



教学示范作品

油画风景

湖南美术出版社

教学示范作品

油画 风景

陈和西 主编

湖南美术出版社

油画风景

湖南美术出版社出版、发行（长沙市人民中路103号）

责任编辑：郑小娟

湖南省新华书店经销

深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本：787 × 1092 1/8 印张：8.25

2001年2月第1版 2001年2月第1次印刷

印数：1—3000册

ISBN 7-5356-1474-4/J · 1390 定价：42.00元

油画风景艺术杂谈

陈 和 西

(一)

因为人拥有思维和语言能力，世界就被我们分为两个部分：人与自然。从根本上说，人不能离开自然而独立生存。人在历史之初还是把自己的智慧用于自身与自然之间的文明建设，但自觉可“主宰”自然的那段时期却并非如此。直到文明累积的高度和分量压迫得人难以喘气的时候，人才把注意力转向了自身之外的自然，才发现自然是如此美丽，人置身于自然中是如此安详自在。这种状态，在高度工业化、信息化的今天，尤其如此。人们一方面积极地创造着种种的文明成果供自己享受欣赏，另一方面又迫不及待地逃逸于自然之中以缓解文明的重负与压力。这种现实为一种兼含文明与自然双性信息的形态留下了空间，这就是以自然为描绘对象的绘画艺术。中国的这一文化话语为山水画，西方的这一文化话语则为风景画。尽管与当下这个信息爆炸、日新月异和高度机器化的时代相比，存在了几百年又必定要用手工制作才有最大价值的油画风景艺术是多么不合时代脉搏，但它确实又与这个时代密不可分地存在着。无论是中国还是西方诸国，油画风景艺术依然在影响着人们的生活。因为在高度文明化的室内空间里，它是自然的信息，而与纯粹的自然相比，它又传送着文明的和人的信息，这就是它的独特性，也是它存在的最大理由。

(二)

出于对大自然奥秘的满腔热情与好奇的列奥那多·达·芬奇在他的绘画里尽可能多地给自然风景留下空间，只是由于时代的局限，他没有留下真正意义上的风景画。直到威尼斯画派的时候，乔尔乔纳创作的《暴风雨》，从人与树木的比例关系看已接近风景画，但乔尔乔纳不是自觉的。真正意义上的风景画产生于17世纪的北欧，不仅伦勃朗、维米尔、鲁本斯这些人物画大师都创作了独立的风景画，而且还出现了专业的风景画家，其中最负盛名的是荷兰的霍贝玛和雷斯达尔。此时的风景画从题材上看大致分为乡村风景和市镇风景两大类，表现形式上力求逼真。到了19世纪，工业革命的滚滚浓烟污染了自然环境，也促使人们对大自然加以关注。英国出现了两位风景画大师，康斯太勃和透纳，然而两人又是如此不同，一个是安详逼真地描绘英伦三岛艳丽阳光下美丽的乡村风景，一个是心神不宁地随意描绘心目中感觉的空气和海洋。同一时期，在法国巴黎附近的巴比松村也住了一群朴素得如农夫如巴比松景色一样的画家，其中卢梭热衷于描绘坚实厚重的橡树，柯罗则迷恋清新晨雾中树木的轻薄透明感。

印象派是一群胆大妄为的怀疑论者，他们试图用一种全新的眼光观察世界，进而在画布上描绘一个前所未有的世界。基于他们的艺术理念，他们比其他派别的画家更关注自然。从莫奈到西斯莱、毕

沙罗都热衷于描绘风景，他们把自己所住居的都市街道拉进了自己的画中，尽管他们出于对印象主义理想的忠诚而不得不尽力淡化形体、一味地张扬光与色，但结果仍是他们的风景画中自然信息大为减少，画家的个人信息大幅增强。这种情况到了梵高和塞尚的时代更是发展了，在《星空》、《麦田》、《圣·维克多山》等作品中与其说你闻到的是自然气息，不如说更令你心醉神迷的是人物画静物画中都普遍存在的梵高式疯狂和塞尚式破坏，这实际上是宣告作为写实绘画类型的油画风景艺术走到了自己的终点。

在整个20世纪艺术史中，高扬的艺术家个性义无反顾地取消了传统的人物、风景、静物画的分类，不再有专业的人物画家和风景画家。此时的风景画只不过是为了表达或表现画家自我，风景只是画中的影子，所以，这样的风景画应该准确地称之为“个人风景画”。艺术的目的不再是描绘风景而是表现自我的手段。卢梭描绘的丛林不仅是风景更是他的个人图式；德朗、马尔凯、弗拉芒克、马蒂斯和杜菲不仅是描绘不同的风景，其描绘风景的方法也不同，尽管他们都是注重色彩的野兽派画家；毕加索画的是立体主义风景；恩斯特画的则是恐怖的超现实主义风景；而米罗的超现实主义风景却令人愉悦欢欣；郁特里罗和基里柯几乎都是在描绘街道，但两人的绘画却完全不同；作为抽象派大师，康定斯基和蒙德里安的风景画已经接近抽象画的临界边缘；而名之为《教堂》的波洛克绘画已是彻底的抽象；相对而言，马格里特的《光的帝国》逼真写实如风景照片，但白昼和夜晚的错位又使这幅风景画再没有以往风景画的意义；即使是被誉为20世纪唯一的写实主义大师的巴尔蒂斯，尽管他的风景画比所有同时代画家更接近风景画，但画中鲜明的个性特征也是古代风景画所少有的。

客观、自然的风景画与主观、自我的风景画，这是西方古代和现代的基本区别。

(三)

中国油画风景画几乎是随着西方油画传入中国同时出现的，现存最早的中国油画风景画出现于19世纪50年代。到19世纪末20世纪初，一大批留学日本和欧洲的画家在留学期间和回国后都曾创作有油画风景画。但是20世纪50年代前，连绵不绝的战祸，极大地阻碍了中国文化的建设，包括油画在内的新美术的发展同样受到很大的限制。这一时期的油画风景画有以下几个特征：第一，风景多是画家偶尔的写生之作，数量很少，也没有专门的风景画家。第二，由于留学的国家不同和个人兴趣爱好的差异，这一时期的中国油画主要是模仿现实主义、印象派、现代派等西方油画诸派。以徐悲鸿为代表的写实主义绘画，油画多是对景写生，着重描绘自然风景的

形质神韵，并在形式上融合中国传统绘画的意蕴，其代表作是《喜马拉雅山》。以颜文梁为代表对印象派手法的汲纳，同样是对景写生，但更多的是描绘自然的光与色，代表作是《威尼斯圣保罗教堂》。以许幸之为代表的现代派风格绘画，热衷于用现代审美观念来审视中国城乡风光，虽然描绘的主体是风景，但带有很强的个人色彩。20世纪50年代以后，中国进入和平建设时期，基于当时的国内国际环境，中国新文化的建设带上了浓厚的政治色彩，强大的政治力量一方面促进了新文化的建设，另一方面又使新文化呈现出一种极富时代感的单一面貌。在为社会主义政治服务的目标下，20世纪50年代至80年代之间，中国油画获得了空前的发展。因为明确的政治功利性，所以以人物为表现对象的油画作品居于绝对的主导地位，风景画则处于次要的地位。尽管政治几乎影响到一切，仍有个别画家创作了可称之为无政治功利的油画风景作品，如吴作人的《三门峡》。其中特别值得一提的是颜文梁，他在艺术生涯中坚持风景静物的创作，是20世纪50—80年代间中国油画的特例，他的《秦淮河之夜》等作品是20世纪中国油画风景难得的精品。从50—80年代来看，风景油画的发展是受到很大限制的：第一，少量的风景油画带上政治色彩；第二，艺术风格单一，现实主义成为唯一的创作模式。非政治题材的风景全是苏式现实主义方法画的对景写生。个人风格表现受到极大的限制，题材也非常单调。

(四)

20世纪80年代以后，对美术的政治功能制约日渐弱化，艺术家的创作不再是只受政治的支配，再加上经济开放带来的文化开放，使从文艺复兴到20世纪的西方绘画——600年间西方各个国家各种美术风格流派一齐蜂拥到中国画家面前，美术信息的膨胀既使中国画家感受到空前未有的丰富差异所带来的选择自由，也因为没有充分的自我准备而在排山倒海的信息流前不知所措。从80年代至今的中国油画就是在这种选择自由和难以选择的兴奋之中发展的。这决定了20年间中国油画的总体态势。

概括起来，当代中国油画风景具有以下几个特征：

第一，由于受西方油画人物为主风景次之的文化传统影响和政治功利的潜移默化，当代油画依然以人物为主体，风景依然处在边缘。这主要表现在虽然每一个油画家都创作风景画，但在油画界享有盛誉的专业风景画家不多。第二，与以前风景油画写生随意性的创作相比，当代油画风景进入完全意义上的创作阶段，风景画不再仅仅是写生的结果，而是明确地表述画家的审美理念和创作图式的着意追求。第三，当代中国油画风景不仅全面地吸纳西方绘画的影响，同样也受到摄影、电影、电视和中国传统文化的影响，这使得油画风景画在题材构图样式和风格形式诸多方面都呈现出丰富性。一方面，当代中国油画风景与西方油画风景在艺术语言形式上寻求对位，另一方面，中国油画家受中国传统文化审美思维的影响，自觉摆脱西方艺术中心的束缚，又使中国当代油画风景呈现出与西方油画风景不对位的势态，所以当代中国油画绝非西方油画的简单移植。第三，由于信息技术的巨大进步使得一切文化都信息化了，当几百年间的西方油画艺术化为一股巨大的信息流涌到我们面前时，信息就不再是单一的了，也就是说，影响当代中国油画家的不可能只是某一个国家或流派，画家的选择已不再是单一的，这种状态直

接影响到中国油画风景画的创作使之不再可能只有单一形式。

(五)

19世纪法国印象派画家把画箱从画室里搬到了户外，面对千变万化的大自然直接写生，其结果使他们在色彩的表现上获得了重大突破——发现了光与色之间丰富微妙的变化规律，画面的色彩绚丽明亮起来了，从此告别了过去单一棕褐色调的油画时代。他们这种对景写生的方法对后来油画风景的发展发生了深远的影响，至今仍是美术学院油画风景教学的基本方法。

对景写生的过程实际上就是画家与大自然展开最直接的对话过程，也是学画者向大自然学习，逐渐掌握油画风景的基础知识和基本表现技法的过程。然而，风景写生与画室里的静物写生是完全不同的，它不可以像在画室里那样在稳定的光线下，有足够的时间对物体进行观察研究和细心表现，因自然中的光与色的迅速变化，要求画家在有限的时间内捕捉对象的整体印象，带有明显的速写意味。因而，风景写生对画者的表现能力有着多方面的要求，它具体体现在取景构图、色彩表现和虚实取舍的三个方面。取景构图体现了画者的独特视角和关于画面的整体处理的设想；色彩表现体现了画者直觉感受和驾驭色彩关系的能力；虚实取舍体现了画者突出画面重点，主观概括处理的能力。它们构成了油画风景写生的重要的也是最基本的要求。

由于风景写生受到具体客观对象的局限，难以完整地表现出画家对自然的全部感受和思想情感，另外，速写性的写生也常缺乏艺术表现的完美性。因此，画家常常在画室里根据自己对自然的主观感受进行创作。只有在自己设计的风景中才能进行更完美的艺术表现和寄寓更深刻的思想内涵。

(六)

对景写生是客观写实的艺术表现形式。因此，一些人对写生存在着不正确的认识，认为写生就是还原自然，很容易与照相的真实等同起来，导致他们忽视野外写生的实践经历。在风景创作中过分依赖彩色照片，这对他们的艺术成长极其不利。其实写生的目的不仅要求真实地反映自然，而且更重要的是要求反映出画者独特的视觉感受和思想情感。例如，莫奈笔下的教堂和田野里的草垛，那种动人的光感和无比灿烂的色彩，是任何照片都无法达到的视觉美感；梵高笔下的向日葵，那像燃烧的火焰一样颤动的笔触和亮得让人睁不开眼的色彩组合，如果没有近似疯狂一样的激情是无法达到的，这也是照片不能相比的。由此可见，照片不能代替写生。

(七)

西方现代艺术对美术发展的重要贡献就是从自然界中提炼出造型的元素，将其充分运用与发挥，重新组合成理念中的“画面”，如立体派大师毕加索对“形”的提炼与表现；野兽派大师马蒂斯对“色彩”的提炼与表现。他们给人们带来了新的艺术观念和审美视角，给油画风景的艺术语言注入了新的内容。自然界中潜藏着取之不尽的形式美的要素，画家在写生中还原自然的同时，运用造型的法则增强形式的美感，给予风景画更深刻的内涵，使油画风景画突破过去写实自然的单一模式，更加强调形式美感，更加体现画家艺术个性的多样性。无疑，这些变化对当今的风景画家的艺术素养提出了更高的要求。

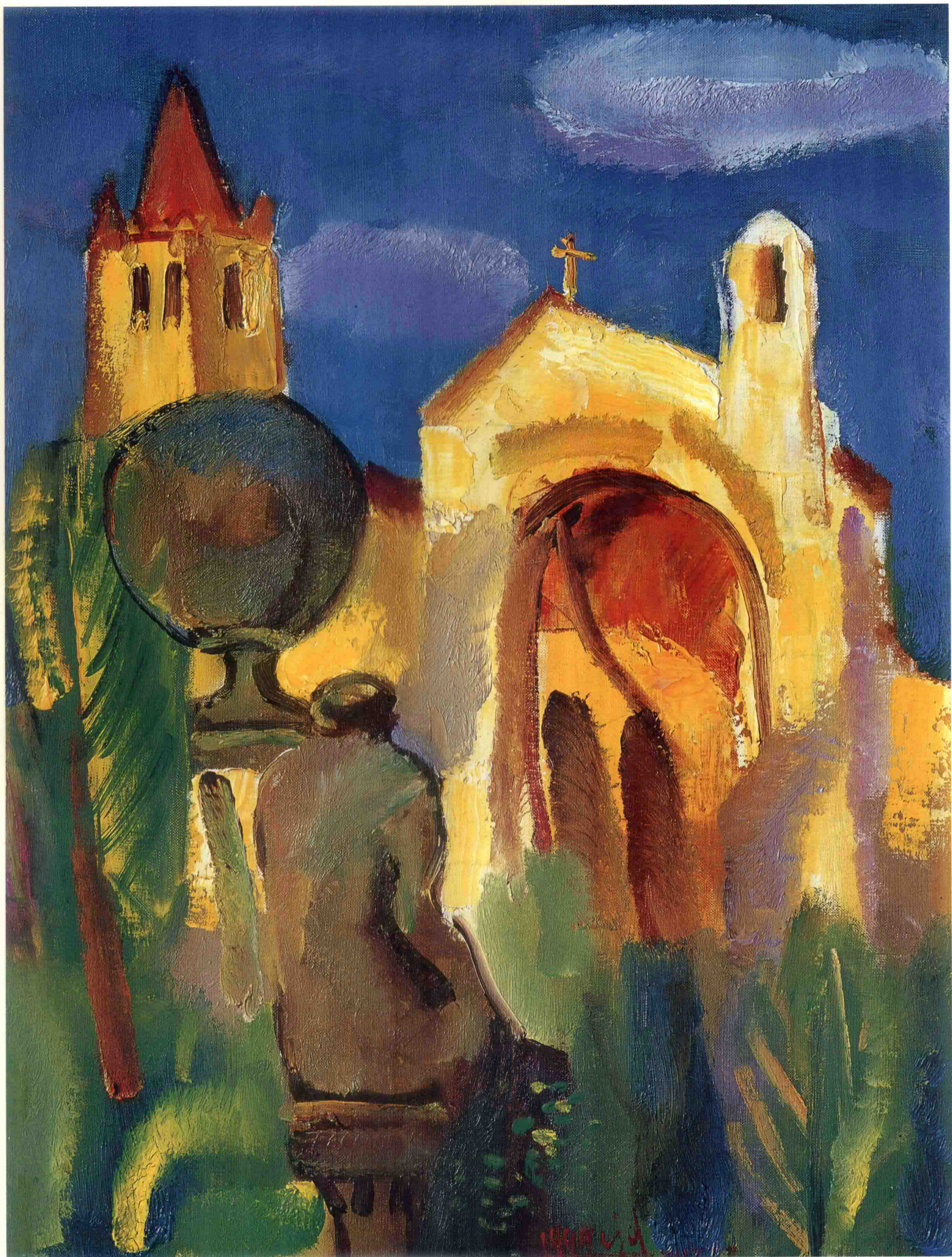
作品目录

张冬峰	山地情	110cm × 110cm	封面
陈钧德	巴黎小街		1
陈钧德	街心花园		2
谭涤夫	寒冬的早晨	100cm × 60.5cm 1997年	3
谭涤夫	古道沧桑	73.5cm × 60cm 1997年	4
鸥 洋	夕阳之一	102cm × 102cm 1997年	5
鸥 洋	劫后	160cm × 100cm 1992年	6
赵文华	山·水	50cm × 60cm 1998—1999年	7
赵文华	彩虹初生	50cm × 60cm 1998—1999年	8
刘德润	船	24cm × 20cm 1999年	9
刘德润	坡	24cm × 18cm 1999年	10
张冬峰	一方山水	60cm × 60cm	11
赵开坤	海·船	100cm × 81cm	12
赵开坤	秋林	100cm × 81cm	13
萧沛苍	五月寒林	100cm × 100cm 1996年	14
何坚宁	木材厂	80cm × 80cm 1990年	15
何坚宁	正午	80cm × 80cm 1990年	16
潘伟超	浦东1995	155cm × 200cm 1995年	17
潘伟超	河	72.5cm × 91cm 1998年	18
任传文	松花江畔之秋	45cm × 53cm 1997年	19
任传文	小村的夏天	61cm × 45cm 1997年	20
苗景昌	晚霞退尽后的风景	150cm × 130cm	21
孙 黎	十月		22
孙 黎	快乐家园		23
白羽平	上马峪	117cm × 92cm 2000年	24
白羽平	第108颗流星	100cm × 81cm 2000年	25
丁一林	春之舞	75cm × 91cm 1997年	26
丁一林	春之光	75cm × 91cm 1995年	27
张少杰	陕北风景	80cm × 100cm 1996年	28
张少杰	黄河人家	100cm × 130cm 1997年	29
裴林安	以山为邻之一		30

裴林安	以山为邻之二	31
张文源	野谷 170cm × 140cm	32
张文源	天高任鸟飞 190cm × 190cm 1999年	33
侯宝川	冬日 130cm × 162cm	34
侯宝川	远眺大凉山 130cm × 162cm	35
凌啟宁	上海民居	36
凌啟宁	严冬	37
李冬鸣	冬日	38
张文恒	苍茫 160cm × 130cm	39
黄瑞欣	皖南风景 50cm × 60cm 1993年	40
党朝阳	创痕 50cm × 60cm	41
黄阿忠	三月 60cm × 80cm 1996年	42
沈行工	秋深 76cm × 76cm	43
沈行工	去句容的林道 62cm × 72cm	44
刘勉怡	阳光在这里歇息 70cm × 65cm 2000年	45
李英伟	风景	46
张学忠	草原上的云	47
孙 纲	蓬莱水色 50cm × 60cm 1999年	48
郭 凯	风景之一	49
崔泉溪	悠悠岁月 118cm × 138cm 1998年	50
崔泉溪	秋阳 65cm × 80cm 1997年	51
翁凯旋	泠泠三月 120cm × 145cm 1998年	52
翁凯旋	山雨欲来 175cm × 175cm 1999年	53
李秉愷	向日葵	54
路 璋	曲阜古道·秋 50cm × 61cm	55
路 璋	曲阜古道·雪 37.5cm × 51cm	56
陆 驰	绿色景观 125.8cm × 146cm	57
焦小健	三十年代老房子之一 120cm × 120cm 1997年	58
焦小健	三十年代老房子之二 100cm × 80cm 1997年	59
陈和西	油菜地 120cm × 120cm 1998年	60
陈和西	古城 40cm × 40cm 2000年	封底



陈钧德 巴黎小街



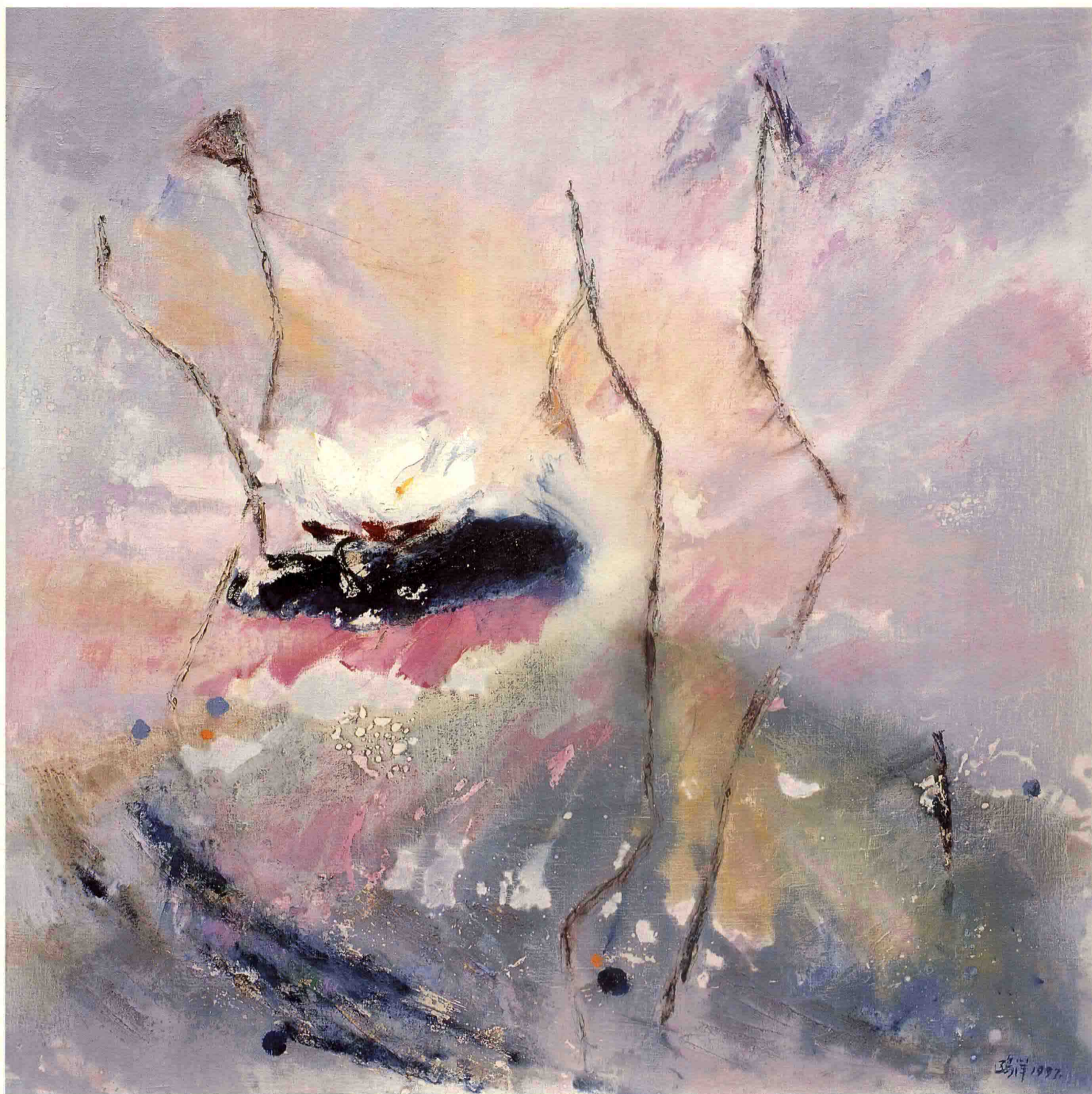
陈钧德 街心花园



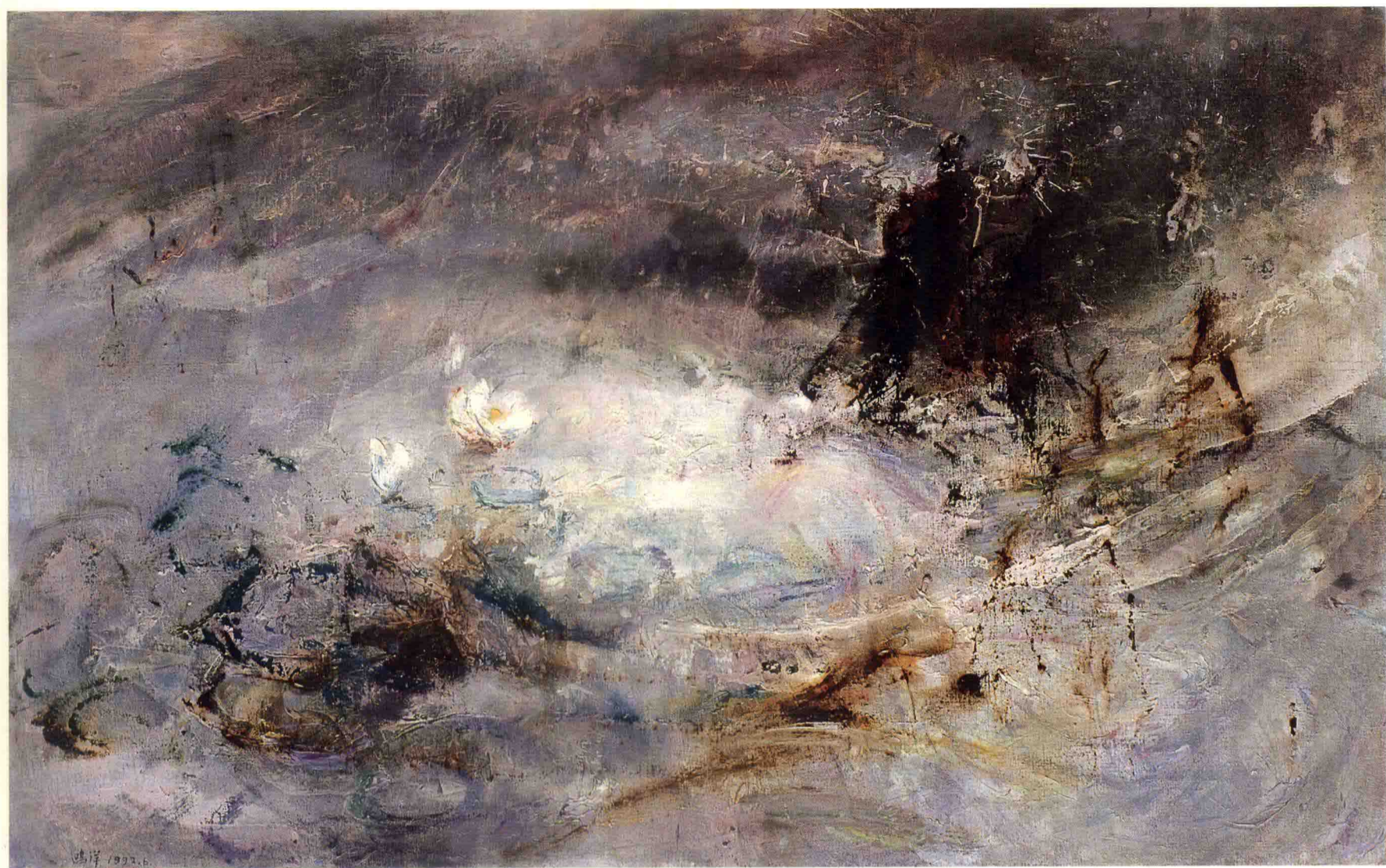
谭涤夫 寒冬的早晨 100cm × 60.5cm 1997年



谭涤夫 古道沧桑 60cm × 73.5cm 1997年



鸥洋 夕阳之一 102cm × 102cm 1997年



鸥洋 劫后 100cm × 160cm 1992年



赵文华 山·水 60cm × 50cm 1998—1999年



赵文华 彩虹初生 50cm × 60cm 1998—1999年



刘德润 船 20cm × 24cm 1999年



刘德润 坡 18cm × 24cm 1999年