

## 浮生如画

许晟

在“留影阁”这个展览里，我们可以在每张画前停留很久，进入一个虚构的地点。时间在那里变成固体，把过去和现在变成瞬间的凝视；空间在那里变成平面，规劝我们支离破碎的野心。每张画都像某个故事的开始，或者结局。于是，“留影阁”也与绘画本身有关，每张画都在浮现的意象和消失的痕迹之间，让开始和结束同时发生，记录某种灵感和随之而来的空虚。在“留影阁”里，空虚也会带来更大的灵感；在绘画内部的深处，是那些真正值得保留的东西。

在过去的十年里，王亚彬最早一次个展的名字叫做“搜山”，后来有了“我的宝石王”，“大象座”，“意外的芬芳”，“我就是风光”……展览的名字就像那些作品本身一样，总是从漫无边际的虚构世界里忽然浮现，让人们无法预判下一次的样子。这次，“留影阁”依然是行色匆匆的，但终于不再自顾自地行走，而是像他“仙女峰”（2012）那张画里的登山人一样，忽然想到了什么，便回过头，朝远方无人的地方挥手，留下自己的身影。于是，在另一张“仙女峰”（2013）里，一位仙女在山谷间出现。虚构的故事往往最接近内心的真实。在流光溢彩却又如履薄冰的时代，“浮生若梦”的意义变得有些不同，说不清的情感都凝聚在画布上。

### 相似物

“密林”（2012）是一段灵感的结尾，也是“留影阁”的开始。在这张画里，一个青年模样的男子用老式电影机拍摄一张巨大的蜘蛛网。树林若隐若现，蛛网安顿其中，或更像是漂浮在虚空中。蜘蛛网的尺寸有时会忽然变小，变成一个近距离的特写，于是男子和他站立的地点就像是用蒙太奇手段补充上去的，似乎比蜘蛛网离我们更加遥远。背景更多是在画名的提示下才成为密林的。毕竟，当我们凝视一个对象的时候，即便它是抽象的，我们也总是要为它寻找一个相似物。这张画的不同在于，当画家描绘背景时，情感变成了他的视线，指引他的笔触，变成类似树林的样子，才有了密林。相似的关系调转了方向，不是笔触与密林相似，而是密林成为了某种抽象情感的相似物。在“流云”（2012）这幅画里，几个人在松枝间凝望或沉思，这与他更早的作品很相似；但忽然间，一个巨大的人影从背景里浮现出来，就像“密林”中的树林一样。它似乎是画家自己，或者与自己有关的某个形象；画家在叙述一种漂浮的情感时猛然看见了它，就像看见了自己。

在过去几年的创作里，王亚彬一直以1米左右或者更小幅的作品为主。这些作品的肌理与色彩带着模糊的斑驳和时间感，把视线拉入一个不断后退的深远空间。画里的每个形象都漂浮在不断变换的时空里，各自独立为一个个神秘的符号系统里的象征，指向各种各样的感受。而从“密林”开始，背景里飘渺的空间逐渐变得具象，画里的形象有了落脚之处，象征与符号被取消了，变成更加具体的故事般的场景。其实，故事是不存在的，场景只是画家情感的相似物。它们不是为了叙述和修辞，而是为了视觉化的“移情”——让观众放弃逻辑和情理的认同感，直接进入一个个凝视和冥想的空间，得到一种实体化的感觉。“移情”来自对故事的感受，又与故事无关；它源于人们从视觉和记忆中辨认和编织相似物的习惯，从每个人飘渺而真切的记忆中浮现。所以，“留影阁”里的情感不仅仅关于画家自己，还关于每个在作品前停留的人。

在“灯树”（2012）这幅画里，两个少年般的人物在亦真亦假的山石中眺望远方的松林。和“密林”中的电影机一样，“灯树”的画中也使用了望远镜这样的成像工具，似乎他们的观看都与某种“成像”的过程有关。画里的很多形象都不是王亚彬事先决定的，而是在作画的

过程中随着感觉加入的。这种工具曾经在过去的作品中出现，也许他在选择形象的时候，会偶尔着迷于视觉的搜寻感。灯光点缀在树枝间，产生视觉的迷离感，就像他寻找“相似物”的过程。在另一幅与灯有关的“灯女郎”（2012）里，灯饰成为一位仙女，或者一位摩登女郎的服装。这个形象的时代感是错乱的，她不曾在任何地方真正出现，她只是某种情感的相似物，因此显得似曾相识。也许，她就是“灯树”中的少年在望远镜里搜寻的对象？在“密林”之后，“松”的物象逐渐变得清晰起来，出现在“落山松”（2012），“松影道”（2013）等许多作品里，伴随着情侣或登山者的身影。“明月松间照，清泉石上流”，在这些画里，我们重新发现了这句诗的宽度，无尽的故事都发生其中。

在王亚彬的新画里，场景是情感的痕迹和影子。它们从一开始就是抽象的，抚慰着那些无处落脚的感受。“留影阁”是他后来才为这些作品取的名字，于是，“留影阁”也成为这个整体的相似物，从中浮现出来，记录似水的流年。记得某位现代主义初期的画家说过：“摄影永远比不上绘画，因为它无法再现天堂和地狱”。今天，宗教的时代已经过去，天堂与地狱的神话，蜕变成最深沉的情感；情感也是一种神话，而绘画是情感的相似物本身。这是今天的绘画最为宝贵的部分。

### 聚拢的碎片

“灯树”里类似屏风的一面墙是虚假的，就像挡在真正松林前的透明画框。而在“松影道”里，三根示意室内空间的直线终于无法再被忽视，登山人脚下的路也几乎到了悬崖的尽头。它们成为一种表现疏离感的主体，与远山的背景一起构成了矛盾的空间。过去作品中的飘渺背景，变成了被设置的虚构，就连前景的松树也变得像布景一样。这些布景让人想起民国的老照片，虚拟的景致充满真实的诗意，直到虚拟本身也成为诗意的一部分。可是，远处的山峰高耸入云，沁润在朦胧的烟雨中，若隐若现，显得无比真切，与布景没有丝毫关系。视线在深远的构图里不断深入画面内部，又始终在排斥和吸引之间震颤。视觉的感受正如他画面中包含的情感：在无限景致中望尽前尘往事，视线却突然如梦醒般收紧，相顾无言。

“毡毯画里三个旅行的男人”（2013）似乎是上一张画的缘起，画的名字几乎说明了一切：画里有另一张毡毯画，而两张画之间是漂泊的人。这可以被看作一张关于画家和绘画的画。而“穿红色条纹裙的男人”（2013）就像是另一个纬度里的旅行者，他疲惫了，放弃了无终点的穿行，坐在空洞的房间里。他已经知道了，松林只是墙面的虚幻。他身上的条纹裙也许是另一群旅行者迷路的地方。在“留影阁”里，虚幻的源头在于，画家永远无法进入画面，因为画家与画布之间有着永恒的隔阂。这一隔阂，存在于任何时代的绘画当中，无论画家身居何时何地，生与死的距离，内心与外在的距离，自己与画布的距离，都不会改变。画家永远在追寻的旅途上，他对空虚做好了充分的准备，因为每一次空虚，都是另一处景致的开始。

“松”（2012）就是这样的景致。画家把它从大画的物象中独立出来，重新发现它。当它摆脱画面的关系，摆脱了一切场景时，身份就变得可疑了。它可以是对一棵松树的写生，也可以是画家其它作品的局部，甚至可以是古画里松树的引用；因为它让人想起元代绘画里那种平静的老松，不再承载任何情绪，成为情感的停顿和留白。与静物类似，它没有来历，只是自己在画家脑海中的意象，变成了它自己的相似物。“六月”（2013）和“红花”（2013）里的花枝也是另一种意象的注解：画面似乎褪色了，就像宋代的砖雕或者锦缎一样带着尘封的美丽，也像是我们闭上眼时才能看见的花。在“仙女峰”（2013）等作品里，来自古代壁画的仙女或菩萨的形象徘徊在花丛和群山之间，看尽世间的故事。山河与草木依然来自她的那片土地，六月是永远的六月，红花是永远的红花；美景如幻象，只有幻象能跨越漫长的时空，变成画里的传说。

如果说绘画是情感的相似物，在这组关于风景的作品里，我们就能窥见“留影阁”里情感的宽度和尺度。松林，花枝，雪景，山峰，这些自古存在的物象，在文化的延续中被无数次描绘和赞美。今天的情感，古人已经预见；今天的故事，古人如何能懂。“落山松”（2012）里的情侣似乎已在松下伫立了很多个世纪，身边的积雪是繁华的尽头，就快融化在春风里，迎来新的相聚和离别。流转千年的兴衰，永恒轮回的聚散，不知哪个更让人唏嘘。

在“仙女峰”（2012）这幅画里，不再有矛盾的空间，不再有破碎的风景。过去作品轮廓化的轻薄山影，被具有体量和层次感的巨大山峰取代。山的形象显然来自北方，拥有巨大岩石构成的山体，和高耸而短促的山脊。画家充满气势的刻画，让人想起中国古画里的巨峰。在昏黄的天幕下，四个登山者向上行走。画家不再像古人那样用寥寥数笔勾画人物，而是用谨慎的，类似欧洲学院派的素描对待他们，把写意的画面变成了电影化的定格。其中一个登山人挥手告别，让人想起“再见”二字。“再见”的意义太不容易猜透，即便猜透，也不是人的意愿可以把握的。依稀记得在一部老电影里面，女主角似乎在一个桃源般的旅店里，通过电话告诉自己的好友：他走的时候，不要对他说“再见”，要说“永别”。

### 开始与结束

在王亚彬的新作品里，我们能看到更多的直接描绘。山峰的轮廓线在粗细和走向的变化中表现出体量。松树用快速而准确的笔法勾勒，坚定的笔触和松树的气质融为一体。花枝的笔触变得富于流动性，表现出植物本身的生长感。自然形态的物象是最常见的，尤其考验画家对形体的感受和归纳能力，也暗示了画家观看世界的方式。王亚彬在作画时，画面似乎是自然而然地从他笔下生长出来。他的描绘并不基于照片，而是基于视觉的经验和想象。技法本身并不是王亚彬想要表现的。在作品中，他并不刻意强调笔触的表现力，只在勾勒的过程中使用。直接的描绘之后，还要对画面进行复杂的噪染和涂抹，将直白的笔触融入画面，变成情绪的痕迹。

他的画面时常将实体的光影，抽象的感觉，都变成纯粹的色彩感。虽然他常使用不同的颜色，但仍然把画面统一在类似水墨画的抽象的色彩体系里。而有时，我们又会想起古人那些琢磨不透的色彩名，比如“秋声色”，也许就在他的画里吧。如果我们见过他乌黑的调色盘，就更能体会其中的微妙。对他来说，不同的情感需要不同的视觉，因此作画的方式也常常有所不同。他创作的节奏和情绪是变换的，每幅画都是一段完整而无法复制的印记。“以技入道”也许适用于其它的画家，但对他来说，绘画是“不择手段”的，技法只是内心与形式的转换通道。

油性颜料与布的传统关系，是一种附着感。从文化性格来说，中国画家在掌控它们的时候，更希望接近一种纸与墨的交融感。因此，画家需要为材料注入新的掌控方式和质感，让绘画的过程与文化的直觉相一致。王亚彬对油画特性的驾驭，使这种外向型的材料具备了内敛的气质。他的个人情绪和文化属性都更自然地流露在画面上。他的作品不会片面地依赖题材，图像，笔触或色彩，更不依赖观念的延续性，却在一种整体的延展中不断推进。准确的视觉传递，不是由画面的某一个元素完成的。在他的绘画中，分散的元素变成了一种整体的视觉质感。

对艺术家来说，任何知识，技术，或思考，都只是创作的背景。艺术家无法被替代的部分，是一种训练过的直觉，和把它转换成形式的能力。王亚彬的绘画是一个综合体，来自他对生活的体验，对古今美术的感悟，还有丰富的情感和洞察力。其实，任何理论化的形容，也比不上一个敏锐而善感的艺术家，对“浮生若梦”的体会。杜马斯(Marlene Dumas)的一本画册叫做“丈量你的坟”，听上去有些可怕，但确实，每张画的开始与结束，都在丈量画家生命的宽度。

## 在今天画画

毫无疑问，王亚彬的作品是典型的绘画，而“绘画最大的问题，就在于它是一个挂在墙上的直角平面”。“绘画的死亡”这一话题，曾经出现在古罗马后期，当时人们认为绘画已经堕落了；它也出现在文艺复兴时期的威尼斯，人们在看到提香的绘画之后，认为绘画再也不可能进步了。近二十年，随着世界范围内对一批成熟的新绘画案例的讨论，“死亡论”终于快要再次消失了。而新媒体艺术的媒介本身，也在失去它们决定“艺术立场”的标杆作用，所有媒介的艺术都回到了同一层面。可是，这些情形并没有得到更普遍的认知和讨论，在广泛的事件层面，绘画仍然在表象化的当代潮流中挣扎。今天，无论在欧美还是中国，很多看似与绘画有关的作品，其实都站在“绘画”这一整体之外，对它进行外在形态的试验和改变，在“绘画的死亡”中延续它的死亡。这种理解绘画的方式，来自现代和后现代以来的线性思维，似乎艺术只能在不断的创新和扩展中存在。这种创新实际上在用设计的逻辑消解艺术，把艺术变成理念，科技，社会或者哲学的工具，如果它不改变，最终被消解的只会是人的全部内心。

对绘画这个整体来说，王亚彬的作品没有任何创新，因为他一直在用自己的方式深入绘画的核心。他的一切试验性都体现在绘画内部，他的思考化作面对画布时的直觉。他不是为了探索绘画的可能性而创作，他的绘画因此拥有了无限的可能性。他画中的登山者，依偎的情侣，摇曳的树与花，都只因为最简单和最深沉的原因而浮现。它们像是画家自己，在一个熟悉而陌生的“直角平面”里旅行。真正的画家从来不为自己的绘画寻找理由；在一个破碎时代的破碎的艺术世界里，理由显得更加无足轻重，只有绘画本身是重要的。

绘画和任何艺术形式，都不是来自对艺术史的空白的寻找，而是生长于充实的生命。“休对故人思故国，且将新火试新茶，诗酒趁年华。”“当代”就是当下，是属于我们自己的年华。宋人对待他们的“当代艺术”的方式，在帮助我们摆脱后现代的陷阱。艺术的逻辑从来就不是线性的，春去秋来，花开花落，艺术是一个轮回。画里望尽三生事，一眼花开一眼秋，“留影阁”里的悲喜交集，正是永恒在当下的显现。