

NEW TECHNIQUES OF MODERN CHINESE PAINTING

当代中国画新语言丛书



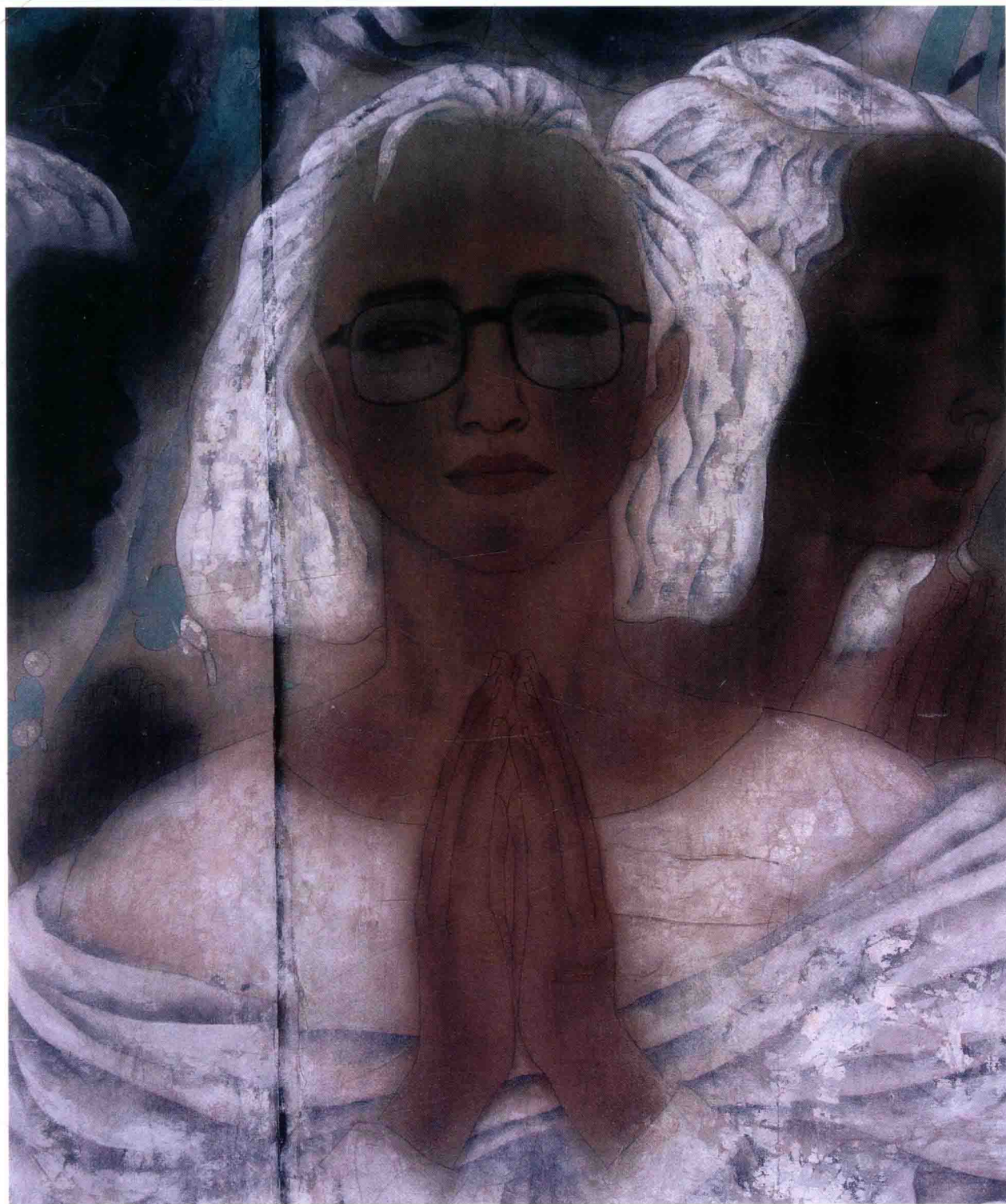
广西美术出版社

唐勇力 工笔的写意性



当代中国画新语言系列
唐勇力：工笔的写意性





脱落法·敦煌之梦(局部)

当代中国画新语言系列·唐勇力:工笔的写意性

桂)新登字07号

著作权人:唐勇力

监制:吴纪恒

责任编辑:林柳源

制版:西麦电脑制作分色印务有限公司

封面设计:朱俊杰

印刷:精一印刷(深圳)有限公司

版面设计:中奇装饰设计有限公司

开本:889×1193 1/16 印张:2

出版发行:广西美术出版社

1999年4月第1版第1次印刷 印数:1-3000

ISBN 7-80625-680-6/J·551

定价:14元



虚染法·马球图(局部)



作者简介

唐勇力, 中国美术学院教授, 国画系副主任, 硕士研究生导师, 中国美术家协会会员, 浙江美术家协会理事。

1984年,《矿工的妻子》参加“第六届全国美展”, 被评为优秀作品。

1987年,《梨园弟子的由来》获全国连环画十佳作品奖。

1989年,《木兰诗》参加“第七届全国美展”获铜奖。

1990年,《马球竞技图》参加“第二届全国体育美展”获银奖。

1991年,在杭州、香港举办个展。

1992年,获杭州市政府艺术一等奖。

1993年,参加北京中国美术馆“世纪末中国人物画作品展”。《大唐盛世》获中国美术学院马永芳艺术奖。

1994年,《大唐雄风》参加“第八届全国美展”, 被评为优秀作品, 获浙江展区金奖。

1995年,《敦煌之梦》参加“全国工笔画大展”, 获银奖。

1996年,应邀参加南京、哈尔滨、珠海、深圳等地中国画学术展。

1997年,《历史不能忘记》参加“'97香港回归中国艺术大展”并获银奖。

1998年,应邀参加《国画家》杂志举办的中国画学术展, 并获“国画家”奖。

出版有《唐勇力画集》、《唐勇力的画》、《唐勇力工笔人物画创作·技法赏析》、《唐勇力工笔人体艺术》等。



当代中国画新语言系列 唐勇力：工笔的写意性



线描对图绘

——唐勇力的新工笔画

(一)

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所面对的问题是: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涵义。

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的挑战时,激进派痛陈国画缺乏科学性,是毫无写实能力的原始绘画;而传统派则声称中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。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地思考。作为画家,他很少将其思考宣之于口,但从他近年的画作中,我们或可略窥一二。面对唐勇力的画作,我们可以明确地感到,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的改造。

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、人物和衣饰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位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,从更深地层次上说,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含着的深意,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然、粗率的代名词。无疑,正是在上述认识的基础上,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此行的巨大收获。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的王朝的遗迹。

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。在他的画中,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。简而言之,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,再使某些部分剥落,而某些部分则与底色融合。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作审美价值。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——他们就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35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)

当代中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。如何面对西洋绘画的巨大冲击无疑是每个中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“绘画平面”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,更重要的是,其自身作为

一个二维的绘画平面存在着。于是,一种蓝色便不再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联。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”也在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(Linear und malerisch)。诚然,将这对概念移用到一传统工笔画与现代工笔画之上,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。如何继承和改造这两种传统却又不落入“融合论”的圈套,如何将他们纳入到创作之中,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。

范景中

1998年10于杭州栖霞岭

要探求新技法

技法的探求直接关系着艺术形式的完美及出新。艺术必须有表现的技法,重视笔墨功夫,强调长久训练和实践的重要性也是为了这一个目的。但技法必须表现精神,使绘画成为精神的载体。

方薰云:“有法而无画理非也,有画理而无画法亦非也。画无定法,物有常理,物有常理而其动静变化机趣无方。”古人极讲究“法”与“理”的关系,主张“法”服从理。但明清以来中国画技法日趋凝滞,人人学习笔墨,在成型的技法中脱不出来,制约了“法”的创新,也阻碍了“理”的表达。

纵观中国画史,对中国画技法阐述最精妙的当推石涛。其云:“一画之法,乃自我立。立一画一法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。”中国清代之后的绘画甚无进展,过多地讲究“笔墨”,只在小趣味上做文章,脱离现实,脱离人生。百十年来,多少画家在墨分五色以及干、湿、浓、淡、擦、点、染上苦心经营,其结果是本末倒置,始终也不明白笔墨究竟为何物。技巧是必须在继承基础上不断创新的,惟有不断体验人生,不断钻研创新,技法才能有生命力。

石涛推崇的是“无法而法,乃为至法”。我们当代的画家更不能拘泥在古人的笔墨之中,而是要创新,要法自我立,在自由自在中,尽心尽力地表现对象,使作品情真意切。

具体说来,技法的探求和绘画使用的材料、工具等直接相关。材料不同,“法”也随之不同;工具的不同,“法”更不相同。“法”无常“法”,“理”却是常“理”。学习中国画,除了掌握传统笔墨技法之外,必须探求其他表现技法。通过对自然界动植物、工业文明、手工艺品及日常生活的体验观察,从中受到启发,探索出新的技法来。“法”的发现与创造有时也靠“悟性”和“灵感”。“法”不创新,艺术生命也就停止了。

绘画技法千变万化,变到后来,是否再也变不出什么新招来了呢?其实技法的探索和运用是有一个相对稳定期的,这也就是指一种风格的形成。风格成熟与否,取决于画家对画面

“意境”的表达是否深刻。“技法”是历代画家共同努力探索实践的结果。古代的披麻皴、斧劈皴、折带皴等均是经过反复实践后得到肯定的,至今依然使用,成为常法。而今中国画同样面临着技法创新的难题。

我们要努力在继承传统的基础上大胆创新,在绘画实践中从有“法”到无“法”,再从无“法”到有“法”。

技法探索是无止境的,一种技法导致一种风格,随之而来的就可能是流行化。如何避免某种重复,扩展视野和艺术语言的表现力,探求新的技法,将是摆在我们面前的又一课题。



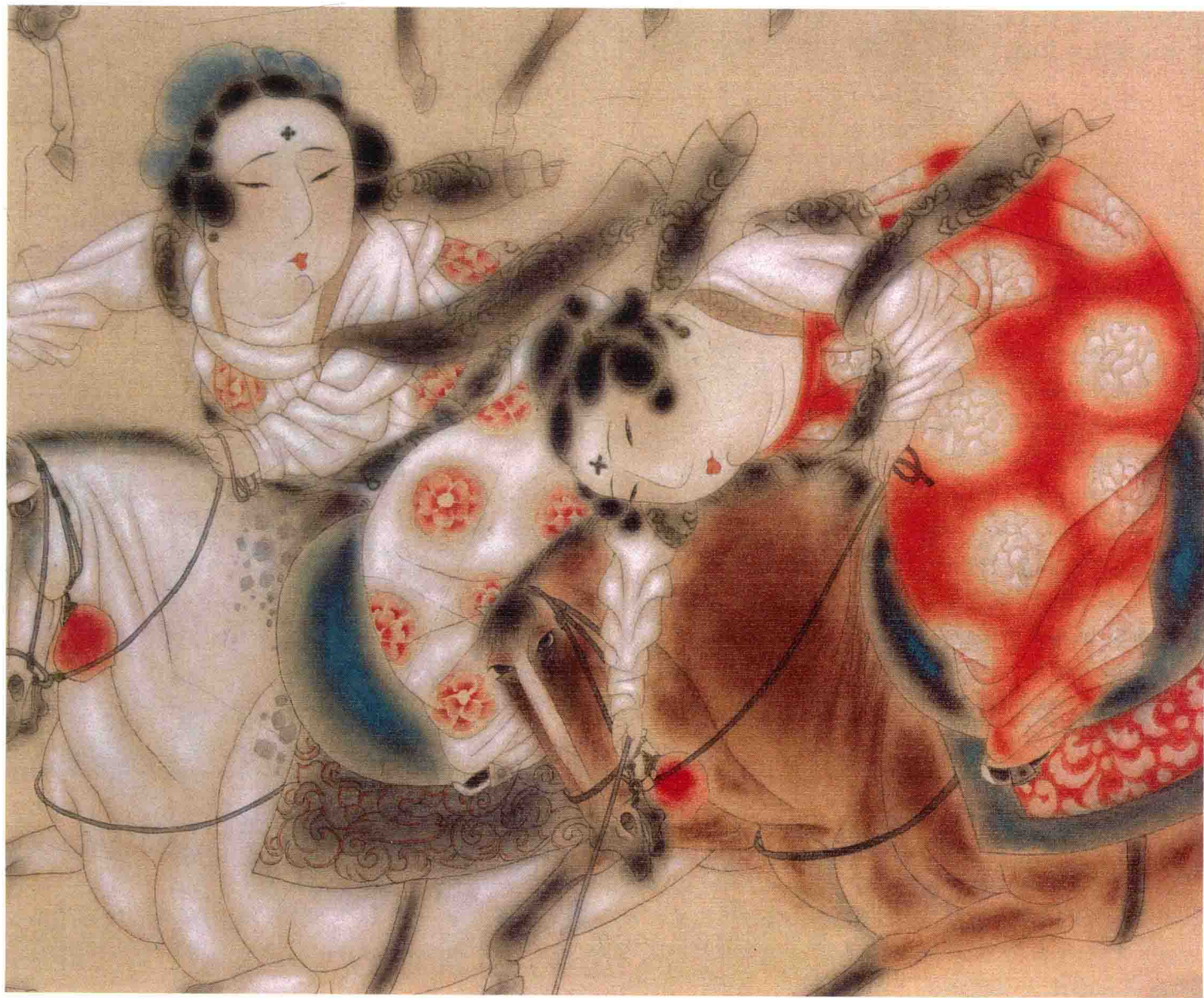
一、虚染法

中国画强调主观抒情,其审美意识的物化形态是“写意”的,这种精神不仅体现在酣畅淋漓的水墨画中,同时在造型严谨、制作精细的工笔人物画中也一样。对此我一直有深刻的体会。古代先师们创造了各种技法,如范宽的豆瓣皴、董源的披麻皴、倪瓒的轻墨法和黄宾虹的积墨法等,无疑都是后人学习的楷模。在当今的中国画坛中,探索新的绘画语言,创造新的表现技法,是画家的天职。“虚染法”乃根据“写意”的观念引申而成。

虚染法在渲染对象时,常带有极强的随意性,它着眼于对象点、面结构的渲染,配合染高染低法的穿插运用,技法灵

动而自由,不受线的束缚。

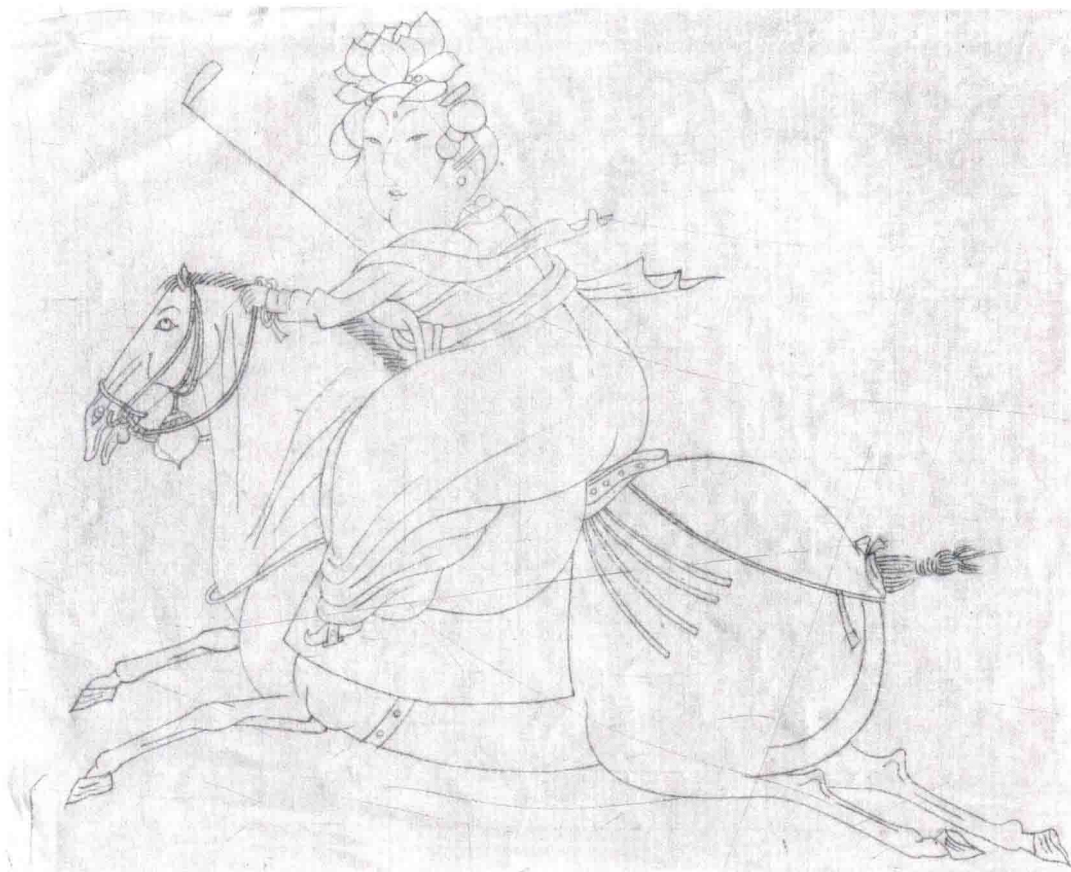
在运用虚染法时,有时会有意的将墨和色染出界线外,不留笔痕而成虚茫,使画面透出空灵、飘逸的效果。在这里特别要指出勾线的重要性。游丝般的、圆中见方的细线描和虚染法是相辅而成的。在成熟的线条组合形式中,线条互相之间的组合构成了画面的韵律;线与线之间有变化的空白,成为内在的节奏。虚染法在有节奏的旋律中,犹如进入了一个自由的天地,充分发挥出虚染写意的功能,为全面营造出一种虚实相生的艺术效果。





1. 铅笔线稿

在工笔画创作中,无论是什么样的表现形式及绘画语言,铅笔线稿都是必不可少的一步。铅笔线稿包括两个方面:一是造型的风格特点要高雅而有新意,二是有新意的造型会带来有意味的线描组织结构。线描组织自然而舒畅就会为虚染法开辟一个自由的天地,铅笔线稿可以反复推敲修改,不满意决不罢休。好的铅笔线稿是非常重要的,有了好的铅笔线稿,拷贝到画纸或画绢上就为虚染法的成功奠定了基础。



2. 墨线勾勒

虚染法中线条的勾勒是有一定要求的,最好的勾线形式是游丝般的,圆中见方的细线描,线本身有道劲和张力,如细铁线一样,不追求线体本身的变化,而追求组织形式的韵律。一幅勾好的线描就如一曲轻音乐一样,整幅画面构成线的美会使作者舍不得上色,但这只是虚染法的前奏曲。线条的组织形式和勾勒的方法在工笔画中是多种类型的,虚染法乃从写意手法引申而来,那么线的勾勒从本质意义上讲应该就是轻松自如的一类。

3. 虚染法的特点

在运用虚染法时,染墨染色不受线界的束缚(传统的工笔分染方法是严格按线界进行的)。我们可以有意识地把墨或色染到线界外,至于把握线界就全靠画家自己的感觉。线内线外所染的墨或色都如同传统方法一样用清水笔润开,不留笔痕。墨或色四周都是虚茫的,无一实处。因为墨线的勾勒是非常完美的,从画面上讲,线是实的,墨色是虚的。它们相辅相成,使画面透出空灵、飘逸的效果。这种画法既是传统的一脉,又拉开了距离,形成具有现代审美意义的绘画语言。在进行制作时这种画法轻松自如,不紧张,所以不要太小心翼翼,生怕画面哪些地方弄得不好。在染墨染色的过程中,我们可以随机应变,巧妙处理。只要全身心地投入其中,乐也在其中。



4. 虚染法中的头发

染头发一定得用墨,并一遍又一遍地虚染,要染得虚而透。一个 人物肖像的线描勾勒好后,虚染的步骤可以从头发开始。先把头发染成七分,然后进行下一步色彩的虚染。头发的线条可以将发丝一根一根勾出,也可以只分成结构组直接虚染。虚染时要从头的形体结构出发,先淡后重,必要的地方也要进行分染。要将头发的组织关系染出,要虚染实染相结合。



5. 白色的虚染

因白色都是矿物色,有覆盖力,所以采用虚染时,技术要求相对较高,有一定难度。在什么部位染白色要预先考虑好。(采用的白色颜料也一定要上好好颜料,胶性不要太大。一般市场上卖的国画颜料中的白色是不行的,最好是进口的白色颜料。)染上的白色一开始就可以浓一些,用清水笔润开,等其干透,再染几遍即可。具体情况还要具体分析处理。白色染到线外,线会被覆盖。要注意过线的白色不要太浓,尽可能让线透出,这全靠对全局的把握和考虑。





6. 虚染法中的实处理

虚染法一般用在全局大部位的渲染,染的部位四周全是虚的,没有实处。但是不可能在画面的所有地方都采用虚染法,也有实染的地方,如面部中的眼、鼻、口或其他背景的道具等。这些必须实染的部位在染时要注意和虚染相结合,虚和实协调一致。画面中,哪些地方要实染,哪些地方要虚染是有一定规律的,但更要靠画家自己艺术地处理,以求显出虚染的灵活性、随意性和写意性。



7. 以意赋色

虚染法的绘画手法的写意性还在于颜色的运用不一定“随类赋彩”，即不受固有色的限制。而是以意赋色，借色抒情。在色彩上要找到自己的情感性格，摒弃一般的色彩意识，发挥自己的想像力，博采传统中与西方现代艺术中的可取之处，形成自己的色彩观念。想用什么色就用什么色，只要画面的效果强烈、协调，表达了心中的意愿就可以了。

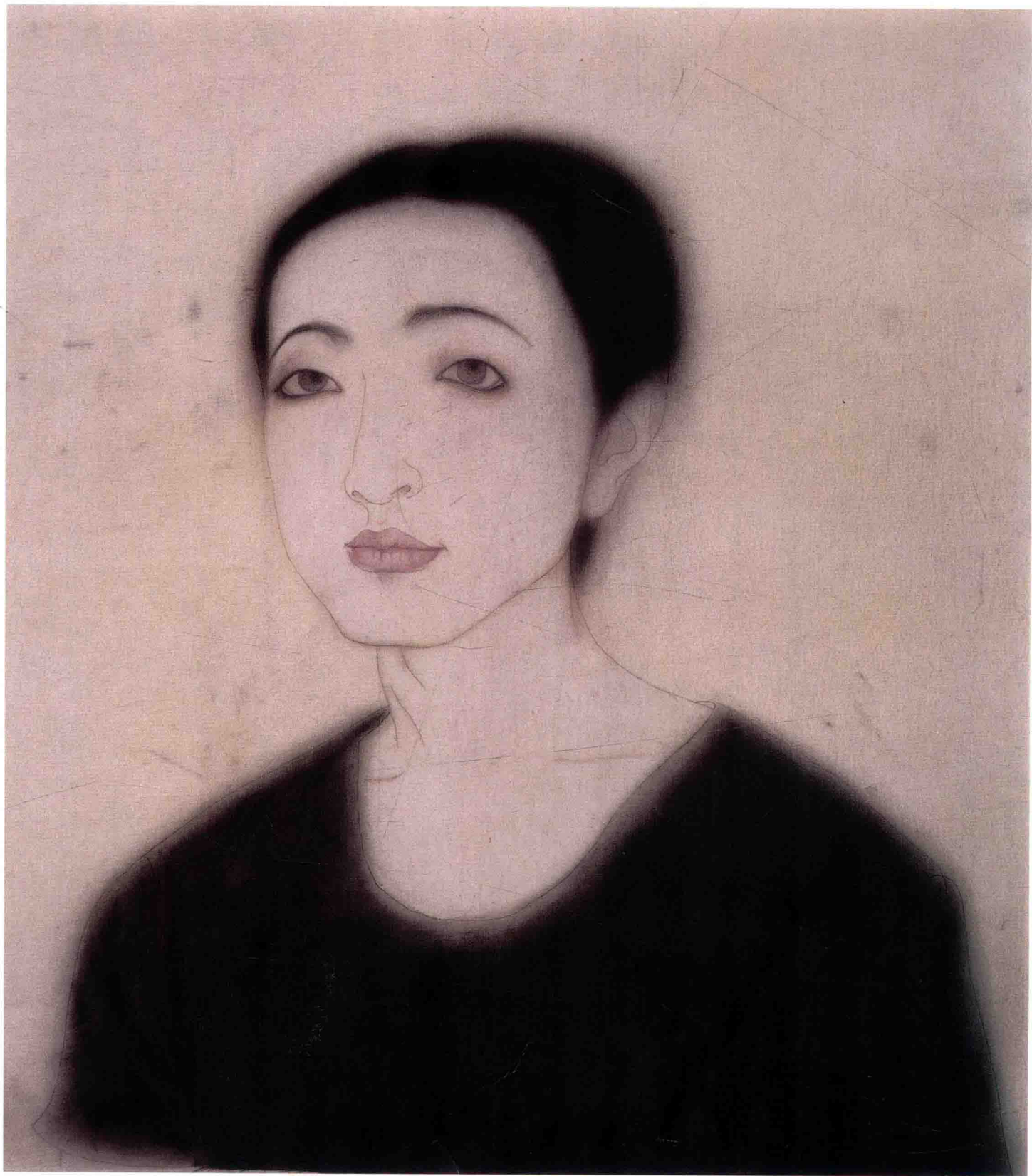


8. 细可入微，简可达意

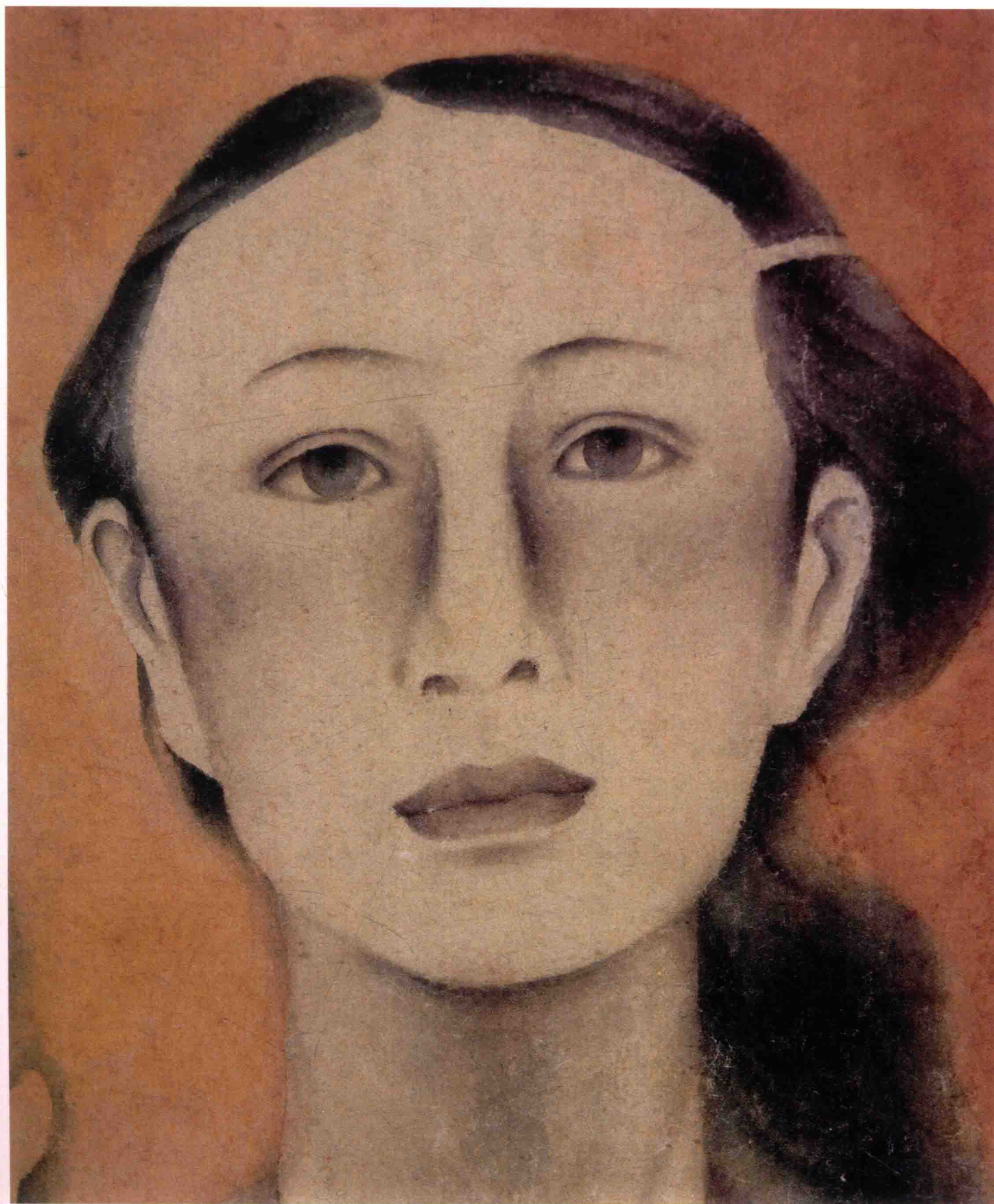
传统工笔画手法往往是处处都刻划细致入微，稍有不慎就会造成匠气、刻板，格调不高，把人累得天天腰酸背痛，眼睛模糊。虚染法的工笔画绘画语言打破了传统手法的桎梏，解放了手脚，采用的写意的观念、随意的手法，既可细致入微地刻画，又可简而传神，摆脱了舞台羁绊，海阔天空，自由自在。在实际的绘画过程中，也会感到每天都有新感觉，乐在其中。在传统的工笔画制作中，重复的染法完全可以找人代画，只要染平即可。而虚染法却时时处处需要动脑筋，需要找感觉。这就是它和传统工笔画手法的区别所在。



虚染法·写生



虚染法·写生·1990年作·60cm × 60cm



虚染法·写生(局部)·1991年作