

编者按：日前，“工匠精神·苏艺”蒋喜玉雕艺术精品展、王丽华苏绣艺术精品展、韩建贤苏作家具艺术精品展在中国美术馆同时开展。三位苏州工艺的代表性传承人用精湛的作品完美演绎了“苏作”在技艺层面上的“精、细、雅、巧”，并且十分注重文化审美精神层面的表达，具有极其鲜明的时代特征。作品在中国美术馆一经亮相，就赢得了观展者的连连称赞。《美术文化周刊》本期特别策划将三位艺术家的创作理念和艺术特色进行集中呈现，以飨读者。

蒋喜玉雕的“古韵今风”

■ 本报记者 李百灵

苏州人爱玉，琢玉史可追溯到良渚文化时期，明代以来，苏州玉雕界名家辈出，以陆子冈为代表，开一派宗风，从而使“苏邦”玉雕独领风骚数百年。

作为苏州玉雕技艺的领军人物，蒋喜有着近40年的玉雕创作经验。此次在中国美术馆举办的“蒋喜玉雕艺术精品展”包含了蒋喜历次参赛获奖的艺术作品和蒋喜美石坊研发、设计的玉雕创作新形制“龙凤玉对牌系列”等70余件作品，分“典显苏艺”“斫古栖璞”“华韵承新”三部分。从作品中既可以看到古代玉器的风韵，又融汇了蒋喜自己的艺术思想和创作风格。

蒋喜以仿古玉雕见长。其对高古、殷商、西周、战国、两汉以及唐宋风格玉器颇有研究，对于明清玉雕亦游刃有余，尤其是运用老刀法琢玉成器有极高的造诣，其拟古的作品细致入微，古韵十足。“对于我来说，所要寻求的是玉石之中的刚柔相济的和谐之美、礼乐之美，‘乐至则无怨，礼至则不争’，追求的是一种人内心的和谐，也正是我所寻求的境界。”蒋喜说。“师古”而不“泥古”，是蒋喜多年玉雕生涯的宝贵经验。此次展出的“龙凤玉对牌系列”作品和《薄胎品茗茶具》作品风格独特，融合了辟邪、翁仲、八刀蝉等设计和雕刻的“变化”，是“神似”的一种新表述，也展现出蒋喜对传承与创新这一命题的理解。

在领悟了古代玉器精髓之后，蒋喜将殷商、春秋战国、汉唐的玉器纹饰及造型中的典型元素创造性地艺术化运用，雕琢出许多既包含了浓郁远古玉文化内涵，又符合现代审美的玉雕作品。此次展出的蒋喜参评、并荣获第七届中国工艺美术大师称号的作品，就是这类作品的代表。其中，《云天下》结合了现代人的几何审美，以金字塔作为沟通媒介，镂空“四灵”坐镇塔底，两者浑然一体，层层向上，直达云天，贯通古今。作



梦回水乡(玉雕) 蒋喜



思想的天空(玉雕) 蒋喜

品自上而下写意式渐变，既蕴含着对传统哲学的思考，又渗透着现代人的审美情趣。《望天吼》以相互对应的大、小瑞兽为主体，结合“实”和“镂”的雕法，舒张流畅和富有韵律，产生刚柔相济的效果，并借以瑞兽桀骜不驯、昂首咆哮的

气势和神韵，体现了图强猛进的精神风貌。

蒋喜对线条的琢磨独树一帜。他恢复了早已失传的“游丝毛雕”“斜刀工”“汉八刀”等传统玉雕技法。师自汉代的“游丝毛雕”线条纤细如丝，似断似续，弯曲有度，一气呵成。“汉八刀”干净利索，线条简练，琢磨精细，刀刀见锋。他娴熟的技艺和丰富的灵感来自于自己收藏的万余件史前石器。蒋喜说：“数千年前的石器，不仅代表当时的生产力水平，更有简洁、质朴、实用的制作工艺，给今天的我们留下了无限的遐想。这批石器是我玉雕事业的催化剂，培养了我扎实的基本功。从这些石器上反映的切割、钻孔、雕琢……都是我研究和实践的方向。恢复已经失传的制作技艺，是一种文化的传承、责任。”

多年来，蒋喜身体力行，一直在为苏州玉雕非物质文化遗产传承和玉雕行业发展先行探索而持续努力。他几乎跑遍了全国的玉器市场，看世界各地最好的博物馆收藏，拜访业内高人、向所有出色的同行求教他们各自的从业心得。足迹所到之处，一切与美学相关、能够启迪创作的活动他都积极参与学习。他编著的《太湖沉宝》展示了其收藏的200件石器精品，是对太湖流域古文化探索的不可多得的第一手资料。其出版的学术专著《美石者》，是苏州当代玉雕首部专著。

在2018年第七届中国工艺美术大师评选中，蒋喜获评成为苏州玉雕界首位“中国工艺美术大师”。他说：“这一成绩的取得，得益于这个优秀传统文化全面复兴的伟大时代，得益于人民群众不断追求幸福美好生活的伟大机遇，得益于我行走在玉雕之路上遇到的众多良师诤友，这一切都让我心怀感恩，唯有以更大的努力来回馈所有的鼓励与期待。”

王丽华：绣出“中国符号”

■ 本报记者 李亦奕

“她从2200多年的历史走来，婉约精致，一如江南水乡般的细腻绵长。她从寻常百姓家的屋檐下走来，心手相传，渗透着朴素亲切的淡雅端庄。园林、绘画、评弹，苏州是中华文化中最柔美的姑娘。而苏绣，一定是她穿在身上让人心旌荡漾的衣裳。”这是中国文化产业国际论坛组委会对苏州刺绣的描述。时至当代，苏州刺绣不再局限于传统的构图和制作技巧，加入了很多绘画的构成及色彩元素，极大地拓展了苏绣的表现能力和绣面效果。

王丽华正是当代苏绣融合创新的代表性人物之一。她自幼研习苏绣，师承中国工艺美术大师余福臻，并得到其他艺术大师及刺绣前辈的精心指导，深得刺绣艺术的精髓。2001年，王丽华在一位台湾客户处偶然看到了台北故宫博物院青铜器藏品的画册，爱不释手。于是，绣惯了动物花草和人物肖像等传统题材的王丽华心中有了创新的想法——绣青铜器。王丽华坦言：“绣青铜器的难度不仅在于要反映物体本身的形态，还要将它们历经千年风霜洗礼的感觉表达出来。”

如何表达青铜器的厚重感以及器皿上的纹样，包括因岁月而留下的残缺、锈蚀。苏绣前辈遗留下来的40余种针法均不能达到理想效果。为了探索适合的针法，王丽华前往美术学院专门学习油画技法，从绘画光影效果、素描明暗转折等处理手法中汲取灵感，在多番尝试摸索中，王丽华研发出最合适青铜器表达的绣法技艺——“八工针法”。在用“八工针法”创造青铜器题材作品时，王丽华很好地驾驭了疏密、粗细、镀色等关系，在斑驳处与平整处都能处理恰当，较好地实现了刺绣“柔与力”的结合，形成了一种成功的对比表达图式，实现了国之重器到精



千里江山图(苏绣) 王丽华

美艺术品的完美转化。

在先后创作了《龙门石窟》《毛公鼎》《犀尊》等青铜系列作品后，王丽华的艺术探索之路并未止步。近几年，她将题材表现转移到“壁画绣”和陶俑上。“我很喜欢与佛教有关的器物、作品等，看了它们之后给我一种安静的感觉，我想用手中的针线把它们表现出来。”在表现壁画时，王丽华已能熟练掌握“八工针法”，并将其灵活自然地表达再现，针法活泼灵动、色彩丰富饱满，明暗效果强烈，富有很强的艺术感染力。从《敦煌莫高窟第45窟胁侍菩萨》《崇庆寺文殊菩萨》等新作中功力可见一斑。

日前，在中国美术馆开展的“王丽华苏绣艺术精品展”上，《阿难》《肉形石》《毛公鼎》《龙门石窟》《绿度母》等38件以中华传世名品为原型的刺绣力均在展出之列，这些作品细节刻画生动，极具质感。展览现场，人们纷纷感叹：“这不是照片吗？这么精细会是绣出来的？”其中，《毛公鼎》整

幅作品绣制长达一年半之久，用500多种颜色的丝线，王丽华将“八工针法”的丝理向不同方向伸展，增强光线散射能力，将蚕丝本身的光泽“去掉”，是一种亚光的针法处理方式，因此还原了材质的真实感，实现了现代苏绣和千年文化的完美融合。另一幅历史长卷——《千里江山图》也吸引不少观众驻足欣赏。王丽华说：“我发现这是一个既符合自己技艺特色，又符合时代特色的题材，它比《姑苏繁华图》更广阔，需要采用更多的针法，调用更大跨度的色彩，才能绣出层次感。我带领10多位绣娘在去年上半年创作完成，作为礼赞新时代的作品！”

从仿古绣到仿真绣，从青铜器皿到壁画石窟，历经了几十年苏绣题材的不断变化和摸索，从最初的“师造化”再到后来的“中得心源”，植根传统，融会创新。王丽华以针作笔，以线着色，“心手合一”来造物，不断探索创新，使苏绣焕发出新的生命力和感召力。

韩建贤：追求木作的文化内涵

■ 本报记者 李亦奕

苏作家具作为明式家具的代表，在继承宋、元家具优秀传统的基础上，已形成一个独立体系。特别是苏作红木家具，在整体风格上一直保持着新丽典雅、温婉脱俗的气质，形成了造型轻巧、俊秀、素雅的特点。在苏作红木家具发展的历史长河中，涌现出了一批具有较高技术水平的人才，韩建贤就是当下颇具代表性的一位。

日前在中国美术馆开幕的“韩建贤苏作家具艺术精品展”，展出了韩建贤创作的20余件红木家具精品，包括《方桌五件套》《有束腰壶门牙子霸王枰方桌》《有束腰马蹄足条案》《有束腰马蹄祥云画案》

等代表作，每一件作品都透着苏作工艺的玲珑典雅、简约秀秀的美学风格，观众可从中领略到中国古代家具的优秀传承。

刚届不惑的韩建贤出生在苏州，身为本土工艺美术家，苏州的历史人文传统为韩建贤提供了丰富的创作素材。他从工笔花鸟、砖雕木雕乃至古代音律中不断吸取文化养分，融入自己的家具设计中。在从事红木家具研究、制作20多年中，韩建贤在工艺上有极深的造诣，除了精工细刻，他还一直坚持从设计入手，注重作品的每处细节与表达，这种力求完美的工匠精神的造就了韩建贤的纯熟工艺，同时，他也将中式家具

制作的传统与神韵发挥到极致。

韩建贤的作品用料考究，结构大方得体，深得“苏式木作”造型简练、线条挺括、做工精良、磨光光亮的工艺精髓。比如，在展厅中展示的“有束腰马蹄足条案”，材质为小叶紫檀嵌黄花梨，结构自然大方，线条布局和谐流畅，整款条案没有添加任何花纹雕饰，通体素光整洁，案面棱角分明，艺术效果极佳，充分展示了苏作工艺的匠心独运。“束腰马蹄案围板罗汉床”则是用花纹美观的厚独板制成，通体光素，围板上边前低后高起伏，造型暗含七屏凤式。束腰略高，浑厚中带有挺拔之感。用料粗

大、劲挺雄浑，营造出大气有力的艺术效果，是经典的明式家具。在韩建贤看来，优质的木材、稳固的结构、优美的造型、舒适的倚靠、精细的木作工艺是一件高档艺术家具不可缺少的要素。

20多年的不忘初心和对苏作匠心精神的坚守，韩建贤深深体会到，苏作艺术家具就好比一张桌子的四条腿，一条是木材，一条是制品，一条是文化，还有一条是艺术。“只有让自己的木作技术具有文化内涵，具有艺术感染力，才能让人在使用过程中，不只是把家具当作实用品，而是得到一种美的享受，从而真正使其拥有文化的符号和艺术的张力。”韩建贤说。



韩建贤创作的苏式红木家具一组

陶瓷媒介与时间

■ 孙晓晨

陶瓷标记时间

这里先预设一个问题：假设瓷罐中有一只昆虫，是什么时候进去的？

黏土与釉料是陶瓷在烧制前的形态，而陶瓷之所以获取这一俗称是取决于高温烧造改变了泥土与釉料的分子结构，我们不会将未烧造前的泥坯称为陶瓷。显然，昆虫只能在该物质高温冷却后才得以进入，也就是泥坯成为陶瓷之后。事实上，这个问题在时间上界定了陶瓷的生成。有趣的是，那只昆虫尽管身在瓷罐之中，却无法真正和陶瓷产生联系。

可以说，陶瓷作为一个物质的暂时性状态——破碎前的状态，成了泥坯与碎片的边界。陶瓷生成后时刻伴随着死亡的危机，一旦它被撞击或是滑落，这个身份将会随着它的破碎立即消失。

同时，它也是一条具有厚度的时间边界，因为陶瓷状态并非总是转瞬即逝，许多博物馆中陈列的瓷罐证明了这一点。相较于陶瓷的实体存在，时间则是虚无的，而我们可以借助陶瓷对时间进行标记。首先它作为黏土与碎片的

边界标记了时间。宽泛来说，在历史时间概念中，博物馆中的陶瓷底款所标示的具体年号也是对时间的一种标记。

质感配置资源

黏土由陶到瓷的媒介演进与其他媒介的发展并无二致。消费与交换的过程中产生新的需求加速了媒介迭代，也就意味着在世俗生活中，某些群体的凸感催生出新的需求——比粗糙更加细腻光滑的质感匹配更加精致的生活。

这样，材料的迭代带来了艺术创作中瓷媒介新的语言，即以光洁的釉层作为展示界面并将这一绘画界面的概念强化，以此来呈现平面性的描绘。更加光洁的绘画界面的确立提供了深入刻画与丰富造型的物质性基础，助推了陶瓷绘画的发展。不同于油画布，这种透明的界面联通了内外——它不仅釉上与釉下融为整体，玻璃质界面的阻隔分离出两层空间。这种将虚实塑造空间的逻辑与釉面分隔的实体空间结合，在一定程度上弥合了中国传统绘画在空间表现上的技术性缺陷。除此之外，



洞鉴记载(陶瓷、白银、金属) 孙晓晨

釉下的料性不易控制，显现的较为单一且发色相对虚糊，釉上界面光洁易于刻画并较多地呈现为丰富鲜艳的色彩。明清陶瓷中绚丽的“斗彩”即是用到了这种语言形式。

如切如磋

相反。“圆器”的构图，连接平面的左右两端，依靠旋转器物消解静态时所产生的边界，从而制造空间幻象。旋转的状态使得人们无法将视觉中心凝视于某一点，这些流动的图景由时空与运动所生成。

陶瓷的解域与建域

当代陶艺对传统陶瓷超越惯用的策略是给予传统一座丰碑，让其成为历史，用以完成权力的交割。艺术家们发现，泥的塑造性与丰富的釉料将陶瓷模仿其他质地成为可能。事实上，在他物被置换成陶瓷材料以及看似真实的他物的时候，并没有真的成为那些材料以及与之相对应的被描述物品本身，只是以此作为一种解域陶瓷的方法。被用心刻画与模仿的那些陶艺作品，制造了一个沉思的情境——人们凝视它为了找到那些旧有陶瓷视觉的痕迹，甄别两者的差异以获取新的经验。

在当今的艺术现场，陶瓷没有成为艺术创作的主流媒介，而作为“少数”同样也具有某种潜能。“多数”身份的主流艺术媒介借助陶瓷媒介的少数方式(并

非是陶瓷作为少数群体或小众媒介)来动摇多数本身固有的强大秩序与规则，并试图施以“破局演化”来完成解域。

陶瓷的自我解域以及对他者的解域行为，是为了对陶瓷进行再建域。除此之外，资本与记忆等要素也参与其中，如同“鸡缸杯”作为陶瓷总体概念中某一时段的切片，由于资本的介入因素在一段时间内成了陶瓷的指代；博物馆文献中的陶瓷与当代陶艺作品以“陶瓷形象与身份的主客体化”在不同文化空间分别阐释的同时又互相解域。正是基于“当下的任何问题都需要回到古代去寻找源头与事物的分支”这一逻辑，后者的发展以前者为历史依据，同时胁迫前者作为历史符号与蒸汽机发明之前的落后且愚昧的时代联系起来。

回到开篇讲到的“陶瓷对时间的标记”，然而这并非是陶瓷媒介所独有的特质，它与诸多媒介一样具备标记时间的能力。真正值得注意的是，陶瓷以时间概念标记了“(文化)破碎前”。推导出“陶瓷再建域”阐发的新内涵——陶瓷除了作为具体物质的所指，还以事物破碎前的状态生成了陶瓷的能指。