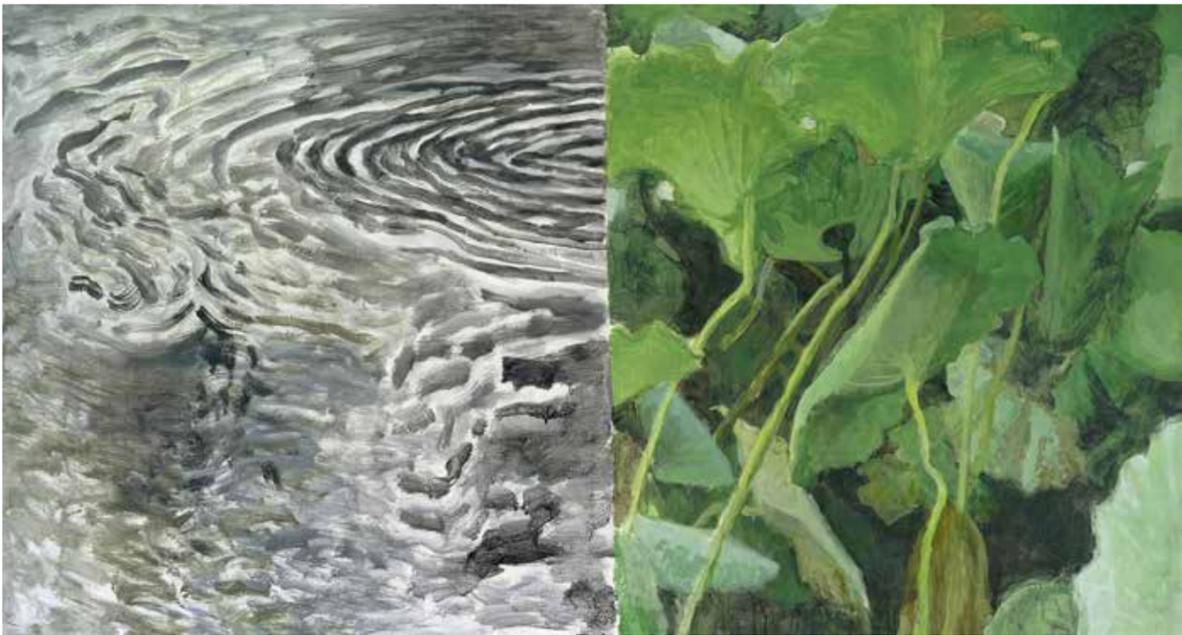


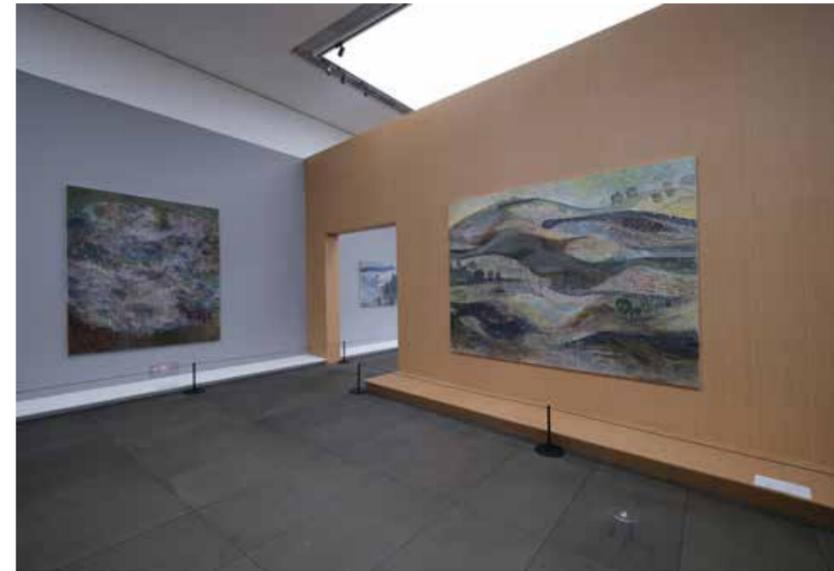
余友涵：从小立志当画家的人

从小对绘画萌生兴趣的艺术家不在少数，
但少有立志并坚定实现之人，
余友涵的一生又经历了那么多社会变动，
他是如何实现儿时梦想并一直画到最后的呢？

撰文：顾灵



《水与荷叶 2》
2007年，布面丙烯，221厘米×108厘米



“友涵与余友涵：余友涵的早期经验与晚期风格”展览现场，2025年，深圳美术馆

近期，“友涵与余友涵——余友涵的早期经验与晚期风格”展在深圳美术馆开展，这是2023年时年八十岁的余友涵辞世后举办的第一场关于他的较大规模的研究展。其中，余氏多幅早期与晚期作品以及珍贵的手稿与笔记文献等首次展出，呈现了艺术家自由、多元、乐观的创作面貌。这位来自上海的绘画泰斗自20世纪60年代开始创作，并一直在非对抗性的温和底色上展开他的绘画探索。观展后，我反复翻看四大本《余友涵画集》（2016—2022），惊叹于他在绘画事业上的持续专注与蓬勃创造。画集收录了不少文章，其中最触动我的一篇，是余友涵2010年的《自问自答录》。时年67岁的他自己采访自己，回忆从艺路上关键的每一步。早在读小学五六年级的时候，他就立志将来要画画当画家。从小对绘画萌生兴趣的艺术家不在少数，但少有立志并坚定实现之人，余友涵的一生又经历了那么多社会变动，他是如何实现儿时梦想并一直画到最后的呢？

尽管自2010年起，艺坛对余友涵“圆”系列（自1984年起创作）的抽象画探讨甚多，但在千禧年前后有关中国当代艺术的国际讨论中，他更常作为政治波普的代表人物出现。1999年9月27日的《时代》杂志以《中国令人惊叹的半个

世纪》为封面标题，封面图片即是余友涵基于其作品《毛主席在韶山和农民交谈》（1999）为杂志定制的新版本。在这幅色彩浓艳、氛围喜庆的画作里，他增添了邓小平、江泽民两位领导人，人物与装饰图案的组合兼具达达式的拼贴与中国民俗画的匀整。不像同时期其他政治波普作品那样大多带着明显的讽刺意味，余友涵坦然面对这些在国人日常生活中无处不在的领袖形象，并将之作为一种现成图式运用在自己的绘画中。

可这位成就斐然的画家几乎是靠自学成才的，仅有的学院教育也并非绘画——他的简历中写着“1973年毕业于北京中央工艺美术学院陶瓷系”，但他实际的学习时间仅有1965年，即入学后的第一年，后来的学业因政治运动而荒废。在宝贵的一年里，他学习了基础的造型、图案和素描，还在教授的带领下去故宫陶瓷馆看各时期的陶瓷珍品。“陶瓷造型变化无穷，它的生命就在于这两条边。”《自问自答录》中这句精妙的概括透露出余友涵敏锐的眼力，它揭示着一条通往杰出画家的路径——见多识广的艺术眼界以及鉴赏能力。大学让他初次较为系统地接触了中国的民族艺术，除了陶瓷，还有传统家具和书法，他曾临摹吴昌硕临写的石鼓文和《张迁碑》，书法的运笔与篇章排布后来也体现在他的抽象绘画中。

余友涵由衷欣赏中国式的审美，尤其偏爱早期较为粗笨、质朴的平民化风格，理由是：“我们现在生活基本是现代的，用一些古朴的东西来装饰环境更有对比，更有历史的厚度感。这说明欣赏一样东西，不是单看这东西本身，还涉及它与环境的关系，还与时间的跨度有关。”¹ 这种对比的眼光贯穿在余友涵不同时期的画作中，一方面表现为拙朴的画面质感，另一方面则体现在他对主题的选取上——例如他将兵马俑形象作为中国文明发展初期的象征，与现代人物并置。他别具一格的“双拼”手法尤其能彰显绘画语言上的对比与自指。在《水与荷叶 2》（2007）这样看似双联，实则单幅的作品中，他让黑白与彩色、水墨质感与油画质感直接对峙，并让具象与抽象形成巧妙的互文。水纹本是具体的，但一旁彩色的荷叶则被描绘得更为写实，由此，当目光再回到水纹时，观者会更加留意到其中抽象的线条与明暗关系，并联想到艺术家“圆”系列中相通的涟漪状结构。从绘画肌理来说，艺术家对水墨与油画技法的灵活运用也令人惊喜不断，比如他某些抽象的“圆”画得极薄，加之是黑白的，乍一看很像水墨画；另一些“圆”却层层叠叠，色彩明艳，颇具体积感。

据余友涵自述，他颇具绘画天赋，而且多次得到过赞赏。他最早的绘画记忆来自上小学时，当时正值抗美援朝，有一回他在弄堂的墙上用粉笔画了两架相互开火的战斗机，大表哥看

见后夸他有画画天赋。后来上美术课时，老师自己不会画，就让他先在黑板上画一个样子（比如豆荚与毛豆），再让全班小朋友临摹。三年级时，他遇见了生平第一位“伯乐”谭老师，在这位专业美术老师的房间里，他第一次看到油画，那是些小幅的音乐家肖像，比如贝多芬、莫扎特的。“它们的和谐而丰富的色彩和那特别的颜料气味，让我非常神往。”² 他回忆道。

谭老师鼓励他画速写和素描，但不亲手教他怎么具体作画。余友涵并未说明谭老师选择不教的原因，但这或许给了这名有天赋的绘画初试者暗示：自主探索比学习技术更重要。他记下了一段特别的经历：上海中苏友好大厦（现上海展览中心）刚落成时举办了苏联展览会，那年他大概 12 岁，谭老师鼓励他去画些什么。“我当时就去展览中找到了油画与雕塑部分，对着雕像，我画了高尔基和马雅可夫斯基的素描写生画，当时很多大人围着我看，我的脸发着烫。幸好，我把他们都画像了，从此我更坚定了我走画画道路的决心。”³ 围观者的目光加上能画得像，让他对自己与生俱来的观察力与表现力更为自信，而且也令他对绘画的兴趣愈加浓厚。都说“兴趣是最好的老师”，所以即便后来他在谭老师的陪同下报考浙美附中落选了，即便退伍后当上美术教师时仍需向受过素描与美术理论训练的学生请教技术，他对于绘画的投入也始终未曾减少，并总是乐在其中。

他得以平安度过，
他意味着人格的尊严，
他独自探索画作的空间。
也都在某种程度上被保护着。

〔特殊名词参考〕

中国令人惊叹的半个世纪 China's Amazing Half-Century

1—8.

余友涵，《自问自答录》，载《余友涵画集》，上海人民出版社，2016 年。



《平均律》

2010 年，布面丙烯，260 厘米×207 厘米



“友涵与余友涵：余友涵的早期经验与晚期风格”展览现场，2025年，深圳美术馆

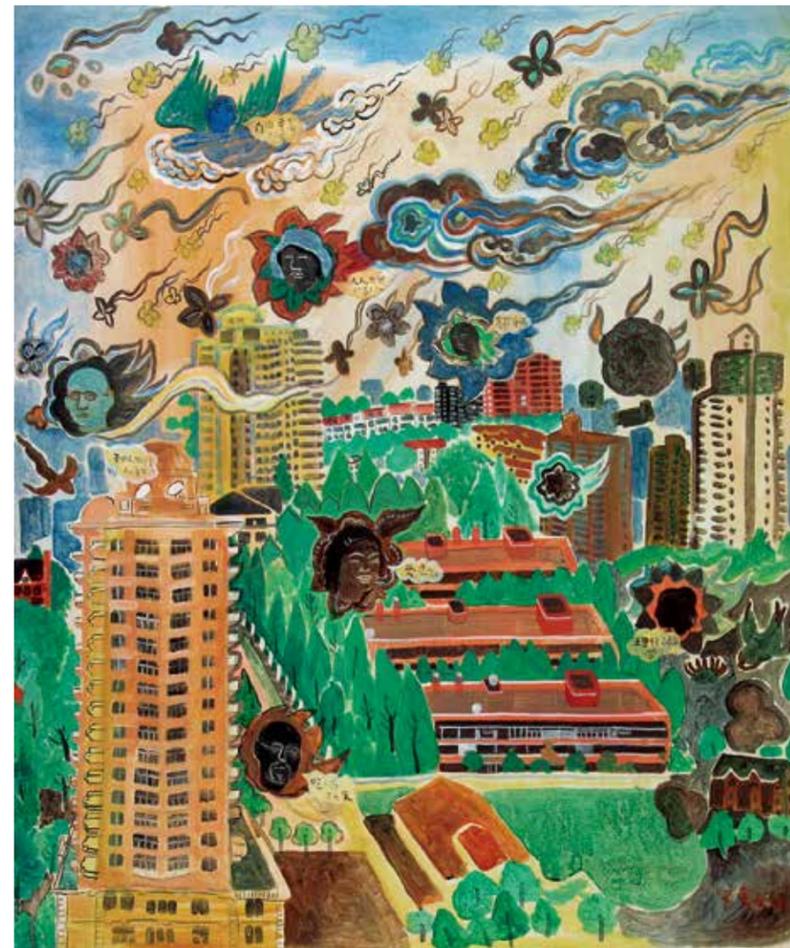
说到西方现代艺术对余友涵的启蒙，在谭老师之外，还有一位他的邻居、好朋友与榜样——范额伦。“我几乎一有空就朝他们家钻，常常比如暑假里天热，我甚至在他们家沙发上睡着了，而此时范师母正在弹奏钢琴，当我醒来，琴声还在继续。当时我年纪小，对音乐还一点不懂，但后来回想起来，我知道师母弹的大多是巴赫的作品……巴赫作品中的博大、智慧、真挚的爱和朴实感情始终影响着我，从过去到现在，直到永远。”⁴据他的好友薄小波回忆，余友涵一直热爱古典音乐，为了更好的声音效果，他会在工作室的音响后方的墙上挂大幅的画，比如此次展览展出的《平均律》（2010）。范额伦的父亲范纪曼是一位现代派画家，与林风眠是朋友，家中藏有大量有关西方现代艺术的精美画册，余友涵第一次接触印象派就来自这批藏书。在那个年代，能遇到这样一个洋溢着艺术气息与审美情感的家庭，称得上难得甚至令人感到梦幻。或许在余友涵的潜意识中，它成为理想家庭的模板——在这里，绘画与生活自然而然地融为一体。

初高中时，余友涵与范额伦一起画画、看展览。可以说，艺术成了他日常生活中不可或缺的一部分。直到高二报名参军，成为中国人民解放军陆军第十二军军直通讯营电话连的士兵，这一去就是三年半。但即便到了部队，他空闲时还是会经常画风景与人物速写。范额伦还按期给他寄去苏联的艺术杂志《创

作》。这份友谊持续为他递送艺术，让他在军旅生涯之余，仍可保有一方创作的天地。

在余友涵心中，艺术修养与创作执著都排在做人之后，“做一个清醒的有爱心的人是第一位的”。⁵这一观念也来源于他的个人经历。由于母亲患有精神分裂症，父亲又为了生计疲于奔命，很难照顾好家中的几个孩子，余友涵七岁左右就跟二姐一起寄住到小姨娘家。尽管家境不宽裕，但小姨娘对他很好，还烧得一手好菜。在三年级离开了小姨娘家后，吃饭成了问题，这件事后来是靠学校里的人解决的：“当年学校里每一个人，不管是老师还是管理人员、后勤人员，个个都很尽职。吃饭的事我没有向谁提出过，老师不过是听同学讲起，我有困难，就主动给我破例解决搭伙问题。”⁶

那是1953年，余友涵十岁，从集体生活中收获的善意或许构筑了他为人温和的底色。20年后，余友涵，因罹患肝病、身体虚弱，受组织照顾被分配回上海，到上海市工艺美术学校任教。他在《自问自答录》中特别感谢了当时的领导：“我的校长和我的部门负责人汪邦彦和王克明老师，他们都是善良的人，他们不是那种爱整人的人。我平安地度过了一边教学，一边学习，一边养身的七年。”余友涵从未在自述中提及被人刻意伤害的经历，或许这种情况从未发生，或许他只是避而不谈，又或许他自然地倾向于记住美好的，淡忘丑恶的。他得以平安



《春》
2002年，布面丙烯，90厘米×110厘米



《罗马竞技场》
1988年，布面丙烯，90厘米×75.5厘米

通常被认为无甚关联的抽象与波普，在余友涵的画中享有某种共通的重复与韵律。

度过，意味着不仅人格与尊严，他独自探索绘画创作的空间也都在某种程度上被保护着。也正是有安稳的工作保障，加上与丁乙、陈箴、王子卫等孜孜求新的学生的共同切磋，余友涵得以在课堂内外尽情学习、创作、实验，以圆融的开放性区别于同时代前卫艺术尖利的批判性。

在退休之前，余友涵都是作为一名业余的艺术爱好者，而非所谓的职业艺术家展开创作的。业余并非意味着不专业，而是一种不带功利心的投入。他沿着儿时确立的对绘画的兴趣，将绘画作为自己毕生的追求。这位走过战火与政治硝烟的画家，从小就被鼓励有绘画天分，曾被理想化的艺术家庭熏陶，得到过友谊与集体的支持和保护，而且还没怎么被象牙塔的条条框框局限过，在拓宽眼界、自我修炼中，不紧不慢地、自由地走向了成熟。

我曾在一段视频里看到晚年的余友涵作画，他精神矍铄，左手插在裤袋中，右手不失劲道地在画布上果断游走，整个人的侧影看上去相当松弛。回头看向镜头时，他脸上眉毛和两腮的线条都很柔和，双眸明亮，闪烁着动人的活力与好奇心。隔着屏幕也能感觉到，他还有很多想在绘画上去尝试表达的东西。我认为，在抽象“圆”、政治波普、“啊！我们”（创作集中在20世纪90年代下半叶至21世纪初）与“沂蒙山”（自2002年起创作）等系列之间，余友涵其实有很多相互穿插、不易归类作品，但它们都有一个共通点，那就是既从生活中来，又关乎美学探险。

《春》（2002）即是一幅兼具都市风景、波普装饰与“啊！我们”情怀的画作。画面的下半部是郁郁葱葱混着橙黄调子的结实用色，而上半部的天空则缀满了以敦煌壁画色谱所绘的头像与如意祥云，兼具民间装饰风格。它们好似正从画面的右上角往左前方飞来。每个头像旁都飘浮着一片“说话云”，显得有点像漫画。与波提切利同名画作的顶部略显相似，画面左上方飞着一位带翼小天使，说着“自由、平等、博爱”。这样的化用与致敬显得有点俏皮。画面中间一个戴着头巾、劳动人民模样的头像说“人人为我，我为人人”，一个菩萨模样的头像说“菩萨保佑”，一个年轻女孩的头像说“爱是一切”，一个戴着眼镜的光头说“天时、地利、人和”。画面底部一个留着胡子的黑色男性头像说“吃喝玩乐”，在画面右侧边缘的一个留着辫子的女性侧颜说“理性、科学”……千禧世代都市生活图景里纷繁的价值观被生动地勾勒出来。

通常被认为无甚关联的抽象与波普，在余友涵的画中享有某种共通的重复与韵律。如果说，散落在画中嵌着头像的“云朵”像自然界的云朵那样悠哉浮走，那么在他所画的某些抽象的“圆”中，蝌蚪般的笔触如旋风，如湍流，疾速地运行，回想着无限的宇宙力量。

他在最早期的波普实验作品《罗马竞技场》（又名《斗兽场》，1988）中挪用了主宰抽象“圆”的点与短线元素。到了《邓小平》四联画（1996），图式明显来源于领袖宣传画，领袖的头像如太阳般在画面中心光芒四射；他运用同样的点与短线来描绘光

芒，而色彩却是鲜艳、高对比与饱和的波普色谱，并带有明显的印刷质感。同理推衍，他也可以把风景画跟抽象与波普兼容起来，比如《有花的沂蒙山》（2005）。

或许余友涵正是因为从未得到过某一位专业绘画老师的具体指导，才总能循着自己的兴趣与眼光博采众长，勇于尝试各类风格。大多时候从印刷画册上学到的艺术前辈大师们的图式内化于他的心、脑，影响着他的眼、手，因而他也从未以抽象或具象来局限自己。例如《梯子上的孙女》（2015），余友涵在黑白点线的抽象背景前用连环画白描风格画了一位彩色少女。

在我看来，对于文字的“画”用最能体现他在绘画上的自由与流动感。在《最乐山房》（1988）中，他画了16个米色劳动手套组成的矩阵，还沿着画面左、上、右侧松松垮垮地写了一些字，并因其意义不明，显出稚拙的图形美感，而那些手套也趋近于纯视觉的图形。

而在《逝者如斯》（1998）中，标题里的四个字融入了画面的点状笔触，而非独立占据画面的某一块面积。又隔了十年，在《游泳》（2018）中，画家似乎在抄写一行行英文，但连贯抖动的字迹随着笔尖的跑动和墨色的浓淡而蜕变为一种抽象化的笔触。

自由是余友涵最看重的艺术品质。他说“圆”要抽象地表现宇宙中的一切运动的自发和自由。“万物运动不以人的意志为转移，这就是万物自由发展的权利，不自由毋宁死，自由精神不论在宇宙、在地球、在人类社会及人类个人都是普遍存在”⁷，他想表达对自由精神的致敬。而用来表现宇宙万物的点与短线，映照出他对事物的还原性与组合式的理解，这种理解与他抽象且拼贴式的绘画语言一致：“什么事物的基本单位都是简单的，大量单位的不同组合就可能表达出事物的千姿百态。”⁸

余友涵的晚期作品经常表现宇宙天象（如《月食》，2018），也在天体运行的恢宏场景里嵌入用零碎的点与线绘画的简笔人体（如《抽象2019 1-3》，2019）。但无论如何变化，“圆”总离不开作为“背景”的虚空，二者从创作早期的截然相隔，演化至晚期的浑然一体，我将之解读为艺术家对自然的敬畏和对自由的体验。

余友涵回顾展“友涵与余友涵”现于深圳美术馆呈现，展期至7月10日。

顾灵：一名热爱艺术、书写艺术的人。



《最乐山房》
1988年，布面丙烯，130厘米×160厘米



《逝者如斯》
1998年，布面丙烯，232厘米×143厘米