

■ 刘波 著



■ 国家重点学科建设培育点 ■ 江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

共存与内化

东南大学出版社



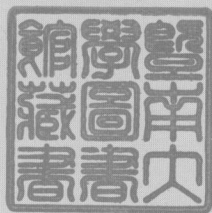
阅 览

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学院学科教学、科研、创作研究丛书

共存与内化

■ 刘波 著



J217-f3
20121

图书在版编目(CIP)数据

共存与内化/刘波著. —南京:东南大学出版社,2011.12
(南京艺术学院美术学院“教学·科研·创作”系列丛书)
ISBN 978-7-5641-3114-2

I. ①共… II. ①刘… III. ①版画技法-文集 IV.
①J217-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 245560 号

共存与内化

著 者:刘 波

出版发行:东南大学出版社

出 版 人:江建中

社 址:南京四牌楼2号 邮编210096

电 话:(025)83793330 (025)83362442(传真)

网 址:<http://www.seupress.com>

经 销:全国各地新华书店

印 刷:南京玉河印刷厂

开 本:880 mm×1 230 mm 1/32

印 张:114.50

字 数:3080千字

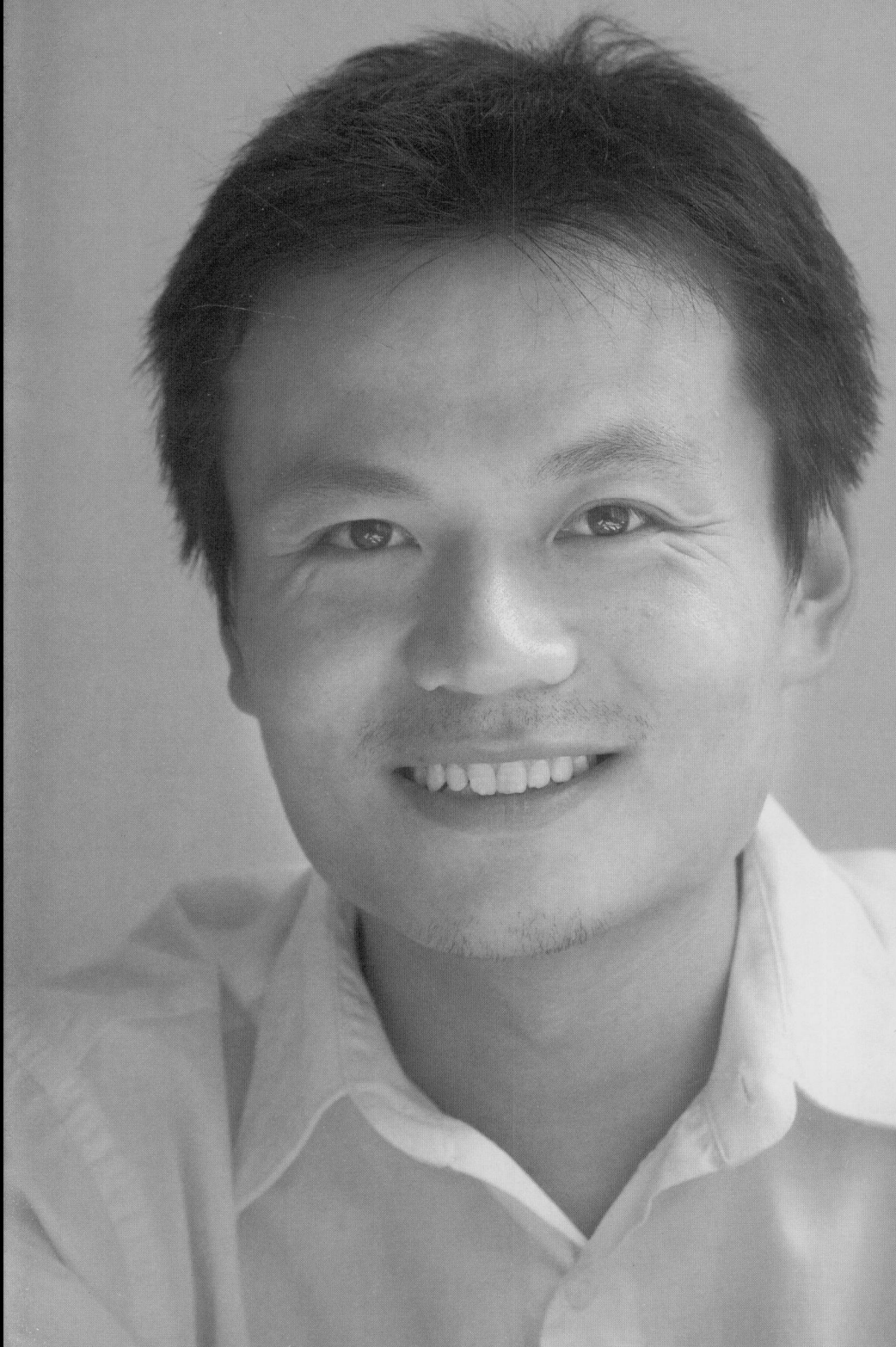
版 次:2011年12月第1版 2011年12月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5641-3114-2

定 价:988.00元(共19册)

本社图书若有印装质量问题,请直接向读者服务部联系。

电话(传真):025-83792328



序 言

在 20 世纪的中国美术史上,刘海粟是一位伟大的先驱、画家、教育家。他的教育思想以及所倡导的学术风气,一直是我院发展中最为宝贵的驱动力和精神财富。正因如此,在近百年的历史中,我院涌现出了一大批杰出的画家、美术教育家以及理论家,他们的成就和品格同样也已成为我们后来者珍贵的学术遗产。当新世纪来临之际,南艺美术系升级更名为美术学院,学院的发展迎来了新的契机。首任院长决定为在校老师们的教学、科研、创作成果出一套系列丛书。作为百年老校,为在校老师们出这样的系列丛书尚属首次。百年的沧桑,百年的文化积淀,其中最为关键的自然是百年文脉的传承,而我们的这套丛书则无疑可视为此百年文脉得以长盛不衰的实物佐证。

最初参与这套丛书出版的老师,有建国初期成长起来的美术界公认的中坚力量,而今队伍中已有不少青年才俊,这是颇感欣慰的事。我想,这既昭示着作为国家重点学科建设培育点的美术学科在教学、科研、创作上正不断地发展壮大起来,显然其本身也是美术学院的百年文脉在“兼容并包”、“不息变动”中薪火相传的一个有力见证。当这套丛书增至 100 本,甚至 200 本的时候,它将愈发体现出我们文脉的生命价值!相信这其中必将有新的大家、名师脱颖而出。

南京艺术学院即将迎来百年华诞,愿我们的丛书能够跨越百年,将这条文脉更为清晰地延续下去。

是为序。

南京艺术学院美术学院院长 张友宪

2010 年 10 月 31 日于二乾书屋

目 录

中西传统木版画比较研究刍议	1
中国现代版画的流向	13
版画拓展的理论基础和审美价值取向	22
版画拓展的方式——版画工作室的推广	28
共存与内化	
——铜版画制作中的素描和创作	33
厚度与锐度	37
素描的属性	41
写生	52
学习传统的意义	55
自画像	58
素描课堂侧记	69
刘波部分作品	77

中西传统木版画比较研究刍议

一、引子

中西绘画在长期的历史发展过程中,由于不同的绘画观念、工具材料、文化政治背景、宗教信仰、本土哲学以及审美趣味等因素的影响,使中国绘画和西方绘画具有各自的特点,逐步形成了中西两大绘画体系。关于中西绘画的不同,已有许多论著从多方面进行分析解读,其中论证最多的是关于中国画和油画的区别,而关于中西传统木版画比较研究方面系统性、严密性的专著相比较少。

传统木版画是中国绘画的一个门类,中国是木版画的发源地,独特的刀味、水味与木味使它在中国文化艺术史上具有独立的艺术价值与地位。特别在明万历年间至清初阶段是我国传统木版画的创作高峰时期,出现了各种流派,创作出大量优秀的作品,同时,在遥远的欧洲,文艺复兴时期的绘画大师们如丢勒、荷尔拜因等也制作出许多极高艺术价值的木版画作品。同一个版画种类,在它们发展的过程中却呈现出各自不同的审美特征和艺术品格。

二、前期

唐代的传统木版画已经非常成熟,其间存世的《金刚经说法图》,无论是图式、群体和个体的描绘,都尽显大唐人物画的风格,画面中心的世尊庄严高大,右侧的菩萨形体饱满,姿态曼妙,罗汉天王则体

貌各异,均具体刻制,或平静或喜悦,或怒目或谦恭,画面上方的飞天裙带飘逸,增加了画面的动感和节奏,和莫高窟的多数唐代壁画是一样的造型方式。此图是白描阳刻的手法,高超的刻制水平保证了作品里线条的流畅性。

比中国晚 700 多年的欧洲早期木版画和中国早期木版画在构图和造型上都非常相似,存世最早的《普罗塔木板画》很明显地受到中国传统木版画影响,基督的形象也是线描阳刻。画面处理简单,线条略显僵硬简略,仅有外轮廓线,这时的人物没有体积和光影,很快欧洲写实理论和技巧的演进,木版画面里的人物、树木、城堡有了体积感——各形象的轮廓线里增加了斜平行线,此形式成为西方雕刻木版的主要特点。

中西早期木版画都是担当宗教的传播载体,造型方式上,中国传统版画的线条不仅再现对象的表象和特征,更注重线条本身的审美。而西方传统木版画里的线条开始搭建体面,线条开始围绕客观化、实体化展开。在以后的发展中两者都是基于本土主流绘画的特征和审美特点来演进。

三、中期个案——丢勒和陈洪绶

丢勒(1471—1528),德国文艺复兴时期的艺术巨匠,被称为德意志的民族英雄,丢勒的版画作品在世界版画史上占有重要的地位,提起欧洲雕刀铜版画和传统木版画,丢勒几乎是这两个版种的代名词。

陈洪绶(1598—1652),明末画家,因创作大量而又有特色的木版画稿在中国版画史上留有重要的地位,传统人物版画作品成了难得的精品,并影响了其后很多画家。

二者生活的年代相距不是太大,丢勒比陈洪绶早出生一百来年,两者都只活了五十多岁,他们的版画作品俱改变了本土版画发展的现状,以一个崭新的面貌突出在各自的时代,皆成为后来学者和画家重要的研究资源和学习对象。

两者同是以画谋生,都是本民族传统木版画巅峰时期的代表人物,但是所属人文环境、社会身份和地位、人生追求、审美趣味、绘画方式、观察方法、人生际遇、后世影响等等不同,在这些中西文化差异的方面中,在科学与宗教、出世与入世、批判与逢迎等矛盾纠集在一身的特征中,透出两位大师代表的画家兼知识分子的命运,给二十世纪初两国木版画的再次交流埋下了最大的伏笔。

1. 社会背景

十六世纪,明代商业的发达带动了出版业的空前繁荣,尤其是私人书籍出版作坊的林立,作为主流文化的保管者、历史的书写者——知识分子对这次传播文化的方式起到很大的作用,从科场和官场失意而归的大量知识分子作为作家、编辑、出版商、投入到书籍印刷行业中来,同时明代大量市井小说、戏曲、画谱的涌现,知识分子又作为消费群体保证了出版业的兴旺,同样,一些文人兼具绘画才能如唐寅、蓝瑛、赵壁、陈洪绶等,也投入到书籍插图的行业中来,陈洪绶是浙江诸暨人,多次卖画于杭州,而杭州时称武林,自古人文荟萃,经济繁荣,自宋元以来就是雕版印刷的中心之一,刻书行业非常发达,陈洪绶的许多木刻插图均在杭州刊出。

同样,15 世纪中期,德国率先有了印刷术,其衍生出的新的绘画方式——铜版画与木刻画取得巨大成就,16 世纪德国三位最具有划时代意义的画家丢勒、格吕内瓦尔德、荷尔拜因,就产生在这样一幅壮观的时代背景前。其中以版画家、油画家兼建筑家丢勒的艺术成就最大,丢勒的出生地——纽伦堡,当时已是欧洲著名的出版中心,其教父是当地最大的出版商,启蒙老师是著名的版画家——瓦尔盖默特,欧洲当时最著名的畅销书之一——《纽伦堡记事》中一千八百多幅木版画即出自他之手,丢勒当时只有十几岁,也参与了其中部分木版作品的刻制。

2. 个人身份和思想

陈洪绶祖为世家,其父家落,幼年早慧,诗书画俱佳,早年四处游

历求学,中年进入宫廷,做了内廷供奉,后厌倦离开。明亡后,陈洪绶学佛参禅,在绍兴、杭州等地卖画为业,陈洪绶的一生跌宕起伏,典型性的中国传统知识分子。中国传统社会等级森严,“万般皆下品,惟有读书高”,修身、齐家、治国平天下才是传统知识分子的理想和抱负,读书入仕,是最为成功的人生之路,求仕失败,也要保持一个文人的操守,而单纯的画家是不入流的。陈洪绶曾做过宫中御用画师,但非其所愿,在诗中写道“李贺能诗玉楼去,曼卿善饮主芙蓉。病夫二字非所长,乞与人间作画工。”在明末的政治上没有办法施展才能,入清作为前朝遗民,只能靠卖画谋生,中年后的他已经在生活上像一名画工,画工在古代为俗人、贱者,比他过去鄙视的宫廷院体画家地位更低,画工以画为职业,以利为图,为掌握知识霸权的士大夫所不齿,所以陈洪绶针对不同的人决定售画与否,来保持自己的气节,达官贵人重金难求,落难朋友不断赠送,但是陈洪绶对这样的状态是很无奈的,“甘口之家,不能力作。乞食累人,身为沟壑。刻此聊生,免人络索。”又说“嗟嗟遗民,不知愧怍。辛酉暮秋,铭之佛阁写”。19岁所作《九歌》就可看出他的崇高理想和抱负,而晚年卖画后的这些感叹足以说明他对自己不得为之的谋生途径甚感不满。

丢勒所处的德国当时远落后于周围国家,社会亦是动荡不安,丢勒出身金银匠之家,早期绘画学习于版画家、刻工和印刷所,其后丢勒做过议员,皇帝的御用画师,但是丢勒固有的身份是名首饰匠和画家,是城市的中产阶级,他也乐于认可自己的手艺人身份。在他13岁的自画像里,其模仿基督的手势说明对从事绘画的自我肯定,认为画家和画都是上帝的工具。

文艺复兴时期许多画家来自金银匠,而元明时期文人画逐渐成为画坛主流,画家更注重自己的文人身份。

3. 绘画方式和审美特点

陈洪绶的九歌作品,除屈原行吟图外,其余人物皆无背景,作品大面积留白,人物皆是立姿,衣服纹理与形象均不同笔法处理,或圆

润或稚拙,线条也是长短不一,有侧面有背面,气质独特,张扬或含蓄。

中国绘画的三远和散点透视亦是中国传统版画的观察方法,远景皆上为远山,中近为水面道路,树木和人物杂陈其中,中景构图为了更好地展示建筑的构造、空间的折叠、多个人物姿态的动作展示,院墙和厅堂与画面成斜角度绘制,观察的角度是俯视,仿佛站在院外的高处往里窥视。

明代刻本小说的诸多木版画作品都是描绘类似的场景:门外、院内、厅堂内的三组人物在画面下、中、上进行着表情动作,无声的演绎着段时间内的故事,各自独立,但是因为迂回渐近的道路暗示着人物的活动范围,站立角度的相向,动作在进行,语言在诉说,听者安静地侍立在旁,工和放的线条组合运用,画面中的平行的直排线、均匀的方形、菱形、鱼鳞形、工整的建构起中国传统楼台亭榭、砖、瓦、地砖。人物五官处理简单,用线圆润,楼阁屋舍、砖瓦碎石是精雕细刻,线条密度大,而白墙面和天空留白,疏密得当,繁简有序,高大的乔木、宽阔变化的芭蕉、不规则的山石这些必不可少的园林元素修饰和对比着建筑,空间分割有序,气息通畅,共同为画里的人物和画外的观者提供幽静和清远的情调。

宗白华认为美有华丽繁富和平淡素净的美,绚烂之后的平淡、朴素、本色是中国古人追求的艺术境界,这种审美传统来自于中国传统的哲学,不光影响了艺术领域,长久的根植于民族的基因里,陈洪绶代表的版画作品也不例外。

丢勒作品的场景基于西方绘画的一点透视,作为一名建筑家,丢勒在《基督受难》组画里展示了他对建筑的研究,气势恢宏的教堂,内部装饰华美繁琐的柱廊,与中国传统的园林建筑不同,丢勒版画里的教堂是庄严神圣的,它占据画面的上半部,高大宽敞,笼罩着画面人物,中国传统版画观察的多点、游离、开放的视角,丢勒则是固定于一点,光的引入更加把场景瞬间固化,明暗把人物的背景统一在一起,

人文主义者的丢勒有浓厚的表现人的兴趣,他的画面里人物众多,男女老少,高矮胖瘦,衣帽服饰都分别仔细刻画,特点不像中国传统版画的寥寥几个人物,而且都是简笔,以他的《四骑士》为例,构图饱满,画面情节想象力丰富,但是无论天使、恶魔、骑士的结构比例均合乎正常人的生理标准,丢勒一生追求深入观察自然和钻研透视、解剖学科的知识,他对衣服纹理和褶皱起伏做了极其认真的描绘,远处的云朵也铺陈大量的曲线直线,线条的排列组合交叠密集,细致多变,丢勒作品给人的感觉是规矩、理性、秩序,丢勒太喜欢表现细节,以致画面呈现浮雕般的平面效果。丢勒的木刻深受哥特文化的影响,画面充满了神秘怪诞和敏感的特质。

4. 版画的形制和流通

宗教绘画一直是西方传统绘画的重要内容,全民族的信仰对这类题材的接受度也是全民性的,不论贵族和平民,西方木版画的宗教题材也是一直处于广泛的接受度和制作量,丢勒的木版代表作均是宗教题材。西方传统版画也多用作书籍插图流通,上升中的大量市民阶层对画家油画、壁画作品的喜爱和无力购买,使他们转而收藏比大型油画便宜多的版画作品,一部分版画开始脱离书籍,大画家开始用版画复制自己的油画,进而印刷销售,并成为一种习俗。丢勒的代表性版画作品多是独立销售,不再从属于书籍。

唐宋木版画的繁荣兴盛同样倚赖宗教信仰的广度,但是中国没有全民族信仰的宗教,统治者的喜好、朝代的更迭都决定某类宗教的大起大落,明清的中国传统版画则是处于分流的状态:以陈洪绶为代表的上层版画,内容是文学戏曲人物、仙佛神道,以绣像、插图隐藏在流动性的书籍里;而民间版画以门神、灶神、年画作为祈福纳祥、趋吉避凶的功能张贴在固定的门、灶、室内。陈洪绶的作品除了叶子戏外,均是插图。

5. 版画的生产环节

版画作者和刻工的分离,正是出版业的发展,中西版画皆是如

此,十六世纪,西方出版商成为版画的最高决定者,他们向画家购买素描稿,雕版、印刷、销售等环节均是他们决定和运作。同样,明代的出版家购买同代画家的国画作品,再组织刻工制作,进而印刷,画家和版画生产过程是分离缺位的。

明代主流传统版画多出自于书坊。画家画稿,别人付梓印刷、流传,画家和制版印刷是完全脱离的,不在印刷的坊间,空间上是隔离的状态,仅仅存在时空的联系,19岁的陈洪绶绘制《九歌》时没有想到作品还要刻制印刷,在他的自序里说得很明白,是学《楚辞》时随便画的,仅耗时两天时间,22年过去后别人再行刊印。这里没有考虑制版的因素,28岁所作《水浒叶子》花费4个月时间,送给贫困的朋友,后辗转付印,去世前一年的《博古叶子》原为聊以生计而作,又赠给朋友,以上几部主要作品的创作均是国画,陈洪绶没有考虑把作品刻制成版画流通,另有几部戏曲小说插图,这些作品他应该知道要印刷的,但是没有留下文字证明陈洪绶参加制版和印刷,仅是其作品以版画的形式留存下来,我们很勉强的用现在的词语来定义他为所谓版画家,这也说明印刷业的发达造成分工细致,术有专攻的局面。

现在很多版画文献以画稿、制版、印刷不是固定一人,把传统木版画定义为复制版画,进而否定画面的价值是错误的,同样,以为画、刻、印归于一人是所谓有价值的创作版画亦同样谬误,来否定版画的价值和定位版画家的身份是不合理的,版画制作过程的参与度和版种特点密切相关,石版画是完全复制纸本手绘效果的版种,即画稿可和制版印刷完全脱离,画家参与就没有必要。如德拉克洛瓦、劳特雷克、德加等人的版画均是版画作坊制版和印刷。我们在其中看不到任何所谓的版画本身的语言,但是无法抹杀这些作品的价值。现代木刻的工具特点和纸本作品的距离加大,同时印刷过程能改变画面的效果,于是制版和印刷成为一部分版画家的创作过程。制印过程是一人还是多人和作品完成度有关,和版画概念和版画价值没有关系。

传统西方画家作为手工业者,许多人陆续成立了版画作坊,参与制作版画并销售,他们和版画的环节开始紧密相连,开始创作独立的版画作品并钻研新技法,1495年24岁的丢勒在纽伦堡开了版画作坊,购置印刷机等器材制作销售版画,鲁本斯在安特卫普有规模巨大的版画作坊,许多学生、助手、工匠均为他的油画素描复制版画来销售,凡·代克亦是领导作坊里打样人、刻工等复制他的油画素描,版画作坊的建立说明版画作品已经有了独立的审美价值,不仅仅是印刷的从属品。而书坊里的插图还是书籍的修饰品,它的兴衰和书籍的刊行紧密联系在一起。

6. 底稿和成品的距离——主流绘画语言的转化

中国传统木版画印刷纸也是宣纸,墨也是水性的,所以我们看到流传下来的陈洪绶的作品,如果不注明是版画,很多人会认为国画作品,以墨线在纸上勾勒出白描,再拷贝在木板上请刻工原样刻出,还原出纸本线条的粗细转折,刻工在刻板过程中不存在思考稿子向版画语言样式转换的问题,版画没有自己的语言特点,它的最高水准取决于画家本人和刻工的水平,复制的意义在于它最终怎么呈现都不如原稿好,生动,陈洪绶的版画之所以称道是他的人物画复制容易。山水题材的木版画和水墨画的效果就相差太远,因为山水的用墨更加多变,其层次和气韵是木版无法复制的,写意水墨画里大小、深浅不一的墨色,肌理的皴擦枯润是画家在创作时体验和表现,而印刷是速度化的批量复制,自由活泼的笔墨要置换成标准化的印刷工序,一经制版,理性的技术控制画面,一切偶然的肌理语言被剔除,语言转化成了障碍,黑白木刻语言里没有灰色,只有黑白,每一根线条都是实实在在的,没有浓淡虚实,例如根据萧云从山水作品制作的木版画,水面、山石的效果就非常僵硬,淡墨简笔绘制的远山在版画上是一两条弧形线,浅皴而就的山石变成一团团的黑线,极像钢笔画的效果,整幅画平板杂乱,毫无生气,仅有图画构图和山水亭台布局的价值,和他纸上手绘的作品差距很大,再高超的刀工和印刷工也无法还

原他的底稿。

中国书画的审美品格一直是重神轻形,重道轻器,重笔墨轻制作,从材料到审美品格,传统木版的制作和印刷一直在弥补中国传统绘画的这段距离,木版以克隆传统绘画为目的,而不是开拓绘画本身的语言样式。这在根本上决定传统版画在中国绘画史上有实无名的状态。

西方画家的木版画作品也有很多是根据色稿和线稿复制版画,职业打样人和专业雕版师把画家的作品处理成线条稿和版画,语言转化过程中也存在距离问题,如凡·代克的雕版作品和他的素描稿、油画稿也有很大距离,浓淡深浅的线条和微妙层次的色彩消失无踪,画面只剩下单色的统一的金属感的线条。丢勒在版画史的重要地位在于他本人是名卓越的刻工,一些重要作品无须靠打样工和雕刻工,他一人就可以完成版画的制作,而且他的素描语言和版画语言非常吻合,均是发挥线条的功力,但是他的木版不是简单的复制,而是线条的再运用和再处理,线条的组合方式比他的素描还要精细严密,版画语言对他的其他造型方式是推力。

无论复制稿子的过程中是消减或增大了原初作品的魅力,雕刀木版画的新材料和新语言样式,被西方许多大画家接受,把它作为新的创作手段,大众也开始接受这种新颖的造型方式。容忍和欣赏和主流油画的这段距离,它明显的区别于油画和素描,特点非常显著——油性墨印成的线条厚实有力,组合严密逻辑,画面闪烁理性的光辉,木版画终于有了自身的魅力,和油画、雕塑并列于画家和欣赏者的空间里。

7. 木版画的间隔性

木版画的制作过程需要制版和印刷,这些都是区别于直接绘画方式的重要特点,即间隔性,这是中国传统画家所不能接受的,他们也没考虑过换一种新的绘画方式,中国绘画和传统哲学的亲密血缘,天人合一、道法自然的哲学观早已是国人集体意识,和中国民族的审

美心理暗合,强调材料语言的审美和绘画过程的直抒胸中逸气,传统绘画的理论和实践也是多个面貌组成,但是整体上保持材料和制作上的稳定性和直接性,凡制作性强,工艺性要求高的艺术方式一直不为主流审美精英接受,如中国传统雕塑大多也以民间、未名的状态发展,和西方雕塑家的地位和艺术史的留名状态是很大的差异性,西方绘画和版画雕塑的血缘基于艺术家的对制作性的偏爱。所以中国古代没有真正意义上版画家是必然的。

8. 效率

丢勒和陈洪绶的版画作品基本都是单色木刻,版画的制作和批量印刷都非常快捷,这也保证了版画的流通和市场。

在大量印刷后木版损耗破坏了作品的品质,同时人们对单色印刷品的不满足,促使了印刷技术的改进,即套版技术和新制版技术的发明和应用,丢勒很快投身新的版画——铜版画的制作中,铜版画的线条感更符合他的审美要求,而明代也开始用套版“饾版”技术印制画谱。如前所述中国传统版画复制白描的过程,印刷效率是很快,如果复制水墨画则效率降低,彩墨更甚,所以饾版印刷画谱的推广度不高,解放后曾有传统印刷单位用最原始的饾版印制中国古画,一张画需要几千张版,花费数年才印成,彻底抹杀了印刷的意义,不去解决印刷技术,而是无意义的放大最古老的印刷术。

中国传统版画画稿的快捷和主流绘画语言的应用广度都是版画小众的原因,国画的绘制过程非常快捷,流通也快,工具是文人日常比不可少的宣纸毛笔,和书写工具的通用,个人诗书画印的修养标准,都决定绘画不是高不可攀的一个表达方式,无论民间庙堂,大小画家比比皆是,即便达不到多高的水平,涂抹几笔还是可以的,群体的丰富和作品的大量涌现决定了普通欣赏者不会把版画作为收藏和欣赏对象。而西方主流绘画——油画的制作者和制作过程要相对少和复杂,版画复制大师作品销售才有广阔的市场。所以以陈洪绶为代表的明代画家,他们的画稿基本上是为书籍插图,很少用来传播绘

画本身。

四、晚期

清初文化上的钳制和高压,刻书业急剧衰退,失去了社会功能性的支撑,同时,木版画一如既往的不被主流画坛承认,新的印刷方式也已出现,木版印刷和木版画从社会主体层面萎缩,独剩民间木版画依然发展。

西方传统木版画同样因为木版印刷作坊、制作者、欣赏者的消退而日渐式微,但是比维克阴刻手法的发明和古斯塔夫·多雷的努力,西方传统木版画又经历了两次短暂的高峰,至高更创新木刻新语言方式时,西方传统木版画也已退出历史舞台。

五、结论

在中西传统版画的发展中,从代表性画家陈洪绶和丢勒的比较中,可以看出两种文化背景中画家对自身位置的态度和审美取向,陈的文化底蕴是博大的中华传统文化,他的人物画是基于传统的再创作,而版画活动仅是糊口时不得已的手段,而丢勒是德国文艺复兴的开荒者,他四处求学,一生研究自然科学,给绘画附加很多方面的知识,版画是他主要的创作方式。

版画是门科学技术含量高的艺术形式,对技术的蔑视是一个版画家重大的缺憾,中西方对技术的态度决定了版画和版画家形成与否的主要原因,也是中西传统木版画一个被忽略的重要差异性。

当西学渐近时,西方表现主义木版画被带进中国,当代中国的版画教学是西方版画体系,基础教学和版画创作都是基于西画的传统,但是中国传统木版画重新拿到台前,它比西方木版画更容易被我们阅读和欣赏,抛开它复制他者的行为、曾经千人一面的风格,画面依然自在风雅。伴随着国内外文化交流量的激增和速度的迅猛,文化的渗透与融合,木版画的地域性、民族性、文化性的差异越来越模糊,