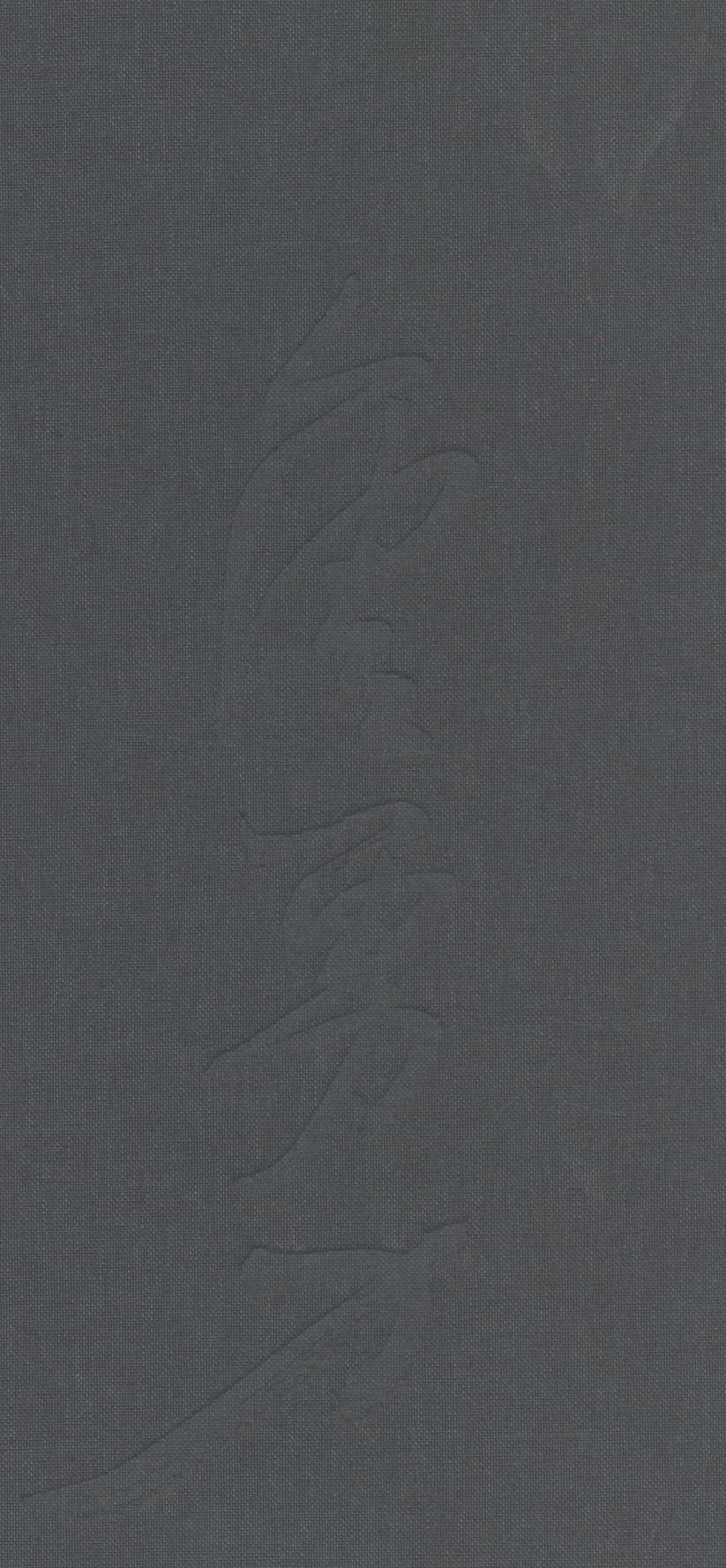




二十一世纪主流人物画家创作丛书

唐勇力



大象出版社

二十一世纪主流画家人物画创作丛书

唐勇力

 大象出版社

7.555
318/3

图书在版编目(CIP)数据

唐勇力 / 唐勇力绘. — 郑州: 大象出版社, 2003.12
(二十一世纪主流画家人物画创作丛书)
ISBN 7-5347-3008-2

I.唐… II.唐… III. 中国画: 人物画—作品集
—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 040177 号

二十一世纪主流画家人物画创作丛书
唐勇力

丛书策划	李亚娜
丛书主编	耿相新
责任编辑	耿相新
封面设计	张 胜
版式设计	王翠云
出 版	大象出版社
发 行	郑州市经七路 25 号 (450002) 大象出版社总发行部
印 制	深圳华新彩印制版有限公司
版 次	2003 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
开本印张	787 × 1092 1/8 20 印张
印 数	2000 册
定 价	260.00 元

唐勇刀





唐勇力，1951年生。1985年考入浙江美术学院（现中国美术学院）中国画系工笔人物画专业研究生班。后留系任教，1988年始任中国画系人物画教研室主任，主持人物画教学；1996年始任中国画系副主任，主抓教学工作；2000年调入中央美术学院中国画系任教，2002年始任中国画系副主任。

总序

◎ 邵大箴

新时期以来，中国画领域不断涌现新人。20世纪80年代中期崛起的一些优秀青年画家，经过近20年的探索和提高，艺术上更加成熟，在当今画坛已成为中坚力量，被人们称为“实力派画家”。这些艺术家出生在50年代，青少年时代既受过革命教育，也经过“文化大革命”的“洗礼”，有过“上山下乡”的经历。他们走过的曲折道路对自己的健康成长当然是不小的损失，但同时也使他们得到了锻炼和教育，得到了从学校中很难得到的人生体验。他们在挫折中磨炼出坚忍不拔和积极进取的精神，他们的艺术天赋、才能和求知的渴望，即使在受到压抑和摧残的情况下，也通过各种方式（如速写、连环画和宣传画等）表现出来。而当乌云消散、灿烂阳光洒满大地时，他们怀着炽热的心，怀着对美好未来的无限期待与憧憬到艺术院校深造。在艺术殿堂中，他们如饥似渴地学习和研究民族传统艺术，加强笔墨训练，完善造型能力，全面提高修养与技巧。经过艰苦的实践，他们在同代人中脱颖而出，稳健地进入当代画坛，逐渐形成鲜明的个性风格，创造出独特的样式，用自己的作品征服观众；有的还成为开风气之先的人物，在青年画家中有很大的影响。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们深深地热爱培育他们的中华热土，热爱他们熟悉的和不熟悉的纯朴的人们。他们用自己的笔写民族之思，写大众之情，用自己的艺术为祖国增光，为时代增辉。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们有坚定而明确的艺术信念，坚信有深厚民族传统的中国画在世界艺坛中应占有不可替代的位置，并会有光明的未来；他们立足于民族传统，在吸收前人艺术经验的基础上勇敢地进行创新探索；同时他们有开阔的胸襟，敢于和善于把外国的艺术养料拿来为我所用。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们深信社会生活是艺术的源泉，也是他们创造激情的源泉。他们关注现实，关注社会变革，关注当代人，从中获得创作资源与灵感。他们为塑造当代人物形象殚精竭虑，并取得重要成果。

他们在艺术上所以取得成功，还因为他们在张扬自己的艺术个性时，十分尊重大众的审美趣味，注意自己作品的格调和品位。他们懂得，艺术作品的审美格调和趣味反过来对人民大众的文化素质的提高起着重要的作用。

中国画承前启后的历史重任正落在他们肩上。他们一方面要继续探索，创造出更新更好的作品来，报答社会、报答大众；另一方面，还担负着繁重的社会工作或教学任务，为推进中国画的进步和培育新人而努力奋斗。他们正在出色地完成着自己的任务。

是为序。

2003年2月28日于北京中央美术学院

目 录

	总 序	邵大箴
4	线描对图绘	
	——唐勇力近十年来的工笔画	范景中
14	读唐勇力的工笔画	徐恩存
34	关于中国人物画的思考	唐勇力
72	论 画	唐勇力
90	中国画“笔墨”谈	唐勇力
108	工笔画教学	唐勇力
134	创作教学	唐勇力
146	图版索引	
148	创作年表	
150	后 记	冯 远





敦煌之梦——西部人印象 146cm × 400cm 绢本·矿物色 2001



线描对图绘

——唐勇力近十年来的工笔画

范景中



敦煌之梦——西部人印象(局部)

在一个以创新为第一要务，以反叛为首要原则的时代里，一个经过严格传统训练的艺术家的要面对的问题是：艺术传统在今天具有怎样的命运？它是否还能够作为当代艺术创作的丰厚土壤？它能否为创作提供新的推动力？对唐勇力来说，这些问题具有十分独特的意义。

明清以降，文人画理论大行于世，重水墨、轻彩绘、尚写意、抑工谨的观念蔚然成风，以至于富有文人气质的水墨写意仿佛成为“中国画”这一称谓下的理所当然的对应物。近代以来，当中国画面临西方艺术挑战之时，激进派痛陈国画缺乏科学性，是毫无写实能力的原始绘画；而传统派则声称国画与西画在本质上不同，甚至有相反的追求，反复吟咏着“西画重色彩，国画重水墨；西画重写实，国画尚写意……”的老生常谈。无论是激进派还是传统派，似乎都忘却了中国画传统中还有工笔一脉，中国古代画论中尚有所谓“传神写照”之说。背负着被遗忘的传统，唐勇力向自己再次发问：“千余年的工笔人物画传统能够为当前的国画创作提供怎样的可能性？”

任何创意都包含着对传统创新性的理解。20世纪80年代末，长期浸淫于传统中的唐勇力开始将目光投向遥远的唐代，并从中找到了色彩与造型的全新气象。从《白居易诗意图》到《敦煌之梦》，我们可以看到“唐风”持续不断的发展脉络。

二

身为具有代表性的工笔人物画家，唐勇力在回溯传统的同

时，对这一画种进行了深入的思考。作为画家，他很少将其思考宣之于口，但从他近年的画作中，我们或可以略窥一二。面对唐勇力的画作，我们可以明显地感到，尽管仿照了唐代人物画的造型与色彩，他的画与唐画之间还是

存在着明显的不同。除去造型因素的一些显然的变动之外，这种差异感最主要是由于唐勇力画中的那种被强调了的写意因素——这也正是他对传统工笔人物画所作的一项重要改造。

传统的工笔人物画只能在轮廓线的内部平涂、渲染，但唐勇力却多采取内外皆染的方法，轮廓线在许多地方被湮没在一片彩墨氤氲之中。人物与背景之间、人物与衣饰的各部分之间的边界由清晰变得朦胧起来，一切都被自然地融入如烟的神秘氛围之中。另外，唐勇力在人物面部及身体各部分的皴染中也适当地把握了虚实关系。而在传统的工笔画中，一切都必须被严谨工整地刻画出来。对某些细节的虚化处理使整个画面摆脱了传统工笔画的那种工谨刻板的匠气，从而变得灵动起来。

事实上，长期以来笼罩在我们头脑中的意笔与工笔之分仅是手法与趣味的分野，从更深的层次上说，工笔与意笔一样也在写“意”，只不过它们挥写时所依赖的程式不同罢了。顾恺之画裴楷时，在其颊上添了三毫，使得其形象“神明殊胜”，可谓中国古代人物画家追求和表现对象本身之内在意蕴的典范。在工笔与意笔的简单对立中，人们似乎全然忘记了这些动人的故事所蕴涵着的深意，不但如此，在文人画理论的笼罩下，人们也往往忽视了一个画学史上的重要事实，即最早的绘画理论大都是就人物画而提

敦煌之梦——
西部人印象
(局部1)



出的。正是从早期人物画的实践与品评中，古人才引发出了“意与象”、“形与神”等诸种对立。最初的写意、最高妙的写意存在于对“目送归鸿”的敏锐把握之中，只是在元代之后，“写意”才成为抒写主观意兴和自由、粗率的代名词。无疑，正是在这种认识的基础上，唐勇力的画才打破了工笔与意笔的传统对立模式，为现代工笔人物画开辟出一个异常自由的创作空间。

三

数十年来，唐勇力多次赴永乐宫、西安、麦积山、敦煌等地进行考察。面对古文化的遗迹，他更加深切地感受到汉唐那古老而恢弘的气度，而历经千载的唐代壁画尤其令他惊心动魄。考察结束后所创作的大量作品显示出他的巨大收获。从《三诗圣诗意图》到《大唐盛世》，再到《敦煌之梦》，唐勇力显然醉心于古壁画的那种古朴典雅而又斑驳陆离的效果。应该说，在这批作品中，作者就是以唐代壁画的残片为绘画题材的。他所要表现的并非那个李白吟咏、杜甫沉思过的大唐气象，而是历经岁月洗刷剥蚀的那个曾经辉煌过的王朝的残迹。

古壁画的斑驳感恰恰为唐勇力高超的肌理技巧提供了用武之地。肌理不仅仅是水墨或色彩自然遗留下的痕迹，也不仅仅是为了塑造形体和表现对象，它是画家刻意营造的一种视觉意趣，在现代画创作中，它正逐渐独立成为一种重要的绘画语言。唐勇力画面上最典型的肌理是通过“剥落法”造成的。简言之，就是在赭红等底色上厚厚地堆积上一层脱胶白粉，然后皴擦，使某些部分剥落，某些部分与底色融合。剥落法所造成的肌理效果与画面的内容相得益彰，共同呈现出一种古朴的缺蚀之美。

对于这种历史陈迹的缺蚀之美，艺术史家潘诺夫斯基曾论述道：“当我们陶醉于沙特尔教堂中风雨剥蚀的塑像时，我们情不自禁地把这些塑像的斑驳铜锈和娴熟的塑造手法同样地当做审美价值。但是，这种价值与客观的或艺术的价值毫无关系。前者含蓄地暗示了光线和色彩的特殊作用所引起的感官快感与对‘古色古香’和‘朴拙’产生的情趣，后者则是塑像作者的创作意图所在。对哥特石刻家来说，年代引起的损坏不仅仅是不相宜的，而且令人恼怒：他们曾为塑像设色以图保护。但如果它们真的被保存得完好如初，我们的审美快感也许要受到很严重的破坏。”潘氏所论述的这种审美情趣是与一种怀旧的浪漫主义情怀联系在一起的，犹如我们在日落时所感受到的那种忧郁和惆怅。然而，当画家把现代人物加入画面并以与古壁画同样的手法加以塑造的时候，惆怅的历史感中便又融入了一种神秘的、超现实的气氛。古壁画中人物模糊的面孔使这种超现实感益发强烈，整个画面犹如梦中幻境。

四

当代国画家对肌理的注意重新将我们引向一个重要的问题，即西方现代绘画观念对中国画家创作理念的渗透。众所周知，近代以来中国画最大的境遇就是西洋画风的东渐。如何应对西洋绘画的巨大冲击无疑是每个国画家都难以回避的问题。唐勇力在其《中国画人物画创作思考》中论述道：“西方现代绘画对中国画的影响和冲击是极大的，直接影响着中国画如何发展。作为画家，不看、不研究西方现代绘画是不行的。不但要看，要研究，而且更重要的是学习，是‘悟道’。”唐勇力本人从西方现代绘画中所悟



敦煌之梦——
西部人印象
(局部2)



敦煌之梦——
西部人印象
(局部3)

之道与其说是一些具体的手法和形式，不如说是一种观念，一种关于“画面”自身的观念。如我们所知，西方现代绘画理论中的一个核心，就是所谓“绘画平衡”的观念。具体说来，就是绘画不仅仅是一个通向三维世界的幻觉主义窗口，更重要的，其自身还作为一个二维的绘画平面存在着。于是，蓝色便不再仅仅作为表现天空的媒介，它首先就是一块特定形状的蓝色，与其他部分的红色、黑色发生关系，构成一种直接的审美意趣。

在唐勇力的画作中，至少有两点与这一观念紧密相连。首先，肌理已不仅仅是一种塑造形体、表现质感的手段，它本身已成为一种特定的审美对象，具有独立的审美价值，以至于在画面上展开的是“双重叙述”——一方面，作者通过线条与肌理描绘人物与背景、讲述故事；另一方面，则是肌理与线条在讲述自身。在西方现代绘画观念的影响下，唐勇力找到了现代工笔与意笔的另一个契合点（在意笔画中，笔墨的地位与此时的肌理大致相当，同样具有高度独立的审美价值。另外，“援书入画”理论中的所谓“石如飞白木如籀”也从一个侧面说明了这一点）。

其次，唐勇力的画具有很强的装饰性，这是与“绘画平面”的观念密切相关的。在传统人物画中，轮廓线是异常清晰的，人物的一切特征几乎全部通过线条来刻画。在清晰的轮廓线之外，是一片虚静空灵的留白，即使偶尔有一些示意性的景物，也绝不会破坏画面整体的空灵（见王绎与倪瓒合画的《杨竹西小像》）。但在唐勇力的画中，居主导地位的是色彩的晕染与皴擦，轮廓线隐入弥漫的色彩之中。背景也不再是单纯的留白，而具有同样斑驳陆离的肌理效果。于是，人物与背景融为一体，共同构成了一个极富装饰性的、满构图的“画面”。

唐勇力对传统工笔人物画的改造令人不由得想起沃尔夫林提出的关于秩序的第一对概念：线描性对图绘性。诚然，将这对概念移用到传统工笔与现代工笔之上，无疑会有生搬硬套之嫌；然而，在关于中国画的传统与创新、关于中西艺术的对抗与融合等问题的争论如此激烈的今天，唐勇力的作品或许向我们提示了一个现实——在当代，尽管西方传统与中国的传统有着巨大的差异，但对每个画家而言，它们却同样作为我们的传统存在着。而如何继承和改造这两种传统却又不落入“融合论”的圈套，如何将它们纳入创作之中，使之成为个人创作的有机部分，这是必须在实践中加以解答的问题。



敦煌之梦——西部人印象(局部4)





敦煌之梦——西部人印象(局部6)



敦煌之梦——西部人印象(局部 7)



敦煌之梦——西部人印象(局部 8)