

林旭東 陳丹青 韓辛

# 四十年的故事



林旭東 陳丹青 韓辛 四十年的故事



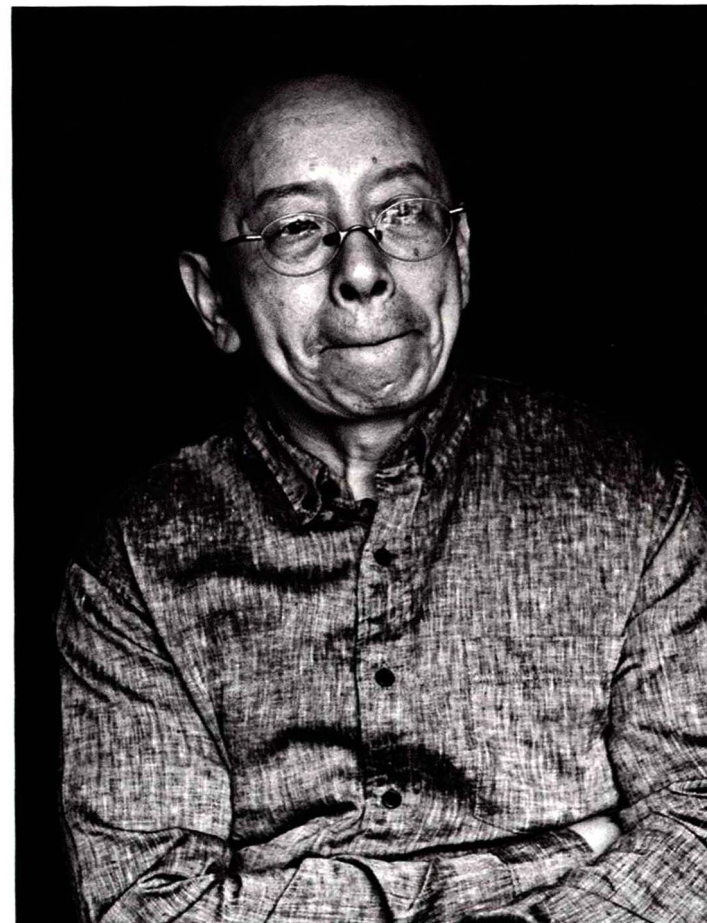
“文革”期間，我們在旭東寓所翻來覆去聽這幾張唱片，唱針幾乎要把膠面劃破了。好像爲了這本畫冊的排版，今年，這些唱片奇迹般地被旭東找到了——丹青



林旭東、陳丹青、韓辛







四十年的故事



# 目錄

三個人的美術史 / 章羲

page9

歲月 / 林旭東

page15

旭東與韓辛 / 陳丹青

page21

光陰荏苒 依然如故 / 韓辛

page31

1971——1981

page36

1982——1990

page108

1991——2000

page156

2001——2011

page188





《四十年的故事》展場一角：林旭東在文革期間臨摹歐洲大師的作品。

# 三個人的美術史

文 / 韋羲

印象派的長期實踐被認為“立派”，達達群體的喧囂則伸張“主義”，中國的八五運動，一上來就自稱“新潮”……在我們熟知的這些故事中，有對抗，有藝術，俱皆呈現為運動的形態，“運動”，從來訴諸于“主張”和“宣言”。

今天我們看見的種種畫展，莫不有為：全國美展為了“全國”，“美”倒是其次，這是誰都明白的；聯展為了展示團體、個展為了呈現自己，這也是誰都會同意的——林旭東、陳丹青、韓辛的這次畫展，自然也可視為一種“聯合”，但展覽自身的語義和敘述，却沒有任何主張、宣言，也超乎了通常所見的“聯展”概念。

一個不成其“運動”，也不見其“主張”的三人展，觀眾會看到什麼？

三個活生生的人，這三個人，構成他們自己的美術史：首先是人，其次是美術，然后是史——并非所謂“美術史”：就時間脈絡看，這項展覽是三個畫家相識相交四十年的故事，這些故事，編織為他們自己的“美術史”。其中，除了陳丹青，林旭東與韓辛并不在國內官定美術史名單中——林旭東或許名列當年的“連環畫史”——三十年前，這份名單將三位老友彼此分開，如今，他們的名字和畫作并列在同一展廳內，由四十年的時間綫索，緊密串聯。

展廳入口的大幅黑白照片，是2011年三位老友騎着自行車穿越上海的弄堂，笑得正開心，一如他們的年輕時代。那是動亂的年代，歲月荒荒，他們躲在角落偷聽蘇聯錄制的歐洲古典音樂，自學繪畫，彼此玩笑，八九十年代，三個人各走各的路，到了新世紀，又湊在一起畫畫，聆聽當年的音樂曲目，依然彼此玩笑……在展廳中，四十年光陰轉為物質與文字，在中國油畫院美術館的牆面上交錯并置，燈光下顯得很靜、很亮。

門首兩側的牆上，是三位老友的三篇自述，作品由左右兩端展牆掛開，按年代順序，依次分段，往展廳深處延伸：啓始于七十年代三個自學少年的自畫像，以及歐洲名作的臨摹，終結于2011年各自的寫生和創作。每一展室印在牆上的解說文字，關於畫，關於人。陳丹青與韓辛各自寫了十余段，林旭東寡言，文字僅三段。此外，半數以上的畫作配有圖說，陳丹青與韓辛的敘述各占一半，這是兩個多話的人：一個愛聽表揚、一個樂于誇獎，此刻匯聚美術館牆面，話還在講。

林旭東的天性，隨遇而安，愛油畫，懂文學，中途進入中央美院版畫專業，畢業后長期涉入影視與電影。他的早年油畫，才氣多么好，人多么自信，然而只能畫連環畫，以至轉攻版畫，最后投身電影。但林旭東認真認真面對他的際遇，碰到什麼，就好好做，且始終敏于形式。當年的連環畫與風景寫生已有上好的分

鏡頭意識，似乎是他日后介入電影的伏筆。那年頭，連環畫可是嚴肅戲，篇幅又多，足以容納青年人的創作激情。林旭東捕捉時代感真有好本領，《駱駝祥子》和《徐悲鴻》有一種“從前”的影像感，前者的確發生在清末民初，后者來自民國的文學記憶。《駱駝祥子》出手便是上品，形式與繪畫性相得益彰，然而從此偏重形式，亦略感到形式的受限。《徐悲鴻》好在構圖與氣息，止于構圖與氣息，黃灰色底輕敷光斑，畫面更顯蕭瑟、清寒。多年后，當林旭東調弄油彩畫農民工，從前的光斑點點糾結為肌肉的辛苦與疲憊，竟然貼切今日的民生之態。

韓辛天生是巴黎畫派式的好畫手。早歲紙本風景小寫生，見筆觸，富色彩，弄起彩色連環畫，構局不輸林旭東，后来畫風景畫和政治波普，那份洋氣而喜氣，或《地鐵》系列的詭魅艷麗，其實還是當初自學野獸派和連環畫養成的手段，跟學院系統無涉。早在七十年代，上海后生韓辛玩味的筆觸色塊，論前衛的資格，比星星畫派還要老，破紙片上弄水粉，比郁特裏羅還陰郁，八十年代末，畫莫內畫過的風景，比莫內還快樂，全靠筆端的活氣制衡色彩的酷烈。三十年前韓辛念美院，暫時把才氣上繳給教條，老老實實接受再教育，沒等念完研究生，便跑去美國接着再教育。在當代藝術景觀中，他才氣如初：他的才，就一個“玩”字，因他任性無忌，敏感于形式，對歐美種種新舊流派都沒意見，只要還是架上繪畫，只要還能炫耀洋氣，只要由他放手一博，便都歡喜，比種種流派更年輕。越活越年輕的韓辛新近忽然雄心大發，巨幅草圖《現代啓示錄》、《但丁之舟——向德拉克洛瓦致敬》痛痛快快調侃了現世亂相和亂相中的朋友們，當然，還有他自己。

陳丹青歸國十年，勇于“退步”，甘於“荒廢”，似乎給世人的紛紛議論自供口實，這回，他坦然公開了早年的“進步”，與后来的“退步”與“荒廢”相連接，并在他長期被公眾設置的“被告”席上，添加了旭東、韓辛這兩位新的受審者——在畫展中查找他們的“進步”與“退步”，或者，比照誰畫得更好，都是無趣的，都是觀看與認知的阻礙，因展覽所能呈現的意涵，是三個獨立的人如何與境遇相周旋，如何與自己的愛和才能相糾葛，如何在不同的時代“畫什么”、“怎么畫”，而他們頑強信守了自己對藝術的愛，雖然這份愛遭遇了不斷改頭換面的時代。

提醒是必要的，即：此展自身乃是一件完整的、難以分割的作品，單獨看一件作品、一個人的作品、一個年代的作品，便沒有看見這個展覽。瀏覽《四十年的故事》，相當花時間，因為有文字。便于觀眾解讀的

文字早已是展覽的通例和常例。此展殊異處在於，所有文字并非作品的評說與結論，而是展示的一部分，和繪畫同樣重要。陳丹青用上他并置圖像與文字的十八般手段，《四十年的故事》有如一本書、一闌三重奏、一件大型并置作品，每一段文字、每一幅畫、每一件私人物品，無不是整體中的一個有機部分，在發言，也在沉默，好比構件與空間，好比文字與空白，好比音符與休止。人，繪畫，時代，記憶，相互對照、相互應答、相互交換意義。每一作品退至各自的當時，呈現為觀看的此刻，於是，當年的“此刻”與當下的“此刻”在現場默默流動，分明在眼，然而難以察覺，一組“此刻”，同時就在說明、還原、反思，或改變另一組“此刻”。

在現場，所有作品既經并置，便不再是一件件單幅的“畫”，它們悉數呈現為私人記憶，而私人記憶轉化為公開的展示：

歷年的素描、速寫、油畫、水粉、連環畫、臨摹、寫生、草圖、創作；歷年的書信、文稿、老照片、泛黃的黑膠唱片封套、歐洲經典繪畫的圖片；歷年的美學：古典主義、浪漫主義、現實主義、印象主義、現代主義、后現代主義；歷年描繪的對象：農民、農民工、資產階級、洋人、朋克、學生、流浪漢、牧民、市民、村民、親戚、朋友、陌生人、中外古人，最后，還有時代。

時間與地點：七十年代、八十年代、九十年代、新世紀的十年，以及今年；北京、上海、西藏，中國與外國，城市與農村，山區、水鄉、高原，美院，博物館，個人畫室——有一份原件極其珍貴，是1978年恢復研究生招考后，中央美院網開一面，對不懂外語的考生出具通知函確鑿寫着：“外語成績不作為錄取標準”——還有，種種自由與不自由，種種權力：看得見，或看不見。

此外，陳丹青畢業論文《雜感》及《關於油畫民族化與其他》的原稿，林旭東首次梳理第五代電影史的原稿，都在展櫃裏陳列着，年長的觀眾想必記得。要說有什么遺憾，陳丹青的名作與林旭東剪接的電影（哪怕是復制品或介紹數據）被刻意缺席，讓位給韓辛的巨大篇幅，但當年他們一起聆聽的古典音樂（僅展出封套）應該在場。

三個人，四十年，這是展覽的維度與長度。我原以為將會參觀一組私人記憶，不意却撞見一份歷史的斷面，其中布滿自文革迄今的衆多美術信息，這些信息以私人文本的方式揭示官方美術史，使之具有真切而雄辯的公共性。觀眾得以目擊四十年來中國美術的美學變遷，并在三位作者的不同繪畫中，映證這份變遷中的



個人歷程——林旭東、韓辛，始終處于這一變局的局外，陳丹青一度屬于、并被視為局內的焦點，但觀眾會在跨越四十年的作品中看出，他以試圖入局始，置身局外終。

如前所言，這次展覽有如一本書的閱讀。同時，這本書，也以四個十年的長度，閱讀讀者尤其是年輕讀者的歷史知識與美學趣味，而讀者的經驗，可能會被這閱讀所改變。觀眾固然會偏重自己喜歡的某一個十年，選擇自己所屬所知的某一個十年，因此，觀眾將怎樣看待他們各自可能被塑造的某個十年？這三位作者，又怎樣反顧自己歷經的四個十年？——他們，也是第一次有機會面對作為整體的自己。

從陳丹青十五歲的自畫像一路看下來，四十四歲后開始描繪的印刷品寫生，最安靜，最無為。我對這批作品起于如下的敬意，其一：時代可以影響一個人對繪畫的看法，但不能改變他對畫畫的摯愛；其二：凝神于畫冊的靜物性，可能是一種反抗，這反抗的方式，是對他少年時代向往歐洲經典的精神銜接，並成為形式的嫁接。作為文革一代，陳丹青毅然離開青年時代的美學，正如他拒斥當年所置身的時代。但他同樣拒斥“當代”，以當代的理念，反抗當代，並借取當代的開放性，為之注入古典，從而獲得往來于新舊美學的自主與自如。隨之注入的，可能還有對繪畫的信任和畫家的本份；或許還有無須訴求的委屈：為古典藝術，為美的境遇。

青年時代的思慕、對繪畫的信任，體現為陳丹青對古畫文本的凝視，在寫生畫冊的時刻，他擁有這份思慕與信任。我忽然意識到：陳丹青寫生印刷品，好比明清文人畫山水畫。這樣比較，既非因為‘復古’，亦非因為‘繪畫的繪畫’，而在于清靜無為。這些畫的隱秘的意義只與作者有關，在我，則看到一個摯愛經典的人對經典的傷逝，並據以堅守自己的愛。在現場，圍觀印刷品寫生的多數觀眾是年輕人，他們是在看畫冊還是看并置？看臨摹還是看寫生？據聞，年輕人從中找到響應圖像時代的態度，如此說來，陳丹青的反潮流是對新的潮流的啟示——我再次確定：當場寫生留存此時此刻的心情，深思熟慮的創作同樣是此時此刻的心情，因為，巡看展覽也是此時此刻的心情。

陳丹青首次進藏的人物寫生，原作盡失，唯遺黑白小照片。這些寫生超越了寫生，成為人物畫，實在比《泪水灑滿豐收田》及《西藏組畫》都要好。這麼說，并非附和陳丹青節節“退步”的修辭，而是說，陳丹青并未退步，一如時代不見得是在進步，這層意思寫來太長太難，姑且不提。而印刷品寫生并非陳丹青今日繪畫的全部。今年夏天，陳丹青畫的山西農民，譬如《晉南山村退伍老兵肖像》，是我所見到陳丹青歸國以

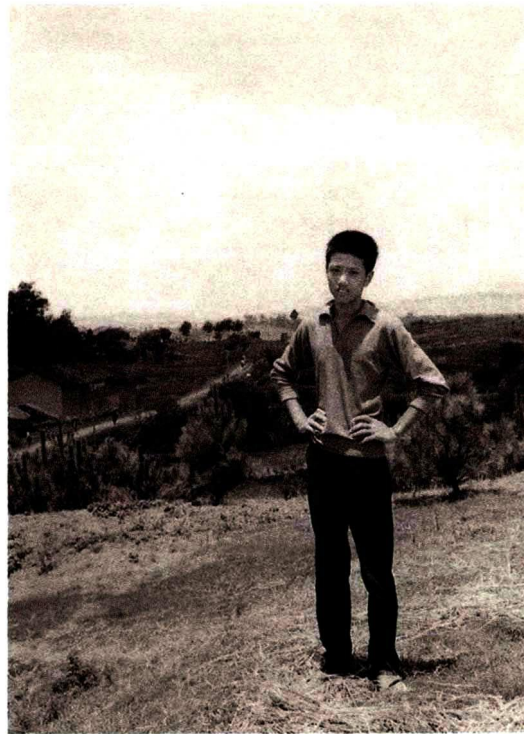


來最具現代感與存在感的人物畫。與他七十年代末的同類寫生比，又是一種好，因為畫出比樸實更深刻的人性。這個早熟的畫家依然葆有直取物象形神的才具，但他不在乎畫家的名分，只是畫畫。

繪畫，是畫家的終身自我教育，眼界，是基本的條件，而眼界，通常指向別人的作品。其實，自己的作品也在教育自己，並賦予對繪畫的認知，這是一個使作者成為觀眾的畫展。

展廳盡頭，三位老家伙的作品驀然退遠，仿佛四十年故事的主角不是林旭東，不是陳丹青，不是韓辛，甚至不是歲月，而是時間。在大而空的白牆上，挂着一排小小的歐洲鏡框，框裏鑲着他們年輕時的小小照片，這些照片挂在展廳的盡頭，似乎并非紀念已逝的青春，而是指向未來：在照片上方有一句話，署名丹青。他好像代替時間，跟韓辛開玩笑，同時是對旭東和他自己的調侃——

“這三個青年，如今快要六十歲了。據韓辛說：他們還要再畫四十年。”



左圖：1969年上海知青在贛北靖安縣磻都公社，後排左起第二人是林旭東。  
右圖：1971年陳丹青在贛南寧都縣黃石公社。當時剛剛病後，年底回上海，認識了林旭東。

# 歲月

文 / 林旭東

我第一次見到丹青是在1971年初。

當時我已經在廣闊天地裏生活了兩個年頭。靠着會塗抹幾筆，被一個清華畢業的下放幹部知道，先是被弄到公社禮堂去畫毛澤東像，後來又借到縣裏去辦展覽……消息傳到上海家裏，原本一向不太願意我弄文藝的母親改變了態度，在她張羅下，我成了顏文樑先生的弟子，趁回家過年，隔三差五地卷着習作去上門討教，聆聽老人家用吳儂細語一字一句地講解《色彩瑣談》，鉤沉往日畫壇掌故。

在同齡人中，當時學習文藝頗成風氣：畫畫，擺弄樂器，練唱，少男少女關起門來發奮用功，多半是想把自己的個人喜好修煉成可以見人的一技之長，好在席卷全國的革命大潮中覓得一處可以安身立命的所在。

很快地我身邊就聚起了幾個臭氣相投的朋友，一起畫習作，交換手頭那點劫餘的學習資料，在秘室裏通過那些殘破的劣質印刷品來想象歐洲的文藝復興、巴洛克乃至俄羅斯的巡回展覽派種種。

不覺春節已過，居委會的阿姨媽媽頻頻提醒，啥辰光回去抓革命促生產？

正在收拾行李。來了一個最近認得的朋友，講起陳丹青認得不認得？也在江西插隊，速寫熟練得不得了……

于是在夜色中蹬上自行車，穿過幾條馬路，轉過幾條弄堂，最後停在一棟石庫門房子前。路燈下朝樓上叫了一聲：“陳丹青！”

“啥人？”樓上陽臺應了一聲。樓下竈間的門開了。

繞過一排煤球爐，爬上樓梯。

陳丹青就站在樓梯口。

坐定後捧出速寫，厚厚一本，碳精棒畫的人物頭像，風格近似尼古拉·費欣。

那天丹青家出了點事，不便多留。于是告辭，丹青跟下樓來，一直送到弄堂口。分手時丹青講過幾日也要回江西了。

這年冬天回到上海，聽人說丹青去江西後不久就得了肝炎，老早回轉來了。

一天上街，在淮海路上迎頭就遇見了病後的丹青和他爸爸。

以後就開始你來我往地時常見面。有時他會和爸爸或者弟弟一起來。他爸爸和弟弟的形象俊朗，常常成為丹青習作的對象，後來丹青畫的康巴漢子，骨相結構中也有他們的影子。

丹青作畫迅捷，當時的畫風，基本上是脫胎于上海美校畢業的兩位才俊夏葆元和陳逸飛，但很快就青出于藍

了。他的聰敏在於他沒有在這個階段停下脚步，而是就此出發，馬不停蹄地去尋找自己的世界，就像面鏡子：不但折射出所遇到的光綫，又使這光能成倍增長，發熱乃至產生火花。

第一次進藏讓他當時練就的十八般武藝成了一次盡情的發揮，帶回了《泪水灑滿豐收田》和一批人物寫生。我一直以為那批人物寫生是丹青最好的作品。在我的記憶中，他筆下的人物從來沒有這樣的富于生存的質感，我們不僅可以觸摸到他們人性的溫度，甚至可以感到他們身上灼人的高原紫外綫。

《泪水灑滿豐收田》終結并開啓了一個國家也是他個人的一個時代。在《法國十九世紀農村風景畫展覽》，丹青第一次親眼見到了法國的油畫原作，據說代表了比1949年以後主導了國內學院油畫的蘇俄傳統更為正宗的歐洲傳統。

兩年後丹青畫出了日後成為中國油畫標杆的《西藏組畫》。

事業如日中天時他去國遠游。再次見面時已是1992年冬天，那日他騎自行車到定福莊來看我。期間頻有書信，間夾有彩照，多半是在我們幼時心儀的某幅名作前的留影，却没有看到一張他自己的畫。自那以後他開始經常回來。2000年接受清華教職，他開始長居國內，但聯絡反而稀少了。各忙各的。

辭職後他更多的精力似乎更投入于文字表達，如珠的妙語傾倒衆生。他這幾年的畫中，我比較有感于他的印刷品寫生，形式上是他在美國後期圖像并置的延續，但已不只是遊戲概念，娓娓道來的是他的衷腸（比他的文字懇切，或許更私密），歲月蒼桑，世事難料，畫家能守住的也只有這幾本舊畫冊，在無人喝彩中自有一種從容與淡定，波瀾不驚中題材已被超越：在一筆一劃的把玩中，他營造着安放性命的處所。

說到韓辛，總要提到“黑畫事件”。

我那時和他還不相熟，見過幾面，也沒見到過畫，只聽說很有才氣，是個神童，且用功，但有點猖狂，例子之一是他攬進了“黑畫”展後，竟然還敢去問主辦方討參觀券——這傳說我聽了頓生好感。

一日黃昏，正在聽一張老唱片，是奧伊斯特拉·赫拉的門德爾松的《E小調協奏曲》。昏暗中房門口閃進一個人影，正是韓辛。招呼後坐下，一起靜靜地聽。曲終，他說，出了那件事後沒人敢和他玩了，以後能不能上我這裏來？我說來吧。這樣以後就天天見面了。

韓辛畫得很多，水粉畫，畫的多是風景和靜物。上海有一路畫家，當時從來不與官方的展覽機構發生關係，風格唯美。浸淫在此等高蹈的作風中，韓辛當時畫花朵有如焰火，畫街景似有郁特裏羅神助。