

中国著名油画家技法讲座

艾轩写实主义油画技巧

AI XUAN XIESHI ZHUYI YOUHUA JIQIAO

主编 贾德江



北京工艺美术出版社

艾轩写实主义油画技巧



午夜下过薄薄的雪 1991年 布面油彩 90cm × 90cm

在这幅画中，画家着力刻画的皮袄、寒风中的乱发以及残垣断墙的裂缝，以逼目的真实感过滤掉我们意识里的杂质而成为一种纯粹的静观。同时，被强调了的真实感，排斥掉物体可能引起的诱惑而仅仅服从于整个画面为构成某种关系的安排，而这种安排又往往像是偶然形成的。

图书在版编目(CIP)数据

艾轩写实主义油画技巧 / 贾德江主编. —北京: 北京工艺美术出版社, 2003.1
(中国著名油画家技法讲座)
ISBN 7-80526-441-4

I. 艾... II. 贾... III. 油画—技法(美术)
IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 078463 号

中国著名油画家技法讲座·艾轩写实主义油画技巧

主 编: 贾德江 责任编辑: 黄道京 装帧设计: 葛 卿

版: 北京工艺美术出版社 (北京东城区和平里七区 16 号楼 邮编: 100013)
制版: 北京秋韵图文制作有限责任公司 印刷: 北京恒智彩印有限公司
印数: 1-4000 2003 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷
书号: ISBN7-80526-441-4/J · 268

发行: 北京工艺美术出版社 全国新华书店
开本: 787 × 1092 1/8 印张: 3.5

全套(5册)定价: 125.00 元 本册定价: 25.00 元

ISBN 7-80526-441-4



9 787805 264417 >

¥25.00
0140122
Tel: 82073442

编辑人语

油画传入中国已经一百多年，“五四”之后，中国人从事现代油画创作也已经有 70 多年。但是，中国人真正能安定下来好好研究油画理论和实实在在地画些画，时间并不长。建国以后，中国的油画有过繁荣期，可惜十年“文革”荒废了一大批有才华青年画家的宝贵光阴。直到 1976 年之后，拨乱反正，改革开放，油画才又获得生机。这时，新一代人崛起。他们有过“上山下乡”的锻炼史，是从“文革”动乱中过来的新生代，深知安定环境之难得，经过如饥似渴地学习和提高，终于在 80 年代初以“异军突起”的面貌稳健而勇敢地步入画坛，其标志是罗中立的油画《父亲》和陈丹青的《西藏油画》。以《父亲》、《西藏油画》为代表的乡土写实画派，以其情真意切的写实主义，矫正了“文革”期间粉饰太平的假写实主义，为写实主义在中国的发展开辟了新途径。

在这写实主义绘画新军中，艾轩是很有个性、很有成就的一位。他在荒凉的西藏高原的人物和景色中找到了表达自我感受的素材，并经过自己的反复思考、琢磨和研究，把这种素材提炼为自己独特的语言。这样，在乡土写实主义的画家群中，艾轩走出了一条与众不同的新路。

著名油画家艾轩简介



艾 轩 生于 1947 年，浙江省金华人。1967 年毕业于中央美术学院附中，1969 年下乡劳动锻炼四年，1973 年分配至成都军区文化部创作组任美术创作员。

1984 年进入北京画院油画创作室。现为国家一级美术师、中国美术家协会会员、北京市高级艺术职称评审委员、北京画院油画创作室主任。

二十余次进入西藏和四川的藏区写生及收集素材，作品多次参加全国美展并时有获奖。1987 年自费公派至美国俄克拉荷马州为访问学者一年。

· 走进荒原 ·

艾 轩

关于西藏的图画

1973 年我第一次进入四川西部藏族居住区。那时我 20 多岁，对川西藏区充满好奇的渴望，草地和成都平原简直是两个世界，所有的视觉状态，天、地、人都和三千米以下的地区构成极大的反差。我被强烈的新物象刺激得近乎疯狂，每日从黎明到日落，用铅笔捕捉着不问青红皂白的一切，见什么都画，饥不择食。但是精神层面却完全处于休眠状态，那种“第一次”的新鲜感，把我变成了一台复制所有现象的“永动机”。

这以后，我多次进入藏区，算来总有 20 多次了，包括去拉萨和西藏的腹地，甘孜、林芝、康定、尼木、甘肃的夏河地区。去的最多的还是阿坝地区。每次去采风的意图都不相同，其中最奇怪的两次是背着沉重的、装满颜料的大画箱外加一个大插板箱进入藏区的。居然到里面还搞了一通“课堂作业”，找那么一个藏族人完全按照学校里摆模特儿的方式把她或他安排在一个背景前面，苦画到日落西山，直到看不见笔。每天想的都是技术问题。这两次“采风”采回来两批“课堂作业”，虽然受益匪浅，但奇怪的是那时画家的豪情万丈和坚毅不拔的精神。奔波上千公里，吃尽了苦头，所做的努力也许在城里头能完成得更好。

事情发生变化是在 80 年代初期，对藏区深层次的思考开始苏醒。也许是和几年来的冒险经历不无关系，因为多次出没于荒无人烟的穷山恶水之间和人迹罕见的川西大沼泽地，遭遇过多次的山体塌方、泥石流、飞石撞击和数次撞车，对生命的含义、人与自然的理解慢慢发生了变化。尤其当你看到无尽而威严的地平线，寒冷荒寂的雪原，没有任何色彩变化，死板的大雪坡，在疾风的压迫下低着头猛烈抖动着的野草；头发和眉毛上沾满了雪花，呵着白气，闭着眼睛在雪地里艰难挣扎逆风行走的人；狂风在原



二月荒凉的脚步（局部） 1990 年 布面油彩



白色分水岭 1986年 布面油彩 80cm × 95cm

野里肆无忌惮地扫荡，在极远天际黑色云层的底部如同一根亮柱在抖动的闪电，以及来自云中炸裂的雷鸣；牧羊人裹着皮袍，平静地面对即将来临的暴雨和冰雹，还有静止不动如石头般的牦牛，被风雨摧折在泥地里刚才还在盛开的花朵……在我的内心开始积淀起一种莫名的伤感。

从1973年第一次进入藏区到1982年，大概有八九年的样子，我的关注点基本上是当地人的外表。强烈的光的对比，色彩的艳丽，当地的民俗民风。

从1982年开始，我在作品中开始尝试表现人在大自然面前的渺小、脆弱和生命的短促，在冷寂空灵的世界中，人类的冷漠孤独和无奈。我基本上倾向使用蓝灰调子，以便传达一种凄婉的情绪。作品中也是显示出无助、无望乃至绝望。这便是我自认为的所谓苦难美、残酷美、绝望美。当看到几年前一张楚楚动人的小姑娘的脸，因为酷日和疾风的反复打磨而出落得如此粗糙和异变到无法辨认的程度，我的绝望之感便由此而生。于是便有了无尽的失落和惋惜。

我也在作品中表现一些在屋子里发愣的女孩。窗外基本上一片空白，我是把她们放置在一个避风港这样的概念中描绘的。这是一种暂时性的心理状态，因为虽然她们呆呆地坐在那里或站在窗前，但她们通常都有含着泪花的眼和迷迷糊糊的表情，抑或木讷地瞪着房间的暗角。她们会听到风声、雨声、雷声、冰雹落在地上的声音、冰面上冰层碎裂的声音。她们在等待着什么，等待雾能散去或者等待无声地慢慢地落下的雪，等待外出的人能归来，等待歌声，等待命运的安排。总之，这是一种特别的内心独白。

1982年以后我的西藏组画大概有《若尔盖的季节风》、《冷雨》、《陌生人》、《没有风的下午》、《也许天还是那样蓝》、《有风从双肩掠过》、《说不清明天的风》、《她走了，没说什么》等等。

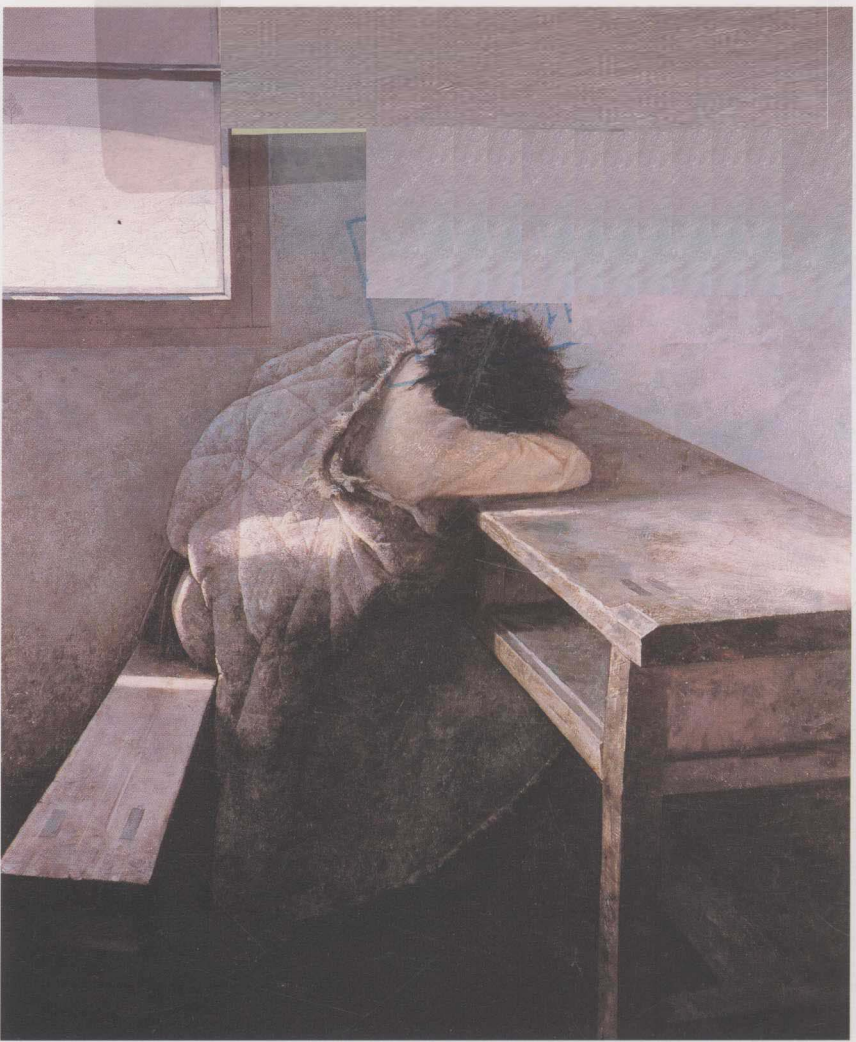
这些作品在心理上的真实程度和贴切度都可能比90年代创作的东西要强，虽然这些作品可能在技巧上“个性化”的倾向尚不明显，它们大概要算是把俄罗斯画派的面粉和怀斯的面粉混合在一起蒸出来的馒头。而在90年代以后的作品个性化程度要高多了。

但是从精神世界出发到物质世界里去寻觅所需要的素材，这种思维定式是从那时形成并沿用至今的。我注重了个人精神和意象，以此去关注人与自然的关系，人与人之命运的迥然，对自身经历的回顾和对未来不可知世界的窥视和无可奈何。所有自然状态的物象特质都可能被“精神主导”所筛选。我早晨醒得很早，据说是由“遗传基因”导致的，六点多钟我的思维最活跃，于是任由思潮翻涌，无所羁绊，有时灵感突至，摸着黑顺手就在纸上开始画。天亮以后一看，什么都是歪七扭八的不成个样子，但是关键是记录了意图。日积月累，这样的“草图”攒下来不少。有些已画成了画，但很多至今仍停留在草图阶段，之所以没画出来，大概是太“个人化”了。

由于考虑问题的方式发生了根本的改变，所有我能目睹的山野、天空、变幻的云、沼泽地、移动的和静止的人，看着你陌生的人或根本不理睬你的人，都可能是美丽的，也可能是不美丽的，这都没关系，但它们都可能是你需要的。也就是说，那种形态的存在对我某幅画意义重大。也许它们在另外的画家看来是如此地乏味、无聊、单调，而显得微不足道。这是不同的精神索求会导致完全不同的物象取向。比较有效的方式是画好我脑子里



雨滴在梦的边缘 1991年 布面油彩 90cm × 90cm



也许天还是那样蓝 1984年 布面油彩 86cm × 60cm

出现的图象之后，带着图到高原去找素材、找配件的采风方式。如果我有很长一段时间没去那边，脑子里浮现的图象肯定会渐渐地弱化、软化、含混不清乃至枯竭。重返高原再回来，感觉就会强化深化许多，使我能获取自然状态对精神世界的“反撞击”，出现升华。没有原始形态的不断“映人”，也根本谈不上什么有丰富内容的精神世界。

关于塑造

“时尚”告诉我，谈纯技术的问题眼下特别不合时宜，尽管这是每个真正画画的人都必须面对的问题。而且发展到今天是各种流派、各种风格并立共存的时代，其实应该每个人都有自己一套“活儿”可以谈的。

我们谈“油画”吧。“美术”这个词儿含义太模糊，什么是美？什么是美的技术？法术？都是不确切的。你认为美的，几乎就在你周围的画家里

却会认为是不美的。“油画”就不一样，它的概念很容易界定，那就是必须用油彩涂在布上或纸上或板上或其他物品上构成图画的一种绘画形式。它的最大特点就是必须用油画颜料。概念虽然容易界定，它的方式却是五花八门的。我们谈的是写实油画，古典写实画风也好，新写实主义画风也好，照相写实主义也罢，有明确的写实手段呈现意图的观念艺术也行，总之，它们在技巧上都有写实功夫这么一个基础。

中国的写实油画已发展了一百多年。它的本身确实有了很大的进步，尤其是上个世纪末年。但看完了巴黎的卢浮宫、纽约的大都会博物馆、华盛顿的国家博物馆以及荷兰阿姆斯特丹的国家博物馆之后，悲哀之情则遍布全身。我们中国至今还没有任何一个人能把画画到西方人的顶级水平。中国人至今也画不出来伦勃朗、委拉斯贵支、达·芬奇、维米尔、德拉克洛瓦、凡·爱克这些西方巨匠的水准。时代还在前进，中国人怕是永远也与这等水平无缘了。中国人在写实绘画方面只能靠出新了，不断地出新，可以把西方大师忘掉。因为绘画没有标准，好的就是坏的，坏的就是好的。这真是中国油画家的幸运呀，生在了好时代。我个人认为无论观念如何更新，油画总还有“技术”一说。我喜欢高超技术下所体现的现代观念；也喜欢高超技术下的古典观念。也就是说，它应当首先是好的，好的东西我想永远会是好的。中国油画怎么就不可能画好呢？

作画程序

构思成熟之后，制作成草图，再把收集来的各种素材在草图上拼接和反复更换，以便找到最合适的点。把草图搞好之后，通常要把它们搁置一段时间，在另一种新鲜状态下，再看它们时会有不同的感觉。

确定要画一张画之前，最好营造一个良好的工作状态，各种工具要备齐。尤其画这种具象且深入刻画的玩意儿更需要有条不紊。架上油画是一个古老的形式，但它对我来说永远是一种尊严的象征。我喜欢用铅笔在制好的画布上画底稿，用硬的铅笔画很浅的稿子，这样弄错了便于修改。橡皮是用软得能在手中发粘的那种，威力巨大。这种铅笔加橡皮的方式是在美院附中上学时老师上素描课教的，一直沿用至今。可见人之顽劣。

等到各个部位布置好了，我会用一种叫做亚克力（ACRYLIC）的半透明的做底子的材料来覆盖这层脆弱的铅笔稿子。以前我多年用的是钛白油画色做底子（或曰肌理效果），但它的覆盖力太强，等全部作完，原来的稿子等于白弄了，所以换用亚克力之后好得多。一是这种材料虽然有很强的覆盖力，但它是透明的。第二是它的粘着力很强，一旦干了就像橡胶一样结实，画面不会干裂，画完之后怎么卷都成。第三个优点是它干得很快，大概半个小时至一个小时就完全干了。它的惟一缺陷是由于太过坚硬，试图用砂纸打磨下去是很困难的，如果搞错了，做了很粗糙的底子，想把它弄平，可就费大劲儿了。

用大笔挖一块“亚克力”堆到所画的人的脑袋顶上，然后用大而平的刮刀顺着往下赶，一下子就把铅笔稿给覆盖了。覆盖住一个局部就用刮刀反复往一个方向赶平，接下来如法炮制，直到把整个画面全部盖满一遍。顺便说一句，因为这种亚克力是半透明的，所以全部覆盖的同时，铅笔稿子会在“那层”下清晰地显现出来并不受损害，这就为下一步做不同程度的肌理效果提供了“位置”。这是准确地做好底子的根据。

不同的画法对底子的制法要求是完全不同的，一遍画完的画或两遍画完的画不一定做底子。如果是多遍反复修改的画，那是在第一遍干透之后再覆盖第二遍和第三遍颜色的，它的第一遍颜色其实就构成了底子。因为它覆盖满了画布上的凸凹布纹。

我的画在制作程序上必须把第一步都搞得尽量到位，否则下一步就会出现混乱。

再接下来我做各种不同质感的“底子”，也就是常说的“肌理效果”。比如脸，因为像我这种画法在画布上画第一遍和第二遍时还没什么问题，但想深入细致地刻画进去几乎是不可能的。画布上凸起和凹下的有规律的布纹阻碍了进一步的深入，必须把它们搞平，否则拉不直很细的线，做不出锋利的效果。多年来我一直为此烦恼，想了很多办法，最后还是落实在这种最便利的工作方式上。用亚克力在“脸上”赶平之后，很快就干了，你可以让光线从画布的侧面照过来，仔细观察，过不了一会儿，那些刚才赶平的麻布上凸凹点显现出来了。那么就耐心地再做下去，一遍再一遍，直到那些小凸包消失为止。此时，脸部的铅笔稿在“冰层”下依然可见，然后去做衣服上的肌理。根据皮衣的皮纹和光影走向使用笔触，这是不能赶平的地方，完全根据画面需要来调整亚克力的厚薄，很多笔触都保留到了最后画面的完成。

我的作品由于印刷的原因常被人误解为画得细而溜光的效果。实际上不是这样的，没印出来。近处看我的画时，很多朋友说：“嗨！这么多笔触，画得不是很细嘛！”只不过各个部分的笔触有很大的区别。



《暴风雪扫过冻原》步骤一



《暴风雪扫过冻原》步骤二

做草地的底子也是在烦恼之余不得已而为之的。做草地最好选用钛白颜色，因为钛白浓稠，立得起来，在上面做肌理纹路效果好很多。先把钛白很厚地覆盖在要画的画面上，近处厚一些，远处薄一些，略干之后用笔杆或牙签或火柴棍根据不同粗细的要求去划拉。当然别乱划拉，要根据你心中要求的草的走向，或风向，或倒伏状况，或深浅不同去做，还要注意疏密层次。这完全是体现个人兴趣和审美去做的，勾一勾，挑一挑，间或穿插一些花蕾、蒲公英之类的玩意儿。

干透之后，用松节油调稀了透明颜色罩上去，边罩边照顾好大的色彩关系，像画水彩那样，松节油调到能让油和颜料的混和体流到已经做好草底子的草沟里去。这样，流到凹处的颜色是重的，而流到凸起部分的颜色是亮的。多染几遍，不断地加重该重的颜色，会出现很丰富很生动的效果。加之以点呀，染呀，勾画什么的，等到再干透了，用细笔去丰富它们，提着细笔去画很细的穿插走向，慢慢会有很多经验。

注意在一个总体的调子里，用相互渗透的方式使冷暖色有变化而不唐突。在仍然不够满意、丰富感还不够的情况下，可以等画干透之后，用砂纸在“草”上打磨。不要有规律地打磨，要打两下，走远了看看，常常会出现精彩的感觉。但如果打磨过分了，也可能把原来好不容易画的关系破



暴风雪扫过冻原 2002年 布面油彩 80cm × 80cm

坏掉，这一定要把握住分寸。

画脸的时候，我把铺大关系看得是最重要的一步，因为这第一遍画砸了，后面的麻烦就大了。磨磨叽叽、修修补补，好像吃鸡肋骨，食之无味。所以一定要在感觉最好、精力充沛的状态下，听着自己特别喜欢的音乐，一个冲锋就给拿下来了。只要把脸部的大关系拿下来，下面按部就班地深入就要注意宁可慢一点儿。虽然是一个局部一个局部地深入刻画的，但色彩的穿插渗透和对小体积小拐弯的细微刻画却不容易处理得很协调。眼睛会疲劳，而自己没有觉察时，常有这样的情况，画得很满意的部分想使它更完善，结果一下子就画坏了，再也找不回来，丢了。第二天重来，看起来去不顺眼，抄起松节油一抹，再重来。这就是心急吃不了热汤面，快了一定是不行的，实际上慢就是快。脑袋瓜的深入是最麻烦的事。七八个因素都要同时考虑进去，比如色彩关系、调子、透视、解剖、比例、体积、层次、质感、节奏、韵味儿、表情、精力、体力都要跟得上。但是有一个特别奇怪的现象还是长期困扰着我，那就是同样是面对上述的这十来个因素，中国自打有了油画家以来，几乎找不到一个能把练就的一身好功夫扛过六七十岁的。他们要么早早地以“求变”为借口，找一种容易、简单的形式就算大气了、成熟了、简约了、凝炼了，要么就干脆去画国画。我去纽约

看安格尔的回顾展，他80多岁了，还画了两幅自画像，虽比不上旺盛期四五十岁，但也是中国油画界的师父们无法望其项背的。中国油画家大都在一个年龄段里另辟蹊径而去，恐怕这在你我都是一个在劫难逃的规律。无论是刘海粟、徐悲鸿、吴作人或其他什么人。

油画的深入说起来是没完没了的事，而且也是仁者见仁，智者见智，只能谈个大概。

我自己比较满意的，画得比较好的头像有《冻土带》、《又清又冷的空气》、《大荒原》、《微风撩动发梢》、《雪仍在慢慢地落》。这些脸上有比较丰富的冷暖色彩融合交错。而且我喜欢冷调子，有时把一种叫Indigo的颜色涂到脸上，管它呢，自己看着好看就成了。

刻画人的眼睛和细微的表情也挺麻烦，常常是改过来改过去。说什么也没用。有时就差那么一点点，追求的表情没有兑现，只好重新来过。我喜欢画微妙的表情，不是太夸张的，大喜大怒的，但也不尽然是呆木，应该是呆而不木讷的。有时仅仅把嘴唇的一角往那边画一下就变了，或者把眼睛的眼黑、眼白的关系来回调试一下，眉毛抑或扬一下，重一点儿，轻一点儿，都会直接影响到整个面部的精神价值。至今，我还是没能画成一幅令我完全满意的脸。留下一大堆遗憾，下辈子再说吧。



艾軒 Aixuan



静静的冻土带 1992年 布面油彩 102cm × 102cm

微风撩动发梢(局部)
1990年 布面油彩

与那些表现藏区风情的作品不同，艾轩作品里的藏族小孩和冰雪覆盖的山川具有一种超自然的心理形象，一种对寂静的倾诉、对空灵的感悟所形成的在精神里感觉到变异的形象。



就让风把歌声吹散 1997年 布面油彩 110cm × 110cm

艾轩画西藏高原景色和孤独的人物，主要是抒发自己内心世界的感情。沉默无语和静静思考，无名的孤独渗透在画中人物的形象和画面整个气氛之中。



冻土带 1990年 布面油彩 100cm × 80cm

此幅作品与前面《微风撩动发梢》中的头像刻画是艾轩较为满意的。她们脸上有比较丰富的冷暖色融合交错。艾轩喜欢冷调子，有时把一种叫 Indigo 的颜色涂到脸上。她们面对观众，用冷漠和陌生的眼光，静观这与她们有隔阂的世界。



说不清明天的风 1985年 布面油彩 60cm × 45cm

这是一幅颇具意味的作品，不太完整的马背上露出一张不太完整的脸。在他们的身后，本来较完整的地平线上又被一朵偶然垂下的云破坏。这极有意思的三重不完整被紧紧地挤在整个画面中段，造成一种完全不合视觉逻辑的偶然性。事实上，心理形象就是从这非逻辑的偶然性里生发出来的。



又清又冷的空气 1993年 布面油彩 102cm × 102cm

艾轩喜欢画微妙的表情，不是太夸张的，大喜大怒的，但是也不尽然是呆木，应该是呆而不木讷的。有时仅仅把嘴唇的一角往那边画一下就变了，或者把眼睛的眼黑与眼白来回调试一下，眉毛抑或扬一下，重一点儿，轻一点儿，都会直接影响到整个面部的精神价值。



蒲公英在荒野飘散 1988年 布面油彩 90cm × 90cm

我们从艾轩画的那些藏族女孩辉泛着永恒之光的眸子里，感觉不出具体情绪的意义，她们似乎不属于我们这个时代。但是，她们的眼睛却能够看清我们，能够看清我们全部思想和情感，能够看清贯穿在我们生命中的联结过去和未来的无穷之环。



暴风雪刮了一夜 1992年 布面油彩 70cm × 60cm

怀斯的艺术则告诉中国年轻的油画家，观念在创作中的重要性。但是，艾轩似乎在这里领悟到：观念的现代性不是可以从别人那里牵强附会移植过来的，必须依据自己和同代人的感受。同样是孤独和苦闷的情绪，在当代中国油画的表现中必须具有时代的色彩和独特的个性，必须在题材内容、形式风格上注意处处铸造不同于别人的自我。这样，你的作品才具有魅力。



云漫漫生起 1985年 布面油彩 80cm × 100cm



有人离开了沼泽 1989年 布面油彩 80cm × 100cm



冻土带悄寂无声 1990年 布面油彩 100cm × 100cm

在艾轩的许多作品中,标题也被作为重要的媒介结合并创造在那些心理形象的构成因素中。毫无疑问,这是一种新的表现力,一种能够拓宽艺术作品感觉的恰当手段。



风暴撼动窗格 1996年 布面油彩 130cm × 130cm

在艾轩的创作过程中，他一直把握住画面的表层因素所构成的内在精神和表层本身所具有的形象魅力。在通常情况下，画面表层效果对于作品内在精神的揭示起着很大的作用，也可以说形式里的精神只有同内在的纯粹精神保持同步的节奏，才能赋予形式的光辉。在他的《风暴撼动窗格》里，这种观念得到了比较完整的体现。