

段
秀
苍
篇

主
编

龙
瑞

河
北
美
术
出
版
社

一日一画
从书

一日一画
从书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 黄少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 畅 王娟娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 段秀苍 / 龙瑞主编；段秀苍绘. —石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙… ②段… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第138067号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

段秀苍 简历

1953年生于河北景县。中国美术家协会会员，国家一级美术师。曾任衡水市文学艺术联合会副主席兼美术家协会主席，2003年定居北京。现为职业画家。



段秀苍的现代水墨与精神内蕴

□ 文/傅京生辑撰

20世纪80年代初，段秀苍结识了两位极好的朋友，一位是任职中央工艺美术学院艺术系主任的乔晓光，另一位是任职北京服装学院的画家王焕青教授，两所大学毕业后来到段秀苍所居住的衡水工作。在那里，段秀苍虽然早已有了许多作品发表，甚至获奖，但尚没有艺术上的自觉。

在20世纪80年代以前的若干年中，服务于国家意识形态的主题性创作一天天下，所有艺术家的作品风

格极少受到外来干扰，再加上主体意识的觉醒与自主能力的发挥，于是，综合这三个方面的因素，造就了他们的作品，给人留下深刻的印象。

事实上，张善先生所说的“地域在一定程度上上的封闭性”，仅仅是指武强年画在国家改革开放以前的存在状态，而并不是指“85美术思潮”之时段秀苍等人探索定位的“封闭性”。“米半画室”时代，是段秀苍在艺术道路上真正自觉的开始，而这个“自觉”，本身就存在着“借他山之石以攻玉”的基本文

化内蕴。段秀苍曾说：“毫无疑问，对人生与社会的解读和对生命意义的理解是艺术家永远不可或缺的精神食粮和思想源泉，但这并不是艺术创作的全部，因为艺术创作必须要通过工具和材料把思想视觉化，并在公共制约的相互关系中使视觉化的语言符号得以界定，相互传递，从而引入主流文化之中。然而，这一过程却往往由于艺术在传递中的公共制约关系，使得符号标准化，因此，也就使艺术家个性化语言受到极大限制。这种情况往往使一些人在发现和创造面前止步，在传统的温床上，惰性不断的扩张。那些单纯的绘画符号从画家的手中固定到纸上，又从纸上固定到观者的心理空间，形成了一种观念。这些被固定的观念，从一个高度推到另一个高度，于是观念越来越强，越来越稳定。”从段秀苍的这段话中，我们不难发现，在那个时期，段秀苍并没有偏离“85美术思潮”的主流航线，只是在那个特定的历史时期，段秀苍坚持了从民间美术中汲取营养的信念。

对家乡深挚的热爱，绝不违背自己的真实的情感，但又不敢步自封的信念，致使段秀苍在“85美术思潮”时期，为他后来顺应中国文化现代化发展需要在艺术风格上的选择，奠定了坚实的基础。

二

中国的民间艺术极为重视参与着本真性情的自然



「段秀苍现代水墨艺术研讨会」现场



「展品」，卢悦等观看段秀苍作品

格几乎都是从一个模子中压印出来的，艺术上的自觉对艺术家而言，往往只是一句空话，更何况许许多多的艺术家根本就没有想到艺术要有自己的个性。段秀苍与乔晓光和王焕青的相识，恰逢改革开放春风劲吹的时代，因此三个人的相遇，便使他们在各自不同的绘画领域找到了新的支点，思想的碰撞，情感的交流和不断的争吵把他们紧紧联系在一起，于是，决定组成一个艺术群体，取名“米半画室”。

值得一提的是，在当时，“米半画室”并没有单纯地去追随西方现代艺术潮流，而是在广泛吸收外来视觉艺术手法的同时，把着眼点放到了中国民族、民间艺术的研究之中。这在“85新潮”美术中，是具有突出特点和重要意义的。此时，他们的艺术追求，可以说是在西方现代主义思潮大规模渗透到当时艺术家的观念之时，最早地以清醒的态度立足民族文化本位而对外来文化进行汲纳的先行者。

当时，中国艺术研究院美术研究所学术委员会副主任张善先生这样评论他们的艺术创造：“从总体上看，‘米半画室’的作品地域性特点很强烈，河北武强是北方民间年画很发达的地方，他们三人对武强年画、民间工艺都有很浓的兴趣，并想追本溯源，探个究竟。所以，段秀苍等人的作品透露出来的审美意识不仅与民间艺术有着千丝万缕的联系，而且因为地域在一定程度上上的封闭性，使他的这种孜孜以求的精神



「晨曦的中午」1983年



「公元1945」1984年

流露。从小就生活在民间文化重镇的段秀蓉，自“85美术思潮”到来之时，即认识到“文化的异化会使人们本真的变形，情感受到极大的束缚，人们的自然属性受到极大的限制。因此，人们不再是自然而然的一个画家、一个艺术家，而是把自己变成了一个简单的造像机器。在这种情况下，人们的头脑里装满了混乱的观念，越来越多地交错在一起，诱导着人们沿着一条程式化、规范化的路走下去，束缚着人们的手脚和思维的扩展，堵塞了无数条通向自然的通道。”而正是基于这样的体认，段秀蓉走向了将传统文化精神移植于现代水墨艺术之路。

著名美术理论家刘曦林先生在回顾段秀蓉走过的艺术道路时，这样评论道：“段秀蓉这位在‘85美术新潮’的‘米平画室’中走出的现代水墨艺术家，多年来始终不忘自己始发的起点和历史长河的时代坐标，在当今全球文化思潮汇集的撞击中，有着自己坚定的信念。段秀蓉把传统文化精神植根于现代水墨艺术之中，走出了一条法外自然之路，而没有去追随西方先锋艺术的各种时髦。当新潮美术的冲动渐趋平缓，而为金钱的艺术和各种急功近利的诱惑又使艺术世界变得愈来愈浮躁不安的时候，艺术家的执着和真诚便显得尤为可贵。”这个评论确实是极为中肯到位的。

2000年，段秀蓉在中国美术学院将自己的“原”、“宇”、“地”、“灵”、“耕”五个系列的作品，布满了二楼三个展厅，以其巨大的视觉冲击和强有力的震撼，给观者留下了非常深刻的印象，成为新世纪中国美术馆展览中的一个亮点。他的这次展览作品，无疑是坚持水墨艺术人文品格的立场的再一次显现。

段秀蓉生活在华北平原的南部，这是一块贫瘠的土地，然而她的贫瘠养育了不嫌家贫的儿女。这是一块真诚的土地，她的真诚养育了段秀蓉厚朴真诚的艺术心灵。这厚土的不断滋养而复苏的四季，而她的变化就像一样体现了宇宙生生不息的规律。段秀蓉坚定地把自己的生命之根植向大地深处潜藏的文脉。自80年代中期以来，段秀蓉的第一个现代水墨艺术系列“原·一方水土”在笔下生发出来以后，他便成为这方土地的歌者、土地的诗人、土地的哲人，段秀蓉都是用现代人的心灵和语言，叙述着他对生他、养他的土地的爱戴和理解。

传统中国画和西方现代艺术的相遇，是段秀蓉这一代人所处处的文化背景的重要特征之一，当代中国艺术家有责任把自己古老的传统艺术推向现代，这是段秀蓉这一代人不可回避的问题。对此，段秀蓉认为，二者之间的关系如同数学中的一个数系系列，即“任何两个相互关联的数，都是无限数。”这就是说，这两种文化的表现形式虽然不能相互超越，但二者之间的借用却存在无限可能，但问题的关键在干，艺术家必须首先在二者之间为自己找到一个可以相互借用的起点和能够营造新高度的坐标。刘曦林先生曾著文认为，段秀蓉在中国美术馆将所展示的“原”、“宇”、“地”、“灵”、“耕”等系列产品，之所以具有巨大的视觉冲击和强有力的震撼，能够给观者留下深刻的印象，是与她

以开放的胸怀融会东西方视觉文化是息相相关的。

段秀蓉对华北平原有着特殊的情感，他曾说：“人们习惯了去看表面的东西，因此往往去赞美大海，而忽视了平原之美。殊不知平原之美蕴藏在平淡之中，不像大海，风一起，便波涛汹涌起来；平原不是这样的，当寒风吹来的时候，她并不发声，只是勇敢的脱去一身的盛装，赤裸着，任北风在她身体上无情地抽打，任严寒在她身体上割开一道裂痕。她都不会做声，只是悄然把无数生命的种子埋藏在自己的肌肤之下。待战罢玉龙三百万，残骸甲飞满天的时候，无数生命的种子就会又一次在北方平原的雪后，生根、发芽、开花。这就是北方平原的性格。”对华北平原的如此强烈的深沉的爱，使段秀蓉很难在以往既有的艺术手法中找到形式语言来表达他的这种强烈的挚爱，而恰恰是“85美术新潮”时期涌入的现代主义手法，如抽象表现主义手法，使段秀蓉意识到它们经过消化、改造，是可以准确地表达自己对华北平原的强烈而深沉的热爱。

西方绘画中的表现主义，通常指20世纪初德国“桥社”、“青骑士团”这两个艺术团体中的文学家、戏剧家、画家们所追求的总的艺术风格。譬如，在绘画上，凯尔希纳、诺尔科科施卡、马尔克以及贝克曼等人的绘画即被公认为典型的表现主义风格。但事实上，表现主义在20世纪以前是普遍存在于不同民族的绘画形式之中的，所以，当“85美术新潮”将诸如西方绘画中的表现主义艺术形式带到现实时空，生于河北民间艺术之乡的段秀蓉立即就意识到诸多野俗俚派画家（如马蒂斯）作为表现主义的代表，事实上是可以与民族文化通融合流的。

中国民间艺术中，既有强烈的感性因素，又有鲜明的理性因素，所以一旦当段秀蓉看到了西方艺术可以与民族文化通融合流，他就立即意识到表现主义只有既是感性的又是理性的才是完整的。德国艺术史家M·弗尔沃林（1863~1921）认为，在人类艺术史上，有再现自然和再现观念两种再现性的造型艺术。一般意义上的“表现主义绘画”，即是这种种艺术形态相结合的产物。因为“表现主义绘画”一方面要透过再现审美客体（包括自然风景及在社会活动中生活着的人及一般意义上的人造物，如绘画中的所谓的“静物”）表达自己对美的知觉感受；另一方面，艺术家则要透过绘画艺术去表现自己的精神世界。在我们看来，也正是在这个意义上，段秀蓉才最终完成了他的具有民族特色的风格创造。

具有表现主义的理论基础是西方绘画中的“表现论”。绘画中的表现论是与绘画中的“模仿说”相对的学说。“表现主义绘画”在西方19世纪后半叶有着长足发展。20世纪20、30年代以后，“表现主义绘画”逐渐成为现代西方最有影响的艺术形态之一。法国美学家E·维隆（1825~1889）认为，情感是艺术产生的决定因素和艺术表现的主要内容，视觉艺术中的线条、形状、色彩等形式只能是表达人类情感的手段，它们所构成的形式美感中，应当内蕴一定的感情主题，也即要内蕴一定的“观念”或“意味”，所以艺术的价值取决于形式美感中内蕴的思想情感、观念



高寿的《白马》 1985年



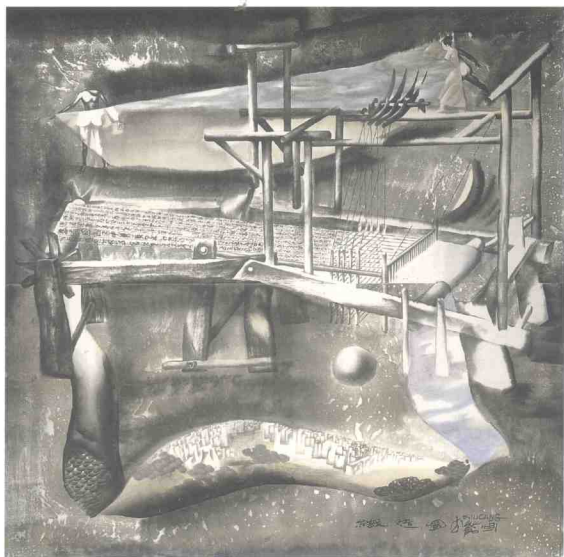
高寿 1986年



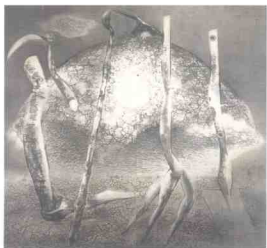
同周昌亮在沙石岭写生

意志以及文化精神，而不仅仅是单纯的形式美感。于是，也就是在如上意义上，我们认为段秀蓉的水墨艺术，是通过水墨这一形式，而在其中内蕴深邃的思想及观念主题的表现主义意义上的情感显现。

总之，在深入探究民族传统文化的本真精神与力争走进艺术的现代视觉在场这两极张力中，段秀蓉无疑已经接近了自己最初设定的艺术理想。



「被编织的时空」 1993年



「我思·春秋之梦」 1996年

在近现代文化语境中，对表现主义绘画的发展产生较大影响的理论有如下几方面：

(1) 直觉说。直觉说的理论创始人是20世纪初意大利美学家克罗齐（1866—1952），他认为艺术的本质是直觉，而当人们以直觉的方式去感受事物时，无意识（潜意识）心理活动就会赋予所感受事物以某种意象。情感即在这个心理活动赋予中被外射于所感受物，故而，在艺术中以直觉方式获得的外物的意象，是极具个性化的，而艺术家与艺术家个人风格的差异，也即因此而形成。

(2) 宣泄说。英国哲学家R.G.科林伍德（1889—1943）认为：“艺术创造是一种想像性经验，是以想像性活动来表现艺术家自己的情感，但艺术表现不仅仅是唤起情感、描述情感，而更重要的表现自己也不能把握、控制的生命宣泄。”在我们看来，这种宣泄有些近似我国唐代大书法家张旭创作书法时的精神、行为状态。

(3) 情感符号说。美国美学家苏珊·朗格认为艺术家表现的并不完全是他的私密性情感，而是他认识到的人类情感，所以艺术家表现的并不一定是当时唤起的情感，而是冷静之后认识了的情感，但情感只有在非推理的逻辑符号形式中才能得以表现，所以她提出了“艺术是情感的符号”这一论点。

在段秀苍早期的艺术中，我们可以看到他的绘画在如上三个方面不断探索的痕迹。在那一时期，从他的绘画风格所具有的构成特色的图像表现中，已经显现了内在精神实质的凸出，创造出了他的心灵中的情感符号与象征性图像。他从再现实的表现主义，进入到符号式的构成境界，最后使他的绘画最终成为了综合二者而具有当代文化属性的一系列能够表现现代中国人心灵境界的精神图腾。

综观段秀苍的绘画，常出现华北平原农耕文化中那具有特殊视觉魅力的图形形象，但他的创作又是视觉体验的冒险，这即是说，他超越了视觉中看到的现



「向王树刚先生讲述物水民间艺术的特点」



「与周郁华先生参观中国台湾光复文化村」



「刘国松、李梅舟先生等中国台湾画家在段秀苍画室看画」



「和中国台湾画家曹明、杨力舟在中国台湾关东院」



「和宋海柱、皮道坚在中国台湾」

实世界，而将自己的幻想与视觉印象混合在一起，再通过艺术思维中引导出自我理想的画面，让人感到幻象中的世界，又何尝不是现实的世界，或何尝不是理想中的象征世界。

于是，在如上意义上，我们说段秀苍是华北平原广袤土地最富诗意与改革精神的艺术家之一，他以极富感性而充满诗意的笔墨色块和线条，结合梦幻意象与多样技法，并在致力探讨造型结构的基础上，致力于抽象与非具象表现相结合的探究，且致力于由观

念传达转入视觉语言表现,并借助语言符号的符号化象征来传达自己的艺术理念,从而为当代画家树立了一个崭新的恪守艺术人文主义的典范。

四

我们说段秀苍是华北平原宽广的土地上最富诗意与改革精神的艺术家之一,不仅是因为他深深热爱养育他的土地,还因为他在艺术上历经过立派、超现实主义等现代艺术实验的洗礼之后,而今已经在艺术道路上发展出了独特的个人风貌。

段秀苍的表现性绘画与其说是一种风格,不如说是一种思想。他的这种风格的实践并不像某些西方印象派、野兽派、立体派那样,是个人主义的抒情和宣泄,而是他对民族前途和发展的思考之后,再通过感性直观而表现出的视觉图像。

段秀苍最初认识华北平原是在1966年的冬天,那年段秀苍12岁,因为政治原因被迫辍学,从城里回到乡下老家。对段秀苍来说,这是一个十分陌生的家。当晚睡在一个破旧的土炕上,那土炕已多年没有烟火了,只有一条糊旧的被,如人体的被壳,被头敞开着,油亮亮的从里面散发出油腻的气味。在现实生活残酷的巨大压力之下,段秀苍无奈地钻进被窝,冰一样,缩成一团,许久才用自己的体温把冰冷多年的被窝重新暖过来。那是段秀苍回到平原老家的第一个夜晚,也是段秀苍认识人生和阅读社会的开始。此后,无论走到哪里,去务农,去做工,去当兵,段秀苍都会认真地向心灵深处发问,并在这一发问过程中,学会了阅读社会和生活。社会的磨难和北方平原的那段特殊经历,是段秀苍人生的巨大财富,这对段秀苍后来的艺术创作起到了至关重要的作用。

在我们看来,正是上述经历,使段秀苍意识到,相对于文思和创作冲动,材料和笔墨工具和手段都是次要的,至于笔墨等千变万化者就一切,段秀苍全然不去关心,而是把自己直接置于当代文化的大背景之中,去走一条佛法自然的自我为,自我发展之路。在不择手段地尝试各种各样的语言技法中表现形式的同时,段秀苍创作了系列作品“宇”、“坤”、“冥”。此间,段秀苍还著述了《艺术与人性的自然本质》、《存在意识与存在形式显现》两本艺术哲学类的书。这一切都是段秀苍为真正产生突破性的进展所做的全方位的准备。同时,段秀苍为自己的现代水墨在理论上提出四条标准:一、传统文化的时代精神;二、民族艺术的国际化语言;三、为艺术思想和文化母题服务的独特形式;四、大俗大雅中的典型风格。当段秀苍为自己确立了一系列价值标准之后,便意识到还要为自己确立一个时代主题。

毫无疑问,段秀苍是一位富有哲思的人,但将哲思转换为视觉艺术,离不开心性世界的体验。段秀苍必须回到起点,从现实生活中寻找契机。段秀苍说:“20世纪的最后十年,是中国政治、经济、文化等各方面都发生巨大变化的十年,而这种变化的实质在于它使思想、道德、文化、伦理、精神等各方面同时受到前所未有的冲击,甚至从根本上使民族文化发生动摇。这种动摇不仅是在城市或知识分子阶层,而同时来自农村,来自十二亿人口最基础的层面。我



《我的故乡》1998年

看到村庄变成陌生的城市,手中的锄头成为信息传递的工具,而来自生产生活的各个方面,都在一夜之间发生了深刻变化的时候,这时人们不仅会对现代科技带来的好处感到兴奋,同时也携带着失去某种精神依托后的紧张、恐惧和茫然。这就是文化变革时代产生的精神特征,或者说,更多的是这一切变革在善于思虑的知识分子之间造成的精神折射。而一切社会问题、精神问题和文化问题,归根到底是人类文化为对来自自身所造成的存在状态问题的反思,当代艺术只有从这里出发,才有可能言说在社会转型期那复杂而丰富的精神内涵。”对段秀苍的艺术,我们要在这个层面上来理解。

于是,段秀苍怀揣着强烈的民族情怀和责任感,企图把中华五千年农耕文化的本体特征用艺术的形式转化成为一种时代的精神力量。就这样,段秀苍开始以犁、碾、磨、纺车,以农人的爱情、生育、劳动与欢乐,以土地的变化与宇宙的运行,以现代城市的建设图景为形象契机,以现代水墨艺术的表现形式和艺术思想去翻译中华农耕文化中的生命主题。当段秀苍把那些沿用了几千年的生产工具和生活用品作为农耕文化的形象载体,通过时空秩序的变化打乱后再次叠合,并将现代科技带来的文化符号置于其中,便使二者转化成为一种具有民族情感特征的抽象精神符号。这一理性化的大胆组合,使段秀苍完成了从抽象精神向虚拟具象表达的突破,从而把逝去的文明转化和提升为精神存在,使之成为工业和高新技术时代人们不可或缺的精神图腾,同时也为现代水墨艺术的内

涵找到一个传统文化的生命之根。

刘曦林先生曾说:“段秀苍创作的《中华农耕文化精神图式》系列,是他的作品中的代表作,那些巨幅水墨画和作品中的深刻内涵,使人感到他的作品像是艺术的哲学或是哲学的艺术。段秀苍以一种思辨的艺术语言和模糊的时空关系,去把握他对时代主题的思考。在具象和抽象之间,段秀苍以具象去表现抽象,而在传统和现代之间,又以现代去表现传统,而且由于不择手段地使用各种技法和大胆而新奇的构图,更使其作品增加了几分神秘。譬如,段秀苍曾把一部古老的犁放大,象征一种民族的开拓精神,在被巨大的犁翻动的土地里面,透出天空和地球卫星,以及远处渐渐逝去的村庄形成对比,在这样一种跨越两个时代的文化符号之间,古老的犁就像一尊巨大的造物主,开创着过去和未来。又如在那只象征民以食为天巨碗之中,一个为求生存而而复始劳作的犁,在日月的轮回中旋转,从而把人们日常生活中的碗与整个宇宙的生息息联系在一起。段秀苍把犁置于天空,在大地的现代化城市中打撈希望。段秀苍让一架古老的纺车去纺织现代化的网络和路程,如此等等的创作构思,赋予过去了五千年的农业文明以极大的神秘力量和精神文化内涵,使人感到一种心灵的震撼,使人感到时代的脉搏。”这是极为准确、精准、到位的分析、研究、评价和品鉴。

五

段秀苍曾说,寻觅自己首先要放弃别人,然而又不可能在短时间内建立起自己的语言体系,这就使现



甘蜜 2004年



怀旧 2005年

代水墨处在了十分尴尬的境地。从零开始，把自己的思想情感、观念意识转化为视觉层面的形象符号，并把它编织起来，这是现代水墨画家艺术创作中必须解决的一大难题。

他还认为，艺术作品是实实在在的东西，不是一两句简单空洞的口号或一夜之间的观念更新就可以解决的。在他看来，中华民族的全部历史，是一部农耕文化的历史，人们创造了历史同时被历史创造，现代科学使文明以野蛮的方式加速着社会的发展，生存斗争的心理疲劳和现代都市生活的历史空白，使人们不断追忆过去，对不知什么时候失去的那块自己的出生地的寻觅，和对以往生活乐土故园的迷恋，使段秀苍们怀揣着粗粝的农耕情怀，直面着迅猛发展的现代社会，兴奋着和不安着，激动着和浮躁着，希望着和恐惧着，歌颂着和批判着，走进了新的时代。而那些古老的生工具和生活用品，如一部犁，一架纺车，甚至一只碗，一双筷子，这些生工具和生活用品就像锻炼孩子们成长的玩具一样，在几千年农业文明的摇篮里，使中华民族慢慢形成了文化的基本特征，并在民族心理熔铸成群体无意识的文化精神。于是，在意识到这一切之后，段秀苍便努力去解决一些水墨画创

作中的具体问题。例如怎样在白纸上画出一块平地，房子为什么是这样而不是那样，……段秀苍被这些看上去很简单的问题死死地缠绕，并在痛苦的挣扎中寻找答案，就这样，他跟着自己的感觉一路走来，用自己的语言方式喊出了自己的声音。

当段秀苍面对现代科技带来的一些完全不同的“新玩具”和由此产生的一系列新生事物的时候，段秀苍认为，实际上在这时，一个与农业文明完全不同的时代精神和文化模式尚未形成，所以人们实际上是在通过农耕文化的心理模式去认知和解读我们面前陌生的“新玩具”。

例如，他认为，人们对网络信息的感知，或许是通过对线的认识开始的。而对于线的文化意识和生活情感而言，最直接而真实的感受，可能来源于古老的纺车。这对于幼年生活在农村的人来说是显而易见的，因为它有可能曾经在母亲的怀抱，看到过那根无限延长的线从纺车中抽出来，在意识中形成一种抽象符号，所以，当人们去感知被叫做网络的某种形态时，实际上是通过一种对线的抽象形态的感知开始的。

这就是说，在段秀苍看来，人们是在自己的意识中，借用某种农耕文化抽象的信息符号，对现代科技信息的客观存在形式进行着形象符号的转换和进行着



工作

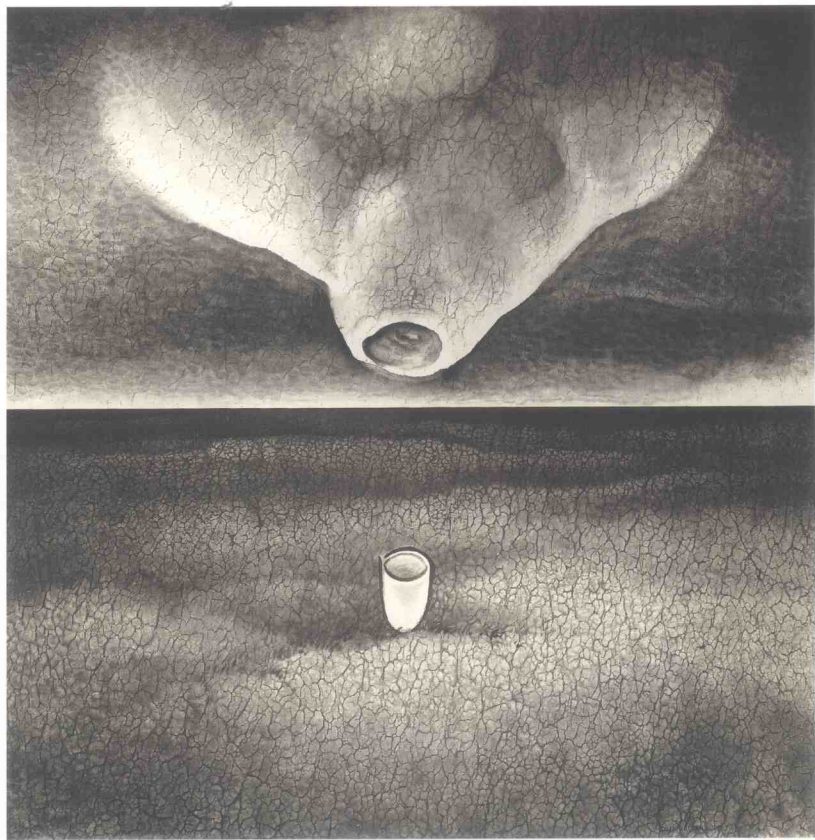
意识上的重新界定。不过，重要的是，就是在这样的转换和界定中，段秀苍却发现人们同时失去了另外一种东西，那就是母亲和那架纺车所产生的人文精神与情感关怀。而这正是他在几年前开始创作的主题。段秀苍说：“我们生活的时代，是一个文化变革的时代，这种变革远远超出人们的想象，以至于在还没有来得及做好心理准备的时候，周围的一切都已经发生了巨大的变化。当我们的村庄变成陌生的城市，手中的锄头成为信息传递的工具，而生产生活的各个方面在一夜之间发生了深刻变化的时候，这时人们不仅会对现代科技带来的好处感到兴奋，同时也携带着失去某种精神依托后的紧张、恐惧和茫然。而这就我们这个时代群体精神表象的基本特征。”段秀苍的绘画，一定就是这样的心理路程的记录。作为艺术家，他比他的周围人，站得更高，看得更远。

当然，作为画家，段秀苍无意对有关当代的社会问题和文化问题展开讨论，只是当他从自己民族历史中蕴涵着的文化资源和个人生活经历中，寻找着自己的存在意识的文化源头的时候，自然而然地在心灵的深处采掘到了这些“图式”，他把它们真实地描绘出来，并确信这些图式与我们的现实生活和变革的时代息息相通。此外，在进入新世纪之后，段秀苍开始带着此前他在中西文化碰撞中经过探索得来的观念意识和创作成果，开始了他在当代政治、经济全球化语境下对中国文化本位的崭新的创造，他将这种创造命名为“第二窑窑创作”，其第一批成果“中国古代四大名著系列”，已经显现出他有望在这方面取得更加令人瞩目的成果。

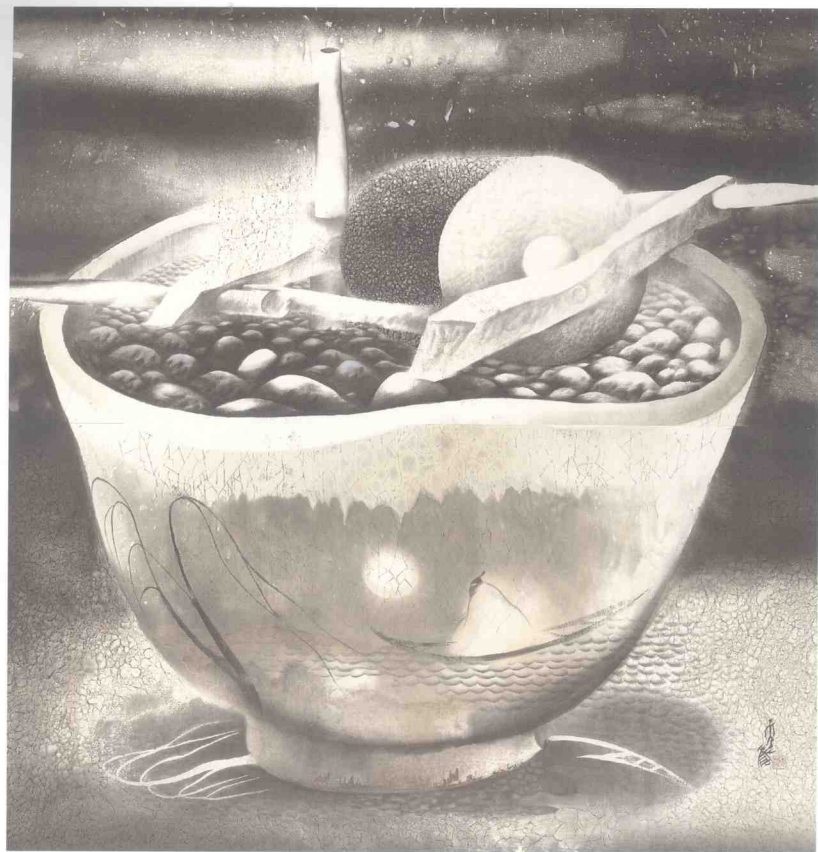
段秀苍有着特殊的造型方面的天赋，早年他曾在短短的几年时间轻轻松松地画出过4000多幅连环画，以后，他追随学院教学内容的路子创作，也表现出令人叹为观止的成就，但他不是一个仅能以技巧炫耀画坛的人。早在1991年，段秀苍在其所著《艺术之本质的本质》中即说：“艺术的本质源于生命内在本质的自动显现”，他是一位在现象学、阐释学和语言符号学、生命哲学及其精神分析学等诸多方面深有研究的学者型画家，但是把理性的思考转化为感性直觉的后来创作他都具有历史厚度和人文厚度的感面的。

一言以蔽之，段秀苍说：“一切社会问题、精神问题和文化问题，归根到底是人类自己选择什么样的态度问题，而艺术只有从这里出发，才有可能言说艺术意义的根本。”对段秀苍的艺术创造，我们应当作如是观。

题目 三个对话者
创作时间 1986年
尺寸 198cm × 192cm
材质 纸本



题 目 曦·被滚动的日子
创作时间 1993年
尺 寸 198cm × 192cm
材 质 纸本



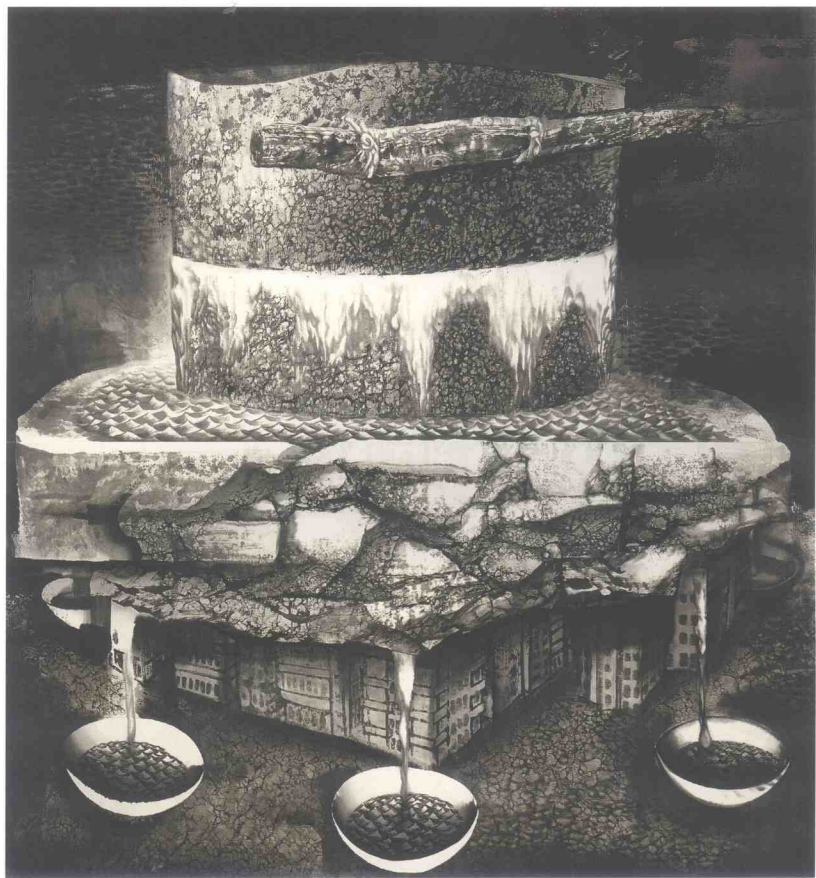
题 目 犁·文化变革的时代
创作时间 1994年
尺 寸 198cm × 192cm
材 质 纸本



题 目 舟·自我缠绕
创作时间 1995年
尺 寸 200cm × 198cm
材 质 纸本



题 目 磨·关于生活
创作时间 1997年
尺 寸 198cm × 192cm
材 质 纸本



题 目 轱辘·打撈未来
创作时间 1999年
尺 寸 198 × 192cm
材 质 纸本



题 目 铁饭碗
创作时间 2004年
尺 寸 198cm × 192cm
材 质 纸本



题 目 火烧赤壁(局部)
创作时间 2005年
尺 寸
材 质 纸本

