

朱

# 振

庚

篇

主 编

龙瑞

河北美术出版社

画口叩从书画口叩从书

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 旻 王婵娟

技术编辑: 毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 朱振庚/龙瑞主编; 朱振庚绘.—石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②朱… 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137936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。

## 朱振庚 简历

1939年生于徐州，天津人。1980年毕业于中央美术学院中国画系研究生班，中国美术家协会会员，湖北省美术家协会中国画艺委会副主任，华中师范大学美术系教授，中国当代具有代表性的重彩写意画家。



# 朱振庚先生的艺术魅力及审美特征述评

□ 文/钱忠平等·傅京生辑撰

朱振庚先生有着坚实的写实功底。他设计的邮票《爱国民主人士》公开发行后，人们对设计中显现出来的高超的造型能力赞不绝口。但朱振庚并没有沉溺于为人们所津津乐道的写实，而是仍然回归水墨领域，并作出了更为大胆地探索和创造。

朱振庚认为，中国画之变革不是望着西方画东方，而是讲究中国味的现代感。他说：“只有与西方艺术平起平坐的独立性，才能做传统艺术的全新化。中国现代艺术必居国际之首要位置，而非以西方之心态迎合，现代感不是西方化。”正是这样的艺术观，才使得朱振庚先生在当代画坛硕果累累，最终成为当代画坛的领军人物之一。

朱振庚一贯认为：“作画贵在胆识，敢不敢把你的想象力充分地摆到画上去，谓之胆；能不能摆得好，谓之识。”胆识二字，来自平日对艺术的感受积累和学习修养。画之为道，以实就虚，实之不逮，如渺冥中画符，恍兮惚兮不自知。不明白，可下令下笔处有“大力量”，但最终要明白处见大美。画家神妙之笔毫毫端之神妙，乃妙于心，敏于目，传于手，果于毫端。”从此语中我们可以看到，在大胆探索过程中，朱振庚衔接了明清绘画中内蕴的以两宋新儒家立骨的“心学”文化传统。

在学术上，朱振庚反对不变化的“黄袍马褂儿”，也反对唯西方是美的“皇帝的新衣”。他认为，两者均非艺术之正道。前者亦非懂得传统，后者亦非懂得现代，它们是同病相怜的两兄弟。朱振庚认为：当代中国画家能现代，能传统，能造型，能笔墨，在风格之商品上敢努力，才不失为明智之举。

由此可知，朱振庚成熟期以后的艺术创作之所以气息高迈、笔性佳胜，并非仅仅是造型、笔性方面高人一筹，在画外的修养更是令人叹服。他的艺术不是仅仅在表面效果上下工夫，也不是仅仅是赶时髦的东西，而是有着深厚文化内涵作为支持的。这是他多年审美探索与实践、中西文化修养与自身人格修炼双重综合而成的结果。

## 二

朱振庚先生的上述观点，是他20世纪80年代以后一以贯之的坚定信念，这是他对民族文化深刻体悟、理解之后，又经过长期的艺术实践并通过理性思考而得出的必然结论。朱振庚曾在一些刊物上发表自己对国画的一些观点和看法，颇值得一读。现择要摘录如下，以供我们赏析、研究他的画作时参考。

(1) 中国人物画，笔墨与造型一弱一强不可成器。

(2) 所谓创新，是一个不断变化的过程，是对旧有习惯不断反思的结果。画家画风有时看来一下子变了，但又不是一下子变的，新与变不是猎奇，不能刻意。变要自然地变，新也要自然的变。“一花开五叶，结果自然成”。

(3) 我与笔墨循序渐进，自然渐变。我画人物亦画山水，常以山水之笔入人物之法，异形而用神，得其神化。



朱氏进行创作



《望春图》1993年



《变奏的四季》1997年

似以假。前者易失于市井气，后者易失于江湖气，陷于怪诞。

(9) 画要养心气，心气足，使画得好。

(10) 画面的力度不在画幅的大小。“其大无外，其内无小”谓之张力。以大见大谓之张扬，“小”张力于外，“大”张力于内，是为耐看。俗话说“四两拨千斤”，“千斤”谓之重，“四两”谓之轻。作品应讲求力度，而非大的张扬。当把展览的大小画都浓缩到画幅上，尺度身份平等时，有力度的作品其小也大，无力度的作品其大也小。

(11) 抽象妙为体，无妙则无象，无象可抽，算不得抽象。西方抽象在表象，东方抽象在里象，西方有象而抽象，东方有妙而抽象。

(4) 艺术的“多元”，并非优劣不分，最后留下来的依然是完美和卓越的东西，而不是那些故弄玄虚和矫揉造作的东西。

(5) 中国画要见笔性，通过笔性呈现气息，所谓当代“水墨画”依然要见骨气，不见骨气的水墨画便容易失之空泛而不耐看。

(6) 我习书法乃画之道用，练笔性、练线条。舍形迹之追求妙理问题。

(7) 美食悦于口，舒画悦于心。

(8) “写实”者当于通灵上下工夫，给受众以悦心，不可墨实而不移，视目以媚俗；“变形”者当善写实，以写实功底滋养灵明，不可以似之不能而不

(12) 创新与传统之争, 可谓老生常谈, 盛衰交替, 此一时, 彼一时。从遥远处看, 当殊途同归。新旧无高下, 好坏有区分, 如同植物有根深蒂固者, 亦有根浅摇曳者。为艺者贵独立性情, 不随时附庸, 一个时代出那么几个热闹人, 不看他们表象的红火, 就看他是否视艺术以生命, 诚艺术以性情。没有独立的人格, 就不会有独到的艺术。

(13) 中国画之现代化在现代之中, 亦在传统之中, 要善于挖掘、消化和吸收, 善于发现和改造, 在本真自然中敏感和生长。

(14) 中国画的教学除有书法、白描还不够, 还应当有自己的“现代造型法”, 建立自己民族的素描体系, 重视笔墨, 更要讲究“笔性”, 讲究线条的质量、美感, 讲究线、形的虚实默契, 刀刻自如。

(15) 艺术的真实是一种生命感受的真实, 一种主观的真实。这种真实没有“教育”的痕迹, 是动态的、是活的。生动活泼的艺术生命力不可能于事先规定的框框之内, 天高任鸟飞, 笼子里是养不出好“凤凰”的。

以上摘录, 乃朱振庚2004年10月撰于武昌桂子山居, 其言简意赅, 有如他的水墨画作, 具有玄妙意味, 内蕴着中国文化所具有的特殊的思维方式。但他的这些生动感人的言论, 应当是他立足现代文化时空的实践思考所得, 十分精到, 十分耐人寻味。此外, 朱振庚对彩墨之道亦有研究, 以下是他关于“彩墨之道”方面的理性总结, 他的这个总结, 同样对理解他的艺术思想和艺术造詣是重要的, 故不厌其烦, 转录于下:

(1) 彩墨之道, 于有法中立法, 无法中创有法。以丰厚之象眼, 宏阔之奇想, 取色外色, 象外象。

(2) 用色以少胜多相取其重, 以多相加取其美。“有墨更有其动, 有肌更有其神, 有厚更有其重”, 为善观色者。

(3) 做纸制“肌”, 以心中玄动之象, 相印纸上痕迹; 异想天开, 立形于自然天成, 以奇制胜, 不失灵活机动, 不失严谨法度, 为善用用墨者。

(4) 画面耐看, 满而不塞, 厚重中透出“机智”虚灵, 其形忽隐忽现, 其色碰撞纠缠; 隐而清明, 藏而妙生, 引观众去找, 令画面去喊; 于“笔触墨韵”之中显色调, 显肌理, 显线条, 显节奏。

(5) 我由画水墨到彩墨十数载, 不知足, 不安分, 于变化多端中吃苦受累, 也尝到了甘苦; 开放而不封闭, 常变而不确定, 任承造自由表现, 允允无限无碍之美。我今日之重彩画面貌, 是不期然而然, 不期而至, 自然渐变的结果。

朱振庚先生以上的彩墨观, 摘录于他的画语录, 为1999年3月朱振庚自己摘录整理, 比较全面地展示了他的彩墨观。

归纳起来, 朱振庚的彩墨观有如下几方面:

1. 写意重彩虽重墨色, 但仍于写中不失其水性, 这种改良的方法很难与现代重彩意识接轨, 唯有中止



《戏剧人物》1999年



朱振庚

水墨, 与现代审美同构, 讲究其力度, 现代重彩可立矣。

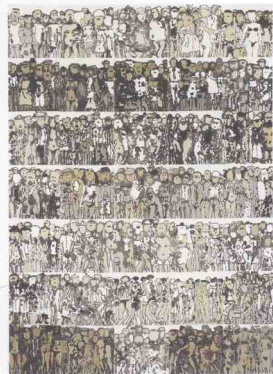
2. 色、墨、粉各自为用, 又交错碰撞, 看上去浑然一体, 韵味于其叠加中产生, 其根灰色调显现独特。

3. 彩墨画, 以笔力为骨而役之于用色, “色”实夺主, 为善用者。重彩神化, 仍在笔力。笔力有亏, 画之火气生矣。

4. 形弱则笔弱, 线走画面, 力无所从, 笔力笔趣出不来; 笔弱则导致形弱, 用色亦被俗套所困, 终致“空善贼取”。

5. 色若肌肤, 形是骨架, 形在造型艺术中是更本质的东西。形有自然之形和创造之形, 自然之形是为了作品而破坏自然性, 创造之形从于画面形式的要求; 创造之形也是为了作品而破坏自然性, 但它是让自然对象服从于画者的主观情感, 创造之形既被视为现实的抽象, 也可被视为主观的表现, 有意义的形源于这两方面。

6. 画家画幅, 首先是求得令自己满意的画面效果。为此, 他得调动他的学养、情绪、眼力等全部, 运用笔墨、色彩、造型等他能驾驭的一切手段。这种“不择手段”而“排一切手段”, 一如我国北方民间的画话, 叫做“画儿无正经, 好看就中”, 正好道破画手段与目的之间的天机。如此看来, 中国画中的唯笔墨论的偏颇便显而易见了。笔墨对中国画来说的数十分重要, 但笔墨不足目的, 不是绝对的手段。笔墨的好坏也只能在被纳入造型和画面的结构之后才能判断。



《戏生朝》2000年



朱振庚

7. 现代重彩切忌“洋味”重彩, 须从中国文化精神中生出主根, 尊重传统(但不迷信传统), 涉猎中外, 吞吐古今, 创造新的传统。

8. 中国艺术必须依托现代艺术这个背景才能活跃起来。人类的共性永远超越民族性, 民族的不一定就是世界的。就像中国的皮影永远替代不了电视一样, 前者是地域的, 后者是世界的。全世界的人不看皮影可以, 不看电视可是不行。中国艺术把自己和世界摆在同等的位置上, 不亢不卑, 要使现代和传统的中国艺术都搞得很好很地道, 这里除了有经济方面的因素之外, 民族的心态和素质也起到重要的作用。

9. 中国重彩有着古老传统渊源, 但也并非如“华山自古一条道”, 古有古道, 今有今道。今日重彩, 得现代之优势, 采西方之阳刚, 取民间之精华, 强中国之气势, 可谓为多种元素结合的结果。龙人艺术立世界之林, 不失得天独, 赋彩者当为之自信不疑。

朱振庚先生以上的彩墨观, 有其不违古代经典精神的现代性, 内中不乏在现代艺术语言方面的拓展与延伸, 但他的画作与中国文化本原精神的千丝万缕的联系依然十分鲜明, 这是他在超越中西即中或非中即西的文化层次上创造性地建构了自己的文化观所使然。对振庚先生的彩墨, 我们应当作如是观。

朱振庚先生是一位自20世纪80年代开始,即十分引人注目的画家。他似乎永不知疲倦,是一个不断在艺术上探索,在风格上不断出新的画家。而他的每一次探索,每一次出新,都能够给艺术界带来惊喜,为艺术界提供崭新的视觉资源。在某种意义上说,自20世纪80年代以来,振庚先生似乎一直在不停地、不知疲倦地为当代画坛创造着“元语言”,使一些在画坛因自己的风格定位难以确定而彷徨的画家,在他的绘画创作中找到了回到家乡的感觉。

朱振庚先生之所以能够在当代画坛创造出具有“元语言”属性的艺术图像,使那些“迷途的羔羊”在黑暗中的摸索,通过他的画面发现了艺术创作的光亮,这是因为振庚先生很早以来即首先有着不断追求具有鲜明个性风格特征的艺术思想,振庚先生在其《朱振庚自述》中说:

我的生活比较单纯,除了教学就是创作。我全家人都画画,虽时有交流,但却保留各自的个性和鲜明的风格。在绘画上我从不妄言。1978年我基本上是以自学的身分考入中央美术学院国画系研究生班。由于没有老师的指导,这特别有利于我接受新的艺术思潮,尤其对变形、瞬间的和新鲜的艺术特别敏感。早期的创作,以水墨为主。1986年以后,逐渐由水墨转入以彩墨为主的创作方式,逐渐找到了适合个性的表现方式。

其次,是振庚先生对形式感与材料肌理之间的关系,及其这种关系与艺术人文功能之间的互动关系有着特质的睿智的洞察和准确的理解。这就使他无论如何探索新创造,他的作品,总能够契合在当代艺术思潮及其艺术发展史的脉络之上。从而,使他的艺术创造既是前卫的,而又吻合艺术本体形式语言的规律。对自己的艺术观及其创作方法,振庚先生如是说:

我对中国画不太满意,主要是认为这一画种长年以来并没有取得令人满意的发展,主要体现在造型、色彩和艺术张力上没有什么突破。这促使我想在画面上形成一种新的绘画语言和视觉冲击力。它包括造型的力、色彩、线条和空间构成等因素的组合,造成既具有力度又具有比较强烈的视觉张力,以期与传统一贯性的水墨画拉开距离。我以白粉自然融进水墨形成一种灰色的肌理,加强了画面的空间层次,在造型上凸现了拙象的因素,加强了厚重的感觉,使画面既有线条和面的融合,又有色和空间的构成。

我完成一幅作品大约需要天左右,作画的习惯是看得多、想得多,经常画到半夜就停下来琢磨。凝视,有时会看得很长时间,考虑成熟以后再对画面进行调整,甚至是破坏,有时结果与初衷相反,画面出现意料之外的现象是常有的事。一年下来能画几幅比较满意的作品就知足了。我认为好的人物画兼具两种能力:一是写实能力,二是造型能力。写实写得活,变形变得严谨,两种能力俱佳,谓之造型的坚强,非其强盛,所以自由。我讨厌因国画那种表现式的“潇洒”和社会上那些装腔作势的“笔会”。我不画应酬画。如今的中国画被那些肆意挥洒的“大写意”给糟蹋了,高品位的作品只有作者沉下心来,潜心探索才有希望。只有以现代心理结构的视觉样式才



红红秋水之一 2000年



创作

能获得发展。

我很喜欢民间艺术中的造型和色彩,尤其是那些古朴的、原始的和粗犷的风格,在我的创作中汲取和运用了它们。当然也引进了西方的构成和空间处理。因为民间艺术是自然流露而不刻意追求,西方的构成和空间处理是随机的也是审美的。不管是主的还是洋的,只要是好的,适合我的,我都吸收、消化、改造,寻求属于自己的东西,与别人拉开距离,也与传统中国画拉开距离。在技法上我不拘于工具的限制,经常笔、刀、墨、色并用,突出造型,强调色块、线条和空间的画面构成。我想从这些方面来体现我的个性和我的艺术。

从振庚先生的上述言论中,我们不难发现他的艺术创造独具魅力的基本原因。这其实也是他的绘画的特殊魅力使得许许多多当代画家感慨颇深的根本原因。周京新先生是当代画坛最有实力、最富有才气和最有创造力的画家之一,所以周京新先生的言论应当是具有特殊重要价值的。周京新先生在《朱振庚的魅力》中说:

我与朱振庚先生相识于十多年前。初次去他家拜访使得三个惊叹,至今不忘:一,朱先生当时的居住状况艰苦,抬手可及废柴,纵横不足三寸;第二,他对书画造诣之深,自己的、妻子的、朋友的乃至素不相识者的画中,但凡看出了优点或劣处,都必须

要大加夸赞或坚决批判而后快,绝对旗帜鲜明;第三,朱先生的画足见涉,如生满了可以任意东西的“万向轮”,或古或今,或土或洋,或地地道道的变形、或堂堂正正的写实,反之大,手法之精,令人叹服。他可以随手勾出一组组黑白线条,现代感强烈,装饰味浓厚;他可以信笔涂鸦地写一段段古典人物故事,人物造型奇巧,线条笔法生动;他可以用最严谨写实的明暗素描画出成本的连环画、成套的邮票设计,一派西画情调,学院气十足;他还可以以意象造型为骨,平面色块为饰,笔是中锋,墨是写意地画出一系列彩墨作品,往往于三二尺内,闹得个古今中外土洋怪大团圆。

记得当时当地,有不少人难以自制地被他的各种画风所吸引,忘我地追逐仿效,可思也无法靠近这个说满清流的“变色龙”。近些年,听说朱先生虽几度迁移,但这一脾气仍然不减。不过,每当谈到他的新作,在兴奋之余总会怀疑其“不屑于风格”的架子,其实,无论在他的哪一个画种中,都明显流露着一股宽广博、清清爽爽、真真切切的味道。那大概就是其魅力之源泉。说来说去,他是个画中强者,因为那怀就底气十足的好手段,才得以如此强意识和道。

如上所述,周京新先生是当代画坛极为优秀的实力派画家,他的上述言论,对于我们理解朱振庚先生的绘画创作,能够起到具有可操作性上的“美方法”的启迪作用。

#### 四

钱忠平先生曾仔细认真研究过朱振庚先生的艺术创作,予以了极中肯、准确到位的评价。在其《朱振庚先生绘画创作述评》中,钱忠平先生认为,朱振庚的作品始终洋溢着一种“活泼泼的”自由的生命意志,这种生命意志表现在他对艺术之程式、习见、俗套等等相对固定的东西所持的叛逆态度之中。此外,钱忠平先生还认为,朱振庚艺术的“观古、观土、观洋、观我”方式入手,实现了“不古、不土、不洋、不我”的境界,体现的是不执著于自己的艺术面貌,而个人艺术面貌又自然呈现这样一种地道的中国式的治艺方式,而正是因为如此,他的作品才被看成是中国文化传统的一种延续。现将钱忠平先生的文章《朱振庚先生绘画创作述评》摘录于下:

朱振庚作品目前大致可分为如下八类:一、写意重彩;二、水墨;三、彩墨;四、线条;五、造;六、黑白刻纸;七、连环画;八、邮票设计。限于篇幅,下文仅谈他的写意和写意重彩,因为,二者之间不仅存在着必然的理关系,而且,二者者在朱振庚的艺术生命中占也有着举足轻重的地位。

一、朱振庚的写意具备两个方面的特质。一是形象的形象,二是形式的构成有序。从这两个方面综合起来看,朱振庚由理性经验所把握的感情释放的度恰到好处。“变易合理”应该是用于这些作品的较为准确的词汇。关于形象的形象,朱振庚最为清楚其中的涵义。所谓变易,无非是为了获得比原型更具意味的视觉形象。如果为变形而变形,画家心中由于缺少了面对特定原型而生发出的那份感动,形象中便不

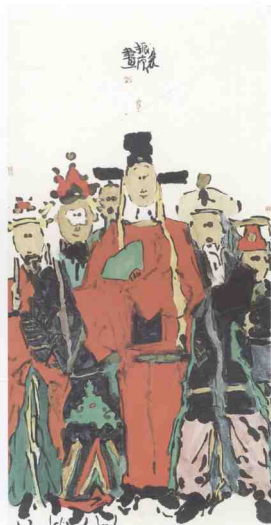


《保安门》2000年

能注入画家感觉中灵魂性的东西，将可能带来形象的空间、苍白、概念化，因此，关于变形对原型客观上的偏离要由画家感觉的主观真实性来补偿，不如说，变形在绘画艺术上的意义便浑然无存，这也是有意义的变形与“画不准就是变形”之间根本不同之所在。

二、写意重形是朱振庚作品最重要的一部分。这类作品中包括了所有朱振庚最具代表性的作品，这些作品中体现了朱振庚作品的艺术价值。朱振庚艺术创作的另一个重要特点是我以为主，进退自如。这一点很好地体现在他对一切可以“拿来”的资源的利用上。中国传统的、西方现代的、摄影的、装饰的、民间的等等资源，经过朱振庚的手，都被转换成了朱振庚自己的东西。朱振庚的手下，实际上是个性十足的朱振庚。这并不像他自己担心的那样，六十多岁的时候还没有定型。朱振庚没有的只是那种模式化的个人风格样式。模式化的个人风格样式，不属于朱振庚，因为朱振庚的作品让人们看到的恰恰是朱振庚具有“活波泼”的新鲜生命力的那种律动。朱振庚也是要反对绘画中那种容易结壳的习性与俗套，对人对己一律。朱振庚在绘画上没有消性，这种情形在艺术品成为商品，同时在艺术品极大丰富的当代社会不免存在着一丝尴尬。

作为商品的艺术品，某种稳定少变的风格样式也是其品牌的标识，一旦某个收藏阶层共同认可某种风格样式，正如认可某个品牌的商品，作为这一阶层精神趣味的代表性符号的时候，对于符号的相对稳定的要求是不言而喻的。对于艺术家来说，在相当长的一段时间内保持某种风格样式的不变是稳妥的，因为这样可使社会需求便于知道某种样式由某某提供。这



《戏发人物图》2005年

样，对于那些能够长期不及倦某种固定的风格样式，并在一个相当长的时期内不断丰富某种样式的画家是幸运的。笔者称之为“马蒂斯”型；而那种总是被新鲜的事物感染，总是会从心底深处涌起创造欲望，总是想尝试新的可能性的艺术家，笔者称之为“毕加索”型，是有风险的。朱振庚从性情上说，更多地倾向于后者。对朱振庚来说在一种样式上的修修补补，是将自己陷于自己设下的“美丽”的陷阱之中。

一言以蔽之，朱振庚的作品是由一个系列总汇起来的。每个系列有七八张到十几张不等，一个系列内部的作品保持有相对接近的面貌。在这些作品中，画家知道哪一张是最先创作的，画这张画的引子又是什么，通过这张画又引出了哪一张，直至最后哪一张尽兴了，这个系列便告终结。对朱振庚来说，每一个系列都是不可能重复的。一个系列终结之后，下个系列起于何时？由什么样的外界因素和内心情绪促成都是不能预计的。在这中间，他会写字、看书、上街、看店……忽然某一天，某种东西，也许是一幅画，一张照片，一个磁器碎片，一个民间泥娃娃，一个墙上随意涂鸦的痕迹……偶然中触到了心底的那根神经，一个新的系列便开始了。也许总体上它们都会被命名为“戏发人物”或“戏人”系列，但个中的韵味却不尽相同。

概而言之，单从作品上看，朱振庚仿佛是纯粹的形式主义者，除了绘画，两耳不闻窗外事。其实不然，生活中的朱振庚倒是天下大事，事事关心。既便是一部现实题材的电视剧，如果“坏人”在剧情中最终没能被绳之以法，他也会为此气愤难平，以致我本



《戏发人物图》2005年

成眠。如此黑白分明的性格，未被发之笔端，是因为朱振庚更加珍视绘画艺术上的纯粹性，并且在实践中努力保持了这种艺术的纯粹性。

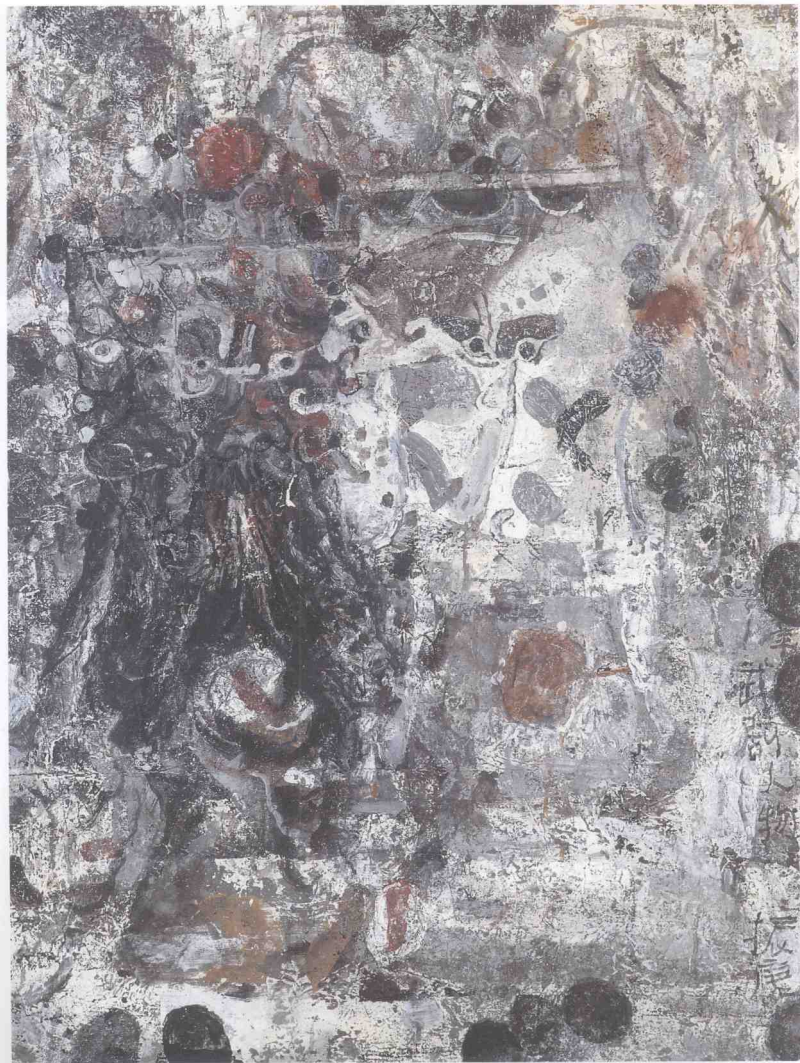
综上所述，朱振庚先生是一位多才多艺的画家，但他对当代中国画的重要贡献，还是他的粉彩和水墨。朱振庚先生对肇始于唐代受“禅宗”及两宋“理学”，并在明清受“心学”影响而最终形成完整形态的中国画的水墨语言，有着特殊而高远的感悟和把握。不过，他的高明之处，更在于他把传统的中国画的水墨语言变成现实对现实生活感悟的直接关照。从某种意义上说，朱振庚的诸如《红衣仕女》、《保安门神》那样的“粉彩”，和他的诸如《老镜头》、《世相图》等“水墨”，无疑都真正内蕴了“中国画文化传统”的真髓，是在把握“中国画文化传统”命脉的基础上对“中国画文化传统”的高扬。这就使得我们能够在现实文化时空，通过他的睿智的创造，在领略中国水墨语言的特殊魅力之时，进入当代文化时空，得到精神上的升华。

总之，从上述引钱忠平先生的文章可以看出，朱振庚先生的艺术成就，确实可以用钱忠平先生曾总结过的四个字“用画说话”来概括。于是，也就是在这个意义上，通过如上分析、研究乃至引录和理论叙述，我们再看朱振庚的画时，一定能够发现更多的我们曾经忽略的东西。

题 目 古风图  
创作时间 1995年  
尺 寸 58cm × 48cm  
材 质 纸本



题 目 武剧人物  
创作时间 1997年  
尺 寸 48cm × 39cm  
材 质 纸本



题 目 红色仕女之二  
创作时间 2000年  
尺 寸 46cm × 34cm  
材 质 纸本



题 目 都市变相  
创作时间 2002年  
尺 寸 142cm×71cm  
材 质 纸本



题 目 戏人  
创作时间 2003年  
尺 寸 130cm × 100cm  
材 质 纸本



题 目 戏  
创作时间 2004年  
尺 寸 69cm × 69cm  
材 质 纸本



观目 世相图之一  
创作时间 2004年  
尺寸 69cm x 69cm  
材 质 纸本



题 目 世相图之二  
创作时间 2004年  
尺 寸 58cm × 68cm  
材 质 纸本



题 目 世相图之三  
创作时间 2004年  
尺 寸 58cm × 58cm  
材 质 纸本

