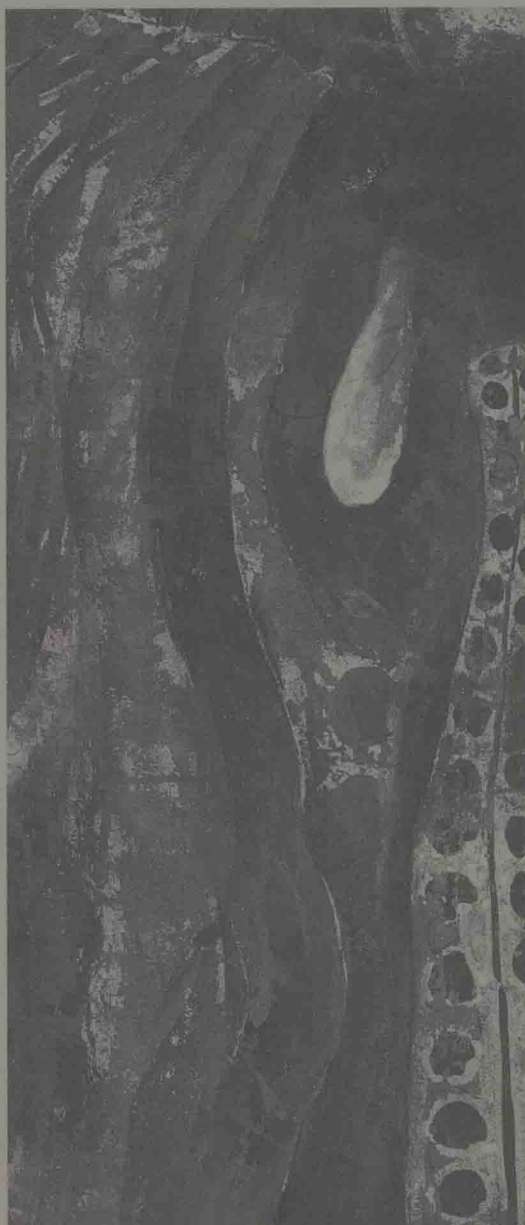


「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

百力

卷



画苑名家经典·唐勇力卷

策 划/ 韩 峰

执行主编/ 郑洪明

文字编审/ 孙国华

装帧设计/ 丛 飒

责任编辑/ 李 河

出 品/ 北京盛唐翰墨国际书画艺术院

出版发行/ 中国国际艺术出版社

设计制作/ 北京盛唐翰墨艺术工作室

开 本/ 889 × 1194 1/16 3.5 印张

印 数/ 1—2000 册

出版日期/ 2006 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

定 价/ 38 元

版权所有 翻印必究

「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

百力力

卷



唐勇力，1951年生，毕业于浙江美术学院国画系研究生班，并留校任教。现为中央美术学院中国画学院副院长、中央美术学院学术委员会委员、中央美术学院学科会委员、文化部高级职称评审委员会委员。

点击理由

从工具媒材上讲,中国传统绘画有三大载体:一是绢帛纸张,二是器皿物件(如彩陶、漆器、瓷器等),第三是墙壁。历史上,画家关注绢帛纸张者为多,近代关注器皿物件者,林风眠可谓首推。而关注墙壁者,早期有张大千、常书鸿、董希文(后两者是油画家)。但张大千于墙壁的关注,一年有余耳;常书鸿先是在油画方面借鉴,后转入壁画的保护研究工作;董希文则是为探索油画民族化而略涉壁画的。

本期推介的画家唐勇力先生,长期坚持不懈地对敦煌壁画的画法、画理进行研究探索,并将其付诸于教学实践及其创作实践,且硕果累累。

二十世纪中国画的主要贡献是人物画,它以关注现实、关注现实生活而使传统中国画具有了崭新的人文主义气息,倘若中国画远离了现实生活、远离了对人生意义的追问,失去了它所应当具有的批判精神,在当今时代,难免因此而遭人垢病。在这个意义上,唐勇力先生的实践,他所表现的文化主题和精神境界,是对传统绘画中那种超世脱俗、远离人间烟火、虚无飘渺的境界的互补。

唐勇力先生长期工作于教学实践第一线,同时其创作成果有目共睹,得到画坛高端人士的普遍赞颂。可以说,几十年来,从写生到创作是唐勇力先生一个滚动着的、互相补益的实践历程,而正是这样的一个实践历程,使他在创作实践与教学实践上显现出了与众不同的特点。二十世纪以来,学院教育已经成为中国画发展最主要的动力来源之一,换言之,如果离开了学院教育,二十世纪中国画的发展可能就是苍白而贫血的,甚至是畸形发展的。在这个意义上,唐勇力先生的教学思想和创作成果就无疑值得我们特别关注。

唐勇力先生的教学思想体系及其教学成果是个性化的,但是这个个性化的成果又是符合当代学术潮流总体发展方向的。当年孙中山先生有言:“世界潮流浩浩荡荡,顺我者畅,逆我者亡。”将近一个世纪过去了,孙中山先生此语仍然没有过时。所以,唐勇力先生符合世纪潮流发展的创作实践与教学思想体系,一定会有他旺盛的生命力,其教学思想体系有如下特点:

一、在意识中,立足传统文化精神;在实践中,强调两个基本功——笔墨功和造型功,以“禅悟”的方式去发现艺术的存在。

二、在感觉上,以西方艺术图象史识,甄别西方视觉文脉何者为精华,并在理论上分析之、研究之,同时,对它们进行适合本土文化需要的“改写”,这种“改写”可以称之为“文化翻译”,犹如汉魏时期,外传佛学之华化。

三、在形而上和形而下互相融同中,即近似于海德格尔所说在“存在”、“他在”、“在”的基础上,以“我在”的方式集结传统、提纯传统,使传统在现代视觉文化的碰撞中、升华中,发生形态学意义上的变化,且使这种变化适合当今时代的需要。譬如,与现代公共空间、个性化生存空间、私密的心理空间相协调一致。

四、在文化生态景观中,唐勇力先生注重物种多样性生态中的物种纯粹性。因为他深知,只有具有了物种的纯粹性,才会有物种的多样性,而物种的多样中的纯粹性,正是物种多样性生态可持续繁荣发展的可靠保证。

对唐勇力先生的创作实践与教学思想的上述分析,还有待更深入的研究,希望通过我们提供的唐勇力先生的全景式的文献资料,能够起到抛砖引玉的效果,以此希望画坛学人共同关注中国本土文化的现代发展和现代建设。



大家风范

众说唐勇力

编者手记

唐勇力先生的绘画风格，是在改革开放和全球化浪潮中，中国画发展历程中必然会出现的艺术风格之一。他的艺术风格、他的绘画创作，乃至他的中国画教学思想及其成果，近年得到了越来越多的画坛精英的关注。

中央美术学院院长潘公凯先生曾说：“在西方主流国家之外，对西方现代艺术最了解的大概就是我们中国人了，以致国画系的一些学生和年轻老师对西方艺术都表现出极大的热情。”同时，潘公凯先生还认为：“近年随着我国国际地位的提升，中国人在文化上取得国际认同的要求日益迫切。我们不仅要求在

国际事务上有发言权，也希望我们的当代文化能在世界上占有一席之地，所以新世纪开端，如何进一步弘扬我们的民族文化即成为一个十分重要的课题。”在这个意义上，唐勇力先生在以中国文化为本位的前提下，不断完善着的风格定位与他的教学思想选择，即显得具有特殊的研究价值与意义。

以下辑录的各家言论，是本刊编辑历时两个月采访到的第一手资料，并在本刊第一时间发表，相信这些言论的发表，有助于我们对唐勇力先生的绘画成就和他的教学思想有一个相对准确的理解与认识。



潘公凯
中央美术学院院长
教授、博士生导师



唐

勇力现任中央美院中国画学院副院长，大量的教学及行政工作需要他亲自安排处理。他原来在中国美院国画系任副主任时，曾做过大量的教学管理工作，在这方面他有一定的经验。来到中央美术学院中国画学院以后，他在教学组织方面的工作才能得到了进一步的开掘与发挥，受到了全院师生的高度好评。

他主要的艺术风格属于工笔重彩类型，

在中国的工笔画特别是工笔人物画方面，唐勇力的功力非常好，也是较有成就的。他原来的造型功底很扎实，他的素描画得非常好，他能够主动把自己的造型功底用在工笔人物画的创作过程之中，并经过了他独具个性的艺术语言转化，所以有着相当深厚厚实的审美内涵——他不是简单地把生活当中的客观对象，通过诸如全因素素描造型，或是通过诸如结构性的造型方式直接表现到画面中去，而是进行了适合他的审美需要的转化、改造和提升。

现在有许多画家的工笔人物画，往往用很写实的画法来处理画面。譬如，请来一个模特坐在椅子上，后面配点景，画得非常细腻、非常到位，人也画得很准确，渲染的工夫也很到家，这是目前大部分工笔人物画家的普遍做法。但是唐勇力突破了这种以单纯写生来构造画面的表现方式，他的画面处理显得很大胆，色彩浓烈稳健而又充满迷人的视觉张力，有很强的“画面感”，这就使得他的工笔人物画的风格特征，在当代画坛显得很突出。

他的画面有非常写实的成分，但是又

有观念性的表现形态内在其中。比如，他把佛像艺术的文脉和现代人的生活内容组合在一起，把一个老年农民的面容与一个女孩画在一幅作品中，或者是一个女孩和某个佛像的某一部分合在一起，这样的组合在以往的工笔人物画中很少出现，他在这方面的研究和探索，做得非常有深度，取得了非常引人注目的成就。他把20世纪以降我国学院教育教学内容注重的“写实”传统，与20世纪80年代以后引进西方现代主义视觉资源而形成的“探索性”水墨，以及与20世纪90年代以后在前两者基础上回归中国画文化传统的总体趋向，在自己的艺术实践中进行了高屋建瓴式的整合，从而使他的绘画既具有传统文化根基，又具有现代性。

唐勇力在工笔人物画的技法方面，有着一定的形式突破和语言上的创建，比如他在创作中大量使用了白粉，白粉用多了就会出现“粉气”，甚至会有形成“苍白”的视觉效果，但他把握得很好，我想这与他对待壁画方面的研究是有关联的。在这方面，应该说他做得极有成就。另外，他的水墨画也

画得很好，他的写意水墨画得十分有味道。一般来说，工笔画家水墨画得比较好的不是太多，他的水墨就算没有工笔这方面的成就突出，但也是自成一家的，这是非常难得而又值得敬佩的。

总之，唐勇力在工笔人物画方面的成就就是得到大家的公认的。天津美院有个何家英，我们中央美院有个唐勇力，他们各有千秋。他的作品既有造型表现的准确性，又有渲染和刻画的精确性。此外，还有一种出于精神、情感需要的主观的艺术处理，我认为这是他的工笔人物画的最大的特色。也可以说，在这方面，是他对当代工笔人物画发展的一个重要推进。



邵大箴
中央美术学院教授、博士生导师
著名理论家

唐勇力的中国画创作之所以受到人们的关注与好评，主要在于他具有独特个性的艺术面貌给工笔画增添了生气。这种面貌是在民族传统绘画观念和技巧的基础上，广泛吸收各方面的养料，经过反复试验、探索逐渐形成的。他从事工笔重彩的人物画创作，自然会把眼光转移到对文人画之前的工匠画传统上，也自然会被敦煌壁画所吸引。在上个世纪80年代，他作为青年画家曾一度对新潮美术感兴趣。在90年代中国画“回归传统”的大潮中，他重新审视文人画传统，从中获得一些新的启发，使自己的绘画又增添一些新的特色。上面这几点，反映出唐勇力在艺术上兼收并蓄的

广阔胸怀。

说到兼收并蓄，这也许是唐勇力不同于其他人的一个特殊品质。他出生在河北，毕业于河北师范大学美术系，并先后在天津美术学院和中央美术学院进修，最初受北方画派熏陶。1985年入浙江美术学院（现中国美术学院）攻读中国画专业研究生，毕业后在那里任教十多年，2000年被调入中央美术学院。他对当代北方和南方中国画创作和教学方法的同与异，不仅有感性认识，而且有不少理性的思考。他也从两个不同艺术流派和教学体系中吸收了有益于自己艺术成长的养分。他的艺术语言雄浑、拙实，同时充满灵气与动感，不乏细微与精致之美。他懂得艺术家创作的个性面貌应该愈鲜明、愈强烈愈好，但用来铸造个性面貌的资源则要多多样和丰富。在艺术上吃“偏食”的人也可以成为画家，便不可能有大的作为。唐勇力有坚强的胃，善于消化和吸收养料，他更有指挥胃的、勤于和善于思考的大脑。也就是说，他有很高的体悟自然和体悟艺术的能力。艺术与生活、现实与理想、继承与创新，东方与西方、南派与北派、写实与写意……这些艺术领域中的大问题，需要艺术家去体悟。创作中的一些具体问题，诸如笔与墨、形与线、线与色彩、书写与制作、人物与背景等等，莫不要艺术家通过在实践中不断体悟和不断积累经验，方能得心应手地去驾驭。

唐勇力有很强的传统造型功力，他的许多人物速写、素描与白描都能充分说明这一点。但是在他的大幅创作中，却把这种造型功力转化和融汇在从传统出发又不同于传统的造型语言之中。他用现代人的眼光审视传统，着眼于继承和发扬传统精神，而不拘泥于具体的技法、技巧细节。有时他甚至有意“误读”和“误用”传统，例如他在画面上制造那些原本是古画遭受损坏之后才出现斑驳的点与块面，那些肌理效果。他对画面的空间处理也相当自由，他意识到上帝赋予艺术家的职能正是可贵的自由创造精神。唐勇力的性格与教养决定了他在“有法”与“无法”之间充分驰骋自己的才能。他在艺术上已经取得了骄人的成绩，他的创造天地很广阔。当然，要达到更高的境界，他还要走崎岖的路。从他已有的经历看，他会向他所追求的目标勇敢地前进。



郎绍君
中国艺术研究院研究员
博士生导师
著名理论家

唐勇力是一位“学院”型的画家，从河北师大到天津美院、中央美院，再到浙江美院，再到中央美院，始终在学校生活与工作。他有扎实的写实功力，也有很好的传统功底，对工笔画教学，特别是在其技巧方面有很多研究，取得了突出的成绩。

唐勇力的工笔画几经变化。从1985至1990年间，他既有写实的作品，也有变形探索的作品；既有传统勾勒填色的作品，也有融入新画法、追求现代感的作品。他的《人体系列》，可以看到八五新潮的影响。1991年前后，他去敦煌考察，画法风格发生了较大的变化，创作了很有影响的《敦煌系列》等。

同是勾勒填色，卷轴画比较精致，壁画相对粗犷。敦煌壁画经过一千多年的风化、氧化，产生了剥落的痕迹。唐勇力由此创造了“剥落法”。“剥落法”以染为主，追求一种陈旧感、时间感。我把敦煌壁画分为“第一面貌”和“第二面貌”，第一面貌即刚绘制完时的面貌，但我们今天看到的是有所剥落的“第二面貌”。张大千临摹敦煌壁画追求原貌，他从塔尔寺请来一些会作画的喇嘛，请他们为临摹作品赋色，追求壁画的复原。他后来画的一些壁画题材作品，也都以“复原”为目标，鲜艳漂亮，而与壁画的第二面貌不同。但是，原来的壁画真的像他所画的那样吗？事实上，这种复原是不可能的，他画的不过是另一种

“第二面貌”而已。唐勇力坚持临摹第二面貌，并以此为基础进行新的工笔画创作。受过西画训练的人，容易发现具有“第二面貌”的敦煌壁画有一种粗犷感、原始感，比较抽象，有一种斑驳的美，与现代绘画有相似之处。很多画家喜欢北朝时期的敦煌壁画，就是这个原因。“第二面貌”已经成为一种独特的审美对象——增加了历史感的审美对象。唐勇力的《敦煌之梦》系列，把现代人物和有些剥落的壁画形象置于同一画面，使今古时空发生联系，让我们产生丰富的联想——联想到敦煌、丝绸之路和中国的历史。但剥落法也使唐勇力受到一定限制，因为这种方法适用于某些题材，未必适用于所有题材。

在我看来，唐勇力的写实能力还没有得到充分发挥。他的一些作品追求变形，但变形似乎不是他的优势，他最大的优势还是写实，他用写实方法画的那些素描稿，无论是造型、动态、光感还是线的处理，都有很高的水准，而变形后的形象却常常会失去素描稿的那种生动效果。我相信，唐勇力沿着写实路线创作，一定会获得更大的成就。他完全有能力创作出一批有分量的表现历史和现实题材的工笔人物画。剥落法可以用到写实的历史题材（如抗日战争题材）上，历史的记忆总是具有剥落的痕迹。

唐勇力认为笔墨不是人物画第一位的事情，我同意。人物画第一位的应该是造型，即人物形象的塑造是最主要的。当然，写意人物画可以把笔墨放在第一位，但写意人物画的形象塑造也是极重要的。写实人物画要塑造真实生动的形象，要表现人物的个性和整个精神世界，笔墨要服从于这个目的，要有助于达到这个目的。

画家要走自己的路，就是最大限度地发挥自己的优势。唐勇力的优势，在于把握唐宋传统的能力和现代写实能力的结合。目前的关键是，如何在历史或现实题材、历史人物和现实的人物的塑造中，最大限度地把这种潜力发挥出来。



孙克

中国美术家协会中国画艺委会秘书长
著名理论家

唐勇力是中国现在年轻一代画家中很有才华的一位优秀的画家。

中国画艺委会以前搞过一个活动，就是在那次活动中大家发现了唐勇力，那时他还在中国美术学院任教。当时我发现他的作品作为工笔画，却蕴含一种非常写意的精神。他把敦煌壁画中的色调、造型等很动人的因素都吸收过来，然后融化到他的现代工笔画中，他的那幅画面中既有现代的女性，又有古代壁画上的女性，呈现出一种梦幻般的结合。他的作品能让人产生一种很奇妙的感觉，根本就无法想到他如何处理得如此精彩，所以当时一开始就给中国画艺委会的许多委员一个非常强烈的印象，对他的作品入选和获奖暂且不论，当时大家都给予了他一个很高的评价。当时给大家深刻印象的作品，其实就是他后来的“敦煌系列”的早期作品。

就人物画的基本功而言，我认为唐勇力在中西结合以及观察方法等方面处理得非常好。但与此同时，又存在一个问题——就是中西结合以后，中国人物画的传统是什么？其实就是传神。唐勇力在这方面把握得很到位，他并不是把形象逼真作为准则，而是追求真正达到传神的境界，我想这实际上就是中国画的精神，并不是下笔很多就能够画得很尽善尽美，在这一点上，我认为唐勇力的画体现得很充分，基本上有一种传神的精神。他画的《敦煌之梦》系列给我的印象尤为深刻，因为这之中他把

传统的因素与现代的意识结合起来，由敦煌壁画给他的一种印象而使之融为一体，通过启发而思考形成一种超现实的东西，但又具有源自于现实的依据。唐勇力在驾驭工笔画的技巧与写意画的精神方面都有出色的表现，并且结合得很好。

另外，我认为他的基本功非常扎实。当然，在二十世纪，中国画有一个很大的变化，就是吸取了西洋写实的方法，以及写实的训练的方法。其实这应该追溯到徐悲鸿先生的教学方法，他是最早引进西方写实因素的，那是一种西方的古典写实的方法，不是指后来经过演变之后的，而是早期的一种古典写实的方法，这种方法非常适合中国人物画的吸取，这就使得二十世纪中国人物画在技巧上有很大的收获，这一点是毋庸置疑的。我认为中西结合在艺术上的收获在人物画上的体现是最多的，所以相对而言，山水画、花鸟画就体现的比较少。

唐勇力的绘画在技巧上有一个特色，即使用粉，并且处理得非常巧妙，其实中国画对粉的使用是很忌讳。仅就这一点而言，我认为唐勇力在当代中青年画家中非常突出，不但有才华，而且很扎实。我和他有过接触，我认为他是一个很沉稳的人，没有浮躁之气，并且很善于学习、努力学习，从传统中、从西方吸收对自己有用的因素。所以，中央美院请他来任教是一个很好的举措，并且是非常必要的。现在他的学术水平在同辈的画家中是比较高的，这对于中央美院的学术水准、教学水平都会有一个提高。

如果把唐勇力的这种风格样式放到一个大的系统里，他并不完全属于传统的工笔人物画。传统的工笔人物画，像最早的刘凌沧先生、王叔晖先生、潘洁滋先生等，他们是老一辈的工笔人物画家，就是采用勾线、染彩等比较传统的方法绘画。而二十多年必然会有一个很大的进展，因此传统的工笔人物画的精神在唐勇力这一代人的身上也就相应的发生了改变，很自然的吸取了西方的审美观。

实际上，这种工笔重彩的风格并不是唐勇力一个人在做，像蒋采萍先生很早以前就进行了探索，虽然与唐勇力在材料上可能有所不同，但是在风格发展上基本是一个大的脉络，其实相当多的人都会在同

一个脉络上进行不同的探索。而唐勇力是在工笔重彩这个脉络上做的非常突出的一位。他把对体面的感觉和中国传统的线条糅合地非常好。其实我最欣赏唐勇力的地方就是他把这种线的意识保持得非常好,并且造型的观念中有许多现代的因素,同时他还特强调绘画的意境,并不是以画得像、画得真为目的,而是追求一种意境,无论在他的敦煌作品中,还是一些小幅作品里,都充分地显现出来,我认为这一点是非常可贵的。

总之,我们应该注重保留中国画写意的精神,不能完全的中西结合。其实我也是徐悲鸿先生的学生的传人,虽然受到中西融合的思想,但是我并不同意全部的都中西结合。但有一点不可否认,就是在中西结合中,我们在人物画这个方面的收获和变化是最大的,唐勇力的作品也明显受到了这方面的影响。一言以蔽之,唐勇力能够从传统的敦煌壁画里的那种颜色斑驳的、脱落的现象中找到一种美感,并运用到自己的作品中,使之显现出一种典雅之美、一种意外的斑驳之美,这是唐勇力的巧妙之处。有的人对敦煌壁画只是复原,而唐勇力却是创造,从一种破损的现象中得到启发而画出新味道,这亦是唐勇力的过人之处。



薛永年

中央美术学院美术史系教授
博士生导师
著名理论家



唐

勇力原来在中央美院学习过,

后来相当长的一段时间在浙江美术学院学习,并留在浙美任教,2000年又被聘回了中央美院主持中国画教学工作至今。

他的绘画是以二十世纪的写实主义为基础的,然后又面向古代传统,在古代传统中,他主要选择的不是文人画,而是汉唐艺术,尤其是唐代壁画的传统。他对汉唐传统不是简单的继承,而是利用传统的资源去发展现代的人物画,所以他的绘画不但没有脱离传统,而且又在传统的基础上形成了自己独特的风格。

我认为唐勇力的绘画有两个显著的特点:第一个特点是造型,他的绘画,无论是工笔画还是小写意,都是意象造型。但是这种意象造型不完全是传统的,传统工笔画的造型比较容易雷同,因为它与一种类型化的总结有关。画家一旦依赖了这种类型化的总结,就不容易画出个性鲜明的作品。唐勇力的绘画造型虽然是意象造型,但是他有深厚的写实功底,在写实基础上,又强调一定程度的夸张、变形和抽象表现,但又不是现在流行的那种肤浅的风格。他对人物的精神世界刻画得非常深入,不管老人还是小孩,表现的都是他们不同情景中的精神状态。在这个方面,他和某些新浙派的人物画家也有所不同。某些新浙派的人物画家是在写实的基础上结合文人笔墨深入发展。而唐勇力则是在写实的基础上以意象造型,不仅发挥了笔墨也发挥了汉唐的重彩,他从人物内心的精神气质上进行深入的意象展开,所以他能够超越传统。第二个特点,是他的画面艺术表现手法具有独创性。首先,是他的“虚染法”,传统人物画突出的是人物,背景一般是空白的,或者带有一些比较简单的环境处理,背景和人物之间的边界非常清楚。而唐勇力的这种“虚染法”,使人物与环境融合在一起,不像传统的人物画那样使人物突出的“跳”出来,这就恢复了人与环境之间的有机联系。在这一点上,他超越了传统的工笔画。其次,就是他的“脱落法”,二、三十年来,他多次到敦煌考察,但是并不是简单的学习、临摹敦煌壁画,而是注意壁画在历史的流程中经过岁月的剥蚀,出现的那种颜色脱落的痕迹。他把这种痕迹拿到自己的绘画中,使之变成了自己的一种技法、一种肌理(事实上,肌理这个概念与从西方引入的现代艺术手法语言有关。所以,这样的探索无

疑可以丰富中国传统的表现手法)。一言以蔽之,唐勇力的这种艺术语言,已经成为他自己的一个突出的特色,虽然与传统紧密相联,但又不是简单地对传统的继承,而是在传统的基础上有所发展。

此外,除了以上表述,就他的绘画的整体面貌而言,在画面的精神内容方面,他的画有的是画古,有的是画今,有的则是把古和今、传统和现实,过去和现在,乃至古人和今人融合在一起,超越了传统绘画那种散点透视、一段一段组合式的办法。在中国古代,不管是壁画还是卷轴画,往往超越时空,分段像连环画那样画一个故事。而唐勇力的绘画样式,并不是简单的模仿那样的超越具体时空的样式。当然,他也不是纯粹的写实的绘画,更不是在一个特定的时空里的主题性人物绘画,而是借鉴了壁画和卷轴画的传统,再把写实与浪漫结合起来,创造出一种崭新的时空语言,能够给人们很大的艺术想象的空间。特别是他的大型组画《敦煌之梦》,有着非常丰富的文化底蕴。所以,我认为他是一位在新时期成长起来的突出的实力派的画坛精英。

最后,还应当着重提到的是,我认为唐勇力在教学方面,也很注重艺术语言与教学关系的研究,他比较注意南方绘画笔墨的特点,而我们中央美院传统上非常重视造型。他把这两个方面结合起来,并且特别注重深入到生活中去有思辨、有分析地认识、学习、理解传统的东西。概括地说,唐勇力的艺术创作与教学实践表明,对于学习绘画的学生而言,或者对今后中国画发展的启示而言,我们应当既以中国文化为本位,一定要认真继承传统,使中国画保持鲜明的民族特色,希望中国画能够在世界上发挥独特的作用。但是与此同时,我们也不能满足于简单的吸收传统,而是要把传统变成现代的东西。因此,我们要有开阔的胸怀,吸收外国的一些东西,而不是简单地机械地模仿它的外在样式,当然,我们一定要消化。对于传统的东西,我们要抓住其内在的精神本质,把握住中国画的整体系统,利用它的资源,这样才能够不断地创造出中国人物画的新的成果和新的风貌。



刘曦林
中国美术馆研究员
著名理论家

看

了唐勇力的一些有关的文字资料,再结合我对他的作品的感性认识,我认为对他的艺术创作需要认真思考和评估。

首先,是传统的问题。如何看待传统,每个人都会有不同的观点和态度。我认为唐勇力对传统是放大、放宽来看的,他是用“大美术”、“大中国画”的眼光来看这个问题的。对于中国画的传统,人们往往都把文人画的传统作为主流,而疏忽了另外两个流派——院体画的传统和民间绘画的传统。有人曾说可以把艺术分成三个体系——东方体系、西方体系、民间体系。传统中国画自身实际上也存在三个体系,即文人画、院体画和民间绘画。如果把近现代也包括在内的话,可能还要加上另外一个体系——学院体系。唐勇力的启示是:如果把院体画、文人画、民间绘画与学院体系结合起来,那么,我们就有可能比较全面地来认识中国画中的问题。

中国画在古代也曾有过融合西方的现象,中国从汉唐开始就有不同程度的开放,也许到敦煌感觉可能还不是特别明显,那么再到新疆的克孜尔石窟,就会感觉到它融合了中亚的艺术,甚至有融汇古希腊、罗马、犍陀罗艺术。当然,就壁画来讲,它并不是单纯的吸收,而是与当地民间艺术有着一种化合关系,另外和中原艺术也有一种化合关系,从敦煌、克孜尔的壁画中就能说明中外融合古已有之。西洋绘画在明清之际与中国画也有过交融,比如说郎世宁,但郎世宁对中国画的理解比较简单,其中不仅仅是塑形方法问题,还有美学观念问

题、色彩关系、思维想象方式等等问题,这些问题到了今天仍然是有待于解决的问题。比如画家的绘画是写实的、意象的,或者是浪漫主义的,是以笔墨为重、以色彩为重、以线为重,还是以体面为重?我们不可能不面对多种复杂的因素,不可能不面临如何综合融汇的问题。唐勇力作为学院派教学的带头人之一,他对这些问题的思考与实践,是放大来看的,并且比较深入。

当前,我们面临着一个各种艺术多元发展、多元探讨的时期,中国画自身的内部矛盾被弱化了。究其原因,就是后现代主义兴起以后,装饰艺术、新媒体艺术的出现,对绘画、雕塑造成一种威胁,大家都面对着一个新的、更大的挑战对象,共同面对传统绘画、雕塑自身是否还有存在必要的问题、前途如何的问题,于是,中国画的内部矛盾就会相对弱化。包括对徐悲鸿、林风眠的争论,包括张仃、吴冠中以及其他的若干争论,现在都相对弱化了。就是说,各个流派、各种传统艺术之间的矛盾都变为绘画内部的矛盾。当然,相对而言,既然各个流派、各种传统艺术之间的矛盾相对弱化了,于是便有了选择的自由,现在你可以采用任何一种方式绘画。所以大家普遍认同“和而不同”的思想,对于各种自由探索都是宽容的,这个“和而不同”的思想有可能使得各种传统艺术都得到发展。于是,对于中国画来说,很可能就会面对更大的发展空间,并因此强化自己认同的传统。

唐勇力的绘画中有一定程度的西方资源,这是从学院派得来的,他以素描起家,但他的画中有文人画的因素。有人认为唐勇力的绘画属于“新浙派”的人物画,对于这个说法我并不完全认同,所谓“新浙派”和明代浙派的关系不是太大,如果说是“浙美派”就比较确切。唐勇力是他从浙江美术学院到中央美术学院,既有林风眠体系、潘天寿体系对他的影响,又有徐悲鸿体系对他的影响。此外,黄宾虹体系对他也有影响,所以是一种综合性的影响。除此以外,相对于其他画家,唐勇力的绘画又多了民间艺术的影响——对壁画的研究,他去过很多地方临摹壁画,特别是敦煌对他的影响。在实践当中,唐勇力比较多的关注古代画工的民间艺术的创造,这也是中国现代美术史的一个现象。浙江美术学院在文革以前,在60年代初,就已经组织学生到永

乐宫、敦煌等地临摹壁画,包括刘文西他们这一代,他们老师辈的、老学长辈的都已经开始重视这个问题了,但他们并没有明显的大幅度的融汇。

此外,我读了一些他写的文章,有一点感受非常深刻,并且颇受触动,就是他非常重视古代画论的研究,并且有比较深刻透彻的理解。比如气韵生动,他认为不能简单地理解就是笔墨写生的生动性,他认为这实际上是六法论中给出的画人物画的一个法则。唐勇力认为这个气韵,包括人的气、人的韵、人的意、人的情感、人的意象,人的一种内在的精神因素在里面,他有挖掘,有整理,有中西比较,古今观照,所以,我认为他对传统的理解和认识是综合性的。另外,他现在处在学院教学的岗位上,他对学院的态度是开放来看的,我们一般讲的学院,不是中国古代院画体系,现在的学院体系是另一套体系。中国现在的学院体系受西方的学院体系影响比较深,原先师徒传承的那样一套靠口传心授式的传承变成了一种以学院课程为前提的教学方式、传授方式。如何认识学院的这个体系,我认为他是与我刚才讲的把传统放大、放宽来看是一致的。这就表明,在他的观念中,学院里面应该立足东方的中国的传统,应该吸收西方的东西,也应该吸收民间的东西。建立一个新的体系是非常重要的,他在这方面已经注意到不同体系之间的差异和局限的问题,因为有不同、有局限,所以要把它们化合融汇,这就需要建立新的教学思想体系。这个新的体系应该开放来看,既是中国画的体系建设,又是综合的。

就唐勇力的艺术创作而言,他的画属于写实的工笔人物画,很精到的一种艺术语言,非常严谨的一种造型方式。在造型上、在形式上比较靠近20世纪以来学院教育内容的总体发展趋势,这是接受过严谨学院训练的一种表现。

除了在造型上的特点以外,唐勇力的特点还表现在色调处理上。我曾看过他的几幅大的创作,主要使用棕色调和白色调,这和他的创作主题是息息相关的,透露出一种苍凉感、黄土感,类似于西北的感觉。他用棕色调这样的中性颜色,是复色,而不是原色,实际上这是他借鉴民间艺术时的一个变化,因为民间艺术的原色比较多,这

种复色比较沉稳，这是他对色调的追求。

古代壁画内容可能比较繁琐，但是却有整体感，并且有色调。唐勇力的《敦煌之梦》系列在这个方面体现得非常明显，使用棕色、白色这样的基调，局部用绿色，显现出西北的特点。我刚从新疆回来，如果在新疆的黄土地上有这么一片绿洲的话，是非常可爱的，另外新疆高速公路上的栏杆也是绿色的。有一次我在新疆走了几百里路都是土黄色，忽然发现了一片绿颜色，就激动欣喜万分——这就是我要采访的地方，果然那儿有一个葡萄架，就仿佛是镶嵌在戈壁滩黄土高原上的一颗翡翠、一颗明珠。虽然那里的工人喝水都非常困难，都是从几十里路、几百里路以外拉来的，然后洗衣服、刷锅刷碗的水不舍得倒掉，来浇灌这架葡萄。正像戈壁滩上的绿珠一样，唐勇力对冷色调的穿插使用非常巧妙，闪亮着尤为引人注目的光彩。

唐勇力的绘画还有一个特色，就是他的线和渲染关系并不是传统的、院体的三矾九染的方式，而是采用肌理（其实肌理是现代从西方引进的一个东西），斑斑驳驳的，有一种脱落感，他称之为“脱落法”，因此有一种壁画的沧桑感，所以和他表现的《敦煌之梦》这个主题非常和谐。

还有一点非常值得重视，就是唐勇力的艺术创作中采用的是意象造型，他的画是具有意象思维属性的一种工笔重彩。一般说来，工笔特别容易画得很写实，如果画得非常写实，就过于西方化了，西方的思维方式过重了。而唐勇力是很有分寸的，他在创作思维中把中国美学思想介入到自己的艺术表现里面，把现实和想象沟通起来。他的《敦煌之梦》中有现实人物、有民间人物、有现在的青年学生，也有敦煌壁画里面的人物，把它们超时空地处理在一个画面里，就好像佛教艺术中的彼岸，表现从现实到彼岸的一个过程。所以他的画作不但有高古感，而且也有现实感、未来感，总是闪耀着一个理想的光，画中的人物也非常健康。现在遁入信仰境界里面的人，心比较沉稳，无欲而刚。唐勇力从这里找到了一种艺术理想的光，这种理想的光不仅仅是佛教艺术中那种理想的光，而是把现实的光、未来的光都融进去了。所以，在这里面，他的思维方式是非常值得注意的，包括他的形象思维，带有一种重视立意的、一种有味道

的东西。比如，他画的老太太的形象，其微笑并不是一种浅薄的笑容，而是带有一种怀想、一种寄托，这是他确立的一个观念——立意的观念，这是很重要的，体现的是中国的传统。他曾说这个传统就是用我的立意和精神的表现来主导技法的运用、色调的运用、构图的运用，一直到超时空的思维方式的运用，都是由立意主导的。在这一点上，他把握得比较到位。

总体来说，唐勇力这种风格的艺术在同仁中得到了大多数人的认可，也得到了学院的认可。他创造了中国人物画的一种新的样式，这种创造是他的一种个性的发现，经过研究、化合、融汇，形成了这种和谐、古穆的格调，同时也建构了自己的一套语言系统。他自己也讲到了传统派和融合派，实际上他是在传统和融合之间游离，更多的倾向于融合。但是对传统的认识，他是把传统从美学思想上、从理念上来理解的，所以他的这种思维就是综合性的思维，但是这种综合思维很多时候很容易被各种综合因素吞掉了，没有个性了。因此，他又接受了潘天寿的思想——不同才是艺术，他自己起了一个词叫“邪门思维”，这个词咱们姑且不论它是否恰当，对于一般人来讲可能不太理解。壁画的那种斑斑驳驳的感觉，可能在我们临摹复制壁画的时候为了还原其原状才加以运用。比如，唐勇力的创造性是用粉的脱落感来表现，其实中国画是忌讳用粉的，所以一定要掌握好分寸，弄不好就“粉”了，把笔墨的味道隐遁。我认为他创作的过程中有一种可贵的东西，既有他自己的创作个性（邪门思维），又有比较深入的踏实的心态，这个东西和理论有关系，比如我们读画论的时候往往读一般的画家和史论家写的。他读《论衡》、《论衡》中曰“实诚在胸臆”，就是我的心要诚，我认为他是从古代的文论中吸收了这种因素，不仅从画论中，而且从文论中，或者一般的政论中，体会一种艺术的态度。

唐勇力的思想是否和佛学有关系？不知道他是否信佛，但是他的画中确实有佛性的东西，至少是心中有佛。心诚则灵，这种诚笃的境界在目前的社会状态下，普遍急功近利的情况下，非常可贵。所以这里面有心灵的投入、精神的投入、感情的投入。就像我们去敦煌朝拜一样，人们到了敦煌都是要磕头的。此刻我们先把“敬佛与艺

术”放置一边，仅是对佛的那种敬仰和心诚的心态就会感染你的从艺心态。我觉得唐勇力是以佛弟子的信仰心态，来体会艺术心态的。

当然，唐勇力的绘画风格可能还会有所变化，他在中央美院的徐悲鸿、蒋兆和、李可染等大师之后，其压力是比较大的。我注意到他的新作有所变化，像2002年的一些作品，特别强调透明感、线性结构，而不是此前那种复色的、厚涂的、矿物质的，或者用些肌理的、矾水的。他以后还会发生演变，但是我认为这个演变可能面临一个问题——就是如何往前走的问题。他已经形成了一套程式，这个程式虽然是一个艺术家成熟的标示，但是也可能是一种僵化的开端。所以这对于很多艺术家来说是一个挑战，特别是山水画家，都有自己的符号，用这一套符号套所有的山河的时候，立意的主导作用、客观物象给他带来的启发和灵感，就会自然而然地淡化，而呈现出一种符号化倾向。当然，这取决于每个人的知识结构和对学术的态度。如果我形成一套符号，并且心安理得，人们也都承认我这种画法，一看就是我的作品，别人买的时候就买这种符号化的东西，但是一旦形成这种形态的时候，外师造化就可能不再起作用了，主体的情感、精神的主导作用可能就会弱化。同样，唐勇力也面临着这个问题，在处理新的题材、新的情思、新的意境、新的精神的时候，怎么变化自己的艺术语言。所以，我认为他的符号之间还需要进一步圆融，即还有他的未来的极致，虽然现在已经很好、很高了，但是并没有达到最后的顶峰，他对于柔线的结合、硬边的处理等，我感觉还需要进一步来谐和这些因素。他对于笔墨、书法的理解，都已经有了一个理性的认识。其中书法也是必修课，因为当画家转入一种写意状态，进一步扩大笔墨含量、文人含量的时候，其书法的功底、书法的控制、书法的力度，或者南帖北碑的各种不同味道的东西都会影响艺术的质量，行笔的味道和气象是无法言传的，所以没有这个功底是绝对不行的。

就中央美院的教学体系而言，徐悲鸿的体系应该是占主导地位的，后来因为文人画的影响和浙美派的影响，他们也在进行不断的调整。如卢沉，自身是南人北上，接受的是徐悲鸿、蒋兆和的这套体系，而唐

勇力与这套体系有关，但毕竟是从浙派工笔人物画这个体系来传承的，与卢沉是两回事，和北方的徐燕荪、陈少梅、刘凌美、吴光宇、王叔晖的工笔画体系也没有直接的原因。实际上，唐勇力更多的是站在一个宏观的立场上，把这几项因素综合起来，创造一种新的工笔画重彩体系，是一种独特的创造。所以，这两种体系之间应该是一种和而不同的关系。但是如果从中央美术学院的特点来讲，可能会发生异化，如果过去是以徐悲鸿、蒋兆和、叶浅予这个体系为主（其实他们是不同的，或融合西方，或强调中国画传统），而唐勇力进入一个新的阶段，需要把他们的东西综合起来，形成自己的个性、自己新的体系，自然与别的体系之间也有差异。

我认为唐勇力现在正处于一个创造盛期，50多岁，正是一个非常好的创造时期，我和别人闲谈的时候经常说人物画的创造盛期是在年轻的时候，从20多岁走向盛期一直到50多岁，以后你对人生的关注还是否敏感，对形式技法的研究还是否沉潜，特别是一个功成名就的画家，他可能会忙于一系列的创作任务 and 市场需求，对于唐勇力来说，坚持中国的传统，进一步升华其艺术格调，是一个继续升华的课题；另外还有一个重要的课题，如果把这种思维整理成一种系统的教案传承下去，在艺术教育上，因材施教，针对不同的学生，在工笔画这个领域里如何拓展是个大课题。其实，现在的工笔画存在很多问题，他提出自己的一个个案，供工笔画家参考、学习和研究，但是目前来讲肯定不会成风，很多人未必有能力跟着他这个思路走，跟风也没有出息。但是工笔画过实的风、过大的风、过于做作的风也会面临调整。如何在学院里把中国的工笔画重彩传承下去，唐勇力可能需要进一步调理理性思维，必然需要有一个进一步地融合、提炼、升华的过程，用更突出、更动人的作品证实自己。



吴山明
中国美术学院学术委员会委员
博士生导师
杭州美术家协会主席

唐

勇力原来在中国美院任教，我们是同行，又是同事，还是朋友，合作的一直很好。

在当代中国工笔画坛，唐勇力是出类拔萃的。这次北京政协选出二十位画家，唐勇力能够入选，我非常高兴，我认为他是非常够格的。而且他们是采取全国会员投票的方式，所以能够入选是非常困难的，但是这也恰恰说明了唐勇力完全是靠他在艺术上的影响、艺术上的魅力脱颖而出的。尽管他也在北京读过书，但是毕竟一直在浙江，在我们中国美院工作。所以，能够得到北京画坛的认可，这也足以看出他的艺术在人们心中的地位。

目前，中国传统工笔画的发展还是比较快的，但是迄今为止，我认为唐勇力并不同于其他的在传统艺术上发展的一些一般的继承型画家，他是非常有探索性的一位画家。他使用了大量的矿物颜料，特别是把矿物颜料具有拓片属性的感觉与工笔的细腻的风格融合在一起，并且又融入了敦煌壁画的因素。所以，我认为这就产生了一种新的感觉，这种感觉既是传统的，又是非常现实的。而且，在这其中也显示出他的功底，并且他画得非常可爱。

我认为一个画家终生能够站得住脚，有两个方面的原因，一个是有比较深厚的功底；另外一个就是有新的创意。当然，这个新的创意又必须能够和传统的中国画的

气派、中国画的特征融合得非常自然，这个东西才能够站得住脚。这就是说，并非所有的创意都能够站得住脚，有的创意只是一闪而过。但是唐勇力的这种画我认为站得住脚的，而且他还会不断的升华，不断地产生影响。而正是因为这个原因，他调离中国美院，到中央美院工作，我最初非常舍不得他走，一直劝他不要走，但现在他到北京之后又有了新的发展，所以我又为他而感到非常高兴。

总之，唐勇力经过多年的探索，已经取得了丰硕的成果，希望他能够在现在的这个基础上，沿着自己的这条路继续跨步前进。虽然他的工笔人物画已经形成了创新的面貌，具有了突出的个性特点，得到了人们普遍的认可和喜爱，但是仍然有发展的潜力和空间，所以，我希望他今后能够在中国工笔画领域形成一个更大的、更加完善的体系。



任道斌
中国美术学院教授、博士生导师
中国美术学院国际教育学院院长
浙派中国书画研究院副院长

唐

勇力曾经是中国美院成就非常突出的一位老师，不仅是因为他的学术钻研精神令人敬佩，而且他的绘画技法功底也非常深厚，尤其是工笔人物画创作，他有一套自己的独特方法。此外，他在教学上也非常认真，得到学生的普遍喜爱，所以他离开中国美院，对于中国美院而言，是一个很大的损失。当然，有失必有得，他调到中央

美院，就必然能够把在中国美院所受熏陶而积淀的学养乃至文化精神随之带去，这样，就可以更加广泛地弘扬了“浙派”文化的传统。

唐勇力对唐代的绘画艺术有着非常深入、细致的研究，他尤其钟爱敦煌壁画，包括陕西的唐代墓室壁画。曾多次到甘肃和陕西去临摹壁画，下了超乎常人难以想象的功夫。在我看来，他学习传统的目的，一方面是继承传统，学习古代画风中技法比较细密、比较生活化的因素，以及古代画风“以形传神”中的那一套古老的方式方法。唐朝的人物画在历史上可以说是一个比较高的制高点，而且唐朝的文化接受了外来文化的影响和熏陶，尤其是来自于中亚地区的文化，比如印度文化、波斯文化等；当然，主要还是唐朝自身的文化，以及唐所承传的汉文化，所以唐朝的文化是丰富而多元的，其影响至今都具有非常深远的意义。目前，日本、美国的唐人街等国家或地方，仍然可见唐文化影响的痕迹。

唐朝是一个大的时代，其重要的特点之一就是典雅、堂皇和大气，这是因这个时代而产生的审美特点。而唐勇力恰恰把握住了这个时代的特点，尤其是中国美院比较注重继承传统、讲究在传统中创新，在这个方面，唐勇力抓住了一个要点、一个要害。并且在这个要点、要害上，他并不是机械地模仿唐人，而是在这个基础上进行了创新。他的创新，一方面体现在用色、用线等技术性因素的各个方面；另一方面，在精神气息上比唐朝那种特有的画风做得更加浑朴而不失典雅。

在创作实践中，唐勇力虽然强调了绘画的华贵、典雅的格调，但其内又有一种民间绘画朴实的风尚，所以他的画面给人一种清雄之感。此外，他的画中还体现出追求肌理效果的手法，形成了一些斑驳的效果，从而使画面呈现出一种厚重感、历史感，使人看上去好像历经了很多年的沧桑，但是还显现着一种大唐的雄风精神。就这点而言，在人物画的领域，唐勇力是自成一家、独属一格的。他不但理解了传统、弘扬了传统，而且更重要的是发展了传统。譬如，唐勇力所表现的唐朝的贵夫人的生活，尤其体现了人们精神上的一种博大的情怀，他画的仕女并不是纤细弱小的，而是健美的、自由的、放松的，或者说是开放的，所

以他的作品有一种特定的时代特征。

除了细腻的画风，唐勇力还善于画一些小品，把其中的人物描绘的非常简洁、淡雅，也就是说除了在人物的造型、设色方面，他的这类作品则体现了一种很独特的传神的特点。以前我们经常在一起交流，有时候看他作画，把一张宣纸摊开之后，动作非常敏智，很细腻、很轻快，并且墨色还很清淡，虽然淡，但却层次分明。只有一点水痕、墨痕，好像并不觉得有什么特别之处，但是一拖下来之后，水墨的效果却非常好。另外，他画面上也用很多印章，有一种比较朴实又比较幼稚的味道，因为他的画本身就含有一种天真、活泼、无拘无束的韵味。

以前，我和唐勇力不仅是同事还是邻居，所以经常在一起交流，他给人的印象就是不太爱说话，但是非常有头脑，并且他认准的东西就一定会去做。比如在教学上规定的素描、速写，以及临摹等，他肯定按部就班的对学生进行讲述，决不允许学生投机取巧或者偷懒。最近几年，他的作品不仅表现古人，而且表现今人，反映现代社会比较自由开放的意境。他的绘画，无论是工笔华丽的繁体的，还是意笔简体的，都让人感到有一种唐朝的风韵在其中，不仅回到历史，而且又把历史当作一种精华而展放出来。概而言之，不管是他的工笔画还是意笔画，其精神是一体的，而且他的意笔采用了宋代梁楷的那种方法——使用简笔，对于这一点我非常佩服，所以，我认为唐勇力在这两方面都是有所建树的。在我看来他之所以能取得这样的成就，是与他多方面的严谨的修养是息息相关的。

总之，唐勇力有一个坚韧的品质——执著，就是因为有这种执著的品性，他才能够成功。虽然执著，但是他非常厚道，比较能吃苦。在当今市场经济的冲击下，艺术也像商品一样被炒作的沸沸扬扬，于是，有很多画家作画不再是为了艺术。而唐勇力却依然踏踏实实画自己的画，不为周围所影响，每一幅作品都不是应付，蕴涵了自己的思想，所以他的作品才能够别具一格。

最后，我还想说，唐勇力还有重要的一点，就是他非常刻苦。作为画家，唐勇力无疑具备一种天生的艺术细胞，但是具有这种感悟能力之外，他还非常注重刻苦的学习。可以说，唐勇力是惜时如金，每天的

日程都排得非常满，其实就是念念不忘如何才能把画画好。所以，我认为唐勇力之所以能够取得今天的成就，就是他执著、勤奋，以及不断思考、不断努力的结果。



曹意强

中国美术学院教授、博士生导师
南京师范大学美术学院特聘教授、
博士生导师
南京师范大学美术史研究所副所长



唐

勇力是一位非常优秀的画家。虽然对他的具体情况不是太了解，但是我非常喜欢和欣赏他的画。

我认为唐勇力是一位比较清醒的画家。这就是说，他面对传统之时，并没有把传统笼统地视为一个古典时期纯粹的固态化了的东西，而是把它看作是一个具体的“活”着的传统，甚至，包括近现代中国与西方进行交流以后的传统。所以现在我说西方的传统其实也是我们的传统，比如我们中国画家都具备西方的那种写实的能力。像唐勇力，他画一张素描，也可以和西方的某一个人，譬如丢勒，画得一样。所以，不能说唐勇力这样画，不是中国艺术家应该做的事情，虽然是西方的东西，但是现在既然为我所用了，那么就是我的传统。所以，在这一点上，我认为唐勇力非常清醒。

这也正说明了唐勇力的路子比较广，不管是西方写实的那一套，还是我们中国传统的，譬如明代仇英的那种路子，或者唐代敦煌壁画的那些传统，甚至是明清的文人写意，他都有所涉猎，并且颇有研究。换

言之，就是他并不像其他的一些画家那样只专攻一门，或者只是做表面文章，这可能与他所受的教育有关。

在同时代的画家中，唐勇力在艺术的道路上进行了极为严肃认真的探索，这一点是非常值得敬佩的。当然，这并不是说他的艺术已经达到了大师的水准，但仅此而言，我即极为尊重他。一个画家的作品到底如何，历史自然会给他定位，而我们活着的人根本就没有办法给他们定位。比如我们现在所熟知的古代画家顾恺之，今天在美术史上被称之为大师，而当时的人却把他定位为四流画家。所以，我并不给唐勇力予以大师的名号，但是他在工笔人物画这方面确实做了非常有意义的探索。他把中国的传统看作是某一个具体的传统，是多种传统之间的一种融合，譬如古代的、现代的、西方的等等。他并没有过多的顾虑这些艺术家时代差异和风格差异的问题——现在有很多艺术家用反对中西融合的口号来掩盖自己艺术的空虚。究其原因，就是很多人认为，作为一个画家根本没有能力来承载这样一个伟大的历史使命，即认为这不是单一某一个艺术家所能够解决的问题。但事实并非如此，比如林风眠，现在我们很多人都非常崇拜他的艺术，但是严格地从中国传统的评价标准的角度来说，他在笔墨方面的功力还有所欠缺；而如果从西洋绘画的角度去评价他的话，他的色彩也没有得到充分的发挥，但是我们依然把他作为中国20世纪伟大的艺术家。我们之所以说他伟大，是因为他在这方面做出了一个探索，而不是虚伪地去承担他所不能承担的东西，他的艺术里有一种东方的神秘感，而这种神秘并不是一般人所能追求达到的。在这个意义上，唐勇力与林风眠在精神上是相通的。

另外，他的视野非常开阔，他不仅吸收了宋元的因素、敦煌壁画的传统，而且还吸收了一些西方的外来因素，他并没有简单的划分民族绘画的概念界线。当然，这同时也存在一个问题，就是每个画家在探索的过程中肯定会有“失误”的地方，而唐勇力在这种多方位、多元化的吸收过程中，自然应当避免出现一些不合适，或者不到位的地方，比如说采用过度的夸张变形。其实，不管怎么变形，我认为有一个原则不能变，就是不能变到最后却变得不是中国画

了。像这些问题，唐勇力在探索过程中，经过探索、磨合、转化、提升，我认为解决得还是比较好的。例如，他的关于敦煌的一系列作品，虽然也采用了变形，但却呈现出了一种独特的美。

最后，我还想说，在建构起古今贯通的专业知识的前提下，唐勇力还是一位善于独立思考的画家，因为的这种独立思考的品格，所以他不会受到各种非艺术思潮因素的影响，一直以清醒的态度把握着自己的艺术发展，就这一点而言，在今天也是非常难能可贵的。

总之，唐勇力的艺术经过了多元的探索，而最终确立了自己的鲜明的个人风貌，形成了一个令人感到非常浑朴、高雅的格调。所以，我认为他是中国当代不可忽略的非常出色的人物画家，他的艺术创造对当代中国画的发展有着特殊的重要贡献。



陈传席

中国人民大学教授、博士生导师
著名理论家



唐勇力的绘画面貌特色非常突出，尤其是他的工笔人物画，在当今中国画坛上独树一帜。

特色突出主要有两种类型，一种是像黄宾虹绘画风格的类型，黄宾虹的功力达到了相当高的境界，特色是自然天成；另外一种就是凸现自己的个性，有意识地追求与众不同的风格，在这个过程中逐渐完善自己的风格。这两种风格类型都是比较好的样式，但是像黄宾虹那种类型的绘画，需要很长的时间，几十年甚至毕生的精力，假如他去世特别早的话，就没有影响至今

的成就，这只是打个比方而已。而唐勇力应该属于第二种类型，他不但有自己的个性，更有自己的思想，其实每个成功的画家都是在用自己的思想画画，否则永远画不出来，即便能画出来，也不会是好的作品。

曾经有人说，林风眠是开拓性的画家，潘天寿、黄宾虹是延续性的画家。我认为这种说法是完全没有根据、没有思想的，其实所有的画家都是开拓性的画家，不仅仅是林风眠，黄宾虹、潘天寿等都是开拓性的画家。“开拓”这个词的含义很广，不只是学了外国的形式才是开拓，而学习中国的传统就不是开拓。如果不具备开拓性的话，是不可能成为画家的，所以画家都是有开拓性的。而延续性的画家却是微乎其微的，比如姜师白是延续性的、王个簃是延续性的，但是再想找出这样的人就非常困难了，因为如果再延续下去的话，只能是重复，就没有任何价值了。当然，在绘画史上延续一两个人是可以的，比如他的儿子或者他的学生。虽然潘天寿是吴昌硕的学生，但是他并没有延续吴昌硕的风格特点，而是另起炉灶，成家立业，独立门户；而王个簃同样是吴昌硕的学生，却没有脱离吴昌硕的样式，他的“户口本”一直在吴昌硕那里，虽然他也是家，但是并没有独立出来。

唐勇力的绘画之所以别具风格、与众不同，是因为他不仅有思想，更重要的是，他有非常深厚的功力。如果只有思想而没有功力，那么思想也无法表达出来；如果没有思想，功力也不太深的话，画出来的画就不经看。唐勇力是既有功力又有思想的，他的绘画吸收借鉴了很多敦煌壁画的技法特点、语言形式。其实从上个世纪初开始，就有人学敦煌壁画，并且专门到敦煌去，学习、临摹很多年。例如张大千，虽然在敦煌学习了好几年，但是他一直是临摹而已，这一点，溥心畲和黄宾虹都曾经说过“张大千临摹敦煌壁画，就像他学的石涛，表面很像，但仍然是假石涛”，对张大千学习敦煌壁画不以为然。张大千实际上就是复制。在这一方面，唐勇力应该说超过了张大千，张大千学敦煌就是复制敦煌、拷贝敦煌；而唐勇力是创造性的学习，就像古代鲁男子学柳下惠的故事，虽然形式不一样，但是精神相同。唐勇力学的是精神而不是形式，只有在精神上学，才能独树一帜。

我认为他的绘画不能简单的称之为工

笔绘画,应该属于小写意、重彩。就他的技法而言,他的“脱落法”和“虚染法”从酝酿到产生都带有明显的写意色彩。当然文人画是不讲究技法的,但实质上,其技法却相当深厚,比如书法用笔。古代文人做官要具备四大基础——身、言、书、文。身,就是指身体,身体要高大威武,相貌丑陋的人是不能做官的,这是在唐代制定的标准,在唐以前,是没有这个限制的。明代《石渡》中记载一位浙江文人在陕西做官,诗、书、画的修为都非常好,但是相貌丑陋,后来皇上去他的任职地考察,看到此人形象丑陋,就免去其官职,之后,他向皇帝上书,说当时正在生病,所以相貌不佳,而实际相貌并不丑陋,于是皇帝又恢复了其官职。言,就是能讲话。书,就是书法。文,就是写文章。有一段时间把“文”改成“判”,后来又被改过来,因为如果文化高了,自然就能“判”了。当时这四个条件是做官的基础。

当然,唐勇力的绘画不能归为文人画,并且从某种角度上说还是反文人画的,但是他吸收了文人画的优点,比如他工笔画中的写意性。其实这是一种技巧,每个画家都应该有自己的一些技巧,如果没有技巧的话,就表现不出自己心中的所想、所感。所以说唐勇力在技巧上是做了很大的努力的,他对多种画法都进行了尝试。我认为他是把绘画做为己任,即把绘画看作是自己应该做的事情。

一个人不一定要对事事都很认真,但是对自己做的事情,就是自己的事业必须要认真。如果是一个作家,那么写文章一定要认真;如果是一个画家,那么画画一定要认真。如果对每一件事情都不认真,那么这个人社会上就无法成立、也无法交流,所以必须要有严肃和认真的态度。唐勇力对绘画的认真、严肃的态度值得我们尊重,我认为他在这方面做的很正确,如果受一些不负责任的理论家影响而有所动摇的话,就不可能做得如此杰出和完善。

唐勇力是一个非常正直和诚实的人,他毫不忌讳自己的绘画学习,吸收了敦煌壁画的一些东西。而有的人总是把吸收他人的东西说成是自己的创造。

总之,我认为唐勇力的绘画是非常独特的,有自己鲜明的个性。另外,在吸收借鉴传统,尤其是在学习敦煌壁画这方面是非常杰出的。在中国当今美术史上,唐勇力是一位新型的、别开生面的、有影响力的画家。



张晓凌
中国艺术研究院研究生院院长
博士生导师

在工笔人物画的道路上,唐勇力经过多年的探索研究,逐渐形成了一种自己独特的风格。有的评论家把这个风格称之为“唐风”,其中隐含双重意义,一是指他的绘画吸收了唐代人物画的语言形式、风格特点;二是指独特的唐勇力风格。

我比较认同第二个概念,因为他虽然沿革了汉唐艺术的技法特点及语言表现形态,尤其是从敦煌壁画中领悟了很多东西,但是他的绘画的一个前提是写实主义,这就导致了他的“唐风”是以写实主义为基础的,与汉唐艺术有着很大的不同。很多人谈唐勇力的“唐风”的时候都没有注意到这一点,实际上我认为这一点应该特别引起重视。因为有了这个基础,才使得他的绘画在汉唐艺术的基础上有创新、有自己的气象。他和冯远等人都是写实主义起家的,可以说从徐悲鸿的写实主义到苏俄写实主义的影响都在其中,包括何家英。何家英曾说“如果没有写实主义,就没有我今天的艺术成就”,同样的道理,如果没有写实主义,就没有唐勇力现在的艺术作为。之所以这么说,是因为写实主义让他们重新理解了对人的表现角度和方向,这与古人的认识不是完全一样的,和西方的艺术理念也不相同。西方的写实主义讲究空间、讲究造型,当然中国画也讲这些,但更多的情况下是将其当作一种方法和手段。在这样的基础上,唐勇力成功地糅合了西方写实主义的造型观念和汉唐艺术的造型元素,形成了自己的“唐风”。

我之所以把它称为唐勇力风格,是因为唐勇力融通了写实主义和汉唐艺术,并在个性和创新层面上超越了它们。他所有

的造型都是略微夸张和变形的,比如他画的老人,在变形上处理得非常好。如果没有写实主义的基础,就不可能把变形和夸张运用得如此自如,把握得如此到位。比如局部的描写,像眼睛、皱纹等,都具有写实主义的结构,并且非常准确,像明暗、光线等处理得非常微妙。他的绘画又汲取了汉唐壁画的一些特点,造型很饱满,色彩有高古意味。更为可贵的是,通过这些元素,他很成功地把握了人物的精神状态。如果没有这个基础的话,人物传神的东西是无法表现出来的。

“唐风”更高的一个层次就是它的韵味和意境,即唐勇力画的人物并不是我们现实生活中的人物,而是一种非常“意象性”的人物。实际上,“意象”就是艺术家心中所要表现的一种境界。虽然从表面上看非常写实,但实质上并非简单的写实,我认为在这一点上唐勇力做得非常好,就是对人物精神状态的把握、对人物意象的感觉非常到位,应该说这是唐勇力“唐风”的一个显著的特点。仔细揣摩一下他画的人物,都是在特定的精神状态下,虽然看上去有点相似,但是并不重复。这就说明唐勇力在对人物内心的把握上、对人物造型的境界的把握上,颇为敏锐、颇有心得、极其精妙,而且又具有自己独特的个性。

一言以蔽之,我认为唐勇力在继承传统和独辟蹊径这两个方面上,对中国当代工笔画的发展有他独特的贡献。



殷双喜
中央美术学院学术委员会
副秘书长、博士

在中年画家中,唐勇力的绘画风格非常独特并且非常引人注目。在当今画

坛上,能够不被别人所淹没,已经非常不容易了,如果有自己鲜明的特色,更是难能可贵的。要深入讨论这一点的话,可能就会涉及到很多方面的问题。

唐勇力是新中国的美术学院教学体系培养出来的优秀画家,另外,他也受到了当代艺术思潮的影响。不过,目前中国画界受到当代艺术思潮尤其是西方艺术思潮的影响之后,其表现出来的转换形态却各不相同,许多中国画家对当代艺术思潮的态度,或者是持一种摒弃的心理,或者是经过思考以后更加坚定了自己的信念,走自己的路。在这个意义上,我认为唐勇力在这方面吸收、融合得非常好,其实这也是他的艺术创作的很重要的学理基础。

唐勇力最引人注目的是他的工笔人物画,其文脉主要是来自于中国的壁画。我曾在陕西博物馆仔细看过唐代的壁画,与我们看印刷品时的感觉完全不同。我认为唐代的壁画在某种程度上“写”的成分比较多,我仔细观察过它的轮廓线,唐代壁画的绘制方式是徒弟先用粉本在墙上打出一个样子(粉本就是沿着“草图”边线用连续的小点扎出来以后,然后用“粉扑”将画稿“打”到墙壁上),然后勾线、填色,最后师傅调整颜色,然后再勾一遍轮廓线,最初的底稿上的线,到后来可能就完全隐退了,而完成以后勾的线是师傅用很强的表现性线条画出来的,有一挥而就的速度感。总之,“写”的味道很浓,这是唐代壁画的一个特点。

所以唐代壁画并不像我们现在所理解的一些工笔画,先是很严格的勾一条很完美的轮廓线,然后渲染敷色,最后表现出很强的装饰效果。唐代壁画在某种意义上讲,与中国画的传统,即中国画写意的精神是相呼应的(只是由于材料的不同,墙壁上的线条、色彩效果更加强烈)——这之中很重要的原因是,壁画的许多粉本的创造者都是中国画的大家、大师,比如吴道子。我认为在这一点上,唐勇力通过那种具有很强的写意性的东西找到了表现他的绘画精神的通道,并进入到了中国画的精神底蕴之中。换言之,唐勇力不是明清那种狭窄的文人画的传统,而是汉唐绘画精神与明清文人写意精神的融合。

与古人不同,唐勇力接受的是比较严谨的学院的教育,他的造型能力应该是20世纪中国画的一个重要的成果。现在比较活跃的30岁以上的画家,无论哪个画派,即

使是比较典型的浙派人物画,都与学院教育有着不可分割的关系。也就是说,在当代中国要找出一个纯粹的传统中国画家是非常困难的,因为他们所受到的学院教育都在不自觉地或多或少地产生着影响,但是他们对学院教育态度和处理方式不同,有的人比较明显,丝毫不避讳在创作中呈现出所受的教育,像结构、解剖、光影等;而有的人就对这个加以淡化。但是无论如何,都能够看出从徐悲鸿、林风眠他们以不同的方式引进西方资源以后,乃至20世纪80年代对外开放以后,中国绘画已经无可挽回地走向中西融合的大趋势。实际上,中国画在历史上也是开放的,并不是一个孤立的、封闭的画种。

我认为现在讨论中国画的问题,首先要有一个基本认识,即作为一个大国的传统艺术,中国画必须参与到世界文化交流中去,才能得到充分发展,所以我们必须立足与世界文化交流,考虑整个中国画发展的风格定位。其实,像我们的民族乐器二胡、我们吃的番茄等,这些东西都是从西域传来的,中西文化交流是古已有之的。

鉴于此,我认为唐勇力在某些方面还需要调整。譬如,也许他的绘画多了一点老实,而少了一些狂放,虽然他的大的路数是非常正确的,但即便如此,我还是感觉他的画中学院的气息比较明显,这种学院的气息可能还是中规中矩的。当然,每个人都有自己的个性使然。有时候,在艺术上“破”就是发展的动力,否则就没有动力。所以我认为唐勇力从画唐代风貌的《马球图》转换到目前这些当代形象的塑造,不存在绘画语言上的问题,但是在表现现实生活方面,题材似乎还应该再扩大一些。当然,这并不是他一个人的问题。

最后,我们在评价一个人的时候,应当非常谨慎,因为像唐勇力、田黎明这样的画家都还在发展中。不过,我认为唐勇力是具备成为大家的潜质的,他的基础非常好,就目前情况而言,我认为唐勇力、田黎明等人是具备成为大家的潜质的。大师的帽子不能满天送,我个人认为,这样的评价已经是非常之高。



田黎明
中央美术学院中国画学院院长
教授

勇力的工笔重彩在当今中国画坛是独树一帜的,他在工笔画的意境和技法等方面推动了重彩画的进一步发展。

从他近年的创作来看,我认为他的立足点是如何更加深入地研究传统,以及,如何在当代题材中把传统的文化精神高扬出来。在勇力的画中,我们很明显地感到他对传统文化的理解是非常准确的,而且积淀得也很深厚。他的艺术创作有一个很值得思考的问题,就是技法的产生往往伴随着他对文化的思考,因为从他的画作中我们能够看出,技法的创新与创造是以他对传统文化的理解而形成的,包括他自己对生活的感悟和与文化的体验是同步进行的。所以,我认为在这方面,勇力是通过自己的艺术实践印证了王阳明所提倡的“知行合一”。这就是说,一个画家对传统的认识 and 了解,一定伴随着画家个人的一种生活的经历、绘画的体验,以及对文化的深度认知。而这些如何通过画家的绘画技法使之表现出来,找到一个适合的载体,对于一个画家而言,是一个很重要的课题。而勇力恰恰就是在这个课题研究中,做到了知行合一的境界,而且还走了出来。他在工笔画中创造了一个突出的技法——“剥落法”,这也是他的绘画的一个很鲜明的特点。这种“剥落法”通常在传统的壁画中是以时间的印证才能见到,但是把它纳入到绘画的语境与语言当中,与自己的心性和文化感悟相交融,我认为这对于工笔重彩画来讲是

一个创造。

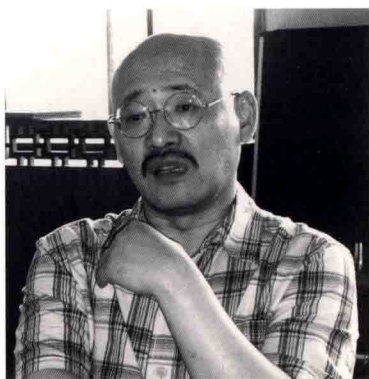
此外，更为重要的是，勇力在绘画实践中还提出了“工笔写意性”的理念，而他对“工笔写意性”的具体实践，恰恰是对中国传统工笔画人文境界的弘扬。其实，工笔画内在的精神所强调的仍然是意象性，因为在中国传统文化中，包括诗词在内，意象应该是中国文化很重要的一个基本结构。在我看来，正是因为有了意象这样一种创作思维方式和基础结构，才促进了中国写意画的发展。在原则上，写意画实际上强调的是“立象以尽意”意义上的抒情达意性——传统绘画中强调人与自然的和谐，而这种和谐是以意象的方式来完成的，在勇力具有“工笔写意性”属性的画作中。我们就能看到他多种思考、多种探索、多种体验，以及他对工笔重彩画的大胆创新。

一言以蔽之，我认为对于一个画家而言，“知行合一”是最为重要的。但是“知”首先要有一定的宽度和一定的深度与广度，如果不知，那么这个“行”肯定是盲目的。所以对一个画家来说，在创作上如何能够让自己更深入的去体会传统的人文境界，这是与画家的修养息息相关的。而勇力非常注重对传统文化的修养，工笔画作为他的学术上的一个很重要的成果或领域，也是他的一个大的学术课题。而写意画同样也是他一个很重要的课题。所以，他更多地去体会如何把写意精神放到工笔内在的表达之中，即把写意内在的东西融入到工笔画中，这两者是互补的。我所理解的这种互补，就是他在工笔画写意化之中已经注入了他对传统文化很深入的思考。用墨、用线、用笔，及其画面的章法、画面的境界、画面的格调和画面的语言等，这一系列的绘画元素在他那儿都逐渐转向了一种艺术语言的探索。如果说绘画语言是一种人文境界的话，那么我们可以说勇力的绘画是在传统文化精神感召下、在对传统文化深入体验和认知下形成了特定的绘画语言，而这种绘画语言的变现，我认为其力度与深度都是非常让人信服的。

勇力在绘画中还非常注重绘画的基础，如造型的基础，因为画人物画造型是非常重要的，尤其是有时候用眼睛感受人物的造型的时候，并不是完全地靠绘画的那种理念，比如人的头与身体的比例是多少等。他不是用这种方式来画的，他的造型应该是一种文化的认知，即他是用一种文化的认知方式来看这种造型的。我认为他的这

种造型是在中国传统的基础上加上自己的理解，而产生了属于自己独特语言的造型方式。勇力的绘画还有一个重要的特点，就是他融进了很多当代艺术的元素。这种当代感除了在内容上的呈现外，就是他借助了佛教的文化、宗教的题材来看待绘画。同时，他也是在身体力行的体验中进行创作，他为人忠厚，做事很扎实、严谨。他对宗教的这种认识、对人性的理解，以及对传统文化佛教的切身体验，我认为都是在他的知与行中展开的，而他的绘画语言是以他自己的心性来体验的。所以，我认为这种体验在他画敦煌题材和现代题材的时候，绘画语言的丰富与深度是真实的。他所显现的更多的是一种心性的传达。也就是说，语言如果进入到一种心性的时候，它的那种真实，即我们所说的艺术的真实和为人的真实，是合二为一的。在这一点上，我觉得勇力做的非常扎实，并且在艺术的道路上进行了非常艰辛的探索，他属于苦学派。

总之，勇力的造型语言和他的绘画语言，不仅具有文化的厚度与个性的统一，而且是一种很醇厚、深邃而灿烂的艺术语言。他的工笔重彩人物画在中国画人物画学术的探索上已经取得了很大的成就。在今后的发展中，我希望他进一步挖掘新的内容、开拓新的题材，从而使自己的艺术语言更广阔、更丰厚。这对于任何一个画家而言，都应当是一个顺其自然的大课题。



陈平
中央美术学院中国画学院教授
山水、花鸟画教研室主任



唐

勇力老师是一位典型的学院派的画家。他早期在中央美术学院学习，后来

到中国美术学院读研究生，毕业后留在中央美术学院当老师，2000年又被调到中央美术学院教学至今。所以，用学院派画家来概括他是非常恰当的。

他一直在从事工笔创作，但是他的这种工笔创作不同于传统绘画中的工笔。因为他开始入手学习的是素描，造型比较严谨，吸收了一些西方绘画的因素，又具有中国画专业的“线性素描”特性，既有以体面、明暗塑造形体结构的特征，又表现出中国文化的韵味，保留了中国绘画的特色。他比较崇尚唐代画风，吸收了很多唐代人物绘画的特点。但是最宝贵的是，他并没有直接把唐代人物画的造型和色彩摄入画面，而是情注唐代壁画的残迹，唤起人们对历史的思考，对表现形式语言进行了转换性提升，使他的画面有一种神秘感，更有一种怀旧的感觉。这在他的画面当中体现得非常强烈，并形成了自己特有的技法语言——脱落法和虚染法，从而使得他的画面有一种特殊的形式美感，这种形式美感是古人所没有的，是他的创造性探索使自己的作品产生了一种独特的视觉效果。

唐勇力老师这种工笔绘画的风格是开拓性的，前景很大。当我们回过头看传统，常常会觉得古人已经做得非常完美了，其实，就是在完美的罅隙中，还有很大的发展的空间，就是看人们怎么去挖掘和提升了。不过，值得注意的是，唐勇力老师并没有一味去挖掘，他更多的是去冷眼观测的。他借鉴传统的主要方法是“往前观测”，这是因为他具备这种能力，他的扎实的学院教育背景，即他完整而系统的知识结构和深入而扎实的专业训练，使他具备了“往前观测”的实力。其实，这种“往前观测”也可以说是面对传统在当代发展的创新，或者是犹如石涛所说的首先要在“墨海中立定精神”，然后再去“借古以开今”。

另外，在教学方面，唐勇力治学非常严谨，他的教学思想非常理性、非常周密，就像他的工笔绘画一样，一丝不苟，能够尽精微而致广大。所以，我认为他的教学和他的创作都是非常完备不俗的。