

藝術構想與製作技能

陳恩深



在漆畫創作中，當我們談及藝術構想與製作技能的相互關係時，多麼希望人們會把這作為過時的陳詞濫調來對待！這樣，它就已經成為被人們所能自由而又恰到好處地把握的命題了。事實上，在人們的藝術實踐中，這是一個很難均衡的命題。更不要說在漆畫創作中，在這個境域，特殊的製作技能以及特殊的材料質地常常給一般人帶來特別的吸引力，因而容易在藝術構想、製作技能兩者關係的天平上不自覺地把重心滑向後者。人們站在漆畫旁邊的時候，除非他別具慧眼，才不會首先注意其材料特質的美感。更多的人這時候是什麼樣的情態呢？“呀”，可見他們的激動，“這是甚麼做成的？蛋壳。蛋壳真好看。”“喲，摸着好光，有一層玻璃嗎？”“啊，那是一片真樹葉，太好玩了。”對於一般觀者，我們有什麼必要去指責他們對於材料特質的偏愛呢？況且，漆畫中的材料質地確實也是很有趣的。但對於專業者，倒有必要來談一談只顧材料特質的局部趣味會給創作帶來怎樣的後果。

漆畫，當展出在人們面前，人們已經把它作為“畫”的時候，它所表達的審美價值絕不同於一件做工精湛的工藝品，比如漆盤。二者同樣使人感受到美。但在漆盤那裏，它更多喚起的是感官的適意。但是，一般說來，它也就停留於於感官的階段，即所謂“把玩”。換一句話說，它不能喚起人們聯想到盤子以外更多的東西。而漆畫却能完成這一點，它使人通過畫的“橋樑”，走向另外一個更為深廣的精神的境域。

一般說來，在漆盤那裏，製作材料所表現的質地美感就是它的目的。而在漆畫中，這一切製作材料的質地因素則因為是“橋樑”，它就成為了次要的手段因素。如果欣賞一個漆盤需要的是初級的審美判斷，那麼欣賞一幅漆畫所需要的審美判斷就要遠為複雜。

這是不是意味着，我們要把藝術構想放在優於製作技能的位置？回答是肯定的。為什麼呢？這裏讓我們來看看兩種不同的偏重所產生的不同結果。

首先，在偏重於製作技能的人那兒，他是怎樣工作的呢？是的，任何搞藝術的人都必須懂得專業技能。但是，偏重於技能的人却把注意力更多地放在於技能方面。比如，在漆畫中，他們特別着重諸如前人留下的工具使用，材料製作，裝飾技巧，以及最後工序處理等等。然後，在漆畫創作稿構想時，則根據事先所掌握的這些技能去設計畫面。也就是說，畫面的黑白關係、色彩關係以及題材範圍等等，都是被圈定在已知技能的狹小境地中。在這兒，很難有實質性的技術突破。凡是畫面有白色因素，過去使用蛋壳、現在使用蛋壳、往後還會使用蛋壳。就想不到根據畫面需要而選擇其它未曾使用過的白色質材。是的，朱黑金銀是漆畫的最基本用色。但並不意味就要將它們不變地一再使用於各種不同的創作命題。然而在偏重於技術的人的狹小視域裏，他們處處

所能看到的就是這些基本用色。可以想象那是一些什麼樣的畫面效果。它喚起人們甚麼樣的感受呢？所謂藝術構想喚起精神共鳴。肯定的在這兒是得不到甚麼共鳴的。因為激情是被激情所喚醒的。而這兒是找不到創作激情的。即使作者當初有過什麼激情的話，也被技術所“套”得蹤跡全無了。最後，剩下的也就只能是一些所謂的精湛技能。它所喚起的感受同一件漆盤所喚起的感受差不多。對於這樣的創作方法，我們有什麼好說的呢？與其說這是用漆藝技能體現作者的創作思想，勿寧說是為漆藝技能找到一種炫耀的口實更好些。

好了，讓我們再看看藝術構想先於製作技能所產生的結果。我們清楚的明白，所謂藝術，就是要傾瀉人們的豐富情感，寄寓人們的美妙遐思，於是才找到了諸如詩歌、音樂、舞蹈以及美術這樣一些美的形式。如果沒有美妙的情感需要寄寓，所謂美的形式就徒具外壳，當初也就不會產生了。因此，只有處處緊隨意境的高度，藝術創造才具有真正不朽的永恒魅力。具體說來，假使以我的經驗為例，這一切是怎樣地表現的呢？當春天來臨，自然萬物在震顫中萌發着無限生機，也同時喚起了我們創作慾望的勃發。當柔嫩新綠的柳絲在春風裏低垂輕拂的時候，它給我們的感覺刻上的美好印記是如此深切，以至我們一聽說“春天”，柳絲便在腦子裏飄蕩開來。於是把這春之象徵表現於畫面，一時成為了我的強烈渴求。我的漆畫《四月》就是這樣孕育產生的。但在開始，我的創作設想遇到了製作上的麻煩、純粹用舊有技法，也就是用大漆調合綠，由於大漆的褐色素極重，所調出的綠色只能成為褐味的綠。而這樣的綠，有什麼春意呢？它只能使人聯想到夏末的時光。怎麼辦？為了我的《四月》，我還能用老辦法？於是反覆試驗用聚安脂調合透明綠，最後加入以香蕉水泡製的藤黃液，終於找到理想之色。我那垂柳嬌嫩的新綠終於盪漾著春天的氛圍。這裏所呈現的，就不僅僅是材料特質的美了，它已升華，把人們的想象帶到了特定的美好境域。於是，現在我們才說，我們達到了創作的最後目的。在我的另一幅漆畫《北國的夢》中，冰封的冬林，飄飛的雪花，也是根據藝術構想中的特定詩意氛圍而不斷尋求才找到新穎的表現手法的。這裏，我們清楚地看到藝術構想作為主導對於漆畫來說，無異於將其帶到一個無比自由的境界，藝術情感在這兒可以不受技法的束縛而得到充分的表現。

如果把這樣的創作順序顛倒一下，也就是在以技法為主的場合，以上兩幅畫的最後效果是不難想象的。那倒真正要望春生畏，談柳色變了。

事實上，長期以來，漆畫的題材表現就被人為地禁錮在秋天，晚照這麼一類熟調子的狹小範圍。以至給常人造成一種特定的關於漆畫色調的概念。不是麼？很多人只要看到深沉的，紅褐色的畫面，就會情不自禁地說：多象一幅漆畫！

是的，不可否認，人們會說，任何畫種都有其表現的局限性，

甚而進一步將這表現的局限性認定為它的特點。但是，我們却堅信，在此基礎上的所謂特點其實也是處於不斷發展之中的。戰國漆器以朱黑為主要色調，這是不是說在以後時間過程中新出現的一些色調就不能屬於漆飾的範疇呢？其實，一切藝術形式的當初是什麼樣兒的呢？不會出乎這樣的想象，那就是一點點地發展而成。人們在兩千多年前於器皿上鑲嵌象牙、寶石，開初有什麼具體意義呢？象徵富有。但在後來又將蛋壳這樣的一般質材嵌於器物的時候，恐怕其意義就發生了變化。比較能解釋過去的恐怕就是人們逐漸由純粹的財富象徵慢慢過渡到對美的渴求。於是蛋壳的富於變化韻味的裂痕以及明亮的色質被人們所看重。以後就大量地嵌用於器物之上，直到今天的鑲嵌部類中差不多成為了主要的材料。那麼，隨着我們的新的藝術表現的需要，我們為何又不可尋求蛋壳外的更不被人所看重的材料呢？例如河沙。我在漆畫《蒼海橫流》的製作就大量地利用了它的質地的粗樸，從而創造了蒼茫雄渾的境界。我之所以試用人們在漆畫中從未用過的這樣的材料，其實就是主題的需要所決定的。我把這叫做主題對表現技法的選擇。開初我試用了已知的很多材料。蛋壳粉，銀粉，色漆粉等等，都不能表達出我的意圖。蛋壳粉太亮，使境界坦露而不含蓄，鉛粉上漆後顆粒感頓失，且有渾濁感；色漆粉則浮俗，不沉實也同蛋壳粉一樣的淺露。最後，恰恰是河沙，在試驗中我發現它那半透明特殊質地以及它那不明也不暗的中灰色性，表達我的意圖是再好沒有的了。在另外一幅畫面《蒼山雨來》中我

也用河沙表現暴雨將至時的灰黯而又飽含濕度的雨雲，取得了意想不到的氣氛效果。當有人看到我這樣作的當初，也是提出了對於從未用過的河沙的異議的。我想，如果認為沙的本身太粗糙和無價值，那麼蛋壳又有多少高貴呢？它不也堂堂躋身於漆飾材料的行列之中？問題在於，藝術創造所要喚起人們注意的，不是材料本身的質地，而是通過它的質地使人們產生藝術錯覺，成為我們稱之為神韻的東西。從這個意義來說，如果黃金白玉使用不當，它的價值倒不如蛋壳、粗沙。

當然，無可非議，任何一件完美的藝術作品，除去藝術構想飽含詩境外，它的外在形式也應該是非常完美的。倡導藝術構想優於製作技能，僅僅是從藝術創作的出發點而言。這裏絲毫不存在於對製作技能的輕視與鄙薄。為了主題的需要，我們在技法上努力尋求新的發現，就是最好的說明。再者，特別應該看到，即使我們的命題完全放到研究製作技能方面，在活躍的、充滿生機的藝術思想的推進作用下，恐怕得到的新的技術進展比之為技術而研究技術所得到的好處要多得多。

我們之所以強調把製作技能放到後一些的位置，是基於這樣一個信念，那就是藝術的真正目的和使命。最後，讓我們記住這樣一段話：忘却技巧就是最好的技巧。

(上接64頁)

素的表現力等方面，都是可以肯定的。但他們由一個極端滑向另一個極端，形而上學地否定事物的外在形象與它們的內在精神、現象與體質，偶然和必然之間的必然聯系。似乎事物的內在精神不是通過其外部的形貌特徵表現出來的；本質不是透過現象得以顯現的；必然不是通過偶然來實現的。精神、本質，只是一種虛無飄渺的東西，不可能通過外在的形貌特徵、現象、偶然去認識和把握，而只能通過什麼神秘的直覺和本能、什麼夢幻似的下意識去頓悟，只能通過他們那種抽象的“無物象”的表達形式來表現，這就從根本上違背了客觀事物本身的辯證關係、違背了人們認識活動的一般規律，違背了藝術必須通過形象來反映生活、表達藝術家的思想感情的特質，因此，他們要想表現甚麼“內在音響”，“純粹實在”、“永恆的規律”，只能是一種不切實際的、根本實現不了的主觀臆想。一些西方資產階級的藝術評論家，說他們（抽象派）已經發現了“現實的可破譯的密碼”，那也只能是誰都不可置信的自欺欺人之說。

當然，西方現代派藝術家們之所以如此憎惡和背離客觀的現實，而迷戀於藝術形式和技巧的探索，熱衷於抽象的表現形式，除上面所提到的認識上的原因外，還有他們社會的歷史的原因。表現主義的代表畫家之一弗朗茲·馬克，在一封信中談到他為什麼熱衷於表現動物和抽象時曾說：“幼年時，我便已經感到人是醜惡的，動物似乎比人純潔、比人美。但是甚至在它們身上，我也發現不少討厭的東西。於是，出於一種內心的迫切願望，我的藝術本能地日趨象徵化、抽象化。”從一斑可窺全豹。從這裡我們可以清楚地認識到：現代西方形式主義新流派，的確是現代西方社會那種特定社會歷史條件下的產物。

由此看來，我們有些同志所大講特講的所謂“抽象美”，實際上也不存在。他們所列出的證明“抽象美”存在的大量藝術現象，實際上就是人們常說的形式美的具體體現。或者更明確地說，就是李澤厚同志所提出的那種積淀着現代人類所早已遺忘、却仍潛存於其心理結構中的、極其豐富複雜的這種、那種社會生活內容的“有意味的形式”的美。當然，我們否認“抽象美”，並沒有否認利用形式因素的相對獨立的審美價值，所形成和發展起來的非具象的表現手段，及其可能具有的藝術表現力。我們只是說，這種非具象的表現手段，及其所組合的特有的“形象”，雖然具有某種程度的抒情因素，具有一定的審美價值，但它們的藝術力量只是相對的、有限的，實際上只是一種比較概括的、模糊有限的情緒表現。如果說這種非具象的表現手段，在工藝、建築、書法等其社會功能主要在於美化人民生活，給人以美的享受，具有一定程度“抽象”性的藝術中，有其合理性。那麼，在那些不僅讓人賞心悅目，還要擔負一定社會道德責任，不僅表現一定的形式趣味，還要表達更為豐富、更為深刻的社會內容，以形象再現社會現實的繪畫、雕塑作品中，假如不是在幫助造型的同時，再盡可能地發揮形式因素相對獨立的審美價值，而是僅僅依靠形式因素那種有限的情緒表現力量，那就十分不夠了。

以上，我們對在藝術史上曾經出現過的各種不同類型的藝術語言，作了一些粗略的探討。至於在具體的藝術創作實踐中，我們如何根據各種藝術門類所使用的物質工具和材料的性能和表現能力，根據自己的創作個性，來用其所長，避其所短，充份發揮它們可能具有的潛在能力。