

我为丹青 · Woweï Danqing

油画写生与创作研究

柳 玉 著



湖南人民出版社

我为丹青 · Woweì Danqing

油画写生与创作研究

柳 玉 著

湖南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

我为丹青·油画写生与创作研究 / 柳玉著. - 长沙: 湖南人民出版社, 2009. 3

(我为丹青 / 蒋烨, 刘永健主编)

ISBN 978-7-5438-5438-3

I. 我... II. 柳... III. 油画-作品集-中国-现代 ②写生画-作品集-中国-现代 IV. J223 J224

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第019733号

我为丹青·油画写生与创作研究

出 版 人: 李建国

总 策 划: 龙仕林 蒋 烨 刘永健

丛 书 主 编: 蒋 烨 刘永健

本 册 著 者: 柳 玉

责 任 编 辑: 龙仕林 杨丁丁 文志雄

编辑部电话: 0731-2683328 2683361

装 帧 设 计: 蒋 烨 杨丁丁

出 版 发 行: 湖南人民出版社

网 址: <http://www.hnppp.com>

地 址: 长沙市营盘东路3号

邮 编: 410005

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南新华精品印务有限公司

印 次: 2009年3月第1版第1次印刷

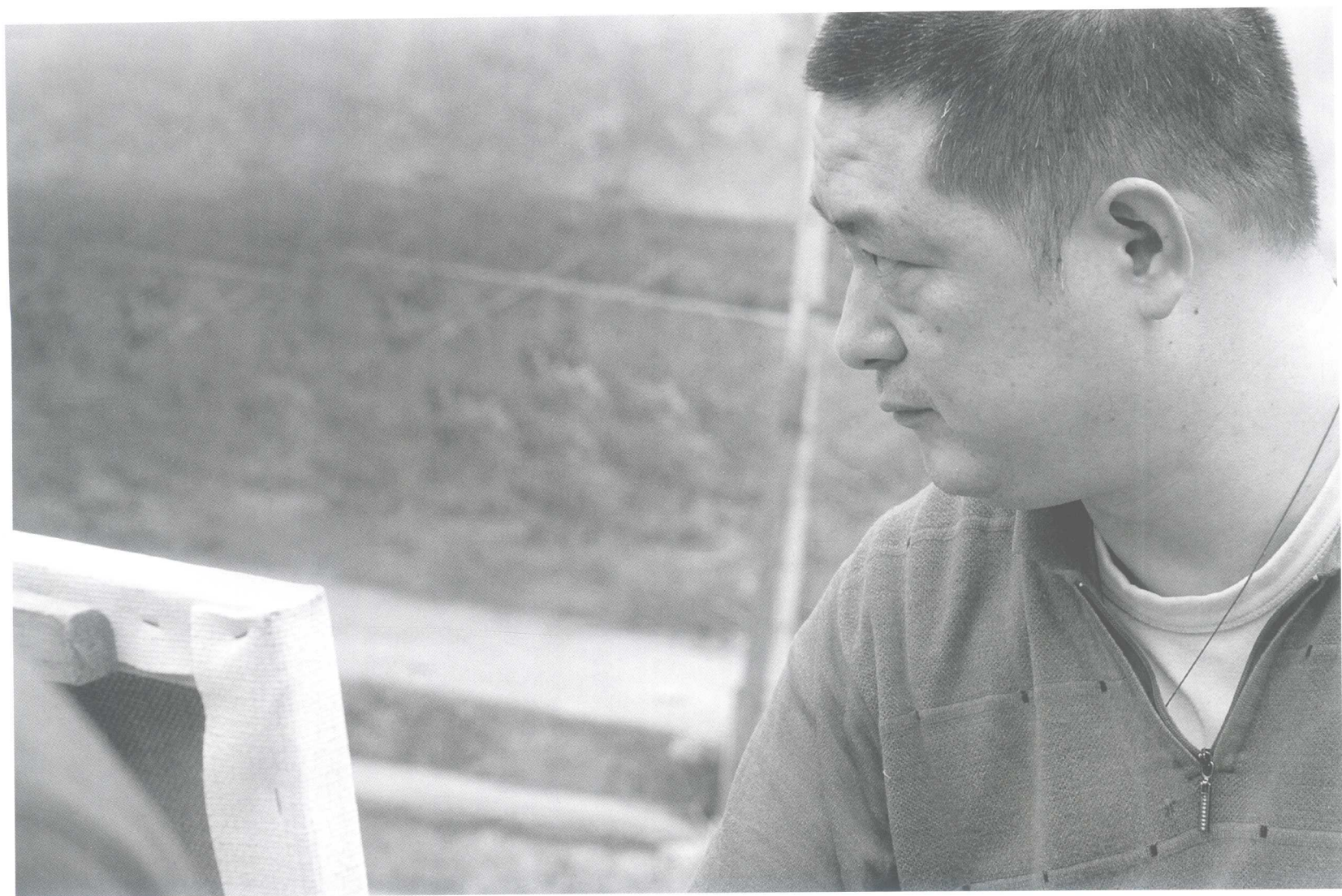
开 本: 787 × 1092 1/12

印 张: 50

字 数: 1200 000

书 号: ISBN 978-7-5438-5438-3

总 定 价: 480.00 元(共10册)



柳玉，1959年5月生，祖籍山东蓬莱人。1974年学习绘画，1979年考入湖南师范大学美术学院油画专业，1983年在长沙市二十中教书，1988年调入长沙大学纺织工程系筹办服装设计专业，2002年在广州美术学院油画高级研修班进修。现为湖南省美术家协会理事，长沙学院艺术设计系主任，长沙学院艺术设计研究所所长。多年来美术作品多次参加省内重要的美术展览，在国内核心期刊、省级刊物发表科研论文十多篇及作品数十幅。

序

李 峻

柳玉老师汇聚心血的油画专著就要付梓面世了。他言辞恳切，希望我能为他的专著出版写个序言。开始，我很是惶恐与犹疑。虽然，我担任过文艺理论课程的教学，也出版过《艺术鉴赏》一类的专著，而且对于油画这种外来的画种有太多的偏爱，但终究不是画界中人，说起话来，难免不离腔走板，如此，岂不贻笑大方？

但是，最终我还是接受了写序这项任务，细想起来，原因恐怕只有一个，那就是对柳玉学识人品、道德文章的欣赏与敬重。

柳玉胸襟豁达，心地善良，待己重以周，待人轻以约。他会把与他相处的每一个人都看成好人。倘若在哪件事情上出现了麻烦，首先检讨的一定是他自己的“错误”。他关心他周围的每一个人，他愿意为他周围的每一个人分忧解难。他待人亲切，笑容可掬，甚至，在他习惯性的调侃中，也让人感到他出自内心的善意，因此，柳玉的人缘很好。在单位，年龄不论长幼，性别不分男女，很少有人称他的名字，大家都亲切地称他“玉哥”。

“玉哥”在日常的待人接物中十分随和，但是在专业追求上却毫不含糊，甚至称得上执拗。1976年他下放农村，利用农闲时节别人打牌闲逛的无聊时机，爬山涉水，风餐露宿，“偷偷”溜回城里，向为数很少的几位老师学习油画。1979年，他以优异的成绩进入湖南师范大学美术学院，实现了他多年来追求油画艺术的梦

想。时至2002年，他已是长沙大学艺术系的副主任了，但对油画艺术的追求依然是那样的孜孜不倦，他毅然放弃人们羡慕的岗位，去广州美术学院高级油画班研修深造……这么多年下来，柳玉写了不少理论文章，发表了很多油画作品。其中，有好些文章和作品都获得了较高层次的奖项，真可谓硕果累累！试想，一个人品端正事业精神这么强的人，命运之神焉能不垂青于他？

应该说，柳玉老师在绘画艺术中主攻油画并不是一件轻松的选项，因为无论是东方人还是西方人对于油画绘画艺术都有着诸多的障碍和曲折。

油画是西方绘画艺术中最有代表性的画种，它经过600多年的发展，形成了许多有代表性的典型式样和流派风格，从传统的古典写实到现代的抽象表现，油画艺术的流派纷呈，风格各异，已让人目不暇接。尽管如此，但油画就是油画。说穿了，油画是以油作为媒介剂来调色作画的。油画所体现出的“油性特质”与以水为调和媒介的中国画所体现出来的“水性特质”，虽然构成了东西方两种艺术形式相映成趣的审美差异，但是，无论在材料选用、创作方法、审美取向，一句话，在全部的文化沟通中，这种差异是很大的，有的甚至是不可逾越的。柳玉老师在艺术道路上没有选择国画而选择了油画，这一选择并非轻松，那么，他的审美追求和价值取向究竟是什么呢？

柳玉的回答是：西洋油画的中国化！中国油画的民族化和本土化！

自序

平心而论，西洋油画的中国化，中国油画的民族化和本土化，这个口号的提出为时尚早，我们的前辈画家们为此付出了艰辛劳动，进行了艰难的探索，也获得了丰硕的成果。但是，应该说柳玉老师在这方面的努力是不懈的，因此，他颇得了许多独到的感悟和骄人的成绩。

汇集在这本专著中共有四个系列的作品：风景、人体、人物、静物。细细品味这四个系列的作品，我们不难看出，柳玉在民族化、本土化理论上的探索是严肃的，创作上的实践是勤奋的，理论与实践的结合是科学的。

在风景语言技法上，他善于从中国山水画的技法体系中汲取营养，将中国画的笔法、墨法、线描特点揉入油画技法中，以油画材质和光色明暗来呈现水墨化的面貌。所以，柳玉的油画风景作品中，会不经意地显现出十足的中国画的写意趣味。

在内容层面上，他十分注重以中国特有的地域文化作为创作的源泉和背景。北方的雄伟开阔，南方的幽深秀美，在他的笔下，都有着多姿多彩的展现。

在内蕴意境上，他刻意于中国传统审美哲学的引入和渗透。在柳玉笔下，决不是库尔贝式的对大自然赤裸裸的客观描摹。老子的崇尚自然，庄子的“天地有大美”以及“天人合一”的哲学和绘画元素融合在一起，品味作品，使人赏心悦目，心旷神怡……

柳玉老师毕竟还很年轻，艺术的探索是没有止境的，我们祝愿柳玉在没有止境的艺术道路上一步一个脚印，一步一个台阶，直至舍我其谁的光辉灿烂的顶峰！

2008年12月

（本文作者：李峻，原长沙大学校长、教授）

一开始学习绘画是因为受当时社会环境的影响，我最初也因为希望有一个谋生的手段而接受父亲的建议学习绘画，没有想到一学就是30多年，以至于达到一种痴迷的程度。在这30多年的沉积创作之间，受过很多良师益友的指导。中学期间向范亚林老师、魏家范先生学习绘画，是他们给了我最初的启蒙教育。1976年下放到农村，这几乎是我们这一代人都必需要经历的，那个时代的烙印刻画在每个人的心里，也是我们这一代人青春蠕动的写照。在那个时代农村学习美术是件非常不容易的事情，我经常返城向翟亚申、钟以勤老师学习油画，往返于城乡成了我的美术研习之路。除了学习美术之外，在下放农村的日子我积极要求进步，上大学是我一直梦寐以求的事情，1977年恢复高考制度，我努力学习素描、色彩写生，终于1979年进入湖南师范大学美术学院学习，接受正规的美术教育。在蔡吉民老师、李毅元老师指导下，与同学们一起写生、创作是我生活学习的



作者在画室中创作

全部。

大学四年学习我所钟爱的油画专业，10多年的磨练使我在人物写生、油画技法上有了较好的功底。1983年毕业与画友揭湘源先生一起为长沙汽车站创作了大型壁画《岳麓秋枫》、《桃花源胜境图》，接着又为长沙火车站创作与绘制了大型儿童壁画《森林的早晨》、《儿童乐园》。在那个经济浮躁的年代，一方面运用所学美术功底从事室内设计，另一方面在教学之余画点油画静物，虽然不是全身心的投入到油画创作之中，但是骨子里仍丢不下少年时学好油画的梦想。终于在2002年进入广州美术学院高级油画班研修，从师于郭润文、范勃、谢楚余等教授，后又得益于同窗好友李丝竹的点拨，使我的绘画技艺进一步成熟。

当我收集整理历年的油画作品时，发现早年的作品主要是传统油画静物写生和人物写生，驾驭画面运用了许多作画方法。如果说我前期的作品主要是对肖像和静物造型能力的追求，那么后期的作品则更注重追求一种形式美感。尤其是这些年在洞庭湖、安徽屏山、江西婺源写生创作时，绘画技法日趋成熟，画面细腻的处理，表现出清新亮丽的风格，对景物的把握和色彩的归纳都有独特思考，将山、屋、树、流水的描写以及对绘画的感性与理性的认识完全融合于画中。

这30多年以来追求传统写实油画是我一直不改的初衷，无论是人物写生还是风景油画创作，真实情感表达于画中是我最关注的问题。传统艺术、现代艺术与当代艺术已成为一种客观存在，艺术观念的形成是艺术家不断发现自我内心的真实情感，再将其表达出来的一个过程。也许我们这一代人所承受的社会责任感、使命感太重，觉得绘画创作是一个用心的过程。因此我们要读懂油画作品，就有必要了解作者的真实情感表达，主要是对基础造型的技法探索、创新与个性追求的研究，要想取得更高成就，必须从中国“天人合一”美学观的精



作者与中国水彩画艺委会主任黄铁山参观长沙学院艺术设计系学生作品

粹之处，从中国文化的思想渊源中探出真谛，追求一种存在的真实与情感的真实表达。当画家们深入各地域文化之中，感受地域文化的精神，捕捉地域特征、民族特征时，从中得到极大的快乐和兴奋，这是油画创作在地域风情中汲取最具动人的精神内涵，“画凡至此，皆入妙品”，画家通过对客观真实饱含情感地再现来唤起观者的共鸣。“万类由心”唤起对客观自然和主观情感的表现。

人说“30岁前画技术，30岁后画修养”，心静见修养。我的艺术历程亦可谓苦修，只有在画画时才属于我自己，属于我心目中的那一片山川景象。在对各地域风貌写生创作时，我对景有感而发，也是我生活的写照，除了可视的山川风貌以外，古朴的民风民俗和民歌曲调都是我艺术生涯中最珍贵的营养。“千里之山，不能尽奇；万里之水，岂能尽秀？”我的身心得到了净化、陶冶和启迪，面对画不完的景色，心中对土地有说不尽的绵绵恋情。人生的道路曲折不休，艺术道路漫漫远兮，也是我尝试一条与他人不同的艺术之路。

目录



对中国风景油画民族化、本土化的探讨 / 1

第一部分 风景 / 7

第二部分 人体 / 24

第三部分 人物 / 32

第四部分 静物 / 52

回望乡情 追寻经典——对柳玉油画艺术的 CT / 61

结束语 / 64

艺术年表 / 65

油画写生与创作研究

对中国风景油画民族化、本土化的探讨

一、中国风景油画发展的历史和现状

油画是舶来艺术，自从引入中国，就已经融入中国的文化之中，这种外来画种的“本土化”过程自然包含着对中国审美意识的融合。在这个意义上，中国风景油画发展的历程亦可说是风景油画在中国民族化、本土化的过程。

早在20世纪初期，游学欧洲的艺术家用们带回了比较完整的油画技术，风景油画也随之传入中国。当时的风景油画，在技法和情调上基本是模仿西方风格，本土意识较为缺乏，但早期的风景油画家们已经开始思考中国本土风景题材的研究和表达。如徐悲鸿早期油画风景作品《古寺晨雾》，画面色彩浓郁而饱和，构图古朴、端庄，绿色的调子既表现出深山古寺的历史感，又吸收了西方的色彩表现方法，透露出画家难以割舍的东方情结。再如刘海粟的《南京夫子庙》，他的风景画把中国画水墨的趣味与东方的线条和西方色彩相交融，作品风格已呈现西洋油画的中国化面貌。画面的调子单纯明快，给人以轻松自如的感觉。而颜文樑的作品《庭院月色》则以深沉的绿灰色调和点彩派的技法，描写湖边小景，充分表现了中国南方风景的特殊情调。这一时期，随着风景油画创作队伍的扩大，艺术家表现手法的渐趋成熟，融会了中西方的艺术元素，吸取了西方写实主义的风格，用西画的笔触，创作了很多反映中国文化的题材，艺术风格向多样化发展。

新中国成立直至上个世纪五六十年代，随着时代大背景的变化，中国油画家们在革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合的思想指导下，运用现实主义的形式语言创作了大量表现祖国大好河山的风景画作品，其中较具代表性的有董希文的《春到西藏》，吴作人的《三门峡工地》，余本的《花塔》，马常利的《幸福之路》等等。不幸的是“文革”十年，这个时代的油画因带有政治功利而以人物占主流地位，风景油画仅处于一个配角的位置。有些突出情调和意境的风景油画被认定为“封资修”的产物遭到禁止，使其发展严重受挫，直到20世纪70年代后期，“文革”极端的思想禁锢被打破，艺术家们才又能以画笔自由地抒发对自然美景的情感，表现人

性的解放，这一变化使风景油画领域呈现出前所未有的生机。

进入20世纪70年代末，风景油画突破通俗的写实风格和印象主义写生体系，进入富于表现、抽象和象征寓意的阶段。这一时期，许多油画家的风景画，如：吴冠中的《鲁迅故乡》，詹建俊的《高原情》，朱乃正的《小水潭》，戴士和的《黄河正午》，钟涵《背草》，李骏的《白桦颂》等各领风骚，将中国的风景油画艺术推向了新的高度。他们不再用西方传统的创作观察模式来描绘祖国的山水，而是力图走出一条融合中西并体现民族气派的创作道路。他们在充分吸收西方油画传统的技法、精神和形式语言的同时，又结合中国风貌、中国情调进行创作。在这一过程中，伴随着技法体系的日益成熟，本土化的道路也逐步明确——不再是简单地采用一些民族符号和元素，而是开始讲究画面的民族气质、情调和意境。

二、中国风景油画民族化、本土化的必要性

众所周知，艺术语言和风格的形成，与地域文化滋养和本土情境感受之间存在着深层的联系。一方面，具有顽强生命力的艺术都必须植根于本土文化之中，作为外来画种的风光油画，在成为中国艺术体系的一部分之后，如果脱离中国文化的传统根基，不能从本土文化中获得养分，不能与传统文脉在一定程度上达成延续性的关系，也必然在中国失去生命力和内在的发展动力。

而另一方面，无论何种艺术，都不可能脱离具体社会环境和历史文化的影响，不可能不是创作者、接受者、传播者的现实生存和各种社会关系的形象反射。所以任何一个生长在本国的风景油画家，都天然地具备了使风景油画本土化的条件，只要他不是故弄玄虚、无病呻吟或有意识地拒绝本民族文化的先天养分，他的油画作品就不可能不是民族化的作品。即使他有意识地想画出非民族化的油画，也是很难做到的。这正像西方来的留学生想画出毫无西方味道的中国画也很难做到一样。从这个意义上讲，在接纳、吸收和应用外来艺术形式的过程中，出现有本民族文化特征的作品，是一个自然、无须刻意追求的过程。

之所以要特意提出风景油画民族化、本土化的命题，其意义首

先在于建立民族文化的自信心和推崇创造精神。如果我们在风景油画领域只是向西方学习,而放弃自己的创造职责,那么我们学得再好也是没有价值的,充其量成为复制西方油画的高级技师。况且在西方,绘画也一直在不断地本地化、本国化、民族化,以深刻表达自身的感觉与情感。19世纪的马奈和莫奈印象派油画即是如此,俄罗斯风景画也是如此。正因为如此,西方绘画才会显示出了不竭的创造生机。

可喜的是,21世纪的今天,我们已经在中国风景油画中看到了明显的民族特征,并出现了一批造诣颇深且具有民族气质的风景画艺术家。从张冬峰的风景油画《乡村日记》、陈和西的《池塘》、徐晓燕的《秋季风景系列》、赵开坤的《海边渔村》等作品可看到,风景油画民族化的提法更是具体地发展为建立本民族艺术标准的说法。显然,这种提法并不是说要在世界上已有的风景画艺术标准之外再增添一种中国式的风景画艺术标准,也不是想用中国传统艺术形式来改造西方油画的表现手法和评价准则。事实上,同样的工具材料,同样的表现语言,也不可能有两样的艺术标准和评价系统。一般以艺术的“变化性”作为评价艺术的标准,因为艺术具有“变化性”和“恒定性”的双重特性,而“变化性”往往成为主要趋势,可见艺术的发展是一个动态的过程,既然它是一个动态过程,能否将民族传统文化与外来艺术经验结合,从而创造出新的艺术面貌,才是检验当代中国风景油画艺术水准的价值尺度之一。在这个意义上,提出建立本民族风景油画艺术标准不但顺理成章,而且是必要的和及时的。须知,无论是对西方艺术经验还是对中国传统文化,抱有学习的态度是可取的,但同时不能忘了学习的目的是什么,是在学习中求创造,在创造中求发展。没有新的创造,我们就不可能真正从东西方艺术中学到有价值的东西。

提出风景油画民族化、本土化的命题,其意义还在于扩充艺术作品的社会功能和传播效应,最大程度地体现其艺术价值。风景油画的民族化中,作品内容的本土化是一个极为重要的指标。显然,从我国民众的普遍接受能力来讲,《梁祝》比巴赫或贝多芬的作品更受欢迎,而欣赏罗中立油画作品《父亲》的人也很有可能多于欣赏伦勃朗油画《夜巡》的人。当然,风景油画的艺术价值标准不能完全按照受众多寡来确定,其间还有其他复杂的因素在起作用,然而我们不妨将风景油画民族化的过程视为最大限度地发挥风景画艺术在本土范围内的文化传播效能的过程。这种考虑符合中国国情和社会主义精神文明建设的需要,况且事实上中国风景油画也确实有了一些独到的面貌和成就。当然,我们也要防止另一种偏颇的观点,即

认为当代中国风景油画已经达到了世界上已有的风景画艺术的水准。还有,我们也应该明白,使用一种世界性的语言,如果只局限于某一地区或民族的交流是不够的。就像中国的汉语言文化,不仅仅作为本国语言文化交流,要慢慢渗透到世界成为国际交流语言才行。从这个特定的角度看,与世界“接轨”而不是“脱轨”,在世界范围的艺术竞争中扎稳自己的根基、保持自己的优势,才是“民族化”的真正目标。正如著名美术理论家邵大箴先生所说:“中国油画立足于世界艺术之林的基本条件是中国的土壤,中国民族艺术的滋养,中国作者对生活和艺术独特的认识和把握。”

三、中国风景油画民族化、本土化的表现

阐述风景油画的民族化、本土化命题,往往是从语言技法、表现内容和审美意蕴三个层面来展开论述。

在语言技法上,西方风景油画追求光和颜色的变化,讲究造型上空间层次的丰富感,而中国画崇尚线条疏密与水墨的运用。在油画语言技法层面强调民族化,从中国山水画的技法体系中汲取养分,将中国画的笔法、墨法、线描特点揉入油画技法中,以油画材质和光色明暗来呈现水墨化的面貌,是艺术家们结合民族审美意识对风景油画进行创造性转化的一个重要途经。这方面最具代表性的画家是吴冠中,他的油画风景作品《扎什伦布寺》大胆的运用点和线,使画面中的树林透露出十足的中国画式写意趣味。不仅如此,他还深谙中国画的黑白之道,远去的寺庙用黑白来概括、提纯、统一画面,使画面单纯化。其作品融合了东西方艺术之长,在具象与抽象之间又获得一种东方艺术特有的美感。另外,湖南画家陈和西的风景系列油画也在语言技法方面具有比较典型的民族化特征,他坚持对湖南湘北丘陵地带乡村中最常见的田园风景进行描写,从作品《田园》中可以看出其娴熟的油画技法以及对地域风貌的表现方法,也可以看出他在不懈地探索油画民族化、本土化的新路:坚持传统油画技法的同时,又吸收中国画的写意、笔墨用法。综合两位艺术家作品特色,从油画中的用笔、运色以及结合中国画的笔法和墨法中发展出了一种富于变化的笔触和油画语言。他们的探索为风景油画艺术语言的民族化、本土化提供了很好的范例和思路。

在内容层面,以地域文化为背景进行创作也是风景油画题材的一个重要方面。一方水土有一方水土的风情地貌,中华大地幅员广大,东西南北中,景观风貌差异很大,东临大海,西处高原,南多丘陵,北多峻岭。这就要求艺术家在进行风景创作时要以相应的地域特征和文化特性作为基石和本位,在技法、材料的具体应用上

要因地制宜。但在实际创作中，许多画家对于如何将地域性与油画的表现技法很好地融合研究得还不够，在创作表现方面也存在底气不足的问题。如何以外来的特殊材料，表现中国本土的地域风貌和人文风情，成为中国风景画家的一个重大课题，这也是笔者近几年来一直在孜孜探求的绘画问题。在这里，笔者以自己对洞庭湖湿地风景的写生与创作来谈谈对这个问题的认识。

用油画来表现洞庭湖湿地，首先要对它的地域文化特征进行了

解。湿地有其独特的生态系统，在土壤浸泡于水中的特定环境下，生长着很多湿地植物，更有许多水禽在此繁殖栖息。洞庭湖是一个天然风景区，浩渺无垠的水域湖泊，风情万种的湖汊岛屿，没有人工雕琢的痕迹，步步入景，处处皆画。但是要描绘出洞庭湖湿地蒿草飘香、雾霭弥漫、温润潮湿的自然景观，形形色色的动物植被，光影变幻的晨晖与夕照，炊烟袅袅的乡村小景，并不是件容易的事情，需要通过具体的景物形体组合以及景物的前后透视关系来表现空



芦苇荡 600mm × 800mm 2007年



牛角湾 600mm × 800mm 2007年

间层次。在面对多彩多姿的洞庭湖湿地时，你偶尔会发现一个小景很能体现洞庭湖的地貌特征。这就要求我们用取舍的眼光去观察、发现并捕捉景物的美，并描绘出精彩部分，使画面具有远景、中景、近景的空间层次感。而取景时要注意色彩亮、灰、暗层次的变化，使画面的主体和陪衬主次分明。在创作风景油画《芦苇荡》时，笔者竭力使画面展现出“繁青苜翠，永世不改翡翠模样；长汀高洲，芦荡苍茫，黑杨方阵镇守焦荒”之景，芦苇荡随风飘荡

是天然的洞庭湖湿地风景原貌，画面的构图就在这片优美如画的风光中展开。另外，笔者以为如果只是像使用照相机一样如实地记录一处景致，是很难打动观众的，画面需要糅合画家的主观“情愫”才能表达出诗一般的“意境”。例如油画风景作品《牛角湾》，描绘的是湿地黄昏的景色，画面近景是一条塘堤，两边是一片杂草灌木，中景是池塘，池塘水面映出蓝蓝的天空，池塘另一边是一片金黄色的草地，远处的灌木、山峦、丘壑与天空融为一体，整个画

面的感觉是色彩在跃动,大气在弥漫,光线在四处散布。在这里,笔者把对大自然的审美融入自己的情感世界,再用自己的绘画表现出来,体现了情感与意境的和谐统一。笔者认为,如果只是浮光掠影地表现洞庭湖自然景貌的外表形态,就如同照搬生活记录,而单纯依靠技法,所反映的作品是缺乏思想力和生命力的。只有画家真正进入到当地的自然风貌与生活情趣相交融的真实存在中,去深入地体验、把握和传达那种源于生命的丰富意蕴,将技法与色彩表现于“情”、“境”之中,与情感、意境融为一体,才能创作出充满生命活力和当地地域特色的作品。

在意蕴层面,风景油画对中国传统审美哲学的引入,使之不再是对常规自然的模拟,而直接成为文化的载体。这种传统美学意蕴的引入,表面看来是一种刻意为之,实质上是血脉使然,具有民族性延续的必然性。而在影响中国风景油画的传统哲学理念当中,道家崇尚自然的审美思想具有突出的表现,所以笔者将着重谈谈道家自然思想在中国风景油画中的表现。

“自然”是道家思想的核心内容,道家在哲学上以“自然”为理法,表现在审美观上,便是对自然美的崇慕和追求,以至达到一种“忘我”的境界。崇尚“自然”、顺应“自然”是老子美学意蕴的主要源泉。在老子看来,“儒家重礼乐,道家贵自然”,自然、天真就是美的最高标准和尺度。作为老子道家思想的继承者,庄子对自然精神的理解又有不同,他的理解更为深入,其美学精神具有旷达、明丽、潇洒与神采飞扬的特征。这两种思想在中国风景油画的创作上都发挥了极大的影响力,具体可以概括为“道法自然”的老子自然观和“天地有大美”的庄子自然观。

首先看看“道法自然”的老子自然观对风景油画的影响。老子云:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”此所谓“自然”,是指蕴涵于物理世界之中而又超然其上的天道运行本身的一种自然而然的法则。它引申为一种自然美学观,对中国传统绘画产生了深刻的影响并制约着传统绘画发展的方向。当西方油画传播到中国以后,道家的自然美学观念就不断地渗入到油画的创作实践中,为油画的本土化发挥着哲学的指导作用。詹建俊的风景油画《回望》,画面把长城蜿蜒之势和重山的激越之势作了相当概括的描绘。在色彩上用朱砂加以夸张,使之与灰白的城墙相辉映,体现了他在风景方面的艺术造诣,值得注意的是他吸收中国画以“自然”为理法的原则,这使他的油画风景作品呈现出一种东方式的美感。又如吴冠中创作的油画《碧玉不雕》,画面采用大面积的灰色,用笔豪放,随意挥洒,把几块大笔触的绿色置于其间作为画面的主体,周围再来两三点粉红和嫩黄点衬,仿佛顷刻而就,

不事半点雕琢与装饰,画面妙趣横生,画意自然天成。画中的宽阔笔触,恣意线条,都是那么不拘一格,率意为之,质朴厚重,有一种耐看的拙味。这种质朴、厚重和拙味正是道家的自然精神话语在风景油画中的表达。

其次是“天地有大美”的庄子自然观。庄子是老子思想的继承者,老子的自然论在庄子的哲学思想中得到了进一步发展和丰富。他在老子自然观的基础上为自然论增添了新的内容。从老子“为无为”、“尚自然”的思想出发,他提出了“大美”这个重要的审美范畴。“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。”(《庄子·知北游》)庄子这里所说的“大美”,就是囊括宇宙、充盈于天地之间的自然美,它使人超然物外,达到精神的解脱。自然成为艺术精神,自然成就艺术的人生,它意味着一种在艺术精神追求中由自然精神向自由精神转化的过程。这种自由精神不仅规约了中国传统艺术的方向和旨趣,而且在现代风景油画的本土化过程中,仍然发挥着艺术影响力。如著名油画家赵无极就认为“遵规守矩不是创作”,他力求“不复制自然而再现自然”,其风景油画作品,手法自如无矩,色彩变幻无常,笔触自由,颜色随灵感游动,在以东方传统艺术为根基的抽象形态绘画中实现了中西艺术在精神上的交融,这与作家早年所受道家思想的影响不无关系。另一位著名油画家朱德群的作品则着力打破僵硬的定理、法则和视觉上的界线,追求一种纯然的自然流露,让人从焦虑不安的心理状态中升华到“独与天地精神往来”的“神游”中,是人性自然的流露,达到了“自然”与“人”融为一体的境界。其作品《诗意之冬》所采用的行草般错落流畅的线条,使画面充满神游的速度感,而画面上蓦然飞洒的霜雪,则如珍珠抖落,轻快悠扬,作家任性挥洒的神情和自由奔放的激情跃然纸上,这正是庄子将自然神化为自由审美精神的独特魅力之体现。

作为中国传统绘画美学的哲学基础之一的道家自然审美理念,不仅提升了中国风景油画的意蕴,同时也使中国传统美学精神的体现得到了材质和工具层面的拓展。

四、中国风景油画的发展之路

作为中国油画的组成部分,中国风景油画以其丰富多样的创作实践与理论探索,在中国现代美术史上占有重要的地位。回顾近百年的中国风景油画发展历程,对于民族化、本土化的摸索和尝试是其间最为强劲的一条主线。这一努力在取得丰硕成果的同时,也存在着亟待梳理的理论问题。能否以植根于民族文化特性和地域风貌的自主心态、审美眼光,使风景油画既传承西方传统扎实严格的技法

训练,又在本土文化资源中获得精神滋养,找到自己的油画语言,从而开创出具有中国气派的新面貌,将决定中国风景油画的现实发展和未来空间。具体而言,我们可以从两个方面来探寻中国风景油画的发展之路:

(一)继承与创新——在汲取西方绘画精髓的基础上从中国山水画中寻求风景油画语言

风景油画的民族化、本土化要获得进一步的发展和创新,离不开对中国山水画资源的借鉴,这种借鉴不仅是一种技法的研究,还涉及意境营造和心灵自觉等更深层次。这就要求风景油画家们除了熟练地掌握中西绘画技法,在钻研画理以把握艺术创作规律之外,还要积累丰富的学养和生活阅历,并始终保持一颗对大自然的变化敏锐而活泼的心。当然,针对每一个画家而言,在走风景油画的中国化创新之路时,具体需要从山水画或其他画种中吸收哪一部分的传统,还得结合自身情况来判断,这样在进行路向选择时才会对于传统文化特性和地域特点的取舍有一种明确的自觉意识和自主把握,从而落实到实践当中。在这个方面做得比较好的画家有“漓江画派”的代表人物张冬峰,他对广西热带的南方风景进行了多年的油画探索,从其作品中可以看出,他在坚持传统油画技法的同时,少量吸收了中国山水画的写意和笔墨用法,但他不是生搬硬套,而是在自己“中国情结”的驱使下,自觉将西方绘画技巧与中国文人画精神相融合,终于在南方丘陵地区这一如诗如画的风景里开创出了一片新天地。张冬峰不仅在油画语言上进行了成功的中国式探索,还创造出一种温润繁茂、简雅诗意的亚热带风景式样。他的绘画风格代表了当代一批风景油画家的艺术观念和艺术倾向,也体现了对自己文化之根的认同,同时是一种将技法融入情感与意境的尝试。

(二)融合民族文化资源——寻求地域风貌与人文风情的滋养

无论是中国的山水画还是西方的风景画,都有一个精神核心,那就是对自然的关注和对人文风情的关怀。中外的风景艺术家都在以自己特有的敏感,从自然和人文风情中搜寻心灵的声音,并以独特的艺术语言,创造一种永恒的风景。近年来,国内出现了一批专攻地域和人文风情的油画艺术家,他们对民族题材进行深入的挖掘,让自己的作品呈现中国本土化和民族特色化,已逐渐形成了自己独特的风格和样式,并使中国风景油画在世界艺术之林取得了一席之地。在这当中湖南风景油画家陈和西和广西油画家张冬峰的艺术探索值得我们借鉴。他们的风景油画作品里描绘的不是名山大川、古迹佳胜,而是湖南与广西地带乡村中最常见的田园景色,前者画的是湖南湘北风景,而后者画的是广西热带田园风光。那些田园、山塘、

树林、点缀在风景里的人物,看似平常的农家小景,两位画家的描写都有各自独特油画艺术语言与创作手法,表现出不同地域风貌与人文风情,不掺一点其他地方的气息,画中景物同样都具有中国画一般的意境。

中国风景油画的蓬勃发展,也引起了美术理论界的高度关注。近年来,围绕风景油画的创作理论展开了较为深入的讨论。如谭天先生在上个世纪90年代初提出了“油画山水”的概念,这种“西画中国化”的观点出炉伊始,就得到了美术理论界的积极回应。又如胡振德在其论文《中国风景油画的走向》中指出中国风景油画创作应拓展中国山水画写意精神。而谢金田在《中国油画风景中的山水精神》一文中则认为,中国风景油画必须修行中国山水画之精神,在传统中国文化的思想渊源中寻找出路。

国内美术界对“油画山水”理论的呼应,反映出民族化、本土化是中国风景油画的主流发展方向,这就要求艺术家从精神层面去贴近自然,以充足的底气去发掘民族文化深处的艺术精神与意蕴,把源远流长的传统绘画美学精神与艺术表现手法揉入到现代风景油画的创作中,以更加综合化、多元化的技术训练作保障,使得民族化和本土化的追求得到更好的实现,从而结出中国风景油画本土化的硕果。

参考文献:

- [1] 胡振德. 中国风景油画的走向. 文艺研究, 2007 (1).
- [2] 李晓民. 多元化语境下中国风景油画思辨. 艺术研究, 2007 (3).
- [3] 冉玉. 从东西方绘画的融合谈中国风景油画的发展. 时代文学 (下半月), 2008 (4).
- [4] 张晶. 从张冬峰的艺术特点看中国风景油画的“中国情结”. 呼伦贝尔学院学报, 2007 (2).
- [5] 谢金田. 寻找东西方绘画的融合点——谈中国风景油画的出路. 湖南省政法管理干部学院学报, 2002 (1).

第一部分 风景

在油画艺术的殿堂中，风景油画的成熟可以说是璀璨夺目的，它以独特的艺术视觉影响力正拉近着人与自然的距离，使欣赏者与画产生情感的共鸣。地域风貌的人文情怀带给人的不同生命感悟，为人类提供了艺术的养分，艺术家们在这种不同的情感支持下感悟着大自然的无限生机。本系列风景油画以洞庭湖、婺源、屏山等地为写生对象，每个系列都有它的特点和地域风貌。

.....

洞庭湖湿地系列



郊外晨光 600mm × 800mm 2007年

此为洞庭湖湿地系列风景之一，面对这一片无人涉足的草地，仿佛置身世外，远处的绿草地在统一的色调中运用不同的色块，绿色中有变化，阳光、空气的流动气息完全融入画中。



一叶小舟 600mm × 800mm 2007年

在一片沼泽地，稀少的小树深处一叶小舟停泊在小河边，随着渐远的流水，小舟在河水上有一种飘动感。在清亮透明的底色中，流水的表现略带暖白色，这些半覆盖色调还产生一种平涂的效果，在透明而明亮的灰白色中具有折光色彩的魅力，不管是在色彩上、笔触的运用上都焕发出绿色生命之光，凝聚和释放出一种油画本身的表现力。



憩息 600mm × 800mm 2007年

洞庭湖为鱼米之乡，这里描写的是渔民打鱼归来，鱼船息港的场景，不平静的水波荡漾，预示着风雨即将来临之时渔民归来的心情。用大笔平涂加小笔描绘增加画面表现力，画面笔触时而凝重，时而刚劲、严谨、苍雄浑厚的表现，使欣赏者处于一种情感朦胧的状态之中。