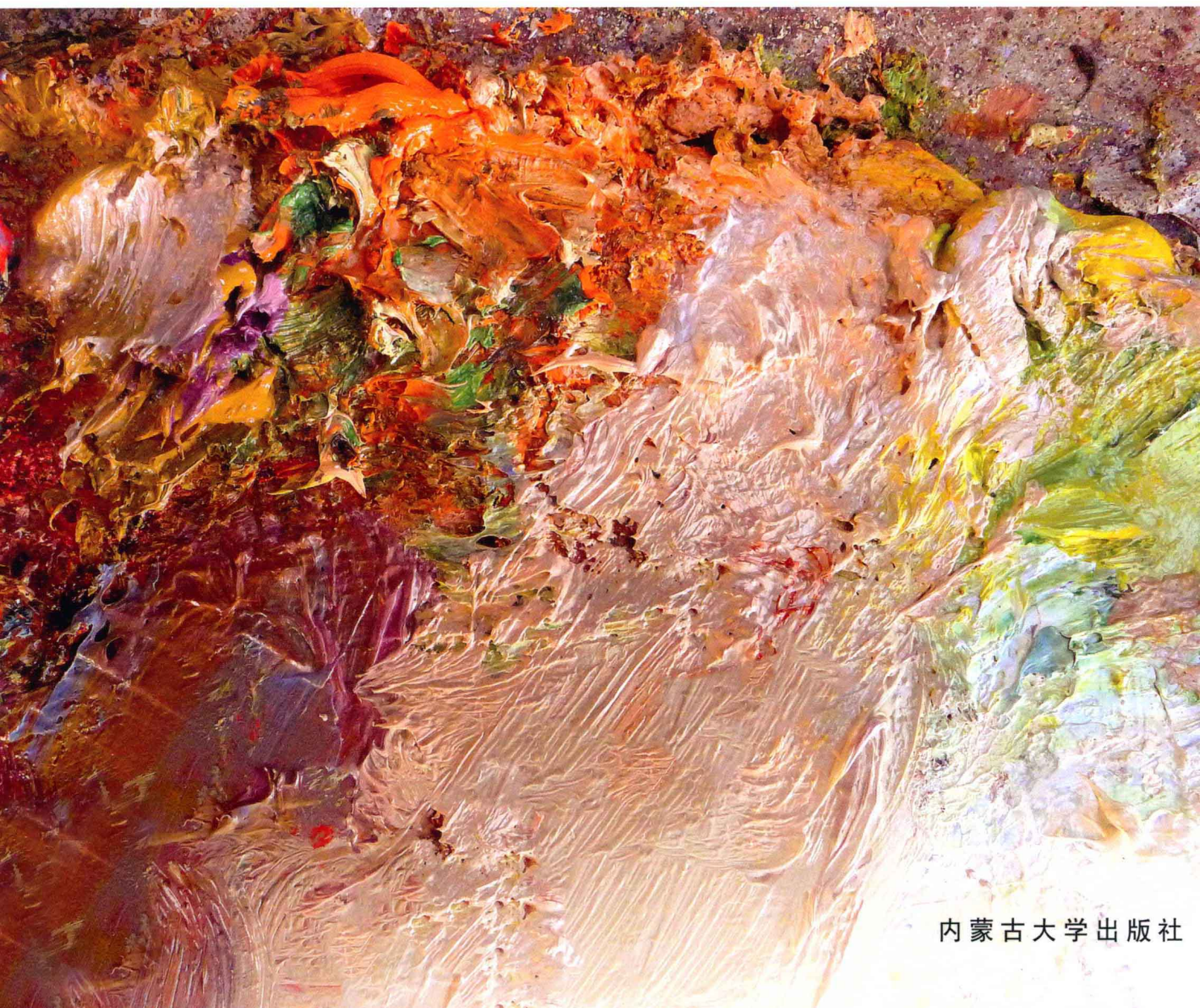


张可扬

张可扬 著

油画风景写生教学与创作



内蒙古大学出版社

张可扬

张可扬 著

油画风景写生教学与创作



内蒙古大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

油画风景写生教学与创作 / 张可扬著 .— 呼和浩特: 内蒙古大学出版社, 2012. 8
ISBN 978-7-5665-0216-2

I. ①油… II. ①张… III. ①油画—风景画—写生画—绘画技法②油画—风景画—写生画—作品集—中国—现代 IV. ①J213②J223

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第183445号

书 名	油画风景写生教学与创作
著 者	张可扬
责任编辑	敖全英
封面设计	张可扬
出 版	内蒙古大学出版社 呼和浩特市昭乌达路88号 (010010)
发 行	新华书店
印 刷	北京永诚印刷有限公司
开 本	889×1194 1/16
印 张	19. 5
字 数	270千
版 次	2013年3月第1版 2013年3月第1次印刷
标准书号	ISBN 978-7-5665-0216-2
定 价	218. 00元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

内蒙古师范大学学术著作出版基金资助出版







油画作为我的生活方式，已伴我近二十余载。从清晨到傍晚，在画架前像辛劳的农民，日复一日期盼着丰收的喜悦。但是，在画布上却常经历着不断的苦恼与失望。当体验一件作品完成后的片刻喜悦之时，也就是下一件作品辛劳的开始。油画作品的绘制过程就像人的一生，有欢乐有痛苦，有希望有失望，有戏剧般的峰回路转，也有白水般的平淡无奇。由此每件作品都呈现出独特的炫彩人生，创造着一个又一个“生命”。我陶醉在这样的创造中，享受着艺术带给我的痛苦与狂喜。

目 录

第一章 油画风景写生教学	1
一、油画风景写生的主要特征	3
二、油画风景写生教学中的构图	4
三、油画风景写生教学中的色彩与基调	6
四、油画风景写生的基本技法	14
五、油画风景写生的特殊技法	17
六、油画风景写生的步骤与方法	19
七、油画风景写生教学中的肌理与用笔	20
张可扬油画风景写生步骤	26
八、油画风景画的特征要素	33
张可扬油画风景写生现场及作品	36
第二章 法国印象派风景画技法	57
一、毕萨罗	60
二、塞 尚	61
三、维亚尔	63
四、勃纳尔	64
第三章 俄罗斯巡回画派风景画技法	75
一、俄罗斯风景画的起源	75
二、俄罗斯风景画派的形成（萨符拉索夫—列维坦）	79
三、俄罗斯风景画民族精神的体现	82
四、俄罗斯风景绘画风格的民族精神在当代的延续	86
五、俄罗斯风景绘画风格与东西方之比较	88
六、俄罗斯风景绘画对世界艺术的独特贡献	89
第四章 油画风景写生作品范例	115
一、张可扬早期油画风景写生作品	115
二、怀念父亲——美术教育家张忠作品	121
三、张可扬俄罗斯油画风景写生作品	129
四、张可扬国内油画风景写生作品	174
五、俄罗斯画家油画风景写生作品	223
第五章 张可扬油画创作作品	267
一、油画创作艺术感言	267
二、草原风情油画创作笔谈	267
附 录	291
油画风景写生教学大纲	291
张可扬艺术简历	293
后 记	300

第一章 油画风景写生教学

作为美术教师,恰逢四十不惑,回望自己的从艺之路,感触良多,对于油画艺术的理解从粗浅到精深,从无畏的无知到谨慎的惶恐,时间跨度二十年。这些年来对于油画艺术始终不离不弃的追求,带给我痛苦的同时也给我带来狂喜。其间在俄罗斯的留学经历让我开始重新认识油画艺术,也让我开始了对油画艺术的真正追求。在学习与创作中,我总结了一些经验与教训,希望对学生与油画爱好者们有所帮助。

学习油画艺术,最重要的就是写生,而风景写生则是通往艺术创作的必由之路。学习绘画要从写生入手,一直以来美术教育界对此始终坚持,不断加强。其间经历过多次教学改革,大都是进一步强化写生课,规范它的教学要求,提高师生思想上对写生课的重视,甚至把写生的对象扩展到课堂外面的生活当中去。美术专业的师生已经完全习惯于写生静物、写生人物或风景,习惯于对着物象写生,习惯于拿写生当作主要的几乎是唯一的教学方法。什么是绘画?什么是绘画专业的基本能力?对这些问题的认识是摆在我们面前的重要课题。

当下油画风景写生教学,写生的具体方法、教学要求不再局限于写实主义一种,而日趋多样化。这些变化向传统的写生课提出改革的要求,要求我们对写生的意义、写生的价值做出新的理论概括,要求我们在当前媒介品种急剧增加、流派学科之间不断渗透的大艺术背景下重新看待写生课作为基础教学,对于一般艺术家素质养成的作用;要求我们把写生课的教学从以往思路单一、方法单一、评价标准单一的狭窄模式里疏导出来,解放它合理的内容,从而发展成新条件下更加有效、更富有光彩的教学手段。油画风景写生教学,是以训练对色彩的观察和表现为核心的,重点是在教学中引导学生掌握正确的观察方法及相应的表达方式。风景画具有较大的抒情性,它是画家审美情趣、艺术素养及作画时思想情感的抒发,而不仅仅是自然景色的翻版。壮丽的大自然景色都能给我们的的心灵以美的启迪,不同地域、不同风光都具有不同的情调。如北方的辽阔,南方的小桥流水都具有不同的审美情趣。要画好风景,首先要建立对自然的审美情趣,发现自然的美,才能满怀激情地去表现,这样产生的作品才具有生命力。

写生和写生教学在百年中国画坛上发展起来,已经根深叶茂。写实绘画正是写生方法的产物之一,同时,别的流派也从写生方法中获得了滋养,偏重精神表现的、刻意符号象征的不同面貌风格的绘画艺术得益于写生的滋养而扩展了其表达语汇,生动了其视觉语言。写生重要,写生不等于只是“写实”,写生的方法有很多种。艺术家观察大自然、观察现实的方法是没有边界的,也没有哪个画家不用眼睛去观看,去研究,去感悟现实,更没有哪个艺术家不受益于此种观察,这种直接的视觉经验。区别在于有的艺术家明白眼睛的重要,有观察的好习惯,有对于视觉效果敏感,因而他们的头脑经常得到观察的滋养,他们的思路就活跃在视像之中,直接地看、形而下地观察与形而上的思想在他们的生活中,经常是浑然一体,难分彼此。对于画家来说,看是一个比较严峻的问题,因为看法决定了画法,看不是一般意义上的看,画家的看是必须要经过学习和锤炼之后才能获取的一种能力。看包括看什么和怎么看,大自然在我们眼前色彩缤纷,四季流转,那么我们作为画家该怎样去面对这个复杂多变的视觉世界呢?其实认真想想,我们不难发现有一个比较现实的问题,我们应当承认我们最善于做的事情,并非是我们想要做的事情,而力所能及的

事情在我们自身势必会有着做得比较完美的可能。那么画画也是一样，一个好的画家最明白的道理即是并非你喜欢什么你就去画什么，而仅仅是你适合画什么、能画什么你才应该去画什么。

观察生活的时候，应该是细细品味，用眼睛体会，用眼睛去抚摸去感受，不能心浮。写生练的也是这个。李可染先生说，看一个人有没有画画的天分，给他一个板凳去画门口那棵树，如果几个小时不站起来，不腻烦，画得进去就算有天分。平时所谓“看十眼才能画一笔”，那需要相当的训练，才知道那十眼有什么可看的。不会写生的人眼糙，扫一眼就能画十笔。要学会看，这是写生的精髓所在。看的时候要得法。怎么叫得法？那就是要专注，不受干扰，不要有太多成见，包括太阳是红的，天是蓝的，地是平的，眼珠是亮的等等。尽量忘记你的一切成见、定见、偏见、爱憎、常识、观念理想，一切形而上的思维都“搁置”起来，全心全意地拥抱你的视觉，接受它，进而可以用你的视觉向成见质疑、发问，这就得到了“观察之法”，就能细看，看出些有趣的东西，有益于头脑和双手的东西。进而，你的观察可以推动思维。写生，每张画都追求重新开始，手法上也要克服“故伎重演”，这才叫写生。学生画写生，成熟的艺术家画写生，课题不同，但基本道理是一样的，每画一张写生都要吸收点新的营养，打破些旧的套路，把眼睛从成见习惯里解放出来，同时也激发头脑从陈规俗套里解放出来。那么，形状、质地、肌理、节奏这些感觉中的视像究竟会怎样转换成绘画表现语言的？事实上我们是在客观物象的相像之间的差异中获得感觉的，比如北方的杨树和柳树的视像差异，我们在造型上获得了前者可能是团团簇拥的圆点，而后者可能是条条摆动的短线；正午的阳光所投下的影子是锋利而尖挺的形，夕阳呢，那拖着的斜长的阴影却是舒缓而柔和的形。那么，这种感觉上的差异究竟会给我们带来什么呢？我们知道，绘画是画家提取有形的客观世界的某些因素而来表达无形的主观意识的艺术，因此，用心来感悟形便是必须要走的一大段漫长而艰苦的路，然后才会有后来的所谓开悟和顿悟。造型语言的转换和获得，是在差异的比较、体悟中产生，所以我们说看也是悟。自然在那里到底在向画家暗示了什么？是从什么样的视像开始的“物随心动”？同样的客观物象在不同人眼里、不同的时间和地点所获得的感觉绝对不尽相同，介乎那种微妙的感觉差异之间的某些可以分离和抽象出来的形，便可以被我们转换成画面上的表现形式和表现语言。面对自然的风景较之于面对室内的人像和静物可能更容易发现表达语言的问题，原因就是由于大自然丰饶复杂，时时闪烁着千变万化的差异的光辉。

风景写生练习中要求解决的是：画面空间层次的组织、景物的构图安排，以及在较短的时间内迅速把握对象的基本色调。风景画的中心还是色彩问题，自然的色彩变化、气候特征、季节特征、空间层次、景色的情趣，都要通过画面的色调来表现。室外的光线色彩变化较快，不像室内光具有一定的稳定性，如果没有对户外光色变化规律的认识，就会束手无策，不知怎样下笔，所以在画之前对风景画的理论知识应有所了解。

从印象派开始，画家们都不由自主地跑到室外田野写生。他们感到自始至终都必须面对自然进行创作，只有这样艺术才是鲜活的，画面才是生动的，效果才是感人的。莫奈、毕萨罗、塞尚和西斯莱，对自然的观察几近痴迷，因为画家更需要实物的直接启示。在伟大的印象派时期，室外写生的发展达到了最高峰的阶段，也显示出复杂的绘画技巧逐渐被最直截了当，乃至最简单的画法所取代的倾向。几个世纪前画室技巧的打底色、在有色底子上作画、透明色罩染等等方式早已被废弃，改用不上底子的白画布和规则的不透明笔触，因为在光线多变的户外，作画必须直截了当。而对于色彩独立的表现性和美感价值的充分认识和应用是20世纪初以来现代主义绘画的巨大功绩。以美国艺术评论家约翰·拉塞尔的观点来看，“色彩的解放完成于1890年到1905年之间”。他认为，“色彩的力量在野兽派画中找到它最强烈的最不模棱两可的表现形式”。当然，并不只是野兽派的绘画，也不仅仅是后印象派的塞尚、梵高、高更他们的作品，包括表现派、纳比派以及抽象主义绘画在内的各种现代和当代绘画中，色彩的表现力越来越成为画家们关注的重点。

油画风景写生, 对学生的构图能力、把握画面色彩的色调关系、造型的提炼、素材的搜集、熟悉画面的肌理与用笔以及创作能力的培养, 有着重要的意义。由于室外光线的千变万化, 就要求写生必须在短时间内完成, 因此作画必须做到胸有成竹, 言简意赅, 不容反复修改, 所以油画风景写生是最能体现艺术家综合修养的表达方式, 自然它的生动、凝炼也就成为一种特征。

在具体教学过程中, 每位教师都有自己的个性与主张, 同时会深刻影响自己的学生, 根据这些年的风景写生体会, 总结一下风景写生教学实践还是有必要的。

一、 油画风景写生的主要特征

油画, 自从15世纪尼德兰的凡·艾克兄弟改进并完善了用油溶解和调配颜料作画的技术, 使之成为西洋绘画的主要画种, 至今已经在全世界风行了几百年。

20世纪初, 一批中国留洋学生把握了它的精髓, 把它引进国内, 使之与原有的传统水墨画等互补共存。由于油画使用材料和工具较为独特, 其表现视觉美感的能力也有独特之处。可以说, 厚重、光泽、沉着、肌理、斑斓等特征, 正是体现了油画独特艺术魅力的主要特征。

1. 厚重

厚重是油画颜料质地浑厚、色彩浓重的表现。只有厚重才能体现油画颜料的质感, 保持颜料之间的独立性, 不至于使颜料变灰变脏。油画以质地粗糙的亚麻布或者厚硬的纸张为载体, 可以承受高浓度油质颜料的层次添加、反复堆积。厚重是油画富有超强表现力的重要关键。

2. 光泽

当下的油画画面光泽追求亚光的效果, 我在写生的时候只用松节油进行颜料的稀释, 不用调色油, 这样可以避免画面上出现的“贼光”, 使画面看上去非常整洁。传统的油画光泽有两种表现: 一是使用本身是油质颜料或再调油作画, 使画面反射出光泽, 或者在作品完成后再涂上一层发光油, 使画面显得明丽而有光彩; 二是利用油画颜料的可厚可薄和色彩的对比反差, 使有关物体如金属制品、玻璃器皿等的光泽感如实表现出来。油画对光泽的表现, 是其他任何画种都难以达到的。

3. 沉着

沉着的画面是油画的优势, 油画颜料拥有众多的深沉的颜色, 可以直接使用。沉着是与厚重相联系的, 是指色彩浓郁, 画面庄重朴素; 适宜于表现内涵深沉的景物, 从而给人一种醇厚的永恒感。相比于水彩、粉画、国画, 油画在沉着方面具有更强的表现力度。

4. 肌理

肌理在此是指画面表层所呈现的不同笔触和各种纹理。由于油画颜料可塑性强, 作画时一笔一刀地堆砌上去, 画面表层就形成斑斑刀痕与笔触; 又因为油画画布有其粗细不同的纹路, 在采用薄涂法、干擦法和用刀刮削等方法时, 布的纹理也就自然地露了出来。油画的肌理效果, 实质上是人的触觉感知转换于画面上形成的视觉心理的体验。

5. 斑斓

斑斓是指油画的色彩丰富性。这是因为油画颜料种类的众多及较好的稳定性和使用油质媒介技术的特殊性, 有利于使画面色彩产生诸多的变化, 尤其是经19世纪后半叶法国印象派画家从光学角度对色彩研究的发现、创新和发展, 使得油画色彩的多变性和丰富性更加显著。

二、 油画风景写生教学中的构图

在教学中取景构图是一幅作品成功的前提。当风景映入眼帘是包罗万象的，蓝天、白云、远山、湖泊、河流、村庄、房舍、田野、土地、动物、人物、树木、植物……不一而足，如此多的内容如何容纳到一幅小小的画布上呢？这就需要我们的概括、取舍与恰当的构图。一张风景画的写生通常是这样一个过程：观察—构思—构图—表现。其中构图这个环节是对构思的体现，同时又是表现的基础。中国画俗称构图为章法，具体做起来称为经营位置。那么经营哪些东西的位置呢？又怎样去经营呢？达到怎样的经营目的呢？这些便构成了构图的基本内容。

先来看看经营哪些东西。把画面上繁杂的绘画语言概括起来只有两个元素：形状和色彩。对形状来说是点、线、面这些最基本的要素被经营调配。其中写实的绘画语言虽然让观众陷入立体的幻觉不能自拔，但在构图经营中，仍然是以点、线、面的形式参与其中。对色彩来说它是以其色相、色性、明度和纯度的差异为表现因素进入构图的。由于各种色彩的色值不同，同样一个形状的不同色彩会产生不同的视觉强度。因此平衡协调这些色彩的各种力量，是构图中经营色彩的基本内容。另外，色彩的视觉效应往往跟心理联想效应联系在一起而在构图中起作用。比如红、黄系的颜色使我们联想到火光、太阳，所以这类颜色我们称暖色，它往往能够渲染热烈的主题；而对于蓝色系我们通常把它和大海、天空联想在一起，所以称为冷色，通常能够表现沉静的主题等等。色彩的联想是复杂的，所以象征的作用不可能是绝对的，只能因人而异。马蒂斯说：“如果线条是诉诸于心灵的，色彩是诉诸于感觉的，那你就应该先画线条。等到心灵得到磨练以后它才能将色彩引向一条合乎理性的道路。”这对于我们理解形状和色彩的关系是很好的启示。画面上色彩是依靠形状而存在的，所以在构图经营中，应该偏重于对形状的经营。

再来看看经营的目的。我们上面所说的形状和色彩两类形式元素都是一些零碎的部件。一张作品的最终结果不是这些个别的部件，而是一个由这些部件组成的有机整体。比如我们欣赏一个美丽的形象时会发现，她的全部神韵出自协调的有机的整体，而不是某一个局部的器官。某人嘴巴好看，某人眼睛或者鼻子好看，这些局部的好看都不能使之成为美人。对一张画来说，美也同样存在于整体的联系中，经营一旦达到了整体的和谐也就产生了作品的形式生命，作品的全部精神内涵便赖以传达出来。

最后我们来看看怎样经营。我们已经知道了经营的对象和目的，现在所做的，就是怎样将形状和色彩组合成一个有机的整体。这个整体并不等于部分的简单相加。比如我们都喜欢大自然的风光，旅游观光成为一件惬意的事，在旅途中我们欣赏了一幅幅美丽而真实的风景画。可是我们细想起来构成大自然风光的不过是水、石、草、木而已，然而这些东西在我们生活的身边随时可见可摸，但为何我们得不到观光的体验呢？也就是感觉不到它们的美呢？因为它们缺乏整体的组合。而这种整体的组合是在广阔的空间里展开的，它富有无数的变化，或广阔无际，或蜿蜒通幽，或起伏跌宕，或平坦静谧。它又富有理性的秩序，或点或线在一定距离上组成节奏，或面或体在一定空间中形成韵律，合奏出了视觉上的乐章。看来有秩序和变化的组合是构成风景画之美的必要条件。正如狄德罗所说：美在于关系。所以画面的构图经营是从形状构成的关系出发的。至此，我们可以给风景构图试拟一个稍为完整的定义：构图就是将形状和色彩两类形式元素在画面上依据一定的秩序加以调配和组合，使之成为一个协调的整体形式，以展示作品的精神内涵。

风景写生看景很重要，大自然的美往往不一定就是绘画之美，这就需要人为地移花接木，移一棵树，挪一座房，开一条路，凿一条河等等，一切为了画面的需要。学生在实践中经常会拎着画具，东瞧西看，左冲右突，想要找到一处视角、构图、光影、色彩都完美的构图，但最终却是失望之极。常听到有人讲，“这个角度没法画”，“这个画面太平淡了”，“这处风景我没感受，缺少画它的冲动”……总之，客观物象对自己的创作缺少吸引力，或者在长时间的选景中难以定夺。

实际上,风景写生绝不是风景简单的再现,而是升华,是将看似平常的景物通过艺术家的创造把景物独特的美感挖掘出来,呈现在观众面前。一幅好的风景写生关系往往是简单的,是把繁杂的景物提炼成简洁的色块,形成有节奏、韵律的画面,而不是面面俱到的大杂烩。莫奈对此有着精辟的见解,“当你出去画画时,要设法忘掉你面前的物体,一棵树、一片田野……只是想,这是一小块蓝色,这是一长条粉红色,这是一条黄色,然后准确地画下你所观察到的颜色和形状,直到它达到你最初的印象为止。”

构图一般分为三部分:远景、中景、近景。再复杂的风景也要尽量归纳到这三个层次中,这样,画面的层次感就比较清晰。面对复杂的自然景物,去画什么,表现什么,这就面临着一个选景的问题。一幅风景画不可能将见到的所有景物都纳入画面,这就要学会取景和构图,还要学会从生活中发现美的事物,并培养画面组织和处理能力。

首先应建立画面的趣味中心。作为一幅画,不论是静物、风景还是人物,都要有一个主体,应把主体安排在画面中心位置,构图时首先将景物分为近、中、远三个层次。一般主体物放在中景,近景起着引导观画者进入趣味中心的作用,远景起着增加画面深度的作用。

其次确定视平线的高低。取景时,作者视点的高低对构图很有关系。如一组建筑物或一组山峦,从上面俯瞰,或从下面仰视,会有完全不同的感觉。如采用俯视构成画面,地平线将会在画面的上半部分,这样画面构图饱满,很多具有装饰性的风景画都采用高视点的构图。如果想表现一组高大的景物可采取仰视或近距离观察,这样产生的构图有一种崇高感。为了选景构图方便,可用卡纸做一个取景框,或用手比划来代替取景框,帮助确定取景的角度和范围,把最理想的景物安排在画面上。构图的主要作用是突出主体,形成视觉中心,明确表达作画者的表现意念和情感。不同的画面内容要用不同的构图形式来处理,如有的构图饱满、庄重,有的构图活泼、生动,有的表现开阔、深远。再如景物的疏与密、聚与散、虚与实、静与动等关系的处理,也都是围绕着作者的意念和情感来组织安排画面的,只要是能将作画者的意图准确地展示给观众就是一幅成功的构图。

油画风景写生教学中构图的形式感有以下几种:

1. 画面的节奏感

远景、中景、近景,从结构的宽窄面积加以区分,一般远景较窄,近景较宽,这也符合近大远小的规律。从表现内容上有意识地把景物处理得高低错落有致,无论是地平线还是山路,还是景物的排布都要有几条有韵律的线条,使景物始终围绕着这几条动线移动,从而产生像音乐一样的节奏美感。

2. 画面的平衡感

一幅好的风景写生,它的画面要有一种视觉的平衡,主要靠景物的左右分量的比重来实现。比如左面有房子,右面必然有树来呼应,左面有一组树,右面必然有几棵孤树与之呼应。远山、近地的横线布局,必然有中景的竖线(如树木、人物、电线杆)等结构来平衡。大面积平涂的景物必然有小面积密集的石块来平衡。

3. 画面的对比

主要是面积的对比和结构形状的对比,比如粗细、方圆、曲直、轻重等等。天空与地面是第一对比关系,景物的前后关系对比是画面生动的关键,空与满的对比是画面趣味的保障,构图的密集与疏散则是风景写生完整与否的前提。

风景写生的构图决定着风景写生的成败,很多人把风景写生归纳为构图、色彩、技巧的练习。实则不然,再小的一幅写生画面,都不应该轻视,简单地摆几块颜色,就认为是抓住了风景的一种感受,实际上是自欺欺人,长久下去,写生永远只是肤浅和缺乏深度的代名词。真正的写生完全就是创造,面对生动的大自然绝不是简单的再现,否则拍一张风光照片岂不更加方便与真实?真正的风景写生在于似与不似之

间，恰恰是“对景不画景”，画的是心中的构图。大自然只是一个材料库，画面的组织，需要画家主观的取舍利用。这样，每次的对景写生都是一次升华，都是超越常人感受的一次创作，也许这样才是风景写生的真谛。

三、 油画风景写生教学中的色彩与基调

面对五彩缤纷的自然，我们会有一种茫然不知所措之感，对调色盘上的几种颜色显得力不从心，这就需要大胆的提炼与概括。有些学生有一套自己的用色理论，不论什么光线、什么风景都是同一色调，或者晴天画成阴天，南方画成北方，具象画成抽象，自诩为主观感受、个人面貌。有些学生则看一眼画一笔，每个细节、每块颜色都照搬自然，画得像明信片一般，以上都是一种极端，失去了对景写生的意义。风景写生，画的就是色彩的提炼与概括，把复杂的自然色彩归纳成单纯强烈的色彩关系，既不失客观景物的印象，又脱离自然而自成体系，这样才称其为好的艺术作品。

1. 油画风景写生的光色特点

(1) 光源的双重性。室外主要的光源是强烈的阳光，除阳光的直射外，还有散射光，即来自四面八方的天光的散射。太阳光来自某个方向、某个角度，而天光则是多方位的散射光，这种光不仅有一定强度，而且有着明显的色相，即天空的蓝色，因而所有的景物都被这两种色光所影响。在调色时，景物亮部就要加进阳光的颜色，而投影的色彩不受阳光的影响，几乎是天光色的直接反射，画暗影要用偏冷的颜色来画。在观察自然的色彩时不能只看到景物的固有色，而应看到光线色彩对固有色的影响，有时强烈的光源色甚至可以改变景物的固有色。

(2) 空气对景物的影响。由于光照和地面各种景物的反射光都比较强，色光之间的相互影响比较大，容易形成一个基本色调。自然景物复杂，连绵不断。为了便于表现，一般将景物分为近景、中景、远景三部分，每一层的景物都带有一种色调，并带上某种色彩倾向。近、中景色彩对比强烈，远景一般偏冷偏灰，纯度对比都要弱，这是由于空气中存在水气和尘埃造成的。

(3) 色调的多变性。在室外由于阳光不断地移动，光照的角度也在不断地变动，其色调也在不断地改变，这就要求我们在画室外色彩写生时不断地去适应这种多变的特点，按照色光变化的基本规律去进行再创造。准确而迅速地把握整幅画面的色调是一幅风景写生能否画好的关键所在。因此在面对所画景物时要先进行分析，形成一个构想，然后再动手去画，如果心中无数，作画时看一眼画一笔是无法把握对象色调变化的。由于光色的多变性，在平时的练习中就应该着重培养把握色调的能力。在平时可以多画一些小幅的风景，即小色稿，将天空、地面、景物用几个色块表现出来即可，通过这种练习可以锻炼把握整幅画面色调的能力，如没有条件到室外写生，也可选择一些风景照片来练习作画，但这代替不了室外写生。

油画色彩极具主观性，它是经过画家对自然色彩有意识地概括、提炼、加工后的理想化色彩。它除了研究色彩的感和象征意义以外，着力于研究固有色的色相、明度和纯度之间的调和与对比规律，主要采用并置的表现手法。

油画色彩的调和，指通过两个或两个以上的色的组合而产生的均衡、协调、统一的色彩效果。从美学的角度讲，调和即是形式的“多样统一”。在类似色中，调和是较为明显的，而在对比色中，调和则是平衡对比色之间的矛盾对立，使之趋于统一。总之，调和是为了增强色彩的和谐美感。正如法国物理化学家威廉·奥斯特瓦尔德在《色彩入门》一书中所说的：“使人愉快的色彩组合，我们就称之为和谐。”

2. 油画风景写生的色调调和基本规律

(1) 同类色调和。这是最富有统一感的色彩调和,因为这种调和是统一于同一色相中的,只是有深浅不同的差别,以及在表现层次和虚实上所存在的明度和纯度的不同变化。同类色调和的缺点是显得单调而缺少丰富性,也显得宁静而缺少动感。弥补的办法是通过调整冷暖关系去增强变化。

(2) 近似色调和。这也是一种统一感很强的色彩调和,因为它是统一于近似色和邻近色的调和之中,只是在明度、纯度上有所变化,较之同类色调和来说,虽然加强了丰富性,但仍容易显得较单调,缺少丰富的变化。弥补的办法可采用调整其面积的对比变化,来增强丰富性。

(3) 同一调和。为了减弱对比色之间的对立,增强统一感,在互相对比色中,各自加进同一色素,如加进黑、白或其他色。这种方法就叫做同一调和。这样,既保持了原有的对比变化,又可通过平衡而达到和谐统一。

(4) 秩序调和。这种方法与同一调和的手法一样,是通过渐变、等差、和谐有秩序的调和处理,使极不调和的对比色产生出两组色相序列,再有序地加进这两种极不调和的对比色之中,从而达到统一和谐。

(5) 面积调和。根据需要,有意识地将各对比色之间的面积进行增减调整,使之均衡。如黄和紫的对比,采取增加黄色面积,或减少紫色面积的处理手法,以造成统一和谐。

(6) 分割调和。这种手法与面积调和有一定联系,只不过是采用黑、白、灰三色(根据需要,可只用一种、两种,或全用)将对比色进行分割处理,借以达到统一调和的目的。

3. 油画风景写生的色彩对比特点

油画色彩的对比,即是指两种色相比较所产生的差异效果。油画色彩的对比主要有以下七种类型:

(1) 色相对比。这是一种最简单的色彩对比,其效果会给人一种原始的、热烈的、生气勃勃的、坚定有力的视觉感受。在十二色相环中,三原色红、黄、蓝的对比是极端的色相对比。三间色橙、绿、紫的对比则相对要弱一些,而以色环直径相对的复色黄橙、红紫、蓝绿、红橙、蓝紫、黄绿的对比就更弱。

(2) 明度对比。明度对比是其它色彩对比的基础,不同明度的对比给人的视觉感受是不同的。色彩的明度对比越强,则光感越强,形象的清晰度也就越高;色彩的明度对比越弱,则光感越弱,形象的清晰度也就越低。如果色彩的明度对比过分强烈,就容易使画面显得生硬、单调。因此,明度的对比,应根据画面需要加以选择。

(3) 纯度对比。纯度对比包括高纯度色与低纯度色的对比,以及纯色与纯色的对比和灰色与灰色的对比。纯度对比越强,色彩的对比效果越鲜艳、生动、活泼。纯度对比越弱,色彩的对比效果越灰暗、模糊和缺少生气。纯度的对比应注意防止对比过度或对比过弱,否则,将容易使画面的色彩显得生硬、杂乱、脏、灰、暗、沉闷等等。所以,必须掌握适当。

(4) 补色对比。所谓补色,是指两色调合后产生中性灰黑色,那么这两种色即是我们所说的互补色。我们可以从十二色环中看到,每一种特定的色调通过圆环的直径遥相对应的即是这种色的补色,如红—绿、黄—紫、蓝—橙。红、绿两色既是饱和色,又是互补色,两者有着相同的明度。黄、紫既是补色对比,也是极度的明暗对比。蓝、橙既是补色对比,又是冷暖的极度对比。

(5) 冷暖对比。如前所说,蓝、橙是冷暖的极度对比。因此,最冷的色是蓝色,最暖的色是橙色。蓝、蓝绿、蓝紫等属于冷色系列,红、黄、橙等属于暖色系列。在冷暖范畴中,黑、白、灰、绿、紫属于中性色。但必须注意,冷暖是相对的,即在暖色系列中或在冷色系列中以及在同类色中,也都存在着相对的冷暖对比关系。

(6) 同时对比。当人们的视觉感受任何一种特定的色彩时,眼睛便会同时要求它的补色作为视觉平

衡。如在一大块黄色旁边放一块灰色，那这块灰色就会在视觉上呈现出紫灰色的感觉。除了这种灰色与强烈色彩的同时对比外，在两种并非准确的互补色之间，两种色都会各自将对方推向自己的补色，这种色变现象也是同时对比。

(7) 面积对比。这是一种色量比例的对比，即在由色块组成的色域，多与少、大与小之间通过对比达到平衡。在面积对比中，明度色面积对于纯度色面积的平衡起决定作用。如果将纯度色面积放在中等明度的中性灰色背景上加以比较，就会发现以下几种纯度色的明度是不同的。德国大诗人、色彩学家歌德曾经对此进行实验，测定以下六种纯色的明度比例数字是：

黄：橙：红：紫：蓝：绿=9：8：6：3：4：6

通过以上数据，我们可以看出互补色的平衡比例是：黄色是紫色的三倍，橙色是蓝色的二倍，红色与绿色是等量的。那么，互补色的面积对比，可依据以下比例，达到色域的相对和谐：

黄：紫=1/4：3/4 橙：蓝=1/3：2/3 红：绿=1/2：1/2

同时，也得出三原色、三间色的面积对比的和谐色域为：

黄：红：蓝=3：6：8 橙：紫：绿=4：9：6

还可推出原色同间色的面积对比的和谐色域为：

黄：橙=3：4 黄：紫=3：9 黄：绿=3：6

红：橙=6：4 红：紫=6：9 红：绿=6：6

蓝：橙=8：4 蓝：紫=8：9 蓝：绿=8：6

以上并非所有色彩面积对比的和谐数据，其他色彩也是按一定比例分布。在实际创作中，画家没有必要生搬硬套上述数据来实现画面形式美的需要，充分发挥主体的艺术创造力，才能实现色彩在画面中的主导作用，发挥色彩美感。

4. 油画颜料色彩的特点

(1) 蓝

钴蓝

钴蓝是1802年从芒硝中发现的，现在也还是最重要的钴系列的颜料。钴蓝作为绘画颜料是于1840年在荷兰开始使用之后普及的。在法国，则是到了安格尔60岁、德拉克洛瓦42岁时才开始广泛使用。它对19世纪后期的画家做出了贡献。在此之前，15世纪左右的画家们所使用的是叫做德国蓝的油画颜料。

钴蓝不论光泽还是混色都非常稳定。如果用油搅拌，就变成不太艳的蓝，同时被覆力也变弱了。相反，如果加入白色就形成蓝色味的效果。即使在人工光源下，也看不出色味有什么变化，只是蓝色味变得稍深。另外，由于钴蓝非常牢固而且不变色，所以在陶器上也作为釉药使用，相当于蓝色釉药。群青是根据法国化学家基梅厄发明的制作方法，烧制(即焙烧)而成的。成分的组成、结构与天然的没多大区别。天然群青的成分是次等宝石和青金石，较干燥，根据酸度产生变化，但极为坚固牢实。因为在人工光源下群青的色相有变化，所以群青在自然光和人工光源下的色相不一样。群青有深色和浅色的。

同类色有：天蓝，普鲁士蓝。

(2) 红

① 朱红

朱红的成分为硫化汞，着色力极强，被覆力强而不透明。朱红是具有微妙反应的最美的红，为多数画家所使用。但遗憾的是，被光线照射后，即使用银白来混色也会产生黑变。天然的朱红为辰砂(朱砂)，也被作为釉药而使用。

在很久以前，希腊人和罗马人就知道并且使用了辰砂。这种朱红在庞贝和罗马的壁画上随处可见。朱

红尽管是鲜艳的，但时间久了就会褪色，这是因为其含有若干种镉类物质的原因。中世纪的画家们利用树脂类的清漆，将朱红与其他的绘画颜料隔离开使用。

② 镉红

镉红的主要成分为硒、硫化镉。镉类绘画颜料里的黄色是1817年发现的，红色大约比它晚90年左右才被商品化。从塞尚、罗托列克、毕萨罗、高更、梵高等画家的生存年代来看，可以说他们都没能赶得上使用镉红。这是一种较新的颜料，但是它已经出现在勃纳尔、德朗、马蒂斯、雷米埃等画家的调色板上了。由于制造工艺的调节作用，可以制造出从红橙到红紫等有浓淡变化的色相来。它们都有各自的名称。虽然镉红是无毒的颜料，但是所含的硒是有害的。所有画家都认为镉红在纯粹的状态下是绝对不变色的。即使同镉红混色的是铅化合物(银白、铬黄等)，也不会变色。但是镉红遇到游离硫黄(群青、朱红等)就会引起变色，而与普鲁士蓝混合会污染色相。

同类色有：深红（玫瑰红），镉红，橙镉红，紫法国朱红，中国朱红。

（3）黄

① 柠檬黄

柠檬黄的主要成分为铬酸亚铅。它没有干燥性、耐久性和不变色性，并且被覆力不大，着色力弱。但是从透明度来说，它是半透明的。梵高、勃纳尔都用它来强化绿色。为什么要起用这种绘画颜料呢？因为在自然风景或其他物象之中，淡绿色大多只能被明亮的黄色支配。钡黄、锑黄、锌黄全都被作为柠檬黄在市场上出售，使用时要慎重。

② 黄赭

黄赭的主要成分为天然氧化铁，极其坚固牢实，掺和颜料时，只要大量地吸收油就是质量好的黄赭颜料，几乎不变色。它是世界上从最古老的时代起就使用的绘画颜料之一。因为在画店里是最便宜的，所以几乎人人都拥有它。尽管黄赭是很普通的颜料，但可以放心地使用。这类颜料虽然色相相同，但因为土质是多种多样的，所以一般作为绘画颜料时，应该以采用大致相符合的几种色相，经过混合、调和，达到使用的标准。黄赭在日本的风情画里也是不可缺少的颜色。

同类色有：氧化铁黄，氧化铁橙，淡镉黄，深镉黄，淡铬黄，深铬黄。

（4）绿

① 青绿

青绿的主要成分为含水氧化铬。它富有干燥性、耐久性，是最鲜艳的绿色中的一种，谁都可以放心使用。1838年由法国的颜料厂商制造出来，在德拉克洛瓦的调色板上被作为昂贵的颜料而使用。它是用于代替翠绿而出现的颜料，名称经常和翠绿混同。

② 翠绿

翠绿的主要成分为乙酰亚砷铜。仿造品不能代替它的色味，代用品氧化钡绿或青绿和锑黄的混合物等等也都如此。但是翠绿完全不能进行混色。由于它和硫化盐是不共戴天的敌人，所以一定不要忘记在作品完成后立即涂上光油。如果把葡萄酒的酒糟堆放在铜板上，那么反复多次所制造出的铜绿则是最贵重的。

③ 铬绿

铬绿是用干法或湿法将普鲁士蓝和铬黄合制而成的，有五种明度差的颜料。铬绿具有忠实于色彩的自然印象的好处，适于风景画。就这种意义来说，这种颜料有存在的价值。但不应该对其过于推荐，因为它不能较多地组成好的色彩。

同类色有：氧化铬绿，淡铬绿，深铬绿。

（5）棕

① 深褐

深褐的主要成分是含水氧化铁。它是富铁黄土烧成的颜料，富铁黄土是特殊的黄赭色。在搅拌颜料时，由于赭色类和煤焦油类大量吸收搅拌油，所以往往破坏了颜料的优良性和不变色性。

② 氧化铁棕

氧化铁棕的主要成分为人造氧化铁。首先应当知道这种颜料是人工赭色。氧化铁黄是氧化铁类的基色，对其加热的程度不同，可以获得浓度不同的橙、红、褐、紫色。这种颜料对日光有极端的耐久性，也不会变色。但是，与天然产的铁类黄赭色或红色系颜料相比，氧化铁棕没有什么优越性，只可算是天然氧化铁的代用品。尽管这种颜料有不足之处，可由于其具有整齐和规则排列的色相，因而也就能够发挥出用于风景画现场绘制的特有的效能。尤其是在画秋天、冬天，以及傍晚的景色时，更能显示力量。氧化铁棕即为马尔斯棕。

同类色有：浅红，深褐，生赭。

(6) 紫

① 浅钴紫

浅钴紫的主要成分为磷酸钴，容易干燥，对日光有耐久性，不变色。它是勃纳尔喜爱用的一种颜料，而马蒂斯常用的紫色是用磷酸钴制造的深钴紫。但是，这种浅钴紫有吸收空气中的潮气后变红的性质。由于它忌讳铅和铁分子，所以一定要避免与银白颜料混合，以及用铁制的油画刀等进行展色。不论浅钴紫或深钴紫，如果用土类颜料，即赭石、浅红、红色石灰土、氧化铁紫罗兰色、棕土、生钴等等，或者普鲁士蓝、银白、翠绿进行混色，色味就会消失。由于这种颜料是砷化合物，所以对人体有害。

② 深钴紫 矿物紫

矿物紫颜料的组成是磷酸锰，从天然土中制造的。它和油在一起干燥快，是价廉的颜料。要注意锰盐具有毒性。这种颜料，1868年由纽伦堡的拉伊·卡乌夫制造出来，因此也称之为纽伦堡紫。当年本来应该为印象派的画家们所使用，但并没怎么在他们的调色板上出现，也许是因为对这种颜料还没有什么评价。矿物性的颜料，广义地讲，也包含着土或黏土那样复杂的混合物，以及不同矿物质的集合。严谨地讲，是具有一定化学特性的矿石类。从蓝铜矿、石黄、青金石中提炼的颜料就是例子。

同类色有：氧化铁紫。

(7) 黑

象牙黑

象牙黑是动物性的颜料，其组成是炭素和灰粉，差不多都是磷酸钙。从前，是把象牙碎片放入密封的炉子，再隔断了空气烧制而成。这就是象牙黑的来历。现在，是将除去了脂肪和胶质的动物骨头烧制成骨炭，然后，去掉骨炭的不纯物之后才进行使用。由于这种颜料的颗粒粗大，所以被覆力、着色力较弱。与其他颜料比较，其色相带有红色味。但是对于色味的深度来讲，底子染上了朱色的黑却成为一种含蓄的黑。黑的绘画颜料的红色味也发挥着与此相似的效果。这就是象牙黑被广泛利用的原因。

同类色有：煤黑。

(8) 白

锌白

锌白是由氧化亚铅组成的颜料。锌白与铅白同等重要，但在历史上出现较晚，是1884年制造出来的。安格尔和德拉克洛瓦在晚年时都用上了这种颜料。它与硫化物混合不会变色，可以放心使用。但是，其黏着力比铅白差一些。由于使用时会产生龟裂，所以最好避免用它涂底色。锌白也指一氧化锌。锌白覆盖力差，干燥速度快。钛白覆盖力强，干燥速度则慢。

同类色有：铅白，钛白。