

论抗战时期中国新兴木刻的“民族化”

谢春

(四川大学历史文化学院, 成都 610064)

摘要:“民族化”是木刻艺术中一个经久不衰的核心问题。抗战时期中国新兴木刻的“民族化”在内容上以现实生活为创作源泉,在形式上则采用民间美术的表现形式,并批判地继承外国木刻艺术的优良成分,逐步形成了民族化与世界性的统一。

关键词:新兴木刻;“民族化”;抗战时期

中图分类号:J302 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2007)03-0080-06

20世纪30年代初期,在阶级矛盾、民族矛盾日益尖锐的形势下,出现了由鲁迅倡导和培育的新兴木刻运动。新兴木刻艺术高举无产阶级革命美术的旗帜,其题材、内容对准了人民群众的苦难和中华民族的命运,“为一切被侮辱和损害者悲哀、愤怒、抗议、斗争”^[1],成为美术界一支向一切压迫者、侵略者进行坚决斗争的生力军。新兴木刻运动体现了五四以来“新美术”贯穿的一条“爱国主义”的主线,凝聚了浓烈的民族情结,坚持为人生而艺术的现实主义传统。在这面美术革命旗帜之下,自然而然引发了木刻界对木刻的功能与作用、思想内容和创作方法、形式与风格“民族化”的争论。随着抗日战争的演进,新兴木刻“民族化”这一命题倍受瞩目,各大报纸期刊等新闻媒体对此展开了热烈的讨论,形成了战时美术界的一大亮点。其结果是,代表了五四新文化运动方向的新兴木刻艺术不仅未因战争而减弱,反而步入木刻运动最普及、最广泛、最有生命力的阶段。

本文试图从木刻内容、表现形式以及对民间艺术和外国美术的批判继承等方面展开对这一时期木刻“民族化”的探讨,凸现抗战时期木刻“民族化”的时代特色与进步意义。

一 以现实生活为创作源泉

中国新兴木刻是鲁迅先生30年代从外国引进到中国的。由于缺乏师资和指导,学习木刻的青年全靠鲁迅翻译的几本外国木刻画册起家;加之投身于新兴木刻运动的大部分是“左翼美术”运动的成员,他们多是“亭子间”的人,闭门搞创作,作品难免存在模仿甚至是照抄的弊端,画面人物大多是些高鼻梁、卷头发的中国人。针对这一点,鲁迅在与青年木刻家书信交谈时就曾指出,中国的木刻应该“竭力使人物显出中国人的特色来,使观者一看便知道是中国人和中国事”^①。抗战全面爆发后,新兴木刻运动中心从上海转移至延安和西南地区,特别是在革命圣地延安,更是云集了全国各地的艺术人才。“亭子间的人”和“山顶上的人”^②是这一时期延安文艺界的两大创作群体,针对这两大群体的创作方式,毛泽东曾指出:“亭子间的人弄出来的东西有时不大好吃,山顶上的人弄出来的东西有时不大好看。”^③在他看来,“山顶上的人”有很多生活积累,“亭子间的人”应向“山顶上的人”学习,“深入实际,坚决地到战场上去,把日本这头野牛怎样过黄河,如何奸淫抢劫,朱德如何打它,老百姓如何组织起来等,谱成歌,演成戏,写成文章”^[2]。

收稿日期:2006-07-24

作者简介:谢春(1975—),女,四川绵阳人,博士研究生。

当抗战的号角在中国每个角落奏响之时,与民族生死攸关的现实生活“影响了艺人的制作”,他们意识到:真实而有力的作品,一不是照片影子中所可获得的,二也不是外人名作上所可抄袭的,而是从作者个人在群众生活体验里获取的。于是,木刻家们走出大门,走进生活,寻找素材。并且,由于时代的特殊定位以及木刻艺术自身的特点,木刻成为抗战时期最具代表性的艺术门类,它高举民族革命的旗帜,走在革命美术之前沿,其进步性远远大于油画和国画。正如耕夫在《抗战三年来的中国绘画概述》里所说:

在这个民族解放的战争中,已经有无数的青年艺人为了生活的真实体验而加入了军队,深入到战区与农民兵士相依为伴,亲切地刻划着一些负锄荷枪的英雄们的轮廓,凡做着这种神圣工作的画人,少有所谓正统派的画家,而多数还是些短小精干的漫画与木刻作者。^[3]

为了使木刻深入大众,“扩大政治、鲁艺和木刻的影响”^[4],在胡一川的提议和鲁艺领导的支持下,1938年冬成立了鲁艺术木刻工作团。工作团在团长胡一川的带领下,1938年11月23日从延安出发,奔赴晋东南前线开展工作,工作重点是在群众中举办木刻流动展览。在行军中举办的第一次木刻展览引起了群众的强烈不满,因为这些作品大部分是江丰从武汉带来解放区的“全国第三次木刻流动展”中的作品,形式风格比较欧化,题材内容也与解放区军民的生活有较大的距离,故没有取得预期的效果。观众认为这些作品“内容不够深刻,不够丰富,不够生动,最好有头有尾;形式不美观,满脸毛,不好看,最好有颜色”^[5]。其实,在木刻工作团离开延安时,领导就曾指出“要为木刻中国化努力”^[5]。只是当时的木刻界没有深入实际生活,还不知道应该怎样做。通过这次展览,艺术走进了老百姓的生活,使双边的关系得到了很好的改善,艺术家接触到了人民群众的意见,那些质朴的话语给予他们极大的启示。他们切实地认识到了新兴木刻还不够“民族化”。他们开始既从理论上检讨新兴木刻存在的不足,探讨其出路,也在实际创作中大胆开拓新的创作风格,以创作出能够为老百姓接受和喜爱的作品。大家认为,木刻艺术本来就是人民的艺术,应该是“民族化”的、“大众化”的,力求“从人民中来,到人民中去”^[5]。于是,他们以现实生活的种种为创作对象,

提炼出最具代表性的形象和场景,创作的作品逐渐摆脱西洋风格。一年以后,木刻“民族化”有了实质性的进展。由木刻工作团成员创办的《新华日报》(华北版)之《敌后方木刻》副刊吸引了很多木刻工作团成员积极投稿。综观1至5期所发表的60余幅木刻作品,其中心内容是刻画抗战建国、劳军支前、歌颂抗敌军民,反映了敌后斗争中的新人新事,与敌后军民的生活息息相关。这些作品既注重典型人物的刻划,又着力表现富有生活内容的典型场面,生动活泼,浅显易懂。还有许多新闻报道的画作,如胡一川的《长乐村之役是粉碎敌人九路围攻的决定战役,“皇军”在我们面前发抖》、杨筠的《向率领八路军健儿转战华北战场屡建奇功的陈赓旅长致敬!》等。这些木刻不是模仿画册,不是凭空臆造,而是源于对现实生活的描写。通过这些作品,让读者及时了解战斗消息,受到鼓舞,使木刻真正成为“中国人民忠实的发言人,是革命的武器”^[4]。

仅仅把抗战现实生活中的题材以照相主义的形式表现出来并不能代表木刻内容的“民族化”,重要的是作者感情的注入,是“文艺作者思想感情和工农兵大众的思想情感打成一片”^[6],也就是说,首先要对表现的现实题材有体验并要有深刻的认识。比如一幅作品虽然描写的是真实的人和事,但是,如果观众看后没有从作品中引起共鸣,没有体验到作品的真情实感,哪怕作者的技艺再高超娴熟,仍然是一幅失败之作。木刻工作团之所以能走在艺术“民族化”之前列,原因也在于他们以现实为创作基础,以真情为创作灵魂。工作团成员彦涵曾讲述:“我在太行山的时候,曾带领木刻工厂的十三个同志突破敌人的包围,有四位同志就牺牲在自己的身边。”^[7]试想,这样的亲身体验后所创作出的作品以及从作品中传递出来的那种对敌人的愤懑痛恨的情感能不引起观者的共鸣吗?延安的木刻作品在重庆展出后,使大后方的人们“不仅感受到那些艰苦地区工作着、生活着的艺术家们的造诣是如何的可敬可佩,更从这作品中所反映的现实里面,认识到边区和解放区的军民是如何英勇地为了保卫中国的土地而浴血奋战,是如何幸福又快乐地享受着‘丰衣足食’和‘人兴财旺’的幸福”,看了这些作品,观众“真如置身在遥远的北方,同画中的人一样地呼吸着斗争的快乐和民主的气息”^[8]。受延安木刻艺术的影响,重庆木刻家也开始提倡写生,也时常去码头、车站、

街头寻找素材。但是,“他们之中不少人的生活与下层民众的生活是分离的,与大众缺乏真正的情感交流,他们更多的是以一颗同情心远距离地去关照嘉陵江边的纤夫、街头的流浪汉、车站码头的饥民和集市上忙碌的人群。所以,他们的作品往往缺乏一种平实中的真情或动人心魄的震撼力。而延安的木刻家从生活的方式到艺术的方式都大众化了,他们和他们的艺术对象并不是彼此分割的,而在心灵、情感乃至语言、习惯上几乎都合二为一了”^[9]。

由此看出,在木刻“民族化”的道路上,木刻家们首先是从改造欧化的内容、题材着手,以“民族化”的内容和题材引起大众对木刻艺术的关注和喜爱,只有在大众和大众的艺术中“才能看出中国作风与中国气派的具体形态,究竟是怎么一回事”^[10]。

二 采用民间美术的表现形式

木刻艺术的内容和形式是一体的,没有内容的形式及内容和形式不和谐的作品是没有生命的,一定的内容决定了一定的形式,同时一定的形式表达了一定的内容。因此,要建立木刻民族形式,只有不断地从生活中发掘,给每一题材找寻最能表现这题材最恰当的手法,并且使二者有机地结合起来,即“民族化”的内容离不开“民族化”的形式。木刻艺术是为大众服务的,要让大众对于欣赏对象有一种亲近感、熟悉感,也就是说大众喜闻乐见的。所以,产生于民众之中的,在民间早已存在的各种艺术形式,就应该是也必然是建立民族形式的基础,如果完全脱离中国民间的古老的艺术形式,“民族化”也就无从谈起。如果说30年代的木刻艺术是以内容的“民族化”为主要工作方向,那么,进入40年代,木刻家则在探讨和实践木刻民族形式方面大下功夫,并取得了突破性进展。抗战时期木刻民族形式的一个重要的特征便是广泛采用年画、门神、剪纸、皮影等丰富多彩的民间美术表现形式,成绩最突出的是新年画的制作和推广。

最早尝试新年画创作的是江丰和沃渣。1938年初,江丰调到鲁艺,他做的第一件事就是与沃渣突击刻印新年画各一幅,以供鲁艺春节宣传队分发给农家,张贴在大门上之用。沃渣所做新年画的题目是《五谷丰登》,江丰的是《保卫家乡》。两幅年画都用黑、红、蓝三色套版印制,受条件限制,两种年画只各印了四十份。这两幅木刻是陕甘宁边区最早出现的新年画,它们由肖三为队长的宣传队带到延安东

门外远郊区拐岭镇,分发给农家,张贴在窑洞的大门上,为节日的农村增添了新鲜的欢乐气氛。另外,沃渣还尝试用民间木版年画的形式,手工着色的方法创作了《春耕图》。画面上刻绘了一个扛着犁、牵着牛的边区农民形象,作者大胆地舍弃了原有繁琐背景及阴影描绘人物的方法,采用民间木刻单线阳刻的方法,突出主体形象,画面简洁整齐,为推动新兴木刻向民间美术学习方面作了可贵的尝试。1940年,鲁艺木刻工作团在党的号召下,开始大规模制作新年画,这个过程,连制版、印刷都得向农民学习。虽然工作艰辛,但木刻工作者坚信:“木刻新年画的出现,会给中国木刻带来新的面貌,给木刻中国化开辟新的道路。”^[5]他们积极采用中国民间年画的表现形式,深入群众、深入部队、深入工厂,以现实生活为创作源泉,结合抗日,创作出的作品深受老百姓喜爱,如《保家卫国》、《军民合作》、《参军》、《纺织图》,等等。当画还没有完全印制出来时,住在本村的煤窑工人、农民和一些赶集过路的人都跑来看新鲜,并流露出对新年画浓厚的兴趣。在农历腊月二十三,胡一川和杨筠带了一个小战士到集市上摆地摊卖年画,不到三个小时,木刻工作团创作的几千份新年画被群众一抢而空。木刻家们感到木刻得到了群众的认同。附近村里的人经常到团里参观,而且有不少老乡特地带着钱来买。在一个多月的时间,木刻工作团印制了一万多张新年画,一张也没有剩下。

新年画不仅得到群众的认同,党也给了木刻工作团更大的关怀和支援。工作完成后,北方局领导同志马上给木刻工作团写信,鼓励木刻家。在文艺干部会上,陆定一在报告中对这次新年画工作给予很高的评价,认为是“艺术为政治服务,艺术为群众服务的范例”^[5]。十八集团军副总司令彭德怀来信称赞:“这次你们的勇敢尝试可以说已经取得了初步的成功。”^[11]当然,延安木刻家并不是生硬地套用剪纸、年画、窗花等民间艺术形式,而是将民间美术的造型语汇与民间木刻的技巧法则融合到新木刻的创作中,将革命的内容与民族形式的艺术表达相结合,从而实现一种新型的艺术理想。这方面的突出代表便是古元,他的作品反映出对生活的贴切观察和对新事物的敏感,被誉为“边区生活的歌手”。古元将木刻与剪纸巧妙地结合起来,创作了很多内容、形式都很有民族特色的作品,如《合作社》、《开荒》、

《送饭》、《耕地》等。

抗战时期的木刻“民族化”不是单纯地把内容与形式简单相加,更重要的是民族精神在作者和作品中得到淋漓尽致的体现。虽然历朝历代的画家有接触到劳动题材的作品,但和现代画家从根本上关心劳动者的命运,寻找摆脱贫困之路,寻找彻底解放并建立新的社会制度的新观念是绝对不同的。将艺术事业和劳苦大众解放事业结合在一起,这是过去从未明确过,甚至是过去从未接触到的课题。因此,鲁迅才写到:

近五年来骤然兴起的木刻,虽然不能说和古代文化无关,但决不是冢中枯骨,换了新装,它乃是作者和社会大众的内心的一致要求,所以仅有若干青年们的一副铁笔和几块木板,便能发展得如此蓬蓬勃勃。它所表现的是艺术学徒的热诚,因此,也常常是现代社会的魂魄。^[12]

那么什么是“现代社会的魂魄”?中国近现代社会一直处于动荡不安之中,列强侵略者的坚船利炮打开了中国闭关自守的大门,把中国沦为半殖民地半封建社会,中国人民饱经侵略压迫之苦,而不得不奋起反抗。30年代新兴木刻诞生的时候,也正值日本军国主义发动“九一八”事变,占领了中国东北三省,民族危机又一次加剧,成为全世界关注的热点的时候,抗日救亡运动蓬勃兴起之日,也就是新兴木刻发展壮大之时。构成现代社会的魂魄,应该是救亡图存,反抗侵略的民族精神,新兴木刻“民族化”的精髓正是在艺术品当中体现了这种精神。

三 外国木刻对中国新兴木刻的影响

抗战时期对新兴木刻欧化语式的改造并不是一味鼓动大家将中国古有的民间艺术作为木刻民族形式的“中心源泉”而排斥外国艺术。也就是说,抗战时期的木刻青年对木刻民族形式的推崇,以及对欧洲木刻版画新形式的态度,并不是陷入狭隘的民族意识和文化保守主义的窠臼中,而是积极地、批判地汲取和采纳一切外国艺术中的优良成分,并与中国实际相结合,使其成为为我所用的“民族化”的一种艺术。正如张闻天所说:

外国文化的“中国化”不是什么中国“本位文化”,而是使外国文化中一切优良的成果服从于中华民族抗战建国的需要,服从于建设中华民族新文化的需要。^[13]

同样,周扬在谈及利用旧形式时也认为:

外国的东西只有在被中国社会实际需要的时候才能吸收过来,……由于实际需要外国输入的东西在中国特殊环境中具体地应用了之后,也就不复是外国的原样,而成为中国民族自己的血肉之一一个有机组成部分了。^[14]

毋庸置疑,中国新兴木刻是受了欧洲木刻的影响,不管是萌芽期还是成长期。30年代初期,外国木刻画册、外国木刻展览都是木刻青年学习的主要途径。中国新兴木刻既然是“舶来品”,就必然要经历这个模仿时期,如果没有经历模仿外国木刻的萌芽时期,那么,蓬勃的成长期和繁荣的发展期就无从谈起。抗战全面爆发后,木刻家纷纷来到延安,鲁迅编印的外国木刻画册也被带到了中国共产党领导的革命圣地延安,并且成为木刻青年学习的珍贵资料。木刻家罗工柳回忆当年的情景时说:“当时鲁艺从事木刻的人大都有《引玉集》、《苏联版画集》、《凯绥·珂勒惠支版画选集》,我们就是靠这三本书起家的。”^[15]当时,延安鲁艺图书馆的藏书并不多,美术方面的书籍、画册更少,如胡蛮从苏联回来曾带了一些苏联美术的单页印刷品,就被美术系师生视若珍宝^[16]。

除了外国美术画册,1942年2月成立的延安D·H·孚·宗·版画研究社,以研究社团的形式,表明了要向外国美术学习的态度。如在成立之日,该研究社就表示要进行世界版画展览会,并准备系统出版:《外国文艺复兴时期》、《十八世纪近代、现代及中国版画选集》、《版画创作方法》、《世界版画史略》、《线条论》、《现代木版画》、《木版画》、《图案文字装帧研究》、《铜版石版制作法研究》等画册。尽管由于当时条件所限,延安木刻家们没有实现这些计划,但是,他们主动学习外国美术的进取精神却是真实而深切的。

在木刻“民族化”道路上不断探索的青年们对国外木刻的借鉴不是盲目地接受和汲取,而是批判地继承外国木刻中优良的成分,如科学的透视、合理的构图、扎实的素描功底等,并根据现实情况和中国人的审美习惯加以改造和融合。抗战以后出现的大量成功木刻作品,都能反映出外国木刻对中国木刻的影响和促进。同时,在对待外国木刻艺术与中国古代民间艺术的关系上,木刻界更是倾向于将二者有机地结合起来,他们既不排除,也不蔑古,正如鲁

迅先生所指出的：“倘参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插图，并且留心民间所玩赏的所谓‘年画’和欧洲的新法融合起来，也许能创出一种更好的版画。”^④

四 民族性与世界性的统一

抗战时期木刻立足“民族化”，面向国际化。在旧的遗产中，有的不仅是民族形式的最本质的要素，而且，即使在现代世界艺术宝库中也是有相当生命力的。鲁迅曾说：“有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。”^⑤抗战全面爆发以后，张安志也明确表示创造富有民族风格，代表民族精神的“民族形式”，根本目的是“为了建立中华民族未来永恒艺术的基础”^[17]。以上的观点我们不难看出大家在倡导和推广木刻“民族化”的道路上，不是鼠目寸光，闭关自守，而是高瞻远瞩，放眼世界。随着抗战时期木刻“民族化”进程的加快，中国木刻与外国木刻之间的交流也日趋频繁，而且在这种交流中，更能促进中国木刻“民族化”的发展。王琦在谈到中国“木研会”成立后送作品到英国参加中国艺展的反应时说：

那次展出的结果，并未获得较好的批评，原因是那部分作品，大半都是抗战初期的制作，技巧自欠成熟，内容又太公式化，在作风上，更带着太浓厚的苏联气味，缺少自己的民族的风格，这在一贯从艺术的技术观点着眼的英国人看来，自然不会得到怎样高的评价。^[18]

通过各种对外木刻展览，木刻者也能够清楚地认识到要让中国木刻走向世界，得到国际友人的认同必须在“民族化”道路上大下功夫。为了积极地与世界艺术交流，汲取各国优良艺术成果，更为了让世界了解中国新兴木刻艺术，中国木刻界更是频繁地送作品到苏、英、美、印等国家展出，改造后的作品明显的由于具有中国民族特色而倍受国际友人称道。1945年1月23日，美国《生活》杂志驻华记者白修德为了了解抗日战争时期中国木刻的情况，特地访问了王琦先生。白修德认为抗战时期的木刻作品不仅在抗战生活的题材内容上非其它画种所能比拟，就是在艺术表现上也是高水平的。白修德曾经随中外记者团到过延安，延安鲁艺曾经送给他一些木刻原作，加上他曾在重庆征集的一些作品，数量上是可观的。这些作品后来由美国艺术家协会在美国

各大城市巡回展览，一部分作品曾发表在美国《艺术》杂志上。评论家在撰文评价这些作品时指出：

破除了旧有的传统，虽然没有竹、树、叶子、微风或是林泉隐士，但他们显然并未抛弃自己固有的优良传统，这是中国艺术家的最大贡献。^[19]

抗战时期中国木刻与外国木刻的交流，反映出中国木刻艺术家渴望本民族的木刻艺术走向国门，走向世界，力求在斑斓的世界艺术殿堂能有一席之地之强烈愿望。他们意识到中国新兴木刻“民族化”追求的最高境界是站在世界美术之林，也只有跻身于世界美术之林，中国木刻的民族特色才会得到淋漓尽致体现，才有其价值和意义。反过来，世界也需要“民族化”的美术，存在于艺术民族性之中，正是这些色彩斑斓的民族艺术构成了世界艺术绚丽的景象。民族性与世界性是互相依存、辩证统一的关系，越是具有民族性越能体现其世界性，越是具有世界性亦越能展现其民族性。离开民族性的世界性，是一种抽象的、空洞的世界性。与此相反，富有民族特色的世界性，才是具体可感的世界性，生动活泼的世界性。从这个意义而言，中国木刻的民族风格和民族气派是中国木刻艺术的最高追求。

木刻“民族化”是在抗战这一特定历史时期，在强烈的民族意识和民族文化主义心态的支配下而提出的一个积极进步的口号。何为进步？它不同于五四时期普遍认同的那种全面反传统的浪潮和“数典忘祖全作洋人尾巴”^[9]的现象，也有别于包涵民族自大思想的传统的民族主义，而是以一种辩证的眼光重新阐释和审视“民族化”的内涵。在木刻“民族化”的过程中，改变了战前对西洋美术的盲目崇拜，重新认识了艺术与现实、艺术与生活、艺术与传统之间的关系，确立了抗战木刻的新写实主义观。从表面上看，抗战时期木刻“民族化”是受外力刺激的结果，实质上则是中国新兴木刻发展的必然要求。“民族化”这一概念的深层次意义是复杂而又多变的，在世界文化多元化的今天，怎样把握时代命脉，构建新时期木刻“民族化”理论仍然是当今美术界的重要课题，而抗战时期美术界对木刻“民族化”展开的轰轰烈烈的讨论与实践则为我们今天的课题提供了珍贵的历史素材和借鉴。

注释:

- ①⑤参见:李允经《中国现代版画史》,山西人民出版社 1996 年版。
②毛泽东把在上海等城市从事左翼文艺运动的文化人称为“亭子间的人”,把在革命根据地从事文艺活动的文化人称为“山顶上的人”。
③“不大好吃”是指内容不够切实、丰富,“不大好看”指艺术形式较为粗糙。
④参见:马蹄疾、李允经《鲁迅与新兴木刻运动》,人民美术出版社 1985 年版。

参考文献:

- [1]李树声,江文.与时代同脉搏,和人民共命运——记抗日战争时期的中国美术[J].美术,1995,(8).
[2]王培元.延安鲁艺风云录[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
[3]耕夫.抗战三年来的中国绘画概述[J].抗战画刊,1939,2(5).
[4]周爱民.延安木刻风格成因研究[M].北京:中央美术学院出版社,2003.
[5]罗工柳.鲁艺术刻工作团在敌后[J].版画,1960,(3).
[6]毛泽东选集,第三卷[M].北京:人民出版社,1991.
[7]周爱民.马蒂斯之争与延安木刻的现代性[J].读书,2005,(8).
[8]杨诩.木刻刀下的现实[N].新华日报,1945-11-10.
[9]黄宗贤.大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究[M].重庆:重庆出版社,2000.
[10]方白.怎样创造文艺上的民族形式[N].新华日报,1940-04-15.
[11]胡一川.忆彭德怀同志的一封信[G]//中国版画年鉴(1984年).沈阳:辽宁美术出版社,1996.
[12]鲁迅.全国木刻联合展览会专辑序[J].东方艺术,2005,(2).
[13]张闻天.抗战以来中华民族的新文化运动与今后任务[J].解放,1940,(4).
[14]周扬.对旧形式利用在文学上的一个看法[J].中国文化,1942,(2).
[15]周爱民.延安木刻对外国美术的借鉴[J].美术,2004,(7).
[16]华君武.鲁艺美术部生活剪影[G]//孙新元,尚德周.延安岁月.西安:陕西人民出版社,1985.
[17]张安志.中国绘画的民族形式[J].音乐与美术,1940,2,(1、2).
[18]王琦.中外木刻艺术的交流[J].上海文联月刊,1946,(3).
[19]王琦.风起云涌的重庆木刻艺术——重庆“中国木刻研究会”的始末[J].文艺理论,1998,(3).

On “Nationalization” of China’s New Wood-Engraving During Anti-Japanese War Period

XIE Chun

(History and Culture Institute, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: “Nationalization” is a long-standing core issue of wood-engraving art. During the Anti-Japanese War, “nationalization” of China’s new wood-engraving takes real-life as creation resources in terms of content and folk fine art as expression form in terms of form, critically inherits strong points from foreign wood-engraving art, and gradually realizes a unity of nationalization and worldwideness.

Key words: new wood-engraving; “nationalization”; Anti-Japanese War

[责任编辑:唐 普]