



初级美术
技法丛书

CHUJI
MEISHU
JIFA
CONGSHU

油画技法初步



初级美术技法丛书

CHUJI
MEISHU
JIFA
CONGSHU

油画技法初步

沈行工著



200598647

上海人民美術出版社

初级美术
技法丛书

油画技法初步

沈行工著

责任编辑：邵传谷

封面设计：陆全根

目 录

技法演变(代引言)	(1)
一、工具材料	(7)
画笔 颜料 画布与画纸 油剂 画框 画刀 画箱与调色板	
二、构图安排	(12)
构图的意义 几个基本的构图原则 构图与透视 构图与色彩	
三、形体结构	(33)
形与色 形状与体积 形体与结构 形体的观察与塑造	
四、笔触肌理	(58)
笔触与肌理 肌理的表现价值 笔触肌理的运用	
五、色彩处理	(67)
光与色 色与色轮 色彩诸要素 色彩与色调 色彩的观察与表现	
六、作画步骤	(80)
示范一 示范二 示范三 示范四 示范五 示范六 示范七	

技法演变 (代引言)

油画是一个外来的绘画形式, 尽管有种种考证和说法, 似乎中国古代的漆画曾对欧洲绘画有过影响, 或者中国古代也有用油来调合颜料作画的, 但这些仅仅说明世界各国的文化艺术是可以互相交流和融合的, 而油画作为一个独立的画种, 则大约产生于15世纪前后的欧洲。

所以要讲清油画技法, 就必须首先了解油画技法发展的概况: 在15世纪以前的古代欧洲绘画, 采用过种种材料和制作技术, 如蜡画、湿壁画、胶彩画、蛋彩画等等。这些画种的工具和绘制方法虽与油画不尽相同, 但与油画的产生和发展有着密切的联系。10世纪以后就有人尝试用油调合颜料作画, 但很长时间内未找到理想的调和油剂。直到14世纪末, 15世纪初, 尼德兰画家凡·爱克兄弟经过反复试验, 才使调合油和光油臻于完美, 解决了这一技术难题。他们所采用的亚麻仁油、核桃油, 调合颜料后, 干燥速度适中, 颜色附着力强, 色泽也较为鲜艳耐久。自此, 这种材料和技术便广为流传, 遍及欧洲, 成为欧洲绘画的主要手段, 油画因而成为独立的画种。

随着社会生产力和科学技术的发展, 油画的工具材料逐步更新完善, 油画技法也不断改革演变, 为了更好地吸收历史上优秀的油画艺术传统的养料, 提高鉴赏能力, 学习和掌握油画的基本技法, 有必要简略地从技法演变的角度

追溯一下它的源流, 特别是对一些曾起过开创性作用的流派和大师的艺术特色作些陈述。

在油画形成的初期, 作法并无定规, 当时的作品较少借助于光和色的复杂变化, 常以勾线填色或平涂为主。到了文艺复兴时期, 油画的技法逐步形成规范, 欧洲各国相继出现了一些具有卓越能力的油画大师。从技法上看, 主要是两大系统: 尼德兰系统和意大利系统。尼德兰画家大都在木板上作画, 采用白色胶底, 以透明画法为主, 主要代表画家有尼德兰的凡·爱克兄弟, 法兰德斯的勃鲁盖尔、德国的丢勒、荷尔拜因等。意大利系统包括佛罗伦萨画派和威尼斯画派。人称文艺复兴三杰的达·芬奇、米开朗哲罗和拉斐尔, 是佛罗伦萨画派的代表人物。他们结合了科学研究的成果, 把解剖学、透视学和光学的原理应用于绘画之中。他们的作品具有坚实的素描基础, 准确的线型透视、严谨的形体结构、丰富的明暗层次, 使作品中的人物具有立体感和空间感。达·芬奇和拉斐尔的作品多数是画在布上的, 画法细腻, 讲究步骤, 用笔圆润柔和。另一位佛罗伦萨画家波提切利则更着重于线条的表现力和装饰性, 把光线明暗置于次要地位。他那富于韵律的线条、纤丽秀逸的色彩、优美典雅的造型对于表现温柔静谧的主题、表达古典艺术的理想美是完全吻合的。到19世纪的浪漫主义运动中, 英国的拉斐尔前派就非常推崇他的线描风格和幻想式情感。

与佛罗伦萨画派比较, 威尼斯的画家们作画之方法要自由得多。他们主要不是用线条, 而

是以色彩的层次变化来显示形体结构的起伏转折，用笔放松，色调明快。提香是其中技艺最为娴熟的一位。在提香以前，油画的绘制方法较为单调，一般都以透明画法为主，在单色素描打底稿的基础上，层层罩染，由于多次覆盖颜料的色泽和纯度势必有所损失。在提香的作品中，清规戒律较少，他常用较稠厚的颜料作厚薄有致的堆涂，落笔果断有力，着色鲜明饱满，而且不惜来回改动。这种以色彩笔触塑造形体的技巧，充分发挥了油画艺术的特性，使厚涂法逐渐成为后来主要技法之一。

在丁托累托的作品中，奇异多变的透视和光影变幻的空间，也充分显示出威尼斯画派的特点。他和委罗内塞都受到提香的影响，用笔阔大奔放，色调明亮。在造型方面，丁托累托和米开朗哲罗有相似之处，人物强健有力，很有力度。

另外值得一提的是文艺复兴后期西班牙画家格列科。颇长的人物造型，闪烁不定的色彩使他的作品显示出独特的风貌。与当时大多数画家的作品中深暗的暖棕色调相反，他大量运用冷调的鲜黄和绀青，使作品具有一种神秘和怪异的气氛。他那独树一帜的造型、色彩、构图技巧，在塞尚以后的现代油画艺术中找到了真正的“同时代人”。

到了17世纪后的巴洛克时期，欧洲油画的表现技法日趋成熟，当时出现各种艺术交融发展的趋势。在绘画方面总的特点是气势雄伟生气勃勃，气氛紧张，注重光影效果。法兰德斯

的鲁本斯力图把佛罗伦萨画派的素描和威尼斯画派的色彩结合起来，并在作画方法上吸收了尼德兰和意大利两大系统的长处。他的最大特点是善于通过造型的节奏来表现运动的连续。在他的笔下，人物造型充满活力，能使人感觉到体积的重量感，画面构图洋溢着激烈旋转的动感。他喜欢直接用油画颜料起稿，但从来不画得太厚，因颜料堆放太厚容易龟裂，尤其是暗部画得薄而透明，不加白粉。同时他继续保留了透明画法，在初步画好的底色上罩上较为鲜明的透明色，使人物面部和人体显出健康的红润丰泽。他的作品色彩华丽鲜明，对后来的法国绘画有着很大影响。

荷兰画家伦勃朗是一位承前启后开拓近代油画技法先河的大师。他极其扎实的造型功夫和精湛纯熟的技巧至今使人们叹为观止。他充分利用了明暗法，光线的集中、空间的深沉是他作品的显著特色。他的作品造型谨严、色调细致、层次丰富，笔法却抒写自如、洗练概括，善于运用笔触肌理的变化造成不同的质感。他常常交替使用厚涂和罩染的手法，大大发挥了油画特有的表现能力，使作品具有很强的绘画性。

当时的荷兰是画家云集之地，受到世人前倨后恭的维米尔虽作品不多，但风格鲜明独特，自成一家。他刻意描绘平静的市民生活，作品多以室内场景为题材，注重大色块的构成，造型洗练。他经常利用窗户的侧面漫射光，造成一种动人的光影变化，层次微妙，虚实相生。最

具特色的是他对蓝、黄两色的巧妙运用。

处理光线明暗是油画技法的重要课题，卡拉瓦乔和拉图尔在这方面另具特色。尤其是拉图尔，善于处理烛光效果，光线明亮集中，人物造型简洁明晰，画面洁净整体，不事琐细，有一种特殊的美感。

17世纪西班牙的委拉斯开兹是一位具有敏锐的观察力和非凡的描绘能力的画家。他与荷兰的哈尔斯一样，都采用了在底稿上直接厚涂的作画方法。委拉斯开兹的作品造型轮廓清晰，立体感强，很少有含糊不清的地方，这一点与伦勃朗不同，伦勃朗作品中的暗部常十分自然地消失在背景中。委拉斯开兹用笔准确、自由、紧密结合着形体塑造，很有表现力。画面铺色厚薄有致，在稀薄的暗部画布纹理清晰可见，呈现出油画特有的材质美。哈尔斯则始终保持了对油画颜料粘稠特点的喜爱，他的笔法更为放松，笔痕更为显露，他用色彩鲜明的大笔触迅速画下最初的感觉，生动而爽利，这种一次完成的技法对近现代油画写生技法有着很大的影响。

从17世纪到19世纪初，欧洲绘画艺术的发展是平稳的。出现了象法国的普桑、华托、夏尔丹、西班牙的戈雅、英国的康斯泰勃、透纳等等这些大师，他们各自从不同的方面丰富和发展了油画技法。普桑是法国17世纪绘画巴洛克风格的代表人物，作品高雅、严肃，有条不紊、合乎逻辑，在技法上忠实地延续了古典主义艺术传统。从华托的画面色彩运用上，可以

看到他在鲁本斯和后来的雷诺阿之间的桥梁作用；夏尔丹对于深重的暖褐色调的恰当掌握，使作品质朴、含蓄，更具荷兰画派的风采。透纳把水彩画的某些技法融合在油画中，表现出光和雾的朦胧效果；而康斯泰勃则喜欢直接在户外写生，注意真实再现大自然的景象。他们的作品对印象派绘画技法的产生起到了启示作用。

19世纪法国的安格尔，是传统油画技法的集大成者。他的坚定的古典主义绘画观点，第一流的素描功底，使他的作品轮廓确切、线条工整、色彩清晰、构图严谨，层次过渡极为细腻精致。这种过分的完美和干净，使当时和以后的一些充满激情的画家感到不满足。因此，当传统的古典主义绘画技法达到鼎盛地步时，反传统的绘画革新运动也正处于萌发阶段。除了艺术观点的分歧之外，浪漫主义画派的德拉克罗瓦在油画技法处理上，也与安格尔大相径庭。他才思敏捷，想像力丰富，善于处理复杂的构图因素，运用绚丽多姿的色彩，画面充满激烈跳跃的动感。他关于绘画革新的主张，直接影响了19世纪法国的绘画运动。

库尔贝、米勒、柯罗这几位19世纪法国画家，虽然都采用了质朴的写实主义技巧，但艺术处理手法各有千秋。库尔贝的作品坚实有力，特别是他熟练地用画刀塑造形体，富于表现力和创造性。米勒的作品中真挚感人的人民性与其绘画技巧的朴实无华是一致的，他的画总是那么浑然一体，散发出泥土气息。柯罗和巴比

仲画派的画家们一样，目光注视着周围的实际生活，“面向自然、对景写生”，作品简洁明了，使人感到亲切。柯罗作品中的灰褐绿色调有着一种独特的魅力。写实主义画家们的艺术主张和作画方法对于接踵而来的印象主义画派的产生起到了直接的催化作用。

19世纪七十年代开始的法国印象主义运动，是欧洲油画发展过程中的一个重要阶段。自文艺复兴时期起逐步形成的再现自然的写实手法，到了印象主义画派，可说是发展到了高峰。印象派画家不再沿袭传统的某些题材和画法，放弃了绘画的文学性、叙事性。他们认为对客观世界的真实记录是画家的主要课题，因此他们不再使用人为的光线设置、混和好的色彩和其他种种画室内的制作技艺，而大量地从事户外的实地写生。他们的作品中，闪烁着自然界瞬间现象的光色变化，远较过去绘画中的暗褐色调更为真实。他们对色彩、光和空间的科学研究以及整体的观察方法和表现方法，使油画在真实地反映人们的视觉感受方面大大跨进了一步。在此之前，油画的色彩运用始终是以明度的变化为基础的，色调单一，而印象派画家们将色彩的冷暖变化，纯度变化引入了油画色彩的应用范畴，特别是突出了色彩的冷暖对比的表现价值，丰富了油画的艺术语言。这些都为油画技法的革新开拓了新的领域。

莫奈的画法最具印象派特色，他作了大量的风景画，有时他对着同一景物作多次写生，悉心研究不同时期条件下的光色变化。他通常是

用厚重的短笔触在画布上层层覆盖，几乎每一笔的色彩都不同，色调微妙而多姿多彩。为了强调空气感和光感，他总是把形体轮廓故意画得模糊、放松，有一种颤动感。雷诺阿则以人物画为主，尤其擅长于描绘女人体。他的用笔比莫奈柔润得多，形体轮廓也很柔和。他对色彩极为敏感，人体皮肤颜色的细腻变化在他的笔下显得如此令人信服，很少有人能企及。

毕沙罗、西斯莱等人的风景作品明亮而清新，也是典型的印象派技法。但是被冠以印象派的画家群体，风格并不十分一致。严格地说，德加、马奈等人的作品中，外光派的原则并不明显。德加是一位素描功底扎实、造型能力很强的画家，他善于捕捉瞬息变化中的人物动态，在构图方面也经常作出出人意料的新颖处理。而马奈的作品在色彩运用上受到外光派的影响，但他的造型手法及抒写随意的用笔更多地吸收了委拉斯开兹、哈尔斯等的技巧特色。

一方面是印象派画家使油画艺术在写实能力上达到前所未有的高度，另一方面也正是从印象派开始，油画艺术中主观表现的成分日渐增加。他们虽然描绘着生动自然的景象，似乎是致力于再现现实，同时却不知不觉地走向对于视觉印象独立的企求。他们在写生中运用的涂色和用笔方法，看来是在造弄物象的真实形态，实际上那变幻莫测的光色效果和丰富复杂的肌理笔触，更多地显示出画家的主观感受，具有独立的艺术感染力。

后印象派的几位画家不愿囿于表面的视觉

印象,他们认为印象派画家的作画方法过于“直观”和“即兴”,缺乏深度和力量,因而转向强调艺术要抒发作者的主观感受和情绪。他们不再热衷于外光色彩,而重视形体和线条、色块,他们认为画面形象不能限于对自然景象的复制和再现。他们从不同角度所作的辛勤开垦拉开了现代油画艺术的序幕。善于思考的塞尚执着地探求着画面的稳定性、实体性和内在结构,潜心于建立画面形与色的新秩序。他喜欢用方块型的笔触斜向排列,用色沉着,质朴,力图表现物体的重量感和深度感。凡·高是一位热情洋溢的画家,他以炽烈的色彩,粗犷的笔触来表达内心的激情。画面的颜料常常堆得很厚,很有力度。高更则始终追求纯朴的原始美和绘画的装饰趣味,他尽量使用平坦而无光泽的颜色,色块组合得十分响亮而富于韵律节奏,他的作品总是带有某种神秘的气息。

与此同时,新印象派的修拉和西涅克认为,在光的照耀下,一切物象的色彩都是分割的,人们在观察时是通过视网膜将色彩综合起来的。他们把色点平列置于画面,并尽量用原色、纯色。他们把这种点彩手法和构图上的几何形组合有机地结合起来,以求一种视觉的秩序感。被称作纳比派的波纳尔和维亚尔,实际上是印象派技法的真正继承者,他们在深入研究光色原理的基础上,更多地强调了色彩本身的形式感和装饰性。他们作画时不受具体时间、空间条件下自然光色的束缚,用短促的笔触、明亮的色彩,自由地、别出心裁地配置着调子。与其

说他们使用的色彩是为了塑造形体或表现光感,不如说是在组织一首华美多彩的交响乐。

20世纪初野兽主义和立体主义画派的出现,标志着现代绘画艺术百色纷呈的多元化局面已经开始。表现主义、未来主义、超现实主义、抽象主义、达达主义等等各种流派、形形色色,日趋繁杂。绘画艺术的传统观念受到极大的冲击,画家们为了表现各自的新观念,运用了多样的视觉语言,许多新的材料工具和表现技法也进入油画领域。

野兽派画家学习借鉴东方绘画,非洲雕刻和工艺品的表现手法,追求单纯化的装饰效果,代表人物有马蒂斯、德兰、凡·东根等。他们的主张是绘画首先应该是纯粹的审美经验的体现,其价值在于对美的形式的欣赏,因此注重画面的形式感。形的整体感强,不求细节肖似,甚至拒绝用明暗对比来塑造立体效果,而是以鲜明强烈而接近于平涂的大色块来构成画面,充分显示出色彩的独立表现力。立体派的勃拉克、毕加索等人宣称要打破传统的时空观念,在绘画中表现不受时间、空间限制的形象,他们将自然形象解体而又重新组合,甚至还原于几何形体,玩味形与形的奇妙配置,线与线的穿插交错所产生的情趣。抽象主义者更是走向极端,他们认为现代摄影已代替传统油画的某些功能,主张以点、线、面、色等造型因素的组合来直接表达作者的主观意识。从康定斯基、蒙德里安等人的作品中可以看到,他们在画面上消除了可供辨认的生活素材,自然原型,企图

创造出纯粹的视觉艺术。

从本世纪五十年代以后，紧接着现代主义又出现了后现代主义思潮。在绘画上各种流派层出不穷，使人应接不暇。有的吸收了现代科技成果用艺术表现，如光效应艺术、照相写实主义等、有的主张打破艺术与生活的界限，出现了象波普艺术这样的流派。对于如此复杂多样的现代绘画三言两语笼统言之是不可能作出恰当的分析的，这里仅想指出，即便是从技法的角度来看，其中值得研究的课题也是不少的。

油画艺术传到中国，少说也有一百多年的历史，发展到现今能够成画坛的主要画种而具有广泛的影响，成绩是可观的。从本世纪初新文化运动兴起开始，陆续有不少有志之士去欧洲研习油画艺术。他们学成回国后，在困难的条件下兴办美术教育，出版书刊，介绍了希腊、罗马、意大利文艺复兴时期的美术和法国、荷兰等国的油画艺术。他们所着重介绍和推广的主要是古典主义、写实主义、印象主义和后印象主义的作品。在当时为数不多的油画家笔下，出现了中国最早的，民族的油画作品。

新中国建立后的三十多年，油画艺术得到迅速发展，逐步建立起一支颇具规模的作者队伍，其中有的受到老一代油画家辛勤栽培，接受了中西绘画的优良传统；有的出国留学或跟随外国专家进修，悉心研究西方油画的表现技艺；有的经过美术院校正规严格的训练，具有良好的造型能力和创造能力。这段时期内，中国油画的写实主义技巧有了令人瞩目的长进。

近些年来，随着开放政策的实行，中外文化交流日益频繁，大量的西方古典和现代油画作品通过展览会、出版物与中国观众和画家见面，油画艺术出现前所未有的兴旺景象。在保持了朴素、坚实的写实主义技巧的同时，开始较多地从各国现代和当代油画艺术中吸取有益的东西，形成了丰富多彩的风格面貌。在新近涌现出来的中青年一代画家中，勇于探索、勤于实践的人越来越多，可以预料，有着深厚悠久的历史传统的中华民族，必将创造出不愧于文明古国的优秀的油画艺术。

工具材料

不同画种的艺术特色在很大程度上是由各自工具材料的不同性能所决定的。离开了宣纸和墨，就无从体现中国水墨画的独特韵味。熟练地掌握油画的工具材料的性能，是充分发挥油画艺术技巧的重要环节。这需要一个实践的过程，只有在大量习作的基础上才能逐步做到运用自如。

油画的工具材料和油画技术都是在不断发展着的。工具和材料的更新会带来新的作画技术，而作画技术的演变也会促使新的工具材料的产生。在欧洲最初形成油画这一画种时，画家们常常是自己制作工具和材料，尤其是配制颜料和调色油。到17世纪后，这种传授徒弟的作坊制度，日渐减少，大多数画家开始使用工厂成批制造的现成的工具材料，这样就使画家们节省了大量的时间和精力。同时，随着科学技术的发展，工厂生产的工具材料，性能越来越好，十分适用。由于包装方法的改进，便于携带，很适合出外写生。因此，当19世纪欧洲的画家们走出画室，面对大自然作画时，油画的工具材料制造行业也很快发展起来。现今人们所使用的油画工具和材料与上一世纪画家们所使用的大致类似，当然，无论是内在质量和数量品种方面都有了很大的提高。

国内的油画家绝大多数都使用工厂制造的现成的工具材料，但目前国内市场供应的品种规格较为单一，选择余地不大，所以有些画家

自己也动手制作，以便更好地发挥油画技艺。

这里简单介绍一下常用的油画工具材料：

画笔

油画笔从笔型上看可分三种：扁笔、圆笔、扇形笔。扁笔的笔尖呈方形，平扁状，一般都用猪鬃制成，笔毛较硬挺，可以把粘稠的油画颜料挑起来往画布上厚涂。也有用狼毫制成的软毛扁笔，常用于蘸取加油稀释后的颜料刻画细部，特别适于透明画法。这种笔型号较小，价格较贵。圆笔的外形与中国书画所用的毛笔类似，但笔端不太尖，也多以猪鬃和狼毫制成。也许因为许多人习惯于扁笔，圆笔销路不畅，国内市场少见，其实这种笔用途不小，有独特效果的圆笔是油画家应当必备的。欧洲印象派大师雷诺阿的作品大都是用圆笔画成的。相比较而言，扁笔适应于涂、摆、堆、擦，笔触方块型，棱角较露，易于表现体面关系；圆笔适于勾、划、描、揉，能拉出流畅的线条，笔触含蓄多变。扇形笔是近年来才出现于市场的新型笔种，轻扫重刷均另有一番效用，国外有些油画家很善于运用这种笔。这几种油画笔的规格，通常是从0号至12号由小到大，有些大幅作品或画面上成片的色块，还可用专门的油画刷笔。另外，中国画笔中的长锋狼毫，如叶筋笔、衣纹笔等，也有不少人喜用，这类笔勾出的线条挺秀有力，别有趣趣。

有些油画家不喜欢用新笔而特别善用旧笔这一方面是习惯问题，另一方面是由于新旧笔效果的确不同。一般来说，新笔毛厚锋长，笔

触整齐方正，而旧笔毛短锋圆，笔触浑厚朴拙，因此，作画时最好同时备有新旧程度不等的各种画笔，以增添其表现力。

画笔使用后，应清洗干净，尤其是在较长时间搁置不用的情况下，务必如此。有条件的話，先用松节油或汽油先洗一遍，除去大部分颜料，再用肥皂洗几次。有人喜欢在画完后将笔插入盛水的容器中，防止笔端颜料干结，这在连续作画期间，未尝不是省事的方法，但需要提醒的是浸入水中时，不要超过木杆与铁皮的连结处，以免泡软胶合剂使笔端松动。

颜料

油画颜料种类不少，市场上一般均能买到。平时作画选取最常用的二、三十种就够了。这些颜料按其制作的原料和化学性能可分三类：有机颜料：如大红、玫瑰红、湖蓝、酞青蓝、紫罗兰等等，色泽艳丽，染色性强，但不太耐光，较易褪色。无机颜料：如锌白、钛白、镉红、镉黄、普蓝、群青、煤黑等等，色彩性能较稳定，是油画颜料中的主要组成部分。矿物质颜料：如生赭、熟赭、生褐、熟褐等等，耐光而稳定，不易褪色或变色。

由于各种颜料的化学成分不同，调和不当会产生色彩发灰变暗的现象，如果细心研究的话，是一项专门的学问，但油画颜料在干燥、挥发、氧化、聚合作用各阶段所发生的化学反应，不是简单几句话就能讲得清、记得住的。事实上作画时往往不可能考虑过多，多数人是凭实践经验适应留意，若是因此而束缚手脚，过于

谨慎，也是不必要的。一般来说，油画颜料混合时不宜调得过匀过透，以保持色彩的新鲜感。

油画颜料多为不透明色，也有半透明色和透明色。对于不同颜料的透明程度，应当通过多次实践，逐步区分和掌握，以充分利用各自特性，增强表现力。不透明色如锌白、钛白、土黄、粉绿、土红等，色质稳重浑厚，遮盖力强。透明色如酞青绿，深红，孔雀蓝等，单独使用时色质深沉浓艳，加少许油稀释后常显示出漂亮的透明色来，在画面某些部分轻轻罩染可取得令人满意的效果。有些颜料具半透明性质，如群青、生褐、湖蓝等，厚涂薄施，效果不一，可灵活运用。

作油画时如需改变颜料的色彩明度，主要依靠调和白颜料的多少来掌握，因此应注意各种颜料不同的染色性。透明色颜料大都染色性较强，不透明色颜料则相反。举例来说，同样是蓝色类，群青的染色性就不如酞青蓝，用同样份量的群青和酞青蓝和同样份量的锌白调合，前者调出的色彩蓝味淡，后者则蓝味浓。

另外，目前国内各厂家生产的颜料，规格标准不太一致，即是同一厂家不同时间出品的颜料，色彩性质也并不十分稳定，使用时不能仅以颜料名称为准，相当程度上尚需依仗眼睛的辨色能力。

画布与画纸

布是绘制油画的理想材料，由于是织物，透气性强，有利于作品的保存。由经纬线织成的布纹，对于颜料的附着性能是良好的。绷紧在

木框上的画布，经得起气候环境变化而引起的胀缩，不至松弛变形，可保持画面的平整挺括。目前国内市场供应的油画布主要是用棉布、麻布、化纤布制成，以麻布为佳。麻布受空气的温度、湿度的影响较小，结构稳定，坚实耐久。各种画布质地有粗有细，可根据各人作画习惯和画幅大小，选取不同粗细质地的画布。一般来说，布纹不宜太细，巧妙的利用布纹，还可形成悦目的肌理感。

油画纸也有现成做好的供应，多是采用有一定硬度和韧性的白板纸制成。一种是直接在纸板上刷胶涂底，另一种是在纸上先粘上一层薄纱布，再上底子。油画纸无需绷上木框，适用于小幅油画，尤其是外出写生，携带方便，价格也便宜些。

画布和画纸均可自制，油画底子有多种配方，但制作方法并不复杂，主要是刷胶和涂底这两步。胶能防止颜料中的油被布或纸吸收，否则颜料容易变暗或脱落，画布也容易变脆。刷胶时要注意不要使胶水过多地渗透画布，只需使布的表面涂遍即可。涂底可分胶底、油底、乳剂底（水油混合）等几种，大都是白色底子。为了取得特殊的肌理效果，有些画家常在画布画纸上事先制作一些底纹，也称“打底”。通常是用稠厚的白颜料或立德粉调松节油作涂层，随各人的习惯，以画笔，画刀涂抹修刷成理想的表面纹理。也有人喜用三夹板、纤维板或粗麻袋布刷上底子作画，道理一样，只是质地不同，效果各异。

油剂

油是油画重要材料之一，作画时用油调合和稀释颜料，对调色油的纯净度和稳定性要求很高。市场上供应的调色油质量尚好，油呈淡黄色，不太稠腻，调色较为爽利，干燥速度适中，一般有二至四天表面即可干燥。画面上比较深暗的颜色加油后对色泽影响不大，倘是亮色，加油过多，天长日久色泽会发黄现象。

古典油画画风细腻，画面表层较为均匀平滑，可以看得出画家作画时用的颜色含油较多。19世纪后，特别是从印象派开始，作画方法有很大改变，往往是直接使用锡管挤出的颜料，不加调色油或很少加油，画面笔触纹理明显，斑驳粗放。现今有些画家甚至有意将成品的颜料挤在吸油纸上，使颜料中油份减少，变得更为稠厚，然后用画刀刮起置于调色板上，作画时便于堆砌，可以形成特殊的肌理效果。

调色油还有一个作用，是它的粘合性。在已经画过的干燥了的表面再加色，最好先用调色油在原来颜料上涂一遍，可以增强两层颜料之间的结合力，否则，后加上的颜料日后容易剥落。

松节油也可用来调色，行笔时流畅爽滑，但干后色彩失去光泽，有点发灰。适宜于调色打底稿，优点是干得很快。

还有一种发光油，主要用于完成后作品的上光，可使整个画面色彩新鲜悦目，尤其是作画时造成的吸油部分可恢复光泽。但有一点需注意，即上光油应等画面颜料完全干透后（半年

以上),並以薄施为宜,否则容易造成画面开裂。

画框

用画布作画须用木框绷布,这种木框称为内框,画成后配上的画框称外框,外框的样式和材料很多样,这里不作细述。内框的要求较简单,主要是木料要干燥、挺直,经久而不变形,最好不要有节疤,能承受得住绷紧后布的拉力即可,大幅的需加横档。内框的木条外沿较厚,内口应稍下削,这样画布与内框沿口接触面小,绷好的画布就如同鼓面一样。

在过去的技法书上常介绍一些国际通用的画框尺寸,但现代的绘画变化多端,画家们很少拘泥于通用的标准尺寸,有些画面的尺寸是十分特别的。主要应当根据画面构图需要来确定尺寸和比例,也可按自己习惯使用的尺寸事先备好一些内框。

关于画幅尺寸大小的选择,一般人通常是从作品的题材角度来考虑的。一幅场面宏伟的历史画,当然画幅相对地大些为好,一幅小景或静物,也很少有人画得超过一米见方。当然,为了适合某种特殊的构思需要,也有人采取不寻常的尺寸,像现代的照相写实主义肖像画作品等等。但除此之外还有一些值得注意的因素为人们所忽略。比如,各人作画习惯不同,甚至表现在具体作画时的手臂动作也各不相同,有的人善于用腕力,有的人则喜欢从肩关节、肘关节直至腕的动作、指大幅度地挥动。如同中国的书法艺术中,有的人能写得一手工整娟秀的蝇头小楷,却不能胜任龙飞凤舞的大字巨匾。

因此,通过一定时间的实践,根据自己的作画习惯来选择大小合适的画幅,有时对于独特画风的形成,不无密切联系。再比如,在现代社会中,绘画作品与观众见面,除去在展览会上观摩原作外,有时更多地是通过印刷、录像、幻灯等媒介的传达。不同尺寸的作品在通过这些传播媒介之后,效果往往有很大变化。在同样大小的印刷品上,画幅小的原作的肌理、笔触十分明显,而画幅大的则相反,这里面显然也有可供作画者思考利用的因素的。

这里再介绍一下绷画布的方法。有些初学者由于绷布不得法,往往画布不紧不挺,画好之后便出现画布松弛变形现象。较好的方法是:先将画布按画框大小,四周各放宽一寸左右裁好,胶面朝下,平放在桌上或地面,在布背面均匀地喷上清水,(以受潮为限),也可用布蘸水轻擦至湿润,晾十几分钟,待画布胶面松软有了伸展的弹性,开始绷布。顺序是,从内框的四边各自的中间,依次向四角绷布钉钉,最好用鞋钉。拉布时,使用力气需均匀,适度,尽量使画布的经纬线与内框四边平行,避免因歪斜而造成的皱折。绷好后置于通风处晾干,不宜曝晒。这样干后的画布是较理想的。

画刀(刮刀)

作画时用刀作工具的,怕只有油画这一画种了。一种是画刀,刀薄而软,刀口较锐,富于弹性,主要用来调色或刮去画面上不理想的部分,以便重画。有时刮得巧妙而出现意外的效果,那就干脆不再加笔了。画刀直接蘸颜料

当笔来用，有特殊的“笔触”感觉，有人专用画刀代笔，但表现细节之处较难掌握得当。

另一种是刮刀，主要用于清除调色板上干结和多余的颜料，也可调色，刀片较厚较硬，有人索性就用漆工的刮刀，倒也十分合适。

目前市场供应的画刀，一种是刀和铁杆以同一块钢锻成，刀片前端薄而后部稍厚，比较适用。另一种是刀片和铁杆焊接或铆住，容易脱裂或松动，而且刀片前后一样厚薄，不大好用。如自制画刀，可利用旧钟发条或其他有弹性和韧度的薄钢片，形状大小可随意而定，值得作点尝试。

画箱与调色板

画箱是用来装颜料、画笔和调色板的，现在生产的画箱大都带有三条腿，出外写生可支撑起来兼作画架，比较方便。一种是木腿，一种是铝管腿，木腿较稳，铝腿则较轻捷。现成画箱中带有调色板，调色板的要求是，板面平滑，木质轻而稍硬，有一种薄型的三夹板，上一层漆即可使用。调色板是画家的重要工具之一，有人说“调色板上是什么样的颜色，画上也将会出现什么样的颜色”。调色板上颜色的排列位置是值得研究一下的，一般地说，从左到右，由浅至深，先暖色，后冷色，这虽不是什么清规戒律，但从方便实用的角度来看是有道理的。另外，每次画完后，应当用画刀将板上残留的调合过的颜色刮净，不至影响下次调色。

画箱也可自制，有人做的简易画箱，盖面内壁钉画纸，底面内壁作调色板，也很合用。其

他一些画具如画架，画凳、油壶、画伞等能专门购置或制作，固然最好，也可选取代用品，只要顶用就行。另外，作画时还应备些破布、废纸之类的物品，以供擦去笔上画剩的颜料之用。

构图安排

构图的意义

面对一块空白的画布，如果没有起码的布局安排的考虑，就几乎无从开始画第一笔，因此，作画一开始遇到的课题就是构图。把画面上各个局部，各种形式因素组合在一起，成为一个整体的过程，就是构图的过程。在此过程中，作者将对于整体与局部、局部与局部、主体与宾体等几组关系反复斟酌，寻求最恰当的表达方式。严格地说，真正确定一幅画的构图，也是一幅画制作的整个过程。但一般地说，起稿阶段对于构图是最关键的。

尽管随着时代变迁、各种风格流派的更迭，传统的经典式的构图法则已不断地受到冲击，有成就的画家们一次又一次地打破固有的框式，但长期积累下来的一些最基本的构图原则和规律仍然在起着指导性的作用，甚至常常能给予人们以创造新形式的启示。问题不在于有没有规律，要不要方法，而在于如何对待和应用。

如果要把过去人们曾经沿用过的有关构图的规则、定律、公式一一列举出来，不仅难以做到，而且没有必要。去说明一件事物不该如何或者必须避免如何，是比较容易的，而要去说明它应当如何，却是十分困难的。即使是一些行之有效的方法，也往往出现例外。绝不能学究式地对待艺术的规律，否则它们就只能变成清规戒律和谬论。比如：“黄金分割率”，人

们通常把它看作是保证取得画面合适比例的最佳选择，然而由于它的平静和中庸，令人容易厌烦，假如企图表现紧张、激动的气氛，那它就会显得不那么适用。“S”形、“Z”形的构图，也是人们曾经反复使用，以为是十拿九稳的办法。但到处套用的结果，却可能使它变成最为平凡、最为俗套的手段。而某些曾被视为“禁忌”的手法，在实际应用中却经常产生意料不到的出色效果。

构图的实质是构成，按照字典上的说法，构成意味着“靠放置在一起而产生形式”，要产生什么样的形式，如何使这种形式成为“有意味的形式”？这就是构图的学问。一幅构图好的作品比一幅构图差的作品更有影响力，给人以更为强烈的印象，是显而易见的。但构图的目的，归根结底还是在于以最有效的画面形式来表达感受，传达意义。不管一幅画是写实的还是抽象的，只有它所传达的意义和内容，才能最终决定究竟应该选择什么样的式样来进行组织和构图。

研究和分析大师们的杰作，是学习绘画技法的最好途径。无论在何种风格流派的堪称成功的作品中，作者一般都有意无意地企图通过构图来达到这样几个要求：吸引观者的注意力；突出作者认为是主要的部分；追求造型的明确性和丰富性。简括地说就是：新颖、简洁、和谐。

这是一组静物（附图1A、B、C、）。在三幅画面中作者取景的角度和静物本身的组合

排列並無任何变化，仅仅由于取舍裁切的不同而形成不同的格局，从而各自具有独立的形式意味。这表明了，作者为了传达不同的意义和感受时，在选择画面构图时的多种可能。



B

构图安排 图 1

A



C

