



风景的绘画

王文生 著

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

风景的绘画

王文生 著



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

风景的绘画 / 王文生著. —合肥: 安徽美术出版社, 2013. 3

ISBN 978-7-5398-4339-1

I. ①风… II. ①王… III. ①风景画—绘画技法
IV. ①J211.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第 031316 号

风 景 的 绘 画

FENGJING DE HUIHUA

王文生 著

出 版 人: 武忠平 选题策划: 谢育智 黄 奇
责任编辑: 黄 奇 责任校对: 司开江 林晓晓
责任印制: 徐海燕 装帧设计: 朱台庄 陈 强
出版发行: 时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

地 址: 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版
传媒广场14F 邮编: 230071

营 销 部: 0551—63533604 (省内)
0551—63533607 (省外)

编辑出版热线: 0551—63533612 13075573317

印 制: 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本: 635×965 1/8 印 张: 26.5
版 次: 2013 年 4 月第 1 版

2013 年 4 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5398-4339-1
定 价: 128.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

作者简介

王文生

曾用名闻声

1963年出生于河北邯郸

1982年考入河北师范大学美术系

1986年毕业后留校任教

1987—1989年毕业于中央美术学院研修班

1986—2006年河北师范大学美术系任教，教授、硕士生导师

2006年至今为职业艺术家

近年从事油画风景研究与创作

目 录

我的风景绘画	1
我的风景的绘画历程	13
风景的素描	23
风景绘画的创作细节	37
风景的绘画——西口 太行山	43
风景的绘画——徽州 宏村 新安江 南溪江 漓江	119
后 记	207



我的风景绘画

我们不能不佩服前人所创造的一切，但这些创造在留给我们巨大的精神财富的同时，又让我们背负了沉重的枷锁，成为难以逾越的鸿沟，使我们在一种特有的魅惑之中感知这一块充满激情燃烧的热土。

我的风景绘画

—

千百年来文化积累，我们纵观人类历史，世界上还没有其他文明能够和我们中国的文明史相提并论。这深厚的历史积淀也渐成为我们中国艺术的特质所在——既鲜明又模糊，既确定同时又有不可知性。在这漫长历史的各个节点上我们能找到极度辉煌的壮丽篇章，同时更多书写下的是曾经遭受的挫折、磨难和不幸。正是辉煌和磨难的交织成就了中华文明的这份伟大：既有着光辉灿烂的文化和传统，又孕育着重山河撼动世界的动能。

我们不能不佩服前人所创造的一切，但这些创造在留给我们巨大的精神财富的同时，又让我们背负了沉重的枷锁，成为难以逾越的鸿沟，使我们在一种特有的魅惑之中感知这一块充满激情燃烧的热土。

我们中国的文明充满了生命力、韧劲和自信，但同时又有些自恋、腼腆和多疑。这些特征和特质在很大程度上给外部世界造成了理解上的难度。但这一切并不影响我们现在的所作所为，只是让理解和认知成为时间方面的问题。究其原因，不外乎我国人的智慧与能量总是存在可以调和与不可调和的矛盾。我们的国家和人民饱经了瘟疫和创伤，

饱受了侵略和战乱的蹂躏。曾经经历了无数的各种恐怖和骚乱，但现如今我们大多数人都怀着一丝丝的骄傲和自信。是什么原因呢？我在想可能要从我们的基因中寻找答案，也可能要在我们的文化传承方面来思量，更要从我们与人为善的包容性理念中寻找解药。而这种所有的诱惑力使我相信我所从事的绘画手艺活应该有一个不俗的前景。

中国现代艺术发展到今天，其本土和地域特征日渐衰微，与此相伴生的是对待民族文化的自信心也在逐步丧失，西方的艺术理念和批评标准取代了东方的艺术和美学体系。20世纪以来，整个中国传统文化体系受到前所未有的怀疑。面对西方文化的强势冲击，以及文化后殖民所产生的形形色色的误读，重塑新的东方艺术文化体系变得尤为迫切。作为东方精神的当代践行者，如若要让东方传统不被忽视和吞没，我们就必须以不断实践的姿态面对这些困境。消解西方的主观文化和固有艺术形式的限制，重新找回了中国文化的道法自然、尊重自然的价值内核，重塑民族自信。

在西方，艺术发展历经了传统客观再现的“视幻”艺术，近现代强调主观情绪表达

1983年在甘肃天水麦积山



的表现性艺术，一直延续到以社会观念、意识形态和艺术本体为表现对象的后现代艺术。现代化的发展让艺术与美的本质渐行渐远。用日新月异的科技效果替代艺术，以社会工具论取代审美原则。艺术的不断被科技物化、捆绑、束缚，更是一步步沦为视觉游戏、装饰工艺和政治机器。

风景画作为艺术题材为中国文人画家沿用了上千年，传统山水画之中蕴含着独特的东方哲学和价值理念，成为东方知识的主要情感表达工具。中国的山水艺术不单单是一种媒材和技艺，它是一种特有的地域性文化，风景气质一直潜在于我们的语言、习俗甚至价值观念中，它是中国艺术确立个人身份的一个标签，是东方人感悟世界、表达自我的方式。所以对于“新风景”最具突破性的理解和尝试，应该是消解西方的主观文化和固有艺术形式的限制，重新找回中国文化道法自然，尊重自然的价值内核。还风景以自我呈现，尊重自然自身的生命运动，揭示它本身的生动和美妙。艺术应该是纯粹的，心灵的艺术，应该是精神与自然对话的天籁之音。

中国现代艺术的渐进让我们看到，一味割裂传统与现代、东方与西方的弊病愈来愈

阻碍中国当代艺术的发展。当下东方文化正在自觉自醒，我希望自己的绘画能在文化上有所建树。中国人从事绘画大部分都是在试验，不是用这种方法，就是用那种技巧。但这些方法和技巧在绘画中都是一些最基础的问题，虽然对于绘画而言都是必须的，但却远未能涉指到艺术的根本。这些流于表面的方法和技巧并不应该成为一个成熟艺术家的最终表达。西方古典时期的艺术追求以“艺术”隐藏艺术，即以画面中的主题的突出来让观者忽略具体的方法和技巧。这种原则虽然有违艺术本体性的体现，但客观上表达了艺术中精神表现的重要性，或者可以认为，这种精神性恰恰是一件艺术作品的灵魂所在。

二

我不想成为拘泥于传统艺术的承继者，也不想充当任何现当代艺术名讳的追随者，我只想安静地做一个自我的、有理性的、有辨识能力的追求视觉美的践行者！我们每个人在一生的过程中不知会阴差阳错地错过多少个人和事，但却最好不要错过自己最想做和最爱做的工作。

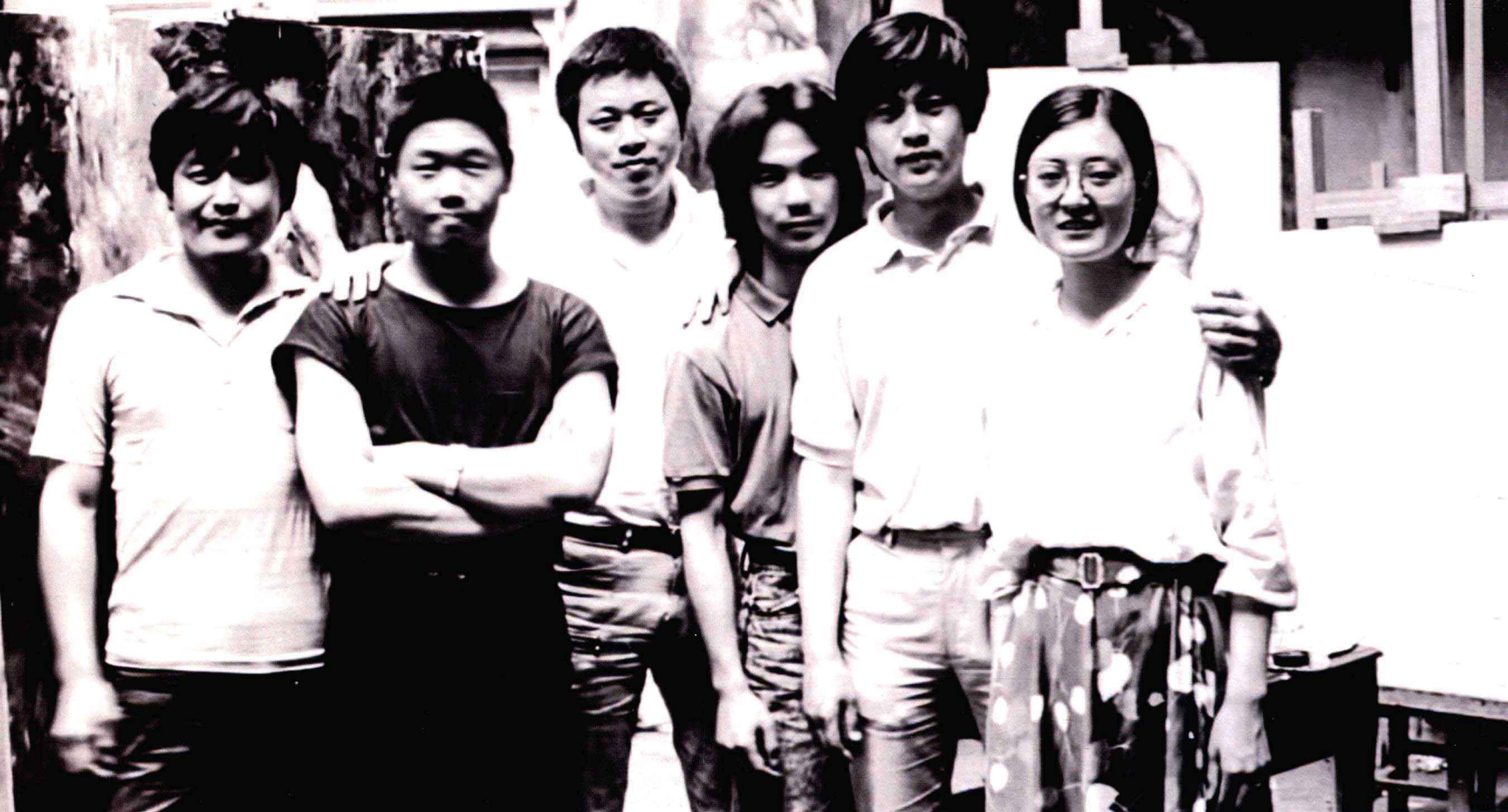
我选择了绘画，并一贯地坚持下来。因



1984年在山东泰山山顶



1986年毕业留校



1988年在北京中央美院油画系大画室（左起，李广才、王克举、郭润文、黄泽雄、王文生、聂延平）

为此前所经历的任何工作都无法真正打动我，只有绘画让我无法放手。对我来讲，绘画的技艺和美的探索确实是既朴素又自在的事儿，也是我毕生最心仪的事儿。

风景艺术是东方文化的自然生成，特殊的地域背景和情感形成了不同地域的世界观、哲学观的同异。西方是科学方法（色彩、形体、明暗和透视）的理解，而东方更强调自然与人文的和谐灵动的美学价值。

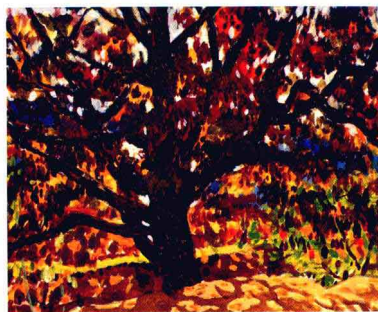
我迷恋风景画是从上世纪90年代初开始的，当然，之前和期间虽也画了大量的习作，但这期间的作品创作大都是有关教学任务的实践活动。真正将风景绘画作为个人艺术研究方向之一是近些年的事儿，特别是在离开学院体制之后。我之所以有所选择的原因主要是对当下中国美术教育和纷繁的现当代艺术的状态有所思考，进而以实际的作品对这些思考进行的尝试和印证。

其一，我远离美术教育的目的是为了让自己清楚地知道我们的教育所出现的问题，而就我个人而言，我又不可能有能力去解决它，更无法去迎合它。我们那个年代学习绘画和从事绘画创作虽然有它的局限性，但从历史观的角度去看，它充满了理想化的悲壮感。虽缺乏及时的资料和信息等，但我们全心热爱艺术，更是做出了很多义无反顾的举动。这些举动满含了对艺术的真诚与理想。经历过那样的一个疯狂的时代，所以我选择了做一个独立自由绘画的行为人，好让自己始终保持独立的思考，不为他人代言。

其二，我以个人的行为走进了自由画家的行列中后，也同时感受到了前所未有的压力与恐惧。我不想充当一个随波逐流的人，也无力追逐名利场的成败与得失，所以只能远离纷杂的前卫艺术氛围，开始做些大家都忽略掉或不屑的事情，以此来求得一些安静



1979年在大佛 纸面油画



柿子树 27cm × 42cm 水粉 1980年



木材厂 27cm × 42cm 水粉 1983年

和怡然。无奈的时候，回避往往是最好的机遇和栖息之地。

风景画看似很简单，可真的要把握好它却也是一件极其不易的事儿。我们过去往往将风景画作为一个训练手、眼、脑的方法和工具来使用，而古人却将它的能量放大到极致，使之成为承载大美和寄托情思的载体。我个人以为，尝试用西学的材料和方法加上我们国人的情愫重新整合绘画（去油画化而成为画），这样才能为中国传统的山水精神找到新的出路。这也是我很早就想做的一种中国式绘画。经过这些年的努力，我在2009年春季第一次举办了以风景为主题的画展，在展示给同业的师长和师兄们的时候获得了较大的认可，进而心绪得以稍微安定。此后便一路下来……

绘画是一个很个人化的行当，如果没有成熟而自我的艺术理念和体系，盲目参照历

史或他人的风格，一不小心就会成为别人的代言人或传声筒，而自己却因此而失语。

从他人处偷得一些伎俩就昭告天下，即使获得赞许眼神也如窃得一般。这种现象在中国的现今艺术界中比比皆是。我的风景绘画不是从照片和其他现成的图像中获得信息，也不是直接现场写生般照猫画虎，而是在画面中寻找现场感，从现场中提取画面。此中的劳作是必需的，也是不可替代的。而在画室中的整改却是反复的，因为我要将油画绘画中的油画感去掉，而只留下绘画。要将绘画中的技和术消隐掉，只留下观看的空间。这也是我真正的核心思考：回归到绘画的真正魅力。

一个艺术家在他具体的创作实践中既要有学院式严谨的技术、熟练的材料应用和完备的方法论作为基础，同时又要具备社会学家宏大的胸怀和敏锐的洞察力，严



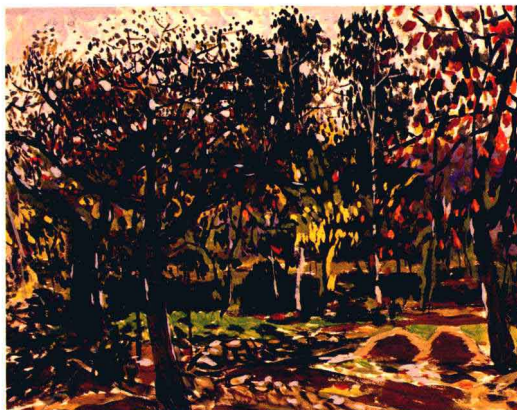
新疆 纸面油画 1984年

谨的科学精神和分辨力。仍在学习绘画过程中的学生应当广泛吸收艺术史上各个艺术流派，各种艺术形式的营养。我在学院训练时期曾深入研究过从古典到后现代的各个艺术流派，甚至中国文人山水。需要什么就学什么，只有丰厚的积累才能为创作提供更多的可能。然而这种前期的学习在创作时期的应用却又涉及独特的艺术理念和敏锐的鉴别力。学院出身的画家虽有积累的优势却也容易拘泥于前人的方法和理念，让这些丰富的积累成为自身艺术发展的羁绊，沦为僵化的“学院派”。成熟的艺术作品应该充满灵性的光彩，如果依据规律化的教条创作，那么作品则很容易现出“匠气”。从事绘画创作的艺术家要有匠心，沉心凝气，但是万万不能存匠气，忽略作品的精神意义。最有价值的艺术作品一定是独立性很强的艺术作品，如果一个艺术家的创作和前人以及同时代的身边人在风格、面貌的呈现上太接近的话，那

么他在艺术上的个人意义也就丧失殆尽，这样创作出来的作品将仅存装饰作用，可以大量生产复制的工艺品，毫无审美意义。

个人艺术的独特性，要建立一个艺术家作为个体的喜好和适合上，遵从自我的意愿。在艺术学习过程中要学会自觉规避，回避他人既定的艺术风格，而不是去跟风和模仿，只有回避后才有可能寻找到属于自己的艺术。想成为艺术家必须将自己逼到背水一战的地步，才有可能有所建树。不敢于涉险的艺术家必定无法成为真正的大家。

现今中国的学院美术教育中存在的一个突出问题是：老师在教学时往往教了一帮自己的粉丝，然后给自己抬轿子。这种例子比比皆是。其实大学教育不应该是这样，如果所谓的专业训练只是成为别人的影子，那么学院教育就太失败了。作为师长训练出的学生应该有特立独行的品质和独立审美的能力，而不是仅仅将学生培养为模式化的“产品”。



水粉 1990年



水粉 1990年

三

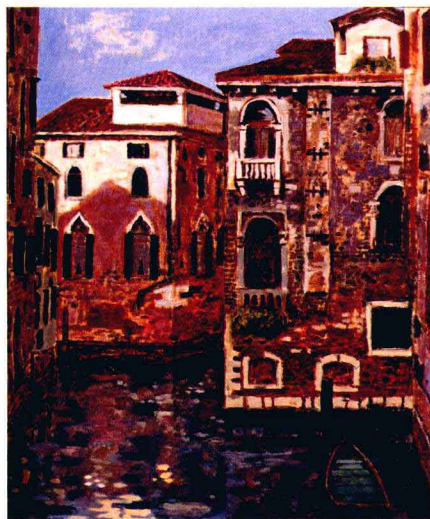
虽然风景艺术在方法和理念上与现代以来的艺术理论保持了一定的距离，但也不应该因此被简单理解为一种陈旧不堪的过去风格。今天的风景画家描绘的并不是宋元文人们的名山大川，在风格上也并非超脱高逸。这些荒野与水溪是我们所熟知的乡村景象。在过去的三十年之中，中国的经济与文化有了巨大的变化。现代化在将都市定义为绝对中心的同时，也鼓励了更多人舍弃土地，背井离乡，游牧于城市寻求解决生存和实现理想的途径。画作中的山水和荒原以及淳朴的乡村是被当今都市消费文化不断破坏、遗忘和忽略的形象，它是现实和精神层面上的双重废墟，萦绕在我们心头的正是这种废墟中的虚无、伤感和令人悲戚的秀丽。我们在面对艺术品的选择时不应带有普遍的政治说教腔调，而缺乏基本的审美情感，让被遗忘的乡村失去原本的温存和浪漫化描述，在整个文化语境中失去位置。这些景象至少代表了

一代中国人生存经验的变迁，如果这种体验的表达反映在更多艺术家的表现主题中，得到更多的关注，进而引发一场关于生存场地的有效争论，其意义定会带来更多有价值的思考。

一般人看到我的作品都会认为是现场写生，其实这是一种误读。在风景画创作中应该强调的是写生和面对画面的态度。在现场创作并不代表一定要现场完成，我的风景创作一般需要几个步骤。一、从现场获取各种信息来初步组织一张画面。作品的画面应该是对景物各方面特征的体验，而不是纠结于某一个具体局部的忠实再现。例如皖南题材的绘画，作品画面中就应包含皖南地区的特质和气息，但画面的创作同时又是对现实景物的提炼和升华，而不是简单的照搬照抄。二、进行风景绘画写生一定要到现场去获取画面中的讯息，不能闭门造车。只有这些原始的前期元素体现在画面上，所创作的作品



帕多瓦的教堂 60cm×50cm 油画 1999年



威尼斯的街景 60cm×50cm 油画 2000年

才可能是生动鲜活的。我在创作时一般是首先到达素材收集地点去观察和生活，努力融入当地自然环境去收集素材，将自然景物的信息在画面中体现出来，初具大概面貌时再拿到画室进一步丰富完善，提炼取舍。

一个既定的事实是，在世界范围郊野采风都是学院训练必不可少的课程，即便是现在，沿袭学院式写生传统的艺术家也并不占少数。这么多的艺术家选择风景作为创作的主题也必定不能单单解释为对现实社会的漠视。诚然，自然景物为生活在当代社会中的艺术家带来的灵感毕竟缺乏日常视觉图像经验中潜在的刺激和直观力度。在当代视觉文化体系中，山水荒原不再是被凝视和表现的主体，相对处在不容置疑的中心位置的都市文化来讲，自然是已经被明确了他者，一种被不断排挤，沦落边缘的“亚文化”。而我们在媒体宣传和环保主义者的纪录片中所听到和看到的，仅仅是一个概念和不可触及的图像。其中所宣扬的，往往是以僵硬的牺牲概念来解释当下自然景物与消费文化和日常生活的联系，而这种“不可避免”的牺牲更是被冠以人类文明“进步”的巨大光环。

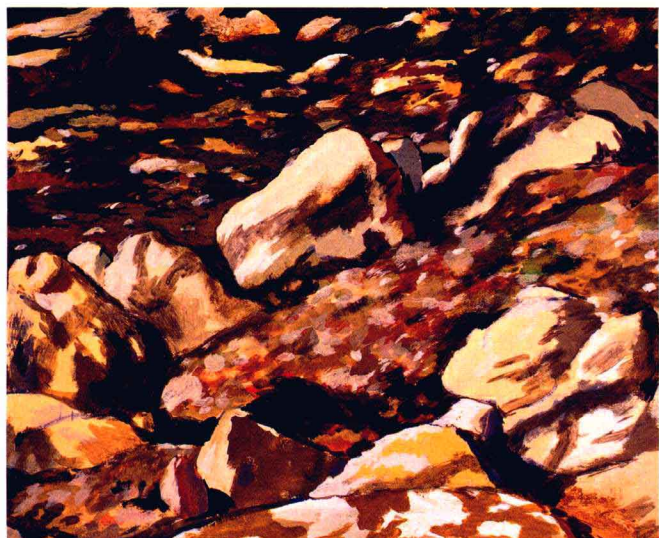
如果依据时下流行的艺术批评惯例，于

艺术创作中尝试风景描绘，即便是将视野限制在中国现当下艺术实践范围，给予的诠释也可能更多是关乎审美形式的保守和某种“政治”方向的正确。“政治”可谓后现代艺术最中心的一个关键词，当然，这里的政治其含义不言而喻是一种对通俗文化形态的对抗和挑战，既包含意识形态同时也囊括流行文化和经典传统。自上个世纪70年代末绘画复兴以来，虽然对具象事物的艺术表达得到了一定程度的回归，再现、情感和对艺术本体的审美情趣一度降临到不少艺术家的画面上，但是另一方面，艺术主题中的政治也在快速取代纯粹的审美。特别是20世纪80年代之后，新的艺术形式行为表演、录像、图片、装置，甚至传统的雕塑绘画中的政治性都演变得更加直接、刻薄而犀利。然而，风景画却是一种对政治形态的疏离，在闲暇的欣赏时间所剩无几的今天，风物之象毕竟与我们所理解的后现代社会时代精神未能形成可供体验的直接关联。

如果以身份和地域性为理解艺术风格的切入点，选择风景绘画可能会得到更为合理的解释。很多中国艺术家对风景或传统地称为“山水”，有种类乎于本质主义的解读，

2005年在北京环铁艺术区工作室





太行山 1992年

认为一种山水自然情结先天地存在于东方知识分子的文化血脉之中。山水自然主义情结在中国传统文化中有相当久远的渊源，虽然真正意义上的山水画始于唐代，而关于“天人”的认识论和价值观则可以追溯至春秋时期的老庄哲学。天人合一、物我两忘的理念为代代知识分子们所沿袭，构建了东方朴素的哲学体系。

将今天的风景画追溯到东方的山水情结和西方写实油画的古典风格是可以理解的，其作品的总体审美倾向是对中国文人山水画和西方各风景画派理念的承继、借鉴和糅合，其中，我们既可以看到中国传统山水画的超逸、淡远，也可以察觉到西方古典时期构成范畴中的沉郁、庄重和理性。

四

为什么会错过？我们从出生伊始，第一眼看到了什么？我们在想什么？我们知道什么？在成长的过程中皆有可能，在交友和创

作中总会与很多人和事在不经意间就擦肩而过，虽然每个人的人生都有很多故事，但人生必须错过一些事才能获得自己真正所要的东西。每一种不同的经历对于个人最终的成功都会产生影响和帮助，正确地对待和摆正自己的位置非常重要。往往错过的，恰恰是我们必须做到的，比如机遇和时机。



横山岭 90cm×60cm 油画 2002年

