

# 艺术时代的传奇

叶永青 译

## 悲天悯人的“贫穷”艺术家

——杨尼斯·库内利斯

(美)约翰·昆丁·斐勒 著

“贫穷艺术”一词起源于60年代,至今提起,大家仍是不期然想起法柏罗(Fabro)、库内利斯(Kounellis)、梅尔兹(Merz)、包利尼(Paalini)、匹斯多雷多(Pistoletto)、所里奥(Zorio)等人,严格来说“贫穷艺术”并非一艺术团体或派别,只能说是一种艺术精神,其代表也各具个人特色,风格自成一家,所谓“贫穷”,主要指选材方面不尚精美,往往是用一些天然材料或廉价工业产品,一木一石,随手拈来,稍加变化,经过巧妙安排,即成艺术;形式突破传统绘画、雕塑的界限,而集中于装置和表演艺术之上。80年代初,新一代意大利艺术家是以绘画创作为主,但“贫穷”艺术家却大多依然故我,直接从生活中取材,以求达到结合生活和艺术,让观者投入作品的目标。

“贫穷艺术”的精神,难以言传,现试就一实例,略作探讨。匹斯多雷多一九六七年的装置艺术作品“布裙维纳斯”,集合了美丑、贵贱、古今的元素,用水泥塑的爱神维纳斯,背向观者,手执着一件斗篷,钻进一个色彩缤纷如小山般的旧衣堆里,教人想起一个在跳蚤市场挑衣服的妇人;赤裸的维纳斯,像正挑选一些合适的衣服来蔽体。

这件作品充满着矛盾与对比,正是“贫穷艺术”的特点之一。譬如材料的对比(凝固的水泥与布料在软硬、颜色、形状上的对比)、主题的对比(维纳斯是美的化身、古代神话中完美的象征;旧衣却属于这个时代,也许让人想到丐妇),两个看似不相干的主体,却凭着维纳斯手上的一件衣服,被巧妙的连结起来。

如何诠释这件作品,在这里只能作一二提议,但也可看出作者巧妙的心思和作品丰富的内涵。古代的维纳斯,大方地袒露身体于人前,如今的爱神,竟是用水泥造的,难怪要背向观众,找一些衣服来遮丑了,这当中有今不如昔、神话破灭的慨叹,又让人联想到人类始视触犯天条被逐出伊甸园的故事。

素材贫穷,意念却不匮乏,设计匠心独运,这就是意大利风格的“贫穷艺术”。

### 希腊与罗马

本文要介绍的艺术术家杨尼斯·库内利斯(Jannis Kounellis),从一开始(一九六七年)便参加以“贫穷艺术”为号召的团体展览,属于其中坚分子。杨尼斯·库内利斯,一九三六年生于希腊,二十岁时移居罗马,就读当地市区美术学院,一九六〇年即举行首次个展,很快便在艺术界打响了知名度,至今三十余年,名声不减,并一直保持前卫艺术家的作风。

库内利斯的背景,使他有别于其他意大利出生的“贫穷”艺术家,但他非但不强调这点分别,还故意保持低调,自谓虽生为希腊人,然而却是不折不扣的意大利艺术家。他甚少提及故国希腊,几十年来只回国数趟,据说曾发誓终身不再用希腊文,可算一位决绝的自我放逐者,然而在罕有的访问中,他也曾透露对祖国的热爱与念念不忘,希腊的光芒,偶然而会闪现在他的艺术里。

### 绘画、音乐、戏剧集大成

库内利斯直到今天仍自称画家,尽管他的作品自一九六六年已不再以绘画为主。二十世纪后半期,意大利艺术产生重大转向,丰坦纳(Lucio Fontana)在这个发展中起带头作用。自一九四九年起,丰坦纳冲穿或划破空白的画布,让空间进入画里,使画变成一件雕塑。与库内利斯同时期的许多意大利艺术家,纷纷加入这脱离绘画创作的潮流,转而从事雕塑创作,装置和行为表演艺术。绘画被视为落伍的艺术形式,因为它被限制在平面上,只是现实的模仿,雕塑和装置艺术

却是立体的,实际存在于空间里,与现实的距离较接近。

库内利斯早期的画作,叛离绘画传统,使人耳目一新。他的画既非具象也非抽象,在白色的画布或画纸上,根据模版画上黑色或彩色汉字母、数字、箭头或数学符号,因非随意描画,遂无从辨认画家的个人手迹。白色的背景缺乏固定画面的作用,造成字母和符号浮游于空间里的错觉,同样的字反复横写,则产生韵律感和前进感,箭头穿插其间,更加强了这种动感。画面往往剩下大片空白,字随意地盘据一隅,仿佛有独立生命,不受拘束一样。

库内利斯在这些生气洋溢、活泼明朗的字母画里,一方面摒除了个人风格,追求客观、一般性的语言;另一方面企图克服平面,将平面立体化,以取得更大的真实感。适用字母和符号作为题材,目的也是要接近生活,这与一些波普艺术家如琼斯·约翰斯(Jasper Johns)以字母入画同意相同。

从字母画开始,音乐便与库内利斯的作品结下了不解之缘,一九六〇年首次的公众绘画行动,奠定了日后在表演艺术里掺入音乐的基础。初期的表演是库内利斯边画边唱,画成后的字母画也当作乐谱来唱。七〇年代初,他画一些巨型的音符画,让音乐家和舞蹈家在画前断断续续地重复同一节乐曲和同一组舞步,画不再停留在平面上,而透过音乐和舞蹈传到空间里,发挥更大的感染力。

库内利斯运用音乐的特点是,只取乐章的片断,无论是巴哈、莫扎特或是史特拉文斯基的作品,都没有开头,没有结尾。一再重弹的老调,仿佛是荡漾于空谷里的回音,吐露着固执的坚持与不灭的决心。

另一组表演艺术作品也包括音乐和画面,但那并非绘画,而是由真人和道具组成的静态画面或活画(tableau Vivant),唯一动的部分只有负责奏乐的乐师。

一九七三年演出的“阿波罗”,道具包括一张桌子,桌子上整齐排列着解剖成若干块的阿波罗像石膏模型。在一块躯干碎片上蹲着一只制成标本的乌鸦,是死亡的象征,却也是太阳神的灵兽,它面向坐在桌后,以阿波罗面具遮面的库内利斯;桌子另一端坐着一位乐师,每隔数分钟以笛子奏莫扎特乐曲的一个片段。

这件作品演绎了一段希腊神话,桌上的残肢断体,虽然来自阿波罗像,但其实指的是笛神玛息阿,他向音乐之神阿波罗挑战,要跟他比赛乐器,结果不但败阵,还被剥皮处死。这段神界的悲剧,在这里却有象征性的意义,桌上的情景,有如激战后的战场,艺术家面对此惨剧,只能袖手旁观,可是他既自比为阿波罗(美术之神),尚有能力去收拾残局,把碎片重新拼合;目前他仍在等待时机,但是吹笛的人,却已奏起莫扎特轻快愉悦的曲子,来驱赶死亡的阴影了。

碎片和片段,是库内利斯作品的中心主题,他认为现代欧洲,是一个支离破碎的社会,二次大战后,虽然经过经济重建,但是战争的阴影,仍无法消除,在这情况下,艺术家只能指出时弊,提醒人们不要安于逸乐,被繁荣的假象所蒙蔽,而应该将碎片凑合起来,建立一个完整的道德的新社会。在演绎库内利斯的作品时,若着眼于艺术家强烈的社会意识和人道主义精神,尚可得出一个较合理的结论。

### 活生生的装置艺术

从一九六七年起,库内利斯情把绘画放到一旁,致力于装置艺术。部分作品以墙为背景,利用一块钉在墙上的有架子的钢板(有时是一张普通画纸大小),在架子上面摆放一些物体,效果有点象画,但用的是实物,当然比画要真实。另有一些作品置于室中央,让观者可更接近作品,不象墙上的作品,只能正面观看。

库内利斯的装置艺术,素以大胆创新见称,最为人津津乐道的作品,包括一九六七年的“花园”。他把自己家的鹦鹉搬出来,系在墙上的一块钢板前,几块深色的钢板包着白雪般的棉花,棉花却如泡沫般四溢出来,又似包着钢板;种在泥里的仙人掌,放在长长的钢箱里,置于房间中央。库内利斯一九六九年的作品,是在罗马画廊展出十一匹活马,更是惹人争论。这一类作品,进一步扩大了艺术的领域,之前虽有活人被用在作品里,如曼桑尼(Piero Manzoni);一九六一年在裸体模特儿身签名,把她们变成活的雕塑,但是动植物成为作品,却还未有先例。

无论如何,库内利斯这些作品有其本身的讯息,而亦非为了哗众取宠。那些代表生命的动植物,都被囚禁在一个冷冰冰的柜框里,不得自由,这是对人的生命和活着时的种种枷锁的反省。在选材方面,艺术家也是别有深意的,譬如鸟是传统静画的题材,活鹦鹉在钢板前,便胜过任何静物画;马在艺术史上也是一个热门的题材,经常受到英雄式的描绘,库内利期却把它们缚起来,好不煞风景。作品被关在画廊里,象征艺术家(被局限在某些架构里),缺乏通向外界的渠道,库内利斯的作品常有多重意义,极富思考性和象征意味。

### 火室与金墙

将自然界生物引进艺术里,可说是“贫穷艺术”的特色之一,库内利斯爱用的材料火和黄金,却是他们的个人标识,在这方面他大概深受法国艺术家伊夫·克莱因(Yves Klein,一九二八——一九六二),的影响,不过克莱因用火和黄金的意图是神秘的,他探索的是另一个世界,库内利斯却稳站在现实里,关心的是政治与人类的历史和未来。

库内利斯记录了火的各种历程,从无到有,再从有到无。六〇年代末,先有炭和火的作品,譬如一九六七年放在一个钢容器里的一堆炭;火的作品,则包括火花、火床、火室以至于火人。一九六九年的“火床”,是在一张无床垫的床架末端,安装一个煤气喷嘴,煤气开着后,看起来有点象发动了引擎的飞行器,充满了动力。一九七〇年,煤气喷嘴改为缚在一个躺在钢床上全身裹在毛毯里的女子赤足上,神秘莫名。一九六九年两件火室的作品,其中一件是把一连串煤气喷嘴用钩子挂在墙上模钢管上,情形有点象衣服挂在衣帽间里,钢管高及人头,火刚好冲着观者的头来;另一个火室,则地上布满火种,全按照地板的花纹摆放,围成一个圆圈,中间空着,象一堆火的陷阱,或象到了炼狱。

这些火舌,尤以煤气喷嘴冒出来的最为凶猛,而且可不断补充燃料,烧之不尽,可说是永恒之火。但又随时可以熄灭。这些火都是为人而设的,无论他在作息,都逃不掉火的洗礼。这些作品在六〇年末意大利工人和学生运动的背景下产生,并非偶然,它们配合了当时的抗议浪潮和革命呼声;火可以促进变化,经过火的燃烧,人类的社会也许可以获得重生,至少这是当年乐观的想法。

七〇年代,火的作品渐渐被煤烟的作品取代,通常是在墙上安装一列一系列的钢架子,在架上燃烧沾过汽油的碎布,火熄灭后,墙上留下印记,像影子一样,有一种无言的伤感,暗喻革命之火已熄灭,空余一串串回忆。

库内利斯喜用黄金作材料,好象与“贫穷艺术”的精神背道而驰,其实借着贵重的黄金,正好突出另一些元素的“贫穷”,加强矛盾与对比的效果。

一九七五年,库内利斯在一堵铺上金箔的墙前,放置了一个衣帽架,上挂着库内利斯的大衣和帽子,旁边墙上一盏灯发出微弱的光,尽被金光所盖,正

如黑衣黑帽在金墙前显得渺小寒伧一样,虽然如此,它们仍是小资产阶级的附属品,与匹斯多雷多的破衣服不可同日而语。

黄金墙影射拜占庭绘画里的黄金背景,黄金背景的作用是衬托画中人物(君主或圣者),以示他们千秋不朽,可是我们的人物哪儿去了呢?他只是卸下他的衣帽,便去如黄鹤了。这件作品名为“凡夫俗子的悲剧”,也许在哀悼这个小人物的时代,谁也不配黄金背景,也许亦暗示艺术家本身的悲剧;他虽然逃出希腊,逃离拜占庭文化,但是仍与它有着不可分割的关系,只是拜占庭昔日的光辉,他还是无法承受,因为他到底只是一个平凡时代的艺术家而已。

### 堵塞的门窗

前文提过库内利斯如何利用墙和空间,最极端的例子是用火把墙薰黑,在地上点火等,作品与展览场地变得难解难分。另一组作品则以门窗为对象,从一九六九年起,库内利斯用各种材料将门窗堵塞起来,包括用碎石,古希腊罗马石膏模型的碎片等,这些碎片也象征着欧洲的历史文化遗产,从前完美无瑕的雕塑,现在已支离破碎,象垃圾似的堆在门口,阻塞通道。

以古代石膏模型碎片为主题,早由契里柯(Giorgio Chirico)和马格里特(Rene Magritte)等开了先河,库内利斯却应用堆积的原理,把大量碎石石膏象堆在一个门口。制造更强的荒谬和陌生感。(开始堆积手法的艺术家包括阿芒Arman,从一九六〇年起,他将大批同类工作制成成品,如钟、汽车喇叭等,堆放在一透明容器里展出)

门窗被堵塞,表示里外世界都受到阻隔,外面的人进不来,里面的人出不去,视线受阻,不明真象,这是活在一个支离破碎的世界中的人容易有的毛病。一九八二年一件大型作品,博物馆两扇大窗被各种物体封住,但又留下缺口,让人可望见窗外的景色,压迫感稍减。在窗前排列的东西,象橱窗的装饰一般,教人目不暇接,大量的建筑材料如石块、砖头和木条,排法和组合变化多端;左边窗横向的构图被两个垂直的长形物体打断了,那是库内利斯惯用的床架和有架子的钢板,此外还有零星的石膏象碎片;几件日用品如绒帽、熨斗、油灯、一个曼陀林琴,让人想起一些现代艺术家或派别用过的题材(如立体派的曼陀林、杜尚的熨斗),这样奇怪的组合是什么意思呢?我们可从库内利期为配合这件作品所作的诗得到若干线索。各式各样的碎片,无非是战争的后果、床、绒帽、熨斗、油灯、都是一个住宅里的东西,使想到温暖的,而那些石块、砖头、石膏象碎片,象是发掘古代庙宇遗址时的发现。古往今来,战争不知摧毁了多少城市和家园,这些共同的回忆,堵塞了我们的窗,使我们无法正视现实,唯有把障碍拆除,拨开云雾,始得见青天。

### 悲天悯人

库内利斯的艺术世界,充满诗意和象征。他的“贫穷艺术”,简陋而不失庄严与高贵。作品中心思想主要有:对世界而言,它传达着社会解体和价值崩溃的讯息;对个人而言,它反省艺术家在社会上的功能,质询艺术的力量是否足以拨乱反正。对于艺术家,他曾有这样的评语:“他悲天悯人,可是那还不够。”不管怎样,库内利斯仍是知其不可而为之,他想借着他的艺术反映社会政治现实,以期唤醒世人,重整这个破碎的世界。

## 80年代的“少年天才”

——巴斯基亚

尚·路易·布拉特 著

他的“骤死”(事前早有微兆)至今不过数年,在目前绘画艺术界面临极艰困的情境之下,如何来给尚米奇·巴斯基亚(Jean——Michel Basquiat),如此特殊、优越的画家一个历史的定位?

在目前这个寻找目标,神话的社会里,巴斯基亚短暂炫丽的一生,颠颠簸簸地走在社会的边缘,他的作品绘出了廿世纪末的社会。他悲惨的结局,正是那一批社会遗忘的边缘人的写照,他的作品中唯一呈现的是生存本能,表现的是直接情绪的挣扎,他并不去考虑这些情绪是否符合绘画的定义,那是一种既定的文化规范,而他忽略一切,仿佛把它藏入潜意识中。

尚米奇·巴斯基亚踏进艺术之门的时刻,正好是人们开始厌烦影像艺术的时候,那些被喻为崭新,具有震撼力(对欧洲人来说,这种艺术的表现方式,站在影像的立场而言,是悲凉残酷的事实,因为它所强调的,正是影像的剩余)。将日常生活过度的浓缩,然后摆置在画廊和美术馆中,让我们失去了欣赏的目光。然而,现在重新再来检视这项艺术时,便可确认,它是六〇年代最具有原创性、幽默、智慧、细腻,又最能表现出六〇年代真实面貌的一种艺术。但是,就如劳生伯格所认为,艺术一意追求填补“艺术与生命”之间的鸿沟,他们不断的思考创作者的地位,在一个不断销售和传播的社会中,身为文

化人的价值。在不知不觉中,他们创造了一个新的世界,但是其他人却只感受到日常生活里的粗俗。

这种对“绝对”的思考,新的觉醒所创造出来的美感,已经深深印在我们的脑海中,成为不可或缺的身影,巴斯基亚在这个新艺术里所占的地位,应是光荣的一席,一如安迪,沃荷,他展现出自己超凡的雄心,想成为一种新艺术的代言人,虽然这种艺术表现不是那么具有原创性,而且时间的流驶往往抹一些最真实的时刻。巴斯基亚经媒体过度曝光,成了名,转移了美国艺术界长久以来对欧洲艺术家的关注。一个重要因素是因为,他是一个“被诅咒”的艺术家,来自另一个世界,另一个社会,他自身呈现的是一个截然不同的个体,不同的语言,维系的仿佛是社会环节的最后一环。

他的孩童时代是孤单且与众不同的,两种文化和人种的混血,让他仿佛被一个大城市淹没,然而这个大城市高喊的是一种伟大的文化,当然它也忽略了许多文明。象从前欧洲也有一些艺术家,他们表现了一些非常强烈的感情,非常新颖的创作,开启了未来之门,但是,他们时常被社会排斥,因为他们的力量不够壮观,也没有建立起自己的文化背景。这种现象在绘画方面特别明显,因为这种艺术向来有一定的传承。音乐、舞蹈、电影、运动都出现过不同





画室中的巴斯比亚

肤色，种族的新星，他们给这些领域带来了新的声音，进而成为美国这个“新世界”不可或缺的一份子。他们成为现代的象征，所有奇异，新的创造力都受到社会排斥，但是日后便成为大家崇拜的对象。

巴斯比亚的画作，乍看之下不象绘画，它大胆地呈现强烈的心灵感觉，呐喊自己的与众不同。这就是这位年轻画家的自评，他爆炸的生命，在他自己的人生中，一开始就注定是非常紧凑的一场悲剧，一如其他敢于打破传统的艺术家，他们展现出的是最真实的一面，但却也是最残酷的。一代代的新创作，不是由前人的死灰中复燃，而是在于艺术家勇敢的打破传统，肯定自我，展创新。

这一代年轻人的禁忌，大众议论的题材，争着夺取的心声，都表现在巴斯比亚的作品中。他呈现的是我们社会的现状，展现出与事实不可分离的画面。他的画中还发出了其他的声音：非洲艺术，爵士音乐、宗教音乐，饶舌音乐，还有一些我们不懂的文字，现在却拿来引述，以及在画面上直述一些激烈的反应，而不只是利用那些反应，来完成某种画面。对我们来说，有些东西几乎难以接受，但是还有谁把我们生存的世界表现得更忠实可信。他那些粗暴的图象，鬼影般奇怪的人物，尖锐的造形，表达的都不是相同的意念，而是将不同的看法和不同回响呈现出来。并以雷杰表现人特有的方法，将其置于最高的地位，画家则隐埋自我。那些造型或似受惊的色彩呈现，或以光秃秃，有时以健康的形式呈现，这些表现的手法非常骇人，也让我们大感惊讶。这些和七〇年代后期的精美文明画风也有显著的不同。

尚米奇·巴斯比亚所呈现的都市典型，仿佛被涂鸦的表现方式所限制，更受制于绘画的表现。但是这些形象却没有被束缚，它们仿佛对着我们呐喊，喊出我们真实的一面。这位“少年天才”呈现出来幽灵般的形象，好象给我们创造出了一个神话般的黑夜，令人迷惑，忧心，使我们惊醒，给我们一个重见野蛮的震撼，然而这些画又是如此美妙，我们几乎已经能从中找到自己的影子。

他表现的是那份对生命的饥渴，强烈的想象 生命意义，他的尊严，他的文化，该高呼的，该书写的，该替未来留下的痕迹，年轻一代高呼他们的无辜和生存

的权利。这些新洞穴的涂鸦壁画，在色彩 似乎可以寻出毕加索的影响，而它正是深入生命最深处的艺术，尚米奇·巴斯比亚在我们的记忆中占了一个重要地位。他呈现的是一个健康的艺术，画面表现出天才的傲慢，但也呈现出无比的成熟。他的绘画生涯过于快速，激烈的发展，形象，色彩、标语、字眼、声音，彼此无止尽的互撞结果，产生了新的意义，他那些毫无血肉的人物，正呈现出城市中和生命里的孤独。那些毫无表情，好象受到辐射迫害的人物，那些悲惨的、粗鲁的画面，正呈现出时代的面貌，也道出画家自己。这就是尚米奇·巴斯比亚之所以如此的具有代表性，可称之为八〇年代的“少年大师”。

不同于那些拜师学艺和仰赖苦练所产生的绘画，巴斯比亚的色彩生动，轻快，是街头的风格，既生气蓬勃又暮气沉沉，相生却又相克，遥远但不陌生，有时相互重叠，象海报板上的一张盖住一张的海报，破口和撕痕看得一清二楚。他的画集各种符号，与不甘寂寞的图形和字母相辅组成；他手一挥便抹去一根线条，这种粗暴又无礼的举动显示他强烈渴求自主。

他不寻常的视野展现在无固定格式的画布上，往往他身边骨瘦如柴的人物，蕴藏于常见的风景画中，但全都如贫民般残破不堪，象征我们的文明迫切需求自我认同。这种“场景调度”系由人类所造成，取材自现代社会常见的不义，无情和残酷景象。在论为新混乱中心的城市中，暴力横行，然而在巴斯比亚的作品中，令人不安的暴力却魅力十足，他的画之所以具有挑战意味，系因即使在和平时期，画中暴力仍仿佛不可避免，犹如整个文明所束，巴斯比亚的作品主题对暴力的定义比其他写实的表现更明显。

正如马勒侯的名言“艺术并非屈服而是征服”，巴斯比亚便是独自实践征服的艺术，他总是攀上惊涛骇浪的巅峰，在下一个千年即将来临之际，预言文艺复兴的神秘素材，谴责现代生活的危机，如拜金、吸毒、性泛滥和种族歧视等世纪末现象。

他的作品希望见证现实，更无意说教，这种画风在形式和内涵两方面或许都缺乏典范可遵循，但将来却可能成为挣扎求生者的写照，生命终将获得认同，因为人类将以净化心灵战胜和扫除恐怖。他的作品充满承诺与冒险精神，不刻意回避人生的陷阱，也不逃避悲剧，但确实透露出希望。

人在巴斯比亚的画面是，不再只是具象的描绘，而是以一种原始人类的图腾显现。巴斯比亚是唯一重新创作图腾的画家，再赋予它实用与神圣的精神。他所有的创作，都呈现出我们的忧虑，危机，也突出我们崇拜的偶像。这就是我们深受感动的原因，在他之前，没有人想到，也没有人记载过这样的艺术形式。在他的艺术里，仿佛一切沉沦于自毁，却又由死亡里互动相生，所以他的画面令人惊悚，然而那是一种对我们的世界唯一的表现方式，我们对巴斯比亚在艺术上所付出的冒险创作有很深的感触，他那年轻的生命，近乎不真实的美感，让他充满超凡的勇气，毫不畏惧，毫不犹豫的呈现自我，无视一切规范。

尚米奇·巴斯比亚 酝酿的是影象的破坏，将混乱和时代的迷惑都生动的呈现出来。他表现的不稳定世界正是当代的写照，画风和世纪初勃拉克和毕加索的图象画作完全相反，他们不断寻找所有事物的意义，赏试去了解它，主观的去分析它，以理性的概念来创作。巴斯比亚则对我们的时代宣示非理性，和其所导致的危险性。他所有作品中呈现出文字和形象的四分五裂，沉淀出的是色彩原料，描写的虽然是残酷的画面，却预先开启了画坛的演变，它不是过去的，知性的艺术，而是一种关注新生，复兴的艺术。

巴斯比亚的作品所以异于他人，是因为他让我们了解，发现共同的责任，它张显、驱逐一些我们所容许的事实。他显然就是我们在毫无所知的情况下，成就的使者，神话人物，他在我们的身旁成长茁壮，我们却浑然无知、毫不察觉、尚米奇·巴斯比亚展现的正是我们所造成的一切，目前虽然使我们不悦，日后，必然赢得我们的尊崇。

一个廿八岁的生命，究竟遗下些什么？在这个绘画历史摇摆不定的时代，他留下了什么？我们可能体会他的精髓，而不只拾到一些泡沫吗？