

我发现这些工作的推进与演变，不断在接近某种类似“幸存”的特征，这是我最近感觉到的。<sup>3</sup>

艺术中幸存着什么？什么是幸存的艺术？是否有一天会因应我们和绘画的遭遇，某种表情、某个纹样、某块光斑、某种厚实的笔触，某个熟悉而又陌生的造型……会让我们出其不意地收获隐秘和复杂的情感经验，从而打开时间的通道，挽回被时代扼制的对人类生活的想象，以及“被粗糙的思想与观念的杂草所遮蔽着的‘内在理路’”呢？

如果这个包含着“幸存感”的时刻，是一个涵盖所有过去，同时也是在变动的时刻，那么，这个时刻，将如何穿透绘画的有限性？也许恰恰因为这种有限性，绘画才可以成为让这个时刻浮现的媒介。

而我感到王音是那样珍视时间的馈赠，他唯一的依据，甚至只剩下手中的画笔。

犹如某种事件之后的幸存者，不再受制、纠结于当时环境给予的明确暗示，在这儿，首先，只剩下了“个体”——焕发出耐人寻味的多面性，或者，显现出如联体一般的个体集群；相应的，绘画也成为某种“多重变体”，蕴含着再次变化的期待，期待着，一旦某天，笔触和色调微调，她们就将走向另一个年华，走向某种残存的生存意识的再造。

在这阻断感伤的沉静中，画中场景让我们回到人类孩童时代的庄严和脆弱，在这之后，人类纯真的茫然一再被制度化为某种世故的表情，而这些绘画，不是为了挽回和再现某种表情，这些绘画，勿宁是为了探究这些表情如何重回无辜的造型，以此让造型成为一个个不拘于时代的“场所”，成为人类现时还存有自然和自在之处的见证。

胡昉，2020

3 王音与作者的对话，2020年8月。

4 引自王音访谈：《编新不如述旧》，2009。

行行重行行，与君生别离。  
相去万余里，各在天一涯；  
道路阻且长，会面安可知？  
胡马依北风，越鸟巢南枝。  
相去日已远，衣带日已缓；  
浮云蔽白日，游子不顾反。  
思君令人老，岁月忽已晚。  
弃捐勿复道，努力加餐饭！<sup>1</sup>

在诗与叙事尚未分离的晨曦中，宇宙时序运行的薄雾保护着人与世界情感的原初形态，人类也依此而行，自然产生出富有节制的抒情和叙事。

作为人和外界联结的通道，诗和叙事似乎共同持有世界存在的真相。

也许此时，“画”与“写”还未彻底分裂开来，写“实”和写“意”也未区分开来，一切表达从属于人和世界关系的需要：描绘和庇佑融合在一起。



哲学家赵汀阳曾向王音谈起“今”的字源：它其实是个铃，铃的“舌头”在碰撞时发出的声音称之为“今”。

“今”：一个警醒的声音，一个时刻。

王音的绘画创作，回应的似乎就是这样一种“当代”：当这个时刻的钟声响起的时候，它既包含了所有的过去，也是未来开始的征兆，它警示着：我们应该面向所有，犹如太史公说的“通古今之变”。

这个声音，有可能是我们的行为，我们的思想，我们所做的一切导致的回响。

1 《古诗十九首》之《行行重行行》。

——

如果将“今”之铃声延伸到表演艺术，我们的视线也许可以重新投向“传统”的中国戏剧。在京剧那看似程式化的表演组织中，启发着布莱希特的“间离效果”思考和爱森斯坦的“蒙太奇”感悟；而戏曲表演举手投足中对人性的洞察和提炼，不正呼应着《古诗十九首》对人类生存价值烛照的微光？

表演性的问题作为某种参照，对探讨如何在绘画的成规中“似演非演”似有借鉴的作用。如果说，在表演上和角色保持距离的“似演非演”，有效地同时表现了对象和表演本身，那么，在绘画创作上有意无意的间离，何尝不也是对自身位置的探寻和诘问，使得绘画过程不断“入乎其内，出乎其外”？

当我观程砚秋、谭鑫培先生的剧照之后再观王音的某些画面，会浮现出“体态感”或“形状感”这样的词；同样，反思二十世纪现代西方戏剧的实践，比如：格洛托夫斯基的“贫困戏剧”，也有助于我们去理解王音绘画的另一种状态：“剥离”，剥离多余之物。

究其实，王音的绘画总是逃离特定的、单一的经验状况，当我们面对这些绘画时，不可避免地要产生更为复杂的“情动”和解读，而所有这些解读，最终都将是对意义的释然和偏移；进而，我们也可以感觉到王音在不同阶段的创作调整，也是在绘画中持续减去附会意义的过程。“为学日益，为道日损”，在这探索过程中，绘画的“技”与“道”的关系不断转换，从而滋生出种种凝练而又层次丰富的“可感性的时刻”，持续让我们瞥见某种只有通过陌生化的经验，才能达至的人性中至为深沉、至为普遍的情感结晶。

——

我感到，王音近期绘画中的清朗之“象”，似乎回应着晨曦中的钟声。这是守夜者期盼的黎明，是某种深情厚意的凝聚物——出自我们既熟悉又陌生，甚至是被遗忘的情感；这里面所涉及的情感线索和理路，因应每个人不同的生命经验，生发出不同的感触。而王音将绘画作用于人的方式重新归功于绘画本身谦逊的力量，这是艺术有可能成就的、和自然相似的、复杂而单纯的力量。

——



据说“象”这个字的本源，来自上古时代，那时，中原一带的天气还很温暖，

黄河流域有不少大象。气候变化之后，大象南迁，只有“象”的意识留存下来。

通过“迹”而感受“象”，循“迹”而追寻那个消失的但实有的东西。相比之前强调“地域口音”的实践，王音近来的工作，让我们无法不去思量和想象：当代绘画实践，有没有可能回应一种绘画中“共有”的东西，它看不见、摸不着，但借助充分的绘画实践我们可以感受到它——我们是否可以假定它为某种共有的、本源性的绘画意识？

就像我们今天可以体会到塞尚和董其昌之间某种遥相呼应的“画感”，或者，今天可以从克孜尔石窟壁画的造型和线条，体会到它们和早期文艺复兴绘画状态的某种空谷足音的神似？

一种共通的、看不见的、但又确实存在的东西。

一种凝炼的、原状的东西。

一种“象”。

关于绘画的共同经验，将不可避免地涉及到人类生活的共同经验。而艺术，在何种意义上，将是人类生活继续存在下去的需要？此时，我不时回想起王音所说的：“绘画是重新组织生活的方式。”

——

“象”作为某种参照，对于我们探讨“共同经验”为何物似有借鉴作用。例如，“渔樵”之象，数千年来，不仅在中国文人画，也在中国社会生活中不断浮现，不断演化着。今天，当我们切入“渔樵”之象的内在精神，似乎也可有全然不同的形态可供联想和延伸。例如，本雅明笔下现代都市的“浪游者”（flânerie），以在都市丛林中“游荡”作为思想生产的方式；另一种时刻，贝克特笔下具有自我放逐感的“流民”，也可成为和“渔樵”对话的意象：

当我在外面时，早晨，我走去迎新太阳，夜晚，当我在外面，我也是如此……有生命的灵魂啊，你们会看到它们是相似的。<sup>2</sup>

也许，正是从这种“无为而作”中，艺术实践有可能驱近一种本源性的劳作，一种修复整体性存在的劳作，一种切入到生存基底之“象”，伴随着永恒的探索，和平静之下潜伏着的激进。

2 萨缪尔·贝克特：《被驱逐的人》，收录于萨缪尔·贝克特：《四故事》，邹琰、涂卫群、曾晓阳译，湖南文艺出版社，第22页。