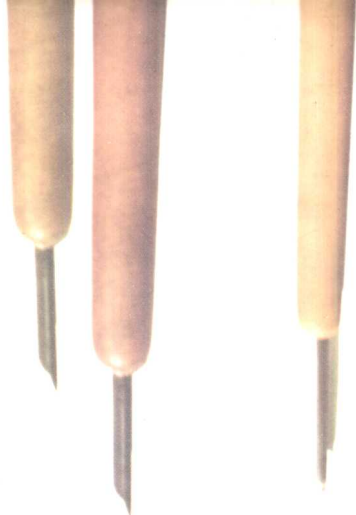


THE HISTORY OF CHINESE MODERN PRINT

山西人民出版社



中国现代

● 李允经 著

版

画史

THE HISTORY
OF CHINESE
MODERN PRINT

中国现代版画史

● 李允经 著
山西人民出版社

责编:柏学玲

复审:董智敏

终审:李松年

策划:柏学玲

图书在版编目(CIP)数据

中国现代版画史/李允经著. — 太原:山西人民出版社,1996.10(2000.11重印)

ISBN 7-203-03416-X

I. 中… II. 李… III. 版画-绘画史-中国-现代
IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 49847 号

中国现代版画史

李允经 著

*

山西人民出版社出版发行

030012 太原市建设南路 15 号 0351-4922102

http://www.sxep.com.cn E-mail: sxep@sx.cei.gov.cn

新华书店经销 山西晋财印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:19 字数:480千字

1996年10月第1版 2001年1月太原第2次印刷

印数:1001-2000册

*

ISBN 7-203-03416-X

J·299 定价:88.00元

序 言

力 群

李允经是一位知名的鲁迅研究家，曾出版过《鲁迅与新兴木刻运动》、《鲁迅与中外美术》等专著。这说明他是继承了鲁迅先生所关心的中国美术和中国新兴版画艺术事业的。而更使我高兴的是他不仅已涉足于美术领域，而竟由一位一般的美术爱好者变成了研究中国现代版画的了不起的“里手”。因此他能成功地写出这本出色的《中国现代版画史》。

在中国现代美术史上，版画艺术是起了革命艺术的先锋作用的，是以艺术的形式表现了现代中国的革命和战斗的魂魄的，是最富有时代精神并和人民群众的喜怒哀乐、悲欢离合、理想追求血肉相连的。因此为中国现代版画写史，就应紧紧把握时代的主旋律，将众多版画家的艺术成果，作为一个个响亮、优美的音符，谱写成一曲动人的交响乐章。李允经的这部版画史是显示了他较好地完成了这一伟大乐章的。

作者以中国新兴版画的萌芽期、成长期、发展期、非常期、繁荣期，这五个时期作为本书的总纲和经，又以版画运动、版画家和他们的作品、中外版画交流、版画的理论建设为纬来论述不同时期的中国新兴版画的活动和发展。因此，这本书既是中国新兴版画60年的发展缩影，也是60年来中国新兴版画创作的剖析和鉴定。虽然作为文艺史家是理应忠于中国新兴版画发展的客观历程的，但如何评价版画家和他们的创作，就可能由于作者的艺术观的不同和用心的各异，而有不同的选择和不同的侧重，更会有不同的褒贬。而李允经是始终以鲁迅和毛泽东的文艺理论为其指导思想的，因而也是始终以现实主义为其立论的基本立场的。

我很仔细地读了他长达40万字的书稿，就总体而言，他的治学态度很严肃，全书章节布局有清明之感，叙述版画运动也要而不繁，没有流水帐似的罗列，对书中所评的版画家的优秀作品竟有90%以上和我的想法和看法不谋而合，也和版画界公认的情况符合。如评论李桦后期的创作时，特别赞扬了他的《一楼盖成一楼又起》以及《征服黄河》，论述古元的作品时，特别赞扬了他的《祥林嫂》，评论晁楣的创作时，特别赞扬了他的《北方九月》，论述李焕民的作品时，特别赞扬了他的《藏族女孩》和《初踏黄金路》……凡是被赞扬的作品，都具有代表性。而他的文字也精练生动，分析作品相当深入，能做到郑板桥所说的“入木三分”，而非“隔靴搔痒”。显示了他不愧是研

究我国现代版画艺术作品的出色“里手”。

原苏联女作家 L·绥甫林娜在她的小说里描写到播种时，谓之土地在“受孕”。这比喻得非常好。而我们的文学艺术家当创作一件成功的作品时，也有一个“受孕”的过程，但这个过程局外人是不知道的，只有作家自己知道，正像一个女人“受孕”别人无法知道一样。因此当评论家研究他的作品时，要想获得关于作品“受孕”过程的资料就不是一件容易的事。而李允经在论述李焕民的《藏族女孩》这幅优秀的版画创作时，竟然得到了李焕民创作这幅作品时“受孕”过程的资料，或者谓之从生活中的感受过程吧。总之，这是不大容易取得的资料。作者在书中引用牛文的话说：

李焕民深入藏区时“常常发现一些天真无邪的儿童在他住的帐篷口悄悄地看，孩子们是那样的真挚可爱，眼睛里充满对美好生活的憧憬。可是当人们去抱她时，她又突然逃走了。过一会儿又悄悄地站在那里。这种反复出现的诱人的形象，曾给作者很大感动，激发了许多联想，促使他观察体验更多的儿童，从脸到动态，从眉宇到嘴角，感受渐渐具体和丰满起来，于是创作了水印木刻《藏族女孩》”。

我想这个“受孕”过程一定是李焕民对牛文讲的，否则牛文又何从得知。但能够为李允经发现，就足见他写这本书时在搜集资料方面所下的苦功。因为要查找和阅读许多作品和文章，才能像海里捞针似的，找到于自己有用的资料。从这里可以看出一个人的治学精神。我不过仅仅举了一个例子，他写的其他

优秀作品的“受孕”过程还有不少。有没有这个过程，是非同小可的，这既有利于增加读者的阅读兴趣，也有利于美术青年们从中认识到进行现实主义的版画创作时从生活中获得感受的重要性。

当李允经论述版画家们的作品时，也能做到一分为二，既赞扬优点也指出缺点。毛泽东曾说：“金无足赤，人无完人。”而我们的即使是成功的版画创作吧，也不可能全是美玉无瑕。例如作者论述老版画家牛文时说：

新时期的牛文“他的版画创作有新的突破和飞跃，被版画界誉之为‘花甲变法’，这在四川画派的老版画家是绝无仅有的一位。他的毅然将先前黑白色块的传统技法扬弃，转向古典版画的线刻，将古刻中细腻、清新的东方韵味与现代版画黑白强烈对比的特点相结合，创造了一种主要由线刻而形成的明快、秀丽的新风格”。“这种风格在《草地新征》中开始形成，后来又创作了《芳草地》、《朝阳》、《惊雷》等新作。”“由于这些作品充分展现了线的韵律美，创造出一种不同于以往的新风格和新风貌，因而获得了较高的评价和普遍的赞扬。但是，古典的东方韵味如何和现代的生活相结合？作者似乎还没有获得理想的解决。”后来又说：“牛文的‘花甲变法’得失参半。所得者，是对于形式美和装饰感的自觉追求和颇具东方情味的新风格的创造；所失者，是人物内心的开掘和揭示显得逊色。牛文本是长期深入藏民生活的版画家，对藏胞有着深刻的理解，因此，他的所失不应视为生活之源的枯竭，而是在借鉴传统的创新过

程中，反被传统束缚了。这恰如鲁迅所说：‘古文化之裨助着后来，也束缚着后来。’这种得失参半的情形，在艺术史上并不鲜见。由此可见，借鉴传统而又能突破传统的束缚乃是艺术创新者的神圣使命。”我感到李允经论述牛文作品的这段话是“入木三分”地指出了作品存在的问题的。

当李允经论述老木刻家彦涵时说：“如果说彦涵先前的版画重于现实主义的写实，那么他70年代后期和80年代前期的作品，则是浪漫主义的抒情写意，充分显示了版画大师的风采。”

“《飞翔》这幅黑白木刻，向人们报告了他风格的转变：即由写实到抒情写意，由情节描绘到激情喷发的鲜明变化。这幅作于1979年的新作，是他落实政策、平反昭雪后苦尽甘来，时来运转的愉悦心态的表露。画面所表现的是迎着海浪在空中展翅飞翔的海鸥。这海鸥恰似作者的化身，象征着他政治上和艺术上的重新起飞。彦涵说：他之所以喜欢画海鸥，因为那是‘坚强、勇敢、力量、自由的象征’，人生大海的急风骤雨没有折断他的翅膀，他正抖落身心的创伤，飞向了自由的太空。”

“80年代中后期，彦涵改变了当年延安时代的艺术作风，冲破了原有的艺术观念，锐意追求现代派风格，作品步入抽象和前卫领域。他以更加强烈的主体意识去分解和组合画面图像，驱使线形的走向，表达内心的追求……也因此，彦涵被国内外人士称之为‘中国新时期的新潮流画家’。但是，一些与他同辈、恪守版画革命传统的名家，对他的晚年变法，多持困惑不解、瞠目结舌之态度。但彦涵是义无反顾的，他说：‘我不能总

吃小米加步枪那碗饭’。但另一方面，是他的这些新作，尽管别具一格，却也为普通的观者难以理解了。”而这也是从艺术的“十字街头”走入“象牙之塔”的一个例证。

中国的现代版画创作，由于在后期受到欧洲现代绘画诸流派的影响，一面固然也多样化了，繁荣了，但同时也不像早期创作得那么单纯而变得复杂化了，可谓派别繁多，良莠杂陈。一些人离开了鲁迅先生提倡木刻的初衷和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神，产生了严重脱离生活现实、脱离人民的现象。作为鲁迅学生的美术史家，对此种创作现象绝不应“有闻必录”，一齐叫好，从而对天书似的《析世鉴》和自然主义地描绘一个椅子和桌子的版画也津津乐道，似乎这都是了不起的创作。如果是这样，则既是不严肃的，也是对人民不负责任的。而李允经则既有人民的立场，也不人云亦云。作者虽未着力去批判它们，但决不苟同。因此在这本艺术史的著作中没有肯定它们的地位，这是一种对人民负责的态度。

写史，对待历史资料绝不应真假杂陈，“捡到篮里的都是菜”，而是需要艰苦地寻觅，认真地核实和鉴别的，然后才能做出正确的答案。在这方面李允经是非常认真严肃的。例如当年延安“鲁艺”的建立，在《中国新兴版画五十年选集》中写的是1938年10月1日“鲁迅艺术文学院在延安成立”。而李允经把它改正为“1938年4月10日”，就说明他的细心认真了。按说《中国新兴版画五十年选集》里的资料是相当可靠的，其中的有关年月也似乎不容怀疑，但也难免有错。还有关于1938年

在武汉成立“中华全国木刻界抗敌协会”的情况，就有各种不同的记载，而李允经却终于从木刻家沙清泉保存的报纸中找到了真实的记载。

我相信李允经这本花了五年光阴而写的认真严肃的著作定会在美术界和社会上受到好评的。

1994年11月于京华写出初稿，回太原后又修改而成。

概 说

关于版画的一些基本概念

对于专业或业余的版画家来说，有关版画的一些基本概念，自然无须赘说。但本书的读者对象除了版画家外，还面向一般关心文化发展和艺术发展的人士。另外，有关版画的一些基本概念，本书在行文中将会随时出现，因此，为了理解的准确和行文的方便，有必要先在这里粗略地交代一些有关版画的基本概念。

版画，是一个总的概念。顾名思义，它是用刀或笔在木版、铜版、石版等版面上雕刻或绘制后印刷出来的图画。由于所用版材和制作方法的不同，版画又有多种不同的类型。概括说来，主要的类型有以下四种：

第一，是凸版版画。可用的版材有木版、砖版、麻胶版、石膏版、塑料版、纸版等，但以木版画最为大量、最为普遍。它的制作是在相宜的版面上，画上画稿，刻去无用的部分，留下图象的部分。这留下的点、线、面便呈现出凸起的痕迹。然后敷以油墨、水墨或颜料，反印在纸上，便成凸版版画。

第二，是凹版版画。最理想的版材是铜

版，此外，还有锌版、铅版、铁版等，但以铜版、锌版较为多见。制作的过程是先在金属版面上涂上一层防腐剂，然后用钢针在上面做画。针到之处，刮破防腐底子。做画完毕，再以酸性溶液加以腐蚀。这样，针刻过的地方因腐蚀而凹陷。再将油墨填满所有凹线，拭净版面，尔后压印，图像便清晰地反印在纸上。但这仅是一种基本方法，具体刻制技术尚有多种，且制作时，各种技法交互并用，争奇斗胜，以增画美。凹版版画为铜版者，通称铜版画，或铜版腐蚀画；用锌版者，通称锌版画，或腐蚀锌版画。

第三，是平版版画。这主要是指石版画。版材是一种专供石印的石灰石，质地松软，石纹很细，上有无数毛孔，因之具有一定程度的吸水性能。石版画是利用油、水互不相溶的原理，先用一种油质的蜡笔在磨平的石版上做画，再经过一次轻腐蚀，使蜡笔做成的画牢固地附着在石版上。印时，先使版面吸收适量的水分。因为蜡笔组成的画线皆排水，而被水浸湿的地方则排油，所以滚上油墨，再经机器压印，便可将画反印在纸上。石版画技法也有种种，限于篇幅，不再详述。

第四，是孔版版画。这主要是指丝网版画。其制作原理有如我们常见的蜡纸打印。常用的网纱是每平方英寸有 152 至 157 网目的尼龙纱。做画时，先将网纱绷在木框上，然后另在一种特制的薄膜上刻出图画，再将这薄膜粘贴在尼龙纱上。由于薄膜上刻出的画儿是透空的，印时颜料便可透过网目，漏印于垫衬在下面的纸张上。和前三类版画不同的地方是，它的图像是正面印出，而不是反面印出来的。它可以印在纸上，也可以印在纺织品、陶瓷、玻璃、塑料、金属和皮革上，所以用途极广^①。

① 以上四种版画类型的解说，系参考李桦《“三版”浅释》（见《1983年中国版画年鉴》）一文写成。

以上是从版画的类型来加以概述的。但倘从版画艺术的发展加以考察，则又可分为古代版画（复制版画）和现代版画（创作版画）。在欧洲，19世纪中叶以前的版画，是古代版画，19世纪中叶以后的，称之为现代版画。在我国，民国以前的版画是古代版画，20世纪30年代之后，由鲁迅倡导，由众多青年版画家蜂起响应，学习欧洲现代版画技法而创作的是现代版画。古代版画和现代版画，除了其时代和内容的不同外，最显著的区别在于古代版画，无论中外，都是复制的；即制作时，画者一人，刻者又一人，印者另一人，画、刻、印是分工的，是“以刀拟笔”，是“依样”而非创作，画家被尊为画师，刻工和印工便不为人所重视了。现代版画则不同。它不模仿，不复刻，是作者“以刀代笔”创作而成的作品；画、刻、印都是由版画家一人完成的。故此，现代版画在西方又被称为“雕版艺术”，而在我国则又称之为“创作版画”或“新兴版画”。

欧洲的版画，是14世纪初受了中国木刻的影响才有的。当然，最初也都是木版画。但铜版画和石版画的出现，却是欧洲人的贡献。木版画在先，多是“木面木刻”，即版材是顺着木纹锯成的，如箱板、桌面一样。后来又出现了“木口木刻”，即版材是将树木横断，如砧板那样。前一种易于雕刻，但不宜刻细密之作；后一种因为是木丝之端攒聚而成的版面，宜于细刻。我们中国的版画，虽有上千年的历史，但向来是以木刻画为主的。就是现代版画，也仍然是以木刻最多见。因此，“木刻”和“版画”这两个概念，往往是几乎等同的。当我们说及“版画”的时候，倘不特别指明是铜版、石版，那就是“木刻”的意思；当我们说到“木刻”的时候，也常常是“版画”的意思。虽然在解放前、“文化大革命”前，我们也有过铜版、石版画，但毕竟是少得可怜。铜板、石版乃至丝网版画的大力提倡，是近10年来的事。它被合称为“三版艺术”，联合开过几次展览，才比先前有了较大的发展。

此外，木版画尚有“黑白木刻”和“套色木刻”之分；而在套色木刻中，又因油印和水印的不同，而分成“油印套色”和“水印套色”两种。鲁迅说：“木刻究以黑白为正宗”^①，是说黑白是版画家们最早找到的艺术语言；是说黑白木刻是最典型、最富有概括力、最能体现“力之美”的版画；是说黑白木刻是套色木刻的基础。“正宗”既非“为主”“为上”，更不是“至上”之意。近年来，有人欲为套色木刻拓宽道路，便撰文说鲁迅的上述论断“过时”，殊不知，即使在30年代，鲁迅也早已说过：“色彩木刻也是好的。”^②显然，黑白和套色都应受到重视，都应获得发展。

我国的新兴版画，诚如鲁迅所说：“是取法于欧洲的”，“虽然不能说和古文化无关，但决不是葬中枯骨，换了新装。”之所以是“新”，在于“它乃是作者和社会大众的内心的一致要求”，“它所表现的是艺术学徒的热诚，因此也常常是现代社会的魂魄”^③。由此可见，中国的新兴版画艺术，是它的母体——祖国和人民——由麻木走向觉醒、由屈辱步向反抗、由贫弱迈向健壮的时代的产物。它的作者是从人民行列中奋起战斗并时刻准备献身于革命事业的艺术尖兵。60多年来，中国的版画家们，以无数精美瑰丽的不朽之作，谱写了爱国主义、人道主义、民主主义和社会主义的优美而壮丽的乐章。恰如鲁迅所说：这“是新的青年的艺术，是好的大众的艺术”^④。

① 鲁迅：1935年6月16日致李桦信。

② 鲁迅：1935年2月4日致李桦信。

③ 鲁迅：《〈全国木刻联合展览会专辑〉序》。

④ 鲁迅：《〈无名木刻集〉序》。

中国古代版画发展述略

中国是版画的故乡和摇篮。所以鲁迅说：“镂像于木，印之素纸，以行远而及众，盖实始于中国。”^①



图 1 金刚经扉页

唐咸通九年(公元 868 年)

^① 鲁迅：《〈北平笈谱〉序》。

木刻画到底始于何年，已难稽考。现存最古老的中国木刻，是清末发现于敦煌的《金刚经扉页·祇树给孤独园说法图》（见插图 1，原件现藏伦敦大英博物馆）。它是唐咸通九年（公元 868 年）木刻本《金刚经》的画页。比之欧洲现存最早的木版画《圣克利斯朵夫图》（公元 1423 年），要早 555 年。

从这幅当今所能看到的世界上最古老的木版画上，不仅可以窥知我国古代版画在唐代已有很高的水平，而且可以推知我国版画的发展肯定早于唐代，只不过我们现今看不到真迹罢了。

世人对于《祇树给孤独园》刻工之精美，技艺之高超，无不叹为观止。画面上释迦牟尼居中说法，大弟子须菩提双手合掌，跪拜聆听，周围环绕站立着护法神和僧众施主 18 人，上部还刻有幡幢、飞天。它构图开阔而典雅，刀法刚劲而娴熟，气氛庄严而肃穆，极具佛画特色，是我国古代版画的极为珍贵的遗产。

降至五代，版画仍以佛画为主。与上述《祇树给孤独园》，同时发现于敦煌秘室的《大圣毗沙门天王图》和《大慈大悲救苦观世音菩萨图》，均是证明。

宋、元四百年间，雕版印刷由佛经、佛图渐次扩展到了医典、历书等，量多质高；又渐及经、史、子、集，文选和画谱，无所不雕。或以插图补充说明文字（如《列女传》），或以图画为主展示全书风格（如《梅花喜神谱》）。正如鲁迅所说：“宋人刻本，则由今所见医书佛典，时有图形，或以辨物，或以起信，图史之体具矣。”^①

明朝开国，兵戈初定。版画之作，粗犷豪放。中期之后，版画用作戏曲和小说之插图。大画家仇英、陈洪绶等皆亲自参与画稿之绘制，雕版工

① 鲁迅：《〈北平笈谱〉序》。

亦多子承父业，代代相传，技艺高超，名手辈出，而尤以安徽歙县黄、汪二族，人才济济，所刻气韵生动，神采奕奕。江宁之吴发祥和金陵的胡正言，更利用“短版拱花”之术，在画面凹凸磨压，生成彩色拱起之态，使原本处于书籍插图地位的版画升华为一种独特的艺术，将我国古代木版画的发展推进到一个灿烂辉煌的黄金时期。胡正言刊印的《十竹斋笺谱》、陈洪绶所绘的《博古叶子》、《水浒叶子》，皆系标志我国古代版画艺术臻于巅峰的不朽之作。它们的出版，不仅在当时轰动遐迩，人们争相购藏，就是当今展读，亦皆觉浓浓淡淡，幅幅精彩，疏疏密密，宛然在目。而且还传往日本，催生了浮世绘的诞生，为东方水印木刻技法提供了极为丰富的经验。恰如鲁迅所言：版画“降至明代，为用愈宏，小说传奇，每作出相，或拙如画沙，或细如擘发，亦有画谱，累次套印，文彩绚烂，夺人目睛，是为木刻之盛世”^①。

发展到清代，由于统治者崇尚考据、训诂，朴学获得发展。在这种重实证、轻浮华的学风下，版画艺术渐次式微。虽亦有《离骚图》、《耕织图》等佳作传世，但终不足以挽回颓势。所幸者，是民间所盛行的木版年画，倒为版画艺术的发展开了新生面。这种年画之作，遍及各省，而影响之大，销行之广，且独具地域特色者，当推天津的杨柳青和苏州的桃花坞。

杨柳青和桃花坞的年画，早在明末便开始了制作。发展到清代，遂南北辉映，成了我国木刻年画的两大中心。它以丰富的内容、绚丽的形式，表达了广大民众的思想感情，具有浓厚的人民性。它题材开阔，既涉及国家大事，如“中日战争”“法人求和”“红河大捷”等；又反映人民意愿，如“金玉满堂”“年年有余”“大庆丰年”等。此外，举凡戏曲故事、神话

^① 鲁迅：《〈北平笺谱〉序》。