

大漆 涉事

張頌仁

為了大漆藝事而涉事，北京大學賽克勒考古與藝術博物館造就了一項功德，對漆藝和當代藝術的思考皆有啟發。這個展覽推開了時下藝術創作和傳統器物兩個範疇的樊籬，讓古代的器用成為當下審美的對象，也讓漆畫這個早就給“工藝”和“藝術”之辨所騷擾的藝事一個回應的立場。這個展覽是漆師與主持人的合作成果，也是藝事與歷史對話的物證。

《涉事》不只是漆畫展覽，也不僅是一種藝事與文化譜系的溯源。它可能更接近于一宗“事件”，一份藝術實驗的報告。此“事”的主角有二，一是漆師沈克龍，一是考古人徐天進教授。我在 2008 年就聽說他們已在商討這個活動，從器物本源和材質等角度思考今日之漆作。尤其是如何在考古精神和博物館情境中尋找自身的意義。三年前沈克龍的作品與今天很不一樣，可見學術對話於創作人的影響，沈、徐二君對這次展覽的投入是魚水不分的。徐教授精心挑選了滿館的器物，著目於歷史線索，造型淵源，趣味品賞，懷古幽思等等角度，以呼應於沈克龍的漆藝作品，兩者在同一空間的並置，即可相互觀照，亦得相映成趣，展覽因此衍生出多層學術命題。

《涉事》於當下藝術思考來說尤其突出兩個命題。一是藝術與工藝之辨，即功用之器物與啟道之藝術的分野與匯通。二是時下藝術所著重的“當代性”如何看待文化傳統。從歷史脈絡重審這兩個命題，我們都無法擺脫西方傳統的主導影響。在現代文化（基本指歐美）對人文學術專科的分科獨立趨勢下，“藝術”作為高於“工藝”的文化追求早就通過西方的美術館機制被制度化地承認。人類學的文化展館、民族學的展館、美術館和工藝館都被套入系譜式的論述中。在這樣的機制下，傳統土人藝術的書畫與金石篆刻自然被劃分到“藝術”的範圍內。從傳統的文人文化立場看這種分辨似乎再自然不過，但其中牽涉了一套觀念轉換，那是西方創立的新機制，改變了物品的文化價值觀與定位方式。這種機制是文化品收藏館的敘事形式和獨立展覽作為藝術介入時代表述的形式。典型的人類學展覽館和工藝館的敘事是以物品敘說時代，物品被嵌入整個社會的機能運作中。即使工藝館著眼於物品的精美，所強調的也是時代的物質文明，不會與“藝術”相提並論。至於藝術館的收藏，也被定義為“藝術”的敘事模式所左右。時代演變的觀念（或者極為誤人的時代“進步”觀）隱伏於“代表性”作品之後，因此新作品與前期收藏品的“不同”成為時代典型品的標誌。再加上“進步歷史”觀的大潮，“創新”的價值觀於是在藝術的收藏館裡被機制化。到今天，藝術館對“藝術”的定位已是公認的基本權威。對“藝術家”而言，他的對話物件已無法不把藝術館（或其代表的“美術史”）包括在內。在全球化的年代，雖然各地域更自覺於自己的歷史脈絡，但以西方為主導的現代藝術論述的影響反而有增無減，因為各地的新藝術邏輯無法不面對這段歷史。“藝術”的本質與藝術館的機制因此是息息相關的。而且，“藝術品”既然不像“工藝品”具有實用功能，可以明瞭地辨別工藝品的“工藝”身份，因此藝術生效的場所也就必須讓人清楚地知道要從“藝術”的立場去解讀。於是“展覽”這個形式就逐漸成為“藝術”（尤其現代與當代藝術）出現的第一現場。在這裡觀眾知道展品已經是“藝術品”，於是必須開始尋找適當的介入態度。

《涉事》這個展覽除了沈克龍的漆作之外，另一半是徐天進教授選展的古物。在這裡，古物（絕大多數是可供使用的器皿）被帶離了考古學的社會敘事而進入與漆事相關的文化對話之中。展覽現場成了一個當代藝術的場域，以漆事、博物館機制、歷代器物、工藝與藝術的落差、匠作對當下的隱喻等元素展開多層面的探索。此中的所謂“當代性”在於提出反思“現代”的角度，質疑學科的障屏。在一個明確的“藝術”場域裡，已被時代淨化為欣賞品的“工藝”與自覺的“藝術”兩者的往來之間表述了日常生活對社會政治的抗衡，以物質的記憶和失憶，物質的速度，在社會生活的機制內提供緩衝的空間。考古工作所持的抱殘守缺精神，表現在對消失的時代的懷想與記憶的重構，在這次漆的對話中得到新的活力。這活力來自漆作的精神。漆作的基礎是髹飾，而髹飾的實際工序是重複作業，以時日的層層累積來抗衡時光的消逝。作為一種歷史悠久的修補工藝，漆作對殘物的珍惜在今天可相通於當

代藝術的批判，聯手抗議現代主義的義無反顧的“進步理性”。考古的文物，於此提供了一條逃逸“藝術館”敘事的線索，打開了隱藏在工藝裡的時代精神。因為必須打開藝術館才能打開藝術，才能重新界定“藝術”。《涉事》展覽之“當代性”，在於釋放了被專科敘事幽囚在考古博物館的幽靈，為今天被時代綁架的歷史記憶發聲呼喚。

沈克龍近年來沉浸于與傳統的對話，從而促使了圖式的改變。在採用標準文化圖樣之餘，他把髹漆所隱喻的修繕與復古意象從作品中煥發，成就了當下勃然有生機的新作。展品中一系列的器皿，反映了漆材的匠作源頭。但作品的大部分還是漆畫。沈克龍君的“涉事”還是致力於推進漆畫為“藝術”的努力。

如果要把漆畫作為“畫種”來定位的話，其定名當然是以傳統大漆特有的審美趣味為本，因此，其它所謂類漆材料如腰果“漆”、化學漆等塗料就不能作為正式的“漆畫”提論，此理應當自明。作為傳統中土畫材，漆畫的審美參照首先應該面對文化主流的水墨畫，再參以漆材的審美優勢，以便在水墨傳統之外另闢蹊徑。

沈君新畫《驚夢》、《誰家院》等直接借用明朝版畫的園林畫景構圖。這種以定式的景象作畫不僅呼應了書畫的傳統手法，而且有效地發揮了漆材特有的審美趣味，並補充了水墨之所不能。茲此以“幽”的境界的別詮為例證。

隱逸觀念于傳統士人的立身處世關係甚大，因為左右了出仕的進退抉擇。在士人的詩文書畫中直接反映此觀念的主要意象是“幽”。作為審美的意境，“幽”一般是與“淡”“逸”相連的，在視覺想像中亦因此偏向飄逸、輕淡、清麗而朦朧的感官體驗。對熟悉書畫的人來說，這些感官體驗更是不斷被文人畫的淺絳淡墨和宣紙的留白所肯定而被固定下來。淡雅沉靜的幽也在“清幽”“幽雅”“幽靜”等詩文詞彙的應用中與書畫世界的視覺想像結合，成為“幽”的主要體驗。

然而“幽”還有一個更貼近原義的體驗，是以幽暗隱蔽為主調的。《說文》釋幽為隱，“從山，取遮蔽之意”。《正韻》：“幽，闇也”，又“幽，囚也”。由此衍生了幽冥、幽靈、幽會、幽室等用語，意指陰暗深微，或深遠遮隱的境界。這種陰翳情境不宜以紙墨表現，但對漆材而言倒是適得其長的。

沈克龍新作的《驚夢》、《誰家院》、《遊園》等以園林景象為題的作品正好把幽暗隱微的審美趣味作為目標。這些作品多以黑漆為主調，而作者高明處在于以凹突刻漆法表達造型，不直接描繪，於是畫面大片保留了純黑大漆。漆材之美於是直面照人。其深邃幽遠，渾厚華鬱，皆不待言喻。這種純黑漆的畫面效果可以比美宣紙的留白，然而畫面又以高低不平來勾勒輪廓，使園林景致的主題不至於虛構，觀者於是可以用畫意尋繹幽玄。若說水墨畫的幽雅得於淡與逸的趣味，因而雋永而回味無窮，漆的幽闇則得趣於深與渾，同樣可以雋永而堪回味。一得於遠與淡，一得於深與渾，二者異途，但於畫趣之旨卻是同歸的。

大漆獨擅的審美趣味若能建立“漆畫的藝術”定位當不成問題。以傳統趣味定位的藝術如何在這個時代生效？以文化政治反思機制的當代藝術又該如何看待由傳統文化養成的藝術？《涉事》給了我們豐富的啟示。在突破學科局限，以非主流的傳統審美和介乎生活工藝與展館藝術的作品拋出屬於當下中國的議題，這就無法不以文化政治的眼光看待沈克龍君和徐天進教授的展覽。若謂涉事，所涉者可以達于時代文化之大事，也可精緻到生活的情趣。孰大孰小，就視乎藝術創作者的巧心，也視乎時局的變化了。