

改革开放40年中国版画艺术语言的演变与发展

周 举

(深圳大学艺术学部美术与设计学院,广东 深圳 518060)

摘要: 改革开放带来的外部环境变化直接影响了中国版画的生存和发展语境,40年来版画展现的不仅仅是作品样式与面貌的突破,更是中国古老画种及其艺术精神在历史时空中的裂变和扭转。在从审美价值的提升到本体语言的回归、从传统模式的分离到现代语言的建立、从观念思维的推进到当代语汇的形成、从国际语境的融入到民族精神的探寻四个发展阶段中,中国版画以崭新的图式面貌和多元的语言形态彰显了独特的价值与魅力,形成了总体上丰富多样与个体上千差万别的时代风貌,成为美术史中从艺术角度考察文化变迁或从文化视角研究语言转型的典型范例。

关键词: 改革开放;中国版画;艺术语言;审美价值;观念思维;国际语境

中图分类号: J 205

文献标识码: A

文章编号: 1000-260X(2019)03-0153-08

改革开放40年中国版画艺术语言的演变与发展,是在中国大的社会与文化背景下逐渐转型并实现对自身传统艺术样态不断超越的过程。40年来外部环境的改变直接影响了中国版画的生存和发展语境,作为时代变迁的亲历者和见证人,版画展现给我们的不仅仅是作品样式与面貌的突破,更是中国古老画种及其艺术精神在历史时空中的裂变和扭转。在由传统到现代、由现代到当代、由当代到国际化的一次次转型和蜕变之后,中国版画化茧成蝶,以崭新的图式面貌和多元的语言形态彰显了独特的价值与魅力,成为美术史中从艺术角度考察文化变迁或从文化视角研究语言转型的典型范例。

一、从审美价值的提升到本体语言的回归

中国的创作版画从诞生之日起就与中国革命的命运紧密相连。新中国成立后,版画迅速成为社会主义建设宣传的先锋和旗手,在建国后17年中发挥了重要作用,其注重意识形态和战斗传统的特质,一直备受关注。改革开放之初,随着文化环境的更新和人文精神的涌现,逐渐激发了版画家参与现实和介入生活的主动性,使版画在提升审美价值的同时实现了艺术本体语言的回归。此时的中国版画作为一种社会文化状况的表征,不仅呈现了其过渡期和转折期的形态面貌,更是在视觉方式上开启了一个全新的时代。

收稿日期: 2019-1-22

基金项目: 国家艺术基金一般项目“中国古代船模作品巡展”(2018-A-03-148-0492);广东省哲学社会科学“十二五”规划项目“全国高等美术院校版画年会暨版画教学与版画创作的推动”(GD15XYS28)

作者简介: 周举,深圳大学艺术学部美术与设计学院副教授,硕士研究生导师,主要从事版画创作、古代版画、西方版画等研究。

在形式语言和审美取向方面,改革开放之初的版画总体上保持着与建国后17年创作的内在联系,以现实主义风格为基础并逐渐开始了对于传统表达方式的超越。随着1979年《美术》杂志第5期吴冠中《绘画的形式美》一文的发表,一场关于绘画形式语言及其相关问题的研讨逐步展开^[1]。“回到绘画本身”,将对艺术本体属性的探讨提升到十分重要的位置,促进了版画在形式语言探索和艺术表现力上的突破,并在思维方式和创作方式上获得了一定的观念认同和普遍的现实呼应。版画创作起初避开了社会性主题,转为对田园诗意、淳朴民风的表现,以乡土写实与风情描绘为主题,追求形式的愉悦和心灵的安逸。对于这一时期的版画创作产生较大影响的主要是20世纪三四十年代起步的老版画家和毕业于五六十年代的中年版画家,他们大多以风景、花卉、动物题材为主,通过对大自然的描绘表现优美的景致和愉悦的情感。如老版画家力群的《林间》、王琦的《春游》、彦涵的《少女与海豚》;中年版画家宋源文的《不眠的大地》、陈天然的《瑞雪》、吴燃的《沃野》、董其中的《山村晨曲》等,作品有的展现浓烈的乡土气息,情感真挚,淳朴亲切;有的表现宏阔的自然景观,层次丰富,气势豪放;也有的开始尝试对于画面构成因素的探索,从具象写实向抽象和装饰性方向演变。再如作品《近邻》(江碧波),描绘了少数民族女性所特有的原始野性和俏丽多姿,在表现手法上抛弃了明暗对比,通过丰富多变的点线穿插和色块组合构成了具有形式美感的节奏旋律和装饰效果;《拉祜风情》(郑旭)通过儿童画般的造型、印花布一样的色彩产生一种新鲜的视觉美感,作品打破常规的视觉规律,摆脱透视法则的束缚,稚拙、朴茂中透露出几分天真;作品《家乡的风帆》(杨明义)具有浓郁的抒情性,以淡墨拓印的水乡为背景,单线阳刻、设色清丽,展示出江南劳动妇女的精神风貌。这一时期版画家们的创作和活动,以深厚的艺术功底和优雅的生活情调提升了作品的审美价值,给画坛带来勃勃生机,为中国版画艺术语言的审美转向做出了重要贡献。

改革开放初期,地方群体版画的兴起和版画组织、版画展览的兴盛带动了艺术本体语言的回

归与作品面貌的更新。从1979年起,各地群众性版画组织如雨后春笋,不断涌现,据《中国现代版画史》一书统计:“至1981年3月间,全国成立版画组织近40个,而至80年代中期已达百余个,版画家自觉组织起来,开展各种版画活动。1980年成立的全国性版画组织——中国版画家协会,在中国版画史上具有重要意义,这是继1950年中华全国木刻协会解散以后的第一个全国性版画组织,有力地推动了全国版画事业的发展。此后各类版画展逐年增加,其中1979年举办的第六届全国版画展览,展出作品387件,在作者人数和作品数量上都超过了历届版画展的规模”^[2]。画家创作热情的高涨带动了本体意识的普遍觉醒,改革开放之初,新的思潮开始萌动,在经历了短暂的迷茫和困惑之后,对于艺术语言的进一步探索逐步展开,画家在追求形式美感的同时也在表达具有个人审美需求的東西,自觉意识、自主语言慢慢产生。以地方群体版画为例,整体上打破了原来以北京为中心,黑龙江、江苏、四川三足鼎立的格局,云南、贵州、内蒙古等地的创作均呈上升趋势,客观上促进了艺术语言的多样发展,形成了新兴版画发展史上的第三次创作高峰。其中北大荒版画坚持现实主义题材,注重意境开掘和情感抒发,形式感强,有血有肉、生活气息浓郁,代表画家及作品有晁楣的《松谷》、张桢麒的《皎皎江月夜》、杜鸿年的《林溪》等;江苏水印版画在改革开放后进入成熟期,着意展现江南水乡的旖旎风光,作品发挥水墨浓淡的晕染特点,刀味韵味十足,清逸雅致,代表画家及作品有吴俊发的《茅山颂》、黄丕谟的《春风春水江南》、张新予、朱琴葆的《秋醉湖山》等;四川版画以四川美协画家群为中心坚持重视生活的传统,反映少数民族生活,刀法细腻,注重写实功力和素描调子的表现,如李焕民的《换了人间》、徐匡的《主人》、其加达瓦的《育林人》等;云南版画多反映边疆的风情地貌,独特的技术手法和形式语言加之美丽神奇的色彩,使作品焕发生机盎然的牧歌情调,如李忠翔的《雪山梦》、《佧山魂》等;贵州版画从民间艺术中吸取营养,色调原始神秘,造型简洁朴拙,画面富于装饰美感,如董克俊的《笛声》、《醉归》等;其它如安徽、广东、内蒙古等地的

版画,也都植根本土、各具特色。群体版画的边缘性创作语言和美学价值从一个侧面展现了画家主动摆脱刻板、僵化的艺术语言,注重作品审美属性的本体意识觉醒,值得充分肯定。

虽然此阶段有些作品的表现手法和创作形式比较单调,面貌略显单一,以及存在一些地方群体作者在题材、形式上互相影响以致作品缺乏个人特点等问题。但就整体而言,此时的版画语言基本恢复了现实主义风貌和美学价值追求,可以说是在建国后17年版画创作基础上的延续与拓展,实现了版画的社會功能从关注政治向关注切身生活的方向转换,形成了在题材方面摆脱历史影响而走进现实风情,本体层面摆脱模式化倾向而注重语言发掘的历史格局。

二、从传统模式的分离到 现代语言的建立

创作主体的专业化和审美趣味的转变带来了视觉的革命和语境的变易。20世纪80年代中后期,在中国文化环境和西方现代思想的浸润下,现实主义题材的主体地位动摇,创作中的自我意识和情感表达进一步增强。版画家自觉认识到个性语言在艺术创造中的价值,注重生命体验、理性追求与技艺探索,力图转变以往的视觉方式与图式结构,从旧的造型体系和色彩模式中脱出,开始向着开放、自主的方向迈进,实现了中国版画艺术语言由传统形态向现代形态的过渡。

在美术界,中国油画以青年画家群体方式最先进入“觉醒期”,带动了整个艺术环境的变革。尤其是进入90年代以后,版画家创作激情高涨,作品数量攀升,一改过去的沉稳与守常,创作上与其它画种齐头并进,同时各种展览及创作活动也更加活跃和丰富。如果说1985年第六届全国美展的版画部分,多数作品题材狭窄、面貌单一、语言缺乏现代感的话,那么1986年第九届全国版画展中的一些作品,则在某种意义上体现了主体意识觉醒和艺术语言转型的开始。针对此次展览,王琦专门撰写了《版画创作在变化》的评论文章,并对当时版画创作的“突破”给予关注和指导。随后从

1989年第七届全国美展入选的396件版画作品与1990年第十届全国版画展展出的364件作品来看,基本改变了过去的线性发展轨迹,涌现了《村寨》(魏启聪)、《秋歌——发白的土地》(贺昆)、《巢》(常勇)、《捻线》(卢汝能)、《乡村四月》(杨可扬)、《油城乐章》(宋恩厚)等一批具有现代语汇的优秀作品,形成了百花齐放的多元结构,打破了审美标准的单一化原则,拉开了版画视觉革命的帷幕,为个性化语言的尝试起到了积极的推动作用。此时中年版画家的作品愈加厚重,一些年轻画家也改变了盲目模仿的倾向而逐渐走向成熟。对于传统模式的剥离,促进了版画在语言、风格、表现媒介等方面的多维立体发展,同时这些外在因素的提升又反过来刺激了版画家思想意识的嬗变,伴随新的原则和标准逐渐确立,中国版画向现代审美观念转型的步伐也随之加快。

艺术取向分流导致了艺术语言的差异性不断加大,成为中国版画创作现代转型的重要标志之一。其特征主要体现在三个方面:第一,版画从传统的“社会使命感”转向“艺术使命感”,追求语言的独特性,在创作思想、审美追求、题材内容、风格样式等方面都呈现出多样化、多元化、多向化的态势。以1996年第十三届全国版画展为例,郝平的《古瓶系列·古鉴图》侧重版画语境的转换,孔国桥的《通幽》、顾志军的《谈古论今》侧重版画视觉方式的变异,陈琦的《〈荷〉之连作·十六》、王兵的《遥远的香巴拉组画之五·羊坡》等关注版画语言的纯化和技艺的探索。第二,对探索性和实验性版画的认可度有所增加,如果说以往的版画比较重视继承,那么这一时期的作品则大多是以创新为旗帜的,它们或是对传统版画语言进行改造、或是直接表现为对传统模式的反叛。如1986年6月湖南举办的“立交桥版画展”以及1991年3月于中央美术学院画廊举办的“近距离——王华祥艺术展”等,展览作品在传统语言与西方现代思潮之间取舍,在本土文化与现代文化之间选择,展示了多样的图像世界和新颖的视觉效果;再一类是突破版画边界与常规展陈方式的作品,如1988年10月在中国美术馆展出的徐冰的大型木版印刷装置《析世鉴》,其实验性与开拓性的特质成为版画与传统意

识形态分离的切入点。徐冰以“不可能存在的文本”，迫使观众脱离了他们与语言符号的通常联系，激发了人们对于文字的主观思考。徐冰现象的出现，标志着版画家的现代意识和审美观念在悄然改变，版画与现代艺术之间的联系开始建立。第三，通过改良材料、工具、制作技术以及运用各种特殊的媒介、技法，丰富并加强了艺术语言的表现力，通过新版材、新技术、新科技的大量开发利用，促进了版画、尤其是“三版”（铜版、石版、丝网版）的发展与成熟。三版的兴起和新版种的涌现使版画的发展充满活力与生机，以1981年举办的“全国首届三版展”为转折点，“小版种”的创作条件逐渐改善，画家队伍不断扩大，作品质量快速提高，由改革开放前的少人问津向着群众性、普及性的方向发展，涌现了如曹剑峰、王维新、魏谦等铜版画家；吴长江、苏新平等石版画家；广军、张桂林、赵经寰等丝网版画家。这一时期的铜版画，技法多样、肌理丰富、刻画精微，如作品《潮》用蚀刻、飞尘和留地子相结合的技法，以波动的海潮为衬托，表现出具有节奏感的动态效果；作品《敦煌石窟的圣光》以整体的色块和厚重的调子塑造形体，渗透着画家对于民族文化的情感。石版画作品颗粒明晰、层次细腻，善于表现写实性与精神性的世界，如作品《茫茫草原》，以严谨的写实语言、丰富的黑白色调歌颂了青藏高原博大而雄强的气势和深远清新的意境；作品《飘动的白云》以单纯、简洁的造型和类似舞台灯光般的光影，渲染一种孤寂、神秘的情感氛围。丝网版画崇新求变，1985年在中央美术学院正式成立工作室后，着眼技术方面的尝试与突破，注重作品中现代语素的应用，如《采莲图》、《角楼》、《粉黛》等作品均表现出鲜明的材质特性和非凡的独创性。整体上看，三版的创作相对于传统木版画而言现代感更强，作品面貌和艺术语言呈现出趋前性。其它新版种如火印版画、水印石拓、浇铸版画、吹塑版画、玻璃彩印、综合版画等渐次出现，甚至一些边缘化或存在争议的新版种也应运而生，带来了独特的印痕效果和强烈的视觉新意，洋溢着现代气息。

虽然20世纪90年代中期以后，版画创作在一段时期内呈现出滑坡趋势，部分作品存在特质

不突出、语言缺乏表现力等问题；加之过于推崇技法实验、追求特技效果博人眼球，导致艺术语言和形式探索出现了技术、形式至上的偏向。再者，大量西方现代思想和哲学思想涌入中国，对画家的心态产生较大冲击，有些作品既没有本土艺术的民族性又缺乏西方艺术的现代性，既背离传统语系又未来得及消化理解前卫概念的精髓，最后渐渐退出历史舞台。但是，从这一阶段后期发展的总体情况来看，中国版画终于在各种思潮冷却下来后，经过反思与融汇，进入稳步前进的历史新阶段，各种语言形态的版画作品基本都得到了相应文化阶层的认可，在一个更为自觉、更具创造性的艺术环境中逐渐从无序向相对有序过度。

三、从观念思维的推进到当代语汇的形成

观念是形式的“意味”，也是语言存在的基础，20世纪90年代中后期在我国艺术环境中的地位日益上升，它强化了艺术之于当下文化的针对性与参与性，使其超越了表现与表达的层次而进入到文化的范畴。在经历了版画语言的现代转型和多元发展以后，版画家躁动的激情趋于冷静，创作思路与艺术取向逐渐明晰，在对传统与现代艺术的反思、对历史与现状的省察之后，具备观念思维的“学院版画”异军突起，艺术语言逐渐与其它种类版画拉开距离，“实际担当了中国版画前沿的先锋，不仅构成了90年代后中国版画的创作主体，而且提高了中国版画的品质及其在当下文化中的艺术影响力”^[9]。自此，中国版画开始向着高质量、精纯化的方向发展。

学院版画的概念是由齐凤阁最先提出的，“它是一种不以低就大众的审美趣味为主旨，而以提高人们艺术欣赏能力为目标的专业的、高品位的版画”^[10]，与画院版画、业余群体版画等同属当代版画分类的专有名词。学院版画并不完全等同于“学院的版画”或“学院派版画”，“学院”不是一个机构而是一种理念，它包含了学院理想与人文理想，包含着先驱意识与突破意识。相较于画院版画和业余群体版画，学院版画家旨在摆脱主流意识形态

与惯性思维的束缚,探寻艺术的逻辑理性体验和文化价值担当。20世纪90年代中后期,地方群体版画逐渐消解,画院版画后继乏人,导致这一时期版画创作队伍缩小、群众性版画活动减少,但是随着学院版画招生的增加、规模的扩大以及版画研究生等专业人才的大量培养,其影响力和代表性愈加凸显,引领着版画创作的艺术质量继续攀升。从整体上看,此时以学院版画为代表的中国版画,其艺术语言主要包含两个取向:一是要有历史观照下的“问题语境”,即要有文化与社会的实际落脚点,并具有长远价值的文化表征与社会学研究意义;二是要有对学理与观念重构的创新性,即必须涉及当代艺术发展的现状或关乎语言表意结构的演进。进入新世纪后,在技艺的操作中注入观念意义、学术追问和价值追求,通过版画语言实现外在视觉表层与内心世界深层相互统一的可能,成为这一时期版画创作的主要特色,并逐渐建立起一个新的具有时代意义和文化价值的审美体系。

学术探索和观念追求增强了版画的品位和精神含量,使中国版画在语言和面貌上个性鲜明、不断更新。20世纪90年代末至21世纪初,版画的形态一方面表现为尊重传统和探索本土文化,发掘民族语言,冷静地对待外界环境;另一方面表现为向观念个性化和情感个性化的创作方向转变。首先,版画家力图站在一个更为广泛的文化脉络中重新理解和继承传统,他们有的侧重丰富传统版画的语言要素,有的拓展传统版画的表现范围,有的改良传统版画的制作过程,进一步实现主体经验的表达与语言多样性发展的可能,如徐仲偶的《以水墨的名义》、安滨的《凝眸·东方的目光》、王超的《文心雕虫》等。其次,除了制作精细考究以外,画家之间在创作上主动拉开距离,追求个性体验的差异性和艺术面貌的独特性,喜欢从不同角度去思考每一个细节的含义,以及文本中的知觉、情感、语调和意向等等。如同样钟情于人物表现的画家,李晓林注重以质朴的语言反映矿工的生存状态,文牧江则通过人物面部的特写表现现代人的困顿心理;同样运用色彩,黄启明用简单概括的图像和明快高雅的色调创造出清新、静谧的画面效果,而祝彦春则善于通过怪异的色彩

感觉和形象语言追求视觉陌生感背后的心理延伸。这一时期的版画家描绘的不是纯客观的自然物象,也不是简单的图像符号,更多的是自己的心像记录和内心体验的主观世界,他们从关注普遍问题向关注个体生存、从关注本体语言向关注内心世界转变,既在对象中反观自己,也在自己中发现对象,使创作成为一种互为前提、互为条件的个性体验与循环交流,形成了既与传统艺术不同又与西方艺术相异的具有东方特质的艺术语言。

美国理论家哈尔·福斯特在《实在的回归:世纪末的前卫艺术》一书中曾提出过“主体的变化,他者的出现,技术的幻想”^[5]之概念,总结并强调主宰当代艺术的正是观念,绘画中的感受性主要是通过观念的感受,即思维感受来实现的。由观念思维主导的中国版画,艺术的核心不是回到生活,而是慢慢与生活脱节,中、青年版画家们以观念艺术的方式,把文化的理念和精神的维度继续扩展,从对视觉语言和图像语言的思考,转入了对语言逻辑和哲学关系的思考,将作品转化成为一种对文化现象的主观表达。进入新世纪以后,一部分学院版画家和经过学院专业训练的画院版画家渐渐脱颖而出,成为这一时期中国版画创作的中坚力量。从2006年—2014年间举办的三届“中国当代学院版画展暨学院版画家论坛”和两届“中国当代画院版画展暨画院版画家论坛”中160余位代表画家的1200余幅参展作品来看,杨锋、孔国桥、钟曦、范敏、张敏杰等画家十分明确观念艺术和艺术观念之间的差别,通过观念层次纯个人的艺术语言,从对客体的外在描述转入对内在意象的阐释,透过形式的表象而洞悉深层的文化内涵。王家增、李宝泉、徐宝中、张广慧、宋光智等画家有的把平淡的生活主题转化为一种新的理性认知,以自然、宗教等情境记录画家对历史、人类、文化的思考;有的以批判精神进行历史的省思,在否定与破坏中构建当代文化语境;也有的以科学探问精神开启人类的心灵之窗,表现出对人类生存环境及心灵状态的焦虑。陈琦、王连敏、贺昆、李全民、杨宏伟等画家在制作上走向极致,以富有个性的视觉载体传达对文化现象的直观反映,从历史意识和文化观念角度,尝试探讨阐释学和接受理论中的观

念演化。再如李康、程庆陶、夏强、臧亮、何谦、郑盼盼等几位青年版画家,由于成长经历、教育背景、时代环境的不同,其思想观念、艺术取向与前辈画家相去甚远,他们以新锐的视角和积极的态度回应投射到内心深处的各种时代意象,通过情感符号以及想象的空间领地与现实对话,实现了创作语言的结构性转换而更趋向于当代。

从宏观上看,这一阶段中国版画的“艺术语言”,主要可概括为“向内深化”和“向外扩展”两种倾向,创作慢慢远离宏大叙事,逐渐走向微观情境。当然,随之而来的也有一些相应的问题,如部分作品过分追求技术化,缺乏理论维度;过分追求观念符号和图像符号,缺乏深沉品格;过分陷入自我情感,缺乏人文关怀等等。纯化语言不等于忽视语言的情感、精神和格调,中国版画在吸收前卫观念和应用当代语言媒介的同时,必须坚持自我选择与学术取向的不妥协性,使其应有的文化价值蕴含于作品之中,成为具有批判力的认知方式。回顾历史,我们不难看出,从工具性到形式美,从个性化到观念化,从大众化到精英化,中国版画的“艺术语言”已经从“现代”进入到“当代”的发展阶段,自此真正走在了艺术雅化的道路之上。

四、从国际语境的融入到民族精神的探寻

随着中国经济进入世界大格局以及全球化趋势的进一步推进,中国版画从参与国际展览到大量举办国际展览,其身份、地位发生了根本性的变化。近十几年中国版画和世界版画的交流方式早已发展成为对话、互动式的双向交流。成绩卓著的中年版画家和具有前卫意识的青年版画家依然是创作的领航者,中国版画以独特的面貌、多样的版种、专业的技术以及富于个性特征的艺术语言活跃于国际舞台。当代社会科学技术的进步、信息资源的爆炸、媒介材质的多样、心理意识的变化、商业市场的运作、边界与概念的突破等因素,正在对其产生潜移默化的影响,并形成了中国版画关注创新、重视技术、强化个性、多元互动、跨界互补的国际化语言特征。

全球化与国际化是经济、文化跨国流动的一种自然状态和世界运行的客观规律,国际化作为一种发展趋势,推动了全球范围内不同文化的互动与互融,也带来了不同文化之间的碰撞与冲突。改革开放开启了中国版画与国际版画的交流之门,各种展览逐渐走出国门,其交流渠道、交流方式与交流范围也日益广泛。从1981年鲁迅诞辰百年、新兴版画诞生50周年,法国、日本等一些国家举办一系列的纪念活动开始,到2015年中国美术家协会提出让中国美术走向世界的提案,其间版画方面的交流活动越来越繁盛,版画艺术语言的国际化倾向也越来越明显。目前,从四大版种的发展现状来看,首先是制作的技艺更加精良,我国的木版画创作一直处于世界前列,尤其是水印版画,远远领先于其他国家;三版的创作由于受到基础设施、工具、材料、技术等限制,与发达国家高水平版画作品相比仍有一定差距,但是这种差距正在慢慢缩小。其次,整体发展结构更加合理,一方面老、中、青三代画家梯队庞大、版种多样、取向多元;另一方面学院版画、画院版画、业余群体版画、少儿版画各成体系、和谐发展,向着各自的目标努力迈进。第三,面向国际化的人才培养方式。目前我国的艺术类院校招生规模逐年加大,招生方向不断细化,教学方法、课程设计和创作条件参照国际教学模式不断改进。近几年崭露头角的青年版画家,如黄洋、张辉、吴建棠、郑峰、李京焕等人,从作品中明显可以感受到青年人旺盛的创作精力、开阔的观念思想、国际化的艺术视野以及勇于试错的时代精神。很多青年画家有国外留学背景或访学经历,对国外艺术的发展有比较全面、充分的认识,他们在不断挑战自我、否定自我的尝试中,逐步建立了属于自己的个性图示和语言风格。

当下,版画已经成为中国和世界当代艺术的重要组成部分,进入更加自由的发展阶段。中国版画所具备的国际视野和当代品质,是画家审美意识、艺术观念、文化心理、情感体验的融汇和体现,同时也反映了地域的、民族的某种文化取向和话语个性。近十几年来,中国的版画作品在国外各艺术大展中屡见不鲜,有众多的画家在国外获奖,如徐冰、张敏杰、唐承华等等,这些画家充分展示了

中国版画的魅力,提高了中国版画的知名度,有些人甚至影响了世界版画的格局和发展趋势。2018年“中国版画名家原作典藏首展”在中国版画博物馆隆重开幕,9位版画家的代表作品供包括英国大英博物馆在内的世界各大美术馆、博物馆典藏,用以弘扬中华文化,展示中国版画创作的新高度、新成果。据笔者统计,目前国内一些有影响的国际版画展包括:“观澜国际版画双年展”、“上海国际版画双年展”、“国际学院版画联盟邀请展”、“共同的语言——国际版画邀请展”、“国际藏书票暨小版画精品展”等。其中“观澜国际版画双年展”2007年至2017年已经成功举办了五届,得到了国际版画届的高度赞誉,成为具有国际影响力的品牌展览,促进了版画国际间的沟通交流,推动了中国版画艺术语言的国际化发展。五届双年展共产生获奖佳作70件,从获奖的中国版画作品来看,一部分作品与外国的获奖作品相比,语言、质量都难分伯仲,甚至有些作品如果仅从技术、观念等直观感受上判断几乎难以辨别作者国籍,如杨少华的《关于钢筋和水泥的重构系列组画》、张凌端的《蚁生系列之二》、方利民的《挣》、徐宝中的《残片——社会问题之一》、应金飞的《包豪斯的教师们》、张昊的《桃花运之三》、李军的《向右看齐 NO.3》、邬林《尘封的记忆之深秋》等。另一部分作品则具有鲜明的中国特色,视觉识别度很高,如顾志军的《时尚物语》、罗汉的《我和我的土地》、康宁的《独木之舟》、丁卉的《面孔》、文中言的《什刹海 2009.8.13》、李小光的《生活区记事》、杜超的《消失的空间——百鸟图》、李芳的《夏有凉风之七》等,其话语形式富含中国元素符号和本土文化基因,将地域性和时代性有机融合,既特征鲜明又和谐统一。可见,在作品中应用西方艺术语言或者注重提高民族文化含量,已经成为中国版画融入国际语境的必然趋向和有效手段。

中国绘画一直进行着“民族化”、“中国化”的讨论和尝试,这种尝试包含两层含义,一是语言层面的,即所谓绘画语言的中国化,另一个是精神层面的,即文化内蕴的中国化。语言和精神既相互制约又相互依存,画家的艺术素养和创新意识决定了作品的图式结构和审美层次;画家的深层思考

和人文关怀决定了作品的精神品质和学术深度。艺术语言国际化的关键是个性化的凸显而非普及化的融入,对于版画家来说,精神层次上的个人化,是版画“中国化”的前提条件,当个人化成为一种普遍的文化现象时,民族化的特征也就在整体上逐渐形成,并蕴含于无数个体语言之中了。罗兰·罗伯逊曾说:“全球化是一种普遍性的特殊化与特殊性的普遍化的双向过程”^[6],所以中国版画不能为了与国际接轨而失去自我,高品位、高层次的文艺主体要在充分自觉的个体意识基础上实现对“小我”的超越,将自我存在与时代生活结合起来,将自我生存发展与民族群体发展统一起来,摆脱西方话语权力的束缚,通过中国版画自己的文化语境和艺术语言建立民族自信、展现时代精神、确立中国气派。2016年11月在中国国家博物馆展出的“中华文明历史题材美术创作工程”——《中华史诗美术大展》,共有17幅版画作品展出,画家们以匠心独运的构思、严肃认真的态度和精湛的艺术语言,创作了一批思想性、艺术性俱佳的饱含中国精神和中国气派的史诗作品,其中包括姜陆、熊永平的《孙子著兵法》,周吉荣的《北京古观象台》,黄启明、顾亦鸣、罗海英的《夏都二里头》,韩黎坤、王超、曹兴军的《甲骨刻文》等。这些作品不仅在技术上突破了画面尺幅的限制,而且以多样化的语言针对中国的历史主题进行创作,拓展了版画的表現边界,传达了版画对于历史的态度与观念,在国际版画界产生了巨大的轰动效应,向世界展示了中国版画艺术语言的丰富性和创造力。时至今日,艺术语言的国际化趋势既是时代的选择也是历史的必然,全球化带来的影响同时还包括了艺术形态、艺术方式的革新以及新的社会文化现象的涌现,当下各种多媒体版画、影像版画、装置版画面层出不穷,版画跨界屡见不鲜,画家在技术、语言、观念等方面各执一端走向极致,版画创作已经由图像时代进入了超越文化界限和学科界限的国际化综合时代。

改革开放至今,版画的发展和繁荣与当初相比早已不可同日而语,但同时也不可避免地带来很多问题:第一,有些作品缺乏话语体系的锤炼与建设,一味追求感官刺激,导致艺术空间越来越

窄;其次,有些版画家认识世界的方式过于主观,使作品成为了一种孤立的知识系统,弱化了与文化的联系;第三,当艺术逐渐取消规范而处于无评判标准的境地时,其视觉感性就会让位于观念的哲学解说,必将造成表述与接受之间的错位;第四,当艺术家过于看重和在意作品的商业属性时,自然会破坏艺术与非艺术的有序关系,导致创作品味的降低。人类社会空间障碍的逐步消失,带来世界经济与文化的交流融合,然而这种融合并不是为了产生单一的文化模式或统一的标准范本,而是各民族在继承、发扬自己优秀传统文化的同时,能够相互接纳、相互促进。当下的中国版画有着自身特定的审美追求和语言结构,形成了总体上丰富多样与个体上千差万别的时代风貌,在世界经济一体化、文化多元化的历史大潮中,中国版画正在通过独有的跨文化交流方式去确定或构建

自己的身份、地位和语境、语式,通过国际化与民族化兼具的艺术语言傲立于世界艺术之林。

参考文献:

- [1] 吕澎.中国现代艺术史[M].长沙:湖南美术出版社,1995. 99-100.
- [2] 齐凤阁.中国现代版画史[M].广州:岭南美术出版社, 2010.230-232.
- [3] 尚辉.构建——尚辉美术研究与批评文集[C].石家庄:河北美术出版社,2009.75.
- [4] 齐凤阁.超越与裂变——20世纪中国版画论评 [C].北京:人民美术出版社,2006.418-419.
- [5] 段炼.跨文化美术批评[M].重庆:西南师范大学出版社, 2004.74-79.
- [6] 罗兰·罗伯逊.全球化百科全书[M].南京:译林出版社, 2011.165-166.

【责任编辑:向博】

Research on the Evolution and Development of the Artistic Language of Chinese Engravings in the 40 Years of Reform and Opening-up

ZHOU Ju

(College of Fine Arts and Design, Department of Arts, Shenzhen University, Shenzhen, Guangdong, 518060)

Abstract: The external environment changes brought about by the reform and opening up have directly affected the survival and development context of Chinese engravings. Over the past 40 years, the engravings have not only made great breakthrough in style and presentation, but also represented the fission and transition of this ancient Chinese painting and its artistic spirit. Chinese engravings have experienced four stages of development: from the promotion of aesthetic value to the return to its independent language, from separation from traditional models to establishment of modern expression, from advancement of conceptual thinking to formation of contemporary vocabulary, and from integration into international context to exploration of national spirit. In this process, Chinese engravings reveal unique values and charms with new graphic features and diverse artistic languages. The artistic creation of this period is rich and colorful on the whole, but varied greatly in individual styles. It has become a typical example in the history of fine arts to study cultural changes from the perspective of art or language transformation from the perspective of culture.

Key words: reform and opening up; Chinese engraving art; artistic language; aesthetic value; conceptual thinking; international context