

写意重彩画专辑

美术文献(丛书)总第25辑 2001年 湖北美术出版社

美术文献



FINE ARTS LITERATURE Hubei Fine Arts Publishing House

F

INE ARTS LITERATURE

美术文献(丛书) 总第25辑 2001年

图书在版编目(CIP)数据

美术文献·写意重彩画专辑/

《美术文献》编辑部编

—武汉:湖北美术出版社, 2001.11

ISBN 7-5394-1205-4

I. 美...

II. 美...

III. ① 美术—作品集—中国

② 写意画—工笔重彩—作品集—中国—现代

③ 写意画—工笔重彩—画家—评传—中国—现代

IV. J1121

中国版本图书馆CIP数据核字

(2001)第085116号

出版:湖北美术出版社

编辑:《美术文献》编辑部

编委:(以姓氏笔画为序)

刘明 余澜 贺飞白

唐小禾 彭德 鲁虹

策划:刘明

本辑学术主持:鲁虹 钟孺乾

责任编辑:柳征 刘明

装帧设计:晓地

封面设计:向冰

英文翻译:姚子渊

技术编辑:李国新

责任校对:郭汉霞 肖锐闻

地址:武汉武昌黄鹄路75号

电话:(027)86792585 (传真)86778389

E-mail:meishuwenxian@sina.com

邮购单位:湖北美术出版社发行部

邮购电话:(027)86787105 (传真)86785529

邮编:430077

印刷:深圳华新彩印制版有限公司

照排:武汉美达彩色图文技术有限公司

书号:ISBN 7-5394-1205-4/J·1084

定价:18.00元

目录

2 开辟水墨画创作的新领地(代序)

鲁虹

4 关于写意重彩

钟孺乾

艺术家档案

推介辞

6 朱振庚推介辞 钱忠平

18 风格就是力量——从戴少龙作品谈起 顾丞峰

20 柔术的迷宫 范迪安

27 丁立人推介辞 殷双喜

31 刘一原推介辞 皮道坚

37 生活在烂漫时分 顾维洁

41 刘牧推介辞 杜大恺

47 申少君推介辞 严善錞

53 关玉良推介辞 邓福星

57 以水墨的方式介入现实 鲁虹

自述

8 朱振庚自述

16 戴少龙自述

22 随笔三则 钟孺乾

30 丁立人自述

34 创作自述 刘一原

40 画室的一天 林天行

44 “陋室铭” 刘牧

50 绘事悟语 申少君

56 画内画外——创作散记 关玉良

58 赵俊生自述

简历

7 朱振庚艺术简历

19 戴少龙艺术简历

20 钟孺乾简历

27 丁立人简历

31 刘一原简历

38 林天行简历

43 刘牧简历

48 申少君简历

54 关玉良简历

59 赵俊生简历

美术作品

9 朱振庚作品

13 戴少龙作品

22 钟孺乾作品

29 丁立人作品

32 刘一原作品

35 林天行作品

42 刘牧作品

49 申少君作品

51 关玉良作品

59 赵俊生作品

封面 朱振庚《蓝色仕女》 纸本彩墨 49cm × 40cm 1997年

封二 钟孺乾《老魔术师》 水墨、石色、宣纸 68cm × 136cm 2001年

封三 赵俊生《图式之四》 宣纸、水墨、综合材料 38cm × 45cm 1999年

赵俊生《图式之一》 宣纸、水墨、综合材料 38cm × 45cm 1999年

赵俊生《图式之二》 宣纸、水墨、综合材料 38cm × 45cm 1999年

封底 赵俊生《图式之三》 宣纸、水墨、综合材料 38cm × 45cm 1999年

开辟 水墨画 创作的 新领地 (代序)

鲁虹

色彩是最激动人心、最富艺术表现力的视觉语言；将色彩大规模地引入水墨画，进而突破传统文人画的色彩观念，是本世纪以来许多艺术家孜孜以求的。从艺术史的角度看，在这方面卓有成效的是林风眠先生，因为他在融合中西的不断探索中，已经成功地建立了自己的风格样式和价值体系，并有效地为写意画开辟了全新的领地。遗憾的是，他的这一优秀传统，直至改革开放以后才真正产生学术影响。而本辑《美术文献》介绍的几位写意重彩画家就是在这一传统的影响下逐步取得成功的。他们的创作实践足以证明：由于对民间艺术、西方现代绘画与传统文人画这三个艺术体系进行了成功的融合，当代写意重彩画作为一个崭新的艺术范畴出现，乃是不争的事实，人们不应该忽视它的存在。另外，在他们的作品中，由于色彩不是以陪衬的身分，而是以与水墨平起平坐的身分出现，所以由水墨、宣纸、毛笔组成的超稳定结构终于被打破了，这就为写意画的发展带来了一种全新的前景。应该指出，虽然本辑《美术文献》介绍的各位艺术家在风格样式上完全不一样，表现题材也不尽相同，但他们至少在如下两个方面具有共同的特征：首先，他们再也不像传统写意画家那样刻意追求书法用笔的把玩性特征，而是在勾线、着墨和上色的过程中尽力强调毛笔的随机性和书写性特征；其次，他们再也不像传统写意画家那样刻意追求所谓空、透、轻的画面感觉，而是在充分发挥水墨的渗化性特征时，亦尽力利用重彩与线条的重叠交错来追求斑驳、耐看、厚重的感觉。由此，我们似乎可以得出这样的结论，即传统笔墨规范所约定俗成的一切和它拥有的一切，决不是一成不变的。只要社会与文化空间发生了巨大的变化，只要当代人的感性经验已经和作品发生作用，笔墨的相对稳定性必然会被打破，显示出新的特征。人们大可不必为此杞人忧天，更不必将传统的笔墨标准当做裁决一切的准绳。不过，寻找到一种新的画法仅仅只满足了一种新视觉审美经验的需要，而如何寻找到真正进入当代文化的方式，即使作品负载新的视觉信息与精神含量，才是更重要的问题。在这方面，写意重彩画家们还要作出新的努力才是。



丁立人《后花园之二》 宣纸重彩 69cm×69cm 2001年



林天行《晨曲》 宣纸、水墨、重彩 71cm×70cm 2001年



刘一原《蚀》 89cm×95cm



刘一原《白云的梦》 90cm×95cm 1990年

4 关于 写意重彩

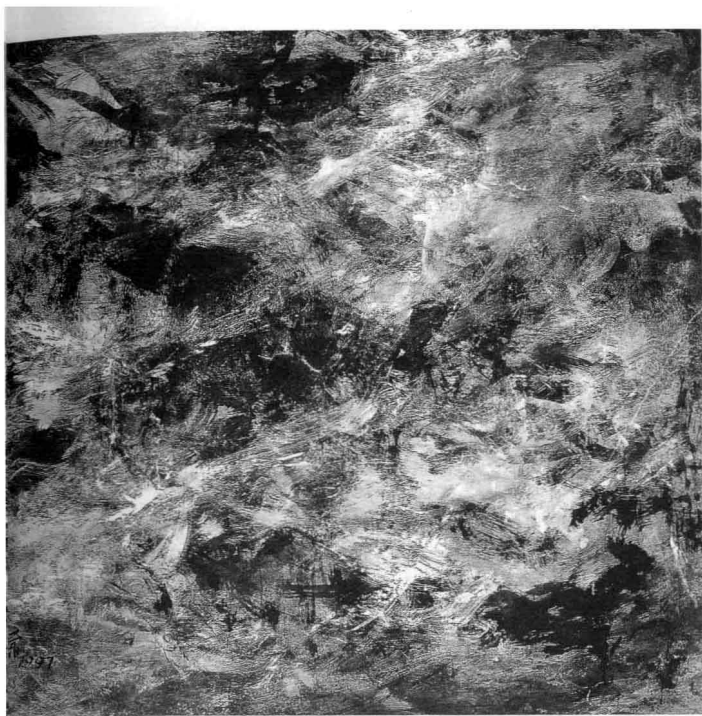
钟孺乾

中国当代绘画走向成熟的标志,在于是否建立有历史凭借和现实依托的艺术品格和语言体系。以往在创新的口号下进行的潦草的实验已成过去,深入而广阔地吐纳传统资源,独立而自在地表达,在表达中形成语法和叙述风格,是画家的当务之急。在水墨画中,笔墨无疑是难以回避的问题,但是发生在艺术实践者之间关于笔墨价值的争论,可能使问题变得非常简单——假如争论的结果未能否定其中任何一方的实践成果,那么,合乎逻辑的结论只能是:笔墨之争对于成功的艺术实践无足轻重,因为无论将笔墨肯定到什么程度,否定到什么程度,其结果都不受影响。既然

如此,我们何不继续追问:笔墨到底是什么?它是否还有繁殖或延伸的可能?依照前人的现成说法,笔墨被归结为“迹”,它有时与“心”对应,代表绘画的物质本体(“师古人之心,不师古人之迹”);有时与“神”对应,代表绘画的行为过程(“山川与我神遇而迹化”)。也就是说笔墨不仅是迹,而且是造迹的方式,迹的生成与象的生成同步发生,于是由“迹象”构成了绘画的视觉整体。假如这一认识无误,并且与我们的实践经验相符,那么进一步考证就会发现,笔墨只是迹象的一种。即使在古代,对于笔墨的开拓和延伸也在不断进行,“以手抹绢素”,或者“吹云弹雪”,或者拓、贴、泼、洒,还有对笔的扩展、对墨的处理、对纸的加工等等,其目的都是为了迹象的更新。在当代,以各种手段对迹象效果进行丰富和改造,已经成为艺术语言创造的必要课题。因此,以迹象论的立场来看待笔墨,笔墨才还原为真实的存在——它重要,因为它是造成迹象的方式;它不重要,因为它只是造成迹象的方式。

二

中国绘画又被称为“丹青”,色彩原本是主体。可



一原《绿风》 95cm×89cm 1997年

是由于水墨的强势，以至于使“色彩等于零”成了文人画家的共识。唐代的荆浩在《笔记法》中宣称“随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴我唐代”，并且赞扬张璪“俱盛笔墨”，“卓然不贵五彩”就是例子，其后的画史图版似乎无需彩色印刷。形成这种状态的原因，除了道家崇素思想的影响和工具材料的制约（或谓之“优长”）之外，在很大程度上同文人画家们不思变化的惰性和欲变不能的畏难心理有关。“绢受色，纸受墨”早已成为定论，在纸上用色需要磨练专业技巧，而清高守成的士大夫显然缺乏实验的勇气和热情。元代的黄公望说得非常坦白：“纸上难画，绢上矾了好着笔，好用颜色，易入眼。”（《写山水诀》）这样看来，一千年放弃纸上色彩实践的结果，实际上造成对色彩运用的无能。以至于林风眠直接采用西画设色形式介入水墨画，张大千在完整的山水画上硬行泼彩，居然收到了革命性的成效。其后重彩画不断涌现，大抵未能脱出装饰画的路数。从80年代开始，湖北在艺术新潮和楚文化的双重推动下，出现更为深入而持重的实践。90年代初在展览活动中使用“写意重彩”或“重彩写意”的名称，并且在更大范围内发现了同道和知音。实际上，开启中国色彩传统，拓展语言技巧，积累专业经验，并不是这些画家的既定意图

和最终目的，倒是在纯然个性化的发展中汇聚成了新的艺术趣味，新的表达途径，使一向满足于即兴玩耍和单色铺陈的旧体水墨画，扩充容量，增强表象力，从而为当代水墨画辟出新的品类。

三

依照习惯的分类，写意重彩的大部分作品经常被指为抽象，而大部分作者并不认同。对于“象”的认识和处理，中国文化艺术有独到而卓越的理论——在特定的主客观条件下，“象”的取精用宏可以达到“无形”——这完全不同于西方以科学理性或反理性为基础推演而成的抽象。中国文化的审美倾向尚“虚”，赏识取象的暧昧和莫名状态；“返虚入浑”重视整体的泛化的把握；中国绘画重性灵，认同工作过程的放逸状态。大部分写意重彩画家就是在反复地自由挥写过程中生发出浑然的迹象。我把这种虚化过程称为衍生。为了理解的方便，我们不妨参证中国书法中书体衍化的情形：从模仿自然的象形文字到自由表现的狂草，其间的内在联系与变异规律，绝然不同于抽象。在传统水墨画家中，米芾、龚贤、黄宾虹都是深谙迹象衍生之道的大师。写意重彩画家则从各自不同的角度作了新的推进。

四

写意重彩作为当代绘画中一种深究型画风，在实践上始终超越于名称字面所限定的涵义，注重表达是写意重彩画的显著特征，这是基于对艺术目的的共识。语言探究的目的，是为了更自由更称意地表达。虽然表达的内涵各不相同，但由于语言认识的一致，从表达的手段、范围、主题、方向，仍可寻出整体的脉络。这些画家较少写实描绘，较少关心具体的人物事件，较少直露地揭示主题；相反，神秘、浑沌、虚幻、荒诞、歧义，以比兴的古老文法，表达各自的文义，或者达成辉煌而雄浑的境界，或者传导丰富而微妙的情感和理念。在感官世界与冥想世界之间，建立起可觉可悟的空间，这个空间拒绝被现代科技生产的各种图像所替代，而这一点，将具有恒久的针对性。

《美术文献》拟以专辑介绍写意重彩画，我受嘱写了这几段，不敢妄称为同道代言，聊作我自己的创作感想吧。



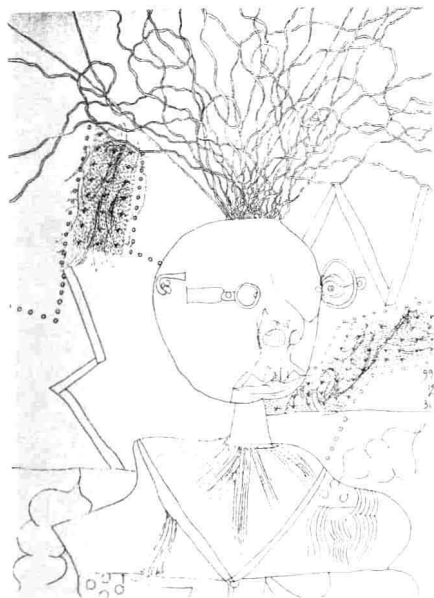
朱振庚近照

朱 振 庚 推 介 辞

推介人：钱忠平

如果说当代中国画之“重彩写意”是对中国传统文人画“水墨为上”之清规的质疑，那么，朱振庚长期以来的努力亦无例外地具有这种特征。但是就朱振庚的作品而言，其丰富性又不能为“重彩写意”所涵盖；他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。朱振庚在他的《读〈金刚经〉感记》（见《荣宝斋》2001.5，第124页）中引言“无我相，无人相，无众生相，无寿者相……”可以看做是这种态度之彻底性的一种表白。“无人相”即无他人之痕迹；“无众生相”即不落入艺术的习见之中；“无寿者相”即不以居于古人而自视高古。这其中当以“无我相”最为剔透而有蹄筌揜落的意味。至艺之碍，莫过于艺人心中之“有我”。“有我”虽然可成就艺术之我的面貌（风格），但是对于艺术创造的自由来说，仍然会显得碍眼、碍心、碍手；而人又以超越自我为最难。为不使所谓个人面貌之“茧”织就在自己的情情之中，朱振庚从艺术的“无我相”契入艺术创造的本质，从“观古、观土、观洋、观我”——“拿来主义”的方式入手，实现“不古、不土、不洋、不我”的画境本身，体现的是不执著于个人的艺术面貌，而个人艺术面貌自现这么一种地道中国式的治艺方式。因此，朱振庚作品的意义除在重彩写意的形式层面之外，为我们提供的启示还应该包括这一点。而正是因为如此，朱振庚的作品才被看成是中国文化传统的一种延续。

钱忠平简历：笔名木石。1966年5月出生。浙江人。1989年毕业于中国美院版画系。2001年于首都师大获教育学硕士学位。现为华中师大美术系讲师。绘画作品多次在国内专业期刊上发表。曾设计《围棋》邮票并发行。出版《速写教学》。著有论文《“尺子”与尺度——关于艺术标准的思考》、《作为策略的艺术与作为本然的艺术》以及艺评《解读朱振庚》、《画从心而障自远——看朱雅梅的作品》等。



朱振庚速写(2幅)

朱振庚 艺术简历

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、湖北省美协中国画艺委会副主任、华中师范大学美术系教授。

参展:

1984年,作品入选第六届全国

美术作品展览(北京)。

1989年,作品入选第七届全国美术作品展览(北京)。

1990年,作品参加美国亚太博物馆举办的“不与塞尚玩牌——中国现代绘画展”(洛杉矶);举办个展(武汉)。

1991年,举办个展(香港)。

1992年,作品参加纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》50周年全国美术作品展览(北京);应邀参加第二届国际水墨画展(深圳)。

1993年,应邀参加“东方艺术之光”画展(上海);参加香港艺术中心举办的中国画、油画精品展(香港);台湾高雄巨将艺术中心举办朱振庚、朱雅梅父女联展(台湾)。

1994年,作品入选第八届全国美术作品展览(北京);台湾高雄随缘美术馆举办朱振庚、朱雅梅父女联展(台湾);应邀参加中日佛教书画艺术首展(北京)、第二届中国艺术博览会(广州)、“张力的实验——‘94表现性水墨展”(北京)。

1995年,应邀参加《江苏画刊》创刊20周年邀请展。

1996年,应邀参加‘96中国水墨新作展(杭州)、“96当代中国水墨现状展(北京)、中国当代杰出中青年国画家新作展(香港)。

1997年,作品参加“中国艺术大展——历史画和主题性美术创作展”(北京);应邀参加“中国艺术大展——当代中国画展”(上海)。

1998年,应邀参加“世纪之星——中国艺术双年展”(南京、加拿大)、“‘98张力表现水墨开放展”(北京)、第一届深圳国际水墨画双年展(深圳)、第二届上海艺术博览会(上海)。

1999年,参加“互动时代——

长江中上游地区七省一市中国画邀请展”(重庆)、“世纪之门:1979~1999年中国艺术邀请展”(成都)。

出版

《朱振庚速写集》(四川美术出版社)、《朱振庚刻纸艺术》(湖南美术出版社)、《速写教学》(江西美术出版社)、大型画册《南京的陷落》(湖北美术出版社);设计《爱国民主人士》邮票第一套,1993年发行;设计《爱国民主人士》邮票第二套,1994年发行。

作品收藏拍卖:

《梦魂系列》,北京森铭经济发展有限公司收藏;

《古耕图》、《邳州跂手》,国内私人收藏;

《贯休系列》两幅,美国亚太博物馆收藏;

《彩墨戏曲人物》,深圳世纪末艺术工作室收藏;

《楚音系列》两幅,深圳华韵文化艺术公司收藏;

《彩墨作品》三幅,香港雅趣轩画廊收藏;

《彩墨作品》两幅,《山东青年报》收藏;

《彩墨作品》一幅,广东《画廊》杂志收藏;

《彩墨作品》一幅,《江苏画刊》收藏;

《线描门神》两幅,石虎收藏;
《鱼人》,深圳华韵文化艺术公司收藏;

《彩墨戏曲人物》,北京翰海艺术中心收藏;

《彩墨作品》多幅,台湾随缘艺术基金会收藏;

《裸女》、《伏龙》,远东爱买文化走廊收藏;

《彩墨作品》多幅,香港雅趣轩画廊收藏。

朱振庚自述

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，但却保留各人的个性和鲜明的风格。

在绘画上我不太安分。1978年我基本上是以自学的身分考入中央美院国画系研究生班。由于没有什么框框，这特别有利于我接受新的艺术思潮，尤其对变形的、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，找到了适合个性的表现方法。我对中国画不太满足，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，它包括造型的力度、色块、线条和空间构成等因素的组合，造成既具有力度又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个灰色的底层加强了画面的空间层次，在造型上突现了抽象的因素，加强了厚重的感觉，使画面既有线和面的组合，又有色和空间的构成。完成一幅作品大约需要10天左右。我作画的习惯是看得多，想得多，经常画上几笔就停下来琢磨、凝视，有时会存放很长时间，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，一年下来能画出几幅比较满意的画就知足了。我认为好的人物画家具有两种能力：一是写实能力，二是变形能力。变形变得严谨，写实写得活灵，两种能力俱佳，谓之造型的坚强；唯其坚强，所以自由。我很讨厌国画那种表演式的“潇洒”和社会上那些装腔作势的“笔会”。我从不画应酬画。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，只有与现代心理结构同构的视觉样式才能获得发展。

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。不管是土的还是洋的，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。

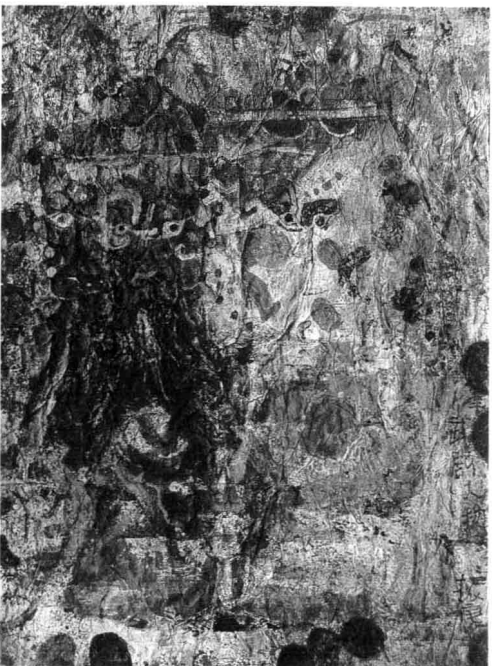
朱振庚《水浒人物》 39cm×48cm 1997年



朱振庚《红色仕女》 43cm×38cm 1997年



朱振庚《武剧人物》 39cm×48cm 1997年





①



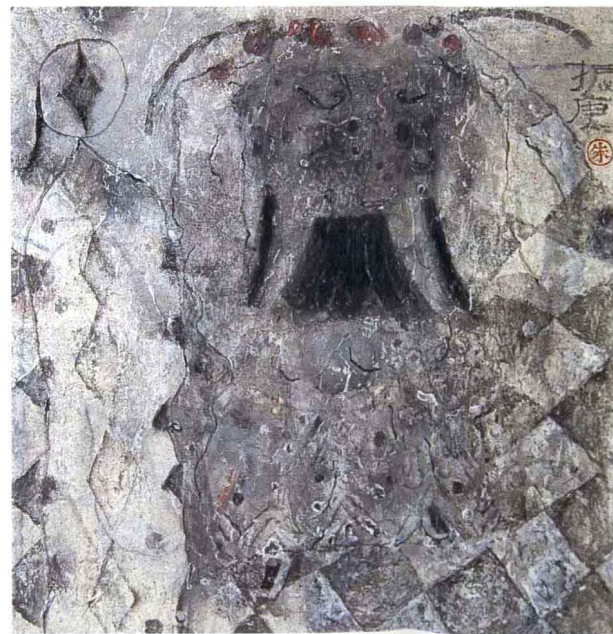
②



③



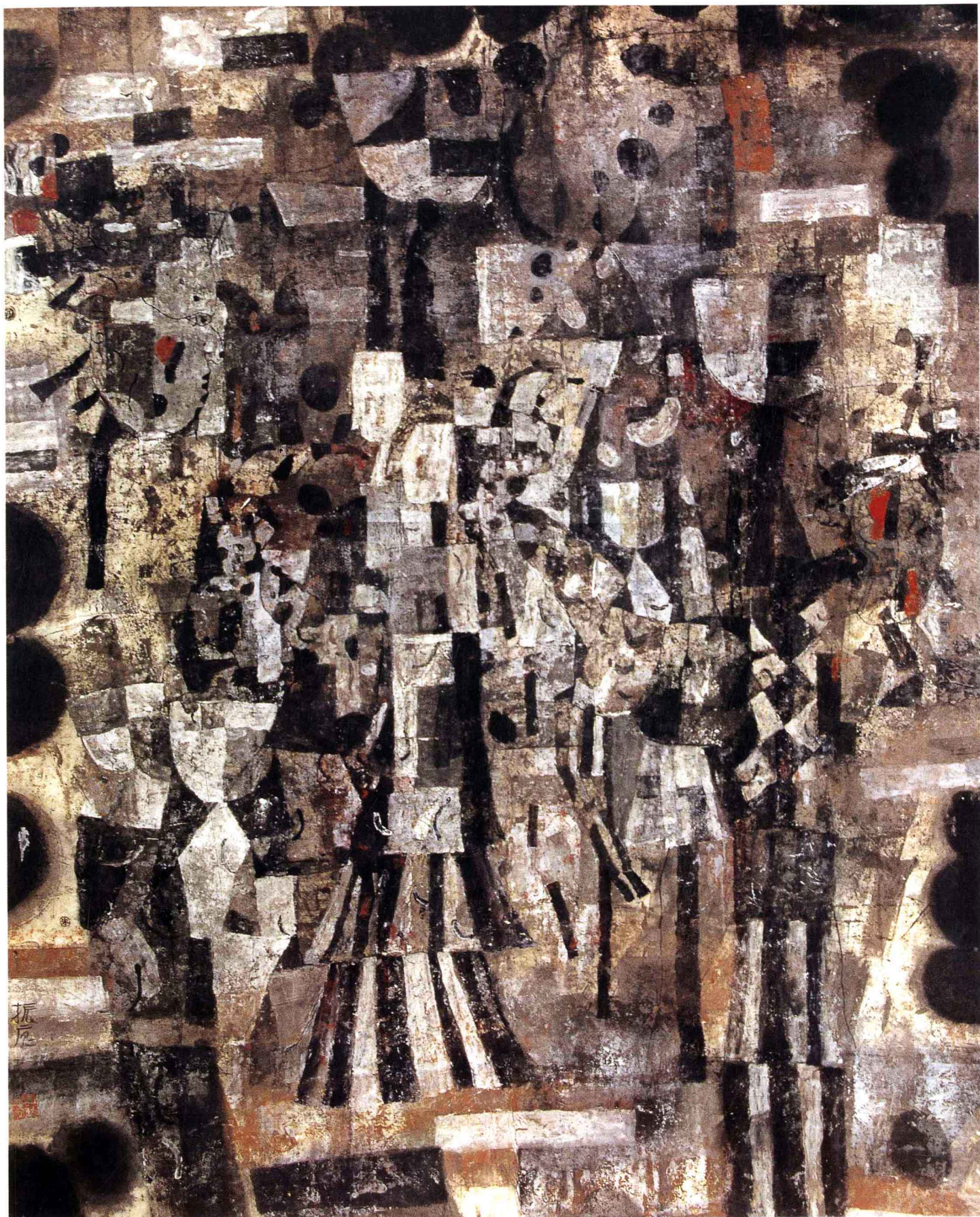
④



⑤

朱 振 庚 作 品

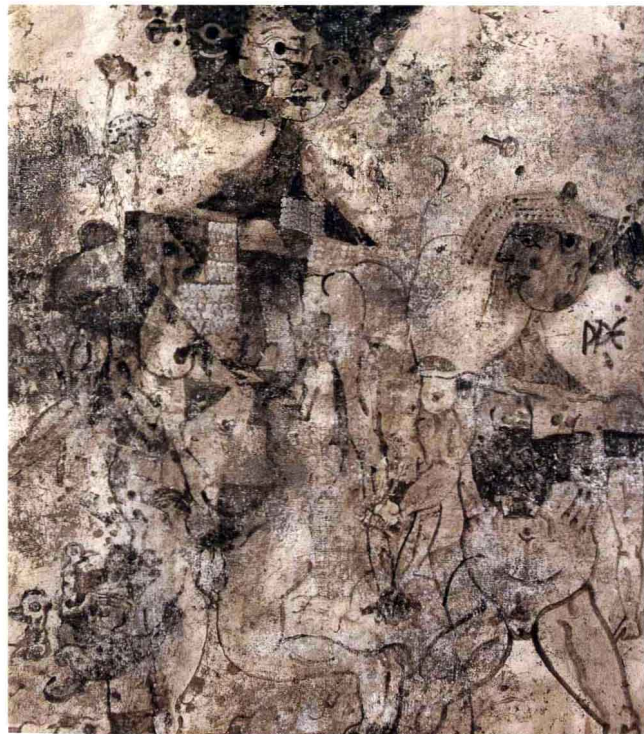
- ① 朱振庚《蓝色仕女》 纸本彩墨 49cm×40cm 1997年
- ②④ 朱振庚《无题》系列之一、之二 50cm×50cm 1998年
- ③ 朱振庚《白色仕女》 纸本彩墨 49cm×40cm 1997年
- ⑤ 朱振庚《别姬》 纸本彩墨 34cm×34cm 1997年



朱振庚《变奏的回音》 178cm×135cm 1998~2000年



朱振庚《戏剧人物》 74cm×90cm 1999年



朱振庚速写(2幅)

朱振庚《放鸽的男人和托盘子的女人》

69cm × 138cm 2000年

朱振庚《都市变相》

110cm × 90cm 2001年

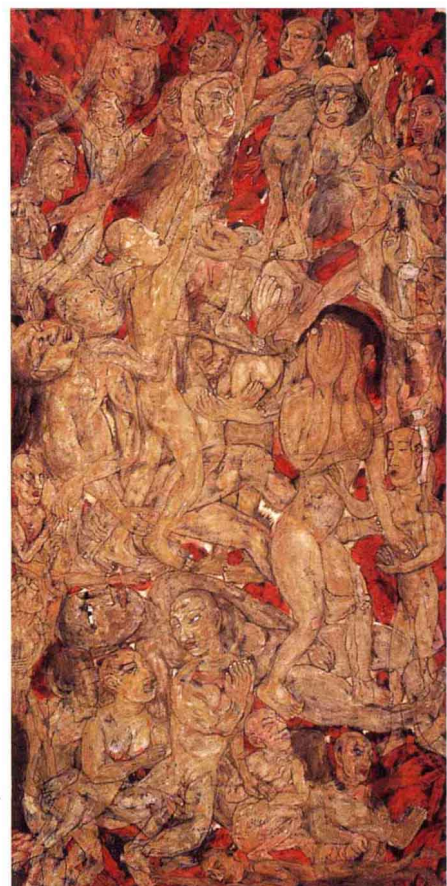
戴 少 龙 作 品



戴少龙《浮生·玄》 宣纸、水墨、重彩、蛋清 68cm × 68cm 1997年



戴少龙《黄色植物·人》 皮纸、水墨、重彩、蛋清 68cm×68cm 2000年



戴少龙《Demos·羊》 宣纸、水墨、重彩、蛋清 68cm×45cm 1999年
戴少龙《恶梦》 宣纸、水墨、重彩、蛋清 92cm×178cm 1997年





戴少龙《血》 宣纸、水墨、重彩、蛋清 240cm×302cm 1997~2000年

戴少龙自述

小时候，我母亲很喜欢我画画，甚至把刚借来买米的钱给我去买颜料。我也喜欢画画，衣服、墙上到处画。我更喜欢拿着红砖块在马路上画飞机、大炮、坦克之战，边画嘴里还边会念念有词。那种自由状态、幻想情境和忘我而又真切的态度是那么自然而然。

我上小学和中学正是文化大革命时期，绘画特长自然用到办黑板报、墙报、批判专栏上。我只是照着《报头资料选》编编画画而已，老师校长看了却惊叹不已，给予我极高的荣誉，我也因此当上班干部，心里有股说不出的兴奋，虚幻出一种莫名的成就感。高二时有位好心的班主任老师对我说：“你不要当班干部了，现在学工学农也学不到什么。你真的想画画就真的去学画画，也许将来有机会上大学。”当时我感觉自己从天上掉了下来，但我倒是踏实了。什么是真正的画画呢？我接过她送给我的两本书，一本是《石涛画语录》，另一本是《芥舟学画编》。

8年后，我真的考进了广州美术学院。在广美上学，老师很负责任，都是做学问的。黎雄才先生送了我一幅字，曰：“学问之道，劳而不获者有之，未有不劳而获者也。”的确，他们很努力，做到了言传身教。不过很多东西课堂上是没有的，课堂上的东西大多很落伍，往往是有害的。老师对艺术的态度很重要——如果老师开口要获奖，闭口想卖钱，一副渴望当领导的样子，我不知道学生会从那里学到些什么。

