

油画创作与色彩搭配

YOUHUA CHUANGZUO
YU SECAI DAPEI

刘大明 ● 著



吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

油

画

创作与色彩搭配

YOUHUA CHUANGZUO YU SECAI DAPEI

刘大明 著

图书在版编目(CIP)数据

油画创作与色彩搭配 / 刘大明著. — 长春: 吉林
美术出版社, 2018.4
ISBN 978-7-5575-3900-9

I. ①油… II. ①刘… III. ①油画—绘画创作—研究
②油画技法—色彩学—研究 IV. ①J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 105132 号

油画创作与色彩搭配

YOUHUO CHUANGZUO YU SECAI DAPEI

作 者	刘大明
责任编辑	于丽梅
装帧设计	海星传媒
开 本	880mm × 1230mm 1/32
字 数	165 千字
印 张	7
印 数	1-3000 册
版 次	2019 年 1 月第 1 版
印 次	2019 年 1 月第 1 次印刷
出版发行	吉林美术出版社
地 址	长春市人民大街 4646 号
网 址	www.jlmspress.com
印 刷	廊坊市海涛印刷有限公司

ISBN 978-7-5575-3900-9

定价: 35.00 元

前言

PREFACE

在油画艺术领域中，色彩是油画的主要表现手段，同时又具有独立的审美价值。油画色彩的丰富表现力和它所产生的感情力量，可以直接在艺术家和观众的心灵之间架起一座互相沟通的桥梁。色彩作为油画的重要语言，具有非凡的艺术表现力。色彩在西方油画艺术中的发展历史，确立了油画色彩的主观性特点，提升了油画色彩的象征性特点，突出了油画色彩表现性特点。这些特点是构成油画丰富表现力的重要因素，彼此之间不是孤立存在的而是互相联系的。在不同的绘画发展阶段对色彩艺术特点的表现因素的应用也各有偏重，即便是同一时期不同的画家也都有各自的特点，这是使作品具有个性及时代精神的主要因素之一。

二十世纪以来，油画从形式到内容方面都发生了许多改变。人们或是接受或是排斥各式各样的艺术观念和艺术形式，此种争论持续时间之长、影响之大，在油画史中占据了重要的历史地位，但是其恰恰忽略了油画本身色彩的运用和搭配这一影响油画作品成败的关键因素。色彩是油画的生命，而和谐的画面色彩是绘画具有持久生命力的重要原因之一。同时，色彩因素作为构成画面的第一语言，在多元文化的影响下，人们忽视了油画色彩本身的魅力。中西方艺术有很多的不同点，都有自己独特的形式和审美观念，但是油画中的色彩运用却可以突

破言语、历史文化、国家界限、种族差异、理性思考差异的束缚。在油画中，每一种颜色都有自己的感情寓意，不同颜色都会带给人不同的感受，画家用自己的色彩搭配，表达自身的情感 and 价值取向。

本书系统介绍了中西方不同时期色彩搭配在油画创作中的语言表达特征与发展趋势，深入阐述了不同时期油画创作大家的艺术表达特点和方式，希望通过本书的阐述能够为油画创作者和广大油画爱好者提供有益的借鉴。

目 录

CONTENTS

第一节 中国油画创作发展历程与现状	1
第一节 中国油画创作发展源起	3
第二节 民国油画创作变迁	7
第三节 建国以来中国油画创作的发展	16
第二章 油画创作色彩搭配理论与实践	23
第一节 油画创作色彩理论研究现状	25
第二节 色彩对抗素描	33
第三节 色彩的心理性对抗物理性	41
第四节 色彩的触感和声音	48
第三章 油画创作中的色彩表达	55
第一节 色彩的对比	57
第二节 色彩的和谐	66
第三节 色彩的意象	72
第四节 色彩的情感	76
第四章 主观色彩在油画创作中的应用	81
第一节 主观色彩语言的演变	83
第二节 油画创作中主观色彩的特点	89
第三节 色彩搭配与艺术家情感表达之间的关系	99

第五章 油画创作色彩搭配的平面化表现	109
第一节 油画色彩平面化概念	111
第二节 中国当下油画色彩平面化表现形式	119
第三节 中国当下油画平面化表现语言成因分析	128
第四节 中国当下油画色彩平面化倾向的启示	144
第六章 表现性油画中的色彩表达	149
第一节 表现性油画的艺术特征	151
第二节 表现性油画中的色彩语言	161
第三节 表现性油画创作中的色彩语言情感体现	168
第四节 表现性油画对绘画创作的影响	178
第七章 静物油画的色彩搭配	183
第一节 不同文化背景下静物油画中装饰性色彩的运用	185
第二节 静物油画中的色彩审美范畴	195
第三节 静物油画创作与传统绘画装饰性表现形式的融合	204
第四节 静物油画创作中色彩搭配探索	211
参考文献	217



== 第一章 ==

中国油画创作发展历程与现状

第一节 中国油画创作发展源起

中国前辈油画家梁锡鸿在他的《中国洋画运动》中写道：“西洋画渐入中国，虽是早在一千年前，画家采用西洋画法，始于明朝万历年间，但是用西洋画材作西洋画的，却并不甚早，距今只有大约五十年的历史。在那个时候，香港，上海及中国的各大商埠，常有欧洲画家来中国游历，西洋画的印刷刊物逐渐输入。由于好奇的心理，对西洋画便从鉴赏而发展到习作。”

一、历史基础

16世纪，由于受到大航海精神的支持，部分西方人士开始了积极的文化传播。明朝万历七年（1579年），意大利人罗明坚首次将西方油画携入中国内地。当时地方官员在检查罗明坚所携带的物品时，发现了一些“笔致精细的彩绘画”。华南师大教授胡光华认为，“笔致精细”是欧洲文艺复兴时期油画所具有的艺术表现特征，这些“彩绘画”应是最早传入中国的西方油画。这是西画东渐在中国的开始。

利玛窦发明的这种“文化传播”策略，于有意无意之中对扩大西方文化在中国的传播，和西方油画对中国绘画的影响，起到了一箭双雕的作用。当然，除了像利玛窦等不擅长绘画者，还有一些著名的外来画家，如世俗画家切拉佛尼，著名油画家郎世宁、马国贤、艾启蒙、王致诚等等。他们在清朝宫廷创作铜板画、油画和中西合璧的绘画作品，特别以肖像画引人重视。

意大利著名油画家郎世宁在清康熙五十四年来到中国，经康熙、雍正、乾隆皇帝三朝，擅长肖像、花鸟等，他的绘画技法以西洋画画法为主，并融入了中国画画法，形成一种中西结合的新型画风，在清初的画院中影响很大，并且对丰富中国画的技法起到了积极的促进作用。他的画作至今流传很广，题材丰富，范围很广，涉及范围囊括了鞍马走兽、人物肖像、军事历史等等。他和朝廷官员来往也较密切，如与喜欢西洋透视法的年希尧一起探讨学问，又和身为内务总管的满族画家唐岱合作《幽风图》《松鹤图》等作品，并培养了不少中国油画家。虽然郎世宁的绘画并不能代表那时欧洲绘画的最高水平，但是他善于采纳中国绘画技巧而又保持西方艺术的基本特点，融中国工笔绘法和西洋画三维要领为一体，从而形成了自己独有的风格，创建了新的画风，在一定程度上代表了西方文化和中国文化的融会贯通。

二、文化基础

作为东西方文化交流的重要部分，历史上东亚美术曾经给西方油画创作产生了重要的影响。这同样体现了文化交流的基本规律之一，即异质文化影响的双向性。伴随着西画东渐过程的进行，东方艺术同时也在进行着“东画西渐”。

18世纪欧洲对东亚文化曾经形成了一个关注的热点，其中以有着“中国风格”或者“中国情调”之称的 *chinoiserie* 为代表。“中国趣味或是中国风的流行是后期巴洛克的特殊现象。没有东亚影响，洛可可的非对称性恐怕是不会产生的”，“中国的奇异和引人入胜的文化，是得到热烈讨论的题材”。伴随着西画东渐的进行，中国绘画“折光”式的影响依然是一种客观存在，实

际上也是东西方文化的互相渗透的结果。

如果说,在近代的历史范畴里,欧洲对亚洲的影响产生了“中国早期油画”,那么显然它们彼此之间的关系远非主动传播与被动接受那样的简单划分。因为从利马窦到郎世宁,明清以来的多位西方画家活动于中国,已经受到中国传统文化深刻的影响。他们在扮演着影响者的同时也扮演着被影响者的角色。他们的作品已经在广义上加入了中国近代“西洋画”的行列。

中国独特而悠久的文化传统,决定了在近代西画东渐过程中应有的作用。中国作为非西方传统国家的代表,拥有唯一“不死”的古文明,其在近代的文化境遇是非常值得关注的。中国传统社会的主体价值体系,包括国家中官僚阶层、士大夫阶层和民众阶层所认同的意识形态、信仰、思维方式、文化素质及对待异质新事物的态度等等,都引起了西方艺术家的关注。

从利玛窦到郎世宁,他们之所以能够立足于中国本土,除了他们坚定的信念外,还有他们对中国传统文化的适应和遵从。以中国传统哲学思想为主题的传统绘画对于外来绘画所体现的文化底蕴,也经历了重大的思想观念的变化历程。“天人合一”的自然观、“气韵生动”的造型、“格致物理”的器物观、“随类赋色”的色彩观等都在明清以来的西画东渐过程中得到了曲折的体现。

但在中国,由于正统文人思想的左右,明清以来的中国学者对于东渐而来的西画,有“赞赏者”也有反感者,但“大多数则采其逼真而讥其有匠气”,这是明清时期的西画观的一种典型的倾向。“写真传影用油画”,作为中国近代又一重要的西画观的典型反映,再次体现了西画东渐过程中两种不同文化观念之间的冲突和碰撞。其中材料引用所表现出来的不同方式的适应

和折中，说明在此过程中，所有参与其中的中西油画家都不同程度的采用了若干局部性技术。折中利用，就是在近代西画东渐过程中所进行的一系列曲折而独特的相关实践，也体现了明清之际中国专业人士对西方画材的认识过程。

三、物质基础

(一) 画法上的参照

中国人对于西画的“如明镜涵影”、“阴阳远近，不差锱黍”等等说法反映了传统绘画技巧和西方写实技法是相对应的，是潜藏在传统绘画渊源中的以写真为主的传统之流。虽然在画法上，中国人对于此种方法持有比较、吸纳、排斥等不同的态度，但是这已经表明了东西方的传统视觉文化在交流对话，使得不同的文化在形成相互的吸引和发现。油画，正是这种交流的视觉文化的典型形态。

中国画家在通过接触以“坦佩拉”和“佛兰思科”为前身的西方油画画法的过程中，开始对不同性质和形式的绘画产生了局部的发现和借鉴，同时也以此为参照，以传统文化的品评标准加以接纳和排斥。在明清之际，西方的油画技法初步形成和逐步完善，在画法参照这一过程中，明暗法的参照是最初的体现，其次是对透视法及色彩法的借鉴。但这些都是局部的参照，没有大规模的全面运用。中国的绘画在这一时期，基本上是将西方绘画画法和中国文化相适应，而在材料的运用上仍以中国绘画材料为主，技术引进的性质以画法的单一交流模式为主。

(二) 材料的输入

油画技法的引进很自然地带动其所用材料的输入。在清康熙至乾隆年代，西方画家以其特别的技艺供奉清廷，在以郎世

宁为代表的新体绘画《蚕蛹》的创作过程中，有“油色和颜料可能都来自欧洲”的记载。随后，南方口岸城市的外销画盛行，油画材料市场需要进一步规范，相应的画法参照和材料的引进也随之趋于完善。“西洋画的颜色，是自海运开通后来到中国的”，油画从此成为相对独立的画种形式，成为对外贸易的特殊出口“商品”。在此过程中，中国人开始对西方绘画有了进一步的科学理解，同时也开始以此为参照。

（三）样式的移植

西画东渐过程中，由以往的画法参照、材料的引用到逐渐深入的样式移植，实际上是一种从技术到文化的交流演变，是一个质的跨越。“那个时候，香港、上海及各大商埠，常有欧洲画家来中国游历，西洋画的印刷刊物逐渐输入，由于好奇的心理，对西洋画便从鉴赏而习作起来了”。在此“习作”的过程中，中国学术界和画界产生趋于理性的比较意识，从那个时候起便出现了一系列的实验样式，包括“个性底样式”“流派底样式”“国土底样式”“民族底样式”等等。而这一现象，又与当时的时代背景密切相关。西画东渐是一种典型的文化交流现象，明末清初以来，随着中西方文化交流的发展，通过商贸、留学生、外籍移民等的带入，构成了一个独特的文化交流图景。

第二节 民国油画创作变迁

艺术的变革和融合是不可能独立和单向发展的，它是由所处时代的经济条件所决定，同时又与当时的社会政治背景、文化教育环境相互作用与影响。从19世纪末到20世纪初，正是

中国近代史上极为重要的转型期，新兴的政治、文化与思想，先进的科学与技术不断的涌现与更替，中国画坛就是在这样的背景下，迎来了空前的转变与新生。因此，研究民国时期油画的创作就不能只关注于艺术本身的变化，而应将其放在民国时期整体的时代背景下进行探讨与研究。

一、民国油画创作的时代背景

（一）政治与经济

从清末到民国初期，当时的中国军阀内战，政权更换频繁。直到1928年东北易帜，当时的南京政府宣布“统一”，才结束了国内军阀割据混战的状态。但这也仅仅是在形式上的统一，民国政府实际上仍处于政局动荡、军阀割据、党派林立的状态。而从1930年起直到抗日战争爆发，蒋介石为了抑制无产阶级在中国的发展，曾数次对中共红军进行“围剿”，期间又伴随江淮水灾后的瘟疫及邻邦日俄在我国东北的侵略，中国实际上仍饱受内忧外患。尤其是1931年“奉天事变”发生后，国民政府“攘外必先安内”的态度，更使大部分的艺术家的生活与精神上的双重折磨，先进的艺术家开始以艺术创作呼吁国家的救亡图存，民族复兴成为了时代的主题，这些因素都直接影响了当时油画的创作。

如果说对于频繁的战乱与动荡的政局艺术家尚可回避的话，那么起伏的经济环境，则是艺术家必须要面对的。不可否认，民国初期的经济是蓬勃发展的，但因为国内外环境的变化，到了民国后期，经济衰落与通货膨胀已十分的严重。萎靡的经济环境使没有稳定生活来源的艺术家必须为生计奔波，无法正常地学习与创作。

在这样艰难的时代里，坚持对艺术的追求充满了艰辛。为了躲避战争并实现理想，几乎每一位画家都有被迫迁居的经历。同时，大量的美术学校也被迫停课、迁移或被征用。但正是这样艰难与混乱的时代条件，反而使这些充满情怀与理想的画家更加的发奋与努力。他们不畏惧生活的压迫与精神的压力，经历过中国20世纪初期的繁荣与复苏，暂时的艰苦环境反而成为他们前进的强大动力。因为他们想要改变的不仅是中国的绘画艺术，还有落后的祖国。

（二）转型中的社会

虽然二十世纪初，中国的社会环境已经发生了很大的改变，人们的意识形态已经开始转变，甚至还出现了一些完全模仿西方的极端社会意识。具体到油画创作而言，虽然其从明朝传入中国已历经百年，但还仅仅局限在上层阶级与少数文人的范围内。因此，直到民国初期，普通百姓甚至还不理解美术、油画为何物，更遑论欣赏与流通了。同时，因为社会环境的守旧与民众的不理解，很多美术教育家在教学上也都遇到了很大的阻力，其中，无论是排斥的还是反对的，都不乏一些名人大家。

众所周知，人体与素描是研究西方绘画最为基础的部分。为了使學生可以直观人体结构，上海美专力排众议，于1914年开设了人体写生课。而在展览学生课堂作品时，刘海粟就承受了极大的压力，甚至被称为“艺术与教育的叛徒”，引起了社会上的轩然大波。由于守旧，对西方绘画的陌生、缺乏了解与认识，人们对美术教育与油画创作产生了排斥与误解。但也正是因为这些不理解，才更加肯定与突出了完善艺术教育体制、普及艺术欣赏与先进文化的必要性。

(三) 发展中的文化

民国建立后，中国知识分子的力量逐渐壮大，他们致力于研究西方文明，以期改革社会、振兴中华。他们以胡适、鲁迅等先进知识分子为领导核心，以《新青年》为主要阵地，以学生、工人为主要代表，以“民主、科学”为口号，发起了震惊中外的新文化运动。它的本质虽然是一场爱国主义运动，但以科学、民主为旗帜，反对旧文化、旧艺术的新文化思潮却对中国美术产生了极大的影响，触及中国画坛变革的本质问题，并引发了当时画坛与文化界的新美术运动。新美术运动既反对旧美术，也反对以商业艳俗画为主的、带有殖民色彩的“伪新美术”，它是一场中国画坛的“美术革命”。

当然，每个时期的思潮与变革都会有它的时代局限性，所有事物的发展也都会出现一些极端。当时的中国也不例外，甚至出现了一些“无民族论调”，认为中国的传统文化是落后的、愚昧的，要以西方的科学、文化完全取代中国文化。陈序经的“全盘西化论”就是其中的代表，提出要以西方艺术改革传统艺术，认为绘画就是要写生实物，西画根本不需要本土化与民族化的狭隘理解。但在客观上，这些思想也确实对油画，特别是写实主义在中国的传播产生了一定程度上的积极影响。

当时的中国也不乏一些佼佼者，如鲁迅、汪亚尘、何炳松、傅雷等学者几乎同时就提出了文化的“本位论”“主动拿来”“中西融合”等观点。傅雷更是提出了“民族化”的概念。这些观点都直接影响了当时中国的新美术运动以及艺术家们在油画实践上的“中体西用”思想。可以说，民国时期的文化背景是民国时期油画创作的重要积极因素，为民国时期的油画创作实践与探索奠定了基础、指明了方向。