# 布林客

B·LINK

2018 JAN vol.024

# 布林客· 独立观看之道

2018年1月 总第24期

主编　苏也

视觉　刘辅尔 乔乙

## 关注我们


官网　www.blink-magazine.com/

微信　blinkzine

微博　布林客 BLINK

豆瓣　site.douban.com/234715

邮件　blink.art.magazine@gmail.com

# 时 间 与 存 在

## TIME AND BEING

# 刊首语
# EDITOR'S NOTE

精神的雕像

//苏也

04

## 评 论
## CRITIQUE


时间，异界与怪谈
//潮涯君
06

为何我们会迷恋复古
//Mia
12

生存家族启示录
//刘经纬
17

《艺术家的生涯》：伟大的一瞬间
//许罡
21

流动影像中的疯狂资本
//于潍颖
26

如果不是时间，那还会是什么
//陈睿
30


## 原 创
## CREATE


我为什么要画“空白”
//孙策
35

褪色与永恒
//熊梦熊
44

表盘上的时间
//马辰骐
51

浮/Humming
//逄劼龙
55

嘣，爆米花，来了又走了
//郭苓苓
62

不朽者作成
//“模糊不清的作者”
65

# 刊首语

## EDITOR'S NOTE

# 精神的雕像

蘇也

古典哲学假定在人类社会中有一种不变的信仰，犹如精神的雕像形成了我们的人格；不同地区、不同语言、不同文化的人们都有自己的精神寄托和意见领袖，但唯独有一种真相和真神是不需要言语去解释、或是用任何理论去争辩，它就是时间的摧毁力量。时间作为一个自生命开始时就存在的唯一真相，永恒的伫立在所有精神和肉体的最高山峰，历史上所有的哲人和艺术家都想攀上这座圣山，触摸或是带走一两块发人深省的石头，作为临终告别时的最后纪念。

各种宗教战争或是因为信仰不同而引起的争辩都会议论灵魂死后的最终归属，是一种轮回还是一种升华？不同的信仰体系都能给出不一样的回答；而然，通向下一站目的地的必经之路都一样：个体时间的终结，肉体存在的死亡。可以说，只要有一天死亡还不被消灭，时间的唯一真神地位就不会被动摇。

因此，我们的文化和知识，概念与想象，乃至生活中每一细枝末节都与这唯一真神息息相关。科技手段是为了能够在有限的时间单位内获得更多的劳动结果；审美艺术是为了能够克服肉体在时间内的有限性而进行的精神抗争；人类的不断繁衍也是为了能够将这一生命体的历史在时空中继续；而时间的故事在人类出现之前就已经开始了，也必定会在人类消失之后继续按照自己的轨道运转下去。

这些东西似乎是哲学家需要去考虑的问题，你我这样的凡夫俗子只配在时间的洪流中被浪花击中，打两个冷颤，回忆一下曾经沧海，感慨一下物是人非，问一下自己从哪儿而来，又将去向何处。于是，我们在认知世界万物的时候都不免拿自己作为一杆标尺，去测量所见所闻的时间重量。那些艺术史里留下的大师经典，无论是庞贝古城中的一滩废址，还是博物馆里米开朗基罗的线稿，亦或是梵高写给弟弟的一封家书，隔岸观火的我们总会带着自己的想象和生命里似曾相识的感受去唱诵时间的伟大。感谢时间的历练，不断造就着这样无私而天才的灵魂；同时也感激时间的仁慈，没有将这些珍贵的点滴片段撕碎，让今天渺小的我们隔着玻璃窗还可以因为被时间的红尘点滴触碰到而感慨万千，抚古思今，潸然泪下。

任何人在时间的面前都是平等的，我们望向着同一个方向移动，终点属于死亡；而时间就像是戈壁滩上的风沙，不断打磨着伫立在此地的石头，我们的人格就这样形成一座座精神的雕像。有的人很早就学会了看穿一切，用燃烧自己的方式尽情吸纳时间留下的所有记忆；还有的人选择沉迷于一种滞后于时间的状态，在外表上不仅要和时间竞赛，在心智上也要做到冻龄状态。不可否认，这两种生存哲学的信奉者大有人在，但似乎与时间做抗争只能是螳臂挡车，一个老成持重的六岁孩童和一个心如幼齿的中年女人同样可悲。我们面对那座唯一圣山，那唯一真相，那唯一真神，能够做到的就是看清它的存在意义；我们的生命都会最终被时间打上烙印，如果能在有限的时间单位里，活出比我们在真实空间中所占有的微不足道的位置多出那么一点儿的东西，那将会是最美好的生命体验。

# 评论
# CRITIQUE

# 时间，异界与怪谈

**文·潮涯君**

各位新年好。

去年年末的中国电影市场是久违了的神仙打架。《芳华》造势已久，《COCO》先声夺人，等到《妖猫传》上映的时候，前面两部已经盛名在外，估计陈凯歌自己都没法说服自己它能成为年末口碑最好的片子了。

然而这三部风格迥异的片子有其共通点——时间。《芳华》是冯小刚那代人忘却不了的青春岁月。可惜他是如此着迷于刻画女兵们绷直的小腿和平坦的小腹，以至于后半段摧毁这些“芳华”的战争与时代显得有些不得劲。所有人都会老，而看他镜头下的那群人的老去，除了得到“华年易逝”这种一般论的感慨之外，好像也没别的了，甚至还隐隐有一丝“活该”的幸灾乐祸。冯小刚自我感动了，而真正的士兵，不论男女，却永远不会自我感动。

《COCO》里面有两个世界，却共用一重时间——一个夜晚。小男孩为了得到先祖的祝福与亡灵漫游冥界——这要是放在中国古典小说里，写个百八十卷没有问题，结尾必是小男孩在冥界度过十几年后大彻大悟回到人间，人间不过一炷香燃尽罢了。所以我看一群骷髅头也遵循着人世间的时间，急匆匆往来奔命，有一点新鲜感。直到最后他拿着吉他给太奶奶唱“Remember me”，老年痴呆的太奶奶COCO想起了爸爸，我才恍然大悟——这片子原来一直都有两重时间，一个是自然界的时间，它是流动的，人来人去，生老病死；一个是COCO们脑海中的时间，永远静止在所爱之人在身边的那一刻。而正是因为有后者的存在，冥界以及人类关于冥界的一切想象才得以存续。

而《妖猫传》，在我看来，它告诉了大家东方幻想故事应该如何呈现——要亦真亦幻，要

> “看懂了《聊斋志异》，如同看懂了自己同样平庸的人生，没有心满意足，只有心凉。”

大气磅礴，最重要的，是要会把玩时间。

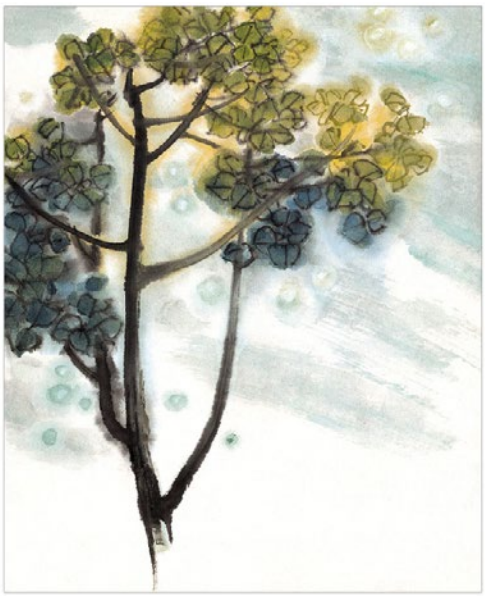
《妖猫传》里，年老的丹龙打扮成卖艺的，给吃瓜群众来了一段现场种瓜得瓜的表演，瓜子播下去，近一年的生长过程浓缩至几秒，瞬间就青蔓蔓延，开花结果；而后给空海塞了一个瓜，瓜变鱼头，鱼头又变成残瓜，这就算是点化了，然而——“痴儿竟尚未悟！”。白居易和空海追查至陈云樵家，亭台楼阁一瞬间就成了残垣断壁。这玩的都是搜神记、聊斋里面的经典桥段。

之后两人找到阿倍仲麻吕的日记，一段往日的盛唐岁月缓缓叙来。白居易和空海通过日记看破了贵妃之死的真相。但这里如果设计成发现了一枚宝盒，念了句咒语穿越回了玄宗时代，就俗气了。叙述上一层套一层，“从前有座山，山里有个庙，庙里有个老和尚，老和尚对小和尚说，从前有座山……”，也是志怪小说的常用手段，一人转述另一人，另一人转述第三人的故事，到最后你已经不知道是谁告诉了你这么个故事，故事又发生在哪朝哪代。这是作者在故意绕你玩，让故事虚虚实实，那故事中的异界也真真假假。

现在影视剧常用时间循环和穿越，是洋人概念，虽然新奇，但总是得跟多重宇宙平行世界这些说不清道不明的科学概念挂钩——明明是奇幻故事，却要加点现代科学的佐料，不免有些不彻底。中国怪谈，自古以来就是操纵时间幻术的高手，“天上一天，地下一年”，下一盘棋动辄几百上千年过去，而且不加一点解释，这种“能悟则悟，不能悟就不要打扰贫道神仙”的气度很让人欣赏。

《妖猫传》是基于日本作家梦枕貘的《沙门空海》改编的作品。原作中，也有这么一段种瓜的情节。这段情节来自于《搜神记》“徐光种瓜”的故事，咱们看多了不足为奇，梦枕貘却是很喜欢，将它加入到自己的创作中。“徐光种瓜”还有一个比较有名的变种，是《聊斋志异》中的《种梨》。《种梨》在我们看来也是不起眼的短篇，却是最早一批被翻译介绍到西方世界的聊斋故事。1848年，美国传教士Samuel Wells Williams在其汉学著作《中国总论》中介绍了《聊斋志异》，并选取了两篇翻译成英文，一篇是《骂鸭》，另一篇就是《种梨》。这说明，对于这位洋人汉学家而言，《骂鸭》的幽默和《种梨》的时间幻术，正足以代表中国奇幻故事。

然而《聊斋志异》是中国古典怪奇小说的集大成，也是末路。《水经注》里的樵夫尚能沉默着看仙人对弈，看



完了还不忘本职，要去拿自己的斧头回家；到了聊斋里，那些个被蒲松龄附体的穷书生们已经盼星星盼月亮地求仙女狐妖来解救自己了，不管是狐狸洞还是水晶宫，只要能脱离这凡尘俗世。故《聊斋志异》故事虽巧，比起《搜神记》《广异记》，但总是透着股饥渴，失之古拙，可以说是最没有仙气的修仙文了；看懂了《聊斋志异》，如同看懂了自己同样平庸的人生，没有心满意足，只有心凉。

妖异作为一个另外一个世界，遵循与人世迥异的时间流动和逻辑规则而存在，不以现世时局而改变——中国文人们相信这种好事顶多相信到晚唐。“何时共剪西窗烛，再话巴山夜雨时”——李商隐跳到未来回溯现在，这种构思便能看出那些时间模糊的志怪小说的影子，故而读来还有森森鬼气。只是到了宋，大家的诗词就开始装模作样了。

陶渊明所创造的那个著名的异界，桃花源，同样有时间装置。避秦时祸乱的一村子人，过了五六百年居然既没有扩大人口，也没有生成新一代文明，还维持着初来之时的样子。桃花源的时间是静止的。那些村人自认是秦朝人，维持秦朝制式，那么不管外面如何天翻地覆，这里的时间就如同埋在地底下的秦简，一笔一划都不会动了。也正因为这不会动的时间，桃花源才得以成为一个让人神往的异界。到了唐宪宗时期，文人舒元舆写过一篇《录桃花源画记》，晚唐时大家想到的桃花源已经不是机缘巧合便能撞进的异世界，而是道士所藏的一副仙气渺渺的画了。看画入幻境，画尽而人醒，“若身形却落尘土中，视向所张壁上，又疑有顽石化出，塞断道路”，再入不得。这写的不再是桃花源的静止，而是仙界的失落。

《妖猫传》中被人称道的盛唐气象，在晚唐文人舒元舆的《长安雪下望月记》也成了如同太虚幻境。《妖猫传》诚不我欺的地方就是，唐玄宗对于唐代文人来说的确是一个特别的君主；只是杨玉环并不是大唐文明的代表，唐玄宗才是。另一位在古典文学中具有同等地位的是汉武帝，因他与西王母的传说，其宫殿常被作为仙宫来描绘。晚唐时期的舒元舆，正与当时所有文人墨客一样，对自己未能出生在玄宗时代而深感遗憾。舒元舆在雪夜中登高远望的长安城，也不是他所处的现实中的长安，而是被月色笼罩的不沾烟火气的帝都，是有唐玄宗的仙界。“东原接去，与蓝若俪峦，群琼含光。北朝天宫，宫中有崇阙洪观，如甃圭迭璐，出空横虚”，看久了不免被拉入幻觉，“众骸跃举，若生羽翎，与神仙人游云天汗漫之上”，一瞬间忘了自己身处何地，所为何求，“不知足犹蹋寺地，身犹求世名”——但既然写出了这句话，说明自己心里还是明白不能荡涤俗

尘。后舒元舆自己也被卷入南北司（翰林学士与宦官）之争，为宦官一派所杀。

可以说，一直到唐玄宗时期，异界还是异界，撞见不撞见，它都在那里，如同桃花源一般，被人深信。倘若唐玄宗真的搞了个极乐之宴，那么人说宴会里有白鹤少年能化人形，能飞升天台宫阙，谁都不会怀疑。然而正是从“后唐玄宗时代”开始，异界被怀疑，被失落，于是如何调整异世界与现实世界的隔阂，成了写志怪小说的文人们的一大烦恼。他们甚至不敢以第三人称叙述志怪故事，怕被人说是杜撰；更不敢以第一人称，说自己见着了鬼怪。怎样把握这个虚虚实实的度，只有更为巧妙地操弄时间和叙述方式。

把多重叙事玩到极致的就是牛僧孺——“牛李党争”里那个“牛”。他写的《玄怪录》中有一篇故事，《张佐》。开头就是“开元中，前进士张佐，常为叔父言”，乍看，故事时间是唐玄宗时期，主人公是张佐，张佐对我的叔父说了个故事。接下来张佐说自己年轻时候郊游，碰到了一个骑着青驘的老头，老头如何仙风道骨神秘莫测。老头说，“请以身所异者语子”，意思是我来跟你——年轻时候的张佐，讲个故事。于是又进入老头的故事。老头年轻时候碰到了一个占卜的人，占卜奇准，便向占者问不老不死的法门。占卜者说，我来跟你讲讲我前生的故事吧：一个叫薛君胄的修道人士，某日自觉双耳轰鸣，从耳朵中钻出两名童子，请他去仙界。怎么去？从童子的耳朵里钻进去。君胄化为蚁人大小，钻过耳洞，果然别有洞天，有皇帝居其上。君胄被封了大夫，生活了几个月。忽然有一天萌生思想之意，就吟了几句诗。童子生气了，说以为你性情冲寂，才把你带到我们国家，结果你还是想念凡尘俗世，那你走。接下来被异世界逐出的描写画面感极强——君胄“如陷落地，仰视，乃自童子耳中落，已在旧去处。随视童子，亦不复见”。想象你刚刚还在山头吟了几句诗，突然天崩地裂，你落下，落下，仰头一看，一个黑黢黢的大耳洞在你头顶。再一晃神，你已经回到自家书桌前，那大耳洞连同那引走你的童子，都不见了。君胄自觉时间只过去了几个月，去问邻居，邻居却说他失踪已经七八年了。——大家数一数套了几重？那么牛僧孺真正想写的故事是哪一个？现如今，陈凯歌在妖猫里，真正想说的是哪个故事？

虽不喜人常说的那句“最懂中国文化的还是日本人”，我也不得不用两位日本人的话作结。

大正至昭和时期的日本作家佐藤春夫自称是“最后一个中国趣味者”，他在1928年8月1日的《文章俱乐部》杂志中，略举

了几个中国故事的常见主题，包括风流的试子，艳情场面，强逼少女卖淫的老妇，坚守贞操的少女，年轻人的道德，战争，为科举而苦读的少年，在荒废之地遇到幽灵和大团圆结局。且不说他列举的这些主题是否足够全面和精炼，最后他的结论倒是很有几分道理，他说，“小说在中国不是写实的艺术而是样式的艺术。即是，必须饶有兴趣地去看它能形成一种如何有趣的模样才行。也就是一种表现主义。将几个老一套的东西集合在一处，从中只要能诞生出新的趣味，读者就会满足。”从这个角度看，不管最后《妖猫传》能否在陈凯歌导演经历中算上一笔成绩，就单从把玩时间和叙述这两点来看，比起《画皮》《捉妖记》之类，正是整个儿体现了志怪小说中传统式样之美的作品，故而也是一部可以大方推荐给外国友人和下一代的作品。他们可以看不懂里面的阴谋诡计和导演讽喻时事的野心，单纯地欣赏一下中国幻想故事该有的式样之美也足够了。对，式样之美，就像颜、王的书法，就像你姥姥剪的窗花，你知道他要写什么，她要剪福字还是胖小子不重要，重要的是他如何运笔走势，她如何精雕细琢。

另一位是明治时期的日本自然主义作家国木田独步。他虽然处在明治维新后法律政治制度乃至生活习惯都照搬西洋的时代，却惊叹于东洋幻想文学是拥有可以对抗西洋的强大力量的文学形式，并极力跟人推荐中国怪谈。他重病之际，在《病床录》中如此写道，“中国怪谈，其思想之奇，破天荒之处是我国人所不能及”，“怪谈是将一个民族空想心发挥至最极的文学，也是将该民族的滑稽心发挥至最极的文学。能够畅谈鬼神怪异的民族，是多多少少总能保持着一些从容的民族。”

而从容，正是那些能一眼万年的故事。

# 为何我们会迷恋复古

文· Mia

> “复古不再是一种设计风格，更可以称为一种生活方式。”

无论大小品牌，设计师们一个个挖空心思推陈出新，玩性冷淡，玩解构主义，玩科技感，玩各式粗呢格子。唯有复古的热潮一波接一波，似乎从未退出过时尚界的舞台。

我所理解的“vintage”（复古），泛指带有复古元素的一切事物，这物品不一定符合vintage或者antique的严格年限定义，也可以是做旧的，借鉴了复古的设计的现代产品。它可以是衣服鞋子包包，也可以是家具建筑装修风格，更可以是一种气质或者生活方式。那么，为什么大家这么钟爱vintage？就连设计师们也欲罢不能，不断采用复古的设计，或是从vintage里找灵感？

Vintage或是antique，就像是挖不尽的宝藏。每每去翻旧杂志，逛复古集市，刷卖古董的网店都会激发新的idea。我个人对复古的设计的喜爱，是出自对设计中的年代感和独特韵味的喜爱。仿佛拥有它，就能穿越回一个时代。这种设计的力量，会让人有瞬间的恍惚，似乎时间在它们面前，只是一种单位，记录它们的年纪，却不打消那力量半分，反而在一年一年的陈词滥调里愈发的闪耀。而最让人着迷的一点在于，无论再怎么复刻，或是借鉴复古的设计，我们永远无法得到一模一样的vintage了，因为它所代表的年代已经过去了。每一件vintage都是一个故事，随着岁月的推进形成了独一无二的故事情节，这使得每一件vintage都如此特别和珍贵。

GUCCI 2015 COLLECTION

YSL的吸烟装一年一年的在出，却再也无法超越1966年横空出世那一年的石破天惊之感，因为它是女权主义的觉醒，是当时时尚界的一枚重型炸弹；80年代的Thierry Mugler，标志性的设计为宽肩窄腰不对称领口，流畅的线条勾勒大女人的气势，放在现在也碾压一片设计师；各大牌现今很少能找到那种复古的夸张金色首饰，有精心设计过的粗粝感，带着匠人手作的痕迹，珐琅和琉璃也几乎不再被用做配饰。

今年去罗德岛玩，看了好多富豪的宅邸。大部分建于18世纪末，装修风格偏花样繁复的巴洛克，目之所及多为金色，墙上壁画多为意大利文艺复兴时期的风格。在大宅子里一个房间一个房间的看过去，仿佛可以看到一个个优雅的身影，吃饭，看书，弹琴，跳舞……继而联想到住在里面的人们可能穿着手工刺绣串珠的长裙，戴装饰华丽的帽子和巴洛克风格的首饰，用银质的餐具。所有的这些细节集合在一起，复古不再是一种设计风格，更可以称为一种生活方式。

上图: Music room in the mansion-The Breakers 下图: Sleep No More 场景之一 (Photography: Alick Crossley)

生活在21世纪的当下，被各种高科技产物围绕，几乎不可能将复古的生活方式贯彻到底，但并不妨碍复古爱好者们通过各种途径体验那种生活方式，或展现自己的审美爱好，甚至偶尔来一场“穿越”。

比如有一位友人，特别喜欢逛二手集市。不同于我爱看衣物首饰，他专爱收集各种古董铸铁锅，尤其是1960年代之前的锅。据他介绍，因为60年代之后为了降低价格和亚洲进口的铸铁厨具竞争，引入了机器制造，做工一落千丈，跟黄金年代的铸铁锅完全没法比。通过这一“复古”的爱好，他逐渐了解了美国的钢铁工业发展史，铸铁技术的每一段进程，以及每个时期的铸铁厨具的特点。

就跟古董首饰一样，铸铁锅也有打标还是未打标的区别，也需要鉴定年限，品相，还要看gate mark，heat ring等等等等。总之学问多着呢。通常5-10美金能买到一个长满铁锈的锅，然后拿回家，清洗，打磨，一点一点整理好每一个锅的面貌，全程幻想自己是18世纪的手工匠人。当早上拿着1890年代制造的铸铁锅煎鸡蛋时，他觉得特别有满足感。铸铁锅爱好者可能都知道，当今的Lodge锅，流水线作业，出厂时已经加了厚厚的seasoning，锅底跟食物接触的那面十分粗糙，炒菜煎鸡蛋都特别粘锅。而这位朋友正是看中早期铸铁锅手工制造的痕迹，每一个都是casting技术的炫耀式的成品。

纽约有一出场场爆满的“沉浸式”戏剧，题为《不眠之夜》（Sleep No More），它由莎士比亚的戏剧《麦克白》改编。纽约曼哈顿切尔西区的著名酒店（The McKittrick Hotel）七层共9000平方米的空间被精心设计成复古风格，里面有宴会厅、小酒馆、糖果店、医院等等。在这里，观众和演员的界限被打破，每个人都可以是剧情里的一部分。不要担心无法入戏，每个场景中的道具、布景、灯光、音效、演员将营造与剧情非常契合的氛围，让观众过一把戏瘾。如果不想参与戏剧表演的过程，可以坐在古董沙发上休息、看书、喝上一杯，静静体验复古的氛围；也可以在餐厅听着复古爵士乐，吃上一顿充满戏剧性的晚餐；还可以去复古糖果店拿几颗糖吃，说不定还会触发剧情。所以，建议打扮的复古一点去玩，这样可以和场景无缝对接，毕竟每个人都是剧情的一部分，有可能有别的观众在看你哦。

纽约每年夏天都要举办一场“Jazz Age Lawn Party”，一秒让人回到1920年代。精心装扮而来的纽约客们仿佛伟大的盖茨比里面的人们，跟着爵士乐摆动身体。现场有乐队演奏，

有复古的汽车，有卖vintage的商贩，到处都是野餐的可人儿。女人可能画着精致的复古妆容，烫夜上海式的波浪卷，或者Bob头，戴浮夸的首饰和帽子，穿摇曳的长裙，配T字带的小高跟。男人可能穿各式的背带，戴蝴蝶结领结，巴拿马帽。

在伦敦则有另一场复古爱好者的盛会——“The Tweed Run”，从2009年举办至今已经9年了。这个活动要求参加的人们穿着传统的英式骑脚踏车出行的服饰，最典型的一种即是“tweed plus fours suits”（粗呢灯笼裤套装）。“Plus fours”是指长度延长到膝盖以下4英寸的短裤，有点儿七分裤的意思，在1920年代开始流行，是一种新式打高尔夫穿的球裤。其他活动里常见的穿着有：粗呢西装，蝴蝶结领结，平顶帽，各式彩色的长袜等等。

为了使整体造型更加有“复古感”，大部分参与者都会骑上复古单车。骑行路线围绕伦敦城市中心，途经几个伦敦地标性的建筑，沿途还设置了野餐点和下午茶点的停靠站。每年还会评出最佳着装奖，最复古自行车，最佳胡子造型等等。

现代简约风格有它的美，简约而不简单，相对应的有极简生活，胶囊衣橱等等。而复古风格也有它的美，是时光沉淀后的美，是经得起等待，经得起推敲的美，相对应的有优雅讲究繁复的生活方式。我并不认为哪一种就更为高级，vintage于我而言，为生活添了很多乐趣，很多选择，增加了一种生活方式，也多了一种了解社会进程的途径。

一旦遇见中意的vintage，那种心动的感觉，就像张爱玲写的：于千万年之中，时间的无涯的荒野里，没有早一步，也没有晚一步，刚巧赶上了，那也没有别的话可说，唯有轻轻的问一句：“噢，你也在这里吗?”

# 生存家族启示录

文· 刘经纬

“有一天你醒来后，揉揉眼睛：你已经不再知道，你到底为什么醒来了？日子所呈现的一切，你都精确地知道：春天或冬天，生活的场景，天气，日常程序。不会再发生任何意外之事：即便有突然发生、不同寻常、令人恐怖的事情也不会让你感到意外，因为你知道所有的可能，你能预算一切，无论好事坏事，这就是衰老。”

这是匈牙利作家马洛伊山多尔的一段描述衰老的文字，同样适用于这部电影呈现的状态。

矢口史靖导演延续了他的轻松喜剧风格，讲叙了一个平凡家庭的末日大逃亡的故事。电影呈现了一个有趣的背景，当世界没有了水和电的时候，要怎么生活呢？不是几个小时时间而是两年，人所在的城市，变成空壳，时间的指针慢慢停止，世界回到原始，你精确的知道每天要日出而作日落而息，你不用念想着没打完的游戏，不需要翻看任何社交圈，货币变成了废纸，自行车变成了人人争抢的稀有的交通工具，没有了水和电，一切都停止了运作。

故事开头用了一家人吃饭的场景迅速交代了人物鲜明的性格，丈夫自大狂躁，妻子唯唯诺诺，儿女任性浮夸，儿子孤僻沉默，四口人之间的埋怨和浮躁让人物带有几分惹人厌的气质。就在断水绝粮的第7天，一家人决定加入逃亡的队伍，骑着自行车从东京投奔乡下海边靠捕鱼为生的外公，有意思的是，“出逃”的必要准备即丈夫要把自己的的假发带好，整理好自己的形象，女儿一边化妆，带好假睫毛，一边抱怨着土气的外公和即将到来的无聊乡下生活，儿子最重要的行李就是无法上网的电脑和没电的手机。就像这场“事故”很快会过去，就这样一家人开始了迁徙之路，以物换物，风吹日晒，渐渐从“体面”的城市人，变成了吃着猫罐头喝着车用纯净水的落魄流浪者，垂死挣扎。

> “日出而作，日落儿息的生活，没有了一切科技产品，生活反而充实了，这也可能就是电影里《生存家族》中生存的意思。”

走投无路的家庭在濒临死亡之际被农户所救，之前一直嫌弃“田园”生活的家人们在此刻心态发生了转变，就像是停电的那天晚上那样，这家人无所事事的走到阳台看星星，一家人难得站在一起，女儿感叹，原来真的有银河啊，这一刻时间仿佛静止了，漫天星光在漆黑孤城的映衬下显得唯一，好像停电也不错！经历了磨难后的一家人这时候又站在一起了，他们努力的干农活，吃着自己种植采摘的食物，劳累一天后迫不及待的泡进热水中洗澡，这些成为了他们最重要的事，假发不重要了，没有了假睫毛也无所谓，没有埋怨和不安，只要好好干农活，就可以吃上饭，就可以活下去。

痛苦的求生过程让他们慢慢地找回了情感上的羁绊，终于，当到达鹿儿岛看到海边正在捕鱼的外公，绝望的他们仿佛看到了生活的希望，这时候的他们不再是以前的懦弱，任性，自大的个体，他们靠着捕鱼，种植，耕织，度过了两年的时间。

电影看似讲述了一场灾难，但并没有僵尸大战，世界末日的惨烈情节，相反，故事的内容简单且颇有超现实主义的色彩，其中有一段母亲和孩子因为一块肉被一群“野狗”围攻的情节，饥肠辘辘的“野狗”带着它的朋友们一步步逼近不远处的人类，那块肉就在“两人”中间，因为这场灾难而被流放的家养的“野狗”们为了抢夺食物，毫不示弱，这让不远处的人愣住了，惊恐的后退，这一段也就恰好呼应了影片开头人类将宠物狗锁在家中的片段，在原始的状态中，人和狗之间的身份在此刻互换了，可爱的小狗们在和人类的食物之争中展现了强大的气场，面对原始野性的人变无能为力，当狗儿们大摇大摆的从四面八方冒出来，从一变百的时候，配乐变得滑稽而轻快，就像是一种宣誓：愚蠢的人类。

还有一段是讲述一家人在逃亡的过程中，要经过一段隧道，隧道口聚集着一些老人，由于她们都看不见，就想出了这门生意，想要通过隧道的人付給她们钱，老人们带他们过隧道。起初一家人认为这是在“敲诈”，对这些人丝毫不屑，他们可能也没想到刚进入隧道，没走几步，就已经领略到了隧道里诡异的氛围和黑到恐怖的环境，他们落魄的狂奔回来，求着这些被他们认为“多此一举”的人带领他们通过隧道。这段场景的配乐同样变得欢快，当这些看不见的老人们被认为无价值的时候，他们立刻被归类了，他们是竞争者还是相互依赖的人？是无用的人，还是有用的人？

在电影里发达的现代社会物质丰

富，反而带来苦难，连随时紧握着的手机也没帮到任何忙，避世的田园自给自足却带来了希望。最绝望最危险的时候，能够救命的不是那些带来便利的高科技，却是被嫌弃的原始自然的生活、是土气的外公的帮助，是两年的时光里，日出而作，日落儿息的生活，没有了一切科技产品，生活反而充实了，这也可能就是电影里《生存家族》中“生存”的意思，也可能是现实中“生存”的烦恼来源。

在学校门口有个菜市场，里面有片地方，专门空出来放了桌椅，旁边有几户拉面摊，这里是周围工地工人，吃饭歇脚的地方，一到晚上，就特别热闹，时常见一众人聚在一起一人一碗面，大口大口的吃的格外香，看老板给多加了几块肉，就高兴的不得了，招呼一些人过来，围在一起，有人没座位可坐了，就站在一边，边吃边聊，也不是什么美味，也没有什么格调，有时路过看他们吃的有滋有味，我一度认为这应该是隐藏着的美味，改天要来尝尝。

相比之下，在我朋友中有一类困难户，时常被我该吃什么而困扰，还不到吃饭的时间，就要开始思考，面对众多的选择，经过分析，比对和研究，最终觉得吃什么都没味道，选什么都会后悔，午餐时间就在选择中度过，包括我自己有时也会陷入这样的困难症，始终无解，这菜市场没什么精致的菜肴和高雅的环境，这群人，吃的倒是很开心，我尝过那的面之后，感觉并不像看起来那么好吃，看来更重要的还是个心态吧。

Brian Greene在他的书《隐藏的现实》中讲到的一段我特别喜欢，他讲到百衲被宇宙这一节的时候写到：“如果你告诉我组成地球、太阳、银河系以及万事万物的粒子是如何排列的，你就已经彻底的描绘了现实的模样。当然有的人并不认同，当生命出现的时候，有的人相信必须存在一种非物质的东西（精神、灵魂、生命力、气）等等，让物质焕发生机。尽管我对这种看法持开放态度，但我从来没见过有证据能够支持这一点，在我看来最有说服力的观点是，一个人的肉体和精神不是别的，不过是他身体中粒子的排列方式的一种体现而已，确立了粒子的排列方式你就确定了一切，根据这种思路，如果我们所熟知的例子排列方式在另一块碎布中复现（另一个宇宙视界），如果宇宙的范围无限大，你就不是独自一个人，你的完美拷贝不止是一个，无数个你和你精神相同，肉体相同。”

在我看来他用非常易懂的话写出了一段有情感的的解析，不是类似“你不是孤单一个人在这个世界上”这样的说辞，而是如果我们的成长足迹已然被另一个一模一样的自己记录了下来，你会希望，永远这样吗？我们享受着这个社会给予的便利和生活，有着太多所谓的“小确幸”，我们面临着共同的压力，我们没时间收拾床铺，没时间收拾房间，我们牢牢的站在地上，一边走着，一边遗忘，我们想要得到更多的东西，一边获得，一边丢弃，我们争分夺秒，希望一切可以变得慢一点，纵然时光飞逝。

电影中的这些人经历了一场没有来由的停电和停水，平静充实的度过了两年的与世隔绝的生活，某天，当闹钟开始报时，村子路灯亮缓缓亮起时，一切结束。

清晨，城市苏醒，忙碌的一天开始了，女儿收拾着学习服装设计的工具，准备出门，乡村生活让她学会了掌握了织布的技艺，她不再画着浓妆带夸张的假睫毛，捧着手机在社交圈子里聊的热火朝天；儿子背着吉他准备出门，经常佩戴的耳机变成了实在乐器；丈夫推出自行车要去上班，母亲利落的收拾着，故事的开头消极的情绪消失了，沉默的个体变得有了活力，这时，他们收到了在逃亡过程中遇到的朋友为他们拍的这张照片，朋友兑现承诺，寄来照片，那段时光如同魔力，逃亡中的垂死求生的样子被保存下来，他们看着那时的自己，流下眼泪，原来一切都没变，一切都变了。

“如果说思想在身体中，身体在衣服中，衣服在房间中，房间在大楼中，大楼在城市中，它们有最终的表层吗？我们是否可以把身体当成一种催化剂，与活的空间、时间产生共鸣，就像我正站在你面前，试图感觉和连接我们正在共享的时空”

安东尼·葛姆雷将他做成的雕塑人像放在在自然中，山顶，公共场所，海边，美术馆……，感知的空间被扩大了，时间的概念延伸了，人到底变成了怎样的存在，当海风侵蚀人像，人像常年因被腐蚀而斑驳，按照这件作品带给我的启发：时间会留下它的痕迹吧，是有形的吧。

就像时间改变了一家的命运轨迹，正如结束的歌唱的那样：

“让我们记住曾经道德欢愉，细数往日的泪光

当我们在困顿中啜饮悲伤的苦酒

有一首歌永远回荡在我们耳边

艰辛的岁月只在昨天

这首歌词，寄托着困倦的太息”

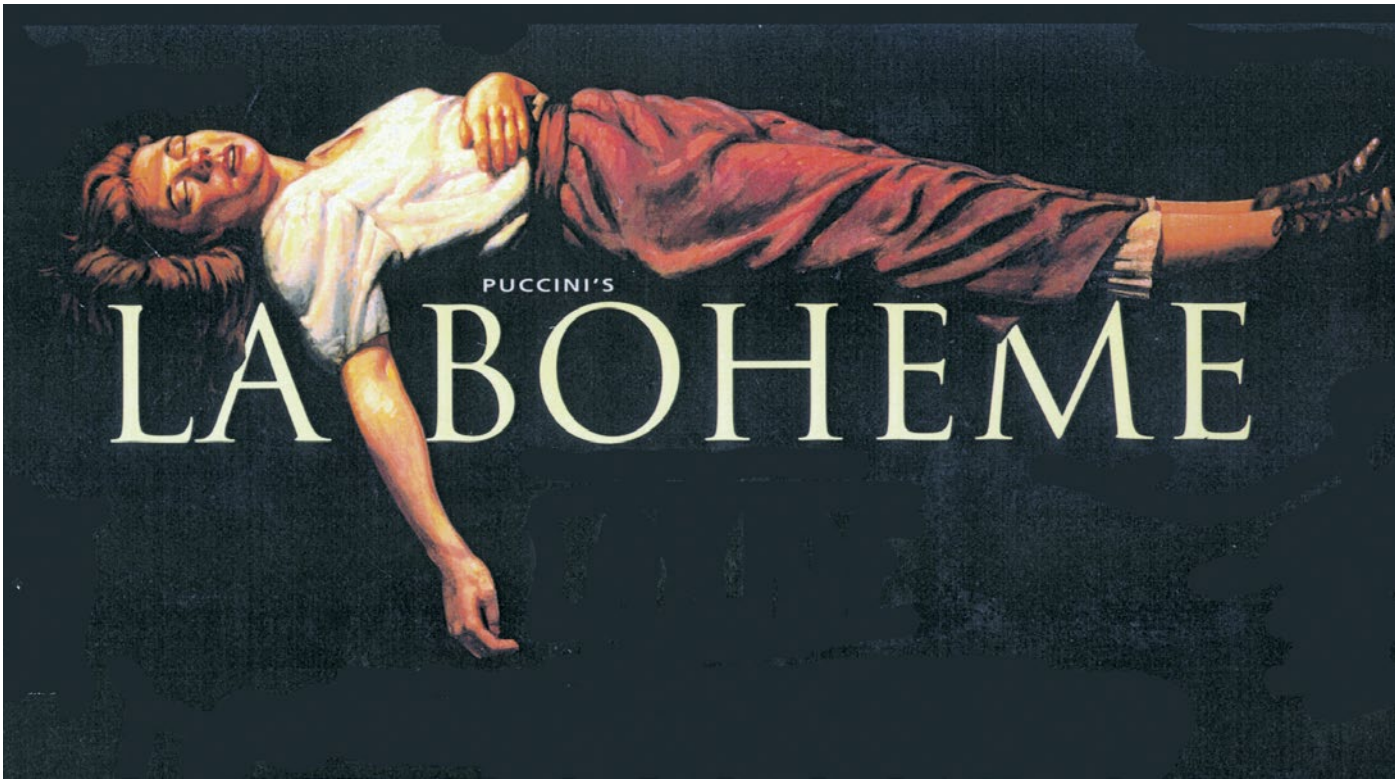
电影看似一场魔幻的遭遇，故事却是真实的，就像在讲述我们每个人的生活。某一天当世界停止了转动，回归原始，不知道我们是不是有机会切实的体会一下停电带来的好处——感受一下漫天的星光和真实的情感。

用《摩登家庭》里的一段话作为结尾：

“每个人都有怕的东西，不是吗？怕高，怕小丑，怕窄小的空间，这些都可以克服，然后我们还有孩子。他们是否合群？是否安全？我们注定要担心一辈子。所以有时我们只能深呼吸，拥抱他们希望一切安好。

Things don't always work out,But you gotta love it when they do”

感受所感受的。也给即将毕业的我们。




# 《艺术家的生涯》：伟大的一瞬间

文· 许罡

弗吉尼亚·伍尔芙有言，“在所有伟大作家当中，简·奥斯汀是最难在伟大的那一瞬间捉住的。”也许对于简·奥斯汀来说，她笔下一场一场的舞会、一次一次的串门喝茶、一顿一顿的家宴、一桌一桌的纸牌和数不清的散步、闲谈确实不太容易让人感受到伟大的所在，可就是这些琐碎的集合，在奥斯汀笔下充满了让人一读再读的魅力，让人们在过了一两百年之后，还愿意一遍一遍地把他的作品搬上银幕、反复欣赏。

伟大的艺术有时不乏相似之处，普契尼歌剧《艺术家的生涯》（直译名《波希米亚人》）同样是一部很难在一瞬间捉住的佳作。

一

十九世纪三十年代的法国巴黎某处，几个穷艺术家刚经历了落魄不堪中的意外之喜，决定去咖啡馆庆祝一番。里面的诗人鲁道夫提出要完成一篇文稿而让其他人下楼等候，没想到这会儿工夫却对因蜡烛熄灭而敲门借火的绣花女咪咪一见钟情。一阵慌乱中鲁道夫找到了咪咪不慎遗落的钥匙却偷偷装进了自己的衣兜。他佯装在黑暗中摸索，这时平缓的音乐突然奏出一个下沉的降A音，好像鲁道夫执起了咪咪的手却发现它如此冰冷时的心中一惊，他唱起了这段温情的咏叹，

“你这冰凉的小手啊，让我来温暖它。

你还要搜寻什么？这么暗也枉然。

Èdouard Manet, Bon Bock Cafe, 1881, Oil on canvas

还好有点月光，月亮好像在身旁。

等一下，小姐，我要告诉你一些事。

我是谁？在忙什么？我如何生活？

可以吗？

我是谁？我是个诗人。

在忙什么？写作。

我如何生活？难说。

尽管贫穷，我在爱的节律和赞美中游荡，

快活似君王。

我好像百万富翁一般，

有很多美梦，很多空中楼阁，很多幻想。

我视若珍宝的一切被洗劫一空，

你这双美丽的眼睛就是窃贼啊。

看到了你，我仿佛失去了所有最美的梦。

可我丝毫不感到心伤，

因为现在我满心甜蜜的希望，

任何珍宝都比不上。

现在你知道了我的全部，

你能否把自己讲一讲，

我洗耳恭听，请吧。”

接下来剧情十分顺理成章地展开，鲁道夫和咪咪的爱情起伏作为戏剧的主线得以确立。他们之间有热恋的甜蜜，有误会的痛苦，而咪咪柔弱并最终病入膏肓的身体也使整出戏成为了一个悲剧。作曲家通过细腻精湛的配器，为这对主角的故事营造了温馨又凄美的氛围，同时赋予了这一对男女最深挚的曲调，让百余年来无数在舞台上进行演绎的歌唱家们有足够的再创作空间，上面那段“冰凉的小手”更被誉为男高音的“试金石”在各种演出和比赛场合久唱不衰。

如果仅仅如此，自然成就不了这部歌剧现今的地位。在普契尼的笔下，还有一对副线人物的作用不可小觑。就在鲁道夫和咪咪邂逅的同一个晚上，他的室友、画家马切洛随后在咖啡馆里碰到了自己往日的“小甜心”穆塞塔——一个出场就自带光环的歌女。正和一个老富翁拍拖的穆塞塔自然不会没看见旧情郎，她心底的人其实还是他，也已对身边的老家伙有了倦意，趁这个当儿，干脆在大庭广众之下唱出一首撩人的情歌：

“漫步街上，

享受路人止步凝视于我的目光。

他们打量着我的美，

从头到脚，一处都不放。

他们眼中有隐藏的渴望，

这隐藏是欲盖弥彰。

他们看见我外表的妩媚，

觉察到我掩盖的香艳。

他们的欲望把我包围，

这让我欣喜，

我心花怒放。

你一定记得，你离开了我，

这首歌就是为你而唱。

你真的想逃避我，躲得远远的吗？

我可完全明白：

你心里痛苦万分又强作镇定，

其实这纠结正折磨得你像要死一样！”

这首圆舞曲风格并带有大量装饰音和强弱变化的咏叹调华丽热情。一曲唱毕，马切洛愤懑的表现正中穆塞塔下怀。她一不做二不休，装作被一双太紧的鞋挤伤了脚而大喊起来，支走了老富翁去给她修鞋，她也扑向了马切洛重新敞开的怀抱。他俩的副线在剧中和鲁道夫与咪咪的主线互为衬托，相映成趣。穆塞塔对马切洛有真情，可她追求享乐的心禁不住物质的诱惑，有时便去当富人的宠儿。两人分分合合，在鲁道夫与咪咪的柔情蜜意或伤感哀愁旁边上演打情骂俏或争执不睦的戏码。一边爱得炽烈又深沉，一边爱得更加自由、更加释放自我，这让一出悲剧有了喜剧的情调，而且在对照中人物各自的性格也更加鲜明。

说起悲喜元素的平衡有致，这部剧的群戏也不能不提。全剧的开头就是鲁道夫和马切洛在房间里冷得无法干活却又因为穷所以连取暖都不能，商量之后他们决定烧掉诗人的手稿而不是画家的油画来对付一下，这时进门的哲学家科林抱怨自己拿了一堆书去当铺可一本都没当出去。随后回来的音乐家舒奥纳带着食物和烟酒，也带来了他从一位古怪的英国绅士那里得到了一份给鹦鹉拉小提琴的工作的好消息。四人正准备动身去咖啡馆，房东班努瓦来收房租，他们不得不灌醉他，在他开始讲自己的艳遇时把他踢出了门外。这样表现穷艺术家生活的场景，包括咖啡馆旁边热闹的大街和咖啡馆中众人开心的嬉戏以及闹剧，在普契尼笔下都散而不乱。一方面他为出场的主要角色都谱写了篇幅或大或小的主题唱段，于是人物的形象得以确立，音乐的交织也使得戏剧更加立体；另一方面作曲家通过对群体气氛的敏锐捕捉，生动地描绘了一副十九世纪的巴黎风情画卷。

就像简·奥斯汀把自己的创作比喻为在“两寸象牙”上“细细地描画”，但实则通过写小天地反映出了不同阶级和经济背景下人物活动的大问题、也在对一个个迥异形象的精妙勾勒中完成了他们或荒谬可笑或发人深省的成长历程一样，

普契尼歌剧《艺术家的生涯》海报

《艺术家的生涯》也在对生活细碎的精致描述当中，完美表现了不同人物的状态和人性的撞击，看似小场面，实则有大光景。它是十九世纪巴黎的，但也可以是二十世纪纽约的，二十一世纪其他城市的……

在生活的洪流中挣扎，在“百事哀”中制造片刻的亮色，享受友情，渴望爱与被爱，这部歌剧讲述的就是这些能经历时间的冲刷而永远存在、历久弥新的主题。正如参演过剧中角色穆塞塔的女高音伊丽娜·伦古所说，《艺术家的生涯》是“一部杰作”，是“一段生活”，是“我们”。

二

生前穷困潦倒、死的时候还不到四十岁的法国作家亨利·米尔热一定不会想到，在他去世后三十余年有两位异国的作曲家为了将他的小说《波希米亚人的生活图景》改编成歌剧而反目成仇最终绝交。这个故事和《艺术家的生涯》的剧情一样让人百味杂陈。

十九世纪九十年代初，两部短小精悍的现实主义歌剧由于把视角投向了最底层普通人的生活，打破了意大利正统歌剧几个世纪以来只展现神话人物、大人物、名著人物的传统，而分别在1890年5月和1892年5月的首演中大获成功，这其中就包括法官的儿子列昂卡瓦洛根据父亲审过的真实案件改编创作的《丑角》。

普契尼在歌剧创作上的第一次胜利来得稍晚一点，1893年2月首演的歌剧《曼侬·莱斯库》让大众认识了他横溢的才华。可就在这之后几个月的某一天，列昂卡瓦洛在一份报纸上公开发表声明，称自己已经在进行一部以“波希米亚人”为题材的歌剧的创作，第二天，另一份报纸上出现了普契尼所作的内容类似的声明。根据现在可查到的记录，列昂卡瓦洛坚称他曾在1892年的某日向普契尼和普契尼的出版商里科尔蒂展示过亨利·米尔热的这本小说和改编的同名歌剧脚本，但当时普契尼和里科尔蒂都表示对此不感兴趣，列昂卡瓦洛认为这就意味着他本人拥有创作的“优先权”，然而当他们再次碰面时普契尼就说自己正在进行“波希米亚人”的歌剧创作了。那个时期的作曲家将自己处于创作之中的歌剧项目当作最高机密，就好像现在的科研工作者对待自己还未申请专利的新发明思路一样。普契尼的行为当然让列昂卡瓦洛恼怒万分，他觉得这项“成果”被窃取了。

普契尼却表示他完完全全不知道列昂卡瓦洛的这项同题创作，而且自己的工作进行得很顺利，不会听从列昂卡瓦洛的要求中止此剧。两人在报纸上的隔空激战持续了好一阵，慢慢地普契尼不愿再理会这档事了，“我要写什么剧跟列昂卡瓦洛何干？他写他的，我写我的，最后让公众去评判吧。”

1896年2月普契尼作曲的《艺术家的生涯》率先上演。有意思的是，尽管多数观众觉得这部剧深入人心，但评论家们的点评呈现出两极分化。对这部歌剧不看好的评论将它与作曲家的首次成名之作进行对比，认为同样是根据法国小说改编而成的歌剧，普契尼在《艺术家的生涯》中所表现出的才智并没有比三年前的《曼侬·莱斯库》更有新意，说

明他几年间并没有真正地成长。而且不少评论家对剧中悲喜交织的现实主义感到不太适应。公允来论，也不能完全说这帮给出“差评”的评论家们是信口胡说。一方面，过去使用类似泪中带笑创作手法的歌剧如威尔第的《茶花女》和比才的《卡门》在首演时都不成功，不知为何十九世纪的评论家们对这种风格总是难以接受；另一方面，就在《艺术家的生涯》首演的一个半月之前，同一剧院上演了瓦格纳作曲的鸿篇巨制——歌剧系列《尼伯龙根的指环》的第四部《众神的黄昏》，刚刚被瓦格纳笔下的日耳曼男神女神们连续熏陶了六个小时，同一批评论家观众面对着充满人性和世俗气息的普契尼新作，可能也确实回不过神来。

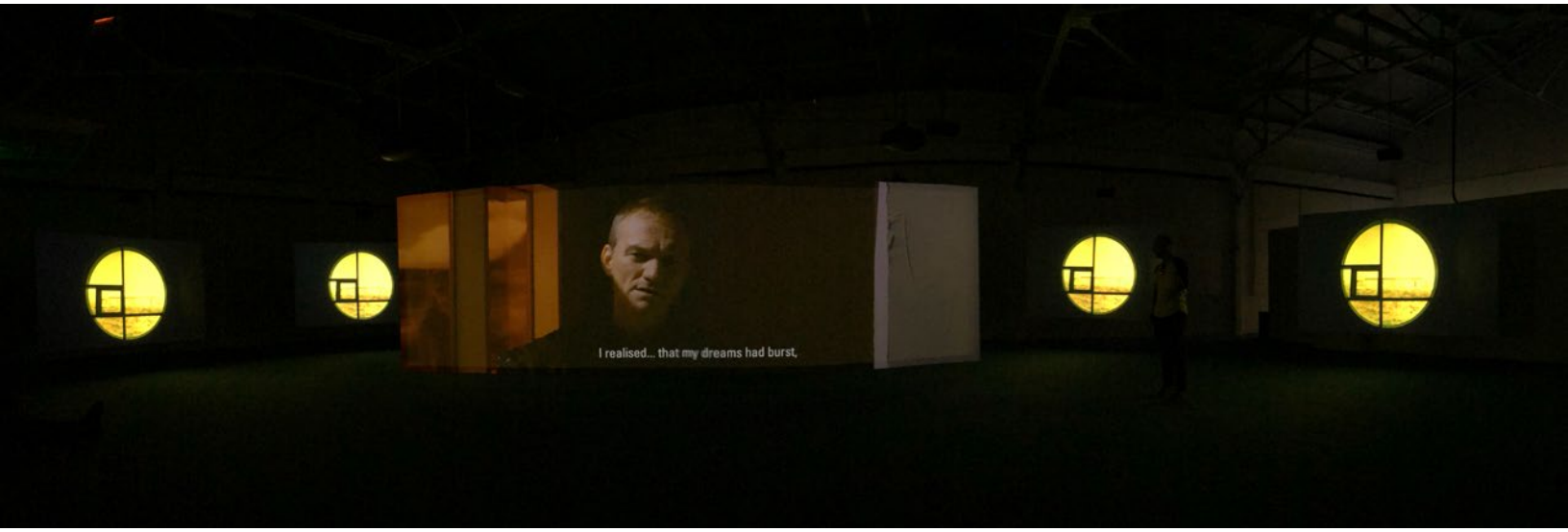
一年多以后的1897年5月，列昂卡瓦洛版《艺术家的生涯》才进行了首演。评论家们对它的好评倒很一致，但这也是这部歌剧唯一的“高光时刻”了。普契尼作曲的版本在一两年内传遍了意大利和整个欧洲，四年后登上了纽约大都会歌剧院的舞台，至今也还是世界歌剧舞台的常青树。而列昂卡瓦洛的版本很快便无人问津了。他的这部歌剧较普契尼版本有更浓重的悲剧色彩，代价就是对原作中幽默和人性美的成分表现得少得多，对于当年的评论家这可能更讨喜，时间却证明了什么才能永不褪色。

三

现在当然已经无法知道事情的“真相”到底是什么，只有一点十分明确：亨利·米尔热的小说原著真真切切地触发了普契尼的创作欲望和激情。小说中穷艺术家们潦倒的生活源自千千万万曾经或正在潦倒的浪荡挣扎的灵魂，普契尼也曾是他们的一员。在因《曼侬·莱斯库》一举成名之前，普契尼有过一段不短的“赤贫”时期，连基本的吃穿和房租都付不起，时常要把自己可怜的财物拿去当铺典当来维持生活。可能正是这样的生活经历让普契尼对亨利·米尔热作品的人物和情节都有深切的共鸣，那时的苦涩和欢乐都化作了温暖的回忆，他想用歌剧来表达心中万般的澎湃，也把自己过往的许多所见所感融进了这部剧中。与普契尼同时期的两位传记作者曾经将他留下来的一些自己早年生活的手记与剧中人物活动的细节进行对比，发现有惊人的一致。对此，他评论道，“早在我没想过为自己的歌剧找点主题这种事的时候，我就已经住在波希米亚人的生活图景里了”。

回头去看两位作曲家的生平，因为这部《艺术家的生涯》而起的纠纷对于他们两人都可谓一个重大的转折点。普契尼的创作之路越走越好，越走越开阔。在这之后的十年间，他连续创作出了《托斯卡》和《蝴蝶夫人》这样的名作，连同《艺术家的生涯》一起，被后世称作他早期的三大经典，奠定了他在歌剧史上的不朽地位。他不断变换尝试新的风格，但为《艺术家的生涯》谱曲时所确立的“普契尼”的精气神也贯穿了他一生的每一部创作。列昂卡瓦洛之后几乎一蹶不振，再也没有像《丑角》一样叫得响的剧目，他终于被后人称作“一部剧作曲家”。虽然历史无法假设，但倘若没有普契尼的“横插一刀”，不知道列昂卡瓦洛会不会还是用现在我们看到的样子写他这部歌剧，会不会获得更长久的成功，会不会使他之后的创作生涯顺利一些。有的评论说总体来看列昂卡瓦洛的才气还是有局限，对于他熟悉的生活能描绘得栩栩如生，而面对不同题材与场景他的手法就太单一……或许要回到那句老话，“既生瑜，何生亮”。

这样的艺术家和这样的生涯，恐怕要比《艺术家的生涯》还要难以在一瞬间捉住吧。




Isaac Julien 《游戏时间》展览现场，破产的冰岛艺术家

# 流动影像中的疯狂资本

文/图 · 于潍颖

跨国间迁移的个体为全球化这座汪洋大海提供了巨浪翻腾的能量，一种混乱动荡的资本势能席卷着时代前行。无形的资本通过财富的流动和对消费的刺激，不断加速将自己汇聚、移动、消散，再次重组。资本与全球化携手席卷了当代社会的方方面面，以不同的表现形式积累着自身的危机。现代艺术质询和重新审视一切之时，又不可避免的承担着相应的多种风险。如同现代艺术商品化，成为一种高级投资方式，成为一只会下金蛋的母鸡。艺术家也则承担着一种成为这只母鸡制造者的风险。

对于平衡个人政治主张，黑人和同性恋群体权益与当代艺术语境下的审美意境，英国艺术家兼电影导演萨克·朱利安（Isaac Julien）在自己的影像作品中，脉络清晰地从多方面实践这些层面。经过数年时间对作品项目的前期深入调查和资料收集，他将跨学科间对话以及社会文化批判融入到影像艺术与装置空间中。在《游戏时间》（Playtime）、《资本论》（Kapital）和《万重浪》(Ten Thousand Waves)三部相关联的影像作品中，朱利安讨论了在当代资本的本质与其危机，全球化对个体的影响，艺术的商业价值，真实的悲剧事件，中国神话寓意和审美意境等。

## “游戏时间：疯狂世界与冷酷乐园”

伦敦、雷克雅维克、迪拜，三座城市，不同人物的生活轨迹与个人命运如何相互牵连？电影画面在七块环绕于展览空间的银幕上，展开了对全球资本流动与个人生存轨迹的叙述。在世界金融与艺术中心伦敦，艺术品拍卖行掌门人（西蒙·德·普里饰）与电视台记者（张曼玉饰)谈论着何为艺术资本市场；艺术品投资人（詹姆斯·弗兰科饰）在博物馆侃侃而谈艺术品的巨大商业价值；在深受金融危机影响的冰岛首都雷克雅维克，负债累累的摄影师在自己破败的屋子内失魂落魄；在中东国际化大都市迪拜，来自菲律宾的女佣在工作的豪华住宅中，思念家乡的亲人，掩面而泣。全球化资本的影响显形于艺术，经济危机与劳动移民的纠葛中。

Isaac Julien 《游戏时间》展览现场，张曼玉饰演的记者

有趣的是艺术拍卖行掌门人西蒙，在电影中饰演的就是在现实生活中的自己。采访中，西蒙分享着自己的艺术品拍卖经验,亲切的言谈间表现出对艺术资本市场的泰然自若。采访者由张曼玉饰饰演(在《万重浪》中饰演妈祖)，其实她与西蒙在采访过程中并不在同一处场景，而是分别拍摄剪辑完成的效果。观众似乎不太容易从镜头的切换中发现这一点。而采访者与被访者不同时空的交流，似乎预示着资本与艺术仍存在的若即若离的微妙关系。

如同意大利导演雅克·塔蒂1967年的经典喜剧电影《玩乐时间》，超现实的钢筋玻璃大都市，在繁华与狂欢下之下存在着潜在的隐喻与真实的空虚。艾萨克·朱利安在《游戏时间》作品中讲述了关于现代资本神话中的欲望与落败，生存与情感，时代与个人之间的关联。这些都指向了看不见的资本的流动和其自身的危机。从城市化带来的乡镇人口流动，到全球化带来的国家间人口流动。其动力之一是对资本所带来美好生活的渴望。但隐藏的矛盾与危机，在无形的资本投射出自的阴影时，一切幻象构建的世界将会沦为废墟。

《资本论》：通过知识获得解放

“资本的存在如同万有引力一样，你只能通过它的效应来感知它的存在。苹果从树上掉下来，你会说，嗯！这一定是引力作用。一家工厂倒闭你会说，啊！这一定是资本。”

—— 大卫·哈维，《资本论》，2013

与《游戏时间》相比，《资本》作为一部纪录片形式的影像作品，从马克思理论在当代社会环境中深入讨论了何为资本。艺术家艾萨克·朱利安与具有广泛影响力的马克思主义学者大卫·哈维(David Harvey)于2012年在伦敦海沃德画廊(Hayward Gallery)的讲座活动中讨论了资本在当今社会中的形态与本质。其中当代文化理论界泰斗级学者斯图亚特·霍尔(1964-2014)和英国视觉文化学者伊雷特·罗戈夫(Irit Rogoff)也在现场。

“资本总是需要流通：如果停止，它变消亡了。因为有竞争，资本需要加速流动——比任何其它的都要更快，始终需要不停加速。”消费以及加速消费是资本流动的核心实现方式，

上图：Isaac Julien 影片《资本论》展览现场

下图：Isaac Julien 影片《资本论》与《游戏时间》中的人物场景圆形图像

而个体的价值，满足感和存在以物化形式得以体现。消费之外，如何长时间持续获得身心愉悦的方式则越发难寻。哈维曾指出在资本主义提高了人们普遍生活水平同时，也相应的以一些人的牺牲为代价，进而引发了潜在的经济政治困境。资本终究不是一件东西，而是在物化过程中人们之间的社会关系。重读资本论，提供了理解资本的本质及危机在现代社会中的基础。而朱利安用影像艺术来展现的是：资本如何在日常生活中通呈现出人们心理状态，对利益的欲望和具有的动物本能。

《万重浪》：关于他人的悲剧

我们选择资本主义的同时伴随着巨大的风险。我们想要像他人一样的生活，有车有房。现在潮水涨到了我们的脖颈，寒冰侵入了我们的咽喉。

——华裔诗人王屏，《更美好的生活“万重浪”》，2010

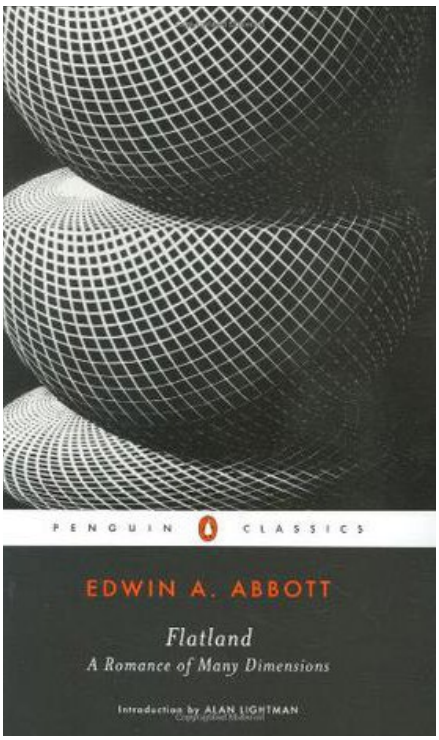
“魂兮归来，无远游兮。” 妈祖(由张曼玉饰演)一席白衣游荡于青山绿水与历史时空之间，俯瞰人世无常，召唤客死异乡者魂归故土。阮玲玉(由赵涛饰演)游走在上海滩与现代魔都之间，思虑万千，悲从中来，郁郁寡欢。遗像中远赴英国的拾贝者再无机会与亲人相聚，汝魂何归？万重浪里淹没的是生活的憧憬，生命的挣扎，无尽的思念和层层海浪掀起的冰山一角。

万重浪蒙太奇式的电影语言与中国元素，意境的杂糅，无法完全抵消东方主义的审视，当代艺术语言的景观化与艺术自身的纯粹性与价值难以相容，资本主义后现代社会与艺术家身份的矛盾关系，这是每一个现代艺术家所面临的选择与艺术审美风险。万重浪对多重时空悲剧的构建远多于对东方元素和审美的好奇与利用。悲剧贯穿着社会历史：政治狂热的悲剧，个人命运与大时代的悲剧，全球化环境下，以城市与资本发展为代价的悲剧。悲剧附身于个人的宿命与大时代“进步”的狂欢背后。对悲剧的复述，本身承担着消费悲剧本身的风险，而展览进一步深化了这样的风险。这可以看做是当代艺术在资本社会的悲剧与自我放逐，而解决的方法唯有置身其中并保持警觉。

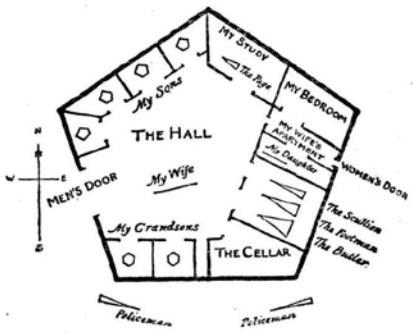
朱利安的影像艺术具有清晰的叙事性，多层面的影像隐喻和浸入式观影体验。无论是装置空间上多屏观看的流动性，还是万重浪中层层巨浪背后的暗涌，其中的核心隐喻都指向全球化中资本的流动所带来的期，困境与灾难。他对于无力与资本世界抗衡的普通人在现实生活中的挣扎与命运保有特别的关照，表达与叙事方式经过多层的关联与隐喻，作品的审美与反思在当代艺术社会性的语境下显现出自身的分量。当今全球化现象和资本主义发展为艺术家创作提供了批判的内容，也同时要求艺术家在越发混乱复杂的现实中上下而求索。在所处的环境与变化中，感知并察觉其中的本质，关切问题的所在。

# 如果不是时间，那还会是什么？

文 · 陈睿




埃德温 · A · 艾勃特 (Edwin Abbott Abbott) 的小说《平面国》




来自原版中的插图，平面国的俯视视角。平面国里，一切都是有几何图形构成的，所以从他们自身视角去看一切都是线。

维度，是一个永不会失去新鲜感的话题。科学家会给你建出无数模型，无论是宏观的还是微观的，艺术家会给你画出各种幻象，平面化的或是立体化的。至如今互联网时代，人们也都高举“升维思考，降维打击”的商战口号，似乎一下子拥有了上帝视角。

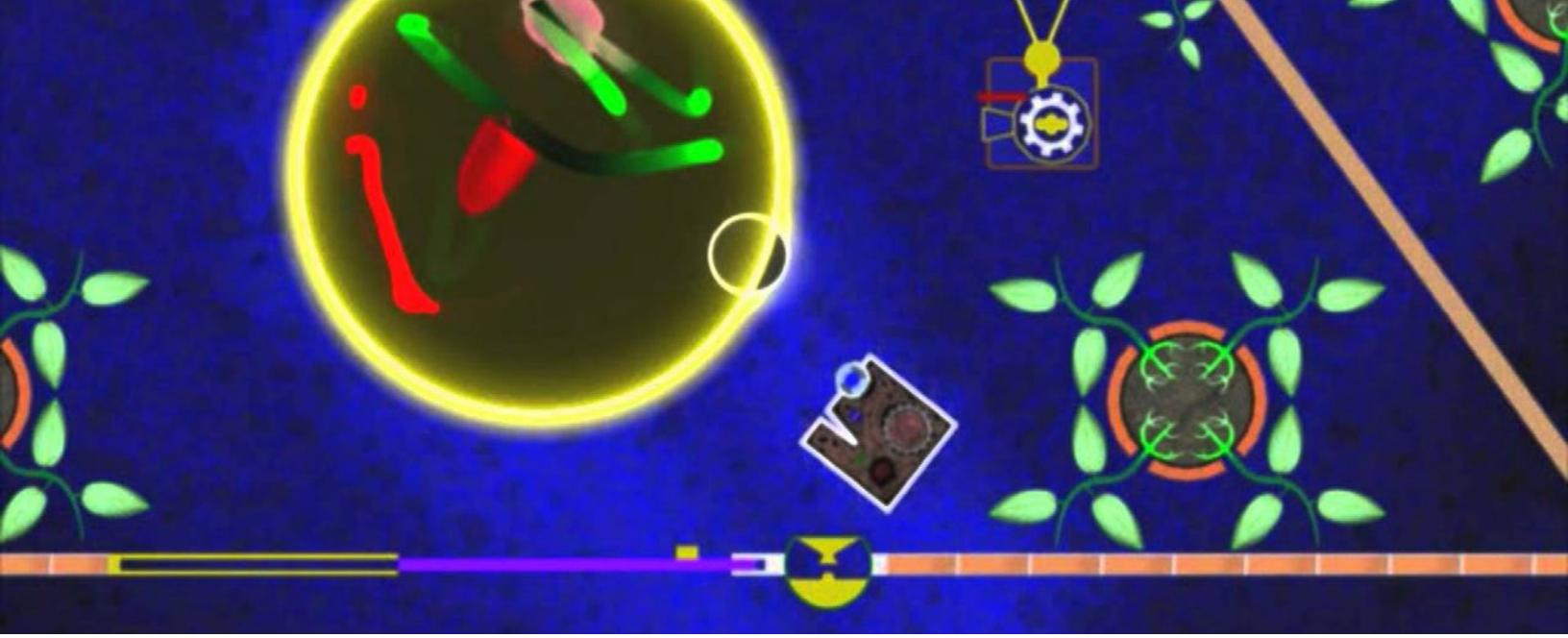
大量的影视作品题材开始铺成四维甚至五维的世界观，有时我会后怕这些影院里的瞬间会变成一层层记忆碎片，在人类发展的进程中限制我们自身的想象力。

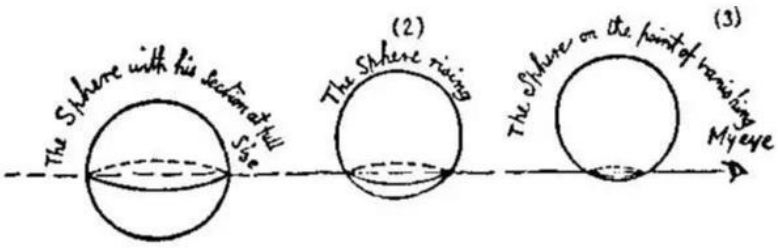
返璞归真，回到最初关于维度的本源去思考。有人说它是一本讨论数学的书，用于启发小孩子学习几何的；有人说它是一部讽刺小说，所以人人常拿其与《1984》相比较，亦有人说这是一本关于神学的书，因为书中后期大量关于神和不可预测力的讨论。但不管人们怎样评述，这本书传递的思考来自1884年，它向人们展示130年前的智慧是在怎么讨论时间，空间和存在。它出现在刘慈欣科幻巨著《三体》的注脚里，这是我重读英文原著的契机；它的核心思想出现在《星际穿越》电影的采访录里，“如果不是时间，那还会是什么？”它就是英国教师埃德温 · A · 艾勃特 (Edwin Abbott Abbott) 的小说《平面国》(Flatland: A Romance of Many Dimensions)。

科幻作家以撒 · 艾西莫夫 (Isaac Asimov) 写的序言评道，《平面国》是“一个人所能找到对于维度概念的感受方法中最好的”。(The best introduction one can find into the manner of perceiving dimensions.)

这本书很薄，大概可以分后前后两个部分。第一个部分重点描述主公人方块生活的世界，而第二部分则是主人公和其他世界之间发生的关系。在平面国里，一切都是有几何图形构成的，所以从他们自身视角去看一切都是线。大部分的人都是等腰三角形，做着低等的工作。待偶然进化到等边三角形后他们便可以开始向更高级进化。不知道是作者所处社会时代的原因还是为了满足书中逻辑的需要，女性在平面国的地位很低，只是一条线。正因为如此，新生儿会比他的父亲多上一个边。等边三角形可以生出正方形，而正方形可以生出五边形。世世代代后这个社会产生了有足够多条边组成的几百边形，近似于圆，而这个圆就是平面国的神。

当你读到这里，会产生一个疑问，既然都在一个平面上，看上去和线段无异，人们是怎么识别彼此？作者在这里充分发挥了其老师职业的特性，让一切社会运行的法则变得深入浅出。底层人们靠摸彼此的菱角分别对象，六十






上图： 导演小莱德·爱林格(Ladd Ehlinger Jr) 的95分钟的动画片《平面国》(Flatland)

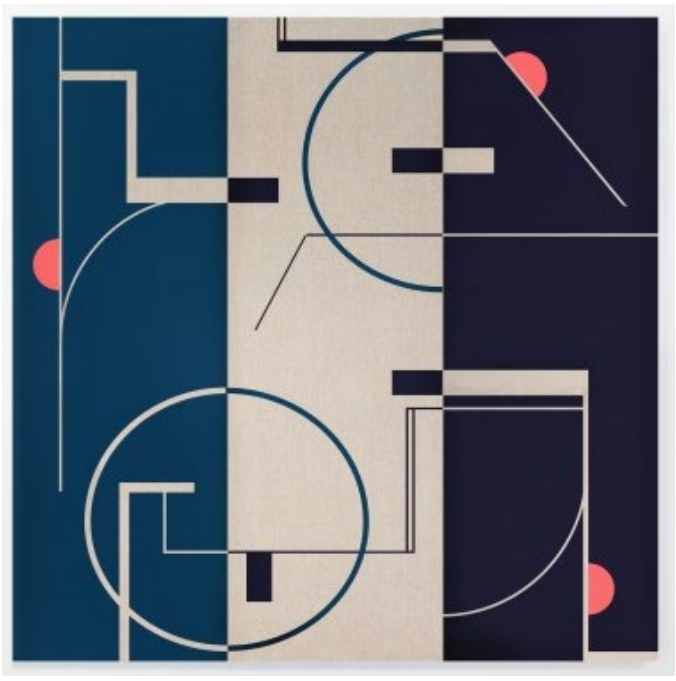
下图：“How would a creature limited to two dimensions be able to grasp the possibility of a third?”

“Upward, yet not Northward.”

一句被很多人熟知的关于维度的对话：向上，并不是向北。

度是等边三角形，而九十度是方形。中产阶级或是贵族为了避免这种不礼貌的行为，利用远近不同的呈像原理透过直线两端糢糊的程度来判定角度（这也是受过教育的一种表征）。这一部分的描述为读者构建了一个尽可能合理的平面世界，并试图通过这里面反映出的社会规则来反思真正的社会问题。比如，有没有更方便辨别彼此的方法？颜色。如果每条边涂上不同的颜色，人们就可以通过彼此线段上颜色的数量和长短进行分辨。读到这里我不禁会心一笑，通过外表来判断彼此身份（根据边数的多少确定阶级）这样的规则和现实社会是多么相似。人们用外在的东西定义彼此，穿着的服装，包包的品牌以及手中的车钥匙。当人们都开始从遵规则并体会到规则带来的好处时，利用规则的人自然会出现。在平面国里，一些简单图形在自己一条边上涂上多种颜色从而让其他人误以为其是高级多边形。所以颜色实际上缩小了高低阶级之间的距离，于是受到了镇压，这就是平面国里的颜色革命。

《平面国》的第二部分开始描述主人公方块介入其他世界的一些奇遇，这部分也是被后来科幻作家，艺术家乃至神学家集中讨论的：维度的存在性是建立在我们所能认知范围之内的，所见即所得并不完全正确。人们看到的事物都是二维的，只是经过我们大脑的处理所以我们可以感知三维的世界。那么四维呢？如果四维存在人们该如何去想象它？



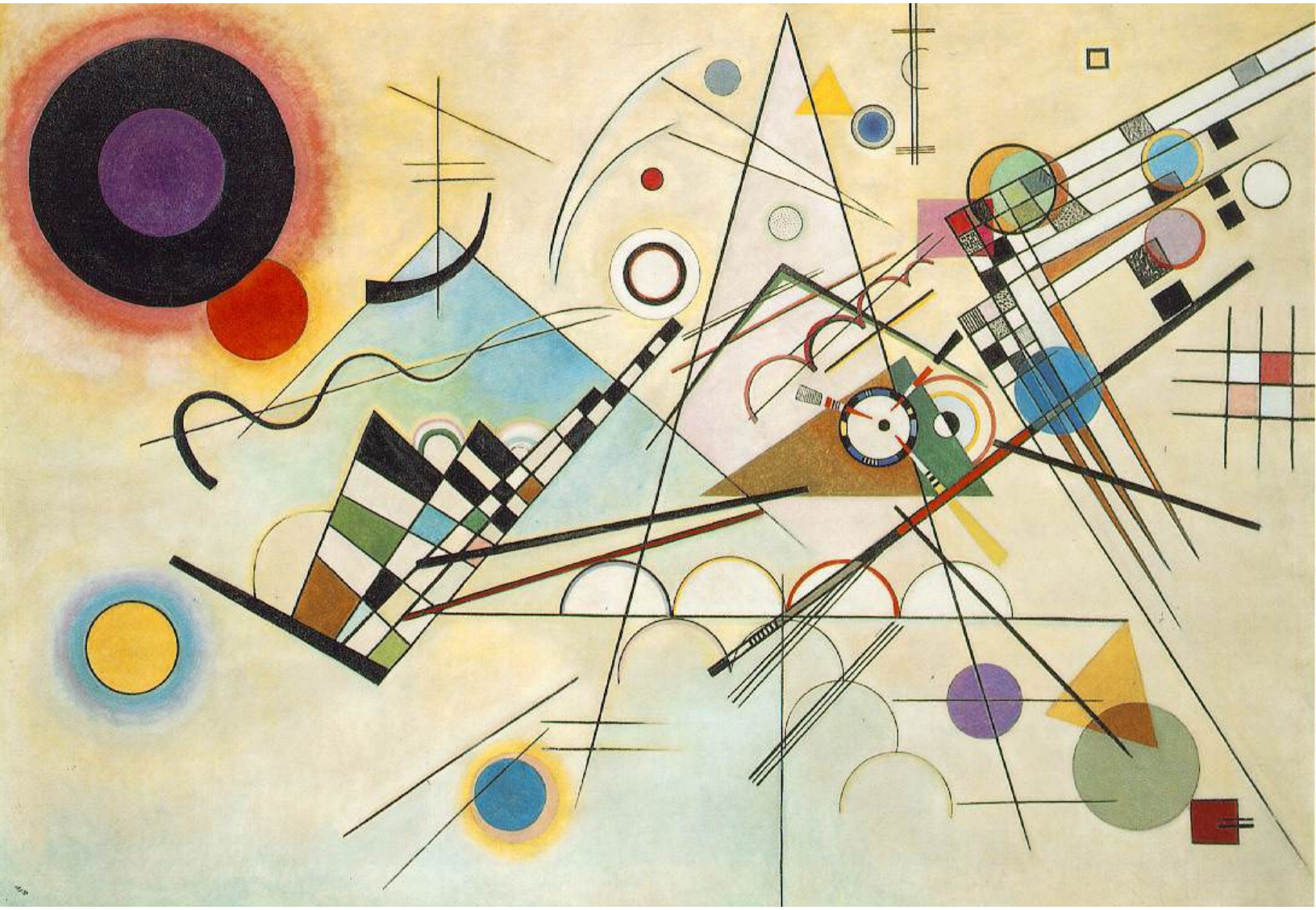
艺术家Sinta Tantras 受到《平面国》的影响创作的系列平面作品。Tantras的作品中体现了对于空间维度的思考，同时你也可以认为这些作品只是俯视图，颜色不是被填上而是被切开。

书中描述了方块与球体的见面。球体虽来到平面国，但平面国的居民只看得到球体出现在平面上的圆形。眼见这个圆形竟然可以随意变化大小（球特上下穿越平面），甚至可以在不同的地方出没（离开平面，然后又跑进平面），把主人公正方形吓得目瞪口呆。这就是平面国怎样都无法想象的三维空间。

正方形对于三维空间的无法理解，正如同线段国无法理解正方形一样。线段国的男人是一小条线段，女人则是点。线段国人靠声音区分彼此也靠声音产下后代。因为整个世界就是一条线，线国人只能看见身边人产生的点，而且不能从他们旁边走过去，这是因为线国只有前后而没有左右。他们无法理解正方形为何可以在他们面前出现或者消失，也无法理解正方形为何可以改变自己的长短（割线原理）。

同此推理，身在三维空间的我们该如何理解四维？甚至五维？如果不是时间，那还会是什么？这让我想到初中那会儿读佛祖的故事，看到书中描述佛祖显灵但又消失的故事。曾看过有人说六道轮回其实是讲一个人在不同维度空间的体验。如果真是如此，那么佛祖应该是生活在一个更高的维度空间，它的出现和消失就像球体在正方形面前现身一样，我们无法窥其全貌因为我们的维度没有时间。

再往下思考，如果没有更高的维度又会是怎样？或者说，人们否认更高维度的存在会是怎样？人们满足于自己的世界里，就像一颗孤独星球。零维度的点国只有一个点存在，本身就占据了整个点国的空间。点认为自己就是一切（类似于唯我中心论），就连正方形与他对话，他也以为是自己无意识中和自己的对谈。还好，当今的科技已经让人们认识到自己不是宇宙的中心，还有很多无法预测力存在于这个复杂的体系中，更高级的物种也好或者另一个自然系也罢，这



Vassily Kandinsky, 1923, “Composition 8”, oil on canvas

都是对于维度认知的论证。当想象力达到极限时，人们更愿意相信容易成真的东西。

合上书，想象却还随着时间在不断重复。在时间的维度，如果我们真的可以随意穿越到人生的各个阶段，如同《降临》里描述的那样，你能看到自己的一生还会不会选择好好生活呢？

书中球体强行将正方体拉入三维空间，他看到了自己生活的平面世界。可是，他并没有在此刻得到所谓的顿悟，而是突然发现自己可以看到每个平面国人的内部，这让他觉得恶心。都说时间赋予生命以意义，但如果这个意义只是因为维度的限制而塑造出的信仰，当我们能窥视全貌时，会不会后悔去更高维度的世界呢？这也许只能留到我们感知到那个世界后才能知道了。

# 原创
# CREATE

# 我为什么要画“空白”

文/图 · 孙策

“每一种风格都体现一种认识论的决定，都是对我们如何感知以及感知什么的一种阐释。”

------苏珊.桑塔格
《沉默的美学》

我希望，我的艺术是生长性的，既不回到中国古典传统中去，又不跟随模仿西方现代艺术的表面形式，保持不断自我反省的生命力和一种洞见，一种真实的体验。

当然，那一定不是某种合目的视觉效果来引导创作的，画面的结果应该是相对自然的，不那么暴力，不那么自负；不是笔道，而是痕迹。不需要强大的、猛烈的主体，让“空间”“时间”“色彩”容纳、呈现、停留。

“六层纱”：“空白”要讨论的空间问题。

“空间”一直是西方艺术一条重要（隐秘）的线索。文艺复兴时期的以人类的理性的视角创造的幻真空间；浪漫主义到表现主义中的主体情感空间；现代主义（劳申伯格）绘画回到纯粹的平面；它们都是不同时期对人与空间的关系问题的回应。而“空白“系列试图提供一种新的空间感知方式：体感空间的可能性。具体的经验，就是唐朝时期的“六层纱衣见红痣”的趣闻，即由于半透明材料对于空间距离的切分所导致的体感空间。在创作实践中是利用透明色层的反复叠加，让人产生一种感受性的（身体的）进和出，同时是浅层的，非视觉的，开放性的，可停留的（之前提到三种均为封闭空间）体感空间。以一种全新的方式给绘画空间的重新打开，提供了一种尝试。

《空色19号》 150x100cm，综合材料，2016

《空色20号》 150x100cm，综合材料，2016

“玉与钻石”：色彩的时间性问题。

第二个问题是关于色彩的问题。我们知道，现代艺术非常强调“色彩”问题。我想主要是因为以下三点：因为色彩本身是纯视觉的；情感的；非对象性的。西方艺术中的色彩问题的文化根源是数学性的。不论是古典艺术中所强调的“和谐”，还是现代广告设计中的“撞色”，都是以视网膜文化为基础的。而“空白”试图要把时间性装进色彩里面，引诱的不只是视觉，而是整个感觉系统。现代社会的色彩系统就像一台巨大的惠普打印机，按照不同比例的原色配比，理论上可以打印出无穷量的物理色彩。而这个“无穷量”并不是全部，比如时间性的色彩就不在其中。喜欢玩古玉、古瓷器的人都知道“包浆”，这种由于时间和油脂的沉积来的丰润感，正是我们的文化传统中对于色彩的高妙感知方式。具体到作品实践中，我会把不同的色彩叠加起来，不在调色板上用画刀调和，而是在画布上用观看者的眼睛去调和。颜色叠加产生的丰润的时间感，不是精确的惠普打印机而是画布上的包浆。

《空色151号》 160x133cm, 2017

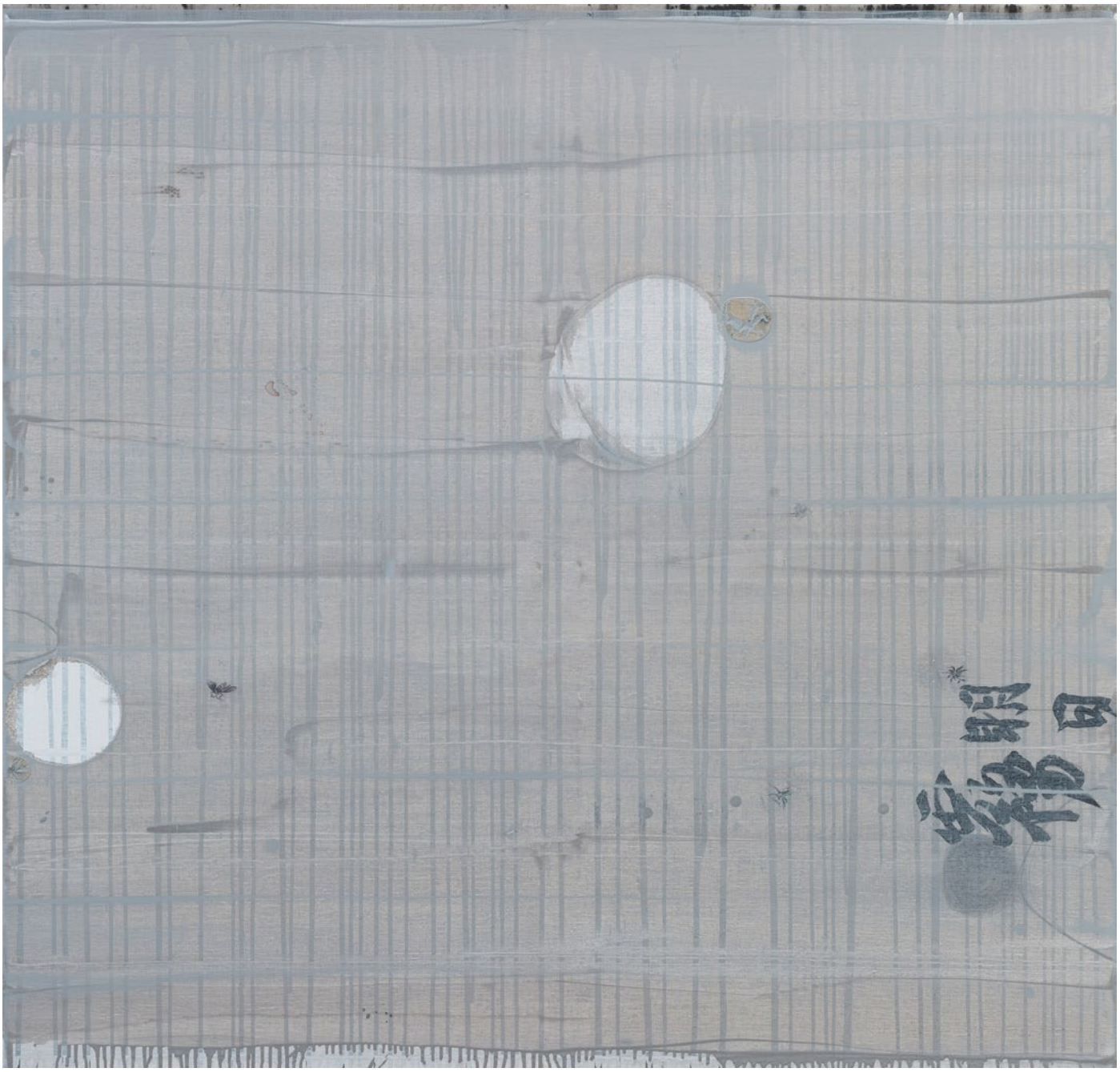
《空色90号》 203x169cm, 2016

时间性的另一个层面在制作过程中体现出来的，由于“空白”系列需要大量的干燥时间，我花八个小时如果制作一个图层，那么，等这个图层彻底干燥就要花十倍的时间。如此反复，也让我学会了等候、期待。特别到中后期，我有一种强烈的感觉，即我离开工作室，画布平躺在画架上时作品才真正开始进行，之前的工作其实只是准备工作而已。如此一来，带来一个强烈的暗示，画布和颜料通过松节油、丽坤媒介剂在进行自我塑造。强大的主性的作者隐退了，我好像变成了一个园丁：灌溉、翻土、施肥不是要创造树木，而是让树木自然生长。这种作者与作品的关系让我很放松、很自由、很感动。我觉得艺术家不是要通过对画布施暴来展示自己的力量和激情，而是要让他所展示出来的东西更隐秘、更持久、更有力。

汉娜.阿伦特在《黑暗时代的人们》中说：他（本雅明）没有成功的经验；他倒是有几分失败的天赋。

“无水之鱼”：作为背景的主体;主体的隐退。

这个经验来自由八大的无水之鱼，大面积空白的画面，一只小鱼。玄妙之处在于画家没有画水，通过“写”小鱼的功力，暗示了水的存在，那么灵动！那么清透！是呀，还有什么比一无所有更加清澈透丽的呢？更有意思的问题是：这里面的主体是鱼吗？显然不是。是水吗？是？！但水在哪里？画家根本没有画水，水不是对象，而是一种隐喻。有意思的是刻画之物不是表现之物，表现之物变成了非主体，非表现之物变成了主体，而这个主体又是非再现性的，非描述性的，是通过隐喻完成的。



《空色150号》 135x135cm, 2017

更进一步讲，水也不是自然主义的模仿图像，而是通过依托在“鱼”身上的笔墨暗示出来的精神空间。玄妙在于：描绘的对象并不是绘画的主体，也就打破了所有写实主义绘画中主体对象与环境背景间的二元对立关系，而是提供了一种全新的绘画关系。了解这套密码就能理解“空白”中的主体不是“小虫”“蝴蝶”。那只是我的诱饵，有了它们的存在才重新打开了绘画的空间，使之不再是色块或构成，使之成为空间容器。

软化的线。

现代主义给我打开了一个全新的世界，但我觉得有一个问题就是，一个形式主义的画家可以根据自己的意愿任意安排一条线，他太自信，太强调“人”的

《空色30号》 120x120cm, 2017

雄心了。怎样回应这些问题呢？在“空色”系列中（现成品绘画），我用画室门口种植的藤蔓做材料，在木板上布置线条，我可以根据我的意愿安排线条，但不能违背藤蔓的物理特性，不然它就会折断，无法完成。当然，藤蔓自身的走势也会对线条进行提示。这样的过程不再是艺术家绝对权威的释放，而是作者主观性与材料自身物性相互妥协或对抗的结果。我希望我的作品有现代的视觉经验的表现，但它的经验来源是来自于不同的出发点。“空色”大面积的白色、色差、起伏都很小，它对观看的要求是更高而不是更低。它提出的第一个问题就是：我们现代人还能感受到什么吗？底层色彩被上层故意覆盖遮挡的目的：不希望色彩是张牙舞爪的情感释放（那是肤浅的画家喜欢干的事）。被

压抑的、流露出来的、残余的色彩是我想要的。阴阳的转换与衔接，双重模仿。我用刻刀在藤条折断的地方加以延续，产生形式。有趣的是，似乎线条在画面上进行蝶泳，浅出、浅入；同时，它又是线条的凹凸，阴阳的转换游戏。

回到“空白”系列作品，同样表现了这样的方法论，如，“点”是颜料滴落在画布上的痕迹；“线条”不再是手腕执笔划出的线条，而是刮擦产生的颜料脊；我不要再像现代主义艺术家那样狂妄，自信。想要让材料自身充分显现出来，作者必须后退。

永恒之“一瞥”：共时性问题。

绘画艺术拥有一个很长的历史，它也必定有一个很长的未来。如何让过去、现在、未来（传统，此时此地，个人感性，瞬间性，来临的时间）同时在画面上发生？这个问题一直折磨着我，让我期待又恐惧。我知道，别无它法，只有等待，与画布、颜料、时间一起等待。

《空色26号》 160x110cm，综合材料，2017

# 褪色与永恒

文/图·熊梦熊

冬日的一个午后，在窗边看书，不知不觉中天光渐暗。我合上书，静静地坐在半遮半掩的纱窗前，看太阳在群山的不远处一点一点地从热情的赤变成温柔的橙，映出了山的轮廓，慢慢地消失不见融入无边的夜色中去。我想没有比这更幸福的时刻了。以至于数日后，当我拿起当时拍摄的一张宝丽来照片时，仍能感受到当时内心的喜悦与宁静。

说到宝丽来的故事，可以追溯到半个多世纪以前。美国人Edwin Herbert Land博士发明了世界上第一台宝丽来相机，并且给它的出现赋予了一个美丽的故事：有一天他的女儿在拍照时感叹为什么不能立刻看到拍下的影像，而以女儿的这句话为激励，让Land博士下定决心发明一款能立刻呈现出照片影像的机器和相纸，也就有了后来风靡全球的宝丽来。自此，宝丽来不仅记录了那个时代的生活点滴，也被许多艺术家拿来作为艺术创作的工具，诸如Andy Warhol, Ansel Adams, David Hockney等等，很多宝丽来作品更是被奉为艺术史上的传世经典。

最早接触到宝丽来还是在英国读书的时候，无意中在eBay上淘到一台品相不错

> “时间做旧了它的表面也赋予了它新的生命，在每一个观者心中泛起不一样的波澜。”

的的Polaroid SX70相机，这也是宝丽来历史上最为优秀的相机之一（事实上它还是世界上第一台单反相机），易折叠成像优的特点也让他成为我的一部爱机，陪我走过了世界上的很多地方。在我看来，宝丽来是时间和记忆雕刻与琢磨而成的艺术。当摄影师完成一张宝丽来照片的拍摄时，他的第一次创作结束。岁月会逐渐模糊了照片，也模糊了人的记忆。当观者再次看到这幅照片时，已经不是当初按下快门的瞬间了。甚至对于摄影师本人来说，那都是一种既熟悉又有几分陌生的场景，靠着有些褪色的画面，和拍摄时的记忆，去重新诠释作品。时间做旧了它的表面也赋予了它新的生命，在每一个观者心中泛起不一样的波澜。

印象最深的是我的第一张黑白宝丽来照片：蝴蝶。工作一天后我拖着疲惫的步子走在回家的路上，路过一个转角的时候，突然发现在墙上停着一只黑色的蝴蝶，黑得那

么纯净，晚风徐徐，它却纹丝不动。我小心翼翼地走到近前，拿起相机时才发现，这是一只画在墙上的蝴蝶。我仍然毫不犹豫地按下了快门。五年过去了，如今这张照片地表面已经由当初地黑白变得微微泛黄，仿佛自然吹皱了的墙面，我也记不太清具体的时间了，但隔着照片我仍然能想起按下快门时地惊喜。

我并不太喜欢拍摄那些特别宏大地主题，以我的人生阅历也还不足以赋予作品那么深刻地含义，反而是那些生活中不经意地瞬间更能让我感动。有时候是家中花瓶里落了一地花瓣的花，有时候是穿过狭窄巷口从小楼间隙中漏出的一道光，只要有那么一刹那的心动，我都会毫不犹豫的按下快门，并且在几十秒后重温那一刻。宝丽来的照片并不会带给你那种数码相机般极高的清晰度，相反它有时候对焦会相对柔和一些，仿佛悬着似有似无的纱巾。

我想这也是我喜爱他的原因之一，作为一个略带羞涩的摄影师，我刻意地和我拍摄地世界保持着距离，既不会太远而看不清，又不会太近而去打扰，再也没有比宝丽来更符合我的这种谨慎观察态度了。有的时候我还会把拍摄的宝丽来作为礼物送人，比起一般的照片它更能即时的将那一瞬

间的温度传递出去。也正是通过这种方式，加深了同拍摄对象的交流，往往一张照片换来的是一段人生故事的分享和一份真挚的情感。如今在爱丁堡和伦敦的几家我常去的独立书店和咖啡馆里还有我拍摄的店主或店员的宝丽来肖像，有缘的话，也许就在你推开的下一扇门里。

每隔一段时间我都会把拍过的宝丽来照片从盒子里取出来，一张一张的铺开在床上，观察它们的变化。几乎所有的照片都和刚刚显像时的样子不太一样了，有些甚至完全变了气质，小金鱼变了小黄鱼，红豆派变了抽象派。不禁感叹时间才是最伟大的艺术家，你可能完全读不懂它的创作思路，却总能被它的笔触所吸引，让你情不自禁的投入它的怀抱，流连忘返。

也许有一天，我所拍摄的这些照片最终会褪去所有的颜色，就像我一去不复返的青春。

可是我一点也不担心。

所有的悲喜，已永在心间。

# 表盘上的时间

文/图 · 马辰骐

“把你的手放在滚热的炉子上一分钟，感觉起来像一小时。坐在一个漂亮姑娘身边整整一小时，感觉起来像一分钟。这就是相对论。”

------爱因斯坦
《相对论》

我一直对钟表很着迷，它是时间存在的象征，有了它，你就可以控制时间，看着一分一秒精确的流逝。

我一直以为，时间对每个人都是公平的，我们拥有不同的外表、经历、审美与财富，但每个人所拥有的时间是一样的。以前的每一年新年的时候，我都会激动的看着表盘，看着数字从23：59调到新的一年的00：00，这是一个神圣的时刻，为能够经历这一刻而感到无比的自豪，仿佛自己能够目睹宇宙漫长的生命中某一个特定的时间节点。

但相对论却告诉我，同一个事件对于不同的人来说可能并非是同时发生的，每个人根据自己的位置和运动状态的不同拥有自己唯一的时间测度。也就是说，每个人都在用自己的坐标体系来判断时间；然而，这坐标体

308
54

系却并非像以往认识的那样是大家所共同拥有的，它与外表、经历、审美与财富等等一样，每个人都各不相同，这让我对时间的整个观念崩塌了。

表盘上的时间更加成为一种象征，不再记录任何有意义的事情。

我开始思考，我的猫咪是否和我感受到的时间不同？猫的寿命只有人类的几分之一，我大胆猜想，也许它所经历的就是一个浓缩的人生，它的一天只有几个小时。因此，在我看来它玩个一会就会跑去睡觉，实际对于它来说已经一天过去了；好似人类的一天是猫咪的许多天。继而发散地想，它跑来跑去是因为它的时间是浓缩的，这对它自己来说，只是在悠闲的漫步。

这神奇的想法颇为有趣，似乎可以顺理成章的解释为何猫咪的生命比人类要短。自从有了这样的想法以后，我便更难以像以往那样把时间当做一件理所当然的事情去对待。

《9672018354》这件作品是我送给自己的新年礼物。

它是一个不会走动的时钟，一个达利式的、融化的表盘；数字争先恐后地涌出表盘，不仅向前还渗透到了表盘的背面。这是一件关于时间观念瓦解的作品，时间不仅可以向前还可以向后、亦或者同时存在着。

这样的想法和存在是如此的美妙，以至于我不再为过去的事情而感到后悔，也不再为未来感到惶恐——因为它们都同时存在着；这与当代艺术是多么的相似，天才们从历史中广泛

地借鉴，不再以某一种流派主导某个时代，线性发展的艺术史于是会变成多维发展的观念先行。

我以金属3D打印的方式制作了这件作品。3D打印的成型方式十分有趣，与时间有着惊人的相似性。通过一层层极薄的切片叠加成型，任何复杂的形体都可以以层的形式被逐步解读，并以叠加的方式被制造出来。初打印完的物件，还可以看到一层层如等高线般的纹路；有趣的地方在于，打印时摆放的角度不同，层纹相对于物件的角度便不相同；也就是同一个件，你有无数种不同的角度可以将其成型。

这不是和时间极其的相似吗？

一个事件可以分解成无数个瞬间，过去人们认为时间只有一种切割方式，即从过去流向未来，而既然对于每个人而言，一件事并非同时发生，这个切片就有可能会产生倾斜，你的现在可能是他的过去，他的未来也有可能是你的现在。于是，时间也会像3D打印件一样，拥有多种切片的方式。这样的相似性使得以3D打印的方式制作一件关于时间的作品显得尤为的合适：3D打印与数字一样，成为了时间的一种隐喻。

最后，我想说说作品的名字。只有时间能为一件关于时间的作品命名。数字，是时间的代理人。既然时间已不再只是以唯一的线性的方式而存在，那么，这件作品的名字被叫做《9672018354》、亦或是《2973154680》，又有什么关系呢？

# 浮/Humming

**文/图· 逄勐龙**

世行若逆旅
怎关舟与舆
劳途几成无足雀

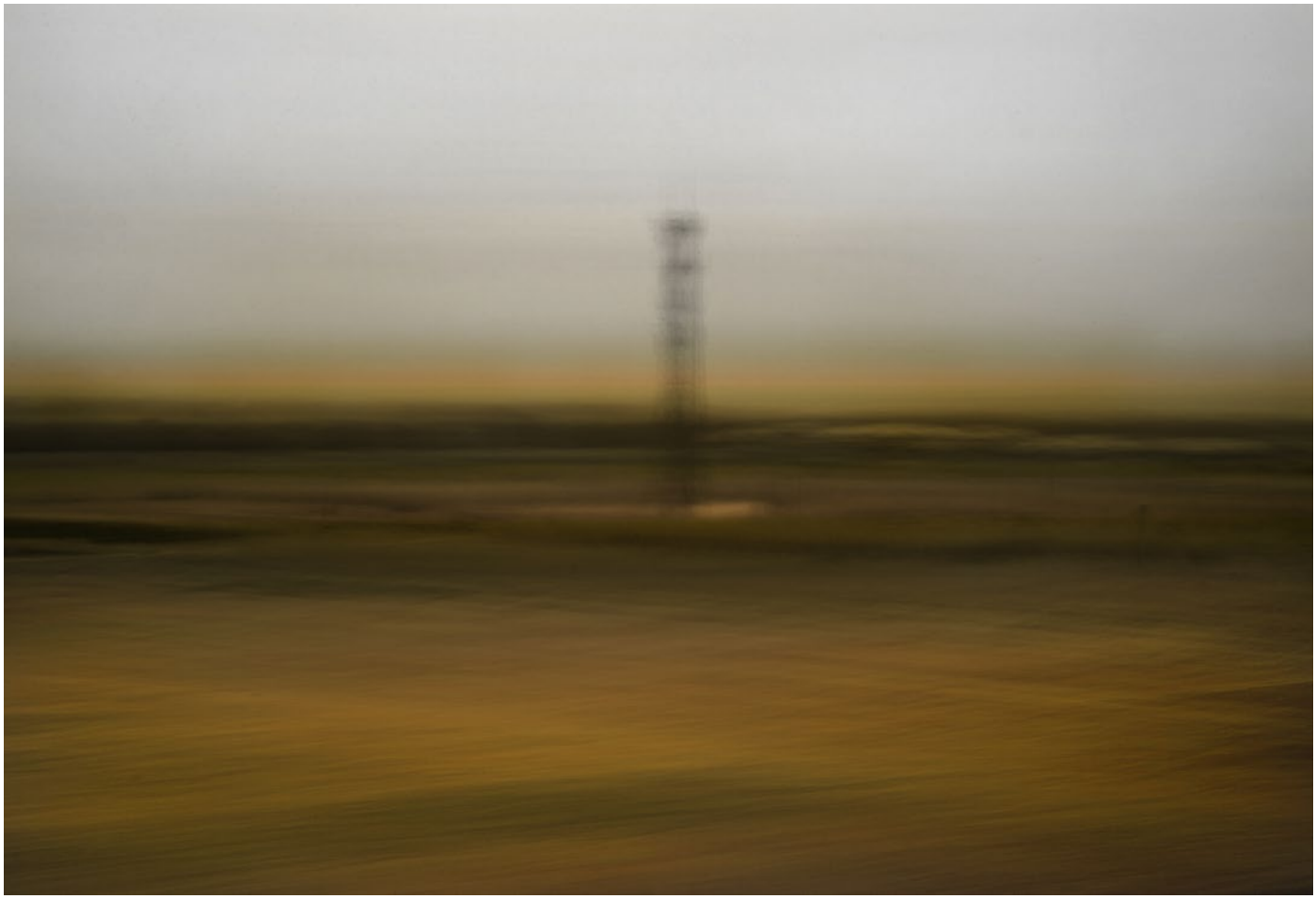
前有海陆今游空
朝发夕返更匆匆
聊问一句赶路人
程中何貌曾有留意中

正尽扑簌簌落红
诀别枝头
辜负了春风

我想用这组作品探讨一些关于时间的事情。

几年前我经常出差，但不是经常人们说的空中飞人，我是海陆空都有，更多的时候是在火车上，也就是现在的高铁。高铁很好，科技的进步总是好的，总能在最快的时间里给人们带来效率。小时候，我去一次北京，大概要做一夜火车；后来我上大学，就开始做快一些的火车，好像是8个小时可以到；再后来，有了动车，再后来，有了高铁；总之就是越来越快，我坐着高铁从一个地方到另一个地方，从泉州到眉州只需要25分钟，非常快，很爽。

同样，我们的社会发展也很快。没几年，处处都是高楼林立的城市景象，于是我产生了一种错觉，哪里都一样，到哪都

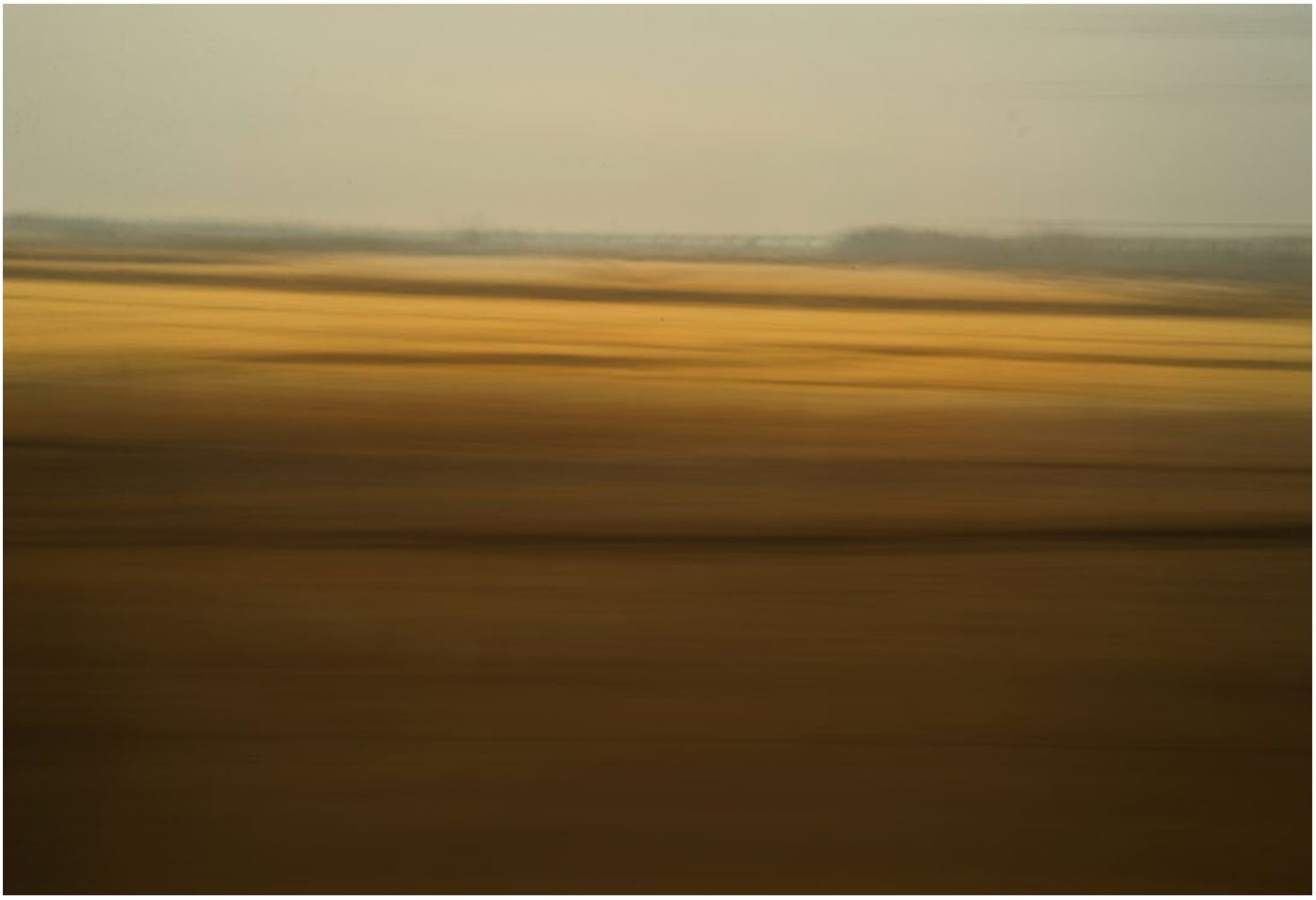


一样，无论在东北，还是河北，还是福建，还是上海，只要在城市里就都是高楼林立，都是一样的水泥森林，区别在于这个城市比那个城市的楼高些，这个城市比那个城市的楼矮些，但是几乎外形都一样，都是冲天巨柱，不像我小时候的认知。

我记得我小时候集邮，那个时候有一套普通邮票，叫做“全国民居”，各地都有各地的特色。我曾经在上面认识了福建民居，广东民居，河北民居，广西民居，等等，都是很有代表性的建筑。时至今日，这些民居，在城市里都变成了万科，金地，碧桂园。

那么，对于现在，不同城市之间的区别是什么呢？我在思考。逐渐的，我得出了一个结论：在于城市之间。这些城市之间的不同，也就是我们经常说到的城乡结合部。农村，或者是不发达地区，不管你怎么形容它，反正就是城市之间的一种生活方式，这才是符合以往的“一方水土养一方人”的概念。他们之间会有不同，他们之间会有特点，这是直到现在也存在的东西。

那么就回到了上一个问题，我们使用交通工具，从A到B，越来越快；以前，我们走路，后来有了自行车，再后来有了汽车、飞机，我们解放了双脚，而从此也不再脚踏实地。从一地到另一地的时间越来越短，却让这过程变得越来越没有区



别，双城之间的差别都在路上，而我们的速度又是逐年递增的。有人说，人生在于路边的风景；但是速度够快了，走马观花，甚至于现在是几千匹马力的速度推着我，我们还能看清路上的风景了吗？人生的旅程是由一个一个的目的地决定的，还是由这些旅程决定的呢？我们还能不能看清楚这些沿途风景？我们人生的旅程，是不是应该这样的千篇一律？

这些照片是一个关于时间的讨论。时间越来越短，人们移动的效率越来越高，同时，也无暇顾及这些路上的风景。我好想倒回去体会一下，能不能慢一些？能不能看一看这些风景？

Humming是鸟在飞的时候发出的嗡嗡声；浮，是指我们漂浮了起来；人类用科技让自己飘在了空气之中，我分别用这两个字，来作为我作品的题目。我想告诉大家，我们在缩短了时间，提高了效率之后，也同样失去了很多很多。

# 嘣，爆米花，来了又走了

**文/图· 郭苓苓**

想到爆米花，总会想起这是属于电影院的必需品。如今每每吃起各种口味的爆米花，奶油味的、香草味的、巧克力味的，甚至现在开发出来的芥末味的，总是让我感觉少了点什么，也许是现在的时尚味道让我不知所措，几乎买的所有爆米花吃上几口就停了下来。

从南京地铁口三号线出来，天已经黑了下来，路边的小摊小贩已经出动，摊煎饼的、卖梅花糕的、炸烤肠的，很是丰富，都说转角会遇到爱，那天我信了。

沿着路一直完前走，在一个拐角处，一对如父母年纪的夫妻用着老式的爆米花机在做爆米花，那是一种只有八九十年代出生的人才有的独家记忆。暖暖的火源是煤炭燃烧而成，路人纷纷走近围观。有的人为了走进火苗温暖一下寒风中冰冷的双手，有的人出于是好奇而围观，有的人则用手机扫扫一旁的二维码，说上一句“老板，各来一包”，不过这样的大多是去玄武湖散步的老头老太，或是一旁出于好奇的学生。就是这样，这个爆米花摊位爆米花让不同年龄层次的人纷纷停下，像是一座老式的桥，连接了两代人的记忆。

记得看到这样的场景，还是很多年前，当时只要听到街上有打爆米花的人来，就会立马回家拉上妈妈要求去做。记得那是还是可以用自家的原料，老板就变成现在说的“手工艺人”，对来加工的人只收取加工费。加工费是按原料的多少计算，一家加工下来也不到十块钱。由于当时还小，妈妈总是告诫我不要吃太多，因为在大小便时会上火。记得有一次在家小便时，故意吵闹着说小便很黄，佯装着自己生病了，其实是那年的冬天害怕早起，不想上学。现在回忆起来，其实是当时也不怎么喜欢它那太过粗糙的口感，只是因为当时喜欢街上的热闹，所以每次总吵闹着妈妈要吃要吃，也总盼望着打爆米花的人来。

一晃十几年过去，自己早已不记得上次见过这样做爆米花的场景是何时何地，下次见到这样的场景又是什么年月。慢慢地，心像着自己再也回到不到小时候总拽着妈妈的衣角吵闹着要好吃的的样子，不给是会哭闹的那种做法自己再也回不到过去。

如今，随着年龄的增长，在外求学生活的早已填满了自己的整个的青春，自己一个人呆久了，变得慢慢地习惯一个人的自由生活。甚至有时忘记想家，忘记回家……甚至这样，即使每年的寒暑假在家陪伴父母的日子也变得不珍惜。

假如今日在没有经过那个地铁口，买到那包爆米花，想到小时候的那些温暖的小事，都不会有今日的这般的矫情。也许时间早已用生活把我们的记忆抹的风平浪静，然后生活本身又有什么意义呢？

日后，爆米花的场景满满的从生活中淡化，我们这代人也慢慢地变成年轻人眼中的老人，曾经认为熟悉的事被称为古老的手艺，新的产业将所有人的变成适应者，也许唯有不变的是一些深刻的经历去感知生活的存在。

Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808 - 1810

# 不朽者作成

**文· “模糊不清的作者”**

1

时间将遗忘一切，但被遗忘就因此消失的都从不是生命…

2

Monument，意为纪念碑。纪念碑标志着一个已经过去的事件，一个被时间向后抛去甚至排斥（ab-ject）的事件。纪念碑作为该过去历史的证人（而非见证人），仿佛一扇通向过去存在的门，引向那已经于现实中消失，于世界中错过，并不再可能重复或回归的部分。

其形容词形态 monumental 常被译为雄伟乃至不朽，涉及到的是太过于震撼以至恐怖和暴力的庞大，超越常识和接受的程度，因而只能上报给历史：它的庞大不可忘却，值得纪念。在这个意义上，该词的名词和形容词含义互相连接。

综合而言，monument(al)这个词意味着一个不可思议的震撼巨物，它已离去，却在离开时留下了一个同样巨大以至让人恐慌的空洞，而纪念碑在此就是对于这个空洞填充：它尝试将两个在存在上根本差异的二者转换为程度上的同质乃至本质上的同一。

以此，雄伟和纪念碑才得以不朽。不朽总是意味着离去了却又以特别的方式继续留存于世的特别状态。不朽

Rachel Whiteread, Holocaust Monument a.k.a. Nameless Library, 2000

（monumental）并不是不死（immortal），死亡在不朽的定义中毫无意义。不朽者的在世和离世同样让人震撼，它的存在和强烈程度从未因为在场或不在场而改变或被质疑。因此，这个词指出的是一个绝对常在且恒定的暴力般的程度，它跨越在场与不在场的对立，吞噬存在与虚无的差异：它是绝对的肯定性，一切否定性在它面前都不值一提。

联系于该词的拉丁语动词形态monere，纪念碑即是对于那些凡俗的在世者的不需要嘴就已然发声的责难和不需要眼就早已投射的凝视：人民英雄纪念碑并非仅仅纪念那些逝去的人民英雄，不，人民英雄根本没有死亡的概念，而是向所有仰望他们的必死者发问：“你们何以为人？”

5

不朽者总是与神圣者重合。他们脱离生死，被作成为不灭的印记，以至于不再为人。他们更多的是怪物，非人者，拟人者，不可能的日常性。他们是不可能的存在，应当被供奉起来，封闭起来，作为世俗世界中的神圣内核。如同每座教堂下的镇堂圣者：在那些石质棺材中是否真的躺有圣人尸骸已经不再重要，重要的仅是他的隐约并因而无限的在场，以此得以将神圣辐射出去。

瑞秋·怀特里德（Rachel Whiteread）2000年于维也纳所创作的《大屠杀纪念碑》（Holocaust Monument），又名《无名图书馆》（Nameless Library）就涉及到了这样的结构，却完全相反。该纪念碑的特殊之处在于那些本该刻在建筑内侧的牺牲者名字在这里处于建筑外侧，那扇明显的大门也从不向外开启。这是一个反转的建筑结构：有限而神圣的内侧空间以及牺牲者翻向了外侧，而本该朝向无限外侧世界的外墙反转向内，使该建筑拥有了一个不可知的中空。不朽的神圣者隐含在场，却反转在外，应该被祝福和镇魂的牺牲者不再困于纪念堂之内的冥界，而是扩散于日常世界的人际之间。

神圣内侧的外翻意味着什么？答案很简单：他们从未因为牺牲而死去，却以更高的形态不朽地自由生命于世，以至于不朽者与必死者不可区分；同时，所有幸存者因此负罪：“你们为何还活着？”。

Marc Desgrandchamps, Sans titre, 2011, Oil on canvas

8

马克·帝格朗尚（Marc Desgrandchamps）称其作品为不朽毫不为过。但这并非因为他的自傲，而是来自于其作品的主题：他的作品是对于不朽的再现，对于不朽者的再现。

他的大多作品展现的是海滩的场景，蓝天，金黄的沙滩，遮阳伞以及于度假中休闲于此的泳装游客。但无法忽视的是这些人物的透明性：画家用薄薄一层颜料将他们涂在实在的沙滩背景上，以至于沙滩显得比人物更加真实，恒定，就仿佛人们来来去去，沙滩总是在此。

画家称他来回于不透明性 / 遮蔽性（opacity）和透明性（transparency）之间。这两个词经常混淆。前者是物体在空无中的现身，占有了空间，阻碍了视线，因而涉及到的是主动的遮蔽者，并暗示它自身并非人们所想要观看的对象，而仅仅是对于该观看的阻碍，因此被动于观看之中。后者是物体的逐渐消失，它失去了自身的物质存在，并让其身后的事物显现，因而涉及到的是自主的消失者，即使它确是观看的对象。

往返于遮蔽性和透明性之间，我们无法确切知晓画面中的那些不稳定，不确定的人物是正要离去，还是闪入画面，也无法分辨他们不清晰的动势是主动还是被动乃至自动：他们处于一种难以定义的运动之中，一种抛离了一切前因后果，剔除了所有具体细节的单纯运动。

人像和背景间的动静差异以及人物明确的动势总让人联想起电影对于运动的再现，却又与之保持距离。电影由无数独自成立的单帧影像组成。电影的运动并不在于单帧本身之中，而是单帧不断依次替换所制造出的虚假动感。观看者所感受到的影像动势确切而言来自于电影放映机对于拍摄时录制速率的模仿，使单帧影像得以以同样的速率更替连续。这是对于被拍摄运动的模仿和替换，将被拍摄运动替换为了放映机中影像胶片的机械运动，将被拍摄者的运动速率替换为了胶片的转动速率。

这就是为何播放时卡带和卡帧让人烦恼，因为这让人们瞬间意识到电影并不真的如同人们所期望的那样再现活物，而是仅仅将死物复活：电影中仅有僵尸耸动。

Francis Bacon, Three Studies of the Human Head, 1953

弗朗西斯·培根（Francis Bacon）也曾用类似的方法试图获得人像的真实性和生命力。他在一套为其同伴创作的人像三联画中真正超越了立体主义的思维模式，并走向了媒体和抽象。在该三联画中，他尝试建立并维持人像的动势。第一张的人物似乎保持平静，却经过第二张的惊吓，最终过渡到第三张的吼叫。如此展示的是从动到静的整个过程，以前两张为铺垫，还原第三张中吼叫的真实性。吼叫没有被表现为一个独立的状态，而是一个被激发的反应，使人像回归于其发生的那一瞬间，并依靠着铺垫不断发生于其中。

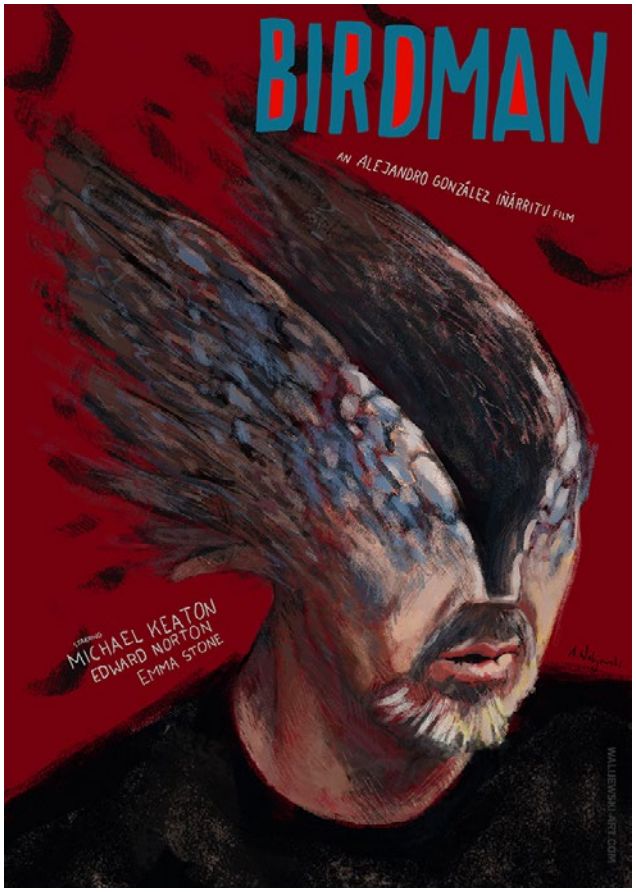
帝格朗尚与培根的人像画的差异就在于这种瞬间性，或者说关键帧的存在和不存在。培根的三联画中每一张，即使脸部持续扭曲，都如同电影单帧影像那般拥有明确而完整的人物外形，实在而确定，一切模糊和扭动都最终在关键的爆发中汇聚成形。在帝格朗尚那里并不存在这些关键的爆发和高潮，他的人物并不首先模糊，而是透明，半实在，半透明，同时人物自身的细节和形象并不如同培根那里那样特殊地模糊化了，而依旧维持着清晰——半透明的清晰。

简而言之，培根画中的动势和生命/情绪的真实性是依靠影像的连续性获得的，就如同连环画，在叙事结构中，人物被捕捉于牢笼。暴躁的情绪是培根画作的永恒主题，却仅依靠折磨和束缚而得到，因此显得冲击和裸露。

而相对地，帝格朗尚画中的动势是通过取消自身的形态确定性抵达的。那是处于不确定中的运动，消逝着却同时实在，就仿佛这些人物并非在一张画中显现或消失，而是从前一张移动到下一张，在每一张中运动，闪烁于画框内外，使使画框这个媒介本身不稳定和焦虑。不受束缚的运动是这些画作的主题，帝格朗尚的半透明人物质疑着画框对于运动的承载可能，同时也质疑人物画对于人物的表现可能，质疑死亡媒介中的虚假生命，质疑让生命死亡的静止媒介。

如果说培根的人物或多或少符合存在主义的基本预设“man in situation”，即情景中的人，那么帝格朗尚至少在运动的意义上超越了存在主义中被预设决定的存在。

他所画的是运动着的图像，半透明，不彻底实在，维持于去和留的暧昧之中。这些人物仿佛运动，穿梭，跨越于每一张画作之中，他们由于这种同样不透明，半透明的运动维持了一种不可区分性，透明带来的集体性。以此，每一张画作都是一个窗口，放映着，运动着的影像，而无需如培根那般联系数个窗口来获得连贯性。帝格朗尚的画作内含这种连贯性，并指出运动就是无限的连贯性本身。这就是为何他认为自己的画作拥有叙事性，却是没有开头和结尾的叙事：只有中间发展的叙事，无速率的运动，永恒的生命。




Birdman Poster by Aleksander Walijewski

11

因此，不朽者是神秘的。他们永恒地跨越于生与死，存在与虚无的差异之间，却从未归属于其中任何一者，并以这永无止尽的反复跨越定义自身。如果说 2+2=5 是展示一切意识形态运作内核的等式（或者说：=5 是一切 2+2 的叙事高潮，以至于 1+3 和 2+2 之间毫无区别），那么 0=1 就是展示一切不朽者之不朽的等式。不朽者就是这不可能等式中不断将 0 等于 1 再将 1 等于 0 的那个等号本身。

不朽者不会徘徊于无聊的 2+2=4 之中，而是无中生有地运作于 0=1 之间。是的，将 0 等于 1 的就是意识形态本身，而不朽者就是那个不断为自己的意识赋形的人，因此他超越了意识形态：他是他自身的意识形态，那个为自身的理念（idea）赋予运动逻辑（logic）的自为思想，那个为自身的思维逻辑（logic）定制理想（idea）的自我意志。不朽者仅以自我作成的方式存在，其中不朽的是他纯粹的强度。

这就是为何在电影《鸟人》中，不断挣扎于绝望之中的主角在舞台上对自己开的一枪不仅杀死了在他那里阴魂不散的鸟人幻觉，还在他的脸上留下了一个隆成鸟喙状的纱布包扎：他为自己的意识赋形，让束缚于外在意识形态中的力量回归自身，与其真正地不可区分。电影最后暗示他仿佛真的能够如鸟人般在空中飞翔就是对此的证明。

14

如果说后现代是对于现代的讽刺性批判，对现代的反动，以虚无规定存在，以主体为牺牲来葬送机构和系统的决意，那么后现代之后的时代就必要地展现为对于人的召唤，却仅仅通过倒错（perverse）：将迷失于存在与虚无间的无间世界中的人召回为不朽者，使他成为那个以该对立二项的矛盾而得以永恒向心内旋的唯一实体：“除我之外，生命与世界不再可能。”

Odilon Redon, Perversite (Perversity), 1891

雷东（Odilon Redon）于第一时期中所创作的画作《倒错性（Perversity）》展现了一位身体背对观众，却将头以一个怪异得几乎不可能的角度扭转过来，从画面中看向观众的女人。我们确实可以从她的眼神中看到某种情迷的成分，但这一切都由于这个奇怪的身体姿态而显得扑朔迷离。倒错在这里是她的身体和眼神间的错位：她的眼神看向了某个她的身体（和颈椎）所不允许的方向——看向了她的背后。

如果说弗里德里希（Caspar David Friedrich）的《海边的僧侣（Der Moench am Meer）》中背对观众的僧侣展现的是人物对于上帝和无限的思索以及自身的渺小带来的抑郁，那么这里，人们从心理的内在，从入神以及出神中双重地跳离了。这位倒错者并未按照自己的身体，将眼神投向画面的内部深处，也不如同常规的人像画那样，将自己整个转过来展现自己的全部——前者强调深思并将背景指认为画面主体物，后者代表身份和姿态的自我展示与符号对人物的统治，二者中的人物都位于根本的静止与不在场之中。倒错者介于这二者之间，处于一种矛盾和难受的别扭之中，却因此获得了常驻的动态，根本的模凌两可：她最终会按照自己的视线将身子转过来“开朗地”对外展开交流，还是回过头“再次”投入那灰暗的背景深处，“羞涩地”沉入自己的内在？

依靠这个倒错的姿势和眼神，倒错者与位于外在的观众维持了一种消除内外差异的视线关系，持续着这层关系的扭曲和动态。人物于画面内部内在地存在着，同时将观众确立为了外在存在，并在这个内外之间，流动不定的就是既非内也非外的倒错视线。迷乱的眼神引诱着观看者追随其后，感知倒错的旋转，步入生命的圣殿。

21

最终，对不朽者而言，可见的仅是他自身的存在内旋；而不可见的即是那被跨越者，在 2+2=5 等式两边同时约减的无限时间…

28

…

（该文本来自一本佚名编撰成册的精装古书。全文应当长达百页，却仅有数页断篇可读，其余文字大多被时间抹去，模糊不清，消失为一些流染开的墨迹。现特将该文本记载于此，以示与时间抗争之决心。）

7 1

一切文字图片版权归本杂志所有。
未经允许，不得转载。

© Blink 布林客 vol.024 独立观看之道

主编 | 苏也
视觉 | 刘辅尔 乔乙

CONTACT
网站 | www.blink-magazine.com
豆瓣 | site.douban.com/234715
微博 | weibo.com/blinkmagazine
电邮 | blink.art.magazine@gmail.com
微信 | blinkzine

2018年1月

微信扫一扫
获取更多内容