

早在中国唐朝年间（618年至907年），陶瓷出现在历史的舞台上，制瓷要混合白墩子和高岭土这两种矿物——那里也将之称为陶瓷的“骨与肉”。瓷胚洁白无瑕，触之不甚光滑却十分柔润，如肌肤般精致细腻，又仿佛纸张般如此通透轻薄、易碎。又因“素胚”之脆薄，人们不得不尽快为其施上一层冷冽、坚实的青衣和一层发亮的釉，这层釉浆是用石英——从沙子或研磨的石料中取得——以及一种可以通过降低石英熔点以使其融化的材料混合而成。在这种混合物里，人们还可以加入其它矿物材料以及各类添加物来改变釉质外观——既可透明也可不透明——并且对釉浆进行着色以求得色彩的千变万化。

而直到南宋（1127年至1279年）时期，当宋室为避开来自北方游牧民族的进犯而偏安江南后，我们所熟知的青白釉才被发明了出来。

青白瓷的色彩很难以语言界定，施用于素胚上的釉色介于淡蓝与淡绿之间，色调可在冷暖间变化。而生成这般釉色的缘故，乃是烧制时窑内的“火力不够”，造成窑柴燃烧不充分而使窑内气氛中的氧分子全部被消耗所致。而这种瓷器并非皇家御瓷，人们也是在数个世纪之后才学会欣赏它的缺陷。这种还原烧造的方法、这样的不完美，才赋予青白釉以仿若一池净水、瓶中倒影般难以言传的色彩；当然，若将这釉色比作天空倒映在一闕池水中的色彩，或比作茶末与璞玉之白混合的颜色，则愈显庄严高贵。青白瓷由此便成中国士大夫阶层文化的一种充满矛盾色彩的动情譬喻。

茹小凡自述了他在中国的一个如同阿里巴巴山洞般神奇的市场中觅得这些小匣钵的经历，这些以耐火土制成的匣钵本来的用处，是隔开瓷器与旺盛的窑火、防止瓷器在烧结过程中直接接触火苗以致被烧黑或变形。不过，这些匣钵有时候也会变成陷住器物的障碍，令瓷器表面的釉层粘附在匣钵粗糙的内壁上，从而诞生出这些难分难解的混合物。不过，最先吸引小凡的注意力，却正是这种奇美拉式的嵌合体。

怪兽奇美拉，是代指梦境的委婉语之一。小凡创造出的世界充满幻象，是奇异的，有时甚至是香艳、嘲弄、愉悦的，里面充斥着奇珍异兽，人物或滑稽或谦卑，而里面的各种花朵所传递的都超出了其命名所能指代的意义。小凡就像一名出色的叙述者和一位迷人的旅途向导那样，选择对不同的主题、图案和感觉进行拼配——是的，正是我们用在优质红酒上面的词汇——，引领我们步入一段故事。这是一段怎样的故事呢？小凡将他自中国的阿里巴巴山洞中寻得了匣钵，与水滴状的水晶座结合在了一起；他在其中又放置了阿罗汉或罗汉等人物，后者乃佛陀的圣弟子，他们虽未证得佛陀的果位，但仍谦恭持行，以致最终放弃对佛果的追寻；里面还有素胚的白，有釉浆的蓝；有毛主席的百花。

当我们从多个层面、依次去解读组合中的这些元素时，我们可以从作品中读出——未读出亦可——对1957年发起的“百花运动”的影射，这场政治运动本意是要扩大的党的开放性，但是却以人民群众的重大牺牲作结，只因当时青年学生们所表现出的对自由的渴望被认定为极具威胁性；我们或许还能从中读出一记对中国工美行业的幽默注解？又或许能读出一种带有佛学色彩的精妙玩笑？除此之外，我们还能读出些什么呢？

小凡也对他作品中出现的花朵形象进行了回顾，多年来他常将这些花朵用作各种讯息的载体。在他的罗汉万神殿中，众尊者的白花代表着优雅、轻盈与尊贵。当我将“女性的”这个定语用到这些白色花朵上时，多半是出于我自身的文化潜意识和思维定势；不过，是的，我觉得应当使用“女性的”这个定语。在法国，人们若想将男性的头部同某种植物联系在一起，那么随着伴有香颂和烟火气的记忆，浮现在他们脑海里的植物大概会是甘蓝。可见，花朵就是代表女性的。而小凡让我们倍感惊喜的正是这种能使人一时间陷入迷离的手法，他的这种图式语言亦可说是借鉴了超现实主义诗歌接龙的风范。

好吧，一朵带有女性意味的花朵，一具男性的躯体，一件器物，一只褐色的匣钵，一只装满水的透明玻璃小钵。这件状似“亡灵引导者”的装置融合了各种文学与传说的元素。诸尊者本来悬行于水面，但却因托在褐色的平凡器皿上而显得沉重。那托着诸尊者的青白釉茶碟是不是能够代替飞碟呢？我们并不清楚。这些青白釉的茶碟是否令他们脱离了俗常？这些仿佛天体的茶碟是否代表了某种先于佛教极乐世界的过渡性秩序的物质形象呢？我们也不清楚。然而，从玻璃钵中折射出的水的透明、那象征着大地的青白釉陶瓷以及象征着天空的素胚之间存在着的张力，我们如何能够不去瞩目？而这些罗汉尊者们所立之境正在于这天地“之间”。

此处，我冒昧用“水的亡灵导引装置”这种说法来指代灵魂前往佛教天堂兜率天的旅程。在兜率天中，众多菩萨静候着虔信者们。小凡作品中的一些形象，让我们联想到那些飞升的、几乎得到拯救的灵魂，乘着飞浮天上的椭圆碟片通行在欲界的第四层天上。

我又想到了玛格里特·尤瑟纳尔在其《东方奇观》短篇集开篇的“王佛脱险记”里讲述的那个美丽的故事。她讲述了一个天才画家王佛的故事，王佛创造了众多奇妙的世界，那些世界之妙甚至让皇帝只因为凝望这些画便深深沉沦进去，放弃了与真实世界的接触。但在皇帝16岁那年，他终于看到了外面的世界，而他为眼前所见的丑陋景象所折磨。“你使孤以为大海就象你在画上展示的那样，是一片宽广的水面，海水蔚蓝，一块石头探下去就变成了蓝宝石；你使孤以为女人犹如鲜花，既会开放又会合拢，有如你所画的那些尤物那样，沿着花园曲径，在和风的吹拂下，款步前行；你还使孤以为，那些守卫在边疆要塞里的身材修长的年轻武士，他们本身就是能一箭穿透你心脏的利箭。”被怨恨噬心刻骨的皇帝下令要将王佛的双眼灼瞎，双手砍断，除非王佛能将一张他在年轻时起了稿却没能画完的画完成。

故事最神奇的地方就在这里：王佛领命于皇帝，只好继续完成他的画，他手握一只毛笔，逐渐沉入画中，置身到这世外之境里，他一边画一边随着这片玉石蓝色的海浪划走了。而那些立在脆弱的青色玉石般的小碟子上的尊者形象，难道不正是为艺术家所赎救的灵魂吗？这艺术家究竟是王佛，还是小凡呢？

不过可以肯定的是，我们不能像尤瑟纳尔刻画她笔下的人物那样去理解小凡：“王佛爱的是物体的形象而不是物体本身”。而这则关于艺术的譬喻故事，却十分契合小凡颠覆既有审美和社会陈规的经历。在这座充满尊者小像的万神殿里，比之看上去从容大方、有时候甚至有些不羁的幽默感，小凡更是提出了许多令我们沉思的问题。我将这种意义上的捉迷藏视作艺术家细腻感性的体现，因为他一向很担心他的严肃质询是否会他的作品显得沉固而无生气。所以他总以审慎的距离进行超越的思考，脸上带着我们熟悉的谦逊微笑，为我们展示其世界的全部维度。

罗汉同他颇有几分相似，因为他们都往复在崇高的思想与负重的行动之间。所有我们很容易能够想见艺术家会如同他创作出的人物一般的行事，而后者谦虚地退避了佛果。因为佛陀的果位对这些退避者而言，实在过于庄严。对于小凡而言是否也是如此呢？从这个角度来看，谦卑乃是一种优雅。而他创作出的人物也都是谦卑的：这些勤快、乐善好施的小人擎着扫把，在无物的幸福中浑然忘我，坐在他们盛满青水的小盏之上。

在这件于2020年在集美国立亚洲艺术博物馆里展出的装置作品中，小凡自如地援用来自江西以及重要陶瓷产区景德镇的古老工艺。茹小凡本人亦来自南方，乃南京生人（南京，解为“南部的首都”，江苏省首府），那里距景德镇不到500公里。这件装置作品从理念上与国立博物馆所藏的各种景德镇白色瓷器交相呼应——无论这些瓷器是被施以青白釉或白釉，还是以素胚的状态被保留下来。小凡于1982年毕业于南京師範大學美術係，并于1986年在巴黎高等美院获得学位，在1988年到1990年间获得马德里委拉斯贵支之家驻留资格，而后定居巴黎。和朱德群、赵无极这些著名的前辈一样，小凡离开中国远渡法兰西并在巴黎接受了教育。在位于博物馆五层的圆厅穹顶之下，茹小凡在这间万神殿中融汇了他作为画家、雕塑家的功力，他讲故事的才能以及他的生活艺术。我们则乐得随他曳舟漫游，无所谓远近。

“船尾的航迹消失在那空旷的海面上，王佛和他的徒弟林便永远消失在刚刚由画家绘出的青玉般的海面上”。

苏菲·玛卡里乌

*文中所有引用皆出自玛格里特·尤瑟纳尔的短篇小说“王佛脱险记”，收录于《东方奇观》，巴黎，伽里玛出版社，1938年。

中文翻译：田雪