



凝聚与争执： 从版、画、人的角度论版画创作

于洪 著

J217/21

2008

南 山 博 文

中国美术学院博士生论文

凝聚与争执： 从版、画、人的角度论版画创作

于 洪 著

中国美术学院出版社

《南山博文》编委会

主 任 许 江

副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉

编 委 范景中 曹意强 毛建波

杨桦林 傅新生

责任编辑:黎 阳

封面设计:成朝晖

版式设计:张惠卿

责任校对:钱锦生

责任出版:葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

凝聚与争执:从版、画、人的角度论版画创作/于洪著.

—杭州:中国美术学院出版社,2008.3

南山博文

ISBN 978-7-81083-718-7

I. 凝… II. 于… III. 版画—研究—中国 IV. J217

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 034758 号

凝聚与争执:从版、画、人的角度论版画创作

于 洪 著

出 品 人:傅新生

出版发行:中国美术学院出版社

地 址:中国·杭州市南山路 218 号/邮政编码:310002

网 址:www.caapress.com

经 销:全国新华书店

制 版:浙江新华图文制作有限公司

印 刷:杭州浙大同力教育彩印有限公司

版 次:2008 年 3 月第 1 版

印 次:2008 年 3 月第 1 次印刷

印 张:11

开 本:787mm×1092mm 1/16

字 数:180 千

图 数:100 幅

印 数:0001—1100

ISBN 978-7-81083-718-7

定 价:38.00 元

南山博文

总序

打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观看的存疑和诘问来追寻绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的

独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球境域中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的是知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确的看”的过程。为此柏拉图强调“综览”，

通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终铸炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴相行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪斯的工坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，

可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在上世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式来继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在于学院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成

一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先有的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的樊篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学得以传播的体制。她本质上是面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院 80 周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这套丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008 年 3 月 8 日
于北京新大都宾馆

目 录

总 序

打造学院精英

i

绪 论

1

一、版画研究的重要意义

1

二、版画研究的方式与目的

4

第一章 七幅西方版画作品图析

11

一、《亚当和夏娃》与丢勒

13

二、《圣像手帕》与梅朗

25

三、《三棵树》与伦勃朗

44

四、《吻》与蒙克

60

五、《九个物体的静物》与莫兰迪

65

六、《波浪》与德·库宁

70

七、《梦露》与沃霍尔

72

第二章	历史境域中的作者	83
一、丢勒——神界与人界的信使		83
二、梅朗——理性时代的秩序		88
三、伦勃朗——心灵的争执与凝聚		90
四、蒙克——生命的呐喊		93
五、莫兰迪——物自身的独白		97
六、德·库宁——个人主体意志的狂欢		100
七、沃霍尔——机器图像的幽魂		101
第三章	版画制作过程中的“眼、手、心”	107
一、不同的“手”中之争		107
二、不同的“手”中之争的原因		114
第四章	“眼”与“手”的争执在版画作品中彰显的精神	125
一、本质潜能与后形式、目的与制作者		125

二、“灵光”与“整体精神”	130
第五章 当代境域与版画创作	137
一、拟象时代中的“图像化”观看	137
二、当代境域中的中国新兴版画	142
附 录	
一、英文人名索引	147
二、参考文献	152
后 记	157

绪 论

一、版画研究的重要意义

当我们打开一本美术史的书籍，跟随作者文字的引导对大量的图片进行浏览时，就可以在几个小时里经历一遍人类上下五千年的视觉演变。如果我们追溯每一幅图片的源头，则会辐射到世界各个角落，来到博物馆、美术馆、私人收藏家所收藏的原作面前；如果我们企图通过观看原作来了解美术史，无论在古代还是在当代都是一项艰巨而耗时的任务。现在，分散在不同地域的原作的图像通过文字的梳理被还原到今人所构想的历史情境中，联结成历史的线索浓缩到我们眼前的一册书中，成为认知的对象。这一切是如何成为可能的？康德 [Immanuel Kant, 1724—1804] 认为知识成为可能，是因为人类有一种内心的有条理的先天形式，再加上外来的感觉材料就形成了经验，成为了知识的开始。在人类产

生了语言之后，知识开始以口头的形式加以积累和传播¹。公元前四千年左右，人类有了原始的文字符号，等到这些符号经过时间的筛选慢慢固定下来，并具有公共性时，知识中的一部分开始依靠这些文字来留存。与此同时，人类知识的另一部分——视觉经验也在人们对自然的模仿性绘画中逐渐积累。在印刷术发明之前，人们通过抄写和临摹来保存和传播这些知识；印刷术发明之后，代表这些知识的符号或图像被手工复制到“版”上再转印到纸张上，这种间接的复制方式极大地增加了知识留存的数量和传播范围，一个间接的对象化知识世界由此被开启。早期的手工印刷术工序繁复，图像的手工复制更是需要极高的技艺。随着时间的推移，印刷术不断地发生着演变，自动机械的参与程度不断地被提高，当摄影术在1839年诞生后，迅速取代了绘画原先的某些社会功用，并与机械印刷术结合取代了图像的手工复制，摄影以“瞬间性”为特征的图像获取方式，使图像的生产变得从未有过地方便和迅速，而机械印刷术使摄影图像得以快速地大量复制。与文字相比，摄影图像显得更为直观与可信，但摄影必须借助文字的说明才能传达出明确的信息，正如本雅明[Walter Benjamin, 1892—1940]在谈论“报道”时所说的：“这里，一定要有图说文字的介入，图说借着将生命情境作文字化的处理而与摄影建立关系，少了这一过程，任何摄影建构必然会不够明确。”²这样，摄影图像就与文字一起共同担负起留存与传播知识的职责，正是摄影、机械印刷术以及图说的方式使当代的美术史书籍成为可能。

西方启蒙时代之后，人们的理性思想空前膨胀，对知识的渴求也日益加剧，民主意识的增强也要求知识能够被共享，这使得知识的传播变得尤为迫切，现代机械复制技术的发展使知识的平民化与大众化成为可能，摄影图像因其展示实物和非理性的特性消解了文字的深度，更适于大众文化的需求。现代图像复制技术³深刻地改变了当代社会的传播结构，剥夺了一部分原先属于文字的领域，正如尼尔·波兹曼[Neil Postman, 1931—2003]在形容美国20世纪80年代初的社会时说：“一个以图画、漫画、招贴和广告构成的符号世界正在兴起。电子革命和图像革命二者结合起来，代表了一个互

不协调、却对语言和识字有着很强的攻击力，把原来的理念世界改造成为光速一样快的画像和影像的世界。”⁴ 在人与传播结构的关系上，波兹曼认为“可以像詹姆斯·凯里 [James W. Carey, 1935—2006] 一样大胆地说：我们可能会发现我们的意识结构被重新塑造，以便跟传播结构相匹配；我们可能会发现我们已经成为我们所制造的东西”。⁵ 如波兹曼所认为的，当我们生活在间接复制的图像世界中时，图像已经不知不觉地改变了我们原先理性的逻辑思维方式，消解了我们的思想深度，挤压了我们的想象空间，改变了我们原先与世界共在的体验方式。在图像世界里，世界最终被把握成为图像，成为能够占有的异己对象及消费品。在西方，当大多数人陶醉于新的传播结构所带来的便利与民主时，一小部分人却忧心忡忡。早在 20 世纪 30 年代，本雅明接连写下了《摄影小史》、《机械复制时代的艺术作品》、《绘画与摄影》，一方面欢呼机械复制技术所带来政治格局的变化，一方面却感慨传统中“灵光”的消逝；奥尔德斯·赫胥黎 [Aldous Leonard Huxley, 1894—1963] 在《美丽新世界》中预言了一个人类沦为机器、文化艺术趋于毁灭的社会；1964 年，马尔库塞 [Herbert Marcuse, 1898—1979] 在《单向度的人》中认为在发达的工业社会中，技术使人们丧失了批判、否定、超越与创造的内心向度，成为了“单向度”的人；1973 年，苏珊·桑塔格 [Susan Sontag, 1933—2004] 在《论摄影》中分析了摄影渐渐使人们的生活对象化、事件化与图像化；70 年代末 80 年代初，波兹曼在《童年的消逝》、《娱乐至死》中感叹图像与电子媒介使童年过早消逝和当代“大众人” (Mass Man) “娱乐至死”的平面化生活；1995 年，让·博德里亚尔 [Jean Baudrillard, 1929—2007] 在《完美的罪行》中控诉“拟象”社会中“实在”被完美谋杀的罪行。

我们看到，无论以何种角度看待机械复制社会，图像机械复制技术本身已经凸显出来，成为影响今天人类生存的关键因素，而图像机械复制技术的源头就是早期的手工图像复现术，我们今天将这种技术及其留存品称之为“版画”。早期复现性版画所复现的就是绘画的图像，⁶ 版画在历史的发展中与绘画、文学、报道以及雕刻、摄影、机械印刷术之间形成

了复杂的关系，牵涉到哲学、历史学、政治学、社会学、经济学、心理学、考古学、图像学、美术史学、创作论等各个层面的问题，版画研究对于分析当代机械复制社会及重新审视版画在当代的存在价值具有重要的意义。

二、版画研究的方式与目的

公认为是世界现存最早的有明确纪年的雕版印刷图画是《金刚般若波罗蜜经》经卷扉页图（图1），无论在版画史和印刷史的书籍中，此图都被作为一种开端性的证据而提到，在王伯敏先生撰写的《中国版画通史》中评论道：“此图刀法极为纯熟峻健，线条亦遒劲有力。从刻线中可以看出毛笔的运用，既是肥瘦得中，又是浑厚流利。而释迦及其弟子和天神等的形象，更具有中原画风的特色。这是我国雕版佛画中，一幅非常珍贵的艺术遗产，它形象地说明我国到了晚唐，雕版艺术已达到了纯熟和精妙的程度。”⁷ 在张树栋、庞多益、郑如斯等撰写《中华印刷通史》中这样写道：“经卷首尾完整，图文浑朴凝重，刻画精美，文字古拙遒劲，刀法纯熟，墨色均匀，印刷清晰，表明是一份印刷技术已臻成熟的作品，绝非是印刷术初期的产物。也是至今存于世的中国早期印刷品实物中唯一的一份本身留有明确、完整的刻印年代的印品。”⁸ 从两部通史对同一幅作品的描述中，我们可以看到某些不同的

图1：金刚般若波罗蜜经卷扉页图（局部），唐咸通九年（公元868年），长约1丈6尺、高约1尺的卷子，由六张面积相等的印有经文的纸粘缀而成，British Museum



东西。在《中国版画通史》中运用的词汇，如“纯熟峻健、遒劲有力、肥瘦得中、浑厚流利”，无疑是在艺术评论中时常出现的，这些词并不直接指向作品外在的质料和形式，而是形容艺术作品给我们带来的某种感受，是超越纯然物性的韵味，这是在艺术审美经验领域中才得以发生的。在《中华印刷通史》中除了提到“浑朴凝重、古拙遒劲”之外还有“墨色均匀、印刷清晰”，而“墨色均匀、印刷清晰”则是对雕版印刷所具有形式特征的分析，这种形式特征是由印刷目的所决定的形式显现，是有用性的体现。这两种不同认识是因为前者将这幅作品作为“艺术遗产、雕版艺术”来考察，而后者

将其作为“印刷品、印品”——一种具有实用性的“器具”来考察的。我们看到，在对具体版画作品的分析中，不同的先行设定会规定不同的体验方式，进入不同的语言体系，福柯 [Michel Foucault, 1926—1984] 认为话语形成的规则或结构决定了言说者的思维方式。他认为“这些结构对作者的束缚可能多于作者对它们的构造，并且这些结构在作者不知不觉中强加给他某些假设、操作模式、语言规则、断言和基本信条的整体，形象的类型或者整个幻觉逻辑”。⁹ 既然我们对待“版画作品”的态度是如此重要，我们不同的先入之见会决定整个理解的方式，那么我们到底该用什么方式来理解版画作品呢？

米盖尔·杜夫海纳 [Mikel Dufrenne, 1912—1995] 在《美学与哲学》的第一卷中分析了“审美对象”与“技术对象”的区别与互相之间的转化，认为“审美对象是一心一意超求美的艺术品，它引起审美知觉，它的这种美在审美知觉中被完成、被认可。否则，作品不过是一个普通物品”。¹⁰ 在分析技术对象时，杜夫海纳指出，“比如，一条船或一辆汽车，它们不仅对建造者说来而且对海员或车库工人说来都是技术对象。换言之，在认识它们和使用它们的人看来，它们是技术对象”，¹¹ “技术对象在它的制造与使用中，更严格地服从于功能性的需要，它们的美是外加上去的，而且还是经过预先考虑的”。¹² 在对版画作品的诠释上，现今通常将版画的发展区分为复制与创作两个阶段，将画者、刻者、印者分工，为传播图像而制作的版画称作复制版画，¹³ 将自绘、自刻、自印，充分发挥作者原创性的版画称作创作版画，¹⁴ 按照这种划分，复现版画显然属于杜夫海纳所说的“技术对象”，而创作版画属于“审美对象”。关于审美对象与技术对象之间互相转化，杜夫海纳这样陈述道：“首先，技术对象与审美对象即仅供观赏的对象相统一时，不得不否定自己。它只有丧失生机、失去用途、脱离自己的环境时才变成审美对象，如把技术对象移到博物馆时就是如此。即使这样，最经常的目的也是为了使人得到知识，而不是为了审美乐趣。”¹⁵ 按照杜夫海纳的逻辑，现今我们把“复现版画”当成艺术作品来欣赏，因为这些版画已十分稀少，存在于博物馆与美术馆中，它们当年所

行使的种种有用性功能（留存、传播等）业已消退，我们才把它们当作知识或审美的对象。运用杜夫海纳的上述划分原则，我们先前提出的理解版画作品的方式问题似乎得到了明确的解决，因为纯粹的创作版画是一个现代的概念，而在这之前的版画作品显然都与实用的目的相关。根据上述可以明确的是，在看待历史上的版画时，正如贡布里希 [Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001] 所认为的那样，我们显然不能用“大写”的艺术（审美对象）来把握其实质。那么，我们是否可以将历史上有实用性目的的版画作为“技术对象”来看待呢？

然而，即使是在最纯粹的复现版画（为了复制图像与传播）的手工制作中，历史的人——复现者始终是决定性的因素，复现的手法与可靠性的实现完全取决于历史上的复现者对原作的理解以及其所掌握的复制技术。对同一幅原作来说，有一百个复现者就有一百种不同的复现，复现版画虽然力图再现的是原作的图像，但复现者将原作语言转换成版画语言后显然带来原作中所没有的新因素，也就是在复现中必然存在着新的创造。对图像的复现好比翻译，正如伽达默尔 [Hans-Georg Gadamer, 1900—2002] 对翻译的理解，“只有当翻译者能把本文向他揭示的事情用语言表达出来，他才能惟妙惟肖地模仿，但这就是说：他必须找到一种语言，但这种语言并不仅仅是翻译者自己的语言，而且也是适合于原文的语言。因此翻译者的情况和解释者的情况从根本上说乃是相同的情况”。¹⁶ 复现其实就是一种诠释，诠释是作者意识、读者意识与批评意识的结合，是一种有限度的再创造，那么，我们将画者、刻者、印者分工，为传播图像而制作的复现版画仅仅理解为技术对象及复制也是有所偏颇的。在历史上的版画作品之中，复制与创作、实用与审美往往是混杂在一起的，我们可以用今人的观点来诠释历史上的版画作品，但企图明确而笼统地区分历史上版画作品之艺术或非艺术属性的做法是不明智的。1917年2月，杜尚 [Marcel Duchamp, 1887—1968] 将一个署上“R. Mutt”小便器放入纽约独立美术家协会美展展厅时，他解释说：“一件普通生活用具，予以它新的标题，使人们从新的角度去看它，这样，它原有的