



单位代码 10635

学 号 112017312001848

# 西南大学

## 硕士学位论文

救国图存的祈愿—抗战门神版画研究

论文作者：李雨倩

指导教师：彭伟

学科专业：美术学

研究方向：绘画创作与理论研究

提交论文日期：2020 年 4 月 21 日

论文答辩日期：2020 年 6 月 6 日

学位授予单位：西南大学

中 国 • 重 庆

2020 年 4 月

# 独创性声明

学位论文题目： 救国图存的祈愿——抗战门神版画研究

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果，文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者：李雨倩

签字日期：2020 年 6 月 1 日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权西南大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

本论文公开时间：☒获学位当年； ☐推迟 1 年。

学位论文作者签名：李雨倩

导师签名：彭伟

签字日期：2020 年 6 月 1 日

签字日期：2020 年 6 月 1 日

# 目 录

摘要.....	I
Abstract.....	II
绪论.....	1
一、研究缘起与意义.....	1
二、研究现状.....	2
三、研究方法.....	5
第 1 章 祈愿胜利—抗战门神版画的缘起.....	6
1.1 抗战门神版画概述.....	6
2.2 抗战门神版画产生背景.....	9
第 2 章 宣传救亡—抗战门神版画的图像.....	11
2.1 形象与姿态.....	11
2.2 服饰与装饰.....	15
2.3 武器与道具.....	18
2.4 背景与文字.....	21
第 3 章 时代色彩—抗战门神版画的 艺术语言.....	23
3.1 饱满的构图.....	23
3.2 夸张的造型.....	25
3.3 传统的色彩.....	26
3.4 融汇的技艺.....	27
第 4 章 祈愿的演变—抗战门神版画的影响.....	29
4.1 对抗战的影响.....	29
4.2 对当时年画的影响.....	30
4.3 对后期年画的影响.....	32
结语.....	34
参考文献.....	35
致谢.....	38
硕士期间学术成果.....	39

# 救国图存的祈愿—抗战门神版画研究

美术学专业 硕士研究生 李雨倩

指导教师 彭伟教授

## 摘 要

抗日战争爆发后,为了有力地宣传抗战,河北武强、延安鲁艺革命根据地以及大后方抗日根据地的美术工作者们,以刻刀为武器,结合时下抗战主题将中国传统门神画加以改革,创作了一系列抗战门神版画,张贴于家家户户,成为打击日本侵略者、政治宣传、动员大众的宣传工具,烘托出了“人人抗战,匹夫有责”的社会氛围。

以抗战政策为指导路线的抗战门神版画,在传统门神格式基础上不断丰富新内容、新题材,表达了民众救国图存的祈愿,坚定了抗战胜利的决心,见证了中华民族不可征服的信念。它是抗日战争时期形成的一种特殊艺术表现形式;也是中国民间文化在社会历史背景主导下,衍生出的视觉文化;亦是一种在“政策美学”思想影响下以民间艺术形式为审美的大众文化;还是新年画形成的开端,确立了新门神的范式,对当时乃至后期的年画发展均产生了重要影响。

本文主要对搜集的十余幅抗战门神版画进行深入探究,从它的产生缘起、图像特征、艺术语言及其影响四个部分进行论述,探究抗战门神版画的特征,剖析图像与社会文化、政治因素间的联系,揭示其背后所隐含的社会文化观念与深层次精神内涵。第一章对抗战门神版画的发展概况和产生背景进行总结梳理,探究抗战门神的起源和发展;第二章分别从形象姿态、服饰装饰、武器道具、背景文字四个方面对抗战门神的图像特征进行分析,对图像进行更深层次的挖掘,结合传统门神的特点,对抗战门神不同于传统门神的创新点及其独特的审美价值进行探究;第三章从抗战门神版画的构图、造型、色彩、创作技艺,四个不同艺术语言的角度探究其艺术特点;第四章对抗战门神版画产生的影响及其历史意义进行论述,探究其社会文化内涵,进一步建构抗战门神版画与抗战文化间的关系。

**关键词:** 抗战门神版画; 救国图存; 图像; 艺术语言

# **A Wish of National Salvation—Research on Prints of Threshold Guardian during the Anti-Japanese War**

Master Candidate of Fine Arts: Yuqian Li

Mentor: Professor Wei Peng

## **Abstract**

After the Anti-Japanese War broke out, art workers in Wuqiang of Hebei Province, LuXun Academy of Fine Arts, Yan'an City and anti-Japanese bases in the rear area created a series of prints of threshold guardian about the Anti-Japanese War through combining the theme of the Anti-Japanese War with Chinese traditional prints of threshold guardian by using gravers, with a view to effectively publicize the war of resistance. Those prints were posted in every house, which became a propaganda tool for the fight against Japanese aggressors, political propaganda and public mobilization, the social atmosphere of "everyone is responsible for the war of resistance".

During the Anti-Japanese War, prints of threshold guardian guided by war policies were constantly endowed with new contents and themes on the basis of the traditional formats of threshold guardian prints, presenting the public's wish of national salvation, stimulating their determination to win the war and witnessing the unconquerable faith of the Chinese nation. Being a special artistic presentation form during the Anti-Japanese War, print of threshold guardian was not only a visual culture of Chinese folk culture derived from the social and historical background and also a popular culture that took the folk art form as the aesthetic under the influence of "policy aesthetics". It was also the beginning of novel New Year pictures that established the model of the new threshold guardian and had an important influence on the then and later New Year pictures.

In this thesis, more than a dozen prints of threshold guardian created during the Anti-Japanese War are deeply explored from four perspectives of the origin of prints of

threshold guardian about Anti-Japanese War, image research, artistic language research and its influences. This paper explores the artistic features of the prints of door gods in the Anti Japanese War, analyzes the relationship between images, social culture and political factors, and reveals the hidden social and cultural concepts and deep spiritual connotation behind the prints of door gods in the Anti Japanese war .In the first chapter, the generation background and development of prints of threshold guardian about the Anti-Japanese War are sorted out to explore the origin and development of threshold guardian about the Anti-Japanese War. In the second chapter, the characteristics of the prints are analyzed from four aspects of image & posture, clothing & accessories, weapon props and background text. In the third chapter, the composition, styling, colors and graving techniques of the prints are studied, so as to figure out artistic features of those prints. In the last chapter, the influences and historical significance of prints of threshold guardian about the Anti-Japanese War as well as its social & cultural connotations are concluded,further construct the relationship between the door god print and the Anti Japanese culture .

**Keywords:** prints of threshold guardian about the Anti-Japanese War; national salvation; images; artistic language

## 绪 论

### 一、研究缘起与意义

#### 研究缘起

1937年7月7日,日军在北平附近挑起卢沟桥事变,标志着日本蓄谋已久的全面侵华战争爆发,也标志着中国人民抗日战争全面展开。抗战时期的歌剧《白毛女》中唱道:“门神门神骑红马,贴在门上守住家;门神门神扛大刀,大鬼小鬼进不来”<sup>①</sup>,这段关于门神的民谣,反映了门神的社会地位及其时代色彩。抗战期间,门神画这种民俗性美术作品演变成宣传鼓舞、教育民众、打击日本侵略者的有力武器。千百年来中国传统门神多为古代将领秦琼、尉迟敬德或神荼、郁垒二神,在中华民族的危机时刻,传统门神形象被抗日民兵形象取而代之,继而形成了寄托人民心愿以民族英雄来保家卫国的抗战门神版画,同时门神画的基本功用也发生了根本变化,门神的身份由看门护院,驱逐邪魅,转变为警醒人们救国图存、反抗侵略的宣传工具,体现了中华民族团结一致、顽强不屈的抗战精神。

抗战门神版画是美术工作者们在中国传统门神画基础上继承与创新后形成的特殊艺术形式,与时下抗战需要相结合,注入民众救国图存的祈愿,当时全国一些地区许多人家中,都张贴了与抗战相关的各种门神形象。抗战门神版画对宣传救亡、振奋人心、动员群众参军抗敌的作用功不可没,激发了中华民族不可征服的坚定信念,提升了人民对敌斗争的锐气。当国家和民族处于生死存亡的危机时刻,抗战门神画的出现,承载了宣传抗战的重任,是一种值得深入探究的艺术形式,在中国美术史上谱写了新篇章。

抗战门神版画有其独特的图像特征及艺术语言特征,将门神进行了形象置换,民兵、妇女、儿童形象出现在画面上取代传统门神形象,画面注入新的时代内涵,是历史性的突破,民兵形象成功震慑了敌人,发挥了“不战而屈人之兵”<sup>②</sup>的作用。艺术语言方面,造型上采用现实主义较为写实的造型手法,贴近生活,以人民群众喜闻乐见的形式呈现,有助于百姓接受,便于在民间广为流传。

抗战门神版画的形成,印证了新门神的开端,对确立新年画的范式具有里程碑式的意义,甚至影响到后来特别是建国后新年画的样式与艺术语言。它的民族性、大众性、革命性,对当时的年画以及后期年画的发展均产生了重要影响,在中国抗战美术史上留下了难忘的一页。

<sup>①</sup> 沈泓、王本华,《年画上的中华经典故事》,深圳:海天出版社,2017年

<sup>②</sup> 汤超义,《掌握人生主动权 孙子兵法与人生战略》,上海:上海财经大学出版社,2018年

## 研究意义

前人鲜有对抗战门神版画的研究，既有研究只局限于对某个艺术家作品的简单介绍，主要是对其画面进行浅显的叙述，并未做系统的探究，同时对图像的分析与研究不够深入，对作品的图像内涵、创作意图的研究也相对较少。因此，本论文将抗战门神版画作为主要研究对象，从艺术作品的本体出发，对作品的人文社会内涵、创作意图以及艺术现象的本质进行系统深入的研究。将关注点立于抗战门神版画的创作背景、图像来源、图像特征、造型特点、艺术语言特色等方面，试图进一步挖掘抗战门神版画的艺术特征，建构抗战门神版画与抗战文化间的关系，深入探究其艺术本体与精神内涵，揭示抗战门神版画背后所隐含的社会意识与人文内涵，同时对既有研究进行一定的深化和补充。

## 二、研究现状

抗战门神版画是抗日战争爆发后形成的一种新绘画形式。此类门神画在抗战背景下形成，题材以抗战题材为主，形式上有对屏和单幅两种，形象上有现代人物形象也有传统门神形象，造型上有对传统门神形式的借鉴，也有突破传统较为写实的人物造型。国内外关于抗战门神版画的相关文献、书籍、期刊杂志和博硕士论文，多为叙述，研究较少，前人鲜有对其进行系统研究。本文通过查阅相关资料对国内外研究文献就专门研究的文献和其他研究成果提到的文献进行以下梳理：

### （一）国内研究现状

#### 1. 国内关于抗战门神版画的专门研究以期刊为主

赖少其在 1939 年 2 月 2 日《救亡日报》副刊《文化岗位》上，发表的《关于“抗战门神”想起的一二》<sup>①</sup>中谈到自己对门神画改良过程中遇到的困难，又如何借鉴杨家埠年画《状元游街图》形式创作了《抗战门神》。他认为此次的改良门神，一方面是在增强抗战的实力，另一方面是在扫除封建毒质。

吴继金的文章《年画中的抗战》<sup>②</sup>（发表于《党史博采（纪实）》2015 年 03 期）介绍了著名木刻家赖少其在桂林创作的《抗战门神》，此画使西南各地城乡“换上一副抗战的新气象”，具有高度的现实意义。还介绍了国统区重庆的抗战门神版画《恭贺新禧》，抗战色彩十分浓厚。最后介绍了著名木刻家彦涵创作的抗战门神版画《军民合作，抗战胜利》，此画呈对辐，生动的刻画出八路军和民兵的英雄气概，宣传了抗战必胜的信念。

<sup>①</sup> 赖少其，《关于“抗战门神”想起的一二》，救亡日报，1939 年

<sup>②</sup> 吴继金，《年画中的抗战》，党史博采（纪实），2015 年第 3 期



吴继金在《党史纵览》2015年11期发表的《抗战门神和对联》<sup>①</sup>，主要叙及抗战门神画的兴起，在晋察冀边区、大后方抗日根据地、延安鲁艺革命根据地的美术工作者创作了一大批反映抗战精神的抗战门神画，还谈到了共产党在抗日民主根据地开展的文艺创作活动，重点提到著名木刻家彦涵、赖少其、卢芒以及战地服务团木刻家刻印的抗战门神画，对这些木刻家的创作细节做了论述。

张文芝在《云南档案》2015年02期发表的《独具特色的抗战新门神》<sup>②</sup>，梳理了传统门神的演变与发展，主要论述了抗战时期在重庆、晋察冀边区等地，美术工作者们把中国传统门神形式加以改革，并与现实需要相结合，注入抗日救亡的实际内容，创作的抗战门神版画，在当时颇具影响和号召力。主要分析了由张文元创作，现收藏于云南档案馆，以抗战士兵和飞虎队员为形象的抗战门神版画《恭贺新禧》。

综上所述，前人对抗战门神版画进行专门研究的文章较少，以上几篇文章虽是专门研究的但也只是对抗战门神版画做了简单的论述，并未做深入探究，本文将对抗战门神版画的产生背景、图像特征、艺术特色及其对影响做系统研究。

2. 关于抗战门神版画除了专门的期刊论述外，在其他的研究成果中也有提及著作类：

王树村的《中国民间门神艺术史话》<sup>③</sup>第十二章中，写到辛亥革命到抗日战争期间，日军在伪满洲国借助中国民间文化门神进行宣传利用加以精神麻痹，以及抗战大后方怎样创作抗日救国的新门神，对这段历程做了简要的概括。

薄松年的《中国门神画》<sup>④</sup>，较为完善的总结了中国门神画的历史风貌，书中的图像为民间美术、民俗学的研究提供了丰富的史料，其中收录了最早的抗战门神版画图像，一对河北武强地区的进宝鞭铜门神，创作者在敬德画像上加印了抗日宣传口号“打日本救中国”。

期刊类：

1945年，余聿在《关于年画利用灶爷形式问题》中提到：“关于旧形式利用的原则，主要是以群众最喜闻乐见的形式来利用，因为群众愈能接受的形式，当然影响也愈大。”<sup>⑤</sup>1945年4月12日力群、王朝闻、古元、江丰、彦涵、祐曼发表于解放日报的《关于新的年画利用神像格式的问题》中强调要适度利用旧年画的形式，并非所有的旧年画形式都可利用，并倡导应主动抛弃旧年画中封建迷信的东西。

<sup>①</sup> 吴继金，《抗战门神和对联》，党史纵览，2015年第11期

<sup>②</sup> 张文芝，《独具特色的抗战新门神》，云南档案，2015年第2期

<sup>③</sup> 王树村，《中国民间门神艺术史话》，天津：百花文艺出版社，2018年

<sup>④</sup> 薄松年，《中国门神画》，广东：岭南美术出版社，1998年

<sup>⑤</sup> 余聿，《关于年画利用灶爷形式问题》，解放日报，1945年3月22日

慕迅在《美术》（1956年01期）发表的《谈门画、历画创作》<sup>①</sup>中指出，抗战时期创作和出版的年画中，门画、历画占全部年画的百分之八十五左右，应该把门画视为一个很重要的宣传阵地，很好地来发挥这个阵地的作用，如若轻视门画创作，脱离生活，就是轻视普及工作、轻视群众的表现，这种思想已经对门画创作的提高带来了障碍。

王树村在《美术》（1956年12期）发表的《关于门画、历画问题》<sup>②</sup>，是对慕迅发表文章中有关门画创作错误提法的纠正，如门画是属于家庭装饰用的，虽有它的特点，也有一定的局限性，应当注意一些带有情节性的故事内容，如国际大事、国内建设等题材就不一定适用于门画。

薄松年在《美术研究》（1982年01期）发表的《门画小史》<sup>③</sup>中，在第二节写到抗日战争至新中国成立后有关新门神画的发展，对门画的研究与改革付诸实践的是抗战期间的解放区，革命美术工作者一方面学习民间年画剪纸的形式创作了朴实明快具有民族风格的版画，另一方面，江丰、沃渣等同志于1938年试做了木刻新年画。晋冀鲁豫及晋察冀边区的美术干部，把旧门神改造为宣传保卫边区，保卫家乡，努力春耕的新门画。从美术革命到革命美术，从美术大众化的角度对每个历史阶段作了简要梳理。

论文类：

中国美术学院毛宁的博士论文《“向民间去”的美术理想与民间传统的发现与融合（1919-1945）》<sup>④</sup>，论文第四章第一节中论述了抗战门神版画的兴起与改良，抗战美术作品对传统民间美术的借鉴，提到了赖少其、彦涵、张文元、黄尧、闫素、徐灵等木刻家的抗战门神作品，对作品进行了简要介绍。

《家国护卫观念的变迁—1939-1996新门神武装力量图像研究》<sup>⑤</sup>（姚然，中央美术学院的硕士论文，2017年），系统地论述了1939至1996年新门神武装力量图像，涵盖抗战时期、新中国建设初期、改革开放时期等历史阶段的图像。抗战门神版画中的家国护卫观念，主要从抗战门神的寓意内涵、人物形象、武器道具等方面进行分析。提出新门神发展的时间跨度从抗日战争时期的“抗战门神”到两次新年画运动中的“新门画”，直至八九十年代新旧题材的门画，这三段历史时期的门神画统称为“新门神”。以抗战题材为主题，并借鉴旧年画中的门神形式为主要内容的抗战年画是新年画中出现最早的形式，这种新年画主要是“抗战门神”，属于新门神的最初阶段。

<sup>①</sup> 慕迅，《谈门画、历画创作》，美术，1956年第1期

<sup>②</sup> 王树村，《关于门画、历画问题》，美术，1956年第12期

<sup>③</sup> 薄松年，《门画小史》，美术研究，1982年第1期

<sup>④</sup> 毛宁，《“向民间去”的美术理想与民间传统的发现与融合（1919-1945）》，中国美术学院博士论文，2017年

<sup>⑤</sup> 姚然，《家国护卫观念的变迁—1939-1996新门神武装力量图像研究》，中央美术学院硕士论文，2017年

南京艺术学院尹毅的硕士论文《抗战年画研究》<sup>①</sup>，对抗战年画的发展概况及创作背景做了梳理，对抗战年画的成因进行了探究，文中对张文元创作的抗战门画《恭贺新禧》及彦涵创作的《保卫家乡》做了简单的介绍。

总的来说，上述研究中大多只提到某个艺术家的抗战门神版画作品，对画面进行了简单描述，未做系统研究。本文将针对抗战门神版画发起的形式，画中图像的特点及其艺术语言进行分析，探究战士、妇女、儿童等形象出现在画面上的的人文内涵，从构图、造型、色彩、技艺等方面探究图像。

## （二）国外研究现状

从国外来看，基本没有关于抗战门神版画研究的直接成果，与之相关的研究成果主要集中于传统年画方面。梁爱庄（Ellen Johnston Laing）的《Art & Aesthetics in Chinese Popular Prints: Selections from the Muban Foundation Collection (Michigan Monographs in Chinese Studies)》（《中国民俗版画的艺术和美学》）一书中，收录了韩尚义 1939 年创作的《前方后方一齐干》是具有漫画趣味、装饰性的抗战门神。

Brief Exploration on Art Feature of ZhuXian Town New Year Woodcuts 此篇朱仙镇年画的艺术特色简要探索中，对年画的艺术特色、色彩美感、构图方式和风格形式进行了研究。

Exploration of the Art Form of “Gusu Version” of Woodcut New Year Pictures 木刻年画姑苏版的艺术形式探索，提到传统年画大多是吉祥和喜庆的画面，姑苏版并不单强调庆贺吉祥而是对当时社会现实的反映，与抗战门神版画有相似之处。

## 三、研究方法

本文主要采用图像学研究方法，剖析抗战门神版画的图像特征，探讨其与社会文化、政治因素之间的关系。通过查阅、搜集与抗战门神版画相关的专著、报纸、期刊论文以及研究报告等文献资料，从而更全面、整体地了解 and 掌握与本研究相关的信息。对抗战门神版画中人物形象、造型特点及其艺术语言的分析，进一步揭示抗战门神版画背后的深层含义及其包含的社会意识和社会文化内涵。欲将抗战门神版画做一个系统、全面的研究，试图发掘出抗战门神版画更为深刻的意义和价值。

<sup>①</sup> 尹毅，《抗战年画研究》，南京艺术学院硕士论文，2007 年

## 第1章 祈愿胜利—抗战门神版画的缘起

### 1.1 抗战门神版画概述

1939年2月21日《救亡日报》载：“赖少其所刻抗战门神，交西南行营政治部印刷，闻部分以印成，即开始分发给民众。”<sup>①</sup>“抗战门神”一词首次出现，抗战门神版画继而形成，一大批木刻家如赖少其、彦涵、徐灵、黄尧、张文元、韩尚义、朱鸣冈，萨一佛……在传统门神形式上进行突破，刻印了一系列抗战门神版画，在社会上引起了巨大轰动。抗战门神版画主要是指抗战时期在党的抗战政策路线指导下，美术专业人员或美术团体以画笔、刻刀为武器，投身于抵抗侵略、宣传抗日的洪流之中，形成的一种绘画形式，抗战时期张贴于家家户户的门上，成为抗日宣传强有力的方式，在民间广为流传。

“‘门神’二字，始见于《礼记·丧服大记》。”<sup>②</sup>门神，在中国传统美术的绘画类别中，数千年来一直绵延不绝，且不断推陈出新。“据《风俗通义》记述，在先秦两汉年节宗教信仰就有祀门之习俗。”<sup>③</sup>最初的门神以神灵为主要形象，后以历史上的将军武士作门神，似较想象中的神灵更真实可信，寄托了百姓对美好生活的向往。抗日战争爆发后，为了更好的宣传抗战，神话传说中的神荼、郁垒以及古代的钟馗、秦琼和尉迟恭这些传统门神形象，被现实生活中的民兵形象取而代之，形成守卫国门、家门的抗战门神版画，承载了人们救国图存之祈愿。门神画的功能含义发生了根本性变化，门神的身份也由看门护院、防范邪魅、驱恶护善的守护之神，转变为教育群众反抗侵略、捍卫主权的宣传之神，从而增强了中华民族的团结意识，弘扬了中国绘画的优良传统。

从抗战门神版画的创作地来看，有河北武强、延安“鲁艺”革命根据地以及大后方抗日根据地三个主要聚集地。据《江丰美术论集》记载“抗战时期，将中国民间年画形式应用于美术宣传的先例是由活跃于晋察冀边区的美术工作者开创的，也有观点认为，河北武强是中国抗战年画的诞生地。而这两者之间，恰恰又是紧密相联的。”<sup>④</sup>由以上记载推断，河北武强很可能是抗战门神版画的发源地。

七七事变后，日军侵华，民不聊生，各种启蒙和爱国思想此起彼伏，武强年画的发展遭受了重创，与此同时美术工作者的创作视角转为周围社会环境的现实变化上，将创作主题与时下政治事件紧密联系起来，武强传统门神画的神祇功能也被大大削弱。1937年，创作于河北武强的抗战门神版画，进宝鞭铜《打日本救中国》（图2-3）由此诞生，此画38cm×26cm，作者不详，该画上仅有“薄松年

<sup>①</sup> 李桦，《抗战年片与抗战门神》，救亡日报，1939年

<sup>②</sup> 王树村，《中国民间门神艺术史话》，天津：百花文艺出版社，2008年，第1页

<sup>③</sup> 吴继金，《抗战门神和对联》，党史纵览，2015年第11期

<sup>④</sup> 江丰，《江丰美术论集》，北京：人民美术出版社，1983年，第293页

藏”四个字，此画在传统门神画进宝鞭铜画面上另外刻印了“打日本救帝国”的字样，直观的反映出抗日救亡的口号，表达民众的强烈祈愿。

另外，延安“鲁艺”和国统区大后方的艺术工作者们，也参照武强年画的形式创作了一批打击日本侵略者反映抗战精神的抗战门神版画，目的是为唤醒广大民众救国图存之信念。如著名版画家赖少其，1938年底创作的轰动一时的《抗战门神》（图1-1），广州艺术博物院藏，35cm×25cm，此画借鉴了杨家埠木版年画《状元游街》图（图1-2），形式新颖，富于表现力与斗争精神，画面设色、构图以及人物布局均与《状元游街》相仿，画中主体人物是一位英姿飒爽斗志昂扬的年轻士兵，头戴钢盔，身背背包和水壶，腰间系着手榴弹和鼓鼓的子弹袋，骑着雄壮的黑色战马，似凯旋归来，战马下方有五位身着花花绿绿举着旗帜欢呼雀跃的妇女儿童，孩子们举着横幅放着鞭炮，横幅上写着醒目的标语“庆祝抗战胜利”，背景还有一面大大的青天白日旗和颗粒饱满沉甸甸的麦穗，营造出喜庆祥和的氛围，整幅图以暖色调呈现，色彩绚丽，形象鲜明，增强了人们抗战到底的气魄和决心，当时桂林的家家户户都张贴了此门神画，一时间引起了轰动。“思想敏锐的共产党员刘季平立刻看到了这幅作品的革命性和人民性，他



图 1-1 抗战门神 赖少其 1938 年



图 1-2 状元游街图 杨家埠年画

利用自己桂林行营少校科员的合法身份，大量地印刷并推向桂林的春节市场，使桂林和抗战大后方出现了一个空前的浓烈的抗战氛围。”<sup>①</sup>赖少其的老师著名木刻家李桦及美术评论家黄矛等先后撰文，称赞此门神画“使西南各城乡换上了一幅

<sup>①</sup> 胡志亮，《木石魂，赖少其传》，北京：中国青年出版社，2000年12月，第67页



抗战的新气象。”<sup>①</sup>事实证明，这个尝试是成功的，桂林人民对《抗战门神》的欢迎和喜爱便是有力的印证。

1939年黄尧创作的木刻版画《抗战门神图》(图2-2)，在重庆民间出版社出版了50万张，广为发行，随处可见，画面保留传统门神形式，此图对门神形象进行了漫画式的创新，装饰了青天白日旗在门神背后作为靠旗，象征着捍卫国家主权与民族尊严。

著名木刻家彦涵1940年创作的抗战门神版画《军民合作，抗战胜利》(图2-6)，在传统门神画形式上做了更多的创新，同样也是将传统门神画进行的“形象置换”，此门神画延续了传统门神画中的对称装饰效果，同时也是旧门神画形式上的突破。同年彦涵还创作了抗战门神版画《保卫家乡》(图2-6)，画面上现代士兵形象和妇女形象的出现，在门神画中是前所未有的。1940年天津木刻家徐灵刻的《保卫春耕》(图2-9)，运用传统水印套色木刻的方法，人物呈正面或正侧面站立，线条外轮阔加粗，造型上与民间剪纸的处理手法相似，画面两侧刻制着醒目的两列大字“男耕田女放哨努力开荒，我扶犁你入伍保卫春耕”反映了劳动人民在抗战时期也积极投入保家卫国的队伍中，军民保生产，同时也体现了中国当时的社会形态是男耕女织的农耕社会。

重庆版画家张文元在1940年创作的抗战门神版画《恭贺新禧》(图2-5)，33cm×16.6cm，现收藏于云南省档案馆，以中国抗日士兵和美国飞虎队员为主体形象，两位士兵背后分别有代表各自国家的旗帜，两国合作共同抗敌。爱国画家朱鸣冈、萨一佛1941年共同创作了《抗战门神》(图3-2)，此门神与赖少其的抗战门神构图相似，士兵骑着战马，高举拳头似在庆贺胜利，下面也有民众的拥护。1941年艺术家韩尚义绘刻的抗战门神版画《前方后方一齐干》(图1-3)，刻印的是一位身材魁梧的抗日将领即将奔赴前线的场景，民兵骑战马呈敬礼姿态，画面上群众举着一



图1-3 前方后方一齐干 韩尚义 1939年

则醒目的标语“前方后方一齐干，一年四季保平安”，炮火连天的背景与人们耕种的场景形成了鲜明的对比，画面上方五种不同的战斗武器（军舰、飞机、坦

<sup>①</sup> 于在海，《赖少其版画文献集》，安徽：合肥美术出版社，2013年11月，第147页

克、钢盔、步枪)与画面下方五种不同的谷物(稻、麦、稷、黍、菽)相呼应,男女老少手举铁叉振臂高呼为战士助威。1941年皖南的艺术家卢芒创作了《团结向前》(图3-1),这幅门神是单一构图形式,画中两个民兵分别牵着战马似凯旋归来,周围儿童欢呼雀跃,似在庆贺胜利。1943年古元的门神画《讲究卫生,人兴财旺》(图2-4),是具有主题性的门神画,由一男一女两位儿童组成,号召人们预防疾病,讲究卫生,是从传统门神的神像模式向现实主义过渡的作品。

以上是对抗战门神版画的梳理,主要涉及河北武强、延安“鲁艺”革命根据地以及大后方抗日根据地三个地区的十余幅作品。

## 1.2 抗战门神版画产生背景

1931年9月18日,日本侵略军发动侵华战争,占领东北三省,(史称“九一八事变”)为日军全面侵华埋下伏笔。1937年7月7日,日军在北平附近发起卢沟桥事变,日军侵华战争全面爆发,全国各地的民众奋勇抗敌,全身心投入到抗日战争中。在此期间,有组织、有团体的抗战美术宣传活动相继开展,美术工作者们把中国传统门神画加以改革,与当前社会需要相结合,注入时下全民抗日的社会主旋律,抗战门神版画由此诞生,成为了重要的抗日宣传手段。

鲁迅先生曾说:“木刻不但容易通俗普及,而且材料可以办到即使到了战争的时候是可以借此继续进行宣传的。”<sup>①</sup>美术工作者们拿起手中的画笔,慷慨抒发爱国情怀,以画笔、刻刀为武器,试图打击日本侵略者,创作出了一系列与抗战相关的美术作品,用绘画作品时刻提醒着人们永葆抗日激情,在鼓舞士气、宣传抗战等方面的作用功不可没。“在中国抗战的现阶段,民族有理由要求在执行艺术的任务以外,还要担负政治,和教育的任务”<sup>②</sup>。为了有力地宣传抗战,抗战门神版画在除夕前大量印制出版,延安鲁艺、大后方抗日根据地、晋察冀边区等地均随处可见,营造出全民抗战的社会氛围,塑造了“人人抗战,匹夫有责”的思想观念。

李公朴在当时所写的《华北敌后—晋察冀》中记载:“随便你走到什么地方,到处是醒目的大幅的壁画。美术工作者随时随地掂着梯子,爬到墙上创作他那抗战大众的墙画。每个村庄里,你也可以看见每家门上贴着的门神已不是秦叔宝、尉迟恭,而是标有‘加紧站岗放哨’,‘捉拿汉奸敌探’字样,手持红缨枪和亮闪闪的大刀的自卫队队员的英姿。过去由天津运送来的什么《麒麟送子》、《老鼠娶妻》一类的年画已代之为《妻子送郎上战场,母亲叫儿打东洋》、《抬伤兵,

<sup>①</sup> 鲁迅著,唐弘翠编,《鲁迅随感录》,深圳:海天出版社,第27页

<sup>②</sup> 赖少其,《抗战中的中国绘画》,《刀与笔》创刊号,1940年

送茶饭》、《开展民主运动，选举好村长》一类的抗日年画。这都是察冀边区美术工作的成绩。”<sup>①</sup>由此可见，在改革、创新旧门神方面，晋察冀美术工作者的创作成效十分显著。

抗战门神版画的形成，使艺术往大众化、民族化的道路上前进了一步，在这一时期也诞生了许多广为流传，张贴于家家户户的经典作品。抗战时期的门神画将民间传统门神画的艺术形式发挥到前所未有的新高度，体现出这时期艺术工作者们的集体智慧。赖少其是创作抗战门神版画的代表人物，他在《关于“抗战门神”想起的一二》中提到，“在反抗日本帝国主义的侵略中，封建势力就自然要被铲除的。所以，我们这次的改良“门神”，是应该成为一方面在扫除封建的毒质，一方面是在加强抗战的实力，”<sup>②</sup>可见，抗战门神在传统门神的基础上进行了改革与创新，并为宣传抗战而推广。抗战门神版画的题材分为两种形式，一是继续沿用传统民间门神画的形式，以秦琼，尉迟恭为门神形象，二是在传统门神画形式上进行突破，前所未有的将民兵、妇女、儿童形象取代传统门神形象，但 these 门神画的主题都是相同的，均迎合了时下万众一心坚决抗日的抗战政策。

从另一方面来看，抗战门神版画上的抗日民兵形象替代传统门神画中的神话人物形象，因迎合了抗战救亡的宣传政策而得以发扬光大。河北武强、延安“鲁艺”以及大后方抗日根据地的美术工作者们利用抗战门神版画，以救国图存之信念共同抗击气焰嚣张的敌对势力，经过改良后新门神画上的形象，更加贴近百姓生活，使门神走进千家万户，达到抗战门神的宣传目的。抗战民兵在抗日战争时期成为新的门神形象，创作团体从民间艺术工作者的自发性创作发展到有组织有团体的集体创作，并对门神画进行了更好的改良与推广。

“中国的抗战，是反对日本帝国主义野蛮的侵略的，是全族的，也是民主的，这也便决定了中国绘画应走的道路。”<sup>③</sup>基于抗战背景衍生出的抗战门神版画，将时下严肃的政治革命主题与传统门神画的象征性、隐喻性完美结合，成功的树立了抗日民兵“红光大”的形象，以人民大众喜闻乐见的画面所呈现，激发了民众抗战胜利的信心，将民族性、革命性、群众性相融合，体现军与民、国与家、齐心协力共创未来之愿景，蕴含着中华民族优秀传统文化。

<sup>①</sup> 李公朴，《华北敌后—晋察冀》，三联书店出版，1979年2月，第156页

<sup>②</sup> 赖少其，《关于“抗战门神”想起的一二》，救亡日报，1939年2月2日

<sup>③</sup> 赖少其，《抗战中的中国绘画》，《刀与笔》创刊号，1940年



## 第2章 宣传救亡—抗战门神版画的图像

“图像是对社会文化的创造，更是对社会文化的传播”<sup>①</sup>，是最具艺术表现力和情感表达力的视觉传达形式，图像作为一种文化整合，有着一定的社会效益与社会责任。抗战门神版画在抗战期间以图像的形式向人们传递正能量，成为对抗敌人强有力的武器，进一步达到祈愿胜利振奋人心的目的。本章将从图像的视觉特征分析抗战门神版画图像传达的内涵，适当运用潘诺夫斯基的图像学理论，对图像进行更深层次的挖掘，探究抗战门神图像与抗战文化之间的联系，明确图像所传达的隐喻内容及其更深层次的含义。

### 2.1 形象与姿态

#### 形象

门神经历了由动物到神，由神到人的形象转变，不同时期对门神形象的塑造各有其特点，传统门神画中的形象主要采用夸张与变形手法塑造，较少采用生活中的实物为素材运用于画面，民间艺术家塑造形象时多是根据自己对形象的理解注入了很多情感意向的成分，追求的是“神似”而不是“形似”。如传统门神画上的秦叔宝、尉迟恭，人物形象头部夸大突出，体态也较为庞大，几乎填满整幅画面，有一种稳如泰山威震四方的震慑性，体现门神驱灾辟邪的力量美。抗战门神版画在形象的塑造上进行了突破，《关于新的年画利用神像格式的问题》中提到“我们认为新门神画除了采用现代人物之外，也可以试用民间流传的能够赋予新意义的古代英雄，在格式上不一定像旧门神似的都采用骑马的姿态，也不一定像旧门神那样采用单一的人物。”<sup>②</sup>

抗战门神版画中的人物形象有传统门神形象也有现代士兵形象，以现代士兵形象为主，少数保留传统门神秦叔宝，尉迟恭形象。门神上的士兵大多为八路军与新四军（抗日战争时期共产党与国民党合作实现国共第二次合作一致对日抗战，军队名称为国民革命军第八路军和新编第四军，简称八路军和新四军，抗日战争胜利后国内解放战争爆发，这时的中国共产党武装力量正式改称为中国人民解放军）。抗战门神版画《保卫春耕》（图2-9）、《军民合作，抗战胜利》（图2-7），画面上士兵的着装与八

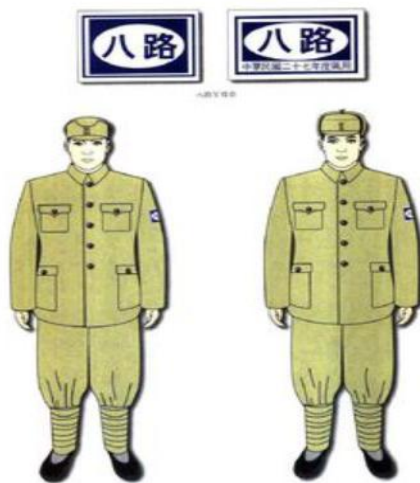


图 2-1

<sup>①</sup> 连维健，《图像·Image 视觉思维》，天津人民美术出版社，2016年6月，第67页

<sup>②</sup> 力群，《关于新的年画利用神像格式问题》，解放日报，1945年4月12日

路军的着装（图 2-1）相似可以推测是八路军形象。

1939 年艺术家黄尧借鉴民间木板传统门神样式，操刀刻制了《抗战门神图》

（图 2-2）。黄尧以画漫画《牛鼻子》闻名，他塑造的“牛鼻子”形象特征是圆脸、圆鼻子、圆眼睛、圆耳朵，只长了四根头发，五官整体偏上，个子有点矮，胖墩墩的。“当历史演变涉及日本帝国主义侵略我国，中华民族起来抗战，特别是进入全民抗日战争时期，‘牛



图 2-2 抗战门神 黄尧 1939 年

鼻子’又立即成为坚决抗日、勇敢抗战的可敬的爱国者。由此也佐证了画家黄尧迅速以绘画投入抗战的可贵品格。”<sup>①</sup>黄尧以“牛鼻子”形象加以改革的《抗战门神图》中，门神外罩长袍，头戴绒缨盔，身披金铠甲，足蹬一双五彩祥云战靴，与传统门神的不同之处是，腰间的佩剑换为了手榴弹，手中鞭铜换为了上了刺刀的步枪，形象极具漫画感，背后插四面靠旗，靠旗上印有“打倒日本”、“复兴中华”几个大字，是抗战时期的口号，门神前分别站立着两位合和二仙，二仙衣着敞领宽袍，腰系五彩腰带，手中的莲花和有盖的圆盒换成了高举的大刀，手中分别举着一个上面分别写着

“有钱出钱，有力出力”字样的牌子，此图呈对称形式，一图分刻正反两块版，构图上仿照了苏州桃花坞斧钺鞭铜门神，门神姿态也与苏州桃花坞斧钺鞭铜门神一致，此图共出版发行达 50 万张，在重庆、四川等地广为张贴发行，甚至流传到全国各地，其影响非常广



图 2-3 打日本救中国 河北武强

<sup>①</sup> 黄可著，《海派漫画》，上海：文汇出版社，2015 年 6 月，第 203 页

泛。

河北武强的抗战门神版画进宝鞭铜《打日本救中国》(图2-3), 38cm×26cm, 这组抗战门神画中的人物形象是古代传统门神形象中的秦琼、尉迟恭, 两位坐骑马状, 二者分别一只手捧着鞭、铜, 另一只手托着聚宝盆, 寓意招财进宝, 此幅抗战门神版画在1939年抗日战争时印制, 右幅敬德画像上加印了抗日宣传口号, “打日本救中国”, 反映了中国人民抗战到底的决心, 不仅是优美的民间美术品, 更是异常珍贵的革命历史见证。

抗战门神版画中也出现了妇女和儿童形象, 中国农耕社会以家庭为基本单位, 家庭是社会中的“细胞”, 家可谓“小国”, “国”可谓“大家”, 《礼记·大学》载: “古之欲明明德于天下者, 先治其国。欲治其国者, 先齐其家。”<sup>①</sup>女性贤良淑德, 是对和谐美满的生活写照。与以往画家将女性刻画的较为柔弱不同的是, 抗战门神版画中的女性形象, 体现出了一种阳刚美, 暗含着对美好生活的向往, 也说明了大众对女性形象在社会中发挥作用的认可。徐灵的抗战门神版画《保卫春耕》(图2-9)中, 画面前方站着一男一女两个民兵, 手中分别拿着锄头和长茅, 女民兵威严的矗立在画面中, 目光坚定, 手中紧握红缨枪, 由内到外散发着坚韧勇敢, 抗日到底的信心与决心。彦涵的《保卫家乡》(图2-6)中, 手挎篮子的妇女带着一名儿童在路上行走。女性形象在复杂的政治环境和复杂的历史背景中呈现出前所未有的“革命”形象, 带有革命时代特征的女劳动模范形象, 在解放战争后, 还出现了威严的女解放战士形象, 具有很强的政治色彩和年代独立性。

抗战门神版画上的儿童, 不仅有单独的儿童形象呈现, 有些更是以儿童团的形象出现, (“儿童团是指在新中国成立之前的一种具有革命性、战斗性的少年儿童组织, 是在中国共产党领导下的少年儿童群众性武装组织”<sup>②</sup>)。1939年的《救亡日报》上曾提及儿童团, “在《救亡日报》见到儿童魂这个名字, 在惠阳见到儿童魂的创造者, 那些活泼天真沉着而老练的小英雄们, 见到了他们在敌兵洗劫后的惠阳再生。”<sup>③</sup>抗日战争时期, 形成的抗日儿童团, 被称作“小八路”, 儿童团的团员多数为在校的小学生, 他们一边读书学习, 一边参加各项抗日活动。儿童形象同时也体现了活泼美好天真, 儿童出现在画面上多是为了增添喜庆, 实现美好愿望的做法。

1943年古元创作的《讲究卫生, 人兴财旺》(图2-4)是一对以儿童形象组成的抗战门神版画。因当时的边区政府制定了一系列的卫生教育政策, 为提高人

<sup>①</sup> 王锸, 《礼记》成书考, 北京: 中华书局, 2007年

<sup>②</sup> 刘炳文, 《人民武装辞典》, 北京: 学术期刊出版社, 1988年6月, 第70页

<sup>③</sup> 雁林《儿童魂的再生—寄自广东惠阳》, 救亡日报, 1939年10月17日第4版



口的出生率减少死亡率，延长寿命，实现革命理想，在一系列生产政策的指引下，人们的物质生活虽实现了丰衣足食，但“财旺人不旺”的问题成为了时下影响抗战胜利的首要问题，“群众因不注意卫生得传染病而死的，



图 2-4 讲究卫生 人兴财旺 古元 1943 年

只是延安市，平均每年有 528 人，每人平均寿命只有 10 岁……老百姓的死亡大多由于不讲卫生所致”，<sup>①</sup>《讲究卫生，人才兴旺》由此诞生，儿童形象的出现表达了讲究卫生要从娃娃做起，从小养成好习惯，国家早日实现“财旺人也旺”。此作品具有较强的装饰性，颜色搭配艳丽，画中两个小孩骑的不是马而是麒麟，寓意“麒麟送子”，男孩一手抱着水稻，一手拿着红缨枪，女孩一手抱着小麦，另一只手高举着棉花，体现着粮食富足，人口兴旺。

1938 年赖少其于桂林创作的《抗战门神》（图 1-1），画面下方有一群围在战士身边穿着花花绿绿的儿童，一方面是为积极号召百姓参军抗战，另一方面是表达庆祝抗战胜利的美好愿望。1940 年彦涵的《保卫家乡》（图 2-6），左幅中正在行走的两人是农妇和儿童，从儿童的着装可以看出是一位小八路，小八路手持红缨枪望向一同行走裹小脚的农妇，手中拿着红缨枪搭在肩上，身后背着一把抗战大刀，腰间绑着布条武装带。画面中出现儿童形象的抗战门神版画还有朱鸣冈和萨一佛于 1941 年创作的《抗战门神》（图 3-2），作品以漫画形式表现，与赖少其《抗战门神》构图形式相似，儿童出现在画面下方，围在战士和马周围。1941 年卢芒创作的《团结向前》（图 3-1），也出现了儿童形象，儿童手提灯笼，张灯结彩，迎接凯旋的战士，灯上印着“团结”、“抗战”字样，此画很有时代色彩，以梅红纸印刷，图上刻了“联俄融共、扶助农工、坚持抗战、团结进步”等字样，反映了国共合作、统一战线的时代背景。

<sup>①</sup> 武衡，《抗日战争时期解放区科学技术发展史资料》第 3 辑，北京：中国学术出版社，1984 年，第 107 页，原载自《解放日报》1944 年 7 月 23 日

### 姿态

抗战门神版画中的门神姿态各异，或站姿或行姿又或骑马状。呈站姿的门神有徐灵的《保卫春耕》（图 2-6）、黄尧的《抗战门神》（图 2-2）、张文元的《恭贺新禧》（图 2-5）、卢芒的《团结向前》（图 3-1）。呈行姿的门神有彦涵的《保卫家乡》（图 2-6），画面中是扛着枪行走的士兵，一边行走一边对话的姿态。呈骑马状的抗战门神版画有 5 幅，分别是赖少其的《抗战门神》（图 1-1）、彦涵的《军民合作，抗战胜利》（图 2-7）、朱鸣冈和萨一佛的《抗战门神》（图 3-2）、河北武强的《打日本救中国》（图 2-3）。

抗战门神版画中还出现了威武强壮的门神脚踏鬼怪的姿态，在张文元的《恭贺新禧》（图 2-5）中，两幅门神画中的中国士兵和美国士兵分别脚踏两个日本小鬼，门神手举刺刀刺向小鬼，眼神坚定，形象威武，气势雄壮，小鬼被丑化变形，面部狰狞，头顶肩承，跪负背荷，门神踩踏日本小鬼的姿态使



图 2-5 恭贺新禧 张文元 1940 年

画面更具有生动感、真实感以及运动感。足下踩踏鬼怪的姿态是在唐王朝四大天王之一的毗沙门天王形象中，最为常见、流行的表现手法，尤其是在四川所存的中晚唐毗沙门天王石窟造像中多是如此姿态。在武则天至中宗初期，脚踏卧兽状的天王俑和脚踏俯卧状鬼怪样式的天王俑相继出现，唐玄宗时期，流行脚踏蹲坐状鬼怪的样式。据考证，脚踏鬼怪造型的原型来自佛教中的那罗延和迦毗罗—与毗沙门有关的神王。由此可见，门神画仿自佛教神王姿态，也是佛教护法金刚、力士之意的延续，与抗战门神上士兵的威猛强悍姿态之意同。

## 2.2 服饰与装饰

### 服饰

抗战门神版画中的人物服饰大多源于生活本身，画面中多次出现民兵形象，但民兵不像正规军队那样会配备全套统一的军服，因此着装方面基本是趋于朴素、

简洁、实用的日常着装。而这种穿着颜色素雅、造型简洁、较少装饰的日常服饰与随身携带手持的武器构成了抗战民兵的装束特征。

《保卫春耕》（图2-9）中，后面士兵的服装颜色和样式与八路军相似，在他的衣袖上虽未看到其佩戴“八路”的臂章，也未看到国民革命军陆军帽徽以及胸章、金属证章、领章，但从他的着装足以推断画中的人物为八路军。1940年张文元的《恭贺新禧》（图2-5）中可清晰地看到士兵身上的臂章和领章，由此推断此士兵为新四军。彦涵1940年创作的《保卫家乡》（图2-6），从服饰可以推断画中人物是新四军，新四军衣服以灰色为主，八路军衣服主要是土黄色，这两位新四军的军帽、军衣、军裤、臂章、胸章整套都很齐全，其头上戴的帽式帽围可放下，后半部到达了脖颈起到了保暖的作用，由此看出两位士兵穿的是冬套装。

同样是艺术家彦涵在1940年创作的《军民合作，抗战胜利》（图2-7）画中是手举大刀，身跨战马怒目而视敌人的新四军战士。这三幅抗战门神版画上的八路军，新四军着装都取消了“青天白日”帽徽，原因是1940年发生了皖南事变，引起了八路军新四军的极大愤怒，事件之后，八路军和重建后的新四军基本不在帽子上使用青天白日徽章。



图2-6 保卫家乡 彦涵 1940年

古元的《讲究卫生，人兴财旺》（图2-4）中的儿童，是儿童团着装，这组门画具有很强的装饰性，在旧门神的基础上寻求创新，将传统门神骑的战马换成了瑞兽麒麟，儿童衣服上有一些带有象征性的装饰图案，男孩裤腿上的蝙蝠，女孩裤腿上的中国结，衣袖上的铜钱、寿字，背包上的红五星等。

进宝鞭铜《打日本救中国》中的秦琼、尉迟恭，皆内衬黄金甲，外罩装饰有祥云、梅花图案之锦衣，身披飘带，相对肃立。

### 装饰

抗战门神版画中出现了各种装饰图案，不同图案出现在画面上有其特定的含义，其象征性也各不相同，但根本目的都是为了表达人们救国图存的祈愿，对美好生活的向往之情。象征性是人们将吉祥意识附着在具体的事物上，通过图案、



纹样、线条、文字等载体来表达和反映一定的吉祥观念和象征意义。“装饰作为一种艺术方式,它以秩序化、规律化、理想化、程式化<sup>①</sup>为要求,改变和美化的事物,形成合乎人类需要、与人类审美理想相统一、相和谐的美的形态”<sup>②</sup>,画面中不同的装饰物也有其不同的象征性。

谷物象征丰收,抗战门神版画中多次出现谷物,主要有麦穗和水稻,表达人们对美好生活的向往,对来年五谷丰登的寄望,韩尚义的《前方后方一齐干》(图1-3)中,画面下方画着五种不同的谷物,从画面呈现可以推测,是稻(俗称水稻、大米)、黍(俗称黄米)、稷(俗称粟)、麦(俗称小麦)、菽(俗称大豆)这五谷,象征着粮食丰收,人们安居乐业。赖少其的《抗战门神》(图1-1)中士兵身旁装饰着沉甸甸的麦穗。古元《讲究卫生,人兴财旺》(图2-4)中男孩怀里抱着的水稻,女孩怀里抱着的小麦同样是对收获与丰收的祈愿。

蝙蝠有着美好的寓意,“蝠”与“福”谐音,寓意福从天降,是吉祥的象征,福气可以绵延后代,事事平安幸福。蝙蝠是长寿的动物,常出现在传统年画中,因此在年画中蝙蝠的出现还体现着对长寿的祈愿。古元的《讲究卫生,人兴财旺》男孩的腿上,绘有吉祥寓意的蝙蝠图案,衣袖上绘有两枚铜钱,蝙蝠常与铜钱一同出现,铜钱外圆内方,“钱”与“前”谐音,寓意福在眼前。

荷花,谐音“和”,象征着平安和睦,寓意吉祥、幸福的生活,《讲究卫生,人兴财旺》两幅门神上方的装饰图案绘有荷花,两幅图中呈对称分布相互呼应。

麒麟是中国传统的瑞兽,古人认为麒麟出没处必有祥瑞,有祈福安佑的寓意,从外形上看,集狮头,鹿角,虎眼,麋身,龙鳞,牛尾于一体,尾巴毛状像龙尾,将所有动物的优点,集于一身,具有理想化特征,被古人视为神灵。“麟古代称为仁兽,民间把它和孔夫子降生联系起来,使其成为送子的吉祥兽。”<sup>③</sup>《讲究卫生,人兴财旺》中,儿童的坐骑麒麟,正是祥瑞、长寿的象征。

青天白日旗,由蓝、白、红三色构成,蓝色代表青天,红色代表战争中牺牲战士的鲜血,左上方有一轮射出叉光的白日,红白蓝三色,象征自由、平等、博爱。画面中出现青天白日旗的抗日门神版画有赖少其的《抗战门神》(图1-1),战士背后的旗帜迎风飘扬,在画面中占的比重很大,创作此画时国共两党处于二次合作时期,青天白日旗是当时的国旗。《恭贺新禧》(图2-5)中新四军背后四面也是青天白日旗,这四面旗采用戏曲中人物的形式,在人物中背后插的四面

<sup>①</sup> 《中国艺术百科全书》中对“程式化”是这样解释的“程式化”又称“样式化”,中国古代艺术手法。在工艺美术中指一种形象式样泛指造型、色彩、装饰的提炼和概括依据一定的程式进行,通常指纹样变形的规范化、程式化。是在自然形态的基础上,把握物象特征,经过归纳、应用、省略、夸张等手法而创造出一种装饰性的式样。商代的兽面纹、汉代的云气纹、明代的宝相花及戏剧脸谱,都是样式化的典型。不但可使艺术作品产生特殊的韵味和律动之美,也使工艺形象在适应材料特性和制作条件等方面达到省工省料而又富于装饰的效果。”

<sup>②</sup> 李砚祖,《装饰之道》,第1版,北京:中国人民大学出版社,1993年6月,第2页

<sup>③</sup> 山曼,《山东民俗》,济南:山东友谊出版社,1988年3月,第367页

三角形旗叫“靠旗”，又叫护背旗。黄尧的《抗战门神》（图2-2）在左右对称门神的衣服上也分别装饰了青天白日旗，表示国家领土主权不容侵犯，门神坚决捍卫国家尊严，腰间的装饰由传统门神的佩剑改为了手榴弹。

## 2.3 武器与道具

### 武器

武器又称为兵器，是战斗中包含有各种杀伤力、破坏力的器械装置，也被用来威震和防御。武器，一是指用于杀伤敌人或破坏敌方作战设施的器械、装置，二是泛指进行斗争的工具，如思想武器或精神武器。<sup>①</sup>抗战门神版画中士兵拿的武器主要有刀、枪等，分为冷兵器和热兵器。

### 冷兵器

冷兵器，“广义上来讲，是指冷兵器时代所有的作战装备；狭义上来讲是指不带有火药、炸药或其他燃烧物，在战斗中直接杀伤敌人保护自己的近战武器装备。”<sup>②</sup>

抗战大刀，出现在1941年彦涵创作的抗战门神版画《军民合作，抗战胜利》（图2-7）中，画面中的两位民兵均手举大刀，怒目向敌人杀去，表现了抗战士兵视死如归，不畏强敌的爱国主义精神。此刀刀型环制首长柄，刀尖背斜、刀头



图2-7 军民合作 抗战胜利 彦涵 1941年

略宽、刀身开有双血槽，背后宽刃重身，在战斗中有利于劈杀，标准的军用大刀长度为85至90厘米，刀刃长60厘米。作为冷兵器时代的产物，在抗日战争时期，大刀大显神威，可砍可刺，“大刀为百兵之帅”<sup>③</sup>，抗战士兵应用大刀战术，以大刀为利器，予日寇以重创，成为抗战时期极为重要的武器，除了正规军外，游击队和民兵甚至百姓都有组建大刀队，可见大刀在抗战时期的地位。

<sup>①</sup> 《现代汉语小词典》中国社会科学院语言研究所词典编辑室编辑，商务印书馆，1988年10月第2版，第593页

<sup>②</sup> 宋海锋，《军事知识和常识百科全书》，长春：北方妇女儿童出版社，2015年1月，第144页

<sup>③</sup> 人民体育出版社编印，《体育科技》，北京：人民体育出版社，1979年6月，第89页



刺刀，又称为枪刺，日本人称锐剑，是用于白刃格斗时，装于单兵长管枪械（步枪、冲锋枪）前端的刺杀冷兵器。刺刀可分为刀、剑、刺三大类，不同外形，攻击力也各不相同。抗战门神版画中士兵们携带的武器大多都插着刺刀。刀体和刀柄是刺刀的主要组成部分，通常有两种使用方式，一是折叠于枪口附近，在枪口下隐藏，使用时拔出；二是，可从枪上取下，单独使用，为便于分离携带，将其装入刀鞘。“当士兵们听到“上刺刀”的命令时，就意味着战斗进入最血腥的时候，刺刀作为冷兵器，诞生于热兵器兴起的时代。”<sup>①</sup>1939年黄尧的《抗战门神图》（图2-2），此图中门神手中握的刺刀是单刃平刀背，刀刃上加开血槽。

红缨枪，是一种古老的冷兵器，出现的历史时期可以追溯到东汉。在枪上加红缨可以阻止枪头上的血顺着枪杆流下来，利于持枪者发力，防止手滑，选红色是为了给对手造成视觉障碍，增加士气。在抗日战争初期武器装备极为落后的情况下，红缨枪也是抗战士兵手中的杀敌武器。抗战初期，在抗战中与日军近距离地肉搏时，日军最长的步枪加刺刀也抵不过最短的红缨枪，山东、河南等地的地方武装常会以红缨枪为武器，但红缨枪刺杀技术需要长期训练才能掌握。在徐灵《保卫春耕》（图2-9）中出现了红缨枪，后面的女兵手中握着红缨枪在站岗放哨，在民兵武装中手持红缨枪的大多是女兵。彦涵《保卫家乡》（图2-6）中，儿童团小八路手中也握着红缨枪，小八路因为年龄小多用红缨枪当武器。

河北武强的抗战门神版画《进宝鞭铜》（图2-3）是传统门神的形式，门神手中分别握着鞭、铜（图2-8）。鞭，在门神画中一般是尉迟恭手中拿着的武器，鞭身呈节状，像竹子一样，鐔、柄是鞭的重要组成部分，柄后配有重球。铜与鞭的柄、鐔相似，但是铜身多呈棱形，没有节，为了减重表面制有凹槽，因此同等长度下，铜比鞭要轻便许多。

铜，铜在门神画中一般是秦琼手中拿着的武器，铜身连把约长四尺，因其四面向内凹陷，所以铜被称为“四面金装铜”或“凹面铜”，铜身呈棒状，底端磨平无尖，顶部设有手把。初唐时期的将领秦琼善使双铜，秦琼的铜有它自己突出的特点，一是数量，秦琼手持双手铜；二是重量，双铜共重一百二十八斤；三是材质，主要为铜鎏金，即外鎏金熟铜胎；四是形状，呈棒状，四棱之间向内凹；五是空心，内有铜球。

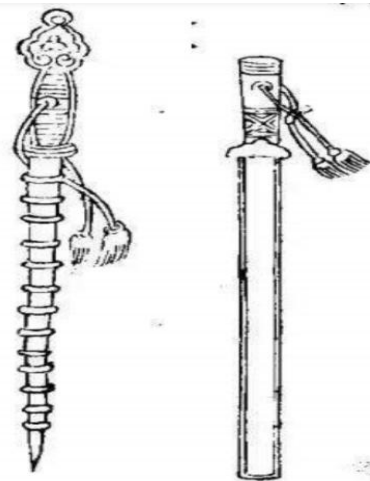


图2-8 鞭 铜

<sup>①</sup> 北京未来新世纪教育科学研究所编《单兵武器》，乌鲁木齐：新疆青少年出版社，2006年1月，第79页

### 热兵器

热兵器又名火器，古时也称神机，与冷兵器相对。“是指一种利用推进燃料快速燃烧后产生的高压气体推进发射物的射击武器。因此热兵器的应用离不开火药的发明”<sup>①</sup>。

步枪，俗称“枪为百器之王”，在抗战门神版画中多次出现，张文元的《恭贺新禧》（图2-5）中，左图中的抗战士兵，身上挎的就是步枪，他携带的是七九式7.9毫米版步枪，俗称“汉阳造”，从图中可见除了外露弹仓的形状略大外，枪的整体性质特征与汉阳造相近。在清末洋务运动时，张之洞在汉阳创办了钢铁厂其中还有枪弹、枪炮、无烟火药等军用工厂，最初仿制德国的M1888式委员会步枪，简称“汉阳八八式步枪”，为了防止作战时枪管过热，枪管外部配上套筒，后来被人们称为“老套筒”，之后继续进行改造，去掉套筒加上了表尺和长枪管，口径由7.92毫米缩小到7.9毫米，被称为“汉阳七九式步枪”，在部队士兵们称之为“汉阳造”。“汉阳造，这部枪是最早使用无烟火药的步枪，在中国历史上服役时间最长近半个多世纪，从辛亥革命一直使用到抗美援朝，被传称为中国的第一部枪”，<sup>②</sup>可见这种型号的步枪在抗战时期的使用度很高。

从《抗战胜利，军民合作》中可以清晰地看到，士兵身上斜挎的是在抗战中使用最多的一种步枪，1938年5月以蒋中正的名字命名，称为“中正式7.92毫米步枪”，此枪以德国M1924式毛瑟枪为样板，旋转后拉式枪机，口径7.92毫米，采用7.92×57毫米毛瑟S型重尖弹，该弹杀伤威力大，有效射程可达600米以上，精度颇佳，打到人体重要部位上非死即重伤。中正式步枪，弹道特性好，初速较高，在强风天气下也基本不受影响。于1938年10月10日在南京金陵兵工厂及河南巩县等地大批量投入生产，抗战期间广泛使用，抗战结束后逐渐被美军装备取代。

《保卫家乡》中新四军肩上扛得是三八式6.5毫米步枪，因为枪身有一只随动的防尘盖，因而被抗战军民称为“三八大盖”，三八式步枪瞄准基线长，是抗战时期最长的步枪，达到了1.27米多，刺刀更是长达0.5米多，射击时易于控制，子弹口径小，有效射程能达到600米。抗战时期新四军武器装备匮乏，武器很多都是从敌人手中缴获，这些被缴获的日军武器一直使用到抗美援朝时期。

手榴弹，《军民合作，抗战胜利》中两位民兵腰间分别绑着三枚木柄手榴弹，手榴弹也是在抗战时期使用较广一种小型武器，是能攻能防的小型手投弹药，弹药用量较大，杀伤力强，且携带方便，能杀敌于无形，堪称神兵利器，但手榴弹

<sup>①</sup> 张哲，《少儿百科探秘武器和科技》，北京：现代出版社，2013年1月，第24页

<sup>②</sup> 姚然，《家国护卫观念的变迁—1938-1996新门神武装力量图像研究》，中央美术学院2017届硕士学位论文，第37页

需要用手投掷，只能炸到近处的敌人，具有一定的局限性。

### 道具

战马，骑马的门神画被称作“马上鞭”，不骑马的门神画被称作“步下鞭”。“马自古以来就是人类的朋友，敏捷、矫健而快速，被人们视为祥瑞、尊贵的神兽，历史上马往往与帝王名将联系在一起，据古文献记载，周穆王取八匹骏马巡行天下，神马辅王成就霸业，在古文《拾遗记》中记载了八匹骏马的名号特征。”<sup>①</sup>抗战门神版画中的士兵大多骑着战马，象征凯旋。

锄头、铁锹、耙子等劳动工具，出现在抗战门神版画的图像上，既是保护自己的工具，又是一种护国、护家、护法的象征，同时也体现着百姓注重农业生产，为夺取抗战的最终胜利提供了物质保障。《军民合作，抗战胜利》（图2-7）中的八路军和民兵身后背着锄头、铁锹、耙子，这些具有武器象征的劳动工具，体现了当时农耕社会人们自给自足的现状，《保卫春耕》

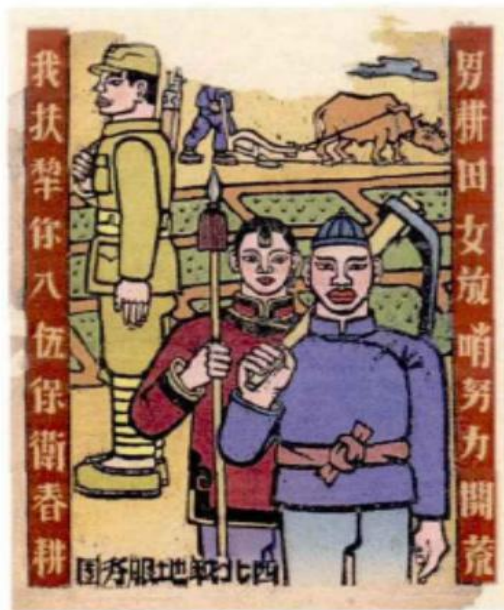


图2-9 保卫春耕 徐灵 1940年

（图2-9）中画面最前方的男民兵肩上扛着锄头，铁农具的使用及牛耕的推广，画面反映当时社会是男耕女织的小农经济，抗战时期同样重视农业生产，保证军民不饥不寒，将民兵与保卫春耕夏收等生产生活事务联系起来，让民兵在春耕秋收运动中起带头表率作用。

## 2.4 背景与文字

### 背景

背景在绘画作品中具有十分重要的作用，画面中背景的作用是凸显画中形象，从而使画面更加协调。传统门神画大多利用纸的底色做背景，突出了门神形象，背景留白是自古以来的流传模式，从古代的墓室门画可见，画中人物单一，也无任何背景做修饰，目的是突出门神威猛形象更好的发挥保卫家宅的作用。“对门神形象的设计，一定要表现出他们那不可战胜的威严。神像造型夸张，面部表情严肃而庄重，意气雄赳，手持各种武器。为使画面简洁，突出神像，神像的背景不加任何装饰，不涂任何底色。传统门神画这一切精心的设计，成功地反映出民众对神灵

<sup>①</sup> 朱广宇，《手绘传统建筑装饰与瑞兽造型》，天津：天津大学出版社，2012年05月

的崇拜,对神灵保佑全家平安的希冀,”<sup>①</sup>此研究对门神背景的单一性做出了解释。

抗战门神版画既有文人画的“虚灵空寂”,背景留白的形式,又有写实主义的贴近现实,农耕,麦田等生活场景作为画面的背景,这些场景与人物相辅相成,构成画面。例如,韩尚义的《前方后方一齐干》(图1-3),骑马战士背后,有五位耕作的农民,农民分别拿着不同的器具劳作,背景中出现的武器和农作物,意喻着国家的繁荣富强。《保卫春耕》(图2-9)中同样出现了田地,牛犁地的画面,表现人们对安居乐业生活的向往。

### 文字

抗战门神版画大多刻着带有纲领性、革命性的文字,注重图文并茂,将简短的文字刻于画面上,更加直观的突出主题,给人们以警示的作用,具有特定的时代性、历史性。薄松年在《中国年画艺术史》中写道:“当时日本军国主义疯狂地侵略中国,敌人狡猾的利用中国年画中的落后因素,大量印发灶神、钟馗等神马,并印上‘中日亲善’、‘大东亚新秩序’等反动口号,妄图在思想上麻醉毒害中国人民。”<sup>②</sup>由此可见,门神画上的口号等指向性文字具有一定的渗透警示的作用。

画面中出现的文字虽少,但文字的作用不容小觑,1938年抗战初期赖少其创作的《抗战门神》(图1-1),画面上战士骑的战马下有五位孩童,手拉横幅,横幅上显眼的写着“庆祝抗战胜利”,可以看出此画表达了作者的强烈祈愿,画中的文字是最简短直接的表达,同时也是为过年图“吉利”。徐灵《保卫春耕》(图2-9),画面上左右两侧刻着“男耕田女放哨努力开荒,我扶犁你入伍保卫春耕”,这些口号标语在抗战时期具有极大的号召力,为保证经济上的自给自足,减少抗战期间对生产事业的影响,晋察冀边区组织了春耕秋收等运动。

除此之外,抗战门神版画《恭贺新禧》(图2-5)、《打日本救中国》(图2-3)、《抗战胜利,军民合作》(图2-7)、《保卫家乡》(图2-6)分别将题目刻在了画面上,改为突出了创作主题,呼应了抗战。《恭贺新禧》下面的文字注解:“旧时的门神已经疲惫的睡着了,日本鬼子的恐怖侵入了千百万中国人的家,旧门神已经挡不住了,这个新的青年战士……他的精神就会保护住你们全家老小的平安,”<sup>③</sup>这是抗战门神版画新的尝试。

<sup>①</sup> 周东海,《从门神画底色的改变看门神画的变异》,民俗研究,2002年2月03期

<sup>②</sup> 薄松年,《中国年画艺术史》,长沙:湖南美术出版社,2008年3月,第178—179页

<sup>③</sup> 李晟《抗战时期士兵成门神》,重庆晨报,2015年2月1日

### 第3章 时代色彩—抗战门神版画的 艺术语言

艺术语言是作品审美价值的体现。“艺术语言的特征是在艺术观念的影响下形成的,民间美术的艺术观念决定了其自身特有的符号化艺术语言和象征隐喻的表达方式。”<sup>①</sup>艺术语言能够生动地表现作品的独特内容,不同艺术作品,有其与众不同的艺术语言,让观众欣赏探索作品中的深层含义,艺术语言是艺术作品的根基。绘画作品的基本艺术语言包括构图、造型、色彩及创作技法,这些形式要素的差异在我们鉴赏作品时也产生了不同的审美效果。笔者通过对抗战门神版画的观察与研究,从以下方面对抗战门神版画的 艺术语言进行分析。

#### 3.1 饱满的构图

门神画呈顶天立地式的中心构图模式,特点是求满、求大、求全,画面上下呼应,左右对称,有“主”有“次”,主体人物在画面中心,注重实体与空间的关系。抗战门神版画结合中国传统门神画的构图方式,审美观念和文化内涵,形成了紧凑饱满,主次分明,均衡对称的构图语言。

抗战门神版画中大多以对称构图呈现,对称的图像相互呼应,表现出均衡美,体现着民间传统美术的审美特征,有着强烈的装饰韵味。门神构图注重对称的独特形式与中国古代的建筑形式与建筑理念有着密切联系,对称平衡是传统中国建筑的重要特征,但同门神画相似并不是完全对称,而是在对称的基础上表现出某些变化,左右有别。例如,抗战门神画中左右两幅也存在一定的差异,主要体现在门神的形象和装饰上,而在四合院中东西厢房的高低不一样,东厢房一般都要高于西厢房,大门的位置打破了对称格局。抗战门神版画与建筑具有相似性,体现着变化统一,求同存异的艺术规律。余永红的文章《中国民间门神造像的文化意蕴与图式特征》中提出了这一规律“同时在民族传统文化和思维方式的影响下,中国传统建筑的基本格式也突出了对称理念,从而使门神造像也以两幅格式相同的对称画幅构成,与门框上的对联交相辉映,体现了对称与均衡的观念和视觉特征,但又在对称中追求变化,最终形成了一种独特的艺术构思和表现形式。”<sup>②</sup>门神左右对称的构图形式与中国传统哲学的“阴阳”矛盾对比和相互转化也有相似性,中国人的思维方式深受“阴阳”观念的影响,体现在形式上的对称与内容上的对仗安排,门神构图左右对称与互相呼应,正是对立与统一的阴阳哲学观的视觉表现。

<sup>①</sup> 赵鲁宁、李子,《中国民间美术》,成都:电子科技大学出版社,2018年4月,第89页

<sup>②</sup> 余永红,《中国民间门神造像的文化意蕴与图式特征》,文化学刊2009年第6期,第125—128页

抗战门神版画既有两幅对称构图的呈现形式,也有单幅图像的表达,单幅图像的抗战门神有赖少其的《抗战门神》(图1-1)、徐灵的《保卫春耕》(图2-9)、韩尚义的《前方后方一齐干》(图1-3)、卢芒的《团结向前》(图3-1),这四幅门神画均是主体门神形象与妇女儿童或群众形象的相互结合,画面构图丰富饱满。这些图像的相同特征

是主体人物形象突出,居于画面,形态舒展,主体形象周围有其他人物作陪衬,向主体人物聚拢,呈现外紧内松的画面效果,凸显主体,画面有主有次,有前有后,具有较强的装饰性。

多视角的观察方法也是抗战门神版画的构图特征之一,在绘画创作中称之为“散点透视法”<sup>①</sup>。是在二维画面



图3-1 团结向前 卢芒 1941年

上用平视、仰视、俯视相结合的表达方式,没有过多注重近大远小的透视方式,将人物与景物平铺直叙的罗列在画面上,艺术家更直接的表达画面主题,体现了民间传统美术求全求大的审美特征。如徐灵的《保卫春耕》(图2-9)和韩尚义的《前方后方一齐干》(图1-3)构图方式突出了这一规律,《保卫春耕》中的三个主体人物,没有遵循近大远小的透视规律,而是将前后人物塑造的同样高大(后面的八路军与前面的民兵),并且麦田及田地里耕作的黄牛仿佛就在眼前,这种直观的呈现形式体现了“散点透视法”的特征。韩尚义的《前方后方一齐干》同样遵循散点式构图规律,画面呈现近景中景远景三个层次,由近景的孩童,中景的骑马战士,以及远景的麦田组成,艺术家的观察点没有受固定视域的限制,将俯视视角的麦田,平视视角的战马战士,仰视视角的孩童组织进画面,呈现散点透视的形式分布,从画面各个部分的分配比例上来看,中景的骑马士兵占据大部分画面,观者的视觉中心点还是在骑战马的士兵身上,突出门神画的主体形象意识,显示其庄严神圣的特点。

<sup>①</sup> 画家在作画的时候,把客观物象在平面上正确地表现出来,使它们具有立体感和远近空间感,这种方法叫透视法,透视,是绘画术语。因为透视现象是近大远小的,所以也称为“远近法”。西洋画一般是采用“焦点透视”,它就像照相一样,观察者固定在一个立足点上,把能摄入镜头的物象如实地照下来,因为受空间的限制,视域以外的东西就不能摄入了。但抗战门神的透视法就不同了,画家观察点不是固定在一个地方,也不受固定视域的限制,而是根据需要,移动着立足点进行观察,凡各个不同立足点上所看到的东西,都可组织进自己的画面上来。这种透视方法,叫做“散点透视法”,也叫“移动视点”。能够表现“咫尺千里”的辽阔境界,正是运用这种独特的透视法的结果。

## 3.2 夸张的造型

抗战门神版画在造型上吸收了中国传统门神画的精髓，具有程式化的特征。门神画造型的夸张变形起源于原始美术，“原始艺术中有许多夸张的造型，它们是万物精神观念的物化形象，渗透着对神灵的幻想。这种艺术作品通过对物质形态的奇特造型，有意识地赋予它神性和灵性”<sup>①</sup>，可见抗战门神版画对原始美术的借鉴成份。

民间画工们在绘制门神画时，以大众审美为出发点，较少参照现实生活中的实物造型，正如民间画诀中所说：“‘娃娃要得好，头大身子小’、‘生活中的人，嘴比眼大，画面中的人，眼比嘴大’、‘短胳膊短腿大脑壳，小鼻子大眼没有脖……’、‘闭嘴龙，开口猫，翻身狮子转颈牛’、‘十斤狮子九斤头’。”<sup>②</sup>所有这些人物造型的口诀，反映出抗战门神版画夸张变形的造型艺术特征。通过对形象的主观处理进行了“失真”的创作，体现在形象与形象之间比例的失衡，形象的夸张变形，画工们追求的是“神似”而不是形似，目的是突出门神形象。如河北武强的抗战门神版画，进宝鞭铜《打日本救中国》（图2-3），遵循传统门神画的造型特征，人物头部明显增大，身躯做横向夸张，人物比例失衡，呈现头大身小的体态，由此彰显两位门神的稳重感与力量感，向观者传递着门神震慑四方的阳刚美。

抗战门神版画中的孩童也大多遵循“短胳膊短腿大脑壳，小鼻子大眼睛没有脖”的造型规律，突出小孩调皮、可爱的个性特征，给画面增添生机活力。如1938年赖少其的《前方后方一齐干》（图1-3），儿童圆头圆脑，欢呼雀跃，营造出一派喜庆祥和的氛围。古元的《讲究卫生，人兴财旺》（图2-4）中的儿童是门神画的主要形象，此图中的儿童比较肥胖，圆头圆脑，头大身小，身材比例明显不协调。

抗战门神版画中的人物写实性强，形象逼真，但人物与马的比例不协调，并不真实，呈现出“门画中的人，人比马大，门画中的马，马和狗大”<sup>③</sup>这一造型规律，体现了百姓以“大”为美的审美趣味，也是沿袭了古人以“羊大为美”的审美取向，画家将人物夸大刻画，彰显门神的威猛有力，起到震慑敌人的作用。抗战门神版画中的耕牛造型大多是弓背低头，呈现埋头苦干的姿态，给人一种勤勉老实、吃苦耐劳的性格特征，同时也是为了倡导群众学习这种勤劳肯干的品质。抗战门神的另一造型特点是手中必定会持有各式各样的武器，显示门神的威力，上文中提到武器主要有鞭、铜、抗战大刀、步枪等。

<sup>①</sup> 左汉中，《中国民间美术造型》，长沙：湖南美术出版社，1992年第392-393页

<sup>②</sup> 王树村，《中国民间画诀》，北京：北京工艺美术出版社，2003年8月，第17页

<sup>③</sup> 修建桥，《陕西木版年画》，西安：陕西人民美术出版社，2016年12月，第334页

除了传统武门神造型外,抗战门神版画中的人物造型还有做戏曲装扮的。戏曲在民间艺术中占有举足轻重的地位,抗战中期由于太平洋战争,日军加剧对我国的经济掠夺而放松了文化遏制,对戏曲业的管控也高度缺失,京剧、话剧和少数地方戏得到了一定的发展,在抗战艰难的环境中成为战争中人们的一种消遣方式。“戏曲的发展和人们对戏曲的兴趣,以及人们对戏曲故事、戏曲人物的熟悉,必然会影响到年画,这也是门神形象戏剧化的社会背景”<sup>①</sup>,艺术是相通的,正是因为这些地方戏的活跃加之人们广大民众对戏曲的喜爱,对人物扮相及戏曲故事的熟悉也影响到了绘画创作,抗战门神版画上的戏曲造型相继出现。如大后方的抗战门神《恭贺新禧》(图2-5),两个门神背后分别插着四面靠旗,是戏曲形象的典型造型,迎合了百姓喜庆新春的欢乐心里。在进宝鞭铜《打日本救中国》(图2-3)中,秦琼和尉迟恭更是典型的戏曲造型,除了背后的靠旗外,他们的服饰和脸谱也是戏曲造型的体现,具有吉祥象征。除此之外,黄尧《抗站门神》(图2-2)的服饰和靠旗也体现了戏曲造型。

### 3.3 传统的色彩

抗战门神版画的设色与民间传统年画的色彩特征相同,色彩有单纯明快、鲜艳浓烈的特点,色彩搭配遵循一般规律,口诀是“紫是骨头绿是筋,配上红黄色更新”<sup>②</sup>,使用较多的颜色为红、黄、蓝、紫、黑,搭配白色底做背景,更加衬托出门神的形象,画面上形成了一种补色的对比、明度对比、纯度对比和色相对比的关系,用“硬色”和“软色”相搭配,“硬色”有红、紫、黑等,“软色”有黄、绿、桃红等,俗话说:“软靠硬,色不楞”。另外抗战门神版画还有套印的,在画面上形成大小色块的穿插重叠,色与色的堆叠搭配会形成特殊的色彩效果,用简单的几种原色相叠出现更多的色彩,这是民间画工多次尝试总结出的经验。

民间画工们上色,大多是口口相传,师徒相授的方式继承,民间画诀亦云:“红要红的鲜,白要白的净,绿要绿的娇”,“红间黄,秋叶堕;红间绿,花簇簇;青间紫,不如死;粉笼黄,胜增光。”这些民间工匠总结的制色口诀,呈现出明快、单纯的色彩特征,表现了民间习俗的整体意向,便于掌握,简明易懂,画师通过这些配色口诀,只需简单地熟悉用色步骤,无需进行专业系统的培训就能参与抗战门神版画的制作。颜色是个较为复杂的问题。如果处理不当,就会使画面死板或缺乏生机,只有当对比度和协调度很好地匹配时,才会显示出理想的画面效果,潘天寿先生曾说:“我们的祖先,喜欢鲜艳之色,欢快之色。新石器时代的彩陶,长沙东南郊出土的晚周帛画,吴岳庐齐白石画家当时的作品都以黑

<sup>①</sup> 薄松年,《试谈朱仙镇门神画中的戏曲形象》,首届中国木版年画国际学术研讨会论文集,第38页

<sup>②</sup> 史容利、单文霞,《民间美术与设计》,上海:上海科学技术文献出版社,第61页



白红色为主要颜色，这也是事实。东方民族，质感朴实厚实，所以喜欢搭配对比强烈的原色。”<sup>①</sup>抗战门神版画的用色与年画趋同，大多浓郁艳丽，色彩鲜明，喜用对比强烈之原色。

抗战门神版画也有墨线形式，有的近似于白描，由于色彩的强烈对比使之难以调和，因此门神画常采用墨线或留白来解决这一问题，因为墨线或留白要放在两种颜色之间，使颜色更好地衔接，起到调节、缓冲的作用，使画面色彩更加统一和谐。另外，还利用墨线或白色间隔在两种互补色之间起到分离的作用，使两种互补色互不影响，保持两种颜色的纯度，体现出它所应具有的色彩效果，达到画面美感的目的。巧用墨线或留白的画面是抗战门神版画色彩语言的基本特征，如朱鸣冈、萨一佛的《抗战门神》（图3-2），较少用色填充，巧



图 3-2 抗战门神 朱鸣冈 萨一佛 1941 年

用墨线勾勒轮廓，类似速写的形式表现主体人物，形象鲜明立体。

赖少其的《抗战门神》（图 1-1）参照杨家埠的木版年画《状元游街》（图 1-2），色彩与杨家埠年画的色彩相近，著名作家冯骥才曾这样评价杨家埠的年画：“颜色浓艳抢眼，画面满满腾腾，人物壮壮实实，胖娃娃个个都得有二十斤重，圆头圆脑带着憨气，傻里傻气的看着你。再看画上的姑娘们，一色的方脸盘，粗辫子，两只大眼黑白分明，脸蛋儿红扑扑的，好比肥城的桃儿。”<sup>②</sup>《抗战门神》基本遵循这个特点进行绘制。抗战门神的制作存在普遍性，因此在其设色上缺少变化，仿佛门神的设色都是约定俗成的，但普通百姓作为门神的创造者和受众者，正是在这种色彩模式下创作的抗战门神，使内心情感得到了更加自然、直接的抒发与表达，从而显示出色彩的生命力，凸显其在画面上的活力。

### 3.4 融汇的技艺

抗战门神版画的绘制主要采用半印半画的水印套色木刻形式，以“绘”、“刻”、

<sup>①</sup> 潘天寿《听天阁画谈随笔用色》，转引自河南大学黄燕硕士论文《朱仙镇、杨柳青、绵竹三地年画色彩特征比较研究》，第8页

<sup>②</sup> 王芊，《民间美术》，贵州：贵州人民出版社，2017年1月

“印”三个步骤为主。水印木版门神画始于宋代，而套印的彩色门神画明末才出现。门神之所以大多绘刻在木板上，是因为木版门神可以反复多次印制，批量生产且价位低廉，符合普通百姓的购买力，便于在民间广为流传与应用。

半印半画的水印套色门神画，是民间比较普遍的门神版画制作方法，主要步骤是先用刻版印出墨线（有的还印出主要套色），然后由工人加工制作而成。半印半画兼具版画和绘画效果，是民间年画较为流行的一种形式，半印半画门神虽然细腻动人，但费时费力，而且画面上人物不宜太多，否则人工赋色的工作量会太大，水印套色的版画不仅可以表现人物众多的复杂画面，而且成本低廉。河北武强的抗战门神版画采用此方法进行绘制，除此之外苏州桃花坞、河南朱仙镇、山东潍坊、以及福建泉州的年画大多也采用此方法创作。

水印套色门神画一般套色四版，太多会加重工料成本，因此在有限的色彩套印中取得单纯绚丽而协调的效果实属不易，需要一定的经验和技巧才能熟练掌握。套印次序一般是先印墨线，后套彩色，由深至浅，依次套印。“抗战时期，年画创作条件有限，画家们常利用烧柴炉下的“黑烟子”作油墨，用步枪上擦枪膛的“探条”做成木刻刀进行年画创作。”<sup>①</sup>有的年画是在色纸上印刷的，这种情况下，为了使色彩更好的覆盖原色纸，要使用矿物质不透明颜料，因而在套印步骤上会打破常规，先印彩色部分，最后一道工序才是印墨线，目的是避免墨线被不透明色彩遮盖住，由于这种方式巧妙地利用了色纸的底色效果，因此仅仅采用三次套色的方式即可取得想要的色彩搭配，达到绚丽的效果。河北武强的《打日本救中国》（图2-3），是有四种色彩的水印套色木刻版画，就画面效果而言，可以看到套印过程中的一些问题，即技师在印制时出现了错版，颜色印制超出了黑色墨线等，这是在套色中常见的现象，由于印制前没有对好位置而出现的失误。

木刻家彦涵是创作抗战门神的代表人物，创作了《军民合作，抗战胜利》、《保卫家乡》等抗战门神画，“彦涵回忆学会套色木版年画的印制技术经过，先是从百姓那里了解到寺庙‘灵籤’是木板水印，然后想尽办法找到了了解情况的老和尚，再根据老和尚给的线索找到曾经做过刻字工人的赵四，后来再从新华日报找来有过印制年画经验的‘王同志’，大家跟他学习制印台、梆擦子、夹纸等水印技术。”<sup>②</sup>抗战门神版画创作的一般过程均是由画师先绘制手稿后，雕刻于木板上，最后手工套色完成，墨线立骨，与画面上的色块，相得益彰，对比呼应。

<sup>①</sup> 黄可，《中国新民主主义革命美术活动史话》，上海：上海书画出版社，2006年，第122页

<sup>②</sup> 彦涵，《忆太行山抗日根据地的年画和木刻活动》，美术杂志，1957年3月第3期

## 第4章 祈愿的演变——抗战门神版画的影响

### 4.1 对抗战的影响

抗日战争时期，在救国图存的历史呼声中，艺术家们义无反顾的投身到民族解放的洪流中，他们既要在时代中完成艺术使命的担当，又要在创作中展现斗争性与革命性，表达广大群众救国图存的祈愿，传递上级政策指示。抗日战争没有击垮中国艺术家们的创作意志，反而激发了他们更高昂的创作活力与爱国之情，他们站在时代的制高点，面临着“艺术之为抗战”与“艺术之为艺术”间的抉择，他们为民族而艺术，为人民而战斗，创作目的与民族国家的政策相统一，使艺术成为强有力的抗战武器，对敌人进行了具有威慑力量的严厉打击，使敌人的嚣张气焰泯灭。

艺术是政治宣传极为重要的的媒介和手段，鲁迅曾经说过：“我是不相信文艺的旋乾转坤的力量的，但倘若有人要在别的方面应用它，我以为也可以，譬如‘宣传’就是。”<sup>①</sup>在抗战的时代背景下，艺术不仅是艺术，艺术既是宣传，又是革命，是夺取抗战胜利的重要保证，也是中国革命取得成功的宝贵经验。抗日战争时期，中国不仅经济落后，文化水平也相对较低，文盲和半文盲占人口的绝大多数。“中国人不识文字者占百分之九十以上，”<sup>②</sup>据1922年至1933年对全国人口进行文盲调查统计表明，当时中国的“平均文盲数为66.7%，失学的学龄儿童占57.3%；男文盲平均数为49.2%，女文盲平均数为92%；城市文盲数为49.4%，乡村文盲数为70%”<sup>③</sup>，这种情况持续到抗战时期，抗战门神版画形象生动，较为直观，即使不识字的民众也能看懂图画的含义，能够起到其他艺术不可比拟的传播效果和独一无二的宣传抗战的优势。“因为文字有深浅，非尽人所能阅读，若借图画表现，可以使村夫稚子都能一目了然”<sup>④</sup>，抗战门神版画在这一特殊时期张贴在家家户户的门上，可见抗战门神版画在民众心中的地位，及它的思想渗透性。八路军领导人彭德怀写给木刻艺术家的信中说：“想要动员群众，必须采取各种工作方法，在中国大多数人都是文盲的情况下，图片宣传占有重要地位，”<sup>⑤</sup>图画宣传抗战的作用可见一斑。

抗战门神版画的出现，给予了广大民众精神食粮，坚定了中国人民抗战到底的信心与决心，在提升群众斗志，激励人民群众抵抗日寇方面起了不可替代的作用。抗战门神成了“救国”的贴身侍卫，鲁迅先生还说过：“当革命时，版画之

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1981年版，第83页

<sup>②</sup> 毛泽东，《宣传报告》，《政治周报》，1926年版，第83页

<sup>③</sup> 黄梦爽，《文盲研究》，广东省立民众教育馆民众教育丛书，1935年版，第32—33页

<sup>④</sup> 王文英，叶文强，《城市语境与大众文化》，上海：上海人民美术出版社，第188页

<sup>⑤</sup> 李允经，《中国现代版画史》，太原：山西人民出版社，1996年版，第173—174页

用最广，虽极匆忙，但顷刻能办”<sup>①</sup>，美术工作者们在时代的感召中完成了自己的身份定位，抗战门神版画也在抗日战争中确立了自己的价值定位。抗战门神的创作者赖少其曾在其文献中写了创作抗战门神的初衷：“民间艺术这是非常重要的，其力量也比任何宣传方式来的大；如过年的“门神”、“年画”、元宵的纸马、流行民间的“连环画”，都是最好利用的题材，这些东西本来也是木刻的，以有新内容新形势代替了封建陈旧的画风，不但收到了宣传之效，也把民间的艺术尽可能地提高起来”<sup>②</sup>。

抗战门神版画，是美术立足于民族传统之上的自觉实践，充分体现了“成教化，助人伦”的社会文化功能，同时肩负了争取民族解放，团结人民力量，鼓舞抗日斗志的使命，具有弘扬爱国精神的时代特点，正是这种时代的责任与使命，才使这个历史时期艺术家们的创造力具有了历史性飞越，抗战门神版画见证了时代的发展，也为中国美术实现现代化转型奠定了基础，对动摇日本侵略者势力，瓦解敌人斗志发挥了“不战而屈人之兵的作用”。

## 4.2 对当时年画的影响

在全民抗战的主旋律中，抗战门神版画产生巨大影响的同时，抗战时期其他种类的抗战年画也发挥着作用，当时的抗战年画以三种题材为主，一是反映抗日根据地的“双拥运动”<sup>③</sup>，如徐灵的《立功报喜》，此画借鉴传统年画“天官赐福”的形式，描绘了民众在当地政府的带领下，在立功报喜奖状上写上英雄的名字，并在新年期间赠送给军人家属，敲锣打鼓的场景增添了节日的喜庆氛围，此画表达了军民之间的深厚情谊。二是宣传抗日根据地的新政策，在中共中央大力发展教育事业的新政策指引下，丰富了人们的文化生活，推动了抗战时期的年画创作，如1944年江丰创作的《念书好》（图4-1），画中刻着“念了书能算账，念好书能写字”字样，画中一男一女两个活泼可爱的儿童，男孩手握信封和毛笔，背着



图4-1 念书好 江丰 1944年

<sup>①</sup> 转引自《鲁迅收藏中国现代木刻选集·前言》，北京：人民美术出版社，1963年10月版

<sup>②</sup> 于在海，《赖少其版画文献集》，合肥：安徽出版社，2013年11月，第121页，原文摘自《文艺阵线》，1939年第2期第880页

<sup>③</sup> 抗战年画通过对根据地军民融洽关系的生动描写，树立了抗日军队的良好形象，动员老百姓参军服役，有效地宣传了党的“拥政爱民”和“拥军优属”政策



书包，女孩手中拿着算盘，1944年戚单创作的《读了书能写又能算》，描绘的是一家人坐在炕上共同讨论学习的场景。三是反映抗日根据地军民的生产生活，1938年开始，日寇对抗日根据地进行惨无人道的疯狂扫荡，民不聊生，1939年春毛泽东为抗日军政大学题词“一面学习，一面生产，克服困难，敌人丧胆”<sup>①</sup>，自此，大生产运动<sup>②</sup>在抗日根据地全面展开，年画的创作在此运动的影响下也出现了许多鼓励生产，向劳模学习的作品，如1939年孙玉石的《庆祝新春庆祝胜利》（图4-2），图中一对陕北夫妇，女子手捧稻谷，男子手中分别拿着红缨枪和铲子，带着两个骑在羊背上的孩子，男孩一手举着大刀，刀上写着“打倒日本”的拼音字样，一手拿着鞭炮，女孩一手执笔，一手拿书，表现一面生产，一面抗战的决心，1943年古元的《向吴满有看齐》（图4-3），吴满有是抗战时期的“劳动英雄”、“生产能手”，画中主人公立于画面正中，周围有牛、马、羊、猪、鸡、鸭、驴、狗等家禽家畜及谷物，吴满有身穿有毛领的皮袄，形象魁梧高大，具有一定的主观性塑造及英雄主义色彩。



图4-2 庆祝新春庆祝胜利 孙玉石 1939年



图4-3 向吴满有看齐 古元 1943年

抗战门神版画也具有一定的局限性，这种“旧瓶装新酒”的表现手法，没有从根本上解决版画民族化的问题，延安鲁艺木刻工作团的美术家意识到了这一问题，经过多次探讨，认真总结经验后，他们寻求创新，与社会问题紧密结合，开始了“新年画”的创作，把绘制新年画作为实现版画民族化群众化的突破口。年画的“新”体现在以下两个方面，一是时间，在时间范畴上，新年画包括辛亥革命以

<sup>①</sup> 引自1966年7月31日解放军报

<sup>②</sup> 大生产运动：指抗战时期，中国共产党在其控制区域内发动的一场鼓励生产、军队屯田的群众运动，是生产自救运动，逐步达到经济的自给自足

后（少量清末时期）的年画，即民国时期和新中国成立初期创作的年画；二是题材，新年画表现的题材和内容是新时代、新面貌、新风格具有创新性的年画。“新年画吸收了传统年画的特点，注重夸张情节中的感人部分，同时充分发挥了健康优美的民族艺术形式，受到了群众的欢迎。”<sup>①</sup>新年画取得成功的原因在于它注重吸收民间美术中的特点，画面淳朴直接，色彩艳丽，具有浓郁的乡土味道，符合广大民众的审美趣味。伴随着新年画的出现，还出现了新民歌、新秧歌，反映了解放区人民的新生活，新年画被群众称为“翻身年画”，受到广大农民的喜爱，使年画更进一步与民族化相结合。

### 4.3 对后期年画的影响

抗战门神版画的兴起，为后期新年画的发展奠定了基础，是新年画的开端，作为革命美术的重要组成部分，新年画的创作也一直坚持下来，延续至今。1943年冬，西北局召开了边区宣传会议，决定出版新年画用来宣传拥政爱民、拥军护属政策，新年画的影响力也越来越大，创作拓展到了三边（靖边、定边、安边），陇东等分区。1944年冬，延安鲁迅艺术学院美术系刻印的木刻套色年画多达几十种，其中也包括了延安木刻工作团的作品，延安的木刻工作者，均集中在鲁艺工作，为其创作提供了优越条件。

随着新年画的蓬勃发展，为了总结新年画的创作经验，提高新年画的创作水平，延安鲁艺美术工作者成立了年画研究组，对新年画进行了调查研究工作。由力群执笔，古元、江丰、彦涵、王朝闻、祐曼等人共同撰写了《关于新的年画利用神像格式的问题》和《新年画的内容和形式》两篇文章，纠正了新年画创作过程中出现的不正确倾向。在广大美术工作者的努力下，“为群众所熟悉了的旧年画中，色彩明快，线条简练，构图饱满，诸优点曾被新年画所采用，得到了能够反映现实，并受群众欢迎的效果。”<sup>②</sup>解放战争时期新年画的发展空前繁荣，“到了解放战争时期，延安的木刻工作者，有机会与冀中、冀南地区的旧年画作坊合作，采用传统水印套色方法，每种画稿印制数量多达成千上万份，新年画得以代替或挤进旧年画市场，更广泛的满足了群众需要。当有可能利用现代印刷设备快速、准确、大量地印刷年画时，木刻与年画就不得不脱离关系，完成了其历史使命。”<sup>③</sup>

解放战争时期，刻印了一大批以战斗英雄劳动模范为形象的门神画，这些门神均是效仿抗战门神的形式进行创作。1947年，河北武强美术工作者汪占非、李

<sup>①</sup> 沈泓，《非遗，中国年画经典系列，中国新年画经典》，深圳：海天出版社，2015年9月，第7页

<sup>②</sup> 王朝闻，《年画的内容与形式》，解放日报，1945年5月28日

<sup>③</sup> 李桦，《新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社，1981年8月，第272页

又罍创作的门神画《民兵》（图4-4），

36cm×26cm，主体人物是一位身材魁梧，手举战刀，策马扬鞭，怒目抗敌的抗日民兵，给敌人以震慑作用。上面的注解写着“全国百姓千千万，大家团结一条心！组织民兵几千万，积极拥护解放军，生产人人争英雄，支前个个立大功，打倒万恶反动派，万民欢度太平春。三



图4-4 民兵 汪占非、李又罍 1947年

百多万解放军，齐向蒋贼大进攻，东北九省全解放，华北华东一片红，中原西北正开展，全国解放也不远，反动统治被打倒，胜利可能在今年。”这一段慷慨激昂、振奋人心的话语体现着人们抗战到底的决心。

新中国成立初期，兴起了“新年画运动”，新年画中注入了富有新文化与新时代的内涵，1949年11月27日《人民日报》上发表了《关于开展新年画运动的指示》，充分肯定了年画运动在教育大众、传播当代思想方面的作用，明确了年画创作的根本任务、方向和重点，规定了年画创作的具体方法、领导机构和组织措施。各级艺术团体和文教组织积极响应党的新政策，学习、理解和贯彻《关于开展年画运动的指示》，促进了新年画的发展。更多的艺术工作者从事新年画创作，在全国范围内大规模开展新年画出版和展览。王朝闻、蔡若虹、叶予浅等著名画家也相继在各大报刊上撰文，发表对年画创作的意见和建议，并多次提及“新年画运动”一词，由此“新年画运动”之名传遍全国。“1979年，全国23个地区共创作出版新年画379幅，发行量近700万幅。”<sup>①</sup>与抗战门神版画相似的是新年画也将特定英雄人物或领袖置于画面中心，与背后绘制的特定场景相结合，抗战门神版画在新年画创作上树立了榜样。

<sup>①</sup> 薄松年、王树村，《十年来我国新年画的发展与成就》，美术研究，1959年第2期

## 结语

抗战门神版画是中国门神画史中的重要组成部分，在美术史上占有举足轻重的地位。首先，抗战门神版画在传统门神基础上结合时下抗日背景进行了变革，注入了号召群众参与抗日的新内涵，不只是旧时张贴于门上百姓用来驱逐邪魅、保卫家宅的绘画作品，在抗战时期广为流传成为重要的宣传手段，同时“也给予人们以精神的食粮，”<sup>①</sup>表达了民众救国图存的祈愿，活跃了抗战时期的文化氛围，提升了群众坚定抗战的决心。其次，抗战门神版画有效的迎合了上级全民抗战的政策，是一种在“政策美学”思想下衍生出的大众文化，具有纲领性特征，有效的起到了“不战而屈人之兵的作用”，成为一种特殊的武器，从精神上给日本侵略者以重创。抗战门神版画在“绘画上利用旧形式，与其他艺术同样，大家认为有这样两个目的，一是为了利于深入民间，进行抗日的宣传教育工作；二是，为了创造“民族形式”的绘画风格，<sup>②</sup>江丰文中的这段话指出了抗战门神版画形成的作用。

总的来说，抗战门神版画具有以下重要特征，其形象不再是古代的钟馗、秦琼和尉迟恭，也不是神话传说中的神荼、郁垒，而是现实生活中的民兵战士，抗日战争中的革命英雄，目的是为了宣传对抗日本侵略者的革命战斗意识，画面上出现了妇女儿童形象，是对新生活面貌的写照。从后期的政策路线上来看，门神的张贴不只是百姓为了驱逐邪魅，看门护院，而是上升到阶级性民族性的层面来宣传教育，涵盖了人民大众强烈的爱国民族精神；构图与造型上也进行了突破，不只是一个主体人物的单一夸张造型，而是出现多人组合在画面上的构图形式；造型上采用现实主义较为写实的造型手法，更加贴近生活，参照真实人物比例，显示门神的威慑力，不再将头部和身子比例过分夸大化；背景加入了丰富的生活场景，衬托主体人物，使背景与门神形象相得益彰；主要创作者不只是各个地区的年画工作者及地方的民间艺人，而是全国各地的美术工作者云集一处进行集体创作，接而发表；制作工艺上也不只局限于传统的木刻水印版画，而是采用现代印刷技术印制，或半画半印的方式进行创作。

战争年代兵戈扰攘，蕴含着中国优秀传统文化的抗战门神版画，是时代精神的体现，引领了新年画的发展，为20世纪中国美术的变革提供了重要养份，成为了美术史上的宝贵财富，在中国美术史上谱写了新篇章。

<sup>①</sup> 罗思，《论美术的民族形式与抗日内容》，文艺战线，第1卷第5号1939年11月16日

<sup>②</sup> 殷双喜，《20世纪中国美术批评文选》，石家庄：河北美术出版社，2017年，第58页，原载《晋察冀日报》，选自江丰著《江丰美术论集》，北京：人民美术出版社，第11页



## 参考文献

### 著作类:

- [1] 薄松年.中国年画艺术史[M].长沙:湖南美术出版社,2008
- [2] 薄松年.中国门神画[M].广东:岭南美术出版社,1998
- [3] 陈怀恩.图像学:视觉艺术的意义与解释[M].石家庄:河北美术出版社,2011
- [4] 胡志亮.木石魂:赖少其传[M].北京:中国青年出版社,2000
- [5] 黄可.中国新民主主义革命美术活动史话[M].上海:上海书画出版社,2006
- [6] 黄可.海派漫画[M].上海:文汇出版社,2015
- [7] 黄梦爽.文盲研究[M].广东:广东省立民众教育馆民众教育丛书,1935
- [8] 黄启明.版画欣赏[M].广东:新世纪出版社,2013
- [9] 黄宗贤.抗日战争美术图史[M].长沙:湖南美术出版社,2005
- [10] 江丰.江丰美术论集[M].北京:人民美术出版社,1983
- [11] 李公朴.华北敌后一晋察冀[M].上海:三联书店出版,1979
- [12] 李桦.新兴版画运动五十年[M].沈阳:辽宁美术出版社,1981
- [13] 李砚祖.装饰之道[M].北京:中国人民大学出版社,1993
- [14] 李允经.中国现代版画史[M].太原:山西人民出版社,1996
- [15] 刘炳文.人民武装辞典[M].北京:学术期刊出版社,1988
- [16] 鲁迅.鲁迅全集[M].北京:人民文学出版社,1981 年
- [17] 潘诺夫斯基.图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题[M].上海:上海三联书店,2001
- [18] 山曼.山东民俗[M].济南:山东友谊出版社,1988
- [19] 沈泓.非遗,中国年画经典系列,中国新年画经典[M].深圳:海天出版社,2015
- [20] 沈泓.门上春秋:民间年画中的门神护佑[M].北京:中国工人出版社,2007
- [21] 汪洋.艺术与时代的选择从美术革命到革命美术[M].杭州:浙江大学出版社,2011
- [22] 王伯敏.中国版画史[M].上海:上海人民美术出版社,1961
- [23] 王锸.《礼记》成书考[M].北京:中华书局,2007
- [24] 王芊.民间美术[M].贵阳:贵州人民出版社,2017
- [25] 王树村.中国民间画诀[M].北京:北京工艺美术出版社,2003
- [26] 王树村.门神艺术[M].成都:四川美术出版社,2001
- [27] 王树村.中国民间门神艺术史话[M].天津:百花文艺出版社,2008
- [28] 王树村.中国年画史[M].北京:北京工艺美术出版社,2009
- [29] 王文英、叶文强.城市语境与大众文化[M].上海:上海人民美术出版社,2004
- [30] 王子今.门祭与门神崇拜[M].西安:陕西人民出版社,2006
- [31] 修建桥.陕西木版年画[M].西安:陕西人民美术出版社,2016

- [32] 许艺乙、孙建军.民间年画[M].武汉:湖北美术出版社,2000
- [33] 舒惠芳.中国民间年画诸神文化丛书 门神文化[M].北京:中国物资出版社,2012
- [34] 于在海.赖少其版画文献集[M].合肥,安徽出版社,2013
- [35] 张道一.中国民间美术辞典[M].南京:江苏美术出版社,2001
- [36] 张骥才.中国木板年画代表作[M].山东:青岛出版社,2013
- [37] 朱广宇.手绘传统建筑装饰与瑞兽造型[M].天津:天津大学出版社,2012
- [38] 左汉中.中国民间美术造型[M].长沙:湖南美术出版社,1992
- [39] 张春峰.年画技法[M].石家庄:河北美术出版社,1982
- [40] 邵大箴.中国美术百科全书[M].北京:人民美术出版社,2009

#### 期刊类:

- [1] 薄松年、王树村.十年来我国新年画的发展与成就[J].美术研究,1959(02 期)
- [2] 薄松年.门画小史[J].美术研究,1982(01 期)
- [3] 陈晓南.抗战四年来的美术活动[J].文艺月刊,1941(08 期)
- [4] 崔心蒂.社会变迁对门神画继承和发展的影响[J].美与时代,2018(12 期)
- [5] 高赫添.从图像学角度分析滩头年画中的门神形象[J].艺术研究,2019(05 期)
- [6] 黄宗贤.论抗战美术在中国现代美术史上的意义[J].文艺研究,2005(11 期)
- [7] 解玉峰.门的信仰:符号与图像[J].民族艺术,2018(01 期)
- [8] 赖少其.关于抗战门神想起的一、二[J].文化岗位,1939
- [9] 罗思.论美术的民族形式与抗日内容[J].文艺战线,1939(05 期)
- [10] 马榕君.中国民间门画的样式与演变[J].美术观察,2011(11 期)
- [11] 慕迅.谈门画、历画创作[J].美术,1956(01 期)
- [12] 王红英.论门神画及其艺术特征 [J].河南大学学报(社会科学版),2002(03 期)
- [13] 王小明、刘鑫.门画艺术中的女性形象研究[J].艺苑,2014(02 期)
- [14] 吴继金.抗战门神和对联[J].党史纵览,2015(11 期)
- [15] 吴继金.年画中的抗战[J].党史博览(纪实),2015(03 期)
- [16] 夏丽君、胡霄寒.门神画在民间美术中的变化与发展[J].中国艺术,2013(04 期)
- [17] 徐梦莹.门神的演变及其在新时期的文化内涵[J].中国民族美术,2017(A1 期)
- [18] 杨先让.彦涵的艺术历程[J].美术研究,1991(01 期)
- [19] 余永红.中国民间门神造像的文化意蕴与图式特征[J].文化学刊,2009(01 期)
- [20] 张文芝.独具特色的抗战新门神[J].云南档案,2015(02 期)
- [21] 周东海.从门神画底色的改变看门神画的变异 [J].民俗研究,2002(03 期)
- [22] 周洛伊、王驰.门神文化在公共艺术中的应用[J].美术教育研究,2018(16 期)
- [23] 周书云.从年画形象与艺术特色看民俗生活[J].贵州民族学院学报,2002(01 期)
- [24] 商亚敏.论中国武将门神画的艺术特征[J].山西档案,2014(03 期)

[25] 袁恩培、陈倩.门神形象的造型特征分析[J].贵州大学学报,2007(04 期)

**论文类:**

- [1] 陈纯真.中国门神画艺术语言初探[D].福建师范大学,2010
- [2] 蒋艳俐.抗战时期主题性版画的视觉图像表现[D].苏州大学,2017
- [3] 李颖.抗战时期现实主义美术研究[D].四川大学,2005
- [4] 林若超.中国门神画形式创新性研究[D].西南交通大学,2016
- [5] 毛宁.“向民间去”的美术理想与民间传统的发现与融合(1919-1945)[D].中国美术学院,2017
- [6] 王小明.民间美术的模式化特征—以中国民间木板门画艺术样式为例[D].天津大学,2013
- [7] 魏倩如.抗日战争对中国当代绘画的影响研究[D].南昌大学,2016
- [8] 姚然.家国护卫观念的变迁—1939-1996 新门神武装力量[D].中央美术学院,2017
- [9] 尹毅.抗战年画研究[D].南京艺术学院,2007
- [10] 张红琼.公共安全意识的变迁与门神造型的衍变研究[D].重庆大学,2014

**报纸类:**

- [1] 李晟.抗战时期士兵成门神[N].重庆晨报,2015
- [2] 力群.关于新的年画利用神像格式的问题[N].解放日报,1945
- [3] 李桦.抗战年片与抗战门神[N].救亡日报,1939
- [4] 王朝闻.年画的内容与形式[N].解放日报,1945
- [5] 赖少其.关于“抗战门神”想起的一二[N].救亡日报,1939

## 致谢

庚子孟春，由于新冠病毒疫情，本该归校的我们，却一再延迟开学，论文最后的撰写只得宅家进行。否极泰来，相信阳光总在风雨后。光阴似箭，三年的硕士生涯转瞬即逝，回首往昔，点点滴滴铭记于心。值此毕业论文即将完成之际，我谨向所有关心、爱护、帮助过我的老师、家人、朋友、同窗表达衷心的感谢。

首先，感谢我的导师彭伟老师，我觉得自己是幸运的，能遇到这么好的老师。彭老师为人谦和，治学严谨，亦师亦友，感谢老师三年来对我的耐心教导与排忧解难，无论在学习还是生活中老师都给予我无微不至的关怀与帮助，正是老师不断的鼓励，我才能砥砺前行，不断进步，这三年跟老师参加了诸多活动，参观了诸多画展，拓宽了眼界也增长了见识。老师高尚的人格魅力和严谨的治学态度深深的影响着我，使我受益终身，从论文选题至最后的撰写老师循循善诱、诲人不倦的指导给了我莫大的信心，千言万语无法表达我的感谢与感恩。感谢师爷戴政生老师，戴老师虽年过六旬，但对版画创作的热忱令我非常敬佩，也曾多次指导我们的创作，使我获益良多。

感谢我们的辅导员岳洋老师，岳老师对工作认真负责，兢兢业业，为我们硕士期间的学习生活保驾护航。感谢论文开题时给予我宝贵意见的何东老师、龚念老师、叶原老师、何其庆老师，有了各位老师的指导与建议，才使我能够顺利完成毕业论文的撰写。感谢美术学院的每一位老师，有幸听到老师们的课程，开拓了我的学术视野，感谢你们的敬业与付出！

感谢我的好友王蒙、王墨丹，室友龚艺、刘崇仙的关怀与陪伴，以及师兄秦帅帅，师姐王墨雨、余洁，师弟陈建聪、张赞，师妹李晓东的鼓励与帮助，感谢硕士期间认识的同学、朋友们，是你们为我的硕士生涯增添了色彩与乐趣，在此衷心祝愿大家前程似锦，未来一切都好！

行文至此，特别要感谢的是我的家人，家人是我成长之路上坚强的后盾，一直以来的求学过程中，是家人们的鼓励与支持，才使我能够顺利完成学业，安心读书，无畏前行，感谢，感恩！

李雨倩

庚子孟春于三亚

## 硕士期间学术成果

- 2018.11 版画《生》获得“贵州省第三届女美术家作品展”三等奖  
——贵州省美术家协会
- 2019.03 版画《共生》入选“重庆市女美术家作品展”  
——重庆市美术家协会
- 2019.06 版画《视界》入选“第七届重庆市美术作品展”  
——重庆市美术家协会
- 2019.07 版画《狮之冥想》入选“重庆市手稿版画之源作品展”  
——重庆市美术家协会