

中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品文献

集

人物卷

主编 龙郑
执行主编 瑞工



文化艺术出版社

中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品集 文献

主 编 龙 瑞
执行主编 郑 工

人物卷



文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术研究院美术研究所 2003 年中国画家提名展作品文献集 / 龙瑞主编. —北京: 文化艺术出版社, 2003.4

ISBN 7-5039-2346-6

I. 中... II. 龙... 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 (2003) 第 028074 号

中国艺术研究院美术研究所 2003 年中国画家提名展作品文献集

主 编: 龙 瑞

执行主编: 郑 工

责任编辑: 范贻光

装帧设计: 张 森

出 版: 文化艺术出版社

地 址: 北京市朝阳区惠新北里甲一号

邮 编: 100029

印 刷: 深圳市佳信达印务有限公司

开 本: 889 × 1194mm 1/16

印 张: 35

版 次: 2003 年 4 月第一版

印 次: 2003 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 1-1200 册

书 号: ISBN 7-5039-2346-6/J·662

定 价: 380.00 元 (全三册)

(版权所有·翻印必究)



序言一

龙 瑞

中国美术经历了百年变革之后，一代大师相继谢世。如何建设中国的当代美术，就成为生活在21世纪的中国美术家，尤其是中国画家的一个迫在眉睫的任务，也成为中国艺术研究院美术研究所在新世纪的一个重要理论关注点。

21世纪是怎样的一个世纪？人们的创新意识极度活跃，画家的创作个性也日益显著，信息发达，人的时空感也随之变化，文化的交流与对话多了，少了很多障碍，避免了许多观念上的冲突，同样也容易平复诸多激情，淡化道义与责任。自由和逍遥，是一个艺术家所追寻的理想创作状态，但在现代社会流行文化的不断冲击下，又极易被推向世俗的平淡和无聊的游戏。中国画家越来越多，中国画的制作也越来越普及，不仅专业画家成倍增长，非专业的画家也成百倍地增长，各种展览艺事不断。摹写的多了，复制的多了，“数量”无限地膨胀，充斥着中国画坛，呈现出令人忧虑的饱和状态。不知这是否也是一种泡沫现象？在五光十色的幻影中，究竟有多少值得肯定？我们的提名展的意图不在于制造一个事件，而在于力图打破眼前这种饱和状态，从中肯定一点，触动其他，不仅对美术作品提出“质”的度量问题，更在于对“创新”的发问。江泽民同志说：“创新是一个民族进步的灵魂，是一个国家兴旺发达的不竭动力”，同样，创新也是文化不断发展的推动力。

只要一种文化持续地发展，传统和创新就会是一个常常被念叨的话题。就概念而言，传统和创新并不是对立的矛盾双方，或者说，这不是新旧替代问题，而是传统如何发展的问题。发展，是传统在不同历史时期不断生发与展开，既有前期文化的基本脉络，又包含新的文化因素，能够在自身文化内部完成结构性的调整，适应新的文化要求，形成当下的先进文化，即与时俱进。文化，就是一个“变数”，世界上没有凝固的静止不变的文化现象，也不会出现一个没有来源的文化。五千年中华文化的发展，三千年中国绘画所形成的基本程式，就在不变中求变。传统的中国画经历了20世纪激烈的文化批判之后，又以包容的开放的势态广泛而深入地展开，进入21世纪。21世纪中国整体文化氛围显得相对宽容与平和，画家的创作理念和创作个性也获得相当大的扩展空间，自由定位，自主选择。然而，社会公众的阅读，理论话语的介入与评判，都成为种种检测的手段，成为新样式新风格“通行”的渠道和关口。失范后的重新规范，迫使画家们回顾经典，重提传统；背弃儒学之后的重新寻找，让画家再度发现人格精神与绘画创作之间的关系，重新咀嚼“绘事后素”的哲理内涵，从而进入质性的思考。对质的追问，必然重新检索与清理、回避规范外的标新立异，在一个既定的规则内提升品位，是一个文化精品工程的开展。

“2003年中国画家提名展”所坚守的概念，就是“中国画”；所坚持的原则，就是“提名”邀请。我们的学术着眼点在于国内的中国画名家，那些富有创作个性的画家，那些勇于探索、善于开拓的画家。这次参展画家基本上属于中青年一代，年事均不高，却在绘事上颇有建树，勤于思考，注重自身的学术涵养，在建设现代的中国画学体系过程中，在那些不断问世的作品中，我们都可以看到他们不懈的努力。

关注现实，注重批评，理论与艺术创作实践相联系，是美术研究所长期以来形成的一个优良学术传统。中国艺术研究院美术研究所的理论工作中心，就是建设当代中国美术，强调理论工作的对象性，坚持民族文化立场，贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的文艺方针和政策，推动中国美术的繁荣与发展。

2003年是美术研究所建所50周年，为此，美术研究所将组织一系列展览活动，主题词就是：新纪元、新坐标。“2003年中国画家提名展”是今年中国艺术研究院美术研究所主办的第一个展览，力图集中展示新时代富有创新意识和民族意识的画家的作品，同时增强理论批评的品质，为新时代开创一个新美术的新纪元。



序言二 在问题中

张晓凌

有的批评家感叹，由于观念艺术、新媒体艺术这些“显学”的冲击，中国画在当代文化中的位置越来越边缘化了。对此说法，在有几分同感的同时，却也有几分不以为然。一个明显的事实是，当1%的人跟着“新艺术”赶时髦的时候，99%的人还步履蹒跚地在水墨韵味中一唱三叹。这就是中国当代文化语境的特殊性。我向来以为，这种特殊性不是二三批评家鼓吹的“全球化”所能取代的。就眼下的情况而言，中国画非但不曾边缘化，反倒是一派红火景象，单就展览、讨论会之数量一项，就令“新艺术”望其项背。

然而，这种繁荣有些令人隐隐不安，因为艺术的繁荣从来都不是靠数量来保证的。若干年后，我们的后代或许会惊奇地问：你们就用市场机器生产出的垃圾造就了繁荣？然后，他们会嘲弄地赞叹：这真是一个奇迹。

我们将无言以对。

让我们回到学术层面上来反思中国画的现状吧！这也许就是“2003年中国画家提名展”举办的初衷。“为新时代中国画确立新的学术坐标”虽悬鹄过高，甚至有点狂妄的意味，但其中的文化针对性还是可以理解的。

以学术性思考来办展，以学术性思考促进创作，是美研所50年来持之一贯的传统。建所伊始，黄宾虹、王朝闻、丰子恺诸师即确立了学术与艺术不分家的圭臬。黄宾虹首先是史学、理论大师，然后才是艺术大师。没有学识的储养丰硕，很难有“浑厚华滋”之艺术境界。现在研究黄宾虹的学者均感其学理绵密，器量深阔，越嚼越有嚼头。20世纪80年代，美研之所以引领美术创作之风骚数年，靠的也是学术思考，以及由此构建出的文化批判精神。

那么，学术思考的根本是什么？窃以为，是追问，也就是把艺术创作时刻放在问题状态之中。在一个没有终极答案的年代，没有比追问更为珍贵的学术品质了。

在问题状态中，艺术家思考的天性才能被激活。

追问，迫使艺术家的创作进入智慧状态、研究状态和修行状态，也使笔墨的演进有了思想的依据。

艺术家在问题状态中的直接好处就是可以避免过早地患上“老年痴呆症”和“文化遗忘症”。

一部艺术史，完全可以被理解为艺术问题史。没有问题的艺术史只能是伪艺术史。

当代中国画创作问题之多，恐怕超越了历史上的任何时期。对此，有三种态度。第一种态度，为世俗功利所羁，对问题充耳不闻，佯作不知；第二种态度，浑浑噩噩，“无知者无畏”；第三种态度，愤极而骂娘，未果而沉默。

我们不妨再建立一种态度——发现问题，研究问题，努力解决问题的态度。问题很多，只拈一二说之。现在的很多画家为市场画，为老板画，为官僚画，为人情画，为展览画，就是不把艺术作为一种信仰来画。久而久之，画面精神萎靡，气象全无，徒剩形式的空壳。而艺术的根本是什么？是精神之寓所，信仰之所在。画家的修为问题谈了许多年，不仅不见成效，而且有进一步退化的迹象。一些画家的眼睛整日聚焦于吴昌硕、齐白石、黄宾虹的笔墨，却对笔墨背后的人文背景视而不见——这种奇怪的景象持续了许多年，似乎还要持续下去……

但愿“2003年中国画家提名展”成为我们进入问题的一个新的开始。

我问故我在。



谁在述说

——对当代中国画人物创作现状的反思

郑一工

1. 主体“间性”

谁？一个主体的呈现，以形象的方式，展露在我们的生活和画面中。社会主义中国美术的主体形象，就是工农兵。形象的创作，在现代造型语汇中称之为“塑造”，其所寓示的言说主体，是创作者却非表现对象，是作者以他者的身份表现自身，让形象说话。不过，艺术理论并不作如此规定。理论的规定是“真实的表达”，对象就是对象，表现主体和对象主体不能等同。创作主体只能深入“生活”，贴近对象，通过理解与体会把握对象的“本质”，从而揭示“真实”的存在。社会主义现实主义的创作方法，就是以劳动者为表现对象，以对象化的人为表现主体，创造艺术的典型。对象主体登台，而创作主体隐遁了。

典型性的形象与真实性的形象并非同一概念。真实是再现，典型是塑造，问题是对象往往不能真实地自我再现，往往依靠他者的言说而再现。那么，通过他者的再现是否远离真实而接近塑造？塑造不真实么？不，塑造也可以是真实的，但这种真实性是什么？内在的真实？一种本真的存在？对于操纵具体形象的画家而言，这种哲学的追问似乎没有意义，因为艺术不在乎普遍意义上的真实，而在乎现实的个体存在，并且是以特殊的语言方式表述的形象。在这种塑造过程中，语言的力量显露出来了，创作主体凭借形象登台了，而对象主体却成了言说的载体。上述二者的转换，无非是主体不同的实现方式，即人的对象化，或对象化了的人。

主体的真正实现，是创作个性极度张扬的结果，与个体化的艺术语言密切相关。新时期以来，人道主义的关怀，在中国画人物创作中不仅扩大了题材的表现范围，而且强化了个体语言存在的意义。1987年11月，刘文西在“全国中国画艺术讨论会”上，提出“走自己的路”，发挥画种自身的优势，发挥自己性格爱好的优势，发挥自己生活环境的优势，发挥中国画笔墨技巧的优势¹。所谓优势，就是在自己所拥有的一个点上深化，藉此超越前人，超越自己。个性优势，在于自我发现；环境优势，在于自我度量；笔墨优势，在于自我提升。一切都归结到自我，自我成为艺术创作的出发点。人物画不再停留于主题性的创作，不再是命题创作，不再审时度势，而是专注自我，塑造自我，以我的性格、我的体会、我的生活、我的笔墨，构筑我的艺术形象。但人物画创作与山水画、花鸟画还不一样。后者可以山水或花鸟作为某种喻体，将人隐藏在背后，主体性的语言完全借助他者直接言说，山水、花鸟只是语言的载体，不具备言说者的主体身分。人物画创作却插入一个画面人物形象，可依据自身独到的身分发言，构成与创作主体的双重言说。在这种言说关系中，主体处于“主体间性”（inter-subjectivity）中的存在，主体的“我”既可指称他者，又可被他者所指称，成为“宾格之我的意识”（me-consciousness）。人物画的创作主体必然受到“宾格之我”和“间性”意识的深层影响。过去的艺术理论认为，若创作者站在题材的角度，他只能淡化自身的个性，突出对象的表现主题；若作者站在风格的角度，他便会淡化题材，淡化主题，而强调自身的言说方式与表现样式。现在，“主体间性”理论疏通了主体间相互确认的关系，以相互进入相互塑造的方式，消解了原先偏狭的主体角色意识，并已构成当代中国人物画创作的学术现实。在这一方面，最先取得突破的是人体绘画领域，且多基于课堂作业，由于对象主体的“模特”身分意识极易被创作主体抹平，创作主体单向性地覆盖对象主体，强行入侵，作品的风格化特征骤然显露。随后，题材范围逐渐扩大，由世俗风情转向历史与宗教，甚而转向现实的国家政治题材，有关对象主体的意识又在创作主体的意识中复苏，双方开始对话，其结果便出现被揶揄、被调侃、被变形的主体形象，不提“典型”也不再“有典型”，“塑造”的正面意义没了，只存有单纯的造型技巧之意义，十分中性。譬如，张道兴的人物，形体的穿插与拼接，很单纯又很有韵味；而陕西的娃，成为刘文西的“娃”；蒙古骑手，成为刘大为的“骑手”；新疆姑娘，成为吴山明的“姑娘”；藏族汉子，成为任惠中的“汉子”；现代都市人群中，有冯远的“白领阶层”，也有张江舟的“平头青年”。

或许，在理论上抽象地谈主体的“人”的塑造和表现，很困难也很模糊，但在一个具体的人身上，或在一个具体的画面上，一个具体的形象上，却能真实地感受到这个“人”的存在——一种经验性的图式存在。有的画家说：不，我表现的不是自己，而是他人。比如王天胜，他喜欢画兵，喜欢走近士兵，因为他也是兵。他是在画他人还是画自己熟悉的生活，画自己切身的感受？陈子的《花语》，那对花季的眷念，完全是女性自身独有的体味与感怀。有的生活离自



己很近,很亲切;有的生活离自己很远,很新奇。两者都能激发人的表现欲。即使对历史人物,或神话传说中的人物,依然会在人的想象中鲜活地涌现,成为画家笔下的人物。如王颖生的《大学》肖像系列。

人凭什么创立主体意识?塑造自己也塑造他人?就因为那游离不定的笔线牵引着人的思绪,在对象主体和表现主体之间寻找个人意识的成型方式,构成时下的述说文本。

2. 主流“缺席”

春秋之后,人物画就成为中国画坛的主流,时至大唐,已达鼎盛。宋元掇转,为山水所代,明清之际,一度“缺席”。中国人物画的再度兴起,并成为主流,是20世纪50年代的事,且一直延续至70年代末。这20年间,在徐悲鸿学院式的写实主义和苏联社会主义现实主义的交互影响下,中国画的人物创作不仅吸收了西画的明暗造型手法,而且在笔墨程式上摆脱了传统的束缚,勾勒、皴擦、斡染等技法,创造出适应新的表现对象的笔墨技法,形成新的表现样式。50年代初,中国画的改造运动,最先涉及人物画,从现实题材入手,从通俗的大众化的表达样式入手,尔后,碰撞文人水墨,这过程十分迅捷。当时的人物画改造与创新,除了徐悲鸿、蒋兆和等几位已成型的画家外,几乎都是青年人,都是那时代由美术学院培养的青年学子,如杨之光、黄胄、刘文西、林墉、周思聪等人。这一代人始终活跃在主题性人物画创作领域。80年代后,主题性的人物画创作依然是主流,也代有新人。可为什么人们谈论20世纪传统中国画的大师,只说吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿,谈论他们在花鸟画、山水画方面的成就,人物画家却无一登席?只在谈论所谓“融合派大师”时,才说徐悲鸿、林风眠、张大千、李可染²。后者虽均涉猎人物画领域,亦有佳作,但被世人普遍认可的却在山水画或花鸟画方面的成就,如徐悲鸿的“马”,林风眠的“静物”或“风景”,张大千的青绿泼墨大山水及李家山水。在当前理论批评界,作为创作主流的人物画被迫“缺席”。

问题首先在于批评的标准。对中国画的价值评判,最基本的还是笔墨。所谓笔墨好,画就好。宋元之后,笔墨渐次独立,与表现对象远了,与创作主体近了,尤其在精神方面,几乎融为一体,笔墨成为艺术家人格精神的象征。人自身的品性修养,不断涵养着笔墨,成为笔墨的文化内蕴,而画家不断操持笔墨,则成为一种特定的修行方式。在这一过程中,对象主体被最大限度地淡化,或成为喻体,或成为单纯的符号,以西方的理论术语而言,笔墨既是形式又是内容。山水与花鸟,很容易成为某种特定的意象,或成为单纯性的符号存在,如明末的董其昌和徐渭,便是如此对待。人物画的对象性很强,尤其是现实人物题材更难以对付,于是,释道人物或高士隐者等相对能够自由把握的题材得以流行,对象的社会现实身分隐去,凸显笔墨自由而逍遥的精神。绘画不再“成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功”³,人们不再期望“千古寂邈,披图可载”。20世纪中国的政治现实重新提醒绘画的社会教育功能,同时也带来了中国人物画现代变革的最大难题,即笔墨转换,如何处理对象主体与笔墨表现形式之间的关系。无论社会人事变迁,山还是山,水还是水,但现代人的形貌、习性和生活情景、场面道具的形态样式却发生很大变化。旧的笔墨程式无法表达,而且中国画的笔墨又有着很厚的文化沉积,摆脱不易,转换不易,新的笔墨又需要一定的积累,需要新文化的不断涵养。人物画的笔墨转换比之山水画和花鸟画显得更为沉重,也更为迫切。中国人物画的笔墨转型,自明末的曾鲸起,到徐悲鸿、蒋兆和止,也有300年的历史,却一直处于边缘状态,未入主流。只是20世纪50年代后,因提倡社会主义现实主义创作方法,传统笔墨的价值观遭到质疑,新的笔墨实验得以扶持,并借助现实题材的政治优势,迅速占据中国各大展览的主流位置。可笔墨呢?是否也因为现实境遇的改变而建立一种新的表现样式,具有新的价值评判,而不仅仅停留在政治的意义上?

是的,中国现代美术理论批评界一直跟踪着创作实践。如20世纪50年代对杨之光《一辈子第一回》(1955年)的肯定,60年代初对刘文西《祖孙四代》(1962年)的肯定,70年代末对周思聪《人民和总理》(1979年)的肯定,80年代初对王迎春、杨力舟《太行铁壁》(1984年)的肯定,1987年后对田黎明《阳光系列》、《游泳系列》的肯定,其中都蕴含着对笔墨创新的肯定因素,在笔墨的具体实践中寻找现代意义。在这过程中,我们可以看到写意的水墨语言不断趋向独立——价值独立。

艺术的现代问题,同样是人和语言的互在关系。海德格尔说,言说是人的本性⁴。人通过语言的规范性把握由之显



露的东西，但显露的是否就是人的思想，或是其捉摸不定的感觉？绘画语言不是观念性的语言，而是具体的形象的存在，形象的述说，一片澄明的世界，感性经验占有第一位置。当人们追问“语言以何种方式作为语言产生”时，人思考语言自身的本性，人开始居留在语言中。人创造出语言，支配着语言，反而受到语言的支配，其本性被语言所遮蔽、所异化，结果完全不是初衷。由此，语言不再单纯是一种表达手段，而是人的一种存在方式。人思考着，存在于自身的言说中，言说即表现。人们会很认真地寻找那些被纯粹言说的东西，而不在偶然中拾取任何被言说的材料。言说的方式被强调甚至被改变了，个体的生存经验显露了，叙述材料和言说主题退隐，尤其是公众性的、社会性的“主流”话语开始退场。1989年第七届全国美术展览会上，获金奖的邢庆仁作品《玫瑰色的回忆》就是这么一个信号。评委们的眼光既集中在“独到的艺术语言和艺术感染力”上——即以笔墨关系（自由而得体）和笔墨精神（内在的旋律）为度量标准，又关注作品的现代意识和现代感问题。比如，《玫瑰色的回忆》超出了以往历史题材在表现上的沉重感和过多的说明性，统以轻快而又不失分量的基调，既具象又抽象，既着力于形式又不为形式所束缚，有传统之韵而无传统之表痕，取西方艺术之体又不失自我之质。”⁵解构传统笔墨话语方式，将兴趣转移到“另类”笔墨，由此感知单纯的方式所带来的精神愉悦，成为20世纪90年代以后青年一代普遍的选择。这些年轻人开始放弃对主题过多的形象诠释，进入主体深邃的心灵，以模糊的不甚清晰的内心语言读解形象，或使作品的人物形象的意义愈来愈隐晦，愈来愈扑朔迷离。

画家不再迷恋于制造深刻，是否就堕入平庸？不，陈钰铭在1996年创作的一批水墨人物画，如《天籁》、《圣湖》和《夜路》等，形式语言非常强烈，视觉感强，一反传统的“计白当黑”，将黑色以块状的方式打入画面，成为“色块”，构成空间的表达样式，同时造成黑白的强烈反差，将有限的笔墨表达推入灰色层，在中间玩味。这次提供的作品，依然如此。陈钰铭自言其注重内心感受，想回避技巧，但他的技巧已成为一种笔墨语言，成为他内心情感的言说方式，只是深沉的漠然的无意识的感受蔓延着，化为无端的思绪。作品的主题不是很明确，题材只是所画的东西，思想的退却让位于情绪，情绪呈现出一种氛围，显露某种意境，弥远的，意义也相当模糊。现代水墨实验，冲击了现实主义的创作原则，或曰形式语言与主题思想在表达点上构成悖逆的双方，相互消解。当人们强调作品的思想表达时，带来了语言的贫困；当人们调整人与语言的关系时，是否又带来思想的贫困？

思，成为一种诗，很感性的，相对于人物画创作主流中的理性因素，它不进入明晰的意识层面，直接为现实政治服务。当“政治第一，艺术第二”的批评标准被取消之后，主题性绘画依然在国家提倡的主旋律创作活动中占据主要地位，但为主流意识形态服务的政治性主题逐渐融入到生活化的日常主题中，制作的倾向亦日见显著，小品味、小意趣及画面局部的肌理效果被一再琢磨，日见精致。在这种状态下，所谓的力作，大题材、大主题、大场面、大制作，尤其是有思想深度的作品，千呼万唤，难得一见。

进入21世纪，中国画的人物创作是否面临着再次退潮？会不会再度“缺席”？

3. 主角“淡化”

20世纪90年代以后，画面人物的“角色”感普遍弱化，主角淡出。

人物主体角色的淡化意味着什么？即在画面的结构性意义框架中，画面人物的“角色性扮演”不再成为主导因素，叙事成分大大减弱，符号化的形式倾向和象征性的寓意特征被强化，人物形象的个体性特征被类型化特征所取代。人，回到人的意义自身，不再是具体的有血有肉的活灵活现的，是抽象的示意的被工具材料的物性和质感所遮蔽了的印迹，平面化的人，被意义支解的人，被形式役使的人。

现代人的角色感在现实生活中十分强烈。面具和身分，仪表、言谈，场面上的人物，事件中的人物，各种关系中的人物，应酬、仪式性语言、内心独白以至沉默，一切都是表情，思想隐藏在表情背后。外显的表情符号，在形象的叙事中，表情与性格相互依赖的相似性，裂变为某种文本范式，诸如类比、喻指与换称，使表情在画面上成为人物存在的唯一理由，甚至成为人物组合的方法与技巧。人物画历来注重表情，第一为眼，第二为唇，第三为手，现在绘画的表情区扩展到人物全身，充满每一处细节，包括动作表情，取消了表情等级，使任何一处表情活动都成为某种言说。



社会人物的言说一般都可纳为身分发言，但人的表情几乎是共通的，过分注重表情本身，极易忽略性格，又易于抹平人的身分，使角色成为一种标签，或形象叙述中的一个道具。工人、农民、士兵、教师、科研人员，彝族、藏民、维吾尔人，主席、书记、委员长、人民代表等等，角色标明一种社会结构，也标明结构秩序。角色话语实质上就是社会话语，涉及政治、伦理、道德与宗教。艺术对角色的复写，必然指涉道德真理与社会秩序。如果艺术话语只是复制或摹仿事物的既定秩序或现成秩序，或在某种社会政治理念的驱动下，虚构某种理想的秩序，艺术家对现实生活都不可能保持着超然的态度。角色的淡化，使艺术家开始远离原本，不再过分看重形象的社会功能，而计量着形象话语的言说能力。角色，是一个类概念，确认人物角色，转而成为绘画语言中的命名方式，指称某一实体，创作思想因此而获得支撑点，使波动的知觉和朦胧的情绪具体化。命名，是主体在审视对象的过程中一段抽象性思维，不同的人，其注意力和分辨力在同一对象上往往集中到两个完全不同的性质上。对象的名称，没有权力要求成为对象的本质，角色，也不是对象本质性的表达。在一个具体情境中，角色也经不起逻辑分析，它只是感受的片断和经验时刻的逗留。

角色，是关于一个具体的社会人的概念。角色淡化，是否就由具体的名称概念上升到更广泛更抽象的概念上，向纯粹的“共相”集结？如由张三、李四，转向职业人，转向男人、女人、老人、小孩，最终转向人这一最为一般的概念。肖像，历来是最具体的角色画面，但中国人的肖像，既隐含着世俗个体之相，又通向神秘的灵界。对神的崇敬，对生命无限的向往，轻易就超越于形相之上，并弃之如敝屣。当代人物画创作中角色的淡化，首先从肖像开始，开始模糊具体的形象特征，以所谓的概括、提炼甚至变形的手法，将肖像从现实的拉到艺术的边界。在一般的主题性创作中，历史人物的角色也被拉入想象的逻辑中推演，尽管它一再被强调与历史现实之间的联系，但它的“复写”饱含着作者特殊的审美经验。主体的审美意向愈强，对画面人物的角色复现干扰亦愈大。同时，角色的复现性愈弱，形式语言的自由度亦愈大。譬如周京新的《扬州八怪》（1989），还有施大畏的《归途西路军妇女团纪实》（1989），王赞的《出于幽谷 迁于乔木——蔡元培 林风眠》（1993），冯远的《秦嬴政称帝庆典图》（1994），莫不如此。人物形象中的精神性因素被解构，被还原到世俗的平面上，形成散落的、茫然的、欣悦的、悠闲自在的或困顿的、扭曲的、因痛苦而变异的种种表情，或许动作的幅度很大，但情绪起伏的幅度还是很小，内心的思绪返回，无深度无意义的写作，往往使角色坠入虚无，使图像获得张力。

唐勇力的《敦煌之梦》系列，叠和着现实的梦幻与宗教的幻想，一切都处理在类角色的概念中。如“母亲的祈祷”（1995）、“母亲与儿子”（1996）等。纪连彬的《雪域祥云》（2000）、《祥云》（2000）等画，描绘的是一个身影，藏族的，在广袤的自然中，融合着光色与种种心理幻象。他让生命在孤寂中体验自身，吸吮阳光。生命的情节没有了，在天人之间，在宏观和微观相互观照中，不存在什么角色，人的存在仅仅是指意性的符号，在无限多样的解释中，在人的世界中，只有“人的事物”，心存万象的人，心无旁骛的人。

情节的引退相伴随着角色的淡化一样让位于形式话语，最终让位于视觉潜意识。非情节性的主题绘画，不仅处理了现实生活题材，也照样处理历史题材。譬如蔡超的《吊装》（1991）、赵奇的《京张铁路——詹天佑和修筑它的人们》（1994）、李孝萱的《大轿车》（1995）等，只有情境而无情节，但三者之境又有三种处理方式。蔡超的画面在于“截取”瞬间，这瞬间本身没有故事；赵奇的画面在于“拚合”空间，单独的片断与单纯的空间构成；李孝萱的画面在于“扫描”时间，在时间的流程中点击形象。因此，抒情的咏叹，视觉的排序和心理的阅读，形成绘画情节性内容消隐的三段式。或许三者之间并没有什么必然的逻辑演进关系，但这个序列，与当代文化自我呈现的感知过程有关。从记忆的复写、浪漫的想象、形式秩序到潜意识的当下领会，在记忆和期望不断缺失的情况下，跳过情节的牵引，让在场的与不在场的，让感知的与非感知的同时出现，“瞬间有一种绵延，它使得眼睛闭合。”

¹ 刘文西：《走自己的路》，见《美术》1988年第2期。

² 郎绍君：《论现代中国美术》，南京：江苏美术出版社1996年3月第2版，第91-146页。

³ [唐]张彦远：《历代名画记》卷一，上海：上海古籍出版社（四库艺术丛书《古画品录·外二十一种》）1991年8月版，第279页。

⁴ [德]M·海德格尔：《诗·语言·思》，彭富春译，北京：文化艺术出版社1991年2月版，第165页。

⁵ 李砚祖：《当代中国画展示备忘录》，见《美术》1989年第8期，第4-5页。



目 录

龙 瑞	序言一		
张晓凌	序言二：在问题中		
郑 工	概论：谁在述说		
张道兴		1-8	任惠中 105-112
丁中一		9-16	陈钰铭 113-120
吴山明		17-24	任继民 121-126
陈 醉		25-32	袁 武 127-134
蔡 超		33-40	纪连彬 135-140
刘大为		41-48	陈 子 141-148
王天胜		49-56	刘庆和 149-156
唐勇力		57-64	张江舟 157-164
冯 远		65-72	李 翔 165-172
华其敏		73-80	于文江 173-180
苗再新		81-88	王颖生 181-188
张明超		89-96	后 记
郑军里		97-104	

张道兴 1935年生 海军政治部创作室一级美术师

张道兴对于绘画艺术的热爱，从他的画上就可以一目了然。他的人物画，往往用极浓重的墨，极浓重的色，极潇洒的、时时出奇不意的用线，交融、穿插、重叠、对比、聚合、拓展、衬托、呼应，构成了丰富的绘画语言，设色的纯黑、大红、大绿、大紫，还有属于他的、大海与蓝天赋予他——一位海军画家的亮丽的蓝。这一切，明快热烈，编织出一幅热情洋溢、五彩斑斓的交响图画。与这种热情和丰富同时的，是他在人物造型和构图上的、娴熟的简洁与明晰，以及适度的艺术夸张与加工变形。由此，他的艺术呈现出了一种非常纯真、质朴而生动的意趣，另外，我们从张道兴的绘画中，还可以看到精彩的诗书印的集合，使他的作品有了传统文人画的意蕴，并使人感觉到一种含蓄的现代意识，像海底涌动的暗流，推动着他伴随时代艺术不断走向未来。

陈绶祥

在中国画创新中坚持不失笔法，正如戏改中坚持“不失耳音”一样的重要。如果说把京戏改的京腔、京味全无，吐字发声特点和表演程式全无，也就是耳音全无，京戏也就不存在了。如果说把中国画笔法、墨法等特有条件与味道去掉，也就是中国画的“耳音”全无，中国画也就不存在了。这是从戏改中得到的一点启发，以为自律。

古人不怕程式，而是发展创造着各样的笔法程式，以强化个性表现时代。程式化是法死，化程式是法活。我们今天应当着力研笔法，更应研笔法与形之间的关系。京戏的音乐与唱腔之间的关系有极似中国画的墨与线的关系之处。以京胡为主体的音乐，一方面辅助于演唱，另一方面却有自身的“自有我在”的表现方式。精彩的京胡演奏过门，会博得听众的掌声，杨宝忠操琴表现得尤为突出。这一特点不知西洋戏剧里有没有？中国画的线也正是既有塑造形的作用，又有独立于形之外的主体的“演奏”，其线的笔法有“过门”一样的意识。

张道兴

张道兴 | 收获
纸本
68 × 68 厘米
1995 年



张道兴 海的容颜
纸本
170 × 170 厘米
1998 年



张道兴 | 绿野
纸本
96 × 90 厘米
2003 年



张道兴 瑶寨悠悠
纸本
96 × 90 厘米
2003 年



张道兴 莲颂
纸本
96 × 90 厘米
2003 年



张道兴 天茫茫地茫茫
纸本
96 × 90 厘米
2003 年

