

诗性的异托邦

通过马文的作品再谈乌托邦、反乌托邦和异托邦

文：翁笑雨

美国科幻作家娥苏拉·勒瑰恩(Ursula K. Le Guin)曾回应她对于小说创作中有关描绘“矛盾与冲突”的看法：我们其实应该认真思考一下“你故事里的冲突在哪里”这样的问题。如果你说故事都是应该与矛盾有关的，叙事情节必须是有冲突的，那么你其实非常严重地限制了你的世界观。从另一个角度来看，你也是在作一个政治陈述，也就是说生活都是有关冲突的，因此在小说里，只有矛盾叙事才是有意义的。这显然不是真的。将生活看作一场战役是非常狭隘的、社会达尔文主义的视角，也是一种非常男权主义的视角……将所有的人类活动都制约到一种矛盾与冲突的范围里，也其实忽略了我们博大而丰富的人类经验¹。

这种对人类矛盾冲突经验辩证的思索正是流淌在马文创作之下的一股暗流。

新作《哭·乐·园—叠》(Cry Joy Park — Fold) (2018) 是一件大型的混合媒介装置，由两个迥然的空间组成。观众首先进入一个黑色的花园，其中的树枝藤蔓由蜂窝结构的纸雕构成，通过葡萄藤似的线网从上空悬挂垂吊下来，仿佛被遗弃的荒园，植物恣意生长。穿梭其中，一股强烈的压抑与不安感袭来，甚至有些幽闭恐惧，弥漫着死亡的气息，但是隐约间却又能看到由紫铜铸造的奇异果实。摸索着前行，直到这个黑色荒园中的小径尽头将观者引入另一个豁然开朗的空间。这是一个宽敞明亮的白色花园，由运用同样工艺的纸雕构成，在这里，一切井然有序，紫铜果实在空中自由摇曳。这看似直白的空间对比（黑与白、黑暗与明亮、压抑与舒展）伴随着作品在展出的过程中不断加剧：虽然是两个人造的花园，它们也在展览特定的时间和空间中不断“生长”；马文与当地的工人合作，让他们在展览期间继续在两个空间中刻纸、折叠、缝纫、组装、布置和吊挂花园。这种持续的劳作使观众的观展体验不断发生变化，黑色花园变得越来越拥挤、活动空间愈加狭窄，而白色花园则不断向上空延伸。

在马文构思作品的初始，正直北京市政府应人大常委建议大面积强行驱赶所谓“低端人口”。而所谓的“低端人口”，或是“低端劳动力”指的是在北京生活务工的外来人口，他们往往是低收入、低学历、从事低端劳动工作的人群。在2017年冬天这一场声势浩大的清理外来人口行动中，导致了成千上万的农民工流离失所。同时也对正在准备新作品的马文带来了很大的冲击。在艺术行业内，艺术品的制作、运输，展览的搭建等等往往都是由这些外来务工人员以极为低廉的劳动力完成。而在作品完成之后，这些劳动力便在艺术流通的过程中消失了。艺术产业可以说是体现

¹ Ursula K. Le Guin, *Conversations on Writing with David Naimon*, Tin House Books, 2018, p. 40 (中文作者译)

所谓“低端”和“高端”矛盾的一个节点。不仅仅是从事艺术生产的劳动力，很多所谓还没有“成功”的艺术家和他们的工作室也其实是北京驱赶外来人口的目标之一。

于是马文开始思考，是什么在当代社会中将“艺术家”、“工匠”、“工艺”和其它“蓝领工作”区分开来？又如何可以以一种真诚的方式将这些劳动力重新显现在她的作品中？

当然探讨在资本主义社会结构下劳动力与艺术生产的矛盾关系，及其与移民和阶级关系的艺术实践并不让人陌生。饱受争议的西班牙艺术家圣地亚哥·西耶拉(Santiago Sierra)的艺术实践便以雇佣廉价劳动力来实施卑微工作所著称。比如在作品《250cm长的线纹身在6名雇工背后》(250 cm Line Tattooed on 6 Paid People, 1999)，西耶拉以每人30美元为报酬找来6个古巴哈瓦那失业青年在他们的背后实施一条线型的纹身，六个人背对观众和镜头，这条线连起来便有250厘米长。这个概念之后西耶拉又在西班牙实施了一次。题为《160cm长的线纹身在四个人背后》(160 cm Line Tattooed on 4 People, 2000)，这次他找的是4个吸食海洛因上瘾的妓女，而支付给她们的酬劳是通常她们购买一针海洛因的价格(大约67美元)。而西耶拉在2001年威尼斯双年展上的作品《被雇佣的人让自己的头发被漂成金黄色》(Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond, 2001)召集了在威尼斯大街上兜售假冒名牌包和小商品的非法小商贩，付给他们60美元，然后把他们的头发染成金黄色，而参与者的唯一体貌特征要求是他们的头发本身必须是黑色的(黑色头发的特征往往在当地是与意大利南部移民或是来自亚非地区的底层阶级联系起来的)。与此同时，西耶拉将自己在威尼斯双年展展馆的场地也让出来给这些小商贩名正言顺地摆起摊来。这件作品极为讽刺地比较了所谓艺术品和廉价商品的价值，更重要的是西耶拉让本来在社会中无形的底层人员显性出来(包括非常象征性地把他们的头发染成金色)；另一方面，不仅仅是参观展览的观众在展场中显得不知所措，这些小商贩也在语境的强行替换中不知道再如何兜售他们的商品。克莱儿·毕晓普(Claire Bishop)评论道“通过一种相互的身份否定(nonidentification)，西耶拉的作品瓦解了艺术观众的身份感，这种身份感往往是通过一种无法言说的种族和阶级排斥而形成的，同时也对公然的交易遮遮掩掩。重要的是，西耶拉并不企图在这两个系统之间寻求和谐的调解，而是维持了一种紧张的关系”²。

这样的紧张关系在马文的作品中则以全然不同的方式呈现。尽管一方面与西耶拉相似，她雇佣了工人在展览期间不断以他们的劳动换取往往与艺术作品大相径庭的收入，马文的方式是非挑衅、非冲突的，也并没有直接对参与者的身体进行剥削与利用。工人在展厅的工作一方面具有“表演行为”性质，但另一方面他们劳动成果也构成了作品的物理特征。而在与他们一同工作的过程中，马文也试图以对话的方式激发这些工人对劳动价值、财富分配、社区合作、个人赋权等一系列议题的思考。尤其在中国的语境下，这些议题往往是不能以批判地方式公开讨论的，或者说对于

² Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, October, no.110, fall 2004, p.73 (中文作者译)

这些议题，尤其是在劳动阶级中，在建设和谐社会的号召下，一种独立反思和甚至是思考的意识都不被鼓励和支持的。思索个体与集体意识、人性与乌托邦，长期以来都是马文作品所探讨的主题。如果说她之前的作品还是以文学经典、美学传统、个人内心情感表达，并围绕“梦境”、“崇高”、“神话”、“宗教”这些让人敬畏的、甚至有些宏大的议题展开讨论，那么在创作《哭·乐·园—叠》过程中，积极与工人互动的经历也许会是马文创作的一个转折点，一种寻觅如何在艺术创作的过程中以直接却温和的方式介入社会现实。

在马文看来，白色花园和黑色花园成为了她对乌托邦和反乌托邦的一种诗性暗喻。西方哲学界声称“乌托邦”是十六世纪的欧洲发明，因为其得名于托马斯·莫尔（Thomas More）于1516年发表的《乌托邦》。此“政论式的叙事”著作以游记形式写成，描述了一个虚构的旅行者到达大西洋里的一个岛屿（也有学者称其与美洲大陆发现有关），发现完全不同于当时欧洲的另一社会（乌托邦、“乌有之乡”）从而激发理想社会的无限想象。当代英国社会学家克利杉·库玛（Krishan Kumar）严格定义了乌托邦，认为它是在特定的历史条件（欧洲文艺复兴以人为本的人文主义思潮、宗教改革以及地理大发现）下产生的纯属现代的观念，其核心在于它的世俗性和反宗教性。尽管库玛断定乌托邦并没有普遍性，其只能出现在有古典和基督教传统的社会之中即西方，学者张隆溪却认为早在“大同”、“平权”和太平天国这些所谓受到西方外来思想影响的中国现代思潮和运动之前，中国的传统儒家思想已经显现出对理想社会的向往追求，而这种追求与佛教和道教思想又非常不同，是极其入世的，有明显的世俗性质，也就是说相信人类自己可以通过实际行动建设美好家园，而不需要宗教的寄托或神灵的幻想³。这种对“人性”本身的信任，也体现在《哭·乐·园—叠》中。马文实际上对作品的题目便有所斟酌，她特意避免使用“天堂”（或者英文中的Heaven）而选择“乐园”去暗示其作品入世的意图。

中国文学作品中最具乌托邦特色的作品，无疑是陶渊明的《桃花源记》。陶渊明描绘了一个想象中的世外桃源，那是一个人人勤劳耕种，日出而作、日落而息的和祥社会。在张隆溪看来，这个早在东晋时代便出现的“儒家乌托邦”意识不是表现游仙或归隐这类个人之志，而是描写具理想色彩的社会群体及其生活，这正是乌托邦文学的基本特点。也就是说，乌托邦所关注和强调的并不是个人的幸福，而是整个社会集体的安定和谐⁴。《哭·乐·园—叠》中的场景—从幽闭到豁然开朗的过程不难让人对应起《桃花源记》中写道的“山有小口，仿佛若有光……复行数十步，豁然开朗”。

马文对文学的引用也体现在“叠”上。当然，“叠”一方面是直接体现了作品装置的折叠纸雕部分。这个纸雕工艺的基础类似与儿时玩耍的折叠灯笼，但是马文将简单的折纸重复量化，每个层次又有微妙的变化，再将这些不同层次连接组装起来。

³ Zhang Longxi, “The Utopian Vision, East and West,” *Utopian Studies*, Vol. 12, No. 1 (2002), pp. 6-7 (中文作者译)

⁴ *Ibid.* p.14 (中文作者译)

在这些层次被拉开时产生的张力，使本身无法直立的纸张形成体量。这个灵活且收放自如的花园首先被运用在马文的大型装置歌剧《惊园》（*Paradise Interrupted*）（2015至今）中。一个黑色的花园在舞台上根据歌剧的情节展开、收缩，其形状和体量都可以根据需要随时随意变化。另一方面，“叠”在作品《哭·乐·园—叠》乌托邦和反乌托邦的语境中，又让人联想起年轻科幻小说作家郝景芳的故事《北京折叠》。《北京折叠》设定在不久的将来，城市的居民被划分成三个阶级，届时的“发达”科技便根据他们的阶级将他们生存的时间和空间由此折叠分割：在每48小时的折叠周期中，第一空间（属于权贵统治阶级）享受头一天早上6点到第二天早上6点的24小时，第二空间（属于中产阶级）享受第二天早上6点到晚上10点的16个小时，第三空间（属于底层劳动阶级）只有权利在晚上10点醒来，生活到下个早晨6点的8小时。每到转换的时间，前一个空间的居民需要躺在床上接受催眠，属于前一个空间的建筑等设施折叠起来，下一个空间的建筑展开。这异托邦的诡异景象是否也是马文所思考想象的？而那个黑色的花园是不是便是折叠出来的第三空间？仿佛越是劳作，越是追求纪律、和谐、幸福、效率，越是无法挣脱现实的束缚，越是使那个“勤劳耕种、其乐融融”的乌托邦遥不可及。

乌托邦和反乌托邦的矛盾进程在现代政治社会运动历史中并不让人陌生，其中最复杂的便是社会主义、共产主义作为最接近乌托邦社会的一种可能范式，一种意识形态和一个运动的兴起。显然二十世纪社会主义在苏联、中国和世界部分其它国家成为暂时的社会现实，但是又在意识形态上腐败变质、最终沦落为梦魇般的极权主义社会。这一最接近理想社会的尝试之崩塌无疑也成为了反乌托邦思想进而得以发展的重要原因。而马文的黑白花园正是寓意了人类社会在不断构建和解构乌托邦理想的过程中循环往复和其中可能提供的包容空间。尤其是当下，全球政治紧缩、极右势力登台，病态的新自由主义经济扩张，社会似乎真的是无法再有承载乌托邦的空间。文学艺术界也很少再有有关乌托邦的新思考，乌托邦不再是一个时髦的讨论焦点和文化想象。但正是如此，人类也许更需要坚持和复兴乌托邦理想，一种新的、前所未有的，对和谐社会的想象。

马文始终是乐观的，观众在《哭·乐·园—叠》中最终通往的是一个光明宽敞的舒展空间。而她早先的一系列用墨有关的作品也总是在一种细微的、持续性的暗涌之力量来表达一种“生”的乐观。比如在《空中墨花园》（*Hanging Garden in Ink*）（2012）、《思想萌芽》（*Germinating Thoughts*）（2011）、《墨竹》（*Inked Bamboo*）（2011）、《墨柏》（*Inked Cypress*）（2011）、《墨兰》（*Inked Orchids*）（2011）、《怒放》（*In Furious Bloom*）（2010）等作品里，马文使用墨汁把植物涂刷成浑然一体的黑色，在视觉上制造出万劫不复的末日景象，但是随着时间地流淌，在这些看似死寂的枝叶之间竟然慢慢生长出嫩绿色的新芽，而这一过程本身不需要任何大张旗鼓的宣言，或充满夸张视觉的渲染，这是一种诗性的美好。

因此《哭·乐·园—叠》所构建的空间里，乌托邦或者反乌托邦本身之定义也许变得不再重要，因为其张力在于穿梭于两个空间之过程。也许用“异托邦”的概念来形容这个“过程空间”更为恰当。福柯（Michel Foucault）将异托邦定义为实验性

的矛盾空间，这个空间不是简单的对或错、乐观主义或悲观主义，而是一个有社会实践的、此时此地的、人我交互的“可能空间”。有趣的是，福柯自己也认为“花园”（Garden）即是最古老的、体现异托邦矛盾场域的例子。也许福柯并没有对中国花园深入地研究，因此在评论他所说的“东方花园”时，他具体地描述了古老的波斯花园。他这样写道“我们不应忘记，在东方，花园作为非凡的创作，距今已有千年的历史，并有着极其深刻且丰富多重的含义……波斯人的传统花园是一个庄严的空间，在其长方形内部划分成代表世界的四个部分，还有一个比其它空间更为神圣的空间，它像脐带般连接位于花园中间的世界的肚脐眼（即喷水池和喷泉）。花园里的全部植物都被分布在这个空间，在一个小宇宙中。花园是世界的最小一块，同时又是世界的全部。从最初的古代文化开始，花园就是一种幸福的、大同的异托邦……⁵那么在马文的花园里，有劳作，有时间空间的变换流淌、生息变换，有各种不同背景阶级的人的互动交汇，会生长出何样的诗性可能呢？

⁵ Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” (“Des Espace Autres,” March 1967 Translated from the French by Jay Miskowiec), *Architecture Mouvement Continuité*, October, 1984 (中文作者译)