

24 / 365的时空感

24/365's Sense of Time and Space

尧波 Yao Bo

2019年12月12日

摘要：作者作为一位生活在当下的制陶女，在24/7的环境中创造了一个差异空间——[Ⓢ](#)。本文借助巴什拉的圆的现象学和德勒兹的生成论，描述一个制陶术的想象力所缔造的诗意空间，正是从诗学的角度理解制陶术，制陶术成为一种关于偶然性的思考方式和生活方式，它即是制陶者在日常生活中的艺术实践也是探讨未来的一种方式。

关键词：圆现象学，想象力，制陶术四元素生成

2019年12月12日

引言

本文是对美国文化研究者乔纳森·克拉里的著作《24/7——晚期资本主义与睡眠的终结》的回应。他在书中回答了：我们今天生活在一个怎样的世界之中。接着这个话题，我试图回答的是：在这样一个个体被普遍工具化的世界中，艺术何为？

克拉里从睡眠的商品化趋势切入，敏锐地分析了人类当下的生存环境是如何在新自由主义的带动下一步步走向危机四伏的边缘。24/7式的全球市场和消费机制已然走向掠夺性的商品化操作，人类生命大体上已被吸纳进这个巨大的利润引擎之中，为了维持其不间断的有效运行，合理—经济人式的人类主体还在被继续打造。

关于如何抵制24/7这个全面殖民的程序？克拉里并没有给出什么具体方案，只是在第一章提到：“24/365是与24/7完全不同的，因为它意味着一种有钝感的，绵延的时间性，其间可能会发生真正的变化和意料之外的事。”¹点到为止，没有作进一步的

Abstract: As a female ceramist who lives in the contemporary time, the writer creates a differential space in 24/7 Environment. With Basra's Phenomenology of Roundness and Deleuze's Enactivism, this essay describes the poetic space created by ceramic imagination. From the poetic perspective, ceramics has become a thinking pattern and life style about fortuity, and it is the art practice during a ceramist's daily life and a method to explore future as well.

Key words: Phenomenology of Roundness, Imagination, Formation of four ceramic elements

2019年12月12日

2019年12月12日

阐释。这个被作者切断的话头，直接链接到阅读者的所在[Ⓢ](#)空间，24/365的时间感原本就储存在这个空间中。克拉里在文中提到的24/365这个概念，恰巧可以用来阐释[Ⓢ](#)空间的具体实践。因为[Ⓢ](#)空间是一个处于商业资本逻辑和消费世界之外的试验场，一个以制陶术的方式介入日常生活的异托邦²，它正好呈现出一种不同于24/7的时空感。

[Ⓢ](#)空间·圆的现象学

没有什么比制陶术更适合成为巴什拉³的圆的现象学的研究对象了。这位影响了福柯的科学哲学家曾在《空间的诗学》中，试图想要用一种不同于形而上学思维的方式来研究：在圆形中建立又在圆形中发展的存在。由于他总是在哲学家，画家和诗人们的文本中穿梭，他并没有逃出形而上学的陷阱。反而在他早期关于想象力的研究中，所关注的宇宙四个本源的形象已经具有了“存在的圆形”的所有“材料”，而制陶术正是这四元素的浓缩形象，也只有它才能把我们

召唤进存在的现实性之中。

[Ⓢ](#)不是一个表意的符号，而是一个主观的自然编码，它是圆的现象学最直接的形象。它指向制陶术最核心的状态和元素之间的关联。水的流动，土的意志，风的变化和火的精神处于异质并存的关系之中。一个元素指向另一个元素，前者进入后者，直至形成循环往复的回路，聚集成一个复杂的流变的多元体。当人们向渗透于他之中的多元体开放，向最为严格的去人格化运作开放之时，他才获得其真正的专有名称——制陶者。通过德勒兹⁴意义上的生成流变，我们进入了24/365的时空维度。

24/365意味着一年365天24个节气：是指一年内太阳在黄道上的位置变化所引起的地面气候的变化，昼夜更替，四季循环，周而复始。这一科普式的简介性说明早已成为人类赖以生存的根本，何以轻易地就被24/7式的直线时间所替代？至少在意识层面已然如此。难道是它过于简单明了，自大的人类不屑于首肯于它？24/7反常的时间逻辑何以

横行全球？彻夜通明的24/7式的矩阵，是为了便于监控和调度那条组织我们生活的直线时间，是否正常地与工作，市场和消费紧密结合在一起，是否更有效地保障整个资本主义系统的平滑运行。大批量生产和过量消费才能满足这个庞大的欲望机器。于是，时间不再和任何长期性的事业有关，脆弱的人类生命已越来越无法与之相适应。

制陶术的现象学可以帮助我们人类的意识之中考察宇宙四元素的起源，并衡量每个元素的主体性和跨主体性的范围和意义。在制陶术这一层面上，时间没有开始也没有终结，真正的空间既在内又在外，正是这个模棱两可的时空维度，才是我们存在的先天状态。借助现象学的想象力，人们抛弃了对世界的认识论态度，从而遭遇到物质最原初的形态，即元素的形象：水土火风，也即宇宙的四种能量。在它们之间建立起来的共同体中，形成了一个充满无数经验的诗意空间，制陶术作为诗意空间全部活动的浓缩而出现了。制陶术是能量展现的场域，诸力在此相遇，它们互相感触，相互限定，正是在穿越内外边界的复杂结构运作的时刻，它们与混沌的宇宙综合。整个制陶的过程就是制陶者与物质材料亲密对话的过程：当我们注意到事物在对我们“说话”，并且，当我们赋予这一对话充分的价值时，我们来到了活生生的感性世界。于是一个在概念之外的诗意空间渐渐向我们开启。

水·蛇·制陶女

上古人类的前意识状态将所有的事物都兼容于一体之中，因而最具有水的特质。人们以女神的形象自水中获取无穷的力量，并通过生成意象散发出来。他们思索着自然力、动物、植物以及人类的循环状态，女神以各种各样的化身出现，贯穿于生命的每个面向。

在中国，她是救人类于水火的半人半蛇的女媧。在美洲，她是一条可幻化为彩虹的蛇。在整个地中海地区，仪式用的容器是女神神龕里的标准器皿，她的形象被描绘为具有人形的水。甚至城邦制时期的苏美尔和埃及女神，都是天空与原始水流动的统一体。蛇在上古世界始终是女神变幻力量的标志，她不是暴力而痛苦的征服，而是一种对话，一种人与万物永恒的包容与交流。

在美洲，印第安人对水、蛇和制陶女

的关系有着明确的认识。亚马逊河流域流传着一个古老的神话故事⁵，在这个传说中，彩虹被设想为水的精灵，它幻化为蛇发明了陶器。对于印第安人来说，制作陶器是一种神圣的活动，只有女性可以参与。她们的参与权是从她们的母亲或姨妈那里获得的，由此类推，一直可以追溯到一个古老的女性始祖，这位女性始祖是从蛇那里获得了制作陶器的能力。在印第安人的思维中，制陶女就是蛇的化身。

这种不确定的，以隐喻的方式言说的主体状态，随着人类的自我意识和社会意识的加强，在秩序化的过程中逐渐被边缘化，但它既是象征功能的前提条件，也是其不能控制的剩余。象征秩序将这种剩余视为一种恶，这种叙述意在把它再生产出来的意识预设为己已存在之物。正是针对这一幻想式的叙述模式，尼采提出了“永远回归”。这种对永远回归到相同的回溯性追问，既不是把自我封闭在“旧的价值观”里，也不是陶醉在“新的价值观”之中，而是对各种确定的价值标准的质疑和思考，这种回归的能力无疑可以作为当今社会的一枚锐利的解毒剂。

粘土·女人·克莱因瓶⁶

粘土这种物质，外表粗糙，结构松散，视觉、触觉、乃至知性各个方面，都呈现出一种不定型的蛮荒状态。英文“clay”的两层含意（泥土、粘土/肉体）昭示了粘土与肉体的关系。印第安人关于粘土起源的那些神话都表明粘土/女人之间有着一种密切的关系。在印第安人的思维中，粘土具有女人的灵魂，陶器就是一个女人。由于他们也认为粘土是夜鹰女的粪便变成的，因此，女人/粪便也被置于这个不定型的范畴之内。关于粘土与粪便的相关性，列维-斯特劳斯⁷在研究美洲印第安神话的过程中发现制陶术的制作过程与人体消化的生理过程之间的等值关系：

粘土→开采→塑形→烧制→容器（制陶过程）

粪便←排出←消化←烧熟←食物（消化过程）

陶土首先开采出来，随后塑成形，最后烧制成一个容器用来盛装食物。而食物则反向循着同一路线：首先将食物放在一个陶器中，随后烧熟，然后在体内通过消化进行加工，最后以粪便的形式排出。排便的行为就

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·斯特劳斯著，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·斯特劳斯《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·斯特劳斯（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。