

美术新技法丛书

# 写实国画 新技展示

陈辉 著



安徽美术出版社

T212.2/463.54

美术新技法丛书

# 写实国画 新技展示

陈辉 著

安徽美术出版社



## 作者简介

陈辉 安徽合肥人,1959年生,1985年毕业于中央工艺美术学院陶瓷美术系,留校任教。现为中央工艺美术学院基础部副主任,兼设计教研室副主任,讲师,中国美术家协会北京分会会员,北京青年画家协会会员。作品数次在国内外展出,多次入选、获奖。并先后在《美术》、《江苏画刊》、《当代中国画集》、《当代书画精品图册》、《艺术家》等刊物上发表,有些作品被美术馆、国外画廊、名人及艺术品收藏家收藏。代表作品有《古魂遗韵》、《薄暮》、《雪莲》、《海风》等。

## RESUME

CHEN HUI, born in 1959, from Hefei, Anhui province in China, has worked as a lecturer, since graduation from BA of Artistic Ceramics in the Department of Ceramics of the Central Academy of Arts and Design. Now appointed as vice-director of the Department of Basic Courses and vice-director of the Design Education Office.

Member of Beijing Young Artists Association;

Member of Beijing Branch of the China Artists Association; Main paintings as follow:

Relics, Twilight, Snow Lotus, Storm Wind etc.

Many works appeared in publication, such as:

*Art, Artists, Jiangsu Pictorial and Contemporary Paintings of China etc.* Some of them have been exhibited both at home and abroad and collected by certain artists, galleries, museums and notables.



# 目 录

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 可贵的探索 .....           | 5  |
| 晶莹明丽 淡宕空灵 .....       | 7  |
| 中国画写实技法初探 .....       | 9  |
| (一)东西方绘画艺术的比较 .....   | 9  |
| (二)取象——内容的设定和表现 ..... | 14 |
| (三)移花接木的融合性 .....     | 15 |
| (四)表现技法的合理性 .....     | 17 |
| 《晚秋》作品步骤分析 .....      | 23 |
| 《雪莲》作品步骤分析 .....      | 25 |
| 《古北深秋》作品步骤分析 .....    | 27 |

## 写实国画新技作品

|               |    |
|---------------|----|
| 初冬 .....      | 29 |
| 古魂遗韵 .....    | 30 |
| 村寨秋景 .....    | 31 |
| 放  牧 .....    | 32 |
| 绿  野 .....    | 33 |
| 薄  暮 .....    | 34 |
| 长城系列(一) ..... | 35 |
| 长城系列(二) ..... | 36 |
| 秋  荷 .....    | 37 |
| 深山农户 .....    | 38 |
| 通往山里的路 .....  | 39 |
| 秋寒月淡 .....    | 40 |
| 雪晴雀跃 .....    | 41 |
| 山  道 .....    | 42 |
| 田  园 .....    | 43 |
| 暮光残荷 .....    | 44 |
| 傣寨月夜 .....    | 45 |
| 阵  风 .....    | 45 |
| 村边小溪 .....    | 46 |
| 幽潭碧水 .....    | 46 |
| 暮  归 .....    | 47 |
| 长城月光 .....    | 47 |
| 大山农家 .....    | 48 |
| 塞外黄昏 .....    | 48 |

|               |    |
|---------------|----|
| 涛声 .....      | 49 |
| 静静的江水 .....   | 49 |
| 和风 .....      | 50 |
| 雪后 .....      | 50 |
| 徽州人家 .....    | 51 |
| 版纳秀色 .....    | 51 |
| 长城系列(三) ..... | 52 |
| 长城系列(四) ..... | 52 |
| 长城系列(五) ..... | 53 |
| 长城系列(六) ..... | 53 |
| 晨曦 .....      | 54 |
| 屋前屋后 .....    | 54 |
| 大山那边有人家 ..... | 55 |
| 冬天来了 .....    | 55 |
| 露气 .....      | 56 |
| 江边人家 .....    | 56 |
| 小憩 .....      | 57 |
| 村头 .....      | 57 |
| 村中小路 .....    | 58 |
| 干燥的气候 .....   | 58 |
| 回族农家 .....    | 59 |
| 林中小溪 .....    | 59 |
| 春水湍急 .....    | 60 |
| 家在溪水旁 .....   | 60 |
| 傣乡晨烟 .....    | 61 |
| 江南春雨 .....    | 61 |
| 幽静的湖面 .....   | 62 |
| 水中云 .....     | 62 |
| 寒雪 .....      | 63 |
| 冬雪黄昏 .....    | 63 |
| 灵山秋色 .....    | 64 |
| 山野 .....      | 64 |
| 江边渔家 .....    | 65 |
| 落叶泉声 .....    | 65 |
| 冬影 .....      | 66 |
| 远处传来了雷声 ..... | 66 |

## 可贵的探索

中国绘画自“五·四”以来，致力中西交融者，世代不乏其人。论风格，有倾向西方的，有偏于传统，论艺术成就有高有低。从不同角度，不同渠道，推动了中国绘画前进。

自怀斯介绍到东土以后，仿效者不乏其人。但我见到不少作品，多从技法上表面模仿，或故作伤感，无病呻吟。陈辉的作品，我以为主要是师其精神，把怀斯的严谨治艺态度转换为彩墨，因为作者根据个人的实际感受，认真投入于艺术创作，所以有自己的特色，画风清新、柔和明丽、幽雅明快——明眼人一望而知。

张仃

一九九三年冬

——摘自《美术》一九九四年第二期“可贵的探索”一文



## 晶莹明丽 淡宕空灵

### ——青年画家陈辉的彩墨山水画观后

刚过而立之年的青年画家陈辉既耕耘在中央工艺美术学院的教学园地里又活跃在首都的画坛上。

纷扰的人群，狭窄的居处，紧迫的生活节奏，促使人们需要广漠的空间，让视觉和想象驰骋于山河大地，看了陈辉的山水风景画倒可以宽松了紧促的心态，使思绪进入幽静的境地，也就是所谓美的陶冶。我与陈辉交往多年，一度甚至几榻相共，可算为他的艺术的知音了。他早年师承以画桂林山水而著称的老画家白雪石先生。白氏画山水，只涂山的倒影，不染天空，陈辉则趋近新的写实派，山光水影，云海林涛都要在他精微的笔触里和盘地表现出来。由于要摆脱古人的“三远”布局法，他采取了真实感较强的焦点透视法，因而在画面上很少出现迂回曲折的山路和石径，而以重叠的树林，掩露的山岭来推深可视的层次，画面上呈现出云烟隐现，峰峦连绵，水天共色的景象，使观者如临真境，悠然神往。

陈辉曾经对我说：他无意，现在也无力超越别人，只想把自己在绘事中所学到的多种技艺融入到他的绘画中来。因而他在学院里所领衔教授的装饰图案、装饰画诸课程其表现方法都无形地掺和到绘画创作中了。至于是如何结合的，却又是无迹可寻，难于言表。

他曾经研究过许多古代画家，元代的倪云林就曾为他所注目，那疏朗的构图，纯素描式的勾勒山林树石，都给予他有用的启示。但是倪氏山水所表露出那种荒寂意象，不食人间烟火的情调则不是他所相中的。陈辉正以他青春似火的年华，抱着积极的入世态度为体察可视的山川草木，把大自然中丰富而又多变的色彩，阴晴转递不定的时令都尽情地留在自己的笔底和纸端。他十分留意古诗词中有关山水风景的描写，“一水护田将绿绕，两山排闥送青来”，他认为王安石能用文字把“青”“绿”颜色写活了，作为空间艺术的绘画理应点染得宜，更能真切感人才对。因而他的彩墨山水画，力求纳千里于咫尺，或黄岗细草，或远川平林，或暮山晨雾，或晴空白云都要在他的调色盘里找到最准确的颜色分子来仔细地描摹它们。

晶莹明丽,淡泊空灵,是人们在纵观了他的画作以后所获得的总体感受。

擅于转益多师而又不拘泥于陈法的青年画家陈辉,涉猎广泛,学殖根深,如果再假以他更多的时日,那么,更加磅礴的壮丽的山河景象便又会展现到人们的眼前。我和许多观赏者都是作如是观,也是作如是想的。

陶如让 撰文  
1993. 8. 于北京

\* 注:陶如让:安徽合肥人,现为中央工艺美术学院教授,著名文学艺术理论评论家,《装饰》杂志主编。

# 中国画写实技法初探

陈辉

不知是从什么时候,闪现了在有吸水性和渗透性的宣纸上画西洋画的念头。就是同行们常说的中西合璧吧。这一想法并无猎奇之举,也不是搞形式上的标新立意,因为这种表现形式需要较强的造型能力,良好的色彩基础和中国画的笔墨技法的统一融合。之所以作这样的尝试,是对我艺术道路前后的一点总结,也是和我艺术观念的一种默契与吻合。在这以前,我一直酷爱油画,毕业前后从事了大量的写实性油画创作,提高了写实表现能力和色彩的谐调能力。可每样绘画材料,每种表现形式虽有它的优势、同样存在它的劣势。油画里对于形体的塑造、色彩客观的再现,是中国画难以表现的,而中国画墨彩淋漓的写意,淡泊空灵的境界,又是西洋画而无法驾驭的。

肖邦说过:“一个艺术家所传递给大众的语言,应是他发自内心的灵魂深处的震颤,象热爱母亲一样热爱祖国,象热爱生命一样热爱艺术。”的确如此,艺术是坦诚的,是高尚的,不能渗入半点虚伪。艺术家通过特定形式所表现的艺术语言,必然是他要说的心理话。若为迎合时髦而投机取巧,改头换面,那么,艺术就失去了它的光彩和神圣。这里不是指艺术流派的相对并存性,而是指艺术家要真正找到属于自己的位置和与此相适应的表现语言。然而在真正的实践过程中并非一件容易的事。写实国画,首先是内容的设定,二是移花接木的融合性,三是表现技法合理性。中国的山水画和西洋的风景画都是表现大自然赏心悦目的美,朴实和谐的本质。前者侧重大山大水的描写,后者偏重田园风光的赞美。两者出于一个内容,但在构图、设色、技法、材料和审美原则上却大不相同,都有一套完整的体系和程式化的处理方法。

## 一 东西方绘画艺术的比较

### 1、构图上的差异:

中国山水画的构图形式是散点式,画面上的景物,可由画家任意的加以取舍,自由排列组合,近低远高,即下方是近景,上方是远景。为使画面增加层次可以无限抬高拉远,在表现上随意性很大,不同时空可以同时在一幅画面上出现。添加的景物和空白,特别要注意画面的平衡关系。诸如构图的开合与呼应、经营位置与知白守黑、章法与布势等,通过2:8、3:7、4:6等较常见的数比切割来体现构图意识,把三维的实景空间缩短,以平远、高远的二度空间自由营造画面,不强调画面的立体感,不

追求形似和再现,而把意境的创造,意足不求形似的陶醉,视为美的最高标准。不求极似,但也不能极不似的画意,即齐白石所说的妙在似与不似之间为佳境,在有限的纸面上表现无限广博的含意,在虚幻空灵之中体悟无所不有的现实,这正是中国画构图的典型性与绝妙性。也是我常想在油画中追求而又始终没能如愿并产生中西结合画法的起因。或许有人会问,这本书不正是写实的吗?是的,本书选登的作品与传统的中国画相比是具象写实的,可这毕竟不同于照像机的翻版,也不同于写实油画在表现对象中的实景再现。在画面的构成上不完全是对象写生的再现,而是增加了主观感受的创意性和统一性,适量的删减和添加是求得画面的平衡,以虚代实的柔和与朦胧,是体现隐而不露,虚中藏有的中国画含蓄性。

西洋风景画则以焦点成像为透视原则(即一个焦点观察事物),如同照相机成像,以严格的数据、比例、结构来分析对象的准确性和真实性,尊重客观的再现,摹拟自然的真实空间写照,在二度的平面里追求三度空间的立体感,以黄金分割为美的原则来控制画面。欧洲的艺术自文艺复兴以后,更加科学而赋予理性,真实的、客观的、准确的再现自然为艺术的最高理想。那么,有了照相机,是不是写实性的油画就被取而代之了?或者说就无法发展了?其实不然,仔细分析照相机和艺术家写实表现是完全不同的,一是机械表现、一是感觉表现。艺术家可以画得象照相机拍的,而照相机却无法表现画家所画的。照相机是机械的重复,而写实油画是画家对自然感悟后的表现。

## 2、色彩表现的差异:

中国山水画的色彩是以墨为主,通过皴、擦、点、染和勾勒山石结构的脉络后而设色的,或用色加墨直接以没骨法画出远山近水,烘托山间清气和白云。谢赫在《六法论》中提到的“随类赋彩”的方法,讲的是根据描绘的对象不同,而赋予心灵的感受色彩,也说明了形先于色的道理,色是辅助形的,起着烘托气氛的作用。中国山水画的色彩不追求丰富的变化,不强调色彩光感和立体性,对于时空,场景,季节,环境没有严格的色彩调式的区别,它是通过落款题诗让人们领略画中之意,联想诗与画,有形与无形的妙不可言,它不象西洋风景画那样使人一目了然,直观而现实。它是以概括、象征、寓意、装饰平涂、罩染的着色方法来表现对大自然宏观感受。不以色彩的块面推移,色相的多样性,色彩的冷暖关系作为理想的准则,色彩本身多没有覆盖力。而以墨来勾画主体色调。虽然中国古代出现过象大小李将军山水画金碧灿烂、青绿浓艳,但毕竟形成不了主

流,到了中晚唐以后,文人画更加崇尚墨色,把对墨的运用和追求视为审美的最基本要素,并且形成了中国绘画色彩独具特色的风格。所谓墨分五色,焦、浓、淡、干、湿正是中国画多少年来对用色标准的限定,虽有色彩风格的妙趣天成,及其高雅之境,但同样有着相对的局限和约束,中国画要发展,就要打破用墨的界线,在丰富、绚丽、多变的色彩上去挖掘和探索,才能适应时代的发展,推动中国画不断前进。

西洋风景画的色彩,强调光源对色彩的影响,按照受光面、背光面及投影来调配颜色,纯粹以色彩来表现形体。色彩的冷暖关系,明暗对比,色相变化,色调的统一,是大自然物象的客观色彩,强调以色为主,色彩是反映造型的主要手段,按照色彩学的基本原理,模仿自然色彩的再现,运用焦点透视规律,严格而准确的表现三维空间,色彩的真实感和逼真性,对客观存在物如实的反映,作为创作的最难最高之准则。作画时不能平涂,也不能象中国画那样先勾勒而后填彩,要把调配混合后的颜色适应于光源色,环境色和固有色的有机统一。按照明暗关系来塑造形象的立体感,以颜色的覆盖和堆积来完善物象的可信性。可以这么说,古典风景油画色彩是真实的反映客观色彩的存在,并在科学的透视中体现色彩的三维性,追求画面的光感、色感、形感、质感和立体感,从而达到身临其境的感觉。

随着印象画派的出现,欧洲的绘画色彩进入了斑斓璀灿的多彩世界,推动了色彩的大步前进,强调在户外作画,科学地分析色环规律。并开始渗入画家观察自然时的主观表达,一幅作品可以同时出现赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫等色彩。这在以前的古典油画中是无法找到的。印象派的画家们为了表现光线,追求色彩的变化,势必要忽略形体结构的严谨性和体积感,削弱了形体的力量,所以出现了形体相对平面,而色彩变化丰富,结构线相对模糊含蓄、色彩调式和谐明丽的特征。印象派对色彩表现的主观性、对形体塑造的随意性,很象东方人的审美情趣,而色相的朦胧、结构相对含糊,更与中国画里的“随类赋彩”有共性的一面。我们要认真研究,消化和吸收国外的优秀艺术的精华,洋为中用,才能更好的发展中华民族的传统艺术。

### 3、表现材料特点的差异

中国画的最基本材料,就是毛笔、墨、宣纸、砚台、国画色和水。

中国画的毛笔有狼毫,羊毫和兼毫三种。狼毫笔锋坚挺,富有弹性,勾线挺劲锐利,运用中锋来刻画苍劲古拙的树干和斑驳的石块更会有厚实、圆润、饱和的感觉。羊毫笔锋柔软,蓄水量大,易于点染和分染彩墨,

烘托画面效果。兼毫是羊毫中掺入狼毫，笔性软硬适中，勾线、点染兼顾。以上三种笔，由于行笔的急缓、顿挫、中锋、侧锋、逆锋的不同，会出现迥异的线条，如运用得当，能恰如其份地表现对象。

中国画的墨，分为焦、浓、淡、干、湿五色，以墨代彩，墨色的层次丰富，酣畅淋漓，墨韵典雅，岚气灵动，在中国画中起着主导地位。焦墨易于表现形体轮廓和苍茫荒脊的山峦和原野。浓墨则有浑厚强烈浓郁深沉之感，易于表现形体的份量和画面的厚重感。淡墨清雅飘逸，朦胧高洁，水气润泽，是表现山间烟云，雨季绵绵，清晨滴露，黄昏温和之妙境佳色。

中国画所使用的宣纸，是区别于其它画种的最典型标志，它具有强烈的吸水性和渗透性，可以拓印、揉纸、浸染、湿纸干画、干纸湿画、反面染色、正面补景、干湿并用、墨彩兼容，其技法性很强。由于宣纸所具有的特殊属性，才可能出现积墨法，泼墨法，水破墨，墨破水等特有的效果和水印现象。晕染烘托画面，气韵贯通，墨彩融合的衔接，创作时的激情与短期绘制的一气呵成，都是其它纸性所不具备的，掌握纸性，才能灵活运用。

中国画所使用的砚台是作为盛墨、砚墨、填笔用的。现在墨汁使用很方便，成瓶的“中华墨汁”、“一得阁”到处可以买到，不象过去要用墨锭把墨砚出来，只是画面中出现了焦浓墨的地方还是要用墨块砚出来，才好使用。

中国画使用的颜料分植物性和矿物性两种。由于中国画不以色彩为主，加上托裱的原因，画面中的颜色不能太厚，或过于浓艳和堆积，多以清风淡雅，透明莹润的薄涂法，点染、通染或罩染。在写意画中追求的一笔多色，层次分明晕染法，即便出现艳丽的色彩，也会有大面积的墨色来谐调。国画中的藤黄、朱砂、石青、石绿均含有粉质，有一定的覆盖力，常用来提筋点苔，与其它颜色稀释混合使用，不在画面中大面积出现。中国画里的色彩没有多变的色调，没有丰富的色相关系，削弱色彩的三维表现力，追求色彩的单纯统一，整体概括的审美情趣。随着不同性能的色彩不断出现，许多中国画的画家们已开始尝试新的颜色材料，并把它们运用到中国画里。诸如：水粉色，水彩色，丙烯色，矿物金属颜料，陶瓷新彩颜料，照像透明水色等，这些无疑拓宽了中国画色彩探索的新路子和新方法。

水在中国画里起着调和墨色，渲染色彩的重要作用。它虽不能单独直接作画，但中国画里缺少了水，就失去了笔墨的韵味和光彩，画面里就无生气和灵动，造境的气氛消失，墨无层次，色无透明。因此，恰当的掌握

好水份的湿度,有利于表现物象,控制画面。水流动性大,渗透力强,具有一定的扩张性,在与墨彩渗化中产生浓、淡、干、湿的丰富变化,水、墨、色、纸的相互作用而产生的天然和谐,表达了动静相生的美学规律,体现了天人合一的精神。

西洋油画所用的材料与中国画相比却大相径庭。它所用的颜料是油性色彩、亚麻树脂油或调色油用来调和颜色,具有丰富弹性和韧性的油画笔,有尖头,平头和扇面状的,以及油画刀、调色板、上光油作画于亚麻布面,厚薄画法兼用,技法性强,颜色有较大的覆盖力,饱和度高。

西洋油画颜料丰富,呈膏状,装于锡管或塑料管中,用时,挤于调色板中,可用调色油调和,也可若干颜色直接混合,写实性的油画一般要绘制几遍颜色,才能深入完成作品,因为油画颜色干期长,第一遍色彩是起铺大调子,做底色用的。第二遍以后的颜色才开始刻画并逐步调整色彩关系。油画颜料浓度大、厚度强、遮盖力广,易于反复、多遍、深入刻画,才会出现理想的效果。由于油画颜色有不易干燥的特点,在表现客观色彩的逼真性上又具备较强优势和表现力,颜色相互咬合融洽,衔接过渡柔和。颜色干湿所呈现的变化没有明显区别,不象中国画里的颜色,干湿变化相差很大。

亚麻树脂油和调色油,是油性调合剂,起到衔接颜色之作用,也能为颜色增加润泽和光度,呈淡黄色。上光油是在绘制过程中或绘制完成后,轻抹在画布上,以增加画面的整体亮度和光泽。

油画笔分平头排笔型,扇面型二种。尖头为毛笔型,有宽窄、粗细等不同型号。宽的排笔、扇面笔易于表现整体色调,常用来铺大的色彩关系和体面关系,中小型排笔、扇面笔常用来深入刻画细部,表现微妙的结构和色彩关系。尖头毛笔是用来勾线提神的。油画用笔是很讲究笔触的。笔触的方向,长短,宽窄是表现力度感的因素,在古典主义的油画中,虽看不到明显的笔触,但组成形体块面的结构,就是含蓄的笔触。油画用笔凝重而吃力,画面中对用笔和技法表现要求很高,往往一幅佳作是巧妙构思与表现技法的合奏,可想油画的用笔之理就在其中了。

油画刀,作用是把调色板中不用的颜色刮去,起到清理调色板的用途。但也常用它来作油画底色的工具或调制颜色,有时还充当画笔,在画布上直接作画。

油画用的亚麻布,有粗细之分。作画前,先将画布绷于木框上,用小钉封紧四周,再用骨胶或乳胶加立得粉调均后,涂刮在画布上,使布面不走油,也可在画布上作出不同肌理效果后,再画物象。油画布上颜色保持

长久,不易腐蚀。总之,中国画材料与油画材料在用途上,有着各自的特点和性能,在运用上要灵活多变,发挥各自的长处。

#### 4、表现审美本质的差异:

东西方绘画艺术的审美方式是两种不同的概念。法国浪漫主义大作家雨果曾这样说过:奠定艺术的基础是这两个因素:即产生出欧洲艺术的理性与产生东方艺术的想象。

##### A:中国绘画艺术的审美特点:

主要表现为放弃对客观对象的照搬、不求写实、模仿,重视神韵,以形写神,笔墨传情,求其形意的和谐和对自然与生命的理解,强调悟性和感觉的意象心理,把似与不似之间确立为最高审美境界。在有形与无形之间寻找美的定格。具体表现为内容的写意化与理想化、形象的整体化与装饰化,构图、透视的散点化与平衡化,造型的主观化与平面化,色彩的单纯化与平涂化。

##### B:西方绘画艺术的审美特点:

西方绘画,特别是文艺复兴时期的绘画作品主要表现为对自然的再现和模仿。要求理解自然,把握自然的理性分析。崇尚逼真、准确的形和色与自然的吻合,并把此视为绘画艺术追求的最高境界。具体表现为内容的叙述化与典型化,形象的完整化与写实化,构图、透视的焦点化与科学化,造型的客观化与立体化,色彩的真实化与丰富化。

随着东西方文化的传播和交流,绘画艺术的互相渗透,十九世纪以后的西方许多艺术大师开始摆脱西方古典艺术理论的“再现和模仿”,向东方艺术的想象,平面,感性靠拢,从再现外部世界转向表现内心世界,从而使欧洲的绘画进入了新的转折点,出现了印象派、野兽主义、抽象主义和表现主义等画派。同样,东方的艺术也逐渐出现了吸收西方古典绘画表现形式和美感观念,抛开东方古典艺术理论的表现事物的写意和主观感受,转向西方重模仿、重写实和再现,以达到真实的反映自然形体,再显外部客观世界。实际上是一种对主流艺术形式的“逆反”心态和平衡因素。

## 二 取象——内容的设定和表现

东西方绘画艺术有各自的特点,各自的长处。表现外部世界的真实客观,西洋画的观察方法和表现手段优势于中国画,而中国画表现内心世界的涵概律和寓意性,又是西洋画所难以达到的。如何发挥其各自的优势,是中西合璧者多少年来探讨的问题,历经沧桑、不乏其人。或是成功,或是曲折,但不管怎样说,还是推动了中国绘画艺术的向前迈进。

我所选择的内容,是自然风光。大自然的美丽和谐,会使我们净化心灵、超越世俗风尘。回归自然,是人类永恒的渴望。表现自然,是艺术取之不尽的源泉。古人说得好,外师造化、中得心源。师古不如师造化。都是说只有通过写生加强对大自然的感受和理解,才能更好的表现对象。

大自然的任何景色,每个角落和不同侧面都能入画。艺术家通过对不同景物的观察,会产生人格化的诗情画意和表现它的欲望。在常规平凡之中,找到和发现不平凡的美。当你登上高山,向远处眺望,会感到万里江山尽收眼底,把自身溶于自然之中,会有回归自然,返朴归真的超凡心境。当你来到浩瀚的大海边,坦荡、豁达、宽广的心怀会油然而生,与大海相比作为一个人是如此渺小和孤立,而大海却那么雄浑,孕藏着无限力量。当你被自然所陶醉,就会产生一种强烈而果断的艺术冲动,对自然的主观感受与表现手段的统一,是艺术升华的媒介。看到山村小景,你会有一种祥和、安宁的感觉,看到残缺的长城,你会感到一种傲骨坚强,历经沧桑和苦难而不倒的民族之魂。处于对大自然,对生活的热爱和激情来反映艺术家心灵呼唤,艺术才具有生命力。

在宣纸或有一定吸水性的纸上,画有三度空间的西画,或者说利用中国宣纸的特性,注入东方审美情趣,通过西洋画的透视法,传达移花接木的中西融合点。中国画那种空灵幽远的意境、潇洒的笔墨意趣,融汇了现实主义和浪漫主义的精华,观察事物的会意,转换于表现事物的写意,得意于其中的过程,自赏绘事的结果。一幅佳作,一张好画,无需赘言的解释,同样能打动观众,产生共鸣。

艺术家是通过作品来说话的,与大众相通的,尽管它反映的是艺术家的个性和主观感受,但作品绝不是脱离现实、脱离观众的“世外桃源”。我曾潜心研究和绘作了大量的写实性油画,有风景、也有人物,丝丝入微,一丝不苟表现对象,锻炼了造型的准确性、严谨性和对事物的深入刻画能力,自然主义的烙印已留下潜意识的趋向,所以,今天的取向暂定位,不是偶然的,是有一定顺沿性的。西洋画焦点透视的比例数据的严密性,对光源的科学分析和光对形体的客观影响,色彩的冷暖关系所形成不同调子,是传统中国画表现方法难以反映的。晨曦的田野,黄昏的山村,深秋的农舍,春绿的江南,只有色彩的作用,才能创造身临其境的感觉。

### 三 移花接木的融合性

中国画把墨视为变幻莫测、神秘高雅的色彩,以墨代色,以墨为主,见笔见墨,可以说是必守之法。但中国画要发展,就不能一法死守,知法