

分类号: J0

学校代码: 10363

密 级: 公开

学 号: 2210810106



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题目 唐勇力绘画艺术研究

论 文 作 者 郭丹丹

指 导 教 师 何建波

学 科 (专 业) 美术学

研 究 方 向 现代绘画研究

论文提交日期: 2024 年 5 月 18 日

分类号: J0
密 级: 公开

单位代码: 10363
学 号: 2210810106

题 目 唐勇力绘画艺术研究

英文并列

题 目 RESEARCH ON TANG YONG LI'S PAINTING ART

学生姓名: 郭丹丹

指导教师: 何建波

专 业: 美术学

研究方向: 现代绘画

论文答辩日期: 2024 年 5 月 29 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名：

郭丹丹

日期：2024 年 5 月 18 日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在 __ 年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：

郭丹丹

指导教师签名：

何建斌

日期：2024 年 5 月 8 日

日期：2024 年 5 月 18 日

唐勇力绘画艺术研究

摘 要

唐勇力是我国著名的当代艺术家、美术教育家。作为当代绘画中标杆性的人物，其丰富的学习经历为日后绘画风格的形成打下了坚实的基础。在“新思潮”的冲击下，唐勇力冷静面对西方现代艺术的猛烈冲击，先后在甘肃、陕西、河南等地开展考察，并借鉴西方美术的优秀语言，最终形成了唐勇力独特的艺术风格。目前已有不少学者对其人其艺展开过研究。然而，缺乏整体关照、依赖主观性的解读、缺乏有力材料支撑的研究始终占据主流，仅少数研究对其风格作了颇为精妙的阐发，有关唐勇力的研究仍存在可继续深入的空间。

本研究基于唐勇力早期的从艺经历、艺术风格的形成特征、艺术成就及影响等方面展开，并在第一章，即绪论中予以呈现。在第二章剖析了唐勇力的艺术生涯和背景。该章节深入挖掘了唐勇力的个人经历、艺术教育和专业背景，包括他的学术背景、师承情况、艺术成长历程以及艺术创作的发展轨迹。通过对唐勇力早期的艺术学习经历和职业生涯的梳理，展现了他对艺术的执着追求和专业技能的不断积累。同时也探讨了唐勇力在不

同阶段所受到的艺术启发和影响，以及他如何应对挑战和困难，不断突破自我，实现艺术上的成长和进步。第三章主要研究了唐勇力的艺术风格。通过深入解读唐勇力的绘画作品，文章分析了其在画面构图以及用色上的特点，多元的技法也展示了他艺术风格的丰富性和独特性。第四章主要从作品中的敦煌情结、浓郁的哲思色彩以及工写结合的隽永之美等方面来深入探讨唐勇力作品的艺术审美内涵，揭示了唐勇力作品在情感表达和思想内涵上的深度与丰富性。第五章主要研究了唐勇力在当代绘画领域的影响与启示。通过唐勇力对中国人物画发展的积极探索及反思、在绘画技法以及绘画理论上的创新与突破、体现了唐勇力的绘画艺术对中国画领域的重要探索和贡献。通过对唐勇力绘画风格的形成过程、艺术风格的解读、审美内涵的分析以及在当代绘画领域的影响与启示等方面进行系统研究，揭示了他在中国画领域的独特地位和影响力。

总体而言，唐勇力以其丰富的学术造诣和杰出的艺术实践，为中国画的发展注入了新的活力。通过深入研究他的艺术历程，我们更全面地理解了他在绘画技法和理论上的创新与突破。唐勇力的绘画艺术研究成果，不仅为中国画的传统与现代融合提供了范本，也为后来者提供了宝贵的经验和启示。薪火相传，中国画的未来必将因他的拓展创新而更加多姿多彩。

关键词：传统绘画， 新思潮， 工笔画, 艺术风格， 意向性

RESEARCH ON TANG YONGLI'S PAINTING ART

ABSTRACT

Tang Yongli is a famous contemporary artist and art educator in China. As a prominent figure in contemporary painting, Tang Yongli has laid a solid foundation for the formation of his painting style through his rich learning experiences. In the "85 New Art Movement," Tang Yongli calmly faced the fierce impact of Western modern art, conducting investigations in Gansu, Shaanxi, Henan, and other places, and drawing on the excellent language of Western art, ultimately forming his unique artistic style. Many scholars have conducted research on him, but the lack of comprehensive attention, subjective interpretations, and research lacking strong material support have always prevailed. Only a few studies have elaborated on his style with subtlety, indicating that there is still room for further in-depth research on Tang Yongli.

This study explores Tang Yongli's early artistic experiences, the characteristics of his artistic style formation, artistic achievements, and influences, which

are presented in the first chapter, the introduction. The second chapter analyzes Tang Yongli's artistic career and background. This section delves into Tang Yongli's personal experiences, art education, and professional background, including his academic background, mentorship, artistic growth trajectory, and the development path of his artistic creation. By examining Tang Yongli's early artistic learning experiences and professional career, it demonstrates his persistent pursuit of art and the continuous accumulation of professional skills. It also discusses how Tang Yongli has been inspired and influenced by art at different stages, as well as how he has responded to challenges and difficulties, constantly pushing himself to achieve artistic growth and progress.

The third chapter mainly studies Tang Yongli's artistic style. By thoroughly interpreting Tang Yongli's paintings, the article analyzes the characteristics of his composition and color usage, while the diverse techniques demonstrate the richness and uniqueness of his artistic style. The fourth chapter delves into the artistic aesthetic connotations of Tang Yongli's works from the perspectives of his Dunhuang complex and rich philosophical colors, revealing the depth and richness of his emotional expression and ideological connotations in his works. The fifth chapter primarily investigates Tang Yongli's influence and inspiration in the field of contemporary painting. Through Tang Yongli's active exploration and reflection on the

development of Chinese figure painting, innovation and breakthroughs in painting techniques and theories, his artistic exploration and contributions to the field of Chinese painting are demonstrated. By systematically studying Tang Yongli's process of forming his painting style, interpreting his artistic style, analyzing the aesthetic connotations, and investigating his influence and inspiration in the field of contemporary painting, his unique position and influence in the field of Chinese painting are revealed.

Overall, Tang Yongli has injected new vitality into the development of Chinese painting with his rich academic attainments and outstanding artistic practice. Through in-depth study of his artistic journey, we gain a more comprehensive understanding of his innovations and breakthroughs in painting techniques and theories. Tang Yongli's research achievements in painting art not only provide a model for the integration of tradition and modernity in Chinese painting but also offer valuable experiences and inspirations for future generations. With the passing on of the torch, the future of Chinese painting will undoubtedly be more vibrant due to his pioneering innovations.

D.D.Guo(Fine Arts)

Supervised by J.B.He

KEY WORDS: traditional painting, new ideological trend, elaborate-style painting, artistic style, intentionality

目录

摘 要	I
ABSTRACT	III
第1章 绪论	1
1.1 研究意义	1
1.2 研究现状	2
1.3 研究方法	5
1.4 创新之处	5
第2章 唐勇力绘画风格的形成	7
2.1 “南来北往”之间：素描与笔墨的训练	7
2.1.1 “北往”：扎实的素描训练	8
2.1.2 “南来”：笔墨语言的体悟	9
2.2 “新思潮”冲击下的变与不变	10
2.2.1 “新思潮”冲击下的传统绘画革新	11
2.2.2 “新思潮”的归化	13
2.3 体悟汉唐，借鉴魏晋：敦煌、龙门石窟的考察之行	14
第3章 唐勇力的艺术风格解读	17
3.1 不乏空灵流动的“满”式构图	17
3.2 极具个性的色彩表达	20
3.2.1 覆盖性“白色系”的运用	20

3.2.2 简洁色彩组合	23
3.3 独特的技法	26
3.3.1 “脱落法”与“虚染法”的创新运用	26
3.3.2 “大、小笔头”的意象表达	30
3.3.3 线性造型与意象营造	34
第4章 唐勇力绘画艺术的审美内涵	38
4.1 典雅深厚的敦煌情结	39
4.2 浪漫主义的哲思气质	45
4.3 工写结合的隽永之美	52
4.4 回响经典，立足当代	54
第5章 唐勇力绘画对当代艺术的影响与启示	58
5.1 唐勇力绘画对当代艺术的影响	58
5.2 在绘画理论上的创新与突破	63
5.3 对中国当代绘画的探索与思考	63
结语	66
攻读学位期间发表的学术论文目录	68
参考文献	69
致谢	71

第 1 章 绪论

1.1 研究意义

唐勇力是当代绘画的杰出代表，他的作品突破了工笔与意笔的传统对立模式，为当代绘画开辟了一个异常自由的创作空间。唐勇力使用传统绘画语言形式来营造古壁画的斑驳感，为画面增添独特的视觉意趣，通过其自创的“脱落法”与工笔、意笔和肌理等几个要素的结合以及对西方超现实、表现主义等外来因素的兼收并蓄，使其作品不但体现了古拙高雅的格调而且极具中西艺术融合的创新，凸显出了唐勇力独特的个人风貌。唐勇力作品中也蕴含着强烈的人文关怀，自然融入画面形象以及梦幻的画面氛围之中。潘公凯赞他深浑厚实的审美内涵，唐勇力的绘画经过多元的探索最终确立了其朴浑、高雅的鲜明风格。唐勇力对当代中国画的发展有着一定的贡献，对唐勇力的绘画艺术进行研究和探讨，有助于当代绘画的多样化发展。

选择唐勇力作为研究对象，除了唐勇力作为当代绘画的标杆人物，更因其创作注重双向学习，中西的借鉴融合，传统与创新的结合，给笔者提供了无限的可能，这些正是笔者在研究生学习阶段所着重研究的问题。

1.2 研究现状

唐勇力作为当代绘画中的杰出人物，他回应了如何将传统与现代的多元化结合并作了很好的范例，但对他进行的专题研究却寥寥无几，现将专门针对唐勇力的文献资料主要集中在如下方面：

1、国内专著

有关唐勇力的研究专著中具有代表性的是人民美术出版社 2009 年出版《薪火相传.唐勇力教学成果作品集》作者石建国，主要介绍了唐勇力工作室教学成果的优秀作品，在中国文化语境下关于中国画的本质解读与写意性工笔画的现代审美观对绘画的再认识。山东美术出版社 2009 年出版作者郑岗《学院美术 30 年重点书画系唐勇力卷》详细记录了唐勇力中国画造型基础教学研究的一系列成果以及线性素描的感想、工笔人物画讲课、绘画肌理的探索、对唐勇力先生的访谈录、理论与创作的研究等内容，河北美术出版社 2011 年出版《传统与现代.唐勇力》作者方影，中国文联出版社 2014 年出版的《薪火相传-唐勇力教授工作室学生十人中国画选集》作者崔福庆、马新胜等唐勇力的十位学生，从几位学生的身上可以看到唐勇力教学因材施教的特点以及唐勇力本人的教学随想；从以上著作内容中可以看到唐勇力不同时期的艺术以及思想变化。

2、学位论文

华中师范大学陆安琦《试论当代工笔人物画的写实性表达》在第三章中以唐勇力绘画中的写实表达为例，立足于艺术多元化发展的语境，将当代工笔人物画的写实性纳入工笔人物画的不同因素等方面分析议论，最后也揭示当代工笔人物画写实性发展之可能

性。南京信息工程大学硕士郝聪慧《工笔画中当代女性题材的意境表达——以毕业创作为例》文中主要谈工笔画中的当代女性题材的意境表达以各画家为例。辽宁师范大学硕士刘冰《唐勇力敦煌之梦系列作品引发的思考》以敦煌之梦系列展开阐述。聊城大学周鑫线性素描造型方式对《乐园》系列创作的影响。广西师范大学硕士樊思梦《工笔人物画意境营造研究》在第三章中以唐勇力为例。兰州交通大学硕士崔珊珊《现代审美视角下的敦煌元素重组与表现——“敦煌印象”系列绘画创作研究》在第三章中以唐勇力为例。哈尔滨师范大学硕士郎琦《论唐勇力工笔人物画研究》在第三章和第四章谈了唐勇力的技法、教学和工笔人物画。西南民族大学硕士任南南《当代工笔重彩人物画色彩语言的审美探究》在第三章以唐勇力为个例。西北师范大学硕士董俊胜《唐勇力人物画教学探究》系统地研究唐勇力的人物画教学。宁夏大学刘天雨《唐勇力的工笔重彩人物画中岩彩的运用——以敦煌之梦系列为研究》以敦煌之梦系列为主要研究对象。江西师范大学硕士陈娟《当代工笔人物主题性绘画的思考——以唐勇力的《新中国诞生》为例》以主题性绘画梳理。华中师范大学郑荻《当代重彩绘画中的肌理表现》在第三章以唐勇力壁画肌理为例。湖北美术学院硕士马翠芳《浅析当代画家唐勇力的工笔人物画的写意性》从技法层面剖析唐勇力工笔人物画的写意性。以上多为高校硕士论文，目前多见从局部分析的角度，少见对唐勇力个人绘画艺术形式、语言、艺术思想等更全面的角度梳理、分析与归纳的专门性研究，这也是本文的难点所在，正是本文所要尝试进行的。

3、画册出版

中国美术学院出版社 1993 年出版《工笔人体艺术》、《唐勇力的画》；黑龙江美

术出版社 2001 年出版《工笔人物-名校名师教学写生作品示范》、2002 年出版《工笔人物画技法与赏析》；广西美术出版社 2001 年出版《唐勇力.敦煌之梦》、2023 年出版《书画艺术系列讲座-敦煌壁画艺术赏析》；河北美术出版社 2011 年出版《传统与现代.唐勇力》；浙江人民美术出版社 2013 年出版杜小同编《名家课堂：唐勇力和他的学生》；连环画出版社 2020 年出版《木兰辞》；山东美术出版社 2022 年出版《学院美术 30 年重点画家书系唐勇力卷》；以上书籍均在展示作品的同时穿插唐勇力本人的随笔及其他艺术家对其评论。

4、国内外研究现状总论

目前对唐勇力的绘画艺术研究尚未做到全面系统，局限于作品形式语言分析，缺乏对其创作生涯的全面梳理以及对其独特创作理念的深入挖掘。深入分析较少也使许多分析研究流于表面。

基于以上相关文献及研究现状，本文将由唐勇力的学习经历逐步向其内在艺术风格进行研究，特别是针对具体作品的研究上，结合目前国内外理论研究的既有成果，对其作品中的构图、色彩等形式语言等要素加以分解并解读，将作品的形式语言和唐勇力行历及其所处的时代背景加以综合考量，并深入分析唐勇力作品之中的审美内涵特点及一些代表作品的情感表达，未来的研究应当着重于更为全面地搜集与整理其绘画作品，深入挖掘作品背后的思想内核，并且以更为系统的视角来考察他创作的演变过程与思维方式，以此为切入点拓展对唐勇力绘画艺术世界的更深层次的理解。

1.3 研究方法

本文主要采用的研究方法有三，其一为文献资料法，其二为归纳法，其三为形式分析法。

文献研究法：本文最先收集并爬梳了唐勇力的绘画艺术作品及相关文献，以此建立并巩固论点的事实依据和理论支撑，此为本文研究的重要基础。

归纳研究法：在本文研究的伊始阶段，率先运用归纳法将关于唐勇力生平行历、艺术风格材料使用等方面的零碎信息加以整合，后又进行分类和分析，以求可以得出相对客观的结论。而在研究的后期，使用归纳法对唐勇力绘画艺术的意义和影响加以总结。

形式分析法：本文采用了大量形式研究法，对唐勇力的绘画作品的笔墨语言形式特征等进行深入的分析与研究，其中重点关注绘画作品的形式要素这一部分，并以此确定唐勇力绘画的典型特征。形式分析法更加注重对绘画艺术的本体研究，从艺术表现形式的角度入手，对于深刻理解和阐释唐勇力的绘画作品大有裨益。

1.4 创新之处

唐勇力绘画艺术研究这个较系统的课题在美术理论研究领域还是不多的，对其艺术的系统性研究十分匮乏，相关文献多是从唐勇力的工笔画来阐述，仅是零碎地、片面地从其绘画题材、绘画语言以及个人感受等角度讨论其绘画艺术，鲜见有文章对唐勇力的绘画审美内涵的精妙阐发。概言之，将唐勇力的文章、行历与绘画作品相结合，对其艺

术思想、审美内涵进行系统研究尚不全面，实在是当代绘画艺术理论研究的一大缺憾。

本文的立足点正是对艺术家唐勇力这一个案的专题深入研究，将唐氏的行历、创作活动、绘画思想、审美内涵以及影响有机地、整体地加行研究，并通过对文献的整理展现出唐勇力的人生观与艺术观。唐勇力独特的绘画面貌以及创作理路在一定程度上为中国画的进一步发展提供了启发和思考。希望笔者拙文在弥补对唐勇力的绘画艺术研究空缺的同时，也能够催生出一些新的意义和价值。

第 2 章 唐勇力绘画风格的形成

唐勇力是我国著名画家，擅长工笔与写意相结合的作画方式创作，在吸收敦煌壁画的赋彩技法基础上融入了丰富的现代主义形式语言。2012 年 6 月 30 日“再创唐风——唐勇力中国画作品展”于中国美术馆隆重开幕。范迪安作为此展的策展人提出了“再创唐风”这一概念，并提出了“再创唐风”两个内涵，即唐勇力“个人艺术风范的不断进境”的第一重内涵和唐勇力对“唐代艺术风格多有继承”并“为中华文化的伟大复兴作出贡献”的第二重内涵^[1]。可以说，“再创唐风”对唐勇力艺术风格做了高度总结。

2.1 “南来北往”之间：素描与笔墨的训练

唐勇力先后求学于河北师范大学美术系、天津美术学院、中央美术学院中国画系、浙江美术学院中国画系，于浙江美术学院中国画系毕业留校后又被调至中央美院。对于唐勇力的求学和工作经历，评论家刘曦林曾经趣谈道，唐勇力是“一个南来北往的画家”^[2]。唐勇力的从艺经历确如刘曦林所言，称得上“南来北往”。在这四所院校中称得上“南”的，只有浙江美术学院，而在北方的三所艺术院系中，对唐勇力影响最大的是中央美术学院。因此，深入分析浙江美术学院与中央美术学院在唐勇力身上产生的影响，才更有可能体会刘曦林所谓的“南来北往”的言外之意。与刘曦林的言论相呼应，唐勇

力在讨论南北绘画差异这一问题时，重点谈了中央美术学院和中国美术学院在教学结构、学术定位和教学方向上的差异，指出：浙江美术学院的教学侧重于传统学习，核心在于笔墨，强调骨法与书法的技巧运用，倡导笔墨的精湛应用。相较之下，中央美术学院则更倾向于中西融合、多元化，注重社会性、人文性等方面。该学院除了传承传统外，更强调创新。可见，对于唐勇力在南来北往的从艺经历进行深入考据和研究，对于深入理解其艺术风格的形成大有裨益。

2.1.1 “北往”：扎实的素描训练

素描被视为艺术创作的基石，囊括了各种造型艺术的核心特征，素描既是造型艺术基础的重要组成部分，同时也是一种独立意义的艺术形式。在中央美术学院研习绘画过程中，素描训练最重要的意义在于培养艺术造型能力、探究造型规律，以及探索表达对象的多种可能性。融合技术性与创造性是素描的核心意义所在。唐勇力自述道：“我尤其喜爱素描，当时对素描的学习为我后来的绘画道路打下了坚实的基础，甚至毕业留校任教也是主要加强对素描的学习和教学^[3]。”

在中央美术学院学习期间，唐勇力在素描作品《老人头像》（如图 2-1）的解剖结构合理、质感塑造真实、细节刻画到位，显示出了极强的造型能力。有了扎实的造型基础后，唐勇力又在卢沉先生的指导下又尝试用工笔的、水墨的、素描的等等方式去完成形象的塑造，在不同的艺术形式中寻找自己形象的最佳感觉。这种对科学写实主义的

推崇以及对探索表达对象的无限可能性的鼓励，无疑是唐勇力绘画作品中以写实为基础而不失表现性风格的源头活水。

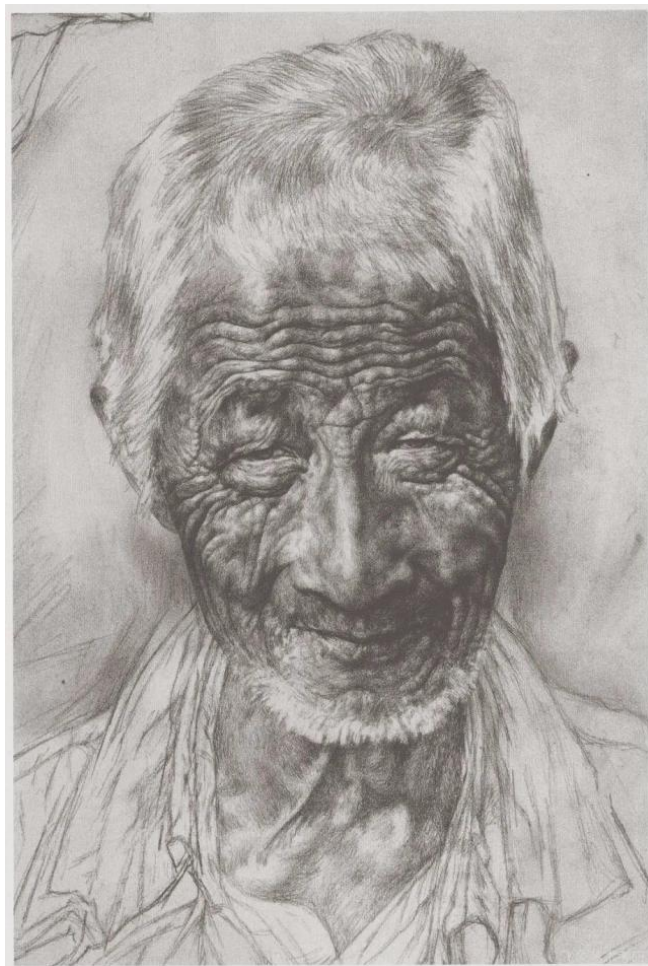


图 2-1 唐勇力《老人头像》

2.1.2 “南来”：笔墨语言的体悟

唐勇力在浙江美术学院求学时，有方增先、顾生岳、周昌谷等著名的画家在此任教，唐勇力成了顾生岳的研究生。从唐勇力的自述中可知：“我在浙江美院待了十五年，受到了地地道道的传统教育，在那里打下了坚实的基础。^[4]”传统教育就是对“笔墨”的

训练，具体方式就是对古代绘画经典作品的临摹。由此可见，浙江美术学院自林风眠时开启的对笔墨的重视仍未断绝。我们从唐勇力的教学笔记中可以看到大量关于“笔墨”的论述，如《中国画“笔墨”散谈》一文中“书法与笔墨”“形象与笔墨”“气韵与笔墨”“意境与笔墨”“用笔用墨”几小节所论鞭辟入里，完全从实践中而来，展现出了唐勇力对笔墨的深刻理解。

可以说，唐勇力在浙江美术学院时，对笔墨功夫作了深入锤炼，但同时并未拘泥于笔墨本身，还注意对笔墨运用的心得进行梳理和总结，以适应自身的创作需要。这种对笔墨语言的深刻体悟，对其日后绘画风格的形成有着深刻影响。

2.2 “新思潮”冲击下的变与不变

20 世纪 80 年代中期，“85 思潮”席卷了中国大陆美术界，这场艺术运动来势迅猛，可以说是中国当代艺术史上一次影响深远的革命。这场运动的实质是中国年轻一代艺术家试图寻找艺术创作激情和生命力的一股风潮，它开启了中国艺术向着以审美为本体进行演变的可能性，并以自身的创造活力使那种僵化的、占统治地位的艺术评价体系和价值观开始变得松动起来^[5]。

在此浪潮中，唐勇力以与众不同的姿态回应。与其他艺术家不同，他未盲目模仿，而是冷静地审视并探索自己绘画的未来方向。唐勇力的独特之处在于不仅仅追求西方风格的借鉴，而是在此基础上发掘了与中国人物画传统相融合的创新路径。他以独特的创

作方式与艺术理念，探索了一条新的艺术之路，他的作品与思想贡献为当代中国绘画领域带来了新的创新视角与思维模式，为中国人物画的未来发展指出新的方向。

2.2.1 “新思潮”冲击下的传统绘画革新

在美术新思潮的席卷之下，整个美术界都在对中国绘画的未来、继承与创新、西方化与民族化等诸多议题展开深刻的思考、选择和表态，引发了激烈的争论。与此同时，随着对外开放，相对先进的西方现代美术形式和思潮不断涌入中国，对中国美术产生了必然的影响。在冲击与借鉴中，西方现代艺术在中国传统艺术基础上逐渐孕育出融合中国内涵的新艺术形式。

从唐勇力自述中，我们可以窥见唐勇力对“85 新思潮”的反应和冷静思考。“在中央美术学院学习的两年，可以说正好是中国美术‘85 美术思潮’的前夜，当时我们年轻人对于美术思潮尤其是西方美术思潮的敏感，是非常强烈的。那个时候我们的观念就是以‘新’为主，认为只要是‘新’的就是好的，而认为传统没什么用，认为身在中国，长在中国，写中国字，有这种传统就够了。这种理解是很肤浅的，我们很大一批学生包括一些老师，都有这样的错误观念^[6]。”从中我们可以发现，那时“85 新思潮”的下对“新”的盲目崇拜，对传统绘画价值的漠视与冷淡。

后来，唐勇力进入浙江美术学院，对于这股新思潮产生了新的认识：1985 年，美术新思潮在浙江美院掀起热潮，但我们对传统的学习并没有完全对立于‘85 思潮’，

因为西方艺术思潮对于学习传统艺术并不具有抑制性。二十五、二十六岁的学生们对西方美术思潮都有着极度的热情。但‘85 思潮’毕竟只是一种潮流，犹如潮水一般来去匆匆。即便在高潮时期，也未曾引发那种可以任意改变教学思维的观念^[7]。没有改变教学思维实质上就是指坚持“笔墨”的传统。

唐勇力在其《中国画人物画创作思考》中论述道：“西方现代绘画对中国画的影响和冲击是极大的，直接影响着中国画如何发展。作为画家，不看、不研究西方现代绘画是不行的。不但要看，要研究，而且更重要的是学习，是‘悟道’”^[8]对于“悟道”这个问题，范景中先生已经作出极为精彩的论述：唐勇力本人从西方现代绘画中所悟之道与其说是一些具体的手法和形式，不如说是一种观念，一种关于“画面”自身的观念。并进一步指出：唐勇力的画作中，至少有两点与这一观念紧密相关。首先，肌理不仅是形体塑造和质感表现的手段，而且已成为独立的审美对象。画作呈现出“双重叙述”的特性：一方面，通过线条和肌理勾勒人物与背景，传递故事情节；另一方面，肌理和线条自身也在进行自我诉说。在西方现代绘画观念的影响下，唐勇力找到了现代工笔和意笔之间的新契合点。其次，唐勇力的绘画展现出明显的装饰性，与“绘画平面”观念息息相关。相较于传统人物画清晰的轮廓线、通过线条刻画的特征以及虚静的留白，唐勇力的作品则主要通过色彩晕染和皴擦表现，使得轮廓线隐匿于色彩之中。背景不再简单留白，而展现多变的肌理效果。这样的处理使人物与背景融为一体，创造出高度装饰性、富有层次感的画面构成^[9]。

2.2.2 “新思潮”的归化

唐勇力自己对于如何学习西方现代绘画总结了四句话：“立足传统，双向学习，借鉴融合，自成面貌。双向学习”学习的是西方抽象、传统意象。学习的顺序必须是先学传统，然后再学西方。绝对不能抛弃传统而毫无理性地学习西方。借鉴西方的重要艺术思想、艺术手法，包括油画的一些方法完全可以借鉴，然后再以最妥帖、最和谐的方式融于传统的绘画领域，以此追求个人面目与风格的构建。换言之，其对于西方现代艺术语言在中国本土的调试和规划十分重视。

在“85 新潮”中，唐勇力既是实践者、创作者，同时又身兼教学工作者，这决定了他必须以冷静审视和深思的态度看待新潮流。他明确指出，对于学习传统艺术而言，西方艺术思潮并不会产生抑制作用。那么，这种西方艺术的影响如何具体体现在中国人物画中，又将如何借鉴西方现代绘画呢？

笔者检阅到一些资料——唐勇力谈如何从詹姆斯·提索斯与伯恩·琼斯的作品中找到可被工笔画利用的资源与思路，从中可以窥见唐勇力的借鉴方式：唐吸取了詹姆斯·提索斯写生作品的特点，将其运用到工笔画中，兼具平面感和线性感，会使作品笔触更加粗放，更显随意性。在染色过程中也可以借鉴其运用光线、结构，以及形体边缘的处理方式。还有伯恩·琼斯，尽管他的作品是油画，但整体氛围和某些染色技法都展现了工笔画的特质。这种感觉可以被工笔画所呈现。其还提到了对但丁·马赛蒂、夏班、契塔奇、安格尔等人的学习，笔者不再一一展开。

总结说来，唐勇力认为：可资工笔画提炼、吸收的资源甚夥，关键在于个人的敏感

性与化用能力。换言之，西方艺术语言可以学习、值得学习，但还是要结合学习者的个人特点去应用和调试。

2.3 体悟汉唐，借鉴魏晋：敦煌、龙门石窟的考察之行

唐勇力在 20 世纪 90 年代初踏上了一次富有探索精神的远行。穿越洛阳、芮城、西安、麦积山、嘉峪关、兰州以及敦煌、龙门石窟等古老文化遗址，他如同时光穿梭者般游历古今。这段探索历程唤起了他对汉唐时期绘画艺术和魏晋时代造像艺术的浓厚兴趣。他在这些古遗址中深入观察，洞悉历史的痕迹，感悟着艺术背后的文化脉络。汉唐时期绘画的风骨，魏晋造像的神韵，都在他的心中激荡起一股创作的泉源。

谈及敦煌壁画对唐勇力的启发作用，大家都会在第一时间想到“脱落法”与“虚染法”，业已形成共识。笔者以为：唐勇力深入敦煌壁画的观察并非仅止于脱落法和虚染法的技法表现，而是延伸至画面构成上的更为深刻洞察。他强调现代绘画构图中“几何形式美”的重要性。对画家而言，这是一种不可忽视的元素。唐勇力认为，根据作品的“立意”，画作可以通过几何式的设计故意产生比例不合理、透视反差，从而制造视觉错觉，扰乱观者的平衡感，引发心理上的震撼。

他在敦煌壁画的探索中深有体会：敦煌壁画的画面构成、人物大小和远近关系并非简单按照现实比例排列（人物按等级秩序排列，建筑大小则依循壁画图式），而是刻意设计出的尺度比例失调。这种设计使得步入石窟的人不禁感受到强烈的宗教氛围，其深

远影响远超于表面观察。唐勇力深思熟虑，从敦煌壁画的构图中获得启示，意识到比例的不合理、透视的反差如何为画面注入力量，挑战观者的感知，引发情感共鸣。这种对比例和透视的有意摆布成为他创作中的一种策略，赋予作品更深的内涵与情感表达。

唐勇力对唐代绘画，特别是敦煌壁画（大多属于唐代风格）中的仕女、供养人形象以及画面的艺术形式进行了深入研究。他不仅临摹创作，更是广泛汲取借鉴，自如地变换出新意。画面中的形象和造型语言呈现出浑厚、朴实、宁静，带有一种深沉的厚重感。他对古典传统的接纳绝非浮躁追新，而是始终保持着深刻的理解和感悟。

此外，笔者从洛阳龙门石窟（如图 2-2）中找到一些造像，若与唐勇力绘画作品进行对照，便可发现二者惊人的相似性。这些古代造像所展现的神韵，无声地传递着时代的印记和文化的延续，唐勇力敏锐捕捉到这种深层次的情感，将其融入自己的绘画中。其吸收、借鉴魏晋造像的图像资源，不仅使作品的丰富性大大提高，更让观者在欣赏画作时感受到了历史与当代、传统与现代的融合之美，彰显出唐勇力对于图像资源的敏感洞察和文化遗产的深刻体验。

这番考察不仅丰富了他的艺术视野，更是一场对灵感源泉的深度觅索。古代艺术的魅力启迪着他的创作思绪，激发了对于历史、文化与艺术的深刻思考。这段旅程不仅是对古代艺术的回望，更是对现代创作的一次深邃启迪。

回顾过往，唐勇力在南来北往的学习过程中打下了扎实的基本功和对我国传统文化艺术形成初步的认知；新思潮以后，可以称之为引进西方现代主义视觉资源而形成的“探索性”水墨等形式语言的探索；敦煌、龙门石窟之行通过对传统文化的体悟，感受到西域文化艺术对我国传统文化的影响，这种影响不仅夯实了唐勇力绘画的文化底蕴，丰富了绘画的精神内涵，为其呈现在“意象表现”与“材料的探索性”基础上回归中国文化传统的总体趋势，对其后期的艺术创作和风格形成产生了深远的影响。



图 2-2 洛阳龙门石窟造像

第 3 章 唐勇力的艺术风格解读

唐勇力在其创作实践中探索出了独特的艺术风格，对其艺术风格的解读便显示出了
一定意义。本章节试图从其形式语言及意象造型元素两个方面，对唐勇力的艺术风格进
行解读，借此概括其风格的特征与意义。

3.1 不乏空灵流动的“满”式构图

唐勇力的绘画构图以“满”而著称，其特点是画面内容丰富、充实，几乎没有留下
多余的空白，这种构图形式带来了持久的张力。构图做到“满”，并非难事，难在唐勇
力将满式构图运用得恰到好处，能于“满”中流荡出一种空灵之气。正因为此，唐勇力
绘画才能迥异于前人的作品，自成一家面貌，使其作品具有独特的魅力和艺术价值。

在他的代表作《大唐盛世》（图 3-1）中，这一特色体现得尤为突出。这幅杰作
展现了大唐的盛景，画面中共计有 51 个栩栩如生的人物形象。有万马奔腾的英姿，有
手握乐器的雅致演奏，还有好奇张望的孩童，这些细节共同勾勒出一幅栩栩如生的场景。
整个画面被人物充满，几乎没有缝隙，那空灵流动之气如何营造出来呢？其关键就在于
满式构图中隐蔽的 S 形的人物变化关系。



图 3-1 唐勇力《大唐盛世》

S 形的人物变化流动曲折，天然带有一种运动感与律动感。唐勇力在《大唐盛世》一作中，S 形的人物变化依靠以下两个部分来体现。

1、为白色主体人物，其被蜿蜒排列开来，利用人物的姿态实现 S 形转弯处的自然过渡。如在画面的右下角，手持乐器的乐人皆向右倾，而中部则是基本保持中正姿态。另颇值得细读的就是乐器的形状。中部乐人手持乐器为直，而至右部，为了实现 S 形变化的过渡，乐器则变成了向右弯曲的弧形乐器（如图 3-2）。



图 3-2 唐勇力《大唐盛世》（局部）

2、在界栏、栏杆与楼阁这三个褐色部分所形成的 S 形。这个 S 形则更为隐蔽，白色主体人物形成的是较宽且连续的 S 形变化，而这一部分则整体较窄且有间断的 S 形。两者交相呼应，共同构成一个较为隐蔽的 S 形走向。也正因为此，此图才能于如此繁复的构图之中，自然流淌出一种空灵流动之气（如图 3-1）。除了 S 型变化外，能与“满”式构图中氤氲空灵之气的另一个关键就是在整体对称格局下加入不对称元素。图中最为鲜明的主体人物被正方形方框圈出，位于上部中点的位置；同时上部左右皆有楼阁，中部则是人物相对，下部则是骑马之人于两侧相呼应。大家都知道一味的对称，画面势必生气不足，所以唐勇力在楼阁下方又加入动态的造型元素，穿插了一些坐立有别的人物姿态和演奏乐器的乐人，打破了常态情况下有规律的秩序变化，画面也会显得

更加泼、灵动，图中人物上下错落，宛如一个个跳动的音符，较为轻松地解决秩序感呆板的问题，使画面显得更加灵动，满而不呆。

唐勇力以其高超绘画能力，将满式构图运用得恰到好处，不仅表现出人物众多、场景繁杂的情节和复杂的画面层次，也充分地展现出作品的主题思想和人文情怀，增加了作品的观赏性，使其作品具有独特的艺术魅力和价值。

3.2 极具个性的色彩表达

唐勇力的画作以其严格限制的用色而闻名。他的绘画作品在色彩表达上具有极具个性的特点，其特色主要体现在覆盖性白色和简洁色彩组合两个方面。

3.2.1 覆盖性“白色系”的运用

“白色系”是指色彩倾向性弱、具有高亮度特色的色彩，它是唐勇力绘画中比较独特的用色之一，常常用于他的传统绘画题材，他在唐代题材系列作品中采用了几乎完全依循唐代壁画所用的几种明亮、纯净的白色系，以表达他对传统绘画的致敬。以敦煌之梦系列作品为代表，他的作品以白色作为画面的主体色，围绕白色点缀以低饱和度的其他色彩，通过精细组织，形成独特的高调性画面效果，使得作品呈现出纯净、崇高、神秘。白色系在唐勇力绘画中具有不可替代的作用。

唐勇力作品《敦煌之梦·大漠人家》（图 3-3）中，人物皆肤黑、着白衣，这与中国传统人物画面设白粉衣饰填色的处理方式有着很大的不同。在白衣构成的色块之间，

唐勇力有节制地填以低饱和度的黑、青、红等色彩，遮盖或隐藏之前的画作或部分画面。使得在被人物填满的同时，仍然保留了留白的形式，创造出白色空间的多重层次，增强了画面的光影效果，让观者在表面的白色之下察觉到潜在的图像或痕迹，突出了画面神秘感。



图 3-3 唐勇力《敦煌之梦·大漠人家》

使用覆盖性“白色系”的运用，也是唐勇力绘画的一种创新的手段。在《敦煌之梦·青春之梦》（图 3-4）中，唐勇力以白色重叠厚涂的方式表现人物衣饰的特殊肌理特征后，又采用了白色薄涂来虚化画面中的背景，形成一种特殊的视觉效果，使得白色呈现出厚薄两重质感。种对比色彩的巧妙运用弱化了画面的景深带来的割裂感，同时又赋予

画面如水汽氤氲的梦幻氛围，使作品在致敬传统的同时具有强烈的现代感。



图 3-4 唐勇力 《敦煌之梦·青春之梦》

“白色系”在唐勇力绘画中扮演着重要的底色角色。作为底色的“白色系”不仅突出了画面整体色彩的深浅变化，也营造出多样的情感氛围，更以独特的方式拓展了无限的想象空间。唐勇力对于“白色系”的精妙运用不仅赋予作品丰富的层次和肌理，还赋予了白色以更广阔的表现空间。

3.2.2 简洁色彩组合

唐勇力绘画的色彩运用受传统绘画的影响，注重画面的协调和统一感，创作中常使用“赭红、米黄、石绿和绿、石青、白”的组合形式，这些颜色多见于唐代皇家陵墓中出土的陶俑和“唐三彩”。在创作中，色彩上以大面积的白配合赭红和绿色调，石青、石绿、白等色彩组合，它们以有限的色釉相互融合，不拘泥于固有色，通过多种色釉相互交融的构成，呈现出绚丽多彩的“关系色”，画面整体鲜艳饱满、平细匀称、互衬对比、情调高雅，使画面产生生动唯美的独特面貌。

唐勇力在传统用色基础上进行了创新和发展，常常以黑白色做的加法，穿插使用单色调搭配。如在《脱落片人物写生》（图 3-5）中，人物脚底画面背景的黑、绿、赭红，创造了与画面主体白的强烈对比效果，画面整体颜色饱满深沉、淡而清雅、浓而古朴的画面特点，并营造出一种简洁明快的视觉效果。唐勇力善于采用互补色的搭配，如红与绿的搭配，凸显强烈的视觉对比效果，例如画中的佛像主要由赭红、绿两种色彩构成，赭红是主色调，绿色为辅助色，赭红色暖而鲜艳，绿色冷而清新，两种色彩相互呼应烘托产生了强烈的对比效果，使唐勇力笔下的形象更加的生动立体。

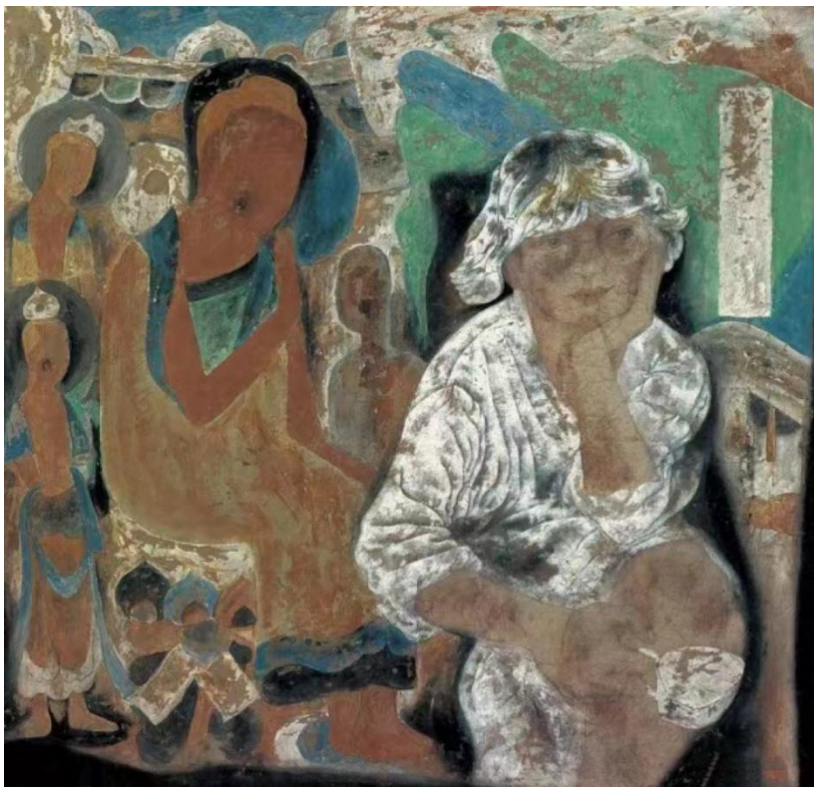


图 3-5 唐勇力《脱落片人物写生》

在《敦煌之梦·长者》（图 3-6）这幅作品中，唐勇力简洁用色的风格特征显示得更为明显。纵观全画，只有赭石和青绿两个明确的色相，唐用力选择的是在这两个大的色相中做出非常细微的色彩变化。例如在画面青绿色的使用上，唐勇力在长者右侧、仕女立像上身、仕女脚下盾形贡牌等处设有明显的青绿色笔触。但在这些笔触之外，唐用力以极其微妙的青绿色刻画长者衣服的暗部，最终使得画面暗部色彩通透，画面色彩关系遥相呼应，但又不至于花哨混乱。

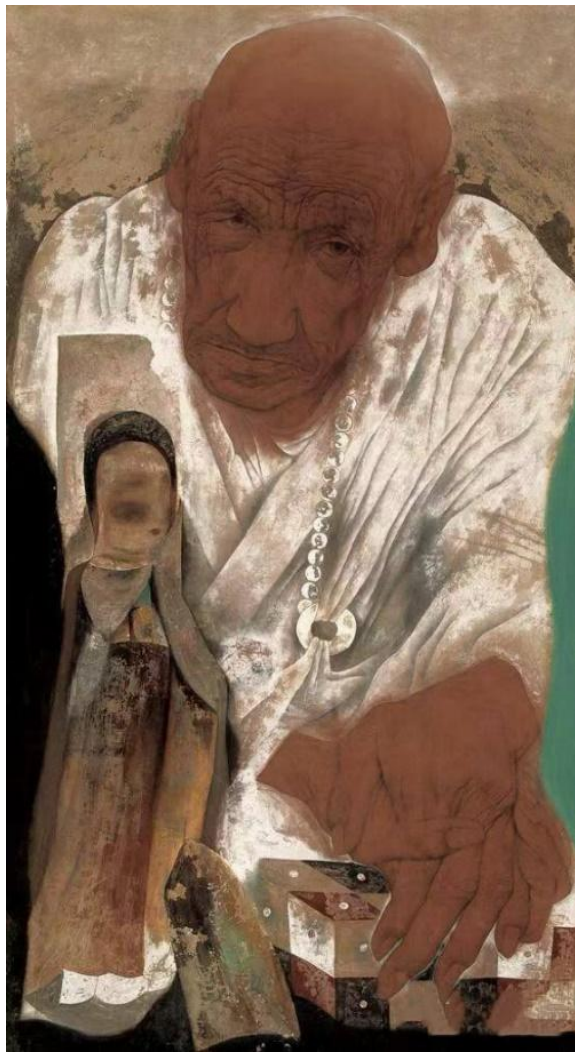


图 3-6 唐勇力 《敦煌之梦·长者》

总之，用色简洁是唐勇力作品的典型特征，他巧妙地将唐代传统色彩元素融入现代绘画，形成了自己独特的风格，不仅体现了艺术的传承与创新，实现了传统与现代的完美融合。使用具体有限的几组色彩，释放出无限的色彩可能性。这一融合不仅展现了对传统文化的尊重，同时为当代艺术作品赋予了更为丰富的内涵和深度。此外，对白色的巧妙运用不仅展示了色彩的深浅变化，也通过留白创造了广阔的想象空间，与传统绘画中留白的理念相呼应，展示了艺术家对传统的理解和对时代的回应。

3.3 独特的技法

3.3.1 “脱落法”与“虚染法”的创新运用

近年来随着“脱落法”的逐渐兴起，艺术家们模仿着古代壁画中天然形成斑驳的效果，运用新技法、新材料，追求着这种虚实相间、若隐若现的残缺之美源自古代敦煌壁画在经历千年风雨侵蚀后留下的自然痕迹（如图 3-7）。



图 3-7 北魏-263 窟北壁-交脚释迦说法图之飞天中的剥落痕迹

“脱落法”是唐勇力独创的表现技法，它的灵感源自古代壁画的自然脱落效果。这

种技法的目的是模拟壁画长时间风化后脱落的外观，从而创造出一种独特的质感和艺术效果。在《敦煌之梦-拜佛》（图 3-8）中，唐勇力采用“脱落法”直接模糊了拜佛者的面目细节，为了强调中心区域的人物形象，使其更加突出，增强作品的情感表达，画面只保留了跪拜时身体的动态，重点突出了向前伸展合十的双手，人物形象生动，厚重，画面具有强烈的历史感。在这幅作品中，如果细致地刻画出拜佛者的面目表情反而会使画面弱化拜佛时的身体语言所带有的虔诚感。

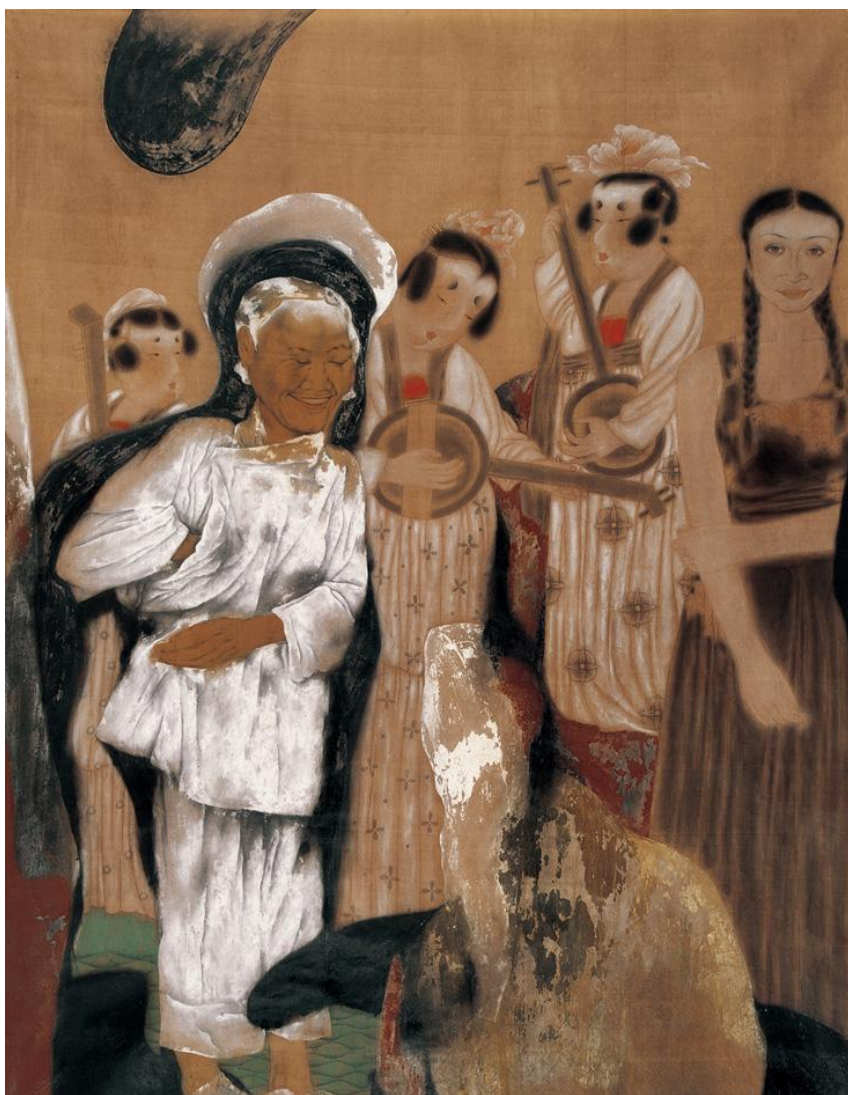


图 3-8 唐勇力 《敦煌之梦-拜佛》

“虚染法”是一种工笔画的技法，它通过运用淡淡的墨色或水墨，以虚实相间、渲染模糊的方式来表现对象的形态、质感和空间感。这种技法常常用于表现远处景物、云雾、水汽等模糊不清的场景，或者用于突出主体物体与周围环境的关系。在虚染法中，画家使用淡墨或淡色调的颜料，轻轻地、反复地分染在画面上，不像传统的工笔画那样侧重于线条的清晰勾勒，而是通过模糊的墨色渲染来表现物体的形态和质感。这种模糊的效果使得画面看起来更加柔和、写意，也更具有艺术的韵味。在《求功名图》《平野行马图》《竹叶知风图》《唐人马球图》等作品中，则皆以“虚染法”为主要表现技法。除《敦煌之梦-拜佛》之外，在《求功名图》中（图 3-9），唐勇力题有“妻送郎君赴京城求得功名回故乡”的字样。在这幅画中，人物犹如立于孤岛中，岛中生长有几棵大树，人物退居为景色的一部分不再作为画面主体。在这幅图中，树干、地面和人物衣褶、头发等处，都被有意破线晕染开来，使得画面突破形的拘束，在自由恣意的笔墨流动中传达出“得功名回故乡”的平静、惬意之境。



图 3-9 唐勇力《求功名图》

在深厚西画技法的支撑下，唐勇力将“脱落法”和“虚染法”视作组织画面形式语言的方法之一，它们在唐勇力作品中被频繁混合使用，使其作品中兼有斑驳的古意与饱含现代意识的肌理。在创作过程中，在脱落完成后，手工修补是画面效果的关键，需要反复推敲，兼顾随意与严谨，通过不断地修补和渲染法的介入使用，使画面效果自然流畅，不显刻意。“脱落法”和“虚染法”犹如西画素描中的橡皮、纸笔、海绵等虚化工具，它们能够弱化影响画面表现力的因素，使画面虚实有度。

“脱落法”和“虚染法”混合使用，使作品中的虚幻和朦胧效果与古朴和沧桑感相互映衬，更好地表现出历史的沧桑和岁月的痕迹，营造出一种神秘的氛围，增强了作品的历史感和文化内涵，使作品更具吸引力和感染力。

于是乎，唐勇力打破了传统技法的限制，将传统绘画与现代技法相结合，形成自己独特的绘画语言和艺术风格，在传统技法的古意之外，又被赋予了现代性思维形式审美，为当代绘画注入了新的生机和艺术表达的无限可能性。

3.3.2 “大、小笔头”的意象表达

“大笔头”和“小笔头”的说法，是采用薛永年的说法，分别指向写意与工笔两种中国画技法。“大笔头”具有写意性强、形象简练、情感浓烈的特点：“大笔头”即用大笔作画，笔触豪放，笔法狂放，能够快速表现出形象的轮廓和基本特征，强调对物象的整体感知和情感抒发；因此“大笔头”创作出的作品通常形象简练，不太注重细节，更注重形象的笼统表现和情感的传递，以简洁的线条和勾勒来表现主体形象。“小笔头”具有细致精湛、工笔技法、视觉冲击力较弱的特点：“小笔头”作品注重细节描绘，采用小型毛笔和精细的线条，能够准确地表现出物象的细微特征和结构，使画面更加真实和细腻；同时，由于“小笔头”常用于工笔画，注重准确的线条描绘和色彩填充，追求写实性和精密度，通常用于绘制人物、花鸟等细腻的主题；小笔头的作品常常显得细致而平缓，视觉上的冲击力相对较弱，但能够通过细腻的线条表现出物象的细节和结构。综上所述，大笔头和小笔头在中国画中各有其独特的特点和应用领域，分别强调了写意

性和工笔性，适用于不同的绘画风格和主题表现。

所谓的意象表达，在春秋战国时期，《周易》提出“意”“神”“情”“形”的概念，并在“立象尽意，意赖象存”的理念中将“意”与“象”关系予以概括，这构成了“意象”一词的起源。此概念融合了内心情感和外在物象，强调主观“意”与客观“象”的统一。在意象塑造中，“象”蕴含深刻内在意蕴，一直深受中国传统文化的影响，与文人思想紧密相连。画家内心的“意”成就了画面形象的神韵，而中国画的特质强调“神”的传承，不仅表达了画家的情感，也传递了画面精神气韵艺术。

在唐勇力的绘画中，“意象”性往往是“大笔头”和“小笔头”综合运用结果。当事物脱离了视觉中的固定造型、透视、细节，纯粹以作画者感知去表现时，所表现对象的外在形状便成了创作者的感知、心境的附属。唐勇力不在“师造化”“师古人”等传统中拘泥，他以师“意象”为重，他在乎感知所绘对象在内心中的“意向”，这种“意象”既包含他自己的感知、感受，又包括对事物的理性认识。在创作过程中用“大笔头”的夸张变形、渲染色彩的方式表达感知方面的“意象”，但事物的理性认识也是其“意向”的一部分，于是使用“小笔头”将事物的重点结构、微妙的特征还原出来。这种“大笔头”和“小笔头”的混合运用，达到了其对“意向”的精准还原。唐勇力的绘画艺术，不仅打破了传统的程序和程式，也开创了“写意工笔”的独特样式。

唐勇力笔下多见马这一形象，如《木兰诗》（图 3-10）与《马球图》（图 3-11）。



图 3-10 唐勇力 《木兰诗》



图 3-11 唐勇力 《马球图》

唐勇力重视传统经典，但是并未被传统经典的形式或具体图式所拘束，其所追求的，是通过自身的“大小笔头”的融会贯通与自由恣意的线性素描语言来达成他所追求的古意。例如在其所绘《木兰诗》中，画面马的刻画既采敦煌壁画中马群的恢弘气势（如图 3-12），同时又取章怀太子墓中马球场上奔马的恣意飞驰姿态（如图 3-13）。二者之意象汇于一处，巾帼英雄木兰出征的英姿飒爽但同样气势恢宏的意象便跃然于画面中。可以说，唐勇力的作品有古意，但古意在其独特艺术语言下水乳交融，共同营造出了其独具新意的意象表达。



图 3-12 莫高窟 156 窟《出行图》



图 3-13 章怀太子墓《打马球图》

薛永年对唐勇力绘画中“大、小笔头”总结：“我看是唐勇力在的基础上构筑了写意性工笔画的学术体系，形态是小笔头的，是工笔的、细笔的、讲求以写实为主的造型，又不排斥突出感受的夸张变形，致力于精致细节的唯美刻画，又摆脱了古代工笔人物画过多的装饰性，和近代手法趋同的绘画性，重视以笔法线条为造型手段，但渲染色彩的方法则打破传统的程序与程式，包容了各种古今工笔设色画从来没有的来自其他画种的技巧。”

3.3.3 线性造型与意象营造

进入 20 世纪以来，人们的装束和心理经历了翻天覆地的变迁，只依靠传统文人画

的方式在勾勒当代人物形象时显得力有不逮。艺术是时代的折射镜，其表现形式在不同时期展现出截然不同的风采和风貌。它是对时代的镜像，能够最精准地描绘当时社会民众的生活状态和审美情趣。一个时代的艺术浪潮应当最能准确地呈现出时代的民众和社会风貌。它所塑造的形象，应当是反映社会进步、引领时尚的新型社会群体，这也正是最能引发时代人们审美共鸣的地方。因此，现代工笔人物画面临着一个重要的挑战：如何将传统元素与当代精神融为一体。在“大笔头”与“小笔头”的混合运用外，线性造型的使用也是唐勇力还原其内心“意象”的重要途径之一。

所谓线性造型，实质上还是着眼于线条表现。通常所说的线条是物体边缘的形成，然而，在光线作用下，物体的形态变化其实并不存在线条，而是由面的转折构成。我们所描绘的线条更多是在呈现面与面的衔接，这种衔接即形体的一部分。因此，绘制边缘时需要将其视为一个形体的面。简言之，线条是形体转折中产生的边缘，这些边缘构成了一种形体结构，既是形态的，又是形式的，是客观的同时也是主观的。线条依附于形体，形体也归于线条的形式，形式和形体相互交织的认识成为其艺术创作的关键影响因素。这种技法并非只是简单的线条表现，而是一种观察和认知的方法论，采用线条的方式观察和理解对象。

唐勇力的用线与审美精神的融合赋予了线条的内在精神气质。他成功地将人物形象与内在情感融为一体。通过线条的运用，唐勇力能够表现出人物的情绪起伏、内心世界的变化，使得作品更具有生命力和情感张力。这种线条的运用不仅仅是对形象的描绘，更是对人物内在世界的一种深刻触及和表达，使得作品更加引人入胜，具有更深层次的

意义和内涵。在唐勇力的诸多作品中，都以“线性造型”的技法努力营造出其想达成的特殊意象。在唐勇力的《创作草图》（如图 3-14）中，我们都可以很直观地感受到其线面结合的意象造型样式。



图 3-14 唐勇力《创作草图》

总之，唐勇力擅长善于用线条表现人物的神韵，“意象”是他绘画中情感表达主体，

其线条的多样形态也表现了不同的意蕴内涵，表现在其洒脱流畅的用线，富有节奏感的线条与线条之间的指向、疏散、粗细和用笔的轻重缓急来体现了作品用线的“气势”。

在他绘画创作中，“意象”是艺术创作的原动力，独立而又丰富的情感世界就是“意”的表达，“意象”满足了他对客观世界的无限热情和欲望。

第 4 章 唐勇力绘画艺术的审美内涵

“审美”一词在不同历史时期有不同的阐释，早在古希腊时期，柏拉图就在《大西庇阿斯篇》中借苏格拉底之口对美作了是“难的”的定义，文艺复兴后，“审美”的概念逐渐从哲学中分化出来，开始与艺术和美学理论联系在一起。艺术家和美学家开始关注作品的美感和形式，审美逐渐成为艺术批评的重要方面。发展至 18 世纪至 19 世纪，随着康德、鲍姆嘉通等人的贡献，审美被正式确立为独立的学科。美学理论开始着重于审美经验的心理和认知过程，探讨美的主观性和客观性，以及审美标准的形成。在当代，“审美”的内涵变为一种肯定式的、交流性的、以愉悦为目的的感知世界的方式。“审美”是通过全部感性能力对对象进行感知、直观，并以生命体验为基础，通过交感反思获得反思愉悦的过程^[10]。

唐勇力在其绘画创作中，充分运用其感性能力对对象进行感知、直观，并以生命体验为基础，将其审美愉悦物化到作品中，最终使得其拥有了丰富的审美内涵。唐勇力作品的审美内涵可以概括为四个方面：首先是浓厚典雅的敦煌情结，其次是浪漫主义的哲思色彩以及工写结合的隽永之美以及回响经典，立足当代。

4.1 典雅深厚的敦煌情结

“典雅”“深厚”这对审美范畴都与敦煌壁画有着密切的联系。敦煌壁画创于魏晋，大兴于唐，唐代万象更新、四海升平的开放包容的精神面貌在敦煌壁画中得到了很好地保留。例如，在盛唐时期敦煌第 31 窟的《序品》（图 4-1）中，盛唐时期国家经济发展稳定，物资水平得到极大提高，国力强盛，因此这一时期的敦煌壁画可谓是花繁锦绣，内容繁多，故事情节丰富，色彩甚夥，画面结构井然有序，色彩搭配与之前相比更加的精致讲究，并且在用色上更为富丽堂皇；

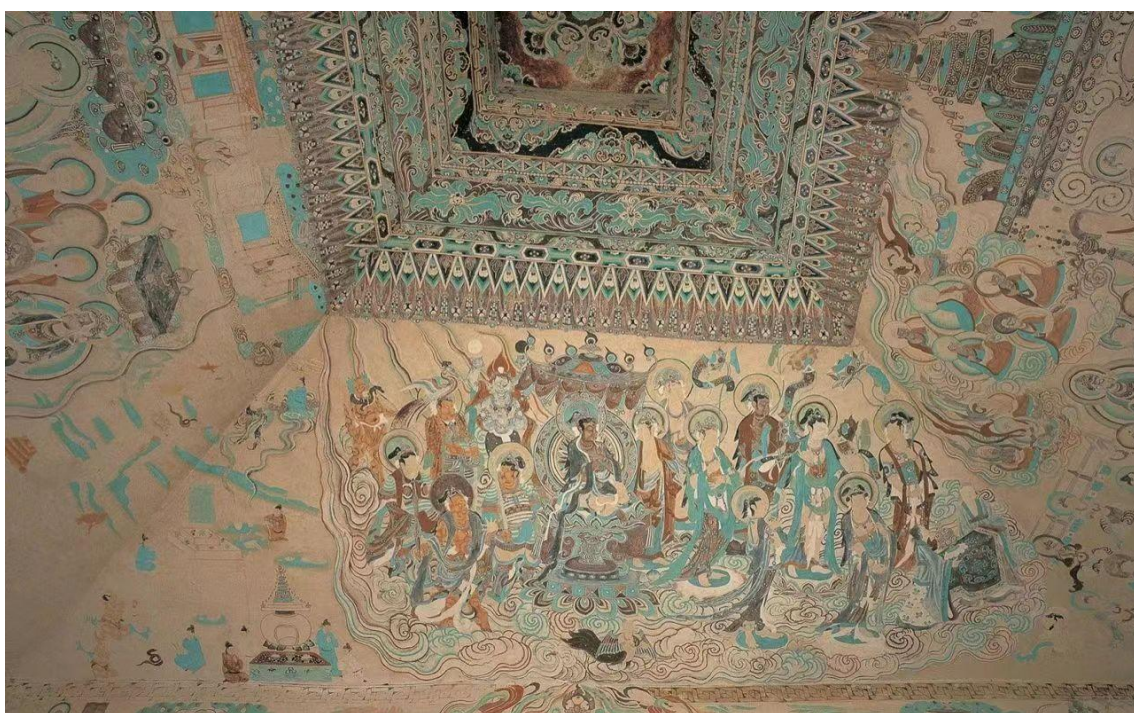


图 4-1 盛唐 31 窟《序品》

又如中唐 360 窟《净土庄严相》（如图 4-2），进入中唐时期，莫高窟壁画色彩发生了一些变化，少了之前贵重华丽的色彩表现，更加倾向于表现一种秩序感，如平稳、

层次分明效果非常明显。壁画题材和主题较之于前也更加丰富、本土化，不再表现那些与中国传统思想不甚契合的恐怖阴森的印度故事，代之而起的是各式各样的“净土变”，盛唐时期壁画中很多的高大菩萨形象在中唐时期逐渐消失，取而代之的是数量众多但井然有序的人物，气势十足。此时表现人物已经成为次要，描绘热闹非凡的现实场景反而成为主流，更加具有中国味的世俗场景。



图 4-2 中唐 360 窟《净土庄严相》

与敦煌壁画这一时期的绘画风格相呼应，张彦远在《历代名画记》中对唐代人物画法风貌的评述指出“绚烂而求备”，强调了其人物画在内容、构图、造型、笔墨、色

彩等方面的完美性和完整性，还阐述了唐代人物画所蕴含的生命力与时代精神。张彦远所谓“绚烂而求备”的观点，其实也是唐代追求“典雅”“浓厚”审美倾向的体现。

唐勇力长期浸淫于敦煌经典之中，在敦煌唤起的审美愉悦也自然而然地在其作品中被表现出来，最终使其作品呈现出典雅深厚的敦煌情结。

在《敦煌之梦·拜佛之二》这幅画作中（图 4-3），唐勇力着力刻画人物的精神气质，以其浓重的艺术特色在中国绘画传统中取得了卓越成就。唐勇力深入研究唐代绘画及以唐代为主的敦煌壁画，不断临习创新，广泛吸收前贤之精华。他的作品在仕女形象、供养人形象、画面构图等方面展现出浑穆、简静、恬淡的独特风格，给人一种深沉的感觉。在敦煌壁画中，唐勇力通过生动的造型手法巧妙地勾勒佛像艺术的神韵，使有限的物质形色中充满了佛像无尽的蕴意。敦煌气韵不仅仅是图像的表达，更是一种生命的律动，犹如音乐般奏响着有序而动感的节奏。唐勇力吸收古典传统而不恃奇逐怪，他对人物造型的处理虽趋同肥美，却不失雅致。在色彩运用上，他采用灰浑色调，展现出灰沉浓重中的婉丽明秀。在构图上，他借鉴古壁画的方法，以新的意识有机地组织画面。他的创作吸纳了唐代绘画传统的雍容大度，呈现出飘逸宽绰、抒情重意的精粹，是其浸淫于典雅浓厚的敦煌情结的审美倾向具体体现之一。



图 4-3 唐勇力 《敦煌之梦·拜佛之二》

在《千手观音》一作中（图 4-4），画面运用“气厚而苍，神和乃润”的线条来表现温润之美。整体画面柔和、流畅、圆润，神态不再过于肃穆威严，而展现出柔美的表情（如图 4-4）。这种气韵中所散发的亲切温和、母性慈爱与温柔，不仅体现了对传统审美理念的传承，同时也表达了新时代的审美追求。最令人惊艳的是作者的浪漫想象，由背景的诸多千手观音逐渐清晰具体，延伸至画面中心之时，竟然大胆地更换成了

一个穿着白色长裙的现代女子。当画家以与古壁画同样的手法将现代人物融入画面时，历史的惆怅感中透露出一种神秘而超现实的氛围。古壁画中人物模糊的面孔使这种超现实感更为强烈，整个画面仿佛沉浸在一片幻境之中。在这个过程中，画家的构思难以想象，也正如唐勇力所言：“随时生发”。



图 4-4 唐勇力《千手观音》

唐勇力在其《中国画“笔墨”散谈》中开宗明义地指出：“千年历程，无数画家共同创造的以“笔墨”为基础特征的中国画，在当下的发展进程中，也必须保持住其基本特征，脱离了基本特征，那不是中国画了”^[11]。其将“笔墨”分为狭义和广义两方面，狭义为用笔、用墨，广义包含了画法的丰富变化。他总结“笔”的美学要求为平、留、圆、重、变，而“墨”的要求为清、润、沉、和。这些要求源自书法，但在画法中更为复杂。唐勇力强调“气韵生动”是中国画审美的最高标准，而“笔墨”在表现“气韵”上起到至关重要的作用。正是由于其对“笔墨”的深入研究和深厚修养，才使得唐勇力的绘画无论如何创新，始终保持住一种典雅基调。

总之，在中国传统书画的语境中，“典雅”与“深厚”这两个审美概念密切关联着敦煌壁画的艺术风格与精神内涵。敦煌壁画作为中国古代艺术的瑰宝，承载了典雅与深厚的审美追求。从典雅来看，敦煌壁画体现了中国传统文化经典的引用与传承，同时注重法度规矩，展现出端庄高雅的仪态；而从深厚的角度来看，则体现在其艺术内涵的丰富与深远，不仅表现在绘画技法上的精湛运用，更体现在情感表达与审美追求上的内在丰富。唐勇力作为一位深受敦煌文化影响的艺术家的，通过对敦煌壁画及唐代绘画的深入研究与创新实践，将敦煌情结融入其绘画创作之中。其作品不仅在绘画技法上表现出传统笔墨的丰富变化，更在艺术表达上展现出敦煌气韵的生动与深邃。唐勇力的创作既传承了中国传统书画的典雅之美，又融入了个人对当代审美追求的理解与表达，呈现出一种兼具传统与现代的艺术风貌。因此，唐勇力的绘画作品既是对中国传统文化的传承与发展，又是对当代审美价值的回应与探索。他的作品在典雅深厚的敦煌情结的滋养下，

展现出一种融合传统与现代、典雅与时尚的独特魅力，为中国当代绘画注入了新的活力与内涵。

4.2 浪漫主义的哲思气质

浪漫主义精神包含着对人性关切之意蕴，同时还是追求永恒与绝对的精神，是寻求理想与现实的统一、扬弃人的生存悖论，是一种不受理性逻辑之羁绊的神秘思维和浪漫精神，表达的是对科学理性笼罩下千篇一律的生活的批判，它反对纯粹知性意义上的无上治权，真切地表达了人对自我本然状态的向往、对生命^[12]。与李正义相似，唐勇力曾言：“我的创作基本风格是浪漫主义的，因为浪漫主义的最大特点就是突出想象性，随时生发。我在绘画过程中体悟的东西要多，技法语言都是为表达感情服务的，不是为了技法而技法”^[13]。唐勇力强调了“浪漫主义”是其创作的基本风格，而且这种浪漫主义具备突出的“想象性”，是“随时生发”，是注重“体悟的”。可以说，唐勇力的绘画作品其底色确实是浪漫主义的，其作品中深刻映射着其对于生命感受的哲学思考，彰显了一种生命意识的涌动，有着浪漫主义的哲思气质。唐勇力作品中所谓的浪漫主义的哲思气质主要体现在两个方面，一个是深刻的生命感受，另一个是强烈的生命意志。

所谓深刻的生命感受，强调的是个体对其生存经验的感知。这种感知涵盖了人类对自身生命的理性思辨和情感体验。这种自我感知的重视是西方后现代主义思潮的组成部分，是对西方的唯理论思维体系影响下对于理性的过度依赖和迷信的反思。唐勇力作品

中体现出了其反思启蒙理性，尊重个体自我感知的自觉。在《唐人马球图》（如图 4-5）中，唐勇力以水墨表现出了唐人打马球的情景，并将其对马的生命感受表现出来。

唐勇力以短促、轻盈的用笔来描绘马蹄，使得的奔跑充满韵律，哒哒的马蹄声几乎要破纸而出、如闻在耳。如果没有生活经验中对于马的深刻感受，其不可能画出这些球马踏泥疾奔、轻快雄健的生命状态和生命美感。



图 4-5 唐勇力《唐人马球图》

当然，唐勇力作品中深刻的生命感受的审美特征还可能来源于中国传统思想。倪瓒在《答张仲藻书》中言道：“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳^[14]。”在《云林疏竹图》的题跋中，倪瓒又言：“以中每爱余画竹，余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？”^[15]倪瓒所谓“聊以自娱耳”“聊以写胸中逸气”其实都隐含了其对于表现自身生命感受的重视。我们之所以认为中国文化作为意象文化的源头，正是因为中国人体验到了一种心物相融的深刻生命体验，是一

种在理性的极致后回归真实的自然意识，而这些境界都需要通过真切的生命体验才能触摸得到。

在《山中骑射图》（如图 4-6），画面主体可见五人各骑一马，姿态悠闲。笔者着重关注唐勇力化解雷同的绝妙匠心，细察之可以发现，虽题为山中旅行，但山的元素不能一眼找出。其在人、马、山的处理上别有巧思。其中颜色加以穿插，如最左边的马匹为绿色，而其主人则身着黑色衣服；最上方骑马的女子，马身被处理为黑色，而其人衣服又被处理成上绿下白；再看山体颜色，有大块黑色的岩石，又有绿白交织的柱石。这幅绘体以黑、白两色调子为主，又辅之以绿色作为点缀，整体十分协调且浑然一体。这无可争议地是唐勇力的刻意安排，但丝毫不碍整幅画作所氤氲着的朴茂气象，画面不求形似，聊以自娱的审美快感跃然纸上。

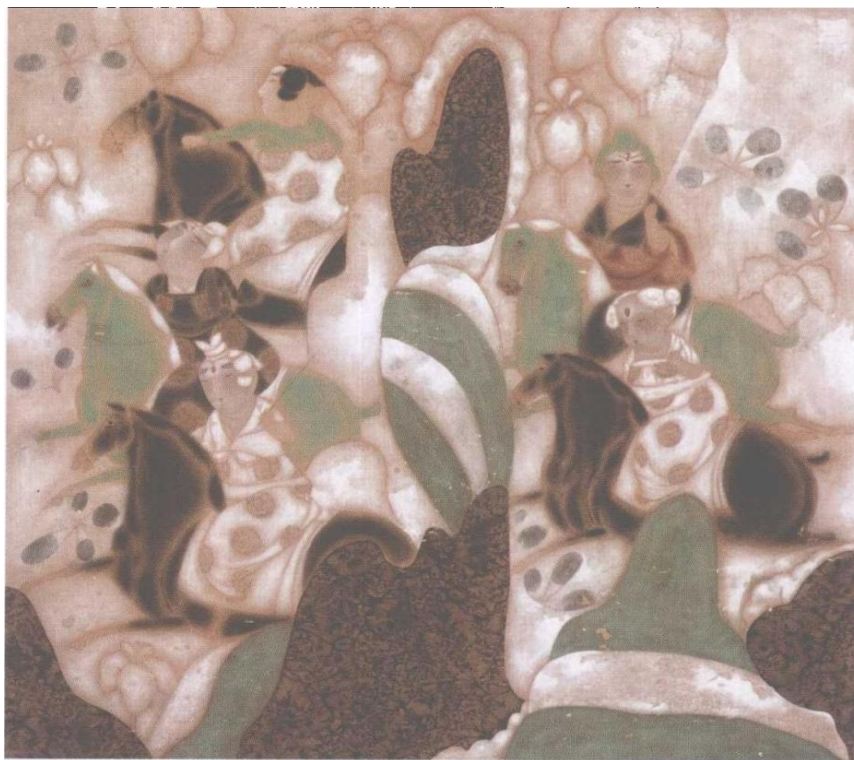


图 4-6 唐勇力《山中骑射图》

在深刻的生命感受之外，唐勇力的作品还体现出强烈的生命意志。所谓“强烈的生命意志”与“深刻的生命感受”是不同的。后者强调对于生存经验的感知，是以感受力为基础的。例如印象派的作品便体现出了深刻的生命感受，如莫奈《日出·印象》以再现日出时的光影关系为要，但是其作品并不是纯粹以视觉为核心进行塑造的，莫奈在日出时刻对其所在场景的生命感受也被记录于画中，画面的色彩、用笔的方向、颜料的厚薄等等，都还与其作画时的嗅觉、触觉、听觉等所有身体感知相关的。而所谓“强烈的生命意志”是生命感受的一种，但是它不是一般的生命感受，它相比于印象派细腻、温和的感知力而言，是饱含活力的、是饱含情绪的、是充满了个体生存意志的。

唐勇力的绘画不仅能够创造出独特的意境，还能将我们引入想象的空间，与他的内心世界产生共鸣。湘西是一块被神秘光环缭绕的领域，以其鲜明的土著特征引发着他的敬仰与关注。其对湘西人生存状况及生命觉醒的独特关切在作品《湘西行之一》（如图 4-7）中得以体现，画面散发着一股难以言说的神秘浪漫氛围，气流涌动勾勒出似人似兽头像，寓意湘西是崇拜神明之地，呈现出浓郁的文化氛围。除了中国传统哲学的色彩外，笔者还能从其画作中感受到其受到西方后现代哲学的深刻影响。尤其体现在对梦境的解构上。梦境可以视为认知与叙事于一体的空间存在。我们不妨用费耶阿本德的话来尝试进行解读：“为了揭示我们所认为是我们生存在其中的实在世界（或许它也只是另一个梦境的世界）的特质，我们需要另一个梦境的世界。”^[16]通过《敦煌之梦·儿时的梦幻》（如图 4-8）这幅作品，呈现了一种静谧、内敛的图像隐喻，深刻反映了

对“人”存在方式的深刻思考。他通过一种梦境的构图介入对生命的回顾，投射自己在当下的生存感悟。



图 4-7 唐勇力 《湘西行之一》



图 4-8 唐勇力《敦煌之梦·儿时的梦幻》

早在 20 世纪 80 年代，唐勇力的视野已深入历史层面和当代基层生活，通过绘画诠释历史和现实的深意。《矿工的妻子》《先驱》《历史不能忘却》等作品皆关注个体在历史文化中的命运，其中《矿工的妻子》更获评为第六届全国美展的优秀作品。这种对个体生命在历史文化中命运的关注在“敦煌系列”中更为显著。这一系列中的许多作品以黄土地上的普通劳动者为主题，如《敦煌之梦·母亲》（如图 4-9）。唐勇力通过特写和精致的画笔勾勒出老乡满脸沧桑的皱纹，形象朴实，呈现对平凡贫困生活的人道主义关怀。其面容上洋溢着岁月的沧桑。她的双手粗糙而有力，似乎承载着岁月的重量。沉着的眼神透露着深邃的内心世界，仿佛在述说一个家庭的坚韧与坚守。母亲身着朴素的衣物，衣纹之间显露出岁月的痕迹，与背景中的白色脱落墙壁形成鲜明的对比。

人物形象和情感传达已超越某个母亲的具体形象，从中透露出一种平民意识，传递着一定的悲剧性。然而，悲悯情怀的传递依赖于当事者的共情能力。共情能力是指设身处地体验他人处境，理解他人情感的能力。缺乏共情将导致观者与对象的脱节，无法感知他人因缺失而伤感的心情。这种脱节与观者潜在需求及其同情心理反应有关。

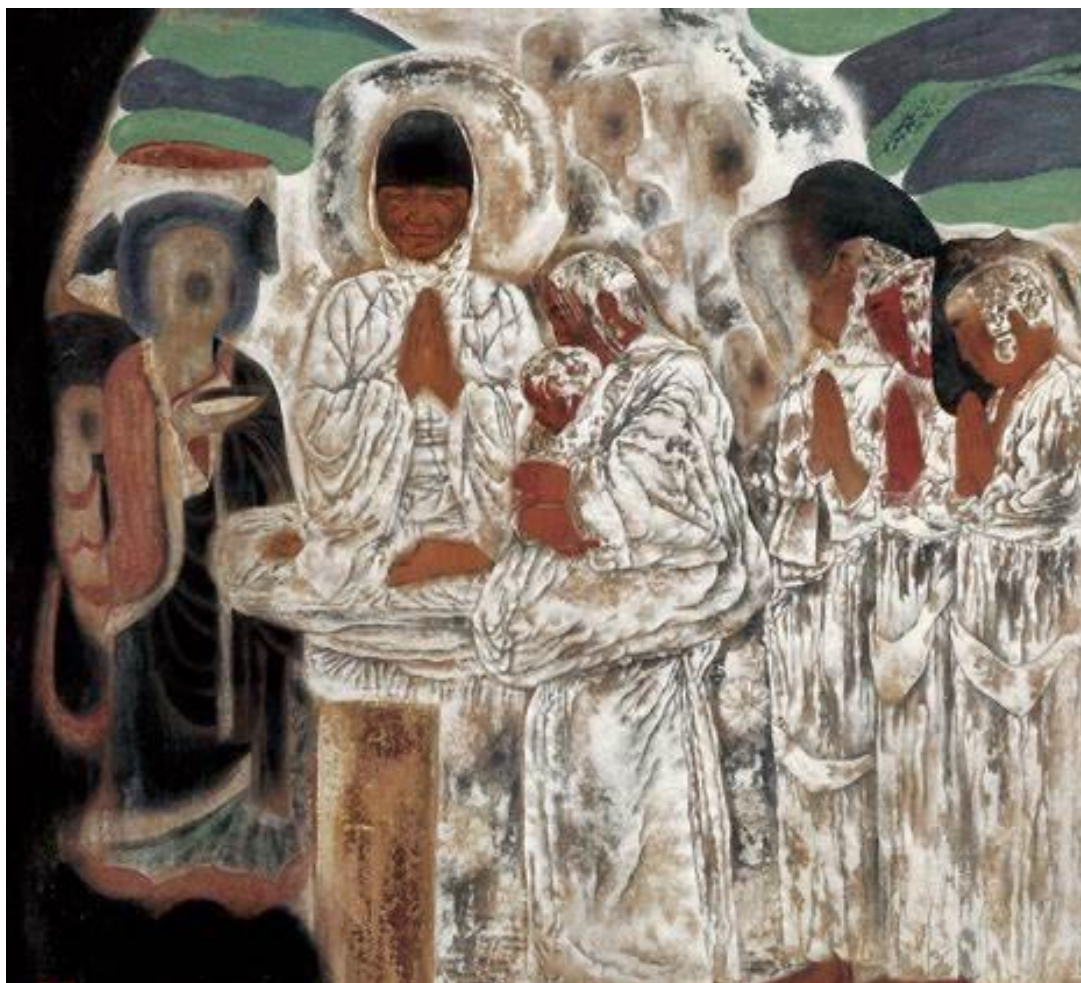


图 4-9 唐勇力《敦煌之梦·母亲》

总之，艺术创作需要作者对其生命体验有所感受、有所感动。但是真正伟大的艺术作品绝不会仅仅停留在个体经验层面，它们会突破个体的生命经验限制，以强烈的生存

意志回答个体的生存意义以及对群体生存意义的关怀。唐勇力作品中所谓“浪漫主义的哲思气质”其根源便在于唐勇力对其个体生命价值的体悟和思考，并由此散发出了强烈的生命力。

4.3 工写结合的隽永之美

“隽永”是一种优雅、深沉且持久的品质或状态，具有深远意义或永恒价值的作品或特质。“隽永”所蕴含的意味通常体现在作品的内涵、风格、情感或气质之中，使之具有超越时代的魅力和影响力。这一概念常常与品味、精致、不朽等相联系，被视为文化、艺术品中最珍贵的品质之一。

唐勇力的作品虽饱含浪漫主义哲思和典雅深厚之美，但并未因浪漫之思使作品进入“为赋新词强说愁”之境，因深厚古朴之韵而陷入呆板木讷之态。工易失之繁琐而不见性情，写易流之放纵而致狂怪。当代工写结合的画家数不少，而就笔者陋见，能充分发挥工、写二者之特质，又能相得益彰者实属鲜见。其将工笔线描的独特个性蕴藏在精细的一笔一画之中，通过反复修正以实现预设的艺术效果；同时又将意笔线描的“即兴性”，将主观情感有机融入笔墨之间，最终画面呈现出一种隽永之美。

《秋夜思》（如图 4-10）这幅作品便充分彰显其灵动的笔性与极具意趣的造型。画中女子头部与面部勾染精细，衣纹寥寥数笔便勾勒出来。女子体态上向右倾倒，生出顾盼之姿，令人不由得生出怜爱之心。一盏明亮的烛火，佐之一株盆栽与女子形成呼应，

窗外景物则以点染为主。正因为其独具风格的用笔与造型，唐勇力的画作始终保持着一
种简远隽永的美学品质，令人玩味无穷。



图 4-10 唐勇力《秋夜思》

在敦煌之梦系列作品中，唐勇力以敦煌壁画为灵感来源，结合了其独特的绘画技法和审美观念，呈现出了隽永之美。敦煌壁画是中国古代艺术的珍贵遗产，经历了千年的风雨剥蚀，但其仍然展现出了独特的历史风采和精神内涵。唐勇力通过创作敦煌之梦系列作品，将古代壁画中的历史沧桑与永恒的魅力融入自己的作品之中，使得观者在欣赏作品的同时，仿佛也能感受到千年岁月的洗礼，体验到历史的深邃和悠久。唐勇力巧妙地运用了传统的绘画技法和现代的艺术语言，创造出了一种既具有传统韵味又富有现代气息的绘画风格，使得作品具有了更广泛的观赏群体和更深远的艺术价值。可以说，敦

煌之梦系列作品展现出了隽永之美，不仅在于其对历史的传承和赞颂，更在于其对人文精神和情感世界的共鸣与抒发，以及其超越时空的审美境界。这些特质使得作品具有了深远的历史感和精神内涵，展现出了一种超越时代的审美魅力，成为中国当代艺术的重要代表之一。

4.4 回响经典，立足当代

唐勇力力求笔下的作品能够在传统绘画中生发出现代的审美内容，致力于把传统绘画的内容和形式转化为当代绘画语言，体现在对于历史经典传承与时代的审美思考。

一、回响经典，借其形现其神

优秀的素材是美术创作得以开展的前提和基础，素材积累的丰富程度以及艺术家对于素材的理解深度是决定艺术作品风格独特性的关键。唐勇力以这些经典美术作品为创作素材，在这些素材的基础上进行多角度的审视、解读和再创作，这是“借其形现其神”的再现他艺术主张和审美思想的重要手段。

《木兰诗》（如图 3-10）是唐勇力的连环画作品，该作品刻画出了经过英雄花木兰披风执剑于沙场的飒爽形象。其中许多元素都有出处参考，形成了艺术与史料的雅致融合。唐勇力在参考这类素材所创作出的《木兰诗》作品极具东方情韵，画风古拙、遒劲却又不失浪漫，在色彩上作以黑、白、红三色为主，辅以黄蓝等色，从而形成了温暖而并不含蓄的色调，从色彩上折射了木兰内心的坚韧，画中的马体圆浑雄壮、线条用笔灵动，但同时马匹体积感的塑造又颇为明显，造型虽夸张活泼，但却不影响其古朴雄浑

的画风，有着集、美感、力感和动感于一体的独特魅力，使人也联想到了敦煌壁画中马的精神形象，作品让人一览木兰骑马横刀的巾帼英风。

此外，唐勇力还重视对传统美术气息的当代化革新。传统美术气息的当代化革新是唐勇力“现其神”的原则，如果一味地拘泥于再现传统美术经典其原来的神采，那只是一味的复古，作品也失去了时代生命力。《敦煌之梦》（如图 3-4）系列作品虽然涉及时代，却在构图上回响了敦煌壁画的气息，这依旧是其灵活运用传统经典美术的又一例证。这一系列作品不仅仅是现代的重现，更是对大唐盛世氛围的直接追溯。因此，它们不失为传统绘画题材作品的一种延续。唐勇力的画笔如一泓清泉，画面流淌着静谧和温暖，透出唐韵的华美。如同一幅古老乐章，画作中诉说着唐代特有的优雅风情。他的《马球图》（如图 3-11）的气息也与章怀太子墓中《打马球图》（如图 3-6）的有密切的联系，不同的是《马球图》更多的描绘“动”，因此画面中许多用线条辅助呈现空间和形体的“动势”。并以线条来分割不同的几何形状进行组合、布置画面的疏散、通过几何形式的设计，有意造成比例的不合理，画面极具张力使人引起强烈的视觉感受。三至四人群组式构图，俯身击球的仕女、奔跑的骏马，都体现了画面的动感。这幅画的场景分为两端，一是打球场面，五骑士驭马飞驰，奔向马球。其中一骑已飞越球，转身欲击球，手握缰绳，手持月形鞠杖。远处群山之间，两骑骑手疾驰而来，一个已经穿过山谷，身子和马尾露在山外，山顶有人头和半个马头。后方骑手身着淡绿袍，红领，面颊微红，驾驭枣红坐骑，四蹄奋蹄飞驰，激情澎湃。这一画面中，马球比赛的热烈与壮观尽显于举手投足之间，直观展现出了大唐的恢弘开放之气韵。

二、立足当代，画随时代脉搏而变

在历史的回望之外，唐勇力还紧随新中国的历史进程创作了大量反映新中国社会历史事件的作品。他作品中的当代性不是迎合西方美术思潮的当代性观念被创造出来的伪当代性，他作品中的当代性是与中国新中国的诸多历史事件紧密联系而自然呈现出的真实的时代精神和家国情怀。

他早在 20 世纪 70 年代便初探绘画，开启了自己的艺术探索之旅，创作了一系列饱含时代精神的作品。如《钢铁战士》《红军的老房东》《先驱》《人物》等等。

唐勇力最为引人注目的近代革命历史题材的创作便是《新中国诞生》（如图 4-11）。此作品是“国家重大历史题材美术创作工程”中的重要篇章。唐勇力耗时三年，历时 2009 年创作成型，呈现了开国大典上毛主席宣告中华人民共和国成立的经典场面。此画面再现了中央人民政府委员会 63 位委员的形象，采用水墨设色和典型的平行构图方式，营造出电影般平行推移的视觉效果。作品的空间安排精妙巧妙，画家运用轴心对称的空间布局，将历史人物镶嵌其中。唐勇力对每位委员形象进行了多番细致研究，并将素描小稿进行反复比对，最终呈现出符合整体效果的完美画面。此作品既展示了工笔人物画的技艺与色彩的奇妙融合，同时又融入了敦煌壁画的装饰元素，创造出特有的时代氛围。



图 4-11 唐勇力 新中国诞生

2012 年，国家博物馆馆长吕章申邀请唐勇力教授再次为国家博物馆中央大厅重绘《新中国诞生》，尺幅远大于之前的版本。2015 年，高 4.8 米、宽 17 米的新版《新中国诞生》悬挂于国家博物馆中央大厅正中央，成为国博收藏中最大的中国画作品，震撼世人。这幅作品耗费了唐勇力十年光阴，展现出新中国诞生的历史画卷。

可以说，唐勇力的绘画作品在审美观念上具有一定的开拓性。他在新中国的现代化进程中的丰富素材库中不断的去找寻营养，加入丰富的绘画元素，创造出了特有的、艺术价值极高的近代革命历史题材绘画。他的作品不仅仅追求形式上的美感，更注重表达内在的精神和情感，通过对人对物的描绘，传达出对人生、自然和社会的思考，引导大众对艺术和生活进行更深入的思考。

第 5 章 唐勇力绘画对当代艺术的影响与启示

5.1 唐勇力绘画对当代艺术的影响

唐勇力独特的绘画语言的形成，与其学术思考是分不开的。而其学术思考的持续动力正是来自其教学的需要。教学的思考会作用于唐勇力的绘画创作中来，同时其在当代绘画的影响也通过其教学成果而有了直观反映。

唐勇力是一位风格独特的中国当代画家，他的绘画对在当代艺术领域产生了较大的影响，他在继承中国传统绘画精髓的基础上，融入了现代艺术的元素和独创的表现手法，既保留了中国绘画的韵味和精神，又具有当代艺术的创新性和时代感，为传统艺术的现代化发展提供了有益的探索。

唐勇力对当代绘画的影响不仅体现在艺术观念和艺术创作上，更直观地反映在其教学成果之中。他躬耕教坛四十余年，带领众师生饱含新意的艺术实践，为中国画的发展提供了许多值得进一步实践和研究的新方向。在唐勇力的学生中，有钻研写生法创新方法者、钻研光影表现者、有追求介质所营造特殊效果者，有这些实践不仅丰富了中国人物画的表现形式，也为中国绘画的当代发展注入了新的活力和时代气息。

唐勇力曾在《学院 30 年——教学·创作·研究》一文中提出“教学要传统，创作要现代”的教学理念，认为：“‘教学要传统，创作要现代’，即教学过程要严格，创作思维要活跃。而‘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

作性和个性的钥匙。创意写生要求学生始终把‘创意’即‘写意’放在首位，把‘意’的观念融合在写生的全过程。”^[17]李鹏，1979 年生于安徽泗县。2003 年毕业于中国美术学院中国画系，分配至安徽大学艺术学院工作。2007 年考入中央美术学院中国画学院，攻读艺术硕士^[18]。作为唐勇力的学生，其深受其教导与启发，致力于探索传统写生模式的革新。李鹏特别注重模糊性在造型中的运用（如图 5-1），在唐勇力的教导下，他通过对线条柔和与色彩虚实的处理，使人物形象呈现出一种模糊而又丰富的状态。这种模糊性并非缺乏准确性，而是一种有意的模糊，旨在深刻表达情感和意境。这种写生方式突破了传统写实的束缚，为中国人物画注入了新的活力与灵感。李鹏的模糊性处理不仅是对传统写生模式的重要突破，更是对唐勇力教学理念的有效延伸和实践。



图 5-1 李鹏《伟哥》

刘琦，1970 年出生于北京。1995 年毕业于南开大学东方艺术系中国画专业，获文学学士学位。2007 年就读于中央美术学院中国画学院，攻读硕士学位^[19]。刘琦既受中国传统绘画的熏陶，又深受西方绘画的影响。在中国人物画领域，他探索了中西结合的新思路，特别突出了光影效果的表现（如图 5-2）。传统的中国人物画通常侧重于笔墨运用和线条表现，但对于光影效果的呈现相对较少。刘琦试图将西方绘画中对光影效果的强调与中国人物画的传统技法相结合，从而创造出独具特色的作品。



图 5-2 刘琦 《阳光下的肖像》

在刘琦的作品中，光影效果常常被突出强调，通过对色彩的巧妙运用和明暗的对比，使人物形象更加具有立体感和生动性。他善于利用色彩的层次和光线的投射，营造出一种氛围感和戏剧性效果，使作品更加具有张力和表现力。刘琦的作品既保留了中国传统绘画的精髓，又吸收了西方绘画的技法和表现手法，展现了中国人物画在当代的活力和魅力。

这一理念体现了对传统文化的尊重，同时也对学生的创造力提出了新的期许。他在教学中注重传统技法的传承，让学生深刻理解中国画的传统精髓。同时，他鼓励学生在创作中融入现代元素，引导学生以独特的视角和表现手法进行创作。这种平衡传统与现代的教学理念，使学生在继承传统的同时能够更好地表达当代文化与审美。

李曳晔 1976 年生于苏州市。1999 年毕业于中国美术学院中国画系，获学士学位。2007 年毕业于中央美术学院中国画系，获硕士学位，师从唐勇力教授。现为上海美术家协会会员，林风眠研究协会会员，北京工笔重彩画会会员^[20]。李曳晔是一位富有创造力的艺术家，他对绘画介质的探索常常能够带来意想不到的效果。在中国人物画中，他追求介质所能营造的特殊效果，尤其是对水的可塑性的发挥（如图 5-3）。在李曳晔的作品中，水常常被视为一种独特的绘画介质，他通过独特的绘画技巧和对水的理解，创造出了令人惊叹的效果。他将水墨与水的结合发挥到了极致，通过控制水墨在水中的扩散和渗透，创造出了丰富多彩的画面。



5-3 李曳晔 《消失的记忆》

李曳晔的作品，水的可塑性常常被巧妙地运用，使画面呈现出流动感和立体感。他善于利用水的流动特性，在纸张上创造出各种奇妙的形态和纹理，使作品更加生动和具有变化性。除了水墨技法的运用外，李曳晔还尝试了许多其他介质，如油画颜料、水彩等，以及各种材质的结合，包括布料、纸张、木板等。通过对不同介质的尝试和探索，他创造出了独具特色的作品，展现了中国人物画的多样性和丰富性。

李曳晔的艺术实践不仅丰富了中国人物画的表现形式，也为艺术界提供了新的思路和启示。他的作品常常能够引发观者对于介质与形态之间关系的思考，以及对于艺术表现力的探索 and 追求。

5.2 在绘画理论上的创新与突破

唐勇力作为当代工笔画的杰出代表，不仅在技法上有所创新，同时在绘画理论方面也提出了一系列独到见解。他倡导的“线性素描”理论，是对传统素描观念的拓展与深化，通过强调线条在形体转折中的表现，使其不再仅仅是边缘的描绘，而成为形体结构的一部分。这一理论的提出，不仅是对传统素描的一种重要补充，更是一场对画面动感和生命力的革命性尝试。

唐勇力提出的“写意性工笔画”和“工笔的写意性”理论，进一步突破了传统工笔画的束缚，将写意与工笔的特质相结合。传统工笔画注重精细入微的表现，但唐勇力试图在此基础上注入更为自由、抒发的写意元素。他在实践中探索如何在精细工笔的表现手法中融入写意的意境，形成一种新的审美体验。这种理论的创新为工笔画注入了更为丰富的表现手法，使其不再受限于传统形式，更富有表现力和创造性。

5.3 对中国当代绘画的探索与思考

黄宾虹先生曾深刻地预言，未来世界将实现中西画派的边界超越，精神层面将取得异质共鸣，差异仅存于媒材与表现之间。这一预见揭示了文化之间超越国界的融通性，中国传统绘画与西方现代艺术必定存在内在的融合共振。唐勇力于 2009 年所编著的《传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年》一书，其标题即暗示了他对中西绘画语境的综合思考。他在 2006 年接受傅京生、郑洪明、孙明华的访谈时说道：“对于我创作的这种绘画来说，应该用中国传统与西方艺术相融合的眼光来评价，否则就不能

得出一个全面的结论。中国传统的工笔画是什么样的，而现代工笔画的特点和观念又是什么，首先要有一个明确的认识，要有拓展的观念。我认为每个人都有自己的角度，有自己的看法。”^[21]他进而明确道：其深信中国画的发展必然在中西文化融合的熔炉中炼制，其光辉之路是一场既严谨又富有启迪性的对话。在他所主要关注的人物画领域，必然要将潘公凯院长（中央美术学院原院长）提倡的“两端深入”视作当代艺术发展的关键路径。对中国人物画家而言，无论是否自觉，实际上都在行走这段探索之路。倘若不在学术的广度和深度上进行探讨，仅止步于传统学科的表层，单线发展的命运或许将难以避免。

在全球文化一体化的巨大语境下，唐勇力极力强调绘画的传统性和民族性，将其视为中国画的“中”性特质的彰显。特别是在工笔人物画领域，传统乃是基石中之基石；然而，我们生活在当前社会环境中，亦无法直接回归古人，而必须与当代紧密对话。唐勇力的绘画在深度研究传统的同时，更广泛地吸纳了西方表现主义的审美元素，巧妙地将传统工笔画的再现性和意象性与西方表现性进行巧妙融合，成功将其内化于中国画的创作实践中，为其注入强烈而复杂的视觉冲击力。

可以说，在唐勇力眼中，画种并非最为重要，而更为重要的是在创作中凸显自身与世界、与历史对话的独特声音。他的作品超越了画种的拘泥，而呈现出强烈的审美张力，凸显了其对异质创作的坚持。这种创作精神直接牵涉到画家的思想与生命，使其作品得以呈现多重性和无尽性的审美层面。唐勇力大胆的实践探索和开阔的艺术视野使其在人物画领域中独具魅力，形成令人惊叹的绘画景观。

综上所述，唐勇力作为一位杰出的艺术家和教育家，对中国人物画在当代发展有着深远影响。他注重中西结合、造型的模糊性处理以及大面积背景与人物的共生，这些理念不仅在他的作品中得到了体现，也激发了他的学生在绘画实践中进行了一系列新的尝试和创新；李鹏、刘琦、李曳晔等学生在唐勇力的指导下，探索出了独具特色的艺术风格，为中国人物画的传承与发展贡献了自己的力量；唐勇力一直秉持着“传统为本，两端深入”的理念，将传统与现代有机融合，他在传承传统的同时，通过深入的创新探索，使中国人物画焕发出新的活力。在未来的发展中，我们可以期待更多的艺术家在唐勇力的影响下，继续探索出更多新的艺术表现形式，为中国绘画的繁荣与发展注入新的活力和时代气息。

结语

文章的最后，我想用宗白华先生在谈中国画发展问题的一段话进行总结：“艺术本当与文化生命同向前进；中国画此后的道路，不但须恢复我国传统运笔线纹之美及其伟大的表现力，尤当倾心注目于彩色流韵的真景，创造浓丽清新的色相世界。更须在现实生活的体验中表现出时代的精神节奏。”^[22]笔者以为，以此语来评价唐勇力的绘画艺术，是再恰当不过的了。

在追溯了唐勇力绘画风格的形成过程、解读了唐勇力艺术风格、分析了唐勇力艺术的审美内涵和当代绘画领域的影响与启发后，笔者认为他在“南来北往”之间经历了扎实的素描训练和对笔墨语言的深刻体悟，同时在“新思潮”的冲击下实现了传统绘画的革新与归化。90年代的考察过程更使他深刻地体悟了汉唐文化，并通过对敦煌壁画和龙门石窟的考察，为其绘画风格提供了丰富的元素。这一过程的梳理与总结揭示了唐勇力在不同历史阶段的艺术观念的演变，为其后续的创作奠定了基础。解读了唐勇力的艺术风格，强调了他在当代的定位，以及对传统与现代的融合。通过对多元技法的贯通，如“脱落法”的开创和“虚染法”的使用，唐勇力在画面构图上实现了满而不呆的特点。同时，他独特的线面结合和意象造型元素的运用，为其作品增添了独特的审美特质。这一章节的解读深入挖掘了唐勇力的绘画技法和艺术表达手段，揭示了他在创新技法方面的独到见解。从典雅深厚的敦煌情结、浪漫主义的哲思气质、工写结合的隽永之美以及

回响经典，立足当代四个方面深入探讨了唐勇力的艺术审美内涵。通过他对经典的浸淫和对历史的回响，我们发现他在作品中追求典雅之美，同时敦煌继往，再现唐韵风流。这种深邃的哲思和悲怆的色彩表达，使得他的作品不仅在形式上丰富多彩，在情感上也更为深刻。总结了唐勇力在当代绘画领域的影响与启示。我们从他对中国人物画发展的积极探索与反思以及对其学生的影响两个方面重点阐述了唐勇力对艺术领域的深远贡献。其中，他的独创技法和提出的新理论，为工笔画注入了新的活力和思考，对中国画的发展产生了深远的影响。他以丰富的教学经验和创作成果，为后辈艺术家树立了榜样，推动了中国画的传承与创新。

总的看来，唐勇力先生的绘画艺术研究是对中国画领域的一次重要探索。通过对其绘画风格、艺术解读、审美内涵以及对当代绘画的影响进行系统研究，我们更全面地了解了他在艺术领域的卓越贡献。唐勇力以其深厚的绘画功底、对传统与现代的独到把握，为中国画的繁荣做出了积极努力。通过对唐勇力绘画风格的深入研究，我们更清晰地认识了他在绘画中对传统与现代的有机结合，对技法与理论的创新探索。这为当代工笔人物画提供了新的思路与范本。

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 1.中国传统年画的考察与研究—兼论数字人文语境中传统年画民俗寓意的解读[A].内蒙古艺术学院学报, 2023(2).(第一作者)

参考文献

- [1] 中央美术学院.“再创唐风——唐勇力中国画作品展”在中国美术馆展出[EB/OL].(2012-7-2)[2024-1-28].<https://www.cafa.edu.cn/st/2012/9015707.htm>
- [2] 王东声.不以为然——关于一些现当代艺术的批评与品读[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:292.
- [3] 王东声.不以为然——关于一些现当代艺术的批评与品读[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:291.
- [4] 王东声.不以为然——关于一些现当代艺术的批评与品读[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:291.
- [5] 马一丹.对“85 思潮”美术运动的反思[J].美术观察,2005,(11):98.
- [6] 王东声.不以为然——关于一些现当代艺术的批评与品读[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:291.
- [7] 王东声.不以为然——关于一些现当代艺术的批评与品读[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:291.
- [8] 卢炘.浙江美术学院中国画六十五年 续编[M].杭州:浙江美术学院出版社.1993:204.
- [9] 范景中.线描对图绘——唐勇力近十年来的工笔画[M]唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:265.
- [10] 刘旭光.什么是“审美”——当今时代的回答[J].首都师范大学学报(社会科学版),2018,(3):80-90.
- [11] 唐勇力.中国画“笔墨”散谈[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:26.
- [12] 李正义.浪漫主义精神的哲学诠释[J].甘肃理论学刊,2009(5):18-22.
- [13] 王东声.一位怀旧的浪漫主义画家——唐勇力谈话录[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:293.
- [14] 倪瓒撰.清閟阁遗稿 (清閟阁全集) [M]1600(14),485.
- [15] 倪瓒撰.清閟阁遗稿 (清閟阁全集) [M]1600(14),462.

- [16] 王治河.扑朔迷离的游戏 后现代哲学思潮研究[M].北京:社会科学文献出版社.1998:236.
- [17] 唐勇力.学院 30 年——教学·创作·研究[J].美术观察,2012(9):46-51.
- [18] 唐勇力.传统为本 两端深入——唐勇力先生访谈录[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:50.
- [19] 唐勇力.传统为本 两端深入——唐勇力先生访谈录[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:40.
- [20] 唐勇力.传统为本 两端深入——唐勇力先生访谈录[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:60.
- [21] 唐勇力.传统为本 两端深入——唐勇力先生访谈录[M].唐勇力,编著.传统为本 两端深入——唐勇力艺术教育 30 年.郑州:河南美术出版社,2009:221.
- [22] 宗白华,著.美学的散步[M].北京:人民文学出版社.2022:140.

致谢

行文至此，思绪万千，意味着我这段特别的研究生经历画上了句号，2017 年自北方民族大学毕业后就在北京工作，后觉人生学习之路不该就此停歇转而发奋读书，十分感谢安徽工程大学能接纳我成为 21 级研究生，回顾这三年来，经历了很多，在这段弥足珍贵的经历里我收获了很多，我很幸运遇到了可爱的老师和同学们。感谢 504 的室友们一直帮助我，让我又拥有了一段珍贵美好的青春回忆，感恩相遇，愿万事顺遂，愿我们每个人都有美好的未来。

一朝沐杏雨，一生念师恩，首先特别感恩何建波教授三年孜孜不倦的教诲，无论是学习还是生活，总有何老师的关怀，感谢何建波老师在论文写作过程中给予我莫大的帮助，在我遇到难题时，帮助我跨过难关。何老师耐心帮我开拓思路，替我答疑解惑，在我急躁时开导我沉着冷静，恩师严谨治学的态度也对我产生了潜移默化的影响，从论文的观点推敲到字字斟酌，不厌其烦的对我的文章悉心指导，使我在写作过程中不断进步和成长，每一步都离不开老师的无私帮助，无以为报，揖礼还授。感恩何老师的教诲，愿何老师桃李芬芳、教泽绵长。

感谢我的父母和先生孙军在背后默默支持我的一切决定，工作性质我们聚少离多，精神上互相鼓励支持，感谢我的先生有包容我一切的胸襟，感谢我可爱的女儿能选我做她的妈妈，感谢坚强的自己。

行文至此，感激不尽，书不尽言，愿我们来日相聚。