

## 风景油画的形态语言

寇 强

源自西方的风景油画以其题材内容的丰富和风格样式的多变而成为油画创作的重要形式之一。风景油画艺术从发展到逐步完善并最终成为油画艺术的一个重要门类大致历经了几百年的时间。梳理风景油画的发展历程,每一时期都有一些杰出的艺术家及其作品在风景油画璀璨的艺术殿堂里镌刻下自己的不朽印记。

这些多姿多彩的作品间迥然不同的风格,正是艺术家凭借独特的形态语言而产生的。形态语言,具体而言是艺术家基于意识形态和文化背景的创作理念,通过对点、线、面、光、色等造型元素及材料、肌理的综合运用,建构起的作品视觉结构的形式感。目的是强化自身区别于其他作品的可辨识性,以实现作者的观念与情感诉求。风景油画描绘的主体是繁复多样的自然物象,如山川河流、海河湖泊、戈壁草原和森林植被等,还包括各种充满地域文化特征的风情民居,象征人类文明符号的城市、工厂和乡村等人造物象,甚至还包括雨、雾、云、电、日、月等天象。但无论对象形态光色如何复杂多变,对其的认知和表现,都是着力于用纯粹抽象的几何形态探讨其在二维空间中的结构布局及形态组合与变化等的规律,以及从情感、联想、象征等功能角度研究光色的视知觉及构成规律,体现在画面中是有意识的秩序化、条理化,并符合视觉美感规律的“形式构成感”。正如克莱夫·贝尔所言:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式即是‘有意味的形式’。”(克莱夫·贝尔《艺术》)

西方风景油画发展完善的过程也是形态语言渐趋丰富的过程。17、18世纪虽也有荷兰风俗画家维米尔和霍贝玛、英国的透纳和康斯泰勃尔各自在题材、技法等方面对以往的风景绘画有所突破,但总的说来他们的作品仍可归为强调形体结构严谨、准确的古典主义样式。而19世纪初期的法国巴比松画派的米勒及柯罗等,他们从室内到室外,从“臆造”到写生的艺术实践,致力于探索自然界的内在生命,力求在

作品中表达出画家对自然的真诚感受,以真实的自然风景画创作否定了学院派虚假的历史风景画程式,极大地影响了后来敏感于细微的光、色变化,注重色彩情感功能表现的印象派风景画家。到了现代主义风格以后,形态语言的突出特点是强化形式构成感和为观念表达服务的综合材料运用。后两个时期也成为西方风景油画形态语言完善的重要阶段。

印象主义时期色彩科学的发展和颜料制备工艺的逐渐完善,使得油画色彩特别是风景油画色彩的表现力得到空前的提升,色彩不再如古典主义时期般始终是形体、结构的附庸,摆脱了灰暗沉闷的虚假样式,而成为形态语言的主角。画家们表现微妙而丰富的自然光色环境的探索及取得的辉煌成就也直接促成了现代主义艺术的标志性开端。莫奈是这一时期极具代表性的风景大师之一。他醉心于表现新鲜而颤动着的水面上的波光、不同的时间和光线色调迥异的物象,渴望从自然的光色变幻中抒发瞬间的鲜活感受。在他的作品中,色彩成为苦心孤诣、着力经营的视觉元素,而他也十分重视运用不同的笔触充分表现事物不同的质感和动势。画面上那些疾速挥洒的粗犷笔触交织而成的灿烂斑驳的色块,扑面而来予人以强烈的直观感受,也成为其绘画风格中最为凸显的形式语言。至于那些色块与色点组合而成的朦胧形体,倒成为画面中让人不以为意的陪衬。

如果说印象派对于风景油画的冲击,还主要体现在对古典主义形态语言过于强调形体的纠偏的话,到了表现主义、象征主义等现代主义风格及至后现代艺术时期,风景油画中形体结构与光影、色彩等都不再只是客观物象的附庸,并且从形态构成的符号化到笔墨技巧的拓展,再到综合材料的运用都呈现出前所未有的深度和广度。而最重要的,是这一切都成为了艺术家主体意识的表征和创作观念的符号。这是由于照相术等新科学技术的发明和艺术、哲学理论的极大发展促使绘画艺术从能指到所指都产生革命性变化的结果。如德国艺术家基弗,在这位被美国当代著名艺术史家阿纳森誉为“出生于第三帝国废墟之中的画界诗人”创作的那些阴暗、寂寥的自

然风景和风化坍塌的人类遗址、文明废墟的巨幅作品里,形态语言极为繁复。先是用包括沙子、泥土、水泥、木屑等在内的各种材质掺和各种胶料制作出粗糙的肌理底层,再用油彩、丙烯混合技法在其上造型,最后依照主题需要向上堆砌各种实物材料,有时他甚至还对画面烟熏火燎。这些显然都是作者深思熟虑后的刻意为之,是一种他所力图表现的将历史、神话、宗教、文学以及日常事件一道混杂而成的充满各种隐喻符号的“思想的绘画”的符号化呈现。

而同为德国艺术家的里希特往往选取一些杂志或画报上的风光摄影图片作为创作的素材。正如他把绘画理解为“另一种形式的思考”一样,其作品风格也更接近平滑的影像特质而刻意与充满凹凸起伏笔触和肌理的“绘画感”保持距离。他的一些风景画面中,无论是山峦瀑布、花丛树影、云影天空还是建筑人物,甚至云影的细微变幻,即使凑近也很难看出笔触的痕迹。他往往趁颜料将干未干时,用阔大的干刷笔在油彩厚薄不均之处特别是景物交接的边缘反复刷动,以获得类似对焦不准的照片那样的平滑模糊效果。而那些模糊的物象,似乎也隐喻着艺术家对往昔生活物是人非的感慨,使人在产生一种亦真亦幻的视觉观感的同时也唤起了深藏于心底的眷恋之情。

由以上的分析,我们不难看出在现当代风景油画形态语言架构中,其对传统资源的挪用,更多体现在观念和材料层面。形式要素聚合而成的画面形态的丰富性,归根结底体现了主体意识的多样性。而在这一方面,传统中国山水画给我们颇多感悟。印象主义后,西方油画风景才得以逐步成型,艺术家也才对形态语言与主体意识的结合日益重视起来,中国山水画体系不仅早已成型,且画师们带着“应物象形”的高妙之处在于“气韵生动”的主观意境的哲思,寄情于山水之间,已神游了千年,为我们留下了许多光照千古的辉煌巨作,形成了足堪比肩西方油画风景的、独具东方审美意趣的卓越艺术类型。对比中、西方传统风景绘画的特点,虽然由东西方哲学观念的差异而导致的绘画形态及语言架构的迥异显而易见,但追溯两者的艺术发展脉络,并行的两条轨迹却也有许多令人顿开茅塞的交集。如八大山人的许多画作就颇堪玩味,注重景物的整体气氛而不拘细节,物象的造型只追究笔势和笔力而不拘形似是其画作的突出特点。典型的如满目苍凉的几株枯树,三两茅屋,数座奇石置于布局疏朗、意境空旷的画面之上,

营造出一种萧瑟冷寂的境界。八大山人对于空间营造的高妙,恰如清初画家笪重光在《画筌》中所言:“空本难图,实景清而空景现。神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣。虚实相生,无画处皆成妙境。”同时,我们也会为其颇具西方现代派绘画“构成”意识的画面而暗暗称奇,我们只能说艺术是不分时代、国界的,睿智的心灵总会跨越时空的藩篱而汇聚。此外,他不但“雄豪”,而且高度简练的“笔墨”技艺更是炉火纯青。一波三折,笔法遒劲的寥寥数笔写就的怪异花鸟或突兀山石已力透他孤愤的心境和坚毅的个性。形态语言契合真情实感之完美,若论与西方大师凡·高、蒙克诸君不分伯仲,应也不算妄言。传统中国山水重形态拼接,采用散点透视将不同空间物象打散重构,典型的“三远”之法,使人瞬间尽可领悟“咫尺千里”之繁杂物象的画面经营,尤其是中国绘画特别讲究笔、墨形式感,历经数千年的创新、传承与总结,形成了诸如线描的十八描等各式庞杂有序的笔法、皴法等技法体系和如“穷元妙于意表,含神变乎天机”、“澄怀观道”等意味深长的画境之道,建构起以“意象”形态为标志的审美体系。这些与现代主义以降西方油画风景技法层面形态语言的观念主导之要义,从某种角度上来说却也殊途同归。而油画工具材质丰富,既可用笔勾、描、染、刷,也可用刀抹、刮、刻,加之油画色料稳定细腻,油料效果多样,各种底料铺陈的不同肌理效果丰富,使得油画表现力很强,既可如浮雕般厚重堆砌,也可如水彩画般渲染,当然还可如中国画般泼墨写意或是细腻勾描。因而,我们如能抱以中西艺术融会贯通的开放心态,在不同材质和形式语言的转换间大胆尝试并灵活地加以运用,为油画风景形态语言创新开辟出更为广阔的路径应是大有可为的。

我们欣慰地看到,近年来中国风景油画的“民族化、本土化”风貌初见端倪,风景油画家在承继西方风景油画风格、技巧的同时,也不断汲取中国传统山水画的精髓,在形态语言、民族风格等方面进行了大胆地探索和实践,展现出旺盛的活力,更使人对中国的风景油画未来的发展充满期待。

(作者单位 重庆邮电大学传媒艺术学院)

责任编辑 韦平