

中日韩现代漆艺研究

China Japan and Korea Modern Lacquer Research

主 编 皮道坚

副主编 陈勤群

福建美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中日韩现代漆艺研究/皮道坚主编. —福建: 福建美术出版社, 2008. 9

ISBN 978-7-5393-2059-5

I. 中… II. 皮… III. 漆器-工艺美术-研究-中国、日本、韩国 IV. J527

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第155316号

中日韩现代漆艺研究

主 编: 皮道坚

副 主 编: 陈勤群

策 划: 施 群 汪天亮

责任编辑: 卢为峰

装帧设计: 陈 一 冷泽江

校 对: 杨长征

出版发行: 福建美术出版社

印 刷: 福建省金盾彩色印刷有限公司

开 本: 889X1194mm 1/16

印 张: 13

版 次: 2008年9月第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5393-2059-5

定 价: 138.00元

中日韩现代漆艺研究

China Japan and Korea Modern Lacquer Research

策 划 施 群

汪天亮

主 编 皮道坚

副主编 陈勤群

福建省漆艺文化研究会
闽江学院艺术系 编

福建美术出版社

中日韩现代漆艺研究

目 录 CONTENTS

- 004 总 序……………皮道坚 陈勤群
- 008 中国现代漆艺研究
走向当代与恪守传统……………乔十光
中国漆艺家 (排名不分先后, 以地区、年龄为序)
- 010 黄时中 Huang Shizhong
- 016 汪天亮 Wang Tianliang
- 022 唐明修 Tang Mingxiu
- 028 沈 也 Shen Ye
- 034 王 琥 Wang Hu
- 040 张承志 Zhang Chengzhi
- 046 谢 震 Xie Zhen
- 052 周剑石 Zhou Jianshi
- 058 梁 远 Liang Yuan
- 064 江 黎 Jiang li
- 070 陈勤群 Chen Qinqun
- 076 日本现代漆艺研究……………周剑石

日本漆艺家

- 080 增村纪一郎 Zeng cun ji yi lang
086 望月重延 Wang yue chong yan
092 荻房本间幸夫 Di fang ben jian xing fu
098 三田村有纯 San tian cun you chun
104 富士原文隆 Fu shi yuan wen long
110 小椋范彦 Xiao liang fan yan
116 田中信行 Tian zhong xin hang
122 山村慎哉 Shan cun shen zai
128 栗本夏树 li ben xia shu
134 大塚智嗣 Da zhong zhi si
140 韩国现代漆艺……………程向君

韩国漆艺家

- 142 金圣洙 Jin Shengzhu
148 郑荣焕 Zheng Ronghuan
154 郑解朝 Zheng Xiechao
160 权相五 Quan Xiangwu
166 李享万 Li Xiangwan
172 郑復相 Zheng Fuxiang
178 郑容宙 Zheng Rongyu
184 吴球焕 Wu Qiuhuan
190 金 雪 Jin Xue
196 郑惠卿 Zheng Huiqing
202 后 记……………皮道坚 陈勤群



皮道坚，1941年生于湖北省。1981年毕业于湖北艺术学院研究生班美术史论专业，毕业后留校任教。80年代曾参与创办及编辑《美术思潮》，任编委、副主编。1988年被聘为中国美术家协会理论委员会委员。1992年调华南师范大学美术系，曾先后任美术系副主任、主任。现为华南师范大学美术系教授、美术学院专业硕士研究生导师组组长、校学术委员会委员，广东美术馆“广州当代艺术三年展”学术委员会委员，广州艺术博物院学术委员会特聘研究员。

出版有论文集《当代美术与文化选择》，专著《楚艺术史》、《楚美术图集》，主编有《90年代中国实验水墨》、《黑白史》、《中国·水墨实验20年》、《中国美术史及作品鉴赏》等著作。主要展览有2004年中国漆画展(法国 巴黎)等。

总 序

皮道坚 陈勤群

一、漆艺是当代文化的一项资源

中国不仅是瓷器的母邦，也是丝绸和漆器的故乡。中国是世界公认的最早使用天然漆的国家，漆艺在中国经历了漫长时日的演化，早已不是一项单纯的手工艺，而是积淀丰富的创造智慧和人文信息的历史文化宝藏。在中国，有关漆艺的记载，从最古老的历史文献到历代的文化典籍不绝于书，更有难以数计的古漆器或藏于馆室或散落民间，这些历史记载和优秀的古漆器一起反映了华夏民族对生命、自然和人类社会的独特感悟，显示了他们非凡的艺术创造才华。

然而，时过境迁，不只战国至西汉 500 年漆文化的鼎盛时期已经一去不返，时至今日，漆器已从现代人的日常生活中消失，现代漆器只是以工艺品、艺术品或高档家具等奢侈品的形式存在于世。福州曾是中国近、现代漆文化的重镇，现代社会商品化潮流的猛烈冲击，令其最后的一家国营漆器厂也未能幸免于难。随着这家国营漆器厂的倒闭，福州的漆产业也陷入了前所未有的低谷。但我们有理由相信这经济转型过程中的暂时变迁不会中断漆艺的历史发展，这是因为漆艺具有世界非物质文化遗产的大部分特征：第一、它深深地植根于地域的传统文化和历史中；第二、它可以作为一种手段表达地域的文化特性和价值；第三、具有进一步开发和发展的可能；第四、对现代的传统具有独特见证的价值；最后，它在现代化竞争中面临消失的危险，必须给予积极的保护。

正因为漆艺深深地植根于地域的传统文化和历史中，所以中国历史上虽有魏晋战乱及瓷器兴起导致的 360 年漆文化衰落期，却并未中断漆艺在中国的发展。今天漆艺作为一种手段表达地域文化特性和价值，则使它在伴随经济全球化而来的世界多元文化浪潮中成为当代文化的一项宝贵资源。作为东方特有的古老艺术样式，漆艺与其它东方传统艺术样式一样，面临着伴随经济全球化而来的西方文化的全面冲击，然而在社会转型期的急剧变动情况下，在数字化、都市化的浪潮中，一些东方的漆艺家仍执着地延续着流淌了数千年的漆文化，这令人不得不深思：古老的材质与当代人文的剧烈碰撞，究竟激荡着怎样的心路历程？将会砥砺出怎样的艺术形态？它们又承载着怎样的冥想与哲思？呈现了怎样的心境与追求？……

二、对“漆艺”概念的双重质疑

上世纪 80 年代的中国漆画运动，开启了中国古老漆文化的现代进程，它不仅使有着悠久历史的传统漆工艺有了新的用武之地，也在一定程度上拓展了传统漆艺发展的思路。尤其是它进一步促使漆画被纳入现代高等美术教育体系，这使传统的漆工艺有可能成为现代艺术教育的一门学科，因此其意义和功德怎么评价也不为过。

然而，80 年代中国现代漆画艺术的勃兴同时也在相当程度上模糊了传统漆艺作为一种独立的艺术样式或形态的本质性特征，从而导致了其后人们对“漆艺”概念的双重质疑，即在当下作为艺术样式或形态的“漆艺”同时受到来自持当代艺术标准者和持传统工艺标准者的质疑。

这是因为现代漆画作为独立画种而兴起，正值 85 美术新潮风起云涌之时，当时除漆画之外的几乎所有画种都在多种维度上谋求对传统的反思与变革，而惟独新兴的漆画为了登堂入室不断证明自己可以“像油画、像国画、像版画”而努力向传统绘画规范靠拢。20 世纪有关漆画评论的文献真实地记录了这一过程，年轻的漆画也因此错失了文化更新的历史良机，缺少形式和观念意义上的真正的现代化洗礼。于是如一些论者所说：“在具有当代性的艺术展览中，几乎看不到漆画的存在。……随着现代艺术的出现，漆画已经降格为画坛的点缀。……向工艺退缩、向程式退缩、向架上退缩……”。⁽¹⁾另一方面，由于漆画成为被全国美展接纳的正式画种，又极大地激发了人们投身漆画创作的积极性，这无意中也加剧了美术院校的漆艺教学侧重于漆画的倾向，从而导致了对于漆艺形态多样性的忽略和对“漆艺”概念的狭隘理解。于是正如工艺美术理论家李砚祖指出的那样：“自第六届美展设漆画一科以来，漆画似乎名正言顺地登上了大雅之堂。……1994 年 9 月曾在汉城举办过‘韩中漆艺交流汉城展’，……中韩双方参展作品各为 80 余件，中国以漆画为主。从中国的参展作品情况看，一方面是应对方要求，另一方面，也许漆画之外我们也拿不出与韩方相应的现代漆艺作品，以及与中国传统漆艺和漆工艺文化相应的漆器作品。……从 1994 年韩中漆艺交流汉城展中我们看到了中国漆艺的失落与窘迫，我们已经拿不出时代真正有水平高质量的漆艺作品。”⁽²⁾

由此可见和任何一种历史悠久的文化一样，漆艺因其历史积淀的丰厚，使得人们在继承、发展它时完全可以各取所需，甚至因此形成泾渭分明的不同视界。然而，见仁见智之间，究竟“漆艺”的本性是什么？必然成为对问题质疑的焦点。

三、漆艺的本性——髹饰

按照“某物的来源即其本性的来源”（海德格尔）的说法，追问漆艺的来源，当不失为了解漆艺本性的一个途径。虽然漆艺来源的最早实物佐证只能暂时终止于河姆渡朱漆木碗，考古学的触角一时还无法伸入混沌历史的更



广东省美术家协会漆画艺术委员会
秘书长
中国工艺美术学会漆艺专业委员会
副秘书长

参展：
1984年《第六届全国美展》
1992年《中国漆画艺术展》
美国旧金山
1992年《中日现代漆艺展》福建
1994年《中国福建美术作品展》美国俄亥俄州贝克文化艺术中心
1998年《世界漆艺展》台湾
1999年《中国漆画艺术展》越南
2002年《首届中国漆画学术提名展》
2002年《首届全国漆画展》
2003年《2003年北京国际美术双年展——中国漆画展》
2005年《置换的重构2005漆艺邀请展》

论著：

《漆艺的视界》
《论髹饰层》
《器的隐喻》

出版：

《凝固》入选《中国现代美术全集漆器卷》
《混沌》入选《中国现代美术全集漆器卷》
《希望》入选《中国现代美术全集漆器卷》
《专注的误读》入选《中国现代美术全集漆画卷》

收藏：

漆画《鸟瞰瞬间》等漆艺作品被广东省美术馆及海外人士收藏

尽头，但文化学却为我们提供了精神演绎的空间。“艺术的起源，就在文化起源的地方”（格罗塞），毫无疑问，人类与天然漆相遇，天然漆从自在之物成为人类实践的对象之时，漆文化就进入了它的滥觞期。

如今，我们只能凭想象推测旧石器时代元谋人、蓝田人、长阳人、陨县人最早与天然漆相遇的情景。他们的生息地就在或紧挨漆树密集的秦岭至乌蒙山的南北弧形地段，……虽然我们的想象无法具体回答是在什么时间、什么地点，由哪一群落的原始人群与哪一片漆树首次相遇，但它却不难为我们描绘这样的情景：以采集为生的原始人，在广泛分布着漆树的森林中无数次地穿行，因而无数次地在不同的时间、不同的地点，与漆树擦肩而过或不期而遇，觅食的本能使他们摘取过它的果实，触摸过它的树液……可以设想在有关艺术起源的诸种理论如“劳动说”、“巫术说”、“游戏说”所描绘的不同历史情境中；或者仅仅是在人类特有的好奇心的驱使下，漆液可能成为人类最初用来涂划的颜料之一。但至今还很难说清先民们对天然漆性能的认识何时提升到将其作为描绘材料的自觉程度，因为即使在盛产漆树的西南，迄今像“南方的岩画，多用牛血掺赤铁矿粉或树液掺赤铁矿、方解石……”⁽³⁾这样有提示意义的考古描述仍十分罕见。至于这里提到的树液是否就是天然漆？其使用年代是否比河姆渡朱漆木碗早？也还不得而知……应该说即使从涂绘岩画中查证出最早的漆艺踪迹，这踪迹也远不是漆文化的源头。人类与天然漆最初接触的可能形式是处于萌芽状态的涂划、触摸、抹绘等一系列的行动，这最初的“行动并不改变什么，也不反对什么；它只是一种使没被看见的东西变成被看见的东西的纯粹的翻译形式，而它所揭露出来和显示出来的内容，也不是别的，只是这个行动在其自身中潜在的本有的东西”。⁽⁴⁾正是原始人类最初的、漫长的、混沌的、有意或无意的对天然漆的涂划、触摸、抹绘……天然漆中潜在的粘合剂、保护剂等的性能，才逐渐地被人类所“看见”、所领悟，有了感知天然漆那“本有的东西”的起码前提，天然漆与器物的结合才成为可能，天然漆的美术功能，数千年髹饰的华章，才有了最初的起点。

漆液的这种二维的涂划，而非漆器的三维立体制作，才是漆文化的源头，也是漆艺的本性之所在。至于漆器中的胎质工艺：木胎、竹胎、陶胎、金属胎……与其说它们是漆艺，不如说是木工、竹编、陶艺、金工显得更为准确。诚然，流传至今的各种胎质的古漆器，供人观赏、品味，引我们发思古之幽情，无不与它们各自独特的造型，精妙绝伦的胎质工艺有关；不用说古人在器物制作上存志用心，制器尚象，现代漆艺家往往更是借助立体造型来表现情感、传达观念。然而，毫无疑问与其它的造型艺术门类或样式相比较，漆艺中最不可替代的，最本性的精华部分当然还是那一层以天然漆为基础，具有独特视觉美感的千变万化的髹饰层。

由于天然漆为稠状粘液，漆艺髹饰层和油画、国画等画种采用的颜料媒介一样，均以附着物的形态存在，但还没有一种颜料媒介能像漆艺髹饰层那样，可以附着于众多的依托材料，从而溶入了不同的艺术门类。

漆艺髹饰层附着于器物，漆器繁衍并灿烂了数千年。实用的艺术最初的规则“基本上倾向于那个对于某种需要的满足”；而美的艺术“最初的规划是精神的这种自由的创造性首先借以表达自己情感生命的调节器或动因”，⁽⁵⁾显然实用的艺术不同于侧重精神创造的纯艺术，其发端于实用，受制于市场，当器物无法满足某种需要时，最初的规则展示了历史的必然：漆器取代了青铜器、瓷器取代了漆器，现代材料的器物又替代了部分瓷器……然而，令人欣慰的是尽管漆器几乎从今人的日常生活中销声匿迹，但沉淀着历史精华的传统漆器，已成为民族文化的一种象征。值得注意的是当器物纠缠受制于市场游戏规则时，附着于器物之上的漆艺髹饰层，在数千年的演化中，已从粗放走向细致精微，从简约渐至繁复博大从最初的平涂、素髹到彩绘、针刻；从螺钿、平脱到犀皮、雕漆、戗金、描金，到千文万华、流光溢彩的百宝嵌，形成了独立于各种平面或立体之上的本体意义的“世界”，或者说成为了“能够作为一种手段表达地域的文化特性和价值”的人类文化遗产。也正因此，在经济全球化、文化多元化的当今之世，自成系统、话语成熟、充满创造智慧的漆艺髹饰层，与现代美术创作及美学思潮相互为用，不只顺理成章更是势在必行了。

四、髹饰的平面形式与漆立体造型

漆艺髹饰层的平面形式，在现代艺术领域的利用以漆画画种的确立为起点，它预示着漆艺在迈向纯艺术样式的同时，也与其它的传统艺术媒介一样，面临着当代文化语境下的多方观照和多种选择。在漆画创作中，艺术家们在漆艺髹饰层本体语言和绘画本体语言两者之间寻找种种契合的可能性和切入点。自现代主义以来的绘画本体语言，随着艺术思潮的更迭和流派的不同而日益呈现多元的并且是愈益自言其是的局面。从绘画基本的形式法则到康德的“只有观念的画家才是美的艺术大师”⁽⁶⁾……不同层面，不同文化背景的学术标准，使人们对漆画的价值判断所凭借的游戏规则显得游移不定，不同的游戏规则又促使创造主体陷入无所适从的状态。是非曲直、雅俗高低，在相当程度上要看艺术家在漆艺髹饰层本体语言和绘画本体语言这两种游戏规则之间寄托怎样的美学追求，选择怎样的语言契合点……而由于院校教学的实践和思考更多着力于漆艺的平面形式，传统漆艺因而也在漆画的创作热潮中，或变异流失，或生发更新，所有这一切已经且将继续对当代漆艺的发展产生深远的影响。

当漆艺髹饰层开启了架上守望的天地之时，传统漆器制作则支撑了一些漆艺家的生存空间，倒是与现代陶艺相比，漆艺与当代立体造型的结合就显得相对稀少了。漆艺髹饰层附着于立体造型，行家称其为漆塑。立体造型对陶艺来说是与生俱来的特性，而尽管天然漆可以与各种灰料结合成漆泥，从而获得与陶艺相似的若干造型特性，但漆艺基础上缺乏立体造型材料语言的统一特性和直接性，正因为漆艺在立体造型上缺乏直接性，反倒为漆艺家在造型材料的选择上提供了更为广阔的空间，从而蕴含了更多的创造可能性，并驱使漆艺家在熟练掌握髹饰层技巧之后，有意识地对适于髹饰的材料不断地进行试验选择，自觉地进入为髹饰层不懈选择立体造型材料的语言研究状态之中……髹饰层的附着状态，使漆立体造型潜在着一个难以摆脱的悖论：如缺乏独树一帜的立体造型，髹饰层的美妙，不足以自立于纵横恣肆的现代立体造型之林；反之，获得了极具个性和艺术感染力的立体造型，其充满能指魅力的空间语言，又势必首先成为视觉感受和学术审视的对象，则髹饰层亦退居锦上添花的位置。

器皿、平面、立体等形态与漆艺髹饰层的结合，都受到漆艺本体语言和它之附着形态（器皿、漆画、漆立体造型等）所归属的艺术门类的本体语言这两种游戏规则制约，两者之间的拉扯，常使创造主体处于顾此失彼的两难境地，但问题情境是难以逃循的。“任何一个随心所欲的判断都必须建立在规则的基础，即建立在对特征的感知之上，而感知的条件就是规则。”⁽⁷⁾艺术门类自身的本体语言追求永远不断更新的创造活力，使其基本上沿着几乎是穷尽一切的方向发散之后，艺术家们又会运用收敛思维方式把各种思路辐集归结到与漆艺本体语言游戏规则契合点上来。显然，如果失去了这个契合点，漆艺将不复存在，漆艺的学术研究和对话也就失去了共同的物质基础。两种游戏规则，两种思维方式之间互相

Pi Daojian, is living in Hubei province in 1941. He was graduate in 1981 from art history a theory profession of the Art Department of Hubei art college. He was participated establishment and plait 《Art current of thought》, to be the editor, vice-master editor in 80's. And invited as Chinese artist association to become a member of committee in 1988. Adjust the South China Normal University arts department to fasten in 1992, allow arts department to fasten a vicedirector, director once and successively. Fasten a professor, art to learn professional Master graduate student a tutor a team committee member of committee with academic senior clerk, school for the South China Normal University art now, the academic committee member of committee of "Guangzhou contemporary art three years, exhibition" of art museum in Guangdong, the academic committee of the art museum in Guangzhou hires a researcher especially.

The publication has a thesis to gather 《contemporary art and culture choice》, particularly 《Chu art history》, 《the Chu's art diagram gather》, the copy chief has 《China tests Water Ink in 90's》, 《black and white-e history》, 《China. Water Ink tests for 20 years》, 《Chinese art history and work appreciate》etc. works. Mainly to have 2004 China a Paint Exhibition the exhibition(French Paris) etc.

渗透、交替运动、贯穿漆艺创作的全过程，正像哲学家库恩所指出的那样，这种过程只能在发散与收敛这两种思维方式拉扯所形成的“必要的张力”下向前发展。

五、论髹饰层的语言本性

漆艺的造形、制胎、髹饰虽是互为关联的一个整体，但髹饰层的独特的不可替代性，使其成为探讨漆艺本体语言的切入点。“髹字作为名词时，与漆艺关系不大，是指：赤多黑少之色”⁽⁸⁾，而当髹字作为动词时，“以漆漆物谓之髹”⁽⁹⁾，与漆艺就紧密相连了，所以从本体论的角度观照漆艺，作为媒材的天然漆不是绝对的物自体，而只有当人们在艺术创造的意义上对它进行塑形、制胎、涂抹、堆起、镶嵌、洒埋、研磨等操作时，不同于其它媒材的漆艺本体语言才有可能在髹饰层形成的过程中产生并发展。

形成髹饰层的最初操作是添加层操作，符号学家皮尔斯的添加操作是一种文字符号横向的线性序列的操作，而漆艺髹饰层作为非文字符号，它的添加操作是一种横向的表层的添加和纵向的高低预设，在横向的维度上，如只用一种色漆或仅仅是精制天然漆的添加，是一种同质的添加操作，而用两种色漆或不同的材料进行添加，就是一种异质的添加操作。在横向的添加过程中，只要媒材的操作形成了高低的微差，就留下了纵向的预设。漆液的流平性或许可以减少这种纵向微差，但当漆层超过一定的厚度，在结膜的过程中就会起皱，形成纵横交错的皱纹，尽管因为漆层厚度、温湿度等因素的不同，可能产生不同的皱纹，但当你不把皱纹纳入具象造型的需要，成为树皮的肌理或其它的所指符号时，会发现它那互相嵌套的无限繁复的肌理，具有任意小比例的细节，是一种无特征尺度的“局部与整体按某种方式相似的集合”⁽¹⁰⁾，这种粗糙的自相似的、不能用传统几何语言描述的形态称为分形结构。有意思的是漆液结膜形成皱纹时，是一种我们的肉眼可以识别的分形，而精制漆液作为一种网状结构的高分子（大分子）化合物，“大分子的局部与整体之间存在着统计自相似性”⁽¹¹⁾，所以即使平刷的毫无皱纹的漆结膜表面，在微观的尺度上也是一种分形结构。面对自在的漆膜胞的示意图、计算机DLA模型、托尼·巴赞放射性思维导图……漆膜皱纹仅仅是添加层操作中的一种形态特征。添加层操作可以是一种基础性的操作，也可以是追求简约效果的最后处理，如果作品仅仅终止在横向的单层或同质髹饰上，漆艺的本体语言大致体现在单一的肌理、质色、一髹数泽等层面上。

当添加层的纵向预设产生足够的起伏落差，髹饰层创造就进入了第二阶段，即结合层操作。结合层既要在横向上继续寻找创造的契机，也要在纵向上思考同质或异质的巧妙结合，就是说它的异质除了横向维度的差异外，又增加了上下层的纵向维度的对比，这种多技法、多材料的操作，使结合层进入了较复杂的形式处理阶段，它不是一次性的，可以是数次多层的结合操作，自此髹饰层可以出现丰富的视觉特征，具象、抽象、意象都可以在此阶段得以实现……在主观造型意识的驱使下，当诸种观念形式在髹饰层得到满足时，髹饰层自身的形态也在生长中，经过数次结合层的操作，髹饰层已经不是一个单薄的平面了，不同的技法、不同的材料在面上已堆起并留下了形态各异的痕迹和体积，这痕迹和体积之间又留下了极其丰富的孔隙，极其复杂的皱褶，产生了犹如迷宫般迂回曲折凹凸不平的肉眼不易觉察的痕迹空间。

人的视觉与这奇异的痕迹空间碰撞交流意犹未尽时，髹饰层的创造就进入了另外一种可能性：迭代层操作。数次充满主观创造的结合层操作，有意或无意地在髹饰层上留下的痕迹空间，是迭代层操作的基础。这痕迹空间被隐藏在有机形色彩中，在侧光的照射下才能被人隐约地感知，而当人们在这基础上一次又一次不断地进行异质的操作后，随着研磨即“涌现”出无数复杂的视觉形态，这种“通过重复简单动来制造复杂性”⁽¹²⁾的过程，被著名学者特瑞·波索马特称为“迭代法”。在漆艺这个特殊的创造阶段，我们称其为迭代层操作。其它媒材的操作过程也会留下复杂的痕迹空间，但只有漆艺的迭代层操作，能使这潜在的痕迹空间变成可视的混沌的充满能指符号的横截面。

至此，由添加、结合、迭代等多种操作形成的髹饰层，呈现了漆艺的特有媒材所形成的本体语言。正如德国斯图加特符号学派的美学家本泽所指出的那样，“迭代的产生方法相对于混沌审美状态，结合的产生方法相对于形式型审美状态，添加的产生方法相对于结构型审美状态”⁽¹³⁾。

哲学家奎因有关本体论相对性的论断，使任何本体语言的研究都带上局部的主观的色彩，每个人对媒体都有着自己独特的感悟，允许每个人的独特感悟是艺术创造的前提，艺术评判上的唯我独尊是十分可笑的，正是每个人的独特感悟，才使创造千万座让人诗意栖居的语言寓所成为可能。

六、穷尽材料本性 关注当代表达

漆艺从工艺形态到架上形态直至当代意义上的实验形态，对材料的实践利用经历了一个漫长的以天然漆为主体，不断尝试融汇各种造型髹饰材料的过程，如果说数千年的工艺形态使传统漆艺积累传承了丰富的技艺资源，架上形态则因吸纳绘画艺术的诸多因素而演绎成新的形态资源，那么漆艺的实验形态应是更关注技艺资源、形式资源与当代精神资源的遇合及对当代精神的表达。

技艺资源作为传统给人的启迪不是单向的，中国人自古以来主张“道器并重”，“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，因此才有“技进乎道”的说法，黄成才会在其《髹饰录》中说：“凡工人之作为器物，犹天地之造化，有圣者，有神者，皆示以功以法，故良工利器器。然而利器如四时，美材如五行，四时行，五行全，而百物生，四善合，五彩备，而工巧成。”（乾集·序）由此可见技艺资源中保留着我们传统文化的气质氛围，那是数千年来融化在我们的语言、文化、历史、信仰和价值观中的精神气质。一方面技艺资源可以向当代创作提供丰富的语言借鉴，另一方面还应该看到在出土发现的古漆器中有光亮如新，也有残痕累累，视为漆工艺精品的古琴亦大都经不起时间的消蚀，它们以各种断纹留下岁月的痕迹，给人带来沧桑感的同时也使人对传统工艺无懈可击的神话持质疑和有所取舍的态度，其实传统也是在不断试验的实践中形成的，漆器的胎质如果死守新石器时期的木胎、陶胎传统，就不会有自夏代以来的丰富的制胎实践：竹、瓷、石、铜、骨、皮、麻、帛、铁、藤、金、银、铅、象牙、玳瑁……应该说古典漆艺的创造精神，就是穷尽一切材料可能性的实验精神。

这种穷尽材料可能性的实验精神，不仅体现在天然漆与所有材质溶合的操作层面，事实上还应该体现在对创造过程的每一个环节所呈现的天然漆的种种视觉效果可能性的不懈追求中。以天然漆为主体的材料可能性，是经由不同材料给人的视觉效果感受来判断的，显然这种感受和判断最终应该回归到天然漆的可能形态。

天然漆髹饰层的平、光、亮的形态，是一种颇具材料特质的视觉效果，但其不是天然漆的唯一形态和是非判断的

唯一标准,天然漆的无限创造可能性和视觉丰富性,不应该局限在一个环节、一种效果的单一的审美模式中,“唐以前的髹漆工艺,从文献记载以及出土实物的观察研究,尚未发现推光技法”,⁽¹⁴⁾如果我们把光鉴如镜的推光技艺作为漆艺评判的唯一标准,那么战国至西汉的500年鼎盛期的漆艺岂不乏善可陈,把视觉效果单一化是艺术创造精神走向萎缩的预兆。天然漆视觉效果丰富性是关注精神丰富性的当代表达的基本标志,而推进视觉效果的丰富性必须在工作室中对天然漆的一切形态进行实验、体察、对话和感受……回到材料自身、回到每个真实个体的真切感受的独特性,不以他人的感受为感受;不以他人的是非为是非,当代性的人文表达才有可能获得创造个性的自由起点。

漆艺家对髹饰层的平、光、亮历来是情有独钟的,这是人们在漆立体造型中偏爱弧面构成的内在动力。因为弧面构成最能体现髹饰层的视觉特点。“偏爱”是把双刃剑,因势利导它会是创造的助燃剂,而对其把玩失度和将其视为漆艺自足的主要内容,则容易与某些传统样式的误区一样,陷入思维滞留状态:即“没有新的思维指向目标,主体没有给自己规定认知某种过去未曾了解的新的对象,只是在已经了解的对象范围内进行思考或者间歇性的停止思考。”⁽¹⁵⁾形式思维收敛在媒介视觉特点的层面是不错的,但仅此而已陶醉其中,思维就难以发散推进到应有的维度。漆艺家队伍的稀少,漆工艺的费时繁杂,是造成漆艺造型、观念等层面缺乏点的触及和量的积累的主要原因。因创造主体的理性活动,主宰手的“思”是否还存在着深层的遮蔽?正如海德格尔所指出的那样:“人就具有去思的可能性而言,人能够思。然而,仅仅是这种可能还不能保证我们能够思。因为,能够就是:使这什么的本质进入我们自身,并不断看护着这种进入。我们人人只能作那些我们喜欢做的事情,我们所偏爱的东西,对这些东西我们总是参入进去。而实际上我们所喜欢只是那些首先从其身出发喜爱我们,在我们的本质上喜欢我们的东西,它倾向于我们的本质。通过这种倾心,我们的本质也就被占据了。”⁽¹⁶⁾艺术不仅是技艺之思,更是沉思之思,“喜欢”仅是创造的起点,与沉思之思还相距甚远,在海德格尔多义的语境中,似乎有一条缩短距离的模糊的捷径:“只有跳越才把我们引入思的境地……跳越把我们猝然引向万物皆异,以致于使我们陌生的地方。”⁽¹⁷⁾

“跳越”的直觉标准就是你是否感到了陌生,面对陌生,人们无法滞留难以自足,或避苦趋乐返回甜美的“熟悉”,或伸出求知的触角向新的维度发散。“熟悉”是一种一目了然的状态,而“陌生”则充满了疑点,并与问题相伴相随形影不离,这意味着“思”已跨进了波普尔狭义的“世界3”,即“由问题、理论和批判论证构成的世界”⁽¹⁸⁾,但“世界3”里的“计算性思维”并不在沉思的视界内,沉思之思好像另有意旨:“我们在沉思中也大可不必‘好高骛远’。我们只需栖居于切近处而去慎思最切近的东西,即思索此时此地关系到我们每个个体的东西,所谓‘此地’就是这块故乡的土地上,所谓‘此时’就是在当前的世界时刻。”⁽¹⁹⁾海氏的沉思观无疑是直指当下切近自身的深远的追问,是对司空见惯的存在的无意指的指号,这难道还不足以给思提供养料吗?⁽²⁰⁾

但“思”的惰性习惯于用别人或历史的情感来代替自身的生存感受,即遵循传统文化中的“情感习规”;习惯习规具有共时性的特点,传统媒介的形式习规往往积淀着这种共时性的永恒价值,难怪毫无新意的传统样式,尽管缺乏形式的自觉,人们仍乐此不疲地耕耘其中。应该说以文载道仅是艺术的一个功能,从人本主义出发,人喜欢什么,偏爱什么都有其存在的理由。但艺术本体的内在建构,是一种对艺术本体各个层面穷尽可能性的探索,一种强调当下的感受,以跳越历史给人恩惠的同时亦给人以“熟悉”的遮数,还给自身真切的生命体验。这独特的体验与无穷的探索融会物化的过程,不是一种情感和形式的不断重复,而是历时性对共时性视界的拓宽与推进,而不仅仅是回归与重合。这种形式与情感、手与思之间互为递进的关系是艺术本体建构的一个焦点,正如艺术史家豪塞尔所指的那样:“一方面是原始情感和习规形式之间的矛盾,另一方面是原始形式和习规情感的矛盾,对于艺术的发展来说,这是非常强大的促进力。”⁽²¹⁾

(1)《首届中国漆画学术提名展作品集》第9页。

(2)《美术观察》1996年第11期第14页。

(3)李祥石、朱存世《关于岩画的几个问题》,载《造型艺术研究》1992年第一期第112页。

(4)黑格尔《精神现象学》上卷第262页。

(5)雅克·马利坦《艺术与诗中的创造性直觉》第55页。

(6)《实用人类学》第47页。

(7)博格斯特《艺术判断》第107页。

(8)《中文形音义综合大字典》第2144页。

(9)《辞源》商务印书馆第1897页。

(10)林夏水等著《分形的哲学漫步》第86页。

(11)汪富泉、李后强著《分形——大自然的艺术构造》第190页。

(12)特瑞·波索马特、大卫·格林著《沙地上的图案:计算机·复杂和生命》第7页。

(13)马克斯·本译、伊丽落白·瓦尔特著《广义符号学及其在设计中的应用》第151页。

(14)沈福文著《中国漆艺美术史》第76页。

(15)《思维辞典》第428页。

(16)《海德格尔选集》第1205页。

(17)《海德格尔选集》第1205页。

(18)《波普尔思想自述》第263页。

(19)《海德格尔选集》第1233页。

(20)《海德格尔选集》第1214页。

(21)豪塞尔著《艺术史的哲学》第370页。

Chen Qinqun

Secretary-General of the Lacquer Painting Art Committee of Guangdong Provincial Artists' Association
Under-Secretary-General of the Lacquer Art Committee of China Arts and Crafts Society

His works were exhibited at:
The Sixth National Arts Exhibition, 1984

China Lacquer Painting Art Exhibition in Los Angeles, USA, 1992

The Sino-Japanese Exhibition of Modern Lacquer Art in Fujian, China, 1992

The Art Works Exhibition of Fujian, China in Beck Culture and Art Center, Ohio, USA, 1994

The International Exhibition of Lacquer Art in Taiwan, 1998

China Lacquer Painting Art Exhibition in Vietnam, 1999

The First Academic Nomination Exhibition of Lacquer Painting of China hosted by China Artists Association, 2002

Shanghai International Environmental Art and Sculptures Exhibition, 2002

Research paper:
Dialogue of Lacquer Culture, published in the journal of Fujian Artists' Association

Thinking of Contemporary Lacquer Paintings, published in the journal of Guangdong Provincial Artists' Association

Visual Field of Lacquer Art, published in Decoration, a magazine of Fine Arts School of Tsinghua University

On Lacquer Decoration Layer, published in the Papers Collection of National Lacquer Painting Art Symposium

Publications:
The lacquer painting Concentrated Misreading was selected in the Lacquer Painting Volume of the Complete Works of Chinese Modern Art

The lacquerware Solidification was selected in the Lacquerware Volume of the Complete Works of Chinese Modern Art

The lacquerware Chaos was selected in the Lacquerware Volume of the Complete Works of Chinese Modern Art

The lacquerware Hope was selected in the Lacquerware Volume of the Complete Works of Chinese Modern Art
Research on Lacquer Art, published by the Chinese and Western Literature and Art Publishing House

Collections:
The lacquer paintings such as The Instant of a Bird's-eye View were collected by Guangdong Provincial Gallery and overseas people.

中国现代漆艺研究

Research on Modern Chinese Art Of China



1937年1月24日出生于河北省一个农民家庭。1961年毕业于中央工艺美术学院毕业后读研究生，开始研究漆画，到我国著名的漆器之乡——福州拜漆器匠师为师，毕业后留校任教，长期从事漆画的研究、教学和创作。两次在中国美术馆、十余次在日本、法国等地举办个人漆画展，作品多次获奖并被中外多家博物馆和私人收藏。出版有《乔十光漆画集》（福建美术出版社、中国文联出版社）、《漆画技法与艺术表现》（湖南美术出版社）、《谈漆论画》（人民美术出版社）。

主编有：《中国现代美术全集·漆画》（人民美术出版社）、《中国艺术教育大系·美术卷·漆艺》（中国美术学院出版社）、《中国传统工艺全集·漆艺》（大象出版社）。

Qiao Shiguang Resumes

He was born at farmer family in Hebei on January 24, 1937.

Graduate in the central craft art college in 1961 and read graduate student then, start studying a paint painting, go to the country of the lacquerware a Fuzhou does obeisance a lacquer ware an artisan for the teacher to a famous Paint place in China, staying after graduating. The school term teaches, being engaged in research, teaching and creations of paint painting over a long period of time.

He had holds personal paint art exhibition twice in the Chinese art museum, more than ten times in Japan, French etc, the works gets a prize a quilt for many times by Chinese and Foreign several museums with private collect.

The publication has 《Qiao Shiguang paint painting gather》(Art in Fuzhou publication, Chinese Culture Publisher House), 《Paint painting skill and art show》(Art Publisher House of Hunan), 《Talk a paint theory a painting》(People Art Publisher House).

He's works has 《Chinese modern art complete works and The paint draw-s》(People Art Publisher), 《Chinese art education fastens Art. paint skill》(Chinese art college, Publisher House), 《China spread All craft complete works and paint a skill》(elephant Publisher House).

走向当代与恪守传统

乔十光

美术评论家皮道坚先生与漆艺家陈勤群君主编的《中日韩现代漆艺研究》，选编了中、日、韩三国部分漆艺家的立体造型作品。入编原则有二：一为当代性；二是恪守传统天然漆。它抓住了漆艺发展的要害，我举双手赞成。

当代性是传统漆艺生存发展的首要条件，辉煌灿烂的漆艺传统是由历代无数个当代连接而成的，昔日的当代成为今天的传统，今天的当代也会成为明天的传统，传统仿佛一条向前流淌的长河，长流不息。停滞不前地继承传统不但不能真正地延续传统，反而会导致传统的断代和消亡。

传统漆艺走向当代的关键是走进当代人民的生活，漆艺离开了人民的生活就失去了生存的土壤。战国时代漆文化的繁荣是由于漆器以其华美、轻便的特质不仅在礼器、祭器、丧葬用品等方面取代了青铜器，而且在食器、酒具、妆奁、乐器、家具、舟车等人民生活方面也成了主宰。明清漆文化的盛世，除了宫廷需要的陈设性漆器之外，民间的建筑、家具以及生活用品大至棺槨、小到掸子把、扇子骨，也到处都与漆结缘，漆艺广泛地进入到人民物质生活的方方面面。

有人说：传统漆艺是博物馆艺术，这话尽管有些刻薄，却向我们警告：传统漆艺若走进当代，就只有进博物馆了。

也有人说：传统漆艺是即将消亡的艺术，虽然有些悲观，却也向我们提示：传统漆艺若走进当代人民的生活，就意味着走向消亡。

传统漆艺要想走进当代人民的生活，就必须适应当代人的审美，要在艺术风格上出新，而在材料上都要恪守传统，坚持运用天然漆。在传统工艺美术行业往往把创新，仅仅理解为材料和题材的创新，用现代

合成材料取代传统的天然材料，用现实生活的题材取代古典的传统题材，文革时期的漆器图案，就出现了用合成漆去表现样板戏，聚胺脂取代了天然漆，李铁梅取代了林黛玉。审美趣味却依然如旧，其实，风格的创新才是创新的核心。关良、林风眠笔下的白蛇传、打渔杀家，题材是古典戏曲，材料是水墨、宣纸，都非常传统，而艺术风格却是现代的。

当然，材料的创新也是创新的一部分，却不意味着传统材料的“吐故”。聚胺脂合成漆的加盟，是天然漆的补充，而不是天然漆的代用品。西方人用合成涂料是因为他们没有天然漆，是迫于无奈，并不是什么先进经验。

说起聚胺脂，使我想起西双版纳热带雨林中，生长着一种缠绕在大树枝干上的藤青植物，其穿杆交错、纵横飞舞的形态，好像草书，十分优美，非常入画。植物学家称这种植物为“绞杀植物”，它们寄身于大树，吮吸大树的液汁，直至大树枯死。这使我想到寄生于漆艺园里的聚胺脂，以其晶莹剔透的漂亮外衣，征服了不少审美水平不高的眼睛，不正是漆艺园地里的“绞杀植物”吗？这个比喻，也许不尽恰当，却值得我们深思。

在艺术风格、审美趣味上走向当代，而在材料技法上恪守传统，坚持运用天然漆（也不排斥合成漆）是使传统漆艺健康发展的根本保证。艺术风格与审美趣味不创新，就走不向当代，不恪守传统，不坚持运用天然漆的创新，是传统漆艺的异化，创新创到别的地方去。如果说静止地继承传统，拒绝创新，传统漆艺便会自然消亡，这是慢性“自杀”的话，那么，合成漆的泛滥导致传统漆艺的死亡，则是“他杀”。

中国的传统漆艺，目前就存在着“自杀”和“他杀”的双重危险，这不是耸人听闻，君不见承袭着明清雕漆传统的北京雕漆厂已经解体。北京金漆镶嵌厂也转向经营与漆艺关系不大的古典家具。新绛的云雕、成都的雕填、屯溪的菠萝漆……都面临失传，新生的中国漆画也面临着被合成漆“绞杀”的危险。

在这种紧要关头，《中日韩现代漆艺研究》的出版，便是对传统漆艺既要走向当代又要恪守传统的呼唤，皮道坚先生说：“水墨、陶艺、漆艺是最具东方文化特色的三种艺术媒材。”吴冠中先生也说：“雪白的宣纸和墨黑的漆都很美，朴素大方之美，是经考验了几千年而不被淘汰之美，是我国传统艺术栖息的温床。”在《中日韩现代漆艺研究》一书中，可以看出我国漆艺家在这方面的努力。

本书的另一个特点是侧重立体造型，这是目前中国漆艺的薄弱环节。其实中国漆艺中的立体性（雕塑）表现古已有之。如战国时期的鸳鸯形漆盒，背部有盖，打开可以注水，两侧各绘一幅图画，而整体则是一只仿生的鸳鸯，就是一件雕塑。又如墓葬中的镇墓兽，一般是用木雕刻而成，再涂绘彩漆，它是死者灵魂的守卫者，与其说是漆器，倒不如说是漆塑。南北朝以后兴起的夹紵佛像更是不折不扣的漆塑了。这种立体造型的传统历代相传，经过清代的沈绍安的脱胎技术，一直流传至今。日本、韩国近年兴起的漆艺立体造型，实则是抽象雕塑，也是这个传统的延续。

漆艺的材料和工艺很宜于造型，其轻便、耐久、抗潮防腐、经济环保又可以在造型上兼施彩绘、镶嵌等装饰方法，是一种非常富有开发潜力的手段，在环境艺术中大有用武之地。而我国目前又处于落后状态。这大概是编者偏重立体造型的原因吧。

但有一点应该说明，漆艺包括了漆器、漆画和漆塑（漆立体造型）三部分，漆塑只是漆艺的一个组成部分。因为漆器也是立体形态，而漆画是平面形态，因此有人认为应把漆艺分成平面和立体两大部分，似乎也有道理，但认真考虑仍觉不妥。“漆器”是指以漆为媒材的器物，相对于陶器、木器、铜器而言，非常明确，又是我们的先祖留下来的名称。“漆艺”虽是近年出现的新概念，指以漆为媒材的绘画，与以油彩为媒材的“油画”相对应，也比较清晰，况且也已深入人心，广为认可。因此没有必要改用模糊不清的“平面”、“立体”的称谓，正如“茶叶”不必因为有了饮料而改名。

以上意见，不知编者以为如何？若有不同之处，就求大同小异，和而不同吧。

2004年8月于大漆园



1942年11月生于福州，家境贫寒，十四岁从艺。
1957年入福州工艺美术研究所，师从漆艺大师高秀泉、李芝卿。
1963年入福州第一脱胎厂，后任该厂工艺师工作室主任。
1964年漆艺作品《荷塘鱼趣》赴法国展览并被收藏。
1965年漆艺作品《描金朱红花瓶》获轻工部优秀奖。
1973年为人民大会堂台湾厅创作漆画《郑成功收复台湾》、《妈祖》；为广文会新大厅创作漆画《延安颂》；为人民大会堂福建厅创作漆画《鹭岛风光》；作为国宾礼物为罗马尼亚创作漆艺作品《南国花果》。
1976年中央工艺美术学院进修。
1982年赴日文化交流展。
1984年担任四川凤凰山出土文物西汉漆器复制工程漆艺总监。
1993年被国家授予“中国工艺美术大师”称号；漆艺《秋韵》、《虎》、《梅方瓶》等作品获中国工艺美术作品百花奖金杯奖、银杯奖。

漆艺中心与漆艺大师

陈勤群

1991年我受福建省美协的邀请，编辑福建省美协会刊《画友》漆艺专辑，有机会接触了福州漆艺圈内的各界代表性人物，我是在这次采访中认识中国工艺美术大师黄时中的。

黄时中14岁就进入福州漆艺圈。福州漆艺是现代中国漆艺的重镇，是中国漆艺人材辈出、举足轻重的一个现代漆艺中心。中国漆艺的创造虽然绵延不断、永无止境，漆艺制作的中心，却兴衰更替、终有竟期。汉代的漆器制作中心广汉郡、蜀郡、河南郡、济南郡……盛极一时，可今天的八郡不知与漆有关的事物还残留多少？就是与我相隔不远的番禺，如果没有出土文物的佐证，面对今天的番禺，您无法想象它亦曾是汉代一个具有较高水平的漆器产地。中国历史上曾以漆艺中心闻名于世的不少城市，如今漆艺的影子大致在它们那里都早已荡然无存。好在漆艺在长期的演化过程中，已积淀成具有文化再生能力的“世界3”，一个中心消失了，另一个中心又在新历史条件下悄然兴起。黄时中有幸成长在这样一个悄然兴起的漆艺中心。

漆艺中心的形成对一个工艺美术大师的成长有着至关重要的作用，一个漆艺中心的形成可以有官营集中型，如汉八郡、明果园厂；有民间分散型，如宋、元、明的嘉兴。福州漆艺据沈福文先生的研究在宋代已有螺钿镶嵌漆器，明有雕漆，清有脱胎，是一个长期处于中国漆文化源流蜿蜒与润养的地区，产生了使用天然漆的民间传统与行业，沈绍安从制漆的工人转为制漆器的艺人并经营漆器店，就是一条民间漆艺行业链的完整缩影，行业链的形成是漆艺中心产生的重要社会基础。

福州漆艺在解放前是民间分散型的行业链，解放后形成了国营集中型行业链，打破了传统的民间分散型师徒私授的封闭性、保密性，不同作坊的艺人在国营集中型的行业链中得到最充分的漆艺交流和切磋。黄时中正是在这种漆艺精英汇聚的行业链中得到最严谨密集的技艺传承，打下了扎实全面的漆艺基础。他对这种名师云集、朝夕相处的“技艺传承”的氛围十分怀念，十几年前我采访他时，他已经是功成名就的漆艺家了，他仍满

怀深情地说：“漆艺是我国优秀的民族传统，漆艺搞了几十年了，现在回过头来看老一辈漆艺家的作品，觉得他们有许多十分精湛的技艺，以前没领会到，我现在正尝试做些继承的工作。”

福州漆艺在形成国营集中型行业链的同时，面对传统资源，社会对其倾注了现代国家所应有的投入，建立了与漆艺发展有关的研究、教育、刊物等社会网络，各种知识思潮对漆艺的关注和冲击，使漆艺与现代美术界、设计界的结合超过了以前所有的时代，这种多学科的交流超过了省界、国界。黄时中也在熟练地掌握了传统漆艺的青年时期，进入中央工艺美术学院深造。

到此，黄时中若仅仅停留在“技艺传承”或高校镀金的状态，那也不会有日后的器局，人们看到太多虚张声势的业者与专家，名不符实的架势从来不会在深沉实干的黄时中身上出现，他具有漆艺中心所继承的“格物致知”的创造力，传统媒材的精华从来就在民间而不在庙堂，他知道那么多让人叹为观止的青铜器、陶器、漆器都是民间无名氏的创造。正是有这样的真知灼见和自信，使他对漆艺中心的内在创造力有着一脉相承的领悟，不断地将“格物致知”的探索精神贯穿他的漆艺生涯。

而这种精神自沈绍安始就有突出的表现，沈绍安在县衙修缮匾额时，该县衙如为地道的古建筑的话，那其匾额的工艺应为传统的“地仗活”，被沈绍安所看到的破损表层底下的麻胎，无论是“一麻五灰”、“两麻七灰”还是“裱糊夏布”，都与传统的夹纻胎有异曲同工之处，沈绍安受此启发而开始了漆、灰、糊与麻、夏布、丝绸的结合……不断试验演绎各种纤维材料的成型特性，终于积累了“小孔浸水脱胎法”等多种脱胎造型的技艺。这种“格物致知”的实践亦催生了李芝卿的漆艺百样板。黄时中延续了这种内在的创造力，开阔的艺术眼光使其正视髹饰技艺与绘画细腻层次之间的融合，经过无数次的尝试体验，他对表现漆艺色域的丰富性游刃有余。同时，漆艺的独特素养又使他对漆色的纯粹性格外敏感，多年经久不舍地推敲，朱漆如何红得恰到好处？黑漆怎样黑至幽光发绿？……与漆艺独特魅力有关的一个个





课题，在媒材种种可能性的演绎中，积淀了深厚的漆艺功力。

黄时中在漆艺中心得到的广泛的“技艺传承”和长期的“格物致知”，使其达到了行业链的高端，使其有机会经常参与重要的漆艺项目，如北京饭店、前门饭店、京西饭店，国家重要礼品……并担任凤凰山出土的汉代漆器的复制项目负总负责的漆艺家。对古代漆器的复制与研究，使其对中国古代漆艺的神韵精华有了至深的体会，对器型的研究亦达到了一个新的境界，十几年前的对话真实地记录了他的研究与思考：“漆器是漆艺的主要组成部分，不可偏废，在造型上口径、高度、曲线应向简练大方发展，装饰上也有很大的自由度，传统纹样、民间艺术都可吸取，让人赏心悦目是不错的，但像有的宜兴茶壶名家那样，忽视了技艺只是手段，一味展示技艺，往繁琐的方向走去，艺术的档次就会受影响。”（《画友》P7）

上世纪末，随着经济转型，福州漆艺又从国营集中型的行业链回到55年前的民间分散型的行业链。各种“价值导向”对福州漆艺中心的消长和漆艺家的进退产生了巨大的影响。黄时中也经历了此中漫长而无奈的历史变迁，面对自沈绍安至今延续发展200年的漆艺中心，黄时中所在的脱胎厂长期建立起来的分工细致、功能完整的漆艺制作流程是200年积淀的精华，黄时中在漆艺精华的大师工作室中，曾有许多进一步演绎、创造、推进中国漆艺的计划和梦想，以便逐步超越他已有的漆艺成就，总结几十年的漆艺经验，作出集大成的重要工作，实现心目中的漆艺更高的“艺术价值”。

可是骤然而至又拖延数年的转型过渡期，使其面临新的挑战，打破了实现理想的“艺术价值”应有的从容平静的心境和一意孤行的状态。经济转型拆散重来的迷茫，“市场价值”的无序，使人陷入不同“价值导向”的选择和无奈中。

尤其值得关注的是：漆艺相对于创造主体；漆艺中

心相对于城市形象；漆艺传统相对于民族自信，其“文化价值”到底得到多少的认知共识与有效投入。中国的教育资源对漆艺的投入，与庞大的漆资源大国的地位相比是极不成比例的。教育资源的缺失、研究保护机制的匮乏，使有效的教育传承和系统的研究开发在转型中逐渐消失，面对老一辈工艺美术大师的困惑，黄时中感慨地指出：“随着岁月的流逝，他们将把几辈人积淀的技艺经验和独特的漆文化感受悄然无声地带走……”

漆艺的艺术价值、市场价值和文化价值的不同“价值导向”间的纠缠、流失、变异，将把漆艺中心和漆艺家抛进时空的魔方中……据说福州与广义上的漆艺有关的从业人员，又恢复到解放前民间分散型漆艺行业链的2万人的水平。不知其间的“技艺传承”与“格物致知”又在什么层面上延续或丧失？

追寻、关注、研究他们，在某种意义上是记录漆艺这个人类古老的文化，在它的发源地面临全球化现代化进程的种种挑战时，所呈现的在逐渐濒临消亡和顽强获得新生之间激烈碰撞的文化生态，人们将看到传承至少七千年的民族传统物质创造的流程正无可奈何地萎缩，转型到鱼龙混杂的随市场价值导向的各类作坊私企，或星散至屈指可数的由艺术价值导向的漆艺工作室，人们将以何种状态继续传递漆文化的薪火？以黄时中为代表的一代工艺美术大师将在这“价值导向”中作出怎样的历史抉择？掌握社会资源的各界人士将在何时、何地、以何种方式对“价值导向”给予怎样的影响？

或许外在的企求都是一种在实用与短视弥漫的文化中近于幻想的言说，眼前的状况将像数千年历史曾经展示的那样：所有这一切都将回归到自生自灭，又生生不息的民间状态，在市场的萎靡中自生自灭，又在不同“价值导向”的调节中生生不息。但新的历史语境将营造出怎样的民间漆艺生态？其中是否可以产生前所未有的漆艺形态？将表达或记录当代人怎样的情感和思绪？……那将是另一些值得研究的话题。

Huang Shizhong

Huang Shizhong, male, he was living in Fuzhou on November, 1942, lived in genteel poverty and study this skill at 14 years old.

1957 goes into craft art graduate school in Fuzhou, apprenticed with the master of paint art are Gao Xiuqun and Li Zhiqing.

1963 goes into the first in Fuzhou to take off foetus factory, successor the factory's craft teacher studio director.

Paint a skill work in 1964 《About of fish's funny in the lotus pond》 leave for French exhibition and is collected

Paint a skill work in 1965 《draw paint the gold scarlet vase》 get a recognition award with ministry of light industry.

Behave people's civic auditorium Taiwanese hall creations a paint a painting in 1973 《recovers successfully Taiwan with Zheng Cheng gong》、《Goddess of the Sea》

For handing over widely would lately the hall create a paint a painting 《Ode to the Yan An》

Behave a people a hall in civic auditorium Fukien creations paint a painting 《The sights of aigret island》

To serve a guest of the government gift is creations in Romania paint skill work 《Southland flower and fruit》

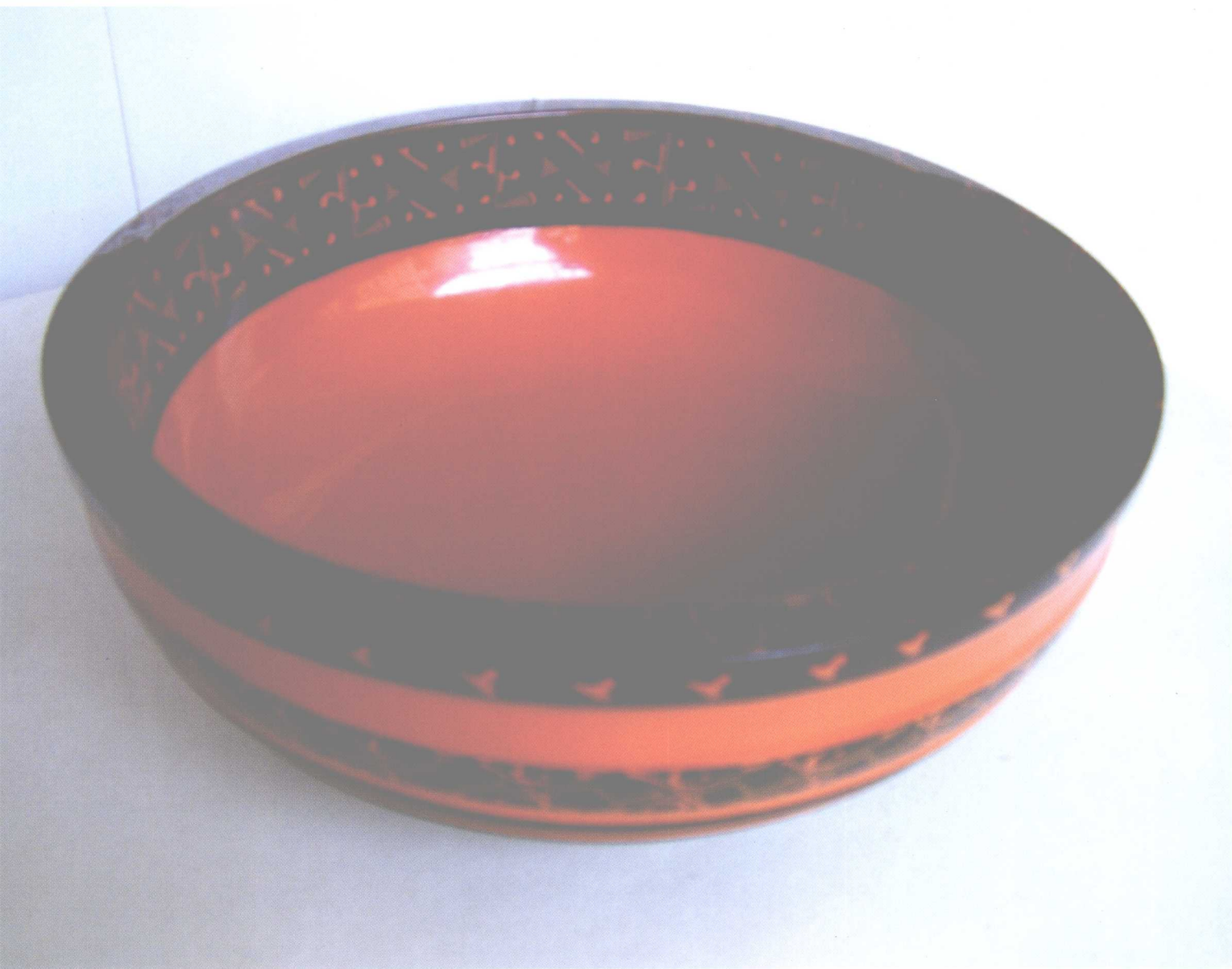
The central craft art college refresher course in 1976.

Attend the cultural interaction exhibition in 1982.

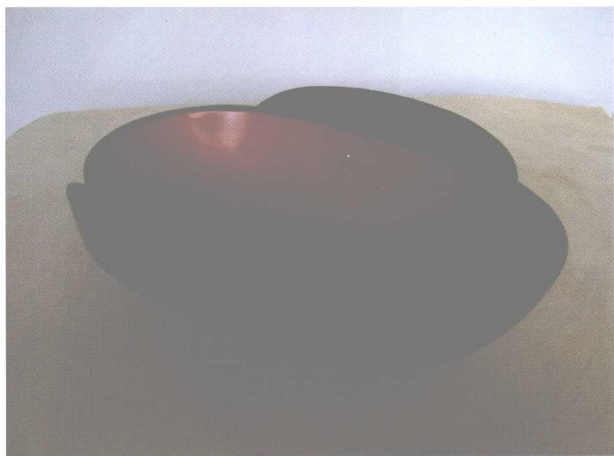
Hold the post of Phoenix mountain in Sichuan to sprout the replication engineering of the cultural object Western Han Dynasty lacquer ware a paint a skill director general in 1984. To obtain "Chinese craft art master" title by the nation in 1993.

Paint a skill 《Autumn rhyme》, 《Tiger》, 《The plum square bottle》 etc. works get a gold cup prize and silver cup prize of Hundred Flowers Awards For Chinese craft art work.





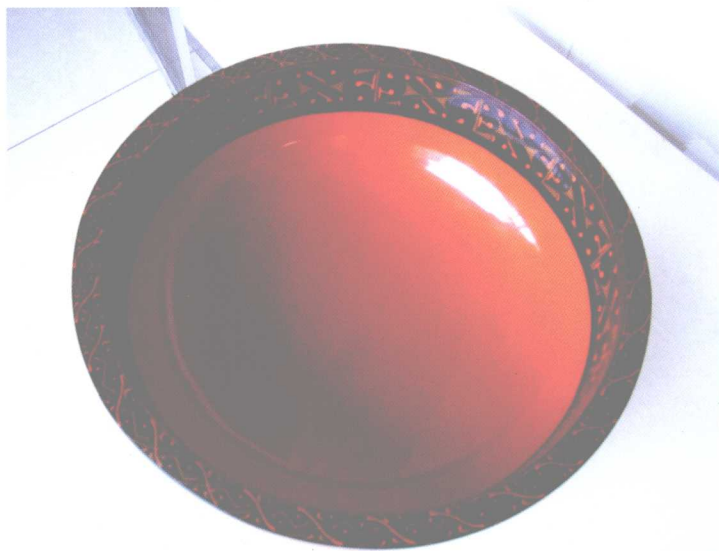
重温古典之一（脱胎漆器）



重温古典之二（脱胎漆器）



重温古典之三（脱胎漆器）



重温古典之四（脱胎漆器）



重温古典之五（脱胎漆器）



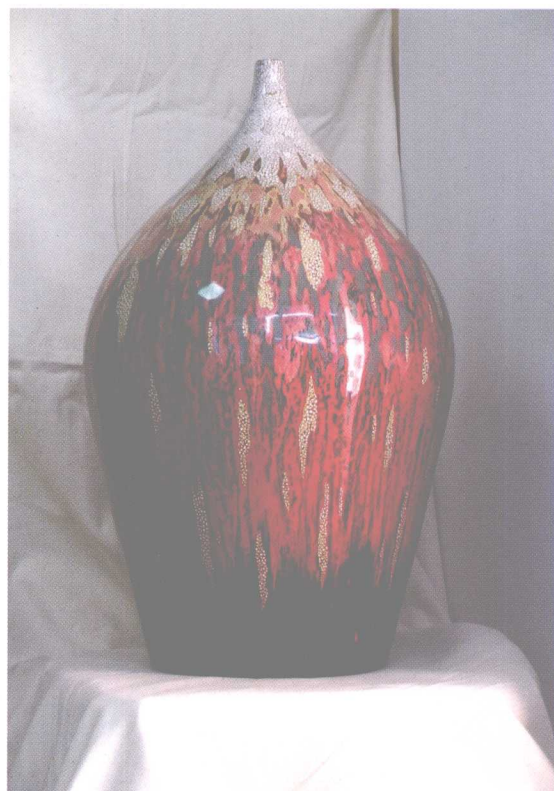
重温古典之六（脱胎漆器）



重温古典之七（脱胎漆器）



器皿之一 (脱胎漆器)



器皿之二 (脱胎漆器)



器皿之三 (脱胎漆器)



器皿之四 (脱胎漆器)



茶具之一（脱胎漆器）



茶具之二（脱胎漆器）