

中国油画名家技法谈



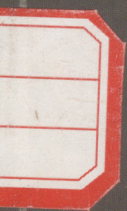
唐绍云

唐绍云 著

天津人民美术出版社

TANG SHAOYUN OIL PAINTING TECHNIQUES

谈油画技法



唐绍云 著
天津人民美术出版社

唐绍云 谈油画技法

图书在版编目(CIP)数据

唐绍云谈油画技法 / 唐绍云著, 一天津: 天津人民美术出版社, 2005.5

ISBN 7-5305-2934-X

I. 唐... II. 唐... III. 油画 - 技法 (美术)

IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 042725 号

天津 人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平 网址: <http://www.tjrm.com>

青岛杰明印刷有限责任公司印刷

2005 年 5 月第 1 版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3.5

版权所有, 侵权必究

新华书店 天津发行所经销

2005 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-3000

定价: 26.00 元

目 录

色彩的眼睛·····	1
谱写交响·····	5
形体塑造·····	7
笔法十谈·····	15
构成·····	21
从孕育到诞生·····	23
梦回西部·····	25
历史的足音·····	31
东海之滨·····	37
回忆香港·····	44
美国印象·····	49

一、色彩的眼睛

油画是色彩的艺术。它以色彩造型，以色彩传情，比其他任何画种更强调色彩的功能。

或明丽或浓郁，或淡雅或璀璨，色彩既能令人心潮起伏，也让人魂牵梦绕。作者个性、时代精神、民族文化都隐含其中。

如果说欣赏音乐需要培育“音乐的耳朵”，画油画就更需要练就一双“色彩的眼睛”。

任何健康的人都有辨别色彩的能力，但由于日常生活只需要以色彩分辨物象的功能，一般人的色彩观念免不了是静止的，只看到固有色，而没法注意同一物象在不同条件下的变化；它同时也是孤立的，看不到大千世界中色彩之间的联系与影响；也必然较为简单。红即是红，绿都是绿，没看到红与绿都有多种不同的明度、彩度。不知道冷中有暖，暖中有冷，自然也就较少体会到色彩的趣味与感性。

油画却需要一双对色彩特别敏感的眼睛。一组和谐的色彩，一点微妙的变化，都可能像轻风拂过水面，在油画家的心里吹起阵阵涟漪；强烈的色彩对比更会使他精神亢奋，热血沸腾。他能在色彩中听到音乐、悟到诗意，甚至可以说，他是用眼睛在思考。

人们都说：画色彩靠感觉。没错。可是为什么大师能感觉到优美的色彩关系，而初学者感觉到的色彩却常常不是灰暗，便是火爆？显然，似乎人人天生就会的“看”，还需要学习。只有经过大量的实践，以及理性的分析与引导，感觉的水平才能逐步提高。

让我们打破日常的思维定势，暂时把色彩从物象中抽离出来。不管那是山是云，是人是树，眼前只需要留下闪烁的、流淌的、喧腾的色彩世界。让我们去倾听色彩的旋律，去领略那动人的色彩微差，去感受它所激起的感情的波澜。

如果说单个色彩是音阶，色彩的组合关系就是曲调。色调，是我们进入油画色彩世界的大门，也是衡量一个油画家色彩水平的标尺。

色彩的世界缤纷灿烂，却容易让人迷失。

人之所以迷路，总是因为缺少标志物，看不见全局，失去了坐标。如果我们能站得更高，俯瞰那迷宫，不就大路小路都明明白白了吗？

把握客观世界的色彩关系就像在地球上寻找目标，北纬南纬、东经西经，再到几度几分。色彩从基调到细部正是一个从大到小的系统关系。

人类依靠卫星，从太空来观测地球，从整体到细节都能准确把握。在色彩上，我们也需要建立自己的“卫星定位系统”。

从理论上讲，现代色彩学正是给我们提供了这样一个定位系统。明与暗（明度）、冷与暖（色相）、鲜与灰（彩度）构成一个完整的三维立体关系，形象地表达这一关系的蒙赛尔色球简直就像一个地球仪。



操场 15.2cm × 10.3cm 1960年



集市 15cm × 8cm 1962年



果园 37.5cm × 28cm 1972年



邻里 38cm × 28cm 1981年



新居 52cm × 40cm 1999年



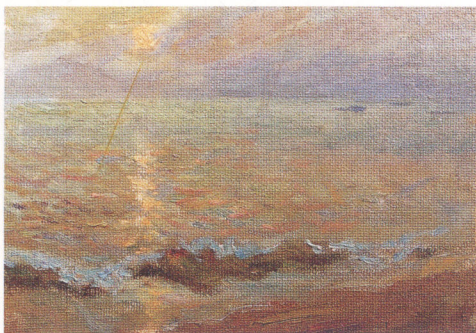
近郊 19.5cm × 13.5cm 1962年



夕照 21cm × 14.5cm 1972年



月升 21.5cm × 14cm 1972年



海浪 20.5cm × 14.5cm 1996年



夜色 19cm × 11.3cm 1996年

然而我们在作画时的“定位系统”，却不能靠标尺测量，也不能靠测光仪。我们所依靠的只能是自己的感觉，在理解了色彩的系统关系与坐标定位的原理之后的感觉。

所谓感觉，关键在于比较。没有比较，便没有认识。在明度、色相、彩度这三个维度上从整体到细部的比较，经过长期锻炼直至形成一种本能的反应，这就是我们的色彩定位系统。我把它叫做“推移比较”的观察与作画的方法。

以一幅风景写生的步骤图来具体说明我的理念：（见第3页《胡里山》）

①定调：一首歌有A调、C调或降B调，一幅画也得首先固定下总的基调。

高调、低调、暖调、冷调，对景物的总印象决定了画面色彩的总体倾向，以及色相、明度、彩度这三个维度的大致范围。同一个景物在晴与阴、朝与暮的不同条件下会有完全不同的基调。作画时对这种色彩总倾向的判断往往在一瞥之中便定下来了，同时也可以与记忆中类似景物在另一条件下的印象相比较，提醒自己注意当前景物的基调的特点。

曾经有画家每次在户外写生都先划一根火柴作为判断的基准。火柴的亮度与冷暖在不同条件下是相对稳定的，它所起的作用相当于测音用的音叉或音笛，我们不一定要去套用这个方法，但这个例子足以说明判断基调的重要性。

如果经常对不同的光照与气氛下的同一场景作写生练习，会加强判断基调的能力。

②把所描绘的对象看成尽可能简练的几大块。（在这幅画里可分为天、海与远山。）近山树丛从三大块，有的景物可能是斑驳跳跃的色彩组合，无法概括为块，那也应当将其归纳为几组。（如图第4页的“卧龙秋色”）正是这几大块或几组色彩，组成了基调。将几块几组联系起来看，在反复比较中判断它们之间反差度。这种判断应当是果敢而迅速的，几乎与调色、涂色同时进行。根本不考虑造型和笔法，更不去看细节，只顾以最快速度涂满全画。这时，头脑处于高度兴奋的状态。一定要大胆，要尽可能地快。眼、手、脑高度默契而相互刺激。才能形成并保持最宝贵的新鲜感觉。一慢，情绪冷下来，画面便成了温吞水。

美好的色彩不是用理性去想出来，而是用眼睛看出来的。怎么看？抽离物象、概括比较、眼睛转着看，联系起来看。简化和速度是这个阶段的关键。

无论是小幅写生还是大幅创作，这个阶段的道理与方法都是一致的，但作为练习，特别是对初学者而言，画小幅的风景写生是学习色调的最好办法。

色彩关系在于反差，只要把握住了反差的分寸，或者叫做反差的比值，空间、气氛、情调，意境便在朦胧中浮现出来了。一张画的色彩就有了灵气。

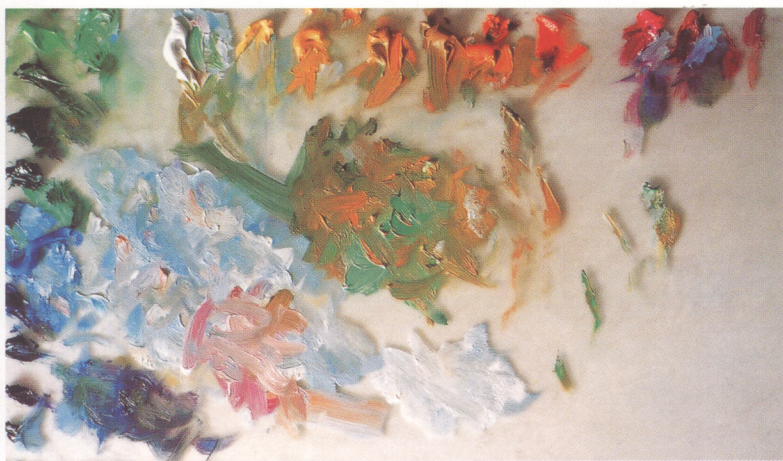
大胆而快速自然免不了出错。这就需要调整，就是一张手掌大的写生也往往在几次调整之后，才能让色彩关系到位，而在调整的过程中也就自然地过渡到了下一个阶段。

③这时我们才进一步注意观察大块中的变化；天空区分天顶与天边，东面与西面，海面看出近海与远海，近山树丛的当光与背光则有冷暖几组，然而这些色彩变化都服从于天、海、山的大关系。这和素描中局部服从整体的道理是一样的。

④整理色块边界，如海平线与山树的外廓。有选择地将比较与刻画进一步推移；如山体与树丛的脉络，不同种类树的冷暖明暗。再选择些关键的细节如海上的船和浪、天上的薄云，稍微加以点缀，全画就完成了。

《胡里山》这张画由于是为大幅创作准备的素材，画得比较具体。如果主要是色调练习，只在第三阶段略加收拾便可结束。要是更大幅的画，想要更深入细腻的效果，也可以再往前推移，在更小范围内联系、比较，而服从上一级的系统直到需要的程度。

我有意选这样一张比较单纯的习作来分析感觉与理解，放与收、眼、手、脑的关系。如果我们把这种联系、比较、逐步推移的观察方法变成不假思索的本能，而作画的步骤和材料的运用都与此熟练地匹配，我们对于把握客观世界的色彩关系就有了较多的自由。我始终认为，没有取得这种自由，一切创新都不过是自欺欺人。



调色板上自然形成了色彩的大块关系与相互过渡，与风景的色调正相对应。



1. 尽快用简练的大块色涂出基调。



2. 调整大关系，区分各大块中的变化。



3. 进一步观察与描绘景物，处理边界。

4. 点缀重点细节，统一，完成。



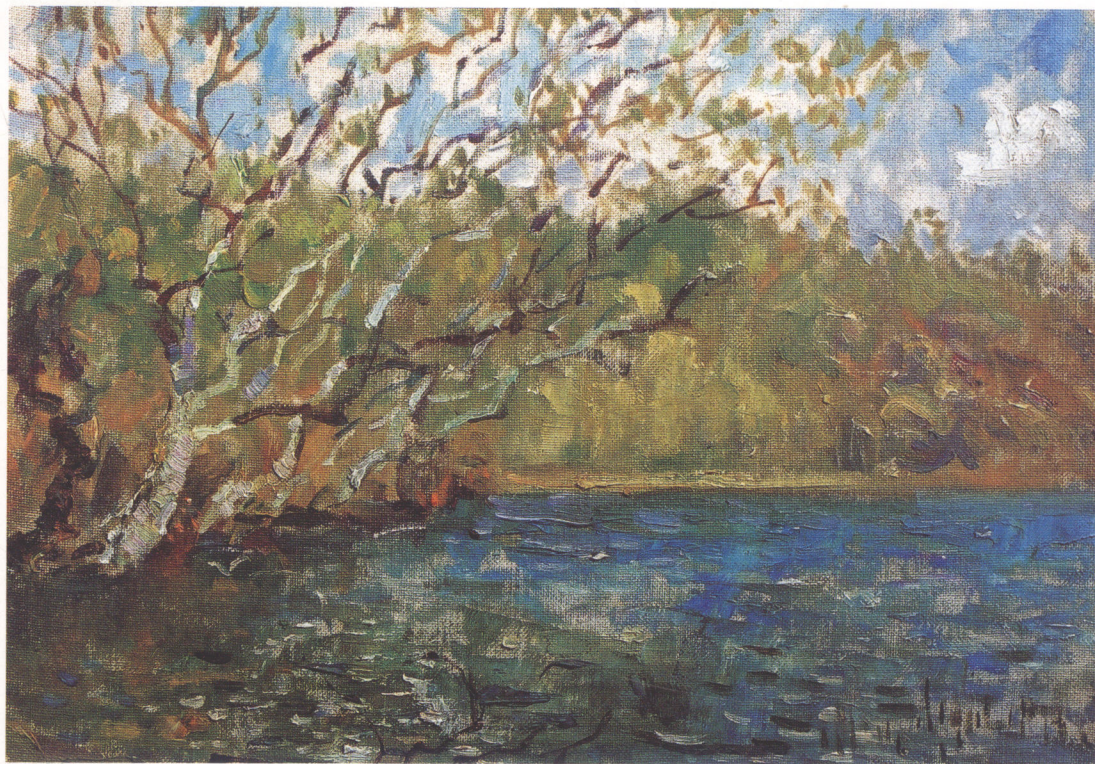
胡里山 41cm × 26cm 1995年



卧龙秋色 29cm × 22cm 1982年



彝寨霜晨 80cm × 65cm 2003年



春曲(彝海) 37cm × 22.5cm 1981年

二、谱写交响

除了把握色光关系的客观规律，问题还有更重要的一面；色彩的心理效应与主观调度，色彩怎样表达感性。——这是画面自身的艺术规律。

练习色彩，不是要把人变成准确纪录色彩的照相机。油画家应当是能调动色彩的乐队指挥，是谱写交响乐的作曲家。

如果说以线造型、水墨氤氲的中国画是美妙的独奏，水彩画像轻音乐，油画则更像交响乐。管弦乐的交响以音的纵横关系形成多彩的音响世界，油画则以色彩组成的织体造成动人的视觉效果。

在最初接触交响乐时，我们虽然也能在情绪上受到感染，却往往觉得像步入迷宫。稍稍熟悉之后，就很容易分清各自的面貌：像贝多芬的《田园》、《命运》，柴可夫斯基的《悲怆》，都会给我们留下深刻的印象，并不会相互混淆，而且逐渐能辨别其结构的脉络，在迷宫中找到路径。我们会识别各乐章不同的旋律和节奏，主部和副部的矛盾冲突，找到主要乐句的动机，从而发现其中有几个最核心的基干音，正是基干音的组合在纵横两个方向的发展变奏，演绎成了雄浑的乐章。

一组场景、一幅油画首先给人留下印象的是基调，几块或几组色彩的矛盾冲突组成基调，而从中又可以找出作为最基本元素的主干色。我们可以由此去设计或解析不同色调的组合方式。

以本书中的作品为例：

①《曼哈顿的布鲁斯》（51页）、《拉丁歌手》（52页）分别以蓝、冷红、橘红等高彩度的色彩占压倒优势，而以小块补色为矛盾的另一方。优势一方包含着众多有微小差异的类似色，它们相互烘托，一直推到极端。红中更红，如钟声愈敲愈响；蓝中更蓝，如大海之幽深，这是很能煽情的手法。

②《鸽哨》（36页）、《春雨》（6页）、《风雪的印迹》（26页）、《霜晨》（31页）是中明度、中彩度、色相对比较弱的色彩组合，这是矛盾双方化解为缓和共处的态势，在三个维度上都只有不大的落差，是典型的灰调。它易于表达平和淡雅、或略带忧郁的情调，但也可能平淡而令人厌倦。在处理这种灰调时，要特别注意平淡中的变化，微差中的对比。

③《钢琴·爵士》（47页）、《红与绿》（48页）、《橙与蓝》（48页）、《凤凰花开》（5页）主干色是处于色谱两端的补色，高彩度而分量相当，两者势不两立，是一种颇带霸气的对立组合，它可能会震撼人心，最具张力；也可能艳、俗、恶、丑。关键在求得平衡。

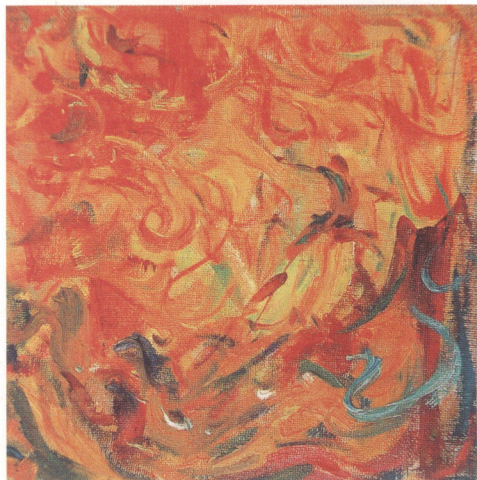
平衡有各种办法：《钢琴·爵士》以红绿为主，黄紫、橙蓝为次。在画面各部分反复出现，形成强烈的连续对比，而以人物的白与钢琴的黑镇住全局。这是敦煌壁画中常见的以黑与白来隔断或镇住强烈对照的手法。

“红与绿”“橙与蓝”都以两对补色的对照组成画面，同样可以找到这两对主干色以不同强度在画上反复出现，但彩度最强的色块并不在画面中心，大片彩度较低的色彩形成了缓冲地带，让双方的力量趋于缓和了，何况中部也有较纯的黑色或重色在那里弹压呢。

“凤凰花开”的红和绿都到了各自的极限，简直像是在尖叫了，但由于雨中的绿叶稍微偏冷，而且面积也较大，红色也由中间的一簇朱红渐变为冷红和暗红，加上汽车的灰白与黑，高分贝的尖叫便使人可以容忍了。



丫环 26cm × 22cm 1963年



射日 60cm × 60cm 1984年



凤凰花开 80cm × 65cm 2004年



香港新界大环村之一 2000年



香港新界大环村之二 2000年



春雨 55cm × 43cm 1993年

春潮 100cm × 100cm 2002年

④《临海的教室走廊》（封面）、《春曲》（4页）、《游船港》（44页）、《终曲》（30页）是较高明度与较高彩度的色相对比。利于明快、活泼、欢愉、优美的情感。这是最能让人接受的手法，但中庸或许会变为平庸，倒是要注意保持适当的刺激与画面的个性。

单纯与丰富。我们欣赏油画都喜欢它色彩的丰富与微妙的变化，那交响乐般的色彩织体，令人看不透、看不够。可是过多的层次与细部变化却可能削弱色彩的力量。倒是平涂单纯的色块最具强烈视觉效果。然而油画毕竟不同于广告的平面设计。广告追求在远距离的一瞥便能抓住眼球，而油画要能让人细细品味，长久观赏。一味追求“视觉冲击力”便可能陷入快餐文化的流行病。优秀的交响乐是做到丰富而又单纯的好范例。

色彩与音乐一样有节奏，有人开玩笑用轻快的速度与跳跃的节奏来吹奏哀乐，便完全成了另一种情调，仿佛死者也要起来跳舞。试用同样一组色彩，以渐变、跳跃、长短不同的间歇来处理，便会形成迥然不同的效果。速度与节奏本是时间的观念，但人凭着通感与联想能在静止的画面上找到对应的感觉，时间转换成了空间，而这种时空的节奏又正好和人的心理上的舒缓、跳动、抑郁、迸发相对应。

任何色彩都有形状。在写实绘画中它依附于物象，以色造型；在抽象绘画中它的形决定于构成。我们在谈色彩规律时只是将色彩从形中暂时剥离，而实际运用中色与形是不可分的，同样一组色彩被附着在尖锐冲突或和缓流畅的不同形状上会产生不同的视觉效应。这两组矛盾相交织，是加剧对立还是缓和抵消，我们不妨可以做个换形换色的试验。

艺术不同于别的学科，它需要理论指导，但这理论不是抽象思辨，逻辑推理。无论习作、创作，动人的色彩绝不会是从概念出发而推理出来的。只有依靠长期的观察与作画积累丰富色彩语汇，在大量的创作实践中反反复复的试验，别人的经验与理论可以给你启示，但最可贵的是自己在实践中总结出的办法，上升出的理论。

色彩之美还来自历史长河。研究文化遗产中不同民族，不同时代人类色彩审美的积淀，是提高自身色彩水平的重要条件。作者的审美取向、文化底蕴、精神境界，对于其作品中色彩的格调具有决定性的作用。



三、形体塑造

写实油画在造型上的特点是三度空间，立体造型。

达到这一目标可以通过多种不同的方法，在人物画中较常见的是以方块笔触对应透视面的“分面法”，而我更喜欢便于写意又可以推移深入的“体块塑造法”。

还是以一张写生人像来说明它的方法步骤：（见第8页《老船长》）

拉出空间：立体形是空间的一部分，恰当的光色关系所造成的空间感是立体造型的前提。因此，在勾出大致位置后，首先要忽略细节，将对象视作几大色块，判断其相互关系。在这里是天、海、衬衣的蓝灰色，帆、须、发的暖白色，肤色暖灰，山色深蓝。尽快用大笔调色涂上画布。在画素描时这种大关系往往是由浅至深逐步呈现的，而油画则可以力争一步到位。当几大色块找到了冷、暖、明、暗的相互比值，平面的画布便会出现纵深的空间幻觉，气氛、情调也都有了雏形。

“比值”是指色彩在三个维度（色相、明度、纯度）上反差的值。判准比值，就抓住了色彩关系。必要时还可以按比例加强或减弱对比，甚至置换冷暖，在变调处理中仍不失全局关系。

塑造体块：将物象看作空间中的团块，注意团块的几何形特征，放手运笔，自由纵横，忽略细节，超越面的界限，甚至突破轮廓线，在底色上塑出个混沌体块。想象着自己是在空间中给雕塑上大泥。

做雕塑必须从各个角度观察和塑造，绝对不可能在大泥未塑好之前去做五官。初学雕塑，常常只看正面，忽略深度，忘了后脑的存在。初学素描者，也总是把半侧面人像的外廓只视为线，不懂得那是形体被透视缩成的面。我们正是需要借助雕塑来打破平时习惯的单向度的、平面的观念，时时想到物象的空间深度和立体形各部分的透视变化。

经营界限：然而，绘画又毕竟不同于雕塑，它只是在平面上造成纵深与立体的错觉。要形成这种错觉，它依靠的是各色块的恰当光度和色块间虚实变化的界限。可以说油画造型的技巧就在于经营色块及其界限。

界限可以归纳为三种：

①外廓线。是形体与背景的交界线。它是形体凸现于纵深空间的关键。这里的细微变化都代表着形体在透视中缩减的面，表现出形状的转折起伏。

②明暗交界线。这里最能体现形体特征，是结构与光影变化的焦点所在。历代大师都十分重视在明暗交界处下工夫。在伦勃朗的肖像画上，暗部经常有意画得朦胧模糊；而科·巴巴和萨金特往往减少亮部层次，提高明度以加强和暗部的对比。如果在他们的画上遮去周围只看其暗与亮的局部，几乎无法辨认所画为何物，但明暗交界线一出，立体、结构、甚至关键细节全都有了。这里画好了，便能准确有力、又概括简练，可说是以一当十、事半功倍。

③投影线。如眼眶投影于眼球，鼻子投影于上颌，下颌投影于颈部，投影的形状虚实既衬托了前者、又交代了后者的起伏。它的虚实决定于光源的远近强弱。要处理好几种界限，取决于对空间结构的理解，而落实于生动的用笔。“画出去、再画进来”是基本的手法，而避免填、描、做作。但有的画家追求硬边或有意勾线，则又当别论。

推移到位：

深入，是一个逐步推移的过程。首先，在囫圇团块上理出额、颧、颌三大部的形体特征。颧线一大笔、额的方圆特征就有了；将左右颧骨联系起来视之为立



小帖 38cm x 29cm 1976年



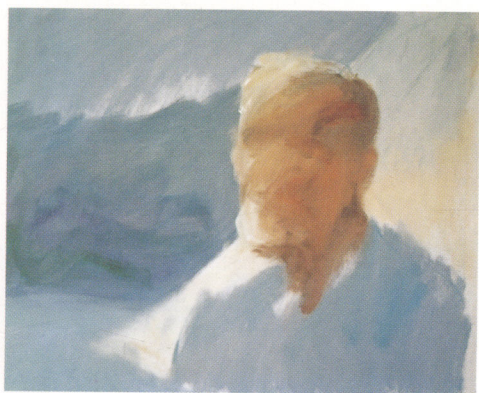
老李 53cm x 38cm 1987年



彝族姑娘 38cm x 27cm 1981年



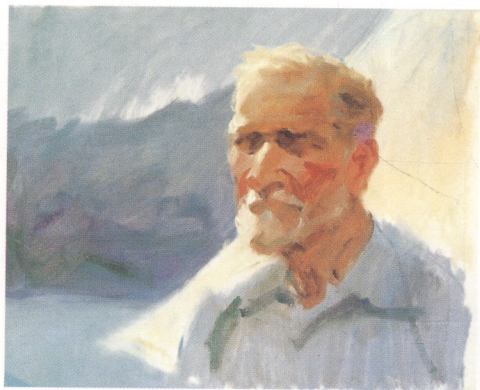
老船长步骤一



老船长步骤二



老船长步骤三



老船长步骤四

方体，塑好颧部正侧连接处方与棱的交错；暂不管嘴唇，只注意颌部的马蹄形柱。靠着对总体结构的理解与运笔时顺带处理交界线，画面上已经不再是一般的团块，而具有头像鲜明有力的结构了。

其次，在方形眼眶中安上半球，左右颧骨的平面上塑出鼻的角椎，注意鼻梁与鼻头的变化；颌部理出半圆柱的牙床，再进一步交代嘴周围的形体起伏。与此同时，额、颧、颌三大部的转折处也更丰富准确。

然后，才具体刻画五官和关键细节。有了前述的观念和画面铺垫，就再不会孤立地平面地画眼、瞳仁、鼻孔和嘴唇了，五官的这些细节都应当被看作立体形，在原有基础上稍加处理即可完成。倒是得把更多的精力用于人物的神态捕捉上，细节必须有所选择，不能平均对待。关键细节画好了，便会感到整张画都活起来。

头像上额、颧、颌等三大部分的转折人体的关节、五官、手，自是重要细节，另外，像老人脸上极富个性的皱纹，妇女儿童柔润肌肤的闪光都可能成为关键细节，视具体情况而定。

是粗犷豪放还是细致入微，画者有自己的偏爱。如果作为练习，我倒建议不妨都试试，尽可能做到写意时敢于放手纵横驰骋；工细时能静下心来，眼力、笔力都直达最幽微处。工、写都努力推向极致，会使基础牢靠而画路更宽。用体块塑造法入手，也可以往更细微的起伏与色彩变化推移，同样能画出相当工细的作品。油画由于其材料特征能做到放而后工，多次深入而衔接自如。

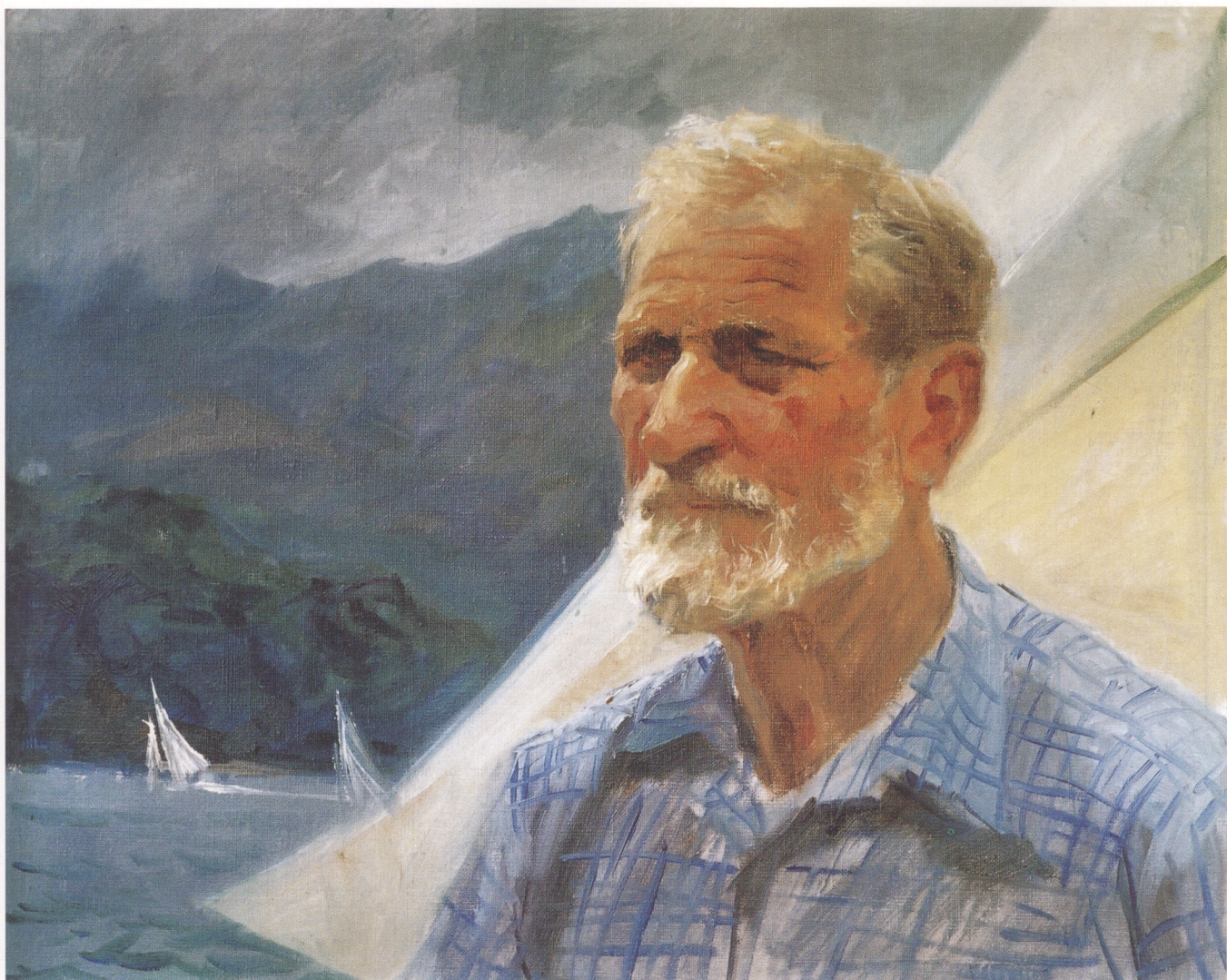
推移到何种程度，由作者对画面的要求而定。像《老船长》，如果追求更带笔趣的写意，画到第三步，稍加收拾便可结束。

体块塑造每走一步的依据，是对人物结构的理解与观察，这种观察的逐渐深入是与画面的进展同步地从整体向局部的推移。一开始只画团块也只看团块，有意忽略更具体的形；下一步开始注意组成头部的三大部立体；最后才观察和刻画神态、五官和细部特征。这当中正逐步建立起一个由大到小的立体网络，为形体各部分在三维空间中定下它应有的坐标。这和电脑制作三维立体形的道理是一致的。

不同的方法各有所长，而原理相通，如果说“分面法”比较稳健，“团块法”则较为冒险。它的特点是乱中求治，破立交替，放一放再收一收，注重即兴与偶然情趣。由于一开始便放手挥洒，再进一步校正轮廓，便可能改来改去，甚至推倒重来，如果不是将结构化入心中，就可能散乱不可收拾。

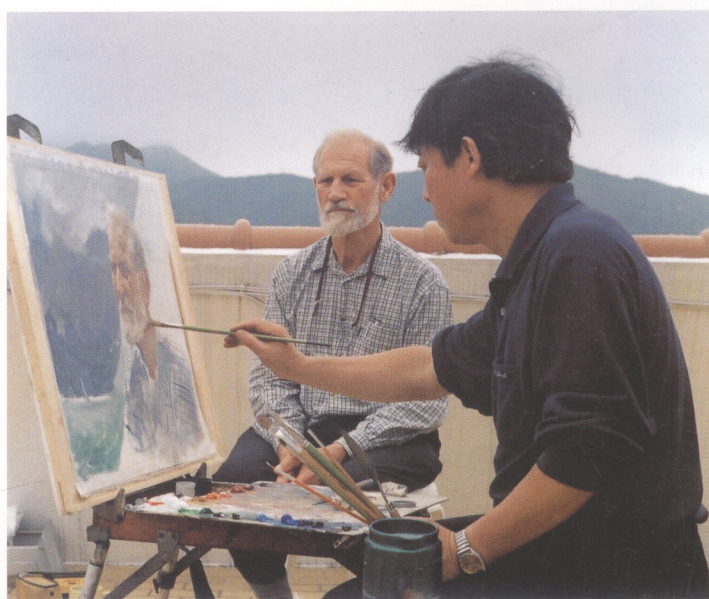
它重视“暗示”的技巧，有意不处处画到，不把话说尽，从而调动观者的联想。它常常在亮部暗部都减少层次，省略细节。而精彩处准确、有力、深刻。由于有大的色彩关系与体块塑造作底，这些精彩局部便会带动全局，使观者觉得一切皆有。这是在油画上追求“妙在似与不似之间”。由于篇幅所限，仅以头像为例，其实画人体、全身着衣人像，人体组合，也是同样的方法步骤。第12、13页的人体，是快速写意的例子，第14页的《背影》则是推移到工细的练习。

上世纪60年代起介绍到中国的佐治·伯里曼（美国）的《艺用人体结构》和《人体与绘画》曾在我国美术界产生广泛的影响。这是画家总结的解剖学，特别可贵的是他那以体块组合去理解人体与人像的观念。上述“体块塑造法”就是这种造型观念在油画中的运用。

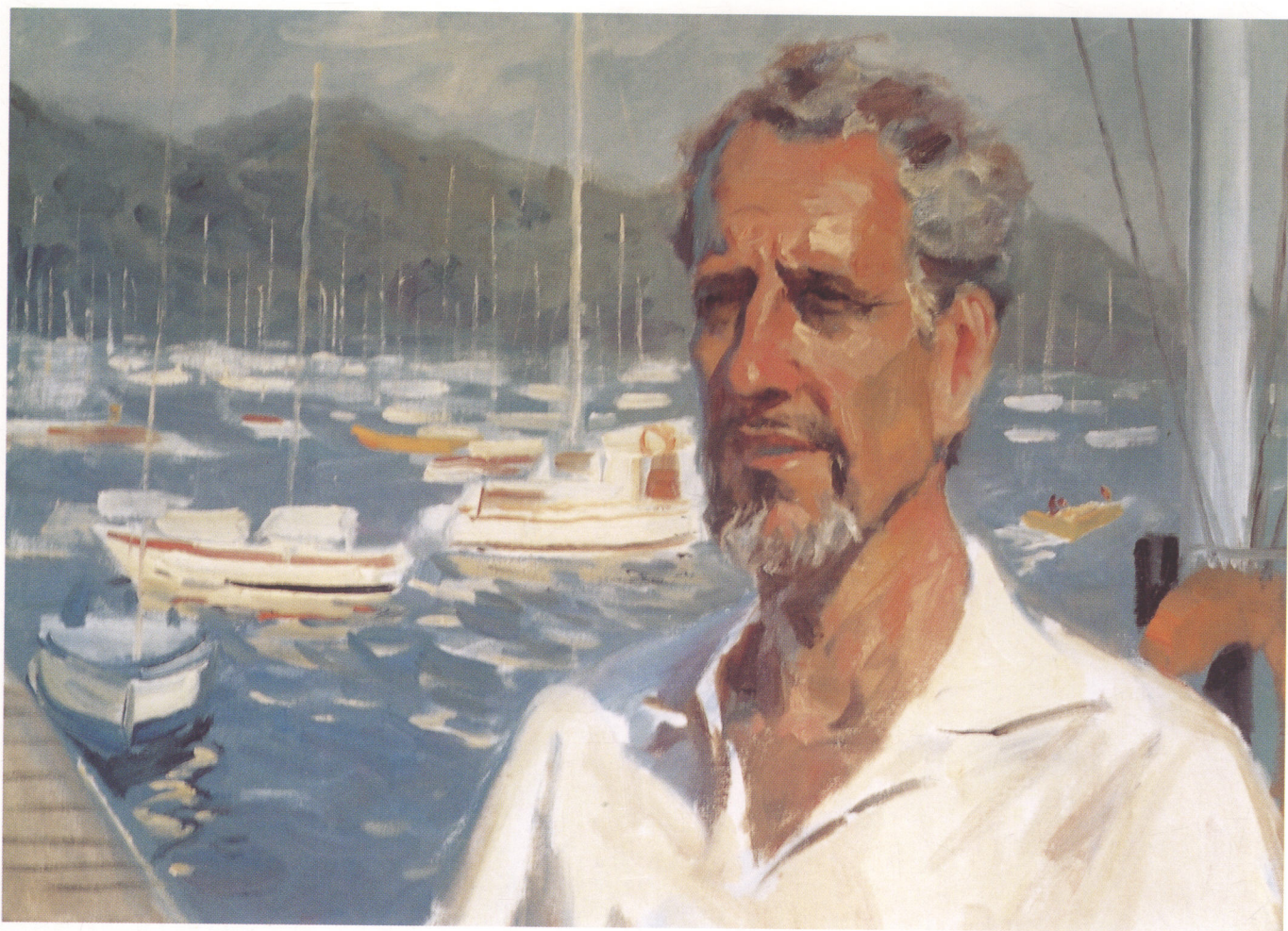


老船长 55.5cm × 46.5cm 2002年

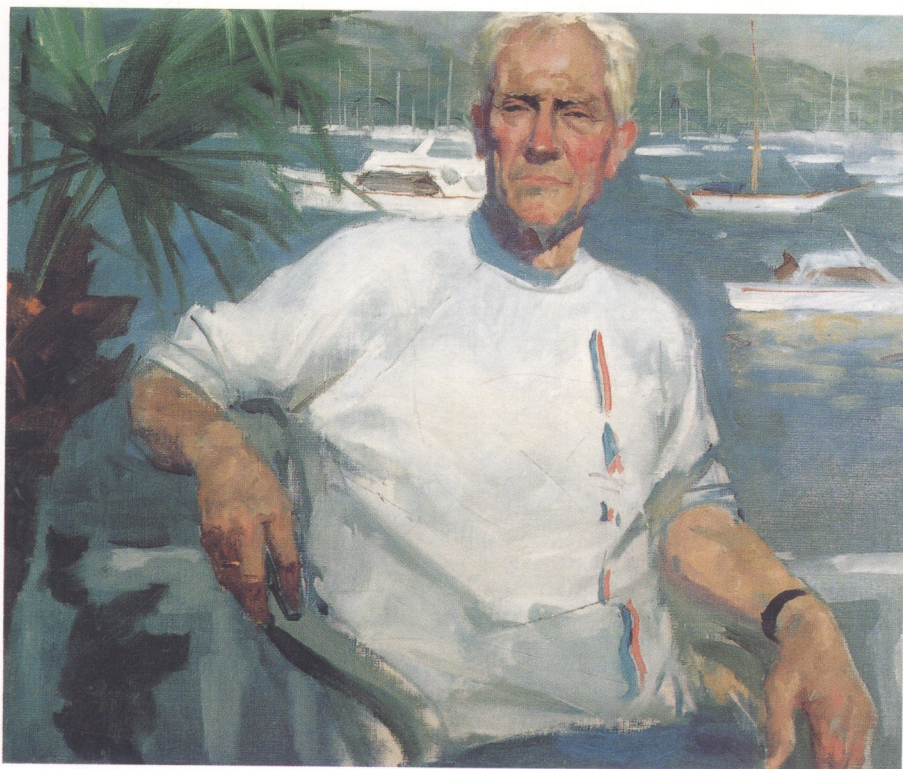
他曾是喷气客机驾驶员，又热爱航海，多年前驾着自己的帆船从英国出发驶过大半个地球来到香港，现在大学任教，多像海明威笔下的人物！



在香港写生 2002年



游艇会长 2002年



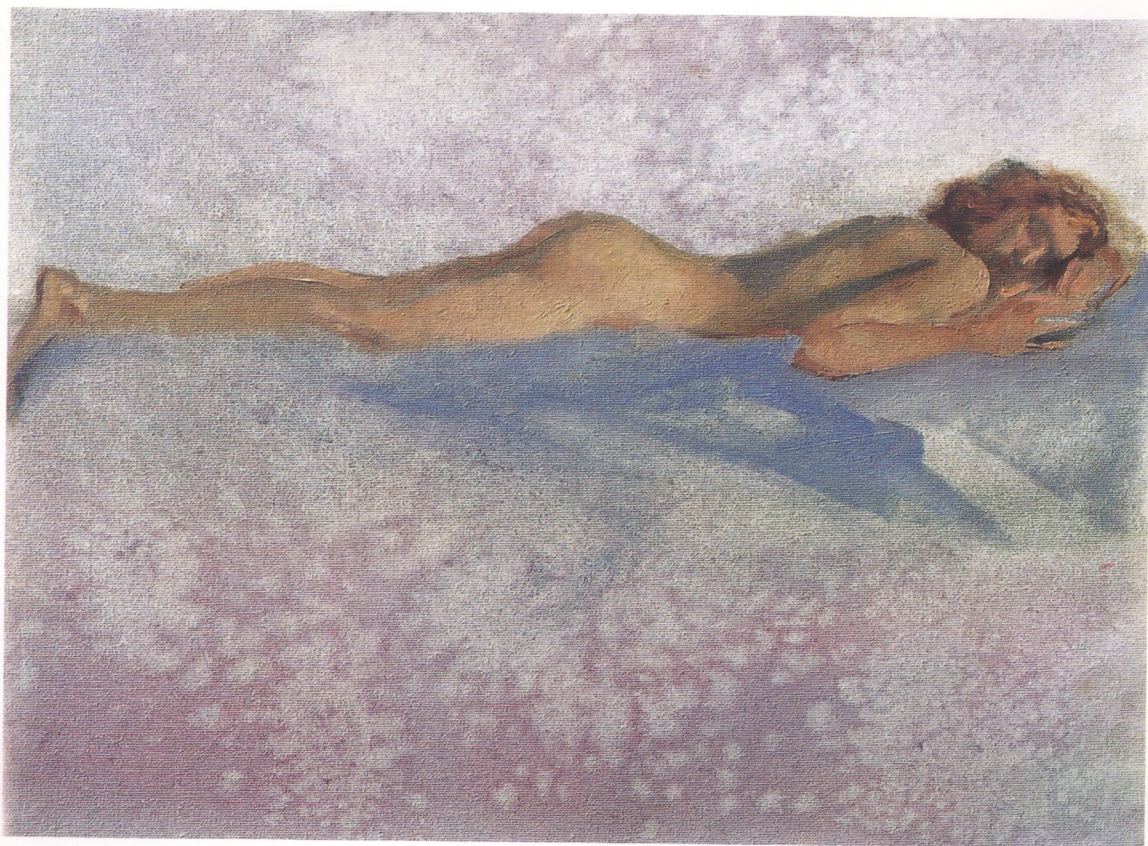
大先生 55.5cm x 46.5cm 2002年



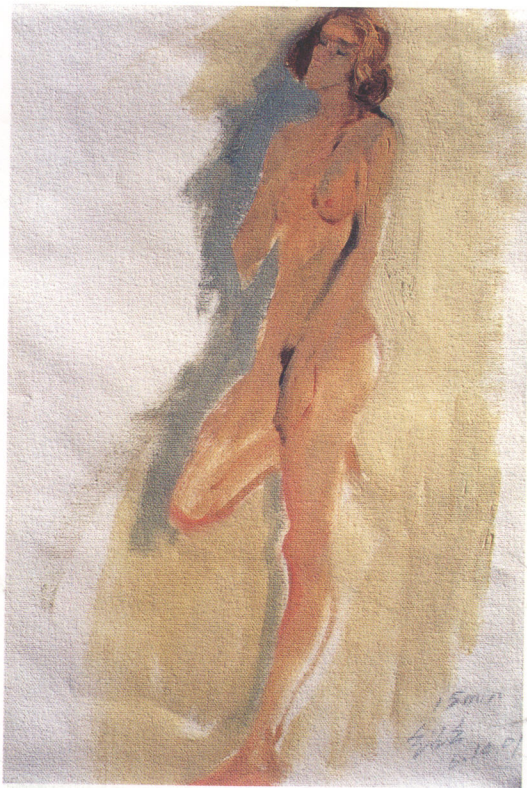
彝族老人 38cm x 27cm 1981年



男青年 53cm x 38cm 1986年



人体30分钟速写 34cm × 41cm



人体15分钟速写 37cm × 27cm



人体15分钟速写 28cm × 26cm



人体15分钟速写

人体速写 2001年

在美国佛蒙特艺术中心和各国画家一起画人体。他们都用木炭或铅笔画速写，因此模特儿每15或30分钟就换动态。我试着画油画，完成了几张最快的限时作业。这时必须下笔兼顾结构与色彩，出手无悔，颇像白石老人画虾，底色是事先用丙烯颜料做好。



人体30分钟速写 40cm × 34cm