，类原探始，必然使我们回忆起，当年提倡新木刻的导师鲁迅先生来。鲁迅先生是最早出现新兴木刻的艺术团体“一八艺社”的赞助人，该社一九三一年设立于上海，先后曾举行二次画展，在出品中有数幅木刻画。为热心倡导的鲁迅先生，不忍这些缺乏师资的艺术青年在黑暗中摸索，因而开设“木刻讲习班”，请日本木刻家内山嘉吉担任讲授，先生亲自口译。鲁迅先生倡导木刻运动的经过，作者只是很笼统提到“手创”了“一八艺社”开办版画讲习会，举行了各国版画展和发行一册《苏联版画集》而已！但鲁迅先生远在“木刻讲习班”以前便印行《艺苑朝花》五辑，最先介绍外国版画进入中国。继之有：梅斐尔德的《士敏土》木刻插图，苏联木刻《引玉集》，并为了纪念和鼓励当时木刻青年而创



作，又编印了《木刻纪程》。在《苏联版画集》以后，还有《凯绥·珂勒惠支版画集》等刊出，鲁迅先生不但拿出作为生活依靠的稿费底相当数目来翻印木刻集，与木刻青年通讯，鼓励纠正缺点以及慷慨资助经济困难的木刻团体和木刻青年的生活，特别是，对当时国民党反动派摧残木刻团体，如：“木铃”、“野风”、“MK”、“野穗”等木刻会被破坏，迫害青年木刻工作者陷于亡命奔波、逮捕、监禁、杀害等！他是寄予同情和义愤，用他锋利的笔枪勇敢地向敌人抗议，用他宏亮的声音向社会呼吁！总之，作者对于鲁迅扶植新木刻运动的功惠，记述得太少；对于木运初期的惨痛历史，也全不涉及，这不能不说是个缺憾！

中国新兴木刻运动已有十五六年的历史了，过去的经历也许容易使一些人模糊，甚至忘记了。然而在八年艰苦抗战中，这作为大众艺术的新兴木刻画，它有着什么表现呢？《中国木刻界鸟瞰》一文，它首先提出“最能惹起人们注意的是“渝方”“中央大学”的同学们……”。固然，中央同学们对木刻艺术也有爱好和努力，但在同一时期（一九四一）在重庆遭受国民党反动派解散的“中华全国木刻界抗敌协会”，它是团结全国木刻家，为抗战服务的团体，虽然寿命不长，但其历史成绩是不能抹煞的。该会自一九三八年夏在武汉创立以来的活动，例如：举行“全国木刻流动展”，出版《抗战木刻选集》，供应木刻工具材料，以及推动各地“木协”分会的工作等。该会骨干也是全国知名的木刻家。但作者丝毫不提及。可是作者所认为“很欣幸”的，是一九四二年在上海成立的“一支生力军”，并且又是“艺坛上的大曙光”的中国木刻作者协会。这个团体，对于祖国艰苦抗战有何贡献？因为材料缺乏，我们不便轻易估计：从“该会的宗旨是确立纯艺术木刻……”来说，

恐未免和当时抗战实际很少关系。

至于谈到华北方面的木运，却认为：“除王青芳先生领导着一些学生工作外，其他未见木刻团体实现”，的确象王青芳先生一流，在敌人卵翼下的北平，公开领导着一些学生工作，确是罕见的。同时，能够象王青芳一样合乎敌人大东亚政策，在《大版每日》经常投稿，并在介绍文化汉奸周作人当华北教育总监一文中，周作人的木刻像就是王青芳的“大作”，也是中国木刻史所“未见”的。此外作者所看到的仍是敌伪统治时代的北京和天津所举行的木刻展，因之结论说：“总之，我们中国木刻界，一起一落的，已经浮沉了十几年的光景，在成绩上可说毫无建树！”

其实在八年抗战中，中国木刻界是有成绩的。在抗战初期的广州、武汉、桂林、金华、汕头、重庆等地，和广大的各个解放区——尤其是在延安，木刻运动始终是不断向上发展的。一九三八年以来，延安云集了许多全国知名的木刻家，其中有不少是当年在鲁迅先生亲自领导下的先进木刻家如：江丰、陈铁耕、沃渣、胡一川、马达、力群等等，以及成绩卓著的青年木刻家古元、彦涵、焦心河，一九四二年在重庆开延安木刻展览会时，得到各方好评。特别是古元作品，尤为出色。茅盾、徐悲鸿先生等均著文表扬，国际、国内各杂志也翻印作品。这些优秀的木刻工作者，大多集中在延安鲁迅艺术文学院。该院于一九三八年底派胡一川等组织鲁艺前方木刻工作团，赴晋东南、晋察冀敌后工作，迄至抗战胜利，该团仍在前方艰苦奋斗。再如曾在晋察冀的沃渣，晋绥的李少言，晋绥鲁豫的计桂森，华中的洪藏、丁达明，山东的那获、鲁莽，以及其他解放区许多木刻工作者，均有着不能抹煞的成绩。虽然国民党反动派以及敌伪统治者对解放区采取封锁政策，但中国解放区延安的木

刻，不仅冲破其紧密的封锁，而且跃进国际艺坛的地位了。因之许多外国记者，特别是美国，他们不怕海洋远隔，长途跋涉，跑到延安来访问木刻家，摄取了许多木刻家在创作过程的照片和作品，这些照片和作品，（以及解放区其他照片）均受到美国苏联人民的称赞和珍爱，木刻作品被各国刊物转载的，或出特刊的也不少。上述得到国内外一致赞扬的解放区的木刻，可惜：《中国木刻界鸟瞰》的作者并未看到。

作者不仅对于中国木运，同时对于我国美术发展前途的见解，也值得商讨。他对于“中国的造型美术是绝望了”的论调，不研究其社会因素与作品的成就，而将作品没能出的原因，归根于“我国又没有象欧西画坛的设立，当然作家生活不能安定，所以‘造型美’的园地于是日趋荒芜了！”我们晓得，艺术之发展是建立在一定底社会经济条件之上的。在国民党统治区域，由于官僚资本的剥削下，农村破产，工业凋敝，民不聊生的情况，有多少人，能有余暇来欣赏美术作品呢？不要说艺术家的生活成问题，就是要求得：创作自由，发表自由，以及行动自由，也难以获得呢！至于那些脱离现实，一味追求“形式”的艺术作品，其“出路”必然更成为问题了。

事实证明，中国艺术家，只有在新民主主义的社会才有出路。关于这，我们可以从解放区——延安的木刻界来说他们和其他文化人一样，不单生活有保障，而且可以自由创作，尽量发挥其才能，整年忙着为人民工作，这完全是由于他们得到民主政府的扶助和优良的革命传统所造成的。总之，艺术家一旦与时代背道而驰，脱离了人民大众，这等于鱼离开了水一般，结果陷于“绝路”，也是必然的道理。

末尾作者说：“现在我国国土已经光复了，对于这纯艺术的‘木刻’，很应该大家去提拔它，将我国固有的‘造型美术

发扬于中外，达成我们理想的艺术之峰”。诚然，在我们已获得解放了的东北和各解放区，艺术朋友们可以自由自由地开展木刻运动。然而，中国新兴木运所以蓬勃发展的原因，除了它能复制多产，合乎经济条件外，主要是由于它和人民结合，能反映了大众的生活，**适合现实的要求，所以**“如火如荼，盛极一时”，决非它是“固有”的纯艺术的艺术。今天中国新木刻已不是那些原始艺术，也非唐代以来盛行的迷信的产物，总之，它非少数有闲阶级的“纯艺术”，而是人民大众的艺术，现实主义的艺术。如果我们不弄清新兴木刻的本质，一味为了“复兴”“固有的纯艺术”，将它推进空虚的“理想的艺术之峰”，不仅辜负了已故的鲁迅先生，同时也使中国广大人民失望了！

原载《东北日报》一九四六年九月二日

## 鲁迅先生与美术

鲁迅先生，在他三十多年的文学生涯中，对于美术，也曾不断地著译有关美术的论文，编印画集，举办展览会和木刻训练班等等，有时候，也为自己的著作装饰封面图案，绘漫画，或者拿起雕刀，尝试刻木刻的滋味。

鲁迅先生酷爱美术是始自幼年时代。他幼时在床前曾贴着两张年画：《八戒招赘》和《老鼠成亲》。他对前一幅，满纸长嘴大耳，感到“很不雅观”；对后一幅却“极其神往”，甚至大有连看三夜“怕也未必会看得心烦”之慨。平时他也趁空学习图画，他曾将《西游记》、《荡寇志》等小说上的绣像一个个用贡川纸描下来，加以着色，整集成册。后来因穷而卖给有钱的孩子。有时在家中，他将堂前廊下挂着马镜江的《诗中画》印描下来，祖母在跟前看了好玩，就去动手涂几笔弄坏了，使他很不愉快，扯去了另画，祖母也很不好意思。此外他也留心收集画谱，过年的压岁钱都花在购买《点石斋丛画》、《尔雅音图》、《诗画舫》、《毛织品图考》……他对于《二十四孝图》中的《老莱子》、《郭巨埋儿》发生反感，厌恶其

造作的姿态。当时他最心爱的是阿长买给他的四册《绘图山海经》。先生早年在日本仙台医专学医，所写的笔记中的医学解剖图，也可看到其爱美术的表现，正如他自己所说“图是我画的不错”。这以后，姑不论他在教育部任职时期也罢，在广州、厦门、北京等地执教时期也罢，公余都曾致力于中国古书中的插图或民间美术的研究，他一方面是批判了作品的思想性，另一方面也指出技术上的问题。例如：他检查了《百孝图》与《二十四孝图》中的《曹娥投江寻父尸》一画的作者还存在着浓厚的封建意识：“曹娥投江觅父，淹死后抱父尸出，是载在正史，是有许多人知道的。这一个‘抱’字却发生过问题。……我检查《百孝图》和《二百卅孝图》画师却很聪明，所画的曹娥还未跳入江中，只在江岸啼哭。但吴友如画《女二十四孝图》（一八九二）却正是两尸一同浮出的这一幕，而且也正画作‘背对背’……还有《后二十四孝图说》，也是吴友如画，也有曹娥，则画作正在投江的情状。”其实曹娥年方十四，但这个幼女的孝义（暂这样说）行为在封建的画家们的笔下也是不易表现出真相的。至于在技巧上，对作者吴有如也给予严正的批评：“吴有如画的最细巧，也最能感动人。但他对于历史画其实是不大相宜的；他久居上海的租界里，耳濡目染，最擅长的倒在作‘恶鸨虐妓’，‘流氓拆梢’一类的时事画，那真是勃勃有生气，令人在纸上看出上海的洋场来，但影响殊不佳，近来许多小说和儿童读物的插图中，往往将一切女性都画成妓女样，一切孩童都画得象一个小流氓，大半就都因为太看了他的画本的缘故。”再如一九二七年夏，他在广州时发现自己所收集民间作品中的“活无常”，看起来姿态很生动，笔调也甚流利，但先生却这样加以说明：“我幼小时常常走过许广记的门前，也闲看他们刻图画，专爱用弧线和直线。

不大肯作曲线的，所以无常先生的真相，在这是很难以判然。”这种重视民间美术作品苦心研究的精神，是值得钦赞的。也正因为如此。所以能为后来中国的新美术（木刻、漫画……）奠下良好的理论基础，使这些新兴的艺术发育滋长，开了灿烂的花朵。

鲁迅先生小时就酷爱图画。对英文字典中的木刻插画觉得“细巧得出奇”。在教育部任职时（一九一二年以后），公余喜欢搜集并研究中国古书中的美术，如“六朝造象目录”、“汉画像”、“汉碑帖”，以及其他金石拓本。而且将这些收买来的中国固有美术作品，加以辑录。虽然后来并未付梓问世，但也足见其酷爱美术了。

也正因为受了中国固有美术的濡染，使他注视美术上的民族色彩与风采。这一点，可从一九二五年他为陶元庆绘画展览会所写的文章中所说：“作者是夙擅中国画的，于是固有的东方情调，自然而然地从作品中渗出，融成特别的丰神了。”两年后，他又这样加以补充：“他以新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虚，则就是：民族性。”但这决不是复古的。他主张：“当时代思潮早已六面袭来，而自己还拘禁在三千年陈的桎梏里。于是觉醒、挣扎、反叛，要出而参与世界的事业……”（而已集）。

的确，从一九一七年以后，鲁迅先生是更进一步地去认识社会，认识阶级。一九二八年在“看司徒乔君的画”一文中，也表现出来了。他指出作者描写爽朗的江、浙风景与热烈的广东风景，是作者的本色，这“本色”，无疑是小资产阶级的，虽然他没有明白指出，但他是不喜欢的；他赞成的是：“终日在画古庙、土山、破屋、穷人、乞丐，……”那种“黄埃漫天



的人间”，“深而多的脸上的皱纹……”的画，因为这是“为人和天然的苦斗的古战场所惊，而自己也参加了战斗”之故。

一九二八年至一九三〇年中，鲁迅先生接连地翻译了《近代美术思潮论》、《艺术论》、《文艺与批评》，编印《艺苑朝华》、《近代木刻选集》、《新俄画选》等五辑及《士敏土之图》等这给予当时正开始徘徊在十字街头的美术青年一个重大的启示。使中国的美术青年能了解艺术的基础，是建立在社会经济条件上，艺术与现实是分不开的，应该摆脱“艺术至上”主义的圈套，为大多数人——工农大众服务的。首先接受这一指导的是“一八艺社”。鲁迅先生对这新兴美术的幼芽，是竭尽全力地给予鼓励、资助和理论上的指导。由此深深地播下了革命艺术的种子。

鲁迅先生晚年——最后六年中，不但开设“木刻讲习会”，刊印许多画集；屡次举行珍藏版画展览会和作美术问题的讲演，而且不嫌烦琐，殷勤地和美术青年通讯，指导创作等等。

## 二

为了使年轻幼稚的美术学徒们能够顺利地迅速地成长起来，鲁迅先生极重视在美术理论上教导我们。他给一位朋友的信中，曾这样说过：“我以为宋末以后，除了山水，实在没有什么绘画，山水画的发达已到了绝顶，后人无以胜之，即使用了别的手法和工具，虽然可以见到新颖，却难于更加伟大，因为一方面也被题材所限制了……”。

“至于怎样的是中国精神，我实在不知道。就绘画而论，六朝以来，就大受印度美术的影响，无所谓‘国画’了，元人的

水墨山水，或者可以说是‘国粹’，但这是不必复兴，而且即使复兴起来，也不会发展的。所以我的意思，是以为倘参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插画，并留心民间所赏玩的所谓‘年画’，和欧洲的新法融合起来，也许能创出一种更好的版画。”

（一九三五年二月四日覆李桦）从上面这段文字中，可以看出鲁迅先生对于美术的研究是何等渊深。他教导我们怎样接受艺术遗产，使之创造出一些更好的作品来。例如，一九三一年以后，美术上的采用旧形式问题被提出来了，有过很多争论，但许多人却把它简单地看成宣传工具，没有认识到也是艺术本身的问题。鲁迅先生对此曾在《论‘旧形式采用’》一文中，很具体地指出。他说：“我们有艺术史，而且生在中国，即必须翻开中国的艺术史来，采取什么呢？我想，唐以前的真迹，我们无从目睹了，但还能知道大抵以故事为题材，这是可以取法的；在唐，可取佛画的灿烂，线画的空实和明快。宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的，米点山水，则毫无用处。后来的写意画（文人画）有无用处，我此刻不敢确说，恐怕也许还有可用之点的罢。这些采取，并非断片的古董的杂陈，必须溶化于新作品中，那是不必赘说的事，恰如吃用牛羊，弃去蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不会因此就‘类乎’牛羊的。……至于现在，却还有市上新年的花纸，和猛克先生所指出的连环图画，这些虽未必是真正的生产者的艺术，但和高等有闲者的艺术对立，是无疑的。但虽如此，它还是大受着消费者艺术的影响，例如在文学上，则民歌大抵脱不开七言的范围，在图画上，则题材多士大夫的韵事，然而已经加以提炼，成为明快、简捷的东西了。这也就是蜕变，一向则谓之‘俗’，注意于大众的艺术家，来注意这些东西，大约也未必错，至于仍要加以提炼，那也无须赘说的。”