

当代中国画家十人新作品 新探讨 新展示

丁立人

聂子因

朱振庚

张宝宾

王彦萍

融合·互渗

蒋世国

潘 俊

编 著 杨维民

冯 斌

朱国栋

白云浩

河北教育出版社

当代中国画家十人新作品、新探讨、新展示

融合·互渗

编著 杨维民

河 北 教 育 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

融合·互渗/杨维民编著. —石家庄: 河北教育出版社,
2001.9

ISBN 7-5434-4088-1

I. 融… II. 杨… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J231

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 55153 号

融合·互渗

当代中国画家十人新作品 新探讨 新展示

杨维民 编著

出版发行 / 河北教育出版社

石家庄市友谊北大街 330 号

特约编辑 / 杨建国

责任编辑 / 张子康 康 丽

装帧设计 / 郑子杰 贾 英

制 作 / 北京颂雅风文化艺术中心

北京市朝阳区北苑路 172 号 8 号楼 201

制 版 / 北京时尚兴裕印刷制版有限公司

印 刷 / 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本 / 1/16 787 × 1092

印 张 / 6.75

出版日期 / 2001 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

统一书号 ISBN 7-5434-4088-1/J·215

定 价 / 115 元

融合·互渗——当代中国画家十人展

祝 辞

金秋十月，“融合·互渗——当代中国画家十人展”如期而至，作品集也同期出版，在此谨向参展的画家、评论家以及为这次展览活动付出辛劳的朋友们表示祝贺和感谢。“融合·互渗”展为进入二十一世纪中国画怎样发展做出了有益探索，也是我公司涉足文化领域的一次大胆尝试，很高兴能够为中国画的创新发展做出一些贡献。

这是一次吸收、融合中西传统与现代的绘画语言、材质、观念并有所突破、有所创新，从而构筑新的中国画的展览，参与这次展览的画家不仅有享誉画坛的老艺术家，而且还有富有实力的中年画家和极具发展潜质的青年画家，其作品显现出的创新意识和探索精神使其具有很高的学术和艺术价值，为当今中国画坛注入了新的生机与活力，缘于他们的艺术成就和积极取向，正是我们参与此次活动的初衷。我公司一贯倡导的是如骆驼般稳健、如骏马般奔驰，不断强化自身、兼收并蓄、发展创新、积极进取的“TUOMA”精神，而且这也正是一个优秀企业获得长远发展所必不可少良好素质。在飞速发展、变幻纷繁的当代世界，优秀的艺术作品给人以安宁、予人以平静，能够陶冶心灵、启迪心智，使人的精神得以升华，使我们的生活更加充实，如此作用的产生，无疑会对个人的发展、事业的成功大有裨益。

这次展览是我公司介入当代中国美术事业、参与高雅文化活动，和首都师范大学美术学院一起与关心和实践当代中国画新发展的艺术家的一次良好合作，此次活动也将如我们所愿对中国画在新世纪的延伸发展起到积极的功效，我们将会继续关注当代中国画的创新发展并为之努力贡献力量。

廊坊京联汽车改装有限公司

董事长：王宏涛

目 录

① 易 英

前言——多元与综合

③ 丁立人

丁立人 “童年山村”、“上海雅舍”等

何赛邦 我看丁立人的画

丁立人 自述

⑬ 聂千因

聂千因 “幽影”、“翠羽”等

邵大箴 心匠自得为高——读聂千因的画

聂千因·鲁虹答问录

⑳ 朱振庚

朱振庚 “戏人”系列

钱忠平 暂不归类——朱振庚作品分析

朱振庚 自述

㉓ 张宏宾

张宏宾 “少女与花”、“弄弦”等

卢 沉 探索者的足迹

张宏宾 沿阑珊灯火而行——绘画随想

㉔ 王彦萍

王彦萍 “屏风”新系列

郎绍君 黄专 耿雷 女性生命的体验

王彦萍 这是生活——人们所关注的问题和角度都有所不同

53 蒋世国

蒋世国 “野风、出山、新界”系列

易 英 从牧歌到出山

蒋世国 在游戏圈里

63 潘 纓

潘 纓 “阳光”、“蚀”系列

易 英 透明的心灵——谈潘纓作品

潘 纓 等待

73 冯 斌

冯 斌 “奔逝的风景”系列等

刘骁纯 为什么只能那样

冯 斌 我心自有歌

83 白云浩

白云浩 “青果”及“舞”系列

李向明 赵洪生 白云深处……

白云浩 我对绘画的感言

93 朱国栋

朱国栋 “幻像”系列等

邵 军 表现的诗意和诗意的表现

朱国栋 创作随笔

103 杨维民

后记——融合·互渗

多元与综合

写在“融合·互渗——当代中国画家十人新作品、新探讨、新展示”前面
易 英

当前，现代水墨画是往两个方向发展，一个是在传统的基础进行创造，追求水墨语言的纯化，强调个体对形式的体验。在这个过程中当然不可避免地出现传统与现实的碰撞。另一个方向就是更为激进的实验水墨，它力求与当代艺术的发展同步，它不再关心水墨画的传统分类与题材，而是在直接表现当代经验的过程中探索新的语言方式。后一种趋势更具有当代性，它表达了一种共同的经验，使我们体验到现实，体验到真实的情感，尽管它对传统的样式进行了激烈的否定，但批判的精神与现实的关怀却是弥补了这种否定。

“融合·互渗——当代中国画家十人展”，不是把各种有代表性的现代水墨风格进行集中展示，也不是某个流派或群体的联手行动。参展的有老艺术家，也有中青年艺术家，有在实验水墨上探索多年的老将，也有初涉创新之路的新手。这些艺术家组合在一起，形成了展览的独特面貌。可以看出，展览的目的不是关注现代水墨画的形式问题，不是关心形式创新到何种程度，以及某种风格与现代艺术流派的关系。它虽然不是探讨水墨画的本质问题，但它是以水墨为中心展开的语题。水墨画是一个文化的代码，几乎在所有的视觉艺术门类中，只有水墨画具有这种独特的特征。它植根于深厚的传统，以它为中心展开各种问题，如传统与现代、乡土与都市、本土与国际化等一系列问题。所有这些问题都可以从传统这个点展开，就是说把水墨画本身作为传统文化的代码来展开。从90年代以来，水墨画已形成多元化的格局，这种多元化格局恰恰是在传统的基础上形成的，这因为有这样一个点，才能够把各种不同的现代水墨画风格集中在一起。这好比一个文化学上的问题，哲学以解释人的终极问题为目的，但人的终极目的并不能返回到哲学，人的终极是由多种文化形态构成的。现代哲学的任务不再是怎么解释问题，而面向人类文化的整体，解释构成这个整体的各种文化。在现代水墨画的各种风格或形态中，有些人可能会走出水墨，跨越水墨画的底线；有些人可能会背离文人画的传统，进入到更遥远的历史，这一切都是在现实的经验与文化中展开。这个展览的目的不是让人们辨别各种现代水墨的风格，或展示实验水墨的成果，而是提出一个问题，进入一种思考，即传统与现代、传统的单一性与现代的多元性的问题。这就是“融合·互渗”的目的。

蒋世国的画具有明显的个性特征，他是让形式服从内容的需要，最终在形式上形成自己的风格。他的早期作品大多画乡土题材，但他不是走的风情画的路子，而是画童年的记忆。在这种表现中，形是不确定的，像梦幻，也像童话，情感自然地流露在天人合一的情境中。这是他变形的一个基点，他后来的画都是从这个点向外扩展，越来越注重色彩的表现力，在色彩上又偏重当代视觉经验的表达。他的画超出了一般的形式与题材的关系，他力求在通过形式来表现人的纯真本性与当代文化的和谐。王彦萍的画则与此不同，她更多的是表现现代人的生存状况，题材融化在形式的表现中，人与环境只是一个符号，不稳定的形式与不和谐的色彩构成张力的表现，似乎暗示了现代人的生存焦虑。当然，王彦萍是一个创作经验丰富的艺术家，她的艺术也呈现出多种面貌，形式是她主要关心的问题，形式的表现与材料的实验往往结合在一起，这种实验也隐含着对传统样式的解构。当材料构成画面的背景时，也喻示了人与环境的关系。我们从她的画中总是能感觉到一种深刻，与她的这种追求是分不开的。

水墨画与中国传统文化的血缘关系决定了水墨画家与其独特的批判与依附的关系，以各种不同的方式维系着这个点。有些人偏离得近一点，有些人偏离得远一点。比如说丁立人的画，乍一看去，他的画带有林风眠的风格，把西洋画与中国画结合起来，题材也是中国传统艺术的题材，但实际上是把一种民间的风格，民间的木版年画和戏曲人物用到他的画里面。这使他区别于林风眠的风格，他不追求那种文人的雅，而是引进了民间的俗。他的画已经偏离了传统的文人画本质，而是以自己的方式来解释传统。丁立人的风格可以追溯到80年代，与那个时代的原始主义思潮有非常密切的联系，在摆脱文人画传统的束缚的同时去追溯一个更加久远的传统，这个传统存在于历史之中，如彩陶、青铜器、画像石等，当然也包括民间艺术，民间艺术积淀了最大众化和民族化的审美心理。丁立人就是这样的条件下形成自己的风格，明快的颜色和平面结构又使他与现代艺术风格遥相呼应。丁立人主要关注的还是形式问题，冯斌关注则是现实经验的问题。他对传统样式采取了激进的批判态度，不是否定传统文化自身的魅力，而是对传统形式与现代经验的关系提出质疑。冯斌的画完全是一种现代风格，他的观念必然会带来语言形式的激烈变化，从形式到媒材处理他都进行了大胆的变革，对他来说，重要的

是怎样来表现自己的感受,把握住了这种感受,任何手段都是可以运用的。我们在他的画中看不到传统水墨画的章法和笔墨的层次,感觉到的是现实的视觉经验与现实的题材。尽管他在一定程度上还是借用了传统的媒材,但给人带来的仍是现实的感动,与他共同生活在一个现实的空间。由于媒材的运用,也决定了他与传统的那种既背离又依赖的关系。比如说,他采用了一些拼贴的手段,但仍然是用传统的材料进行拼贴。一方面在否定传统的形式,另一方面又肯定传统的形式潜在存在于每一个人的心灵深处,它仍然在文化上支配着我们的言行,你不可能摆脱自身的文化身份,尽管你正在进入一个当代的语境。朱振庚的作品似乎也具有原始特征,虽然他仍然保留了水墨画的表面特征,但他更多地是追求文化上的意义。传统与现代被他结合在一起,中国的民间艺术不仅提供了原始艺术的参照,同时还包含了信仰与祈求,精神的力量是通过形式表现出来的。朱振庚不是简单地模仿民间艺术的形式,而是从精神性中找到与现代的结合点,门神与保安都是对幸福与安全的保护,也是对平安的祈求,不管这种祈求是虚幻的还是现实的,都是对生存与处境的反映。

聂干因的画与丁立人有相似之处,都具有原始主义的倾向。但丁立人是从民间艺术中,而且主要是市井工匠的艺术中汲取资源。聂干因更为原始,更为古朴,他的图像是来自面具与雉戏,他更多地吸收了现代艺术的成分,如立体主义的风格。立体主义画家从原始艺术中,主要是非洲雕刻,看到一种几何形的结构,这种结构与工业化时期的视觉经验达到某种一致。原始主义很大程度上是被立体开掘出来的。从聂干因的画中可以看到这个特点,如几何形的结构和面具的意象。当然,原始文化不仅仅是一个形式的问题,在那种文化中包含着信仰与精神,是一种解释世界的方式,暗示着人与自然的关系。从他的画中 can 感受到强烈的情感,虽然他的画有很强的视觉冲击力,我们从中仍能感觉到艺术家个体的存在,感受到他的情感与思考。张宏宾则是另一种情况,他的画反映出他所受的艺术训练,还带有一些学院派的成分,那种笔墨关系反映出他的这种良好素养。他一方面追求有表现主义力度的写意风格,另一方面又想将一种文化意义输入到这种风格之中。他把中国古代的文化遗迹符号化,与其笔墨的表现结合起来,画出了一种情绪与心境。朱国栋的抽象画有着明显的现代主义艺术的特征,使人想起未来主义的风格。不过,未来主义表现的是都市的活力、运动与速度等现代工业社会的经验。朱国栋的画也充满运动感,但他不是那种机械的几何抽象,更多的是具有生命特征的抽象感觉,甚至某些具象的形象也隐现其中。他发挥了水墨画的某些优势,在黑色的底子上衬托出红色的主调,这样增强了画面的压力感,结合画中的意象,就能感觉到画家所隐含的主题,嘈杂、焦虑、混乱的都市空间,生命无望地在这个空间中冲突与挣扎。从一点上看,他又完全不同于未来主义。未来主义是在工业化的初期乐观地表现了发展主义的观念,而他则体现出对发展主义的批判,对生态的忧虑。画家在一种近乎抽象的风格中表达了这种后现代主义的意识。

潘缨的画给人一片清新之感,在这批画家中间别拘一格。潘缨似乎是一个总是在实验过程中的画家,她不断尝试新的风格与画法,新的形式与题材,也包括新的材料。有时她的作品进入一个纯形式的境界,也好像一个抽象的精神世界;有时她的作品又离生活很近,让观众和她一起感受她的体验与观察。《阳光》系列和《蚀》系列是她的近期作品,她在这组作品中进行了新材料的实验,画中的人物都是生活在她周围的人。潘缨在材料的运用上不是以材料为中心,而是让材料为主题服务。画面的人物形象寄托了画家的生活理想,那种淡雅朦胧的视觉效果与清新的人物形象融为一体,正是与材料的特殊性分不开的。白云浩又是另一种类型,他的画留有很明显的工笔画的痕迹,早期的艺术训练对他有着很深的影响。在所有这些画家中间,他显得最为传统。线条的表现与清新淡雅的色彩都反映出他在观念深处与传统的联系。不同之处在于他要在这种关系中来描绘现实的题材。虽然白云浩与冯斌在形式上有很大的区别,一个较为传统,一个更加激进,但都具有后现代主义的倾向,都在表现人的生存和生态环境,包括自然生态与文化生态。白云浩的画把个人的生活经验带入了作品,在其画中那种清新淡雅具有理想的成分;当我们越来越远离自然,越来越破坏我们的家园的时候,恬静家园就成了一个理想。白云浩通过形象、线条、色块的组合,编织了这个梦幻般的世界。对他来说,是偏离传统还是靠近传统都不重要,重要的是他提出了一个后现代主义的命题。

我们看到了这些艺术家各自的追求和差异,把他们的画组合在一起,就反映了融合与互渗的主题。他们从传统走过来,力求在传统与现实之间找到一种表达现实经验的方式,多元的结构实际上是一种共同的经验,它从乡土到都市,从传统到现代,从个人经验到集体经验,从单一的水墨样式到多元的表现风格。这个展览确实向我们提出了这样的问题,使我们看到了水墨画的发展潜力,看到了它与当代社会的关系,甚至还有它在后现代主义条件下的述说方式。



童年山村 06 × 66cm



《幽雅合》 66.5 × 66.5



庵室相会 66 × 67.5cm



李迪打扇 69.6 × 69.5cm



古代故事 68.5 × 68.5cm



武打戏 陈川 67.5 × 66cm

我看丁立人的画

何赛邦

看丁立人的画，听丁立人讲画画经历，画坛独行者这个词，会在那些自说自话的画与离经叛道的经历中得到证明。通常，一个人在某一画种里，要有所作为已很吃力，而丁立人却是那种能在几个画种里同时搞出名堂，但又不觉得吃力的人。一个人创作能量的大小除了天赋以外，生活经历与艺术理想都会对其产生极大的作用。

丁立人从小就莫名其妙地喜欢画画，6岁左右，躲在墙角，一画就是半天。丁立人也同样莫名其妙地不喜欢跟人学画。这最终导致了他考入美院后又自动退学，走上艰苦的自学道路。丁立人生性叛逆，当苏联的学院作品被视为正统时，他却喜欢德郎·马蒂斯的野兽派作品。而当野兽派作品逐渐被接受，又变为新的正统时，他又走向了民间艺术，这个他最终喜欢一辈子的大天地。因为这样，丁立人在生活与艺术中吃足苦头，也让他尝尽了甜头。他当过工人，做过教师，在生活艰苦到以床代画桌的时候，也没有放弃画画与雕刻。从60年代开始，丁立人广泛研究古今中外民间艺术。他曾花了两年时间在上海郊区临摹灶头画，为自己理想中的彩墨画找到了源头与出发点。丁立人曾说：“我追求朴素，我要画出与民间工匠画一样的画。”他还说：“泥水匠画的灶头画里有一股工匠气，但这种匠气比文人画的书卷气要好得多。因为工匠的心灵是朴素的，美好的，比文人要纯得多。”所以，丁立人在以后的彩墨画中始终追求着这种朴素的工匠气。这种追求朴素的理念一直引导着丁立人在民间美术这个天地里，去把握自己艺术发展的方向，并最终创作出了那种朴素的绘画雕刻作品。

我把丁立人的纸本作品叫做朴素彩墨画。因为他的画与林风眠的画有不同之处。丁立人的彩墨画，避开了文人水墨画这一条传统路线。以灶头画为出发点，在研究三代玉器、秦汉刻石、陶俑、木版年画、非洲木雕及现代西方艺术与儿童画的基础上，画出了一种既质朴、神秘充满生命力，又透露出一种手工劳作快感的丁氏朴素彩墨画。林风眠的画中还留有文人的书卷气，而丁立人在画中追求的



1964年立人在本馆

是工匠气。前者高雅，后者朴素。丁立人画彩墨画，从题材选择到材料处理以及制作方法，都有一套自己的讲究。在题材选择上，丁立人有明显的怀旧情绪，古装人物、上海旧街景、记忆中的静物；在颜料选用上，丁立人喜欢用粉质、粗颗粒颜料，有一个时期甚至将刷墙用的墙粉掺和到颜料里作画；丁立人对纸的要求是粗、牢、耐画，他曾用过牛皮纸、道林纸、厚包装纸、宣纸；在制作上，丁立人常用做底后反复覆盖的画法，有时一张画完成后下面还有三、五层画被覆盖在里面，所以他的画很厚，很耐看，有时色彩重叠与剥落后有一种神秘感。丁立人画过大量古装人物，构图意外，造型单纯，斑驳的色彩强烈而微妙，有一种古代墓道壁画的旧气。丁立人说画戏，不仅是画戏曲人物，是通过这些形象再现那些往日熟悉的戏人，使自己再次投入在小镇间巡回演出的戏班子生活。看丁立人的风景画，有城市和乡村的，但都离不开房舍，这些旧时建筑使人感到亲切。木板大门关住一院子的宁静，小窗子内藏着一家的温暖。丁立人静物画中所描写的，有黄岩的桔子、椒江的海鲜、父亲的茶具，40年代的闹钟，是记忆里的东西。

丁立人最近又迷上了油画，似乎油画材料的特性，更适合他那种反复覆盖的作画习惯，从已完成的作品来看，题材有风景、静物及抽象画。画面效果比彩墨画更浑厚、更有看头。在绘画以外，丁立人还搞木雕、石刻。除了树块木段，硬质的青田石也是丁立人喜欢的雕刻材料。在他的石刻作品中，给我印象最深的是一组以手为题材的作品。其中，有五指张开呈期待状的，有屈指轻握呈思索状的，也有四指紧挨，拇指微张，呈半开半合疑惑状的……粗短的指型，宽厚的掌心，会使人感到这是民间匠人的手，是石匠、木匠、泥水匠的手，同时也使我联想起丁立人那双宽大、厚实能够享受手工劳作快感的手。

丁立人已经70岁了，平常听他谈做人、谈画画，总有一种空间很大的感觉。一个人的有意思与一张画的妙处，有时文字很难传达，这就好像在博物馆里，隔着玻璃观赏已成标本的蝴蝶，这时生命的美丽与造化的神奇，会有一种被人为定格的感觉，是隔了一层东西。

自述

丁立人

1930年我出生在浙江台州一个濒临东海的小镇——海门。

那个时代留给我多彩而充实的印象，特别是三、四十年代的一切仿佛刀刻似的留在我的脑子里。

那时的生态环境：天是特别地蓝，水是特别地清，白云深处总有苍鹰在盘旋，家家房顶都停留过布谷鸟，那时阳光中的紫外线含量不高，人们提倡日光浴健身。我的家在东海之滨，海边的泥滩上有招潮蟹，弹涂鱼密密麻麻地在泥滩上欢蹦乱跳，水母像一顶顶小阳伞在眼前飘过。



爷爷和我儿 1997年夏

我的童年处在抗日战争时期，为了躲避日机轰炸和日舰的炮击，从沿海逃往内地，而且越逃越偏僻，越逃越荒凉，终于到了一个极其原始而十分洁净的世界，我童年的一半时间在那里度过的。早晨薄纱似的晨雾笼罩着丛丛翠竹，三三两两的瓦屋聚集在一起的农舍虚无缥缈像在仙境之中。傍晚炊烟袅袅，山丘像悬浮在海上的仙岛，牛羊的呼声由远而近……彼境彼情，在我儿时心里留下不可磨灭的印象。从此，我爱空旷，清新，寂静。

我爱孤独，更喜欢纯朴原始。不是那个时代的人，不可能见过那样的地方。不处于浙东沿海我家那个小镇，也不会逃往那个地方。这虽是大自然的赐予，但是要有时空特定条件下才能得到如此这般机会。

对于七十多岁的人来讲，他像海绵吸水那样汲取知识的青少年时期正是四十年代前后。那时科学虽不太发达，文化却相当昌盛了。可供阅读的书不是少，而是太多。有法国的巴尔扎克、英国的狄更斯、美国的杰克·伦敦，尤其是俄国文学，最为丰富，如托尔斯泰、屠格涅夫、普希金、陀斯妥夫斯基、库普林、果戈里、肖洛霍夫等人的小说是最常见的，也真好看。当时我根本不知道，除此以外，还有别的什么书，我是那个时期的人，我就能读那时能读得到的书，这也是机会。

在绘画上，也是这样，小时就接触印象主义、表现主义、野兽派的画册，不知是先入为主还是被我巧遇上了，当我一看到这些画就喜爱。这能不说又是一个机会吗？后来我见到其他一些流派的画，再也提不起兴趣了。这便是促使我在美院待不下去而中途离开的前因，也是造成我走上坑坑洼洼曲曲弯弯自学艺术漫长道途的后果。

除了时代，还有我的父母双亲对我的影响也大。父亲喜欢书法，能写得一手好字。他不会画画。但他给我买来图画初步、绘画A、B、C、画典等书，领我入门。我画好了的画，他替我装帧成册，并设计封面，一本本地保存起来。还带我去游名山大川，体验生活。那时我只有七八岁，当时我只觉得好玩，此刻回味起来，倒是颇有深远意义的。母亲性格开朗，喜欢热闹，因此我家来客川流不息。有我外婆家的亲戚，也有当地的文化人士，文人之中有文学、音乐、戏剧各个方面。物以类聚，人以群分，他们结成各类团体，有抗日救亡剧社、京剧班，还有小皮球队，常到邻近几个县城巡回演出比赛。外地的职业剧团来到小镇，便会到我家演唱。镇虽不大，地方曲艺倒也不少，有乱弹、道情、莲花、时调、宝卷，还有街头绘声绘色的说书以及田头飘来的田秧曲。戏曲是艺术形式，它表现的是一节节、一本本古代的故事，这些内容才是最吸引人的。这些故事有真的，有半真半假，也有全是编出来的，可我少时都信以为真，因此确乎为之恻过大情。童年印象太深，一生都摆拂不了。我不善表说，我就用绘画来表现，这就是我后来画戏曲人物、故



1983年与敦煌的骆驼相留