

## 新材料与新观念 岩彩画创作

贾红云

艺术贵在创新,新是艺术表现出对人、对生活、对世界的新知识、新感知和新观念。整个绘画的演变历史,实际上是艺术家视觉观念和视觉方式的变化历史。绘画观念的变化往往会引起人们对旧有的绘画材料的重新选择,而材料的变化又促使绘画观念与绘画样式的进一步变化。而新的观念一经形成、定型,又会给绘画形式和材料带来一定约束,从而引起新一轮变革。绘画的观念与材料、形式就是如此周而复始地不断演变。

各种文化在对自身传统进行纵向探索时,也会从横向对其他文化进行参照。20世纪90年代,在广泛的中外艺术交流过程中,一些中国画家清楚地认识到中国画只有加入更丰富的色彩,才能在一种共同的规则下与世界对话。这种艺术追求导致了人们对十二色中国画颜料之外的材料的探索,如岩彩画。

岩彩画的理念是建立在对中国传统绘画——尤其是壁画语言的挖掘和中外交流的基础之上的,它突出了色彩元素,强调对材质美的张扬,并以其特有的材料形成新的创作观念和新的语言形式。

岩彩材料的介入以及艺术家对岩彩材料的选择,都相应说明这一时代视觉资源和审美的变化,不仅是颜料、纸、画笔甚至装裱、展出方式等因素与传统形式的转换,更重要的是绘画观念的变化。

### 一、中国画

中国画的概念,是相对于西画等外国绘画而言的。1957年北京国画院成立时,周恩来总理为避免形成“只此一家”、“别的画都不是国画”的误解,建议改称“北京中国画院”,从此中国画成为公认的、统一的名称。但是近现代很长时间以来“中国画”从“中国的绘画”宽泛的意义转变为具体的意义——将中国画约定在中国绘画发展的晚近阶段的主流绘画形式,即明、清时期高度发展的文人画。中国绘画从概念上被肢解,从它的领域里划去了年画、壁画、连环画等中国画固有的画种。这种分类的混乱在中国绘画界

看似约定成俗,已直接导致了以“是不是中国画”作为品评的出发点,束缚了画家创作的手脚,阻碍了中国画向多元化方向发展。

“大中华”的概念绵延数千年,先贤说“有容乃大”。因此,我们同意潘洁兹提出的“大中国画”的概念,中国画需要一个更广阔的空间,既不能以中国画的名义画地为牢,退守弹丸之地,也不能因为坚持传统而使中国画的道路越走越窄。

### 二、色彩

就视觉意义上来说,色彩的感觉是美感最普遍的形式。色彩更具世界性和共通性。其实,中国古典绘画里的色彩毫不弱于西方色彩,但是在近现代特别是20世纪大部分时间里,“中国人在沉溺水墨之时,也忘掉了五彩缤纷的大千世界,忘掉了极具视觉美和形式美的色彩语言,而让自己的绘画在水墨的张扬之中变得单纯,但也单调了起来”(林木《笔墨论》)。复兴中国画的色彩表现力成为我们这一时代的责任。岩彩画首先选择了“色彩”作为突破口,以其材料技法的不断补充,丰富着中国多年来绘画色彩语言上的局限,并将色彩基本规律和色彩语言的表现性纳入岩彩绘画,从而促进中国画色彩系统的重建。

中国传统的色彩观念是主观的、装饰性的,岩彩画对色彩的追求也不是仅停留在再现性色彩表达的层面上——色彩本身就是一种可以独立表达创作意图的、本质丰富的语言形式。岩彩画家通过实践和对西方科学的色彩理论的学习,力求对色彩美感规律有更广博、更深刻的认知,“渐渐地我们进入了另一种生动与丰富。由认真地画好一景一物,变为认真地画好一形一色,画好一块虚一块实,画好一种感觉”(胡明哲《以岩彩为契机》)。与传统绘画相比较,岩彩画更注意欣赏的是装饰性色块之美、抽象平面图形之美、自然痕迹之美以及材质自身的魅力。当然,中国画色彩体系的重建决不是在形式上步西方现代绘画的后尘,而是由中国画家主动实现人类色彩本质

的现代性,更加关注个人的主观感受,张扬个人色彩特点,寻找更自由的色彩表现空间。是由中国画家完成对传统色彩认知的变革,这种变革需要开放的文化环境、可供使用的丰富的颜料,为自觉、自由的色彩感觉、色彩情感和色彩想象不断找到全面的色彩表达形式。

另外,传统的中国画教学中没有完整、系统的色彩教学体系。因此,我们常常看到许多用颜色进行创作的中国画家对色彩知识也有不少盲点。我认为,在传统的中国画教学中增加对色彩形式语言创造性表现及现代主观色彩规律的研究与训练是非常有必要的。

### 三、材质

有人说“岩彩”这一命名好就好在把材料的意义体现出来。材料的意义就是从物性出发,将物的品质与人关联,让人充分享受“物”那陌生而又亲和的意味及其丰富的表现力。岩彩绘画是非常重视材质语言的。

《考工记》中说:“天有时、地有气、材有美、工有巧,合此四者可以为良。”这是造物的审美标准。其中,“材美”是非常重要的一个因素,材质是最基础的载体,它本身就是一种美,将材质结合起来就会更美。岩彩颜料就是以它特有的风采吸引了大批画家为它着迷,其原因是:第一,岩彩颜料本身具有天然宝石般的光泽,使画面富于自然的生气;第二,岩彩颜料具有颗粒粗细的变化,能为画面增添肌理美感;第三,岩彩颜料有极强的恒定性,久不变色;第四,可以在大多数材质媒体上使用,具有广泛的适应性。从岩彩画中,人们可以欣赏到岩彩材料身的美——无论绘制在纸、布、木制品甚至金属以及其它混合材料表面,他们都能将这种突出的美感体现出来,并能从平面走向立体,表现出立体感的美。从我的创作体会来说,纯属天然的岩彩颜料比人工合成的颜料更容易唤起细腻的情感,更能自然、细致地表现内心的感受。

《考工记》中还有一个与材质相联的概念:“审曲面势”。即创作之前要先“相料”,然后再决定如何用料。画家在“相”的过程中,把自己的情感带进去,是人和材料对接,以达到“人”、“物”相通,产生一种共同创造的默契。例如在岩彩画创作中,画家首先要审视这些天然矿物颜料——这是世上最古老的画材,它们品质天然,有沉着、高贵、不透明、适于胶调等特

性。审视、触摸材料的时候,画家倾入情感,材料也唤醒了艺术家的灵感,画家与材料两者浑然一体。胡明哲说,所有材质,每一块痕迹都有性格,有价值存在,他的任务只是利用搭配它们。

### 四、制作

中国传统绘画中,对工艺制作是采取贬低排斥态度的。传统的绘画观念认为手绘、手书的美感高于一切。当然,手绘无疑具有重要的审美价值。但仅靠手绘已不能表达心中的感受时,手绘就不应是惟一的。美国的爱德华·贝茨认为,画笔可以制造多种效果,但确实也有它的局限性。要超越这种局限性必须使用别的工具和材料,必须尝试非传统的方法来扩展画面效果及整体结构。

岩彩画的特点就是“以做补写”。制作可以建构画面强烈的整体氛围与丰富的视觉效果,也可以与手绘形成鲜明的对比,更可以补充手绘造成的过份控制和拘谨感。“制作”的目的不是追求简单的、带有匠气的“工”,虽然在创作过程中从开始的裱纸、熟纸、蛤粉打底到最后的刻画收拾几乎每一步都是在谨严的工序中完成的,但“在这一步步‘做’的过程中,作者的情感已渗入到工具和材料之中,工具材料成为作者感觉的延伸,成为具有个性情感的生命体,当这些材料通过工具固着到画面上,作者的性格、素养、情感等也就随之潜化到作品中”(牛克诚《关于当代重彩画》)。

再有,“制约着每一层制作效果和制作倾向的仍旧是我们的心灵与视觉,能否独具匠心地制作出有价值的肌理,能否恰到好处地有意地保留住无意,也与手绘一样,必须具有深厚的艺术修养与绘画的经验”(胡明哲《以岩彩为契机》)。

日本的东山魁夷的画可谓“做”到了极致,静到了极致,谁又能说它们缺少意境和品位呢?

其实,手绘与制作在绘画过程中都是一种手段,具有同等的价值,而且制作介入绘画促使中国绘画从“书法的”走到了“绘画的”界域,从而显示出无比的宽容性。

(作者单位 山东财政学院人文艺术学院)

责任编辑 韦平