

陈

主编

龙瑞

平

河北美术出版社

篇

画从书

画从书

主 编：龙 瑞

副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎

责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华

封面设计：张 森

内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旻 王嫚娟

技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 陈平 / 龙瑞主编；陈平绘. —石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②陈… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第138066号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司

深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

陈平 简历

北京人，1960年出生，1984年毕业于中央美术学院中国画系，并留中央美术学院书法艺术研究室执教；1997年调入中国画研究院为专业画家，一级美术师。2002年调回中央美术学院中国画系为教授，博士生导师。



陈平绘画审美意蕴研究

□ 文/傅京生

陈平早期绘画分期与不同时期的文脉渊源及其审美价值分析研究

陈平艺术风格的成因、分期及其价值与意义的分析研究，归纳起来，主要有如下几个方面：

(1) 考入中央美术学院学习之前的准备时期。

青少年时代的陈平以其出众的天才和少年老成，而为画坛前辈赏识。尤其是深得时任人民美术出版社编辑的画家林锺先生所喜爱，从而在林锺先生的指导下，具备了诗、书、画、印各个方面较为全面的修养。此外，陈平幼年丧母的遭遇，也对他的艺术风格的早熟产生了一定的影响，幼年丧母的苦因，使陈平异常刻苦、勤奋；再加上前述诸如林锺先生这样的画坛前辈对他的提携指导，则使他在那样的年代，一方面，没有受到过多的负面的“理论教育”的影响；另一方面，则是接受了比较纯正的传统文化修养的法乳和教育。

林锺先生那一代学人，身上尚保留着上世纪初新文化时代奠定的学贯中西之学统余韵，在文化封建桎梏和政治高压桎梏下，正直的中国文人的文化精神自然会骤然起涌，在这种情况下，一旦遇到机会，便会

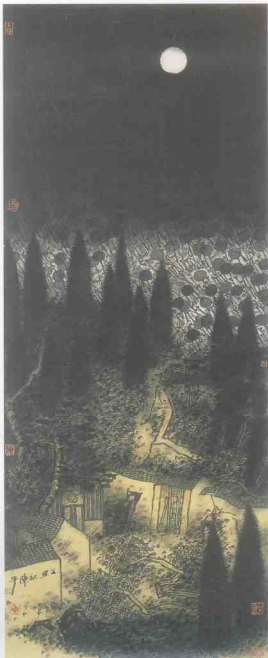


傅京生

不可遏止，喷涌而出，而陈平恰逢其时，承袭衣被，可以说是不幸之万幸。

(2) 在中央美术学院学习时期。

陈平在美院上学时，李可染先生还在健在，虽然可染先生当时已经不再授课，但美院山水科的教师，基本都是可染先生的传人。李可染先生(1907~1989年)的艺术风格，一方面承继了齐白石秉承的清末金石学派的精神精髓；另一方面，可染先生的风格亦得黄宾虹“积墨”、“渍墨”、“破墨”之文化要旨；此外，可染先生的风格，还借鉴了西画的明暗表现方式，丰富了传统技法的表现力，创造出黑、重、浓、亮的崭新画风。事实上，可染先生绘画风格之魂，是他40年代在重庆以西学底子研究石涛、八大山人乃至徐渭、董其昌奠定的“国粹”基础，而恰恰是这一点，在20世纪50年代以后，可染先生在教学中是不可能向他的学生灌输的，于是，在可染先生的直系学生中，能够陈平这样幸运地发现了这之中的奥秘者，实在不多。陈平恰恰是从上述两个方面继承了可染先生的风格而奠定了良好的基础。



陈平 静岭山 1997年

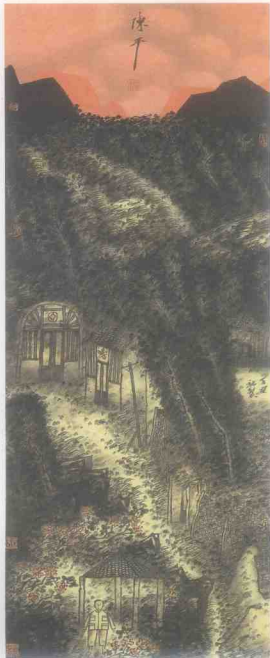
(3) 1984年中央美术学院国画系毕业后留校时期。

19世纪20世纪以来，中国书法、绘画的发展有一条潜在的逻辑文脉，就是金石学对中国书法、绘画领域的学理文脉的逻辑影响。而陈平在中央美术学院入学前，学习绘画之外，对书法、篆刻的浓厚兴趣，则使他超越了他那一代人所受的政治文化思潮的影响，这不能不说是陈平艺术历程中的一种不期而至的幸运。

金石学肇始于宋代，经元明而至清代，金石学在本质上，已经按照宋代文人大致划定的学术轨迹，极为深刻地影响到书法、绘画的创作，并为中国书法、绘画在近现代的发展提供了丰富的视觉学术资源。在这个意义上，陈平的艺术风格的形成，也由于有了对“金石学”文脉的特殊承接而对中国传统绘画在当代的文化重建，有着蓄空之功。

(4) 80年代中晚期至90年代初的“新文人画”时期。

“新文人画”与“85美术新潮”是一个十分敏感，也十分复杂的问题。但是，恰恰是“85美术新



陈平 静岭山 1997年

潮”，使得曾被冰封、被禁锢的“传统文人画”得以被解放。陈平抓住了机遇，顺应了时代的发展。王鲁湘先生在论及陈平的艺术时，如下的言论，在现在看来，也即闪现出了特殊的光芒。王鲁湘说：

当“新文人画”作为对“八五新潮”绘画的反拨出现时，他很容易就成为它的认同者。典雅的人文情怀使他必然对具有强烈反文人倾向的前卫艺术作出反拨，这种反拨一方面体现在对古代做法的“复活”，信以向人提示古典所具有的永恒魅力；另一方面是将民间风情引入画中，一些直接从民间剪纸和年画中变化来的形象和符号，同文人画的笔墨交融在一起，反过来也影响到他的用笔线条更趋于浑朴稚拙，使过于热烈的文人笔墨受导来自民间的原生态气，呈现一种熟后生的面目。这样，在形式上他响应了新潮美术，在内涵上他却反拨了新潮美术。因此，陈平的画在当时成为一个奇特的现象，他同时赢得了激进与保守两个阵营的喝彩！

由此看来，80年代中晚期至90年代初，陈平加入



「创作中」

“新文人画派”群体，应该说既是时代的选择，也是他自己努力的结果。

(5) 1990年前后的“费洼山庄”时期。

这是陈平进入“灵境”状态创作山水画的时期。在我们看来，陈平此期绘画的文脉渊源，仍然来源于他对“85美术新潮”与“新文人画”之关系的实践探索与在此基础上深入思考。不过，在事实上，“费洼山庄”的出现，已经表明陈平的艺术创作，必然会随着时间的发展而进入“空境”之中，并由此使他离中国文化传统越来越远。（关于“空境”的论述，详下有关“心学”的文字）。

1985年至1990年这几年中，正是“新文人画”蓬勃发展的上升期，此期间对于“新文人画”的特征，许多人都感到其文化价值难以琢磨，难以界定，但“新文人画”毕竟是合乎历史逻辑的必然要产生的事物，所以，仍然会有像刘骁纯这样的新哲学家，能够清醒地认识到：“新文人画”的出现，既是对“写实水墨”的反弹，又不同于纯抽象的水墨画，而主要是重新认识传统，强调的是现代写实水墨画所欠缺的“写意”并与其形成互补。

于是，也就是在这个意义上，陈平当时创作的“费洼山庄”系列，可以看作是对于当时的现实文化的超越。也正是在这个意义上，邵君当时评述陈平的绘画时，认为“新文人画”一方面表现了向传统回归的倾向，另一方面，亦是对当代艺术创新的旧框框的反抗。他说：“常进、陈平、江宏伟等人的作品，很精致，语言纯熟，和对传统的分离相比，向传统回归比较容易成熟，给人以视觉上的亲切感，这是一种以复古为革新的思潮，是一条可以继续尝试的道路”。事实上，如果说陈平1987年画的《未脱离于20世纪“新乡土”》空白中的《正午》是在“灵境”状态创作的山水，那么，1990年所创作的《此注初见秋客》，就是具有“空境”意味的山水状态了。正是这样的具有“空境”意味的山水，吻合了刘骁纯和邵君等人的言论。

《此注初见秋客》，是陈平在中国古人所说的“外师造化，中得心源”，以及，在“超以象外，得其真”这样的文化观念的主导下，完成的一件具有“空境”意味的创作。此后，如同当年的王安忆曾经勾勒出“小施庄”一样，陈平营造了一个“费洼山庄”，从而，使他的绘画具有了带着“魔幻现实主义”思潮而“同乡”的价值和意义。由此呈现出陈平此期的空境，已经历了从1976—1989年绘画领域出现的文化奔奔族对现实的无奈以及抗争的超越特征。



「费洼山庄」 2004年

总之，把陈平早期的绘画分为以上五个时期，及其对各个时期的文脉渊源与价值及意义的分析，应当说是实事求是而且是中肯到位的，其中，绝无偏颇之辞。

二

陈平成熟期山水画中的古典精神元语言意义上的现代阐释及其价值。

陈平出生于20世纪60年代，成长于社会思潮大动荡的70年代，青年时代又经历了20世纪80年代中国思想解放运动，这就使他有条件能够融合传统与新潮、古典与现代、东方与西方；他本可以成为新艺术的发言人而喧嚣一时，但实际上，陈平并没有这么做，而是反其道而行之，成为了中国传统艺术的现代阐释者。或许他可能深知，这样同样可以风华绝代。

通常来说，画家都是多变的。尤其是现代画家，许多现代画家今天一种扮相，明天可能就是另一种扮相。但是陈平风格一直比较稳定，当然，这并不代表他的思想僵硬不变。在一个焦虑、燥热的时代，在一个人们早就习惯于把艳丽的日光变成了旷日持久的欲望口味的时代，陈平最早知道，最后解决人们焦虑、燥热的底线，是稳定的文化信仰。所以，他以不变应万变，以看似不变但却是以多种“和而不同”的面目出现的画面，令我们欣赏到了他那具有深度和广度及其极具艺术魅力的文化的稳定性。他是一位精神家园的筑巢者，在一个精神流浪的时代，他是中国人稳定的“天人合一”思想的歌手，他为我们建造了一个沉睡在我们心底，已经被我们遗忘了的精神家园。

善于古今中西视觉图形象进行“精神选择”，是陈平“灵境”山水得以感人肺腑的主要依据。在陈平的画中，有李可染以积墨（或积、泼结合）方式塑造山水形象的成功经验在其中。从陈平1988年画的《桂林写生图》、1998年画的《梦底家山》，这种



「梦底家山」 2004年

明显借鉴了李可染创作经验的作品看，一方面，陈平把这种借鉴还原到对黄宾“黑灰”手法的借鉴；另一方面，则把李可染对色彩研究的成功经验还原到“色彩肖像性”的水平来继续他的艺术创造。但问题的关键是在这之后，从“李可染—黄宾”这个方向看，陈平一方面把还原后的黄宾再一次还原到汉唐精神语境；而另一方面，又把还原到汉唐精神语境的黄宾与“85美术思潮”以来中国画中形成的“解构—构成”视觉语言融为一体，而从“李可染对光色的研究—色彩肖像性还原”这个方向看，一方面，陈平的作品虽多用光，但在李可染式的浓重的墨色经常与明亮的留白仍旧错落并置的基础上，陈平的作品却创造性地这如黑云蔽日，那雨却如雨后晴空普照（这种跨时空于一体组合方式，是李可染时代即想得得到，也会因政治文化思潮因素而难以办到的），这就与李可染大不相同；另一方面，陈平在色彩处理上又再度分叉：第一，借鉴西方的色彩学成就完成了属于自己的创造，譬如，也许确实是出于灵性，陈平的作品中蕴涵着他对以科学为依据的西方写生色彩学的理解，例如1998年画的《梦底家山》，右下角的楼房白色的墙壁，在蓝天的“条件色”反射下，呈现出了瓦蓝色，而山水中水珠渠中的倒影，同样是“条件色”作用下的显现；第二，尊重自己的主观感觉，譬如，远山的光面，虽同样由于“条件色”作用而呈现出了瓦蓝色，但是这一次瓦蓝色的显现，却主要是画面主观构成上的需要使然（这样的例子，还有画中游泳的小孩贴在岸边的衣裤，有人认为这样的处理受到了民间美术、如剪纸艺术的影响，而实质上，这种处理还是写生色彩学理论与画家主观要通过“灵性”思维变现的结果），在书画绘画文化中，有“浑沦深远出于简”之说，指的是面对扑朔迷离的复杂事物，能够交错配

合,使之综合成一种见解明快的意象,从陈平1998年画的《梦底家山》这类作品中,我们不难看出,至少在20年前,陈平就能够像他的师长贾又福那样,有着一个“以总万”式的把握视觉文化资讯的能力,有着一个在历史和现实绘画图象文本中“视通万里”的能力。

在上述意义上,我们不能用前卫画家的标准来衡量陈平,陈平不是前卫画家。因为陈平的作品,大多犹如是在中国画古典文化特有的“传奇空间”中创作出来的,其作品中经常出现的海涌一般的游云、雨后穿过密布的浓云缝隙的具有穿透力的阳光,以及那些激荡天地的大雨之前的闪电雷鸣,无不有效地增加了这种“传奇空间”在所表现出来的画面形象的艺术魅力。所以,面对陈平的画作,你不必怀疑他作品的真实性,一如你不必了解一颗远在天边的明星;你只要欣赏他的作品所手与你的艺术魅力,以无欲而轻松的心灵接近他的画面,他画中的精神气息就会如明亮的星光从天边滑落,扑入你的梦境,进入你的心中。

从陈平的作品中我们可以看到,就诗歌、文学对于他的绘画美学思想的影响而言,他并没有仅仅局限于唐宋诗歌、文学的“雅文化”形态层面来理解和接受历史文化遗产,而是在充分理解和准确把握“雅文化”的基础上,还对“诗经”、“楚辞”中蕴涵的民间文化色彩以及汉魏南北朝时期的“传奇”中蕴涵的具有人本色彩的汉文化精神情有独钟;于是,这就使得陈平的绘画中具有了把中国古代的雅文化与中国古代的原生文化进行还原重建的审美意蕴。因此,通过对陈平作品艺术风格形成的艺术来源进行分析和研究,我们可以作出如下推测:可能是来源于董其昌“以神喻画”思想背后支撑着的晚明即已然成为成熟的中华文化中的“心学”思想,使陈平能够自由自在地运用上古以降即已然根深蒂固存在于中国人心灵中的“神思”思维方式。

当然,这样的猜测是不无道理的,因为“心学”思想的主旨,是以空静思维为宗旨,以天地自然与人心小宇宙为一体为路径,从而达到“人心自得”为旨趣。王阳明曾认为,所谓的“人心自得”,即“舍彼之繁,求吾之约”,即在静观中,将我心寂寥空寂的复杂关系分条缕缕,寻见端绪,找到我心与心的“凑泊吻合处”,从而达到“宇宙便是吾心,吾心便是宇宙”的目的。在这个意义上,体现“人心自得”的修养方法,其实际就是达到空静境界的可靠途径。对于画家的绘画创作而言,在这之中,所谓的“以天地自然与人心小宇宙为一体为路径”,实际上已经说明,“心学”的思维方式并不是无所依凭的空想,而是一种通过“师法造化”而印证自己的心灵与圣贤息息相通的“格物致知”式的修养方式。

在上述意义上,传统的中国画境界,他不是简单的自然物象印象以“拼盘”的方式在一个想象的空间中进行简单罗列组合的产物,而是在上述的陈平绘画中显现出的那种“心学空间”中,显现画家精神真实的一种艺术构造样式。无疑,正是由于这个原因,所以我们面对陈平的《梦底家山》、《费庄山庄》等系列作品时,作为欣赏者的我们的心灵,才能够进得去、出得来。进得去,是因为面对他的作品能够使我



《静山农家》 2004年



《陈平》

们获得身临其境的美感;出得来,是因为面对他的作品,我们能够同时在同一个创造性的想象中,以他的作品境界为津梁,进入属于我们自己心灵的崭新的审美体验,而不会完全成为他的作品境界的俘虏。

一般而言,“心学”的学理研究,属于哲学研究范畴,而事实上,作为画家,往往更能够以“一超直入如来地”的直觉感悟形式,把握住“心学”的义理要妙和文化精髓(禅宗讲“不离偈语证法身”,便是这种“一超直入如来地”的顿悟法门)。这是因为,中国传统绘画本身即是中国哲学的可视性呈现。离开了中国哲学,中国画的笔墨精神也即不复存在。尤其是在明清时期的写意绘画中,那份被以意象思维呈现出的“一片狼藉”的笔墨,如果内部没有哲学思维的支撑,那将是惨不忍睹的。概而言之,在明清时期的写意绘画中,从笔墨技巧到神采、气韵乃至画面的终极意境,无不渗透着自先秦经两汉、魏晋至元明以降中国人的哲学的、文化的、思想的精华。所以,对中国画而言,绘画本身即是文化的载体,它确实犹如徐渭、八大山人画作中的一个小小的笔墨中,不着一字即得风流。因此,从绘画“以不追念,任运增进,而入如来地”这个角度看,绘画也应当是把握中国文化极为有效的途径之一。但是,这需要智慧,也需要机缘,而陈平恰恰在这方面是高人一筹的。

20年前,陈平的绘画技法即已早熟,他用毛笔意

多变,其勾皴破染,繁复老辣,已入化境,但是仅仅只如其技高超,取法多方,而不悟其上述“万象归一”之法,为了“气”,为了“骨”,为了“意味”,那最终还是难于理解陈平的绘画的直正奥妙之所在。例如,在谈到对董其昌“读万卷书,行万里路”的理解时,陈平认为,董其昌的“行万里路”,应该是一个体验式“格物”的过程,一方面,是要通过“行万里路”中的“格物”研究、分析、比照前贤的艺术实践与艺术理论的正确性(当然主要是通过上述意义上的前贤的图象存在);另一方面,“行万里路”并不是走到黄山就如云的画黄山,走到太湖就如云的画太湖,而是通过万里之途所观景象,把物、我、前贤综合于一体,形成不违背中国文化精神的有感而发的意象。这就是中国文化中无所不在的所谓的“万象归一”,是在“大观”中捕捉并表现出“大家”的观念的变相说法。显然,这些观念和“说法”是陈平艺术上成功的保证,但同时也是他的思想和观念吻合或融合上述“元语言”思维方式的必然呈现。

一言以蔽之,陈平的艺术创作表明,只有真正懂得了“万象归一”之法中蕴涵的“既济”、“未济”互补原理,才能够处理好古今新即陈平与创新之间的复杂关系,才能够处理好个人心灵乃至我文化与自然万象之间的复杂关系。事实证明,即便是五四新文化运动以来文化上的精英人物,也都不是能够处理好这种“既济”、“未济”互补关系的。譬如,胡适虽然主张“非孝”,但是胡适本人生活上却是非常孝顺的;鲁迅反对他人礼教,但他对母亲却是非常孝顺的。这是中国文化传统中特有的一个现象,其根源与中国文化中的元思精神有着密切的关联。按照新文化运动精英人物的元思逻辑路径方式地思考与实践,对传统绘画的继承与发展而言,这显然是极为重要的,也是非常值得我们深思的。

综上所述,陈平的绘画是属于时代的,同时也是属于正在回归之途的中国文化的,他确实捕捉住了中国艺术中的“大象”。所以,对于陈平那些感人至深的画面而言,陈平对自然、对社会、对艺术的宗教般的虔诚,而他人内心又极为高洁,所以,不管他的作品是多么地“超以象外”,多么地“能广”,总会让人特别感动。通过欣赏陈平的画作,其内蕴的“既济”与“未济”合一的审美内蕴,总是能够令我们体验到一种天意,一种神意,作为一种人文艺术,艺术欣赏在本质上是对自我被束缚的突破,是一种心灵被解放的快乐。陈平的画作,就是在这个意义上被时代所选择,并作为时代所重视的。

总之,陈平的绘画实践表明,在表现自己个性化的灵思思维的时候,仍关怀着自然大道,仍能与圣贤心灵息息相通,将对自己的关怀转化为对他人的关怀时,才能把自己感受到的最大诗思精神释放出来。在这个意义上,即便是诸如陈平技法中的密点知微的风格,其实也是他站在更高的层面去观察人文文化遗产和现实需要的发现事实上,这种精神一直贯穿在陈平成熟期以后的绘画实践中,这就是感人至深的陈平的山水画的审美内蕴及其文化价值所在。(节录,原文19000字。)

题 目 却话众山梦底时
创作时间 1999年
尺 寸 180cm × 360cm
材 质 纸本



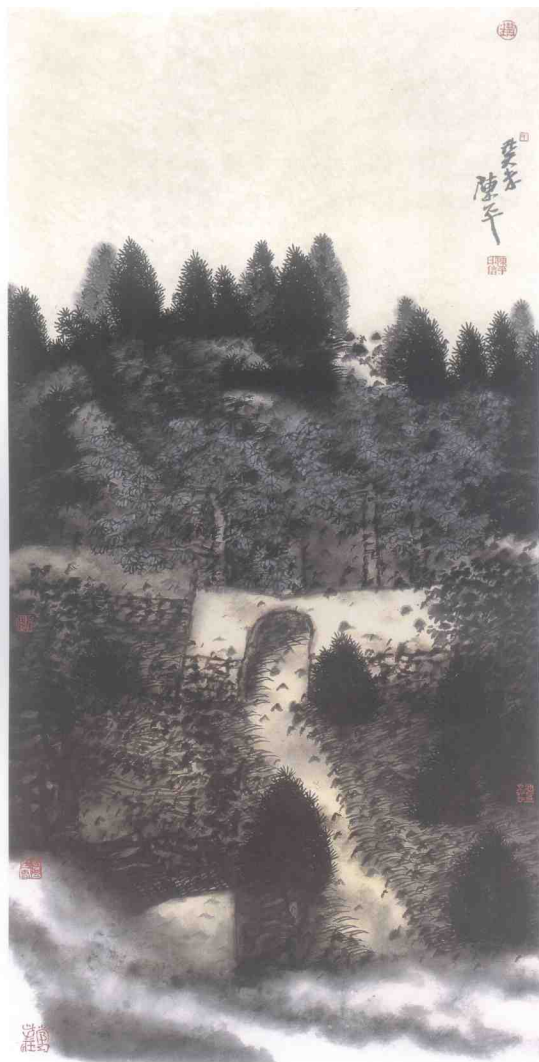
題 目 鷗崎天
創作時間 2003年
尺 寸 180cm×360cm
材 質 紙本



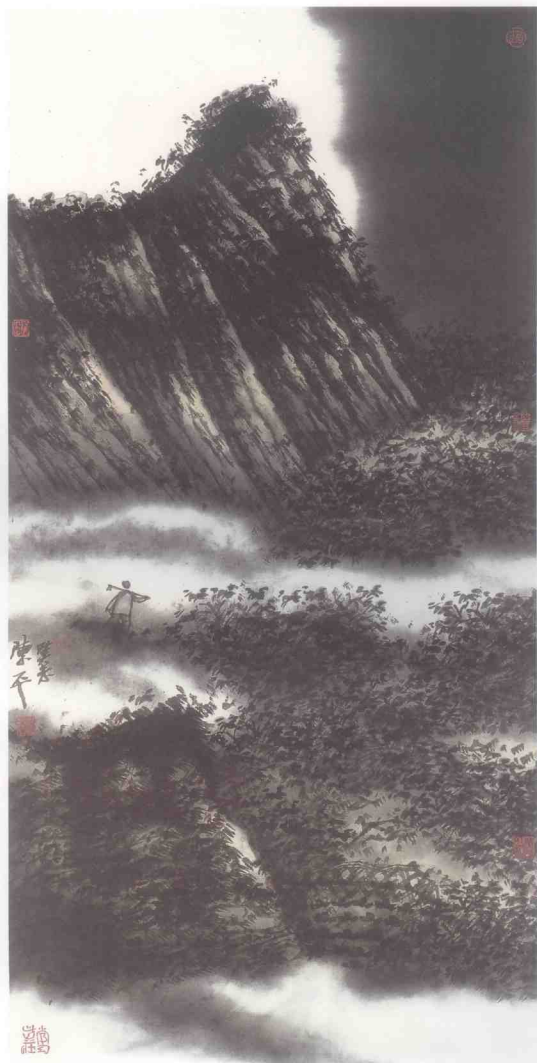
题 目 踏雪寻梅
创作时间 2004年
尺 寸 225cm × 125cm
材 质 纸本



题 目 费洼山庄二
 创作时间 2004年
 尺 寸 138cm × 68cm
 材 质 纸本



题 目 费连山庄三
创作时间 2004年
尺 寸 138cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 梦麓家山三
 创作时间 2004年
 尺 寸 245cm × 127cm
 材 质 纸本



题 目 梦底家山四
 创作时间 2004年
 尺 寸 245cm × 127cm
 材 质 纸本

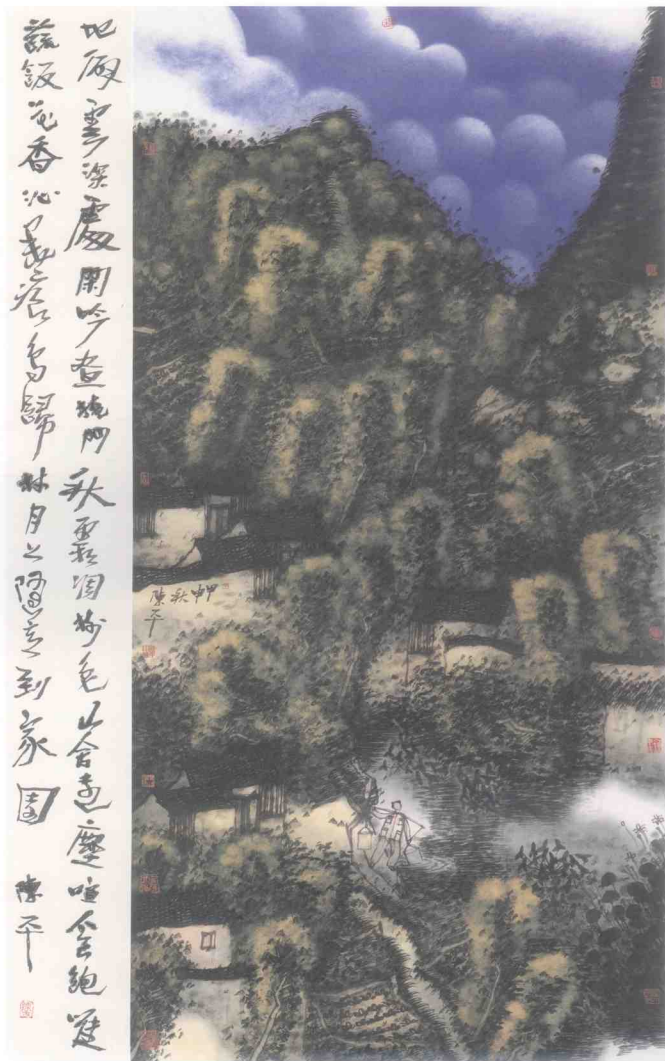
笑展入夢深閑身一笑臨
 斜陽殘照地 蕭瑟同遠金
 泉云石秀 幽竹陰芳喧
 歸來思 祇可相園心 陳平



题 目 梦麓家山五
 创作时间 2004年
 尺 寸 245cm × 127cm
 材 质 纸本



题 目 梦寐家山六
 创作时间 2004年
 尺 寸 245cm × 127cm
 材 质 纸本



题 目 梦鹿家山七
 创作时间 2004年
 尺 寸 245cm × 127cm
 材 质 纸本

