

不落言筌

——试读王亚彬的《花石图》

方志凌

一

最早看到王亚彬的纸本《花石图》，是2017年的一个深秋之夜。那天晚上，在王亚彬郑州的工作室，几个人照例聊到深夜。王亚彬忽然兴起，将一张全开的厚纸钉上墙，拿出一瓶松节油，呼呼地倒入一个裹满灰糊糊颜料的油碗中，偌大的工作室立刻弥漫着一股刺鼻的松节油味儿。他右手夹着半截雪茄，手指有些神经质地抖动着，左手拿起一只半秃小板刷，一边用蘸满油的刷子将几种颜色来回搅合，一边若有所思地盯着墙上的白纸。他狠抽了一口雪茄，突然操起蘸满泥浆状油彩的小板刷，在白亮的画纸上兔起鹘落地挥舞起来——说“挥舞”，是因为他的整个身体都随手臂在有韵律地扭动，颇有些解衣磅礴的味道——不一会儿，纸上出现一些纵横交错的粗长线条：虽然只是一支小板刷，但浓稠的色浆、饱满的调色油、以及本身搅合得并不均匀的颜色，在他富于轻重、快慢变化的挥动下，线条既有率意挥洒的凌厉气势，又显露出异常丰富的视觉纹理。他左摇右晃地看了一会儿，随后将画纸从墙上取下来，平摊到地上，然后用刷子蘸更多的油，搅合更多的颜料，在纸上或快或慢地勾、勒、点、染、冲、刷……

整个作画过程全凭经验与想象，没有任何参照物，那自由自在的样子，让我想起苏轼《文说》中的一段话：“吾文如万斛泉涌，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难；及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止……”大约过了四五十分钟，一幅有着中国传统折枝花卉般的空灵构图，以灰褐、墨黑为主色，有着放笔直取、在似与不似之间的形象以及水（油）色淋漓的视觉层次，介于抽象表现主义与传统写意花鸟之间的“花石图”渐渐成型。远看仿佛一丛丛、一簇簇倒挂于月夜石壁上的“晚花”，近看则全是呈纵横奔涌之势，“元气淋漓、真宰上诉”之态的奔放笔痕、油痕。

不过，王亚彬最近一两年的“花石图”又有了一些看似不那么显著，但具有某种“趋向”性质的变化：在构图方面，与此前常用的折枝花鸟画般大面积“留白”的空灵构图不同，新作品更多采用满幅或半满幅式的构图方式，这让他的“花石图”与传统花鸟画的关系变得很疏远，在更抽象、更平面的视觉结构中，虽然隐约有些李唐、王蒙、髡残等人寓千岩万壑于简练团块的山水意趣，但更近似的还是种种精心剪裁的片段化的“日常风景”；在色彩方面，依然隐含着颇为“高古”的褐色、墨色的韵味，但色彩层次显然更加丰富、微妙——此前的色彩变化多依靠水（油）色交融、渗化所产生的类似水墨渲染的效果，近期则兼用白色与不同颜色相调和所形成的颇有些维亚尔式“灰调”的色彩韵味——从中可以看到对印象派、纳比派、表现主义等西方现代色彩系统的吸收与融合；在笔法方面，虽然油还是用的很多，但减少了大面积的油色渲染和长距离运笔产生的迅疾多变的笔痕，而多用信笔涂抹的“涂鸦”笔法。整体的看，画面依然“滔滔汨汨”、“姿态横生”，但少了一些暴风骤雨般的纵横恣肆，多了几份信手拈来的散淡与从容。

二

在“花石图”之前，王亚彬的纸本作品我其实看过很多：无论是他自己拍摄的宝丽来照片、收集的各类印刷图片、或那种有些年头但算不上多特殊的小水彩画，经他一番涂抹后立即妙趣横生、情味隽永；而他纯手绘的一些小纸本，往往都能将笔性、色性以及种种不同类型纸张的独特“物性”，拿捏到既敏感动人又韵味悠长的绝妙状态。他也因此素有“魔术手”之称。记得有一次，他神秘兮兮地翻出厚厚一叠用薄膜小心包裹的小纸本，一幅一幅地展示，

到得意处，他半开玩笑地说：“这可是我的秘密武器。”不过，那些精妙的纸本作品的尺幅都不大，以十六开大小为主，几幅大一些的也不超过四开；一个系列至多一、二十幅，少则四、五幅。至于“花石图”，他已经持续创作了好多年，而且一律是全开的大尺幅，也一律命名为《花石图》。可见，对王亚彬而言，这个纸本系列有很不寻常的意义。

王亚彬有一段时间经常翻阅《黄宾虹全集》，集中以《花石图》为代表的水墨花卉放笔直取的精妙笔墨、奇崛多姿的花石形态、还有“花石图”这个标题，都曾令他颇为倾心，以为由此看到了一个“不一样的黄宾虹”。妍丽多姿但却常逃不过“朝花夕拾”的“经眼花”，与“瘦、漏、透、皱”的奇石（或亘古不变的磐石），本是中国传统写意花鸟画或文人诗歌中寻常到熟视无睹的一种组合。而相对于恽寿平端庄妍丽的《花卉册》、吴昌硕笔墨程式严整的《梅石图》，黄宾虹笔下的“花石”显得有些散漫随性，但它们“墨法淋漓变幻”、“笔酣墨饱，而气韵特胜”视觉韵味，以及“对花作画将人意，画笔传神总是春”的丰富情感，却自有一种化腐朽为神奇的感染力。而这些，也正是王亚彬重识“花”“石”的一个重要起点。

王亚彬是一位既擅于“叙事”，又有极精微的视觉修养的艺术家。他的第一个个人展览“搜山”中的《刺鸟》《花船树》《天河在南》等作品，就以神秘的神话气息，浪漫的少年心性，以及既有古壁画的朴厚、沧桑，又深得水色淋漓的空灵透彻的绘画语言而备受关注。此后，经过“我的宝石王”、“幽黯国度”、“大象座”、“意外的芬芳”、“我就是风光”、“留影阁”、“游遨”、“白马道”等一系列展览，他一步步展开了自己愈益隐晦、也愈益深刻的精神世界；而另一方面，他通过“点火”系列、“十九章”、“风景手记”等小幅纸本作品，在追溯、记录那些一闪即逝的心灵火花的同时，也在积累一种不事渲染就能兼具视觉的敏感、丰富与思想情感的深刻动人的语言感觉——他的这些小幅纸本作品，往往是他随后将要创作的新的作品系列的先声。

但“花石图”这个颇为庞大的纸本系列，却意味着一种新的“叙事”方式——一种不借助“故事”或“暗示性的故事”的更抽象的艺术表达方式。在最初的“搜山”直到后来的“游遨”、“白马道”等展览的作品中，王亚彬总是利用雪泥鸿爪般隐伏的“暗示性的故事”，草蛇灰线般引导出自己浪漫而深沉的思想情感。经过多年的艺术实践，他渐渐意识到，这些“暗示性的故事”在巧妙地表达思想情感的同时，对自己愈益复杂和深刻的内在体验而言，也未尝不是一种自缚的“言筌”。而“花石图”系列，却是不借助“故事”或“暗示性的故事”的叙事方式：黄宾虹的花卉作品让他更深刻地理解到，那些杰出的文人画家笔下的“在似与不似之间”的形象和底蕴深厚的笔墨，本身就是一种“无我而有我”的高明叙事。

正是从“把复杂的思想情感融入绘画语言”的角度，能更深刻地理解王亚彬“花石图”系列的内在嬗变：从空灵的折枝花鸟式的构图方式向满幅、半满幅式的更平面的构图形式的转化，赋予“高古”的色彩韵味以更微妙、也更日常的色彩变化；从笔渲墨染、空灵透彻的“水墨”韵致，转向既有空蒙、苍莽的气韵，又有散漫的涂鸦笔调的“表现主义”语言……他其实是在一步一步将“花石图”从中国传统话语系统这个“言筌”中解放出来，一步步发展成为能更直接、更自由地表达他日益深刻、却又日益难以言说的复杂内在体验的独特语言。