

中国当代画家文献全集
何家英
Chinese Contemporary Artists' Documents of He Jiaying



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国当代画家文献全集·何家英/杨维民编著. —北京:
文化艺术出版社, 2009.11
ISBN 978-7-5039-4018-7

I. 中… II. 杨… III. 中国画—艺术评论—中国—现代
IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第208951号

中国当代画家文献全集——何家英

Chinese Contemporary Artists' Documents of He Jiaying

编 撰: 杨维民

监 制: 北京今日美术馆

策 划: 曾孜荣 陈爱儿

责任编辑: 程晓红

特约编辑: 安 凤

装帧设计: 何 冬

出版发行: 文化艺术出版社

地 址: 北京市朝阳区惠新北里甲一号 100029

经 销: 新华书店

印 制: 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次: 2009年12月第1版

印 次: 2009年12月第1次印刷

成品尺寸: 170 mm × 230 mm

印 张: 10

图 片: 64幅

字 数: 120千

书 号: ISBN 978-7-5039-4018-7

定 价: 56.00元

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换

地址: 北京市朝阳区柳芳南里20号楼 邮编: 100028

电话: 010-84488980

目录

前言

002 方增先

大家评论

- 005 张晓凌 化真为美
——何家英作品解读
- 014 秦 征 至大至美
- 014 寒 碧 识真通变 独知特出
- 015 曹 雨 何家英人物画 尽美矣，又尽善也
- 016 田黎明 构建风范之美，开创一代新风
- 018 陈池瑜 何家英工笔人物画在当代中国画史上的意义
- 022 顾丞峰 再写辉煌
——评何家英的写意人物画
- 024 郭晓川 何家英的意义
- 026 邓平祥 何家英工笔画艺术论
- 030 夏硕琦 把纯情化作一片诗境
——何家英艺术世界探析
- 032 贾方舟 至真至纯 尽善尽美
——何家英的艺术追求
- 034 赵立忠 大美无言 大音希声
——何家英作品读后感
- 036 杜仲华 画到“通”时格自高
- 040 罗文华 形真而圆 神和而全
——读何家英国画人物
- 042 张月霞 抒自性灵 清新有致
——何家英的人物画创作
- 044 杨维民 工写本同源
——论何家英的绘画艺术
- 046 裔 萼 雄浑而雅致 充盈而高远
——论何家英的工笔人物画
- 048 毛梦溪 田 园 权工写以相合
——何家英先生的艺术追求
- 052 王 惠 诗意的唯美
——何家英人物画读感
- 054 禾 之 何家英二三事
- 056 周晚峰 清纯静美的自足
——对应何家英先生画作

- 058 张 扬 非常岁月的温馨记忆
060 孙秀庭 感观何家英
062 张 渝 从寻根到失根
——读何家英的画

画家文论

- 064 何家英 衡中西以相融
066 何家英 静居而化
070 何家英 借洋兴中，自成一家
072 何家英 致陈嘉伦同学
073 何家英 在“中国画色彩研讨会”上的发言
074 何家英 工笔人物画感怀
——在台湾“中国画传承与发展研讨会”上的发言
076 何家英 在“中国现实主义水墨人物画研讨会”上的发言
078 何家英 “岩彩画”小议
080 何家英 创作随笔

画家访谈

- 082 张晓凌 找中西相融的大传统
——张晓凌对话何家英
088 郭雅希 走向现代的中国工笔人物画
——何家英·郭雅希对话录
092 邵 亮 刘莎莎 何家英访谈录
098 王 婷 何家英：人物画要建立在对人的理解之上
100 许宏泉 何许对话
104 徐良瑛 从写意到工笔，从工笔到写意
——何家英谈中国画创作
112 张艺帆 守望经典
——何家英艺术访谈

画家自述

- 124 何家英 绘事履痕

画家作品

136~151

画家年表

154~155 何家英年表

后记

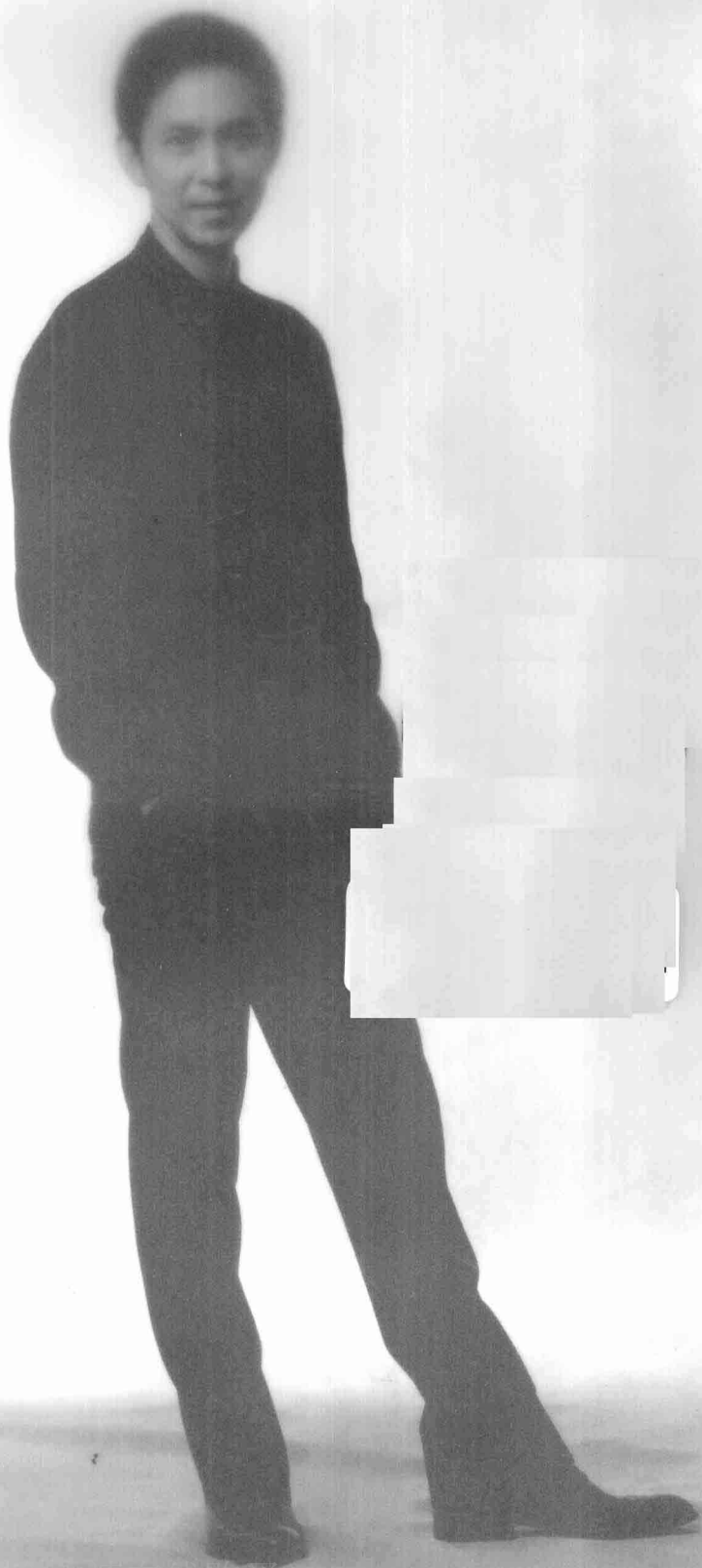
156 杨维民 大美至正 大雅至纯

中国当代画家文献全集

何家英

杨维民 编

Chinese Contemporary Artists' Documents of He Jiaying



前言

方增先

20世纪80年代初的何家英，或许不曾想到，他充满个人感性体验的创作会拉开中国人物画发展的新序幕。然而，三十年后的今天，所有人也都不再怀疑——谈及中国画的发展，何家英是无法回避的话题。

确实，何家英的出现，一改当时流行的概念化程式，使趋于僵化的中国人物画重新获得了感知、表达现实生活的能力。他充满感染力的作品，以鲜活的视觉经验，赋予那个沉闷的时代以新的唯美性的体验，并进而成为集体文化记忆。假设，20世纪80年代的画坛缺少了何家英，那么中国画将拿出怎样的成果，去纪录中国在这重大转折期中的文化经验？而将再现性写实造型融于抒情性审美意象的何家英，却能提供如此的文化代表性。他作品中所描绘的女性，并非现实中的真实存在。无论《秋冥》《红苹果》中的城市女性，还是《十九秋》《米脂的婆姨》中的农村女性，都不是某个具体可寻的女性形象，而是被提炼、升华了的抒情对象，带着画家本人对于生活的某种诗性想象。虽然，她们的身份、年龄、环境有着各种各样的差异，但却都笼罩着一种伤感、迷茫的诗意。而这，正是“文革”——改革特定转折期中时代性的文化经验。何家英准确地把握了这种文化情绪，并将之转换为画面中独具个人体验的视觉感受，从而营造出具有审美意味的现实生活场景。那么，在20世纪六七十年代风格单一而缺乏审美感受的写实画风之后，何家英以其独具魅力的伤感、迷茫的诗意写实，不仅为中国画坛带来了一道清新、动人的风景，更成为那个时代最终的文化记忆。

应该说，何家英充满诗意的女性形象，不仅改变了此前政治口号化、概念流行化的创作风气，为当代画坛提供了新的经典化的绘画样式，而且还重新恢复了中国画感性审美的抒情传统，将此后人物画的发展带回中国画自身的传统中。但是，何家英对传统的回溯，并非简单重复，而是注重对唯美性精神体悟的学习，并将这种感受结合于写实造型对客观对象的观察，从而创作出具有现代生活气息的人物画，而非远离当下的伪传统。或许，正是因为他坚持了对现代生活的表达诉求，也使得何家英的作品在整个中国绘画史上产生了别样的价值与趣味。如果，我们将他笔下的女性形象比较于历史中的仕女形象，那么我们会发现：虽然何家英的作品也弥散着一种伤感的诗意，但却不同于历史上古典文人笔下那种羸弱、阴柔的伤感，而是充满阳光、健康和明朗。从某种意义上说，何家英为中国人物画史提供了别具价值的审美经验，在历史上首次实现了忧郁、伤感的精神特质与健康、明朗的审美质地的有效融合，不仅丰富了中国画历史中的人物形象，更为人物画的发展提供了独特的视角和经验。

今天，当我们有机会整体面对何家英不断探索的艺术历程，品读他三十年来艺术心路中的丰富收获，我们应该向他致意与感谢。感谢他不受任何干扰的探索、感谢他对中国画不弃不离的坚持，同时也感谢他为中国当代绘画史提供的一幅幅具体可感的研究对象。

2009年11月16日



张晓凌

化真为美
——何家英作品解读

近代以降，中国画家书写历史功业的方式几乎是被注定的：在中西互动的格局中构建中国画的现代形态。这个巨大的历史课题，既是对中国画家的沉重拷问，也是中国画家所获得的重大机遇。具有讽刺意味的是，在此课题面前，许多画家落荒而逃，从中创造艺术业绩并以此进入历史的，不过寥寥数人。放眼当今画坛，情况亦大抵如此。所幸者，仍有一批画家执著于此，他们创新实践所放射出的智慧之光，维系了当代中国画的全部希望，也为中国画家的创造力保持了基本尊严。在这个充满活力的队伍中，何家英以其三十余年持续不断创作所显示出的独特理念、风格及修为，无可争议地居于前列。

从20世纪80年代的《山地》《十九秋》《酸葡萄》《米脂的婆姨》，到20世纪90年代的《秋冥》《桑露》《绣女》等系列工笔人物，再到2000年以来的《孙中山》《弘一法师》等小写意人物，何家英以融写实精神和东方诗意为一体的作品向我们展示了当代中国画发展成功的传奇。其传奇性不仅表现在工笔古老的结构中，将人物的造形、结构、线条、动态、色彩发展到如此敏锐、纤细、精致、严谨而又充满灵韵的高度，从而成功地促成工笔由古典向现代形态的蜕变，也不仅仅表现于对笔墨抒情性、表现力的重新阐释上，而且还凸显在价值观层面：在审丑至上的当代艺术潮流中，何家英以唯美方式重彰了东方所独有的和谐与大美的境界，在完成对当代人视觉修正的同时，也使作品具有了天然的道德性含义。当然，何家英作品的传奇还可以从创作方法上加以肯定：在唯美意义上所形成的个人心理叙事，丰富并提升了传统现实主义创作方法。在这些历史业绩面前，即便最刻薄的批评家也无法否认这一事实：何家英作品将以新经典的方式而成为当代中国画发展的实证之一。

一、衡中西以相融

对何家英技术和形式上的特点，美术界可谓洞悉入微。无论是画家们对其令人生畏的技术难度地刻意回避，还是批评家对其画面语言的溢美之辞，都从不同侧面暗示出这一点。更有趣的是，何家英唯美形式所焕发出的魅力，在公众领域还形成了一种持久不散的迷恋情绪。这种现象也许会让画家本人获得某种满足，但也潜隐着一种危险——它多少掩盖了何家英精神上的才能，而这一才能对他的创作至关重要。回溯何家英的创作道路，不难发现，在蒋兆和、黄胄、周思聪等前辈大师的耳提面命下，何家英很早就表现出精神上的成熟性，他随手记录下创作实践中的感受，并在积累中将这种思考方式培养成与创作同步甚至先于创作的习惯性动作。尽管这些吉光片羽式的文字算不上有体系的理论，但却构成何家英创作实践的精神坐标。在这个坐标系内，何家英的作品不仅是匠作般技术劳动的产物，更是在独立思考的精神温床上孵化而成的。

何家英的文字大多来自创作中的思考和自我诘问，也有读史所悟的成分。或有达到振聋发聩之效果的想法，它们往往都带有警句式的特点。“衡中西以相融”正是这样一个命题。在何家英看来，自晚明始，中国画的语言虽然已上升到抽象和自律的高度，逐步步入近，现代形态，但晚清中西文化的正面碰撞改变了这一走向，中国画的自主逻辑随历史大趋势转换为中西融合和传统中开新两种方式，而这两种方式从根本上讲又是同一命题，你中有我、我中有你，难以分割。因此，何家英有足够的理由发问：既然“衡中西以相融”是一个无法超越的历史趋势，我们何不顺势而为，由此形成一个中西合璧的大传统呢？

在下面的字里行间，可以看出何家英关于这方面的思考：“中国画，至少是中国工笔画，其精神意度、方式方法，在很大程度上是可以容纳西画的。”“西画的观察、审视、理解和提炼，和晋唐传统并无二致，可以对应、契合。很多的西画作品能更直接地给我们实

路上的参照，这种实实在在的启悟益人神智。”“我在表明，表面上是两个传统，本质上则是一个规律，这个规律恰恰就在相互碰撞、影响、融合中呈现清晰。”^①“我的画的整体思路，是中西相融，是‘融’，不是结合，所以不生硬。找到了相通的、本质的东西，从审美、技法和手段上都能很自然地融到一起，应用自如。”^②在这些文字中，何家英毫不掩饰地强调了西画的地位和价值。他比同代人更清楚地看到，写实主义所给予中国人物画的，不仅仅是结构、光影、透视、色彩等以科学为基础的造型技术和图像经验，更重要的是，它带来了西方自文艺复兴以来所产生的普世性思潮——人文主义，这也是整个人类进入现代社会的通行证。何家英的机智之处在于，他没有将中西融合这一历史现象置入流行的“体用关系”中去估价，而是从晋唐文化入手，寻找两者在精神和文化规律上的一致性。在研究中，他发现，晋唐绘画中的人文精神以及观察、理解对象的方式和西方并无二致，且历史更为深厚博大。这样一来，何家英就在不动声色中将中国文化本位植入了中西相融的“大传统”中，并完成了这样一个战略意图：中西相融不再是简单的技术层面的借鉴，而是不分体用关系的自然融合。

虽然何家英文字中的新意犹如一阵清激的细风掠过画界，使许多同仁的心智受益，但他并没有创建一种艺术宣言，并以此超越时代和同代人之上的企图。他也不像某些画家那样，舞文弄墨只是为了刻意地保持一个文人的姿态。从根本上讲，何家英记录自己思想的习惯，只有一个目的，那就是以此来保持自己思想的敏锐性。日积月累下来，这个习惯也给何家英以丰厚馈赠：以独立见解所建立起的精神坐标不仅让他成功避开了“常习于已成，趋风于众慕”的时流，也让他在“大传统”层面上获得了吸收、融合中西各种视觉经验的合法性，在创作的过程中，一切绘画方式都可以成为营造画面的手段，只要这种手段能够表达所感受的情绪、意境。以此开始的实验，也许从最初就蕴涵着一个大胆的奢望：在融合中西视觉经验的基础上，重新激活传统工笔画的伟大品质，使其在表达现代生活的过程中，完成现代工笔人物形态的构建。

在何家英早期工笔作品如《街道主任》（1981）、《山地》（1983）^③中，上述想法便已初现端倪。《街道主任》在20世纪80年代初的面世，曾令美术界大为惊讶，

接着是普遍的赞扬。其原因在于，这位活生生的人物，以其复杂的思想，霸气的个性，以及略带傲慢的形象，完全超越了“文革”时期所延续而下的“红、光、亮”创作风格，把人物画从抽象的政治理念拉回到“人”的层面。另外，历史地看，这幅作品还以饱满的造型及时代气息有力改变了明清以来人物画的纤弱、萎靡之风，恢复了晋唐人物画的精神气度和堂皇风格。让何家英达到这一高度的，毫无疑问，正是他的“衡中西以相融”的美学思想。安格尔曾讲到，弧线都是往外涨的。在创作中，何家英正确运用了这一法则，并使之与唐代工笔人物画的造型法则统一起来，以此开创出工笔人物画中西融合的新风格，并在那个时代打下了自己的烙印。类似的语言经验在稍后的《山地》中再度被强化。这幅表现农夫劳作场面的作品被何家英大胆地置入西方油画的古典色调中，背景在晦冥中逐渐隐没，人物镶嵌式地获得了一个主体的位置，高贵的古典色调将普通的劳作场面及人物提升至这样宏大的主题层面：人物坚硬的脊背结构，正象征着庞大的中国农民群体是中华民族脊梁。在这幅作品中，何家英的语言处理是极为出色的。他以斑斓的山水画笔墨表现有着历史厚重感的背景，以精确的工笔线条表达人物的结构和衣纹，尤为难能可贵的是，他通过相混的方法使人物与背景达到浑然一体的效果，准确地表达出苍凉山地的厚重与古朴。在这幅作品深邃厚重的油画效果中，有着丰富的中国绘画语言，这正是中西绘画相融的高妙之处，其视觉语言的丰富性以及由此形成的画面气氛，是传统手法无法完成的。

《山地》之后，何家英迎来了自己创作生涯的高峰。在此后大约五年的时间内，他相继创作出《十九秋》（1984）、《米脂的婆姨》（1985）、《酸葡萄》（1988）、《魂系马嵬》（1989）等一系列轰动一时的作品，其扎实的写实能力、精巧的场景设计、浓郁的抒情效果展现出工笔人物画新的时代魅力。无论对何家英，还是美术界，乃至整个公众领域，这都是一个全新的视觉形象。在这里，从现实生活感受中所获得的诗意和抒情性被推向至高无上的地位，它甚至溢出了画面有限的空间，以此为核心的语言秩序精巧而和谐，各种绘画语言的冲突消遁于无形。如果说何家英早期作品让我们更多地感受到视觉惊奇的话，那么，此一时期作品则让我们获得愉悦、或伤感、或迷茫

乃至莫名的心灵感受。

《十九秋》无疑是这一时期的代表作。其令人惊叹之处在于，在何家英的笔下，来源于现实生活中的普通人物和场景竟以梦幻般的世界向我们呈现出来：徘徊的流光游移不定，它发挥着超自然的作用，空疏的果林、起伏的沃野、零落而炽热的秋叶在它的主宰下，从现实中悄然隐没，又以朦胧的幻象再现，为农家少女留下了清冽广远的迷离空间，她在这个瞬间超凡脱俗，其迷茫的神情，既是对过去的十九个春秋的追忆与伤感，也是对今后命运的憧憬和希冀，同时，也暗喻着对时光消逝的一声喟叹。这样一个境界，如此怅惘，又如此寂寥，几乎不可触碰。它给观众留下了一个极为丰富的想象空间，也在观众的心灵深处留下了感伤的印记，这就是何家英笔下的传奇。从这幅作品开始，开掘人物内心隐秘的情感与性格，从而形成一种微观的心理叙事，便成为何家英人物画的追求与品质。当然，其传奇性还远不止这些。在这幅作品中，何家英已将“衡中西以相融”的命题推向了全新的高度。在卓越的工笔描绘和渲染中，写实经验无处不在，它以光影的微妙变化和明暗转折使每根线条都充满形体的塑造力。

1989年，何家英不仅创作出场景宏大的《魂系马嵬》，同时还创作出课堂写生作品的《无声》。在这幅作品中，人物不再依靠场景来表达情绪，而是以对人物性格和内在心境的发现来营造一种抒情气氛，暗示出何家英在创作上的兴趣转换。此后，类似的作品《红苹果》（1990）、《孤叶》（1990）、《子君》（1991）、《若云》（1993）、《绣女》（1995）等相继问世。这类作品大多出于课堂写生，何家英却以创作的态度将其提升至肖像画的高度。这些作品的挑战性在于，失去背景而孤悬于抽象时空中的人物，要完全依赖心理叙事来完成画面，同时，对人物的造型、空间也提出了更高的要求。何家英很快以自己的天赋将挑战转换为机遇，在他看来，人物心理内在的无限性正是绘画叙事的新疆域。或许，正是得益于此时期对人物心理的深入研究，1991年的《秋冥》才能以一种里程碑式的意义出现在当代人物画领域，并成为新的时代性坐标。同时，《秋冥》和此前创作的《酸葡萄》一起标志着一次不露声色的转型：由乡村的诗意生活转向都市人物的精神世界。

20世纪90年代初，何家英在工笔画创作之间，也开始尝试小写意人物画创作。事实上，他从未放弃

对水墨写意人物画的钟爱。准确地说，他几乎是在黄胄豪阔雄健画风的震撼下步入写实人物画大门的。这位前辈博大深厚的气质留给何家英最重要的遗产，就是对画面着眼大势的感性把握能力。此后，在大学求学期间，一批驰骋画坛的水墨人物大家，如石齐、方增先、杨之光、张德育、王子武、周思聪、卢沉等，均不同程度地影响了何家英，但对何家英而言，在前辈作品前的摹习无法替代内心涌动的创造力。在另辟新径的实践中，他在选择工笔人物画创作的同时，又以元代文人画为启迪，创作了一种兼工带写的小写意水墨人物画，更着意于画面语言的典雅性和意境的淳和。1992年的《朦胧》将他同期工笔人物画成果转换为以线和水墨为中心的语言形式，从而以工兼写的方式实现了中国水墨人物画的另一种突破。这幅作品中，何家英工笔风格中严谨的造型、诗意化的人物形象得以延续，但疏淡而充满节奏的笔墨则营造出别样的趣味，显得更为轻松、优雅。此后，他相继创作了《秋水无尘》（1994）、《夏夜》（1994）、《夏日情怀》（1996）、《消暑图》（1999）、《醉花荫》（2000）、《柳荫读书图》（2001）、《花雨》（2001）、《弘一法师》（2002）、《冻月》（2003）、《孙中山》（2004）等一系列广为流传的作品，以工笔精细的塑造力融合写意笔墨的抒情性，为当代水墨人物画领域提供了一种亦庄亦谐的充满清新气息的新图像、新风格。

从20世纪80年代到今天，何家英以不断创新的作品而成为时代焦点的同时，也书写了自我成长的历史。他给自己设置了“衡中西以相融”的命题，也以实验者、学者和手艺人的三重身份完成了这一命题。实验者的勇气和探索精神，学者的睿智和价值判断力，手艺人日复一日的技艺劳作习惯在何家英身上不分彼此地融合为一体，构成他传奇般成功的全部秘诀。他所获的回报当然也是丰厚的，那就是，他有权利在独树一帜的画风上打上自己的印记。对一个艺术家而言，还有什么比这更高的荣誉呢？还有什么比这更值得欣慰的呢？

二、感性的复活

1980年，年仅23岁的何家英就以写意性作品《春城无处不飞花》获奖而在美术界崭露头角。多年后，谈及这幅作品时，何家英对作品中“文革”模式的影响以及洋溢在画面上的快乐情绪表示不满，认为

它们过于肤浅。如何公正地评价这幅作品我们暂且不谈，但是，我们要公正地注意到这幅作品对何家英巨大的、或者说唯一的回赠，那就是这幅作品宏大主题下所倔强地表达出的对现实生活真实的生命感动，对个体生命价值的尊重。画面上的每个女孩都仿佛刚刚从“红、光、亮”，“高、大、全”的抽象模式中挣脱出来，获得了独特的个性。这一转变，让一个工业题材的画面洋溢着浓厚的抒情性。这些新气象、新品质在“文革”创作模式的阴影中虽然稚嫩，却预示着何家英艺术的未来走向。

从写意转向工笔画领域，何家英仅用了短短的一年时间，他为这个新领域带去的唯一一家当就是对生活真实的生命感受。他并未意识到这个看似简单的家当对工笔画的革命性意义：一场以感性审美方式重建工笔人物画的努力将由此开始。

当然，在何家英年轻而单纯的心灵中，此时并没有这样的宏图大略，他转向工笔画的原因和他的心灵一样单纯：避开写意画领域中盛行的“文革”模式，转向现实生活的真实，让自己笔下的人物有血有肉，有灵魂，有个体生命价值。第一幅工笔人物画《街道主任》的转折性意义正在这里。在那个时代，这幅作品中人物丰硕的身躯，手持烟卷的蛮横姿态，以及脸部难以抑止的霸气，都作为人性、个性复归的见证而受到美术界乃至公众的关注。

此时的工笔人物画领域的确是不毛之地，偶或有之的佳作，也无法拯救这个失去生活真实，失去感性生命力量的领域。从历史上看，史学家们将其原因归结为两宋以后中国绘画创作美学的失误是大抵不错的。晋唐人物画之所以形成独特的审美风范和造型体系，根本原因就在于，晋唐范式的出发点和归结点都是对客观对象的生命体悟。从顾恺之到阎立本，感受对象的形态，体察其内心世界，从而把握其神态，一直是人物画创作的重要原则。两宋以后，这个原则在一片尚古的浪潮中被逐渐丢弃。至晚明，又受文人画对语言独立审美追求思潮的影响，致使中国人物画日渐走向样式化造型与图示化表现的道路。一个画种如果只能在空尚古人法度中聊以度日的话，那么其衰落便是合乎历史逻辑的结果。20世纪初的美术革命，就其起点而言，正是针对明清文人画感性、体悟传统的丧失这一弊端的。

对历史洞幽察微保持着浓厚兴趣的何家英当然熟

知这一变故，和别人不同的是，他读史不仅仅是为了兴趣，更重要的是为自己的工笔画变革寻找到历史依据及途径。在晋唐人物画上，他似乎找到了所有的答案，也因此油然而生出一种前所未有的虔诚。他写道：“晋唐人所创立的艺术范式一定是从切身感受出发的，其间，也经历了反复的艰苦过程，只是后人摒弃了这个过程，而只摹写一些形式套路，所以才越画越空洞……晋唐经时即遥，所剩不多，但典籍还在，可以启心智……当然命脉还在于立足点，立足于生活本身，感受本身。”^⑤有论者以此来判断何家英作品是对晋唐传统的回归，此论非虚但过于简单，因为何家英之所以煞费心思地在晋唐绘画中寻章摘句，其目的并不在于简单的“回归”，而是为他复兴工笔人物画这篇大文章增加历史的注释，为他以感性美学方式来挽救工笔画的努力提供一个丰厚的历史背景。

如此一来，我们便可以理解，为什么以感性体悟来获取生活真实这一方式在何家英那里有着宗教般的高度。在多年的艺术实践中，何家英正是怀着一颗虔诚之心来面对生活，面对自然，面对人生的。在很多情形下，他怀着像农夫对待土地一样的感情来感受生活，以辛勤的耕耘来期盼收获；有时，他也会以猎人般的灵敏，从纷纭的生活中捕捉自己的猎物。在何家英心中，生活、人生与自然，既是伟大的导师，又是伟大的母亲。作为导师，它会教会你如何去发现隐藏在每个生活瞬间，每个哪怕是像树叶一样的自然物之中的生命真实和真理；作为母亲，他会无私地为你提供取之不竭的形象、动作、结构、线条、色彩，并以此激活你的想象力和激情。无疑，生活和自然对何家英而言，已成为一个伟大的训练场，它成功地培养出何家英优异的感受能力，而在这个能力之中，“对人——创造物中最年轻，最丰富多彩，最活跃，最富于变化部分——心灵的观察和描述”（歌德语）的能力是最为突出的。因此，我们可以把何家英称为一个敏感者——他单纯的内心世界一直保持着超常的对自然、社会诸事物的敏感性。

感恩于生活的给予，何家英始终将自己的想象力、构思、技术、语言，也包括激情统统置于对生活真实体悟的空气中，他坚信，离开后者，前者将在缺氧中而荡然无存。在此意义上，我们可以惊喜地发现，唐张璪提出的“外师造化，中得心源”这一伟大命题，

在何家英的实践中焕发出了时代光彩。感悟生活的真实，并以个人的心性创造而表达出来，坚定地成为了何家英的创作信念和实践方式。在此，何家英不仅成功复原了晋唐绘画感性体悟的传统，也为自己的感性美学寻找到了基础内容。

如前文所及，何家英进入工笔画领域的想法是单纯的。然而，随着创作实践的深入，早期单纯的兴趣在不断遭际的问题中逐渐凝结为使命意识。很显然，这种使命意识是自我给予的，因此，何家英乐于承受这种意识所带来的压力，并在压力的驱迫下去直面那些难以回避的课题。归结起来，何家英复兴工笔人物画的基本课题有二：一是如何以感性体悟的方式获得生活的真实；二是如何将来源于生活的“真”化为艺术的“美”。

关于前一课题，前文已论及，不再赘述。何家英是如何解决后一个课题的，可以从他丰富的艺术实践中找到答案。这个答案构成了何家英感性美学的关键内容。可以说，何家英的每一幅创作都是“化真为美”这一命题最好的答案，而“化真为美”的秘诀正隐伏于创作过程之中。仔细加以归纳，它们竟然如此明晰，如此简单：一、以写意精神来画工笔；二、以诗意为核心来“造境”。无论是《桑露》中的采桑女，还是《十九秋》中的乡村少女，抑或是《酸葡萄》中的都市女孩，均是有原型的，但她们在画面中却不约而同地具有了诗意化的超现实品质——这正是何家英写意化的处理效果：保持原型淳朴、健康、原生态的一面，以各种手法和技法强化其形象特征，并赋予她们以沉静、迷茫、伤感、安详等特殊环境中的特殊精神状态，以此使她们从世俗状态中超拔而出，升华为诗意化的唯美形象。同时，何家英还费尽心力地为这些形象“造境”。在他的理解中，画面境界不是现实场景的简单摹写，而是诗境、是梦境，它需要画家的主观营造——一个真正的画家须像园林大师那样，从现实中营造出非现实的境界。这个理念迫使何家英成了造境高手，他总是能随心所欲地调配各种素材和资源，反复摆弄景物之间、线条之间、色彩之间的关系，直到它们呈现为亦真亦幻的空间效果为止。

何家英对如何“化真为美”课题的回答让我们更愿意以诗人的立场来评价他。在多年的创作实践中，他“化真为美”的方式完全是诗人化的——把平凡的、人们熟知的日常现实转化为诗意的境界，在何家英那

里仿佛已是来自于本性的偏爱。

至此，我们可以看到何家英以感性美学重新阐释、唤醒工笔人物画努力所结出的硕果：对生活真实的体悟彻底激活了这个古老的结构，从中焕发出的力量是如此巨大，以至于瞬间便催生、塑造出一个诗意的唯美世界。在此过程中，工笔人物画完成了由古典到现代的伟大蜕变，它不再是被丢弃在历史边缘的弃儿，而是充满青春朝气的主流绘画样式。作为创造者，何家英无可置疑地成为现代工笔人物画这一概念的化身。

三、迷茫的至美

何家英在自己的创作谈中，曾这样论述：“从情景上讲，我对秋天总是充满了、萦绕着一种情怀。这种感觉，对于秋天的感觉从画《十九秋》的时候就深深感到了。我没有把秋天看成收获的季节，而是觉得秋天更多是一种沧桑、寂寥的情绪，是要逝去的感觉。”④在这段略微伤感的文字中，我们可以感受到，在即将逝去的美好时光面前，何家英竟有一颗如此细腻、单纯而敏感的灵魂。伤感之余，这颗灵魂显然无法承受美好的逝去，它很快找到了一种美好的符号——青春年华的少女来挽留逝去的时光。原因很简单：秋与少女都具有天赋的美好，又都具有天赋的逝去感——韶华易逝是二者共同的禀性。何家英自信地认为：自己笔下的少女形象，才能与时光的逝去对抗，才能使易逝的韶华变得不朽。这也许是何家英成为为美而生的艺术家的理由。二十余年来，他塑造的众多花季般少女形象，是我们这个时代最为瑰丽、最为迷人的景色。他作品中唯美主义光芒虽不足以消解人们的困顿与不安，却能使他们的心灵获得一丝慰藉，至少能使他们驻足小憩。因此，在中国当代美术领域，何家英是唯一当得起“唯美主义”这个称谓的人。

唯美主义形象，诗意般的迷茫，以及不可名状的伤感，为何成为我们这个时代最珍贵、最令人感动的东西？何家英作品给我们提出了这样的问题，我们可以从两个线索来寻求答案。首先是何家英在个人成长经历中所形成的感性气质。一方面是他文学作品中可获得的这种伤感之美的影响，另一方面在他插队下乡的艰辛生活磨砺中，很快转化为一种孤独的思乡情绪，并进一步升华为对农民这个弱势群体的巨大同情，这种同情又反过来成为观照自身的情绪，一种自我同情的情绪。在

这个文化记性的背景上，何家英的画面意境及人物就天然地具有了浓郁的人文主义含义；其次是“文革”意识形态，这是何家英无法逃离的前提，它留给何家英唯一的记忆是美的空前毁灭，在何家英幼小的意识中，这种毁灭迅速沉积为对美好事物消逝的伤感；同时，“文革”模式中过分夸大的视觉刺激以及毫无休止的革命浪漫情绪也让他畏惧与反感，这更加重了他的伤感情绪，以至于这种情绪逐渐升华为何家英人生的基本情绪。因此，反叛“文革”模式，重建唯美世界，挽救逝去的美好，成为何家英命中注定的事业。他的唯美形象也由此被赋予了鲜明的政治学含义。

因而，何家英有足够的理由将自己的记忆与情绪赋予其对象，借助唯美形象而将其扩展为一种时代表情与情绪。何家英在笔记中坦率地表达了这一看法：“我笔下的形象是我内心世界的表达，我必须赋予对象以我的思想、感情、格调，这才是我的画。比如，不管我所画的对象多么不同，但她们无一例外地都有一种高洁的气质、伤感的情绪，而我的人生体验里，总觉得这是最美的。或者说，在我的审美理想中，有一种情操上的取向，而我将其赋予她们。”^⑤

何家英也许并未意识到，在他将伤感、迷茫的内心情绪赋予对象时，不经意间竟创造了一种全新的审美形态——迷茫的至美。相当长的时间内，在一些批评家浅薄的阅读和阐释中，这种美被过度地庸俗化了。它被归类为形象美、形式美，或者是单纯而透明的唯美。他们目力所及，只是这些形象美丽的躯壳。很显然，这种纠缠于形式层面的干瘪解释无情地抹杀了“迷茫的至美”这一审美形态的内在含义：它首先是一种风骨之美。从特殊意识形态背景上生长而出，使它天然具有了人文和道德的风骨，并以此获得崇高性的象征力量。历史地看，它更像是在意识形态危崖上开放出的绚烂之花。因而，它在至美时，也达到了至善、至真。何家英作品中的少女形象美而不媚，优雅而不柔靡，怅惘而不矫情，皆源于此；同时，“迷茫的至美”也是一种超越之美。“迷茫”在何家英那里被视为“灵魂出壳”般的特殊人生状态，是精神在瞬间对现实的超越。对画面形象而言，这是一次壮观的生命蜕变。在超越性境界中，她们获得了感知生命，洞悉内心，体验时光流逝、万物交替的能力，也由此陷入对理想与现实、人生与命运的无限思虑中——这是画面的多

义性和丰富性的全部来源。在这一神秘的升华过程中，画面形象因超越性品质的获得而达到至美之境。

《秋冥》是这方面的代表作。画家以精巧的构思，精湛细微的笔法打造了一个童话般的梦境，置身于其中的少女凝目冥思，婉约之中带着一丝伤感，单纯清凉中隐约着游移不定的深邃，憧憬般的思绪沿树丫而飞升，弥漫至高旷湛蓝的苍穹，金黄的树叶、和畅的微风也仿佛因此而舞动；粲然的秋光，也似被少女的思绪赋予了迷离的气息而变得漫无边际。对观者而言，这幅作品因少女迷茫情绪所带来的至美感受不仅是一种散淡的诗意，而且还是一种动人心魄的力量——观者会在身心俱醉的审美享受中获得精神的升华。《秋冥》的成功得源于何家英优异的控制力，一切都控制得如此和谐，如此完美而统一，在作品优美的叙事旋律中，即便最挑剔的耳朵，也难以捕捉到一丝瑕疵之音。这就是何家英留给后人的绝响，也是他留给后人的难以超越的高度。

美的领域往往与矫饰、庸俗和类型化为邻，何家英深谙此理，在塑造唯美世界的过程中，他小心翼翼地与这些乏味而俗气的邻居拉开了距离。在论及女性题材时，他清醒地认为：“这种题材，作者和读者都极易坠入一种思维定式：把女人当美人看。女人一变为人，其原有的丰富和自然健康的内涵就被弃置，代替的是矫饰和做作的外观，于是就千手雷同，千人一面，特别概念，也特别俗气，我很警惕，也一直在规避这种趋向。必须求异，要充分刻画，从外在形象到精神气质，体会其微妙之异。”在创作实践中，何家英对付庸俗的方式有二：一是体悟对象个性，并在画面上强化它；一是赋予画面形象以超越性品质。比如，在《桑露》中，何家英着意放大了人物丹凤眼、翘嘴唇的特征，并以干笔皴擦，表现出颧肤腮红这一采桑女独有的劳作痕迹。此类例子甚多，不一一列举。似可这样断言，何家英的形象创作史本身就是一部个性发现史。如果说外在形象的刻画是何家英驶向至美境界的航船，那么，个性的表达毫无疑问就是这艘航船的舵柄。

何家英作品虽然有着鲜明的超现实品质，但就其艺术观念、创作方法而言仍是现实主义的。因此，可以说，“迷茫的至美”为现实主义贡献了一个全新的审美形态，但其意义远不止于此。更重要的，正如本文开篇所讲，它在现实主义宏大叙事之外又开辟了一

条微观的心理叙事路线。对现实主义而言,这是意外之喜,因为这个新疆界中丰富多彩的心理活动以及由此而来的性格、形象都可被纳入现实主义的表现范畴,而在此领域产生的新手法,如幻象的营造等也将极大丰富现实主义绘画的语言。

从中外艺术史的发展来看,不同民族、国家的时代审美高度往往是以女性形象及相应的审美形态所决定的。这一点,在中国原始时期至元代美术的历史上有着鲜明的体现,但令人扼腕的是,自从敦煌三窟壁画中那尊圣美的千手观音放射出中国古典女性美最后的光彩后,这个传统便断裂了。其后的女性形象不是沦为孱弱的病态美,就是被灌注了过多的意识形态毒汁。回顾历史,也许我们可以得出这样的结论:何家英唯美世界所表达出的“迷茫的至美”,不仅为中国当代社会带来一道清新动人的风景,塑造出一个新的审美高度,更是重铸了中国女性审美形象的历史文脉。

四、语言之魅

一个艺术家不用说在艺术史上谋得一个位子,即便在艺术圈里谋生,也得有自己的语言,这是艺术家起码的身份标志。然而,当这个浅显的道理犹如石子般地掷向工笔画界平静的湖面时,却激不起一丝涟漪。工笔画界常常以出产作品数量巨大而自诩为繁荣,但在大大小小的展览上,我们看到的却是匠气肆虐的糟糕状况。大部分工笔画家更喜欢沉迷于工匠般的劳作,在他们的理解中,工笔不过是一套制作程序和技术,最多不过再添加一些个人特技或小发明。因而,尖刻一点说,20世纪80年代以前,工笔画界最大的成功就是把工笔画这个精致、堂皇的绘画样式变成了工艺品。

工笔画作为一个概念,在传统书画品评中很容易与“院画”、“工匠画”联系到一起,明清以后尤其如此。以南北宗论为中心的文人画体系内,工笔很难获得合理而公允的评价。并且,因为这种评判体系的存在,数百年间,工笔画在语言表现上几乎没有获得像样的发展。简单的线条造型,配以平涂敷色,再加上缺乏富有生气的结构,工笔画的传承不可避免地陷入了难以自拔的乏味套路中。

目睹语言缺失的历史和日益庸俗化的现状,何家英在反思中意识到,能让工笔画复兴的最有力的支点就是构建新工笔语言体系。他以随笔的方式为此勾勒

出一个大体的轮廓:“工笔人物画要有境界,立意之外,绘画语言最为关键,语言不应被单纯看成一个技巧问题,它最终还是决定于画家的才情、格调。有些工笔画被称为‘匠气’,最终还是‘人’的病。我认为,深情、高格需要用心养;用心不深,下笔即俗。相反,养心为用,其格必高。格高就有境界,所画就不小气。工笔画的语言,我体会,上乘是平和、含蓄、激而不厉、不抛不露,它是中庸有度的,特要祛除琐碎,要有大的感觉,故要有主势,有整体的韵律;要有笔意,使之有生机。既要坚实,又要灵透”。^⑥

这段话,应该是对工笔语言本体最为本质的阐释,那些在本体层面上丢失的词语如格调、境界、平和、含蓄、韵律、笔意、生机都被何家英一一捡了回来。以此为基础,何家英开始在实践层面上沉迷于表意与技法之间关系的研究,并着力探索新工笔语言的结构、语法及相应的语言要素,以此开启了新工笔语言实验的先河。

纵观何家英三十多年来的作品,很难找到脱离绘画表意的绝对孤立的技法。在他的画面上,技法总是在表现画家情绪、意图时才焕发出特有的生机与韵律。何家英以此辩证地解决了语言与画意之间的关系,从而消解了工笔画中刻板、匠气的习惯。另外,何家英的工笔之所以严谨而不繁腻,是因为他比其他画家更善于处理画面各种语言要素之间的关系,如人物与人物,人物与背景,空间与平面,形象的繁与简,线条的疏与密,光与影,虚与实等。何家英认为,只有这些相反相生的元素以和谐的比例关系处于语言结构中时,画面才会达到繁缛曲折却能得其妙,疏简散淡却能得其形的效果。在所有的语言元素中,何家英的线条最值得我们注意,虽然它与传统勾勒线条一脉相承,却有自己的个性,即在游丝描、铁线描等流动性线条之中掺加钉头鼠尾描,同时强化线条的书法性节奏,以疾徐、抑扬、顿挫等丰富的用笔和墨色变化,提升线条的味道和品格,以此将线条从结构再现的写实层面提升到写意境界。观赏何家英的用笔和线条,至妙处时,似能听到音乐般扣人心弦的旋律。何家英的色彩,一方面吸收了冷暖、调子等西画色彩语言,同时保持并强化了中国传统用色的单纯感。在多年的绘画实践中,何家英始终抓住中国画色彩的本质——单纯与朴素。他的画面,色彩并不多,一般不会超过三种,却能根据形的需要、表意的需要而产生一种丰富的厚

度，不因为单纯而简单，也不因为丰富而琐碎，而是在恰当的厚度、质地、疏密与浓淡对比之中显现出色彩自身的审美情绪，通篇看上去和谐统一。他对人物精辟之处的刻画毫发毕现，眉清目秀，单纯的皮肤都富有弹性。这种语言的控制力，在今日，乃至20世纪工笔画历程中都是无人能及的。

在工笔画领域，何家英以卓越的语言才能和学术式的研究将工笔语言引领到一个自由的高度。他的画不因工而匠、不因细而腻、不因色而艳、不因彩而丽，在消解了表意与技法之间的矛盾后，画面呈现出一种轻松的视觉美感：文静缠绵的东方情境之中，色与线条柔和的交响演奏出写实形象最为完美的乐章。

谈何家英绘画的语言，在为工笔画所散发出的魅力所击节时，也不能忽略他在写意水墨领域所取得的成就。在何家英的艺术观念中，“写意”不仅是一种绘画样式，更是中国画的本体精神和终极价值观。这种观念贯彻于绘画实践时，便呈现出归属于何家英的独有现象：写意精神既是语言的起点，也是语言的终点。水墨与工笔虽形态各异，其内在写意精神却毫无二致。何家英受元代文人画影响甚重，在写意人物中，他成功地借鉴了元代山水画的笔法，用笔疏松秀雅，线条游弋轻松，圆柔婉转中，间或辅以方锐转折之笔，施墨渲染，干笔俭墨为主，湿笔重墨从之，见形处必见笔墨，即便眼、鼻等细微之处，也讲究笔情墨意。尤为令人注目的是，圆柔简淡的笔墨在题材闲适散淡的价值指向中，也具有了对繁杂、喧闹现实生活反拨

的意义，因而，一个以“闲适性”为核心的审美理想及形态被建构起来。在这个过程中，何家英不仅对中国画精神有了更深的理解，也以此和写意人物画的前辈们拉开了距离，由此开创出全新的写意人物画派。

我们之所以将何家英的写意水墨称为小写意，就是因为即便在语言层面上，工笔与写意也是秘响旁通，珠胎暗结的关系。在小写意语言中，暗含着来自于工笔的唯智成分，它成功地控制着造型、线条和用墨的自由性，使画面呈现出奇正相生、和谐圆融的效果：造型的工谨严整不失通透松弛，线条的徐缓柔和内蕴着顿挫有致的力度，而水墨的畅达豪放则止步于不易察觉的自我内敛意识。这方面的代表作有《孙中山》《弘一法师》《秋水无尘》等。《孙中山》采用纪念碑式构图，大块落墨浑厚苍劲立定了画面主调，它所激活的灰调子四处弥漫，焕发怀旧般的历史感。面部刻画尤为精彩：手术刀般准确的线条与勾勒，辅以微妙的光影效果，生动传达出革命先行者坚韧的性格和内敛含蓄的气质。《弘一法师》亦为肖像画杰作。何家英以极为洗练的线条，简洁而淡定的墨色塑造了这位高僧伟岸高洁的形象。法师微睁双眼中所透射出的深邃而智慧的光芒，似暗喻着他悲欣交集的内心世界：既超然于世外，又关注万物众生。

五、孤独的守望

在光怪陆离的当代艺术潮流中，一个艺术家想保持独有的姿态是极为困难的。这一点，何家英恰恰做到了。



在艺术创作生涯中，他从未在某个潮流中谋取一个位置并以此获得名声，他的作品也丝毫未有时流的痕迹。相反的是，在潮流汹涌而至的时候，除了本能的抵触外，他唯一能做的，就是以反思的方式从中超拔而出。潮流之外，他对现实生活的敏感，他对现实主义艺术理想不变的守望，他的才情以及由此洋溢出的诗意，他的唯美世界所放射出的人性光彩，再加上从容不迫的自信步伐，都构成他不入时流却令人油然而生敬意的姿态。三十多年过去了，这个姿态也差不多经典化了。

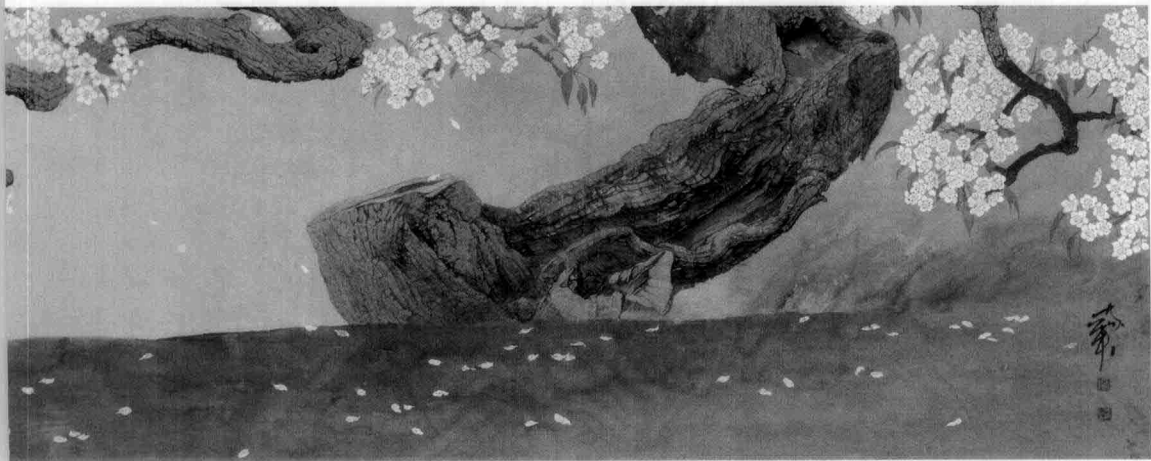
对现实主义艺术理想的守望，驱使何家英从令人眼花缭乱的都市生活中寻找新的创作依据。在这个生活中，有他视觉难以承受的泛滥成灾的新图像，也有让他精神迷惘的社会现象，在狐疑、观察、体悟、欣喜和厌恶混合成的复杂情绪中，他兴趣盎然地观察这一切，竭力从当代社会的景观中寻求新的视觉元素，从人性变异中获得思想的资源，以此来构建新的视觉图像。在他看来，一个艺术家的高明之处就在于他能从纷繁、杂乱的社会现象中淘出真金来。从2007年完成的《舞之憩》上，可以看出何家英新视觉感受所带来的跳跃性变化：锋利的直线，冷峻的调子，充满倦意的形体，以及恍惚不安的镜像，构成了都市生活的寓言。人们习以为常的诗意大面积从画面中隐退了，画面人物从诗意世界中跌落下来，还原为现实中的人，她们的动作、表情完全日常化，所残留的迷茫情绪只能在疲惫的主题中若隐若现。《舞之憩》带给我们一系列思考：画家艺术生命的长短到底取决于什

么？为什么有的画家获得点滴成功之后就僵化不前，而有的画家却始终能够保持创新的动力？答案也许是唯一的，那就是，一个守望者的性格保证了这一点，“艺术的成功其实就是人格的成功”，①何家英年龄虽已过五十，却保持着儿童般的天真，这种天真在他看来，正是创造力的源泉。作为一个守望者，何家英一直对自然保持着信奉的态度，无论艺术创作还是人生命运，他都能顺其自然，在他心里，这更合“道”的本质。同时，在艺术观上，他也以自然为师，注重感受、体验，以表达心性之美为最终目标。正是因为这种谦逊、通达、执著的人格，才保证他始终以一种清醒的探索姿态来面对自我、面对社会，在自己选择的理想上保持着殉道式的坚守，并在新艺术浪潮中保持着一种自信的豁达。

一个天生的守望者——无论用多么坚定的语气和言辞来肯定何家英的这种品质都不为过。守望者的寂寞之道也是修炼之道，正如何家英自己所说：“寂寞是艺术家最大的财富，做每一个行当都相当于一个道，这与修佛修道是一样的。通过职业本身去修道，完成一个过程。我们都处在寻求真理的过程中。”②当一个艺术家把艺术作为内心修炼方式时，他会毫不犹豫地把自己的激情、才华、思维乃至生命全部放置在理想的祭坛上，这，大概就是何家英艺术的终极仪式吧！

注释：① 何家英《衡中西以相融》；②—⑥ 何家英《艺术随笔》

2009年10月



《落英》 1992年作