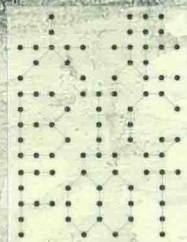


王亚彬 Wang Yabin



大足当代艺术丛书

王亚彬 Wang Yabin

图书在版编目(CIP)数据

王亚彬 = Wang Yabin / 王亚彬绘; 许晟等编文

— 北京: 北京联合出版公司, 2013.9

ISBN 978-7-5502-2011-9

I. ①王… II. ①王… ②许… III. ①油画-作品集

- 中国-现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第233667号

大足当代艺术丛书 Big Foot Contemporary Art Series

责任编辑_ 李伟 刘珊

文章撰写_ 许晟 朱朱 方志凌 Monica Chung

装帧设计_ 李骁

摄影_ 孙彦初

翻译_ 梅丹理 许晟

责任校对_ 刘珊

鸣谢_

NUOART

集美集团

臻达艺术基金

柏翠山当代艺术机构

NUOART

集美集团

臻達藝術基金
FINE ART ACQUISITIONS FUND

柏翠山 BAI CUI SHAN
当代艺术机构

《王亚彬 Wang Yabin》

出品人: 郑娜

出版发行: 北京联合出版公司

地址: 北京市西城区德胜门外大街83号德胜国际B座九层 (100088)

经销: 全国新华书店

印刷: 北京奇良海德印刷有限公司

版次: 2013年10月第一版

印次: 第一次印刷

印张: 26

开本: 12开

字数: 42636

印数: 0001-3000

书号: ISBN978-7-5502-2011-9

定价: 298元

Copyrights © Wang Yabin and NUOART

版权所有 不得翻印

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容;

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。

电话: 8610-57163852

www.nuoart.com

纵览

许晟

在王亚彬近期创作的一幅名为“仙女峰3” (p.259) 的作品里，四个登山者在漫长的山路上跋涉，远处有一座山峰，但画面还暗示了更遥远的终点。其中一个人转过身，对着已经远离的地方挥手告别。那里在画中是看不见的，我们不知道他在向什么告别，也许他所望向的地方一个人也没有。画里没有终点也没有起点，我们只能看见告别本身。山峰是雄伟而坚实的，又似乎随时会消失，并只为这一刻而存在。画里一行四人，削弱了孤旅的感觉，却把整幅画变成了一个只关乎告别的世界，一个在旅途中回首的节点。时间被定格，又被无限拉长，包含了旅途中一切无法被想起的细节，甚至那些还未发生的部分。在没有终点的旅行里，只有告别能包含一切开始和结束，以及随之而来的——新的开始。

这本画册就像是王亚彬在向一段过去挥手，在他即将年满三十九岁的时候，他看见了自己的过去。对于人生和画家赖以存在的艺术来说，看见是一种最深刻的了解。万事在挥手中消散，故事却还没有结束。只有告别能帮助画家确定自己曾经走过的路，和自己所在的地方。在这个时候，片刻回首比许诺未来重要得多。

应该画一张画

在完成于2001年的“红河” (p.43) 这幅画里，我们能看到波浪，一些花枝，和随意游走的云气或斑点。他在画面上制造了一种悬浮于古今之间的时间感，让自己的情绪也进入另一段虚幻的时空，然后在里面尽情描绘自己的想象。在斑驳的画面里，这些形象若隐若现，似乎就要被厚重的画面吞噬，也似乎正在从中逃离。与耐心制

作的整体肌理相比，画面下方的波浪是快速而肯定的，技法接近涂鸦，却显露了出色的绘画能力。那时的画里有很多充满神话或历史感的形象，古塔，猛兽，大鸟，忙碌或出神的人……在被压平却又无限深远的空间里时隐时现。显然，他对这些形象是富有感情的。

王亚彬从小喜爱阅读历史和神怪小说，他的家乡河南也是充满历史和传奇的地方；神话题材是那时的画里最容易被辨识的部分。“红河”这幅画源自流经洛阳的洛河。汉魏时期的曹植创作的“洛神赋”就与这条河密切相关，这篇充满浪漫色彩的名作也成为后世文学和绘画的经典参照。它的文字、故事，还有相关的绘画都让王亚彬着迷。但是，这些元素却在掩埋另一些同样重要的东西。在“树王”（p.44）里，举着大树的人更像一个“大力士”。将大树连根拔起并高举的姿态，似乎与神话无关，而是来自某种不顾一切的力量感和内在的叛逆情绪。而“刺鸟”（p.61）就像远古的狩猎壁画，来自王亚彬对冒险精神的崇尚。这种表达欲望超过了画家对神话的迷恋本身。在他的画里，无论人首蛇身的神，还是一只白鹿，形象所承载的具体叙事是被压缩到最低限度的；它们更多是某种抽象情绪的载体。白鹿可能是某种灵动的感受，一只茶碗可能来自类似考古的挖掘感，猛兽可能来自敬畏，而一对身影模糊的情侣无疑与爱情有关……画家并不是在刻意背叛神话或历史的传统，那些形象浮现自画家的生活，包含了青春时代各种复杂而简单的感受。正因为如此，“红河”这幅画才用华美而激情洋溢的红色掩盖了所有形象，无法阻挡的描绘充满了画面和观者的视线。

那时的王亚彬绝不是一个只专研历史、神话和古代美术，然后把这些元素挪用到画面中的人。他也狂热地喜爱欧美摇滚乐和电影，还有拉美文学，里面的旋律和故事是他青年时代的重要部分；而早在中学的时候，他已经跟一群志同道合的朋友组织自己的文学社了。那些充满表现力的笔触和肌理，以及似乎是随意安放在画面各处的形象，更接近抽象表现绘画；与之不同的是形象与色彩的内敛感，让他远离了表现主义绘画中常见的自满与做作。在那时的画里，我们看到的是隐藏在形象之下的、一种被延长的、类似慢镜头的情绪爆发；那种爆发用视觉的形式，以极慢的速度在画面里扩张，似乎在形成一个宇宙。这一过程保持着绵长的生命力，与充满力量感的笔触相对，随着不同人的视线而变化。它们不是对神话和古典情绪的表达，而是一种属于画家的，当下生命活力的载体。它们带着泥土的气息和久远的沧桑感，又常常与摇滚的节奏不谋而合。他的画里有当时的生活能够带给他的最大限度的深沉，和最大限度的不安。在充满时间感的画面背后，似乎隐藏着一个充满奇迹的世界，但那里也是充满危险的。和那个年代中国的许多年轻人一样，他生活在一个错乱而朴实、压抑而自由，并因此充满理想的时代，但他也许比别人更具有实现理想的勇气。

20 世纪 90 年代初,王亚彬遇到了他大学里的老师唐亚,并接触到印象派以来的欧洲绘画。他迷恋蒙克、科科施卡和菲利普·古斯顿;他和他们一样,都喜欢有些神经质的表达方式。2001 年的时候,王亚彬的作品开始在中国当代艺术界展露头角,而在那之前,他一直没有工作,毕业后连续画了八年画,却几乎无人知晓。在他那时的画里,那种不断扩展的生命力,也许在暗示他一直不顾所有质疑和压力坚持画画的原因。即便在今天,那些作品仍然是神秘而充满诱惑力的。画家脑中有一个可以无限生长的想象世界,如果他愿意,他能够一直那样画下去。这种深刻的肯定感,以及随之而来的对每幅画的专注而放肆的刻画,是他处理那些变幻莫测的形象的核心所在,也是那些绘画带有涂鸦色彩的原因。与其说,神话形象表明了画家选择画面内容的方式,不如说,它们表明了画家肯定某种灵感的方式;或者说,肯定的瞬间就是灵感本身。

同时期还有一幅名为“谷堆坡”(p.41)的画,里面几乎没有可辨识的形象。下方有一丛类似花朵的东西,似乎正在化作云气,融入画面上方那些游走的迷雾里;右下角还有一只类似灵芝的形象,这已经是最能辨认的细节了。那些笔触并不是随意和表现性的,它们一直在努力汇聚成某种形象。斑驳的时间感被一种迷离取代了,每一笔都在提供某种含混不清的线索。与“红河”相似,“谷堆坡”也是接近抽象边缘的一幅,一切神秘的形象随时聚拢,又随时化为无形。这幅画的题目来自河南的一个名叫“谷堆坡”的村庄。王亚彬并没有去过那里,只是在路过时看见了这个名字,并感觉到某种超越地名之外的东西。这让他肯定,自己应该画一张画。当文字变成一种形象,就开始带画家寻找想象力和描绘方式的最远处。“陆浑水”(p.75)这幅画来自河南嵩县著名的陆浑水库,王亚彬去掉了“库”字,似乎就把与那里有关的神话和历史都挖掘了出来。陆浑是一座古城,得名于春秋时期,周边有龙山,仰韶,二里头三个原始文化的所在地,也是杜甫、韩愈、宋之问、欧阳修等人游居的地方。这些典故都被隐藏在画面里,变成一种抽象的视觉感受的搜寻。这一过程是令人迷恋的,让画家在一个神秘的地方远游。与那里有关的回忆,或者虚构,都带着他到达比那个地方,或者任何航班的终点都更远的地方。

王亚彬的第一个个展名为“搜山”,也许因为他就像一个探险家。这个他企图颠覆却又热爱的世界,总是给他带来旅途中的惊喜,虚幻的形象也好现实的遗迹也好在他那时的画里,这些形象并没有构建某种容易言说的主题,而是画家在自己的生命中所能发现并肯定的部分。也许正是如此,这些在 2000 年左右创作的作品,才被王亚彬看作自己绘画的真正开始。人生总是在回忆中变得短暂,那些作品就像是保留下来的残片,它们所能被讲述的总是比它们想说的还要多。对那些画的丰富阐释,最终都来自他对绘画的专注,他在那一刻把自己托付给绘画,这是他开始每一张画的原因。十多年后,就在 2013 年,当他在旅行途中发现了一个名叫“燕尾岛”的地方,和一家将地址标作“燕尾岛西”的农家餐馆,他仍然能像最初那样,无比肯定地告诉自己:应该画一张画。

面对自己的画布

2005年的时候，王亚彬创作了一组以鸟为主体的作品，系列的名称就叫做“鸟”^(p.72)。在这组作品里，他用极相似的构图，将不同色调的形象与背景搭配，进行了一组关于材料和构图的实验。将这组画放在一起比较时，能明显感觉到其中的微妙不同。这是他无数布面和纸上试验的缩影；如果描绘一个简单的形象可以有无数种方式，那么他希望发现所有属于自己的。这样的尝试还有很多，比如“塔”也是在他的绘画中反复出现的主题。如果说王亚彬早期的作品是一种缓慢的扩张；那么这种组画就是一种缓慢的收紧。塔是几乎与大地同在的，而鸟是轻盈而脆弱的。在他那些不断涌现的，流动着的作品里，这些绘画就像是一种暂停，一种独特的空白时刻。

王亚彬的家乡在河南，他一直在那里成长和创作，中原山水的一石一木和整体气质，都给了他丰富的感受，并让他很早就着迷于中国宋元时代的山水画。荆浩、范宽、王洵、米友仁等古代名家的作品就像他少年时的启蒙教材，让他从小就熟悉了传统绘画从笔触，质感，再到传承的一切。另一方面，他的家乡存留着丰富的汉唐时代的建筑和雕塑。在很多爱好者眼里，它们只是古董，是年份与文化价值的载体；但在王亚彬看来，它们的色彩、肌理、形制、还有气质，就像被尘封的宝藏，等待着艺术家去发现。他喜欢用“帝国气息”来形容这些中国黄金时代的美术品，它来自一种审美层面的感受，一种抽象的骄傲与浪漫。这影响到王亚彬自己逐渐建立的色彩与构成体系。在王亚彬那时的画里，形象与色彩仿佛是来自另一个世界的，这也许是他的画面常常让人想到梦境的原因。实际上，梦是一种缺乏真实的参照，并因此与真实相疏离。但对王亚彬来说，他的画面来自内心的真相，来自宋元山水画和汉唐美术的相互参照，以及它们与自己的生活所建立的亲密感。

在前文提到的“陆浑水”那幅画里，两只鸟分别出现在上方和下方的中间位置，左侧配以四个人在努力泛舟的景象，似乎有关某个伴水而生的远古部落，两只鸟就是它们的图腾。鸟所在的位置又似乎在遵从某种来自中国汉代画像砖，或者古埃及壁画的秩序感。鸟身上的线条相互重叠，用一种现代涂鸦的松动打破了古代壁画的严谨。画面像是伪造的壁画一角。在一年后的“花树船”^(p.69)这幅画里，形象几乎占据了整个画面。在船上，画家调和出朴素的红、黑、蓝等几种色彩，让它们互不相容。其中的红色与黑色几乎直接来自汉代陶罐画。它们比希腊瓶画时间稍晚，但用一种强劲的生命力区别于瓶画的装饰性。船身的笔触尤其显得横冲直闯，互不理睬，但又协调地统一在急促的韵律之内，让画家自己还能够被依稀辨认出来。而“花树”^(p.106)几乎是完全沉默了。它的色彩像是画家对画像石的模仿，变成了留在石上的痕迹。古拙的，来自汉代线刻的勾描相互重叠。同时，画的背景又接近来自唐代陶俑的，华美与沧桑并存的白彩。从图释符号的角度来看，这棵树的文化属性是模糊的，



彩绘羽人驾鹿砖局部 汉代(公元前202—公元220年)
Detail of a painted brick with wing man riding a deer, Han Dynasty (202BC – 220AD)

这与画家的沉默相一致。他从未希望用符号化的物象来表达对文化的理解，因为符号只属于设计的范畴，这也是二战后的世界艺术最容易坠入的陷阱。他的画中那些色彩，线条，还有肌理的组合，传达着更为久远的气息。它们来自绘画的表面，也与绘画的源头相连；它们属于瓦尔特·本雅明所说的“永恒形式的圣殿”。其实最终，它只是一棵带有隐约诗意的“花树”，而树与花是不需要具备文化属性的；它们为自己而存在，并由此承载生命和美。因此，它们也属于中国古画里的“树下”与“花间”，永恒的形式就隐藏在那里。

与更早的作品相比，这些画里的形象在不断凸显。王亚彬用伪造的方式不断远离表现性的表达。如果说之前的作品仍然是自发的，是一种由内而外的情绪通道，来自创造和描绘的冲动；那么这些作品就在抑制这种冲动，冷静下来，变得安静而独立。画家一旦开始创作，这些作品就在离他远去，不再受他的主观意愿的控制，并在时间的长河里不断后退，直到切断了所有与画家的个人联系，变成为自己而存在的作品。他在疏远自己的作品，把它们交给一种确实存在的，却又更接近虚构的遥远时空。同时，那些来自汉唐美术的碎片又是那片时空的物证。如果说现代主义以来的绘画喜欢强调画家的在场感，那么这些绘画就是王亚彬更加“古典”的一面，因为无论在欧洲或者中国，都只有古典画家，才会把自己的绘画交付给某种自己所信任的，更加高远的存在。

在同时期的另一些作品里，王亚彬也在通过各种关于技术、媒介和材料的尝试，让作品重新属于自己。“狩猎”（p.70）采用了四联画的形式，更强调画面的比例和节奏感；肌理也在绿色的衬托下出现了微妙的变化。这来自他的另一部分试验。那时，他尝试过的绘画材料包括牙刷、酱油、化妆品等等，但他对当时开始在中国流行的，注重材料与观念的试验性绘画没有兴趣，他的试验只专注于绘画本身。“牵象”（p.53）这幅画把背景分成了三个矩形方块，似乎在向罗斯科一类的抽象画家学习。左上角又一次出现了鸟的形象，但画家也许只能和观众一道猜测自己对它着迷的原因。“四个西瓜”（p.113）的背景好像是受到了通布理的影响。通布理和罗斯科都是王亚彬最喜欢的抽象画家，而且在王亚彬看来，通布理应该是很熟悉中国古典水墨画的。西瓜放在桌上的形象，显示出王亚彬“恶童”的一面，他大概想用甜美可口的水果，颠覆自己画里所有厚重的东西。在那段时间的许多纸上作品里，我们还能看到更多德国新表现主义绘画的影子。

从2002年开始，王亚彬大量接触到国外艺术家的画册和原作。他的英文很差，在当时的中国，关于外国当代艺术家的中文信息是稀少而破碎的，这反而不会干扰王亚彬用纯粹“看图”的方式去了解他们。他觉得作品本身能反映艺术家最真实的部分。就这样，他又逐渐了解了自格哈德·里希特以来的欧美新绘画；也开始喜欢类似马克·迪恩那样的装置，还有二战后的那些日本摄影家。同时，他也读到了涂鸦艺术家巴斯奎特传奇般的人生，那种不顾一切的艺术态度是他所喜欢的。他更喜欢以巴塞列茨为代表的，德国画家骄傲奔放的气质，以及来自历史的力量和伤痕感，这与他在中国当下的感受不谋而合。他们的绘画让他想起中国南北朝时期的雕塑里，那些骑在马上 的战士，或者孤身送信的人。

当时，中国当代艺术正在快速发展，绘画市场迎来了幸运的时刻；同时，新媒体艺术开始按照欧美在二战后的方法，在调查艺术模式和贬低绘画的同时，强调着自身的观念与革新。于是，中国新绘画常常按照更容易被推广的，政治学或社会学的解读方式，仓促地树立各自的特征。王亚彬虽然已经在中国当代绘画界崭露头角，但他一直在河南创作，在空间和心理上，他都有意与当时流行的创作方式保持着距离。那段时间，他印象最深的事情是无数电影、音乐、或小说带来的愉悦感，那能给他的绘画带来真正的触动。他从不 在意对绘画这个整体的质疑，而是在不断的积累中，逐渐建立自己牢固的根基，并进入绘画的深处。

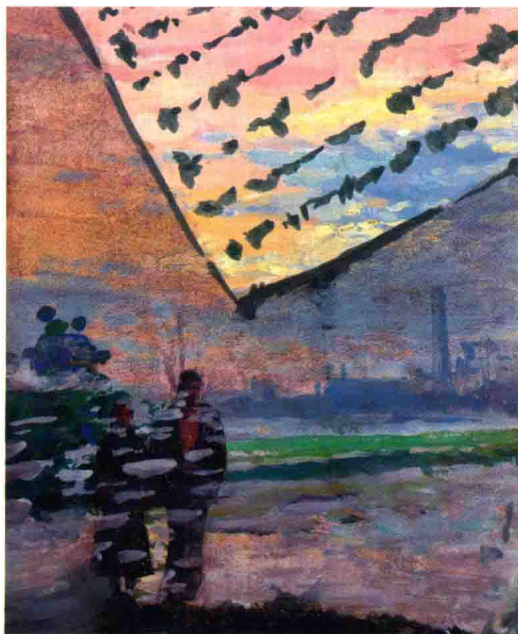
2006年，他创作了一幅带有综合色彩的“闪电龙”（p.101），整理不断丰富却又相互冲突的感受。一个少年匍匐在近处，用一支带瞄准镜的步枪瞄准天上的巨龙。这幅画把过去的神话融入了更加明确的叙事结构里，背景也通过色块区分为明确的近景和远景。少年成为了画面的中心；他瞄准的动作是带有敌意的，但也有好奇的窥探。



白石佛像底座 北朝（公元386年—581年）
Pedestal of a figure of Buddha, white stone, Northern Dynasty (386 - 581AD)

这幅画就像是画家后退了一步，用隐喻的方式，表现自己面对画布和描绘对象时的敬畏与痴迷。又或者，他就把自己当作了一个绘画世界的勇敢猎人。在“我的宝石王”（p.121）里，一个少年在辗转扭曲的时空里四处搜寻。在那段时间的画里，少年的形象越来越多地代替过去的神话或古迹，成为画面的中心。如果说一切绘画里都有画家的影子存在，那么在这样的画里，少年的形象就是画家自己在虚构世界的化身。更重要的是，画布本身已经和少年在画里所面对的世界融为一体。其实，那个世界本来就是属于画布的，它是一个不容置疑的直角平面，也是另一个世界的入口。因此，“我的宝石王”就像双重的隐喻，宝石属于他的想象世界；少年与宝石，就和他与画布的关系一样。

那时，世界范围内的新绘画都常常讨论自身在艺术世界的处境，并由此成为“关于绘画的绘画”。在这个层面上，王亚彬那时的绘画也有关于绘画本身的部分。但是，他的作品丝毫没有流露对绘画整体的反思或反讽，也没有空洞的理论说教。他用绘画方法的扩展，以及浪漫主义的态度，展示了自己作为一名画家的状态。“凤凰”（p.119）里的少年不再用枪瞄准远方的神兽；他坐在山边，惬意地看着凤凰在天空飞翔，整个画面被闪着金光的红霞笼罩。这也许暗示了他的创作节奏与方式即将发生改变。那时，整个中国正从奥运的狂欢中醒来，而王亚彬的绘画刚刚踏上更远的旅程。即便在今天看来，他那时的绘画，就像“我的宝石王”里面的少年一样，仍然能通往各个方向，面对着无限的可能。



我就是风光系列之十二 王亚彬 2012
 Untitled work on paper for the "I am the landscape" series, 2012

远行

在王亚彬完成于2008年前后的绘画里,我们还能看见英雄式的冒险精神,自我对立,甚至迷茫。然后,一组名为“乐手”(p.162)的小幅绘画出现了。它们和“鸟”一样,仍然是一次暂停和探索,却预示着更大的转变。画面变得宁静了,而且,三幅画分别在用自己的方式调试这种宁静,就像在调试琴弦。它们不再充满时间的斑驳感,也不再躁动的不安,甚至连神秘的感觉也疏远了。这时的肌理已经蜕变成更平面的色彩,具备了沉静而内敛的表现性,唯一不变的是深远的感觉。从这幅画开始,王亚彬的色彩已经不是对中国高古气质的挪用,或者制造某种带有时空感的肌理效果的工具了;它开始与画家的个人情感融为一体,并在后面的作品里产生更加丰富的演变。如果说,之前的作品还在把画家放逐到一个虚拟的时空里,显现他在画布前的激动与孤独;那么现在,画布已经是一个他所熟悉的、心灵可以信任并安顿的地方。

“海螺女郎的日出”(p.159)这幅画和“凤凰”一样,将画面分成了明确的前景和背景。画面主体变成了山峰上的海螺女郎,而背景使用了他的画里并不多见的几何抽象,就像是“乐手”里的音乐在演奏,让观者的视线进入某种迷茫或冥想。在画面的右下,两个不起眼的青年似乎是应女郎的召唤而来,抬着一块破碎的玻璃或者镜子,

里面有日出的景象，还有英文小字“日出”；两个被现实所困的年轻人，希望为她带来诚恳的安慰。海螺女郎不再来自远古的传说，而是被王亚彬创造出来的，一个与大海、美丽，或者女性有关的造物。她仍然属于神话，但从某个神秘的世界，进入了画家对当下感受的隐喻，并开始与现实发生更加直接的联系。2003年的时候，王亚彬的老师段正渠写过一篇文章，并在标题里把王亚彬形容为“在传说里行走”的人；而现在，他渐渐从传说回到了当下。

在“夜明珠”（p.177）里，两个青年坐在山峰上，在欣赏夜色时窃窃私语。这幅画的背景依然带有过去作品的特征。在无数的纸上绘画之后，山峰终于出现在王亚彬的布面作品里；它们与画家家乡的山峰有关，也与它们在中国古画里的样子有关，同时承载着弗雷德里希式的浪漫主义情怀。在那位德国画家的画里，山峰上的人在代表所有画家凝望自然；而在王亚彬的画里，他们似乎在被画家精心照看，闪烁的光点把那里变成了一个梦境。画家已经创造过太多梦境，那里容纳过巨龙和大船；而这次，他为画中人造了一个平静而充满细腻情感的场景，并希望他们停留在那里。“大象座1”（p.164）来自王亚彬所创造的，十二星座之外的又一个星座。那时，当大家谈论起星座与性格的关系时，他喜欢用“大象座”来形容自己。这幅画衍生出他的一系列作品。“小女神”（p.203）仿佛是一个小偶像，她在洗尽上千年的浮尘后，在宠爱她的人面前重新生活在当下；和海螺女郎一样，拥有了最鲜活的情感世界。从这时开始，王亚彬的绘画进入了一种安静而自省的氛围，用虚构和充满想象力的叙事方式，描绘着源自现实的内心世界。

星象图出现在“六月陨石落下来”（p.161）和当时的其它一些画里。这些图案不仅与真实的星图相吻合，而且符合作品题目所提到的时间，比如“六月陨石落下来”的背景就挪用了实际的六月星空。王亚彬喜欢的想象世界更接近历史，他甚至明确说过，自己对天文学并不感兴趣。但他显然是喜欢星空的。这个星空和宇宙无关，它只是一种视觉的证据，提示着仰望星空时所能感受的，一切与现实有关的情感。星空是联系虚构与现实的结点，也许正因为这一点，画面才需要强调星图的真实性。它必须来自现实，才能凸显与虚构有关的一面；或者说，星空本身就在想象和现实之间，它是可以被看见的，却又无法被完全理解的存在。

“金椰”（p.187）显得有些特殊，因为画的背景是由细密排列的真正邮票组成的。王亚彬收集了许多来自世界各地的、带着邮戳的旧邮票，并用相同的方式创作过好几幅作品。通信的人与他毫不相关，但邮票却变成一种离别和期盼的相似物，为每一个对它们怀有记忆的观者敞开了传递感受的通道。在这幅画里，星空变成了更接近现实的遥远南国，抱水瓶的女子似乎来自欧洲神话，但她旁边那个男子是用不同方式描绘的；他们也许一个来自现实，

一个来自回忆，或者期盼。如果说“大象座”系列是画家内心世界的展开，而“意外的芬芳”系列更集中在情感这条线索之内；那么“金椰”就像是两者之间的过渡。“意外的芬芳”与突如其来的迷人有关。当它与邮票联系在一起，这种突然的美好就变成了被延长的等待与失去；直到它结束，进入画里，将自己的开始与结束都安置在同一个地方。开始与结束凝聚着关于“地久天长”的哲思和想象，而在他的画里，消失与地久天长是平等的，画面本身就是一个没有时间感的平面。“露香旅馆”（p.197）无疑也与这种消失有关。画的名字来自一家名为“露香”的旅馆，它充满了中国 90 年代的气息，显得陈旧而花哨，却因此混淆了无奈的风尘和青春的浪漫。它们就像这个名字在今天的处境一样，真实而无处安放。这幅画的色情意味也似乎在嘲讽“密林 1”（p.214）里面那种纪念碑式的，对爱情的歌颂；但同时，它们又成为彼此的注解、渴望、与秘密。

“意外的芬芳”这个题目最早出现在 2007 年，来自一组名为“点火”（p.114）的系列作品，这组作品是他在自己拍摄的宝丽来照片上的涂鸦或拼贴，其中的名称和内容一样丰富：“寻找四种花瓶”，“蛇女”，“牡丹亭”，“金虎”，“桃子”，“炼金术”……其中，在“意外的芬芳”里，一个赤裸上身的男子望向背后忽然浮现的白色花丛。在王亚彬 2010 年以后的作品里，许多过去的画面里出现过的形象，常常以不同方式回到新的作品里，比如花枝，山峰，星空，都从神话的场景，变成了不同情感的相似物，提示着一切可能与之有关的故事。同时，项链，胸针，镜子，台灯，这些新的形象常常在一幅画里出现，又在另一幅画里消失，就像那些只会在不经意间，在某个细微线索的提示下，被唤起或遗忘的情感一样。它们来自画家最真切的体会，又似乎无法仅仅属于画家自己。它们来自中国高古美术和古代绘画，也来自浮世绘里的一个侧影、老电影里的一个手势、民国照片上的一顶帽子，或者郑州夜晚迷离的灯火……它们包容了复杂的线索，却又凝聚在简洁的意象中。这自然可以用关于物质与记忆的理论，或者新形态的符号学去阐释，但对王亚彬的作品来说，一切理论都只是进入体验世界的方法而已。就像在名为“十九章”（p.206）的纸上拼贴系列里，有一些似曾相识的人物形象，它们也许只会唤起一首老歌，却坦然地满足于此。它们只为自己所承载的情感而出现，并替观者承担一切与之有关的结果与未知。

在处理这些形象的时候，王亚彬使用的手段并不是固定的。在“珍珠岛屿”（p.173）“五盏灯”（p.219）或者“六个诗人 2”（p.184）这样的画里，他会用空间拼贴的方式，组合形象与空间。而在诸如“密林 1”或者“白马七星”（p.190）里面，他会追溯更加传统的场景叙事，退回到自觉的结构主义之前，恢复一种源于古代审美的、抒情而端庄的图像修辞。在那段时间，王亚彬的作品常常被形容为谜一般的梦境，因为画面中的形象，以及不同的作品之间，与其说在遵从一种叙事的关联，不如说是想象力的扩张，以及视觉意象的营造。于是，他不再依附某种统一的图像或符号学逻辑，而是调动自己的一切经验，让画面结构根据表达的需要而变化。他有意识地把每幅画都变

成另一幅的参照，并将它们统一在自己的视觉质感当中，形成清晰的整体情绪。近十年来，欧美新绘画逐渐摆脱了主导艺术理论多年的语言结构主义，王亚彬虽然与这种演变的过程保持着天然的距离，但也在用类似的方法，去面对这个属于信息与图像碎片的时代，为自己的绘画打开了一个可以无限进入的，不断成长的经验世界。

在“茉莉号”（p.222）里，画的近景又出现了一个少年，他手中的工具已经从步枪变成了电影放映机。也许在那时，整个人生和世界在他眼中已经像一部电影，一个虚构的视觉梦境；而他在其中不断截取那些“应该画一张画”的部分。他也许不知道自己的下一张画会是什么样，但他已经确定，应该怎样面对自己的绘画。“茉莉号”像一艘美丽而脆弱的船的名字，也许是从“花树船”蜕变而来，也许是“凤凰”里的那只大鸟幻化而成。如今，这艘船开始了新的航程，带着他在如梦的浮生里远行。

看见自己

从2012年开始，王亚彬陆续完成了一些以松树为主体的小幅作品。例如“三棵松”和“晚秋”（p.239）。在“晚秋”里，树根、细枝和松针来自不同的视角，构成了一幅意象化的图景。画面中心是一张裸体女性的图片。在这里，松的出现似乎只为承载一种来自色彩和笔触的沧桑感，然后被转化为抽象的情绪，与图片的柔软融为一体。在中国古代水墨画里，松因为自身的姿态与长势，成为反映画家观察与归纳自然形态的一种标尺。王亚彬对松的描绘在很早以前的纸上作品里就出现了，但很少出现在布面作品里。在这个与古代画家人面相对的庞大主题面前，他一直在等待自己变得更加成熟。到这时，他已经找到了自己的方法，摆脱松树在文化传统里被定型的理解方式，让它成为一个入口，帮助自己进一步深入画面。如果说过去的组画是一种暂停和转变，那么这些作品就预示了一次绘画的展开与释放。

“刺松”（p.263）就是一次更加开放的尝试。在这幅画里，松树是以边框的形式出现的，与中间的花束共同构成了装饰性的框架；松树和背景是由直接的笔触完成的。这让人想起庞贝或金房子壁画里那种早期的矫饰主义。在那些壁画里，一些毫无关联的神话形象常常同时出现，构成边框，并由直接甚至纯朴的笔触描绘而成。在“刺松”的构图里，松的笔触具备水墨画的整体节奏，并拥有松针的形态本身所具备的爆发力。早期作品里那种肌理所传递的，内敛的力量感，转化成了对松的造型控制。于是，画面排除了矫饰主义那种绵软和纸醉金迷的气息，同时保留了它的样式本身所具备的、对美好事物的崇拜，以及饱和的情感表达。高古气息的色彩、表现性的描绘方式，以及装饰性的边框结构，并没有在画里产生异化和冲突的感觉，而是相互净化出一种单纯而脆弱的崇

高感，围绕着画面中心的两个人，将他们拉入一个更具层次感的时空。在那里，其中一个在另一个的背上纹上了松树的图案。在“松影道 1”（p.242）里，松景的构图是平远的，细腻噪染的背景强化了松枝对距离的暗示性，打开了远处被省略的风景。同时，空间在屏风处发生强制性的转折，变成了虚假的景色。王亚彬使用了具有流动感的笔触，让松的形态在苍茫和妖娆之间充满整个画面，用一种扑面而来的方式，重新打破了屏风对空间的划分。

在今天的视觉经验里，世界的每个地方都只是一幅更大图景的碎片，它们是可以被随意联系在一起的；而那幅更大的图景却常常比碎片本身更加多变，并因此成为一种虚构。这已经成为今天的生活体验本身，甚至已经以理论的方式被人所熟悉。但从绘画的角度描绘这种体验，却意味着无限的可能。在后面的作品里，王亚彬对碎片空间的处理也变得自如了。在“月缺”（p.251）这幅画里，松树把画面变成了一个布景，它们更像是对旧照片里松树的引用；而在那些照片里，松本身就是以布景的方式存在的。月色与星空类似，当人们凝望它们时，已经进入了一个超脱时间感的、与内心相连的空间。人们在思念时会凝望月亮；但今天，在“谷歌地图”里凝望远方的街景也许是另一种方式。在这幅画里，空间的左上角有一大块破损，取代了月亮的不完整。月色制造的心理空间被一个虚构的封闭空间代替了。虚构的空间承载着属于今天的思念与忧伤，让树下伫立的人从前尘往事中回到现实，经历属于今天的故事。“早春”（p.255）用一棵白花树取代了松树，因为在画这幅画的时候，王亚彬希望树上有花。花树与藤蔓在画中的位置就像是“刺松”里的边框，但笔触让它们具备了蔓延的力量，并支撑起整个画面。于是，画里的空间终于不再破碎。对于身处现实世界的观者来说，这幅画本身已经打开了一个虚构的空间；而在画前注视它的人，也就变成了“月缺”里在树下站立的人，想起各自记忆中不同的往事。

在王亚彬近期的画里，碎片式的空间并不是唯一的表达方式，空间毕竟不是他绘画的主题，只是一种联系视觉经验的通道；因此，在“晚松”（p.267）这样的作品里，一幅不再自相矛盾的图景出现了。几棵松树以它们在中国古代绘画里的节奏排列着，笔触透露出些许悸动，但又在层次丰富的昏黄天色里沉静下来。在古画里，如此排列的松树常常出现在深远或高远构图的前景处，背后是层叠的高山。而这幅画的构图是平远的，背后的高山所具备的厚重气息，被转化成一种深远的情感，消失在背景里不可见的深处。树下的男女以极内敛的方面对着彼此，似乎来自某个民国作家笔下的爱情故事。他们更像是在别离，因为那些松树散发着来自元代绘画的不安和寥落，这种气氛统摄了整个画面。画中的人与树似乎是属于不同时代的，两人也许只是树下的一对幻影；或者，那些松是他们背后的幻影；或者他们只是彼此的幻影而已。



未完成的“燕尾岛西” 2013
Unfinished "Swallow tail Island west" 2013

相比“月缺”那种破碎的空间，另一种不真实感出现了。就像“花树”那样，“晚松”又开始远离画家，并用一种内敛的方式，让人想起晚唐诗歌里那句“寂寞正相对，笙歌满四邻”。画家和观画人都可以用最深刻的方式了解与情感有关的一切，但仍然会在某个时刻感到孤独，和某种抽离感。在画里，这种抽离不再像过去那样指向某种古代的崇高，而是指向某种仍然与画家本人有关，又通达古今的情感。在这些画里，从“意外的芬芳”开始的线索才变得更加完整和清晰。在绘画方法的推进下，它们融入了深远的气息，凝结成更加抽象的思念、忧伤、相聚，或者别离，并被放置在和神话或山水同样高远的地方。今天，宗教的时代已经过去，对当下的艺术来说，情感本身就是一种神话。

2012年，王亚彬开始了以“留影阁”为线索的系列作品。除了上面提到的几幅之外，“流云”像是忽然浮现的自我；“影松”（p.284）像是对古人的致意；“象牙贝与花篮”（p.283）来自单纯的琐碎；“灯女郎”（p.272）里有情色的气息；而“红花”（p.253）是陈旧的甜美……正如前文所述，从“大象座”时期开始，王亚彬的绘画就融入了丰富的表达方式，每幅画都像是另一幅的参照，“留影阁”里的绘画也是如此。但在新作品里，作品的情绪变得更加深入而可信，并展现了王亚彬独有的文化性格。

毫无疑问，这种性格源于中国的文化，但与其说它是对“中国文化”的概念化表达，不如说它来自画家的生活。近两年，谈论“传统”成为中国当代艺术界一股新的潮流；但“传统”从来就不是一个整体。在更宏观的尺度里，今天的艺术永远与过去相连，而画家对当下现实的体验才是建立这种联系的真正通道。实际上，现代主义艺术首先来自对文化身份的打破；而对今天的所有艺术家来说，掌控当下更广阔的美学与生活经验的前提，以及打破文化身份的最终结果，都是对自己生而具备的，更加深远的文化性格的信念。这种信念首先来自画家对当下现实的洞察，以及对自我与外在世界的关系的发现。无论是否有意，王亚彬都在自己的作品中展示了这种信念，并在明确的自我意识中，完成对作品的塑造。因此，“留影阁”也像是王亚彬的内心与整个外在世界的一道边界，它在每一幅画里，随着画家的内在体验而变化。如果说这个名字与记忆有关，那只是因为他把现在的一切都看作人生旅途里的风景，这是他用绘画看待世界的一种方式，也是他对待绘画的方式本身。

在“仙女峰4”（p.289）这幅画里，松树消失了，远山似乎曾经被树或花朵遮挡，如今终于显现出来，让人发现一个仙女飞舞其间。山体几乎用水墨的笔法勾勒而成，背景的肌理也似乎薄如宣纸，却展开了一个云雾缭绕的广阔风景。画面的色彩被高度压缩在棕色和月白之间；它们不再制造斑驳的感觉，却似乎凝固了漫长的时间。仙女的飘逸源自“洛神赋”和南北朝的飞天形象，但也包含了更加世俗的戏剧感。她背后的远山里发生过从战争到山歌的一切。于是，她不再是情感表达的载体，而是贯穿了之前作品里的感受，用飞舞的身姿归纳着“留影阁”里的一切。从这时开始，情感的内容已经不再重要，重要的是它们背后所连接的生命状态本身。王亚彬曾经提起过北朝诗人庾信的那句“落叶半床，狂花满屋”这句诗为浪漫主义打开了更加宽广的疆域，并提示着他的绘画所蕴藏的精神宽度。如果说“晚松”是留影阁里一个孤独的时刻，而且这种孤独与古往今来的一切艺术有关；那么“神女峰”里的浪漫，就正好与“晚松”的孤独相对，成为“留影阁”系列的两个入口。

“落叶”与“狂花”用植物的状态暗示了季节的轮回，在不断重复的轮回里，艺术不再是“前卫”思想所主张的，在不断的消解和建构中，线性的向前发展，而是寻找内在的永恒。如果说浪漫主义意味着对想象力的崇尚，以及内在情感和精神的释放，那么这恰恰是王亚彬整理自己经验的方法。他的作品里常常包含着偶然，却又统一在阶段性的线索中，并帮助他继续发现与之不同，或者完全相同的东西。在多年的积累中，他的绘画已经成为一种自然生长的结果。当王亚彬真正发现这一点时，他就进入了一种更加自觉的状态。这也是在文章开头提到的那幅画里，他向过去的自己告别的原因。他看见了真正的自己，并开始用绘画的方式去热爱，或者逃避这个世界，或者两者兼有。