



中国版画

CHINESE PRINT MAKING

2007

No.2 总第

30

中国美术家协会版画艺术委员会

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

名誉主编：吴长江 广 军

主 编：齐凤阁

副 主 编：钟 曦

编 委：（以姓氏笔画为序）

广 军 卢治平 齐凤阁

李宝泉 吴长江 阿 鸽

苏新平 张远帆 徐南铁

阎义春 隋自更 姜 陆

钟 曦 黄启明

栏目主持：靳保平 隋 丞 张新英

周 举

特邀记者：张 烨（北京）

孔国桥（杭州）

徐宝中（沈阳）

范 敏（天津）

杨 锋（西安）

李 仲（重庆）

罗必武（广州）

张广慧（武汉）

王连敏（长春）

苏 和（内蒙）

王建山（贵阳）

付峻山（南宁）

张 鸣（云南）

沈有福（上海）

陈 超（南京）

陈 龙（哈尔滨）

廖少珍（香港）

何为民（伦敦）



《城市·启示录》 100 × 50cm 王立星 徐佳

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

2007/No.2 总第30辑

海外之窗

解 丹 “穿越浮世绘——当代日本版画邀请展” 述评 .. 59

版画信息

展览 61

出版 64

活动 64

作 品

第十八届全国版画展作品 33

廖修平作品 38

祝彦春版画 41

中央美术学院版画系学生作品 43

“穿越浮世绘——当代日本版画邀请展” 作品 46

封面 《Color reflection》 铜版 17.7 × 23.8cm

有地好登 1996 年

中国美术家协会版画艺术委员会

责任编辑: 顾童乔

责任技编: 许骏生

编 辑: 靳保平 隋 丞 张新英 周 举

出 版: 岭南美术出版社

地 址: 广州市文德北路 170 号 3 楼

邮 编: 510045

编 辑: 《中国版画》编辑部

地 址: 深圳市深圳大学

2-411 信箱

邮 编: 518060

电 话: (0755) 26536310

传 真: (0755) 26536310

制 版: 深圳柏林威图片有限公司

印 刷: 深圳市高凡印刷有限公司

发 行: 新华书店北京发行所

版 次: 2008 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开 本: 889mmX1194mm

ISBN: 978-7-5362-3848-0

定 价: 26.00 元

图书在版编目(CIP)数据

中国版画 / 齐凤阁, 主编. —广州: 岭南美术出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5362-3848-0

I. 中… II. 齐… III. 版画—艺术评论—中国—现代
IV. J217

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 002575 号

目录 CONTENTS

版画论坛

■第十八届全国版画展笔谈

苏新平 面对问题 超越局限	4
张远帆 评选者何为	5
卢治平 全国版画展别沦为“春晚”	6
黄启明 个性创作与文化的认识	7
代大权 也谈第十八届全国版画展	8
杨 锋 变化与思考	9
■朴成君 南宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》刻本插图“李出于释宫”辨	12

展览巡礼

广 军 齐凤阁 反思与自省——关于第十八届全国版画展	14
文牧江 新的历程——第二届湖南省版画展随感	18

版画家

■名家新作

曾长生 从现象学探廖修平的现代主义——生活系列与梦幻系列之深层结构	22
---	----

■品评解读

丁天顺 用刻刀在木版上赋诗歌唱的版画家——记版画家张泽民	25
金 锐 灵动、自由、在局限中寻求无限——祝彦春的丝网版画印象	28

■自我透析

梁 锐 创造性思维的原动力——关于研究生课题实践的思考	30
汪滢滢 论黑白木刻创作中“灰”的趋势	49
王永亮 黑白木刻不会死亡	52

教育视角

李 帆 中央美术学院版画系的教学改革	55
--------------------------	----

第十八届全国版画展笔谈

面对问题 超越局限

■ 苏新平

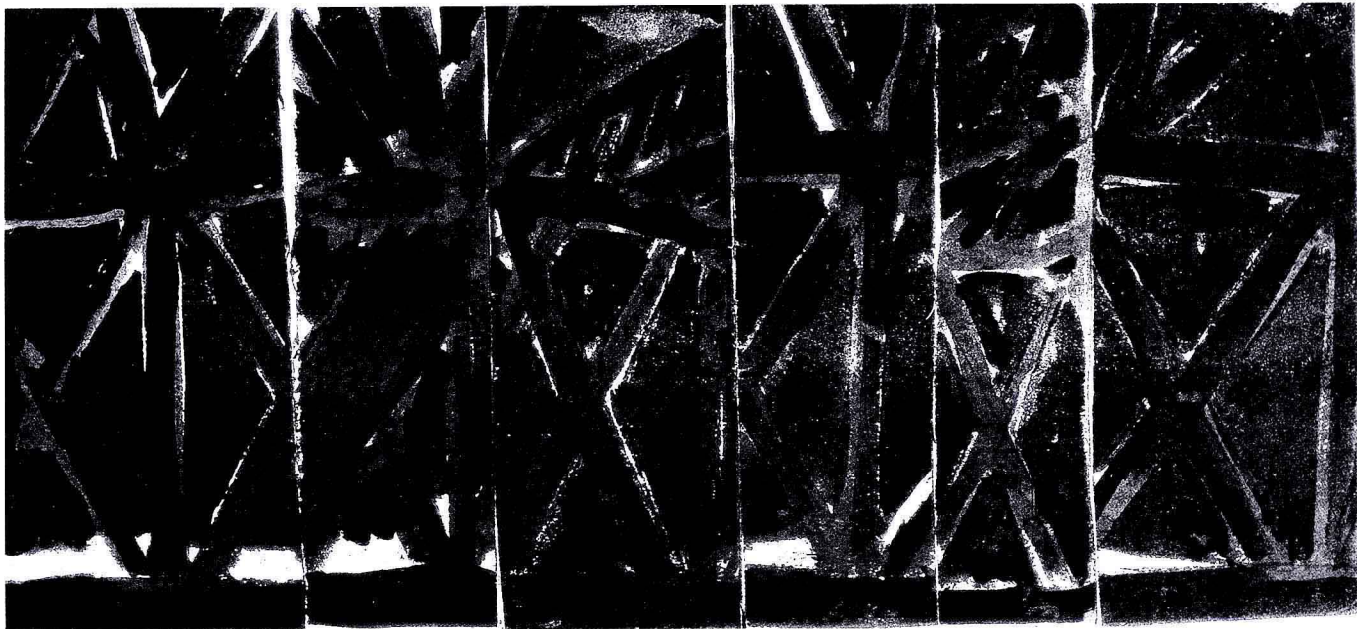
近些年来我曾参与了几次全国性的版画展览评选活动,总的来讲多数作品给我的印象是在印制质量和专业化水平方面的确进步很大,但是从整体上看,作品的开放性和观念的多元以及方式、方法的多样性方面有明显的欠缺,为此我曾与一些朋友交换过意见,持如此看法的人不在少数,尤其是版画群体以外的艺术家持相同看法的更多些,借此机会我想就这个问题谈谈我个人的看法。

首先从全国版画展览作品的作者组成因素谈起,我们从近些年参展作者名单中可明显看出,作者多是来自各个院校版画专业的老师和毕业生,其他作者也是经过学院专业培训的社会专业团体作者和版画业余爱好者,即使没有经过学院版画的教学洗礼,或多或少也在观念和意识上深受学院的影响,可以说作者都是学院色彩非常浓厚或是具有学院背景的作者。这样的情况如果是在 80 至 90 年代转型特殊时期,学院的引领作用和学院在中国社会中不可替代的情况下是合乎情理的,也是无可质疑的,原因是那个时候还没有形成学院以外的艺术家群体。但是在社会开放、艺术思想观念多元和方式、方法多样性发展的今天,艺术界基本格局发生了很大变化,如果仍然仅限于学院版画系统的作者参与代表国家级大展的全国版画展览,无论是权威性还是广泛性显然都是不够的。事实上今天中国美术发展早已不同于 20 世纪 80 至 90 年代,从事版画创作的人已不仅仅局限于版画界,其它画种和无法界定画种的观念艺术家已参与到版画创作之中,而且人数在逐年增加,他们在社会上已经形成很有影响力的群体,令人遗憾的是,这一新生力量始终没能参加到国家组织的专业版画展览中来,他们的缺失不能不说是一个遗憾。我在这里并不想追问问题所在,我所关心的是我们学院系统自身面临的问题。就学院而言,在 80 至 90 年代那个时期,由于学院的学术性和权威性以及它所处的核心地位,学院版画教学和创作在中国美术发展进程中起过非常重要的引领和推动作用,其优势和地位曾经被广泛认可,进入新世纪以来,中国社会的开放使文化艺术领域无论格局还是面貌都已发生巨大变化,但是作为学院来讲,由于它自身特定的职能、特点和定位的缘故,事实上在这一发展进程中对今天文化艺术思潮的敏感性和开放程度都不如从前了,局限性也越来越明显,这是学院以研究和教学为主的定位和性质所决定的。然而,作为学院版画家和学院系统的版画家却由于惯性使然,仍在延续 80 至 90 年代的学院思维和认知模式,大家在艺术创作中仍在一味追随学院原有的观念和和经验,迎合学院的游戏规则,而不愿意也不愿关注学院以外的当代艺

术发展,甚至拒绝接受新的思想观念、创作方式和方法。我们从作品中就不难看到,许多作者在技术方面一味追求制作的精确和精美痕迹,甚至将此作为艺术标准,不能不说是混淆了艺术语言和技能的基本概念。客观上看也许可以被认为是惯性使然,实质上还是对艺术本质的认识不够清晰。我个人认为在人心浮动的今天,还有这么多人能够坚持对技术进行执着探索并且持有精益求精的态度,这样的精神实为可佳,也是难能可贵的,但问题在于目的是否明确,为了教学或为了探索个人艺术表现语言而钻研技术是有价值的,而如果将技术混同于艺术语言则无疑是步入了误区。孤立的技能实验是没有意义的,只有将技能转化为个性化语言方法的实验才有价值。艺术语言必然包含技能因素,但这里的技能更多指的是个人的、独特的技能,而不是普遍的和通俗的技能概念。毕加索的版画并不是因为他的技术好才被大家认可,而是他那独特的艺术语言模式以及个性化的语言表达方法。他可能不懂版画技法,但并不妨碍他创作版画作品。还有许多大师从事版画创作的例子都是如此。在我看来,大师们选择版画手段都不是为了版画而创作,而完全是出于表达思想观念的需要,他们感兴趣的一定是版画的特殊材质和形式,并且借用这种材质和形式作为创作手段为自己的艺术服务。由此我们不难领悟到艺术的本质是取决于艺术语言的独特性和表达的准确性,至于什么手段不是最重要的。从这个意义上讲,艺术就是语言,而不是技术,也不是其它,翻翻艺术史就会一目了然。由此可见,艺术的本质在于个人语言独特的表达方式和方法,用别人的方式、方法,讲别人讲过的话,或者讲着与自己生命状态无关的话,无论技法如何的精确到位,他的作品都是无意义的,充其量只能是习作。

在当代艺术发展的今天,对于学院系统版画家的我们来讲,确实有必要进行不断的自我审视和自我调整,既要看到自己的优势,更要认识到自身的局限。昨天走过的路,今天未必能走得通;而今天行得通的东西,明天也许照样畅通无阻,关键在于我们是否对问题的实质有所认识。尤其是在今天艺术发展的大环境中,面对现实、开放思想,以艺术家的视角去认识和思考问题是非常必要的。只有如此,我们前面的路才会宽广,才可能超越专业局限;也只有如此我们所期待的开放、多元和多样的版画艺术新局面才可能到来。我们还应该清醒地认识到:曾经的辉煌只属于过去,明天的辉煌只能靠我们自己去努力开创。

苏新平 中央美术学院版画系主任、教授



《上海 No.14》 44 × 95cm 周国斌

评选者何为

■ 张远帆

把“选出好作品”作为评选的目的和责任是过于简单的表述。因为这种看法过于平面化，还远远不足以诠释评选的本质意义。

说它“平面化”，是因为它折射出的是一种孤立的、就事论事的看待每一届展事的简单化视角，而在实际上，每两年一届的全国版展却是一个相互联系、不可分割的连续过程。从理想的角度说，它们就应当呈现为一个在内容和质量上都不断递进乃至跃进的发展进程，让我们可以在事后回顾和梳理这个进程时，清楚地看到中国当代版画创作不断发展和提升的每一个脚印。也是从理想的角度出发，我们对每一届展览的评选结果寄予希望，希望它能反映出中国当代版画创作的每一点进步和突破。至少，能让人看出某种突破、变革的趋势或征兆。在我看来，这才是举办展览和进行评选的意义所在。因此，只有将“发现并进而展现这种趋势或征兆”视为己责，我们才有可能对评选工作的目的和责任做出比较完整的解释和认识。

诚然，比起“平面化”的做法来，后者对于评选者提出了更高的要求。至少，他们的眼光应该具有时间维度，既能在“与此前的相比”中，理智地分辨守成者与进取者、因袭者与原创者之别；又能在“向未来的展望”中，敏锐地发现那些新鲜的、对于“此前”具有变革和纠正价值的、可能具有进一步延伸前景动向的事物，哪怕那些现在还显得微弱和不够成熟的作品或作者的求稳求守、或求进求破，均为自己的清醒选择，不容他人置喙，但评选者对其做何评价，鉴于评选在作者们心目中的权威地位，却是能产生广泛影响并持续弥久的。与此同时，这些评价结果也像镜子一样，清晰地反映出评选者自身的姿态和价值取向，所

谓“评选也是对评选者的考试”的真义，正体现在这里。

假如我们真正具备和运用了这种具有“纵深感”的观照意识，则某些外表完美精巧却缺乏创意和视觉说服力的作品、某些忠实地承袭乃至抄袭别人的成功样式却缺乏主体意识的作品、某些不恰当地炫耀技术难度或劳动强度却缺乏精神品质和文化底蕴的作品，就自然会被放回它们应该在的位置上去；相反，那些尽管还显得有些稚嫩和粗糙却透露出鲜活的创造意识的作品、那些不太安分守己却敢于挑战既定的程式和规范的作品，就可能得到必要的鼓励和褒奖。展览画册前言中提及的“平庸之作合规规则地入选乃至获奖”的现象，也就有可能得到明显的消除。也只有在这样的情况下，展览和评选的结果才有可能真正地体现出所谓“学术性”，才有可能对中国当代版画创作的不断进步和突破做出客观的呈现和评价，起到引领和推动的作用。

从上述具有理想色彩的观点出发，本人对这届版展的评选和评奖结果持保留态度。同时也坦率地认为，展览画册的那篇前言，倒是成了画册中最精彩、也最具进步意义的作品之一。它对当下中国版画创作中存在的种种弊端提出了坦率批评，同时也不避讳评选工作自身存在的缺陷，让人在误认混沌为和谐的陶醉中，看见了一丝锐利的亮光。这种敢于直面自身的客观而理智的态度，在中国版画界仿佛已经久违了，端赖这道亮光的存在，让我们对未来的版画展及其评选工作还能继续抱着具有理想色彩的期待。

张远帆 中国美术学院版画系主任、教授



《他方...》 70 × 120cm 鲁利锋

全国版画展别沦为“春晚”

■ 卢治平

朋友们聚在一起议论,有点担心两年一度的全国版画展是否有可能沦为版画界的“中央电视台春节联欢晚会”,成为一场仅仅是例行公事般的热闹聚会。从最近几届展览的情况来看,每届投稿量都不少,也不乏好作品。但展览总体上看不出特点和新意,对全国版画创作缺少学术层面的影响和启发。

在今年深圳国际版画双年展期间,中国美术家协会版画艺委会成员有过一次短暂聚会,在会上我曾提出能否为即将在上海举办的“第十八届全国版画展”设定某个主题,或为评选确立某些标准。很快连我自己都感到这是个不切实际和让人为难的要求。且不说短期内确定一个主题有难度,用一个主题约束全国数千名作者的自由创作怕也不合适。全国版画展原本的定性就是综合性的大展而非一般的主题展,所以我很快知难而退。

如今,“第十八届全国版画展”顺利落幕。在评选和展出过程中两次仔细观摩,记住不少好作品,但论展览总体感觉,脑子像出了毛病似的,“春晚”二字拂之不去。以后又见到广军先生和齐凤阁先生在画册前言中对展览的中肯剖析,我想,有此想法和担心者恐怕不止我一人,我们还是可以多想办法对目前的评选方式和展览方式做一点探

索和改进的。

除了按难以改变的惯例凭感觉投票,以少数服从多数原则选出作品外,我们至少还可以根据选出的作品归纳总结版画界的新动态与新成果,并据此归纳出一些值得注意的倾向与主题。比方说:对已经取得巨大成就的黑白木刻,其发展还有多大的潜力与可能;近年来的综合技法创作的作品有什么样的成就;版画作品反映现实生活有何新的经验与变化;时尚元素是如何介入当下的版画创作;新媒体与数码技术是如何影响新一代的版画家等等。

再根据选出展品的特点,最后确定一个本届展览准备着重探讨思考的主题。在这一主题下布展时选择有特点入选作品,辟出专区陈列,并在编印画册时劈专栏刊印,在此后的学术研讨会上着重讨论。

我想如此一来,每届展览至少可以有一个不同的关注点,对整个展览的体制机制也不必作太大的改动。当然一操作起来,肯定会给主办方增添麻烦,如果真是这样,我很抱歉自己不安分,出了一个馊主意!

卢治平 中国美术家协会版画艺术委员会委员

个性创作与文化的认识

■ 黄启明

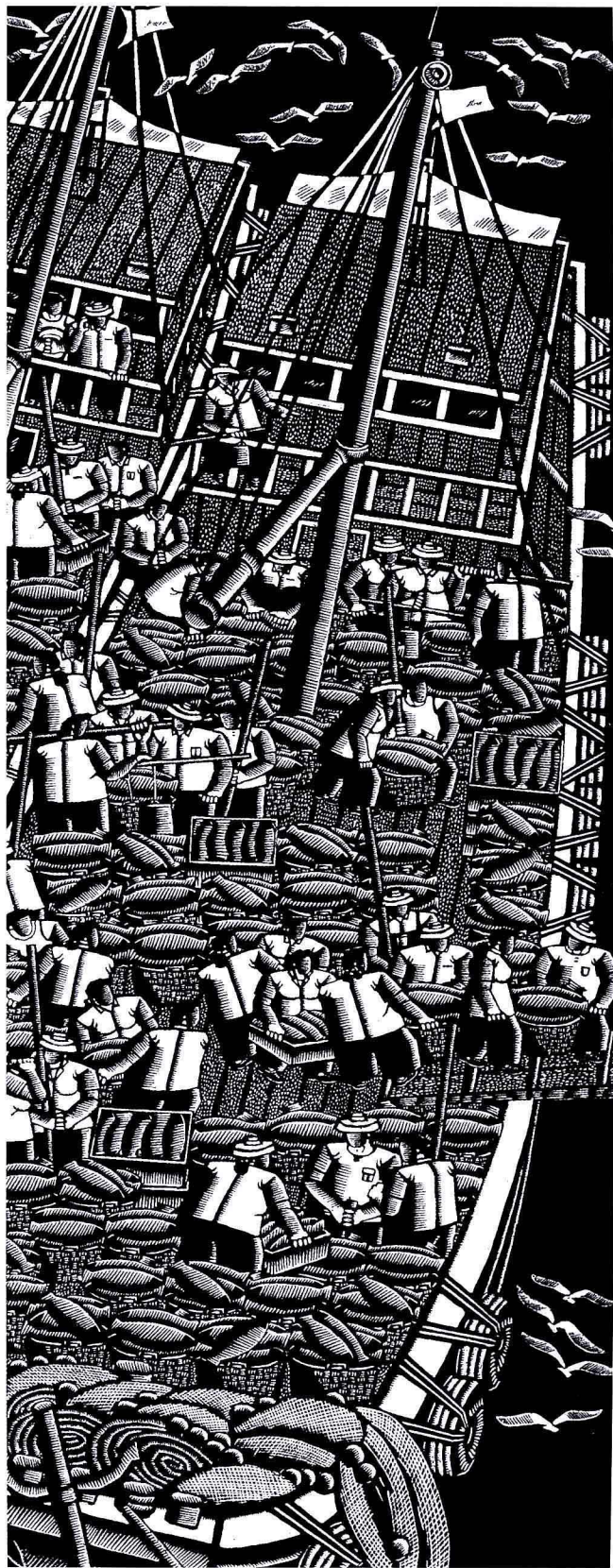
第十八届全国版画展反映出中国当代版画探索实践的新成果、新面貌、新格局。此次展览的诸多改革,同时也体现了主办者开放的思维与理念。从新中国版画发展的历程和国家未来发展的趋势来看,版画又处在向未来发展的新关口,如何发展,值得深思。

前段时间,国家重大历史题材创作工程启动,中国画、油画、雕塑成为重大历史题材创作工程的指定画种。而作为长期关注社会进步、反映时代精神、具有战斗性传统的版画未被列入其中,原因可能有多种,但有一点大家应该看到:版画可能已经被界定是工具、材料的种类,被看为技术层面,排除于“文化”与“主流”的层次之外。一切历史都是当代史,认识历史需要当代的眼光,画历史画也好,画重大题材也好,进行个性创作也好,需要当代眼光,需要有文化的内涵和时代精神,如果只重材料、重技术、重技法的多样与个性,版画没有前途。

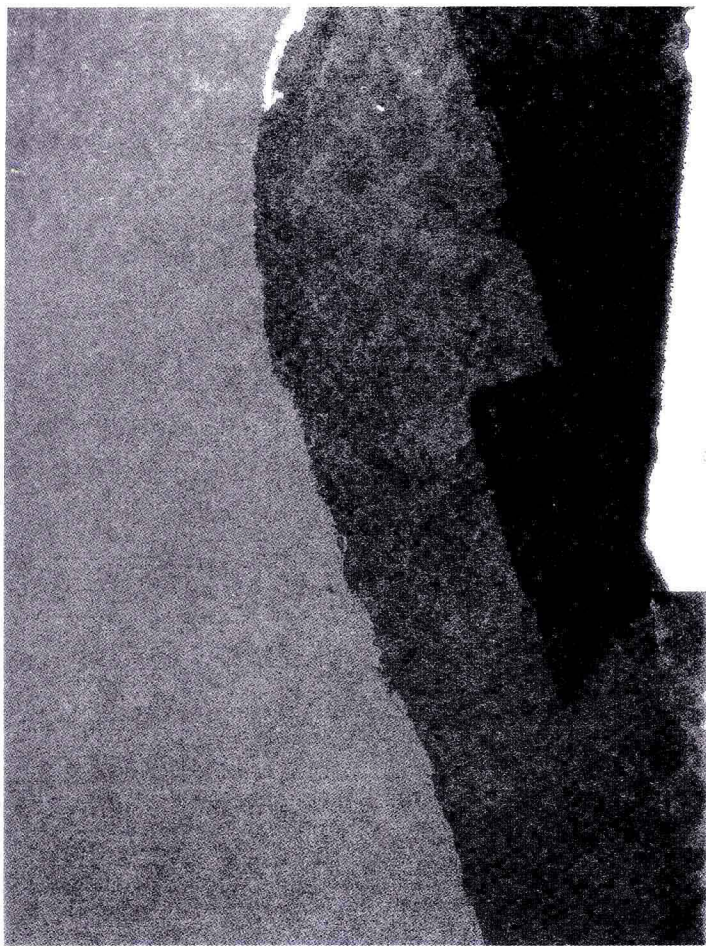
近年,经济发展,百姓对文化生活的要求增高,版画人也希望版画作品进入室内,进入家庭,为此多方都做过努力,但效果仍不如意。原因可能有很多种,有一点大家应该注意:“革命”、“战争”、“运动”后引起的思想大波动。随着对中国政治和经济的改革,文化标准多样了,文化的行为个性了,那应该以什么样的立场、以什么样的眼光、以什么样的情感创作呢?绘画本身就是一种社会文化行为,没有中国人文化价值的认同、没有中国人文化精神的共鸣、没有中国人思想情感的交流,仅以“专业”的名义,只重材料、技术与技法,小圈子、小技巧、小范围,总抱着“领导不开明、政府不开放、百姓不开化”的思想和观念的话,当然也是没有前途的。

未来,合而不同、多元发展的文化理念与文化标准认同的冲突仍然存在,多极开放时代仍然会伴随着庸俗与奢侈习气的延续,常态、常行、常象与异态、异形、异象仍然会相伴相随。炒作仍然会造就一夜成名的明星,文化坚守与艺术创新仍然是文化发展的永恒主题。在未来的发展中,中国版画有它特殊的优势——“有古有今,又中又西,不造可仿”。它有文脉的多元,它有开放的意识,它有不变与可变的特性,它有技术发展与可利用资源的优势。要融入主流文化,关键是必须要用当代发展眼光看文化的发展与创新,关键是要站在文化认识的高度,以中国人的生存状态、中国人的前进方式、中国人的思维方法、中国人的高妙眼光去研究、去实践、去探索。

黄启明 广州美术学院副院长、教授



《惠风和畅》 103 × 39.8cm 洗华践



《花瓶的下半部》 53 × 67cm 卢治平



也谈第十八届全国版画展

■ 代大权

十八届版展在上海举办意义有三。一者，上海是上世纪三四十年代新兴木刻的滥觞之地，无论怎样的版画展在上海都有着温故的倾向和知新的追求；二者，上海是中国现代化的港口，海派文化对传统文化的征讨、新的政治势力向老的权阉们的挑战、先锋与前卫的风潮席卷内地的企图，无不都是从上海起航升帆的；三者，上海人的计较也罢，认真也好，都是粗砺懒散的山南水北们所不能的。此三者对于中国当代版画日前的不足不但有益，而且及时。

当代版画与新兴木刻最大的区别在于大众与小众的对立，不论是社会与院校、业余与专业、感性与理性的哪种比对关系都是版画发展中必然会出现的。所谓大众，不仅仅是在意识形态的指向上、社会行为的判断上、文化潮流的追随上拥有着大量的拥趸，更在于对大众精神品质的把握，这是人类文明与社会文明向前发展的根基和命脉。中国版画越来越自恋的倾向，显然不是大众的立场所期盼的。版画家目前自己的画自己办展览，自己的展览自己去欣赏，欣赏完了再回去画自己的画，至于社会的影响、大众的态度几乎都不存在。自娱自乐肯定不是新兴木刻的精神，也不应当成为当代版画的追求。新兴木刻之所以成为那个时代的先锋与前卫的载体，成为大众瞩目和关注的对

象，便是因为其与时代和社会环环相扣的本质。新兴木刻的精神是积极向上的精神，是饱满昂扬的精神，是大众生命力的体现。大众的背景决定了小众的前途，再次拥有大众对于中国版画的现实与长远发展都是极富意义的。

当代版画去除材料、工具、设备等客观条件的影响，主观上对“精致”的认识和把握也非常不足，这使得当代版画的审美品质在与油画、国画等不同画种的以表现见长的比较中，缺乏应有的阅读深度和审美快感。以技术和材质等物性基础垫底的版画如果不能在上述两点占有优势，其审美品质便会大打折扣。上海的精致与云南的璀璨、浙江的韵味、巴蜀的率直、京津的大度等均构成了当代版画性格中不同的侧面，这些性格特征互依互动、取长补短，才会有版画生动活泼的发展态势，才会有值得努力和期盼的所谓前程。

上海的第十八届全国版画展应当从精神品质、文化品质和审美品质三个层面汲取积极因素，再次拥有大众，再次伸张精神，再次鲜明个性，这即是展览办在上海的意义所在，也是举办展览的目的所在。

代大权 清华大学美术学院教授

变化与思考

■ 杨锋

一种地域性的表现风格、一个趋同性的技法特征、众人追随的热点题材，一度成为全国版画展的特殊现象。由这些特殊原因所滋生的“版画大省”、“重点作者”又受到了制度的保护——分配初选名额（即根据是不是版画大省定出各省名额）。这个做法直接影响到各地版画组织者与创作者对版展的态度。而第十八届全国版展的评选改变了这一传统做法，第一次让作者自由投稿。于是，过去不是版画大省但创作实力雄厚的省份凸现出强劲的势头，这种做法是一个适时的举措，不少版画“精英”悄然离开了版展，没有离开的大多被淹没在庞大的作品群中，新一代伺机进入并占据了他们的地位。我想，这才是版画发展的常态，是一个值得肯定的办展方法。

第十八届全国版画展还有一个明显的变化是放宽了对作品尺寸的要求，这可称得上是“版画事件”！因为多年来一直有放大作品尺寸以增强版画张力的呼声。送展作品中的确出现了尺寸比较大的作品，但问题也出现在这些大尺寸作品中，从中不难发现“大画不大”的现象。有些内驱力不足的作品，尺寸再大也是无济于事的。这里有传统版画材质和印刷条件限制的外因带来的不便，也有长期在“限制”中形成的习惯趣味无形中左右着作品的形制。更严重的是，以痕迹的篡改和涂抹来呈现关键性细节的“非艺术”因素替代语言的表述。尺寸本不是问题，但这一放大却实实在在地暴露出版画界长期深陷于画面痕迹得失、而忽视观念表达的深层问题。

翻阅历届全国版展目录，可以看出表现内容逐步宽泛，形式渐渐多样。同时，展览所显示的风格特征也经历了大致三个阶段：从无区域特征概念到局部地区在整体上左右全局面貌，再到技术特征凸显、地方性风格模糊。这种转化过程也伴随着从版画初创时期的西化木刻到民俗化风格的精神覆盖。版画切入社会也从过去主题先行、民俗及传统图案的简单搬用中走出，迂回于有利技术特征显现的形式本体表现。

第十八届全国版画展肯定是值得一提的展览，不少作品从单一事物的形式重组、内容演绎开始，使传统的“山”、“水”、“城市”都带有很强的版画特征，产生了版画语言的纯粹性；“人物环境”的制作不再是僵硬的客观再现，而是彰显着主体受社会变化影响产生的精神诉求。于是，本体语言有了可解读性。版画在当代艺术纷争中冷静地面对和自省，已产生了不附和其它艺术形式的方式，已从追随、妥协、逃离的处境中走向自我嬗变的自觉。版画在当代中国艺术界更像一股独立的非主流力量，与主流

意识所形成的话语模式迥然有别，当然也不被市场与短视的政治所主宰，更不苟合于肤浅的审美趣味。相反，它以不妥协的陌生感正对抗着比它强大得多的流行艺术。因此，不知版画式的独立与成熟是幸，还是不幸？

某种经验遏制了问题，而某种问题却唤醒了经验。版画（技术）特征越明显、越独立，就越远离大众，以致远离了所谓艺术的评判标准。“天与地卑，山与泽平”。差异之中有同一，概念是需要转化的。艺术背后的目的性是关于人的问题，而语言是人表达意愿的工具。版画语言只有作为表达某种观念的“语言”工具时，才是必须的，才与所要表达的观念产生不可割裂的关系。这是“两个互相排斥但同样是可论证的命题之间的矛盾”，冷静地看这个二律背反的命题，也是版画及版画展览所要面对的现实问题。

山展览作品“画不大”我想到：观念表露的直接性受到了惯性（审美的、技术的）的抵制，也许粗砺、原始这些绘画最初形态却更接近人的本质，这值得我们反思！这样的一次展览本身与美学无关，但却在办展过程中处处提醒我们：版画为什么能形成今天的规模，以及今天中国为什么还有如此权威的展览。

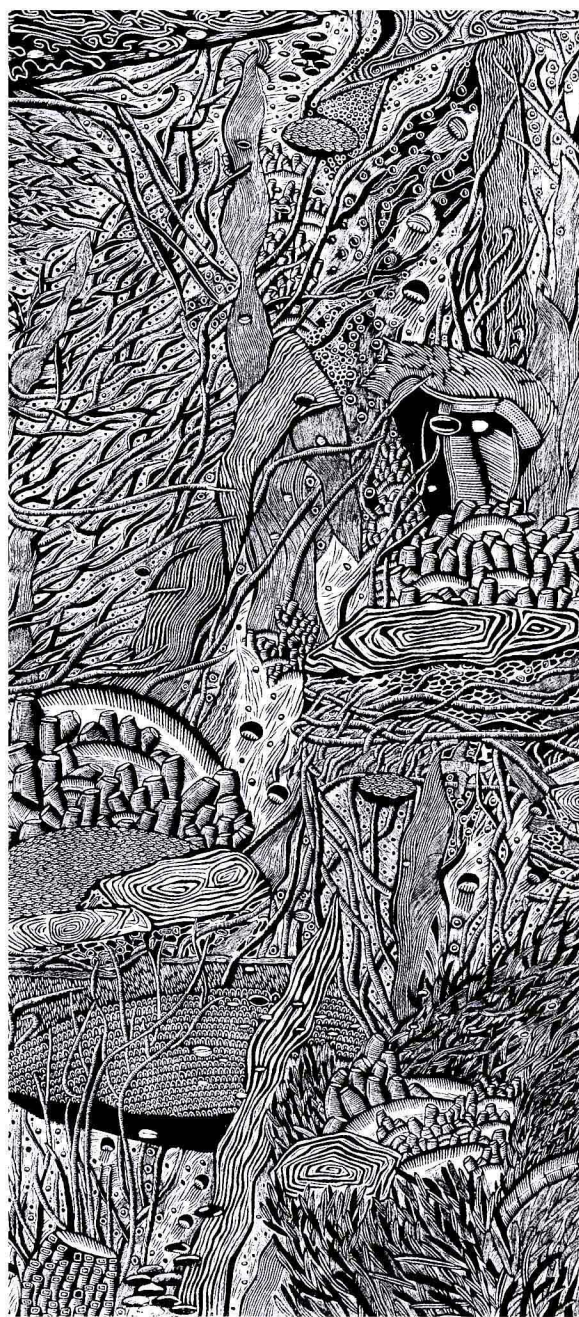
杨锋 西安美术学院版画系主任、教授



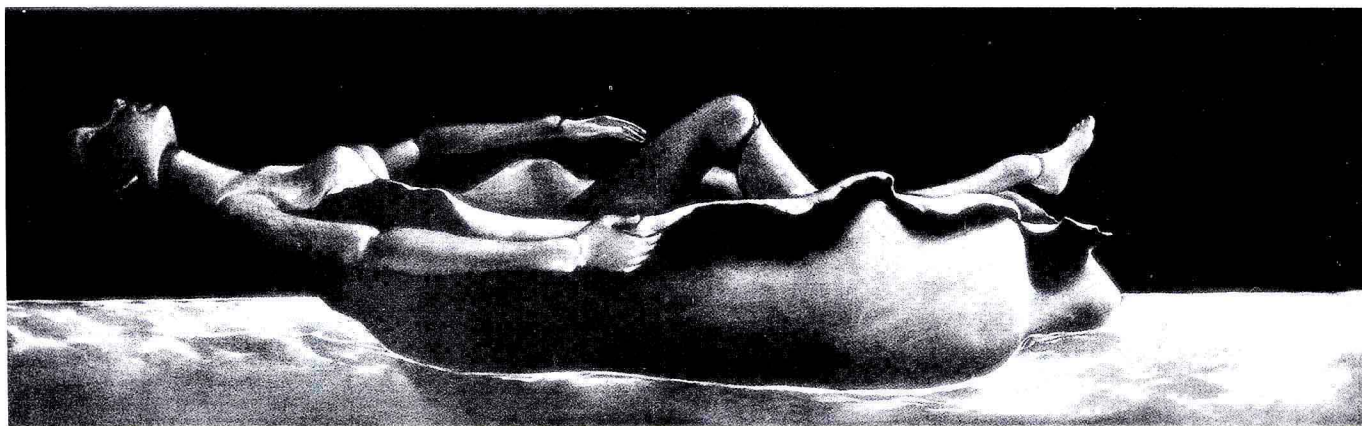
《居者有屋》 90 × 60cm 王文明



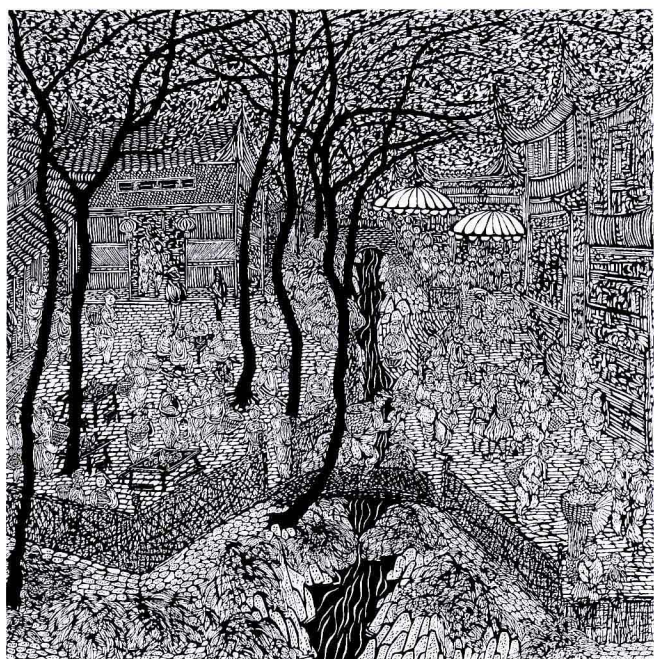
《浮生偷得半日闲》 92 × 62cm 朱海燕



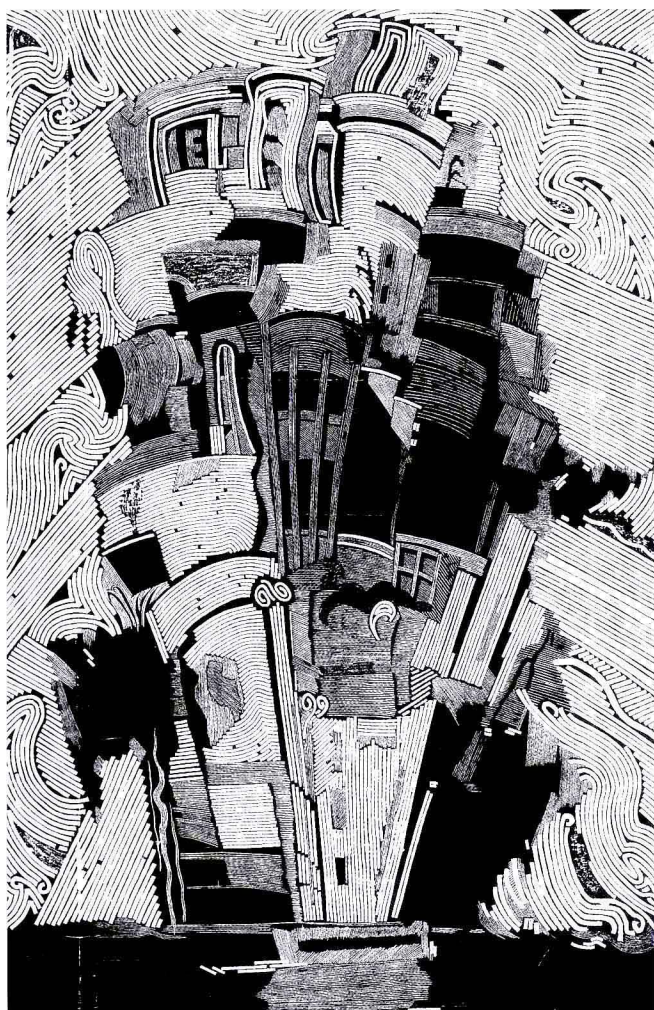
《深海鱼 II》 210 × 58cm 罗园园



《搁浅之后》 60 × 20cm 戴雪生



《山寨圩日》 90 × 90cm 韦忠冠



《海市蜃楼》 120 × 80cm 彭伟



《找乐乐园系列之七》 87 × 65cm 王中



《盛情科尔沁》 115 × 79cm 安玉民

南宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》刻本插画“李出于释宫”辨

■ 朴城君

作为佛教大乘教义集大成的《妙法莲华经》，不仅在宋代单刻佛典中版本最多，而且附刻插画绘铸也尤其精彩。本文着重针对南宋淳澈年间《小字妙法莲华经》刻本插画中一段情节，所谓反映佛、道斗争衍生的“李出于释宫”的内容进行辨识。

一、法华信仰与法华艺术的兴起

《妙法莲华经》简称《妙法华经》、《法华经》，重点弘扬会三乘方便、入一乘真实，是一部义理融摄渊深、譬喻动人丰富的大乘佛教经典。其梵文经典约产生于公元前一世纪左右，公元三世纪中叶传入中土，先后六度译出，现存三个译本：西晋太康七年（286年）竺法护译《正法华经》；后秦弘始八年（406年）译成的鸠摩罗什译《妙法莲华经》；隋仁寿元年（601年）谶那崛多译《添品妙法莲华经》，其中什译本译意达雅、辞藻华美，流传最广。^[1]《法华经》译出后，讲诵此经人数历居首擘，被誉为“经中之王”，法华信仰随即普及社会各个阶层，隋朝智惠据法华教义，创立天台宗（亦称法华宗），三论、法相、律、华严各宗大师无不与法华有所渊源，法华信仰盛极一时，“受持盛者，无出其经”。^[2]

法华经译出不久，法华艺术随即兴起。从隋唐的法华经变壁画到宋元的经册插画、再到明清“普门品”观音画作的大兴，法华艺术持续衍展。^[3]宋代刻经兼雕插画的风气已开。在宋代的单刻佛典中，《妙法莲华经》是版本最多的一种。从内容来看，大概可以分为三类：一是绘刻释迦牟尼佛灵山说法，这也是佛教版刻插画中最为常见的内容，二是二十八品故事，所谓“变相图”，或表现全经诸品的；或仅描绘经中一品。后者如宋至清季最常见的《观世音菩萨普门品》版画，即是一例。三是护经

天神，通常绘于卷尾。根据法华文意，《法华经》是释迦牟尼佛在王舍城耆闍崛（灵鹫山）所说之法，法华二十八品故事皆导源于灵山说法，故全经若仅一幅变相，往往即是灵山法会，若有七幅连相，亦多以灵山法会为构图主轴，再配以该册经文的各品故事。插画的安置有几种方式：或全经仅一幅插画，图于第一卷卷首（引首），或全经七幅插画，分别图于七册卷首。^[4]

二、宋刊《妙法莲华经》插画本

据统计，较著名的宋刊《妙法莲华经》插画本大致有：北宋建安本，署“建宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》”；北宋刊《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》，上图下文式，图文并茂，最早的连环式佛经读本；1968年，山东莘县

宋塔内一次出土《妙法莲华经》五部^[5]，刊刻时间最早为宋仁宗庆历二年（1042年），最晚为神宗熙宁二年（1069年），皆冠有扉画^[6]，南宋淳澈（1241—1252年）刊《大字妙法莲华经》及南宋庆元（1195—1200年）间刊刻的几种本子也绘刻有风格各异的扉页画：日本西原寺藏《妙法莲华经》第七卷，卷末有“临安府修文坊相对王八郎经铺”刊记，扉画由名工沈敦镌刻；美国哈佛大学福格美术馆藏南宋刻《妙法莲华经》残卷，经折装七页，有《灵鹫赴会》版画，署“四明陈高刀”，绘镌出色。^[7]

其中南宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》尤其引人注目。此画虽然没有雕工名款，然而雕风古拙，人物修长，无论构图榜书、人物形象都与德国科隆藏版极为接近^[8]。此画特别强调释迦牟尼佛身世，将佛母、出生、九龙吐水、出宫、悟道、涅槃等佛传故事融入经变，还绘有传法宏道事迹较著者，在区区尺幅之内，再现出佛传故事离奇起伏的美妙情节，是宋刊佛画中最具典型意义的代表作。它的内容毫无后代的程式化，用缭绕的祥云、院落、佛家器物等联系和组织画面，人物形象穿插错落、大小均衡、主次得当，是国内少有的南宋版刻插画精品。变相仅一幅，此图位于第一册卷首，“然变相内容却为第十四至十六品故事，依法华惯例，十四至十六品应属于第五册，或可推测现存者是重装本，原本插画应为第七幅，一册一幅，其中六幅已阙，重装时遂将第五册插画移至第一册卷首。”^[9]为配合经册有限的尺幅，取景力求简化。有些构图必须藉由榜书文字才能明了其出处。宋代吕彬版、陈高版、科隆版和此图等都在插画内标有“榜书”，紧邻所绘故事以方框文字说明故事内容，可以视为南宋变相的一个特色。

三、关于“李出于释宫”的几点质疑

有学者称此图绘有佛、道两教斗争中衍生的“李出于释宫”等故事^[10]，对此说笔者提出几点质疑：

虽然鉴于徽宗崇道亡国的教训，南宋朝廷不再大肆重演北宋真宗、徽宗利用道教神化皇权及崇道抑佛之类的闹剧，但是南宋诸帝对道教都有一定程度的信奉。推崇理学以维护对内统治的理宗对道教亦较为重视，大力推广道教劝善书《太上感应篇》即是一项重大举措。绍定六年（1233年），太乙宫道士胡莹微负责刊印，理宗亲自书写“诸恶莫作，众善奉行”八字列于卷首，并由名儒真德秀代作序跋，宰相郑清之作赞文，将其大力推广。后来道教劝善书的兴起，当与此有直接的关系。嘉熙三年（1239年），曾召见正一道三十五代天师张可大，命其提举三山符箓兼御前著宫观教门公事，主领龙翔宫。^[11]赐号“观妙先生”；



为龙虎山御书真风阁、紫薇阁；淳澈十二年（1252年）于临安建西太乙宫，宝澈二年（1254年）九月，亲谒太乙宫为国祈祥。凡遇灾祸或节庆日，必命道士斋醮祈禳。^[12]作为偏安一隅、困顿于内忧外患的弱国之君，南宋朝廷不能不上承前制、下顺民俗，保留对天地神祇祖宗的虔诚信仰，因而也不能不对以神鬼崇祀为事的符箓道教予以相当重视，乃至扶植、利用。“崔府君”、“四圣真君”尤其被南宋朝廷当作皇室的保护神予以院祀。^[13]历代朝廷崇祀的昊天上帝及北宋以来皇家奉祀的诸神祇，都沿例受南宋皇室崇祀。^[14]在这样的历史背景下，是不可能出现这种明显带有崇佛抑道倾向的所谓“李出于释宫”的。^[15]

在插画中，一青年男子戴冠披袍，在三名侍卫的护送下骑马出行。图中男子头戴小冠，衣着直领对襟、宽博飘逸，颇有仙风，这也许是有学者认为他是道流的缘故。道教道士的法衣、鹤氅等一般以直领对襟为多，常服即是道袍。^[16]所着的大小褂衣或名曰大小衫，这是平常穿用，大多用交领斜襟。这种内衣、外衣，大致也同一般人相似。道士服饰的另一特点即头上所戴的冠、巾，有“神霄宫殿五云间，羽服黄冠缀晓班”^[17]的说法，可是道衣虽然为道家的法服，并且“黄冠”成了道流的一般称呼，但都不是专指道士所着的服饰，凡一般文人士人也都穿着此，南朝宋刘义庆《世说新语·企羡》：“孟昶未达时，家在京口，尝见王恭乘高舆，被鹤氅裘。”宋陆游《八月九日晚赋》：“薄晚悠然下草堂，纶巾鹤氅弄秋光。”苏东坡《临江仙·赠王友道》云：“试看披鹤氅，仍是谪仙人。”所以，不能据此断定图中青年男子即为道士。特别是图中马后一侍卫执扇，可见主人的尊贵身份和地位。另外，关于释迦佛做太子时出家的记叙很多，比如“即白佛言，世尊，如来为太子时，出于释宫，去伽耶城不远，坐于道场，得成阿耨多罗三藐三菩提”^[18]、“逾城出释宫，彼言何不信，舍弃五欲乐，栖山若麋鹿，志乐求菩提，彼言何不信”^[19]等。另外，此情节石上角有“伽那城坐于菩提树”的榜题，“伽那城”当是“伽耶城”（梵Gayā）之误。因为伽耶是古代中印度摩揭陀国的都城，即今孟加拉巴特那市（Patna）西南96公里处的伽耶市。南面即佛陀成道处佛陀伽耶。《妙法莲华经·如来寿量品第十六》讲，“皆谓今释迦牟尼佛出释氏宫，去伽耶城不远坐于道场，得阿耨多罗三藐三菩提。”东晋法显游此地时，城内已经空虚荒凉。唐玄奘《大唐西域记·卷八》载此城“甚险固，少居人，唯婆罗门有千余家”。所以，不论是出于情节连贯的需要，还是佛典的有力佐证，此处榜题应该为“太子出于释宫”，应是较完整地反映佛传题材的一幅佳作，而非反映佛、道两教斗争所衍生的题材。

佛教初传中土之际，在某种程度上还被人们视作“以夷变夏”的危险物而警惕着，并受到社会习俗与传统文化的抵制。自《西升经》、《老子化胡经》等一出，道教以此事攻击佛教，凡有道观，必画老子化胡成佛之相，佛教亦于诸寺画老子之形，予以丑化。致使唐中宗神龙元年（705年）下诏“如闻道观皆画化胡成佛之相，



诸寺亦画老君之形。两教尊容互有毁辱，深为不然，自今并须毁除。其化胡经屡朝禁断，今后有留此伪经，及诸记录有言化胡者，并与消除，违者准敕科罪。”^[20]此令一下，《老子化胡经》遂逐渐绝迹，化胡之争才日渐止息下来。佛教已与中国文化水乳交融，很少有人认为佛教是夷狄之教而大加贬斥了。南宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》版刻插画中有一有趣情节：在伽耶城菩提树下释迦禅坐悟道，因为勤苦精进，头上都筑上了鸟巢，可鸟巢里那两只欢快的小鸟，却是中国的喜鹊。

注释：

- [1] 刘保金：《中国佛典通论》，河北教育出版社，1997年5月。
- [2] 道宣：《妙法莲华经弘传序》，鸠摩罗什译《妙法莲华经》，上海佛学书局。
- [3] 以敦煌为例，存世最早的法华造像，为北魏（439—535）敦煌莫高窟第259窟：在莫高窟492个窟中，法华壁画多达67窟69铺，上起西魏（6世纪），下迄两宋（13世纪），法华28品入画变相高达24品。（敦煌研究院《敦煌石窟内容总录》，文物出版社，1996年12月）。
- [4] 凡在卷首者又称“扉画”或“头神画”；若一连七册皆有变相，则称连相。卷尾（拖尾）亦有插画，或图于各册卷尾，或仅图于第七册卷尾。较为特别的是明宣宗宣德七年（1432年）的“普门品”单一写本插画。采取“左图右史”方式，一段经文附一幅插画，全经插画多达42幅。
- [5] 崔巍：《山东省莘县宋塔出土北宋佛经》，《文物》，1982年12期。
- [6] 宋佛经扉画在刊印俱精之外，内容也日趋繁缛。这批出土的经前扉画不仅与经文内容密切配合，并明确标出与该经卷数相应的“变相第×”；还出现将画面界成若干小幅，分别雕出与经文相应的新形式。（宿白《唐宋时期的雕版印刷》，文物出版社，1999年3月，页75）。
- [7] 周心慧：《中国古版画通史》，学苑出版社，2000年4月，页49。
- [8] 收藏于德国科隆东亚博物馆。此部法华经是由该馆收藏的一尊日本地藏菩萨胎内取出的，虽无年款，然据同收于胎内的供养僧题文，可知地藏造像造于南宋理宗淳澈九年（1249）（葛婉章《妙法莲华经插画》，《故宫文物月刊》，第二十卷第十期，页45）。
- [9] 葛婉章：《妙法莲华经插画》，《故宫文物月刊》，第二十卷第十期。
- [10] 此说为周心慧先生在其著述中所提。（周心慧《中国古版画通史》，学苑出版社，2000年4月，页49）。
- [11] 《正统道藏》本30卷，台北艺文印书馆，1977年影印本。
- [12] 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社，1990年6月。
- [13] 唐大潮：《中国道教简史》，宗教文化出版社，2001年6月。
- [14] 卿希泰主编：《中国道教史》，四川人民出版社，1996年。
- [15] 此时的道释争斗远非东晋、宋齐之时“夷夏之辩”和“神灭与神不灭”之争那样激越白热，而是出现儒释道三家趋于合流的倾向，盛倡三教同源一致，三家之学相互融摄，如宋代道教金丹派南宗、全真道皆以结合、融合道教内丹与禅宗之禅为其学说的特质。（任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社，1990年6月，页470）。
- [16] 据传为宋《听琴图》中的赵佶，披在衣裾外面的，即是鹤氅一类穿着，头上的小冠也属于道家装束。传李公麟《维摩演教图》亦有身着道衣的维摩形象。可见，道家所着基本士流皆可穿戴。（周锡保《中国古代服饰史》，中国戏剧出版社，1984年9月，页264，页278）。
- [17] 《新刊大宋宣和遗事》，古典文学出版社，1954年。
- [18] 《大正藏》，法华部，法华经，从地涌出品第十五。
- [19] 《大正藏》，宝积部上，太子合集经，净饭王始发信心品第一。
- [20] 《大正藏》，史传部，佛祖统纪，卷第四十。

另：南宋淳澈年间刊《小字妙法莲华经》版刻插画，收于周心慧主编的《中国古代佛教版画集》中（学苑出版社，2004年2月）。

朴城君 中央美术学院2005级博士研究生

反思与自省

——关于第18届全国版画展

■ 广军 齐凤阁

全国版画展自1954年第一届在北京开幕以来,已举办至18届,它犹如历史的画廊,形象地映现着半个世纪中国社会的时代变革,记录着新中国版画的发展轨迹。第18届全国版画展由新兴版画的策源地上海承办具有特殊的意义,它使人谛听70年前那风雨如晦的年代下刻刀发出的民族的吼声,重温中国现代版画跌宕起伏的艰难历程。

上海又是中国最具时尚性的国际大都市,多元的文化信息与浓郁的商业氛围交融、碰撞,演绎着当代艺术的精彩剧目。本届版画展的诸多改革,体现出主办方开放的理念。其一,由商家出资,专家运作,首次对入选及获奖作品发放稿酬,虽额度不高,但这是对画家劳动价值的一种肯定,在全国版画展中开风气之先。其二是送件方式的改革,由以往集体送件、不接受个人送件,改为个人可直接送件,先寄照片,入围后送原件,这使版画家积极性大增,送件数量达2300余件,创历史新高。其三是评选程序的改变,由以往一次性评选,改为初评与复评两次评选。还有画幅尺寸放大,使一些画家在大幅面中充分释放自己的创作能量。这些改革是对以往全国版画展览运行机制的修正,虽然有的举措也不可避免的带有负面效应,如初评照片与原件误差较大等,但总的来说是一种进步,是与时俱进的表现,是使展览机制更科学、规范的一种尝试。相信在以后全国版展的沿用中会愈益完善。

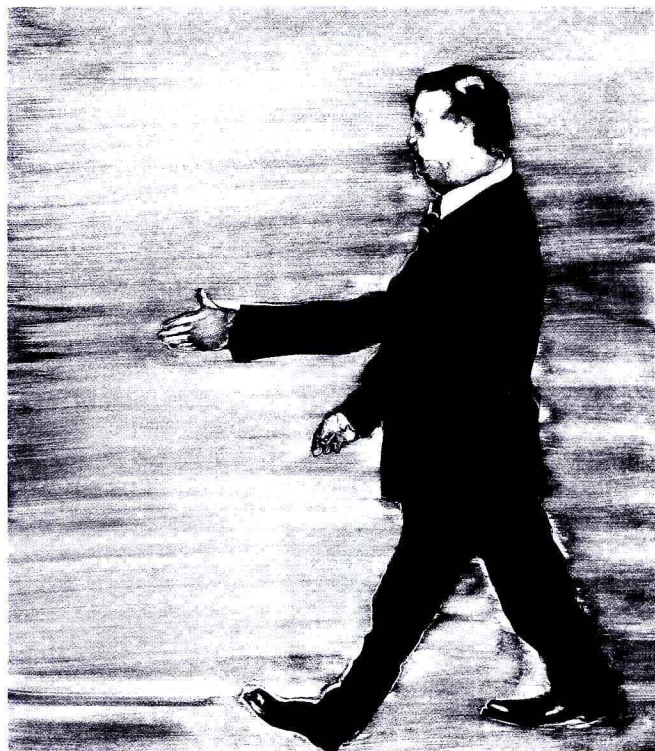
当然,机制只是搞好展览的保障,而不是关键,关键是作品的质量。就整体而言,本届展览可用16个字概括:稳中有降、作品较平、优劣悬殊、缺少精品。中国版画自上世纪90年代转型后即进入了平稳发展期,两年一届的全画版画展既无明显的突破与超越,也非停滞不前,一批中年画家走向成熟,不断有年轻作者崭露头角。但近几年尤其是本届版画展,则给人以稳中有降之感,其中一些现象令人担忧。根据有关方面的意见,本文拟重点分析一些版画创作中的问题,以引发版画同行的思考。

问题之一,手法因袭,面貌雷同,主要体现在有些院校的师生作品中。这种现象在前两届全国版画展中就曾出现,本届尤甚。一位评委在评选现场指着作品说:上面学生的画比下面老师的画更像老师的画。此类作品不光沿用老师的技法,在造型、色彩、图式等方面均向老师靠拢,这在综合版、铜版、木版、石版画中均较明显,既反映出版画教学的失误,也可看出作者对创作理解的肤浅。全国版画展应是最富创造性和权威性的展览,鼓励创新反对模仿应该成为一面旗帜,否则陈陈相因,如何谈得上体现版画创作的最新进展与最高水平。因此,版画作者应强化原创意识,版画学子则应把培养创造型思维与创新能力看得比作品入选更重要,这样才能成为一位有出息的艺术家的。问题之二,照片翻刻,技法展示。借用摄影手段收集创作素材本无可厚非,但是对着照片精刻细排,无艺术提炼、加工,这是对创作的曲解;沉迷于表面的细节真实,而忽视对象的精神品质或主体情感的传达,则会在自然主义的摹刻中远离艺术的真谛。这里不是对具象写实手法的指责,古元的《刘志丹与自卫军》、李焕民的《藏族女孩儿》等写实版画已成为版画史上的经典,其关键是运用版画语言对典型人物的塑造及精神世界的揭示,而不光是精湛刻印技术的展示。中国版画自上世纪90年代由重生活描述转入重本体建设后,精纯技艺成为画家们的共同追求,从而

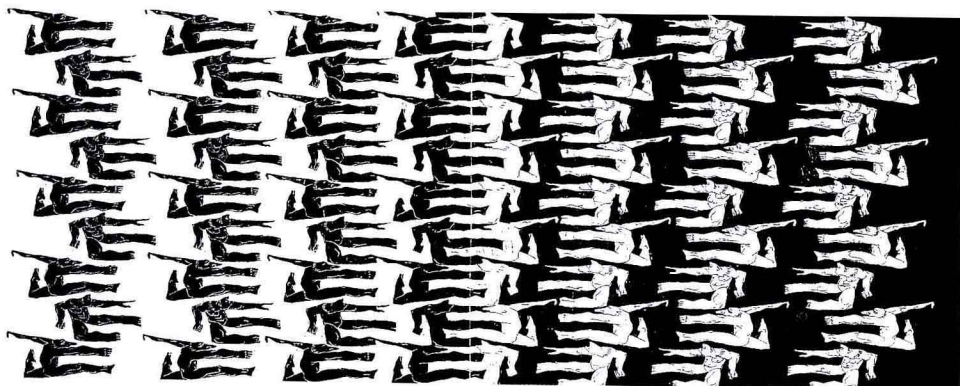
使版画由粗糙趋向精良,但由此带来的工匠化倾向,使一些作品精神贫弱,缺少文化品位。包括本届版展有的获奖作品只是技术较到位,而无意蕴内涵可言。专注本体是否一定要淡化版画的文身身份,版画到底是什么?版画首先是艺术,艺术就要或表达思想、感情、观念,或表达对生活的体验,决不单纯是技法的展示。为什么版画近年缺乏社会效应,为什么文化部百种重大题材创作没有版画?只倚重材料、技术,对文化的忽视,对精神的忽视,包括缺乏对社会问题的关注,这些问题应该引起我们的重视了。

问题之三,重复自我,样式僵化。这在一些成熟画家的创作中表现尤为明显。应该说,这类画家寻觅到一种与众不同的样式,形成了自己独特的面貌实属不易,在风格显露之初体现出新锐的创意与出色的才华,甚至在中国版画的水准提升与纵向推进过程中都起过积极的作用。但是若无自我更新的自主意识,相同或相似符号、语素,甚至图式的不断重复,便会将自己的创作模式化。这是才华枯竭的表现还是方法论上的问题?我想主要是后者。作为一个画家必须有自省意识,能正确认识和把握自己,如此才能在不断的自我否定中实现突破和超越。尤其一种样式逐渐完善之后,唯一的选择是突破,是以一种新的样式取而代之。有的画家一个样式搞一个系列,一个系列一个系列地推出,从而保持着创作的鲜活性,或许这是此类画家避免结壳、僵化的有效方法。

以上是就创作自身而言,就版画家队伍来说,精力转移,投入不足也是造成近年版画停滞、精品匮乏的原因所在。由于市场的原因,一些画家转产、搞畅销的艺术产品,也有些画家因工作需要走上各级领导岗位,许多精力用于



《你好!》 65 × 55cm 陶加祥



《无非是无》 60 × 150cm 王少浩 陈颖

行政管理而无时间从事版画创作,即使一些仍专注于版画的画家,像过去那样为一个展览创作一件作品搞几个月以至半年的人已微乎其微。人心浮躁,投入不足,怎能搞出有份量的作品。看来稳定版画队伍、把画家的精力吸引到版画创作中来,不仅要想法打通版画市场的销路,而且还要尽量提高版画大展作品的稿酬与奖励额度,同时更要注意打造版画大展的品牌效应,以唤起版画家积极参与的热情。

版画展入选作品优劣悬殊也不能把责任都推给作者,因为一个展览的质量一个是取决于送件的质量,一个是取决于评委的选择。客观地讲本届展览的评选规则相当严格,中国美术家协会把在各画展评选中总结、完善的一套评选办法用于全国版画展,而且中国美协有两位负责人始终参与监评。评委们在评选前的预备会上认真讨论,在淡化照顾因素、坚持质量标准与公平公正原则上已达成共识,那么为什么会出现某些选择上的失误?仔细想来,有以下几个原因:

一、惯性认定,往往使平庸作品获得肯定票。在心理学上,是指评委的心理定势在评选时所起的潜在作用。明明作品一般,但一看是知名的、有影响的画家的作品,便轻易的认定其应该入选甚至获奖,随手画上对号。这其中不排除有的有感情因素,但更多的是属于惯性认定。这种问题的解决主要靠评委的理性自觉,靠对画面的冷静分析与对惯性的警觉。

二、观念差异,导致标准、尺度把握的不统一。改革开放以来,思想解放运动打破了中国人僵化的观念与大一统的价值标准,不同年段、不同阶层、不同民族、性别的人价值观念反差很大。而版画大展20余位评委对风格、取向各异的众多作品孰高孰低、孰优孰劣的判断肯定参差不齐,票多当选,一些平庸之作合规则地进入展览在所难免。当然这种机率应该而且可以降到最低点,即通过明确展览的定位而尽可能的统一评委的取舍标准。

三、定位模糊是全国版展评选出现某种失误的根本原因。因为定位不清晰,所以评委对标准的理解与把握就很难一致。认为全国版画展是一个综合性的、群众性的展览,为此从工作的角度出发,从调动各方面积极性着眼,对版画薄弱地区、对版画群体的组织领导者等适当倾斜,确实起到了一些拉动当地版画的作用,但仔细想来,因每届入选作品数量的固定,平庸作品入选,不仅降低了展览质量,而且会伤害一批质量较好的落选作品的作者的积极性。而且这种放低要求或许会使其继续出作品却难以出好作品。如果一律高标准,反而会迫使其在提高上下功夫,对作者、对展览都有利而无弊。那么标准何以统一?关键在于明确展览的定位。我们以为:全国版画展的定位应该与全国美展的版画展有所区别。后者作为由文化部与中国美协举办的政府展览,在坚持高水准的同时,似应考虑到

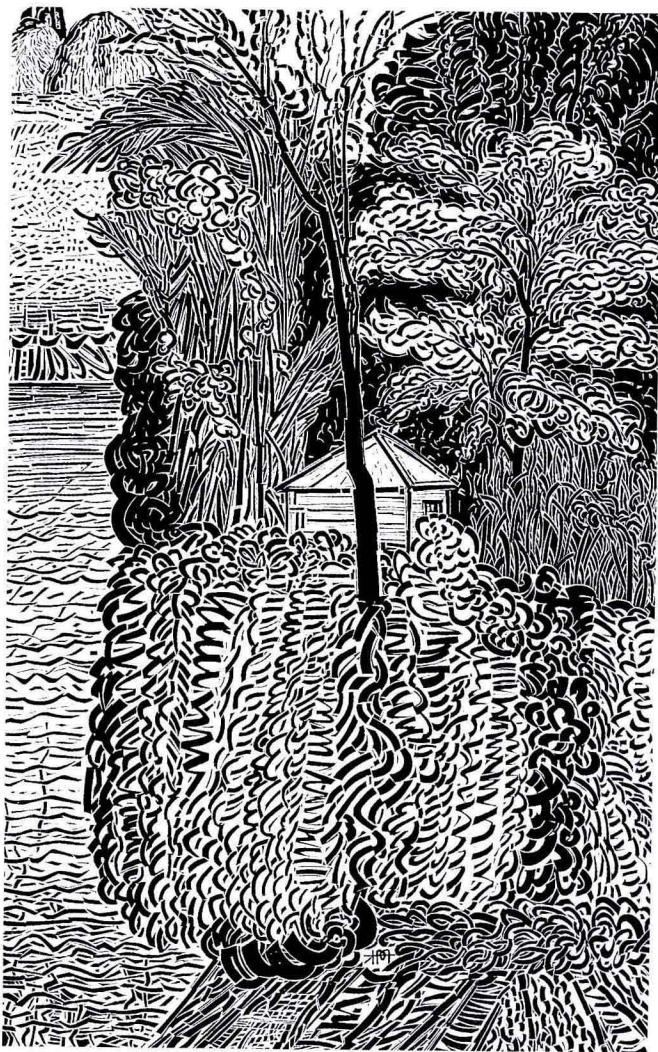
其综合性、包容性,乃至群众性,而前者作为行业的最高展览则应明确定位在:权威性、学术性、原创性上。所谓权威性,就是作品的高水平、高品位,就要拒绝平庸;所谓学术性,就要求作品的精神品格与文化涵量,鼓励探索与学术推进;所谓原创性就是要有新意、创意,反对模仿、因袭,这是对作品的基本要求。当然能同时做到这三点极难,可有针对性的设立奖项如:学术奖提名作品,创

意奖提名作品,技法发明奖提名作品等。这样标准明确、评选时易于把握,亦好操作。评委根据展览定位与不同奖项取舍入选与获奖作品会减少误差,更趋于公平合理。

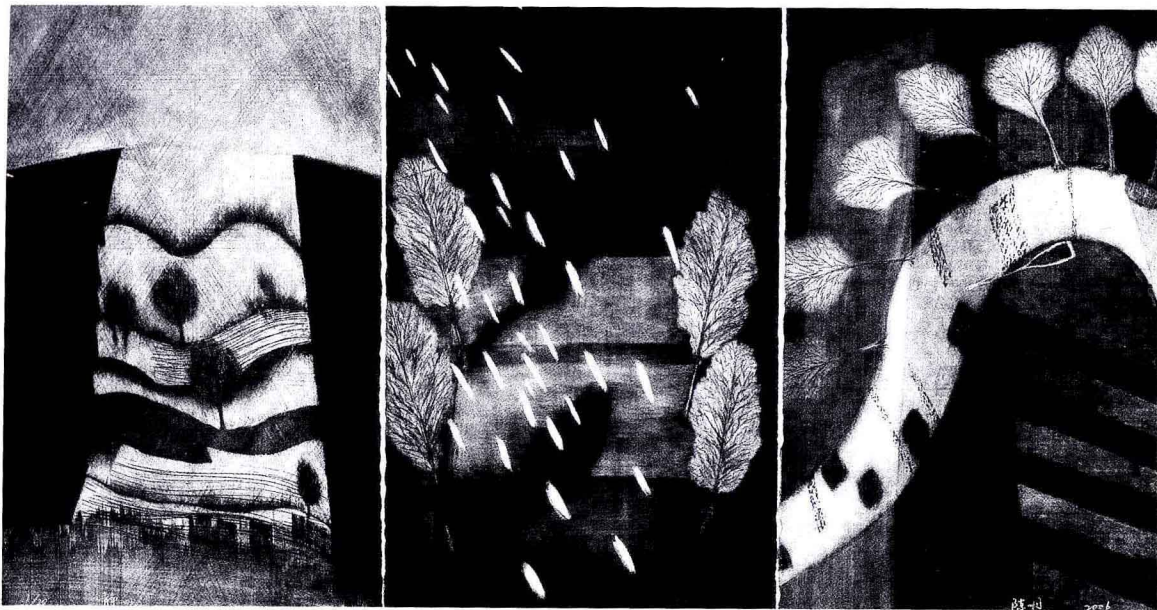
以上是就第18届全国版画展提出的个人看法,无意针对某地某人,旨在通过反思与自省提出问题,以引出版画同仁的高见,从而群策群力,把全国版画展办好,把中国版画推向新的阶段。

广军 中国美术家协会版画艺委会主任,中央美术学院教授

齐凤阁 中国美术家协会版画艺委会副主任,《中国版画》杂志主编



《老地方之八》 75 × 120cm 闭国斌



《静知》 45 × 75cm 陈丹



《美丽的空间》 90 × 90cm 胡玉环