

潘晓东
著

油画静物技法

YOUHUA JINGWU JIFA



陕西人民美术出版社

油画静物技法

YOUHUA JINGWU JIFA

潘晓东 著

陕西人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

油画静物技法/潘晓东绘. —西安:陕西人民美术出版社, 2000. 12
ISBN 7-5368-1333-3

I. 油... II. 潘... III. 油画:静物画—技法(美术) IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 80961 号

油画静物技法

潘晓东 著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

新华书店经销 西安 7226 工厂印刷

787×1092 毫米 16 开本 6.25 印张 40 千字

2001 年 2 月第 1 版 2001 年 2 月第 1 次印刷

印数:1-3,000

ISBN7-5368-1333-3/J·1099

定价:28.80 元

序 言

“静物”这个术语在18世纪之前还没有被使用。它的英文名称是“still-life”（画中的）静物。still的中文第一层意思是静止的；第二层意思是仍、更、依然，在200年前被欧洲人称为“无生物”。我则赞成用“生命依旧”来称呼静物画。当你认真去读古今中外好的静物画时，你都能感受到画中充满着无限的生命力。我评价一幅静物画好坏的第一标准是看这幅画是否有生命和活力的感染力，反之就是一幅僵死和静止的画。气韵生动是评判中国画的首要标准，但不能把它作为一个简单和概念的模式，在这里需要强调理解画家的不同性格和时代差异，更要理解各种不同风格的作品和各个观赏者之间的心理呼应。

标准之二是真实与逼真是相对的，一幅画的形象越逼近真实，在任何时代都可以得到大多数人的欣赏。尤其是在照相机和摄像机被发明之前，绘画技法本身仍然是一种高超的技术。现在人们对世界上所有的人与事物逼真形象的研究都可以被科技手段所代替，只有人的思维的个性化及艺术创作是无法被替代的。从塞尚之后的绘画开拓了人们的眼界，人们对真实感的要求不仅可以建立在两只眼睛同时看一个事物的基础上还可以建立在不断地调节的基础上。人的视觉不断地移动和眼睛对所有事物的高标准和微妙的色彩要求，又是任何科技手段还无法满足的。

我把随时代而变化的造型秩序感作为静物画审美的标准之三。从塞尚之后的一些画家对物体的简单的几何形状的滥用，使得造型因素有时单独提纯成为立体派、未来派直到冷抽象。当然我们还可以从不同的思维角度来研究

物体造型的秩序感，关键在各种复杂和简单形体的联系上，还可以有多种多样的发展，独特的造型风格来源于对自然的发现，这是比“真实”更重要的。

色彩的新颖性是标准之四。静物画的色调是一个传统用词，但掌握各种光线反射和固有色交织的知识，会使你具有认识客观世界和创造艺术世界的基础。无论什么样体裁的绘画，色彩对人们心灵的安慰都是最惬意的。

时代的烙印，不必强求也会自然而然在你的画中体现出来，但作为有才气的画家，任何历史上开一代先河画家的事业都是在艰苦的思想中完成探索的。心灵、眼睛、手、绘画材料、时代的审美取向之间的关系是永远探求不尽的。著名的艺术史论家赫伯特·里德在《现代绘画简史》中写到“整个艺术史是一个关于视觉方式的历史，关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史。”纵观上下几千年的中外绘画史，我们首先看到的是艺术形式的不断演变，其次是注意到这些不同风格又是在不同技法的演变中形成的。当我们再深入地进行研究，又会发现，正是这些在变化中的绘画基本要素和技法的演进，给人们带来了视觉方式的不断更新。尽管每次接受这些新的视觉方式的过程是漫长的甚至是艰难的，但由于作为创造者的艺术家是真诚的，全身心投入的，而这些艺术品的直接来源和间接来源都是变化中的自然界和社会生活，所以人们最终会爱上这些新的作品。

潘晓东

2000年1月3日于西安美术学院

目 录

第一章 油画静物的发展与演变·····	(1)
第二章 材料与工具·····	(4)
第三章 观察方法和表现方法·····	(12)
一、培养正确的观察方法·····	(12)
二、培养正确的表现方法·····	(13)
三、如何画油画静物·····	(13)
第四章 色 彩·····	(15)
一、色彩的基本原理·····	(15)
二、色彩的表情·····	(16)
三、色彩的张力·····	(17)
四、色彩的和谐·····	(17)
第五章 光线与绘画·····	(17)
第六章 构图的要求·····	(18)
一、对 称·····	(19)
二、对 比·····	(19)
三、对比与分割·····	(20)
四、完 整·····	(21)
五、简 洁·····	(21)
六、生 动·····	(21)
第七章 笔法与线条等抽象因素·····	(22)
一、笔法与线条·····	(22)
二、笔法与质感·····	(22)
三、笔法中的点画·····	(22)
四、笔法的秩序性·····	(22)
五、笔法的随意性·····	(23)
六、笔法与个性及地域的影响·····	(23)
第八章 油画静物技法·····	(23)
一、器皿的画法·····	(23)
二、花卉的画法·····	(25)
三、水果的画法·····	(26)
四、蔬果的画法·····	(26)
五、处光的画法·····	(27)
六、文具乐器的画法·····	(27)
第九章 油画静物的欣赏与技法分析·····	(60)
后 记·····	(95)
常用油画框尺寸表·····	(96)

第一章 油画静物的发展与演变

西方最早的静物画究竟是哪一幅呢？仅从现有的史料上看还无法确定。但艺术史学家普遍认为公元前罗马时期静物和风景都在绘画中起着很大的作用。可以想像，凡是画上有人物出现时，他的周围就应该有环境，也会有这些人物使用过的工具、器皿、衣服、桌椅、食品等物品出现，而这些都是静物画的题材。我所见到的有关最早的静物画图例是庞培出土的《鸡蛋与猎获物》为公元1世纪前后作的壁画（参见张远江编《欧洲静物画》第1页）。

公元前3世纪末、4世纪初的希腊时期关于绘画有这么一段趣闻，记载了著名画家邱克西斯和巴尔哈修斯在绘画创作上有关写实技巧的竞争：邱克西斯曾说要描绘永久有生命的绘画，据说他的作品《持葡萄的童子》上的葡萄，竟能骗得飞鸟去啄食——又说巴尔哈修斯有一幅画着布的作品上，其乱真程度竟骗过了邱克西斯的眼睛（参见李浴《西方美术史纲》112页）。以上例证从一个方面说明了作为绘画内容之一的静物部分的突出描绘当时已在西方传统绘画中起着相当重要的作用。

静物与人——15、16世纪意大利的绘画是西方传统绘画的里程碑，其中波提切利（1444—1510）的《博士来拜》、《维纳斯的诞生》、达·芬奇（1452—1519）的《最后的晚餐》等多幅作品中的静物部分在表示人物身份、地位、环境甚至在构图本身都起着不可缺少的作用。15世纪佛兰德斯的扬·凡爱克（1385—1441）是古典架上油画技法的完善者，我们可以通过他的作品，那幅被认为是欧洲艺术中第一幅伟大的心理肖像画

《安诺弗尼夫妇像》看出，在构图和油画描绘技巧上，他把镜子、吊灯以及室内陈设的物品放到了极端重要的位置。在此还应该提及把人物与静物都处理成同等重要的另一幅油画，昆丁·马苏斯（1466—1530）的风俗画《银行家和妻子》，这幅画惟妙惟肖地描绘了钱币、镜子、珍珠、圣经以及天平、货架等实物。有些美术史家则认为风俗画家卡拉瓦乔（1573—1610）是西欧最早的一个静物画家，他的《筐中果实》是一幅极其生动的作品（参见李浴《西方美术史纲》323页）。卡拉瓦乔用高度写实的技巧突出描绘了物体的立体感，而在作品上的这种甚至可以使人触摸的真实感，至今还吸引着众多画家和欣赏者。

挚爱生活——17世纪北欧的画家创作了不少热情洋溢并充满了生活趣味的静物油画。在荷兰由于新生市民阶层的兴起和油画技术的日益完善，使风俗画、风景画、静物画等制作精良的小幅油画得到广泛的青睐，静物画作为独立的绘画样式和体裁已完全确立了它应有的地位。著名静物画家彼特·卡拉茨（1597—1661）和卡拉茨·海达多年来不厌其烦地画自己极为熟悉的几件玻璃器皿和金属用具，间或搭配一点水果、蔬菜和食品，这些平常的生活用品通过画家执著的描绘，至今还在画上透射出不平凡的光彩。杰姆·戴维茨·德赫姆（1606—1684）的静物组合较前者复杂化，人为摆放的因素也增大。

以笔者的观点并从绘画语言方面来品评这些荷兰静物画，归纳起来有几点：（1）画家所画题材比较专一，同是餐桌画家分类

更细，很像同是中国花鸟画家还要分专攻竹子或专攻荷花的画家。这些画家有以画玻璃器皿和金属用具为主的（偶尔也加水果点缀），也有以专画食品、水果、海鲜的（偶尔加器皿），还有以画文具、乐器见长的画家。（2）画家的油画技法日臻完善，大部分画家在画面上突出地表现了物体的真实感，包括质感、量感和触觉感。这些高超的技法带来的结果是令人惊诧和神奇的。（3）这些画较好地表现了物体的光线感，甚至有相互的反射，但这不是色彩反射。（4）由于缺乏色彩的相互反射，当时还未涉及到画面与画家、欣赏者之间的距离感。还可能是因为当时人们的精神需求希望与现实拉开距离有关，荷兰地处洼地和沼泽，有些地方常年雾气缭绕，市民们更愿意看到墙上所挂的油画是自己喜爱物品的清晰的形象，而不是模糊不清和五颜六色的形象，这其中也有绘画的商品属性所要求的。（5）当时画家的眼光移动方式和现代人不同，那时画家眼光移动是为了把绝大部分细节看得更清楚，而不是要表现眼光移动的过程对形体变化的体验。

在真实的后面——法国人夏尔丹(1699—1779)深受荷兰绘画的影响，夏尔丹的静物画被狄德罗评价为：“这是自然本身，东西如在画布之外，逼真得令人看不出是画的。”这个评价首先是逼近真实，其次下来才是真实背后的实质。“如果我想叫我的孩子学画，我就买下这幅画。我会对他说：‘你就临摹这幅画吧，临摹一次再临摹一次。’但是或许临摹自然也没有这么难吧？”（参见狄德罗《论艺术·美术史文选》中文版第296页）这个看似真实的表面效果实际上是远看的效果，而近看却是一种魔术般的色浆，甚至一切都是混沌的，这是因为夏尔丹画中的锅、碗、器皿和水果都有一种独立的生命力，“它们与人有千丝万缕的联系，它们是为人们创造的，它们有人接近过的热气。”（参见拉扎列夫“夏尔丹”《美术史文选》中文版298页）说到底，是夏尔丹开始将艺术家对客观物体的

认识，在静物画中以绘画性的手法来充分表现。在视觉感受上已将人们与实际物品的距离感在一定程度上表现出来了。另一方面，也由此增强了绘画技术上的奥妙成分。

库尔贝(1819—1877)的写实主义原则也体现在他的静物画中。从在北京展出的他的原作《鲱鱼》(1872年)上，可以看出这幅画是画在类似土红的深色底子上的，先用厚涂的颜料做了肌理，然后罩色，并大量使用了画刀，以造成饱满和厚重的画面效果，这是他作品的特点。

色彩个性的抒发——19世纪法国印象画派开创了光与色彩，画家的个性抒发与表现自然相结合的近现代油画。马奈、莫奈、雷诺阿、毕沙罗、德加等人在油画静物上都有出色的表现，他们在前人的基础上勇于革新，积极探索新的绘画语言，并创造出自己独特的绘画样式。当然印象派的绘画技法主要是建立在使用管装油画颜料的基础上的。马奈(1832—1883)在具有典型的西班牙风格影响的深色背景前所画的有柠檬、面包、餐刀的静物画，给人以技巧娴熟，用笔潇洒，色调微妙的感觉。其中《牡蛎》、《杯中的花》是马奈最优秀的静物画。莫奈(1840—1926)在画了很多出色的风景画的同时还画了很多充满色彩魅力的静物画，莫奈早期的静物画，受库尔贝的影响，用大的笔触和厚涂的颜料较好地表现了对象的质感。其后期的静物画明显具有他的风景画中的空气流动感和色彩冲击力。他的《菊花》(1878年)画面色彩瑰丽，笔触生动，充满活力。雷诺阿(1841—1919)的静物画色彩艳丽，表现入微。最具代表性的作品是《春天的花束》(1866年)，色调雅致，刻画细微还不失生动，充满了春天喜悦的感情色彩。他早年学的画瓷器的手艺要求用笔准确细致，不得改动，这些都在他后来的人物画、静物画上有所体现。德加(1834—1917)把静物与人物关系处理得十分密切，如《女人和菊花》(1866年)一画的技法是采用棕色底子和多层次画法，菊花和

人物都刻画得严谨细微又不失生动，德加是以功力见长的大家，他既采用传统古典的画法，又采用现代分割式构图，他同时还是利用照相术的高手。

后印象派画家塞尚，除了继承印象派的色彩外，他在画大量的静物画时，更多地注意并表现了在空间中的各个立体物之间的相互关系，并发现了视觉的移动之美，也就是在画面上表现了用两只眼睛看对象产生的视觉差，这种分析形体结构式的画法使他创造了像古典绘画那样坚实的后印象派绘画。面对他的《苹果和橘子》、《有洋葱的静物》（1895—1900）等一系列作品，人们不得不重新思考和用新的绘画标准来评判。凡·高那热情洋溢和工于设计的表现性绘画，其充分吸收了日本浮世绘版画的装饰效果，他在留下了数百幅令人难忘的风光画的同时，还画出了在他死后若干年的今天创当代画价最高的《鸢尾花》以及《向日葵》等作品。在这里必须提到印象派的后继者维雅尔、波那尔。维雅尔在他大量的室内景致画里，用灵动的笔触和迷人的色彩，刻画了日常所用的各类桌椅、文具、化妆品、餐桌等物品。波那尔以一种超越自然的色彩观，去惟美地描绘浴室、卧室、餐桌，如《梳妆桌》（1908年）、《水果盘静物》（1932年）等作品。他们两人在绘画生涯的中期，以色彩和形体的装饰化为突破口，强化了具有东方意味的形式感。

色彩和形体的解放——野兽派画家马蒂斯以“绘画色彩应给人们精神上的安乐椅”的观点著称，他强调直接调配的和非描绘性色彩。从他早期自由临摹的荷兰画家德·黑姆的作品《餐末甜食》可以看出，他删去了物体细部，并提纯色彩和线条，形成一种有限空间的观念。色彩在野兽派手中得到了彻底的解放，但与形式的对抗又始终存在。弗拉芒克在反学院和现代主义绘画思潮中，内心的回归愿望使他到自然界中去找到了属于自己的表达方式，快速的涂抹和画刀的挥动，使他画出了《鱼》（1928年）、《罐中

的花》（1929年）等一批具有中国大写意意味的静物画，他早期明亮的色彩被后来的黑白对比强烈的色彩和肯定的笔法所代替。他突破凡·高和塞尚，确立了另一种整体观念。“弗拉芒克最后所得出的这个程式，是极能打动人心的，手法娴熟，感情充沛。”（参见阿纳森《西方现代艺术史》102页）。

现代静物画——从塞尚到立体派，尤其是毕加索、勃拉克等人，是把对象仅作为参照物，而解构意识、重组意识是至高无上的。“一幅画可以与人物、风景和静物无关而独立存在，它是线条、色彩和形状在画面上的抽象安排，可以用各种方式将它们综合成一个整体。”用曼德琳、吉他和小提琴以及瓶子的各种形状来把人物几何化是立体派静物画的特殊手法。

幻象的聚合——表现梦幻世界和潜意识的画家有恩索、达利、马格里特等人，特别是达利和马格里特用传统的写实技巧来表现软体手表、爬虫等，甚至把维纳斯的身体开出几个抽屉，这些画面产生了一种离奇梦境、超越现实的逼真幻象。马格里特的《个人价值》（1952年）等画，将玻璃杯和梳子画得比真人要大得多，放入正常空间，使人意外又新鲜。意大利的形而上画派以基里柯、卡腊为代表，他们采用了尼采对脱离正常背景的普遍的“静态”物体在意义上的强调，将时钟、香蕉、火炮、火车等各不相同的物象无序地安排在一个画面上，奇异恐怖。基里柯的代表作《烦扰的缪斯》（1917年）用服装、用人体模型代替女神，背景却是工厂。《神圣的鱼》（1919年）将鱼放在现代奇怪的“祭坛”上，令人恐怖。莫兰迪放弃形而上画风，在他的画室中，年复一年地画着各种各样的瓶子，他的静物画，使人彻底放弃物欲，而愿意去追求一种单纯和永恒的美感。

北方的静物画——俄罗斯老一辈画家的静物画对中国人来说备感亲切，佛鲁贝尔的花卉和冈察洛夫的丁香花，格拉西莫夫的雨后阳台上的餐桌，以及柯罗文的有鱼的静

物和玫瑰花，令人难以忘怀。苏联时期的画家普拉斯托夫、亚布隆斯卡娅以及当代的弗拉基米尔画派都有色彩绚丽的静物画展出。值得一提的老一代俄国画家苏丁和许多贫困潦倒的艺术家一样，从艺生涯的开始就画鱼或家禽之类的静物画，因为这种“模特”既可以画又可以吃，他的代表作《半片牛肉》（1925年）揭示了美与丑的密切关系以及人们如何欣赏颤栗的美。

中国老一辈的艺术大师魏天霖和林风

眠先生的静物画有独到之处，我在北京看到魏先生的几幅花卉静物写生，画面红绿相间，斑斑驳驳，大气淋漓，既有西方油画的多层次厚重感，又有东方绘画的装饰性。他的笔触的气势和色彩的神韵更是难以言传，画面既实在又朦胧，充满着画意，令人流连忘返不忍离去。林风眠先生将西方表现性绘画手法与中国写意画的笔调情致融为一体，画出了数百幅充满诗意和东方精神的静物画。

第二章 材料与工具

本章所讲述的绘画材料和工具，是从我国目前国情出发，主要考虑简便、易掌握和实用等几个方面，对一些特殊技法要求的材料，不在此论及。

任何一个画家，无论他的绘画天赋如何，对绘画技巧和材料掌握都是至关重要的。翻开古今中外的绘画史，绘画语言所形成的风格在不断演变，技法也在不断适应时代的要求。而最重要的所谓绘画的精神性，也是伴随着绘画工具在绘画材料上的皴擦点染这些最具物质性的手段碰撞而产生的。

100多年前西方印象画派产生前后开始盛行的机械化大生产的管装油画颜料，至今仍是油画室外写生最实用且方便的颜料。在画室里长时间制作多层次的油画创作时，画家可以更多地使用自制的颜料和其他材料。

下面分类介绍材料和用具。

油画架

在画室中作画可使用购买或自制的普通油画架（图1）。而外出写生时多采用油画箱和写生用轻便画架。轻便画架可以承受（80×60）cm以内画框的重量，而画箱上可放置（60×50）cm以内的画框。

油画架在室内的放置，以光线从画家

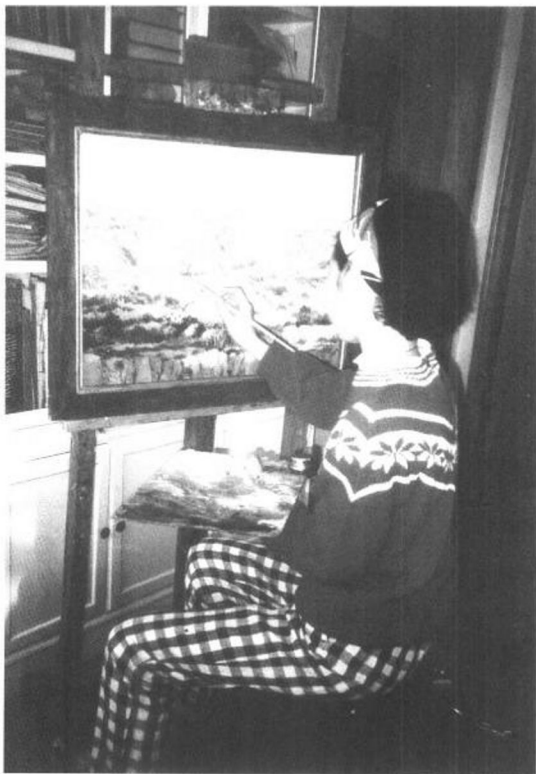


图1

背面左上方照在画布上的位置为佳。而在室外写生时，切记不要让阳光照射在画面上，只能选择正侧光和背光或使用遮阳伞。画面

背光时如画布透光可加厚纸板遮挡。如阳光直射在画面和调色板上，所画的油画写生则不能在无阳光强度的任何室内观看。任何画家如让阳光直射画面，只能得到粉气和脏灰的色彩效果。

油画内框

一幅油画的制作能否有一个良好的开端，首先取决于你的内框和画布。一般的油画内框应采用好的、干燥的红、白松木、杉木做成。为降低成本，可采用泡桐木做，但缺点是钉画布用的鞋钉很容易拔出。(80 × 60)cm 以下的内框可采用以下截面规格(4 × 2.5)cm 的木料来做，(100 × 80)cm 以上的油画

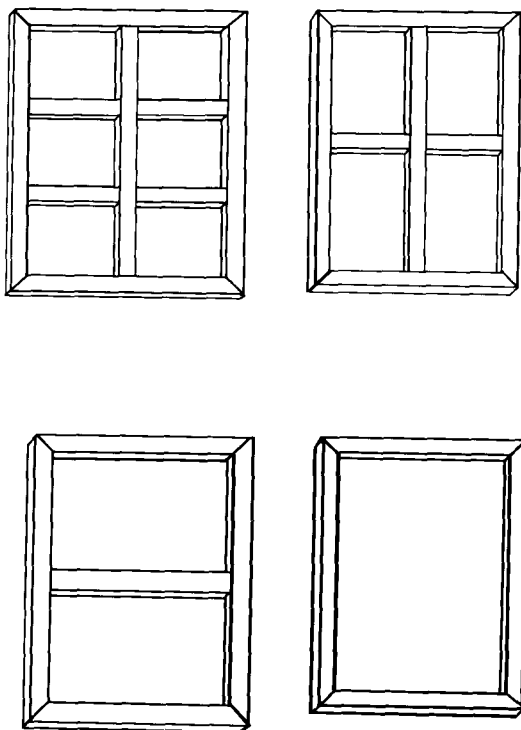


图 2

内框必须加一根以上的撑木，160cm 以上就必须用十字衬或井字撑，内框四边的木料也应随之加大（图 2）。

自制油画内框时，靠画布的一面要向内刨下至少 0.3cm 木料，为的是使画布绷上

后有较强的弹力，另外作画时，内框的边和撑条，不至于影响用笔（图 3）。

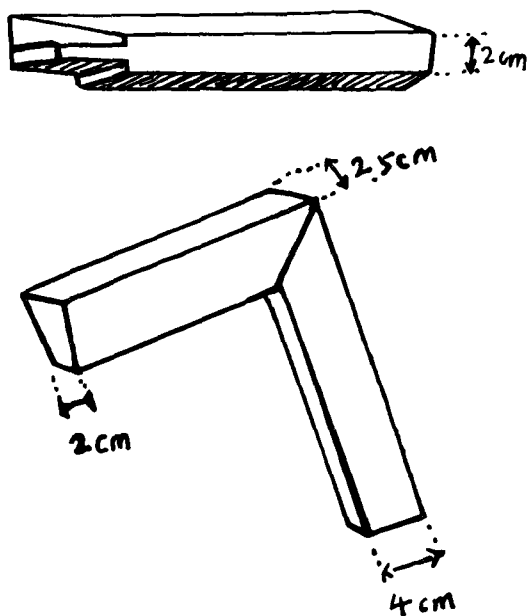


图 3

内框的木榫应采用咬合（见图 3），并稍加白乳胶固定。相反，把内框的榫做松一些，不加胶可做成活动内框。在外出之前可提前绷好一批内框，也可采用活动油画内框，以便于携带。通常做法是用一两个特大油画内框做好几张画布，再按所带活动内框的尺寸大小裁成小块，卷起出外写生备用。

内框的国际标准尺寸表另附。

画布

一个油画家必须学会自己做画布。一方面是自制画布价格比较便宜，制作工艺过程自己可以把握，是最经济实用的手法；另一方面，其结实程度超过任何购买的现成画布，还可以根据创作需要做成各种底色和不吸油、半吸油以及吸油类等几种画布。

1. 画布的种类

纯亚麻布——吸水性和吸油性不强，遇冷热变化不大，是制作画布的最好材料。

有粗、中、细之分。

纯棉帆布——吸水性和吸油性较强，遇冷热有一些变化，但仍然是很好的制作画布的材料，也有粗、中、细之分。价格适中。

麻棉混纺布——结实程度较差，遇冷热变化较大，吸水不均，价格低廉，一般画较小的习作可以采用。

我个人偏爱使用中粗的纯亚麻布和帆布，并做成半吸油的浅色画布，以便画成多层次和有笔触的油画，开始稍微吸油，将来的画面色层会结合得牢固些。在这种画布上涂几层油画色后，会渐渐呈现光泽。

2. 画布的绷法

用钉鞋钉的方法——从画框四边的中心对称开始钉起，钉距约3cm，作品完成之后装外框时再完全敲下鞋钉。而生锈的鞋钉对画布无妨（图4）。

用射钉枪的方法——将画框放平，钉

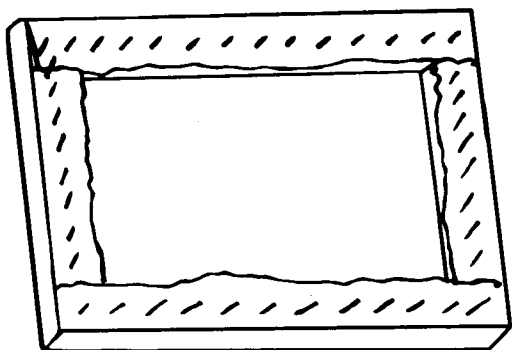
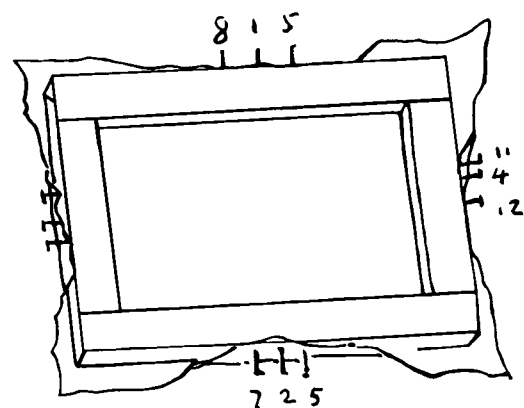


图4

在背后，钉子稍斜一点。射钉枪比较实用，以能使用普通订书针的钉枪最为经济（图4）。

画布四角的折法，这种办法折的角比较平整，有利于将来钉外框或钉边条（图5）。

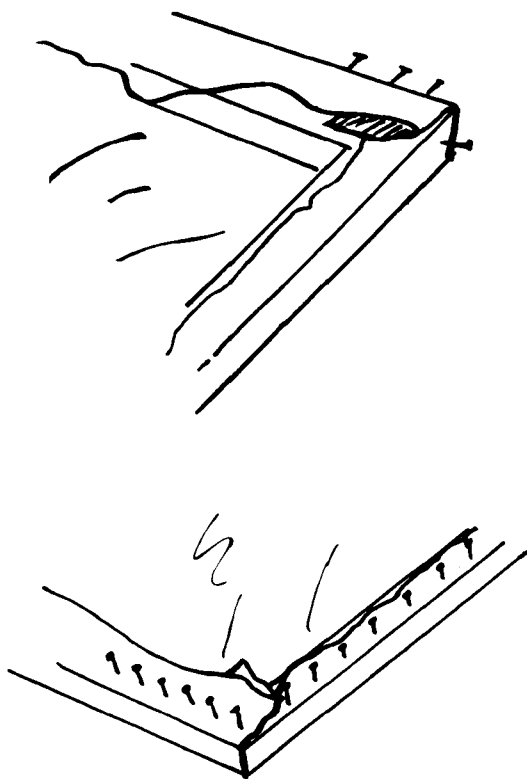


图5

3. 画布的胶底

画布涂胶的目的是为了避免油质颜料直接和画布接触，油一旦直接触及画布，很快会使布面腐烂，同时不断吸掉颜料中的油质，使颜料无光泽。吸油太厉害时就无法作画。

（1）最简便实用的合成胶VAE白乳胶是聚醋酸乙烯乳液的改型换代产品。我通过多年的实践得出结论：目前市场上质量最好的白乳胶为中外合资的西安汉港牌VAE白乳胶，型号是O20。这种胶的牢固程度和韧性均令人放心，做好的油画布能经得起折叠。

请记住，在自制画布这方面，每个画家自己的经验才是最重要的，别人的经验只能是借鉴。我的办法是采用在已绷好的亚麻布上刷纯乳胶作为第一层胶。先使用较大的板刷，蘸胶适度，不多不少，把画布平放，从右上角往左刷起，涂刷约半平方米，刷子换大刮刀，从上往下刮去多余的胶。手上不能施压太大，以防把胶刮得从画布背面渗出。刷第一遍胶的主要目的，是填补画布上的所有小孔。胶干后，可用砂纸打去浮胶和线头，结头太大可用刀片削去，或在画布背面用一个手指尖顶着用砂纸打磨。用同样的手法刷第二层胶，然后打磨平。涂过两次底胶的画布布纹，以还能清晰可见为好。

涂料的配制和刷法——涂料采用三份白乳胶、一份水、一份大白粉做充填层或用一份立德粉增白。先把一份水加入一份立德粉或一份大白粉中，等浸透后加入三份乳胶，采用同样的刷与刮的手法处理画布，干后打磨平整。如喜欢用特别白的画布，在刷第二次涂料的时候，可将大白粉换成钛白粉。这样做出的画布是半吸油底，要想使其不吸油，最后可再用一份白乳胶加两份水刷一遍，但颜色的附着力会减弱。这样做成的画布可折叠，韧性和弹性都很好。

画布底子的检验——可用手指在画布的反面按着拖动，将画布贴近耳朵，听不到碎裂的声音，也看不到手指压过的地方有裂纹，就说明是合格的画布。同时布纹要能显现出来。

（2）用传统材料皮胶做画布。在土产杂货店买回块状皮胶或颗粒骨胶，找一个稍大点的耐热容器，放入一定量的颗粒骨胶或砸碎的皮胶，加入十倍的凉水，泡上约十几个小时，然后把容器放入加入水的锅或盆中，放在炉火上，等锅中水开后，用文火加热容器中的胶。原胶液熬好后，另找一容器，根据用量倒入一定的原胶，如胶太稠可加一定的温水，趁微温将胶液刷到绷好的亚麻布上。刷子在手中动作要轻，不可以将胶刷透

到亚麻布的背面，如背面渗出要马上用刮刀刮去。整个画布干后用砂纸打平，然后刷第二遍再打平整。

在稀释后的胶液中趁温加入大白粉、立德粉，刷涂料层。多余的胶仍要刮去，干后打磨。然后再用胶液加入钛白粉刷最后的涂层，干后打磨光就可以作画了。如果要做肌理，可以在最后一层上留下明显的笔触，干后不要打平，稍加修饰就可以使用。

其他依托材料

纸板——厚的白卡纸或包装用的白板纸都可以用作小幅油画写生用的材料。涂胶的办法与做画布的办法基本相同，但要少用刮刀，因为纸板太光，用刮刀会留不住胶液和涂料层。特别注意的是，稍薄一些的白卡纸，在涂过胶后，由于胶液的拉力，会使纸板收缩并卷起。处理办法是在纸两面都刷一层底胶，但不需要都刷涂料层。如果想使油画纸粗糙一些，并且不吸油，可把白油画色挤在一块玻璃板上，调匀后用油滚筒将颜料滚在刷过两遍底胶的白卡纸上，实用而方便。我在20多年前用这种纸画的写生，现在仍完好如初。

木板——三合板、五合板及纤维板都可以作小幅油画依托材料，国内质量较好的胶合板为榉木、白橡木及水曲柳。普通胶合板也可使用。通常的做法如同做油画布。有时也可利用做家具所剩的边角料，将亚麻布裱糊在表面，然后再刷两遍乳胶、两遍涂料。这样做优点是便于携带，只是画布缺少了一些弹性，但仍然可以进行多层次画法，留得住颜料。木板背面的裱法见图6。

墙壁——在墙壁上作画由来已久，意大利的湿壁画和我国敦煌、克孜尔等处的古代壁画至今仍大放异彩。今天仍有一些公共空间需要装饰壁画，使用目前的现代材料处理墙壁有三种方法。

1. 直接画在水泥墙上或砖墙面上。必须等水泥墙面彻底干透后，用107胶不加水

或稍加水涂一至二遍。干透后再用内墙涂料或自制乳胶涂料涂两遍以上，每层都要打磨平整。如是毛墙或砖墙面，可先打磨掉浮灰，后用107胶涂一遍；再用107胶、白水泥、白

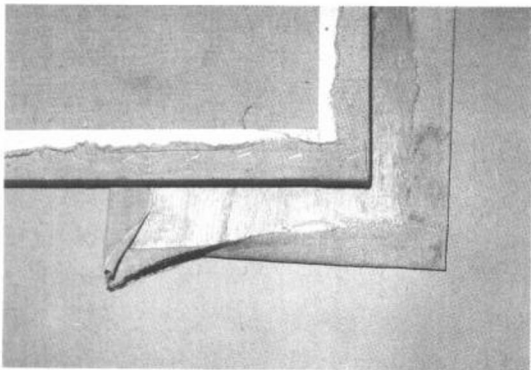


图6

乳胶、大白粉适量加水，用灰刀刮在墙面上，干后打磨平整，刮二至三遍即可。最后可用清漆加立德粉和钛白粉刷涂一至二遍。

2. 画在画布上或木板上。将大幅油画画在油画布上或大张细木板上，可以是整幅的画面，也可以分为三联、四条屏或多条屏，做画布程序同油画布。采用内外框的做法关键是如何安装到墙壁上以及装饰边条的应用。若是多块板拼装，可用“T”型金属条镶于各块之间，增强装饰效果。在特大型公共场所最好做成硬质材料的底子，这样有耐久性并且便于清洗。

3. 将画布直接裱在墙上。如墙面比较平整和干燥，可采用将不同的宽幅帆布或亚麻布用不同的胶粘于墙壁上。首先必须在墙面上刷一层胶，107建筑胶和别的工业用胶都可以，这层胶作为防水层。干后打磨平整再涂胶，然后把卷成筒的帆布局部展开，用硬刷或滚筒加大压力使布与墙面粘合。两张画布接缝的地方，两张布都要多出几厘米，然后用刀片居中划一刀，取掉多余的边条。在裱好的画布上面做胶底或油底都可以。

油画的各种用具

每个油画家都十分重视自己的画具，但不要在这方面花很多时间，目前市场上的绘画用具也已臻于完善。这些用具几百年来已被若干油画家在实践中检验过。在这里我要强调的是：耐用、便捷、经济。就像我们中国人使用筷子一样，很小时学过几遍如何使用，而在以后的几十年中，就不会再有人考虑如何使用筷子的问题。我们也应这样对待油画用具。

调色板

写生用的油画箱里，有胶合板做的调色板，这是简便实用的，但用之前一定要处理一下：用清漆或亚麻油涂上几遍，干燥后再涂一遍，然后用布使劲擦，反复几次，一周后就有了一块充分吸过油的调色板了。这样做的目的是避免油画颜料被吸去油性。

在室内画创作一般需用大一些的调色板，玻璃板、硬木板都可以。但如果你要偶尔用手托起调色板来画细节部分，还是用胶合板为好。用玻璃板的好处是，在夏季每天可将剩余的油画颜料连同玻璃板一起放入水盆中浸泡，以便第二天再用。

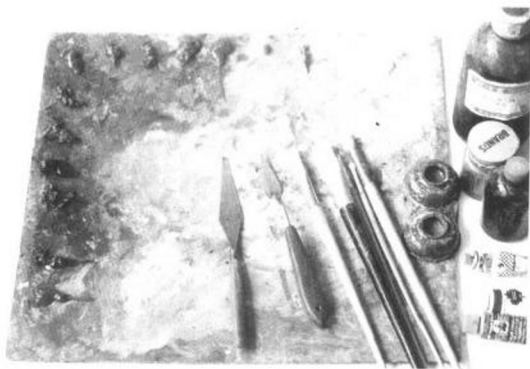


图7

调色板的清理是十分麻烦而每天又必须进行的工作。每一次作完画之后都要用刮刀将调色板刮干净，再用布或纸将调色板擦干净，用剩的颜色边缘都要刮去，然后稍移

位。第二天坐在画布前，首先动手整理的仍然是调色板。用刮刀掀掉颜色稍干的表皮，如发现剩余颜料有一点拉丝，应毫不吝惜地将其全部扔掉，这样的颜色已起了质的变化，正在快速干燥，上画布就会吸油。

调色板的颜料排列——从右上至左下为：锌钛白、柠黄、土黄、中黄（或橘黄）、朱红、玫瑰红、土红、赭石、熟褐、生褐、橄榄绿（或土绿）、酞菁翠绿、象牙黑、群青、钴蓝，在室内作画时用深红和粉绿。右边是油壶，一个装松节油，一个装三合剂（松节油、亚麻油、达马胶液）。这样的颜色排列，比较有利于油画的作画顺序（图7）。

油画颜料

平时作画时，我的调色板上除了十几种基本用色外，每次还根据对象选择或去掉几种常用色。一方面是为了方便，另外油画颜料中的某些复色，如橄榄绿、生赭等色可以不加调和，直接画上画面，效果会很好。选择颜料的原则是：

（一）颜料本身要坚固、稳定，不易变色。

（二）这种颜料和别的颜料调和面广，只与极个别颜色不能溶合，即应有广泛性。

（三）价格昂贵的不一定是基本用色，价格因素主要是由生产成本决定的。

（四）以国产的为主，多年来国产的土质颜料比较稳定，我从事油画创作30年来使用了大量的上海马利牌油画颜料，此颜料质量和价位都适合专业油画家，尤其是“新型70”油画颜料的质量已有本质的提高，改掉了以往国产颜料普遍存在的不足，如可堆砌厚度和染色能力、用笔流利程度不甚理想。其深色域达到了既深又不失响亮，玫瑰和紫罗兰（现为马利紫）也去掉了泛色的缺点。

（五）分清各种颜料的透光性与覆盖力。

基本用色和常用色及特性

锌钛白（ZINC TITANIUM WHITE）：坚固，白而覆盖力强，可与任何颜色调和，不

易变色。对人体无害。

钛白（TITANIUM WHITE）：细腻坚固，白中之最白者，覆盖力强，易调和，不变色，无害但硬度不够。

柠檬黄（LEMON YELLOW）：比较坚固，耐久性、耐晒性俱佳，调和面广。

中铬黄（CHROME YELLOW）：比较坚固，耐晒性强，但和别的颜料调有时易变色，尤其和含硫的颜料调和容易发黑。

土黄（YELLOW OCHRE）：土质颜料，价低质优，覆盖力强，坚固易调和，是最重要的颜料之一。

朱红（VERMILION TINT）：漂亮明亮的纯红色，耐久性稍差，易调和，不能与含铅、含铬的颜料混合。

玫瑰（ROSE RED）：漂亮明亮的冷红色，不耐久，只有控制好才不会从底色中泛起，可作透明色用。

土红（RED OCHRE）：稳定、坚固，覆盖力强，是传统用色。

生赭（RAW SIENNA）：优质土质颜料，坚固，易调和，覆盖力不够强。

赭石（BORNT SIENNA）：是极优质的红褐色。坚固，易调和，可作透明色用。

熟褐（BURNT UMBER）：是用途最广的颜料，价廉质好，可作透明色用。

生褐（RAW UMBER）：是用途最广的颜料，价廉质好。

酞菁绿（PHTHALOCYANINE GREEN）：油画的重要颜色，深沉、透明。

翠绿（VIRIDIAN）：坚固透明，是常用色。

土绿（GREEN EARTH）：常用色，非常坚固而性温，覆盖力强，调和面广。

橄榄绿（OLIVE GREEN）：坚固，稳定。

象牙黑（IVORY BLACK）：是骨黑中色泽最优美的一种黑色，易调和，比较坚固、耐久，但单独薄涂会产生裂纹。

群青（ULTRAMARINE）：色泽优美，

易调和，粘度不好控制，与含铅色少混合为佳，是很好的透明色。

钴蓝(COBALT BLUE): 蓝色中优美、坚固、耐久的颜料。可用透明色，也可混合使用。

不常使用的颜色及特性

铅白(SILVER WHITE): 古典画家常用，有毒，有覆盖力，也快干。

锌白(ZINC WHITE): 白而稍脆，覆盖力稍差，无害，易变黄。单独使用不如和钛白、锌白混合使用。

橘黄(ORANGE YELLOW): 艳丽，也可常用。

橘红(ORANGE RED): 艳丽，可用。

镉红(CADMIUM RED): 极好的红色，坚固，调和面广。

西洋红(KERMES): 颜色漂亮，稳定性差。

大红(SCARLET): 漂亮，可用。

凡代克棕(VANDYKE BROWN): 既深又透明，与熟褐同类。

钴紫(COBALT VIOLET): 极漂亮的浅紫色，坚固，染色力极差，最好单用，除蓝、白外忌和别的颜色调和，含砷，有毒。

紫罗兰(VIOLET): 稳定性不太好，褪色。

草绿(SAP GREEN): 土绿的代替色。

宝石绿(EMERALD GREEN): 有毒，不能和别的颜料混合。

中绿(GREEN MID): 坚固、漂亮，稳定性极好。

粉绿(EMERALD GREEN): 坚固，有好的覆盖力，稳定性极好。

酞菁蓝(PHTHALOCYANINE BLUE): 近代新颜色，较普蓝稳定，鲜艳坚固，能深下去。

普蓝(PRUSSIAN BLUE): 是一种优缺点都很大的颜料，透明，在光线和湿度中变化极大。

天蓝色(SKY BLUE): 同灰色人造佛

青。

湖蓝(CERULEAN BLUE): 现代颜料，漂亮。

灰色(GREY)。

煤黑(COAL BLACK): 稳定性好，着色力强，能深下去，色调不如象牙黑纯正。

油画大师调色板上的常用颜色——

塞尚的常用色:

白、铬黄、那坡里黄、土黄、浓土黄、生赭、赭石、土红、朱红、深红、洋红、煨红、翠绿、土绿、维罗纳绿、钴蓝、群青、普蓝、桃黑。

谢洛夫的常用色:

白色、浅黄、那坡里黄、土黄、金土黄、印度黄、朱红、玫瑰红、象牙黑、生褐、土绿、翠绿、群青、钴蓝。

莫奈的常用色:

铅白、明黄、那坡里黄、煨浓土黄、黄赭石、煨赭石、象牙黑、钴蓝、湖蓝、红色若干。

雷诺阿的常用色:

铅白、铬黄、那坡里黄、浓土黄、赭石、朱红、茜红、维罗纳绿、翠绿、土绿、群青、钴蓝、象牙黑。

修拉的常用色:

镉黄、朱红、茜红、钴紫、群青、钴蓝、天蓝、宝石翠绿、一号混合绿、二号混合绿、白色。

波列诺夫的常用色:

锌白铅白对半调和、镉黄、印度黄、朱红、色淀茜素(玫瑰)红、赤铅、淡土黄、深土黄、煨土黄、生土黄、卡赛尔赭土、马斯棕、子母绿、土绿、氧化铬、群青、钴蓝、普鲁士蓝、紫、矿质紫、象牙黑、桃黑。

油画笔

油画笔一般分为平头油画笔、圆头油画笔、榛形油画笔、尖头油画笔等。这几种笔大部分是由猪鬃制成，另有用尼龙、狼毫制成的，可按自己的爱好和需要选用。

对绘画工具的热爱，使我自己不自觉地养成了一些习惯。如每天晚上将白天使用过的油画笔用肥皂水洗干净，然后用纸包好放起来，搁在通风处，以备第二天使用。用秃的油画笔只有极少的可以画某些特殊效果，偶尔用之，但大部分是毫无用处的。应该像雷诺阿那样，一旦发现用坏的油画笔，当即折断，毫无怜惜之情，以免当你很想作画，心情正好，精神十分集中时，随手拿起一枝笔是坏的，再拿一枝还是一样不能用。如果真是这样多么败兴啊！

用过几次的笔是最好用的，对画笔的弹性各方面都有了了解。新的油画笔使用时，首先一笔应蘸调色油或松节油，这样的笔以后一直会有弹性，同时也易清洗。

我在工作中所用的油画笔大多数是长毛方头扁平猪鬃笔，用过几次以后自然会成为榛形笔。写生时用旧的短头油画笔，有时也是得心应手的工具，主要是便于快速运笔，能挑起厚重的颜料。在室内创作时偶尔用一下扇形笔，也使用能蘸油的尖头水彩笔来刻画细部。

图8为我使用的油画笔。从左至右，12号、6号扇形笔，12号猪鬃笔，然后为10、8、6、5、4号猪鬃平头油画笔。0号油画笔和尖头水彩笔。最右边为7号、5号圆



图8

头油画笔。

画刀

我用四把调色刀。最大号的两把，一个是直把画刀，主要用来刮调色板和画大画用。另一个弯把的画刀是做油画布刮底胶和涂料用的。两把小调色刀是作画用的。还有一把平口刀是开颜料和刮调色板上多余的干

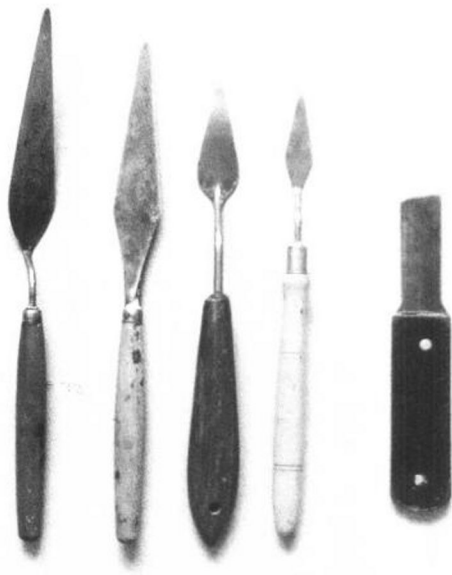


图9

颜料用的（图9）。

画刀的作用一般有三个，一是刮去画面多余的颜色。使用多层次画法时，如果每次画完感觉色层太厚，第二天又要接着画，就可以刮去大部分颜料，只剩下薄薄的色层。二是用画刀画出的形象有力度，一般在画较厚的颜料时用画刀。用刀作画的画家有库贝尔、佛鲁贝尔等人。用刀作画的优点是使任何难混合的颜色都能调和在一起，缺点是颜料的表面太光滑，色层不透气，容易脱落。三是通过刀的转动与刮擦，可以柔和画面比较生硬的地方。

亚麻油、松节油、光油及其他溶剂

调色油应该少用，尤其针对现代管装颜料。但要画一些具有传统古典意味的油画，应该对调色油有所了解。

亚麻油有两种，一是冷榨亚麻油，由于出油量少，很少有人愿意生产，不容易买到。此油的优点是色泽清淡、透明。另一种是当食用油用的热榨亚麻油，将亚麻籽炒后榨油，缺点是色泽较深。这两种油都可以直接调色用，或作光油添加剂。

自制稠亚麻油——将买来的亚麻油装入玻璃器皿，上加纱布，油里放一片干馒头或干面包吸收杂质。经过几个星期阳光下的暴晒，油的色泽会变浅。稠油的主要功能是快干。使用时也可用松节油稀释。好的稠油应该是浅金黄色或浅琥珀色的，再淡就不正常了。如果要快速做成稠油，可在电炉上加热熬制。

松节油——在油画中最常用的稀释剂。它的优点是易挥发，挥发完后并不影响颜料本身的质量，而一幅有大量暗面的画，用松节油一定要控制。一幅画到最后阶段时，松节油要少用或不用。

达玛树脂油——取达玛树脂块，研磨成粉状，找一干净丝袜将粉装入其中，扎紧袜口，放入一干净容器，然后加入两倍的松节油浸泡，加盖密封，三日后，将丝袜中的杂质扔掉即可使用。达玛油作油画上光油与松节油的比例一般为1:3，这是目前效果最好的上光油。也可以用1/3的达玛油、1/3的亚麻油、1/3以上的松节油作稀释剂来调色，

我平时的调色油就习惯用此配方。

乳剂的做法：用鸡蛋（去掉胚胎），或丙烯、白乳胶、甲基纤维素取任何一种作为一份，放入一容器加入亚麻油半份、达玛油半份顺一个方向长时间搅匀，然后加一至三份水继续搅拌，至匀为止，这就是乳剂的成品了。可装入密封瓶保存，用前摇匀。可调色粉画古典画，也可作吸过油的油画颜料的稀释剂。

速干白——取钛白粉一份，加入适当的乳剂，用调色刀在玻璃板上调均匀就是速干白。用来作古典画的提白罩染用。

光油的配制——光油有全光型和亚光型。全光型：一份达玛树脂粉加三份松节油即可，采用这种光油会使画面产生光亮的效果。亚光型：即用一份全光型达玛油加入1/4的皂化蜡，可产生轻柔和无光的效果。

关于混合材料的使用——现代绘画的综合材料使用已很广泛，就架上油画来讲，先使用刷乳剂或丙烯等速干颜料作画，然后再用传统的油画颜料在其上作画也是可以的。

外出写生的用具

外出写生需要准备带腿的油画箱、轻便画架、折叠凳、藏画箱、晴雨伞和撑伞棍。画具包括颜料（白颜色多一些）、溶剂（调和油、松节油）、两套油画笔（如在天气不好的情况下，晚上洗完画笔第二天不一定能干）、油画布或油画纸若干放入藏画箱中携带。准备几个活动内框或固定的油画内框，外出时放入一个大的双背带旅行包中便于携带。

第三章 观察方法和表现方法

一、培养正确的观察方法

一个画家的绘画语言的形成，是画家通过研究艺术史上各种绘画风格的演变和对大自然及社会生活深入观察，然后通过日积月累

的实践所形成的。但是在学习期间，首先要了解有关绘画基本规律的知识 and 不同的老师个人的绘画经验。要学会画画，首先要学会看，进一步要学会善于看。第一是通过