

薪火相传

唐勇力工作室研究生教学成果作品集

主编 / 石建国

人民美術出版社

薪火相传

唐勇力工作室研究生教学成果作品集

主编 / 石建国

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

薪火相传: 唐勇力工作室研究生教学成果作品集 / 石建国主编. —北京: 人民美术出版社, 2009.4
ISBN 978-7-102-04558-0

I. 薪... II. 唐... III. ①中国画—作品集—中国—现代
②素描—作品集—中国—现代 IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 045787 号

薪火相传——唐勇力工作室研究生教学成果作品集

出版发行: 人民美术出版社

(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

主 编: 石建国

责任编辑: 石建国 包志会

装帧设计: 任思娴 杜小同 张 猛

责任校对: 黄 薇

责任印制: 孙建虎

制 版: 梅之韵电脑公司

印 刷: 北京燕泰印刷有限公司

发 行: 新华书店总店北京发行所

2009 年 4 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 889mm × 1194mm 1/16 印张: 12.5

ISBN 978-7-102-04558-0

定价: 98.00 元

序

唐勇力

导师的教学指导思想决定了研究生学习精神的品格,决定了研究生学习成果的品质。导师的教学指导方法、方式影响着研究生的学习热情及绘画语言的取向。导师指导研究生应该有计划、有系统、有规范。指导学生最重要的是“因材施教”,“因材施教”是导师的根本方针,只有“因材施教”才能培养出优秀的人材。

我的教学理念是“在限制中拓展”,中国画是具有特定文化概念的画种,笔墨语言是中国画之根本,人物画中的“造型”是核心,因此教导学生必须深入地学习掌握中国画传统的笔墨语言,练就扎实的造型基本功,认识和感悟中国艺术精神,使自己的绘画扎根在正宗的中国文化艺术文脉之中,启迪他们用心智获取智慧之门的钥匙,并将其植入当代的文化土壤之中,使传统与现代产生沉潜与超越的意义。

开拓意味着传统向现代迈进,中国画已进入现代性转折。什么是现代性?如何认识和理解现代性?这些发人深省又极具现实意义的课题摆在我们面前,需要当代艺术家在学术理念和艺术追求中保持清醒的认识,在继承中开拓才有出路。对当代生活与文化的解读离不开传统文脉,只有对自己民族的文化积淀有一个清晰而完整的认识,才能创造出具有丰厚文化内涵的艺术品。开拓就是解放思想、感悟生活、体验生命,借鉴、融合西方艺术,探索中国画现代性的绘画语言,创造新的有意味的艺术形式。“在限制中拓展”是中国画发展的规律,只有这样,中国画才是中国画,既是民族的,又是现代的。

导师的职责是指导学生寻找一种适合自己的学习方法,发现学生的闪光点,启发、点拨学生的悟性,生发学生的才能,指导学生学会自我判断、自我审查、自我评价。优秀的研究生应该能够发现自己的长处和短处,善于学习、善于融合、善于借鉴。我的研究生经过了几年的勤奋努力,各自都有了长足的进步,他们的艺术追求都是清晰的、明确的。每个同学都寻找到了自己,懂得了自己今后如何发展、如何努力,作为导师我感到非常欣慰。

几年中和学生们相处,彼此产生了深厚的师生情谊,每个人的笑脸都深深地印在我的脑海中……要毕业了,各自回到自己的生活中,追求自己的生命理想,我会一直惦记他们,关注他们。希望他们在今后的艺术旅途中实现自身的人生价值,取得丰硕的艺术成果。

目录

序

中国人物画写生教学论纲 唐勇力 /2

中国文化语境中的中国画本质 唐勇力 /4

解读写意性工笔画的现代审美观 崔福庆 /10

学习体会 杜小同 /20

体会 李东君 /30

对绘画的再认识 李戈晔 /40

绘画写生中的意象与气韵 李鹏 /50

关于工笔人物画创作的再认识

——唐勇力先生教学体系感悟 刘琦 /60

课堂写生的感悟 李志文 /70

生命之气息

——写生中的感悟 马丽华 /80

对“线性素描”的一点认识 任思娴 /90

对唐勇力老师教学内容的随感 史丹 /100

人文的速写 苏睿 /110

学习心得 谭逸 /120

先生给予的

——研究生学习体会 杨斌 /130

认识和体会 袁玲玲 /140

在唐老师工作室 杨声 /150

跨幻境中的迷恋, 解读图式与物象的距离 赵丽娜 /160

我对工笔画写意性的认识 张猛 /171

工笔画与素描 张小磊 /181

中国人物画写生教学论纲

唐勇力

中国人物画教学在各美院中国画教学中已经积累了丰富的教学经验及教学理论,课程设置也较为系统和稳定,其主要依赖于中国传统绘画丰富而深厚的宝库,供我们学习和研究。有法可依、有章可寻,可借鉴和可融合的形式、语言、技法皆较丰厚。因此,人物画的教学轨迹将按照中国画自律性发展的方向,以写意精神为指导,兼容并蓄,拓展、创新并完成新时代中国画自身价值的转型。

以课题研究的方式进行人物画教学,是深入教学、提高教学质量的最佳选择,我在中国画教学中选了三大课题进行教学实践。以研究性的教学方式贯穿整个教学过程,老师提出问题、讲解问题、阐述观点,并给学生留出问题,要求学生思索问题,通过读书、读画进一步研究问题,撰写短文叙述思想,使理论和观念清晰明确,写生实践中有的放矢。教学要因材施教,多启发鼓励,发现学生的闪光点,并使其发扬、扩展,这是教师的基本责任。

一、线性素描

线性素描的基本内涵就是中国画的线和西方素描的体面相结合,以感性的线面结合的造型方式表现物象。其根本体现是线条的表现力。体面、色调是为了更充分、更深入、更细微地刻画物象,线面结合的表现方式更丰富了中国画“尽精微,至广大”的美学思想。

线性素描的根本的指导思想是中国画“传神”与“写意”的艺术精神。以主观与客观相结合观察物象、认识物象的独特思维方式,以最单纯、最直接、最简洁的书写性绘画语言,以最本质的方式表现物象的造型形式,展现画家情感意向的表达。

A. 观察——平面的(二度空间)和结构的,不受光线影响的,兼顾前后、左右面面观的触模式的观察方法。

B. 认识——以物象的形体、结构为基点,分析内部结构与形体变化的关系,分析物象形体边缘与转折面的关系,从形体到形式的结构认识法。

C. 表现——以线为主、以面为辅关系清晰,借助明暗、体面,从形入手,感触线的存在,以自己线性的手法创造出“传神”、“写意”的造型形式。

线性素描的主要意义就在于它和中国画的绘画语言紧密相连、相通、相融,具有中国画专业的基础性,所以线性素描的造型基础教学是现代中国画学院教学课程中最基本、最重要的环节之一。

二、继承传统技法写生课

人物画的课堂写生教学基本的宗旨是学习、掌握、继承一千多年来中国传统绘画技法,面对模特儿的客观写生是现代意义的学习传统。怎么能更确切地把古人的线条组织和染色技法,通过写生来更好、更自我地掌握,需要有步骤、有方法、有程序的教学。

A. 线描（又称白描）

在线描写生之前，学生已经临摹过大量的古代白描作品，从中已体会、认识、理解了传统人物画的线描组织形式和勾勒方法。

写生人物画的线描不具有程式化或很少程式化，在现代人物造型线描体系中，线描的组织结构仍具有规律性。

线描写生教学的目的是要掌握密体和疏体，采取严谨而写真的线条组织方法，掌握线条出于体形变化之中，线条才能彰显形象的特征和形式。线描写生的形式组织和技法语言也是多样的，教师应当启发学生以个体的独特经验，主客观相结合，通过观察、认识、分析、研究而派生出具有传统意味线描组织形式的造型。线描的勾勒一定要用传统书法用笔的方法，讲究每根线条的审美性。

B. 赋色

线描的完成是人物画写生作业最重要的一步，赋色是完成人物写生作业的主体工程。而这一过程的开始和结束，都要以先前临摹传统经典绘画学习掌握的技法为根基，严谨而有程序，把已经学习掌握的古人技法能够运用到现代人物写生中。教师对这一赋色的过程要求要十分明确严谨，严格地要求能够使学生更好地把握传统技法。赋色过程中的每一个环节的程序都要清晰把握，这是传统技法的基本原则。

三、创意写生课（又称写意性写生）

创意写生的教学是我在二十年人物教学中不断总结经验，提升理论而进行的课题式的教学实践。

“教学要传统，创作要现代”，即教学要求严格，创作思维活跃，这应该是当下美术院校中国画教学的宗旨。

创意写生的教学正是从严格到活跃的法门，是全面培养学生创造性和个性的钥匙。创意写生要求学生始终把“创意”即“写意”放在首位，把“意”的观念融合于写生的全过程中。面对模特儿，学生以什么样的心态和思维体会他（她），依据模特的性别、年龄、相貌特点、精神状态、动作姿势、服装等，以自己的平时的积累、修养、想象力与模特有一种深层的交流，通过自己的感受，完成构思，形成主题。造型、构图、配景、布势都围绕着“创意”而行，从形式到技法语言，可坚持传统技法，也可创新，随意而随性。作业的完成应当具有主题立意，语言技法完整，实现既是写生又是一幅肖像的写意性创作。多幅作业摆在一起对比，各有各的主题和个性面貌，又能够看得出画的是同一个模特儿。

创意写生课的结果是理想的。它活跃了学生的创作思维，培养了学生的创作修养，提升了学生的语言技法水平，完成了从写生到创作的实践过程。

中国文化语境中的中国画本质

唐勇力

内容摘要: 中国画的本质是一个难以用语言概括且一直让人争论不休的热点话题,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,如果抛开工具材料和技法语言不谈,则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载体的一种文化现象。它由技术、科学和艺术三个部分组成,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: 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三十余年。在这三十余年的教学实践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,以及怎样去学习传统等问题。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十分重要的一个大问题。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,涉及到一个非常重要的问题,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让人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,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分条析缕,使之清晰化,并逐一解释清楚。最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,中国画本身涉及中国传统文化的问题,也可以从文化的理念上去探讨,即解决了“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。



教学观摩



教学示范

21 世纪以来,随着人们对中国文化的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,哪怕谈得不全面、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,在古代尚无,当时一般称为“丹青绘画”,主要指画在绢、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”它简单明了,而且很容易和油画、版画、雕塑等其他种类区别开来,而且它们所依赖的媒介也不尽相同。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;雕刻则以石灰、青铜等材质为媒介。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遵循谢赫的“六法”,即“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。其中的每一法又可以单独提取出来,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”、“风韵道迈”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,它逐渐被移入画论中,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能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述,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”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绘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，就是说的这层意思。“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和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220幅绘画，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一千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，必须把握住一个核心——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”、“自然为我”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、菊花等在不同季节开放，但中国画却可以把他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：“希腊人就事自然。拉斐尔之所以是拉斐尔，就是因为他比别人更了解自然。”他还说“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，只要我们把它们如实地描绘出来就可以了。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”相反的却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”，被画家拟人化赋予了精神意旨，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，即我们很难用有限的语汇把画面中所蕴藏的无限的意境表达出来。我们逐渐发现，与其向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，故目之曰逸格尔。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，故目之曰神格尔。妙：画之于人，各有本性，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，故目之曰妙格尔。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，故目之曰能格尔。”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



艺术考察

的积累，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作实践的理性规律，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，是人类现实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、手段和方法的总合。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，艺术首先是一门技术，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气之分，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，凡是技术能力强的同学，对中国文化本质或者美术理论的理解就深刻；技术能力弱的同学对中国文化本质的理解就有些障碍。这说明技术与文化有内在联系。但是，在具体的中国画教学实践中，两者还存在一个共同现象，就是在实践中，如让他们把自己的思想表达出来，他们都很难解释清楚，有的动手能力强，语言表达能力差，也有的语言表达能力强，动手能力差。对于这样的学生，我们要引导他们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，浙江美院的卢辅圣老师，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。这主要得益于他在绘画方面的实践，写出来的文章既生动又有说服力，同时又因为有美术理论的支撑，以及他自身对文化的深刻研究和独到体会，所以他的画也很有韵味，很有高度和深度。这就如同中国的武术，练武术不是为了打人，而是为了修养，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，他的武功就不可能达到很高深的程度，更不用说出入神化了。德与技术是

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,作为人文科学之一的艺术美学,并不排斥自然科学,譬如,它涉及光影、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”(即科学文化与人文文化)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,但人们对于这一问题的关注却间断地持续下来:一方面,在许多领域,尤其是教学领域,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”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“人本主义”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与情感。

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。这三个部分相互关联、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、对生活的感悟。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、合就是人文科学内涵的文化属性。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、韵质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”,而并非机械描摹物象。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。

现在在中国画教学中,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。



下乡途中



崔福庆

1962年生于河北唐山。1987年毕业于河北师范大学美术系。2007年毕业于中央美术学院中国画学院，获硕士学位。现任教于河北科技师范学院艺术学院，教授。河北美术家协会会员。

展览

作品《时空·对话》入选中央美院“学院之光”优秀作品展览。

作品《同学》入选“全国第六届工笔画大展”并收藏。

作品《夏日海滩》参加中央美术学院研究生作品展。

作品《姊妹花》参加“海峡两岸艺术家作品联展”。

作品《幸福时光》参加“沃土新花——全国书画家采风成果汇报展”，获奖并收藏。

作品《微风》获“庆祝建国五十周年河北省美术作品精品展览”优秀奖。

出版

作品发表于《美术研究》《美术观察》《文艺研究》《美术向导》《美术之友》《艺术百家》《中国画苑》。

——导师点评：

崔福庆是我的老学生了，绘画也好，人生观也好，他都有一种承担感。这种天然的责任感使他必须要承担一些东西，这一点会影响到他的思维和他的绘画语言。他对于社会和对于生活的观察，以及对于社会的体验都有自己的视角点，这和他的阅历有着密不可分的关系。崔福庆善于通过对于社会的体验来抓住某一个状况，或某一个瞬间、某一种方式，并把它们转换成绘画来进行表达，这是他对于艺术的感觉。他能够孜孜不倦地去追求一种东西，这是他对于艺术的一种精神，这种精神将会使他收获。孜孜不倦地体验生活，通过对生活的阅历来捕捉生活当中的瞬间，来表达自己的艺术感受，形成自己对艺术追求的动力。

解读写意性工笔画的现代审美观

崔福庆

时至今日，工笔画的发展已形成了多元化的格局。在多元的审美观念下，众多当代工笔画家在现代工笔画领域进行了多样性的追求与探索，打破传统的表现样式和程式化束缚，不断地注入新的理念，创作思想和表现形式逐步远离了传统工笔画的模式，使现代工笔画在中西融合的背景下，从两端深入，逐渐形成了新的现代审美面貌。

“写意性工笔画”的概念，是上世纪90年代初，由唐勇力先生提出来并进行了长期不断的探索与实践。读他的《敦煌之梦》系列作品，已经感受到了写意性在作品中的呈现，写意精神的注入，新的风格的形成，为写意性工笔画的发展，开拓了无限的表现空间。导师唐勇力先生的创作来自生活、来自对传统文化博大精深的认知与研究。他善于总结绘画的经验与体会，善于融合中西绘画之经典，从对敦煌壁画的研磨中，发现了敦煌壁画历经1600余年的岁月冲刷而斑驳脱落的审美价值，创造了“脱落法”这一新颖独特的写意性工笔人物画的表现形式，在造型观念、造型意识、绘画形式上，给人一种清新的感觉。“虚染法”和“脱落法”的表现技法，大大地拓宽了工笔人物画的表现形式，这是现代工笔人物画从衰落中走出，向着辉煌迈进的标志，导师唐勇力先生是这个时期的代表画家和开拓者。他说：“有意味的造型来自感悟深切的造型意识，造型意识又能产生有意味的形式，形式还会产生情感。”他还说：“要善于发现”。这就道出了写意工笔人物写生与创作的真谛。“造意”是写意性的灵魂，“造”即写意的过程，也是“意”的构架过程。造意涉及到画家的技艺修养、文化品格、审美观念等。文化精神的总体体现与彰显，这里需要解释两个问题：“写意性”为什么需要“造意”过程？“造意”的价值体现又是怎样的结果？

“善学者乃学之于造化，异类而求之”，在通感中强调各感官之间的相通性，各类视觉艺术中的相互启发，在发展中寻求有意义的价值……“超以象外，得其环中”的艺术思维更能清楚地发现事物中某种“通感”的启发，以“异类而求之”的观念，进行融合再创造，实现了各种个体事物具象的表现，而感悟出了不同事物最深处的相互观照和一致。如吴道子观看裴文舞剑而画技大有长进，宝剑之舞动如同画笔之挥动。唐勇力先生《敦煌之梦》系列作品的创造就是在观察敦煌壁画经千百年岁月的冲刷而斑驳的痕迹中，发现其“写意性”的审美视觉样式，在传统写意精神的基础上，融入了现代工笔的绘画观念，发展了写意性工笔的创作，创造了“剥落法”。怀素有很多关于通感的故事，“听嘉陵江水，看两樵夫争道，看夏云奇峰”。而悟出书法之理。要从具体事物中悟出书法之理和书法之味，需要有“超以象外”的感受。他们以自己的对外在视觉艺术的敏感与

才能，一下子就感受到了现存事物外在的、分类的局限，他们的艺术感悟和艺术创造首先就是要打破这种限制。这就是“超以象外，得其环中”，一切即一，一即一切，主观的种种感情，客观的种种物象，都无碍地成为“写意性工笔”造意的情境，表现着各种物象、各种感情的最本质和最内在的意蕴。这是触类旁通，无不可看，无不可感，无不能感的状态。“不薄今人爱古人”“转益多师是汝师”大诗人杜甫讲的就是容纳万有的胸襟。只要写得好的诗人，都是他学习的对象。“乾坤万里眼，时序百年心”，这就是容纳万有的最高境界，就在于成就一种儒者的胸怀。

在“异类而求之”的意识观照下，在视觉绘画中能有较好的互通性。这种融通的价值，在于绘画的发展创造。“写意性工笔”在于“写意性”的融入，给了工笔人物画写生与创作发展的极大的可塑性，“造意”的过程，就是生发的过程，“造意”不仅体现为整体创作时画家的心境状态、品位格调，以及悟道之修养，还表现在画者的技艺能力的深浅。这是完成“造意工笔”的不可缺少最为根本性的内容，在大量早期工笔绘画中，这种技艺的纯熟都留下了可供后人学习的范例，这可以从众多的传统经典作品中看到。“写意性工笔”借助于写意水墨画的渗透性特点，在水墨写意绘画过程中，虽胸有成竹，但在水墨渗透过程中还是有不可预见性，这在灵感生发中有不可想象的绘画表现效果与审美价值。写意的“似与不似”的意象造型表现，使画家的情感、修养、悟道都通过笔墨，表现得更加淋漓尽致。主客观的笔墨与造型生发出了“象外之象”、“意象表现”，传达出了“不似之似”的审美价值。“意”字贯穿了中国文化的精神，如何把握“意”，是主观“意象”的笔墨及书写性把主体对象的形态特征高度提炼、概括出来，在描绘客体物象的“神韵”中寄寓画家主观的情感和理想。“写意性”的书写性笔墨技法不仅对客体具象真实描绘，还在很大程度上表现画家的主观心迹，这是“写心”的过程。写意性工笔正是在工笔写实的具象绘画中，加入“写心”的水墨书写性笔墨，这是写意性工笔的涵义所在。

造型观念是写意性工笔画的基础，写意性工笔离不开新的造型观念，离不开西方造型观念的影响。“两端深入”就是一端深入传统，一端深入西方，在继承中国绘画传统中融入西方绘画观念，创造出新的中国画表现形式。这也是近百年来前辈艺术家孜孜求索而成就的硕果累累的当代绘画史。上世纪初的新文化运动中，徐悲鸿、林风眠等留洋归国的画家奏响了“中西融合”的序曲，怀着满腔爱国热忱，探索笔墨与西方艺术观念在不同方向上的融合。蒋兆和的《流民图》就是中西融合的经典力作，他用传统的笔墨，融进了西方的造型观念，从造型的结构、解剖、透视中，创造了新的人物画技法形式，表现那段中华民族苦难深重的历史。该作成为表现现实主义的经典之作，是中西绘画融合的典范，影响至今。

写意性工笔画造型的基础是线性素描。线性素描与线描的区别在于，线性素描是解决人物画造型形态的关键，是对人物的形象、衣纹、形态的探索与深入的研究，在对造型形态的把握、观察中发现其独特的造型语言，是主观与客观的认识中，抽离出的物化了的形态和情感的表现。所谓“象外之象”、“情外之情”、“妙在似与不似之间”、“迁想妙得”，这是认识表现造型的过程。

总之，写意性工笔画的实践在现实表现中有其独特的探索意义，在于打开了新的表现思路，创造出了新的工笔画语言形式。诚然，“意”由“心”造，“意”自“心”出，写意性工笔的创造并非一蹴即可就，一融即可发的，而是工笔画家在实践中长期修炼磨砺，达到主体与客体水乳交融，从而生发出新的表现语言形式。



海滩系列 绢本 100cm × 190cm × 3



女青年
绢本
70cm x 140cm