

# 《陈苏平画集》

## 图书基本信息

书名：《陈苏平画集》

13位ISBN编号：9787531825869

10位ISBN编号：7531825864

出版时间：2010-10

出版社：黑龙江美术出版社

作者：陈苏平

页数：158

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)

# 《陈苏平画集》

## 内容概要

了解（陈）苏平的人都知道，苏平是个率真平实，质朴冲淡，生活简单的人。喜读书，善思考，资质聪敏，想象瑰玮，自立独行不矫揉造作的人。苏平画画，画人物，画天宇，画大地……。取材甚广，方法多样，让你很难按中国画的种类去划分，甚至你也不能简单按画种来划定他，他只是面对绘画，是一个用绘画的方式来表达自己的艺术家。他笔下的生活多与个人感受相关联，如他所说：“……人只有在体验自己的生活时，生活才有意义。”所以，无论他表达什么，其中总有一个“我”在。也因此，看苏平的画，虽貌似寻常，简约荒率，却总有不尽的余韵在里面，令人萦徊不已，怦然心动。艺术语言方面，喜欢传统又不为成法所囿，且对西方及民间艺术深有研究，主张古今中外，融会贯通，加之心态洒脱，充盈自在，故而能随意挥写，有如天成，可说是大手笔。

——马书林（中国美术馆副馆长）

# 《陈苏平画集》

## 作者简介

陈苏平，祖籍河北安国。1957年生于苏州。1966年定居沈阳，读书。1973年开始学画，先后师从王光云、顾莲塘、许勇、许荣初、王毓珉等先生。1978年考入鲁迅美术学院中国画系。1986年读鲁迅美术学院中国画系研究生，师从许勇先生。1989年硕士毕业，任教鲁迅美术学院中国画系至今，现为鲁迅美术学院中国画系教授。

# 《陈苏平画集》

## 书籍目录

溢出的真情（马书林文）  
内蒙古  
后园与无风堂  
关于画（陈苏平文）  
马家套村东南  
花盆印象  
北方的史诗  
红花峪  
北方随笔  
知鱼  
老楼  
随笔  
陈苏平艺术谈略（天平文）

1、陈苏平艺术谈略文：天平陈苏平创作伊始，中国画的外部环境已经开始变化，但几个时段以来流行的各种水墨主义，都未影响到他与绘画之间对话的注意力。对他而言，艺术纯从个人角度出发，是性情使然，并非依时而动。结束了以内蒙古为主题的创作【1】，他艺术的转捩是1993年的《无风堂》与《后园》系列水墨作品，绘画主题由外部事件转向了个人的内在体验。从1997年的《马家套村东南》系列，1999-2002年的《北方史诗》、《北方随笔》系列，到2003-2004年的纸本淡彩《老楼》组画，2005-2006年的《花盆印象》、《红花峪》系列，直至2007年的《知鱼》、之后的《随笔》、《红帆船》……他是在专注自身置于生活的绘画实践中了。一在九十年代之前中国画的创作观，基本导向世代的大目标，种种速成的主义思潮平摆浮搁；此一景况，则以艺术充当其前驱代言，艺术家内心是充满激情和浪漫的冲动的。在实际层面，作为个体，艺术家自身仍是世俗群众的一份子——理念中的究极意识如何贯彻于世俗生活，并使之兼善，依然是难以解决的【2】。这种意愿与生活的矛盾，是很普遍的情况。对于陈，其艺术中此种矛盾非常明显地体现在：对于“真”与“妄”，“切实”与“虚蹈”的艺术辨别意识，远超过对空泛的艺术形态断代史的关注。换言之，艺术的究竟处——对于个人的内在人格的返味关注，远大于在外部艺术环境中得到某种体认与位置。“认识你自己”！德尔斐神庙（Delphi）的古训，对他来说是诚不我欺的。陈苏平提到过《后园》，《花盆村》和《红花峪》的主题，是其幼时记忆中关于“乐园”的回忆【3】。不妨以“乐园”譬喻历经久远的“诗意的真实”，审视其间所透露出来的消息——物是人非或二者皆非，人世难以得到一个关于“真实”的恒定参照，具体地点“密匝匝挤满了苞米，再也进不去了”，而回忆也是“情随事迁”的不牢靠。既如此，那世代的大而高的外部目标，看起来就很难贴切于个人的情实。比如陈又曾谈到近作《随笔》（2009）：“画的什么呢，仍然是关心所谓“真实”，是什么呢，实在很简单，就是不安和孤独。在多数的画里边，内容就是这个。若说享受孤独，到也有一点是。孤独不是自傲、自赏，也非自怜，都不是的，而实在以为这乃是存在之本相吧，故所以是“真”。至于不安，则缘自无常、无恒定的所在，虽也知浮世之真面不过如此，然心之惴惴总不能免，是躲不开的内容，至于题材变化，只是外相罢了。”【4】这段话是他自述为人和绘画之本义。据此，或可进入他的绘画。就图示意象而言，《后园》的“马蛇子（壁虎）”【5】，《马家套村东南》今古混淆的一念【6】，《北方史诗》中“无名氏”对英雄的高思【7】，《花盆村》、《红花峪》乃至《知鱼》中对于水的别样心怀【8】，《随笔》里面忧惧和谐谑混合的行路者，《红帆船》中幡旗以姓为号的航船，均可为解读指引路径。笼统看，大约是从精气神的铺张，自我昂扬向外的表现主义激情，到使之内敛于我，以及随后微妙的平衡……这些热切与冷眼结合的观察，形成他作品中相悖相谐的张力结构。不妨下一断语：对于人生，在超世意愿与现世生活二者间的个人反应，才是陈苏平极为看重的，而理解陈苏平的艺术，要了解一种源自孤独内省的艺术人格的作用。陈的艺术实践，首先是感物寄兴，继之以反省，发见自己的态度，也即建立起了自己生活与艺术相结合的桥梁。二如放下各式水墨概念，越过各式主义相隔的貌相，素读陈苏平的画面，那么个人心念之间的鲜活、通达、平凡与奇异以及诸种情绪的伸延，是于笔墨中可感可触的，作品俱在，不庸赘言。略有惑者，也须知在中国传统绘画里，水墨画大概是唯一在表现上自由的同时，又高举玄远的艺术。对水墨绘画的欣赏，从来就不依固定标准而是求诸于笔墨与内心的感应交集，而后世把握水墨位格的方式，总不免以形迹相求——水墨画反倒成为最样式化的了。事实上自其开创，就形格来说，水墨画可看作是对样式主义绘画的反动，它本来就是脱略形迹，不可执相的绘画。脱略形迹是说表现形式，不可执相是说本体体现，所谓“千山同一月，万户尽皆春”【9】，月与春只是一个，而万户千山的风光是各个不同的。水墨绘画的艺术表现，也是各个不同的“得鱼之筌”，心性明昧的隐微，才是水墨绘画的知希难会处。因而在心性这个层面言之，殆非以新旧貌相判定佳否，而是较之以真。在陈苏平这里，则是体现在：对任何绘画审美定型化而生成的主义或概念均抱有戒惕之心，称其为“归方的格子”【10】；他的目的，即意识不欲为虚妄的外在所遮掩，而留心本然的内在的东西——即，以艺求“真”。1994年，陈在《不是想出来的》一文中说：“在我的画中，总能感觉到一种不确定的状态，一种矛盾的中间态，这和我对真的感觉有关，因此可以把这看成是有意的——激烈、诡譎、惊悸、宁静、幽谧、平和，交织碰撞出这样一种情境，它并不是要说明什么，而只是呈现一种存在方式，并且是我当下所感悟到的那种存在。……所以我只尊重感觉，把握分寸，不妄下断语，免得掺进假来”【11】。这里有一种深刻的体察，意即“真”以何种方式来认知的问题。因人对“真”的感知，有时是当下的血肉相连，然亦未免时过境迁；有时是一念起动的未实现，待到完

成则又面目全非；它们相互转化。而过程中间具体的真与妄，却是动态的非一定——在此处，时间流的神秘体现出来：认知会因之而复杂化，得到的每一个结果甚而也都互相对立，同时也体现为对立的统一体。如此一来对于“真”的具体认知，确而是“一种不确定的状态，一种矛盾的中间态”了。陈苏平的笔墨语言出处，或来自一些魏晋墓壁画的简约爽利，但却呈碎片状，不欲风格完全，画面的草就感和异样感，确乎使观看处于有序无序间的“不确定”，习惯的审美定式在此并不适用。或者只能这样来形容，他的水墨表达是处于各式水墨样式及其概念之外。但说是其外，并非发明一种全然陌生的语言，而是使表达的习惯套路阻断。当然就佳作而言，表达本无所谓惯常非惯常，文情俱至而已矣，然若将二者关系割裂及复制推衍，则有因不相合带来的表达伪性。这是陈拒绝定型化的原因之一。其二，对于陈苏平来说，“不确定”的语言是为保留其“过程感”，这和他所认识的“真实”的存在方式是相一致的【12】。然这“不确定”表达，又非“礼失而求诸野”的水墨更生策略，或自作主张下陵上替，而是“反身而诚”的艺术求真原点。因这样的究极的“真”，很难形容命名，但凡概念言说，均为二分的执一为是——也意即脱离了包容它们的“整一”而有所偏至；陈苏平坚决的不相信艺术中的主义与概念，也包括所谓的“总体”意识【13】，以为那是远离了本然的与“真”的隔阂，原因大约就在此处。关于“真”的绘画经验情状，陈曾经约略提到几点，这几点分别是：随遇而安，简单，直接，真实，表面的，状态【14】。大致都是审慎对待概念和方法，而首要是去培育内在体验的感觉，并且保护它的直觉天然性。这可以理解为一种艺术表达上的轻省直捷，是要通过直觉进入审美，使生活与自身成为可见的血肉注入到笔墨间。而另一面的超胜义，则是使绘画行为成为一种探测、触碰、砥砺、印证心性之实的过程，自不待言，这是绘画久远的且常古常新的题目。而此一任务，今人是否已不自觉地遗忘了呢？之于“真”，或可说陈苏平是以“当下所感悟到的那种存在”的直觉，以“激烈、诡譎、惊悸、宁静、幽谧、平和，交织碰撞出这样一种情境”：把结果性的认知行为变为感知的过程于画面之上呈现——“并不是要说明什么，而只是呈现一种存在方式”。那么，这可视为陈苏平以艺术求真的方式。而在艺术中的“真”，也确乎只能通过“尊重感觉，把握分寸，不妄下断语”，通过感悟与观照，通过完整地“呈现一种存在方式”的过程才可以接近的吧。三陈苏平在1997年写作的《马家套村日记》【15】，可能是近时段以来最好的艺术随笔之一。日记的缘起，是为排解一位朋友去世带来的困惑，而陈去马家套村写生：文中触碰了人世的复杂和艺术作用的大问题，以及他对此的感慨。朋友在秋天时候逝去，带走了那“幽默甚至古怪的脾气”，可人间翌年却仍然“桃花依旧”，“一切平静如常，像什么也没发生一样”；在“三面沼泽，残荷、芦苇、稻田，平荡荡没有遮拦”的马家套村，东南是当地的坟场，是人世的归宿——然人世之归宿是否除“塘中之鬼嬉、稻田中之冥舞”而外并无所有？陈说：“因为忘记，把头脑空出来，心才开放，才可进行艺术之思考；因为忘记，才有真正心的放逐”。这也许就是他对艺术于人生的作用的想法。关于“忘记”以及“心的开放”与“放逐”，是为了“艺术之思考”，从而于天地不情的真实中指向某种解脱的。对人生，艺术或者本没有什么绝对的作用；因为“笔墨在形之上，亦在形之下”，在形上形下二者间的艺术所为，大约就是“让离去的人，带着温情一如继往，同时也让剩下者如我辈，活得踏实一些，而无需经常怀着恐惧。尤其是我们身处某村之东南时，不再只是感觉冰冷，你我可以坦然面对了”。并且他最后点题说：“此乃我之本愿，亦是组画《马家套村东南》之中心思想”。这是人生的老问题，有类于“寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟”的伤情。但陈苏平为艺的中心思想却非“托遗响于悲风”的徒伤命运的“物哀”，而更近于理知的态度。以直观感知，现世生活是无常的不断变异之相，而理知的态度则对世相的观照做了感与理的融合：把个人的情知托放于虽同情却不因之自限的觉知，期以对有限做一胜义超越。这种情理融合的觉知态度，或可谓之“执中”的态度【16】。应提到的是，关于文艺乃至人生的思想方面，陈苏平是与周作人颇为认同的，那种怀真冲淡之思，在陈的内心有着很特别的共鸣。只是在人世的“东南”，这样的“本愿”对于人生实在是极诚恳和迫切，然其最终解决却难显见，反有些远而苍凉了。如此，则不难理解陈苏平有时所说“我总是到了非常无聊的时候才去画画”【17】，“漫不经心的严肃”【18】等等这类自相矛盾的话，也不难理解陈苏平笔墨不虚掷的绘画率简之貌，因这些都循着一个简单的路径：从个体身心实在出发，又打破身心个体的有限，趋精神的向上。沿着这一精神求真路线，诸多“矛盾”——“我在”与“放空”，有法与无法，“真实与虚幻、熟悉与陌生之间，以至于其它的之间的种种”【19】，均是有限生命与无限世界的如实交接，精神向上的应有之义。虽然，此话说来无难，却不免也是“三岁小儿虽道得，八十老人行不得”【20】的，算是识者自知吧。事实上陈苏平的影响在近些年有目共睹——对于专业的创作者，陈所带来的最大的受用便是：中国画创作可以通过非古典范式甚至是非范式化的方式来进行，且并不妨碍表达，艺术表现在

此更近于自由，或者说写意的本来面目。但陈的目的，亦非艺术上的轻省或者语言“突破”，以及所谓的文化“总体”意识。约略言之，通过返归内心的体味，得来个人独立落实的判断，陈苏平是于人生有为无为之幽微处看到“有趣”，觉味苦而从淡，体会其“个中滋味”的；而在画面背后，这“个中滋味”的幽微，实可说是对世间真实的辩证识见，是关于人之“真相”的极大丰富性的观照。在陈苏平的艺术中，这种深切的关怀常隐于简而微的片言只语中。不妨即以“感兴微言”四字来概说其绘画之诸面相。……落于纸上绘画，于其外是生存之状态，两者有别却并无分割。陈苏平的艺术道路，便是这样一条人与艺错落整一的“真实”的路。2010.3二稿注释1大约在八十年代末和九十年代初，陈苏平创作了主题为内蒙草原的组画，虽不脱现实主义水墨人物画格局，但画面偏重形式构成，可看做对现实主义的松动；九二年另些主题相同的创作中，却出现了不同手法的综合，诸如掺杂民间因素的表现主义风格。另，关于当时以少数民族为主题的绘画创作，时代性的含义是：在荒僻的、边缘化的生存中找到独特的、更为真实的意义；意即，相对集体意识整合，个人在荒僻的、边缘化的特别中，是很容易找到某种对应关系的。2很多时候，艺术家于文艺上激进的改造，体现的是艺术家何为的老问题，其真正微妙处则是艺术家与时代与群众的关系。对于时代及群众二者来说，此时的前驱彼一时却有可能变作后进，代言亦可废声，集体于个人的偶合不免一时一地。这几乎是艺术家或知识分子最大的外部困境：以究极意识追求理想人世，但难在世俗生活实践中取得协调，毕竟世俗生活的要求是现世的实利，而非理想人世的追求。3见陈苏平《关于画》。关于《后园》：“过去的后园——有枣树，很多的枣树，有苹果树，樱桃，还有芍药，萱草，各种说不出名字的野草。几棵槐树在大门口站着，春天一到，红色的芽就发出来，远远望去，仿佛粉色的烟霭飘在墙头……。说这些其实也没有用，都被装饰过了，成为一个诗意的存在，不是现实了！很早以前就不是了。后来，我又去过那地方，明知道的，可还是忍不住去了。坐在倾颓的石墙上照相，园子里密匝匝挤满了苞米，再也进不去了”。关于《红花峪》：“取名《红花峪》的这些画，差不多是《后园》的续集了。上文忘了交代，这红花峪乃是我的姥姥家，地处辽南盖县城北约二里许，一片农田偎在马蹄形山的环抱里，两条溪水分列左右，中间落坐者便是这小红花峪，因花多故名，是我小时候的乐园。上面所说的《后园》也正是这里。”4见陈苏平《关于画》。关于真实，他也曾直接说过：“真实不是指‘客观生活’，而是指我的生活，是我的生活态度，不矫饰，也不虚夸，当然也不虚贬。我很在乎这个真实，它总是多面的，立体的，有许多的矛盾在里面，不像美和善那样地扁平。记得有一句话——表达你真实的生活。这也是我对绘画的态度”。语见陈苏平著《从写生开始》（辽宁美术出版社/2001）。5陈苏平《关于画》中说：“马蛇子有些费解，实际是含一点隐喻的，是对未知的好奇，又常怀着戒惧，也是矛盾的心态。”6需要注意的是，陈苏平的主题创作与写生本无太大区分，所以也为分说造成了一定的困难。事实上《马家套村东南》系列不仅是同题组画，也包含了那段时间很多写生作品；前者大致是与古人既不在者的对话，而后者——一些无主题的图画纸上水墨风景写生，则是同一情怀的对自然的发问。（可参看陈苏平著《从写生开始》刊录作品）7陈苏平《关于画》中写到：“……史诗不外乎那些东西，英雄的写意的历史，然在‘无名氏’那里，历史也同样是一个存在，角度、态度不同而有异者亦正是当然，我辈固是无名氏的后代，从这里看过去，历史似更有别一番诗意吧……。”8关于“水”，在《关于画》中陈苏平提到过几处：“……名为知鱼的画，画的是看水，别无其他的意思。关于水，自己是颇感到亲近的，在花盆，在红花峪就都有水。顶好的水，当然是那种无拘束的野水，沙底或者石头底，澈底的清净，能在里面游的。在湘西就有这等高水，辽东的山里边也有不少这样的地方。长江大河呢，常以力量一面示人，可喟然凭栏，不好亲近的。江南的水乡令人沉醉，赏心娱情，是最有人情味的水。虽然那里的水多人工裁剪，看上去也更像‘汤’，和野水恰是正相对立的。”另一处是：“在我对于水的真实的感受里，通常有两副面孔，一面是生趣多变化，另一面则是沉寂与死亡，因此，我对于水的恐惧程度正与喜欢是同样的深切。这影响到画的表达，也是当然的。”如联系起来看，在陈苏平的语境里，包含有三种水：一种是“常以力量一面示人”的长江大河“可喟然凭栏，不好亲近”的水；一种是“无拘束”而“澈底的清净”的可“游”野水；一种则是“最有人情味”然也因“多人工裁剪”而显得像是“汤”的“娱情”之水。似乎，同样可以带入不同的人生情境来玩味这三种水。至于“恐惧”与“喜欢”的不同对待，当然无论哪一种水都可以引发，并无定相。9南宋雷庵正受语。见《嘉泰普灯录》卷十八。10见访谈《水，山石，还有一点树》，对话人：陈苏平/天平，载《中国画市场》2008第1期。11陈苏平《不是想出来的》，载《美苑》1994年第2期。关于艺术与真实，陈在文中有另一段话可以参照：“我记得印度教中有一个湿婆神，是属于脑后没有光环的那一类，据说她集创造、延续、破坏、再生于一身（人不也如此吗），毫无疑问，她是象征自然的，她比善和

美更古老，也更永恒，她是‘真’。我还记得初踏内蒙草原给我的印象——无遮无掩、惊心动魄。一块广袤的大地，一片无垠的天空。明媚的阳光中夹杂着风雨雪雹；越过开满野花的草地，前面黄沙弥漫；在满目生机中，骷髅点缀其间，这赤裸裸的一切都在逼出一个‘真’字，它不关美丑，与道德无涉；它昭示一切，也包容这一切；人类所分割的所有矛盾，在那里都是整一的。……我理解的艺术就应该是这样。像那个‘真’一样，体现出那种包容与整一的存在。而这本来就是这个世界的样貌”。<sup>12</sup>此处“真实”，也可对照陈对《后园》与《无风堂》创作的谈论。他说：“那时的思想颇为混乱，乱的原因呢，就只是一个‘疑’字，对即有的怀疑。所谓传统，审美，语言，价值判断等问题都搅合到一块了，总是在一种矛盾的不确定的状态里边。乱的结果呢，似也没有现成的国道可走，索性就把这矛盾的状态，作为‘真’的内容来表达了，同时，一种‘矛盾的语言’也因此有了出处，这意思是说，语言不再有程式的独存的意义了，它依恰当的表达为限。”其后陈又总结说：“在那一个混乱的时期，有这样的东西出来，个人是深以为有意义的。关于怎样去理解绘画，关于审美，关于语言的价值等等的看法，都在那之后有了一个确定，此刻现在，也还是一样的看法，没有什么新的进步。至于教训也是有的，就是观念的问题，过多地纠缠在画里边会伤及表达，画或者还是要回到绘画本身，做它该做和能做的事情”。而相关的水墨语言特征，陈说：“语言方面，有民间的因素在，此外，就是想直接、表面一点，把过程感悉加保留，以期和“真”的审美相一致。”语均出《关于画》。<sup>13</sup>经过七十、八十年代进而九十年代，时代变化巨大，同时艺术风潮的变换亦是时代使之变动的结果。八十年代末，“新文人画”风发起，其创作转向模仿古代文人的闲情、愉悦并加以调侃的趣味；其后不久有以实验水墨为名目的，中国画更为激进的语言革命。前者强调个体方式与文人传统之间的重新联结；后者是回归语言的零度，试图找到纯粹绘画语言的普遍性；但无论是文人传统抑或普遍性的绘画语言，在“寻根”的背后，目标却只是一个——为“中国画”的个体实践提供更加切实并且完备的支持。但是，这种趋向很快滑向主义的建设，纠缠于“中国画”理论上的“合法化”争论，更多地通过概念而不是内心的交感来推演画面的实践。1997年，吴冠中在《中国文化报》发表文章《笔墨等于零》，继而张仃以《守住中国画底线》的文章响应并反驳，之后引发中国画笔墨变革合法性的广泛讨论。这次讨论围绕着中国画“底线”问题，体现了世界主义文化立场和民族主义文化立场的对立。而事实上，讨论的双方均抱持一种文化的“总体”意识，驱动因是以一种激进思想对艺术在模型建构意义上改造——按这条线索，中国画的关于民族、思想与文化等大之的问题，都是极为自觉的更新意识的延伸，希图要以一种集体意志的目的模型，历史重任的大意识建构，植入并体现于艺术范畴中间。然而作为一种模型建构，艺术中整合的因素就远远大于个体生发的、内心交感的自然性的因素，那么这样的“总体”意识在艺术表现上的概念化、模式化以致僵化，都是不能避免的；同时，大而化之的艺术也就多少远离了具体的身心实在。<sup>14</sup>语见《从写生开始》。<sup>15</sup>陈苏平《马家套村日记》，载《美苑》1998年第3期。并收录于《从写生开始》。以下未注明出处的引文均摘自此文。<sup>16</sup>语见《尚书·大禹谟》：“人心惟危，道心惟微；惟精惟一，允执厥中”。“执中”一说，是中国传统身心性命之学的大命题，此处不能过多涉论。暂存此一说。另，陈曾说到自己描绘文革时期的画作《北方随笔》：“那个年代里的人和事，我都是熟悉、亲历的，固然是真实的存在，然用我现在的眼光看过去，实在是感觉陌生，恍如虚幻了。传道者说‘太阳底下并无新鲜事’。过去有的，现在有，将来也必有，其所以然无外乎人性的缘故，至于陌生与虚幻，只是形式、时空不同罢了。对于这两者之间，诸如真实与虚幻、熟悉与陌生之间，以至于其它的之间的种种，是我感到趣味的地方，也即是内容的所在了。无乃中庸乎？或者差不多正是！前边《后园》中所谓的‘真’，差不多也就是这个。将矛盾悖反的两面恰当调和起来，艺术是一种方便吧。……这正是回忆的妙处。仿佛在回忆里边，太阳底下果然有了新鲜事”（语见《关于画》）。不妨延伸来看——“无新鲜事”和“有新鲜事”正是一对矛盾两端，似用“理知”与“情知”两种态度与之对应亦可；而艺术始于“感知”，如若不仅是为说理或尽情，而作为“一种方便”及“将矛盾悖反的两面恰当调和起来”，也无妨称为“得中”，是“觉知真”的取径之一。此外，陈苏平欣赏的艺术家，就笔者所知，比较知名的有富冈铁斋，塞尚和蒙克。如果勉强分别异同，蒙克的艺术似偏重于“尽情”可又极有节制，塞尚的艺术近于“理知”却饶富感性，富冈铁斋则直接受阳明心学之于绘画上的体践。他们在艺术表现上都趋近了感知极端向另一方向提升的情形，是可堪思索的。至于中国的传统，陈更喜欢唐代之前，以为彼时的语言重在表达，较少程式概念的缘故。<sup>17</sup>同<sup>11</sup>。然陈在《关于画》中补充说：“当时又写文章叫做《不是想出来的》，记述这一段画画的经验，其中有句话是说‘我总是到了无聊时才去画画’，本意是要放空自己的，可却让有道心的朋友觉得是没有理念，又让无聊者有了画志吧，实在是无意而得之。有位日本作家曾说过(大意如

## 《陈苏平画集》

此)：因为无聊，所以我爱恋；因为无聊，所以我创造。真是断然有力量的话！不过我当时还不知道有这一位同志在。”<sup>18</sup>摘自2009年陈苏平与笔者的通信。关于“漫不经心的严肃”，陈信中原文如下：“语言方面，多从一般的绘画角度去思考，而不单是中国画。对于传统，还是觉得好，但止于此，并不想拿来就用，以为那不是单纯的工具，而是和具体的表达相联系的。我主张古今中外，但其中得有一个‘我’在，以此做为节制。作为一种语言，要在说出活人的话来，粗细雅俗另当别论，此为前一前提。语言有其独立的价值，是不错的，但亦有限，对于美的直觉似应前置于语言程式的，是为前提二。就个人的喜好，一是简单直接，二是要有节制，调和恰当为好，所谓‘漫不经心的严肃’是之谓也。虽然这并不容易做到。……正经的内容，漫不经心地表达，又是一个矛盾，又是另一个‘真相’”。此似可看做陈的绘画方法论。<sup>19</sup>语见《关于画》。<sup>20</sup>语见北宋道原《景德传灯录》卷四。

# 《陈苏平画集》

## 版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)