

序言

在习近平总书记主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话一周年之际，中国艺术研究院在中国国家博物馆连续举办“人民形象 中国精神——中国艺术研究院著名艺术家系列精品展”，时间持续半年之久，观众踊跃，在社会上引起热烈反响的同时，也得到文化艺术界专家学者的高度评价。

系列精品展是中国艺术研究院的艺术家们深入生活写生创作收获成果的展示，从一个侧面反映出他们在深入学习贯彻文艺工作座谈会讲话精神的过程中，以实际行动深入生活、扎根人民的新收获。习近平总书记在讲话中指出，文艺创作方法有一百条、一千条，但最根本、最关键、最牢靠的办法是扎根人民、扎根生活。中国艺术研究院的艺术家们在深入生活的创作实践中，进一步感悟到艺术家只有在深入生活、扎根人民的实践中，才能感受生活之真，生活之美，才能迸发艺术激情，创作出有筋骨、有道德、有温度，立得住、留得下的艺术精品。此次系列展之所以时代气息浓郁，艺术感染力深厚，正是得力于艺术家们对时代生活的强烈感受。

中国艺术研究院是一个充满学术气息和艺术氛围的文化家园，是我国唯一一所集艺术科研、艺术创作和艺术教育为一体的国家级综合性艺术机构。艺术创作是中国艺术研究院“三位一体”发展格局的一个重要方面。近十余年来，中国艺术研究院在艺术创作领域发展成果显著，汇聚和培养了一大批在全国具有代表性的优秀艺术家。他们以在繁荣发展我国社会主义文艺创作中发挥导向性、代表性和示范性作用为己任，他们的艺术实践和探索，体现了当代中国文化艺术应有的价值理念和艺术家应有的社会担当。

艺术之养成，得之于生活与性灵；艺术家之养成，尚需在生活与性灵之外，兼有艺术沉思与涵养。艺术的力量，得之于感性、情感和富于灵性的想象，得之于深刻、敏锐和富有历史感的思想。优秀的艺术，得之于德艺双馨的艺术家，得之于艺术家对生活、对社会的责任与担当。真正的艺术既表达人的审美趣味、探讨人的精神、情感，追问未知世界的真相，又着眼于历史与时代，为推动社会的发展，表达人民的愿望，为实现人民的梦想，贡献无形恒久的力量。这是美学与历史相统一的追求，是时代赋予艺术的使命，也是中国艺术研究院的艺术家们所追求的艺术理念和创作方向。正因此，他们努力从民族、大众的当代审美趋向中彰显自身的艺术个性，以坚定的文化自觉从传统文化的土壤中汲取营养，以明确的立场深入人民群众的社会生活，以不断的艺术创新攀登时代艺术高峰。也正因此，他们作为一个艺术群体的影响力与日俱增，他们每一个人作为个体的艺术家的创作个性也日益彰显。

参加此次系列精品展的18位中国艺术研究院著名艺术家是：田黎明、杨飞云、朱宪民、黑明、朱乐耕、徐累、龙力游、刘建平、王亚雄、陈忠康、骆芃芃、管峻、刘万鸣、江宏伟、何家英、赵建成、张祖英、吴为山，展品涵盖绘画、雕塑、书法、篆刻、摄影、陶艺、漆艺等多个艺术门类。艺术家们的作品旨艺俱佳，或意趣盎然，或含蓄隽永；或引人静观，或发人深省，无不以艺术的魅力让人沉浸其中。中国艺术研究院著名艺术家系列精品展为人们检阅中国艺术研究院艺术家的整体实力和艺术面貌提供了一个开放的视角。此展之后，中国艺术研究院优秀中青年艺术家系列展也将拉开帷幕，人们会更全面地看到中国艺术研究院艺术家们创作的整体面貌。

中国艺术研究院著名艺术家系列精品展结束之时，参展艺术家们将自己的精品无偿捐赠于中国艺术研究院图书馆，与这里珍藏的2000余幅历代绘画精品和其他艺术珍品共同作为研究和教学之用。

在18位艺术家的捐赠作品与部分参展作品合集出版之际，谨写以上文字，作为序言。

王文章

由古典到现代形态的转变

文 / 夏硕琦

自 20 世纪初叶，在中华民族救亡图存的社会大背景下，文化艺术界的有识之士就开始呼唤中国美术的现代化，并探索其实现的途径。历经坎坷和历史的曲折，经过反复的学术论争和不断的反思，通过几代人的实践、探讨和不懈追求，终于涌现出像齐白石、徐悲鸿、蒋兆和、潘天寿、李可染、黄胄等这样的开时代新风的大师，他们在中国写意画领域既承扬传统又有新创获，他们所创造的新的绘画语言、崭新的审美形态，具有浓郁的民族特色和中国现代性的品格，既不同于西方现代形态，又前无古人，具有划时代的意义。中国工笔画艺术历史悠久，曾出现过晋唐、两宋的艺术高峰，彪炳于世界。历史走过曲折之路，工笔画由古代的昌盛到近、现代的式微，原因是复杂的，既有社会的文化的外部因素，又存在着美学观念和绘画自身的内部原因，是他律和自律共同作用的结果。正因为其盘根错节，所以在写意画获得突破性蓬勃发展之时，工笔画仍处在低谷，在主流之外的边缘步履蹒跚。

（一）

历史进入改革开放新时期，宽松自由的文化氛围，首肯创新的社会风气，西方文化思潮的涌进，传统文化精神的高扬，中西文化的相撞击、相摩荡、相共存、相渗融，这是个思考、判断、选择、创造的时代。时势造英雄，时代为善于思考、有价值判断力又有综合创造精神的艺术家提供了纵横驰骋的舞台。在工笔画界确实涌现出一批视野开阔、艺术思维活跃、有创造精神的才俊，他们以其新创造的具有现代意识、时代特征和民族文化精神的新审美形态的工笔画，使工笔画由衰落走向繁荣，由边缘迈步主流，何家英是其中最杰出的代表。就其学术成就而言，他可与当代写意画的大师们相颉颃，就其学术影响而论他是工笔画界名副其实的领军人物，若从史学的视野来考察，他当是工笔画历史发展长河中一颗闪亮的新星。他既是传统富有革新勇气的继承者、又是工笔画现代形态的创造者，他的艺术创造绝不逊色于古人。

（二）

何家英的艺术是根植于现实生活的。他的作品具有浓郁的生活气息和鲜活的生命感。其成名作《十九秋》，虽然在艺术技巧方面尚不如尔后的代表作那样炉火纯青，但已充分昭示出他不同凡响的才华。中国艺术最讲诗意和境界之美，他的这幅画就在温婉中浸润着淡淡的忧伤意绪，画家把乡村姑娘那种自然、素朴、本然的美，表现得犹如山坡上绽放的鲜花，从审美观念上截然不同与古人笔下的仕女。该画主人公那神思飞扬的人梦情态，宛若迷人的谜语，弥漫着朦胧的诗意，透露出中国当代艺术诗性特征的端倪。



街道主任
绢本设色

112cm × 91cm 1981



意境是我国诗、书、画的灵魂，何家英是创生意象、营造意境的高手。《山地》成功的关键，是画家几经推敲终于创生出最富象征性意蕴的绘画意象：“面朝黄土背朝天”劳作不息的老农造型。这个缄默、沉重，看不到面部表情却凸显出坚韧“脊梁”的绘画意象，饱含了画家深切的人文关怀，深厚的历史感和人生命运的沧桑感充溢其间。从绘画语言的单纯凝重、富有视觉冲击力而言，与现代艺术语言效应相仿佛。

《秋冥》意境的主要特征是以有限的视觉意象通往无限的思维空间，刺激观赏者主动展开想象的翅膀，享受到美的太空遨游的诗兴。《秋冥》是静穆而空灵的，花季少女因思入渺茫而出神，因冥想联翩而忘我，其外形情态静如止水，而内在心神却又如静水深澜一样流淌。画家以他富有灵韵的妙笔使画境超越有象、有限，让人做神驰环宇的无限精神漫游，共享天人合一的美妙。“天人合一”的境界，与西方现代艺术精神并不相容，而这恰恰是中华文化的精髓，也最具普适性的现代价值。

（三）

精神超负荷的紧张，又饱受城市噪音与空气污染之苦的现代人，身心最向往之的是：宁静和清新。何家英的画最显著的风格特点是“清”，清气袭人、宁人心神。这种清的格调来自他内在的气质与性情。而艺术最深层的魅力是离不开人格的表现的。若以清雅、清纯、清秀、清俊、清丽、清真、清逸、清新、清妙来评价何家英的画，我想是切中肯綮的。而这种于今渴求而难得的清新，正体现了现代人生命深层的审美诉求。何家英塑造的人物既清真、纯洁，又和谐、优雅，自然得到亲身经历过“文化大革命”残酷斗争、心理扭曲、痛定思痛的人们的强烈喜爱与关注。他的艺术因能回应、满足时代的心理诉求，而具有不可替代的当代性。何家英的人物也着力于表现人性美，可说是穿着时尚服装却又内蕴着至纯、至善、至真，追求圣洁的女性，饱受假恶丑纠缠与困扰的现代人，对真善美最是心仪向往的。这确实是与充斥于西方现代艺术中的狂躁、分裂或 DNA 突变式的怪异大相径庭。所谓现代性并不存在一个抽象的西方标准，绝不能唯西方马首是瞻。中国有自身的文化、国情，有自己的现代性。中国作为在轴心时代创造原生文化的世界四大文明古国之一，是当今唯一仅存的文化没有中断的国家。天降大任于斯人也，何家英以其天才创造，使濒临困境的古老画种焕发生机，并创造出现代新形态，其价值不言而喻。五百年来盼此君。

（四）

中国文化是重技的，但又追求技的升华，技进于道。何家英的技巧是高难度的，他既重视发掘、

承扬传统，又不拘守成法，为了胸中意象、视觉感受的充分、诗化表达，他可以超越中西做跨文化的借鉴与吸收，用以创构工笔画新的语言体系，创生新的艺术技巧。他长于把西画的写实元素和东方的诗意与灵韵天衣无缝地巧妙地融为一体，绝不会出现拿毛笔画素描式的生涩与尴尬。他因技艺娴熟而游刃有余，而心手相应，达到指与物化的境地。欣赏他的技巧是一种特别的享受。何家英结构形体非常讲究骨法用笔，一笔决生死，决不犹疑含糊，拖泥带水。他刻画人物，其精微处，如眉眼、口鼻，能在笔的起收、轻重、虚实、疾徐、运转乃至特意施用的一抹飞白中，一笔写出，而能形神兼备，气韵生动。其准确性、精微性、风险性，让人想到郢匠运斤斫去鼻尖上的白垩而不伤其鼻的故事。他特别重视对人的静观默察，体悟各人互不相同的神情与内在的韵味，成竹在胸，他开笔就抓特征，把握重点带动全盘，以不全之全，达到画面的高度概括、凝练，获得举重若轻的松快感。何家英特别注意画眼睛，他的独门绝技也表现在阿睹的出彩上。他画眼睛不画上眼睑，而是在描画眼球时用笔挤出，以笔的虚实变化，使眼睑与眼球之间自然生成含蓄的层次感、灵动的空间感。他描绘少女的明眸，似秋水扬波，有“美目盼兮”般的神气与灵动。他画面部肌肤既不是传统的三白法，也不似日本画中常见的白脸，而是极富生命感的，肌肤似乎有弹性、似乎有内部血气泛起的皮肤红润感。他是一位有身体意识的画家，他塑造的形体美极富细腻的视觉感性层次，能激起你对身体及其内在品性的敏锐审美感觉，这是古人所没有的东西。现代身体美学认为“身体应是被教化的对象”，何家英的可贵恰恰在于他在表现身体美的同时更把文化熏陶的美化作视觉享受。

何家英善于挖掘心灵，长于用画笔捕捉那飘忽不定的神情意绪。他的语言技巧支撑他能把女性的个性心理、微妙意态与韵致，由意象化为视像。细节刻画有助于强化性格表现，《沧桑》中庄稼汉的花白胡子所起的作用可为显证。何家英画花白胡子不是画出而竟是留白技法的妙用。你若近看，但见黑白错布、模糊一片，但退后再看，粗而硬的花白胡茬子，分明原生态地长在嘴边。面部又用干笔淡墨、毛而不光的涩线条，类似于山水的笔法画皱纹，笔简意丰地把庄稼汉那倔强的性格与沧桑人生跃然纸上。何家英的笔墨高韵深情，取诸怀抱，以性情为本；线条柔而韧，若锥画沙般地入纸，似屈玉、折钗般地柔中含刚，运笔疾而涩，力实而气空，富有节奏与韵律感。他设色如写诗，重情调、意蕴，以意象色为主，而能随类赋彩，追求在高度的单纯中见丰富，在清空澄明中见优雅、隽永，色彩如诗。他画时装的质地感，如柔软的丝织品、粗犷的劳动布、手工编织的毛衣等，达到几可乱真的程度。但他决不是为了炫技，而是服务于塑造人物性格的



毛泽东词意
纸本设色
197cm × 142cm 2015

需要。这些外在的服装、衣饰、款式、色泽等，都恰是现代审美观念的反映。

（五）

何家英在求学时代就喜欢写意画。他青年时期创作的《春城无处不飞花》，虽然还难脱 20 世纪 50 年代主题画创作的模式，但他的笔墨气息、画面气象，人物个性，都显露出写意画的精、气、神。他的《孙中山在天津》采用沉郁凝重的笔墨，揭示出风雨如晦、鸡鸣不已的年代，领袖病危给翘首黎明的民族带来的巨大哀恸。他的《杨开慧》更是笔精墨妙，含蕴丰厚，把“我失骄杨君失柳”“泪飞顿作倾盆雨”这沉郁顿挫的诗境形象化了。何家英写意画第一个值得肯定的方面，即在于重视情意的表达、诗意的呈现。他的写意画大体上可分为两路，一路浓墨大笔，意气淋漓，属于徐悲鸿、蒋兆和新写意画体系。另一路当属工中有写，写中有工，是他工笔画的蜕变，既保留了工笔画造型深入、重意味内涵的优点，又摆脱精工描画过程的拘牵与束缚，可以放笔直取，径情而为。对于何家英来说这是一种新探索，路子宽阔，越来越受到画界的瞩目。

2012 年年初
于北京天道酬勤书屋

肇自然之性 成造化之功

文 / 何家英

结构主义理论认为，太阳底下没有新鲜事。一切新事物都是旧材料的新配合，或者是旧事物的新变数。所以，“新创”离不开“旧范”，“旧范”就是“传统”，需要继承和借鉴，这是常识。而唯其是常识，人们容易不假思索地接受，来不及体验它。于是，鲜活的感觉被弃置不顾，继承与借鉴就成了一句空话。

我想强调，要的就是感觉或体验。面对传统，它们是命脉所在。这一点，“常识”无法替代。比如，工笔人物画在晋唐达到了鼎盛，我们可以称之为“晋唐传统”，它是最富创造力和影响力的。经顾恺之到李公麟，名家辈出，作手如蒹。这其中，我们也能清晰地看出一条承传相继的发展脉络。但之后，这条脉络显然如桐丝无续。宋以后的人物画分明是愈来愈萎靡。这里深刻的原因何在？我想，不是因为后起不继，或者宁创不述，自为格局。其实，后起者还在继承着，但立足点不对，那就是感觉和体验被彻底漠视了。于是继承下来的就只是一些形式套路，它们被一遍遍仿效、把玩和演练，陈陈相因，积重难返。

我在一篇小文中曾谈到晋唐传统的重要性：它所创造的艺术范式是从画家们切身的感受出发的。“移生动质，凝神定照”，这其中所历，就是反复地观察、审视、理解和提炼的艰苦过程，其实也就是感觉和体验的过程，谈继承与借鉴，这才是触到根本。

古人讲“写生”，讲“谛视熟察”，讲的就是感受和观察。有此前提，才可能“奇造化”或“补造化”。这其中，画家的思想、才情、学养、功力决定了他感受和观察程度的深浅，也决定了他表达的丰狭。这就是所谓风格面目，所谓独特性，它们在本质上都与形式套路相左。借用康德的话：美的创造是“无目的的合目的性”。所谓“无目的”，就是没有外在的强加，能够摆脱形式套路；所谓“目的性”，就是独特的个人创造性。我以为，它可以作为晋唐传统的理论注脚。而在这个基点上谈继承，无论如何都无懈可击。反之，我们可以将把玩形式套路的“继承”叫作“有目的性的无目的性”，即是指失去了感受性和创造性。

对于另一个传统——五百年来的西方绘画成果的继承与借鉴同样如是。五花八门的理论，莫名其妙的主义，在我看来都是些“大道理”，了解它们自有必要，但感受和体验更为重要，切不可流于追随和空谈。西画长于观察和感受，这与晋唐传统并无二致，关键在它的认识论的哲学背景，使它更加周致和科学，研究起来益人神智。而留存下来的大量西画作品，都更直观地给我们以实践的参照，我们的绘画感觉因此得以充分挖掘。敏锐的感受力，深入的认识过程，给我们带来了丰富的美的源泉，并由此创造出新的绘画语言。



韩国留学生
绢本设色
130cm × 60cm 1998



夹竹桃
纸本设色
85cm×55cm 2014

当然，借鉴西方，还有一个重要的“人学”因素要用心体会。因为毕竟我们是在画人物。林语堂先生曾概括说：中国的艺术冲动发源于山水画，西方的艺术冲动发源于人体。这种归纳大致可信。但也可以做些补充，我看，至少是在说这番话时林先生没给晋唐人物画一个恰当位置，所以有所不妥。万古不移的“传神论”就是晋唐人物画对世界美术史的伟大贡献，那个“神”字——神采、神情、神理、神韵，就生发于晋人对人物的品评研讨之风（见于《世说新语》）。它包含了对人的外仪和内质的全面把握，值得认真研究。至于西方艺术，与其说是对人体的冲动，毋宁说是对人性的开掘。这仍和西方的认知传统有关。“认识论”是求“真”，把握真质诉求真理，这种哲学思路，使艺术不去空谈价值，而直截了当地揭示真相，于是人性的善恶美丑，生命的可歌可泣，忧患和安乐，存在与虚无，生老病死，爱恨情仇……都被淋漓尽致地揭示与表达。那是一个强大的精神世界，一切都是心灵发生作用，比诸中国人物画“助人伦，成教化”的道德高调，特别地显出真实不虚，这种“人学”最应该得到继承与借鉴。

如上两点，并不一定能阐明我一直关心和思考的问题，但我的艺术或学术“路数”都与此相关。这里我没有涉及“技术”问题，不是说它们不重要，相反，我在艺术上的哪怕一点点的突破，“技术”都具有非此不可的关系。只是我深感技术问题不能离开思想境界，或者说，如果缺乏艺术或学术因素，任何技术上的发挥都不免匠气或俗气，要不就是灵飘一转或者昙花一现。

山地
纸本设色
136cm × 166cm 1983







十九秋
绢本设色

110cm × 170cm 1984

米脂的婆姨
绢本设色
230cm × 80cm 1985

陕北農人素稱雄健朴厚而饒淳米脂間尤著典型近入米脂知古語“米脂婆娘饒淳漢”之信其地婦女之淳正之
 質表現純朴之真而新時代精神遍注陕北厚之黃土米脂婆娘已改變傳統形象但純朴賢良風韻猶存於時
 此可農家婦女形象可徵於斯年 乙丑年 初秋書於海河濱家美並記



清明
绢本设色
127cm × 177cm 1985





夏
绢本设色
127cm×191cm 1985

