

作为文化批评的时间：在艺术与人类学之间*

杨云翥 杨志

摘要

作为一个抽象的文化范畴，时间（或时间性）存在于一切的艺术创作及艺术作品之中。对于以时间为主题或直接探询时间本质的作品而言，时间性是自在的，而那些并不显著却又广泛存在的时间性需要被发掘、被理解。现代性的到来无疑是一场源自西方、席卷全球的时间观念革命。人们对于时间的感知、把握和经验迅速改变，这也体现在了艺术创作之中。然而，新的时间性又带来了新的问题。它一方面高唱着凯歌加速前行，一方面又对现代性这种加速的时间保持着怀疑，并不断召唤、渴求着一种反思的时间观。正是后者，构成了现当代文化批评的一个不可或缺却常被忽视的维度。

关键词

时间；现代性；现当代艺术；时间人类学；文化批评

一、所有的艺术都是有关时间的艺术

在《有关时间》（*About Time*）一书中，英国文学理论家马克·柯里（Mark Currie）曾尖锐地批判了保罗·利科（Paul Ricour）关于时间与小说叙事（fictional narrative）的论述。他认为，利科把“时代小说”（*Zeitroman*）划分为“时间的故事”（tales of time）和“有关时间的故事”（tales about time）是多此一举。对于利科而言，所谓“时间的故事”代表小说的叙事结构中，时间发展（take time）的要素构成了对角色和情节的影响；而“有关时间的故事中”，时间性的经验（experience of time），亦即角色或读者对时间本身的感知及理解，需要对叙事结构的变化负起绝大部分责任^[1]。换言之，虚构文学与时间的关联体现在两个维度：第一，小说内部含有时间序列，时间性是叙事的特征之一；第二，小说本身追求时间体验，“通过讲故事的时间逻辑探索时间的主题乃至时间的本质”^[2]。

柯里抓住了利科在用《魔山》举例时无法将其简单划归任意一方的漏洞，指出含有时间序列的作品也可以同时具有时间体验。在这里，他进一步揭示道：如果说具有时间序列的作品无涉时间的本质，那么这样的作品应当对应着文本分析中“形式”（form）的概念，所以在利科的框架下，“时间的故事”通常会被当成“关于形式的故事”^[3]。也就是说，在利科的框架内部，“形式—本质”的二元结构仍然主宰了我们对于事物的认识方式。对于柯里这位后现代主义文学理论家而言，这种二元结构在本质上是一种权力的不平等，它让那些公开声称自己关于时间的作品在时间相关性层面获得了更多合法性，同时遮蔽了那些看似无意涉及时间主题之作与时间之间的互动关系。从这一意义出发，柯里概括道：“所有的小说都应当被看做有关时间的故事……重要的是，把所有的小说都看做有关时间的小说。”^[4]

*本文为国家艺术基金项目（文艺评论）“设计治理：新时代社会创新与可持续发展的文艺视角”（批准号：2022-A-06-[146]-615）研究成果。



图1 左方从上到下分别为：塞尔瓦多·达利，《记忆的坚持》，油画，24.1×33cm，1931年；菲利斯·冈萨雷斯-托雷斯，《未命名（完美爱人）》，雕塑，尺寸可变，1987年至1990年；克里斯蒂安·马克雷，《时钟》，单屏录像，时长24小时，2010年。右方竖图为：约翰·凯奇，《4'33'》》，纸上作品，27.9×21.6cm

所有的小说都与时间有关。那么其他形式的艺术呢？循着柯里的观点，是否也可以说，所有的艺术都是有关时间的艺术？依据人们的经验和艺术史，我们似乎可以得到肯定的答案。西方社会对于时间的理解伴随着现代性的到来发生了一次急剧的转变。“……‘现代’一词就意味着现在和过去的断裂。它在欧洲的反复使用，就是为了表现出一种新的时间意识，就是要同过去拉开距离而面向未来。”^[5]在此之前由神圣话语所宰制的艺术创作中，艺术家追求的是“永恒与不变”——这是波德莱尔（Charles Baudelaire）对艺术的一半定义——而随着一种以加速为特征的世俗（或曰“日常生活”）话语在科学技术及跨国资本对时空的压缩^[6]中强势崛起，“过渡、短暂、偶然”这艺术的另一半定义，则组成了现代及以后的艺术的基本特征^[7]。这一转变过程的实质，所反映的正是艺术家对时间之观感的改变。因此，我们可以说，至少在西方艺术史的语境中，所有的艺术都有关于时间。它们或追求永垂不朽，或追求朝生暮死，但无论如何都存在于时间的帷幕当中。艺术史家贝尔廷（Hans Belting）曾如此言说艺术作品的时空属性：“一件艺术品——不论它是一张图片、一尊雕塑、或一幅版画——都是一件带有历史的、摸得着的物品，我们能够对其分类，为其确定年代，并将其展出。”^[8]可以说，时间是艺术品的“内在属性”。更有甚者，艺术人类学家杰尔（Alfred Gell）在论述艺术作品所具有的能动性（agency）时还提醒道，若一件艺术作品没有标注年代和地点，哪怕它只是另一件作品的草图，这个从草图到作品，从这件作品再到下件作品的时间序列共同组成了一位艺术家的作品全集（oeuvre），为我们提供了从该整体溯源艺术家创作历程的基本条件^[9]。

在迈入现代主义^[10]以后，艺术作品中神性的灵韵被彻底击碎，永恒与不朽的神圣时间不再是艺术的唯一追求。时间在社会生活中的易逝、偶然以及对时间之定义及其本质的重思贯穿了整个20世纪及21世纪的艺术史历程，并横跨了几乎所有的艺术门类。在那些宣称以时间为题的作品中，我们可以看到画家达利（Salvador Dalí，1904-1989）的《记忆的永恒》（*La persistència de la memòria*，1931）、作曲家约翰·凯奇（John Cage，1912-1992）的《4'33'》（1952）、费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯（Felix Gonzalez-Torres，1957-1996）的装置作品《“无题”（完美爱人）》（*Untitled [Perfect Lovers]*，1987-1990）、克里斯蒂安·马克雷（Christian Marclay，1955-）的电影剪辑作品《时钟》（*The Clock*，2010），等等。在这些作品中，可测量时刻、可判断时间流逝的时钟或已然约定俗成的时间测量单位本身被艺术家赋予了符号学意义上的内涵（图1）。

[1] Mark Currie, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 2.

[2]同上注。

[3]同上注，第4页。

[4]同上注。

[5]汪民安：《现代性》，南京大学出版社，2012年，第3页。

[6]关于科技与资本对时空的压缩这一提法和论述，参见柯里对哈维、詹明信和德里达的分析：Mark Currie, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, pp. 9-12.

[7]Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. & ed. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964, p. 13.

[8]Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011, p. 2.

[9]Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 232-242.

[10]在本文中，“现代主义”特指兴起于19世纪的现代主义艺术运动。而“现代性”则指“从16世纪开始慢慢驶离了完全由上帝宰制的那个中世纪码头”的“叙事类型”或“多种情境”（汪民安：《现代性》，第45-48页）。关于对前者的历史时期框定，直接来源可参见：H·H·阿纳森著，邹德依等译：《西方现代艺术：绘画·雕塑·建筑》，天津人民美术出版社，1995年，第1页。作者在罗列了一系列对现代艺术的产生和发展有重要意义的作品后表示，“现代艺术的产生，不是突然出现的一种情况，而是上百年的过程中，逐渐演变过来的”。此外，夏皮罗（Meyer Schapiro）对现代主义绘画的讨论也是从19世纪开始的，其论及的最为年长的艺术家是活跃于19世纪中叶的现实主义绘画的代表人物库尔贝（Gustave Courbet）。详见：[美]迈耶·夏皮罗著，沈语冰译：《现代艺术：19与20世纪》，江苏凤凰美术出版社，2015年。

因此，后现代主义文学理论给艺术的启示在于：艺术作品中的时间性或许与它们是否直接以时间为主题，是否宣称自己直接探索时间的本质并无关系。也就是说，时间性并不独以符号的形式委身于艺术作品之中。重要的是，该如何在数量更多、范围更广、媒介更繁复的现当代艺术中重新发现、重新认识时间？时间的概念在多大程度上能够通过艺术的创作和转译成为一种文化批评的手段？在接下来的两节中，本文将讨论的重点集中在这些问题上。

二、重新发现时间：来自革命年代的两幅油画

如果说一切艺术都是关于时间的艺术，那么那些并未声称以时间为题的作品是如何具备了时间性的？或者说，小说中的“时间序列”，放在艺术作品中会以怎样的形态存续？让我们把目光再拉长一些，望向霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）所称的“革命的年代”，也就是由法国大革命和英国革命并行合称的“双元革命”（dual revolution, 1789-1848）年代^[11]。对于这段历史，霍布斯鲍姆认为，双元的一方英国在经济、产业和社会面貌方面给欧洲主要国家带来了直接改变，另一方的法国则在政治、观念和思想层面对旧世界进行了猛烈冲击^[12]。这个时代涤荡了神权与王权，撼动了世界秩序，引发了文明冲突，而所有这些技术、制度和观念上的大转变，为新的现代性主体带来了新的时间体验——现代、世俗的时间与古典、神圣的时间在此决裂。

在艺术层面，该历史时期最为史家所津津乐道的无疑是浪漫主义的繁荣。历史学家布莱宁（Timothy C. W. Blanning）延续了霍布斯鲍姆的革命叙事，甚至直接提出用“浪漫主义革命”这一术语来统括18世纪中期到19世纪中期出现在欧洲、让人应接不暇的文化艺术现象。作为一场“缔造现代世界的人文运动”，浪漫主义革命使得“仅仅两三代人的时间里，过去古典时代的规则被撕了个粉碎。取而代之的，并不是另一套规则，而是一种截然不同的认识艺术创作的方式，现代世界的美学原则也来源于此”^[13]。浪漫主义回应着经济、政治、社会组织、国家制度、思想观念的现代性历程，孕育了影响至今的现代主义艺术运动。

剧烈的，充满力量的，加速的，眼花缭乱的，破旧立新的，“狂飙突进”^[14]的——历史学家们不厌其烦地用这些词语来形容浪漫主义绽放的革命年代。1844年，著名英国画家透纳（J. M. W. Turner, 1775-1851）完成了油画《雨、蒸汽和速度——大西部铁路》（*Rain, Steam and Speed—The Great Western Railway*, 图2）。一列蒸汽火车从画面中心的雨雾中朝右下方沿对角线朝我们驶来。深色的火车头烟囱几乎是画面中唯一清晰可见的元素。在它斜上方，依稀可见三块圆



图2 J. M. W. 透纳 《雨、蒸汽和速度——大西部铁路》
油画 91×121.8cm 1844年

[11][英]艾瑞克·霍布斯鲍姆著，王章辉等译：《革命的年代：1789-1848》，中信出版社，2014年，第2页。

[12]同上注，第64-65页。

[13][英]蒂莫西·C.W.布莱宁著，袁子奇译：《浪漫主义革命：缔造现代世界的人文运动》，中信出版社，2017年，第vi-vii页。

[14]在此，本文借用了18世纪60年代至18世纪80年代德国浪漫主义萌芽的“狂飙突进运动”（*Sturm und Drang*）来感性地把握浪漫主义革命。它主要发生在文学、音乐和戏剧领域，歌颂自然和自由，反对机械的启蒙主义，代表人物有歌德（Johann Wolfgang von Goethe）和席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller）。完整讨论了该运动历史的著作可参见：Roy Pascal, *The German Sturm und Drang*, Manchester: Manchester University Press, 1953.

形白色笔触与车头身后的车厢平行。这些白色的圆形是烟囱中刚喷出来的蒸汽，它们与车厢平行，车厢又与其下方的桥梁平行，从而让观众感受到一种均质而稳定的动感。晕开的金黄色笔触覆盖了桥下的河水与上方的天空，朦胧了火车桥左侧水面上泛舟的人、岸边的几位女子、以及右侧在乡间田垄上冒雨行走的农民。他们前进的方向都与火车行进的方向相反——包括在氤氲的颜料中呈螺旋状的粗线条笔触^[15]——因之在进一步强调火车的动感的同时，还加剧了对其移动速度的强调。有只几乎难以被察觉的野兔在火车头正前方，与火车保持着相同方向奔跑。火车桥的边缘使其无处可逃，让它成为了被火车追逐的对象。

从第一次在皇家学会（Royal Academy）展出以来，透纳这幅画便被不同人无数次地谈论过。2016年10月20日，英国文化评论家英尼格·托马斯（Inigo Thomas）在《伦敦书评》发表了一篇关于这幅绘画的长评论，回顾了威廉姆·萨克雷（William Thackeray，小说《名利场》的作者）、肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）、安德鲁·威尔顿（Andrew Wilton）这些不同时代的批评家对于这幅画的评价。透纳的同代人萨克雷为之惊叹；克拉克则从社会艺术史的角度指出，火车这一工业社会的产物一跃成为了绘画主题，代表了新时代对旧秩序的取代；威尔顿从构图的角度出发，认为从朦胧的田园背景中猛然轧上对角线的工业技术（火车头与铁路桥）是“透视法教授”（Professor of Perspective，透纳在皇家学会的官方称号）从其艺术业专精处出发对新技术的讴歌。最耐人寻味的“回应”恐怕来自约翰·拉斯金（John Ruskin）。在看过这幅作品的预展后，他从未针对这张画发表过只言片语。拉斯金的沉默所代表的是当时一些保守派的观点：透纳的才华和高超的画技再让人禁不住欣赏，工业和技术也没有资格成为绘画的对象^[16]。

事实上，这些评论中暗藏着不同纬度的时间性。托马斯在引用萨克雷对此画的评价时，只突出了他发表的“这世界从未见过如此画作”的惊叹及“（列车）要跳出画面”的感受，却并未强调这一惊叹和感受究竟从何而来。事实上，萨克雷还谈道：“他（透纳）用真实的雨及其背后真实的阳光创作了这幅画，你每分钟都能期待看到彩虹。同时，一列火车向你驶来，真实地在以每小时50英里的速度移动着……”^[17]萨氏连续用了三次“真实”，表明他对于火车的乘坐体验具有相当多的即身体验。这种体验是动态的，以分钟为单位刷新着人对风景的期待。这不是一种面对旧日田园牧歌风景时的恬静，而是一种朝向新的工业技术和景观的狂喜及自信。在“每小时50英里的速度”这句话背后，“每小时”是拥抱现代性的新主体用他们认为可把握的、均质的时间宣示对自然的征服，“50公里”则是唯有工业文明才能达到的新速度。这速度压

[15]对透纳笔触的分析，青年艺术家程新皓曾在一篇长文（分上下）中有详尽分析。他从自己在英国国家美术馆观看《雨、蒸汽和速度——大西部铁路》的经验出发，通过考据火车头的型号、对比西方绘画中对火车不一样的表征方式、火车的行进方向、画面本身的细节及笔触分析，最后得出：这幅画给观众带来高速度感受的原因，主要来自于透纳在绘画时对粗线条做出的螺旋形（曲线）处理。程新皓还以后人根据透纳的原画所作的版画中线条的运动指向来作为其讨论的依据，这一点在关于透纳系列版画*The Liber Studiorum*的研究中也得到了印证。详见程新皓：《雨、蒸汽和速度：十九世纪图像中的铁路经验（上）》，<https://mp.weixin.qq.com/s/ih99WvWoI0XeST7r-dFeBQ>，2021年6月2日；程新皓：《猎犬与野兔：十九世纪图像中的铁路经验（下）》，<https://mp.weixin.qq.com/s/2bynSIKV2NU2nGOL8PVOZA>，2021年6月9日；Gerald Wilkinson, *Turner on Landscape: The Liber Studiorum*, London: Barrie & Jenkins, 1982, pp. 58-62.

[16]Inigo Thomas, "The Chase", *London Review of Books* 38(20), 20 October 2016: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n20/inigo-thomas/the-chase>.

[17]William Makepeace Thackeray, "May Gambols, or, Titmarsh on the Picture Galleries", in *Miscellaneous Essays, Sketches and Reviews* (Vol. 30 of *The Works of William Makepeace Thackeray* [Kensington Edition]), New York: Charles Scribner's Sons, 1904, p. 314. 着重号为文章作者所加。



图3 约翰·康斯坦布尔 《跳跃的马》油画 129.4×188cm 1825年

缩了时空（我们又回到了第一节柯里所用的语句中），使得瞬时性这一被拒斥于神圣时间中永恒、持续性叙事的时间体验成为新的表征对象。正如琳达·诺克林（Linda Nochlin）在对比马奈（Edouard Manet, 1832–1883）的《墨西哥皇帝马克西米利安的枪决》（*The Execution of the Emperor Maximilian*, 1867）和戈雅（Francisco de Goya, 1746–1828）的《1808年5月3日》（*The Third of May, 1808*, 1814）中的枪决场景时所指出的，对枪决这一“孤立时间碎片”（disjointed temporal fragment）的描绘，其用意在于摧毁此前绘画中的“时间连续性范式”（paradigm of temporal continuity）^[18]。

在透纳呼风唤雨的时代，英国还有另一位与他的声誉不相伯仲的艺术家，即约翰·康斯坦布尔（John Constable, 1776–1837）。与透纳充满想象力和史诗感的画面不同，康斯坦布尔常年致力于描绘英格兰的田园风光，特别是其故乡萨福克郡（Suffolk）的德登姆谷地（Dedham Vale）。《跳跃的马》（*The Leaping Horse*, 图3）是他最为世人所知的作品之一。这幅画完成于1825年，是为画家在英法赢得广泛声誉的一系列大型油画中的其中一幅。画面的中心，一棵被砍伐过的（注意其横断面）柳树顽强地从一座横贯画面的木桥底部穿出并挺立着，把画面分成左右两部分。紧跟着柳树右侧的是一名弯腰拉纤的男子，其背影与驮着骑手、前腿起跳的纤马相对。骑手和纤马略微面向远处的地平线，我们能够顺着他们的目光看到蜿蜒的河流、草甸、教堂和几乎填充了广袤天空的云朵。在柳树左方的河面上，七个（其中一位是被母亲怀抱在手的婴儿）年龄、性别、服饰各异的人同乘一艘驳船，它的风帆并未升起，绳索自然地“牵拉”在水面上，一直延伸到右侧纤夫的手中，最后到纤马的背部，构成了一个完整的动

[18] Linda Nochlin, *Realism*, London: Penguin Books, 1971, pp. 30-31.

[19] Royal Academy, "The Leaping Horse, 1825. John Constable RA (1776-1837)", RA Collection: Art, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-leaping-horse>.

[20] [法] 伯格森著，吴士栋译：《时间与自由意志》，商务印书馆，1997年，第1-49页。

[21] Robert C. Leslie (ed.), *Life and Letters of John Constable, R.A.*, London: Chapman and Hall, 1896, pp. 103-105.

[22] Charles Victoria, *John Constable*, New York: Parkstone International, 2005) pp. 55-56.

[23] Nochlin, *Realism*, p. 19.

[24] E. T. Cook & A. Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, Vol. 5, London: George Allen, 1903, p. 423.

力系统。驳船正后方高耸的林木遮蔽了远方的天空和草甸，此处形成了暗色区域与右侧的明快形成了鲜明对比。与柳树形成十字构图的木桥下有涓涓溪水流过。除此之外，如果留心观看，还能看到该处的水上有一些网子（elibray）。据考，这些网子是当地特有的，专门用以捕捉鳗鱼^[19]。桥底下，腐烂的木板上有弯曲的钉子残留，与水生植物相伴。

比起透纳笔下在风雨中穿行的蒸汽火车，康斯坦布尔笔下的纤马和驳船显然并未进入工业的时间。由纤马、骑手、纤夫、绳索和驳船组成的传统交通动力系统无法用均质的数量来衡量其速度，我们能够看到的，只是纤马纵身一跃时仍然极具力量和美感。它夹紧的马尾和肌肉线条正彰显着亨利·伯格森（Henri Bergson）在形容情感的心理状态时无法被科学化测量的“强度”^[20]。当英国正经历着如火如荼的工业革命时，身为农场主之子与乡绅的康斯坦布尔选择了拥抱传统的乡土社会及其时间观念。在开始创作这幅画之初写给友人的信中，他曾说过：“流出磨坊坝时那潺潺水声、垂柳、老旧腐烂了的木板、黏湿的木桩、还有砖砌的建筑，我深爱着它们……只要我仍在画画，我就不会停止描绘这些事物。”^[21]这些意象构成了康斯坦布尔画中的时间性：它们虽然与工业文明中的时间相比显得很慢，但同样具有自身的力量，并且无法被新的时间观（比如对速度的测量）所规训，顽强地在传统农业生活中日复一日地延续着。从桥下长出的垂柳、传统的拉纤方式、捕捉鳗鱼用的网子，这些对传统生活方式的表征不仅发生在画面的空间层面，更指向了一种日复一日的、重复的、循环的时间观念。

正是经由这样的一种时间性，康斯坦布尔决然地面向了自己生于斯长于斯，或许不知哪天便会被加速的工业景观取代的田园风景，发展出了基于细致观察之上的“日常生活美学”。值得玩味的是，存在于这幅画中的这种时间观念在本质上其实是现代性的另一个隐性面向。在现代化与工业革命的浪潮中，康斯坦布尔并不是一个保守主义者。他对画面的主题、主体和图式的调度并未落入古典主义的窠臼。相反，忠实地呈现自己的观察和经验，描绘普通人和劳动者的日常生活，恰恰显示了艺术家深厚的自然科学知识积累和经验主义素养，而这些积累和素养都是以科学技术发展为主导的工业现代化所必不可少的基础。因此，我们可以说康斯坦布尔的时间是重复的，循环的，是关于乡愁的内向咏叹；但我们决不可说这样的时间观是不激进的，反现代的，乃至保守的。若非如此，如何解释康斯坦布尔的绘画能受到法国浪漫主义同道们的激赏^[22]，并进而影响了19世纪30及40年代法国的现实主义绘画^[23]？同样，如果说康斯坦布尔绘画中的时间性是复古而保守的，我们便更加无法解释，对透纳的《雨、蒸汽和速度——大西部铁路》都未发表只言片语的拉斯金，在面对康斯坦布尔的田园牧歌式绘画时竟指责他“拥护现代主义的污秽和浮躁”^[24]。

可以说，康斯坦布尔画中存在一种相对克制的现代主义时间。它对于前工业时代循环的时间被往前加速的工业时间所蚕食和取代保持着一种哀叹和自省。二者在历史的长河中不断相互影响和拮抗，形成了现代性时间的一体两面，其影响延续至今。一般而言，以均质和加速为特征的“透纳时间”更容易被看到和感知到——它表现为全球时间的同质化（公历的使用、时间单位的统一）和基于同一套测量体系之上的协调模式（标准时间与全球时差），而这些理解和经验时间的模式也很好地配合了不断加深的资本主义全球化及全球市场化^[25]。至于“康斯坦布尔时间”则更多处于暗面或阴影之中，或许部分乃因其内向性本质所致。但本文认为，“康斯坦布尔时间”被隐蔽、被压制的更深层原因在于：这种时间性源于现代性本身，却又因此得以对现代性形成尖锐的批判。

三、谁的时间: 时间何以成为一种文化批判?

源于某事物又具备批判乃至颠覆该事物的潜质及能力, 与“康斯坦布尔时间”共享着类似特质的实体 (entity) 或能动者 (actant) 也广泛存在于人类社会的多种叙事之中。在西方的神话结构里, 最早的女性夏娃诞生于男性亚当的肋骨, 女性在西方社会因之长期被视为男性的附属。长期以来, 她们被排除在历史的书写之外, 也被排除在特定的职业及政治参与之外。这种结构上的压迫加剧了基于性别的社会分工, 致使英国工业革命期间, 女性纺织工人的人数随着纺织工厂的不断扩张而猛增。这种从男女不平等结构衍生出来的社会分工在当时反而促使更多女性获得了经济独立, 进而刺激了最早的女性主义意识的觉醒, 并最终导向了一场席卷全社会的妇女解放运动^[26]。类似的案例也发生在中国。民国初年, 在亡国灭种和民族自强的社会语境下, 旨在明确妇女社会地位、家庭功能及责任义务的家政学由日本传入国内。为了“强国强种”, 母乳喂养的重要性被家政学学校视为必须, 但即便在家政学的学习中, 女性仍然在客观上获得了受教育的机会, 从而觉醒了自己的身体由自己掌握的意识, 为了减少身体的疼痛或身材的美观而拒绝对婴儿进行母乳喂养^[27]。由此可见, “康斯坦布尔时间”实际上从属于一个批判现代性的光谱之中。时间在这里不再被把握成一种实体, 而是一个抽象的文化批评概念或武器。重要的不再是“时间是什么”, 而是具体的社会能动者“如何理解、经验并表述时间”。

如果说“透纳时间”在其后的历史进程中将为同质性和全球化保驾护航, 那么“康斯坦布尔时间”又以怎样的方式存在并对前者提出了挑战?“透纳时间”在驱逐“神圣时间”的同时带来了或遗留下了哪些问题? 让我们把时间快进至20世纪80年代的美国纽约。1984年9月27日至1985年1月15日, 位于曼哈顿中城的现代艺术博物馆 (MoMA) 举办了一场名为“20世纪艺术中的‘原始主义’: 部落与现代的相似性” (“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern) 的展览。策展人威廉姆·鲁本 (William Rubin) 在展览的前言中回顾了“原始” (primitive) 一词的内涵是如何从14至15世纪前后的非西方艺术及意大利、弗拉芒艺术开始逐渐扩大至20世纪的非洲和大洋洲艺术的。通过把非西方艺术品与西方现代艺术名作依据视觉相似性并置, 该展览试图“在西方现代艺术家‘发现’这些原始雕塑的语境中理解它们”^[28]。展览甫一推出便引发了艺术从业者、哲学家和人类学家的讨论和批评。这些批评和讨论围绕着展览题目中的“原始主义”一词, 形成了上世纪80年代艺术人类学的主要议题。作为那个时代的亲历者, 艺术人类学家墨菲 (Howard Morphy) 和铂金斯 (Morgan Perkins) 把围绕着该展览的探讨及其他相关展览的讨论编入了《艺术人类学导读》 (*The Anthropology of Art: A Reader*) 这一艺术人类学经典文集中, 并单独组成了其第二大主题——“原始主义、艺术和人造物”。

在这些讨论和批评中, 艺术哲学家丹托 (Arthur C. Danto) 认为, 以视觉或形式上的相似将土人的创作与西方现代艺术中的原始主义绘画和雕塑进行并置毫无意义。他以辛辣而质疑的口吻将展览评价为一场“三个层面的失败”, 指责其“滥用了创造力, 洗劫了民族志收藏, 以建立一种三个层面的误读, 第一是对原始艺术的误读, 其次是对现代艺术的误读, 再有对两者之间的关系的误读”^[29]。如果我们对丹托的艺术哲学有所了解, 便不难理解他的义愤填膺源自何处。作为沃霍尔 (Andy Warhol, 1928-1987) 的现成品艺术作品布里洛盒子 (*Brillo Box*, 1964) 的长期关注者, 丹托正是从“两件看似一模一样的物品, 何以一件是艺术品, 而另一件不是”这一问题出发, 阐发出了“艺术世界” (the art world) 这一概念, 用以理解艺术



图4 威廉姆·希斯《一对巨臀》漫画印刷图像 25×35cm 1810年[这幅由英国画家希斯创作的漫画戏谑地描绘了被称为“霍屯督的维纳斯”莎拉·巴特曼(Sarah Baartman)在伦敦被公开“展出”的场景。因其巨大的臀部及突出的体态,她在1810年被带离南非,在伦敦皮卡迪利(Picadilly)面向公众“展出”,随后在欧洲“巡展”。在受尽以“科学观察”为名的屈辱后,巴特曼在1816年去世于法国巴黎]

[25]关于资本主义全球化与时间的关系,可参见Jonathan Crary, 24/7: *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso, 2013.

[26]关于女性如何在工业革命期间促进了英国工人阶级的形成及相关文献综述,参见Louse A. Tilly, “Women, Women’s History, and the Industrial Revolution”, *Social Research* 61(1), Spring 1994, pp. 115-137.

[27]卢淑樱:《母乳与牛奶:近代中国母亲角色的重塑(1895-1937)》,华东师范大学出版社,2020年,第79-102页。

[28]William Rubin, “Modernist Primitivism: An Introduction”, *The Anthropology of Art: A Reader*, eds. H. Morphy & M. Perkins, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, pp. 130-131.

[29]Arthur C. Danto, “Defective Affinities: ‘Primitivism’ in 20th Century Art”, *The Anthropology of Art: A Reader*, pp. 147-149.

[30]Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 35-40.

[31]Arthur C. Danto, “Artifact and Art”, *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, 2nd edition (New York: Prestel Publishing, 1988), pp.18-32.

[32]Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, p. 41.

[33]James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern”, *The Anthropology of Art: A Reader*, eds. H. Morphy & M. Perkins, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, pp. 150-160.

作品的本质^[30]。事实上,仅仅在四年后另一个名为“艺术/人造物”(ART/artifact, 1988)的展览上,我们便看到了丹托详细讨论这些来自非洲的“人造物”何以通过对其原语境下社会功能的回顾以及在美术馆语境下进行展出而获得了“艺术”属性^[31],因为它们“在象征的表达中展现了它们的意义”^[32]。

反思人类学代表人物克利福德(James Clifford)也撰文回应了现代艺术博物馆的展览。与丹托的艺术本体论不同,克利福德采取了伦理与历史的双重批判路径。他对每一个展厅展品陈列逻辑进行分析,指出策展人对“视觉相似性”的过度依赖导致那些部落艺术被迫与其本土原境剥离。把毕加索(Pablo Picasso)的绘画《在镜子前的女孩》与夸口特尔人的面具被并置在一起并分析其视觉层面的相似性,无非是以一个胜利者的眼光再一次欣赏西方在殖民过程中那“收藏世界”(collect the world)的野心罢了。更重要的是,该展览所选取的那些具有“视觉相似性”的案例并非历史的全貌。克利福德并置了美籍法裔黑人女性舞者贝克(Josephine Baker, 1909-1975)的照片、安哥拉女性木雕和法国画家来热(Fernand Léger, 1881-1955)的电影舞美设计,尖锐地指出三者类似的造型都反映了19至20世纪20年代法国人基于种族和性别的刻板印象之上对“完美人体”产生的想象和欲念(图4),而这种直接关乎西方对种族、性别等充满意识形态争议的议题,则被美国现代美术馆忽略了。有意思的是,克利福德从20世纪初这段伴随着现代艺术和人类学崛起而兴起的“收藏热”中,看到了人类学家所存在类似的问题。他指出,非西方的物件进入西方以后,要么被归类为“原始艺术”,因其造型与审美功能被作为“雕塑”,呈放在美术馆中;要么被归类为“民族志标本”,因其社会功能与文化独特性被看作“物质文化”,存放在民族学博物馆里。显然,克利福德的这一批判又比丹托进了一步。对于后者而言,在特定的空间中,当一件非西方的人造物能够象征性地表达自身所携带的意义,它便成为了艺术品,尽管在新环境中它的艺术属性与以往相比必然发生了变化;而前者更明确地指出,这样一件非西方人造物的艺术化程度,往往是随着西方人品味的改变而改变的,因之这不仅仅是关乎艺术品如何定义的问题,更是西方殖民史留待今日仍未解决的,关于权力的问题^[33]。

事实上,克利福德留给我们的更是一个时间性问题。丹托的讨论之所以尚未完善,就是因为他仍然错误地陷入了西方艺术史单一的时间观中。专于丹托研究的陈岸瑛曾如此评价:

他(丹托)着重讨论的不是艺术世界的共时性结构,而是艺术世界的历时性结构,也即“艺术史”的先后次序和不可逆性。例如,立体主义时期的毕加索借鉴了非洲木雕的造型风格,但如果我们反过来说

非洲木雕具有立体主义风格，就会犯历史错乱的错误。不过，丹托在这里没有意识到，上述这种艺术史叙事是以西方为中心的。非洲木雕与立体主义雕塑并非处在同一个“艺术世界”中，并不存在逻辑上的“先后”次序。在同一个“艺术世界”中，艺术史的叙事线索是线性的，而在不同的艺术世界中，艺术史的叙事线索是相互平行的。^[34]

这种西方中心主义的单一时间观正是现代性的尴尬产物。它的生命力是漫长且顽强的。微观史领军人物金兹堡（Carlo Ginzburg）曾在为了一件16世纪生产于安特卫普的镀金银杯（图5）确定其作者时便观察到过这种时间观（尽管他本人更倾向于将它表述为一种文化记忆的空间建构）。他细致入微地描述了杯身和杯座上的男女和孩童（包括他们的服装、头饰、首饰、狩猎与音乐演奏活动等等），植物及动物的种类和姿态（一部分动物为老普林尼在《博物志》中虚构的印度洋群岛上的“犬头人”），还有环绕着它们的欧式建筑。金兹堡将他所描述的这些画面与当时早期墨西哥殖民者发回欧洲的旅行志材料细节一一对照，推断出这些图像描述的正是墨西哥人的生活。但同样令他惊讶的是，“这些或多或少对事实信息夸张化处理过的细节被套入了看似古代（指前罗马时期）的场景中……我们看到，那些赤裸或接近赤裸的男女骑马、打仗、游泳、交欢，看起来就像从希腊和罗马神话中走出来的一样”^[35]，“基于取自古艺术品并经由意大利文艺复兴运动改造过的视觉程式，新世界是通过旧世界的表达方式被把握并被熟知的”^[36]。由此，诚如汪民安所说，现代性的确从16世纪开始驶离了中世纪的码头。只不过，随着现代性一同扬帆起航的，还有让“我”的时空成为世界的时空，通过“我”的时空来想象世界，让世界成为“我”的收藏的野心。

最后，让我们回到克利福德所开启的关于这种时间观的人类学叙事中。在早期人类学中，人们同样能够发现“历史先后性与不可逆性”带来的困境。美国人类学之父博厄斯（Franz Boas, 1858-1942）曾在19世纪末非常短暂地两次展览过北美印第安土著的“集体生活”（life groups）^[37]。与同时代那些把非西方身体当作性欲或猎奇对象的人相比，博厄斯和他的追随者们虽然也把真人当成展示对象，但他们声称自己是站在文化相对主义的角度，通过实物展示的方式进行“科学的反种族主义”（scientific antiracism）。如此一来，他们似乎是尊重非西方族群独特的文化现象的，包括他们被各自的文化所建构出来不一样的时间观念。如果说最开始人类学家对部落社会的兴趣暗含了一种现代性的时间观，即把非西方社会看作“我”的过去，那么文化相对主义至少看起来已经脱离了这种社会进化主义的论调。然而用克利福德的话来说，博厄斯及其门徒的这种做法又不过是“原始艺术”在人类学界的“物质文化”镜像罢了。那么，看似提倡



图5 金兹堡讨论的安特卫普镀金银杯（笔者翻拍自Carlo Ginzburg, *Fear Reverence Terror*, 9）

[34]陈岸瑛：《艺术世界是社会关系还是逻辑关系的总和？——重审丹托与迪基的艺术体制论之争》，《南京社会科学》，2019年第10期，第139页。

[35]Carlo Ginzburg, *Fear Reverence Terror: Five Essays in Political Iconography*, Calcutta: Seagull Books, 2017, pp. 10-17.

[36]同上注，第33页。

[37]关于这段历史的回顾，参见Aaron Glass, “Frozen Poses: Hamat’ sa Dioramas, Recursive Representation, and the Making of a Kwakwaka’ wakw Icon”, *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, C. Morton & E. Edwards eds., Farnham: Ashgate Publishing, pp. 89-118.

[38]Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press, 2014, pp.38-52.

[39]同上注，第60-61页。

[40]赵旭东：《人类学的时间与他者建构》，《读书》，2001年第7期，第129-131页。

平等的文化相对主义者在“修筑”自己的民族志博物馆大厦时究竟出了什么样的问题呢？终于，费边（Johannes Fabian）在反思人类学的重要著作《时间与他者：人类学如何制造其对象》中提供了答案。

在费边看来，人类学的时间性问题与本文前述的现代性时间性问题同根同源。在人类学的古典时代，进化论人类学家将“蒙昧的野蛮人”作为“我”的过去的参照，所谓的“原始”是存在于“我”的时代的“活历史”。这便是典型的欧洲中心主义的现代性时间。而即便后来如博厄斯等人类学家们已经不再像古典人类学家那样持有明显的进化论时间观，也并不意味着他们“放弃了对‘原始’等术语的异时性理解”。费边所说的这种“异时性”，也与我们前文看到“透纳时间”试图对“康斯坦布尔时间”的遮蔽类似。在人类学民族志写作中，文化相对主义与其说是解释“他者”时间的文化建构的工具，不如说是人类学家漠视时间的借口。这种漠视并没有像预期一样增加我们对不同文化中时间观念的理解，反而加大了“我”的时间与“他者”的时间之间的鸿沟^[38]。此外，费边对于以列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）为代表的结构主义人类学对时间所采取的“文化解剖”法不以为然。在这部分的批判中，费边通过对列维-斯特劳斯《原始思维》一书的细读指出，这位结构主义人类学巨擘在急于反对心理学家将孩子的思维与精神失常及“原始思维”做类比时，虽然看似在反思陈旧的进化论“对时间概念在方法论层面的滥用”，但他反对的依据却是人类学家所谓的“坚实的田野调查”。到头来，这种反对成为了一个学科对于另一个学科批评，人类学家本身的工作方式却没有得到反思，被理所当然地合理化^[39]。

无论是文化相对主义对时间的漠视还是结构主义对时间的利用，人类学家似乎总是无法找到正确看待时间、理解时间的方式。而费边的工作，正是要明确这一问题并提供解决方案。赵旭东曾精确地总结了费边的讨论：

从事田野工作的人类学家所使用的有关时间的概念，与向他提供信息的报告人所使用的概念大不一样。他所做的进一步的分析认为，构成人类学知识的田野调查的实践，应该成为对人类学的话语做一般性分析的切入点……应该清楚的是，人类学家在田野工作中所体验到的时间状况，与在撰写时所表述的时间状况之间，通常是相互矛盾的。人类学的基本要求是，只有在研究者与被研究者有着共同的时间时，我们才会有丰富的研究发现，也就是研究者和被研究者要同时在场。民族志撰述所强调的是只有通过相互交往的活动，才有可能产生出对另外一种文化的新认识。^[40]

作为总结，费边实际上倡导的是一种“主体间性的时间性”（Time of intersubjectivity），即人类学家在田野调查中不仅需要与其书写的对象经验着同一种时间，也要通过其写作将这种时间性延续至民族志的读者眼前。本文认为，这种来源于反思人类学的“主体间性的时间性”对于艺术创作有较强的借鉴价值。或许正如克利福德指出的那样，当现代性时间那均质、高速、全球化的一面高奏凯歌时，艺术或人类学都不可能独善其身。此时，唯有那同样源于现代性，却始终对其保持怀疑和反思的时间观能够帮助我们突围，让我们能够真正理解来自“他者”时空中的呐喊。