

Drawings on Paper

1981 - 2015 段正渠纸本作品集 (下)

河北美术出版社

Drawings on Paper

1981 - 2015 段正渠纸本作品集（下）

目录

1	画纸飞龙 / 尹朝阳
3	多余的话 / 邵武旗
	13 图版
429	后记 / 段正渠

画纸飞龙

文 / 尹朝阳

段正渠的油画里众多的农民形象经常给观众一种错觉，认为他是个农民画家，他在公开场合不改的豫西乡音也助长了这种误解，再加上他并不特别修饰的衣着，使大家眼里的段正渠被想当然地和乡土中国画了等号。

但我知道那对于我们私下里称为“渠哥”的段正渠来说，有点像是个无可无不可的误会和玩笑。对于今天的中国来说，来自乡村的素质和形象司空见惯，对农民的误会和不愿深究的草率遮蔽了段正渠绘画里人物更为深层复杂的底色。这种误解同样出现在对于法国画家米勒的解释上，许多人会认为米勒也仅仅是个画农民的画家，进而忽视他精湛的技艺以及画面背后浓郁的宗教情结。对于早期作品中就出现了“英雄远去”主题的作者来说，参与到英雄的归来中才算是个正经事业吧！

而他画里的农民，也一样经常具有英雄般的比例和激情，这在段的文字中所体现出来的对于浪漫和传奇的敏感已经随处可见，那是在更早的中国古典的笔记小说中见惯的春秋笔法。对于传奇和豪放的喜好最终穿越了那些黑色背景里凸现的形

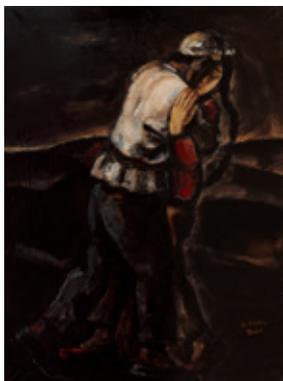
象，他们沉默或者激动着，但无一例外地参与到段正渠对英雄般事业的搭建中。二十多年来这尊独立于段正渠肉身之外的躯壳正日渐丰满起来，那是用画笔的涂抹黏合起来的一个伟岸形象，而这一切却是从常常给他带来误会的陕北和农民开始。以至于最近一次见面时他开玩笑说：“有人说我们应该把学校搬到陕北去。”

每一个画家几乎都有一块成就地，如同维克多山之于塞尚，塔希提之于高更，我更愿意相信陕北是段正渠开始的地方，通俗的说法认为陕北是段正渠的药引子甚至是炮捻子。事实也证明了段后来绘画上汹涌的爆发始于陕北或更广大意义上的西北。以我的猜度，那才是小说里好男儿仗剑走天涯的理想地域，也是段正渠画中人物奔突飞驰的疆场。

如果说油画是段正渠的正规军，那么此次西北之行历时月余，纵横数千里收获的这些纸上作品，则可以称为段正渠精锐的先遣部队，仔细端详，他们中的大部分武艺高强、战斗力惊人。我可以想像到他在西北那些干裂苍凉的景物面前，顶着



发面 2009年



亲嘴 1991年



天底下歌唱 1996年

烈日，看着风沙岁月洗刷过的沉淀物，手里不停歇的挥动，一张张地捕捉那些荒芜古迹在内心的投射，不放过一丝一毫的颤动。一个月下来，这厚厚的一百多张纸里有相当的一部分都可以独立成章，他们来自于长年累月地积累和训练，在我看来他的手艺已经具备成为大匠的火候。

面对自然的虔诚，往往说明天地的伟大，写生永远是一个绘画者面对自然的祈祷，那个仪式未必如宗教般庄严，但他却是每个画者通向自我神坛的必经之路。千百年来，在这条路上最终抵达终点的只有那些伟大的名字，我相信段正渠这个阶段的写生早已超越了那些收集素材感受生活的准备，那更像是在漫长时间和距离里的一次自我观照和跋涉。中国古人对艺术的理解早已说出了“技近乎道”的高标准，而“道”不经过这上下数千年，征程几万里的锤打磨砺则断难“体悟”。让我羡慕的是，这一次段正渠的纸上作品里所出现的那种开阔的意象和轻松，因简洁而愈加纯粹。他叙述的内容越来越少，我终于在他的画面上看到他把他钟爱的那种只属于西北的文学性渐渐抛开。说到底，绘画就是绘画，而绘画也只能是绘画。作为一个几十年孜孜以求的操持者，绘画早已和谋生进而挣得名声等实用的功能撇清，对于我们来说，那真是一直以来大家都不太不好意思承认的“宗教”！

如今的段正渠已经不是从段湾出来的那个略显文气青涩的少年，他用自己一贯的坦荡发着光，照亮周围的青年。我在看到渠哥穿上博士服的那些图片里平添了许多感慨，这也算是段正渠另一种方式的奉献或燃烧吧。有一些东西不言而喻，但西北之行的这批发着光的纸片却可能是段正渠新的起点，事实证明，许多年过去，众多的弄潮儿把自己弄丢了，那些坚定地独行者却还坚定地走在属于自己的路上。出于基本的判断和确信，至少在我认识段正渠的二十多年里，他绘画的推进依旧沉稳有力，那是种久经磨砺后了无挂碍的放松，等待他的必将也是铅华洗尽后的勇猛精进！

多余的话

文 / 郜武旗

十年间，个个人都忙得像响器班子的吹鼓手，眼看花还香着，都已顾不上闻了。

十年前，在那间逼仄狭窄的地下室曾狠狠地、匆匆地手持一台小DV摁在段正渠借我的一摞速写本上厮磨过一个多月，假装有态度地弄了半个多小时长度的动态抒情，好似窥得他人一桩深沉的情事，一噤瑟，高音喇叭就招呼上了，事后总像是做了一件让人玉碎自己瓦全的事。很长的时间，此事的尾声实在是不怎么悦耳，再很长时间……惯常，也就不知闻也不愿问了。今时今次，基本还是那批东西要再版，艺术家是亲熟了再亲熟，艺术品呢，至少在我这里算得上是孤独了十余年，这十年间偶有触碰，两厢里也只是礼节性的存在着。这点小事，在如今的生活节奏下，说起来该是旧得不能再旧了，没成想，重翻开一页却依然落花流水。一页一页翻下去，竟使自己本已有所保留的欢喜像再次尝到了新甜头一样，停也停不下来。

我承认，人的谦虚一旦缩水便会自然地蒸发出傲慢的梦，人性里这个资深的特点让我们浪费了太多的故事，也说了太多吃语般的废话。有一次机会重拾起段正渠这批纸本，我很愿意

自己在这个偶遇的、一瞬清醒的节骨眼儿上站一站，像捡废品一样把自己曾经说出的话收回来重说。

先不去繁冗回顾这批纸本作品因语言材料等形制、成规的分类，也不去讨论所谓成熟作品与画稿草图两者艺术品格的高下、优劣。此册收入的几百件纸本不全是或者说不仅是成熟作品的准备、练习或雏形……扔掉诠释的行李，开门见山——练习是我们爱艺术，创作是我们被艺术所爱。这批草图是那种传说中最好的爱——你爱她正好她也爱你。主观上这批小稿的初衷是有确切的艺术发展意图的，目的是在为架上油画的制作提供可能的新出口。画面放松、简略、无顾忌，呈现形态有但又有别于惯常指认的“朴素艺术”和“天真绘画”那种到此为止的特点。作品追逆的根由暗合着“朴素艺术”、“天真绘画”那种未约束的自由、不克制的自然，同时遵循着非常严谨的创作规律并有着明确的创作方向。自如收放是这批纸本的基本特征。粗览段正渠创作的整体样貌，即可见其是个很有能耐的画家，西画的工整、传统水墨和书法的文气——会得多。那么西画的伎俩和水墨书法的意趣混在一起的时候是否就构成了



太阳升起 2013 - 2014 年



星空 2012 年



油泼面 2006 年

某种新的创造呢？确实，有太多人是在这个自以为是的优点上累死的，形的扭曲加上组织画面的无能，加上所谓传统（循规蹈矩的假传统），再加上等待某种可能和意外，几者之间这种天然的矛盾恰好使他们的艺术变得毫无意义，这一类问题最多地出现在表现性绘画的类型里——越是表现性绘画越是需要彻底的实感和诚心，俗语讲就是个良心活儿。没良心的表现就是把一盆水搅浑了充当深不见底，此类气质和心理组成的绘画目的事实上是一个画家或者一个人心智开始恶化的症象，这一思维的脉络与那种变着法儿以画面的出新、求奇求怪为能事的艺术家是同质的。段正渠的这批纸本的可贵，就贵在有秩序但无迹可寻，让两种不同互洽，将两种同样优秀的品质（而不是手段）结合，得到一件作品的自洽。说到这儿，不得不提起卢奥三十岁左右的那批稀薄材料的作品，比如水彩、水粉、蜡笔、墨汁、油墨等材料经过了单纯或者反复涂绘的作品，特别是大约 1914 年的一批比较具象或者说更接近对象的水彩人体，这些作品画面处处灵动巧妙，果敢痛快。仅就画面来看，无法描述这是来自学院的经验还是来自于朴素天真的天性。只能说他们

们（包括段正渠）的这一类绘画离奇古怪，但却有着纯粹、完整、美丽的绘画价值。即便我可以努力解释这种神秘和谐的理由，可我知道，结果还是无法证明这一件件作品为何如此优秀。我也深知解释作品是一个愚蠢而徒劳无益的事，往往寥寥几根线条就能比费解的理论让我对艺术作品有更多的体会。这一对卢奥作品的相同感受可以完全移植在段正渠这批纸本作品的印象中。我不知道当时段正渠是否看到过卢奥的这批作品，这不要紧，也无须谈论外在形式的同异，正如卢奥自己所说：“绘画上的‘口音、标记’是无法借鉴的。”这是人之所以承认个体、艺术家追求个性的基本认知。“个性”是唯一的、自成的，只能求己，这是人的宿命也是天分。一个创作者，是一个有机体，具有同化功能、质变的功能、自我生产的功能，在受到前辈及其周边作品的熏陶或影响后，自动通过自我的认知和所见事物的印象而产生受孕结果，这个结果即是生活和这个世界本身。因此，才有即使学习一辈子也不会有损于一个创作者的独创性这一公例。这里提到的“标记和口音”可以理解为人生或者作品质量的纯度、高度和浓度。事实上，一件作品没有任何



金色黄河之二 2007年



夜行 2002年



黄河传说之四 2008年

一个外在包括内在的局部或者侧面可以决定整体的质量。外在形式与情感率直表达之间的关系，套用时髦说法，即相当于语言本体与艺术本质的关系，也就是一颗枣的形状与枣的味道的关系，枣的形状和装这颗枣的盘子并不改变枣的味道，不论是变好还是变坏。这批草图里面有一大批独立存在的、有独立味道的作品，这类作为“草图”的目的，有时候真的落空了，作品的意义却落实了。也就是说盘子和枣都合适着。强使此类草图移生彼类作品，其结果是盘子没了，枣也丢了。反过来，冒失地回过头观察具体的一类草图而不是原则意义上的这批纸本作品，比如《东方红》《夜行》等一大批草图成功地发展为油画，且更具光彩。这一说法并非否定此类草图的独立性，只是肯定了艺术表达的强度、深度和广度并不仅止于一种媒材或图式。正如一个母亲的两个孩子，一个勇猛精进，一个谦和豁达，不是哪一个更好，而是不同而已。同理，因草图而发展成的油画，并不必然劣于草图，反之亦然。然而这是否过于不吻合我的理论逻辑了呢？事实上作者或者说我们这个社会不正是依靠这个期待才同意将一个对象称为草图，而将另一个对象称

为油画吗？可是事实上枣不也可以做成枣糕吗？一棵树也不只结一颗枣嘛。如此想是否还有那么一点点分裂的失望呢？所幸，段正渠的作品不论是草图式的还是油画式的，不出意外的话，从未见过其落笔与终了完全对应、草图与油画丝丝因袭的事儿，更多是见他一会儿画有了，一会儿又画没了，无中再生有。起初跟结果唯有气味相同，过程恐怕连他自己也无法总结出个程序，方法更是无从说起。这是会的多呢还是不会呢？当然，这是因为会而成就的不会。这让我想起出自《庄子·养生主》庖丁解牛之典：战国厨师为文惠王解牛，动作快而熟练，结果明确而清晰，文惠王赞其技术高明，厨师说我不仅技术熟练，主要是因为我掌握了其中规律，刀使十九年，解牛几千头，刀刃锋极，骨缝空宽，固游刃而有余。就段正渠的作品，针对此典，我有另解：庖丁解牛，文惠王是见庖丁不见牛，我取牛，是见牛而不见庖丁。庖丁之能，能在解，动作、规律、方法、工具一展无余。段正渠的作品特别是这批纸本草图，从头至尾我未见其材料、技法、风格、语言的铺陈，扑面尽是温酒、摔碗、磨刀、烂醉的率真之气——所有的好都如枣刺的误伤，所有的



冰凌 2010年



酒盅 2011年



猪蹄 2011年



诗集 2011年

病都比野花艳丽。

作文，多数是装作一本正经的罗嗦，聒噪者张嘴就是“嗨，我不会说话”；寡言者抿着唇、恨自己有口难言。段正渠老家塌剩下的门楼前有棵枣树还立着，段湾北坡下面的那条渠让高速路给压了。枣树，水渠，段正渠，三者同岁。菜馍，甜面叶儿，而今只当个稀罕物吃吃，生活就是这。不管爱不爱说，枣树从来不说我是创作枣的，反过来顺着枣往回这么一捋摸，似乎生活还真有了那么点儿意思，有意思才算有生活，有了生活好像才有了艺术。

1958年生，六七十年代长，一个画画的人对“有生活”三个字恐怕都有着不同寻常的理解，这里指的不是菜馍、甜面叶儿的生活，是段正渠在《咱们又有了当家人》（工笔重彩）中宣示的艺术生活。1979年开始，往后十余年，天花乱坠，生活陡然间统统都飞升为艺术，个个画人都亢奋得脚不沾地、飞机带翅膀，一路飞到如今的，还有半道儿冒了黑烟的。艺术编了个大网，生活撒了个大谎。段正渠是从这个网里漏下来的人之一，几十年就孤单在被各种鸟飞剩下的一片天底下。这几十年他在一波一波的艺术潮汐里一直抿着个嘴，装个旁人样弄着本分的事；在家里，兄弟姊妹多，他也不算是个顶梁柱。有这么两个生活的模样明摆着，即使老屋的房塌了，他还就是门楼前那棵漏掉的孤孤的枣树，心思至今都没离开过段湾，依然过着他菜馍、甜面叶儿的稀罕生活。日子里该有的高低长短，静水细流，次第纳入怀中。把生活这么描说出来是一字一句，说不出的就生根开花，“妙于生意能不失真，如此矣，是能尽其技。”根在土里，花怎样开都不过分。

段湾鼓书爷唱的水浒、三国、姜子牙，一遍跟一遍对不上，却妙趣横生；镢把锄头一下去，刨出来就是三皇五代；邻人妯娌为一把葱撕扯出天玄地黄；三尺麻布裹住个念想，五十年后打开了是丝丝缕缕的一生；五个瓶子贴一样的酒标，装进去的是油盐酱醋茶——平平的生活冒着不平的生意，人落地就穷尽其技而不失其真方成万般生意——拿这作段正渠的艺术启蒙不算牵强。接下来，浪比山峦大，船比落叶薄；画里做出的人魂儿个个都像个真英雄一样面对失败——这是人的幸福和顺遂，是将人从现实生活拔出后的怡悦，是人在扑克牌里得到的意志



黄河传说之七 2010-2012年

奋起——因为底牌写着“周一到周五代表困乏，剩下两天代表空虚。”就算这些人魂儿只是为我们换掉那件令人生愁的灰褂子，也算得上是段正渠有些古典有些悲怆的浪漫情怀。

可是，从1995年就跃然其上的一条条“非水之鱼”，该是段正渠生活与生意直绝刚脆的临界了吧。《宣和画谱》里说过：“今人画鱼者，多拘鳞甲之术，或贯柳，或在陆，奄奄无生意。”这段话是说由于鱼在水中观察不易，画者常将鱼捞出来仔细描绘，往往就会患失去生命的画弊。段正渠之与鱼，生活中不观、

不食，甚至对鱼有着“恶杀生”之仁义。古人担心的失去生命的画弊，在他身上本该无从谈起，可偏偏就是这么个人，拗了古人非水之鱼制画的常理，还让鱼雍容性感地活在欢腾的人群中。画中人鱼共在的情景非但没有生活中的渔猎关系，相反还透出了膜拜与图腾的圣式。

为什么画鱼？段正渠说“鱼好画，画完了也好看”这个老实的回答不会有人满意。有一路流气的解释说：伊水被龙门山所挡，鱼从孟津出，过洛河顺伊河，一跃直入半云天……附会



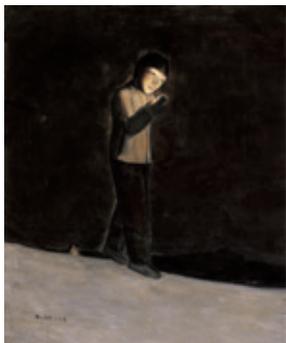
吃饭 1990年



新娘 1997年



山上少年 2007年



手机 2009年

段正渠伊河之畔的偃师生人之履历，加之李太白的传诗：黄河三十里，本在孟津居，点额不成龙，归来伴凡鱼。如此这般鱼化龙龙化鱼，以题借题，楚时的《御龙图》，南宋马远的《乘龙图》，如同为我们找出马车的两架辕，乘龙直上云霄——这是考究的一路。再一路是随众民之愿，至少取个吉庆有鱼（余）的农耕狂欢……算了吧，殊途同归，究底是概念和理念的混同。概念一路是将画面看做一个无生命的容器，带着自己的定义装进去就好了。画面在他们那里就是一架机器，机器固然可以装进东西碾碎并拌匀，但他不能消化，放进去的成分并未改变，画面里能筛分出各色花样的书袋子和各个品第的“高级”用意，这是所谓有知识、有学问的“创作者”将见识过的模范作品的本质装到概念里体会后的结果，这一结果或者会有众多说辞，但绝不能赋予一件作品内在的生命。就是这样的作品，在观者眼里同样只认识并株守着概念，高声喝彩那些装模作样的作品。曾几何时，此类作品即已昨日黄花了——因为他太有“时代感”这一流行的概念了。也因为，任何时代，每种艺术中都是以空架子的格局代替精神，而格局却是离时代最近的、公认的现象脱下的一件旧衣服。概念是用推理解释一切，这个定义本身就可以将画面说尽，也因此，概念的“作品”总能滔滔不绝地说个没完。正相反，理念是直观的、确定的，是借助于时间、空间的体验而来。也就是说他只能从生活自身，从自然世界汲取而来，只有真正的创作者才有此“功能”。理念永远是直观的，所以创作者不是在抽象中意识着其作品的旨趣和目标，因此，他不能为他的创作或者说作品找出个什么理由来，他只是从他的实感出发，无意识的，也可以说是本能的工作。这些作品不属于任何时代，也不屑于迎合自己的时代，这个时代也就半冷不热地接受着他们。理念是有条件的，只有在条件之下才可传达于人，他只按个人的生命体验和智力水平分别引起人们的注意。大多数人是不会接近这种劳心的作品的，但总有附庸风雅的人会将这类被他人公认的“好作品”装点到门面上，为了不暴露自己的低能，除了背地里的诋毁，明面上只好找出各种象征来诠释“作品的寓意”。段正渠的鱼，一会儿鱼化龙，一会儿龙化鱼，还有吉庆有余，还有农耕图腾——寓意，意味着不是画面上画出来的别的什么东西。一幅画要依靠除了画面之外的另一个什么来存在，这是引导观者的精神离开画出来的直观，

而转移到一个抽象的、非直观的、完全在艺术品以外的表象上去。这其实是让绘画做了文字的工作，特别像象形文字。使一幅画同时有象形的功能又有文字的功用，这是为那些从不能被真正的艺术本质所感动的人们取乐发明出的玩意儿，就像我们常见的那种在街头为人写鸟字的地摊货。如果一件寓意的画也有艺术价值，那么这价值和这幅画在寓意上所成就是全然不相干的，这样的作品是同时为两个目的服务——概念的表现和理念的表示。所谓艺术作品的目的，亦即表出仅是直观可以体会的理念——暗夜里一群人抬着一条鱼——这本身就是一个理念，是艺术家在生活与自然的基础上，通过心灵所做的安排中出现的一个理念，所以作品本身就该保有与自然一样的原始的感动力。

就段正渠的这条鱼，我尝试着将他作品里的或者说别人给他的作品赋予的那些概念、理念、寓意、象征等等，摘出来看看，结果，看是没看到，好像连摘也没摘出来，也一样走进了某一个概念去了。转回头觉着只落实个眼见的‘非水之鱼’的生意要坦然许多。

创作是艺术家最隐秘的宣泄，有时隐秘到连作者本人都感到忧郁，谬涩。人很难为自己的言行或者理念说明由来，画面可能已经留下了这种类似的印记，而这种留存事实是无法预料的，但这个时候创作的目的已经达到了，解释，有时候看起来都说到了——除了事实。画家，他的画就是他存在、活着、思考、感受的方式。作品是现成放在那里的，假如承认画面是由天赋覆盖着的，那么依靠说三道四指手画脚是掀不开这个秘密的。就这个“秘密”，很多人采访过作者，段正渠说“一笔一笔画，画着画着就出来了”。是的，在这个画的过程中，自然会有一些细微差别和演进的过程，对这种体会的描述不管是他者还是作者，大多是在揣度的主观状态中存在着，这种描述的正确性，正如从未参战的军事专家的言论一般，谈起来激越澎湃细一琢磨就不知所云。所以，我们让作品的呈现归作品，别碰它，特别对于段正渠的作品，我要收回那种多意解释的主张，他的作品从未故意制造玄机，是坦白、真挚、向内里去的。他的坚定、排除干扰、禁止解释，让画面保持着锐气和力量，为了让此力量不致软化，他甚至会有玩世或暴力的矫枉行为，但始终保持着内在的稳定、庄严、还有那么一点轻微的但有着优良品质的

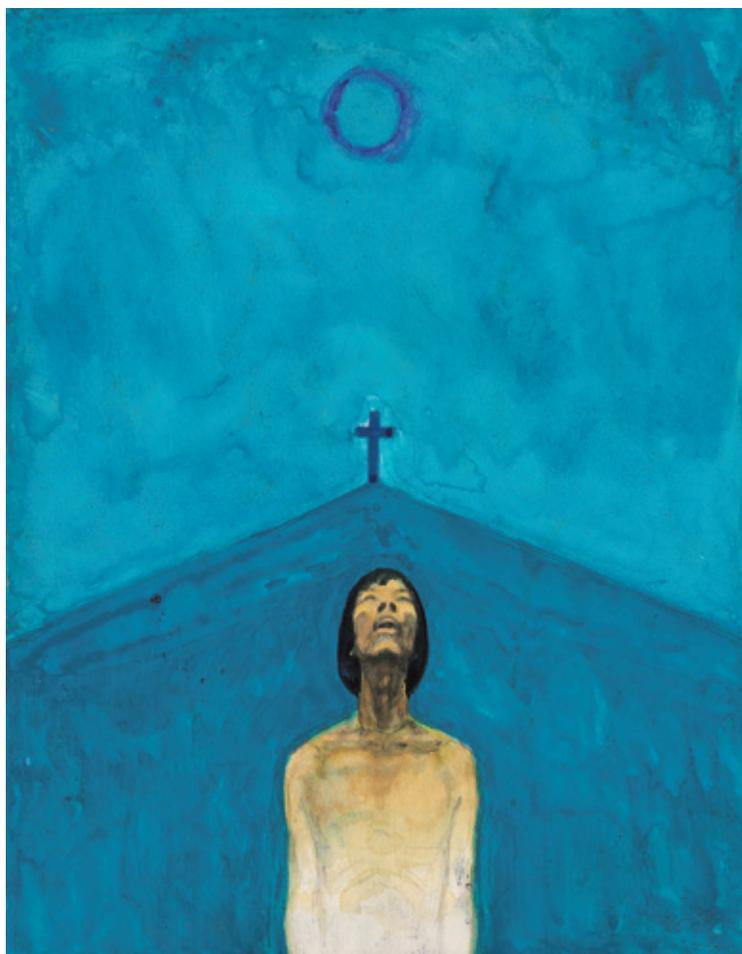
古典视野。熟知他的人或许知道，对他哪怕有那么一丁点儿认知，在他那里也绝非设计的结果，有时为了求证类似认知的虚实，得到他的即兴之辞，也往往是通过戏谑、游戏的方式获得。他非常不愿意被自己和他人的语言、文字左右，他相信也一直遵循着“自我心性”这一法则，借“文章是自己写成的”画是自己跑出来的’类似谏语，构建成自己放弃理论、追求作品结果的道理。我相信他对解释作品这一行为的闪避是一种近乎骄傲的谦虚。别碰它，是对这个谦虚的尊重，也是接近艺术的一种可能。大体上接近他和他的艺术，就我个人而言，先要有个作者和作品的同质认知作为基础。他从生活到生意，这个生是个确切的动作，他的作品是这个动作的结果，这个结果里有着对现实生活入微的观察和感受，不同的是他并未从此着笔，而是把这个直观结果带入了同样有现实意义的、但褪去了现实色彩的一个精神环境里，我不想将此简单的理解成某种浪漫主义，比较接近的说法是“一种理想化的现实”。有了这个理论基础，面对这批纸本或者其他作品，至少于我而言，再去接近他的作品，少了一些障碍，有了更多可能。

写完以上这些支离破碎的字句，我发现，开头就想把一些过去的废话收回的目的没达到，依然看见满地语言的碎片，很有可能又新增了一层。实在，面对作品，话真是越说越远，更何况那些自以为超越作品的大话，都不知道说到哪去了。

2015年1月22日







记忆画 水彩 16×12cm 1981年



记忆画 水彩 21×15cm 1981年