

走进生活

主编 刘大为
副主编 任惠中 富中奇

中国国家画院
刘大为工作室

高研班写生作品集

北京工艺美术出版社

2010



走进生活

主编 刘大为
副主编 任惠中 富中奇

中国国家画院
刘大为工作室

高研班写生作品集

(2010)

ZOUJIN
SHENGHUO
ZHONGGUO
GUOJIA
HUAYUAN
LIU DAWEI
GONGZUOSHI
GAOYANBAN
XIESHENG
ZUOPINJI

图书在版编目 (CIP) 数据

走进生活:中国国家画院刘大为工作室高研班写生作品集
集 / 刘大为主编. — 北京:北京工艺美术出版社, 2010.6
ISBN 978-7-80526-899-6

I. ①走… II. ①刘… III. ①中国画:写生画—作品集
—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 105128 号

责任编辑:陈高潮

艺术总监:贾德江

责任印制:宋朝晖

图片摄影:仇立权

走进生活

中国国家画院刘大为工作室 高研班写生作品集 (2010)

出版发行 北京工艺美术出版社

地 址 北京市东城区和平里七区 16 号

邮 编 100013

电 话 (010) 84255105 (总编室)

(010) 64280399 (编辑部)

(010) 64283671 (发行部)

传 真 (010) 64280045/84255105

网 址 www.gmcbs.cn

经 销 全国新华书店

制 作 北京汉唐艺林文化发展有限公司

印 刷 北京缤索印刷有限公司

开 本 635 × 965 1/8

印 张 27

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1 ~ 3000

书 号 ISBN 978-7-80526-899-6/J · 799

定 价 118.00 元

走进生活

主编 刘大为
副主编 任惠中 富中奇

中国国家画院
刘大为工作室

高研班写生作品集

北京工艺美术出版社

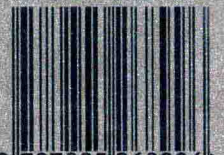
2010



■ ISBN 978-7-80526-899-6/J • 799

■ 定价: 118.00 元

ISBN 978-7-80526-899-6



9 787805 268996 >

走进生活

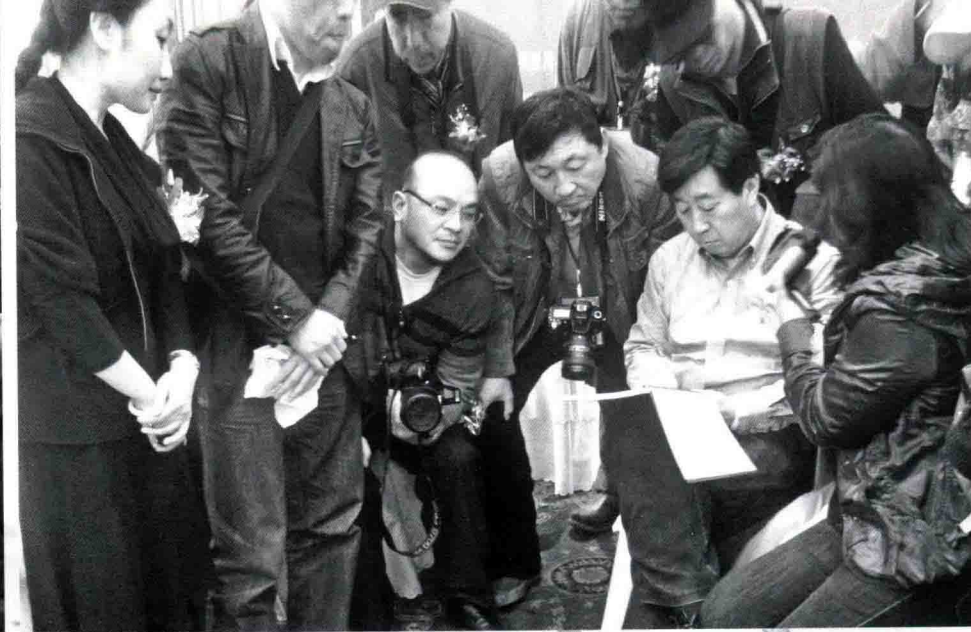
主编 刘大为
副主编 任惠中 富中奇

中国国家画院
刘大为工作室

高研班写生作品集

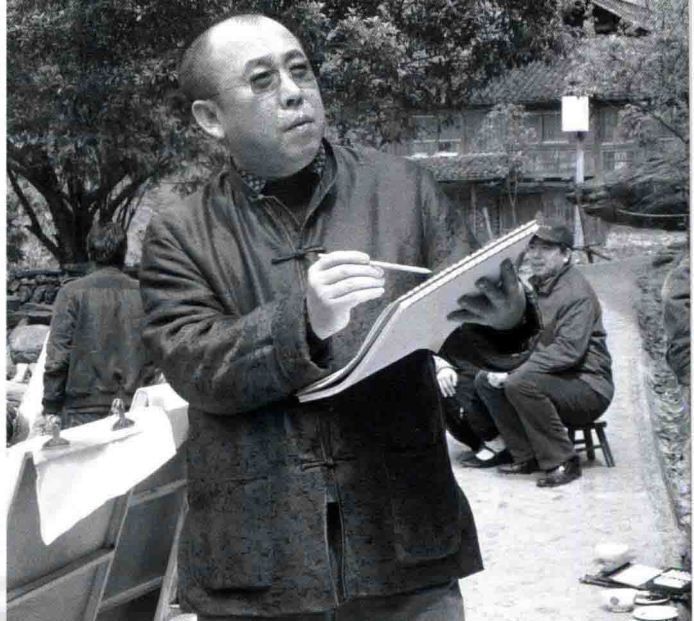
ZOUJIN
SHENGHUO
ZHONGGUO
GUOJIA
HUAYUAN
LIU DAWEI
GONGZUOSHI
GAOYANBAN
XIESHENG
ZUOPINJI

(2010)



首届“红会药业之邀”中
中国美协、艺术研究院、国家
师生画桂林活





国画南北学术交流暨 院、中央美院 中国美院 启动仪式





刘大为 1945年生，祖籍山东诸城。1968年毕业于内蒙古师范大学美术系。1980年毕业于中央美术学院中国画系研究生班。现任解放军艺术学院美术系教授、主任，解放军美术创作院院长，中国文联副主席，中国美术家协会主席。

主要作品《小米加步枪》、《漠上》、《阳光下》、《马背上的民族》、《晚风》、《巴扎归来》、《人民公仆》等。

出版有《写意人物画技法》、《刘大为速写》、《刘大为作品集》、《刘大为小品集》、《刘大为水彩画作品》等。其作品多次参加国内重大展览并获奖，且在日本、英国、美国、德国、法国及中国香港、台湾等国家和地区展出。



继往开来 讴歌时代

——当代中国人物画的
独立价值

■ 刘大为

一、中国人物画的独立性及其他艺术体系的可交流性

在世界画坛中，中国人物画是一个独立的体系。它不同于西方油画，也不同于伊斯兰的细密画，更不同于日本画，它是有悠久历史传统的中国文化的一部分。如果从新石器时期彩陶中的人物图案算起，距今约有六千年左右的历史。它经历了隋唐时期工笔人物画的辉煌，在漫漫的历史长河中，中国人物画逐渐形成了自己的程式。

就传统人物画表现形式而言，自古区分为二：一曰“工笔”，以描绘精工严谨和施与重色为特点；一曰“写意”，以挥笔洗练和发挥水墨为胜。不论工笔还是写意，中国人物画在长期的历史发展中，含茹了中国传统文化的精义，适应着中华民族的审美习惯，积淀了世代相传的实践经验。工笔人物一直保持了精工细腻描写人物景物而不失于繁冗复杂的艺术形式，善于把“应物象形”的具体写实性、“骨法用笔”的抽象表现性与讲求秩

序与韵律的装饰性结合起来。取向精纯，详其所不可不详，略其所不可不略，高度突出主体，并富有装饰性，自由错置时空，在形似的基础上“传神”、“写心”并赋予独特含义。水墨写意人物则以表现主体精神的内在生命活力、展现主体性精神的内在生命活力、展现主体性情意趣为主旨，它必然超越客观物象的束缚而获得表现上的自由。然而它又无法彻底摆脱对物化形象的依托，而是在“似与不似之间”求生存，并形成某种特定的物象来表达一定的感情和理想，使视觉形象具有欣赏的稳定性。这样，写意人物画虽然超越了物象，但并没有使欣赏主体陷入迷乱，而是在有无之中体味无穷的艺术魅力。在组合形式上，它在特定空间里将书法、金石、诗文等其他艺术形式凝合为一个整体，使写意人物画的表现更为丰富，创作主体的精神意向通过不同艺术形态的组合得到更为深刻的揭示。在具体的表现技巧上，写意人物画凝练了中国画的笔墨技巧，凸显出





绘画的物象形态的抽象，在一维空间的平面构成上创作出超越时空局限的物象组合。因此可以说，写意人物画的艺术构成程式是中国绘画艺术最具特色的风格样式。

毋庸置疑，中国人物画充分体现了中华民族的文化精神、审美情趣及其智慧，反应了中国人对宇宙的认识与思考。面对变化着的、无比丰富的大千世界，中国人物画用独特的视角、独特的手段、独特的材料去审视，去描绘，去表现，与此同时充分展示作者的心灵世界。虽然一切艺术都是来自心灵的声音，但中国人物画传达的心灵之音最真切，而且运用的是最灵便的手段。西方油画从15世纪产生到20世纪的500年间，充满了风格的创新与变异，尤其近100年来，“反传统”、“反架上绘画”的浪潮几乎使油画这一门艺术步入绝境。同样，中国人物画在“现代化”的运动中，也曾遭受一些人的质疑甚至宣布其“死刑”。所不同的是，风雨过后，它却越发显示出自己的勃勃生机。人们甚至惊奇地发现，原来西方人弃传统写实绘画而要求的新东西——新的精神与技巧，早就为部分的中国人物画所具有，西画的精英全力以赴和孜孜以求，也不及中国画尤其是写意人物画家表现的那样自由潇洒，那样深刻和令人回味。

作为有独立思想体系的绘画品种，中国人物画的特殊意味在于笔墨，笔墨所造成的美感是别的绘画媒介所不能替代的。中国画论中所说的“笔墨”，已不仅指笔墨本身，而往往涵盖着中国画是以笔墨为中心的，也就

是说，没有笔墨便没有传统的中国画。中国画要使自己的传统发扬光大，一定要保持这一特色，亦要不断使其开拓创新。笔墨技法、结构与笔墨情趣不是一成不变的死传统，它只是大体的法则，不是僵硬不变的条条框框，它随着时代的变化而变化、而发展。回顾历史，几百年来它虽相对稳定，但不是绝对封闭不变。一旦我们的国门开放，西风吹来，它也发生相应的变革。其实笔墨在每个人手中都带有个性的特色，许多杰出的艺术家均以自己的实践经验与体会为中国人物画的发展增添某些新的因素。当然，它的体系比较稳定，因为这种体系建立在中国儒、道、佛的思想基础之上，推崇“中和”与包容，不求激烈的变革，没有西方艺术所经历的大起大落，而是处于渐变之中。这样看来，我们应当承认中国人物画体系的独立性，并注意到这一体系与其他体系、与外来艺术相互交流、互补的一面，这是一个问题的两个方面，二者不可偏废。

二、对中国人物画引起西画的观念和技巧的不同评价

在充分肯定中国人物画体系独立性的同时，我们要注意这样的—个事实，所谓独立性，是相对的不是绝对的。它不像人们所说的那样是“封闭的体系”。如果它是封闭的体系它就不会有变化，它就会停止发展。20世纪以来，中国人物画和其他文艺类别一样发生了深刻的变化。对这一变化，学术界有不同的认识。具体地说，是对中国画引进西画

的观念和技巧有不同的评价。持不同意见的学者在这一点上认识是共同的，那就是20世纪以来，我们对传统文化艺术遗产的研究与肯定少于批评与否定。今天，我们应该做弥补的工作，重新认识、研究和学习传统艺术这一宝贵财富。但是，如何看待中国画领域已经发生的变化则存在分歧，而且这种分歧导致对当今与未来中国画的状态和走向，产生不同的认识与评价。

早在东汉魏晋时期，中国传统绘画受到佛教艺术的影响，由此开始吸纳外来艺术。至明代，随着中西方贸易的往来，耶稣教的传入带来西方绘画，中国绘画又一次与外来艺术产生了碰撞与兼容。到20世纪初，“五四”新文化运动提出“以写实主义入美术”，积极吸纳体面造型观念，把西方绘画的主体造型和中国传统的笔墨结合起来，开始了中国人物画与西方绘画的又一次碰撞。中国画背着“不科学”的包袱，所以改良、改造中国画的呼声一浪高过一浪。在这样的社会历史要求下，以徐悲鸿、蒋兆和为代表的艺术家由来自写生观察基础上的造型体验入手，突破前人意笔程式的束缚，融会了体面造型和笔墨技法。徐悲鸿以写实造型改造中国画，代表了20世纪接受西方文化冲击后中国知识界一种普遍的情绪。值得研究的是，这种观念并未被在传统文人画上有很深造诣的艺术家们所接受，他们一如既往地按照中国文人画的传统往前走，做出了令人瞩目的成就。坚守传统者，除吴昌硕、齐白石、黄宾虹、张大千、潘天寿等这些大师外，还有不



少知名与不知名的画家，如李可染、傅抱石、石鲁及岭南派、海派的一些著名画家，虽然或多或少地受过西画的训练，在自己的创作中吸收了一些西画的技巧，但他们所坚持的基础创作路线是属于传统范畴的，也就是说，在20世纪中国画领域，传统派的艺术家仍然取得了杰出的成就，这是不争的事实。但是，在“中西融合”的口号下，许多艺术家做出了艰苦的探索。在他们笔下，原有的中国画面貌有了或大或小的变化，尤其是人物画，由于吸收了西画的素描和速写的造型方法，在描绘现代人的生活与形象方面取得了不可忽视的进展。西画造型和传统笔墨在他们作品里碰撞、交融，迸发出新的火花。有人在色彩领域也进行了变革。在这些“中西融合”型的艺术家中，涌现出令我们感到骄傲的大师，如徐悲鸿、林风眠、蒋兆和等。

由于“中西融合”一度成为社会提倡的潮流，对坚持传统的一派画家造成有形或无形的压力，使他们的创造积极性受到压抑；此外，艺术教育中，用素描造型的训练作为基础来培养学生，忽视了中国画传统技艺的临摹法，也产生了不少弊端，如从形式到内涵均缺少艺术的魅力。对此，有人提出一种看法，认为“中西融合”这一口号不适合在中国画领域内提倡，而只适合于油画。这种看法源于潘天寿几十年前提出的“拉开距离论”，即在西画声势浩大的东来的情况下，提出与西画拉开距离，保持中国画独立体系，这一主张具有反潮流的大无畏精神。从“拉开距离论”到当今重提“笔墨中心论”，诸论

皆旨在正本清源，都说明人们希望中国传统文人画要保持自己的画貌。在保持的前提下发展，是这些论者的基本主张，这一主张应该得到尊重。

三、人物画的写实主义是新中国建立后至“文革”前17年间的新正统

在新中国成立后的十几年中，人物画进入写实主义高度发展并成为主流的时期。对欧美封闭的文化环境，阻止了西方现代美术的传入；一系列的政治运动，强化了人物画为政治服务的教化功能。20世纪50年代初的中国画改造运动，围绕着为谁画、画什么和怎么画的问题，直承“五四运动”改造中国画的批判精神，猛烈批判明清正统中国画的出世倾向、复古主义与形式主义，推动了以徐悲鸿为代表的写实主义画派的发展并与苏联写实传统结合，渐渐成为中国人物画的新正统。以中央美术学院及其华东分院（今中国美术学院）为重镇，主导了中国人物画（尤其是水墨画）的发展方向。其结果是：人物画坛更加重视为工农兵服务，更加重视深入生活和师法造化，更加拒斥西方现代派的影响，更加强调艺术的再现与具象，更加明确素描为物画的基本功和改造笔墨程式的利器，更加崇尚解剖透视等自然科学技术在人物造型上的运用，更加主张现代人物画必须反映现实生活与斗争，更加努力表现情节性的内容，人物画成为创作主体，于是造就了一批写实能力高强，又能极尽可能地运用水墨媒材刻画当代人物的新一代写实人物

画家。

在水墨写实人物画中，引入速写观察方法的有老一辈画家叶浅予和新一代画家黄胄。特别是黄胄先生经过长期观察、感受生活，在丰厚积淀的基础上，创作了大量生动的速写，使其人物画极富生活气息，意趣盎然，气势夺人，为新中国人物画开创了一个全新的局面，影响了一代人。还有在水墨画中引入连环画手段的程十发，分别以洗练优美的舞蹈人物画和泼辣恣纵的边疆人物画提高了写实人物的生动性和多样性，丰富了这一画派的面貌。

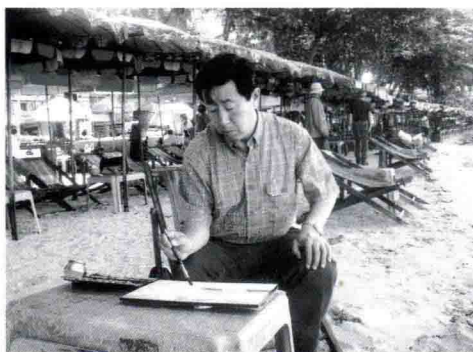
喜爱表现陕北高原人民生活和领袖形象的画家刘文西，采用厚重凝练的铁线描法，并与素描、色彩有机地结合起来，以他的创作实践显示了传统绘画的兼容性。

曾活跃于浙江美术学院（今中国美术学院）的得益于蒋兆和和潘天寿双重影响的“新浙派”，尤其使准确的造型与不乏笔墨情趣的写意花鸟画技法结合，生动灵便而饶富水墨韵味，成为一时的翘楚。其代表人物有李震坚、方增先、周昌谷等。

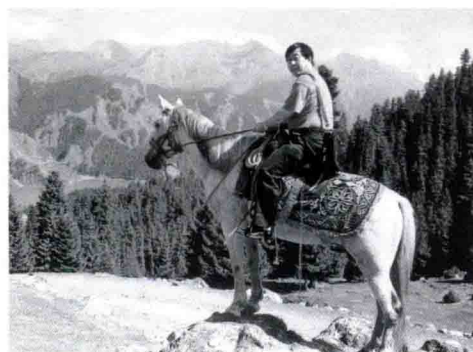
以上列举的画家都是为中国人物画的创新和发展作出贡献的代表人物，影响了一代甚至好几代人的绘画风格。实际上，还有众多有思想、有才华的画家，或“中西融合”，或“延续传统”，发挥自己主观精神，建构自己的艺术风格。如北京的徐燕荪、吴光宇、李斛、刘继卣、刘凌沧、李琦，上海的华三川、刘旦宅，广东的杨之光，东北的王盛烈、王绪阳等都是当时画坛的名将，由于他们自身



1994年给学生示范



在帕蒂亚海滩写生



在新疆天山写生

的学养秉性和历史条件的不同，以及其对生活的独特感受、对传统的汲取方式的迥异，自然带来艺术上各自新的风格和面貌。

20世纪五六十年代的中国人物画虽然取得可观的成就，但由于处在巩固新政权、建设新社会的大背景下，在艺术认识上理所当然地重视政治与艺术的关系，强调抵御旧思想文化的侵蚀。当艺术完全地服从于政治时，艺术便失去了它应有的相对独立性，必然在一定程度上和一定范围内导致艺术创作的某些偏狭。表现在人物画方面大致有：对于题材的过分看重，艺术个性发挥的不足，对人民精神生活的丰富性和审美需求的多样化表现不够，对西方艺术可为中用的方面吸取较窄，对艺术语言和艺术形式的探索亦欠深入，还有创作模式比较单一、人物内心表现类型化等问题。十年“文革”则把上述弊端发展到极致，严重违背了艺术规律，使中国人物画变成了政治观念的被动载体。

四、近二十年是中国人物画振兴并取得显著成就的阶段

“文革”结束后，改革开放以来，特别是近二十年间，中国人物画在20世纪五六十年代开始发生根本性变化的基础上出现了空前振兴的局面，形成了中国画坛“工写并举，彩墨交辉”的新格局。这一时期，中国人物画的发展大致经历了两个阶段：

自20世纪70年代后期至80年代末，是其开始复苏并酝酿巨变的阶段。这期间，不仅表现于艺术家的解放、笔墨形式的解放，还表现于创作思想的解放，后者主要表现为

现实主义的真正回归，出现了以《人民和总理》、《万语千言》为代表的作品，真实地表现了人民的情感，恢复了艺术家追求真、善、美的思想勇气。中国人物画通过拨乱反正，已突破了功能上的泛政治化倾向和创作方法上的单一模式，开始强化艺术个性，表现精神生活的丰富性，积极开展形式的探索，尝试艺术的抽象，向西方现代艺术汲取，在被遗忘的古代传统中寻根，用不同方式寻找着中国人物画现代化的途径。

自80年代末以来的近20年，是人物画在开拓与探索中振兴并取得显著成就的阶段。当代中国人物画无论和古代人物画比，还是和近现代的人物画比都发生了很大变化。画家们越来越自觉地以当代意识去有选择地继承古代优秀传统而避免了历史的局限，保持了五六十年代贴近生活、走向自然和关注时代创作精神，在主观感受、内心世界的表达上，在艺术语言、形式技巧的完善和艺术个性的发挥上，进行了积极的富有成效的探索和突破，从而开拓了题材意蕴、语言技巧和工具媒材的新领域，显示出多姿多彩而生机勃勃的状态。

题材开拓与意蕴追求的并进，是当代优秀人物画的一大特点。人物画题材明显地向着过去不堪重视的方面发展，虽然也为英雄人物立传，讴歌改天换地的业绩和叱咤风云的斗争，也仍在描写历史事件和古典文学题材，但大多数已改变了构思的角度。画英雄着眼于平凡中的伟大，画改天换地立足于普通的劳动，画历史题材也发掘了促进中外交流和伸张民族正气的新角度。更引起画家关

注的是普通人民的平凡生活，举凡古老乡村、辽远边疆和现代都市中一般民众劳作、休憩、静思、快乐、愁悵、信仰和志趣，他们在社会巨变中的生存状态和精神面貌的林林总总，大都收入画家笔下。当然，也有一些作品表现了跨越历史时空的对往日的追思或更具自由想象的如梦幻境，但得到突出发展的是包括群像在内的肖像画。画家们也间或描写新的风俗、新的生活方式，突出其色彩缤纷和喧腾热闹，但对于农村、城镇和边疆少数民族的生活特别是其中母亲、少女、儿童与其生存环境宁静和谐地融为一体的情状流露出浓厚的兴趣，对历史上鼓舞人心的辉煌灿烂表示由衷的赞叹与追思。画家一方面表现新的生活，一方面对现代化社会可能会失去或忘怀的生活充满感情地描绘，恰恰反映了浓厚的乡土意识与历史意识中的爱国主义情怀，正是这种情怀形成了近二十年来人物画家在精神内涵表现上的主调。此外，带有朦胧美的人体画的出现和在不同于现实的幻境中所表达的某些哲思或潜意识，尽管亦引发诸多争论，但也从一个侧面反映了人物画家表现人们精神需要的丰富性探索。

确立个性，讲究品质，对艺术语言和形式技巧的深入探讨与有效更新，是当代人物画的又一特点，当今的中国画家们把作品是否具有艺术个性看得无比重要。他们将更多的时间和精力投入到对个性的开发中来，使得中国人物画坛呈现出前所未有的多种流向。著名理论家郎绍君曾将近年中国画的诸多类型分为古典传统型、新文人写意型、融合描写型、超写实型、抽象型、色彩型、民

间意趣型、无笔型等八种之多。

在这样的背景下,中国人物画走出了写实主义的封闭圈,突出了绘画性。原有人物画中的具象写实性、书法表现性和格律装饰性被分解开来,依据形、线、色诸因素,按现代旨趣分别推向极致,进而以新的关联方式结成一种新的秩序,形成新的形式,最终以多种多样的全新面貌出现于画坛。就当代人物画发展的整体面貌而言,无论是工笔还是写意,怎样解决笔墨与造型的关系是贯穿当代人物画发展的一条主线。毫无疑问,“笔墨”以及传统画论中关于“笔墨”的丰富理论是历史遗产的精粹所在,这是民族绘画特性的重要标志,“笔墨”表现的艺术质量是提高当今人物画艺术品位的重要内容,必须给“笔墨”的研究以充分的重视。但是,在人物画中,艺术形象的思想容量和笔墨的思想容量是不能同日而语的,这里应该有笔墨美、造型美、意境美、气势美、结构美、色彩美等等。如果把所有绘画因素化解到仅仅是“笔墨”,显然是不切实际的,必然会走向形式主义的泥沼。我们所需要的笔墨不是拿来炫耀卖弄,而是为塑造动人的艺术形象服务的。因此,“笔墨”具有表现性、继承性和可变性。但是,对造型研究的退化正是传统绘画精神的失落,这是人物画致命的内伤。在人物画中,能“似”又能“不似”的大致是下过工夫的美术工作者。如果只能“不似”而不能“似”的,无外乎是虚张声势、自欺欺人而已。

谁也不会否认,人物画是以人物形象为审美主体的,是以塑造感人的人物形象来传递艺术家对生活、对世界的评价,来寄托作者的情思、爱憎。古人的“笔墨”是在表现生活中产生的,当代的“笔墨”也只是在对生活的再表现中去发展更新。由此纵观当代中国画坛,写实主义仍然是人物画创作的主

流,但与建国初期的写实主义相比,更加凸显出表现主义的倾向,表现为笔墨在完成体面造型的解读后,进入一种更自由、多样化和个性化的语境。这种“写实表现主义”集中体现在人物画创作的两个方面:一是对笔墨与造型新的和谐的寻求,使书法化的笔墨语言完全沉入到人物形象的刻画和体面造型的内部,绝无修饰性的笔墨,亦未脱离了形体表达的笔情墨趣。在这个意义上,笔墨与体面造型的兼容在绘画实践中达到了前所未有的自然和自由的高度。二是创作观念的转换,人生探寻意识在笔墨形象中的显现。笔墨语言在造型上更加关注人物形象本身,造型的夸张变形带动了笔墨的自由发挥,强调作者在直面现实中按照自己的体验表现生活,与笔墨交织成丰富的形象内涵。

中国人物画创作向何处去?这是摆在每一个有责任感的人物画家面前的一个严峻课题。我们应该有自己的“造型观”,我们必须研究中国式“造型”与西方的“造型”的差异,这不仅是民族的审美心理、审美习惯,还是由中国画的工具性决定的。锥形毛笔、墨和宣纸的结合,墨色线体书写的表现手法,所能达到的直觉的真实,无论如何是有限的。然而,艺术的审美并非与表现的真实度成正比。正是我们赋予科学的真实以艺术的灵魂,我们中国画的那种并非完全的“真实”才有了自己存在的天地,才有了独立的审美价值。

继承和研究中国传统人物画的造型体系,摒弃其中僵化陈腐的部分,发扬其中积极生动的部分,科学地吸取其他画种的优长,丰富和发展中国人物画的造型体系,使之符合现代人的审美心理,适应现代人人物画的创作需要,是当代中国人物画创作的根本所在。一大批中国人物画家的崛起,预示着中国人物画的前景不可估量,但是要创造出

既与传统艺术拉开距离,又与西方现代艺术保持距离的真正属于中国现代的人物画,其重心在于如何去解决运用传统的笔墨技巧和真实地去表现现实生活的矛盾。

这里有一条跨出一步进入西方轨道的路,今天有人在走着。这一派的画家虽然没有公开主张全盘西化,但他们的实践实质是主张按西方现代派艺术的模式来改造中国画,使其具有西方的抽象性、表现性和观念性。对此应予冷静的思考,任何匆忙的结论都是不可取的。也许他们的试验过程比他们创造的成果更有意义,他们的实验会使我们中国画领域的面貌更多样化,或者他们实验的失败还将促使人们更加珍视和热爱民族的传统艺术。

在近二十年取得飞速发展的中国人物画,在用现代中国人的意识选择传统而使其光大,吸收西画而使其消化。其显著的成就不仅远远超越了前人,而且在整体上更为势足力大而表现出了旺盛的生命力。一个伟大的民族经历了伟大的时代,应该产生伟大的艺术。中华民族有五千年深厚的文化积淀,我们的人物画在近百年来经历了几辈人的努力,经过了历史的跨越,在以徐悲鸿、蒋兆和为代表的先辈们的开拓之后,几十年来有众多画家为之作出贡献,才使人物画艺术到达今天的高度。应该说,我们已经做好了创造鸿篇巨制的准备。我想起潘絮兹先生和许多画家“重整汉唐雄风”的呼吁,中国人物画已不再是汉唐时代造型的重复,它已经经历了半个多世纪的技术积累,经受了严酷的政治风暴冲刷,经受了金钱磨盘的碾轧,经受了西方文明的洗礼,灵魂和肌体都走向成熟,中国人物画唐宋时期般的辉煌已指日可待了。



写生时代

——写在刘大为工作室人物画高研班结业之际

■ 张晓凌

中国人物画的创作，在20世纪中西碰撞的时代背景下，出现了多种新的探索方向。现实主义一脉，经过近百年谨严的写生、造型训练后，近20年来，开始在笔墨、光影、渲染、意象等方面有所作为，这些新的语言风格共同形成了20世纪中国人物画在传统与变革之间的丰富诉求，从不同的角度拓展了当代人物画的视觉形态。在这一历程中，刘大为堪称杰出代表。无论历史题材、政治题材、少数民族题材以及直面现实的日常生活题材，刘大为都有突出的建树。他是一个全能型的画家，兼长于工笔重彩和水墨写意：其工笔人物造型严谨，刻画入微而线条畅达，风格清闲而刚健爽朗，完全摆脱了旧式人物画柔媚琐细的样式；而他的水墨写意则继承了近代自任伯年以来包括徐悲鸿、蒋兆和、叶浅予、黄胄等大师在内的优秀传统，

以造型生动而神态逼真、笔墨潇洒而清新流畅著称。无论工笔，抑或写意，刘大为的作品始终如一地贯穿着现实主义的创作的精神，坚持直面生活、关注社会、表现人民、讴歌时代，以一种质朴而动人的方式呈现出艺术家对生活的热爱与体验。正是基于这样的一种创作精神，刘大为在其多年的国画教学中形成了自己独特的教育方式与教育理念，本集所收录的他的学生作品，正是这一教育过程的丰硕成果。多年的国画教育积累，使得大为和他的学生已形成了今日画坛颇具声势的人物画派。学生或潜心于学院，或纵横于社会，却始终以来刘大为工作室为核心，立足于中国画本体，精研传统，关注现实，努力拓展现实主义中国画的时代风格和个性化形态。刘大为曾经论道：“目前人物画创作由于受到各种干扰，忽视传统继承，不重基本功的提高，只满足于肤浅的形式风格追求，排斥生活，排斥主题性绘画，注重单纯的表现自我，排斥绘画的社会责任，这些现象应该引起注意！人物画，就是要画人，就是要表现人与社会，讴歌创造世界文明、推动社会前进的人民。超脱社会，就局限了自我，这就势必使人物画的前途受到影响……人物画家一定要深入生活，体味生活，表现人民，表现时代，这是人物画家的神圣责任。”这种论述，掷地有声，完全可以看作是刘大为工作室的艺术宣言。在刘大为工作室中，他所批评的“肤浅”的形式风格是看不到的，所有作品都秉承着刘大为所倡导的“艺术源于生活”的主张，充满了生命力与现实感染力。当然，刘大为所倡导的现

实主义不是简单、模式化的，而是多元、包容、尊重个性风格。大为特别强调并尊重学员对于生活、对于艺术差异性的理解与追求。所以，在这本集子中，我们看不到简单、概念化的题材与风格，而是包含着创作者自身细腻体验和个性追求的作品，它们所呈现多样化的生动性，或许正是现实主义最为精髓之处。在现实主义旗帜下，刘大为工作室作品能够有着如此丰富的视觉呈现，正是刘大为具有包容性的艺术观最为鲜明、直接的体现。在刘大为看来，现实主义语言是有巨大技术难度的。而这一难度的克服，端赖于日复一日写生造型的训练，舍其别无他途。正如他曾对学生所说：“学画者首先训练眼睛，观察对象，研究分析对象。从整体出发，全面把握对象的整体形态，突出重点，强化主要特征，抓住第一印象，迅速把对象动势、结构、神态描绘出来。在抓大形的同时，亦注意主要特征及重点细节的深入、精微刻画。”虽然，刘大为此段话语是针对速写的，但却也显现出了他对写生造型训练的理解，并且，他还在教学过程中有着严格目标训练的落实：“水墨人物写生，便是贯彻实施本宗旨的一个重要环节，既是从素描、速写到笔





墨表现的转换，也是从体悟生活到表现生活的进程，更是下一阶段创作的铺垫和过渡。为了坚实地走好这一步，先在画院作一个月的室内水墨人物写生为热身，然后相继奔赴甘肃夏河、广西桂林、龙胜、龙脊、灵川和福建厦门、崇武等地采风写生……每个人都积累了数以千计的速写及照片、数以百计的水墨写生，从而达到了在笔墨技法上由量到质的递进。”现在很多艺术家工作室的教育都只是简单的师徒相授，而很少有着刘大为这样清晰明确的教育目标及过程。或许，正是因为有了这样的教学规范，刘大为工作室的学员才会令人惊讶地表现出共同的扎实的写生功底。

相对于传统人物画，20世纪人物画的最大成果就是写生对于人物造型语言的发展。虽然写生这一词汇，在中国古代画论中最有涉及，但其所指却并非现在的写生造型，据现有资料来看，它最早应该出现于宋人著述中，多指赵昌所绘花鸟。如“近时名画，李成世然山水，包鼎虎、赵昌花果……昌花写生逼真而笔法软俗，殊无古人格致，然时亦未有其比”，“正如赵昌花写生逼真，世传为宝，然传非真花耳”。此时写生，多偏动词性质，意指逼真描绘客观物象。至元人，则开始偏名词属性，如袁桷《徽宗梅雀图》中有句云：“上皇写生工入神，一枝潇洒江南春。”至明清，写生则成了花鸟画的一种代名词，如吴宽《为白郎中题荷花鹅图》中云：“前朝

画学人如市，不独丹青竞山水。点朱途粉擅写生，花鸟纷纷总良史。赵昌名与黄筌齐，后来更称崔字西。”然，此时的写生却也开始偏离最初“逼真描绘”的含义，如钱谦益《雪里桃花次薛叟韵》中“朱门人面愁相映，紫陌尘埃恨欲销。拟为写生谁下笔，王家还有雪中蕉”。王摩诘“雪里芭蕉”与赵昌之“写生花鸟”实是大相径庭。另如钱大昕《作墨菊长卷出以见示并属题》中有句“主人供写生，不写形写神，淋漓泼墨汁，下笔清而淳”。泼墨之法“只为写神而不写形”，与“逼真”之差别，无须赘言。由此可见“写生”作为一个词汇，在中国画史中，其意义是有所变化的：由描绘的方式变为画种指代；由求真变为写神。但是，这种转变在时间序列上并非一种完全的前后继承与变化，而是时有混淆的即并非一个严格意义上的、有着固定界定的科学概念，与20世纪专指实物造型训练的“写生”概念，有着本质上的区别。即使是最早的强调“逼真”概念的赵昌写生，也不是指“对景造型”的过程，而只是画面最终效果“接近真实”的一种描述。

20世纪的写生概念，是以严格的造型训练为基础的再现型绘画语言。它与中国画的结合，促发了国画写实能力的极大发展，并带来了中国画全新的现实表现力，这种变化在人物画中尤为显著。从徐悲鸿、蒋兆和再到刘大为，中国人物画因其写实能力的极大提高而获得了快速发展，并因此改变了传统

文人画中只能描绘纤弱宫闱形象的局面，促成了当代人物画的全面繁荣。应该说，刘大为工作室学员的作品集，正是这一成果在当下的具体呈现。学员们有着不同的绘画学习背景，但在工作室学习期间，却能在导师思想的指导下一步步强化自身的绘画能力，并从生活到艺术、从传统到现代的转换思路中去寻找自身的艺术方向，查补各自知识结构的不足，在现实主义美术创作这一旗帜下不断修正各自的艺术经验，强化自身的笔墨造型与写生能力，从而蓄积了丰富的创作体验与创作能量，每个人都在以百计的水墨写生的基础上，参悟传统水墨技法，创造出了和而不同的个性化语言形态。因为这一过程紧密联系于现实生活，也由此实现了自身情感与现实生活由疏至亲的渐变，使创作根植于扎实的生活体验中，从而产生出作品的现实感染力。

或许，这正是他们的导师——刘大为先生最为乐见的结果，也是刘大为以其自身艺术魅力感染、影响后学的必然结果。从这个角度看，刘大为的意义远远超越了作为个体艺术家的价值。通过教学平台，他在传授创作观念、写生技术、笔墨语言的同时，将学院模式教育与中国现实主义美术创作相链接，不仅激活了学院教育模式，赋予其以全新的当代内容，而且还将现实主义创作精神成功地植入新一代学员作品中，使其在当下语境中焕发出时代活力。



富中奇 满族，1959年生于黑龙江省齐齐哈尔市。1978年考入鲁迅美术学院中国画系，1982年毕业分配在黑龙江省画院任专职画家，1988年入中央美术学院研修班。现为中国美术家协会会员，国家一级美术师，深圳画院专职画家，有突出贡献中青年画家，中国艺术研究院美术创作中心画家，中国国家画院刘大为工作室执行导师。

任惠中 1958年生，山东莱州人。先后毕业于解放军艺术学院美术系中国画专业、中央美术学院首届中国画专业博士课程班。现为中国美术家协会会员，解放军艺术学院美术系教授、中国画教研室主任，硕士生导师，中国国家画院人物画特聘指导老师、中国国家画院刘大为工作室执行导师。