

大漆·涉事

张颂仁

为了大漆艺事而涉事，北京大学赛克勒考古与艺术博物馆造就了一项功德，对漆艺和当代艺术的思考皆有启发。这个展览推开了时下艺术创作和传统器物两个范畴的樊篱，让古代的器用成为当下审美的对象，也让漆画这个早就给“工艺”和“艺术”之辨所骚扰的艺事一个回应的立场。这个展览是漆师与考古人的合作成果，也是艺事与历史对话的物证。

“涉事”不只是漆画展览，也不只是一种艺事与文化谱系的溯源。它可能更接近于一宗“事件”，一份艺术实验的报告。此“事”的主角有二，一是漆师沈克龙，一是考古人徐天进教授。我在2008年就听说他们已在商讨这个活动，从器物本源和材质等角度思考今日之漆作。尤其是如何在考古精神和博物馆情境中寻找自身的意义。三年前沈克龙的作品与今天很不一样，可见学术对话于创作人的影响，沈、徐二君对这次展览的投入是鱼水不分的。徐教授精心挑选了满馆的器物，着眼于历史线索，造型渊源，趣味品赏，怀古幽思等等角度，以呼应沈克龙的漆艺作品，两者在同一空间的并置，既可相互观照，亦得相映成趣，展览因此衍生出多层学术命题。

“涉事”于当下艺术思考来说尤其突出两个命题。一是艺术与工艺之辨，即功用之器物与启道之艺术的分野与汇通；二是时下艺术所着重的“当代性”如何看待文化传统。从历史脉络重审这两个命题，我们都无法摆脱西方传统的主导影响。在现代文化（基本指欧美）对人文学术专科的分科独立趋势下，“艺术”作为高于“工艺”的文化追求早就通过西方的美术馆机制被制度化地承认。人类学的文化展馆、民族学的展馆、美术馆和工艺馆都被套入系谱式的论述中。在这样的机制下，传统士人艺术的书画与金石篆刻自然被划分到“艺术”的范围内。从传统的文人文化立场看这种分辨似乎再自然不过，但其中牵涉了一套观念转换，那是西方创立的新机制，改变了物品的文化价值观与定位方式。这种机制是文化品收藏馆的叙事形式和独立展览作为艺术介入时代表述的形式。典型的人类学展览馆和工艺馆的叙事是以物品叙说时代，物品被嵌入整个社会的机能运作中。即使工艺馆着眼于物品的精美，所强调的也是时代的物质文明，不会与“艺术”相提并论。至于艺术馆的收藏，也被定义为“艺术”的叙事模式所左右。时代演变观念（或者极为误人的时代“进步”观）隐伏于“代表性”作品之后，因此新作品与前期收藏品的“不同”成为时代典型品的标志。再加上“进步历史”观的大潮，“创新”的价值观于是在艺术的收藏馆里被机制化。到今天，艺术馆对“艺术”的定位已是公认的基本权威。对“艺术家”而言，他的对话对象已无法不把艺术馆（或其代表的“美术史”）包括在内。在全球化的年代，虽然各地域更自觉于自己的历史脉络，但以西方为主导的现代艺术论述的影响反而有增无减，因为各地的新艺术逻辑无法不面对这段历史。“艺术”的本质与艺术馆的机制因此是息息相关的。而且，“艺术品”既然不像“工艺品”具有实用功能，可以明了地辨别工艺品的“工艺”身份，因此艺术生效的场所也就必须让人清楚地知道要从“艺术”的立场去解读。于是“展览”这个形式就逐渐成为“艺术”（尤其现代与当代艺术）出现的第一现场。在这里观众知道展品已经是“艺术品”，于是必须开始寻找适当的介入态度。

“涉事”这个展览除了沈克龙的漆作之外，另一半是徐天进教授选展的古物。在这里，古物（绝大多数是可供使用的器皿）被带离了考古学的社会叙事而进入与漆事相关的文化对话之中。展览现场成了一个当代艺术的场域，以漆事、博物馆机制、历代器物、工艺与艺术的落差、匠作对当下的隐喻等元素展开多层面的探索。此中的所谓“当代性”在于提出反思“现代”的角度，质疑学科的障屏。在一个明确的“艺术”场域里，已被时代净化为欣赏品的“工艺”与自觉的“艺术”两者的往来之间表述了日常生活对社会政治的抗衡，以物质的记忆和失忆，物质的速度，在社会生活的机制内提供缓冲的空间。考古工作所持的抱残守缺精神，表现在对消失的时代的怀想与记忆的重构，在这次漆的对话中得到新的活力。这活力来自漆作的精神。漆作的基础是髹饰，而髹饰的实际工序是重复作业，以时日的层层累积来抗衡时光的消逝。作为一种历史悠久的修补工艺，漆作对残物的珍惜在今天可相通于当代艺术的批判，联手抗议现代主义的义无反顾的“进步理性”。考古的文物，于此提供了一条逃逸“艺术馆”叙事的线索，打开了隐藏在工艺里的时代精神。因为必须打开艺术馆才能打开艺术，才能重新界定“艺术”。“涉事”展览之“当代性”，在于释放了被专科叙事幽囚在考古博物馆的幽灵，为今天被时代绑架的历史记忆发声呼唤。

沈克龙近年来沉浸于与传统的对话，从而促使了图式的改变。在采用标准文化图样之余，他把髹漆所隐喻的修缮与复古意象从作品中焕发，成就了当下勃然有生机的新作。展品中一系列的器皿，反映了漆材的匠作源头。但作品的大部分还是漆画。沈克龙君的“涉事”还是致力于推进漆画为“艺术”的努力。

如果要把漆画作为“画种”来定位的话，其定名当然是以传统大漆特有的审美趣味为本，因此，其他所谓类漆材料如腰果漆、化学漆等涂料就不能作为正式的“漆画”提论，此理应当自明。作为传统中土画材，漆画的审美参照首先应该面对文化主流的水墨画，再参以漆材的审美优势，以便在水墨传统之外另辟蹊径。

沈君新画《惊梦》《谁家院》等直接借用明朝版画的园林画景构图。这种以定式的景象作画不仅呼应了书画的传统手法，而且有效地发挥了漆材特有的审美趣味，并补充了水墨之所不能。兹此以“幽”的境界的别论为例证。

隐逸观念于传统士人的立身处世关系甚大，因为左右了出仕的进退抉择。在士人的诗文书画中直接反映此观念的主要意象是“幽”。作为审美的意境，“幽”一般是与“淡”“逸”相连的，在视觉想象中亦因此偏向飘逸、轻淡、清丽而蒙眛的感官体验。对熟悉书画的人来说，这些感官体验更是不断被文人画的浅绛淡墨和宣纸的留白所肯定而被固定下来。淡雅沉静的幽也在“清幽”“幽雅”“幽静”等诗文词汇的应用中与书画世界的视觉想象结合，成为“幽”的主要体验。

然而“幽”还有一个更贴近原义的体验，是以幽暗隐蔽为主调的。《说文》释幽为隐，“从山，取遮蔽之意”。《正韵》：“幽，闇也”，又“幽，囚也”。由此衍生了幽冥、幽灵、幽会、幽室等用语，意指阴暗深微，或深远遮隐的境界。这种阴翳情境不宜以纸墨表现，但对漆材而言倒是适得其长的。

沈克龙新作的《惊梦》《谁家院》《游园》等以园林景象为题的作品正好把幽暗隐微的审美趣味作为目标。这些作品多以黑漆为主调，而作者高明处在于以凹凸刻漆法表达造型，不直接描绘，于是画面大片保留了纯黑大漆。漆材之美于是直面照人。其深邃幽远，浑厚华郁，皆不待言喻。这种纯黑漆的画面效果可以比美宣纸的留白，然而画面又以高低不平来勾勒轮廓，使园林景致的主题不至于虚构，观者于是可以以画意寻绎幽玄。若说水墨画的幽雅得于淡与逸的趣味，因而隽永而回味无穷，漆的幽暗则得趣于深与浑，同样可以隽永而堪回味。一得于远与淡，一得于深与浑，二者异途，但于画趣之旨却是同归的。

大漆独擅的审美趣味若能建立“漆画的艺术”定位当不成问题。以传统趣味定位的艺术如何在这个时代生效？以文化政治反思机制的当代艺术又该如何看待由传统文化养成的艺术？“涉事”给了我们丰富的启示。在突破学科局限，以非主流的传统审美和介乎生活工艺与展馆艺术的作品抛出属于当下中国的议题，这就无法不以文化政治的眼光看待沈克龙君和徐天进教授的展览。若谓涉事，所涉者可以达于时代文化之大事，也可精致到生活的情趣。孰大孰小，就视乎艺术创作者的巧心，也视乎时局的变化了。