

河北美术出版社

唐
勇
力
篇

一画
口
囙
从书
一画
口
囙
从书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 戴少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旸 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 唐勇力/龙瑞主编; 唐勇力绘. —石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙… ②唐… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第137890号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071)

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司

深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1-1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套(144册)总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

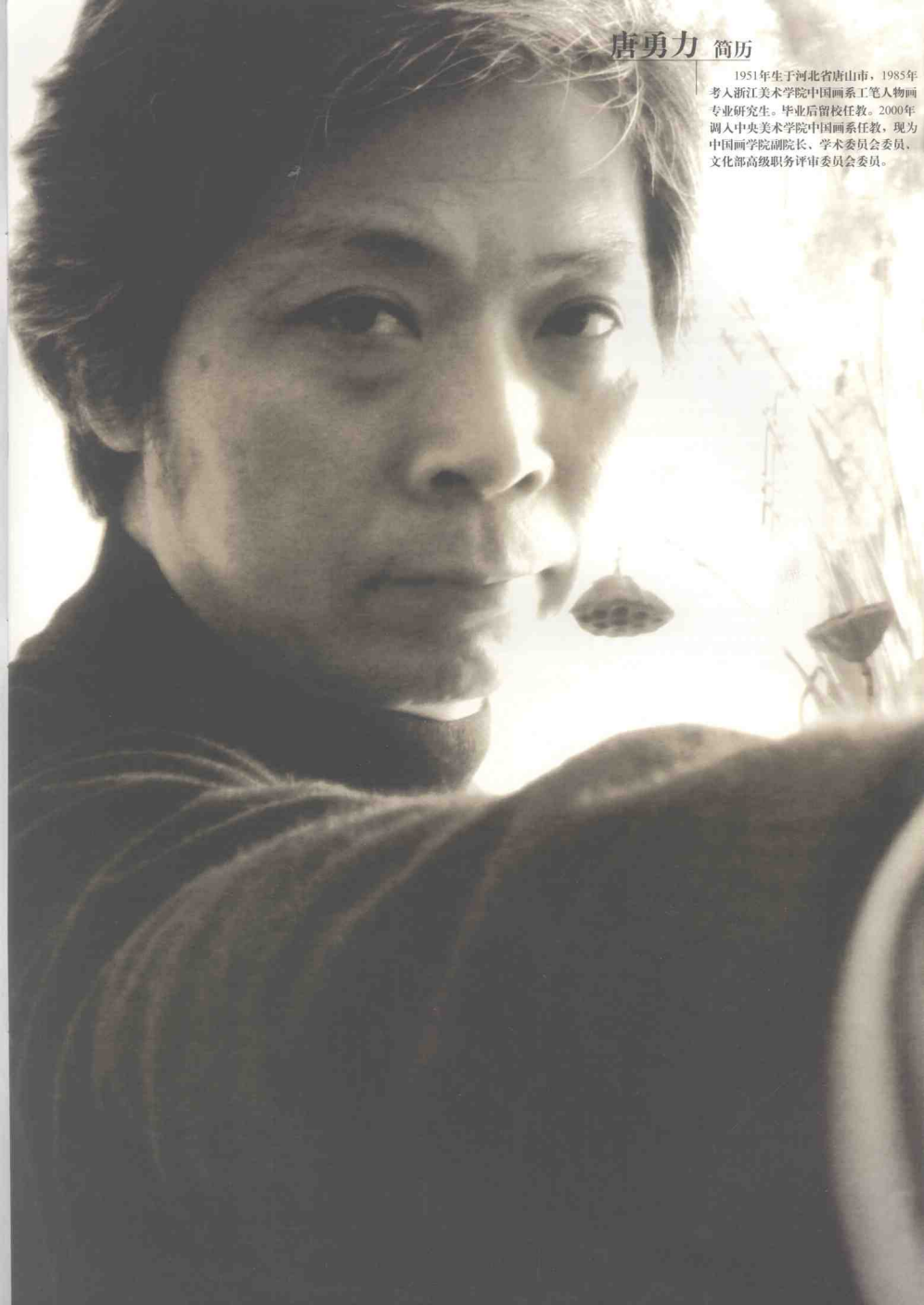
一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

A close-up, black and white portrait of a man with dark, slightly messy hair, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark, high-collared garment. The background is out of focus, showing some vertical lines and a small, dark, circular object.

唐勇力 简历

1951年生于河北省唐山市，1985年考入浙江美术学院中国画系工笔人物画专业研究生。毕业后留校任教。2000年调入中央美术学院中国画系任教，现为中国画学院副院长、学术委员会委员、文化部高级职务评审委员会委员。

回归精神的家园

——再论唐勇力工笔画的写意性

□ 康 征

在当代的文化背景下，唐勇力的工笔画艺术立足于传统工笔画艺术的审美精神，成功地创立了工笔画的现代样式并且赋予了它鲜明的时代特点和独立的审美价值。他“深深地认识到中国画的‘写意’之魂，使工笔画技法融入写意的观念，力求使传统的程序化技法得到解放，使画家在长期的创作实践中能够有即兴发挥的空间，改变了传统的工笔画技法匠气、刻板弊端。这些画家在长期的创作实践中探索自己的绘画语言，充实和丰富了工笔画的审美语言。”

唐勇力的艺术里程始于20世纪70年代末期，在此之前他经历了由基层到大学的历练。当时的美术资料 and 值得参考的东西还比较少，他基本上是在自我摸索和自我完善中走过来的。我们在生活中也常常遇到这样的事情：一个人在艺术上的起步并不晚，但随着时间的流失便逐渐销声匿迹了。这是因为艺术探索的脚步和时代的发展往往是同步进行的，不合适就要被淘汰出局。他几乎是在一种挣扎状态下把自己的艺术追求放置在了时代发展的轨道上，因此，他的绘画具有非常鲜明的时代性特点。他对于时代的密切关注贯穿了他艺术的整个过程。他70年代的作品现在已无处可寻，现在唯一能够看到的是他在“文革”期间画的《毛主席去安源》，非常写实的艺术手法代表着那个时代的艺术风格。他的造型能力从这幅作品中已经体现得很充分了：造型准确，面部表情生动，形体比例处理得当，形体造型飘逸洒脱，这一切所得一方面来自他的造型训练，更重要的是他对于造型的感觉。我们现在看他的作品，他的造型理念是变化的，根据不同的气氛、不同的环境、不同的人物背景，他的造型手法都是不同的，他的工笔画表现的不仅仅是工笔的技法，而是在某种特定背景或环境中的形象魅力和画面背后的思想深度。在某种意义上讲，他首先在造型理念上打破了传统工笔画比较僵化的造型程式化。工笔画的造型长期以来被禁锢在同一的模式中，再加上题材的老化，形成了工笔画绘画墨足不前的局面。

20世纪80年代，他在不断地吸收与选择中完成了自己的求学历程。在中央美术学院进修期间，他对于绘画的形式训练付出过太多的实践，在卢沉先生的指导下，他会试用工笔的、水墨的、素描的等等方式去完成形象的塑造，在不同的艺术表述中寻找自己形象的最佳感觉。他的一系列《水墨写生》（1984年）都是在面对面的状态下完成的，他在笔墨的偶然性和对形象的第一印象中捕捉形象的精神因素，他对时代关注的这一艺术追求的出发点。他认为：“今天的工笔画人物面对的是现实中活生生的人和事。西方艺术的影响使人物画的造型方式发生了根本的变化，面对面的直接写生成为人物画最基本的训练方式，也是美术学院教学的重要组成部分。”他的水墨人物写生系列，集中体现了他对于形象细节的感知能力和表现能力，从形象的面部特征到形体特征，在他的笔下都是生动鲜明的，他对于形象的理解体现了生命的意义和一种生存的状态，他努力去表现人物的精神世界上面部的瞬间反映。现在对工笔画的一个误解就是工笔画缺乏创造性，而唐勇力的工笔画中有



《肖像图》1989年



唐勇力

很多地方都是细节的东西，是他的观察所得，他对于形象的捕捉当然也借助速写或素描的手段，但他并不迷信这些东西，他的工笔艺术很重要的一点就是利用手段来体现他的创造性。卢沉先生曾经指出：“把创造才能的培养渗透到基础教学中去，这也是我一直在提倡的。我认为现在的美院教学是有弊病的，这个弊病就是它迷信素描，迷信写生，忽视创造才能的培养。”因为有了创造性，艺术家的艺术创作永远都是鲜活的。再看他的《人体速写》（1987年），他笔下的形象有了夸张变形的因素，但是这种艺术处理依然是建立在形象的个性化基础之上的，人体的轮廓线精

细而有质感，具有鲜明的写意性。在工笔画的创作方面，他的《木兰诗》（1987年）和为《典故》（1987年）画的插图，其中的人物造型是夸张变形的，尤其是在他背景的处理上采用了不同的技法，座椅直接用水墨勾边，器物用了拓印的手法，房舍的表现随意中颇具匠心，但这一切对他来说不属于探索性的，我们从中却不难看出他的工笔画的审美追求上是崇尚个人情绪的表述与画面意境表现的。再就是在这个系列的绘画中他的线用得也十分性化，简洁中含有飘逸的神采，线的结构比较严谨，体现了他对工笔画用线的高度理解，在他看来：线造型是依据对象所呈现



山中铸制图 1992年



观者提升地貌

的轮廓和结构变化寻找出线的构成形式,舍弃那些不必要的杂线,巧妙地找到轮廓和边沿,并将线组织成有结构有形式且和造型相吻合的形,这样的造型才算基本上达到要求。他的《木兰诗》系列是他工笔画由探索实验阶段到成熟阶段的过渡,因为处于这个中间环节上,所以在这个系列中体现出新的绘画新因素也就比较多,有的还成了他的绘画符号被保留下来。比如:1.绘画的形式美。中国传统的工笔画往往只是肖像画,因而在画面上基本上看不到人物的生活空间。为了丰富人物的形象,他把人物放置在特定的环境下去研究。《木兰诗一》(1987)中,室内和庭院

的描绘,还有庭院周围的树木也是一种象征性的形式。他的绘画不是强调客观的写实因素,他是非常注重主观的审美需要的,而形式感的基本内涵就是写意的。关于写实与写意的问题,二者同样是一个问题的两个方面,只有在画家的主观审美上才能够被区分开来。中国传统的工笔画对于我们的今天来说说是难以超越的高度,但是我们可以看到由于科学和时代的进步,在工笔画的表现空间上的优越性是古人远远不及的,对时代精神的把握和审美境界的开拓是我们向古人挑战的两道金牌。当代也有很多画家热衷于外来的技法、材料等因素,但是没有中国传统的工笔绘

画的精神和审美意识也是一种徒劳。可以肯定地说,唐勇力的工笔画和传统的距离越来越大了,但是他是从传统中走过来的;2.人物背景与人物心理的结合。《木兰诗二》(1987年)描绘木兰即将告别父母和家乡外出征战的情景,在人物形象的塑造上,他采取了理想化的造型,对面部的刻画适当地采取了变形的手法,线的运用简洁而干脆。特别是他对于人物此时的心理状态描绘也是可以画面上看得出的。工笔画的语言从根本上讲是写实的,画而有的东西我们可以看到,画面没有的东西我们就很难欣赏到,因此工笔画在某种意义上说并没有给欣赏者一个十分广阔的想象空间。但是在他的绘画中,画面具有的东西我们当然可以看到或者体会到,但是画面没有的东西我们却能够通过另一种方式来看,木兰那凄婉的神色和逆面而飞的孔雀,还有瑟瑟的落叶,都是木兰内心深处的情感流露,她既有对家乡父母的无限留恋,也有对敌人的仇恨,同时也怀着杀敌的豪情壮志。他对于画面的剪裁可谓精心,他的画面语言纯粹而精练,是完全服务于绘画理念的,人物的内心世界和背景相映照,使人物形象充满了无穷的精神魅力;3.形体语言的丰富性。中国传统的人物绘画历来讲究传神写照全在“阿睹”,但在这个系列的创作中,他却并没有竭力去实现这种目标。在绘画中,唐勇力充分发挥了他对文学原作的理解力。通过形象的形体语言来表达形象的精神内涵。《木兰诗一》(1987年)中,面对老父亲的年迈,小弟的幼稚,她慷慨陈词,身体挺直,衣带和鬓发飘起,右手扶刀,左手伸直,沉稳而干练,表达了她替父从军的信心和勇气。《木兰诗三》(1987年),面对皇帝的接见与许诺,木兰身穿战袍,飒爽英姿,站立着抱拳施礼,落落大方而不失礼节,她告诉皇上:“木兰不用尚书郎,愿驰明驼千里足,送儿还故乡。”她毅然辞去高官厚禄回家了。相对于文学作品而言,他的绘画对文字对形象飘忽不定的描述还原为可视的艺术形象,但是绘画和文学有一点是相通的,那就是通过动作去刻画人物的内心世界,而在想象与联想的欣赏空间上又达到了高度的统一;4.形象塑造的理想化。对于古代绘画题材,在人物形象没有任何参照的前提下,画家的想象力和创造力是形象成功的关键。他对于形象的塑造具有一种理想化的倾向。首先他的造型手段是多样化的,他的造型理念中含有很多中国民间美术的造型观念,他笔下的人物都是他在对物理解基础上发挥和再造。在他之前也有以木兰从军为题材的绘画作品,但是他塑造的木兰形象却是属于他自己的,木兰的外表来看是文弱的,但却又是勇敢而干练、机智而沉着。他把形象选择的过程看作矛盾的对立统一过程。

工笔画同样是画家创作激情的流露,不但要流露激情,而且还要在整个的创作过程中保持这种激情,因此在工笔画创作的过程中存在着更多的创造性机缘。因为过多地关注技法性的东西,在工笔画创作的过程中往往会导致思想和情绪的麻木,以致画家思想被技法所控制。在整个20世纪80年代的创作过程中,唐勇力在打下了坚实的传统基础之上初步建立了



全家福人参观莫高窟

自己关于工笔画的理论体系和技法体系。他把“写意”精神作为他工笔画理论体系的审美核心，继承和发扬中国传统工笔画的精神遗产，不断地吸收当代优秀的技法因素，来推进中国工笔画的发展，同时他用写生的方式面对时代生活，在实际生活中努力发掘工笔画的表现性和时代性，他最终要赋予当代工笔画以时代的精神和意义。就他整个的艺术创作来看，他的这一思路是清晰而坚定的，20世纪80年代，他还有另一类作品，比如他的《矿工的妻子》《先驱》《历史不能忘却》等，他的视觉深入到历史的层面和当代生活的最基层，通过绘画来诉说历史和现实的意义。

20世纪90年代初，唐勇力有了一次远行的机会。1991年9月，他远行到洛阳考察龙门石窟，到陕西芮城、西安、麦积山、嘉峪关、兰州、敦煌等古代文化遗址，在考察的过程中，他对于魏晋时期的造像艺术和隋唐时期的绘画艺术尤其热爱。当他考察敦煌壁画《维摩诘》时，他敏感地意识到：“脱落式的思路也源于古代壁画，但又是一种新的发现。它来源于传统，又不是传统。对画家而言具有极大的挑战性和开拓性。”我们虽然不能妄言他今天的绘画是不是受到这次远行的影响，但是他于此之后的一系列作品中呈现出的一些风格上的变化表明，他追求的浑然大气和简洁概括确实与汉唐艺术风格一脉相承的。90年代，他的大量作品被推向社会。1990年，《唐人马球竞技图》（1990年）参加全国第二届体育美术展并获银奖；1994年，《大唐雄风》参加第三届工笔画大展获银奖。他的工笔画创作艺术得到学术界和收藏界的广泛关注。学术界最为关注的是他的工笔画的两种技法：脱落法和虚染法。我们知道工笔画的艺术价值中的技法因素占有很重要的分量，一种新的技法很可能就是一种新的艺术风格，我们感到唐勇力的工笔画创作的本质是写意的，他的技法也可以看成是我们研究他这一特点的重要线索。



《母亲的祈祷》(局部) 1995年

首先我们看他的脱落法，脱落的本原意义是随意性的，它的基本要素是：随意构图，随意造型，随意勾线，随意擦染墨色，随意赋色，任其脱落，局部修补，全面调整。他特别指出在这一创作过程中对于线的要求：“在勾线方面，不采用传统的‘钉头鼠尾’等线描形式，而是根据创作的题材、造型、人物的不同勾出不同的线条。其变化不必太大，粗细一致的铁线描即可。墨色不可太重，也不可太轻。勾面部或手时一定要严谨细致，以备染墨时不被墨色压没。勾线是‘脱落法’的第一步，要求是放松，随意。”从这一过程中我们可以明确看到画家对于理性和感性的正确认识，他用线的随意性并不是盲目的，是根据于创作的效果的。脱落法的写意性不是靠某种手段来完成的，整个过程中每一个环节都存在着相互的作用和必然的内在联系。脱落法不仅仅是一种绘画技法，单纯的技法在绘画中是属于手段性的，不可能介入绘画的精神境界。脱落法首先在创作理念上是创造性的，其次在实施的过程中它又是绘画形式语言的不

升华，最终脱落式成为绘画审美领域的方方法论，成为他工笔画造型的观念。任何一种方法都不可能离开具体的画面而显示出其单独的审美价值，脱落法也不例外，我们考察脱落法的审美意义还要根据具体的画面。我们看他的《湘西行》（1992年），湘西是一个充满神秘色彩的地方，人们的生存方式具有鲜明的土著特点，因此被中外艺术家所关注。他选择的湘西主要是人的生存状态和一种生命意识。在《湘西行之一》（1992年）中，他运用了脱落法的技法来刻画人物，描绘背景，画面洋溢着神秘浪漫的情调。在气流升腾飘忽的背景上有一个似僧人的头像，湘西是一个崇敬神灵的地方，画面气氛具有浓郁的文化意识。在人物的刻画上，人物是倾斜的，仿佛在飞翔一样。绘画技法的运用和画面的内涵达到高度的和谐，这个系列的作品是他的现代工笔画力作，在绘画中他特别强调写意性，脱落法作为一种绘画语言是为此而服务的，浓与淡，多与少等多种对比的粉痕既呈现出艺术的创造理念，且具有随意的感情色彩。另一方面绘画



《敦煌之梦》——马先 1996年

的主体人物和绘画的背景是融为一体的。绘画的形式语言是写意性的。在《湘西之二》（1992年）和《湘西行》（1992年）中，他对于背景的描绘用笔颇多，他笔下的树林和牛群是具有象征意义的。他塑造的人物也并不是写生中的人物，而是他印象与理解中的形象再造，而面部色彩夸张，身体变形，因此他的绘画不是传统意义上工笔绘画的“以形写神”，他的绘画是“因象写意”，画家的任务绝对不是描绘形象，而是在形象上寄托一种主观的审美理想，通过形式的美感、色彩的结构、线条的组织、形象的塑造来实现美的设计。所以，他这样认识脱落法的美学意义。他说：“脱落法本质的意义还是画家将技法运用到创作中的一种绘画语言，这种语言有规律有程序，这是有技巧有手段的绘画技法，而不是胡涂乱造的一种效果。脱落法如同中国画中的笔墨，是一种既可以把握又不可把握的，既能预料又不能预料的一种写意性很强的艺术语言。画面上的脱落形成肌理，而肌理又深刻地产生着审美作用，表达了作者的创作意图，探索出了工笔画创作中写意性的绘画语言，使工笔画创作进入了一个自由的空间。”

谈到脱落法，我们就不能不谈他的《敦煌之梦》系列，这个系列创作于20世纪90年代，无论从它的历史意义还是现实意义讲，都堪称是20世纪90年代历史文明进程中的人类智慧的真实记录，是时代文明与佛学智慧的交融，它在文化史上的意义必定是深远的。另一方面，《敦煌之梦》系列的完成也是脱落法

成熟的标志。中国的工笔绘画艺术原本就是写意的，到了宋代已臻技法的完备，明清以降，工笔绘画以描摹抄袭为能事，逐渐趋于僵化，此弊病一直流传至今。脱落法作为一种绘画的语言形式和艺术符号，为当代的工笔绘画注入了新的生机和活力，正本清源，还工笔画以本来面目。马先的工笔绘画艺术是他的美学思想的体现，脱落法是一种造型手段，但不可忽视的，脱落法是创作状态下的产物，它自身就具有独立的美学价值。它同样具有节奏感、形式美和笔触，这是一般造型手段所不具备的。在他的笔下，无论是历史题材还是现代题材，他往往在绘画的形式结构上选择富有表现力的主体形象和背景形象，他的形式结构就具有写意性；脱落法的随意性使他在创作的过程中时能够体会到必然和偶然的刺激，他的创作心态始终处于一种艺术创造的兴奋状态，脱落法带来的绘画心态的波动与平衡。《敦煌之梦·盲女之歌》（1992年）在形式结构上是现代的，时间和空间进行了重组，画面具有梦幻般的疏离感，平静的盲女与喧嚣的神灵形成强烈的对比，画面的展开与延伸仿佛创作意识的流动。绘画描述的是现代人的生活状态，在人物造型上，他用脱落法描绘人物服饰和画面背景，面部刻画仍然是传统的勾线赋色。他刻画的不是对人生写实的形象，而是由形象而来的“意象”。具有现代意味的形式结构和意象色彩的形象塑造为脱落法的运用提供了必要的前提，这是因为脱落法和其他的工笔绘画技法一样是有程序、有步骤的，



《慈念佛光》



《静思而行》

也是具有一定的局限性的。它作为一种绘画语言是在与形象和形式的共存中才能充分地发挥其写意性的。在《敦煌之梦·顶礼膜拜》（1998年）中，脱落法产生的写意效果与画面的形式语言方面均达到了完美的统一，它给画面带来的不仅仅是审美上的随意性，而且在绘画意境的沧桑感、历史感和厚重感上也是表现得十分充分的，绘画本身的写意性便凸现出来。我们在分析脱落法的随意性的同时，也不能忽略它的创作性和严谨性。否则它就不可能成为一种绘画语言。《敦煌之梦·大漠人二》（1987年）是《敦煌之梦》系列中比较重要的一幅作品，作品在意念上具有浓郁的生命意识，绘画中抽象性的色彩观念和富有表现主义特色的脱落痕迹代表看一种崭新的审美理念，同时也为现代工笔绘画的发展提供了诸多思考的问题。他在此对脱落法诠释道：“脱落完成后就对脱落部分进行手绘，把脱落过多的地方进行添补、渲染，手绘是把握画面效果的决定因素，全凭画家的艺术素养和艺术感觉。这一步骤必须反复推敲比较，既非常困难也非常严谨。经过不断的添补和渲染，使效果活起来，没有人为的制作感，不能让人感到震撼。”

由此我们可能看出，脱落法从根本上来讲也是他工笔绘画美学观念的一个重要组成部分。80年代后期，他的一些绘画中出现了蒙眛的意识，如《人体》一

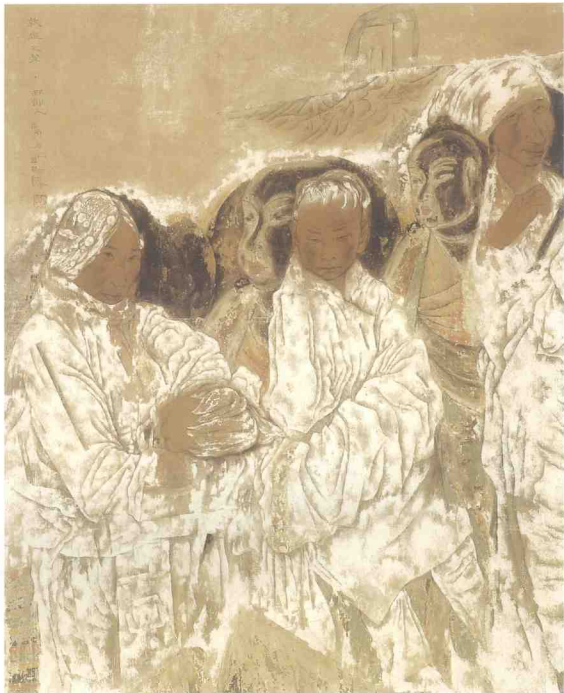


大唐盛世图 1996年

(1987年),《人体》二(1988年),《人体》三(1989年),《人体》四(1989年)等作品中,他把人体作为完整的绘画来表现,画面上出现了一种特别的审美情趣,他把中国绘画境界里的蒙眛美直接地体现在画面上,对当代绘画来说这不是一个新的课题,我想这并不是偶然的现象,他对于脱落法和虚染法的探索几乎是在同一个时期,在审美感觉上,脱落法的效果是清晰的,虚染法的效果是蒙眛的,但是两者之间又不是截然分开的,清晰与蒙眛在同一个画面上有时是并存的,他对于两种技法的美学理念是从审美风格上的两个端点的深入,因此虚染法也可以说是他对脱落法的补充与完善。

在中国艺术的境界里,诸如“雾里观花”,“水中望月”,“似是而非”,“得意忘形”,“点到为止”等等,在审美理念上都有蒙眛的特点。中国工笔绘画从诞生以来是没有这一概念的,这是因为中国工笔绘画是在政治和传统的阴影下走过来的,工笔绘画在政治的历史舞台上基本上是被当作工具来使用的。虚染法的出现,是在当代的文化背景下艺术家精神解放的结果,标志着中国现代工笔绘画艺术在传统工笔绘画的蛋壳里脱颖而出,从此蒙眛美进入中国现代工笔绘画的审美视野。

在工笔绘画里,“染”是极其重要的一个环节,传统的工笔绘画以线造型,它的“染”是建立在线的基础之上的,对于“染”的要求甚至是不超越墨池(线)一步。虚染法的理论根据仍然是绘画的写意性,因此如何打破旧有程式的束缚使绘画走向自由的境界这是虚染法的基本理念,通过虚染法的实施步骤我们可以体会它的理论支持。唐勇力明确指出:“虚染法在虚染对象时,常常有极强的随意性,它着眼于对象点、面结构的渲染,配合染高染低的穿插运用,技法灵动而自由,不受线的束缚。在运用虚染法时,有时会有地的将墨和色染出界外线,不留笔痕而成虚茫,使画面透出空灵、飘逸的效果。在这里特别要指出勾线的重要性。游丝般的、圆中见方的细线描和虚染法是相辅相成的。在成熟的线条组合形式中,线条互相之间的组合构成了画面的韵律;线与线之间有变化的空白,成为内在的节奏。虚染法在有节奏的旋律中,犹如进入了一个自由的天地,充分发挥出虚



西人印象(局部) 2001年

染写意的功能,全面营造出一种虚实相生的艺术效果。”在对画面的艺术处理上,虚染法的运用也是灵活多变的,在绘画的形式结构上,虚染和实染是相辅相成、相映成趣的;在色彩观念上,虚染法的语言所表述的不是传统工笔绘画的“随类赋彩”,而是意念中的“以意赋彩”,在这里的色彩也许不是形象的本来色彩,画家笔下的色彩是为画面的艺术服务的,他的色彩意识是“借色抒情”。《大唐遗韵》(1997年),是虚染法的典范之作,在绘画的形式结构上,人物共分三组,构成了排列上节奏感。在人物形象的塑造上,对象的真实感与作者主观创造性的“意”达到了精神境界上的融合,因此绘画造型意义上“像”很好地体现出了画家的艺术个性,从而绘画的形式美也得到了充分的发挥。

在当代工笔人物绘画的领域里,唐代题材的人物画往往是人物画家喜欢的,第一,唐代是工笔人物绘画的高峰时期,在技法上具有现代人仰慕的艺术高

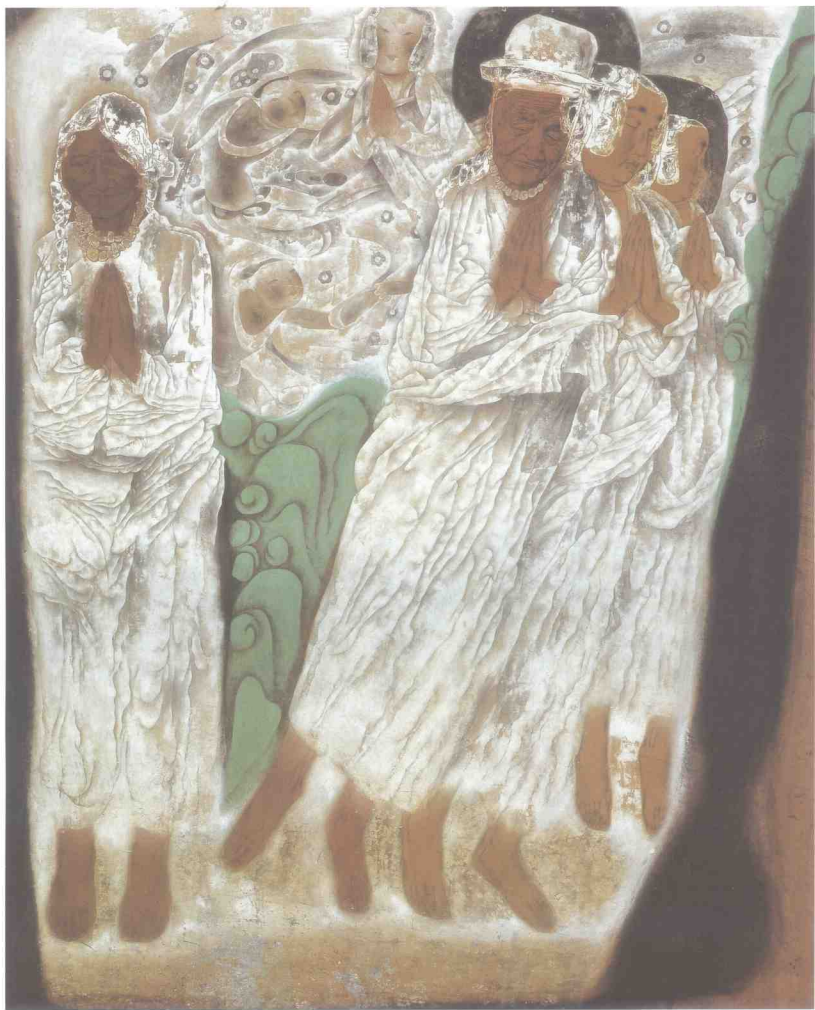
度;第二,唐代人物的造型丰腴饱满,代表着一种富丽高雅的气质;第三,唐代是中国历史发展进程中的鼎盛时期,反映大唐帝国的画面具有豪然大度的气氛。但是,对于这类题材的艺术再造大多是机械的模仿和毫无新意的技法重复。虚染法的出现,赋予传统的绘画题材以时代精神,飘逸洒脱的现代艺术审美趣味和写意性的境界内涵,虚染法的技法运用为工笔绘画的园地增添了美的生机和活力。

唐勇力是当代人物画坛的一位颇有影响的画家,他的艺术成就不仅仅是工笔绘画艺术,他对于中国人物画的教学、水墨人物画创作及人物画创作的理论建设等诸多方面都有精湛的见解。特别是在理论上他关于中国现代工笔绘画的写意性理论和美学思想对于当代工笔人物绘画的创作和指导意义是有深远的影响,他的脱落法和虚染法成为当代工笔绘画最具有审美内涵的精神财富,为中国现代工笔人物绘画的发展提供了值得参考的模式。

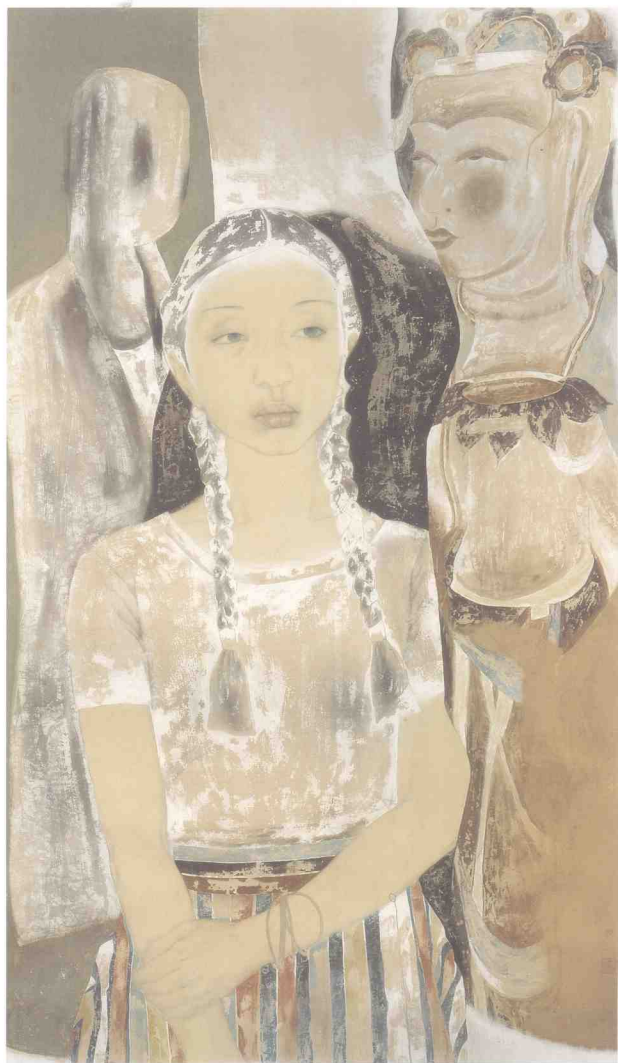
题 目 敦煌之梦——母亲的祈祷
创作时间 1996年
尺 寸 138cm × 100cm
材 质 纸本



题 目 敦煌之梦——祈祷
创作时间 1998年
尺 寸 138cm × 100cm
材 质 纸本



题 目 敦煌之梦——人物写生
创作时间 1998年
尺 寸 130cm × 80cm
材 质 纸本



题 目 敦煌之梦——绿色希望
创作时间 2002年
尺 寸 160cm × 145cm
材 质 纸本



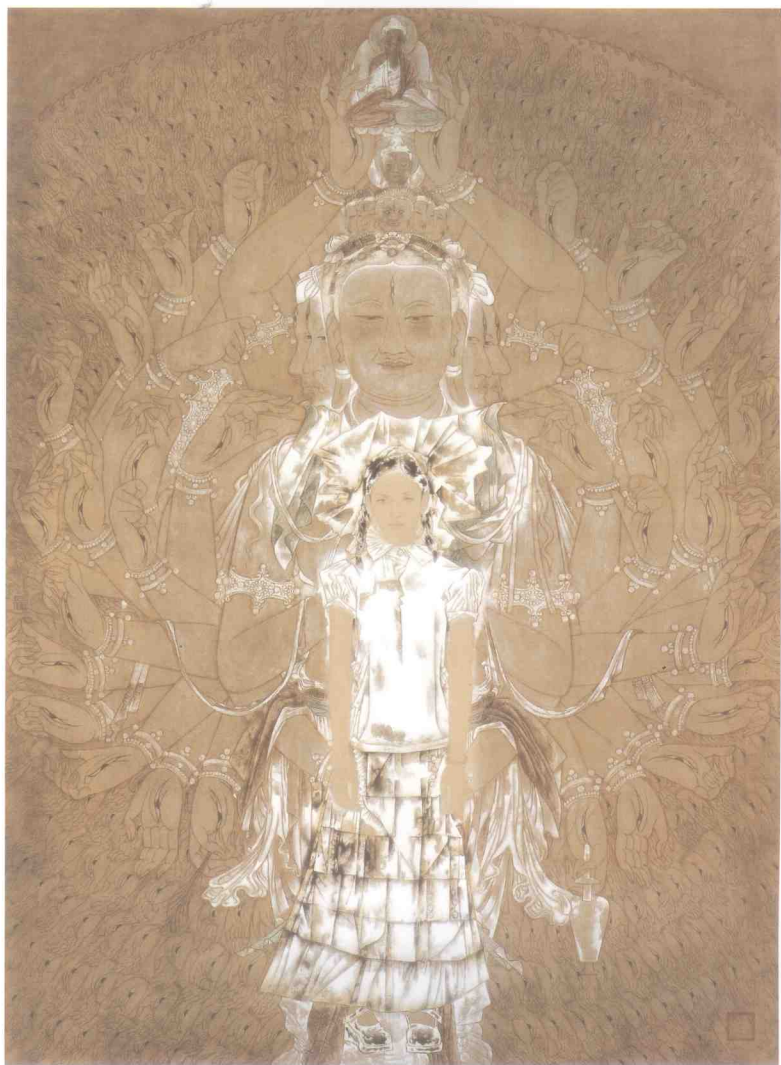
题目 敦煌之梦——母亲
创作时间 2003年
尺寸 145cm × 80cm
材质 纸本



题 目 敦煌之梦——静
创作时间 2003年
尺 寸 150cm × 80cm
材 质 纸本



题 目 敦煌之梦——千手观音
创作时间 2004年
尺 寸 190cm × 148cm
材 质 纸本



题目 敦煌之梦——走近远古时代
创作时间 2004年
尺寸 130cm × 80cm
材质 纸本

