

不画全景山水，不作重峦叠嶂，不精雕细琢，不求逼真的刻画，而以简洁的构景，单纯的空间处理，简化的山水形象取胜，是余启平山水作品的首要特色。简约或繁复，向来是中国山水画两种不同的形态和风格，他们出自画家的不同传承、爱好、气质个性或习惯。繁复而流于琐碎，简约而演为空洞，均不可取，唯有繁而单纯，简而丰富才是上品。余启平追求简约的适度性，不为风格而强作简约。因此他的简约显得自然平朴，亲切宜人。

用笔松秀，不求强悍与奇巧，不故作拙朴状，排除一切紧张、焦虑、忧愁和情感的大悲大喜、大起大落、仅以平淡之心，闲静之态面对自然意象，把灵魂都交付远离尘嚣的乡野幽静，是余启平作品的另一特质。八十年代以来开始于南京的平和，散淡画风和追求文人雅趣的思潮对他有所感染，但他不拘于古代文人画家的某种画法与风格，不以逼近古人的笔墨和趣味为宗，较多用直笔勾画，不刻意于画法性的一波三折。如锥画沙，而又适当讲究含蓄，不圭角外露，剑拔沥粉，而总是保持着略似寺观壁画般的斑驳与古淡。

——郎绍君《悠远的乡愁——余启平的山水画》

红房子只是余启平的一个起点，虽然它深受现代艺术的影响，但余启平并不想进入前卫的艺术。事实上，中国画注定不会是前卫的。在中国 80 年代兴起的现代艺术并不是从自身的语言变革开始的，尽管改革开放提供了语言变革的条件，但主要的观念和形态都是从西方搬过来的。因此在中国式的前卫中，中国画先天地决定了它在现代艺术中的地位，它总是与传统密切相连，其材料、技法、程式等已经固化了它的思维，它可以用新的方式解读传统，但无法把自身改造为完全现代性的视觉艺术手段。在余启平许多作品的实验中实际上已经反映出这种矛盾，他肯定也认识到这种矛盾。但是，余启平的艺术仍然提供了现代艺术的经验，使得余启平的艺术实现了某种超越。这可能是一个纯理论的问题，一种传统的媒介怎样实现现代艺术的可能性。这个问题对于余启平非常重要，因为他首先是对于传统样式的某种利用与摒弃才选择了自己的道路，他潜在的理想是用他熟悉甚至偏爱的媒材来实现现代艺术的目的，达到形式的创新。

如果余启平没有出国的话，他的艺术会怎样发展，好像不易判断，可能会走向现代艺术，放弃水墨绘画，后者其实是很多画家的选择。海外的经历使余启平对媒材的文化意义有了自觉的认识。就好像人的身份意识一样，长期生活在自身文化的环境中不会有明确的身份意识，而且一旦进入异质文化的环境，身份意识却格外强烈。余启平的绘画把东方与西方、传统与现代、西画与国画统一在一起。借助现代艺术的语言和中国传统文化的内容使他的作品具有独特的表现力。

——易英《时间隧道尽头的亮光》

在新文人画家群中，余启平是一位真正意义上有中国古典诗学品质的画家，即是说，在中国古典诗学悄然已逝的今天，余启平的绘画延续着诗学中“追忆”的情怀，“追忆”使余启平的新文人画比以往的文人画多了一个诗学维度，这个诗学维度不是指以往文人画中的诗画合璧，而是指画面题材的诗学性是余启平的画面透露出了中国传统文学迷幻的一面即一种诗学的承诺，写作就是为了追忆，而余启平的绘画诗学也是为了追忆。

当被用滥了的逸笔草草的新文人画将文人画的缺点暴露无遗的时候，我们再回首观看余启平的绘画，就会感觉到新文人画在纵深处的意义，这种意义不是仅就文人画的笔性而言的，而在于他如何通过绘画使追忆转变为艺术。所以当我们置身于余启平的绘画世界中，完全被一种追忆的气氛笼罩，

所以，与我们的生活相去甚远的追忆是余启平绘画孜孜以求的东西，这种见过的与没见过的，想象的与非想象的图景交融在一起，成了余启平绘画的核心主题，并作为一种往事诱惑便对以往的追忆在他的绘画中成为不朽，当这种往事越是引人入胜时，也就越能引发诗学般的希望和焦虑的双重情绪体验，古典诗学的诱惑即来源于这种情绪体验被余启平注入到了他的绘画中。

——王南溟《“追忆”情怀：余启平的古典诗学》

启平把“现代”和“传统”嫁接得天衣无缝，他游走在“现代”这个时间之维上，但是，又仿佛是生存在“古代”的意蕴里，他的画作有一种沉酣的、玄远的、古意的美。这种美值得你反复凝视，它会慢慢地浸入你，把你带进某种空旷虚无，某种沉醉里。我常常会为他的画作感动，他是少数几个能感动我的画家之一。

余启平生于六朝古都南京，那是中国南方思想和气质的中心，也许余启平的确是受了这种气息的影响。他的作品为我们展示的是一个懵懂、微熏、未醒的世界，这里是物我两忘、他我不分的。一切都老了，屋子老了，屋子里的东西也老了，但是，这里的意蕴、境界、生机却依旧，时间是不能带走那懵懂未开的思想之花和意境之花的，它们也许恰恰是在这之中栖息着，丰润的肌肤，鲜红的袈裟，璀璨的手镯，半醒半寐的青春之梦，点亮了陈旧的世界，但依然是沉酣和半寐的，丝毫不刻意、张扬。

这种追求也体现在余启平的绘画技巧上，他深刻地理解了中国画的种种传统技法，但是，又对他们做了现代主义的改造，并在此基础上形成了自己独特的绘画语汇，这种语汇构成了“新东方主义”审美倾向的语汇基础。我非常喜欢余启平的这种绘画美学：一种渗透着极其浓厚的新东方意味的风格和倾向。它不是佛家禅意的简单复归，也不是道家出世思想的再现，而是在现代背景之下，通过对机械、拥挤、忙碌、无谓等在世状态的规避，而显现出的对人的本真在世状态的追求和阐释，我将它命名为“新东方主义”绘画：它追求的是无我不分、浑然未醒、混沌整一。

——葛红兵《余启平的绘画美学》

看到余老师的作品，如此别开生面，还是忍不住有些惊喜。

他的作品贵在能超越技法，透过画面传递出“言外之意”、“弦外之响”。似乎都有隐约的“画外音”，能穿过画面，把观者带到别的地方。令人感觉余音袅袅，甚至不胜低徊。

他善于造景，善于营造独特的情景氛围。图式符号更是精雕细琢，颇富象

征意味。经常一幅明明具象的作品，却传达出诸多抽象的意蕴遐思，隐喻、冷嘲、热讽、无聊、惆怅、寂寥、荒诞……。总之画外有画，说不清，道不明。或者一说就错，一说就陋（low）。

人物绘画上，他尤善于刻画某类男性，入木三分，高度概括，这也是现如今中国画家少见的。在我看来，他笔下特定年代的同志、穿袈裟的僧侣、乃至光头傻儿等形象，其实都是一种道具符号，一种他用来隐喻暗示的方便法门。

落实到具体的绘画手法上，余老师可谓殚精竭虑、苦心孤诣。他喜欢三矾九染，乐此不疲。曾见一张作品，为了烘托灰沉阴暗的背景气氛，他不厌其烦，一遍又一遍地上墨渲染，最后中间浓厚处竟发出乌金般的光亮来，像极了一张古老的拓片。“被我染坏了！”余老师苦笑。在追求绘画的极致上，他可谓尽显处女座本色，与平时貌似的随意洒脱判若两人。

另外，在画面的设色处理上，画家同样精心考究，以少胜多，务求清雅内敛。仿佛他的颜料也都经过了历史的沉淀，古色古香。只看他典型拿手的红色，就能让人想好久。

这两年和余老师吃饭聊天，渐渐接触多了，他身上的诗意文心随处可见，冲和散淡中隐含了别样的精致博洽。走进他家的书房兼客厅，一墙书架顶天立地，中外图籍琳琅满目。不像是个画家，倒像是个做学问的。闲聊中与他随口说起一样物事，他总能找出图片来给你佐证欣赏。古今中外，稀奇古怪，简直包罗万象。这次去，话题扯到朝鲜民间的包袱布“破袈卡”（pojiaki），他说可以媲美蒙德里安的几何画。他当场找出书来，翻给我们看，果然令人眼睛一亮。仅此一斑，即可见其涉猎之广，眼界之宽。

和许多画家一样，余老师也爱好器物杂项。但他不像很多画家，喜欢弄个碑拓赏石，秦砖汉瓦，或者出土陶罐，砚台香炉等点缀装扮，以示博古风雅多金。余老师能独具慧眼，人弃我取。民间常见的老物件，闲东西，经他妙手摆布，竟能显现出低调质朴的高贵来。他是真懂得万物平等，对器物本身的尊重的。他家蒐罗的瓶瓶罐罐很多，但都不起眼，却有别样的美感，甚至可以说是尊严。有一年冬天，余老师到我崇明老家江边玩，大家一起田间散步时，他突然冲到地里，捡拾起几株枯败的棉花残枝来，说要带回去插花用。我当时心里很不以为然，棉花有什么好看。后来在他家里看到，果然别有素朴美丽的风韵。

他这种化腐朽为神奇的能力，简直不胜枚举，我想无疑是深得东瀛扶桑“侘寂”（wabi-sabi）三昧的。

“所谓自己，究竟为何物？！”记得村上春树的一个短篇中曾如此反复设问。六祖惠能说“本来无一物，何处惹尘埃”。然而何处尘埃，处处尘埃，世间万物都是尘埃。芸芸众生，都在这无边尘埃中兜兜转转，反反复复。唯有本心，观自在，度苦厄，出世入世，欲离种种烦恼，清净升华。“凡所有相，皆是虚妄。若见诸相非相，则见如来。”也许是我看多了，想多了，在余老师的画里，时时处处，即便在荒诞嘻哈中，都有世间观照生命叩问的禅意在。

——石建邦《何处尘埃》

余启平的画里潜藏着对往事，对古人世界长久的爱意，他领悟到遥远的距离，有利他把自己投身到接近神秘的事业中，有利他把虚无纳入到稠密的人群里。他把并无记忆的空虚的往事、僧人、寺院、画的丰实，那种充满孤独感的荣耀，甚至不免显出老派文人的风范。他满脑子构想的，很像是自我存在的过去，他的很多作品都是遥远的追忆，自我的变形。表面上，他让读者双眼凝视的是旧式知识分子、儒雅绅士、僧人、等，实际上他们在极度混乱的生活对自己美德的想象，以及希望自己能拥有这美妙宁静的时光。

余启平的作品总是喜欢把现实中的人们拉入过去的时空中，让记忆中淡忘的形象、逝去的往事和你连接起来。似乎是说，我们精神的贫乏需要过去来安慰、扶贫。过去那聪明贤达的光环，以映照出现实的无知与粗鄙。在他的作品中，追忆着古人与现代的梦想，画里潜藏着那种荒凉却也丰盛的奇特感觉，潜藏着当代式的黑暗与光明融为一体的粗犷而幽默的快乐。

我们能感到余启平对两个时代聚会的掂量。袈裟素履，光头与布衣并不能掩饰内心、行为和神情的茫然。他们中间已没有什么圣者，但他们似乎也有着儒雅的灵魂。过去就这样获得了一种神秘的光辉。也许余启平更深的兴致在，把一个无所作为的今天，植入到有着巨大耐性的历史中。把想象中的过去置换为现实，让自己崭新地摆在观众面前，以此表明过去那崇高事物的奥秘，以及

它对我们的魅力始终不减。

似乎在余启平的观念中，一个现代中国人也必定是一个古代中国人，这种结合即便是童话，也应该予以维持、构造，以显示出我们身上古老的、残损的、偶发的、虚无的、自足的等等民族性格。

余启平的作品一直在克服古代与现实纠缠，造就画面的虚幻感。让简单的画面竟兼有禁区、迷宫、神秘的品性。显示出一个诗人般的良好听觉，僧人的冥想已经成了可以穿越画面的灵气。在他笔下古老的建筑里，视线仍能垂降到天真的冥想床榻上。余启平将悖论处理得最出色、得当，复杂与冥想的“空”、天真的在画里交相辉映。

——黄梵《围墙之花——余启平绘画印象》

余启平作品的魅力并非仅是对现实的刻画，而是对视觉的融化与对心理感受的综合。相似的画面的构造不断重复着——远与近、近于远，仿佛忘却了远近之间的中间层次，在这重重覆覆的强调中，这一个“距离”中的空缺成了内心希冀的处所……一个孰待填补的空间，一个期望。由于这个心理空间的存在，构筑了画面内在的强力，拓展了画面的容量。

看着画，我们再一次地感觉江南，这是一种整体的感觉，或是感觉的整体；依凭这个，我们越过了视觉的屏障，以在我们内心留下了真正值得追忆的东西——那云、那树、那月、那屋。

——杨志麟《再感觉一次江南 读余启平的画》

对余启平而言，经历过文革前后的跌宕起伏，改革开放的文化新潮、1990年代的消费主义、旅居日本后的重新思考……文化范式的频繁转换以及个人活动领域的屡屡迁移，他思想的复杂、折衷在情理之中。但作为一个有浓厚传统情结的当代人，农业文明时代的家园既然已逝，就无法再重现或复制，只能再

追忆与想象之中编织一个梦里的家乡，与今日的种种都市生存压力相平衡。他不厌其烦的绘制出记忆和想象中的一幅幅乐土，将梦中之乡全面地展开，往昔的时光都被笼罩在温煦宜人的光晕之中。农夫、士绅、文人、僧侣，都各守其隅，各享其乐。同时，他，也在其中夹杂不少更具象征性的因素。这些多向思考，主要集中于对佛学、禅意的推崇——僧人们再静谧的禅舍、民居中参禅悟道、冥想天地，与世无争，自成一统。

——杜曦云

余启平曾说，在日本京都盘桓多年，大大小小带着初唐风貌的寺院对他的影响深刻。1990 年代初，梦游般的小和尚就从那些年开始，披着袈裟出没于余启平的图画里，渐渐频繁。他画的明明是禅画题材，用的却是高士画的构图技巧。他画人物，注重笔墨技巧，有工笔重彩，也有工笔淡设色，人物衣服纹饰的刻画严整又简练，“自古名士论风流，亦哭亦喜笑凡俗”，禅画在这一点上是与之有共通之处的。而禅的经验与画的经验亦相同，禅与画两者出于同一本源之心，禅家称之为“自性”，画家称之为“意”或“志”。禅与画都是性情的流露，盖禅家指出“诸佛出世，唯以一大事因缘，”其悲天悯人之情，溢于言表；而画是性情自心的流露，乃属公论；所以禅家画人，都是至情中人；人画禅家，绘出的都是至情之处——不安、矛盾、暗潮涌动。

然而，画着画着，又起了变化，禅家的那一面在不知不觉间往后退却，世间的烟尘弥漫开来，一袭袈裟带来的约束更趋无力，没有年代没有背景，图画中的小和尚忽然不再对于凡夫俗子的欲望遮遮掩掩，于是他们开始在画中有行动，浴缸出现了，共浴之人出现了，余启平的行笔随之稳健，挥洒了。被束缚之时，挣扎是美，束缚到百分之五十，剩下的百分之五十成为放纵，也是美。

当观者面对一幅画时，能够看了又看，走近一步，发现一处的微妙，会心一笑；每看一次，都因为心境的改变而体味出画中人的眼神变化，哪怕衣褶那根线条落笔时的一丝情绪波动。陈村说过：“性，就是不知道拿自己怎么办。”余启平画里的那些光头，能拿自己怎么办呢？这是不是余启平在烟火缭绕中感

念到的至情至性的禅家？

山高水长处的琴声悠远已不可得，滚滚红尘里的你来我往又何尝不是一种现代修行？就像人类文明的进阶是螺旋式上升的，艺术为什么不能在前进之途上再转身回望传统呢？回首望的是当时明月，彩云归处，回首望的也可以是“春点杏桃红绽蕊，风欺杨柳绿翻腰”。

——徐佳和《披上人间烟火的袈裟》