

中國現代美術全集

版畫 (一)



中國美術分類全集

中國現代美術全集

版 畫

(一)

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

版 畫 (一)

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 劉玉山

副主編 張炳德 周林生 李飊

責任編輯 張炳德 黃翔

版面設計 黃翔

責任校對 朱布 楊文菊

中國現代美術全集編輯委員會

貴州人民出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出版者 錦年國際有限公司

地址 臺北縣新店市民權路一三〇巷十六號二樓

發行者 錦繡出版事業股份有限公司

發行人 許鐘榮

地址 臺北市松江路八十號八樓

電話 (02)2218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九八年十一月出版

ISBN 957-720-340-X(第一冊：精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

版畫 / 劉玉山主編. -- 臺北縣新店市 : 錦年
出版 ; 錦繡發行, 1998[民87]
冊 ; 公分. -- (中國美術分類全集)(中
國現代美術全集)

ISBN 957-720-340-X(第一冊：精裝). --
ISBN 957-720-341-8(第二冊：精裝)

1. 版畫 -- 作品集 -- 劉玉山

937

87013183

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60 卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的版畫(1)。
- 四 版畫(1)內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作品創作年月為序。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總 編 輯 邵 宇 啟 功

常務副總編輯 陳允鶴 趙 敏

副 總 編 輯 楊 瑾 劉玉山 龔繼先

委 員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王 琦	王伯揚
古 元	艾中信	朱家緝	邵 宇	沈 鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周 誼
林瑛珊	吳士餘	吳 鵬	馬承源	段文傑
俞偉超	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	孫振庭
奚天鷹	啟 功	寇曉偉	張 仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊 瑾
楊純如	趙 敏	趙志光	趙貴德	鄧 白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問 鄧力群

主任 王忍之

副主任 吳作人 龔心瀚 于友先

劉忠德 房維忠 劉積斌

常務副主任 許力以

委員 啟功 廖井丹 高明光

張德勤 謝辰生 邵宇

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古 元 張 仃 關山月 王 琦 周幹峙
主任 劉玉山
副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平
委員 (按姓氏筆劃為序)
王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華
吳 鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹
常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟
靳尚誼 趙 敏 劉玉山 劉建平 錢紹武
鍾 涵

本卷主編 劉玉山
副主編 張炳德 周林生 李 飈

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物

的直觀插图。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種，角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中藝術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年一月

二十世紀 的創作版畫

齊鳳閣

20世紀中國創作版畫的興起、發展、轉化，是在不同的社會背景與文化形態下進行的。期間經歷著中西文化的衝撞與交融、傳統與現代的對峙與統一、政治需求與藝術自律的失衡與調整及對姊妹藝術的汲取與揚棄等，其總體發展趨勢是擺脫歷史重負而走向本體的精純，由單一的、封閉的、附屬型的，向多維的、開放的、自主型的演變。

一、本體切換與民族情結

由傳統的複製木刻到現代的創作版畫，是從裏到外的一次徹底切換，既變革了創作方式（由繪、刻、印分工到自繪、自刻、自印），又轉換了視覺形態；既獲得了新型話語，又鑄就了現代魂魄。創作版畫，以迥異於古代複製版畫的嶄新姿態，凝結著時代風雲，映現著近、現代中國的現實生活，表現著近、現代中國人的審美心態和感情世界，以新的題材內容，新的人物形象，新的形式風格，開啓了版畫的新時代。

然而由複製版畫向創作版畫發展的動源主要不是來自內在體系，而是借助他山之石。就像當年康有為尋求中國畫發展前景而把目光投向西方一樣，魯迅倡導新興版畫也是從介紹外國創作版畫入手的。祇是康有為用西方寫實精神改造中國畫的主張還祇停留在表現手法與造型觀念上，而魯迅培植改造版畫則不僅表現在形式話語上，還更注重在精神內蘊方面。他倡導創作版畫的功利目的是單純而明確的，即關注人生、改造社會。因為這種集繪、刻、印於一身的創作版畫簡便易行，“當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦”。^①所以他不求在複製木刻封閉自足的體系內發展，而是直接引入這外來版種。

其實，培植創作版畫並不自魯迅始。當傳統的複製木刻版畫走完了它悠久的歷史行程，默默地消逝於清末的藝壇時（清末祇有榮寶齋等個別書畫複製機構經營木版水印業務）。民國之初，李叔同



木刻講習會合影 1931年8月22日 上海
（前排右起第三人為魯迅）

就曾指導浙江第一師範的學生藝術團體“樂石社”搞過創作木刻，並印有《木版畫集》。20年代豐子愷也自繪自刻過版畫^②。但為甚麼到了30年代創作版畫纔在魯迅的鼎力倡導下而勃然興起，並在惡劣的政治環境中雖遭冰壓雪欺却終於洶湧成潮？這其中除了如郭沫若所云，重要的是由於魯迅“在意識上的照明”之外，便是因為他還注重版畫隊伍的培養和新興版畫作為左翼文化運動的一翼，其精神取向與社會需求的吻合。

應該說，30年代的版畫還是矛盾的復合體，既有精神意蘊與社會啓蒙、救亡浪潮一致的一面，也有形式話語與對象的接受習慣相悖的一面。前者使其具有了生存發展的土壤與可能性，而不像當時被引進的西方現代藝術那樣很快銷聲匿跡，後者使其在艱難的舉足中又經歷了語言轉化的自我完善過程。但由於新興木刻的先天不足，以及在轉化之中的某些失誤，不僅專業起點較低，而且提高、發展緩慢。從主體條件看，當時的木刻青年大都是涉世不深的藝術學徒，造型功底、藝術修養較差，又貪多求快，過分注重印畫冊、辦展覽、搞運動的社會效應，致使作品粗略不精。而從客觀方面看，當時是受使命驅使匆匆上陣而本體滋補不足，木刻青年唯一的參考品就是魯迅介紹過來的外國版畫，語言資源單一貧乏；且魯迅自身又缺少版畫的專業技能，無法具體指導，這就決定了中國新興版畫必然始於模仿和存有歐化傾向。

木刻青年的民族情結一方面體現在對木刻歐化語式的改造，即民族風格的探索上，一方面是通過抗戰題材的表現、對民族解放運動的參與。而這兩者都是來自現實功利的外在需求，而不是藝術自律的內在邏輯。在民族生死存亡的時刻，任何進步藝術都要以宣傳教育為己任。所以30年代的木刻，便以揭示苦難、催人警醒、鼓動抗日作為創作的重要主題。如《到前綫去》（胡一川）、《要求抗戰者，殺》（江豐）、《保全領土完整》（段干青）等作品，都以激昂的情緒表現和強大的視覺衝擊力給人以震撼。然而那種歐風木刻民衆看



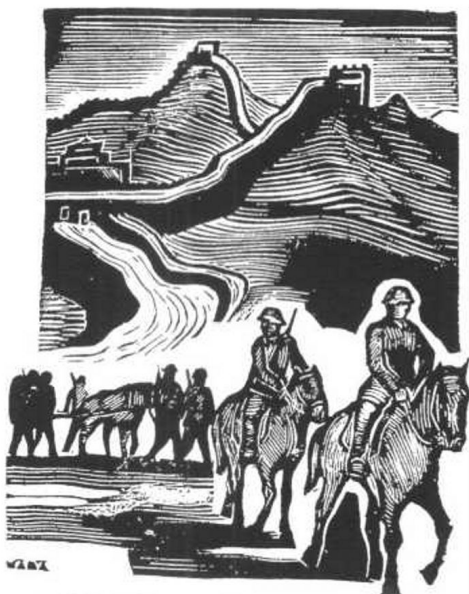
《現代版畫》封面



魯迅與木刻青年



怒吼吧，中國・李 樺



保衛大西北・馬 達

不慣，不喜歡，影響作品的宣傳效果，從而促使木刻向民族、民間方向轉化。如李樺的《怒吼吧中國》、《老漁夫》，焦心河的《商訂農戶計劃》等作品，它們以中國傳統的陽刻取代歐洲的陰刻與明暗處理，簡化背景，突出人物。此後，有的作者還借用民間剪紙與門神、年畫來改造版畫語言。這種取向的積極作用是使版畫進一步為大眾所接受，可以更好地發揮戰鬥功能，同時也使版畫擺脫了模仿而逐漸樹立起民族藝術的形象與品格。而從負面作用看，是對黑白規律的忽視，有抹煞創作版畫特點、向古代複製版畫靠攏之虞，而且這種以大眾的欣賞尺度為藝術創作目標的作法，不僅難以提高大眾的審美情趣與能力，還會在低就大眾的同時降低藝術家的專業品位。

但就整體而言，30年代的版畫是成就斐然的，不僅數量之多難以統計，而且有些作品氣勢博大、情感激奮、真摯感人，即使今天看來也很精彩。版種主要是木刻，形式大都黑白油印，單純、強烈，注重力度追求。題材以人物為多，並已涉及到風景、靜物諸領域。就開闢版畫的革命道路，形成與現實生活的聯繫，與人民共命運的戰鬥傳統來講，其意義遠遠超出了創作成果本身。這批木刻青年以強烈的羣體意識（抗戰前，各地有影響的版畫團體近20個），集體發宣言、出畫集、辦展覽，一幅幅木刻像朵朵激越的浪花，一個個社團像座座憤怒的浪峰，推波助瀾，釀成了轟轟烈烈的革命藝術洪流。他們用自己的創作把藝術與勞苦大眾聯繫起來，在表現大眾、服務於大眾這一點上，說其一定程度地改變了中國美術的方向、具有劃時代的意義也不為過。

二、功利目的與史詩品格

中國的創作版畫是在抗日救亡的革命浪潮和轟轟烈烈的左翼文化運動中興起的，這種特殊的政治文化背景與社會需求，使其一興起便承擔起改造社會的歷史重任，成為社會與文化變革運動的組成部份。與平和溫文、具有宗教色彩與市俗氣息的古代複製木刻

不同，其價值取向表現為一種強烈的革命性與明確的社會功利性。

這種革命性與功利性來自版畫作者自願的明確追求，是個人意志對社會需求的謀合。那些當時受進步思潮影響與愛國熱忱感召的藝術青年，是因熱衷於革命而學木刻，由為藝術而藝術轉向為人生為社會而藝術的。這種轉向也是時代的選擇，在當時無疑具有合理性。正是這種選擇使新興木刻在民族解放運動中立下了不可磨滅的功績，所以連當時美國的進步記者愛潑斯坦也稱贊：“歷史上海沒有任何藝術比中國新興木刻更接近人民的鬥爭意志和方向，他的偉大處由於它一開始就是作為一種武器而存在的。”^③

然而把藝術等同於工具，肯定會忽視其自身的特性，其結果不僅無益於其自身的完善與發展，而且也不易更好地發揮“工具”的作用。魯迅針對當時木刻青年忽視藝術特性的傾向曾指出：“木刻是一種作某用的工具是不錯的，但萬不要忘記它是藝術。它之所以是工具，就因為它是藝術的緣故。”^④但由於當時尖銳的民族矛盾與木刻青年難以降溫的激情，這種忽視藝術特性的缺點在初期並未得到糾正，創作中公式化、概念化的傾向頗為普遍，從而使許多作品缺乏應有的社會深刻性和藝術感召力。

40年代版畫的漸趨成熟基於兩個原因，一是創作主體從亭子間走出，廣泛接觸社會與民衆，豐富了作品題材，使形象更具真情實感，加之作者思想認識的提高，深化了版畫的精神內涵；另一方面是版畫作者在服務社會、宣傳抗日的同時，開始注重確立藝術自身的形象，注重藝術規律、木刻技藝的研討，（尤其解放區的畫家能在相對安定的環境中鑽研藝術、加工作品）。隨著意識的深化、技藝的提高和創作態度的嚴肅認真，版畫作品的語境和格調得以升華，並顯現出史詩般的品格。

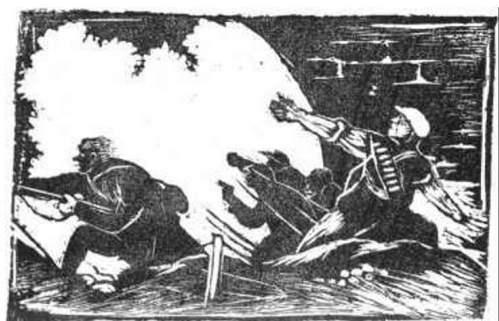
那些具有里程碑意義的史詩性的版畫是以反映現實生活的真實性、揭示社會生活的深刻性和情節表現的敘事性為特徵的。與30年代木刻人物概念化、情節簡單的表現不同，40年代的一批版



魯迅遺容 · 黃新波



《木鈴木刻集》封面



生路 · 郝麗春



審問・彥涵



燒毀地契・古元

畫作品轉入對具體情節的描述和典型人物的刻劃，以此增強作品的歷史厚度，涵括深刻的社會主題。從 30 年代初的《母與子》（陳鐵耕）、《貧困》（劉岷），到 40 年代解放區的《豐衣足食圖》（力羣），不僅反映了勞動人民生活境況的改變，而且也反映了社會歷史的巨大變革。而《減租會》、《焚毀地契》（古元）、《審問》（彥涵）則通過截取瞬間的鬥爭場面，表現出農民命運和幾千年生存方式的改變，概括出時代生活的本質和歷史發展的趨勢。還有的作品不滿足對一般的生活描述，而能引導觀者透過平常現象，進入深層思考。如古元的《離婚訴》分明不是表層地再現婦女的翻身解放，而是對幾千年封建婚姻制度和道德觀念的挑戰，透析出翻身後的中國婦女思想意識變化的軌跡。還有李樺的《糧丁去後》、楊可揚的《教授》、彥涵的《當敵人搜山的時候》、王式廓的《改造二流子》等，似乎是向你講述生動的故事，但卻通過形象的不同姿態、表情，展現出複雜的人物關係，從不同視覺揭示了事件或人物的本質特徵，幫助讀者對社會與時代進行全面的認識與深刻把握，從而使新興版畫具有了史詩般的品格並拓展和深化了現實主義道路。

如果說民族化是從形式的角度對一種審美模式的追求，那麼史詩化則是對一種內蘊模式的確認，它使新興版畫進入到一個新的層面與階段。

顯然，40 年代的版畫較之 30 年代有了長足的發展，走出了它蹣跚學步的童年，度過了橫槍躍馬的青年時代，由稚嫩趨向成熟、由膚淺走向深刻、由外在趨於深沉。在變幻的時代風雲、動蕩的社會生活和複雜的政治、文化氛圍中，尋求、調整著藝術發展的取向，由歐化、模仿到民族形式的確立，個人風格的初呈，以至走出國門，在美、英、法、日等國產生影響，贏得國際聲譽。這是一段充滿坎坷與艱辛、蘊含苦痛與喜悅的風雨歷程。

三、審美歡愉和雅化趨勢

建國後 17 年的版畫，雖在精神深層仍保持著與建國前新興木

刻的內在聯繫，但在語境、語式的轉化中，實現了對此前版畫的超越。由功利型轉向審美型，由悲憤情境轉向歡樂情境，由社會批判轉為謳歌讚頌，這是社會改型給版畫帶來的最明顯變化。版畫語境中審美愉悅感的生成，首先來自人們對現實的滿足。當長期戰亂結束，久久祈盼的和平安定環境到來之時，人們歡樂的心態是可以想見的。尤其對版畫家來說，新中國的成立，版畫家不僅生活與創作條件得以改善，而且有的擔任了藝術界的領導職務，版畫不僅在冰壓雪欺中迎來了春天，而且走進了最高美術學府。1952年，中央美術學院開設版畫課，1954年正式建立版畫系。這新舊社會的反差，必然使版畫家的情感態度與審美心理發生逆轉。其次，這種歡樂精神和審美愉悅來自對理想的憧憬和對美好未來的希冀。雖然建設新中國的美好藍圖的實現尚待時日和需付出艱苦的努力，但受其感染與鼓舞，使人們長期處於一種激動與興奮之中。這種情懷外化於作品中，便是風景與人物版畫《黎明》（力羣）、《春的喧鬧》（杜鴻年）、《早春》（宋源文）等透溢出的早春氣息，《歡樂的藏族兒童》（牛文）、《吹口弦》（《阿詩瑪》插圖，黃永玉）、《初踏黃金路》（李煥民）、《北方九月》（晁楣）、《打麥場上》（張禎麒）等體現出的歡樂情調，以及《素菖蒲花》（李平凡）、《松鼠》（李宏仁）等作品中洋溢的審美愉悅性。

審美愉悅情調是對建國前版畫審美愉悅性缺乏的一種補正，是對藝術最基本、最本質屬性——審美功能的確認，也是社會改型後，滿足人們新的精神需求的必然結果。它在激發人們熱愛新中國、充滿對新生活的信心方面，在鼓勵人們滿懷豪情地投身於社會主義祖國的建設中去等方面，起到了積極的作用。然而，從另一個角度看，對憂患意識的取代，也導致了版畫語境的輕淺，建國前版畫那種沉甸甸的歷史厚度感減弱了，一些作品低吟淺唱式的抒情，雖能使人悅目賞心，但缺少精神震撼力。

與審美層面上的歡悅情調相依存的是內容上的贊頌基調。對



森林小學·黃永玉



瓜葉菊·力羣

現實全面肯定，對社會主義革命和建設事業熱情讚揚，成為版畫家們的基本取向，並以此種態度深入現實生活，拂去其中的陰翳，開掘社會的美質。或如《橫斷南海》(黃新波)、《新安江電站》(洪世清)等謳歌人民改天換地的精神與力量，或如《一樓蓋成一樓又起》(李樺)、《新城市》(蔣正鴻)等反映建設中的突出成績。這種頌歌取向一方面由於蓬勃向上的生活景象的感召。如十萬官兵開發北大荒的壯舉，激起版畫作者無盡的豪情；一方面來自文藝指導思想的規約，當時祇反“右”不反“左”，祇能說好不能說壞，以是否歌頌現實為衡量藝術家階級歸屬及立場、態度的標準，必然在版畫創作中形成與建國前揭露批判截然不同的趨向。

從積極方面看，版畫中這種頌歌形態及樂觀向上的精神，對於教育人們認同、擁護現行制度與政策起到了重要作用，而且從社會的主流上講也應該以肯定為主。然而，由於以“大躍進”為標志的“左”的指導思想的影響，又使人們在一片頌歌聲中不敢正視困苦，迴避社會的陰暗面，這無疑也是違背現實主義創作原則的。致使這一階段的版畫創作缺乏應有的忠實反映和深刻認識社會的歷史厚重感。

50年代中期以後版畫語境呈現的雅化趨勢，標示著版畫審美取向的漸變和專業品位的提升。這種趨勢在整體上表現為對真誠的現實感的摒棄和對民間趣味的疏離。農民夫妻識字，養娃生產的掛圖式版畫及年畫風、剪紙風版畫消逝了。而像黑白講究、設色雅致的《北海之春》(王琦)、《玉帶橋》(古元)等城市景觀版畫却增多了，即使如《蒲公英》(吳凡)、《獵》(吳燃)、《長城小學》(譚權書)之類的鄉村題材的作品，在形式美感中也蘊含著一種文化氣息和高雅情趣。雖然有的版畫家們仍關注民間藝術這一營養源，但已不同於早期的趨同與仿效，如趙宗藻的《四季春》，董其中的《山村秋景》等是站在更高的專業基點上對民間藝術進行整合、提純，從而漸入超凡脫俗的境地。



山村秋景 · 董其中



月夜棒極島 · 黃新波

雅化趨勢的呈現，是審美對象轉移即欣賞主體市民化、知識化的必然結果。建國後雖仍然強調“文藝為工農兵服務”，但事實上版畫的主要欣賞者已由建國前的工農及戰士而轉變為市民，轉變為知識階層包括美術工作者、藝術愛好者。由於欣賞者趣味即對版畫精神需求的轉變，便要求版畫作品以通俗易懂為追求準則，演化到雅俗共賞及至對高雅品位的尋求，因而也就引導並促成了版畫家審美取向的轉變。而與之相關的，是社會改型後版畫使命的轉換。戰爭結束後，版畫不僅無須再成為戰鬥的武器，也不必再簡單地充當傳播知識的載體，雖然仍強調發揮其認識與教育功能，但陶冶情操、美化生活、愉悅情感的審美作用已理所當然地被恢復到重要位置。儘管仍有為政治服務的強烈要求和極左思潮的嚴重干擾，但並沒有從根本上改變版畫以高雅的格調滿足人們日益增加的精神需求的取向。這新的時代需求促進了版畫題材由人物向風景、花卉的拓展，手法由敘事向抒情的變化。於是主題性版畫減少，情節因素淡化，而風情版畫興起。不僅新崛起的江蘇、黑龍江版畫家羣以抒情著稱，而且有的前輩版畫家如力羣等也賦予作品以輕鬆愉悅的情調，與版畫的戰鬥精神分流，開始了“木版上的抒情詩”（艾青語）的創作階段。

雅化趨勢的出現，根本在於創作主體的专业化和審美情趣的提高。和平時期的文化藝術氛圍為版畫家的成長創造了良好的環境，新中國的文化建設事業使更多的版畫人才成為專業畫家，即使有些畫家在美術院校和新聞出版部門任職，但仍能以更多的精力鑽研版畫、思考學術，所以其文化素養與審美情趣在其作品中得到了提昇。50年代中期在學習傳統的熱潮中，清新淡雅的水印版畫興起，北京的有些畫家到榮寶齋學習傳統水印技法，江蘇版畫家從傳統的水墨畫中借鑒語言，四川畫家從古代的箋譜中汲取營養，其中的文人情趣也助長了創作中的雅化趨向。尤其是正規的版畫教育的展開，專業版畫人才的培養，極大地改變並增強了版畫隊伍的



攻 讀 · 李煥民