

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
韩敬伟 著

M ainstream

中国当代主流艺术·笔补造化

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
韩敬伟 著

M ainstream

中国当代主流艺术·笔补造化

图书在版编目(CIP)数据

笔补造化 / 韩敬伟著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2016.3

(中国当代主流艺术)

ISBN 978-7-5314-7197-4

I. ①笔… II. ①韩… III. ①中国画—作品集—中国—
—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第042093号

出版者: 辽宁美术出版社

地址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发行者: 辽宁美术出版社

印刷者: 沈阳绿洲印刷有限公司

开本: 889mm×1194mm 1/8

印张: 25.5

字数: 120千字

出版时间: 2016年6月第1版

印刷时间: 2016年6月第1次印刷

责任编辑: 李彤 童迎强

装帧设计: 洪小冬 林枫

责任校对: 李昂

ISBN 978-7-5314-7197-4

定价: 380.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
韩敬伟 著

M ainstream

中国当代主流艺术·笔补造化



ISBN 978-7-5314-7197-4



7 87531 471974 >

定价：380.00元

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
韩敬伟 著

M ainstream

中国当代主流艺术·笔补造化

图书在版编目(CIP)数据

笔补造化 / 韩敬伟著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2016.3

(中国当代主流艺术)

ISBN 978-7-5314-7197-4

I. ①笔… II. ①韩… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第042093号

出版者: 辽宁美术出版社

地址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发行者: 辽宁美术出版社

印刷者: 沈阳绿洲印刷有限公司

开本: 889mm × 1194mm 1/8

印张: 25.5

字数: 120千字

出版时间: 2016年6月第1版

印刷时间: 2016年6月第1次印刷

责任编辑: 李彤 童迎强

装帧设计: 洪小冬 林枫

责任校对: 李昂

ISBN 978-7-5314-7197-4

定价: 380.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

体道图真 笔补造化

——韩敬伟中国画之艺术精神与形式特征

清华大学美术学院教授、博士生导师 陈池瑜

中国画进入20世纪后，在变革中发展，在探索中跨入现代，变革与探索成为现代中国画创作的内在驱动力。20世纪初，陈独秀、康有为、徐悲鸿呼吁美术革命和国画改良，力主用欧洲的写实主义方法来改造中国画。林风眠、高剑父亦主张中西结合，陈师曾等人坚守文人画的学统，齐白石、黄宾虹、潘天寿则从中国画传统中开创现代性之路。20世纪50年代至70年代的30年中，现实主义成为国家意识形态倡导的创作方法，徐悲鸿、蒋兆和用西方素描造型来改造水墨人物画的新方法，成为中国画人物画创作的主导。20世纪80年代以来，随着经济、社会的改革开放，西方的现代主义成为冲击和变革中国画的强大外力，画家们无论在创作观念还是在表现手法上，均呈现出多样化的趋势。这30年的鲜明印记是借用西方的抽象、表现、变形、象征等方法，来反叛中国画传统，使中国画成为中国的“现代主义”艺术。20世纪70年代末80年代初，无论是油画还是国画，呈现出一股新的以“反思”为特征的创作倾向，我认为这是以人文现实主义对政治现实主义的一种反拨；使用的方法仍然是写实方法，变革的层面主要在表现内容和观念层面上，突破了20世纪50—70年代的主题先行之重大题材与歌颂建设的模式。当然这种突破也为“八五新潮”作了思想准备。新的30年又开始了，中国画进入新的沉思与综合创造的时期。国画家们既要反思50—70年代的30年现实主义主导下的国画创作的得失，也要反思80年代以来最近30年国画创作的成败。画家们要在理解、借鉴中国画两千多年来的老传统，以及分析、吸纳20世纪以来中国画形成的某些新传统中，包括借鉴西方古典和现代艺术所积累的成功经验与失败的教训中，进行新的综合创造。这一新的时期的沉思和综合创造的切入点之一，就是对中国传统艺术精神的深刻把握，以及对中国画的视觉语言形式的重新认识，以期在观念和形式的结合中，对中国画进行新的创造，这一创造体现出的是中国画的新的当代学术力量，以及中国画发展的勃然生机。在这一新的探索中，清华大学美术学院绘画系教授韩敬伟走在了前列。

韩敬伟1978年进入鲁迅美术学院学习中国画，打下了笔墨语言和造型能力的扎实基础，1986年起他用四年时间造访黄河文化，吸收民间传统艺术精神和表现方法，并创作出一批色彩鲜明，造型夸张，富有浓厚民间美术特点的、装饰性极强的彩墨画。1995年起他开始转向研究中国山水画的学术精神和视觉语言特点，2000年以来，他进一步拓展山水画创作空间，在山水画表

现形式方面形成了自己的特征。30年来他尝试用西方古典写实方法和中国笔墨形式结合创造写实性人物画；探索用民间艺术形式与西方现代表现主义和立体主义交融创造装饰性人物绘画；他对宗炳、王微、荆浩、郭熙、石涛的画论进行深入解读，将中国画的内在精神，转换到现代山水画新的视觉形式的创造中。韩敬伟厚积薄发，进入了综合创造的新的时期。

一、积健为雄

唐代司空图在《诗品》中，以《雄浑》篇居其二十四诗品之首，“大用外腴，真体内充，返虚入浑，积健为雄。备具万物，横绝太空，荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之匪强，来之无穷”。司空图以“返虚入浑，积健为雄，备具万物，横绝太空”为诗之“雄浑”的风格标志。我们借此来形容韩敬伟的绘画创作生涯。韩敬伟从学院艺术中，从大自然中，从沿黄河寻根民族文化之中，从对中国传统哲学与画论的解读中，从对敦煌壁画和民间艺术独特形式的洞悉中，从对笔墨及其视觉形式的重构中，广泛吸收营养，并融入他的水墨人物与水墨山水的创造中，可谓广种薄收，真体内充。他能吸收各种文化与艺术营养，积健为雄，使其艺术观念与艺术创作均达到很高的层面和水准。

韩敬伟1957年出生，21岁时，即1978年考入鲁迅美术学院中国画系。那是“文化大革命”后恢复高考的第二年。他于1982年毕业。在大学学习的四年，正是中国改革开放的最初年月，草木复苏，万象更新，知识重新成为青年人的精神食粮，大学生们满怀理想，憧憬未来，如饥似渴地学习知识。韩敬伟正是在这样一种精神氛围中从事学习的。按照学院教学的要求，他学习素描，从石膏像到人物写生，从着衣人物到人体写生，他都认真地画，练就了扎实的造型能力。这种素描练习，对于学中国画的学生来讲，其显著效果就是在水墨人物画的创作中，可以增强人物形象的结构比例的准确性，以及明暗对比所造成的立体逼真感。徐悲鸿在民国时期提出的“素描是一切造型艺术的基础”，用欧洲写实主义改良中国画的学术主张，在新中国成立后，和我们国家提倡的社会主义现实主义、革命现实主义创作方法相契合，成为新中国国画人物画创作的基本模式，产生了诸如王盛烈的《八女投

江》、刘文西的《祖孙四代》、杨之光的《激扬文字》等代表作品，这些作品都是中国水墨人物进行现代变革的阶段性成果。新时期改革开放的国画人物画教学，仍然沿袭着这套教学观念与方法。

韩敬伟在大学二年级已初露头角，创作了《上学去》，这件作品于1980年参加第二届全国青年美术作品展，获得美术界好评。1982年他毕业时，创作了水墨人物画《开采光明的人》、《矿工》。两张作品均以煤矿工人生活为题材。前者表现煤矿工人紧张劳动的场面，他们辛勤地在矿洞中挖掘煤炭。作者题记“煤矿工人牺牲了自己应当享有的那部分阳光，而把光和热献给了人民”。这张作品显示了韩敬伟对生活场面和人物动态把握的能力。《矿工》塑造了五位矿工的形象，特别是面对观众的一位站立者和一位蹲坐者，脸部造型坚实，用水墨晕染方法形成明暗立体效果，人物表情刚毅质朴，画面整体效果粗犷有力。这两张作品至今已时隔30年，今天看来仍是水墨人物创作的上乘佳作。

韩敬伟不但勤于绘画，而且勤于读书和思考，“我入学的第一天就决心在四年里把图书馆里的画册全都翻一遍”。他在大学四年的学习中，既学习和探讨中国画的基本创作技巧和特征，也学习西方古典绘画方式和艺术理论，同时开始关注西方现代艺术，从印象主义到后印象主义，从马蒂斯到毕加索，他都进行研究，不断开拓他的学术视野，这也为他日后的创作打下基础。1982年韩敬伟毕业后被分配到辽宁省画院工作，他开始画工笔人物，创作了《家庭》、《少妇》、《矿工浴室》等作品，重点放在对色彩、画面构成和平面装饰性方面的探索上。

1985年，中国随着改革开放的进一步展开，西方现代哲学思潮介绍到中国，一时间，尼采、叔本华、萨特、海德格尔、弗洛伊德、尧斯等人的哲学美学在中国学术界得到广泛传播，与此同时曾在中国20世纪20—30年代已被介绍过的立体主义、野兽主义、达达主义、表现主义、超现实主义、未来主义、抽象主义，再一次被作为新的艺术形式和思潮，在中国得到追捧，青年画家们受其影响，鼓吹反传统艺术，叫嚷要和中国画传统“断裂”，认为吴昌硕、齐白石、黄宾虹及其中国画都该进博物馆寿终正寝了。青年画家们开始反叛现实主义，运用西方现代艺术形式与观念进行新的艺术试验，爆发出极大的创作热情，这就是所谓的“八五美术新潮”。韩敬伟没有盲目地去“跟风”，而是冷静地思考。一方面，他感到，横亘在他和艺术之间的是辉煌而伟大的传统，这种传统包括中国的和西方的。传统是一把双刃剑，既可视作为一种资源，作为我们今天创作的借鉴，也可视为一种障碍，是不能轻易超越的一道屏障，常常使画家们感到无路可走。青年画家们画出一张画，有可能是在复制某种传统。这也使韩敬伟感到苦恼，这种苦恼也正是他艺术自觉的开始，因为由此他开始寻找突破传统的新的力量。另一方面，他也看到，“八五新潮”很大程度上仍然在摹仿半个世纪之前西方的现代主义，他并不愿意步其后尘。在这样一个创作的十字路口，韩敬伟将何去何从呢？

韩敬伟做出了一个惊人的决定，他用四年时间，即1986年至1989年，分四次骑自行车沿黄河考察，途经青海、甘肃、宁夏、内蒙古、陕西、山西、河北、河南、山东九个省（自治区）。他来到黄河源头玛多，他骑着骆驼行走在河西走廊，到过长城尽头嘉峪关，凭吊贺兰山下的西夏王陵，观摩狼山岩画……他在发表于1991年第4期中央美术学院学报《美术研究》上的文章

《从回归自然中获得艺术自由》中，总结了黄河考察的收获：“我曾先后四次到黄河流域去考察，这绝不是一般意义上的写生或体验生活，我是把我自己作为黄河的一部分，作为这条雄浑的生命之河的一条支脉去感受大千世界的，在历时四年的艰苦寻找中，我想我得到的东西不仅仅是一幅幅代表着我个人独特感受内容和方式的作品，而是在那一幅幅作品后沉淀下来的心灵的状态，一种自由的难以明求的心。我感到，四年的黄河两岸上苦行僧般的游走，使我与大自然之间形成了一种交流，使我领悟到一些艺术的真谛。”^①这连续四年的黄河考察，对他的艺术及观念产生巨大影响，他甚至破坏他原有的知识体系，将他曾建立起来的艺术概念和创作原则丢弃在一旁。他在青海高原上与朝圣的僧人结伴而行，和黄土高原的老汉一起放羊打连枷，和船夫一起漂流黄河，那是真正的返璞归真，他感受到了黄河的伟大，感受到了中华民族的深刻，“黄河改变了我的人生，同时改变了我的画！”除考察各地风情和自然景观外，他沿途还考察了原始彩陶、岩画、汉画像石、建筑、壁画、石刻、彩塑、宗教艺术、青铜器、瓷器、玉器、金银饰品、木刻、绘画、书法、剪纸皮影、农民画及其他民间艺术，他不仅在考察黄河中直观感受了各类艺术形式，并且“认识了这条河所孕育的文明”。他向民族文化寻根，找到了他艺术上的灵魂，他开始借鉴古代壁画、岩画、剪纸、汉画像石等艺术中的色彩、造型特点，进行新的艺术创作。他的黄河之行，聚集了力量，获得了创作中的新源泉，使他的人格与艺术变得浑厚而沉雄！

1996年，韩敬伟被破格晋升为国家一级美术师，并调入鲁迅美术学院任国画系教授，2006年被清华大学美术学院聘为双聘教授，2010年调入清华大学美术学院绘画系任教授。上世纪90年代中期以来，韩敬伟教授将主要精力投入到山水画的创作、研究和教学中，开创了他艺术生涯的新的阶段。

晋唐时期人物画占主导地位，五代荆浩说：“夫随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴我唐代。”^②唐代王维、张璪等人，倡导水墨山水，经五代荆浩、关仝、董源、巨然，再到宋代李成、范宽、郭熙等人，山水画亦蔚成大观，占据主流地位，所谓画分十三科，山水打头。元、明、清，山水画进一步发展。无论是对山水景物的空间表现之“三远论”，还是各种皴法及笔墨技巧，均发展到极高的水平，水墨山水成为中国绘画艺术精神及审美形式的突出代表。中国山水画及其理论博大精深，韩敬伟决定从人物画转入山水画的创作与研究，步入山水画殿堂，为推动山水画的当代发展做出贡献。

10多年来，韩敬伟在对山水画的创作与技法的研究中，以及在山水画的创作中，均取得显著成果，是艺坛十分活跃的山水画家。他出版了《中国绘画质地表现》、《中国画的意与色》两本专著，发表论文有《中国山水画语言基础研究》、《人格涵养的印证——山水画境界谈》、《中国山水画基础教学刍议》、《传统中国画审美追求和审美表现上的现代价值》、《绘画是表达审美感受的简化形式》、《水墨心理的建构》等，这些论文结合他的教学与创作经验，探讨山水画视觉语言特点与山水画的审美心理形式，均有真知灼见。他喜欢读书，他细读《老子》、《庄子》，深研南朝宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》，探究五代荆浩的《笔法记》和宋代郭熙的《林泉高

①韩敬伟：《从回归自然中获得艺术自由》，《美术研究》1991年第4期。

②荆浩：《笔法记》。

致》以及清代石涛的《画语录》，结合山水画史、山水画论，把握中国山水画的画理、画法，将研究心得反哺他的山水画创作，使他的山水画作品有深厚的学术力量。

韩敬伟的作品《山妹子》1994年入选第八届全国美展，《古塬逢春》获第九届全国美展优秀奖，《山谷》获建国50周年全国山水画展优秀奖，《乡音》于2001年获第四届当代中国山水画展优秀奖，《山乡的和音》于2003年获全国第二届中国画展银奖，《远山》2003年参加首届北京国际美术双年展，《山鸣谷应》于2004年获第十届全国美展铜奖。1992年他在中国美术馆举办个展，1997年应德国奥托布鲁特恩艺术协会邀请，赴德国举办二人联展，2003年清华大学美术学院为韩敬伟举办了个人作品展。此外他还参加了第三届北京国际美术双年展，主持纪念湖社成立90周年全国中国画名家提名展等，在美术界产生良好的学术影响。此外他还出版了《中国当代艺术大家——韩敬伟山水作品集》、《中国画名家写生作品集——韩敬伟》等多部绘画作品集。韩敬伟进入收获的年代，一分耕耘，一分收获，天道酬勤，积健为雄！

二、创造形式

德国作家歌德曾说，题材是一般人都能了解的，而形式对于多数人来讲则是一个奥秘。创造形式是一个真正艺术家的天职！韩敬伟在中国画的创作中实现了“三级跳”。其一是在大学期间将学习到的西方古典绘画的写实方法用来创作水墨写实人物画，其二是在黄河之行后，运用民间艺术语言同西方现代艺术的某些因素相结合创造的带有装饰性的彩墨画，其三是20世纪90年代中期以来，创作的水墨山水画。这三个阶段既有联系也有差别，反映了韩敬伟对形式不断探索的心路历程。本节重点探讨韩敬伟形式创造的第二个阶段。

韩敬伟1982年毕业后，水墨人物创作告一段落，转向工笔。他毕业时创作的《开采光明的人》、《矿工》，显示其良好的造型能力和素描功底，他将这种写实技巧，转到工笔人物上。1984年至1986年，他创作了《矿工的浴室》、《少妇》、《家庭》等作品，开始形式创造方面的新探索。《矿工浴室》采用横向构图，10余位矿工在一个简陋的集体浴室洗澡，这张作品仍然在关注矿工的生活，但没有像《开采光明的人》那样正面反映他们的劳动场面，而是表现他们劳动后洗澡的普通生活场景，水雾下人物的动感姿态富有变化。《少妇》、《家庭》各表现一位年轻女性坐在藤椅上，脸面和发型带有风格化特点，画面色彩鲜艳。《少妇》用蓝色背景衬托人物的红色连衣裙，《家庭》则用大块红色中的花纹和黄色吉他作为背景。画中妇女红色拖鞋、黑色短裙、白底蓝花的上装，形成色彩的层次节奏，右边的黑猫和背景红布中黄色的儿童，增加了画面的情趣。这两张作品均以深黄藤椅作为过渡色。画面宁静而安谧，色彩具有平面装饰风格，人物形象刻画细致但又颇具风格化的特点。这三张作品可以看成是他向新的形式创造的一种过渡，可能受到马蒂斯装饰风的影响。

1986年至1989年，韩敬伟的四次黄河沿途考察，使他的艺术观念和表现方法产生了很大的变化。贺兰山和狼山的岩画、汉彩瓶上的彩绘、甘肃皮影、陕西彩色剪纸、凤翔木版年画、陕北的泥塑、山东的面塑等，它们表现



出一种原创的艺术生命力，完全不同于学院中教授的西方和中国绘画中的程式化的方法。他们具有更多本真的天性，是更自然的毫无雕琢的创造，是心灵和美的情感的随意抒发，是脱离拘束的自由的艺术精神的表现。这些不同于学院派的民间艺术，却具有旺盛的生命力和心灵的震撼力！韩敬伟曾在户县农民画家王景龙家住宿交流，在陕北剪纸大师高今爱、王兰盼、库淑兰家拜访，观摩她们的剪纸艺术，和他们一同创作，更加深入地了解她们的创作心理和表达技巧。这些考察，使韩敬伟了解到，农民艺术家虽没有正规地进艺术院校学习创作技巧，但他们能用身边随手拈来的材料进行创作，剪纸、绘画、面花、布贴、刺绣、泥塑，都能表达他们纯真的感情，而且创造了另一种质朴纯正的艺术形式美！

民间艺术的原创力和想象力深深地打动了韩敬伟，民间艺术大胆的用色、夸张的造型、奇妙的构图、自由的物象组合，显示出磅礴的激情和旺盛的生命张力，这一切都启发韩敬伟进行新的艺术形式探索。1986年他创作了《阿难》、《释迦牟尼》、《佛像》、《伽叶》等佛教题材作品，特别是《阿难》和《释迦牟尼》，将脸部夸张，占据整个画面，给人强烈的视觉冲击力，将眼、眉、鼻、嘴都加以符号化地表现，这已完全不同于此前他的工笔和写实性人物作品，预示了他创作新的方向。

1988年他创作了《春耕》，将立体主义几何性的方法糅进水墨景物之中。另外他画了三张143cm×365cm的大画，即《黄河船夫》、《戈壁风》、《春之歌》，这组作品源于作者对黄河沿岸风情的考察，表现手法既有写实的成分，又有表现夸张的因素。《黄河船夫》表现出黄河激流中船夫们摇桨劈波斩浪奋力前进，此作强调黄河奔腾磅礴的气势和船夫用力摇桨的力量，是一张重要的主题性绘画大作。《戈壁风》，画六位妇女在戈壁大漠中迎风前行，广阔的沙漠与凛冽的寒风，既造成人们生存之险恶环境，同时又磨炼人们坚韧的意志。画中艰辛前行的妇女和自然风沙的冲撞，揭示生命与自然的搏斗，表现生命的顽强和生存的力量。《春之歌》，则以略为夸张的手法，描绘西北少数民族歌舞的场景，欢乐的歌声和轻快的舞蹈，使画面洋溢着春天的生机和戏剧性效果。这三张作品将水墨和工笔结合，将写实因素转换成样式表现，从古典写实向装饰与表现性发展，这是韩敬伟进行形式探索的重要步骤。

1989年至1992年，韩敬伟将四年黄河考察的经验体会进行消化，集中精力创作，画出了《社火》、《走西口》、《曾经的战争》、《玩耍》、《早

春》、《山妹子》、《望失口》、《青藏》、《童年的回忆》、《横渡》、《和谐系列》等一批新作品，进行水墨艺术形式的新探索。渗入心骨的黄河精神，梦魂萦绕的民间艺术和民族风格，成为他创作的巨大动力和形式参照。他从学院写实风格及工笔严谨的造型中走出来，走向水墨抽象、构成和表现。他在这一段时期的水墨作品，注重融入敦煌壁画中的造型特征、汉画像石中的平面构图、民间年画中的夸张形象。

西方现代艺术在突破文艺复兴以来形成的古典写实绘画传统时，必须要在写实之外寻找新的语言参照系，毕加索在非洲黑人雕塑中发现了夸张变形的新的造型因素，马蒂斯则在东方工艺美术中找到了“阿拉伯风”的装饰特点。原始艺术、非洲雕塑、东方风格，均成为西方现代艺术进行变革的重要力量和新的形式的重要参照。韩敬伟在突破学院写实传统时，从我国民间艺术、壁画艺术中找到有别于写实艺术的绘画语言，进行新的形式创造。

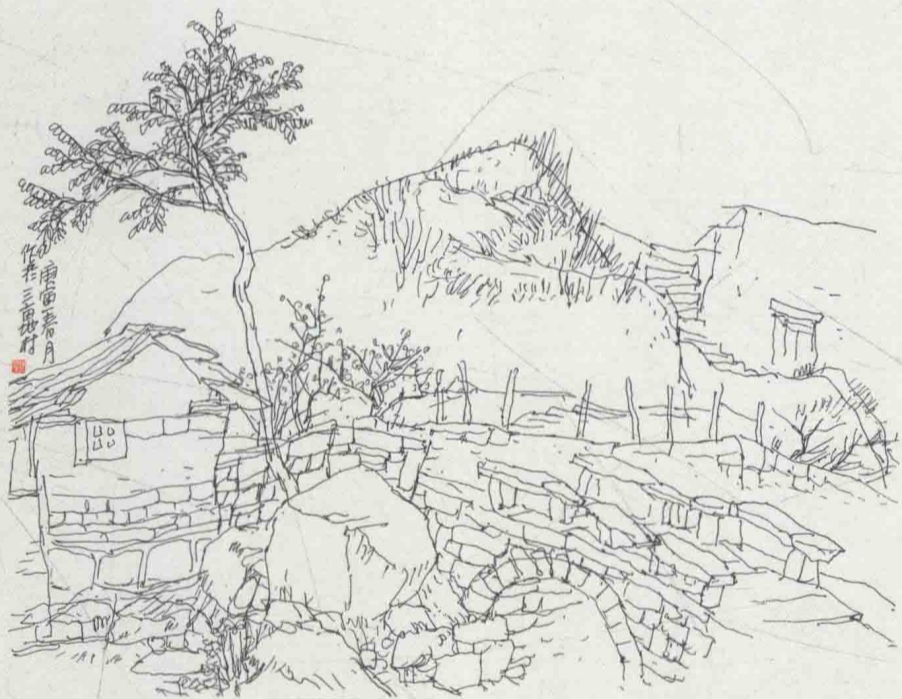
1989年他创作的大幅作品《曾经的战争》，借鉴北魏壁画人物造型特点和敦煌壁画中飞天形象的动态形式，用扭曲和飞奔的人体来象征过去的战争情景。同年创作的《社火》、《玩耍》、《走西口》强调平面性和块面构成。《社火》借鉴民间年画和古代戏剧人物形象，运用圆形、三角形等几何语言，将大块黑、灰的块面和白背景对比，将墨的敷染同线的运用结合，成功地将民间风俗题材转换成现代水墨艺术形式。《玩耍》则用横平竖直的块面进行拼贴，中间的圆形似乎为一儿童的头部，块面围绕头之圆心向四周伸展，具有儿童画般的稚拙感，亦呈米罗式的现代形式。《走西口》中强壮粗大的黑衣男子裹着女人，与行走的马匹占据画面的主要位置，形象突出，有溢出画面之感，马身上的毛发用整齐的短线条加以描绘，画面平面装饰感强，形象古拙质朴，具有原始之生命力量。他于1990年画的《和谐之一》、《和谐之二》，1991年画品《青藏》、《望夫口》，探索墨和色的虚幻闪烁的效果，人物形象被模糊化，成为画面整体效果的组成部分，现实和梦幻、存在和过去、人物和背景，和谐地交织在一起。这批作品是上世纪80年代末和90年代初中国水墨形式探索的代表性的成果。

1992年韩敬伟又创作了《早春》、《横渡》、《山妹子》，使这一风格得到强化，其绘画技术也达到新的高度。《横渡》和《早春》用灰色调作主调，前者描绘两位牧民牵着三匹骆驼向前行走穿越戈壁，高大的骆驼和质朴的牧民与大漠云天浑然一体，苍茫浑厚。《早春》则春云浮动，万木回春，墨色晕染的偶然效果十分贴切地表现出春天的云雾，画面气韵生动，坐在扁担上小憩的担柴农妇神态自若，八头绵羊刻画细腻，它们觅食的动态增加了画面的自然生气。《山妹子》中，民居方格木窗被房前树林遮掩，左边山妹子绿色的长衫与右边葱郁的树林形成对映，色墨互渗，绚丽协调，充满乡间诗意。该画获加拿大首届“枫叶奖”（国际）中国书画大展银牌奖。1992年也是他收获的一年，他将自1982年以来10年创作的作品进行总结，成功地在辽宁省美术馆和中国美术馆举行个人画展，作品《走西口》、《春之歌》被中国美术馆收藏。此两次展览获得良好的反响，他被誉为“向自由王国追寻”的画家，“厚土滋养出的英才”。这两次展览，向艺坛和社会展示了韩敬伟水墨创作的十年成就，使他成为新时期水墨创作的重要的青年画家。

1993年至1997年的五年间，韩敬伟思考与探索的中心问题是水墨和色彩的有机结合以及水墨画的现代形式问题。他开始探索将西方表现主义、立体

主义方法，同中国民间艺术因素结合，创造出新的当代水墨形式。这条道路林风眠、张仃曾经试验过。林风眠从20世纪40年代到80年代用了50年时间，借鉴印象主义的色彩、立体主义的几何语言及表现主义方法，创作了风景、戏剧人物、静物、花鸟等题材的作品，为中国画的现代性转换做出了重要贡献。张仃曾在1956年随中国文化代表团到法国后，拜见过毕加索，他在50年代末和60年代初创作了一批被称为“毕加索加城隍庙”的现代水墨画。林风眠和张仃都十分重视民间石刻、剪纸、皮影、泥塑、蜡染等艺术形式，他们看到中国民间艺术中的夸张、变形、非写实之想象因素，和西方现代艺术形式具有某些相似性，二者结合并加以新的创造，开创中国水墨绘画的新的道路，韩敬伟在这条道路上继续前行。

1993年韩敬伟创作《回娘家》、《心曲》、《社戏》、《麒麟送子》，其显著特征是加强色彩的作用。《回娘家》借鉴“点彩派”技法，用黄色和蓝色小色块组成如秋天树丛般的背景，中间是母子骑着毛驴在行走，人物形象作几何性处理。《社戏》塑造了两位戏剧人物，头部表现为侧面，但眼睛则画成正面，服装的几何性构成显示红、黄、黑、灰、白之间的对比。《麒麟送子》，大块绿色背景衬托张开大嘴的麒麟，背上正面坐着手持荷花身着白衣的男童，麒麟造型借鉴汉画像石有关麒麟形象的特点。这组作品的题材选取民俗民风内容，色彩鲜艳，形式感强。此后韩敬伟深入思考一个问题，即色彩和水墨的矛盾关系。的确，色墨相辅相成，但也相对相克，具有矛盾性。晋唐绘画是随类赋彩，宋元明清水墨占主导地位后，色彩作用慢慢减弱了。色墨结合是一个需要不断探索的课题。韩敬伟认为，过于追求色彩变化会失去墨的表现力，没有色彩运用和变化又可能与古人的水墨相雷同。韩敬伟一方面保持色彩的优势，并使用矿物质颜料，增加色彩的厚度。另一方面也使墨韵得到发挥，或以墨化色，或以色衬墨，使墨色和谐，相得益彰，各司其职，各得其所，既对立又统一，共同创造画面形式。1996年他创作的《门神》和1997年创作的《战边关》，前者用红色画出尉迟恭的脸色，怒目圆睁，手举长剑，坐骑白虎，镇妖除害。此画是将年画中门神尉迟恭、秦叔宝守护唐太宗的形象加以再创造的成果。《战边关》则用红色画出城楼上的栏柱和飞檐，执戟作战的女子造型宛似皮影形象，正方形画面中并没有交战场面，用女将和城楼作为符号，象征性地表达战边关的场景。这一时期创作的作品还有《祈祷》、《将军与僧侣》、《假日》、《清歌》、《藏民》、《午会》、《苏醒》、《自由的呼唤》、《坐着的女裸》等，全部用正方形构图，多以石青、石绿、赭石、藤黄等色，加以墨色和墨笔线条，进行造型，画面构图饱满，形象和景物都是近距离加以并列表现，抑制三度空间而呈平面装饰性，视觉效果强烈。这组作品运用圆形、筒体、锥体等几何形为基本造型语言，将人物的颈子、脸部拉长变形，肢体和手臂也作夸张处理，直线和圆弧线交替使用，立体主义语言和表现主义方法综合运用，创造出一种崭新的墨色交融的水墨抽象表现主义，画面形象和造型语言与方法，均具有强烈的当代性和前卫性，体现了韩敬伟在中国画形式创造上的不断探索的试验精神。这组作品，创造出中国画的新的视觉图式，是将西方现代艺术因素，同中国画的色彩与水墨方法及民间艺术中的想象夸张手法相结合，综合创新的结果，从一个方面有力推进了中国画的当代进程。



三、笔补造化

韩敬伟1996年调入鲁迅美术学院中国画系任教授，1997年他一方面完成《坐着的女裸》、《苏醒》等墨彩人物创作，另一方面开始转向山水画创作与研究，并担任山水画的的教学任务，这是他创作中的又一次大的转变。1997年他在《美术观察》、《美苑》、《美术大观》上发表论文《人格涵养的印证——山水画境界谈》、《中国山水画基础教学刍议》、《中国山水画语言基础研究》等文。韩敬伟是一位不断探索，勤于思考的画家，他并不满足已经取得的成果，决定在山水画领域再施展才华。从1997年发表的三篇有关山水画的论文来看，说明他对山水画早有思考，才能很快转入山水画的理论研究和教学与创作之中。

中国山水画是人类与自然审美关系的一种艺术折射，是中国艺术精神的集中表现，它还是一座笔墨形式宝库，蕴含着深刻的艺术哲学和形式美学。韩敬伟认真地以画家的身份来解读这一哲学。中国山水艺术包括山水画、山水诗，其思想根源是老庄哲学。老子提出“道法自然”、“大象无形”，在2000多年前就开始引导中国人来思考宇宙自然的极终根源。庄子则提出“天地大美”、“法天贵真”、“原天地之美”、“判天地之美”、“与物为春”、“身与物化”等哲学美学观点，引导人们审美地观看自然万物。魏晋

时期的王弼、何晏、向秀、郭象在阐发老庄思想的过程中，产生出中国式的自然主义，这是中国在魏晋时期产生山水诗和田园诗、山水画和景物画的哲学根源。南朝刘宋时期的山水画家宗炳写作了第一篇山水画论专文《画山水序》，揭示山水画与道的关系：“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水质有而趣灵”。“圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐”^①。宗炳把山水看成是“以形媚道”，即山水是道的审美表现，山水画是道的审美形式。山水画家则澄怀观道和澄怀味像，凝气怡身，画象布色，构兹云岭。他们身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色，创造出山水图景。人们则可以被图幽对，坐究四荒。韩敬伟从中国山水画的哲学源头上理解山水画的 艺术精神，他正是怀着“虚静”之“心斋”来体悟山水，“应会感神、神超理得”。

以唐代李思训为代表的青绿山水，后被院体画家继承发扬，北宋王希孟的《千里江山图》是青绿山水的巅峰之作。唐代王维创立水墨山水，张璪、王洽等人加以共同发展。到五代荆浩、关仝、董源、巨然将水墨山水推向高峰。宋元明清，水墨山水进一步发展，占据中国绘画的宗主地位，并在其发展过程中，形成用笔、墨晕、皴法、空间表现等方面的形式规律，水墨山水画是笔墨形式的王国。韩敬伟决心在这一王国寻找自己的舞台。

1999年他创作了《古塬逢春》、《满月》、《空谷寂寞凭枯荣》，可谓出手不凡，很快引起山水画界的好评和关注。《古塬逢春》获第九届全国美展优秀奖。同年他还出版了《国画写意山水绘画手稿》。此三件作品将浓郁的墨韵和色彩结合，用石绿、石青和藤黄来画植物，提亮作品，形成墨色对照，但他将色彩控制在较小的范围，让墨韵占主导地位。《古塬逢春》构图饱满，受到元代王蒙的启发，但此画不同于王蒙的立轴作品层层叠进，而是采取平面构成方式加以表现，将深度和平面结合，晕染和皴擦统一，青绿、赭石等色彩与水墨对应，创造出春天高原苍茫浑然的意境。此画参展得奖，可谓厚积薄发，一鸣惊人。《空谷寂寞凭枯荣》表现黄土高原山谷雄峙，深黄的树叶预示秋天，主调用水墨表现山体草木，山谷空间中墨色景物与白色天光形成对比，此作表现山谷的一个横截面，拉近距离，也使景物具有平面效果，显示大自然四季变化，枯荣交替、循环往复的规律，引发人们对宇宙之道的思考。作品境界雄浑苍郁，气韵贯注。这组作品用力颇深，形成韩敬伟山水画的早期特征。

进入新的世纪后，韩敬伟开始淡化色彩的作用，加强笔墨力度。他对董源、李成、郭熙、李唐、王蒙、倪瓒、高克恭、清代四王、龚贤、石涛、现代黄宾虹等的笔墨技法和空间构图，均做过深入研究。特别是荆浩有关“吴道子画山水有笔无墨，项容有墨无笔。吾尝采二子之所长，成一家之体”的论述，及荆浩在《笔法记》中提出的“气、韵、思、景、笔、墨”之“六要”，细心领悟，试图在山水画中创造新的笔墨形式。韩敬伟认为，中国画的水墨表达，不是一种丧失色彩或对色彩认识不足的结果，“中国水墨画是在中国绘画发展到成熟以后发展起来的，这就决不能说是一种盲目的行为”^②。水墨画宋元以来，成为大多数画家的自觉追求，必有原因。老子曾

①宗炳：《画山水序》。

②韩敬伟：《水墨心理建构》，《中国艺术家》2010年第2期。

说：黑白为天下式。黑白两色是阴阳二仪，昼夜二极的色彩。所以黑白二色是宇宙之色，是道的极终色彩。中国画使用的白色宣纸和黑色墨韵，正是黑白二色。水墨既具有单纯、静谧的特点，又能显示浓淡变化，单纯中见丰富。清代华琳讲到墨的奇妙时说：“墨有五色：黑、浓、湿、干、淡，五者缺一不可。五者备，则纸上光怪陆离，斑斓夺目，较之著色画尤奇恣”。^①水墨画家还总结出泼墨法、破墨法、积墨法、宿墨法，使墨的运用和表现丰富多彩。韩敬伟申报和完成了科研课题《中国画视觉语言研究》，对笔墨形式规律进行深入探讨，他在鲁迅美术学院主持的山水专业教学建设与改革成果获国家教学成果二等奖。有关山水画的理论研究和教学实践，从理论和实践两个方面促进了他的山水画创作。

韩敬伟在山水空间表现方面有其独特之处，他仔细研究了北宋郭熙有关山水画“平远”、“高远”、“深远”之“三远法”，独辟蹊径，借用高远的雄伟气势，但又拉近距离，画的四周似乎截割山体，表现山水景物的某一局部，画面将山水景物放大，以凸显其视觉效果。其作品《依山傍水》、《山鸣谷应》、《陇上人家》、《山乡和音》、《归路》等，是这一时期的代表作。其中《山鸣谷应》于2004年参加第十届全国美展。这件作品和《山乡的和音》，尺幅为180cm×200cm，近于方构图，“远取其势，近取其质”，采用结构的方法，重视山体石质的表现，用几何性山石构筑画面，或直立而上，或倾斜叠压，相向排列，在繁杂的树石中彰显秩序，厚重的两面山体所夹山谷中，或平缓开阔，或草木茂盛，民居点缀。宽阔的空间和山峰直耸入云，形成既阔大又高峻的意境，真有如唐代司空图所说的“天风浪浪、海山苍苍”的宏伟境界。

2005年以来，韩敬伟进一步探索笔墨自身的表现力，亦更重视主体审美意识的表达。南朝陈代姚最在《续画品》中提出“心师造化”，唐代张璪主张“外师造化，中得心源”，北宋刘道醇则论“宗师造化”，韩拙进一步归结为“笔补造化”。他们的这些论点，揭示了山水画家主体精神和客体物象的辩证关系，即感物咏志，应会感神，既强调画家外师造化，就像荆浩在太行山洪谷，写松数万本，方得其真，同时也强调画家的主体创造。山水画家并不是取自然之皮毛，而是法天贵真，搜妙创真，度物象而取其真，即要表现自然之秩序、规律和内在本真，这是一种艺术之审美真实。而北宋韩拙的“笔补造化”观点，则将这种心物关系归结为用笔。“笔补造化”包含了山水画家通过笔墨纯粹形式来再创自然的思想。明代董其昌深谙其奥妙，他说：“以自然之蹊径论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”山水画之艺术美之所以高于自然美，就是包含画家主体审美精神的笔墨创造出了新的形式。韩敬伟正是将山水画看成是抒写心志的手段，是创造笔墨形式的载体。他创作的《山村幽居图》、《太行风韵》、《亘古不息》、《独乐山谷中》、《归路出云图》、《陇东雾霭》、《浮云藏山》等作品，笔墨形式感强烈，跨入笔墨抽象美的审美王国。他将线条加以纯化，通过线条的长短、曲直、方圆、刚柔的变化运用，或排列或对比，产生出画面的秩序感和节奏感。他还通过运笔过程中的中锋、侧锋、藏锋、顺锋、逆锋，产生线条的变化。在行笔中注重平、圆、留、重，使线条具有深厚的审

美内涵。韩敬伟将线的运用同点染、皴擦块面结合，用墨色之浓淡干湿来敷染画面，同线的节律和景物造型共同创造画面的形式美。这些作品墨色浓郁、滋润浑厚，笔线错落有致，山石景物造型稳健厚重。韩敬伟借山水景物创造了一个笔墨组成的纯形式境界。这些作品的笔墨形式，既具强烈的形式规律，同时由黑白、点线、块面、敷染产生的审美效果又具有丰富多样性。韩敬伟的山水画，用德国哲学家马克思的话说，就是“按照美的规律造型”！用中国艺术理论家韩拙的话说，就是“笔补造化”！韩敬伟为我们创造了一种抽象的、纯粹的山水笔墨审美形式，显示了他在山水画的创作中达到了较高的学术水准。

韩敬伟最近的创作，一方面向清润婉丽方面发展，如《太湖渔隐图》、《渔歌图》，用湖水的留白同山石树木进行对比，使作品虚实结合，开合有致，显示的意境悠闲自得，舒展自如。《望天山门》系列扇面画，用淡赭石同墨色相融，色墨统一。画中表现的自然小景，生动有趣，清闲雅致，极富有诗意。这些扇面，画幅虽小，却显示了作者很高的笔墨技巧，随手画出，自然天成，可谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”。由此可见韩敬伟已进入笔墨形式的自由王国。他最近创作的另一特点是，将在北京平谷、燕山等地写生印象进行新的创作，画幅不大，多用三角形、不规则的方形，或用房屋、坡石的斜面进行画面组合，打破此前他画中的稳定感，向运动变化方面发展，并通过树的摇动，坡屋的斜面产生动荡感觉，似乎在向表现性山水景物画发展，这是韩敬伟的一种新的创作动向。

韩敬伟在30年的中国画创作中，进行了多方面的探索，他从学院写实性创作，到借用民间艺术和西方现代艺术，创造出表现性的墨彩人物画，再到山水画的笔墨形式拓展，在多个方面取得突出成果。他稳扎稳打，一步一个脚印，从画院创作到黄河考察，从工笔人物到墨彩人物，从结构山水到笔墨形式，从画论研究到美学修养，从山水画教学到对景写生，他都取得上佳的成绩。韩敬伟正是将上述因素集于一体，厚重广博，才能在中国画的创作中不断拓展新的形式，他为当代画坛树立了一个综合创新的典范。他的创作无论是人物画还是山水画，都取得相当的成就，为中国画的创新与当代发展，做出了积极的、重要的贡献！

2012年9月

^①华琳：《南宗抉秘》。

透网之鳞，海阔天空

——读韩敬伟山水画创作的随想

孙世昌

艺术创作上的“自由王国”是每个献身于艺术的人所追求的最高境界，但是要真正跨入这种境界谈何容易！中国绘画传统是张网，花很大气力进入这张网的李可染先生引用古语表述过自己的体会：“入网之鳞，透脱为难。”古代画家只有一张网可入，透脱出来就成大家。现代画家又多了一张西方绘画的网，这网有古今之分，但都是近百年来的中国画家或被迫或自愿地加上去的，所以透网就比较难，故而现代中国画界缺乏大家，没了领军人物。现今的创新，有时似乎是突破了传统绘画的网，但画了几年再回头看看，又撑进西方的网中，当再抬起头来看看，“自由王国”还在前面。真正跳出这两张网的，现代画家能有几人？大多数人在网中挣扎而不自知。

孟子云：“不以规矩，不能成方圆。”绘画得有规矩，破了既成的规矩，创造了新规矩就获得了自由，这就是为什么要“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来”的道理。即使是民间艺术，虽然没有高等美术院校认可和熟悉的规矩，但有祖祖辈辈传下来的口诀、规矩。民间艺术的高手，也是破了既有规矩才获得随心所欲的表现自由的，这是艺术的辩证法，也是历代大家都走过的道路。所以“透网”必先得有个“入网”的过程，入了网再破网而出与没入网完全是两回事，这里起码存在高下、文野之分。有志于中国画现代转型的画家韩敬伟，从他的艺术经历和实践探索来看，他是在这个“入网”与“破网”的过程之中的。他属于有能力入也有能力出来的少数人中的一个。

一般来说，高等美术院校出身的画家，往往是自觉不自觉地入了网，但是由于20世纪以来我国的美术教育是西化的，所以培养出来的学生进入西方艺术之网者多，真正进入中国绘画传统之网者为数很少。韩敬伟是鲁迅美术学院培养出来的画家，在鲁美他掌握了较坚实的造型能力、中国画常识和写实技巧，也学了中外美术史论。以我对鲁美和韩敬伟的了解，其实学生时代的韩敬伟进入中国画传统之网并不深，而在20世纪70年代末80年代初特定的文化环境中，他却主动地进入了西方近现代绘画之网。他用心研究过毕加索绘画造型、结构、线、色块的“分解”与“重合”，钟情过马蒂斯绘画的平面分割，大胆的色块布局和强烈对比，还有西方现代绘画的时空错置、变形、构成及色彩语言等。他的研究所获，直至80年代末至90年代初期所画的作品里，还随处可以找到受其影响的痕迹。韩敬伟那时画画风格多样，表现

手法善变，或重水墨，或重色彩，或色墨结合；有时写实，有时写意，循环往复，穿梭于西洋、东洋、本土艺术之间。他那时年轻气盛，创作精力旺盛，出品数量多，艺术感觉敏锐，思路新颖，充分显示了他的才气。他的绘画面貌反映了那个时代的特点，适应了人们的审美需求，他于那时成名，我看是顺理成章的。自从他画的《社火》系列作品在全国首届中国风俗画大奖赛和第七届全国美术作品展获奖后，韩敬伟的名字受到了普遍关注。1991年在新加坡举办了三人联展，参加了“中国当代名家作品展”。1993年应日本国日中友好协会全国本部会长画家平山郁夫先生的邀请，东渡日本，在东京举办了个展。他的作品为中国美术馆、中国民间艺术馆、辽宁美术馆等及国内外私人收藏。同时，他的艺术成就也引起美术评论界的青睐，在当时的青年画家里算是成功者。在此之后的20世纪90年代后半期至21世纪初的近十年里，韩敬伟的山水画创作又有了新的变化，总的方向是向本土文化回归，沿着中国画自身的规律向前探索。新的作品照样在全国性美展中获奖，例如1998年《古墟逢春》在第九届全国美术作品展中获优秀奖，2003年《归路》获第二届中国美术“金彩奖”展铜奖，2003年《远山》入选首届北京国际美术双年展，《山乡的和音》获全国第二届中国画展银奖，2004年《山鸣谷应》在第十届全国美术作品展中获铜奖。连续在全国美展上获奖，并非易事，他证明了自己的实力，也说明了他新的探索成就已被全国画界认可。

因遵嘱要为他写点东西，所以我思考过这样的问题：韩敬伟为什么能够从青年画家群中脱颖而出？年轻时期他可以凭借良好的艺术感觉和多变的思路，在风云际会的20世纪80年代浮出水面，那么，当他进入中年沉静下来后，又凭借的是什么呢？成功的因素有哪些？当然，高等美术院校的学习条件和学术氛围，使他具备了绘画造型能力和技巧，也培养了他感受和理解艺术的能力，启动了他内在的潜质和献身于艺术的志向，这是不能低估的。但这些都是成功的基础条件，还不是决定性因素。我认为决定他成功的关键因素起码有以下三点：

一是他真正走进大自然，融入了山川风物。韩敬伟鲁美毕业到辽宁画院后不久，艺术创作就走入困境，如他所述：“我深深感到，横亘在我和艺术之间的是辉煌而伟大的传统（东方的与西方的传统），这种存在常常使我感到无路可走，有时画完一幅画，我会悲哀地发现，我在重复另一个人的道

路。”现在看来，这正是他人格自觉和艺术自觉的黎明前的黑暗。为冲决东西艺术传统两张网的牢笼，他决定到自然中去寻找出路，选定了中华民族文化的摇篮——黄河。自1986年至1989年的四年间，他像苦行僧一样，四次考察黄河，骑自行车途经青海、甘肃、宁夏、内蒙古、陕西、山西、河北、河南、山东九省（自治区）。单骑考察使他真实地感受了不同地域的自然山川，获取全新的创作素材，领悟了博大而沧桑的黄河文化和生长繁衍在这块土地上的人如璞玉浑金般的朴实真情，以及保留至今的传统艺术和多彩多姿的民间艺术。正是在这时他猛回头，在内心深处产生重温古老民族传统艺术的激情和意愿，他理解了这块土地上的人和文化是水乳交融的，深深地感到了传统文化沉甸甸的分量。同时，他在这自然与文化中，认识到自然的无限与永恒，历史长河的深远、绵长，个性生命有限，洗刷了他身心的浮躁，启示他认识生命的价值和自已应处的位置。可以说，这四次考察，收获是全方位的。从韩敬伟后来创作的山水画作品面貌来看，他主要得益于黄土高原那些寻常平实的景物，普普通通的坡冈沟壑和生活于其中的人的纯朴情感，“老坡”的笔名就源于此。黄河的自然山川和文化进入他的血液和灵魂之中，他与那里的山川、沟壑、草木、风土人情融为一体。创作主体与自然人文的契合，完成了“胸中丘壑”的建构，这使他后来的创作，能够较顺利地进入“吾与天地为一”的艺术境界。其实中国美术史上有成就的山水画大家，如荆浩之于太行，范宽之于终南，郭熙之于中州，黄公望之于富春，弘仁石涛之于黄山，都是不可分的。近现代的黄宾虹受益于蜀地嘉陵江和江南诸山川的滋养，傅抱石得益于蜀地山川，又走了20000多里，陆俨少山水画里独特的云水，是他往昔乘木筏从四川沿江而行的感受幻化而来，李可染走过长江、蜀地、桂林等地，在自然中体悟到如小儿眼睛一样的美感，使他的山水画黑中透亮，山川风物滋养了这些画家的身心，也成就了他们的艺术。韩敬伟亦复如此，黄河的自然山川和文化，对于成就他的山水画艺术和回归本土文化的价值取向，起到了奠基的作用。

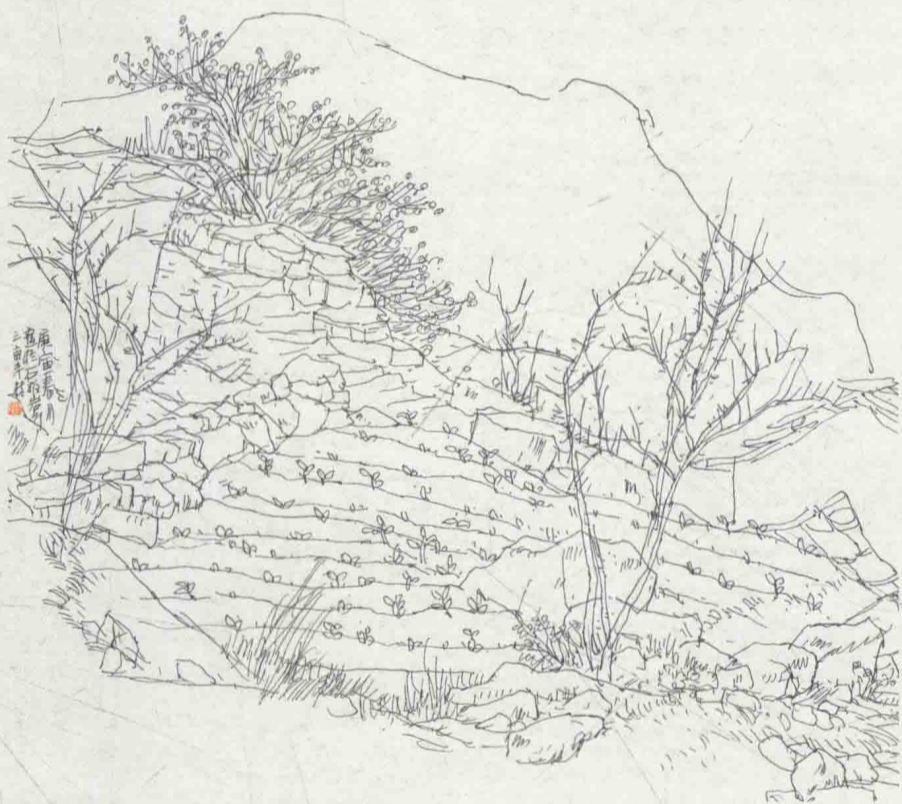
二是下功夫重建创作主体，这是个画家自身修炼、充实、提高的重要问题，不少美院出身的画家不重视这一环节，或者意识不到它对一个画家的重要作用而不屑一顾，或者执著于新样式和形式语言的探索而忽略了它，无暇顾及。然而，韩敬伟则完全是自觉自愿的。在物欲横流、精神失落的现今，再加上西方强势文化向发展中国家强行推销他们的生活方式和文化产品，吞食各地民族文化的形势之下，作为有志于发展民族艺术的中国画家，就更需要具备坚强而健全的民族文化主体精神支撑，否则就会随波逐流，为各种艺术思潮所席卷，在逐浪起伏的过程中失去自我，成为瞬间即逝的浪花。韩敬伟则很清醒，对这些有足够的认识。他近来对我说过：“我学了20年传统”，“我的画十年一变”。我认为他近20年的变化，新的艺术风格的形成，实与他这20年来自觉的主体建构是同步的。他是个聪明的人，别人的夸誉并没有影响他看到自己的不足，黄河之行使他领悟了传统文化的博大精深，当他感到自己文化底蕴不足的时候，他就能静下心来读书，修炼自己。据我所知，他认真地研读老、庄哲学，魏晋玄学，以及中国画论经典等，他理解了老庄哲学本体“道”的文化内涵，魏晋玄学“言意之辩”的辩证关系，这对他把握客观物象与创作主体、艺术语言与主观意蕴的关系起到了重要的指导作用。宗炳《画山水序》所讲“应目会心为理”的山水画创作

原则，“圣人合道映物，贤者澄怀味象”不同文化层次的主体有不同的审美品质，“畅神”对山水画功能的论述，以及“闲居理气”作为主体修炼的意义；王微《叙画》所讲“以神明降之”的抒情观；荆浩《笔法记》中“图真”等的绘画思想，以及气、韵、思、景、笔、墨的论述；石涛关于“一画”的精义……都深深地进入了他的内心。正是这些传统文化塑造了中国山水画的藝術精神，也导引了韩敬伟对中国艺术精神的理解与把握。

20世纪90年代后期，韩敬伟的山水画创作进入一个新的时期，其作品的内涵不断扩展并形成了自己的一套语言体系。1999年创作的《空谷寂寞凭枯荣》，画黄土高原寻常山峦沟谷的秋景，物象雄伟、粗犷、朴厚，笔法拙实而又灵变，墨色干湿调节适度，浅绛色彩与秋意相合，山野中草木自生自长，自荣自枯，循环往复。宇宙正是在寂寞的变化中运转，画中蕴涵着作者体验自然变化的哲学思考和意味。这种画不但感觉大，意蕴亦深远悠长，其文化的含量显然比此前的绘画丰厚多了。2002年创作的《山乡的和音》、《暮云入谷浓》，2003年创作的《归路》、《远山》，2004年创作的《山鸣谷应》等，也都是黄土高原景物，这些画似乎是以他某种感受为主而生发开去，局部景物保留了一定的具体性，峰峦、沟壑、坡冈、树木等的组合，哪里有住家的窑洞，哪里有道路，哪里有坡冈沟坎的起伏，树木长在哪里，怎么组合，什么姿致，虽然都渗透着他在黄土高原的感受，但主要还是意境、章法、节奏、韵律的需要。章法满而不塞，形势完整而又有细节，形象充实而有松有紧，用笔虚实应变，墨彩沉稳而又奇变，形式构成有不露痕迹之妙，已超脱真实物理空间和物象形质的约束，显示出画面秩序、节奏、韵致、和谐的经营匠心。可以说，他是“借景”体道、表意、传情的，正如他对我说的：“我对这些地方熟悉，表达主观意图顺手。如果江南水乡、张家界用起来顺手，我也会用的。”这些作品反映了韩敬伟运用笔、墨、色纯熟地塑造各种形象的能力，画起来已得心应手，同时他又能超越真实物理空间和物象形质的约束，因心造境，运用视觉形式语言表达主观意图，具备了化实景为意境的本事，接近了美学家宗白华所说：“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景为虚境，创形象为象征，使人类最高的心灵具体化……”的最高旨趣，因此我说韩敬伟的山水画创作已经进入成熟的艺术境界。

韩敬伟读书研习中国画论与他学习传统绘画，解析名家笔墨是相伴而行的，两者起到了相辅相成的作用。据我所知，他曾下功夫研究过龚贤、石涛、虚谷、黄宾虹几位大师，还有王蒙、董其昌、梅清、金农等，对这些大师的创作路数、笔墨个性、形式语言都有独到的解悟。例如他研习黄宾虹时，悟到黄宾虹的绘画及画论与中国哲学道体“虚”、“无”的本质联系，在很少具象刻画一片浑融的画面中，以多变的笔墨书写韵致显示出来的干湿浓淡、虚实轻重、疏密刚柔、参差离合、错落起伏的变化，表达物象内在的生命活力，其神韵、节律又与宇宙山川的律动相合，技近乎道，这使他理解了黄宾虹所追求的“内美”文化含义。由以上提到的几件作品面貌来看，他很好地在创作中运用了他的所学、所知、所悟。由此可见，韩敬伟自觉地进行创作主体的建构，对他的绘画创作起到了重要的支撑作用，没有这一步，也不会有今天的韩敬伟，可谓“含其美以自泽也”。

三是探索出自己的表现语言，有了自己的表现语言才能顺畅表述内心。



形成自己的艺术风格，这是不争的事理。画是画家拿笔画出来的，因此一切虚的东西都得切切实实地落实到创作实践上去才能奏效，这是绘画的实践性质所决定的。我觉得韩敬伟研习绘画传统，有一个很了不起的本领，就是他既能对诸大家的笔墨个性有真切的体认，又能从其中跳出来，总结出笔墨、形式的规律。他曾从形态、形色、形势、质地几个方面着眼，把握了传统绘画点线、山石、树木、云水的表现性质，以及质地在现代绘画中的视觉效应。他能把这些东西吃进去，变成自己的血液，并在此基础上建构了一套自己的语言体系。我看过他给学生画的示范作品，比如有的树木画法是从龚贤绘画中脱化而来，但没有临摹的痕迹，树的态度、姿致、墨韵风采是他自己的。这种能入能出的本事，反映了他的能量超出一般。有一次他有两张画出现在画展上，我与几位画家站在他的画《归路出云斜》面前议论，大家认为这画的意境、形象、笔墨有了自己独特的面貌，我也认为这说明韩敬伟的画又上了一个层次。像其他几张画一样，有他自己的作画程序，自己的笔墨技巧，形象的意味、虚实、浓淡、疏密、干湿等的处理有个性特征，皴法运用不计哪种程式，合南北为一炉而以己意出之，又与黄土高原的形质、神韵相合，特殊技巧的运用与整体很和谐，在展览会上只要一搭眼，就知道是韩敬伟画的。

前几年韩敬伟有意地探索过笔墨与色彩的交汇，在水墨淡色的基础上嵌入石绿、石青、朱磬、黄、白等厚颜色，第九届全国美术作品展获优秀奖的



《古墟逢春》就是这类作品的典型，不过我总觉得他这类作品的墨与色在争地盘，这很可能是水墨画的性质决定的。近几年他多画水墨淡色，更突出了笔墨的表现力，在浅绛色的基础上嵌入少量的淡石色，我喜欢他近几年画的《空谷寂寞凭枯荣》、《归路》、《远山》等这一类水墨淡色，画上的色与墨是和谐的，他已经走出了色墨争地盘的阶段。

韩敬伟是一位锐意进取，创新意识很强的画家，中西传统特别是中国绘画传统，他能入又有能力出，形成自己的创作路数和表现语言。他有很好的艺术感觉，又能一步一个脚印。我从他走过的道路，能清晰地看出他探索的脉络。目前他正处于成熟的年龄段，以后还有很大的发展空间，只要是“透网之鳞”，就会海阔天空，任他自由驰骋。我希望他能够登上顶峰，但也请他记住李可染先生说的“峰高无坦途”。

2006年于鲁迅美术学院

觅源黄河 志在大海

——韩敬伟在艺术道路上的抉择与进取

杜哲森

中国传统绘画经过漫长的历史发展，在艺术观念、审美理想、表现手法和创作程式上都建立了严密的体系和批评标准，虽然有“师心不蹈迹”、“至人无法”等说法，但创作上的种种既成规范犹如一面细密的大网，一个人在艺术的起步阶段就已经自觉、不自觉地被纳入其中（非如此也是不能起步的），想挣脱开这网络的约束谈何容易！正是有识于此，李可染先生才为自己确定了“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”的治艺宗旨，并发出了“入网之鳞，透脱为难”的感慨。可以说，凡是锐意进取、富有开拓意识而又不愿抄走捷径的艺术家都会遇到这个问题，即都会遇到困惑，青年画家韩敬伟也是如此。

这位接受过系统的专业训练（他1982年毕业于鲁迅美术学院国画系），功力扎实而又聪敏灵透的青年人，当他走出学院，成为职业画家后，艺术道路本是很通畅的，但他在精神上却陷入了巨大的痛苦之中，他说：“我深深感到，横亘在我和艺术之间的是辉煌而伟大的传统（东方的与西方的传统），这种存在常常使我感到无路可走，有时画完一幅画，我会悲哀地发现，我在重复另一个人的道路。”他想寻找和确立人格上的自我和艺术精神上的自我，但却发现左右闭塞，举步维艰，以致陷入“无法自拔的境地”，甚至艺术中不可或缺的创作冲动也日见衰退。真乃是谁觉悟了，谁就意味着将经受磨难；有多大的才智，就有多大的痛苦。但这磨难与痛苦又正是促成艺术嬗变的条件，谁经受得住，谁才能成为创作中的强者。

为了从困惑中走出来，韩敬伟决心走出画室，投身自然，他选定的是黄河，他坚信：这孕育了中华文明的长河会告诉他艺术的真谛是什么，艺术的自由王国在哪里。

自1986年开始，韩敬伟先后四次考察了黄河，每次都是四个月苦行，顶酷暑，冒严寒，受困沙漠，遇难荒原，甚至路逢歹徒，孤身搏斗……真可说是历尽艰危，屡经劫难，其心也诚，其志也坚，“以一种类似僧人的苦行”，借助黄河的湍急流水，涤荡自己身心上的积垢，使自我来一个脱胎换骨的再塑造。“精诚所至，金石为开”，韩敬伟终于冲破了传统之网的禁锢，走进了艺术的海洋。黄河之行，不但使他找到了丰富的、全新的画材，而且探索出了一种属于自己的艺术语言。

“行万里路”、“师法造化”、“搜尽奇峰打草稿”本是历代画家重

要的创作思想，但在对大自然的审美观照上，古今画家更多的是取其雄奇秀丽的一面，而对那些寻常之景、平实之象则少有人描绘，尤其是那贫瘠粗陋的黄土高坡，更难赢得画家们的青睐。而韩敬伟沿着黄河走下来，所看到的正是这不入画家眼目的自然景观，这里少有苍岩雪练，湖光帆影，多的却是土岭荒坡，茅屋窑洞和那些生于斯、恋于斯、老于斯的再淳朴不过的普通民众。同那些青山绿水相比，这里似乎缺少那种迷人的魅力，但你投入到它的怀抱之中，聆听到它的呼吸时，就会发现这里蕴涵着一种感人至深的东西，这是一块未经雕琢的璞玉，未被污染的净土，在它的至朴中蕴含着至美，正像贾又福在谈到太行山之美时所讲的那样：“较之那些奇峰异洞，虬枝怪石，我更喜欢平平常常的山乡景色，它们像不善说道的庄稼汉，像腼腆的村姑，它的美是内在的，有待人们去发掘。”韩敬伟必定也是观察到了这些，领悟到了这些，所以才以这种“九死而不悔”的精神去接近它、讴歌它，创作了近百幅凝聚着他的挚爱与深情的作品。

由于这些景致和风情前人少有表现，所以已有的艺术语言也就不能简单地套用，如山水画中的各种皴法就不能直接用来描绘这里的特定的地貌植被，传统山水画中的构图法则在这里也多不适用，创作中遇到的实际问题迫使画家必须去探索一种新的艺术语言，去寻找一种新的画面构成。这样，韩敬伟所做的就不仅仅是拓宽传统的创作模式，而且还要以这种新的语言和构成改变人们的审美心理定势，引导人们走进他所发现的美的领域。

从韩敬伟的作品中，我们不难看出他对传统绘画中的形神观念、时空表现、意蕴构成，直到笔墨章法等方面都进行了大胆的变革，固有的规矩法度在他这里都可以打破，他所看重的只是如何将自己的所见、所思和所悟充分地表达出来，他的画风一如滋润他的艺术的黄河之水，一任自己的性情和潜能自由地奔淌在广袤的大地上；又像那在20世纪80年代曾一度横扫了全国的“西北风”流行歌曲一般，是如此强劲、粗犷、热烈和纯情。同传统绘画比较起来，韩敬伟的国画确有某种“野性”，但这正是他的艺术的生命活力所在，是只有他们这个年龄的艺术梯队才可能具有的品格与优势。

韩敬伟的国画可以说是集中专业画家的艺术素养、民间美术的抒情手法、传统艺术的意蕴渗透和西方艺术的现代构成于一体的创作。四个方面中民间美术对他的影响尤其显著，这一点他自己讲得也很清楚，他说：“在黄