

当代手工艺的“三重阶”

■ 杭间

由中国美术学院主办的“三重阶——中国当代手工艺学术提名展”自9月30日开展以来得到业界积极关注,这次展览分为“遗所思”“忽如寄”“道无因”3个部分,综合展示了百余位当代手工艺家的300余件作品,涵盖木雕、石雕、陶瓷、刺绣、家具、首饰、玻璃、剪纸、纤维艺术等20余种。视觉与空间设计为韩湛宁、深圳“亚洲铜”设计。

不妨设问几个最基本的问题,今天的手工艺是否真的达到优雅古典的高度,是否有所超越?为何作为日常的手工艺在日日萎缩而作为鉴赏的艺术工艺仍在蓬勃发展?在传承日益成为一种权威的时候,中国有年轻的“现代手工艺”吗?如果有,它是什么样子的?这3个问题,是我们策划这个展览的初衷。展览的标题“三重阶”语出《古诗十九首》,“西北有高楼,上与浮云齐。交疏结绮窗,阿阁三重阶。”说的是“伟大”汉代的宫阙境界,在那与浮云一样曲檐高耸的“阿阁”中,“人”在一重又一重的台上行走。诗的意思点出:“弦歌”响了,“清商随风发,中曲正徘徊。一弹再三叹”“不惜歌者苦,但伤知音稀”。诉说的是永恒的人间理解之悲,不是惋惜歌者唱得多么苦痛,而是伤感知音的稀少。

今天的手工艺也处在“阿阁”的表面辉煌楼台包围之中,但正如《古诗十九首》相较于汉赋唐诗宋词元曲的落寞,这些最逼近人人生性真意的无名汉代乐府诗人的吟唱,其超越时代的含意,却少有历史的知音,杰出的手工艺艺术在这喧嚣而又巍峨的“阿阁”中弯腰行走。

“三重”在汉语中有特别的意境,

“三”作为复数,“三生万物”,包含了所有的复杂性和可能,这是当代手工艺处境的映照。一方面,在以工业生产为主体的互联网时代,我们似乎迎来了曾在农耕社会无限繁荣过的手工艺新的“黄金时代”,这一年,全国大大小小的展览有上百个,“大师”“大国工匠”“非遗传承人”等社会荣誉“铺天盖地”,传统活跃在现代,这是一个“惊喜的悖论”。另一方面,在廉价的怀旧情绪和表面的“文创”策略的推动下,作为日用器皿的手工艺制品逐渐离开实用的初衷,价格越来越高昂,失去了生活的本意;但同时,在收藏市场的促进下,手工艺出现了越来越向纯艺术发展的新趋势,作为“巧夺天工”的“人造物”,它希望与人的关系不仅仅要满足使用,还要沉浸于精神。

人类究竟通过何种程序和物产生关联?“把玩”显现了它原本秘密的“野心”,作为中介物的“把玩”,被哲学家嗅出了“符号”消费的阴谋,认为“人造物”是通过消费实现的具有识别体系的符号,实际上是欲望的投射,人与人之间的关系,最终是通过物品自我完成、自我消解展开。所以很多时候,物品的真正意义是一面镜子。

“把玩”呈现出时代的精神状态。但我们清楚,变化是手工艺生命的永恒面貌,与手工艺有关的科学技术极大跃进,星外文明和宇宙的认识被不断刷新,新的工艺被当代赋予更多的心脑手与未来世界的精神关系,“日用之道”早已超越了使用,而走向日常生活审美化,古代“君子喻玉”那样的超设计正以全新的状态出现。鉴于此,我们希望通

过对全国范围内现代手工艺家作品的学术发现,来体现三部分内容的思想叙述,展开中国当代手工艺处境和未来发展的思考。

展览按中国美术学院民艺博物馆的建筑空间依次分为三部分,标题也出自《古诗十九首》。第一部分为“遗所思——传统的精致和典雅”,策展人为吴光荣。“遗所思”见“庭中有奇树,绿叶发华滋。攀条折其荣,将以遗所思”,用作我们对传统经典的认知新角度。经典固然精致和典雅,但后人往往“折枝”管窥“其荣”,只见一斑,“此物何足贵,但感别经时”,时间过去很久了,时空距离实际是时代审美的变化,在“别经时”的今天,我们应如何看重“经典”?该篇章以“古意”为线索,展出的多为国家级、省级工艺美术大师、非遗传承人的作品,他们仍坚持“寄思于物”,将传统审美、情怀和实用功能再现于器物之上。第二部分为“忽如寄——回到纯艺术的‘工艺’”,本人担任策展人,选择了目前最活跃的手工艺家,他们的作品已逐渐打破实用艺术与纯艺术的界限,成为纯粹的造型艺术或时尚的单品作品。“忽如寄”见“驱车上东门”,诗中叩问的是人类生命的终极命题,“浩浩阴阳移,年命如朝露”,生命如朝露,人生是一段旅程,是过客,“人生忽如寄,寿无金石固”,即使是金石勒名,也不可能永恒。这样的追问,正是艺术的内在发源和动力,也是工艺在越过时代技术和材料等的局限后,逐渐离开具体的“功能实现”,而跃向“纯艺术”表现的必由之路。第三部分“道无因——工艺当随‘当代’”,策展人是王克震。“道无因”见“去者日



红金斑厚皮漆梅瓶(漆艺) 甘而可



家园系列之猫石图、唐官仕女图(陶瓷) 李雨花



应力转换III(漆艺) 李永清



金秋报安(木雕) 陈礼志

以疏”,这首本是感怀沧海桑田的诗,但在后半部分发展为散发着辩证唯物主义光辉的乐观思索,“古墓为田,松柏摧为薪”,一切的变化都是必然,“思还故里间,欲归道无因”,具象的故乡是不可能回去的,所有已经过去的都不是原来的道路,“道路”只有向前,而无法向后,这正应了年轻一代的创

作状态,作为当代艺术的工艺,他们不求完美和精致,他们生气勃勃打破重组,一心面向心目中的未来。这一篇章主要是“80后”“90后”艺术家,他们广泛采纳3D打印等新技术、新材料,极大延伸了手工艺的意义,作品注重抽象性、雕塑性,思想和观念的表现胜过功能性。

展览期间,我们还将分别与中国工艺美术学会、中国美术家协会工艺美术委员会、清华大学美术学院艺术史论系合作,举行不同专题的研讨会,同时出版书籍《三重阶——中国当代手工艺学术提名作品集》。(作者系中国美术学院副院长、中国美术学院美术博物馆馆长)

看设计如何助力扶贫

■ 筱棐

近日,国家艺术基金2019年度传播交流资助项目“设计介入精准扶贫案例展”暨“设计扶贫与社会创新”学术论坛在重庆四川美术学院美术馆举行。

此次展览分为序曲、“互·联”“人·本”“物·道”“家·缘”5个板块,从当代设计的视角,讲述中国设计扶贫的故事。序曲板块,从宏观和微观两大系统探究贫困问题知识源流,窥见一系列涉及贫困问题研究的学术源流和政策贡献,重现重庆中益乡扶贫现场,理解精准扶贫工作是如何通过一系列链状的社会行为紧密连接去实现的;“互·联”板块,强调数字服务设计系统驱动协作式创新的范例;“人·本”板块,秉承“让教育成为阻断贫困代际传递最有力的工具”的理念,精选国家艺术基金手工艺人才培养项目和社会组织的美育课程范例;“物·道”板块,聚焦非遗扶贫,寻找地方文化多样性的智慧,以设计赋能传统产业;“家·缘”板块,践行整合设计,修复人与自然直接对话的场域,重拾营造,重视自然与社会、文化资源的关系及运行法则,最终将其运用在人类社群的生活设计中。

其中,“腾讯为村”超越传统公益捐赠模式,思考如何借助自身核心能力助力乡村发展,利用互联网搭建起了精准扶贫、乡村振兴治理、乡村振兴的工作平台;“荣昌夏布艺术创新人才培养”是国家艺术基金2017年度艺术人才培养资助项目,将夏布这一传统材料与工艺带入当代设计,通过当代的设计手法和时尚审美提升夏布的产品价值,为扶贫事业贡献工艺智慧;“巫溪县扶贫项目”为重庆市教委扶贫项目,该项目为当地农特产品重新规划包装、推向市场,帮助当地村民提高了农副产品销量。

此次展览策展人、四川美术学院艺术教育学院院长谢亚平认为,设计不仅能成为问题解决者,也能成为意义构建者。设计正在不断扩大其在社会变革中的参与度,当代设计的对象正从产品系统转向服务系统。“设计借由产品驱动与



“设计介入精准扶贫案例展”展厅现场

服务驱动两个层面,对现有资源进行创造性重组,改造新的生产消费系统,通过教育激活贫困人群和贫困地区的内生动力,让越来越多的贫困人群及贫困地区得以受益,助推乡村振兴,实现可持续发展的目标。”谢亚平说。

精准扶贫是一项高度复杂且需创造性的工作,设计正在通过“不断介入”,在政策、社群、机构和资本多方关系中,起到“协调人”的作用。作为展方代表,腾讯公司产业政策部主任陈圆圆提到,将村庄中无形的东西变成有形,不一定是以物的方式呈现,也能以互联网、以精神的方式呈现,设计师正是擅长完成这项转化的角色。

透过这些设计扶贫典型案例,可以看到中国当代设计形态的“六个转向”。设计方法从“碎片式的局部参与”转为“不断深度介入的实践智慧”;设计目标不满足于“冷漠的销售”,而重视利益相关者生活空间的“整体考量”;设计尺度不再遵从盲目的“大设计”,而是提倡适度的“小设计”;设计价值不追求“重设计”,而是遵从“轻设计”;设计研究正从“单一物质产品”转向

“非物质形态”的研究;设计组织正从“设计师独立运作”转变为“协同设计”。

从产品到服务,从城市到乡村,从商业到社会,从文化到价值,设计正作为强有力的催化剂,探求价值创造与道德意义之间的平衡,持续于人类生活的整个社会空间生态研究,有效地为贫困人群赋能,修复贫困人群或贫困村落的弹性生态系统,建立可持续的协作式社会创新体系,在实践智慧中呈现设计的善,通过社会创新促进包容性的人类发展。四川美术学院党委书记黄政表示,乡村不是城市的剩余空间,乡村的现代化转型有着自身的逻辑,需要持续地设计赋能,提升乡村的农业价值、生态价值、家园价值、文化价值等,四川美术学院师生致力于通过设计介入精准扶贫,希望将全国的力量聚集起来为乡村振兴做更大的贡献。“这个展览集中反映了近年四川美术学院在‘双一流’学科建设中所承担的重点和在学科发展中所聚焦的重点,也秉持了川美关注民生、植根乡土的办学主张和研究态度。”他说。

如切如磋

工艺美术的“装饰繁缛”问题

■ 邱春林

长期以来,装饰过繁是当今工艺美术品最普遍存在的问题,也是最常被专家,尤其是被艺术学院教授诟病的工艺美术创作中的顽疾。在国内频繁举行的大型工艺美术博览会上,有大量装饰繁冗的工艺美术品,看过去很华丽,很用心,却得不到消费者认可,尤其“80后”“90后”的年轻人对这类形式陈旧、装饰过度的工艺品根本不买账。时代在变化,审美风尚也在变化,在装饰问题上新一代消费者有新的需求和主张,手艺人对此不能再盲目塞听了。

装饰离不开图像,图像来源于生活。上古伏羲氏“仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦”。八卦图像看似抽象,实则是对万物的体察和提炼,其他装饰图纹也几乎都是采用类似的办法获取。工艺美术品的装饰内容不外乎是文采华丽的鸟兽羽毛,变化万端的山川水云,姿态各异的花草林木,还有作为自然一部分的人身,可谓万事万物的奇情异状都直接或间接地反映在工艺美术品的装饰内容中。

但是,器物表面的装饰不同于纯粹的绘画,纯粹的绘画形式对于周遭物质环境有强烈的排拒力量,即它的内容和形式会形成一个自足的观看世界,会把我们的精神顺着笔墨语言的视觉张力,进入到它所暗示的思想情境中去。器物表面的装饰内容虽然可以借鉴或模仿绘画,但它们被拘囿于器物的造型和材料质地中,对于器表仅仅起到“点缀”“美化”作用。相比器物之功能,装饰居次要地位,即装饰依附于功能,服务于功能。装饰图像也能唤起审美体验,但这种体验紧密关联着器物整体的造型,并且与器物的功用始终是胶着的,它无时无刻地在提醒消费者:因为装饰“好看”而提升了器物的品质。

因此,不论采用几何纹样,还是情节性绘画内容,器表装饰属于器物之有机组成部分,不能脱离器物的整体去判断局部装饰的好坏。而出现“装饰繁缛”之病,可能恰恰是缺少整体观念,导致没有处理好功能与装饰、整体与局部的关系。装饰只是器物的“皮肤”,一件好的器物必须兼具内美和外美。所谓内美即结构合理,比例协调,骨骼坚实,

这些要素都密切关联着其实用性。所谓外美,即器表纹饰生动,光华内敛,在器物的实用性上平添了观赏性。手艺人装饰方面必须谨慎理性,不能像画家那样感性挥洒。内美与外美平衡好了就是“文质彬彬”,一旦失去平衡,不是“质胜于文”,就是“文胜于质”。器表装饰重在巧妙布局,做到不喧宾夺主,不以“文害用”,才能算装饰得宜。

装饰得宜的器物自有其“品格”。魏晋南北朝以降,人物品藻的传统也深深影响到国人对于器物的赏鉴。原本器物就是手艺人情感和意志力的产物,自然会被打上不同的人格烙印。正如《周易》所讲“质则人身”的造型原理,许多立体器皿跟人一样有头足、有双耳、有四肢躯干,有骨有肉,有表有里,并且分别具有雄强、俊秀、挺拔、拙实、清雅、质朴等风度。我们不仅可以从梅瓶、将军罐、净瓶等一些陶瓷经典造型中看到与人相似的各类品格,甚至可以从橱柜椅凳上观察到人身上的骨气和性格。中国哲学的“元气”说和“气韵生动”的绘画思想无疑涵育了国人对于工艺美术品的审美敏感性。

装饰的目的是为器物增其华彩,手艺人一般都会很用心、用力去装饰自己创造的作品,以此来寄寓思想感情,传达艺术情思,有时还会出于炫耀技巧的目的,甚至纯粹是为了让产品显得“工多”,以达到提升产品文化附加值的目的。在农耕文明时代,“装饰繁缛”意味着奢侈,许多智者都旗帜鲜明地反对过度装饰,比如墨子、韩非子和汉代政论家王符等一致主张“以致用为本,以巧饰为末”。事实上,若非帝王或是豪富之家有需要,手艺人是不大会主动浪费精力在“雕文刻镂”上。因此,说到“装饰繁缛”的病态,还不得不联系到时代风尚这一话题。

不同时代所形成的不同风尚可能出自于不同社会阶层的引领作用,柯律格在论述晚明的社会风尚时就提出由文人阶层引领的“文人品位”。面对在新兴商业环境中出现的奢侈、尚奇、装饰过度景观,晚明的文人阶层有意识地去掌握审美、赏鉴行为中的“话语权”:他们树立了俗气、土气、脂粉气的反面典型,同时正面主张朴素、含蓄、古雅、

简约的装饰风格。市民阶层的装饰趣味被文人阶层批判、改造、移植,形成了“文人品位”的装饰主张,这种主张也在悄然改变着宫廷社会的装饰风格。反观今天的工艺美术,贵族也好(如果有),文人阶层也好(如果有),均失去了时代风尚的引领作用。现代社会整体风尚是流行现代主义的简约、理性和绿色、环保,这在建筑、交通工具、大都市、新城镇、日用商品的设计工艺中均体现得淋漓尽致。但是,当今的工艺美术品在装饰观念上并没有很好地理解现代主义,而是保留了相当多的“晚清”“民国”趣味,比如强调“满工满饰”,比如吉祥纹样堆砌、泛滥,比如把“工多”或“形肖”当成工巧。说明手艺人应对社会变迁时出现了时间误差,观念层面的发展落后于技术层面的接受,这是典型的“文化迟滞”现象。

长期以来,工艺美术的评价标准出了问题,尤其在木雕、石雕、牙雕、核雕、微雕、葫芦雕、烙画、陶瓷彩绘、陶瓷雕塑等领域,纤毫毕现的超写实刻画技艺成了手艺人相互之间炫耀的资本。面对这样在装饰上用力过猛的问题,该提倡“器韵”,提倡适度装饰,兼具实用与美观。

矫枉必须过正,也许,疗治“装饰繁缛”之病的药石就是道家美学。并非一定要突出彩绘和雕镂才能获得装饰效果,有时尊重自然、巧用自然也一样能实现装饰动机,一样能达到“清水出芙蓉”的美学高度,一样能与现代主义的简约、绿色思想接轨。比如许多单色釉陶瓷如越窑青瓷、汝窑等就是看似无装饰的装饰。比如木雕、卵石、玉石、水晶等天然材料中都存在有待发掘的“文理”之美,以及这些形式结构中所蕴含的视觉张力。又比如明式家具有着十分简约、科学、实用的造型,也真正体现了“大道至简”的装饰思想。再比如,哥窑陶瓷因胎釉膨胀、收缩系数不同导致的釉面“开片”,钧瓷、花釉和建盏等经过“窑变”所形成的满釉和晶斑,柴窑烧制中偶然出现的陶瓷表面的“落灰”,装饰工艺中的“漂漆”等,都是手艺人偶然发现并有意为之,早已成为一种“虽由人作,宛自天开”的极高明的装饰手法。

(作者系中国艺术研究院研究员)