

主办单位

西北民族大学

中国美术家协会漆画艺术委员会

甘肃民族师范学院

主 编

王万成 陈金华

执行主编

刘志刚 汤志义

编 委

（按姓氏首字母排序）

陈金华 程向君 陈恩深 胡玉康

李永清 李 伦 刘志刚 李晓丽（特邀）

苏 星 汤志义 王万成 张泽国

序

漆画艺术，或者用更大的语境来说，漆艺术在我国艺术发展史中占有极其重要的地位。自1986年在第六届全国美术作品展览中设立漆画独立画种以来，全国各地涌现出了大批优秀的漆画家。这些艺术家的成长和成功离不开高等院校的培养，高校教育是培育人才的终极孵化器。

甘肃文化底蕴深厚，是中华文明的重要发源地之一。敦煌莫高窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟、天水漆雕……给历代艺术家们提供了大量的创作灵感。中国漆艺术历史悠久、源远流长，彩陶文化和漆文化被誉为中国艺术的“母体”。在甘肃这片神奇的沃土上，中华人民共和国成立后建立的第一所民族高等院校——西北民族大学，坚持立足民族传统文化，发扬“百折不回，勇往直前”的黄河精神，在美术教育过程中古为今用，勇于创新。西北民族大学美术学院多年来坚持对学生进行漆艺术的教育教学工作，在西北地区成果显著。

2017年11月，来自全国五十多所高校的一百多名专家学者、漆画专业教师齐聚西北民族大学，立足中国漆画的历史、漆画教育发展的现状，针对漆画艺术教育的可持续发展等问题进行深入研讨，进一步推动了我国漆画高等教育事业的创新性发展。与此同时举办了“全国高等院校青年教师漆画提名展”。本作品集汇集了全国各高等院校有关漆画教育、教学的研究论文28篇，提名展作品52幅。希望通过这本集子的出版，为新时代漆画教育的发展推波助澜。

权且为序。

中国美术家协会连环画艺委会委员
甘肃省美术家协会副主席
西北民族大学美术学院院长

王万成

二〇一七年十一月九日

目 录

论 文

对中国漆画发展现状的思考 / 陈金华 /1

薪火相传 不忘初心 ——清华大学美术学院的漆艺教学 / 程向君 /4

漆画教学：以画用漆，还是以漆围画 / 陈恩深 /9

“大美术”视角下的漆画艺术 / 李永清 /16

漆与绘——论漆画语言的内在属性与本质特征 / 汤志义 /18

黑龙江省漆画发展脉络及传播路径综述 / 张泽国 陈亚凡 /24

髹漆之深度——对漆艺术的教学与思考 / 李 伦 /34

个性化、多元化、国际化——从中越漆画教育对比反思中国漆画的发展路向 / 苏 星 /42

克里姆特的装饰画：基于固原漆棺画的比较分析 / 胡玉康 邵 媛 /48

漆画人物画教学的五个转换 / 曹丽平 /59

基于广东高校漆画创作教学的创新探索 / 陈 乐 /64

新时期我国高校漆画艺术教育研究 / 范少辉 /68

广东普通高等院校特色漆画课程的新发展 / 关慧仪 /72

漆画创作中的“诗意”表达 / 刘志刚 /77

我画故我在 / 林文洁 /80

“漆中笔墨，漆中意韵”——在漆画教学中加强学生的“笔墨”意识 / 卢铁柱 /84

教学中写实油画技法在漆画创作中的运用 / 李 冉 /88

传统的外部发现——中国现代美术中的漆画 / 任晓东 /93

基于新时代微课视野下的漆画教学研究 / 施并塑 吴 尧 /98

对现代漆画课程教学改革的认识 / 王 屹 /102

中国传统文化符号在当代抽象漆画中的艺术表现手法——以文字符号为例 / 王 茜 /106

关于漆画创作材质语言单纯性的思考 / 杨绍骏 /109

中俄漆画教学交流与探索 / 袁绪鹏 /113

美育如何介入高校的漆画教育 / 余慧娟 /115

2017 全国高等院校青年教师漆画提名展前言 /118

作 品

大年 / 陈金华 /119

远方的山 / 程向君 /120

胴 / 陈恩深 /121

七月无声 / 李永清 /122

凤归来 / 汤志义 /123

风过无云 / 张泽国 /124

卷草人纹 / 李 伦 /125

论 / 苏 星 /126

畅想曲之三 / 胡玉康 /127

一花一世界 / 白雪勇 /128

塬 / 陈 祎 /129

裂帛 / 丁 静 /130

群众 / 范少辉 /131

相守·树 / 龚国平 /132

南院芳草月夜 / 关慧仪 /133

丝路古城万里凝 / 郭 栋 /134

物种寓言——星宿树郭天天 //135

夕阳西下 / 胡本七 /136

秋山风暖 / 胡新地 /137

儿·嬉 / 雷雁沙 /138

“钰”出昆冈 / 李福成 /139

静思 / 李 娟 /140

亦雨 / 李小军 /141

午后 / 李晓梅 /142

远处的风景 / 李瑜琪 /143

2009 年 9 月 14 日星期一 / 林涛 /144

琴·瑟 / 刘志刚 /145

野望 / 林文洁 /146
漆言物语 / 刘吾香 /147
晨风 / 卢铁柱 /148
说影·五 / 吕 璜 /149
冬日 / 吕晓雯 /150
造物范式 2017-1/ 马俊营 /151
暖冬 / 马晓磊 /152
蚯立之二 / 门龙朋 /153
雪夜山影 / 蒲 江 /154
蒲美合 / 鄒曲 /155
疏篱透晚霞 / 乔 莉 /156
皖南 1941/ 任晓东 /157
祥云 / 孙远志 /158
如梦的天使 / 唐 影 /159
他·她 / 王 纯 /160
殇 / 王贵超 /161
银冬 / 王巍衡 /162
痕迹之二 / 王 屹 /163
残影 / 吴思冬 /164
漫说·梵行 /165
雪落凡尘系列之十一 / 肖禹蓁 /166
昨日·今日·明日 / 吁彦群 /167
彼与北 NO. 1/ 杨国舫 /168
山不在高系列之三 / 杨国林 /169
漆妆 / 杨佩璋 /170
林深处 / 杨绍骏 /171
秋水·听涛 / 姚 凯 /172
落落 / 余潮松 /173
缙湖秋荷 / 余慧娟 /174
世尊 / 张 权 /175
漆彩丝路 / 赵庆峰 /176
恒之二 / 郑 频 /177
园记·叁 / 周 勇 /178
朱 斌 / 女蜗 /179

对中国漆画发展现状的思考

● 陈金华 厦门大学艺术学院教授、博士生导师

中国现代漆画是根植于传统漆艺的一门古老而年轻的新兴画种。中国现代漆画凭借得天独厚的先天优势，经过几十年的发展，已取得了可喜的成绩。从平面视觉图像绘画作品的画种确立，再到画种独立展区的开辟，漆画真正独立的审美地位已经确立。漆画迎来了历史上最好的发展时期，面临前所未有的发展机遇。然而，欢欣之余，我们也清醒地看到，中国漆画的发展还存在不少问题，亟待众多漆画家去探寻恰当的解决之道。

关于漆画队伍的建设

漆画的发展离不开创作队伍的建设，创作队伍的建设是漆画发展的根本保证。漆画在发展之初，创作队伍仅 200 多人，主要集中在东南沿海地区。到如今，队伍规模已发展为 4000 多人，除西部新疆、西藏等几个省份暂无外，人才遍布全国。被漆画界誉为“漆画黄埔军校”的全国漆画高研班为漆画队伍的建设起了重要的作用：高研班的学员们结业后，在各地办班、授艺，带动了当地的漆画创作，成为全国漆画创作的骨干力量；其中优秀学员在全国各类漆画展上入选作品约 200 件，获金、银、铜、优秀奖 20 多项，在全国美术界引起一定反响。

然而，即使发展上很有起色，中国现代漆画的创作队伍和国画、油画等大画种相比，还是个“少数派”。漆画队伍虽遍布全国各地，但地域分布不均，呈现沿海地区“发达”，西部待“开发”的局面。不少省份还认为漆画这个新兴画种有“神秘感”，也少有机会亲睹漆画与生俱来独特艺术魅力的“庐山真面目”。

漆画队伍的建设应具有前瞻性。尽管目前高校漆画专业还处于非主流状态，一直在工艺和绘画的夹缝中寻求发展，然而培养有创作能力的主力军的重任，高校还是应该首当其冲。全国漆画艺委会应一如既往地开办漆画高研班，整合全国专家优势资源，对人才进行集训式培养，这无疑是行之有效的，星星之火可以燎原。

关于漆画的绘画性

漆画从诞生之日开始就有别于其他画种，特殊的材质美感展示出的艺术魅力，是其他画种不可取代的。漆画作品如果没有“漆”味，只有“画”味，只不过是“隔靴搔痒”，借漆材料去翻版其他画种的作品，同样不可取。如何最大限度地发挥漆语言和漆的包容性，自由、随意、灵动地驾驭漆性，这是漆画家始终探索和追求的目标之一。随着高新技术的发展和新材料的不断涌现，视觉艺术的革命已势不可挡。因此，漆画在提倡大漆的基础上，应有更多的包容性，允许各种探索、各种新材料

的介入，拓宽和拓展漆画语言，大胆突破创新，使作品产生新的时代气息。

然而有漆性的作品，不一定就有绘画性，我们不能简单地以技艺是否娴熟精湛来作为良莠标准衡量漆画作品。漆画的“工艺性”和“绘画性”问题，也就是“漆”与“画”的关系问题，两者之间，你中有我，我中有你，形成相辅相成、相互依存的关系。因此，一幅好的漆画作品，不是两者相悖，而是极佳的融合统一。

中国现代漆画在当下的社会环境和艺术环境中，如何进行自我思考？面对自身现状，又将迎来怎样的未来呢？该如何顺应艺术发展规律，在全新的艺术思潮中找到自己的位置？笔者认为，目前中国漆画所面临的问题无外乎以下几点：

1. 重观念、轻技艺

漆画是一个技艺性很强、技术难度较高、较难以驾驭的画种，但这也正是它的魅力所在，是它赖以生存的要素。因此，熟练地掌握漆画的性能和技法，无疑是至关重要的。一个漆画家首先必须通晓漆画语言。当下漆画界有些作品“大、空、粗”，丧失了漆画应有的艺术魅力。这与观念至上、画面盲目追求展览的视觉效果有关。大尺寸的作品如果投入不够，往往容易空洞而粗糙，与呼唤精品力作所提倡的“制作精良”相距甚远。“大、空、粗”的作品如印在画册里，是“以大见小”，费心而劳力。

2. 重技术、忽视意识

绘画的技法并非目的，它是为表现思想内容服务的。当前不少作品的作者仍沉浸于对某些一般性的如蛋壳镶嵌等最基本的技法问题的摸索和训练中，使漆画创作长期陷于俗套之中。当然，蛋壳镶嵌也有很大的空间可突破。创新总是创作的灵魂。中国的漆画发展史应是一部不断创新的历史，是一部与时俱进的历史，创新意识是漆画家首要解决的问题，永远保持鲜活的创造力，不断突破自我，否则就会作茧自缚。

3. 有“漆”无“画”，有“画”无“漆”

漆是画的根基，画是漆的灵魂。没有“漆”就没有“画”，没有“画”也无所谓“漆”。被冠以“涂料之王”的大漆，材料再昂贵，质地再温润，在被用来作画之前，也仅属于物质的范畴，谈不上精神层面的艺术性。笔者时常在思考，漆画教学采用的漆技法小样板，为什么再精美也仍不能成为一幅好画，原因是漆样板没有“造型”，难以归类于造型艺术。从材料到画面，是思维转换的过程，近年漆画作品中也有不少简单漆艺技法堆饰的作品，正是忽略了转换的重要性。

作为漆画家，除了掌握漆画的基本技艺，要有良好的综合绘画能力，还要因势利导地利用好漆性的种种意外和偶然效果。因此，漆画界除了要加强漆画队伍自身的艺术修炼外，还应多吸纳其他艺术领域的艺术家了解和体验漆画，参与漆画的创作，将漆艺以外的元素带到漆画队伍中来，为漆的艺术发展注入活力，改变目前漆画有“漆”无“画”的现状。

纵观近年漆画展作品，有“画”无“漆”味的作品数量也不少。造成这种现象的原因是：对漆技法没有深入地研究和掌握，简单模仿油画、国画、版画等其他画

种的表面效果。作为漆画发展某个时期的一种现象，倒也无可厚非，但作为漆画独立的审美对象应不予提倡。无怪乎有业内人士在漆画展上看不到漆画的魅力所在，评论道：“‘画’上去了，‘漆’少了。”

关于漆画理论系统的建立

中国漆画长期以来缺乏理论系统的建立，缺乏艺术理论界的关注。漆画界也缺乏对漆画艺术理论的整体思考，对许多问题的探索只能流于表面化、肤浅化，对漆画艺术实践的指导和反思就难以起到有的放矢、切中要害的作用。

好在当前漆画界已意识到理论的重要性，并将理论探索付诸实践：近年先后在厦门、长春、南昌组织召开3次较大规模的全国漆画理论研讨会和高校漆画论坛，从理论上进一步梳理了漆艺术的发展脉络；明确了漆画作为独立审美对象追求艺术品位的重要性。漆画界亟待长期跟踪漆画艺术的探索实践，立志于当代漆画艺术研究的理论批评家就显得尤为重要。

薪火相传 不忘初心

——清华大学美术学院的漆艺教学

● 程向君 清华大学美术学院副教授、硕士生导师

成立于1956年的中央工艺美术学院是清华大学美术学院的前身。早在20世纪60年代初期,在老一代中央工艺美术学院领导张仃、庞薰琹、雷圭元等前辈的倡导与支持下,委派李鸿印、乔十光赴福州拜民间漆艺匠人为师,学习传统漆工艺,希望以此拓展壁画材料的种类。1963年李鸿印先生回到北京,开始筹建中央工艺美术学院漆画工作室,设立在装饰美术系。1977年,高校恢复招生,中央工艺美术学院为配合政府工程,为毛主席纪念堂及首都机场进行壁画制作,在特种工艺美术系开设漆画课程,并成立漆工作室,从福州、四川邀请漆艺专家支持壁画漆艺制作,壁画专业部分学生参与漆壁画的工艺实习,较为出色地完成了此项任务。1984年中央工艺美术学院特种工艺美术系更名为装饰艺术系,由著名壁画艺术家袁运甫先生主持教学工作。通过教学改革,分别成立四个工作室,由乔十光先生主持第三工作室,即漆画工作室。漆画工作室在乔十光先生的带领下,传承中央工艺美术学院的教学传统,坚持到民间、到现实生活中学习,重视创作形式美的研究,为漆画专业教学奠定了坚实的基础。1988年装饰艺术系正式设立漆艺专业,限于当时师资力量,只招收两年制的大专班,1996年改为招收四年制的本科生及硕士研究生。1999年中央工艺美术学院并入清华大学,更名为清华大学美术学院,并将装饰艺术系解散,分别成立了绘画系、雕塑系、工艺美术系,漆艺专业隶属于工艺美术系。中央工艺美术学院在国内艺术设计领域有着重要的影响力,漆艺专业也为国内艺术院校培养师资力量,目前活跃在漆艺界的骨干人才多数毕业于这所学院,为国家美术事业作出了突出贡献。漆艺专业在学科带头人乔十光教授的主持下,完成了文化部“八五”时期重点教材——《漆艺》的编写工作,乔十光先生主编了社会科学院传统艺术丛书《漆艺卷》的编写工作。1997年承接了《现代中国美术全集·漆画》的编写,由乔十光担任主编,程向君担任副主编。这本书是中国漆画成为独立画种以来,第一次被列为国家重点出版项目的书籍,具有一定的学术意义及影响力。在对外交流方面,曾参与组织“1994年韩·中漆艺交流汉城展”“1996年中·韩漆艺交流北京展”,协助政府组织赴越南举办中国漆画展等活动,扩大了中国漆画的影响。

漆艺专业的人才培养是以培养德、智、体、美全面发展,符合时代发展需要的新型漆画、漆艺高级人才为目标。专业课程结构坚持面向未来、面向世界,注重对民族遗产的继承和学习,积极吸收世界各国优秀传统艺术,鼓励符合时代意志的追求。漆画作为清华美院漆艺教学的主要特色与重点方向,与师资的专业研究方向有直接关系,他们是专业的开创者,也是中国漆画艺术的推动者,这与当时漆画的专业影响及壁画专业人才需求状况有直接关系。乔十光先生为清华美术学院漆艺专业奠定了坚实的基础,他的漆艺理论及创作实践为后学起到了表率作用。乔十光先生的漆画艺术在中国具有一定的影响力,也培养了大量的学生。学院漆艺专业中的漆画教学,

在国内院校具有一定的专业学术影响力,在校教师及毕业生有多人获得过全国美术作品展及各类全国专业大展金、银、铜、优秀奖,学生毕业后在国内重点院校漆艺专业承担主要教学工作,发挥着骨干作用。

漆画教学有它的专业特殊性。从组织教学方面来看,比其他美术专业更为复杂。漆画的教学,强调学生的动手能力,由学生在教师的指导下直接参与漆艺的实践,通过实践不断加深对漆画语言的认识。在课程结构上,我们采取循序渐进的教学方式,从认识漆的化学性能和每种精制漆的加工工艺所呈现的视觉特色入手,让学生自制常用的工具,使其渐渐了解漆艺的专业特色。在课程的教学内容上,按技法的分类,有计划地传授传统技法,以了解漆媒材表现的可能性。通过课程传授单色髹涂、描绘、镶嵌、刻填、堆塑、变涂等技法,让学生充分掌握,为日后的漆画创作做好准备。漆画艺术的表现技法与传统漆工艺技法同源,具有较强的漆工艺装饰特征,对学习漆画的学生来说,掌握这些往往需要相当漫长的时间。我们在教学中,强调学生的独立思考能力,并不希望他们将所学的漆艺技法变成创作的“套路”。在日后的个人创作中要学会举一反三、灵活掌握,将传统技艺非常自然地融合到漆画创作中,要让学生明白技法是漆画创作的保障,但不能唯技术论,把追求工艺趣味及表现当成唯一的创作目的,降低了漆画艺术高层次的追求。在专业基础学习方面,除了传授最基本的漆画技法外,还利用学院的共同课教学平台对中外艺术史进行关注与研究,从理论上拓宽学生的艺术视野,特别是对国内外的美术创作动态予以关注和研究,从而使学生明确个人的专业创作学术定位。让学生了解漆工艺的趣味不是漆画创作的唯一目的,作品要有更高的艺术追求及思想意境,要有专业的审美高度。在创作中让学生明白漆工艺技法是服务于漆画的艺术创作,不可唯技术论,把追求工艺趣味及表现技法作为唯一的创作目的。

在常用的漆画技法中,第一类是髹涂,是指用漆单纯的颜色进行刷涂、研磨、抛光,通过工艺程序加工的严谨性保证漆膜厚度,颜色不被破坏,这是漆画技法课程中最基本的技能性训练。虽然没有更深奥的理论性,但它是作为漆画艺术及漆工艺最基本的表现技巧。第二类为镶嵌。镶嵌可分为蛋壳镶嵌和螺钿镶嵌,这是漆画最常用的表现技法。通过镶嵌课程的训练,使学生能够掌握镶嵌的表现技法,例如蛋壳镶嵌、碳粉堆漆训练,在课程的安排上两者可以同时穿插进行。镶嵌技法是漆画艺术最常用的技法。在过去,蛋壳镶嵌几乎可以成为漆画的另一个代名词。堆漆即用木炭粉结合漆堆塑纹样,在我们的教学过程当中,把这门课程作为漆画教学的普及课程,在清华美院开设本科生及研究生的选修课。通过我们的教学手段,提倡学生在原有的技法上根据个人理解制作技法样板,可以根据图形、疏密、研磨、抛光等技术手段学习镶嵌的表现技巧,以及在漆画创作当中的应用。第三类为描绘。描绘即用漆直接描绘,也可以加入银粉等其他复合材料进行描绘,增加了漆彩绘的一些表现手段。第四类为变涂技法。该课程容易引起学生的学习兴趣,参与感强。变涂技法又可细分为媒介物起纹、工具起纹,学生们可以通过这门课程举一反三,创造性地学习漆画表现技法。在有限的课时内,学生在充分做好课程准备的前提下,比较容易显现教学成果。第五类为堆塑,即利用木粉、干漆粉、漆灰堆塑在平整的漆板上,堆塑部分高出画面,又分为线堆和面堆。线堆是先用笔在漆板上涂漆,再蘸木炭粉

或其他材料；面堆是将材料堆出纹样的面，不讲究高低起伏，要注意纹样的轮廓变化，并用刀清理多余的漆粉。第六类为刻填。刻填的基本刀法源于版画技法，浅刻近似于铜版画技法，即在漆膜上用钢针浅划，刻完后再钹有金银粉。刻漆的另一种技法是深刻，传统漆艺又称为雕填，即先雕后填，填漆填彩，在较短的课时内可以完成学习任务，比较适用于漆画的选修课程。以上这六种表现技法属于高校漆画教学的技法课程内容，这门课程的重点是全盘深入了解传统漆艺的表现技法。传统漆画技法课程是一个共享的漆文化资源，讲究条理性，这些技法的学习不需要更多的再创造，只要按照程序，将材料配比完全按照专业规范进行操作，就可以绘制出整齐划一的技法样板，是中央工艺美术学院时期漆艺专业漆画技法课重要的教学课程。

漆画的专业教学中，在低年级阶段，我们重视对漆艺历史的研究，从阅读图书资料到去博物馆进行实物观摩研究，加深对中国古代漆艺术的理解，并对创作中常用的技法进行分类传授。从漆化学成分分析，到工艺技巧的分类训练，让学生较为系统地掌握专业表现手段。从工具制作、精制漆、裱胎及漆板的加工，均在教师指导下由学生亲自参与动手完成。工作室在并入清华大学后，硬件条件达到了一流大学的实验空间标准，24小时面对本专业学生开放，让学生利用现有的学习条件创作作品。

清华大学美术学院漆艺专业的漆画教学，在中央工艺美术学院时期的教学内容基础上，又开设铝粉罩漆研磨及木粉漆画技法课程。铝粉罩漆研磨是漆画艺术表现中最接近传统架上绘画的视觉审美效果的，它可以改变传统漆画过于平面工艺的视觉效果。铝粉技法拓展了漆画的绘画性表现，通过铝粉材料的可塑性及铝箔粉的金属反射特点，利用以刀代笔的方法在铺好铝粉的漆板上进行自由绘画，塑造画面虚实变化，结合透明漆的罩染效果，以达到理想的漆画绘画性的表现。天然漆的深褐色半透明性增加了漆画艺术的视觉表现手段，提高了漆画艺术的绘画表现力。目前国内大量的漆画艺术品中，离不开铝粉的应用，它是漆画艺术中重要的材料之一，因此在教学中占有相当的比重。木粉材料与铝粉材料从技法原理上看十分相似。木粉技法最早应用是在中央工艺美术学院时期的漆艺工作室。木粉材料的运用降低了教学成本，改善了铝箔粉对环境的污染，具有一定的专业优势。木粉材料可以作为大型壁画的材料，也可以作为小幅漆画的材料，由于无成本而受到学生的欢迎。木粉材料的缺点是它不具有铝粉那样柔软的质地、便于刻画塑形，也不具有铝粉的反射性，所以更适合装饰性的色块表现。

在我院以往的漆艺专业的教学中，四年的本科生涯即便完全用来学习传统技法，学生在日常的独立创作中仍会十分困惑。由于传统的漆画技法相对比较独立，学生在日常创作中难以将学会的技法融会贯通，自如地应用到漆画创作中去。而通过启发式教学，利用综合训练课程内容，使学生进入漆画创作的自由状态，不过多地干预学生的艺术价值取向选择，可以充分发挥每个学生的特点，顺应学生的自由发展。

在高校的漆画教学中，另一个难点是在有限的课时内如何完成单元内的作业。漆画的材料加工绘制周期过长，在四周为一个单元的时间内很难将作品深入展现。特别是在北方的院校，设备及工艺实习条件尤为重要。在日常的教学过程中，清华美院十分重视学生的综合专业素质训练，特别是在学生的心理素质方面加强训练，

通过平凡的工艺劳作来体验一件艺术品诞生的全过程。中央工艺美术学院并入清华大学之后，招生人数仍保持原有的师生比，历经近十几年教学实践，充分显示出清华美院精英教学思路的优势。

漆画的教学不是孤立的漆工艺训练。在教学上，我们强调学生要在绘画和工艺两个方面下功夫。进入漆艺专业的学生不但要加强对漆艺专业表现语言的理解，还要重视绘画训练，提高艺术修养。在教学上，我们希望学生理解的漆画艺术不是对其他画种的简单的“翻译”，而要强调漆画艺术本体语言的存在价值，更好地发挥漆画艺术的视觉优势。

在数字时代，图像对传统手绘艺术的冲击影响到漆画教学。我们不排除图像艺术介入漆画创作。利用学院选修课，鼓励学生学习基本的电脑设计软件，同时在教学过程中，我们也强调加强手绘的绘画技能训练，使两者结合起来。无论抽象表现性漆画还是写实风格的漆画作品，手绘的价值是不容被忽视的。目前，国内的大多数漆画作者习惯了用数字图像完成创作草图，导致漆画作品的绘画风格毫无个性可言，其作品造型及形式语言单一而机械，难以感受到作者心理活动的轨迹。

漆画是材料与工艺结合的产物，是以材料为界定的画种，虽然可以借鉴其他画种的表现形式、手段，但是作为一个独立画种，还要强调漆画语言的独特个性，它不是其他画种的“变体”或简单的“翻译”，它有自身的个性面貌。从造型规律上看，又与其他画种有相通的规律性的问题需要研究。学习漆画除应进行专业的绘画训练外，学生要花较多精力掌握漆性以及生理上对漆材料的适应能力（抗皮肤过敏能力）。漆媒材不同于其他绘画材料，天然漆是一个活的生命体，它是由水分子、树胶质、漆酶等物质构成。天然漆的材料始终处于一种变化状态，漆色彩还原也需要相当长的时间，因此，驾驭漆的材料、掌握漆性需要学生花一定的时间去摸索。掌握材料的性能，造就一个漆画家，相对于其他画种而言，过程复杂而漫长，也需要学生有足够的勇气面对皮肤过敏困扰，这也是构成漆画小众状态的主要原因。漆媒材表现的空间很大，仍有许多未知领域需要深入研究探索。漆的天然属性厚重而深沉，漆的半透明性近似于琥珀色，随着时间的流逝，使漆媒材产生诱人的视觉效果。很多初次接触漆画的学生抱怨漆媒材不像油画那样有较强的表现力，存在许多局限性，这是对漆画语言构成本质认识不清的表现，这种局限性也恰恰是漆画的特点。

中国漆画审美的价值判断标准也一直在漆画教学中引起思考的重要课题。中国漆画发展初期，审美标准一直延续漆工艺的标准，在漆画艺术中凸显漆工艺表现套路才是正宗的漆画，使漆画创作过分依赖传统漆艺，将漆的工艺性等同于漆画的绘画性，把漆画艺术简单化、概念化地理解。因此，长期以来，中国漆画给人的印象是传统漆工艺附属品，还没有真正独立出来。漆画的学术争论也影响到漆画教学。在这样的背景下，我院的漆画教学仍保持专业特点。我们坚守专业的特色，守住底线，同时不排除融合新观念于教学，以此丰富我院的教学内容。在多元文化并存的时代，保持专业的特色尤为重要，同时我们允许学生进行多方面的专业探索，使学生清楚认识到艺术创作经验要建立在不断实践上，从失败中汲取创作经验，在实践中提高自身审美修养，以实现培养漆画专业人才的目的。近几年清华美院的漆画教学影响力在下降，分析其原因，有内在因素和外在因素两个方面。中央工艺美术学院并入

清华大学后，经过几次教学改革，课程结构全面调整，将造型艺术的生源改为设计类生源，这与最初成立漆艺专业的初衷有很大的不同。学生对绘画追求失去了专业兴趣，学习方向偏向漆立体造型及实用类漆器。学生在四年专业学习过程中，平面漆画和立体漆器要兼顾，分散了学生的学习兴趣，使原有的漆画教学优势受到一定的影响。

近些年，由于国家对非物质文化保护与传承非常重视，清华美院漆艺专业也承担了非遗传承人的培训研讨等项目。在过去的几年中，漆艺专业的毕业生被分配到文博系统工作，尤其是有五位学生在故宫博物院科技部漆器修复部门工作，发挥了专业作用。目前国内文物修复专业人员短缺，考虑到国家的需求，我们在专业培养方向增设了传统工艺美术文物修复，计划在2017年秋季招收硕士生，提高修复专业人员的学历层次。学院计划建设国际水平的传统工艺文物修复研究平台，有效整合清华大学、文化部重点实验室资源，培养高级专业修复人才。国家文化复兴，漆艺专业作为传统的特色专业，为美化人们的生活，表现出这个时代的主旋律，必将发挥它应有的作用。

漆画教学：以画用漆，还是以漆围画

● 陈恩深 四川美术学院教授、硕士生导师

作品中的物因素不容否定，但如果这种物因素属于作品之作品存在，那就只能从作品之作品因素出发去思考它。所以，走向对作品的物性现实性的规定之路，就不是从物到作品，而是从作品到物。

——海德格尔《艺术作品的本源》

这是一个原则性的问题，一直以来却总是不被人们关注甚至被刻意回避。为什么事情会是这样？说起来原因太复杂。但是今天我们既然在这里完成一个国家级的学术项目，研讨“全国的”漆画教学（其实已经不止一次）的建设问题，当然也应提出一些真正具有建设性作用的思想或建议来，否则对不起这个严肃的学术项目，对不起我们所教的这门课程，对不起漆画事业，对不起我们的学术良知。

纵览全国的漆画教学，我们扪心自问，是不是至今仍多处于一种有“漆”无“画”的教学盲境中？可以说，在任何场合，人们津津乐道的只是漆技甚至特别敏感于这漆的正宗还是不正宗。由此给人一种强烈印象：漆画界除了拿漆说事就再没有什么事情好干的了。

随处可见的例子有很多。

给我印象最深的是，曾有一位前辈为了给中国美协的一位领导介绍大漆做的漆画如何正宗，硬是牵着人家靠近画面去闻，这让我吃惊地发现了漆画评价的一个“新标准”：光是视觉不行，还得用上嗅觉！还有一位年轻的老师看到学生因漆过敏而痛苦地搔痒时，却不无严肃地问人家：“难道你不觉得痒得很舒服？！”还有煞有介事地将牛骨漆刮别在胸前口袋的，骄傲地给人看他的指甲缝都是黑漆。我的一位朋友在读了我的《当代漆艺》后回信大赞我大漆、透明漆用得如何之好，然后话锋一转说我所论不诚实：“明明是极好的大漆做的，却说成是聚氨酯的表现。”还有我的一位老友，福建的资深大师，在看了我的漆画后由衷地激动：“要是拿到福建展出就开他们的眼了！”然而末了也是“要是全部用大漆做的就更好了”。

重心在“漆”，那么关于“画”呢？确实可以用“惨不忍睹”来形容。典型莫过于每届全国漆画高研班，学员说到“学漆”兴致百倍，一弄画稿就敷衍塞责，要么随便拍一幅照片，要么下载一张网图——画什么？压根儿就没思考。结果当然在画作意义上草草收场。情况在全国高校的漆画课中也好不到哪儿去。一个基本事实是：认真安排了画稿创作课吗？安排了又是怎样上的？

所有这些令人百思不解：为什么漆的意识总是压在画的意识上？用海德格尔批判西方形而上学的话说叫作“盘踞”。最终大概用荣格的“集体无意识”说得过去吧？意识的重复都是可怕的，不是有“三人成虎”的成语典故吗？不是有佛典的“头陀不三宿空桑”吗（行脚僧不要在一棵桑树下歇上三夜，否则会对这棵桑树产生情执）？再看漆文化至今多少年，近万年的延续都不止！想来早已浸入国人之髓，如此不管

正反意义的“漆执”就可以理解了。更不要说漆画本身就来自于漆器，你要人家有所断念几无可能。但是——让我们一再地“但是”：毕竟我们在此讨论的主题不是漆器艺术而是漆画艺术，而在漆与画间，画当然是主体存在。是不是这样？如果对这一点没有疑义的话，我们的关注点就得断然地跳出漆媒的渊藪而跳跃到纯绘画的诗境了。只有如此断然地两分，我们如何来展开漆画教学才有了建设性的真正理论基础生成的可能。为此我们必须正视漆与画到底是怎样的关系。

首先从本质上说，漆是自所所在的物凝；画是自由畅想的神展。漆是漆艺；画是画境。漆艺是对漆物之美的玩味；画境是对诗味情境的远思。漆艺是对漆美的迷入；画境是对诗境的外指。漆艺是内向性的；画境无论怎样都是外向。二者切切实实地“道不同，不相为谋”。

因此我们说“漆器艺术”就当堂堂如其所是地表现是毋庸置疑的，但反过来，漆画“漆在画先”的说法就应跟禅宗“南泉斩猫”一样地处理。

“南泉斩猫”的典故是这样的：唐代著名禅师南泉见众徒争论猫儿有无佛性，便一把将猫夺下，拿起刀对他们说：“快说快说，说得对就救猫一命，说不对，猫就死在我刀下。”众徒哑口无言，南泉手起刀落，一猫两断。后赵州禅师自外归来，南泉把斩猫经过告之并问：“你若在场如何回答？”赵州也不答话，脱履于头，赤足而出。南泉便说：“你若在场，猫就得救了。”

——这则故事有意思之处在于，我们在漆画这儿争论漆性，跟众僧修行争论佛性一样无聊，当然该快刀以斩！赵州脱履于头，说的也是将此问题搞错了关系——将不该有的问题弄得煞有介事。漆与画有如此直接的本质差异，根本不是什么犯浑之事，有什么值得一再纠缠的？一切以为“漆画不过是漆器的平面化表现”的行为都是不经其思的习惯盲行，尤其当我们还要津津乐道于漆味的纯正就更是以漆画的名义在溺玩漆器了。至于人们说今天已是美术时代，画器无别才是时流，我认为这是一种大而化之的糊涂观念。中国的漆画发展是其艺术自组织的事情，容不得什么世界潮流的随意混淆。漆画的向画初衷作为漆文化自身别有艺术深意的指向，还未见月就被如此雾障，不是一大悲哀？若是不假思索却还强词夺理就更是可怕。在漆画，“南泉斩猫”是要斩断对于“漆高于画”的执念。我们一再地呼吁漆画的纯粹，一再地挥舞手中的利刃，也就显出漆意识是如何地万年“成精”了！然而成精就斩不得吗？只要想画出真正的漆画，就得笔笔为斩，幅幅为斩！

至此，斩尽杀绝任何“漆执”再回到纯绘画之境，就当问这个画境的具体内容了，亦即画之所指的“本来面目”是什么？这就是：画仅仅是画，仅仅是最能如池映面的即刻明澈的画者“心电图”的立显。说到底，画的本来面目就是画者心性的本来面目。而要使我们的心性泉涌欢畅，绘画的功力又是必备的了，尤其是审美鉴赏力的必备和想象力的必备。在此具有天赋固然好，天赋不足也可培养，总之只要是漆画，立足点就尽在画境了：尽在造型、尽在遐思、尽在诗味。最后尽在其神而不在其物。而在所有画种媒介中，漆的物性似乎是最重的了。与水墨的清逸相比，其滞重加上顺带的其他硬质材料与复合的技艺语言造成的沉重感，直如叔本华在其《作为意志和表象的世界》中的建筑与音乐之比！当然漆画之重与建筑之重都不错，然心灵最为向往的，还是一种水墨与音乐之轻。物碍越少，其心越显。如若论画，

其神、其魂就在其轻。轻：轻逸、轻灵、轻快、轻妙。艺术所要追求的终究都是心情之轻，都是“高山仰止、景行行止”的且高且远的神采飞扬！放飞心情，几乎就是画之为画的全部内涵。所以溜冰是很愉快的，障碍赛是不可取的。最后是“画无简，不成画”。为轻而简，为简而一。“一”就成了绘画之纯粹的所有修炼（石涛的“一画论”就是对绘画创作的最充分的解读）。一画终归是“天画”，即自然之画：情生自然而表现自然。“清水出芙蓉，天然去雕饰”。一切美于“不得不”。（反观漆画之做作与此就南辕北辙了。）由于画为心画——“心电图”的立显，由于轻、简、一的表现要求，画境怎样来表现就很明白了。弗洛伊德说“艺术是将内心的秘密美化了给人看”，拉康说“艺术是从内里搔物”，本质上都是由内而外的翻显。而相反的取向便都有违初衷了。结果就成了：画者，你有这艺术表现的强烈初衷吗？没有，你就被物化了。在漆画这儿，你就被漆化了。我们说画者永远是媒介的主人，是人用媒介而非媒介用人。更形象的比喻是人骑毛驴而非毛驴骑人。我们在这里强调绘画的本体价值，也就是在强调画者的精神自觉与自主。只有画者具有了绘画意识的清明的自觉，便是再重的画媒也能举重若轻了。而在真正的漆画教学中，唯有建立起强有力的绘画意识和绘画表现欲望，才抵挡得住强烈的漆媒诱惑而制其于胯下。

在教学顺序上还要注意一定是“画在漆先”，因为最先的染色往往是最重要的染色，一旦漆先画后，再要纠偏就很费力了。

再就是教学注意力的分配，只有多将课时分配在绘画训练和审美熏陶方面，才能抗衡漆技顽强的意志性诱惑。

教学方法是极为重要的。在我看来，一是画先漆后的引入，二是画多漆少的配置（七比三、八比二多好）。

下面谈谈我的画稿创作方法论（先说明一下，此方法论是我在川美教授漆画画稿课的发明，是认真研究艺术创造秘密的启悟结果。为此出版了几本专著《漆画之思》《顺遂与自由》《画稿的生发与生成》《当代漆画论》作为教材。简单地说，绘画创作最为重要的是要充分调动原发思维的作用能力，而继发思维只能是一种合目的的协和与潜在支撑）：

这就进入在绘画创作的主体中的主体了。画稿，作为一切画种的创作初衷的表现，显示和确立画境的作用不可小觑。这在漆画中还要重要，因为这是我们非常匮乏的自主创作意识的努力培养以及未曾有过而非常必要的图式探索（关于漆画图式我另有专论）。画稿表现需要以较强的绘画功底给予支撑，而漆画者多数造型功底不足。于此我们可不可以一边加强训练一边大胆尝试一些其他方法来弥补？比如充分调动想象力来进行更加活泛的审美创作与捕捉。

下面略举几例。

A. 撕图重构。首先准备一幅原稿（图1），将其复印多份进行撕破重构，就可以又快又好地完成多幅不同变体的画稿（图2、图3、图4）。

为什么不依常规地止于原稿？有几方面考虑：一是常态下所画原稿再好，都有艺术表现的习惯性造型与气息在其中，只有通过撕破，才能生成非预期的新奇效果；二是这种效果的生成速度快，一撕就成多幅；三是能快速训练我们的审美判断能力；四是让我们珍视这种可能性而打破那种一说创作就进入其中的僵化状态。



图1为原稿，图2、图3、图4为撕图变体

B. 揉图表现。一幅常态图（图5或图7），在经过不同方向的揉搓之后展开，就会生成全新的视觉效果（图6、图8、图9）。

原理跟撕图表现一样，就是借助非预期表现的“他手之为”来形成新创。揉图表现对简约图形还有着丰富皱理与影调的作用，可谓意味无穷。特别在漆画表现中，揉皱的纹理能够带给我们非常丰富的材料语言的配置启迪。