



西洋名画家绘画技法

西洋名画家绘画技法

〔美〕库克著 杜定宇译

人民美術出版社

1982 北京

西洋名画家绘画技法

著 者 [美] 库 克

译 者 朴 定 宇

出版者 人民美术出版社
(北京总布胡同32号)

责任编辑 平 野

装帧设计 曹 洁

印刷者 北京一二〇一工厂

发行者 新华书店北京发行所

1983年12月 第一版 第一印

印号：8927·7547 印数：1—2,000

定价：0.60元

出版说明

本书扼要地介绍了西洋一些大画家的绘画技法和一些著名画家关于绘画的论述；书中还介绍了关于绘画的一些基本原则和方法，读者可以参考这些前人的经验，再结合自己从各方面得到的知识和经验，对各种作品进行研究分析，并资借鉴。原书后半部，还有对若干具体作品进行技术分析，幅数较多，若采用就必须全部制成彩色版，成本过高；本书为适合更多读者购买，所以暂未收入。

人民美术出版社编辑室

素描技法	十六开	定价 一·三五元
速写技法	十六开	定价 〇·九二元
人体结构	十六开	定价 〇·九四元

目 录

绪言	1
一 绘画中的线条	14
二 表现立体感	19
三 创造空间感	24
四 色彩的理论与实践	30
五 一些基本布局原则	45
六 学习前辈画家们的技巧	50
七 杰出的大师论绘画	59

绪 言

“一个人是在美术馆里学习绘画的……一个人应该画他自己时代的图画，然而他是在美术馆里得到这种绘画情感的，这种情感仅在大自然中是无法得到的。”

奥古斯特·雷诺阿

对这本书可以写两篇相当独立的绪言。一篇可以证明，对一个青年画家来说过多地从其它画家（过去的或现代的）身上吸取东西是危险的和愚蠢的，他只需要向大自然和他自己的心灵深处索取就能画得很好了。第二篇绪言则可以用艺术史来断然证明：绝大部分在历史上有成就的画家，很大程度上都依赖于研究并学习杰出的大师，从而使自己得到训练的。真理距离第二种观点较近，而同第一种观点则相距甚远。

把杰出的前辈画家当作老师

从最早的记载表明，艺术家们都曾研究和学习他们的前辈画家，最伟大的艺术家常常是学习得最多的人。今天，谁要坦率地将他的成就归功于过去的艺术家，那就显得很不时髦了；折衷主义成了一个侮辱人的名词儿。但是这并不意味着，艺术家们不象以往所做的那样，去利用过去的艺术成就。利用现代

可以印制得很精美的复制品，艺术家就能将艺术史摊在自己面前，去随意挑选出他的前辈画家并不熟悉的作品。

直到大约一百年前，没有人会提出向前辈大师学习是否有价值这样的问题。临摹公认的杰作是画家训练的一个不可缺少的组成部分。美国作家亨利·詹姆斯曾注意到，当他呆在佛罗伦萨时，他住的寄宿舍里有来自全欧洲的许多艺术家，他们数月地等在那儿，等候轮到他们到佛罗伦萨美术馆去临摹拉斐尔和提香的作品。事实上，世界大多数著名的美术馆（例如马德里普拉多美术馆、巴黎卢佛尔美术馆、伦敦国立美术馆），就是为了向艺术家们提供学习伟大的前辈画家的方法这一明确目的而建立的。今天，艺术教育者们倾向于对这种方法一笑置之，然而，对古代大师们的研习，却仍然是训练一个画家的观察力和技能的最简便最合适的方法。

在十七世纪时，有一种为人们广泛接受的理论，就是一个画家如果想要首先获得一种技巧训练的坚实基础，那么就要从众所公认的古代大师中间选择一个其作品特别吸引他的画家，并且临摹这个画家的作品，直到他学会了这个特定画家的优点长处的秘诀为止。这个时代在绘画界产生了伦勃朗、鲁本斯、普桑、盖尔契诺^①、维米尔、克洛德·洛兰^②，和其它一大批伟大的名字。因此，十七世纪的理论是值得认真考虑的。

一种自己所喜欢的课程

让我们把这一理论应用在今天的一个年轻画家身上。他从进入一所艺术学校作为开端，学习如何准备画布，如何调色和如何使用画笔。他可能决定不要象他们的任何一个老师那样去画，而是对德加作品中色彩和谐的微妙变化感到强烈的兴趣。

那么这个学生就会尽可能多地去寻找德加所使用过的材料，例如德加喜欢什么样的调色油，如何准备材料的，以及使用哪一类的颜料，如何建造起画面的等等。这些大部分知识，学生一般都可在大多数图书馆里找到的教科书中得到。

接下来，如果这位青年画家住得不靠近美术馆，无法就近去研习德加的作品，那么，他会去寻求他能够弄到的最好的彩色复制品，并且要设法对德加的一幅作品至少复制出一部分。最后，也就是最感动人的一步，他会不得不到一家展出德加作品的美术馆里去，争取得到许可去临摹德加的原作，并在那里呆上几个星期。如果需要，就努力尽可能准确地复制出德加作品中色彩和谐的细微变化特征，因为这些东西是最先吸引他的。

在完成了自己指定的课程之后，这位学生就会学到了更多的处理颜料的知识，也就会进一步接近于实现当一个画家的抱负。在同一时间内用这种方法要比接受任何别的课程更易于接近目标。

古代大师早已离开人间长眠于地下，然而作为老师，他们却仍然活着。他们的作品包含着任何有才智的学生都可以学习到的课程。

杰出的大师与变化的趣味

向古代大师学习的一个最为有利的条件，就是这些课程永远不会过时。正如每个人都知道的那样，一个现代艺术家的名望是易于消失和变化无常的。十年前享有巨大名望的那些画家，在十年后也许会被忘得一干二净，即使他们仍象从前一样在积极地作画。一个初学画的人，过多地将他的风格去靠近一个“现代”艺术家的作品，这是冒险的。在他完成自己的训练时，他的偶像可能已经跌落下去，并且还会使其所有的模仿者一起跌落下去摔得粉碎。

出现在本书中的艺术家不会遭受趣味变化的影响。许多人也曾有过他们的起落，然而象雷诺阿、柯罗或伦勃朗这样一些艺术家的地位是没有问题的。他们作品的寿命比艺术趣味的变化还要长。向他们学习，就是将你的时间和教育置于最可靠的基础之上，你永远不必担心会浪费你的时间和金钱。

选择风格与题材

你必须要做的最困难最重要的事情之一，就是要正确地决定你要作一个什么类型的画家。在对待周围世界的反应上，没有两个人会以完全同样的方法行事的。有些人会从自然界的奇异事物中得到快乐与满足；而另一些人则首先对人类感兴趣，对他们的问题、弱点、尊严和悲伤感兴趣；还有一些人却被色彩的作用和反作用所吸引，无论是对孔雀尾羽色彩，或者是对一个画家调色板上偶而出现的和谐。要寻找出你内心深处的兴趣，这点是很重要的，因为你肯定会追随这种兴趣的。这是艺术史中一条从不变更的规则；只有当一个画家在画一些吸引他的客观事物，或在某点上引起他注意的事物时，他才可能有机会创作出一幅有价值的图画来。

这本书可以帮助你下这个决心。在没有得到你的老师、父母或同学劝告的情况下，通读一下这部书，并且将真正吸引你的图画记下来，即那些你希望你自己能创作得出的图画。很重要的一点是，这种选择要是你自己——单单你自己作出的；不能是跟着某人的指导而去进行选择，这种指导也许是无意识的。

下面一步是要决定你真正喜欢画的题材，如果你可以自由选择的话。有些人很自然地就被风景所吸引；另一些人则喜欢花草、抽象形状、鸟、机器、肖像、裸体等等；题材的分类几乎

是无穷尽的。再则，要对你自己诚实。你永远也无法改变你的自然本能偏爱，因为这些东西发生在你头脑和记忆的最深处；并且，你作为一个艺术家，去强迫自己去画些对你并不自然的题材或风格，那对你会是致命的。对一个艺术家来说，通向地狱之路是由那些他并未真挚感受到的图画铺起来的。

一旦对题材和风格下了决心之后，就应该遵循你的这个决定。举例来说，假定你对柯罗的风景画真的感到喜爱，那么就不要再听信任何人所说的主题过时、风格陈旧一类的话。一幅好的绘画作品是永远不会过时的，并且如果你能毫无误差地遵循你自己的决定，那么世界最终会踏平一条通向你家门口的道路的。如果你要竭力去赶时兴，你就会一直在画第二手材料，那么画出来的也就可能是第二流的图画，而结果，你大概还会整个地放弃绘画。因此，要对你的决定鼓足勇气，画什么和怎样画都按照你喜欢的去做。在本书中复制了作品的所有那些画家们都是这样做的，他们从不顾各种运气和挫折。

各种不同类型的想象力

努力摆脱单调无聊的那种浪漫主义冲动，在每一代艺术家中都是一种持续不断的刺激因素。文艺复兴时期的艺术家确信，回到古老的罗马理想之国是最好的愿望；而巴洛克艺术家则要求回到更远的时代，即回到古代雅典的那种古典式的生活中去。法国十九世纪的艺术家人要求逃往月光照耀下的荒凉东

方，那儿有着戴头巾的族长和教主，还有充满芳香的伊斯兰教的女眷闺房这些异国情调。在十九世纪和二十世纪早期，许多美国艺术家都迫不及待地竞相乘船去巴黎。今天的许多画家则向往着外层空间。

有这种想逃脱的浪漫主义冲动并没有什么错。无数的艺术家正是在他们想方设法夺回某些异国风味的、遥远的或半神话传说式的生活时，才达到了他们成就的顶峰；我们只要看一下德拉克罗瓦、委罗奈斯^③ 或者甚至马奈的作品就知道了。因此，如果你正好有一个浪漫主义的想象力，那么不要抗拒它；这是一份好的礼物。有能力表现出仅仅是可能存在的事物，是对世界的一种贡献；这样你就能使人们超越他们的日常生活，向他们提供一些可能他们永远不会知道的经历和展望。艺术家总是要提供一条通向想象王国的逃生之路，这正是他们的重要作用。

具有代表性的例子

你会注意到，这本书选出的所有例画实际上都是具有代表性的，那就是说，是基于现实物质世界之上的。这并不意味着本书作者对非写实派艺术抱有任何偏见。但这确实意味着，非写实派艺术的基本原则也总是已经存在于大师们的作品之中了。

过去时代一切杰出的大师都认为这些原则是不成问题的。

有生气的空间效果、有表现力的绘画风格、色彩对比的科学性，以及非写实派艺术的所有其它特征——这些东西在最近几年中已被分离、选择和扩大——都在十七世纪的绘画中得到了表现。它的不同点在于，一幅伦勃朗的作品是将这些技巧方法当作达到一个目的的手段，从来不是作为目的本身。

因此，在本书中不需要包括那些非表现性的、抽象的或者其它现代的实验性的绘画作品，因为，所有这些原则都可以从老一辈的大师们的作品中得到说明。

最好的证据

你会留意到，“大概”这个词在整个本书中都不断地被使用，尤其是在涉及到色彩与技巧的部分里使用得更多。原因在于，我们无法确切肯定某一个画家在某一个时代里使用的是什么方法或手段。

化学分析可以极精确地测定某些颜料；文献参考资料也可能描述许多方法和色彩的调合。科学家们在不断增加的分光光谱摄影仪、溶剂和显微镜的帮助下，可以将油画颜料和表面光泽分析到一定的水平。可是，即使在我们能够找到一个艺术家的传记作为指导的情况下，也还总是有一些灰色的区域无法肯定，因而还是使用了“大概”这个词。

我们尽自己的最大努力为大家提供准确的知识，但是谁也不能绝对肯定。

不变的原则

这本书的另一个目的是想使艺术家们认识到，艺术中的有些原则是不会随着时代的改变而改变的。每一代艺术家都倾向于认为，他们打破了老式艺术家们设置的障碍和锁链，并把它们丢在一边，从而发现了一个灿烂的艺术自由与表现的新世界。回顾一下这些风格上的革命，我们认识到，那些似乎是一些新水平的东西，事实上不过是一种幻想，他们所突破的东西只不过是对于那些古老得象法老岛上灯塔一样的原则的一种特别的运用而已。

艺术的原则就象人类的特征那样，是不会从这一代到下一代就随着改变的。它们具有普遍性，它们既可以用于中国的水墨画，也可以用于伦勃朗的素描、抽象表现派的绘画，或者是文艺复兴时期的宗教艺术。

为什么某个艺术家会具有感动并鼓舞他观众的力量，通常是无法用语言来表达这些情感上和美学上的原因的。常常只能指出那个画家取得这种效果成就的历史原因或技巧原因。一个初学者也许可以带着这些知识将这同样的原则运用到他自己的作品上。毕竟，一个取出阑尾的外科医生，是在仔细观察了别的外科医生面临这种同样情况时是怎样工作的之后，从而使自己发现了（或期望去发现）那些对病人最为适合的方法。

正如我前面已指出过的那样，在这种教学方法中没有什么

新东西。从艺术史的最早记载中就证明，比较多的画家训练自己的方法都是靠研究、提问以及揭示在他们以前的杰出大师的奥秘，这些方法用得比其它所有方法的总和还要多。

年 纪 的 因 素

“老大师”这个词给人塑造了一个长满胡须的人物形象，就象遥远的开山鼻祖那样。可是许多老大师的年纪并不老。拉斐尔三十七岁就死了；席里柯死时三十三岁；华多^④死时三十七岁；乔尔乔内大约活了三十三岁；凡代克死时四十二岁。对比之下，另一些画家却享有高龄，例如提香活到九十九岁。

从对大师们的生命的研究中发现了很有趣的一点，那就是艺术家的艺术事业顶峰可以发生于任何时期；这个顶峰时期是指他的精力与才能发展到了最高点，而他的创作能力也得到充分的发挥。它的到达时期可以在二十五岁至六十岁之间，它的连续期不会长于几年之外。换句话说，一个艺术家的作品除了他在高峰岁月期间创作的以外，即使全部都丢失了，那么他在艺术史上的地位，在大多数的情况下也不会发生有重大意义的变化。伦勃朗的创作高峰期来得较晚；德加来于中年期；而乔治·贝洛斯^⑤的高峰期很早就来到了。

这一点非常重要，因为在青年时代没有取得成就的画家常会自动放弃。艺术史证明这些青年画家这样早地就变得气馁是错误的。一个画家可能要探索许多年，才能找到风格、主题

和诱导推动的正确结合，正是这种结合才能使他发挥他的潜在能力。

“才能”和“天才”这样的词容易把人领入歧途。按照浪漫主义哲学家的观点，“才能”是一个伟大画家的唯一基本素质。而按照画家们自己的看法，更重要的是艰苦的工作、百折不挠、训练有素和对色彩的良好辨别力，而不是才能。

装 备 与 供 应

本书中包含着的建议与练习，都是让读者去试验那些描述过的技巧和想法的。它们中间绝大部分都是油画。为了去做这些练习，你需要准备一些最基本的油画材料。

上过底子的画板：

许多古代大师都将画面画在木质画板上。许多店家均制造这种梅索奈特纤维板（或者其它类型的压缩木质纤维板），并涂有石膏粉底子。这些板都可使用。当然有时也可再在上面涂上另一层底子（用一种白垩粉同胶混合的物质，可以在材料店里买到），可以用沙皮擦过，因为店家制造出来的这种木板，纹理过于光滑。

画布：

有着不同编织纹理的各种亚麻布画布，可以在你附近的艺术用品商店里买到。最好能买一些各类型的画布，并且都试一下。如果商店里没有这么多的种类，你可以直接向艺术用品材