

10.19334/j.cnki.issn.1000-7067.2024.02.010

从标出性反思中国当代漆艺的争论与发展 ——基于近20年全国性漆艺展作品

张培枫,涂明谦*

(福建师范大学传播学院,福建 福州 350117)

摘要:中国当代漆艺从工艺美术向纯艺术突进过程中,因身份认同割裂而存在多种争论。本文以近20年来的11个全国性漆艺展作品为样本,统计参展作品的类别、工艺和图式,先进行内容分析,再通过SPSS进行对应分析。结合定量与定性方法,得出当代漆艺的标出性特征是“镶嵌”与“变涂”等工艺为主的,多材料、偶发效果和抽象图式表达。通过标出性探讨,解答当代漆艺多元发展引发的争论,并反思漆艺进入现代后,从材料到工艺以及表现中的价值旁落与重建。

关键词:漆艺;标出性;工艺;图式

Abstract: The transition of contemporary Chinese lacquer art from applied crafts to fine arts has sparked diverse debates due to the fragmentation of identity recognition. This article studies 11 lacquer works from national lacquer art exhibitions held over the past two decades, analyzing the categories, techniques, and patterns of exhibited works. Initially, a content analysis is conducted, followed by a correspondence analysis using SPSS. Integrating quantitative and qualitative methods, the research identifies the salient features of contemporary lacquer art, primarily characterized by techniques such as “inlay” and “color variation,” along with the multiple materials use, serendipitous effects, and abstract pattern expressions. By exploring markedness concept, this paper addresses the controversies arising from the pluralistic development of contemporary lacquer art and reflects on the marginalization and reconstruction of value in materials, techniques, and representation as lacquer art has entered the modern era.

Keywords: Lacquer Art; Markedness; Techniques; Patterns

漆艺作为传统工艺美术在华夏传承近八千年,而今正面临身份认同割裂的问题。1984年漆画在中国作为独立画种参加全国美展,行业内以此认为漆艺术从工艺美术领域跨入纯艺术领域^[1]。但行业外对此论断是颇有争议的。跨入纯艺术领域意味着漆艺开始按照艺术的规则来规范自身,并得到主流艺术系统的认可。但这种跨越也必然带来漆艺在艺术种类中身份的模糊和分裂问题。一般认为艺术种类是“在整个艺术领域里呈现出多种多样的样式形态,例如工艺美术、建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等等。”^[2]可见,工艺美术本是和绘画、

雕塑等并列的艺术种类。但漆艺主要有三种作品类别——漆画、漆器和漆立体。一旦以漆画为先导,引领漆器与漆立体以西方艺术话语的标准,分裂进入绘画和雕塑,漆艺术的种类身份也就开始模糊与混乱了。由此还引发了当代漆艺的三个主要争论:一是工艺与艺术的表现之争;二是天然漆和化学漆的材料之争;三是漆画是装饰画还是综合材料绘画的种类之争。本文借助标出性探讨来厘清身份模糊,厘清漆艺作为传统手工艺,在现当代艺术语境中的分裂、争论和发展。

标出性一词(markedness) 出自语言学,在美学与

收稿日期:2024-03-12

基金项目:本文系教育部人文社科一般项目(22YJA760108);福建省教育科学“十四五”规划常规项目(本科)项目(FJJK-BK22-195)的阶段性成果

作者简介:张培枫(1981-),女,福建福州人,福建师范大学传播学院副教授,博士,硕士生导师,研究方向:设计艺术学、工艺美术

通讯作者:涂明谦(1976-),男,福建长汀人,福建师范大学传播学院讲师,研究方向:地域文化、社会人类学

社会研究领域被广泛应用。标出性是任何二元对立中比较少的一项所共有的品质^[3],意味着存在二元对立或多元的不平衡,具有动力性变化的内因^[4]。就漆艺的特殊性而言,从作品类别到工艺以及图式表达,都具有多元性,都会有标出性产生和变化的动因,值得深入探讨。

1 研究对象与方法

1.1 研究对象

本文立足于探讨中国当代漆艺多元的作品类别。为了保证研究的严谨性,排除作品类别过于单一的漆“画展”和“器展”,又或过于强调地方性的漆艺展,将研究对象范围界定为全国性的、公开展出且影响力大的漆艺展作品。因此共选从改革开放至2019年的11个全国性漆艺展进行分析(近3年并无较大影响力的展览),相应出版的作品集共13本,如表1。

表1 漆艺展名称与编码

展览名称	编码
96 中韩漆艺交流北京展	z001-z122
从河姆渡走来——2005 中国现代漆艺展	c001-c163
日用即道: 2010 国际漆艺展	r001-r053
1895 中国现代漆艺展	d001-d246
大漆世界: 源·流——湖北国际漆艺三年展	x001-x241
大漆艺术——海峡漆艺术大展	h001-h292
首届亚洲漆艺展	s001-s044
大漆世界: 时序——湖北国际漆艺三年展	b001-b215
福州国际漆艺双年展(匠心与禅意: 器韵/器度)	j001-j217
福州国际漆艺双年展(髹绘与图式: 漆语/境语)	t001-t159
福州国际漆艺双年展(造物与空间: 物性/心性)	w001-w057
漆·意——湖北现代漆艺邀请展	q001-q102
第二届亚洲漆艺展	y001-y068

1.2 基于标出性的类目构建

只有考察作品类别、工艺与主题图式,并从中找出存在的对应关系,才能确定漆艺整体上具有的标出性特征。统计中按显著性的主次排序原则,并提取排名前4的内容作为有效数据进行编码。

就作品类别而言,漆艺中主要有漆器、漆画和漆立体(漆塑)三种类型。漆画以架上画方式出现,对于传统漆艺中的漆器是标出的异项。漆立体对于漆器又是进一步标出的异项。漆画和漆立体二者在纯艺术范畴的其它材料的架上画和雕塑中,也被认为是标出异项。三种类别各有相应使用较多的工艺与图式。

就工艺而言,为了不使数据冗余,将视觉效果类似的工艺归为同类项。如: 犀皮、变涂、彰髹、磨显等都是基于多层漆料起纹后打磨且视觉效果较为相似,就将之统一归为“变涂”项,“金(银)漆”项则包

括了戗金(银)、晕金(银)、描金(银)和莳绘中与金(银)粉或泥金(银)相关的工艺。

就图式而言,“不规则形”指非规则几何图形,也包括裂纹等在内。对应的“几何形”指的是方、圆、三角形等规则的几何图形。“无纹样”指纯色的局部面积在全局中占有较大优势。“神明”项即包括万物有灵的自然鬼怪,也包括宗教中的神明。基于中国传统艺术中对山水主题形成单独种类的细分,将山水和田园风光归为“自然”项。“人造物”项指的是人类制作出来的事物,如日常器物、运输工具、武备、文房等。与之对应的“自然物”项是非人造的事物,有天体、鸟兽、虫鱼、巢穴、木石、介甲鳞羽、水火气雾等。“传统图案”包含云、夔牛、结绳、印章等纹样。

1.3 编码与数据分析

从11个展览中共收集到1979个作品的数据信息,有漆器529条,漆画884条,漆立体563条,行为艺术只有3条且为同件作品,由于数据量不足、无统计意义,故不计入总计。通过DiVoMiner信度分析检验了编码信度值为0.921。不同编码者之间一致性比率超过80%即可认为通过了信度分析,由此可以得出本文针对漆艺作品的编码信度高。编码后使用SPSS R26.0.0.0进行统计与对应分析。

2 内容分析与统计的结果

2.1 工艺与作品类别的统计与对应分析

漆艺作品类别与相应工艺的统计如表2。定性资料采用例数(%)描述,进行频度分析和卡方分析(Chi-Square analysis)。使用卡方检验,p值如无特别说明,均取0.05。以此数据做出工艺与作品类别的对应分析,如图1。

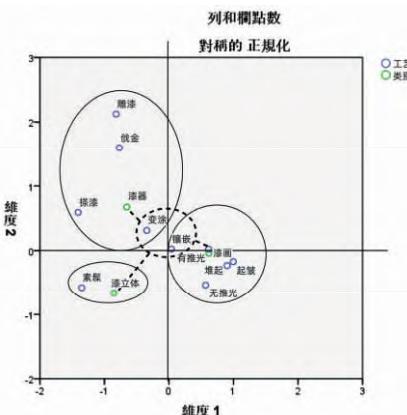


图1 作品类别与工艺的对应分析

从作品类别与工艺的对应分析(图1)中可见,只有“漆立体”和“素髹”单独处于同一象限,二者呈最强烈的对应关系,说明漆立体以单色、不刻意绘制的

图式为主要表现。在中日漆工艺中都用于保留和美化木纹机理与质感的“搽漆”,大都在漆器或漆立体上应用,方能体现其精髓。“漆器”与“搽漆”、“金(银)漆”、“雕漆”、“变涂”在同一个象限内,“漆画”与(漆绘)“有推光”或“无推光”、“起皱”、“堆起”、“镶嵌”在同一象限,说明它们对应关系紧密。同时,“漆画”、“漆立体”二者与“雕漆”、“金(银)漆”的对应关系则比较弱。

作品类别与工艺统计表(表2)中可见漆工艺中“镶嵌”总频数最高(1296条),且在“漆画”中被使用的比例最高(55.94%)。即超过一半的漆画都用到镶嵌的技法,这已经成为现代漆艺作品尤其漆画中最常用的手法。

表2 作品类别与工艺统计表

作品类别 工艺	漆器(%)	漆画(%)	漆立体(%)	总频数
镶嵌	310(23.92)	725(55.94)	261(20.14)	1296
(漆绘)有推光	127(14.77)	649(75.47)	84(9.77)	860
素髹	175(36.08)	50(10.31)	260(53.61)	485
变涂	140(34.57)	172(42.47)	93(22.96)	405
(漆绘)无推光	14(645)	163(75.11)	40(18.43)	217
堆起	9(6.12)	126(85.71)	12(8.16)	147
起皱	7(5.6)	111(88.8)	7(5.6)	125
金(银)漆	59(63.11)	24(25.26)	12(12.63)	95
雕漆	35(71.43)	11(22.45)	3(6.1)	49
搽漆	19(55.88)	2(5.88)	13(38.24)	34
泼漆	0(0)	18(947)	1(5.26)	19
弹漆	0(0)	10(100)	0(0)	10

具有统计学意义($c^2=957.94$ $p<0.0001$)

镶嵌材料按频次超过10的共有7项,如表3。

表3 漆艺作品镶嵌材料频数排名

镶嵌材料	金属	蛋壳	螺钿	漆粉	布料	植物纤维	纸
频数	761	422	313	255	119	14	12

“金属”是用于镶嵌最多的材料,主要指金、银贵金属和生活常见铜、铁、铝、锡,形式为粉、丝、片、箔等。“螺钿”、“蛋壳”等镶嵌物在传统漆工艺中很常见。除此之外,当代漆艺的镶嵌材料极为丰富,出现了金属材料的工业成品,如齿轮、铁丝网等,还有布料(包括为艺术效果暴露的布胎),以及直观可见本身质感的“植物纤维”如草竹棕花等。尤其漆画的镶嵌物包含各种有机物、无机物与现成物。可见在当代漆艺中,几乎是万物皆可嵌。

漆绘意味着将大漆作为颜料来使用。就绘制而言,其用法和其他颜料并没有太大区别,但增加了推光(也称揩清和褪光,在福建、山西、四川都很常见)工艺后,质感的变化就远远大于其他材质的颜料。

“漆绘”(包括有推光与无推光)手法在“漆画”中占绝对优势(75.47%与75.11%)。其中“漆绘”(有推光)共860条,在总频数上排名第二,说明推光工艺使漆膜呈现出的特别光泽来增强作品表现力,依然是漆艺审美的重要依据之一。另外,当推光与磨显搭配使用时,即和犀皮、变涂密切相关,这也是将漆作为颜料的同时,当代漆艺作品中选择性地扬弃了传统漆工艺的表现。

作品类别与工艺统计表(表2)中总频数排名第3、4名的,分别为“素髹”(485条)和“变涂”(405条)。这二者疏密对比效果显著,因此往往在漆画中作为对比搭配的机理出现。

作品类别与工艺统计表(表2)中,“泼漆”(19条)和“弹漆”(10条)是总频数最少的2项。二者因数量太少会影响统计结果,而不计入对应分析中。泼漆呈现自在随机之机理效果,弹漆则表达弹痕间色彩变化之微妙与细密。二者皆为辨识度极高之工艺,同时因效果随机,不适用于精确、写实传达物象的需求。故而泼漆于漆立体、画皆有应用,但弹漆仅见漆画而未见其它。

2.2 图式与作品类别的统计与对应分析

漆艺展中不同类别作品上出现的主题图式统计如表4,二者存在关联且有差异,可做对应分析,如图2。定性资料采用例数(%)描述,进行频度分析和卡方分析。卡方检验中p值如无特别说明,均取值0.05。

表4 图式与作品类别统计表

作品类别 纹样	漆器(%)	漆画(%)	漆立体(%)	总频数
不规则形	165(25.74)	353(55.07)	123(19.19)	641
无纹样	209(36.35)	17(2.95)	349(60.70)	575
植物	106(33.87)	193(61.66)	14(4.47)	313
人物	8(3.2)	233(93.2)	9(3.6)	250
神明	29(14.57)	156(78.39)	14(7.04)	199
几何形	49(28.49)	99(57.56)	24(13.95)	172
动物	25(22.73)	79(71.82)	6(5.45)	110
人造物	9(8.65)	78(75.00)	17(16.35)	104
自然	6(6.90)	72(82.76)	9(10.34)	87
传统图案	17(27.42)	44(70.97)	1(1.61)	62
自然物	3(17.65)	11(64.70)	3(17.65)	17

具有统计学意义($c^2=1057.90$ $p<0.0001$)

“不规则形”频数最多(641条),且图式与作品类别的对应分析(图2)中,“不规则形”最接近“漆器”、“漆画”与“漆立体”三大作品类别的中心位置。可见,“不规则形”成为当代漆艺在图式上的标出性特征之一。

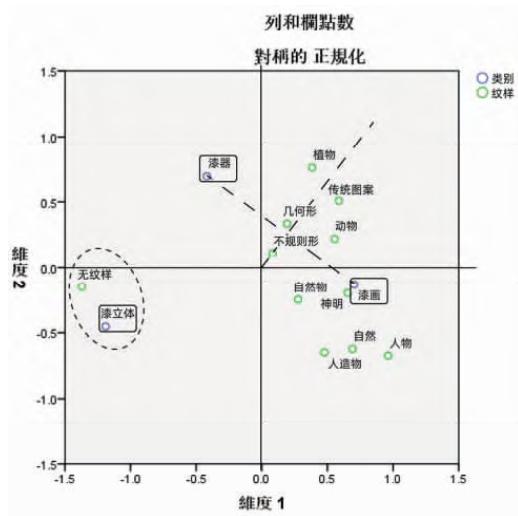


图2 图式与作品类别的对应分析

图式与作品类别对应分析(图2)中,作为作品类别的“漆器”与所有的图式都不在同一象限,即对应关系较弱。“几何形”、“植物”、“传统图案”、“动物”没有和任何一个作品类别在同一象限,意味着他们和任何作品类别都没有强对应,不过他们都分布在“漆器”与“漆画”连线的垂直等分线附近,与二者对应关系的紧密程度比较接近。可见当代漆艺三种作品类别都不以表现具象事物为主。这与传统漆艺以漆器为主,并多接近文人画和吉祥纹样不同。同时,“漆画”则与大部分图式距离都更为接近,意味着对应关系更加紧密。

图式与作品类别统计表(表4)中,除了“无纹样”外的所有图式都在“漆画”中的占比最高,漆画的主题更为丰富是毋庸置疑的。

从图式与作品类别统计表(表4)的频数看,各种图式都在“漆器”上的分布最为均衡。而“漆画”和“漆立体”为了与传统漆器能在一定程度划开界限,对某些特定图式的偏好会更加明显。其中,“人物”为单项频数偏差最大的图式,在“漆画”中占绝对统治地位(93.2%),在“漆器”和“漆立体”中的比例极低(3.2%和3.6%)。也从侧面说明漆画比较靠近西方绘画以人物为主要表现对象的传统。

漆器与漆立体较为强调造型而不依赖表面绘制的图式,因此用纯色修饰的比较多是理所应当的。图式与作品类别统计表(表4)中,“无纹样”即素髹或纯工艺机理(575条)在“漆立体”中占绝对优势(60.70%),在“漆器”中也为单项占比最大(36.35%)。图式与作品类别的对应分析(图2)中,“漆立体”与“无纹样”单独在同一象限也佐证了这个事实:它们对应关系极为强烈。这些都是基于大漆材质本身具有审美和文化价值而确定的。

3 当代中国漆艺展作品的标出性特征

3.1 以“镶嵌”、“变涂”为主的多材料、偶发的标出性工艺

作品类别与工艺的对应分析(图1)中,“镶嵌”与“变涂”形成一个中心团块。距离上与三种作品类别的距离都接近,位置落于三者中间,这足以说明这是适用性最广的工艺团块,也是标出性特征最强的团块。

“镶嵌”在对应分析的坐标中比“变涂”更加接近原点,和“漆器”、“漆画”与“漆立体”距离大体相当,说明这是漆艺中应用最普遍的工艺,是漆艺标出性特征的中心,是漆艺标志性的创作手法。东方风格的多物镶嵌,其方式与特征为漆艺中所独有,且突破了西方传统的平面、单一材料绘画,这与塔皮埃的“非形式主义”遥遥呼应。

传统工艺的特征是尽量较少偶发的可能、尽可能实现所有制品一模一样的效果,这正是艺术品所回避的。乔十光提出犀皮就是变涂,主要做法是:起纹之后,层层髹色漆再磨显,这样不同厚薄的漆层导致颜色与纹理变化多样。其中最重要的起纹方法有四种:工具起纹、媒介物起纹、粉粒物起纹、稀释剂起纹^[5]。变涂(犀皮)这种至迟出现于三国时期的工艺则次于镶嵌,成为漆器重要的传统工艺之一。在对应分析(图2)中,“镶嵌”更靠近“漆器”是为佐证。起纹方式和磨显程度使得变涂(犀皮)能实现的偶发效果不可计数。同时,“变涂偶发效果的模糊预判,能给制作和观赏的个体都带来不确定奖赏的快感。”^[6]变涂带来的偶发效果,正是实现艺术表达所需要的,这也是漆艺家们喜爱大量使用这个工艺的原因。

艺术的“前推”(foregrounding),被布拉格学派穆卡洛夫斯基提出时是相对于日常表意方式而言的。“镶嵌”和“变涂”都不是在绘制上可以比较逼真还原物象的技法,即离日常表意方式更远的,有大量偶发效果,是更“前推”的方式。作为标出性工艺,“镶嵌”和“变涂”的效果,把漆艺从工艺美术乃至纯艺术的领域中前推出来,使得它与纯艺术和工艺美术都产生了距离。

3.2 以抽象表现为主的标出性图式表达

从物质层面出发讨论工艺,再以图式表达主题与风格,是艺术品必经的路径。艺术作品的观念表达主要依靠图式的形式表现出来,“图式的形式”与“观念”在艺术作品的讨论中是紧密联系的,二者越平衡,作品的“内容”越有力^[7]。这一对议题与漆艺

作品的标出性确立也是相对应的。

把作品类别与髹饰的图式、工艺结合起来判断时,“不规则形”出现最多,且对应分析中“不规则形”与规则的“几何形”与作品类别的对应关系程度相差无几,可见当代漆艺展有大量抽象作品。非写实的、抽象的风格在过去20年的积累中,已经成为中国当代漆艺展作品的标出性特征。

总之,综合考虑工艺与图式表达,“镶嵌”和“变涂”为主的多材料、非写实的工艺实现抽象为主的图式,成为当代漆艺展中作品最重要的标出性特征。这特征在20年中,也逐步将中国漆艺中的漆画、漆立体,从架上画、雕塑中“前推”出来,将漆器从塑料等其它可工业生产的塑料、陶瓷等材料的用品中“前推”出来。

4 结论与反思

4.1 标出性探讨是解决争论的契机

被视为传统手工艺的漆艺自从第一批进入国家非物质文化遗产名单开始,如今已经拥有不同地区的22个项目,分布于“传统工艺”和“传统美术”两个大类,归属于工艺美术无可辩驳。当传统手工艺以“后工艺”的方式,成为现当代艺术手法常用的引用与参考^[8],原本制作实用器为主的漆艺向脱离实用的纯艺术突进的同时又被现代艺术边缘化,身份模糊导致价值模糊,则引发了前文所叙的争论。

基于此,中国当代漆艺就必然要形成了两个维度的评价标准:一是作品在运用材料,工艺操作上的精致繁复,以及图示的表达准确程度;二是通过工艺和图式为表象,表达出来的作品立意与主题风格是否具有独创性、时代感。因此就像狄德罗最先提出艺术评论在于“技巧”和“趣味”一样^[9],漆艺的艺术评论也应该在“自律”的基础上,以讨论漆艺的标出性来构建其独特的趣味与价值。

通过对20年来的全国性大型漆艺展作品统计和内容分析,得出“镶嵌”和“变涂”为主的工艺实现了以“不规则形”、“几何形”为主的图式,即多材料、偶发性和抽象性表达,是当代漆艺作品的标出性特征。这些标出性特征意味着当代漆艺必须承认其以综合材料为重要表现手段,但这些综合材料受限于大漆本身的材料特性,需要符合标准的工艺才能实现。一旦这些标出性被确认,很多争论也就可以迎刃而解。换而言之,中国当代的漆艺展作品展示出的标出性特征,是为了将之从工艺美术和其他纯艺术中标出,工艺与材料不可偏废的同时要脱离中国传统小品绘画与西方写实为优势的油画话语控制,

将漆艺的评论系统标出。

艺术的最大特征是“陌生化(ostranenie) ”^[10]。陌生化一定程度就意味着标出。漆艺不同作品形式会选择偏重不同的工艺,不同工艺对应不同的表现,这种表现的陌生化也即是标出性。这既是相对其他艺术种类而言的标出特征,又是相对于其他工艺美术而言的标出特征。现当代艺术的标准之一是有足够的包容性^[11],其自我标出性的滑动范围很大,为漆艺留出来足够的空间。因此,漆艺只有能够树立自身的标出性特征了,才能跨越以“是否实用”划分的艺术鸿沟,才能寻求到自身的发展。

4.2 从标出性看中国漆艺进入现代的价值旁落与重建

中国当代漆艺展中作品展示出来的这种标出性,基于多元不平衡的考量,必然对传统漆艺有所扬弃,是传统漆艺进入现代的必由途径且无可回避的“通过仪式”。法国民族学家盖内普提出“通过仪式”是一种“分离-过渡/阈限-交融”模式,意味着人在社会生活中的阶段性变化,这里也适用于漆艺术和从业者的思维。“分离”意味着与之前的地位发生象征性脱离,“过渡/阈限”意味着地位角色确实的潜能状态,然后进入“交融”状态,是一种无差别的重新的融合^[12]。传统漆艺在借道漆艺展的“通过仪式”进入现代途径中,其价值难免发生部分旁落。

其一,涂料变颜料带来的材料价值旁落。漆器正逐渐从日用或仪式依附的民艺制品转变成为了欣赏而存在的艺术品或摆件,原有材料中有助于实用的部分价值也被抛弃,如大漆漆膜拥有坚硬、有光泽、耐磨、耐油、耐热、防水、防潮、密封性好、附着力强、绝缘性能好、防辐射、耐腐蚀等特性^[13]。这些特性在当涂料作为颜料使用时,都变成了非必要条件,失去了价值。尤其传统漆器大量作为食器,依靠的是生漆在抑菌、保温、耐油、防潮等方面的功能。但当漆画和非实用漆造型成为中国当代漆艺的主要表现形式,涂料作为材料的这些价值,必然被抛弃。

当代涂料被当成颜料来生产和销售。为了销路要求适用于全国市场,在品控环节不再像传统漆艺那样,要适应当地气候,依照天时进行提炼。为了提高利润,源头生漆在提炼过程中,常常被添加一些使之能同时适用于南北气候的添加物,这个过程也不再需要艺术家自己去掌握适应当时当地漆料提炼方法,而导致漆料真正变成放之四海而皆准的颜料。当代大漆颜料也随之出现了难以刷平、干燥时间过快等特征,不影响“变涂”、“镶嵌”这样当代标出性工艺的使用,但导致出现传统工艺的一些步骤无法实

现之类的问题。比如近几年,素髹工艺在现代大漆创作中被视为需要较多练习和比较难以做到的工艺,原因却只是颜料中添加的一些化学成分使之更加粘稠,导致难以自然流平,后期必须打磨且要花费更多的时间,同时因为要刷的更厚而更浪费漆料,这增加了材料和人力成本,提高了操作难度,但并未增加艺术表现力。

因此传统漆艺中材料价值的旁落在纯艺术突进中是无法逆转的。由此,天然漆和化学漆的材料之争本质上是颜料表现性和涂料实用性之争。

其二,材料价值旁落带来工艺价值旁落。“技艺一直被视为物质工具的延伸,并未真正登入精英文化殿堂……十分反感追求奇术机巧的现象,为了张扬返璞归真而情愿采取某种‘反智’的思想立场。”^[14]中国当代漆艺在向纯艺术评价体系靠拢过程中,传统工艺即传统技艺的标准早已不成为标准,出现许多刻意反“平、光、亮”的作品。尤其在漆艺展语境中所有作品包括漆器都不以实用为目的了,那原本基于实用发展出的材料与工艺的规则就不需要遵守了。如,起皱原是《髹饰录》“六十四过”中“匏漆六过”之一的“皱散”,^[15]在古代属于工艺上的操作失误。但在当代,起皱随机灵动的效果在漆画中得到广泛应用,其在一定范围内失控的特性反而增加了艺术品的表现力。传统漆工艺中不能起皱即“平”的要求,除了审美的考量外,更多是为了适应食器表面不能有细小缝隙藏污纳垢以减少细菌繁殖机会的需求。传统漆艺中这些在实用性考虑上产生的工艺及其价值,也一样随着材料价值旁落而变迁,只有漆料能作为有丰富表现力的颜料或塑性材料的那部分工艺,如“变涂”和“镶嵌”,被极度强化,其它工艺随之旁落。

其三,评价体系的变迁。在材料和工艺都部分旁落和变迁的同时,漆艺传统也在崩解的同时建立了新的价值体系。这种新的价值体系,在中国当代漆艺展为代表的语境中,难免部分地依托了西方的纯艺术衡量标准。图式中除了抽象纹样占很大比例之外,人物纹样频数在漆画中占比,较漆器和漆立体上高出30倍左右(表4图式与作品类别统计表),也可见西方架上绘画中以人物为表现对象的传统对当代漆画的影响非常大。漆画的胜利某种程度上意味着油画的胜利和纯艺术标准的胜利。被定义为失去实用性的传统工艺品的漆器产品,利润远低于作为艺术品的漆画,也促成了漆画的崛起。

纯艺术被认为基本等于欣赏性艺术,与实用性艺术区分开来。西方纯艺术标准的建立,始于文艺

复兴时期。当时绘画、雕塑、建筑等逐渐从手工艺中脱离出来并成为“艺术”,它们要求的不仅是技术,还有天份和想象力,给人精神上的愉悦,而不是实用功能^[16]。18世纪之后,纯艺术作为与实用艺术相对应的概念,在西方艺术的市场系统形成的基础上出现,意味着创造者艺术家和循规蹈矩手艺人的区分。19世纪后,东西方都出现纯艺术地位抬升,并且不断被纯化和精密化的现象^[17]。1912年,日本《明治美术小史》(无署名),将美术分为作为“纯粹的美术”的绘画和作为“应用美术”的工艺,后者包含刀剑的雕金、漆工、染色刺绣、七宝、窑工、雕塑、雕刻、建筑等^[18]。中国随后也将纯艺术与应用美术区分开,如鲁迅在《拟播布美术意见书》提出美术分为形之美术与声之美术、摹拟美术与独造美术、致用美术与非致用美术^[19]。同时纯艺术被认定为主流艺术领域即正项。漆艺作为原有的实用艺术和工艺美术,在纯艺术的语境中被认定为具有标出性,成为异项;但漆画与漆塑又被认定为在形式上更靠近纯艺术,具有标出性,成为异项。

康德为纯艺术系统辩护并构建了哲学基础,提出“那种只要我们知道应当做什么、因而只要所欲求的结果充分被知悉,我们就能够做到的事,我们也不大称为艺术。只有那种我们即使最完备地知道但却还并不因此就立刻拥有去做的熟巧的事,才在这种意义上属于艺术。”^[20]这就意味着,漆艺中作为传统手工艺那种能实现确定效果的熟练工艺,成为了非必要条件。这也是能实现偶发效果的“变涂”、用拼贴还原物象且支持多材料的“镶嵌”,成为向艺术突进的现当代漆艺的标出性工艺的最重要缘因。除了图式外,漆艺也通过抛弃传统材料、传统工艺做出实用性漆器的方式转向纯艺术。

因此漆艺在以现当代漆艺展为通过仪式,实现艺术价值的重建,从材料和工艺上都很大程度抛弃传统手工艺对结果高度可控的要求,抛弃成品可实用的价值需求,按照无功利、无目的为审美判断和体验的特质,向纯艺术狂奔。

4.3 标出性探讨有助于重建中国当代漆艺的文化自信与发展方向的再确认

曾经,从中国进口漆器,是世界的流行风尚。进入现代后,工业化生产逐步取代原本手工作坊模式,一定程度上摧毁了作为手工业的漆艺,也在某种程度上摧毁了漆艺的文化自信。

灾难深重的上世纪20年代前后,中国民族意识觉醒。在建立东方式现代国家过程中,中国有了建立独立东方文艺理论的需求。这个过程中,漆画而

非漆器被选择出来,作为东方话语,来对标西方油画。导致漆艺在很长时间都未能发展出自己的独有话语和评价体系,反而在抛弃原有漆器的“平光亮”之后,在发展上出现了相当长时间的迷途现象:漆器被认为是漆艺的传统形式;漆画以大量人物与抽象形为主要表现图式的方式与传统区隔开,并向艺术突进;漆立体则力求通过摆脱漆器的可实用性,对标雕塑以实现自身的艺术价值。

如何让数量最多的漆画重新具有标出性?是在漆立体上作画还是在漆器上作画?这些问题已经被提上了议程,且不再跟随油画或者架上画的艺术标准,而是建立自己的艺术话语和艺术符号,这已然笃定。正如德里达与胡塞尔指出“从本质上讲,不可能有无意义的符号,也不可能有无所指的能指。”^[21]

当我们立足中国大地,让世界读懂中国,需要重新审视漆艺这样的介质。漆艺介于传统手工艺、传统美术并藉由席卷世界的后工艺浪潮向纯艺术靠近,兼具中国的、世界的艺术基因。其标出性讨论更能厘清其如何凸显自身特色,从而树立漆艺的民族自信,进而树立文化自信。“文化不是一种占有,而是一种是和成为。”^[22]漆艺作为传承千年的中国文化的代表之一,需要重建价值并成为独具中国特色的艺术种类,是没有疑义的。中国作为产出大漆的国度,中国当代漆艺不可能不植根于地域和民族进行发展,因为艺术本身是在特定时空中才能被创造出来^[23]。从材料和工艺出发探讨当代中国漆艺的标出性,不以西方纯艺术的标准为评价标准,某种程度上能突破工艺美术与艺术的藩篱,像“镶嵌”与“变涂”这样独具中国特色的漆艺表现,就更是一种能传承中华文明并在当代体现的文化符号。

同时,通过图式的标出性探讨发现,漆艺作品上物象的表现早已经逐渐摆脱传统漆器上的仿文人画式的主题,而出现大量偶发、抽象的表现方式。受西方艺术观念影响显然并不是这一现象的唯一原因。另外一个重要原因是,传统的大漆材料和工艺在表现物象时会呈现自成一体的风格,并不利于逼真地还原物象,这与其他艺术种类存在天壤之别。因此一旦使用传统大漆最具特色的镶嵌与变涂,漆艺中蕴含的千年中国沉积的文化标出性就是不可忽视的存在,是跨越古今的中华文明价值在中国当代漆艺中体现。

注:文中表格与图片均为作者自制并引自作者的博士论文。

参考文献:

- [1] 高宇辉.中国漆艺的当代之途[J].美术,2019(5):25-26.
- [2] 王朝闻.美学概论[M].人民出版社,2008:242.
- [3] 陆正兰.论艺术的双标出性[J].思想战线,2020(2):165-172.
- [4] 赵毅衡.文化符号学中的标出性[J].文艺理论研究,2008(3):2-12.
- [5] 乔十光.中国传统工艺全集·漆艺[M].郑州:大象出版社,2004:24.
- [6] 张培枫.抽象冲动带来的不确定奖赏——论漆艺审美之变涂[J].中国生漆,2019(3):14-17.
- [7] 通诺夫斯基.作为人文学科的艺术史[C].曹意强、麦克尔·波德罗等.艺术史的视野——图像研究的理论、方法和意义.杭州:中国美院出版社,2007:10.
- [8] 马克·雷曼.工艺还是后工艺[M].约翰·费斯克著.王晓钰,宋伟杰.理解大众文化.中央编译出版社,2001:179.
- [9] 程小牧.“艺术评论”的诞生[J].艺术评论,2017(6):7-13.
- [10] 维克托·什克洛夫斯基.作为技巧的艺术[C].维克托·什克洛夫斯基著.方珊.俄国形式主义文论选.生活·读书·新知三联书店,1989:8.
- [11] 克莱尔.论美术的现状[M].桂林:广西师范大学出版社,2012:66.
- [12] 杰克·大卫·艾勒.宗教人类学基础[M].北京:民族出版社,2017:180-181.
- [13] 王性炎,吴中禄.乙烯利刺激生漆增产的研究[J].林业科学,1978(4):46-52.
- [14] 张吕坤,殷国明.从技艺美到技术美:关于智能美的渊源及其发生行迹[J].文艺争鸣,2021(2):107-112.
- [15] 黄成著,扬明注,王世襄编.髹饰录(影印本)[M].北京:中国人民大学出版社,2003:23.
- [16] 马克·盖特雷恩.与艺术相伴[M].世界图书出版公司,2011:23.
- [17] 强东红.纯艺术系统的彻底解构——《艺术的发明:一部文化史》导读[J].民族艺术,2021(2):159-168.
- [18] 铃木贞美.“文学”与“艺术”概念在日本的形成[C].刘东.艺术与跨界.商务印书馆,2014:325.
- [19] 鲁迅.拟播布美术意见书[M].鲁迅.鲁迅全集(第5卷).北京:人民文学出版社,2015:1150.
- [20] 康德.判断力批判[M].北京:人民出版社,2002:146.
- [21] 雅克·德里达.声音与现象:胡塞尔现象学中的符号问题导论[M].商务印书馆,1999:20.
- [22] 莱昂内尔·特里林.诚与真[M].南京:江苏教育出版社,2006:122.
- [23] 今道友信.东方的美学[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1991:145.