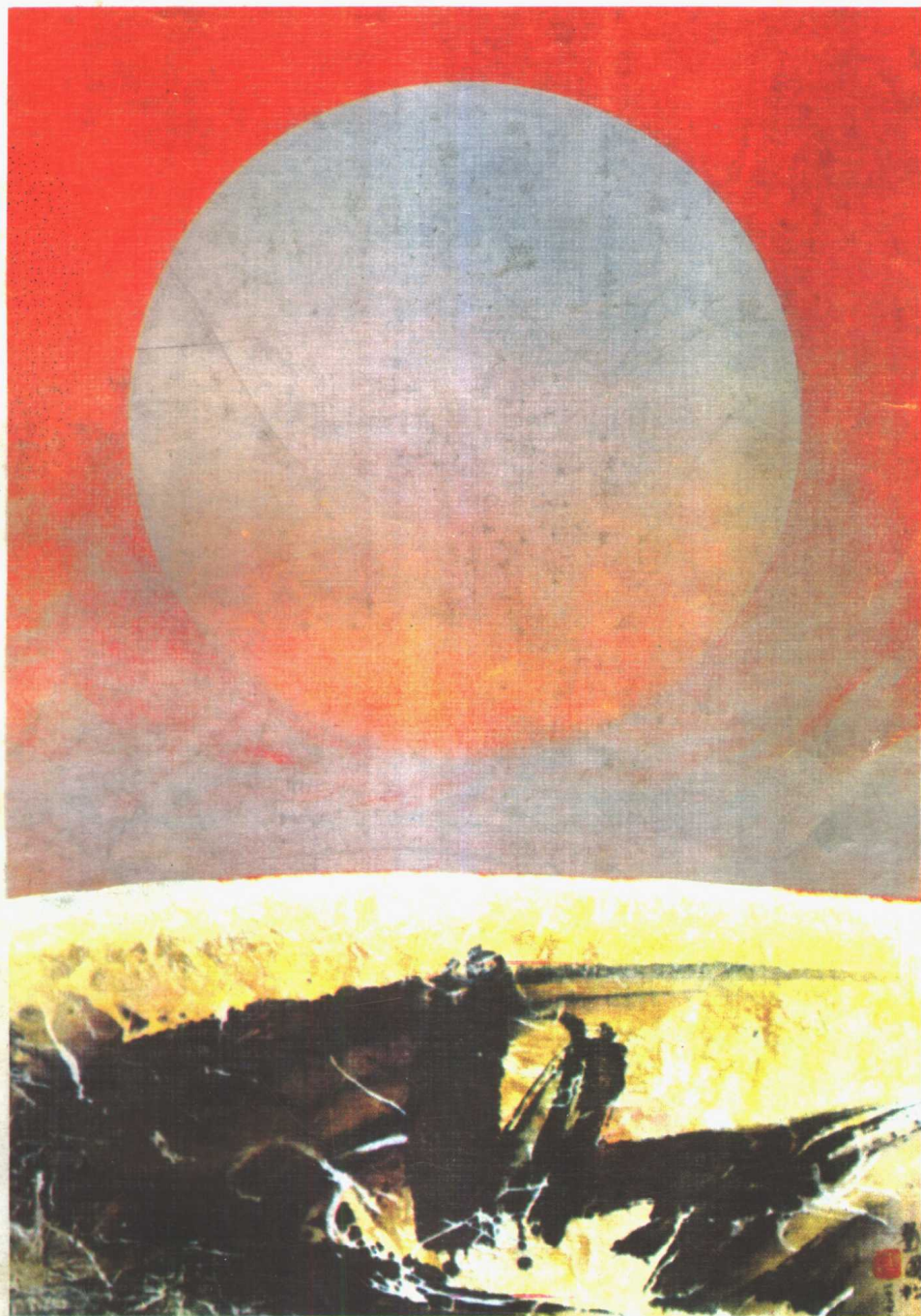


刘国松的艺术构成

周韶华



周 韶 华 编著

刘国松的艺术构成

湖北美术出版社

1985·武汉

刘国松的艺术构成

周韶华编著



湖北美术出版社出版
(武汉市解放大道新育村63号)

新华书店湖北发行所发行 湖北省新华印刷厂印刷



开本 787×1092 1/24 印张4.333 插页11 字数63,000

1985年10月第1版 1985年10月第一次印刷

印数1——5,000

统一书号: 8399·201 定价: 3.20元

内 容 提 要

台湾画家刘国松，在艺术上别具只眼，有胆有识，不甘于墨守成规，力求从中西艺术的融会中另辟蹊径，他卓有成效地进行了技法上的多样探索，创作出许多清新隽永、风格独特的作品，遂成为驰名中外的艺术家。

本书以主要篇幅介绍了刘国松的艺术技巧、艺术见解和成才道路。材料充分，内容丰富，对于美术爱好者、尤其是青年美术爱好者来说，本书不失为颇有启示性的读物。



，刘国松近影

PAG 11/2

目录

引子·····	1
与刘国松探讨艺术技巧·····	3
“走中国现代画的路”·····	26
一个有哲学头脑的创新者·····	33
“五月画会”的历史功绩·····	39
从流浪汉到驰名中外的画家·····	47
东西方评论家眼中的刘国松王国·····	56
刘国松技法图示·····	64
刘国松作品选·····	70

引 子

是盘空突起的冰山雪川？是缠绵依依的浮月流云？是翻腾呼号的大海？还是喷泉飞瀑交响的涛声？是浩渺激荡的江河？还是澄澈镜湖的遐思？都是又不是。

这是一个生生不息的流动世界，天地人难解难分的情网，一个既古典又现代的梦幻仙境，一个古今中外都不曾见过的属于刘国松自己开拓的艺术世界。

当太阳、月亮、地球从某个弧形天体的边沿线上缓缓升起的时候，无始无终的时间序列在大宇宙中徐徐移位，视点在空间方位上不断移动，多元的时空观念在刘国松的画中得到了奇迹般的表现。这不是一般性的突破，而是代表了一个向宇宙纵深拓展的运动，是继绘画从二度空间、三度空间的反复之后向全方位空间的拓展。

在刘国松看来，真正的艺术决不是那些模仿者和只着眼于雕虫小技者所能理解。“如果想谈创造，首先必须画出一批古今中外所没有的，而又属于中国所独有的画来。”抱定这一创新的雄略宏旨，刘国松寻求到自己追逐的目标，他以惊人的毅力去实现民族性和现代性的联结，孜孜以求于东西方审美观念的综合，潜心于纵与横的立体合成。为此，他义无反顾，排除干扰，甘冒一切风险。

一个漂游四方的祖国的儿子为了探寻出一条中国现代画的路，好似迎对着大海里布满的暗礁，好象越是险恶越加顽强，越是崎岖险阻，越加显出铮铮钢骨，勇敢地去靠近彼岸。尤其在他访问了欧美等二十多个国家和参观了世界近百个博物馆以后，视野大开，艺运勃兴。

伟大的科学家爱因斯坦说过：“世间最美好的东西，莫过于有几个头脑和心地都很正直的严正的朋友。”特别是一个青年画家在创立新画风以后，是多么需要相知和赏识，需要社会的承认和国际间的认识。诚所谓：“人生贵相识，何必金与钱。”

（李白《赠友人三首》）当刘国松正在寻觅“中国现代画的路”途中，一九六三年美国爱渥华大学教授李铸晋到台北来，他的友情，可以说给刘国松的艺术生涯

带来了一盏明灯。李教授的推荐，使刘国松获得了洛克菲勒三世基金会的奖助从而周游世界，使他能带着他的作品与雄心踏入美国和欧洲。也是由于李教授的著作《刘国松——一个中国现代画家的成长》才使世界各国对刘国松有了清晰的认识。我们还可从他对中国画家在世界上的影响的描述中，看出他的眼力。李教授说：“中国艺术，到了八十年代，呈现着十分蓬勃的现象。无论在大陆各地，在台湾，在香港，以及在海外的许多文化中心，如巴黎，罗马，纽约，旧金山，多伦多，东京，新加坡等地，都有不少活跃的中国画家，从事艺术工作，而且还有重大的成就。这种可喜的现象，在中国整个艺术史来说，是空前的。一方面是现代中国画家的成就，已为国际上认识，另一方面是中国与欧美日本在艺术上的隔阂，已逐渐消失。当然，中西艺术传统，在工具，技法，表现与理论上，还有相当的差异。但由于最近二三十年来的发展，中国艺术已成为世界文化最重要之一环。在这个融会中西发展中的最有力之一员，就是刘国松。”

海外对刘国松的名字是相当熟悉的。他的名字在亚洲、美国及欧洲已很显赫，他的作品为有权威的艺术史家及批评家所推许。虽然中国美协及其部分分会近几年邀请他到内地举办过几次画展和讲演，然而大陆上深知他的人毕竟还不太多。有鉴于此，向我国广大的美术爱好者介绍一下刘国松及其艺术构成，我想对于开阔我们的艺术视野和思维空间是很有必要的。为了这个目的，笔者于一九八五年元月至二月，专程从武汉赴香港与刘先生同住、同吃、同作画，如切如磋，促膝交谈，有时竟不知已过子夜。这使我尝到了“百闻不如一见”的甜头，身临其境便于“打破砂锅问到底”，直接感受到刘国松的美学思想不仅是现代的，而且是中国的，他的创新思想与我们是息息相通的。

本书倘能对读者有所裨益，吾愿足矣，幸甚至哉！

1985.2.21

与刘国松探讨艺术技巧

周：艺术家的才华、气质、学问是其成功的基本条件。但是无论创作作品还是品味判断作品，都是先从技巧入手的。我记得你在《谈绘画的技巧》一文中曾正确地提出这样的论点：“不能了解真正技巧的人，就不能把握住真正艺术的本质，没有真正技巧的人，就不可能成为真正的艺术家。”近三十年来，科学技术的发展给予我们的启示最大。许多新材料、新能源、新工艺、新产品、新技术、新流程，犹如雨后春笋，大大的改变了社会面貌，为什么画家就不能跟上呢？你是否可以谈谈技巧、技法、工具、材料与艺术创造的有机联系？

刘：好。在人类的精神生活中，无论学术、技术、或是艺术，都离不开工具、材料与技法的问题，而且这些问题在艺术的表现上尤其重要。

任何一位艺术家如欲表现，首先必须具备达到这种表现的技法，而技法的问题，也就是如何驾驭工具和如何运用材料的问题。因此，看上去，工具、材料与技法是三件不同的事物，事实上却是三位一体、永远也分不开的。

绘画的技法决定于所使用的工具材料，因为每种工具都有它的使用方法，每种材料都有它的特殊性质。用某种工具而能将所用的材料的特性发挥到最高的限度，即是艺术家的责任。中国绘画上的主要工具是笔，材料主要是墨，所以许多技法表现上的问题，都集中在“笔墨”上。关于“笔墨”上的问题，我已在“谈笔墨”即拙作“中国现代画的路”（台北传记文学社出版）中谈过很多，这里只想谈谈笔墨以外的其他技巧问题。

周：对艺术形式起主宰作用的艺术技巧，包括运用各种艺术手段的大胆尝试。如果画家在这方面还不能获得思想解放，那就等于只容许人们在现代战争中使用弓箭和长矛。你能否谈谈自己在这方面的见解并且用中外历史上的实例来澄清人们思想混乱？

刘：可以。不可否认，目前一般嘲笑或诽谤现代绘画的，多半都集中在表现的技巧上。因此，有的人这样说：“把污秽抹布缝在画布上，算是什么画呢？”也有的人那样说：“抽象画还不容易吗？我三岁的儿子都会画，把颜色往布上一泼就行了。”但事实上，不仅他的儿子不可能，就是要他来泼也是不行的。原因很简单，因为他没有这方面的修养。他不知道怎样去泼，泼在什么位置，泼时需在多高的距离，需要多大的角度，需用多重的力量，什么颜色和什么颜色泼在一起会产生怎样的效果，泼到什么程度就应该停止，怎样才算完成。可是一位真正的现代画家，他知道。因为他曾受过严格的基础训练，并有现代画的一般知识，有新的美的概念，有超越一般人更高的意境。那些说这话的人，他们过去所看到的，都是一些用一定的技法一笔一笔地画或描出来的他们所熟悉的物象，而做梦都未想到画可以泼出来的。所以，他们就以为抽象画家简直在胡闹，故意在玩弄观众，欺骗观众，以至非常气愤说出这些极尽侮辱的话来。可是事实上，现代画家绝无这种意图，我们就从美国抽象表现派画家波洛克在创作时的那份痛苦的表情（请看纽约现代美术馆1970年出版目录）可以看出。假如他是一个十来岁的孩子，我们尽可当他胡闹，而以波洛克生前那样大的年纪还在胡闹，实在令人难以相信。如果波洛克是神智混乱的人，我们就不妨把他的“泼画”视为乱来而置之不理，但是，他却是一位在艺术技巧上修养甚高、控制谨严的艺术家，我们就不得不息声静气地考虑一下，世界上有那样多的博物馆争着收藏他的画，美术史家把他写成20世纪最伟大的艺术家之一，这其中必有他的道理。现在我们还可以回转头来翻翻我国的美术史，这种泼画的技巧早在唐朝时已被画家运用过，并非什么新鲜的玩意儿。唐朱景玄的《唐朝名画录》中说：“王墨者，不知何许人，也不知其名，喜泼墨山水，时人故谓

之王墨。多游江湖间，常画山水松石杂树，性多疏野，好酒，凡欲画图幛，先饮醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫、或淡或浓，随其形状，为山为石、为云为水，应手随意，倏若造化，图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓之奇异也。”（王墨即王洽，名画记作王默，实为同一人）由这段文字我们可以知道，王洽不单用泼的技巧，并以手抹挥扫等技巧同时运用，其所泼成的画，不但没有被当时或后世的观众或知识分子所嘲笑，并且还获得很高的评价。朱景玄即把他列为逸品中第一人。你能说泼的画不算画，是乱来吗？其后，元代汤垕在“古今画鉴”中评他谓：“王洽泼墨成山水，烟云惨淡，脱去笔墨畦町，余少时见一幅。其有意度，今日思之，始知为洽画，再不可见也。”在明朝唐寅所辑的“六如居士画谱”中更是对他推崇备至：“王洽能以醉笔作泼墨，遂为古今逸品之祖。”

假如说这种泼墨画荒谬胡来，为何会受到才子大画家唐伯虎的赞赏？如果说泼墨画容易的话，又为何其后唯一弟子顾况毫无所成，而仅米芾的云山受惠于他，仅梁楷一人得其精髓，此外别无他人了呢？直到一千多年后的今日，大家所崇拜的国画大师张大千先生也舍去繁琐的笔而大泼其墨或颜料了，他的这种转变，如仅用“眼睛不好使了”来解释，是不够的。

中国画家早就意识到一枝笔所能表现的领域实在有限，对于表现瞬息即逝的情绪与感触的可能更是微乎其微，所以有的画家就毅然地放下了笔，而求诸其他的表现技巧与方法。除了泼墨是由这种需要中所产生的外，指画亦为技法变化的另一种。关于指画的记载，清邹一桂“小山画谱”中这样写着：“唐张璪即以手画（数通论画作“唯用秃笔，或以手摸素绢”），毕宏见而惊异之。或问所授，曰：外师造化，中得心源。近时，高且圆其佩工指画，名指头生活，人物山水禽鱼，无不生动。……高本工笔画，苦于应酬，乃变为指画，未有不能笔而能指者，俗手未知握管，强欲效颦，画虎不成，灾墨祸纸，令阅者污目，岂不可笑。”

这些事实都证明，不必拘泥于一格，道路是十分宽广的，道路是很多的。

周：我认为画家应当具有一整套复杂的形式体系，只有傻瓜才不研究艺术语言。把艺术语言作为作品的决定性因素来充分运用，才是聪明的画家。艺术品最吸引人的地方，或者说构成艺术魅力的那些元素，无疑取决于艺术技巧。越是才华卓越的画家，他们毕生都在寻求新的艺术技巧。你认为怎样才能拓展技巧的新领域？古人还有哪些有生命活力的经验值得我们借鉴？

刘：西洋科学的发达，形成了复杂的工业社会，使得人与社会的接触面愈来愈广了。人的生活、思想与情感也随着改变，也跟着复杂起来。由于艺术家们欲表现他们所处的这个千变万化、瞬息即改的时代，仅用过去的表现形式是不够的，仅用过去表现的技法也是不足的，再加上交通的发达，接触到中国豪放的写意画之后，于是西洋画家开始试着用手指，进而用泼墨的技法来作画。更进一步，为了创造画家自己的王国，为了个人表现的需要，为了形式上的出奇制胜，因而在材料上加以改革与拓展。于是，画不再是单纯颜料的使用，只要能够表达出画家所欲表达的，无论是沙、布、纸、柏油、树皮、木板、石膏、水泥、动物的标本或任何工具，以及一切可以使用的物质材料，均可加在画布上。他们就在受到中国画技法的启示之后，却做的比中国人更积极、更彻底。在此，也有些人担心，这种拓展使用材料的程度，已经演变到可能损及绘画的“绘”字的意义了。所以，就有些人开始怀疑，今天的所谓绘画者，到底是“绘”的还是“做”的，这也可能是发生在我们面前的一项最微妙的问题。当然，我们也不曾为“绘”字下过什么狭隘的定义，因为我们知道这并不太重要，画也不一定要“绘”不可。就如同画不一定要“写”不可一样。因为王洽的画就不是绘出来的，梁楷的画也不是写出来的。

在国画中除了前面说过的两种技法外，也还有许多其他方法来作画的。例如宋代的宋迪在论画法时即说：“画当得天趣为妙，先当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。既久，绢素见破墙之上，高平曲折，皆成山水之象。心存目思，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为洞，显者为近，晦者为远；神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目；则随意命笔，默以神会，自然

景皆天成，不类人为，是谓活笔。”宋朝邓椿在《画继·杂说》中亦有：“旧说杨惠之与吴道子同师，道子学成，惠之耻于齐名，转而为塑，皆为天下第一。故中原多惠之塑，山人壁。郭熙见之又出新意，遂令坊者不用泥掌，止于抢泥于壁，或凹或凸，但所不问。干者代墨随其形迹，晕成山峦林壑，加之楼阁人物之属，宛然天成，谓之影笔。其后作者甚盛，北宋复古张素败壁之余意也。”宋迪张素败墙与郭熙之塑画，均在取其隐显凹凸之意，于笔墨以外求其画，与今日厚薄不平的现代画，有何二致？其打破平面绘画的限制而使画面趋于三度空间的表现，是完全一样的。郭熙的塑画更开今日绘画与雕壁结合的先河。就是目前见西洋画家使用枪将颜料封在画布上奇怪的人，如知道郭熙早在八百年前已用“抢泥”的技巧，就不会少见多怪了。就绘画的技法上来看，真可谓古今辉映，中外同工了。清方薰在其《山静居画论》中也有这样一段话：“画云人皆知烘熨为之，勾勒为之，粉渲为之而已。古人有不着笔处，如见空濛缓缓，蓬勃无际之为妙也。张彦远以谓画云多未得臻妙，若能沾湿绢素，点缀轻粉，从口吹之，谓之吹云。又陈惟寅与王蒙斟酌画岱宗密雪图，其雪处之粉笔夹小竹弓弹之，得飞舞之态。仆尝以意为之，颇有别致。”

凡笔墨所不能表达者，必另选工具，另觅材料，另创技法，另辟蹊径，亦即大涤子所谓的“是皆智得之也”，非一般人所能了解。

关于米芾作画所用的工具在宋赵希鹄《洞天新录》中也有记载：“南宫戏墨不用笔，或以纸筋，或以蕉滓，或以莲房皆可为画，纸不用胶矾，不肯在绢上作。”

这些古代画家之所以为此，无非是想要表现其内心中所想要表现的东西而已。在这些不为前人法则所束缚的艺术家们的创意，也绝非那些一味临摹古人的保守画家所能想象或乐意知道的。

除了以上所举的例子之外，关于绢、纸、笔本身的许多处理技法，更是不胜枚举。至于其他材料的使用上，相传还有以木工之墨齿作画者，有以头发蘸墨作画者，又有所谓水画（以墨浮水、用纸收贴）、火画（贴香画纸，如白描画）、漆画、



图一
动中之静
1963

绣画、缂丝等等，不过有的失传，有的又流为装饰工艺品了，很少为人重视。或许过去的文人画家也承认这些技法的特殊效果及其表现的多样性，然偶而为之则可，作为大量采用则不可，所以，中国画家还是始终肯定着“笔”的正统地位与广泛运用的价值。

周：在评论家们眼中的你的“抽象时期”，极尽“知白守黑”之妙，你将纸面的大部分加以保留而不作表示，非常经济地仅使用几条粗线，或用一点暗示来传递消息（见图1）。在“从太空回到地球”以后，则“含不尽之意，见于言外；状难写之景，如在目前。”这当然是由于你的卓越技巧而唤起了我们的审美感受，从你的作品我们感觉到隐秀与灵气的美，呼吸到柔性风格的美，因而有耐人咀嚼的魅力，类似音乐的轻快优美、间隔和谐，在巧妙的平衡中，表现艺术的完美性，似乎把你所有的审美体验都融合起来了，被生命的无限创造力所驱使，不顾一切地去抓住它，用你那魔术般的技巧去表现它。不得细说，思想枯竭与技术贫瘠的人，艺术思想不确定和不知所云的人，是万万做不到这些的。那么你对艺术的精神内涵与技巧的关系有何想法？

刘：也许有人会说，艺术的价值是在艺术家的精神内涵，而不在表现的技法与材料。我们不但反对这种论调，并且还举双手赞同。但是我们必须了解一点，那就是艺术家的精神内涵，必定要表现出来才为人所知，才被人所感，才会留传人间，才能丰富人类的精神生活和文化遗产，才有价值，总不是指那未被表现出来

的游离幻想吧。象斐德勒所说的一样，“哲学家依语言文字表现他的精神思索，才成为哲学思想；艺术家的精神，依表现技巧而表现出来，才有艺术价值。一般哲学家、美学家、批评家所排斥的技巧，是那与艺术家精神思想游离的技巧，仅是一种手的动作，一种模仿抄袭的技巧，而不是真正的技巧。”

我在这里所说的技巧，即是他所说的“真正的技巧”，绝不是那与精神内涵游离的技术，而是以表现艺术家的精神情思为使命，不使艺术生命枯死的具体的制作。而石涛在其“画语录”中更进一步说明了这种技巧的本质：“在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明，纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在。”

这也就是说，纵使用笔的方法也不是过去的那些方法，用墨的技巧也不是一般画家所用的那些技巧，画也象通常看见的那些画，但是我的面目却已经在那里了。所以说，过去许多艺术理论家，不管怎样的努力，都不能象艺术家那样十分正确把握住艺术的本质，就是因为他们无法体味出那最本质的技巧的缘故。葛斯托拉曾说：“艺术的永远的努力，是由技巧的研究，以艺术效果为目的地企图着种种实际的配合。在判断作品的时候，也是从技巧着手的。”

也有人曾说过：“艺术是从技巧终了的地方才开始的。”

但是请不要误会他的原意，这句话并非否定了技巧，而是言“通过传统技巧之后的技巧”、“没有技巧的技巧”与“技法的极致”的意思。艺术是再自由也不不过的事，但也是再受约束也不不过的事。开始的时间，必须跟从法度，久而久之，却从法度而出，这时不是背乎法度，也不是没有法度，乃是使法度受制于画家，自由运用，而非画家成为法度的奴隶被法度捆死。应更进而超越法度，最后达到法度与画家合而为一。

周：鲁迅先生曾经说过：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”记得印度有位作家迦比尔也说过类似的话。他说：“只有当星辰互相碰撞成为碎片之后，新的太阳才能诞生。古代印度的合成精神与调和精神是惊人

的。现代世界充满了不能平静的新的生活冲动。在生活于统一的旧传统上，又加上了对平等和公正的新要求。只有当旧事物与新事物发生冲突之后，印度的新的人性才能出现。”他还说：“西方的冲击把印度从长期酣睡中唤醒。在它的古老躯体内正吸取着一种新的年轻的精神。许多新问题在它的意识深处骚动着。东方观点和西方观点的矛盾，在印度引起了新宗教和新社会的觉醒。”在我国的当今时代，实际上传统的避风港已被摧毁，青年人再也不能容纳凝固不变的传统观念。然而，否定错误的，并不就等于建立起正确的，重要的问题是要头脑清醒。我觉得无论如何也不应脱离世界的进步潮流，脱离世界的进步力量即意味着愚昧、孤立和停滞。使我感到乐观的，现在不是脱离，而是接近和交流，堤坝终于被冲决了。人们对艺术作品的最严厉的非难就集中在手法上的重复和表现上的千篇一律，这在中国画上尤其严重，你对此有何感想？

刘：中国绘画到了文人画兴起之后，提出了“书画同源”的学说。书画何以同源？同于用笔也！所以随后文人画家谈论用笔的论者就愈来愈多了。文人写字的那只笔，转过身来就可以立刻画起画来。由于倡导“书法入画”与“书法即画法”的关系，过去的“制”画、“绘”画或“画”画，于是那改称“写”画了。也就因为写字必须要用中锋，所以写画也跟着非中锋不可。久而久之，这一“写”字，就把中国绘画“写”到一个愈来愈窄狭的牛角尖里去了。更有走火入魔者，除了高唱“不用中锋，画就画不了”外，还夸耀“能用羊毫笔写出狼毫笔的力量来，才是真功夫！”近几百年来，就有一些画家，穷毕生的精力和时间，练习如何用羊毫笔“写”出狼毫笔的力量来。其实，如果要“写”出狼毫笔的效果来，为何不直接用狼毫笔呢？就是花了一二十年的时间，费了九牛二虎之力，用羊毫笔写出了狼毫笔的效果了，又有何意义呢？这些文人画家忽略了一点，那就是每一种不同的工具（或材料），都有它自己的特性，艺术家应该利用其个别的特性，并尽量将其发挥到最高的限度，不应该用一种工具（或材料）去代替另一种工具（或材料）的特性。如果我们要用麻纸去达到宣纸的效果，你说，那是多么可笑的事。假如一定要这样做，那恐怕已经不是艺术

家驾驭工具材料，而是工具材料驾驭艺术家了！这也是中国绘画发展上的一种可悲的现象。

我曾经这样想，我们这一代的中国画家，为欲将中国绘画由这一牛角尖或临摹的恶习中解救出来，就必须来一次惊天动地的革命，革谁的命？就是革“中锋”的命，革“笔”的命！在革命之前，画家们一定要有一种认知，那就是：“中锋”只不过是“笔”技法中的一种，而“笔”又是许多表现工具中的一种。由此，我们就可以了解，“中锋”只是许许多多技法中的一种，其在表现领域中的分量也就可想而知了。我们作为一个艺术的创作者，不但有不用中锋的权力（南宋画家马远夏圭都是用偏锋画斧劈皴，成为一代宗师的），而且还有不用笔的自由（米芾用蔗滓或莲房，王蒙用小竹弓弹粉）。为了表现上的需要，画家有权自由的选择任何他需要的工具和技法，我有了这样的想法，我就按着这思想去做。1960年开始，我试验过各种不同的工具、材料和技法，以求摆脱中锋的束缚。1961年以后，我完全收起了画笔，而试着用各种拓印的新技法，得到了甚为清新的效果。到了1963年，我每次拿起笔时，对笔的态度，握笔的感觉，使笔的方法，以及所表现的画面上的效果，与以前就完全两样了。但是过去的传统经验，仍然活在我的手腕之下。因此，革笔的命的结果，使那早已定了型的传统画不见了，代谢而生的是一种崭新的绘画形式的创立。

周：我理解你不是反对用“中锋”，而是说“中锋”也仅仅只是许许多多技法中的一种。我们主要应从宏观上考虑这一类的问题。正如19世纪英国思想家约·斯·穆勒在他的《论自由》一书中，谈到两千年的封建专制对中国人的思想和个性压抑的后果，曾感慨系之地说：中国的“民族智慧僵化了，文化停滞不前了。”我认为艺术的解放是推动全社会精神解放的前奏。不能想象人的解放，个性的解放，也就是人类的彻底解放而没有艺术的解放。而艺术的解放具体就是从技巧、技法、工具和材料开始。你在前面已表达了自己的基本观点，请再谈具体一些好吗？

刘：好！技法的表现，往往会因材料与工具的不同而有所差异。任何一位艺术家