

“平版”教学的肌理创造再认识

刘智勇

版画的艺术形式来自于“非描绘性与肌理媒介的直接性”。对材质的高度依赖性，是版画的局限，也构成了版画的特点。这不仅是版画艺术的独特个性，也是版画教学中丰富而广博的技法内容。作为印痕艺术的创造性，如何把有限的物质表现手段，变为无限自由丰富的表现方式，版画艺术语言中的肌理媒介要素，是技法教学中培养发现与创造意识的重要课题。

(一)

版画的肌理媒介——材料的选择与视觉的效应，是一个发现与制作的过程：把自然界的物质材料肌理，赋予精神的观念与幻想，经过技法的处理，寓其创造者的情感与思想，成为版画“印痕”的表征视觉效应。其手段是来自艺术审美意识的培养和对技艺的开发。

传统石版印刷术，“版”仅仅是处于从属地位的借用物，除复数性以外，版的许多特性，大多沉睡者，如此，版失去了其固有的优势。当石版画作为一门独立的艺术表现形式出现时则趋向于使版回归到版自身，以使其本身的自律地位与表达功能得到充分发挥。石版画所选用媒介物的材质是可以产生无限丰富肌理的。质地可粗可细、可打磨、可划、可用酸腐蚀的硬性物质。它较其它版种的一大优势是，版上的一切效果甚至敏感到一个手指印，最后都能通过制版、印刷而完全反映纸到上。石版画发展至今，已不仅仅是传统意义的“平”之代表了，也不能再只用印制得平整匀薄与透明与否来衡量其优劣了，因为它特写丰富的媒介肌理本身，就要求有相适应的表现方式。

“一个艺术形式对物质材料使用与利用的独立价值愈大，表现性也就愈大。艺术家对物质材料的认识与把握，与其说是承认其不可避免的局限性，不如说是利用其必然具有局限性，甚至是寻找与制造前所未有的局限性。”

作为平版艺术的肌理媒介教学，是通过学习技艺对材料的制作来获得的艺术技能，其宗旨与观念皆是对“制版”技艺的发现与开拓。因而，平版艺术的“印痕肌理”教学，是一种创造性的教学工作，是一种必须通过逻辑的技法程序学习与艺术观念共同结合而获得的版画视觉的表现语言与形式的教学机制。

因此，平版艺术的技法教学，其内容与形式，观念与技艺就是值得探索和发展的内容了。

(二)

版面上造型只是平版创作中重要的一部份；而制版的过程是一个再创造的过程。造型效果——制版效果——印痕效果的设想与把握；是贯穿于平版艺术创作过程的全部。这一定义是修习平版艺术者众所周知的原则。但在实际的创制过程中，这一原则不能不受限于平版制版材料功能的限制。在技法教学中，我们深刻体会到：在制版对版面颗粒均匀的要求上，在含油量的大小与时间的比率里，在酸性药物与时间的限制内以及在油水对抗的量的限制中，传统技法习惯的种种束缚使画面的效果对于草图的“还原”性，不能很好地、全面地对再创造意识得以体现。由此，引起我们一系列的反思与求证：

其一：平版的制版技能，传统要求是：版面（砂目版）须颗粒均匀清晰，则在进一步制版程序中避免糊版，使之画面物象层次丰富而细腻和具有平版画的种类特点。但平版的表现语言，并不需要处处均匀与透明，均匀与不均匀的颗粒所产生的“肌理”要素及视觉效应是不同的。例如，为表现某种物象的丰富生动性，可在同一版面上有步骤地选择性的磨制出局部不同砂目的版面肌理。我以为与整版均匀的颗粒所产生的“肌理”更具视觉效应。因而，根据画面的需要来决定对版面颗粒的均匀与否，成为这一技能的灵活而具创意的环节。

其二，平版画严谨的制版程序中，含油物在版面停留的时间长短与含油量本身的大与小，对版面的创制起着举足轻重的作用。传统标准要求对平衡情况下油量的大与小；时间的长与短；水份的多与少都需要严格控制使用。其终结目的是避免“糊版”带来的不透明肌理要素。但在平版的创作中，往往由于偶然所得的“糊版”效果而产生极有表现力的“肌理”效应，并在其表征中寓其丰富的幻觉和意念。例如，为使某画面更具丰富性，某物象更富生动性可用

油画笔调油画色直接在版面上绘制，或用油液（物）直接泼、洒、喷、按、绘等不同手法在版面上创制，让其大油量的物质有选择地在版面上渗透较长时间。或在严格的制版程序中，主动地，巧妙地，有意识的“逆向”制版，造成油物质的渗透过大，“油根”不稳定而带来的“糊版”肌理效应，传达出艺术家寓其的幻觉和意念。因而，制版中对含油量的要求就应立足于对平版画面肌理表现性的创意之上了。

其三，平版的制版，在传统技法上有一重要目的，即对草图的“还原”，因此，对酸性药物腐蚀的时间，有着严格的规则，不能将原稿肌理腐蚀掉。但在我们教学的实践中发现，酸性药物过量的腐蚀效果，往往会产生许多偶然的肌理效应，使原草图更加富于感染力。例如，不把酸仅仅视为平版中的制版，修版的物质，因而纯浓酸强“腐蚀”画面某局部，用酸创制某物象，所带来的“肌理”效应，就已不是物理中的“偶然”现象，而是艺术家意念的“必然”效应，因而，制版的再创造意识就成为打破传统的时间局限性，而寻求制版中的“偶然”性，并使这偶然的获得成为画面创造的一部份。

由此看来，教学实践的反思与求证，使我们在平版的制版过程中，真正地明确到“化偶然为必然”，“创陈旧为新颖”的创造目的。这一目的的达成，是基于对传统技法的熟练与重新思考，并立足到“偶然”带来的画面表现的“必然”效应，而将其原始草图再创制为更新颖的过程。

于是，怎样对传统的技法加以更新，怎样在制版程序中，自始至终把握创造的意识，来指导“新肌理”的产生与“新表现”效果的获取。这就是我们平版技法教学中的重要环节。为把握好这一环节，我们又必须始终贯彻在教与学的过程中，对创造意识的培养这一宏大的主题之上。

(三)

平版画的技法教学，其形式与内容是在于对平版画面的“肌理”创制技艺的教学，但最根本的目标是对于创造意识的培养与开拓。因而，在教与学的实践过程中，教学者把握好技法学习与艺术观念启迪相结合，制作程序与艺术的视觉的欣赏性与可读性相结合，印制过程与艺术想象力相结合，这三个教学层次，就是义不容辞的任务了。

平版的制版技艺学习，是一个继承传统的学习过程。对于传统，“不走进”是决不可能“走出来”的，我们反对那种“不进入”而想直接创造技法的想法，每一个学习者都应明白那种“无源之水”“无本之木”的“超前卫”艺术创造，是有害于创造的本质与艺术人材的培养的。但同时，技法的学习，又必须与版画的艺术观念相结合，对于平版艺术形式及“肌理”创造真谛的领悟，没有观念与思想就没有“画眼”，就不可能在“规则中对不规则”进行发现，进而加以认可，并给予突出和强化，最终实现对艺术语言的创造。

进而，在教学的过程中，学生学习制作方法并不是仅仅为“技法”而技法，技法多样性的本质是产生画面视觉效应的手段，因而技法学习的目的必须建立在其方法所带来的视觉欣赏性与可读性之上。于是，在平版技法教学中，对画面效果偶然性的审视与判断，必须符合艺术的审美心理与视觉的原理，这是艺术创造的必要性。无论是再现的，表现的或者抽象的表现形式，都是艺术创造性在教学中有助益学习者对艺术真谛的领悟性与开拓性的重要要求的。

继而，在平版的印制教学中，对“肌理”的创造意识，又必须立足于学习者对想象力发挥的艺术素养之上，因此，在教与学的过程中，技法的每一个层次和内容，都应是学习者对艺术与人生与社会与历史的种种知识积累的过程，对教师的要求也是如此。每一种技法的教学，所伴随的知识和艺术眼光的拓宽与提高，都应得到充分的重视。不然，平版的“肌理”创造意识是无法做到教学的良性效应的。

因此，在平版印制技法的教学中，充分地重视和提高“想象力”，就应与技法学习相结合来进行。新技术、新材料必然凝聚着新文化艺术，版画，特别是平版较其它绘画与新技术有着更密切更直接的关系，多种的材料都可成为版画的媒介，从而也不断会产生新的“肌理”形式。

“瓶花系列”创作体会

——兼谈中国画的创新

刘明孝

今年三月，我在本院美术博物馆举办了“瓶花系列”作品展。在此展研讨会上，引发出对于中国画创新问题的讨论。这里，想谈谈我对中国画创新问题的认识。

何谓中国画？中国画本身就是一种含混不清，约定俗成的概念。本世纪初，随着西洋画的传入，国人为了捍卫传统。保卫国粹，以区别于外来绘画，才有了如国乐、国剧和国画的概念。而美术史上记载的多为以文人士大夫阶层为代表的文人画，因而使“国画”这一概念越来越窄，以致许多人把“国画”等同于文人画或文人水墨画了。其实，中国画在古代本来就有许多风格，形式、流派，随着“中国画”这一概念的确定，反而把本来多元的中国画坛变得单一起来。

古人画画是无所谓什么画种，想怎样画就怎样画，丝毫不会担心自己的画像不像“国画”所以才会出现《水浒叶子》、《溪山行旅图》、《清明上河图》以及敦煌壁画、民间年画这些风格各异的艺术作品。而我们有的现代画家却机械地认识传统，把传统看成一尘不变的东西，唯恐自己的画不像中国画。这样只能走向一个死胡同。石涛先生说“笔墨当随时代”，我们的时代、社会环境早就日新月异，与文人士大夫阶层所处的封建社会更是天壤之别，因而我们现代人的知识结构，审美情感已与古人完全不同，我们怎么可能沿着古人的思维去描绘当今世界。对于传统的继承应该是文化精神的继承，而不是表面形式的简单仿效。传统本身就是在不断变化发展。今天看来很前卫的东西，也许就成为了明天的传统。如扬州八怪，徐悲鸿、林风眠等，在当时人看来是背离传统的，甚至根本不承认是中国画，但今天谁都不会拒他们于“中国画”大门之外，把他们看作是地道的传统国画。从这种意义上讲，传统本身也是不会丢失的，更没有必要去捍卫它。

做为画家、最重要的是要能以自己的眼光去观察现实生活，获取一种最真实的感受，进而选择一种自己所熟悉的表现语言（这种语言最好是有别于它人的），把自己的感受最为真实的表现出来，只有这样具有真情实感的作品才会具有生命力。“外师造化、中得心源”、“读万卷书、行万里路”等都是这个道理。如果一个画家在创作之前，就怕这怕那，唯恐自己的画不正宗，那怎么可能自由地表达自己的感受？我想这是不会出什么好作品的。

我是画花鸟画的。花鸟画的创新非常困难，这是所有从事花鸟画创作的人的共识，特别是作品的时代性，而人物画至少可以从服装道具予以区分，而古代的花和鸟与现代的花和鸟没什么分别。我认为，现代人若想在花鸟画中有创新，则必须在把握传统中国画精神的同时，在形式、视觉因素诸方面全方位地突破。于是，我主要从观念、形式、色彩、材料等方面去思考、实践、创作了有别于传统花鸟画的“瓶花系列”，也算是我近几年对中国画思考的具体体现。

首先，在观念上，传统花鸟画重情趣，且极具象征性，如“梅、兰、竹、菊”四君子以示文人画家的清高、雅洁，宋徽宗的《芙蓉锦鸡》象征太平盛世等。宋元时代，没有工业文明洗礼，到处绿树成荫，生态平衡。画家眼中通常是花香鸟趣，画家自然会对所见景象以拟人化的，抒情性的描绘。而我们现在看到各种鸟多在动物园中，人为塑造的“自然环境”很难引起创作冲动，想去表现它。城市中早已没有了鸟语花香的古意。

和古人相比，现代绘画的最大特征便是由以对象为中心，变为了以画面为中心。画中的花和鸟仅仅是描绘画家心灵感受的一个载体，而它是什么花或什么鸟，其客观的合理性已显得不很重要，从这种意义上讲，我庆幸自己选择花鸟画题材，因为它和人物画相比得到太多自由，可以不太顾忌其结构的

准确性或造型带来的麻烦，选择能激发画家表现欲望的物象（对花鸟画家而言，当然是花卉、植物和鸟类），自由地表达画家的审美理想。对于绘画，我有一种唯美情结，总是希望在唯美的视觉感受中给人以更多的思考。于是我选用可随意组合的植物，极为古典的椅子、中国花瓶等精心组织，构筑我自己心中的审美意境。实际上已摆脱了传统“花鸟画”的种种规范对我的束缚，从而更为自由地表达自己的内心感受。

构成上，传统中国画都是以均衡为原则，讲求构图的自然，气韵生动，留白。这种观念下出现许多如《溪山行旅图》（范宽）《富春山居图》（黄公望），《双喜图》（崔白）等优秀作品，也出现过如八大山人，潘天寿、齐白石等以构图奇、巧见长的优秀画家。古人把中国画的留白、黑白布局玩到了极限，乃至哪里压印，哪里题款等都精心设计，似乎没有给我们留下任何余地，在构图上要突破古法，何以入手？我想只能反其道而行之。受益于帝王图的启示，我发现对称式的构图有种非常稳定，永恒，庄重的感觉，这种感觉在花鸟画中是很难找到的，于是我大胆采用对称式构图，把椅子花瓶都用绝对正面形式加以描绘，反而得到一种中正、平和、肃然的画面感受。当然，在处理画面静与动、直与曲，规整与自由等矛盾上也想了许多办法，如画面的飘叶、游鱼等形象即是为了解决这些矛盾而设置的。

在现代绘画中，色彩本身就是一种重要的视觉符号，如波洛克、赵无极的作品，不管他画的是什么，其色彩本身就是让人心动，给人以强烈的视觉冲击力。由于受“清淡”“无为”等中国古典哲学影响，中国画色彩主要以浅降、青绿等极为和谐的色彩形式出现。我的“瓶花系列”则主要从敦煌壁画，民间绘画中吸取营养，运用大量的红、绿等补色，以及极具装饰性的金、银和丙烯颜料中很特殊的发光色。这些颜料和中国特有的石青、石绿、朱砂等颜料结合，使画面具有神秘性。同时更具装饰感和东方色彩神韵。

任何观念革命，其初始阶段往往表现为材料的变革。我所采用的布面上框、制底的方式其实早已不是新玩意，古代帛画、西藏的唐卡以及我们所熟悉的敦煌壁画都是这样做的。只是敦煌壁画是直接墙上制底施彩。我只是觉得材料的改变使自己变得更为得心应手，把以往所了解的水粉、水彩，以及油画的技法都可以较为容易地吸收到自己的画面中，这正是学院画家的优势。和社会上研习中国画者比较，学院画家所涉猎的范围更广。除中国画本身以外的相关艺术，如没画、版画、磨漆画，乃至音乐、戏剧、文学等都抱以极大兴趣予以关注，使学院画家更具有一种综合素质，这种素质很自然地会体现在其画面上。也正是由于这种材料的变革和综合技法的运用，最易引起观者的争议，怀疑。“这还是中国画吗？”

传统中国画的层层渲染，石色和水色的厚薄对比，以及水墨沉淀冲洗的特殊视觉效果和中国画“薄而厚”的表现原则等，在我的“瓶花系列”中应是得到了反复运用，这也是其特有的，区别于水粉画、油画的重要特征。传统中国画，无论是精神或是技法上，都有许多可取的，值得我们深入加以研究的东西。但也不能因其具有辉煌历史，我们就一尘不变，吃古人的老本。关键在于，在中国正变革中，怎样把传统中国艺术中的合理因素自然溶入到自己的作品之中。这种“溶入”决非表面的形式模仿或图形拼凑。

总之，这些都是我近年来对中国画创新的一些思考和我创作“瓶花系列”作品的真实体会，我想这批作品未必是成功的，但我的探索和创作却是真实的，我现在在此是希望能得到同仁的指教，更希望能对致力于中国画创新的探索者以启示，起到抛砖引玉之作用。