

## 中文摘要

作为艺术中的一个历史运动，写实主义发源于19世纪的法国。这场运动有三个主要代表人物，他们分别是米勒，库尔贝和杜米埃。他们的支持者、著名作家、民间艺术研究开创者尚弗勒里将1848年定为写实主义的开端，这一年恰逢法国大革命，也是尚弗勒里初识库尔贝的日子。写实主义夹在浪漫主义与象征主义之间，是19世纪40年代至70、80年代欧洲的艺术主流，从法国漫延到欧洲各国和亚洲地区，并且其影响一直延续到今天。

文章第一章主要是对画面形式结构的解读和对19世纪法国写实主义绘画的构成形式分析，第二章从色彩结构方面来分析19世纪法国写实主义绘画的特征和规律；第三章是结合我国油画发展现状来从侧面阐述法国写实主义绘画的深远影响。写实主义艺术运动的目标是：在对当代生活细致观察的基础上，对现实世界进行客观、真实、无偏见地描绘与再现。强调历史与经验现实之间的联系，是写实主义的典型世界观。历史画不应以古典古代为题材，宣扬永恒的价值与理想，而应该把焦距对准现实中的普通人生活，诚如新历史观倡导者丹纳所说，“去抛弃制度及其机制理论，抛弃宗教及其理论体系，去努力观察人们在工场，在办公室，在农田中的生活状况，连同他们的天空、田野、房屋、服装、耕作和饮食，正如我们到达英国或意大利时会立刻注意到人们的面容、姿势、道路和旅舍，街头散步的市民、饮酒者。”这种新的历史观念，大大地拓展了画家们表现的题材范围。但写实主义画家们有意无意间在画面结构方面做出的尝试和努力，却非常值得我们去探究和继承。如米勒在他的《晚钟》里对于画面结构的设计，可谓无懈可击，有人企图把画面里的独轮车、小篮子、锄头从人物旁稍稍挪动和交换一下位置，结果都达不到原有的画面效果。可见米勒对“多样统一”的形式规律运用的多么巧妙；库尔贝的《奥尔南的葬礼》突破了前人在画面结构上的循规蹈矩，他保留了“雄伟风格”所传达的气势而没有落入其原则的泥潭，画中没有英雄的姿势，也没有中心，但人物各有各的视线，沉浸于各自的思绪之中，仿佛整幅作品没有经过刻意的构图，然而结构却依旧微妙、严谨：人物之间的间隙在饰带般的布局中演绎了缓慢的挽歌般的节奏。

写实主义具有两层含义：一是指艺术的创作方法；二是指艺术的写实手法。19世纪法国写实主义美术两者兼而有之。目前对19世纪法国写实主义绘画的研究已经很多，但大都是在研究写实主义的批判性和题材特征领域的，本文主要是从几个具有代表性的画家的画面结构入手，找出该时期作品在画面形式结构和色彩的表现性方面的独特

性。众所周知，19世纪法国写实主义艺术家们发展了美术作品的写实技法，特别在风景画中对表现光线和空间感，做了富有成果的探索，但很少有人去关注他们在画面结构方面取得的成就，并且他们在这方面所作出的尝试和贡献是有目共睹的。

纵观美术发展史，19世纪法国的写实主义美术运动是法国艺术史上光辉的篇章，它对欧洲各国及我国的文艺运动影响深远，为现当代绘画的发展拓宽了理念，开创了民主艺术的新阶段。

**关键词：**写实主义 画面结构 表现性

**分类号：**J202

## Abstract

As an art movement in history, Realism originated in France in 19th century. The campaign has three representative, they are separately Miller, Courbet and Daumier. Their supporter, also the famous writer, and the inaugurator of folk art study, Champfleury, considered 1848 as the beginning of realism. It was in this year that the French Revolution broke out and Champfleury met Courbet. Realism which is between Romanticism and Symbolism is the mainstream from the 1840s to 1880s. Its influence spread from France to the European countries and Asia, and has continued to this day.

Article the first chapter forms the main structure of the screen reading and the French 19th century painting realism analysis of the composition of forms, from colorful chapter to analyze the structure of the 19th century French painting of the characteristics of realism and laws; Chapter III of our country are combined with oil painting development of French from the side of realism painting on the far-reaching impact. The aim of Realism art movement is to depict and reproduct the real world objectively, truly and unbiased on the basis of the careful observation on contemporary life. It emphasizes the link between empirical reality and the history, which is the typical view of realism. Historical pictures Should not draw the ancient and classical themes to promote the timeless values and ideals, but focus on the real life of ordinary people, as the advocates of the new view of history Dana said, "to abandon the system and its mechanism theory, to abandon religion and its theoretical system, try to observe the people in factories, in the office and on farm, as well as their sky, fields, housing, clothing, farming and food, just as we will pay immediate attention to people's faces and postures, roads and boarding houses, walk the streets of the public, non-drinker when we arrive in the United Kingdom or Italy. "This new historical concepts greatly expanded the theme of the artist's expression. However, their intentional or unintentional attempt and effort on the frame structure is very worthwhile for

us to explore and inheritance. Such as Miller, his arrangement of all the things in the painting "*Bell in dust*" makes the structure impeccable. Some others attempted to move the wheelbarrow, small baskets, or hoes from the figures slightly or exchange their location, but failed to reach such a perfect effect. This shows that how artfully Miller used the laws of "diverse unity". Courbet's "Ornans' funeral" broke the previous rules on structure. He retained the "grand style" to convey the momentum and avoided falling into its stubborn principles. He did not draw a heroic posture and there is no center in the picture, but each of the characters has their own sight, and loses in their thoughts. As if the whole work's structure has not been deliberated, but still seems to be careful and precise. The gap between characters performs a slow dirge-like rhythm in the sash-like layout.

Realism has two implications. One is the creative methods; the other is the art of realist methods. The two remains in the 19th Century French Realism art which has a lot of research on currently. However, most of it is about its criticalness and the themes characteristics. This paper tries to find out the specificity in formal structure and color expression mainly by analyzing the structure of some representative artist. As we all know, the French realist artists developed the art of realist techniques, especially in the expression of light and sense of space in landscape they made fruitful explore. But few people pay attention to their achievements on pictures' structure, which is there for all to see.

Throughout the art history, the 19th century Realism art movement in French is a glorious chapter of the art history of French It has far-reaching influence to the art movements in European countries and China. Furthermore, it has broadened the concept of modern and contemporary painting and create a new art stage for democratic art.

**Key Words: Realism Screen structure Performance**

**Category Number: J202**

## 独 创 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。据我所知，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，也不包含为获得\_\_\_\_\_（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。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谢意。

学位论文作者签名：韩方坤

导师签字：李海涛

## 学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，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。本人授权学校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。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：韩方坤

导师签字：李海涛

签字日期：2009年6月3日

签字日期：2009年6月3日

## 引言

写实主义是流行于 19 世纪的美术思潮，它起源于法国，并且中心也在法国，后来波及到欧洲各国。在 1848 年革命后，首次有人使用了“写实主义”一词。提出“写实主义”最早的是理论家尚弗勒里，他的第一份宣言发表于 1855 年，宣言中明确地提出了反对僵化的新古典主义，反对以抽象理想为追求目标的浪漫主义，宣言中提倡表现当代生活，推崇以社会底层人物为主要描绘对象，描绘他们艰难而真实的处境，以此来有力地揭示当时社会的不合理性。

当然，这种美术运动的出现和发展也有其历史原因。在法国，由于阶级矛盾的持续激化，在 1830 年革命以后，又爆发了席卷整个欧洲的 1848 年革命。这场革命遭到了极其残酷的镇压，“自由、平等、博爱”的口号被肆意地践踏，使人们对曾经浪漫主义的幻想有了清醒的认识，从而冷静地对现实进行客观的认识，具有批判性的写实主义，就是这种意识在艺术上的反映。“写实主义具有两层含义：一是指艺术的创作方法；二是指艺术的写实手法。”19 世纪法国写实主义美术两者兼有。如库尔贝等人的作品在表现手法上是写实的，在内容上又具有强烈的现实主义精神。谈 19 世纪法国的写实主义，不能不提及巴比松画派，该世纪 30~40 年代，有一批不满学院派艺术的青年画家先后来到枫丹白露的巴比松进行对景写生，于是就形成了巴比松画派。这个画派以画风景画为主，大自然便是他们的老师，通过对大自然的描绘来表达他们对祖国、土地和人民深厚的感情。尽管荷兰小画派和英国的风景画给予他们很大的启示，但是巴比松画派的画家们并没有忘记本土的传统，正是由于他们坚持“以我为主”，才能最后得以在较短的时间里造就了具有独特风格的法国风景画派。这一宝贵的历史经验至今仍然给我们以启迪。巴比松画派在最早的一批画家中，有被誉为“风景画中的贝多芬”的杜勃莱，有专画橡树“精神气质”的卢梭，有在“画船”上描写河上的天光水色的杜比尼，还有专画乡村土地上的牛羊群的特罗扬。

19 世纪写实主义美术三大代表是米勒、库尔贝和杜米埃。米勒一生以描绘农民题材为己任。米勒的艺术像一面镜子真实地反映了 40~60 年代法国农民的生活和他们的思想情感。巴比松画派是风景画中的写实主义的代表，跟巴比松画派有密切关系的米勒，是写实主义美术的重要人物，他满怀同情地在创作中描绘农民的生活和劳动，他笔下的农民形象有积极的一面，也有消极的一面，让人感到这些朴素、正直、善良的农民，大多安于现状，缺乏反抗精神，有着宿命的思想。高举写实主义艺术大旗的库尔贝既是一位画家，也是一

位革命活动家。正是他向学院派提出了真正有力的挑战，主张创作富有时代气息的反映真实生活的艺术。杜米埃像文学上的巴尔扎克一样更加广泛地描绘了法国社会，在作品中带有鲜明的批判色彩。杜米埃也对发展写实主义美术作出了重要贡献。他参加过 1830、1848、1871 年的历次法国革命运动，留下了大量反映革命斗争的绘画作品和雕塑。在 1830 年 9 月法令公布前，他曾创作了一系列把矛头直接指向七月王朝的政治性版画，如《卡冈都亚》、《立法肚子》、《中国佛像》等。杜米埃一生创作了许多石版画、油画，在这些作品中可以感到跳动着的时代的脉搏和人民的声音。

本文主要想在前人对 19 世纪法国写实主义绘画研究的基础上，再从几个具有代表性画家的画面结构入手，试图找出该时期作品在画面形式结构和色彩的表现性方面的独特性。众所周知，19 世纪法国写实主义艺术家们发展了美术作品的写实技法，特别在风景画中对表现光线和空间感，作了富有成果的探索。但很少有人去关注他们在画面结构方面取得的成就，并且他们在这方面所作出的贡献也惠及欧洲各国和中国。从整体来看，19 世纪法国的写实主义美术运动是法国文艺史上光辉的篇章。它对欧洲各国及我国的文艺运动影响深远，开阔了民主艺术的新阶段。

## 第一章 19 世纪法国写实主义绘画的形式结构美

### 第一节 解读画面的形式结构

关于画面的形式结构，历来诸家众说纷纭。依据现代系统论的观点，可以把画面的形式结构看作是一个视觉形式系统，它是由画面、形状、色彩和肌理等若干视觉形式要素（或称子系统），按一定的结构方式，有序地进行组合配置，形成一个能传达一定内容、情感和思想功能的有机整体。每幅作品的画面形式结构，由于要素的质和量的不同，结构方式的不同，便组成了各种形式感不同，传达信息功能也不同的视觉图像。

我们去欣赏或创作一幅绘画作品，就避免不了去关注画面。一般来说“画面”就是研究物象的自然属性和存在状态，伴随着表现的深入，“画面”的观念也逐渐被淡化，从而使物象的形象渐趋加重。但这只不过是原来意义上的构图而已，真正在注重画面方面，现代绘画是最为纯粹的，甚至已经把“画面”设计作为绘画的一种目的。画面结构的构成意识越来越被画家们所看重，冷抽象绘画大师蒙德里安在画面构成方面可谓走到了极致。虽然早在魏晋时期，谢赫的《古画品录》所提及的“绘画六法”中第五法“经营位置”就是关于画面的结构的构建之说，但它还是有别于现代意义上的画面的结构的。

对画面结构进行研究，不是单纯地去关注一般意义上的构图，也不是仅关注物象存在的自然状态。从现代绘画之父塞尚开始，到蒙德里安、毕加索以及当代一些画家，他们更注重通过画面的结构的巧妙设计来反映物象，表达画家的情感、意志以及艺术观念。他们除了推敲画面中物体的形状、色块、线条、明暗以及构图，更多的是专心于如何构建画面、如何赋予画面的结构以活力。从一定程度上讲，现代绘画是在对画面不同因素运用基础上，所形成的各种结构形式的风格流派。纵观中外绘画，在创新绘画形式、形成绘画风格和流派方面，都比以往更注重画面及其结构的控制和把握，画面结构设计的好坏已成为画家主体语言、意识表达的关键所在。所谓画面的结构是物象结构在画面上优化整合的结果，它是有别于物象结构的，它不是物象简单地在画面上的安排和局部的联系，它是物与“画”完全的融合，形成画面意义和画家所要表达寓意的画面基础，是一种全新的结构体系。画面结构包含着对画面材料肌理的运用，包含着物象形体在画面上所形成的节奏韵律，包含着黑白灰色块之间的对比协调以及画面整体达到的平衡等。

纵观绘画发展，现代绘画的画面形式语言表达已由以往绘画的构图意识向构成意识转变，更注重画面的节奏；由画面以明暗为主的塑造形式向黑白灰色块的对比发展，更注重



画面碰撞中的平衡；由画面强调造型准确向崇尚肌理美感的特征演变。具体分析如下：

首先，现代绘画的画面形式语言表达已由以往绘画的构图意识向构成意识转变，更注重画面的节奏。现代绘画在形成画面表达画家情感、意志以及表达观念时，与其说，注重构图意识，不如说更注重构成意识。就像构图中的物象的基本形状、体积比例、透视和组接方式等是作为构图的基本元素一样，构图已成为绘画构成的基本元素之一。构图意识向构成意识转变，画面的构建具有更多的构筑、建设和设计的含义，已不是事物简单地在画面上的布局与安排，画家构建的是画面最终将呈现的基本构架，也就是画面的结构。无论是具象绘画还是抽象绘画，画家在建构画面时都从形象中走出，走进画面的节奏变化中。节奏无疑已成为画面的结构构建的重要因素之一。把“节奏韵律感”由视听感受变成画家和欣赏者的视觉感受，使画家和欣赏者能够自然地通过视觉来领略节奏美，通过运用形体、色彩、色调、光线和景致的对比变化来形成节奏美感。画家运用在画面上轻重缓急的笔触，以不羁的线条、响亮或沉闷的色彩，对线、形体、空间、色彩和黑白灰以及肌理等要素进行安排、布置，构成一种节奏韵律美的关系，从而加强了画面的节奏感和表现力。借助以往的审美经验和联想在画家和观赏者脑中产生象音乐一样的节奏美感。恰如野兽派大师马蒂斯所语：“我们是用一根线条去散步。”<sup>[1]</sup>在具象派画家巴尔蒂斯的《壁炉前的少女》油画和素描作品中，我们能体会到画家对节奏美感的独具匠心。在他的素描作品中，画家用粗笔重重地加强了少女的身躯，让我们感受到画家对于躯体边缘的重视；而在他的油画作品中，我们又会被蓝色调背景里的一位充满活力的少女躯体散发出的美所感动，比素描中加强的躯体又进一步得以完善，素描中少女完整的右手在油画作品中则被抹掉，更增添了少女躯体的强弱起伏的节奏美。并且，壁炉的存在增强了画面的空间，繁多的壁纸微妙地衬托出极为单纯、平面化的躯体，但少女被加强的身体曲线又弥散在整个画面，曲线与地脚直线在冲突中相映，轻重缓急形成的节奏使构建的整个画面结构除了美还是美，内容跟形式相映成辉。再如毕加索的绘画作品，他非常注重强调节奏引出的画面美感，尤其是他立体派时期的作品。在这些作品中，生活中的物象已变成了画家手脑中一个又一个可以自由游弋的画面分子，画家通过他自己的思维方式把物象分解后重新构建，使它们服从自己的节奏变幻，最后形成画面。如著名的《格尔尼卡》《弹曼陀林的少女》等皆是如此。

其次，由画面以明暗为主的塑造形式向黑白灰色块的对比发展，更注重画面碰撞中的平衡；有很多人把色彩和黑白灰的画面关系截然分开来看，但实际上颜色之间有明度的差异，有明暗深浅的变化，黑白灰放在绘画作品中也是一种色彩关系。因此，可以把绘画作品的画面看作是以明暗为主的塑造形式向黑白灰色块的对比发展。画家在动笔之前，在考

虑往画面上安置第一笔颜色或黑白灰色块时，必然会把画面上第一笔颜色与“白色画布”进行对比。诸如黑白灰的画面关系、色调的调和、色彩的感情因素、色块的面积、黑白灰形式的强弱、材质的厚薄、物象的位置和平面与立体等等。画家行动的每一步都与对比有关，无论是有意还是无意，对比始终存在于画面上。也正是对比的发展，使画面显得丰富，使不同类型的画家的作品、相同类型的画家的作品显出差异。通过对比，绘画者可以得到一种画面与现实、画面与情感之间的平衡，这也是画面合理发挥自己特性的一种潜在调和，是画家合理地在画面上表情达意的一种心理出口。以往的绘画的画面或许表现的是一种美的和谐，而现代绘画更多地通过画面表现心灵在画面冲突而残留的痕迹，是一种心灵状态。如怎样让画面真实，怎样让感情在画面充盈，怎样让点线面、黑白灰、肌理等在画面达到一种平衡，亮的不跳，暗的不死等等。就像艺术家塔皮埃斯所言：“艺术家面对着白色的画布，是绝对孤立无援的。他所面临的是艺术特有的问题。艺术有它特殊的规律。正如其他学科之有它们的特殊规律一样，谁也帮不了他的忙。为了给他的孤独的体验指明方向，他只能依靠跟自己的材料进行肉搏战。”<sup>[2]</sup> 每一位艺术家都通过自身对画面的认识，依据画面的结构建构自己认为完美的艺术；每一位艺术家所构建的画面又都不同，他们以自身对画面的认知作为构建画面的基础，以画面的结构来判断画面其他因素的合理性，以画面作为自己情感的寄托。

最后，由画面强调造型准确向崇尚肌理美感的特征演变。在古典绘画中强调的质感已逐渐被画面上对肌理的运用所取代，虽然古典绘画中也运用肌理，但那时的肌理是为了更好地再现物象本身具有的质感；随着时代的发展，画面肌理又被画家们赋予了更多的意义，它不仅有质感方面的意义，更多的是还蕴含着画面意味和画家们的思想意识，它甚至是画面构建中不可或缺的一部分。肌理在画面上富有想象力和实验性的运用确实能够加强画面的视觉冲击力和艺术感染力，在当代画家中基弗便是这方面典型的代表。肌理形态在现代绘画中的运用已经非常普遍，乃至在一些画家那里已经无肌理不成画面。绘画创作是画家们表情达意的一种载体语言，不管是在具象绘画还是在抽象作品中，生活用品、木料、金属、沙子、稻草等各种材料都被广泛运用于画面，通过这些各具特色的肌理和质感来强化表现者所想传递的思想强度，以增进观赏者的触摸感和视觉维度。绘画作品中的画面肌理主要是靠视觉感受或触觉感受来获得在生理和心理方面的反应，以引起某种情感，通过审美联想从而形成审美体验，在视觉上形成肌理形态的感受。所以画面肌理的质地美感更多地体现在整体感受带来的心理体验美和材料本身的质地美方面。“所谓肌理形态的形式感，就是指肌理形态里那种抽象的形式结构对审美主体所引起的感受。具体地说，是构成肌理

形态的形式要素，如点、线、面、质地本身及其相互关系所形成的节奏、韵律、均衡、对称、对比等各种感受。而这种形式感的产生是由画家长期的绘画实践，积累各方面的感觉经验并凝聚而成，因而人们从这些抽象的形态中感觉到某些肌理所特有的美。”<sup>[3]</sup>画面肌理特有的魅力就在于它总能在观者心中唤起一种力，唤起一种动感。观者通过它散发出来的张力和运动的感受而更好地感知其表面性，并引发不同的审美情绪。画家王怀庆的作品中，黑色的木料与画面的灰、白色调在碰撞中取得和谐，画面既不失中国传统绘画的意趣，又兼备油画的表现力，同时也具有现代绘画的构成感。我国当代青年画家任小林通过肌理和笔触的巧妙运用，使他的作品给人一种既轻快又有记忆的伤感，合理的肌理利用使他的作品怀旧的沧桑感增强，肌理已是他构建自己画面的一个重要元素。

综上所述，可以看出画面结构在画家们的创作作品中越来越被重视，画家们已不仅仅专注于画面中物体的形状、色块、线条、明暗以及构图，而是更重视运用节奏、肌理和对比等手段来构建画面，赋予画面结构以新的生命力。画家的画面已经由研究物象的自然形态趋向更注重设计画面结构来反映物象，借以表达画家的感情、意志以及艺术观念。由此看来无论中画还是西画，在创新绘画形式、形成绘画风格和流派方面，都比以往更注重画面及其结构的控制和把握，画面结构把握的好坏是画家们主体语言、意识表达的关键所在。合理设计画面结构成为了画家理性判断画面的基础，但我们同样不能忘记画面上的创造也永远是画家主体意识物化能力的有力表征。我们的作品固然受制于理性分析，但我们决不应过于受理性束缚，艺术“直觉与理智并不各自分离地行使其作用，几乎在每一种情形中两者都需要相互配合”。<sup>[4]</sup>对于画家来说，在绘画创作过程中，既要保持清晰的头脑来对画面进行合理的理性分析，又要设法留住开始那份新鲜的感觉，并且睿智地把绘画过程中出现的一些意外效果保留在画面。可见画面的结构固然重要，但画家捕捉感觉和鉴别雅俗的能力也同样不可忽视。

诚然，在多元化文化背景下的今天，绘画艺术的画面结构形式也必然会多种多样，变化万千，而且天天在变，时时在变，不仅表现在流派与流派之间的变化，艺术家与艺术家之间也不尽相同，即使是同一个艺术家，他的每一幅作品也在发生变化。其实这种不断变化的特点并非只属于20世纪后的独特现象，而早在19世纪画坛这种现象就已经很显著了，在后面的章节里将对19世纪法国写实主义绘画的画面结构进行分析和探究。

## 第二节 19 世纪法国写实主义绘画的构成形式

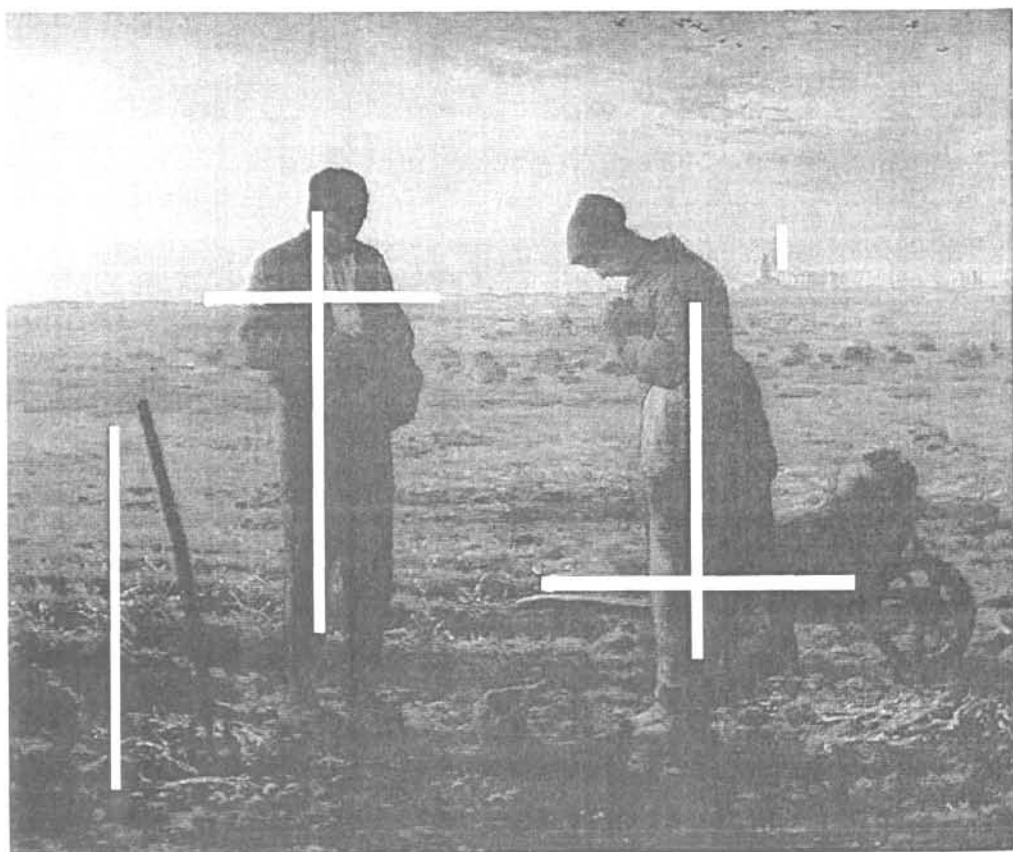
视觉形象按照一定的结构形式进行有意识的安排和组织，构建成不同的构成形式。构图的构成形式可以千变万化，有创造性的艺术家往往能够不断地推陈出新。下面我们就以米勒、库尔贝和杜米埃三个画家为例，从画面结构这一角度来分析 19 世纪法国写实主义画家们的作品，因为他们的作品在形式结构方面的处理是颇具匠心的。

让·弗朗索瓦·米勒（Jean Francois Millet, 1814.10.4-1875.1.20），是法国近代绘画史上极受人民爱戴的画家。他那纯朴亲切的艺术语言，尤其被广大法国农民所喜爱。米勒出生在诺曼底省的一个农民家庭，青年时代种过田。23岁时到巴黎师从于画家德拉罗什。描绘和歌颂农民的劳动生活和淳朴性格，也揭露了剥削制度的残酷，曾受到资产阶级的诋毁。画风以质朴、凝重、富有抒情气氛著称，但直至晚年，他的作品才引起人们的重视。米勒一生以描绘农民题材为己任。米勒在画面处理方面一般采用横的构图，横势构图能够强化画面形象的横势，有一种宁静感和承载感，并且他习惯让纪念碑一般的人物以纵势的结构出现在森林尽头的旷野上，《晚钟》、《牧羊女》等就是这种构图的典型。



晚钟 让·弗朗索瓦·米勒 1859 年

米勒的作品《晚钟》很典型地体现了他在画面结构方面的构建天赋，同时也体现了他的审美倾向、思想感情和艺术风格。从这幅作品的画面结构来看，地平线在画面的三分之一处，作品中的男人跟地平线成正十字，女人跟小车成反十字，正反十字正好组成一个不闭合的小方框，地上的叉子和远处的教堂形成呼应拉强了画面的空间感。如下图标识：



晚钟 画面结构分析图解

《晚钟》里描绘了外在粗陋、朴实，甚至木讷、憨厚，而内心纯净虔诚、温顺善良的农民形象，不仅体现了米勒对农民的深深理解和深厚的感情，也体现了 19 世纪后半叶艺术家强烈的民主意识以及现实主义的求实精神。当看到这对在田间默默祈祷的农民夫妇，我们仿佛也听到了远方依稀可见的教堂传来的钟声。这“钟声”好象越来越大，传得越来越远。也许是这对伫立在农田里剪影一般的农夫与地平线交叉的形式使人联想到了庄严、神圣的“十字架”，从而，拉近了农夫、教堂与观赏者的距离并强化了教堂钟楼的“音响”感应；也许是由于日暮余辉的笼罩、屏息静思的农夫和静穆沉寂的大地的反衬；也许是由于画家刻意把人物、景物恰如其分地虚化，不但人物、景物、教堂以及教堂里传出的“钟声”可以融为一体，好象观赏者为画中人、画中景、教堂及教堂钟楼里传出的钟声也融成一体。大自然的宁静，心灵的安宁，善良的人性，苦难的容忍，平凡的高大似乎都融入

土地和即将弥漫的晚雾中。在画面结构上，米勒作了无懈可击的精心构思。有人企图把独轮车、小篮子、锄头从人物旁稍稍挪动和交换一下位置，结果都达不到原有的画面效果。就“多样统一”的形式规律而论，如果说达芬奇对《最后的晚餐》的画面上众多人物的精妙处理是个绝佳的例子，那么只有两个人物的《晚钟》同样也是对这一规律的极佳运用。米勒曾说过“每一条线，每一笔都有自己的思想。必须学会观察你所要画的东西，善于抓住你所看到的素材，只有这样才能表达出最主要、最具有本质的东西。艺术家应该准确地画出所要表达的思想。”<sup>[5]</sup> 这幅作品对米勒的这个观点作了一次很好的诠释。

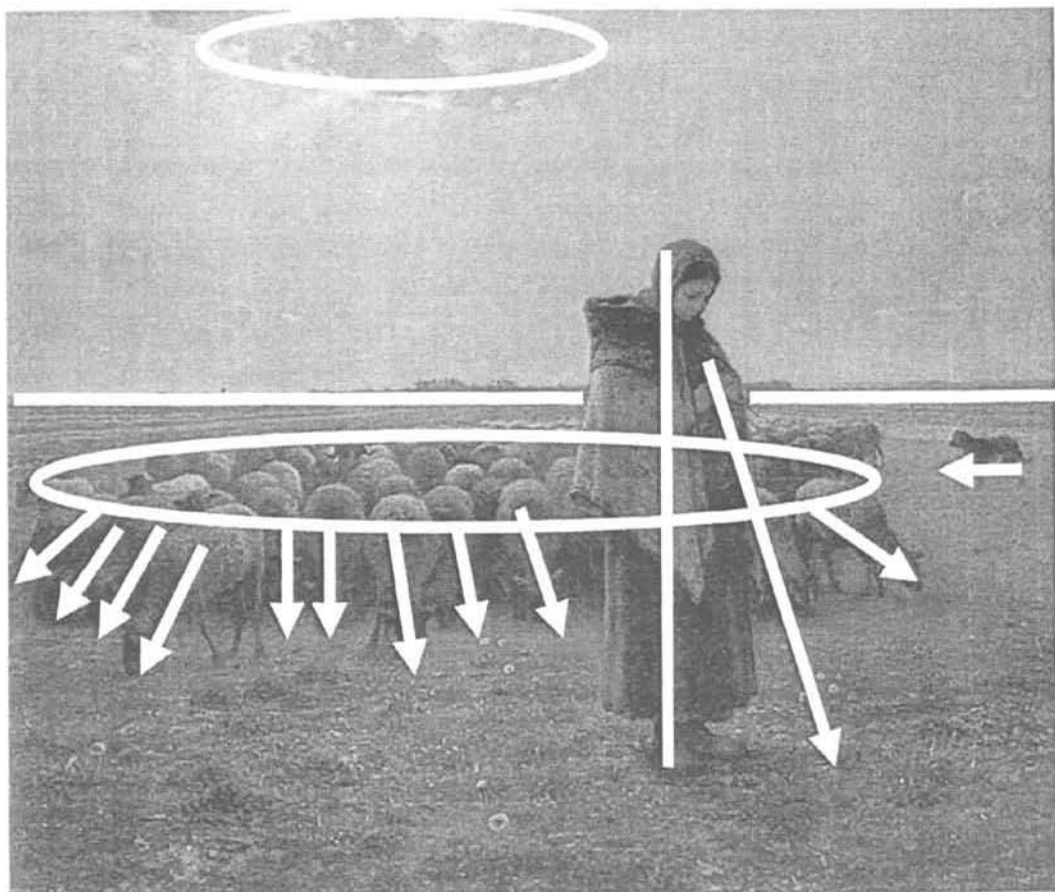


牧羊女 让·弗朗索瓦·米勒 1852

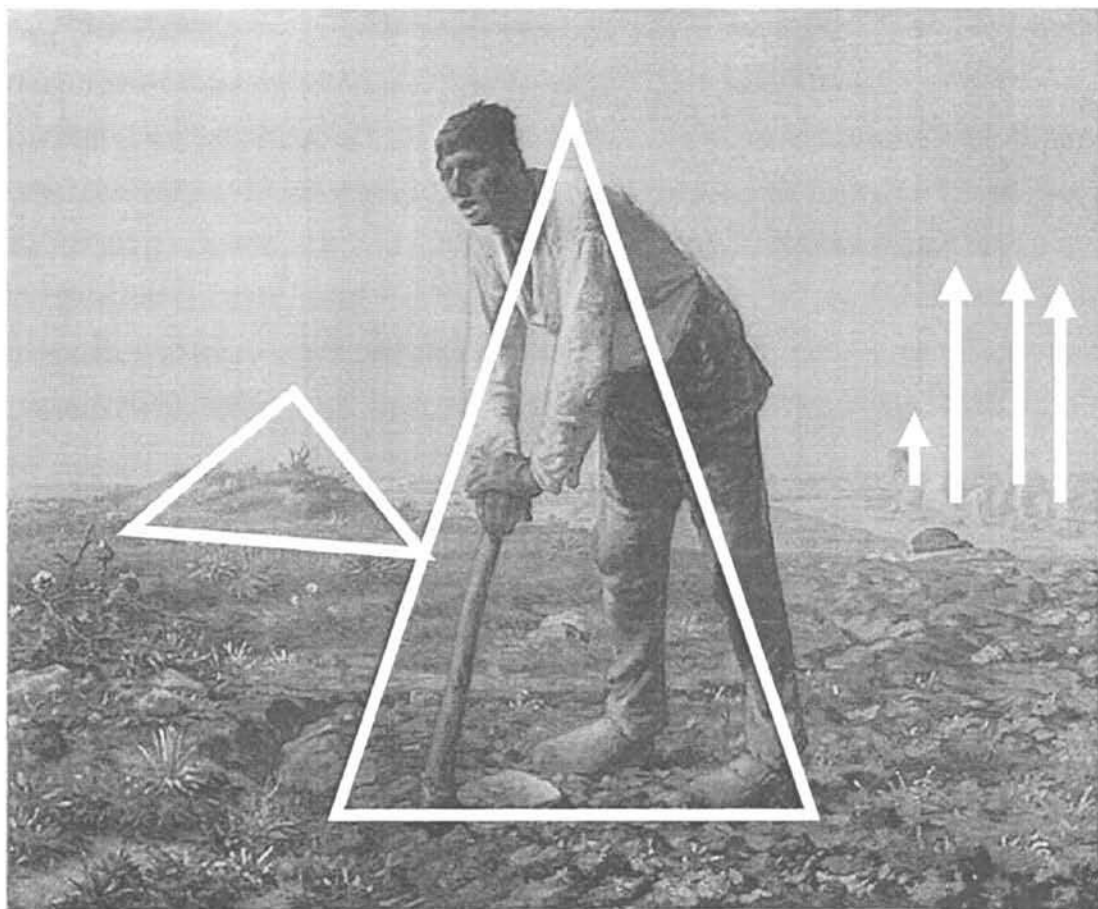
《牧羊女》是米勒的脍炙人口的名作之一。在这幅画中，画家捕捉了一个十分抒情的牧羊生活场面：天空、草原、羊群、祈祷着的少女、高高的地平线、平坦与辽阔无垠。牧羊女披着旧毛毡披肩，围着红头巾，孤独地与羊群为伴。这个头上包着暗红色绣花毡帽，身上披着厚重毛毡的牧羊女，背对着羊群与彩霞，兀自编织着手上的毛线衣，她微躬的身影与专注的神情，宛如祷告般的虔诚。牧羊女是美的，我们无法分析她为什么这样美，大约是由于她那破旧的衣衫，她的鲜红的头巾，她低头沉思的姿态，让人产生了共鸣。这样

朴素的画面，没有任何特殊的姿势，用通常的观点看，牧羊女的姿势太生硬，人物面对着画面的边缘，给人一种压抑感。背后是头顶上乌云遮住太阳，天空和草原浑然一色了。

从形式结构方面看，画面的核心本来就是牧羊女，但却让她面对着画面边缘，仿佛画面的核心是身后空旷的天空，然而天空除了一块椭圆形的云彩遮住了太阳就只剩下了空旷，所以观者的视线又被引回了牧羊女，牧羊女跟羊都安静地低头朝向大地，增强了画面的落寞孤独感和庄重感，远处的虚虚的地平线又把画面渲染得无比空旷，画面右侧的牧羊犬面向羊群忠实的“监工”角色又增添了画面的趣味性。远处天空椭圆形的云彩跟羊群组成的椭圆形又形成一种呼应昭示了天与地的浑然一体。这幅画又似乎让人忆起了很多，说不清是哪个时代的事情，那样空旷的大草原，还有昏黄的天空。牧羊女站在落日余辉里，虽然因为逆光，脸部和身体比周围的景色、羊群都要昏暗一些，牧羊女披着旧毛毡披肩，围着红头巾，孤独地与羊群为伴……



牧羊女 画面结构分析图解



扶锄的男子 让·弗朗索瓦·米勒 1863年 （兼画面结构分析图解）

在米勒的《扶锄的男子》中，在这片荒芜的土地上，一个青年农民正在扶锄喘气，似乎生活和劳动沉重的分量已经耗尽了他的精力，而眼前还有大片的麦田等待着耕耘，远方则是城市朦胧的身影，那是不属于他的另一个世界。从画面的结构来看，把男子的头、锄头和男子的脚用线连接起来，正好构成了正立的三角形，把主题形象安排在三角形的框架内，构成富有力量承载感的框架结构，使人物主体突出，视觉冲击力也加强了，这强烈地表现出生活痛苦的分量。在画面的左边中景处有一座三角形的小丘，跟扶锄男男子的三角形形成了远和近，高和矮的空间对比，加强了画面的层次感。画面右边中远景处径直飘向天空的几缕烟雾，增加了不少乡村的生活气息，同时跟远景的树的透视对比又在空间上拉大了农村和城市的距离。这无疑是一幅向社会挑战的作品，他描绘的是一个庄严的劳动者形象，画家在这里发出了一声凄厉的呐喊。

塔夫·库尔贝 (gustave Courbet, 1819-1877) 是法国写实主义的重要代表。1819年6月10日生于奥尔南一个农场主家庭，1877年12月31日卒于瑞士的拉图尔德佩。库尔贝的名字始终是跟反传统、反习俗相联系在一起。他的反传统思想同样表现在作品的画



面结构形式方面，库尔贝的作品构图风格大气、自然，让人有身临其境之感，画面色彩搭配典雅丰富，令观者愉悦神怡，对人物塑造精准细致而又忠于现实，画中主体形象的刻画往往透露出一种傲然不屈的气质。早期作品具有浪漫主义的风格，成熟巅峰时期的作品则是“写实主义”探索的成果，晚年的作品则风格不一，很多作品有一定的象征主义倾向。

库尔贝就是这样，他要的是真实。他想用他的画去抗议当时公认的程式，表现出与熟练处理传统俗套之作相对立的、毫不妥协的艺术真诚所具有的重大意义。毫无疑问，库尔贝的画是真诚的。库尔贝曾说过：“我希望永远用我的艺术维持我的生计，一丝一毫也不偏离我的原则，一时一刻也不违背我的良心，一分一寸也不画仅仅为了取悦于人、易于出售的东西。”<sup>[6]</sup> 库尔贝就是这样有意抛弃容易取得的效果，决意把世界画成他眼睛看见的样子，这鼓励着许多人去蔑视程式，只凭他们的艺术良心办事。这是库尔贝的力量所在。库尔贝的艺术实践和理论从整个来看具有很大的历史进步意义。他对 19 世纪的其他写实主义画家及其以后的印象主义画家，都有很大影响。

库尔贝的《奥尔南的葬礼》创作于 1849 年，它不是像《采石工人》那样有感于人类的贫困而作。这幅画是以令人惊异的技巧画成的。风景色彩绝妙的透明感，以及红、白、青各色的调子，使得整个画面为之丰富起来。平面铺开的构图是由于画室狭小所造成的，画家在画室里无法退到远处去看画。据库尔贝说，他只好“瞎画一气”。因此，前景堆积了那么多人物的肖像；这些肖像主要是具有文学的性质，而不是艺术的性质；画家画这些肖像的用意，是为了刻画出这些坚强的在体质上和精神上都很有韧性的高地人性格来。妇女们脸上的悲伤表情，虽然也受到了人们的赞美，但还是有点做作；在这幅画中，更应该得到赞美的是这些脸部的“绘画性”和在画面结构方面的“不循规蹈矩”。



奥尔南的葬礼 居斯塔夫·库尔贝 1849 年

库尔贝将《奥尔南的葬礼》命名为“人物画，一次奥尔南葬礼的历史记录。”<sup>[7]</sup> 这幅宏伟的作品，初看之下与格罗的《在瘟疫房中的拿破仑》和德拉克洛瓦的《自由引导人民》属于相似的“雄伟风格”。但是，库尔贝保留了“雄伟风格”所传达的气势而没有落入其程式化的泥潭。画中没有英雄的姿势，也没有中心。但人物各有各的视线，沉浸于各自的思绪之中，仿佛整幅作品没有经过刻意的构图，然而结构却依旧微妙、谨严：人物之间的间隙在饰带般的布局中演绎了缓慢的挽歌般的节奏。用色极为经济，那条狗旁的男人蓝色长筒袜和抬棺材者的红色长袍给枯叶色和黑白色为主的画面增添了阴沉的秋意。画题普通常见，仅仅是奥尔南的一个葬礼，甚至是谁的葬礼都无关紧要。库尔贝的目的就是要记录人类社会中真实发生的生命中最庄严的史实。

当然，这并不是说 19 世纪画家们就突然停止了创作“雄伟风格”历史画，实际上，当时不少批评家试图敦促画家们回到合适的“雄伟风格”上去。但新的历史观之下所产生的现实感也深深地影响了学院派画家。他们津津乐道地描绘古代的日常生活，准确地刻画人物的服装和场景，这些历史画缺乏高尚的情感，又缺乏高贵的形式，但是在画面结构方面已经开始尝试变化和即兴发挥。从热罗姆到雷诺阿所画的历史场景，虽然美学观念相异，但其共同之处是要把特定历史时期的日常生活放在一个令人信服的客观氛围中加以准确表现。诚如美国出生的“雄伟风格”画家本雅明·韦斯特所信奉的：“指导历史学家之笔的同一真实，也应主宰艺术家之笔。”总之，写实主义的兴起，改变了西方历史画的概念。



画室 居斯塔夫·库尔贝 1854年

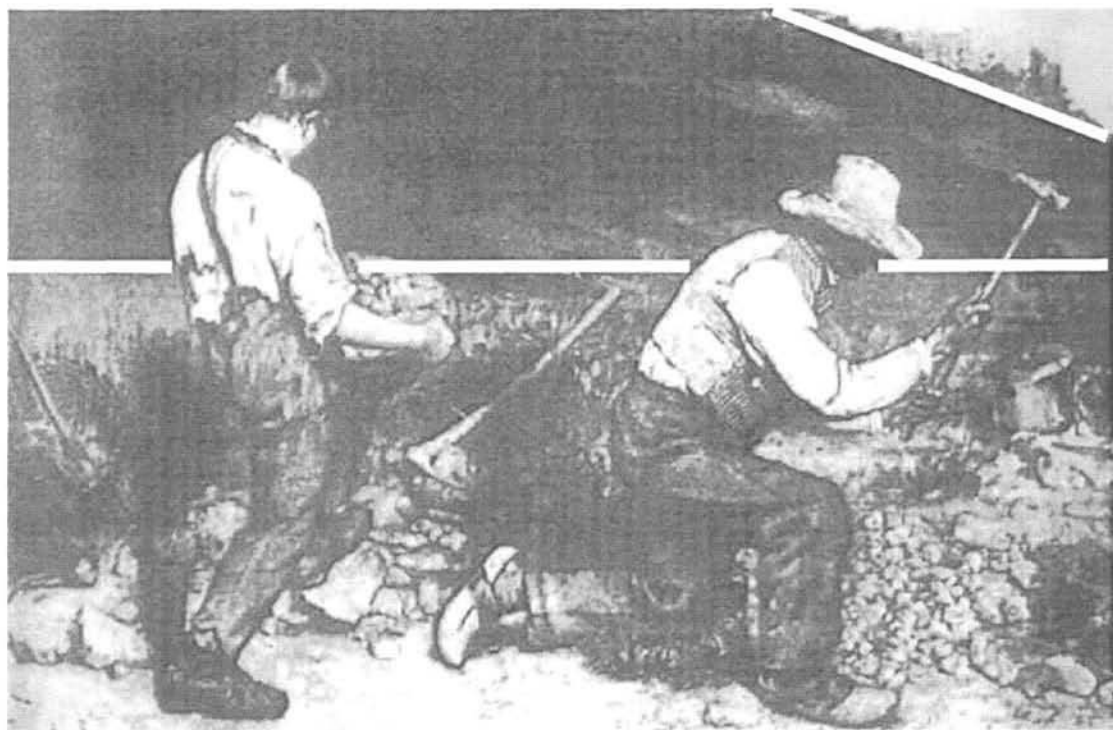
《画室》是库尔贝的一件在油画处理上最复杂，画面结构的构建最为大胆，也是最成功的作品。《画室》的全名叫《画家的工作室——一个现实的寓意，概括了我7年来艺术生活的情况》，他完成这幅名作仅用了6周时间，画家以这幅画来对他在1848年以后生活作一个回忆。在画面中所有人物排列成一个半圆形，共描绘了三十多个人，每个人物都有自己的寓意：画面中间是画家自己正在画一幅风景，画前小孩代表“无邪的眼睛”；裸体女模特儿代表画家心目中的缪斯，或真理；画幅背后一个十字架上钉着圣徒圣赛巴先，代表僵死的学院派艺术。围绕这个中心画面分成两部分：“右边坐着看书的是诗人波德莱尔，他象征“诗”；前面站立一对男女，为“绘画的鉴赏者”；依次每个人物都有象征意义：“散文”、“哲学”、“音乐”等。画的另一部分，大多是画家画过的模特儿，可谓集社会上之三教九流，他们被隐喻为贫困、忧郁、被损害者和被剥削者。”<sup>[8]</sup>

总之，画中出现的人和物都有一定的寓意，它体现了画家的民主思想和现实主义的艺术方向，蕴含着库尔贝对社会现实抱着怀疑和批判的态度。有人说他的这幅画是骄傲的抒发、感伤的回忆，以及十足的沾沾自喜，赋予了整个的画面结构以如此天真和温暖的生命力，如此的真挚感，以致于它并不显得可笑。还有人说他以高超的表现技巧挽救了一个本来是非常幼稚的构思。但是人们不得不承认这幅画构图的完整、画面结构形式的和谐，以及色彩的统一是无与伦比的，画面中心的裸体更是美妙绝伦。



画室 画面结构分析图解

把这幅画与《奥尔南的葬礼》相比，可以清楚地看出库尔贝从摆脱程式的束缚、从他投入这一自我赞美的那种温情中所得到的好处。画中人物依靠独立自在的浓厚气氛把整个画面统一为一体，由此产生了颇为雅致的整体感觉的统一和人物的自成一体的矛盾对比。该画作显示了画家很强的处理画面结构的能力以及画家写实的造型和色彩技巧，画面中的物象具有充分的质感和量感，这一切都表明库尔贝是伟大的写实主义大师。



采石工人 居斯塔夫·库尔贝 1849年（兼画面结构分析图解）

1848年的革命激起了库尔贝描绘贫困场面的兴趣。在1849年时库尔贝创作了一幅表现贫苦人民生活的人物肖像画《采石工人》。这幅画后来毁于第一次世界大战中。它的主题当时引起了激烈的争论。创作这幅画的灵感，是来自于库尔贝在迈西埃尔附近的一次邂逅：他在路上看见两个凿石头的男人。他们那悲惨的境况和他们的窘状让库尔贝产生了深刻的印象。他认为艺术必须描写这种真实的现象，结束当代那种矫揉造作的艺术。在炙热的阳光下，在道旁的沟边，石工的形体微微地突出在高耸的绿色山坡前，山坡几乎填满了整个画面，上面驰过一大层云影。仅仅是在画面的右角，在山坡的后面，可以看到一小角蓝天。他的这种选择，昭示了库尔贝的想法和传统格格不入，显示出他敢于探索的“求变”思想，但在那个时代背景下，他的画作摆脱了古典的准则，那直言不讳的写实主义风

格引起了一阵风波。他的存在似乎是个令人讨厌的现象，他画的社会内容也令人心烦意乱，同时他也是一个充满戏剧性的传奇人物，一个不讨人喜欢的顽固分子。当然，经过历史的沉淀，我们已经发现他的叛逆和不羁对绘画的发展是大有裨益的。

奥诺雷·杜米埃（Honore Daumier 1808. 2-1879. 2）出生于马赛一个有文学修养的玻璃匠家庭，6岁时全家迁居巴黎，由于生活贫困，杜米埃少年时就自谋生计，曾当过听差、店员，这使他深知官场龌龊和民间疾苦，产生民主思想和正义感。杜米埃是一位卓有影响的讽刺画家，讽刺自然离不开夸张、象征、变形等手段，这些方法在19世纪应属于浪漫主义，可是杜米埃在反映现实生活的真实上比同时代的任何一位写实主义画家都更为深刻。少年时代的杜米埃做过了许多杂活，这些经历锻炼了他观察生活的能力，杜米埃一生画了大约4000张漫画，其中主要是石版画。有的评论家把杜米埃的讽刺作品称之为“‘没落阶级集体形象的辞典’”。从1848年起，杜米埃画了许多油画，这些油画作品也象他的讽刺画一样‘不求形似’，只注意色块与形体的‘神似’。”<sup>[9]</sup>

杜米埃的作品直指时弊，积极反映社会真实，把握时代脉搏，赋予最普通的题材以宏伟、壮观积极向上的思想。1834年创作石版画《1834年4月15日特朗斯诺宁街的屠杀》，1854年至1856年创作《三个交谈的律师》，1858年创作《带孩子的洗衣妇》，1862年创作《三等车厢》，其间被判刑和罚款。尽管他终生贫困多难，晚年患严重眼疾，双目失明，却一直在黑暗与困苦中探索着。

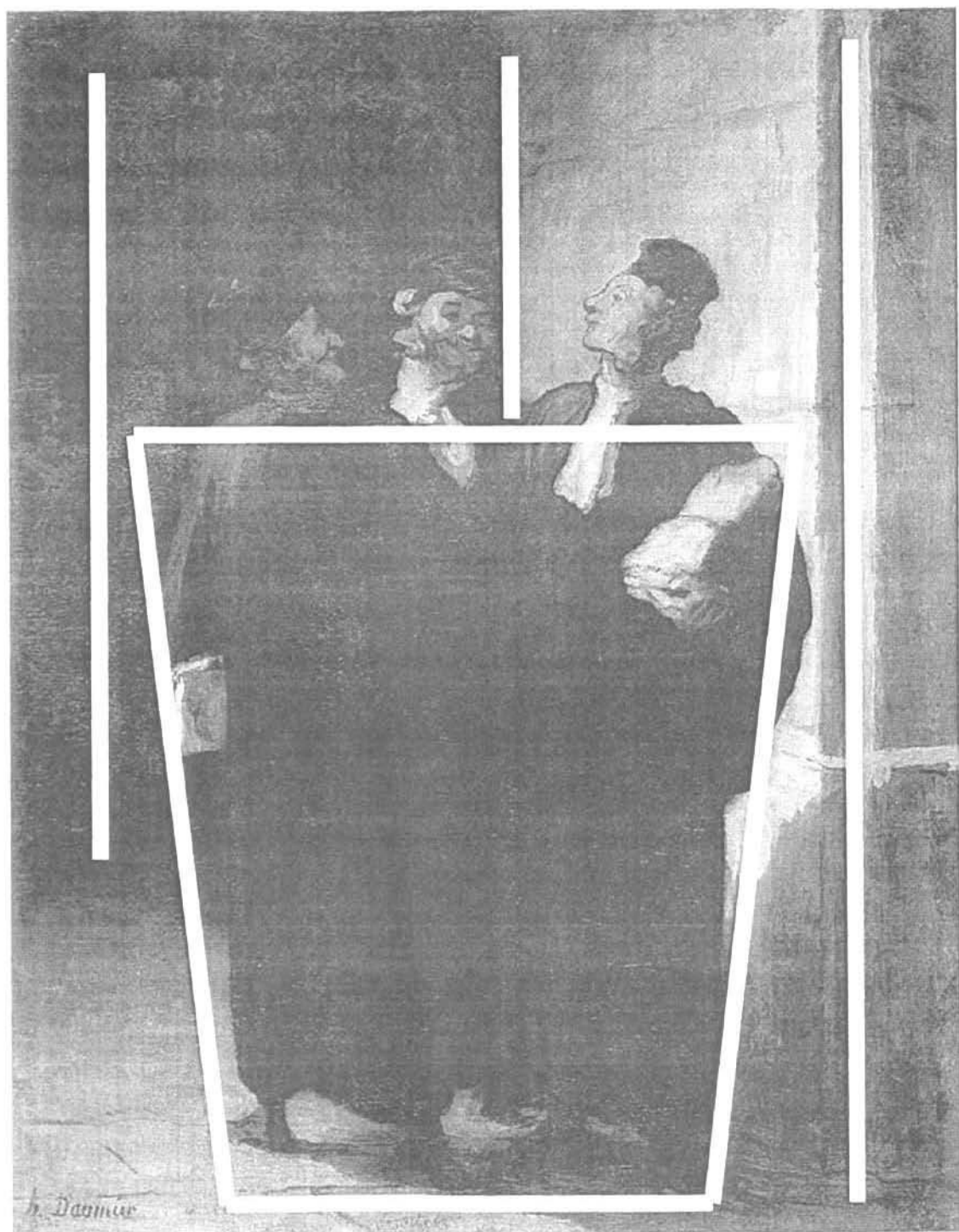
杜米埃的油画从来不注意学院式那种严谨的素描结构和规范的画面结构。他的画面特点主要是构图安定，结构宏伟，意向豪放，变化多端。他的油画人物一般不画五官，人物的脸部总是模糊不清。然而整体感却是那样厚实，真切，象一座纪念碑那样。尤其是他那些描绘劳动妇女的形象。他往往以棕色和粉红为基调，从文学名著和生活中选择表现题材，以批判的艺术眼光审视自己所创造的形象。由于油画的技法极简略，不为当时的画坛所看重。直到他去世前一年，才得以在巴黎开了第一次油画展。在他死后的21年（1900年）的一次展览会上，他的油画终于震动了美术界。杜米埃在油画技法上借鉴了米开朗基罗，特别是鲁本斯的那种奔放不羁的圆线造型技法。只是鲁本斯运用这种奔放的圆线笔法是为了画面的装饰效果，而杜米埃笔下的这些技法运用却显得十分自由，并使形象所概括的特定动态具有一定的抒情味。正如他自己所说过的“要做一个自己时代的人”。<sup>[10]</sup>

杜米埃的生活经历，使他十分鄙视法国法律界那些寡廉鲜耻的司法人物，也曾尖锐地揭露过那些人物嘴脸，把他们的伪善、自负、叛卖和下流的行径表现出来。“在这幅《三个交谈的律师》的作品中，三个交谈的律师已经穿好法衣，准备开庭审理案件，他们代表

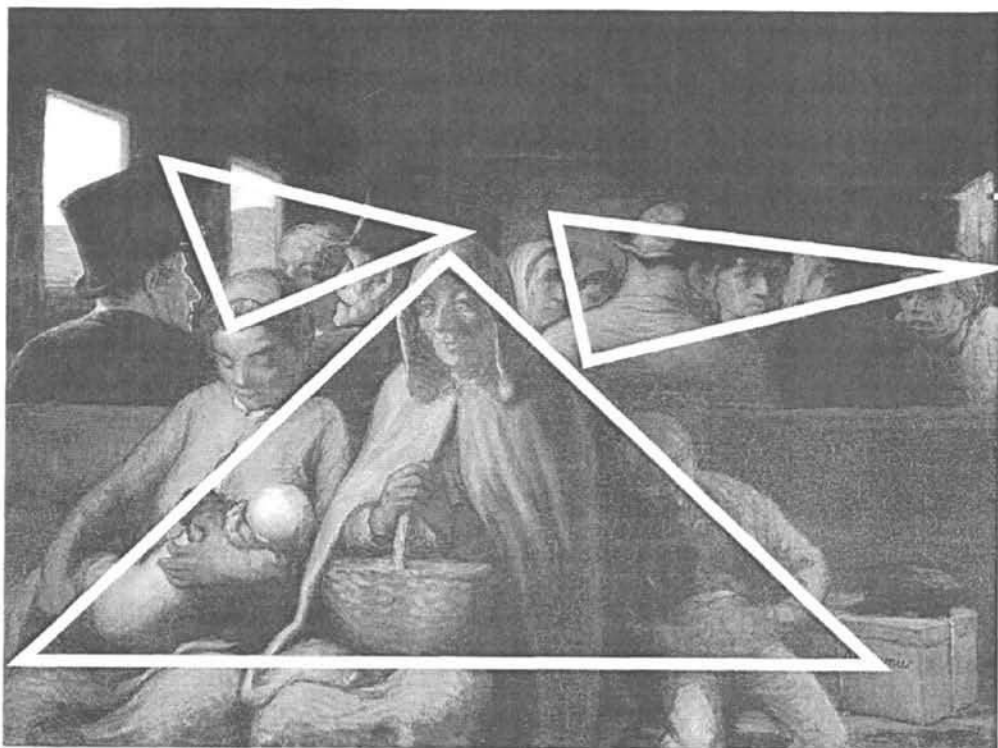
三方势力，这些衣冠楚楚的‘公证人’，被画家用透视的笔触勾画出他们不可告人的内心世界，原形毕露于大庭广众：他们都是些贪污受贿、蹂躏宪法、践踏人权的伪君子，阴谋家。杜米埃的画法概括简略，具有本质的夸张和令人信服的真实感。”<sup>〔1〕</sup>从该作品的画面结构方面看，背景里有三条垂直的墙角线把画面分割成四块区域，既增加了画面令人无法抗拒的庄严感，又暗喻了法律界的牢笼霸道。三个人物的整体色块形成一个倒梯形的重色域，增强了画面的诡秘气氛，更好的突出了不可告人的阴谋动机。



三个交谈的律师 奥诺雷·杜米埃 1856年



三个交谈的律师 画面结构分析图解

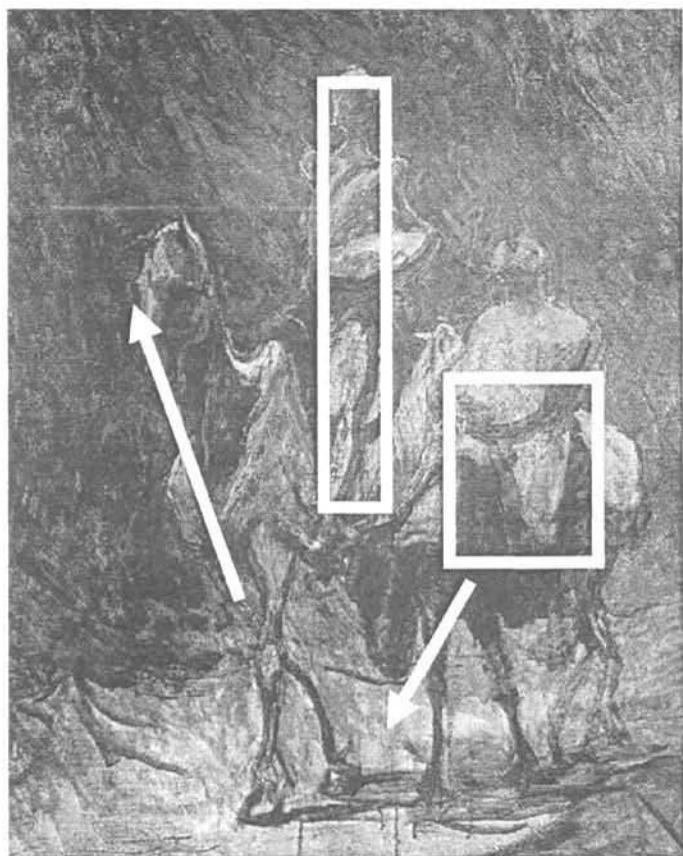


三等车厢 奥诺雷·杜米埃 1862年（兼画面结构分析图解）

杜米埃的风俗题材作品，大都是描绘他亲身经历过的事。《三等车厢》就是记录画家经常外出乘车的经历。杜米埃在画面结构上处理得很巧妙，他利用车厢里一排排对面相向的座位，自然地将人物安排在空间里面，并且把人物分别安排在三个不同方向的三角形的里面，以此渲染了车厢里偶遇的人们之间的和谐相处，同时也突出表现了三等车厢是多么的拥挤。画面上有的人物可以看到正面，有的只有背影，但至少每一个人都能保证被观众看见。当你逐一去认真凝视的时候，便会觉得在每个人的身后，都有一番人生的故事，即使只看到背影，似乎也能猜测出他的性格。靠窗户、戴高礼帽的老人看上去谦逊而自尊，而另外一位戴圆顶帽子的男士则像开朗而风趣的人，他的谈话吸引了周边的乘客。这只是生活中偶然而短暂的一瞬，却浓缩了千千万万人的身影。前排那位怀抱婴儿的妇人，又加深了人们对生活的无奈之感。画面拥挤的狭小空间里，突出描绘前排三个人物，三个主体特写人物中，最突出的是位满脸皱纹的老妇人，人们从她的神态可见她的生活经历。靠着她左右的两个人，一个入睡的少年和一位带婴儿的母亲，他们的形象本身可明白表现出他们的社会地位，背后的人群可从不同面貌的头像中体现不同人物的地位和个性。这有限的



画面空间，成了画家笔下法国底层社会的一个缩影，也彰显了杜米埃在构建画面方面的才能。



唐吉诃德与桑乔班萨 奥诺雷·杜米埃 1860-1870年（兼画面结构分析图解）

杜米埃的作品《唐吉诃德与桑乔班萨》具有强烈的浪漫主义气质，这种气质也对后来出现的浪漫主义有很大的影响。在作品中画家对现实有着高度敏感和深刻的理解，并能以高度夸张的艺术语言表现出自己对社会生活的认识 and 评价。唐·吉诃德是塞万提斯创造的传奇式人物，这个人物在杜米埃心目中是一个崇高的形象，因为他敢于为理想去冒险，去赴汤蹈火。杜米埃以极富想象

又极为夸张的造型来表现这个心目中的英雄。

这幅画的造型给人以现代派的感觉，具有强烈的表现主义倾向，这也是杜米埃对后来个画派出现的贡献所在。画面上人物的面部没有五官，这位侠义骑士昂首挺胸骑在那匹又高又瘦的马上，与他旁边那位只讲实利的桑乔形象构成滑稽的对比，一个激烈，一个迟钝；一个瘦而长，一个胖且矮；连两匹马都一个高昂着头朝向天空，一个低头冲向地面；画家运用生活中不可调和的对立矛盾体来加强了作品的视觉冲击力。杜米埃的造型完全凭感觉，色块、笔触和各种线条都成为一种精神符号，借以传达画家心中的意象，他以这种无束、不羁的方式安排画面，增强了作品的感染力，同时也为绘画的进一步发展提供了宝贵的经验。

## 第二章 19世纪法国写实主义绘画的色彩结构美

### 第一节 解读画面的色彩结构

画面的色彩结构，是色彩在画面上呈现出来的构成形式。从人对色彩的知觉和心理感受出发，运用合理的方法，遵循色彩规律，把复杂的色彩现象还原为基本要素，利用色彩在空间、量与质上的可变幻性，去组合各色块之间的相互关系，这就是一般的画面结构构建的过程。色彩结构是需要一个精心设计的过程的，它与色彩心理和空间分割有着密切的关系，毕竟色彩不能脱离形体、空间、位置、面积、肌理等因素而独立存在。作为一名绘画者，只有掌握色彩构成原理，熟知不同色彩间的相互关系及各种色彩的生理或心理反应，并结合自己所具备的色彩知识，在创作过程中合理经营色彩，才能实现传情达意的目的。在现在绘画中，画面的色彩结构已经越来越受到画家们的普遍重视。本节通过对画面色彩的运用、物象及其颜色的变化在画面上形成的节奏韵律和黑白灰色块之间的对比协调等方面进行分析探究，来论证画面的色彩结构在画家创作绘画作品过程中的重要意义，并据此得出研究19世纪法国写实主义绘画的色彩结构的可行性和必要性。

众所周知，“点”、“线”、“面”、“体”是绘画创作中最基本的结构要素，画家们通过自己的表现手法，把要描绘的客观物象的色彩以“点”、“线”、“面”、“体”的形式呈现出来，这里面包含着色块的面积、色块的形状和位置以及与之相关的色相、明度、纯度等因素。只要对这些“色彩结构要素”进行灵活的处理，画面就会产生与之相应的色彩效果。实践告诉我们，当客观物象的色彩被适当概括时，色块就成为色彩结构的主要元素，同时它也对画面的色调起决定性的作用。可见色彩结构在画面中的作用跟物象形体结构同等重要，如果精心地对画面中的色块进行构建，一旦画面结构得以确立就肯定有助于增强作品的气势，画面冲击力也会更加强烈，动与静的形态也更有发展余地，并最终形成强有力的画面效果。

色块的确是作品最具有感召力的因素之一，是构建画面色彩结构的重要组成部分。它包含着色彩、黑白灰、空白、笔足和明暗关系等。首先色彩、黑白灰、明暗关系反应出画面的冷暖、深浅，这些冷暖深浅就是帮助色彩骨架达到预期目的的形式。如一块暖色，它就有扩张性、延伸性，它会积极向外延伸，把观者的视觉引向更广阔的思维空间中去，在原有的基本形式中产生扩张效应；而冷色，它则有收缩性，产生抑制形和色的视觉效果，具有微缩性影响。这样的一张一弛，能体现画面的形式动态感，体现画面结构的审美引导功能。“笔足”，能渲染创造出一种气氛。笔足，如铅笔的交织，油画笔摆出的色块，都蕴

含着构建画面的内容，以这种主观创造的形式来完善画面中的色块组织。空白，则是在非刻意制造中产生。过多的空白可能会使画面中失去内容，但在主要色彩结构建立的基础上适当的出现空白便会产生和谐的效果，它能代替一部分色块在画面上的张弛，同时也能形成节奏和韵律。所以，“色块”这一表现形式运用得当，能产生积极的渲染作用。如果不当，那么就会舍本求末，产生负面作用，甚至破坏画面的和谐性和完整性。总之，在色彩结构中，色块的安排是有规律可寻的，从色块安排的位置方向来看，可以呈水平、呈垂直、呈倾斜、呈圆形等等，不同的方向具有不同的效果。“横向方向”意味着重量、距离、和宽度；“垂直方向”则意味着轻度、高度和深度。这两种方向放在一起就产生面积效果，一种对称的、坚固的物质硬度感觉。横向和垂直相交叉的地方会发生一种很大的强调作用。

另外，在构建画面的色彩结构过程中，把握好点、线、面的规律也是极其重要的。

点、线、面的本意是以点线扩大面积形成面的一种形式，在绘画“位置”的安排中，构成点线面的因素为：构图中以物象为圆形的点，扩张有方向性长度的为线，扩张有方向性而平展的为面。那么像这样的点线面，如何才能合理运用呢？就点而言，画面中的“点”，要起到点的作用，它的位置归纳应该具体到位，形成点的物象，找到相应的位置，犹如摆布一件饰品、一套家具一样，有它合理的位置，最终形成构图的组成部分。构图中以有扩张力度的长形或长条块面为线，它或许是米勒《晚钟》里面插在地里的那杆叉子，也可能是杜米埃《三等车厢》里的一条坐凳，甚至是库尔贝《躺着的裸体女人》里面那个修长的女人体，它们都属线的范畴。如何运用这些“线”为画面组织建设服务，这就是要看画面的需要以及艺术家的安排，它可以在画面中来回穿梭，可以“横七竖八”，但它必须给人产生延伸扩张之感觉，必须使画面有冲击力度，有画外余音。作为面，它应该是一个统筹的比较大的板块，它自身是面，同时也包含了空间，它可以在最底层，也可浮于表面。面的广度是自然扩张的，利用好面可以涵盖中心，用不好则使画面飘浮。正是由于面的色块量大，所以在处理上更多的是以色块来处理画面，使之和谐。

在油画语言中，色彩语言具有独特的魅力，是进入我们视觉的第一艺术信息，油画色彩语言的观察与表现有着共同的规律和步调，其丰富的灵魂在于恰如其分地表现出色彩关系，补色对比、明暗关系以及画面和谐等，其中最主要的是冷暖关系，它是色彩丰富的重要因素，也是在油画作品中最直观、最彰显的部分，“如果说笔墨是中国画的灵魂，那么色彩就是油画的生命。”<sup>[12]</sup> 油画作品是体现色彩丰富、多变与和谐的画面，绘画笔触要服从于色彩与光线对比的需要，所以，离开了光色彩就不复存在，而色彩都是依附在不同的形体之上的，物体在不同的光照环境中，所表现在视觉上的色彩又是不同的，所以表现

色彩必须依赖形体的呈现。笔触不仅要刻画对象的质感，同时笔触的运用起着描绘肌理、整体造型、色块和凭借人的知觉的天性传达直觉所感悟的一切的作用。“马克西莫夫认为：‘油画的任務就是研究和理解种种物体的色彩的形，并善于以色彩来体现它们’法国纳比派画家摩里·丹尼的话更是道出了绘画的色彩的真谛，‘我们要知道，一幅画，不管是一匹马，一个少女，或者是一件佚事，实际上首先考虑的是按照一定的规律安排色彩所覆盖的一个面。’”<sup>[13]</sup> 一个形状除去固有色之外会有冷暖，纯度的变化。这些变化的体现都在塑造中实现，这将反应出你全面的造型意识。想要有一幅好作品，首先，要通过仔细的观察对比，确定某物体的总体色调，找出它的规律抓住视觉信息的感触。其次，要比较局部色块的种种性能、作用、位置和各自的关系，色彩在空间中越远越倾向于冷调，纯度也相应会变低，而主体部分的表达是通过对比来完成的，通过加强主体部分的明暗关系、色相对比、冷暖对比、明暗对比、补色对比、纯度对比、面积对比、光线对比及同时对比构成画面的色彩结构，通过对主体的塑造完整来拉开与背景及陪衬物体的距离来实现主次的清晰，最后，使局部色块在画面上有序地排列结构，使色彩结构与总体色调和谐统一起来，可见色彩结构在整幅作品画面结构中的重要性。

到了 19 世纪，很多的艺术运动都是在尝试和探索新的表现形式。通常情况下，一种新的艺术表现形式往往就是由反传统艺术家们带着批判的目光，通过反对过去时代的陈腐艺术而出现的，在这种具有叛逆性的新的表现形式探索中取得累累成果者，就自然成为了该艺术运动的代表和领导。我们既然谈到色彩结构形式问题，除了被世人反复颂扬、成就卓越的塞尚，也不能忽视 19 世纪法国写实主义画家们。的确，塞尚被认为是 19 世纪画家中最有成就、最有影响的画家，也被称为“现代绘画之父”。我们来看看塞尚的静物画，画中有苹果篮、苹果、面包、酒瓶、酒杯以及装着点心的盘子。塞尚精心地安排它们的位置并仔细观察它们，一直到它们之间最终形成某种关系为止，这些关系就是最后的画面结构。为了让散开的苹果融汇进画面的整体结构中，同时又要保持单个物体的特征，他采用小而扁平的笔触来调整那些近乎一样的圆形，使之夸张变形，或放松或冲破轮廓线，从而在各物体之间建立起空间的紧密关系，并且把它们当作一个个色块统一起来。而写实主义画家代表米勒在处理画面中的色彩结构方面，也不落下风。“‘如果我们将米勒绘画中的某一色彩独立挖取出来，结果会发现，这单一的色形变化是那么富有韵味，线的长短、曲直、点的聚散，疏密、面的大小、方圆变化及刚柔顿挫、平仄开合之势的创造大有独立成像的可能性，这种单色形变化恰如中国民间绘画主观造型的随意性和自由性，彻底跳出了传摹客观物象的樊篱。’”<sup>[14]</sup> 帕特里克赫伦说：“一种色彩，当其被界定时，是最强烈

的，界定色彩的边界线，边界或线缘轮廓越清晰，色彩则越强烈。”<sup>[15]</sup>的确，一种独立的颜色是构不成色彩的，在画面中只有让色彩直接渗透到物体结构中并形成色彩结构语言，这样用来塑造形体，就会让色彩更具活力。运用合理的色彩结构来塑造形体，传达感情，用颜色的对比营造画面的空间感。19世纪法国写实主义绘画以批判的姿态出现，写实主义大师库尔贝曾说：“我研究古人和今人的艺术，我不希望模仿任何一方。像我所见到的那样，如实地表现出我这个时代的风俗、理想和形貌，——创造活的艺术，这就是我的目的。”<sup>[16]</sup>写实主义画家们抛弃制度及其机制理论，抛弃宗教及其理论体系，用平实的色彩构建着画面，用叛逆的画笔去努力描绘人们在工场，在办公室，在农田中的生活状况，连同他们的天空、田野、房屋、服装、耕作和饮食，正如我们到某个城市时会立刻注意到人们的面容、姿势、道路和旅舍，街头散步的市民、饮酒者一样。这种新的历史观念，也大大地拓展了画家表现的题材范围。

画家们通过对色彩规律的认识使色彩能充分体现主体的创作意图，内心体验和思想感情，当我们用色彩塑造体积关系时是以色彩的方式观察理解体积空间，这时色彩的冷暖变化便与形体的转折起伏紧密相连。色彩的对比关系可以独立表现空间和体积，油画中的形体转折并不是由素描的明暗来决定的。

人类的色彩本质不断变化，现代艺术家的色彩个性极尽可能的表现色彩本质的丰富性和强烈的艺术表现能力。经过精心的色彩构建，无论是和谐的色彩或不和谐的色彩，都能产生动人的效果，色彩的选择应以观察、感觉和各种经验为根本，“色彩的目的，是表达画家的需要，而不是看事物的需要”<sup>[17]</sup>1908年马蒂斯公开表明了自己的艺术观念。他说：奴隶式的再现自然，对于我是不可能的事我被迫来解释自然，并使它服从我的画面的精神色彩的选择不是基于科学，我没有先人之见的运用颜色，色彩完全本能地向我涌来，他还说过：我所梦想的艺术，充满着平衡、纯洁、静穆、没有令人不安、引人注目的题材。他十分重视视觉感受，热衷于凭感觉的本能认识和表达色彩，他的油画在造型和色彩上都相当有力度，并得以完美结合。在他的作品《舞蹈》中，“耀眼的绿色和蓝色的背影与土红色的人体形成鲜明的对比使人色彩极富张力。而人物造型洗练，舞蹈者姿态构成的轮廓线形成了连绵运动的节奏。这一切形成了画面充满活力的整体气势。”<sup>[18]</sup>

可见，作为画面结构里面的一个重要元素——色彩结构，无论是在哪一个绘画派别，无论是在哪一个美术发展时期都具有着极强的感染力和魅力。

## 第二节 19 世纪法国写实主义绘画的色彩结构

对于 19 世纪法国写实主义油画色彩结构的研究，主要还要靠理性来把握，既要研究写实主义画家们画面的色彩构成，又要把握该时期对色彩规律的运用以及色彩调子的结构特征等。色彩是绘画创作的重要问题，选择色彩是人类潜在的本能。所有不同时代的色彩都涉及到每个时代的审美和人类的价值取向，面对色彩所表现出来的态度代表了艺术家追求的方向和理解事物的深度。而只有真正去揭开画家们对色彩结构的运用规律，才能使我们更懂得未来艺术的需求和所研究的方向。

19 世纪法国写实主义绘画也是一部色彩发展的历史，色彩的不同组合变化使我们感受到了不同时代所传达的信息，每一次观念的改变都和人类的观察方式有很大关系，色彩在这个变化中扮演了极其重要的角色。色彩和时代也是分不开的，每一个时代都有每个时代的色彩，色彩具有时代性，不同颜色的色彩组合能代表一个时代的特征，它引导着人类的观念。对色彩调子的理解是和时代紧密相关的，一个色彩调子会像音乐一样勾起我们的回忆，会把我们带到一个特定的时代，如红袖标和绿军装会把我们带回“文革”时期，黑白又让我们想起了上世纪 30 年代等等。每个颜色组合的色调特征都会造成色彩符号的印象，这也说明一个问题，在我们平时的绘画创作中，对调子的理解不应是一成不变的、老式的方式。我们今天来研究 19 世纪写实主义并不是代表要全盘继承，毕竟今天的社会不需要那个时代写实主义的批判和凝重，我们在探究它的过程需要总结和过滤。过去美的东西不一定能代表当代青年的审美趋向，在对 19 世纪法国写实主义绘画色彩的研究过程中，应不断改变我们对艺术语言的理解，不断更新我们的观念。提出创造性的理解方式和思维方法。以使我们能够运用色彩表达我们在当代所看到的世界，能够画出属于他们的色彩符号。对色彩的认识不是孤立的、片面的、无联系的，而是要从能够使色彩发生根本变化的因素去找寻，这样才能真正了解颜色的含义。时代可以使我们改变对颜色的理解，时代赋予了我们新的观察方法和思维方式，只有思维变化了画面上才有可能改变。

当然不同的观察方法和理念也会左右画面色彩的特征，正如米勒、库尔贝跟杜米埃虽然同属写实派，但他们的画面色彩却有着质的差别：米勒的画风质朴、凝重，所创造的形象庄严、崇高，富有纪念性，有一种雕塑的感觉，为了寻求画面的整体和谐统一，他极力追求浑然一体的效果，他的画面十分平静，造型单纯、情调含蓄、旋律稳健，在油画笔法上朴实沉着，色调处理上浑厚调和，充满真挚的感人力量，欣赏他的作品

常常能使人陶醉于一种苍茫沉寂的意境之中；库尔贝的画风力求写实，造型明确，色彩沉着，用笔宽畅，不拘细节，另外，库尔贝经常不用画笔，而用调色刀，画出带有彩色大理石般肌理效果的表面，画面有庄重厚实感；杜米埃则在艺术语言上使用强烈的色彩，形象塑造上生动而略显夸张，他常常是提炼出主题，并毫不迟疑地略去与主题无关的枝节，赋予那些最普通的题材以宏伟、壮观和积极向上的思想。

19世纪30年代写实主义画派兴起的时候，新古典主义和浪漫主义便渐渐趋向没落，这时，有识之士期待着真正“当代的”美术。画家库尔贝确信美术在本质上是当代的，美术家应当大胆直面人生，以清醒的态度反映当代的现实。他与浪漫主义者不同，他敢于否定想象的作用，那句名言“我从没见过天使，所以我不画它”，鲜明地体现了这位写实主义者的强烈信念。代表作品《石工》是近似照相的朴实作品，体现了库尔贝大胆的创新，这无疑给绘画界吹来一股强劲清新的空气。在写实主义画派这里，“真”胜过了“美”和“理想”。库尔贝创作范围广阔，在肖像画和风景画等领域内，他也有突出成就。把他笔下的波德莱尔、柏辽兹等大诗人、大音乐家的形象，与安格尔和德拉克罗瓦塑造的帕格尼尼形象相比，就会在体味不同流派特色之余，感到他的人物不管是在形体结构还是在色彩结构方面都更实在、更自然。库尔贝的卓越技巧，和驾驭画面结构的能力在风景画中得到了充分的显示，他以强烈的自信，把厚重的色彩掷在画布上，生动地再现了自然的形态和气势，用画刀刮抹的色块，把各种富有感染力的色彩精心构建，给他的风景画增加了一种格外有力的道劲感。面对着他的海景画，我们仿佛站在海边，能听到海浪的咆哮，感到冰冷的飞沫溅到脸上。杜米埃与库尔贝一样，他也坚信美术和美术家应当立足于当代现实，但与库尔贝不同，他的造型语言更具主观色彩、更为概括。在油画领域内，杜米埃创作出一系列非常富于特色的作品，这些作品中虽然对色彩结构上没有精敲细琢，但正是他的这种对画面的放松才促成了在形象塑造和色彩处理上的简洁生动。或许也是得益于他之前的漫画经历，我们知道，漫画要求突出主要的特点，用寥寥几笔抓住最具表现力的东西，才能给人以鲜明的感觉，这种特征体现到杜米埃的油画风格上，他用阔大的笔触和厚涂的色彩，描绘着《唐吉珂德》中马匹的躯体，描绘着以蓝绿色为主调的、令人生畏的空旷昏暗的天空。

一提到色彩我们都会联想到色彩调子。所谓色彩调子就是指画面整体的基调(如红调、黄调、蓝调、绿调等)，色彩调子的目的在于表现画面的气氛和情调，借以抒发和烘托作者的情绪和情感。随着时代的发展，绘画的进步，人类对世界认识的提升，画家对色彩的认识也发生了变化，每个时代的艺术作品都有它自己的调性结构，不同时期对调子的认识

体现了时代的追求。从 19 世纪的古典主义到写实主义、印象派再到现代派、后现代派，每个不同时期流派的色彩调子在结构方式上都存在着本质上的不同，调子在 19 世纪古典主义的作品中呈现出和谐的特征，它的审美意识是伤感性、文学性、故事性、诗意性；法国写实主义绘画在艺术表现上，它重视自然美和真实美，如实地描绘大自然和反映现实生活，倡导对社会生活的评价、对普通人生活的关切、对大自然的亲切描绘，所以这个阶段的画面调子是质朴凝重的，始终让色彩的主调统一着画面各局部的颜色，局部色彩在过渡的渐变中互相形成和谐的关系，不存在孤立的色块，笔触基本上是为塑造形象而运用，整体的调子结构被归纳统一在浑厚调和的某种秩序中；印象派发现了色彩，发现了光色关系，他们利用对比色、补色的关系来观察大自然的物象，直接面对大自然写生，从中提炼出色彩调子关系，建立了新的调子结构理论体系，这一理论体系在很短的时间内又被后印象派的结构对比、秩序的色彩所代替，随即产生了诸多流派。

19 世纪法国写实主义绘画具有直接性和极强的冲击力与感染力，这是这个时代发展的必然产物。质朴的色调是对这个时代人们现实生活状态的真实写照。题材和情感决定色彩，色彩的整体倾向决定画面调子，所以在这个朴素、正直、善良的人们，大多安于现状、缺乏反抗精神、有着宿命的思想的时代，所体现出来的作品整体调性也必然是朴实的、凝重的。

通过对前辈们的画面分析研究，我们在现代的色彩探索中提出邻近色决定物体的颜色，这就是改变了以往的观察方法，选择了一种全新的认识方式，我们运用新的思维方式作引导，看到面积和整体画面颜色的组成关系，把握大的层次，知道哪块颜色之间的关系可以夸张，哪块颜色是该取舍的，哪块颜色是统领全局的；使我们进一步认识到颜色是不受光的环境和所谓的空间限制的（近实远虚），不受客观物体的限制，它有它的独立性。任何物体的颜色都不是固定的，只有在相互比较中才能被确定，而这一块颜色的确定反过来也脱离不了与其他颜色之间的关系，就如同画人物肖像，人脸的绿色背景中所呈现的颜色与红色背景中的颜色是完全不同的，画颜色永远是画整个画面中的色块之间的关系等等。

总之，在研究 19 世纪写实派画面的这个过程中使我们进一步发现了颜色的乐趣，让我们看到色彩、认识色彩、理解色彩，真正用调子结构的眼光去看待色彩，这对我们来说是非常重要的，只有这样才能敢于从颜色的具象走向颜色的抽象，敢于用最丑的颜色和最不可能的颜色构成最美的搭配。从客观物象中抽象出各自内心需要的颜色来表达感情。这种观察方法同时也是和当下这个时代密切相关的，可以让我们找到属于这个时代的符号，这样的观察方法是时代的需要，也是时代的产物，也能够很好地阐释现代人的思维方式。



### 第三节 19 世纪法国写实主义绘画色彩的表现性

任何一个时代、任何一个画派在色彩的表现性方面所做出的成就都值得我们去总结和借鉴，19 世纪法国写实派也不例外。之所以来研究色彩的表现性，是因为色彩本身是具有无限张力的，而色彩的表现性最终要通过增强作品的张力来体现，具体解析色彩表现性的内涵，分析表现性在色彩创作中的作用与影响，有助于我们了解色彩在绘画中的发展趋势及进一步拓展色彩在绘画创作中的表现力。当然，各种色彩都有自己的表现性质，而且色彩的表现性又总是受心理、情感、表现方法和表现形式等因素的影响。在绘画艺术中，我们只有把握好色彩的表现性规律，并设法赋予色彩某种具有时代印记的生命意识，由此，其表现性就自然会呈现出更为深刻的意义。

本节主要结合几个有代表性的画家的作品来分析法国写实派色彩的表现性。在这之前先对色彩的心理反应、色彩与情感的关系、直觉三各个方面作一番概述。

首先，色彩心理是指客观色彩世界引起的主观心理反应。色彩心理与色彩生理是交替进行的，它们之间既互相联系，又互相制约。经过了长期的艺术实践，人们逐渐认识到对色彩世界的感受是由多种信息引起的综合反应，除了视觉外，还有听觉、触觉等等，各种各样的感觉形式都会影响色彩的视觉心理反应。

根据实验心理学研究表明，人类对外界事物的心理反应存在着一定的共性，人们在感知色彩时会产生相同的心理体验。它们主要表现在以下几个方面：(1). 色彩的冷暖感。不同的色彩会产生不同程度的温度感。如红、黄色会使人联想到太阳、火焰，有温暖的感觉，称为暖色；青蓝色易使人联想到大海、树荫，有寒冷的感觉，称为冷色。(2). 色彩的明度会使色彩产生轻重感，高明度色调的画面适合表现轻松、愉快的内容，低明度的画面适合表现沉重的感觉。(3). 高纯度色具有强感，低纯度色具有弱感，有色系比无色系色彩感强。(4). 色彩具有软硬感，明度高的色彩给人以柔软、亲切的感觉；明度低的色彩则给人坚硬、冷漠的感觉。(5). 色彩的明快与忧郁感，明度较高的鲜艳颜色具有明快感，灰暗之色则有忧郁感。(6). 色彩的兴奋与沉静感，强对比色调具有兴奋感，弱对比色调具有沉静感，暖色系中明度高而鲜艳的颜色具有兴奋感，冷色系中深暗的颜色具有沉静感。(7). 有色彩系具有华丽感，无色系具有朴素感等等。另外，根据心理学研究，色彩心理的表现还与年龄、民族及社会等相关。特别是色彩心理还存在个人差异，同一年龄、性别、民族、地区的人也会因其性格、境遇以及生活阅历的不同而产生差异。综上所述，色彩的表现不仅仅

是色彩的搭配技巧的问题，更主要是色彩对人的心理反应的效应问题。可以说，色彩组合所造成的心理反射是色彩表现的重要内容。从古典主义到写实主义，再到印象主义和现代主义的发展，画家们在色彩方面所做出来的尝试无不说明了这点。

其次，色彩和情感的关系也必须阐述一下。色彩本身是没有生命的，它的存在只是一种物理现象，但为什么我们能够通过视觉或触觉感受到色彩的情感呢？这是因为人们长期生活在一个色彩的世界中，积累着许多视觉和触觉经验，一旦知觉经验与外来色彩刺激发生一定的重合时，就会在人的心理或生理上引出某种情绪感受，也就形成了平常意义上色彩的情感。无论有色系还是无色系，都有它自己的表情特征。每一种色相，当它的纯度和明度发生变化，或者处于不同的颜色搭配关系时，颜色的表情也就随之变化了。因此，要想说出各种颜色的表情特征，就像要说出世界上每个人的性格特征那样困难，然而对典型的性格作些描述，总还是有趣并可能的。例如，红色是强有力的色彩，是热烈、冲动的色彩。瑞士表现主义画家、设计师、作家、理论家、教育家约翰·伊顿教授（Johannes Itten）（1888.11.11-1967.5.27）曾描绘了受不同色彩刺激的红色。他说：“在深红的底子上，红色平静下来，热度在熄灭着；在蓝绿色底子上，红色就像炽烈燃烧的火焰；在黄绿色底子上，红色变成一种冒失的、莽撞的闯入者，激烈而又寻常；在橙色的底子上，红色似乎被郁积着，暗淡而无生命，好像焦干了似的。”<sup>[19]</sup>向来色彩可以唤起各种情绪，并借以表达情感。情绪、情感使色彩超出了简单信息与素材的范围，使客观的、感性的形象更为丰富。色彩同人类的生活习惯、联想和审美经验息息相关，因此把原来独立存在的物理现象赋予一定的情感含义，并在艺术实践中产生色彩的象征意义和审美需求。在绘画中，艺术家常常利用色彩的情感特征来表现自我意识。著名的写实主义画家库尔贝，他在创作完描绘底层人民生活的《石工》时，他说过一句名言：“我不会画天使，因为我从没有见过他。”<sup>[20]</sup>载他的作品里“真”胜过了“美”和“理想”，他运用朴实的色彩表达了自己真实的情感，也为后来的画派提供了尊重自我感受的榜样之作。在后来的后印象派大师凡高的《向日葵》、《在阿尔的凡高卧室》、《夜咖啡店》等作品中，关于运用色彩对画家自我情感的表现方面可谓发展到了顶峰，画家用狂热地色彩描绘了画中的景物，表现了他对生活 and 人生的向往和热爱。那些令人目眩神迷的太阳光束织就的彩虹般的色彩，那些旋转的笔触等，无不浸透着画家对世人的深情及画家的艺术理想和道德原则。凡高曾对《夜咖啡店》中的色彩应用这样解释：“在这幅画上，有六七种不同的红色。从血红到玫瑰红，来和绿到深绿进行对比……画面上到处是各种不同的红色和绿色斗争的对比。我探索以红绿色来表现人类的强烈情感……那是一种没有

一点现实观点的色彩，可是这种色彩暗示着一种狂纵的情欲……我设法表现咖啡馆是使人败坏、使人犯罪的地方。我是用色彩对比的方法来表现对下等咖啡店的强烈的恐惧。”

<sup>[21]</sup> 由此看来，我们可以通过研究色彩的表现性规律，更准确的来用色彩表达自己的情感。

第三，色彩能够表现人的心理与情感，这是一个没有争议的事实。但如何去表现、表现的力度如何，则涉及到艺术家的直觉素养问题了。直觉最早是由意大利美学家克罗齐提出来的。他认为“直觉即表现”<sup>[22]</sup> 直觉首先是心灵的一种赋形力、创造力和表现力，直觉的过程就是心灵赋予物质以形式，使之上升为可借观照的具体形象的过程。直觉就是表现也就是创造。克罗齐还认为，艺术的本质就是直觉。在他看来，既然直觉是一种整体把握，那么直觉中一定会有对象的轮廓，把直觉表述出来也就把这个轮廓表述出来了，这不就是表现吗？画家的这种直觉不仅是在画面上能直接把握整幅作品，而且在对客观世界的感悟中发挥着巨大的作用，它使画家在与自然的接触中不断发现、不断启发自己对艺术的思考。

在艺术领域，直觉需要整理、凝聚、抽象为一定的形式。画家主要是生活在活生生的形式王国中，他们通过直觉思维来发现具有审美价值的艺术形式，并且在发现和创造的过程中不断地丰富它，使其不断具体化，最终成为一个丰腴的生命形式。尤其是色彩的表现，往往是一个艺术家以感性直觉为基础创作出来的，这种直觉看似草率、任性，其实是具有艺术的深刻性的。“年迈的高更就曾说过：‘我愈年老，我更坚持通过文学以外的东西来传达我的思想。在直觉这一词里是一切。’塞尚则更进一步地说：‘一幅画首先是也应该是表现色彩。历史呀，心理呀，它们仍会藏在里面，因画家不是没有头脑的蠢汉。这里存在着一种色彩的逻辑，老实说，画家必须依顺它，而不是依顺着头脑的逻辑。如果他把自己陷落在后者里面，那他就完了。’”<sup>[23]</sup> 写实派之后的印象派对色彩视觉感受的细致分析启发了色彩在绘画中的造型作用，于是在此后许多画家的作品中，色彩在表现作者的心理感受方面发挥了巨大的作用。如凡高发展了一种有着和谐线条和强烈色彩的表现主义，他把基于色彩科学的新印象主义的静态艺术改变成由主观体验与直觉把握所控制的动态艺术。他的色彩不是理性分析的结果而是整体地、本能地直觉到的。在他的作品《夜咖啡店》里表现了一家夜间灯光明亮的路边咖啡店。布满暖光的区域是黄色和橙色的单色来描画的。这些明亮的色彩同暗色的建筑和满布星斗的蓝紫色夜形成了对比，天空的蓝紫色在左边的门框上重复使用。画面上的主色调黄色和咖啡馆的橙色一起同天空的蓝紫色形成鲜明对比。紫色原可作为黄色的补色，而蓝色则作为橙色的补色。然而凡高未选紫色和蓝色，却凭直觉选用了蓝紫色，这样就使黄色和橙色由于色域分布不平衡而得到加强。画面着色呈现表现主义的强烈效果。

绘画是一种情感的表达、情绪的冲动；创作的欲望往往更多的是一种感性而非理性的结果。在色彩表现上，直觉往往可以引导人们创作出具有个人感受的艺术作品，艺术表现的深刻性也就是直觉的深刻性。在这种艺术直觉的下面，有一个极其复杂的由各种素质组成的基石（艺术的、文化的、社会经验的），而你的本能、偏爱、个性所构成的心理素质便是这基石的中心。人的生活经验愈丰富，思想感情愈成熟，对色彩的直觉就愈会受联想与理解因素的影响。他对事物的态度、对社会人生的思考都会潜移默化地影响其直觉选择。“马蒂斯这样说：‘我挑选色彩不依赖任何科学理论，它建立在观察、感情和各种经验的性质之上。’‘色彩的主要目的应该是尽可能服务于表现。’对于批评他的《生活的欢乐》一画的人，他的回答是：‘我用平涂色彩画这幅画，这是因为我想让这幅画的特质建立在所有平涂色彩的和谐这一基础之上。我尽量用一种更富于表现的、更直接的和谐来代替颤动，这种和谐要简单直率得足以为我提供一个宁静的平面）。’”<sup>[24]</sup>一幅画的创作是一个经过多次选择的过程，从构思、构图到上画布，在画布上反复调整、探索，从整体效果到每一局部的色彩、笔触、肌理的效果，都依靠艺术直觉把握，画布上的任何调整、发现也都是直觉的选择。说到底，色彩的处理是没有固定的模式和依据，而只能服从于人的精神需求。正如苏珊·朗格所说，艺术家“是借助情感符号形式的直觉，借助于把感性认识塑造造成这种形式的能力而成为艺术家的。”<sup>[25]</sup>

有上面三个方面的概述作铺垫，接下来结合 19 世纪法国写实主义绘画的三个主要代表米勒、库尔贝和杜米埃的作品，就色彩表现形式作一些分析和探讨。米勒大量的以

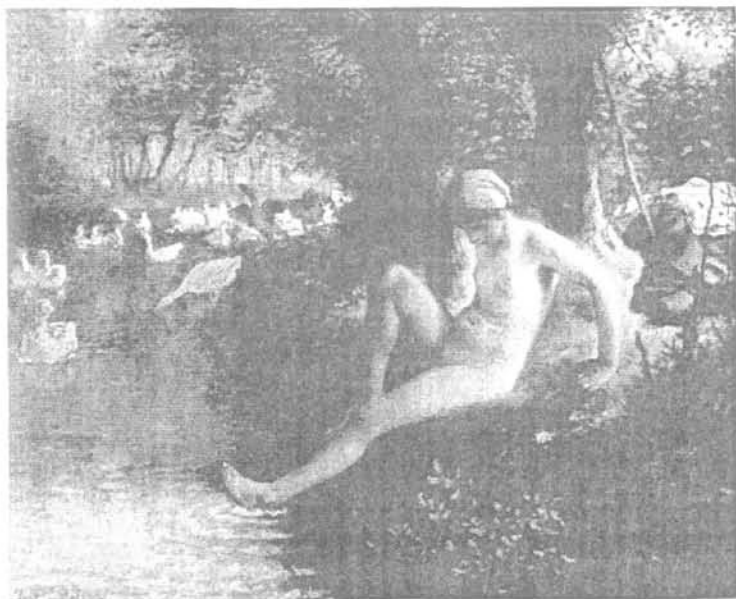


农民题材为主的油画、素描、版画至今仍给我们深刻的启示与鼓舞。

拾穗者 让·  
弗朗索瓦·米  
勒 1857 年

完成于 1857 年的《拾穗者》是米勒最为重要的代表作，这是一幅令人感觉十分真实的、亲切美丽，而又会产生丰富联想的农村劳动生活的图画。从中不难看出画家对劳动甘苦的深层理解，特别是能让观者对“一粥一饭当思来之不易，半丝半缕恒念物力维艰”找到最生动的诠释。整个作品的手法极为简洁朴实，色彩又极为丰富，对情感的表现是多么的真切。在画面调子处理上，米勒使用了迷人的暖黄色调，红、蓝两块头巾那种沉稳的浓郁色彩也融化在黄色中，整个画面静谧而又庄重，牧歌式地传达了米勒对农民艰辛生活的深刻体味和同情，传达了米勒对农村生活的特别的挚爱。

《拾穗者》跟米勒的其它代表作一样，虽然所画的内容通俗易懂、简单纯，但又绝不是平庸浅薄、一览无余，而是寓意深长，发人深省，这便是米勒创作的重要特色。画中描写了一个农村中最普通的情景：秋天，金黄色的田野看上去一望无垠，麦收后的土地上，有三个农妇正弯着身子十分细心地拾取遗落的麦穗，以补充家中的食物。她们身后那堆得像小山似的麦垛，似乎和她们毫不相关。我们虽然看不清这三个农妇的相貌及脸部的表情，但米勒却将她们的身姿描绘得有古典雕刻一般庄重的美。三个农妇的动作，略有角度的不同，又有动作连环的美，好像是一个农妇拾穗动作分解图。扎红色头巾的农妇正快速的拾着，另一只手握着重麦穗的袋子里那一大束，看得出她已经捡了一会了，袋子里小有收获；扎蓝头巾的妇女已经被不断重复的一上一下弯腰动作累坏了，她显得疲惫不堪，将左手撑在腰后，来支撑身体的力量；画右边的妇女，侧脸半弯着腰，手里捏着一束麦子，正仔细巡视那那些已经拾过一遍的麦地，看是否有漏捡的麦穗。农妇们就是如此往复地劳动着，为了全家的温饱，怀着对每粒粮食的感情，耐心而不辞辛苦地拾着麦穗……



沐浴的放鹅少女 让·弗朗索瓦·米勒 1863 年

农家生活场景，是米勒创作的源泉。在《沐浴的放鹅少女》这幅作品中，画家选用了暖暖的奶油色表现出了河畔丛林中牧鹅少女的纯洁，画中正欲下水洗浴的少女的裸体，被画家描绘得丰满结实、青春健美。

暗灰色的丛林，很好的衬托出少女躯体的优美曲线和光洁的质感，远处奔跑着的鹅群呈现出一片跳动着的或冷或暖的白色，平添了画面的勃勃生机，更增加了“真”而“美”的乡土气息。画家凭借敏锐的观察力，以写实技巧描绘了丛林的光和影，并将少妇的裸体运用色彩的明度关系突出了色彩的表现性，使画面既响脆又和谐统一，平添了浓厚的生活情调。



喂食 让·弗朗索瓦·米勒 1860年

米勒的《喂食》描绘了三个依次坐在门槛上等待母亲一勺一勺地轮流给他们喂饭的三个孩子，石头屋墙的尽头，也是画面的最右侧，可以看到孩子的父亲在地里劳作。此情此景凡在农村里生活过一段时间的人，都能够亲身感受到的。所以米勒的许多作品在广大观者中都会引起强烈的共鸣。

在画面的色彩处理上，米勒把阳光照耀下的暖橙色跟敞开的门口

和窗口的深重色，运用对比和统一的手法，有秩序地组织在一起，使画面散发出没有哀怨的温馨，也真实地表现出了画家对乡土生活由衷地赞美和无奈地怜悯的矛盾心理。朴素平实的色调更好地烘托出画家对乡村那种发自内心的深沉地热爱，也是对在贫苦中而满足的农家充满眷恋地描绘。

祭品 让·弗朗索瓦·米勒 1845年

《祭品》中，米勒以神秘的色彩基调，描绘了纯情少女正在向偶像献祭的情节。画面充满了戏剧性，米勒以他



惯用的厚重造型，体现少女奉献祭品的姿态。画面富于抒情浪漫气息和神秘性。在大面积昏暗的色调中，一束强暖光洒落下来正好把祭品一览无余地显现出来，色彩的纯度和明度的强烈反差表现了献祭少女火热地虔诚和对情感地寄托。同时浓重的灰暗色调跟暖亮色纯洁的少女裸体在观者心里发生碰撞，让你辨不清是赞美还是惋惜？表达了画家积蓄已久的想要发泄又压抑的情感。



世界的起源 居斯塔夫·库尔贝 1866年

油画《世界的起源》是法国现实主义画家古斯塔夫·库尔贝应埃及外交家和艺术收藏家哈利尔·贝(Khalil Bey)的委托于1866年创作的，在当时引起了极大的反响和争议。作品中库尔贝几乎是采用了仰视的观看方式，表达了一种女性主宰世界、女性崇拜的观念。这就是新的想像。这样一种观念，同时表达他对颠覆一个原有旧世界旧秩序的想像力，也是一股强劲的力量。可想而知那个时代对这个作品的争议之大。画家极尽高超的写实技巧，用具有诱惑力的奶酪般的色彩描绘着女体的肌肤，在偏冷的白色围布的映衬下，似乎让观

画者能感受到女体肌肤暖暖的体温，这也许正是画家在创作该作品过程中真实的情感感受。用放大局部、极富视觉冲击力的构图方式和观看视角表达了对女性器官的崇拜，用富有情感和灵魂的色彩表现了女性生命活力与生命热情的美感。

### 叼烟斗的库尔贝

居斯塔夫·库尔贝 1842 年

在 1842 年，库尔贝创作了以自己为主题的《叼烟斗的库尔贝》。这幅画富有很强的色彩表现力，略带灰红色的深色背景，冷灰色的上衣，带有灰绿色阴影的白色衬衫，黑色的头发和胡子围笼着带有灰绿色阴影的亮橙色的面庞；这个面部色彩极其丰富，表现出了极强的质感和体积感。肩膀着色厚实有力，脸部的柔和感觉表现得极其雅致，这种雅致的感觉也



扩及到了深调子部分。“整个人物突出在深暗背景上，使得这个‘得意而调皮、富有幻想的、似乎沉醉在熏污烟斗的烟雾之中的脸’，盖上了安逸而幸福的烙印。造型的想象力是雅致的绘画处理基础；以写实主义手法表现出来的安逸姿态，突出着浪漫主义的幻想神情。”<sup>[26]</sup> 在这幅自画像上，库尔贝的自我欣赏得到了完美的抒情体现。后来，他虽然画出了更加重要的作品，在绘画处理方面也有更加丰富的作品，可是再没有一幅比这幅更加优美了。当库尔贝画这件作品时，他还只有 27 岁。正由于库尔贝的自我欣赏，他的许多自画像成了杰作。

我们在库尔贝的画《摇手的女人》里，看到水中的裸女形象并没有明显的浓郁色彩和笔触，但映入眼帘的是真实的秀发、肉体 and 肌肤，有着很强的体积感，画家运用色彩的冷暖、色相、补色等对比来表现画面，使之不失空间感。物象的体积和画面的空间是从色调准确的相互关系中表现出来。写实主义画家们用虔诚的画笔表达自己的真实情感，他们追



求色彩形式美感的艺术方法，为后来出现的印象派以及现代派提供了方法经验，对世界各国绘画的产生和发展具有深远的影响。



摇手的女人 居斯塔夫·库尔贝 1866年

库尔贝向来喜好体积庞大和广阔庄严的事物，这使他对无尽的大海有了一种莫名的眷恋之情。为了表现海，库尔贝感到必须尝试使用更亮一些的颜色；在使光线的色调不破坏整体色调结构的前提下，他加强了个别的颜色。他在不受题材禁锢的情况下，便集中精力于海和天的光线表达，赋予色彩以无限的情感，而作品的最终效果也就不得而知。《平静的海》是库尔贝在表现海的题材里真正的杰作。

前景海岸的灰紫色、岸上船只的棕色、浪花透射出光线的黄色和玫瑰色、海的绿色、或亮或暗的天空的灰色、以及透过云彩露出的斑驳的天空的天蓝色相映成辉，



平静的海 居斯塔夫·库尔贝 1862年

在画面上汇聚成了一场色彩盛宴。画家在对色彩的表现过程中，投入了无限的情感，他凭借对色彩结构的精心构建，凭借对色调的准确理解，使观者感受到了画面上空间是庞大，真可谓海天一际。在19世纪，没有一个人曾经在大海面前感觉到自己如此力大无穷，而库尔贝总是成功的，平静的海不止一次地激发了库尔贝的灵感，因为他用色彩抒发了自己真实的情感。

### 磨坊主和他的儿子及驴

奥诺雷·杜米埃 1849年

《磨坊主和他的儿子及驴》是杜米埃的一幅民间风俗画，画家将画的主体人物磨坊主和他的儿子及驴安排在灰冷的远景，并使其形态匆匆诡秘，而将几位劳动妇女安置在明亮的前景，且把她们描绘的身强力壮，画面中她们奔放的动态蕴含着反抗的激情和力量。整个画面被一片黑暗朦胧的色彩笼罩着，而几个劳动妇女却用了近乎甜美的亮暖色沐浴在阳光里，画家人物造型夸张，采用对比的造型手段：高大与渺小、粗壮与瘦弱，以此来烘托劳动者的伟大形象。在色彩上巧妙地运用了纯度对比、明度对比、冷暖对比和厚薄对比等，用笔肯定粗犷，表达了画家对贫穷的劳动者的真诚赞美。这种对色彩的控制经验和夸张概括的造型方法对后来的表现主义等具有重要的指导意义。



沐浴的孩子们  
奥诺雷·杜米埃 1855-1857年

杜米埃以惯用的褐色调子，粗大的轮廓，有力的线条和大块的笔触，

描绘了《沐浴的孩子们》。画作表现了画家对生活的热爱和对生活的敏锐观察及从生活中提炼素材的卓越能力。画家用温馨的色调告诉观者：在平凡的生活到处都存在着美，作为艺术家你首先得热爱生活，热爱你周围的人，才能用富有感情的画笔去发现和表现这种美。在这幅画中，充盈着纯真的童趣与朴实的母爱，使人体会到平凡生活的美好与满足。杜米埃以高度概括的笔触和质朴的色块，抒发着自己发自内心的深沉的情感，向我们传达出所描绘的人物的个性与情感；他以浑圆的曲线造型，使画面产生柔美的意境。杜米埃在画面结构形式上的概括与抽象，引发了人们的想象和联想；对形与色恰当的夸张，又能更好地突出人物的精神气质，这正是画家留给我们的宝贵财富。

### 第三章 19 世纪法国写实主义绘画对我国的影响

写实主义油画进入中国虽然仅有一百年的历史，但究其根源还是不能磨灭 19 世纪法国写实主义的功劳。20 世纪初，在中西文化的相互影响和碰撞中，艺术家徐悲鸿、李铁夫、林风眠等将油画引入到中国，并根据我国的实际情况，用西方绘画的一些技法来改造中国绘画。1949 年建国后，油画逐渐形成了具有鲜明的中国写实主义的时代特色。随后，油画在摸索中不断成长，中国数代油画家们能自觉坚持写实主义创作道路，勇于探索如何通过油画来反映中国的现实生活，这些都为油画的发展提供了保障，这也正好跟 19 世纪法国写实派画家们坚持表现“真”而“美”的现实生活的观点相一致。直到当代，新一代油画家们所取得的成就越来越为世界所瞩目。当代画家徐唯辛就是其中的重要代表，他扎实的油画写实功底、灵巧的构思赋予作品以丰富的内涵，他的写实主义表现风格深刻而细腻，可谓是我国写实主义油画的新生力量。

回望中国油画发展史，可以发现，写实主义并不是主流。在 20 世纪初，中西文化频繁发生碰撞，把油画引进中国的一些先驱者其实都还没有什么写实主义的概念。在我国早期油画代表人物中，徐悲鸿被认为是中国近代油画的奠基人，他在旅法期间几乎不接受现代艺术的影响，更多地是学习法国古典学院派和写实派的传统。徐悲鸿先生把西方古典艺术教学方法引进了中国，当然他实际上是引进的写实油画的技法，与写实主义的艺术观念还有很大的出入。其实，当时旅法画家们到法国学习的时候，法国已经不存在一个写实主义的艺术环境了。虽然徐悲鸿有高超的写实技巧，回国后也画过一些写实主义题材的作品，但他对写实主义本质和与此相适应的再现现实的技术都缺乏真正的理解。这也就使得法国写实主义对当时我国绘画的影响缺少了直接性。的确，我国早期的油画先辈们在西方接受了绘画的技术的同时，也接受了纯艺术的理念，但他们远离中国当时的政治斗争现实，因此也就不可能真正认识写实主义艺术。“在中国发生的写实主义艺术有着两个基本的前提。其一是直接介入现实生活，而且是在激烈的政治斗争的历史条件下以批判性的眼光来审视现实，这种批判现实主义的艺术观点实际上是把艺术作为政治斗争的工具，但也反映了中华人民共和国建立以前左翼知识分子和艺术家的普遍意识。在中国首倡写实主义绘画的并不是一个画家，而是伟大的文学家和思想家鲁迅，他把麦绥莱勒(Frans Masereel)和柯勒惠支(Kathe Kollwitz)的艺术介绍到中国，直接影响了一代青年艺术家，毛泽东在很大

程度上接受了鲁迅的思想，在共产党统治的地区(解放区)也提倡艺术为政治服务，艺术要反映生活。当时在解放区的艺术家主要是搞版画创作，这一方面和鲁迅的影响有关，另一方面也是因为缺乏绘画材料。大多数艺术家都没有受过专业训练，没有什么绘画技巧，但他们有政治热情，这种技法简单、材料简陋的写主义风格却是直接为政治服务的。可以说，在解放区形成的这种写实主义传统奠定了后来共产党的文艺政策的基础，确立了这种为政治服务的写实主义艺术模式。”<sup>〔27〕</sup>但麦绥莱勒和柯勒惠支的写实主义风格是深受19世纪法国写实主义绘画启发的，这也就使法国写实主义对我国绘画产生了间接的影响。

在1980年以前，中国的油画虽然有很强的写实能力，但这种写实主义并不真正反映现实，艺术家并没有对现实自由地发表看法的权力，而且为了政治宣传的需要不仅在内容上受政治指令所支配，在形式上也出现了当时中国所特有的写实主义样式，即所谓“红光亮”的风格：“红”主要指大多数画面以红色的基调为主，红色象征革命；“光”主要指尖去了油画的笔触，以符合普通群众欣赏胃口；“亮”主要是指用明亮的光线给画面增加欢乐胜利的气氛。1976年文化大革命结束之后，专为文革服务的艺术样式也渐渐被丢弃，当然，写实主义的传统在很长的时期内一直起着支配性的作用。伴随着我国政治与经济的变化改革，共产党领导下的文艺政策也有较大的变化，在20世纪80年代中期的现代艺术运动兴起之前，写实主义绘画艺术的良性演变起到了把写实主义过渡到现代主义的桥梁作用。在艺术上的变化首先体现在摆脱了文革的影响，在题材是对文革的客观批判，而在风格上是对向苏式风格的短暂回归。当时最典型的作品是四川年轻画家程丛林的《1968年×月×日，雪……》(1981)，画面的构图似乎借鉴了俄罗斯19世纪画家苏里柯夫的《近卫兵临刑的早晨》；色彩是苏派的银灰色调；在题材方面是以一种文学性的手法描述了文革时期两派红卫兵之间的武斗。该作品在当时曾引起极大的反响，因为作品体现出了一种真实的、客观批判的写实主义风格，该作品像从牢笼里刚刚冲出来，可以自由地体现艺术家本人对历史的真实判断与客观描述。这个短暂的时期也就是通常被称为“伤痕绘画”的时期，客观地反映了20世纪70年代末“伤痕文学”对我国美术的影响。也就在这个时期，西方现代主义开始悄悄地对我国产生影响，当时中国在文化上确实还没有正式对外开放，艺术家们只是通过有限的渠道了解到一些西方现代艺术的相关情况，在客观批判现实和追求思想自由的强烈愿望驱使下，刚刚获取到的这点西方现代艺术的信息便对正进入新发展时期的中国美术产生了意想不到的空前影响。艺术家们在具体的行为变化上主要反映在两方面：一方面是1979年在北京举办的“星星画展”，(研究中国现代艺术史时，习惯把这个纯粹民间的展览视为中国前卫艺术运动的起点)在这个展览中，作品的风格上完全抛弃了写

实主义，而是以一种稚嫩的表现主义和不成熟的象征主义手法来表达对历史问题的批判和对客观现实的表达，虽然该次展览在艺术表现上还不够成熟，但这是文革后初次采用西方现代艺术表现手法的一个艺术家群体；另一方面是艺术家们在形式上带有唯美主义倾向的思潮，他们没有直接鼓吹西方的现代艺术，他们中有很多其实在文革前的作品中就表现出了追求形式感的意图，自然在正统的官方艺术活动中一直受到歧视，当这种非写实主义受到极力阻挠的时候，它的内在价值便会显现出来，他们的代表人物是袁运生和吴冠中，而最有轰动性的事件则是众所周知的北京首都机场的壁画。就是在这两方面倾向的影响下，传统的写实主义开始发生了偏离。一帮渴望接受到新思想的艺术师即便是反对官方提倡的社会现实主义，但还是把写实主义看作艺术最基本的样式，仍然对精湛的写实技巧充满向往。所以在 20 世纪 80 年代初期的中国艺术方面，还没有抛弃传统去接受西方现代艺术，而是在设法寻找新的写实主义手法来改良传统的模式，因为这样既可以创造新的手法，又能影响仍在关注客观现实和批判历史问题的群众。虽然这时西方早期的现代主义已经介绍到中国，如后印象主义、表现主义、野兽派等，但由于传统的惯性，最有影响力的还是源于 19 世纪法国的写实主义画派。

中国写实油画的一个最基本特征就是以高超的写实技巧逼真地再现人物和景物。从 80 年代初开始的新写实油画也是从西方的传统和现代写实绘画中寻找参照，严格说来，除了俄罗斯的传统绘画外，当时的中国艺术家甚至对文艺复兴以来的西方绘画在整体上都不是很了解。因此，借鉴西方古典绘画和 19 世纪法国写实主义绘画的风格也成为新时期早期的现代艺术运动的一部分。

80 年代初在中国影响最大的两种新写实主义风格的代表人物是罗中立和陈丹青，他们的艺术标志着中国现代绘画的一个转折点。但他们是从两个不同的角度来接受西方艺术的影响，前者主要吸收的美国当代艺术的照相写实主义的手法，后者则是从 19 世纪法国的写实主义绘画中寻找灵感，但他们的动机和主题都与他们所借鉴的手法没有关系。四川画家罗中立最有名的作品是他的《父亲》(1981)，可以说，照相写实主义对他只是一种启发，因为他当时并不了解照相写实主义的制作方式，他还是按照传统的油画技法来画的这幅画，在构图的方式和细节的真实性上可以看出照相写实主义的影响，但从题材角度来看画家还是继承和借鉴了法国写实主义的反叛传统的思想。在《父亲》展出后不久由东北画家广廷渤创作的《钢水、汗水》比罗中立画得更加细腻，形式上更接近照相写实主义，但其影响远不如前者，虽然广廷渤的画更接近外来的样式，但他是用这种样式来画官方所提倡的题材，而这正是很多艺术家所不愿接受的事情。这种对比也说明在当时的条件下，虽然

在技法上借鉴外来样式成功的可能性很大，但不是唯一的标准，油画的表现力就在于它能够真实直观地反映客观世界，80年代的观众所关注的正是他们的现实。《父亲》的影响就在于它成功地利用照相写实主义的局部放大的手法，把一个饱经苍桑的贫苦农民的巨大头像直接呈现在观众面前。这件作品使观众感到极大的震撼，它并不在于技法的高超和形象的逼真，而在于它已经超出了艺术的真实，使人看到了真正的现实。几十年来，在中国的社会写实主义艺术中，从来没有表现过农民的真实生活和形象，在那些作品中，农民都是过着幸福美满的生活，愉快地劳动。

20世纪初，对中国传统绘画进行改造的诉求，就深深地卷入了中国社会现代化的情境之中。从西方艺术中寻求资源，借以革除或替代中国绘画因循相袭的窠臼，逐渐形成一种广泛的共识。在这个过程中，西方写实主义原则的普遍适用，是中国传统绘画现代化改造的重要标志。

写实主义中的再现因素使中西绘画在20世纪实现跨文化沟通成为可能；在20世纪初，由照相术的流行，写实主义绘画在中国才具备了普遍的接受基础，在20世纪，中国现代美术的形成过程中，写实主义成为美术教育，美术创作，美术批评和美术展览以及所有制度化美术建立的基础。正是基于这种整合的需要，对中国传统绘画进行改造的诉求，也因此卷入了中国社会现代化的情境之中。因此，和照相术相关联的透视学、解剖学及明暗造型的三方面知识基础又是照相术和西方写实主义绘画所共同遵循的。在这个规则之下，当人们倾向于信任照相机之后，西洋画也就变得好懂，西方艺术在中国的传播才有接受的可能。

油画从国外引进到中国一直以来走的都是以写实主义为主要的道路。很多人认为写实主义即画现实中眼睛看到的东西，其实不然。创作首要的应该是创新，即来源于现实高于现实。怎么高于现实呢？这是很多画家头疼的一件事。想像力是解决这一头疼问题的一把钥匙。历史中好多大师的作品，之所以一直都是经典，想像力可以说是大师经典作品中的灵魂。德拉克洛瓦的代表作《自由女神领导人民前进》，作品内容是表现巴黎人民的武装起义，但是德拉克洛瓦以浪漫主义大师的非凡想像力，设想自由女神挥舞着象征法兰西共和制的三色旗帜冲在最前面，并且在奋勇号召人民前进，从而使这一传世作品超出了对具体历史事件的描绘，而被赋予一种永不过时的象征意义。可以设想中间挥舞旗帜的不是自由女神而是一个普通士兵，这幅作品就失去了灵魂，失去了艺术魅力。大师就是大师，构思极其独特，尤其是想像力在作品中起到了不可替代的作用。通过这一幅作品画家明确地阐述了艺术既来源于生活又高于生活，这就是艺术的魅力。想像力可以说是平庸画家和富有

才气的画家最大的区别。

对于 19 世纪法国写实主义绘画的成就，我们应该根据我国的绘画发展现状和时代的要求，去辩证地继承和发展，既要吸收法国写实主义的精髓，又要博采众长，因为在写实主义之外的印象主义、后印象主义及象征主义等都对我国绘画的发展具有宝贵的指导意义。

自从油画引进到中国以来，我们一直在研究艺术语言也就是技术。技术必须是发自内心的，真正有感触的，适合画面构思的才是好的技术。大师凡高的作品富有激情的笔触和对艺术的追求形成了独特的绘画语言。作品《向日葵》正像题目一样，那种笔触的扭动，是表达凡高对艺术的观点，也是他对生命、绘画的热爱。那种艺术语言是凡高独有的。可以想像凡高的《向日葵》用的是很平常的笔触，不是那种富有激情的、“神经质”的笔触，那么《向日葵》也就失去了光彩。大师鲁本斯一直对画面要求就是有冲击力、分量感。他画的人体特别是女人体为了适合他的构思以及审美倾向，他故意把人体画的厚重、丰满具有量感，加强那种冲击力。就是这种审美以及自己的偏爱造就了鲁本斯独特的风格。大师伦勃朗的画之所以成为经典，和他的生活命运以及对艺术的勇敢追求是分不开的。他对画面光线感的处理最为经典、生动。他把生活和绘画结合得恰到好处。这位荷兰伟大画家有一个完美的人生起点，很年轻时就以其艺术才华受到社会欢迎。这一时期，伦勃朗的艺术是乐观的、热情的、富丽的。但是，很快命运开始捉弄这位有才华的大师，让他经历了“中年丧妻，老来丧子”的悲痛。伦勃朗晚年的艺术变得深沉、内向，充满了内省的意味。他画了很多的自画像，也有一个重要原因是请不起模特的缘故。画自画像让伦勃朗没有丝毫顾虑，可以以一颗坦诚的心直面自己。在镜子前，艺术家仔细地自我审视，不仅观察自己的外貌，同时也观察隐藏在外表下的自己的灵魂。他画出了自己的衰老、松弛的皮肤、深深的皱纹。大师把生活画到了画面中，把这门独特的绘画语言运用到写实主义油画创作中。一幅好的油画创作必须具备富有想像力的创作、完美的构图、适合创意的绘画语言，这是评价一幅好的油画创作的标准。写实主义油画不是自然主义。比起自然主义，写实主义有更多的主观想象力，表现出更多眼睛看不到的东西。当代写实主义油画创作想有所突破，不仅要有丰富的想像力、完美的构图、恰到好处的技术，更要有突破前人的自信心。鲁本斯就曾自信地说：“我是如此地具有天赋，以至于我从不缺乏勇气接受任何委任的工作，不管作品有多大、主题有多复杂。”<sup>[28]</sup>有人说这个时代缺少大师，其实更准确地说应该是缺少大师的自信以及对艺术的追求。

虽然写实主义在当今的画坛尚或多或少受到各种因素的无形压抑，但其顽强的生命力却不可摧毁，它尚有无穷的拓展探索的天地。近百年的中国油画发展史，从某种角度来看



也为写实主义开启了从形式上乃至观念上的探索大门。我们今天所面对的写实主义，应不是局限于客观地、忠实地描摹物象的层次，而是在观念上有所开拓、具有新颖创意、有时代特色、有个人风格和独特的描绘处理技法的艺术。

他山之石可以攻玉，西方的油画艺术被引入中国已有百年的历史，这些舶来之物早已成为构成中国现代艺术的一个不可分割的部分。19世纪法国写实主义绘画无论是在画面结构方面，还是在表现技法方面都对我国油画的发展直接、或间接地影响着，我们应该结合实际并以继承和发展的辩证眼光去探索和研究它，从而形成具有中国特色的绘画语言和艺术面貌。

## 结 语

“艺术没有国界”，是的，当19世纪法国画坛经历了古典主义到浪漫主义的发展，浪漫主义逐渐脱离了当时的社会现实而产生了写实主义艺术思潮时，就注定这个写实画派所创造的艺术成就属于世界的。

在19世纪的法国，写实主义艺术家赞美自然，歌颂劳动，深刻而全面地展现了现实生活的广阔画面，尤其描绘了普通劳动者的生活和斗争，此时此刻劳动者真正走进艺术殿堂，成为绘画中的主体形象，大自然也作为独立的题材受到写实主义画家的青睐。而受法国写实主义的启迪和影响，世界各国都陆陆续续地步入了写实主义的行列。写实主义艺术创作有属于自己的方法，它的哲学观是求真求实，导致它的美学观是以真为美、以实为美。写实主义画家们把描绘自然的丰富奇伟、优美秀丽和内在生命作为终生追求，他们从不把自己的艺术信仰强加于他人，他们执著于表现真实的情感。

今天，我们用虔诚的心灵来探究这个伟大的画派，并不是盲目地崇拜，在绘画艺术发展的道路上搞“拿来主义”的做法从来都是十分可怕的，我们在探究和赞美她的同时，必须学会用哲学的辩证思维方式看待这段绘画史，毕竟我们所处的时代和环境已经跟那个时期截然不同，这就要求我们必须学会选择地继承和积极地创新和发展。无论是在绘画题材上还是在表现手法上，我们都要找到属于我们这个时代的符号。在我们平时的绘画创作中，要致力于如何表达出自己的真实情感，在画面结构处理方面，应该准确地把握色彩与形体结构的关系，使画面上的色彩有形体结构的承载和支撑，只有这样色彩才具有说服力和表现力。色彩与形体结构在油画造型艺术中对体积空间的塑造和内在情感的传达都起着很重要的作用。不管是写实还是表现，具象还是抽象，绘画的过程实质上是不断的调整色彩之间，形体之间以及形色之间的关系，从而实现与某种创作意图相应的形式和秩序的过程。在这个过程中，忽视任何一面都不会体现油画真正的内在精神价值。

总之，“艺术没有国界”但“艺术有时代符号”，让我们寻着大师们的足迹，用我们新时代的睿智去解读她，新时代不接受“复制”，新时代需要创新和超越……

## 注释

- [1] 杰克·德·弗拉姆 编 欧阳英 译：《现代外国美术理论丛书：马蒂斯论艺术》，河南美术出版社，1987 版，第 122 页
- [2] （西）塔皮埃斯：《论艺》，人民美术出版社，2002 年版，第 43 页
- [3] 陈现军“论画面的结构在作品中的意义”《艺术教育》，2006 第 6 期，第 104 页
- [4] （美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术心理学新论》，北京商务印书馆，1996 年版，第 33 页
- [5] 罗曼·罗协著，今东译：《柯罗、米勒、库尔贝》，天津人民美术出版社，1983 年版，第 12 页
- [6] 罗曼·罗协著，今东译：《柯罗、米勒、库尔贝》，天津人民美术出版社，1983 年版，第 19 页
- [7] 罗曼·罗协著，今东译：《柯罗、米勒、库尔贝》，天津人民美术出版社，1983 年版，第 23 页
- [8] 杨宪金、徐恩存主编：《世界传世名画家》，西苑出版社，1999 年版，第 237 页
- [9] 杨宪金、徐恩存主编：《世界传世名画家》，西苑出版社，1999 年版，第 238 页
- [10] 杨宪金、徐恩存主编：《世界传世名画家》，西苑出版社，1999 年版，第 231 页
- [11] 杨宪金、徐恩存主编：《世界传世名画家》，西苑出版社，1999 年版，第 232 页
- [12] 牛耕田：“浅析油画的色彩与形体结构”，《西昌学院学报·社会科学版》，2006 年第 3 期，第 34 页
- [13] 牛耕田：“浅析油画的色彩与形体结构”，《西昌学院学报·社会科学版》，2006 年第 3 期，第 35 页
- [14] 牛耕田：“浅析油画的色彩与形体结构”，《西昌学院学报·社会科学版》，2006 年第 3 期，第 35 页
- [15] 傅雷：《世界美术名作二十讲》，生活·读书·新知三联书店出版，1998 年版，第 89 页
- [16] 何政广主编：《世界名画家全集——库尔贝》，河北教育出版社，2003 年版，第 199 页
- [17] <http://www.sj33.cn/ys/hhys/200609/9734.html>。

- [18] <http://blog.voc.com.cn/blog.php?do=showone&type=blog&uid=15952&itemid=530891>
- [19] 郭廉夫著：《色彩美学》，陕西人民出版社，1992年版，第56页
- [20] 何政广主编：《世界名画家全集 写实主义大师库尔贝》，河北教育出版社 2000年版，第23页
- [21] (美)赫谢尔·B·其普著，吕澎译：《塞尚、凡·高、高更通信录》，广西师范大学出版社，2002年版，第34页
- [22] 克罗齐著，朱光潜译：《美学原理》，作家出版社，1958年版，第33页
- [23] 余秋雨著：《艺术创造工程》，上海文艺出版社，1987版，第27页
- [24] 吕澎著：《现代绘画：新的形象语言》，山东文艺出版社，1987年版，第68-69页
- [25] (美)苏珊·郎格著，滕守尧、朱疆源译：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版，第43页
- [26] <http://baike.baidu.com/view/6757.htm>
- [27] 岳忠亮：“浅谈现实主义油画创作”，《文艺评论》2008年第4期，第85页
- [28] 岳忠亮：“浅谈现实主义油画创作”，《文艺评论》2008年第4期，第85页

## 参考文献

- [1] 《外国美术选集：十九世纪法国绘画》，人民美术出版社，1981年版
- [2] (西)塔皮埃斯著：《论艺》，人民美术出版社，2002年版
- [3] (美)鲁道夫·阿恩海姆著：《艺术心理学新论》，商务印书馆，1996年版
- [4] 罗曼·罗协著 今东译：《柯罗、米勒、库尔贝》，天津美术出版社，1983年版
- [5] 杨宪金、徐恩存主编：《世界传世名画家》，西苑出版社，1999年版
- [6] 傅雷：《世界美术名作二十讲》，生活·读书·新知三联书店出版，1998年版
- [7] 何政广主编：《世界名画家全集—库尔贝》，河北教育出版社，2003年版
- [8] 郭廉夫著：《色彩美学》，陕西人民出版社，1992年版
- [9] (美)赫谢尔·B·其普著，吕澎译：《塞尚、凡·高、高更通信录》，广西师范大学出版社，2002年版
- [10] 克罗齐著，朱光潜译：《美学原理》，作家出版社，1958年版
- [11] 余秋雨著：《艺术创造工程》，上海文艺出版社，1987版
- [12] 吕澎著：《现代绘画：新的形象语言》，山东文艺出版社，1987年版
- [13] (美)苏珊·郎格著，滕守尧等译：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版
- [14] 刘建虹著，《走近大师——从达·芬奇到杜尚》，中国人民大学出版社，
- [15] (俄)伊·多尔果波洛夫著，蔡竹等译，《名画的诞生》，中央编译出版社，
- [16] 闻立鹏著，《闻立鹏文集》，山东画报出版社，
- [17] (美)杰克·斯佩克特著，高建平等译，中国建筑工业出版社，
- [18] 庄西昌主编，《西方文化史》，高等教育出版社，
- [19] 邵建武著，《二十世纪世界十大画家》，新华出版社，
- [20] 克莱夫·贝尔著，《艺术》，中国文艺联合出版社，
- [21] 中央美术学院外国史教研室编，《外国美术简史》，高等教育出版社，1998年版
- [22] 周宪主编，《文化现代性与美学问题》，中国人民大学出版社，
- [23] 萨拉·柯耐尔著，《西方美术风格演变史》，浙江美术学院出版社，
- [24] (美)威廉·弗莱明著，宋协立译，《艺术与观念》，陕西人民出版社，
- [25] (俄)康定斯基著，李政文、魏大海译，《艺术中的精神》，中国人民大学出版社
- [26] (美)鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧译，《艺术与视知觉》，四川人民出版社

- [27] 增繁仁著,《西方美学论纲》,山东人民出版社,
- [28] 李泽厚著,《美学三书》,安徽文艺出版社,
- [29] (英)诺曼·布列逊 著 王之光译,《语词与图像:旧王朝时期的法国绘画》,浙江摄影出版社,2001年版
- [30] 石文年著,《美学论稿》,黑龙江人民出版社,
- [31] 王双阳著,《柯罗 巴比松村的画家》,暨南大学出版社,2002年版
- [32] 贾德江著,《博纳尔》,湖北美术出版社,2003年版
- [33] 李广元著,《色彩艺术学》,黑龙江美术出版社,2000年版
- [34] (墨西哥)费雷尔著,归溢译,《色彩的语言》,译林出版社,2004年版
- [35] 赵勤国著,《绘画形式语言》,黄河出版社,2003年版
- [36] 孔新苗、张萍著,《中西美术比较》,山东画报出版社,2002年版
- [37] 杨身源、张弘昕著,《西方画论辑要》,江苏美术出版社,1998年版
- [38] 张晓凌著,《观念艺术——解构与重建的诗学》,吉林美术出版社,1999年版
- [39] 《美术》杂志,中国美术家协会
- [40] 《美术观察在》杂志,中国艺术研究院
- [41] 《艺术当代》杂志,上海书画出版社
- [42] 周来祥著,《古代的美、近代的美、现代的美》,东北师范大学出版社
- [43] 杰克·德·弗拉姆 编 欧阳英 译:《现代外国美术理论丛书:马蒂斯论艺术》,河南美术出版社 1987版
- [44] 朱立元著,《现代西方美学史》,上海文艺出版社,
- [45] 联合国教科文组织主编,《法国绘画展》,北京·中国美术馆 杭州·浙江博物馆出版,1994年版
- [46] (法)皮埃尔·弗朗卡斯泰尔著,《法国绘画史》,上海人民美术出版社,1987年版
- [47] (苏联)K·西特尼克,《在苏联的法国绘画》,上海人民美术出版社,1958年版
- [48] (法)米歇尔·维诺克,《自由之声——19世纪法国公共知识界大观》中国人民大学出版社,2006年版
- [49] 姚殿科 谢德萍 编辑《法国绘画选》,辽宁美术出版社,1984年版
- [50] 廖琼芳著,何政广主编,《世界名画家全集——杜米埃》河北教育出版社,2002年版
- [51] (法)罗曼·罗兰著,冷杉译,《大地的画家米勒》,山东画报出版社,2004年版

## 致谢

本篇论文从定稿到完成历时一年有余，在写作的过程中我遇到过很多问题，导师岳海涛先生在百忙之中给本文提出了许多宝贵的建议，并不厌其烦地给予指导，导师严谨的治学态度和对绘画艺术的执著使我深受感动和鼓舞，导师三年来的教导使我获益匪浅，在此学生向导师岳海涛先生致以最诚挚的谢意！

此外，也衷心地感谢导师组的赵勤国老师、宋丰光老师、朱刚老师、刘青砚老师、孙营老师和刘宏老师，在三年来给予的指导和教诲！

最后，由于本人才疏学浅，文中难免存有漏洞与偏颇之处，恳请各位老师予以斧正。

韩方林于济南

2009年4月

## 攻读硕士学位期间发表作品和参展作品目录

- 2007年10月, 油画作品《绽放系列之三》在参加“美好的礼赞—山东省庆祝党的十七大美术书法摄影大展”中获三等奖, 并在山东省博物馆展出。
- 2007年12月, 油画作品《绽放系列之二》入选山东省第四届写生展, 并展出。
- 2007年12月, 油画作品《画室》在山东师范大学研究生学习宣传十七大精神“翰墨颂中华”书画摄影作品展中, 获绘画专业组一等奖, 并展出。
- 2008年2月, 《远古女神的呼唤——解读高更〈我们从哪里来? 我们是谁? 我们到哪里去?〉》发表于安徽省省级核心期刊《安徽文学》2008年第2期。
- 2008年5月, 油画作品《依偎》在参加戊子年海峡两岸美术书法交流展中, 获优秀奖, 并被收藏。
- 2008年10月, 油画作品《那时那地方》参加“桃李璀璨”——山东艺术院校与清华美院师生联展。
- 2008年10月, 油画作品《岁月》入选韩国江南大学校美术学院与山东师范大学美术学院交流展, 并展出。
- 2008年12月油画作品《中国红》参加山东省文化厅举办的全省高校学生美术作品大赛获二等奖并展出。
- 2008年12月油画作品《芭蕾舞女·憩》入选由山东油画学会主办的“纪念改革开放30周年 经验·实验——2008山东油画展”, 并在山东美术馆展出。



攻读硕士学位期间的个人作品



《中国红》 73cm × 70cm 2008



《绽放系列之三》 100 cm × 80cm 2007



《岁月》 51 cm × 41cm 2008



《舞台. 人生》100 cm × 73cm 2008



《芭蕾舞女. 憩》 145cm×90cm 2008



《戴手链的女孩》 160cm×80cm 2009