

行动中的版画实验——
历史谱系下的版画内核与衍生

第十三届 全国高等院校 版画年会 论文集



The Historic Code & Derivatives of Print
— Print Experiment In Moving

主编◎韦嘉

四川美术出版社

行动中的版画实验——
历史谱系下的版画内核与衍生

第十三届
全国高等院校
版画年会
论文集

The Historic Code & Derivatives of Print
— Print Experiment In Moving

主编◎韦嘉

四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

“行动中的版画实验：历史谱系下的版画内核与衍生”：
第十三届全国高等院校版画年会论文集 / 韦嘉主编. --
成都：四川美术出版社，2016
ISBN 978-7-5410-7251-2

I . ①行… II . ①韦… III . ①版画—绘画评论—中国—文集 IV . ①J217-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第321851号

“行动中的版画实验：历史谱系下的版画内核与衍生”：
第十三届全国高等院校版画年会论文集
韦嘉 / 主编

出品人 马晓峰
责任编辑 汪青青 秦朝霞
装帧设计 汪宜康 赵爽
责任校对 顾嘉蓉
出版发行 四川美术出版社
成都市锦江区金石路239号
成品尺寸 175mm×255mm
印张 10
图片 61幅
字数 100千字
制版 成都市金雅迪彩色印刷有限公司
印制 成都市金雅迪彩色印刷有限公司
版次 2017年7月第1版
印次 2017年7月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5410-7251-2
定价 80.00元

目录 Contents

- 08 流变的模版——后印刷时代的版画艺术
蔡枫 / 中国美术学院
- 11 意识和无意识在绘画创作中的作用
杜超 / 天津美术学院
- 17 “学院版画”的本质
丁卯 / 河北经贸大学艺术学院
- 23 互联网 + 视野下的版画实验中心运行管理机制改革研究 ——以四川美术学院版画实验中心为例
董燕霞 / 四川美术学院 王晗 / 四川美术学院
- 28 从限定到自由
付斌 / 清华大学美术学院
- 30 流变与新生——行动中的实验版画
付继红 / 四川美术学院
- 33 浅谈数码版画的 概念、功能与价值
郭鉴文 / 天津美术学院
- 36 历史的延承与开放的媒介
胡斌 / 广州美术学院
- 38 对版画复制语言的思考
华绍莹 / 天津美术学院

- 41 从版画的概念分歧透视版画的價值走向
黄洋 / 中央美术学院
- 44 “业余的态度”写在第十三届全国高等院校版画教学年会后的思考
金洪钢 / 四川美术学院
- 46 如何观赏当代艺术
罗尔奇 / 上海大学艺术学院
- 50 黑色的研究——由黑色的存在到视觉表达
刘海辰 / 四川美术学院
- 55 版画语言与画面意境
吕昊霖 / 湖北美术学院
- 60 赘谈版画的普及问题
乔樞 / 重庆三峡学院美术学院
- 63 知识作为一种方法——从版画作为一种思维方式谈起
隋丞 / 深圳大学教授、中国版画执行副主编
- 67 当版画遇见政治
桑茂林 / 上海大学艺术学院
- 71 木刻的黑白艺术处理
舒莎 / 四川美术学院

- 74 浅谈书籍装帧中的手工书设计
谭璜 / 四川美术学院
- 77 版画教育中的结构性步伐
韦嘉 / 四川美术学院
- 80 版画逻辑与图像思维
万鸣 / 湖北美术学院
- 84 作为绘画、摄影、质料中介的版画
于洪 / 中国美术学院
- 93 铜版雕线技法初探
闫辉 / 清华大学美术学院
- 97 语言表达在版画艺术中的表现形式分析
杨湧 / 四川美术学院 熊喜秋 / 重庆大学艺术学院
- 101 丝网版画实验教学改革与创新能力培养
杨湧 / 四川美术学院
- 105 浅谈绘画中黑白艺术语言的独立性价值
臧亮 / 四川美术学院
- 110 多元的整合——浅析中国当代现实主义版画的表現形态
郑盼盼 / 天津美术学院
- 114 教学札记——插画艺术专业教学的新特征
查赛 / 湖北美术学院

117 对现代艺术的研究和教学实践——《形式与图像》课程的学理分析

张战地 / 中央美术学院

121 在基层：突破学院版画教学的现实困境

周仲铭 / 西安美术学院

(排名按作者名拼音字母先后顺序)

125 25年的记忆

第十三届全国高等院校版画教学及创作年会

行动中的版画实验——历史谱系下的版画内核与衍生研讨会会议纪要

行动中的版画实验——历史谱系下的版画内核与衍生
第十三届全国高等院校版画年会论文集

The Historic Code & Derivatives Of Print
Print Experiment In Moving



流变的模版——后印刷时代的版画艺术

蔡枫 / 中国美术学院

在中国瓷都景德镇一个制作杯子的作坊里，画工正用一个刻有蟋蟀图案的小模子，在杯子的弧面上捺印虫子的形象，然后在这些形象上点染加工。这种工艺与贴花的工艺不同，手工捺印制作出来图像会有稍许差异。作坊的架上摆着一排排印有蟋蟀图像的陶瓷杯子，如果你留意观看，就会发现有趣的现象：这些杯子的蟋蟀竟然会“活动起来”。出现这情况必须满足两个条件，一是虫子捺印的位置稍许不同，二是必须是N个杯子排列在一起。虫子的形象被多次重复，一种能在同一时间上“注视”和“扫视”的东西展现出来。实际上，重复无处不在，其转移性与隐蔽性不相分离，差异同样无处不在，其发散性和偏移性更为显著。因而，自由的差异和复杂的重复产生了一个模拟世界，破坏了表象世界。瓷杯子上的虫子不模仿原型，而是取代同一性和表象。

从《芥子园山水卷》到《芥子园画谱》

所谓创造发明，无非就是把无比复杂的东西创造成无比简单的东西。回文诗的程式看起来十分简单，实则看易而做难，复杂的编写是为了简单程序。要吸引读者进你的游戏，就得在编写的内部和外部的复杂关系上下功夫，从而使读者

能成为文本交互主体。回文诗的形式功能得益于汉字构成系统，因为这个系统具备了“自我形象”和“巡环构成”以及“生成意义”等的功能，这些功能因而为回文诗提供了游戏的基础，并构成有意味的形式。

《芥子园画谱》是典型的“模版思维”，这种思维模式是将事物“零件化”，然后再组装起来的思维方式。徐冰的《芥子园山水卷》是从《芥子园画谱》中提取“符码”，又将符号重新编码，构成虚拟境域，回流到山水景观当中。作者在拼贴作品时，保持所提取的符号的原尺寸，意在强调画谱作为“字典”的意义，以区别作为“具体绘画”的视觉模式。从《芥子园画谱》到《芥子园山水卷》，再从《芥子园山水卷》到《芥子园画谱》，是一个能“转”起来的生成系统。一种更加精巧的编码，构成了复杂变化的符号迷宫，观者无论从哪一入口都可进入一个不同的路径。在缺席的“可居可游”中构成在场的“卧游”——人不在场却在风景当中。这种在虚的维度拭去外部与内部的距离，摆脱某种程度上符号的刻板的向度，形成一种不局限于编码的东西。灵活运用符号是由节奏和气韵来驱动的，这种驱动力则是来自作者自身的“内在节奏”。重新复活了的古老秘密从规范化的关系中解放出来。

从这角度来解读《芥子园山水卷》就应该是“无尽的山水芥子园”。

编码、解码、再编码的生成美学，是将艺术符号在文化视界的精神和观念上的再编码，是一种对既有的东西进行颠覆、解构和重构的差异性流变思维。从一个人物图像、一朵云彩图像、一块石头图像、一座山图像、一棵树图像、一片树林图像到一片森林图像进行重新编码。这种多重编码产生一种将单符码程序的转换，实现模件思维关系的解码化的“境域构成”。这是一种语言符号的迁途与折叠的观念。在认同与差异的不同取向中强调开放，这是生成美学的向度。生成美学与中国美学观念存在关联性。中国诗画语言是一个强大系统，这个系统存在着有待再开发和运作的空间。

“疏忽之眼”与“注视之眼”

2014年，英国皇家美术学院的乔斯托克汉（J·Stockham）在利物浦蓝衣画廊策划了名为“疏忽之眼”的展览。这个展览源于人们对3D打印和扫描持续不断的兴趣以及那些利用纯艺术语言改变打印界的艺术家所促成的。这个展览由跨越不同时代的老中青艺术家参展。其中，很多艺术家的作品并不是直接与电脑艺术相关联，甚至有些人从来不用扫描这项技术进行创作，而艺术家仍然对“系统化之眼”这样的数码扫描技术抱有强烈的兴趣，同时也提出很多疑问。

J·Stockham的问题是：我们如今似乎都有着难以集中注意力的症状，接收图像和信息的速度过快，而在如此先进的系统里，慢下来会如何呢？这个世界是不是在一种对现实的驱动下被塑造？我们对现实的定义是如何通过平日的世界观所展现？数码技术的限制，艺术家在创作过程中探寻和反思真实世界里脆弱的关系又是如何呢？首先，我们迎面遭遇的是“疏忽之眼”与“注视之眼”的问题。先来考察一下注

视这个概念。注视的概念描述的是一种眼睛和视觉有关的权力形式。当我们注视某人或某事物时，我们并不是简单地“在看”。它同时也是探查和控制，它洞察并将身体客体化。大多数情况下，我们仅仅是在“看”事物：我们只是对与光、颜色和形状相联系的感觉留下印象，并没有更多潜在的动机。然而，当我们注视某些东西时，我们的目的是控制它们。而当我们以“监看”为目的观看策略的思想运作时，作为“监看”的角色与遵照某种规矩的观看的角色是有差别的。作为一个观看的主体，一个观察者应该考虑“无生命物体”的世界并非消极被动：机器也会看！它也在回头观看它的感知者。当我们观看时，我们看到的不仅仅是光线，而是可以理解的形式，而每个人的视网膜经验都具有某些“已有”的视觉模式。

“忽视之眼”的数码扫描的是一种由电荷结合素子将图像变换为电子信号，用数码数据记录于存储卡等记录媒体的技术。数码管显示的动态扫描原理是利用人体的视觉暂留特性，只要每秒扫描次数大于25次，就感觉数码管一直在亮。暂留特性的时值是二十四分之一秒。系统化之眼有其“器官”，只不过这些“器官”被设想为某种固化不变的东西。实际上，系统化之眼的数码方式会“自我显现”并使其视觉特征成像，使数码工艺本身显现并表现为内容的一部分。艺术家应力图从系统化之眼与肉眼之眼的对立关系中解放出来：以“注视之眼”去解“疏忽之眼”；又以“疏忽之眼”去解“注视之眼”。

艺术家敏感地意识到，数字技术已经渗透到日常生活的各个方面，改变生活世界和生活方式，改变人们的观看方式。然而，在艺术实践中，艺术家在不同层面上运用计算机进行工作，将计算机作为工具，媒介，以及新的感知，认知，沟通技能和习惯的来源，所有这些用途都可以利用到版画领域中。

对于艺术家而言，依存于技术的最终目的是走向自由创作。无论以传统技艺还是数字手段或“数码作画”都是奔着表层的美学潜能：数字印刷的版画作品中的肌理或喷墨印刷的物质性的创新——数码手段的混合触觉，以及在创作过程中引发出来的介质新含义。总之，在更多的技术操控的背后，重要的是艺术家的目光和身体。

版画的灵魂

瓦尔特·本雅明断言：一件艺术作品倘若以技术手段加以复制，就会丧失其灵魂。然而，在版画家的艺术实践中，复制却被用作界定艺术品质乃至加强特定作品感染力手段。本次参展艺术家 Clare·Humphries 展示了一组未装订艺术家书、手工拓印麻胶版画作品。艺术家所选择的媒介及主题指涉灵魂。同时，Clare 还介绍几位在媒介和主题上与灵魂相关联个案，给出几个具体例子是：Tacita Dean 所谈论的“影片带来的灵光”；Susan Hiller 所理解的个体的一段记忆和所拥有的纪念品所散发之物；Christian Thompson 在自己的作品中所寻求的“Aura”；Nina Fischer 和 Maroanel Sani 合作的摄影项目中寻求“Aura”。在这次展览，Clare 展示的作品是《苦涩记忆的唤起物》，作品通过将肢体接触转换为版画制作，在已印制麻胶版画的表面进行打磨、抛光的手法，达到能使画面变得亲和、具有强烈的质感的效果。以表达“通过对遗物的触摸与已故者遗物的本义产生共鸣”的意义。当我们观看那些深深打动我们的事物时，会陷入一种触觉感知的交流当中。我们能够在这些事物把自己推向并接触我们的范围内与其沟通，甚至会产生一种与过去所做的感觉一样的感觉。它们从身体通向感知物，通向跨越深度延伸到表面，就越影响和刺痛身体。从灵魂在场的回光中回到最深的表皮。将幻灵的手帕折回，打开，又重新折叠打开，

让灵光返照。艺术家想表达的是，在世界全面技术化的今天，版画艺术仍然有创造灵魂的可能。

这种灵魂用艺术家的话来说就是可塑性元素的感觉集合体，它用来描述艺术家想要在艺术中达成的特质。可塑性特质是决定艺术作品成败的决定性事件，而艺术家认同的是：只有那些包含可塑性特质的艺术作品才能被认定为有“灵魂”的作品。用现象学的话来说就是：我们在铜版画上看到的点点墨迹是我们认识的客体，一点点墨迹足以让人们看出森林和风暴。视看必须有想象力：“用手去看、用眼去摸”，一种触觉性的视觉，一种身体的“统觉”。

当代艺术家清楚地认识到，作为版画的媒介艺术已经分裂为工坊、技术配额或观念材料，它们是一个被专业技能或专业生产工具所超越的生产框架。即是说，我们传统上称之为印刷技艺的东西，其实只是一个简单重复的技能。基于这一点，当代版画艺术的美学就是重组技术平面和美学平面。艺术是一种让我们可以将各种技术媒介，也包括新材料实现重新编码的平台。也是将自身当作编辑的控制平台，并对其形式进行控作、重组和呈现。艺术家为重设程序而解除程序化，将那些技术，工艺，工具和流程重新配置成仍然可用的东西。将艺术与技术保持在一种未稳定状态，肯定和接受新技术或思维作为驱动创新机制的动力学，哪怕是过渡性的或间接性的。艺术与技术之间的关系不是虚幻和实在的过程，而是两种模型构成法之间的关系。

在具体艺术实践中，感知物和再编码这两道当代版画艺术的轨迹会越来越明显，一边奔向观念性的东西，一边深入到技艺中去。这是由艺术家个人的立场和观念所决定的，也是其艺术品质决定的。艺术家或许是侥幸的逃脱者，在运用新技术的同时逃脱其束缚，成为幸运的逃逸者。

意识和无意识在绘画创作中的作用

杜超 / 天津美术学院

摘要: 艺术心理学是心理学和美学之间相互联系的边缘心理学科。对艺术心理学的研究是多方面的。这里通过分析意识和无意识的概念及种类。提出论点: 两者在绘画创作中相辅相成, 相互联系, 互相作用, 缺一不可。并从艺术形象、艺术情感、艺术表达三方面得出结论, 进一步说明两者在创作中的关系。有人把它比作一条大河, 河面可一目了然, 而河的深层潜流是看不到的。创作犹如一条流动的河, 有意识的自觉因素和无意识非自觉的因素一起流动, 互相交融, 滚滚向前……

关键词: 意识 无意识 心理学 形象 情感 表达

意识和无意识在绘画创作中的作用

艺术心理学是心理学和美学之间相互联系的边缘的心理科学的一个分支学科。在我国心理科学领域中, 艺术心理学这一分支学科的研究还没有很好地展开。对艺术心理学的研究是多方面的: 不仅包括意识和无意识的过程, 还包括感觉、知觉、神经机制、社会文化、哲学、文学等因素。包含范围之广研究范围之大恐不是一篇文章能说清楚。在这里我只对意识和无意识在绘画中起的作用进行研究、试验。使自己更进一步拓展思路、成熟技法、创作比较满意作品。

关于在前人科研成果的基础上向前推进进一步的课题。对“无意识”的研究成果就是其中一个明显的例子。在弗洛伊

德的精神分析学中, 中外学术界所论及的无意识都是笼统地来谈无意识。然而本文强调的是无意识心理具有不同类型、不同性质和不同作用。旨在从心理学角度分析意识和无意识在绘画创作中起的不同作用。运用理论联系实际的方法, 图文并茂, 系统的说明我作品创作过程。

一、乔伊斯《尤利西斯》意识流小说

一刻钟以后在这个早得很的时刻中国人应该起身梳理他们的发辫了很快修女们又该打起早祷的钟声来了她们倒不会怕有人打扰她们的睡眠除了一两个晚间还做祷告的古怪牧师以外隔壁那个闹钟就会大闹起来试试看我还睡不睡得着



图1 《池塘》2008年创作的无意识插图

一二三四五他们创造出来的像星星一样的花朵龙巴街上的糊墙纸要好看得多他给我的裙子也是那个样儿

这是什么样式的文学？没有标点，不知所云，好像是哪一个人走神儿时的胡思乱想。这可不是谁的胡乱涂鸦，它选自爱尔兰作家乔伊斯的著名小说《尤利西斯》（图1），一部鼎鼎大名的文学名著，是意识流文学创作的代表作。意识流，是起源于西方的一个文学流派，写人的心理，写人的种种感受，如听到的声音、看到的色彩、闻到的气味、尝到的味道，而且是尽量原原本本地记录下来，甚至不考虑它们顺序的排列，句与句之间、甚至字词之间并无必然的逻辑关系可寻。看上面那段文字，似乎连标点都被认为是人的理性刻意所为而被舍弃掉了。这一流派的文学，有很大部分是对不受理性控制的、难以用语言表达的无意识领域的描写，这与心理学研究对无意识的发现直接有关。无意识问题，对我们洞察人的精神世界的丰富内涵，全面调动人的精神活动（理性与非理性）的能动性，不仅具有重要的理论价值，而且对艺术创作具有极为重要的现实意义。极深地影响了抽象表现主义、达达派、超现实主义画派及其他视觉领域。

二、什么是无意识？它与意识、理性有什么关系？

意识，就是我们能觉察到的心理活动，当我们有目的地去做某一件事情时，意识就发挥了重要作用。而相对的，无意识，就是主体没有意识到的不知不觉的自然而然的一种潜在的心理活动。我们写字时，有时会出现笔误的情形，明明是想要写一个字，却写成了另一个。这时，我们肯定是走了神，有一件事，或一个人闯入了脑子里，这就是无意识了。小时候，

看中了商店里的一个玩具，放学了会鬼使神差地走到那个商店的橱窗前。这也是无意识。人类发现无意识，大约仅仅只有200年左右的时间，这相对于人类发展的成百上千万年来说太短了。19世纪初，一个名叫弗洛伊德的奥地利医生，也是心理学家，他提出人类的精神可分为三个层面即意识、潜意识和无意识。为了说明意识与无意识的关系，他打了个比喻，人的精神世界大部分是一片无意识的苍茫大海，而意识仅仅像大海中的小岛。后来，也有人打比喻说，人的精神世界是一座漂浮的冰山，意识仅仅是露出海面的七分之一的部分，无意识则是海水中的七分之六。这都是在说明无意识的重要性。（图1）

我们以为无意识大体可分为五种不同性质和不同作用种类：即误差无意识、病患无意识、梦幻无意识、本能无意识、习惯无意识。前两种属于神经系统出现了轻重不同的毛病，如负荷过重，或受到了各种刺激或遭到严重的损伤所致，因此一般说来，它们与艺术思维关系不太大，后三种则要做具体分析，因为它们与艺术创作具有大小不等的作用。（图2《池塘》）

（一）梦幻无意识

做梦也是无意识的心理表现，心上梦，即日有所思，夜有所梦，因为在睡眠中自觉的意识活动停止了，但是在白天被强烈的刺激所唤起的神经细胞一齐参与活动，互相推波助澜，于是便形成了比白天想得更完美或更惊恐的梦境。对于艺术家创作者来说，这种心上梦有可能会反映作者创作构思的具体情景，醒后可以用它来作为创作时的构思；或引发某



图2 《天工开物》丝网版画 100×70cm 2013年创作

种灵感、内容。这在艺术史上是不乏其例的。我的作品《天工开物》（图3）表现的就是白天施工现场带来的噪音及环境污染等问题，晚上睡梦中在无意识的作用下产生了幻觉，将这一问题扩大化。醒来后根据残留的回忆，创作了这幅作品。一个人独自坐在山头，表现寂静与无奈。底下是现代文明制造的机器，对环境的咆哮与污染。笔触像飞溅的墨点，漫不经心在纸上胡乱涂抹，衬托出嘈杂与混乱。

（二）本能无意识

本能无意识是人生来就具有的一种本能的不自觉的无意识心理现象。它可分为两种：一种是内部本能感知无意识；另一种是外部本能感知无意识。前者是以人体内部各种机能的本能需要而产生的一种无意识感知和心理现象。例如：人渴了就要喝水，病了就会不由自主地呻吟表示难受，困了就要睡眠等等。这些都是天生的本能无意识的心理活动。当代生物学和生理学的实验证明：生物体内，特别是人体内在一定的刺激下，能够本能地无意识地分泌出大量情感激素。表现出或喜，或悲，或欢乐，或激奋，或沉郁等感情。容易影响对人物性格的刻画和艺术形象的塑造；所谓外部本能感知无意识，就是指人的外部器官，如视觉、听觉、嗅觉和触觉等器官对外界客观事物作第一信号系统的反映。即借助具体事物的直接印象而感知对象的心理现象。感知无意识偏重对外界客观事物的直接感知。外部客观事物是丰富多彩的，人们的外部无意识感知也是无穷无尽的。从这一点来说，它比内部本能无意识显得更重要，更前进了一步，内容也大大丰富起来。对于艺术思维和艺术创作来说，有意识的感知固然

起重要作用，而本能无意识感知也能够起到辅助作用。在艺术思维中，这两者被作者不知不觉地混合起来运用上，或被打当作想象的起点或摄取其中某些有关部分当成艺术思维的材料。

（三）习惯无意识

习惯无意识是指在意识的驱使和指导下，对于某种心理或动作经过严格的规范和反复练习，最后达到高度熟练，高度自动化的无意识的表现状态。两个骑自行车的人，时而加速，时而急转，时而谈笑风生。驾驶自如，毫不费力，骑自行车的动作已经达到习惯无意识的地步。而当初开始学自行车时，即使聚精会神地认真驾驶，也免不了多次翻车。生活中像这种开始时需要认真掌握，到后来便形成习惯无意识的行为是举不胜举的。习惯无意识在艺术心理和艺术思维中的作用表现得更为突出。艺术家创作任何一部作品，几乎都概莫能外地需要习惯无意识的参与。有时甚至要充当舞台的“表演主角”，而意识则要暂时退居次要地位。例如：钢琴演奏家的双手手指不假思索地熟练伸向有关琴键部位，如流星般演奏出动人的旋律，他来不及思考自己指头按动的是什么音符，完全沉浸在乐曲的情感激流中。

三、意识和无意识在艺术创作中的作用

以上从概念及其不同种类的角度，说明了意识和无意识在创作中起的不同作用，那么一部艺术作品的诞生，是意识的功劳，还是无意识的功劳？生活在17世纪的法国人布瓦洛的回答是：“一切作品永远只凭理性获得价值和光芒”，甚



图3 赵无极《19.02.2005》，布面油画，97×195cm，2005年作



图4 塔皮埃斯作品《Pora》

至连作品的一个韵脚的安排，必须“在理性的控制之下”。20世纪的布列东却这样回答：“创作是一种纯粹的精神的无意识活动，人们凭借它，用口头、书面或其他方式来表达思想的真实过程。是不受理性的任何控制，又没有任何关系或道德的成见时思想的自由活动。”这里形成了两种观点：一是在理性控制下诞生的作品，侧重于意识；一是创作是精神的无意识活动，不受理性控制，侧重于无意识。哪个对，哪个错？这个问题不能仓促回答。

艺术，以形象为载体，带着浓烈的情感，寻找着最恰当的表达方式。我们不妨从艺术形象、艺术情感、艺术传达这三方面更进一步分析两者在艺术创作中所起的作用。

（一）艺术形象

艺术形象，无论多么复杂，在我们看来，都是艺术家设计、创造的，艺术家设计成什么样就是什么样。但在艺术家们看来却不是这么一回事。郑板桥画竹，“胸中之竹”和“手中之竹”二者应是一致的，但在创作实践中，往往不能使“胸中之竹”变成理想的“笔下之竹”。出现了“意在笔先的定则”和“趣在法外的化机”的关系问题，有时一个败笔，整幅受到影响：或笔墨升华，产生料想不到的意趣。即意识与无意识的对立统一的辩证关系。这些现象说明，在艺术形象产生过程中，无意识发挥了重要作用。凡能打动人的艺术形象，无一不是活生生的，他们就像现实生活中的那些有生命、有思想、有自己的意志和命运的血肉之躯一样，能够自己活动、自己成长。成熟的形象，一方面必须经过艺术家的感受体验的积累、经过艺术家的思索、设计；另一方面，等到它

完全成熟之后，它又会撕开艺术家的心扉自动出来，成为一个独立的个体。这时，艺术形象就像是离开了母体的婴儿，他会形成自己的生活关系和生活环境，并受这些生活关系和环境的影响和制约。这时，尽管艺术家还是自己笔下人物的创造主，但这些人物的生活和命运仿佛已不再受艺术家支配，而是自己在选择了。毕加索曾说过：每一个孩子都是一个艺术家。孩子在游戏时倾注了相当的感情和对世界的认知。成人后的艺术家的艺术创造就像是儿童时期游戏的继续和延伸。儿童在游戏的开始时并不知道它的结果；同样艺术家往往面对一块空白的画布也不知道他的创作结局。又如抽象大师赵无极在表述他的创作过程时说：“我从不事先构想，不画草图，从虚无开始，也并无目的。”（图3）塔皮埃斯则是这么描述他的创作过程的：“当时我自己也不能理解为什么这么画，我只是身不由己随感觉而作画。”（图4）可见这些大师创作的时候都处在无意识状态。我们在欣赏克利、米罗等大师的作品时都会有看儿童涂鸦的感受；天真、率直，一种精神上的轻松。这种轻松来源于画家作画时心情的放松和潜意识毫无阻塞的流露。

（二）艺术情感

再说艺术情感。我们在创作过程中总会有那么一下“神来之笔”，这便是潜意识操纵下创造出的奇迹，是不可模仿的。创造力通过人的视觉，听觉和感觉这些器官，经由大脑处理，再储藏到意识细胞中，一旦被外界触及，潜意识便会源源不断地涌现出来。于是，便会有我们所说的“灵感”出现，写作时会“智如泉涌”、作诗会“诗兴大发”、绘画时会有“惊



图5《生态》

鸿一笔”等等。艺术表现艺术家的主观情感，而情感应是自我流露不带任何强制性。因而，情感的表露就带有无意识性，不是艺术家想表达什么情感，而是情感自动流露、喷发。在这个时候，意识甚至会束缚情感。德国的席勒曾告诫一个名叫柯纳的作家，凡是创造性的心灵所在之地，理智放松了它在门口的监督，观念乱七八糟地冲入，只有在这时候，它才能把它们作为一个整体来审视、检查。这是说艺术创作中富有创造性的地方，往往出现在意识放松警惕的时候。这也正应了王若虚在《滹南诗话》中所表达的意思：情感的抒发应该自然而然，出于自己的性情，一旦思虑太多，情感的活力也就不存在了。虽然作品不能只满足于情绪和自我发泄，不仅要有思想，而且还应有深刻的思想，但这些思想能否在作品中获得诚挚动人的表现，关键还要看能否转化为艺术家自己的情感、自己的生活感受和体验，变成自己心灵的呻吟、呼喊和歌唱。

（三）艺术表达

至于艺术的表达。高明的艺术作品，细细推究、琢磨，都富于深意，但看上去又似乎是文艺家漫不经心地信笔写来。这是文艺家创作技巧炉火纯青的表现。“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”柳宗元的这首《江雪》，意境阔大、深远，但读来又平白如话，像是诗人顺口吟来。古人的传达，一开始肯定是有他的意识、理性在里面，后来逐渐变为无意识的或机械的（马达式的）习惯；这样，在看似无意识的艺术创作之中，其实包含了高超的技巧。一个有高度文艺修养和敏锐的观察能力的作家，可以很熟练地把他所

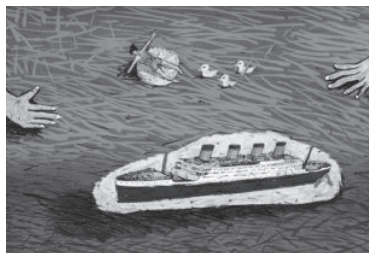


图6《护航》丝网版画 100×70cm 2013年创作



图7《梦中花果山》

观察到的事实用各种适当的想象、幻想的形式表达出来，其选择题材的准确性及其表现手法的技巧性，结合在一起可以创造出极其感人的作品来。

当然，艺术作品之表现潜意识活动并非千篇一律的或简单僵硬的。潜意识在文学中的表现手法是多种多样的，这就像梦的“显意”表现梦的“隐意”时可以采取多种多样的形式一样。正是在这个问题上体现了作家创作技巧的熟练程度，也表现出其世界观和思想方法的特点。

四、意识与无意识在绘画创作中相互作用、互为联系

由此可见，在艺术创作中，无论是艺术形象的创造还是情感的表露、艺术的传达，无意识都占据了重要的地位，但又不能因此抹杀意识、理性的作用，艺术创作不是纯粹无意识的活动。两者是互为联系、相辅相成、缺一不可的。艺术创作，要求艺术家把原先通过感受和体验所把握到的东西，经过理性的改造和加工之后，重新返回到无意识。艺术之所以被称之为创作而不是制作，就是从摆脱人工进入自动开始的。只有到了这时，艺术家的创作才进入化境。

以下运用两者之间联系，分析我在创作中：探索—实验—完成系列作品的过程。

五、作品分析

《生态》是我意识流创作的第一幅试验作品。在懵懂中被创作了出来。它运用水彩和木炭条完成。一则新闻报道，引起了这幅画的创作意图。由于人们无节制的乱砍滥伐，引起全球气候异常，冰雪融化，物种以每天3类的速度灭绝。