

当代青年实力派画丛

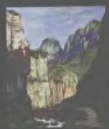
主编：张洪波

CONGYIMENGDAOTAIHANG

从沂蒙到太行

解读油画风景写生

初敬业 著



黄河出版社

当代青年实力派画丛

初敬业 著

解读油画风景写生

JIEDUYOUHUA FENGJINGXIESHENG

CONGYIMENG
DAOTAIHANG

从

到

沂蒙
太行

黄河出版社



责任编辑 卢建明
装帧设计 任世忠



图书在版编目(CIP)数据

从沂蒙到太行:解读油画风景写生/初敬业著.

—济南:黄河出版社,2005.8

(当代青年实力派画丛/张洪波主编)

ISBN 7-80152-687-2

I.初…II.油画;风景画;写生画—作品

集—中国—现代 IV.J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 099987 号

书 名	从沂蒙到太行 (当代青年实力派画丛)
著 者	初敬业
出 版	黄河出版社
发 行	黄河出版社发行部 (济南市英雄山路 19 号 250002)
编辑热线	(0531) 86653579
发行热线	(0531) 82053374
印 刷	枣庄市教育印刷中心
规 格	889 × 1194 毫米 16 开本
印 张	4 印张
版 次	2005 年 8 月第 1 版
印 次	2005 年 8 月第 1 次印刷
印 数	1-2000 册
书 号	ISBN 7-80152-687-2/J.033
定 价	300.00 元(10 册)



初敬业

- ◆ 1964年生于山东博兴
- ◆ 1987年毕业于曲阜师范大学
美术系
- ◆ 1995年结业于中央美术学院
壁画系高研班
- ◆ 现为临沂师范学院美术系教授
- ◆ 山东美术家协会会员
- ◆ 山东青年美术家协会理事
- ◆ 临沂青年美术家协会副主席兼
秘书长
- ◆ 临沂油画艺术委员会副主任

从沂蒙到太行 ——解读油画风景写生



目 录

工具材料.....	1
构图.....	2
色调与情调.....	3
笔触与肌理.....	4
感悟色彩.....	5
创新与个性.....	7
美与漂亮.....	8
创作与写生.....	8
个人感受与风格.....	9
东方与西方.....	10
模仿与创造.....	11
中西绘画比较.....	13
画面构成记要.....	18
油画风景作品选.....	23

从沂蒙到太行

——解读油画风景写生

油画风景的材料、技法、形式语言一开始都是从西洋引进的。这一点不会有歧义。手艺人有一句行话“师傅领进门，修行靠个人”，对待油画风景的风格样式和技法语言，中国的油画家是各有所爱，各取所需的。一方面是因为我们的西洋教师们不是一个模式，而是各具个性的，比如意大利的古典、德国的凝重、法国的优雅、西班牙的潇洒、英国的朦胧等等。另一方面是我们自己的艺术修养和性格爱好不同，自然学习的结果也不尽相同。

油画风景是一个赏心悦目的画种。从古至今世界美术史上流传下来了无数件风景画传世佳作。在风景画表现形式上，油画风景以其独有的表现方式，面对充满生机的自然景色，以理性的目光和科学的态度，去捕捉那斑斓神奇而又变幻莫测的自然景象。风景写生是油画的主要功能之一，也是色彩训练提高的有效手段。时令周转和气候变化赋予自然景物以绚丽万千的色彩，同时也为风景画教学提供了一个广阔的天然大课堂。

对色彩的提高也是对自然的认识和研究。通过严格的风景区写生训练，可以培养我们认识理解自然景物，感悟并运用艺术语言的能力，练就从包罗万象的自然中选取对象，并用色彩塑造表现它们的能力。对于油画风景写生来说，严格掌握大自然的色彩规律，认真地表现景物中的构图结构、透视、空间、色调等造型语言，是画好风景画的扎实根基。鉴于此我们有必要对油画风景写生的有关问题做一些研究和探讨。

工具材料

作为绘画来说，工具材料是非常重要的。油画的工具材料往往被许多人忽视，我在给油画专业上课时，经常会发现这方面的问题。有



莫奈作品

时在一些对西方古典写实绘画心驰神往的学生绘画工具箱里，只有几支小小的扁平猪鬃笔，我想，如果安格尔仅用这样几支干涩粗糙的画笔去作画，很难想象一代大师的“大宫女”、“大浴女”等画作该会有多少尴尬。非让齐白石用一张厚厚的素描纸来画他那些剔透淋漓的水墨大师，其结果也可想而知。另外，工具材料的重要还反映我们在工具材料所能表现出的特质方面，还会发现许多视像的美感，这个特质很可能是和自然的风景中的某些视像是相近或相吻合的，那么也就是说，实现看法还要依靠必要的方式方法。因此，学会使用和发现一些与自己感受相适应的工具材料在这里显得格外重要。

构图

大胆奇妙的构图，有时会让人得到意想不到的画面效果，画中漂亮的色彩也会在别致新颖的构图中显现出其特别的味道。作为初学风景写生者在作画之前总是缺乏一种整体构图意识，总是会从某一局部入手，或被某局部的特殊现象所迷惑，不能放眼整体来观察自然景物在整个画面中的布局，大部分初学者会墨守成规，取一些平淡老套的构图，不能大胆地选择角度，不能奇思妙想地主动地组织画面构图。试想我们在一幅构图平淡、缺乏美感的画面中表现色彩，即使色彩感觉非常好，物象表现得恰如其分，也难打破已有的僵局，留住激情，挽回效果，因为糟糕的构图已成定势。这正如我们的围棋布阵一样，棋子在前期的棋盘上如何布局摆放，设想预测都是至关重要的，从某种程度上讲，它决定了将来的胜负格局。应该说这是一种整体把握的能力，是一种主动思考、主动创造的好习惯，这种能力和习惯使画面始终走向一种良性循



凡高作品

环,一种整体的作画机制。当然,既要学会主动设计画面的构图,又要了解构图的一些基本规律与法则,进行构图基本常识的学习也是很重要的。因为在画的过程中经常会碰到诸如节奏、韵律、均衡、疏密、简繁等具体情况,如果没有构图常识、构图经验,没有运筹画面、组织结构的能力和习惯,将难以处理和应对,这更是油画风景写生时不容忽视的内容。

这些内容教会了我们如何去主动地营造自己的画面效果,同时又增强了一种创新意识。

色调与情调

色彩象征着生命,一切事物都焕发着其独特的、诱人的色彩魅力,在人的视觉要素中,色彩属于最敏感,并且最富表现力的要素,同样色彩对人的心灵的撼动是强烈的和戏剧性的,时常会让人浮想联翩,使人的某种特殊的心理引起共鸣。要充分体验不同色彩所产生的不同的独特魅力和表现力,要学会运用色彩来制造画面气氛,表现自己的感受。

风景写生既讲究色调又讲究情调。色调一词来自音乐,原指规定一支乐曲的调门,后为绘画所借用,指画面中物象具有同一调子的倾



苏丁作品

向,在色彩绘画中常以光色为转移。色调有冷调子、暖调子,明调子、暗调子等。情调是指画家对画面整体倾向的立意追求,油画中所指的情调,是画家在画面上使情、形、色完美结合所产生的心理感觉。

油画风景立意的要点,就是色调问题。色调的组成,在写生时主要依据光源、景物、时令和气候的不同而分别组成各具特色的色调。在强烈的有色光源下,光的笼罩会使万物统一在光的色调中,在光源弱的情况下景物大面积的色彩(麦田、树木等)则决定着画面的色调。春、夏、秋、冬四季色调各不相同,雨、雾、晴、阴之天气的色调各具特色,因而画面的调子组成也是千差万别,或明亮、或沉重、或对比、或统一,赤橙黄绿青蓝紫色彩缤纷,这就是风景画的生命所在。

情调是色调的升华,融景生情,从而立意。画家赋景物以生命之魂,以丹青绘出一种微妙的意境,它是心与自然的呼应,是情之所致。

作为画家,面对平川山野、湖光水色等自然景色,不但要具备艺术修养和艺术技巧,还须具有一颗热爱自然的心灵和崇尚自然的激情。与自然景物的对话,或热情奔放、或娓娓低语,用色、技、情、心去表现现实中的画面,取物形写其意,以表达心中的诗情和对大自然的热恋,才能称其为画。因而,画是情的产



苏丁作品

物。

在刚开始接触色彩时,应该多去表现一些对比强烈、响亮的色彩组合,这有利于认清色彩之间大的关系,整体把握色彩的基本互补规律,也会使画面在短时间内出现一些效果,但是长此下去,却不能锻炼出对色彩的一些细微感受,有些色彩神经还未被触动,还不够敏感。这样一些问题就暴露出来了:

1. 色彩画的简单、孤立,缺少变化,不能找出一个整体的色彩系列,将色彩联系起来对比地看待他们之间的各种差异。



《夜空》凡高作品

2. 色彩调和出现了问题,叫苦连天,有些颜色看得出来,却调不出来,一调就灰、脏、就过头,不是那感觉。

3. 老习惯常用的颜色没法用了,因为色调改变了,必须试探着用其他的颜色系列去表现新的色调感受。

4. 必须学着大胆地配色,调色时要迫使自己放弃一些习惯用色,努力开发一些新的色彩搭配。

总之,调色要从色彩的感受出发,又要具备一些创新精神,大胆并且心细,只有在这种状态下,笔下的色彩才会绚丽、丰富。

笔触与肌理

绘画的过程,是一个用肌理、笔触来具体的表现的过程、物象的不同质地、不同的生命

组合和态势,在艺术家的眼睛里已变成了不同的用笔和符号。笔触的运用会使画面更具表现力和节奏感。试想在一幅画中完全使用一种笔法去画每一个地方,就如同让你顿顿吃肉一样的“腻”。不同变化的笔触,给视觉感受带来新的调节。变化激烈的用笔,与平整单纯的用笔形成对比。当我们富有激情地去表现色彩时,笔触往往具有了情绪化的倾向。我们可以从苏丁的画面中感受到他对肌理和笔触的应用,不同的明暗和物象的质感,所体现出来的厚薄变化,在这里已不止是单纯的质感表现,更有着对肌理变化的巧妙运用。凡·高的《夜空》运用变化的色彩,旋转扭动和不同方向的线条,呈现在我们面前的是一幅灵动的画面,他不是把自然画活了,而是用情绪、用笔触给夜空注入了新的生命。

笔触、笔法肌理的表现,对一个画家艺术个性的释放和画面气氛的表现是至关重要的,要多去研究笔触表现的趣味性,诸如节奏、方向、力度、浓淡、湿涩等。为了更理想的体现画面主题,要有效地运用笔触、肌理等语言要素。中国画很讲究用笔,油画同样有用笔的学问。不能草率、生硬地用笔,用笔要尽量地有



毕沙罗作品

力度,同时还要收得住,以笔与色的韵律自由地营造总体的印象效果。

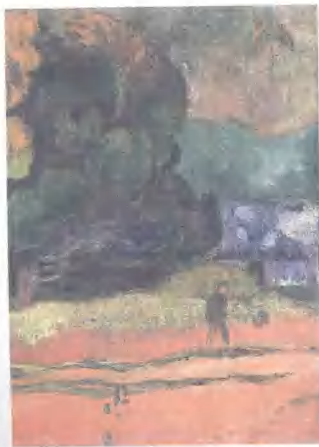
肌理是油画不可缺少的重要语言之一。由于油画可以堆积,便可制造变化多端的肌理,肌理效果是丰富的、厚实的,有时是神秘的。如古老的土墙、受损的石桥、形式各异建筑、动荡的水波等等,通过对其肌理的处理,能达到难以预料理想效果。但这应该是随意和自然的流露,不是故意的玩弄,才能使画面生辉。

感悟色彩

大千世界的景色是绚丽多彩的。为了让我们的画面能发出光彩,显示出油画色彩的独特魅力,就要求我们了解色彩的规律,运用色彩规律来更好地表现客观世界。虽然每个人对色彩有不同的偏爱,使色彩受到情感因素的影响,但所有不同的偏爱都脱离不了色彩的基本规律。人们能感知色彩,是由于眼睛接受了物体反射的色光。不同的物体对色光有不同的反

射作用,于是,我们便看到了五颜六色的世界。与形体相比,色彩是不稳定的,它会因光线的变化、周围环境的变化而起变化。正如有人说的“色彩在空气中游泳”,这有一定道理。我们就是要依靠色彩变化的原理和自身的色彩感受来捕捉色彩。

我们不妨从观察一堵白墙从早到晚光照下的色彩变化来分析色彩的构成因素。白墙是以白色为基调,也就是说墙的固有色是白色。清晨太阳未升起时,在雾气笼罩下,色彩倾向于蓝灰色,给人的感觉比较“冷”(冷色)。当太阳升起时,白墙受到红光的照射略带橙红色给人以暖洋洋的感觉(暖色),而墙的背光处或投影,却因天光的作用而偏蓝(冷色),形成了受光面暖、背光面冷的色彩冷暖对比。到了中午,在白炽而强烈的阳光直射下,白墙呈现出微黄色,背光及投影部分,由于土地暖色的反光作用,产生出土黄色。而在投影和背光的交界处显蓝色。如果我们在白墙旁放一块红



高更作品



高更作品



向,色彩的冷暖关系不能含糊。在摸索色彩的变化过程中,要注意色彩的大块区别,否则一味追求色彩的小变化,就会给人眼花的感觉,反而见不到合乎自然的色彩变化。画家的色彩概念是区别于平常人的,它包含着两层意思:自然物本身所固有的丰富色彩,这种色彩给画家的感受和画家在画面上对这种感受的主观表现。后一种含义主要是体现在具体的作画过程中,并有一定规律可循。要表现出合乎自然、合乎规律、合乎画家情感的色彩只有放在

画面上进行比较,找出其关系。因此,作画时不要只是在调色板上调色,有时可以直接在画面上调色。

作画时着力捕捉色彩的基调,画面里的每一块色彩都要与基调和諧,从而组织一幅画的色调。如果一幅画没有调子,就会在颜色上出现脏、乱、灰、碎的现象,导致画面琐碎。因此,我们要有意识地去组织画面的调子,调和各种色彩关系。我们对景写生时,总会发现有较大面积的色块占据画面,在画面上起主导作用,这大面积的色块称为主色调。

同时我们要注意色彩的空间透视规律。空气层作用于色彩产生的空间透视规律一般是:

布,那么布的红色就会反射到白墙上。由此可以看出太阳(光源色)和红布(环境色)对白墙(固有色)的影响和作用。物体的色彩是由固有色、光源色、环境色的相互辉映、相互影响而形成的一个色彩整体。这三者各自起的作用大小也因情况不同而变化,有时物体的固有色很强,那么光源色和环境色的影响就小。如黑色,因有较强的吸光能力,这时固有色便会起主导作用,而白墙则相反。

掌握色彩的冷暖关系是很重要的。如果说在画素描时,我们首先要抓住区分明与暗的关系,那么在画油画时,就首先要把握色彩的冷暖关系。通常的规律是:室外的阳光是偏暖色,故物体的受光部也是暖色、而背光部由于受阳光直射地面后的反射作用,也偏暖,但在受光和背光的交界处,因既得不到阳光照射,又得不到阳光反射的影响,所以偏冷。投影部分的冷暖关系与暗部相同,即受阳光反射的部位偏暖,而与受光部交界处偏冷。这是室外光下色彩冷暖的变化规律。如果是阴雨天,受光部偏冷,暗部则是暖色。

作画时要肯定色彩的倾



1. 物体色彩——近景偏暖，远景偏冷；近景纯，远景灰；近景浓，远景淡。2. 物体的形象——近景实，远景虚。3. 物体的明暗——近景反差强，远景反差弱。4. 物体的阴影——近景清晰，远景模糊。风景画写生时，我们会发现远近的色彩往往有很大的差别，这是受到空气层影响的结果，在不同的季节里空气层的作用也会有所不同。如在秋天，天空晴朗，水蒸气较少，故近景和远景的色彩都比较清晰；而在春雨绵绵的时节，景色则一片朦胧。

古人说：“大匠诲人以规矩，不能使人巧。”了解了色彩的基本规律后，就要通过实践来掌握色彩的表现力，在不断调色的过程中使自己的色彩语言丰富起来，做到熟能生巧，自如地表现客观物象，使自己的艺术达到理想的境界。



波纳尔作品

创新与个性

不断创新是画家永恒的使命。创新的基点是体现个性，画家的素质造就了他的绘画发展道路。画的风格是因人而异，路子是画家自己走出来的，跟着他人走不可能有创新。要知道时代、国上、民族、思路、情感、气质、经历的不同，画的路子就会有差异，一个画家最大的失败莫过于对自己没有清醒的认识。要在自己现有的基础上，注重表现自己内在的东西和情感色彩。在画面上追求一种更加自由、洒脱的东西。

从本质上看，能体现画家的真切感受并经其胸臆过滤的风景图式和艺术语言，比简单再现的风景图式及语言更积极性和更有意思，它昭示了画家的艺术个性和风格特征。说到底，艺术家总是将其思维观念、情绪感受、性格秉性和学识修养渗透在画中以图式及语言方式演绎和彰显出来。绘画作品呈现千姿百态的个性面貌，正是艺术世界生态正常的表现。因为，具有思维和精神活动的生命个体，彼此不尽相同。从这一点上说，在逐渐掌握基本造型规律的同时，便可“我



波纳尔作品

有我法”地尊重自我感受，主动地艺术地驾驭客观对象。当然，这也是日积月累、水到渠成的。

美与漂亮

美与漂亮在造型艺术领域里，是两个完全不同的概念。漂亮一般是缘于渲染的细腻、柔和、光挺或质地材料的贵重等，而美感之产生多形容结构与色彩组织的艺术效果。

希腊哲学家希庇阿斯就认为：“美就是由视觉、听觉产生的快感。”因此他们在古希腊文化和基督教的影响下形成一种以希腊与基督教精神为依据的美学思想。而根据基督教义的理解，艺术家对外在美的准确、完美的体现，是想完成对上帝的靠拢，是对上帝的一种贡献。如诗人但丁所言：“……你的艺术，距上帝只差一个等级。”上帝在他们眼里是世界及美的创造者，如此就不难理解西方艺术的写实性。这些美学思想体现在西方不同文化领

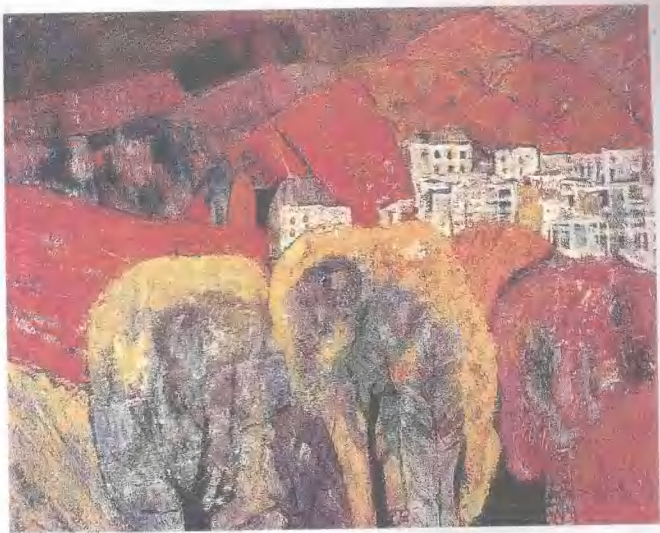
域。当然，也是西方风景画的起源和发展的美学基础。这就使得西方的早期风景画家在描绘自然的时候忠实并接近于自然。在了解了他们的美学思想之后，对于他们笔下刻绘的真实的自然，也就可以领会了。这是与中国的山水画家截然不同的两种美的认识，表现在艺术上也就呈现出不同的姿态，具有不同的美学价值。

创作与写生

人们往往将创作与习作分得很清楚，很机械，甚至很对立，这是毫无道理的。艺术劳动是一个整体，创作或习作无非是两个观念，可作为一事之两面来理解。而我们实际上呢？凡是写生、描写或刻画具体对象的都被称为习作（正因为是习作，你可以无动于衷地抄摹对象）。只有描摹一个什么事件，一个什么情节、

故事，这才算是“创作”。造型艺术除了“表现什么”之外，“如何表现”的问题实在是千千万万艺术家在苦心探索的重大课题，亦是美术史中的明确标杆。印象派在色彩上的推进作用是任何人否认不了的，你能说他们这些写生只是习作吗？

西方风景画多强调对景写生，在现实中感觉大自然。依靠丰富的色彩，细微的光感表达一种真实存在的自然风光。以此表达自身对自然和世界的理解。西方风景画家追求的是尽最大力量的再现自然，采用不同的手法描摹自然的景色。甚至寻找科学的方法，试图更直接、更形象、更有效的表现自然，这种创作方法最基本手段是不断的观察自然，哪怕是一点点细小的变化和不同，这一点尤以印象派表现地更为彻底。对于“神”的理解，西方风景画是逐渐认识到并发展起来的，与中国山水画最初就追求“神”的起点不同，这主要是取决于不同



的文化背景和创作的理念,所以体现在画面上的视觉效果也就不同,这是基于两种不同美学思想的创作态度。

个人感受与风格

儿童作画主要凭感受感觉。感觉中有一个极可贵的因素,就是错觉。大眼睛,黑辫子,青山,绿水,这些最具特色的对象在儿童的心目中形象分外鲜明,他们所感受到与表现出来的往往超过了客观尺度,因此,也可说是“错觉”。但它却经常被某些拿着所谓客观真实棍棒的美术教师打击、扼杀。

情与理不仅是相对的,往往是对立的。作为一个画家当然要具备描写对象的能力,但关键问题是能否敏锐地捕捉到对象的美。理,要求客观,纯客观;情,偏于自我感受,孕育着错觉。严格要求描写客观对象的训练,并不就

是通往艺术的道路,有时反而是歧途,甚至与艺术背道而驰。

个人感受之差异也是个人风格形成的因素之一。而我们往往把学生的课堂作业布置地千篇一律,教师不能把某些自己主观的东西强加给学生,学生也不能人云己云,盲目跟从。

风格之形成绝非出于做作,是长期实践中忠于自己感受的自然结果。个人感受、个人爱好,往往形成作者最拿手的题材。风格是可贵的,但它往往使作者成为荣誉的囚犯,为风格所束缚而不敢创造新境。

油画风景的发展过程经历了古典、近代、现代几个时期,不同时期的油画风景受着不同时代的审美思想支配和制约,呈现出不同的面貌。古典时期那种严谨写实的风格,推开了西方风景画发展的大门。这个时期一般都概括称之为古典时期,写实性极强。随着风景画的发



波纳尔作品

展,不同的风格及表现手法逐渐涌现出来。譬如法国的印象主义以及巴比松画派,都在寻找不同的表现手法,来表达作者对自然的理解。印象派的画家更是为了真实的现实世界呕心沥血。西方风景画在创作中分为古典与现代,也分为薄和厚两种不同的画法。近现代的的风景画创作往往较为随意,不像古典时期那样循规蹈矩,画法也发展为多样,所创作的作品也就更具有生命力。

东方与西方

原始时代人类的绘画,东方和西方是没有

多大区别的。表现手法的差异主要缘于西方科学的兴起,解剖、透视、立体感等技法的发现使绘画能充分表现对象的客观真实性,接近摄影。照相机发明之前,手工摄影实际上便是绘画的主要社会功能。伦勃朗、委拉斯贵兹、哈尔斯等等西方古代大师们其实就是他们社会当时杰出的摄影师。这样说并非抹杀他们作品中除了“像”以外的艺术价值。伟大的古代杰作除了具备多种社会价值外,其中必有美的因素,也是最基本、最主要的因素。很“像”、很“真实”,或很精致的古代作品千千万万,如果不美,它们绝无艺术价值。现代画家明悟、理解、分析透古代绘画作品中的美的因素及其条件,发展了这些因素和条件,扬弃了今天已不必要的、被动地、拘谨地对对象的描摹,从画“像”工作的桎梏中解放出来,尽情发挥和创造美的领域,这是绘画的至尊者。

中国山水画在漫长的发展过程中,形成了独特的风格和审美情趣以及一套完整的理论体系。同样,在西方画坛占重要地位的风



景画也是如此。这两种表现相同的对象却采用不同的表现手法的艺术形式,在世界艺术宝库中占有极其重要的地位。它们分别处在两种不同的文明当中,不管是在东方古老璀璨的历史和文化中,还是在古希腊及古罗马的巨大艺术成就中,这两种艺术的审美价值都是人类发展的宝贵遗产。二者之间的异同的比较,有助于两种伟大艺术的交流和发展。不管哪一种艺术,只有相互交融和吸收才能获得更强的生命力。

当中国艺术家在儒道的影响下,致力于自身与天道的融合,西方的画家则是在人文主义思想的光环中完成自己理想的嬗变。我们要比较二者之间的异同,就需要从他们不同的发展历程入手,从他们所处的不同的地域、不同的人文环境出发去分析。因为艺术的根本区别和差异并不在单纯的技法与材料,它们所赖以发展的思想基础和美学理念才是相互比较的关键。所以,要将双方的美学基础和美学思想放在首要位置,尽管叙述深刻需要较好的美学素养及理论修养,尽管作者的理论水平不能让这段美学思想的异同语言写得有见地,但是这个中西方艺术(甚至是不管哪两种艺术)相互比

较的首要前提还是应放在重要的地位。当然两者之间的表现形式和表现手法也是比较的一个重点,这是直观明了地了解两种艺术区别的最有效的方法。不管哪一个民族的艺术,都有本民族特有的表达方式。譬如当亚洲人在用笔渲染他们对自然的理解和热爱时,非洲的土著却在用刀刻划着自己独特的思想与执著的崇拜。

模仿与创造

马蒂斯认为:“绘画创作的行动是一种信任的行动,一种感觉到知觉,进而把知觉变成有意味形式的综合浓缩过程。”因此西方好多大师们虽然在形式上是感知前人的,但他们信任自身知觉的行动,如马奈于1963年作的《草地上的午餐》,自然会使我们联想到乔尔乔纳的《田园合奏》里美丽的大自然和幸福的人生赞歌,在构图上可以说完全是模仿拉菲尔《巴的审判》中间的局部。并且姿势也几乎一样,但他的确是一个真正的创造者。马奈之所以对这一题材感兴趣,主要是为了表现题材中湿润的空气,画家使用强烈且鲜明的色彩对比来衬托出现代意义的形象语言。马奈在取材上采用前人的成果,而艺术配制却富有艺术家自己的思想感情,在画面上所表达的审美特征是我们无法从过去任何艺术流派中找到与之吻合的答案。在此,我想证明的是我们的某些作品事实上



《田园合奏》乔尔乔纳作品



《草地上的午餐》马奈作品

是一种表面的模仿，某种表现手法上的模仿，而非非内在感情和技法上的模仿。

19世纪末20世纪初，法国画家莱热认为“艺术的内涵是创造而不是模仿”，他指出意大利文艺复兴是一段衰萎史，那些艺术家失去了他们前辈的创造性，以为在写实上更高一筹，这是错误的艺术，必须创造自由，必须使我们大大超越客观真实，这就是艺术的目的。不管是诗、音乐、绘画及建筑，莱热的观点无疑是正确的，但主观地从他那个时代的角度来看待文艺复兴是片面的。

意大利文艺复兴时期的艺术是辉煌的，写实只不过是模仿自然的一种艺术手段。文艺复兴鼎盛时期的三杰，更是显露出画家自身的一种创造。如达芬奇的《蒙娜丽莎》中所表现出那种神秘的微笑更是举世公认的超自然、超功利的一种微笑。米开朗基罗的作品则倾注了自己满腔悲剧性的激情，他著名的雕塑《大卫》便是拉长了身躯比例而塑成的美男子形象。拉斐尔的《雅典学院》中静态的均衡与圣母像田园诗般的宁静平和，转向了一种更富有动态感的不均衡的风格，成为一种独立的美。后来出现的威尼斯画派以风景著名于世，各自都将自己不同的情感投入到艺术作品中，超越了自然，成为一种思考和个人对生活的体验。因此，他们都具有很高的创造性。

列奥纳多说：“能模仿的人才能有创造。”这是千真万确的，欧洲自文艺复兴时期开始以来，艺术家们就在古典的范围开始了漫长的人文主义探索，画家们模仿自然只是为了画面中的一部分，在这个基础上便开始自己的创造。所以我认为模仿可以说是艺术创作的“妙龄少

女”，假如艺术家在生活的感觉中与模仿前人的成绩能结合得天衣无缝的话，那么，我相信他们所创造出来的艺术品也一定具有价值的，所以模仿只是创造的过程，而不能视为结果。模仿只能作为艺术作品的某种表现手段，固然，达芬奇的话是正确无误的，可是创作动机是否在于模仿呢？

艺术创造的最根本动机，我认为便是来自艺术家本人生活的独特感觉。例如，生活中的一颗树，作为诗人，肯定会把它比作婀娜多姿



凡高作品

