

对罗工柳《毛泽东同志在井冈山》中风景的研究

张亦婷

广州美术学院 艺术与人文学院, 广东 广州 510260

DOI:10.61369/HASS.2026040013

摘 要： 罗工柳 1961 年创作的革命历史油画《毛泽东同志在井冈山》，是新中国油画民族化与写意化探索的里程碑之作。该作品以井冈山革命历史为叙事基底，在人物写实塑造的基础上，将中国传统山水画的皴法、晕染、苔点与“三远”造景、墨分五色等写意语言融入油画风景表现，形成“前景写实、背景写意”的独特视觉结构。本文以作品中的风景为研究对象，系统梳理罗工柳从早期木刻风景、留苏油画写生到归国后井冈山系列创作的经验积淀，剖析其在该作品中淡化叙事性、融合写实与写意的创作目标，结合 20 世纪 50—60 年代中苏文化交流、革命历史画创作需求与油画民族化讨论的时代语境，阐释风景表现的形式语言、审美内涵与生成逻辑。研究表明，画中风景既是罗工柳毕生艺术探索的综合呈现，也是西方油画技法与中国传统美学、革命历史主题与山水意境表达深度融合的典范，为中国现代主题性油画的风景区创新与民族风格建构提供了重要范式。

关 键 词： 罗工柳；《毛泽东同志在井冈山》；油画民族化

A Study of the Landscape in Luo Gongliu's "Comrade Mao Zedong at Jinggangshan"

Zhang Yiting

School of Arts and Humanities, Guangzhou Academy of Fine Arts, Guangzhou, Guangdong 510260

Abstract： Luo Gongliu's revolutionary historical oil painting "Comrade Mao Zedong at Jinggangshan," created in 1961, stands as a landmark in the exploration of nationalization and freehand expression in oil painting in New China. Based on the revolutionary history of Jinggangshan, the work incorporates traditional Chinese landscape painting techniques such as texture strokes, shading, moss dots, and the "three distances" composition, along with the expressive language of "five shades of ink," into the depiction of oil painting landscapes, creating a unique visual structure of "realistic foreground and expressive background." This paper takes the landscape in the work as the research object, systematically reviews Luo Gongliu's accumulated experience from his early woodcut landscapes, oil painting sketches during his stay in the Soviet Union, to his series of Jinggangshan creations after returning to China. It analyzes his creative goal of downplaying narrative elements and integrating realism with freehand expression in this work. Combining the historical context of Sino-Soviet cultural exchanges, the creative demands for revolutionary historical paintings, and discussions on the nationalization of oil painting in the 1950s-1960s, it explains the formal language, aesthetic connotations, and generative logic of the landscape depiction. Research indicates that the landscape in the painting is not only a comprehensive presentation of Luo Gongliu's lifelong artistic exploration but also a model of the profound integration of Western oil painting techniques with traditional Chinese aesthetics, as well as the expression of revolutionary historical themes with landscape artistic conception. It provides an important paradigm for landscape innovation and the construction of a national style in modern Chinese thematic oil paintings.

Keywords： Luo Gongliu; "Comrade Mao Zedong at Jinggangshan"; nationalization of oil painting

中国现代版画家、油画家、美术教育家，中央美术学院曾经的教授和绘画系主任罗工柳（1916年1月5日—2004年10月23日）于1961年创作完成了巨幅革命历史题材油画《毛泽东同志在井冈山》。1959年春，罗工柳上井冈山收集创作素材，而后连续创作出《前赴后继》（1959）《井冈山》（1960）《毛泽东同志在井冈山》（1961）。《毛泽东同志在井冈山》是为中国革命博物馆的活动创作的。根据中国艺术研究院博士李冠燕的整理，革命博物馆于1958年

至1959年间组织了两次革命历史题材美术创作，《毛泽东同志在井冈山》就是在第二次组织创作活动中提出创作计划的¹。此时正值罗工柳刚从苏联留学归来不久。据罗工柳的学生钟涵回忆，罗工柳当时没有美院校内的画室，只能借在故宫的西华门那边画画，在《毛泽东同志在井冈山》刚完成的时候，罗工柳就让钟涵和其他人到西华门画

¹ 李冠燕. 红色年代的经典图像 [D]. 中国艺术研究院, 2013: 31-32, 36, 37.

室参观了这幅画。²在1961年7月博物馆正式开放后,这幅画就成为了中国革命博物馆³的藏品。



罗工柳《毛泽东同志在井冈山》，油画，1961年

该画内容与井冈山革命相关,1927年9月,工农革命军发起秋收起义攻打长沙受挫后,队伍从进攻大城市转向农村进军,革命暂时进入一段低潮期。罗工柳认为那是最困难的时候,敌人非常强大,党内也很混乱,毛主席将职务都撤了,在井冈山寻找中国革命的道路。罗工柳画的毛主席形象比较写实,而画他身后的井冈山风景所使用的手法却与中国传统山水画相似,尤其山石上的皴法、晕染和苔点,他将背景的景色与前面的主体人物区分开来各自做了多层刻画,使得该画中的井冈山风景也有了独立研究的价值。



《夜袭》，木刻，1938年



《追击》，木刻，1944年以前

一、罗工柳的风景题材创作经验

罗工柳最早的一批刻画了风景的作品可以追溯到他早年以木刻为主要创作方式的那段时期。《夜袭》(1938)可能是这批作品中最早的一幅,画中的崖壁上有像阶梯一样笔直的细节刻画在视觉上还有些粗糙。1944年以前创作的《追击》⁴画面内容中有黑夜,树林、人影,还有一片不知是湖面还是植物的灰色区域,这些景色在罗工柳的排线手法下几乎融到了一起。在《大家养鸡,

增加生产》(1940)中,罗工柳吸取了民间年画以阳刻为主的特色,画中山石已经有了中国传统艺术的面貌。在1953年的木刻连环画《小二黑结婚》中部分延续了这一做法,在其中一幅画里,山石上表现结构的线条走向与中国画中的披麻皴有几分相似。中央美术学院博士郭文宁认为罗工柳从《地道战》和《整风报告》这批他的早期油画作品开始就有对解放区木刻经验的传承⁵,笔者推测罗工柳在后来绘制《毛泽东同志在井冈山》中景物时,可能也有将自己此前的木刻风景创作经验融会贯通到了其中。



《大家养鸡,增加生产》，木刻，1940年

《小二黑结婚》(节选)，木刻连环画，1953年

在1955年前去苏联系统学习油画之前,罗工柳在色彩风景上还没有较多建树。《整风报告》(1951)背景中窗户外透出的几小块陕北风景起到的是让室内场景更宽阔,画面气氛更晴朗的作用。1953年在麦积山石窟的写生则是让罗工柳对古代艺术进行了考察,北魏时期壁画写实和写意的风格有给罗工柳很大启发。⁶1955年7月,罗工柳赴苏联列宁格勒(现圣彼得堡)列宾美术学院做进修生,1956年暑假就在黑海开始风景画的写生研究,留苏期间往返于列宁格勒、黑海、乌克兰、莫斯科之间。此时罗工柳在经过课程和临摹自学的锤炼以后,已经发现纯粹西方油画跟中国传统审美的差异,认为西方油画“画得太多”,于是决定在留学后期将中国写意画以少胜多、计白当黑的布局方法加入到自己的油画探索道路之中。⁷1958年的《深秋》是罗工柳这次留苏期间的最后一张风景写生画作。将它与一年前的《白夜》相比,《白夜》有西方现实主义油画特色的银灰色调,笔触的衔接紧密贴合写生对象的体面转折,哪怕是水汽笼罩的远山也保持了结构感,画面色彩冷暖对比,处处体现着罗工柳在苏的学习所得。而《深秋》中的用笔较前者放松,仅有前方三棵树是用近乎一笔的方式“写”出树干,圆钝深色树叶的画法好似中国画中画叶子用的梧桐点,其它景物形象被平面处理,突出了画面整体感。显而易见,罗工柳在他留苏后期已经进行了对油画写意化的探索,而此后一段时间的努力都有这次探索的影子。

2 钟涵,陈琦,罗工柳与油研班——钟涵先生访谈[J].美术研究,2012,(02):17.
3 中国革命博物馆于1969年9月与中国历史博物馆合并,称中国革命历史博物馆。1983年,中国历史博物馆与中国革命博物馆恢复独立建制,废止了中国革命历史博物馆的名称。2003年,上述两馆又合并为中国国家博物馆。参考自北京市东城区人民政府官网: https://www.bjdch.gov.cn/mlde/bgj/bwg/202008/t20200827_2975747.html
4 《追击》仅在刘铁华1944年编著的《中外木刻集》中有见到图像,但在主要学术资料网站上未找到有关资料。

5 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:75.

6 罗工柳.我的想法[J].美术研究,1984,(01):7.

7 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:93.



《白夜》，油画，1957年



《深秋》，油画，1958年



《山村》，纸板油彩，1959年

从1958年回国到1960年开始创作井冈山系列作品之前，罗工柳也有创作一些风景画作品，这些作品大部分都是油画形式，而不再有此前提他专精的木刻，显然，他在经过系统的油画训练和对自己对油画语言的探索后已经成功转换了在艺术方面的主攻方向。在这批作品里，在井冈山创作的《山村》（1959）在罗工柳的学生兼助手的全山石主编的书中被视为罗工柳的一般风景画和井冈山系列之间的过渡性作品。这种过渡性主要体现在：一、《山村》冲破了一般风景画所用的取景框的视域，画中已经同时有了平远和高远之境；二、《山村》在写生色彩中融入了中国墨分五色的观念，画面带上了水墨氤氲之感；三、《山村》中已经有了对意境的追求，表现水田的恬静、山林的幽深和云烟的飘渺；四、在《山村》中，罗工柳已经超越了对笔触意趣的追求。⁸可见，罗工柳在回国以后很快就衔接上了自己在苏联就开始了的油画写意化探索，罗工柳留苏风景画和井冈山系列之间的《山村》像是一次在意象化上使出了浑身解数的尝试。

罗工柳在1959年春上井冈山搜集素材，从中创作的三幅作品中，《井冈山》和《毛泽东同志在井冈山》都刻画了大面积的风景。据钟涵回忆，《井冈山》（1960）是在一天之内完成的。⁹然而根据郭文宁的考据，这幅作品的草图揭示了罗工柳对其内容进行过深度考量：罗工柳最开始是选择了众多次要人物簇拥着主体领袖人物的典型叙事性构图，然后为了突出想表达的主题，将人物逐渐减少直至只剩毛主席一人，经过反复斟酌，为了完整表达井冈山作为“星火燎原”革命圣地的意涵，最终选择了单纯的风

景题材。¹⁰笔者推断这样的变化可能就是受到之前决定的油画写意化目标的影响，让中国画留白的审美介入到自己对油画形式语言的探索中。成品画面部分借鉴了北宋范宽的《溪山行旅图》，但相比《溪山行旅图》，简化了一些山石细节，用浓重的油画色彩强化了巨大山体苍茫、伟岸的气魄，色调也更加鲜明、浪漫。跟在苏联留学时的风景写生相比，又将中国山水突破取景框限制的造景手法大方、自由地展现了出来，弱化了提示观者时间的叙事性。不过这幅画相比《山村》在写意上反而保守了一些，可能是因为《井冈山》是要参加展览的正式作品，所以借鉴了历史名画，使其不太过“逾矩”。



《井冈山》，油画，1960年

罗工柳在《毛泽东同志在井冈山》中对风景的刻画相对与《井冈山》而言，山岳形体柔和，更接近南方山水，色调也更淡雅一些，似乎有文人画的那般意趣。根据靳尚谊的回忆，他当时跟罗工柳一起上井冈山写生，罗工柳在面对江西当地风景难以表现色调的现实时，选择将色调调灰，将山的翠绿变成灰绿，红土地变成一种紫灰色，这样整个画面既有阴天的灰调子，又比较接近水墨，颜色便不那么刺激了。¹¹由于是横构图，《毛泽东同志在井冈山》没有《井冈山》那样通过高远手法表现山体的巍峨、雄浑，但使用了一些深远和平远的手法，表现了主席身后井冈山的纵深和开阔。（除开左下角呈点缀效果的人民军队，毛主席就是画中唯一人物，这一构图在作品的三张主要草图中出现了两次。¹²笔者推测，罗工柳可能是想要尝试使用在《井冈山》草图阶段中否定了的单人构图。）

10 郭文宁：“变”：应对与自觉 [D]. 中央美术学院, 2014: 99.

11 徐里, 詹建俊, 邵大箴, 等. 在美的意蕴中感知中国——写意精神作为中国油画内核 [J]. 公关世界, 2017, (10): 22.

12 郭文宁：“变”：应对与自觉 [D]. 中央美术学院, 2014: 102-103.

8 全山石主编；谷小波摄影. 罗工柳油画 [M]. 济南：山东美术出版社, 2004.01: 86.

9 钟涵, 陈琦. 罗工柳与油研班——钟涵先生访谈 [J]. 美术研究, 2012, (02): 17.

总而言之,《毛泽东同志在井冈山》中的风景的呈现在内容、手法、审美上都是对作者以往的风景创作积累的经验在正式创作情境下的复合反馈。

二、罗工柳的创作目标

罗工柳在《毛泽东同志在井冈山》中想努力突破历史画的已有模式,一方面淡化叙事因素,让形象自己说话;另一方面追求写实与写意结合,倾向似与不似之间。¹³如果不局限于风景创作,罗工柳的这两个方面的追求可以向前追溯很长时间。因为此前积累了很多经验,所以他在《毛泽东同志在井冈山》中能够成功做到这两方面,而单将此画中风景部分拎出来亦是。



《地道战》, 油画, 1951年

罗工柳对待画面叙事性的态度是有变化的。当他还在创作《小二黑结婚》《地道战》和《整风报告》的时候,主要考虑的是让老百姓一目了然,这符合新中国叙事性绘画的普遍倾向。¹⁴好的叙事性绘画呈现的是一个能够让人联想到事件前因后果的场面,例如《地道战》中民兵们正在精神紧绷地从墙上的瞭望口向外观察情况,观众能够猜到事件接下来的发展:过去大家遭遇了危险,现在做好了应战的准备,新的战斗马上就要开始了。



伊萨克·列维坦,《弗拉基米尔路》, 油画, 1892年

罗工柳在留学苏联前的画时虽然注重让老百姓一看就懂的叙事性,但在叙事的过程中,他其实是自觉地投入了对记忆中的中国的人与物的经验与感情,所以当他为了提升自己特地来到苏联时,反而对苏联那些系统化的叙事性画作感到了不满。以风景画举例,罗工柳认为列维坦的《弗拉基米尔路》是取景框中的风景,太过写实、具体和叙事了,这种方式反而不能表达罗工柳对于革命体验到的崇高感,因此他想到了要将中国山水画的结构、造景、透视的方式引入西式风景画中,再用西方的结构观念把山水画的简化,并融入了成熟的色调观念。¹⁵

到创作《井冈山》和《毛泽东同志在井冈山》时,罗工柳并没有因为厌恶苏联绘画的叙事风格而反叙事性,而是淡化叙事性,仍然保有井冈山革命的斗争性。¹⁶在《毛泽东同志在井冈山》的风景中,山石树木的造型与光影被降低的写实性削弱了画面的瞬时性,在通过与前景坐着思考中的主席、整体稳定的构图和幽静的灰色调的配合中,控制住了井冈山革命题材原本的强烈的叙事倾向,将画面叙事内容限制在了主席正在为大家思考接下来该如何继续战斗的这一小场景中。但由于新中国人民对于革命历史的熟悉,画中没有被讲完的历史能够在观众脑海里补全——虽然当时很艰难,但是主席最终找到了正确的革命道路,带领中国人民走向了解放和胜利。这样不露骨地说教反而能让老百姓以更好的方式感受到中国革命的崇高。

罗工柳最早的“写实与写意结合”的艺术实践是在人物木刻画中。1936年,鲁迅的逝世对于当时二十岁出头的罗工柳打击很大,罗工柳带着未曾当面聆听鲁迅教诲的遗憾,为了抒发感情,抛弃了方法意识,甚至直接用刻刀刻。¹⁷罗工柳在80多岁时回忆,觉得在那个时候自己就已经不自觉地追求“神”和“意”了。¹⁸木刻所塑造的鲁迅是罗工柳印象中的神态而非亲眼所见,尽管有沙飞的照片做参照,成品却在似与不似之间。¹⁹

罗工柳认为自己的“写实与写意结合”主张的萌芽早在留苏后期诞生,而自己画中写意因素的萌芽就是在当时的风景写生当中。²⁰他回忆,在黑海、乌克兰写生的时候还是学的写实的東西,但渐渐意识到这样画得太满、太繁,便开始自觉地做减法,不知不觉就出现了简、松、虚的变化。²¹从在《清风》《荞麦地》这样的小幅风景画中用一笔、几点画出有气韵和生动的土地和树木开始,再到1957年回列宁格勒后的大风景画如《小教堂》中借用书法因素几部画出的树干和树叶,最后罗工柳在提炼出夕阳下白桦林小路之意境后画出了《深秋》。年老的罗工柳回想这段40岁左右的经历时,认为当时自己本是为了提高自己的基础来到苏联进修,却对西方的东西感到逐渐地不满,可是对中国的艺术传统又还没有深入研究的迫切感,他就是在这种想法不明确的情况下回国的。²²

15 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 146.

16 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 140.

17 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 5.

18 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 5.

19 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 5.

20 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 75.

21 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 76-77.

22 罗工柳述; 刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原: 山西教育出版社, 1999.12: 38.

罗工柳在1958年回国以后开始有意识地研究中国艺术家的经验,尤其注意齐白石。罗工柳受益于齐白石“作画妙在似与不似之间,太似为媚俗,不似为欺世”的主张,这句话令他在留学苏联后期不明确的想法明确起来,变革油画的实践也大胆起来。²³罗工柳对“写实与写意结合”的最早论述是在1961年5月12日在《光明日报》上发表的《略谈油画的创作活动与技巧磨练》中,文章主张在“写生和写意的反复磨练中”达到“笔中有神,色中有气”。²⁴在《油画杂谈》中,罗工柳认为中国山水画发达与中国风景的客观优秀有关,而将油画风景引到诗意境界中的做法会有很好的前景。²⁵在画《山村》时,罗工柳在现实景色基础上融入了山水画的高远、平远,国画的墨分五色以及对意境的追求。《井冈山》学习借鉴了《溪山行旅图》的大胆构图,但利用油画技法和西方色彩对其进行了非常大的改造。

《毛泽东同志在井冈山》,这是一幅风景占据大部分画面的画作,但它又是为博物馆创作的革命历史画,必须面向公众,向公众诉说历史,所以也必须有叙事因素和写实因素,其中写意因素主要表现在“简、虚、松”上。²⁶画中风景写实的一面表现在还能够通过一些明暗表现这座山的山脊、山谷、植被特征,山峦的空间感还比较符合现实情况。写意的一面就主要体现上面说的三点上:第一点,简,罗工柳特地提炼出了要入画的素材而不是有什么画什么,而是同时将山石原本的客观结构与山水画参考原型中的艺术结构结合起来做了复合的简化。第二点,虚,为了凸显前景中高大的主席形象,他身后的风景被灰色调,整体的明暗和纯度对比都弱,还利用油画颜料调色细腻的优势,造成了中国画般透明的视觉效果。第三点,松,这张画中风景部分的用笔很放松,越是虚的部分越是放松,一些细节如山上的“点皴”似乎是以非常轻快的节奏画上去的。

三、罗工柳的经历与决定

罗工柳作出艺术方面的几个重要决定,都与他所面对的时代变化相关,例如他在抗日战争爆发后选择创作传播效率高的木刻艺术,又例如他在敌后战场学习民间年画的阳刻形式用以创作新年画,再例如他在新中国成立之初接触主题性油画创作,显然他在抓住艺术创作时机上有着灵敏的嗅觉。而他在不断回应国家需求时所进行的各种努力也最终促进了他个人在艺术方面的成长,并且前一个阶段的成长还能有利于下一个阶段成长的推进。《毛泽东同志在井冈山》中的风景的绘制成果便跟罗工柳转战油画、留学苏联学习油画和试图写意化油画方面的决定和努力有关。在这些时刻中,罗工柳的职业和经历起到了重要推动作用。

如果没有去尝试画油画,罗工柳就不会以油画方式去画《毛泽东同志在井冈山》中的风景。建国之初,为了服务和教育广大

人民群众,全国各地有许多历史博物馆建立,这些博物馆为了获取藏品,纷纷提出了对于历史革命画的需求,后来《毛泽东同志在井冈山》的创作也是为了参与满足这种需要。1950年5月,中央美术学院组织教师完成文化部下达的绘制革命历史画的任务,参加人有徐悲鸿、王式廓、董希文、胡一川等等。²⁷罗工柳作为中央美术学院自1950年4月刚建立就参加了教学组织工作的人员,很有可能感受到身边注重革命历史画绘制的氛围。一年后,文化部成立了革命历史画创作领导小组,因为罗工柳亲自参加过整风运动,所以小组指定罗工柳画《整风报告》,并且要求形式为油画。²⁸罗工柳获得了第一次真正创作油画的机会,还按照自己的想法要多画一张《地道战》。郭文宁整理得到了罗工柳这两幅画的大量创作草图,要知道这两幅画是在一个月内完成的,创作者付出的心血可想而知,最后也确实为罗工柳带来巨大荣誉。这两幅画既继承了罗工柳此前木刻的创作经验,也昭示了罗工柳要在和平年代开启的新的创作阶段。

创作《毛泽东同志在井冈山》所追求的两个目标都在他留苏期间产生了萌芽,而他留苏的原因,与建国初的中苏文化交流相关。如果没有中苏交流的背景,那么罗工柳很难去到苏联学习油画。建国初期,在“一边倒”政策的时代背景下,在油画方面以对外派遣留学生和聘请外国专家来华指导或教学两种方式向苏联学习。此外还有对苏联油画的展览,例如在1951年北京举办的“苏联宣传画和讽刺画展览会”和“苏联青年军事画家作品展览”,郭文宁推断,当时在央美工作的罗工柳完全有机会看到这两个展览,如果情况属实,那么罗工柳一定会观察到“土油画”与真正的社会主义现实主义油画之间的差别。²⁹新中国从1950年开始派遣留学生,1953年提出了助教、讲师、教授、研究生等是优先派遣的对象方针,到1955年12月,共有1932名中国留学生被派往苏联留学,其中艺术类23人,之前任中央美术学院副教授与绘画系主任的罗工柳作为总领队带领队伍踏上前往列宾美术学院的旅程。³⁰

1955年,罗工柳已经39岁,他对自己能通过年轻人聚集的留苏考试表示了谦逊。³¹到达苏联以后,罗工柳在列宾美术学院的老师是当时苏联的全国美协的书记,这位老师对中国留学生很友好,他在看到了罗工柳的《地道战》《出击之前》后就判断罗工柳可以进行独立的研究,还为罗工柳准备工作室和申请研究经费。³²由此可见,罗工柳在留学苏联以前的短短一段油画创作和学习时间里,其实已经对油画创作有了很深的理解,这份以往的积淀让罗工柳在新环境换取到了意想不到的自由,而罗工柳没有浪费这份来之不易的自由。罗工柳对老师的一段话记忆犹深:“油画中最重要的是颜色,要学会用颜色表现美的东西。”³³这句话侧面说明了“土油画”的不足之处:画家缺乏对色彩美学的系统理解,只能按照以前受过的素描系统训练经验来照搬给油画创作。罗工

79.
23 罗工柳述;刘骁纯整理.罗工柳艺术对话录[M].太原:山西教育出版社,1999.12:
79.
24 罗工柳述;刘骁纯整理.罗工柳艺术对话录[M].太原:山西教育出版社,1999.12:
75.
25 陈琦编著.罗工柳研究文献集1[M].杭州:浙江大学出版社,2014.12:40.
26 罗工柳述;刘骁纯整理.罗工柳艺术对话录[M].太原:山西教育出版社,1999.12:
140.

27 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:62
28 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:63
29 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:79-80
30 郭文宁.“变”:应对与自觉[D].中央美术学院,2014:83.
31 罗工柳,李燕朝.美好的岁月留在我心中[J].侨园,1998.(01):34.
32 罗工柳,李燕朝.美好的岁月留在我心中[J].侨园,1998.(01):34.
33 罗工柳,李燕朝.美好的岁月留在我心中[J].侨园,1998.(01):34.

柳对老师的话受益匪浅，更加坚定了自己这次留学的任务——把苏联油画家们的真正本事学到手，为此全身心投入到了学习之中：留学期间从不回国，把进修生的补贴用于购买临摹需要的画布和颜料，在苏联各个艺术馆和博物馆之间穿梭，他后来回忆，这段时间最关键的成果应该是学会了以色彩来造型，并对在苏临摹了大量世界名画来丰富自己的创作实践感到满足。³⁴

罗工柳留苏时很关注描绘十月革命的作品，在感受到十月革命伟大的同时，萌发了想要表现中国革命的强烈欲望，回国以后就步行上了井冈山，在革命原址上深刻地认识到毛主席“农村包围城市”“枪杆子里出政权”的智慧、人民了不起的力量和井冈山作为中国革命走向胜利“起点”的意义，这无疑是创作《毛泽东同志在井冈山》的重要动机。³⁵回国后，罗工柳将留苏作品搞了汇报展览，这批作品在全国各个大城市巡回展出，轰动全国。³⁶笔者推断，这次展出为罗工柳带来的巨大荣誉很可能让国内艺术界和公众对于他将来的创作产生更多期待，接着文化中央会指定罗工柳创作新的大型革命历史画，这可能是后来创作《毛泽东同志在井冈山》的另外一部分动机。如果没有决定去苏联留学，罗工柳就接触不到这么醍醐灌顶的油画艺术指导，就不会接触到这么多国内接触不到的包括风景题材的油画学习资源，也不会有震惊他人的那次汇报展览，罗工柳接到新一批大型革命历史画创作的概率就会比原来小，《毛泽东同志在井冈山》就不一定会以现在的面貌诞生了。

罗工柳知道，在自己留苏即将回国的时候，国内已经开始了“油画民族化”的讨论。³⁷1956年董希文作了《从中国绘画的表现方法谈到中国油画风》并发表在次年的《美术》上，揭开了“油画民族化”讨论的序幕，潘天寿、倪貽德、刘芝明等人都参与到讨论当中。³⁸1958年开始的中苏交恶很有可能加速了这种情况。罗工柳在这个时候却还没有这番意向，他不太喜欢提“民族化”，并且对庸俗化、生搬硬套的“民族化”感到不满，强调应该去好好研究中国传统，也不要被概念框住，要去形成自己的创作个性。³⁹他认为欧洲油画的写实技巧是值得学习的，但中国人搞油画还得去研究中国传统艺术，从其中找到艺术规律运用到油画中去，将欧洲写实技

巧跟中国写意手法结合起来，从而提高反映生活的艺术性。⁴⁰罗工柳还提到过中国山水风景的写意经验与油画结合的想法：“中国山水画懂得和诗结合，叫‘画中有诗，诗中有画’，这对油画大有帮助。如果两者结合起来，会搞出新东西来的。”⁴¹《毛泽东同志在井冈山》中的风景便是罗工柳结合油画和中国山水画搞出来的，如果罗工柳没有对二者结合的合理性的思考，《毛泽东同志在井冈山》中的风景的油画部分和中国画部分很难和谐。

总之，《毛泽东同志在井冈山》及其风景的油画形式、油画技术基础、创作动机、中国传统审美等等要素来源于罗工柳在自己的不同阶段中所作的决定和为此进行的努力。

结论：罗工柳在《毛泽东同志在井冈山》中画的风景不是无源之水，无本之木。首先是在创作这幅画之前，罗工柳就有了很多画风景的经验。这些风景创作散布在罗工柳创作《毛泽东同志在井冈山》之前的各个创作阶段，并且按照时间顺序，后面阶段的作品有对前面阶段作品创作经验的继承和改善。《毛泽东同志在井冈山》中的风景的呈现结果是对以往风景创作经验的复合反馈。其次，罗工柳在此画中追求突破原有历史画模式的两个方面——淡化叙事因素和结合写实与写意都有自己的起源和发展过程：在叙事性上从为让群众一目了然而增强，到因为不满苏联的系统化叙事风格的不满而选择削弱叙事性；在结合写实与写意方面，从为抒发感情抛弃方法意识，到在画中使用灵活笔触乃至书法线条表现事物，再到着重吸收学习中国艺术写意规律，这个过程中也有对风景的探索，使得《毛泽东同志在井冈山》中的风景也成功做到了这两个方面。最后，此画中风景的创作还跟社会背景变化以及变化之下罗工柳的决定和为此的努力相关。罗工柳在新中国成立后需要大量革命历史画用于宣传的背景下第一次选择油画并获得荣誉，间接让罗工柳在中苏交流频繁的时期选择去苏联系统学习油画，对油画的理解更深；在苏期间被革命氛围所感染，罗工柳对表现中国革命产生强烈渴望；在“油画民族化”讨论的氛围中，罗工柳选择将中国传统艺术精华跟欧洲写实油画结合。可以说，《毛泽东同志在井冈山》及其画中风景的形式、技术、创作动机、审美标准都源自于他此前一次次的决定和努力。

34 罗工柳，李燕朝. 美好的岁月留在我心中 [J]. 侨园, 1998,(01):34.
35 罗工柳，李燕朝. 美好的岁月留在我心中 [J]. 侨园, 1998,(01):35.
36 罗工柳，李燕朝. 美好的岁月留在我心中 [J]. 侨园, 1998,(01):34.
37 罗工柳. 质朴的艺术诚挚的人格——胡一川画集序 [J]. 美术, 2000,(03):30.
38 郭文宁. “变”：应对与自觉 [D]. 中央美术学院, 2014: 129.
39 罗工柳. 质朴的艺术诚挚的人格——胡一川画集序 [J]. 美术, 2000,(03):30-31.

40 罗工柳. 基础生活遗产——一九八四年十月在我院的讲话稿 [J]. 齐鲁艺苑, 1985,(00):4.
41 罗工柳. 基础生活遗产——一九八四年十月在我院的讲话稿 [J]. 齐鲁艺苑, 1985,(00):4.

参考文献

- [1] 全山石主编；谷小波摄影. 罗工柳油画 [M]. 济南：山东美术出版社，2004.01：86.
- [2] 罗工柳述；刘骁纯整理. 罗工柳艺术对话录 [M]. 太原：山西教育出版社，1999.12：5，38，75-77，79，139-140，146.
- [3] 陈琦编著. 罗工柳研究文献集 1[M]. 杭州：浙江大学出版社，2014.12：40.
- [4] 钟涵，陈琦. 罗工柳与油研班——钟涵先生访谈 [J]. 美术研究, 2012(02):17.
- [5] 罗工柳. 我的想法 [J]. 美术研究, 1984,(01):7.
- [6] 徐里，詹建俊，邵大箴，等. 在美的意蕴中感知中国——写意精神作为中国油画内核 [J]. 公关世界, 2017,(10):22.
- [7] 罗工柳，李燕朝. 美好的岁月留在我心中 [J]. 侨园, 1998,(01):34-35
- [8] 罗工柳. 质朴的艺术诚挚的人格——胡一川画集序 [J]. 美术, 2000,(03):30-31.
- [9] 罗工柳. 基础·生活·遗产——一九八四年十月在我院的讲话稿 [J]. 齐鲁艺苑, 1985,(00):4.
- [10] 李冠燕. 红色年代的经典图像 [D]. 中国艺术研究院, 2013: 31-32, 36, 37.
- [11] 郭文宁. “变”：应对与自觉 [D]. 中央美术学院, 2014: 62-63, 75, 79-80, 83, 93, 99, 102-103, 129.