

1. 漆性材料的“绘画”反思

关于“漆性材料综合绘画”

漆性材料跨界的可能

画者的学习思考

2. 基础训练方法

绘画造型综合训练

漆性材料的综合运用方法

其他艺术形式的语言综合案例

3. 漆性综合绘画的形式及个案赏析

漆性综合绘画形式及语言环境因素

“造境”——“综合绘画的”三步骤

个案赏析

学习问题

4. 作品展

漆 性 材 料

综合 绘画

MIXED MEDIA
PAINTING OF
LACQUERED
MATERIAL

[著]

冯 艺 黄伊梅

漆性材料 综合绘画

MIXED MEDIA PAINTING OF
LACQUERED MATERIAL

[著]

冯艺 黄伊梅

图书在版编目 (C I P) 数据

漆性材料综合绘画 / 冯艺 黄伊梅著. -- 南昌: 江西美术出版社, 2019.5

ISBN 978-7-5480-6630-9

I. ①漆… II. ①冯… ②黄… III. ①漆画 - 绘画研究 - 中国 IV. ①J213.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 296759 号

漆性材料 综合绘画

MIXED MEDIA
PAINTING OF
LACQUERED
MATERIAL

出品人 周建森

责任编辑 许越敏

责任印制 谭 勋

书籍设计 郭 阳 小露设计

著 者 冯 艺 黄伊梅

出 版 江西美术出版社

地 址 南昌市子安路 66 号

邮 编 330025

电 话 0791-86566241

发 行 全国新华书店

印 刷 江西千叶彩印有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

字 数 194 千字

印 张 8.25

版 次 2019 年 5 月第 1 版

印 次 2019 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5480-6630-9

定 价 56.00 元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师
版权所有, 侵权必究。

代序

Preface

王向阳

Wang Xiangyang

中国美术家协会漆画艺术委员会副主任

江西省美术家协会主席

南昌大学博士生导师，教授

对于漆性材料绘画作者来说面临着来自两个矛盾的困惑：一方面是来自现当代艺术对传统架上漆绘画形式的威胁；另一方面需要对几千年漆传统深潜探究的体验与传达。一个由外而内的当下世界性艺术进程所迫；另一个，则由古至今的遥远时代的传统精神牵连。对于当下漆艺家来说，两方面的由来存在冲突性和陌生感，但又都是不能规避的现实问题。所以，漆画如果想要取得适合的环境条件，须在材料上持有包容，在艺术进程下的价值取向中保持观念上的现代性。

冯艺在这本著作中，一定程度上考虑到漆画教育在观念实现上的周期性需要，在传统绘画秩序与观念突破之间，选择了一个折衷方式来展开他的教育理念与方法，另外又有“抛砖引玉”的意思，将本书的名称定为《漆性材料综合绘画》，试图给漆画生态一个自由探索的导向。

目录

Contents

前言 \ 001

第一章 \ 漆性材料的“绘画”反思 (反思: 结构 \ 解构 \ 重构) \ 002

第一节 \ 关于“漆性材料综合绘画”(传统漆材料缘起) \ 003

第二节 \ 漆性材料跨界的可能 (试验: 油性、水性介入的可能) \ 011

第三节 \ 画者的学习思考 (自我批判、技巧与语言) \ 016

第二章 \ 基础训练方法 \ 020

第一节 \ 绘画造型综合训练 \ 021

- 一、认知阶段——造型基本要素的分类
- 二、认知阶段——造型基本要素的概念表述
- 三、体知阶段——造型要素综合应用的选择方式
- 四、体知阶段——造型要素的综合运用
- 五、教学中的思考

第二节 \ 漆性材料的综合运用方法 \ 047

- 一、漆性材料的类别及技法应用
- 二、漆性材料技法在绘画造型关系中的冲突、转译与综合
- 三、料的应用在绘画语言中的角色与价值

第三节 \ 其他艺术形式的语言综合案例 \ 059

- 一、音乐《三套车》
- 二、电影《罪恶之城》
- 三、“漆陶”综合装饰

第三章 \ 漆性综合绘画的形式及个案赏析 \ 062

第一节 \ 漆性综合绘画形式及语言环境因素 \ 063

- 一、漆性绘画的形式及类型
- 二、语言环境因素

第二节 \ “造境”——“综合绘画的”三步骤 \ 064

- 第1步 另类的收集素材方法: “乐拍”
 - 第2步 “间接性画法”
 - 第3步 漆画写生创作
- 漆画写生案例

第三节 \ 个案赏析 \ 076

- 一、漆画语言的建构
- 二、新生代

第四节 \ 学习问题 \ 092

第四章 \ 作品展 \ 094

后记 \ 128

前言

Foreword

支林

Zhi Lin

江西科技师范大学美术学院院长
二级教授、博士生导师、“井冈学者”

高校漆画专业教育是推动我国漆画艺术发展的主要力量，因为高校教育模式给漆画创作导向以及漆画能力结构形成和艺术观念培养提供了条件。高校漆画教师的“漆画家”和“漆画老师”的双重身份，在漆画教育中起至关重要的作用。一方面，作为“漆画家”能给予被教育者在作品创作高度上的引导作用，在绘画语言与创作规律上予以解析；另一方面，作为“漆画教师”角色，能够科学有效地实施教学手段，培养漆画创作所需要的坚实基础。

而“教材”，可以看作是教育者实施教学方法，以及传达其教学观念可依据的范本。冯艺的这部《漆性材料综合绘画》，集结了他十余年的创作经验和教学经验。他在教材中，强调两个新的观点：“综合材料观念”和“漆画专业的绘画教学内容”。客观地反映出当代漆画教学所需、所想的“综合材料”观念源自当代艺术背景下漆画创作的推进；“绘画教学”内容则强调源自漆画内部的，关于漆画作者专业能力的培养所需要的关注。对这两方面的强调，恰恰是对于漆画当下发展具有前瞻性的行为，因为在国内的漆画教材中，唯独缺失对这两方面的关注。所以，我们也期待通过对教材的集体关注，促进高校漆画教育水平的逐步提高，对中国漆画发展起到推动作用。

第一章

漆性材料的“绘画”反思 (反思：结构\解构\重构)

教学目标：

使学习者对漆性材料在绘画中的功能有较为主观的认识，以利于后续的实践学习。

本章重点、难点：

基于现当代意义上的漆性材料的认知，以及相关的思考。

建议学时数：

4 学时

Chapter_01

第一节

关于“漆性材料综合绘画” (传统漆材料缘起)

目前,漆画界对“漆画”概念的描述普遍有两个观点:其一,“漆画是一个年轻而不完善的画种”,因为漆画作为“现代绘画样式”存在,自第六届美术作品展览作为独立的绘画品种算起,只有30多年的历史,尚待建立起成熟的语言体系。其二,“漆画是以天然漆为主要材料创作的画种”。两个观点分别反映了两种不同的立足点,第一个观点的建立,来自有说服力的客观性史料与绘画界的普遍认同,这个观点包含了对未来漆画有一个格局定位的美好期待。第二个观点则来自漆画群体内部基于情感化的主观性认同,即把对“天然漆”这一材料的推崇,等同于对传统漆文化的推动,自然也成了现代漆画的核心价值部分。但是,同时清楚作为材料媒介的“漆”与作为画种的“漆画”在概念上的差别与冲突,以及把一种绘画概念解释依附于某种媒介物质的悖论。虽然中国漆工艺的历史有7000年,并且在2000多年前,中国就有用天然生漆描绘纹样相对成熟的方法,但是概念上仍然不能等同。另外,有对形成今天漆画面貌的历史探究。有资料说,“20世纪初,国际的漆艺运动催化了中国现代漆画的诞生”,即今天的中国现代漆画一方面继承悠久传统的漆工艺,一方面兼收并蓄外来的思想文化,先后受到法国、日本、越南等国的艺术影响,最终形成具有区域特点的漆画样式。然而,现实状况并非这么乐观,为工艺性的优势所制约,漆性绘画在语言上,以及艺术格局仍止步于探索时期。

所以,本书名确定为《漆性材料综合绘画》,

而不是《漆画》,作者基于上述态度,认为漆性绘画还未成熟,绘画语言体系尚待建构,暂定“漆性绘画”是属“准绘画”的状态。另外,可以给予漆性绘画更大的自由空间发展。但由于“漆画”一词使用已久,文中便于称谓,暂时用“漆画”替代。另外“漆性材料”又是一个动态性界定,并非框定已有材料范畴,在“漆性材料”的认识上,保持“多源化”才能带来“多元化”,只有容纳新面貌和新观点的出现并存在,才能呈现漆性语言表现的更大空间,以至对“漆性”认定的标准,不会固定不变。所以,漆画的无限可能,只有具体地存在于每个自由状态的作者那里,才可能是一种处在动态中不停变化着的事物。

如果说漆画确定为“现代绘画”属性,那么,在它成长初期,首先弱化其单纯漆工艺观念是有必要的,避免工艺美术品评价标准对其创作的过多影响,是有一定必要性的。所以,本书从“绘画性”出发,提倡创作目标和方式上以“人”为本体,解放“材料”对漆画作者的限定,给予一个对漆画客观认知的渠道。

一、漆性材料探源:传统漆艺的材料概念理解,以及作为“非遗”的保护

没有中国传统漆艺,就不会产生越南的磨漆画,也许也没有现代中国漆画。虽然无论在概念上,还是目的上,漆画的材料技法与传统漆艺的材料工艺存在本质的差异。基于“继承传统”也好,处于某种“功利”也好,将这两种不同质的工艺

结合并非我们想象的那么简单。不可否认的是,传统漆艺成熟的材料技法体系,给漆画家带来了材料技法的丰富灵感与启发,然而由于缺乏“知行一致”,造成绘画语言的互为“反噬”现象也是有目共睹的。

传统漆艺,主要是指漆器上的技艺。

有文献记载的漆器历史有:虞舜时期——食器——墨其上(《韩非子·十过篇》),禹——祭器——墨漆其外·而朱画其内(《韩非子·十过篇》)等。

有实物记载的漆器历史则更长些,如原始时期(以食器和礼器、祭器为主)的内外朱漆木碗(朱漆木桶,外缠藤篾,内外壁均打磨光)距今7000多年。

战国时代,是第一个漆器工艺发展兴盛时期和漆器历史中的一个巅峰时期,有“漆器时代”之称。而形成这一兴盛的原因,可以从以下几个方面来看:

1. 外部环境方面,正值传统礼制没落解体,作为贵族地位象征的青铜器时代受其影响,低迷、滑落至生活日用的平民化。而作为日用品,漆器优于青铜器,主要体现在材料上:体轻,便于把持,易于清洗,而且无异味、隔热、抗酸和抗腐蚀。

2. 漆器工艺制作上,较之青铜器灵活可控,加之期间冶铁业的发展使加工工具提升,不仅使工作效率提高,而且使产品质量得到升级。

3. 漆器外表色彩华丽,较之青铜器更具外在观赏性,可以迎合贵族阶层追逐虚荣之心。加之漆器正值一个相对成熟时期,两者之间一降一升,内外因都为漆器的繁荣兴盛制造了一个良好的契机。

4. 战国的制胎工艺在此期间,品质上得到改进和完善的机会,而且出现了新的制作胎骨的材料和工艺,如夹纆胎、皮胎、竹胎等。尤其是夹纆胎的发明,使胎体更轻,更耐温,是中国漆器

工艺的进步与发展的典型标志。此时出现的髹饰工艺主要有彩绘、描金、扣器、针刻与填漆。

梳理一下漆器历史,其技法手段上可以做以下归纳:

造型上,战国漆器与青铜器的造型仍有着密切关联和相似性,尤其是日用品,较典型的造型有耳杯、漆豆、漆盒、漆奁、漆匱、床、几、案、俎、乐器、座屏、镇墓兽等。纹饰上,除小部分模拟青铜器外,大部分已具有自身的特点。值得注意的是,由于使用了毛笔,所以“自由流畅”可能成为其显著特点。

纹饰主要有以下几类:a. 云纹及变形云纹,b. 各种几何形纹,c. 龙凤等神兽纹,d. 自然动植物纹,e. 社会生活题材的画像纹,f. 天文图像。

最可贵的是出现了现实生活主题的纹饰,主要表现在上层贵族出行的隆重场面,虽然本质上仍然属装饰性质,但已经运用现实写实的方式,而且具有一定层次感,显现了一些绘画特征,可以看作早期绘画的萌芽。

另外,这时期出现了一种非现实性的神话人物、动物与现实生活环境搭配的画面,具有神秘和奇幻的气氛,现实与想象结合,体现了某种超现实的想象力与表现趣味。

秦汉时期的漆器,虽然可以看作是战国漆器的延续。由于这个时期需要突出实用,所以秦代漆器器形简洁。从出土的秦漆器来看,湖北云梦较为出色,其中最突出的是云气装饰,这可能与神话内容的流行有关。色彩主要为朱、黑、褐、金和银五种,朱黑两色为多。由于深色占多数,所以色彩整体感觉厚重沉着。画法以单线、平涂法为主,而用笔多为大笔触,所以有一定的写意趣味。

从汉代出土的漆器看,西汉比东汉更多,而且出土点遍及全国。

汉代漆器装饰内容继续以云气为主,伴以幻

想的神灵怪兽。这与汉朝时流行的思想观念有一定关系。现实的与神话、鬼怪故事的内容结合后，画面显得极为丰富。色彩仅用红黑两色，明快强烈而浪漫。汉代与秦代表现手法上的不同，除了勾线平涂外，还采用了材料的立体堆饰。色彩搭配采取了黑底上用灰色、粉绿等冷色，与黄、红等暖色的矛盾因素的对比，造成复杂的视觉丰富效果。

三国、两晋、南北朝时期的漆器髹饰工艺，在当时社会仍占有重要的地位，其成就主要是装饰画。同时值得关注的是，三国时期的犀皮漆器，创金髹饰技法有了明显发展。两晋、南北朝时期的夹苎技法流行，应该与佛教的传入有关系。此时，“密陀绘”开始流行了，这是一种用氧化铅调油色绘饰的技法。但最高成就还是装饰画，总体上漆器仍然处于持续发展的态势中。

值得关注的是，三国时期装饰画水平高峰的出现，预示着有别于实用属性的单纯绘画出现为期不远。特别是意笔描绘的方法出现，可贵的自我抒情方式潜在于其中。1984年6月，在安徽马鞍山出土的三国时期东吴右军师、左大司马朱然墓中的装饰画，就是作为古代绘画研究的珍贵范本。但这一时期的装饰画并不能理解为就是今天的绘画，或者是对绘画的模仿，因为那时的工匠并不具备绘画的主观需要与意识条件，独立的绘画概念是现代才出现，或许可以理解为现代绘画的早期萌芽阶段和派生形式吧！

三国、两晋、南北朝成为漆器工艺史上重要时期的一个原因，是因为此时瓷器工艺的成熟兴盛，成为了漆器转型与发展的一个潜在威胁和动力。由于陶瓷在实用性、观赏性方面的竞争优势，迫使漆器为了求得生存，而向更高端的工艺要求发展。所以，隋唐时期开始的金银平脱、剔红、剔犀、螺钿镶嵌等工艺相继流行起来。不仅在材料上追求更加华贵，而且在工艺上更加复杂化，

造就了漆器的工艺高水平时期。

此外，由于实现了装饰功能对实用功能的超越，从而凸显了审美价值和内容上的教化功能。艺术形态的发展，往往因其与社会发展的密切相关而体现出结果的必然性，但是由突变产生了蜕变，其结果往往又是某种偶然性的。一种艺术门类可以因外部条件形成相应的制约性，但因此也能形成一定的适合性，并导致各不相同的发展取向。比如，唐宋时期的单色漆器曾经流行一时，就因其费工耗时，成本高的劣势，输给了当时相对产量大、成本低、程序少，但色泽温润如玉的瓷器。而后的漆器面临生存压力，在凸显自身擅长的情况下，另辟新路，选择了欣赏性的陈设功能及工艺取向，并以此造就了宋元时期雕漆工艺水平的提高，“宋元之制，藏锋清楚，隐起圆滑，纤细精致”（《髹饰录》）。尤其在元末明初时期，雕漆达到了工艺发展的高峰。但是到了清代，雕漆转为精细风格，纹饰仍然仿元代样式，漆层偏薄，缺乏生气，成就不及元代。

清朝时期，漆工艺的技术高超，材料的使用也越来越富丽堂皇，特别是“金”的使用。在漆器中用“金”的历史中，汉代有贴金箔，唐代有金银平脱，而明代以后的金彩装饰却成为了特色工艺。

总体来看，传统漆艺历经数千年，其材料种类相对于今天的丰富程度来说，是非常少而局限的，基本上是天然材料，这是由于所处的社会发展时期和相应的生产力条件决定的。简单归纳，大略可分为以下几种：

- ①涂料：天然漆
- ②溶剂：桐油、樟脑油、松节油等
- ③金属材料：金、银、铜、铝等
- ④矿物质材料：矿物质颜料、朱砂、宝石等
- ⑤天然材料：螺钿、角、骨等
- ⑥人工材料：陶瓷、布等

⑦ 工具：发刷

从社会现象角度梳理一下古代漆艺发展过程，我们从中不难发现一些现象与规律。漆器在大多数时期的受众主要为贵族阶层，所以，推动其发展的也是他们，同时受制于这个群体的需要，并与这个群体一起跌宕起伏。漆器在长期作为社会功能的反照中，逐渐成为一种身份、地位、财富的象征。尤其到了明清时期，为迎合需求，漆工艺变得越来越繁复，装饰性越来越浓厚，甚至到了无以复加的地步。由此可见，某种艺术形态的发展受制于其发展空间条件的苛刻程度，历史的悠远和长久，可以使得漆工艺变得贵族气质浓郁，从而也变得极致地精致，材料变得极度地奢华。

其次，漆工艺材料是在漆艺活动中被需求和被选择的，并且是在被应用过程中逐渐形成一定的规定性，最后用名称来代表相应的漆工艺类别以及材料种类。由于历史发展的轨迹缓慢而悠长，其材料及工艺概念的形成周期也就相应地长久。虽然材料观念的形成缓慢，但是一旦形成于人们的观念和习惯中，也就愈加地牢固。对于今天快节奏的、发达的消费环境来说，理解这种缓慢形成的古老工艺是有相当难度的，作为“非物质”文化遗产的“标本”保护就是基于这种状况下，越加具有现实意义。

另外，一定历史时期形成相应的艺术形态，就如同7000年前产生了实用功能的漆器，20世纪才产生了漆绘画，它们之间的不同，既是时间意义上的，同时也是时代需要的选择。传统漆艺材料的属性形成，受制于很多朝代社会发展条件的总和，而长期的农耕文明时期，使漆艺自然选择了天然材料。发展的缓慢造就了工艺的成熟，工作种类可选择的很少，造就了“工匠精神”，这完全符合社会发展规律。按照这种规律，社会发展到今天，科技成果带来了层出不穷的漆性新型材料，物竞天择，相信此时的古人也不会视而

不见。忽略它们的属性与差异，简单地把它们相联系、相认同是粗暴的，也会违背我们继承与发展漆文化的初衷。

二、现代绘画概念下的材料应用，教学中“绘画”的“先入为主”

这里所说的现代漆性材料绘画是一个发展的、开放性的概念。漆性材料，是一个界定，但又是一个不确定的概念，它可以泛指一切可溶于漆的，或能够与漆相结合的，包括已经存在的，以及将要成为能够被漆性材料绘画者所利用的一切材料。今天漆画界对传统漆艺与现代漆画的概念认识，仍然保留了一定的模糊性。传统工艺美术的分类，是以材质为主要依据，如漆器、陶器、玉器、青铜器、剪纸等。所以，材质的品质高度和材质的加工及装饰的工艺水平，是漆器品质和价值的主要评价内容。而漆画如果以“画”来评价，则材料与工艺制作水平是作为附加值来看待的。把传统漆艺的材料工艺技术的价值，放进现当代绘画的语境中来衡量，主要体现在画面造型技术层面的需要。当作品被特定受众群体收藏后，可能会考虑流通需要，以及保存条件、时间的长短等问题，一般意义上的“画”是以视觉元素表达及思想沟通为目的，按审美品级，又分为视觉美感传递和思想精神交流两个层级。

漆画存在浓重的“工艺”味是有缘由的，回顾20世纪80年代之前，漆画形成早期的作者群，大多来自工艺美术行业或工艺美术专业，也仅限于工艺美术观念下的表达，较少从绘画造型上进行创作与探索，即普遍传达材料工艺美感和形象的自然形态美。加之中国特殊年代对艺术大环境的限制和政治服务要求，而漆画群体较小，对学术关注也滞后，所以，较少挖掘作为艺术更深层次的图像价值或精神价值表现。不可否认的是传统漆艺有其珍贵的工艺历史性传承，但是我们需



《版纳月色》陈圣谋 60cm×60cm 1992年

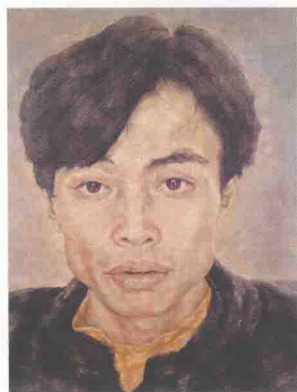


《密林中》陈圣谋 60cm×45cm

要客观地面对今天与古老传统之间存在的样式及价值要求的差异。

漆画界中存在材料选择的问题，选择什么材料好用？应该是作者个体的自由与权利，不应该存在问题，也不应该有人为导向。只有材料为人所用，不应该有画为材料选择所限制的。所以，漆画的好坏评价，也并非以某种材料种类来评判，如：“用大漆的漆画就比用其他漆的漆画高级”。这一标准正是工艺美术品的评判标准。相信存在这一观念，也是漆画滞后于其他画种的关键所在。虽然现代漆画在材料技法方面多受传统工艺启发，但是艺术观念和语言方式上，则多是对现代绘画的借鉴。所以，无论是传统漆性材料还是现代漆性材料，都需要作者将其放入自己的绘画语境中，转译、融合为画面语言的需求。因此，现代漆画要实现更大空间的发展，须从更大的格局上的现代美术样式，来延续中国漆艺术传统。

在漆画教育中，有一个现象不能被忽视，漆画专业的学习通常是从传统材料及工艺的学习开始，而绘画能力的训练往往滞后或缺失，造就了漆画作者群的先天不足，学生不能徒手起画稿，



《油画头像》冯艺



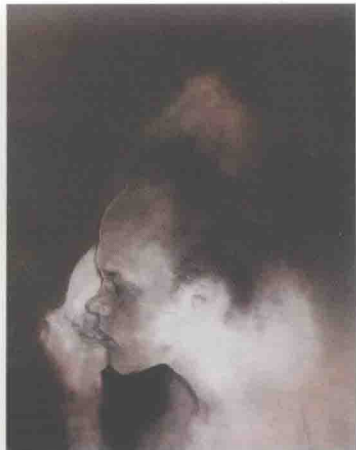
《水彩头像》冯艺



《向上看的老人》门采耳



《入睡的女孩》丹尼尔·基纳泰罗



《托马斯》毛焰

用打印稿拷贝画稿成了普遍现象。加上漆画界有一种说法，漆画作者担心漆画不够姓“漆”，害怕画面像油画，或者像国画，总是刻意与它们拉开距离，避免相似，以致于漆画越来越不像绘画。由于绘画造型运用的简单化或缺失，使漆画变成注重肌理效果的平面装饰图案，“绘画性”的缺失状态，也就是造型方法和绘画语言的缺失。但是，自徐悲鸿时代兴起的现代美术教育体系，在中国已被广泛接受，大多数美术习画者接受了西方绘画造型方法，不论是油画专业还是国画专业都不例外，这个现象是值得深思的。四川美院的陈恩深教授很早就发现了这个问题，提出了漆画教育的“抢滩”说，意思是漆画专业教育应该先树立绘画观念，再教漆画材料应用技法，这个顺序不能反。清华美院的程向君教授也一向注重绘画能力的培养，反对一味拷贝画稿，他每年有外出风景写生的习惯。所以，是画家？艺术家？还是工艺美术工作者？对自己的角色定位，会在作品的思考中有一定的自我暗示。

三、大漆材料的“唯一性”与当下“综合性”材料观念的冲突

大漆材料“唯一性”地位的形成，源于漆艺曾经依附于贵族阶层成长的历史地位，即某种深层的文化特权心理，还有以资源拥有者地位保护的自觉行为，而并非全部都是对漆艺历史的敬畏与责任。如果某种物质性材料或材料的应用方式，有可能成为某种特权而“独有”时，漆艺术，这种本来属于公众的文化资源，就会沦为



马王堆 漆器



马王堆 漆彩绘



《生命之水》吴嘉诤 50cm×50cm 2015年



《卡纸漆画2》程凌云

功利的傀儡，从而失去普遍的“公众性”。

当下“综合性”观念的出现，主要是指社会平等下的艺术自觉行为。从大的环境来看，是由于社会科技进步共同导致的观念改变，以及观念在绘画延展的自然结果。但从艺术内部来看，主要反映为一种画家对个体自由性的诉求。这种由观念导致的思潮，具有先进性和“开放性”的特质，也必然地影响到艺术中的意识层面，而在漆画界首当其冲的是材料部分，特别针对的是传统材料“唯一性”观念。在仍然存在功利性这个东西的情况下，完成一个自由、包容的漆画材料价值常态，还存在一个相当长的过程，另外，材料的“唯一性”与“综合性”两者在漆画完善过程中所带来的正面或负面的价值，有待于深层次的评估。

四、漆性材料的包容性与综合绘画的可延展性

漆性材料在过去传统漆艺历史的发展中，虽然是单一性的，但已经非常成熟。漆画在材料的使用方法和对文化传承上，需要对传统的关注，但是漆画期望一个更大的发展空间，就需要建立新的艺术形态，超越工艺性对材料的束缚，充分地体现出漆性材料的包容性和

综合绘画的延展性。

自 20 世纪 80 年代以来，漆绘画的材料之争一直没有间断。事实上，理论上的材料观点，双方都是明了的，即无论是使用何种材料，都要遵循艺术创作的根柢，将材料为我所用，进行画面的应用和表达。所以，这几十年的材料之争就变成了一件值得玩味的事了！

事实上，在各自的创作过程中，对传统漆艺的材料技法的理解，形成了各自不同的尺度和标准，“唯大漆”观点和“绘画性”观点应运而生，不同知识背景和专业背景的作者群体各自坚持着不同的主张。“唯大漆”观点以传统漆艺的材料工艺系统，作为创作主要依据和语言延展，甚至在技术名称上仍然延续了漆艺的工艺名称，如髹漆、髹涂、螺钿、蒔绘、研磨等，以拉近与传统的语境联系。由于所谓“继承传统”，并非简单

的技法挪用，或对已固定的图像套用，否则“继承传统”可能变成一种功利主义的借口，借助角色自我暗示的机会主义表达。这样，漆画自然削弱了作为绘画本体的面貌与表达。而另一边，强调漆材料在作为绘画语言自由表达时，自然地拓宽了漆性材料范畴，无形中否定了“唯大漆”只有一种漆才能作画的立足点，也同时消解了几千年漆文化内涵对漆画的附加价值与历史的支撑，也拉近了与其他画种的语言差异。当不同的价值取向共存于同一空间时，就会缺乏包容，相互消解，出现今天的状况就变得在所难免！这样看来，事实上，漆性材料随着科技发展会越来越丰富，材料如果基于综合绘画观念本身并不缺乏包容性，所以漆材料的包容性问题，更多地体现在漆画作者之间艺术观念的包容性上。



《云中》吴观真 20.5cm×41cm 2017 年

第二节

漆性材料跨界的可能

(试验：油性、水性介入的可能)

一、现当代艺术大环境为漆画格局重新定位提供参照

“现代艺术是重新构筑新的语言范式的分析时代，所以它不是纯精神的，而是开放的、多层次的、大众化的。”（栗宪庭）

中国漆画的出现约 100 年，全面发展的时间在 20 世纪 80 年代前后，并不像西方绘画花几百年的时间历经古典主义、现代主义、后现代主义，直到当代主义。也不像中国画，经历“西学中用”、“国学”思想改良、“新中国画”的现代改造等过程，漆画自 20 世纪 80 年代作为绘画品类被确立时，实际上正好赶上中国艺术环境的繁荣时期，这对于漆画的画种格局定位和语言体系形成是再好不过的时机，事实上却没有形成“后来者居上”的结果。对于有强大漆文化支撑和现当代艺术大环境影响下的漆画来说，缺失了漫长的探索过程不知道是否是件好事？直接享受现成的艺术条件和成果，材料包容性和表现语言的形式构架理应最具有合理性，也最具前卫性和生命活力。而且，当代艺术的媒介“大综合”，理应为漆性材料观念性跨界提供各种可能性。

二、科技发展使漆性新材料种类拓展

传统漆艺材料与中国现代漆画材料的差异，是各自历史条件本身造就的。观念变化一般都会带来对相对传统的现状进行反思，漆画的反思主要反映在对漆艺材料与技法表现方面，因为不能对工业时代带来的一些新型材料视而不见，新材



《1949 年第八号》波洛克（局部）



《缠绵》毕加索



合成大漆



聚氨酯清漆、油画颜料



自制漆皮粉

料确实也给漆画材料语言增加一些丰富性内容。有能快速结膜的黏合剂及稀释剂，如硝基漆、聚氨酯漆、聚酯漆、金属漆等材料；有能与漆液结合的金属材料，如金属丝、片，以及金属复合制品等；有漆包线、天津铝板漆画用的铝板等。以及人工成品或工业品材料，如纸、水泥、塑料等。

材质的表达，由于其承载的一定社会内容与痕迹，可以作为作品中的观念与思想传达的元素。创作过程中的材料媒介除去它自身所具有的物质形态，还能构成更多的美感形式意味，成为绘画语言中的情感载体，即作者通过主观想象，并赋予其上的情感和思想的媒介，反过来看，也就是通常所说的材料精神属性。

天然大漆材料对于现当代艺术表达方式来看，具有一定的局限性。它作为应用时间悠久的纯天然涂料，被认为是一种适合缓慢使用和悠闲品味的材料，由于它来自一个漫长时间的形成过程和传承过程，也因此而呈现工艺制作性的极致独特。但是如果把漆画作为绘画的选择，而非某种工艺属性的话，天然大漆的漆性与作者绘画状态之间可能还存在着某些冲突：

其一，首先是作画的周期与节奏上的冲突。我们先来了解一下大漆的特性，大漆的干燥需要比较严格的湿度和温度的要求，湿度和温度不对则干得非常慢，甚至不干，但是这个问题可以用荫房调节解决，如果配有空间够大的荫房。

其二，一次性色层不能厚，厚了不易干，漆层太厚则根本不干。即使一遍薄薄的色层，在荫房里的干燥时间也需要一天左右。而且颜色还存在一个开光的过程，并非像油画、国画、水彩画那样，随时能参照之前的颜色效果进行铺色、描绘。完全开光后呈现颜色稳定的色相需要一年左右。克服材料特性给绘画带来的不适，也一直是画家们努力的方向，所以，西方油画的发展进程，在一定意义上也是探索材料慢干与快干的历史。

上面说的色层干燥以及色相还原缓慢的问题，这还只是指单色或原色，当需要更复杂些的调色时，可能出现的静电与沉淀变化，使颜色变化不易掌控。尤其是绘画中需要更多过渡性的丰富造型变化，则操控漆色的反复重叠就会变得愈加困难。因此，现在的漆画作品大多是将原色或调和好的单色逐一独立铺色，因为一遍遍程序性作画