

是将本与身体构成不可分割的一部分的某种东西从身体中分离出去。

粘土与粪便的相关性让我们遭遇到拉康的小对体⁸，这个悖论性的客体，它既是主体内在的东西，又是主体外在的事物。这个神秘的、不可捉摸的未知物存在于我之内，又超出我之外，它总是在丧失中显现。这种丧失与显现的共时性还显示出内与外这对二元对立关系的不成立：粘土与被包容在身体内的粪便重合，它用来塑造包容食物的陶器，而食物在成为粪便之前被包容在身体内。这是制陶术所隐含的一个转换原则：将体内转换成外壳，由被盛装的内容转换成盛装的容器，这个转换原则我们可以简称为“克莱因瓶”式的结构。克莱因瓶的结构是指一个瓶子底部有一个孔洞，延长瓶子的颈部，并且扭曲进入瓶子内部，然后和底部的孔洞相连接。从瓶子的剖面图可以看到：这个瓶子的内部结构与我们平时看见的中空的容器不一样，它类似一个管道，管道的两头相接，所以它的表面不会终结。一只蜜蜂可以从瓶子的内部直接飞到外部而不用穿过表面，这是一个闭合的容器，没有内外之分。克莱因瓶式的隐喻恢复的正是残体的符号意义场，这个闭合的循环真空，不在内外之间，而是存在于我之内，又超出我之外。制陶术承载着象征压抑之下的本能力量以及失落的母性力量，它体现了符号与象征的转化关系，而不是简单的对立；它是由情感和思想编织而成的螺旋状流苏，富有多种指义；它消除了洁净与肮脏等一系列二元分类的进程；它先于文明、先于语言，是一种既非主体又非客体的混合物。

风·变化·幻想

一个无法确定也无需确定的生命体，才能感知那不可感知之物——风。风即飞逝，我们只能通过摇动的树叶、水面的微波，感知到它的存在。制陶者常常痴迷于捕获飞逝，并在飞逝的痕迹中发现生成的形式。这种生成的形式不是在思考自然、观察自然或再现自然，而是瞬间的飞逝，是认识的敏锐时刻，是一种超越了“快乐原则”的愉悦，是面对虚无的快感。

风无疑是“无常”最具表现力的形象，事物的瞬息万变正在述说着它的在场。

风，这种充满感染力的无穷能量，究竟来自何处？它来自我们内心的恐惧，也来

自我们内心的渴望。与其说它与意义有关，不如说它与人类的幻想相关。意义只是表层的赋予和阐释，幻想才是人类内心恐惧与渴望的巨大动力。幻化无常的风隐喻了人类对待幻想的不同态度：强化幻想，悬置幻想和穿越幻想⁹。强化幻想是人类心智不成熟的表现，是若干幼稚的自我试图让整个世界适应自己的愚狂。出世的修行之路是将幻想悬置，以幻观幻，是个体对生命的理解，是放松而自然的宇宙游戏。只有穿越幻想才能抵达克莱因瓶式的潜藏结构，一个象征秩序之下的维度，也才能回到纯粹的生成¹⁰。

火·共变·生成

制陶者是倾听者。他正在倾听火燃烧和熄灭的声音。熄灭，这个动词的最伟大的主语是谁呢？是火焰、燃料还是声音？熄灭是一首水土风火汇聚而成的迭奏曲，这个动词也能使无论什么东西归于寂静。暖暖的灰烬是寂静的火。寂静，这个美妙的休止符包容了所有的声音。

制陶者是凝视者。千姿百态的火焰飞舞着，在接受它强烈热能的物体上留下某些东西，这些东西用人类的话来说就是火的语言，当然它实属非语言的范畴，它只是在上面留下了它存在的痕迹。只有火才能使一切幻影的存在具体化。火的热能积累起所有的对立物：纯净与热烈、独特与普遍、瞬间与永恒、生与死在火焰中并行不悖。

火创造了一个生成光的世界。当强还原的时候，火膛的火焰就会形成涡流，涡流发展成为漩涡，像有生命一般生长。漩涡慢慢地从火膛扩展到窑室，火焰回绕着容器旋转舞动，火焰的颜色随着声音的流变呈现出红黄白的音色：暗红生成茜红，茜红生成桃红，桃红生成橘红，橘红生成橙黄，橙黄生成浅黄，浅黄生成耀眼的白色。此种微妙的渐变构成了生成之力，这股力量比声音和颜色更为强烈，而所有这些都将转化为一股炫目的白光。

圆形的辘轳

④空间处于歌乐山的隐蔽处，一个山沟里，几乎无人经过。来访的客人偶尔会带着小孩，他们开始总是犹如野马一般乱跑，最后，总能发现这个圆形的辘轳，安静地坐在上面，转呀转，自得其乐。他们如此相似的憨态，也如同我迷恋拉坯的原故吧！一切圆

的东西都唤起爱抚之情，自然中的游戏打开了世界，一个坦率单纯的人最能感知存在的圆形。它让我们深陷于广阔的内部空间，而忘却了时间和空间的存在。

辘轳是制陶者做梦的工具，通过拉坯的技巧进入诗意空间的内核。制陶者是通过怎样的想象力把各种曲线赋予空间？宇宙封闭在曲线中，聚集在一个有活力的中心里。辘轳的咕噜声将宇宙召唤进了陶器中，正是在触摸着泥土，倾听着辘轳的转动之时，感知到远古印第安制陶女的寂静。也很想知道，当梵高说“生活几乎是圆的”¹¹时候，与我拉坯时感到的“制陶术是滚圆的”是否一样？

结语

从全球化的角度来看，制陶术乃是这个时代最不合时宜之历史沉迹。但我们要激活的不是制陶术的历史重要性，而是将制陶术作为多元体的配置所具有的复杂性和创造性潜能的剩余解放出来，并将这个配置向着其所能之绝对极限外推，从而在具体的历史语境中制造出某种差异。这一反思行为肇始于二十世纪初，当西方现代性处于其发展的巅峰之时，制陶术逐渐走向边缘并承载着反思现代性的重任。高更，毕加索，杜尚，塔皮埃斯，朱迪·芝加哥这些现代艺术的反思者，借助挖掘制陶术的潜力，赋予了制陶术否定性的力量，拓展了制陶术的差异空间。

未经反思的生活是不值得过的。正如汉娜·阿伦特¹²所言：“如果我们仅仅只是消费社会的一员的话，那么我们根本谈不上生活在这个世界上。”^{24/365}的时空感正是针对当下24/7式的环境所打造的百依百顺且又焦灼的主体状态，展开的自觉反思和激进行动，它意味着坚守边缘成为一种生命策略，艺术成为一种日常生活之反思性实践。

注解：
1. 《24/7——晚期资本主义与睡眠的终结》（美国）乔纳森·克拉里的著，许多/沈清译，中信出版社，2015年9月第一版，第12页。
2. 异托邦：这个概念来自福柯1967年3月14日在建筑研究会上的演讲。在福柯的解释中，“另类空间”是一种与古典哲学或经典物理学的空间概念不同的东西。为标志这种空间的特性，他发明了一个与“乌托邦”不同的新词，即“异托邦”。在福柯看

来，“乌托邦”是一个在世界上并不真实存在的地方，但“异托邦”是实际存在的，但对它的理解要借助于想象力。

3. 加斯东·巴什拉（1884-1962）20世纪法国重要的科学哲学家、文学家和诗人。他在法兰西学院备受尊敬，影响了包括福柯、阿尔都塞和德利达在内的新一代哲学家，被认为是法国新科学认识论的奠基人。《空间的诗学》出版于1957年，本书从现象学和象征意义的角度，对建筑展开独到的思考和想象。作者认为空间并非填充物体的容器，而是人类意识的居所，建筑学就是栖居的诗学。中文版，上海译文出版社出版2013年8月第一版。

4. 德勒兹（1925-1995）：德勒兹是法国影响巨大的后现代哲学家，是六十年代以来法国复兴尼采运动中的关键人物。他激活了尼采的“永远回归”，对此种潜能的思索使德勒兹发展了一个纯粹生成和变化的理论体系。《资本主义与精神分裂（卷2）千高原》（法）德勒兹/瓜塔里 著，上海书店出版社 2010年12月第一版。

5. 克莱因瓶：克莱因（1849-1925年）德国数学家。1882年，克莱因发现了后来以他的名字命名的瓶子，克莱因瓶是他为了解决数学问题而提出的著名范例。见《嫉妒的制陶女》（法）列维·斯特劳著，中国人民大学出版社，2006年1月第一版，第151页。

6（法）克洛德·列维·斯特劳著《嫉妒的制陶女》，中国人民大学出版社，2006年1月第1版，第14页。

7. 列维·斯特劳（1908-2009年）：法国著名的社会人类学家、哲学家，法兰西科学院院士，结构主义人类学创始人。早年在巴黎大学主修哲学和法律，1934-1937年在巴西圣保罗大学教授社会学，并从事巴西土著之田野研究。1948年返法，1959年出任法兰西学院教授。巴西土著田野研究。作为20世纪最伟大的人类学家之一，他的影响波及人类学、语言学、哲学、历史学等诸多领域。主要著作有《结构人类学》（1-2）、《神话学》（4卷）、《野性的思维》、《嫉妒的制陶女》等等。

8. 拉康的小对体：雅克·拉康（1901-1981年），法国心理学家、哲学家、医生和精神分析学家。他运用现代结构主义的语言学概念对整个弗洛伊德精神分析理论的重新审视，不仅深刻地改变了精神分析在20世纪后半叶的命运，而且使他所代表的符号学精神分析对当代人文与社会科学的各个领域都产生了巨大的影响。拉康把“小对体”界定为真实域被象征化之后的剩余，一个完全没有任何意义的剩余。因此，“小对体”构成了象征域的缺口、空隙，其本身就是象征域不完整性的标志。“小对体”是主体欲望的原因而不是欲望趋向的目标。也就是说，“小

对体”是可遇而不可求的，它总是作为幻想向主体呈现，以填补或掩饰它在象征域（现实存在）中造成的空缺。也就是说，它本质上是一个纯粹的否定和空无的体现。见《穿越“我思”的幻想》严泽胜著，东方出版社，2007年7月第一版，第228-229页。

9.（斯洛文尼亚）斯拉沃热·齐泽克《幻想的瘟疫》，江苏人民出版社，2006年第一版，第11页。

10.（法）德勒兹/加塔利《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，上海书店出版社，2010年12月第一版，第326-440页。

11.《空间的诗学》（法）加斯东·巴什拉著，张逸婧 译，上海译文出版社出版，2013年8月第一版，第301页。

12. 汉娜·阿伦特（1906-1975）：原籍德国，犹太裔美籍政治理论家，20世纪最具原创性的思想家。《汉娜·阿伦特》（法）朱丽亚·克里斯蒂瓦 著，刘成富 译，江苏教育出版社，2006年10月第一版。