



(局部)

檀香扇

1997 纸本

136cm × 68cm

总策划: 杨建峰 杨永胜

中国现代人物画名家技法精解 · 华其敏写意人物画艺术

图书在版编目(CIP)数据

华其敏写意人物画艺术 / 贾德江主编. — 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2003.4 (中国现代人物画名家技法精解)

ISBN 7-80069-494-1

I. 华... II. 贾... III. 写意画: 人物画—技法(美术) IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003) 第 017969 号

出版: 中国民族摄影艺术出版社

(北京市东城区和平里北街 14 号 邮编: 100013)

发行: 中国民族摄影艺术出版社

全国新华书店经销

印刷: 人民美术印刷厂

开本: 787mm × 1092mm 1/8

印张: 3.5

印数: 1-5000 2003 年 4 月第 1 版 第 1 次印刷

书号: ISBN 7-80069-494-1/J · 324

全套 10 册定价: 480.00 元

^ 中国艺术的传统就本质上而言是写意的; 若就其表现方式而言, 中国画是民族化的写实与写意。从文化精神的深层意蕴与形式语言的显在表达上去领悟与把握这一传统精神, 才能创造出中国绘画新的面貌。《檀香扇》的创作是深刻地领悟并掌握了这种理法, 因而传达出了一种具有时代气息和传统笔墨精神都堪称优秀的民族美学品格。其构图形式、人物造型、墨色调配都沿着这条道路延伸下去, 最终给欣赏者轻松、优雅、淡逸、亲切的美感享受和理想的精神追求。

ISBN 7-80069-494-1



9 787800 694943 >

主编 贾德江

中国现代人物画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

华其敏

写意人物画艺术



態濃意遠淑且
真肌理細膩骨
肉勻楊花靈落
覆白蘋青島
飛去啣紅巾

庚午秋華其敏寫於京



编辑人语：

中国画的创新是美术界争论的热门话题。争论的焦点不是在要不要创新这一问题上，而是集中反映在如何创新上。当代著名画家华其敏教授将全部精力都集中在探索中国水墨艺术从古典形态转变为现代形态的创新上，力求找到传统与现代的内在联结点，力求找到中西文化互补的融合点，寻找属于自己的与时代同步的新途径。作为一个优秀的人物画家，华其敏教授有着令人羡慕的全面修养：他有坚实的造型能力，他有训练有素的笔墨功力，他有常人难以比拟的想象和创造能力；他的千变万化的把握、驾驭大小场面不同结构的能力，他的优秀的书法功底以及他广博的古今文化知识。华其敏正是凭藉这些不同寻常的基础功夫，纵横驰骋在中国画坛，以多种风格面貌称著于世，表现出非凡的才华。他擅长写意也精于工笔，他注重写实也通晓变形，水墨淋漓与骨法用笔并行，抒情小品与宏篇巨制共存。多年来，他胸襟旷达，心地澄明，轻于功利，宠辱不惊，几乎与世隔绝地在笔耕墨耘中，苦心孤诣地创造自己的人物画风格，取得了丰硕的成果。本画集着重推介华其敏教授的古代人物写意小品。无论从传统的角度看，还是从现代的角度看，华其敏的这些作品都会使你深深地感到传统文化精神的现代价值和意义。



著名人物画家华其敏简介

■ 华其敏

■ 1953 年生于上海，浙江省宁波人。

■ 1978 年考入中央美术学院中国画研究生班，毕业后留校任教至今。现为中央美术学院教授、中国美术家协会会员。

■ 1984 年至今，其作品入选南斯拉夫里耶卡第九届国际画展、香港现代美术馆当代中国画展、印度第三届世界现代美术三年展、法国巴黎高等美术学院作品交流展、日本东京中国巨匠画展等；1990 年应邀赴美，在洛杉矶东方艺术中心举办个人画展，参加 1990 年、1991 年美国春季、秋季世界艺术博览会。

■ 1995 年应邀赴日本东洋美术学院讲学，并举办“华其敏水墨画展”。

■ 其作品多次参加由中国文化部、中国文联、中国美协和中国画艺委会主办的重要美展，多次获奖，并编入多种重要画集，如（《1979—1999 中国美术全集》、《中国现代美术全集·中国画卷》、《中国现代人物画全集》等）。

■ 出版的专著有《华其敏画集》、《华其敏写意人物画选》、《当代名家现代重彩画精品·华其敏》等。

夜深风雨至 1975年



微风 1984年



凉夜（局部）1984年



月上松西 1998年



自从苏东坡说了“画画以形似，见与儿童邻”的话以后，关于中国绘画的形象问题便成了争论不休的公案。

诚然，中国画艺术有着一套相当成熟并行之有效的造型技法与创作理论。它与艺术家对自然对人生的积极参与意识结合得天衣无缝。

我们知道中国古典艺术的一个重要特征就是“知”（知识）、“情”（情感）、“意”（意志）的统一。曹丕主张以气为文，王国维提出了境界说，都是用一种朦胧的整体感来进行艺术审美的。

因此艺术家在创作时应该是从整体的人出发，重视情感的表现。中国画的形象创作也体现了这种特征。

第一，思维的形象

石涛这样说：画家的“襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外”。正是这“襟含气度”使得“山川与予神遇而迹化”，使得客观自然化为画家的意象。这里形象已不再是对自然的模仿，也不是所谓的典型，更不是主观的臆造，而是画家所认识的世界。

庄子梦中变成了一只蝴蝶，感到困惑，是自己做梦变成了蝴蝶呢？还是从来就是蝴蝶？这种感觉被称作“物化”。

从现在的观点来看，这种荒诞的感觉是有着强烈的潜意识的。这种梦幻的精神状态与艺术创作的精神生活相似，它能溶化物质世界与主观意识的界限，改变时间、空间的结构。在朦胧中现实和想象互相缠绕，渗透，难分彼此。但是创作和梦幻的精神状态有一个根本区别——这种“物化”的超现实的感觉，不是下意识的，而需要艺术家积极的思维活动、聚精会神才能得到。

创作伊始，他们“终日在荒山乱石，丛木深筱中坐，意态忽忽……看急流轰浪，虽然风雨骤至，水怪悲诧而不顾，偶遇枯槎顽石，勺可梳林，都能以深情冷眼，求其幽意所在”。

他们全身心地浸淫在自然中，进乎“物我相忘”的境界，投入深情奇思，求“其幽意所在”。这意境的领略是生命力和创造力撞出的火花。在它的观照下，一切变得简洁明快，繁文缛节被画家情感溶化了。所谓“千里咫尺之趣”“荣落四时之外”，“一切景

临风 2002年



语皆情语也”，空间、时间变得自由了。画家因心造境，以手运心，创造了“形象”。

在中国画中，表象的物理属性、品格质地，都成为不重要的东西，而重要的是“能移其形似，而尚其骨气，以形似之外，求其画”。如果认为这有点玄秘，那么用现在的话说，所谓“骨气”，即是艺术家通过对生命力敏锐的感受，而构造出来的“活生生的形式”。作品的形象实际上是事物运动的秩序（其中包括作者的思维运动）。

不否认艺术形象中有强烈的主导意识，“纵然笔不笔，墨不墨，终有我在”。这儿的“我”，已不是一般表面化的对作者确定的东西，而是包括作者潜意识的本我和具理想色彩的超我在内的统一体。

既然在创作中的精神活动和梦境、醉态的精神状态有相似之处：同样对形象有巨大的压缩、变形作用，而不必受到理性的控制与约束。因此这种“思维的形象”在直观上往往是合情不合理的、怪诞的。

古典诗词中有很典型的例子：“东关酸风射眸子”，“忆君清泪如铅水”、“鬼灯如漆点松花”……酸风、铅泪、鬼灯这些荒诞的形象，都是作者变形后的意象，充满着作者的意欲。它的艺术效果是丰满、率直、强健、纯净的，催醒了我们每个人心中的创造天性。

“形象”只对思维逻辑负责，是按照思维逻辑而剪辑编制的。事实上，我们在欣赏一些中国画作品的时候，也常常被那些用肉眼在现实世界所看不到的形象、空间震撼！在画论中诸如“得意深奇之作”，“生动精奇”“狂怪入理”“光怪百出，奇哉！”的赞叹也是随处可以看到的。至于“八大”“八怪”更是因为他们的作品惊世骇俗而得到推崇备至。

思维形象的另一个特点是“静谧”。

因为形象是通过强化的情感生活所取得的，作者对创作有完全的自信，掌握了主动，获得了自由，胸有成竹。作者不再是情绪的奴隶，而是作为指挥者，精心组织和协调一切，“荒诞”在这里变得服服贴贴，顺从人意，给我们以平静、妥贴、凝炼的外观。无疑

这些是得益于最敏感的领悟力和最随心所欲的支配感。因此可以说，作品的静谧感正是作者紧张思维活动所显现的力度。

第二，“对话”的形象

据说，人类认识真理的道路是曲折的，从认识方法的变化而言：从匍匐在造物脚下乞求，到企图通过内省，通过外察，甚至通过探测机械物理的运动奥妙来领悟真理的启示，走的都是“物我对立”这条路。

而在中国，古人则是通过与大自然保持的微妙关系，用“对话”方式来揭示真理。

庄子（秋水）中的河伯是个以我为中心的。他与海若关于时空的无穷性事物变化的不定性的讨论之后，终于抛弃了原来“以为天下之美尽在我”的观点，实际上这是一次关于探索真理的对话。

中国人认为，艺术仅仅是探索无穷真理的社会活动之一，是最大限度地接触世界、吐纳、对话的灵魂窗口。是交流往返中不断地否定伪我，确立真我，更新自我的过程。

就中国画来说，创作首要条件是人与自然息息相通而又平等独立的关系，“我看青山多妩媚，料青山看我亦如此”；其次，作品也应该是能够脱离画家精神的独立体，它既不是自然的模仿，也不完全是形象化的画家意识，对艺术家、对自然都有“距离”。作品有自己的生命，已经成为客观现实的一个存在。中国画要求画家“以禅意入画”，比喻说是“以笔墨作佛事”，把绘画看成是领悟真理的认识活动，是与客观事物及冥冥宇宙作“笔谈”。

这种“对话”的过程是复杂的，深层次的，多边性的。画家与自然，作品与画家，自然对作品，还有观者的参与，彼此交流切磋，他们所关心的不是谁隶属于谁，谁服从于谁的问题，而是要“发现”。

如果要复述一幅中国画，可能很难找出什么情节，什么主题来（情节和主题多半是后人猜测的并非作者本意），只有当你面对作品，参加到审美活动中，投入你的观念情感，才能体会到作品所表现的东西。你付出了，你才能得到。在音乐欣赏中我们也有类似的经验，这就是所谓“对话”。

“举杯邀明月，对影成三人”。借来说即自然（月亮），画家（诗人），作品（影子）三者的对话关系是再形象不过的了（当然也应该包括欣赏者）。一组各为独立的本体，互相衬托，相得益彰，谁也离不开谁，而且都在对方身上看到了自己所创造的美。

由于本体的完整自由，各有其独立的价值，任何一种“存在”都不能成为支配地位的权威力量。所以中国画作品有别于一般主题性、功利性的绘画，是不可能类似戏剧性的完成与封闭。

这种“对话性”反映在形象塑造上，便是要求“以简体为上”，用透视



秋声 1999年



论诗 1992年





赏花 1999年
归去来兮 1992年

舟選以輕揚風飄而吹
衣同征夫以前路恨晨
光之熹微乃瞻衡宇
載欣載奔童仆歡迓
稚子候門三徑就
荒松菊猶存携幼入
室有酒盈樽引壺
觴以自酌時斜庭
柯以怡顏倚南窗
以寄傲審容膝之
易為園日涉以成
趣門雖沒而常關策
扶老以流憩時矯



的幻觉，含糊的空间来吸引观者，接受外界的参与。

当然，作品中的题跋也增强了“交流”的效果。

第三，天真的形象

长期以来，在对中国画的想法上，有个错觉，以为它是个许许多多的技法重复组合的学究气十足的把戏，和生活实际相去甚远。

这种错觉的后果是，把中国画推向越来越“形式化”和越来越“专门化”的深渊中去。

之所以产生这种弊端的原因，还得从中国画本身去找。我们知道，中国画是在高度文明下产生的，是社会文化大树上的成果。人们接触它，必须要有一定的文化素养，必须从前人所创造的艺术符号起步。

久而久之，有人买椟还珠逐渐对“符号”本身发生了兴趣，而不屑顾及符号所传递的“信息”。作为个人兴趣也许无伤大雅，但是作为审美原则，就危险极大，势必制造出许多毫无生气的僵死的作品。曾几何时，这种现象又被误认为传统而成了魔障。

另一方面，一些人轻率地试图以外来观念来发难中国画（其中不乏对技法掌握失去信心者），而竭力否定传统表现形式。

结果，使中国画的命运，总是围绕在技法和表现形式上打圈圈。

我们认为，心灵的活动最终将以回归自然为目的，而一切艺术的复兴都将发轫于其产生的最初之地。

绘画既然有陶冶情性之功用，就

要注意不要让主观意识过分“膨胀”。应该“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实。”

如果说这正是一些因循守旧、缺乏生气的中国画作品的症结所在的话，那么应该是可以避免的。

石涛说“写画一道，须知蒙养”，所谓蒙养者实际是一对矛盾。“蒙”大概指蒙昧、未开化的，广言之是自然、本能的意思；“养”即是学养，修养，技艺，文化传统等等。

他认为这是绘画艺术中必须把握的分寸感。“思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法”，应该面对自然，检验自己的学养，才能脱其蒙昧，又不失天然本性，才能创造有生命力的艺术。

石涛的话是一个非常可贵的经验，又是个完美的创作思想方法，它强调必须将艺术家的意念投射到原始自然的本位中去。

同时，“蒙养”还可以作为绘画艺术创作的调节机制。它要求画家到大自然中去“搜尽奇峰打草稿”，汲取新鲜养料，扫除陈陈相因、步趋古法的陈腐习气，开一代新风。

“蒙养”当然也包括画家在进行创作时，进入陶醉的艺术心态，摆脱理性制约，使精神得到解放，解衣盘礴，心手相忘。

让艺术创作保持“天真”的纯洁。中国艺术家基于朴素的人生观，从审美的心理来观察事物，表现事物。因此所表现的形象常有“古朴天真”的趣味。

这样的形象是带有一种清新的旷野气息的。它记录了人类最原始的创造冲动，最自觉的内心流露，代表最普通人的感情，因此具有人民性。

中国画家常常把自己的作品说成“笔墨游戏”，以标榜自己在创作中的轻松心情。同时也流露出他们的社会观。他们并不认为艺术是经天纬地的大事业，讨厌过分夸大的社会效果，以为绘画并不能集“天下之美尽在我”而无所不能。既使在艺术范畴之内，绘画也只是在有限的范围内反映社会，根本不能代替其他文化形式、思想领域，而越俎代庖。

何况，美需经过交流才能体验的，观者对作品施入什么思想情感，产生什么社会效果，艺术家远不能充分预料、把握。

因此，他们认为绘画是“小道”，《说文》对绘画诠释为“画者，挂也”，只是一种能挂的装饰品而已，是多么漫不经心的事。

这显然和儒家的“礼乐”思想是相左的。反映了中国人在对待社会生活的思想矛盾性。然而这恰恰给艺术创作带来随意和通脱的可能。

鉴于这许多的原因，使得中国绘画一直保持着“因物象形”“随类赋彩”的传统面貌，没有走向“专家化”，没有向抽象化、概念化的倾向发展，而总是保持一种直观的、具象的、天真烂漫的形象特征。

可能这也并非全是坏事。



相马 1999年

《达摩图》 作画步骤

>

步骤一：在创作写意人物之前，可作小稿，也可打腹稿，应对落笔之后的效果，做到胸有成竹。一般先从头部开始，结构要严谨，用笔要小心些。

>>

步骤二：接着画达摩身体，用笔、用墨均注意松动些，根据人体结构，注意衣纹的虚实关系。紧贴皮肤骨骼的实线，要注意结构准确，虚线可放笔落墨，线型变化可以随意性强些。

>>>

步骤三：根据画面的气氛构图需要，配以背景。注意构图的变化，追求气韵生动，讲究用笔的粗细、浓淡、疏密的变化。

>>>>

步骤四：墨色干透后，着色。一般是从人物形象着手，再画袈裟的朱磬大片色彩，以确定画的基本色调，然后渲染石头与水浪。最后从全局出发或墨或色或线再巡察一遍，题款盖章，完成。





<< 看华其敏的画作是一种享受。不仅可以欣赏到他的笔墨功力之美，还可以欣赏到意境的诗化之美。这是一种古朴情韵的美，这是一种平和闲淡的美，一种东方精神的宁静美。华其敏以他精湛的技艺和深厚的学养表现淡泊的人生、构筑静美的精神家园。这是否意味着他对祥和闲适的人生的某种关注和偏爱？在他的作品中，以娴熟技巧构思创作的传统题材，被他表现得淋漓尽致，飘逸自如。



△ 华其敏的人物画将人物置于自然的山川景色之中，人以景生情，景因人而生辉，风格清新自然，格调古朴淡逸。从品位上看，是地道的传统风格与文人气息。《黄昏图》运用小写意手法刻意营造了一种理想中的田园生活。人物造型体态丰腴，神态闲雅，仿佛淑女少妇们皆无柴米之累与思怨之苦，一心投入到对乡村故土的欣赏之中。图中妇女在透视、比例、章法上，尽量糅入古趣和传统审美法则；色调上，雅丽清淡，色不碍墨，是一种闲情逸致的内心世界的自然流露。

1997 纸本 黄昏图
68cm × 68cm



<< 自古至今，寻求自由之心人皆有之，寻觅山水之乐世人皆慕之。有山有水，山风清泉，奇石野卉，一饱风物放眼量，高歌洗去万古愁，岂不痛快？画家在这里选用了永恒的题材而又阐发一己新意。山石的结构层次、流瀑的转折起伏、松树杂木的盘结拓展、观瀑人物的谈笑神情都在画家稔熟的笔墨描写之中，显现出山林的生机勃勃和观瀑的欢乐神情，使欣赏者思之想之品之乐之，仿佛与画中人同游之，与景中物同乐之，正可谓“乐在山水之间也”。

>> 传统写意人物画的勾斫点染手法具有完美与自适的双重品格。华其敏教授对绘画语言有一种独到的感觉和理解。他的写意人物画在继承中国山水、人物画精华的基础上，以一种自由的、精致的方式表现出来，构图在正与奇、平与险之间达到了某种微妙的平衡，大景山水充满了古意，人物形象富于意趣。这种既自然又贴切的艺术效果确实难能可贵。形的勾画聚合显得自由与随机，画家在绘画语言的不断延伸和互动中完善与深化着这种话语方式，同时赋予了作品的视觉形式以更多的隐喻性。



2002 纸本
136cm × 68cm

湖山乐



姜夔前调词意

1998 纸本

68cm × 68cm

<< 华其敏的作品，非常具有传统的精神内涵，其品味、格调气息都极为雅化，浸染着浓郁的诗书文气。他很好地把握了传统写意绘画的意境与语言，并确立了自身模式。此作把诗书画从表面的形式上深入到内在精神的追求上，在不超越笔墨语汇的传统前提下，尽力强化其固有的民族哲学品格。图中人物的造型、写意的技法、行书题跋和古朴的印章浑然一体，在画面构成中着力追求素朴、凝炼的文人精华和情怀，从而创造纯正高雅的意境和格调。



<< 不管是唐诗宋词的诗意图，还是文人墨客仕女图，不管是古代人物的“爱荷”，还是“琴棋书画”等怀旧情绪极浓的系列写意人物画，华其敏似乎特别注意用画笔表现富有古典意味的恬淡的理想人生图景，营造一个清纯宜人、闲适静美的精神家园。这是当代中国画名家华其敏教授新作给人的最深印象。

乐水

1998 纸本

96cm × 96cm



△ 华其敏的人物画在美学追求上是尚和谐崇自然的。人与人的关系，物与物的关系，人与物的关系异常妥恰，仿佛这世界本来就是这个样子，只有这个样子才是最理想的样子。他的绘画观念中有一种理想主义的倾向。《中夏》画面干净、简洁，诗人正陶醉于这一花红蕉绿的美景中，更加强了画中自然理想主义的情调，巧妙地营造出一个人与环境异常和谐的理想意境。

1997 纸本
68cm × 68cm

中夏



<< 华其敏教授善于通过环境来烘托人物的内心，尤其在人物姿态和表情的把握上传神，准确，因而产生了不同凡响的艺术感染力。《爱莲图》描绘夏日时节，一少妇坐于荷塘赏荷的情景。画家重点刻画少妇的眼睛、鼻子、嘴部，尤其强调少妇健康的风韵，给人以冰清玉洁之感。大写意的衣裙揭示出人物的静美、含蓄，同周围恣肆笔墨而又夸张的荷花夏景形成对比。此图以水墨为主，讲究笔墨的韵味和墨色的丰富变化，追求清雅、秀丽的意境，宛如奏响了一首流畅优美的夏日乐章。

13

华其敏写意人物画艺术

爱莲图

1996 纸本
120cm × 90cm



碧莎 1995 纸本
136cm × 68cm



画家继承了传统水墨讲究神韵的美学品质，其主要特征在于用线与造型的和谐统一。他的用线灵动中不乏道劲，色彩雅致而又丰富。形的张力赋予了画面以生气：人物造型既不生硬死板，也不张狂无法，与用线的力度结合得天衣无缝。正是这种造型的风格化，生发出一种内在的意韵，充满了诗意的倾诉。这种风格特质和背后的意蕴，是一种简

逸、朴素的美感，是对古典美学所规范的“以形写神”、“形神兼备”命题在新的层面上的推进。推进的前提是画家不以写人物之“形”之“神”为目的，而是借人物之神写自我对世界的内心感受，其中洋溢着画家主体意识的幡然觉醒。画里那份松动、随意、洒脱，正是无数艺术家孜孜以求心向往之的境界。



画家以简约、散淡的笔墨去写古代文人雅士，体现了画家的基本情趣追求，可以说：“散淡飘逸”是画家个人画风的突出特点。造型在随意的抒写中流

露出极具灵性的趣味，给人以放任自由的轻松感，没有“形似”的约束，只求心灵的意象表达。

2000 纸本 观海
68cm × 136cm

>> 此画注重以“写”法入画。一方面表现笔墨的抒写性。画家长于用线造型，即浓浓淡淡，疏疏密密的线，均是酣畅地写出。另一方面体现在造型上的写意性。作画时强调主观表现，凭借灵敏感觉，随机生发，情趣俱足。



烂柯图

1986 纸本
136cm × 68cm

