

热艺冷观

# 策展的关键在于有效转化

傅军

近期参观了数个国内外学术性大展，应该说，展览的主题都蛮宏大，但将研究成果转化为展览语言这一点上，似有欠缺。学术性展览中，前期的研究工作固然重要，可以说决定着展览的深度与厚度；但策展后期，如何结合具体的展示空间特点，将研究成果有效地转换为展览语言？将直接关系到一个展览的最终展示效果、学术表达、传播力度，以及观众对展览的接受程度和喜爱程度。

通常来说，展览的策划文本是一个线性的结构，而展示空间是一个有机的场域，是一个非线性的叙事空间，策展文本只有通过一种空间叙事的方法才能展开并呈现出来。这里所涉及的一个关键问题，就是要把策展的“线性文本”转化为展厅中的“非线性空间叙事”。

“线性文本”遵循的是时间逻辑，时间讲究的是先后顺序；而非“非线性空间叙事”遵循的是空间逻辑，空间讲究的是中心和边缘，所以这是两套不同的逻辑体系。在具体的策展实践中，包括国内的一些大馆在内，因为没有处理好这两套逻辑关系，也出现了许多“策展文本”与“展示效果”相对割裂、两张皮的案例。不仅直接影响了展示效果，也严重影响了观众对展览的现场体验感。

由此可见，在策展工作的推进过程中，不仅要研究作品、研究艺术现象、研究艺术家创作的脉络以及与之相关的社会历史文化情境等等；与此同时，还要研

究具体的展出空间。每个展示空间都有它自身的特点和局限，某种程度上来说，展览空间其实在客观上决定了展览叙事的结构和内容。策展前期的学术研究成果，之后都要通过展示空间中的展品布局、空间设计、动线设置等才能有效实现其价值。

这里，有必要提醒的是，策展的“线性文本”与展厅中的“非线性空间叙事”这两套逻辑系统经常会产生矛盾。以结束不久的“大道无极——赵无极百年回顾特展”为例，这个筹备五年、展期达五个月的展览，学术上和资金上的准备都非常充分，作为一个现象级展览可圈可点之处很多，然而这个展览，最让人感到遗憾的是，代表赵无极创作巅峰时期的1960年代的作品，没有放在二楼展厅或方厅那样更为现代的展厅里，而是出“策展文本”线性叙事的需要，绝大部分都被锁进了一楼传统的展厅里。

为什么会这样呢？重新装修之后的中国美术学院美术馆，一楼两个展厅，都配备了大量适合文物级别书画展出要求的竖向立体展柜。但赵无极的作品是现代主义最具代表性的抽象作品，并且无论是视觉还是精神层面都充满着能量、张力和气势，这样的作品生地被锁进了展柜里，直观上就给人一种强烈的冲突感与分裂感。的确，按照编年史的线性逻辑，1960年代的这批作品确实是应该放在一楼展厅，但如果按照空间逻辑，它们应该放在二楼圆厅或

方厅。应该说，在这个展览里，“策展文本”的线性结构与展厅内的“非线性空间叙事”产生了冲突，我在现场感受到的分裂感，就来自这种冲突。

事实上，学术性展览既考验着一个策展人的研究能力，也考验着一个策展人的转化能力。策展文本在实际的落地过程中，存在两种性质不同的转化，一种是“深入浅出”的语言转化，就是将学术研究的成果，即专业性较强的学术语言转化成普通观众听得懂的日常语言。很多观众常常吐槽说，他们看不懂展览的前言或者说策展人的文本，因为这些文本经常充斥着艰涩的专业术语。所以如果不做好这种“深入浅出”的转化工作，会让非专业观众难以理解和接受策展的意图。第二种转化是一种空间转化，将“策展文本”转化成“展览语言”。“策展文本”是策展人在展览空间中展开空间叙事的脚本，很多时候仅限于对策展人开展工作和学术梳理、以及汇报工作有效。从布展开始，策展文本要转化为展示空间中的叙事语言。这种“转化”的目的，是要让艺术作品、历史文献、展览文本在空间中建立起真实可感，又是相互阐释的紧密关系。

如果说，学术研究能力是一位策展人的基础能力，那么，转化能力就是一种综合能力，尤其空间转化能力，其实包含有效的沟通、协调、应变和组织。策展人首先是需要跟策展设计师进行充分的沟

通与协调，让设计师全面深入地了解策展理念、展览结构、叙事逻辑、展览线索，以及哪些是重点展品，哪些是展览亮点，哪些展品在空间需要加以凸显或者重点表达等等。这个过程，既是相互磨合也是相互理解和说服的过程，“策展文本”在这个过程中也是不断调整的过程。

若是一个当代艺术展览，还必须了解参展艺术家本人的作品理念和展陈方式。越来越多的当代艺术家，对展示空间的运用和调度有着自己非常个性化的观念思考，通常来说，策展人需要详细倾听参展艺术家对展示的具体要求，因为它关乎参展作品意义表达的完整性。

当然，如果是一个大型群展，策展人除了倾听，尊重艺术家作品自身的逻辑，还要统筹规划，遵循空间叙事逻辑，作出适当的取舍。只有这样，整个展示空间才能建立起强烈的逻辑性关系，如同一条线索将展示的亮点和展品都串联起来。

当下，美术馆策划展览的最终目的，无非是希望作品与观众建立起有效的沟通，所以现在越来越多的展览从观众体验感的角度出发，去设计空间叙事与参观动线。比如正在日本京都市京瓷美术馆举行的“村上隆魔法京都”展，进入该馆中央大厅，看到的是村上隆的两件大型雕塑，之后隔了相当长的一段空间距离，才得以进入此展的主展厅。这样的设置，对观众起到很好的引导和铺垫作用。接着，进入主展厅的入口处，发现非

常逼仄，展出的是一幅体量巨大的《洛中洛外图屏风》，根本没有足够退距让人观看整幅作品的全貌。随后又进入一个非常高挑的展厅，黑暗中只有灯光打在作品上，此厅可谓本次展览最精华的部分，展出由四大神兽（青龙、白虎、朱雀、玄武）组成的村上隆版的《平安京》。此时，观众才明白，策展人其实采用了“欲扬先抑”的手法，入口处的逼仄，是为了烘托展览的高潮。而入口处采用如此狭窄的间距，实际上也是逼迫观众近距离观赏，那幅长达12米的《洛中洛外图屏风》是村上隆对经典的一次再创作，在原来的画作上增加了村上隆颇具标识性的许多幽灵精怪。通过这种特定空间的设置，相当于强迫现场观众留意村上隆再创作过程的各种“阴谋诡计”和细节，否则很容易被忽视。

为了增强展览的学术和研究性，现在的普遍做法，是在展出作品的同时，也展出相关文献资料。需要注意的是，对于艺术展览而言，原作无论什么时候都是第一重要的，历史文献只有与作品建立起明确的逻辑关系，并且这种逻辑关系要浅近直白，观众才能明白与理解展示这些历史文献的目的和意义，并不是将它们集中放置在展柜中或展墙上，观众就会自动了解其意图。比如，我们经常看到一些艺术展设立单独的文献展区。如果将历史文献与艺术大师不同时期的作品结合起来，是否更有利于观众理解艺术家们艺术风格演变的脉络？

更有利于观众理解他们的作品？

学术性展览，既有面向历史与经典的，也有面向当代的。有时，面向当代的学术性展览，其研究成果的转化更富有挑战性。比如第十四届上海双年展“宇宙电影”，这是一个非常具有哲学含量的展览主题，作为一个普通观众要理解这个主题本身就颇费思量，因此如何运用作品和展示设计来阐释与支撑这个展览主题的建构变得非常重要。笔者注意到，为了此次展览，上海当代艺术博物馆中央大厅进行了精心的改造，特意营造中庭设置了一个巨型金属球体装置。观众可以站在下面仰望，也可以登上临时观景平台，从不同角度进行参观，仿佛置身于宇宙世界。这种情景式的打造，就是一种当代的展览语言，从而让观众立马有了一种沉浸式的体验感，更便于后续对展览结构和参展作品解读。

总而言之，策展的关键在于将研究成果和学术思考进行有效转化，如果实在无法进行转化，只能作出取舍。策展理念既体现在策展文本中，它也必须体现在可感的结构和形态中。某种意义上来说，策展一直是戴着脚镣在跳舞，它永远是一门遗憾的艺术，一种具有挑战性的实践。

（作者为艺术评论家，上海油画雕塑院美术馆馆长）

## 中华优秀传统文化系列谈

# 不起眼的文物 耐人咀嚼的人情世故

利维

从前读归有光的《项脊轩志》，总会感动，书斋项脊轩在外人看来，是毫无情感的建筑空间，但若以归家几代人的人事变迁诠释它，又有新的滋味。居室本只是空间，但在空间里产生故事，故事本身酝酿着居住者的情感，这种空间和人的情感交互，又让空间产生新的意义。

空间如此，器物也一样。就如《项脊轩志》最后一段：“庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。”对照苏轼梦见他发妻时，想到的是“小轩窗，正梳妆”，某种意义上，器物与空间一样是基础，情感平行交杂。过去的人写诗，都是景物在前头，后头紧跟着情感。见景生情，睹物生感。器物与情感，可能同样道理，两两结合，才完整得像一首诗。

### 拔步床与戟耳炉里的香味记忆

美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏有一张典型的明晚期黄花梨拔步床。主体晚明做工，木质颜色较深的底、顶以及纱帐、软垫、挂钩等都是十九世纪后配。拔步床是普通架子床的升级版，上方有顶，床外有空间，可放置小型凳、柜及其他生活用具。床前设置踏步，踏步上设架如屋，即有飘檐、拔步与花板等。拔步的意思是高出地面，故名拔步床。

晚明有一张床很有名气，谁也没见过它什么样子，因为被主人一把火给烧了。做这件事情的人，是明代嘉兴的书画收藏家项元汴，他是个颇有艺术气息的富二代，也是个知名情种。项元汴年轻时常去南京游历，偶然在秦淮河畔结识了一位歌姬，缠绵数日，山盟海誓，一个非君不嫁，一个非卿不娶。不久，项元汴离开南京，这位歌姬对他依依不舍，说了很多情话。项元汴是恋爱脑，回到嘉兴家中左思右想，觉得自己遇到真爱，便耗资巨资买了一块沉香木，请当地最好的匠人做了一张工巧奢华的卧床，之后为它配上十几堆金银珠宝、绫罗绸缎。古代家具多榫卯结构，可拆可装，这沉香卧床和一堆珠宝细软足足装了几个大箱子，项元汴带上它们跑去南京，决定找那女子私定终身。

谁知跑去秦淮河畔找到那位歌姬后，歌姬一下子竟没认出项元汴。项元汴被晾在一边，心里很尴尬，他便换了一个说法，找人去跟歌姬说，自己带了一船金银财宝过来找她。果不其然，歌姬立刻换了一副面孔，重新梳妆，准备出来迎接他。

戏剧性的一幕发生了，项元汴让人把那张沉香床放在门口，又把金银珠宝和绫罗绸缎堆在旁边，然后指着歌姬就说：“我以为能在青楼找到有情人，不惜

千金买你一笑。谁知才过去一个月，你就把我忘了，当初山盟海誓都成了笑话。别人都说青楼女子絮薄花浮，先前我还不信，如今不信也不行了。”说罢，一把火把沉香床给烧了。好几天，那条街都是沉香气味，绕街三日，余香不绝。这条街从此得名沉香街，就是如今南京夫子庙秦淮河南岸的钞库街。

前几年，在广东崇正秋社见过一件明晚期“朴庵家藏”款出戟耳炉。朴庵，就是明末四公子之一的冒襄，后人多熟知他和董小宛的情事。那些故事被记录在冒公子于董姬死后写的回忆录文体《影梅庵忆语》里。在冒襄回忆录里，他和同是教坊司歌姬出身的董小宛一起品香，“大小数宣炉，宿火常热，热香间有梅英半舒，荷鹅梨蜜脾之气，静参鼻观”，香味的记忆在项元汴那里代表了寡情薄意，但在冒襄记忆里却与爱情难舍难分，以至美人死后，冒襄再不曾在水绘园燃起过去的热香。如果那个戟耳炉真是他们用过的，倒真有些“旧事与日远，秋花仍旧香”的意思。

### 带钩、铜镜与印章里的长毋相忘

有件精致小巧的银带钩，出土于西汉江都王刘非的第十二号陪葬墓。它的主人是刘非的妃子淳于婴。婴儿这个称呼很奇怪，在江都王那里，是称呼心上的人的亲昵呢称。这器物虽小，却见证了汉代贵族丰富多彩的感情生活。这枚小带钩的作用类似现代人的皮带扣。带钩为西汉常见的琵琶形钩体，横铸，形体精巧。钩首为长吻翘鼻的龙首，突鼓眼，双耳向后矜立，其后钩颈曲渐宽连接着肥鼓的钩身。钩背腹凸出一个圆形的钮轴，以钮柱连接钩腹部。整器以中剖面为轴，自钮首龙耳耳开始两侧错饰云纹，钮面亦做同心圆的错纹纹样。大概是因为错入银片的银质中金金的缘故，器表装饰利用了色，差烘托出需要突出的纹样来。

这枚小带钩的精妙之处在于，其既能沿中轴对半将一钩分为大小均等的二钩，亦可以利用钩首、尾两端突出的铆钉符合成一钩，尤其是可分合的钩身内面有“长毋相忘”四字吉语，一侧钩身为阳文，另一侧钩身为阴文。两钩扣合，文字便隐而不见，又因两钩合并成一钩使用时，将钩钮扣入革带的细槽内卡紧，整器便密不可分。长毋相忘，是汉代常见的词语：“你永永远远都不要忘了我”。这个词在汉瓦当和汉镜里见得也很多。汉镜里除了“长乐未

央，长毋相忘”，还有诸如“君来何伤，长毋相忘”这样的铭文。如今这带钩也成相思物，入土两千多年，也将浪漫归于一抔黄土。

《太平广记》里记载过一个故事，陈朝太子舍人徐德言的妻子，才貌双绝。夫妇二人身逢战乱之际，恐怕不能相保，德言就对妻子说：“凭你的才貌，落后也能去权贵之家，那样我们恐难相见。如果咱们的缘分还没断绝，应该有个信物。”说罢，他把一面铜镜掰断，夫妻各执一半，分别说泣言：“将来我一定要在正月十五日拿半镜到市场上叫卖，我也会在这一天去寻访你。”

陈朝灭亡后，徐德言的妻子果然去了权贵之家，非常受宠。德言颠沛流离，千辛万苦，流亡到京城。他每到正月十五日就去市场游逛，终于看到一位卖半面铜镜的老仆，还把价钱抬得很高，别人都笑话他。德言靠着老仆找到了妻子，并拿出自己的一半镜子一对合，夫妻二人相抱而泣。徐德言最后在镜上题诗：“镜与人俱去，镜归人不归；无复嫦娥影，空留明月辉。”这样的乱世情话，竟与汉镜上的铭文“君来何伤，长毋相忘”如出一辙。

清代诗人黎简与妻子梁雪伉俪情深，妻子去世时，他铸一枚“长毋相忘”铜印系在妻子手臂上。黎简有一首《二月十三夜梦于邕江上》：“一度花时两梦之，一回无语一相思。相思坟上种红豆，豆熟打坟知不知？”序里说，在他的妻子死后两年的二月十三日夜，诗人梦见自己在邕江上，恰有朋友回乡，于是急忙写信带给妻子，才写下“家贫出田，使卿独居”八字，便骤然梦醒，醒后顿觉哀伤，于是写悼亡诗五首，上面那个诗是最后一首。一样都是长毋相忘，时间跨越千年，情深所至，字字泣血。

### 竹笋石与雪浪石里的百感交集

一块仿若板砖的黑褐色奇石，正中似嵌着洁白竹笋，左侧还刻着蝇头小楷的诗句，未了署名“庭坚”，并有圆形篆体“山谷”印章戳记。这块奇石形似竹笋，其实并不怪异，它有个称谓叫震旦



▲这张典型的明晚期黄花梨拔步床如今被收藏在美国的纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆。

▲这对西汉的“长毋相忘”银带钩如今被收藏在南京博物院。

角石——即鸚鵡螺类的古生物化石。这是中国现存最早的鸚鵡螺化石标本，如今陈列在中国科学院南京地质古生物研究所内。它的背后，是一群宋人在跌宕起伏的人生中建立的交谊。

熙宁七年（1074）到元丰二年（1079），应是苏轼生命里较为得意的一段时光，这六年他离开杭州出知密州，然后转到徐州，再转湖州做太守，一路顺遂，诗人的身旁也围绕了一大批同唱和的诗人，黄庭坚就是其中之一。熙宁五年（1072），黄庭坚被授大名府国子监教授，那会他和远在徐州的苏轼书信往来，常有唱和。苏轼喜欢他，评价这个江西人是“超逸绝尘，独立万物之表”。可惜好景不长，元丰二年苏轼遭遇“乌台诗案”，差点死掉，好在有人求情，第二年被押往湖北黄州充团练副使。

身为苏门弟子的黄庭坚当然也被苏累。就在苏轼被押解到黄州的那年，黄庭坚解职改官江西吉州太和县，南下路上，他经过安徽三祖山上的山谷寺，便以“山谷”为号。大约那年冬天，他又路过故乡江西修水，可能正是那时，黄庭坚获得了那块鸚鵡螺化石。心情抑郁的诗人在上面题了一首诗：“南

崖新妇石，霹雳压笋出。勺水润其根，成竹何日有。”

南崖即南岩，在如今江西修水，是典型的喀斯特地貌景区。新妇石，即刚刚清理的奇石。霹雳压笋出，就是春雷下的笋尖自大地深处冒出。勺水润其根，成竹何日有，这样简单的句子在山谷的语境下，却别有暗喻，黄庭坚可能把自己比作那个笋尖，刚刚在仕途上探出头，却又总不得重用：“石头啊石头，如果我给你中间的这根竹笋天天浇水，你会长成竹子吗？”

后来，苏轼回归政坛，没过几年宋哲宗亲政，重新启用王安石的变法措施。而这一年，支持苏轼的高太后病故，苏东坡作为守旧派人物被清理出朝堂，贬为定州知州。苏轼到定州不久，他在州衙菜园里发现一块怪石，体形浑圆，黑石中富含白脉，如雪浪翻滚，将其称为雪浪石。苏轼将雪浪石移置于书房前，并将书房题名为雪浪斋。之后，苏轼亲自为其定做了汉白玉雪浪石盆，将雪浪石立在芙蓉盆中，激水其上，观赏水波翻腾，雪浪翻滚之美态。

黄庭坚幻想中那枚期待成竹的竹笋，在苏轼那里，化成了雪浪湍急的奇石。苏轼曾做《雪浪石诗》，从太行山的

磅礴气势写起，紧接着写雪浪石的殊异，最后由雪浪石想到自身境遇，可以说是天马行空。他最后写道：“画师争摹雪浪势，天工不见雷斧痕。离堆四面绕江水，坐无蜀土谁与论。老翁儿戏作飞雨，把酒坐看珠跳盆。此身自幻孰非梦，故园山水聊心存。”心情和黄庭坚在鸚鵡螺化石上的题诗是类似的，无奈中透着一丝不甘。

同为苏门学士的秦观，也写了一首《雪浪石》寄给了苏轼：“高斋引泉注奇石，迅若飞浪来云根。朔南修好八十年，兵法虽妙何足论。夜阑蜀汉人马静，想见堆堆低金盆。报罢五更人更散，坐调一气白元存。”秦观恭喜他的老师得到了奇石，转而又说，如今我们空有志向，却无用武之地，只剩城墙高挂的一轮明月。

一枚是竹笋，一枚是雪浪，镌刻在怪石上，象征了如梦似幻的人生，竹笋无法成竹，原本惊天动地的飞石，如今也只能成为闲时玩味的赏石。只不过，这两块奇石共同承载了苏门学士命运复杂的情感。

（作者为艺术评论人）