

程然新作 *狂人日记*

郭小晖

越界

程然所代表的这一代中国青年艺术家，成长于盗版DVD、互联网、二手信息泛滥以及全球化迅猛发展的时代。因此，与前辈不同，程然这一代艺术家的难题并非诉求于身份认同和文化反思，而是如何在日益复杂和多元的文化中辨识价值和发现艺术家的自主性，因而令他们的创作对边界、差异、对抗以及边缘化等主题尤为敏感。

用程然自己的话说“当这个界限变得模糊时，可能就会出现我想要的。”从他的艺术实践来看，他一直也是这么遵循着这个主张。他的每一次新作，都是试图跨越着某种界限。尤其是在他的第一部触电尝试 *奇迹寻踪* 中，在这个近八个小时片长的影片中，程然用独特的叙事方法为我们呈现了三个以死亡为结局的探险故事：乔治·马洛里失败的攀登珠穆朗玛峰行动、荷兰艺术家杨·巴斯·阿德在大西洋中央的离奇的失踪和鲁荣渔2682号渔船上的集体骚乱。在这部作品中，他不仅试图挑战了关于录像电影的长度，影像的叙事的完整性，同时还挑战了观众的观看习惯这些界限。犹如这个电影本身，幕布为一章拉上，下一章已然开始。接下来，程然把目光投向了关于文化地理、他者、语言 / 言说等这些问题的探讨上。

本文重点将阐释程然的最新作品 *狂人日记*。可以说，这是一个试图运用“心理地理学”这个语法，去揭示他者（异乡人）、语言与言说、时间与地方这些问题的一个新的实验。

这是一个正在进行的由三部分组成的作品，每部分都在不同的地点拍摄和创作。第一部分 *狂人日记·纽约* 完成于2016年，是程然在纽约三个月的艺术家驻地期间之作。随后的同一年，他与另一位英国艺术家一起参与了一个以色列的驻地项目，他为这个项目创作的作品定名为 *狂人日记·耶路撒冷*，作品目前仍在创作过程中。此次展览我们会看到该作品中的其中一个元素 *耶路撒冷之梦*，该作品如同本次展览的序言。2017年，程然在香港拍摄了另一部作品 *狂人日记·香港*，使之成为一个跨越三种截然不同文化领域的梦幻视觉三部曲。

关于鲁迅 *狂人日记* 的借用

作品的题目借用了中国作家鲁迅（生于浙江，1881-1936年）的短篇小说 *狂人日记*。鲁迅受到俄国作家尼古拉·果戈里的 *疯子日记*（1835年）的启发，写下了此广为人知的作品。鲁迅被认为是现代中国文学的奠基人，1918年出版的 *狂人日记* 是中国第一部白话文小说。*狂人日记* 以第一人称叙述与日记形式为主线，讲述了一个精神分裂的人的故事，主人公深信周遭的人都变成了食人的恶人，并集体谋划把他吃掉。在程然的 *狂人日记* 中，第一人称叙述和近似疯狂的被异化感以及一种强烈的失落感始终贯穿整个作品。不论是在三部曲中的 *纽约篇* 中，在海边徘徊的金发红衣女郎，以生涩的中文绝望地不断重复着一句话“我不知道你在说什么”，还是在三部曲中——*香港唐狗与麻鹰* 中，程然用粤语以“唐狗”这个香港独有的动物第一人称的视角讲述了他眼中的香港故事。但与鲁迅的小说不同的是，艺术家并没有明确地表达出一种政治性批判，而是通过巧妙的摄影技术和他对于记忆、地方风景和语言极具特色的解读，传递了一种神秘的诗意：一个停留在曼哈顿大街小巷和她巨大城市投影之间的迷失感，或是残留在一种犹如痴人般脑海中的令人难解的迷惑感……

心理地理 / 他者

程然版的 *狂人日记* 中，一个最为突出的线索响应在 *Psycho geography* 一书中关于“心理地理”这个概念。根据作者 Coverley 的阐释，最早给出明确定义的是 Guy Debord，他认为，“心理地理学旨在探究地理环境（尤其城市构造）对于个人内心世界的有意识或无意识的影响”。¹ 这一现象的学说建立在心理学和地理学的交点处，众多历史上的学者都对此现象贡献过他们的观点，其中包括著名作家威廉·布莱克（William Blake）和丹尼尔·笛福（Daniel Defoe），以及思想家如居伊·德波（Guy Debord）以及瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）等。从同一角度出发，程然审视着城市空间对个人生活心理和文化的影响，创造出一个个被城市隔离的边缘人物角色。他们都在陌生的地方说着与自己陌生的语言，他们的身份变得无法识别，就像无形中在不断扩大的城市背景下被慢慢地吞噬掉。

在程然的众多作品中，对影像的瞬间的捕捉一直是他的标志性特征。可以说在 *纽约篇* 中他把这种对瞬间的捕捉发挥到了极致。很多时候，作品中的人物角色会在瞬间直视镜头，那一瞬间在曼哈顿地平线或是破烂不堪的水塔的背景下显得格外警觉。他们突然的凝视，使我们猛地意识到一种作为观察者和被观察者之间角色互换的瞬间，令人不知所措和心悸。实际上，我们对于程然作品中传递的情感状态并不陌生，它唤起的也许是一种深埋于我们内心无意识中的寂寞彷徨感。这个程然眼中的纽约，无家可归的流浪者，在城市上空盘旋的鸽子和手拿火炬手的莫名少女，街头成堆的垃圾袋，废弃建筑内的一砖一瓦都变得极具象征性。正如程然自己所说的：“我赋予了每个故事简短的台词，也许所有的人都是我自己，我可能是一只鸽子，可能是一个垃圾袋，可能是

1. *Psycho geography*, Merlin Coverley 著, Pocket Essentials 出版社, 2010年, 第10页

一个女孩，也可能是一个疯子，所有人都像我的化身。”在一个名为《纽约》的短片中，一个女孩握着燃烧的火把，徘徊在纽约市内的一个地下洞穴中，用Hidatsa语（濒危绝迹的美国印第安土语）述说着自己的迷失感。正如Merlin Coverley在他的*Psychogeography*一书中谈到他对“flaneur”（流浪者）的命运的观点：原居民与他的居住地会产生一种紧密的相连，而当这个地方受到任何重建或改造的时候，原居民的存在感和文化走向也将受到威胁以致失去其存在的地位。²从宏观的角度来看，程然似乎通过这个操着印第安语的女孩间接地指涉了美国暴力的历史，由此重温一段被遗忘的文化经历，而这个文化曾经是纽约地区真正的“地方精神”。

在《香港篇》中，艺术家将焦点转向现在的香港：这是一个去掉她光鲜外表和繁华购物中心的真实香港。作品通过从“麻鹰”（亚洲黑鸢，频繁出现在香港上空）和“唐狗”（在香港被遗弃的土狗）的视角来叙述他们的城市见闻。作品中两个平行的画面放映了香港日常街头的静态照片，画外音由麻鹰和唐狗两个角色交替用粤语讲述着他们各自的故事。在香港这个大都市背景下，唐狗有时会在街边寻找被丢弃的咖喱，他还路过无数狭小的按摩店，嗅到无数无家可归的流浪者，有时在灌木丛中瞥见用过的注射器和空的药片盒，而他最想知道的是，自己在那个破旧的电子商店的未来命运将会如何。麻鹰的叙述每次都出现在唐狗的故事之后，也许是因为空中比地面更荒凉，她通过一种“局外人”的身份讲述了自己的忧伤和迷茫。她时而瞥见城市的零星变化，时而表达她对海滨的热爱和对于自己迁移命运的思考（正如唐狗）。在不到11分钟的时间里，作品诗意地表达出城市居者命运与他们在这个真实的城市环境之间的微妙关系，麻鹰和唐狗不仅是叙述者，更是一个城市的观察者，以他们平静又不平凡的视角审视着周遭，生活在每一个角落，却又不属于任何地方。在《香港》故事将结束的一幕，我们听到麻鹰最后的一段感叹：

如果云端可以驻扎，我会不会也被挤到边缘？
今年我不想走了，我想能看得更多一些。
每个人，在那样密集的丛林里。
行走，寻找。
有光。

《耶路撒冷篇》源于艺术家参加的一个以色列驻地项目，该项目是针对全球范围内具有特殊空间地理特征和文化语境的一个艺术家驻留项目。在这个意义上，以色列无疑代表了当代政治风景的典型：三大宗教的历史摇篮以及由来已久的阿拉伯-以色列之间持续不断的冲突。或许对于程然来说，最重要的也许并非这个城市的现实景象，而是久离后两个地方在他们脑海中留下的记忆——有时这种记忆超越了城市的现实本身。正如卡尔维诺在《看不见的城市》中所描绘的，透过无数想象中的城市，记忆对于一个地方的感知不仅仅停留在一个层面上：它就像一个巨大的万花筒，把那个地方的每一片土地、每一缕光影、声音和形象，每一个有形的、无形的、可见与不可见的都融合起来，凝聚作符号，存于意识的深处。正是在这记忆的万花筒中，不可见的化作可见，现实又重新被审视。同时，也与Coverley在他的*Psychogeography*一书中所提到的“地方精神”有着交集。他认为，无论在哪一个地方，现今与古时的居民都在同一块土地上栖息，于是这个无形的纽带就好比一个地方的灵魂，把现在的居民与当地的历史文化紧紧地连了起来。

“他者”的视角一直是艺术文学史上的一个传统。艺术对“他者”的再现就如同尼采所说的“不合时宜的人”，只有用敏锐带有批判性的目光静静地审视这个世界，才不会被中心话语的同一性所侵蚀。程然作品中的人物角色都充满了这个作为“他者”的自相矛盾与绝望，他们操着与自己的母语不同的语言，无力地被困在一个个熟悉又陌生的环境中。因此，“心理地理”成为了程然透过“他者”眼光叙述的杰出表达手法，尤其在《狂人日记·纽约篇》中，几乎每个短片中的人物身份与语言的错位似乎正有力地暗示了纽约的一种错杂感。像年轻黑人向前奔走时不断用中文发出的“我不会回头”的呼号，水塔中衣着鲜艳的老人低声呢喃的“我生来自由，流入大海，把我留下，我生于旷野”的句子，回旋在展厅中，和While We Still Have Bodies乐队所制造出的支离破碎的混响一起，构成一种带有现场感的合奏。

语言 / 言说

在《纽约篇》和《香港篇》中，程然同时执着地试图展现和讨论了语言 / 言说的问题。首先，他用反转语言的方法展开了他的叙事，即每个言说都是说母语的人说着非母语的语言。《纽约篇》中的一出场，在以信鸽为主角的视频中，程然用一种可以说很不标准的英文朗诵了艾伦·金斯堡（Allen Ginsberg）的一首诗歌，但他朗诵的方式则是反转性的，他不是一种传统意义上发音清晰、抑扬顿挫的朗诵，而是整个相反，我们甚至听不清楚他是否在说什么。犹如我们聆听信鸽的叫声，时而清晰，时而含混。在名为《纽约》的短片中，在一个废弃的地下洞穴中，一个有着印第安血统的女孩用一种濒危绝迹的美国印第安土语（Hidatsa）不断重复着“我听不到自己的声音，我不能判断方向，但我能看到曼哈顿的影子。纽约的另一岸，在哪儿”；在《自画像》一片中，程然把曼哈顿的影子投射在自己的脸上，一边自己再一次重复了跟女孩同样的话。艺术家利用纯熟的光影效果，执着地为影子下了一个隐喻性的注解：用语言来反对语言。

如果试图深入地分析这些因素，我们不得不提到德里达有关“延异”和“差异”等有关概念。在德里达看来，语言是一个差异化存在的场所。在这里，差异不仅是以示区分的特性，而是一种产生这种区分特性的“差异”。也就是说，差异本身就产生差。他因此创造了“延异”这个词来激进化这个概念。在德里达看来，“延异”就是产生差异的差异。只有通过这种不断产生分隔，不断产生差

2. *Psychogeography*, Merlin Coverley 著, Pocket Essentials出版社, 2010年, 第20页

异,不断确立界限又不断逾越界限,由此导致一种无限地越界,从而才有一种面向他者敞开的可能性。³

在这两部曲中,程然利用反转和互换的方法,自然拆解了原来的语义与语言的中心,从而滑向另一种不能快速定义的语境中,这个语境是难解的,差异化的,甚至是荒谬的。但这样一来,它达到了诱导我们真正注意到这个语言/言说本身的目的。而这正是程然想要在这部作品中想要表达的:通过这些所有指涉这种两难迷惘和矛盾的影像语言:光影、听觉与视觉的脱节和拆解(通过语言的互换)实现了一种向陌生的他者话语形式的开放。

正如德里达指出的,只有在“绝境”(aporia,或译两难、难点、迷茫、难题、困境)中追寻与他人的关系,才能展现而非解答揭示和发现关于差异、对立、困惑以及矛盾等状态。我们可以看到,程然正是通过在这二部曲中的执着努力,试图跨越了语言和文化之间的界限,“艰难地接近一个不可接近的他人,费力地言说一种不可言说的语言”。⁴

3.文化研究关键词,汪民安主编,江苏人民出版社,2007年,第17页,139页,423页

4.文化研究关键词,汪民安主编,江苏人民出版社,2007年,第156页