

李華式：过去和现在

迈克尔·奈特

旧金山亚洲艺术博物馆 副馆长

作为一名来自独特艺术传统文化背景、并希望在国际现代艺术舞台上赢得一席之地的艺术家，李華式先生面对诸多问题、矛盾和冲突。他如何能够运用基于自身独特文化的技巧和题材，融入到以西方为基础的国际当代艺术运动中？他如何运用技巧去开拓具有千百年历史、与当代思想格格不入的古老传统，同时还要保持现代性？他如何在保持与本土文化联系的基础上成功地在西方生活和取得成功？

李華式先生一生中都面临着这样的冲突和矛盾。1948年，李華式在上海出生，其祖父担任一家瑞士公司的买办。李華式出生后，其家族享有的财富和特权体制即不复存在。此后数十年中，其父亲迁至青海，大部分家庭财产被分散，父亲还遭到定期审查，但幸运的是他能够留在上海，继续学习美术。

1954年，年仅六岁的李華式开始师从著名艺术家和慈善家王震（王一亭，1867 – 1938）之子王季眉学习绘画。他因在海派的传统“大画笔”风格中展现出的艺术天赋被人们誉为“神童”。少年李華式遇到了他的第一个艺术冲突。由于不愿受所学技巧的限制和希望寻求新的挑战，李華式找到了一位新的老师。出于对艺术的好奇心，李華式16岁时开始向曾就读布魯塞尔皇家美术学院的张充仁学习绘画。尽管依旧师从中国艺术家，但李華式学习了基础的西方艺术理论和实践。他还曾学习于二十世纪六十年代开始主导中国大众艺术的苏联现实主义风格。尽管李華式出于对艺术的热爱和求知欲才学习苏联现实主义风格，但这样的经历让他在“文化大革命”时期能够以“工人艺术家”的身份，通过创作面向上海大众的大幅社会现实主义作品聊以生存。

“文化大革命”从两个主要方面影响了李華式的艺术追求。1966年文革开始时，李華式18岁，艺术仅是他考虑从事的职业之一。1976年文革结束时，李華式28岁，他作为艺术家的职业道路已经奠定。他在这一时期的经历也指引着他走不同寻常的艺术道路。许多有着文革时期相同学习背景和经历的艺术家选择继续实践那些被迫学习的西方传统技巧和风格。但李華式却恰恰相反，他认为，在被迫用十年时间学习这些以宣传为目的的技巧和风格后，他需要开拓其他的表达方式。由于当时西方风格的绘画被过多地用于宣传目的，李華式对其存在抵触情绪，他便开始从传统中国艺术风格中寻求源泉。

文革末期，李華式面临另一个冲突：艺术已成为他的最大爱好，但过去大部分时期中，他所

学习和实践的主题和技巧是他不能接受的。在文革后相对自由的岁月里，李華式开始探索新的表达方式。为此，他游历中国各地著名景点，尤其是安徽省黃山。他还对佛教和古代佛教艺术产生兴趣，并不顾漫长艰辛的旅程前往敦煌学习古代窟穴中的佛教绘画。

“文化大革命”最后几年，李華式已经悄然成为一名中国水墨画家。中国著名山水画家张大千是他最敬仰的艺术家。在那个年代，张大千是上海画界的文化英雄，他对李華式日后的职业生涯也产生了深刻影响。在很多方面，李華式都不断以张大千作为衡量标准和竞争目标。张大千也曾前往敦煌，并以敦煌经历为基础创造出一种绘画风格。李華式在敦煌发现了一种真实的、已存在一千五百多年的中国风格。出于对佛教和张大千作品的痴迷，李華式很自然地以其在敦煌的研究为基础开创自己的风格。起初，他的佛教主题作品多以敦煌风格为题材，运用毛笔和画纸作画，他的作品以大块不透明色彩为特征，整体上显示出强烈的渲染效果。此后，李華式扩展了这一风格的主题，增加了马等其它世俗题材。

不久后，李華式意识到，受敦煌绘画影响而创作的作品并不是他追求的最终艺术境界。他将这些作品视为试验品和艺术历练，也是开拓新的艺术可能性的重要机会。但他仍继续使用不透明色等从试验中掌握的技巧，但这段时期他的作品几乎不再受到敦煌风格的其他影响。

1982年，李華式和他的妻子前往美国，定居旧金山。起初，李華式靠在酒店提供餐饮服务谋生，但他很快就得到一位当代艺术领域的商人罗伯塔·英格利什(Roberta English)的赏识，后者还为其举办了个人作品展览。展览会取得巨大的商业成功，李華式因此进入旧金山艺术大学学习，并于1984年获得艺术硕士学位。

此后，李華式再次发现自己面临着冲突，他对二战后美国绘画理论和实践的迷恋、艺术学院所教的后现代理论和方法，以及他的中国背景和学习经历之间都存在冲突。战后的美国艺术从理论到视觉上都非常吸引他，但他在文革时期产生的对西方艺术的反感让他不愿实践这些风格。但对后现代理论的研究以及在美国生活的经历让李華式成为“当代”艺术家的愿望更加强烈，也让他强烈地认识到实践“当代”的复杂性。这一点从李華式有关当代艺术家的表述中即可看出：“在我看来，成为当代艺术家不单单跟风，它不是简单的装置艺术，因为当代是最前卫的，它是一种表演艺术。正因为当代艺术是最流行的，它占据了装置艺术的位置。‘当代’这个词是非常个人的，是自身的感觉，但同时也和自身所处的时代和位置有关。”

幸运的是，李華式在艺术大学的老师们传授的完全是后现代理论，并鼓励他通过使用中国题材和技巧开创自己的风格。在这种开明的背景下，李華式开始明白，他面临的艺术挑战并不局限在将中国和当代西方连接起来，真正的挑战是将古代中国与现代的中国和西方联结。

当李華式还在艺术大学学习时，他就开始了寻找这种联结的尝试。他尝试用水墨表现抽象形式，有时还利用拼贴方法作画。他的所学和兴趣让他选择集中研究发现于陶瓷等其他水墨装饰艺术上的抽象图案。从李華式对待这些艺术背景的方式可以明显看出张大千对他的影响。张大千的创新之一是使用自由和动态泼墨来增强山水画的自然性。与李華式一样，张大千也受到西方艺术实践和理论研究以及战后抽象派表现主义 (abstract expressionism) 的影响。李華式还将泼墨手法融入到其二十世纪八十年代早期的作品中，但他在创作纯粹抽象作品这一领域比张大千走得更远。

李華式在美国帕萨迪纳亚太博物馆举办了首个作品展，主要展出其敦煌风格的作品和“抽象表现主义”作品。尤其他的抽象风格作品深得著名中国画学者迈克尔·苏立文 (Michael Sullivan) 的称赞。

接下来十年中，李華式不断探索将早期中国艺术元素与抽象绘画结合的可能性和局限性。他意识到，这样的探索从技巧上和知识上来看都很有趣，但不能表达他的艺术灵魂和艺术传承。李華式同时认为，作为艺术家，他在技巧和个性上已经足够成熟，可以在山水这一最重要的中国画主题上开拓新的领域。

李華式已经准备好应对这一艺术挑战：他已全面掌握运用毛笔和水墨作画的多项手法和形式，并在敦煌古代佛像绘画基础上开拓出其他技巧。通过早期师从张充仁，以及后来在文革时期学习苏联现实主义风格和在布鲁塞尔皇家美术学院学习等经历，李華式早已谙熟西方艺术的理论和原则。李華式对油画创作也非常精通，他临摹的意大利文艺复兴巨作让人无比信服，他还将贴画法等其他西方技巧融入到作品中。出于各种原因，李華式寻求将这些元素融为一体，但始终拒绝将自己归为任何一种艺术流派。李華式也很早就发现海派的自然风格过于简单化。此外，尽管商业上获得成功，但李華式拒绝将自己的风格建立在敦煌绘画基础上，因为这样缺乏艺术挑战和内涵。由于文革时期的经历和对寻求自己独特中国风格的渴望，李華式还拒绝西方绘画技巧。李華式对后现代主义理论的学习是他可以自由追寻属于自己的独特艺术风格。

李華式在北宋 (960–1126) 时期的壮丽山水画传统中找到灵感。他以真正的后现代方式做出明智的选择：不是顾及自己的能力限制，而是要在艺术、理论和哲学基础上开拓创新。首先，他汲取了北宋山水画作恢弘的视觉吸引力。郭熙的《早春图》是李華式的最爱。这是一幅最复杂、最具视觉震撼力的中国画之一。如今很少有实践传统中国画技巧的艺术家能有如此的耐心和能力来创作这样精致的巨幅画作。1978 年，李華式前往北京参观展览时首次看到北

宋时期的山水画。1989年，他有机会前往台湾，在台北故宫博物院观赏到仅存的数幅北宋时期山水画，包括范宽的《谿山行旅图》、郭熙的《早春图》以及李唐的《万壑松风图》。北宋时期的山水画杰作给李華式提出了各种艺术挑战。这些画作的规模宏大、题材广阔、笔法细腻，创作过程也十分漫长。它们长期以来被认为是中国山水画的巅峰之作，仅存的作品也被视为国宝。少年李華式师从张充任时便已知晓这一点。然而，宋朝之后很少有画家有这样的耐心来运用各种技巧抓住宋朝山水画的精髓。张大千是极少的特例之一，但他对宋朝山水画风格的探索多是采用了仿照的形式。

李華式之所以被宋朝山水画的风格和概念吸引，还在于这一久远朝代的作品真迹早已所剩无几，因此，他对这一领域的探索实际上是非常概念性的。他对艺术家李成（916–967）作品的痴迷便是一例。李成的传记中记载，他生于山东营丘儒学世家，品性高雅，志向远大。传记还描述了李成的山水画技巧和特征，指出批评家们公认李成是历史上最杰出的山水画家。李成的传记问世之时仅距其离世100多年，但当时他的真迹早已所剩无几，大多都是赝品。李成传记结尾处有一句名言：北宋画家和书法家米芾（1051–1107）一生仅有幸目睹李成两幅真迹，遂促其著有“无李论”。

李成被各界深深敬仰，其作品却只能通过描述或已有千年历史的仿制品来了解，捕捉到他的艺术真谛正是李華式所期盼的艺术和学术挑战。李華式执着于对李成作品的探索，不仅遍读文学资料，还曾前往李成的故乡——现在的山东省青州临淄。在那里，他研究了当地的山水、松树和总体环境。他还曾攀涉人迹罕至之地，感受李成生前生活环境的样貌，从而汲取灵感。在作品中，李華式不仅尝试捕捉李成作品的画风，还尽可能地在当代复原李成所见所感的精华。

李華式对北宋画作的痴迷还出于更广泛的社会和历史原因。他认为北宋时期的情况与纷纷扰扰的当代社会有类似之处。如今，我们正在经历以互联网为基础的信息革命，而在北宋时期，刊印书籍扩大了信息的传播范围；我们现在受到恐怖主义的威胁，而北宋则饱受外国侵略的威胁；如今，我们质疑传统价值和思维方式，而北宋的人们则抵触源自唐朝的中国文化的各个方面。李華式与北宋山水画家有着同样的情感，与他们一样希望在不朽景观奇迹中寻找庇护和慰藉。

李華式同时发现，北宋的恢弘山水画也符合当代艺术观赏者的需求。他说：“如今不同于古时中国，我们不再坐在安静的小屋里品略卷轴。我无意创造小型作品供同行观赏。我要创作气势威严、影响深远的、具备其他当代艺术家作品同样视觉冲击力的作品。因此，我选择创

作大型山水画，不管是类似传统中国山水画的垂直悬挂卷轴，亦或是水平的山水画卷轴……这样的作品需要下苦工，也需要持有严肃的创作态度。与其说它是一场盛会，不如说是一场完整的歌剧，需要从第一个音符唱至结尾。庄严感和恢弘感是北宋山水画吸引我之处。”

李華式以真正的后现代方式来从各种源泉中发掘其作品的理论基础。他从抽象表现主义和二十世纪中国艺术大师张大千（其本身也受到抽象表现主义的影响）的作品和书法中找到泼墨技巧的理论根基，运用泼墨手法创作大型山水画的构图。他还在中国早期书法中探索和找到了理论基础。他曾引用宋朝画论《画继》（邓椿著）第六卷中的一则故事：一位技艺精湛的艺术家陈用之对画作要求面面俱到，不论岩石抑或树木，各个方面都要精益求精，但他的作品并不成功，缺乏意趣、优雅感和精气神。一位智者宋复古告诫他去找一间屋顶漏水的老房子，在淌水的墙壁上弄个污点，并在污点上放置一块透明的薄丝绸，透过丝绸观察污点。如果在污点中看到了山脉、河谷、云彩和瀑布，把这个污点用在其作品中，这会让作品更加动人，因为这个污点是自然形成的。

李華式获得的不仅仅是商业上的成功，1998年，他的一幅作品在古根海姆博物馆由沈揆一和安雅兰 (Julia Andrews) 策展的“危机的世纪”上展出。如今，李華式已蜚声国际，在香港、上海、纽约和加州都举办过展览，广受欢迎。

李華式探寻山水画风格已近十五载，但他仍旧孜孜探索新的领域，完善新的技艺，突破新的艺术挑战，积累新的内容。过去数年中，李華式曾多次游历中国名山大川。除探访李成的家乡山东外，他的足迹还遍及安徽黄山、江西庐山、福建武夷山、湖南张家界和陕西华山。虽然这些地点并不是他画作的主题，但他的经历和捕捉到的精粹有益于他的创作过程。李華式还利用台北故宫博物院举办展览会之机，欣赏到很少公开展出的数幅北宋山水画巨作。

本次展览：

本画册所述的作品展将有助于外界了解李華式目前的艺术追求方向。从广义上来看，整个画展可视为一幅艺术作品——李華式的一整套装置艺术。李華式应邀为本次画展创作了20幅全新作品，以表现其各方面的艺术风格。他认为本次作品展也会带给他本人一系列的挑战和机会。首先，这是他的首个欧洲个展，他希望展现出其全面的艺术作品型式、概念和主题、技巧、素材和风格。其次，承接画展的画廊素以展示亚洲最高品质的古董而享誉全球，它仅在近期才开始展示当代书画作品。因此，李華式给自己提出挑战，要创作一小部分可作为“实物”观赏的作品。最后，画廊的空间布局也孕育着挑战和机会。

李華式面对的首个挑战就是按照精心计划的结构、大小和规格来创作。其中九幅作品尺寸非常小，以扇形安排结构。其中三幅是在扇子上作画，以达到李華式提出的将部分作品变为“实

物”的要求。还有十幅按李華式通常作品的规格和大小来布局，其中一幅相对较大。李華式在每一个种类、每一幅作品中将从不同切入点探索不同的主题。

大幅作品

最大的作品《云岭》（Cloud Mountains）显示出李華式巨幅作品的创作智慧和创作历程。画廊内可供陈列该作品的空间稍稍拉开了与参观者的距离。作品采用非垂直的水平布局，面积较大，长达8英尺。因此，早在铺开画纸之前，李華式就定下了作品的风格基调：基本布局为水平展开，面积较大；格式要求大胆，以便在远处就能吸引观赏者注意；运笔要有力度，突显出油墨色调的鲜明对比。

画纸是李華式面临的一个真正挑战。初期，李華式在勾勒大块布局时发现纸张之间的缝隙阻止了水墨自由流动，于是他想在一整张画纸上完成作品。如此大的纸张并不多见，于是他向上海的一家造纸商定制了两张特殊纸张，每张的比例皆为4×8英尺。这两张纸绝非普通，其原材料有二十多年历史，才能达到足够一致，制建成后首先送到上海，经过草本胶处理后，还要静待其着墨能力和着墨强度精确吻合创作需要，才能成为李華式的理想材料。

下一步是在脑中构思结构元素。尽管再现真实场景是中国山水画的普遍共识，但这绝非李華式山水画的目标。李華式的山水画不是简单地通过画刷和水墨表现场景，因此，构思环节至关重要，需要解决多个问题，例如画作是否定位在具体季节，色泽是淡雅轻快还是暗沉凝重，作品需要包括哪些素材以及如何分布这些元素。

做出关键性决定后，李華式即开始动笔。他作画时所需的物品相当简单：画纸、几把毛笔和水墨。只要空间足够大，那他就能不受干扰地在任何地方作画。李華式喜爱西方古典音乐，经常边听音乐边作画。他首先将画纸放在地上，然后在上边泼墨，用宽大的平头毛笔挥洒水墨，或将画纸边缘抬起，帮助水墨流动。

在达到满意的泼墨效果后，就等待画纸变干，然后将其放在木板等陡立平面上，从而让作品贴在画架上，垂直作画，以便随时看到整幅作品，这与伏案水平作画的传统中国作画方式有所区别。李華式运用整套传统的用笔法来构建其山水画的结构：作品中大部分的岩石、树木的皴法是“卷云”皴构成，这一技法源自郭熙（1020–1090），而其“斧切”式的笔画和小“雨点”式的笔画手法源自李唐（1130年离世）和范宽（990–1030）等其他画家。李華式对宋朝画家的广泛学习也使他形成了完全具有个人色彩的风格。

李華式创作大幅画作时通常先从刻画树木开始。在《云山》作品中，树木被安置在左边的悬崖之上。其作品中的树木精于细节，并通过各种不同色彩的运用支撑整幅作品的构图。树木还能赋予作品更多的含义。作为中国绘画和诗作中最常见的形象之一，松树在至少 3000 多年前就已成为人们不断描绘的对象。松树已经积累了多层含义：它象征高贵的品格、逆境中的坚韧，还代表长寿，有关松树的联想还有很多很多。

在画完树木之后，李華式开始用精细的画笔皴染水墨，为山水造型赋予纹理层次和表面视觉。在各种绘画材料中，李華式对毛笔要求尤其严格，他甚至还自己设计和定做毛笔。在创作大幅作品时，这样的工作会花去很多时间，李華式完成这样的一幅作品历时近三个月。其遇到的挑战就是要找到作品一个“圆满”结点。

中幅作品

此次展览将展出十幅中等规模作品，其中探索了各种结构、技巧和主题。有三幅属垂直布局：两幅相对较小，高约三英尺，另一幅约四英尺高。剩下的七幅作品呈水平格式，大约四至六英尺宽。其中两幅绘画，即《涧云寒林》(Gorge in Clouds) 和《云蒸霞蔚》(Light through Clouds) 可作为研究垂直或水平布局作品的典范。

从许多方面来看，这些作品具有相似性。它们的突出特征是中部为浓墨山水，在云雾等浅色部位的衬托下显得更加突出。每一幅作品中的树木都占据着中部山峦的重要位置，背景则是参差而弯曲的淡灰色水墨勾勒的朦胧山影。然而，这两幅作品的总体效果不同。《涧云寒林》整幅图的走势为从底部到顶部，观赏者的目光被曲折的层层云彩吸引。而《云蒸霞蔚》的律动不时为暗淡的沟渠和山脉所截断，因此，这幅作品会让人产生压抑甚至封闭的感觉。

另两幅作品见证了画家对水墨的不同运用，这也是中国画的最基本元素。《幽壑隐翠》即是李華式所称的“暗画”范例之一。二十世纪九十年代后期，李華式开始不断尝试突破山水画的浓淡和构图的疏密极限，这几幅作品即是这种探索下的巅峰之作。虽然以概念性为主，但这些作品对绘画技法提出了实实在在的挑战：应用厚重暗沉的油墨要求艺术家的准确控制，对画纸和画刷也有特殊要求。除此之外，还可能出现作品过于僵硬和着色过度的情况，即便在概念上取得成功，也会在视觉上失败。

李華式在《岚影浮烟》等作品中从绘画技巧和艺术理念的角度进行了大胆探索。他运用积墨法来创作山水，形成比泼墨法更加柔和、更具意蕴的效果。积墨法需要大量时间和精力，作品表面每一部分都要用小毛笔反复皴擦。泼墨法要求使用能缓慢吸附水墨的画纸，使画家更容易控制水墨的运动，但积墨法需要能立即吸附水墨的画纸，以便保留笔画的形态，这样的画纸比较稀有，找到大幅的此类纸张更加困难。考虑到积墨法之耗时费力以及纸张的特性，

此幅作品的规模因之较小。

小型作品

本次作品展中将展出李華式的九幅小型作品，均为扇形格式。其中三幅绘制在硬质骨架和手柄的扇面上（《松瀑图》、《雾谷晓树》和《林泉峭拔》）。扇形绘画是李華式的新尝试。直到近期，他的作品仍为大型山水画，内涵也比较大气。扇形绘画为李華式提供了新机会，使其能够探索特殊的版式、真实的材料以及新颖的主题和内容所形成的艺术挑战。

扇子的圆形形状及其较小的面积给李華式提出了结构上的问题，这与他之前创作垂直或水平布局的大型画作时遇到的问题截然不同。南宋时期（1126 – 1279），小型作品的布局通常是将作品素材全部放置在结构的一侧，另一侧则完全不触及，目的即营造空间感和开阔感。李華式并未墨守成规，有时将其作品元素都放在中间，有时则放在任意一边。

这三幅置于扇面上的小型作品，都是画在丝绸上，而非画纸上。丝绸作画与画纸创作有着很多方面的不同，例如毛笔遇到的阻力大小和类型、使用毛笔的感觉、水墨吸收的速度和方式，以及创作者处理水墨的方法等。但这三幅作品以及其他六幅画纸扇形作品也有着共同点，它们可以视作画家为探索扇形绘画的挑战和潜力而作的尝试。其中一些作品以多层次重水墨为特征，其他则采用了上边提到的积墨法。一些作品布局相对宽松，画风细致，需要用到小毛笔，其他一些画作则布局紧凑，重于水墨对比。

这些小型作品拓展了李華式通常的创作主题。他之前的大多数作品上往往看不到人物居住的痕迹，也无意表现时间或季节感，其原因主要在于李華式希望将山水画作为抽象事物，这也出于哲学和其个人的考虑。但这些扇形作品却包括了所有这些元素，其中一幅描绘了渔夫湖上垂钓的传统主题，其他作品还展现了山中古寺、冬季景色等，还有一幅运用稠密而浓重的笔调勾勒了夏季的月夜。

画家将个人的取舍观和深厚的哲学理念融入现世的创作构图，本次作品展即为观赏者提供了品鉴天才艺术家作品的机会。作品展也将引发一些新的思考：什么是当代中国艺术？它仅指运用中国绘画传统之外的技巧和素材，还是允许将个人对古代传统的认知融入创作者对时代的解读？

（本文刊载于2007年英国伦敦Eskenazi画廊“李華式的山水画”展览图录）