

油画

风景

名家讲座丛书

YOU HUA FENG JING

刘天呈 著



山东美术出版社

名家讲座丛书

油画风景

you hua feng jing

刘天呈 著
山东美术出版社

江苏工业学院图书馆
藏书章



图书在版编目(CIP)数据

油画风景 / 刘天呈著. — 济南: 山东美术出版社,
2000

(名家讲座丛书)

ISBN 7-5330-1387-5

I . 油... II . 刘... III . 风景画: 油画—技法(美术
) IV .J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 11936 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 4 印张

版 次: 2000 年 3 月第 1 版 2000 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1-3000

定 价: 45.00 元

序

本书谈论的重点是加强色彩意识，提高色彩审美水平及色彩表现能力；概要讲述油画作画程序和技法，同时也谈论了创造特质及创作态度……惟技法、作画方法步骤是一个既简单而又复杂的课题。油画性能、作画基本程序，从科学意义上讲是比较简单的，因它不属于或不完全属于美学范围，然而技法既有科学成分，又更具美学因素。技法、作画方法步骤在多元的艺术世界里，它也是多元的。多元才能形成并不断涌现新的艺术语言和多种艺术形式及风格。同时，人类天性具有多方位的审美需求。书中所述作画方法的基本程序，仅供初学者运用与参考。在绘画领域，没有惟一的永恒不变的技法及方法步骤，正如石涛所言“一画之法，乃个人之法”。从意大利文艺复兴到法国的安格尔，其古典主义技法及作画程序不尽相同；从巴洛克、罗可可、写实主义、浪漫主义到印象派，其技法与作画方法各有千秋；从后期印象派、野兽派、表现主义乃至抽象主义及诸多现代流派，在技法及作画程序上更是五花八门。抽象主义主张混沌产生一切，关键在于选择。总之，技法及作画方法因时代、形式及画家个性与创作思想的不同而不断发展变化。譬如油画的厚薄处理，俄罗斯风景画家库因兹笔下的《乌克兰的傍晚》，从原作上根本看不到笔触，完全像烂泥巴甩上画布，侧观修改过的（否定）房舍轮廓，足有两公分左右那么厚，然而，令人不敢睁眼的极为强烈的深玫瑰之光在黄昏中闪烁。相反，现代美国写实画家弗比尔·莫斯贝的油画却画得非常薄，几乎画布都未盖满，用笔利索、肯定，笔笔到位，甚至没有复笔，以最简练的方法表现出极丰富的效果。可见，厚薄画法各臻其妙。我们在艺术实践历程中，应根据不同对象、不同内容不断探索、革新和发展属于自己的技法及作画方法。成功与失败本属正常现象，且忌墨守成规。即便有经验的画家也难免不出差错，包括观念。然而，某种违犯常规的差错，往往是名家个性的闪光和魅力所在。

书中还介绍了部分中外名家之作，目的是提高审美，偶像崇拜属于自发性，模仿风习却是小农意识种下的恶果，在艺术上拒绝重复他人，是画家的人生哲学。具有创造特质的人，必须有健康的人格。潮流是暂时的，独特风格才具有永恒价值。

眼睛所接受与捕捉的东西是有限的，与我们的意识所知觉的物象有很大不同。有限的视觉要经过大脑的复杂加工，即与头脑已有的关于客观世界的知识相接合，我们才能真正“看到”物象的全部与本质。所以，画家的艺术经验、美学修养及文化水平至关重要。

本书内容力求达到艺术性和科学性、批判性和建设性、探索性和辅导性的和谐统一。有不妥或错误，请读者斧正。

刘天呈

1999年11月28日

目 录

序	
一 呼唤色彩	1
二 色彩常识	2
三 油画工具的保养	3
四 如何避免油画变色	3
1、自做画布最简便的方法	3
2、作画的方法步骤	4
3、调色	7
4、写生的具体方法步骤	7
五 素描及其色彩的关系	7
1、素描——造型美学	7
2、色彩与素描	7
3、写生与创作	9
六 油画的特质	14
七 油画艺术的陷阱	15
八 风景画的艺术魅力	19
九 优秀作品赏析	21

一 呼唤色彩

色彩是生活中的视觉语言,它传递信息、表达情感,蕴含着诗意。在人生中它不仅有利于身心健康,且能使人们从中获得美的享受。在艺术上,色彩是绘画语言的重要组成部分,是绘画的重要课题,更是油画艺术的核心问题。

色彩是一种文化。欧洲优秀的色彩传统,给人类的智慧注入了空前夺目的光彩。中外大师们在色彩上的贡献,属于全人类宝贵的精神财富。

法国印象派画家用绚丽斑斓的光色世界一反古典的沉郁宁静,同时对美学理念深层地重新诠释,冲破一切传统尤其是古典主义美学规范,引起美术形态到美学思潮的一次革命,成为未来新艺术精神价值的标志和观念倾向的直接源头。几乎同时,凡高、塞尚、高更用自己的思考与表述再一次的开辟了现代艺术多元发展的广阔空间,成为后印象主义绘画的代表画家。20世纪艺术的发展以其色彩纷呈、瞬息万变的奇特艺术景观与后印象主义三杰有着千丝万缕的联系。从此,油画色彩的可喜发展,影响了全世界。人们对象征主义的追寻会想到高更;对立体主义和抽象主义的溯源,会找到塞尚;而凡高则引发了表现主义的热情。凡高对色彩的大胆探究,是一种高度智力的活动。他使用咄咄逼人的色彩,直接用原生的纯色代替了艺术家对色彩的依赖,在永远暴露和永远掩盖、永远静止和永远运动的色彩与精神之间发现了一条神秘的通道。凡高为我们树立了用真正情感表现色彩威力的榜样,在他的诸多风景画作品中,充满着最强烈的感动,如同风暴的中心,不是呼啸倾诉,而是奇异的静谧,是寂静中爆发出来的宏响和其消失后的无边寂静……从马蒂斯到勃纳尔,在色彩世界中开拓了新天地。马蒂斯运用色彩的强烈对比,富有销魂的装饰美。勃纳尔又承上启下地开创了崭新的、无比丰富、无比灿烂夺目的、令人安逸又令人激动的色彩世界。他的风景,是色彩的诗,色彩的音乐,是理想的色彩,梦幻的色彩。其色彩的无穷魅力,把人们带到了迷人的仙境。

然而,近半个世纪以来,油画色彩的低潮已成世界性问题,西欧底蕴深厚的色彩传统,每况愈下。原因是近代西方极端反传统思潮的泛滥,在“革命”、“创新”及“个性”的旗帜下反审美、反理性、反规律……这是无政府主义思潮在艺术上的反映,因此也

导致了绘画艺术走向极端,使色彩走入歧途,跌进深谷。这种反传统思潮,近些年来,也传播到我国画坛,致使中国年轻的油画色彩水平停滞不前,不是以造化为师,而是以照片为母。或以怪异为时尚,把我国前辈获得的色彩成就忘到九霄云外。还有画家专事用油画模仿国画大写意在宣纸上的效果,或者重形轻色,甚至倾向单色油画以示民族新风。模仿绝非探索,更非“中西合璧”,而想以捷径取胜。另外,几千年的中国绘画传统,重笔墨,求典雅,形成中国人“单质视野”的审美定势,潜移默化地影响我国油画家对色彩的敏悟与强烈渴求。这种特殊历史原因,严重束缚了中国油画艺术及其画家对色彩潜在才能的发现和开拓。

油画中的形、质、光、色都是很重要的美学语言,都是表现主题内容、表达情感和意境的重要手段。色彩富有特殊的感染力,且具有抽象性倾向。哲学家黑格尔在其《美学》中,多次把色彩效果称之为魔术。“其生动强烈、瞬息万变以至开始越界到音乐的领域……它可以在一定程度上突破外形的束缚而获得解放”。在造型艺术的美学范畴,研究和掌握色彩,比形难度更大。美国现代抽象表现主义大师波洛克认为,色彩有绝对的独立性,色彩是超理性、超感觉,也是真正生命的存在,是感觉、感情和理性的全面和谐,也是人生中不可缺少的美学。优秀的色彩画家,不仅能从对自然和生活的观察中发现色调之美,还善于发现色调与人的心理情绪、感情之间的联系,并创造性地运用在创作中,以达到传神、抒情、写意的美学效果,使欣赏者获得美的享受。这正是画家与观众进行对话和交流的桥梁。它不像情节把人带到事件中去,也不像技巧及细节的情趣使人悟其艺术品位,色调是一种抽象性的无形的氛围和意境,直接诉诸人的感情。欣赏一幅风景画,首先是被色彩的意境所打动,这种意境的总体传媒,首先是色调。它赋予作品以诗意境界和音乐的旋律,色调是一幅画总体色彩的倾向,这种倾向又是画家情绪、感情、哲学观、审美意识……物化为色彩的总体结晶。

世界是色彩的,天地万物均与色彩密不可分,色彩与人们的生活与文化紧密相连。色彩的感觉是一般美感中最通俗的形式。如里根当选总统进入白宫的第一件事是为白宫走廊变换颜色,改冷森色为暖色,果然新的色调带来奇特的效果,议员们都说白宫有了暖意。法国有家汽车厂的厂房墙壁为黑绿相间

的图案,工人们常抱怨在这里干活感到心情压抑,甚至头痛。后来改成乳白色,工人们头痛的问题解决了。伦敦的希莱克·弗莱尔桥,原为黑色,惹来不少轻生者,后来该桥改为美丽的蓝色,从此,轻生者惊人地大大减少了。西方有家企业,把卫生间漆成刺目的颜色,以防人员在此停留。运动会中,教练设计两个更衣室,运动员上场时在红色更衣室更衣,下场时在纯净的蓝色更衣室更衣。前者鼓舞斗志,后者安抚休息……总之,现代生活及其大众都要追求充分体现色彩的情调与魅力。而今朝油画,就更需要探研色彩规律,提高色彩修养及色彩的表现能力。遗憾的是,美术评论家极少甚至根本不涉猎油画的色彩问题,而有幸在社会学上繁笔不辍。理论家还常说,中国的写实油画已接近世界水平,这不过是自尊与希望之言。殊不知,仅与前人平分秋色,就需要双倍于前人的才华,要想不被大师们的光环所淹没,则更需有极大的开拓精神。因为先行者已占尽风光,所以除了加倍努力外,还需超凡的天才。在写实主义油画范畴接近诸名家的水平谈何容易!在学术上,不可坐井观天。皓月独挂天际,可与群星争辉,一旦太阳出来,月色顿时暗淡无光。

在现代生活中,人们呼唤色彩,新时代呼唤色彩,当代油画艺术更要呼唤色彩。作为油画家及广大油画爱好者,我们要从中外前辈的智慧中寻找在生活中找不到的经验,要到生活中、大自然中探求在大师中找不到的现实美,我们必须正视在色彩领域的薄弱环节,深知自己的短处甚至无知,才能奋起,坚定信心努力开拓色彩领域的新天地。

二 色彩常识

颜色、色彩、色调的区别与关系。

颜色,即固有色,如三原色红、黄、蓝。是物象在白光照射下受光部分所呈现的相对恒常的色相,此乃习惯性观察所形成的一种概念。但从科学上讲,物象呈现的不同色相,是由阳光(红、橙、黄、绿、青、蓝、紫)的作用于物象而产生的不同的吸收与反射,被反射的光就呈现为物象的色相。

色彩,即条件色(环境色、关系色)。如白鹅在阳光普照的绿荫下或碧绿的草地上所呈现的颜色已不同于固有色的纯白了。又如人撑红伞,其脸部就失去皮肤的固有色而变红。

色调,即为绘画条件色的核心,它是绘画中制约、统帅诸局部色彩关系的“总司令”。如同音乐,调子是支配乐曲的音调标准。在素描中则说明光的层次(五个调子)。色调是一幅画总体色彩的倾向,这种倾向是画家思想感情、审美意识、文化修养和个性风格的反映。它是一种以传神、抒情和表现主题内容的重要手段,是赋予作品以诗意的载体。在创作和写生中,色调的种类与色相一样,千变万化,从明度上分有亮调子、灰调子、暗调子;从色性上分有冷调子、中间调子、暖调子;从色相上分有红调子、绿调子、黄调子、紫调子……无穷无尽。

色彩的四要素:色相、色度、色质、色性。

色相:观念中的固有色;色度:黑、白、灰、明度;色质:纯度、饱和度;色性:冷、暖。

大文豪兼画家哥德曾把色彩分为积极的、主动的颜色(红、橙、黄等)和消极的颜色(蓝、紫蓝等)。康定斯基在《论艺术中的精神作用》中也谈到黄色显示一种从中心向外部扩张的力量,靠近观众;蓝色有收缩之力,背离观众。医学家古尔德斯坦经实验得出结论:凡波长的颜色,都能引起扩张性的反应,而波短的颜色,则会起收缩反应。

作画时运用冷暖色都是相对的。蓝比绿、紫冷,紫又比玫瑰红冷,玫瑰红又比大红冷,大红又比朱红冷;赭石比熟褐暖,熟褐比生褐暖;桔黄比柠檬黄暖,桔黄又比桔红冷……冷暖色之间的对比无穷无尽。绘画中,不同的色相所引起人们不同的情感,它又与审美经验、环境变化和不同心绪紧密相联。传统的白色给人一种明亮、清爽感觉;黄色令人觉得天真、烂漫;绿色使人感到温柔、平和,富有生命活力;石榴红让人感到迷人、甜美、梦幻,富有诗意;棕色使人感到隐重、沉着和成熟;黑色能显得庄重、典雅,赋予理智的感觉……然而,这种传统的色彩感觉习惯,是随主、客观复杂的因素而变化,决非一成不变的,甚至同样一种颜色能在不同情势下给人完全相反的感觉。即色彩与情思的辩证关系。

颜色犹如音符,其本身并无高低雅俗之分,要看他们所组成的乐曲旋律。七个音符足能创作出千变万化的不同内容、不同风格的乐章。色彩中的红、橙、黄、绿、青、蓝、紫亦然,它以有限的基本颜色可以创作出无限丰富的色调。颜色的雅与怯,净与脏是相对而言的,关键是对比与协调。如载入《吉尼斯世界纪录》的最大“唐卡”——西藏彩色锦缎“晒佛”,若

孤立看某些局部锦块颜色，似乎很怯，但组合在一起，整幅巨型“晒佛”灿烂辉煌。又如孤立看在调色板上的某种颜色已很混浊，但若放在画面的某个地方，却出现意想不到的美。至于一幅作品因吸油变色之虞，并非某局部颜色变脏，而是色彩、色调变脏了。

三 油画工具的保养

画笔的保养

作画结束后，应及时洗笔。把擦掉颜色的笔先用松节油涮一下，经清水冲过再用透明皂（或洗涤灵）反复洗净（切忌转圈儿洗，以扁平方向洗），使笔毛恢复白色，然后用纸包好。勿插入笔筒，防止余水倒流积于笔根，形成笔根膨胀，影响使用，故起码应该平放。颜文梁先生更加仔细，他把洗净包好的笔像国画笔一样，倒吊于笔架上，再用时仍如新笔一样平拢。

调色板的保养

每作画收工时，调色板上尚有不少未用完的颜色，隔天再用时，颜色表面易结茧，若非干燥天气，可用小刮刀将皮挑开继续使用，也可在调色板剩余的颜色上用干净笔尖滴上调色油，以保持颜色湿润。然而此法将破坏颜色的原有浓度，尤其是质量不佳的调色油还会影响颜色的品质。最佳方法是根据长方调色板尺寸用裁好的有机玻璃粘一个扁形抽屉状的盒子。最窄横断部位安装上小金属轴，做成可开关的盖子，将擦净调色区的调色板放进盒子，关上盖子，（或者不用做小盖子，每次用宽胶纸将插入调色板入口处封上即可）放进电冰箱的冷藏室。因防止了蒸发，湿度又低，故在三天左右时间内，仍可保持颜色湿润如初。圆形调色板也可装入长方盒中，只是盒子尺寸应略大些。

自做的调色板，不要上清漆，以防板面太光滑不利于调色。如果购买的现成调色板已经上漆，就用砂纸将漆打掉，要在生木面上用调色油薄刷三遍，每刷过后要等干透再刷下一遍。用调色油浸润的板面最适宜调色，既不吸渗颜色，又无玻璃之光滑感。

四 如何避免油画变色

初学油画者，较普遍存在的问题即在于作画过程中或作品完成后变色，变色的原因有三种情况：画

布底子未做好、调色方法不当、作画步骤紊乱。

1、自做画布最简便的方法

可购买做画布的罐装涂料，将亚麻布或优质帆布勿洒水干绷在内框上。当前画布最好的钉法，不再钉于内框的侧边，而是把画布裁宽余些，用“钉书枪”钉于内框四周的背面，其目的为更好地保护画面。当今西方画家认为，近邻画面周围的四个侧面也属于画面的组成部分。所以自做画布时，也要同时做周围四个侧边。在生布上刷涂料，可用棕刷，也可用刮刀，一定要薄，切忌厚涂，要保持布纹。每次刷过涂料，必待干透后再刷，切忌在半干不干的情况下刷第二遍……总共刷三遍足矣。然后用刀片割掉布上的疙瘩，再用砂纸适度地打磨，最后在此基础上用油画锌白再薄薄的刷一遍。若嫌纯白扎眼，不利于确定调子，可在白中加入适量的油画颜色，呈轻淡柔和的色相（如暖乳白、冷乳白）。也可根据自己的创作需要，做成其它色相的画布。

若购买现成画布，一定要选择优质的，最好是进口货，港台画布也不错。一旦买了劣质画布肯定吸油，且布面很粗糙，绷于内框后，还需用砂纸打磨后再刷涂料，几乎要重新做一遍。现成优质画布在绷内框时，最好不要在布的背面喷水，尤其喷水过量会损伤画布的底子，造成吸油。无论大小尺寸的内框，在绷布过程中一定要有序，首先在四边的中心部位开始钉，而后第次左右加钉，四个边反复循环按顺序逐步钉，最后封钉四个角。若是大尺寸内框，可先将画布固定在四个边角试钉，然后再如上法，从四边背面的中心部位开始循环钉布，只要用力均匀，就会绷平。

检验画布是否吸油，可在作画之前用松节油加色（勿调白）涂于布上，若用废棉布能够擦掉颜色，甚至可用松节油洗出原画布之色，就证明不再吸油。否则，颜色随松节油渗进布纹深处，用松节油也洗不掉颜色，这证明做好的画布仍然吸油。

进口画布不仅纹脉分粗细若干种，而且还分为不吸油、半吸油和吸油不同性质。后两种并非真吸油，而是完成后画面不反光，呈亚光效果。有的画家不喜欢画面反光，可选购“吸油”和“半吸油”画布。完成的画仍鲜丽透明，决不会变灰变脏。因这种画布是用特殊材料制成的。其优点是挂画时不苛求光线

的干扰。不吸油画布或上过光油的作品,就不宜随便悬挂,它十分苛求光线的适应与配合。

2、作画的方法步骤

短期作业

写生时先用松节油(勿加调色油)调单色的柔和色(如淡棕、淡群青等)打轮廓(图1-a),确定形与构图后,直接用颜色铺大色调,基本完成素描与色调的大关系后,再逐步深入完成画作。画到某个阶段若不满意,可立即刮掉重新开始,但要有顺序地适度的刮,切勿用大力乱方向的猛刮,以防破坏形与色的关系。适度有序刮过的画面,虽然只留有极薄的余色,但仍保持着素描与色彩的关系,只是呈朦胧效果。如果仅局部有误,则不需全刮。保留下面的形、色关系有利于在此基础上继续作画,可以充分利用底色的某种效果(图1-b、c)。



图1-a

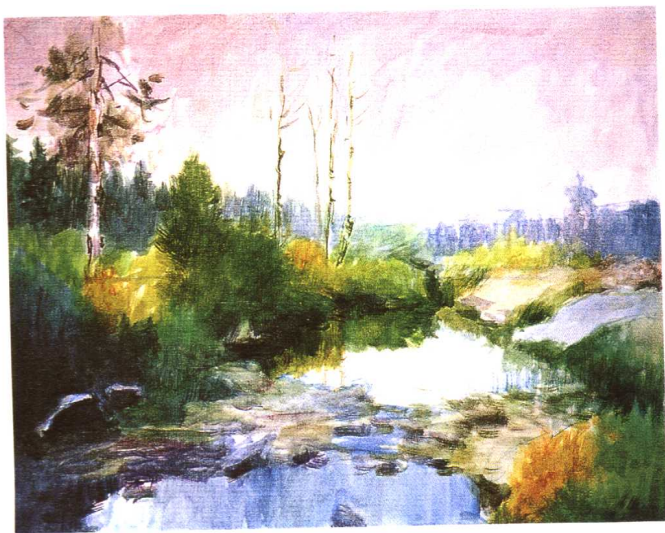


图1-b



图1-c

长期作业(包括创作)

长期作业的方法步骤更加严格。

(1) 先用木炭条完成构图与素描,再用手帕轻轻地弹掉过重的面与线。

(2) 在十分轻淡的素描关系上用松节油调不加白的单纯柔和色定稿(图2-a)。

(3) 用松节油调不加白的诸色作画,如同画水彩,故俗称“松节油‘水彩’”(图2-b)。该阶段便于反复思考与调整。若不满意,可立刻用松节油洗掉。马蒂斯尤其善于用松节油作画,往往在某些部分略施微厚之色即完成了画作,非常透明。当他画得不满意时,索性用充分的松节油统统洗掉,完全恢复到原画布的纯净效果后才重新作画。

有时完成了“松节油‘水彩’”即成独立画面。

(4) 在“松节油‘水彩’”的基础上,再用厚色有序地从局部逐步深入完成全画(图2-c)。施厚色过程中笔下留情,千万勿全覆盖或破坏“松节油‘水彩’”的精彩部分。应充分利用松节油的形、色效果,即便是错误的色彩也有被利用的价值。

另一种方法,是在定稿的素描基础上用厚色铺大调子,趁湿反复思考与调整,完成形与色的大关系。可以将厚色刮掉(如前所述),然后从局部开始深入刻画,逐步完成作品。或者不刮,待干后再从局部开始深入完成作品(图3、4、5、6)。

以上两种方法,不论底色厚薄,在深入过程中,决不可用“否定之否定”之法完全否定第一遍的诸关系。如果每一遍皆全面否定地覆盖,把成功的希望完全寄托在最后一遍是很难如愿以偿的。巧妙有效地

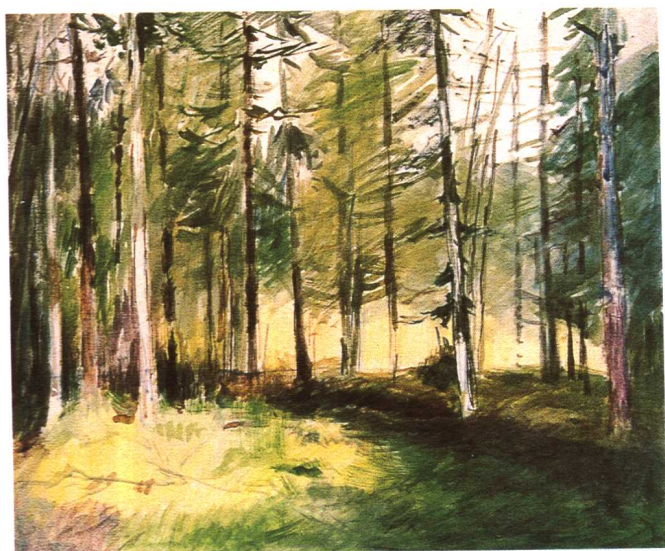


图 2-a



图 2-b

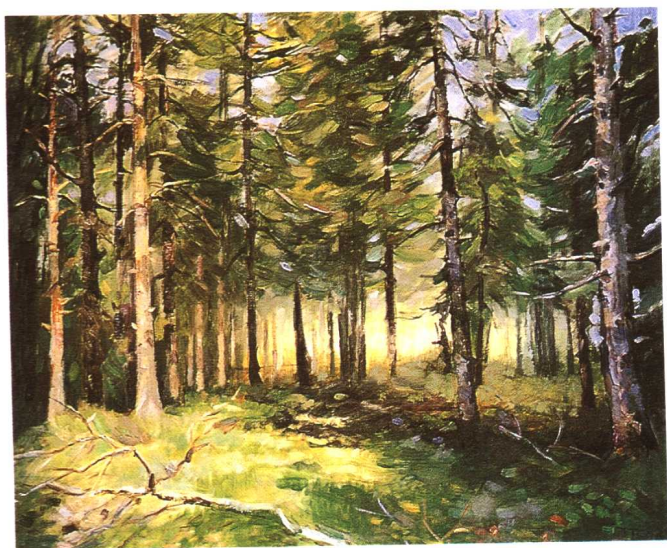


图 2-c



图 3 水库的傍晚 刘天呈 作



图 4 松江河木场的傍晚 刘天呈 作

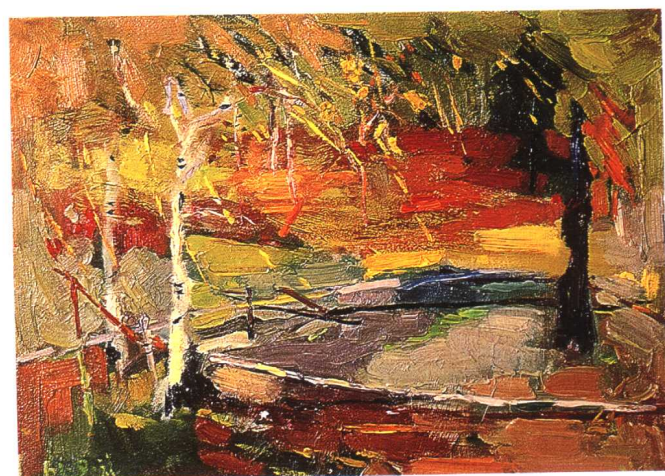


图 5 公园一角 刘天呈 作

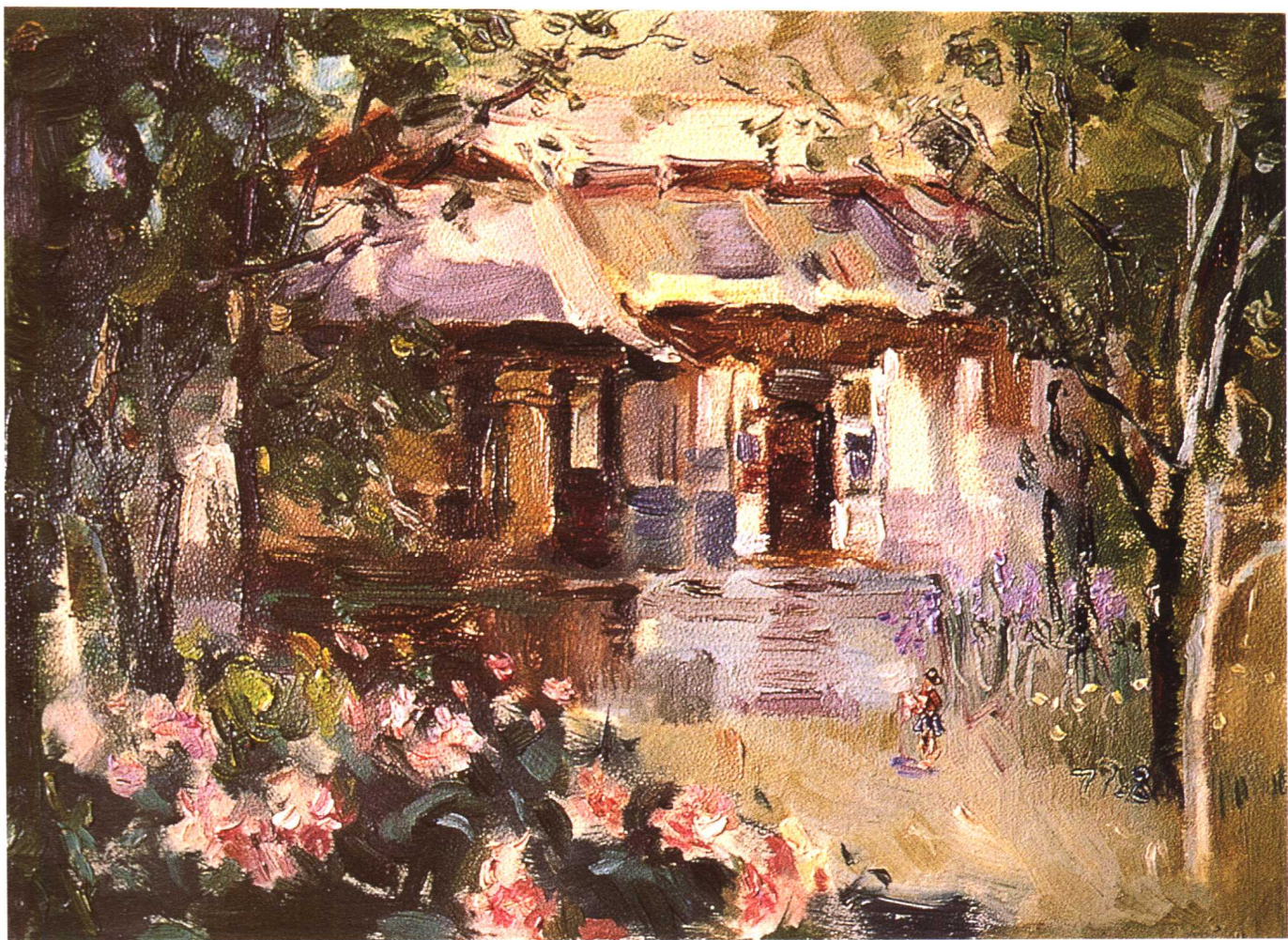


图6 京城小院 刘天呈 作

利用下面的色彩关系，不仅可以出现重叠又透露的奇妙色相（这是一种调不出来的色彩关系），而且还能产生厚薄相间的自然效果。有的画家追求多次完成的丰富效果，如“金字塔”之法，随着层层相加，用笔逐步减少即思考多用笔少，接近尾声实际上就只是调整画面了。切忌动笔不动脑的不良习惯。在创作中多次完成之法，有的不刮层层“薄贴”；也有的每次画一遍后都刮掉厚色，继续再画。俄罗斯画家赛洛夫的《阳光下的少女》刮了90次，因他每天画完一遍总不满意，经数月之辛劳最后终获成功。

天气干燥的季节画若画得不满意，当日收工时可将厚色刮掉。若天气湿润或多雨季节，画布又太细，可到第二天早上开始继续作画前再刮掉厚色。这样可多保留第一遍的形、色关系。但干燥季节或地区，必须当日刮掉，否则，到第二天就刮不掉了。也有的追求厚效果之美，第一次就画得很厚，尤其现代派油画，画作厚积如丘。

画油画就像油漆家具，上漆后必待干透后才能

继续上漆。否则，在半干的情况下，涂了一遍又涂一遍，即便油漆再好，上漆遍数再多，家具也亮不起来，还会完全丧失了应有的晶莹剔透、光彩照人的效果。同样，在画长期作业的过程中，不可急于看到最后的效果而人为的控制，在半干的情况下作画，将导致画面变色，失去亮丽的光彩。

作品完成后，不宜随便上光油。若上光油，须等半年以上时间，如果画面未彻底干透，上光油后，其效果适得其反，原因就是吸油。很轻淡的亮调子作品不适宜上光油，深暗色调或古典深色调适于上光油，最好用脱脂棉蘸光油极薄而均匀有序地渲染。每上过一次，必待干透后再上，切忌在未干的光油底子上涂光油，一般上三次足矣。为使油层涂得更薄，干得更快，也可在光油中加入适量的松节油使其稀释，厚涂光油必然破坏画面。吸油严重变脏或粉气太重的不佳之作，靠光油挽救不了败局，往往上了光油后，更像在卖不掉的旧熟肉上厚抹了一层油似地而令人发腻。

术无止境,探索新法亦然。

3、调色

(1) 调色应走直线。由两种颜色能调出所需色相,则不用第三种;用三种颜色能调出所需之色相,则不用第四种……相加色的种类越多,越易变色,故尽量以少为上。

(2) 两色相调时,用笔轻轻略拌足矣。且勿将笔转着圈儿的用力和反复乱搅,必克服唯恐不匀之心理。几种相调的颜色,应呈“色束”状,而避免很均匀的泥巴状。前者并未真正混合,后者把颜色调死了,易起化学变化而变色。

(3) 加白要慎重。不加白能达到所需之色相,尽可能不加白,以便保持浓纯的色彩饱和度,有助于保持油画沉稳、辉煌之品质。若加白不当,色彩易呈灰弱状,甚至粉气,致使色彩缺乏力度,犹如闷鼓之音,破坏了油画晶莹响亮的金属气质。一幅好的油画,应是响当当的,如听到金属乐的清脆之声。当然,如何加白,也要看画作的具体要求,故不可一概而论。如法国画家 MAURICE DENIS 属于“全粉画法”,整个画面到处加白,追求虚幻、轻柔和迷蒙的艺术效果。如画蒙蒙的雨景或迷离的晨雾等,就不介意加白了。当然,也应注意法度,轻柔、高调、如纱、如梦,而不可有浮粉之感。

4、写生的具体方法步骤

油画写生的具体方法步骤可分为三种

(1) 写生较陌生或画幅较大并要深入刻画对象,可用些慎稳之法。

(2) 写生有一定经验或主要追求大关系,可直接用相应的色线构图,并同时用松节油敷以最基本的色块关系,再用厚色迅速而准确的完成画作。

(3) 画幅较小,画面结构相对简约,为尽快捕捉光色变化,可直接用颜色构图,同时用厚色迅速表现对象。厚画的油画更显得精神,富有另一种艺术情趣。

作画有法,但又不恪守死规,应根据具体环境、气象与不同要求灵活运用。大自然是生命、情智与感情的惟一源泉,当用激情作画时,既尊法又不泥法。作画方法多种多样并不断革新、创造和发展。探索艺

五 素描及其色彩的关系

1、素描——造型美学

一幅优秀的写实油画,取决于素描的丰富经验。

学画者能把形画准,并非易事。但画家的造型能力,不仅仅只能把形画得准确无误,更重要的是艺术表现。写生过程,即表现过程。模仿物象的能力不等于表现物象的才能。写生需有一定水平的审美观,即用画家的眼睛去观察物象、理解物象和表现物象,故素描才能,即造型美学的才能。素描及其美学修养底子薄,就画不好画。一个风景画家,应经常画风景素描和速写,既是宝贵的创作素材,更是提高造型能力的途径。一幅优秀的风景素描可成为独立的艺术作品。

(1) 独立的艺术作品(图7、8、9)

(2) 创作素材(图10、11、12)

2、色彩与素描

素描是“精神王国”,色彩是“感觉王国”,能越过“精神王国”才能达到“感觉王国”(马蒂斯论素描)。素描是单色的线条及明暗层次的变化,色彩是冷暖关系的变化。前者为绝对明度的变化,后者既与明度紧密相关,更是冷暖对比的变化。冷暖与明度既有统一又有差异。如同等明度的冷暖两色,冷则显



图7 农家仓房 凡高 作



图8 斯雅达高里斯克修道院中的普希金墓
萨甫拉索夫 作

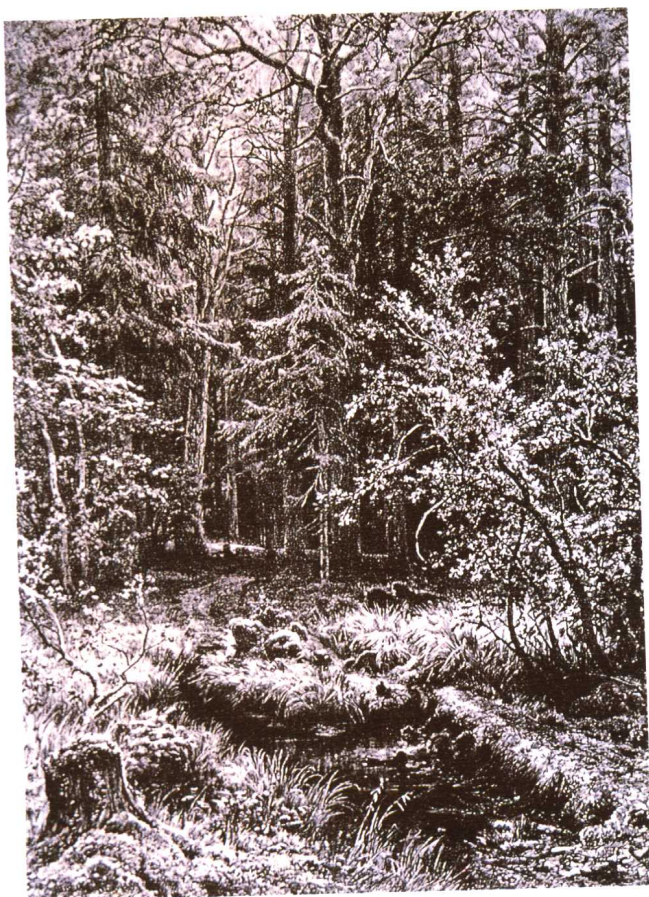


图10 椰树(钢笔写生) 刘天呈 作



图11 大兴安岭(碳精棒写生) 刘天呈 作



图12 树(钢笔写生) 刘天呈 作
图9(左下) 林中沼泽 希施金 作

暗、暖则显亮。所以在画面处理上，表现深度不仅借助素描的暗度，还必须依靠相对的冷色效果，两者相辅相成。用高调作画，主要不完全依赖多加白，而得益于冷暖色彩的微妙变化。如表现最亮部位，白中加黄或红等暖色，虽在素描明度上比纯白暗了，然而在色彩知觉上反而比纯白更亮了。明度很高的油画，没有素描与色彩的强烈对比，都是通过微差来表现。除画面的个别部位不加白以外，绝大多数部位都程度不同的加白，但只要冷暖对比相宜，故浅淡而不飘浮，虽几乎处处加白，但并无粉气之感（图13、14、15、16）。

浓重色调的油画，相对在素描明度上偏重，但由于主要运用饱和色通过冷暖对比，故再重的调子也无混沌之虞，画面无沉重之感。其追求的正是浓重、厚实的辉煌效果。浓重调子的油画，除极少部位加白，绝大部分尽量避免加白，否则，会影响浑

厚、强烈与响亮的金属效果（图17、18、19、20）。

3、写生与创作

创作一幅风景画，不仅要有坚实的素描功底，更需有充分的写生素材。在构图、色调等诸方面必须为主题服务。多数写生画，或不完整、或带有即兴因素，而创作则需深度思考。如创作《延安文艺座谈会会址》（图21），正是作者在杨家岭几幅写生稿的基础上完成的。作者首次从大城市来到偏僻的山沟杨家岭，惊异地感到会址的矮小，尤其那狭窄的小窗户更令人出乎意外。为了强调这种印象，在创作过程中，从透视上把背景的山丘提高了，因表现的是革命圣地延安，不能靠建筑的雄伟，而要靠突出表现其特定的历史背景、抗战环境和艰苦条件的历史事实。

创作《橄榄坝的中午》，是在西双版纳多幅写生

图13 北戴河海滩的中午 刘天呈 作

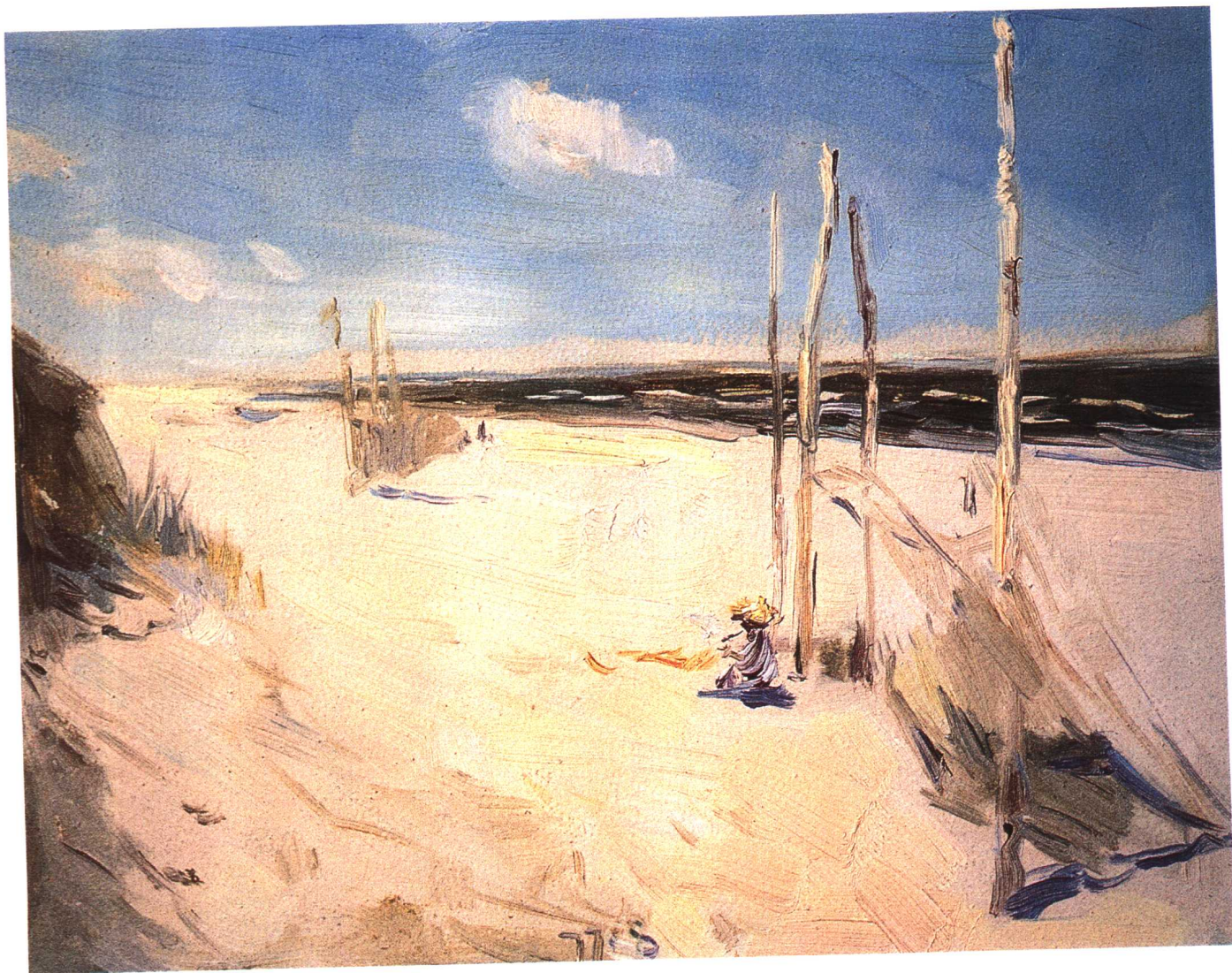




图 14 冬季的树林 韩永悦 作

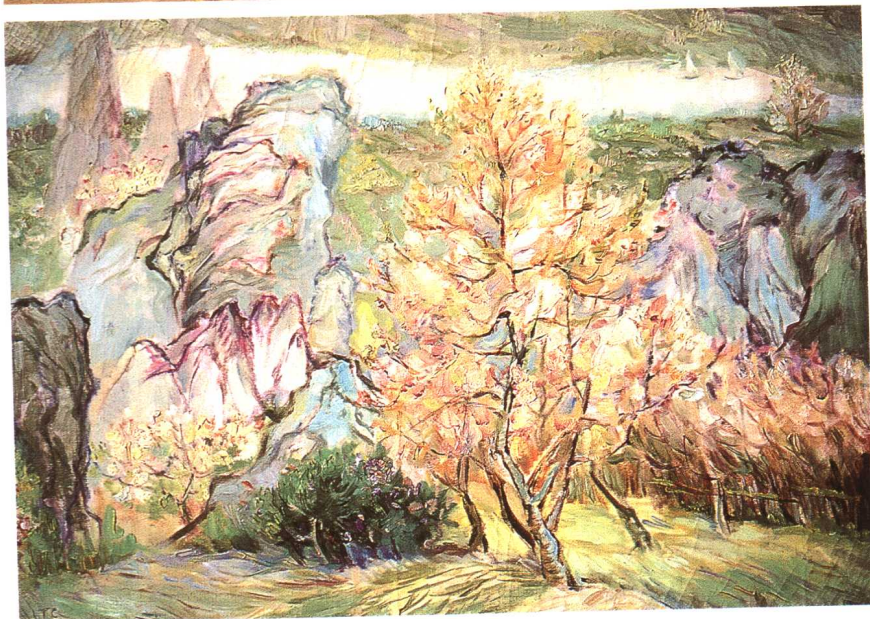


图 15 桃花 韩永悦 作

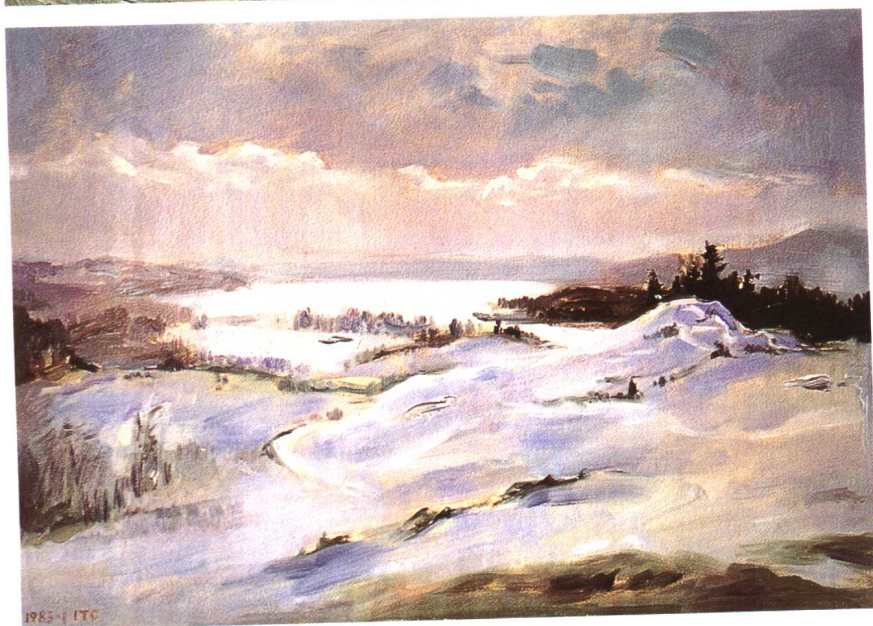


图 16 雪原 西钊 作



图 17 青岛的教堂 刘天呈 作



图 18 日喀则近郊
刘天呈 作

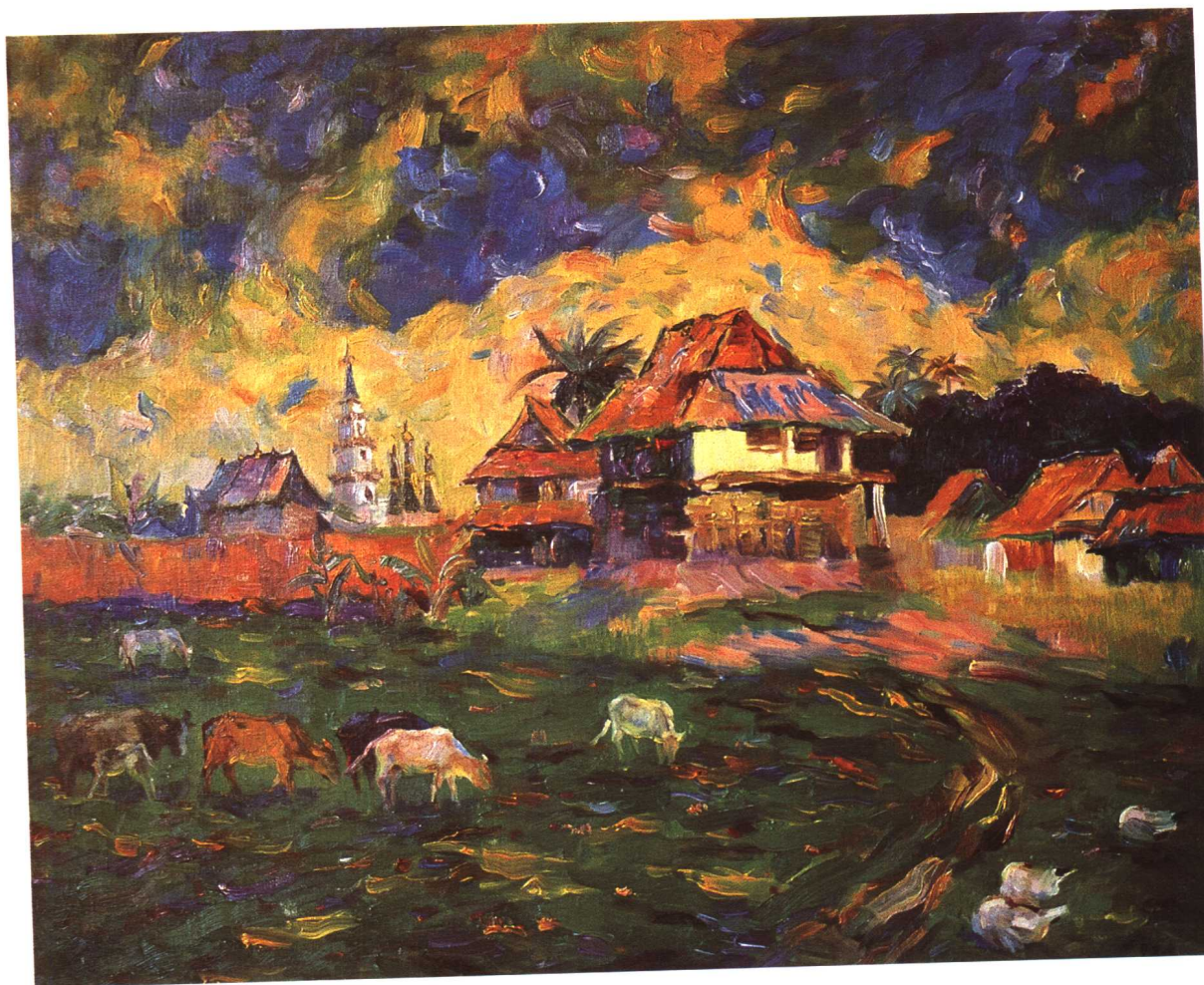


图 19 西双版纳的盛夏 刘天呈 作



图 20 高原之夏 刘天呈 作