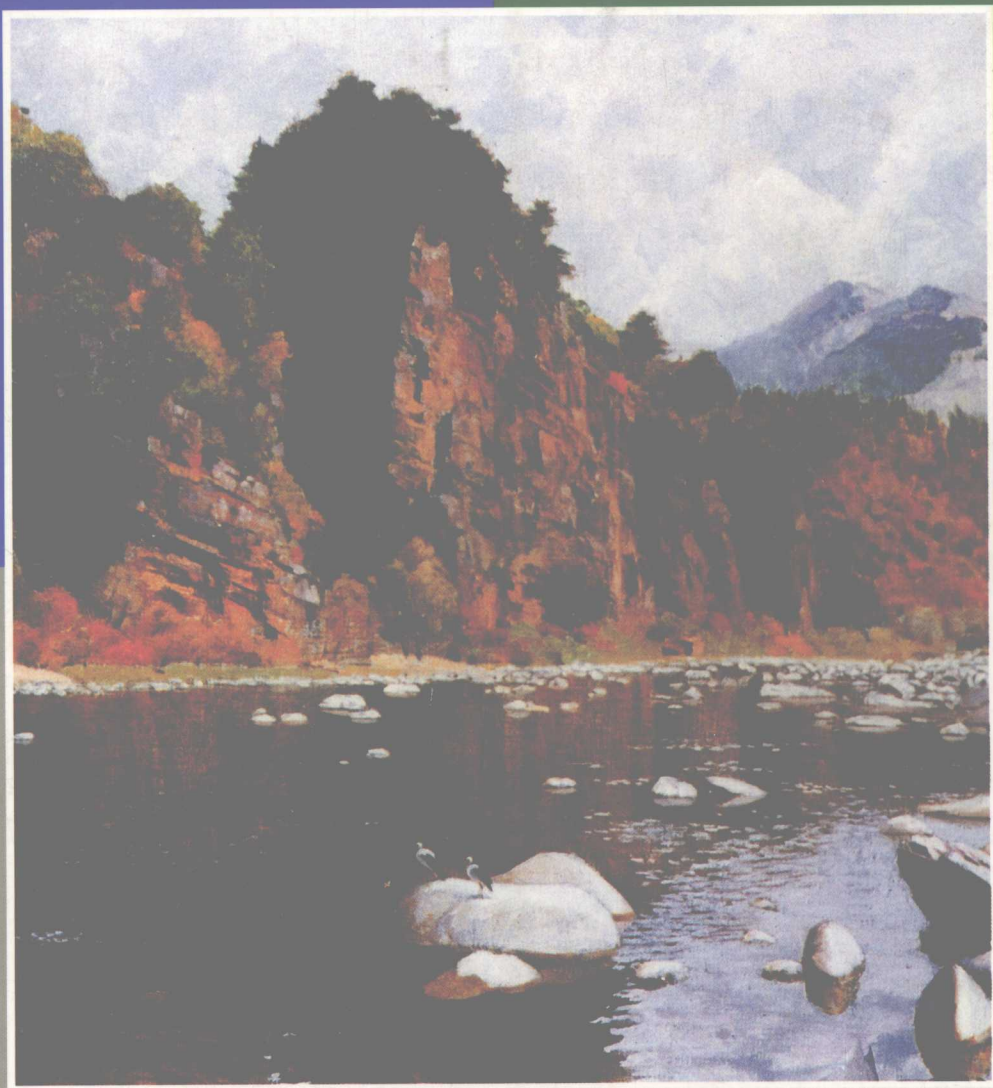


中国当代美术家技法丛书

油画风景的艺术表现

胡丰唐 何凡 著



人民美術出版社

油画风景的艺术表现

胡丰唐 何凡 著



人民美術出版社

油画风景的艺术表现 / 胡丰唐, 何凡著. —北京: 人民美术出版社, 2003.12

(中国当代美术家技法丛书)

ISBN 7-102-02874-1

I. 油… II. ①胡… ②何… III. 油画: 风景画—技法(美术) IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 108955 号

中国当代美术家技法丛书

油画风景的艺术表现

著 者	胡丰唐 何凡
出 版 者	人民美术出版社 (北京北总布胡同 32 号)
责任编辑	陈振新
设 计	陈振新
责任印制	丁宝秀
制版印刷	人民美术印刷厂
经 销	新华书店北京发行所

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 8.75

印数 3000 册

ISBN 7-102-02874-1

定价 59.00 元

目 录

序	1
油画风景写生及创作	2
一、背景、环境和情境	2
二、油画风景姓“油”	3
三、油画风景写生与室内写生的比较	3
四、油画风景写生中的问题	6
五、永远画“大关系”	8
六、“永远画色彩”	9
七、“永远画调子”	10
八、风景画中的个性与共性	11
九、写生与创作	11
小幅油画风景写生的要素及表现	13
一、风景画的空间关系	13
二、风景画的素描大关系	14
三、风景画的色彩	14
四、风景画的构图	15
五、表现外光	15
六、风景画的色调	16
七、风景画的情调	17
八、油画语言及用笔技巧	18
油画风景写生的步骤	21
油画风景写生的步骤	38
胡丰唐作品解析	54
何凡作品解析	98
图录	134

序

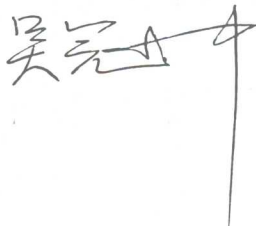
师父教徒弟，徒弟成了师父，又教徒弟，技术这样一代一代传下去。家传也罢，作坊也罢，如果技术只靠祖传，缺乏创新，则王麻子或张小泉的剪刀将能传至第几代！

寓艺于技，艺术须技术作为载体来表达作者的思想感情。时代永远在发展，各人的思想感情随之不断递变，人们的、社会的审美观不断扩展，美术史通过各时代技术的演进，记叙了人类审美发展史，大文化发展史。

17世纪的石涛最先否定古人成法的老套，创“一画之法”。一画之法怎讲？他明确要根据自己的感受，创造能确切表达这种感受的画法，这就是他所谓的一画之法。正因每次有不同的感受，故每次应有不同的表现方法，故他说“以一法贯众法”。一画之法其实是石涛对画法观念的彻底解放。他的见解恰恰吻合了19世纪西方表现主义的观点。人们终于剖析了造型艺术技法的科学规律。

齐白石说：“似我者死”。真正在艰苦探索的艺术家，绝不肯嚼别人嚼过的馍，也绝不希冀别人来模仿自己。大树底下长不出大树来，美术史上每出现一位大师，必将有无数追随的牺牲者。

我们并不反对学习前人的优良程式，那是祖辈经验的总结，但毕竟是他们所处时代中的局限经验，如反受其束缚，则耽误了自己的大好前程，有负时代的使命。人民美术出版社编选当代有成就的画家们的选集，从他们各具特色的作品中反映出技法的多种多样，千差万别。“无法而法，乃为至法”。这意义远不止介绍了技法之百花齐放，而是以成果阐明了技与艺的关系，大大拓宽了艺术发展的阳关大道。

A handwritten signature in black ink, appearing to read '吴冠中' (Wu Guanzhong), followed by a long vertical line extending downwards.

胡丰唐·油画风景写生及创作

油画风景概说

一、背景、环境和情境

从绘画史上看,表现人类自身而将所处的客观环境看做是衬托的背景,背景作为陪衬并没有独立于画种间的意义。

如达·芬奇(1452—1519)的《蒙娜丽莎》直到老彼得·勃鲁盖尔(1525—1569)的《雪中猎人》才逐渐从背景的地位中解脱出来,逐步成为独立表现环境的画种和艺术。从人们信仰上帝,认为上帝首先创造了人,然后才再造了万物,以人为艺术惟一的表现内容,那也是理所当然的,但背景却只是陪衬。

直到人们认识到人类生存的环境是人赖以生存的摇篮的时候,风景才成为主要的题材而成为一个画种。据科学家证实环境是创造人类特征的重要因素,环境的变化使得人从爬行变为直立行动。从背景到环境、从陪衬到主体说明了人对世界总体认知的进步。

环境的变化对人类生活产生着不可忽视的影响,表现人的生存环境已经是绘画中重要的题材,很多音乐作品也都是表现环境的:中国古典琴曲中的《高山流水》、《夕阳箫鼓》、《阳春白雪》、《平沙落雁》、《渔歌唱晚》、《海岛冰轮》;外国音乐鲍罗廷的《在中亚细亚草原上》、贝多芬的田园交响乐《第六交响乐》、海顿的《四季》、舒伯特的《冬日旅程》、施特劳斯的《蓝色多瑙河》都很成功地表现了环境。同时也不难看出人的情感抒发中与环境密不可分的关系。这就是“见景生情”与“情景交融”。凡与人的情感发生联系的景都是“情景”。诗人借助比兴的手法,借景抒情。如唐·温如《题龙阳县青草湖》:“西风吹老洞庭波,一夜湘君白发多。醉后不知天在水,满船清梦压星河”。清·刘嗣官《自钱塘至桐庐舟中杂诗》:“一折青山一扇屏,一湾碧水一条琴。无声诗与有声画,须在桐庐江上寻。”景的形却反映人的精神,无怪乎清·李渔说:“一切景语皆情语也。”

在绘画中风景自有背景、环境、情境之分,如果画家画风景时的立意是画人物的背景,怀着这样的心态就很难画出情景来。

希腊神话故事“皮格马利翁”中的塞浦路斯国王,善于雕刻,热恋自己所雕的少女像。爱神阿佛罗狄忒见他感情真挚,就给雕像以生命,使两人结为夫妇。这段故事翻译过来就是描述“情商”的神话版。任何绘画者当驻足于美景之前开始作画时都是被自然之美所打动,并受爱的驱使而描绘它,把这种美好和所爱表现出来。罗丹说:“艺术是一种感情。”一个对风景缺乏情感的画家,他的画必然像一封词不达意的情书一样难以打动观众。自己都没受感动又怎样去感动别人呢?缺乏情商的人成功率是很难提高的。只有热爱风景的人才能锲而不舍去追求、去为之奋斗,长年累月地以“虽不能至,心向往之”的情怀去钻研自己的事业,去拥抱大自然!

二、油画风景姓“油”

油画区别于水彩、水粉和丙烯。其特点首推油的特性，它是黏稠并具有滑润的性质，后来颜料的制作又使它具有可塑的效果，画后有油的滋润外观。如果油画干后吸油就需要用树脂使它保持光亮，一般用发光油涂抹。油画是在水彩、蛋彩之后发展起来的，油画不但可以是透明的、它还有很强的遮盖力。因此油画也有湿画法、干画法、透明的和遮盖的画法。用笔怎样使用油是保持油画味的一个关键。用油的量要合适，使油画颜料既要有充分的流畅性又要保持色彩的浓度与饱和度。如果用刀来画颜料，不但不能用油反而还需要把颜料放到纸上吸去一些油，使颜色的膏体能画出刀法的笔触来，太稀就会从刀上滑下去。用刀画是其他画种不能使用的技法，因此也是油画的特殊技法。

如果违背了上述的要求，油画颜料不饱满是蹭出来的而不是画出来的，或叫“贴”上去的，就没有油画的效果。因此薄涂就不如厚画有油画味，但厚画油色必须颜料饱满，调色也必须准确，下笔必须果断而起到造型的效果，这就是“笔触”。油画不提倡涂而提倡写，也是因为它有雕塑性的原因，这样才能有“帅气”。从笔触所显示出对结构物象的解释和熟练自由挥洒的风度，其气韵是否生动则可一目了然。

油画颜料的色彩幅度特宽，除了原色、间色，其复色部分可以概括所有的色相，在绘画的实践中，能够调制出的明度级差、色度级差、纯度级差都比水彩、水粉、丙烯颜料丰富，因此有较强的空间立体表现力。

三、油画风景写生与室内写生的比较

A. 人工美与自然美的区别

从事室内绘画的人，往往会以为风景写生与室内写生是一样的，其实这是一种误解。

画室中作画所描绘的东西，如静物、人体等都是艺术家精心构思并按照绘画意图和需要布置的。我们从进入学院开始就这样直到毕业已经习惯于室内作业的条件了。一般的画室，光是来自北向的天光，用这样的光来作画，稳定而少变化，易于掌握，容易形成统一的光色模式贯穿作业的全程，对学画者有它的好处。凡事都可以从另一个角度去看，稳定单一的光色气氛也是一个缺陷。在视觉上这样的空间里时间几乎是停滞不动的，因此室内作业很难看出是什么时间。在这种工作程式中想象多于发现，主观多于客观，人工美多于自然美。因此不自然、过于造做是它天生的不足。

室内的条件使得暗部真正缺少光照而难以唤起明确的色彩感受，常会使人难以断定暗部究竟是什么颜色，靠着周边物体的反射来推定暗部的色彩和变化，就成了“古典画派”色彩观念中的一条依据。早于印象主义的一些画家在他们的色彩观念中或多或少都受到了一定的影响，因此他们所画的“风景”都有室内作画的习惯影响。

“风景”在大自然的光线里画家难以像室内作业那样随意安排，画家只能去发现、去选择，并按自己的感受去解读。只有画家抱着这样的向大自然学习的心态，画出来的东西才能“自然”。

室内绘画所形成的程序与工作习惯、作画的理念，往往一到室外，一到大自然中就会感到陌生或无所适从。

面对大自然，其光色关系呈现出复杂的编织形式，例如地分东西南北、天有雨露风晴、日

具早午昏夜、年有春夏秋冬，随着顺光、逆光、侧光、顶光的光源位置的变化，这些因素交织在一起使物象情态万种，难以表现。纯净而深邃的蓝天散射光与温暖的阳光，这不同的光线变化，使物象表现为不同的特征。

当我们站在俄罗斯风景画家库茵芝的《乌克兰的傍晚》和列维坦的《寂静的修道院》面前时，有如身临其境而怦然心动。这样的黄昏落日人人都习见为常，但能画得这样优秀的人却寥如晨星，为什么？塞尚说：“自然的深度远比它外在所呈现的要深刻得多。”

站在《乌克兰傍晚》画前会产生夕阳光芒刺眼的感觉。粉红色的着光部分与蓝色暗影的乌克兰农舍在酱红色具有雕塑效果的树林衬托下，玄妙神秘地再现了大自然的奇观。画家对祖国的山川没有真诚的爱、没有娴熟的技巧，要想达到如此艺术高度是很难想象的。在展览期间，许多画家都希望将其临摹下来，但没有一个画家临得像，就连印刷术也难以表现其神韵。这两幅画除了表现出空间的准确性也同时表现了准确的时间特征，艺术完美地表现了大自然。

那么怎样才能发现大自然光与色的奥秘？最正确的方法是迈开你的双脚去亲近它，到大自然中去画写生。

B. 全光色与残光色

首先应该认识光与色的一体性，只画色不画光是办不到的。有光才有色，在素描上表现为光与影的矛盾关系，而在色彩上则是光色关系（包括入射色与反射色，补色与余色，并置中的色相漂移及各种错觉，色彩与消色的关系等）。

1. 首先说光。光的运动是直线性的，任何物体在其轨迹上都会受到照射，物体所产生的阴影与光照方向产生线性的限界关系，和光照的方向是一致的。

2. 光在空气中运动，会产生距离上的损失，离光源越近其光度越强，越远就越弱。

3. 光照到物体上会产生折射，折射光能使邻近物体受光，但都比入射光弱。

4. 每一光源在物体上都会形成自己的高光和阴影，物体上高光的位置正是光源在物体表面与反射到眼睛的夹角相等的地方。入射角等于反射角。

5. 太阳的白光是由红、橙、黄、绿、青、紫六种个性鲜明的色光组合成的，而绘画的理论上可以证明实验中红、绿、蓝三个颜色也可以合成白光，前者是牛顿的发现，而发现后者的叫格拉司曼。如果将这两种白光再用三棱镜折射后阳光仍是六色而后者只有三色。

从牛顿在实验中的结论看无疑是正确的。格拉司曼的实验也不能动摇，眼睛是很容易受骗的。实际上眼睛在完成绘画真实的描绘上不需要将两者区别开。绘画中的艺术时空并不需要让现实的时间和空间一模一样。

这种按格拉司曼的方法 0.30 的红光 + 0.59 的绿光 + 0.11 的蓝光合成出白光，光学上就叫它为相加混色。

人们欣赏绿色是与生俱在的，因为人们赖以生存的环境都与绿色有关，绝对地说都是与水有关，有一篇科普文章的标题是“活命的水”很确切。同时人们生存的食物都是从植物中获取的。人们对绿色有一种天然的亲和力，看绿色能够赏心悦目，看不见绿色人们会养花植树种草。生活在中东的阿拉伯人最喜欢的是绿色，如埃及、伊拉克、以色列等所谓绿色（Green）是由原始的亚利安语“Ghra”演变发展而来的。

正因为人们对绿的喜欢与需求，所以对绿色也非常了解和熟悉，在风景画中画好绿色是不容易的，但风景画家想逃避画绿色也难，一年四季大部分时间环境都是绿色当家，如果每张画的绿色都一样你便很难说是一个风景画家了。

严格说格拉司曼的实验是一种错觉，其实油画风景本身也是一种利用错觉和克服错觉过程中的产物。利用这个错觉才有彩色影片、彩色胶片、彩色电视、彩色印刷给人们一个彩色的世界。“错觉”中如“残象错觉”、“光渗错觉”、“高低错觉”、“对比错觉”、“位移错觉”等，绘画需要利用它们进行趋避有节、运筹活变的工作造成一个三度空间的错觉。

被照射的物体吸收一部分光，反射一部分光，反射的这一部分光代表了物体的颜色，如绿色的叶是吸收了白光中的红橙黄青紫等色，只反射其中的绿色光所以叫残光色。

由于绿叶不吸收绿色，光把它反射出来，所以绿色光照射时它会更绿。如红旗只有红色光照射时它才最红，其余以此类推。

实验证明绿叶反射出来的光，只是绿色为主，其他光也多少都反射出一些，因此这个绿不是纯的间色，而是复色。

当我们讲解绘画色彩时，为了使定义容易理解，以原色或间色做例子，其实这都是全光色中的一部分。对残光色注意不够，讲解不全。如对酱紫、浅驼、豆绿、樱桃红、珍珠灰等名称很陌生。这恰是世界上存在最多的色彩。往往对美丽的复色组合称为“高级灰”，只用“灰”这一个名称来界定所有的复色是绝对不够的。有人甚至误解为画家用脏色、废色来作画，这更是一种糊涂观念，自己相信害了自己，授予别人坑害了别人。有这种观念的人说明他对复色缺乏认识。

6. 散射光：天空从印象说它永远是蓝的，但为什么是蓝的，在进入20世纪之前谁也说不清楚。1904年诺贝尔物理奖获得者英国物理学家瑞利所建立的瑞利散射公式，向人们解释清楚了天空发蓝的原因。空气介质是天空发蓝的主要因素。当介质的成分有所改变，天空的颜色也就不同了，天空可以表现出任何颜色。如沙尘暴来时天就变成灰黄色，这时浅蓝色的日光灯会变成鲜紫色。玫瑰红色的天空常在早晨出现，而落日的上方却常出现橙色和绿色，阴云密布的天空会出现各种蓝灰色。

降尘量大及热岛效应常使城布上空出现壮丽的晚霞，太阳镶在云边上的亮金色常使人充满了无限的遐想。阳光的透射与空气的散射相互争让会使天空表现为各种颜色。画家所能调配出的所有颜色大自然都早已呈现，虚心认识并在大自然中学习，才能真正认识大自然的美妙。

7. 光渗现象

这个概念最典型的例子莫过于看太阳前面的东西了，当太阳落山的时候落在树干后，这时树干都被光所侵蚀而变成了红颜色。如果在山头，山头就会被光吃掉轮廓线的一部，那一部分便是太阳的光芒，光芒的一部分是被光照得最多的空气分子。天虽然不是一张幕，但有太阳的一边仍比另一边亮。小朋友的画中常把它画成放射状的线围绕着太阳以证明光芒是存在的。光芒也是散射中被阳光穿透的部分，这也就是树叶后面是太阳的话，要注意画出光芒的色彩才自然的原因。这部分在视觉中看似渗透过来的直射光线在周围发生作用，所以叫光渗。当画家逆光作画时不注意会画得毫无生气。

绘画实践中,光在风景画中是须臾不能离开的因素,尤其是对它的百变之貌的了解,是画好油画风景的核心因素。这与室内绘画有很大区别。室内画的静物如水果、瓶罐、人体、人像造型严谨坚实。风景却不同,画中表现的东西,如树、草、云、水等这类结构自由而松散。就树来说千枝万叶,空气可以从中流畅穿行,风中摇动更是千姿百态,尽管如此,前后左右、上下枝干之间确有严格的秩序。上边的枝干从来都不会粗过下面的。况且树有轮生、互生、对生等解剖形态,自然的折损使它这种形态在成树上显得千变万化。这看似可以随意表现的东西其实并不好表现。这要比画静物难得多。

我们阐述室内与室外作画的区别,目的是为了区分。但如果风景画家没有室内作业的经验 and 基本功练习,对紧密实体缺乏足够的表现能力,画室外的松散物体就会散落得难以成形,因为看似松散的东西中包含着室内作业的基本功。

四、油画风景写生中的问题

A. 取景与构图: 取景是画家在大自然中截取最美的部分。从这方面看“仁者见仁,智者见智”,看似平凡的景色有人却能画出优秀的风景来。

取景时要有一定目的,如要解决色彩问题而去选取构图物象,有时被动地受景物的启示和感染而决定描绘。应该灵活运用自己的知识修养去选取,切不要不动脑筋去应付。只要你走进大自然,观察它、研究它,通过长期的学习体验能够即景生情,就会发现大自然的美丽。

这不是有生俱来的能力,而是后天锻炼得到的。从大师们的画中,可以得到有益的启发。如希施金的风景画,它能使我们俄罗斯那辽阔无垠的大地和根深叶茂的森林而赞叹不已。而列维坦所作的风景画《墓地上空》则勾起了我们的哀愁,使我们感受到作品的感染力。“清风明月本无价,远山近水皆有情。”风景画的真正价值就在于此。

为取景方便,用幻灯片框做一个取景框,在它的正中用黑线贴一个十字,用胶水合在一起就可以了。在自然风景面前试着去截取,有经验的画家有时还用两只手构筑一个方空以做取景的工具使用。看看全景能代表你的想法还是局部好,这都是在比较中确定的。取景与构图是同时要思考的问题。

构图是一幅画的结构性的安排,像盖房子一样,柱子不能都集中在一边,大梁也不能歪斜,否则整个建筑都将垮塌。因此构图对一幅画来说是成败的关键,画得再好构图不好,修改的机会都没有。

一幅画挂在墙上供人欣赏,镜框裁取的范围是一个完整的艺术空间。这一空间必须能稳定地安放在那里,因此构图就要有“均衡”这个状态。如不均衡这张画给人的感觉就好像要歪斜着从墙上掉下来。

需要均衡,但过于对称给人的感觉是毫无生气。为此还要艺术处理,既均衡又应含有变化,在变化中包含着均衡才是“美”,做到你中有我、我中也有你才能真正反映客观世界的一般规律。

一幅画的好构图出现在画面上之前,它首先应形成于画家的头脑中。这与画家的想像力很有关系,并起着决定的作用。画家应预见到构图的效果好坏。而不是画完之后才看出毛病来。反之可以说,如果构图不好,那便是画家想的不对,是千真万确的。

既要均衡又要保持变化,画中的主体形象不是在绝对的中心与远端,又能保持灵活的动势,

让次要物象与之呼应。人们把这种活变的均衡比作一杆秤，秤提并不在中心，却能保持秤砣与秤盘的平衡。根据分量的不同变化会留下很多变数，以供操作。一般主要形体都摆在黄金割点的附近。具体的却要根据画家的创作意图具体对待。

构图中很多形象在一起，要自然多变，就要造势，要有虚有实，有紧有散，位有宾主，形有向背，这种安排的目的都是为了表达作者的立意。画家有意识运用技术和知识使画面安排呈现出乱中有序，序中有变，主次分明，如众星捧月形成一个完整的构图。因此选择适合表达立意与形式的画幅，大的小的、宽的窄的、或长或方，或是椭圆。一般讲竖幅表现高山、高树等，横幅表现大海、草原宽阔的画面。千万别小看了形式。不管画什么拿个现成的画布就去画，画得极为精彩。但到此才发现画幅不合适，构图有问题，如另换画布则没有当时的激情，再也无法画得这样生动，后悔苦恼都没用了。这种教训很多人都经历过。无论画得怎样好，如果缺乏适当的形式也不能打动观众。

B. 油画风景速写

油画风景速写主要的目的，是能准确快速捕捉到大自然一纵即逝的美妙瞬间。速写的速度并非指快画。那“速”主要指的是言简意赅的准确，“精而造疏，简而意足”，准确是没有废话从而才快。不能准确则欲速而不达。速写是锻炼观察能力的最好形式，不善于观察永远也成了画家。认识自然、熟悉自然、敏感发现自然美的能力都是一个风景画家必备的素质。

速写不仅短期内能够完成一幅画，还能提高各方面的能力，如构图能力、色彩能力、描绘情调气氛的能力、积累素材的能力等等。

速写还可以提高你的记忆能力。有很多时候大自然是瞬息万变的，只有凭借着良好的色彩记忆才能完成速写，如朝霞、黄昏、夜晚、风雨等天气不会等你画完它才变。

没有油画风景写生的积累，就谈不上油画风景的创作。油画风景写生中常有这样的情形：面对眼前的景象稍一迟疑，再想画时已经面目全非，这就是失败。为什么会这样犹豫呢？因为缺乏专业的“直觉”，专业的“直觉”是靠专业的实践和理性思考培植起来的。写生中训练自己的专业直觉能力太重要了，这就是抓住“第一印象”的能力。什么是“第一印象”？实际上是你打算动手画它的一瞬间。当发现了拨动心弦的景象时，你应知道是什么打动了你，要明确知道并始终抓住它，贯彻在作画的全过程。之后会产生视觉疲劳现象，保持住最初的新鲜印象就是继续画下去的关键因素。

画家在油画风景速写中的“心态”也非常重要。你不想画的东西是很难画好的，但是想画好的也不一定能画好。“情自中生，景由外得。”画家既要严肃认真还得轻松愉快，没有思想负担，“才能出灵感”。速写过程很紧张，大自然的外光变得太快，容不得反复推敲。但要画好则必须张弛兼备，不致手忙脚乱。思想放松状态对“发现”是很好处的。很多技法都是在实践中不断发现的，那些偶然出现的效果总结多了，会被你掌握成为必然的东西而成熟起来。

C. 油画风景写生要从小画画起

米开朗基罗说：“一个人是用脑筋，而不仅仅用手去画。”写生要解决的问题很多，每个人在每个阶段也各不相同。但应该选择去解决那个对你来说是最重要的问题。你带着这样的问题去选景、去构图、去注意色彩的应用，比你被动盲目地被大自然牵着鼻子走要好得多。

画小画是画家正确估计大自然光色变化与速写时间后的选择,如果画幅大,铺满色彩就需要长时间,连调整的机会都没有,这是不现实的。小幅画能够在光线变化不大的情况下把握整体的气氛、确定色彩的组合、分析构图的取舍。

风景写生无疑是提高色彩知识的最佳捷径。世界上许多知名画家的成功都是得益于写生。如马奈、莫奈、毕沙罗、西斯莱等。他们的成功是靠“实践经验”得来的。他们通过每次写生的经验积累,并力求忠实表现物体上光的作用。通过对不同季节和每天中不同时间的景象变化,突破前人的能力极限,表现外光中色彩的光辉灿烂效果。看他们作画中的画幅都不是小幅画,这是为什么呢?直截了当的说是能力不同。这包括经济实力,如果在一个地方住上几年或几个月,每次都选择在同一接近的条件下画这不会有什么问题。而我们出去写生是来去匆匆,十几天之内有几天能是相似的呢?所以画小幅对我们来讲是最合适不过的了。沃尔特·李普曼的定律:“目标应与力量相适应。”这才是能力的概念。

从小画画起并非说不画大画,写生中的小画过渡到画大画,应该是随着能力的增长而自然变化的过程。小画的要求并不简单。它要求画家用大笔画小画。其原因是简括。在纷繁的自然前、在非常短的时间内,要正确全面地反映它的美,不能事无巨细,要选择主要的素描因素与色彩因素去表现,这样就得删繁就简。我认为只要去画,不管画的是什么画,这种能力必须具备。大笔画小画还可以避免或克服画得细碎、缺乏整体感觉的毛病。用大笔画小画可以提高运笔的技巧,提高造型能力。

五、永远画“大关系”

油画风景中的形象在空间中的分布,构成了色彩在三度空间的对立与统一。这种关系便叫“大关系”。这种立体关系表现了环境气氛的统一性。不同的气氛是构筑风景情调不同、表现各异的基本因素。

绘画作品中的大自然是艺术的空间,是艺术家用色彩组合起来的大自然的幻象。它区别于大自然又相似于大自然,靠的就是正确表现的大关系。具体地说一幅风景画把它分作三大块,即天、地、物。首先在画前应该区分这三块,哪一块最明亮,哪一块最暗,哪一块居中间,进而看哪两块最接近,这看的是素描关系。再看三大块,哪块最寒,哪块最暖,哪一块是居中间的,哪两块相近。把握住之后,还要看它与物的造型关系,哪些物体组合成前景,哪些物体组合成中景,哪些是远景。三者的相互作用组合成这张画面的特点。

在大自然中每个物体的光、色、形都在空间中呈现对比关系,靠着这些对比关系的表现我们才能在绘画中描绘空间的存在。

A. 近大远小

这是透视学中最基本的内容,风景画要求体现严格的透视规律,如果存在错误就会影响空间的表现。

B. 近实远虚

这也是表现远近空间关系的一种形象因素,近景肯定分明,远景较为模糊。

C. 近强远弱

从物体受光与背光、亮面与暗面的对比关系去观察,近处的对比反差大,亮的更亮、暗的更

暗，远处的对比度则表现得越来越弱。对比程度的变化反映物体空间位置的变化。

D. 近详远略

风景写生中近处景物的细部特征要深入刻画，近处的详尽，远处则“远山无树”、“远人无目”，就不那么仔细了。

E. 近暖远寒

是指同类色彩在空间中远近的比较，如大红的衣服，近处就比远处的暖，在远处则会逐渐有玫瑰色的倾向。两物体相比较，离视点远则空气散射作用就越大，因此向冷的方向变化。

F. 近纯远浊

景物远近出现色彩冷暖的变化之外，色彩的纯度也会在空间中发生变化。近处的色彩纯度高，远处的色彩随着空间距离的增加，纯度就渐渐降低了，增加了不少的稳定成分。鲜明的蓝色在远处就变成蓝灰色了，黄色在空气中随着距离的增大变为灰黄色。

以上六个方面，只要利用其中几个便可以引起空间存在的幻觉。这是人的生理功能决定的。在心理方面也是如此。所以无论大画、小画，只要是画风景就必须利用它们，要“永远画大关系。”

六、“永远画色彩”

A. 对色的界定与对彩的理解

我们说的“永远画色彩”，关键是在如何组织色彩上。在强光视觉中三原色在一张画中是趋向协调的，如果按三原色的配比，把其中的两个色调制成间色与另一个色就产生了补余关系的强烈刺激。说明色彩一经调制便产生了改观全局的重大变化。但如果把三个原色都调到一起就变成极度稳定的黑色，从而引起弱光视觉的兴奋。我们看一幅画它本身不会发光，三原色同在一个画面经过空间混合，会有类似于白光的幻觉。补余同在会造成色彩湮灭前的紧张而不协调。单色出现的时候和三色同时出现时是单纯的，而经过调制便复杂起来，引起了色彩作用于视觉心理的过渡。色彩组合正是使刺激与稳定之间形成如音乐的旋律与节奏般的和谐与变化，并按照“美”的规律去重新塑造自然的行为。

色彩的内涵从另一方面阐述就是：“色彩的主观经验与客观规律相结合。”

瑞士的约翰内斯·伊顿说：“对于色彩和谐，各有各的概念。”他还讲：“我们每个人所画的和谐的色彩组织，都代表着各人的主观意见。这就是主观色彩。”

凡·高说：“在我的图画中，我想把像音乐一样能够安慰心灵的东西表现出来。”这是凡·高对于绘画的主观出发点。在色彩学中有用色彩去表现抽象意念的练习课目：有人画了柠黄，有人却用了暗赭。都说这是“酸”，这是味觉的色彩抽象。生活体验使他们的差别如此之大，前者认为柠黄是酸色的，后者认为那应该是醋。在别人司空见惯的东西中能发现出美丽的色彩的“慧眼”是独具的。如果只有客观规律而缺乏色彩组织的情感内容，不能传译画家立意的也不能称之为色彩。

色彩的本质不是颜料，颜料只是色彩的材料。在油画风景中那些表现了物质各方面特质的才是色彩。如果一个画家在风景画中表现的是水，但却像油，那么不论使用了多少个组合也都不是色彩。它应该能够表现物质的空间感、质感、光感、量感……这时才从颜料变成为色彩。这三者，第一说的是色彩在画面应该是组合排列的矩阵，第二是色彩排列是主观经验的表述，第

三是组织目的是为了表现视觉世界的一切特征。综合起来才叫色彩。

B. 调色和重复能力

首先我们谈色彩的活跃与稳定。纯原色的刺激度是很高的，而黑白灰稳定度极高，在补余色并置对比中纯色的作用可以发挥到极致，但黑白灰与红黄蓝之间的色，如在间色、再间色、复色的系列中，一般初学者容易在调出间色之后，由于对复色的陌生而失去把握。复色中叫不出名的颜色太多了。画家要想真正掌握色彩，必须知道颜色里面含有哪些原色和间色。只有分解它以后才能准确地再现它。

复色都有与自然物体色彩相一致的名称，如樱桃红、浅稻黄、中驼、黄棕、酱紫色、栗皮、珍珠灰、丁香紫、茶绿、草绿、豆绿等等。顾名思义它们代表着特指的物体色彩。在色彩的组织中要使用那些有代表物象色彩的复色，它们稳定的性质可以使纯色与间色更加突出更有效果。复色的数量是最多的。就樱桃红来说它是一种再间色，其组合成分为红与紫红相加的产物。浅稻黄是黄与铁红调和、中驼为白、黄、黑和铁红四个颜色调和从而进入复色范围。通过颜色和例证可以看出，用一种原色或间色同时加入白色和黑色变动深浅和亮度，根据加入量的不同可以得到各种深浅和各种色相的复色。

在调色过程中，画家还必须具备一种重复的能力，这同样是画家的一种重要素质。譬如说改画，需要调出和画面一模一样的颜色，如调不准确就会影响画面效果。

调色时要尽量用少量的色去调制复色，能用两个颜色就不用三个颜色去调，这是因为不降低饱和度和便于记忆而重复的关系。

纯度和饱和度不是一个概念，复色的饱和度高纯度却很低。如稻黄，比稻黄再纯就超过稻黄了，最像稻子黄色的是它最大的饱和度。又如酱紫它的饱和也是不可代替的。

混合的色彩越多其纯度越低，要保持饱和度还要保证它的稳定，就要使用少量的颜料调制。提倡不用废色，因为不知道构成这个色中共有些什么成分，所以废色也称“糊涂色”。用废色的人没有重复再现的能力，这是肯定的。

如果认为饱和度便是纯度，其后果可以想象。为了保持饱和度而只能用纯色，从而远离了那些微妙的复色。观念的不同，结果也不会相同。

在复色中通过对比，使一些色彩在稳定中突显出色效的魅力，这叫做“响亮”。响亮一般靠“并置”的错觉显示出来的。稳定的体系通过补余、并置等错觉的利用，发挥出色彩的力量。在空间描述中从两个颜色把“主”拉出来形成的前后关系和把“从”推后的办法形成的关系是一样的，但总的调性显然有很大区别。只用纯色显得全画跳跃、颤动而不稳定。只用复色又显得低闷而不活跃。应该使两者互相调剂辅助，颤动者使其沉稳，低闷者使其响亮，多变而不落入俗套最好。其中提高复色的饱和度是关键。

在色彩的组织中要坚持使用那些有明确拟物的色，如彩虹中的七色，各种植物，动物及各种物质的色。不能用那些糊涂的脏色，及说不清能代表什么的色，这便是要诀。

七、“永远画调子”

风景画在解决了前边的两个问题之后，更高的任务便是画调子，它是色调与情调相结合的总称。

从色彩上讲如果是全色域它就不叫调子,从色相上说以黄笼统全局的叫黄调子,以暖寒区别有暖调子和寒调子,从明暗区分上有暗调子与亮调子等,但实际上调子却复杂的多,它离不开状物赋形的因素。此时色彩虽受色调控制可是它已经进入了微调阶段。为了表达情感画家应不择手段地选择适当的形式因素。

微妙是调子的色彩特点。在纷乱的色彩对比中调子所呈现的是统一因素,任何补余和并置都要得到调子的控制。比如紫调子,在紫调子中的黄应该与紫协调而不是对立,它在协调中还要“响亮”。这其中明度,纯度差之分毫谬之千里。我们在前边谈到的方法中,色彩取得稳定可以加黑与白,但黄这种颜色加黑以后它就成为黑绿,并不是稳定的黄色。在空间的远近上黄由近变远是先有玫瑰红味后成灰蓝而隐入空气中的。如何使对立达到协调,这就是调子的色彩技术。自然界的调子丰富多彩,但要表达画家丰富的情感,现成的却是鲜见的。画家运用色彩知识去组织色彩是一项非常必要的工作。

主观的情与客观的景结合在一起就是情景交融,全面思考,铺陈布势,以情调规范色调是进入非似之似的门槛,达到把人的情感表现得淋漓尽致,油画风景开始进入高层次。

能熟练把握客观色彩规律的时候,路并没有因此而走到尽头。此时画家是向内心世界的深处去索求,从必然王国向着自由王国挺进。

八、风景画中的个性与共性

风景画中所出现的画家主观因素,是画家的个性表现。情感的本质具有个性与共性、既矛盾又统一的特征。一幅画不论水平高低,如没有欣赏者,和欣赏者没有情感信息沟通,便不会有生命力,更谈不上社会作用。美国现代画家戴维·里德认为:“绘画艺术是一种非语言的思维形式,是我们感情生活的依托。”

A.再现形象信息的传译

写实绘画容易为人接受,它是人们熟悉的客观世界的直接再现形式,是画家把自己所认识的、所感受传译出来的最易懂的语言。写实的画风,给人以身临其境的感受,这便是再现信息传译的特点。荷兰画家霍贝玛的《乡间林阴道》,列维坦的《符拉基米尔道路》使人信其真实,而感受它包含的大量信息。再现不是现实的绝对照搬,是画家有感而发,以触景生情的形式传译信息。内涵深广且易于接受是最受群众喜爱的形式之一,坚持再现客观原型是它的主要特征。

B.表现形象的信息传译

“力图刻画艺术家内心和精神世界,常以原始化处理、变形处理,并带有呈式加工的明显倾向。”有人说:“表现是表达纯粹感情和内心的戏剧工具。”如前苏联画家吉姆·布里托夫的《查戈尔斯克的红塔楼》和符拉基米尔·尤金的《姆斯捷尔的早雪》和《故居》。他们都在“借景抒情”,表现丰饶的大地,压缩了空间的自然性。夸张的造型、夸张的色彩,但并没有达到脱离具象的程度。

九、写生与创作

写生虽有独立的美感和独立的画种价值,简括、生动,其情感信息中却带有很大的直觉性。它与风景创作中所含的丰富而深刻的内涵不能相提并论。虽如此,写生中的情感冲动在创作中却不易保持,无论是在色彩组织的认知还是激情挥洒的气势,在深入之中理性常占有主导地位。

因此,如何保持画家面对大自然时的激情是一个重要问题。

大幅油画风景创作中要保持情感冲动,是通过长期写生才能培养出来的。画大画要表现得轻松自如,必须靠熟练,熟能生巧。

其次,根据写生来创作,细部与整体的关系会发生很大的变化。细部的大量增加无疑会给造型与色彩都带来了压力。写生画是风景创作的原始材料,在制作前的评估阶段中,必须做到心中有数。创作中不断地调整细部与整体的关系,认清哪些写生中的形象在创作中会影响全局的美。调整暗部在画幅中的比例,做到山不高拔之,水不阔引之,繁冗者删除,不足者移接,可以不择手段,当然也可以无中生有。写生画中简括的形象往往一发展成为具体形象就显得死板,细部多了不等于不能活变,不用精练了。小画中的海鸥三点两点能很生动,大画中的就必然对每个海鸥的飞翔姿态详细刻画,但必须与整体形象的塑造相匹配。大画中任何面积大的地方都必须“有东西”而不能空泛。作品应突出最富表现力的形象上。

写生画与创作画从根本上说有联系又有很大不同。写生多有客观存在的刻画,而创作画则力求在此基础更加理想化,按美的原则使其更加完善。在色彩观念上也会有不同。写生画因其小,色彩相对比较强烈。不浓烈、太微妙,则容易混成一体而不能引人注目,因此色块倾向于对比度高。在大的创作画中色彩之间就更为统一趋向微妙,既要保持色调的鲜明统一,又要色彩丰富多变,只有两者结合得很好才能表现得“自然”。

写生画的简括不是草率,而是为了表达更重要的内涵,发展到大画中,藏与露则须刻意安排,虽然细部丰富了,但写生中的简括得来的艺术效果仍不能忽视。“竖画三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之回。”因画中所概括的无限的自然表现在有限的画幅中,必须借助欣赏者的美感体验,以少胜多,才能表达“言有尽而意无穷”的象外之趣。

前面所说的三个“永远”,即永远画大关系、永远画色彩、永远画调子在油画风景创作中要求更为严格。这种要求不仅是画家的态度,还必须具备娴熟的艺术技巧,不断发现在创作中涌现出来的问题,并加以圆满解决的能力。如果说写生是发掘大自然的美,而创作则是按美的规则去妙造自然。唐·李贺说:“笔补造化天元功”,表达了艺术家的想象、创造与表现力的能动作用,这才是这两者的根本不同。

何凡·小幅油画风景写生的要素及表现

油画风景写生的第一要素是对特定的时空关系的描绘。这就如同人物画首先要将人物特征描绘准确、静物画首先要将物体的质感表达清楚一样。油画风景写生的一切手段都是为这一要素服务的。无论是色彩关系、素描关系、造型结构、细节刻画等都要表现出季节、气候、时间关系、空间深度等时空因素。这是画风景所必须明确的，也是风景画区别于其他绘画题材的特点所在。

风景写生就是直接以实景为对象进行作画的绘画方式，也是锻炼绘画技法和收集素材的一种方式。作为一种学习方式，风景画的写生也就不同于室内创作，要对景生情，放笔舒怀，同时还要尊重客观。写生是与大自然的直接对话，因此画面上要突出此时此刻对景物的感受，印象派画家则更强调瞬间的感受。由于风景写生受条件的制约，为避免光线变化而产生的色彩差异，风景写生画一般要在两小时内完成。因此，风景写生的画幅一般都不大。风景写生作为习作，在表现上侧重对基本规律的研究和技术方面的训练与提高。虽然在画面中也反映出作者个人的主观理解，但主要还是客观地再现大自然的本来面貌，掌握自然界色彩变化的客观规律，提高对色彩的观察能力与表现能力，积累一定的表现技巧，为风景画的创作打下基础。大自然美丽的景色、一年四季丰富变化的色彩加之地貌特点、风土人情等都为风景画提供了无尽的创作素材。风景画的学习首先从写生方法开始，通过写生练就一双能够发现美、捕捉美的眼睛。不具备很强的写生能力是无法进行风景画创作的。

综合起来看，风景写生画所要表现的因素主要有以下五个方面：

1. 空间关系的正确
2. 大关系的正确
3. 形成色调从而表达情调
4. 外光的表达
5. 要有一个较宽泛的色域范围以满足视觉上的要求

一、风景画的空间关系

风景画要有对环境的整体把握。首先是空间的把握，每个物体的前后位置要表达清楚。该前的前，该后的后，该进的进，该退的退。

通过色彩来表现空间这主要体现在色度的减弱上，前面的物体颜色纯度高，后面的物体颜色纯度低。前面的物体冷暖对比强，后面的物体冷暖对比弱。从锡管里直接挤出的不经调制的颜色其纯度最高。也就是说高纯度的颜色容易找到，而寻找到低纯度的颜色就绝非易事。有些人非常概念化地用色，画远景一味地在蓝紫色系中寻找，虽然远景画得很冷但是却不远，从效果上看并没有达到目的。所以要重视复色的调制和使用。