

中国画廊推介画家精品

ZHONGGUO HUALANG TUIJIE HUAJIA JINGPIN

主编 贾德江

华其敏



北京工艺美术出版社

ZHONGGUO HUALANG TUIJIE HUAJIA JINGPIN

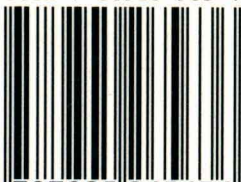
华其敏中国画精品



© 冻土(局部) 1994年 纸

责任编辑: 龚梅
责任印制: 宋朝晖

ISBN 7-80526-563-1



9 787805 265636 >

图书在版编目(CIP)数据

华其敏/贾德江主编. —北京: 北京工艺美术出版社, 2005.4
(中国画廊推介画家精品)
ISBN 7-80526-563-1

I. 华… II. 贾… III. 中国画: 人物画—作品集—
国—现代 IV. J222.7
中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第036425号

中国画廊推介画家精品·华其敏

主 编: 贾德江

出版: 北京工艺美术出版社(北京市东城区和平里七区16号 邮编: 100013) 发行: 北京工艺美术出版社 全国新华书店经销
制版: 北京秋韵图文制作有限责任公司 印刷: 北京博海升彩色印刷有限公司 开本: 889毫米×1194毫米 1/16
印张: 1.25 印数: 1~5000 版次: 2005年4月第1版 印次: 2005年4月第1次印刷
书号: ISBN 7-80526-563-1/J·390 全套(11册) 定价: 110.00元 本册定价: 10.00元



© 两只羊
1996年 纸本 179cm × 95cm



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，并被编入《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》等画集

出版有《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》等专著

以传统为本

——华其敏艺术研究 (节录)

贾德江

本文试图研究这样一个问题：华其敏的艺术道路、主要艺术经验，它们的历史地位和启示意义。对这个问题的研究，有助于理解华其敏，也有助于认识21世纪中国画和它的环境，乃至它的未来。

艺术道路

中国近代绘画艺术的每一场变革运动，总少不了围绕着中国画传统与革新的问题展开激烈的争论，而且，人物画又总是一个敏感的话题。

20世纪20年代是中国水墨发展史上一个重要时刻，留学法国的林风眠和徐悲鸿先后回到祖国。祖国的艺术以颓败的面孔迎接他们的到来。正如林风眠所看见的是

“他们仍旧固步自封，在那里走前人已经走过的道儿，与我们的现实生活不知相差了几千万里……”他们带着艺术家的良知和强烈的社会责任感，把改变中国美术现状作为自己神圣的责任，从而拉开了中国现代史上的这场革新运动的序幕。

林风眠主张“中西调合”，认为画无所谓中西，只要好的完全可以共融于一种新的艺术之中。他的理想是以西方的形式规律整合东方的情韵与形色之关系，创造出一种同世界文化同步的不分中西的新的中国绘画艺术样式。

但在实际上，林风眠并没给水墨人物的更新、再造给予应有的关注。

学西画归来的徐悲鸿曾想借在西方学

成的古典写实主义技巧来改造传统的“不似之似”的中国画。他坚持以写实的原則用水墨作重大题材和复杂场景的人物画创作，如作于1931年的《九方皋》，1940年的《愚公移山》，都给当时中国水墨人物画的革新产生过重大影响。这种以写实技巧表现重大主题思想的现实主义的人物画有力地同传统的人物画拉开了距离。徐悲鸿把写实的精神引入中国水墨人物画中，从此一贯信奉“不似之似”的中国人物画艺术开始了一个崭新的时期。

从艺术的角度客观地说，徐悲鸿的水墨人物画始终未能解决好素描与笔墨之间的和谐与统一。作品中可以被称之为笔墨的，只用在人物轮廓上的线条，除此之外，



人物的肌肤、骨骼，体积间的起伏、转折关系，纯粹是靠像水彩一样的方法来表现的，笔墨自身的表现力根本无法充分发挥。显然，务实的西画精神妨碍他深刻地领悟东方的写意精神。

20世纪40年代，现实主义的表现方法在蒋兆和画出一系列贫穷百姓的肖像和《流民图》后达到了最高境界。正是这位没有出洋留学、土生土长的艺术家将水墨的写意同写实主义的写实在形式上作了成功的接合，使得他笔下的人物被刻画得真实、深刻、感人。他同徐悲鸿之不同就在于他的人物不排斥强烈的明暗阴影，他直接用线和皴的笔墨手段加以表现，这样一来，人物画厚重的体积感和真实的直观感都被强化了，肌肉变化引出的神情上种种微妙的表情都被捕捉到，这正是他作品的魅力所在。

由蒋兆和创立的水墨人物这种以线条和皴擦结合的现实主义表现形式，在建国后通过学院的教学，成为建国后文革前水墨人物画坛上最权威的体系。在文革前后的画坛上十分活跃的一些画家，如周思聪、卢沉、刘文西、马振声、王迎春、杨立舟、王子武等都是属于蒋兆和这个体系的学生。

当华其敏脱颖而出画坛时，已是文革结束后，他凭自己的家学渊源和极强的造型能力，曾以表现领袖和藏民关系的工笔画在中国画坛创下了不菲的成绩，为此他成为恢复高考体制后的第一届中央美院中国画系的研究生。无疑，他当然也属于蒋兆和体系的学生。所不同的是，他自始20年间，没有像同道们那样崭露头角于中国画的舞台，而是沉寂了20年，“冬眠”了20年。关心他的同志都在想，销声匿迹的华其敏在做什么，想什么？

当我们见到华其敏于1997年出



◎ 轻雷（左图）

1995年 纸本 28cm × 35cm

◎ 冻土（右图）

1994年 纸本 179cm × 95cm



版的大型个人画集时，我们才发现，这位江南才子一直在做他的学问。他在反思，他在积累，他在创造。他曾悄悄地告诉我，前十年他扎进了故纸堆里，读书、临帖、临画；后十年他融进了生活圈里，速写、默记、创作。

他曾冷静地审视当代高等美术院校的传统教育，水墨人物画的学子们无一例外地由两支拐杖牵着走的：一支牵你到传统绘画借鉴用线的表现形式，一支牵你去课堂对着模特画写生。这种双向哺乳法培养的结果，差不多将所有的人全都赶上了一条缺乏水墨意味的用线造型的“写实”表现的道路上。蒋兆和曾经是作为思想内容本身的笔墨形式变成了对真人写生的一种技程式，根本上偏离了蒋兆和当初对水墨语言的主观情感合理性的认可和把握。虽说他们依旧在应用蒋兆和创立的线、皴结合的技法，同样也在结构上找明暗，然而由于新鲜情绪冲动的缺乏、传统的空白和过分强调人物结构的再现，画画的人难得在水墨表现的过程中体会到一种情感升华的体验。如果这个体系再不朝其他艺术门类，也包括从精深博大的传统中汲取新的借鉴，以不断补充的营养获取体系进化的话，它将在渐渐失掉现实主义精神的同时，也渐渐失落了东方的情韵。

崇尚水墨之路的华其敏很自然地把眼光收回到传统之中，他要把根在传统中深深地扎下去，以便更充分地吮吸传统的养分。由于水墨人物发展较晚，山水与花鸟最能体现传统水墨的精神。

◎ 飞

1996年 纸本 179cm × 95cm

因此，徐渭、八大、石涛、任伯年、吴昌硕乃至近代黄宾虹成为华其敏心中的偶像。汉隶《张迁》、《石门》、王献之《十七帖》、孙过庭《千字文》、吴昌硕钟鼎文等也都成为他每天必修的课程。

他惊奇地发现，当他一进入大师们营建的苍冥浑朴的水墨世界，看见作为情感载体的水墨语言如此丰富的意义就变得激动不已。他的第一感觉就是：对中国画笔墨而言，他所需要的这里似乎都有。传统的力量使他着了迷，对华其敏来说，这段时间的影响是决定性的、转折性的。

在华其敏看来，他的老师蒋兆和以西画为根基的“西体中用”的水墨人物，只是问题的提起，而不是传统创新的一个结果。他要站在先觉者的肩膀上以一种开放的心态作更多的尝试。因此，在华其敏大约十年的传统学习与研究时期，没有放弃对西方绘画的兴趣和学习。他认为中西融合的探索，如果没有对融合各方有真正深入的研究与把握，其融合就会处于非驴非马又不成骡的尴尬状态。

在精研传统与现代绘画的十年间，华其敏没有忽略修炼文化素养的必要。绘画艺术的大成就依赖于文化素养，古人所谓道通于艺，文通于画，讲的即是这个道理。“文”则文人所应用的文化素质与修养，有文未必能成艺，无文或少文必难有大艺、成大器。这是画史一再证明的事实。正因为华其敏对中外美术史、古今画论、老庄哲学、儒道释三家学说、诗词歌赋及西方各流派理论的通读与领悟，使他具有比一般画家或教师更广阔的胸怀和眼界；使他重技而能悟于道，重道而能近乎技；使他能更好地处理艺术与人生、知性与感性的辩证关系；使他把看似与人物画创作不相关的东西相互通联起来，使他能够在20世纪末风云变幻的艺术变革中，立定方向，恰当地把握艺术与生活、东方与西方、传统与现代的复杂关系，也使他的人物画创作无论在“西体中



◎ 回声

1996年 纸本 179cm × 95cm



用”、“中体中用”，还是“中体西用”的多重风格中贯通无碍，达到“从心所欲不逾规矩的境界。

华其敏是一位令人敬佩的画家，作为蒋兆和的学生，在艺术上最终还是脱出了先生的窠臼而寻找自己的路，他是一位站在传统的根基消化了西方语言的画家。当代高等美术院校教育的一大缺憾，是重艺轻文，见技忘道；毕业生走出校门，不能抵制急功近利之风，而绘画一旦成为单纯求生获益的手段，就更顾不及什么文字、艺术史和多种文化素养了。华其敏的成功经历和艺术道路，对美术教育的这种弊病不乏药救的意义。

人物画创新

让我们回过头来，看一看1997年出版的《华其敏画集》大型画册，可以说是华其敏那十年的积累加十年创作的总结，也是他人物画探索多种成果的第一次展示。本期《中国画廊》所刊载的作品，大多是他画册第一部分《西行漫记》中的作品，或是这一种风格在近几年中延续的新作，也是他最中意的作品。

蒋兆和体系的基本主张是以写实主义改造中国绘画，把素描方法和准确的造型视为第一要义；华其敏虽然也吸取了一定程度的西画造型方法，却仍把“不似之似”和笔墨传统视为第一意义。如果说蒋先生学派是写实派，那么华其敏就不完全是写实派，而是借鉴了某些写实因素，以传统风格为本的广义的融合派，或者说是吸收了西画因素但不显痕迹的传统风格画家。在艺术道路上，他显然更接近于叶浅予、黄胄和石鲁。所不同的是，华其敏在他们建构的新时代水墨人物画的富有启示性的思路又向前迈出了一步。

真正的艺术，完全依赖于对自然形状的正确描写不行，完全扔掉

◎ 对话（左图）

1995年 纸本 179cm × 95cm

◎ 行者（右图）

1993年 纸本 70cm × 45cm







造型的写实也不行，华其敏正在探索其间的一条险路。这里不仅仅是一个技巧问题，而是一种思维方式的变革和更新。

他借以实现这种变革更新的手段之一，就是写生，就是生活。他一次又一次地扑向甘南藏区的蛮荒山野，期望在原始的古朴中找到那条运用东方和西方、传统与现代元素融合而成的新路。

果然，这批表现藏区风情的作品，结构平实宏伟，用笔粗犷有力，笔墨的效果异常之丰富，充满着原始、蛮荒、强悍和神秘之气息。此时对画面所表达的具体内容已显得不那么重要了，“技艺”、“造型”也成为被淡化、被忘却的因素，而全然沉浸在语言的诉说中。水墨的地位真的就如我们美术史上所设定，水墨的存在只有依附在书写的笔法上？只在辅助线条运行的韵律感时起局部的作用？传统的水墨艺术终不过是一种“线”的现象？水墨作为痕迹的用场真的只能以线的形态去体现物象边缘的转合、内部的凸凹？华其敏的水墨显示了水墨另外的品格，它的使用方式比线的方式更多地减少了情绪在艺术转换过程中耗损，在这里水墨的情态化过程表现了同人的情绪震颤的节律的同构关系。同样，水墨的丰富表情也在证明只有摆脱对“用笔”的妥协与线形规范之后，作为语言的水墨才有发展的可能。在这里，他的水墨观更多地倾向于非描绘性的笔法、解溶的形体，那些借鉴于山水或花鸟的成熟笔法、皴法、点法显示的若即若离、潇洒松动的意味，使你感觉同衣质、肌体、结构毫无关系，仿佛又割裂不断。华其敏是真正将笔墨语言与心灵体验直接对话，走出了人物技法的程式继承，走出了对人物自然形态摹写的境地，完成了对人物精神的写照。

绘画风格的变化，最初的悟性往往来自于鲜活的生活的直接启示并由此而产生的联想，生活不但给予创作以灵感、思想与素材，同时也是推动绘画语言探索的原动力，生活的激情会促使艺术表现的升华，并最终导致个人风格的形成。《西行漫记》是画家深入雪域高原西藏后创作的一系列作品，艺术家的创作冲动很大程度上源于对生存现实的深层体验。我们即使是不经意地瞥一眼华其敏的《家族》、《两只羊》、《执杖者》、《草甸》、《对话》，我们也能感觉到它们同传统、同他人有很大的不同。它们指出的路不通向那个温馨的、情意绵绵的家园，它们的情绪纵横开合，带着生命的张力和丰富的精神内涵，豪迈、粗犷、激烈、雄强。华其敏在一个个鲜活有价值的意象中，流露出的庄严态度，不是建立在憎恶生命和放弃生命的消极意识上，相反，是肯定生命，是为了赋予生命一种崇高、悲壮、永恒的意义。体验成了体现生命冲动的惟一形式，他反过来又在自己创造的形式中体验人生的沧桑与艰苦，他生命的快乐是同这种创造中的体验联系在一起的。于是他笔下出现的康巴汉子、重荷藏女、雪域老人没有丝毫的儒雅含蓄，只有质朴、苍凉与奋争的凝重。他带着一种原始的冲动，畅快地抒发自己的情绪，或尖笔秃笔勾勒点斫，或浓墨渴墨纵横涂抹，他沉醉在生命的创造心境中。画面里的人物结构在画家着重感觉的语言化过程中变得不屑一顾，画家着重的是散布在整个画面中的线条、点面、墨气等性象所形成的丰富的节奏韵律和情感内容，华其敏就是要在非理性的形式中，淋漓尽致地表达他欲求返朴归真的生命饥渴。

毫无疑问，这组作品用来检验华其敏的心路历程有着相当重要的价值。我们觉得，这批作品的新鲜，画面上情绪保留得这样直觉、率真、直接、完整，对于一个由传统乳汁喂养大的人来说，实属不易。

◎ 祭

1993年 纸本 179cm × 190cm



◎ 赛马 1995年 纸本 70cm × 45cm

高逸一種蓋欲脫
盡縱橫習氣澹
然天真可謂無
為文乃佳哉以逸
品置神品也至若
用意撫仿者之過
遠憚南田論畫
浙東跋川蔡其敏





◎ 执杖者（左上图）
1993年 纸本 179cm × 95cm

◎ 骑手（左下图）
1994年 纸本 70cm × 45cm

◎ 草黄时节（右图）
1995年 纸本 179cm × 95cm



© 家族（附局部）
1995年 纸本
179cm × 95cm





◎ 春
1993年 纸本
70cm × 45cm