

中国水墨画对版画形态的借鉴及其意义

The reference of engraving form for Chinese brush drawing and its significance

□ 朱娜

(扬州环境资源职业技术学院 人文系, 江苏 扬州 225127)

[摘要]近年来,版画形态逐渐成为中国水墨画图式语言探索、创新的一种营养。这种情况在传统水墨画发展过程中甚少出现;反之,在中国传统美术史中,由于重道轻技的画学观的影响,水墨画往往是版画模拟、复制的范式。当下中国水墨画对版画形态的借鉴并非只是技术层面的变革,还是现实关怀、人文传统挖掘、精神价值重塑的共同需要,是文化多元化视域下中国水墨画发展探索的新尝试。

[关键词]水墨画;版画形态;传统画学观;新艺术观

[中图分类号]J212 **[文献标志码]**A

[文章编号]1009-3729(2012)02-0018-07

中国的版画、水墨画都有着悠久的历史。在古代,传统水墨画对版画的影响最为显著,而古代版画在推动传统水墨画发展中所起作用则甚少。然而,近年来,吸纳版画形态^{[1](P25)}却成为中国水墨画变革、创新实践的重要方向之一。

一、中国水墨画对版画形态的借鉴

在当下,中国水墨画的一些作品的墨线组合方式与明暗套色木刻版画的形态极其相似。比如水墨画《寒窑中的生旦净末》^[2](见图1)以线造型,墨线明度大致控制在4个层次:墨黑、深褐、淡褐、土黄。值得注意的是,它们往往一明一暗搭配成组使用,如

从左至右斜线排开的一组人物用墨黑和深褐的墨线组合造型,左上人物、上部的后景墙以及右侧行李箱等均用淡褐和土黄的墨线搭配勾勒。在留白的映衬下,这种墨线组合方式大大强化了物象的光感和立体感,而两组不同明暗的墨线组以及形成的色块更是加强了画面的空间感、虚实感,带来了强有力的视觉冲击。这种墨线组合方式所呈现出的视觉效果与明暗套色木刻版画形态极其相似。“明暗套色木刻版画是将一幅画面不同明暗层次分解下来,再分别刻在不同的木版上,然后用不同深浅的油墨套印而成。颜色一般是深褐、淡褐、土黄,最亮部分则刻白留出白纸,或是深蓝灰、中灰、浅灰、刻白等。这样,画面有三四个不同的

明暗层次,人物、场景更有立体感或光线感。”^{[11](P135)}此外,阴刻技法和阳刻技法混同使用也是谋求这一版画形态的重要方式。从这些方面不难看出明暗套色木刻版画对《寒窑中的生旦净末》的启发。

虽然二者在表现技法和视觉呈现上有相似之处,可它们的艺术追求却大不相同。明暗套色木刻法成熟于16世纪的西方,“当时画家们喜欢在灰色纸上作炭精棒素描,然后用白粉点出高光”^{[11](P120)}。这种套印方法极其适合模仿有色纸上的素描效果。相较于此,《寒窑中的生旦净末》有着不同的创作追求。众所周知,以生宣纸作画,笔迹所到之处自然会留下晕化的效果。这种被称为“墨晕”的效果往往中间色重、晕化部分色轻。“墨晕”明度渐变的层次取决于墨迹的含水量。一般而言,含水量越多、明度对比越大,渗化的面积也就越大。《寒窑中的生旦净末》将相近色系的明、暗墨线搭配使用,不仅轻松模拟出“墨晕”,还兼得黑白版画剪影式的视觉呈现,给作品增添了装饰趣味和形式美感。《寒窑中的生旦净末》在借鉴版画形态的基础上融会、变革水墨表现手法,从而创造出了新的个性化的水墨画图式语言。

在这一实践方向中,《寒窑中的生旦净末》不是孤例,相当一部分作品都在进行这种尝试。例如刘闻涛先生所作的《雪莲》^[12](见图2)运用留白突显块面分割,这些块面往往由多种临近色点、皴而成,比如人物

裙摆的处理:忽明忽暗的色点组合犹如版画的印痕,在营造出肌理效果的同时与留白的轮廓线共同形成浮雕般的凹凸感。在图左树叶、枝干、土地、天空等背景处理上类似浅浮雕的效果表现得更为明显。这种视觉呈现恰恰是古代版画“拱花”技法的专长。“拱花”是“用刻好的线纹或块面版,不用任何色彩,而用压印的方法,像现在的钢印一样,使线条块面像浮雕一样突出在笺谱上,呈现出凸凹的立体感”^{[11](P89)}。在明末出版的《萝轩变古笺谱》《十竹斋笺谱》中,“拱花”技术已达到极高的水平。^[4]虽然这一技法仍产生于古代版画对传统水墨画的模仿,但是它所表现出的浮雕般的凹凸感和肌理效果是版画独特的刻味、刀味、印味的综合显现。从这个意义上说,《雪莲》吸纳的正是版画形态的专有属性之一。明末时期,笺版技术日趋成熟,这是古代版画在色彩表现上的重大突破。其实,古代版画对色彩表现技法的探索很早就开始了,资料显示,晋代时已经出现了朱墨两色套印。^[5]这种版画形态在当下水墨画实践中也有运用,如作品《珠穆朗玛》^[6](见图3)对人物面部、头巾的处理与两色套印法就有异曲同工之妙。除上述诸例,申皖如先生所作的《家乡的茶园》《古宅茶香》^[7-8](见图4、图5),田爱华先生的《故乡》^[9](见图6),高喜军、尹明共同完成的《不散的书场之十二》^[10](见图7)等,一定程度上也都显示出版画形态对当下水墨画图式语言的影响。



图1 寒窑中的生旦净末(胡宁娜)



图2 雪莲(刘闻涛)



图3 珠穆朗玛 (李鼎成)



图4 家乡的茶园 (申皖如)



图5 古宅茶香 (申皖如)

然而,在中国传统美术史中,水墨画从未借鉴过版画形态,反而往往是版画模拟、复制的范式。

唐代,在塑形传神的画学思想影响下,重彩、线描在水墨画表现形态中占据了极其重要的位置,就技术水平而言也更为高超。无独有偶,唐代版画也多以线条造型为主。从现存唐代版画《金刚般若波罗蜜经》中扉页画来看,轮廓线条紧密错落,笔法组织与唐代吴道子擅长的“密体”如出一辙。但论及线条的流畅、匀润、韧性,此图就远不能与同时代的水墨画相提并论了。相较于水墨画,版画在刻画线条时显得更加困难,这成为当时的刻工们极力攻克的技术难题。在宋代版画中,这种差距明显减少,如《弥勒佛像》《文殊菩萨》《普贤菩萨》等作品,线条运用得更加自如了。^[11]由此来看,正是因为刻工们以复制、模仿水墨画表现语言为创作准则,才促成了古代版画刻线技术的迅速提高。

在古代版画的技术革新上,明代晚期也是不容忽视的时期。当时,短版套印、“拱花”的成熟拓展了古代版画多种色彩表现和以面造型的方式。短版技术的成熟是因为迫切需要表现丰富的色彩变化,模拟水墨渲染、墨色氤氲,但是更深入地看,是由于文人画思潮兴起后传统水墨画表现语言、审美趣味的改变。“拱花”技术的出现也是极好的例证。据画史记载,五代时期的徐熙擅长“落墨”,以墨色为主勾勒晕染。当时,这种技法并不为人所重视。画史曾录徐熙之子改学“皇家富贵”之事恰恰说明了它没能被普遍地传承和发扬。^[12]直至明代中期,在文人画笔墨语言、审美趣味发展成熟之际,“落墨”又重新走入画家的视野,并且在吴门画家沈周之后发展出“没骨”技法。“拱花”技术的视觉呈现与“没骨”大抵相仿:描画物象不留线条勾勒,基本为色块渲染。此外,从时间上来看,以“拱花”技术娴熟而



图6 故乡 (田爱华)



图7 不散的书场之十二(高喜军、尹明)
闻名的《十竹斋笺谱》其出版年代也晚于“没骨”技法出现的年代。^{[4](P178)} 综上,不难推出文人水墨画与“拱花”技术成熟之间的学理关系。

传统水墨画、古代版画的发展表明,在传统美术史上,两个画种的交流始终局限于前者向后者的单向输送。然而,如今这一数千年不变的规律已被打破,版画形态逐渐成为当下中国水墨画图式语言探索、创新的一种营养。

二、中国水墨画借鉴版画形态的原因及意义

毋庸置疑,对表现形态的探索是任一时期绘画实践者和美术史论家、批评家们必须面对的课题。从这个意义上看,当下中国水墨画对版画形式的借鉴似乎仅是技术层面的变革。其实不然,技术的变革仅是一种外显现象,时代文化语境的改变才是促成当下中国水墨画借鉴版画形态的内在原因。

传统与当下的文化语境是不同的,但

对绘画艺术而言,这种差异意味着什么?它们如何对水墨画与版画的关系产生影响?这种影响对当下乃至未来水墨画的发展有何意义?寻求这些问题的答案正是研究中国水墨画借鉴版画形态的意义所在。

1. 重道轻技的画学观对传统水墨画与古代版画关系的影响

在我国,画学观的形成与传统文化思想有着千丝万缕的联系。春秋战国时期,诸子百家对画或绘曾有过的不同的阐释。如《考工记》云:“设色之工:画、绘、钟、筐、慌”,“百工之事,皆圣人之作也。”^{[13](P2)} 它给予绘画的定义较为客观:画是“工”,即一门技术。《左传·宣公三年》对绘画则有不同见解:“铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸。”^{[14](P3)} 它侧重于阐释绘画的社会作用。在《孔子家语·观周》中,孔子也有相似的见解:“孔子观乎明堂,睹四门墉有尧舜之容,桀纣之象,而各有善恶之状,兴废之诫焉。又有周公相成王,抱之负斧依南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之,谓从者曰,此周之所以盛也。”^{[14](P4)} 与《左传》《孔子家语》不同,庄周对宋元君画图的描述^{[13](P3)} 表明他更加关注作画的自由状态。虽然上述后三家对绘画的理解各有侧重,但是也有共通之处,那就是他们都强调绘画的精神价值。这种取向在王充对绘画的质疑中显露无疑:“人好观图画,夫所画者古之死人也,见死人之面,孰与观其言行? 古昔之遗文、竹帛之所载粲然,岂徒墙壁之画哉?”^{[13](P8)} 对儒者,画之功用在于明劝诫;对道家,画之功用在于澄怀味象以观道。需要指出的是,古代先贤注重技艺的精神价值,但这并不等于否定它们的技术性。例如《庄子·养生主》中“庖丁解牛”^[15] 的典故:庖丁为文惠君解牛时,“奏刀豁然,莫不中音”,文惠君惊叹其技艺之妙,庖丁释刀对曰,“臣之所好者道也,进乎技矣。始臣之解牛之时,所见无非牛者。三年之后,未尝见全牛也。方今之时,臣以神遇而不以目视,官知止而神欲行”。庄子认为技艺的极致就是道的开始。他虽然不强调技艺,但是从文中能看出他

对“技”与“道”内在关系的深刻认识。

古代先贤们意识到技术价值与精神价值辩证统一的关系,而他们对绘画精神取向的偏重在无形之中却促成了重道轻技、得意忘言的传统画学思想。这种思想在绘画品评标准谢赫“六法”^{[13] (P355)}提出之时已经初见端倪。“六法”:一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类傅彩,五曰经营位置,六曰传模移写。在这个“六法”体系中,“气韵”被置于首位,指作品的整体意象、神韵,它超然于技术、形象,是一种精神所指,而其他五法均是技术标准。由此不难看出,在《古画品录》这本中国“第一部具有科学性、系统性的绘画品评专著”^{[14] (P121)}中,其绘画品评标准,精神远重于技术。唐代以后,重道轻技、得意忘言的画学观发展得更为完备。符载在谈张文通山水画时曾说:“观夫张公之艺,非画也,真道也……则知夫道精艺极,当得之与玄悟,不得之于糟粕。”^{[16] (P72)}绘画不再是“艺进乎道”,而是技、道合为一体,艺极在于玄悟通道。这已然是对绘画技艺的否定。延至张彦远的《历代名画记》,谢赫所用“气韵”、符载所云“真道”有了更为具体的指向——自然。他说:“夫画物特忌形貌采章,历历具足,甚谨甚细,而外露巧露。……自然者,为上品之上。……精者,为中品之上。谨而细者,为中品之中。……非夫神迈识高,情超心惠者,岂可议乎画?”^{[16] (P79)}得自然者得神,相反,越经意于巧露、形似等技术问题则画格越损。据此,张彦远对上古、近世之画品评:“上古之画,迹简意淡而雅正,顾、陆之流是也。中古之画,细密精致而臻丽,展、郑之流是也。近代之画,灿烂而求备。今人之画,错乱而无旨、众工之迹是也。”^{[16] (P80)}张彦远明确指出了绘画品格之高低与技术乃至与绘画者身份的关系,表现出文人画家画格略胜一筹的立场。^{[13] (P27)}北宋之后,摒弃技艺巧露已成为绘画品评的共识。文人画理论先驱苏轼曾在《跋蒲传正燕公山水》中赞曰:“已离画工之度数,而得诗人之清丽。”在士大夫们看来,绘画与诗词歌赋一样是一种高

雅的语言。正如陆机所言:“丹青之兴,比《雅》、《颂》之述作,美大业之馨香。”^{[13] (P13)}故贤能之士对绘画的领悟和表现远在工匠之上,而绘画时自然会尽力减少低俗的匠气。

在重道轻技的画学思想影响下,传统绘画一方面极力追求成为高雅的艺术,排斥沦为技术;另一方面其内涵日趋狭隘,并逐渐与水墨画等同。绘画即指水墨画。水墨画使用的是笔、墨、色,这些也是贤能异士写诗、习文必需的媒介。版画则不然,尽管它与水墨画有相同的材质,都是绘画表现语言,但是画工、刻工的制作才是作品完成的根本。由此不难解释为何传统绘画流传下来的著录中甚少记录版画,因为在古代版画从未被视为一种绘画。传统水墨画与古代版画被赋予了不同的艺术身份。前者是与文、书并列的精神语言,是绘画;后者只是一门工匠技艺。基于此,古代版画必须时时接受高雅的水墨画的指导,而传统水墨画则很少从版画形态中吸取营养。

2.文化多元发展趋势下中国水墨画借鉴版画形态的成因与意义

随着现代文明的建立,在信息技术的迅猛发展和经济全球化的渐次形成中,人们的艺术观也在改变。新的艺术观与传统画学观已经存在诸多分歧。这些分歧预示着中国水墨画发展面临新的挑战,也促成了它与版画之关系的重新定位。

首先,新的艺术观认为艺术不存在高雅与低俗之分。美国艺术史家、耶鲁大学教授乔治·库布勒提出,艺术品的范围应该包含所有的人造物品,而不仅仅是那些非实用的、美丽的和富有诗意的东西。^{[17] (P3)}无论是精神还是技术,都是艺术品艺术价值的重要组成。此说告诉我们,艺术的门类众多,绘画只是其中之一;绘画的种类也是多样的,不仅仅是水墨画。至此,水墨画唯我独尊的传统绘画观被彻底否定了。

其次,新的艺术观的建立、艺术史研究对象的变化,促使人们重新审视艺术在未来的发展。诚如《扩展的视野》所言,“世界

艺术和文化的发展是多元的”^{[17] (P9)}。“元”，首、头、始也。“多元”，即多首，它与统一、集中相对，意味着丰富、多样化。在现代文明建设中，文化多元化发展的新语境已经形成，我国学者们也清晰地意识到了这一点。鲁迅先生就曾在《书信集·致曹聚仁》中提出“先建设多元的大众语文，然后看着情形，再谋集中，或竟不集中”的主张。其实，不仅是文学，在新的文化语境中，任何一门艺术都面临着多样化发展的趋向，都必须保持与其他艺术形式平等互融而又强调差异性、独特性的生存方式。

中国水墨画面临的挑战和发展契机也正在于此。随着传统文明的远逝，传统水墨画的笔墨程式及其文化隐喻已经消解，水墨画图式语言的革新势在必行，但是决非易事，因为这是一场语言和精神缺失双重危机下催生的变革。与传统水墨画的私人化发展趋向不同，当下中国水墨画日益走向公众、走向社会。故此，它必须建立能与新时代文化解码共鸣的表现语言。而新的艺术观与传统画学观的差异，以及文化多元化发展语境的形成，恰恰成为当下中国水墨画发展的又一次机遇。它不仅为中国水墨画对其他艺术门类的借鉴、学习扫清了观念上的障碍，还敦促它对其他艺术门类兼收并蓄以促进自身多样化发展。

惟其如此，中国水墨画对版画形态的借鉴才显得意义重大。这种借鉴是新时代背景下中国水墨画表现语言和精神价值重建的努力。以《寒窑中的生旦净末》为例，此图表现的主题是戏曲人物。这一作品融合版画形态于水墨晕泽，挖掘出了主题的人文传统，作品的剪影效果、装饰感以及墨晕的古朴柔润使画面荡漾出古典、怀旧的韵味。这些审美体验不禁令观者反思当下戏剧艺术的发展境遇。这不正是“寒窑中的生旦净末”吗？吸纳版画形态而创新出的图式语言恰恰是该作品的精神价值所在。

由此看来，当下水墨画对版画形态的借鉴不仅是图式语言的探索，还是现实关怀、人文传统挖掘、精神价值重塑的共同需

要，是文化多元化发展的历史进程中中国水墨画迈出的至关重要的一步。

三、结语

诚然，在众多的艺术门类中，水墨画可以学习与借鉴的并不只有版画。近年来的实践成果表明，诸如壁画、漆画、建筑、雕塑、书法、设计、影视、文学等艺术形态，都成为当下水墨画技术创新的源泉。周京新先生就曾自称他实验的笔墨语言为“水墨雕塑”。他说：“我相信一旦造型的各个部分都争取到了或实或虚的‘笔墨权利’时，整体结构的塑造性便能在水墨写意精神的大原则下尽情尽兴地深入发挥。这种加法式的造型导向潜藏着许许多多的可能性，并在执意的探求中派生出许许多多新的笔墨造型空间来。这使我‘使造型呈现笔墨化，使笔墨具有雕塑感’的狂想得以进入到一个可以审视和触摸的地带。”^[18]其实无论借鉴哪门艺术，技术探索与精神重塑、开拓创新与人文传承辩证统一的实践之路才是当下水墨画崛起的必然选择！这种选择显然已经成为新一代水墨画实践者们的自觉追求，也应当成为当下梳理水墨画发展理论的自觉要求。

【参 考 文 献】

- [1] 陈琦. 刀刻圣手与绘画巨匠——20世纪前中西版画形态比较研究[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2008.
- [2] 胡宁娜. 寒窑中的生旦净末[C]//2007中国百家金陵画展(中国画)作品集. 南京: 江苏美术出版社, 2007.
- [3] 刘闻涛. 雪莲[C]//2007中国百家金陵画展(中国画)作品集. 南京: 江苏美术出版社, 2007.
- [4] 董捷. 明末湖州版画创作考[D]. 杭州: 中国美术学院, 2008.
- [5] 王伯敏. 胡正言及其十竹斋的水印木版[J]. 东南文化, 1993(5): 202.
- [6] 李鼎成. 珠穆朗玛[C]//2007中国百家金陵画展(中国画)作品集. 南京: 江苏美

- 术出版社,2007.
- [7] 申皖如. 家乡的茶园[C]//2007 中国百家金陵画展(中国画)作品集. 南京:江苏美术出版社,2007.
- [8] 申皖如. 古宅茶香[C]//2007 年全国中国画展作品集. 北京:北京工艺美术出版社,2007.
- [9] 田爱华. 故乡[C]//2007 年全国中国画展作品集. 北京:北京工艺美术出版社,2007.
- [10] 高喜军,尹明. 不散的书场之十二[C]//2007 年全国中国画展作品集. 北京:北京工艺美术出版社,2007.
- [11] 丁卉. 水印版画技法表现研究[D]. 南京:南京艺术学院,2004.
- [12] 洪再新. 中国美术史[M]. 杭州:中国美术学院出版社,2000:206.
- [13] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社,1998.
- [14] 周积寅. 中国画论辑要[M]. 南京:江苏美术出版社,1997.
- [15] 陈鼓应. 庄子今注今译(上)[M]. 北京:中华书局,1983:96.
- [16] 李来源,林木. 中国古代画论发展史实[M]. 上海:上海人民美术出版社,1997.
- [17] [德]汉斯·贝尔廷. 艺术史终结了吗?——当代西方艺术史哲学文选[C]. 常宁生,编译. 长沙:湖南美术出版社,1999.
- [18] 周京新,淇及. 水墨雕塑——周京新的艺术世界[M]. 武汉:湖北美术出版社,1999:19.
- [作者简介]**朱娜(1984—),女,江苏省兴化市人,扬州环境资源职业技术学院助教,主要研究方向:美术理论。