



陈建中

Chen Jianzhong

赏 珍 集

Shang Zhen Ji

赏珍文化有限公司 编

岭南美术出版社

陈建中

Chen Jianzhong

赏 珍 集

Shang Zhen Ji

赏珍文化有限公司 编

岭南美术出版社

陈建中的绘画，将遥远的过去与同样遥远的未来浑沌同一地凝结在当前的景象里。在西方人眼中，看到了中国的宋代绘画，看到了东方的诗意；在东方人眼中，看到了西方绘画的深厚传统，看到了西方绘画物质性背后的神秘。他无论在技法上，在绘画的精神层面上都深入到了中西方绘画的共同内核，因此，无论中西方绘画史都必定会写上他的名字。

——黄耀忠





前言

..... 2

序言

沉静而典雅 4

专论

平凡至极是神奇 6

师物者的师心旅程 8

宁静而庄严 13

文化心灵的映照 17

绘画与哲学的交融 21

国际评论

陈建中的想象力 96

陈建中的画 98

陈建中·视觉诗情 101

艺术活动年表 109

展历及公共机构收藏

..... 122

主要评论

..... 124

图

一 树林边地 31

二 牧场之四 32

三 布列塔尼风影之四 33

四 艳秋之一 34

五 粤东山村之六 35

六 清风 36

七 十月的碧素蒙公园 37

八 山区风景 38

九 比尔科近郊的风景 39

十 红墙风景 40

十一 巴黎近郊 41

十二 武陵风景 42

十三 秋林 43

十四 牧场的黄昏 44

十五 斜阳 45

十六 婺源风景 46

十七 通衢风景 47

十八 初秋 48

十九 初夏 49

二十 窗外风景 50

二十一 窗外竹林 51

二十二 原野上的蓝天白云 52

二十三 婺源村居 53

二十四 婺源河风景 54

二十五 曼尔尼河风景之二 55

二十六 丛林 56

二十七 意大利农村 57

二十八 密林之二 58

二十九 塞纳河的黄昏之二 59

三十 山谷农场 60

三十一 曼尔尼河之秋 61

三十二 静静的湖边 62

三十三 密林之一 63

三十四 依尔河畔树林 64

三十五 池边白屋 65

三十六 园中大树 66

三十七 巴黎近郊的农村 67

三十八 艳秋 68

三十九 依尔河两岸 69

四十 水边之秋 70

四十一 溪口 71

四十二 河湾幽林 72

四十三 后院小溪 73

四十四 原野上的两棵大树 74

四十五 诺曼弟的原野 75

四十六 依尔黄色天空 76

四十七 依尔农庄 77

四十八 窗外风景 78

四十九 墙后柳树 79

五十 树 80

五十一 深秋 81

五十二 墙里墙外 82

五十三 卧 83

五十四 秋叶 84

五十五 径 85

五十六 山坡上的小教堂 86

五十七 孤独的房子 87

五十八 倒映 88

五十九 秋色 89

六十 斜伸的树 90

六十一 水中白石 91

六十二 诺曼弟的晴天 92

六十三 红树林 no.2 93

六十四 新枝 94

前言

王璜生

广东美术馆馆长

20 世纪对于中国来说，最突出以及西难的问题是，在貌似世界“一体化”的过程中，我们既愧对于传统文化和自我身份，也无法进入西方的主流场景；同时，另一种独特而有趣的现象是，本土的文化界，似乎更为热衷于域外的思想和观念，隔岸大谈观“花”的真切体会和无限遐思，俨然是一个“西方通”；而在域外或面对域外，大家则大打“中国牌”，从古代哲学智慧到东方养生深义，再来个儒、道、佛纵横贯通，令老外一头雾水连声称奇。其实，我们多少心知肚明，我们对传统文化既缺失深厚的学养基础和人文心境，也没有追补的信心和恒定的信念；而我们对西方文化和当代文化也同样，既没有历史及人文的背景，也缺少必要的审视、评判的标准和勇气，因此，如果我们能够自我意识到这一点，也许在西难的处境中方能摆正自己的位置，默默地做些实实在在的工作。

在这里，我们遇上了一位这样的艺术家，他默默地做着实实在在的工作，没有时髦的张狂，没有自我的膨胀，也没有太多的言语，然而他以不大但炯亮的眼睛，以恬静而睿智的心，在一个特殊的场境和位置，静静地观察和体验东西方文化的交融和碰撞，努力将这种观察和体验用画面传达出来，他就是旅法 30 年的华裔艺术家陈建中先生。

陈建中 20 世纪 50 年代末就读于广州美术学院，从附中升入学院油画系，接受的是当时流行的苏式扎实的素描及色彩的训练。60 年代初移居香港，后移居巴黎。这对于这一特定历史时期的中国艺术家来说，无疑是幸运的选择，当时，有多少中国艺术家能够有机会到世界艺术之都巴黎去朝圣一下呢？更何况陈建中还在那里定居下来。然而，在国内同行看来是幸运的他，却必须面对并承受种种生存的艰难及探求的苦衷。他当过饭馆的跑堂、皮革工厂的剥皮工、家具厂的画师等等。但他一有时间便泛泛于艺术馆、博物馆及画廊之间，认真琢磨及弄清各流派画风的来龙去脉及与当时绘画发展趋势的关系。当时，巴黎画坛呈现的是一派繁荣而庞杂的气象，具象的、抽象的、波普艺术、观念艺术等等，令人眼花缭乱。陈建中经过了一个阶段的迷惘和摸索之后，将注意力渐渐集中到具象绘画方面，并确定以此为自已的发展方向。

虽然，与当代许多艺术家一样，选择具象画法并不能说明陈建中的特别之处，然而，选择了具象，并如何以具象的手法来表现自己对生活、对生命的感受和理念，这才是关键而富有意义的。陈建中选择并深有感受的不是巴黎的繁华、热情、浪漫以及刺激，不是“红磨坊”，不是灯红酒绿的热闹和疲倦，而是在繁华巴黎被人遗忘的角落的那份深深的孤独和寂静的恬静。他一直画着巴黎街巷的破门、残窗、败壁、生锈的扶梯和水管、路边的小草、栏杆里的绿荫……这批作品很快便获得法国艺术界的极大关注，并得到诸多的评介。

这里，我们似乎留意到一些很有意思的现象：陈建中的作品进入巴黎评论界的视野大概是在20世纪70年代中期开始，这一时期，占据巴黎艺术界主流地位的是继五六十年代抽象绘画为主之后观念艺术，特别是非架上绘画的艺术手法特别受到青睐，而此类艺术多数关注的是现代社会中现代性或后现代问题等与人的生存的紧张关系、人在其中的焦虑感等等。但是，陈建中坚持以他具象的架上绘画形式，细致地表达着一位有中国文化背景的艺术家在西方当代社会中的独特感受，从而赢得艺术界的关注和认可。而西方艺术界对他作品的认可主要集中在他的中国背景和文化的当代表达上。如艺评家苏珊·德·可宁所写道：“我们越是深入地描绘精确得令人惊愕的世界，我们就越发现，这些异常的栅栏，这些我们不敢开启的紧闭的门户，这些有如瞠目、开向空寂的窗洞和通往无有之乡的阶梯，其实都是风景，是我们日常环境中的风景，却蕴含了宋代名画的固有哲理。……这位年青画家，技艺超卓，继承了中国画的本质价值，以他先祖——那些善于描绘人迹淡杳的山水画大师的敏锐，把他周围的有限世界，用现代语言演绎出来。”其他的艺评家及记者也有近似的评论。我们注意到，在西方艺评界，似乎对于在西方能够获得成功的中国艺术家，其评论多数集中在他们的“东方的文化背景”上，如“东方的诗意”、“东方的音乐”、“老庄的思想”、“东方的空间概念”等等，类似的评论同样被应用于赵无极、朱德群、萧勤等艺术家身上。而旅外的艺术家更是经常有意地利用“中国的身份”，使用“中国的符号”如太湖石、明式家具、书法结构、水墨形式、太极概念等等，为西方人的评论提供释阙起点。陈建中却不刻意于“东方符号”的使用，他所描绘的门、窗、扶梯、墙壁、水管，有着超越国度、超越东西方疆域的另一符号意义。也就是说，这些物象上面镌刻着人类共通的文化经验，它们是人类日常起居的残余物。这其中，陈建中或许是用一种超越时空的东方情怀凝视这样的物品，这些被岁月风霜侵蚀了的落寞的物品。但至少是这样，他不是从实物符号上而是从情感意象上呼应了东方精神。他避开直接打写东方意象，或用抽象的画面作老庄式的哲学玄思。他选择了具体物象，这物象是东西方人类文明的公共财产，是生命在一种具体体的环境中曾经存在过的印记。物象的变迁和被废弃，正体现了一种人类际遇，体现了生命的沧桑与无常。

从这个角度而言，陈建中的画作致力表现的不是一种超验的玄思，而是一种现世关怀；不是一种表面的东方情结，而是一种深沉的人类情怀。这种表达使他打破文化与国界的疆域，为迎合“阐释”而拼命堆砌“符号”的矫情，此独特的画面内容和形式追求，在众多的旅欧艺术家中形成自己的面目，表达自己作为一个独立的艺术家的生命思考和美学理想。

沉静而典雅

邵大箴

一位受中国文化艺术熏陶、在中国受美术教育和训练的青年画家，带着对西方文化艺术尤其对巴黎现代艺术的崇拜与憧憬，来到巴黎，要在巴黎艺坛寻一立足之地，可想而知是何等的困难！那是1969年，出生于广东龙川的陈建中刚刚而立之年，他在中南美专附中和广州美术学院学习了七年，又在香港生活了六七年，怀着复杂的心情到被人们视为“艺术之都”的巴黎来拼搏。最初，他只能靠家具厂“画些仿古的装饰画以谋生计”，当生活稍有着落之后便全力以赴地从事艺术创作。从哪里入手？千头万绪，活跃多变的西方画坛使他眼花缭乱，巴黎的古典艺术珍品使他心醉神迷。像所有乍来初到的异国艺术青年一样，他必须定眼认识画坛的主潮，探寻打入其中的种种之可能。可是就陈建中的性格而言，他又不是那种随波逐流的人。作为艺术家，他敏感且善于思考，他富有进取精神且冷静沉着。身处巴黎，西方美术思潮的变化不可能不对他产生一定的影响，而他所受到的中国传统文化教育，他在中国接受的艺术训练，他学习古典与现代诸大家的心得体验，又潜在地决定着他在艺术追求的方向。思考与探索伴随着陈建中，其中当然有酸甜苦辣，有失败与成功。30多年过去了，陈建中早已成为巴黎画坛上的一位有成就的画家。研究他所走的艺术道路，分析他形成的独特艺术风格，解读他的作品，对我们还是很有启发意义的。

陈建中刚到巴黎时，曾迷恋过一段时间的抽象绘画，但时间不长。20世纪70年代初，他主要画城市建筑物的一些不显眼的局部，如门、窗、遮帘、链锁，以及楼道及楼梯的一隅等等。他用严谨、细致得近乎照相写实手法对这些不为人们关注、有些陈旧的景物进行描绘。不同于照相写实主义的是，陈建中不是逼真地、一览无余地客观的物象，他胸有成竹地对它们进行分析和取舍。他的画是经过严密的观察和认真的思考之后创作出来的，具有强烈的主观性与鲜明的理性色彩。从艺术心理学的角度解读这些作品，它们似乎反映了这个来自中国的青年艺术家对陌生的西方世界感到神秘、迷惘而欲探究其内部秘密的心情。这些墙壁、窗帘、关闭的窗口……阻挡着我们的视线，画面上的几何造型与简括的冷暖色彩的组合，予人以冷峻感。但这种美学趣味的“冷峻”不同于感情的冷漠，作者炽热的内心感情藏在这冷峻感后面。我们通过画面也可以感觉到作者活跃的内心世界。同时，我们也作为作者虚静的审美心境所感动。在纷纭复杂的现象面前，在各种世俗的欲望的诱惑面前，陈建中以殉道者的虔诚精神投入艺术创作。涤除各种私心杂念直逼主宰客观事务的“道”。庄子在《创意》篇中曾经说“澹然无极而众美从之”，意思是说，人若达到“澹然无极”的境界，即达到没有个人欲望、没有功利考虑的境界，那么一切美也可以被发现。不能说陈建中早期作品已经达到这样的境界，应该说说他这时还处于朦胧的起步阶段。中国的古典美学、西方古典艺术的精神、现代西方的哲学与艺术思潮，都滋养着他。他发现这些不同的观念、不同的价值取向互相对立、互相排斥，他又惊奇地发现它们有某些共同之处。他隐约地感觉到这些异与同之间有一种属于本质的东西在发生着作用，那就是生命本质。生命无处不在，即使在那些片断的门、窗、帘帷以及许多建筑物的局部之中，古典艺术也好，现代艺术也好，凡是触及到生命本质、触及到精神（用中国话语来表达即“道”的、都有感人的力量。当然，中西艺术也都是如此。前面曾经提到，陈建中走到这一步并非完全是出于自觉的追求，他是在探索中逐渐有所领悟。他之所以选择这样的角度、作如此的艺术处理，在很大程度上是由自己的内在气质和沉静的性格使然。也是因为个人典雅的气质和含蓄的性格，使他偏爱中外艺术史上具有理性精神和古典风范的艺术家及其作品。有论者把陈建中的早期作品与15世纪意大利文艺复兴时期皮也洛·德





拉·法兰斯斯卡的画作比较,看到它们之间具有共同的“如宗教圣像般的永恒而静穆的情愫”,这不是没有道理的

陈建中70年代的起步是很好的开端。1975年他获得法国文化部的赞助在巴黎举行个展,受到议论的好评。这也增加了他的勇气、信心与胆识。假如说他早期的作品比较收敛、比较拘谨的话,那么1975年后的作品,逐渐走向舒展。进入80年代,他到法国西北部和南部旅行写生,农村景色和海岸景观出现在他的画面。田野山林和繁茂的树木草丛,在他的笔下被归纳、被组织,但富有诗情和生气。尤其是80年代中期以后,他创作的一系列里察谷风景画,既注重光和色彩的微妙变化,又显示出一种古典的静穆精神。很显然,陈建中在认真研究了西方绘画之后,对自己如何处理明暗、阳光、造型、体量感、质感、肌理、空间等课题有了新的认识。他面临的课题便是既要创造出在技巧上有相当水平的油画,又要具有他所尊崇的一种精神。这种精神是东方的,又不纯粹是东方的,他在不少敬仰的西方艺术家中也看到这种精神。可以这样说,在80年代中期之后的作品中,他孜孜以求的就是解决这个课题,他的成功也在于此。这是他深入西方古典与现代绘画之中,又从中跳出来、反复实践与摸索的过程。他像西方美学所要求的那样,穷尽客观物象,拥抱周围的世界,用感情去观察、去体验、去把握物象的特质与美,他又像东方哲学要求的那样取“澄然无疵”的态度,俯视万物,处理面临的课题。这过程不断丰富着陈建中的艺术经验,也使他的实践丰富多彩而别有特色,从而熔铸了他独特的严谨而自由、沉静而典雅的风格。这是一位受东西方两种文化教育,经过自己深刻体验之后的艺术创造。这种创造是建立在对艺术本质有深入认识的基础之上的,是吸收了古典与现代艺术的经验与成果之后所作的一种相当主观的、个性化的选择。陈建中懂得,不论西方古典油画法则还是现代艺术的自由精神,都没有绝对的标准和尺度。我们与其模仿和追随他们的某家某派,毋宁根据自己的认识、体会、天赋与修养,做自己的创造。我们在他近十多年的作品中看到对造型、阳光、明暗、色彩等方面的追求,但他把这些追求有机地纳入一种精神境界之中。这种既以物象世界中来又超越物象世界和世俗趣味的境界,是客体深入艺术家主体,使主体与客体融为一体的境界。这种“静”艺术家主体与“动”客体的相互促进与相互结合,说明虚静的心情与心境,能使人的意识契合于客体,从而显示出客体的审美属性。我们赞叹陈建中笔下客观自然的美,我们当然也赞叹在这种客观自然美之中所包孕的精神。

陈建中长期居国外,但心怀祖国,对国内的变化和进步由衷地喜悦,并与国内艺术界保持着紧密的联系,他还经常回国讲学与举办展览。更使得我们佩服的是1997年他在香港举办“陈建中近作展”,所有作品又为建立中国贫困地区小型医院筹划经费,表现出他一片爱国热忱。1986年,他的个展在我院画廊展出,受到画界的关注与欢迎。事过14年,他又在我院美术馆及广东美术馆和深圳关山月美术馆举办回顾展,我相信这位沉潜于艺术而不事张扬的艺术家的创造成果和探索精神,会使我们感到亲切,并会从中得到有益的启迪。

2000年11月12日于北京中央美术学院

平凡至极是神奇

冯骥才

我们终日被层层包围在商业文化的声光电化中，被骚扰，被引诱，被刺激，我们兴奋、忙乱、喧嚣、躁动。可是当我们面对陈建中先生的绘画时，便会风平浪静一般静下心来，好像进入了一个奇异的世界，这里没有人，却有生活；既陌生又熟悉，既遥远又近切；没动态的事物，一切全都静止；万籁无声，连微微的风声也没有。一缕阳光，皎白的晨光或金红的夕阳，从这里或那里照进来……然后是影子。这使我想起自己写过的一句话：

陪伴光的总是它的影子

这是我在巴黎蒙马特山上那个著名的画家聚集地——洗衣船画室中，第一次看到陈建中作品时的感受。这感受如同一张无形的过滤网，从上到下，把我整个身体与内心全都除尘和净化了。我感受到画家一种震动人心的非凡气质。

重要的是，这一切不是臆造与虚构出来的，而是从现实世界中发现到的。在陈建中的画中没有一般意义的赏心悦目的美景乃至胜景，大多是被遗忘了的角落。比如一小块阳光或一片残片，敞开的窗与锁着的门，木板下的草和栏板缝隙中钻出的叶子，大片的原野以及无穷的天空……他笔下的风景都是过于普通而被我们“视而不见”的。比如水果、湖面、丛林、村路、山坡、堤岸和布满光与影的巷陌；而那些最具代表性的“城市的角落”，更是谁也不去留意的生活细部。比如楼角、台阶、布幔、栏杆、烟突、地面、水管和窗台等等。这些从来不曾入画的寻常事物，在他的画布上却发生了神奇的魅力。它强烈地吸引着我们的目光，必须专注于它们，是由于这些描绘对象太出乎我们的意外，还是他画得实在过于真切？不知道。反正这些画让我们的视点从光怪陆离的现实世界离开，回到生活最朴素、最单纯的层面上，享受着一种彻底的沉静与平和。

他使用写实的手法，但没有现实主义绘画那种主题性的人为的内容；他很像超自然主义的作品，却不只是满足视觉，不是刻意逼迫欣赏者的表情露出惊讶。陈建中的画具有心灵的意义。他使我们皈依平淡，一任自然和没有欲求。这叫我想起倪瓒特有的那种冲淡与安适。这是一种久违了的中国人画的意境和追求吗？看来，那种不苛和时尚的艺术思想在当今的商品世界中反倒是一种更强的精神逆反了。

当然，陈建中并没有去想倪瓒或石涛，也没像古代文人画那样去构造理想主义的超凡绝俗的世外景象。他只是把我们在现实中不曾留意的、忽略的，甚至忘却了的事物一样一样逼真地放在画布上。

在商品世界中，人们日光的焦点是跳跃式的，从商家们制造的一个卖点跳到另一个卖点上。我们已经渐渐地顺从了商品世界的规律。但陈建中不是把我们的目光转移到另一种兴奋点上，而是把这些没有任何商品意义和观赏价值的事物搬到我们面前。通过美的魔法让我们好奇、关注、体验，然后是享受。享受平淡，享受朴素的生活本质。进而，在享受画面时也享受自己。通过这些被遗忘的生活空间，唤醒和复活了我们自己的被遗忘的心灵空间，并展示了这空间的纯净与辽阔。这便是陈建中绘画的意义。

他的绘画另一个意义，是将这种非观赏性的事物审美化。

从专业的角度，我们会把这一问题归结到艺术乃至技术上。诸如构图、色彩，乃至笔法。他在结构上往往简单到只有两三个平面的交错，这就使画面之单纯到达一种极致。但这种单纯不是空洞无物。他刻画事物质感及其细节的能力，又把技术的复杂性与难度提高到另一种极致。比如他平涂的油彩能够将粗糙或



细砂墙面的质感真切又奇妙地表现出来。这样，他将艺术的两极——简洁与复杂、概括与精微，全都占有了，而且融为一体。这种看似简而又简的画面，便有了一种耐咀嚼的魅力。

我注意到他热衷于刻划事物的时间内涵。无论是划痕、锈迹、剥蚀、龟裂、残缺、风化、磨损，还是污染与褪色，全都是留在历久的时间里的人文印记。于是事物就有了经历乃至命运感，一种淡淡的感物伤时的情绪，从他的画中飘散出来，此中还有一种无言的寂寞与孤单。它们正好都是这些被遗忘的事物所固有的。至于他的风景，同样的简约与单纯。绝非游赏之地，而是心灵的安顿之处，于是这些草木、河湾、湖面和大片绿色或黄色的麦地，一律是舒展的、松弛的、默然和含蓄的。当画家与他的描绘对象“物我合一”时，一切艺术形象都有了灵性；当我们确信“画家所描绘的其实都是他们自己”时，这些画面便有了个性的美。

从艺术上看，陈建中创造了一个世界；从精神上看，他发现了一个世界。

人类的艺术进入二十世纪后半叶，始入艰难时期。一切题材和手法似乎都被艺术家用尽，从古典到现代，从具体到抽象。古来的大师几乎把所有的艺术领地全都占满。于是人们只好走向极端，自寻出路。有的视“观念”为救命稻草，用工程性的装置代替心灵的器具——手；有的则在技术上钻牛角尖，以带有发明色彩的技术效应眩人耳目。而市场所需要的正是这种表面上的标新立异。其实，艺术家的成就，最终要看的不是他的风格与面貌，而是看他是否创造了一个新的世界。这个世界首先是独自的精神与生命，然后是个性的审美。这似乎愈来愈难。

陈建中的价值，是他既非寻奇作怪以惊世人，亦非雕虫小技投机取巧。而是从生活的本质发现出一片天地。他让我们从这平凡到近于至极中看到神奇，从无所不在的、看似毫无意义的事物上享受到美，给我们的心以明澈的宁静与暖意的安慰。许多巴黎人都说：“看过陈建中的画，忽然发现身边到处都很美。”他在前人创造的美的边界之外找到了美，他开拓了一个美的空间。它从“现世”中发现并创造出一个“世外”。这正是一个大画家必须做到的。

我把这一切都认定是陈建中非凡的气质使然。尤其在巴黎那个世界性魔术般的视觉舞台，他没有眼花缭乱、追逐潮流或任何人，而是坚定地让艺术服从自己。这种坚定充分地体现在他画中的沉静、缄默、稳定、坚实与自信之中。陈建中告诉我们：

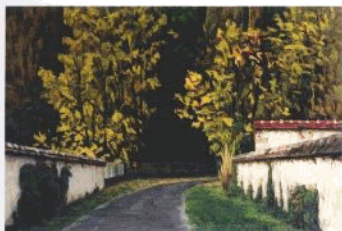
艺术家——

在相同的道路上一同毁灭，

在不同的道路上各自成功。

在巴黎时，我曾经很希望这位在海外声名日隆的画家，能够为国人所认识。我这希望没有落空，天津人民美术出版社慧眼识珠，为陈建中出版了画集。相信这本画集会受到特别的关注。其缘故，不只是因为它提供了一种美，一种视觉创造；而是树立了一种令人耳目一新的审美，以及独在的深刻的诗意的、心灵。而我却从中看到画家的一些新作。我发现，他的艺术在动态地深入着。如果一本画集能使我们看到画家无限的未来，那将是最大的满足。

2006年仲夏



师物者的师心旅程

江衍畴

绘画精神性的跨越

从1990年来我一直注意陈建中的画，不只是因为他是战后华裔艺术家第二代的代表人物，而是他一路从具象绘画追求精神实质的承转过程，深深地吸引了我。

这样的过程我们也可以从后续抵达欧洲的画家身上看到，有如马拉松赛跑中的领行者，陈建中所迈过的每一个弯道、每一段起伏，也是奔弛者们所共同的经验。

如此漫长的奔跑其实是艺术创作的巨大工程。即使我们单纯赏读作品，也可以体会到多重复杂的意念变化；从创作者如何自文化放逐中拾缀概念，又如何从概念中自我破解，在西方美学结构和东方意象神髓中来回寻覓。

法国评论者雅克·莱那特（Jacques Leenhardt）在《陈建中——视觉诗情》这篇文章的开场白是精彩的启示录，带领我们切入问题的核心。他说：“西方艺术批评使用的字汇都属于一个传统，这个传统所赋予艺术的功能是以呈现世界的物为主导观念的，我们称之为具象绘画，也就是一切都以物的物质性，而非以其精神为依归。既然如此，我们又如何来谈论一个中国画家的画呢？”

莱那特画龙点睛地点出了一个主题：存在于东西方具象绘画的观念差异。接下来他又说：“我们（西方）也有过重视精神的绘画，那是宗教鼎盛的时代；然后，也是有过灵派绘画，如蒙德里安（Mondrian）舍弃了具象，而在几何图象中寻覓一个世界性的语言。”

莱那特的忧虑是我的兴趣所在。对应他的疑问，我想说的是：一个来自中国的画家，又如何从处处表达外在物象“趣灵”的精神世界，过渡到呈现唯物的西方观察中呢？

这个问题当然存在于陈建中的心里。如果不从这个议题出发，我们无法阅读他的艺术，也无从检阅诸多其他创作者的必然转变。

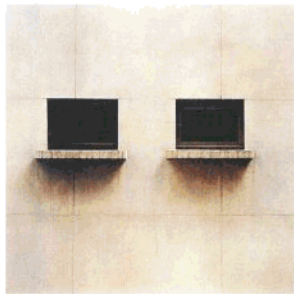
西方绘画的精神性是否只能由非具象绘画担当，这种主张值得深思，不过莱那特显然受到康丁斯基（Wassily Kandinsky）的影响，服膺他在《论艺术精神》（Concerning the Spiritual in Art）的观点，在具象艺术（representational art）和抽象艺术的精神表达上，划下一道清晰的界限。

像陈建中这样的具象画家一定要在这样的定论中思寻一条道路——如果不想变成抽象画家的话。我想他透过自己的研究和观察，例如德拉克瓦（Delacroix）和林布兰特（Rembrandt），获得相当有效的结论，最后把它印证回北宋绘画的理念中来。

这当然是日后的追寻，然而在1969年秋天，陈建中来到巴黎，进入莱那特说的“一切都以物的物质性，而非以精神面貌为依归”的世界。

由物相对比进入西方

在舍弃了短暂的抽象绘画之后，陈建中70年代发展一些笔调细腻、构图简洁的写实作品，例如绘制住家大门的《构图一号》（Composition No.1, 1972），楼梯、窗和盆景的《构图三号》（1973），以及题材更



（例图一）



（例图二）



（例图三）



(例图四)



(例图五)



(例图六)

精简，只有两个窗口和一面墙的《构图四号》(Composition No.4, 1974)(例图一)和一扇黑色门和门墙的《构图八号》等等作品。

关于这些作品，艺评家苏珊·德·可宁(Suzanne de Coninck)在1975年陈建中的展览目录序言中写道：我们越是深入他描绘精确得令人惊愕的世界，我们就越发现，这些异常的栅栏，这些我们不敢开启的紧闭门户，这些有如翳目、开向空寂的窗洞，和通往无有之乡的阶梯，其实都是风景，是我们日常环境中的风景，却含有宋代名画的哲理——唯一的差别是题材而已。另一个法国艺评家卢利安·葛勒(Julien Clay)在《二十世纪》(XX^e Siècle)杂志中把陈建中和照相写实画家理查德·埃斯特(Richard Estes)相提并论，归为一类。

很显然这些艺评家服膺的还是他精绘写实的能力，至今陈建中仍有人称呼为“一位照相写实画家”。然而我以为艺术派别的归类，并不在于技巧形式的雷同，而在于创作背后的观念殊异。许多超现实绘画仰赖极度的写实技巧，并不能以写实绘画看待。

照相写实主义(Photorealism)作为反映后工业文明现象的工具，所要攫取的是世界表相的偏执描写，蓄意湮没积极性的人文主义，而让视觉屈服在真实世界、数不胜数、巨细靡遗的细节狂流当中。

这种乍看构图俨然，其实强调人性疏离的观念法则，和陈建中的绘画是不大相同的，整个表达功能相互背离。我们怎能把一个创作者的内省过程看成无异议的表相浮绘？我们又怎能单就技法的单一基点扩张美学结论？

有两个细节可以说明陈建中的写实绘画并非物相的单纯描写。一个是他的“构图——第几号”的画题，说明画作是在哲学性、科学性下的系列探讨，依循理念逐步发展。二是背景空间的省略，以黑、灰、白衬托对象，进行有选择、有德汰的条件观察，是“实验绘画”理论的实践。

至于以写实风景为宋画哲理的观点，多少是像莱那特所说“我们又如何来谈一个中国画家的画呢？”的情况。但无可否认，这乍看直接的观察，却准确道出了隐藏在画家心中的美学讯息，埋下我们印证他后期作品的一道伏笔。

宋代绘画的特质，除了表达万物有灵的世界——所有的江海、山石皆秉赋精神实质，使人倾心神往之外；有主张、有条件、清楚而准确的描写也告诉我们：物质世界是可以用人脑的智力来分析的。这种寻求解析的风景观念缔造了北宋山水的理想特质，让我们透过创作者的人文观念来看这个世界，体验个人独特的美学收获。

我们只能说陈建中知性写实、有主张条件的视觉经营与宋画的精神契合，这时候他还没有发出整合己见，将内相思维统合表现的语汇(如宋画笔墨)，但事实上已在写实经验中触及了这个议题。

这段情描写实是他创作生涯的基础；由东方进入西方、由精神进入物相、由学习提取结论。

陈建中透过这段过程掌握西方的物相法则，研究西方艺术理论的奥微。配合着异国而居的生活学习，画家同时进行时空厘测，经由揣摩、度量、评估、纪录一切元素；阳光、阴影、造型、质感、色彩、体积、

视焦、空间，甚至生命存活的态度。这也可以说明系列的画作何以越来越精简，最后流入物质的观察（构图三十九号）（1973）是一堵锈蚀的铁门；《构图十六号》（Composition No.16, 1981）（例图二）则是更抽象的墙壁面；《构图二号》（1982）只剩下两道光线，但是蓝色墙的质感仍在，几乎可以用抽象画看待。这些1980年发展的作品对景物的依赖越来越少，似乎宣告画家由物质对比进入西方世界的努力已告完结，周而复始的实验已经有了结论。

陈建中由物相观察细致地体验了西方传统美学的特质，可以说借由古典具象绘画的法则完成对西方绘画的思维过程。由“自我存在”而“物体存在”，进而思考创作主题和描写客体的互存意义，陈建中由文化放逐十几年当中累积起来了日后所要的养分。

以光和笔的探寻重现古典

从思维的角度来看，艺术创作不过在解决绵延而至的美学问题。关于1980年以后的转变，莱那特有看透澈的理解：“陈建中在绘画上最关键要处理的，乃是如何再度使美术传统本身起作用。作为中国传统艺术家，陈建中看到了继承西方整个传统油画遭遇到的这样一个挑战，他从中理解到自己面临最关键的抉择，这是很可以理解的”（《陈建中——视觉诗情》），而脱离模拟比需要的规避法则，除了在西方体系寻求奥援之外，中国绘画蕴涵丰富的形上观点，不可避免地产生了作用。

从1984年《里察谷风景》（Val Richard, 1984）（例图三）这张小画开始，陈建中的艺术产生了巨大的改变。在表现形式上，他把复杂的自然景象简化为色块处理，勾勒出概括的构图。笔触疏离有致，以最少的运笔捕捉物形的神似，舍去不必要的细节描述，而侧重浓淡有致的氛围营造。

在光线的处理上，光影效应处理得非常分明，有如舞台上的戏剧灯光，然而不失对天体自然的尊敬。某些特殊的景物例如树木屋舍被挑出来重点描写，融合在混沌一片的大地之中。

与前期作品比较，我对陈建中往后的创作更感到兴趣，经由评鉴所产生的冥想也更丰富。如同文章先前所述，关于具象绘画追求精神实质的承转这个话题，陈建中近年来的作品明显的更可以表现东方绘画精神性的影响。

在和熊秉真先生讨论“西方艺术精神性所在”的一次谈话里，熊先生提及林布兰特，认为林布兰特透过光的重新定义赋予具象绘画少有的精神特质，足以和北宋绘画不强调光影的特殊相比，是西方“写实绘画的伟大发现”。这次谈话使我再度检阅陈建中的画，更相信他受到林布兰特深远的影响。

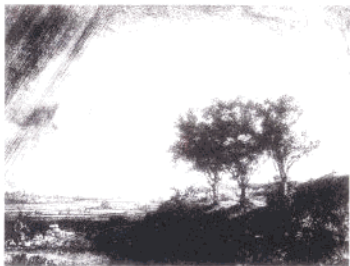
《碧泰蒙谷公园之五》（Pare des Buttes Chaumont No.5, 1987）（例图四）这张画是精神性表现的有力证明。幽暗山谷而两朵光亮的树丛，其实是林布兰特《夜警》（Night Watch, 1642）（例图五）里两位闪闪发光的主角人物；而《山路——小径之二》（Le sentier No.2, 1991-1992）（例图六）里一道金黄的树梢，又与《画家与莎斯姬亚》（Self-portrait with Saskia）中林布兰特如火般的一撇精刹（例图七）何异？



（例图七）



（例图八）



（例图九）

林布兰特的绘画法则在陈建中的创作获得优雅释放，来自人本部位的质感光源，被转用在风景的



(例图十)



(例图十一)

生动刻画当中，自生活动态表情过渡到自然的静态平衡之中。

《五棵白杨树》(Cinq peupliers, 1936—1939)(例图八)可以看作是对林布兰特的致敬和追寻，由模拟大师同一题材获得启示，林布兰特的《三棵树》(The Three Trees, 1643)(例图九)，一直在陈建中的地平线悠悠挺立。

对于陈建中的写意笔法，我大胆比较德拉克瓦《赫克力斯与阿尔希斯提》(Hercules and Alceste, 1862)(例图十)里面宽松柔软的笔调，是陈建中可能的意象来源(例图十一)。我这样猜测其实是追随康丁斯基《论艺术精神》的指示，对他的呼吁“注意德拉克瓦这张小画”有所响应。身为具象画家，身为一个意图表达精神思维的创作者，陈建中必定读了德拉克瓦1860年的笔记，对《赫克力斯与阿尔希斯提》研究再三，从画中基调一致、明暗多重、充满憧憬的场景氛围中获得灵感。

无论就色彩和笔触，我无法不将这张画和陈建中1984年以后的风景画予以串连；或许这是个待解谜题的洞穴，但却是借以通晓形式的明亮窗口。

师物者的东方回归

1990年5月，陈建中在台北首展，艺评家柯孟德(C.Comentale)在画册序言中写到：“深受中国文化熏陶，也亲炙过西方大师作品的画家，不是冷眼模仿自然，而是开辟心路，自我搜求的成果。”

过了二周之后，陈建中返回广州探亲，并在粤东地区畅游一周，八月回到巴黎，开始创作一系列粤东所见山村风景。

柯孟德所说亲炙西方大师作品，我们已有析解：而广东之旅以后的作品，似乎为他的东方文化引言找到例证。

这些作品技巧上与1990年后期的法国风景没有什么不同，然而细部的描写更为丰富，发亮的树梢被向阳的屋檐取代。《粤东风景》(Passage de Guangdong, 1990)(例图十二)是第一件作品，正如《里察谷风景》(例图三)一样，开始总是一张小画。

在这张画里，屋舍是整个构图的重心，它被放在中央，有如置于盘中仔细打量一样：到底要不要给这些砖墙打上亮光；而周遭的树林又如何安置？空间的层次如何调出？氛围的变化又怎样表现？

艺术家仿佛在近乡的暮霭下摇摆激荡，从平稳的异国生活中重新捧拾记忆，思考着要将它们放在何处。

《粤东山村之三》(Village de Guangdong No.3, 1991)显示了平实温和、湿润多雨的山居一景，相当真实。耀眼的阳光被拿开，坚硬的檐宇直线和平涂的泥墙坐落在柔软的树林笔触当中，相互对立。这是一张实验性的作品，像是正式摄影之前的一张立得，用来斟酌所有的存在条件。

我不禁想到中国山水里为何屋宇总是点景，占着极小的面积：在整个山水的诗篇里它只是个音符，点出人文的结论。建筑的机械线条实在僵硬，你只有描绘服从，无法遁变，《粤东山村之五》(Village de

Guangdong No.5, 1992-1993(例图十二)是项艰巨的挑战,簇拥的房舍使构图更加复杂,视焦的真实和诗性的理想都要兼顾,还需表达具象描绘之外的精神意涵

林布兰特当然是可以遵循的法则,如《粤东田园》(Campagne de Guangdong, 1992);但是面对中国风景的种种特质,我更感兴趣的是北宋山水的探索途径

中国山水画起于思想,是依于自然的人文投射。从六朝受到道家玄学影响开始,中国艺术家都在深思:人的情绪如何对自然声光反应,如何将启发所得诉之于艺术创作

传统的山水理论深信:如果图画能在观者心中引起同样的实景情绪,图画就有取代实景的力量。范宽的《溪山行旅图》里,巍峨巨岩的力量是无庸置疑的,远远超过实景。郭熙的雄伟骚动也是一样,在《早春图》中他能量十足地驱动我们的灵感,而非对自然的永恒不变加以肯定

我看宋画总有一个感觉,艺术家好像生平第一次接触到了自然,以惊喜、敬畏的心情回应自然,视野清新,理解深厚。陈建中的绘画也同样给我们这样的感觉,你不禁前后踱步好奇的打量,他如何把寻常风景解释得如此生动清新?

我想保持一种“趣灵”非常重要,也就是六朝画家宗炳(375-443)《山水序》中所说的“山水质有而趣灵”。自然的形式不只是包涵物相的实质,也包涵了解释外在世界的灵见;感动我们的正是这个质量,而非外在的形象

柯孟德说陈建中“不是睁眼模仿自然,而是开启心路,自我搜求”这句话是对的。我先前两篇文章已经说明了他探究物相、参研巨匠的过程,足见他不是一个只知模拟外在的艺术家。艺术创作其实是不断建立美学价值的过程,北宋画家努力在山水观想中建立美学价值的理念,促使他们在描绘自然和表达创作间取得平衡,和谐统一,秩序井然



(例图十二)



(例图十三)

这段师帅师人的话,可引为陈建中创作之旅的铭证,往后之途,唯有师心而已。

艺术创作是永恒的心境之旅