

高等美术院校系列教材

油画

主编：陈和西

湖南美术出版社



J213
C437

第一章 油画的起源与发展

第一节 油画的起源与形成

第二节 油画在西方的发展

第三节 油画在中国的发展

第二章 油画的工具与材料

第一节 颜料

第二节 绘画用媒介剂

第三节 绘画依托材料

第四节 画具

第三章 油画的制作

第一节 画底的制作

第二节 笔法

第三节 刀法

第四节 开始拉画面

第五节 间接画法

第六节 直接画法

第七节 先有形体

第八节 先有色后

第九节 现代绘画

第四章 油画的装裱、保护和修复

第一节 装裱

第二节

第三节

第五章 油画理论

第一节

第二节

第三节

第四节

第六章 优秀作品

第一节

第二节

第三节

「高等美术院校系列教材」

油画

主编：陈和西

湖南美术出版社



主编：陈和西
副主编：李 彦

责任编辑：李彦
出版发行：湖南美术出版社

(长沙市雨花区火树坪社区+1)

社址：湖南省长沙市

印厂：湖南省化工地质印刷厂

开本：787 × 1092 1/16

印张：2.52

印数：1-5000册

版次：2004年3月第1版 2004

ISBN 7-5356-5007-8/J · 1868

定价：22.00元

【版权说明】未经许可，不得转载

湖南美术出版社 0731-4787103 邮 编：41001

网 址：www.hnzs-pub.com

电子邮箱：hnsz@hnzs-pub.com

如蒙惠顾，请向：湖南美术出版社

地址：长沙市雨花区火树坪社区

高等美术院校系列教材

丛书策划: 左汉中 李 松

主 编: 朱训德

副主编: 郑林生 胡师正 谢 雳

编 委: 朱训德 郑林生 胡师正 谢 雳 陈和西

曲湘建 姜松荣 李蒲星 李荣琦 洪 琦

坎 勒 杨国平 严 明 陈飞虎 苏厂元

曾宪荣 许 彦 唐凤鸣 何 辉 蒋尚文

戴 端 孙湘明 何人可 文 术 焦成根

田绍登 舒湘汉 吴建陵

图书在版编目(CIP)数据

油画 / 陈和西主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2003

(高等美术院校系列教材)

I. 油... II. 陈... III. 油画—技法(美术)—高等学校—教材

IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003) 第 123936 号

油画

主 编: 陈和西

副主编: 石 强 孟宪文

参与编写: 莫鸿勋 党朝阳

责任编辑: 李 松

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: 湖南省化工地质印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 5.625

印 数: 1-3000 册

版 次: 2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

ISBN7-5356-2007-8/J · 1868

定 价: 23.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: 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。

第一章 油画的起源与发展

第一节 油画的起源与形成

第二节 油画在西方的发展

第三节 油画在中国的发展

第二章 油画的工具与材料

第一节 颜料

第二节 绘画用媒介剂

第三节 绘画依托材料

第四节 画具

第三章 油画的制作

第一节 画底的制作

第二节 笔法

第三节 刀法

第四节 丹培拉画法

第五节 间接画法

第六节 直接画法

第七节 先有形后有色的作画方法

第八节 先有色后有形的作画方法

第九节 现代绘画作画方法

第四章 油画的装框、保护和修复

第一节 外框

第二节 保护方法

第三节 修复方法

第五章 油画课教程

第一节 静物写生

第二节 人物写生

第三节 风景写生

第四节 油画创作

第六章 优秀作品技法赏析

第一节 古典写实作品

第二节 印象派作品

第三节 现代油画作品

第一章 油画的起源与发展

第一节 油画的起源与形成

油画是一种将植物油与颜料、树脂进行混合，绘制于经过处理的画布、木板、纸板以及建筑墙面的绘画，在西方绘画中是一个主要画种。油画能充分发挥线条、形体、色彩、明暗调子以及质感、量感和空间感等因素的综合表现力，准确、真实地表现特定时空环境中的事物，创造感人的视觉艺术形象。传统的科学技术研究对油画的产生起到了重要作用，换句话说讲，油画的产生是建立在科学理念之上的，因而油画具有这样几个特点：①再现性。油画追求客观、真实、完整地再现对象，充分运用几何学、解剖学、透视学、化学和物理学的相关原理为其服务。②研究性。油画材料、技术的发展根植于严谨的科学研究，同样被描绘的客观对象也为画家充分的了解和认识。③具体性。从油画中都可以感觉到具体的艺术形象和时空环境。当然，艺术性自然是油画的最高标准，但油画艺术自律性的研究同样借鉴科学研究的方法。正是因为油画的科学性才使油画获得巨大的表现力和自身发展空间。

那么，油画是怎样形成的呢？油画的形成，必须依赖于对材料的发现、认识和运用，依赖于技术的成熟。这个过程之初，就是油画的起源。学术界普遍认为“炽热画法”和“丹培拉”与油画的起源有着较为直接的关系。

“炽热画法”即蜡画技术（图1-1）。14世纪以前在埃及、希腊、罗马的古代绘画中已经流行，并产生了众多的画家。这是一种用热化的液态蜡调和颜料进行作画的技术，工艺流程比较复杂，须趁热制作，局限性大，作品

保存困难。这种以蜡为媒介的作画方法存在较多的材质缺陷,因而没有流传下来。但其造型、用色等方法为油画产生作了一定的技术铺垫;以蜡为媒介能产生一种半透明的亚光美感,为后来的以油为媒介追求光亮效果的油画提供了借鉴。

“丹培拉”(Tempera),俗称鸡蛋清画法(图1-2),在古埃及已形成。整个希腊、罗马和中世纪时期被广泛运用。方法是将颜料与蛋黄(或整个鸡蛋)调和,再加水、凡立水调和起来敷色。特点是干得快,可随时修改,可作精细描绘。由于用生物胶质作媒介,画面易霉变、干裂脱落。同时干得快,不易接色,而且色彩的干湿变化较大,不易把握。为保护画面,后来的“丹培拉”用蛋清调透明色罩染,并获得了有一定光泽的釉面效果。到十四五世纪,开始用干性油调透明色作画面罩染,其表面效果接近油画。这种罩染的技术为后来的油画(尤其是北欧)所继承。壁画“炽热画法”、“丹培拉画法”是油画形成前的传统绘画技法,其技术本身是相对成熟的,也曾有过辉煌的历史。由于其材料(媒介)的性质和技术的局限,没能被后人很好地继承下来。然而,是它们为油画产生提供了渊源,尤其是“丹培拉”,可谓开油画之先河。

找到起源后,摆在面前的就是油画形成的问题。普遍认为油画是尼德兰画家凡·艾克兄弟(杨·凡·艾克1385—1441和胡伯特·凡·艾克1370—1426)发明的(图1-3)。其实,在“丹培拉”画法的基础上,欧洲有不少的画家在继续探索新的媒介技术。还有资料表明,远在十二三世纪的德国科隆画派就有人使用油画颜料了,胡伯特·凡·艾克曾去科隆学画。

作为尼德兰文艺复兴时期绘画的代表之一,凡·艾克兄弟的绘画活动主要集中在15世纪。他们及时地总结了前人用油技术的实践经验,在油画雏形基础上作了大量的试验,对媒介材料进行了大量探索和改革,从众多的植物油之中优选出亚麻仁油和核桃油等快干油做调和剂。同时探索总结出包括做底在内的相对完备的作画技术,改革了油画技法。由于当时的画家十分保密,致使他们制

作油画颜料的配方无人知晓。根据留存的作品和研究资料,艾克兄弟的技法可大致归纳如下:在木板上作画,先在刨光的木板上涂白垩胶底,有些在木板上裱贴麻布再涂白垩底,在白色底子上用木炭画很细致的准确性素描,然后按严格的程序上色,以透明的色彩一层一层的罩上去。颜料粉末为画家自己研磨,用经过热处理混合油(亚麻仁油、核桃油)加树脂来调和颜料粉,作画时还使用挥发性油(如松节油)溶解颜料。凡·艾克画法强调油画的透明性,讲求程序步骤,画面稳定,色彩鲜艳如初。

由于历代画家的丰厚积累,加上凡·艾克的总结和改革,终于改革研制出优良的油画媒介——调色油,完成了从蜡质→胶质→油质的媒介改革,成功地弥补了“炽热画法”、“丹培拉”等画法的材料缺陷,使油画体现出色彩明亮而浑厚、坚固且不变色、干速可控以利于连续作画和深入刻画等优良品质。在作画方法上,经凡·艾克兄弟的不断改进,形成了薄色透明、层层罩染的著名的北欧油画技法。这种新的材料与技法很快流传全欧,于15世纪逐步形成了取代“炽热画法”、“丹培拉”的全新的油画法,作为画种的油画得以形成。

很快,凡·艾克画法成为传统,并迅速在南欧的意大利产生影响,如佛罗伦萨画派、威尼斯画派,甚至古典主义油画。但在威尼斯特别是提香(约1487—1576)那里,这种传统的透明画法被改变了。提香不用树脂调色,以不透明色彩厚涂敷色,用画布作画。他的方法可即兴作画,自由奔放。提香的改革,丰富了油画的画法,甚至,更加充分发挥了油画的本质特点。

油画一形成,很快便产生了画法的传统,其基本技法有罩染法、薄画法、厚画法、厚薄结合画法等。其实这其中有些只是笔法。自油画形成后,油画的基本技法可归纳为两类:

一、间接画法

注重造型,先画好准确的素描稿,按程序轻染薄涂、层层罩染后方出效果。此法由凡·艾克改进而形成,后来的鲁本斯、大卫、安格尔、透纳甚至达利等都吸收了这种

传统技法。

二、直接画法

注重色彩，用色打底，在已确定的色调之上直接厚涂。此法由提香先行，委拉士开兹加以发展，使之演变为近代油画。

以上两种画法构成15世纪油画形成后的基本传统技法，在对后世产生深刻影响的同时，也为后人所改进、所发展。如同油画的起源与形成一样，产生与发展永远离不开继承、发现和创造。

第二节 油画在西方的发展

要准确而完整的认识油画，必须通过两个不同的视域或是层面。第一是作为工具、材料、媒介而规定的油画，也就是词语（oil painting）的表层含义。第二是作为艺术理念、审美理念、文化理念而规定的油画，也就是油画一词的引申含义。第一规定的油画完全决定于物质材料及由物质材料而生化出的种种技法技巧，因而具有超越时空的普遍性。第二规定的油画由于受制于时代、个人、民族、流派、文化等种种差异而呈现出特殊的多样性。油画艺术的价值，更多地取决于它的特殊的多样性，在各项多样性中，文化的多样性是最为明显的。所谓油画在西方的发展，实际所指的是油画在其自身的发展过程中，是如何与西方文化的发展相互协调一致的，这突出表现在各种艺术与审美的理念通过这一规定的油画形式而源源不断地展示出来，从而构成了系统的、历史的西方油画。也使油画附带了不可分离的西方文化价值。

仅从时间流程而言，西方油画的发展大致经历了文艺复兴的完善期，17—18世纪的变革期，19世纪的徘徊期，战前的破坏期和战后的式微期五个时期。

一、文艺复兴：油画的完善

绘画艺术与人类文明共生共长。以西方为例，从原始社会的洞窟壁画、岩画，到古希腊罗马时代的室内装饰

壁画,再到中世纪细密画的漫长的时代,绘画工具材料千差万别。到14世纪以后,教堂的兴建需要大量的壁画装饰,湿壁画成为最主要的形态。随着城市市民阶层自我意识不断增强,绘画从教堂逐渐延展至市民的世俗居所,架上绘画顺应而生。早期的架上绘画多是被称为“丹培拉”(Tempera)的形态,主要材料是蛋清和颜料的混合。由于“丹培拉”绘画易于干裂且易受潮,画家们尝试着在画中加入各种油料,直到尼德兰的凡·艾克兄弟在画中调和亚麻仁油和核桃油时,真正的“油画”才算是瓜熟蒂落。而此时的西方绘画艺术已进入前所未有的黄金时代,与其他绘画形态相比而显示出无可比拟优越性的油画迅速从尼德兰传遍欧洲各国,为几乎所有画家普遍接受。从此以后,油画几乎成了西方绘画的同义词。

尽管作为油画的材料是定型于15世纪,但它很快就全面接受了此前文艺复兴绘画的一切成果,反过来又以自己的优越性能推动着文艺复兴绘画走向顶峰。从尼德兰的凡·艾克兄弟到意大利的“三杰”,从“三杰”到提香,构成了文艺复兴绘画的巅峰状态。如果不是“油”画,这种巅峰状态不仅要大打折扣,而且会与现有美术史不大相同。

尽管许多绘画大师的技法技巧各不相同,但在运用油画的工具材料实现写实主义的视觉理念这一共同目标上是一致的。还因为有浓厚的宗教功利目的的限制,写实主义成为实现这一功利目的的最佳选择,这就使得画家在表现自己的个性时受到不同程度的限制。文艺复兴时期的油画所建立起来的艺术观念和艺术技巧所具有的完善程度,到17世纪被奉为绘画艺术不可逾越的顶峰。达·芬奇、拉斐尔、米开朗基、提香等人的画作也成为后学们百学不厌的经典(图1-4、图1-5、图1-6、图1-7)。

二、17-18世纪:油画的变革

经过文艺复兴,油画独尊画坛。虽然众多的大师们创造了尽善尽美的油画,以致使卡拉奇兄弟和他们的学院弟子自惭形秽而亦步亦趋。然而,时代毕竟是不同往昔了,有的人有条件生活在逝去的美梦中,有的人却被迫无

奈地面对现时的生活苦难与艰辛。比照之下,过去的美梦是如此虚假,而现时的苦难却是如此真切。有人假艺术生活在虚假的美梦中,也有人假艺术表现现时的真实,正是后者,开拓了油画新的表现空间。文艺复兴的大师们发明并完善了油画,却并未终结油画艺术的表现力。无论是意大利的卡拉瓦乔,弗兰德斯斯的鲁本斯,西班牙的委拉士开兹,还是荷兰的维米尔、伦勃朗,他们的天性,使他们无法生活在过去的梦幻中,而只能生活在自己所处的时代,所居的国家,甚至个人面临的际遇中。这是一种巨大的能量,包含了胆识、智慧和意志,驱使他们从各自的视角变革前辈大师们建造的艺术体系。在变革中,油画的艺术表现力得以充分扩展。

17-18世纪西方油画变革主要表现在以下几个方面。

①宗教艺术转变为世俗艺术。从题材内容上看即一目了然。文艺复兴时期油画主流是宗教的,因为绘画的最大受者是教会。而17-18世纪油画主流是世俗的,因为此时绘画的最大受者是宫廷和市民。

②艺术的个性力量大大增强。这一方面是由于此时的画家不再是集中在少数地方,而是分散在“国情”千差万别的地区。“国情”的千差万别有利于不同国家的艺术家在艺术中尽情地显示地域性。地域性和个性合二为一。另一方面是画家不再同一地受制于基督教及其教会,而是更多地受制于自己所际遇的地域性。如卡拉瓦乔的个人生活经历,鲁本斯与西班牙和弗兰德斯斯的贵族—僧侣集团,委拉士开兹与西班牙王室,伦勃朗、维米尔与荷兰市民社会,罗可可画家们与路易十五时代的宫廷等等。画家生活环境的千差万别成为了显示画家个性的巨大力量,同时也就显示了油画艺术所具有的艺术表现力与开放性。

③个性意识的增强不仅使不同画家的艺术题材内容千差万别,而且特别表现在个人独特视觉形式符号的建构。文艺复兴时期的大师们都倾其才华建构写实主义的完善体系,个人独特视觉形式符合被有意地淡化。而17-18世纪的大师们则是通过个人的独特视觉形式符号的建构,一方面变革了文艺复兴的写实风格,另一方面又拓展了写实主义的艺术表现空间。所以,文艺复兴时期的大师们创作了一幅又一幅

完善的作品，而17-18世纪的大师们则是建构了一个又一个不尽相同的视觉形式符号。同样是以光为主要元素，卡拉瓦乔、伦勃朗、拉图尔又各有不同；同样以色彩和笔触表现而闻名，鲁本斯与委拉士开兹各异（图1-9、图1-10）。

三、19世纪：油画的徘徊

从19世纪开始，以工业文明为主导的现代都市迅速在欧洲各国蔓延，并吸纳了越来越多的人口。与此同时，封建的贵族制度与资本主义，新生的资产阶级与无产阶级之间的矛盾不断加剧。最终演变成持续不断的暴力冲突。欧洲社会处于激烈的动荡之中。面对这种动荡，油画起初的反应是迟钝的，18世纪末至19世纪初盛行的古典主义油画就是极力想逃避现实的梦呓，它把艺术的主旨规定为千锤百炼的技艺和冰冷的“美”。随后的浪漫主义油画和现实主义油画虽然试图改变古典主义对现实的冷漠，但依然感到有些力不从心。它们对现实的反应是“文学的”“社会的”“政治的”，却不完全是绘画的。这种状况直到印象派的出现才大为改观。印象派画家们通过将油画的色彩极端化而将油画艺术大大地往前推动了一步，同时也把油画的绘画性质——色彩的美感发挥到了淋漓尽致的程度。没有哪一种绘画能像油画一样如此充分地表现色彩的千变万化和丰富细腻。油画的艺术表现力在视觉上达到了极致。特别是在后印象派画家的作品中，油画的色彩美感又和艺术家的个性与情感联系起来，再一次丰富了油画的表现力，油画不仅能表现色彩的美感，同时还能表现油画家的独特情感与个性。到这个时候，油画的艺术表现空间可以说是已到了它能承受的最大限度，典型的油画文化已发展到了它的顶点。再往前走，油画可能就已经不是油画了（图1-11）。

四、战前：油画艺术破坏期

20世纪100年以第二次世界大战分为战前和战后两个历史阶段。二战的影响是如此巨大，油画也未能幸免。对油画艺术语言完美的破坏实际早在后印象派画家

特别是塞尚和凡·高的作品中就显示出来。这是他们生前饱受非难的重要原因。然而，真正的破坏者是20世纪初年的野兽派和立体派。在他们的油画中，以往所有的绘画观念都荡然无存，比例、结构、明暗、空间、色彩都失去了意义，油画仅仅是一种油性颜料绘画的本义。除此之外，油画更重要的是一种个性化的凸显符号。由于油画的种种艺术表现力已不再有用，所以它以往在绘画家族中的尊贵性也不再存在。马蒂斯晚年创作大量剪纸以代替油画同样具有极高的艺术价值，而毕加索在使用油画颜料时游戏般地玩弄各种材料的拼贴，同样被视为艺术价值的探索。油画艺术语言的大厦在被颠覆的同时，它的局限性也暴露无遗。野兽派、立体派的探索证明，油画已变得可有可无。甚至，真正的艺术探索应该抛弃真正的、纯粹的油画，正如达达主义者所做的那样。

尽管画家们感受到了“油画”的种种束缚，但历史的惯性使他们仍然不得不仍旧沿袭油画的工具和材料，有的人甚至还和以往的油画保持着或多或少的联系，如超现实主义与古典油画，表现主义与后印象主义油画，即使是康定斯基的抽象主义，也可以看到画家对色彩和唯美的追求，以夏加尔、莫迪利阿尼为代表的巴黎画派，更是摇摆 in 迷恋与破坏之间。尽管这些画派的画家们在自己的艺术中维系了与传统油画中的某种联系，但这种联系的价值却被大大地予以淡化，而被高扬的价值则是它们各自的“超现实主义”“表现主义”“抽象主义”等等。要承载各种“主义”，“油画”并非是惟一的或最佳选择。之所以仍然以油画为主流，只不过是一种传统的惯性而已。

从某个意义而言，战前的各种“主义”绘画是西方油画艺术的最后的辉煌。同时，它也宣告了西方历史上油画作为主流艺术文化的终结。一种不再是“绘画和雕塑”的艺术粉墨登场而成为当代西方艺术文化的主流。

五、战后：油画艺术的式微

野兽主义和立体主义虽然按照历史的惯性沿用了油画，但其艺术本身却是对油画语言的破坏。这种破坏行为刺激了后来艺术家更大的破坏欲望。这就是一战前后的

达达主义。达达主义虽然在一战前后盛况空前，但它严重的超前越位使它难以持久，一战不久，达达主义就倒退到超现实主义，而顽冥不化的达达主义者杜桑的命运也只不过是终生孤独。这种状况在第二次世界大战以后彻底改变了。

战后的油画不可避免地逐渐衰落了。首先大行其道的是各种各样的后达达主义者们的反艺术，与这些“反艺术”相比，油画显得单薄而无力。其次是新绘画的出现。如以波洛克为代表的抽象表现主义绘画和以安迪·沃霍尔为代表的波普绘画，以哈林为代表的涂鸦绘画，更多的是使用油漆丙烯、丝网印刷等工具材料，而不再或是很少使用油性颜料。虽然是绘画，但油画却显得与战后的新时代不协调。

与美国人热衷于新绘画不同，欧洲人一方面大玩各种反艺术游戏，另一方面则坚持油画的纯粹性，尽管是孤独寂寞的另类少数。但固执己见的恒心和艺术的天才终于为战后的油画争得一席之地，堪称代表的是法国人巴尔蒂斯、英国人培根和弗洛伊德。他们一方面坚持了油画的纯正性，甚至还反复强调油画艺术的表现力，从这个意义上讲，虽然是战后画家，却比战前的马蒂斯、毕加索们更传统保守。另一方面他们也力图在画中保持与自己所处时代的回应，只是时代性被高度自我化和个性化了。

无论是培根，还是巴尔蒂斯，他们在现代艺术史上不仅显得孤立，而且是微不足道的支流，没有野兽派或是立体派，现代艺术史可能就缺乏逻辑的完整性；而没有巴尔蒂斯或培根，现代艺术史却不会有何变化。他们的意义，似乎只是证明了在一个全新的时代，真正的传统与保守也是有存在价值的。

第三节 油画在中国的发展

作为一个工具材料、技法与完整意义上的油画是西方文明的组成部分，所谓中国的油画，实际指的应该是从西方传入中国的油画和中国人学习西方后自作的油画。追根溯源，这样的历史在中国也有近四百年。也就是说，

油画在中国的发展早在明朝时候就已经开始了。当然,四百年的历史不是均等的,而是与中国社会的发展进程紧密地联系在一起。油画在中国的发展历程大致可以分为四个阶段。第一阶段是从明末到19世纪末期,这是油画在中国发展的输入期。第二阶段是从19世纪末至20世纪50年代,这是中国油画的学习期。第三阶段从50年代至80年代中期,这是中国油画的消化期。第四阶段从80年代中期至今是中国油画的反思期。

一、输入期的中国油画

虽然没有确实的物证,但我们可以推断,油画传入中国的开创者是来华的传教士,这个历史当然可以上溯到明朝,而有大量油画作品物证的中国油画是在清朝。这一时期的油画作品有几个显著特征。第一,这些作品都是在中国土地上制作的,而不是将外国油画携带来中国。第二,作品中所描绘的人与物都是中国的,其中既有大型历史事件的记录,更多的则是人物肖像的留存,可以推断,当时的油画更多的是作为照相记事功能而存在的,并没有视为与中国本土绘画一致的艺术。第三,油画的作者既有国外来的传教士宫廷画家,也有中国的民间画家,前者如著名的郎士宁、王致诚都为清朝宫廷中的汗帝后嫔妃画有肖像,后者则多是一些以肖像为业的民间画家,多是佚名的。有名姓及对应作品的仅关乔昌一人而已。第四,这时的油画风格大多是学习西方古典油画的方法,无论是构图还是技巧大都洋味十足。与这种主流不同的是,也有一些油画借鉴了中国工笔画的艺术形式。

二、学习期的中国油画

19世纪后期,随着中国洋务运动和戊戌维新的展开,中国开始出现留学生。其中最早出洋留学学习油画的是李铁夫。从李铁夫开始,中国油画自觉地学习西方,中国油画的主力也是这样一批从西方留学归来的洋画家。出国留学运动在辛亥革命前后掀起高潮。特别是新文化运动开始后,留学人员纷纷回国,并执掌了中国教育大权,与此相应的是留学回来的中国油画家成为中国现代美术

教育的中坚。西方的油画,以及与之相配套的素描、色彩、构图等教学体系迅速传入中国,占领了中国的教育特别是大学。

如果说输入期的中国油画与中国本土绘画相比显得势单力薄,那么到了学习期时的情况就发生了转变。留洋的中国油画家以新文化运动为倚靠,迅速控制了中国的美术教育资源,以此为台阶顺理成章地占领画坛的重要地位。油画不再是“不入画品”的雕虫小技,而是比传统国画更有生命活力的新艺术。因为大学都是国立的,油画家背后实际上有国家及政权做靠山,而传统的国画家要么是卖画为生的职业画家,要么是自娱自乐的文人画家,其社会地位与影响是难以与有大学校长、教授头衔的油画家相比的。

学习期的中国油画由于处于中国最动乱的年代,严重影响了中国油画创作的数量与质量,其最大的成就一是确立了现代中国国画、油画二元并存的格局,使油画成为现代中国美术文化的重要组成部分;二是建立了现代中国油画教育和美术教育体系,为培养更多的中国油画家打下了基础。

这一时期的著名的油画家几乎都是教师 and 美术教育家。他们的主要精力用于建构中国现代美术教育体系和指导学生,而不是为满足社会需要的专业画家。而且,就当时的中国文化结构而言,并没有形成一个油画的受众群体。这种状况决定了这一时期中国油画创作的数量和质量都受到限制。

20 世纪初年,西方油画发展进入破坏期,一方面是传统观念在社会及受众中影响根深蒂固,特别是在大学里依然是主流;另一方面则是少数青年画家奋起反抗,破坏传统的艺术秩序。面对这种状况,中国的留学生不得不根据自己的各种条件而不得不有所取舍。回国之后,由于各人的取舍不同,各种主义也就随之传入中国。以徐悲鸿为代表的油画家接受的是传统的写实主义和现实主义(图 1-12)。以林风眠、庞薰琹、倪貽德为代表的则接受了 20 世纪以来的现代派。由于接连不断的动乱和战争,也由于中国传统文化对外来文化的抵制,无论是现实主义

风格的油画，还是现代派风格都未能获得充分发展。与同一时期的中国画成就相比，油画是相形见绌的。有的油画家将主要精力用于中国画的探索，如徐悲鸿的国画创作数量远比油画为多，而林风眠则回国不久就完全放弃了油画。

三、消化期的中国油画

中华人民共和国的建立结束了近百年的动乱历史，为经济文化的发展提供了前提，中国油画艺术进入了前所未有的繁荣期，与中国画平分秋色地成为中国现代美术的重要组成部分，究其原因主要有：①自觉地发展经济和文化；②由于强调艺术为政治服务，国家力量成为推动油画发展的动力；③向苏联及东欧社会主义国家的开放政策有利于油画的生存和发展；④反映现实和追求生活气息的艺术标准为油画的生存发展提供了最佳条件。

消化期油画最显著的特征是油画的政治功利价值和单一的现实主义风格。这两个特征后来成为反思和批评的重点。实际上，这才是中国油画脱离简单肤浅模仿化为自己文化精神的切入口。没有现实的政治功利价值，中国的现实生活与内在价值难以有所依附，也难以真正具有中国性。就像19世纪俄罗斯巡回展览画派的西欧油画俄国化同样借重的政治功利价值，政治化、现实化、民族化是三位一体的，同样，单一现实主义风格也可以使现实主义精神中国化、深入化、民族化。从而使现实主义油画在西欧现实主义画派、俄罗斯巡回展览画派之后获得了新的表现空间。大量的作品充分证明，中国油画家通过自己的努力，成功地消化了（中国化了）西方传入的油画，同时，通过油画创作，建立了中国现代美术的现实主义艺术评价与审美体系。

消化期的中国油画是中国新文化的建设的主要成就之一。其高产是前所未有的，其独特性也是空前绝后的，主要表现在以下几个方面：

①创作了数千计的优秀作品，这些作品大多数是画家们勤奋、智慧和一丝不苟的结晶，所倾注的时间、热情和创造力是以后都难以相比的。其中许多作品如《开国大

典》、《狼牙山五壮士》、《刘胡兰》、《过雪山》、《毛主席去安源》(图1-13)等都成为中国美术史上的经典,成为时代与文化的符号。

②涌现了一批杰出的油画家,在他们身上,油画的艺术语言与精神价值,艺术的创造性与艺术的社会政治性都获得了较好的统一。董希文、艾中信、冯法祀、孙滋溪是他们中的优秀代表。

③创作实践深化、丰富了中国的现实主义绘画美学。从世界范围而言,丰富了现实主义艺术美学的内涵;从中国范围而言,拓展了中国固有的绘画美学思想。

四、反思期的中国油画

从80年代中期开始,新一代油画家开始质疑中国油画的政治价值和现实主义。其质疑不是来自内心,而是外来的提示,即西方现代主义艺术。从80年代中期开始的新潮美术运动就是这种拿来主义,其情势如同中国油画的学习期。

由于中国社会自身的矛盾——比西方社会落后近百年因而缺乏同比性,同时又不得不向西方社会开放因而使同比成为必不可少。新潮美术的盛极一时之后开始回落。中国油画的发展调整为世纪末状态。这种状态从90年代开始至今没有获得质的变化。

与西方社会同比的是为了与西方艺术发展趋势接轨中国产生了众多的“反艺术”。而不同比的是在西方已成为主流和正统的“反艺术”在中国始终处于边缘和挤兑质疑的境地。而在当代西方早已式微衰落的油画在当下中国却热闹非凡,成为中国美术的主流与正统。在一个日益开放的社会,处于正统主流地位的中国油画因为与西方缺乏比照而有些惶惶不安,缺乏开放时代足够有的自信,在疑惑与反思中不断发展,呈现出多元并存的“中国特色”。

世纪末的油画中国特色大拼盘主要由以下几个大菜构成。

①学习模仿西方古典主义并力求语言的到位与纯正,其代表人物是杨飞云、王沂东、朝戈。

②根据各自的条件,自由选择地借鉴和综合自古至