



郭绍纲著

郭绍纲

油画基础教学

湖南美术出版社

郭绍纲

油画基础教学

郭绍纲 著

湖南美术出版社

Oil Painting Basic Teaching of

Guo Shaogang

Hunan Fine Arts Publishing House



策 划：徐中敏 吴海恩
审 稿：徐中敏
特约编辑：徐 佳
装帧设计：徐 佳

图书在版编目 (CIP) 数据

郭绍纲油画基础教学 / 郭绍纲著. — 长沙: 湖南美术出版社, 2004

I. 郭... II. 郭... III. 油画—技法 (美术)
IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 074598 号

郭绍纲油画基础教学

著 者：郭绍纲
责任编辑：吴海恩 彭 英
责任校对：彭 进
出版发行：湖南美术出版社
(长沙市雨花区火焰开发区4片)
经 销：湖南省新华书店
印 刷：深圳华新彩印制版有限公司
开 本：889 × 1194 1/16
印 张：5
版 次：2004年11月第1版
2004年11月第1次印刷
印 数：1—5000册
书 号：ISBN 7-5356-2134-1/J·1992
定 价：30.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-4787105 邮 编：410016

网 址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。

前言

“亲近自然、深入生活”是艺术创作的优良传统。

我热衷于现实的风光写生，以“拥抱”大自然为乐。在景观的寻觅中，时因发现美的景点而激动，如不能及时去画，总有难以释怀之感。我总要求自己成为全天候的画家。无论阴晴、朝暮、雨雪，都视为艺术表现自然美的机遇，不能轻易错过。在现场选好最佳角度，是坐着画，还是站着画，完全以表现意境为出发点。在可坐可站的情况下，宁肯选择站立作画。因为站着画，挥写、进退自如，便于施展“拳脚”，抒发情感，有利于掌握色彩对比的远观效果。

油画写生永远不能为彩色摄影所取代，就在于绘画作品饱含诗情画意的艺术表现力要高于机械的感光取影，因为写生必然要发挥作者的主观能动性，有感触、有重点地选择与表现。因画家的见识、兴致的区别，个性、风格便由此逐渐形成，并会得到健康的发展。写生与画照片不同之处在于：前者是从现实的空间物象中自由采撷，可以提炼、概括物象与景观的精华；后者则为平面的传移摹写，限制了观察的深入和创造力的发挥，难以获得生动而微妙的色彩关系和笔法语言的张力。

大自然的魅力无穷，我坚持风景写生多年，享受到的它的恩惠是多方面的。这些作品可作为见证。希望广大读者都能分享我的劳动收获和幸福，明眼的读者会从中发现我作画的情感和心境，如能提出宝贵意见，显然会推动我在艺途中的进步致远。

郭绍纲



郭绍纲

油画基础教学

目 录

第一章 油画的基本因素 4

一 素描

二 色彩

三 构图

第二章 油画的技巧与技法 12

一 技巧与技法的关系

二 油画的传统技法

三 油画的笔法

四 油画的刀法

五 油画的肌理

第三章 油画的基本功 19

- 一 油画写生的目的
- 二 写生的观察方法问题
- 三 写生中的构图
- 四 写生作业的基本步骤
- 五 静物写生
- 六 景物写生
- 七 人物写生
- 八 临摹的意义和目的

第四章 油画创作 65

- 一 生活是艺术的源泉
- 二 艺术形象是创作的核心
- 三 油画作品的内容与形式
- 四 油画创作的构思与构图
- 五 从两幅作品看创作劳动
- 六 人物模特在创作中的作用
- 七 摄影在创作中的运用

第五章 中国式的油画教学体系的建设与完善 74

- 一 弘扬民族文化精神
- 二 油画教学的本土化与地方色彩
- 三 油画教学研究与学科建设

第一章 油画的基本因素

一、素描

(一)素描的意义

人类最早的绘画是用素描完成的。历代的艺术家都重视素描基础的训练。米开朗基罗(1475—1564)认为:素描功夫的深浅,对一个画家的成败有直接的影响。瓦萨里(1511—1574)是一位艺术家和理论家,他发挥了米开朗基罗的思想,说素描是一切造型艺术的基础。随后几百年来,美术家们都以自己的切身体会,强调了素描在艺术创作中的作用。

当我们面对着历史上的油画名作时,都要赞叹画家们以精湛的技巧创造出的完美艺术形象,我们也就产生了对画家的艺术生平的兴趣。画家的传记和他们的作品,使我们看到了他们为创造艺术形象而付出的辛勤劳动。我们从伦勃朗的素描中,可以看到一种雄浑的魄力和深邃的魅力,这种魄力和魅力同样也反映在他的油画艺术中。米勒的油画和他的素描一样,充满了质朴的农村生活气息,《拾穗》、《晚钟》里的人物造型具有雕塑般的整体性与稳定性,可见他素描基础的坚固。

赛洛夫的素描以精美、细致、优雅见称。这些特点都显现在他的肖像画里,尤其是大量的妇女肖像,都可以见到作者的“工笔”与“意笔”相结合的素描功力。

甚至连野兽派的代表画家马蒂斯,在他生活的晚年还曾说过:“我相信通过素描学画是重要的。如果说素描是属于精神王国的,那么色彩是属于感觉王国的,你首先得画到把精神培育出来,才能引导色彩走上精神的道路。”

在现实生活中,由于对素描这一概念未能统一,对于它的功能认识也有不同。一般来说,我们将通过线条、明暗、块面等形式表达在纸上的单色造型,称为素描。在单色的造型中,画者放弃了物体的多色性,便于我们眼睛的接受,加上工具的单纯简便,也就比较容易掌握。素描作为一种艺术语言,有它本身的方法、规则。我们看到的现实世界的三度空间,可以借助透视,即物象在绘画造型时的体积收缩,而搬上画面。也就是说,画面上的体积及形体的特点,全靠绘画时对结构的理解与明暗的表达。自文艺复兴以来,许多画家以自己的热情钻研造型规律,大大丰富了素描的语言。

我们评价绘画造型中的素描,不只是着眼于物象造型的方法、正确性、肖似,而首先是它的表现力。我们练习素描基本功,不仅仅是解决方法、手段问题,而且也要解决绘画的目的问题,如构图的气韵生动,形象的明确性和深刻性,作品的完整性等。此外,画家劳动态度的严肃性,毅力,敏锐、整体、深刻的观察力,审美情操的高尚,风格的形成和发展都要在美术入门的素描练习中奠定相应的基础。素描基本功不仅是学生阶段的练习课目,对于一个画家这也是持之以恒的素养。德拉克洛瓦成为杰出的色彩大师后,仍坚持每天画一两小时的素描。他还主张:“甚至连最伟大的艺术家也要用一生来学素描。”可见,德拉克洛瓦认识到,素描是油画特殊美的源泉,油画家技巧的见证。

大师们的艺术经验带来的是确定个人技巧、风格的不重复的素描特点，排除了程式化、表面性和偶然性。正确的素描观点为画家的手法开辟了广阔而深远的创作前景，而绘画的风格及与它相联系的手法是以画家的世界观和想像力相结合这一特定的方式产生的。素描与艺术形象是不可分割的，它的所有因素都是富有内容的。

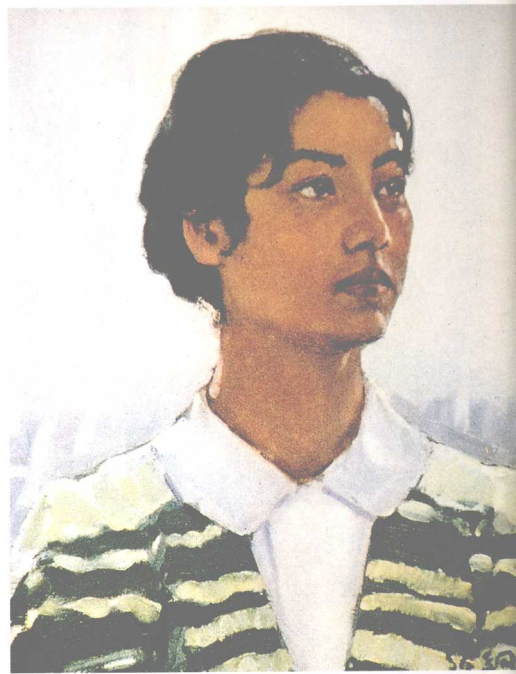
（二）轮廓与造型

轮廓在素描中有重要的地位，它不仅体现作者对形体的理解，同时也反映作者的艺术见解。我们从伦勃朗的油画中可以看到他把轮廓与明暗调子以自己的方式结合起来，他把许多东西置于阴影中，以集中概括的手法，突出某些重点部分和细节，形成他独具的一种隐现起伏的节奏感。德拉克洛瓦曾在日记中写道：“在绘画上首先最重要的东西就是轮廓。只要轮廓在，别的尽管忽略，一幅画也是看得过去的。在这一点上，我得比其他什么都要当心，要时常想到这一点，作画时也总是应当这样来开始。”我们从德拉克洛瓦的一系列作品中可对照他的见解。其实在历史上许多杰出的美术家都注意到轮廓的重要意义。如意大利文艺复兴时期的许多画家，德国的丢勒、荷尔拜因等都是如此。轮廓是造型之根本，只是每个画家的见解不同，实践的结果也不同而已。轮廓是物体表面四周的躯壳，是实体与空间的界线。每一物体有它本身的轮廓，互不相同，要反映它本来的面目，就要准确地把握轮廓特征。油画和素描一样，自始至终都有轮廓任务。轮廓有内外之分，在重视外轮廓造型的同时，还必须重视内轮廓的探索。轮廓不能理解为作画开始阶段的物体位置和界线，或是一个大概的外廓线，而是研究形体特征的结果。所谓“造型艺术”的造型，及“造型练习”的造型功力，在很大程度上反映在物象轮廓的表现上。

（三）轮廓与运动

轮廓线不仅表现静止的形体特征，而且还要表现运动中的形体变化。表现人、动物、自然物象的运动，如同在空间中的时间真实地移动，这也是素描最富有表现性的功能。尽管绘画本身是不会动的，但要通过表现一刹那来完成物象运动的延续性，使人想像它的前后会是怎样的，如人物动态的情景和动向，多人物运动之间的关系，人物表情的运动和变化，动物的走动和飞翔，交通工具的行驶，水流的运动，旗帜的飘扬，草木的摆动，云彩的浮动等等。表现可能出现的运动既要求果断的捕捉能力，又要求周密的组织能力，这都是素描的功力所要求的。表现运动要从刹那间的状态来反映运动共同的本质，既要有真实的运动感，又要有适合造型艺术特点的稳定性，人们才会从容地审视和欣赏这幅作品。

除外表的运动，还有内在的运动。如人物内心的活动，内在的激动，植物内在的生命运动、长势。要表现内在的运动，就要求作者对事物有深刻的理解力和洞察力，要有广博的社会知识、科学知识，要有热爱生活的感情。人物的心理活动、精神世界，蕴于内而形于外，往往通过动态手势、表情流露出来。眼睛的开合，眼神的远近，鼻孔的张缩，嘴角的高低、上下之间的变化都是极其微妙的，但又是可以捕捉的。弗朗斯·哈尔斯所作的《吉卜赛女郎》，通过向左扭头、斜视的双眸及诱人的微笑，反映了姑娘无拘无束、热情的性格特点。而伦勃朗后期的一些老人像，不仅刻画入微，深入人心，而且好像打破了时间的局限，描述了老人的整个一生。



女大学生
42cm × 36cm
布本油画
1962



二、色彩

(一) 绘画中的色彩

认识与表现生活中的色彩现象是绘画艺术的基本要求。人们对色彩的认识也随着时代的前进而不断发展。物理学、色彩学等为研究色彩提供了科学的根据。人们由于民族、社会、风俗习惯、文化修养、个人爱好等方面的不同,对于色彩的认识与感觉也是不同的。因此画家在艺术实践中感觉色彩与运用色彩,更有其主观情感的支配作用。

色彩在自然界在生活中普遍存在。人类在社会发展中逐渐掌握、运用颜色表现色彩为自己服务,把色彩看成是绘画的基本要素。几百年的油画发展历史表明,画家们在色彩领域内的探索与发现取得了可观的成就。人们将乔尔乔内、提香、委罗内塞、鲁本斯、委拉斯贵兹、弗朗斯·哈尔斯、伦勃朗、凡·代克、德拉克洛瓦等以及后来的印象派画家称为色彩派画家不是偶然的,因为他们画色彩较之画素描更要来得精妙。

威尼斯画派的画家们赋予色彩很大的艺术意义。在他们的作品中,素描与色彩融会成一个整体,从而奠定了近几个世纪以来,直至今日的现实主义绘画色彩理论的基础。

色彩在绘画中必须服从于揭示主题的需要,否则就失去了自身存在的意义。

浪漫主义画家德拉克洛瓦把色彩理解为“如同物象造型思想表现的手段”。19世纪后半期,各种绘画流派都强调了色彩的表现意义,印象派画家更热衷于探索物象在各种不同的光线、时间和气氛的条件下色彩之变化,如莫奈等画家在调色板上驱除了黑色,提高自己画面的调子,提亮了油画中色彩的鲜明度,甚至用纯净的颜色作画。

大凡现实主义油画家都致力于色彩饱和的绘画,并真实地反映自然和社会生活。必须承认,每一位画家都有他创作才干的独特性,个人的视觉特点决定了对油画色彩见解的不同。对于色彩运用的个性表现,也是画家风格特点的组成部分。

(二) 色彩感觉的个性

在生活中常常用语言、文字来说明色彩,引起人们的感官反映。在绘画中色彩的表现是具体的,互不重复的。大家同画一个对象,一件衣服,所呈现的色彩关系,是因各人自己的感觉、趣味、爱好的不同而不同的。有的高明一些,有的蒙昧一些。其中高明的是表现了真实生动的色彩关系,有自己肯定的艺术见解。如果色彩关系还看不清、拿不准,这是能力的不足,而不是个性的反映。色感的准确性是没有任何绝对标准的。我们说的色彩真实、生动、响亮,都是相对而言的。不能企图在生活中找到一个绝对真实的标准。思想认识上的绝对化对任何实践都是有害的,对油画的色感训练也不例外。色感的个性价值是和画家的艺术成就成正比的。在油画色彩方面,做出杰出贡献的威尼斯画派代表人物提香善画辉煌的金色调,而另一位代表人物委罗内塞则以善画高贵的银色调而著称,故而有“提香的金,委罗内塞的银”之美誉。俄罗斯巡回展览画派的两位代表人物列宾和苏里柯夫的色感有明显的个性区别,前者偏暖,后者偏冷。但这也是从整体上相对而言的。列宾不仅能画出灼热阳光下的纤夫们(《伏尔加河上的纤夫》),也能画出阴冷的牢狱中的革命者(《拒绝忏悔》),这是两幅截然不同的作品。从色彩的处理上我们可看到一个画家创作境界的宽度。

(三) 色彩感觉的训练



马车
13cm × 17cm
纸板
1958

紫衫姑娘
40cm × 29cm
纸本油画
1962

“色彩感觉是美感的最普及的形式”，这是马克思讲过的一句话。要掌握油画独特的表现力，色彩是重要因素。因此，学习油画，怎样训练自己的色感就是极为重要的了。应当明确的是除了色盲，或是先天性的色弱，色感都是可以训练的。我们所讲的色感是油画艺术所需要的色感，而不是一般人所具有的辨色力(某些职业所要求的辨色力也是要经过一定实践才能达到的)。许多油画大师早期色彩感都有局限性。委拉斯贵兹是17世纪欧洲最有成就的画家之一，他的早期作品和晚期作品相比较，前者就显得造型生硬，色彩单调。可见，他取得的成就不是天赋的，而是在不断的实践中获得的。印象派画家们的油画在表达光色方面，开拓了新的境界。他们在实践中以勇于探索的精神所取得的成就，不能脱离当时的社会条件，如果当时没有科学上的发现，没有新的光学、色彩学的理论知识，也就没有印象派的色彩。训练色感最有效的途径，是到自然、到生活中去认真实践，去接受大自然的启示，去发现生活中色彩的美，不断总结和提高自己的认识。

现将有关色彩艺术表现的几个常用术语做简单的解释：

色彩关系

色彩关系即色与色之间的对比与呼应的关系。在自然界中，色不是孤立地存在的，它总是处在邻近色的包围之中。我们用眼睛从自然的联系中分划出来的每一单独的色块，乃是其在物象中和整个环境中与邻接块面色彩对比的结果。用单一颜色作画属于素描范畴，不可能出现美丽的色彩对比关系，在画面上能产生美丽的色调，全在于各色的配置关系上。

由于所画的对象不同，以及时间、地点、光线、环境等方面的差别，这就决定了任何一幅画都具有它独特的色彩关系，有人称这种独特的色彩关系为色彩结构的特殊性。油画家的特点还在于要能非常敏锐地观察最复杂、最细微的色彩关系，并能运用颜色生动地表现它们。

色彩关系的掌握，关系到一幅画色调的和谐、响亮与优美，关系到一幅油画的感染力。

光线

油画画面须表现光线的特点，如日光、灯光、月光、单光源、多光源、强光、弱光、平光、侧光、逆光、反光等方面的特点，因为这必然要影响到物体的色彩变化。反过来讲，一切物象无论是怎样的“固有色”，没有一种不是受光线支配的。有光照部分就有阴影部分，因此产生了各种不同的层次的对比，这也就是调子的由来。

油画是通过色彩来表现光线的，所以油画中的光与色是不可分割的。光变成色，色要表现光。

伦勃朗就重视光线的运用和表现，他的一系列作品反映了光线变化的丰富性和艺术的想像力。色彩真实是通过强调光线的微妙变化，突出人物和风景的形象，印象派有些画家就是把光线当做“主角”来表现的。

色调

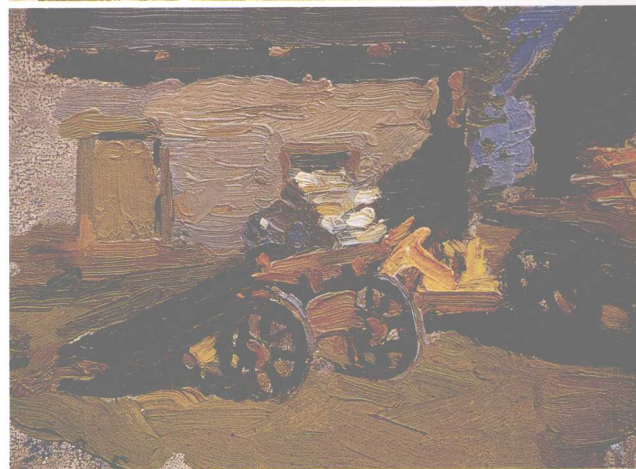
色调是在表达物象颜色的艺术作品中色彩关系的体系，是绘画中色彩的总和。这些色彩在调子上是和谐、相互统一的。其中占优势的色相为主调，或称为基调，如暗红色调、金黄色调、暖色调、冷色调等。

色调是彩色绘画探索形象、创造形象的重要艺术手段。在自然中孤立的色彩、单独的色彩是不存在的，它总是被邻近

西江拖船

叁仔岛风光
18cm × 26cm
纸板
1958

农舍一角
12cm × 17cm
纸本油画
1962





台山街景 51cm × 36cm 纸板油彩 1982

的色彩所包围。真正的色调画家能够在任何光线条件和氛围情况下准确地捕捉到和表现出物象的色彩。

油画的色彩感觉和对色调的理解,在长期的油画历史发展中得到了扩充和发展。每一新的历史时期的画家们都在过去成就的基础上给油画色调的手段添进了某种自己的东西。我们从历史发展中可以看到色调是沿着两种方法(两条线)发展的:一种是以平光为主,运用简洁、概括的色块对比的方法,另一种是强调光线对比,空间、气氛的表现,而采用强调笔法和明暗色彩的变化的方法。用后一种方法所追求的色调,往往要在一定的距离中才会产生物象的真实感和生动感。

调子

油画中的调子,和音乐中调子的概念相似,在画面上超出调子的颜色,就如同走调的声音一样,它不仅破坏了调子的和谐,有时还会影响构图的均衡与完整。

调子在绘画中指的是光线的强度、明暗层次关系和颜色浓淡关系。它应用于各种绘画形式,尤其在素描基本练习中,是经常接触到的问题。摄影方面也使用这个术语,称为“影调”,由于光照的特点不同而产生高调、低调、灰调、柔和与平淡等影调。素描中常讲的“半调子”是指明暗过渡部分的中间色,故又称“中间调子”。“中间调子”的变化比较微妙,不易掌握,因为它涉及质感、空间方面的问题。在一幅画中总有一两处高光点,它是调子的组成部分,与调子有着不可分割的统一关系。调子的相互和谐是绘画艺术美的基础。前面已经谈到,色调是绘画构图色彩间的整体关系,这些色彩关系在调子上应是统一的,也可以说,调子的统一是确定色调的决定性的条件。如果抛开调子统一的要求,那么,色调的概念就失去了明确性,容易导致把任何颜色的总和都称为色调。

绘画性

绘画性是指自然本身属性的艺术反映,色彩表现的生动性。用任何工具材料完成的绘画,都要求具有绘画性。绘画性有点近似气韵这个概念,绘画性得到充分发挥,也就达到了气韵生动。

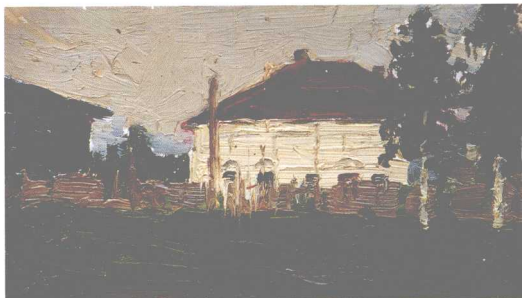
绘画性在油画中是指运用色彩、调子、肌理、点、线、面、体等造型因素的综合表现。这种综合表现给人以视觉的真实感,如在表现质量感、光感、体积感、空间感等方面,油画有它独特的可能性。绘画性也可以说就是特定画种性能的充分发挥。油画除了表现一般色调之外,在表现灿烂的阳光、通红的炉火、闪光的水面以及厚重或突出的物体等方面,有它特殊的优越性和真实感。这一切都要通过色彩的浓淡、冷暖和厚薄的对比,笔法的轻重、刚柔、虚实的对比来完成。无质感就无绘画性可言。总之,绘画性表现在对待生活和自然的一种美学态度上。

油画写实技法的发展,也就是绘画性的提高和发展。“形始之于色”,强调用色彩造型的意义,才能充分发挥油画的表情性和写意性。

三、构图

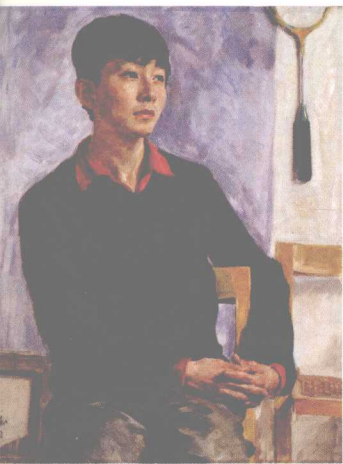
(一)构图概说

构图是画面整体的构成,是画意和构思的体现。因此,画意和构思是构图的前提,即在作画之前,要考虑怎样地把构思或表现对象明确有力地表达出来。要经过深沉、缜密的酝酿,运用油画的各种手段进行表现。德拉克洛瓦把构图本质确定为“雄辩地综合”是有道理的。为了达到雄辩地表现艺术形象的目的,要在构图中综合形、色、明暗、轮廓、体积、



雨后
9.5cm × 16.5cm
纸板
1958

南澳海滨
17cm × 26cm
纸板
1987



男青年像
74cm × 60.5cm
1980

形体、运动等一切因素，使画面形成和谐有力的音响。

油画构图和其他画种一样，画幅有大小、方圆、横直、繁简等基本形的变化。从透视方面来说，可分平视、仰视、俯视、散点透视等构图形式。从光线来说，可分平光、逆光、顺光、侧光、顶光、多面光等。从主体内容的分布与组合来说，可分圆形、“之”字形(或称S形)、梯形、丁字形、三角形(或称金字塔形)等。达·芬奇爱用金字塔形构图，拉斐尔除了用金字塔形还用椭圆形构图，鲁本斯喜欢用螺旋形的结构构成画面。

有成就的画家的构图原则和他们的美学思想、艺术方法等一起影响着—个时期的绘画风格。

真正的艺术家都能吸收前人的长处而独辟蹊径，每件作品(无论是学习还是创作)都要求构图别致而不重复别人的作品，认真探索新的构图形式。

现实生活中的人、物、自然等方面的观察与感悟是构图的源泉，如果在现实生活的组合中看不到美的、有趣的、主要的内容，也就无法产生构图的形象。艺术形象的产生和形成的途径极为多种多样，就如画家们的创作个性极为不同—样。

各种不同体裁的油画构图也有其本身的要求和规律性，熟悉各种体裁的绘画特点也是构图不可缺少的常识。

(二)有关构图条件因素的一些概念

独幅画

独幅画是各种体裁常用的最普遍的一种形式，画面以横幅(横长)为多，也有直幅(直长)、方形、圆形、椭圆形等形式。常用的横幅或直幅一般都采用黄金分割律的比例。安格尔作的《雷维尔夫人》就是直幅椭圆形的构图，夏尔丹的《静物》是横长的构图，比例约为1:2.1。

二重画

二重画是油画传统的一种构图表现技法，描写镜中的影像和实物的关系，着重于表现空间，扩大空间感，间接反映人物环境，引人入胜。凡·艾克是风俗画的先驱，他在《阿尔诺芬尼的婚礼》中就运用了二重画的技法，在画面背景中间挂着的凸镜里，有夫妇二人的背部和画家本人的影像。这也表明凡·艾克在应用物理学知识方面的智慧和趣味。后来的画家继承了这种技法。委拉斯贵兹的《宫娥》、《维纳斯与丘比特》，前者用二重画表现画外的人物，后者用它来表现人物局部。而在马奈的《弗利·贝尔吉尔酒吧间》中二重画变成整个背景，充分扩大了画面的空间感。

三联画

三联画是三幅联合的一种绘画形式，它是由“三叶式”发展而来，以中间一幅为主，左右各—幅为辅。每一幅都具有独立的意义，但又统—于总的主题。中间为主的一幅在整体中幅面较占优势，左右两幅要求画幅尺寸—致，应有对称的效果。凡·艾克作的“三叶式”的宗教画《圣母玛利亚》高度只有27.5厘米，可见其精巧。

组画

组画是用—组图画表现同一题材或同一主题的绘画形式。每幅画各具独立性，又共同成为某—主题的组成部分，但彼此之间并非连续的关系。如柯·巴巴作的《土地》，陈丹青的《西藏组画》。

屏画

中国屏画有四扇屏、六扇屏、八扇屏等形式，后传至欧洲。法国宫廷画家布歇(1703—1770)就画过《艺术与科学》的装饰与写实相结合的屏画(油画)。后来弗拉戈纳尔(1732—1806)也画过风景花卉的屏画。

天顶画

是一种装饰大型建筑物天顶的绘画，自文艺复兴以来许多教堂设有这种壁画，将人物和场景做极端短缩，以符合仰视效果的需要，所画人物有如在空中游动。如我国天津火车站的

天顶画《女娲补天》。

全景画

全景画多置于圆形大厅的墙壁上,是在整个墙面上的一件整体作品,画前再配以适当的,与主题相配合的实物或模型,使人有身临其境的空间真实感。全景画多表现军事题材,第一幅全景画是爱尔兰画家巴凯尔于1787年至1788年完成的,苏联画家萨姆松诺夫等七人集体创作的《斯大林格勒大会战》全景画,是自上个世纪60年代初着手,共用20年的时间完成的,这幅全景画全长120米,高16米。

变体画

对同一画题,用不同的构图或表现方式加以探索,以求得更充分地体现主题思想,除其主要的一幅成品外,其余各幅都称为变体画。如列宾的《不期而至》、《萨布洛什人》等均做了变体画的探索。

黄金分割律

黄金分割律是自古传下来的几何数学的比例关系。这种比例关系应用于绘画上,画面整体(长边与短边之和)与长边之比,等于长边与短边之比。所形成的公式为 c (整体): a (长边) = a (长边): b (短边),用数据表示为 $1.618\cdots:1 = 1:0.618$ 。

古代许多大师都严格遵循这个比例关系进行创作,所以达·芬奇把 $1:0.618$ 誉为“黄金分割”。凡符合这种比例关系的物象,看上去可以产生最悦目的印象。奇妙的是我国数学家华罗庚推广的“优选法”,其关键优选数字也是0.618。更奇妙的是,科学家还发现:人在工作顺利和精神愉快时,大脑呈现的美妙的“倍塔”脑电波,其低频和高频之比恰是0.618(8赫兹与12.9赫兹之比大致等于0.618),人们普遍喜爱“黄金分割”的原因,与大脑的“倍塔”脑电波是否有某种关系,还是未解之谜。

黄金分割律具有一定的审美意义,它启发我们在观察生活和进行艺术创造时要注意比例关系,但是不能把它绝对化。古典主义画家就是严格地按照黄金分割律的比例来美化修改人体的,致使产生人体比例上的理想化公式化,因无视人物个性比例的特殊性而缺乏真实感。

自19世纪以来,许多画家都是根据自己的画面内容和条件确定画幅的比例,大多采用 $5:3$ 或 $8:5$ 的比例关系,也有的画家学习中国的条幅或长卷的比例,还有的画家用正方形或接近正方形的比例。画幅的比例只是外在的形式,更重要的是作者能结合实际构图能力。对艺术家来说,不受严格的数学比例尺度限制来发挥个人的创造力具有更加重要的意义。

(三)构图的内涵

构图是创造性的工作,一切探索都应从表现内容出发。许多画家在创作过程中都为自己的创作画了变体画稿,有的画家在复制自己的作品时还在色调方面进行了新的尝试。构图,不能看成只是素描稿阶段的事情,构图工作应贯穿整个作画的全过程,物象的多少、冷暖、厚薄、对比,笔法的藏露、大小、疏密都关系着构图的气势与平衡。表现内容要主次分明,势质俱盛。

油画和其他绘画艺术一样,构图要求具有完整性,所画物象处理得当,表现主题明确,效果集中统一,画面各局部有机地联系在一起,避免偶然性,排除会使人产生的错觉或可疑之处。

构图还要求具有概括性,能够深刻地概括物象的精神实质,但手法应力求精练,做到“以一当十”、以少胜多,避免纷繁杂乱、罗列琐细。

最后,构图的生动性也是很重要的。生动是指构图总体的生动。构图应反映时代的新鲜气息,要有作者的真情实感,要使有生命的物象活起来,要有响亮和谐的色彩表现力,艺术语言力求新颖别致。



瑞雪
26cm × 35cm
布板
1999

构图是一幅油画作品的构成。列宾曾经把它比做是一个完整的有机体,他认为思想是作品的灵魂,形式是它的躯干,色彩是血液,而素描则是神经。这对我们全面理解构图的各种因素不无裨益。

(四)油画作品的署名

油画作品,不论是习作,还是创作,在画上署名已成为共同遵守的惯例,其目的是为了自己的作品负责。油画之于社会是艺术品,同时也是商品。油画家的生活收入或稿酬要由社会对他的作品的需求来决定。画家们署名也是一种宣传的标志,尤其是当画家注意到自己的个性和独创性的时候,这位画家就会有较大的影响,而油画的订件者就要更加注意署名而有所选择。

扬·凡·艾克作的《阿尔诺芬尼的婚礼》是一幅构思缜密、表现细致的杰作,画家利用镜子丰富了空间,映出了三人的身影,在墙上的签名“扬·凡·艾克曾在现场,1434年”洋溢着幸福的参与感,这些创意的表现给后人很多启发。

据油画史料所载,画家的署名,一般认为始于德国的阿尔勃莱希·丢勒,丢勒将自己姓名的字头A和D组合起来,签在画面上。

我国传统绘画的题款、签名和印章是很讲究的,它要求对画面起一定的补充作用。油画由于工具材料有限不宜题签过多,但必须将署名看成构图的组成部分,以不碍画面艺术效果为原则,在用色的浓淡、冷暖,字形的大小及明显性,用笔的力度等方面都要慎重对待。

油画签名一般都签在画的四边近角的地方,以不抢眼,不难发现为适度。

赛洛夫的《少女和桃子》的签名就在右下方,用接近于台布的淡蓝色签写的。

李铁夫的《画家冯钢百像》签名位于左上角,紧逼画边。“铁夫李玉田”五字连成一条参差不齐的白线与画家肩、背部的受光部分相呼应,有利于画面的平衡。

有的画家将签名写在画面中的“道具”上面,如荷尔拜因的《阿麦巴赫像》,署名就写在背景树上的一块木牌子上。而德拉克洛瓦作《自由引导人民》,署名是在远处倒斜的木头上面。

广东老画家余本常以手画印章的形式为标志,胡一川则将一川连写,简明易辨。

吴作人的《齐白石像》,署名位于右上方,用淡灰的颜色写成,既补充了空阔的背景,同时又成为明亮背景与浓重人物的对比色间的过渡,还增加了画面的和谐感。

签名是作画的最后一项工作,签名应从学画时起就严格要求。签名是作画者个性和修养的写照。

第二章 油画的技巧与技法

一、技巧与技法的关系

油画技巧是与艺术构思有机地联系着的。油画技巧的力量在于每一种手法的说服力,在于内在的真实性、深刻性。因此油画技巧要求有充分的对形象的表现力。

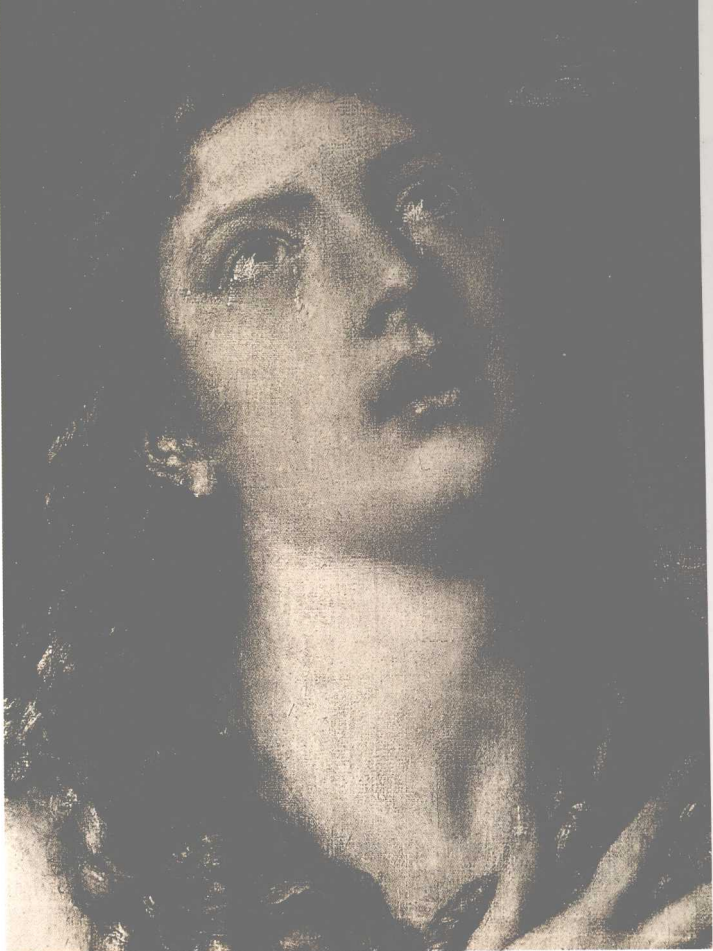
画家的艺术技巧给观众提供审美享受,吸引他们从绘画艺术上掌握现实的进程,培养

他们的艺术爱好和审美趣味。真正的画家应不断地努力改进、提高自己的技巧。

从属于艺术技巧的一定技术，是从事油画创作所必需的手段，需要经过长期的艰苦的训练才能掌握。演员要锻炼自己的形体、语言和嗓音，油画家要训练自己的色彩感觉和造型能力。虽然技术是不能代替艺术的，但技术却是构成艺术技巧、体现创作意图、完成艺术表现任务的重要条件。缺乏这种条件，再高明的艺术构思都不能得到充分的体现。

油画家对油画工具材料的运用、技法的发挥，必须与特定的艺术构思相适应。而特定的艺术构思又要求灵活、自由地运用传统技法，并有新的艺术形式的创造。

油画的技法是一般油画爱好者最关心的问题，严格地说来，油画的技法是从材料、工具的选择开始的，对于材料、工具的认识不是停留在书本上，而应是在实践中获得运用材料的经验、知识，充分发挥材料的特性，使艺术内容得到得心应手的表现。



忏悔的达抹拉
(局部)
提香

二、油画的传统技法

油画技法除了有传统的继承性，还要在现实生活的反映中求发展。

现在先将历史上有代表性的几位画家的技法做简单的介绍：

(一)凡·艾克的技法

凡·艾克兄弟在原有的油画雏形上做了很多试验。由于当时画家之间保密很严，留下的只是画家的作品。油画越古老，就越难分析发生变化前的状态和成分。根据研究资料介绍可归纳以下几点：

1. 利用白色底作画。画底有些是木板，有些是在板上贴上麻布，涂上白垩胶底。
2. 利用白色底先做准确的素描，然后严格遵守敷色的次序，不要求即兴表现出效果。
3. 颜料中调入热处理后的亚麻仁油和树脂。
4. 开始使用挥发性的油（如松节油）溶解颜料。

凡·艾克的画法由于强调的是油画的透明性，注意技法步骤，所以他们的作品有利于保存，至今颜色稳定，情况良好。

(二)提香的技法

自油画法传到威尼斯之后，提香是第一位改变北欧油画技法的画家。他最初也是用白色底子作画，后来转到有色（褐、红）底子上，后期是使用中和的底色。他的画大都是画在布上，其中有斜纹布。

提香不用树脂调色，以不透明的厚层颜料作画。他的画不具透明性。他的方法可以让画家即兴作画，便于反复修改画面。

提香起初是用褐色的厚重颜料层做底稿，有的是起稿后放置一段时间，再大胆地修改画面。有时为了使厚涂的颜色快干，还将画拿到太阳光下去晒。他画人物时着色的笔触纹



老妇像(局部)
伦勃朗

理,平涂与厚涂笔触本身的旋律,有力的线条,以及对重量、厚度和韵律等方面的追求,充分发挥了油画的本质特点。提香的技法自由,到了作画最后阶段,有时用手抹多于用笔画。

(三)鲁本斯的技法

鲁本斯是佛兰德斯画派有代表性的画家。他起初使用的是北欧的画法,自1607年留学意大利之后,吸收了意大利的改革技法,与北欧的技法结合在一起,形成一种独特的方法。鲁本斯技法的最大特点是:画面上暗部保持北欧之透明画法,在明部则采用意大利的不透明画法。现简介如下:

1.将麻布贴于板上或纸上,通常是用免胶和白垩粉打底,有时也用铅白。画面底色是白的或是淡灰色的。

2.采用有少量树脂和经过热处理的亚麻仁油作为制造颜料的溶剂。使用松节油和亚麻仁油等材料调色。

鲁本斯的作画步骤是:先用炭精或黑铅在画面上做简单的素描,再用稀释的熟褐色继续做素描底稿,保持白色底的透明效果。敷色时,由暗部画起,暗部不调白色,保持透明的感觉。他很重视调子的处理,有人说他的半调子像“珍珠”一样。他虽重视技法,但也形成一套公式:暗部暖色,中间色较冷,亮部暖色,亮部最后厚涂,使亮部有突出之感觉。鲁本斯用笔是一笔挨一笔的。他的笔触设色都从结构出发,使造型有实体感,画面也显得有深度,再加上整体的透明效果,充分发挥了油画技法的魅力。

鲁本斯的油画构图宏伟,色彩华丽而富于变化,明暗对比显著,线条曲折回旋,对观赏者颇具吸引力,对后来的欧洲绘画产生很大的影响。

(四)伦勃朗的技法

伦勃朗继承了前人的经验,使用了更加复杂的技法。他用有色底子作画,经常使用两次涂底做画布,先用土红或红赭石涂第一次,然后再用灰色或褐色与铅白混合,将这种混合物细心地涂出一层较坚硬的底色。暗部使用透明的颜色,亮部则用黏度较高的稠密的颜料,以豪放的笔触覆盖。然后再用画笔巧妙地融合明暗交界线,使透明色与不透明色相接。伦勃朗的油画给人以画得很厚的感觉,事实上只有突出的亮部是厚涂的,其他地方画得都较薄,但在感觉上是厚重的、深沉的,其中很重要的原因是画家的魄力和错综重叠的笔触。

伦勃朗还使用敷透明色的方法:在褐色底子上加深暗部,亮部则加上厚厚的有笔触的纯白色,然后晾干,再施以透明色,纯净的颜色需要一层一层加上去,得出既透明又丰富的艺术效果。

伦勃朗的油画强调明暗对比,尤其是善于使用聚光法。伦勃朗以丰富的光线表现作为揭示内容的最重要的手段,使观众能够循序渐进地从构图的一部分看到另一部分,效果集中,层次分明。

(五)委拉斯贵兹的技法

委拉斯贵兹的油画采光效果用多种方法解决。

委拉斯贵兹因采取直接描写的方法而成为近代的油画先驱。他不像过去的画家要先画素描,然后将它移到画布上去,而是直接在画布上构思作画,摆脱了过去敷色的次