

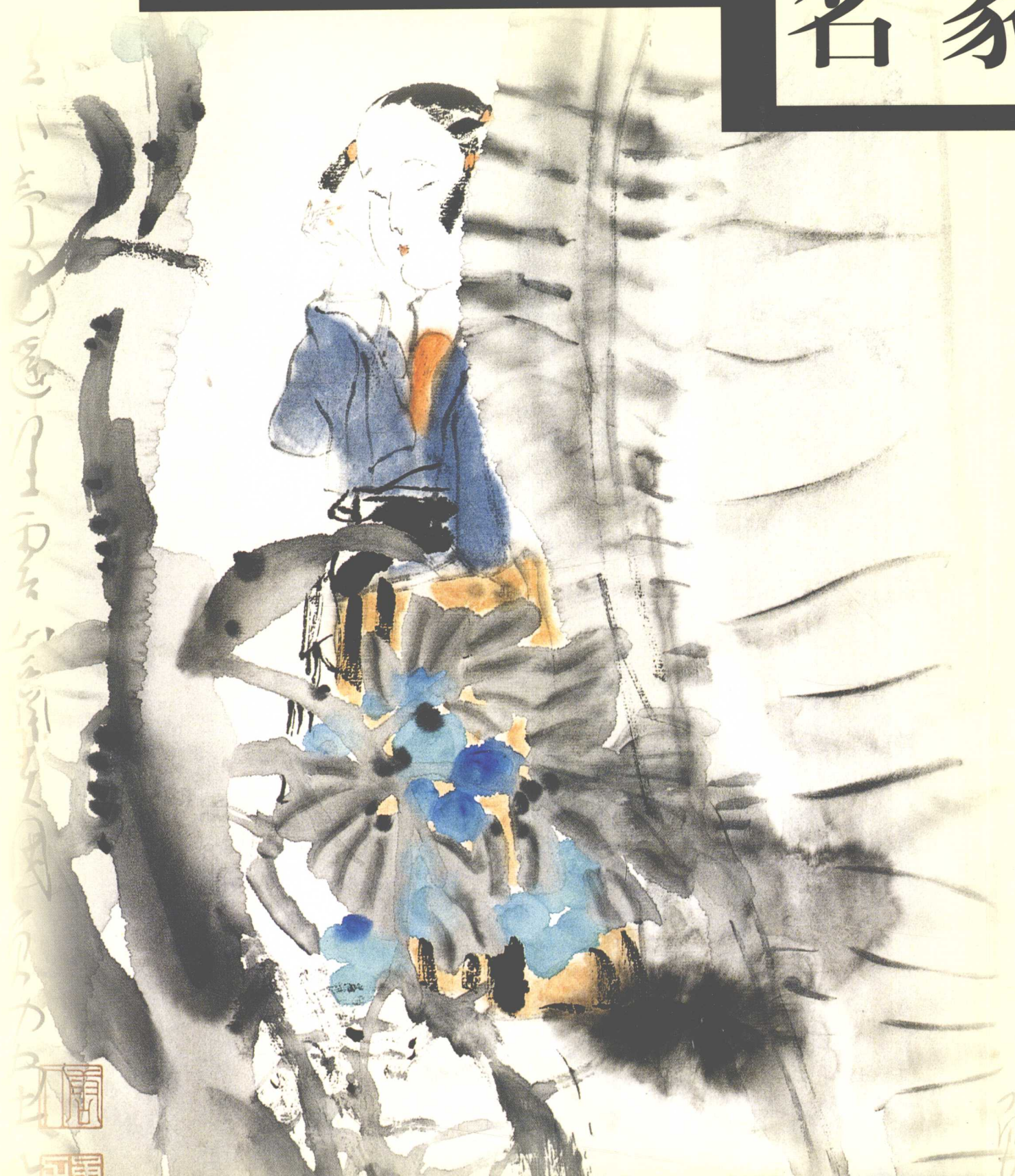
# 中国当代水墨人物画

ZHONGGUODANGDAISHUIMOREN  
WU HUAMINGJIAXIAOPIN

## 名家小品

# 后雨力

江西美术出版社





中国当代水墨人物画

ZHONGGUODANGDAISHUIMOREN  
WU HUAMINGJIAXIAOPIN

名家小品

图书在版编目(CIP)数据

中国当代水墨人物画名家小品·唐勇力 / 唐勇力编绘.  
南昌: 江西美术出版社, 2009.5

ISBN 978-7-80749-725-7

I. 中… II. 唐… III. 水墨画: 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(2009)第 047450 号

中国当代水墨人物画名家小品·唐勇力

唐勇力 绘

江西美术出版社出版发行

(南昌市子安路 66 号)

<http://www.jxfinearts.com>

E-mail: [jxms@jxpp.com](mailto:jxms@jxpp.com)

新华书店经销

江西省江美数码印刷制版有限公司制版

深圳市森广源实业发展有限公司印刷

2009 年 5 月第 1 版

2009 年 5 月第 1 次印刷

开本 889 × 1194 1/12

张 4.5 印数 1-3000

ISBN 978-7-80749-725-7

32.00 元

# 中国文化语境中的中国画本质

唐勇力

**内容摘要 (Abstract):** 中国画的本质是一个难以用语言概括且一直争议不休的热点话题, 不同风格流派的画家对中国画本质的体会有不同的观点和看法, 虽然众口难调, 但对中国画本质的思考, 却是每一个画家都绕不开的研究课题。首先, 抛弃工具材料和技法语言谈, 无法将这个问题阐释清楚; 其次, 若仅从工具材料和技法语言角度探讨中国画的本质, 所得出的结论则并不是中国画本质的整体形态。于是, 我们应该在更高的文化形态中寻找答案。由此得出的结论是, 中国画的本质是依托于中国文化, 或者说是以中国文化为整体的一种文化现象, 它由技术、科学和艺术三部分组成, 这三部分相互关联、相互渗透, 构成了一个稳定的三角结构, 中国画属人的文化性就体现在这个三角结构中。**关键词 (Keywords):** 中国画的本质 文化现象 技术 科学 艺术

## 引言:

转眼间, 从事中国画教学工作已有 30 余年, 在这 30 余年的教学实践, 以及自己的绘画创作中, “什么是中国画的本质”是一个经常碰到且无法回避的话题。通过几十年的创作实践, 特别是在教学过程中的深刻思考, 逐步形成了对中国画本质的独特认知。中国画的本质问题与对中国画传统的学习关系极为密切, 如何认识中国画的本质, 关系到中国画要从传统中学些什么东西, 怎样去学习传统等等, 这是中国画教学中经常引起争议的一个重要课题, 也是中国画教学实践中举足轻重的一大问题。基于此, 从中国画教学发展战略的角度上, 重新解读“什么是中国画的本质”这个既老又新的课题是极其必要的。

## 一、中国画的本质是属人的文化现象

在中国画的本质中, 涉及到非常重要的一个问题, 就是对中国画传统的学习问题, 即如何认识中国画、如何学习中国画以及从中国画传统中学习什么等属于中国画本质的问题, 这也是中国画教学中一直存在, 且争论不休的一个课题。

进入 21 世纪, 随着人们对传统文化重视的加强, 中国画创作也把侧重点放在了回归传统文化之上。这个回归既是对传统的承袭, 又是对传统的再认识和重新解读。虽然对这个问题大家众说纷纭, 但是作为艺术类的教学单位和创作单位, 包括画院都应有自己的“中心点”。所以, “什么是中国画的本质”, 已是一个迫在眉睫、亟待解决的问题。

中国画的本质涉及范围极为广泛, 其中, 所涉及的诸多问题互相纠葛、难解难分, 所以, 我们很难给它下一个完整而确切的定义。但是, 我们可以将其中互相纠葛的问题逐层分解出来, 然后将每一层所涉及的内容条分析缕使之清晰化, 并逐一解释清楚, 然后再把不同层级的内容统合起来, 由此, 使中国画的本质问题以清晰的面貌显现在我们具体的艺术实践中。

正如数学家哥德尔所说的, 数学本身解决不了的问题, 就要把它放在一个更高的系统中去解决。基于此理, 中国画本身涉及文化的问题, 也可以从文化的理念上去探讨。也解决了“什么是中国文化”, 中国画本身的问题才会迎刃而解。长期以来, 在中国画教学中, 正因为忽视了中国画的文化概念, 中国画的本质问题到现在也没有形成一个清晰的体系。现在很多人提起中国画的本质, 往往避而不谈。但作为一个画家, 如果不知道“什么是中国画的本质”, 对中国画的本质没有一个成熟的自成



体系的观点和看法，就无法进行自己的创作体验，更难以使自己的绘画取得更高的成就。

21世纪以来，随着人们对中国文化研究及对各个学科研究的逐步完善和成熟，我们完全可以把中国画的本质这个问题拿过来，放在中国文化的语境中探讨，哪怕读得不全面、不深入，但是必须迈出探索实践的第一步。正如鲁迅所说：“地上本没有路，走的人多了便成了路。”所以，我们现在要做的就是先从文化概念上去理解中国画，进而从其所包含的各个方面逐步深入，这样便有助于我们对中国画的教学和创作的整体把握。

中国画，有其理论上的概念，一般是指用中国所独有的毛笔、水墨和宣纸，依照长期形成的表现形式及艺术法则而创作出的绘画，即用毛笔和水墨在宣纸上作画。“中国画”这一概念，在古代并无此名称，一般称之为“丹青绘画”，主要是指画在绢、宣纸、帛上并加以装裱的卷轴画。只是近现代以来，随着西方绘画的传入，为了区别西方油画（又称西洋画）等外国绘画而命名，简称“国画”，简单明了，且很容易和油画、版画、雕塑等其他种类区别开来，而且它们所依据的媒介也不尽相同。一般意义上，油画是以颜料、色彩为媒介；版画是以印刷为媒介；雕塑则以石灰、青铜等材料为媒介，其中，唯独国画虽以宣纸、毛笔、水墨为媒介，但最后却以国名来命名、以国名为界定，这不能不说明一个问题，即中国画包含着文化的概念，也正是中国画这一文化的属性决定了其理解思维上的抽象性。

从中国画教学的实践看，现在艺术类院校的中国画教学基本上是遵循谢赫的六法——“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”而展开的。其中每一“法”又可单独提取出来，成为一个独立的美学概念。以六法之首——气韵生动为例，一般是指作品和作品中刻画的形象具有一种生动的气度和韵致，使作品富有生命力。气韵，原是魏晋品藻人物的词汇，如“风气韵度”、“风韵迢迈”等，指的是人物姿态、表情中显示出的精神气质、情味和韵致。之后，逐渐被移入画论中，用以衡量画中人物形象的精神面貌，后来扩大到品评人物画之外的作品，乃至某一绘画形式因素，如“气韵有发于墨者，有发于笔者”（张庚《浦山论画》）、“气关笔力，韵关墨彩”（黄宾虹《论画书简》）。但是，如若我们换一个角度，单纯从绘画实践的角度来看，“气韵生动”这个审美概念，对画家来说，可能更多的是一种只可意会不可言传的个人体会。譬如，传统绘画中内蕴的用笔，每一个画家各有不同，特别是

他们用笔时根据个人特点，所使用的水与墨调和比例不同，所表现出来的笔墨感觉也不一样，很难用语言表述，但却可以感受出来。这种笔墨感觉就是每个画家所体现出来的气度和韵致，不同的气度和韵致构成了中国画区别于油画等种类的气韵，这在西方绘画里是没有的。

从事中国画创作的人都有体会，中国绘画中的意味、意境，古代画论中的很多东西都是说不清、道不明的，但随着学养的加深、实践的增强，却可以领悟和体会。以前面所述的谢赫六法中的“气韵生动”这一审美概念为例，你很难通过理论性的阐释，让学生明白这一含义，只能通过实践、创作，慢慢地让他们领会。在水墨写意人物画中，或多或少还可以理解——“气韵生动”可以理解为笔下的干、湿、浓、淡在宣纸上所体现出的韵味（它在水墨写意人物画中可见性较强一些），但在工笔画中就比较难理解了，更多的时候需要借助于作品表面的装饰性、色彩的对比性去理解，但还是很难深刻地把握中国传统工笔画的气韵到底体现在什么地方。所以，基于这个层面，无论是水墨画还是工笔画，甚至寺庙的石窟壁画，对“气韵生动”的领会，都需要悟性，中国古代画论中注重的领悟、顿悟，就是这点。“气韵生动”虽然难以表述，但却可以通过画家自身丰厚的学养，绘画实践的加深感觉出来。像流传至今的敦煌石窟壁画里的唐代绘画，我们现在看，还能感受到中国传统绘画中所蕴含的那种笔墨韵味、气韵感觉、造型感受、线与线之间的衔接关系以及经过1000多年蜕变形成的斑驳、色彩的变异，特别是产生的那种形式感和气韵感，更加使我们感受到中国画中深厚的传统文化底蕴。

站在中国画教学战略发展的角度看待中国画传统，必须把握一个核心——学习传统，主要是学习传统中的文化精神和传统文脉。只要把握住文化精神这一核心，很多问题就可迎刃而解。但是，在实际的教学中，常常存在一些理论和实践无法契合的问题，学生很难通过自己的绘画实践把这种理论形态表述出来，即理论与实践脱节。

另外，中国文化讲究“虚实相生”，中国画的空间意识自古就打破了时空的界限，讲究“天人合一”，讲究“有我之境”、“无我之境”、“我为自然”的意象思维。与西方写实性绘画相比，中国画不但可以把不同时间、不同空间看到的景或物定格在同一个画面中，而且还可以把同样大小的物象，不受时空条件的制约，随创作者的主观意念随意夸大、缩小。例如梅花、菊花等在不同的季节，中国画却可以把它们结合在同一画面中，这在西方绘画中是不合逻辑的。西方艺术讲究再现，譬如，法国古



典主义代表画家安格尔，对自然崇拜得五体投地，在他向希腊人和拉斐尔讨教之前，先学习了自然，他曾断言：“希腊人就是自然；拉斐尔之所以是拉斐尔，就是因为他比别人更了解自然”，“艺术发展早期阶段的那种未经琢磨的艺术，就其基础而论，有时比臻于完美的艺术更美”。安格尔认为自然中的东西已经非常美了，只要我们把它如实地描绘出来就可以；而中国画并非如此，简单追求对自然的真实再现，往往会被看成“画之末流”，与“真实”相反的是更讲究画面中所蕴含的笔墨韵味。以宋元明清以来的文人画为例，很大一部分作品都是“超以物象”，被画家拟人化，赋予其精神意旨，因此我们很难从生活中找到其原型，这种现象在中国古典诗词中也比比皆是。

然而，中国文化中所蕴含的这种“意象”观，在中国画教学实践中，却存在一个矛盾，我们很难用有限的词汇把画面中所蕴藏的无限的意境表达出来，我们逐步发现，与其对学生传授一些空洞的理论，不如让他们通过自己的创作实践去体会，尽管这之中可能需要一个很长的过程。以古代画论中品评绘画的四大标准——“神、妙、能、逸”为例，倘若我们只是简单采用五代黄休复在《益州名画录》中对逸、神、妙、能四格的概括——“逸：画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格。神：大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格。妙：画之于人，各有本情，笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格。能：画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格”，只是这样简单地按照画论去解释、翻译，学生理解不透，也领会不深，特别是对刚入学的学生来说，因为他们还没有这方面的过多实践，所以必须有一个长期的知识和经验的累积才能慢慢体会出画论中所蕴含的深远意味。

“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”，尽管在学习的初级阶段，很多人未必能理解诗中的蕴味，但是，当自身的知识、实践有了一定积累后，人的体会与悟性就会有一个从量到质的转化，无形之中也就能慢慢领会其中的韵味和诗中所表达的意境，绘画亦是如此。

## 二、中国画的本质由三大文化层级组成

关于中国画的本质问题，首先，我们可以根据中国画所涉

及的基本美学概念或审美概念，将其划分为技术、科学和艺术三大层级。其次，再将这三大层级所涉及的审美概念归类划分，只有这样，我们才能总结出有益于我们创造实践的理性规律，用以指导我们的艺术探索和艺术实践。

### (1) 技术

首先，艺术是一门技术，是人类实现精神表达所必备的工具。从概念上区分，技术是人类在利用自然、改造自然，以及促进社会发展的过程中所掌握的各种方式、手段和方法的总和。技术是功能与理性的良好表述，它的不断更新为艺术的表现形式提供了多样性。艺术具有共通性，但是技术却极少有相通性，所以有“隔行如隔山”之说。我们必须通过技术来实现艺术创作，这是不可违背的客观规律。

其次，技术是评价艺术水平高低不可或缺的重要因素之一。虽然现在很多人轻视技术，认为技术、技艺是画匠的表现，是“文之末流”，是对画家文化修养的否定。其实不然，之所以有这种顾虑，主要还是受宋、元、明、清文人画思想的影响。在古代画史上，画家有行家和戾家之分，职业画家为行家，文人画家为戾家。以绘画论，宋、元以后，戾家的地位无疑高于行家，因为戾家多为文人士大夫，其画有“书卷气”，或曰“卷轴气”。所谓卷轴气，清人方薰《山静居论画》一语点明：“不以写意、工致论，在乎雅、俗。”于是，受这种残余思想的影响，很多人都把艺术与技术分离开来，进而否定艺术的技术性。实际上，艺术首先是一门技艺，其次才是一种文化——素养、学养，正如启功先生所说的“行戾之分在于士气与匠心之分，不在于绘画的技巧与功力”（启功《戾家考》）。

在中国画教学中，对“绘画是一门技术”这个观点，我有一些自己的体会——在教学中，凡是技术能力好的同学，对中国文化本质或者美术理论的理解就深刻；反之，对中国文化本质的理解就有些障碍，即技术与文化有相通性。但是，在具体的中国画教学实践中，两者还存在一个共同点，就是在实践中，如若让他们把自己的思想表述出来，他们都很难解释清楚，即动手能力强，语言表达能力差；当然，也存在语言表达能力强，动手能力差的一些学生。对于这样的学生，我们要引导他向美术理论方面发展，有实践基础的理论研究可读性会更强一些。比如，中国美院的卢辅圣老师，他本身就是学国画的，最后却从事理论研究，而且搞得特别好，成为美术理论界的权威人士。这主要得益于他绘画方面的实践，所以写出来的文章既生动又有说服力，而又因为有美术理论上的支撑，以及



他自身对文化的深刻研究和独到体会，所以他的画很有韵味，很有高度和深度。这就如中国的武术，练武不是为了打人，而是为了修身，武术的最高境界就是武德（现在有“武道”之说），如果没有这个境界支撑，他的武功不可能取得很好的成绩，更不要说出神入化了，德与技是相辅相成的。

### （2）科学

这里的科学，并非指自然科学，而是指人文科学（当然，作为人文科学的艺术美学之中，并不排斥自然科学，譬如，光影、物理学中的光学问题）。人文科学源于拉丁文 humanitas，意为人性、教养，是指以人的社会存在为研究对象，以揭示人的本质和人类社会发展规律为目的的科学。15世纪欧洲始用此词，是指有关人类利益的一门学问，以别于曾在中世纪占统治地位的神学。

从历史上看，在近代科学和技术诞生的初期，科学和技术与文化有着几乎浑然一体的共生性，然而，随着科学、技术的发展和专业化，科学以及科学文化具有了越来越强的独立性，逐渐与人文文化疏远。20世纪50年代末，英国学者C.P.斯诺明确地提出了“两种文化”（即科学文化和人文文化）及其分裂的问题。此后，虽然在不同的历史时期“两种文化”本身及其分裂的含义也有着不同的表现和侧重点，但人们对这一问题的关注却间断地持续下来。一方面，在许多领域，尤其是教育领域，人们一直在试图沟通两种文化，努力在其间架起桥梁；另一方面，“两种文化”之分裂的局面仍然存在，并在新形势下有新的发展。然而，正如斯诺几十年前所认识到的“两种文化”这种“危险的分离”，对社会和人类自身的发展将会带来不利影响。因此，以各种可能的方式，使受教育者兼具科学与人文素养成为和谐发展的人，是我们追求的理想目标。体现在对中国画本质的理解上，就是：在中国画的创作实践中采取人文科学的态度，坚持“人文主义”思想的创作理念，追求真、善、美的统一。真、善、美是中国画教学过程中所追求的最高境界，求真——科学境界；向善——人文境界；臻美——艺术境界。因此，真、善、美的统一，也是绘画创作上科学境界、人文境界、艺术境界三大境界的完美统一。

### （3）艺术

艺术是人们为了满足自己主观精神需求和情感器官的行为需求而创造出的一种文化现象，这种文化现象的本质特点是用各种形式的语言创造生活。艺术需要技术的支持，又在技术的基础上表现着思维和情感。

中国画的本质首先是一个文化概念，这个文化概念涉及技术、科学和艺术三个方面，这三个方面相互关联、互相渗透，构成了一个稳定的三角结构，中国画属人的文化性就体现在这个三角结构中。但是，技术、科学并不能构成中国画的文化性，所谓的文化性体现在绘画上，就是要传达出作者对人生的理解、对生活的感情，技术、科学是表达这种理念和感悟所借助的工具，虽然缺一不可，但只有上升到艺术思维的层面，才能把这种属人的文化属性体现出来。

以勾线为例，这首先是一个技术性的问题——直接用线起轮廓，握笔似平时握钢笔写字的方式，将轮廓深化为结构，勾出的线条有轻重、粗细和较强的线条表现力。但是在勾的过程中，又会牵扯到人们审美理解上的勾线要正、要轻、要合、要有气度、要有韵味，这里的正、轻、合就是人文科学内蕴的文化属性。虽然只是简单的一条线，但这一条线却蕴含着一种中国文化，多条线组合成的形势、韵致又构成了中国画的笔墨韵味、中国文化的精神指向。

用线造型是工笔人物画最基本的语言。如果能够把线与造型的形态完美结合，便能充分体现工笔人物画的美感。遵循“尚意”的造型原则，应该是创造有意味、有美感的“形”，而非机械描摹物象。在造型上，工笔画有着广阔的自由空间，线是语言，造型是创造，也就是说用语言去创造，当然，语言也可以被创造。组织线条或勾好线条，从某种意义上讲是技术问题，它往往比较容易得到解决，而创造则不是技术问题了。创造必须先有意识，即造型意识。造型意识是人脑感觉物象并能创造形象的一种思维，能不能用造型意识去感受、观察对象，并敏感地、本能地处理好画面上形与形之间的关系，使画面成为有意味和有感染力的形式，这是衡量一个画家是否具备高素质审美和造型意识的标准。

当前在中国画教学中，遇到的最大问题是，学生对传统文化的理解比较肤浅，就好像前面所说的勾一条线，一般人所能想到的只是一条实实在在的线，而非一种外在的精神，至于这线里所蕴含的文化——正、轻、合这种深入文化本质的问题，就更难体会，这就需要依赖于画家自身的修养和丰富的实践经验。每个人因自身修养、知识储备、实践经验等方面的不同，对一条线的把握、体会也是不一样的。只有具备了深厚的文化内涵和知识储备，有了对文化的深刻理解，才能清楚地看到线背后支撑的文化精神，若理解不到这一点，绘画本身的线也就无法组合成一个完美的形式。

寻友图 .....	1	碧石落竹丛图 .....	26
问路图 .....	2	浅尝春茶图 .....	26
秋林结拜图 .....	4	观音菩萨像 .....	28
郊行春醉图 .....	5	山中行图 .....	29
母子郊游图 .....	6	小儿戏耍图 .....	30
马鸣风萧萧图 .....	7	母子行吟图 .....	31
天地之间图 .....	8	窗下读圣贤书图 .....	32
秋月观秋景图 .....	9	千里马蹄轻图 .....	32
皎洁月赏宝图 .....	10	轻行天山图 .....	33
长亭品茗图 .....	11	观音菩萨像 .....	33
极目藏宝图 .....	12	秋林寒叶图 .....	34
观音菩萨像 .....	13	原野畅游图 .....	34
窗竹书案图 .....	14	秋风又凉图 .....	35
轻骑图 .....	15	君骑骏马行图 .....	35
古廊小息图 .....	16	群仙山间行图 .....	36
观山中秋色图 .....	17	秋山行旅图 .....	37
农家小歌图 .....	18	蕉林曲 .....	38
山间问路图 .....	19	相识相音图 .....	39
秋日轻风图 .....	20	秋日嬉戏图 .....	40
仲秋云和月图 .....	21	小憩图 .....	41
风送马飞蹄图 .....	22	山行图 .....	42
晓马花间路图 .....	23	山中行路图 .....	43
清霜竹林图 .....	24	荷塘小息图 .....	44
皆在碧石间图 .....	24	山明水净图 .....	45
乘马闲游图 .....	25	紫竹苑游歌 .....	46
山间行游图 .....	26	紫竹院游歌 .....	47

# 目录





寻友图 68cm × 68cm 2002年



中庭散月 宋人副宰秋怀韵白



问路图 45cm × 136cm 2001年



秋入色林一 图 抹红 日脚霞 千林暮 霭 纳 归 鸦 西 风 卷 尽 梧 桐 集 乞 与







秋林结拜图 68cm × 68cm 1999年





手卷  
郊行不問途  
春醉非美酒

勇力畫  
丁亥歲

雷

勇

力

雷





母子郊游图 45cm x 34cm 2006年





马鸣风萧萧图 45cm x 34cm 2006年





天地之間圖

常力畫



天地之間圖 45cm x 34cm 2006年



秋月觀秋景  
畫



秋月觀秋景圖 45cm x 34cm 2006年