

中國新與版圖叢書

(一九三二——一九九一)

中国新出版画艺术史

李桦题



齐凤阁 著

吉林美术出版社

(吉)新登字06号

中国新兴版画发展史

齐凤阁

吉林美术出版社出版

(长春市斯大林大街副136号)

新华书店天津发行所发行

长春市第五印刷厂印刷

1994年4月第1版

1994年4月第1次印刷

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 20.5 520千字 插页: 28

印数: 1—1,000册

ISBN 7-5386-0405-7

定价: 19.80元

J·213

光辉歷程

中国新兴版画史

古元





田閣同志 謹存

第一
秋

一九三三年冬七十六歲 吳昌碩



序 一

李平凡

齐凤阁同志撰写的《中国新兴版画发展史》即将问世。关心我国版画的国内外人士，都会为之感到欣慰。

六十余年前，鲁迅先生在暗黑的旧中国，借鉴欧美、苏联以及日本等国的创作版画，结合中国社会实际，倡导中国新兴版画运动，带领当时的一些版画青年，以崇高的献身精神与我国人民的革命运动同呼吸、共命运，英勇奋斗。中国版画家，无论在土地革命时期、抗日战争时期、解放战争时期还是解放后的社会主义建设时期，经历了气壮山河的斗争和长期艰苦的考验，不但振兴了祖国版画艺术，开创了中国版画历史的新纪元，而且登上了国际社会版画交流活动的舞台，为国际社会版画艺术的健康发展，做出了自己的贡献。

由鲁迅先生倡导，并由鲁迅精神哺育的中国新兴版画，六十年来确谱写了一部闪光的发展史，取得了划时代的历史性成就，从而被国际版画艺术界所瞩目。

齐凤阁同志被光彩夺目的中国新兴版画的发展成就所激励，决心撰写一部《中国新兴版画发展史》。自1984年起，他便埋头工作，有计划地到全国各地采访版画家、版画教育家、版画活动

家和版画群体，搜集了大量的第一手资料，进而由表及里地研究和分析我国新兴版画发展的客观规律，1988至1990年间又亲赴日本对国际版画的发展史进行比较研究。历经八年岁月，终于完成了这部四十余万言的历史著作。

这部《中国新兴版画发展史》，跨度六十年，图文并茂，以历史唯物主义观点，以版画创作为主体，史、论、评有机地结合，客观地再现了各个发展时期的版画状貌。作者更多地从艺术和审美的视角对版画作品进行分析，力图在互相联系和对比中，整体准确地反映我国新兴版画的内部发展规律。

国内外版画史学界，十分重视我国新兴版画发展史的研究，近些年来有些外国研究家专程到我国多方搜求史料。但至今为止，尚未出版一部完整的中国新兴版画发展史。齐凤阁的这部著作，将以“抛砖引玉”的姿态问世，毫无疑问，此书的出版，必将在国内外版画史学界产生积极而有益的影响。

1992年11月于日本东京

序 二

力 群

中国的新兴版画由鲁迅先生播种培育，到现在已有六十年的历史了。六十年来它经历了坎坷而又艰辛的历程，象从石缝里挣扎出来的一株幼苗，虽遭受狂风暴雨的吹打，但终于成为乔木嘉卉，在中国现代美术史上占有光辉的一页。

齐凤阁同志把他的《中国新兴版画发展史》初稿寄来，请我审定并作序言，我既感到责无旁贷，也感到荣幸。因为我基本上和中国新兴版画同时成长，是同步走过来的。他的著作带领我又重新在版画的发展道路上巡礼了一遍，使我感奋、使我反思、也令我激动。

就这部著作本身而言，我是很满意的。作者读过美术系，又读过中文系，因此，他对于版画创作的评论，用郑板桥的话说，就决不是“隔靴搔痒”而能“入木三分”了，因为他是版画艺术的内行，而就文笔来说，这虽是史稿，但犹如读散文一样，使我感到愉悦。

本书的特点，是以大量的笔墨对各个历史时期的版画创作进行了详尽精彩的分析和论述，而对于版画运动的史料不作繁琐的介绍。作者不仅指出著名画家创作的成就和影响，也论及其缺点。

这些中肯的评论使我赞叹，也使我心服。

关于作者的意图和写法，齐凤阁在给我的信中说：“这部书稿后边附有《中国新兴版画六十年年表》和主要版画家小传，因年表部分资料较详细，所以正文部分不罗列资料，侧重写创作，尤其是建国后的部分。我按照不同时期，对代表画家及作品进行评述，力图客观地反映出中国版画的发展轨迹，及形式风格的演变等。在写作过程中，我既充分肯定中国版画在革命中所起的作用，但又避免写成‘革命史’，更多地是从审美的角度谈版画自身的发展变化，而且在对画家及作品的评述时，也注重版画形式语言的分析，不然光分析作品内容，就失去了版画史的特点。在写法上不想象过去写艺术史那样，平铺直叙地大量写历史背景，而是围绕版画的产生、发展写其历史成因与文化氛围，尽力直接切入版画艺术本体。这些只是我的想法，但也许没有完美地实现。”

我摘抄了以上作者的话，也许有利于读者对这部著作的理解。

齐凤阁的治学精神之认真不苟，很使我欣赏。他为了写这部史册，从1984年便开始收集资料，其中1986年和1988两年，他在全国各地跑了几个月，采访版画家，收集了大量第一手资料。此后又再次到天津、北京、哈尔滨等地采访，补充所需资料，全国各地的版画家给了他大力支持，大家纷纷寄给他极为宝贵的创作资料、画集等，使他的愿望能圆满实现。

我详细阅读了书稿，没有发现在史实方面的错误，这是可以告慰读者的。

对于史册也象对艺术创作一样，问世之后，可能各人有各人的看法和评价。因此我以上对本书的感受也只能象我对一幅版画创作所发表的意见一样，仅供广大读者对本书评价时的参考，而不能代替。

愿本书的问世有助于中国新兴版画优良传统的继承、发扬,使中国新兴版画在我国改革开放的历史时代,在百花齐放的艺术花园中,开放出更加多彩灿烂的花朵。

导 言

如果把我国古代的复制木刻版画比作族种纯正的中国人，那么，三十年代兴起的创作木刻版画则象一个“混血儿”，它既有中国古老的复制木刻的基因，又经历了西欧母体的孕育改造。当它重在中国大地诞生时，虽然较少中国之风，一副洋人气派，但如今这个在中国土地上成长了半个多世纪的“洋娃娃”，已经变成体魄健壮的东方大汉了，并以自己特有的姿容，与他国版画相比照，显示着中国大地和中华民族所独有的风采。

虽然说，创作版画是外来的画种，但却不能否认，是中国复制木刻的西传，致使欧洲复制木刻产生，而欧洲的创作木刻又是在复制木刻的基础上发展起来的。就象欧洲是油画的摇篮一样，中国则是木刻版画的故乡。这是一段值得骄傲的历史，起码说明：我国的版画不仅有成绩斐然的现在，前景光明的未来，而且还有十分体面的过去，中国版画在整个世界版画发展史上占有重要地位。

一 复制版画的兴衰

创作版画在中国虽然只有六十余年的历史，但复制版画的源流却要上溯到二千余年前。鲁迅先生说：“世界上版画出得最早的是中国”。国际上也公认中国是版画发明国。但早至何年，至今说

法不一。过去，一些学者往往把雕版印刷术的发明与版画的创始相联系，其实，在雕版印刷术发明之前，版画技法已在织物印刷及刻印中使用，李平凡先生认为：“汉代肖形印的出现和汉代织物印刷图像的应用，实际上已经形成了我国版画最初的创始样式。”^① 汉代的肖形印，刻制原理与版画相似，所刻禽鸟、龙虎等图象生动、形象，有人就称其为“最古的版画小品”。而汉代画像石刻，由于镂刻与搨印效果与版画有相同之处，也曾被人称为“最古的大型版画”。湖南长沙马王堆汉墓出土文物中的“泥金银印花”和“印花敷彩”的织物印刷品，也可谓一种工艺版画，因为前者也是用雕刻的凸版印版印刷，后者是在印好的图样中用色彩描绘，类似当前的笔彩版画。再有 1959 年 10 月，新疆民丰县沙漠古墓中发现的汉代印有图案和人物半身像的蓝色印花布残片，也是用版画技法印制的，这些都说明：我国在制纸术尚未发明或普及之前，版画技术与纺织工艺版画已经出现，之后，随着制纸术的发明，版画的领域不断扩大和发展。

至唐代，木刻版画已开始普及，从唐代的《陀罗尼经咒》、《金刚经》及扉画与《菩萨像》等版画可看出，当时木刻佛画大量产生，不仅有单页佛像，而且有佛经扉画，线条工细，印制也较讲究，无疑当时已有了专门刻印版画的工匠、作坊。唐代佛教的盛行推动了雕刻印刷及复制木刻的发展，而雕版印刷与复制版画又促进了佛教的传播。

两宋金元，是我国复制木刻全面发展的时期。随着小农经济的繁荣，小所有者文化生活的需求，以及民俗文学的发展，木刻的应用范围扩大，不仅表现宗教内容，而且用来刻印各种书籍的

^① 《李平凡文集》第 136 页。福建美术出版社 1993 年出版。

附加插图，如南宋刊本《列女传》及元至治年间的《全相生活五
种》等通俗文艺性书籍，都有优美的插图，一些实用性的书籍如
《营造法式》、《重修本草》、《饮膳正要》等，也都附有大量的木刻
插图。这说明木刻版画已逐渐从宗教束缚下解放出来，具有了世
俗性，并不断得到普及，以满足各阶层人们的需求。尽管有些实
用性的书籍插图艺术水平不高，显得粗略不精，但就整体而言，此
期的绘、刻都日趋精良，并且出现了木版年画及简单的两版套色
版画。从《梅花喜神谱》这样的画谱专集和一些文艺性书籍插图
以及《弥勒菩萨坐像》等佛教版画来看，宋元的木刻已达到了一个
前所未有的新水平，内容丰富，风格多样，应用广泛，为明代
木刻的更大发展拓宽了道路。

如果说宋元是木刻的发展期，那么，明代则是木刻版画的鼎盛
阶段。从经济方面看，明代资本主义生产关系已开始萌芽，工商
业的兴起，促进了雕版手工业的发展。从文化方面看，市民文学
愈益繁荣，戏曲、小说、唱本、传奇盛极一时，书商为吸引读者，
推销刊本，便大量附加木刻插图，当时流行的曲本《西厢
记》插图多至数十种，而《三国演义》中的版画竟有二百四十幅
之多。可见，文学为木刻版画提供了广阔的用武之地。

插图书籍的商品化，有力地刺激着雕版印刷手工业的发展，书
商的竞争，促使绘刻技艺不断提高。明三百年间，涌现出一批从
事雕版的专门人才，而且形成了不同的风格流派。突出的有福建
的建安派、江苏的金陵派、安徽歙县的新安派（徽派）。此外，北
京、苏杭等地也都有众多的刻工终生从事雕版事业，钻研雕刻技
巧，在长期的实践中，在激烈的竞争中，使雕版技术达到了纯熟
的境地。尤其是当时的一些知名画家，如仇英、唐寅、陈洪绶等
也为雕版绘画，他们与雕刻名手分工合作，这便大大提高了木刻

版画的藝術質量。從流傳下來的明代大量作品可知，就技巧而論，遠勝宋元，尤其明中葉以後，刻法細密，風格工麗，更臻成熟。在人物塑造上，不僅比例趨於準確，而且能細致地刻畫出不同人物的性格特徵及精神面貌。

明代木刻的繁榮，不僅表現在數量多，繪刻精，而且表現在彩印技術上。在這之前，木刻還無力複製彩色繪畫，元代的套印也只有朱墨兩色，而在明代，分版套印的方法在民間年畫里被廣泛應用，特別是明末發明的饅版術，是世界彩色印刷的首創。根據畫稿分刻成若干板，按原稿的深淺、濃淡施以不同色彩，最後印成色彩繽紛的圖畫。明末文人胡正言印造的《十竹齋畫譜》便用此法印成，後來他又用饅版和拱花兩法結合，印刷了《十竹齋箋譜》，從此，使木刻複製絢麗多彩的圖畫成為可能，其複製的精到、畢肖，幾可亂真。

在我國木刻進入盛期之際，歐洲木刻才剛剛起步，而且是“從中國學去的，其時是十四世紀初”。據魯迅先生考證：最初可能是中國印着極粗的木板圖畫的紙牌，走進歐洲大陸，成了他們印刷術的祖師。^①歐洲現存最早的木刻，是德國十五世紀初的聖母像，比中國的木刻版畫要晚得多。

遺憾的是，當木刻傳到歐洲，在那里迅速發展之時，中國的木刻則在清代後期開始衰落。清初殿刻中的《萬壽盛典圖》、《南巡盛典圖》等，雖一味迎合帝王趣味，為其樹碑立傳，但還有一定的歷史價值。民刻版畫，成就較為突出，其中大畫家蕭雲從的《離騷圖》和《太平山水圖》，繼武之的《芥子園畫傳》等，均為此時典範，具有較高的藝術價值。尤其是木版年畫頗為盛行，于

^① 魯迅：《〈近代木刻選集〉一小引》。

十七、八世纪的明清之间达到了高峰，在整个版画史上，也占有突出的一页。但就整体而言，木刻版画的发展清不如明，清统治者以“诲淫诲盗”为理由的禁书运动，打击了戏曲小说，阻碍了插图艺术的发展，尤其是清中期以后，随着外国列强的侵入，铜版和石印等新印刷术兴起，当时的许多书籍不再用木刻插图，使得木刻版画衰微不振，渐临绝境。

任何画种都要经历由盛到衰的过程，这是事物发展的必然。中国古代的复制木刻虽然走完了它的历史行程，默默地消逝于清末民初的艺坛（清末只有荣宝斋等个别书画复制机构经营木版水印业务），但在漫长的历史发展中形成了自己的民族传统，尽管不乏封建性糟粕，但一些富有人民性的作品，也能给人以精神的陶冶，即使一些宗教版画，也在某种程度上，体现了中华民族“向善”、“爱美”的品格，尤其在形式技巧方面，为后代画家酿造了取之不竭的养分，也为创作木刻版画的发生发展提供了必要的条件。

二 创作版画的特征

创作版画，以迥异于古代复制版画的崭新姿态，映现了现、当代中国的现实生活，表现了现、当代中国人的审美心态和感情世界，以新的题材内容，新的人物形象，新的形式风格，开始了版画的新时代。所以，人们称之为“新兴版画”。

这种创作版画不仅与古代的复制木刻版画不同，而且作为绘画的一个品类，也有别于其他画种，其特征可从纵向与横向两个视角，在纵横比较中理解与把握。

就纵向而言，较之古代的复制木刻主要有两点差异。其一，创

作版画改变了古代复制版画绘、刻、印分工、刻印只是机械复制画稿的状况。严格说来，复制木刻的刻与印，只是复制、印刷绘画的手段，刻工与印工以毕肖画家的画稿为目的，其劳动还够不上艺术创造。而创作木刻版画则是画家自绘、自刻、自印，绘、刻、印统一于一身，在刻与印的过程中，画家继续进行艺术创造，通过多样的刻作技巧与丰富的拓印方法，而产生不同的印痕美与肌理效果，使刻与印本身也具有了美学意义。

其二，与古代复制木刻相比，是新兴版画表现对象的民众化，及主题内容的革命性。表现对象由才子佳人、帝王大佛为主转为以劳苦大众为主，这是一个质的变化。三、四十年代的国统区版画通过表现受压迫受屈辱的劳苦大众的生活，揭露社会的黑暗，予表现对象以同情。解放区的版画则把劳动人民的新生活作为赞美的对象，画家满腔热情地着力挖掘劳动人民身上的美质，甚至连陕北农民包头毛巾都成了时尚美的象征。一些作者实现了表现对象、服务对象与欣赏对象的统一。建国之后，版画题材的扩展仍以满足人民大众的审美需求为前提，而且工农兵的生活仍占有重要位置。甚至由于对工农兵方向的狭隘理解而影响了题材的开拓。

与表现对象直接相关的是版画与群众间关系的改变。古代复制版画中虽然也有些作品具有一定的人民性，但从来也没有象创作版画这样代表人民大众的利益，传达人民的呼声，为人民群众代言。而且在表现形式上力图符合大众的审美习惯，为人民所喜闻乐见，成为名符其实的人民大众的艺术。随着版画的普及，人民群众由被表现者又成为表现者，就这一点而言，七十年代的工农兵版画也具有一定的积极意义，尤其八十年代业余版画群体的蜂起，把群众性版画活动推向高潮，一些版画群体不仅搞木刻，而且搞有“贵族艺术”之称的铜、石版画，由于有关领导的重视和

热心者的扶持，业余版画创作的水准也不断提高，有些作品不仅在国内参展，而且在出国展中多次获奖，产生了积极而广泛的影响。

所谓主题内容的革命性，即指新兴版画摒弃了传统版画的陈腐内容，以对民族解放运动的参预意识，及对社会生活的干预精神，凝结着时代风云，跳动着社会发展的脉搏，以审美的形式，健康的情调，为人民提供精神食粮。创作版画本来就是应革命之需而产生的，是在中国共产党的领导与鲁迅精神的指引下成长的。诞生之初，进步美术青年便以其为战斗武器，与中国人民的革命斗争结合在一起，揭露帝国主义的罪行，抨击国民党顽固派的反动，表现人民的苦难、反抗和呼声，甚至在有些人的作品中，产生过忽视版画的艺术特性，过分强调社会教育功能的倾向。建国后，随着社会主要矛盾的转化与人民审美欲望的增强，版画的革命性、战斗性理所当然地被弱化，但时至今日，在一些版画家及作品中，仍频频强调并注意保持着这一传统。

就横向而言，与其他画种相比，创作版画具有间接性与复数性两个特点。所谓间接性，即指版画要经过制版与印刷的间接过程转化成画面，而不象油画、水墨画等画家用画笔或画刀直接在画布或纸上留下痕迹呈现出画面。因此国际上对版画有“间接艺术”之称。创作版画的制版与印刷是画家创作的重要环节与过程，这个转化的中间环节与间接过程，为版画家创作才能的发挥，提供了有利的时空条件，也构成了版画区别于其他画种的明显特征。

所谓复数性，即指版画原作产生的可重复性。这与其他画种原作只能有一件不同，版画可通过原版、即同一媒介物印刷出多幅相同的作品，即使在色彩等方面有些细微差别，但凡经作者亲手签名，均属原作。这一点其他画种望尘莫及，当然也不具有其