

景觀

重訪「中東鐵路」： 身份的放逐與繪畫的解放

● 魯明軍

一 引言

1896年，俄國利用中國在甲午戰爭中戰敗的困境，藉口「共同防禦」日本，誘迫清政府派遣特使李鴻章與俄國外交大臣羅斯托夫斯基（Aleksy Lobanov-Rostovsky）、財政大臣維特（Sergei Witte）在莫斯科簽訂《禦敵互相援助條約》（又稱《中俄密約》）；建設「中國東方鐵路」（簡稱「中東鐵路」）即是《中俄密約》的主要內容。就中方而言，目的是「聯俄制日」，希圖藉由中俄軍事聯盟以對抗日本；就俄方而言，目的在「借地修路」，中俄軍事聯盟不過是一個幌子^①。1897年中東鐵路開始動工，1903年正式通車運營。整個路線呈「丁」字型，以哈爾濱為中心，西起滿洲里，南至旅順，最東延展到綏芬河。1917年，「二月革命」和「十月革命」的相繼爆發和共產政權的建立，結束了俄國獨自經營中東鐵路的時代。在經歷了數年的中俄共管之後，1934年由成立不久的偽滿洲國全面接管中東鐵路。抗戰結束後，蘇軍駐紮東北，中東鐵路改稱「中國長春鐵路」（簡稱「中

長鐵路」），並依然由中蘇共管。直到1952年，鐵路的管轄權才徹底回到中國政府手中。

中東鐵路固然是俄國、日本入侵和殖民中國的產物，但同時，正是經由這條鐵路，蘇俄（包括歐洲各國）、日本的諸多風物和習俗亦隨之被帶到哈爾濱乃至整個東北地區。從此，「以鐵路局的所在地哈爾濱為中心，形成了一個比一般租界更為廣大的『國中之國』，直接促成了哈爾濱殖民都市的形成與發展」。也難怪瞿秋白1920年初到此地時感慨道：「從天津到哈爾濱，走過三國的鐵路，似乎經過了三國的邊界……是中俄日三國的複版彩畫。」^②直到今天，東北在在是俄國（包括蘇聯）和偽滿時期日本文化的痕迹。文化的混合和政治的張力賦予哈爾濱和整個東北地區獨特的魅力，也正是這一點，誘發趙剛和張慧兩位藝術家以繪畫的方式，重訪「中東鐵路」這一極具政治和文化象徵性的歷史遺迹。

兩位都是在北京居住、工作的藝術家。張慧祖上是十九世紀闖關東的山東人，而他在齊齊哈爾出生、成

長；趙剛出生於北京，後留學歐美、浪迹四方，而他祖上是最早入關的滿人，他甚至將自己想像為更早的契丹人。因為相似的出身背景和共同的藝術志趣，之前一次偶然的聊天，碰撞出他們以藝術的方式一同重返東北故土的衝動和計劃。之所以以「中東鐵路」命名這個藝術項目，不僅是因為在現代東北和現代中國的建設過程中，鐵路扮演著重要的角色，也是因為張慧的父母原本就是鐵路系統的職工，鐵路成了他人人生經驗中不可或缺的一部分；至於趙剛，四處遊蕩的生活方式多少暗合了他對於鐵路的想像，在他看來，這是天性和本能使然，因為他身上流淌著游牧民族的血液。

2019年7月15日，趙剛騎摩托車從北京出發，至滿洲里往東行；張慧坐火車從大連旅順往西行，雙方於九天後在哈爾濱相會，並與一群東北議題的研究者展開了一系列行走中的研討，這是項目第一個階段。項目第二個階段伴隨著兩位藝術家在行走中和行走後各自的創作展開，其結果便是由位於北京798藝術區的長征空間

呈現的雙部曲展覽——「中東鐵路：趙剛」（2020年10月至12月）、「中東鐵路：張慧」（2020年12月至2021年2月），以及相關的研討活動。前者展出的是趙剛從行走的初始階段至新型冠狀病毒肺炎（COVID-19）疫情爆發以來創作的共一百餘件繪畫作品。項目最初的作品——六張大幅風景寫生——始於趙剛在黑龍江橫道河子的風景中產生的繪畫衝動，記錄了他回到最基礎的藝術練習狀態下的冥思。以此為發端，引出新冠疫情爆發以來創作於北京工作室的九十六張小幅繪畫匯成的「圖像流」^③。張慧則一頭扎進有關哈爾濱、東北的文獻檔案，以一個藝術家的目光捕捉自己經驗內外的零星點滴，嘗試建構一個他所理解和想像的知識—視覺東北，最終完成了十六幅（組）極具智性的繪畫。

兩個展覽的作品大多是2020年完成的，所以都多少帶有些許疫情期間的情緒和心思。也是由於疫情，原本是基於兩人對話的「中東鐵路」藝術項目，最終不得不分頭展開各自的創作，並分開展示。巧合的是，在這



1903年7月14日，中東鐵路全線正式通車。（圖片由王繪提供）

個過程中，傳奇人物李香蘭在未經任何商量和討論的前提下，同時進入了他們的視野，並成為他們共同描繪的一個對象。

二 作為欲望對象和「知識一物」的李香蘭

1920年，李香蘭出生在中國遼寧，本名山口淑子。生父山口文雄仰慕中國文化並操一口流利的漢語，早年來到中國並任職於南滿洲鐵道株式會社（「滿鐵」）。1933年，山口文雄的好友、時任民國總統府武官的李際春成了山口淑子的養父，遂有了「李香蘭」這個名字。五年後，剛滿十八歲的她被滿洲映畫協會發現，並迅速被包裝成廣受群眾歡迎的歌星、影星。在日本侵華期間，她輾轉於東北、華東各地，曾參與不少粉飾日本侵華的文藝宣傳活動。1945年日軍戰敗投降，偽滿洲國覆滅。次年2月，李香蘭被控以漢奸罪名而被捕，但後來由於證明了其日本人身份，最終得以釋放，後被遣返歸日。回到日本後，李香蘭開始跨入日本影壇。

李香蘭之所以成為兩位藝術家描繪的對象，一方面是因為她的歷史角色，特別是她身上混合了中、日、俄三種文化，恰好對應了「中東鐵路」的地緣政治屬性和跨文化特徵；另一方面，也多少緣於他們（乃至這一代人）自小對於這個傳奇女性的想像。她曾穿行於不同的國家、身份和文化之間，跌宕起伏的人生經歷和命運更像是哈爾濱這座城市乃至整個東北的歷史縮影——哈爾濱就是不同文

化、政治的集合，而「中東鐵路」則可被看作是這一文化、政治集合的一個象徵。

李香蘭是趙剛「東北系列」的圖像素材之一。完成於疫情期間的「東北系列」由九十六張小畫組成，可以簡單地分為「人」、「物」、「風景」與「（現代藝術史）知識」四個類型，這些素材要麼源自東北的歷史和現實，要麼跟藝術家自身的經驗息息相關。對於趙剛而言，李香蘭只是他記憶中的一個碎片，他的目的並不在於如何塑造李香蘭，而只是基於臨時的感念，拼湊出一個模糊的記憶。展覽中，李香蘭的形象作為人物肖像與川島芳子、托洛茨基（Leon Trotsky）、薩特（Jean-Paul Sartre）、列寧、片山潛等人物形象平行並置在一起，不過，趙剛原本是希望將其和與之有關或無關的人、物、風景和知識無序地混合，並沒有想過要分類排列^④。

事實上，這裏的李香蘭只是一個圖像或符號而已，藝術家的描繪也不完全依循歷史的細節，而只是憑藉網上下載的低像素圖片取其大概的印象。即便如此，在他的刻畫中，有意無意之間還是流露了對象優雅而又不羈的一面。這一點也恰恰體現了李香蘭性格的兩面：她不僅是一個粉飾侵略殖民的演藝明星，同時也是一個革命的同情者——後來作為電視節目主持人的她採訪過巴勒斯坦領導人阿拉法特（Yasser Arafat）、南非總統曼德拉（Nelson R. Mandela），以及日本赤軍領袖重信房子等革命人物。趙剛的刻畫絕非刻意，但也不是隨性而為，他的目的也並非為了捕捉人物的神情，或許在那一刻，對象只是作

為一種概念性的存在，而他更像是在概念與情感之間找到一個二者相通的界面。

在趙剛的「東北系列」中，有兩張較為突出的李香蘭肖像。兩張畫的母題雖說都是李香蘭年輕時的照片，但它們之間也不見得有多少明顯的差異，不過有意思的是，這裏恰好呈現出李香蘭性格的兩面。第一幅畫面中，趙剛取消了黑白攝影強烈的光影結構，提煉為幾種色彩的塊面關係，但保留了圖像母題中人物的表情，可以說是以自己的方式嘗試還原圖像的原形與原境，並凸顯了人物優雅的一面。另一幅則像一張海報，同樣取消了攝影中的光影結構，背景是紅色平塗，但在人物的四周添加了一條白色的輪廓線，一方面將人物與背景分離開來，強化了畫面的平面感，另一方面也將人物從中獨立出來，彷彿塑造了一座雕像。如果說前者是作為明星的李香蘭，後者則更像是作為革命者的李香蘭。當然，這種平塗式的描繪和色塊關係也呈現出其波普的一面，進而反身指向革命如何被消費的現實和命運。這也是李香蘭吸引趙剛的原因所在，在她的身上，他獲得了一種創作的欲望和思考的動能。

趙剛賦予了李香蘭兩副不同的面孔，但對於張慧而言，李香蘭則是個謎一樣的存在。在張慧的展覽中，有兩幅(組)李香蘭的肖像《痕迹(頭套)》、《痕迹(化妝術)》，前者的面孔是黑色的，彷彿戴着一個黑色的面具；後者的面孔則被掏空，還增添了一層「重影」——準確地說，是兩層不同大小肖像的視覺疊加，也可視為李香蘭兩個身體的「疊影」。而無論是面具，

還是重影，包括「陌生化」的色調，其實都是為了賦予李香蘭一種神秘的意味。當然，這也體現了李香蘭作為「戲子」的一面。對於張慧而言，畫面的重心不在於李香蘭本身到底若何，他更關心的是一直以來人們(包括他自己)對於李香蘭的印象和認識。這與其說是對於李香蘭的考古學，不如說是關於李香蘭認知的考古學。在張慧這裏，重訪「中東鐵路」這一議題本身雖不乏情感的因素，但顯然，他筆下的李香蘭不是一個欲望的對象，而更像是一個客觀的「知識一物」。

三 圖像的集合：風景、革命與身份的放逐

自中東鐵路正式通車運行以來，無論在沙俄時期，還是在偽滿時期，橫道河子都是重要軍政機關所在地，也因此留下了大量俄、日等不同文化風格的建築遺迹。正是這些遺迹，讓中東鐵路成了沙俄、日本殖民主義和多種不同文化在東北集合、交融的一個縮影。然而，時過境遷，一百多年後，當我們來到這個依舊充滿異域色彩和歷史風情的小鎮時，面對的其實是一幅衰敗的景象。此時，真正觸動藝術家的不是這些歷史遺迹，而是它們與四周自然風貌的奇異關係。趙剛選擇了寫生的方式，或許只有這樣，他才可以直面這一真實的體驗。

2019年9月，趙剛在橫道河子完成了六幅風景寫生。在這一系列作品中，趙剛的目光對準的不是歷史遺

迹，而是這些建築與周邊自然風貌的關係。他的刻畫並沒有過份強調這些歷史建築的細節，多是寥寥幾筆，勾勒出其大概的形貌。黃色建築的局部與周邊不同層次綠色的山林、灰色的馬路並不違和，而是有機地融為一體。趙剛刻意抹掉了這些衰敗的、作為奇異景觀的建築與周邊自然環境違和的一面，重新讓這些建築煥發出生機，這種生機是翻新和塗刷無法替代的。趙剛在刻畫中也沒有過份強調視角的獨特性，而是選擇了一種「平視」的目光，或者說，他是在尋找一個自然觀看的尺度。畫面前景、中景、後景三者層次分明、結構清晰，無論構圖，還是色彩，看上去都像一張張旅客拍攝的巨幅風景照片。趙剛的目的不是為了凸顯一副奇觀，而是為了呈現日常和平淡。構圖、色彩的平淡與湧動的筆觸、線條之間構成了一種張力，或許在他眼中，正是這種日常和平淡，反而蘊含着歷史與現實無盡的衝突。何況，風景對於趙剛來說，原本就有着特別的意義。

早在文化大革命時期，趙剛就已經暗地跟着「無名畫會」的趙文量、楊雨澍等學習風景寫生。1980年，他還參加了第二屆「星星美展」，當時展出的就是一組小幅風景寫生。然而，1980年代初出國後，他極少有機會外出作風景寫生。從1979到2019年，剛好四十年，雖然在橫道河子的寫生不再像文革時期，是「地下」或「半地下」的實踐，但還是讓他找到了一種久違的感覺。自不待言，無論對於趙剛和「星星美展」、「無名畫會」，還是對於中國當代藝術史，這些寫生作品都不是單純的風景畫，在當時就是一

種反叛——對社會主義現實主義的一種反叛，一種前衛行動^⑤。

當然，這樣一種解釋還是無法替代趙剛以至每個人對於鐵路、火車最直接的經驗和想像。試想，那些像被風吹過一般的風景(意象)不正是我們透過疾馳火車窗戶中的所見、所感嗎？一百年前，乘坐中東鐵路的瞿秋白、徐志摩等人留下的相關文字中處處可見關於風景的描述。也正是在他們的文字中，不難發現一種類似柄谷行人眼中的風景的能動性和建構力。柄谷行人認為，風景不能僅作為風景而存在，它是建構現代自我即發現「內面性」的基礎，是一部現代性的認識裝置^⑥。同樣，對趙剛而言，風景就是革命，風景就是交織着中東鐵路和他個人生命經驗的歷史主體。

從橫道河子寫生歸來幾個月以後，就遇到了新冠疫情，和所有人一樣，趙剛不得不居家創作。封閉在家的幾個月裏，他完成了前面提到的近百幅小畫。「東北系列」的這些小畫題材各異，包括藝術家日常生活中的物件、革命人物、前衛藝術史上重要的圖像以及各種風景，有的來自現場寫生，有的轉譯自網絡圖片，還有一些來自俄國先鋒派藝術的圖錄或相關主題的文本，大部分都與中東鐵路或東北有關。在創作中，趙剛並沒有明確的規劃，看到甚麼、想到甚麼就畫甚麼，只是最後在籌劃展覽時才重新集合為上述四個類型。

四組小畫像瓦爾堡(Aby Warburg)的《記憶女神圖集》(*Bilderatlas Mnemosyn*)一樣密集地掛在展館的牆上，相類的圖像除了母題相似，並無直接的歷史或邏輯關聯，而這裏的

集合在訴諸「錯時的撞擊」和「記憶的迸現」的同時，也製造了想像的間隙和持續的回音。「橫道河子」系列六張作品中有一張顯得與眾不同，就是展覽時唯一掛在牆面上的《橫道河子寫生-5》，畫面看上去與其說是一幅風景寫生，其中留白的線條乍看像馬路，不如說是四幅作品並置的局部擷取；此處留白的線條又像是掛畫的牆面，進而重申了「橫道河子」系列作品之間的集合關係。此時，作為「轉置圖像」(the transposed image) ⑦，它恰好回應了整個展覽的圖像集合邏輯。對趙剛而言，這裏的留白處既是圖像集合的縫隙，也是通往自我的道路。

和在「橫道河子」系列的風景寫生不同，在「東北系列」中，無論是靜物、風景，還是人物、先鋒派圖式，趙剛所面對的都是一個可以置身其中的歷史化場景，而是一個個觸手可及的身邊事物和相關的歷史文本。「革命」構成了這一系列作品的主題，它不僅體現在題材的選擇中，也體現在畫面形式中。比如人物部分，托洛茨基、列寧、片山潛、薩特等都明顯帶有革命的意識；在塑造靜物、建築或風景的時候，他也刻意將其形式化為先鋒派的風格，對角線構圖，點線面分明，加之紅、黃、綠、黑、白這些基本色素的有機配置，整個畫彷彿宣傳海報一樣，釋放着一種政治的動能和潛力。

展場中的畫架上擺放着「橫道河子」系列，周圍牆上懸掛的是「東北系列」。前者是戶外寫生作品，後者則大多是在室內創作。一方面，二者之間是一種內外分隔關係；另一方

面，二者所傳遞的觀念又保持着某種一致性。我們不妨將其理解為革命與風景(自然)之間既統一又分裂的一種特殊關係。或許，這是藝術家自我的投射，就像他筆下的那些生活器具(如煙灰缸、咖啡壺、自行車、桌椅、酒瓶等)，它們既日常，又革命，既不政治，又很政治。

作為現代技術文明的產物，鐵路改變了我們感受時空的方式，也重塑了我們對世界的把握，它不僅是理性秩序的象徵，同時也是文化混合的隱喻。可以說，鐵路本身便是夾雜着秩序與無序的一個獨特產物。中東鐵路顯然比一般的鐵路要更為複雜，也更為獨特。而這不僅是對於土生土長的一代代東北人，即使對於曾遊歷世界、迄今內心依然無法安放的趙剛，也是一種充滿了矛盾、困惑和糾結的複雜的情感認同。

試想一百年前，中東鐵路將瞿秋白、徐志摩這樣的個體旅行者送往他們嚮往的異邦，造就了形態各異的移動經驗；但也是經由這條鐵路，無數的詩人、藝術家、知識份子、政治犯被同樣地裝進火車，流放至遙遠的蘇聯古拉格集中營(Gulag)——其中就包括因作詩諷刺獨裁者而被迫害致死的偉大詩人曼德爾施塔姆(Osip Mandelstam) ⑧。而今對於趙剛而言，與其說是關於滿人身份的想像，不如說是他在歐美的傳奇經歷 ⑨，特別是歸國後心理上的種種落差——比如對藝術系統的不滿，更讓他對於革命、對於破壞性的力量充滿了期待和想像。可是面對強大的系統，他又萬般無奈。在這個意義上，托洛茨基也好，川島芳子也罷，可以說都是他欲

望的對象(幾張裸體的女性形象畫作也暗示了這一點)。後者都是極端的「搗亂份子」,是徹底的叛亂者,而在趙剛眼中,他們都是偉大的藝術家^⑩,他自知無法真正成為這樣的人,但即便聲名狼藉,也不願意成為一個循規蹈矩的體制寄生者。他有時說自己是中國人,有時說自己是美國人,有時說自己是契丹人,有時說自己是滿人,有時說自己是日本人,有時說他也不知道自己是甚麼人,可能甚麼人都不是……自我身份的放逐彷彿一列疾行的火車,讓他更像一個不知所往的孤獨旅人。

四 形式的集合：東北的知識—視覺考古學

作為鐵路子弟,張慧自小對中東鐵路的歷史就耳有所聞。離開東北近三十年來,雖然逢年過節他一般都會回去看望父母,但是這些經驗和記憶隨着時間的流逝也在漸漸淡化。所以,也是「中東鐵路」這個項目,促使他對於自己的過往和對於養育他的這個地方及其歷史有了新的認識。不同於趙剛的是,張慧很少強調自己的東北人身份,在他身上,也看不到明顯的東北人的痕迹,甚至可以說,他是有意地懸置這個身份。對他而言,東北更接近一個客觀的「對象—物」。也因此,他選擇退回到一些熟悉而又陌生的歷史與經驗,透過局部的理性檢視與解析,嘗試打開一個新的有關東北的知識—視覺世界。

橫道河子之旅固然喚起了張慧不少的記憶,但更吸引他的不是橫道河

子,而是散布在中東鐵路沿線城市中那些帶有歐洲、日本等不同文化風格的建築。他並沒有像趙剛一樣,就此創作一系列主題寫生作品,只是在旅途中以寫生的方式記錄自己的零星所見與所感,展覽中的兩幅作品《2019 綏芬河紀行》、《牡丹江》便是他沿途的寫生之作。前者是綏芬河鐵路大白樓的水彩寫生。鐵路大白樓始建於1903年,是中東鐵路的附屬建築,原為綏芬河鐵路交涉分局總理委員官邸,俗稱「大白樓」;透過畫面不難看出,它明顯帶有歐洲建築的風格。後者的底本是牡丹江火車站的寫生。牡丹江火車站始建於1901年,1903年中東鐵路運營初期正式交付使用。該站的建築同樣是不同風格混合的產物,且帶有明顯的蘇俄色彩。張慧在畫面中保留了速寫的形態,只是用鉛筆簡單勾勒了建築和廣場的情景,在此基礎上,於畫面左上和右下部位塗抹了幾塊不規則形狀、不同色彩的油畫顏料。看上去好像「損毀」了畫面,又或者有意保留了畫面的「未完成感」,但張慧的目的顯然不在於此,在這裏,它構成了畫面的兩個不同層次及其相互指涉或互文的關係——畫面中不同顏料的集合所指的正是不同建築風格在牡丹江站的集合。

這一互文方式多次出現在此次展覽的作品中,形式的集合構成了這一系列作品的內在邏輯。《廣場(花石)》無疑是這一系列作品的一個註腳。不過作品名稱提示我們,它其實直接衍生自另一件新作《廣場(花石廣場)》。《廣場(花石廣場)》的母題最早出現在八年前張慧在長征空間的「空地」展覽(2012)作品《無題(圍觀2)》——

同樣的視角，同樣的描繪語言；但在《廣場（花石廣場）》中，他將其延展為一個聚合了很多人的熙熙攘攘的現場，我們可以將它想像為牡丹江車站廣場的某一時刻。在《無題（圍觀2）》中，張慧抽掉了人物的背景，他們彷彿置身於一片空地，然而在新作中，他尤其強調了廣場的存在。所謂「花石廣場」，一方面是關於廣場的「真實」描繪，另一方面也提醒我們，這裏的人物並非懸在空中或置身於一片未竟之地，而花石地板恰好將人物隔離開來——隔離亦是疫情的隱喻。當然，不同色彩和顏料的集合本身也是東北混雜文化的一個暗示。

形式的集合通向繪畫本身，即繪畫的一種自我指涉機制。這看似是將繪畫作為一個知識對象，但並非無關畫家主體，它也包含着畫家的自我投射。對於張慧而言，在東北的成長記憶中不僅有鐵路，還有在哈爾濱青年宮學習繪畫的經歷，正是這段學習經歷，啟蒙他走向藝術的道路。兩幅石膏像的作品便起因於此，但畫面所傳遞的信息遠不止於此。《建築（幾何喀秋莎）》的前景描繪的是一組石膏幾何體，後面是他眼中的「喀秋莎」半身像，幾何體被處理成肉色，喀秋莎的肖像特意被處理成如石膏像一般的質感。《喀秋莎》是第二次世界大戰期間的一首蘇聯民歌，對於從小聽蘇聯歌曲長大的張慧而言，「喀秋莎」是一段兒時記憶，是他曾經對於愛情和革命的美好想像；當然，也代表了他們這一代人對於蘇聯文化的集體迷戀和嚮往。畫面的左邊有一隻黑貓瞪着前方，藝術家提醒我們這其實就是

馬奈（Édouard Manet）的作品《奧林匹亞》（*Olympia*）中的那隻黑貓；背景中的色塊拼貼彷彿擷取自美國畫家加斯頓（Philip Guston）的風格，而最近加斯頓備受爭議的「白人至上主義」也再次重申了這件作品所內涵的種族與身份問題^⑩。

值得一提的是，馬奈《奧林匹亞》黑貓的旁邊還站立着一個黑人女傭。由此，可以引申出一個更深層次的文化想像，雖然缺少具體的案例證明，但筆者認為，張慧想傳遞的信息是：馬奈、莫奈（Claude Monet）、德加（Edgar Degas）等法國現代派畫家深受日本藝術和文化的影響，一直迷戀法國文化的俄國貴族又通過中東鐵路將法國藝術帶到了哈爾濱，日本人佔領哈爾濱後又在此遇到了已經被歐化的日本文化。而所有這一切到了中國東北，成為了在地經驗的一部分。

作品之所以以「建築」命名，不光為了強調畫面的形式感和建構性，也為了暗示建築遺存迄今依然是最能彰顯中東鐵路歷史的一個重要證據，以及表明建築空間在人的身體和心智的塑造過程中所扮演的重要角色和功能。趙剛或許認為，這些鐵路沿線城市的車站、教堂及其他建築遺存被破壞、被改建或被翻修本身也是歷史重要的一部分。與之相應，張慧的《建築（摩西）》描繪的是一具倒立的摩西石膏像；摩西石膏像素描也是張慧當年學習繪畫的入門課程之一。但如果不加細看，其實很難辨識這就是摩西，加之由於其突出了畫面的體塊結構，更像是一件未來主義的作品。誠如作品標題所示，它同時也是一座

建築，準確地說是哈爾濱猶太總會堂（又稱猶太總會、總教堂）的變體。這座位於哈爾濱原炮隊街44號（今道里區通江街82號）的宗教建築是哈爾濱第一猶太教會所在地，1909年1月落成。哈爾濱猶太宗教工會、哈爾濱猶太復國主義組織、猶太喪葬互助會和《猶太生活》編輯部都曾在此辦公。1931年6月，該建築因火災被毀，後經屢次改造和擴建，成了現在的樣子。

而在張慧眼中，它就是倒立的摩西像。藝術家的用意不言自明，他試圖在摩西、猶太教、未來主義與哈爾濱之間或歷史與當代之間，探索一種新的視覺修辭術和想像世界的方式。據《聖經》記載，受上帝之命，摩西率領被奴役的以色列人逃離古埃及。在他的帶領下，古以色列人擺脫了被奴役的悲慘命運，成為歷史上首個尊奉一神宗教的民族。隨着二戰爆發，歷史再度上演，法西斯主義崛起，猶太人遭到大肆屠殺。而未來主義正是誕生於法西斯主義崛起的年代，其創始者馬里內蒂 (Filippo T. Marinetti) 本身即是一名法西斯主義者。二戰期間，一大撥猶太人乘坐中東鐵路逃難至哈爾濱，甚至一度意圖在哈爾濱建國立都。張慧特意選擇用未來主義的手法塑造摩西肖像，或許正是基於這一手法，他顛倒了這具神聖的肖像，從摩西「一神教」的統御中將諸神解放了出來。不過，張慧無意糾纏於歷史的細節和道德是非，而更想表明，當代（前衛）藝術是如何從作為「一神教」的蘇聯社會主義現實主義的模式中解放出來的。在這一點上，他與趙剛以風景寫生的方式，回應「星星美

展」、「無名畫會」反叛社會主義現實主義的邏輯是一致的。巧合的是，他們都選擇了寫生的方式——雖是兩種不同的寫生，趙剛是風景，張慧是靜物，但都訴諸同一種政治目標。

展覽中的另一件矚目作品《室外生活（昂昂溪）》描繪的是一位正面跑來的戴着斑馬頭面具的裸體女性。畫面的母題源自某個關於東北先民的圖像記載，面具賦予作品一種原始神秘的薩滿色彩。畫面下部的牛、熊貓、鳥和戴着斑馬頭面具的女性聚集在一起，一方面呈現東北先民原始神秘的一面，另一方面誠如作品標題「昂昂溪」所示，東北自古以來就是一個不同民族混居的地帶，畫面右下角的色塊集合也在指向這一點。「昂昂溪」原本是一個地名，屬於齊齊哈爾市轄區，境內居住着漢、滿、回、朝鮮、蒙古、達斡爾等十六個民族。在蒙古語中，「昂昂溪」指的是「狩獵場」。然而，這裏的「狩獵場」與其說是歷史描述，不如說是當代詮釋。1920年代，中日兩國在滿洲國領土主權之爭中採取了不同的策略和修辭，中國考古學家、歷史學家李濟、傅斯年等論證滿洲是漢文明和中國領土的一部分，而日本學界則通過東北的史前史意圖挑戰中國擁有東北的主權^②。這樣一種紛爭亦表明，民族國家所建構的全球化不就是一個野蠻的超級狩獵場嗎？而這不僅體現在國家（領土主權）之間，也滲透在不同種族、不同階層、不同性別，乃至普通人之間。事實上，趙剛念茲在茲的也是這一點，即如何從中探得一種特殊的存在與身份。不一樣的是，張慧呈現給我

們的是一個抽象的人，一個普遍的人。就像其2016年的作品《光照(1)》，在啟蒙之光的沐浴中，每個人都是一個抽象的存在。

五 形式作為基底：自我的反叛與對象的解放

因為「中東鐵路」，趙剛和張慧兩位原本並無直接交集的藝術家相遇，並結伴重走了這條久違的歷史之路。但無論於趙剛，還是於張慧，「中東鐵路」只是一個創作的起因，他們真正關心的並非中東鐵路的始末，也不是東北的興衰，而是他們各自的繪畫。可以說，「中東鐵路」就是為了重新激起他們創作的動能和力量，並希望由此延展出一個新的繪畫世界。

如前所言，趙剛是滿人，其祖上是跟隨入關的滿人而遷居北京的；張慧則相反，他的曾祖父是十九世紀中葉最早一批闖關東的山東人。一個是「入關」，一個是「出關」。雖然今天這個「關口」早已不在——只是作為一個歷史象徵存在，更不存在所謂的「入關」、「出關」，但談到「中東鐵路」，我們不能完全迴避晚清民初與中西之爭交織在一起的滿漢衝突。或許因此，趙剛才會對自己的滿人身份尤為敏感。而這種敏感在很大程度上來自他在西方近二十年的生存經驗，無論耳聞目睹，還是親身經歷，種族、身份根深蒂固，已經融入他的血液和身心中。這種感受不僅體現於他在西方生活時所遭遇的種種歧視，也源於回國後他所遭遇的新的心理落

差。他突然發現，自己既無法真正融入西方（藝術）世界，也無法完全融入中國藝術界，他承認這是一個尷尬的處境，強調滿人身份或許在某種意義上就是為了找到一個新的心理出口，為此他甚至將自己想像成一個中國少數民族當代藝術家^③。這當然不是為了在藝術系統內部獲得政治正確的認可，毋寧說是為了在中心之外找到一塊精神和情感的「法外之地」。

這一「法外之地」不是完全隔絕於現實世界的一個孤島，相反，它固然地處邊緣，但自身同樣蘊含着足夠的矛盾、衝突和複雜性，且與中心地帶始終保持着千絲萬縷的關係。只有在這一特殊的邊緣地帶，他才能更加清醒地意識到或看清自己複雜、矛盾的情感結構。在西方世界，他無法否認自己的中國人身份，自然而然地被邊緣化；回到中國，他也不認為自己是一個美國人。之所以強調自己的滿人身份，一方面是因為他無法融入這個系統，而主動地將自己邊緣化；另一方面恰是滿人的遊牧性格與強力意志讓他找到了一種新的精神依託和自信——儘管他不認同滿清王朝的大一統思想，甚至可以理所當然地站在中西文化和藝術系統的對立面。然而不能否認，這終究是一個被歷史遺棄的身份，一個最終的落敗者。所以，他對自己的滿人身份又愛又恨。

有意思的是，中東鐵路所象徵的帝國主義與殖民主義，既是現代東北文化的締造者之一——它將歐洲現代文化帶到了東北並融入其中，同時它也是摧毀滿人統治的力量之一。因此，對於東北人、中國人，特別是對於趙剛而言，中東鐵路其實是一個愛

恨交織的對象。由此可以想見，他何以對托洛茨基、列寧、片山潛、川島芳子、李香蘭等充滿爭議的歷史人物同樣是又愛又恨。他嚮往革命，但又不忍被無政府主義摧毀一切，更懼怕犧牲；他嚮往自然，但又無法擺脫他賴以生存的技術理性和習以為常的生活慣性——他離不開威士忌、雪茄和麪包。在我看來，這與其說是一種策略，不如說是一種精神構造。因此，他從不預設觀者，從不迎合或挑釁任何人，他的觀者就是他自己，他的敵人也是他自己。在這個意義上，可以說他是一個逃避者——他無意介入社會，相反，他恰恰是通過這樣的方式意圖從社會中逃脫出來。

對於趙剛而言，重訪「中東鐵路」就是一次解放自我的行動。圖像的集合為他提供了一個解放自我的通道，他可以毫無保留地暴露自己的好惡和愛恨，也可以毫無忌憚地表達自己的矛盾、困惑和不滿；他可以循規蹈矩，也可以「大逆不道」。因此，與其說他描繪的是李香蘭的兩個身體，不如說是他自己的兩個身體。

作為一個想像的曾經的入關者，趙剛的「中東鐵路」之行就是一次出關。張慧則有所不同，作為一個想像的出關者，生活、工作在北京多年的他是入關後再出關。如果說趙剛是尋根的話，張慧則從來不覺得自己的根在關外，他只是東北的一個過客。他們雖然都是東北人，卻是兩種不同的東北人。趙剛並不熟悉東北，但東北成了他的一種情感依託；張慧熟悉東北，東北反而成了他的一個知識對象。對趙剛來說，甚麼都可以成為他繪畫的對象，繪畫原本就是他身

體的一部分。他只相信身體感知和目光所及，在那一刻，如果他認為這就是「中東鐵路」或「東北」，那麼目光所及的一切事物都可以進入他的畫面，無需更多的理由。張慧則不然，也許是他太熟悉東北，也許是他與東北天然的距離，在面對「中東鐵路」這個項目的時候，反而更加審慎、糾結和躲閃。

張慧選擇了形式的集合，一方面承接他一直以來的視覺認知結構和繪畫創作邏輯，另一方面他也嘗試藉此打開一個新的局面。在以往的創作中，他要麼訴諸視覺觀念，要麼訴諸形式的變化，特別是近些年來，無論是前述的「空地」，還是2014年的「廣場」系列作品，都是一種抽象的存在，這些主題都是作品完成後賦予的，所以他很少考慮繪畫題材，更少從一個具體的主題出發，經由繪畫的方式，探討某個社會、政治或文化議題。此次則有所不同，他選擇了「中東鐵路」這一非常具體的歷史議題作為繪畫的切入點——儘管他的落腳點依然是繪畫。訴諸形式的集合首先意味着要將議題和繪畫本身對象化，只有在作為客觀物的前提下，我們才能真正重新理解中東鐵路的歷史過程及其現實意義，也才能理解這對於繪畫到底意味着甚麼。而這也是形式主義和風格論本身的邏輯所在。

一個重要的邏輯起因是，哈爾濱和東北的建築本身就是中俄不同風格集合的產物。所以，張慧選擇形式的集合也是基於這一歷史前提。不僅如此，形式的集合本身還帶有繪畫的自指性。比如反覆出現在這一系列作品中的不同色塊的集合，一方面提示我

們「中東鐵路」是一種形式的集合，另一方面，它也反身指向繪畫本身就是一種形式的集合。不同於圖像的集合可以按照「好鄰居原則」自由拼貼和組合，形式的集合最終還是要回到形式，缺少形式支撐的形式集合便會喪失集合的意義。對張慧而言，這也是「中東鐵路」項目真正需要挑戰的議題。形式在張慧這裏並非是絕對自足、純粹的媒介，相反，他恰恰是希望通過形式帶出豐富層次的歷史和觀念。他更關心的是，形式能否帶出歷史問題，形式如何進入社會現場。對張慧來說，這就是一個繪畫問題，是一個當代藝術問題。而「中東鐵路」項目的意義就在於，如何以藝術或繪畫的方式進入歷史，進而將藝術或繪畫從中再次解放出來。

就此而言，趙剛其實也並非完全忽略形式，類似的考量也曾零星出現在他的作品中，且只是以符號或隱喻式地出現在一系列圖像的集合中。而這不僅是為了呼應與之相關的其他圖像，也是為了在相類圖像之間構成一種差異、間距，或一種疊加與增殖。這也表明，對於趙剛而言，此次項目的布展顯得尤為重要，形式的動能很大程度上來自展示。如此展示的目的是為了召喚形式之政治力（即其否定性與革命性）——儘管其並不徹底；因為真正具有否定性力量的不是圖像，而是形式——只有通過形式，才可以釋放出藝術的激進力量。

不同的是，張慧作品的展示並沒有付諸運動形式，他更看重的不是形式的政治力，而是視覺的感知力。而這同樣是一個藝術史命題，因為早在藝術史家李格爾（Alois Riegl）和

沃爾夫林（Heinrich Wölfflin）那裏，儘管他們都賦予了形式絕對的自足性——特別是李格爾認為形式的變化就是源於藝術本身的意志，即「藝術意志」（Kunstwollen）^⑨；可是，當他們試圖對形式作出判斷的時候，還是基於基本的視覺感知。通過對於空間結構、筆觸層次以及色彩在不同光線下的變化等諸多細節的着力探究，可以看出張慧試圖在畫面的視覺感知中獲得一種形式的潛能與力量。在這個意義上，可以說形式構成了兩位藝術家繪畫共同的基底。

六 小結

儘管趙剛和張慧都訴諸一種集合之力，但所採用的是兩種截然不同的方式和途徑：趙剛是基於圖像一形式的召喚，而張慧則是基於形式一視覺的感知。如果說前者是一種個人行動的宣言，那麼後者則希望觀眾進入一種沉思的狀態；如果說前者是一種事件性的鼓譟，後者則更像是一種結構化的創制；如果說前者意在自我的解放，那麼後者的重心在於對象即繪畫的解放。「中東鐵路」無疑為他們提供了實踐的動因和驅力，反之，他們的實踐也在解放我們對於這一歷史遺存及其當代意涵的認知。因此，「中東鐵路」並非是其繪畫的意涵、觀念和目標，而是說，正是由於「中東鐵路」，他們繪畫的內涵、力量和強度才得以延展和擴大。

無論是圖像的集合，還是形式的集合，其實都是一種共時性的運動。共時性壓縮、擾亂了時空的秩序，並

徹底摧毀了線性的歷史主義敘事。並非巧合的是，這樣一種共時性集合，亦深刻揭示了「中東鐵路」本身所具有的現代性意涵對於近代中國的意義。鐵路的開通不僅壓縮了時空，且火車本身就是一個混雜的時空。它預示了一個全球時代的來臨，同時也加劇了民族國家的建構，因為鐵路亦是國家的代言者^⑮。

註釋

① 譚柱戀：《中東鐵路的修築與經營（1896-1917）：俄國在華勢力的發展》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2016），頁83。

②⑧⑬ 李思逸：《鐵路現代性：晚清至民國的時空體驗與文化想像》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，2020），頁249-50；384；186-90。

③ 〈中東鐵路：趙剛〉（2020年10月24日至12月13日），www.longmarchspace.com/wp-content/uploads/2020/10/%E6%96%B0%E9%97%BB%E7%A8%BF_%E2%80%9C%E4%B8%AD%E4%B8%9C%E9%93%81%E8%B7%AF%EF%BC%9A%E8%B5%B5%E5%88%9A%E2%80%9D.pdf。

④⑩⑭ 魯明軍：〈對話趙剛〉（微信非正式對話），未刊，2020年12月10日。

⑤ 這讓我想起2000年初在紐約的趙剛邀約幾位非裔和亞裔同道在哈勒姆(Harlem)某公寓一起閱讀英文版《毛澤東選集》，討論社會主義現實主義問題。雖然他曾是社會主義現實主義的反叛者，但多年後，他對於社會主義現實主義及其所具有的革命性和藝術—政治力有了新的認識。這樣一種認識一直延續到「中東鐵路」這個項目，希望藉此重新體認和理解二十世紀中國革命的複雜性。

⑥ 柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2006），頁11、24-25。

⑦ 所謂「轉置圖像」，即圖像中的圖像，且其作為「次級圖像」與「原圖像」之間構成了一種互文關係。參見Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glasheen (New York: Cambridge University Press, 1997), 157-66。

⑨ 1983年，趙剛出國留學，並先後在荷蘭馬斯特里赫特國家藝術學院(Maastricht Academy of Fine Arts)、美國紐約州瓦薩學院(Vassar College)、巴德學院(Bard College)學習藝術，畢業後在紐約生活、工作十餘年。期間除了畫畫，他還做過出版、電影，在華爾街做過白領，也曾在歐美畫廊和藝術機構辦過畫展。參見魯明軍：〈對話趙剛〉。

⑩ 參見洛克(Steve Locke)著，馮優譯：〈加斯頓，白人性，及醜陋世界的未竟之業：史蒂夫·洛克的一年回顧〉（2020年12月7日），「藝術論壇」中文網，www.artforum.com.cn/print/202009/13116。

⑪ Vimalin Rujivacharakul, "Dongbei, Manchukuo, Manchuria: Territory, Artifacts, and the Multiple Bodies of Sovereignty in Northeast Asia", in *Art and Sovereignty in Global Politics*, ed. Douglas Howland, Elizabeth Lillehoj, and Maximilian Mayer (New York: Palgrave Macmillan, 2017), 89-105.

⑫ 陳平：〈作為知覺方式歷史的藝術史——譯者導言〉，載李格爾(Alois Riegl)著，陳平譯：《羅馬晚期的工藝美術》（北京：北京大學出版社，2010），頁5。