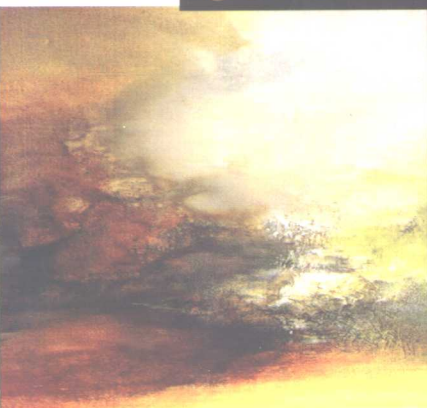


YOUHUA JIANJIE HUAFU

油画间接画法



西方传统绘画与技法丛书
郭润文 车建全 著

安徽美术出版社

西方传统绘画与技法丛书

J213/25

油画间接画法

郭润文 车建全 著



安徽美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

油画间接画法 / 郭润文, 车建全著. — 合肥: 安徽美术出版社, 2002.1

(西方传统绘画与技法丛书)

ISBN 7-5398-0963-9

I. 油… II. ①郭…②车… III. 油画—技法 (美术)
IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 0878841 号

西方传统绘画与技法丛书

油画间接画法

郭润文 车建全 著

安徽美术出版社出版

(合肥市金寨路 381 号 邮编: 230063)

经销: 全国新华书店

印刷: 合肥晓星印刷厂

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 5.5

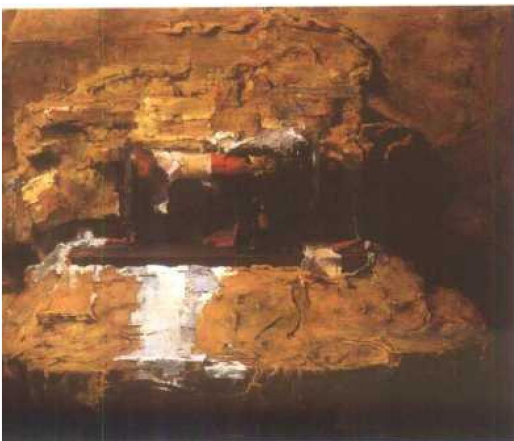
2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-3000

ISBN 7-5398-0963-9/J · 963

定价: 46.00 元

若发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。



序

随着国内艺术家对西方绘画传统认识的深入、眼界的开阔以及接触的新材料日渐丰富,他们现在已不能满足于对西方绘画传统仅仅做一个样式与图像的涉猎,而是希望能够在技法与材料的层面上进行一种更加深入的研究与尝试。毫无疑问,这种要求使绘画技法学科的重要性凸显出来,并呈现出逐渐专门化的趋向。我们在此探讨的技术问题,已经不是习惯概念中“形而下”的纯技术问题,而是着眼于技术的演变与历史、文化、科技、观念的发展的相互关系。从这种意义上讲,一种技法书的编写实质上是对技术背后的人文精神的剖析。特别是进入20世纪以来,绘画技术语言的发展向一个个个性化、风格化、元素化、极端化的方向拓展,任何与传统技法有关的环节,都在发生新的变异,走向新的综合,它所构成的当代视觉景观更是处处渗透了人的精神性和创造意识,不从文化的角度入手便无从把握技术演变的脉络。

因此,本书在对西方绘画技术传统作根源性追溯的同时,也对其演变所引发的文化与观念问题进行了疏理。这是本文的基本出发点。

我们以间接画法这一技法为切入点,探索了西方绘画的历史渊源及其流变,并始终把技术与精神性的互动关系来探讨演变与发展的内在动因,力图穿透技术的表面来揭示出背后的创造精神。同时,我们更侧重于国内油画家的个案分析,因为这些艺术家在运用间接技法的过程中,以其作品丰富了当代中国油画的视觉图像,创造了全新的视觉经验和个人的技术规范。我们以详尽的第一手资料分析了形成其语言规范的内在原因。

虽然我们尽量本着学术、规范、全面的初衷来编写这样一本书,但限于个人经验与认识,难免挂一漏万,恳请专家与同道指正。也希望中国油画界能够在渗透西方绘画传统的基础上,创造出更加辉煌的人文景观。

郭润文

2001年11月

目 录

第一章 间接画法的历史演变	1
第二章 油画间接画法的实验性步骤	14
一、《肖像》的绘制步骤	15
二、《舞者》的绘制步骤	18
三、《抚琴的女孩》的绘制步骤	20
第三章 国内油画间接画法的发展	22
第四章 国内艺术家个案分析	27
一、张利绘画技法评析	28
二、冷军绘画技法评析	30
三、邓箭今绘画技法评析	32
四、车建全绘画技法评析	34
五、郭润文绘画技法评析	37
第五章 国内代表画家作品欣赏	40
一、张利油画作品	41
二、冷军油画作品	51
三、邓箭今油画作品	57
四、车建全油画作品	65
五、郭润文油画作品	73
作者简介	82

第一章

间接画法的历史演变



车建全(以下简称车):间接画法作为欧洲传统绘画的主要技术手段,历经几个世纪的发展与变革,贯穿整个欧洲绘画发展的脉络,呈现出无限丰富的视觉美感和鲜明的人文精神,并倾向一种更为多元化的趋势。我们所谈到的整个欧洲绘画谱系以及构成其传统的一些基本演变方法,都是从由博物馆重构的历史里追溯到的。在这方便,大量的作品几乎都是用近二千年来形成的古典透明画法来完成的。这种多层罩染的间接画法与欧洲近三百年来形成的直接画法形成鲜明对比,两者使用的是不同的绘画材料和媒介,所阐发出的表达方式和思维方式也不尽相同。总的来讲,欧洲绘画体系基本材料与媒介的演变经历了这么几个阶段:首先是以水和胶调和剂为主的坦培拉系统(这一系统在公元后经历了千余年);其后,随着艺术家对材料的研究和探索,不断克服绘制过程中的种种问题,这才逐渐演变为与油结合的混合坦培拉系统。这个系统是从14、15世纪,也可以说是从乔托开始的。一直到15世纪初开始,佛兰德斯画派的代表画家杨·凡·爱克经过不懈的努力和研究,发现并制作出理想的颜料调和剂——精馏松节油,并结合蛋彩乳液和亚麻仁油作画,才使真正意义上的油画诞生。

郭润文(以下简称郭):是的,杨·凡·爱克科学地制造了一些新型的油彩以及稀释剂、调和剂,即我们所说的松节油等具有挥发性的植物油类。他是一个非常喜欢钻研绘画材料的人,对于油的使用做了不少的实验。他发现,过去乔托时代的画家就已采用油性调和剂,但有一个问题,就是油涂到画面上老不干。画一张画,每一层画完要拿到外面晒一个星期甚至半个月才能画第二层。

车:而且,上光油的坦培拉表面有一层透明的油膜,所以,画面老像是隔了层玻璃似的,跟人有一种隔膜感。

郭:对,它的油膜很厚,而且很容易变黄、变色,最令人头疼的是不容易干。但自从杨·凡·爱克发明精馏松节油以后,情况就改变了。精馏松节油又叫布魯日光油,实际上就是用松节油溶解一定比例的树脂而成。这种东西挥发得特别快,这样就缩短了创作时间,并制造了一种特殊的画面效果——一种光感,同时画面还不会变色。

车:这是一个根本性的转变,从以水性溶液为中介的坦培拉系统向以新型油性溶液为媒介的材料转变。

郭:水性溶液材料在渲染的时候会遇到一系列问题,它可能会把底子带出来。

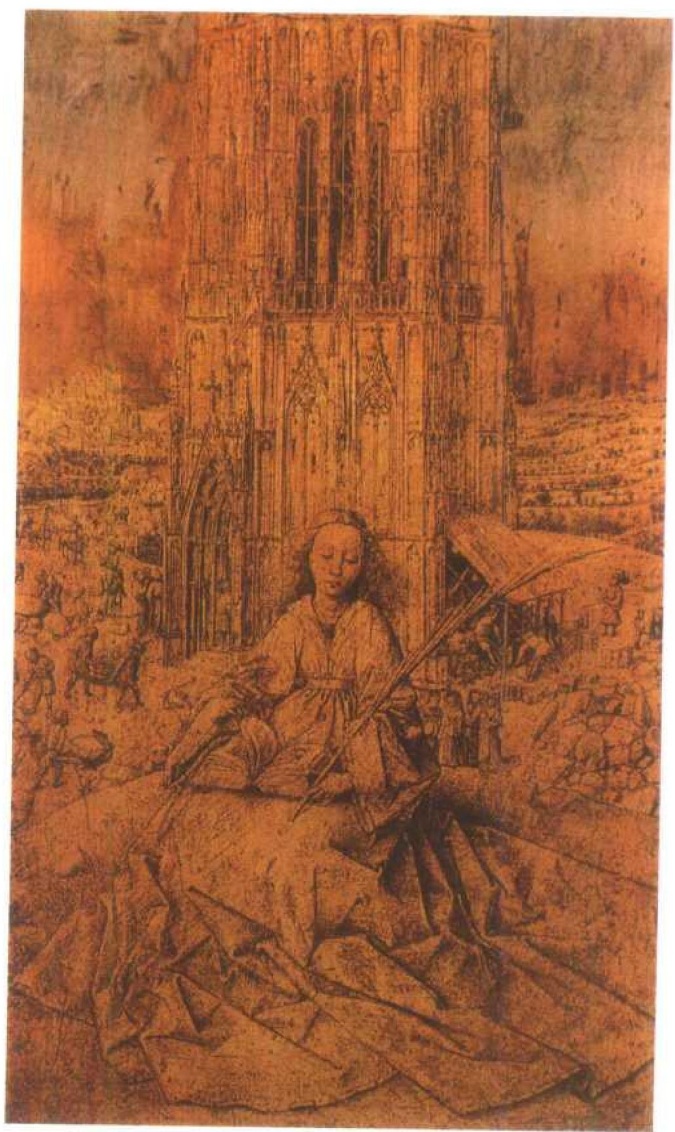
车:而且技术上太复杂。

郭:杨·凡·爱克发明的这种光油能够很迅速地

结一层稳固的薄薄的膜,再在上面罩染的时候就不会把底子带出来。相反,画面色彩会随着一层一层的罩染越来越丰富。

车:在杨·凡·爱克的时代,基本上还没有调子的概念,没有把环境色作为画面的一种补充的做法。

郭:当时绘画的颜色是非常单纯的,主要是以固有色为主。例如,衣服是红色的,那就是红色的黑白灰关系,皮肤的颜色也是皮肤色的黑白灰关系。今天,我们到西方的博物馆里面看到的这些绘画作品,其颜色仍然是相当鲜艳,而且极其单纯,每块颜色之间均没有用环境色、灰颜色来相互调和。我们可以从中发现当时的间接画法是完整的素描开始的。从杨·凡·爱克的《圣芭芭拉》素描可以体会到这些画法。他做了一个完整的素描之后,再在上面用透明的颜色一层层画上去,大的形是不会改变的,只有在细节方面稍



《圣芭芭拉》(素描)

34cm × 18.5cm

杨·凡·爱克

微有变化，绝对不允许重新画。如衣服是红颜色的，他肯定是用红颜色来染它，染上去之后，再用透明的颜色一层一层加深，环境的颜色也是几块色一层一层加深，有点像水彩画的感觉，但它主要是用油染上去，形成丰富的厚薄关系，让细节越来越完整化。尤其是杨·凡·爱克的《阿尔诺芬尼夫妇像》（见右图）画得极其细微精到，就是因为他能够把颜色调得非常稀，用透明的颜色不断地进行渲染，因为颜料稀才能够在细节上达到非常精细的画面效果。在这幅画中，忽闪的光影变化强烈地突出着主体，无论是亮部还是暗部，前景还是背景，每个细节都被描绘得丝丝入扣，没有半点粗糙。空间的分寸感靠的是准确的无可挑剔的透视体现出来的一画面平整而结实，几乎看不到笔触。画面色层重叠闪烁着迷人的光泽，这是无数次透明色的精确渲染产生的结果，看了使人回味无穷。杨·凡·爱克的油画语言，结构坚实，空间尺度氛围把握准确，色层处理鲜明丰富，达到了一种珐琅般晶莹剔透的效果。这种画法发展到威尼斯画派的提香时改变了。提香是第一个运用灰颜色的人，是第一

个将环境色运用于绘画的人

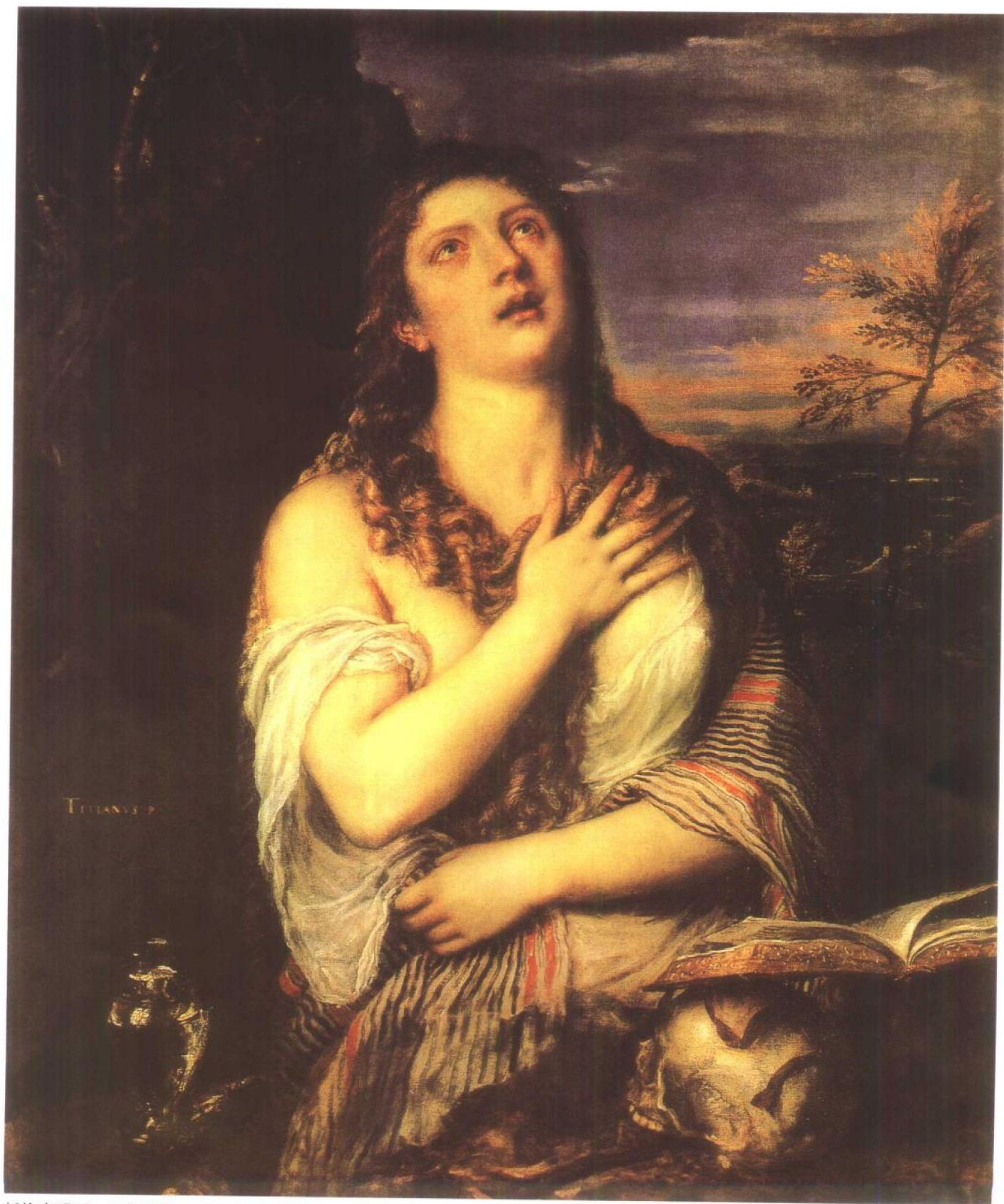
车。就是说，提香在绘画中引用了色调的概念。郭：对。从提香的起稿，我们就可以看出他的不一样。以前的画家用土红、褐色之类的颜色做一个精细的底稿，然后用透明颜色一层一层染，先做一个素



阿尔诺芬尼夫妇像 81.8cm × 59.7cm 杨·凡·爱克

描的调子再画。而提香是不同的。他第一个采用银灰色做底子，然后在上面利用互补色的关系做一个丰富

的色彩效果。并且，画面的很多地方是直接画的，再用透明画法、间接画法来补充。在他的画中，色彩变



忏悔者玛丽·玛格丹勒 118cm × 97cm 提香

化丰富，冷颜色中衬有暖颜色，以达到一种相互混合的复杂效果

车：所以，提香的绘画色彩感非常强，戏剧性也非常强

郭：与以前的画家相比，在色调上，提香所画的人体皮肤上的微妙效果显得丰富得多。他说他从来不用直接画法画人体，而是在画面上不断地进行重复修正，用一层颜色覆盖另一层颜色；适当时候用手指进行揉擦以突出皮肤细腻柔美的感觉，并且不断用透明颜色渲染，造成细微丰富的色彩变化。提香在当时树立起了一种大师的风范。卡拉瓦乔就自称是提香的弟子，虽然他没有在提香的作坊里干过活，但他一直将提香当作他的精神导师，并且受益良多。我们也可以看到，卡拉瓦乔的色彩感觉，尤其是皮肤的色彩感与

提香有许多相似之处。在卡拉瓦乔画面的暗部和灰颜色里面有很多丰富的色层，这些色层不是一个简单的固有色的关系，而是有环境色的影响与冷暖颜色的对比。当然，卡拉瓦乔也有自己的一种方式。他是欧洲第一个利用灯光的画家，灯光能造成画面非常集中统一的舞台般的戏剧性效果。他喜欢用大面积的黑来衬托一个中心人物。从他的《圣马太殉道》（见下图）、《酒神》（见第6页图）可以看到，他用一种独特的光照在中心人物身上再加以大面积的黑所形成的强烈效果。但这种强烈的反差容易造成皮肤上的单薄感，于是他就用一种透明的不断渲染的方式来补充。看他所画的人体，每一个大的区面又有许多分面，一个响亮的颜色里面可以分出很多细微的内容。这是根据体积结构造成的一种凹凸不平的起伏，既显得非常强烈又很微



圣马太殉道 （尺寸不详） 卡拉瓦乔

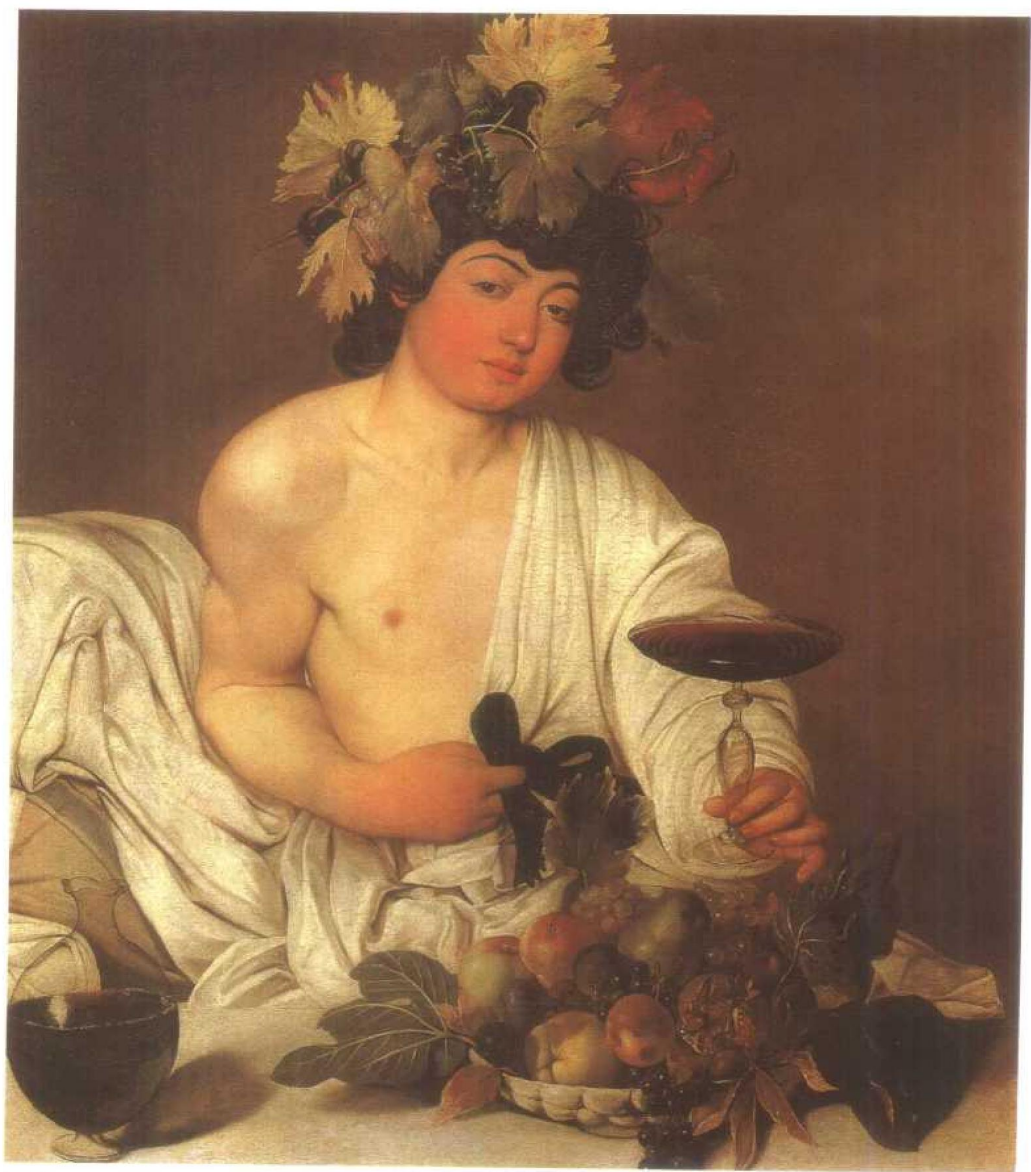
妙。画面的暗部也不是一块死黑，里面渗透了许多微妙的内容，经过层层罩染达到一种深不可测的无限空间感。就这种方法而言，伦勃朗受卡拉瓦乔的影响很大。从伦勃朗的绘画上，我们可以看到那种重重叠叠、无限空间包含在有限空间之中的十分惊人的视觉效果。但他有一点与卡拉瓦乔很不一样。卡拉瓦乔的画几乎看不到一个笔触，只看到一些平的非常均匀的厚与薄的关系，整个色层比较厚。这是经过不断地整理，然后间接地一层层罩染上去的那种厚度。而在伦勃朗的作品中，受光部分有很明确的笔触关系，暗部里面也有很明确的厚薄效果。我们可以分析得出，伦勃朗绘画的初始是用笔触直接塑造形体，但这种方式比较暴露，可以很明显地看出一个或几个笔触制造的某种物质的形。画到中间时，他就开始用一些透明颜色不断进行罩染，造成一种深颜色凹下后形成垢痕、高起的部分又形成亮面的现象。那种虚虚实实、凹凹凸凸、飘忽不定的视觉效果，我们可以从伦勃朗绘画里的首饰、衣褶逐渐向暗部转化、延伸以产生变化中体会到这一点。伦勃朗采用的颜料层对比也十分强烈，厚到团块般强烈，薄至珐琅般透明。两者之间过渡得自然而轻松，天然成趣。例如他的作品《花神打扮的萨斯基亚》（见第7页下图）、人物受光部分用浓稠的颜料层层厚涂，反复塑造，待颜料干后用透明色进行细节渲染、打磨；高出的颜料部分形成偶然而生动的团块、纹理，凹进的部分产生出疏密不定的垢痕，逐渐渗透的暗部和浓重的背景形成无限的空间。贴进人物的暗部，通过虚虚实实的边线以及闪烁着幽暗光芒的首饰和衣纹形成有距离的空间。整个画面

虚实相映，光线忽明忽暗；颜料层厚薄叠错，浑然一体，产生出极其强烈的视觉效果。

车：这种闪烁不定、若隐若现的光斑效果应该取决于多层罩染的绘画过程。

郭：对。受光部形成一种浓厚的团状，这是笔触造成的效果。所以，我们说，把伦勃朗的绘画简单归纳为一种多重画法还是直接画法，都不能概括他。只能说他是两者都兼顾的画家。

车：以上谈到文艺复兴以来到19世纪这个阶段，几个重要的画家所采用的多重画法、间接画法以及所产生的绘画效果的不同情况。我们发现进入19世纪之后，许多重要的绘画流派包括新古典主义、浪漫主义、现实主义，虽然在观念上差别很大，但从绘画样式手法来看，还是继承了文艺复兴早期或盛期的传统技法。



酒神 95cm × 85cm 卡拉瓦乔

例如新古典主义画家达维特、浪漫主义画家德拉克洛瓦、现实主义画家库尔贝等等都是如此。

郭：人们一直认为库尔贝的绘画手法是不够完美的。作为一个处于从古典进入现代的交接点的画家，他大胆地应用了一些新的材料，比如沥青这类从古典画法里面没有得到验证的材料。也正因为 he 使用了这些材料，他的画面受到了很大的损坏。

车：从文艺复兴早期到19世纪中叶，对材料严谨地研究和使用的确是画家很重要的一项工作。大约从18世纪开始，欧洲的美术学院就开设了绘画技法课，而且有进行专门研究的技法材料工作室。他们也寻求同颜料制造商的广泛合作，共同推进这一学科的科研与进步。

郭：是的。而到了库尔贝这里，他对材料并没有作一个很系统而详细的研究，就大胆地采用了某些材料，这给后人带来了许多麻烦。但他有许多过人之处。他采用了许多不同于古典的绘画手法，使画面产生了一种现代人看来古典绘画所没有的视觉效果。在《画室》（见第8页下图）这张巨大的画中，为了达到一种时间上的跨越和差距感，以及不同阶层的人物、不同时空融合于一刻的迷幻效果，他在画面背景上作了大胆的丰富的处理。这种处理实际上就是许许多多颜色的重复后所制造出的一种斑斑驳驳、超越时空的空间背景效果。现在如果把它某个局部截取出来，就像一幅抽象画，有点透纳的画的味道。透纳画的海景非常迷蒙，库尔贝画面的背景就体现出这种效果。这种方式体现到他的人体绘画里，就是用偏冷色调的透明颜色层层渲染，造成画面十分冷静、凝重的视觉特色。在美术史上，库尔贝因为其转折性的重要作用，被称为现代绘画之父。但后来人们说，真正的转折是在印象派时期。实际上绘画史演变到这个阶段，印象派是作为对传统最反叛的一个流派出现的。

车：印象派画家们不仅主张意识形态的反叛，而且从审美趣



自画像

63.5cm × 57.8cm

伦勃朗



花神打扮的萨斯基亚

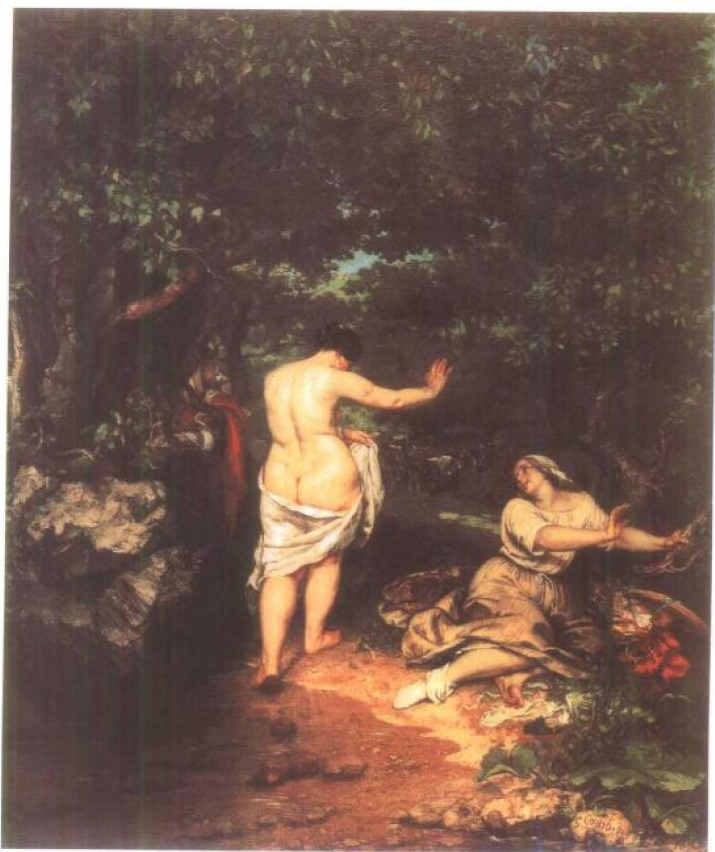
125cm × 101cm

伦勃朗

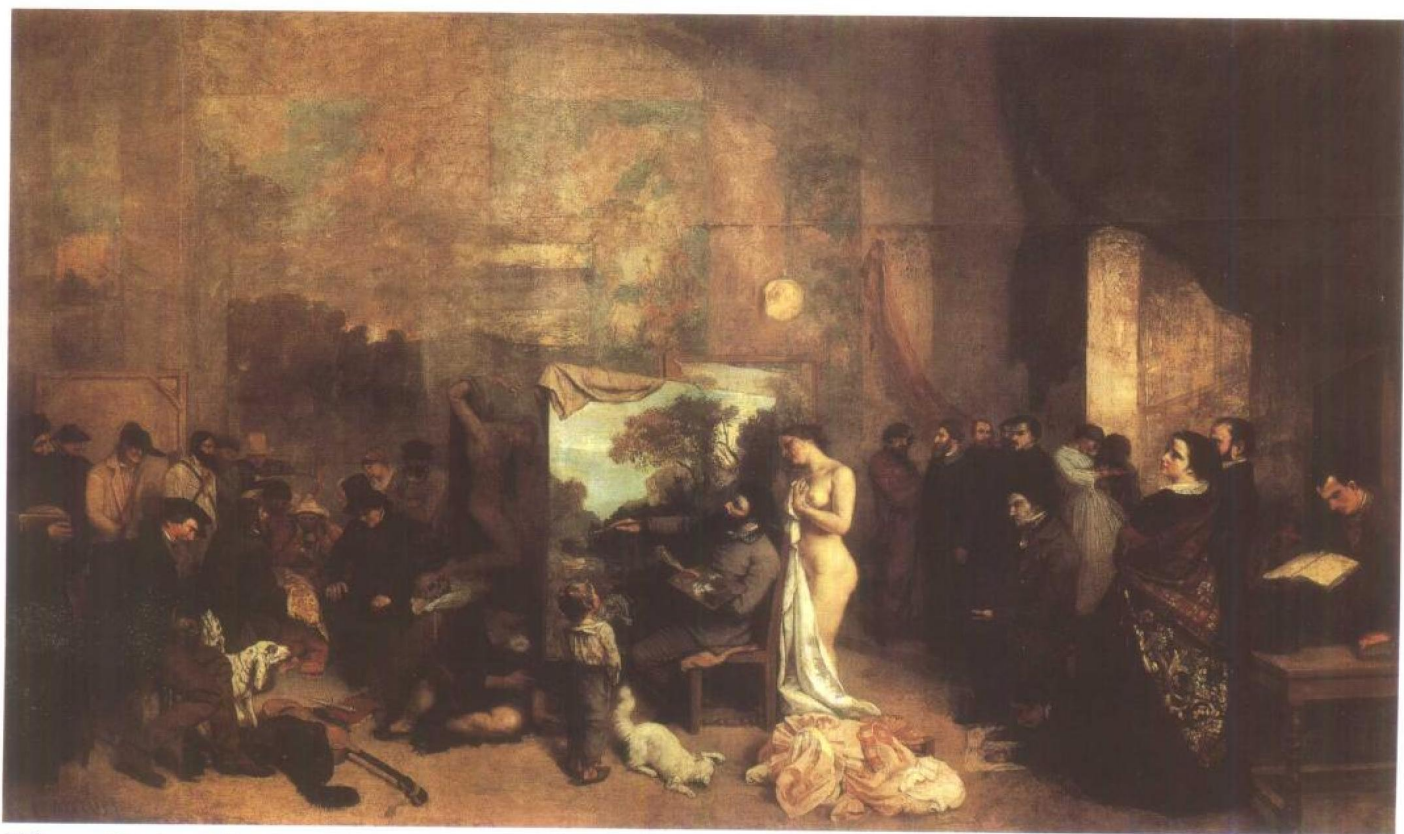
味、绘画方式、技术手法等多个层面对传统进行反叛。

郭：在印象派画家作品里面，除了马奈和德加的绘画以及雷诺阿的早期绘画，我们几乎看不到传统绘画的痕迹。技法上的完全背离给后来的收藏者制造了一系列的麻烦。脱落、发黑、霉变都是因为没有正确运用材料。材料的科学使用是经过无数画家研制才达到一个较高的水准的。而印象派画家几乎没有一个使用自己制作的颜料，都是使用工厂集中批量生产的颜料；对画布也不讲究，即兴式地拿到什么就用什么材料进行绘画。所以作品易遭到损毁也是必然的。

车：但我们可以看到20世纪绘画正是从印象派那里获得彻底解放。20世纪早期画家的作品已经很难用间接画法还是直接画法来评定，他们不在这个层面上研究探讨，而是更着重于个性的发挥。一直到20世纪中叶，传统古典的方式被人们重新发现的时候，我们看到很多画家把传统技术借用到自己画面上来，以期取得一种预想不到的效果。无论是新古典画家，还



浴女 227cm × 193cm 库尔贝



画室 361cm × 598cm 库尔贝

是新写实、新具象画家，乃至抽象表现画家都从不同角度借用了传统技术语言，同时进行了新的综合。

郭：是的。当代很多画家都借用了传统的画法。例如在巴尔蒂斯的绘画中，多重颜色覆盖造成了斑斑驳驳如水泥墙壁般的效果。这种手法一直可以追溯到伦勃朗作画的初始阶段的状态。巴尔蒂斯作品画面的某些层面又具有如夏尔丹那种静穆、浓重的效果。

车：巴尔蒂斯到了晚年重新改用古老的干酪素坦培拉材料，即使他画油画，也追求乔托时代或乔托以前的坦培拉绘画效果。这种个人趣味的趋向使他在20世纪的画家中发出与众不同的声音。

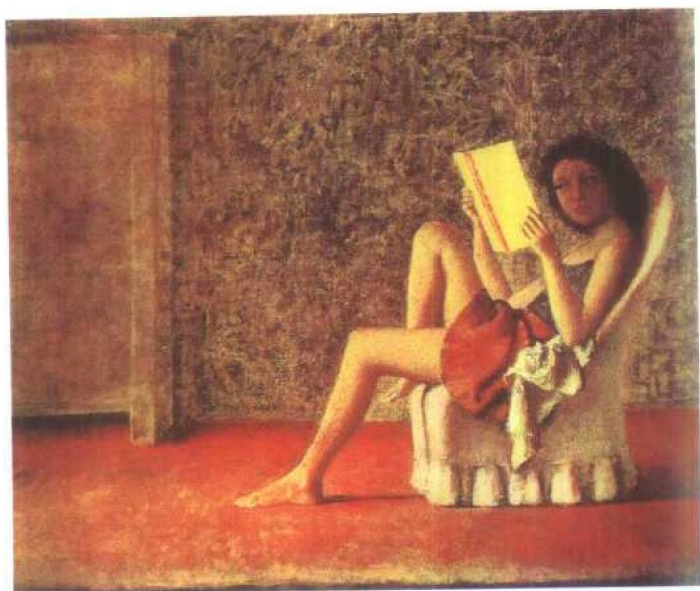
郭：当然，他没有采用透明的画法，而是利用厚重的颜色不断增厚、叠加，制造一种斑驳厚重的剥离感。至于抽象画家，我们可以从塔皮埃斯的绘画手法里体会得到。他用各种材料进行粘贴组合，同时也借用了一些粉类和自己制作的颜色。值得注意的是，他后期的创作在作品完成之后，常用一种透明油加一些透明的颜色进行渲染，使画面达到一种微妙的用直接画法无法产生的非常偶然的绘画效果。也许他是想把画面统一到一个色调里面，也许他是想把颜色渗透到暗部加深的部分来体现西方特定的一种审美趣味。有如国画中用撒盐或矾水制造效果一样，他的画面用透明颜色加油不断罩染产生一种油质感，使画面透露出一种文化气息。相应的画家有劳森伯格，虽然他的作品表达的是三维空间，但同样是在一些物体上以这种方式制造出一种效果来增强绘画感。新达达主义的很

多艺术家也采用这种方法。

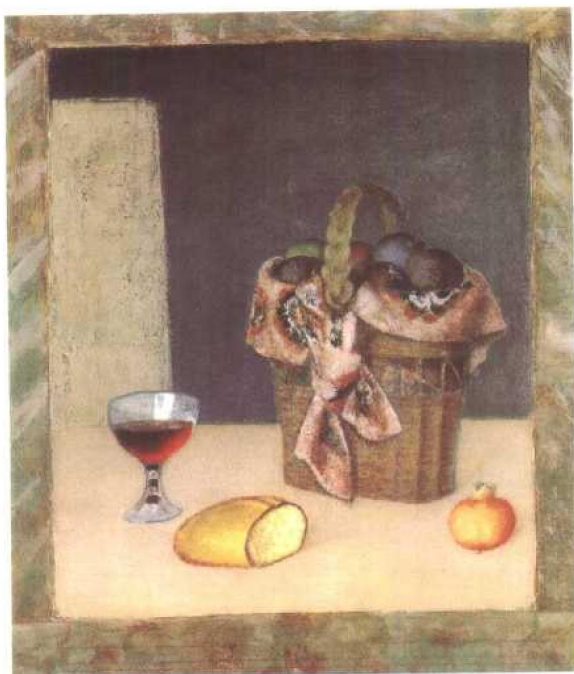
车：抽象艺术家力图在破坏传统语言秩序的前提下，保持一种强烈的绘画感。即使在运用与传统并不相干的媒介，甚至超出二维空间的时候，他们仍然希望表达出西方传统中的文化感。同时可以看出，古典画法并不仅仅建立在古典的传统绘画样式上面，它可以借用到任何新的绘画样式甚至其它艺术种类上去。基弗是一个很明显的例子。

郭：基弗是更为特别的一个画家。他的画面给人以一种铺天盖地的极具震撼力的视觉效果。他早期的绘画借鉴了一些东方的绘画因素，如大写意、大泼墨等等，各种点状、线状、块状材料不断结聚到一起。到了中期，他的作品画面变得非常浓厚、厚重，效果极其强烈，而且色层之间的高度十分明显，最高的部分已经达到浅浮雕般的状态。这种效果不是一次做成的，而是经过不断增厚达到的。因为他的画面没有一块地方是用刮刀立上去的颜色，而是让人感觉层层递进、层层增厚的。每一块颜色都与底下的颜色相呼应，最后叠到浮雕般的状态。当然，他采用了许多其它综合性材料，比如麻布、沥青、麦秸等等。这些物质之间靠一种粉状的胶状物体连接。这就是基弗的特定的手段所造成的视觉效果。最后，他仍然用透明颜色进行局部修复、修整，使画面统一。

车：赵无极也是将现代材料技法同欧洲绘画传统进行综合的一位大师。他运用大量综合媒介创造出全



卡蒂阅读 179cm × 211cm 巴尔蒂斯



静物 100cm × 80cm 巴尔蒂斯

新绘画样式，体现了驾驭传统技法和现代媒介的卓越能力。

郭：赵无极作为世界著名的华裔抽象艺术家，同样可以从他绘画的局部发现很多伦勃朗的痕迹。那种色层之间自由的相互揉合、团状光斑状的相互渗透在赵无极的画里比比皆是。在赵无极非常流畅的绘制过程中，色彩与色彩是靠相互的碰撞、渗透、交错、混合而自然地融合在一起的。看赵无极的画，流动感非常强，没有任何艰涩感，一个笔触很自然地渗透到另一个笔触里去。在这个过程中，他大量使用了油性媒介，否则也没办法做到这么自然地渗透。赵无极的绘画很多效果是偶然性的，那种十分流畅的有如油倒入水中自然化开的效果，必须借助特殊媒介剂才能完成。从



凝聚 203.2cm × 243.8cm × 8.9cm 劳森伯格

赵无极的谈话录中，我们也可以知道，他一张画要经过几个月才能完成，并不是像大写意那样一气呵成的，也是采用了间接画法的方式。20世纪80年代，我们在中国美术馆看到的赵无极那个时候的作品，具有一种很浓郁的古典气息，体现出很多传统的精神。这种传统的精神与他的绘画手法是分不开的。所以说，从文艺复兴早期一直到20世纪以致现在，间接画法并不一

定是传统的古典绘画才具备的，连一些前卫艺术家也吸取了其中的某些成分，比如意大利的克莱门特。车：间接画法作为一种独特的技术手段已经渗透到传统绘画里面。它影响到实际创作中的各个层面，甚至向技法演变渊源的追溯，也成为艺术家更新绘画语言的一个方式。同时值得注意的是，无论单一的某种技法还是某种媒介，都是整个绘画演变和发展进程

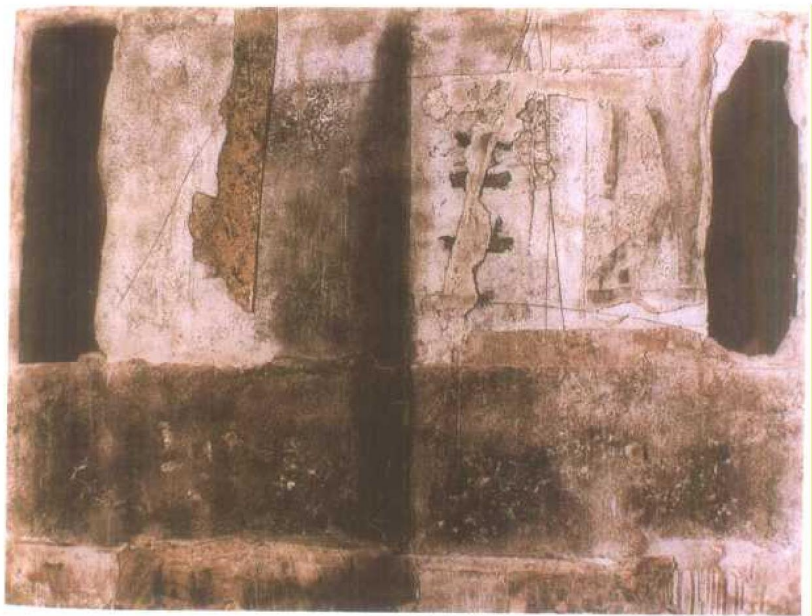
中的一部分，至今仍在加速演变。我们一定要把它作为文化来看待，作为人文精神的物质依托来看待和研究。

郭：因此，我们不要把思维局限在某一个时间段或某一绘画样式里面。继承传统是一方面，发扬传统是更重要的另一方面。

车：上面我们所谈的是欧洲绘画的基本脉络和绘画物质材料的大致演变过程。由此，我们可以从三个层面来界定间接画法的特征：

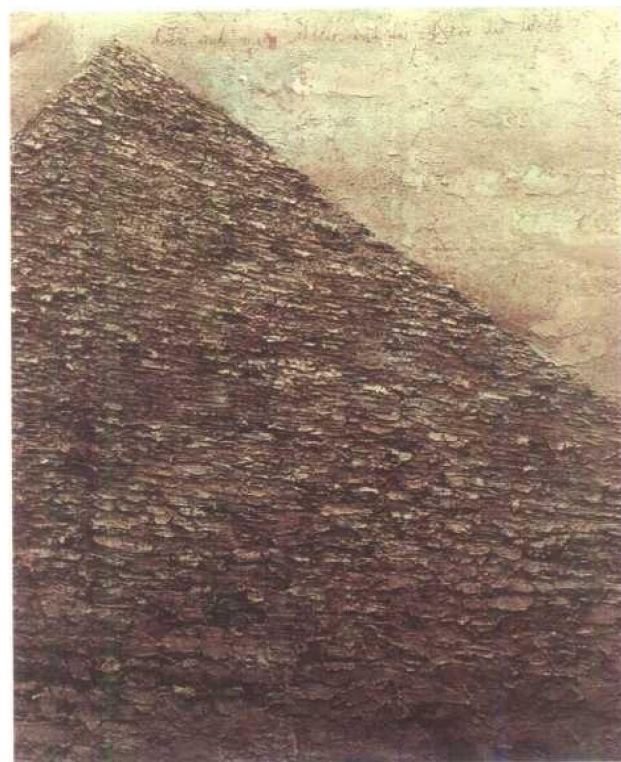
一是技术层面。从这个层面上来看，间接意味着所有非一次性的技术手段，并不一定拘泥于遍数的多少。

二是审美层面。间接画法在绘画过程中所运用的多种手段和渲染技术直接带来的丰富效果和视觉上的迷幻效果，是直接画法很难实现的。

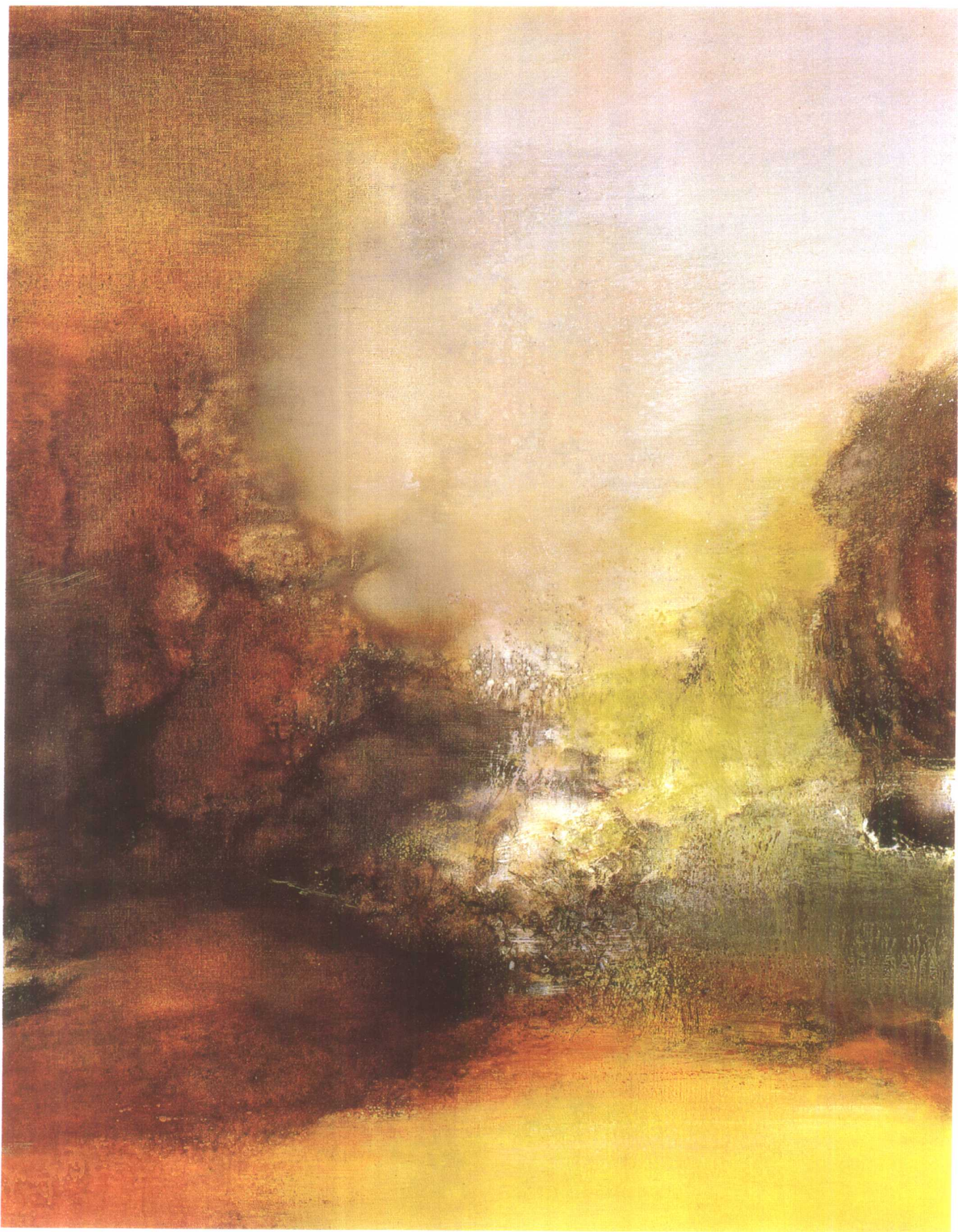


格雷·马特的超越 179cm × 263cm 塔皮埃斯

三是媒介层面。在运用非一次性画法的技术过程中，媒介是极其重要的物质依托。对不同媒介的不同方式的运用，造成了绘画表现力的多种可能性，而且它不局限于传统或现代意义上对材料的把握。所以间接画法是很难严格界定的，同时它也在继续发展着。



基弗作品（尺寸不详）



3 · 4 · 84 200cm × 162cm 赵无极