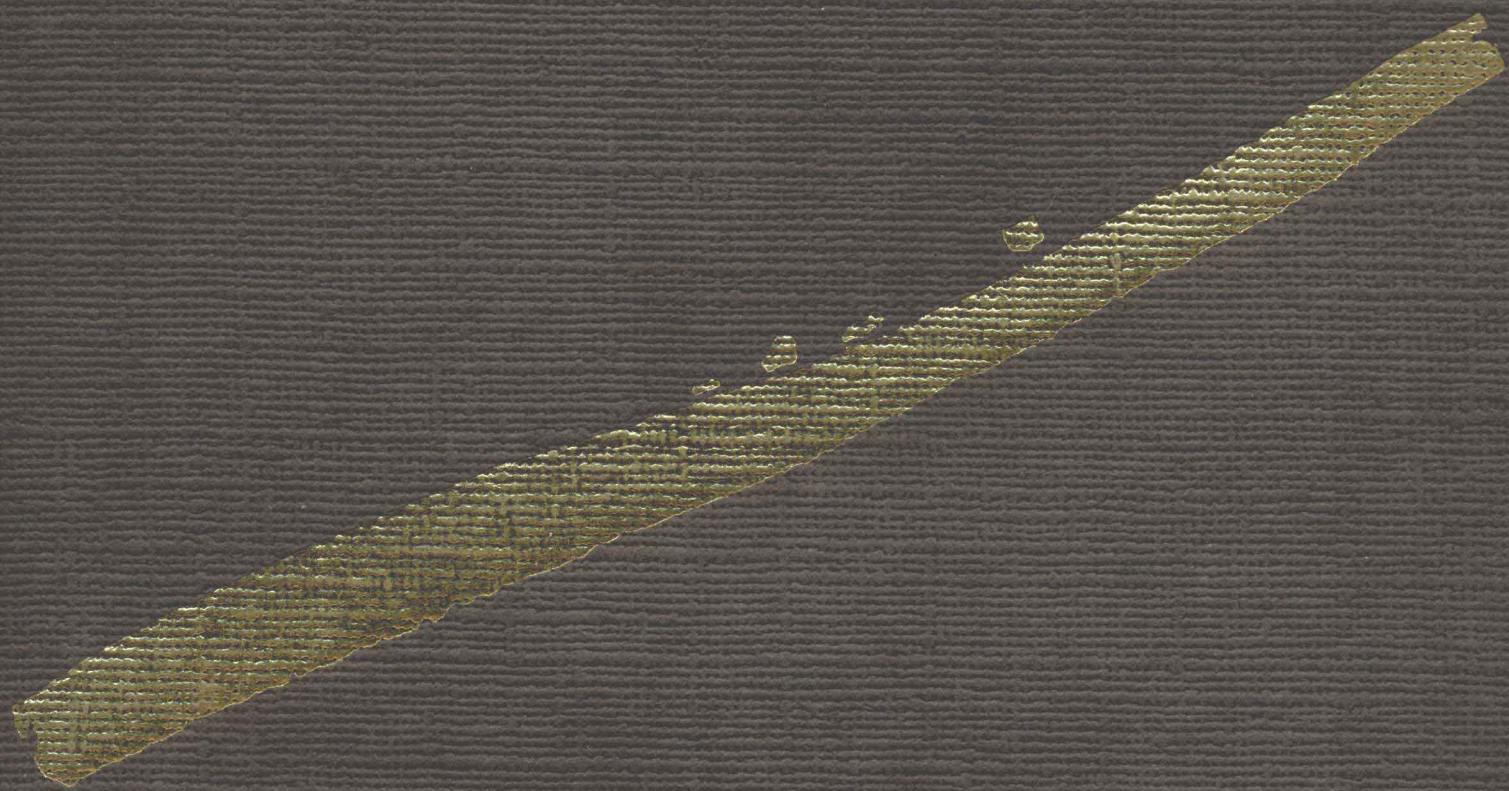


可扬
版画集



可扬 版画集



上海人民美術出版社

可扬版画集

责任编辑：冒怀苏 装帧设计：陆全根

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路672弄33号

全国新华书店经销 上海现代科技印刷厂印刷

开本 787×1092 1/12 印张 $7\frac{2}{3}$

1989年3月第1版 1989年3月第1次印刷

ISBN 7-5322-0156-2 / J · 136

印数：0,001—1,000 定价：36.00元



作者近影 张子虎摄

流水

——我的从艺经过及心得体会



我父亲是祖父的长子，又粗识几个字，因此除了田里山上的农活外，还兼做记账的事。记得他手头有本厚厚的账簿，面上写着“流水”二字，凡是银钱出入，雇工帮工，事无巨细，都逐日逐笔记上，这就是最简单的流水账。为了省事，我就以这为题，记述我的从艺经过及点滴体会。

我于一九一四年八月出生在浙江省遂昌县一个偏僻的山区农村，那里既不通车，也不通邮，和外边几乎是隔绝的。然而，我却从小就对图画有着兴趣。我的叔父每年要到衢州去出售家乡唯一可供卖买的木头，回来时常常用报纸包回一些日用物品，在这种旧报纸上往往有什么“美丽牌”、“金鼠牌”的香烟广告，画着时髦的仕女，我就把它剪下来贴在墙壁上“欣赏”，这是我接触图画的第一步。

一九二一年我七岁时，上了村里的小学，这时我可以用毛笔描红习字了。这之后的一次偶然机会，我发现家里有两本石印的《玉历传钞》和《三国演义》，里面有白无常、黑无常等图像，于是我偷偷地（因为老师只要你背书，不许你乱

涂乱画）开始用习字用的很薄很薄的一种竹纸，蒙在图像上一个一个地映描下来，映描得多了，就把它订成一个本子，而且中间还曾拿它去和别的同学交换香烟牌子玩，这是我接触图画的第二步。

其实，使我真正走上美术道路的，却应在一九二七年我十三岁时开始。那年村学里请了一位县里的毕业生来当老师，大概我的成绩还不坏，所以老师很器重我，并一再鼓励我去读县立小学，我心动了，经过争取，父亲终于同意了我的要求，于是这年秋天，我成为家乡几十里方圆内第一个进城上学的读书人。在县立小学里不仅不反对画画，而且还有专门老师来上课，图画老师对我又非常关心，我对画画的兴趣自然就更浓了，成绩也提高的很快。可是考入初中后不久，因为家境困难，我中途辍学了，虽然没有再读书，但是画画的劲头却并没有因此而冲淡。大概是一九三四年前后，那时许多报纸刊物上经常发表丰子恺别具一格的漫画，寥寥几笔，却十分生动传神，我一下子就被它吸引住了，而且到了入迷的程度。我开始



临摹子恺漫画,并进而模仿子恺漫画的形式,去画生活里所见的人和事,一天要画好几幅。一九三五年我到宁波一家同学开办的书店去工作,在书店里可以看到许多上海出版的新书刊,大开了眼界。由于书店的生意不顶忙,大家有较多的时间可以看书读报,有的还给报纸副刊写点文章,我则继续学画子恺式的街头生活漫画,其间除了为当地的文艺刊物作封面及插图外,同时也曾试着向上海的一家杂志投寄了几张画稿,后来竟被采用发表了,而且收到了稿费,这给了我很大的鼓舞,我决心要当画家了,要进美术学校“深造”了,于是当年秋季开学时,我怀着做画家的美梦离开书店,进了上海新华艺专西画系。这时我一面向老师及亲友写信,要求经济援助,一面四出投稿,以为总可以勉强维持下去,可是两个月过去了,除了一二亲朋有所表示外,绝大多数音讯毫无,于是不得不自动退学出来。

失学加失业,我开始靠没有把握的稿费收入,在杭州上海过着很不安定的生活。这时,我放弃了子恺漫画的风格,改学钢笔漫画,由于

学习仿效的路子不同,取材角度也跟着变了,着重以反映劳苦大众的苦难生活为主,这也是我后来转学木刻版画的一个原因。一九三七年春天,新华艺专几位熟悉的同学搞了个木刻学习小组,请老木刻家马达担任指导,我也参加了,在很短的时间里,学到了一点刻和印的基本方法。不久,抗日战争爆发,我离开上海去到内地,并拿起刚刚学到的一点木刻技法,投身到抗日宣传中去。记得我的第一幅木刻,是一个持枪挺立的士兵,题目叫《保卫祖国》。但是战争年代里,需要什么就做什么,倒也并不专门搞木刻创作的,写标语、画壁画、演戏、唱歌、编书、编报,样样都干。

一九四〇年秋,我工作的一家报纸被迫改组,编辑部全体撤离,我先到金华住了一个多月,后来决定到温州去碰碰运气,路过浙江丽水时,碰到在版画创作上已有一定名声的木刻家郑野夫,他正在那里搞木刻运动,知道我还没有合适的工作,便要我留下来一起干,我同意了,于是从一九四〇年到一九四五年,从浙江丽水到福建赤石,有时专职,有时兼顾,既



生产供应木刻用品，又编辑出版木刻书刊，既办木刻函授班，也办版画展览会，既自己创作也辅导画室，就这样直到抗战胜利。一九四六年夏秋之交，随着中华全国木刻协会从重庆迁移上海，我也到了上海，并和各地陆续到沪的其他木刻同行一起着手筹办规模盛大的《抗战八年木刻展》及协会的改选等工作。在这之前，大家分散各地，虽有通信却很少见面，这一下，不仅见了面，看到了作品，而且交流了创作的经验心得，真是深受启发，茅塞顿开，我的木刻创作，从内容到形式，开始了新的转化，这年冬天创作的套色木刻《迎亲图》就是一个明显的例证——从沉闷走向明朗。

整个解放战争期间，可以说是我从事木刻版画以来创作活动最旺盛的三、四年，不仅数量较多，质量也比较满意，解放前保留下来而且较有印象的作品，主要出于这期间，如《教授》、《张老师早！》、《撒佃》和《垮的日子》等等。

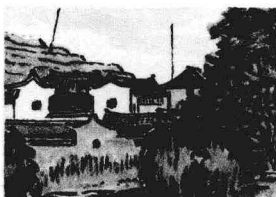
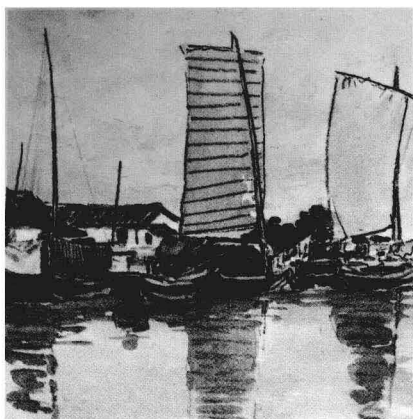
全国解放后，我参加了美术编辑出版工作。解放初期的几年里，为了配合形势宣传的需要，业余时间较多地画了一些图解政策口号的所谓

漫画，版画创作则变成了业余的业余，数量少得可怜。后来虽然恢复并坚持版画创作，但也不过每年很有限的搞几幅；十年浩劫中间，则是一个空白点。

党的十一届三中全会后，我从迷惘中清醒过来，但已深感时间的不多了，很有些悔迟恨晚的紧迫感，因此，近些年来在创作上比较的抓紧，单从数量上看，有几个年头里，就是过去身强力壮时也没有达到过，这是晚年的一种欣慰。

这就是我的从艺经过。

不少人说我的版画有自己的风格面貌，不看署名也能认得出来，这也算是一个优点吧。但所谓自己的风格，说实在的，不过是比较粗比较实，也可以说是比较呆比较板而已，这说明我的创作路子是不宽广的，自己也不满意，很想有所改变，但总是变不了或变不好。从一九四六年《迎亲图》开始，是比较明显的改变，一九四八年的木刻连环画《英英的遭遇》也变了一下，带有较多的装饰味，但过后仍回到原来的老路上去。此外，解放前几乎不作风景或套色版画，而解放后，则一反过去的路子，而以风



景、套色为主了，如此而已。

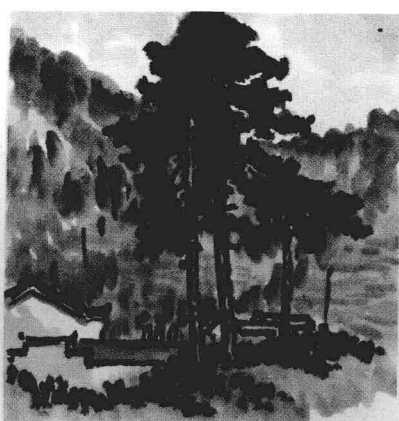
下面就多年来的创作习惯与艺术偏爱，谈几点心得体会，作为一种奉献，供喜爱版画的朋友们做个参考。

△有人认为电影的特点和个性，是文学说不出的。我欣赏这个观点。正如人们一再强调的“京剧要姓京”那样，如果相声变成了做报告，那就是相声艺术的完结。以此类推，版画的特点和个性，也应该是别的画种所不能替代的，版画应有自己所独具的特点和特色。这个特点和特色，主要区别在一个“版”字上。版画的“版”，不是指木板、铜板、石板等的物质板材，而是指印刷版如报纸版面的“版”，书籍版本的“版”，也就是说版画家通过自己制作的印刷版，可以同样复印出多幅的原作。所以国际惯例，版画作品都要作者签名编号，就因为它不是只有一幅。从这个意义上来说，所谓“独幅版画”，是不能归入版画范畴的。当然，由于材料工具的不同而产生的版画所特有的美质，也是版画和别个画种的重要区别。

△很多人以为木刻就是版画，版画就是木

刻，其实木刻只是版画里面的一种，而且是凸版、凹版、平版、孔版、综合版多种版画门类中，属于凸版里面的一种。木刻版画在我国有着悠久的历史 and 特殊的成就，但是它和别的版画门类比较起来，却又有更大的局限性。事物往往总是有利也有弊的，硬邦邦的木板和硬邦邦的刻刀，逼着你不得不绕过自然主义的模仿，固有色的追求，而要向简括、夸张、装饰、变形去开掘，在“难”字上下功夫，在局限里做文章。局限性的被制服和突破，就取得了自由驰骋的新天地。麦绥莱勒说过：“版画家在创作中，越能摆脱追求色彩真实的盲目性，就越能增加自由创作的主动性。”

△在天然的光源下，什么东西都不是简单的黑与白，在黑与白中间，有着复杂的中间调子。我是既不善于也不喜欢表现这种复杂的中间调子的。于是，我便有意的把复杂的中间调子从画面上排除出去。因此，当我进入创作时，通常的习惯总是这样的：不论是铅笔草图或墨笔画稿，起先总不免是比较花乱的，为了使它具有版画的特色，就要在这种草图或画稿上进



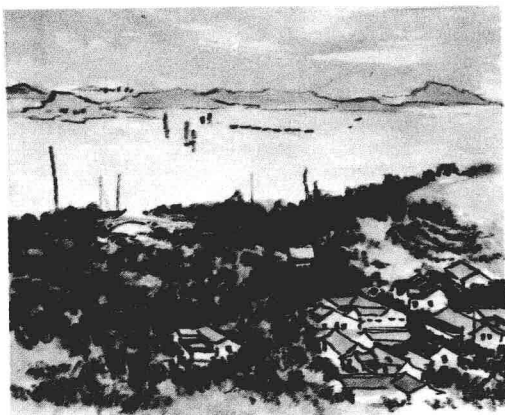
行符合版画要求的处理加工，发现哪些线条太多了，就随时把它删去，哪些笔触太乱了，就随时把它并起来，一次，两次，三次……直到自己认为满意为止。为了掌握这种简练黑白的处理能力，除了在创作实践的每个过程中探索学习外，有时也从画报的图片上进行涂黑加白的尝试，这就是把一张在天然光线下拍摄出来的具有复杂明暗关系的图片，如何把调子简化、加强，比如某一中间色，根据画面总的调子的需要，或者把它提亮，变成白，或者把它压暗，变成黑，使复杂的中间色调，向黑与白两个方面归并分化，造成强烈的效果。

△人们常说“倾向性”，我以为倾向性无非就是过与不及，过头一点或不足一点。在版画创作上这种过头一点或不足一点的运用是大有好处的，它造成画面的基调或主调，给人以独特的视觉享受。比如黑与白的对比，不是四六开，就是三七开，甚至二八开，而决不能一半对一半。至于构成画面的其他因素，诸如大与小、粗与细，动与静，简与繁，刚与柔，强与弱，也无不以此形成画面倾向，赋予艺术个性。

△做事情总希望能够事半功倍，美术创作上则要求一以当十，尽可能达到以少胜多，以简胜繁的意境效果。在传统戏曲舞台上，常常是除了一张桌子和两把椅子外，可说一无所有，但是通过演员的精湛表演，又可说无所不有，上楼下楼，开门关门……《秋江》和《白蛇传》中的划船情节，船桨是象真的，船却是假定的，河水则更是无有的，可是通过人物身姿摇晃、低昂、起伏……，船有了，水也有了。绘画上不宜做加法，要舍得丢，敢于丢，但其结果不是空洞无物，而是戏中有戏，画外有画。

△艺术贵在各有自己的鲜明个性，如果中外不分，你我无别，大家一个调调，把丰富多彩的精神世界变成沙漠一片，那不是发展而是倒退，因此，还是要有自己民族的、民间的、地方的、乡土的、个人的、时代的特点和特色，从而互相交流，互相补充，共同为丰富人类的文化宝库而做出自己的贡献。

△现在国际上的版画现状，三版（铜板、石版、孔版）占了主导地位，相对的说，木刻版画的比重已微乎其微，因此，提到木刻版画，似



乎有些不那么光彩的感觉。我以为在我们的版画领域里，既要有面的普及，更要有点的深入，木刻版画在世界各国处于被冷落的情况下，我们要坚持更好地发展和提高它，努力做出更大的成绩，形成中国现代版画发展的特色。我这样强调，并不是消极的、取巧的钻所谓“物以稀为贵”的空子，也不是因为走惯了老路，甘做顽固保守的角色，而是应该正确地看作这是中国版画对整个世界版画的一种可贵的贡献。

△我的版画创作习惯，一般不搞比较完整的大草图，然后转移到木板上去的做法，而是采用小画稿直接在木板上放大加工，这样，画面的变更，效果的掌握，都比较方便，而且也更能保持最初的印象和感受，而具有更多的新鲜感。

△生活素材并不直接提供你以现成的题材，更不要说是主题了，因此，作者总是有所增删取舍。贴标签是不可取的，但合情合理的生发引伸，不仅允许而且必要，这正是作者对事物的一种表态和社会所赋予的一种责任。我的《冬天里的春天》，是在一幅晒满了被头的写

生画稿上发展而来的，我把它设想为一所幼儿园，保育员为了孩子们午睡得暖暖和和而晾晒被头。我没有作太多的加工，仅仅在门上标了“九山幼儿园”几个字而已。解放前的一幅《张老师早！》是我在一家当铺门口偶然见到一个中年知识分子模样的人，挟了个小包袱很不自在地闪进当铺里去。那情景给了我很大的触动，于是我便把他作为一个小学教师，在他典当了东西出来时，恰巧碰到两个上学去的小学生向他请安问好的场面，反映了当时普遍存在的社会现实。

△我有时心急，每当一个画稿出来后，就马上动刀刻作，结果往往带来失败，以致不得不返工重刻。同样，有时为了展览会或报刊的需要，把刚刚完成的新作，很快的就送了出去，过后，常常使自己感到后悔。因此，一张新完成的作品，由于思想感情比较集中，主观偏爱比较强，总不大容易看出缺点来，如果能多放几天，多看几遍，脑子比较冷静客观一些，问题就容易被发现了。因此，我总这样要求自己，一张新作出来后，最好先在家里挂上一段时间，



让自己来考验考验，不要急于往外送，如果十天半月下来，还并不觉得讨厌，那么，这张作品大体上可以肯定下来。有时候，不要说一段时间，甚至第二、三天，也就被自己否定了。

△现在文艺界有一股否定传统，取消生活，全盘西化的思潮和情绪，我在这思潮和情绪前面，总警惕自己既不要有意无意地成为探索、创新、改革的绊脚石，同时也要防止不懂装懂盲目地去附和、迎合、赶时髦。对于传统和生活问题，我持这样的观点和态度：

传统是一宗巨大的宝贵财富，但也可以成为包袱。如果有谁被传统捆住了手足，不敢跨前一步，那是憨大；而那些气壮如牛的否定传统不要传统的人，则是十足的狂妄无知。其实谁也摆脱不了传统的影响，鲁迅说过：“新的艺术，没有一种是无根无蒂突然发生的，总承受着先前的遗产。”遗产就是传统，不是接受中国的传统，就是接受外国的传统，现实情况也正是这样。

对于生活是文艺创作的源泉这一点，我深信不疑，我认为这是文艺的规律和真理。至于

有的人只凭下意识、潜意识、梦幻梦境去创作，好象全然不要生活，其实也并没有摒绝某种直接或间接的生活的启迪，只是为了表示自己的与众不同，故意去扭曲生活而已。

△文艺要为人民服务，这不仅是人民的需要，也是文艺自身的需要。文艺为人民服务的天地是非常广阔的，就美术而言，不论是具象或抽象，工笔或写意，写实或变形，只要能够使人们得到教育或启发，娱乐或美的享受，都有它的用武之地。作为一个美术工作者，我坚信二为方向和二百方针的正确，而且将始终以此来检验自己的思想认识和艺术实践。

1987年6月

目 录

黑白版

1 孤儿寡妇	1943 原寸扩大
2 贫 病	1944 原寸扩大
3 教 授	1947 16.5×22
4 “张老师早!”	1947 24.5×18
5 夏	1947 25×15.5
6 老 来 苦	1947 原寸扩大
7 撒 佃	1948 25×18.5
8 《英英的遭遇》(连环木刻二幅)	1948 原寸扩大
9 老 教 师	1948 原寸扩大
10 垮的日子	1949 15×21
11 闽西妇女	1957 18.5×27
12 自 刻 像	1962 17.5×25.5
13 富饶的山区	1962 30.5×26.5
14 同 胞	1972 17.5×25
15 雪 晨	1979 28×36
16 秋收之后	1982 原寸扩大
17 石 拱 桥	1983 35×43
18 山道湾湾	1985 44×22.5

套色版

19 迎 亲 图	1946 22.5×15
20 女儿上夜校	1955 38×29
21 从质铺到药店	1956 25×36.5
22 上海鲁迅纪念馆一角	1956 37.5×25.5
23 归 帆	1958 18×27
24 打 大 麦(民歌插图)	1958 19×21
25 播 歌(民歌插图)	1960 18.5×25

26	木场小景	1960	41.5×28.5	54	红柿	1983	34×45
27	成都小景	1961	23×30.5	55	农家小院	1983	41.5×23.5
28	敦煌夕照(西北掠影之一)	1962	13.5×18.5	56	南国书城天一阁	1984	35.5×45.5
29	黄河边上(西北掠影之二)	1962	13.5×18.5	57	大将军大战大灰狼	1984	40.5×28.5
30	白云深处(西北掠影之三)	1962	13.5×18.5	58	正月里来	1985	18×21.5
31	上学路上(西北掠影之四)	1962	13.5×18.5	59	老街小巷	1985	39×46
32	春江木排	1962	43.5×30	60	默默的见证	1985	42×57
33	雨后西湖	1962	33.5×26.5	61	老画家	1985	27×30
34	百合花	1962	29.5×38.5	62	希望	1985	50×48
35	雷锋	1963	11.5×15.5	63	冬天里的春天	1985	46×36
36	海岛渔村	1963	49×30.5	64	交河古城遗址	1985	46×34.5
37	江南春晓	1963	43.5×30	65	新绿	1985	43×46
38	斥敌	1976	35×50	66	白墙	1985	45×37
39	遗愿与宏图	1978	23×29.5	67	山村小店	1986	54×61.5
40	山区	1979	38×29	68	鱼米之乡	1986	61.5×50
41	江南	1979	41.5×32	69	雪霁	1986	28×33
42	上海中山故居	1980	40.5×29	70	大禹陵(鲁迅故乡行之一)	1986	20.5×16.5
43	九曲桥	1980	40.5×29	71	土谷祠(鲁迅故乡行之二)	1986	20.5×16.5
44	月夜苏州河	1980	40.5×29	72	安桥头(鲁迅故乡行之三)	1986	20.5×16.5
45	上海大世界	1980	40×29	73	咸亨酒店(鲁迅故乡行之四)	1986	20.5×16.5
46	前面是南京路	1981	40×28.5	74	藏书票之一	1984-1987	
47	日本寺庙	1981	30.5×27	75	藏书票之二	1984-1987	
48	山村小路	1981	23×29.5	76	桥上桥下	1987	45×56
49	龙墙	1981	40.5×29	77	水乡	1987	17×21
50	竹青鸡壮	1981	35×39	78	集市	1987	42×54
51	当年周公馆	1982	33.5×32	79	江南古镇	1987	50×55.5
52	村道	1982	46.5×50				
53	新年	1983	39.5×39		编后小记		怀苏



1 孤儿寡妇

1943



2 贫 病 1944



