

学校代码： 10135
论文分类号：
学 号： 20104011022
研究生类别： 全日制

内蒙古师范大学  
硕士学位论文

内蒙古风景油画与内蒙古地域性文化研究  
——以妥木斯、朝戈、苗景昌为案例

Inner Mongolia scenery oil painting with regional culture  
re--- to TuoMuSi, ChaoGe, MiaoJingChang as a case

学科门类： 艺术学  
一级学科： 美术学  
学科、专业： 美术学  
研究方向： 油画风景艺术研究  
申请人姓名： 包胡其图  
指导教师姓名： 王治平 教授

二〇一三年 六月十日

## 独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人为获得内蒙古师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。本人保证所呈交的论文不侵犯国家机密、商业秘密及其他合法权益。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示感谢。

签名：包胡其图

日期：2013年 6月 10

## 关于论文使用授权的说明

本学位论文作者完全了解内蒙古师范大学有关保留、使用学位论文的规定：内蒙古师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，并且本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。

保密的学位论文在解密后也遵守此规定。

签名：包胡其图

导师签名：王治平

日期：2013年 6月 10



Y2348903

## 中文摘要

内蒙古油画的历史上诞生了著名的草原画派，而草原画派并不是指画家们的作品都是描绘内蒙古草原风景风俗，是指他们的作品都是以内蒙古草原这个母体作为艺术创造的源泉，当然在他们的作品中都包含了画家自身对草原地域性文化的理解。地域性文化当然也成为影响内蒙古草原画派的画家们进行风景创作的一个重要因素。近些年的内蒙古风景油画更加拓宽了草原画派的表现领域，其中朝戈将目光拓展到内蒙古的其他地域，赋予简单的风景深厚的思想，苗景昌也在表现内蒙古地域文化的画面语言和技法方面有自己的创新。

妥木斯的油画作品，特别是描绘内蒙古草原的风景作品充满了内蒙古草原的地域文化，不仅仅在景色本身，更在他的画面传达出的民族气质。妥木斯广泛借鉴中国画、版画、岩画、壁画、浅浮雕等造型技法，并成功运用到自己的画面中，甚至如篆刻、太极拳、中医、京剧、古诗词等边缘学科也成为妥木斯油画借鉴的源泉。从画面的语言、空间、色彩色调和意境表达各个方面展现内蒙古草原地域文化的特征。

朝戈的油画是对内蒙古风景油画题材的一个拓展，他将绘画的地域拓展到内蒙古的克鲁伦河、鄂吉诺尔湖、阴山等地；色调也由内蒙古草原画派常用的色调拓展到土黄、土红等色调；更富特点的是朝戈在作品中力图回到静态，是跳出具体的声音和运动细节，在整个画面背后是一种历史的沉寂的静态。朝戈的作品是写实的作品，没有夸张的表现，没有欲望的宣泄，只是一种解读，一种对蒙古族历史朴素，庄严，严肃的解读。

苗景昌的内蒙古风景油画也以自己的风格展现到了大家面前，他将内蒙古油画的地域性扩展到内蒙古西部的“圪梁”地带，色彩色调借鉴了中国画和印象派的装饰色彩。他将风景绘画的视角放到了对内蒙古化石的描绘，这不仅是画家对自然生态的人文关怀，也是画家探寻内蒙古地域性文化历史深度的方式。

**关键词：**内蒙古草原，风景油画，地域性，妥木斯，朝戈，苗景昌

## ABSTRACT

Famous oil painting's history was born in Inner Mongolia grassland painting, while grassland painting works does not mean that artists are depicted in Inner Mongolia grassland scenery customs, refers to the work they are in the parent as the source of artistic creation, Inner Mongolia prairie, artists in their works, are included, of course, their understanding of grassland region culture. Regional culture, of course, also become Inner Mongolia grassland painting painters of landscape creation of an important factor. In recent years in Inner Mongolia scenery oil painting more widens the behavior field of grassland painting, including ChaoGe will look to expand to other parts of Inner Mongolia, gives a simple scenery deep thoughts, MiaoJingChang also Inner Mongolia regional culture of expression of image language and techniques have their own innovation.

TuoMuSi paintings, especially to Inner Mongolia grassland scenery work full of grassland in Inner Mongolia regional culture, not just the scenery itself, in his more images to convey the national temperament. TuoMuSi widely draw lessons from traditional Chinese painting, prints, paintings, murals, bas-relief modelling technique, and successfully applied to the image of himself, even as seal cutting, tai chi, Chinese medicine, Beijing Opera, also become edge disciplines such as ancient Chinese poems TuoMuSi painting reference source. From picture language, space, color tone and artistic conception expression aspects show steppe of Inner Mongolia regional culture characteristics.

ChaoGe in Inner Mongolia scenery oil painting is the subject of the painting of a extended, he will be painting the kerulen area expanded to the Inner Mongolia, hubei auspicious Noel lake, mountain, etc; Tonal also by the Inner Mongolia grassland painting commonly used red color to yellow, earth tones such as; More rich features ChaoGe tries to return to static in his works,

is out of the sounds and movement of the specific details, in the picture behind the static is a history of silence. ChaoGe works is realistic, no exaggerated performance, not the desires of anger, is a kind of interpretation, a kind of Mongolian history, simple, solemn, serious reading.

MiaoJingChang Inner Mongolia scenery paintings also show in front of everyone in their own style, he will be painting in Inner Mongolia region extended to "Ge beam" in the west of the Inner Mongolia region, the adornment of Chinese paintings and impressionist color color tone for reference. His landscape paintings "perspective on the depiction of Inner Mongolia fossils, it is not only a painter to the natural ecological humanities concern, is the painter way to explore the Inner Mongolia regional cultural and historical depth.

**Keywords :** in Inner Mongolia grassland, scenery oil painting, regional, TuoMuSi, ChaoGe ,MiaoJingChang

## 目 录

引言 .....	1
一、地域文化对内蒙古草原风景油画创作的影响 .....	2
(一) 风景油画中的地域性 .....	2
1、油画中地域性特征来自自然风景 .....	2
2、地域性特征是风景创作的独特素材 .....	3
(二) 内蒙古风景油画地域性研究的价值 .....	3
1、内蒙古草原画派的风景区发展 .....	4
2、在地域性描绘中赋予艺术精神 .....	4
3、地域性特征在风景油画中的表现 .....	5
二、妥木斯的风景区油画中草原地域性文化的表现 .....	6
(一) 妥木斯油画风景作品的造型语言 .....	6
(二) 妥木斯油画风景作品的构图特色 .....	7
(三) 妥木斯油画风景作品中色彩色调的草原地域性文化 .....	8
(四) 妥木斯油画风景作品中抒情的草原地域性文化 .....	9
三、朝戈的风景区油画中草原地域性文化表现 .....	10
(一) 朝戈内蒙古风景油画的灵感源泉 .....	10
(二) 朝戈内蒙古风景油画的地域性特征 .....	11
(三) 朝戈内蒙古油画中色彩的表现方法 .....	12
(四) 朝戈风景油画中展现的精神气质 .....	13
四、苗景昌风景油画中的内蒙古地域性文化 .....	14
(一) 风景创作内容的定位 .....	14
(二) 创作手法的迥异 .....	14
(三) 画面中的装饰性色彩 .....	15
(四) 内蒙古地域性文化的拓展 .....	16
结语 .....	18
参考书目 .....	19
致谢 .....	20

## 引言

德国历史哲学家斯宾格勒说：“我看到的是一群伟大文化组成的戏剧，其中每一种文化都由原始的力量从它的土壤中勃兴起来，都在它的整个生存期中坚实地和诞生它的土壤联系着；每一种文化都把自己的影响印在它的材料，即它的人类身上；每一种文化各有自己的观念，自己的情欲，自己的生活、愿望和情感，自己的死亡。这里是丰富多彩、闪耀着光辉、充盈着运动的，但理智的眼睛至今尚未发现过它们。”<sup>①</sup>是一个民族的文化反映着一个民族的审美意识。蒙古族的审美意识和地域性文化也深深地影响到内蒙古油画家的创作。内蒙古油画家们深深知道：在画面中必须有包含自己民族精神的地域性文化，画家们在探索内蒙古草原油画的创作道路上，努力从平凡的草原游牧生活中发现自然的美，从蒙古民族传统美术中汲取养分，创造自己的独特艺术语言，创作出无论在题材、形式语言、色彩色调还是在意境精神上都统一的极具地域文化的油画作品。

---

<sup>①</sup> 斯宾格勒，《西方的没落》[M]，北京商务印书馆 1991.

## 一、地域文化对内蒙古草原风景油画创作的影响

地域性文化是指某个地理地域的特色性区域文化,这种文化只存在某个地域的范围内,例如我国的少数民族文化:内蒙古草原文化、纳西族传统文化等等。这类文化一般体现在该民族的民俗上,表现形式多种多样,当然艺术是其中一种突出的表现形式,内蒙古的油画在建国后形成了著名的内蒙古草原画派,该画派以表现内蒙古草原的地域性文化为主要内容,并创新出一系列独特的表现手法。

### (一) 风景油画中的地域性

#### 1、油画中地域性特征来自自然风景

风景油画主要是以描绘室外大自然的客观景物为内容,在画面中融入画家主观的精神情感,并最终传达给观者的绘画。绘画难的不是技法,而是建立在技法之上的画家独到的艺术思想和艺术创新。风景画不是对客观景象的简单模仿,而是艺术家面对自然景物的过程中情感的融入。要能够从心灵深处与大自然沟通,才能借描绘景物抒发自己的情感,所谓“望秋云神飞扬,临秋风思浩荡”,在某种层面上风景绘画创作和风景诗文的创作有异曲同工之效。画家在情景交融中,主观的情感得到抒发和表达,正如诗歌有豪放派、婉约派之别,画家情感的表达与流露方式也因人而异:有的画面写实、厚重;有的画面简洁、概括;有的画面善用点线面的构成元素,有的画面善于借用中国画是写意笔法,有的画面善于表现类似西方印象派的浪漫夸张的色调,有的善于表现出如壁画或版画的斑驳效果。可谓异彩纷呈、风格迥异,在众多影响画家情感的因素中,不可小觑的是地域文化的影响。

风景画来源于自然环境,自然环境是风景画取之不尽用之不竭的素材。而使两者产生关联的是画家,是人。从广义上讲,风景画的受众人群都对自然环境有着真实的感受,因为自然环境直接影响着置身其中的人们,人们的生存状态、生活生产、发展繁衍以及个体的身体外貌、气质和性格、精神状态和好恶等,人与人之间的交往方式,最终形成了具有地域性特征的风俗习惯,种群性的群体信念和价值观,和自然生态相符的审美意识。这就是所谓的“一方水土养一方人”,特定的地域环境会表现出独特的自然风貌特征,逐渐孕育成形特定的群体性审美意识,作为群体中的个体当然也会受到影响。画家独具的敏感观察意识在这方面尤为明显。

## 2、地域性特征是风景创作的独特素材

地球上由于不同的经纬度和海陆特征导致每个特定的地理位置都呈现出独特的地理风貌。自然风景中的气候、光照、空气、雨水，整体感觉等等，这些客观因素对当地生活的人群造成了一种类似习惯的感觉。但是就画家而言却时常会被深深的触动，因为自然环境中的诸多因素在画家眼中经过提炼，再经过内心的沉淀，和画家气质性格相符角度的感觉被反复的加强，某种图像符号的不断的加强，某种图像符号逐渐弱化消失，构成新的主观性的景色模式的定式，进行艺术加工后创作出属于画家自己的风景印象画，画家的创作离不开地域性。

画家在风景创作中不管是选择自然景观还是人为建筑物作为创作素材，这些素材都会受所在地的气候环境因素和人文条件的影响，所以创作风景中会带有有明显地域性特征：中原及周边地区多会描绘气势磅礴的泰山、嵩山、华山、太行山等等，东北风光多是山地、林海和雪景的题材；江南水乡常常以河道纵横，稻田广布表现其典型的温润秀丽；寸草不生、干渴黄土地和连绵起伏的黄土窑洞建筑是西北地区的典型特色。题材的地域性特征只是素材的个性化因素，成熟的画家要能从地域性题材入手，结合他的表现手法最终呈现出他的艺术风格。风格在创作中涉及主观因素和客观因素，画家自身受自然环境、家庭环境、教育环境影响形成的独特的生活体验和性格喜好，是促使画家艺术风格形成的重要原因，画家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次的联系。

画家对地域文化的认同，可以带来画家对艺术作品和艺术现象中地域文化存在的价值评估。艺术是在探索中不断寻求出路，在变化中前进，中国风景油画也在不断的探索中走向了多元化道路。风景油画在中国发展就要展现中国的地域性，因为在中国的几千年的文明、悠久的历史，已然形成了中国独特的地域文化，所以中国风景油画民族化的立足点就是文化、地域、历史背景与本土文化的地域特色的结合。

画家只有扎根于本地域、本民族的艺术，才能展现独有的、突出的并且是无可代替的个性。西方油画语言要学习，也要批判继承传统，要把西方油画艺术建立在中国本土的生活根基上，用广博的东方文化修养的提高作为摆脱国外当代艺术标准束缚的力量。要鼓励艺术家形成个人的面貌，才能在中国这片土地上真正扎下根来。

### （二）内蒙古风景油画地域性研究的价值

妥木斯在文章《抒情的内蒙古和内蒙古的抒情》中提到：“这里指的内蒙古，显然不是全自治区的面貌和状况，不是地理所提供的一切特征，而是历史遗留下的一个

为人们深记在脑海里的民族特征的代表印象——辽阔的草原、从事畜牧业劳动的蒙古族牧民和他们活动的痕迹。”<sup>②</sup>实际上已经将内蒙古草原画派描绘的地域进行了明确的说明。

## 1、内蒙古草原画派的风景画发展

内蒙古草原广阔无垠，北方游牧民族的祖先曾经在这里生活繁衍，同时创造了独特的草原文化。契丹时期的绘画就展现出北方草原画派的风貌，虽然北方草原画派的概念在我国画史上没有得到确立，但它确实留存下来的作品和艺术风格影响了后代的草原绘画。特别是契丹族发展了具有地域特色的游牧文化，使以游牧生活文化为表现的内蒙古草原地域性油画风景成为内蒙古风景油画中重要的发展内容。

随着新中国的建立，万象更新，内蒙古自治区的艺术家的艺术水平得到了进步和发展的空间，创作出了一大批反应草原地域内牧民的新生活的好作品。内蒙古草原富有地域特色的风景画也成为广大人民认识草原，认识内蒙古的窗口。上世纪60年代初，妥木斯带着在中央美院学习到的高超绘画技艺回到家乡，深刻影响了青年一代油画学子，甚至影响到比他年长的一代画家。1981年，妥木斯在北京举行妥木斯油画展，轰动了全国，艾中信先生看完展览后说：“我们感到内蒙古的草原画派已在形成！”<sup>③</sup>无论是“北方草原画派”还是当代内蒙古“油画草原画派”，都具有特定的地域范围，绘画创作的作者基本上都生长在北方草原，自小耳濡目染对草原的地域性特征不但了然于胸，而且融合到了个体的气质风格之中。在画作的内容方面，最直接描绘北方草原的自然景物，辽阔的草原与绵延的峰峦的风景画一直是体现内蒙古草原地域性的主要创作内容。在绘画技法上，油画家们则是采用了丰富多彩的表现形式，有借鉴中国画中远近法的构图以线造型的方法，有以焦点透视为主的块面结合的方法。有在线描技法上将中西画法有机结合，有借鉴版画、壁画效果表现的。

## 2、在地域性描绘中赋予艺术精神

内蒙古草原画派的画家们一直恪守着尊重感受，将自己的艺术建立在自己真实感受的基础上，凭着他们对草原生活的独特理解，创作出一幅幅饱含深情的作品。当然，本文之前已经论述过特定的地域环境能够造就出独特的民族审美意识，而感受敏锐的艺术家首当其冲的成为这种审美意识的感受者和表现者。

在上世纪80年代西方艺术思潮强烈冲击和新的美术潮流泛滥中，内蒙古的画家

<sup>②</sup> 妥木斯.《抒情的内蒙古和内蒙古的抒情》[J].《美术》美术杂志社, 1987.09 期

<sup>③</sup> 妥木斯.《抒情的内蒙古和内蒙古的抒情》[J].《美术》美术杂志社, 1987.09 期

们经过迷茫、困惑和失落到冷静的思考。认识到自己熟悉的草原才是自己创作永远的母亲，要坚守内蒙古草原地域性特色并聆听自己内心真诚的呼唤，才能创造出具有民族特色和个性时代精神的艺术作品。要画好具有内蒙古草原地域性特征的风景画，油画家们就要走进草原，到草原这个大自然中去与它建立身心的联系，朝看飞鸟暮归还，将草原上的阴晴风雨、霜冻寒暑都深刻体会，在客观世界的感受中与主观心灵世界碰撞，相互引导，最终转变成和自己心灵映照的新的情感。这一新情感根源于内蒙古的广袤草原，它自然会带着内蒙古的民族特色和地域性。

### 3、地域性特征在风景油画中的表现

内蒙古草原画派的画家们一直扎根于草原地域性这一母体，在艺术创作中努力结合新的语言，营造新的语境。语言在画家们的创作中成为主体精神的异化形式。蒙古族传统美术具有地域性民族特征，表现出蒙古族独特的审美取向。纵观内蒙古传统艺术表现语言主要有实用性和美的统一、制作的随意性、物质和自然美的运用以及原发性等特点。首先，蒙古族传统美术很巧妙地把实用和美统一起来。普通的牧民在游牧生活中创作出方便生活和美化自己的带有艺术性的作品，当然也表现了他们自己的信仰、思想和感情。这些作品有器具上的图案、壁画等等。当然在蒙古族艺术作品制作中也带有很大的随意性，这种随意性表现在作品中是一种简洁大方带有夸张抽象的装饰美感。阴山岩画中随意描绘的形象各异、大方夸张、装饰性很强的景物不但传达出制作者们的讯息更表现出制作者们的审美心理。物质和自然美的运用在内蒙古民族美术中也是一大特征，这一特征重点在材料的运用上，草原上地域性的景物丰富多彩，几乎都可以作为表现对象，原始材料与自然美的结合表现在所选用的天然材料的自然纹样、肌理、光泽和硬度等特点。比如羊绒地毯，套马杆，带有自然纹样肌理的熟皮制皮囊、靴子、动物的骨雕等等。蒙古族传统美术也具有现实社会生活的原发性特征，内蒙古游牧生活中的草原和牧人的典型存在形态永远是内蒙古草原油画的原发性根源。

蒙古族传统美术影响了当代内蒙古草原画派中的油画风景创作，画家们在创作中不但继承了蒙古族传统美术的优良传统，也在继承和借鉴中走出了具有自己独特艺术风格和思想内涵的作品，就内蒙古风景油画这个角度而言，就有众多的艺术类型，在老、中、青三代人中本文选择了妥木斯、朝戈和苗景昌的艺术思想和主张结合他们的作品说明内蒙古草原风景油画中地域性特征的表现形式和效果。

## 二、妥木斯的风景油画中草原地域性文化的表现

蒙古族传统美术的丰富资源是当代内蒙古油画风景创作极好的灵感基础,内蒙古油画家们在风景创作的表达形式上吸收了蒙古族阴山岩画、古代寺庙壁画、传统剪纸、传统民族图案的造型元素,也借鉴了中国画和版画等国内外艺术种类的造型语言,在作品的风景画面造型、风景空间透视、景物构图布置等方面表现出具有简洁夸张的造型、粗犷写意的线条、古朴斑斓的肌理、强烈的装饰感和剪影化效果等。

内蒙古草原画派的领军人物妥木斯 1932 年出生在内蒙古土默特川,他的草原油画作品是整整启迪了几代内蒙古油画家,画面中不断改变的造型语言更是值得我们每一位学习油画造型语言的学生深入研究。

### (一) 妥木斯油画风景作品造型的语言

妥木斯一九五八年从中央美术学院毕业回到内蒙古以后当然也用传统的油画技法创作了大量的作品,如《夜深沉》《朝鲜妇女》《王若飞和三毛》等,但是血液里蒙古族的广阔气质和对其它艺术种类的深入研究,让妥木斯感到传统的油画语言不能充分展示内蒙古草原地域性特征,更不能突出中国油画的民族性,所以妥木斯就开始尝试用不同的艺术语言进行创作,他从中国画造型语言中借鉴大写意的手法创作,作品



图 1-1 《冬至》

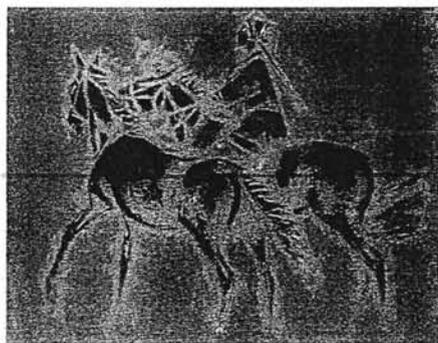


图 1-2 《漫步》

《冬至》(图 1-1)可以清楚的看到妥木斯在油画技法上的探索。画面背景舍弃传统油画的远景,采用中国画的空白表现天地的空远。采用书法篆书用笔以锥画沙的力度写出树干,以草书用笔写出在狂风中飞舞的树枝。简练的笔触描绘出一匹寒冬中的野马,马鬃和马尾也在风中随风飘动。这幅画的价值到底何在?我想妥木斯的这幅作品

的价值之一就是以创新的艺术语言结合自身对草原上蒙古族民族性的理解,将草原的地域特性淋漓尽致的表现出来。妥木斯不仅成功的将中国画的造型语言融合到内蒙古风景的地域性描绘中,还成功的将版画、岩画、壁画、浅浮雕等造型技法运用到画面中,甚至篆刻、太极拳、中医、京剧、古诗词也成为妥木斯油画借鉴的源泉,在他的风景画中成功展现出来。

大约3万年前,中国北方游牧族人就开始用图形语言以岩画的形式交流信息、表达情感。内蒙古巴彦淖尔地区的阴山岩画是我国最早的岩画,妥木斯也受到阴山岩画造型特征的影响,在造型上追求景物的基本特征和二维平面化的空间效果。如妥木斯的作品《蓝鬃马》《制》《午后的风》等作品,借鉴阴山岩画中单纯简洁的造型,和如同昭陵六骏的浅浮雕立体感,还有画像石、画像砖的拓片效果。作品《漫步》(图1-2)中采用浅浮雕明暗表现两匹马和牧人形象,造型简洁、动感十足。周边用红色平涂,画面中背景虽然舍弃了深度空间,但是更突出了主体物的质感和动态。

## (二) 妥木斯油画风景作品的构图特色

妥木斯早期的油画作品可以很清楚的界定出是人物画还是风景画,但是大概从上世纪90年代起,就很难区别了,因为妥木斯已经将作画的重心由基本的形象表现转移到了油画语言的地域性创新上,当然妥木斯自己说,由于造型结构太过强大,没有办法丢掉,所以他扔掉了空间深度。而空间深度的表现在草原题材作品中,主要表现为人烟稀少的广阔无垠的草场、更为广阔的天空和随意来去的白云,蒙古族的游牧生活中所需的简便工具、易于支架收起的毡包,这些景物也曾经在妥木斯的作品中被他进行过画面构成式的创新,平缓的地平线上,几点小人或牛马,这种画面构图形式甚至成为一种典型的草原风景模式。如作品《宵》《雨》《紫色的斜坡》《牛列》,妥木斯通过画面中表示牛、羊、马、蒙古包等景物作为画面中的点,用路或地平线提炼出线,以线切割出天、地和云的块面,以画面构成形式组合描绘出了草原游牧生活的情景。而舍弃掉背景的作品以简单的统一色块作为画面的背景,在背景与形体之间精心的安排虚实关系的对比,出挑生动地表现人物与马,甚至只有马的轮廓和动态,使画面中的主体物处于既有自身结构变化又和谐的整体,画面显示出简洁拙朴的平面浅浮雕化特征,这样的艺术形式语言凸显了蒙古族民族气质和非凡魅力,

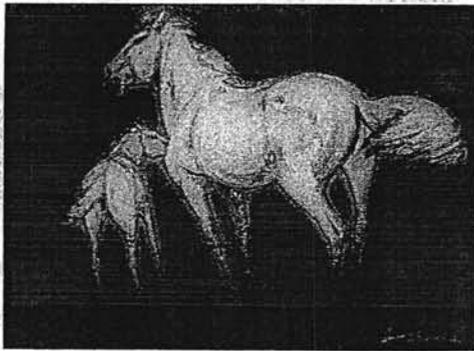


图 1-3 《母子》

是妥木斯对本民族文化艺术深层的挖掘和深刻领会。作品《冬至》《三匹喝水的马》《母子》《两匹白马》《秋》都是这种典型的画面构成，作品《母子》（图 1-3）表现的是一匹母马和她幼小的小马驹，它们亲密的站在草原上，母马在风中甩动尾巴嘶鸣，小马驹撒娇的把头伸向自己的妈妈，画面的背景是平涂的群青色，代表了一望无垠的草原，画面处理的关键是主题物的外轮廓，妥木斯在用类似中国画的墨线的黑色颜料勾勒后，又用与背景的对比较强的黄色和红色再次勾勒，马的最外层用比背景浅的色彩再次勾勒，特别是马脚在妥木斯的画面中都是以隐没在草中的形态画出来，以这种效果表现马匹是在草原的环境之中，是一种意象表现。

### （三）妥木斯油画风景作品中色彩色调的草原地域性文化

妥木斯很重视画面色彩的运用，色彩的表现力很强烈更带有丰富的感情。每个民族由于地域、文化的不同，在生活中形成了具有地域特色的色彩喜好。

草原上蒙古族的色彩来自大自然，蓝蓝的天空、洁白的云朵、青青的湖水，金色的阳光、火红的落日，银色的月光，四季变化色彩的草原，使蒙古族对白、青、红、金银色十分偏爱，当然在蒙古族人民心中每个颜色都有着不同的象征意义。白在蒙古族文化中被蒙古人视为可敬和真诚的象征，代表着纯洁和高尚；青色在蒙古族中代表着生命旺盛、永恒的意义；在蒙古族中红色寓意温暖、热情、奔放。另外，金银除了可以代表日月之外，受元朝以前匈奴、契丹喜爱用金银装饰的传统影响，蒙古族人也很偏爱有光泽感的金银色。当代内蒙古油画家在创作中，也很喜爱运用这些传统的民族色彩，妥木斯很喜爱用白色表现草原上嘶鸣的蒙古马，常常令我想到“白马啸西风”这句话。

当然妥木斯的油画风景作品的色彩不能仅仅用几种颜色就能概括，他在上世纪 80 年代创作出了成为草原画派色彩特征的丰富灰色调，画面在整体协调色彩基础上，局部的小块色彩通过相互间的明度、纯度、冷暖的对比，使画面呈现出既恬静、端庄又不失动感、活泼的视觉效果。作品《系》（1-4）是妥木斯早期的作品，还属于较传统的风景油画，但是在画面的色彩色调上已经可以明显的看到妥木斯着力将色彩由写实转向写意的变化。画面构成简单，由灰黄色的草地和灰白色的天空组成，天空的云彩也染成了偏灰的土黄色，在地平线上向音符一样排列着勒勒车、马和牧民，马的色彩是较重的马，牧民身上的蒙古袍采用和画面色彩对比的灰紫色，鲜黄的腰带有着色彩的跳动感。而上世纪 90 年代后妥木斯在简化了画面构成后，灰色调的感染力已经不能达到简单画面的需要的色彩感染力，所以妥木斯也将色彩和色调进行了大的修改，选择了比较高纯度的色彩，作品《两匹白马》（图 1-5）采用了饱满均衡的构图，

画面在近似于黑色的深色背景中，有两匹雪白的骏马，仰首嘶鸣，如果只是黑白两色，画面的色彩感染力会降低很多，毕竟不是中国水墨画，油画的色彩也是需要突出表现的一项，妥木斯选择了红色在黑色背景上表现出如劲草似火焰的形态，带着风的方向将白马包围。

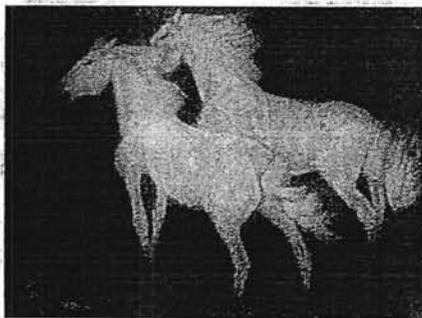


图 1-5 《两匹白马》

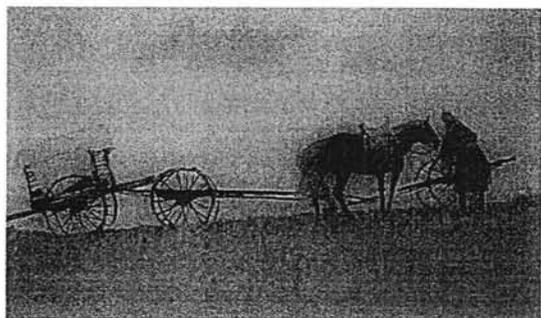


图 1-4 《系》

马和白色是最具有蒙古族文化内涵的视觉符号，也是妥木斯最钟爱的表现内容和形式。我常在想，可能白马就是妥木斯的化身，他将自己对草原的感情寄语到草原的精灵——白马的身上，表达的是自己内心对草原的深情。

#### （四）妥木斯油画风景作品中抒情的草原地域性文化

妥木斯简约、平面的造型中表达的是一种民族文化的传承和现代感的追求，更是本民族的情感色彩和民族精神的表现。妥木斯一直倡导抒情的内蒙古和内蒙古的抒情，抒情性在他的作品中是永恒的情感追求和意境表达。内蒙古蒙古族把草原上的骏马看作英雄气概的象征，画家们更在画面中赋予马以英雄般的气质，这种符号化、拟人化、抒情化和诗意化的表现在妥木斯的作品中比比皆是。我喜欢蒙古族的传统音乐，所以喜欢将妥木斯的作品比作为蒙古族音乐。妥木斯早期较为写实的作品传达出一种悠扬的抒情性，就像蒙古族的长调，而妥木斯后期的作品绘画语言变得强烈，就像蒙古族的呼麦，抒发出低沉浑厚的感染力。

### 三、朝戈的风景油画中草原地域性文化表现

朝戈，蒙古族，1957年1月出生于呼和浩特，祖籍内蒙兴安盟索伦。朝戈是新中国建立后出生成长的一代人，这一代人的经历是最丰富的，特别是在成长其间经历了文化大革命，文革对人性的冲击是我们这代人无法想象的。朝戈在二十多岁时又恰逢文革后的改革开放，西方思潮洪水猛兽般的洗刷吞噬当时的中国年轻一代，他们思想意识上的落差也是我们这一代无法经历的。诚然，我也不曾有幸结识朝戈，但是对他的作品的喜爱和关注让我有很多感慨，我认为朝戈的作品表现出了他们那代人循规蹈矩的外表下火烈炙热的心，他们力图在作品中展现精神世界的感染力。出生成长的草原带给朝戈对自然与人之间的独特理解，草原地域性文化的影响促使他将风景画上升成为一种人文主义的象征性艺术，并且不得不重点提出的是朝戈在继承草原画派的同时更有创新，他将内蒙古风景油画的表现地域扩展到草原周边的山峦和丘壑、湖泊和河流，展现出内蒙古更为广阔的地域空间。

#### （一）朝戈内蒙古风景油画的灵感源泉

上个世纪80年代后期是中国美术面向西方开放后的一个剧烈变革时期，朝戈也处在当时的艺术潮流中，他始终坚持架上绘画，坚持对真正意义上的油画本体语言进行研究，是中国“新古典主义”代表画家之一。中国的“新古典主义”形成带有历史的原因，文化大革命对人性的颠覆和泯灭，导致人们对信仰的怀疑和丧失，所以画家们以西方古典主义的油画语言作为研究对象，强调完美语言，歌颂纯真人性又因为对政治的恐惧而始终与现实保持一定距离。朝戈的作品《坐在椅子上的女人》《盛装》《海》《眼睛》《红光》等，被认为是新古典主义的典范之作。画家不在固步自封的将眼光和关注放在自我意识的层面上，而是去关注当代中国整体的开放和人性的苏醒及人类社会根本的人文精神理念。大多数人和评论都关注的是朝戈的人物画，但是我认为如果要研究他的人物画，首先还是要对他的风景画做一下研究，因为朝戈的人物画作品的精神内涵来自内蒙古草原风景及草原周边风景和内蒙古地域特征文化。而且，风景油画也是本文的研究目标。

朝戈自小喜欢绘画风景，他说：“我少年时代对自然的印象就远远深于对人的印象。”<sup>④</sup>从自上个世纪80年代以来，朝戈又几次到内蒙古草原和草原周边的阴山等地，试图挖掘内蒙古原野辽阔的地形地貌蕴含的特有的诗意，内蒙古的克鲁伦河、鄂吉诺

<sup>④</sup> 尚扬主编，《朝戈》[M] 武汉：湖北美术出版社 2001.75

尔湖、阴山等地都留下了他的脚步。所以在作品中朝戈才能将广阔的风景与人类思想史的深邃底蕴结合起来，画面凸显出对大自然的崇敬与神圣感。

## （二）朝戈内蒙古风景油画的地域性特征

蒙古族文化主要来源于草原，具有独特的人格特征，为了探究蒙古民族的历史和文化源头，朝戈阅读了蒙古史诗《江格尔》，他认为史诗《江格尔》具有浪漫性的蒙古语言特征。蒙古民歌也是朝戈老师极为喜爱的艺术形式。内蒙古草原给了朝戈启示和灵感，他的绘画表达了他对内蒙古草原的感情，在他笔下的内蒙古草原的构图形式是简单的，简单到几乎只有天和地。但是天空中往往涌动着白云，草原的地面上也布满了小丘和沟壑。其实真实的草原并不是一马平川的平坦，而是布满起伏，可是也不是真如朝戈笔下如此丰富的变化，我认为朝戈是将内蒙古草原风景进行了人性化分析和拟人化处理。作品《沉静的云》（图 2-1）中，以几乎横向中分画面的地平线将画面分割成天和地两部分，地面上的草地、缓坡简单的进行了划分，天空和云彩是画面的重点，草原上的云就像人的性格，有的忧郁、有的明朗、有的沉静、有的活泼，当然云朵也会影响彼时彼刻人的心境。



图 2-1 《沉静的云》

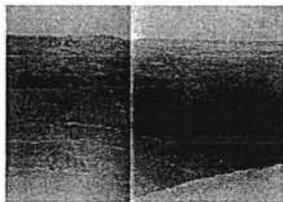


图 2-2 《阴山远行》

有时候我坐在草原上，天空晴朗，干净的没有一点瑕疵，突然某一处天边涌出一点云，有时候是一小片一小片的出来，有时候是铺天盖地的一下挤满了天边。那一小片一小片的飘过来飘到头顶，云朵的影子也在草原上一片一片的移动着，往往此时，我的心情也会随着云朵飘荡。《沉静的云》作品中就是描绘的从天边飘来的云，一朵一朵，沉稳的走过。作品《阴山远行》和《克鲁伦的阳光》是另一类作品，如果天空是蒙古族人性情的表现，那么草原的地形地貌就是蒙古族的历史，阴山是内蒙古草原上的一座山脉，流传甚广的《敕勒歌》“敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”是阴山的名片。阴山的蒙古语名字为“达兰喀喇”，意为“七十个黑山头”，阴山北坡则较为平缓，接着草原。朝戈的《阴山远行》（图 2-2）描绘的是阴山的缓坡，一层一层错落的缓坡由近及远在慢节奏中逐渐加快，又

由左边向右边减缓，地平线是较弱的边线，和天边的云朵一样发着光芒。克鲁伦是一条河的名字，蒙语译为“光润”之意，取其转意“发扬光大”而命此河名。也被称为蒙古族的母亲河，克鲁伦河流域是中国古代游牧民族优良的牧场，铁木真也是在这里艰难的成长，开始了“一代天骄”的漫漫长路。画作《克鲁伦的阳光》(图 2-3)将草原上的阳光的脚步描绘的很清晰，好像是另一条地平线，将地面分割成两部分，曾经在这片土地上发生过的历史也是

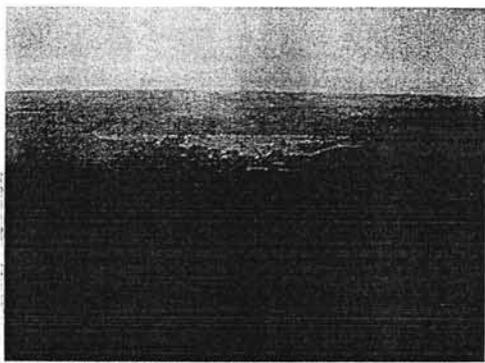


图 2-3 《克鲁伦的阳光》

每一天的阳光一点一点走过的历史。如果听一听蒙古民歌《克鲁伦河》也许就能对这幅画有更深层的理解。朝戈还描绘了《母亲湖》《深色的风景》等内蒙古地貌的风景作品，拓展了内蒙古草原画派原有的描绘内容。

### (三) 朝戈内蒙古油画中色彩的表现方法

朝戈的风景油画的表现风格是一种在写实基础上的意象追求，他的作品中没有表现主义的粗犷笔法，而是独特的含蓄语言，甚至有些运用了坦培拉的技法，亚光的效果给了画面呼吸的力量。朝戈在进行精心的构图之后，色彩上以一种平行推移的手法，以色彩微妙复杂的过渡手法扩展到整体画面。朝戈油画风景画作的色彩倾向是借鉴了古典壁画的用色效果，表现出内敛与沉稳的感觉。他一改传统写实草原油画在用色上以绿色调为主的习惯，选择了偏灰的土黄、土红色调为自己内蒙古风景创作的主要色调。

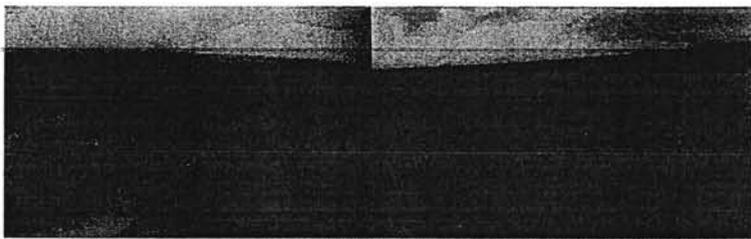


图 2-4 《蒙古风景史诗 额尔古涅坤》

土黄、土红这种大地的颜色往往给人一种厚重的沉积感，正好符合朝戈对内蒙古久远历史和地域性文化积淀的表达目的。例如作品《蒙古风景史诗 额尔古涅坤》(图 2-4)采用了土黄和土红的色彩描绘大面积的秋季枯草的草原，在广阔的枯草地上数不清的有人和车马走出来的路，有的笔直，有的弯弯曲曲，但是都是朝向同一个远方延伸，

这就是不同时代留下的历史痕迹，“条条大路通罗马”，道路的尽头，在地平线的那一边，一团厚重的祥云正以排山倒海之势涌动出来。当然，在色彩上它可以作为由暖色的草原转向较冷的蓝绿色天空的过渡，同时，从画面的意义上也是象征了蒙古民族向往的美好生活一直存在，而且比任何时候都更加强盛。作品《红色》（图 2-5）在构图上依然是水平构图，但是大面积



图 2-5 《红色》

层叠的云彩加强了天空的深远感。画面下部的山由土灰的黄绿色描绘，这是大地在阳光阴影中的色彩，在山丘的中部，有一片阳光透过云朵缝隙照射下来的土红色的温暖的地面。画面上部的灰紫色云彩沉重的压下来，在天地的沉重包压下，那片红色显得异常光彩，象征着内蒙古人民心目中自由幸福的圣地。

#### （四）朝戈风景油画中展现的精神气质

朝戈在谈到自己风景创作中的体会时说：“当然我说的摹仿只是说要把握自然的精神，是要在体验的过程中形成一种音乐性，把握自然规律。先是被自然所陶冶，然后产生自己的绘画。我画这些东西有相当的客观性，我相信这是铸就自己草原风格的最深根据。”<sup>⑤</sup>

草原因为它的广阔，带给人的往往是一种静态的感觉，所以很多的画家试图在描绘草原的画面中表现出一种动感，也符合当今世界对动的趋向性，而朝戈却反其道行之，他在作品中力图回到静态，并不是说那种死水一潭的静寂，而是跳出具体的声音和运动细节，画面中的云也在动，可是在整个画面背后是一种历史的沉寂的静态。

在当代多元化的艺术表达形式中，朝戈的自我定位在对内蒙古久远历史表达的角度，以直接的视觉效果，独立判断的能力，表现纯粹的艺术性，而在艺术性的作品中又包含自己深刻的历史观。朝戈的作品是写实的作品，在写实中对内蒙古历史的宏大、久远、沉重、哀伤的解读，没有夸张的表现，没有欲望的宣泄，只是一种解读，一种对蒙古族历史朴素，庄严，严肃的解读。

<sup>⑤</sup>尚扬主编，《朝戈》[M] 武汉：湖北美术出版社 2001.83

## 四、苗景昌风景油画中的内蒙古地域性文化

苗景昌 1966 年 4 月生于河北省，1986 年考入内蒙古师范大学美术系油画专业，大学毕业后一直工作生活在内蒙古。是一位勤奋的画家并且作品已经被广大同仁认可的画家。苗景昌是汉族人，但是大学毕业后能够留在条件比较艰苦的内蒙古，其间也有被内蒙古淳朴的民风 and 魅力独特的景色吸引的原因。苗景昌的风景油画大多取材于他所熟悉的内蒙古旷野，画面不同于妥木斯和朝戈，他的画有鲜明的现代感和装饰感。他没有描绘茫茫草原，而是选择了内蒙古西部极具地域特征的“圪梁”，这种“圪梁”上没有成荫的树木，也没有嵯峨嶙峋的山石，这些土堆堆却在苗景昌的笔下焕发出青春有时带有浪漫的气息，有时表现浑厚的历史。

### （一）风景创作内容的定位

苗景昌的作品描绘的既不是茫茫草原，也不是峻岭高山，也不是布满村落的大地。他早期的作品中还会画些具象的羊和树，后来进一步的舍弃，只剩下山丘漫坡和天空云朵。

传统的风景画追求一种抒情、宜人心灵的效果，赋予风景画家自身的性格、气质，简化的风景外形是简练到单调，可是这种单调也正是北方风景的一个重要特征。没有南国风光里的郁郁葱葱、满眼翠绿，没有山清水秀，有的是光秃秃贫瘠的山坡，有些地方还裸露着岩石。北方的风景总是带有一种荒凉、清冷。苗景昌用他的画笔描绘出了北方风景的性格，单调、空寂，内部却包含着无比丰富的历史积淀。裸露的岩石上好像刻满了内蒙古史诗，好像镶满了各种史前生物的化石。苗景昌的作品并不是抛弃人，抛弃生活，而是将目光跳出具体的、具体的人、具体的生活方式，跳到自然景物中，跳到历史中。

### （二）创作手法的迥异

在创作手法上苗景昌已经首先将画面的平涂画法改换为肌理和描绘结合的薄厚画法，在很多地方做了肌理处理，例如作品《阴山山脉》（图 3-1），不仅在山体裸露的岩石上做肌理，而且在山坡上甚至在远方的天空中的云朵上也做了肌理处理。山石的粗糙肌理凸显了地貌的斑驳，山体上的肌理表现了生长在山体上的某种植物，而天



图 3-1 《阴山山脉》

边的肌理增强了云朵的立体感，虽然只是一点点，但是却也起到整个画面肌理语言的统一。

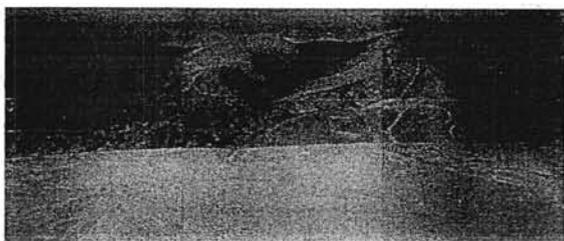


图 3-2 《群山后忧郁的霞光》

苗景昌的作品在画面组合形式上多用联画形式，联画的方式东西方都有，中国画常用四扇屏、六扇屏、八扇屏等等，西画中运用较少，在壁画的绘画中曾经有过运用，近些年我国的油画家运用联画比较多，但是苗景昌的联画是与众不同的，他的联画在构图和色彩上往往存在一种对比和统一。例如三联作品《群山后忧郁的霞光》（图 3-2），还算是相连比较统一的一幅。远看几乎是一幅画，但是细看三幅画又不是严丝合缝的连接，线条有一点错位，色彩有一点的转变，这反而给双联画的画面意义增添了一种时间上的流转性。同一个地方，好像今天和昨天一样，今年和去年也没有变化，但是怎么能一样？珠穆朗玛峰都在增高，人不能两次渡过同一条河，大地虽沉默，也在沉默中变化。苗景昌也许是在偶然中找到这种联画中对比统一的哲学，但是很快他就将这种画面哲学运用成自己的一种画面结构符号。作品《北方风景》《冬天的风景》《没有生命的大风景》《阴山山脉》等都是这一类型的在统一中的微妙对比，苗景昌还有进一步的对比强过统一的系列，比如四联画作品《北方札记》（图 3-3）每一幅画中的内容和色彩都较为不同，但是一条连贯的地平线和都属于红褐色调的统一。

苗景昌的作品在画面组合形式上多用联画形式，联画的方式东西方都有，中国画常用四扇屏、六扇屏、八扇屏等等，西画中运用较少，在壁画的绘画中曾经有过运用，近些年我国的油画家运用联画比较多，但是苗景昌的联画是与众不同的，他的联画在构图和色彩上往往存在一种对比和统一。例如三联作品《群山后忧郁的霞光》（图 3-2），还算是相连比较统一的一幅。远看几乎是一幅画，但是细看三幅画又不是严丝合缝的连接，线条有一点错位，色彩有一点的转变，这反而给双联画的画面意义增添了一种时间上的流转性。同一个地方，好像今天和昨天一样，今年和去年也没有变化，但是怎么能一样？珠穆朗玛峰都在增高，人不能两次渡过同一条河，大地虽沉默，也在沉默中变化。苗景昌也许是在偶然中找到这种联画中对比统一的哲学，但是很快他就将这种画面哲学运用成自己的一种画面结构符号。作品《北方风景》《冬天的风景》《没有生命的大风景》《阴山山脉》等都是这一类型的在统一中的微妙对比，苗景昌还有进一步的对比强过统一的系列，比如四联画作品《北方札记》（图 3-3）每一幅画中的内容和色彩都较为不同，但是一条连贯的地平线和都属于红褐色调的统一。

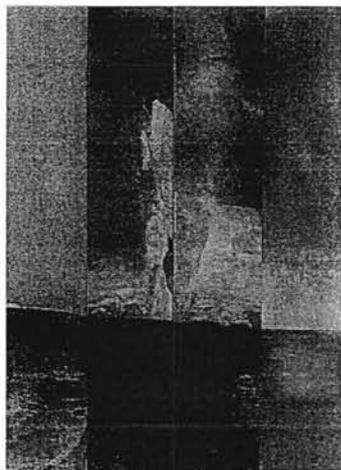


图 3-3 《北方札记》

当然苗景昌也在不断的吸收其他艺术的表现方法，例如有中国山水画风格的四联画《花鸟鱼虫》和《标本》，还有《黄宾虹山水》《远山的呼唤》这种模仿中国画笔意的作品。

### （三）画面中的装饰性色彩

苗景昌的内蒙古风景油画的色彩是在写实色彩基础上的装饰性色彩，他的画面常

常有明确的色调。我们既可以看到《伊甸园》《桃花盛开》《出水芙蓉》等作品中较为传统写实的色彩，也可以看到苗景昌向印象派的装饰色彩借鉴的作品，例如作品《阴山山脉》借用了湖水或海水的色彩，极富装饰性，近处的坡地是由浅灰的湖蓝色为主构成，向山顶走的道路是浅浅的灰蓝色，山的中部有一片群青色的平地，紧接着山顶的左边由灰墨绿、酱紫色、黄绿色、土红色组成，右面是湖蓝色、天蓝色、灰绿色等较浅色的坡地，就像马尔代夫的海，也像九寨沟的水潭。这种借鉴水的色彩去绘画草原、山地的方法，效果很好。

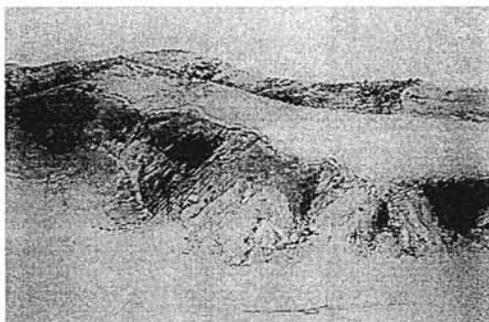


图 3-4 《黄宾虹山水》

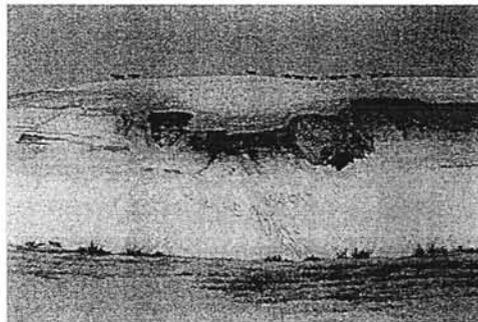


图 3-5 《远山的呼唤》

在作品《黄宾虹山水》(图 3-4)中，苗景昌借鉴了中国水墨画的笔墨效果和浅降山水的色彩，中国画的浅降山水要求单一的色调，以赭色为主调，使墨色浑然一体。当然，这也并不算最有特色，因为整个画面都很像一幅中国写意山水，苗景昌运用这套色彩创作的《远山的呼唤》(图 3-5)才更让人眼前一亮。画面没有中国画的用笔和构图形式，而是纯西画的构图和用笔，中国画浅降山水的色彩，取在中国画意“冬山惨淡而如睡”的气韵表现冬日白雪皑皑的山丘。画面最下方是浅赭灰色的草地，稀稀疏疏的有几捧枯草，往上是一片被白雪覆盖的山坡，其中比较陡峭的地方露出几络深色的岩石，再向上是一段比较陡峭的山崖，因为陡峭，雪都无法再上面停留，岩壁赤裸裸的露出来，再向上是渐趋平缓的山顶，以灰色的天空压出山顶的边缘。一排羊在山顶上前行，就像一个个小黑点慢慢的向前滚动。画面没有鲜艳的色彩，而是运用一种几乎无色彩的色彩表现了内蒙古的冬天，凄冷、荒凉的景色。

#### (四) 内蒙古地域性文化的拓展

如果说妥木斯树立了内蒙古草原画派的地域性文化特征，给众多的内蒙古区内外的画家们指引了一条道路；朝戈将内蒙古草原画派描绘的地域拓宽到了克鲁伦河、鄂吉诺尔湖、阴山等地，也将西方人文主义思想理念和内蒙古地域文化中蒙古族的厚重

思想融入风景中，那么苗景昌驻足于内蒙古自然历史的角度，原始的化石出现在他的画面中，表达的是一种对现代生命源头的追问。上世纪90年代苗景昌创作的作品《仅有一条鱼的青湖》（图3-6），不仅从正面直击那时因片面追求经济效益，导致大自然的严重污染这一当代的现实问题，画面中出现的羊也让人联想到克隆羊多利，几块奇怪的石头，表面斑斑驳驳，好像布满原始生物化石，画面其实始终围绕的还是人类对自我的终极追问：我是谁？我从哪里来？我要去那里？生命的传承和脆弱也是画家试图表达的感慨。

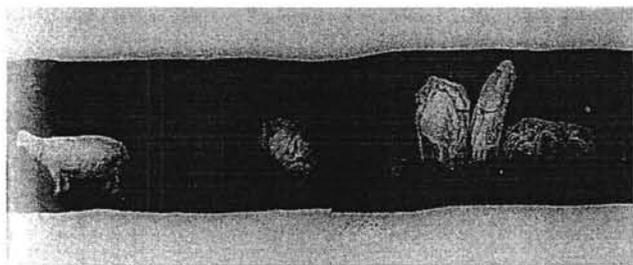


图3-6 《仅有一条鱼的青湖》

作品《有生命的大风景》《鸟诗意的栖居》也是同时期的作品，让我们看到了苗景昌在那个时期，对自我思想和定位的思索。这两张作品让我想到了朱耷大师的鸟，一只翻着白眼的怪鸟，栖息在一块丑石上，孤独又骄傲。如果苗景昌

也是他的画中栖息在石头上的鸟，那他不是孤独的，因为有好友家人相伴，他们在诗意的环境中栖息，脚下的化石记录的历史，不知道鸟儿知不知道。

苗景昌将内蒙古风景油画地域性文化扩展到了对自然生态的人文关怀角度，内蒙古的地域性文化当然不仅仅包括近现代的历史，也包含原始甚至史前的文化，画面中的每一块石头里都包含着内蒙古原始生物的化石，也是我们人类真正起源的地方。

## 结语

无论是妥木斯还是朝戈都是蒙古先民的后代，他们生长在内蒙古草原，他们的气息已经和草原的气息无法分离。所以，在画面上表现内蒙古草原地域性已经成为他们的一种自然和自觉行为，而不是为了画草原而画草原，虽然他们的作品风格迥异，但是万变不离其中，绘画的根在草原，从另一个角度可以说，正是因为他们绘画风格和面貌的不同而促使描绘内蒙古草原地域性特征的方式方法呈现异彩纷呈的面貌，为内蒙古风景油画的地域性特征表达拓宽了道路。苗景昌即是受到内蒙古地域特色的吸引，加入到内蒙古油画创作道路中的汉族人，他用汉族人的视角看待内蒙古草原，用有别于他人的表现手法、色彩、意境表现草原的地域性特征。草原的地域性特征很具象，就是天空、草原、白云、蒙古包、牛羊、骏马，草原的地域性特征又很抽象，它是一种宽广的氛围；是一种传承的雄浑，是一种安静的力量。

## 参考书目

1. 李昌菊. 草原的歌者—妥木斯对中国风格油画的追求[J]. 美术. 2011, 526:44-51.
2. 妥木斯. 我的绘画历程[J]. 画廊. 2006, 104:5-13
3. 韩伟华. 我不想丑化我自己喜欢的人—油画家妥木斯访谈录[J]. 画廊. 2006, 104:14-39.
4. 刘大为. 人格的力量—我的老师妥木斯先生[J] 画廊. 2006, 104:40-41.
5. 尚扬主编. 《朝戈》[M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2001.
6. 食指, 许江主编. 《中国当代艺术家画传·朝戈》[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2006.
7. 孙景波主编. 《朝戈素描集》[M]. 广西美术出版社, 1998.
8. 刘昕编著. 《站在精神的高地上—朝戈》[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2006.
9. 陈赞云主编. 《苗景昌作品集》[M]. 观想艺术有限公司出版, 2006.
10. 苗景昌著. 《21世纪中国美术家·苗景昌》[M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2006.
11. 徐虹. 雄浑静穆与简约疏淡—看苗景昌油画风景[J]. 中华美术之草原油画. 2007, 7:28-29
12. 王延青主编. 《印象草原》[M]. 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2011.
13. 徐振华主编. 《中华美术之草原油画》[J]. 中华美术杂志社出版 2007.
14. 王宏建. 《艺术概论》[M]. 北京: 北京文化艺术出版社, 2000.

## 致谢

首先感谢我的导师王治平老师，本文在研究过程中得到了王治平老师悉心指导和无私的帮助。尤为感激王老师在专业上给予我许多受益匪浅的教诲，使我在油画创作的理论与技巧上有了很大的提高，特别是艺术思想、艺术观念上获得更深层次的感悟。

在校三年学习中学院各位老师给予了我教导与鼓励，通过他们的教学使我对相关学科有了进一步认识，充实自我。

另外，借此机会要感谢我的同学和朋友们，在平日里的学习生活等诸多方面给予的帮助。最后，向参加我论文答辩的专家教授表示深深的谢意。