

# 呵幻为真

## 图像的寓言

中国当代工笔名家作品集

主编 韩非

huàn

安徽美术出版社

# 呵幻为真

## 图像的寓言

中国当代工笔名家作品集

主编 韩非

安徽美术出版社

图书在版编目（C I P）数据

呵幻为真：图像的寓言——中国当代工笔名家作品集

/ 韩非主编. — 合肥：安徽美术出版社, 2013.7

ISBN 978-7-5398-3195-4

I. ①呵… II. ①韩… III. ①工笔画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第158862号

## 呵幻为真：图像的寓言

HEHUAN WEIZHEN:TUXIANG DE YUYAN

中国当代工笔名家作品集

主 编：韩 非

### 编委会

主 编：韩 非

副 主 编：杨 雷 沈萌萌

执行主编：鲁 文

艺术总监：李安源

统 筹：葛高路 袁 园

编 辑：葛玉霞 谢静仪 胡电亮

设计总监：杨 涛

装帧设计：蔡治新

出 版 人：武忠平 选题策划：毛春林

责任编辑：毛春林 责任校对：司开江

封面设计：蔡治新 版式设计：蔡治新

责任印制：徐海燕

出版发行：时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社

(<http://www.ahmscbs.com>)

地 址：合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14F

邮 编：230071

营 销 部：0551-63533604（省内）

0551-63533607（省外）

印 刷：南京茂华彩色印务有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/8

印 张：18

版 次：2013年7月第1版

2013年7月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5398-3195-4

定 价：188元

如发现印装质量问题，请与我社营销部联系调换。

版权所有，侵权必究。

本社法律顾问：安徽承义律师事务所 孙卫东律师

## 序

李安源博士

人类是自我迷恋的动物，且相当妥协。当现实世界太过逼仄，他便通过梦境或制造幻景来自我迷恋，希图从中获得精神之释放。与梦中情人邂逅，或凌波微步，或缱绻西厢，虽是古老的命题，但至今梦寐在焉。因为在梦中，思想的翅膀不受钳制，非逻辑的幻象才具有超越现实的力量，人类的猎奇本质与沉迷本能方能大放异彩。

中国最早的文人卷轴《洛神赋图》，便是这样一幅非现实的梦境画面。在《洛神赋图》中，诗情与画意得以完美互译。这或许缘于思想的锐度，诗歌要较绘画先行一步。在中国绘画史上，文学意象总成为画家追慕风雅的摹写对象，无论是山鬼洛神，还是铜川赤壁，画家多藉由诗文而开辟图像母题。至于梦境题材，即使在文人画末端的晚明清初之际，也曾产生过像王鉴《梦境图》这样刻画梦境桃源的画作。上述固然是写心写境之作，但中国古代绘画中的超现实图像，也还基本是依托于宗教与神话的图说，并不呈现画家个体的精神世界。至于宋人李嵩的《骷髅幻戏》，其藉风俗以道人生之奥义，固然高妙，也惜此惊鸿一现，罕见其俦。而以梦境直抒画家主观世界的作品，同样凤毛麟角。这便是说，中国古代的绘画，除了服务于迷信、神话与宗教，其主流还是追求与文人心迹相侔的自然世界。

而在西方，绘画则基本沿着写实一脉发展，大致不离对宗教故事与现实世界的描摹。偶见北方文艺复兴的拜登与勃鲁盖尔，笔下人物变形，所绘风土人情与真实世界有异，多奇幻色彩，成为西方中古画史的一段绝响，故被今人宗为超现实主义的远祖。迨至20世纪初，受一战社会动荡与柏格森时间哲学、弗洛伊德精神分析等影响，现代主义画派辟有超现实主义一脉，其以达利、契里柯、马格利特、德尔沃等为代表，他们将对战争、性别、身体、时间等的心理感应转化为外在图像，显示了人类潜意识赋予绘画表现的无穷魔力。绘画领域的超现实主义，如同偷梁换柱的魔术师，大抵以虚构、挪移、拼贴、嫁接、混搭为伎俩，以制作某种非逻辑的虚拟场景为能事，将真实呵为虚幻，将熟悉化作陌生，将伸手可触的实物变得超然物外，所营造的主观画面，光怪陆离，给人一种神秘莫测的视觉观感。这种意象，犹如兰波《醉舟》的描述：我撞上了不可思议的佛罗里达，那儿豹长着人皮，豹眼混杂于奇花，那儿虹霓绷得紧紧，像根根缰绳套着海平面下海蓝色的群马。

其实，超越现实物象的艺术表现，也并非完全依托于制作梦境得以实现，而是这样的绘画常常披有一袭炫目的外衣，给人似真亦幻恍若梦境的错觉。它的手法，于同时代的文学中，则与马尔克斯的魔幻现实主义，乔伊斯的意识流主义，卡夫卡的象征主义相若。可以这样认为，超现实主义绘画的发轫，附丽于特定时代的哲学思潮与社会背景，然其更深的美学基础，则植根于艺术表达中千古不变的虚实原则。以诗为譬，这便是在《真理与方法》中，伽达默尔分析日常语言和诗歌语言之别：诗的陈述是思辨的，因为它没有反映已经存在的现实，没有按实质的顺序去再造一个物种的表象。相反，它在诗歌创造的想象材料中，再现了一个新世界的新符号。

20世纪初叶以降，西风东渐，中国在引进舶来画种的同时，中国画也开始接受各种外来艺术的刺激，其固化的审美定势相应瓦解，在表现形式上走上了一条趋于多元的历史轨道。尤其“八五新潮”之后，中国画的现代主义革新主张深入人心，一些画家以中学为体，同时不排除外来艺术形式的影响，在融合中西的道路上另辟蹊径。就工笔领域而言，其成绩格外醒目者，

人物之如何家英，花鸟之如江宏伟，已然成为一个时代的画史坐标。而自90年代以降，工笔领域又涌现出一批值得关注的新生代画家，他们的画作一反传统视觉模式，将对自然物象的抒情转向于对心象世界的深层发掘，以一种崭新的形式语言来表达人类向往的诗意与浪漫，令人耳目一新。在当代，已然形成了一个以表达画家主观世界为鹄的工笔画家群体（后文约定俗成称“新工笔”）。在他们的艺术表达中，有人性的悲悯，有孩提的梦幻，有宇宙的轮回，有性爱的迷离，都是循着诗性的召唤，藉绘画来寻觅人类心灵底处的精神原乡。在这些画作中，工笔画已经不再是浅显直白的故事诉说，更不再是对现实世界的客观描摹，而是将画家个体的隐秘与私密性的呓语诉诸纸上，令真实世界与心理世界互为置换，寓真于幻，呵幻为真，似乎企图嵌入心灵的每一个褶皱与私处。

毋庸讳言，新工笔画风的出现，在艺术表现形式上与西方超现实主义绘画有着深厚的渊源。这正缘于，审美方式的变革，取决于社会生活、文化思维方式的变革。我曾在一篇阐述新工笔绘画现代性的文章中认为：从艺术主体的视角来看，新工笔画涵盖着不同层面的传统与现代之迎拒态度。一些赋意于传统与西方现代主义艺术的复活性想象，均反映了画家个体经验与外在世界的感性碰触，并聚生为一种即时性的文化表征。也即是说，新工笔画风的艺术向度，充满了极具意义的文化探索空间，其文化意义的符号感与象征性，体现了绘画形式表达所具有的复合与再生能量。

对异域文化的吸收，与本体文化的发展并无抵牾之处，佛教进入中国的历史，就足以证明中国文化完全可以从异质文化剥离出一部分，综合到自己的文化中。体现在画史上，晋唐宗教绘画题材中的印度风格，一直成为了中国历代人物画的表现传统。文化的融合经验，建立于人类的共通情怀与经验之上，在古代，中国人不会因为吸收了佛教思想就变成了印度人，诉诸于当下，也不会因为吸收西方的文化思想、艺术经验就变成了西方人。因此，在具有对应经验的文化方面，与异质文化之间的接触、移植、互位，显然可以为文化的更新注入活力。在中国，历来不乏一些民族主义者，他们将文化内部的各种价值规范之间的历时性和共时性的张力降到最低程度，同时回避作为理想的规范和现实之间的差距。为了肯定某种“民族认同”，他们不惜牺牲文化的丰富性和复杂性，将过去描绘成理想世界，并蜷居其间，难免致使自己一直处于固步自封的边缘状态。

在全球化的今天，工笔画与其他画种一样，可以借鉴异质文化中的种种表达经验，如对日本的浮世绘、波斯细密画、西方的印象主义与现代主义中的视觉观看方式及表现技巧的吸收与转化，即它不仅可以是平面的、装饰的、写实的、写意的，也可以是立体的、变形的、印象的、表现的、观念的、超现实主义的。以江宏伟与徐累为例，前者将印象主义色彩方法中环境色与冷暖的对比运用融汇在自己的花鸟画创作中，使画面色调产生一种逆光下的微妙性变化，传达了一种复活古色的现代性想象。后者不为传统题材所拘，将细腻的工笔技法、具象描绘与超现实主义融为一炉，艺术性地塑造出一座心灵寓言的虚幻之城。此类探索，从题材与形制上都大大地拓宽了中国画的想象性表达空间。

同时我们也须深省，在转借异质图像及其形式的过程中，有些工笔画偏离了自律性规约，而仅仅在吸引眼球上采取低俗层次的视觉感，恣意妄为地嫁

接异域图像文本，生硬到无法洞见其审美意图，甚至于观念性传达上也模糊不定。这种为图像而图像的画作，丢失的是对艺术感悟的自然与真诚，同时也缺乏对文化、传统、历史根基的基本认识。由此，卢辅圣先生曾提出这样的忧虑：沉溺于古典和肤浅模仿的工笔画，脱离中国画得意忘象之文脉而追求视觉生理极限的工笔画，以及乞灵于媒材开发、媒介实验和形式解构，将制作设计充当艺术创造的工笔画，从不同方位上催化、加剧着为所欲为的无序程度。在以大众传媒为载体的图像文化高度发达，人的神经系统倾向视觉化，主体结构往往还原为感觉与幻象的时代背景下，如果缺乏形而上精神的支撑，工笔画比起写意画来，更容易陷入解构崇高、亵渎神圣的反文化泥沼。

80年代以来艺术理论界社会学文化论述模式的出现，是基于多元观察下开启的另一扇重读视觉图像的视窗，促使艺术作品、艺术批评与艺术史观之间的关系得以有效的互证。同时，现代市民社会意识下的城市消费文化之盛行，也催生出新的虚无主义，在人际关系、消费行为、价值观念上，大历史感消逝，个人主义甚嚣尘上，从而在绘画艺术——尤其是传统画种上，艺术创作在未来相当长的时间里，仍将注重自我体验对感观世界的孜孜探求。但不容回避的前提是，必须在文化上拾回艺术家的精神深度，必须维持一种积极的超越状态——既抵制功利世界的诱惑，又拒绝意义世界的虚无主义倾向。

因此，将新工笔画置于其特定的历史渊脉与价值坐标上加以叩问，方可考量其未来发展的持续性空间。正是基于上述立场，我在数年前便有重新梳理当前工笔画发展趋向的想法。但在我现在看来，新工笔并非一个画派，它只是一个约定俗称的概念，仅仅是基于特定艺术立场上便于界定某种审美趣味相近画风的一个综合称谓而已。因此，本次“呵幻为真”展览所突出的超现实或意象画风的作品，其目的在于增进我们对近年来工笔画领域异军突起的一股新力量的了解，通过集中展示及对其生成语境的梳理，则有助于我们认识当代工笔画创作的学术背景及其学理意义。至于新工笔概念云云，则无关展览宏旨，更无任何越俎代庖之意，望读者诸君勿作他想。

## 目 录

|                   |   |     |
|-------------------|---|-----|
| 徐累 Xu Lei         | / | 001 |
| 陈林 Chen Lin       | / | 017 |
| 金沙 Jin Sha        | / | 033 |
| 姚媛 Yao Yuan       | / | 049 |
| 李金国 Li Jinguo     | / | 065 |
| 张见 Zhang Jian     | / | 081 |
| 秦艾 Qin Ai         | / | 099 |
| 高茜 Gao Qian       | / | 115 |
| 周雪 Zhou Xue       | / | 133 |
| 徐华翎 Xu Hualing    | / | 149 |
| 沈宁 Shen Ning      | / | 165 |
| 杭春晖 Hang Chunhui  | / | 181 |
| 郑庆余 Zheng Qingyu  | / | 197 |
| 祝铮鸣 Zhu Zhengming | / | 215 |
| 韩非 Han Fei        | / | 231 |
| 杨宇 Yang Yu        | / | 247 |
| 郝量 Hao Liang      | / | 263 |



徐 累  
Xu Lei

1963年出生于江苏省南通市

1984年毕业于南京艺术学院美术系中国画专业

现工作于中国艺术研究院、北京今日美术馆艺术总监

- 2012年    三矾九染——新工笔画邀请展，上海  
传统的复活——中国当代艺术展，伦敦  
新工笔画邀请展，上海  
首届新疆当代艺术双年展，乌鲁木齐
- 2011年    第54届威尼斯国际艺术双年展平行展：未来通行证——从亚洲到  
全球，北京  
成都双年展，成都  
法国五月文化展——镜中月徐累个展，中国香港  
徐累个展，伦敦
- 2010年    秘响——徐累新作展，纽约  
改造历史：2000-2010中国新艺术展，北京  
第12届威尼斯建筑双年展中国馆，威尼斯  
三维中国——中国当代艺术展，塞萨洛尼基
- 2009年    欧罗巴艺术节：活的中国园林，布鲁塞尔  
纸符·媒介的延伸，中国香港
- 2008年    徐累：传统的复活，华盛顿  
幻象·本质——当代工笔画的新方向，北京  
个案：艺术批评中的艺术家，北京  
水墨新境：中国当代水墨展，柏林  
新时期中国画之路，北京
- 2007年    何去何从——中国当代艺术展，中国香港  
温存——关于记忆的12种绘本，北京  
自转，南京
- 2006年    洪磊、汤国、徐累作品展，北京  
诗意现实：对江南的再解读，南京  
新经典五人展，中国台北  
朱伟、徐累、彭薇三人展，北京
- 2005年    起承转合作品展，南京  
画妆——中国戏曲艺术大展，北京、上海  
平遥国际摄影展，平遥  
城市的皮肤——当代都市影像的可能性研究，澳门  
翻手为云·覆手为雨——当代艺术展，北京  
新锐工笔画五人展，南京
- 2004年    一对一：他们的目光——中国八人摄影展，纽约  
移步换景——南京当代艺术摄影展，南京  
龙族之梦——中国当代艺术展，都柏林  
首届美术文献提名展，武汉
- 2003年    不一样的一样，上海

- 2002年 另类现代——现实的背面四人展，中国台北  
纸·色艺术展，上海
- 2001年 透过丝网的美丽：当代艺术家原创版画展，北京  
与夏加尔对话：帝门艺术主题展，上海  
中国现代水墨展，爱丁堡  
当代华人原创版画展，中国台北
- 2000年 中华文明艺术五千年大展，毕尔巴鄂  
上海美术馆馆藏品展，上海  
新中国画大展，上海  
新境·心镜——海峡两岸水墨八人展，上海  
中国现代水墨和雕塑展，巴黎
- 1999年 徐累个展——镜花水夜，南京
- 1998年 中华文明艺术五千年大展，纽约  
两岸新声/当代画语，中国台北、中国香港  
五位中国艺术家联展，都灵
- 1997年 徐累新作展，伦敦
- 1996年 现实：今天与明天——中国当代艺术展，北京  
中国八位画家联展，伦敦  
香港艺倡画廊15年庆画家联展，纽约
- 1995年 丁雄泉 / 徐累二人展，新加坡
- 1994年 徐累作品特展，南京  
徐累个展——旧梦新影，中国香港
- 1991年 徐累作品展，北京  
纸的现实艺术展，上海
- 1989年 中国现代艺术大展，北京

## 徐累

### ——以水墨呈现虚无之境

周雪松

阐释徐累的绘画是令我有恍神的。在当下所谓后现代主义时代里，艺术从精英的高塔上被拉下，与生活平行。我们已经习惯于阐释各种带有生活符号的观念作品，并在这些符号之间找寻可以解读的关系，或在审美范畴中阐释近乎完全内观的抽象艺术作品。而这些方法，对阐释徐累好像都过于简单。原因恐怕是，他的作品都映射着一个有关虚无的终极命题。在这一命题下，所有阐释都面临分崩离析的危险。

我试图挑战这一危险的方法是，先将人们对徐累作品中虚无的关注，拉回画面本身，从他基本的绘画媒介及技法问题开始探索。初看徐累的画，如果没有提示，人们很难想象他使用的创作媒介是水墨。一来，在画面中我们看不到中国画中惯有的组织形体的线；二来，他几乎不使用题跋、铃印等延续了几百年的中国画符号，或者这些符号并不明显；更有人说，徐累与西方超现实主义风格太过相像，与水墨的传统范式脱离太远。而这些差异，都是他为了在画面上呈现自己有关虚无的世界观而进行的自觉选择与放弃。

他放弃了传统工笔中的线描，以面造型，形成了我们在中国画历史中一直难见的画面深度及高度的写真性。自然有人会问，这样徐累何不选择西画媒介？事实上，写真虽是他绘画的一个重要指标，但他创作的最终目的还是关涉虚无。中国画颜料的特有性质，让他无论如何都无法到达油画的高度写真性，而这正是他想要的——天然柔性的中国画颜料，经过三矾九染，依然那么透彻而辽远。因此，虽然运用了西方光影透视的原理，他的画并不似油画有着厚重的真实感，而给人以镜花水月般的虚无感。正如徐累所说，“最浅表的现象，可能蕴藏着最深层的意涵”，所谓技法与观念，不过是艺术的表里，相互融合，难分彼此。

而对题跋的放弃，可能是徐累不想让文字生硬地叨扰了看画人的心境。相比自元代以来发展出的文人画，他更欣赏在那以前画家与文人相分离的工作方式。他的画偶也有文字出现，只是被巧妙地安置在了虚设的地图上。那些本不存在的地名与周围同样虚设的场景之间，形成了令人反复玩味的修辞关系。比如2007年的《世界观》，一幅形似世界地图的图画印在两扇拉门之上，拉门于地图中间打开，里面呈现的是一个幽暗狭窄的空间，空间内悬着一件低胸女士衬裙。仔细看地图上的地名：“方心曲领”、“角束带”、“褙子”……都是中国古时不同用途的服饰配件。地图是文明世界的产物，服饰亦是，尤其在古代，服饰是彰显人不同身份、地位、个性的外在标签之一。我们对世界的认识不止是地域上的，也是文化上的，徐累就在这幅画中创造了有趣的“服饰地图”。地图内部空间的女士衬裙，裁剪是西式的，我们可以将整幅图景想象为对业已没落的中华服饰文明的隐喻；我们也可以想象，穿着华彩外衣驰骋世界的人们，夜幕降临时可能只想念那一件温柔的睡裙……正当我们醉心于解读这颇有趣味的图景关系时，不经意间留意到画面左侧并不显眼的那道空门，我们才会惊讶地发现，原来地图、女装不过都是印在墙上的虚景，一切成空。

利用虚设的地图只是徐累善用的画面修辞关系中的一种，他最着迷于此道，这让他的绘画彻底呈现了虚无的境地，并最终与超现实主义绘画相区别。超现实主义画家同样制造幻境，但画面上物与物间的关系是生硬造作、荒诞无稽的，几乎完全远离现实。如果说当时超现实主义画家因为失望于现实、信仰缺失而退出理性思考，创作的作品呈现虚无主义表象的话，那么徐累的虚无则更多地来源于东方哲学中的“空无”和“清虚”，通达“道”的虚无本质。

他用理性赋予物与物之间更为合理的关系，画面的视觉关系与现实逻辑是相通的，这就让他的作品从内在精神上与中国古典文化的借喻、比拟、暗喻等创作方法相通。所谓“师古人之心，师古人之迹”，大概就是这个意思了。说到这里，好像我们只看清了徐累给出的谜面，至于谜底，似乎依旧是玄之又玄，或许是我们根本不需要了解清楚的。

霓石

267 cm × 562 cm

絹本設色

2013



回音壁

89 cm × 200 cm

绢本设色

2012



岛石

181 cm × 131 cm

纸本水墨

2012

