

『写意精神』丛书

程说写意

中国人民大学艺术学院『写意精神』油画创作课程班

油画名家讲座集

下

王克举 朱兴国 孙九龄 主编



天津出版传媒集团
天津人民美术出版社

『写意精神』丛书

程说写意

中国人民大学艺术学院『写意精神』油画创作课程班

油画名家讲座集 下

王克举 朱兴国 孙九龄 主编



天津出版传媒集团
天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

释说写意 : 中国人民大学艺术学院“写意精神”油画创作课程班油画名家讲座集 : 全2册 / 王克举, 朱兴国, 孙九龄主编. — 天津 : 天津人民美术出版社, 2016.5

(“写意精神”丛书)

ISBN 978-7-5305-7421-8

I. ①释… II. ①王… ②朱… ③孙… III. ①油画技法—绘画研究 IV. ①J213

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第112947号

本成果受到中国人民大学“统筹推进世界一流大学和一流学科建设”专项经费的支持

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050

电话: (022)58352900

出版人: 李毅峰 网址: <http://www.tjrm.cn>

天津市豪迈印务有限公司印刷

全国新华书店经销

2016年5月第1版

2016年5月第1次印刷

开本: 787mm×1092mm

1/16

印张: 27

印数: 1—2000

版权所有, 侵权必究

定价: 235.00元 (全2册)

前言

由王克举先生倡导并主持的中国人民大学艺术学院“写意精神”油画创作课程班经过几年的教学、研究、写生、创作，以饱满的丰收告捷收官，将记录课程班全程活动的素材悉心整理，分为不同主题、不同类别，编辑出版“写意精神”丛书，并举办作品大展。这是一个体现中国油画发展的崭新成果，也是一份反映当代油画教学的重要文献，其学术分量之厚重，可读内容之丰富，提示问题之现实，展开意义之多面，都堪称前无此例。

我们适逢一个全新的时代，中国的艺术和文化获得发展的机遇，也面临这个时代提出的挑战，这里既有对时代文化命题的挑战，也有对具体的画种语言发展的挑战。经过一个世纪从引进到生根、从吸收到创造的历程，中国油画承载着社会时代发展赋予的文化使命，始终面临着从学术上借鉴西方到走出中国特色这样一个学术课题。前辈油画家们已努力通过探索做出了他们所属时代的回应，而今天，则是中青年的一代油画家回答中国油画当今课题的时刻。他们是油画界的中坚劲旅，具备从思想的深度、精神的纯度、语言的力度等方面切入中国文化当下课题的能力，具备探讨关于中国文化遗产与时代相关的“创新”能力，王克举提出“写意精神”这一命题并主持油画创作课程班，体现了当今油画家的文化责任和学术胆略。这个班在中国人民大学艺术学院已毕业的六届硕士课程班学员的基础上，面向全国集合了一批有影响的中青年油画家。22名学员来自全国12个省市，年龄结构跨度从“50后”到“80后”，地域与年龄的差异为该班艺术创作的交融性与风格的多样性提供了可能。但重要的是，王克举先生不仅振臂一呼，应者成众，而且是在全程教学中全力投入，精心设计，亲力亲为，使全班的教学始终处在高亢的热情与严谨的组织之中。师生之间、学员之间形成了一个交流思想、团结协作、相互切磋、共研学术的整体，几年来一以贯之，体现了难能可贵的团队精神。

以中国油画的“写意精神”为主题进行写生、创作与研究，旨

在用当下的眼光重新认识和发展“写意精神”，连接传统与当代，深入推进油画本土化转换，凸显民族艺术价值，在深入研习欧洲油画源流的基础上，更深入地把握和挖掘传统文化中的中国精神，用油画形式表达中国人的审美意志，形成自己的创作方法论与绘画的评判标准。在几年的研习与创作指导中，王克举始终把教学的现场设置在生活之中，大地之上；始终让学员在与自然和生活直面相接之时将自己逼上险境，解决问题；他除了自己将大量精力投入教学外，还邀请许多油画家和艺术理论家同行抵临教学现场，既举办讲座，也与学员论道交流。他在教学上最重要的特色是要求学员思与行并重，在提高思想和审美认识的过程中打开自己的心灵，在自然面前研究油画的造型规律，探索艺术语言的个性表达。他将“写生即创作”的方法上升为观念的建树，从思想观念和语言建构的层面上将学员导入当代的领域。在这个意义上，王克举提出的“写意精神”这一学术主题和教学方式，在为中国油画当代形态的建构进行实践探索的同时，也呈现出一种文化艺术观念的时代精神。

对于中国油画来说，在今天业已成为艺术家用于表达时代观念的重要载体，因此中国油画在建构中国艺术的当代形态中，具有特别突出的意义。今天，关于艺术的议题主要呈现为两对关系：一对是自我与传统，一对是自我与社会。对每个个体画家来说，实际上都是在由自我、传统、社会构成的三个维度里面进行自己的艺术工作。艺术的发展总是建构在一个文化坐标上的，当代中国油画家面临的现状与总体语境与十年、二十年前不一样。首先需要认识油画作为当代艺术的可能性和逻辑方法。全球文化新的碰撞与交织，数字时代带来的图像生成与传播，都是我们面临的时代语境，我们不仅仅是要当个好画家，而且需要我们的这个“我”在今天的文化背景中呈现出创造性价值，用作品告诉社会我们整个的思想和观念是否处在当代语境之中。信息时代使中国画家与国际画坛面临的问题变得同步，面对数字影像、新媒体、综合媒体的冲击，需要把绘画的经验从平面的经验变成空间的经验，把静态的经验变成动态的经验，理性地分析新媒体、新的艺术表达样式与绘画的相关经验，表达新的意识，把思考的锋芒注入绘画中去。只有关注艺术本体与社会文化的关联，在社会性和语言性两方面形成互补与共振，中国油

画才能承担起作为当代文化载体的使命。中国拥有丰厚的艺术传统和经典资源，许多前辈油画家都自觉地在油画的探索过程中融入传统艺术语言，而在传统艺术的灵山道海之中，最为体现中华文化思想观念和视觉表现特征的精神莫过于“写意精神”，抓住这个命题，中国油画就有了语言转换与文化建构的契机，也能够国际艺术的交流中发出自己的声音，在与世界的对话中彰显中国艺术自身的价值。

令人欣慰的是，目前中国艺术家的绘画经验和能力已经建立了多种风格样式，他们的作品正在以积极的姿态为中国的文化代言。在这期间，王克举的油画创作与研究是“中国方式”的优秀代表之一，他这些年在艺术上的厚积薄发令人瞩目，也可以说正是对中国油画、中国艺术当代形态的长期思考，使得他自觉意识到中国油画不仅要向西方学习，包括向西方的古典和西方的现代学习，更重要的是要脚踏实地地站在中国的大地之上，在中国社会的现实面前，在中国本土的自然景观与生命物象面前，寻找与之对应的心灵感悟与艺术主题。他的油画探索着重瞄准表现语言和艺术意境的创造，在自然景象面前将感受提炼为形式，将形式语言集合为崭新的艺术意境；他坚持把创作的现场摆在田头，春来暑往，秋临冬至，足迹遍及南北西东；他坚持在“现场”完成每一件作品，尤其在巨型的作品中贯注饱满的感情与激情，使每一件作品拥有独特的价值。他的艺术是一种生命存在的形态，也彰显了鲜明的时代精神。

作为改革开放以来在中国文化发展这个背景下成长起来的艺术家，王克举经历了对中国油画和西方油画的反复认识过程。在已有的中外油画流派、风格、样式面前，他找到自己艺术的方向，而且这个方向既是学术的，同时还是文化的。他对“中国油画”这个命题有自己独到的探索，坚持树立中国油画的时代气象，在建立中国油画应有的文化内涵这个角度付出了大量努力。也正是这样一种理想支撑着他，才有了自我的完善，在油画的“中国性”“当代性”这个命题上形成了建树。他在油画创作的方法论上独辟蹊径，自成一家，把中国绘画那种具有“书写”意味的写意性和西方油画的表现性语言结合起来，使得作品既是具象表达，又是写意抒情，既有深入造型，又有强烈的画面节奏韵律，充满精神的华采。

“写意精神”系列丛书的出版和作品展览是王克举主持的“写意精神”学术团队交上的一份沉甸甸的答卷。毫无疑问，将“写意精神”作为今日中国油画创作的一个关键词提出，在多元的当代世界文化语境中确立中国文化本体的立场，是使油画这一外来艺术形式与中国传统文化血脉建立起关联的积极努力，也正由于此，这个团队的成员在研学期间体现出一种蓬勃的向心力。我曾有机会参加这个团队的数次写生，其场面之壮观，其气氛之热烈，其成员之奋力，都让我难以忘怀。这个团队的成员带着已有的经验，在王克举先生富有魅力的教学启发下潜心钻研，艺术水平不断上升，艺术品质不断提高，创造状态特别纯粹，其中许多人以自己鲜明的风格已在画坛形成影响，正在走向艺术的盛期，我由衷地为他们感到高兴！为此，“写意精神”油画创作课程班的学术成果为我们提供了一个重要的启示：今天一代人的创造，只要脚踏实地地植根于中国的土壤，面对中国的现实，怀以中国的人文艺术理想，就一定能画出体现当代中国精神的油画。

中央美术学院院长
中国美术家协会副主席

范迪安

2016年5月

“写意精神”油画创作课程班简介及出版说明

“写意精神”油画创作课程班，是在中国人民大学艺术学院举办的前六届油画研修班的基础上选拔的一个“拔高班”，业界一般都叫“高研班”，而我们称它“课程班”。“课程班”根据研究方向，有针对性地设置了系统课程，紧紧围绕油画语言的写意性进行探索并展开实施。这届研修班一共有来自全国各地的 22 名学员，学制三年（两年集中学习，一年独自创作）。

在前两年里，我们为这个班开设和组织了如下课程和活动：第一，实地写生与创作。两年中，我们走遍了 12 处国内不同的地域，在每处都进行为期半个月至 20 天的集中写生教学活动。而且每到一处都会聘请一两位目前国内在写生与写意方面较有创建的优秀画家或学者进行现场教学授课并举办讲座，面对面座谈和对话，同时将整个作画和教学的过程都以视频和文献的方式记录下来。第二，理论课的安排。因为“写意精神”是以中国传统文化艺术为出发点和切入点，对当代油画创作进行研究，因此，我们需要更多地了解与“写意精神”内涵相关的内容，如东西方的艺术理论与美学、绘画方式与技法等。我们确信，历来中西优秀的画家都是具备全面修养的学者型画家，我们既要研究传统，又要对当代艺术思潮有所认识。艺术创作是一种文化行为，手上的功夫必须服从思想意识的引领。我们清楚地认识到，做一个当代的艺术家，必须具备一定的东西方整体文化艺术素养，才能兼容当代与传统，走出一条适合本土文化意识的当代油画艺术之路。所以，“写意精神”油画创作课程班的教学注重绘画的视觉方式和表现方式的中国化，注重群体的境界和高度，而非简单的个性化！因此我们有针对性地设立了如西方美学、中国美学、中西方美术比较、当代艺术思潮、中国文人画、写意油画、构成研究、中国当代水墨绘画现状、现当代水墨创作研究、绘画与威尼斯双年展和卡塞尔文献展等一些这样的讲座和课程。两年的集体学习期间，我们举办了近 70 场次的教学或学术活动。第三，国内外艺术考察。我们组织了为期 23 天的欧洲艺术考察，参观了

近 40 家美术馆和博物馆，近距离地研究、欣赏和学习西方传统和现代油画原作；在国内，考察了甘肃敦煌、炳灵寺、麦积山，山西大同的云冈石窟以及山东青州石刻博物馆等。安排这些课程和活动，其目的就是广泛深入地了解、研究中西传统文化在造型艺术方面的最高成就，最终用油画语言来表现中国人的审美意识，为油画民族化做一些探索与尝试，通过这样的教学活动，我们试图重新挖掘传统文化的种种新的可能性。当然，我们不企望通过三年的学习就能把大家都培养成所谓的“大师”，或者能画得如何不得了，因为绘画学习的整个过程是一生的事情，并不是说参加这个班了就会马上如何如何。大家需要在一个集体关注的问题上，有所实践和突破，为以后的自我发展奠定一个良好的基础。所以，今天集中的学习仅是一个铺垫和开始，我们把这个教学过程完成以后，再过 5 年、10 年，才有可能看到他们的发展与成就。另外，这套系列丛书的出版意在为中国现阶段油画的发展留下翔实的研究资料，也是此段教学的一个立体全面的记录。此系列丛书共六卷：

一、讲座卷《释说写意》，分上下两卷，主要收录了目前中国在写生与写意方面有个人建树的画家和部分理论家的学术讲座；

二、对话卷《对话写意》，收录了武洪滨博士与每位画家围绕着“写意精神”与艺术创作教学展开的对话；

三、文献卷《行走写意》，较详细地记述了“写意精神”油画创作课程班的招生、教学、国内外考察、国内各地的教学与实践、理论学习等学术活动的介绍以及教学主张等；

四、课程班学员作品卷《精神写意》，收录了 200 余幅写生与创作作品，也作为这几年的学习成果汇报；

五、视频——课程班视频展播。1.《永恒写意》：课程班、教学活动概述，约 20 分钟。2.《名师写意》：导师创作示范视频，每人 6 ~ 8 分钟的教学视频合集，约 120 分钟。3.《研习写意》：每位学员 6 ~ 8 分钟的视频介绍，合集约 150 分钟。

王克举

2016 年 2 月

目 录

尚辉 意象油画 ——20 世纪中国油画本土化的一种历史现象	001
周长江 感悟绘画	015
闫平 生活离艺术有多远 ——闫平与“写意精神”油画创作课程班	035
丁方 写意精神与艺术表现	045
杨参军 视觉的力量 ——我的绘画札记	069
王琨 中国油画现状漫谈	085
段正渠 / 段建伟 对话“写意精神”课程班	109
白羽平 写生意境	129
任传文 体味绘画	139
陈淑霞 色彩的魅力	149
顾黎明 谈变体在现当代绘画中的重要性	169
彭峰 自然、心灵和文化 ——中国艺术的三个维度	187

尚辉

SHANG HUI

意象油画

——20 世纪中国油画本土化的一种历史现象

油画在 20 世纪被引进中国的历史，用今天的眼光看，是中国美术进入西方化的过程。但就中国油画而言，这种西方化也同时意味着本土化。

当中国画家第一次拿起笔画油画时，中国意象油画也就开始了。

中国油画历史有多久，意象油画的历史也就有多长。

在世界油画史上，意象油画不是一种简单的流派或风格，而是作为西方文化表征的艺术语言与艺术媒介的中国化。一个艺术语言体系的完成，总背倚着一道深厚的人文背景；当一个属于异质文化的油画语言体系表现具有中国文化特质的思想内容、民俗风土和人物形象时，这种油画语言无疑会经过另一种文化审美的整合。因此，意象油画不是生造的一种历史现象和轨迹，而是一种客观的历史现实与存在。只要民族、民族文化的血脉在流淌、传承，民族审美心理与文化结构就会对异质文化进行渗透、修正与同化。

民族审美心理显然是由民族文化的性格、结构所决定，受制于地域人文环境和自然环境并经过历史的积淀而形成的具有文化和地域指向的审美心理。民族审美心理表现在视觉上，显然以民族绘画的价值判断作为典型的审美心理表现；在中国，中国画特别是文人画的笔墨观念和以神写形的判断方式成为民族审美的典型心理。因此，油画的本土化固然表现成诸多的形态与面貌，但作为中国人文观念、审美方式与接受美学的典型特征，“意象”同化的油画显然也具有本土的代表性。



《美术》杂志主编尚辉先生在中国人民大学

意象油画的逻辑起点

油画被中国文化认同需要碰撞和冲突。

不过，人类文化的碰撞与冲突总是蕴含了巨大而丰富的创造力。

对于第一代油画家而言，他们既是向西方文明“盗火”的普罗米修斯，也是开始使油画本土化的苦修行僧。事实上，发生在第一代油画家身上或者也只有发生在第一代油画家身上的一切艺术实践，才那样深刻地揭示了中西文化的巨大差别，他们从民族文化的视角所认知的西方艺术，几乎都指涉了中国意象油画的学术课题。

绘画中的东西文化冲突首先表现在民族审美心理，对属于异质文化的西方艺术表现出强烈的防范性，由此形成两种典型现象：一是用另一种形式反对写实性绘画，二是自然地建立中西绘画异质同构关系。这个典型现象是意象油画的逻辑起点。

在这方面，刘海粟案例最具说服力。刘海粟对写实主义的反对，虽说受了后印象派的影响，但最主要的还是文人画审美心理的作用。“中国画不是自然主义地去处画面”“中国画最反对的是描头画角，平均对待每一个细节，而不从大处着眼；

最反对的是照相似的摄取，而不予以适当的夸张和剪裁”^[1]，他由“中国画不是自然主义地去处理画面”而建立起他全部艺术思想中对于“形”的认识，即从中国画领域扩展到油画领域：“在摹写物象外形画家，都被物象外观所妨碍了，结果只成一种形式，内容不充实，形式纵是炫目，也是虚伪的浅薄的作品。美术纯为心灵的综合，不是物理的事实，所以不能拿数量来测度、来分析。”^[2]

在《石涛与后期印象派》一文中，刘海粟试图通过对石涛的研究，建立中国画与后期印象派之间的内在联系。在他看来，后期印象派：1. 为表现的而非再现的，“再现者，如实再现客观而排斥主观之谓，此属写实主义，缺乏创造之精神。表现者，融主观人格、个性于客观，非写实主义也，乃如鸟飞鱼跃，一任天才驰骋”。2. 为综合的而非分析的，“画用分析，则愈趋复杂，而愈近于现实；用综合，则愈趋概括，而愈近于单纯。故重表现之画，自必重综合；重综合，则当用省略”。3. 有生命之艺术创作，期其永久而非一时，“艺术之本原、艺术之真美为何？创造是也。创造不受客观束缚，更不徒事模仿”。后期印象派的这些特征又都同时体现在石涛的创作中：“观夫石涛之画，悉本其主观情感而行也，其画皆表现而非再现，纯为其个性、人格之表现也。其画亦综合而非分析也，纯由观念而趋单纯化，绝不为物象复杂之外观所窒。至其画笔之超然脱然，既无一定系统之传承，又无一定技巧之匠饰，故实不以当时之好尚相间杂，更说不到客观束缚，真永久之艺术也。”^[3]刘氏由此把归属于中西异质文化的国画和油画，在“表现”“综合”和“艺术独创性”的层面上建立起同构关系。建立这种异质同构关系的方法论，显然是由民族审美心理决定的，夹杂着误读的对于写实艺术的反叛，其潜在动机是为用中国画的审美心理同构后期印象派和野兽派打下理论基石。这种基本观念和认知几乎使第一代油画家的艺术实践包蕴了意象油画的所有内涵和特征。在某种意义上，刘海粟是第一代油画家中最为突出的意象油画代表。刘海粟一直用传统文人画的审美心理去同构后期印象

注：

[1] 刘海粟《谈中国画的特征》，1957年《美术》六月号。

[2] 刘海粟《石涛的艺术及其艺术论》，1932年9月1日《画学月刊》第一卷第一期。

[3] 刘海粟《石涛与后期印象派》，1923年8月25日《时事新报·学灯》。

派和野兽派，他的油画充满了一个中国家用笔墨对油彩和笔触的演绎。

20 世纪 30 年代，决澜社的兴起，既是中国画家不满足于中国画现状而自觉接受现代主义影响的一种叛逆，也是将西方油画本土化的一次实践，而这种实践多数都体现了刘海粟所概括的那些意象油画的特征。从装饰艺术入手的庞薰琹很自然地将写实与变形糅合一体，他通过对平面性的造型处理和单纯化色彩的追求，而取得“象”外之“意”的淡雅与纯净。从塞尚坚实之“形”到马蒂斯奔放之“色”，再至特朗分离之“结构”，倪貽德在感性的综合里试图把色、线所构成的“形”塑造为一种主观的“象”，塑造是他加强油画语言的方式，他从不以意象削弱油彩语言的特征。与倪貽德造型中夯实的线相比，张弦轻快流畅的线条具有表现的意写性，他平面化的色彩和构形似乎并没有什么必然的联系，呈现出的是浓郁的装饰意趣。而决澜社唯一的女性画家丘堤，则以主观性的色彩意趣改变具象中的色境构置，色彩既是她敏感而脆弱的生命意义，也是她艺术存在的理由。决澜社成员的创作实践虽然并不都指向意象油画的探索，但他们追求的主观综合性，的确渗入了更多的本土文化意识。

对东西艺术都不抱成见的林风眠，是 20 世纪一个最鲜明、最坚定地提倡和实践中西融合的画家。他的中西调和论既是一种非常朴素的“把绘画安置到绘画的地位”^[1]的主张，又体现了异质文化只有相互吸纳才能发展的深沉思考。他开创的彩墨画和彩墨画式的油画具有很强的意象性，特别是他晚期的油画，对水墨式黑色的运用，已使画面高度的单纯化，具有意形、意色、意境的形式意味与文化意味。林风眠的油画虽然不多，但他所倡导的中西调和论以及彩墨画的艺术实践，都给他的同代和后代意象油画的创作以深远的影响。比如，他的同代人吴大羽的作品，就是一种更加纯熟的意象油画。吴大羽的作品往往从现实的感性出发，而后从“立体”的元素、“构成”的结构和“野兽”的色彩生发而脱离现实的物象与空间，一方面他的主观之“意”总有现实的依据和现实之“象”，另一方面他脱离“象”的观照方式借鉴了后印象派、野兽派和立体主义，而综合这三家的基础是中国文化的意蕴与审美结构。吴大羽对

注：

[1] 林风眠《我的兴趣》，1936 年 1 月《东方杂志》第三卷第一号。

于意象独立性的深入探讨，显然和林风眠一样以中国文化的意蕴为内核，以西方形色的观照为外象，这种油画本土化所形成的意象特征无疑是深刻的。

民族审美心理对于异质油画的整合所体现的意象性，甚至在徐悲鸿、颜文樑、吴作人、吕斯百、常书鸿等写实油画家的笔下也不经意地出现过，意象性妨碍了实写的客观性，却增添了本土文化的意蕴。比如徐悲鸿的《箫声》在捕捉到一位中国女性温柔娴静眼神的同时，也把浪漫和激情融会笔触中，流泻出梦幻般的诗境，显示出徐悲鸿作为一个中国文化人所特有的人文气质。而在写实性油画为民族审美心理的整合所形成中国诗性文化特征的“意境”上，颜文樑或许是最突出的案例，他的代表作《浦江夜航》，突破了临景写生一挥而就的局限性，把画家的人生思慕及月夜印象叠加重合起来，营造了诗的感觉和梦的意境。

在第一代油画家的创作中，有一种现象尤其值得重视。这就是留学日本的油画家所体现的意象特征具有相当的普遍性，而且被中国化的意象特征极为显著。在绢本上作油画的王悦之，试图在稀释的油彩里呈现中国画的气韵和笔法，他对于黑色的运用体现了中国水墨语言的审美特征。而关良的画面更加深入地减弱了物象的三维空间，从而为线条与色块的独立审美性创造了很大的空间，形成了洗练流畅的线与明快简洁的色互为映衬的艺术个性。同样打通中国画和油画创作的丁衍庸，在油画中所强调的主观表现性、强烈的色彩效果、简约的造型、流畅的线条和自由的空间处理，都源于他在中国画上的锤炼和成就。而陈抱一、关紫兰虽没有画中国画，但他们在物象处理上的简化和意写笔线的运用，是造成他们画面单纯宁静的关键。显然，留日派的油画家所体现出的这种共同性，是和他们所学习的是已被“和化”的油画紧密联系在一起的。也即留日派油画家的“第一口奶”和留法派的“第一口奶”存在的一个重要区别，在于留日派油画家从已被“和化”之后的油画里更能体察到中国文化的“意象性”，他们是在这种东方化的油画中再度的中国化。

处于中西碰撞与冲突中的第一代油画家，他们对于中国文化的直觉性，使他们在第一时间较为直接地提出了一些重大理论命题，他们的意象油画实践并不因第一时间而显得简单和仓促。事实相反，他们的探索充满了创造的生机。他们的意象性更多的是偏重于意写性，即通过酣畅淋漓的笔性和笔意夸张色彩、简括造型。这种

突出的现象，大概是和第一代油画家具有深厚的国学功底分不开的。相对而言，色彩的意象性还不够突出，它们大多是在固有色和条件色之间变化，而且大多以色彩简化为主，还难以深入地域性的色彩发掘中。而具象营“境”的意象油画，大多出现在第一代油画家的晚年，颜文樑显然是突出的代表。不过，这个“境”也不止于画面的“意境”，还是“境界”和“格调”，这无疑是一个更深层的文化命题，林风眠、庞薰琹、关良、丁衍庸等人在他们作品里所透视出的“意象性”，更多指涉了他们在文化上的学养和品性上的操守。但不论怎样，第一代油画家的创作实践，已包含了意象油画的一些基本内涵。

现实主义的形象转换

20 世纪 50 年代初伴随着中苏友好协约的缔结，苏联巡回展览画派和社会主义现实主义的美学思想、创作观念与方式，成为中国美术界的主流。它既是从另一个角度的全盘苏化，又是在现实主义美学思想下的本土化，但不论从哪个角度，自由放松、纯真浪漫、注重纯粹视觉审美的意象油画开始受到长期遏制。

20 世纪 50 年代中后期美术界有关中国画民族遗产的论争，对民族虚无主义进行了反思和纠偏，这无疑也影响到怎样学习苏派油画的问题，由此而展开了油画民族化的讨论。董希文在《从中国绘画的表现方法谈到油画的中国风》^[1]一文中强调：油画民族化应该从中国绘画的创作方法上去研究，而不是从“枝节的形式上去套”，“那样会把我们的民族形式凝固成为一种死的程式，会使我们所谓中国风的油画走到以油画工具模仿中国画的格式的形式主义路上去”。吴作人在《对油画的几点刍见》^[2]中也认为：“个人的风格和民族的风格都是在高度水平的基础上发挥的。”相较于那些急于求成民族风格的画家，吴作人所代表的是水到渠成的一种认识。对于油画民族化的讨论并未因“反右扩大化”和“大跃进”而中断，和“大跃进”浮夸风相反，对于油画民族化的认识却是更为深入。倪貽德在《对油画、雕塑民族化的几点意见》^[3]一

注：

[1] 董希文《从中国绘画的表现方法谈到油画的中国风》，载《美术》1957 年第 1 期。

[2] 吴作人《对油画的几点刍见》，载《美术》1957 年第 4 期。

[3] 倪貽德《对油画、雕塑民族化的几点意见》，载《美术》1959 年第 3 期。

文中开宗明义：民族化不仅是表面的形式上的问题，更重要的应该从内在的本质方面去探索。这个内在的本质是什么呢？就是从中国画创作的根态度上去深入理解，把中国画主观与客观融合为一的创作态度和对自然的深刻感受与个人更高理想有机结合的创作方法应用到油画民族化的探索中。而对于中国画表现方法与表现形式的适当吸收，必须以不削弱油画的艺术特征为前提。

油画民族化的提出，显然是对“全盘苏化”的反拨，它的实践对象更多指涉的是苏派油画。这其中，不仅曾夹杂着深刻的意识形态的要求，而且在认识和实践上易产生狭隘与肤浅的诠释，它特别容易走进的一个误区，就是在当时国门封闭、第二代油画家未能身临其境地考察和研习欧洲油画原作的情况下，在没有掌握油画本体语言之前，即用所谓外在的简单的民族艺术语言形式去消解或替代油画本体语言的特性。这和第一代油画家在贯通中西的前提下追求油画的本土化存在很大的区别。对于第一代油画家而言，意象油画所强调的油画本土意识是把异质文化的语言整合为透现中国文化情境和民族审美心理的语言，其注重的是民族文化和审美心理对于油画本体语言的投射与渗透。在五六十年代，油画民族化虽然有实践上的肤浅和文化心态上的独尊与霸悍之嫌，但标识了中西文化在新的历史条件下由冲突走向整合的一种自觉意识，它从另一个角度揭示了民族文化与审美心理对异质话语形式由外投射向内透现转化的主观愿望与客观要求。

油画民族化的讨论促使了一些苏派现实主义油画家对于油画本土化的关注，他们尝试着在写实性油画创作中对部分意象语言的使用。如董希文的《哈萨克牧羊女》在吸收敦煌壁画造型语言的同时对画面意象形色的处理，罗工柳的《毛泽东同志在井冈山上》在背景里对于意写用笔的吸收以及他晚年书法性用笔所形成泼辣峭拔的画风，等等，都体现了苏派现实主义油画的某些意象性。受着时代的影响，第二代油画家都有较为浓厚的现实主义情结，因此第二代油画家对于意象油画的探索，更加注重创作方法上的意象性，他们往往是从创作观念的“意象”进入语言的“意象”，以此凸现意象语言的地域化特征。

50年代从法国回归的吴冠中，是在不合苏式现实主义的思想氛围中而回归中国文化精神的，他东寻西找，通过艰辛的山川风光写生，探索本土化的意象油画之路。