

申少君篇

主 编 龙 瑞 河 北 美 术 出 版 社

画从书

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 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 珏 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 申少君 / 龙瑞主编；申少君绘. —石家庄：
河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②申… 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137930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。

申少君 简历

1956年生于广西南宁市。湖南邵阳人。1982年毕业于广西艺术学院美术系中国画专业。1987年结业于中央美术学院国画系。同年参加“加山又造日本画绘画讲习班”，1993年在中国艺术研究院“中国画名家研修班”学习。现为中国国家画院专职画家，一级美术师。



申少君的艺术历程与风格特征

□ 文/傅京生

申少君先生是一位创造神奇审美意境的魔术师。面对他的作品，无论是早期具有表现性的《漓江渔女》，还是嗣后意象性《丙子三里店之晨》，乃至他近期的色彩踪迹，都能使我们面对他的作品，不期然而然地进入到他的作品所营造的审美氛围，使我们的情緒、情感、精神、心理升华入一个高洁、纯美、豁爽、辉煌的境界之中。

经过多年的正规的学院教育以及不断地进修钻研之后，少君先生积累起自身丰厚的多方面的学养。他的早期的具有学院色彩的人物写生和创作表明，写实主义、表现主义、立体主义乃至解构主义的文化文脉，已经作为一种特殊的营养，滋养了他的心灵，并促使他观看外物时的眼睛发生的相应的变化。他的那些总是令欣赏者动容的作品标示出，他已然立足较高的视觉文化层次。在“看”他所表现的对象绘画不需要其它文化形态解说，绘画本身就是一种独立的文化形态。少君的画作表明，他具有海德格尔所说的“擦亮眼睛看”的特殊能力。

正是带着这样的“擦亮眼睛看”的特殊能力，使少君先生把他丰厚的多方面的学养转向了中国文化传统。从少君先生早年远游敦煌等历史遗迹所画的那些速写，我们可以看到他在长期而正规的学院教育之后，即经过了对于西方视觉文化的全面了解与把握之后，在与中国文化遗产的接触、对话与研究之中，保留在诸如敦煌等历史文化遗迹中的中国画的核心精神实质及其审美要旨，已然以润物细无声的方式，渗透到了他的心灵。而正是在这样的基础上，少君先生终于进入到他那些色彩斑斓而充满迷人魅力的“踪迹”表现之中。

面对少君先生目前主攻的色彩斑斓而充满迷人魅力的“踪迹”画面，敦煌等历史文化遗迹的意象扑面而来，他的那些高洁、纯美、豁爽、辉煌的画面，犹如有神性的光辉普照，能引导我们的心灵进入到一个近似佛说的光华世界。在这样的画作中，少君以近乎抽象的语言形式，表现了中国文化对色彩的人文关怀。他在类似《老子·第十四章》所说的“视之不见，名曰夷；听之不闻，名曰希；搏之不得，名曰”的状态，以及，以“道之为物，恍恍惚惚，其中有象”的方式，为我们创作出诸多充满迷人魅力的作品，使我们面对他的作品，能够进入到他所表现的魔术一般的境界。

二

近20年，申少君的风格变化较快，且对每一种风格的探索，他都硕果累累。申少君的艺术历程可以分为五个阶段：

第一阶段是1986年至1989年创作《漓江渔女》时期。这是他以传统中国画的笔墨手法表现现实生活感受时期。其中，借鉴了石鲁等人的没骨人物及时人以胶矾式形成一定的画面肌理手法。

第二阶段是1989年以作品参加“首届中国新文人画展”前后，此期作品包括1990年系列中国画作品入选“第7届全国新人新作展”，代表作是1992年的《行解相应》（纸本设色 83cm×51cm），1993年的



《漓江渔女之一》1986年



《漓江渔女之二》1986年



与欧洲艺术家在一起

《静观自得》（纸本设色 54cm×54cm），1993年的《幽径独行》（纸本设色 53cm×53cm）。

第三阶段的作品，以参加“世纪末中国画人物画展”、“《当代中国画技法·赏析》暨作者作品展”的作品为标志，包括1993年前后的系列中国画作品，其中有入选“首届全国中国画展”的《漓江归鹭》以及1994年应邀参加“94国际艺苑中国画人物画展”中的系列作品。

第四阶段，此期代表作品有1996年的《致虚极·守静笃》（纸本设色 57cm×54cm）、1996年至1999年的《丙子三里店之晨》。

第五阶段，此期代表作有1997年系列作品应邀参加“97全国著名画家珠海邀请展”。1998作品参加“第1届深圳国际水墨画双年展”前后色彩迹象时期。

当然，以上划分，只是大概的风格分类，因为这五个阶段，在学理之间相互交叉，是一个逻辑递进的过程，换言之，在申少君的艺术历程中，其第一阶段的作品，已有第二阶段影子，并且，即便是在第五阶段的作品中，也积淀了前四个阶段的探索成果。

三

申少君求学之际，写实训练在美术院校的教学体系中占主导地位，这种写实训练，能培养画家将自然外物相对静止进行分析研究的能力，那种分面、分块塑造外物的方式，对培养学生准确观察外物的形体结构和客观表现外物的空间状态是有帮助的。

当然，这种训练如果方法不当，也有它的负面影响，即如果不能灵活化解这种写实训练，使之成为艺术家的内在的“活看”的美术素质，艺术家的主观能动性即容易被压制并会僵化艺术家的艺术思维。不过，目前学界有人认为如果说这样的学习内容对中国画专业的画家来说是极为不幸的，这也就夸大了这种负面影响。从申少君1987年画的《北京老人》（宣纸、水墨，136cm×68cm），1992年画的《装班学生》（宣纸、水墨，136cm×68cm），1994年画的《漓江渔人》（宣纸、水墨，120cm×68cm）等作品上看，我们发现，在他的这些极具个性的画面形象中，学院写实教育的基本训练还是他的这些作品中的内在而重要的学理支撑，学院中的那种准确观察外物的形体结构和客观表现外物空间形态的训练，不仅没有影响他的这些作品的生动性，反而使他对中国传统笔墨的应



「师老成」1987年

用有了更多的被承袭的可能性。

申少君求学之际，还有一个现象不能忽视，即他一方面重视院校中的写实教育，另一方面，在他的老师的指点下，他将老师家中的“文革”前的画册在寒、暑假期间——借出，临摹了大量国画，如《八十七神仙卷》、《簪花仕女图》等，他都是整卷临摹。大学四年，除去从静物写生到石膏头像再到真人写生这样的长期课堂作业，有三年半的时间他和同学晚上轮流做模特儿，互相画写生。同时，大凡前人名作，无论人物山水、还是花鸟草虫，他都精心追摹，这样，就奠定了他在学生时代，就把握了融会贯通不同学习内容与综合不同艺术样式的能力，这样的学习方式，对申少君此后的艺术发展是至关重要的。

1982年，申少君在广西艺术学院就学时的毕业创作《戴月归》，即是他努力地用水墨语言表达自己对学院造型训练的理解的产物。他通过其于学院中习得的熟练的造型手段与中国传统的表现性水墨结合，把中国人对诗性人生的理解，中国人对诗化精神境界的理解，尽其所能而淋漓尽致地表现在他的创作中了。

由于大学期间即已对中西视觉艺术有了比较全面的理解，所以，当“85美术思潮”到来时，申少君是即兴奋而又冷静的。在“85美术思潮”到来不久，即在1986年，他来到中央美院国画系学习，这是申少君艺术生涯中的一个重要转折，他在中央美院进修水墨人物，接受姚有多、李少文等先生的指



「漓江归渡」1991年

导和教诲。

由于李少文、卢沉两先生都是学贯中西的大家，并且也是当时力主中国画要学习西方视觉元素的主将，同时，也由于面对当时汹涌而入的西方现代主义艺术形态，申少君曾有着如前所述的学习经历，所以经过认真地独立思考，他终于相信，只有真正了解、真正懂得“传统”，才能以开放的胸怀与汹涌而入的西方现代主义艺术对话。

1987年5月，申少君完成中央美院为期一年的进修后，开始了他的第一次学术壮游。两个月的时间，他几乎走遍了整个中国西部。敦煌、永乐宫和塔尔寺的壁画，龙门、麦积山、兵马俑的雕塑，半坡的彩陶，南阳的画像石，这些气势撼人而又深沉雄浑的古代艺术，不仅陶冶和滋养了他的胸襟，而且还为他日后的艺术在中西融合方面奠定了坚实的基础。

四

申少君的《漓江归渡》系列作于80年代后期，在这些作品中，明显可见他对印象派绘画光影的挪用，也明显可见他对克利、米罗手法的借鉴，但画中被几何化和解构了的图式形象及其极为自由舒展的纷披、恣肆、洒脱的笔墨，乃至由画面点、线、面、墨与色彩构成的那些具有虚拟性质的境界展现在他面前时，整体上给我们的感觉是，他的画表现的内在气象仍然是中国画的精神境界与文化意蕴。

在姚有多、李少文等先生的指导下，申少君对传



「与画家们在一起」

统中国画的表现形式有了新的理解。他开始突破了那种“以拟古为鹄的”的观念的束缚，把“笔墨”视为与时代精神、与个人审美理想息息相关的“语词”，而在“构成”当代语义的原则下，他开始追求令“笔墨”述说出当代人的新鲜感觉。于是，在申少君的画作中，笔墨再也不是前人形式语言的复述，而是面对现实、面对当代的对话，他的《小河旁》（纸本、水墨，68cm×33cm，1987年）、《朝夕图》（纸本、水墨，68cm×48cm，1987年）以及1992年画的《采果图》（纸本、水墨设色，68cm×68cm，其笔墨的新颖性，既与古典文人画的笔墨有血脉关联，而又具有现代意味。在这些图象中，他把中国人对生活的意义的理解筛选出来，放到现代时空阐释，其文化的价值是不言自明的。

90年代前后,申少君画了一批以《新文人画》为标志的作品,《大而化之》(扇面,纸本、水墨设色,1990年)、《行解相应》(扇面,纸本、水墨设色,82.5cm×51cm,1992年),这是一些看似不经意的小品,但极为“洗练”。对这批作品,严善錞先生曾说,在这些作品中,“他借取西方现代派画家的眼光,剖析中国古代雕刻的形式法则,并参酌传统线描人物画的特点,从中抽绎出既富有自己艺术个性、又符合一般美学规律的绘画语言。”“申少君在这类‘写生’中,非常注重雕刻家的造型技巧。虽然只是聊聊数笔,却十分经意它们的组合关系,并且,对线条的起承转合也相当考究,尽管他用的是铅笔。它们舒展轻盈,圆转飘举,既有抑扬顿挫之致,也有流利畅快之情,完全捕捉住了隋代雕塑的那种圆浑、妥贴、下垂的艺术特点。看得出,他是在用宋画的笔法阐释隋人的塑像。”这是对申少君此期作品的最好的解释。

五

自20世纪80年代中期至90年代中期,申少君的绘画风格发生了几次较大的变化,但如前所述,这些风格变化之中,是有着内在的学理逻辑关联的。而联系这些不同风格的主线,便是他一以贯之的以“善意”的心态对人生的解读。

1995年前后,申少君画下一批“泼彩”或“撞水撞粉”的作品。这些朦胧而迷离的画面所造成的印象,给人的印象极为深刻。在这批作品中,申少君在“泼彩”或“撞水撞粉”形成的偶发性肌理效果和由“构成”而形成的画面整体精神意境的营造之间,找到了一种平衡。这也许是他从石窟壁画的斑驳陆离中碰撞出了灵感,他的这批画作有水光氤氲的幻觉,一下子就能使我们进入一种身心受到圣洁之水洗礼的感觉之中。表明他此期作品已经极为注重对人的心灵境界的关照。

申少君曾说:“我过去画的都是广西少数民族生活的‘漓江渔女’一类的题材,有时也涉及到一些传统题材,这也和我个人的生活背景有很大的关系。到后来画寺庙里的人,画面里这些人没有动作,没有具体的行为。我曾写过一篇小文章,谈由喝茶引发的感受。人喝茶已不是为解渴,而是品味茶文化。画山不是为了山,画人不是为了人,在一片片光秃秃的山上,一个个光秃秃的和尚,几朵云彩在天上飘过,这是灵,这是生灵的魂。我们这个时代的灵是和魂。”他的这一席话,事实上,就是解读他的一系列作品的最好注释。

六

至此,应当说明的是,1996年至1999年为申少君绘画风格的第四阶段转变期。此期代表作品有1996年的《致虚极,守静笃》(纸本设色57cm×54cm)、《丙子三店之晨》(纸本设色96cm×96cm)、《丙子玉柱》(纸本设色98cm×98cm)。在我们看来,他的此期风格,一方面与他十年前从石窟壁画的斑驳陆离中找到的灵感有关,另一方面,也与十年前他参加日本当代著名画家加山又造在中央美术学院举办的日本绘画讲习班有关,在将近一个月的学习中,使申



「江山晓月中 1992年」



「与画友们在一起二」

少君对日本画在近现代的发展有了一个概括的了解,从中他思考了中国画的现代之路。此后,经过十年的酝酿,申少君终于画出了虽朦胧但却清澈、明静、恬淡,能使人的一切苦差、烦恼似乎都可以在这里得到净化和升华的画面。

在理性上,申少君对传统始终保持景仰的态度,在85思潮以后,任何一个真正的画家在艺术实践中都不可能完全恪守传统。事实上,在艺术道路上申少君虽然对传统始终保持景仰的态度,但在他的艺术实践中,他同样对传统进行了充满了敬意的反叛,或者说小心翼翼地进行了挑战。不过,从他的画面上我们不难看出,无论如何,他的对传统的敬重和虔诚之心都是非常强烈的。所以,他的艺术实践表明,只有尊重传统的人,才有资格反叛传统并进而推进和发展



「与画友们在一起三」

传统,从而使传统在新的时代复活。2000年前后,申少君的作品出现了具像消隐而具有了“大象无形”的图象特征,许多人都认为申少君的作品离传统越来越远了。其实,这是申少君在更高的文化层面对传统的接近。譬如他的《庚辰中秋》(宣纸,丙稀96cm×96cm,2000年)、《经颂》系列(宣纸,丙稀182cm×141cm,2002年),都是只有在中国文化思维范畴中才能够出现的视觉图象。鲁虹先生谈到申少君的作品时说:“少君对传统的态度极为可取。只要你认真分析他的画作,你就会发现,当他试图按新的审美需要改革时,他并没有采取‘狂妄肆’式的暴力去拆解传统,摧毁传统,而是努力站在今天的立场上对传统进行去芜存精的处理选择,他从来就没有把反传统当作目的。”



图1 自画像 1993年

于是,当他面对西方现代艺术时,就能够立足本民族的美术特点去进行合理的挪用。事实上,传统一旦失去权威地位,就有可能成为可塑性的宝贵财富。理解了少君的这一学术立场,我们也不难理解他的追求了。因为针对物欲横流、道德沦丧的现代文化问题,他用作品明确强调了情景无为、归真返朴等传统文化价值的现实意义。同时他在借用传统图式及技法时,也使它们获得了新的生命。在这个意义上,申少君2000年前后那些具有“大象无形”属性的图像,即那些被一些学者称为“东方系列”的作品,确实是在更高的文化层面与传统的接近。

七

在申少君的“东方系列”产生之前,是他的“佛像系列”,在此系列中,申少君尽可能弱化对象的体量,用平面化的方式,将其与背景叠在一起,幻化出一种奇妙的空间感。这种形与影、图与底的互换手法,给画面带来一种忽明忽暗、扑朔迷离的感觉,仿佛让人置身于云雾弥漫的山水之中,正如唐代诗人白居易在《三游洞序》中所说:“俄尔峡山昏舍,云破月出,光气含吐,互相明灭。”依照申少君以往的学术修养和“佛像系列”必然发展出的视觉逻辑,申少君的“东方系列”是迟早都会在他的艺术实践中出现的。

申少君“东方系列”,有着一种纯视觉的语言内涵,很难用有声语言和书面语言把他的深邃的文化内涵叙述清晰。事实上,色泽纯净的“东方系列”,寄托着画家的深层寓意。黄色,在佛教文化中是一种至高无上的颜色,它是虔诚的、智慧的、神圣的象征。多少年来,佛教那宽容、博大精神,一直关照人们的生活并抚慰着艺术家心灵留下的创伤,使人能够获得了一种更高意义上的“勇猛精进”的人生态度。

在“东方系列”中,画家就像是补纳的老僧,慢慢、慢慢地画着。画着,他从不经意线条开始,然后顺着画面寻找一种秩序,渐渐地涂画,于时,就形成了墨块。经过不同材质色彩的层层渲染和不断叠加,画面开始变得广袤、深邃,甚至出现各种意想不到的神奇符号。作画对申少君而言,是既是一个过程,也是一种修炼。



图2 自画像人物一 1996年

基于这样的修炼,申少君画面中的色彩也就具有了不同凡响的修养。白色,朴素无华,几乎在所有的宗教中,都被视为纯洁的象征,同理,在申少君的“东方系列”中,“白色”是由几十种不同质地材料组成,它白光似的视觉效果,使明快清透的画面具有了超越了时代焦虑的意义。他的画面朴实明净,只有当我们敢审视,智慧涌上心头的时候,我们才能发现他的白色世界中所蕴藏的万千气象。而红色,在申少君的画作中,内在地隐定了红色的“混乱”,经过若干次的记录心迹和情感的一遍又一遍地写绘,那红色已然成为宁静、深沉而持久的热情的标志,这是中国人所特有的具有秩序感的忠贞意志和对生活充满平和热情的文化观念和文化素养的变现。

申少君说,当今的画家,基本可分为三类:第一类是文化和技术同时介入,但更重于精神性的,称之为有教化意义的画家。第二类是基础知识和技术工夫不错的称之为有修养的画家。第三类是在历史的某个时期投机介入,占山为王,即称之为“霸王”,“霸王”,“霸王”,“霸王”级一类的“大师”,也俗称美术界的“车厘路霸”。常人要生存,艺术家也要生存。画画是一种生活方式,也会有人把它们当作生存的依赖。在当今社会里,美术作品已正式进入到交易市场,进入到价值观里,有些绘画的“文化垃圾”都在包围着对文化艺术有良知的人们。怎样辨别、如何选择,需要我们很认真地去思考。

申少君从“佛像系列”到“东方系列”,应当就



图3 自画像人物二 1996年

是他认真思考的必然产物。

八

在艺术实践中,申少君是一个重视表现精神品格的画家,但他同样重视绘画的技术品质,他曾认真地分析了当代中国画的流派,认为当代中国画技术品质的贫乏主要表现在三大方面:其一,书法修养、笔墨技术薄弱以及对书法性的审美范式缺少深刻的体认;其次,对国画传统技术体系中的工具材料与处理手段缺乏深入研究及发扬;其三,缺乏与当代视觉风格相契合且不失中国文化内涵的技术手段。申少君先生的这一点,无疑是可敬可贵的。

总之,申少君在中国画色彩方面探索的立足点,是要把传统色彩“继承”为当代人建设有益的东西,所以事实上,这已经是一种以当代人的思维成果去“翻译”既有文化传统,我们称这种“翻译”为“文化翻译”。在这个意义上,如果我们把申少君视为新实验水墨参与者,那么他的实验的目的与传统文人的墨戏不一样,也与被西方强势文化俘虏不同。一言以蔽之,申少君没有像到日本学习若影画的一些画家那样直接模仿西洋色彩,而是直接追其源,从五代两宋的色彩成果中领悟中国画背后的人文精神,他坚信中国画的色彩学,既与西方的色彩学原理不同,也与日本若影画的色彩原理有别。在他看来,中国的色彩应当有自己的独立语言体系,独立的色彩观。仔细分析申少君的作品,再听他的言论,也许,对他的画作,我们就会更多一份理解和钦佩。

题 目 丙子三里店之晨
创作时间 1996年
尺 寸 96cm × 96cm
材 质 纸本



题 目 丙子玉桂
创作时间 1996年
尺 寸 96cm × 96cm
材 质 纸本



题 目 戊午新桃日
创作时间 2000年
尺 寸 68cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 丁卯之秋
创作时间 2000年
尺 寸 50cm×50cm
材 质 纸本



题 目 丙申正月十八
创作时间 2000年
尺 寸 96.5cm × 90cm
材 质 纸本



题 目 虎景吉祥
创作时间 2000年
尺 寸 243cm × 190cm
材 质 纸本



题 目 经颂之一
创作时间 2002年
尺 寸 182cm × 141cm
材 质 纸本



题 目 径颂之二
创作时间 2002年
尺 寸 182cm × 141cm
材 质 纸本



题 目 修颂之三
创作时间 2002年
尺 寸 182cm × 141cm
材 质 纸本

