



名校名师

教学写生作品示范

唐勇力

工笔人物

黑龙江美术出版社



- 责任编辑 董俊茹
- 策 划 蒋 悦
- 封面设计 赵宫宇
- 版式设计 韩 立
- 文字审定 张安祖
- 电脑制作 尹升洁
- 电脑扫描 宋天姿

ISBN 7-5318-0963-X



9 787531 809630 >

ISBN 7-5318-0963-X/J · 964

定价：36.00 元

3



名校名师 教学写生作品示范 工笔人物

编著 唐勇力



黑龙江美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

工笔人物 / 唐勇力绘. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社,
2001.8

(名校名师教学写生作品示范)

ISBN 7-5318-0963-X

I. 工… II. 唐… III. 工笔画: 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(2001)第 055030 号

名校名师教学写生作品示范

MINGXIAOMINGSHIJIAOXUEXIESHENGZUOPINSHIFAN

工笔人物

GONGBIRENWU

编 著 唐勇力

策 划 蒋 悦

责任编辑 董俊茹

封面设计 赵宫宇

版式设计 纹 石

韩 立

文字审定 张安祖

电脑制作 尹升洁

电脑扫描 宋天姿

出版发行 黑龙江美术出版社

社 址 哈尔滨市道里区安定街 225 号

邮 编 150016

制 版 黑龙江龙美彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

版 次 2001 年 10 月第 1 版

印 次 2001 年 10 月第 1 次

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 6

印 数 5000

书 号 ISBN 7-5318-0963-X/J · 964

定 价 36.00 元



简 历

唐勇力：1951年出生，中国当代具有代表性的工笔人物画家，兼长写意人物画。毕业于河北师范大学美术系，并留系任教。1982年考入中央美术学院国画系进修班，学习二年，1985年考入中国美术学院国画系研究生，毕业后留系任教。曾任中国美术学院中国画系人物画教研室主任，中国画系副主任、院学位委员会委员，硕士研究生导师、教授。中国美术家协会会员，浙江美术家协会理事。2000年1月调入中央美术学院国画系任教。作品曾参加第五届、第六届、第七届、第八届、第九届全国美术作品展览并多次获奖。出版有《唐勇力工笔人物画创作赏析》、《唐勇力画集》、《唐勇力的画》、《唐勇力课稿》、《工笔人体艺术》、《唐勇力工笔人物画》、《世纪之交中国著名国画家——唐勇力》、《唐勇力工笔人物画的写意性》、《中国画家丛书——唐勇力》等十余种。

目 录

序言	5
中国画教学课稿	8
立意	8
造型	9
构图	21
色彩	24
技法	29
肌理	37
线条	47
工笔人体	52
工笔画教学	59
大漠人家之一	62
崇善者	63
人物写生	64
人物写生	65
拜佛	66
大漠人家之七	67
大漠人家之四	68
脱落人物写生	69
湘西行系列(一)	70
湘西行系列(二)	71
湘西行系列(三)	72
湘西行系列(四)	73
湘西行系列(五)	74
青春迷茫	75
青春迷茫(局部)	76
母亲之二	77
母亲之一	78
母亲之一(局部)	79
佛光	80
大漠人家之(六)	81
大漠人家之(六)局部	82
佛光普照	83
佛光普照(局部一)	84
佛光普照(局部二)	85
西部人	87
西部人(局部一)	88
西部人(局部二)	89
西部人(局部三)	90
西部人(局部四)	91
大漠人家之三	92
大漠人家之三(局部)	93
大漠人家之二	94
大漠人家之二(局部一)	95
大漠人家之二(局部二)	96

序 言

敦煌母题：现代绘画的新向度 ——读唐勇力的工笔画

当代工笔画被许多人视为一个重要关口，一代画家在此面临着抉择，这一抉择的必要性和紧迫性是几方面的原因一起带来的。

在此前后，我们所置身其中的社会现实发生了巨大的变化，它是由一场被命名为社会转型的革命所引起的。这种变化使80年代的某些绘画及其观念现出苍白的原形。要想在变化了的历史境遇中维持工笔画创作的生命力与同步性，那么，工笔画创作不得不面临一个突破传统、创造新因素的痛苦过程。从艺术发生学角度说，经过上个世纪80年代狂热的形式实验的酝酿，至今恰好面临着对蜕变的召唤：走向艺术的现代新向度。

西方现代派诗人艾略特在评论另一位诗人叶芝时说，一个作家到了中年只有三种选择：完全停止写作，或者由于精湛技巧的增长而重复自身，或通过思考修正自身使之适应中年并从中找到一种完全不同的写作方法。鉴于艺术史的经验，这种中年意识首先是作为一种紧迫的危机感渗透到当代绘画意识中来的。而当代绘画意识，特别是工笔画意识的转换过程，似乎证实了一种论点：一个画家要想在中年以后持续一种良好的状态，获得某种恰当的历史感是必不可少的。事实上，环顾当代绘画态势，那些本土化、个人化、中年绘画、文人画等倾向与潮流，无不渗透了对获得这样一种历史意识的期待，这可以说是当代绘画与以前绘画的区别的显著特征。

中年画家唐勇力，成长于80年代，至90年代与新世纪初，其艺术已进入一个更加开阔、成熟的境界。特别是他的近期作品在贯穿着“敦煌情结”的宏旨下，体现了一种充溢着现代感的新向度，其技艺的精湛、经营的慎密、含量的丰富、美感的传达、历史感的酿造等等，都使他成为当代工笔画的代表人物。显然，他已经摆脱了流行于80年代的对超越历史的强调，强调盲目的本体审美，主张一种“非历史化”的艺术发展等等。到了90年代，唐勇力的作品明显地表现出一种稳健与扎实的特点，尤为突出的是，对历史感的处理能力成为他工笔画创作的一个重要标志，同时也是我们评价唐勇力创造能力的一个尺度。当然，需要

说明的是，这种历史感的复归，不是要回到反映论的旧调重弹，更不是复古，也不是取消绘画的独立性，而是在创作中为历史留出空间。事实上，在唐勇力的敦煌系列创作中，其历史感并不是先于创作而存在的现实，而是在创作中酿就的，它拓展了作品的审美资源，丰富了它的可能性。这种历史感不仅表现在画家的艺术理想中，也充分体现在这一时期的绘画文本中，《敦煌系列》便是如此。

《敦煌系列》，作为工笔画创作，体现了一种融入了历史感的现代新向度，他没有完全去重复伟大的敦煌艺术文本，而是取其精神，使之以全新的方式参与到一种转变当中。这一切当然根源于画家所处的时代境遇及历史环境所提供的某些积极因素。在唐勇力看来，敦煌的艺术精神资源是他寻找“艺术之神”的唯一途径，而且，相对于以往的独尊式的绘画经验而言，敦煌艺术的本真性、直接性、体验性和实验性特征，为他提供了极为丰富的可能性，开启了他的创作灵感。借此契机，他可以施展一种伟大的艺术抱负。

当代中国工笔画格局，大致可分为何家英传统技法类型的，胡伟、胡明哲为代表的材料型的，唐勇力绘画语言型的。唐勇力以工笔与写意结合的方式，给创作带来了一种自由，进而体现出越出边界的个性化，同时产生一种宽泛性、开拓性，形成十分独特的形态，给工笔画带来了可观的发展前景。唐勇力的《敦煌系列》作品的出现，使工笔画已有的文本归类原则受到了挑战，他拒绝了依照模式化的单一向度的统摄，有意识地把其他画种的因素融合进去，里边既有工笔的严谨、写意的浪漫、西画的色彩关系，甚至时空的错位、梦幻的遐想……等等，使之成为一种宽泛性、包容性很强的艺术向度的作品。

显然，这是基于画家对工笔画的特殊思考。

唐勇力心目中的工笔画，是具有工笔画优势与特征的，同时又是包孕着许多艺术因素的新面孔，它具有丰富的表现力；当他把工笔、写意、色彩等因素组成连贯、浑然的有机整体时，他实际上在建构一个新的秩序，一个新的有机体与一部“百科全书”

式的景观。

工笔与写意的结合,不仅具有技法的意义,更是一次艺术革命,它意味着传统藩篱的拆除,纸上的天地因边界的打破而无比自由。究其原委,在画家的眼中,现象世界就本质而言,是似是而非的,只有以多向度的处理方式,才能捕捉到纷繁的“总体”特点;所以,宽泛性与包容性的态度是对大千世界一团迷乱的清醒意识,它同时又是高度的自我意识和自由心境的表现。以敦煌为题,企图破解世界与人生之谜,这是一个宏大的命题。如果唐勇力一味恪守工笔画的门户,坚持以单一向度去创作,终将无力深入这个命题内部。而以工笔与写意的结合,运用多种手段补充工笔画,为的是不受固定形式的约束,获得以一种形式到另一种形式的飞跃,充分享受到创作的自由。这就使唐勇力的《敦煌系列》作品体现出一种相当丰富、复杂、互渗的性质,开拓了人们重新认识、理解工笔画的思路与界域。

无可否认,以工笔与写意结合为特质的《敦煌系列》作品在当代已经成为一个无法绕过的价值与意义的存在。

很长一段时间中,工笔画创作停留在传统语言层面,大多数画家及其作品也多是“换汤不换药”式的小修小补,其作品基本还是古典抒情、唯美形态的延伸。对此现状,许多当代画家都在寻求一种新的突破,力求使工笔画以全新的美感去表现全新的世界。在这一过程中,唐勇力无疑是佼佼者,他的那些工笔画新作,强烈地释放着一个当代画家的现代情怀。在《唐人打马球》、《杨贵妃》、《敦煌系列》等作品背后,透出的是一个观察世界的现代目光,那些古典的意象在千百年后的今天重被激活,并获得了前所未有的活力。特别是在《敦煌系列》中最集中地反映出唐勇力近期在工笔画创作中,在技法、观念、审美、形式与精神含量上所达到的高度。

读《敦煌系列》作品,似乎能感受到画家那深度搜寻的眼神和沉浸在思考中的身影,特别是在艺术探索中的力度和锋芒显得格外的突出。《敦煌系列》作为工笔画的最大特色,便是“难以归类”,而“难以归类”正是一种“存在的勇气”的体现,这不

是任何人可以做到的。在“难以归类”中,《敦煌系列》一类作品在一种艰辛的历险中体现着传统与现代的神秘沟通,同时也呈现出它本来的自由。像《敦煌系列》,这种形式感极强的作品,它的形式本身的设置,已经包含着传统与现代交融的内容了,这种似乎有意违拗工笔画的整饬体式而处理的作品形式,这种前无古人的做法与大胆选择,本身就足够令人寻味的了;但是,与其说是有意识的、精心的选择,不如说是唐勇力无条件地听命于早已深深植根在生命中的美感原则召唤的结果。画家不能违心地去抵御内心的呼唤。

突破工笔画的边界,或者不在乎自己作品属于那个画种,只要足以证明自己是在一种明显的、确切的差异状态中与世界对话,与历史对话,发生自己独特的声音,对唐勇力来说,再也没有比这样一种精神自由的言说方式更具魅力的事了。坚持在差异中进行创作,究其底里,是一种因心灵始终保持本质上的独特而显出令人欣羡的多面性和无限性的创作;这种创作直接关系着画家的思想与生命,永远逸出在现成的或既定的言说方式之外。现成的、既定的语言无法言说它们,它对题旨的表现,自始至终具有一种复调的性质,而使一切意在将其纳入某种固定程式中的惯性(或惰性)力量归于失败。

应该说,在《敦煌系列》作品中,有一种异乎寻常的勇气和承担精神,致使作品内部与整个绘画艺术,呈现出一种奇异的陌生化性质,它有力地拒绝着我们习以为常的那种简单归类。实际上,工笔加写意的大胆“承担”,其实都在指向同一个归宿,即找到现代绘画的新向度。这个现代绘画的新向度,为的是使作品有可能面对“整个艺术”说话。这就是说,《敦煌系列》作品,以新的言说方式把工笔画逸出单一向度之外去进行制作,再度提升到追求“艺术普通性”这一精神乌托邦层面上来强调,从而无意中提醒我们,使我们恍然意识到,有一种内在的线索,隐潜和贯穿在作品之中——即,对历史、文化进行现代性的整合。

这种偏离规范、无法归类的创作,在不经意中却深刻地体现了我们时代艺术对自身的认识——随着原有的绘画边界的瓦解,

绘画自身的性质突出出来。

唐勇力的工笔画，是远离工笔画特定体式的创作，却又有着诗境异乎寻常的深入，其内在的强烈诗意，反倒是通常作品中难得遇见的。透过这些包容了众多向度而界定模糊氤氲的创作，我们不难发现，画家获得了不同于他人的开阔语境的支持。在急切觅取汲取和整合现实经验的种种方式中，技法的变化已经意味着观念的更迭，而观念又反过来成为谋求自身生长和确立自我意识的重要支撑。

《敦煌系列》标志着工笔画新契机的出现，也标志着它的发展方向开始了转变。

同样以《敦煌系列》为例，作品中那种逼人的复杂和广阔，那些时间的整体性与空间的多维性都是与形式表现、技法语言密切相关的。我们意识到，唐勇力在《敦煌系列》作品中抒写着一种历史感、文化气息与生命体验，甚至还赋予某一种“史诗”的特点，他提出了这一问题，又给予它以尽可能圆满的回答。

在这些作品中，个人的生命体验被外化为不同的画面结构、色彩渐变与笔墨处理；虽然，敦煌是一个史诗时代的文化丰碑，却被当代人处理在当代世界之中，但你想完整表达出这一生命经验，是离不开形式、语言、技法这个前提的。

因此，《敦煌系列》具有较强的“感觉”性，图式、意象、技法都是跟着感觉出现的，感觉决定了形式、语言的特点，也决定了境界的飘忽与深邃。从早期作品看近期作品，可以发现画家有一个从造型变化至语言变化的明显轨迹，越至晚近，作品中的综合性优势越强烈，可以看出西方油画、中国雕刻、壁画等因素的融入。当然，新绘画语言的产生，是在长期的艺术实践中不断发现操作中的“亮点”，抓住这些“亮点”，以它为新语言的契机，给以扩展、放大、强化，并直接运用在画面中，而且赋予其以随意性与程序性，如此去形成语言范式。在唐勇力那里，绘画语言始终是在否定之否定中演进的，在现有的语言中要“再发现”，再调整，再形成新范式，如此往复，不断递进，不断更新。从《唐人打马球》到《敦煌系列》就是这样一个过程。

敦煌壁画给画家的启示是：自然与岁月的“删繁就简”魅力，远大于人为的美感，它更接近“天籁”般的奇妙。因此，在《敦煌系列》中，除却运用虚染法之外，还运用了脱落法，在下面染色、上面涂粉中，造成一种沧桑感；最后，用白色去调整画面，与黑色呼应，使调子谐调浑然。以黑、白两色为主，间有其他色彩做点缀，运用虚染、脱落法与钩线结合。其中，紧紧把握的是放松、是严谨与自由的统一，更主要的是让技法、笔墨的运行，随着感情而起伏跌宕。所以，作品的绘制过程、技法的操作、语言的选择，在唐勇力那里都不是纯粹的劳动，也不是简单地重复，而是感情的表达。这样的出发点，使色、线的运用不受局限而摆脱了僵硬，同时，还造成了一种“进退”自由的状态——即：这样的作品可以随时完成，也可视为未完成的、随时可以接着去完成的作品。

语言与观念的合成，传统与现代的统一，成为唐勇力工笔画开阔的艺术视野，并形成令人瞩目的绘画景观。

对于承担着空前的巨大观察压力的当代工笔画而言，追溯“敦煌”母题所提供的艺术精神无疑是一个意味深长的提示。当代绘画要获得开阔的视野和坚实的根基，就有必要恢复它多方面的能力，有必要敞开庭境，将被人为分离的思维向度、操作向度重新综合接纳到诗境之中。《敦煌系列》就是这样的作品，它的艺术性、学术性在于内中有多种因素的互动。学者式的艺术盘诘、意象的诗意弥漫与精神的历史从这里得到展示。

由此看来，艺术创作是一件很开阔与洒脱的事情，艺术家没有必要作茧自缚。

基于这样的认识，画家唐勇力在艺术创作中把自己展开，使各种可能性向度发生深入、逆转、自悖，在相对和谐的语境中，构成多向同构效应。

在艺术中，任何单独的一点都可以引向问题的核心。这便是唐勇力的绘画理念与实践准则，他正是这样思考的，也是这样做的。

徐恩存

中国画教学课稿

●立意

中国美学“意”的理论渊源深长，各有论说。在传统的中国画中“立象”是尽“意”的手段，东汉王充在《论衡·超奇篇》中有这样一段：“实诚在胸臆，文墨书竹帛，外内表理，自相副称，意奋而笔纵，故文见而实露也。”这里“实诚”与“意奋”是指情感的思想意境。唐代张彦远第一次提出绘画表现不是单纯的表现客观，也不是单纯的表现主观，他主张主客观统一，明确命名为“意”。其论云：“书画之艺，皆须意气而成，亦非儒夫所能为也”、“骨气形似，皆本于立意。”指的是画家内在审美情感。杜甫《丹青引》中说“意匠惨淡经营中”，即指意与法，或审美意识的主导作用。“挥纤毫之笔，则万类由心”、“意在笔先”、“画尽意在”，则都指的是画家主观的情思。其实，意的本源是自然、现实，意的组成因素是生活、物象对情感的刺激和心对物象的感受，情景交融，情景结合，情景相撞而生成“意”。

明清两代人是主乎“意”，尚其“趣”。讲“天趣”、“人趣”、“物趣”，皆是画家情感的呈现，明确表现出尚“意”的审美意识。

对“意”的研究历代画家都有精辟之论，当代各家各派更有自己的见地。“意”的含义深奥而又广泛，作为画家应有具体的可操作性的认识。画家为了追求“意”，就要凭自己的才能，到生活中去体验人生，认识人生，才能使自己的情思化为“意”。画家之品格、胸襟、气质、素养、情感熔铸现实才可能丰富“意”之内涵。“意”是情感，思想，画家三者融于人生所得。

中国画家首先论及到的是“形”或“形似”的问题。姚最强调：“立万象于胸怀”，明确“形”和“意”之间先立“意”，形为神似，形意兼顾。倪瓒云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。陈与义说：“意足不求颜色似”，他们都

主张“意”起着主导作用。但并不是说“形”就不要了，不求形似不等于没有“形”，不求颜色似不等于没有“色”，这里主要的是怎么把握形的问题。齐白石先生讲“似与不似之间”，这是白石老人把握形的观念。“形”和“意”之间形是为了达意，那么，形似，或不似，或似与不似之间，都是为得其意。如果没有形的把握，“意”也就很难达到了。

尚意、创意，古代画家在意重于形的审美思想指导下，以读万卷书、行万里路为创“意”的条件，不求形似只求意足。创“意”出新，成为画家无不努力奋斗之事。“意”只有在生活中才能求得，而情感就必然是其核心，无情感则不能产生“意”。在绘画的实践中妙悟“意”的存在，培养创“意”的主观精神，破前人之藩篱，立新意于画中；在艺术的实践中，凭着高超的造型技法、丰富的艺术想象力和“搜尽奇峰打草稿”的毅力，才能实现创“意”的目的。

画中之“意”均寄于画家情思。雄浑、典雅、俊丽、高古、自然、含蓄、豪放、清奇、悲慨、飘逸等等无不是情感的喷发。情感与想象相融合，情感又推动想象之神韵。只有想象力极强的画家，才能“立万象于胸情”。刘勰“神用象通，情变所孕。情以貌求，心以理应”的精论，是对艺术想象力的概括，简要而深刻。情远难“意”，心远难“形”，“意”是物我合一的结果。顾恺之所谓“迁想妙得”说的正是想象与意境完美结合的佳境。

张彦远的“象物心在于形似，形似须全其骨气，骨法形似皆本之于意，而归乎用笔。”就是阐明以“意”使法，法为“意”用，法在“意”达在绘画中所产生的重要作用。凡能卓然成家者，无不善于以意使法，笔墨之迹全为意用。画家的选材、造型、构图、色彩等均为情思所牵，以意运法，使法就意。

●造型

“论画以形似，见与儿童邻”、“有似而不似，不似而似之意”、“乃神似，非形似也”、“妙在似与不似之间”、“不似之似为真似”，以上均为历代名家对意象造型的论述，由此决定了中国画造型的审美观。如何理解认识“不似之似”，又怎样在绘画中做到“似与不似之间”，在实践中画家们的体会就各不相同了。研究其中之奥妙，求其真谛，是摆在每位中国画家面前的问题。

“写意”论是中国画传统的美学观念，它的要求是“似”与“不似”之间。山水画和花鸟画在历代画家的不断实践和探索中，其发展已达到了巅峰状态。而人物画，自唐代之后，因宋文人画的兴起，终于造成重笔墨轻造型、重山水花鸟轻人物的局面，致使人物画的造型讳偏俏弱，人物画家也寥若晨星。从中国绘画史来看，对笔墨的研究，是以牺牲造型为代价的。为了改变这种状况，自本世纪起，人物画家开始研习素描，重新确立造型的重要地位，并取得了一定的成就，但多少有矫枉过正之嫌，加之现代西方艺术潮流的冲击，使得“意象”造型观念再次陷入模糊状态。

对“意象”造型，我认为应重新加以认识，廓清其内涵。“意象”之灵魂是人的“情思”，它不受物象本身实体的质量、形态、结构、时间、空间的约束。画家是用心灵、人生去感悟认识对象，把握客观实体的。造型作为一种移情的媒介物，是画家在感悟对象中产生的视觉形象，这个形象既是中国传统美学的“不似之似”，更是现代审美观念的产物。就造型的过程而言，我认为大致可分为下例六种情况：

（一）情感造型。艺术是情感的体现，没有情感就没有艺术。客观物象作用于画家的直觉，引起心理的振动，头脑中就必然产生对物象的认识，“由物生情，由情生象”，造型由此产生在直觉和情感之中。对形、形状、形象这样的名词，要有一个明确的认识。“形”指外在的形，如一个人，一张桌子，一座建筑物，一棵树等，是从表面得到的一种概念；“形状”指的是同一类物体的变化，如胖人、瘦人、高人、矮人、大树、小树等；“形象”是指形和形状综合呈现的具体的形态。因此画家在对客观对象观察、分析、认识、理解的过程中，要熟练地掌握这些基本的概念。

画家的特点是情感丰富，而且情感时刻都在流动变化之中。画家在面对客观对象的时候（比如模特），通过视觉会产生一种认识，并和此时自己的情感很快的联系起来。而因对象职业、性别、年龄、高矮、胖瘦、丑俊的不同，画家肯定会产生不同的感情。在造型时是写实对象，还是夸张对象，这就需要画家善于观察和把握情感的流动，将客观对象融入画家的情感之中，使其成为画家情感抒发的媒介物。画家不应被动地描绘对象，而是要积极主动地将主观和客观巧妙结合，把握住形体的夸张取舍和线条的精细变化，准确表达画家的感情。

（二）理智造型。中国画的观察方法是心、性、情相结合。感悟客观对象的时候不只是一时冲动，还要冷静的思考。头脑要清楚，保持静观的思绪，深刻而理智地感悟客观对象呈显出的“有意味的形式”。古人讲“观象悟道”，就是指画家直观写生时，应从客观物象中悟出其中的道理来，将情感净化、融凝于理智，表达了理智造型的观念。如何对客观物象作艺术的表现，视点是画家需要最先考虑的。直观的观察方法可以是多样的：囿囿的看、整体的看；做环视体察、立体的全方位的分析判断。这样做



铅笔稿写生 110cm × 70cm 1993

的目的就是要透过“表象”抓特征，把握住对象的整体型和结构型，并充分刻画细节，近取其质，远取其势，逐渐深入，最终形成自己独到的造型风格。理智造型取决于画家本身的艺术修养以及艺术技巧等方面的因素。

（三）随意造型。古人绘画尚意，讲究的是外师造化，中得心源。“立意”是求理足，虽无常法但有常理，故画面“气骨”、“神韵”并存。绘画在不断的发展过程中，“意”增加了另一种含义，那就是造型的随意性。在表现客观对象时，不以精心思索的理智状态为主，而是对客观对象地彻里彻外观察判断，视觉角度不在一点上，而是作环行整体观察后即兴纵笔。随意造型对不同物象可以各取所需，拼接组合，互相渗透，随意而成，显出造型的不定性。西方绘画大师如毕加索、达利等也都具有这种造型的随意性。

将不同的物类特征融合一体，把不同时空的对象重新组合，不求常理而求通艺理，呈现出造型的灵活性，这是随意造型的特征。借鉴西方现代艺术，并将其与中国传统“意”的造型观念相融合，充分发挥艺术家的想象力，才能创造出多样的“有意味的形式”。



素描写生 50cm × 40cm 1994

(四) 象征造型。象征手法是中国传统人物画中贯穿始终的审美表现之一。古人不作写生,采取对客观对象追忆或默记的方式来作画,抓大的形体特征,整体造型性极强,画面有象征寓意;但也因此丢失了深入细致的客观描写,出现了雷同化、程式化、概念化的弊端。

恽南田题画诗云:“老树如奇士,修篁似美人”,揭示了绘画中的寓意。当然现代中国绘画中的象征性造型和古代的象征手法是不可能相同的。我说的象征造型是对视觉形象作直接的“象征”性的描写,以客观对象整体形态和构成为出发点,抓住其本

质特征,进行“象征”刻划。比如:一位老人,对其作古树般饱经风霜的描画;对一位山里人,作山石一般的描画,如此等等。这不仅加强了作品的内涵,而且也丰富了作品表现形式及深度。象征造型运用得好,会获得极强的艺术感染力。

把握象征造型这个具有浪漫主义色彩的审美造型观念,在实践中可以放开手脚,拓展象征的意义。如:象征式的构图、象征式的色彩等都隶属在画家的象征审美观之中。画家应该力求具有超乎寻常的感知能力,才能把现实中的形象塑造成为具有象征意义的艺术形象。



素描写生 50cm × 43cm 1994

(五)灵感造型。画家运用天生的悟性和感知能力,对客观对象这个灵感媒介进行联想,进而使之转化为可视的艺术形象,并运用巧妙的技法表现出来,这就是灵感造型。

潘天寿在《听天阁画谈随笔》中说过:“无灵感,即无创造;无技巧,即无绘画。故灵感为绘画之灵魂,技巧为绘画之父母。”此论把绘画中灵感的地位作了无比准确的阐述。画家要不断的修炼自己,认识灵感,不断地在绘画实践中显示灵感的作用。可能在艺术家一生的创作中灵感一直居重要地位,但只有长期深入地艺术实践,加上思维成熟的修养深厚,灵感造型才能真正灌注于作品之中。

画家本身要善于在生活中寻找灵感。各式各样的感官刺激,各式各样的事物都会引发绘画灵感,作为画家都应注意观察体验。如,你见到一怪石,或听说一件什么事,就会引起你的情绪变化,潜意识中会出现浮显形象的晃动,这都是灵感的火花。各种不同的客观对象、生活中的各类事物都会引发起不同的灵感,这就需要画家善于抓住灵感,运用自己的艺术技巧,使灵感造型得以实现。



素描写生 50cm × 40cm 1994

(六) 比较造型。俗语云：“差之毫厘，失之千里。”艺术形象的高雅与平庸，博大与狭小，精深与粗俗等均在毫厘之间。形象的差异，指的是一种涉及到典型形态的细微差别，有这点差别和没有这点差别那是完全不一样的。绘画是视觉艺术，人物画中形象是被观赏的中心，画与画之间、造型与造型之间互相比较是寻觅正确表达的最佳方式。人物形象造型的比较应是广泛而深入细致的，经常性的进行作品之间的比较，就会发现不同人的作品之间造型差异非常之大。比较是画家提高修养，提高对造型认识深度的极好方法。将古画和今画相比，西画和国画相比，大师作品与大师作品相比，自己的画与别人的画相比，通过不断的比较，细细观察、体悟、研究、品评作品的差异，就能获得高品味的造型观念。

在写生造型中，找对象差异，主要是靠观察、分析客观对象本身存在的不同的地方，如一个人左半部和右半部应是对称的，然而每个人都有不同程度的差别，要靠画家的眼睛找出这种细微差异，加以着重刻划。世上万物，没有绝对一样的，均有差异，画家就必须具备灵性和天赋去感知把握这种差异。

在创作中，造型的差异变化尤为重要，不可忽视。在一幅精心绘制的作品中，仔细研究分析所要描画的人物形象，充分发挥自己的个性风格，寻求造型的差异，在造型感觉、造型意识和造型趣味上进行比较，才能创造出精深、博大的形象。

中国民族的“意象”造型观，在形、色、质等物化形式上也完全不同于西方的造型观。为了显示本民族的文化特征，保持民族艺术的特色，应重视天人合一的传统理念，毫不迟疑地把客观对象纳入主观意念的秩序中，并使客观和主观和谐统一。



铅笔稿写生 70cm × 40cm 1995



素描写生造型 50cm × 36cm 1994

写生造型 60cm × 60cm 1993

