



CHINESE PRINT MAKING

中国版画

2011 (下)

中国美术家协会版画艺术委员会 编



岭南美术出版社

ZHONGGUO BANHUA 中国版画

2011(下)

中国美术家协会版画艺术委员会 编

名誉主编：吴长江 广 军 姜 陆

主 编：齐凤阁

副 主 编：钟 曦

编委（以姓氏笔画为序）

孔国桥 王连敏

王建山 王僖山

代大权 卢治平

李全民 李传康

李宝泉 李彦鹏

苏 和 苏新平

阿 鸽 邵常毅

陈 琦 陈海燕

陈新建 张广慧

张远帆 杨春华

杨 越 杨 锋

范 敏 郝 平

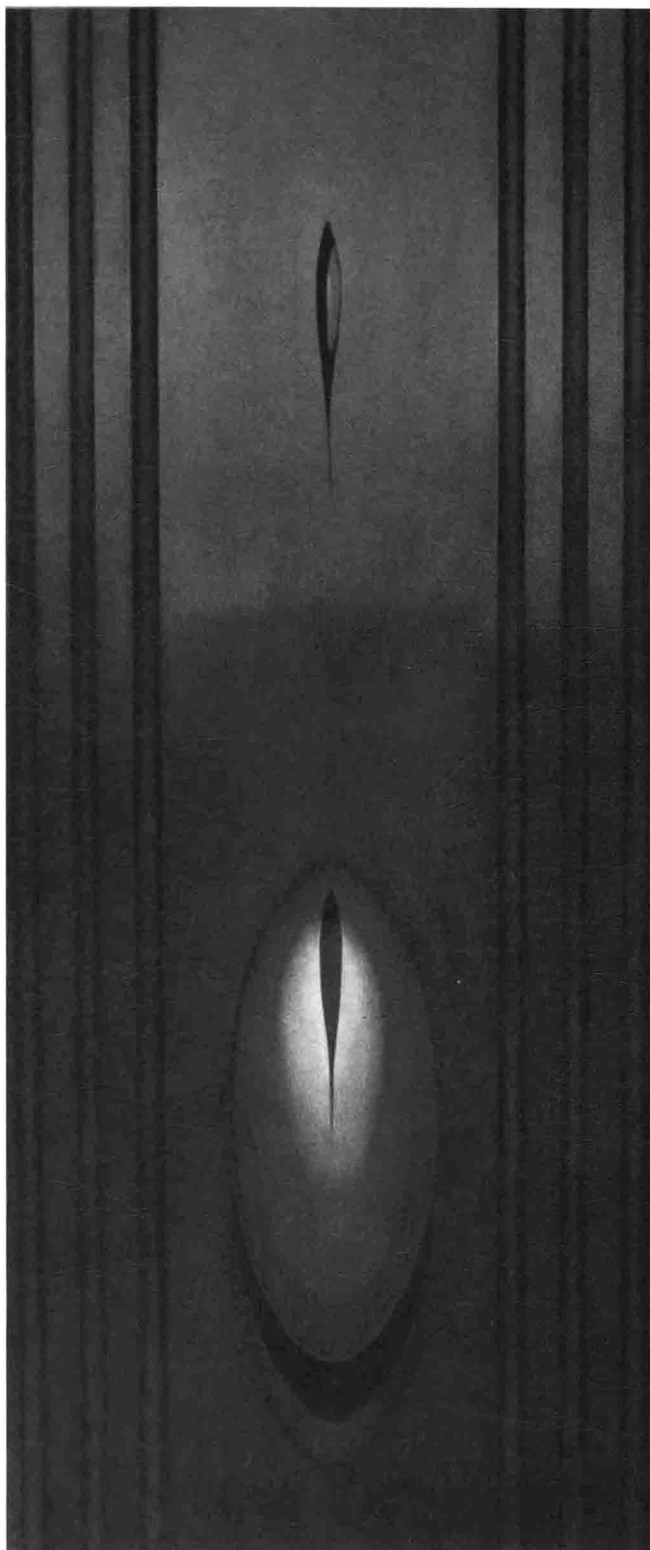
徐宝中 班 苓

黄启明 隋自更

康剑飞 阎义春

程兆星 雷务武

戴 和 戴政生



岭南美术出版社

《感受自然3——鸟、石、激流》 铜版 2009 维力科·马瑞彻夫斯基

图书在版编目 (C I P) 数据

中国版画. 2011. 下 / 中国美术家协会版画艺术委员会编. — 广州 : 岭南美术出版社, 2012. 4
ISBN 978-7-5362-4889-2

I. ①中… II. ①中… III. ①版画—中国—丛刊
IV. ①J217-55

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第036599号

责任编辑: 刘向上 李国正
责任技编: 许伟群

中国版画 2011 (下)

出版、总发行: 岭南美术出版社 (网址: www.lnaph.com)
(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店
印 刷: 深圳高凡印刷有限公司
版 次: 2012年4月第1版
2012年4月第1次印刷
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 4
印 数: 1—3000册

ISBN 978-7-5362-4889-2

定 价: 26.00元

2011年新一代! 国际大学生版画作品展



“新一代!”展创新版画作品展陈方式，让观众参与、互动、分享。



平面、装置、动画等版画作品多元，让观众享受视、听双重体验。

(第38辑)

目录 CONTENTS

本期执行副主编: 张新英
编辑: 靳保平 隋丞 周举 彭宝玉

版画论坛

- 为人生的艺术——纪念新兴木刻运动80周年学术研讨会发言摘登 5
唐雯 从发生学的角度探究版画印痕 10

展览巡礼

- 齐凤阁 内涵发展与样态更新——我看第19届全国版画展 13
卢治平 关于“为人生的艺术——纪念新兴木刻运动80周年中国现当代版画展” 19

版画家

■本期名家

- 李以泰 艰辛的风格探索 27

■品评解读

- 易阳 文脉当代的隐喻之相——黄启明版画艺术研究 31
胡斌 圣洁奇幻世界里的当代隐忧——读郑峰的系列作品有感 49

■自我透析

- 刘永夫 技法与情感 52



1931年8月, 鲁迅创办木刻讲习会, 授课后与全体学员拍照留念。

版画教育

- 孔国桥 中国美术学院版画系的教学架构及学理渊源 54

海外之窗

- 赵家春 维力科·马瑞彻夫斯基和他的版画 56
- 彭宝玉 国际视野中大学生版画艺术的检视与推广
——关于“2011新一代! 国际大学生图像艺术节” 58

版画信息

- 展 览 61
- 活 动 63
- 出 版 63
- 讣 闻 64

作 品

- 第19届全国版画展作品 35
- 纪念新兴木刻运动80周年中国现当代版画展作品 38
- 中国美术学院版画系2011届毕业生作品 42
- 维力科·马瑞彻夫斯基版画 44
- 2011新一代! 国际大学生图像艺术节版画作品 46
- 刘永夫版画 48

封面 《希望的田野》 木版 62×86cm 2011年 王僖山



《起来·怒潮组画之四》 木版 19.5cm×27cm 1947 李桦

ZHONGGUO BANHUA 中国版画

2011(下)

中国美术家协会版画艺术委员会 编

名誉主编：吴长江 广 军 姜 陆

主 编：齐凤阁

副 主 编：钟 曦

编委（以姓氏笔画为序）

孔国桥 王连敏

王建山 王僖山

代大权 卢治平

李全民 李传康

李宝泉 李彦鹏

苏 和 苏新平

阿 鸽 邵常毅

陈 琦 陈海燕

陈新建 张广慧

张远帆 杨春华

杨 越 杨 锋

范 敏 郝 平

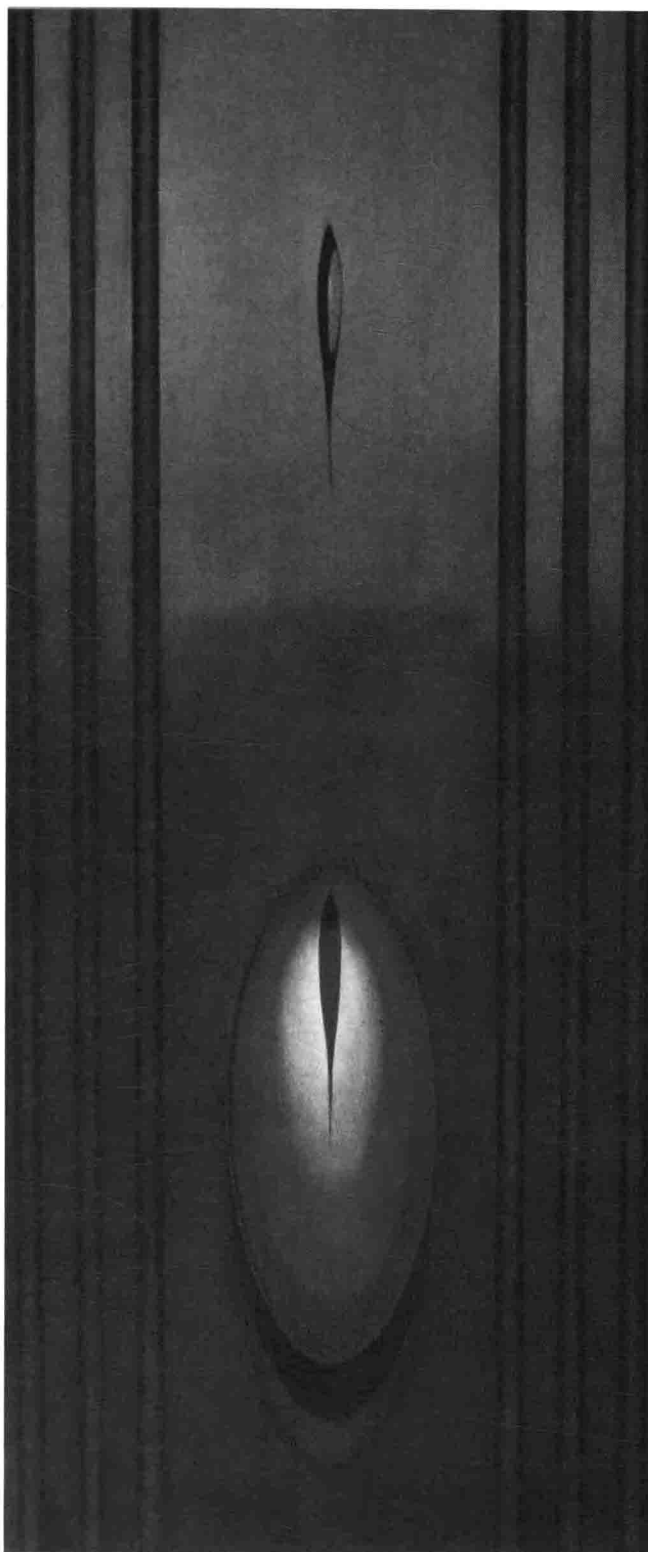
徐宝中 班 苓

黄启明 隋自更

康剑飞 阎义春

程兆星 雷务武

戴 和 戴政生



岭南美术出版社

《感受自然3——鸟、石、激流》 铜版 2009 维力科·马瑞彻夫斯基

图书在版编目 (C I P) 数据

中国版画. 2011. 下 / 中国美术家协会版画艺术委员会编. — 广州: 岭南美术出版社, 2012. 4
ISBN 978-7-5362-4889-2

I. ①中… II. ①中… III. ①版画—中国—丛刊
IV. ①J217-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第036599号

责任编辑:刘向上 李国正
责任技编:许伟群

中国版画 2011 (下)

出版、总发行: 岭南美术出版社 (网址: www.lnaph.com)
(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店
印 刷: 深圳高凡印刷有限公司
版 次: 2012年4月第1版
2012年4月第1次印刷
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 4
印 数: 1—3000册

ISBN 978-7-5362-4889-2

定 价: 26.00元

(第38辑)

目录 CONTENTS

本期执行副主编: 张新英
编辑: 靳保平 隋丞 周举 彭宝玉

版画论坛

- 为人生的艺术——纪念新兴木刻运动80周年学术研讨会发言摘登 5
唐雯 从发生学的角度探究版画印痕 10

展览巡礼

- 齐凤阁 内涵发展与样态更新——我看第19届全国版画展 13
卢治平 关于“为人生的艺术——纪念新兴木刻运动80周年中国现当代版画展” 19

版画家

■本期名家

- 李以泰 艰辛的风格探索 27

■品评解读

- 易阳 文脉当代的隐喻之相——黄启明版画艺术研究 31
胡斌 圣洁奇幻世界里的当代隐忧——读郑峰的系列作品有感 49

■自我透析

- 刘永夫 技法与情感 52



1931年8月，鲁迅创办木刻讲习会，授课后与全体学员拍照留念。

版画教育

- 孔国桥 中国美术学院版画系的教学架构及学理渊源 54

海外之窗

- 赵家春 维力科·马瑞彻夫斯基和他的版画 56
- 彭宝玉 国际视野中大学生版画艺术的检视与推广
——关于“2011新一代! 国际大学生图像艺术节” 58

版画信息

- 展 览 61
- 活 动 63
- 出 版 63
- 讨 论 64

作 品

- 第19届全国版画展作品 35
- 纪念新兴木刻运动80周年中国现当代版画展作品 38
- 中国美术学院版画系2011届毕业生作品 42
- 维力科·马瑞彻夫斯基版画 44
- 2011新一代! 国际大学生图像艺术节版画作品 46
- 刘永夫版画 48

封面 《希望的田野》 木版 62×86cm 2011年 王僖山



《起来·怒潮组画之四》 木版 19.5cm×27cm 1947 李桦

为人生的艺术——纪念新兴木刻运动80周年 学术研讨会发言摘登

时间：2011年9月5日

地点：上海美术馆

学术主持：齐凤阁 毛时安



《殉难者》 木版 21.9cm × 17.6cm 1933 陈铁耕

卢治平（中国美术家协会版画艺委会委员 上海美术家协会版画艺委会主任）：

这次展览在上海美术馆、上海鲁迅纪念馆、四川神州版画博物馆、合肥赖少其纪念馆，以及全国50多个艺术家的支持下，收集展出了180件作品。虽然作品数量还是非常有限，使得现当代许多重要作者及有代表性的作品缺席了本次展览，但展览基本上记录了80年来中国版画的整体走向。经过和广军、姜陆，以及齐凤阁、张远帆、代大权等多位专家、领导商议，我们将这次展览的主题定位为对80年中国版画的重新解读，齐凤阁先生为此撰写了颇有新意的前言，也对中国版画各个阶段的特点进行了简要的描述，并为本次研讨会拟定了大致的范围，旨在为大家提供一个讨论的平台。

刘健（中国美术家协会秘书长）：

今年是中国美术的版画年，版画活动比较多，目标



《人民在暴风雨中》 木版 12cm × 9.5cm 1939 力群

也很明确。今天这个以“人生的艺术”为主旨的研讨会，既是对鲁迅先生的缅怀，也是追溯中国版画80年所走过的历程。展览分三个段落，1931年到1949年、1950年到1978年、1979年到2011年，每一阶段都能较清晰地看出历史的脚步和延展。特别是1979年以后中国版画的发展，在坚持传统的同时，也与世界上各个艺术门类的前沿实现了对话。这是版画艺委会为中国美术的发展做的一次非常好的、有意义的学术梳理。

广军（中国美术家协会版画艺委会名誉主任 中央美术学院教授）：

我们的时代有很多了不起的人物，包括新兴木刻那些了不起的画家李桦、彦涵，包括还健在的力群、王琦先生等。能够和他们在一起，在他们的注视下走到今天，我们很幸福。这些先生一直没有忘记自己是艺术家这个角色和身份，然而他们是共产党员，他们就是共产主义战士，所以这么多年来，他们一直是战

士的化身，而他们是艺术家这点却没有得到足够的重视。我们今天是真的承继了新兴木刻的传统。鲁迅先生说：不要过分地依傍和模仿。所以在教学和艺术创作里，我们时常提醒自己，要及时学习，防止依傍模仿。所以我们的版画一直健康发展，因为有这样好的传统。我对版画的前景寄予希望。

姜陆（中国美术家协会版画艺委会主任 天津美术学院院长、教授）：

这次展览作为中国美协版画年的一个重要内容，具有纪念意义，新兴木刻走过了80周年，很多问题应该重新认真地思考。通过今天这一系列活动，对历史有个更认真的回顾和梳理，同时也对版画未来的发展进行思考，这对中国版画的未来发展是很重要的。历史发展到现在，人文精神是需要沉积的，包括面貌、形态，肯定会有很多变化，就这个问题我希望大家能够有一个充分的有效的讨论。

毛时安（上海市政府参事、著名文艺评论家）：

今年是鲁迅诞辰130周年、中国共产党成立90周年、新兴版画运动80周年，这些年代有一个共同的特点，就是真正伟大的波澜壮阔。在这段历史进程中，中国版画留下了这个民族在这一特定历史时期的时代表情，体现了艺术家对时代的关怀。这个展览清晰、完整地体现了中国版画的这样一段历史。卢治平在策划时跟我商量，要怎样来界定新兴版画这个概念。我们曾经界定新兴版画是为革命的，是战斗的，是正义的，革命也好战斗也好呐喊也好，所有这一切，都是为了让人过好日子，就是为了人生，所以确定了这样一个主题。

关于误读的问题，其实一个艺术家始终都无法回避艺术和政治的关系这个主题。版画家面对这样一个主题，在不同的时代，做出了不同的回答。展览中的这些作品确定了我们一代人的人生选择，也确定了我们的灵魂走向，所以应该说，这些作品是真正意义上的传世经典。然而它们的作者，力群也好、古元也好、彦涵也好，当他们在创作的时候，却从来没想过，哪件作品要成为传世的力作，只是觉得有艺术表达的需要、欲望和创作的冲动。另外这些作品之所以传世，还有一个原因，就是艺术作品除了艺术的样式、风格以外，更重要的就是作品背后所积淀的情感。

齐凤阁（中国美术家协会版画艺委会副主任 深圳大学艺术学院教授）：

这次研讨以重新解读为主旨，也就是站在80年这个节点上，历史地、全面地去认识80年版画的发展状态。需要强调的是，重新解读不是推翻原来对版画历史和现状的认识结论，而是对版画发展历史的再认识，以及针对一些误读去重解。不同的历史时期对版画存在着种种误读，对上世纪30年代的版画有，对50年代、60年代的版画有，对现在的版画也有。比如展览中的一些30年代的静物、人体作品，是对当时版画缺乏审美愉悦性的补正，但把它们都作为现实主义是一种误读。再如表现“大跃进”题材的作品、“文革”期间表现所谓大好形势的粉饰现实的作品，作为现实主义也是一种误读。改革开放以后对版画的误

读就更多了，包括对版画发展态势的误读，比较典型的有滑坡说、边缘说及传统背离说。如果把历届版画展的作品拿来比较一下，其实20世纪90年代以后的一些作品在技艺上是在不断地稳步攀升，经过几十年的努力，材料工具不断改善，技艺水平也不断提高，由粗糙走向精致、肤浅走向深邃，所以是不能简单地用“滑坡”去界定它的。另外从活动方面来说，90年代以后的一些大型的、常规性的展览与研讨会、论坛等都非常有学术含量，青岛、北京、观澜、昆明举办的国际版画双年展，包括同时举行的研讨会，使我们在国际上有了话语权，扩大了国际影响，所以无论是版画质量的攀升，还是学术研究的深化，以及国际影响力的提高来说，都不能用“滑坡”来定义，只不过在规模上不像90年代那样轰轰烈烈，版画队伍在缩小，但学院版画队伍却在膨胀，特别是研究生的扩招，使中国版画的队伍充满活力。另外是对年轻作者的误读，认为他们离经叛道，背叛了版画的革命传统。其实有些年轻的版画家重自我表现，重艺术的试验和探索，对原来传统的审美模式有否定、有背离，但也有继承。继承的是30年代版画的开拓精神，背离的是它的语言模式。30年代的版画先驱在启蒙、救亡、反内战的同时，也很好地完成了自己的社会责任和文化使命，通过对西方现代版画的借鉴，又完成了中国版画由传统的复制版画向现代的创作版画的形态转换。一代人有一代人的使命，那么年轻一代的使命是什么？是要把版画推向一个新的阶段。所以它们要在语言模式上进行革新，进行创造。

当然版画有它的问题，但确实有好多是对版画的误读，如果我们能对这些误读、误解、误判重新解读的话，就可以更全面更正确地认识版画，认识版画的历史现状和发展态势，对于我们思考版画发展的路向，是有益处的。

武海成（四川省美术家协会副主席、神州版画博物馆副馆长）：

我发言的题目是：《波澜壮阔的历史画卷，铿锵有力的时代回声——谈新兴版画的功能和作用》。在纪念新兴版画成立80周年和鲁迅诞辰130周年之际，重新解读其历史价值和艺术价值，以客观的视角来衡量与其同时代的艺术对当时社会发展的贡献，将有助于我们重新认识新兴版画在当下的历史地位和社会地位。首先版画的复数性便于传播，辐射面广的特点适应了当时的历史诉求；其次，大黑大白的气概、握刀向木的精神充分体现出作者个人的气节和艺术诉求；第三，新兴版画的现实内容反映了民族危难、民生疾苦，适应了揭露黑暗、鞭笞腐朽和向往光明的历史诉求。相对于旧时代文人水墨画而言，木刻版画敢爱敢恨的思想内涵，表现出了舍我其谁的革命现实主义精神，较为完整地反映了新民主主义革命、土地革命、抗日战争、解放战争、社会主义建设直至改革开放以来的全部历程。在整个美术领域，唯有版画可以全面地呈现这段历史。必须强调的是，新兴版画是伴随着民族危亡这一残酷现实诞生的，以新兴版画为代表的中国美术也彻底地进行了一次现实主义的革命，开启了中国当代美术的新纪元。

王洪义（上海大学美术学院教授）：

我发言的题目是《鲁迅为什么对版画感兴趣？》。鲁迅除了文学之外最关心的就是美术，而他所有的美术活动几乎都与版画有关？那么他为什么对版画有兴趣？有以下原因：一、爱好。从小他自己就画画；二、宣传。鲁迅说：“革命时期版画流传最广。”三、文艺改革。鲁迅说：“木刻不局限于插图，木刻在艺术界的使命很大。”四、经济适用。鲁迅说：“现在金价很贵了，想画一幅画就要花一大笔钱，画成了，倘使没办法展览只好拿来自己看。木刻不花钱，使用一把刀在木头上划来划去。作者也因此可以创作，由此得到创作的欢愉。”五、强力精神。鲁迅说：“宋代的画萎靡柔美，明代的木刻刚健。”第五条最重要，说明他个人的兴趣也和社会有关。版画是中国固有的，但从传统来看，除少数的民间版画之外，中国的版画大都偏于柔弱。这个弱不局限于中国版画，而是整个中国传统美术的局限，也是传统文化的局限。所以鲁迅推崇版画，提倡破坏性的艺术，这正是现代文化的倾向。鲁迅说“新的木刻艺术是刚健分明，是新青年的艺术，是好的大众的艺术”，刚健分明指的是艺术风格，鲁迅是希望借助这种新媒介特有的强悍美学风格来改造当时萎靡的传统艺术精神和国民性格。

潘耀昌（上海大学美术学院教授）：

这个展览的主题是为人生而艺术，给人留下很深刻的印象，很多版画名家的形象已经深深地留在我们记忆中，形成一个集体的记忆。联想到一些文献里把版画列为小画种，我觉得版画不是小画种，而是一个受欢迎的、品位非常高的画种。另外版画的尺寸比较小，价格也不贵，所以更受到知识分子的欢迎。另外版画也没有边缘化，版画的绘画性与高超的技巧融缩在方寸之间，强化了它的艺术性。其次是如何定位鲁迅在版画方面的学术地位。其实很多知识分子都喜欢版画，推荐外国版画的也不是鲁迅一个人，鲁迅不过影响太大，成为代表。我想应该把鲁迅放在一个当代策展人、评论家、鉴赏家和收藏家的角度来加以研究，可能会更贴切。关于版画史研究，我想提出两点问题。一、把新兴木刻看作是中国创作版画的开始，这个说法是否准确？我更愿意把新兴木刻看成是一个运动或当时的一种风格。其次，展览中介绍说西方的版画是中国传过去的，我们能否提供一些证据？我们有没有研究过中国版画是如何传过去，西方到底吸收了一些什么东西？

杨锋（西安美术学院版画系主任、教授）：

“新兴木刻”这个概念到底是怎么被提出来的？到底有没有提出来的具体时间？当时的含义是什么？“新兴木刻”概念的提出是1930年左右，鲁迅提出了“新的木刻，新的艺术”，而正式被提出则是1935年“全国木刻联合展览会”的前言。这篇文章里写得很清楚：“新兴木刻”就是“重新兴起的木刻”，它“既不是雅的，也断然不能说它是俗的”。鲁迅所说的“雅”就是形式主义，比如说画画静物；“俗”则指的是传统的东西，是实用的，比如民间的

纸牌、插图等。当时参加木刻社团的大都是年轻人，是为大众的，但又不是大众的，是大众不能接受的东西，但是他们又确实是为了大众，反对唯美的艺术。所以新兴木刻指的基本上是1930年到1935年之间的木刻，但我们通常所说的“新兴木刻”除了鲁迅在上海提倡的新兴木刻，还包含解放区木刻、国统区木刻等等。新兴木刻的价值和地位更重要的不是艺术，更不是一个版种的继承和发展，而是民族危难时刻的文化自觉。从来没有这样的一种艺术，这么自觉地反抗了典雅的艺术殿堂，冲击了传统的道德观念。有生命力的艺术都是批判的艺术，是站在人生的立场上呐喊的艺术，这正是木刻所要保持的。

齐凤阁：关于新兴木刻，新兴版画，创作版画，复制版画，新兴木刻运动这些概念过去比较含糊，也没有深入思考和界定。上世纪30年代木刻社团的一些前言谈得很清楚，新兴木刻指的就是“重新兴起”的木刻艺术。30年代，鲁迅把外国创作版画介绍过来，当时版画青年主要是搞木刻，所以叫新兴木刻。后来又搞石版、铜版，木刻的概念范围太窄，就改叫新兴版画了，而新兴版画运动实际是指30年代那些社团轰轰烈烈的木刻运动，不光搞创作，还搞展览、出版等等。

其实提倡创作版画，不是从鲁迅开始的。20世纪初，从日本回来的李叔同主持的乐石社就搞过创作版画。所谓创作版画，就是自绘、自刻、自印，在绘刻印的整个过程当中，发挥版画家的创造性。现在有些版画家不自己印，也不自己刻，交给工坊了，创作版画就不能再那么界定了。从创意的角度，从原创的角度去界定它，才叫创作版画。为什么说新兴版画在某种程度上改变了中国美术的品质和方向呢？是因为它率先以表现大众、服务大众，区别了古代的复制版画，不仅转化了它的视觉形态，还铸就了它的新的魂魄。

孔国桥（中国美术学院版画系主任、教授）：

我想谈的是如何客观、全面地认识中国新兴木刻运动的价值和意义？新兴木刻运动具有很强的意义和价值，但在上世纪70年代末80年代初到90年代，新兴木刻在我们这一代人的眼里，是太强调功能性，太为政治服务了。所以我们要以一种能动地对待历史的态度来看待新兴木刻运动，才能明白今天的艺术面对的是什么问题。版画永远是跟印刷技术联系在一起的，但现在的印刷，版已经没有了，完全是通过数字印刷打印。所以传统意义上的版画也不存在了，我们的艺术必须面对当下的时代，如果不能把握，就让我们回顾一下新兴木刻的历史，让它给我们以启发。

陈琦（中央美术学院教授）：

版画在不同的历史时期都有它的历史使命和商业规范。什么叫版画的原作？版画为什么会有一个印刷的作坊？为什么会成为艺术家表现的一个利器？都有它的历史原因，更重要的是艺术家和版画之间是一种什么样的关系。版画有两种，一种是依附于绘画的叙事型，另一种是艺术家用版画的形式制作的作品。有些也许版画界的人并不承认它是版画作品，但它的影

响却是非常大的。前一类版画的审美标准和规范是根据绘画来制定的，因而在将其和绘画比较时，其地位是让位于绘画的。而原创的版画，艺术家自己的思想观念和印刷语言是不可拆分的，很难说哪个是他的观念，哪个是他的技术。

说到版画的弱势，我觉得版画从整体上缺少一种文化自觉。这其中有历史的原因，版画的历史比较短，文化自觉的缺失是正常的。但是版画想在当代获得深层和独立的价值，是需要版画和绘画彻底区分、错位发展的。把版画当做一种中间媒介而非一个画种进行一种自由的艺术表达，可能是版画发展的必由之路。当代版画的核心不是技术和语言，而是观念的转变：否定传统版画的界定和束缚，借由印刷语言表达观念，印刷的技术和印刷过程只被当做一种艺术表达的中间媒介而非最终的目的。

王劭音（上海大学教授 原上海美术家协会副主席）：

版画和做人一样，简单一点好。改革开放以来，整个版画界做的唯一一件大事就是创新。80年过后，版画的总体面貌发生了翻天覆地的变化。当我们回望过去，会发现上世纪30、40年代的木刻那么小，那么土，那么不正规，甚至有些粗糙，但却并未因革命或战争年代的结束而减弱他们直指人心的力量，究其原因正在于蕴藏于作品中的真诚和关爱。当时的木刻家真实于自己的情感，珍爱受苦的同胞。这就是这些过时的木刻家有着永恒魅力的原因。这也是我们在做版画时需要想一想的事情。

张远帆（中国美术家协会版画艺委会副主任 中国美术学院教授）：

鲁迅对美术的认识有两点：一、美术和当下的生活有关；二、中国人的画要有本土特色。这两点不仅对版画，对新文化运动以后整个中国的美术，以及后来的美术创作都是很重要的。

今天的版画概念是版画出现后才取的名字，这个词最初是从日文来的，距今已有100多年了，但是我们今天所说的创作版画的发展远不止100多年，它早就出现了，后人为了方便才取了这个名字。在给这个画种命名的时候，出现了边界的概念，很多问题也就因为这个概念而起。

关于这个问题，我们是不是可以把对版画的认知放开一点？在边界性的问题上不必太拘泥。

张闳（同济大学鲁迅研究所研究员）：

版画当年是一种锋芒毕露的艺术，有一些震撼的、打动人的经典作品，现在依然能打动人。但在今天看来，这样的一种感受、情绪和艺术状况是远远不够的。上世纪50年代、60年代的艺术，是另外一种面貌。虽然1990年以后，大家有一种悲观的看法，但是我觉得版画有新的可能性，年轻的艺术家在努力摆脱过去，打破传统，尤其是在数字时代，面临全新的手段、全新的材料、全新的技术，如果艺术家还墨守成规的话，那就没有出路了。而且就我所看到的，虽然在努力，但是在技术上探索的强度还是相对比较弱，比较保守一些。还有年轻艺术家们必须面向市

场。如果能够突破，必然将获得与前辈们不同的成就。这也是我的一种期待。

朱国荣（上海美术家协会副主席）：

我谈谈上海版画的情况。上海的版画发展是正常的，也是不正常的。这有它特殊的历史原因，新中国成立最初的10年里上海没有版画的专业机构，靠的是草根版画工作者的力量。

1956年，上海的工人版画工作者就参加了第二届全国版画展，1963年第五届全国版画展上，上海入选17件版画作品，其中8件是老一辈版画家的作品，9件是业余作者的作品。文革10年，业余作者和工人成了主力军。第一代草根多是工人，第二代草根来自农村。1981年上海的青浦县提出将版画作为突破口发展，从最初的10人到四五十人。1985年松江县提出发展丝网版画，10年以后就有了700多件丝网版画作品，展出近90件，作者700多人。1987年宝山县开始金属版画的创作，同时将版画列入小学教育的课程，版画成为老百姓喜欢的艺术，版画创作进入了更加普及的阶段。现在上海的儿童画中以版画形式创作的作品很多，水平也很高，这和第二代作者的努力是分不开的。进入21世纪，上海出现了第三代版画作者，即大、中、小学教师、热心市民及外籍人士。1990年代后期，创建了半岛版画工作室，有200多名学员受到培养，其中很多的年轻学员表现出很强的创作能力，为今天的上海版画发展储备了力量。

2001年上海大学设立版画系以后，上海师范大学美术系，华东师范大学美术学院，复旦大学设计学院都设立了版画专业或版画工作室，同时业余版画创作仍旧是上海版画发展的一支重要力量，二者相互合作，成为上海版画的两支生力军。

刘新（广西艺术学院美术学院副院长、教授）：

版画在学院外不景气和两个原因有关：一是民间工坊缺失，二是没有职业工作者。鲁迅倡导新兴木刻的原因有很多，其中之一就是对于学院和学院主义散发出的优越感很反感，这种立场决定了鲁迅的美术史观和正统美术不同，比如鲁迅看重连环画，介绍木刻，介绍民间艺术，介绍的外国画家也是柯勒惠支、比亚兹莱这种对中国艺术真正有用的艺术家，所以鲁迅的美术史观比我们现在要宽阔得多，他能够立足于学院之外的立场来思考艺术问题。版画作为一个独立画种的地位的缺失和当代文化的缺失是有关的。版画应该回到鲁迅的基本语言上来，抛开学院主义的优越感，艺术创作的资源会更大。鲁迅对中国艺术界的贡献不亚于对文学界的贡献，应该把他放在一个收藏家、批评家的角度来研究。在诸多文学家和思想家里，鲁迅是唯一一个可以放在整个20世纪美术史中来讨论、来缅怀的人。

代大权（清华大学美术学院教授、中国美协版画艺委会副主任）：

新兴木刻的历史价值：第一，画、刻、印由分工到协作，使文化的发展具有新的品质；第二，新兴木刻是一面大旗，无形的风让有形的旗子具有方向。对

于新兴木刻，除了温故还要知新，现在的版画界有很大的问题，版画应该和其它艺术形式一样，有新的时代力量。相比较其它的画种，版画没有它们进步大，没有它们那样的话语权，所以需要版画有新的理念。另外，我一贯主张版画要有市场。好看和不好看是一个人看画时候最简单的出发点。为什么不好看？为什么这么多的雕刻与作版技术还是不好看？观众想看的只不过是一个简单明了、令人高兴的作品。艺术家关注技法，也需要关注大多数人能接受的审美。

于在海（赖少其美术馆馆长）：

观众看完后都对这些早期的作品有强烈的感受，是因为木刻是民族美术中最具战斗力的一个画种，具有鼓舞人们参加斗争的意义，所以在中国美术史上，1930年代的木刻运动应该有它的历史地位。版画的发展历史，每个时代都向每个时代深入，尽管这些版画从取材到内容都有那些时代的特点，但它们的色彩、技法对当代的版画家都有相当高的参考价值。老一辈艺术家对社会的关注对年轻一代的艺术家也有很好的教育意义。

黄启明（中国美术家协会版画艺委会副主任 广州美术学院教授）：

曾经有学者对上个世纪的文化和历史做过一个回顾，认为本世纪是一个从基础发展到未来发展的阶段。在看这个展览的时候，我们会为这么多年取得的成就感到高兴，但从发展的角度来讲，版画是不是也处在一个从基础发展到未来发展的阶段，是我们要思考和探讨的。版画相对来说有自己的内涵，在材料上具有不确定的因素。从未来发展来看，版画会更加多样多元，交叉融合。从语言表达形态上来看，有具象、意象、抽象的，有常态、异态、变态的。未来的版画，我个人认为会在和而不同的多元语言文化交流融合的情况下，达到更高的境界。和而不同，多元互动，是版画，也是未来文化发展的一个核心理念。

雷务武（广西艺术学院美术学院院长、教授）：

我看到一个当时关于新兴木刻的宣言：“我们正切实地感受到为了完成文化建设，为了培育我们正在萌芽的、前进的、现实的、时代的艺术，为了使艺术扩大并深入到群众中去成为大众的艺术。”这个宣言中提出了一个非常本质的问题，就是当时的中国文化界的问题，以个人为中心的艺术化的趋势，以群体艺术形式出现的运动能够符合当时艺术发展的现状。当代的版画之所以不能符合大众审美，可能就是在技术层面，在精神层面上是别人看不懂的。尽管中国的美术活动发展到现在，但事实上从学术层次、修养层次来看，版画该从更符合后现代的层面上来看。当前的大众文化需求以及寻求市场融合的层面是我们应该考虑的问题。中国的现状是：第一没有作坊制，第二没有职业版画家群。国外基本上都是职业群体和作坊制在支持，而中国则正好相反。这使学院版画有其宝贵之处，大学教育已经普及的情况下，如何来培养精英？要想发展，版画可能要逐步地发展作坊制。

戴政生（西南大学美术学院教授）：

版画远离今天的社会和大众，被边缘化这是不争的事实，我认为原因很多：第一，由于版画的自身局限性，在光影变幻的当代艺术中它很难扛住先锋艺术的大旗；第二，从版画家主体来看，中国版画家的知识、观点还处在农村和冷战向后工业知识经济转换过渡的阶段。从文化艺术的机制上看，在当代社会，版画的整体状态与当代文化的状态有极大的差距，它在被边缘；第三，从版画家的表现来看，在中国发展最关键的时期去反映历史、知识、经济能力，在参与当代竞争，反映人们的精神状态的角度上下的功夫相对较少。艺术创作的源头很多，有传统、当代、观念、生活、想象、宏观、微观、社会、自我等等，版画对传统文化的理解和诠释的分量很重，但对现状却思考不多。但由于中国传统文化的断裂，当代版画家对自己文化的理解和热情也许比对西方文化更加陌生和疏远，创作出的作品提供给大家思考、观赏和影响的不多，很多画作大同小异，很多展览的形式内容重复。所以版画家要超越自己，版画的改革也需要创新。

陈新建（江苏省文化厅艺术处处长）：

今天的研讨会第一探讨的是鲁迅精神，第二探讨的是中国版画的精神。这种精神体现在从20世纪30年代到当代中国版画的发展进程中，在后天开幕的“第19届全国版画展”上，可以得到更好的印证。

齐凤阁：版画研讨也好其他学术研究也好，是仁者见仁的事情。今天的研讨会大家都有备而来，也经过了认真的思考。研讨会虽然时间不长，但谈到的问题很丰富，贴近主题，对新兴木刻的地位价值一开始就做了肯定，也给了版画前辈足够的尊重。

第二是对版画历史误读的再认识以及对版画现状的反思。外界对版画到底怎么看？版画圈内外认识的区别比较大，这应该引起我们的反思。作为一个画家怎样能以个性化的方式和别人拉开距离？现在我们做的不够，强调得也不够。我们还是要加大个性化追求的力度，探索强度应该加大。我们谈到版画发展和历史缺失问题，这些问题的提出是有好处的。包括版画的边缘化问题，到底是不是边缘化了？是不是一定要当代艺术为参照体和中心？这都需要我们思考。

这个研讨会的意义在于提出了一些问题，研讨会不可能解决问题、统一认识、得出结论。它的效应是会后能引起版画家、评论家的深入思考，再得出结论。今天提出的有的是版画基础理论问题，有的是版画史问题，关于版画的概念、边界，新兴版画的概念界定，版画的路要怎么走，版画和绘画的发展一定要脱钩吗？这些问题都引发我们的思考。

（根据研讨会录音整理，有删节，未经本人审阅）

从发生学的角度探究版画印痕

■ 唐雯

发生学隶属人文科学，人文科学都以人作为认识论的主体，涉及人的思维认识和社会历史发展，它不仅仅研究静态现象，更强调对主客体共同作用过程的动态研究，即在研究事件的发生及事物相关的起源概念的同时，着重对人、事物的认识与事物自身发展的相互作用的过程的研究。版画本质上是印痕的艺术^①，根据本质与现象的辩证关系原理，版画的形态是由其本质决定的，而人对版画本质的认识，直接导致版画形态在多大层面上表现出它的本质。本质体现的多少代表着版画独立性的强弱，版画越是独立，就越有存在的价值和意义，所以说版画的发展就是其本质——印痕日益被人类认识理解和深化的过程。种种不同的版画的形态，都是人对于版画本质的认识和版画自身发展共同作用的结果的呈现。从发生学的角度探究版画印痕，就是从版画发展的过程中探求各个历史阶段人类对于版画印痕的认识和这种认识怎样对版画发展发生了作用，这既可以检验和证明版画的本质是印痕的艺术的正确性，同时也会发现先人对于版画本质感性而超前的认识，启发今人对版画艺术的理解和体悟。本文按照人类对印痕的认识阶段将印痕分为：无意识印痕、复制与无意识交汇时代的印痕、复制时代的印痕、创作时代的印痕四个方面进行分析。

一、无意识印痕

“印痕”顾名思义是强调动作“印”和由这个动作而产生的“痕”的形态。从自有生物以来，大自然从来不缺少印痕，比如，树叶在泥土上的印痕，人走在雪地或沙子上留下的印痕等等。造物之理是博大深刻的，而人类置身其中，却是在慢慢地演变发展中，加之自身的努力，方才获知一二，对“印痕”的认识也是如此。但先人究竟何时开始留意“印痕”？最初又从印痕的呈现形态中认识到了什么？我们还无从确知，也只有从已发掘的古物中以及对现在依然存在的原始部落的研究还有用类比儿童的认知发展规律的方法可以窥探些许了。

在世界各地的古代遗迹中，大量的手形和足形被保留着。比如，在手或者脚上涂抹上绘画颜料，在平整的地方按压，手或者脚的周边就出现了形状。还有在柔软的黏土上按压，形状就会被显现出来等等^②。这些以手或者脚的形状作为转印的行为是因为情感表达的需要？还是一种巫术活动？或是一种游戏娱乐？现在还难以回答，但我们从中可看到人类已经开始了“版”的运用，这就是初期人类对印痕的认识和运用。儿童一般也都会痴迷于运用身体制造印痕的活动。比如，打湿手或脚，在地面上按手印和脚印，有

的还会乐此不疲的运用这些手脚印组合图案。所以说，人类最早的最容易的创造行为应该就是运用身体转印。最初原始人的意识是混沌的，他们可能在相当长的历史阶段中是相信表象或图像是具有与实物同样的客观性质的^③，贡布里希在《艺术的故事》中提到，原始部落的长老阻止画家画他们的牛群，他们认为画家把野牛放进他的书里去了，他们就再也没有野牛吃了。可见，原始人虽然是用和我们一样的感官去感知外在世界，但是在这种感知的背后却隐藏着不同的意识导向。他们更像儿童，有着强大的幻觉能力，甚至比儿童的幻觉能力更加的强大，研究表明这种幻觉能力来源于人的隐喻思维，原始人运用隐喻思维来弥补抽象的、分析思维的不足，这一点也在儿童心理发展中可以很方便找到相似的例子。儿童心理学家指出，新生儿除了本能性的吮吸手指与抓握之类的动作外，并不知道别的什么。婴儿之所以吮吸手指，起初也只是偶尔乱动碰到自己的嘴唇而已，这种偶然的触碰经过一定量的重复并建立某种因果链之后，婴儿才会主动地尝试吮吸手指，这种转化具有重要的意味，因为婴儿可以以自己的手作为身体的一部分加以认知，并且会发展成以自己身体动作的模仿来表示对外在世界的认识^④。对这样的理论加以衍用，可以推测，原始人可能无意中发现了自己的手脚印，然后这种发现经过一定量的重复之后，就转变成一种认识，这种认识是由隐喻思维得出的，所以包含着很多幻觉的成分，可能原始人会认为虽然手脚印是通过自己转印而得到的图形，但是这是源于某种神秘的力量才使自己能够转印出印痕，或者认为手脚印中蕴含着神秘的力量，这可能是人类对图像最基本的最浅显的认识。有了这最基本的认识，才有了以后岩画、地画、墓室壁画等原始艺术的发生。与此同时，人类也在这些行动中更加熟悉了转印这一含有版画因素的行为以及这种行为产生的部分结果——主要是在视觉的表象方面，即承印物上出现一个与转印物有所相似的图形。版画正是从这里孕育，从它发生时人类的审美意识处于混沌状态这一点来说，也可以称为无意识印痕。

二、无意识与复制交汇时代的印痕

原始工艺品、岩画、地画以及肖形印、木版印符、画像石、画像砖都可以称为有版画因素的版画雏形形态。这一时期完整意义上的版画尚未出现，人类对图形的审美意识也才刚刚觉醒，伴随着人类认识以及身体机能的发展，版画的三大程序之“绘、刻、印”三方面——出现，并有不同程度的发展，印痕的

复制功用渐渐被人运用于生活,而无意识的印痕依然存在一定的比例,所以这个时期可称之为无意识与复制交汇时代的印痕。

原始工艺品上的图画可以看做是人类对图形认识的第一次飞跃。考古发现在300万年以前的旧石器时代晚期就已经有了图画的出现,如出现了一些刻纹制品,即在兽骨、鱼骨等硬物上刻制线型装饰纹样以及疑似动物、人物的简单图像。这说明这时人类已经意识到图画和实物的区别,并看到了图画的形式美,审美意识觉醒,也学会了如何将脑中虚拟的图像运用与身体机能适应的行为方法表现出来。到了新石器时代,在日常所用的陶器、玉雕、玉器、骨牙器等工艺品上都出现了一些装饰图案和具有巫术意味的图画,这无疑是对旧石器时期的继承和发展,另外,石器时代还出现了最早具有独立绘画意义的岩画,岩画的绘制方法有刻制和绘制两种,版画的三大程序,其中绘与刻视条件而定可以只有其中一道程序必然存在,印是三道程序中必不可少的一道,所以绘与刻的发展对于版画的正式出现也是必不可少的积淀,有了“绘”与“刻”的发展,绘画才越来越多地参与到生活中来,加之人们对图画需求的增大,使得复制功能成为一种切实的需要。换句话说,人们需要“印”得到“痕”,处在无意识状态的“印”继而被人类认识到其复制功能性。原始陶器上的绳纹就是直接运用绳子进行转印而产生的图案,待发展到出现肖形印和木版印符的时代,“印”的复制功能已经由有实物拓印得到图形发展到追求图像的复数上来了。承载了大量的古代绘画作品的画像石和画像砖,尤其是画像砖上的图画,除了有大量手工绘刻,也有少部分是运用模具复制而得来的,这种制作工艺还被运用在瓦当图案制作上,此时社会已经进入了有文字的文明时代,人类对印痕的认识中所包含的幻觉的成分——神秘原始的宇宙观也渐渐被更加社会化的抽象分析的思维意识所代替,人类已经能够将“印”的复制功能性从最初的对转印的模糊表象的认识中深化细分出来,认识的传播也开始物介化,只待便捷的传播物介的出现,就迎来了上千年的以复制为主要目的版画创造时期。

三、复制时代的印痕

在这一时期中,用来“绘与刻”的主要工具毛笔和刀都已经被发明和运用,“版”也由适合的木板来承担,便利的传播承载物——纸也诞生了,加上绘画和图形社会需求的增大,催生了完整意义上的版画。但它主要还是以复制绘画为主,“绘、刻、印”分别由不同的人来承担,由官方或民间的作坊印制。所以在古代中国,版画作品多是依附在各种传播媒介上,比如书籍、会子、年画、日历、酒牌等等。虽然西方在文艺复兴时期,从丢勒开始已由画家独立完成绘、刻、印三大版画程序,但此时的版画依旧多以复制画家其它画种的画稿为主,因此可以说,西方版画从文艺复兴时期到被官方和大众接受为与油画同等地位的

绘画种类之前,是与中国的陈洪绶、萧云从、任渭长等人的版画作品一样,都是具有创作版画性质的复制时代的版画。

在这段上千年的漫长时期里,版画印痕一直被强调模仿和复制其它绘画的笔触效果,印痕的形式美也被局限在其它绘画的形式之中。但是印痕毕竟是版画本质的形式语言,印痕的形式美纵然不被重视,却从未有过缺失。经过画家、刻工以及印刷工人逾千年的探索,对版画的媒材与工具的种种特性也有了相对深刻的认识。就版而言,复制时代主要的版材有木板、铜版、石版。其中木板因木口与木面材质的不同最终得到的印痕形态也有很大不同,而不同树种的木材又有不同木质和木纹,石版的材质也略有不同;在版面的绘刻技法上,有直接绘制、蚀刻、起地子腐蚀、软地子腐蚀、流地子腐蚀、脆地子腐蚀、干刻、美柔汀、飞尘腐蚀等等;颜料有油性颜料和水性颜料,颜料配置也有不同;印制方法有薄印、厚印、晕印、叠印、拱花印、掸印、对印、捺印、套色等等。刻制工具有三角刀、平刀、圆口刀、刻针、刮刀、凿子、小刺棒、点锤等;刀法包括正切刀、旋刀、涩刀、浅刀、晕刀、压刀、沉浮刀、欹刀等等;承印物有宣纸、皮纸、绵纸、麻纸、高丽纸、毛边纸、有色书写纸、素描纸、卡纸、布等等。另外,印痕和气温、空气湿度等天气情况也有关系……总而言之,古人所掌握的技法以及制造出的印痕效果,不仅推动了版画的发展,而且也为版画以后的发展留下了丰厚的遗产,他们在对印痕的认识上虽然没有广度的思维,但就复制和运用较好的印痕语言,以求得精神气韵层面的复制上却都有着深入的探究,这也启发和推动着创作时代的印痕的到来。

四、创作时代的印痕

将版画划分为复制版画和创作版画是基于今人对版画的认知的,这是版画被正式纳入艺术的范畴之后,为区别于以往类型的版画而划分,强调了版画创作要以追求艺术性为主要目的。在创作时代,人们对于版画的认知终于集中到了版画印痕上,对印痕的认识也提升到了审美层面上。所谓的版画印痕就是版画中刀痕、版痕、墨迹、水迹以及肌理纹样等艺术趣味的综合称谓。

西方版画发展到19世纪,其复制传播功用渐渐被现代工业机械所取代,版画发展面临危机。为改变现状,1860年由画家、收藏家、画商、出版商共同参与发动了旨在提高版画艺术地位的“版画原作运动”,使版画的 artistic 性被人们广泛的认同和接受。到了1880年,英国海顿爵士组织英国镂雕艺术会专门研究和提倡版画,为版画争取地位。1890年,维多利亚女皇将该会改称为《皇家版雕协会》(Royal society of painter Etcher and Engravers)^⑤,西方版画自此正式进入了艺术门类中,而世界其他地方的版画也相继进入艺术门类并发展起来,如苏联十月革命以后,