

中国美术院校教材

Y O U H U A F E N G J I N G

油画风景

翁诞宪 著

中国美术学院出版社



中国美术院校教材

油画风景

翁诞宪 著



中国美术学院出版社

责任编辑：李振鹏

装帧设计：李振鹏

责任监制：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

油画风景 / 翁诞宪著. — 杭州：中国美术学院出版社，
2001.7

中国美术院校教材

ISBN 7-81019-957-9

I.油... II.翁... III.油画：风景画—技法（美术）—高等学校—教材 IV.J213.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 038806 号

油画风景

翁诞宪 著

中国美术学院出版社出版

（中国·杭州南山路 218 号 / 邮政编码：310002）

全国新华书店经销

深圳彩视电分有限公司制版

浙江印刷集团公司印刷

开本：787 × 1092 mm 1 / 16

印张：4.5

字数：108 千

2001 年 7 月第 1 版

2001 年 7 月第 1 次印刷

印数：0001—5000

ISBN 7-81019-957-9 / J 894

定价：20.00 元

序

风景画可以是画家面对大千世界作为抒发和寄托情感的手段，也可以是画家对自然空间秩序和色彩变化规律的深入探究而不断丰富自身视觉经验的途径，当然更可以是作为艺术学生课堂训练的补充和延伸。编撰本书的对象主要是这样的一些艺术学生，他们通过一阶段的课堂习作，具有基本的素描造型和色彩表现能力，并有志于向更广泛的艺术领域作进一步的探索。一般说来，户外写生的难度要大于室内写生。首先在如何“看”的问题上就要比在课堂上画恒定光线下精心摆设出的静物复杂一些，“视觉选择”的问题就会凸现出来。紧接着又会有一系列快速作画时表现技巧的麻烦。但是，任何事物都有其正反面的意义。正因为自然对象的不确定性，便有更多选择和表现的可能性，所谓挑战与机遇并存。由于主观意识被拉动，主体的自我价值得到肯定，积极的创造精神会由此而生。所以我们提倡艺术学生勇敢地走向大自然，取天地之精华，补自己艺术之元气。

本书将在画理部分中对最基本的视觉元素的组织原则做些阐释，旨在使学生了解这些原则的“底线”后会发觉艺术的所谓“原则”是极其灵活和变通的，重要的是对“度”的把握，因而可以大胆地卸掉包袱，最大限度地发挥主观能动意识和创造意识。

本书还选用了三位不同画风的画家作画过程的演示，有的是从如何对自然景观提取造型因素入手，有的是非常个性化的表现技巧的介绍，无论是何种的表现形式，都基于画家对客观对象真实感受的基础上，从这个意义上说，这些范例的演示只是一种启发性的作用，并不是一般概念上的范本。

最后的作品赏析部分尽可能多地介绍一些中外画家的作品，

有的是对画家的创作背景和艺术特点的解析，有的是画家对自己的艺术追求或作画心境的精彩表述，这样的安排旨在使学生在欣赏画作的同时，能了解画家的思想，以达到更全面的审美目的。

本书在编写过程中得到师长和同行朋友的热情支持和提供资料，责任编辑李振鹏先生为出版事宜热心劳作和亲自对版式效果作了精心设计，谨此深表谢意。

翁诞宪

2001年4月

目 录

序

第一章 看与画·····	1
第二章 空间的理解·····	3
第三章 平衡感、协调感与画面构成·····	5
第四章 色彩与色调·····	9
第五章 油画写生中的技巧问题·····	13
第六章 工具与材料·····	17
第七章 作画方法步骤介绍·····	21
第八章 油画风景作品赏析·····	33

第一章 看与画

画家眼睛的选择和旅游者是有差异的。

白帆点点，海阔天空，斜阳长影，橘色沙滩，海浪轻拍岸边的礁石，迎面吹来带盐的风。这令人心旷神怡的景色对于长期呆在城市只看到巴掌大天空的人、或胸中积淤不快的人定会感动得痛哭流涕。因为天之高、海之阔、崖之远、浪之韵超乎了想象而震撼心灵。如果把同样的场景浓缩在一幅画面里就难以产生这样的感动。

礁石边的破石屋，斜阳中折射着温厚的光，年代的冲刷满身创伤，和着滔声似乎在诉说着它悲凉的沧桑。在这凝重的氛围中，人文景观和自然景观的对比，礁石的圆浑和石屋几何结构的对比，有天之虚和崖之实的对比，有水之柔和石之坚的对比。这在一般人的眼睛里并不显眼的景致，经画家独特造型语汇的提升创造出特殊的意境，令人回味无穷。

绘画艺术的特质是以小见大，她不能在一件作品中包罗万象但却可以通过一个细节的描绘体现世界的丰富；她无力描绘太阳的光芒，但可以通过色彩的斑斑点点反映阳光的明媚；她无力体现战争场面的恢宏，但可以表达对灾难的恐惧；她无力解释世界的奥妙，却能梳理唤起视觉美感的空间构造。

一个老师，在课堂上为学生摆设静物。坛坛罐罐的大小组合，黑白灰的相互衬托，冷暖颜色的错落搭配，别致的色调安排，视觉中心的巧妙设置，加上不同质感的对比，衬布的线条穿插。道具是静止的，光线是稳定的，展示在学生眼前的就是与画布等比例的一幅非常完整的画面，学生相信只要在老师的指导下按部就班依葫芦画瓢，成功就离他不远。

一个学生，身背画箱来到了郊外，眼前的景色令他激动不已，当他举起画笔却犹豫再三。在广袤空间之中、景物繁杂之

中、光线瞬息变化之中作一种选择，作一种快速的、果敢的表现，他不知从何下手。

户外的风景写生是训练学生视觉的敏感性，视觉的判断力，视觉的选择，视觉的思考，视觉的追忆，视觉的综合，这是其他的写生活动中难以得到的。对于技巧的运用，在风景写生中往往会比在画室中更感性和灵活机智。因为画过油画的人都知道颜料本身的性能是很难完全控制得好的，无论事先如何计划周密，在快速的运作中，实际上每一笔色彩和运笔都制约着下一笔的色彩和运笔，或者说每一笔都是对上一笔的灵活呼应，因此风景画能反映出一种对知识的综合理解和应用，反映脑和手的配合协调，体现积极处世的活力，体现出生命不息的律动。

欣赏古典音乐，如果对音乐史、流派和有关音乐家的创作特点有所了解，哪怕是一点点，那么你感觉到的不仅仅只是好听，还会体会到旋律之外更精妙的东西。对绘画简史的了解，对构成画面抽象因素的了解，也会使你开阔眼界，知道艺术是怎样复杂又简单，简单又复杂的东西，当面对大自然，为眼前繁杂的事物所迷惑不解的时候，大师会帮你打开自然空间秩序的秘密。当然这些还都是借助别人的拐杖，最终要表达的还是自己的视觉对美的理解和真切感受。

第二章 空间的理解



低视点的视觉效果（罗西奥作品）



高视点的视觉效果（克里姆特作品）



高视点的视觉效果（西斯莱作品）

画风景离不开对空间的分析。虽然在艺术观念高度膨胀的今天，解释艺术作品的空间秩序的语汇不断丰富，传统的透视方法，这个稳定视觉经历四百多年的传统透视法的原理，今天我们仍把它作为理解大自然空间秘密的假定性基点。过于让人深信的法则往往会在人们的想象世界面前竖起一道墙。正如老师在课堂上讲授的透视法，它给混乱带来秩序，允许详细而系统的相互参照，是公正见解的试金石。它在四百多年里一直是画家眼睛的向导并自动为画家编排画面，画家对它坚信不疑。直到100年前，塞尚拆解了这堵墙。就像突然一天尼采叫出：上帝已经死了！引起世界一片恐慌：没有了上帝我们还相信谁？世界并没有崩溃，只是信仰受到空前的挑战，教堂还耸立在那里，只是进出教堂自由了许多。

就像今天电脑中的3DS软件能轻而易举做到的，传统透视是事先假设了一个视点，然后由这个视点向外放射出一张虚拟的网，然后把一切事物都合乎逻辑的安排上去。这张网的结构是放之四海而皆准的，只要抬高和放低虚拟的视点，就能产生俯视、仰视或平视的不同画面效果。视线低，近大远小明显，空间效果强烈；视线高，是登高望远，容易引起开阔的联想；全仰视，升腾向天国；而全俯就像上帝俯瞰芸芸众生。而塞尚是怎样揭开这张能运转世界的被神圣化的眼睛骗术呢？塞尚提出人们在了解某一特定事物的时候不可能永远在某一特定点上看它，而特定物体也不是永远具有某一特定的特性，他试图在一张油画布上把连贯的视觉效果表现出来，从而反映出所有事物在空间、时间、运动和变化上的关系。塞尚忠实于自己眼睛所观察到的物体，忠实于观察物体的实践过程，忠实于自己认定的事实。他的空间是建立在个人视觉体验的真实性上。塞尚实

践了这些问题。并且他的实践对“必须用自己的语言来表达我们自己”的现代艺术产生了巨大的影响。

就像前面所述老教堂仍耸立欧洲城市乡间，虽然西方的现代艺术的脱缰之马已经超越了一切绘画的技术层面，但在现代艺术中成长的写实绘画，其手段和表现力在抽象艺术的洗礼下也展现出其丰富性。虽然在写实绘画中解决空间的手段更为灵活、夸张和主观，但应当看到大多数的写实画家并没有离开传统透视的基本原理，还是习惯于把眼睛固定在一个视点，因为它毕竟符合人的生理特点和观看习性。

事实上，对一些有经验的写实画家来说透视一般只用来界定一个场面的特定观看角度，借以表达不同视点所产生的不同的视觉感受和艺术效果。因为用来增加深度的因素很多，如明暗的梯度变化、色彩冷暖梯度变化，物体的相互遮挡和轻重虚实都在产生空间中扮演重要的角色。这个“梯度”理论是艺术心理学家吉布逊提出的，指某些知觉对象（如路边的电线杆）的“质”在时空中的逐渐增加和逐渐减少，由于这些（也包括明暗和色彩等方面）梯度的存在才产生一种强烈的深度效果。但是这要建立在形的规则上，如果前面所举的例子不是电线杆，而是堆放乱七八糟的东西，这种的深度幻觉就要大大减弱。如何在风景写生中解决这样的问题呢？那就是在构图中考虑梯度最大值的变化，把景物组群化，分前景、中景、远景，尽可能拉开三者间的梯度距离，这样尽管形状的不规则，由于梯度差值的绝对性使深度的层次感明确化，即使形状不参杂明暗、光线、色彩等因素，也能产生较强的纵深的效果。

当然，现代的写实绘画不像古典绘画那样以追求空间深度幻觉为能事，它在不同程度上接受了塞尚的审视物象过程性观点，因而注重平面空间的展开，让图形在一定构成方式下的互相作用，由此产生的画面元素的前进和后退，同样也能产生空间秩序。

在对空间构成有个大致的了解之后，我们进一步探讨在写生构图中所要了解的平面构成的基本理论性问题。



近视点的视觉效果（弗米尔作品）



远视点的视觉效果（毕沙罗作品）

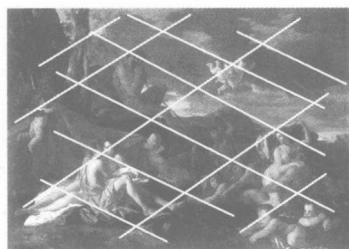


梯度值的变化产生空间（塞尚作品）



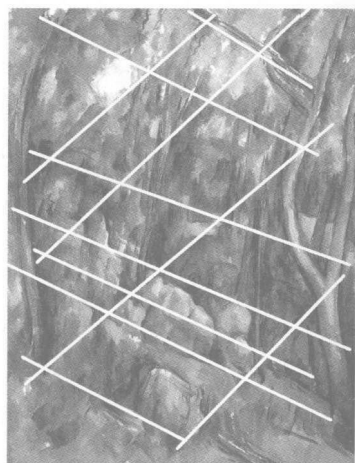
梯度值的变化产生空间（布洛茨基作品）

第三章 平衡感、协调感与画面构成



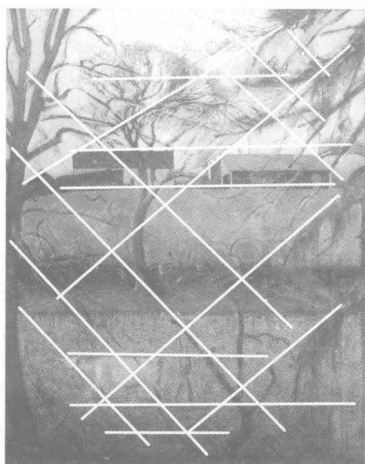
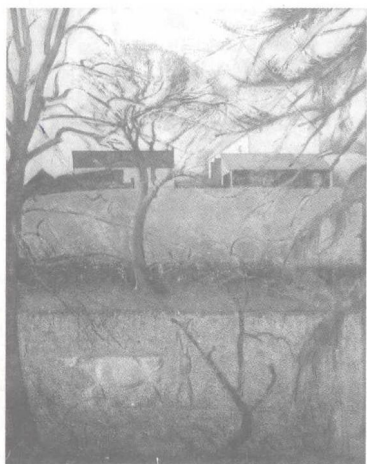
普桑作品的网状结构分析

初学写生，老师常希望学生做个取景框或用手指交叉成类似取景框去套对象，并上下左右移动直到满意然后再把框内的构图誊到画布上去。为什么要有这样一个过程呢？就是为了寻找平衡感。体操运动员单手倒立通过一系列复杂的身体协调动作，慢慢地找到了特定的支撑点，这时平衡状态就产生了。而绘画的平衡是发生在受四条边制约的二维平面上，这就构成了四条边和四个角对它所包围着的空间里任何一个形状的引力，这听起来是令人棘手的事。但是人类在这件事的处理上常常获得圆满的结果。当让一个人去摆弄他认为平衡的构图，多半他首先考虑的是左右对称的形式。对称的确是最简洁明了的平衡样式。在原始艺术（如埃及壁画，古希腊瓶画）和早期的绘画中，甚至当今表现综合性内容的大型绘画中都屡见不鲜。在舞台艺术中，变化无穷的舞蹈队列必然常常穿插着对称的布局，因为在动态中人们视觉和心理需要在相对静态、平稳和简洁的秩序里寻求短暂的栖息。对称的平衡方式往往具备这样的特质。一种绝对的样式，往往因缺少变化而失其丰富性及灵活性，而艺术的魅力就是在于其丰富多样、变幻无穷。因此就有之后产生的文艺复兴时期的黄金分割和金字塔布局，优雅的S形布局，鲁本斯动感的螺旋形布局，以及普桑、塞尚、巴尔蒂斯交叉和网络结构布局等等。在受四条边限制的绘画艺术中为取得布局结构的独特，常常令古往今来的艺术家铤而走险，由此获得的精妙的视觉平衡关系，大大满足了人们各种的审美要求。同时对审美的研究也进入了生理和心理的领域。格式塔心理学派把视觉对平衡的感知做了一系列的测验，指出：一个位于构图上方的事物其重力要比位于构图下方的重力大一些，所以构图中较大和看上去较重的形应放在它的下半部，反之看上去就觉得



塞尚作品的网状结构分析

轻重倒置，十分不稳。同样一个构图右边的事物，其重力要比位于构图左方的事物重力大一些，如果想使左右看上去平衡，左边的分量要重一些。在绘画的深度效果方面也有轻重之分，同样体积的在远处就显得比近处的大。在色彩方面，红色的看上去比蓝色的重，黑色的看上去要比白色的重。形状方面越是规则、简单的形看上去就越重，例如圆形比长方形和三角形重，直线比斜线重。另外“内在兴趣”也是影响构图重力的一个因素，例如绘画的某一部分可以因它表达内容的丰富、结构的复杂或其他一些奇特的性质会把观者的兴趣吸引过去。同样运动的方向性也会对重力产生影响。对这些非对称平衡原理的粗略了解将有助于获取构图的生动和主动。

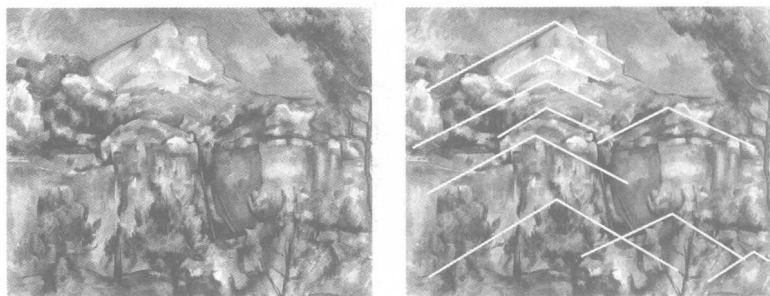


巴尔蒂斯作品的网状结构分析

如前面所说，人类对获取平衡并不困难，而获取平衡方式的巧妙性是艺术所追求的。一幅构图往往包含及其丰富的力的关系，进而在静止和运动之间建立起一种特殊的平衡。由于组织结构的精巧性，从而刺激视觉去寻求、发现和体味其中构造秩序的奥妙。正是这种平衡中包含着节奏、力量和动感，使那些无生命的媒介再现运动着的生命。

一幅作品可以简单也可以复杂，但是在要求合理性、精巧性以及明晰性上是共同的，这就是我们所谈的平衡以及与平衡有关的视觉心理和结构布局。固然一个好的构图结构可以唤起美感，但是组成这结构的部分与部分之间的关系以及依附在这个结构之上的具体细节之间如果没有一种配合的默契，这结构的精巧性和整体性也就失去了。这种内在秩序的默契配合我们称之为协调。

协调感存在于人类自身。人们喜欢把东西归类而获得一种秩序，这就是基本的协调方式。“相似性原理”（或称“同构”、“异质同构”）认为视觉艺术中某些知觉性质方面相似性程度有助于确定这些部分的亲密程度。一个视觉对象的各个组成部分越是在形状、色彩、明亮度、方向的相似，看上去越是统一，越易产生联系，也就越易协调。我们说一幅油画有调子，就意味着他在色彩上取得了协调。如果进一步分析其内在原因，我们就会发现画面上有一个因素支配并统一着所有的颜色，如一张暖调子的画，它势必在每一色块中包含有暖颜色的成分。在形态方面，我们看看儿童画或现代抽象表现主义绘画，他们基本以一种中性的形的组合着。这些造型方的不方，圆的不圆，我们无法称呼他们确切的名称，就类似色彩中的“灰”颜色。没有强对比的因素，处于相似形的组合，这就是儿童画看上去之所以协调的原因。



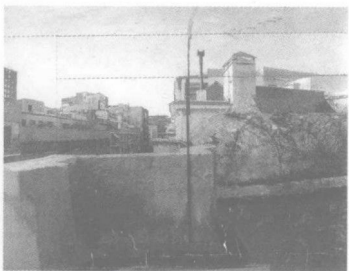
相似性原则（异质同构）分析（塞尚作品）

但是在写生中大自然的对象往往是各种不同的形和线的复合体，比如树是圆的，房子是方的，如何让他们协调呢？按相似性原理的处理方式，把树的外形弱化，不要画那么圆，房子的外形也不要画得那么方，由于形的性格的弱化就易于产生协调。这是消极的处理办法。另一种积极的处理办法就是对比调法：该圆的圆，该方的方，但是一定要注意量的比例，一个因素要主导另一个因素。要强调圆，就把树扩大而缩小房子的空间占有面积；如果要强调方，就让房子当主角而缩小树的空间占有面积，这样画面就有了一个形的“调子”，协调感也就油然而生了。要提醒的是“圆调子”和“方调子”的所传达的视觉感受或情调是完全不一样的，这就是为什么让十个画家画同一个景物会产生十张不同的画面效果的原因。可谓仁者爱山，智者爱水。

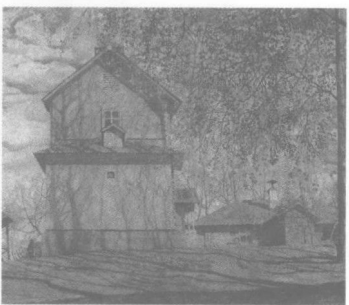
还有另外一些处理不同形态组合协调的基本办法，如过渡法、介入法等等都是相似性原则的延伸，限于篇幅，不一一赘述。



圆调子（柯罗作品）



方调子（洛佩斯作品）



对比调子（布洛茨基作品）

第四章 色彩与色调

在 19 世纪初，色彩研究兴趣已蔚然成风。像龙格、哥德、德拉克罗瓦都有长篇的论述，化学家谢弗勒在 1839 年发表的《论色彩的对比规律和固有色的搭配》等等对后来产生的印象派有很大的影响。色彩上的革命是由印象派的“光色”理论及其实践为开端。一朵画可能在蓝天的反射下呈紫色，在黄昏的光线中呈朱红而在夜晚呈黑色，说明了物体不存在固有的颜色。理论上的革命带来的视觉革命是实质性的。印象派研究的兴趣不再是物质的本身，而是光作用在物体时所产生的色彩微妙变化，认为只有捕捉当下的那种光和色的感受才是绘画的生命所在。印象派对大自然的充分研究使画家们完全抛弃传统绘画的固有色观念，充满激情地把景物在阳光作用下产生色彩微妙变化的结果真实地反映出来。如莫奈画教堂，他在一天的不同时间段里分别用新的画布来画同一个场景，展示了不同光线所呈现的丰富的色彩变化。印象派虽然只是通过色彩来表现阳光，但它向世人展示的色彩对视觉的冲击力之强烈，便有之后的艺术流派把色彩作为一种纯粹的艺术形式推向极限。

虽然人们并没有在用颜色表现阳光的领域继续探索下去，但是从那时起写实绘画的暗部明显地透明起来了。

博物馆里的古典绘画很少有颜色不和谐的问题，因为久远的时间是最均匀的染色剂，泛黄的光油给画面染上了一层透明的橙黄色，浑然一体，就像夕阳下的风景，能不和谐？而现代写实绘画技法是通过不同明度和纯度颜色的并置，塑造一个物象或空间，这对一个初学油画的学生来说不是一下子能把所有的因素考虑周全的。但只要多实践，也就会逐渐得心应手的。

首先要提醒的是，写实绘画一定是建立在素描造型基础上的。因此在风景写生中虽然不要过于拘泥于形体面面俱到的刻

画，但是大的黑白灰的布局，或大的明暗体积关系，光源的方向，光线的强弱都是由素描关系所决定的，一幅优秀的油画作品被拍成黑白照片之后，仍能体现其魅力。

风景写生与课堂静物写生最大的区别是，静物画几乎可以依葫芦画瓢，而在室外面对的是空间深远，所有的景物被光线笼罩，你会发现物体的固有颜色发生了很大的变化，近处的树是绿的而远处变成灰的，近处的建筑物是鲜明的，远处的颜色纯度在逐渐减弱，头顶上的天是蓝色的而远处的却呈暖白色。初画风景写生要征服的最大敌人是头脑里事物表象的先入为主，对固有颜色过于重视，画树木的时候无论是近处和远处，无论是亮部或阴影的都考虑要画成绿色的，只作深浅上的变化。如果对画面上的每一个事物都作这样的处理，那么其结果可想而知——各唱各的戏，凑不到一块。如何解决这样的问题呢？

前面提到由于一层黄色的光油让古典油画看上去统一和谐，而现实世界也常有这样的现象。比如黄昏，一抹夕阳，让世界统一在温馨之中；绵绵细雨，灰色朦胧，让西湖沉浸在抒情之中；明媚阳光，树影婆娑，大自然充满欢快；月色笼罩，万籁俱寂，宁静的夜。不同的光可以创造不同的和谐。在风景写生中我们可以把光归纳成两组，一组是主光源，另一组是反射光源。在晴天下，太阳光是主光源，而蓝天是反射光源。亮部受主光源影响，在不同时间段呈不同程度的暖色，这时景物的所有受光部都带有明显的光源的颜色，比如绿就变成了黄绿，中性灰就变成了暖灰，红变成了橙色，柠檬黄变成中黄，湖蓝变成蓝绿，每个固有色都在改变自己的个性，但又有一个统一的内涵支撑。在改变固有色过程中，人们根据对色彩直觉、经验和自信创造出丰富的色彩和色彩间美妙的组合，印象派画家就是在这样的光与色的追逐中创造出斑斓的色彩世界，揭示了人对色彩认知的无限。亮部在一幅画中由于它的明度和色彩的纯度使它处于显要的地位。而背光的一面主要受反射光的影响，由于同主光源比起来它的强度要弱，因此在暗部和阴影区的色彩就不体现固有色的基本特征，处于一种低纯度的含糊的状态，比如古典画的暗部几乎是棕色的，因为那时候的色彩补色理论还没建立。在蓝天的反射光作用下，正朝上的或侧朝上的阴影区总体上是呈冷灰色，但是这冷灰色由于朝向的角度不同有些微妙的差别，与天所形成夹角越大，就越向暖灰色偏移。比如一堵白墙的阴影部，它既受到天空反射光的影响同时又受到地面反射光的影响，因此所呈现的是：墙的上半部偏冷色而下半部偏暖色。由此也可以推理：投影区的色彩远离物体的部分偏

冷，靠近物体的地方由于受物体自身的反射影响而偏暖色；同样，球形的物体朝下部分的色彩主要受靠它最近的环境色彩影响。自下而上的反光在自然状态下一般偏暖色。阴影部的色彩虽然在冷暖和明度上都有变化，但作画时可先作为一个整体来观察和表现，然后依需要提高反光的亮度和色调，这样才能做到暗部浑然一体与亮部明确色调的对比。实际上暗部的色彩含蓄是物体与物体之间连接的链，是整体色彩统一的重要因素。初学油画的学生认为油画就是把颜色画得越多越好是不正确的。

阴天的色彩同晴天比起来显得含蓄，其自然状态就是一种和谐的结合体。因为它的主光源只是天空厚厚云层的漫射光，而反射光源只是物体之间的相互作用。在弱光情况下景物失去应有的色彩特质而像被一层薄纱所罩。亮部受主光源影响呈不同的灰色倾向，这要依天空的色彩而定。如果天是紫灰色的，那么在景物的亮部都会有一些紫的倾向。而暗部的颜色总是比亮部更暖一些，但不同朝向面的色彩变化非常微弱，写生中在这些地方反而要夸大一些变化，否则画面就会显得过于单调。

当你处处在逆光的场景作描绘，这时景物几乎都处在暗部之中，只有一条亮边和刺眼的远景或天空，切记眼睛不要朝亮处看，由于瞳孔的调节，你会一时看不出色彩的变化，就像从明亮的室外刚走进室内的感觉。画逆光或暗部面积比较大的时候，一般可以在暗部稍提高色彩的明度并在远离明暗交界的部分增加些暖调，让人感觉光线的到处折射，这样会使整幅画变得透明起来。相反，如果表现顺光的场景，暗部的面积比较小，这时应当尽可能把暗部画得单纯一些、深一些，这实际上是对暗部的虚化处理，让它在画面上起到构架的作用，而不是同亮部争抢视线。

研究和表现光影变化的写实性风景写生只是众多色彩表现中的一种，因为理论与客观现象的对应能直观明证，长期以来一直被作为艺术院校色彩研究入门途径。美术史在不断发展，从巴比松画派的户外风景写生开始至今也有150年的历程，人们经历了对自然研究，对艺术心理的研究，对艺术本体语言的研究和实践，使绘画的领域已大大拓宽。有的画家为了要最大限度地体现色彩的强度和表现力，认为色彩在空气透视或在光影作用下的因其明度的过分提高和减小，它应有的颜色纯度已经丧失，色彩自身对视觉的刺激作用也就大为削弱，因此在写生中把阴影、空气透视的作用减少到最小程度。有的画家认为由于光影画法过于依赖自然法则，阻碍了激情的宣泄，因此更注重借景发挥强调主观感受的自由表达。如紧接印象派之后的