

中国新兴版画  
五十年选集 上

# 中国新兴版画五十年选集

上

1931—1949

中国新兴版画五十年选集编辑委员会编

上海人民美術出版社出版

# 纪念鲁迅诞生一百周年

## 编辑委员会名单

(以姓氏笔划排列)

|     |            |     |     |
|-----|------------|-----|-----|
| 力 群 | 王 琦        | 古 元 | 江 丰 |
| 吕 蒙 | 李 桦        | 李少言 | 李平凡 |
| 李树声 | 杨可扬        | 沈柔坚 | 张 望 |
| 彦 涵 | <u>黄新波</u> | 赖少其 |     |

# 序 言

江 丰

《中国新兴版画五十年选集》的问世，是美术界的一件大事。它不仅生动而形象地显示了新兴版画的战斗历程，而且对今后版画艺术的发展具有继往开来的深远意义。

新兴版画是由中国新文化旗手、共产主义战士——鲁迅先生的热心倡导、精心培植而茁壮生长在中国土壤之上的，它到明年就届五十年了。

1931年，鲁迅先生创办“木刻讲习会”于上海，新兴版画运动的征途从此开始。它对当时的美术青年影响很大，学习版画创作成为要求进步的标志。刀笔的锋刃所及，逐渐蔚为有纲领、有组织、队伍日益壮大的革命美术运动。它打破了资产阶级长期垄断美术界的局面；为无产阶级美术开辟了一条方向正确的前进道路，写下了现代中国美术史上光辉的一页。

由于版画艺术被当作革命斗争的武器，由于版画作者不畏强暴的战斗精神，从而引起国民党反动派的敌视。他们竟把刻木刻的人几乎全列为反革命文化围剿的对象，一律看作“赤色分子”，加以囚禁、镇压……无所不用其极。反动派对新兴版画的迫害和摧残，并没有使版画运动退却或转变方向。恰恰相反，我们的版画作者们表现得意志更坚强，革命的目标更一致，战斗的队伍更扩大了。一幅又一幅洋溢着革命激情的版画，它们的共同特色，是与阶级、民族的命运密切联结，终于形成在当时中国美术中一种最革命的画种，这是为中外进步人士所公认的。从三十年代伊始，到此后的革命战争年代，我们可以自豪地说：这期间的新兴版画，是中国革命美术运动的先锋队和主力军，而且在艺术上日趋成熟，创作出了一批具有民族特色的为人民群众所喜爱的优秀作品。这决不是夸大，也不是溢美之词。新兴版画本身所走过的光辉历程，就雄辩地证实这一论断。

在中国共产党领导下，在伟大鲁迅旗帜下发展起来的新兴版画运动，具有鲜明而又独特的品格：凡是从事版画创作的人，思想上几乎没有一个不是倾向革命、紧跟时代的前进步伐的，表现在他们的作品上亦复如此。尽管他们之间每个人所采用的方法各不相同；所取得的成就也大有殊异，但他们有着共同的创作思想：取材大抵是人民群众的苦难、呼号、联合和奋起斗争以及解放区人民的新的生活和军民英勇战斗的事迹，都不屑于搞那些与当时革命斗争、人民生活、了无关系

的趣味性的版画作品。以此之故，我国新兴版画在国际上也享有盛誉，并为许多国家的博物馆和美术馆所收藏和出版。更值得珍视的：我们的新兴版画自从诞生之日，经过长期的战斗过程，艺术为革命的奋斗方向从来一致；由于方向的一致，使得所有的版画作者在战斗中一直保持着互相配合、亲密团结的关系。这正是我国新兴版画界最可贵的革命传统。

建国三十多年了，我们的版画创作活动，除了在林彪、“四人帮”法西斯专政的十年浩劫期间，一般作者皆以愤怒的沉默凝聚力量以外，其余先后二十年，基本上都是遵循它在建国前二十年所形成的与人民共命运的传统精神行事的，而且呈现出一派繁荣的景象，这难道能不使我们高兴吗？当然我们最近也听到有人主张：版画创作为了满足人民群众不同的欣赏要求，轻松的欣赏性作品也应该提倡。我们认为适当地提倡这种作品是必要的，问题是所谓轻松的欣赏性，究竟应该附丽在什么趣味的社会基础上？这是首先值得研究的。即或趣味并不庸俗浅薄的轻松的欣赏性作品，如果在艺术百花园中的位置和比重摆得不适当，以致喧宾夺主，无限扩张，任其泛滥，而把反映人民生活、表现人民心声的、在我们的美术运动中本是主流的作品，挤到一边去，得不到应有重视的话，那么社会主义的艺术方向就会日趋模糊，乃至变质。目前的版画创作虽未出现这种危机，但我们应该看到，美术界在思想解放、大胆创新、获得可喜成绩的同时，创作思想是很不一致的，有些紊乱，偏离方向的风气正在生长起来。例如有人写文章把强调笔墨情趣的山水花鸟画，譬之为“象大米、白面一样天天吃也吃不厌的”、人们离不开的精神食粮，以此来贬低描写人民生活 and 斗争的绘画作品，并被笼统地诬之为采用“说教方法”的“宣传画”；又例如，有一批从事油画创作的青年画家，在艺术上盲目崇拜西方现代诸流派，宣扬现实主义艺术与现代诸流派艺术都可通向真理之路，要求对它们一视同仁，甚至认为，从具象派到抽象派是艺术发展的必然趋势……对这类颠倒主次模糊我们艺术方向的论调，掉以轻心，不加批判，那问题就严重了。为了使我们的后继者能够坚持艺术为人民服务、为社会主义服务的大方向，不为那些时行的错误艺术思想所迷惑，就应该时常用版画那样的革命艺术教育他们，从中汲取力量。使他们清醒而健康地在继承和光大革命传统精神的基础上，贯彻“双百”方针，以发展、提高和丰富新时代的版画艺术以及其它艺术品种，为实现四个现代化作出贡献。这正是我们必须坚持的一条正道。抛弃或不重视这条老一辈版画家们开拓的道路，我们的艺术创作就会偏离方向。

当翻阅这本选集稿本的时候，回顾既往，特别缅怀起那些风雨如晦、鸡鸣不已的日子，使我久久沉思，深刻认识到，只有从生活中来，又能激励我们为生活的美好信念进行不倦斗争的革命艺术，才是最美好的艺术，才是人民最需要的艺术。因此，我们应该欢迎出版这本选集，因为它是我们革命版家用血汗凝成的书；它是供我们和我们子孙后代学习革命传统的书。所以在这篇短文的开头就说，《中国新兴版画五十年选集》的问世，是美术界的一件大事。愿我们的版画能在革命传统的基础上，开放出新的更加灿烂美好的艺术花朵。

1980年8月30日于北京

# 中国新兴版画五十年

力 群 李 桦 王 琦

## 中国新兴版画的童年时期

(1931——1937)

在本世纪三十年代初出现在中国的新兴木刻，是由于革命的要求，伟大作家鲁迅的提倡与扶植，进步美术青年的努力，广大群众的支持而产生成长起来的。新兴木刻运动从一开始就在中国共产党的领导之下，高举着反帝反封建的旗帜走上了中国艺坛，和国民党的反动势力进行了不屈不挠的斗争；之后在抗日战争，解放战争以及社会主义革命和建设起了鼓舞人民、打击敌人的积极作用，到现在已有五十年的光荣历史了。

“五四”以来，中国的文艺界，以鲁迅为首高举民主革命的大旗，进行了“文学革命”，使中国的文学有了崭新的面目。但美术界，除了在北伐大革命时期出现过大量的战斗性很强的漫画作品外，大革命失败后，就基本上是死水一潭。不论国画，油画以及漫画……绝大部分是脱离现实、脱离群众的，与中国人民的火热的革命斗争没有关系。

伟大的十月社会主义革命后，苏联无产阶级文学在中国的流布，对中国文艺界产生了巨大的影响。随着当时中国左翼文艺运动的兴起，受到了马克思列宁主义思想教育的美术青年，在鲁迅的提倡、支持和中国左翼美术家联盟的直接领导下，象雨后春笋一样先后组成了许多革命木刻团体，如1930年的“上海一八艺社”、“野风画会”，1932年在上海成立的“MK 木刻研究会”、“野穗木刻社”、“春地美术研究所”，1933年在上海和杭州成立的“未名木刻社”、“木铃木刻研究会”，1934年在广州成立的“现代版画研究会”和在北平成立的

“平津木刻研究会”，有的兼顾油画和绘画，有的就是专攻木刻的团体。这些组织的成员冒着国民党的白色恐怖，用自己的创作和行动积极地参加了反帝反封建的新民主主义的革命运动。那些用革命现实主义方法描绘了中国人民饥寒交迫的生活，表现了民族灾难和抗日斗争，充满了反抗情绪的作品，真实地反映了当时的中国现实，揭露了国民党的黑暗统治，反对了日本帝国主义的侵略，鼓舞了中国人民的斗志，促进了民族民主革命的发展。在反对国民党的文化围剿中发挥了积极的战斗作用。因此受到了国民党反动派的压迫。他们用禁止、逮捕、判刑等镇压手段来摧残新兴木刻，企图在中国土地上消灭这一新生的革命的艺术花朵。但当时的革命木刻青年并没有在这种高压之下低头和退却，他们团结一致，终于在深重的黑暗统治下，在艰苦的革命斗争中，克服了种种困难，取得了初步成绩。使中国的新兴木刻成为中国革命美术的先锋队、主力军，奠定了它的发展基础。为中国现代美术史写下了光辉的篇章。

鲁迅象中国新兴木刻的母亲一样，他的养育之恩使我们永远不能忘怀。他为了中国新兴木刻的成长，不仅于1931年夏在上海举办了最早的木刻讲习会，而且从1929年开始就不遗余力地相继出版了《艺苑朝华》、《木刻士敏土之图》、《引玉集》、《凯绥·珂勒惠支版画选集》等画册，把西欧的进步版画介绍给中国革命美术青年，供他们在创作上作参考。为了提高他们的艺术思想水平，还翻译了苏联卢那卡爾斯基和蒲列汉诺夫的《艺术论》及其他文艺理论书籍。与此同时他还和很多木刻青年书信往还，进行指导。“饮水思源”，中国新兴木刻之能有今天的巨大成就，怎能不感谢鲁迅在这方面所花的心血。

在早期的新兴木刻运动中，涌现了不少较好

的木刻作品，其中有陈铁耕的《母与子》、《法网》插图，张望的《负伤的头》、《失所》，曹白的《卢那卡夫斯基像》，黄新波的《推》，兰伽的《黄包车夫》，李桦的《怒吼吧中国》、《开路女工》，郭牧的《1935年12月24日》，陈烟桥的《苦战》，江丰的《码头工人》、《囚》，力群的《采叶》、《鲁迅像》，刘仑的《河旁》，野夫的《搏斗》，罗清桢的《逆水行舟》等。当时活跃的木刻工作者除了以上提名者外，还有胡一川、何白涛、段干青、赖少其、温涛、马达、刘岷、王寄舟、林夫等人。

由于中国新兴木刻在早期还处于童年时代，虽然个别木刻青年也曾努力与工农接近，但总的来说，因为国民党的反动政治的阻碍以及本人的认识水平所限，他们还未能真正深入工厂和农村了解劳动人民及其生活；在创作上既缺乏经验，又缺乏坚实的素描基础；加以没有专业师资，唯一的参考品就是鲁迅所介绍的那些外国版画，因而他们的作品在题材上难免有狭窄与空泛之病，在人物刻画上难免有概念化与欠真实之感。同时，早期的木刻工作者由于学习外国作品时，偏重于摹仿，因而形成了在艺术表现上的欧化倾向，缺乏中国风格，难为劳动人民所接受。所有这些缺点都是革命的新兴木刻在童年时代还不够成熟的表象。

## 二

# 中国新兴版画的成长壮大时期

(1937——1949)

### 1. 解放区的木刻

中国的新兴木刻在抗日战争和解放战争中，随着革命形势的变化而有了极大的发展。尤其是在解放区，在中国共产党的直接领导下，木刻工作者在革命根据地参加了农村工作，在敌后参加

了武装斗争，和革命队伍和人民群众有了密切的结合，木刻队伍扩大了，作者在党的教育下思想水平提高了，木刻作品和革命工作有了密切的配合，数量和质量都有所提高。从而对革命事业有了较大的贡献。

抗日战争爆发后，由于沿海一些大城市被日本帝国主义所侵占，许多原来在上海等城市从事木刻艺术的同志，分散到全国各地作抗日宣传工作了，因此木刻运动遂在各地迅速地开展起来。

1937——1940年间，武汉失守前后，许多革命文艺工作者纷纷来到延安，延安已成为解放区的文化中心。当时来到延安的木刻工作者先后有温涛、胡一川、沃渣、江丰、陈铁耕、罗工柳、马达、陈九、力群、刘岷、张望等人。这就成为延安木刻工作蓬勃发展的骨干和动力。

中国共产党于1938年春天，在延安创办了“鲁迅艺术学院”，根据抗日工作的需要，培养了革命文艺的新生力量。“鲁迅艺术学院”内设美术系，那时来到延安的木刻工作者，大都在那里工作和学习。“鲁艺”在党的领导下，自始至终都是以马克思主义的文艺理论作为学生艺术创作的指导思想，并要求创作与革命实践相联系，即为抗日战争服务。要求素描为创作服务，素描与创作同时并进。而美术的创作课，主要是木刻和漫画。在“鲁艺”先进的艺术教育方针的实施中，先后培养出焦心河、彦涵、古元、夏风等优秀的青年木刻家。

延安是党中央所在地，各抗日民主根据地的后方，有一个比较安定的环境，木刻工作者除了参加生产和学习外，还经常深入农村、部队，然后回到机关驻地进行木刻创作。因此延安的木刻活动是非常活跃的，木刻创作是非常繁荣的。

古元于1940年在“鲁艺”毕业后，即深入延安川口区念庄乡工作，经过将近一年和农民的共同生活，共同劳动，对农民有了深厚的感情，对农村有了深入的了解，从而创作了《羊群》、《选民登记》、《哥哥的假期》、《离婚诉》等优秀作品。这

鲁迅举办木刻讲习会合影，  
1931年8月22日摄于上海。  
前排右起第三人为鲁迅，第  
二人为内山嘉吉。



些木刻歌颂了陕北农村在共产党领导下经过土地革命后农民所过的新生活。

1941年春焦心河到内蒙体验生活，回来后创作了一批反映当地人民生活的作品，《牧羊女》就是其中的一幅。这之前他曾创作了《制军鞋》，在木刻的民族化上取得一定成就。

力群来到“鲁艺”后，于1940年冬亲自到劳山观察了“鲁艺”师生烧木炭的生活，于次年创作了烧炭组画，《伐木》是其中的一幅优秀的作品。此外还创作了《帮助抗属锄草》、《鲁艺校景》、《饮》等木刻，这些作品，在取材和风格上和他以往的都有了显著的不同，逐渐脱离了苏联版画对他的影响。

总的说来，“延安文艺座谈会”之前，延安木刻创作就很活跃，比之左翼时代，有了显著的进步，作品表现了新的主题思想，人物的形象有了真实感，作品的生活气息浓厚了，感染力加强了。但其缺点是取材不广，紧密结合当时边区的革命斗争和人民生活的创作不多。西洋木刻的影响还存在，民族新风格尚未形成。

自1942年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，又经过了整风运动，延安木刻工作者从思想上提高了认识，明确了文艺为工农兵服务的方向和如何为法的途径；由于革命根据地为实现毛泽东文艺方向具备了充分的有利条件，因而延安的木刻，随着整个文学艺术的变化而有了很大的变化；随着木刻工作者与新的群众的更进一步的结合而有了木刻作品与新的群众的相结合。《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，不仅是延安文学、戏剧、音乐发展史上的一个分水岭，而且也是延安木刻发展史上的一个分水岭，它的意义是深远而巨大的。

座谈会之后不久，文艺工作者纷纷深入农村，延安的整个文艺界掀起了一个向民间文艺学习的浪潮。毛泽东同志在《讲话》中要求文学艺术工作者重视民歌、民间故事、群众美术和群众歌曲；要我们先作群众的学生然后作群众的先生。这样做就使我们逐步解决了文艺如何为工农兵服务的问题，解决了文艺的普及与提高的问题。

当时,许多在前方经过了几年战斗实践的木刻工作者,如胡一川、陈铁耕、彦涵、沃渣、罗工柳、刘蒙天等,先后回到了延安“鲁艺”。他们在敌后武装斗争和各种群众工作中积累了丰富的创作素材,回来后又经过对毛泽东文艺思想的学习,在认识上获得了提高。这时,加上原先的创作力量,于是在“鲁艺”就形成了一支强大的木刻创作队伍。他们互相促进、互相学习,掀起了热烈的木刻创作高潮。这种创作力量的集中,是当时产生一大批优秀木刻作品的重要因素。

首先,与新秧歌、新民歌同时出现的,在美术方面有一批为群众喜闻乐见的新年画,其中有不少是通过木刻表现的。如沃渣的《五谷丰登,六畜兴旺》,江丰的《念书好》,彦涵的《军民团结》、《抗战胜利》,古元的《拥护老百姓自己的军队》等。当时群众把新年画称为“翻身年画”。说明新年画是被群众欢迎的。

最早从事油印套色木刻的是胡一川,他在延安附近的农村工作了一个时期之后,回来创作了套色木刻《牛犊变工队》等,这样就引起了大家热衷于搞套色木刻。这并不仅仅是个人一时的兴趣和爱好,而是木刻工作者加强了群众观点的结果。因为根据美术与群众相结合的经验,深知群众是喜欢看有色彩的图画的,所以大家为了使自己的木刻为群众所喜闻乐见,就搞起套色木刻来。当时古元创作了《战胜旱灾》,力群创作了《丰衣足食图》,戚单创作了《学习文化》等优秀作品。彦涵是从敌后归来在创作上非常活跃的后起之秀,他创作的套色木刻《担架队》、《把他们隐藏起来》和许多优秀的黑白木刻,反映了敌后军民的可歌可泣的艰苦生活和英勇斗争,显示了他在创作上的才华,受到了同志们的称赞。

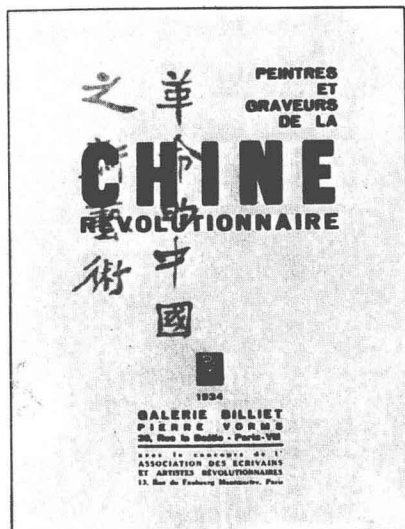
还值得特别提到的是,由于木刻家向民间美术学习与面向农村的结果,产生了一批很美的剪纸风的新木刻画,其中以古元与夏风刻得较多,那些富于民族风味的装饰木刻,雅俗共赏,也是延安文艺座谈会之后的重要收获之一。在黑白木刻

方面,自延安文艺座谈会之后,也有很大的成就,如江丰的《清算斗争》,古元的《人民的刘志丹》、《离婚诉》、《部队秋收》、《减租斗争》,力群的《毛主席像》、《帮助群众修理纺车》、《小姑贤》插图、《劳动英雄赵占魁像》,马达的《推磨》,沃渣的《夺回我们的牛羊》,夏风的《瞄准》、《从敌后运来的战利品》,彦涵的《当敌人搜山的时候》、《帮助移民建家立业》、《不让敌人抢走粮食》、《奋勇突击》、《狼牙山五壮士》,张望的《八路军帮助蒙民秋收》,石鲁的《改造西洋景》,罗工柳的《马本斋将军的母亲》,戚单的《防旱备荒》,王秉国的《植树》插图……这些木刻比之文艺座谈会之前的作品,不论思想性和艺术性都有了提高。以古元的作品为代表,不仅加强了战斗性,而且从中我们看到了更加生动朴实的富有生命、富有感染力的陕北农民形象。这之前,大家都喜欢采用西洋的明暗法来表现人物,文艺座谈会之后,由于考虑到农民的欣赏习惯,开始运用了中国人物画的传统的表现法,创造了人民群众喜闻乐见的民族新形式。以上所提到的作品,不仅是延安木刻工作的一次大丰收,而且也是整个解放区和全中国木刻工作的大丰收。不仅在国内有影响,而且在国际上也极为重视,获得好评。

周扬同志在解放战争年代出版的一本《延安木刻选集》的序言中写道:“……这一艺术上的收获不是轻易取得的,这不是作者们一个突然的作风转变,也不是一个优越的灵感的降临,对于文艺工作者来说,这一文艺新方向的实践过程是等于社会改造和思想改造的总和。我们能够说从《运草》到《减租斗争》的创作进程,仅仅是由于作者创作年龄上的差别么?我们能够说从《饮》到《为群众修理纺车》的作者,仅仅是由于表现技巧上的转变么?茅盾先生在一篇杂感里说:‘他们(指延安的木刻工作者)不但生活在和平劳动的人民中,不但与人民合抱,他们自己也干着生产、教育、卫生、破除迷信等等工作,他们也是和平劳动的人民,不是站在斗争圈外的清高雅人……。’这是一个最恰



1933年MK木刻研究会部分成员合影。后排左起第一人为金逢孙，第二人为张望。



1934年《中国革命艺术展览会》在巴黎皮尔·沃姆斯画廊举行时巴黎印行的宣传品。

当的说明，说明了为人民服务必须要和人民共甘苦，说明了深入生活还要具备正视生活的视角，只有在这样情形之下产生的艺术，才能够与人民相结合，才能获得绵延不绝的创造力，饱和着生命的健康的创造力。”

总的说来，由于延安的木刻工作者在毛泽东同志的《讲话》之后有了共同的思想，共同的爱好，共同的创作目的，以及他们所积累的丰富的革命的人民生活，所以他们的作品虽然也有每一个作者的风格，但同时也形成了它们共同的特点。这就是新的主题思想和鲜明清朗的画面；新的劳动人民的形象和新的民族形式。它们是艺术与劳动人民相结合，艺术与新的群众的时代相结合，从新的现实沃土中产生同时又散发着现实的芬香的新的艺术花朵。

在抗日战争时期，中国共产党领导之下的解放区，除了陕甘宁边区外，还有晋冀鲁豫边区，晋察冀边区，晋绥边区以及新四军所在地等抗日民主根据地。在解放战争时期又开辟了东北解放区等新区。

鲁迅于1930年在《新俄画选》的《小引》中曾说：“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办。”解放区的木刻活动实践，有力地证明了他

的预见是正确的。

各解放区的木刻工作者，由于大都处于敌后，在战争的环境中奋斗，所以比起延安的木刻工作者，无不过着极其艰苦的生活。因此对于他们在革命事业中所作出的贡献绝不能低估。

1938年冬党中央号召延安干部到敌人后方去开辟根据地，以胡一川为团长的“鲁艺木刻工作团”就在这时开赴了前方。他们到达晋东南后，大部被分配在“新华日报（华北版）”工作。经常刻报头、插图、政治漫画，以及连环图画、战争地图等。并编辑了一种《敌后方木刻》画报，作抗日宣传工作。1940年春节，鲁艺木刻工作团响应党的号召，为了进一步打开宣传工作的新局面，开始试作水印套色木刻新年画。曾吸收民间艺人参加工作，向他们学习印刷技术，在春节前由于日夜突击共刻印了一万余张。受到了领导上的表扬和群众的欢迎。这些新年画的内容主要表现战斗和生产。如胡一川的《军民合作》、《开荒生产》，彦涵的《保卫家乡》、《春耕大吉》，罗工柳的《一面抗战，一面生产》，陈铁耕的《抗日人民大团结》，杨筠的《织布》等。除此之外，他们还出版了各种政治宣传画，定期彩色画报，以及彩色连环画册等。这些作品在战斗异常紧张而频繁的情况下，送到各

个战线上去,密切的配合了战斗、生产等各项工作。如通过“武工队”带到敌占区散发,用箭把木刻宣传品射到敌人的碉堡里等,都曾收到很大效果。

艰苦战斗的年代里,在晋东南根据地工作的木刻工作者,除上面提到的作者之外还有邹雅、艾炎、华山、黄山定、赵在青、刘韵波等人。邹雅刻的《帮助老百姓扬场》是一幅优秀的木刻。当时赵在青、刘韵波同志在战斗中为革命光荣牺牲了。

1939年7月,延安“鲁艺”配备了一批美术系的师生,由沃渣带领赴晋察冀边区工作。在敌我犬牙交错的游击区,历尽了艰苦,开展了木刻工作。他们用枪通条自制木刻刀,用石头磨光木板,蹲在战壕里刻木刻。有的同志在《晋察冀日报》社经常深夜在排字房里突击工作,配合社论刻插图,刻地图、漫画、连环故事画等。此外还用木刻搞壁报、传单、画报,张贴到敌人的炮楼上,城墙上,甚至贴到从保定开来的火车上。

当时在晋察冀边区创作的较优秀的木刻作品有沃渣的《八路军铁骑兵》,徐灵的《日兵之家》,陈九的《运输队》等,这些作品曾先后获得边区鲁迅文艺奖金。

在晋察冀边区工作的木刻工作者除上面提到的作者外,还有刘蒙天、刘旷、娄霜等,其中陈九和唐炎同志在和敌人战斗中壮烈牺牲了。

晋绥边区是一个生活贫苦、文化落后的地区,从1939年底到1940年初,才有一批延安“鲁艺”的学生和华北联大文艺部的美术工作者随军到达晋西北工作。这些同志就是开辟晋绥木刻工作的有生力量。晋绥的木刻工作者,在整个抗日战争时期和解放战争时期,也是处在农村,打起仗来就帮助农民坚壁清野,掩护群众转移。反“扫荡”结束后,帮助群众修窑洞、盖房子、修农具等,亲如一家人。

李少言在晋绥边区是始终坚持了木刻工作的,他为同志们制作木刻刀,他自己在反“扫荡”战争中刻成了约一百幅的组画《一二〇师在华北》。他不怕敌后作画条件的困难,夜里在麻油灯下刻,

下雨窑里光线暗,就打着伞在雨地里刻。

日本投降后力群、苏光、吕琳、林军等从延安“鲁艺”来到晋绥,增加了晋绥的木刻创作力量。他们当中有不少同志参加了土改工作,丰富了创作的生活源泉。

晋绥在抗日战争和解放战争中先后产生的优秀作品有李少言的《重建》、《黄河渡伤员》,力群的《送马》,牛文的《丈地》,苏光的《秋收》,吕琳的木刻组画《纪利子》,林军的《不朽的战士》等。

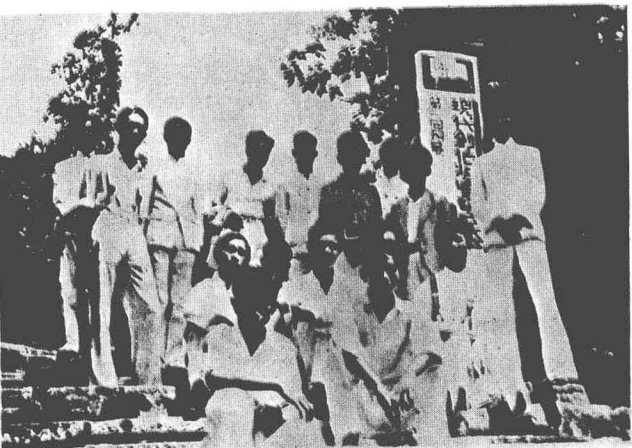
当时在晋绥工作的木刻工作者除以上提到的作者外还有赵力克、侯凯、安明阳、刘正廷、陈岳峰、李济远等。

在南方新四军所开拓的解放区内,木刻运动也非常活跃。1942年春天,新四军二师的木刻工作者吕蒙、莫朴、程亚君三同志创作了一套一百一十幅的长篇连环画《铁佛寺》,反映了当时敌后我军与一批流氓地痞、散兵游勇、恶霸土匪、汉奸特务所进行的复杂的斗争。虽因每天以三至四幅的速度刻制,人物加工不够,显得粗糙,但其影响颇大。当时的木刻工作者们,尽管处于这样艰苦的环境中,但仍结合解放区人民群众的减租减息、参军、战备、冬学、春耕等政治、经济、军事、文化各方面的活动,在环境许可的条件下,创作了木刻作品。有时还刻钞票、邮票、地图、书籍封面、插图、美术字等。现在留存下来的较好作品有邵宇的《开会》,屠炜克的《替群众扎伤口》,黎鲁的《向群众告别》……等。当时在新四军工作的木刻工作者,除以上提到者外,还有赖少其、沈柔坚、芦芒、杨涵、关夫生诸同志。

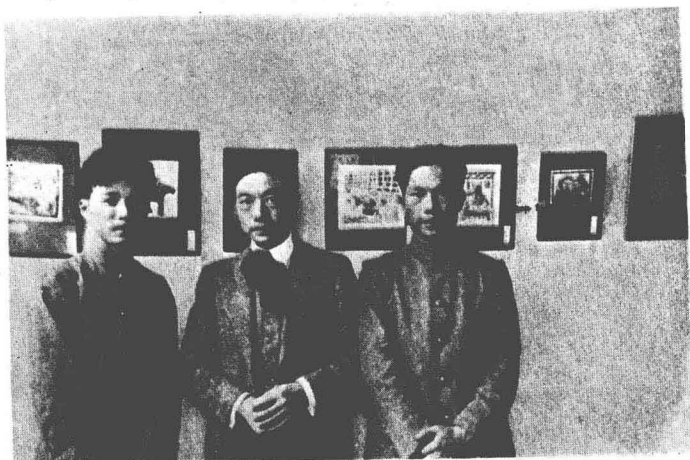
1943年在反“扫荡”中,木刻工作者项荒途和他的爱人在战斗中光荣牺牲了。林夫则被国民党反动派所杀害。

日本投降前后,延安的木刻工作者一部分到东北解放区,一部分去张家口后至冀中解放区,革命的木刻艺术就在那些地区流布发展起来。

自东北解放区的建立到1949年中华人民共和国成立,在三年多的解放战争中,木刻艺术在许



1934年广州现代版画会  
举行第二回月展时留影。



1935年徐悲鸿参观广州现代版画会展览会时摄影。  
中间一人为徐悲鸿。

多地区有了极广泛的流布，同时也培养了不少新生力量，由于木刻工作者们参加了土地改革等各种革命工作，因而创作了不少反映革命斗争生活的木刻作品，东北解放区有古元的《烧毁地契》、《发土地证》、《秋收》、《起枪》、《人桥》、《鞍山钢铁厂的修复》、沃渣的《挖财宝》，夏风的《挖穷根》、《诉苦》、《翻身秧歌》……等。华北地区有彦涵创作的《向封建堡垒进军》、《诉苦》、《审问》、《豆选》、《黄河从此非天险》等。西北地区有石鲁创作的《说理》、《打倒封建》等。

各解放区的木刻工作者，在极其艰苦的战争环境中，创造性地发挥了木刻为革命事业服务的作用。很多工作如刻邮票、刻粮票、刻地图、刻钞票、刻传单、刻报头……虽非艺术创作，但为革命所必需。而他们的艺术创作，由于既要及时配合革命工作的需要，又无延安那样较为安定的环境，其中有些作品难免显得粗糙，但其紧密结合实际的战斗精神是十分可贵的，他们全心全意，不辞辛苦为革命服务的高贵品质永远值得赞扬；他们为革命服务的经验将永远是革命人民的宝贵财富。

## 2. 国统区木刻运动

1936年“西安事变”，迫使国民党接受联合红

军抗日的条件。在国共合作初期的新形势下，进步文艺运动一时获得了发展的机会，当时木刻作者走向全国各地，木刻运动在全国范围内活跃起来了。在抗战八年和解放战争三年的艰苦岁月里，虽有反动派的三次反共高潮，木刻仍取得了较迅速而深入的发展。在这整整十二年中，木刻运动一直是沿着三十年代鲁迅所开创和指引的道路不断前进的，获得了极大的成果。其成就可概括如下三个方面来说明：

### 一、坚守阵地，为革命服务

坚持革命斗争，是这个时期木刻运动最鲜明的特点之一。在抗日战争时期，最大的政治是抗日救亡；在解放战争时期，最大的政治是反内战，争民主，解放全中国。随着客观政治形势的发展，国统区的木刻运动是始终坚持以上革命立场，进行各种形式的斗争的。不论在策略上和作品的内容上，都没有偏离这个大方向。木刻作者的革命意志和战斗精神是十分坚定的。

是什么力量支持着广大木刻作者在国民党的反动统治下，坚守阵地，艰苦战斗呢？除了他们的革命意志和共产党的关怀鼓舞外，最重要的一条是因为这时木刻界已经有了一个全国性的组织。他们在这个组织下团结一致；团结就有力量，团结就能坚持斗争，达到胜利。

1937年11月上海失守后,大部分木刻作者集中到武汉来了。在这全面抗战的新形势下,他们更感团结的重要,因此迫切要求建立全国性的组织。于是,在1938年6月12日,木刻工作者成立了“中华全国木刻界抗敌协会”(简称“全木协”)。从那时起,木刻界就有了一个核心来领导全国的木刻运动了。

“全木协”在武汉的负责者有马达、力群、卢鸿基、刘建庵、陈九等,在成立后的短短五个月中,曾做了不少工作。它举行了一次较大规模的《全国抗战木刻展览会》,曾轰动一时,产生了很大的社会影响。“全木协”又从这次展览会的作品中编选了一本《全国抗战木刻集》,加强了抗战宣传作用。为了培养木刻人材,“全木协”又举办了一个“木刻训练班”,并供应木刻刀具。这些事实表明:“全木协”的领导是强有力的,已经具有能团结和动员全国木刻界的力量,远远超过分散在上海、北平和广州活动时期的规模了。

但是,国民党反动派的假抗日,真反共的本质,在这八年当中是未曾改变的。它虽然迫于新形势,不能象三十年代在上海、杭州等地那样,公开镇压木刻运动,却对它暗中防范,俟机迫害,从未放松。因此“全木协”由武汉迁至重庆后的活动就很不自由。到了“皖南事变”后,反动派的真面目便完全暴露了。1941年终于在重庆借故查封了“全木协”。然而,木刻作者并没有因此退却,他们鼓起勇气,改变形式,继续进行坚决的斗争,在1942年1月,中国木刻研究会(简称“木研会”)又在重庆成立了。当时该会的负责者有王琦、丁正献、刘铁华、黄克靖等。“木研会”重新把全国木刻作者团结在自己的周围,努力作战直到抗战胜利结束。1946年5月,“木研会”迁回到木刻策源地的上海,又改名为中华全国木刻协会(恢复“全木协”的名称),这时的“全木协”由李桦、野夫、王琦、陈烟桥、杨可扬、邵克萍、赵延年、麦杆、汪刃锋、陈珂田等负责。由此可见,全国木刻作者自抗战开始组成自己的全国性组织以来,虽曾三

易会名,还是一个本质相同的坚强的木刻组织。它一贯地是团结全国木刻作者的核心,领导全国木刻运动的中枢,在这些方面起了有力的作用。

十二年中,全国性的木刻组织(不论用哪个名称),都做了大量工作,今就展览和出版两方面概述如下:

#### 1. 展览工作:

展览会发表木刻创作,与群众见面,进行社会宣传的有力手段,它是推动木刻运动的主要形式之一。在国统区举办展览会不是一件容易的事,它要冲破政治和经济两道难关。由于木刻作者的坚强意志和有“全木协”的领导,也由于有社会进步力量和广大人民群众的支持,他们运用一切合法的与非法的手段,不断成功地举行了许多全国性和地方性的木刻展览会,取得了显著的成绩。在这个期间,较有影响的大型木刻展览会有:

《鲁迅逝世三周年纪念木刻展》(1939年“全木协”在桂林主办)

《木刻十年展》(1940年“全木协”在桂林主办)

《抗建木刻展》(1940年“全木协”在重庆主办)

《七七抗战三周年木刻展》(1940年长沙“全木协湘分会”主办)

《全国木刻展览会》(1941年重庆“文化工作委员会”主办)

《第一届双十全国木刻展》(1942年重庆“木研

1936年《第二回全国木刻流动展览会》在广州展出时留影。





1936年10月《第二回全国木刻流动展览会》在上海八仙桥青年会举行。八日鲁迅到会参观，并与木刻青年合影。

会”主办)

《第二届双十全国木刻展》(1943年重庆“木研会”主办)

《纪念“木研会”成立二周年木刻展》(1944年重庆“木研会”主办)

《渝延木刻联合展》(1945年重庆“中外文艺联络社”主办)

《抗战八年木刻展》(1946年上海“全木协”主办)自1947年直到解放前，上海“全木协”每年举行两次全国木刻展览会，木刻展览便成为定期的活动了。以上的展览会，多取巡回展览的形式，再加上有不少规模较小的地方性木刻展览会，总的说来，这十二年中，国统区的木刻展览活动是非常活跃的。形成了木刻运动十分兴盛的状态。至于这时还有出国木刻展览的活动，下文另述。

在展览活动中，木刻作者与反动派的斗争是尖锐的。许多展览会在事前和事后都受到阻挠和

破坏：如展品的被检查没收；会场被封闭；特务的捣乱；主办者被威胁等等。但是木刻作者不畏强暴，进行韧性的斗争。他们自筹经费，亲自布置会场，轮流守卫，撰写宣传文字，编辑展览特刊，这种战斗精神是值得赞扬的。

## 2. 出版工作：

这个时期继承了三十年代的传统，各种形式的木刻出版物非常繁多；但手印的木刻画册少了，却代之以大量机印的，尤其是附在报纸上出版的木刻副刊最多，其较著者有：

《救亡木刻》旬刊(1939年“全木协”在桂林主编，是《救亡日报》的副刊之一)

《漫木旬刊》(1939年“全木协”在桂林与“漫画宣传队”合编的十日刊)

《木艺》(1940年“全木协”在桂林主编的会刊)

《半月木刻》(1940年重庆“文化工作委员会”



1940年晋东南前线总司令部召开部队文艺工作者座谈会留影。前排右起第六人为朱德总司令。

在《新蜀报》主编的副刊)

《木刻阵线》(1941年重庆“木研会”在《新华日报》主编的双周刊)

《木刻研究》(1941年重庆“木研会”在《国民公报》主编的周刊)

《木刻导报》(1941年长沙“全木协湘分会”在《阵中日报》主编的周刊)

《木刻艺术》(1946年“全木协”在上海主编的会刊)

《新木刻》(1947年“全木协”在上海《时代日报》上主编的周刊)

其他各地出版的定期与不定期的木刻刊物或临时特刊、画刊等更不胜枚举。集体的和个人的画册也有出版，其著者有：

《抗战八年木刻选集》(1946年由开明书店出版，选自《抗战八年木刻展览会》)

《北方木刻》(1947年由高原书店出版，是解放区木刻专集)

《中国版画集》(1948年由晨光出版公司出版的木刻集)

那些定期木刻刊物便成为“全木协”的喉舌；是指导全国木刻运动，团结木刻作者，研究木刻创作，发表木刻作品，沟通木刻界消息的园地。至于木刻专集，则成为木刻创作的总结，互相观摩学习的资料。它们把木刻普及到群众中去，促进

木刻运动的发展，使木刻更好地为人民群众服务，对不断提高木刻创作的水平，起了积极的作用。

## 二、坚持革命现实主义的道路壮大木刻队伍

在这十二年中，木刻运动的规模有了很大的发展。作品已深入到战时的人民生活中，为群众所支持和爱护，产生了相当巨大的社会影响。究其原因，主要是由于木刻始终不脱离人民，沿着鲁迅指引的革命现实主义的艺术道路前进。木刻表现人民的生活，成为人民的代言人，人民就不会忘记它。革命现实主义的木刻植根于人民生活的沃土中，所以能发展得如此蓬蓬勃勃。

这时木刻作者所处的境遇已经不同于三十年代了。抗日的旋风把他们从上海的“亭子间”卷到了抗战的前线去；他们生活在这个内忧外患的革命风浪的旋涡里。接触到各种各样的人物，参加了许许多多的斗争，只要他们把亲身经历过和感受到的生活表现出来，就能给予当代人民以真切而深刻的感染。这是革命现实主义木刻艺术的生命来源，也是把四十年代木刻运动推上新的高峰的根本力量。

这时期木刻作品所反映的是战时各个方面的

现实生活。综观这时的木刻作品，好象翻开一本战争年代国统区人民生活的形象的历史：我们可以在那里看到天灾横行，饿殍遍野的悲惨世界；呈现着败瓦颓垣，残肢断体的烽火战场；在战争中流离失所的难民，以及所谓“自行失踪”的爱国志士；那里有抢米与挤兑，又有卖儿与鬻女；那里有人民的反抗与斗争，也有日伪土特穷凶极恶，官僚地主贪污腐化。国统区的统治者过的是荒淫无耻的生活，而人民所作的却是严肃的工作。这些既是当时中国的现实也就是这时期革命现实主义木刻的内容。正因为这样，中国的木刻才能在人民中间广泛地引起共鸣，受到爱护，也为国际所称赞，而木刻运动也发展得更加深入了。

这个时期优秀的作品有：新波的《卖血后》，朱鸣冈的《台湾生活》组画，刃锋的《嘉陵纤夫》，麦杆的《饥饿之挣扎》，李桦的《怒潮》，梁永泰的《铁的动脉》，张漾兮的《人市》，王琦的《民主血》，杨讷维的《沉默的抗议》，杨可扬的《撒佃》，荒烟的《一个人倒下去，千万人站起来》，赵延年的《抢米》，李志耕的《抓丁》，野夫的《泛区难船》，邵克萍的《街头》，王树艺的《自行失踪的

人》……等等。这些作品都受到广大群众的欢迎。

在战争的十二年中，木刻的队伍不断壮大，新生力量的来源有二：一是爱好木刻进而自学木刻的青年；一是参加各种木刻函授班的学员。木刻函授班是在战时产生的新生事物，吸引着许多青年，形成一种社会力量。最早是1938年“全木协”在武汉时，由马达办过一个“木刻学习班”，后来重庆的“育才学校”，又由陈烟桥办过一个“木刻班”，1939年野夫等在浙江建立“战时木刻研究社”办了第一期木函班，1942年李桦在长沙办了一个“木函班”，1943年“木研会”委托厦门“白燕艺术学社”办了一个“中华全国木刻函授班”，最后1947年“全木协”在上海又办了两期“木刻函授班”。这些函授班培养了不少木刻作者，有些后来成为木刻运动和木刻创作的骨干力量。在这十二年中，木刻队伍不断壮大，为三十年代所未有。

### 三、打出世界去，扩大国际影响

鲁迅曾说过：“木刻打出世界去，即于中国的活动有利。”在国统区的特殊环境下，木刻向国际



鲁艺木刻工场创作室一角(1941年)



1941年延安举行美术展览会，图为入口处。自左至右为力群、焦心河、古元、江丰。