

BY WRITTEN: PANG JUN
DISCOURSES ON OIL PAINTING

油画论

庞均 / 著

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

油画论 / 庞均著. —北京: 人民美术出版社, 2007. 11
ISBN 978-7-102-04106-3

I. 油… II. 庞… III. 油画—研究—中国—现代 IV.
J213.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 162145 号

油画论

出 版: 人 民 美 术 出 版 社
(北京北总布胡同 32 号 100735)
www.renmei.com.cn

作 者: 庞 均

装帧设计: 六豆半书庐

责任编辑: 郝莉莉 卢援朝

制版印刷: 北京奥美彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

版 次: 2007 年 11 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16 印张: 27.5

印 数: 1-2000 册

ISBN 978-7-102-04106-3

定 价: 198.00 元

BY WRITTEN: PANG JUN
DISCOURSES ON OIL PAINTING

油画论

庞均 / 著

人民美術出版社

序

在北京出版我的油画理论著作，是一件极为高兴的事！因为艺术家只是呈现他的绘画作品还是不够理想，唯有把绘画理念以及技法经验以文字的形式上升为理论，形成“艺术哲学”，加上作者在创作中实现的作品，两者相照，才具学术价值，形成实实在在的“文化”。历代中国的文人就是这样做到的，所以伴随中国的“绘画史”亦是中国的“艺术哲学史”。

在台湾工作、生活了二十年，这期间出版了三本著作，即《油画技法哲学》、《绘画写生哲学论》、《油画技法创新论》，这三本小册子文字并不多，再版多次，许多朋友告知我：到欧美去留学，仍然是靠我的书，方有收获，反复阅读数遍的不在少数，这是我深感意外的！由此可见，能够真正指导实践的理论是多么重要！只可惜，我才疏学浅，只能尽力而为。

今次在北京出版，把三本薄册合而为一，成为三个部分，再加上第四部分——《艺术丛谈》，是多年来一些短文和研讨记录，虽然琐碎，也许能更清楚地呈现我对油画技法的一贯看法，只是个人浅见而已。此外所配图录多半为近年之作。

明天我将飞往巴黎，我要到蒙马特喝咖啡，默默地感受一下上世纪20年代父亲当年的生活，我会牢牢记住当年那位法国老评论家的话：回中国去！中国人不要在巴黎画巴黎人的画。

曾经读到以下史料（台湾时报出版社出版，谢家孝所著《张大千的世界》一书中有张大千口述记录）：1956年，张大千前往尼斯造访毕加索。毕加索出示五大本他学习齐白石花卉虫鸟的习作，约150幅，毕加索说：“不要说法国巴黎没有艺术，整个的西方，白人没有艺术！”“真的！这个世界上谈到艺术，第一是你们中国人有艺术，其次是日本的艺术，当然，日本的艺术又是源自中国，第三是非洲的黑人有艺术，除此而外，白人根本无艺术！所以我最莫名其妙的事，就是何以有那么多中国人、东方人要到巴黎来学艺术！”

以上毕加索的言论，也许对中国油画家是一种另类的启示。

庞均

2007年8月1日于台北

目录

卷一 油画技法哲学

- 引言 / 8
- 研究绘画技巧哲理性的意义 / 9
- 论油画基础技法 / 13
- 禅与空间艺术 / 22
- 结构与对比之哲学 / 26
- 论风景画 / 29
- 论艺术哲理性 / 33
- 论笔触的活力 / 36
- 习作话语 / 38
- 油画写生图例 / 46
- 论色彩训练法 / 70
- 庞均油画作品 / 74

卷二 绘画写生哲学论

- 绪论 / 96
- 意念回归自然 / 97
- 面对自然之再创造 / 98
- 写生之哲学 / 99
- 怀古重今 / 101
- 深入自然方能妙造自然 / 102
- 情感与深度 / 105
- 江山不如画 / 108
- 写生实践启示录 / 110
- 写生技法总结 / 122
- 结语 / 123
- 图版 / 125

卷三 油画技法创新论

可贵的探索方向与热情——《油画技法创新论》序 / 190

第一辑 论艺术写意与中国油画创新

- 前言 / 193
- 一般论 / 196
- 油画论 / 201
- 论油画执笔之技巧与生命 / 206
- 立意论 / 212
- 气韵论 / 214
- 结论 / 217

第二辑 短文与图录

徐悲鸿的艺术观对发展中国油画之影响 / 220

《艺术伴侣》的私房话 / 230

庞均油画小品图版 / 236

论油画小品 / 250

第三辑 艺术论

中国油画探索创新之艰辛 / 254

色、线、形的交错 / 256

20 世纪末台湾油画界的一股清流与反思 / 257

第四辑 技法论及油画作品

有意味、有情趣和有品位的艺术创造——《庞均油画集》序 / 261

技法简论 / 263

庞均油画作品 / 264

油画技法升华至“平面”与“写意”的艺术哲学 / 316

第五辑 画斋谈艺

谢苦禅大师 / 322

艺术良心 / 323

世纪末的提醒 / 326

结语 / 327

跋：大道无门 / 328

卷四 艺术丛谈

色彩的精神性 / 330

油画创作理念的思索 / 336

创立中国风格的现代油画艺术 / 343

想做艺术家吗？艺术家的条件性 / 353

坚持艺术与艺术坚持 / 359

艺术创作的哲学 / 361

从西方音乐传承谈艺术天才 / 363

艺术对谈 / 368

《断臂二号》创作过程的谈话 / 377

油画的诸多问题 / 380

表现形式与艺术创新 / 386

艺术是实践之结晶 / 389

艺术不能停止 / 390

油画要走艺术的道路是艰辛的 / 391

在台湾艺术大学的退休演讲 / 392

2007 年元旦在工作室的讲话 / 402

论色彩、笔触、表现、风格 / 406

我与常熟和常熟人 / 410

附录：庞均简介 / 438

卷一 油画技法哲学

引言

我从小就反对以理论“代替”或“指导”画笔和画布。我更反对他人的个别经验强加于我的眼睛和感觉。所以我在教学中总是苦口婆心地劝我的学生要明白：天才是靠自己练出来的，不是靠老师说出来的，艺术绝无配方。

科学的研究和进步，必须继承前人的研究成果再深化，从理论到理论的研究方法是绝对必须的。任何科学成果，既是科学家个人的创造，也是历史的再结晶。

然而，艺术家的眼、艺术家的手、艺术家的心灵永远不可遗传和再现。所以，理论可以培育出一个科学家，但不可以培育出一个艺术家。

那么艺术是不是需要或可以彻底抛开理论？非也！艺术是属于精神、感觉、思想的范畴，从来都同哲学有关，包括古今中外，唯有中国传统的画论，是真正高明的艺术理论。

艺术教育的难题往往在于：

其一，如果从经验出发，学生往往只能学习个别老师的个别经验——一家一法。

其二，如果从理论出发，现有的教育主要是中外美术史以及艺术概论，只能学到历史知识与美学概念，并不能替代实践与技巧。

所以很久以来，我很想写一本从方法论和技巧规律出发谈油画技法的书，尽量避免个别经验与空洞理论，而是总结从实践经验中得来的绘画哲理。在文字上尽量通俗易懂。

希望我这一番苦心，能有助于学习者开悟自己的艺术心灵。

研究绘画技巧哲理性的意义

艺术本属感性之产物，因此有关艺术技巧之方法论只能从经验中来，而不能从书本到书本，从理论到理论，更不能以理论替代艺术。特别是西洋画，既是技巧性很强的艺术，而又从来没有系统的“理”与“法”，只有破碎的理论甚至经验失传的作品，谁能够权威地道出伦勃朗(Rembrandt)的整个作画过程呢？历代的油画大师很少对自己高超的技巧做系统的理论总结，而往往理论的著作者是缺少绘画经验的，因此只有作品的解释者和历史的考证者，美术史成了专门学科，似乎是艺术唯一的理论，而总结技巧的理论，永远是“入门”、“浅说”、“基础”之类，这实在是一种历史的缺陷和误会。

然而，中国的绘画却大大不同，最有价值的理论不是那些后代人的考证与美术史汇编，而是历代大画家自己的话语录形成了系统的中国画论，它是中国文人的哲学思想和方法论的结晶。

中国历代大画家，都是才学渊博的文人，绘画同文学、哲学思想等等相连，追求人生观的表达，因此中国历代的大画家均对自己的经验与哲理有所记载。故此中国的艺术理论大大高明过任何西洋艺术之理论。正如前面所说，油画艺术虽然有很强的学术性，但自古以来从未对技巧做过系统的理论研究，历代油画大师是不著书的，只有作品流传而无技法的记载。我们不妨把东西方文化传统作一比较：中国笔墨技法的继承性和传统性是根深蒂固的，画者高度讲究笔墨技法与功力。后人总是肯定古人并师法古人，因为古代的大家都留下了自己的书谱、画谱范本，并有对笔墨技法 and 艺术哲理的心得记载，这些珍贵的遗产积累并形成了有数千年历史的中国绘画教学体系，有较完整的技巧哲理。而在西洋艺术教育中，教学体系没有如此的传统性，后人总是程度不同地反对前人的技巧与形式，传统的基本技巧逐渐趋向失传。有什么流派的老师，就培养什么风格的学生；老师画方格子，学生也画方格子，老师画圆圈，学生亦画圆圈，这叫做学习新流派之新手法。但艺术传统仍在博物馆，博物馆是影响力最大的老师。多少艺术大师，都有在罗浮宫临摹的经历。事实上，古今中外都存在着师法古人的学习方法。所以在某种意义上，中国人学习西画是相当吃亏的，因为没有一个像罗浮宫那样的艺术博物馆，从而缺少西画艺术传统的影响和熏陶——这是培养修养的重要条件。倘若一个画家有才而修养不够，其结果将是：虽然构想丰富颇具新意，但品位格调甚低，不会有大的突破和成就。故此就中国的文化背景、社会环境条件而言，西洋绘画中，学院派的优良传统不可丢。这并非墨守成规坚持陈旧，而是要求初学者首先懂得并掌握基础技巧的原则再去自由的创造自己的道路，这才可能立于不败之地。例如不学文化不识字就作诗，是不可能成为第二个李白的。这就是我们确定西画教学基础的基本立场。

19世纪，沙皇时代的俄国，办艺术教育到法国请教授，甚至模特儿都是从巴黎找去的，后来产生俄国自己的艺术教育家——契斯恰柯夫，他确实培养了一代艺术大师，他们包括苏里柯夫、列宾、列维坦，柯罗文等人。因此形成了契斯恰柯夫教学体系，特别是契斯恰柯夫素描教学法。中国第一代西画家徐悲鸿先生，久居法国之后经苏俄返国，见苏里柯夫等人的作品，大为吃惊，深受启发，回国后画了巨幅油画：《田横五百士》与《徯我后》。

但是，契斯恰柯夫教学法虽然有很多的理论根据并形成了较完整的体系，但它同法国的学院传统比较，是更加科学化和死板的训练，会伤害画者的新鲜感觉。然而现代艺术教育倾向似乎完全抛弃了传统的基本技巧，追求新材料和新形式，这就使许多单纯幼稚的青年初踏艺术路的第一步就茫茫然。因此我们在绘画方法中提炼哲学性的一面就特别重要和有现实意义。也就是说，要探求艺术基本方法的规律，因为它是永恒的学术，即使在某个短暂的时代不被利用或

失传，但在整个历史中终究是 valuable 而会被人再加以研究。

美学的第一个主要的问题就是艺术的本质是什么？每一个从事艺术者都面临这一哲学问题。在这里我要大段引用丹纳（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）《艺术哲学》的见解：

“这个结论是否从各方面看都正确呢？应不应该就肯定说，绝对正确的模仿是艺术的目的呢？倘是这样，诸位先生，那么绝对的正确模仿必定产生最美的作品。然而事实并不如此。以雕塑而论，用模子浇铸是复制实物最忠实最到家的办法，可是一件好的浇铸品当然不如一个好的雕塑。——在另一部门内，摄影是艺术，能在平面上靠了线条与浓淡把实物的轮廓与形体复制出来，而且极其完全，绝不错误。毫无疑问，摄影对绘画是很好的助手，在某些有修养的聪明人手里，摄影有时也处理得很有风趣，但绝没有人拿摄影同绘画相提并论。再举一个例子，假定正确的模仿真是艺术的最高目的，那么你们知道什么是最好的悲剧，最好的喜剧，最好的杂剧呢？应该是重罪庭上的速记，那是把所有的话都记下来的。可是事情很清楚，即使偶尔在法庭的速记中找到自然的句子，奔放的感情，也只是沙里淘金。速记能供给作家材料，但速记本身并非艺术品。

或许有人说，摄影、浇铸、速记，都是用的机械方法，应当撇开机械，用人的作品来比较。那么就以最工细最正确的艺术品来说吧。罗浮美术馆有一幅丹纳的画。丹纳用放大镜工作，一幅肖像要画四年。他画出皮肤的纹理，颧骨上细微莫辨的血筋，散在鼻子上的黑斑，逶迤曲折，伏在表皮底下的细小至极的淡蓝的血管，他把脸上的一切都包罗尽了，眼珠的明亮甚至把周围的东西都反射出来。你看了简直会发愣，好像是一个真人的头，大有脱框而出的神气。这样成功这样耐性的作品从来没见过。可是梵·代克的一张笔致豪放的速写就比丹纳的肖像有力百倍，而且不论是绘画还是别的艺术，哄骗眼睛的东西都不受重视。

还有第二个更有力的证据说明正确的模仿并非艺术的目的，就是事实上某些艺术有心与实物不符，首先是雕塑。一座雕像通常只是一个色调，或是青铜的颜色，或是云石的颜色，雕像的眼睛没有眼珠，但正是色调的单纯和表情的淡薄构成雕像的美。我们不妨看看逼真到极点的作品：那不勒斯和西班牙的教堂里有些着色穿衣的雕像，圣者披着真正的道袍，面黄肌瘦，正合乎苦行僧的皮色，血迹斑斑的手和洞穿的腰部确是钉过十字架的标记；周围的圣母衣着华丽，打扮的像过节一般，穿着闪光的绸缎，头上戴着冠冕，挂着贵重的项链，鲜明的缎带，美丽的花边，皮肤红润，双目炯炯，眼珠用宝石嵌成。艺术家这种过分正确的模仿不是给人快感，而是引起反感，憎厌，甚至令人作呕。

在文学方面亦然如此。半数最好的戏剧诗，全部希腊和法国的古典剧，绝大部分的西班牙和英国戏剧，非但不模仿普通的谈话，反而故意改变人的语言。每个戏剧诗人都叫他的人物用韵文讲话，台词有节奏，往往还押韵。这种作假是否损害原作呢？绝对不损害。现代有一部杰作在这方面做的试验极有意义：歌德的《依斐日尼》固然很美，但变了诗歌更了不起。显然因为改变了日常的语言，用了节奏和音律，作品才有那种无可比拟的声调，高远的境界，从头至尾气势壮阔，慷慨激昂的歌声，使读者超越庸俗生活，看到古代的英雄，浑朴的原始民族；那个庄严的处女‘依斐日尼’既是神明的代言人，又是法律的守卫者，又是人类的保护人。诗人把人性中所有仁爱与高尚的成分集中在她身上，赞美我们的族类，鼓舞我们的精神。

由此可见，艺术应当力求形似的是对象的某些东西而非全部。我们要辨别出这个需要模仿的部分；我可以预先回答，那是‘各个部分之间的关系与相互依赖’。原谅我用这个抽象的定义，你们听了下文就会明白。

比如你前面有一个活的模型，或是男子，或是女人，你用来临摹的工具只有一支铅笔，一张比手掌大两倍的纸，当然不能要求你把四肢的大小照样复制，你的纸太小了。也不能要你画出四肢的色调，你手头只有黑白两色。所要求你的只是把对象的‘关系’，首先是比例，就是大小的关系，复制出来。头有多长，身体的长度就应该若干倍于头，手臂与腿的长度也应该以头为标准，

其余的部分都是这样。其次，你还得把姿势的形式或关系复制出来，对象身上的某种曲线，某种椭圆形，某种三角形，某种曲折，都要用性质相同的线条描画。总而言之，需要复制的不是别的，而是连接各个部分的关系，需要表达的不是肉体的单纯的外表，而是肉体的逻辑。

同样，你面前有一群活动的人，或是平民生活的一景，或是上流社会的一景，要你描写。你有你的眼睛，你的耳朵，你的记忆，或许还有一支铅笔可以临时写五六条笔记。工具很少，可是够了。因为人家不要求你报告十来二十个人的全部谈话，全部动作，全部行为。在这里像刚才一样，只要求你记录比例，关系，首先是正确保持行为的比例；倘若人物所表现的是野心，你的描写就得以野心为主；倘是吝啬，就以吝啬为主；倘是激烈，就以激烈为主。其次要注意这些行为之间的相互关系，就是要表现出一句话是另外一句引起的，一种感情，一种思想，一种决定，是另一种感情，另一种思想，另一种决定促发的，也是人物当时的处境促发的，也是你认为他所具备的总的性格促发的。总之，文学作品像绘画一样，不是要写人物和事故的外部表象，而是要写人物与事故的整个关系和主客的性质，就是说逻辑。因此，一般而论，我们在实物中感到兴趣而要求艺术家摘录和表现的，无非是实物内部外部的逻辑，换句话说，是事物的结构、组织和配合。

你们看，我们在哪一点上修正了我们的第一个定义，这并非推翻第一个定义，而是加以澄清。我们现在发现的是艺术的更高级的特征，有了这个特征，艺术才成为理智的产物而不仅是手工的出品。”

以上是法国史学家兼批评家丹纳于1865年在巴黎美术学校之美术史讲座稿——《艺术哲学》第一编“艺术品的本质及其产生”第三、四节。一百年前丹纳提出的论点虽然并不全面，也还没有剖析艺术更深刻的本质，但他的基本的观点仍然是可贵的。当今很多艺术家像冒险家一样，在五花八门的流派中求生，不但戏弄了艺术，也戏弄了自己的人生。

技巧与修养是艺术家走向成功之路不可缺少的两大要素。任何事物都有其自身规律的存在，当成为一门学问加以研究时，就是要发现其本质的哲理，战国《荀子·解蔽》曰：“凡可知，人之性也，可以知，物之理也”，战国《韩非子》曰：“道者，物之理也。”“理者，成物之文也。”“万物各异理而道尽万物之理也”，真正的“理”与“法”可以长存于千秋万代，决非兴起一时的流派和时髦所能替代。

西洋绘画之理论总是局限于史学家之评论，而无探讨绘画技巧之哲理，比起中国的绘画理论，相形见绌，不成系统流于皮毛。由于西洋绘画流派的不断更新替换，自文艺复兴以来辉煌的油画技巧传统已处失传状态，品位渐趋下坡。

中国的绘画传统，历来讲究精神品位，技巧服从哲理，几千年不失传。所以当今把西洋绘画的技巧属于规律性的方面加以总结哲理化，有特别深远的意义。

就中外美术史而论，虽然不能说已经够了，（特别是具较高水准权威性的版本）但是实实在在是不少，要找几本读读是不难的，研究的方法基本上是各种史料汇编，而史学家个人之独到见解甚少。

实际上，讲述“如何画素描”、“如何画水彩”、“如何画油画”、“如何画人体”等等书籍更多。遗憾的是，多数为“入门”之径，带有速成意味，商业性甚浓。常常有初入学的学生告知我：“我看过一本素描书，排线要如此排……”或是“油画书里说调颜色要这样……”一个初踏学府门的新生，已经有了死板的概念，这是一件很糟糕的事。在素描中由于对象质地的不同以及不同方向的面，排线应该有所变化。排斜线只不过是某一种表现的手段，并非素描的基础技巧。在调色技巧中更不能有某种“配方”的概念，色彩是要通过自己的观察比较去感觉出来的，绝无定而不可移的调色法。因此在绘画技巧的领域中去总结最基本的规律，对提高艺术教育的质量有重大意义。

什么是规律？规律是不以人们意志为转移的事物内在的联系。例如在弱光或灯光下，暗部总

是比较黑或色深；在强光或阳光下，暗部反光强，较为色浅，而较黑或较深的部位往往是在投影或明暗交界线的部位。以上这一光线变化的现象就是一个自然规律，不以人们的意志为转移，不管你是什么风格什么派，这点基本的常识要懂得。只有理解才有表达的技巧。在油画技巧中表达室内暗部以变化丰富为高明，而表达强阳光下暗面的反光，色彩要透明偏暖。从伦勃朗到塞尚(Cezanne)，虽然风格与表现手法各不相同，但都遵守了这一自然规律的原则。在西洋绘画中，探讨技巧的规律与哲理乃是一个比较空白的领域，因为它不是史学评论家的事，而是艺术家自己的事，这对一个天天拿油画笔的人而言，实在是一件难事。

如前提过：中国绘画传统的理论是极其高明的，完全是哲理性的，主张精神世界，提倡高尚品位，讲究功力浓厚。可以考证一下中国文人对西洋艺术的看法：邹一桂《小山画谱》有曰：“西洋善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所书人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进，学者能参用一二，亦具醒法，但笔法全无，难工亦匠，故不入品。”所以在中国文人眼里，西洋绘画带有模仿性的匠气，品位不高。

我们再来考证一下，西洋人是否承认中国艺术的高明：黄宾虹《论画书简》中有曰：“乾嘉以后，文人初学便求脱化，无一真实，全蹈虚伪。况有不观古人大家真迹，不读古人理论之书，欲其艺事精进，不亦难哉！东方文化历史悠远，改革维新，屡进屡退，剥肤存液，以有千古不磨之精神，昭垂宇宙。欧美人近三十年来，搜购中国古画，兼考理论诸书，驷骎日进，已将抉幽探隐，上窥宋元之堂奥。思有以改变欧画之精神。昨芝加哥画学教授德里斯珂君来函，极注意中国明代遗民作品，最重简笔山水，可谓知言。先习繁笔，理法明晰。而后聚精会神，神气团结。极简之处。而有极工之意行乎其间。加之真力弥满，气象雄厚，挂之堂上，使人惊倒。所谓请看此画定惊倒。先要倩人扶着君。以力与气养成有素，非若江湖画粗率欺人，亦异于文人画之空疏无具，此是士夫之画高出群伦者也。”从黄宾虹先生的文中可知，真正的士大夫之作西方人是非常佩服的，也认真研究了起码半个世纪以上。

初学西画的人，千万不可小看自己中国悠久的文化传统。事实上，东方文化思想正在影响西方的艺术潮流。我们更需要学习古文重视技巧理论的学术精神。

本书将立足于方法论，谈油画的技巧，初学者也应立足于方法论去学习掌握技巧之方法。有了一个正确的方法，许多具体的技巧也就一通万通。也就是说，研究油画技巧的观察方法、感觉方法、思维方法，一旦正确掌握了这三大法，一切技巧难题迎刃而解。

论油画基础技法

一、关于油画色彩问题

油画颜料几十种，顶多也只上百种，但生活中的色彩上万种。用有限的颜料去表达无限的色彩对象，是一门要研究的学问。

油画的基本技法是有规律的，有一定的科学性。写生色彩学研究的核心，是摆脱只看固有色机械观察法，培养对条件色的整体观察法

什么是固有色？即所谓物体本来存在的颜色，称之固有色。其实，任何人都不能觉察到物体真正的原本色。因为任何色彩不是在白光下反射就是在黄光下反射，或者在其他含复杂色彩之光下反射。一个画家观察色彩，首先要考虑光线之色彩。

什么是光源色？光不完全是白的，光是有色彩的。朝霞之光偏红色；黄昏之光偏橙黄色；正午之日光呈白色；月光呈蓝色；灯光、火光呈橙色；磷光呈青绿色。这些不同色彩之光，在色彩学中称之光源色。一个画家要捕捉写生对象之丰富色彩，必须感觉在特定光线条件下之物体色彩。

什么是条件色？在特定光线条件下和在特定环境条件下的物体色彩，叫条件色。在绿树林中的白羊，带黄绿色，在蓝光下的红苹果，变紫色。这种因某种条件而变化了的色彩，称之条件色。除了光源和反射光的条件之外，不同色彩在一起，也会产生对比的作用。

什么叫对比色？同样一个人，在红布前，脸色偏绿，在绿布前脸色偏红。一个柠檬，在白布前显暗淡，偏暖黄，在紫布前显光亮，偏冷黄。这种由于色块组合所产生之对比作用，就是对比色。因为色彩之对比，同一色就产生偏暖或偏冷之效果。

什么是暖色？红色、黄色、橙色、或偏红黄之色，是暖色。什么是冷色？白色、青蓝色或偏青蓝之色，是冷色。什么是中间色？凡属冷暖综合之色，是中间色。如绿色、紫色。

对色彩，再深一层的研究，除红、橙、黄、绿、青、蓝、紫色之区别外，深红、淡红，同冷红、暖红，是两种性质，两种概念。要搞清色相、色度、色性，既包含在某一色之中，但又各自有独立的意义，统一而对立。

色相是什么？色彩之区别就是色相。如赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫。色度是什么？同一色相之深浅就是色度。如深红、浅红、深黄、浅黄。色性是什么？冷暖色彩之区别就是色性。黄色有冷黄、暖黄，柠檬黄偏冷，中黄、橙黄偏暖。红有冷红、暖红，朱红、大红偏暖，玫瑰红、紫红偏冷。

由此可见，每一色彩之要素包含有三：其一，是色相，例如红色；其二，是色度，如浅红色或深红色；其三，是色性，如暖红或冷红。认识并掌握了色彩的冷暖，就是进入了色彩的高级阶段。懂得了色彩的冷暖变化，才是真正懂得了色彩。

一个物体，因为光的作用，产生了亮暗面。同一色彩的亮暗面，不是同一色，这是绝对的。一个红苹果，从亮面到暗面，不单是由浅红到深红的色度演变，而同时也是冷暖的色性演变。例如，在黄色的灯光照射下，红色的亮面偏黄橙。对比之下，暗面可能偏紫绿。亮面暖，暗面冷。反之，亮面冷色，暗面可能偏暖色，如果只用同一色的深浅去画苹果，虽然画出红色，仍然没有色彩，只能说是红色“素描”，并非油画色彩。唯有表达了亮暗面的冷暖变化才是真正有了油画之色彩。

其实，任何物质本身没有标准的色彩，我们所感觉到的色彩，不是在日光下就是在灯光下才能看见。光本身包括赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫色。红花之所以是红色，因为它吸收所有色光而只反射红光。这一物理作用科学地解释了色彩是光赐予的，有光有色，无光无色，

任何物质的色彩都是随光的色彩变化而变化的。当我们懂得了这一简单的科学道理之后，就应该从根本上改变我们的看物观色的习惯——不要死板地追究物质“本来的色彩”。任何物质不存在固定的色标，只存在不同光线下的色彩感觉。

在艺术大学中一般所讲的色彩学是从理论到理论，从色彩到色彩，不懂不行。但也许对设计、印刷出版有直接的受益，而对绘画者未必能解决进入色彩之门。因为学画者必须通过写生获得作画技巧和色彩修养，故此首先要解决眼睛和色彩的关系——用什么观察方法去发现色彩。把有光有色无光无色的原理运用于绘画，去研究色彩变化规律，产生了写生色彩学之理论。

所以我们在研讨油画技法时，首先应从理论方面谈，然后从经验方面谈。

写生色彩的观察方法究竟是什么？有什么规律？有什么不可逆反的原则？应该一一加以研究。

写生色彩观察方法最主要的特点——就是把对象、光源色、环境反射色，三者作为不可分割之整体，加以观察。换言之，作画观察对象时，必须同时看见三者的关系，加以感觉。这叫从局部入手，整体观察。

所谓色彩之冷暖变化，通常是指亮暗面色彩之对比，以及前后空间色彩之对比。

在自然界中，亮暗面色彩冷暖之变化，有没有规律呢？诚然是有的。亮面、暗面、高光，色彩冷暖变化的主要规律如下：

(一)光源色的冷暖，决定亮面的冷暖，直接影响亮面之色彩。身穿白色衣，在夕阳照射下，亮面呈红黄色；在月光下，亮面呈淡蓝色；在普通灯光下，亮面呈橙色；在红光下亮面呈粉色；唯有在日光下，亮面呈比较纯正的白色。因此写生时，考虑日光的时间及其色彩，是重要的。

(二)亮面之色相，是物体本色（固有色）同光源色之综合。如白衣本色为白，黄昏阳光为橙红色，白衣的受光面，就是白色调橙红色。不是纯白，而是偏橙红，这样就表达了白衣在黄昏阳光照射下之感觉，形成条件色。

(三)亮部之中间色调（指由受光部转向暗部的中间过渡面），其色彩比高光复杂，是受侧射光与环境色以及侧反射光之影响，它的色相是光源色、固有色和环境反射色之综合。如白衣服在黄昏阳光之下，又在树林中，其中间过渡面除了白色加橙红色之外，可能还出现偏绿、或偏紫的感觉。

(四)高光是受光直射，因此是直接反射光源色，基本是光源本色之反映。因此高光的色相与冷暖，基本上是光源色的色相与色性。但除光洁度很高的物质：如金属、玻璃、瓷器、银器之外，高光难以光源色为主，但多少含有“固有色”之成分。如在室内，由窗进入之天光是冷色，画人物肖像时，鼻尖之高光，用白色加象牙黑和少量土黄即可。

以上是亮面色彩冷暖变化之规律。

(五)环境反光色的冷暖，往往影响并决定暗部的冷暖倾向。

(六)暗面的色相，是固有色与环境反光色，以及在亮面对比下引起暗面色彩变化之综合。

所谓亮面暖色，暗面就冷色，只是一般色彩对比现象，不能成为固定的公式。不少人用色的习惯固定化，例如影子必定蓝紫色，形成概念化。其实炎日之强光，亮面色冷，影子色暖。

以上这些冷暖变化之规律，也不能机械连用。理论只不过是阐述一些自然现象及其规律，并不等于是作画方法。只需记住一条根本的道理：即亮暗面并非是一色之浓淡深浅，而是有冷暖色对比。究竟应该是暖是冷，要靠眼睛去感觉，而不是套用理论。

一切靠感觉，才是绘画理论中之理论。往往有的时候，需靠运用色彩去达到空间之效果，这叫“色彩空间”或“色彩透视”。也就是研究远近色彩之变化。为了表达近、中、远之三层空间，以至自然界的无限远，在色彩运用上，就是掌握色强、色弱之技巧。色彩强弱变化的一般规律有：

(一)同样色彩的物体，其色彩感，近强远弱，近暖远冷。近处偏黄绿，远处偏蓝紫。

(二)暖色比冷色强，冷色比间色强。

(三)色彩对比大的强，对比小的弱。

四色彩纯的强（用原色），经调合的辅色弱，二次调合之色比三次调合之色的色感强，如此类推。

科学的色彩规律运用于油画，是从文艺复兴开始发展的，到印象派已经登峰造极。

以上有关写生色彩之理论，应该说是基础理论，是如何感觉客观的问题。一个画家不懂不行。但色彩之学问，并非探讨到此完毕。

如何运用色彩之心理学去感觉主观世界，如何把色彩化为情感，又如何把感情变为色彩，探讨诸如此类问题才可使色彩进入更高级的境界。但不是每个画家都能成功，有个人条件的问题，同灵气有关。油画自古以来，色彩超凡的画家极少数。过早急于投入现代流派求名的画家，往往忽视基础，去寻求登峰造极之捷径。其实无径可捷，色彩之修养，必须从基础而来。早期印象派画家，成功地捕捉了自然界的色彩美，画家追求美的概念变了，认为有色彩美，才有画面美。后期印象派的画家又进一步，利用色彩去表达主观世界的个性美，画家追求美的概念又深化了。认为色彩是有个性的，色彩个性化才是真正的美。艺术家从不认识客观世界到认识客观世界，又从认识客观世界回到主观世界，再去表达存于主观世界中的客观世界，发现真正的美是个性美，只有个性化了的艺术才具新鲜感。由此可见，色彩的境界是探讨不尽的，追求新的领域也就永无休止。

二、关于写生方法问题

一幅油画从技术方面检验，无非是两个问题——素描问题、色彩问题。

素描问题包括：轮廓、形体、透视、黑白灰、质感、光感、虚实、空间、结构。

色彩问题包括：冷暖关系、色彩空间、色调。

在油画中，素描问题的黑、白、灰也是通过色彩体现的。因此，头脑必须有明确的概念——油画中的造型是用色彩塑造形体。必须强调“色彩”二字，不是用某种色的深浅浓淡去塑造形体。对自己的作品要经常自问：色彩怎样？素描怎样？有了环境色和条件色的概念，写生观察方法就比较解决。写生观察方法的基本原则是把对象、光源、环境三者作为不可分割的整体。究竟如何找颜色（指条件色）？为了找到条件色，必须有意识地抛弃固有色的观念，这是极其重要的，也是色彩入门的第一步。

有两种常见的毛病是错误的观察方法：

其一，是孤立地局部作画。画完一样再画另一样，由此产生了孤立地观察方法，即固定看一点找颜色。这样观察色彩可能产生两种后果：一是找到了固有色，二是感到色彩不稳定，似紫似青始终难以定之。

作画方法一定要改变局部画法，局部写生是学不好画的。我主张油画教学要以前期印象派的基本方法为起点。印象派大师继承了古典技法之优点把油画技法发展到高峰，但还未进入以主观意识为主导的艺术观，是初学者基础训练的最佳方法。古典主义油画是局部作画，这是因为要求精细光滑而必须保持湿画法。更重要的原因是它本身是透明画法，先以素描手段为主，色彩是第二步骤的事，所以造型阶段根本无须考虑色彩比较之问题，也没有用油画写生之习惯。

此外必须了解视觉器官的特征；第一，人眼的色感不可能一致，有的偏暖有的偏冷，有人敏感有人色弱。第二，人眼的视觉感是不稳定的，作画过程中眼睛本身的视觉感会不断变化而有所差异。第三，眼神经同脑神经相连，愈是盯着某一点找颜色，愈是发现不了色彩。如果观察室内的白色墙到底包含了其他什么色？当你想到偏紫似乎真的偏紫；当你想到偏绿似乎又变成偏绿，永远难以确定。所以发现色彩不能靠理性，愈固定在一处观察，愈找不到色彩。没有比较分析，永远不可能找到条件色。

其二，另一种错误的观察方法是：自以为简单地机械地照抄对象色彩，丝毫不差地摹下每一块色彩，自然会有了条件色，错误地把画面上的色彩死板地同对象色彩作直接比较，这种照抄方式