

走 近 画 家

唐 勇 力



走近
画家

天津人民美術出版社

走近畫家

唐勇力

天津人民美術出版社



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、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，现任中国画系副主任。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《唐勇力工笔画人物画创作赏析》、《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》、《中国画家业书——唐勇力》等十余种。

丛书总编：岳增光 责任编辑：姚重庆 封面设计：刘庆和

图书在版编目(CIP)数据

唐勇力/唐勇力绘、——天津：天津人民美术出版社，
2002

(走近画家，7-5305-1962-X)

ISBN 7-5305-1962-X

I.唐... II.唐... III.中国画 作品集—中国—
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第(077510)号

走近画家

唐勇力

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

深圳市佳信达印务有限公司印刷

2003年3月第1版

开本：889×1194毫米 1/16 印张：3

新华书店经销

2003年3月第1次印刷

印数：0001—3050

ISBN 7-5305-1962-X/X·1962

定价：22.80元

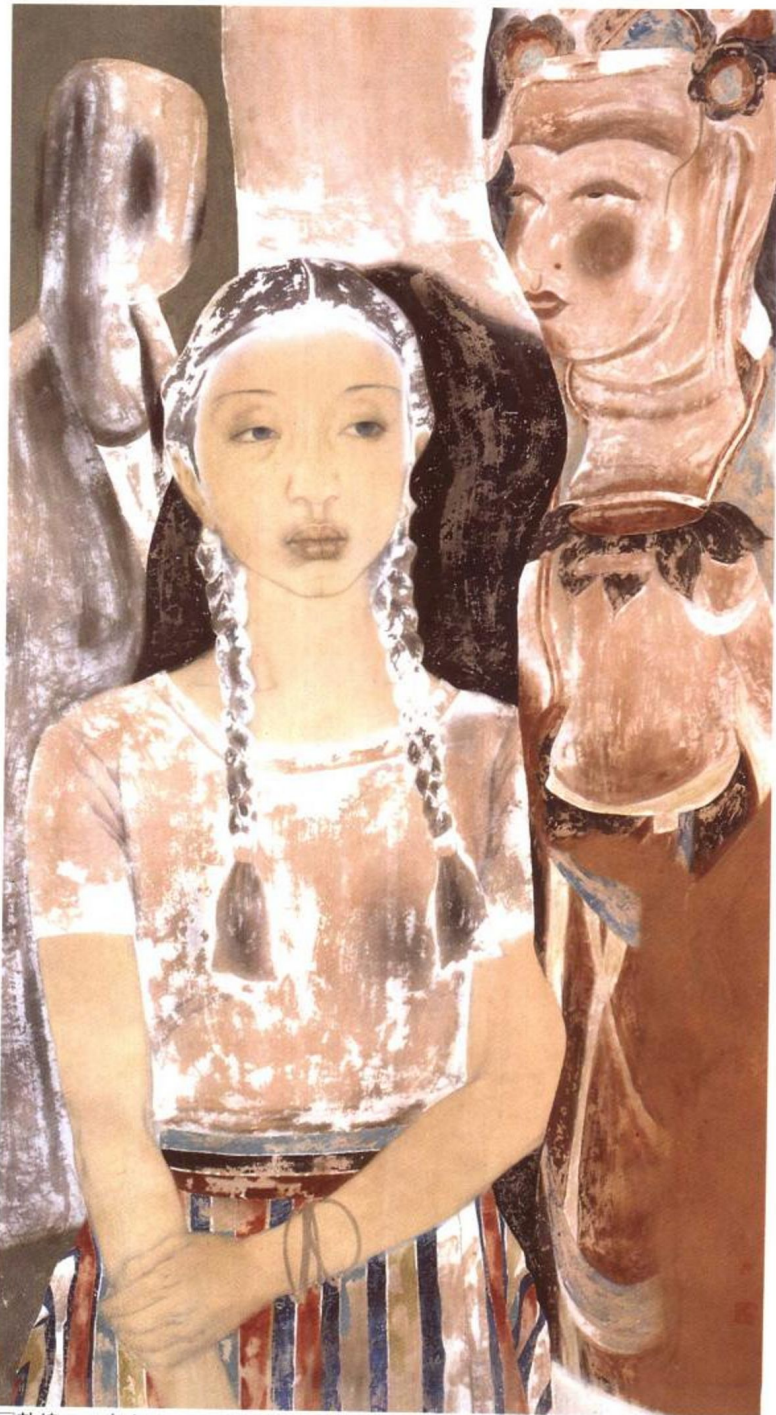
■ 徐恩存

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。从艺术发生学的角度说，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曾说，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



□敦煌——少女 138cm × 80cm 1997年



■和冯远、潘公凯、卢沉、董中焘先生。



■去南京举办展览。



■和同道画家一起在扬州瘦西湖。

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、经营的缜密、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》，作好工笔画创作，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语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”的惟一途径，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，以胡伟、胡明哲为代表的材料型的，唐勇力绘画语言型的，他以工笔画与写意结合的方式，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



■ 1991年举办个展，和导师顾生岳先生。



■ 观看自己学生的作品。



■ 作为导师在研究生毕业答辩会上。



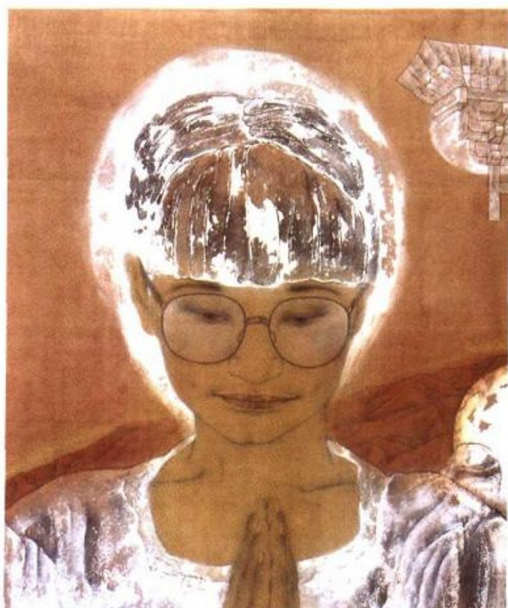
敦煌——拜佛（局部）

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因素融合进来，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，这是基本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此自由。究其原委，在画家的眼中，现象世界就本质而言，是似是而



敦煌——崇拜（局部） 160cm × 90cm 1998年

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约束，获得从一种形式到另一种形式的飞越，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，拓开了人们重新认识、理解工笔画的思路与界域。

无可否认，以工笔与写意为特质的《敦煌系列》作品在当代已经成为一个无法饶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方面，大多数画家及其作品也是“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



□敦煌——西部行(局部) 350cm × 140cm 2001年

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



□敦煌——童年行(局部)

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,本身就足够耐人寻味的了;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哪个画种,只要足以证明自己是在一种明显地、确切地差异状态中与世界对话、与历史对话,发出自己独特的声音,对唐勇力来说,再也没有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、或即定的言说方式之外。现成的、既定的语言无法言说它的;它对题旨的表现,自始至



■在山中写生累了小憩一下。



■在青海写生时同藏尼合影。



■带学生下乡在太行山中。

终具有一种复调的性质，而使一切意在将其纳入某中固定程式中的惯性（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“艺术普遍性”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，有一种内的线索，隐替和贯穿在作品之中，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了出来。

唐勇力的工笔画，又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，仅仅是



■和女儿一起去故宫。

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定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，甚至还赋予其一种“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、色彩递变与笔墨处理；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，但你若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、技法多是跟着感觉出现的；感觉决定了形式、语言的特点，也决定了境界的飘忽与深邃；从早期作品到近期作品，可以发现画家有一个从造型变化到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、中国雕塑、壁画等因素的融入。当然，新绘画语言的



■带学生下乡写生途中。



■带学生下乡去山东，在集市上来点小意思。



■课程该结束了，和学生留个影。

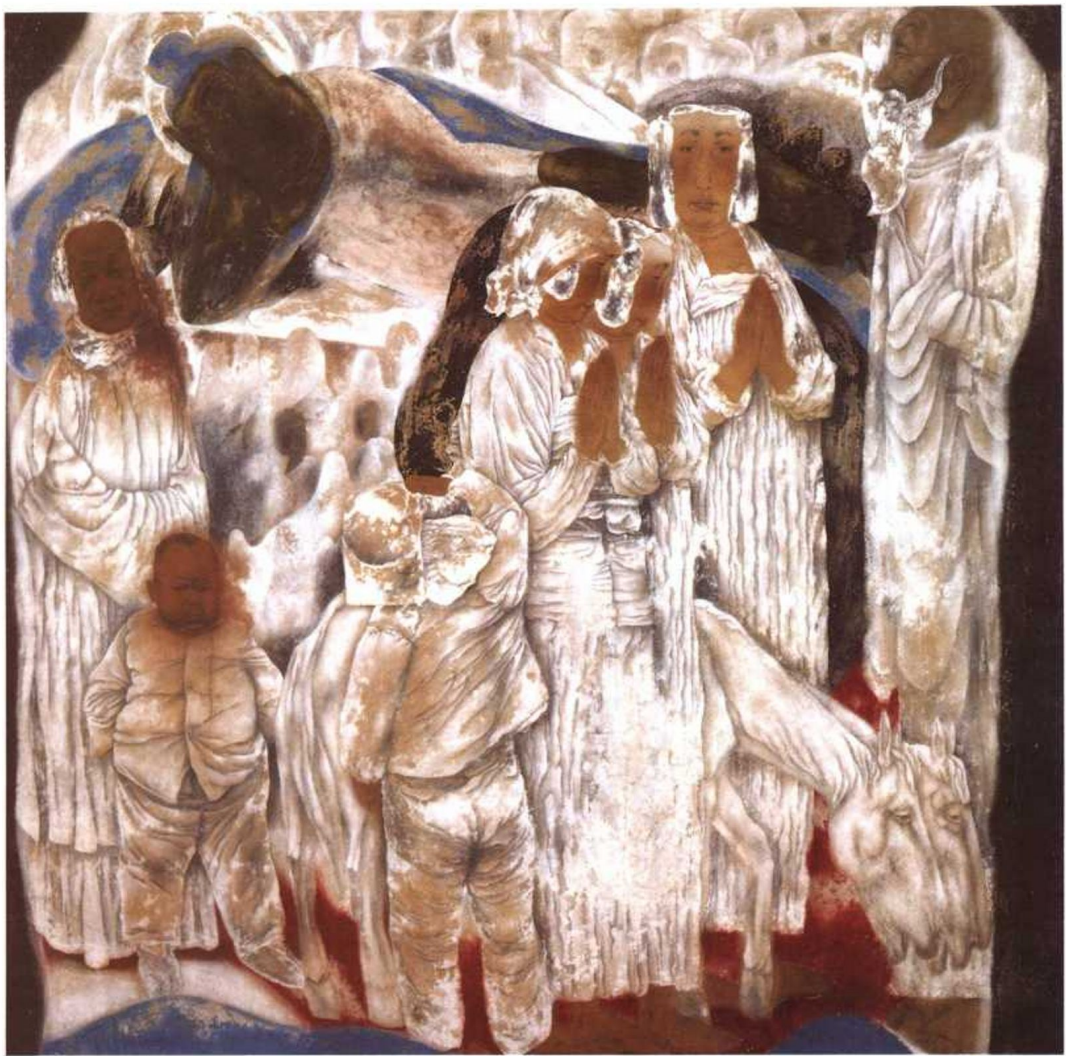


敦煌——思 50cm × 50cm 2000年

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、脱落法与勾线结合，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，也不是简单的重复，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，也可示为未完



□敦煌——人生行 138cm × 138cm 1996年

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现实压力的当代工笔画而言，返溯“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，有必要敞开语境，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，构成多向结构效应。

在艺术中，任何单独一点都可以引向问题的核心。这便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。

■ 唐勇力

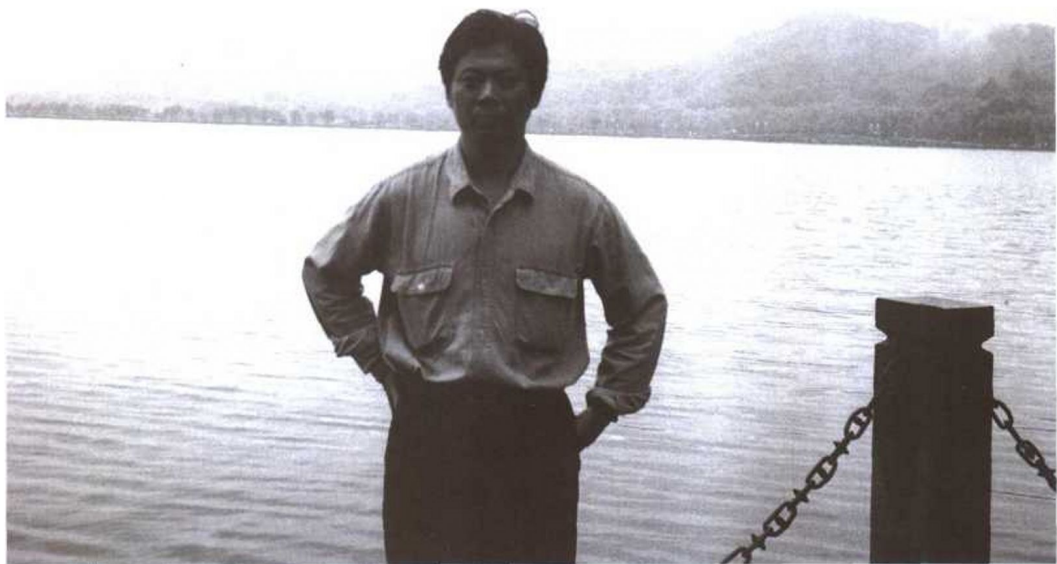
工笔画教学断想

走近画家
● 唐勇力

如何再认识、再理解工笔画，是当代工笔画发展迫切需要解决观念问题，对工笔画教学也有重要的指导意义。盛唐、五代、两宋的工笔画不仅为后人留下了永远辉煌的遗产，而且是我们学习、研究的典范之作。如今当代西方艺术已经深深地影响了中国画坛的每个角落，中西文化的撞击与融合已成为现实，传统中国画的变革也因此比任何时代都要迅速。以工笔人物画为例，比较古今的中国画，从表现形式到技法语言都已是相去甚远了。当代工笔人物画的造型观念有许多是从西方艺术中得来的，虽材料技法仍是中国传统的，但有时材料技法也吸收了其它画种的样式，这都使得工笔人物画在近十多年来迅速地演化复兴，并形成了多角度多层面探索发展的格局。

纵观工笔人物画的发展趋势，目前国内工笔画家大致可分为三类：一类是致力于传统工笔技法的继承，把传统中极为规范的程序性的技法应用到现实人物写生或创作中，以传统的手法表现描绘生活中的人物，使这古老的画种在新时期焕发出了新的光彩。对传统技法的继承，不管是在工笔画教学方面，还是在工笔画的创作方面，都具有普遍性

和基础性，也是工笔画人物画教学中要求学生必须掌握的最基本的技法；还有一类画家他们不满足于掌握传统的技法，一方面博采众长，吸纳西方艺术的精华，另一方面把传统工笔画的内涵拓展延伸，并吸收民间艺术、石窟壁画的形式和技法，兼收并蓄，向两端深入。他们深深地认识到中国画“写意”之魂，使工笔画技法融入写意的观念，力求使传统的程序化技法得到解放，使画家在长期的创作实践中能够有即兴发挥的空间，改变了传统的工笔画技法匠气、刻板的弊端。这些画家在长期的创作实践中探索自己的绘画语言，充实和丰富了工笔画的审美内涵；第三类画家受日本画的影响，他们开始了画材的研究和开发，创作以矿物色使用为主的重彩画，并积极推广宣传，试图建立一个新的框架体系。在重彩画的创作过程中，他们采用的是日本画手法，精微描绘，反复制作，尤其在颜色的选择上极为细致，有时把一种颜色分成几十种色差号型。这种用日本画来改造中国工笔画努力，也使我国工笔画从表现技法到创作观念上都有了较大的变革（但应该警惕不要滑向日本画的样式）。当代工笔画能广泛地吸收其它画种的营养，探索的空间



■ 2002年五一节重归杭州西子湖畔。

更加广阔，观念更加现代，这就和古代美术、西方美术拉开了距离。工笔画吸收西画的素描和造型观念，在传统工笔画线条造型的基础上，将新的线条引入其中，并营造出完全不同于古人的情感氛围，在描绘现实人物的生活与形象方面取得了显著的成绩。

但无论如何，造型是人物画之首要，没有造型，人物画就不能成立。在教学中对学生的基本要求恐怕莫过于造型了。从学生入学到毕业造型是贯穿教学始终的主线。那么中国人物画的造型到底应该是什么样式的呢？这得首先研究认识一下传统人物画的造型观念，比较它与显示人物画造型的不同之处。传统人物画造型强调的是“以形写神”“意象”造型，在进行美术创造时，自始至终都不进行直接的人物写生，由画家对对象进行观察、认识、理解之后，用线条造型的方式勾勒平面形象，这是传统文化审美特征的产物。由于这种“尚意”的造型原则，人物画发展到盛唐高峰时，其造型从样式走向程式并成为历史

的经典，明清画家沿着这一程式一直走下去但最后被极大地束缚住了。宋元之时，轻造型重笔墨的文人画兴起，在某种程度上阻碍了人物画的发展。今天的工笔人物画面对的是现实中活生生的人和生活，西方艺术的影响使人物画的造型方式发生了根本的变化，面对面地直接写生成为人物画最基本的训练方式，也是美术学院教学的重要组成部分。这种直接写生的方法为研究人、表现人提供了极大的可能性。如果加上“写意”这一传统造型观念，强调“尚意”的重要性，这就成为现代工笔画造型的切入点，我想这正是人物画发展的前途之一。

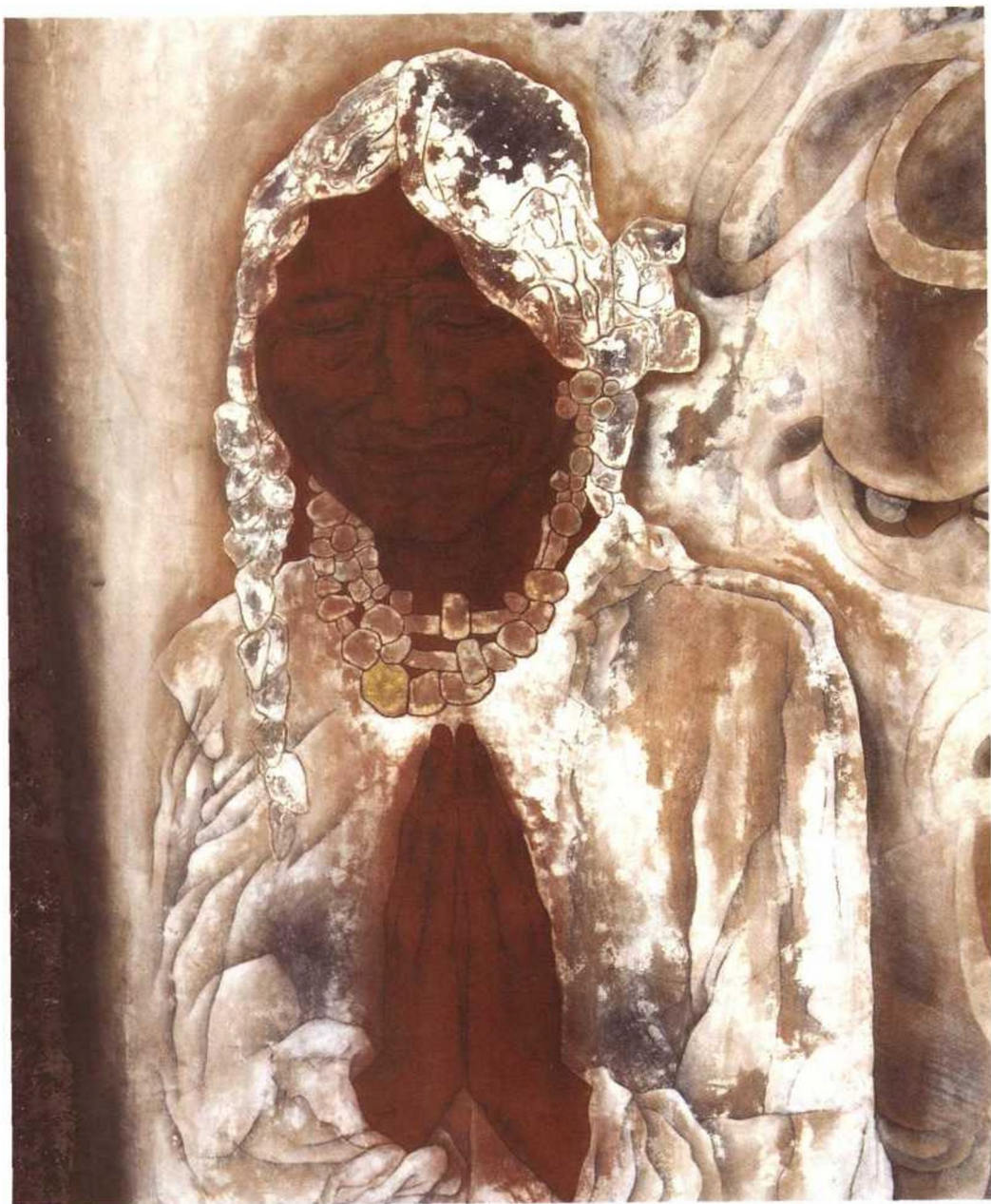
用线造型是工笔人物画最基本的语言。如果能够把线与造型的形态美结合好，便能充分体现工笔人物画的美感。遵循“尚意”的造型原则，应该是创造有意味、有美感的“形”，而不是机械描摹物象。在造型上工笔画有着广阔的自由空间，线是语言，造型是创造，也就是说用语言去创造，当然，语言也可以



□敦煌——人生行（局部） 138cm × 138cm 1996年

被创造。组织线条或勾好线条，从某种意义上讲是技术问题，它往往可以比较容易得到解决，而创造则不是技术问题了。创造形必须先有意识，即造型意识。造型意识是人脑感觉物象并能创造形的一种思维，在工笔人物画教学之中培养训练学生的造型意识是非常重要的。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，使画面成为有意识和具有感

染力的形式，这就是衡量你具不具备高素质审美和造型意识的标准。造型意识的培养与训练需要与它和传统的“尚意”重形相结合，只有这样一切事物才能转化成有意识的形。画家就是写意、写心、写情，让造型的形式表达情感，立求尽达其意。工笔人物画中的造型与形式构成是绘画本体的基础，讲工笔人物画教学，就必须培养好学生的造型观念、造型意识、造型能力，当然这是一



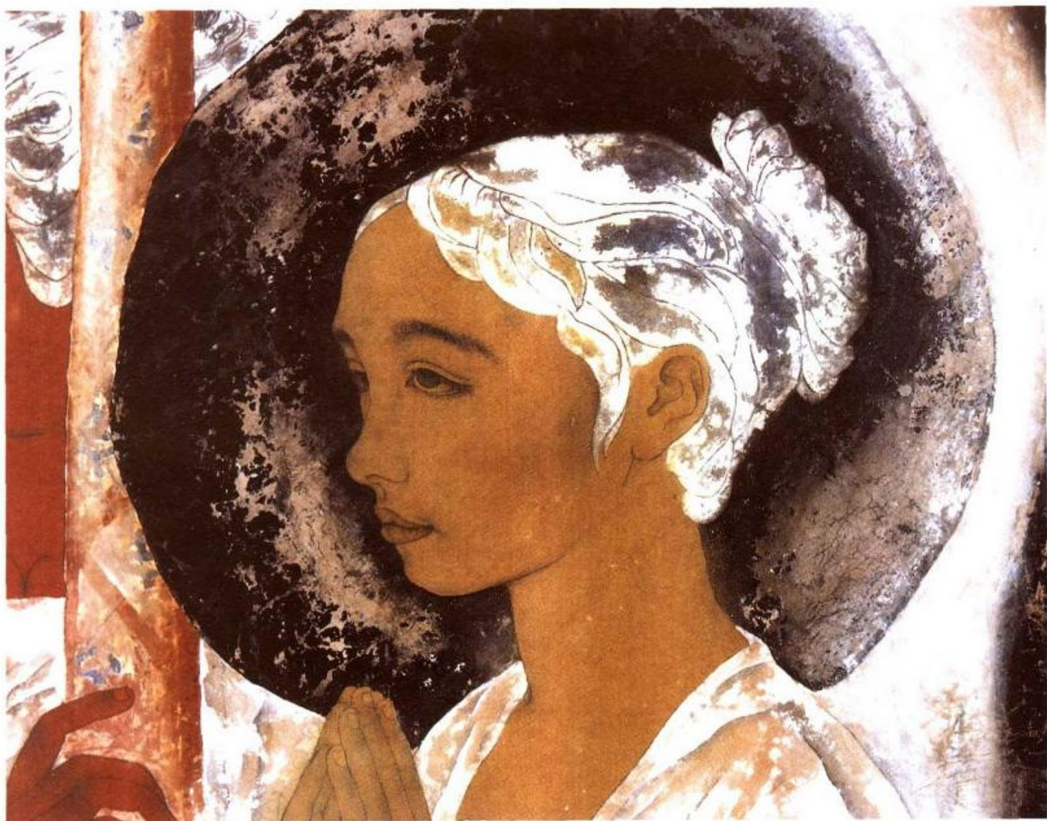
□敦煌——人生（局部）

个长期而艰苦的过程，关键是要修炼好画外功夫。

在工笔人物画教学中如何用线造型，即如何进行白描写生课教学，是其中遇到的关键难题之一。我发现在许多学生的白描写生作业中，其根本的问题是没能真正的理解造型的线的组织结构是怎么一回事。单线不成形，线与线的有机组织才能构成美的画面，但这决非易事。有的同学虽然素描功夫尚可，但

如果要求他用线来进行人物写生或是进行创作，往往就无从着手了，这说明他还没有真正理解线的含义。

线可以是轮廓、是边沿，但又不完全是。线造型是依据对象所呈现的轮廓和结构变化寻找出线的构成形式，舍弃那些不必要的杂线，巧妙地找到轮廓和边沿，并将线组织成有结构有形式且和造型相吻合的形，这样造型才算基本上达到了要求。线有自己的独特性的审美



□敦煌——童年行（局部）

价值，怎么才能把线组织成品位高雅、有情感的形式，这就要在实践中不断加深对线条的认识，掌握用线的规律和技巧。工笔画中的线条勾勒，其操作性、技术性、功力性是很强的，只有在实践中不断探索，刻苦练习，多写书法，体味其中之内涵，才能勾好线。传统工笔画中勾线讲究中锋用笔，毛笔含墨浓淡、饱满适中，落笔、行笔、收笔力量均匀，或柔和匀洁，或瘦硬刚劲，追求流畅自然，意韵长久这都是值得我们反复体味的。另外线条的勾勒方法也是丰富多变的，实践中不断地探索、研究，创造出自己的线造型风格，这的确需要长期努力才能做到的，嘴上说得再巧，不能解决实际问题是不行的。

除了线造型外，工笔画中的用色也十分重要。和水墨画相比，工笔画中的用色有时是画面成败的关键，一幅工笔

画，线条组织欠佳，但着色好，往往还可以弥补画面的效果，如果色用得不好，没有好的色彩感，不协调统一，是无法完成一幅好的工笔画的。对中国画色彩的学习需要设一个专门的课程，让学生了解、认识、训练、掌握传统美术的色彩知识，此外还要加强对西方色彩观的研究，把西方色彩理论和中国传统的用色方法融合起来，并不断地吸收其它画种在色彩上的长处，才能培养造就自己的色彩感和色彩修养。在多年的教学中我发现中国画专业的学生，色彩感及使用色彩的能力尚待进一步加强，有必要对此问题加以重视。

对细节的关注和精微的追求，为工笔画发挥其材料特性、体现绘画技法提供了足够的可能性。工笔画对细节的刻画，首先是要发现对象的“真”与主观的“意”，两者的融合才能成为具有绘画