



乡村的艺术梦游

Sleepwalking of Art in the Countryside

王莲仪 Wang Lianyi

摘要：“梦游”不仅是对理性、文明、城市、高速网络等技术规训的短暂逃离或者登上“愚人船”式的主动自我放逐，而是指向了一种寻找“共鸣”的艺术生产方式，用非常态的浪漫语境促使我们跳出对于社会变革和进步的狭隘理解，尝试对当代生活“减速”，重塑人与人、人与自然、人与社会之间关系的思考与探索。通过公共艺术的乡村在地创作，思考艺术的公共性、在地性等议题。

关键词：公共艺术，在地创作，艺术乡建

为什么“梦游”？

从神经学的定义来说，“梦游症”描述的是一种半醒状态下的睡眠障碍，处在梦游之中的人的种种行为都缺乏理性意识的约束；若是将“梦游”的定义放置在更大的社会学语境中，它便成为了代表非常态、非理性的精神符号，处于理性与秩序所代表的现代社会规则的对立面上。

这个时代的切身问题是什么？与一百年前相比，我们的生活环境确实发生了天翻地覆的变化，相对于对前现代生活所象征的“慢”，很多人都觉得我们在城市中

的现代生活很“快”。最早提出社会加速理论（acceleration，应区别于加速主义 accelerationism，两者有联系但并不概念并不相同）的是德国社会学家哈特穆特·罗萨（Hartmut Rosa），他将加速定义为“经验与期待的可靠度的衰退率在不断增加，同时被界定为‘当下’的时间区间不断在萎缩。”在他看来，现代生活的核心就是我们周遭的事物变化的加速乃至“时间”的“加速”，而现代化的历史就是“加速”的历史。而加速又分为三个层面，从较为浅层次的“技术加速”，进而影响到“社会变迁加速”，最

后体现在现代人的日常生活中，则是“生活步调的加速”。技术加速很好理解，近年来5G 高速网络基地的广泛搭建、高铁的全面提速、乃至物联网的发展都提高了人们通讯、生产的速度；“社会变迁加速”则体现在“技术加速”的影响之下，即人们社会关系的稳定性遭受冲击而产生的变化加速；最后“生活步调的加速”则表现为“时间”的“匮乏”，即不得不在更少的时间里做更多的事，要么压缩完成同一件事情所消耗的时间，要么在同一时间内完成多线程任务。

我们意识到当初引以为傲的理性与秩序

都可能在加速异化的威压下变得更加令人担心社会的未来，于是如何对抗加速异化就较为迫切了。我赞同书中罗萨的观点，即加速异化存在对立面，那就是人与世界、主体与客体之间，可以形成一种互为主体的反应关系，即任何一方都不受制于另一方的“共鸣”（resonance）。“共鸣”可以在自然、艺术和宗教中找到，也可以在人与人或物之间的关系中找到。这种“共鸣”是普世性的，无论身处东方哲学观的影响——比方说植根于道家的“天人合一，阴阳相生”，禅宗式的“涧户寂无人，纷纷开且落”，亦或是儒家的“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”；还是扎根于西方现代思想史的超验主义传统——就像梭罗（Henry David Thoreau）所经历的那样，“在任何大自然的事物中，都能找出最甜蜜温柔、最天真和鼓舞人的伴侣。只要生活在大自然之间且还有五官的话，便不可能有很阴郁的忧虑……我希望我生活中有很多的闲暇时光。有时候，夏日的早晨，我按习惯洗过澡之后，会在阳光灿烂的门前从日出一直坐到中午，我沉浸在遐想中，周围环绕着松树、山核桃树和漆树，享受着无人打搅的独处和寂静，而鸟儿们在歌唱，或者悄无声息地掠过我的房间，直到太阳照进我的西窗……”无不显示出人与自然、自然与万物之间的关系。

因此，作为一种理论场域，“梦游人”的“梦游”不仅是对理性、文明、城市、高速网络等技术规训的短暂逃离或者登上“愚人船”式的主动自我放逐，实际上更指向了一种寻找“共鸣”的艺术生产方式，用山水田园这种在现代社会中的非常态的浪漫语境促使我们跳出以往对于社会变革和进步的狭隘理解去尝试对当代生活“减速”，重塑人与人、人与自然、人与社会之间的关系。

环湖路考察纪要

环湖路一带的山光水影在华北地区颇为难得，山峦都是小巧精致的样子，晓风习习，水波纹微微荡起，让人想起南宋时山水大师马远、夏圭笔下的《水图》。路上时不时有游人沿途拍照，驻足欣赏美景，聚在湖边钓鱼，无不印证了这里的旅游热度。这是一条狭长的路，多数地方仅供一辆车通行，每隔几百米会有一个略宽阔的山凹处作为会车点。这就使得路上的人都走得有些慢。听



#2

闻之后环湖路会仅供行人和自行车通行，那就更给这里的公共艺术提供了绝佳的邂逅条件。

环湖路本属于河北易县易水湖景区的一部分，因此位于这里的公共艺术品，不仅要具备强烈的在地性，也应该远观近观各不同。当游人走近或走入其中，环境、氛围与自然融为一体，才能创造出一种新的美。环境的美只能通过远观呈现，作品的细节则需要透过特写，但在自然与人工之间，还要有某个和人建立联系的参照物进入其中作为对比来呈现。这是环境、作品和人三者共同形成的互动，鲜活的作品在自然中接受人的触碰，这个由人发起的互动反向确认了这种新型艺术空间的存在。除了空间层面的尺寸把控和点位排布来呈现作品，用作品来“占领环湖路”也让其在展示上有别于其它驻留创作。艺术家们需要自己思考如何与周边的自然环境，甚至是其他的创作环境结合，利用手边可以用到的一切来思考作品的创作本身。

本次驻留共有 11 位艺术家参与，其中 3 位做涂鸦的，另外 8 位做雕塑或装置的。整条环湖路全长约 5 公里，单面临湖，点位大概有二十多个，多数都在山体凹进处的会车点上，周边的山体条件也较为复杂。此外，华北地区的温带季风性气候让这里四季

分明，植被不算茂盛，山上大部分是夏绿阔叶林，变化较大的景色差异无疑对户外公共艺术的造型和材质又是一项考验。

艺术家与他们的创作

本次驻留，是聚焦当下生活现实的写生。不是把场景描画下来，而是对某种情绪的记录。这些情绪正来自于在易水驻留期间远离城市的乡村生活、无人打搅的独处和寂静、夜晚的篝火、树上的鸟鸣、风吹过湖面泛起的涟漪、一夜之间开了花的山桃……“梦游人”的驻留主题，本身就带着浪漫和迷幻色彩，所以对作品的形式和主题都保有高度的宽容，感性和知觉（perception）有了肆意发挥的空间。

唐涛、李球和田野，我们常戏称他们为涂鸦三人组。不知是不是都做涂鸦的缘故，他们三人的创作方向是比较相似的，都化用了当地的历史文脉典故，以通俗易懂的形式呈现出风格强烈的视觉效果，色彩饱满，画面丰富，符合当地民众对公共艺术的认知。在山间与这些涂鸦偶然相遇时，一定会为这趟旅程增添趣味。对他们而言，最大的挑战不在于设计创作方案，而是在开工时面临的挑战：环湖路并未封路，创作期间仍然有车流川行，两面山体间穿堂风呼啸而过……这



3
郭兴悦
筑
钢筋、铁丝、鱼线等
230cm×230cm×700cm
2021

4
王莹
回家
金属
尺寸可变
2021

导致作品上墙时必须考虑到实际喷绘条件而做出取舍。尽管经历了诸多困难，最终成果却出乎意料的好，对于当地居民而言，也许正是这种放低了身段邀请普通人共舞的艺术激发起他们的共情，更加令人动容。

时子媛的《山屏》是极有禅意的形式主义作品。《山屏》塑造了一扇扇窗户，这窗户将被凝视的对象——水，与现实世界区隔开，摒弃其功利性的考虑，并起到“构图”的作用，赋予世界以某种美的“图像”。正如宗白华对康德美学“形式”的总结，一方面窗户将“图像”与现实隔开；另一方面，窗户又使得由此“望”出去的风景被剪裁和构型，产生了美。与寻常在易水湖观赏山水的游玩路线不同，时子媛利用“窗”提取了一种最纯粹的元素，在不经意间给游人带来独特视角和感官冲击。易水湖山湖间的道路是人们环湖看景、参与自然的一条路径，“观景窗”也带给旅人介入自然的新途径。通过《山屏》的窗唯一能看到的景色是水，水本无形，不论是季节、天气、一日之间的时间变化都能改变水的形貌，它还会随着观看的方向和心境的变化而变化。这何尝不是一种“共鸣”呢？

郭兴悦的作品《筑》充满了人文关怀。她选择在逐渐远离城市时越来越常见的鸟巢作为意象，用朴素温暖的色彩搭配和剔透的

工业材质来塑造自然中被保护的感觉，三个鸟巢两两相通，体积没有大到可以过人，但仍可以进入看到里面别有一番天地，如同进入爱丽丝梦里的仙境，是环湖路上一颗惊艳的明珠。

王成普的《沙滩·灵龟·沐浴阳光》有些诙谐和戏谑的味道。他的创作源于自然景观的灵感，以及“象形”的认知方法，使用拼接、组合的造型方式来人为重塑“灵龟”的形象，却并不着墨于中国传统文化中人们对自然的敬畏，而是借此作品传达一种有别于传统的后现代主义世界观。灵龟也好，人也好，在这场“梦游”中，尊重个人意志，在沙滩上自由享乐，正契合了“减速”的要义。

王亚龙的作品《遗落的西西弗斯》有种执拗的匠人气，一个完美的、用巨大的石头雕成的球，就这样坐落在山湖边的一处山凹里，让人不经意间在环湖路上与之相遇。这是个庞然大物，比人要高出不少，活像远古神明留下的神秘遗址。巨石的崇高与人的渺小在此处将会发生非常有趣的碰撞。

对艺术家娄金而言，他的作品《赵宝》则是一场在地行为艺术的纪念留存，作品的制作过程对完成度尤为重要。创作前期，他乘上每一户居民都必备的“金彭”牌电动三轮车在公路边、院子角落、回收站、垃圾场里四处拾荒、寻宝，选择一些生活的、建筑的、

自然的材料作为作品原料，并通过钢筋混凝土结构来将这些物件凝固在一起，在塑造过程中去寻找此时此刻具有在地性的“标本”。环湖路沿途只有一户人家，男主人叫赵宝国，和妻子、女儿、女婿一家人在景区生活，一层平房的“农家吃住”周围散放着各种物件。艺术家娄金和他们一起把散落在房屋周围的废弃物件构筑成了一件作品。物品都被混凝土凝固在了车上，原本在任何一个路边都可以停放，但是主人灵机一动，就在自家院坝的一角选了一个好地方作为作品落脚点，承诺当成自家财产、当作宝贝看管，因此作品得名《赵宝》。

娄金的创作方式是观念化的，是一种与城市充满了冲突的后现代生活记录。他有意地运用了曾经的创作文本，但保持着无限的开放性，在已有的“文献”或“材料”之中创造自己的作品。在后现代彻底反叛了古典主义建立在相似性和模仿论基础上的艺术理念之后，艺术便摆脱了一切外在法则的约束，进而形成了自己一套独立的法则。直接挪用的既定物品强调了艺术相对于外在现实的独立性和超越性，这使我想起了丹托（Arthur Danto）在《艺术的终结》中提到的当代艺术越来越朝着哲学化、观念化的方向发展，成为某种“精神性”的代表。

王莹的创作一直指向社会秩序影响下人

们的生活状态。在《回家》的创作前期，她走访了易县周边很多村落，发现这里的“空心村”现象非常严重，留在乡村的大多是老人和孩子，青壮年劳力基本都去了城里打工。因此她想做一个关于子女“回家”探亲的作品以表达对乡村振兴的美好祝愿。更有趣的是，《回家》对媒介的应用是充满诗意的。尼采的图像理论指出媒介实际上是关于图像传递的问题，即图像、媒介、身体的三角关系。作品中出现的图像与现实中的人、事物发生指涉、修改、拼合，这个过程中，人的感官参与了相互作用；同时，当我们看到图像时，感官也在重新解码我们感受到的图像，这个过程通过情绪的表达而产生共情。图像与图像间的相互指涉、感官与图像间的相互作用，就构成了原初意义上的诗歌。

江城的作品《卯时卵石》充满着对现实人生的慨叹。在他看来，这个大工业时代下，人与鹅卵石的境遇并无不同，人在社会中摸爬滚打最终棱角磨平适应规则，鹅卵石原本也并非如此圆润，在一次次水流的冲击与碰撞下它不再具有攻击性。他的渡船上嵌满了鹅卵石，这是对人的隐喻。人们此时既是过河人，也是摆渡人。江城用多重视觉语言，以及情感化的呈现方式，突显了物质与精神的平衡。和娄金的作品不谋而合的是，这个作品也是充满主观精神性的，它可以对观者有意义，也可以对观者毫无意义，都不妨碍那船“行到水穷处，坐看云起时”。艺术可以不需要表达任何东西，只表达自己就好。

赵悠在作品《176cm×53cm》中选择用雕塑翻模的方式复制了三块裸露在外的山体，用自己的身高和身宽作为雕塑的尺度，并翻制成黄铜，客观地记录山石此时此刻的形态。山以主体的身份“参与”了作品的建构。如同碑刻一般，这几块黄铜代替艺术家本人永立于山体前，留做他与此山此地共同的纪念。这让我想起了韩国激进派艺术家白南准的一著名装置作品《电视佛》，一尊佛像前面有个电视在播放着这个佛像的画面。对观众而言，无论是看见佛像本身还是看到电视中的佛像图像，都会形成一个既不在佛像里，也不在电视里，而在观者的脑子里的精神图像。《电视佛》和《176cm×53cm》类似的是黄铜作为媒介只是使山体的图像呈现出来的中间者，这里面仍然有三个图像：山体的图像、黄铜对山体拟形的图像，以及



观者头脑中的看到的艺术家身型与黄铜重叠的精神图像。三重位置的交互重合共同构成了他作品的在地性。

总结

艺术不是单纯地自说自话，乡村公共艺术更需要引起观者的共情。艺术当然不能把生活的复杂场景全部浓缩进来，但其重要价值在于通过作品给人们提示一种新的思维角度和启示。我们的驻留总体经历了四个阶段，首先是考察阶段，深入了解当地自然人文和民俗生活的大背景；接下来的小稿阶段颇为紧张，将考察方向和内容融入艺术创作，对在地性的要求和当地施工环境的综合考虑都会影响到小稿创作；然后就到了等待阶段，等待方案得到确认的时段是我们最轻松的时候，每个人看起来都优哉游哉，尽情享受这个自己并不熟悉的乡村生活，这也是我认为最接近“梦游人”主题的阶段，相信我之后也会时不时回忆这段生活；最后是落地阶段，即使前期做了那么多的准备、调研和改稿，落地阶段也并非一帆风顺，户外创作需要天时地利人和，大风过境或是雨天可能就会影响部分艺术家的进度。不过最终我们还是完成，而且很多作品确实相当出色。

我从心里感谢这个驻留策展人的机会，但同时也带来了新的思考——策展人在驻留

创作中，究竟起到了怎样的作用？以艺术为名激发乡村活力的计划理应长久坚持，就像日本的越后妻有大地艺术祭那样，将艺术深深地根植于乡土之中，使当地村民们从最初的疑惑转变为后来的全情支持，并同驻留艺术家们建立深刻的关系。目前，易水全域艺术驻留计划也正在经历这些阶段，乡村振兴更需要当地居民的充分参与和支持。对于本期驻留的艺术家或策展人而言，这可能只是短暂的40天乡村生活；但对于当地居民而言，他们每一天都在这里，积年累月的改变和参与才能真正深入他们的生活。所以我真诚祝愿易水全域艺术驻留计划可以持续下去，相信坚持几年后，这定会是中国乡村振兴之路上的的一座里程碑。