

# 從新興木刻開始的中國現代版畫

張 珂

## 小引

中國現代版畫的發展歷程，有其不同一般的獨特性。之所以這麼說是因為它帶著強烈的政治色彩登上畫壇，還沒有哪一個畫種像它那樣，一開始便承擔了武器的職能，顯示出銳利的批判鋒芒和不妥協性，使美術與革命緊緊結合在一起，這種特性一直影響了其後幾十年的發展。在這裡將介紹一下中國現代版畫的誕生發展，以及近十幾年來所產生的變化。

說起中國的版畫藝術，人們自然而然就會聯想到其具有源遠流長的歷史和成就，早在殷周時代，中國的祖先們已創造出了甲骨文，是「以刀雕刻於版」；在龜甲、獸骨上刻的文字。漢代出版的畫像石、畫像磚及肖形印，已具有了一些版畫的雛形，其雕刻方法及工具，已對以後的版畫起到了很大影響。其後，五代以佛教版畫為主要特色，九世紀出現的《金剛般若經》的扉頁版畫，是現記有年代的世界最早的版畫。宋元的版畫，隨著小農經濟的繁榮，人們有著文化生活的需求，以及民俗文學的發展，版畫的應用範圍擴大，不僅表現宗教內容，而且用來刻印各種書籍的插圖，版畫趨向於實用性。發展到明代，中國版畫史上出現了最輝煌的時期，其內容、題材、手法等不斷創新，尤其是《十竹齋畫譜》、《十竹齋箋譜》的出現，將版畫推向最高的藝術境界，版畫已不再拘於書籍中的陪襯地位，而成為一項獨立的藝術。清代以後，以《芥子園畫譜》等為代表的宮廷複製版畫以外，更為多的是在天津的楊柳青、江蘇的桃花塢、山東的楊家埠、廣東的佛山等各地興起的民間木版年畫，富有民族及地方色彩，形成了中國又一傳統的藝術風格。為那以後，傳統版畫開始衰落，一蹶不振。

二十世紀三〇年代，在中國以上海為中心，出現了一股新的版畫浪潮，它區別於以上談到的中國版畫，人們把它叫做「新興版畫」，它的出現，開闢了中國「創作版畫」的新天地，對以後，甚至今天的中國版畫的發展，包括對藝術觀及版畫技法等都產生了莫大的影響。這就是我們要說的中國現代版畫起源。

在這裡再對「創作版畫」和「新興版畫」兩個詞作一些解釋。

「創作版畫」：區別於中國的複製版畫，是學習歐洲等外國以製作方法，實行自繪、自刻、自印，通過各種製版技法，再以豐富的印刷來進行，具有一定藝術水平的版畫創作。

「新興版畫」：運用創作版畫的手法，來表現當代中國的現實生活，中國人的審美心理，以及用新的內容，新人物表現，新風格等來開闢版畫藝術的新時代。從三〇年新興版畫創始、至七六年的文化大革命結束這一段時間，基本上是以木版畫為主，所以也稱做為「新興木刻」。也就是當時魯迅所稱的「木刻運動」。

「新興版畫」在中國誕生以來，至今出現過三個重要的發展時期，從三〇年代到一九四九年為第一個時期，一九四九年至文化大革命為第二個時期，第三個時期應以八〇年以後。這三個時期都對中國版畫的發展作出了卓越的貢獻，是中國現代版畫不可分割的組成部分。

## 一、三〇年～四九年第一時期的新興版畫

### (一)新興版畫的誕生—魯迅和新興版畫

提起新興版畫，必然讓人們想起提倡這場版畫運動偉大的思想家、文學家魯迅，人們把他稱為中國新興版畫之父。之所以這樣稱是因為魯迅在其晚年，把許多精力投入到創作版畫的介紹，倡導與扶植上，成為中國現代版畫的奠基。魯迅的精神與其版畫理論對於塑造新興版畫的品格，確立新興版畫的戰鬥傳統與審美原則都起到了重要作用，在中國新興版畫發展史上產生了廣泛而深遠的影響。

魯迅無意常美術家，但他終生酷愛美術。凡是讀過他的有關美術的論著和信札者，都可以理解。除幼年一段外，他之喜愛美術，絕非純為個人欣賞的狹隘思想出發，而是有其深遠意義的。當一九一三年在教育部任職時寫的頭一篇美術論著中，就很明顯地指出美術：可「表現文化」，可「輔翼道德」，可「救援經濟」。因此，他致力發展本國美術，介紹域外著名圖籍，譯為「華文佈之國內」(註一)。

魯迅於一九二七年，攜家族從廣州遷居上海，在上海渡過了他生涯最後的十年，在這裡，他除了進行文學創作外，針對當時中國國內的情形，發起了最後衝擊，在這之中，他發現了版畫的作用。

魯迅生前，正是從日清、日俄戰爭到中日抗戰前夕的幾十年間，來自歐洲及日本

等的侵略，使人們發現只有奮鬥反抗，才能見到光明。本世紀三十年代，正是內憂外患的狀況，三一年的九一八事變，日本駐東北境內的關東軍襲擊瀋陽，使得東三省淪陷，日寇企圖吞併整個中國，中華民族處於生死存亡的關頭。這嚴酷的現實對任何一個中國人的心理都產生了巨大影響，而且更激發起進步美術青年們的不滿情緒、反抗心理和愛國熱忱。魯迅在這場侵略與反侵略的鬥爭中，始終站在民眾的最前列，他堅信，衝出黑暗的有力武器，除了文學，更重要的是版畫（魯迅稱版畫為木刻）。

從一九二八年起，魯迅就陸續開始收集，介紹外國的版畫。其實魯迅搜集外國美術在日本留學時代就已開始，真正收集外國書刊畫冊最盛時期，還是他晚年。雖然他的晚年處境不佳，鬥爭尖銳，又無固定收入，全憑寫稿維持生活尤其是政治環境惡劣，連他自己的生命安全都受到威脅，但他卻不遺餘力，不惜耗費生活費用，四方托人購買各國名著，以為介紹給青年學徒。

他首先在一九二八年底至一九二九年九月辦的文學刊物《朝花周刊》、《朝花旬刊》上刊登了一些版畫。但他不滿足於這種「零星的介紹」，認為「最好是有一些系統」（註二），於是一九二九年與柔石、崔真吾、王方仁等人以「朝花社」名義，籌備半年多時間，出版了《藝苑朝花》美術叢書五本，分別是《近代木刻選集》（一）（二）、《落谷虹兒畫選》、《比爾茲萊畫選》和《新俄畫選》、魯迅親自作序，撰寫附記或小引、介紹創作版畫的歷史，特徵以及對一些作者，作品進行介紹、評論。可惜，另外有英、法、俄等國插圖畫選和羅丹雕塑集等七冊沒有刊出，原因是朝花社停辦了。

不過，一九三〇年以後，魯迅又接二連三地出版了許多珍貴的畫集，諸如：《士敏土之圖》、《一個人的受難》、《引玉集》、《木刻紀程》、《死魂靈一面圖》、《蘇聯版畫集》、《凱綏·珂勒惠友版畫選集》等，這些畫集，除個別外，都是魯迅自費出版，魯迅有選擇地編印外國版畫作品，並越發注重內容的革命性與戰鬥性。一九三〇年刊印了德國青年木刻家梅斐爾德為蘇聯作家革拉特可夫的長篇小說《士敏土》所作的插圖十幅，作品以強烈的黑白對比與豪放有力的刀法，塑造工人形象，表現十月革命後蘇聯工業復興的情景。魯迅在畫集序言中曾介紹梅斐爾德「在德國是一個最佳革命的畫家」，「他最愛刻印含有革命內容的版畫的連作」（註三）。一九三三年，他又為上海良友圖書公司出版的比利時著名進步木刻家麥綏萊勒的《一個人的受難》作序，向人們推薦進步畫家的寫實之作。尤其是一九三六年編印的《凱綏·珂勒惠友版畫選集》（主要是銅版和石版畫，也有三幅木刻）。對中國現代版畫創作產生了重要影響。珂勒惠友這位震動藝術界之德國革命的女版畫家，以強烈的感情和激動人心的畫面，表現了

德國人民的貧困，飢餓死亡，以及抗爭和奮鬥，所以一經與在苦難中掙扎，反抗的中國人見面，便產生了強烈的共鳴，很容易被進步的木刻青年接受。

當時，美術青年們，由於不滿足於那種整天沉醉在模特兒，靜物寫生中的日常課堂學習以及聽得厭煩的為藝術而藝術至上的說教，所以見到魯迅先生自費出版的梅斐爾德木刻集等，頓開眼界，得到啓發，許多人放棄油畫，開始了木刻的創作。

在這基礎上，一九三一年八月十七日至二十二日，魯迅舉辦我國歷史上第一個木刻講習會，是他造就木刻人才的創舉。他聘請日本友人內山完造的胞弟內山嘉吉主講，自己親任翻譯，參加者雖然只有十三人，而且僅一周的時間，但對於提高初學者的木刻技巧，促使新興木刻隊伍的形成與成長意義重大。這次講習會後，木刻社團不斷湧現，木刻愛好者逐漸增加，木刻青年的創作熱情日益高漲，魯迅與他們保持著密切聯繫，為他們的畫集寫序言，參觀他們的版畫展，並常解囊捐款，支持他們的活動。

魯迅一方面通過搜集，引進及介紹國外的經驗，另一方面還直接多次舉辦畫展，另召更多的青年學習美術，更好地使用美術武器來「為人生」、「為農工」、「為社會服務」。據一些資料看，他先後舉辦了，西洋木刻展覽會、德國作家版畫展、現代作家木刻畫展覽、俄法書籍插圖展覽會等，並在展出期間為展覽撰文介紹。

魯迅為甚麼選擇了版畫並倡導新興版畫運動呢？

魯迅在《近代木刻選集(一)》小引裡，說起木刻的起源在中國，清末民初，由於西方印刷術之傳入，中國的古代版畫趨於衰落。而中國的版畫技術傳往歐洲，倒成了「他們文明的利器和印刷術的祖師了」(註四)。歐洲從十九世紀中葉，創作版畫勃興，相比之下，中國已落沒了六、七十年，在這種情況下，所以魯迅也一直希望能普及木刻，讓木刻重新回到中國的土地上，並堅信可以重新紮根，再次開花。

二十年代，辛亥革命失敗，袁世凱復辟，使得魯迅非常失望，這一段時間，魯迅收集了一些漢代畫像磚，畫像石的碑帖，在對這些碑帖的研究中，他發現了黑白產生的簡潔造型的紋樣等中國傳統的美感，這也可以說是魯迅提倡黑白木刻的一個原因。東方特有的水墨畫，也是中國人對黑白美的一種特有的認識，黑白版畫興起，也是理所當然。

魯迅還認識到當時中國許多大眾都是文盲或半文盲，讀閱文章是不可能的事。但從很久以前流傳下來的連環畫的手法，通俗易懂，是他們非常喜愛的形式，所以極力開始向美術青年們推薦。那時的連環畫基本上是用木版或石版等印刷。魯迅把這種連環畫稱作為這些雖未必是真正的生產者的藝術，但和高等有關者的藝術對立(註五)。

魯迅期待著美術青年們把這一形式變成真正的勞動人民的藝術。所以他把梅斐爾德、麥綏萊勒等人的版畫介紹到中國來，想普及這種連環畫性質的民俗藝術，在當時印刷還不太發達的中國，運用木版是最適合的，黑白木刻的簡潔性、大量印刷的可能性，是魯迅選擇它作為宣傳革命運動最好的思想武器，為此魯迅大量從蘇聯、德國等國家引進和介紹國外的創作版畫，使得中國三〇年代的新興版畫創作在藝術創作方法上直接取法於歐洲。儘管初期的木刻多習作，尚不能構成真正的藝術流派，但從藝術方法的取向上來說，大致可分為兩支風格。第一是接受原蘇聯革命現實主義影響的風格，如有「新興版畫第一人」之稱之徐詩荃，作品講究光影效果，造形頗具素描特色。江豐的作品充滿真情、感人肺腑，張豐、羅清楨、陳鐵耕等都是這一風格的代表。第二是接受歐洲表現主義影響的風格，如胡一川的《到前線去》獨見一種粗豪的表現主義風格，李樺的《怒吼吧中國》等都在當時產生了很大影響。

魯迅提倡並扶植的新興木刻，從三〇年代末發展到魯迅去世的三〇年代中期，它和革命人民的生活息息相通，基本已初見雛形，並產生了成果，它開闢了中國版畫的革命之路，與現實生活相聯繫，建立了其戰鬥的傳統。就題材來看，新興木刻藝術斷然擺脫了中國繪畫史上以山水花鳥為中心的傳統，擺脫了中外繪畫史上對於帝王將相和僧侶貴族生活的歌頌，而毅然決然地將勞動大眾和他們的生活作為藝術表現的主要對象，表現他們的失業、飢餓、痛苦的呻吟、表現他們的遊行、罷工、反抗、暴動。新興木刻時代的寫照，民族精神的再現，雖然作品自身還很幼稚，但其意義超出了創作成果本身。木刻一出現就配合著人民的要求，緊迫著時代的動向，把政治放在了首位，雖然現在看來，過於偏激，甚至脫離了藝術的宗旨，但在國內外危難當頭社會腐敗，而當時的藝術又遠離著社會生活的情況下，新興木刻給了中國美術界一個振奮，改變了中國美術的方向，表現了普通大眾的愛和憎。

## (二)中國新興木刻的成長壯大時期

魯迅於一九三六年十月去世以後，中國社會在政治的格局上也幾乎是同時發生了巨大變化，三七年，爆發了抗口戰爭、侵略與反侵略上昇為中國政治的主要矛盾，使中國進入了一個新的歷史階段，上海以及沿海地區各大城市等地的版畫家，陸續轉移至武漢、重慶、桂林等地，其中一部分去了陝北的解放區。這一時期的政治格局，分國民黨統治區一稱「國統區」；共產黨的根據地一稱「解放區」；和日本侵略軍佔領區一「敵佔區」這三大區域，版畫主要在國統區和解放區得到發展。

## 1. 國統區版畫

抗日戰爭八年和解放戰爭四年的十二年間，被認為是中國創作版畫的成長時，在這十二年中，新興木刻運動一直沿著三十年代魯迅所開創和指引的道路不斷前進，獲得了極大成果。這時期最大的特點是版畫界開始有了自己全國性的組織。

一九三七年上海失守後，大部分木刻作者集中來到武漢，在他們通力協作下，三八年四月成立了武漢木刻人聯誼，二個月後，在此基礎上舉辦了「全國抗戰木刻展覽會」並正式宣佈成立「中華全國木刻界抗敵協會」（以下簡稱「全木抗協」）之後由於戰事不利，全木抗協於十月遷到重慶。在重慶一年間，由於局勢相對穩定，全國各地很快發展了二百多名會員，在各省建立了分會，並展了許多展覽、義賣、印刷等活動。三九年重慶遭敵機轟炸，全木抗協於七月移遷廣西桂林，直到四一年的皖南事變不久，全木抗協被當局封閉，宣佈撤散，然而，木刻作者並沒有因此而退卻，他們鼓起勇氣，改變形式，繼續進行鬥爭，於四二年一月又返回重慶，成立了「中國木刻研究會」（簡稱「木研會」），重新把全國木刻作者團結起來，一直堅持到抗戰勝利。四六年木研會還回到木刻策源地的上海，改名為「中華全國木刻協會」。雖三次易會名，但木質相同，一直領導著全國版畫運動。

這十二年中，全國性的木刻組織在國統區，每年都舉辦多次全國性之展覽，而且多取巡迴展的形式，再加上一些地方展，使得木刻運動十分興盛。木研會還多次組織和舉辦了講習班和全國木刻函授班，培養了大批業餘版畫作者，為中國新興木刻運動的深入發展培養了生力軍。在出版方面，這時期也繼承了五十年代的傳統，各種形成的木刻出版物繁多，尤其是附在報紙上出版的木刻副刊最多，其它書籍、畫冊也屢見不鮮。這些多為機器印刷，廣泛指導了中國木刻運動，團結木刻作者，研究木刻創作溝通，普及到群眾中，促進木刻運動發展，對不斷提高創作水平，起了積極作用。

從作品的內容來看，這十二年的成長期，可視為戰時民眾生活的歷史畫卷，創作方法依然以現實主義，反應戰時國統區社會的動亂和苦難。如果說三〇年代童年期的木刻作者大都集中在大城市，創作於亭子間，那麼，這一時期因社會狀態的急劇變化，把版畫作者捲到了抗戰的前線，接觸到各種各樣的人物，在鬥爭中，把他們親自經歷過和感受到的生活表現出來，給予當代人民以真切而深刻的感染，木刻作者可以說是足跡遍地，流動作戰。

就作品的審美意識來說，童年期的歐風現象漸漸減弱，作品的大眾化、民族化的

探索、有初步改進。這時期，版畫已成為最普及、最實用、最大眾化的畫種，版畫家們在探討大眾的審美特色，研究民族民間藝術的同時，力爭創作出為百姓喜聞樂見，且具有民族氣息和民族風格的作品。

強烈的革命性、社會的功利觀，依然決定著當時的審美需求，特殊的政治文化背景與社會要求，一直是版畫作者們自願的明確追求，為革命而藝術，為人生、為社會而藝術、成為時代的選擇。出現了許多戰鬥的、壯美的、粗獷的及至諷刺的藝術風格。但童年出現的創作中的公式化、概念化、藝術手法、流派的單一和貧乏，在這一時期還是沒有得徹底的糾正。

這個時期的優秀作品有黃新波的《賣血後》以誇張的構圖展現了失業者賣血後天旋地轉痛苦悲慘，李樺的《起來》等組畫是對農民暴動的歌頌，其他汪刃鋒的《嘉陵緯夫》揚可揚的《教授》，王麥稈的《饑餓的掙扎》等等作品都受到廣人群眾的喜愛，使新興木刻具有了史詩性，使觀者對社會與時代有一個全面的認識、深化了現實主義的藝術風格。

## 2. 解放區的木刻

武漢失守前後幾年間，胡一川、沃渣、力群、江豐等童年期新興木刻的骨幹人物，抱著極大的愛國熱情，經歷曲折，紛紛投奔來到延安，成為木刻工作在解放區蓬勃發展的動力。

三八年春天，在延安創辦了「魯迅藝術學院」設有文學、音樂、戲劇、美術各系，其成立的目的正如《創立緣起》中指出的，藝術—戲劇、音樂、美術、文學是宣傳鼓動與組織群眾最有力的武器，藝術工作者—這是對於目前抗戰不可缺少的力量，因為培養抗戰的藝術工作幹部，目前也是不容稍緩的工作。

這樣，「魯藝」在窯洞中誕生，由於條件艱苦尤其是在陝北邊區農村，不可能買到油畫，中國畫等之材料，而木刻卻不同，山溝裡有樹可取，都是優質之木刻版材，用舊刀、舊鋸、鋼條等做成刻刀，陝北上產的馬糞紙也是木刻很好的紙張。更重要的是有一批魯迅親自培養教誨過的第一代版畫家，他具有一定的繪畫基礎，並抱有極大的熱忱和獻身精神。再加上木刻自身簡便、迅速的特徵，符合客觀需求。

上述種種原因，木刻成了魯迅美術系最主要的必修課程，到延安來工作或學習的美術幹部，沒有一個不會刻木刻的。較好的創作氣氛，生活環境的安定，使版畫家們能夠安心於藝術創作與研究，創作面貌有了一個質的飛躍。畫家們有深入生活的機會，

了解自己的表現對象。延安的政治氣氛也有利於版畫家們思想與藝術水平的提高。毛澤東等領導也常去魯藝演講，澄清許多藝術工作者模糊不清的認識。

在展覽上，由於延安不似上海等大城市，而是一個人煙稀少的山區，所以不可能像以前舉辦團體或個人的「木刻展」，而是以辦街頭牆報、畫報等，還直接散發或發行木刻之畫刊及連環畫，這種形式受到了群眾們的歡迎。在抗口戰爭的日子裡，以延安魯藝為基地之解放區版畫，替代了當年的上海，成了中國現代版畫史上又一個新的中心地。

作品的題材與國統區版畫強烈的暴露性，形成鮮明對照，多是歌頌性的作品、內容上密切配合解放區開展的各項運動，對那些不識字的農民，都起到了報紙、書籍起不到的作用，用生動可視的形象、印刷或木刻，發到各地的農家，宣傳政府之政策，充分發揮了版畫的特長。

解放區版畫的風格在保持和發揚了童年期與大眾聯繫及貼近現實生活的傳統上，對藝術追求上又進一步有了很大改變。童年期摹仿歐洲之技法和形式，不大適應東方民族之審美習慣，與廣大農民的民間欣賞習俗相差甚遠，在其發展中，應形成具有自己民族特點的藝術。一九四二年的延安文藝座談會之後，統一了作者的意識，為版畫民族化指定了方向。

促使這種民族化的形成，除了學習民族傳統藝術外，便是學習民間藝術，向民間流行的年畫、剪紙等藝術學習，作品多用陽刻線條，使畫面更加明朗，而又不輕易改變木刻創造的黑白規律，多用色彩，使套色木刻獲得初步的發展，作品呈現出民間的簡潔、拙樸、明快、鄉土氣十分濃厚的味道，在初步收到良好效果的基礎上，他們又進一步開始創作群眾喜聞樂見，具有革命內容的新年畫，這種民族、民間化的作品受到了群眾的熱烈歡迎和喜愛。當然，今天看來，當時的做法是從三〇年代的歐化傾向之極端，簡單地向傳統藝術和民間藝術看齊的另一個極端，畫面構圖帶有政策觀念的圖解傾向和概念色彩，作者藝術個性的發揮受到了程度不同的局限，但對木刻民族風格的確立，所起的作用是應該肯定的。這一中國現代版畫史上前所未有的創作高峰，將當時的版畫藝術推進到了一個嶄新的階段。

從魯迅去世到四九年的十二年間，中國版畫與三〇年代比較是有很人發展的，走出了它蹣跚學步的童年期，由稚嫩趨向成熟，木刻創作的題材範圍擴大，生活真實感加強，質量和數量都有所提高，也開始注重確立藝術自身的形象、藝術規律以及版畫技法的研究。在國際間的交流上，也小具規模，不似三〇年代只通過魯迅一個人的力

量、並冒著生命危險的交流，而是以全國性的版畫組承擔了國際關係的促進。所以從這十二年的版畫發展，無論在運動上和作品上都取得較大成績，已為全國解放後版畫的發展打下了深厚的基礎。

## 二、四九年～七六年第二時期的新興版畫

### (一)建國後十七年間之版畫

四九年新中國誕生，新興木刻結束了多年來被壓迫和歧視的狀態，為了適應新形勢的需要，原來的中華全國木刻協會自動解散，許多版畫家參加了新成立的統一的中國美術家協會，設立了版畫組，有組織、有計劃地推動版畫創作的發展，並在中國各大美術院校裡設立了專門的版畫系，並增加了銅版、石版等多版種，突破了木刻單一性。一批青年版畫家陸續登入版壇，擴大和充實了版畫隊伍，作品形成了個人風格與地方風格。在理論上也開始針對版畫的歷史發展、藝術技法等方面進行總結和研究。

建國初期的幾年，版畫創作曾一度呈現沉寂的局面，但之後很快再次出現繁榮，幾次規模盛大的全國性版畫展，在社會上產生了很大的影響，其標誌是一批革命現實主義版畫傑作的湧現，三大版畫流派的形成和版畫新軍的崛起。四川、黑龍江、江蘇三大畫派的出現，代表了當時中國木刻的三個不同的風格。

以黑白木刻為主，表現人物題材為代表的四川畫派，是新中國成立以後出現最早，也較成熟的畫派。以當時四川省美協為中心，前輩版畫家銳氣不減，新秀後來居上，有許多版畫家都來自解放區，把解放區木刻的傳統帶到四川，決定了四川版畫注重人物，反映生活，再加上四川是幅員遼闊與西藏和雲南相接，多民族聚居，巴山蜀水呈現著獨特的風貌。這生活本身的複雜和獨異，使版畫創作較易具有地域性和民族特色，畫派成員各有特色，審美取向不同，呈現出婆婆多姿的發展態勢，代表畫家有粗獷豪放的李煥民，單純清雅的吳凡，意義深遠內在的吳強年等。

黑龍江的套色木刻異軍崛起，令人刮目相看，人稱「北大荒畫派」。一九五八年，國家為了開發黑龍江省的北大荒，大批軍人轉業，在黑龍江遼闊肥沃的荒野上辦起了大型墾荒農場。一部分部隊美術工作者也隨同一起來到北大荒，艱苦創業的勞動大軍，需要精神文明的滋養、藝術力量的鼓舞。在少數有版畫經驗的畫家帶動下，組織了一批版畫隊伍。北大荒的自然風光是空曠荒涼。但墾區的生活是紅火熱烈。這批年青的畫家們，運用現實主義的手法，表現北國的朝陽晚霞、金秋冬雪，傾吐了來自生活的

深切感受，創造了一種與北大荒自然風光和生活場面相適應的藝術形式。作品採用套色油印，體現出北大荒濃烈的色彩，大場面的構圖，再現自然環境和創業的博大氣魄。突破了以黑白為正宗的條規，使中國版畫面貌有所改觀，並將人物造形融入大自然表現當中。以晁楣的《平地起家》、杜鴻年的《泳江上》、張作良的《排障》等作品為代表，讓人感受到這就是北大荒的美。

在南方具有著一種江南風格的江蘇水印版畫畫派，與北大荒畫派幾乎同時形成於五〇年代末，六〇年代初，但與北大荒版畫截然相反，它誕生在煙雨迷茫的江南水鄉，以水印套色取勝。江南自古以來孕育了無數文人學士，繪畫方面也有「吳門畫派」、「金陵八家」、「揚州八怪」等著稱，版畫方面，更是在明代以南京的胡正言製作《十竹齋畫譜》等作品，把水印套色木刻達到了輝煌階段。江蘇的版畫家是一批典型的文人，具有詩人的氣質，他們受到向民族傳統學習的熱潮的影響，帶著繼承傳統的責任感和開創新派的信心，開始研究水印木刻。他們善於從生活中提取抒情的節奏，發現更單純的藝術美，即使表現那些帶有革命意義或鬥爭精神的題材，也體現出柔和悠揚的韻律。江蘇的地理環境也不似北大荒的空曠遼闊，大西南四川那種崇山峻嶺，而是一切都顯得那麼精巧細緻，從自然的山川樹木到人工的小橋流水，都呈現出一股詩意，這也是形成區別於其它地區的具有獨特性的江蘇水印畫派的重要原因。代表作家有吳俊發的《一片新綠》、黃丕謨的《喜雨江南》、張樹雲、李樹勤等。

除了以上三大畫派以外，北京、滬杭、廣東等地版畫家的作品在當時都佔有很重要的地位，構成了中國版畫的新軍。

建國後十七年間被稱為是中國版畫的發展期，由於新中國文化的方針有了根本性轉變，社會環境和條件大大改善，作品的內容多具有鮮明的歌頌性，也可以說這十七年的版畫是解放區版畫的一種延續，藝術家們以飽滿的熱情歌頌新時代，抒發愛國主義的真摯感情。藝術方法上，大都採用以寫實為基調的革命現實主義。

雖然當時的藝術思潮，藝術方法的一元化，不免使這一時期的版畫創作的內容失之於標準化，帶有某些拘謹和雷同的傾向，到底以甚麼樣的形式、技巧來表現新中國社會主義建設及工農兵主人翁的精神面貌，版畫家們還沒有完全把握，但那種陰苦淒涼、絕望掙扎的氣氛和形象幾乎不見了，代之以熱火朝天的工農業建設場面和歡天喜地、情緒高昂的勞動人民的形象，版畫由批判現實主義走向社會主義現實主義。

這時期的又一個特點是風景套色作品大量增加，是基於人民不斷擴大的審美需求，出現了黑白與套色並重、人物與風景並舉的新局面，套色版畫大量出現的同時，

油印受油畫影響，水印受水墨畫影響，也同時出現黑白木刻向素描靠近的情形。有些作品不免或多或少地削弱了版畫的刀、木的風味，沖淡了木刻藝術固有的特色。但不同的畫家其藝術趨向也不相同，有的隨著自己藝術的成熟，這些問題逐漸被克服，有些作者就直接讓這種傾向變為自己的風格。

詩情的抒發和意境的創造是十七年間做畫的又一追求，使作品之審美價值較之建國前有新的展開和提高，藝術作品的美感越來越成為人民的新的需要，不少新崛起的版畫家以抒情見長，而且一些老版畫家們也以輕鬆愉快的情調，一改古板、教化的面孔，畫面的情節性、說明性已不顯得那麼重要。對於一般群眾來說，作品的社會教化功能減弱，優雅抒情，意境深遠的作品受到歡迎。創造個人風格、地域特點、民族特點的藝術追求，幾乎得到版畫家們的重視。審美意識的蛻變和演進，建立了當時版畫藝術的新面貌。

## (二)文化大革命時期的版畫

一九六六年由於毛澤東對黨內和國內政治形勢的估計錯誤，發起了「文化大革命」這一場現在看來是由領導者錯誤發動，被某些人利用，以至不能控制，給國家和人民帶來了嚴重災難的內亂，時間長達十年之久。

文化大革命是首先拿文藝界開刀，版畫界也在劫難逃。新興木刻的第一批版畫家們，有的在當時已經擔任了中國美協或各地美協分會及院校、美術出版社的領導職位，但均遭受迫害，有的甚至被折磨而死。在「文革」的前五年間，版畫界的各項工作，包括對外交流、教學出版已全部癱瘓，並且把建國後十七年間的文藝全面否定。

新興木刻被當時的那些製造人為災難的人所看中，運用於大批判中。這種批判性，使得木刻在文革初，表現出「漫畫化」的特點。回憶木刻歷史本身，在中國與漫畫有很多相似的地方，木刻是在具體生活的基礎上通過典型、概括、提煉、誇張手法、真實感人的藝術形象，喚起民眾對社會黑暗勢力的憎恨，起到批判的作用，漫畫（這裡主要指政治漫畫）是對人與物的特性作極度的誇張，對缺點、醜惡方面的強化，直接鞭撻黑暗面與惡勢力。這一時期的作品也只是因為它們是用木版和刻刀製作出來，而稱其為「木刻」，而其木刻的面貌已被扭曲，顯得荒誕其創作因素應屬於漫畫範圍，但也並不具備漫畫藝術的多少特性。

「文革」後期版畫運動有所復甦，許多下放農村的版畫家陸續回城鄉工作和學校教學，部分藝術院校開始從工農兵中招收學員，出於某種政治需要，版畫創作被重新

提上日程，湧起了群眾性的美術浪潮，這在藝術史上也是具有獨特性，其範圍之廣也是前所未有，並具有一定組織性，匯成了一支浩蕩的業餘美術大軍，其特點為：

#### 第一是工農兵版畫的興起：

文革後期，在各個領域都可以說是一個工農兵的時代。以工農兵為主體的群眾業餘版畫運動勃然而興，各種業餘美術創作班獲得了當權者的青睞。經過這個人普及，工農兵的美術基礎和創作能力都有了提高。領袖像、宣傳畫、組畫等，用木刻可以多重複製，所以木刻在文革中被廣泛利用，幾乎所有地區都有版畫創習班。有的作品採取集體創作，以彌補個人能力不足，所以看作品的話，倒並不顯得技巧很幼稚，而是在向專業看齊。在透視、造型等方面都很準確。但是有些農民畫的傳統產地，因受到這種專業的訓練，而失去了自己原有的鄉土味氣息和民間味道。從內容方面看，由於當時社會背景的影響，所有的人物中要突出正面人物，在正面人物中要突出英雄人物，在英雄人物中要突出主要英雄人物，這三突出的理論佔據了藝術界創作的主體，使得當時的作品十分概念化，只注重宣傳、教化、畫面紅旗漫卷、標語口號高懸。

#### 第二是知青版畫的興起：

六八年起，知識青年上山下鄉的熱潮，帶動了大批的青年來到邊遠地區，有些具有藝術基礎的青年，在版畫領域，顯露頭角。其中最具代表的還是北大荒的知青版畫隊伍。北大荒畫派本來已具很強實力、形成了傳統。進入中年的第一代作者也正在熱心地尋求後繼人才，當地領導的支持和宣傳的需要，也為知青版畫的發展提供了良好的條件。他們的作品儘管難以完全避免「文革」畫風的影響，但有那般緊扣風雲變幻的政治鬥爭主題，而是以墾區生活現實出發，一面較真實地反映知青的精神狀態，一面也描繪墾區農業現代化的進程，表現實實在在的生活，不帶有平民百姓一時難以認清和把握的各類哲學觀念或政治主張。畫風上依然以油印套為主。總體來看，不如前代作者的水平。文革結束後，知青們紛紛返城求職或深造，知青版畫也隨之消失，但他們中間後來也湧現出了一批實力派版畫家。

#### 第三是專業版畫家們的創作：

文革中，幾乎所有的專業版畫家都遭到不同程度的摧殘，他們不僅失去了創作權力，而且失去了人身自由，有的迫害致死，有的被折磨的疾病纏身，文革後期儘管老版畫家們逐漸恢復了自由，可以進行一些創作，但其作品如果不符合「要求」，也無法參加展覽與觀眾見面，甚者還會再被扣上某種罪名，投入牢獄。所以許多版畫家寧肯放下刻刀，保持著沈默，以示抗議。有些版畫家遵則守規，無法突破局限，作品出

現左的思潮，與工農兵版畫歸入一類。除此之外，專業版畫家創作的風景版畫，魯迅形象以及歷史題材的版畫，是這一時期的主要成就，由於他們受過專門基礎訓練，對傳統山水畫的研究，以及對人物造形的掌握，出現了一些好作品。

文革期間的版畫發展，現在看來倒是轟轟烈烈地走完了十年的全程，從作者到作品的數量都遠遠超過文革前的十七年，而且尺寸大，場面大，套版多。但由於極左的指導思想，使得新興版畫背離了傳統、藝術理論被攪亂，形成了版畫史上一種特殊的藝術現象。但也有些作品把人民的生產、生活等攝取到創作視野之內，流露於筆墨刻刀之下，與政治無直接聯繫，受「左」思潮干擾較少，在藝術上遵循創作規律，而少文革時期的浮誇之風，因此達到一定水平。還有一點需要提到的，由於業餘群眾性版畫的浪潮參加人數多，影響的地區廣，共同研究、集體創作，對推廣版畫起到了積極作用，當時成長起來的，不只是版畫界，包括其它藝術界的藝術家，對以後中國的藝術發展做出了貢獻。

### 三、新時期的新興版畫

一九七六年十月，隨著「四人幫」的倒台，持續了十年的「文化大革命」結束，版畫界也掀開了新的一頁。

七八年底政府的十一屆三中全會，正式停止了「以階級鬥爭為綱」的口號，初步制定了「改革開放的方針」，把工作重點轉移到經濟建設上來，這一大的轉變，也貫徹實施到了文藝界，首先文藝理論界開始出現活躍景象。就美術而言，關於現實主義創作方法、形式和內容、自我表現、藝術的本質等等，都有過較深入的討論和爭鳴。

隨著這期間改革開放，版畫再度呈現出繁榮發展的景象，與五、六十年代相比，隊伍更加壯大，老一輩版畫家多數建在並起著核心主導作用，五、六十年代成長起來的版畫家正當壯年，新出現的青年隊伍思想活躍、觀念新異。八〇年，在中斷三十年後，終於又成立了版畫家自己的全國性組織——中國版畫家協會，並在幾年間舉辦了多次全國性的版畫展，出版書籍、畫冊、召開理論討論會等，與許多發達國家及海外華人進行交流活動。

在寬鬆的氣氛下，封閉多年的海禁大開，西方現代藝術思潮湧到，經歷了一百年發展的數不清的現代藝術流派，在幾年之內，一股腦地傾倒在處於封閉多年的中國美術家的面前，於是很快出現了更新藝術觀念，西方現代美術與當代美術思潮、中國畫

的傳統、原始藝術的魅力、傳統與現代的關係、抽象與象徵等的討論。八五年以後，由於思想的活躍，使得尤其青年畫家進行各種新型風格的探索嘗試版畫藝術突破單一的模式，進入多向發展期，形成一股強大的美術思潮。出現的新軍，多是文革後通過美術院校培養出來的學生、研究生和進修生等，他們一定程度地打破了過去了單一的模式，在題材內容表現形式等方面進行廣泛探索，儘管有的把西方現代藝術作為參照，作品中留有模仿的痕跡，但所形成的衝擊力對改變人們的思維，具有積極的作用。

八〇年代的版畫有以下特點：

### 1. 各個地區以群體方式活躍

在四川省，以四川美術學院培養的一批青年版畫家開始崛起，他們向民間和外國藝術學習、強調個性、注重形式、現代感。

北大荒也培養出了第三代版畫家，他們已不是知青，而是土生土長之北荒青年，懷著故鄉之情，一改油印之傳統，受了日本及歐洲等現代派的影響，出現了許多水印、絲網等作品更加顯出他們的生活氣息。在創作意識上，版畫意識上，形式的構成上，色彩的構成上，對事物的認識和觀察的角度上，都體現了版畫家對現代生活的一種直接的體驗和表現。

江蘇的水印畫派，依然不改其雄厚的基礎，通過幾十年對傳統的探索和研究，版畫家們在八十年代終於達到了鼎盛時期，隊伍擴大，創作活躍，國內外的展覽及版畫家應邀出國講學等，江蘇版畫的濃郁民族風格與鮮明的地方特色，贏得了盛人稱讚。

雲南的異軍突起也使得版畫界又添新花，雲南有著特殊的環境，其多民族的風情、文化習俗及藝術遺產，給其作品增添了美麗、豐富和神奇的色彩，再吸收西方藝術的新潮，出現了具有現代風貌的雲南版畫。

除此之外，天津、河北、內蒙古、湖北、安徽等地的版畫都較突出，他們大都植根於本土，同時吸收外來與傳統藝術，既有地方特色也有時代氣息。雖然地方群體的局限性使得個人風格尚欠，互相雷同的情形較多，但其中一些畫家後來慢慢脫離群體，逐漸形成了自己的風格，走向成熟。

### 2. 「三版」的興起

「三版」（銅版、石版、網版）的真正崛起，是又一個八〇年代版畫繁榮的標誌。這之前，尤其是建國前，幾乎全部是木版，魯迅稱作為木刻，所以新興版畫開始時都

稱做爲「新興木刻」或「木刻運動」。建國初幾年，雖然在美術院校裡有銅版、石版的教學，但沒成氣候，進入八〇年代後，隨著「三版」以及其它技法的活躍，人們覺得僅用「木刻」認識中國現代版畫已過於狹小，以「新興版畫運動」代替「新興木刻運動」的稱呼，得到版畫家們的贊同。

銅版與石版，在文革前已有了一定的基礎，網版是八〇年代初剛剛起步。由於三版與科學和設備有著很強的依賴，所以隨著中國經濟的發展，開始走向成熟。一些作者在進入三版之前已具有一定的基礎和修養，所以很快就有了較有水平的作品。八一年底，在北京舉辦了第一屆木版以外的「三版」展，這以後共辦五次，期間得到台灣版畫家廖修平先生的大力支持，學術上舉辦講習班，經濟上提供基金，使得「三版」活動生機勃發，水平提高迅速，各大美術院校均建立起「三版」工作室，與木版並駕齊驅。

### 3. 藏書票的興起

藏書票在二、三十年代與創作版畫一起傳入中國，六十年代初也有人創作藏書票，但均未成氣勢。八四年，中國第一個藏書票藝術團體—中國版畫藏書票研究會成立，開始有組織地進行活動，八五年以後，各省區也相應組織起群眾團體，形成了一股創作的熱潮。中國的藏書票創作，具有鮮明的民族特色，以木刻爲主，其它版種也有多見，作者大都從傳統繪畫民間剪紙、漢畫像、瓦當、石刻等中吸取構圖造型等所長，題材從現實生活歷史傳說，無所不包，大多以形象爲主，配以文字，並以自己版畫的原有風格相結合，表現出不同的藝術追求。

回憶新興版畫從三〇年代到七〇年代末的幾十年間，由童年期到成熟期，贏得一種聲勢，並與油畫、中國畫構成三足鼎立的局面，造就了幾代版畫家，這四、五十年間的作品來看，版畫以它所特有的與社會緊密結合，成功地捕捉了時代精神，也可以說是來自於某種政治熱情和需求的刺激，包括文革期間的版畫，應該都屬於一種模式，也出現許多優秀畫家與作品，並具備了一定的技法。八〇年代以後，隨著中國政治、經濟、文化等各方面進入全面復甦的時代，藝術界也進入全面突破的局面。如前所述五、六〇年代成長起來的實力派在八〇年代創作達到高峰，新一代崛起，來自國外現代藝術的影響，再加寬鬆的創作環境，使版畫家能毫無顧慮地大力開拓版畫藝術的表現語言，強調畫家的獨創和鮮明的個人風格等因素，漸漸改變了版畫原來的面貌。所以應該把這一時期的發展狀態，視爲「進入轉型期或新時期」，因爲體現出了與曾經

束縛藝術創作的公式化，類型化等舊模式的決裂，回復到按照其藝術自身規律的正常軌道上來了。

進入九〇年代之後，版畫界顯得有些安靜，也許是在這以前過紅火。進入轉型期之後，人們的認識重新回到了版畫的「印痕」和「複數」這個最根本的本質特徵。在理論上，由於評論家們還不能完全理解版畫的工具和材料與創作活動的關係，缺乏對版畫的鑒賞力和感受力，以及在「版」和「印」這個概念上存在認識的局限性等，所以還不能如對油畫或中國水墨畫那樣，出現向傳統審美價值發起質疑，反應新審美規範，觸及當代人精神和中心問題，把版畫與當代整個藝術領域發展的共同話題聯繫起來的觀點。在社會上也還存在著對版畫自身語言的文化含量較水墨畫、油畫等相比，相對輕淺的認識。這種固有的、朦朧的潛在情結，揭示了版畫自身的語言在現代藝術發展中受到衝擊，人們從甚麼樣的一個角度上去認識或解釋版畫，還不能說有一個正常的狀態。

在創作上，九〇年代與以前相比，雖趨於冷寂、沉潛和平穩，但也展露出中國現代文化特徵的新姿。一是現實主義創作方法已成為當前版畫創作的主流，直接或間接地關注現實，但不表面強調主題或題材，而是作品中包括有時代的、民族的、高尚健康的文化精神內涵。二是作品的多樣化，體現在風格、樣式、藝術、語言方面的追求和變化，具象、抽象、意象等顯現了作者對藝術規律自身的認識與把握。

從視覺上看，這一時期的作品改變了版畫的姿態，這種改變，體現在對傳統造型與色彩的突破和對傳統的寫實式構圖的破壞。作者更多地從版畫自身的特性出發，強調製作性、技術性、媒材的豐富性、探索與版畫比其它畫種更廣泛的可能性，逐漸在進行著淨化版畫語言的努力，這可以說是首次把新興版畫的外觀進行了一次改觀。

百分之九十的作品仍然是以寫實主義體現出現在版畫創作的主旋律。寫實主義在中國已經有歷史累積，而且有相當一部分藝術家運用這一手法取得了藝術成就。九〇年代，對寫實技法的提高，依然是版畫家們的普遍追求，但已與以往的生活再現和風情描繪的作品有所不同，正在探索著一種理性，摒棄具體的情節因素，寫實與抽象的融合，體現出一定的精神含量。

當然，現時的版畫創作，仍然面臨著許多問題和困難，它尚處在轉型期，故而在發展中仍然存在一些不穩定的因素，在思潮、文化方面還不夠成熟，這也不是短時期能夠解決的問題。主觀和客觀許多條件也在不斷變化。雖然強調個性和獨創性作品在增多，但脫離社會，沒有公共性，大眾意識；缺少和社會的溝通和交流的現象也越來

越多的出現。另外，版畫的藝術市場不健全，對版畫的宣傳不多，缺乏廣大群眾的理解，還沒有形成一個健全的市場經濟，以此相應、版畫的設備、材料、製作流程等，與國外相比還有差距。西方，現代藝術的影響，也使一些青年人容易忽視民族優秀傳統，以致作品中精品，力作不多。

## 後記

在二〇〇〇年這個具有歷史意義的時刻，重新回顧中國新興版畫七十年的發展步履，以探索進入新世紀後，中國版畫藝術的發展方向。中國是發明版畫的國家，但中國的現代版畫是從國外引進，木版畫如此，三版畫更是。這些外來品種的引進，都有一個消化、改造、發展的過程。木刻從三〇年代引進，經過四、五十年代，已由老版畫家們出色地發展到成熟期。現今，改革開放以來又有大量的現代版畫介紹過來，因此又一次面臨著引進、改造、發展甚至超越的艱巨任務。

新興版畫經過七十年間的坎坷和艱辛，「像以石縫裡掙扎出來的一株幼苗，雖遭受狂風暴雨的吹打，但終於成為喬木嘉卉」。現代中國的版畫，雖然還繼續著其「轉型」的發展，但已漸漸進入其自身規律。在困難中拼搏前進，一直是新興版畫的特點，也是現時期中國版畫創作最可貴之處，再加上擁有一支最龐大的創作隊伍。宏觀幾千年的版畫史，新興版畫已在其中留下了精彩的片斷，以二〇〇〇年為一個新點，一定會再增添光輝一頁。

## 注釋

1. 《中國版畫年鑑 1987》
2. 魯迅《近代木刻選種小引》
3. 魯迅《士敏土畫集序言》
4. 魯迅《近代木刻選種小引》
5. 魯迅《連環繪畫辯護》

## 參考書目

1. 《中國美術通史》山東教育出版社，1998年5月。
2. 《中國版畫史》王伯敏著 蘭亭書店，1986年9月。
3. 《魯迅和木刻》內山嘉吉、奈良和夫著 研文出版，1981年6月。
4. 《魯迅全集》魯迅著 人民文學出版社，1987年。
5. 《魯迅和版畫》小野忠重著 岩波書店，1956年。
6. 《中國解放區木刻》李平凡、鄒雅著，未來社，1972年。
7. 《魯迅美術論集》未來社，1972年。
8. 《一九三〇年代上海魯迅》町田市立國際版畫美術館，1994年4月。
9. 《四川新興版畫發展史》四川美術出版社，1992年9月。
10. 《魯迅—中國文化的巨人》姚文元著 潮出版社 1975年，7月。
11. 《凱綏·珂勒惠之版畫集》岩琦美術社，1970年6月。
12. 《中國現代版畫史》陸地著 人民美術出版社，1987年7月。
13. 《中國版畫研究》日本中國藝術研究會刊，1993年4月。
14. 《江蘇版畫院院刊》江蘇版畫院，1997年。
15. 《人民日報》，1996年9月11日。

## 附圖

1. 胡一川，到前線去，1932，木刻，20×27 cm
2. 江豐，鬥爭，1932，木刻，23.3×16.8 cm
3. 鄭野夫，連環畫—水災了，1932，木刻，14×17.4 cm
4. 陳葆真，光明在頭上，1932，木刻，19.9×12.3 cm
5. 劉岷，貧困，1932，木刻，29.5×18 cm
6. 羅清楨，往何處去，1933，木刻，18×15.3 cm
7. 何白濤，午息，1933，木刻，19×12.8 cm
8. 作者不詳，捕，1933，木刻，21.2×17 cm
9. 張望，負傷的頭，1934，木刻，13.2×18 cm
10. 張望，乞食，1934，木刻，15.9×11.9 cm
11. 陳煙橋，拉，1934，木刻，24.2×18.9 cm
12. 劉崙，前面有咱們的障礙物，1936，19×24.8 cm
13. 李樺，秋收，1933，木刻，14×16 cm
14. 李樺，怒吼吧！中國，1935，木刻，23×16 cm
15. 李樺，糧丁去後，1946，木刻，34×24 cm
16. 李樺，快把他扶過來，木刻，21.7×32.4 cm
17. 李樺，起來！飢寒交迫的奴隸，1947，木刻，20×27.5 cm
18. 林樾，買米，1946，木刻
19. 邵克萍，街頭，1947，木刻，21×16 cm
20. 張懷江，苦力，1947，木刻

21. 李志耕, 新兵, 1947, 木刻, 22.8×32 cm
22. 揚可揚, 教授, 1947, 木刻, 22×16.5 cm
23. 黃新波, 賣血後, 1949, 木刻, 33×22 cm
24. 揚納維, 憤怒的人民, 1948, 木刻, 19×14 cm
25. 王麥桿, 放回來的爸爸, 1948, 木刻, 33.5×42.5 cm
26. 張映雪, 陝北風光, 1945, 木刻, 27×20.7 cm
27. 古元, 燒毀地契, 1947, 木刻, 18.5×28 cm
28. 古元, 減租會, 1942, 木刻, 20×13.5 cm
29. 古元, 爆破敵軍防線, 1948, 套色木刻, 25×22 cm
30. 力群, 飲, 1940, 木刻 14×19 cm
31. 夏風, 瞄準, 1945, 木刻, 10×13 cm
32. 沈柔堅, 盤查哨, 1946, 木刻, 21×17 cm
33. 彥涵, 當敵人搜山的時候, 1943, 木刻, 18.5×22 cm
34. 王式廓, 改造二流子, 1942, 套色木刻, 16.5×25.5 cm
35. 陸田, 生產競賽獎狀, 1940 年代, 木刻
36. 張曉非, 識一干字, 1944, 套色木刻
37. 夏風, 光榮參軍, 1947, 木刻, 17.8×12.8 cm
38. 力群, 豐衣足食, 1944, 套色木刻, 16.5×22.5 cm
39. 張仃, 兒童勞軍, 1948, 木刻, 17×25 cm
40. 黃水玉, 春潮, 1950 年代, 木刻
41. 劉岷, 沉思 (老書記), 1958, 木刻, 33×37 cm
42. 易振生, 沸騰的馬鞍山, 木刻油印
43. 周蕪, 豐收, 1950 年代, 木刻油印
44. 鄭震, 在佛子嶺人造湖上, 1950 年代, 木刻油印
45. 周蕪, 在禹王亭上, 1959, 木刻油印
46. 師松齡, 海濱, 1950 年代, 木刻油印
47. 賴少其, 江南春雨, 1950 年代, 木刻油印
48. 沈柔堅, 歌德故居, 1962, 木刻套色油印
49. 江枚, 山鄉歌聲, 1961, 木刻油印
50. 呂蒙, 花, 1962, 水印套色木刻, 40×32 cm
51. 陳曉南, 洪鋼錠, 1959, 銅版, 40.9×35.2 cm
52. 張尊宇, 趙宗藻, 曹劍峰, 訴苦組畫之一, 1959, 銅版, 52×36 cm
53. 揚啓鴻, 日出, 1962, 銅版, 53×37 cm
54. 路坦, 孟泰肖像, 1954, 石版, 30.5×24 cm
55. 張禎麒, 泳江上, 1961, 木刻油印套色, 60×37 cm
56. 張作良, 排障, 1961, 木刻油印套色, 59×37 cm
57. 杜鴻年, 春的喧鬧, 1962, 油印, 木刻油印套色, 36×60.5 cm
58. 徐楞, 夜出完達山, 1962, 水印套色, 47.5×42 cm
59. 吳強年, 我們大隊的支部書記, 1961, 油印木刻套色, 33.5×26.5 cm
60. 李煥民, 牧場, 1950 年代, 油印木刻套色
61. 徐匡, 鄉村小學, 1963, 木刻油印套色, 57×43 cm

62. 其加達瓦, 開路, 1964, 水印套色木刻, 60×49 cm
63. 吳凡, 蒲公英, 1958, 水印套色木刻
64. 李煥民, 藏族小孩, 1958, 水印套色木刻
65. 黃丕謨, 喜雨江南, 1963, 水印套色木刻, 57.5×46.5 cm
66. 張新予, 中央氣象站, 1962, 水印木刻
67. 吳俊發, 一片新綠, 1962, 水印木刻, 58×57.5 cm
68. 黃永玉, 吹口弦《阿詩瑪》插畫之一, 1956, 水印木刻
69. 張弘, 黃山藥農, 1950 年代, 水刻
70. 李融龍, 紀清和, 樓春亭, 大擺戰場, 1973
71. 張仲則, 王剛, 戴兵, 競賽之花, 1974, 木刻套色油印
72. 張衍海, 連續作戰, 1973
73. 曾照欣, 巡邏, 1974, 木刻油印套色, 102×47 cm
74. 聶昌碩, 海風, 1975, 木刻, 28×21 cm
75. 廖宗怡, 廣州農民運動講習所, 1971, 套色木刻, 58.5×52 cm
76. 徐匡, 翻身奴隸決不許歷史倒退, 1973, 木刻
77. 豐中鐵, 萬水千山只等閑, 1974, 木刻, 76×52.5 cm
78. 陳一新, 踏遍懸崖尋珍草, 1973, 水印套色木刻, 81×57 cm
79. 黃丕謨, 源遠流長, 1972, 木刻水印, 69×69 cm
80. 宋廣訓, 勇毅的中國婦女, 1974, 木刻, 49×39 cm
81. 彥涵, 燒荒, 1981, 油印木刻, 33×38.3 cm
82. 陳祖煌, 春潮, 1979, 木刻, 80×78 cm
83. 徐匡, 阿鵲, 主人, 1978, 木刻, 61×62 cm
84. 杜鴻年, 山麓牧歸, 1978, 套色油印木刻, 68×48 cm
85. 李億平, 林區檢查站, 1980 年代, 水印木刻, 64.5×54.5 cm
86. 蔡知新, 江南古鎮, 1982, 水印木刻, 46×56 cm
87. 金明華, 秦淮春, 1979, 水印木刻, 51×47.5 cm
88. 班荇, 清荷, 1985, 水印木刻, 46×46 cm
89. 楊春華, 春華, 1980 年代, 水印木刻, 50×42 cm
90. 張遠帆, 遊記·1989 I, 1989, 水印木刻
91. 孫滋溪, 小八路, 1977, 石版, 59×47 cm
92. 蘇新平, 男人和馬, 1980 年代, 石版, 54×63 cm
93. 張仲則, 版納浴女, 1986, 絹印, 30.5×40 cm
94. 張桂林, 天窗, 1980 年代, 絹印, 65×42 cm
95. 張駿, 1976 年 4 月 5 日, 1985, 復印、拼貼潑彩, 88×48 cm
96. 徐冰, 稀世鑒展廳效果, 1980 年代, 木刻
97. 徐冰, 稀世鑒展廳效果 析世鑒解字卷局部, 1980 年代, 木刻
98. 徐冰, 天書, 1987-91
99. 徐冰, 新英語入門, 1994-96 年
100. 揚宏偉, 海浴, 1996 年, 黑白木刻, 90×64 cm
101. 李彥鵬, 暖冬十一, 1996, 木版套色, 61×80 cm
102. 袁慶祿, 初升的太陽, 1995, 木版套色, 105.5×83 cm

103. 邵春光,歐廣瑞,烏珠穆沁的傍晚,1996,套色木刻,61×64.2 cm
104. 張敏杰. A Running Crowd, 1993, 木刻, 60×60 cm
105. 樊暉,望鄉,1997,木刻,100×80 cm
106. 徐宗敏. The Net. 1997, 木刻, 80×120 cm
107. 陳琦,荷之運作 16, 1995, 水印木刻, 100×64 cm
108. 陳九如,秋陽,1995,石版,53×42 cm
109. 林韜,胡同·人,1996,石版,43.5×60 cm
110. 張珂,石頭,1993,銅版
111. 張珂,山的懷抱,1993,銅版
112. 劉波,生命的映象 No.4, 1994, 絹印
113. 揚以羣,藏書票,80年代
114. 張一才,藏書票,80年代
115. 張珂,韻,1997年,木版,90×90 cm
116. 張珂,感情的波折,1996年,木版,90×90 cm
117. 張珂,回游之丘,1997年,木版,90×90 cm
118. 張珂,墨之間,1997年,木版,95×71 cm
119. 張珂,韻 1998, 1998年,木版,71×114 cm

## 評論

評論人---林昌德

今天很高興張珂先生以他專業性版畫的素養，又以他在大陸的成長經歷過文革及近代版畫的發展，很細心的蒐集資料。我們曉得版畫在中國傳統美術、美術史上都處於邊緣地帶，雖說版畫創始在中國，在明朝也有過輝煌時代，但在文人畫為主流的美術史上，版畫處於灰色地帶，故今天探討這命題有他劃時代統整的意義。剛好進入二〇〇〇年，尤其是對民國以來版畫發展經過一段長時間兩岸的隔閡，在大陸改革、台灣解嚴後，兩岸之間能共同探討中國版畫發展的歷史，這是具有時代性的正面意義。張先生蒐集大陸從三〇年代至文革以至八〇年代之後版畫作品，讓我們有概括性的瞭解大陸版畫發展概況。裡面有許多作者及作品是我們似曾相識，但是卻又陌生的印象。今天能透過張先生的演講、解說讓我們有很深刻的瞭解。在論文中把中國新興版畫概略性分為三期，早期童年期一九二九至一九四九年、成熟期一九四九至一九七六年文革結束，之後，新時期一九七六至八〇年代之後的發展，這是比較概括性的分析方法，然後以這樣的分析做一很有系統性的介紹，所以透過剛剛他的解說，我們也瞭解到從三〇年代後到現代整個中國版畫的發展概觀。在李允經的《中國現代版畫史》分成五期，萌芽期一九二九至一九三七年、成長期一九三七至一九四九年、發展期一九四九至一九六六、非常期從文化大革命一九六六至一九七六年，八〇年代後列為繁榮期。我想可提供大家作一參考，也讓我們瞭解張先生作整理時，是作一個比較簡潔性的、明確的介紹，比較方便我們對大陸版畫概況全面性的瞭解，透過解說大概瞭解大陸發展情況。如果就與第一場論文比較台灣現代版畫藝術發展介紹是相映成趣，也能夠反應出大陸與台灣兩岸各自不同文化藝術發展概況。現在是一個整合時代，我想透過這次研討能夠作一個兩岸文化藝術方面瞭解與交流，這是非常有意義的。