

评李大治的绘画

Heinz-Norbert Jocks

一年多以前，我与李大治在其北京的画室首次相遇。如果今天要谈对他的作品的基本印象并且回忆当时的情景，那么我会自动地想到“克制”这个词。其实，他的画作给人刚刚展现就要马上收回去的感觉，好像所绘之物的存在只有这样才能得到显著的强调和增强，所以，用另外一个词来描述这种绘画显得更合适，比如“不缠人”（Unaufdringlich）。李大治对自己选中的东西进行审视的方式很独特，最引人注目的首先是，它一方面表明寻常性的不可忍受之轻，另一方面宣示对尽可能明晰意义上的简洁的严格愿望。这两者融合在了一起，同时，又没有任何东西受着习惯性的意志的驱使，也没有任何决定一切的意图隐身于其后，即使是一个狭义上的先于一切的方案也谈不上。那么，能谈什么呢？

对于1968年生于中国东北黑龙江松花江畔的佳木斯的李大治来说，重要的显然不是我们在他的画作中看到的東西只要看一眼就会深入我们的心田，甚至看起来他更重视通过描述的特殊方式——包括这种方式引发的联想——产生缓慢的、但是持续的发挥以及长久的作用。总之，他所关心的不是发现或者塑造一个瞬间，而是如同我们随后将会确认的一样，更注重过程的持续性。具有决定性的不是专注于不可再现的当下，而是永无止尽，是永恒的流动。他的艺术表现着易懂的、在我们看来比较熟悉的造型，使用的画技与西方画法相比几乎达到了可以乱真的地步。但是，不论他的艺术看起来多么接近西方艺术甚至与之一致，其间几乎察觉不到的区别还是昭然若是。这些差别不能忽略，也无可回避，此外还能让人认识到，他的画作的美学不以尖锐化也不以强调甚至过分强调为旨，也不追求高潮或者转折点，它没有写好的剧本也没有排练好的舞蹈段子。而且，我们随后还将会看到，对内容的拷问先于对形式的探索。在这方面，于其中产生设想的气氛并非扮演配角，因为气氛囊括并支撑着一切。这是对于他的画作的第一个归类或者估价。

李大治不是费力地用引人注目的、突出的、罕见的、不寻常的或者醒目的表象来让我们震惊，而是给我们展现了完全另外的东西，完全相反的东西。他充满热情和活力，行走在平凡和寻常之物的老路上，如此的独到，以致我们不由得要问，这只耳朵，这个汽车后视镜，这朵玫瑰花，这叉子，这鲜花或者燃烧的香烟，希望或者可以告诉我们什么呢？一个后视镜就是一个后视镜，一朵玫瑰就是一朵玫瑰，难道不是吗？李大治为什么要把我们自以为认识的东西摆到我们眼前呢？他为什么毫无必要地强迫我们经历这样的似曾相识呢？或许是因为这些东西说到底不是我们曾经相识的？如果情况是这样，那么，超出表象并且有可能把我们引向其他东西的东西又在哪里呢？这会是什么东西呢？为什么偏偏是这些东西引发他如此的绘画兴趣，以至于他相信必须要把这些东西带到画面中来呢？如果这么做不是为了让这些东西更高贵，那么，他为什么要花费这么多时间做这样的事，而且保持着简约的彩色，使得一切并不散发幸福与满足，反倒是蒙上一层忧郁呢？他想要从中得到什么？希望得到更大的清晰度？甚或希望得到寄托并变得更坚强？或许他绘画就像他人写作一样？问到绘画对他的意义的时候，他觉得自己在画室的活动是和吃喝同等的。他说，是绘画让他活下去，把他从有时无法承受的无聊中解救出来。问到他认为绘画应该是什么的时候，他做了一个总结：“如果你想知道我怎么定义绘画，那我必须承认，我至今还没有找到可靠的答案。简单地讲，绘画就是适合我表达思想的方式。”李大治绘画，定然不是为了给诱人的美丽的表面再增加几个平方厘米，要不然，这对他来说就过于无聊，过于没有水平，不可能用来为自己的作为提供存在的理由。他关注的一定是一些更深邃的东西。但是，我们在他的画面上能够辨认出来的东西却如此平庸，如此无足轻重，第一眼看上去会让人进行更多的判别，而不是唤起好奇，这样，这个事实就更加令人迷惑了。另外，他画的一切好像披上了一件由中立钩织而成的保密外套，甚至可以说有什么东西要我们保持一定的距离，没有任何启发性的东西，没有任何诱惑

的东西，也没有能够起信号作用的颜色，也不能指望其中有影院中的引人入胜和扣人心弦，没有任何东西以锁定我们的目光为目的。尽管如此，他所描绘的东西散发着一一种不可言喻的回声，一种不能简单地排斥、忽视或者忽略的东西在其中一同振颤，因为，当我们观察者见到他的画作时会自动产生一种以疑问形式出现的视觉与感觉的向性。我们必须追踪这种向性，小心翼翼地接近只有逐渐地、一步一步地才能感觉到的画面之外的东西。这些画作是要表达一种内在的、但是与外在的视觉重合的视觉？不论如何，这位画家并不遵循百科全书所描述的目的，用诸如具有现实主义倾向的绘画的所有网络来捕捉这个世界及其所属的一切。李大治绝不是自己身边的小世界和大世界的纯粹描绘者，而是更像一个坚持去理解自己的生活遭遇的人。简而言之，我们似乎面对着一个从容探寻中的画家。可是，他在探寻什么呢？他想体验或者把握什么呢？是什么促使他绘画呢？他的探索，与笔下那么克制以致我们除了能够辨认便几乎不能再引申出更多内容东西，是怎么联系起来呢？天知道是怎么回事。我们看到的问题比答案更多。但是有一点是无可回避的：我们的目光不被画作霸占，而是在与画作交流时保持自由，始终处于运动之中，而在这个过程中遇到的意义，就如同茶还需要再泡一会儿，可是最后总是又消失。李大治不让我们的眼光固定在什么东西上，其中一个原因或许就是，专注会让我们忘记，一切都处在流变之中，静止总是假象，变易才是一切。

长话短说，他的画作的作力不是来自特别的简练，也不是来自某种技巧，也不是某种美学上的算计，即使要根据他的作品顺序去寻找一种贯穿一切的风格，也是徒劳的，操作手法的诱惑更谈不上。他的画作中没有任何东西建立在人为的增强刺激或者做作的经历的升华之上。我们所面对的，是对不起眼之物的轻声赞美，因此，我认为他的作品与西方的审美之间就有了几乎不可察觉但是稳固的界限。李大治呈现在我们面前的东西，用曾经在中国生活过多年的法国哲学家、汉学家弗朗索瓦·于连在其佳作《淡之颂》中所说的“平淡的正面意义”来形容，是最合适的。如果有人怀疑他为了西式而放弃了东方方式、吞食了西方美学，那么这个界限就不仅仅是最好的反驳。不，细看之下，对他的这种怀疑毫无道理，也完全不重要，因为他亲近平淡，这是显而易见的，如同他在开始谈话时承认自己信佛教。

他在孩童时代不经意间通过母亲接触到了佛教。他母亲尽管是诚信的基督徒，但因为当地没有教堂，就带着他到当时香客很少的庙宇。李大治至今难忘：他当时在那里感受到的空间氛围深深地打入了记忆，至今在他内心起着作用。在远离日常嘈杂的寂静中，他不仅经历了不可混淆的另一种沉思的时刻，而且也经历了难得的入定的幸运。他首次接触被称为佛教生活哲学的东西所带来的深远影响及其程度，是他经过了很长时间才明白的。尽管作为青少年就沉浸于读书并籍此进入对生死的思考，而真正对此热心，是在到印度旅行时邂逅仁波切才开始的。成为真正的入门经历并逐渐对他的艺术与生活观产生影响的，正是这次交流。促使他走向佛门的一个并非无足轻重的事情是，他多年前参加中央美院的招生考试时，他姐姐给他讲过北京东北部香火旺盛的喇嘛教雍和宫的法力。那时的祷告虽然没有带来他所期望的运气，但是那里散发着的作力还是带来了深远的结果，因为，他今天所追求的，根本不用刻意强求，用他自己的话说，这就是“用佛心作画。作为画家，我努力尽可能明晰地表达自己的想法，这就导致日损，以至于无。当我开始作画的时候，这就是事情的开始，然后这事情就越来越趋于无了。”

另外，李大治用花的荣衰来比喻念头的产生和漂移，阐述狭义上的和广义上的成与坏，时而又论及他用艺术手段度量的时间、人性自然、形与神这类核心话题。谈得越多，他谈到自己对佛教的体验时漫不经心地抛出的一句话就越不令人意外：“唯一阻止我遁入空门的，只是对我的妻子和孩子的责任。”好像有直接关系的话还没说，他马上就补充道，谁要是被欲望所控而不是抵制欲望，那就正在失去自己渴求的对象。他的讲述说明他的思维深受佛教思想的影响。快要讲完的时候，他总结说：“不论是欲望还是期待，都会让我们沉浸到不好的、带来不利影响的气氛，因为这释放着负面能量。重要的是，我们该怎么对待欲望才能不受其

影响，而我不仅相信，而且也希望为自己找到了一条很好的道路。“听着他的叙述，我们感觉到，在他的思想中，一切都以存在性的问题为中心：“我为什么活在这个世界上？我们存在的理由是什么？我们与他人共处一世，该怎么办？”谁要是像李大治一样不仅不能回避生存的根本问题，而且有意地寻找并强化这些问题，那么，他对时间这个复杂现象的反应就会敏感得像一个热心的探索者或者研究者。所以，不论是在装置中还是绘画中，他在自己的艺术中并通过自己的艺术来追踪生命与时间的意义。可是，他是怎么做到这点的呢？

李大治绝非采用美学效果争夺观者注意力的战略家。事实上，他专注于本质，把内心与精神的流动密切联系起来，但是表现克制，简而言之一个潜入存在的体验的最深处并从中汲取力量的艺术家。他的作品虽然外表看起来简单，但是，他敢于通过自己的作品把目光投向事物的表象之后，同时又不突出这一点。对他来说，看、听、忆、体验、感受和认知都是密切交织在一起的，不可能把任何东西从中剥离出来。在动用颜色和画笔之前，他总是先要想一遍，为什么要画此而非画彼。只有当理由能够持久地说服他，只有当内心的动力给他一种急迫感，他才会决定动手。

他通常不打底稿，可以说直接画成品，而且没有任何随意性，总是局限于画片段或者片段性的内容。可以说，宏大的整体性内容远远不像从中隔离出来的因而与此纠结的个体事物和小事物那么让他感兴趣，这样，我们就看到了只有头部、脖子和鬃毛的白马。在带有汽车后视镜的片段中，我们可以从司机的角度往外看，这时候虽然可以看到冒然出现的天地交汇的地平线，但是车窗外的风景没有得到进一步描述，保持着抽象，没有命名；我们可以看到一眼反光镜框起来的风景，在这个框内，整个的景色似乎凝聚成一个普通的抽象形象。我们也看到一本打开的书，书中没有文字，没有书名，被背景的红色吸收，使得书看起来不仅仅在颜色上就要变成双重意义的画名所说的“红书”，同时，背景的红色几乎要把挡住自己流动路径的所有一切都变成单调的红色，似乎容不得任何其他的色调，所有的东西都被这种红色浸透、淹没，书与背景面临着完全的熔合。不可排除的可能是，这画面是对历史进程的一种象征性评论。

在画家的眼里，即使是一只用过的叉子作为题材也具有意义，并不比一根树枝上的叶子更不重要。一棵树的树枝，一个用绿色围起来的颅骨，一只昆虫的头，被手温柔地托住的女性乳房，一位把头枕在胳膊上沉睡的女性的脸庞，布满云的、闪烁着红、蓝、灰色的天空，绿色背景上一朵黑灰色的、带有三个叶片的玫瑰，一支夹在手指中的点燃的香烟，一个淹死前把胳膊伸出水面招呼救命的人，一个嘴唇红红的、眼睛在墨镜超大的镜片后消失的女性。还有正在挥发中的人形，只有红框的白色眼镜如同悬浮在空间的回忆的崇拜偶像突出地显现，整个画面并不比那幅局限于眼睛、嘴和鼻子部分的自画像更引人注目。这幅自画像有骷髅头骨作伴，摆设得好像要度量生与死之间的时间距离。

李大治所画的一切，几乎都经过事先的感受、体验、经历和复杂的思考。对这一切，他寻找着尽可能简练的、细腻的画面解决方案。对他来说，不仅眼睛，而且耳朵也是我们人类用来记录外在世界的丰富的感官。“开始绘制内心的绘画的时候，就是绘制产生于灵的画的时候，我曾经思考过，用眼睛看、用耳朵听究竟是什么意思，设问灵、眼、耳如何相互沟通，最后发现，灵与我们的眼和耳以及手脚的经历有关，也就是说人的神与形是相互关联的。”他画的耳朵在这方面就成了一种浓缩的思想的具体表现。

边上竖着一根剪下来的指头，像是一人高的雕塑。指头所在的空间由地和背景组成，色调介于蓝和灰之间，指头就在这个空间的左部边缘。这个指头在画作规格上几乎达到了画家本人的实际身高，在空间中变成了一个自主的形象。面对这个景象，我们不由得思索，是什么原因让李大治如此固执地坚持展示这样的肢体。得力于其被孤立，它成了一个自主的形象。指头脱离了身体，但是看上去并不让人觉得是截肢手术的血腥牺牲品，而更像是供我们观赏的、

因其孤立而让人异常迷惑的散装之物本身，它使人想到的与其说是异化，毋宁说是隔阂。总之，看到指头这种费解的登基，我们内心会产生诧异带来的震惊，会想到自己把自己的指头看作陌生而脱离了身体的东西的情况：这时候我们会莫名其妙地问，这指头究竟是不是我们自己的、能对我们的存在说明什么。指头成了物化性的感知的对象，而这种感知丢失了对整体关联的审视，把个体部分从整体中隔离出来看，如同一个人面临突如其来的疑虑要确定自己在世界中的存在这种痛苦的境界一样。对此进行诠释时，把“现实的遗失”这样的概念作为关键词或许会有裨益。这种诠释是否超出了这幅画的原意，或者是否恰恰偏离了原意，我们并不清楚。

不过，这样的诠释并非没有道理，就如同问题一样：李大治把指头与身体分开当作一个东西来画，当时他心里究竟是怎么回事？整个画面看起来有点儿像手术后指头自主化的情况。鉴于画面向水平方向的延伸，我们不由得想知道，这是不是画家自己或者其他什么人的指头？这根指头有什么特别的地方，使得画家让它完全独立地登上绘画的舞台？他为什么要把这指头放大到可以和我们平视并且以某种形式与之产生联系呢？是因为这手指代替人登场而人简化成了单独的肢体、因而可以表达人的感受吗？这种对人的简化说明了人的什么状态？我们或许可以总结如下：残废成一根手指的人已经不能再体验自己的整体，而是只能把自己体验为从自己身上割离下来的单个手指。李大治并没有把这种被提升为危险话题的痛苦戏剧化，但是以此暗示了人脱离了与自身和世界的和谐后把自身体验萎缩成了对一个可笑的手指的体验的处境。可是，这种情况是怎么出现的呢？发生了什么事情？他的生活中发生了什么？

这幅画产生于他的父亲去世的时候。指出这一点也会有启发：“我父亲病重但是还在世的时候，我动身去了印度。因为对死亡没有真正的理解，我就想，在印度会积累本质性的经验，这能够以某种方式帮助我理解几乎不可理解的事情。可是，父亲最终去世的时候，我只能感到哀伤，尤其是痛苦，除了痛苦还是痛苦，觉得就像是自己没有麻醉被强割了手指。我无法接受离别，也无法接受父母亲友离我而去，当时觉得自己已经被这个世界完全遗弃，而此前不久，我还亲历了周围的人是多么软弱、多么无力。现实向我展示了全面的残酷，而我只能眼睁睁地看着这残酷却无能为力。这种可怕的感觉就像一块石头一样压在我心里，变得过于沉重。”他只是逐渐逐渐地才又与外界建立了联系。可以说，从他讲述的内容可以看出，突如其来的无助感给他带来了多大的打击。他通过绘画才摆脱了这种无助。

毫无疑问的是，李大治每创作一件作品，都需要这样的推动，每一件作品都触及到他的生活中的一个关键点，他所画的一切，都是他的生存的征象。尽管如此，他的画作都不与某种特定而明确的意义联系在一起。其开放性以及对可以明确提炼出来的意义的坚决拒绝，是与一种始终处于流变中的思维联系在一起的。这在李大治身上通过绘画达到了一种表达上惊人的简洁。

总之，李大治间接地允许我们看一眼其内心，但是这一眼总是马上又被否定。尽管他的绘画都有事件和经历为背景，但是，对我们随后的调查而言，解释这样的痕迹并不重要。比如他在2008年创作的装在旧画框中的没有面孔的面孔，我们看到的是肩膀上的一个头，没有眼睛，没有鼻子，没有嘴。所有能够帮助我们确定性格、辨认人物的东西，都被有意地省略了。不仅如此，所有这些特征性的东西甚至都用一个灰色的圆圈覆盖住了。这样，我们就根本不用费心去用想象弥补空白。不过，我们还是听听他怎么述说这幅画。他说，他画这幅肖像之前，偶然地在香港一家画廊发现了一个装照片的画框，其中装有一幅风景画，虽然画框是用来装人物肖像摄影的。他买下了这个画框，打算为此画一幅面部肖像。面对这么一幅没有面部表情的匿名肖像，我们不由得会想到肖像画的历史，想到肖像画家喜欢通过对眼睛、耳朵、嘴和鼻子的勾画发掘人物独特之处的爱好。但是这幅肖像既没有哭也没有笑，根本没有任何可以显现人物性格的表情。如果用一般化来形容这幅画，那就完全错了，即使“简化”这一概念也词不达意。他的画让我们想到一张与任何具体的脸都不相配的脸，但是坚持说我们看

到的是隐藏起来的人脸，这样，我们从这张脸上看不到任何东西，也无法确定这个人的性别年龄，根本无法确定任何个性化的特点。遮住并代替了面部的那个圆，看起来就像是一个堵上的洞，但是也像一个盲点，或者一面沾污的镜子。

我们看到一张与任何人都没有相似之处的脸，因为所有与面部有关的东西都被挖除了，而我们要问，如果这张脸不告诉我们任何东西，也不告诉我们是什么人，那么这张脸有什么意义？我们把目光移开这张脸，在画面上依旧不能发现任何有助于解答的东西。我们看到的不是反映什么东西的线条，而是无法穿透的平面。这张没有面目的脸在进行抵抗。脸面的缺失使我们无法使用细节的搜寻，无法通过面部特征来永久地固定一个人的特性或者确定其来自于存在的本性。如同其他的一切都服从于时光的流逝，李大治的这张脸也避免了僵化。因为脸始终处于变化之中，因而不能固定于任何一个时刻。此外，这里还要表达的意思也包括，面孔可以欺骗：虽然幸福却可以装作悲伤，虽然内心阴暗却可以焕发出爽朗。从这种意义上说，李大治怀疑我们所理解的面部真实表情。即使这样，可能的一切都还远远没有说尽。

中文翻译：贾枝平