

李然，身为异乡客

当我说我来自“远方”

关卡的警察质问：“那是什么地方？”

他没有听清我的话就以为

那是这个国家某地的名字

如今它——我曾一直生活

又选择离开的所在——仍有很远的路要走

像来自很多光年以外，

又要走很多光年才能抵达的星光

——《远方》谢默思·希尼 D.S.译

文/周雪松

这是一个故乡被渐渐模糊了的时代。全球化的日益加剧和网络时代的兴起，使得艺术家如同这个虚无世界中的漂泊者一样，越发去除了原生文化浸染的表征。简单地说，我们难于像从前那样从艺术作品的样貌中轻松读取艺术家的个人身份密码。

作为出生于中国改革开放之后的一代中国年轻艺术家中的一员，李然亦是如此。在时间与空间、真实和假想的各式旅行中，他时而探入二战期间的前苏联，装扮成一个曾做过卡车司机的骑兵政委，一面享受着战斗功勋的荣誉，一面无助地思念和平年代的往事；他时而又潜入某个文明之外陌生的热带丛林，讲述与那里的土著居民相互遭遇的故事；他亦曾进入现代主义历史情景，戏仿某个非西方现代主义画家的创作历程……¹ 然而，纵使交错于各类异质文化之间，李然并非一个无根的漂泊者——虽然相比诸多网络时代的漂泊者们，特别在过去，他的艺术在形式语言上并没有显出极大的不同——无论身在何处、与何人交流，他总是试图回到其基督信仰的根处，那里和我们所处的现实世界息息相关却又有着极大的不同。

因此，我更愿意将李然看作一个时常将自己放置在不同时空里进行观察、探访的“异乡客”。我在这里所提及的“异乡客”概念来自美国基督教伦理学家侯活士（Stanley Hauerwas）所著的

¹这里指的是李然 2012 至 2013 年的系列作品，《从卡车司机到骑兵政委》《地理之外》《另一个“他者的故事”——另一个现代艺术家》。

《异乡客——基督徒的拓荒生活》(RESIDENT ALIENS: LIFE IN THE CHRISTIAN COLONY)。从《圣经》观念来看，基督徒是暂居地上的客旅，原本是属于“天上的国民”。只是自从他们认识上帝开始，就成为了蒙召的“天上的国民”，经历与基督同死、同复活的过程，并为基督传扬救赎世人的福音。“身为异乡客的基督徒，基督即是他们判断世界的标准。然而他们并不应带着道德、身份上的高贵面具，有着新生命的基督徒，反当因为懂得是神的怜悯得以蒙召，从而以谦卑、怜悯的目光默然观看周围的世界，特别是这个世界中的漂泊者们。”李然这样谈他对“异乡客”的理解。

在李然游历、探访和观察的目的地中，一个重要的领域是现代主义艺术。以往的创作中，李然常常一面沉醉地效仿现代主义艺术如同人类美好迷梦般的精致、纯粹，一面或冷静、或略带调侃地对现代主义及其延续至今的问题进行温和的批判。他甚至试图将工作焦点从现代主义艺术延展至更为广泛的社会、经济、政治，以及人的思想、行为等诸多层面的现代性问题上，这一倾向更多地呈现在其个展“还是这群人”之中。展览让我们了解到他在过去一年中的几段探访现代性的时空旅行。

《这并不复杂，一本参观手册》融合了李然探访新加坡、法国蓬皮杜艺术中心的两段旅行。这是展览中最需要了解创作背景才能理解的作品，艺术家将一本蓬皮杜艺术中心导览手册的文字一分为二，和他在新加坡驻留拍摄的影像素材进行同构拼贴。影像的第一通道里，在李然于新加坡滨海公园游览随手拍摄的长镜头影像背景之上，“原始主义”“超自然”“重新聚合”“前卫”等现代主义艺术强符号式的理论词汇，不断以彩色印刷字体弹出屏幕，影像的音频则是这个公园的官方观光片内的英语导览。影像的第二通道中，以特写镜头拍摄的一段模糊的南亚风景颇具浪漫主义情调，同样取材于滨海公园。镜头偶尔交错至滨海公园旁边五星级的金沙酒店，是为新加坡的地标建筑之一，有着鲜明的现代主义建筑风格。在模糊的影像素材之上，有包豪斯设计风格的透明彩条和诗一般的文字缓慢划过荧幕：“哀叹命运的不公/粗俗！只留下妩媚/妓女变成一个最端庄的形象/与观者对视/他跑到南方捕捉光线/但也似被阳光灼伤……”两组文字均取自蓬皮杜艺术中心的参观手册，其中第二段文字经李然编纂成为诗歌的形式。

新加坡和法国蓬皮杜艺术中心，分别是现代性在社会经济和文化艺术方面的两种经典代表，也是李然在过去一年的旅行和工作中刚好遭遇的两个地方。经济起步略早于中国大陆的新加坡，吸收了东西方现代政治、经济方面的多重经验，包括自由资本主义的经济、贸易经验，甚至是政治上的左翼专制统治经验，并于 1990 年代发展成为亚洲经济起飞的代表“亚洲四小龙”，因此成为很多中国省级、市级政府工作人员考察研究的范本。法国蓬皮杜艺术中心则呈现了 20 世纪上半期现代主义艺术的最高成就，而现如今，该中心及其收藏展示的现代艺术已然成为许多艺术爱好者进入艺术领域的入口。

在一次新加坡驻留，和一次参展蓬皮杜艺术中心当代艺术项目的过程中，李然有机会展开了对这两地的观察。他曾短暂而实际地走进了新加坡，对蓬皮杜的了解则仅仅基于一本导览手册。然而无论是新加坡还是蓬皮杜，在观察中他都发现了两种不同的表情，私以为，一方面，因现代性发展需要所促使的学科分类细化，使得艺术理论研究也日趋专业化，层出不穷的艺术理论语汇，仿佛商品标签上讳莫如深的、符号化的条形码，艺术家也撷取这些语汇扩展自己的创作观念；另一方面，艺术史进入现代主义阶段后，在艺术越发摆脱其工具性功能的前提下，艺术家进入了为艺术而艺术的终极追求，倾向于创作更为隔绝化的、沉浸于自我感觉和幻想的艺术，这类艺术是抽象的、去叙事性、去语言符号的。而这两种倾向在今天的艺术行业中依然存在。值得警惕的是，无论在创作还是观看上，人们总是一不小心就落入了这两种简单的模式当中。正如作品主题所说，是的，这并不复杂。该作品中，李然延续了他一直以来从批判视角对艺术体系和机制所进行的观察和讨论。

相对于指涉着具体的时间和空间的《这并不复杂，一本参观手册》，展览主题同名作品《还是这群人》中，李然首次进入时空信息完全模糊的虚构叙事当中，矛头指向现代艺术的同时，也指向了更广泛的现代性问题。

三面环绕的四屏黑白影像《还是这群人》，依稀透出二十世纪早期电影的戏剧风格。十二名非专业演员身着类似和服的怪异服装，以黑白电影时代演员特有的煞有介事的表情进行着没有语言的表演。类似日本鼓和动物声的音效带动着屏幕的切换，观众不得不跟随音效时时转换观看视角。一向倾心于文本的李然，在这部影像里竟全然放弃了台词，仅仅通过演员的表情、动作进行叙事。唯一或可被看做台词的是演员模拟的动物叫声，但这台词的内容依然是抽象的。

李然通过镜头的迅速切换，将颇具古典艺术风格的画面转换为一种现代工业时代特有的在瞬间中传递的信息。在类似编码般去文本化的影像语言表层之下，我们依然可以发现其中隐含着的逻辑完整的叙事结构。这令李然的创作首次与诸多漂泊者般的电子、网络、后网络艺术家显出差别，也与单纯的虚构叙事电影创作者拉开了距离。

影像中，假的皮毛背景、亚热带丛林般的环境音、以及演员的特殊服饰，营造了某种类野生环境。时间随着四个屏幕中相互切换出现的画面步步推进。镜头从演员的身体局部开始，渐渐挪移至面部特写，演员的神情在百无聊赖中兼具某种庄重的仪式感。从3分半钟开始，动物声由远及近地出现，起先是嗡嗡的蚊虫声，而后是鸟叫、猫叫。有人做出驱赶蚊虫的动作，有人的目光有意无意地追随动物的叫声来去。第8分钟，有狗叫声从一个人的口中发出，另有一人发出了鸟叫声。当第一个人再次唤起狗叫声时，另一个屏幕上，仿佛其他部族的人机警地同样

以狗叫声进行回击。渐渐地，由远及近的动物声响越来越大，马、群鸟、群狼、豹子、老虎……巨大的声响宣告着危机的到来，人们彷徨、恐惧、紧张，似已进入备战状态。当老虎和另一只动物厮杀吞食的声音越发迫近的时候，鼓声响起，影像定格，人声和动物声全部止息，空白的皮毛背景最后一次亮相，影像在最后一个鼓点声中结束。

影像终了，一个经典叙事完成，人的去向却成为了不可知的疑团。然而就主题“还是这群人”来说，故事的结局已经不再重要。这部超越了具体时间与空间的影像，向我们呈现的即是每个时代、每个角落都存在的“这群人”。他们在荒漠般的黑暗、虚无中生活，下意识地应付周遭的各类状况，茫然、被动而又敏感，他们相互猜忌又虚张声势，他们是无根的漂泊者。

展厅的黑暗将这样虚无的漂泊感同样映射到了展览的其他作品，小说《体育场里的野餐》和摄影《“星球”的斜对面》即是对“这群人”的现实勾画。前者描述了李然在新加坡和实习生可蕊·陈等一众当地人，一起参加新加坡反对党万人集会中的一次野餐的经历，以漫不经心的笔调批判这个国家形式上的民主政策。观看这些新加坡人颇具现代性的、专业而僵化的工作与思考方式时（比如实习生可蕊·陈做不完的活动表格被反复提及），作者观察的目光似乎略带怜悯。后者则是《这并不复杂，一本参观手册》的抽帧图像，画面定格在滨海公园内，马克·奎恩的雕塑《星球》斜对面休息区的游客身上，继续呈现李然在《参观手册》中讨论的人们对艺术因过于简单化的理解而难以真正进入的游客式表情。

当我们探讨李然在作品中所呈现的人如何迷失于现代性问题的时候，首先需要就现代性从何而来的问题进行讨论。面对人们以两战、启蒙运动、文艺复兴等不同时代的不同因素作为现代性的导因的诸多争议，李然从他的基督信仰出发，将现代性的萌芽和产生因缘更彻底地向前追溯，直至创世之初。如果以人类现代化分工劳作的生产方式，作为人类现代性发展的标识之一，李然的观点是可以进行推论的。据圣经所记载，亚当夏娃的长子该隐因杀人罪而被放逐到伊甸以东，为保自己的安全建立了人类最早的城，他的后代中有农牧业的祖师雅八，铜匠、铁匠的祖师土八该隐，以及弹琴吹箫之人的祖师犹巴，他们的工作彰显了人类现代化行业分工的初始模型。若再度向前追溯，自亚当夏娃犯罪起，人类被逐出伊甸园，男人必终身劳苦才能从地里得到吃的，女人则要受尽苦楚才能生养后代，是为最早的分工生产方式——家庭中的夫妻分工，可被看作人类分工生产关系的最初萌芽。似乎从一开始，人类便以劳动分工的方式弥补罪的代价，代代延续即至进入现代社会，僵化的分工方式让人类逐渐沦为被技术异化的工具，人与社会、自然关系的愈发错位。

这种错位的关系在李然的作品《还是这群人》之中亦有显明。这群无法辨别所属历史和地域的人们，呈现了每一代人类的茫然和困窘。面对自然环境，他们被动无助、茫然恐惧；面对人，

他们相互猜忌、虚张声势。圣经《创世纪》中，神说：“我们要照着我们的形象，按着我们的样式造人，使他们管理海里的鱼、空中的飞鸟、地上的牲畜和全地，并地上所爬的一切昆虫。”这是人与自然初被造时造物主定立的秩序。至今在非洲原始部落，我们依然可以看到几个土著人同心协力与野兽对峙，不动一刀一枪便可与野兽分食羚羊的场面。而优越的现代人，仅存一件现代文明的虚伪盔甲，生命本能的力量却几乎消失殆尽。

被现代性极其背后更层的内因“罪”所捆绑、异化的人类，除了按着现代社会、政治、经济、文化的既定规则麻木行动以外，并不知道自己还能做些什么。他们在体育场里野餐，为工人党投票热血沸腾却也知道这无济于事；他们斜躺在“星球”的斜对面，事不关己又无所事事；他们冷漠而又道貌岸然地说出与现代主义相关的理论专有名词；他们在虚假的现代主义迷梦当中沉醉，沉醉……他们是我们，我们亦是他们。无论漂泊者还是异乡客，脸上都时常拂过如此种种相似的表情。只是那些异乡客，会不时地转脸怀念他们的故乡。而身为异乡客的艺术家的艺术家，似乎还需要更大勇气，带给这个空虚迷惘的世界一些来自他乡的亮光。